BURAPHA UNIVERSITY WISDOM OF THE EAST
MUPA 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 10 Issue 1 January-June 2024

ที่ปรึกษากองบรรณาธิการ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ศ.ดร.พรรัตน์ ดำรุง

ศ.ดร.ขำคม พรประสิทธิ์

มหาวิทยาลัยขอนแก่น

ศ.ดร.เฉลิมศักดิ์ พิกุลศรี

มหาวิทยาลัยรังสิต

ศ.ดร.วิบูลย์ ตระกูลฮุ้น

มหาวิทยาลัยกรุงเทพธนบุรี

รศ.ดร.มานพ วิสุทธิแพทย์

มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์

รศ.ดร.ปาริชาติ จึงวิวัฒนาภรณ์

สำนักงานราชบัณฑิตยสภา

ดร.ไพโรจน์ ทองคำสุก

บรรณาธิการที่ปรึกษา

ผศ.ดร.รณชัย รัตนเศรษฐ

บรรณาธิการ

ผศ.ดร.กิตติภัณฑ์ ชิตเทพ

ผู้ช่วยบรรณาธิการ

อ.วิสาขา แซ่อุ้ย

กองบรรณาธิการ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

รศ.ดร.ภัทระ คมขำ

มหาวิทยาลัยขอนแก่น

รศ.ธรณัส หินอ่อน

มหาวิทยาลัยราชภัฏบ้านสมเด็จเจ้าพระยา

รศ.ดร.สุพัตรา วิไลลักษณ์

มหาวิทยาลัยนเรศวร

รศ.ดร.ณัฏฐนิช นักปี่

มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์

รศ.ดร.ภาวไล ตันจันทร์พงศ์

มหาวิทยาลัยทักษิณ

ผศ.ดร.สุรสิทธิ์ ศรีสมุทร

มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ

ผศ.ดร.ระวิวรรณ วรรณวิไชย

ผศ.ดร.นพดล อินทร์จันทร์

กองบรรณาธิการ

มหาวิทยาลัยสงขลานครินทร์

ผศ.ดร.นภดล ทิพยรัตน์

มหาวิทยาลัยมหิดล

ผศ.ดร.ณัฐชยา นัจจนาวากุล

มหาวิทยาลัยราชภัฏนครปฐม

ผศ.ดร.สรายุทธ์ โชติรัตน์

มหาวิทยาลัยราชภัฏพิบูลสงคราม

ผศ.ดร.กมลธรรม เกื้อบุตร

มหาวิทยาลัยวลัยลักษณ์

ผศ.คอลิด มิดำ

มหาวิทยาลัยบูรพา

ดร.ณัฏฐนันธ์ เอื้อศิลป์

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

งาน: MFA Recital 2024

ภาพปกหน้า: กร ท่ากลาง

ภาพปกหลัง: กร ท่ากลาง

วัตถุประสงค์

วารสารดนตรีและการแสดงมีวัตถุประสงค์ ดังนี้

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

กำหนดการเผยแพร่วารสาร

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

ในปี พ.ศ.2567 นี้ วารสารดนตรีและการแสดง ได้ย่างเข้าสู่ปีที่ 10 ของการดำเนินงานผลิตผลงานทางวิชาการด้านดนตรีและการแสดง ซึ่งเผยแพร่บทความมาแล้วจำนวน 168 ฉบับ และฉบับที่ 10 นี้ วารสารยังคงได้รับการตอบรับจากนิสิต นักศึกษา อาจารย์ นักวิจัยจากสถาบันต่าง ๆ ร่วมส่งบทความเพื่อตีพิมพ์เผยแพร่ในรูปแบบวารสารออนไลน์อย่างต่อเนื่อง

เนื้อหาในวารสารดนตรีและการแสดงปีที่ 10 ฉบับที่ 1 นี้ มีการนำเสนอบทความที่หลากหลาย โดยยังคงเน้นที่ทั้งบทความวิจัยด้านดนตรี ได้แก่ 1) การตีความเพื่อการบรรเลงบทเพลงเปียโนของนักประพันธ์เพลงชาวจีนและไทย 2) บทบาทการส่งเสริมดนตรีไทยของพลตรีประพาศ ศกุนตนาค 3) การถ่ายทอดดนตรีพื้นเมืองล้านนาของเจ้าสุนทร ณ เชียงใหม่ 4) กรรมวิธีการสร้างตะโพนของครูภูมิใจ รื่นเริง 5) กรรมวิธีการผลิตซออู้ของครูอวรัช ชลวาสิน 6) กลวิธีการขับร้องเพลงหุ่นกระบอกเรื่องพระอภัยมณีของครูกัญจนปกรณ์ แสดงหาญ 7) การถ่ายทอดเพลงสระหม่าใหญ่ของครูปี๊บ คงลายทอง (ศิลปินแห่งชาติ) 8) THE BEAUTIFUL MIAO MOUNTAIN: THE CONTEMPORARY MUSIC CREATION FROM MIAO MUSIC CULTURE IN GUIZHOU 9) THE MUSIC CREATION FOR SOLO BASSOON FROM “DA GE” TRADITIONAL MUSIC OF DONG 10) กระบวนการประพันธ์เพลง “THE GLAMOUR OF CHONBURI” บทความวิชาการด้านดนตรี ได้แก่ 1) การขับร้องเพลงช้าปี่สำหรับการแสดงโขน “การสื่ออารมณ์และความหมายผ่านกลวิธีการขับร้อง” 2) ประโยชน์ของการฝึกหายใจด้วยดนตรีบำบัดผ่านกิจกรรมร้องเพลงที่มีผลต่อการเสริมสร้างสุขภาวะทางกายและใจในผู้สูงอายุ

นอกจากนี้ยังมีบทความวิจัยด้านศิลปะการแสดง ได้แก่ 1) การสร้างละครพันทางเรื่องผู้ชนะสิบทิศของครูเสรี หวังในธรรม 2) สหบทในละครชาตรีร่วมสมัยของประดิษฐ ประสาททอง รวมถึงบทความวิจัยด้านการจัดการผลิตสื่อ ได้แก่ CHINESE YAO AND THAI IU MIEN PERFORMING ARTS MANAGEMENT INTO DIGITAL LEARNING CENTRE DESIGN

ในโอกาสอันพิเศษครบรอบ 10 ปี ของวารสารดนตรีและการแสดง ในนามของบรรณาธิการวารสารดนตรีและการแสดง ขอขอบคุณผู้เขียน ผู้ทรงคุณวุฒิทุกท่าน ที่ปรึกษากองบรรณาธิการ กองบรรณาธิการ โดยเฉพาะอย่างยิ่งกองบริหารงานที่เป็นกำลังหลักในการพัฒนาคุณภาพวารสารมาจนถึงทุกวันนี้ วารสารมีความยินดีน้อมรับฟังข้อเสนอแนะจากทุกท่านเพื่อปรับปรุงคุณภาพและยกระดับงานวิชาการของประเทศไทยต่อไปในอนาคต

ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.กิตติภัณฑ์ ชิตเทพ
บรรณาธิการ

สารบัญ

เรื่อง **หน้า**

การตีความเพื่อการบรรเลงบทเพลงเปียโนของนักประพันธ์เพลงชาวจีนและไทย 7

AN INTERPRETATION FOR PIANO PERFORMANCES COMPOSED BY CHINESE AND THAI COMPOSERS

Bei Wang รณชัย รัตนเศรษฐ วิบูลย์ ตระกูลฮุ้น

Bei Wang Ronnachai Rattanaseth Wiboon Trakulhum

THE BEAUTIFUL MIAO MOUNTAIN: THE CONTEMPORARY MUSIC CREATION FROM MIAO MUSIC CULTURE IN GUIZHOU 21

Hui Jiang Akkarapon Dejwacharanon

บทบาทการส่งเสริมดนตรีไทยของพลตรีประพาศ ศกุนตนาค 34

SUPPORTION ROLES OF MAJOR GENERAL PRAPAS SAKUNTANAGA IN THAI TRADITIONAL MUSIC

ปรมินทร์ เต็มพร้อม ภัทรวดี ภูชฎาภิรมย์

Poramin Temprom Patarawdee Puchadapirom

การสร้างละครพันทางเรื่องผู้ชนะสิบทิศของครูเสรี หวังในธรรม 47

THE PRODUCTION OF LAKHON PHANTHANG PUCHANASIPTIT OF SEREE WANGNAITHAM

จุฑาวัฒน์ โอบอ้อม อนุกูล โรจนสุขสมบูรณ์

Jutawat Ob-om Anukoon Rotjanasuksomboon

การถ่ายทอดดนตรีพื้นเมืองล้านนาของเจ้าสุนทร ณ เชียงใหม่ 57

TRANSMISSION OF LANNA TRADITIONAL MUSIC BY PRINCE SUNTHORN NA CHIANGMAI

ทศพร จันทร์เลิศ ภัทรวดี ภูชฎาภิรมย์

Thodsaporn Chanlerd Patarawdee Puchadapirom

สารบัญ

เรื่อง **หน้า**

กรรมวิธีการสร้างตะโพนของครูภูมิใจ รื่นเริง 72

PROCEDURE OF MAKING TA PHON BY KHRU POOMJAI RUENROENG

ชนะใจ รื่นเริง ภัทระ คมขำ

Chanajai Ruenroeng Pattara Komkam

กรรมวิธีการผลิตซออู้ของครูอวรัช ชลวาสิน 87

METHODS OF MAKING SAW-U BY KRU AVARACH CHOLVASIN

ชลลพรรษ เด็จใจ พรประพิตร์ เผ่าสวัสดิ์

Chonlapat Dedjai Pornprapit Phoasavadi

กลวิธีการขับร้องเพลงหุ่นกระบอกเรื่องพระอภัยมณีของครูกัญจนปกรณ์ แสดงหาญ 102

VOCAL TECHNIQUES FOR PHLENG HOON KRABOK OF THE PHRA APIMANEE STORY BY KHRU KANJANAPAKORN SADANGHAN

นรพิชญ์ เลื่องลือ ขำคม พรประสิทธิ์

Norapit Leanglue Kumkom Pornprasit

การถ่ายทอดเพลงสระหม่าใหญ่ของครูปี๊บ คงลายทอง (ศิลปินแห่งชาติ) 115

TRANSMISSION OF PLENG SARAMA YAI KRU PEEP KONGLAITHONG (NATIONAL ARTIST)

ยศพล คมขำ ขำคม พรประสิทธิ์

Yossaphol Komkham Kumkom Pornprasit

THE MUSIC CREATION FOR SOLO BASSOON FROM “DA GE” TRADITIONAL MUSIC OF DONG 126

Ye Yang Akkarapon Dejwacharanon

สารบัญ

เรื่อง **หน้า**

การขับร้องเพลงช้าปี่สำหรับการแสดงโขน “การสื่ออารมณ์และความหมายผ่านกลวิธีการขับร้อง” **137**

SINGING “CHA-PI” SONG IN KHON PERFORMANCE: EXPRESSIONS AND MEANINGS THROUGH SINGING TECHNIQUES

จันทนา คชประเสริฐ

Jantana Khochprasert

สหบทในละครชาตรีร่วมสมัยของประดิษฐ ประสาททอง **151**

THE INTERTEXTUALITY IN CONTEMPORARY LAKORN CHARTI OF PRADIT PRASARTTHONG

อภิรักษ์ ชัยปัญหา

Apirak Chaipanha

CHINESE YAO AND THAI IU MIEN PERFORMING ARTS MANAGEMENT INTO DIGITAL LEARNING CENTRE DESIGN **167**

Li Xuanle Manus Kaewbucha

ประโยชน์ของการฝึกหายใจด้วยดนตรีบำบัดผ่านกิจกรรมร้องเพลงที่มีผลต่อการเสริมสร้างสุขภาวะทางกายและใจในผู้สูงอายุ **183**

SYMPHONY OF WELLNESS: EXPLORING THE DUAL ADVANTAGES OF BREATHING EXERCISES AND MUSIC THERAPY IN ENHANCING PHYSICAL AND MENTAL WELL-BEING IN SENIORS

ทรงวรธรรม สมกอง

Zongworratham Somkong

กระบวนการประพันธ์เพลง “THE GLAMOUR OF CHONBURI” **193**

MUSICAL COMPOSITION “THE GLAMOUR OF CHONBURI”

ศักดิ์ชัย เจริญสุขสนาน

Sakchai Charoensuksan

การตีความเพื่อการบรรเลงบทเพลงเปียโนของนักประพันธ์เพลงชาวจีนและไทย
AN INTERPRETATION FOR PIANO PERFORMANCES COMPOSED BY CHINESE AND THAI COMPOSERS

Bei Wang[1] รณชัย รัตนเศรษฐ[2] วิบูลย์ ตระกูลฮุ้น[3]
Bei Wang[1] Ronnachai Rattanaseth[2] Wiboon Trakulhum[3]

บทคัดย่อ

งานวิจัยนี้เป็นการวิจัยเชิงคุณภาพ มีวัตถุประสงค์คือ 1. เพื่อวิเคราะห์การตีความเพื่อการบรรเลงบทเพลงเปียโนของนักประพันธ์เพลงชาวจีนและชาวไทย 2. เพื่อจัดแสดงการบรรเลงเปียโนบทประพันธ์เพลงไทยและเพลงจีน โดยกำหนดขอบเขตงานวิจัย คือ 1. การตีความบทเพลง 2. วิธีการบรรเลง ซึ่งจะสามารถทำให้ทราบถึงกระบวนการแนวคิดของผู้ประพันธ์เพลงเป็นอย่างไร และผู้วิจัยนำมาผสมผสานกับแนวคิดการตีความของผู้วิจัยเพื่อเป็นแนวทางในการบรรเลงของบทเพลงทั้งสองบทเพลง ในการนำเสนอสู่สาธารณชน

บทเพลงทั้งสองบทเพลงคือ บทเพลง “รามยณะ” (รามเกียรติ์) และบทเพลง “ปี่ฮวง” ของนักประพันธ์เพลงชาวไทยและชาวจีน ซึ่งเป็นบทเพลงที่ประพันธ์ขึ้นสำหรับบรรเลงเดี่ยวเปียโน ที่ใช้วิธีการประพันธ์เพลงร่วมสมัย มานำเสนอแนวคิดจากการนำเสนอทั้งในวรรณคดีประจำชาติ และการแสดงประจำชาติ ทำให้เกิดเป็นอัตลักษณ์ที่โดดเด่นปรากฏอยู่ในบทเพลงทั้งสองอย่างเด่นชัด และเป็นบทเพลงที่มีคุณค่า สามารถนำไปเป็นแบบอย่างในการสร้างสรรค์ผลงานได้ต่อไป

คำสำคัญ: การตีความ, เปียโน, ดนตรีร่วมสมัย

[1] นิสิตระดับบัณฑิตศึกษา หลักสูตรศิลปกรรมศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาดนตรีและการแสดง คณะดนตรีและการแสดง มหาวิทยาลัยบูรพา 63910034@go.buu.ac.th
[1] Student, Master’s Degree of Fine and Applied Arts, Music and Performing Arts, Faculty of Music and Performing Arts, Burapha University, 63910034@go.buu.ac.th
[2] อาจารย์ที่ปรึกษาหลัก ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ประจำสาขาวิชาดนตรีและการแสดง คณะดนตรีและการแสดง มหาวิทยาลัยบูรพา ronnachai@go.buu.ac.th
[2] Advisor, Assistant Professor, Faculty of Music and Performing Arts, Burapha University, ronnachai@go.buu.ac.th
[3] อาจารย์ที่ปรึกษาร่วม ศาสตราจารย์ วิทยาลัยดนตรี มหาวิทยาลัยรังสิต wbtrakulhun@gmail.com
[3] Co-Advisor, Professor, Conservatory of Music, Rangsit University, wbtrakulhun@gmail.com
Receive 04/11/65, Revise 14/05/67, Accept 16/05/67

Abstract

This research was a qualitative study with the objectives of the research were: 1. To analyze interpretations for the piano performances of Chinese and Thai composers. 2.To showcase the piano performance of Thai and Chinese compositions. The research scope was defined as 1. Interpretation of songs. 2. How to play This can give an idea of the conceptual process of the composer. and the researcher combined with the researcher's interpretation concept to guide the playing of the two songs. in public presentation.

The two songs are "Ramayana" and "Pi Huang" by Thai and Chinese composers. which is a song written for a solo piano using contemporary methods of composing Come to present ideas from both the presentation of national literature. and national performances resulting in a distinctive identity that appears in both songs prominently and a valuable song can be used as a model for further creativity.

Keywords: Interpretation, Piano, Contemporary Music

ความเป็นมาและความสำคัญ

จากวัฒนธรรมดนตรีทั้งทางด้านตะวันตกและทางด้านตะวันออก ต่างมีพัฒนาการและมีปัจจัยขับเคลื่อนมากมาย การผสมผสานวัฒนธรรมดนตรีทั้งสองฝากของโลกเริ่มจากการพยายามที่จะค้นหาสีสันของเสียง (Tone Color) ใหม่ ๆ เพื่อให้เกิดความแปลกใหม่และน่าสนใจในการบรรเลงดนตรี โดยได้ค้นหาจากแหล่งต่าง ๆ รวมทั้งการทดลองสร้างเครื่องดนตรีในรูปแบบที่แตกต่างจากของเดิม และการพยายามหารูปแบบใหม่ ๆ นอกจากวัฒนธรรมดนตรีของตนเอง เริ่มตั้งแต่ในศตวรรษที่ 18 จนถึงปัจจุบัน ตั้งแต่การใช้รูปแบบเสียงของดนตรีพื้นบ้านต่าง ๆ เช่น “ตุรกี จานิสซารี” (Turkish Janissary) โดยการเลียนแบบเอกลักษณ์ของเสียงในชาตินั้น ๆ ลักษณะเหล่านี้เกิดขึ้นในผลงานของคีตกวีที่มีชื่อเสียงในยุคคลาสสิค จนถึงยุคโรแมนติกหลายคน เช่น ไฮเดิน (Hydayn) โมสาร์ท (Mozart) บีโธเฟน (Beethoven) จนเข้าถึงยุคศตวรรษที่ 20 จึงเกิดผลงานดนตรีร่วมสมัย (Contemporary) ในลักษณะนี้มากมาย งานดนตรีที่สร้างสรรค์ขึ้นจากผู้ประพันธ์เพลง (Music Composers) หลากหลายท่าน ที่เสนอจินตนาการที่ไร้ขอบเขตของงานดนตรี ซึ่งถือได้ว่ามีคุณค่ามากมาย ตัวยุคสมัยที่เกิดขึ้นในยุคต่าง ๆ นั้น อาจกำหนดกฎเกณฑ์จากค่านิยม หรือความชอบของผู้คนในยุคนั้น แต่ก็มีคีตกวีอีกหลายท่านที่ต้องการความแปลกใหม่ สิ่งใหม่ ๆ ให้ผู้คนได้รู้ถึงพลังแห่งดนตรี การผสมผสานสิ่งต่าง ๆ เข้าด้วยกัน (ชวยเหวินซวิ่น, 2559) เปรียบเสมือนอาหารหลากรสที่พ่อครัวต้องการค้นหารสชาติใหม่ ๆ ในงานดนตรีจึงเกิดงานแนวผสมผสานวัฒนธรรมของซีกโลกตะวันออกและตะวันตกเข้าด้วยกัน ซึ่งเป็นอีกทางเลือกที่สามารถสร้างงานดนตรีแนวใหม่ได้ คีตกวีมากมายหลายท่านที่มีเป้าหมายในการค้นคว้าหาสิ่งใหม่ของงานดนตรี ทั้งที่ปรากฏหลักฐาน และไม่สามารถสืบค้นได้อีกมากมาย

ในยุคปัจจุบันการผสมผสานงานด้านวัฒนธรรมดนตรีมีหลากหลายรูปแบบซึ่งมีผู้ประพันธ์เพลงในลักษณะนี้เป็นจำนวนมาก ผู้วิจัยมีความสนใจผลงานด้านดนตรีร่วมสมัย โดยเฉพาะบทเพลงที่ประพันธ์สำหรับเปียโน จึงได้นำบทเพลงของผู้ประพันธ์ดนตรีที่มีชื่อเสียงของประเทศจีนและของประเทศไทยมาศึกษา โดยการสร้างสรรค์บทเพลงร่วมสมัยสำหรับเปียโนของไทยยังเป็นไปตามลักษณะของระบบประสานเสียงดนตรีคลาสสิกแบบตะวันตก ซึ่งเป็นแนวหลักของการสร้างสรรค์ดนตรีไทยร่วมสมัย บทเพลงเปียโน "รามเกียรติ์" ที่นำมาศึกษาในงานวิจัยนี้เป็นบทเพลงมาจากวรรณกรรมที่มีชื่อเสียงของประเทศไทย ส่วนการสร้างสรรค์บทเพลงร่วมสมัยสำหรับเปียโนของจีน ได้ประยุกต์ใช้องค์ประกอบที่หลากหลาย โดยการผสมผสานองค์ประกอบทางชาติพันธุ์ องค์ประกอบของอุปรากรและองค์ประกอบของดนตรีคลาสสิกตะวันตกเป็นแนวหลักของการสร้างสรรค์ดนตรีจีนร่วมสมัย เช่น บทเพลงเปียโน "ซีหยางเซียวกู่" บทเพลงเปียโนคอนแชร์โต "แม่น้ำหวงเหอ" และบทเพลงเปียโน "Pi Huang (ปี่ฮวง)" ที่ใช้ศึกษาในงานวิจัยนี้ ล้วนได้มาจากองค์ประกอบประเภทดังกล่าว การใช้องค์ประกอบทางดนตรีที่เป็นลักษณะเฉพาะของทั้งสองประเทศทำให้งานดนตรีทั้งสองเพลงมีลักษณะเฉพาะของภูมิภาคที่เด่นชัดและมีเสน่ห์ของชาติพันธุ์อยู่ในตัวด้วย

งานวิจัยนี้มีวัตถุประสงค์เพื่อตีความการบรรเลงบทเพลงร่วมสมัยสำหรับเปียโน และศึกษาเปรียบเทียบวัฒนธรรมดนตรีไทยและจีนผ่านบทเพลงร่วมสมัย โดยนำบทประพันธ์เพลงเปียโนมาเป็นตัวอย่างในการศึกษา และคัดเลือกบทเพลงของนักประพันธ์เพลงสมัยใหม่ที่มีลักษณะเฉพาะของภูมิภาคของทั้งสองประเทศ เพื่อศึกษาความเหมือนและความแตกต่างของบทเพลงที่สร้างสรรค์โดยผู้ประพันธ์ที่มีภูมิหลังทางวัฒนธรรมที่แตกต่างกันของทั้งสองประเทศ ซึ่งการศึกษางานดนตรีของทั้งสองประเทศนี้ ช่วยส่งเสริมการแลกเปลี่ยนดนตรีและวัฒนธรรมระหว่างสองประเทศ นำความคิดและแนวคิดใหม่ ๆ มาสู่การสร้างสรรค์ผลงานดนตรีร่วมสมัยสำหรับเปียโน และยังเป็นแนวทางให้สำหรับผู้ที่สนใจศึกษางานในลักษณะนี้ได้ต่อไป

วัตถุประสงค์การวิจัย

1. เพื่อวิเคราะห์การตีความเพื่อการบรรเลงบทเพลงเปียโนของนักประพันธ์เพลงชาวจีนและชาวไทย
2. เพื่อจัดแสดงการบรรเลงเปียโนบทประพันธ์เพลงไทยและเพลงจีน

ขอบเขตของการวิจัย

งานวิจัยเรื่อง “การตีความเพื่อการบรรเลงบทเพลงเปียโนของนักประพันธ์เพลงชาวจีนและชาวไทย” ผู้วิจัยกำหนดขอบเขตของการวิจัยในการวิเคราะห์เป็นสองส่วน ดังนี้

1. การตีความบทเพลง
2. วิธีการบรรเลง

ข้อตกลงเบื้องต้น

ผู้วิจัยกำหนดบทเพลงในการศึกษาครั้งนี้ ไว้จำนวน 2 บทเพลงคือ

1. บทเพลง “รามยณะ” ประพันธ์โดย วิบูลย์ ตระกูลฮุ้น

2. บทเพลง “ปี่ฮวง” ประพันธ์โดย จาง ฉาว (Zhang Chao)

วิธีดำเนินการวิจัย

ผู้วิจัยกำหนดใช้ระเบียบวิธีวิจัยเชิงคุณภาพ ในการเป็นกรอบการดำเนินงานวิจัย โดยวิธีการศึกษาและตีความจากข้อมูลตามหลักฐานเอกสาร รวมถึงบุคคลที่เกี่ยวข้องทั้งในด้านแนวคิดต่าง ๆ ที่เกี่ยวข้องกับบทเพลงจากการสัมภาษณ์ และใช้ทฤษฎีดนตรีตะวันตกและเทคนิคการบรรเลงเปียโนประกอบการวิเคราะห์ โดยเรียบเรียงออกมาในรูปแบบการพรรณนาวิเคราะห์ (Descriptive Research)

สรุปผลการวิจัย

การวิเคราะห์การตีความเพื่อการบรรเลงบทเพลงเปียโนของนักประพันธ์เพลงชาวจีนและชาวไทย ดังนี้

1. บทเพลง “รามยณะ” ประพันธ์โดย วิบูลย์ ตระกูลฮุ้น

<u>เนื้อหาและธีมบทเพลง</u>

บทประพันธ์เพลง “รามยณะ”ถือเป็นบทเพลงอันมีชื่อเสียงที่ดัดแปลงมาจากผลงานวรรณคดีเรื่องรามเกียรติ์สองกระบวนที่พระราชนิพนธ์โดยกษัตริย์ของไทย ซึ่งเป็นตอนที่ยักษ์รามสูรและนางเมขลาปรากฏกายในวรรณกรรม บรรเลงโดย ดร.รามสูร สีตลายัน ได้ใช้เทคนิคการกดและความเร็วของการกดลิ่มที่สัมพันธ์ต่อระดับเสียงของเปียโนและผสมผสานกับความเข้าใจ เพื่อบรรเลงเปียโนในฉากที่เกิดพายุฝนฟ้าคะนองและแผลงศร นอกจากนั้นยังได้เพิ่มเติมแรงบันดาลใจจากการสร้างสรรค์ที่ไม่เหมือนผู้ใด โดยมีการสอดแทรกเอกลักษณ์การสัมผัสแป้น การประสานเสียง และสไตล์ทางศิลปะที่พิเศษในการแสดงการบรรเลงเปียโนในช่วงที่มีเหตุการณ์ขว้างขวานจนเกิดฟ้าผ่าในวรรณกรรมและช่วงที่มีการดวลธนูในสงคราม เพื่อเป็นการเพิ่มสีสันให้แก่ผลงาน (วิบูลย์ ตระกูลฮุ้น, 2559)

ในการประพันธ์บทเพลงนี้ สามารถสรุปได้ถึงลักษณะอันโดดเด่นของดนตรีร่วมสมัยที่บ่งบอกถึงอารมณ์ที่พลุ่งพล่าน สายน้ำไหล เสียงฟ้าผ่า จากเหตุการณ์ทางธรรมชาติ โดยลักษณะเหล่านี้ล้วนแสดงให้เห็นถึงแนวความคิด สไตล์แบบใหม่ และการประสานเสียง ของดนตรีร่วมสมัยและดนตรีข้ามกาลเวลา เพื่อใช้ในการบรรเลงและการดัดแปลงเพลงสำหรับเล่นกับวงดนตรีที่สอดคล้องตามเอฟเฟกต์เสียงดนตรี และสอดรับกับการประยุกต์ใช้ผลงานร่วมสมัยและการแสดงให้เห็นถึงลักษณะเฉพาะตัว ทั้งนี้ ในช่วงการแสดง ผู้บรรเลงเพลงจำเป็นต้องมีทักษะการแสดงและความรู้ความเข้าใจในขั้นสูง

<u>รายละเอียดของบทเพลง</u>

บทประพันธ์เพลง “รามเกียรติ์” มีทั้งหมด 260 ห้อง แบ่งออกเป็น 2 กระบวน (Movement) ซึ่งประกอบด้วย

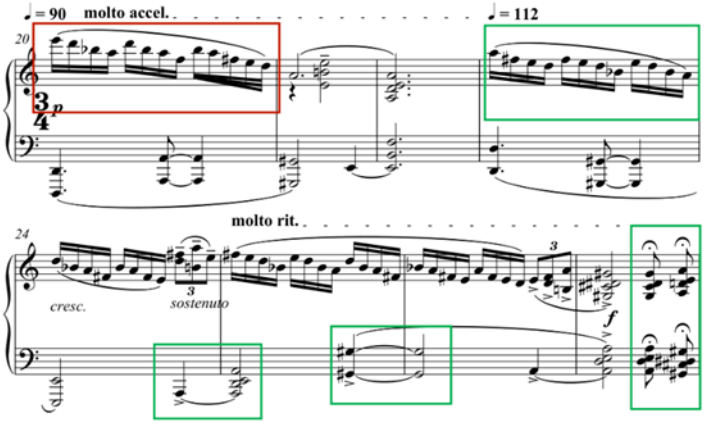
<u>กระบวนที่ 1</u> (movement) : ฟ้าคำราม (ห้องเพลงที่ 1-161) ในหน่วยทำนองนี้ หากดูจากเรื่องระบบเสียงเป็นหลัก จะเห็นได้ว่าในช่วงท่อนแรกเป็นต้นไป ผู้ประพันธ์มีการใช้สองคีย์ที่ต่างกันในเวลาเดียวกัน ซึ่งมีเป้าหมายในการบรรเลงเสียงฟ้าร้อง จึงได้มีการใช้ทุกช่วงเสียงในคีย์เปียโนสีดำและ

บันไดโน้ตห้าขั้นหลากหลายรูปแบบ เพื่อแสดงเอฟเฟกต์ของเสียงฟ้าผ่าให้ผู้ชมได้รับฟัง ซึ่งประกอบด้วย การใช้เสียงโน้ตในกลุ่มระดับเสียงสูง โดยใช้การเคลื่อนไหวอย่างรวดเร็วและค่อยผ่อนจังหวะเป็นนุ่มนวล ใช้การกดแป้นอย่างแผ่วเบา ใช้กลุ่มเสียงกัด และการเปลี่ยนระดับเสียงค่อยอันไพเราะ (p) ไปเป็นระดับเสียงดังปานกลาง (mf) ทั้งนี้ในการบรรเลงเปียโน ในแต่ละครั้งที่สื่อถึงเสียงย่างก้าวและการเคลื่อนไหวของเหล่าทวยเทพ จะใช้การเปลี่ยนการเหยียบพีเดิลทุกครั้ง และในบรรทัดที่สองขณะที่ความดังของเสียงค่อย ๆ ลดลง ใช้การเหยียบพีเดิลขวา เพื่อลากเสียงของโน้ตให้ยาวขึ้นและทำให้เกิดผลลัพธ์เสียงสะท้อนที่ก้องกังวานได้เป็นอย่างดี

ตัวอย่างที่ 1 โน้ตในกระบวนที่ 1 ของบทเพลงรามยณะ

นอกจากนั้นเทคนิคในการประพันธ์และสื่อถึงการบรรเลง จะเป็นเทคนิคที่ค่อนข้างทำให้ผู้ฟังรู้สึกถึงบรรยากาศของฟ้าร้อง เช่น ในหน่วยทำนองแรกเปรียบเสมือนกลุ่มเสียงของสายฟ้าที่ค่อย ๆ เบาลงและเงียบหายไปในที่สุด จากนั้นจึงเข้าสู่ช่วงที่สอง ที่เสียงการเคลื่อนไหวของเทพทั้งสองและเสียงย่างก้าวดังขึ้นพร้อมกับเสียงฟ้าผ่าและฟ้าร้องที่ดังเป็นครั้งคราวในท่วงทำนองเดียวกัน จนเกิดเป็นการเปรียบเทียบขึ้น

ตัวอย่างที่ 2 โน้ตในช่วงการเลียนแบบบรรยากาศเสียงฟ้าร้อง



ในบางช่วงผู้ประพันธ์ได้มีการใช้การบรรเลงเพลงหน้าพาทย์ตามรูปแบบของการบรรเลงเพลงไทยแบบดั้งเดิม ซึ่งนั่นทำให้การเคลื่อนไหวที่ลอยไปมาและเสียงฝีเท้าที่เป็นดั่งลักษณะสำคัญของเพลงยังคงหลงเหลืออยู่ จากการใช้เสียงที่ต่อเนื่องทำให้เห็นว่า ในท่อนนี้มือขวามีการใช้เทคนิคเสียงพิเศษจากคอร์ดdim คู่สามทำให้เสียงมีความต่อเนื่อง นอกจากนี้แล้ว เทคนิคการกดแป้นที่นุ่มนวลและการเป็นอิสระ อันเป็นการเปรียบเทียบขั้นสูงของจังหวะ รวมถึงเทคนิคของการเล่นเสียงซ้ำราวกับว่าเสียงมาจากที่แสนไกลและใกล้เข้ามา ก่อนที่จะล่องลอยออกไป เทคนิคเหล่านี้ล้วนแสดงให้เห็นถึงลักษณะการลอยที่ไม่ค่อยมั่นคง อันเป็นจุดเด่นของเมขลา ในทางด้านการรับฟังราวกับเสียงที่ไม่มีกฎเกณฑ์ แต่กลับมีกฎเกณฑ์และจังหวะที่สม่ำเสมอ ก่อให้เกิดความรู้สึกที่แกว่งไปมา ในระหว่างที่มีการใช้ความสัมพันธ์ของโทนเสียงเดิมซ้ำไปมา ทำให้เกิดบรรยากาศอันน่าสงบ มือซ้ายทำการบรรเลงท่วงทำนองที่อยู่ในช่วงเสียงต่ำและควบคุมเสียงให้มีความนุ่มนวล คล้ายกับเสียงฟ้าร้องที่ดังมาจากที่ไกลแสนไกล

ตัวอย่างที่ 3 โน้ตเพลงในช่วงห้องเพลงที่ 49-57

ท่อนสุดท้ายที่บรรเลงคือตอบจบของบทนำของเพลง โดยเป็นการลอกเลียนจุดเด่นของคุณภาพเสียงในท่อนที่หนึ่ง มีคุณสมบัติเด่นคือการบรรเลงแบบโซนาต้า และมีการเน้นเสียงฟ้าแลบเสียงสุดท้ายให้ดำเนินต่อไป ทั้งนี้การเหยียบพีเดิล จะทำให้ลักษณะของโทนเสียงเกิดการผสมผสานกันและกลายเป็นเสียงที่ยอดเยี่ยม

ตัวอย่างที่ 4 โน้ตเพลงช่วงสุดท้ายของกระบวนที่ 1

<u>กระบวนที่ 2</u> (movement) : แผลงศร (ห้องเพลงที่ 162-260)

ท่วงทำนองในช่วงนี้ ผู้ประพันธ์ยังคงเลือกใช้กลุ่มเสียงโทนต่ำและกลุ่มบันไดเสียงเพนทาโทนิกบนคีย์สีดำอย่างหนักแน่น เป็นการเปรียบเสียงเข้ากับเสียงฝีเท้าและพละกำลังของรามสูร มีการใช้เทคนิคการลากเสียงจากเหยียบพีเดิลขวา ก่อให้เกิดสีสันในกลุ่มช่วงเสียงสูง มือขวาทำการบรรเลงเสียงอย่างนุ่มนวลโดยไม่มีกฎเกณฑ์ตายตัว และไล่เสียงห้องที่สามจากกลุ่มเสียงต่ำให้ไปสู่เสียงสูง และ

ประโยชน์จากการเหยียบพีเดิล ทำให้เสียงของเปียโนมีความก้องกังวานและหนักแน่น ทั้งนี้ในห้องเพลงที่ 172 มือซ้ายที่มีการเล่นแบบซฟอร์ทซันโด (Sforzando) จะทำให้สีสันของเสียงสูงที่เล่นในช่วงก่อนหน้าถูกปกคลุมไป ดังนั้นจึงไม่มีความจำเป็นที่จะต้องเปลี่ยนพีเดิล แต่ควรที่จะสร้างกลุ่มจังหวะ (groove) เสียงสูงในทันทีหลังจากที่มีการเล่นเสียงโทนต่ำ นอกจากนี้ผู้ประพันธ์ยังสร้างบันไดเสียงประดิษฐ์ที่มีความสมมาตร ซึ่งในจำนวนนั้นคือศูนย์กลางเสียงบนตัวโน้ต “D” (D Eb F ♯ G A Bb C ♯ D) เพื่อใช้สำหรับการบรรเลงที่สื่อถึงลักษณะรูปลักษณ์ภายนอกและการเคลื่อนไหวของพระราม ผู้ประพันธ์เพลงนำองค์ประกอบทางดนตรีที่ปรากฏตรงหน้ามาทำการผสมผสานเข้าด้วยกันเพื่อทำให้เกิดประสิทธิภาพสูงสุดโดย รูปแบบโน้ตสามพยางค์ และลีลาจังหวะของตัวโน้ตดนตรีทั้งสี่สิบหกตัวที่สลับสับเปลี่ยนกันเพื่อทำให้เกิดการเน้นของกลุ่มจังหวะ

ตัวอย่างที่ 5 รูปแบบตัวโน้ตในกลุ่มจังหวะ (groove)

ใน 3 ห้องสุดท้ายของการบรรเลงเป็นการสรุปจุดจบการต่อสู้โดยรามสูรเป็นฝ่ายยอมแพ้และก้มกราบบาททูลขอพระราชทานอภัยต่อพระราม การบรรเลงเพลงในช่วงท้ายเป็นเสียงที่แผ่วเบาและนิ่มนวลมากซึ่งเป็นสัญลักษณ์สื่อถึงการยอมศิโรราบของยักษ์รามสูรพร้อมกับถวายศรของตนให้แก่พระราม

ผู้ประพันธ์ออกแบบโดยใช้การออกเสียงของเสียง และความดัง-เบา (dynamics) ในการผสานเสียงดนตรีของเปียโนเพื่อสื่อให้เข้าใจถึงเสียงฝน เสียงฟ้าแลบ และเสียงยิงธนู ซึ่งเป็นการใช้ประโยชน์จากเอกลักษณ์ของแรงบันดาลใจในการสร้างสรรค์ โดยแสดงให้เห็นถึงการกดแป้นคีย์เปียโน

การประสานเสียง และเอกลักษณ์ของรูปแบบศิลปะดนตรีในผลงานประพันธ์อันยอดเยี่ยมที่มีเนื้อหากล่าวถึงการต่อสู้ปะทะกันระหว่างขวานเพชรที่ทำให้เกิดเสียงดังกัมปนาทดุจสายฟ้าและศรของพระราม ซึ่งเป็นบทประพันธ์เพลงที่มีเอกลักษณ์ของท่วงทำนองและจินตภาพ

ตัวอย่างที่ 6 โน้ตในการจบบทเพลงในกระบวนที่ 2

2. บทเพลง “ปี่ฮวง” ประพันธ์โดย จาง ฉาว (Zhang Chao)

เนื้อหาและธีมบทเพลง

บทเพลงปี่ฮวงเป็นบทเพลงสำหรับเปียโนบรรเลงเดี่ยวที่ประพันธ์โดยจาง ฉาว นักประพันธ์ดนตรีชาวจีนสมัยใหม่ ได้แต่งขึ้นในปี ค.ศ.1995 จาง ฉาวได้กล่าวว่าบทเพลงปี่ฮวง เหมือนกับชีวประวัติและบทบันทึกของชีวิตช่วงหนึ่ง ซึ่งได้บันทึกความทรงจำที่สวยงามและความนึกคิดในการใช้ชีวิตของผู้ประพันธ์เพลง (จ้าวเป่ยยู, 2559) บทเพลงโดยรวมได้แบ่งออกเป็นสามตอน ซึ่งสอดคล้องกับสามช่วงเวลาของชีวิตผู้ประพันธ์ ดังนั้น ในการบรรเลงแต่ละตอนของบทเพลง จำเป็นต้องเชื่อมโยงกับประสบการณ์ทางชีวิตและลักษณะทางจิตวิทยาของช่วงต่าง ๆ ในการใช้ชีวิตเพื่อทำให้ผู้บรรเลงเพลงสามารถสื่อถึงความหมายและอารมณ์ของบทเพลง การวิจัยครั้งนี้ได้ผสมผสานลักษณะเฉพาะของรูปแบบ โทนเสียงและทำนองแบบอุปรากรปักกิ่งของบทเพลงปี่ฮวง เพื่อวิเคราะห์รูปแบบการแสดงออกของ "การผสมเสียงดนตรีเปียโนในการแสดงอุปรากรปักกิ่ง" และ "เสียงอุปรากรปักกิ่งในการบรรเลงเปียโน" ในบทเพลงเปียโนเปียโนปี่ฮวง เพื่ออภิปรายถึงการผสมผสานที่ชาญฉลาดของ "อุปรากรปักกิ่ง" และ "เปียโน" ที่เป็นเครื่องดนตรีตะวันตก ตลอดจนการพัฒนาและนวัตกรรมของการประยุกต์ใช้องค์ประกอบของอุปรากรปักกิ่งในการสร้างสรรค์เพลงเปียโน ตามความเข้าใจในบทเพลง ผู้วิจัยได้วิเคราะห์ลักษณะที่แตกต่างกันของการเปลี่ยนจังหวะทุกครั้งด้วยภาพหรือความหมายเชิงสัญลักษณ์ของสิ่งต่าง ๆ และทำการสรุปด้วยการวิเคราะห์และประสบการณ์ในการแสดง ซึ่งยังเป็นการสร้างสรรค์ใหม่ของวิจัย

รายละเอียดของบทเพลง

บทเพลงปี่ฮวง ทั้งบทเพลงมี 270 ห้องเพลง (Bar) และประกอบด้วย 3 กระบวน(Movement) ได้แก่

กระบวนที่ 1 ความทรงจำที่บริสุทธิ์ ของบทเพลงแบ่งออกเป็น 5 ตอน ได้แก่ (1) เต๋าป่าน (โหมโรง-Overture) (2) หยวนป่าน (3) เอ้อร์ลิ่ว (4) หลิวสุ่ย (5) ไคว่ซานเหย่น โดยรวมถึงห้องเพลงที่

1-85 สำหรับ “ป่าน” และ “เหย่น” ในจังหวะของอุปรากรจีน หากอธิบายด้วยจังหวะ 4/4 จังหวะที่หนึ่งมีนามว่า “ป่าน” จังหวะที่สองมีนามว่า “โถว เหย่น” จังหวะที่สามมีนามว่า “จง เหย่น” และจังหวะที่สี่มีนามว่า “มั่ว เหย่น” หากเป็นหนึ่งป่านหนึ่งเหย่นโดยทั่วไปเทียบเท่ากับหนึ่งเคาะหนึ่งจังหวะ และหากเป็นจังหวะไม่มีทั้งป่านและเหย่นก็เทียบเท่าเป็นจังหวะอิสระ ซึ่งในจังหวะอิสระจะไม่มีเสียงหนักและเสียงเบา เท่ากับจังหวะ 1/4 จังหวะของบทเพลงโดยรวมได้รับการจัดการอย่างอิสระและมีความยืดหยุ่น ผู้ประพันธ์แสดงถึงวัยเยาว์ของตนเองที่มีความรักและความผูกพันกับธรรมชาติ เนื่องจากผู้ประพันธ์เพลงอาศัยอยู่ในมณฑลยูนนานที่มีทัศนียภาพที่สวยงามตั้งแต่ยังเป็นเด็ก ดังนั้น เมื่อได้ฟังเพลง 5 ตอนดังกล่าวมักจะทำให้ผู้ฟังนึกถึงทัศนียภาพทางธรรมชาติที่สวยงามของยูนนาน ราวกับรูปถ่ายอันเก่าแก่ที่ได้บันทึกเรื่องราวหรือบุคคลที่อยู่ในความทรงจำในวัยเด็กของตนด้วย

โดยจังหวะทั้ง 5 ตอน ผู้วิจัยสรุปภาพรวมของการตีความดังนี้

1) เต๋าป่าน-นกที่อิสระ (ห้องเพลงที่ 1-6) เต๋าป่านในตอนนี้มีความสั้นและกระชับอย่างมาก เป็นจังหวะที่ไม่มีการลงเสียงหนักและเสียงเบาการเกิดเสียงรัว (Trill) สามครั้งในห้องเพลงที่ 1-3 ด้วยเทคนิคการบรรเลงแบบอ็อกเทฟ ซึ่งไม่เพียงแต่มีลักษณะทางศิลปะของ "เจี๋ยว ป่าน (จังหวะตอนจบของบทพูด)" ในอุปรากรปักกิ่ง แต่ยังมีลักษณะเปรียบเสมือนนกสองสามตัวที่ส่งเสียงร้องในยามรุ่งอรุณอันเงียบสงบ

2) หยวนป่าน-แทนทะเลสาบอันเงียบสงบ-โทนเสียงที่สงบและเป็นธรรมชาติ (ห้องเพลงที่ 7-25) เพลงตอนนี้เริ่มแสดงถึงธีมของบทเพลง และยังเป็นต้นแบบของการเปลี่ยนแปลงในตอนถัดไป โดยอธิบายความเงียบงันของธรรมชาติด้วยเสียงดนตรีที่สงบและเป็นธรรมชาติ โครงสร้างประโยคของเพลงตอนนี้ใช้ประโยคถามและประโยคตอบ มีประโยคหน้าและประโยคหลังที่สลับเสียงหนักและเสียงเบา เพื่อให้โครงสร้างของประโยคถัดไปมีความชัดเจนมากขึ้นในการได้ยิน เสมือนตัวคนยืนอยู่ริมทะเลสาบอันเงียบสงบและมีเงาสะท้อนในทะเลสาบ เพลงท่อนนี้แสดงลักษณะเสียงของอ็อกเทฟจากทั้งมืออีกครั้ง เสียงจากการเคลื่อนไหวในพื้นที่เสียงต่ำของมือซ้ายนั้นลึกและมั่นคงราวกับก้นทะเลสาบ ต้องมีความตั้งใจในการฟังเสียงขณะบรรเลงและการเคลื่อนไหวขอนิ้วกดเพื่อสร้างภาพลักษณ์ทางดนตรีที่สมบูรณ์ยิ่งขึ้นผ่านโทนเสียงดนตรี

3) เออร์ลิ่ว-แทนเพื่อนบรรเลงที่ไร้เดียงสา-ความร่าเริงและมีชีวิตชีวา (ห้องเพลงที่ 26-51) จังหวะเอ้อร์ลิ่วเป็นจุดแรกที่เปลี่ยนจังหวะจากจังหวะหยวนป่าน เป็นของการเพิ่มเสียงประดับของธีมในแง่ของเทคนิคการสร้างสรรค์ โน้ตทั้งหมดที่บรรเลงด้วยมือซ้ายในพื้นที่เสียงช่วงนี้ล้วนเป็นโน้ต B-flat เทียบเท่ากับบันไดเสียงจื่อในดนตรีจีนดั้งเดิม โดยเลียนแบบจังหวะการเคาะกลองเล็กในการแสดงอุปรากรปักกิ่ง การเปลี่ยนธีมของเพลงตอนนี้ไม่ได้เป็นเพียงการเพิ่มเสียงประดับอย่างกระชับ แต่ยังเปลี่ยนวิธีการบรรเลง เช่น การใช้เทคนิคโน้ตสแตกคาโต (Staccato) และการเปลี่ยนแปลงของเสียงหนักและเสียงเบาที่แสดงออก ในการบรรเลงตอนนี้ควรมีความว่องไวและคล่องแคล่วเพื่อสร้างบรรยากาศที่ร่าเริง และเสียงประดับควรกระฉับกระเฉงโดยเน้นแสดงภาพลักษณ์ของเด็กที่ร่าเริงและมีชีวิตชีวา ในส่วนสุดท้ายของท่อนเพลง เป็นส่วนเชื่อม เพลงส่วนนี้ให้เกิดความรู้สึกผ่อนคลายเสียงดนตรีเลื่อนไหลดังสายน้ำและได้เชื่อมโยงระบบเสียง (Tonality) และอารมณ์ไปยังตอนถัดไป

4) หลิวสุ่ย - แทนสายลมริมทะเลสาบ – มีความเป็นธรรมชาติและราบรื่น (ห้องเพลงที่ 52-67) เพลงตอนนี้ได้ใช้จังหวะแบบหลิวสุ่ย ผู้ประพันธ์เน้นแสดงลักษณะ “สายลมอ่อน” ลักษณะทั่วไปของกระแสน้ำและสายลมอ่อนคือความสม่ำเสมอและมีความราบรื่น เพื่อแสดงถึงลักษณะที่เป็นธรรมชาติและราบรื่นของกระแสน้ำและลมอ่อนที่พัดผ่านในท่อนนี้ ผู้ประพันธ์ได้ใช้โน้ตเขบ็ต 2 ชั้นอย่างต่อเนื่อง ก่อเป็นเอฟเฟคแบบมีป่านแต่ไม่มีเหย่น (มีเสียงหนักแต่ไม่มีเสียงเบา) การเคลื่อนไหวบนตัวโน้ตมีความสม่ำเสมอและเป็นธรรมชาติโดยไม่มีช่องว่าง และเพิ่มความเร็วจากจังหวะเอ้อร์ลิ่วในท่อนก่อน ความแรงโดยรวมจะเพิ่มจากเสียงเบาไปหาดังและเคลื่อนไหวไปที่พื้นที่เสียงสูงสุด จากนั้นเคลื่อนไหวจากพื้นที่เสียงสูงไปจนถึงพื้นที่เสียงกลางอีกครั้ง ในกระบวนการของการเพิ่มจากเสียงเบาไปหาดังควรเน้นที่การดำเนินการแบบการซ้ำทำนอง (Sequence) ของมือซ้ายแบบต่อเนื่องหลายครั้ง ซึ่งทำให้เกิดระบบเสียงที่แตกต่างจากการบรรเลงทางมือขวา เพิ่มความรู้สึกของความขัดแย้งทางดนตรี และนำบทเพลงไปสู่การพัฒนาอย่างต่อเนื่องด้วยการเลื่อนขึ้นทีละขั้นตามอารมณ์ที่แสดงออกของบทเพลง

5) ไคว่ซานเหย่น-แทนการใช้ชีวิตอย่างกระตือรือร้น-จิตใจที่สดใส (ห้องเพลงที่ 68-85) จังหวะ “ไคว่ซานเหย่น” เป็นจังหวะแบบหนึ่งของกลุ่ม 4 จังหวะ ได้สร้างความรู้สึกที่ร้อนแรงให้แก่ผู้ฟัง เปรียบเสมือนคนหนุ่มสาวที่กำลังสร้างชีวิตของตนเองด้วยความกระตือรือร้นและมีความทะเยอทะยานอันยิ่งใหญ่ต่ออนาคตเพลงตอนนี้ได้สร้างธีมขึ้นมาใหม่อย่างมีชีวิตชีวา เพิ่มความแรงในการบรรเลง จนสร้างจุดสุดยอดของภาคแรก ทางมือซ้ายเคลื่อนไหวอย่างต่อเนื่องบนโน้ตเขบ็ตสองชั้นด้วยวิธีการแตกคริ่งคอร์ดที่เหมือนกันในช่วงต้น ประกอบการไล่ขั้นคู่ 2 ไมเนอร์ ทำให้เสียงต่ำของเพลงตอนนี้เต็มเปี่ยมอย่างมากราวกับความหวังในชีวิตของอนาคต

<u>กระบวนที่ 2</u> ม่านป่าน-อารมณ์แห่งกวีและจินตนาการ ของบทเพลงรวมถึงห้องเพลงที่ 86-101 ของบทเพลงนี้ได้บรรเลงด้วยจังหวะม่านป่าน (Adagio) คำอธิบายประกอบ capriccio ของผู้ประพันธ์ เดิมหมายถึงบทเพลงแฟนตาเซียรูปแบบ "ฟิวจ์" (fugue)ซึ่งจากคำนี้สามารถทราบได้ว่าการปฏิบัติโดยรวมของเพลงท่อนนี้ค่อนข้างอิสระและมีจินตนาการ ในแง่ของจังหวะ จังหวะ 4/2 5/2 และ 6/2 จะสลับกัน และมือขวาจะบรรเลงโทนเดียวกันซ้ำภายในสองอ็อกเทฟในพื้นที่เสียงสูง ราวกับเสียงระฆังที่จากห่างไกล ทำให้เพลงท่อนนี้เต็มไปด้วยบรรยากาศที่ชวนฝัน การบรรเลงเพลงท่อนดังกล่าวนี้ ทางมือซ้ายรับผิดชอบการสร้างทำนองและเคลื่อนไหวในพื้นที่เสียงกลางเป็นหลัก ราวกับเสียงเบา ๆ จากใจของผู้ประพันธ์บทกวี และพื้นที่เสียงกลางได้เติมเต็มช่องว่างของพื้นที่เสียงสูงและเสียงต่ำ ได้เสริมและเพิ่มสีสันที่กลมกลืนของบทเพลงท่อนนี้ ผู้ประพันธ์ได้กล่าวไว้ว่า "ต้องการรวมบทกลอนยาวที่เขียนบนอาคารต้ากวนเมืองคุนหมิงของมณฑลยูนนานด้วยรูปแบบของบทสนทนาในขณะที่บรรเลงม่านป่าน (Adagio) ของท่อนนี้ ซึ่งแสดงถึงความปรารถนาภายในของผู้ประพันธ์ที่จะแสดงอารมณ์แห่งกวีออกมาอย่างเต็มที่จากเสียงเพลงท่อนนี้

ตัวอย่างที่ 7 โน้ตในท่อนม่านป่าน

<u>กระบวนที่ 3</u> มหากาพย์แห่งวีรบุรุษ ของบทเพลงแบ่งออกเป็น 4 ตอน ได้แก่ (1) ไคว่ป่าน (2) เหยาป่าน (3) ตั๋วป่าน (4) เหว่ยเชิง โดยรวมถึงห้องเพลงที่ 102-270 ในบทเพลงตอนนี้มักจะมีเสียงแสดงถึงความขุ่นเคือง และโดยรวมมีความเร็วสูง ซึ่งเป็นจุดสุดยอดของทั้งบทเพลง

โดยจังหวะทั้ง 4 ตอน ผู้วิจัยสรุปภาพรวมของการตีความดังนี้

1) ไคว่ป่าน-แทนการตัดสินใจอันเด็ดขาด-จังหวะที่คล่องแคล่ว (ห้องเพลงที่ 102-133) แม้ว่าเพลงตอนนี้จะสั้นแต่ก็มีความกระชับและประณีต การเปลี่ยนแปลงทางอารมณ์เสร็จสมบูรณ์โดยการซ้ำทำนองเพียงสองครั้งในโหมดที่แตกต่างกัน ได้เชื่อมโยงอย่างสมบูรณ์แบบกับประโยคการเปลี่ยนจากม่านป่าน (adagio) ในตอนที่สอง และได้ใช้จังหวะเหยาป่านในท่อนถัดไปโดยผ่านการเปลี่ยนโหมด (mode) สองครั้ง ท่วงทำนองที่บรรเลงด้วยมือขวามีความหนักแน่น และผ่านการซ้ำทำนองอีกครั้งเพื่อแทนการตอกย้ำความมุ่งมั่น คู่ประสานที่บรรเลงด้วยมือซ้ายมีจังหวะที่สม่ำเสมอเหมือนจังหวะการตีกลอง แต่มีขั้นคู่เสียงเป็นขั้นคู่ 2 ไมเนอร์ (Minor second) และขั้นคู่ 2 เมเจอร์ (Major second) ซึ่งทำให้จังหวะกระชับยิ่งขึ้น ระบบเสียงเปลี่ยนแปลงไปตามการเปลี่ยนของประโยค แสดงถึงอารมณ์ที่ตื่นเต้นเร้าใจ ซึ่งได้ช่วยเพิ่มบรรยากาศของความตึงเครียดและจริงจัง

2) เหยาป่าน-ดำเนินการอย่างเร่งรีบ-บรรยากาศที่ตึงเครียดและวิตกกังวล (ห้องเพลงที่ 134-175) บทเพลงตอนของเหยาป่านค่อนข้างยาว และลักษณะเหยาป่านในอุปรากรณ์จีนคือการเล่นเสียงเครื่องดนตรีอย่างรวดเร็วแต่เสียงการขับร้องช้า ซึ่งทำให้เต็มไปด้วยบรรยากาศที่ตึงเครียดและวิตกกังวล ความเร็วในการบรรเลงโดยรวมค่อนข้างเร็ว แม้ว่าจะมีการเปลี่ยนแปลงด้านความดังและความค่อยในช่วงแรกๆ แต่ควรให้ความสนใจในการสร้างบรรยากาศที่คลุมเครือและไม่สงบ เพลงตอนนี้เป็น

การเปลี่ยนจังหวะครั้งที่สองของโทนเสียงเอ้อร์หวง (ท่วงทำนองชนิดหนึ่งในการขับร้องในอุปรากร) เสียงจบท้ายของประโยคหน้าและประโยคหลังแต่ละประโยคใช้จังหวะเหมือนกันกับหยวนป่าน การใช้ทอคคาตา (toccata) แบบตะวันตกในพื้นผิวของเสียง (Texture) และการเปลี่ยนแปลงของเสียงประสานได้สร้างแรงผลักดันที่ดีในการแสดงออกทางอารมณ์ ในระหว่างการบรรเลง มือขวาจะบรรเลงซ้ำด้วยโทนเสียงเดียวกัน และในขณะเดียวกัน ให้ความสนใจกับการเร่งเสียงดังขึ้นเป็นลำดับและการผ่อนเสียงเบาลงเป็นลำดับ ทางมือซ้ายยังคงเคลื่อนไหวตามทำนองที่เปลี่ยนแปลงด้วยมือขวาอีกด้วย เสียงประสานที่ไม่กลมกลืนจำนวนมากปรากฏขึ้นหลังจากห้องที่ 159 ซึ่งได้เพิ่มความเข้มข้นขึ้นทั้งทางอารมณ์และเอฟเฟกต์เสียง นอกจากนั้นจะเห็นได้ว่ายังมีใช้เครื่องหมายเน้นเสียง (Accent) เพิ่มเข้ามาด้วย ตามด้วยเทคนิคการเทอร์โมโล่ (Tremolo symbol) และกลีซานโด (Glissando) เพื่อเลียนแบบลักษณะเสียงฆ้องและกลองในการแสดงอุปรากร ซึ่งได้ผลักดันอารมณ์ของบทเพลงให้ถึงจุดสุดยอด

3) ตั๋วป่าน-เสียงร้องแห่งความขุ่นเคือง-ท่วงทำนองนั้นดังก้องและทรงพลัง (ห้องเพลงที่ 176-255) บทเพลงตอนนี้มีจังหวะที่กระชับที่สุดในทั้งบทเพลงและโดยส่วนใหญ่เป็นจังหวะหนักความขัดแย้งรุนแรงขึ้น ซึ่งตอบสนองความต้องการทางอารมณ์ของ "ความขุ่นเคือง" ในบทเพลงตอนนี้

ท่วงทำนองของตั๋วป่านมีความราบรื่นหู และได้บรรเลงซ้ำ 3 รอบในอ็อกเทฟ (octave) ที่ต่างกัน ในส่วนนี้การบรรเลงของมือซ้ายเลียนแบบเสียงกลองและมือขวาเลียนแบบเสียงของเครื่องสายด้านความเร็วผู้ประพันธ์แต่งเป็นจังหวะเร็ว การบรรเลงในอ็อกเทฟจะเพิ่มความเร็วมากขึ้นในแต่ละรอบ เมื่อถึงรอบที่ 3 มีความเร็วถึงระดับเร็วที่สุด ขณะเดียวกันระบบเสียงก็เปลี่ยนเป็นเอโทนาลิตี (Atonality) นำอารมณ์ทางดนตรีไปสู่ระดับของความตึงเครียด ราวกับพื้นทะเลภายใต้พายุจนเกิดคลื่นขนาดใหญ่และคลื่นลูกหนึ่งสูงกว่าอีกคลื่นหนึ่ง ซึ่งทำให้อารมณ์ในบทเพลงดำเนินต่อไปและรุนแรงยิ่งขึ้น การบรรเลงซ้ำในอ็อกเทฟรอบที่ 3 จะต่างจาก 2 รอบแรก โดยผู้ประพันธ์ได้ตัดตอน ทำซ้ำ และลดหย่อนทำนองของบาร์ที่ 244-255 ในการบรรเลงอ็อกเทฟ (octave) รอบที่ 3 ในกระบวนการการลดหย่อนทำนองได้ลดโน้ตดนตรีหนึ่งพยางค์ และทำซ้ำด้วยโน้ต 3 พยางค์ แล้วเปลี่ยนเป็นเสียงเทอร์โมโล่ (tremolo symbol) ทำซ้ำจนหยุดที่คอร์ดเมเจอร์ อาจกล่าวได้ว่าวิธีการส่งเสริมอารมณ์ทางดนตรีรูปแบบดังกล่าวมีความพิเศษและเป็นวิธีการที่ได้ประสบความสำเร็จ หลังจากการยืดยาวขั้นคู่เสียงของคอร์ดเมเจอร์แบบอิสระแล้วตามด้วยขั้นคู่ 4 ซึ่งมีความกลมกลืนอย่างยิ่งในการต่อเนื่องจากอารมณ์ที่แสดงถึงจุดสูงสุดของประโยคหน้า จากนั้นลดความเร็วให้ช้าลงเพื่อเตรียมพร้อมสำหรับท่อนสุดท้ายของบทเพลง

4) เหว่ยเซิง-กลับสู่ความมุ่งมั่นดั้งเดิม-การบรรเลงคอร์ดเมเจอร์ทำให้เสียงกระจ่างแจ่มใส (ห้องเพลงที่ 256-270) ท่อนสุดท้ายของบทเพลงเป็นบทส่งท้ายและได้แสดงธีมของบทเพลงด้วยคอร์ดเมเจอร์ เพลงท่อนนี้เป็นการเลียนแบบเสียงระฆังของวัด ธีมของบทเพลงได้กระจายอยู่ในท่อนต่าง ๆ ของบทเพลง แต่เสียงดนตรีที่สะท้อนถึงธีมในเพลงท่อนนี้มีความกระจ่างแจ่มใสกระฉับกระเฉง และเต็มไปด้วยพลังอันไร้ขอบเขต ซึ่งเป็นสัญลักษณ์เพื่อแทนการกลับสู่ความมุ่งมั่นดั้งเดิมของผู้ประพันธ์หลังได้ประสบกับความสุขในช่วงวัยรุ่น ความพยายามและความผิดหวังในช่วงวัยเยาว์ จากนั้นตั้งความเชื่อมั่นของตนอีกครั้งจนกลับสู่ความมุ่งมั่นดั้งเดิม รูปแบบการแสดงของท่อนนี้สามารถกล่าวได้ว่า "เรียบง่ายและตรงไปตรงมา" คอร์ดเมเจอร์และเพิ่มความสูงในอ็อกเทฟที่ต่างกัน

จากการบรรเลงสลับกันของทั้งสองมือ และเสียงเทอร์โมโล่ (tremolo symbol) อ็อกเทฟและคอร์ดเมเจอร์ของประโยคสุดท้ายมีความเรียบง่ายและทรงพลัง โดยถือได้ว่าเป็นประเด็นหลักของทั้งบทเพลง ทำให้ตอนท้ายของท่อนนี้กลายเป็นตอนจบในรูปแบบจีนที่ได้ระเบิดอารมณ์ออกมาและจบอย่างสมบูรณ์แบบ

อภิปรายผล

บทเพลง รามเกียรติ์ และบทเพลงปี่ฮวง (Pi Huang) แนวความคิดและจินตภาพทางศิลปะได้แสดงถึงการเลียนแบบองค์ประกอบส่วนหนึ่งของธรรมชาติหรือเสียงเครื่องดนตรีในการแสดงอุปรากรปักกิ่ง บทเพลงทั้งสองบทเพลงล้วนได้แสวงหาคุณภาพของโทนเสียงของเปียโนเพื่อสะท้อนภาพและฟื้นฟูเอฟเฟกต์เสียงในองค์ประกอบดั้งเดิม อย่างไรก็ตาม บทเพลงทั้งสองบทใช้องค์ประกอบดั้งเดิมในการถ่ายทอดแนวความคิดและจินตภาพผ่านเสียงเปียโน โดยบทหนึ่งคือการใช้โครงเรื่องราวแบบดั้งเดิมกับบทเพลงเปียโน และอีกบทคือ การใช้องค์ประกอบของอุปรากรแบบดั้งเดิมกับบทเพลงเปียโน ดังนั้น บทเพลงทั้งสองบทนี้จึงมีประเด็นที่คล้ายคลึงกัน ซึ่งเป็นจุดที่น่าสนใจของงานวิจัยเรื่องนี้ด้วย

ข้อเสนอแนะ

1) งานวิจัยในลักษณะนี้ เป็นส่วนหนึ่งในการพยายามอธิบาย คุณลักษณะของงานประพันธ์เพลงร่วมสมัย ที่มีกลุ่มผู้ฟังไม่กว้างขวางมากนัก ซึ่งเมื่อผู้ที่สนใจงานในลักษณะนี้ ได้ศึกษาทำความเข้าใจ จะสามารถเห็นความงามของงานประพันธ์เพลงในลักษณะนี้ได้ลึกซึ้งยิ่งขึ้น

2) ผู้ที่สนใจสามารถนำแนวทางในลักษณะการตีความในบทเพลง ไปเปรียบเทียบกับงานในลักษณะเดียวกันได้ และสามารถเป็นแนวทางในการสร้างสรรค์ผลงานในลักษณะนี้ได้ต่อไป

รายการอ้างอิง

จ้าวเป่ยยู. (2559). *การวิเคราะห์ลักษณะการสร้างของชิ้นเปียโน "ปี่ ฮวง"*. รายงานวิจัย โครงการวิพากษ์งานศิลปะ. มหาวิทยาลัยยานเบียน.

ชวยเหวินซวิ่น. (2559). *การศึกษาเปรียบเทียบเพลงเปียโนร่วมสมัยระหว่างประเทศฝรั่งเศสและประเทศจีน*. Northwest Normal University.

วิบูลย์ ตระกูลฮุ้น. (2559). *โครงการอากาศธาตุ: บทประพันธ์เพลงเปียโนเพื่อการวิเคราะห์*. รายงานวิจัยฉบับสมบูรณ์. สำนักงานคณะกรรมการส่งเสริมวิทยาศาสตร์ วิจัยและนวัตกรรม.

THE BEAUTIFUL MIAO MOUNTAIN: THE CONTEMPORARY MUSIC CREATION FROM MIAO MUSIC CULTURE IN GUIZHOU

Hui Jiang[1] Akkarapon Dejwacharanon[2]

Abstract

"The Beautiful Miao Mountain" is based on the Feige tune (Flying song), the Feige of the Miao ethnic group in southeastern (Qiandongnan) Guizhou. It is a folk song with the characteristics of the Miao people in Guizhou with a long history. They live in the mountains, and singing is one of their daily communications, disseminating information, and expressing emotions. Because the two sides of the singing sing opposite each other across the mountain, the voice is soft and inaudible unless shouting. Let the other party hear the singing content, so the "Feige" of the Miao people is sung with an authentic voice, has solid penetrating power, and is more infectious, was born. This research aims to study Miao Fei Ge music in Guizhou and create a contemporary music creation from Miao Music Culture in Guizhou. The research has employed qualitative research methods and creative research methods to conduct research. In "The Beautiful Miao Mountain", the researcher used some elements of miao folk songs to create the music composition, used the violin vividly imitates the twists and turns of the human voice and the natural sounds of insects and birds in the early morning of Miaoling. It uses bright and cheerful Feige to describe the beauty of Miao Village in the early morning. It expresses the happy life scene of the Miao people. Using the violin to play the Miao Feige represents the human voice, a new fusion of national folk music and Western musical instruments, and an innovative form of contemporary Miao culture, which can improve the social awareness of national folk music. Another innovative performance of Miao music will also better promote the development of Miao music in Guizhou.

Keywords: The Beautiful Miao Mountain, Feige (Miao Flying Song), Violin, Contemporary

[1] Student, Master of Fine and Applied Arts Program in Music and Performing Arts, Faculty of Music and Performing Arts, Burapha University, 147768262@qq.com
[2] Advisor, Assistant Professor, D.F.A., Department of Music and Performing Arts, Faculty of Music and Performing Arts, Burapha University, akkarapon@go.buu.ac.th
Receive 05/08/66, Revise 09/05/67, Accept 14/05/67

1. Introduction

The Miao is an ancient ethnic group scattered all over the world, one of the largest settlements of the Miao is in Qiandongnan, Guizhou, where they now live (Zhao Xionggui, 2013). Miao Feige (Miao Folk Song) is the traditional music of Jianhe County and Leishan County in Guizhou Province and one of China's national intangible cultural heritages. Due to historical wars, migration, and other reasons, the Miao people mainly live in the lofty mountains and mountains of Leigong Mountain and Wuling Mountain. This area has high mountains, dense forests, ravines, and crisscrossed traffic. Singing is one of Miao's daily communication, disseminating information and expressing emotions. Because the two sides of the singing sing opposite each other across the mountain, the voice is soft and inaudible unless shouting. (Zhang Jin, 2015) Let the other party hear the singing content, so the "Feige" of the Miao people is sung with an authentic voice, has solid penetrating power, and is more infectious, was born. The Feige is clear and high-pitched, with significant ups and downs in the spin, and they jump up and down continuously, giving people a sense of edges and corners, and the rhythm is free and stretched. The rhythmic characteristics of indulgent shouting on the deep Miaoling (Pang Ying, 2020) The unique historical and geographical environment enables the Miao people to have their unique language, culture, and musical expression. Miao Ge incorporates the way and thinking of Miao people and nature. Among them, the tones of "535" and "b3" are the characteristic tones of the Miao Fei Ge, which profoundly express the character of the Miao people (Zhang Jin, 2015) In "The Beautiful Miao Mountain", the violin and the Feige combine perfectly together. The violin uses bright and cheerful Feige to describe the beauty of Miao Village and vividly imitates the natural sounds of insects and birds in the early morning of Miaoling. It expresses the different scenes of the happy life of the Miao people.

2. Research Objective

2.1 To study Miao Fei Ge music in Guizhou.

2.2 To Create a contemporary music creation from Miao Music Culture in Guizhou.

3. Research Methodology

The research employed qualitative research methods and creative research methods to conduct research. All data were collected from literature data and fieldwork methods; questionnaires, independent interviews, and observations. Study and analyze Miao History and Culture in Guizhou, Miao Music, Music Theory, Violin

Techniques, and Analysis, related research, and creative works. By classifying the literature and the collected materials, I extracted useful information, conducted detailed research and induction, and finally created contemporary music through Guizhou music culture.

4. The Subject of the Piece

"The Beautiful Miao Mountain" is the music presentation of the life scene of the Miao people and the happy life of the Miao people, and "The Contemporary Music Creation from Miao Music Culture in Guizhou" is an innovation of the Miao traditional music interpretation -- the vocal music songs with instrumental music, the original national folk music with international violin performance. We should not only retain the characteristics of loud, loud, and loud of Miao flying songs, but also reflect the elegance and simplicity of the violin in the performance -- It is a development and breakthrough of Miao music culture, but also a test. Using the violin to play the Miao Feige represents the human voice, a new fusion of national folk music and Western musical instruments, and an innovative form of contemporary Miao culture, which can improve the social awareness of national folk music. Another innovative performance of Miao music will also better promote the development of Miao music in Guizhou.

5. Miao of Guizhou

A long-standing ethnic minority, the Miao are scattered all over the world and are one of the fifty-six ethnic minorities in China. The Miao people of Guizhou have a long cultural history, dating back 5,000 to 6,000 years to the time of the Yanhuang legend. However, for historical and war reasons, they have undergone five major migrations (Shi Chaojiang, 1995) Now, located in the southeast of Guizhou Province, Xijiang Qianhu Miaozhai is the largest gathering place of Miao people in China and even the world.

The Miao boasts their language, as well as a long history of music and dance. The Miao loves to sing and dance, while music is the way and means by which the Miao people express their lives and emotions and are highly skilled.

6. Miao Feige

As one of the national intangible cultural heritages of China, the Miao Feige (Miao folk song) is a traditional music of Jianhe County and Leishan County, Guizhou Province. It is a form of Miao song sung by the real voice, which is highly penetrating and infectious. Miao Feige is clear and high, and the spinning method of big ups and

downs, more continuous jump up and down, give people a sense of angular, the rhythm is free and expansive, frequently with a few dense notes followed by a sudden release and an arbitrary extension, showing the rhythmic character of standing in the high mountains and deep valleys of the Miao mountains and shouting. The "535" and "b3" tones are characteristic of the Miao flying song, giving a deep expression of the character of the Miao people.

Miao Feige is one of the forms of Miao songs, with distinct ethnic characteristics. It is very personalized, different people sing different styles. Miao Feige has various singing forms, such as unison singing, solo singing, and duet singing. It is an authentic original ecological singing method, which generally adopts the dialect of Miao dialect and natural singing methods. In the process of singing, it has no accompaniment, strong original ecological characteristics, and ethnic local characteristics (Wang Linna, 2018)

7. On-the-spot investigation

To conduct a deeper study on Miao customs and culture, the researchers also conducted field visits to Qian Tao Miao Township, Huaxi District, Guiyang City, Guizhou Province; Jianshan Miao Village, Jianba Town, Suiyang County, Zunyi City, Guizhou Province; and Shibing County, Qiandongnan Miao Autonomous Prefecture, Guizhou Province. Respect for the current Miao life status, customs, culture, music, and other aspects of the in-depth understanding.

Figure 1 the Life of Miao people

Source: Hui Jiang

8. The Violin

For more than 300 years now, the violin is one of the most important instruments in Western music since the 17th century, it is the main instrument in the modern orchestra string group. Because of its beautiful tone, wide range and strong expression force, and its voice line is close to the human voice, the violin has been in

a prominent position and has been favored by people since its birth from the day that it was born. The violin can be ensemble and played alone, for centuries, famous composers from around the world have written a large number of classics for the violin and the violinist injects the soul, it makes the playing art of the violin more and more exquisite. (Xuan Qinfeng, 2020)

9. Violin playing skills

One of the most important stringed instruments, the violin has a delicate emotional expression and a singing tone that is highly expressive and infectious. It is capable of playing both lyrical melodies and passionate, virtuosic rhythms (Li Jie, 2015) The use of the violin, the closest instrument to the human voice in instrumental music, to play the Miao flying songs is not only an innovation but also because only the violin can show the singing human voice subtly.

"The Beautiful Miao Mountain" is based on the Miao Feige tune, which circulate in Qiandongnan, Guizhou, and is arranged based on the folk songs, preserving the original style characteristics of the Feige as much as possible in terms of tuning, utilizing transposition, rhythmic changes, and simulating birdsong to develop the piece significantly. In the music, some glissandos and overtones are utilized in the violin performance to represent the natural sound of birdsong in the morning of the Miao hamlet, while drumstick bowing and bow striking is used to represent the bright and joyful life of the Miao people during the festival.

10. The pentatonic scale

In the piece, Beautiful Miao Mountain, the traditional Chinese music theory of the pentatonic scale will be used.

As its name implies, the pentatonic scale is a scale of five tones arranged in pure fifths, starting with the Gong and ending with the Yu, in the following order: Gong - Shang - Jiao - Zhi - Yu, in Chinese notation: "1 2 3 5 6". In pentatonic notation, it is as follows:

Figure 2 The pentatonic scale
Source: Jiang Hui

The pentatonic scale is distinguished from the heptatonic scale by its lack of chromatic (minor second) intervals, which is referred to as the 'pentatonic scale without semitone' or the 'whole-tone pentatonic scale' (Ma Xiaoyu, 2019)

11. Music Interpretation

"The Beautiful Miao Mountain" is a musical performance with instrumental performance, singing, and dance. The work seems to tell a love story, but in fact, the love story shows the Miao people's life, farming, marriage, festival celebration, and other contents. In the process of singing the flying song, the rich feelings of the Miao people are conveyed and expressed. Throughout the performance, the author played six pieces of music created and adapted from the Miao flying songs, while the rest of the pieces were sung and played by the Miao singers and musicians. In the music works, the violin performance will be the whole music series together, she is like a leader, leading the audience through the Miao from morning to night day daily paintwork, marriage, celebration activities scene, immersive to understand the local conditions and customs of the Miao people, life customs and spiritual outlook. At the same time, in the whole work, in addition to the violin part, and the singing part of the author also as much as possible to retain the original ecological characteristics at the same time, with some adaptations to modern music style, and adjustments, the purpose is to let more people accept Miao music, hope to give the characteristics of the era in music.

12. Story Line

The morning sun in Miao village is shining brightly, with birds' twitter and the fragrance of flowers. Ah Mei and a few friends went out to the river, playing and singing while washing clothes. The girls' song attracted the boys doing farm work on the side, Ah Mei also saw her missing lover Ah Hao, two lovers cannot help but say love to each other...After working, the young people went to the square of the village to attend this year's harvest celebration. The celebration was lively and grand. In the celebration, everyone sang, danced and played Lusheng (Chinese wind instrument), singing and laughing...When the celebration was over, night fell and people dispersed, Ah Mei and Ah Hao also said goodbye. After a day of hustle and bustle, the Miao village was restored to its former tranquility...

13. Music analysis

According to the storyline, the music structure is divided into three parts: the introduction, the middle, and the ending.

Figure 3 the Music Structure
Source: Jiang Hui

In the introduction, violin Solo Miao Feige depicts the beautiful scenery of Miao village in the morning. The violin played clean, clear, and bright as if the sun shone through the leaves in the morning. With music describing the Miao village in the sunrise east, everything is awakened by the sun thriving scene beautiful scene. The bamboo flute is joined, and the violin plays alternately, changing the Miao flying song, just like the singer singing, the rhythm is freely relaxed. The Feige is one of the most characteristic tunes of Miao music. As long as the Miao Feige rings, the audience seems to be in the Miao ridge in the morning, as if to hear a beautiful Miao girl, is gently waking up the sleeping mountain with her beautiful song (see Figure 4).

Figure 4 the Music score of Miao Feige
Source: Jiang Hui

This piece of music is melodious, the melody is very large, and female singing uses the form of true and false sound conversion. So in this period of performance, to better show the characteristics of the Miao music and charm, the violin by changing the pitch-free conversion, and joining the "Glissando (Slide sound)" play, through the Glissando, a good connection between sound and sound, vividly restore the Miao Feige of the most characteristic of the "drag". The use of this performance skill not only shows the charm of the Miao Feige but also adds a gentle and charming charm to the Miaoling in the morning. As we know, the violin is the closest instrument to the human voice. The performance of the violin better restores the original voice of the unaccompanied Miao Feige, making this piece richer and more charming.

In the middle, the violin played four flying songs of the Miao nationality, among which three were the most important, which showed different life scenes: 1. "Youfang

song" showing the love scene of the Miao youth, 2. The "Labor song" of the Miao people's labor scene, 3. Show the Miao people dance "Dance song".

In every village in the Miao area, there is a "Youfang square" -- this is the favorite place for the local young men and women. When the night falls or the slack time rests, the young men and women in the village will be invited to the square to gather, make friends, and sing. If they meet their favorite lover in the square, they will convey their love and express their hearts with songs. From this, it is not difficult to see that the Miao people are very good at expressing emotions, the enthusiasm of the nation. Miao love song is a kind of regional five-tone scale folk song with a unique melody, with a falling and broad tone, long and graceful, relatively free rhythm, beautiful melody, and delicate and moving emotion.

The researchers adapted and created the “Youfang song” melody after absorbing the elements of the Taijiang region love songs. Although the instrument performance has no lyrics, "love" has become the core of musical expression. This piece of music is mainly emotional expression, melodious melody, graceful melody as if a pair of men and women in the mountains and deep valleys tell each other, echo each other, and miss each other mood. Suggest that although Ah Mei is playing in the laundry and washing with her sisters, but in the heart missing her lover Ah Hao, is eager to meet with him. From section 1 to section 26, the violin and bamboo flute are played alternately, imitating the love song of the Miao Feige, one side is the male and the other, the female, alternately duet. In this part of the performance, the violin used a lot of “Legato” (several notes were played in a bow), which reached the breath as coherently as possible, as if the Miao men and women were singing and chanting affectionately across the mountains. The Vibrato also increased, increasing the ups and downs of inner activities and the performance of emotional changes (see Figure 5). In the 27 sections of the paragraph, two instruments play together, suggesting that the hero and heroine gradually agree and understand each other through communication. This piece of music not only expresses emotion, indicates the development of the later plot later, but also plays a role of connecting the past and the next in the whole music (see Figure 6).

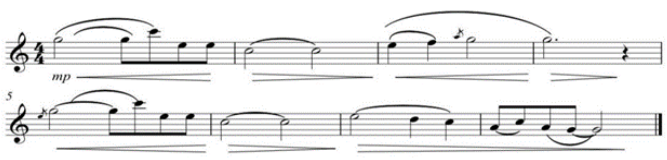


Figure 5 the Music score from “Youfang song”
Source: Jiang Hui

Figure 6 the Music score from “Youfang song”
Source: Jiang Hui

To show the expression of the labor field scene, we created and adapted a “Labor Song” according to the Miao folk song tune in southeast Guizhou province and the Miao song "Drunk Miao Township". The piece of music is mainly divided into two parts: section 1 to 8 is the first part, and section 8 to 22 is the second part. The first part is mainly to show the scene of the Miao people's work, and a melody with a strong rhythm is selected for the music. The tune is inspired by the Miao folk songs in southeast Guizhou province. This tune is often used by young men and women to play, tease each other, or praise, but the rhythm is relatively slow. But here we adjusted the rhythm a little faster, set to 80 / minute, first to match the speed of labor hoe, and then this speed is easier to show the sense of power when labor. For this reason, the violin changed the lyrical way of playing the bow before by hitting the bow, and the lower part of the bow is selected near the root of the bow. The notes played are full of power and crisp. In this way, the whole music is not only full of rhythm but also full of power. The listener can not only feel the strength and firmness of the working people when they work but also feel the vigorous vigor and exuberant energy of the young people. In the background of the music, the boys’ performance of the "hoe" in the eyes of the audience suddenly vivid up (see Figure 7).

Figure 7 the Music score from “Labor Song”
Source: Jiang Hui

The second part suddenly becomes broad and lyrical compared to the first part. The creative inspiration mainly comes from the singing of praises to Miao Township in “Drunken Miao Township”. Miao music is good at expressing emotions by using scenery. Music in these lyric expresses two feelings: on the one hand, it is the emotion between Ah Hao and Ah Mei's lover; on the other hand, is the Miao people's love for their hometown. Miao is a bright character, clear love and hate of the nation, so the expression of emotion is very clear and sufficient, both the love for lovers and love of hometown, are expressed very fully, so in the creation of this paragraph, continuous use of several 3 and 4 long, is to fully express the overflow of emotion. The violin plays the whole bow from the bow at the front bow root and pays special attention to the maintenance of the strength at the bow change, to reduce the trace of the bow change and maintain the continuity and extension of the breath. This choice of playing skills is like free and emotional singing in the mountains, and the inner emotion is abundant and full (see Figure 8).

Figure 8 the Music score from “Labor Song”
Source: Jiang Hui

The “Dance song” was created for the golden pheasant dance, the cheerful, violin, bamboo flute, and the Miao drum dance is adapted from the introduction of the section of the Miao Feige. But the pace has changed quite a lot. The rhythm of the introduction period is free, slow ~ fast ~ slow, while this period of rhythm is strict, fast, and uniform. The expression of emotion also changes from melodious, clear, and bright to happy and impassioned because of the change of rhythm. After playing a melody with the bamboo flute, the violin, and Miao drum are added accordingly, completing a process from far to near, from light to thick. The whole music adds a strong festive atmosphere with the addition of percussion music, while the violin and bamboo flute performance will fully show the joy of the festival. In this piece of music, the violin and bamboo flute also plays liake the leader, gradually bringing everyone's sight from the affectionate environment of men and women in front to the cheerful scene of the Miao festival celebration, which also paves the way for the following celebration activities. The addition of the Miao nationality golden pheasant dance makes the festive atmosphere more intense. The difficulty of playing the violin in this section increases, because in the fast rhythm at the same time to retain the style characteristics

of the Miao Feige. This requires not only the accuracy of the sound that quickly transforms the position in the high-span sound area, but also make sure the Glissando natural performance. At the same time, in order to better express the freedom and strength of the dance in the music, this section is almost all the whole bow performance except for the last three bars. At the end of the song, the violin quickly rushed to the top of the overtone, which imitates the habitual shouts of the singers at the end of the Miao Feige, showing the joy and confidence of the Miao people, and well showing the crisp and agile character of the Miao people (see Figure 9).

Figure 9 the Music score from “Dance song”
Source: Jiang Hui

In the ending, the traditional theme of Miao Feige appears again. At the end of the performance, the Miao Feige is played the same as at the beginning again. The whole work echoes at the beginning and end, alternating between morning and night. Different from the beginning, the performance is more quiet and calm, the music slowly ends in a peaceful life, describes the quiet, and people return to their homes to sleep, which also indicates that a new day is coming... (see Figure 10)

Figure 10 the Music score from the ending
Source: Jiang Hui

14. Suggestion

Through the history of the Miao (Miao customs and culture) understanding, the study and study of Miao music, the Miao flying song, and contemporary Miao music research and analysis, combined with the traditional Chinese music theory of the pentatonic scale, violin playing skills to create, create suitable contemporary aesthetic, with national characteristics of the violin playing music. Hope that through the music research-creation to achieve the following expectations: 1. A deeper understanding of Miao culture and Miao music. 2. Build a cultural bridge for the communication between the outside world and the Miao people. 3. Protect the traditional music culture of Guizhou Miao people in the form of music innovation. 4. To provide creative ideas for people who are interested in music and culture integration.

15. Conclusion

The Feige is bright and high, the melody rises and falls greatly, and the rhythm is free and stretches freely, vividly showing the character characteristics of the Miao people. But if it is limited to folk songs, the people who love popular songs will not appreciate their style. If limited to vocal singing, the people who love music in the world will inevitably feel monotonous. Playing the Miao Feige on the violin of the Western classical instrument is a challenging thing and also a very creative thing. Feige in more forms of music is my desire to spread the music and culture in my hometown.

I take Miao culture and Miao music as the cornerstone and adapt some modern music elements based on retaining their original ecological characteristics. --This is a development and breakthrough of Miao music and will further broaden the breadth and depth of the outside understanding of Guizhou Miao people from the level of music. I hope that this innovation can open up a fresh path for future folk music researchers and provide a reference for contemporary music creators. I hope more that the combination of violin and Feige--two traditional classical music from East and West, is more conducive to spreading the music of the Miao Feige hidden in the mountains, to every corner of the world, and building a beautiful bridge for the exchange of world music culture.

References

Li, J. (2015). *"Miao village flying song" music performance analysis and analysis of performance techniques [Master dissertation, Wuhan Conservatory of Music].* Wuhan Conservatory of Music Database.

Ma, X. (2019). Analysis of Heptatonic Scale and Pentatonic Scale. *Writers and Artists of China,* (10), 2

Pang, Y. (2020). Talking about the musical characteristics and singing characteristics of Qianjiang Miao Flying Song, *Song of Yellow River*, (06), 7

Shi, C. (1995). Five migration waves in the history of the Maio nationality. *Guizhou Ethnic Studies*, (01), 120-128

Wang, L. (2018). The singing characteristics and formal beauty of Miao flying song, *Home Drama*, (18), 56-57

Xuan, Q. (2020). Analysis on development and production of the Violin bow. *Entertainment Technology*, (06), 65-67

Zhao, X. (2013). On the cultural connotation of Miao silver jewelry in Qiandongnan, Guizhou. *Popular Literature and Art,* (09), 37-38

Zhang Jin. (2015). Exploring atomicdefects in Molybdenum disulphide monolayers. *Nature communications journal*, (18), 1-8.

บทบาทการส่งเสริมดนตรีไทยของพลตรีประพาศ ศกุนตนาค
SUPPORTION ROLES OF MAJOR GENERAL PRAPAS SAKUNTANAGA IN THAI TRADITIONAL MUSIC

ปรมินทร์ เต็มพร้อม[1] ภัทรวดี ภูชฎาภิรมย์[2]
Poramin Temprom[1] Patarawdee Puchadapirom[2]

บทคัดย่อ

งานวิจัยเรื่องบทบาทการส่งเสริมดนตรีไทยของพลตรีประพาศ ศกุนตนาค มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาประวัติชีวิตของพลตรีประพาศ ศกุนตนาค และบทบาทการส่งเสริมดนตรีไทยของพลตรีประพาศ ศกุนตนาค ใช้ระเบียบวิธีวิจัยคุณภาพ ผลการศึกษาพบว่า พลตรีประพาศ ศกุนตนาค เกิดในครอบครัวที่ชื่นชอบดนตรีไทย ทำให้เกิดความสนใจการขับร้องเพลงไทย โดยยึดทางเพลงตามคุณหญิงไพฑูรย์ กิตติวรรณ มีลีลาการขับร้องตามครูเหนี่ยว ดุริยพันธุ์ การขับร้องเพลงไทยได้ไพเราะประกอบกับมีความสามารถในการขับเสภาทำให้พลตรีประพาศ ศกุนตนาค ได้รับคัดเลือกให้เป็นผู้ขับเสภาประกอบละครทางสถานีวิทยุโทรทัศน์กองทัพบกช่อง 7 และเป็นนักร้องเพลงไทยในงานสำคัญต่าง ๆ

พลตรีประพาศ ศกุนตนาครับราชการทหาร เหล่าทหารสื่อสาร จึงทำหน้าที่เป็นผู้ประกาศข่าวในโอกาสสำคัญทางสถานีวิทยุโทรทัศน์กองทัพบกช่อง 5 ประกอบกับการเป็นนักแสดง และนักร้องเพลงไทย จึงทำให้ พลตรีประพาศ ศกุนตนาค มีชื่อเสียงเป็นที่รู้จักอย่างกว้างขวาง เมื่อให้การสนับสนุนส่งเสริมดนตรีไทยจึงมีผู้ให้ความสนใจทั้งการสมัครเป็นลูกศิษย์และติดตามผลงาน พลตรีประพาศ ศกุนตนาค มีบทบาทในการส่งเสริมดนตรีไทยทั้งการเผยแพร่การขับร้องเพลงไทย การตีกรับขับเสภา ผ่านสื่อทางวิทยุโทรทัศน์ สื่อออนไลน์ และเป็นผู้ประสานงานจัดงานดนตรีไทยในโอกาสสำคัญ นอกจากนั้นพลตรีประพาศ ศกุนตนาค ยังมีบทบาทในการสืบทอดดนตรีไทยทั้งในฐานะครูผู้ถ่ายทอดความรู้ขั้นพื้นฐานด้านการขับร้องเพลงไทย และการตีกรับขับเสภาให้กับลูกศิษย์ รวมทั้งการถ่ายทอดกรรมวิธีการสร้างกรับเสภา นอกจากนั้นพลตรีประพาศ ศกุนตนาคยังร่วมจัดตั้ง “สำนักสยามเสภานุรักษ์” ซึ่งเป็นอีกหนึ่งช่องทางในการส่งเสริมการขับร้องเพลงไทย และการตีกรับขับเสภาทางสื่อออนไลน์

คำสำคัญ: ดนตรีไทย, พลตรีประพาศ ศกุนตนาค

---

[1] นิสิตระดับมหาบัณฑิต หลักสูตรศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาดุริยางค์ไทย คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย makekeroroes@hotmail.com
[1] Student, Master of Thai Music, Faculty of Fine and Applied Arts, Chulalongkorn University, makekeroroes@hotmail.com
[2] อาจารย์ที่ปรึกษา, รองศาสตราจารย์ ดร. ประจำสาขาวิชาดุริยางคศิลป์ไทย, กรรมการศูนย์เชี่ยวชาญเฉพาะทางวัฒนธรรมดนตรีไทย, คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย patarawdee@hotmail.com
[2] Advisor, Associate Professor Dr., Thai Music Department, Committee, Center of Excellence for Thai Music and Culture, Faculty of Fine and Applied Arts, Chulalongkorn University, patarawdee@hotmail.com
Receive 09/08/64, Revise 05/09/64, Accept 06/09/64

Abstract

This study aimed to study the personal history of Major General Prapas Sakuntanaga and his roles in supporting Thai traditional music. This research employed guatitative research methodology. Me The findings revealed that Major General Prapas Sakuntanaga was born in a family which was satisfied with Thai traditional music. Therefore, he was interested in Thai traditional vocal music. He followed vocal music by Khunying Phaithoon Kittiwan and Kru Niao Duriyaphan's vocal music style. With the ability in singing beautifully and Sepha performance, he was chosen as a Sepha performer who sang drama songs of the Royal Thai Army Radio and Television 7. Moreover, he was always invited to sing Thai songs in many important events.

Major General Prapas Sakuntanaga soldiered in the Signal Department. He worked as an announcer to report news on several important occasions at the Royal Thai Army Radio and Television 5. Furthermore, he was an actor and a Thai singer; thus, he was widely well-known. As a distinguished supporter of Thai traditional music, there were many people who followed his performance and applied to be his students. In addition, he played as an important role in supporting Thai traditional music and spreading Thai vocal music. Importantly, he was such a person who relayed basic knowledge about Thai singing, Krubsepha, and how to invent Krubsepha to his students. Moreover, he was one of the founders of the Headquarters of Siamsephanuraksa, an organization supporting Thai singing, and Krubsepha performance through online platforms.

Keyword: Thai traditional music, Major General Prapas Sakuntanaga

ความเป็นมาและความสำคัญของปัญหา

พลตรีประพาศ ศกุนตนาค จบการศึกษาจากโรงเรียนเตรียมทหาร และโรงเรียนนายร้อยพระจุลจอมเกล้า รุ่นที่ 10 พลตรีประพาศ ศกุนตนาค เริ่มต้นชีวิตราชการที่กรมการทหารสื่อสาร ต่อมาเข้าเรียนที่โรงเรียนเสนาธิการทหารบก และเป็นอาจารย์สอนวิชาทหารทั้งภาคทฤษฎีและปฏิบัติที่โรงเรียนนายร้อยพระจุลจอมเกล้า และได้รับการเลื่อนยศเป็นนายพล ในปี พ.ศ.2534 ต่อมาได้เป็นผู้อ่านประกาศของคณะรัฐประหาร คณะปฏิรูป และเหตุการณ์สำคัญหลายครั้งที่เป็นสถานการณ์ความมั่นคงของชาติ

การขับร้องเพลงไทยเป็นอีกบทบาทหนึ่งที่พลตรีประพาศ ศกุนตนาค รักและชื่นชอบ เนื่องจากวัยเด็กใกล้ชิดกับบิดาซึ่งชอบขับร้องเพลงไทย และฟังเพลงไทยจากรายการวิทยุต่าง ๆ จนกระทั่งฝึกฝนหัดขับร้องเพลงไทยด้วยตนเองจากแผ่นเสียงของครูเหนี่ยว ดุริยพันธุ์ ซึ่งเป็นศิลปินที่ท่านชื่นชอบ ภายหลังจากนั้นได้มีโอกาสเรียนการขับร้องเพลงไทยขั้นพื้นฐานกับครูดนตรีไทยคนสำคัญอีกหลายคน นับตั้งแต่เป็นนักเรียนโรงเรียนนายร้อยพระจุลจอมเกล้า พลตรีประพาศ ศกุนตนาค มีโอกาสขับเสภาและขับร้องเพลงไทยในงานวันปิยมหาราช ทางสถานีวิทยุโทรทัศน์กองทัพบกช่อง 5 ลีลาน้ำเสียงของพลตรีประพาศ ศกุนตนาค ได้รับคำชมเชยจากผู้ฟังจำนวนมาก ภายหลังจบการศึกษา พลตรีประพาศ ศกุนตนาค เข้าทำงานที่กรมการทหารสื่อสาร และยังเป็นนักร้องประจำวงดนตรีไทยและวงโยธวาทิตของกรมการทหารสื่อสาร

ด้านการตีกรับขับเสภา พลตรีประพาศ ศกุนตนาค ศึกษาการขับเสภาจากการสั่งสมประสบการณ์เรียนรู้ด้วยตนเองจากการฟังการขับเสภา และศึกษาไม้กรับขั้นพื้นฐานจากครูศิริ วิชเวช (ศิลปินแห่งชาติ 2551) รวมทั้งเป็นผู้ขับเสภาในละครจักร ๆ วงศ์ ๆ ทางสถานีวิทยุโทรทัศน์กองทัพบก ช่อง 7 ของบริษัทสามเศียร จำกัด เช่น แก้วหน้าม้า ขวานฟ้าหน้าดำ ยอพระกลิ่น ปลาบู่ทอง ดาบเจ็ดสีมณีเจ็ดแสง เป็นต้น นอกจากการตีกรับขับเสภาแล้ว ท่านยังชอบทำกรับเสภาและแต่งกรับเสภาอยู่เสมอ ลีลาในการตีกรับขับเสภาที่ไพเราะทำให้มีผลงานบันทึกเสียง เช่น ขับเสภางานปี่พาทย์เสภาที่วังหน้า ขับเสภาชุด เสภาเสนาะคำหวาน เป็นต้น นอกจากนั้นพลตรีประพาศ ศกุนตนาค ยังมีความสามารถในการทำกรับเสภาด้วย

ด้านการส่งเสริมดนตรีไทย พลตรีประพาศ ศกุนตนาค มีบทบาทในการส่งเสริมดนตรีไทยโดยการเผยแพร่ความรู้สู่สังคมทางสื่อและการจัดงานแสดงต่าง ๆ เช่น การจัดการแสดงดนตรีไทยของชมรมดนตรีไทยโรงเรียนนายร้อยพระจุลจอมเกล้า การรวบรวมประสานงานนักดนตรีไทยจากศิษย์เก่าชมรมดนตรีไทยนายร้อยพระจุลจอมเกล้าและสโมสรนิสิตเก่าจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย เพื่อร่วมบรรเลงดนตรีไทยถวายงานสมเด็จพระกนิษฐาธิราชเจ้า กรมสมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี เนื่องในวันปิยมหาราช ณ สถานีโทรทัศน์ช่อง 5 ของทุก ๆ ปี

นอกจากนั้นพลตรีประพาศ ศกุนตนาค ยังมีบทบาทในการสืบทอดดนตรีไทยทั้งในฐานะครูผู้ถ่ายทอดความรู้ขั้นพื้นฐานด้านการขับร้องเพลงไทย การตีกรับขับเสภา กรรมวิธีการสร้างกรับเสภาให้กับลูกศิษย์ และพลตรีประพาศ ศกุนตนาค ยังร่วมจัดตั้ง “สำนักสยามเสภานุรักษ์” ซึ่งเป็นอีกหนึ่งช่องทางในการส่งเสริมการขับร้องเพลงไทย และการตีกรับขับเสภา ทางสื่อออนไลน์

ผู้วิจัยจึงเล็งเห็นถึงบทบาทความสำคัญของพลตรีประพาศ ศกุนตนาค ที่มีต่อวงการดนตรีไทย จึงศึกษาวิจัยเพื่อประโยชน์ในการเสริมสร้างความรู้เกี่ยวกับประวัติของผู้ที่มีบทบาทในการส่งเสริมและสืบทอดดนตรีไทย

วัตถุประสงค์ของการวิจัย

1. เพื่อศึกษาประวัติชีวิตของพลตรีประพาศ ศกุนตนาค
2. เพื่อศึกษาบทบาทการส่งเสริมดนตรีไทยของพลตรีประพาศ ศกุนตนาค

วิธีดำเนินงานวิจัย

การดำเนินการวิจัยใช้ระเบียบวิธีวิจัยเชิงคุณภาพ (Qualitative Research) โดยแบ่งเป็นขั้นเตรียมการ ขั้นดำเนินการ และขั้นตอนการวิเคราะห์ข้อมูล ขั้นเตรียมการ เป็นการศึกษาค้นคว้า รวบรวมข้อมูลจากเอกสารสิ่งพิมพ์ และจากแหล่งข้อมูลต่าง ๆ ขั้นดำเนินการ เก็บข้อมูลสัมภาษณ์บุคคล แบ่งเป็นสัมภาษณ์ครอบครัว ศิลปิน นักวิชาการ ผู้เกี่ยวข้อง และลูกศิษย์ ขั้นตอนการวิเคราะห์ข้อมูล ใช้วิธีการวิเคราะห์เนื้อหา โดยวิเคราะห์ให้สอดคล้องกับวัตถุประสงค์ จากนั้นรายงานผลการวิจัย สรุปเสนอแนะ และจัดพิมพ์รายงานวิจัยฉบับสมบูรณ์

ผลการวิจัย

1. ประวัติชีวิตของพลตรีประพาศ ศกุนตนาค

ภาพที่ 1 พลตรีประพาศ ศกุนตนาค
ที่มา: ประพาศ ศกุนตนาค

ภาพที่ 2 พลตรีประพาศ ศกุนตนาคขับเสภา
ที่มา: พิชชาณัฐ ตู้จินดา

พลตรีประพาศ ศกุนตนาค เกิดวันเสาร์ที่ 24 ธันวาคม 2475 เป็นบุตรชายคนโตของขุนเหมสมาหาร (ประพงศ์ ศกุนตนาค) และนางพริ้ง ศรีเพ็ญ สมรสกับ นางสุปรียา ศกุนตนาค (กล้าหาญ) มีบุตรธิดาทั้งหมด 4 คน คือ พลตรีศานติ ศกุนตนาค นายปิยะ ศกุนตนาค นางสาวปวรัตน์ ศกุนตนาค นางสุพัตรา ศกุนตนาค

พลตรีประพาศ ศกุนตนาค สำเร็จการศึกษาระดับมัธยมศึกษาตอนปลายจากโรงเรียนกรุงเทพคริสเตียนวิทยาลัย ภายหลังจากนั้นเข้าศึกษาวิชาการทหารที่โรงเรียนเตรียมนายร้อย รุ่นที่ 17 ในปี พ.ศ.2499 ต่อมาสำเร็จการศึกษาจากโรงเรียนนายร้อยพระจุลจอมเกล้า รุ่นที่ 10 ในปี พ.ศ. 2506 หลังจากนั้นพลตรีประพาศ ศกุนตนาค เริ่มต้นชีวิตราชการที่กรมการทหารสื่อสาร และสำเร็จการศึกษาจากโรงเรียนเสนาธิการทหารบก ในปี พ.ศ.2516 และเป็นอาจารย์สอนวิชาทหารทั้งภาคทฤษฎีและปฏิบัติ หมวดกองพลศึกษาที่โรงเรียนนายร้อยพระจุลจอมเกล้า ได้รับพระราชทานเลื่อนยศเป็นยศพลตรีในปี พ.ศ.2534 และทำหน้าที่เป็นผู้อ่านประกาศของคณะรัฐประหาร คณะปฏิรูป และเหตุการณ์สำคัญหลายครั้งที่เป็นสถานการณ์ความมั่นคงของชาติ

การศึกษาด้านดนตรีไทย พลตรีประพาศ ศกุนตนาค เริ่มต้นการเรียนรู้จากการได้ชมการบรรเลงดนตรีไทยกับขุนเหมสมาหาร (ประพงศ์ ศกุนตนาค) บิดา การเกิดในครอบครัวที่ชื่นชอบดนตรีไทย ทำให้เกิดความรักดนตรีไทย และสนใจการขับร้องเพลงไทยจึงศึกษาวิธีการขับร้องเพลงไทยของครูเหนี่ยว ดุริยพันธุ์ ด้วยตนเอง ดังพลตรีประพาศ ศกุนตนาค ได้ให้สัมภาษณ์กับผู้วิจัยไว้ว่า

> *ครูร้องตามแบบฉบับของครูเหนี่ยว ซึ่งแต่เดิมครูก็ฟังมาจากเทปต่าง ๆ ซึ่งครูจะชอบสำเนียงมอญมากเพราะเพลงมอญทอดเสียงได้มันเอื้อนเสียงได้ นักร้องที่จะร้องดีคืออย่างเพลงมอญสามารถใส่เสียงมอญได้ทุกเพลงที่เป็นสำเนียงมอญครูชอบหมด เช่น แขกมอญ แขกมอญบางขุนพรหมราตรีประดับดาว พระอาทิตย์ชิงดวงนางครวญ สุดสงวน คือ ทอดเสียงได้ ใส่เสียง* (ประพาศ ศกุนตนาค, การสื่อสารส่วนบุคคล, 16 มกราคม 2564)

ต่อมาศึกษาการขับร้องเพลงไทยขั้นพื้นฐานจากครูดนตรีไทยคนสำคัญหลาย ๆ คน เช่น คุณหญิงชิ้น ศิลปบรรเลง (ศิลปินแห่งชาติ, 2530) ครูท้วม ประสิทธิกุล (ศิลปินแห่งชาติ, 2529) คุณหญิงไพฑูรย์ กิตติวรรณ (ศิลปินแห่งชาติ, 2529) และได้รับคำแนะนำการขับร้องเพลงไทย รวมถึงมีโอกาสร่วมงานหลายครั้งกับครูเจริญใจ สุนทรวาทิน (ศิลปินแห่งชาติ, 2530) ครูสุดจิตต์ ดุริยประณีต (ศิลปินแห่งชาติ, 2536) และครูนิภา อภัยวงศ์ เป็นต้น โดยยึดทางเพลงตามคุณหญิงไพฑูรย์ กิตติวรรณ และลีลาการขับร้องตามอย่างครูเหนี่ยว ดุริยพันธุ์ คือมี ลักษณะการร้องเสียงสูง เอื้อนมีลูกคอกระทบเสียงลงทรวง กระแทกกระทั้นคำ การแบ่งคำร้องเป็นคำ พลตรีประพาศ ศกุนตนาค เล่าให้ผู้วิจัยฟังเกี่ยวกับการเรียนขับร้องเพลงไทย ว่า

> *เราก็ต่อหลายเพลงนะ จำไม่ค่อยได้ครั้งนั้นเราไปบ้านครูท้วม เราต่อเพลงสุรินทราหู สามชั้น และเพลงอื่น ๆ ที่จำได้ แล้วก็ไปต่อเพลงกับคุณหญิงชิ้น ตอนนั้นเราเป็นนักเรียนนายร้อย และก็ต่อเพลงพราหมณ์ดีดน้ำเต้ากับบุญชู ทองเชื้อ และเราก็ต่อกับคุณหญิงไพฑูรย์ กิตติวรรณ ครูท่านได้ต่อเพลงแขกมอญบางขุนพรหม ทางจางวางทั่ว พาทยโกศล เพลงนี้เป็นเพลงที่เราชอบและต่ออีกหลายเพลง และเพลงสองชั้น ทั่วไป และได้คำแนะนำ และเทคนิค*

การร้องเพลงไทยจากครูเจริญใจ ครูนิภา ครูสุดจิตต์ ส่วนครูศิริ ได้วิชาตีกรับและเสภา (ประพาศ ศกุนตนาค, การสื่อสารส่วนบุคคล, 30 พฤษภาคม 2564)

นอกจากการขับร้องเพลงไทยแล้ว พลตรีประพาศ ศกุนตนาค ยังสนใจการขับเสภา โดยสั่งสมประสบการณ์เรียนรู้ด้วยตนเองจากการฟังการขับเสภาจากครูเสภาคนสำคัญ ดังที่พลตรีประพาศ ศกุนตนาค ให้สัมภาษณ์กับผู้วิจัยเกี่ยวกับการศึกษาการขับเสภา ว่า “การขับของครูเกิดจากการเรียนรู้มาจากการฟังบ้าง เรียนรู้จากครูโบราณตีมา” (ประพาศ ศกุนตนาค, การสื่อสารส่วนบุคคล, 16 มกราคม 2564)

ในส่วนการศึกษาวิธีการตีกรับเสภา พลตรีประพาศ ศกุนตนาค ได้ศึกษาการตีกรับเสภากับครูศิริ วิชเวช โดยศึกษาการตีกรับไม้พื้นฐาน เช่น ไม้สกัดสั้น ไม้สกัดยาว ดังที่ครูศิริ วิชเวช กล่าวถึงการสอนตีกรับให้กับพลตรีประพาศ ศกุนตนาค ว่า

คุณประพาศเรียนตีกรับขับเสภากับผม ผมสอนให้และไปตีออกทีวีจนโด่งดังนะ ผมสอน แต่ตีกรับเพราะท่านขับเสภาได้อยู่แล้ว คุณประพาศก็ได้ไม้ พื้นฐานไปอย่างผม (ศิริ วิชเวช, การสื่อสารส่วนบุคคล, 23 มิถุนายน 2564)

กล่าวได้ว่าการศึกษาและการสั่งสมประสบการณ์ในเรื่องการขับร้อง และเรียนรู้การตีกรับขับเสภาทำให้พลตรีประพาศ ศกุนตนาค เป็นที่ยอมรับว่าสามารถขับร้องเพลงไทยและตีกรับขับเสภาได้ไพเราะ นอกจากนั้นพลตรีประพาศ ศกุนตนาค ยังได้ศึกษากระบวนการสร้างกรับเสภาด้วยตนเอง โดยนำรูปแบบกระสวนกรับเสภามาจากบ้านพาทยโกศล และกรับของนายตรัยเทพ เทวะผลิน ซึ่งเป็นกรับของเจ้าพระยารามราฆพ (หม่อมหลวงเฟื้อ พึ่งบุญ) จึงได้ทดลองปรับกระสวนกรับเสภาและเสียงของกรับเสภาจนมีเอกลักษณ์เฉพาะตน ดังที่พลตรีประพาศ ศกุนตนาค เล่าให้ฟังถึงเรื่องไม้ที่ใช้ทำกรับเสภาว่า

กรับจะดังไม่ดังอยู่ที่ไม้ ผมปล่อยทิ้งแห้งตามธรรมชาติ ถ้าทำขายเขาใช้วิธีอบไม้ น้ำหนักไม่ได้เพราะยางไม่มี กรับเสภาดีต้องมีน้ำหนัก ไม้ที่ทำกรับต้องเสี้ยนลายตรง แต่ถ้ามีตาไม้หรือเสี้ยนคดให้ไว้ด้านอื่น อย่าไว้ด้านที่กระทบ ได้มาต้องแต่งส่วนกระทบให้เว้ากลาง (ประพาศ ศกุนตนาค, การสื่อสารส่วนบุคคล 9 พฤษภาคม 2562)

2. บทบาทในการเผยแพร่ดนตรีไทยของพลตรีประพาศ ศกุนตนาค

พลตรีประพาศ ศกุนตนาคมีชื่อเสียงเป็นที่รู้จักอย่างกว้างขวาง จากการเป็นผู้ประกาศข่าว พิธีกรดำเนินรายการข่าว โฆษกรัฐบาล การเป็นนักแสดง นักขับร้องเพลงไทยและนักขับเสภา ต่อมาเมื่อพลตรีประพาศ ศกุนตนาคให้การสนับสนุนส่งเสริมดนตรีไทยจึงทำให้เป็นที่สนใจอันส่งผลต่อบทบาทในการสืบทอดดนตรีไทย

พลตรีประพาศ ศกุนตนาค รับราชการทหาร เหล่าทหารสื่อสาร ทำหน้าที่เป็นผู้ประกาศข่าวตั้งแต่ปี พ.ศ.2508 ทางสถานีวิทยุโทรทัศน์กองทัพบกช่อง 5 และทำหน้าที่เป็นผู้บรรยาย ดำเนินรายการถ่ายทอดสดโทรทัศน์รวมเฉพาะกิจแห่งประเทศไทยในงานพระราชพิธีสำคัญต่าง ๆ การใช้คำพูดที่มีลีลาน้ำเสียงหนักแน่น เข้มแข็ง และเป็นเอกลักษณ์ จึงได้รับความไว้วางใจให้ทำหน้าที่ในการประกาศข่าวสำคัญ ๆ โดยเฉพาะการประกาศข่าวของคณะปฏิวัติ คณะรัฐประหาร หรือคณะปฏิรูปที่

เกี่ยวข้องกับสถานการณ์ความมั่นคงของชาติหลายครั้ง เช่น การประกาศสถานการณ์ฉุกเฉินในเหตุการณ์พฤษภาทมิฬ ปี พ.ศ.2535 การประกาศของคณะปฏิรูปการปกครองในระบอบประชาธิปไตยอันมีพระมหากษัตริย์เป็นประมุข (คปค.) ในการรัฐประหารเมื่อวันที่ 19 กันยายน 2549 เป็นต้น จึงทำให้พลตรีประพาศ ศกุนตนาค เป็นที่รู้จักทั่วไป

ภาพที่ 3 ทำหน้าที่ผู้ประกาศข่าว ช่อง ททบ.5
ที่มา: ประพาศ ศกุนตนาค

ภาพที่ 4 ปฏิบัติหน้าที่โฆษกคณะปฏิวัติ
ที่มา: ผู้จัดการออนไลน์

นอกจากนั้นพลตรีประพาศ ศกุนตนาค ยังเป็นนักแสดงละครโทรทัศน์ ตั้งแต่ปี พ.ศ.2512 - 2540 โดยเป็นนักแสดงในสังกัดคณะพิมพรรณ ของครูสุพรรณ บูรณพิมพ์ รัชฟิล์มทีวี และกันตนา มีผลงานการแสดงละคร เช่น ผู้ดีจอมปลอม ชุมทางชีวิต สวนทางเถื่อน ขอเพียงรัก วงเวียนชีวิต เปลวไฟในดวงดาว เจ้าพระยาจักรี ศรีธรรมโศกราช ผลงานที่สร้างชื่อเสียงมากที่สุดของพลตรีประพาศ ศกุนตนาค คือ ละครสี่แผ่นดินในบทของคุณเปรม เมื่อปี พ.ศ.2517 ผลงานจากการแสดงละคร จึงทำให้พลตรีประพาศ ศกุนตนาค มีชื่อเสียงเป็นที่รู้จักอย่างกว้างขวางในบทบาทของนักแสดง

พลตรีประพาศ ศกุนตนาค ยังเป็นที่รู้จักจากการเป็นนักขับร้องเพลงไทยและนักขับเสภา ตั้งแต่เป็นนักเรียนโรงเรียนนายร้อยพระจุลจอมเกล้า การถ่ายทอดผลงานผ่านทางสื่อวิทยุโทรทัศน์ทำให้เป็นที่รู้จักและได้รับคำชมเชยซึ่งสร้างความภาคภูมิใจโดยเฉพาะการได้รับคำชมเชยจากหม่อมราชวงศ์คึกฤทธิ์ ปราโมช บนหน้าหนังสือพิมพ์สยามรัฐ ว่า “เสียงอย่างนี้หาไม่ได้อีกแล้ว” (ประพาศ ศกุนตนาค, การสื่อสารส่วนบุคคล, 16 มกราคม 2564) ภายหลังพลตรีประพาศ ศกุนตนาจบการศึกษาจากโรงเรียนนายร้อยพระจุลจอมเกล้าได้เข้ารับราชการที่กรมการทหารสื่อสาร จึงเข้าร่วมขับร้องกับวงสื่อสารสังคีต ออกอากาศทางสถานีวิทยุ วปถ.1 (วิทยุประจำถิ่น 1) และสถานีวิทยุโทรทัศน์กองทัพบกช่อง 5 เป็นประจำทุก ๆ เดือน ในรายการชื่อว่า “ส่งเสริมดนตรีไทย”และยังเป็นนักร้องวงโยธวาทิตของกรมการทหารสื่อสาร ออกอากาศทางสถานีวิทยุโทรทัศน์กองทัพบกช่อง 5 เป็นเวลา 1 ปี

ภาพที่ 5 รับบทเป็นคุณเปรม ในละครสี่แผ่นดิน
ที่มา: ประพาศ ศกุนตนาค

ภาพที่ 6 อัดเทปเสียงการขับเสภาละครจักร ๆ วงศ์ ๆ
ที่มา: ประพาศ ศกุนตนาค

นอกจากนั้นพลตรีประพาศ ศกุนตนาค ยังมีบทบาทในการเผยแพร่ดนตรีไทยทั้งการขับร้องเพลงไทย การตีกรับขับเสภา ผ่านสื่อวิทยุโทรทัศน์ เช่น งานดนตรีไทยอุดมศึกษา ครั้งที่ 20 ปี พ.ศ. 2531 ทางสถานีวิทยุโทรทัศน์กองทัพบกช่อง 5 งานการบอกสักวา เรื่องขุนช้างขุนแผน ตอนพลายงามอาสา งานพิธีไหว้ครูดนตรีไทย 9 สถาบัน ออกรายการสถานีวิทยุแห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย FM 101.5 MHz เป็นต้น อีกทั้งพลตรีประพาศ ศกุนตนาค ยังเผยแพร่ดนตรีไทยโดยทำหน้าที่ขับร้องและขับเสภาในงานสำคัญต่าง ๆ เช่น งานเสภาเสนาะคำหวาน งานปี่พาทย์เสภาที่วังหน้า งานการอบรมเชิงปฏิบัติการ เรื่อง เสภา: การประพันธ์และการขับขาน

ความสามารถในการขับร้องเพลงไทยและตีกรับขับเสภาดังกล่าวทำให้พลตรีประพาศ ศกุนตนาค ได้รับคัดเลือกให้เป็นผู้ขับเสภาของละครจักร ๆ วงศ์ ๆ ทางสถานีวิทยุโทรทัศน์กองทัพบกช่อง 7 ตั้งแต่ปี พ.ศ.2542 จนถึงปัจจุบัน จำนวนทั้งหมด 41 เรื่อง ผลงานดังกล่าวจึงทำให้พลตรีประพาศ ศกุนตนาค มีชื่อเสียงด้านการขับร้องเพลงไทย และการขับเสภา เป็นที่รู้จักอย่างกว้างขวาง

ภาพที่ 7 งานดนตรีไทยอุดมศึกษา ครั้งที่ 20 ปี พ.ศ.2531
ที่มา: ประพาศ ศกุนตนาค

ภาพที่ 8 คณาจารย์ผู้ขับเสภางานเสภาเสนาะคำหวาน
ที่มา: ภาณุภัค โมกขศักดิ์

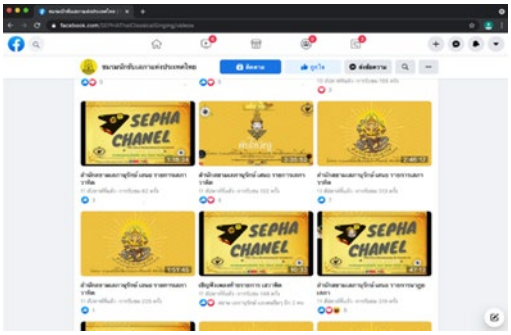
3. บทบาทในการสืบทอดดนตรีไทยของพลตรีประพาศ ศกุนตนาค

พลตรีประพาศ ศกุนตนาค มีบทบาทด้านการสืบทอดดนตรีไทยในฐานะครูผู้ถ่ายทอดความรู้ให้กับลูกศิษย์ ด้านการขับร้องเพลงไทย การตีกรับขับเสภา การสร้างกรับเสภา รวมถึงการประสานงานกิจกรรมด้านดนตรีไทย และร่วมจัดตั้ง “สำนักสยามเสภานุรักษ์”

การถ่ายทอดความรู้ด้านการขับร้องเพลงไทยสู่ลูกศิษย์ เริ่มต้นจากผู้เรียนฝากตัวเป็นศิษย์ โดยนำดอกไม้มาไหว้ครู และไหว้พระเพื่อเป็นการฝากเนื้อฝากตัว ซึ่งคำที่พลตรีประพาศ ศกุนตนาค พูดกับลูกศิษย์ ทุก ๆ คนในการฝากตัวเหมือนกัน คือ “ยินดีรับเป็นศิษย์” (ประพาศ ศกุนตนาค, การสื่อสารส่วนบุคคล, 16 มกราคม 2564) พลตรีประพาศ ศกุนตนาคใช้บ้านของท่านเองเป็นแหล่งเรียนรู้ และอนุญาตให้ลูกศิษย์เข้ามาพบและต่อเพลงได้ตลอดเวลาตั้งแต่อดีตจนถึงปัจจุบัน การถ่ายทอดความรู้ของพลตรีประพาศ ศกุนตนาค จะถ่ายทอดความรู้แบบตัวต่อตัว และพบว่าเพลงส่วนมากที่ถ่ายทอดให้ลูกศิษย์จะเป็นเพลงระดับพื้นฐาน เช่น เพลงราตรีประดับดาว เถา เพลงแขกมอญบางขุนพรหม เถา เพลงพระอาทิตย์ชิงดวง สองชั้น เป็นต้น ลูกศิษย์ที่ได้รับการถ่ายทอดการขับร้อง ได้แก่ นางวิกานดา ไอเบิล นายอาทิตย์ จิตรมั่น นายณัฏฐวุธ นุราช นายณัฐวัตร พงษ์สาริกิจ นางสาวจันจิรา ละม้ายเมือง และนายกวินภพ ทองนาค

ด้านการขับเสภาและตีกรับเสภา พลตรีประพาศ ศกุนตนาค จะถ่ายทอดการขับเสภาและการตีกรับขั้นพื้นฐานให้แก่ผู้เรียน เช่น การฝึกไม้กรับเสภาเบื้องต้น และการฝึกบทขับเสภาเรื่องขุนช้างขุนแผน ตอน ขุนแผนขึ้นเรือนขุนช้างถึงพาวันทองหนีไปอยู่ป่า ฉากขุนแผนฟันม่าน เป็นต้น อีกทั้งพลตรีประพาศ ศกุนตนาค ยังได้ถ่ายทอดกรรมวิธีการสร้างกรับเสภาให้กับลูกศิษย์ เช่น ถ่ายทอดให้กับนายณัฏฐวุธ นุราช ข้าราชการครูโรงเรียนร่มเกล้าวัฒนานคร สระแก้ว รัชมังคลาภิเษก

ภาพที่ 9 กรับเสภาของพลตรีประพาศ ศกุนตนาค
ที่มา: ประพาศ ศกุนตนาค



ภาพที่ 10 ผลงานเพจชมรมนักขับเสภาแห่งประเทศไทย
ที่มา: เพจชมรมนักขับเสภาแห่งประเทศไทย

นอกจากนี้พลตรีประพาศ ศกุนตนาค ยังส่งเสริมลูกศิษย์เข้าร่วมการประกวดขับร้องเพลงไทยและการประกวดขับเสภาในเวทีต่าง ๆ จึงทำให้ลูกศิษย์ของพลตรีประพาศ ศกุนตนาค มีบทบาทที่จะร่วมอนุรักษ์และสืบสานการขับร้องเพลงไทย และการขับเสภา รวมถึงลูกศิษย์ที่ได้รับการถ่ายทอดความรู้จากพลตรีประพาศ ศกุนตนาค ประกอบอาชีพเป็นนักดนตรี เป็นศิลปินอิสระ และเป็นครูในสถาบันศึกษา ซึ่งลูกศิษย์เหล่านี้จะได้ถ่ายทอดความรู้ด้านดนตรีไทยต่อไป

กล่าวได้ว่าพลตรีประพาศ ศกุนตนาค มีบทบาทในการเผยแพร่ถ่ายทอด และสืบทอดวิชาการทางด้านดนตรีไทย ด้วยจิตวิญญาณความเป็นครู และความรักดนตรีไทย อาทิตย์ จิตรมั่น ปัจจุบันเป็นรองผู้อำนวยการโรงเรียนวัดราชโอรส กรุงเทพมหานคร เล่าถึงการได้รับการถ่ายทอดความรู้และความประทับใจที่มีต่อพลตรีประพาศ ศกุนตนาค ว่า

> *ผมได้พบกับท่านอาจารย์ประพาศ ในช่วงราว ๆ เดือนสิงหาคม พ.ศ. 2554 จึงได้ฝากตัวเป็นศิษย์ของท่าน ท่านเป็นคนใจดี มีเมตตามาก ครูชอบเล่าเรื่องราวต่าง ๆ ในอดีตให้ฟังเสมอ ไปบ้านครูครั้งใด ครูจะเปิดเทปผลงานของท่านให้ฟังอยู่เป็นประจำ รวมทั้งผลงานของครูดนตรีไทยที่มีชื่อเสียงอีกหลาย ๆ ท่าน โดยเฉพาะอย่างยิ่งนักร้องผู้เป็นแรงบันดาลใจ และเป็นแบบอย่างในการขับร้องเพลงไทยของท่านนั่นก็คือ ครูเหนี่ยว ดุริยพันธุ์ ครูมักจะเปิดผลงานของครูเหนี่ยวให้ผมฟังเสมอ ...ตั้งแต่ครั้งแรกที่ได้ไปพบครูที่บ้าน ด้วยความที่ครูเป็นผู้ที่มีเมตตายิ่ง ครูจะดูแลเป็นอย่างดี ...ชวนพูดคุยอย่างเป็นกันเอง ไม่ถือตัวแม้แต่น้อย ครูไม่ปิดบัง อำพรางวิชา ความรู้แม้แต่น้อย สิ่งใดที่ผมสงสัย เมื่อเรียนถามท่าน ท่านก็จะอธิบายโดยละเอียด ...ด้วยความเมตตาของท่าน ท่านจึงชักชวนให้ผมได้ไปบรรเลงดนตรีถวายสมเด็จพระกนิษฐาธิราช ฯ ในช่วงเดือนตุลาคมของทุกปี ในโอกาสที่เสด็จพระราชดำเนินไปในการบันทึกวิดิทัศน์การบรรเลงดนตรีไทยร่วมกับนักเรียนนายร้อยพระจุลจอมเกล้า ณ สถานีวิทยุโทรทัศน์กองทัพบกช่อง 5 นับเป็นความเมตตาของท่านที่มอบให้กระผมอย่างที่สุด* (อาทิตย์ จิตรมั่น, การสื่อสารส่วนบุคคล, 19 มกราคม 2564)

นอกจากนั้นพลตรีประพาศ ศกุนตนาค เป็นผู้มีใจรักและมีความตั้งใจจริงในการทำนุบำรุงศิลปวัฒนธรรมทางด้านดนตรีไทย ทั้งการประสานการจัดกิจกรรมดนตรีไทย ดังมีส่วนร่วมในการจัดตั้งชมรมรวมนักดนตรี โรงเรียนนายร้อยพระจุลจอมเกล้าตั้งแต่ครั้งยังเป็นนักเรียนโรงเรียนนายร้อยพระจุลจอมเกล้า โดยเป็นแกนหลักในการประสานงานการจัดกิจกรรมดนตรีไทยของโรงเรียนนายร้อยพระจุลจอมเกล้า มาอย่างต่อเนื่อง และเป็นผู้ควบคุมหลักในการฝึกซ้อมนักดนตรีไทยวงเกี้ยวเกล้าที่ประกอบไปด้วยศิษย์เก่านักเรียนโรงเรียนนายร้อยพระจุลจอมเกล้าและศิษย์เก่าจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย เพื่อแสดงดนตรีไทยถวายสมเด็จพระกนิษฐาธิราชเจ้า กรมสมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี เนื่องในวันปิยมหาราชของทุก ๆ ปี ณ สถานีวิทยุโทรทัศน์กองทัพบกช่อง 5

ภาพที่ 11 และ 12 คณะวงดนตรีไทย “เกี้ยวเกล้า” ขับร้องและบรรเลงดนตรีไทยถวายสมเด็จพระกนิษฐาธิราชเจ้า กรมสมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี ณ สถานีวิทยุโทรทัศน์กองทัพบก ช่อง 5
ที่มา: ประพาศ ศกุนตนาค

พลตรีประพาศ ศกุนตนาค ยังมีบทบาทในการสืบทอดโดยเผยแพร่ดนตรีไทยผ่านการจัดตั้ง “สำนักสยามเสภานุรักษ์” ร่วมกับกลุ่มลูกศิษย์ ซึ่งพันธกิจของสำนัก คือ ศึกษา ค้นคว้า ส่งเสริมให้เยาวชนได้รู้จักและร้องเล่นเสภา เพลงไทย เผยแพร่ และอนุรักษ์ เสภา ดนตรี คีตศิลป์ไทย ให้คงอยู่คู่ชาติไทย ปัจจุบันเพจเสภาสมาคมได้รับความนิยมเห็นได้จากผู้ที่เข้ามาชมซึ่งเพจชมรมนักขับเสภาแห่งประเทศไทยได้มีผู้ติดตามทั้งหมด 1,453 คน และได้เผยแพร่วีดีโอความรู้เกี่ยวกับเสภาและดนตรีไทยแล้วทั้งหมด 338 คลิปวีดีโอ (โครงการจัดตั้งเสภาสมาคม สำนักสยามเสภานุรักษ์, 2564) “สำนักสยามเสภานุรักษ์” จึงเป็นอีกหนึ่งช่องทางในการส่งเสริมการขับร้องเพลงไทย การตีกรับขับเสภา ผ่านทางสื่อออนไลน์

ในฐานะผู้ศึกษาดนตรีไทยด้วยใจรักจนมีบทบาทสำคัญในการเผยแพร่และสืบทอดดนตรีไทย พลตรีประพาศ ศกุนตนาคได้ให้สัมภาษณ์กับผู้วิจัยเพื่อบอกต่อถึงคนรุ่นหลังในการอนุรักษ์ดนตรีไทยว่า

> *ก็ถึงบอกกันว่าให้ช่วยกันหน่อย ช่วยอนุรักษ์ไว้ นี่เสียดายว่าจะสูญเพราะว่านักศึกษาแต่ละวงแต่ละสถาบันเก่ง ๆ เยอะ ฝึกมือดี ๆ เยอะ พอจบแล้วเลิกก็เลยได้เลิก เพราะทำไม่ได้เลิก ไม่มีเวทีแสดง ไม่มีเวทีหากิน เข้าใจไหมเราถึงบอกเราไม่เลิก ว่าจะช่วยอนุรักษ์ไว้ให้มันคงอยู่ ใครว่าง ๆ มาบรรเลงเล่นกันมาแต่ตัวเครื่องที่นี่มีครบ และมีข้าวให้กิน* (ประพาศ ศกุนตนาค, การสื่อสารส่วนบุคคล, 16 มกราคม 2564)

ภาพที่ 13 ผู้วิจัยสัมภาษณ์พลตรีประพาศ ศกุนตนาค
ที่มา: ปรมินทร์ เต็มพร้อม

บทสรุป

พลตรีประพาศ ศกุนตนาค รับราชการทหาร เหล่าทหารสื่อสาร ทำหน้าที่เป็นผู้ประกาศข่าว การใช้คำพูดที่มีลีลาน้ำเสียงหนักแน่น เข้มแข็ง จึงได้รับความไว้วางใจให้ทำหน้าที่ในการประกาศข่าวสำคัญ โดยเฉพาะการประกาศข่าวที่เกี่ยวข้องกับสถานการณ์ความมั่นคงของชาติ จึงทำให้พลตรีประพาศ ศกุนตนาค มีชื่อเสียงเป็นที่รู้จักอย่างกว้างขวาง นอกจากนั้นพลตรีประพาศ ศกุนตนาค ยังเป็นนักแสดงละครหลายเรื่อง

การศึกษาดนตรีไทยของพลตรีประพาศ ศกุนตนาค เกิดจากความมีใจรักในดนตรีไทย และสนใจการขับร้องเพลงไทยจึงศึกษาการขับร้องเพลงไทยโดยได้รับคำแนะนำจากครูดนตรีไทยคนสำคัญ ในด้านการขับเสภาพลตรีประพาศ ศกุนตนาค ได้ศึกษาผ่านการสั่งสมประสบการณ์เรียนรู้ด้วยตนเองจากการฟัง ความสามารถในการขับร้องและขับเสภาดังกล่าวทำให้พลตรีประพาศ ศกุนตนาค ได้รับคัดเลือกให้เป็นผู้ขับเสภาของละครจักร ๆ วงศ์ ๆ ทางสถานีวิทยุโทรทัศน์กองทัพบกช่อง 7 และเป็นนักร้องเพลงไทยในงานสำคัญต่าง ๆ

พลตรีประพาศ ศกุนตนาค มีบทบาทในการเผยแพร่ดนตรีไทยผ่านสื่อทางวิทยุโทรทัศน์ และสื่อออนไลน์ ทั้งการขับร้องเพลงไทย การตีกรับขับเสภา และส่งเสริม สนับสนุน เป็นแกนหลักในการประสานงานการจัดงานดนตรีไทยของโรงเรียนนายร้อยพระจุลจอมเกล้า และเป็นผู้ควบคุมหลักในการฝึกซ้อมนักดนตรีไทยวงเกี้ยวเกล้า ส่วนบทบาทในการสืบทอดดนตรีไทย พลตรีประพาศ ศกุนตนาค ทำหน้าที่ครูผู้ถ่ายทอดความรู้ให้กับลูกศิษย์ และพบว่าเพลงส่วนมากที่ถ่ายทอดให้ลูกศิษย์จะเป็นเพลงระดับพื้นฐาน ในด้านการขับเสภา และตีกรับเสภา พลตรีประพาศ ศกุนตนาค จะสอนการขับเสภาและการฝึกตีกรับขั้นพื้นฐานให้แก่ลูกศิษย์ นอกจากนั้นพลตรีประพาศ ศกุนตนาค ยังร่วมจัดตั้ง “สำนักสยามเสภานุรักษ์” ซึ่งเป็นอีกหนึ่งช่องทางในการส่งเสริมการขับร้องเพลงไทย และการตีกรับขับเสภา ทางสื่อออนไลน์ นับเป็นการส่งเสริมดนตรีไทยของผู้มีใจรักดนตรีที่มีความเพียบพร้อมทั้งสถานะทางการงาน ชื่อเสียง และความสามารถในการขับร้องและขับเสภาได้ไพเราะ แม้พลตรี

ประพาศ ศกุนตนาค จะไม่ใช่ศิลปินอาชีพ แต่สถานภาพและบทบาทดังกล่าวส่งผลให้พลตรีประพาศ ศกุนตนาค เป็นที่รู้จักในฐานะผู้ที่รักดนตรีไทยและมีบทบาทในการสืบทอดดนตรีไทย

ข้อเสนอแนะ

การศึกษาบทบาทการส่งเสริมดนตรีไทยของพลตรีประพาศ ศกุนตนาค พบว่า จากการที่พลตรีประพาศ ศกุนตนาคได้ริเริ่มให้มีชมรมดนตรีไทยโรงเรียนนายร้อยพระจุลจอมเกล้า ทำให้ชมรมดังกล่าวมีบทบาทสำคัญในการเผยแพร่ดนตรีไทย ผู้วิจัยจึงขอเสนอแนะให้ผู้ที่สนใจศึกษาเกี่ยวกับชมรมดนตรีไทยโรงเรียนนายร้อยพระจุลจอมเกล้า เพื่อเป็นประโยชน์ด้านวิชาการต่อไป

กิตติกรรมประกาศ

การดำเนินการวิจัยอยู่ในความอนุเคราะห์ของศูนย์เชี่ยวชาญเฉพาะทางวัฒนธรรมดนตรีไทย คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

รายการอ้างอิง

โครงการจัดตั้งเสภาสมาคม สำนักสยามเสภานุรักษ์. (2564). วิดีโอทั้งหมด [ออนไลน์].
แหล่งที่มา: https://www.facebook.com/SEPHAThaiClassicalSinging
[19 เมษายน 2564]

การสร้างละครพันทางเรื่องผู้ชนะสิบทิศของครูเสรี หวังในธรรม
THE PRODUCTION OF LAKHON PHANTHANG PUCHANASIPTIT OF SEREE WANGNAITHAM

จุฑาวัฒน์ โอบอ้อม[1] อนุกูล โรจนสุขสมบูรณ์[2]
Jutawat Ob-om[1] Anukoon Rotjanasuksomboon[2]

บทคัดย่อ

บทความฉบับนี้ มีวัตถุประสงค์ เพื่อศึกษาการสร้างละครพันทางเรื่องผู้ชนะสิบทิศของครูเสรี หวังในธรรม ผู้วิจัยใช้วิธีการวิจัยเชิงคุณภาพโดยศึกษาจากเอกสาร ตำรา งานวิจัยและการสัมภาษณ์ นำเสนอด้วยการพรรณนาวิเคราะห์ตามวัตถุประสงค์ของการวิจัย

ผลจากการศึกษาพบว่า ละครพันทางเรื่องผู้ชนะสิบทิศของครูเสรี หวังในธรรม เป็นละครพันทาง เริ่มจัดแสดงตั้งแต่เดือนพฤศจิกายน พ.ศ.2528 ณ สังคีตศาลาและโรงละครแห่งชาติ รวมทั้งสิ้นจำนวน 56 ตอน การสร้างละครดังกล่าวเป็นการประพันธ์บทละครขึ้นใหม่จากการถอดบทประพันธ์จากนวยนิยายของยาขอบ การเลือกนักแสดงและการฝึกหัดเป็นการใช้นาฏยศิลปินที่รับราชการในกรมศิลปากร สำหรับการบรรจุเพลงในละครเป็นการใช้เพลงสำเนียงออกภาษาจากของดั้งเดิมและมีเพิ่มเพลงใหม่ ซึ่งกระบวนการสร้างละครพันทางนี้อยู่ในความควบคุมของครูเสรี หวังในธรรม ตลอดทุกขั้นตอน

คำสำคัญ: การสร้างละคร, ละครพันทาง, ผู้ชนะสิบทิศ, เสรี หวังในธรรม

[1] นิสิตหลักสูตรศิลปศาสตรดุษฎีบัณฑิต สาขาวิชานาฏยศิลป์ไทย คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย jutawat.thesis@gmail.com
[1] Student, Doctor of PhilosophyProgram in Thai Theater and Dance, Faculty of Fine and Applied Arts, Chulalongkorn University, jutawat.thesis@gmail.com
[2] อาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์ รองศาสตราจารย์ ดร. ภาควิชานาฏยศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย anukoon.r@chula.ac.th
[2] Advisor, Associate Professor Dr., Department of Dance, Faculty of Fine and Applied Arts, Chulalongkorn University, anukoon.r@chula.ac.th
Receive 09/02/65, Revise 18/04/65, Accept 09/05/65

Abstract

This article aims to study Lakhon Pantang making's Puchanasiptit of Seree Wangnaitham. Methodology research was used qualitative research by studying documents, textbooks, research papers interviews and descriptive analysis.

The results of the study found that Puchanasiptit of Seree Wangnaitham was a Lakhon Phanthang in Thai Traditional dance drama. It was begun a show in November 1985 at the Sangkhet Sala and the National Theater. there were 56 episodes. The production of the aforementioned drama was a rewrite of the play from the transcription of Yacop novels. The selection of actors and the practice of performing arts are the use of dance artists who serve in the Fine Arts Department. The music in the drama was taken from the original and new songs were added in Ethnic Thai Style. Every step's process of making this Lakhon Pantang is under the control of Seree Wangnaitham

Keyword: Production, Lakhon phanthang, Puchanasiptit, Saree Wangnaitham

บทนำ

ละครพันทางเป็นละครรำออกภาษา คือ ละครรำที่มีกลิ่นอายทางดนตรี ภาษา และกระบวนท่ารำที่แสดงถึงชาติต่าง ๆ เช่น ลาว พม่า จีน เขมร ชวา ละครพันทางเดิมเรียกว่า ละครผสมสามัคคี โดยเจ้าพระยามหินทรศักดิ์ธำรง (เพ็ง เพ็ญกุล) ในสมัยปลายสมัยพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว

ละครพันทางจัดแสดงได้รับความนิยม โดยเรื่องละครพันทางที่เป็นรู้จักนิยมแพร่หลาย เช่น ราชาธิราช สามก๊ก พระลอ แต่ได้หยุกชะงักและหมดความนิยมลง จนกระทั้งครูเสรี หวังในธรรม เริ่มประพันธ์บทและสร้างละครพันทางเรื่องผู้ชนะสิบทิศขึ้นใหม่ เริ่มจัดแสดงมาตั้งแต่เดือนพฤศจิกายน พ.ศ.2528 ณ สังคีตศาลาและโรงละครแห่งชาติ มีจำนวนตอนที่ใช้แสดงทั้งสิ้น 56 ตอน ทั้งนี้ยังคงจัดแสดงเรื่อยมามาจนถึงปัจจุบัน ตลอดระยะเวลาที่จัดการแสดงละครดังกล่าวได้รับความนิยมเป็นอย่างมากจากผู้ชม เกิดเป็นกระแสนิยมชื่นชมการแสดง อีกทั้งปรากฏการณ์ที่สำคัญของวงการนาฏกรรมที่ละครเรื่องดังกล่าวประสบความสำเร็จทางรายได้ และเกิดความนิยมในนักแสดงหลายท่าน ทำให้ผู้วิจัยเกิดความสนใจในการศึกษากระบวนการสร้างละครพันทางเรื่องนี้ ที่ประสบความสำเร็จและเป็นบันทึกทางประวัติศาสตร์ต่อวงการนาฏกรรม

บทความเรื่องนี้จึงต้องการศึกษาการสร้างละครพันทางเรื่องผู้ชนะสิบทิศของครูเสรี หวังในธรรม ที่มีกระบวนการสร้างละครที่สามารถสร้างความสำเร็จเป็นบันทึกทางวิชาการต่อไป

วัตถุประสงค์ของการวิจัย

เพื่อศึกษาการสร้างละครพันทางเรื่องผู้ชนะสิบทิศของครูเสรี หวังในธรรม

ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ

ทำให้ทราบถึงการสร้างละครเรื่องผู้ชนะสิบทิศของครูเสรี หวังในธรรม ซึ่งเป็นละครพันทางที่ประสบความสำเร็จและยังคงจัดแสดงสืบเนื่องมาถึงปัจจุบัน ถือว่าเป็นปรากฏการณ์ที่มีคุณค่าทางนาฏกรรม

ขอบเขตการศึกษา

การดำเนินการศึกษาครั้งนี้ ผู้วิจัยได้กำหนดขอบเขตของการศึกษาโดยผู้วิจัยเลือกเก็บข้อมูลจากการเอกสารทางวิชาการและการเก็บข้อมูลจากการสัมภาษณ์นักแสดง ศิลปิน ผู้ที่มีส่วนร่วมงานในการแสดงละครพันทางเรื่องผู้ชนะสิบทิศซึ่งเป็นผู้ที่เคยร่วมงานกับครูเสรี หวังในธรรม

วิธีการดำเนินการวิจัย

งานวิจัยเรื่องนี้ ผู้วิจัยได้ใช้ระเบียบวิธีวิจัยแบบเชิงคุณภาพ มุ่งเน้นการวิเคราะห์ข้อมูลเชิงคุณภาพ โดยเก็บข้อมูลจากการค้นคว้าเอกสาร ตำรา บทความ หนังสือและการสัมภาษณ์บุคคล เช่น คุณครูนพรัตน์ ศุภาการ หวังในธรรม คุณครูไพฑูรย์ เข้มแข็ง รองศาสตราจารย์ ดร.ศุภชัย จันทร์สุวรรณ คุณครูปกรณ์ พรพิสุทธิ์ ศาสตราจารย์ ดร.สวภา เวชสุรักษ์ เพื่อนำองค์ความรู้ที่ได้มาวิเคราะห์เป็นผลการศึกษา ตามวัตถุประสงค์ของการศึกษา ด้วยการเรียบเรียงผลการวิจัยวิธีการพรรณนาวิเคราะห์

สรุปผลการวิจัย

ละครพันทางเรื่องผู้ชนะสิบทิศของครูเสรี หวังในธรรม จากศึกษาทบทวนวรรณกรรมพบว่ามีงานวิทยานิพนธ์ที่เกี่ยวข้องกับละครพันทางเรื่องผู้ชนะสิบทิศจำนวนหนึ่ง แต่จากข้อมูลที่ได้จากการศึกษาดังกล่าวยังขาดการนำเสนอขั้นตอนการสร้างละครพันทางเรื่องผู้ชนะสิบทิศของครูเสรี หวังในธรรม และจากการศึกษาค้นคว้าเพิ่มเติมจากเอกสารทางวิชาการ และจากการสัมภาษณ์ ทำให้ยังพบว่ามีข้อมูลพบว่าการจัดสร้างละครพันทางดังกล่าวนี้ มีขั้นตอนและวิธีการสร้างละครพันทางเรื่องผู้ชนะสิบทิศนี้ ซึ่งเป็นหัวข้อดังต่อไปนี้

1. ประวัติละครพันทางพบหลักฐานว่าจัดแสดงขึ้นปลายสมัยพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว (สุรพล วิรุฬห์รักษ์, 2547) เดิมเรียกว่าละครผสมสามัคคีโดยเจ้าพระยามหินทรศักดิ์ธำรง (เพ็ง เพ็ญกุล) เป็นการนำเรื่องพงศาวดารทางประวัติศาสตร์มาดัดแปลงเป็นบทละครพันทาง เช่น ราชาธิราช สามก๊ก ต่อมาคณะละครนฤมิตรของพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้า ฯ กรมพระนราธิปประพันธ์พงศ์พระนิพนธ์บทละคร เรื่อง พระลอ แสดงในสมัยพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเจ้าเกล้าอยู่หัว หลังจากนั้นละครพันทางเริ่มได้รับความนิยมลงตามลำดับ

2. บทละครพันทาง เรื่อง ผู้ชนะสิบทิศ บทประพันธ์ของครูเสรี หวังในธรรม ที่นำนวนิยายเรื่องผู้ชนะสิบทิศของยาขอบ นามปากกาของโชติ แพร่พันธุ์ (อินทรเดช เทพวงศ์) ซึ่งเป็นที่รู้จักแพร่หลายผ่านทางสื่อในรูปแบบของภาพยนตร์และละครโทรทัศน์เป็นที่รู้จัก แต่ยังไม่ปรากฏทำเป็นละครรำอย่างละครพันทาง จึงทำให้ครูเสรี หวังในธรรมสร้างสรรค์เป็นรูปแบบละครพันทาง

(กรมชลประทาน, 2535) เรื่องผู้ชนะสิบทิศเป็นปรากฏการณ์ที่รู้จักแพร่ ซึ่งสรุปเป็นลำดับเหตุการณ์ตามดังนี้

ตารางที่ 1 ลำดับเหตุการณ์การเผยแพร่ผู้ชนะสิบทิศ

ลำดับที่	เหตุการณ์
1	นิยาย เรื่องยอดขุนพล โดย ยาขอบ ลงหนังสือพิมพ์สุริยารายวัน เมื่อ พ.ศ.2474
2	นวนิยาย เรื่องผู้ชนะสิบทิศ โดย ยาขอบ ลงหนังสือพิมพ์ประชาชาติ เมื่อวันที่ 10 ธันวาคม พ.ศ. 2476
3	ภาพยนตร์ เรื่อง ผู้ชนะสิบทิศ ตอน ยอดขุนพล ฉายเมื่อวันที่ 8 เมษายน พ.ศ.2509 ฉายโรงหนังแกรนด์ วังบูรพา
4	ภาพยนตร์ เรื่อง ผู้ชนะสิบทิศ ตอน บุเรงนองลั่นกลองรบ ฉายเมื่อวันที่ 15 เมษายน พ.ศ.2510 ฉายศาลาเฉลิมกรุง
5	ภาพยนตร์ เรื่อง ผู้ชนะสิบทิศ ตอน บุเรงนองถล่มหงสาวดี ฉายเมื่อวันที่ 7 กันยายน พ.ศ.2510 ฉายศาลาเฉลิงกรุง
6	ละครโทรทัศน์ เรื่อง ผู้ชนะสิบทิศ ฉายทางช่อง 4 บางขุนพรหม พ.ศ.2501
7	ละครโทรทัศน์ เรื่อง ผู้ชนะสิบทิศ ฉายทางช่อง 4 บางขุนพรหม พ.ศ.2504
8	ละครโทรทัศน์ เรื่อง ผู้ชนะสิบทิศ ฉายทางช่อง 4 บางขุนพรหม พ.ศ.2514
9	ละครโทรทัศน์ เรื่อง ผู้ชนะสิบทิศ ฉายทางช่อง 9 พ.ศ.2523
10	ละครโทรทัศน์ เรื่อง ผู้ชนะสิบทิศ ฉายทางช่อง 5 พ.ศ.2526
11	ละครพันทาง เรื่อง ผู้ชนะสิบทิศ โดยครูเสรี หวังในธรรม เริ่มแสดงครั้งแรก ณ สังคีตศาลา เดือนพฤศจิกายน พ.ศ.2528 ถึงปัจจุบัน

ภาพที่ 1 ภาพปกนวนิยายผู้ชนะสิบทิศ ฉบับพิมพ์ครั้งที่ 7 พ.ศ.2498
ที่มา: http://www.lungkitti.com/product.detail_999828_en_4407275

จากการศึกษาพบว่ารูปแบบการสร้างละครแบ่งเป็นขั้นตอนดังนี้

1. บทละครเรื่องผู้ชนะสิบทิศเป็นการนำนวนิยายเรื่องผู้ชนะสิบทิศบทประพันธ์ของยาขอบ (โชติ แพร่พันธุ์) ประพันธ์ขึ้นใหม่เป็นบทละครพันทาง (ร้อยกรอง) โดยใช้วิธีเป็นการย่อความเป็นบทละคร เช่น อย่างบทกุสุมากับจะเด็ดหรือจันทรากับจะเด็ด เวลาพ้อกันบทดั้งเดิมมี 8 หน้า เป็นการอ่านจับใจความแล้วจึงถอดความเป็นกลอนบทละครเหลือเพียง 8 คำกลอน หรือ 4 คำกลอน ส่วนคำบรรยายประกอบก่อนฉากแสดงใช้บทดั้งเดิมของยาขอบ และเพิ่มบทเจรจาซึ่งจะครูเสรี หวังในธรรม จะประพันธ์บทขึ้นโดยใช้เวลาตอนค่ำหลังรับประทานอาหารใช้เวลานาบางครั้งเกือบสว่างแล้วจึงไปทำงาน (นพรัตนศุภาการ หวังในธรรม, การสื่อสารส่วนบุคคล, วันที่ 25 กันยายน 2562) ตามบทละครดังตัวอย่าง

ตะเบงชะเวตี้

เช้าค่ำ พร่ำพรอด กอดโชอั้ว ลืมตัว ลืมทุกข์ แสนสุขสรร

ไม่ไยดี ราชกิจ คิดนิยม หลงระงม สมสู่ มิรู้คลาย

โชอั้ว

ทูลกระหม่อมเพคะ เมื่อราตรีที่ผ่านมา ทรงบรรทมน้อยนัก เชิญเสวยพระกระยาหารเสียก่อนเถอะเพคะ จะได้เข้าห้องสรงแล้วบรรทมต่อนะเพคะ (สมาคมภริยาทหารเรือ, 2534) จากบทละครพันทางเรื่องผู้ชนะสิบทิศที่ครูเสรี หวังในธรรม ประพันธ์ขึ้นทั้งหมดจะเป็นการประพันธ์เป็นกลอนเรียบง่ายแต่สำนวนโวหารกินใจ ซึ่งมีจำนวนทั้งสิ้น 56 ตอน โดยมีตอนต้นเรื่อง จำนวน 2 ตอน คือ ตอนที่ 1 สามขุนพลตองอู และตอนที่ 2 สามราชวงศ์ หรือนางเลาชีเข้าวัง สามารถสรุปเป็นชื่อได้ตามตารางต่อไป

ตารางที่ 2 รายชื่อตอนละครพันทาง เรื่อง ผู้ชนะสิบทิศ

ลำดับตอน	ชื่อตอน	ลำดับตอน	ชื่อตอน	ลำดับตอน	ชื่อตอน
1	น้ำนมแม่เลาชี	21	มุ่งเมาะตะมะ	41	ความจงรักภักดีของศิษย์
2	บ้านขุนวัง	22	หงสาวดีลั่นกลองรบ	42	รอยร้าวแห่งมิตร
3	จะเด็ดบวช	23	เข้าใจเมืองเคืองใจมิตร	43	วันประลอง
4	เข้าดงกระเหรี่ยง	24	แผลกลางแสกหน้า	44	เชลยหนี
5	สามแผลแค้น	25	เขยเถื่อนเยือนแปร	45	โค่นต้นโพธิ์
6	กลับตองอู	26	น้ำจัณฑ์น้ำใจ	46	อุบายซัดทอด
7	ไปเมืองแปร	27	แม่ผู้ให้นม	47	รัวกลองรบ
8	พิณพิศวาส	28	เกลือเป็นหนอน	48	กำแพงหงสาวดี
9	ความลับมังฉงาย	29	สึกพระ	49	สิ้นควันศึกหงสาวดี
10	ศัตรูเก่า	30	มังตราต้องทวน	50	ทิ้งหงสาวดี

ลำดับตอน	ชื่อตอน	ลำดับตอน	ชื่อตอน	ลำดับตอน	ชื่อตอน
11	นาคะตะเชโบ	31	สอพินยาพลาดเชิง	51	เชลยผู้สูงศักดิ์
12	มังตราแตกทัพ	32	พินัยกรรมเรือนร่าง	52	แลกปิ่นเมือง
13	ใจจะเด็ด	33	แปรคืนแปร	53	กรรมคู่กรรม
14	หนี้บุญคุณ	34	ตองอูมาตุภูมิ	54	แม่อิระวดีเย็น
15	แม่ทัพคนใหม่	35	บรรณาการพิเศษ	55	สุดท้ายแห่งกรรม
16	แปรสะเทือน	36	ฤทธิ์ลางนางสนม	56	จักรพรรดิราช
17	พิณเพชรฌาต	37	นางสนมเข้าวัง		
18	ช้างเผือกของใคร	38	เสน่ห์นางสนม		
19	ยลพักตร์ตะละแม่	39	ตะเลงเจ้าเล่ห์		
20	เหยียบหงสาวดี	40	ขอแลกเชลย		

2. ตัวละคร เรื่องผู้ชนะสิบทิศของครูเสรี หวังในธรรม เป็นการนำนักแสดงทั้งชายและหญิงโดยการเลือกผู้แสดงที่มีความรู้ความสามารถและเหมาะสมกับตัวละคร ซึ่งศิลปินที่สังกัดอยู่ในกรมศิลปากรในขณะนั้น (สำนักการสังคีตและวิทยาลัยนาฏศิลป) คุณสมบัติของนักแสดงนั้นจะต้องมีไหวพริบ ปฏิภาณสามารถเลี้ยงตัวขณะแสดงได้ นักแสดงดังกล่าวเป็นผู้ที่ครูเสรี หวังในธรรม รู้จักเป็นพื้นฐานแต่เดิม บางคนอาจจะไม่เคยร่วมงานมาก่อนเพียงแต่เคยเห็นขณะแสดง (ไพฑูรย์ เข้มแข็ง, การสื่อสารส่วนบุคคล, วันที่ 15 มกราคม 2564) ตัวละครในเรื่องใช้นักแสดงชายจริงหญิงแท้เพื่อให้เหมาะสมกับบทบาท เช่น อาจารย์ปกรณ์ พรพิสุทธิ์ แสดงเป็นจะเด็ดเพราะเห็นว่าเหมาะสม เพราะจะเด็ดเป็นทั้งนักรบ นักรัก (กรมชลประทาน, 2535) นอกจากนี้ มีนักแสดงที่สวมบทบาทต่าง ๆ ดังนี้

มังตรา ตะเบงชะวเตี้ แสดงโดย รองศาสตราจารย์ ดร.ศุภชัย จันทร์สุวรรณ
พระมเหสีนันทวดี แสดงโดย อาจารย์วันทนีย์ ม่วงบุญ
ตะละแม่จันทรา แสดงโดย อาจารย์วลัยพร กระทุ่มเขต
พระมหาเถรกุโสดอ แสดงโดย ครูเสรี หวังในธรรม
จะเด็ด บุเรงนอง แสดงโดย อาจารย์ปกรณ์ พรพิสุทธิ์
พระเจ้าแปรนรบดี แสดงโดย อาจารย์ศิริพันธ์ อัฏฏะวัชระ
อัครมเหสีเมืองแปร แสดงโดย อาจารย์ตวงพร ถาพรพาสี
ตะละแม่กุสุมา แสดงโดย ศาสตราจารย์ ดร.สวภา เวชสุรักษ์
รองศาสตราจารย์วรินทร์พร ทับเกตุ
อาจารย์นพวรรณ จันทรักษา
พระเจ้าสะการะวุฒพี แสดงโดย อาจารย์ไพฑูรย์ เข้มแข็ง
มเหสีมินบู แสดงโดย อาจารย์ช่อแก้ว ลัดดาอ่อน
สอพินยา แสดงโดย ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.จุลชาติ อรัณยะนาค

นอกจากนี้ละครพันทางเรื่องผู้ชนะสิบทิศยังพบว่าเพิ่มตัวละครที่ไม่มีปรากฏในเรื่องดั้งเดิมจากนวนิยายของยาขอบ คือ เจ๊กหนอม แสดงโดยนายถนอม นวลอนันต์ และยังมีการเปลี่ยนเปลี่ยน

บุคลิกของตัวละครให้เหมาะสมกับผู้แสดง คือ บทของมหาเถรกุโสดอ บุคลิกภาพดั้งเดิมเป็นผู้สุขุมและดุ แต่ปรับบุคลิกให้เข้ากับผู้แสดงมีอารมณ์ดี สนุก แสดงโดยครูเสรี หวังในธรรม

ภาพที่ 2 ตัวละครเรื่องผู้ชนะสิบทิศ
ที่มา: รัฐศาสตร์ จั่นเจริญ

3. การฝึกซ้อม ละครพันทางเรื่องผู้ชนะสิบทิศของครูเสรี หวังในธรรม มีครูเสรี หวังในธรรม เป็นผู้กำกับ และยังเป็นผู้ถ่ายถอดอารมณ์ของตัวละครแต่ละตัว และการฝึกซ้อมบทเป็นวิธีที่ทำให้นักแสดงคุ้นเคยเหมาะสมกับบทบาทและอุปนิสัยของตัวละครมากยิ่งขึ้น โดยการฝึกซ้อมจะเป็นการนัดนักแสดงมาอ่านบทและซ้อมลำดับการเข้าออกของตัวละคร เนื่องจากมีนักแสดงจำนวนมากทำให้ต้องฝึกซ้อมก่อน (ศุภชัย จันทร์สุวรรณ, การสื่อสารส่วนบุคคล, วันที่ 11 กุมภาพันธ์ พ.ศ.2564) และมีอาจารย์ศิริวัฒน์ ดิษยนันท์ อาจารย์บุนนาค ทรรทรานนท์ และอาจารย์ธงไชย โพธยารมย์ เป็นผู้ช่วยฝึกซ้อมในการออกแบบท่ารำ เป็นการออกแบบท่ารำโดยใช้โครงสร้างของการรำออกภาษาที่มีลักษณะเฉพาะที่โดดเด่น คือ ลักษณะของการรำมือเดียวข้างเดียวและกับการเอียงศีรษะข้างเดียวกันประกอบการใส่ลีลาท่ารำที่เรียกว่าการตีไล่ ลักษณะพิเศษอีกประการหนึ่งในการฝึกซ้อม คือ เมื่อได้รับการวางตัวให้แสดง มีแต่ความไม่แน่ใจ ถนัดแต่การรำ แต่พ่อเสให้คำแนะนำและอธิบายให้รู้สึกถึงอารมณ์และนิสัยใจคอของตัวละครในบทให้ฟังว่าเป็นอย่างไร แล้วอ่านบทแล้วให้เอาความรู้สึกใส่เข้าไปในตัวละคร (ตวงพร ถาพรพาสี, การสื่อสารส่วนบุคคล, วันที่ 21 พฤศจิกายน 2564)

4. เพลงร้องและทำนองเพลง เป็นการนำเพลงร้องและทำนองเพลงที่มีอัตราจังหวะสองชั้นหรือชั้นเดียวซึ่งเป็นที่นิยมใช้ทั่วไป สำหรับละครพันทางเรื่องผู้ชนะสิบทิศได้ใช้เพลงออกภาษาตามขนบการบรรจุเพลงที่ใช้ประกอบการแสดงละครพันทางตามอดีตที่เคยแสดง มีอาจารย์สมชาย ทับพร และอาจารย์กัญญา โรหิตาจลเป็นผู้บรรจุเพลงและทำนองประกอบการแสดง ปรากฏ 2 ลักษณะ คือ เพลงหน้าพาทย์และเพลงร้องประกอบการรำ เพลงหน้าพาทย์ เช่น เพลงเสมอพม่า เพลงกราวพม่า เพลงเสมอมอญ เพลงต้นเพลงชะเวดากอง

หลักการเลือกการบรรจุเพลงใช้เพลงตามสัญชาติของตัวละครเป็นหลักตามท้องเรื่อง ส่วนใหญ่เมื่อครูเสรี หวังในธรรมแต่งบทร้องแล้ว จะมอบหมายให้บรรจุทำนองเพลง ใช้เพลงสำเนียงไทย-พม่าไม่ได้แตกต่างกันมาก เพียงทำนองมอญจะช้า ทำนองพม่าส่วนใหญ่จะเร็ว ทำนองเพลงทั้งสำเนียงมอญพม่ามีอยู่มาก เช่น กุหลาบเมาะลำเลิง ปทุมมาลย์ สร้อยเวียงพิงค์ สุดคะนึง พม่ารำขวาน การบรรจุเพลงในละครเรื่องนี้มีทั้งเพลงไทย มอญ พม่า จีน และเพลงใหม่ที่ไม่เคยมีมาก่อนในละครให้เข้ากับเนื้อหาทั้งเพลงเศร้า เพลงรัก เพลงสนุกสนาน (สมชาย ทับพร, การสื่อสารส่วนบุคคล, วันที่ 1 มกราคม พ.ศ.2565)

ร้องเพลงพม่าเขว

ตะเบงชะเวตี้

กระจาบเมีย เฝ้ารัง ลำพังตัว ไม่รู้ผัว ไปอยู่ กับชู้ไหน
รอแต่ค่ำ จนเช้า น่าเศร้าใจ ผัวกลับไป ดมดอม หอมทั้งตัว
กระจาบเมีย เสียใจ ไม่ใคร่ครวญ ใจรีบด่วน โกรธขึ้ง ความหึงผัว
กลั้นใจตาย วายชีวิต ไม่คิดกลัว กลิ่นดอกบัว แท้แท้ มาแปรไป

(สมาคมภริยาทหารเรือ, 2534)

5. เครื่องแต่งกาย ในละครพันทางเรื่องผู้ชนะสิบทิศ เป็นแต่งกายแบบละครพันทางตามรูปแบบของกรมศิลปากรที่สืบทอดตามแนวเครื่องแต่งกายละครพันทาง แต่เป็นเครื่องแต่งกายที่จัดสร้างขึ้นใหม่ โดยแบ่งเป็น การแต่งกายตามเชื้อชาติของตัวละคร คือ เครื่องแต่งพม่า มอญ จีน ซึ่งกรมศิลปากรแต่งแบบดั้งเดิมตามรูปแบบเครื่องแต่งกายจากละครพันทางเรื่องราชาธิราช เช่น เครื่องแต่งกายตัวละครพม่า ตัวละครผู้ชายศีรษะสวมสังเวียน (ผ้าคาดหัว) สวมเสื้อและสนับเพลง (กางเกง) นุ่งผ้ายกลอยชายสั้นเหนือเข่าและสวมเครื่องประดับ สำหรับตัวละครผู้หญิงเกล้าผมทัดดอกไม้ข้างซ้าย สวมเสื้อ นุ่งผ้าถุงยาวกรอมเท้าลายขวางต่อเชิงผ้าด้วยผ้าบางใส เครื่องแต่งกายตัวละครมอญ ตัวละครผู้ชายนุ่งผ้าแบบละครแบบหางปก คือ นุ่งผ้าปล่อยชายข้างหลังไม่มีหางหงส์ ตัวละครผู้หญิงเกล้าผมทัดดอกไม้ข้างขวา สวมเสื้อคอตั้งแขนยาว ตัวเสื้อยาวคลุมสะโพกเข้ารูป มักใช้สีอ่อน ห่มสไบเฉียงแบบมอญ และสิ่งที่แตกต่างไปลักษณะเครื่องแต่งกายจากเดิม คือ การเพิ่มลวดลายของเครื่องแต่งกายการประดิษฐ์ทรงผมรูปแบบใหม่

ภาพที่ 3 เครื่องแต่งกายที่ใช้ในการแสดงละครพันทางเรื่องผู้ชนะสิบทิศ
ที่มา: ผู้ชนะสิบทิศ “ยาขอบ” เสรี หวังในธรรมถอดความเป็นบทละครพันทาง เล่มที่ 5

6. ฉาก เป็นองค์ประกอบส่วนหนึ่งที่สำคัญสำหรับการจัดการแสดงที่แสดงถึงสถานที่และสิ่งแวดล้อม การสร้างฉากและการจัดฉากในละครพันทางเรื่องผู้ชนะสิบทิศจัดสร้างขึ้นตามยุคสมัยตามเหตุการณ์ของเมืองต่าง ๆ ทั้งฝ่ายพม่า มอญ ฉากที่ใช้ประกอบการแสดงใช้ฉากของสำนักการสังคีตที่มีอยู่แล้วมาแต่เดิม เช่น ฉากท้องพระโรง ฉากสวน ฉากป่า โดยมีอาจารย์สุธี ปิวรบุตร ผู้ชำนาญการด้านการออกแบบ หัวหน้างานฉากเป็นผู้ดูแลฉากที่ใช้ในการแสดงละครพันทางเรื่องผู้ชนะสิบทิศ (รัฐศาสตร์ จั่นเจริญ, 2550) จากละครพันทางเรื่องนี้ มีฉากที่ใช้สรุปได้ตามตารางต่อไปนี้

ตารางที่ 3 ตารางสรุปฉากที่ใช้ในละครพันทางเรื่องผู้ชนะสิบทิศ

1	ฉากท้องพระโรงกรุงหงสาวดี	11	ฉากร้านเหล้าในดงกะเหรี่ยง
2	ฉากภายในตำหนักเมืองแปร	12	ฉากลานซ้อมดาบ
3	ฉากวัดกุโดอ	13	ฉากภายในเรือนพักสอพินยาในบ้านขุนวัง
4	ฉากพระตำหนักท้ายวังเรือนพักแม่นมเลาชี	14	ฉากป่า
5	ฉากพระตำหนักพระราชเทวี	15	ฉากสวนบ้านตะคะญี
6	ฉากในบ้านขุนวัง	16	ฉากร้านค้าในเมืองตองอู
7	ฉากภายในสวนหลังบ้านขุนวังทะกะยอดิน	17	ฉากห้องนอนนางตองสา
8	ฉากท้องพระโรงตองอู	18	ฉากท้องพระโรงเมืองแปร
9	ฉากบริเวณท้ายวังในเขตพระราชฐาน	19	ฉากสวนดอกไม้ในอุทยานเมืองแปร
10	ฉากห้องนอนจะเด็ด		

ภาพที่ 4 ภาพฉากท้องพระโรงเมืองแปร
ที่มา: แปรสยุมพร

อภิปรายผลการวิจัย

ละครเรื่องผู้ชนะสิบทิศของครูเสรี หวังในธรรมเป็นละครพันทางที่สร้างขึ้นใหม่ใน พ.ศ.2528 จากความคิดริเริ่มในการนำนวนิยายเรื่องผู้ชนะสิบทิศบทประพันธ์ของยาขอบ ประพันธ์เป็นบทละคร เริ่มจัดแสดงที่สังคีตศาลาและโรงละครแห่งชาติ มีจำนวนตอนที่จัดแสดงทั้งสิ้น 56 ตอน

การสร้างละครพันทางเรื่องผู้ชนะสิบทิศของครูเสรี หวังในธรรม มีองค์ประกอบการสร้างละคร คือ บทละคร ตัวละครและผู้แสดง การฝึกซ้อม เพลงร้องและทำนองเพลง เครื่องแต่งกายและฉาก ซึ่งองค์ประกอบต่าง ๆ มีความใส่ในใจรายละเอียดในการทำงานโดยเฉพาะอย่างยิ่งจากครูเสรี หวังในธรรม นอกจากนี้ยังเป็นการทำงานรวมกลุ่มในองค์กรที่มีส่วนร่วมในการทำงานด้านนาฏกรรม มีนักแสดงร่วมกว่า 100 ชีวิต สลับหมุนเวียนแสดงตลอดระยะเวลากว่า 10 ปีจนถึงปัจจุบัน แสดงให้เห็นถึงทักษะทางด้านการบริหารบุคลากร และแสดงถึงความสามารถของครูเสรี หวังในธรรมทางด้านการสร้างสรรค์งานนาฏกรรม

ความสำเร็จที่เกิดจากละครพันทางเรื่องผู้ชนะสิบทิศนี้ เกิดขึ้นจากกระแสนิยมในผลงานของครูเสรี หวังในธรรมซึ่งนับว่าเป็นความสามารถเฉพาะบุคคลที่สร้างสรรค์ละครที่ยิ่งใหญ่เรื่องหนึ่ง นอกจากนี้ความสำเร็จที่เกิดจากผลงานละครเรื่อง คือ การเกิดศิลปินให้เป็นที่รู้จักอย่างกว้างขวางในวงการนาฏกรรม เช่น รองศาสตราจารย์ ดร.ศุภชัย จันทร์สุวรรณ อาจารย์ปกรณ์ พรพิสุทธิ์ และอีกหนึ่งอย่างที่เป็นเครื่องยืนยันในความสำเร็จของละครเรื่องผู้ชนะสิบทิศ คือ ปรากฏการณ์จัดการแสดงต่อเนื่อง 11 ชั่วโมง และยังปรากฏอีกว่ามีกลุ่มผู้ชมสนับสนุนศิลปินนักแสดงด้วยรางวัลสินน้ำใจเป็นทรัพย์สินทั้ง เงิน ที่ดิน หรือของมีค่าต่าง ๆ เพื่อแสดงถึงความพอใจต่อการแสดงของตัวละครจากละครพันทางเรื่องผู้ชนะสิบทิศของครูเสรี หวังในธรรม

ละครพันทางเรื่องผู้ชนะสิบทิศของครูเสรี หวังในธรรมนี้ จึงถือว่าเป็นบันทึกของความสำเร็จในการสร้างละครที่สำคัญเรื่องหนึ่ง ที่ปรากฏขึ้นเป็นหลักฐานทางประวัติศาสตร์ต่อวงการนาฏกรรมอย่างแท้จริง

รายการอ้างอิง

กรมชลประทาน. (2535). *แปรสยุมพร*. กรุงเทพมหานคร: อัมรินทร์พริ้นติ้งกรุ๊ป.

รัฐศาสตร์ จั่นเจริญ. (2550). *หลักการแสดงเป็นบุเรงนองในละครพันทาง เรื่องผู้ชนะสิบทิศ*. กรุงเทพมหานคร: จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

สมาคมภริยาทหารเรือ. (2534). *ผู้ชนะสิบทิศ “ยาขอบ” เสรี หวังในธรรมถอดความเป็นบทละครพันทาง เล่มที่ 5*. กรุงเทพมหานคร : ม.ป.ท.

สุรพล วิรุฬห์รักษ์. (2547). *วิวัฒนาการนาฏยศิลป์ไทยในสมัยกรุงรัตนโกสินทร์*. กรุงเทพมหานคร: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

การถ่ายทอดดนตรีพื้นเมืองล้านนาของเจ้าสุนทร ณ เชียงใหม่
TRANSMISSION OF LANNA TRADITIONAL MUSIC BY PRINCE SUNTHORN NA CHIANGMAI

ทศพร จันทร์เลิศ[1] ภัทรวดี ภูชฎาภิรมย์[2]
Thodsaporn Chanlerd[1] Patarawdee Puchadapirom[2]

บทคัดย่อ

งานวิจัยเรื่อง การถ่ายทอดดนตรีพื้นเมืองล้านนาของเจ้าสุนทร ณ เชียงใหม่ มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาชีวประวัติและผลงาน การพัฒนาและการถ่ายทอดดนตรีพื้นเมืองล้านนาของเจ้าสุนทร ณ เชียงใหม่ ใช้ระเบียบวิธีวิจัยเชิงคุณภาพ ผลการวิจัยพบว่า เจ้าสุนทร ณ เชียงใหม่ เกิดและเติบโตในตระกูลเจ้าผู้ครองนครเชียงใหม่ จึงได้เรียนดนตรีพื้นเมืองล้านนาและเรียนเครื่องสายไทยในคุ้มหลวงมาแต่เยาว์วัย เมื่อได้รับเชิญเป็นผู้เชี่ยวชาญด้านดนตรีพื้นเมืองล้านนา ของวิทยาลัยนาฏศิลปเชียงใหม่ จึงนำระเบียบวิธีการบรรเลงของวงดนตรีไทยมาใช้กับวงสะล้อ ซึง ทั้งการพัฒนารูปแบบการจัดวง การพัฒนารูปแบบการประสมวง พัฒนาขนาดและระดับเสียงของสะล้อและซึง ส่งผลให้วงสะล้อ ซึง มีแบบแผนการบรรเลงที่มีมาตรฐาน รวมทั้งการบันทึกโน้ตเพลงพื้นเมืองล้านนา และนำลูกบิดกีตาร์มาใช้กับซึง ทำให้ระดับเสียงไม่ลดระหว่างบรรเลง

เจ้าสุนทร ณ เชียงใหม่ ถ่ายทอดความรู้ดนตรีพื้นเมืองล้านนา ให้กับนักเรียนวิชาเอกดนตรีไทย วิทยาลัยนาฏศิลปเชียงใหม่และลูกศิษย์ในกลุ่มช่างสร้างเครื่องดนตรี การถ่ายทอดเริ่มจากการสาธิตให้ดูและการนอยเสียง แล้วจึงถ่ายทอดเพลงในกลุ่มเพลงพื้นฐาน กลุ่มเพลงชั้นกลางและกลุ่มเพลงชั้นสูง การถ่ายทอดการบรรเลงรวมวง รวมถึงการถ่ายทอดกลวิธีในการบรรเลงแบบดั้งเดิมของดนตรีพื้นเมืองล้านนาและนำกลวิธีพิเศษของดนตรีไทยมาใช้กับการบรรเลง แบบแผนการบรรเลงสะล้อและซึงของเจ้าสุนทร ณ เชียงใหม่ ยังคงสืบทอดมาจนถึงปัจจุบัน โดยมีสายการสืบทอดสำคัญ คือ ลูกศิษย์ในวิทยาลัยนาฏศิลปเชียงใหม่ เนื่องจากส่วนใหญ่ประกอบอาชีพครูดนตรีไทย ทั้งในวิทยาลัยนาฏศิลปและในโรงเรียนเขตภาคเหนือ

คำสำคัญ: การสืบทอด, ดนตรีพื้นเมืองล้านนา, เจ้าสุนทร ณ เชียงใหม่

---

[1] นิสิตระดับปริญญามหาบัณฑิต หลักสูตรศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาดุริยางค์ไทย คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย aonaonaonaonaonaon1312@gmail.com
[1] Student, Master of Thai Music, Faculty of Fine and Applied Arts, Chulalongkorn University, aonaonaonaonaonaon1312@gmail.com
[2] อาจารย์ที่ปรึกษา, รองศาสตราจารย์ ดร. ประจำสาขาวิชาดุริยางคศิลป์ไทย กรรมการศูนย์เชี่ยวชาญเฉพาะทางวัฒนธรรมดนตรีไทย, คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย patarawdee@hotmail.com
[2] Advisor, Associate Professor Dr., Thai Music Department, Committee, Center of Excellence for Thai Music and Culture, Faculty of Fine and Applied Arts, Chulalongkorn University, patarawdee@hotmail.com
Receive 14/10/64, Revise 07/12/64, Accept 15/12/64

Abstract

The article titled “Transmission of Lanna Traditional Music by Prince Sunthorn Na Chiangmai” examines 1. the life history and work of Prince Sunthorn Na Chiangmai, 2. the development of traditional Lanna Music and 3. the transmission and the inheritance of Lanna traditional music of Prince Sunthorn Na Chiangmai. This research employed guatitative research methodology. The results showed that Prince Sunthorn Na Chiangmai was born to and raised by the ruling family of Chiang Mai. He received Lanna and Thai traditional music training at an early age from the khum luang palace. After receiving an invitation from the Chiang Mai College of Dramatic Arts to serve as a Lanna traditional music specialist, Prince Sunthorn incorporated Thai traditional music practices to the teaching of salo ensemble. There he standardized instrument organization, ensemble setup, the sizes and tuning system of salo and sueng. This resulted in a theorization of the salo and sueng ensemble in terms of performance practices, instrumentation, ensemble setup and the notation of Lanna Traditional Music. He also initiated the installation of guitar tuning pegs into a sueng for a better tolerance of string tension.

Prince Sunthorn Na Chiangmai taught Lanna traditional music to students majoring in Thai classical music and music instrument making. His teaching methods included juxtaposing between playing instruments and singing (noi siang) at a rudimentary level before proceeding to teaching basic, intermediate, and advanced pieces accordingly. He was noted for combining the Lanna traditional playing techniques with those of the Thai traditional music. The pedagogy conceived by Prince Sunthorn Na Chiangmai is still used today. The most prominent musical lineage of Prince Sunthorn Na Chiangmai consists of the Chiang Mai College of Dramatic Arts alumni who have become teachers in various campuses of the College of Dramatic Arts as well as in the local schools across Northern Thailand.

Keywords: Transmission, Lanna Traditional Music, Prince Sunthorn Na Chlangmai

บทนำ

ดนตรีพื้นเมืองล้านนา เป็นดนตรีที่ใช้ประกอบพิธีกรรมและเพื่อความบันเทิงต่าง ๆ ของผู้คนในล้านนา เป็นเครื่องดนตรีที่สร้างขึ้น เป็นรูปแบบง่าย ๆ โดยได้รับการวิธีการและแบบอย่างจากบรรพบุรุษ (ธีรยุทธ ยวงศรี, 2540) ต่อมาเจ้าสุนทร ณ เชียงใหม่ ริเริ่มพัฒนาเครื่องดนตรีพื้นเมือง สะล้อและซึง ที่สร้างกันมาแต่เดิมนั้นขาดความประณีตและคุณภาพของเสียงไม่ดีเท่าที่ควร จึงนำวิธีการสร้างเครื่องดนตรีไทย มาใช้พัฒนาเครื่องดนตรีพื้นเมืองล้านนา โดยให้ความสำคัญกับความประณีตและความพิถีพิถัน ทำให้เครื่องดนตรีพื้นเมืองล้านนามีความงดงาม และมีเสียงไพเราะ

เจ้าสุนทร ณ เชียงใหม่ เกิดเมื่อวันที่ 26 เมษายน พ.ศ.2461 ในตระกูล ณ เชียงใหม่ บุตรคนโตของเจ้าสิงห์ทนนท์ ณ เชียงใหม่และแม่บุญนำ ณ เชียงใหม่ เจ้าสุนทร ณ เชียงใหม่ มีความสนใจในดนตรีมาตั้งแต่เยาว์วัย เริ่มเรียนดนตรีพื้นเมืองล้านนาและดนตรีไทยกับเจ้าสิงห์ทนนท์ ณ เชียงใหม่ ผู้เป็นบิดา โดยเริ่มเรียนปี่จุม สะล้อ ซึงและขลุ่ยเพียงออ ต่อมาเมื่อปี พ.ศ.2470 ได้ถวายตัวเป็นมหาดเล็ก ในพระราชชายาเจ้าดารารัศมี จึงโปรดฯ ให้เรียนดนตรีไทยในคุ้มหลวง (พูนพิศ อมาตยกุล, 2530) และเมื่อปี พ.ศ.2472 ได้เป็นฝากตัวเป็นศิษย์ของครูช่อ สุนทรวาทิน ซึ่งสอนดนตรีไทยที่คุ้มหลวงเจ้าแก้วนวรัฐ หลังจากที่พระราชชายาเจ้าดารารัศมีสิ้นพระชนม์ลง เจ้าสุนทร ณ เชียงใหม่ ยังคงฝึกหัดดนตรีพื้นเมืองล้านนาและดนตรีไทยเรื่อยมา อีกทั้งยังรวมกลุ่มเล่นดนตรีกันกับบรรดาเพื่อนนักดนตรีและนำวงไปบรรเลงตามงานต่าง ๆ ที่มีผู้ติดต่อมา (ปรเมศวร์ สรรพศรี, 2555)

เจ้าสุนทร ณ เชียงใหม่ เป็นผู้มีความรู้ ความสามารถในการบรรเลงดนตรีพื้นเมืองล้านนาและพบปัญหาว่าเพลงที่ใช้บรรเลงนั้น มีความแตกต่างกันในการบรรเลงของแต่ละวงทั้งที่เป็นเพลงเดียวกัน ท่านจึงรวบรวมเพลงที่มีอยู่ นำมาปรับปรุงแก้ไขให้ถูกต้องตามหลักทฤษฎี ดุริยางคศิลป์ไทย โดยได้รับคำแนะนำจากคุณครูมนตรี ตราโมทและคุณครูภาวาส บุนนาค แล้วจึงจัดทำโน้ตเพลงในรูปแบบต่าง ๆ เช่น โน้ตตัวหนังสือ โน้ตตัวเลขและโน้ตสากล ร่วมกับอาจารย์ประหยัด ศิริมิลินทร์ และอาจารย์ธีรยุทธ ยวงศรี (พูนพิศ อมาตยกุล, 2530)

เจ้าสุนทร ณ เชียงใหม่ ได้รับเชิญจากวิทยาลัยนาฏศิลปเชียงใหม่ ให้ดำรงตำแหน่งผู้เชี่ยวชาญทางด้านดนตรีพื้นเมือง ตั้งแต่ปี พ.ศ.2514 โดยสอนดนตรีพื้นเมืองและในปี พ.ศ.2526 เจ้าสุนทร ณ เชียงใหม่ เป็นผู้จัดการบรรเลงวงลานนามหาดุริยางค์ นับว่าเป็นวงดนตรีพื้นเมืองล้านนาที่มีขนาดใหญ่ที่สุดในประวัติศาสตร์ล้านนา โดยมีผู้บรรเลงและขับร้องจำนวน 370 คน (พูนพิศ อมาตยกุล, 2530)

ในปี พ.ศ.2528 เจ้าสุนทร ณ เชียงใหม่ ได้รับโล่ประกาศเกียรติคุณจากสำนักงานคณะกรรมการส่งเสริมและประสานงานเยาวชนแห่งชาติ ให้เป็นผู้ผลิตผลงานสื่อมวลชนดีเด่นเพื่อพัฒนาเยาวชนและในปีเดียวกันได้รับการยกย่องให้เป็นศิลปินพื้นบ้านดีเด่น สาขาดุริยางคศิลป์ จังหวัดเชียงใหม่ จากสำนักงานคณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติ (พูนพิศ อมาตยกุล, 2530) เจ้าสุนทร ณ เชียงใหม่ ถึงแก่กรรมด้วยโรคหลอดลมอักเสบเรื้อรัง เมื่อวันที่ 17 สิงหาคม พ.ศ.2529 สิริรวมอายุ 68 ปี

วัตถุประสงค์

1. ศึกษาชีวประวัติและผลงานของเจ้าสุนทร ณ เชียงใหม่
2. ศึกษาการพัฒนาเครื่องดนตรีพื้นเมืองล้านนาของเจ้าสุนทร ณ เชียงใหม่
3. ศึกษาวิธีการถ่ายทอดดนตรีพื้นเมืองล้านนาของเจ้าสุนทร ณ เชียงใหม่

วิธีดำเนินงานวิจัย

การศึกษาวิจัยเรื่องการสืบทอดดนตรีพื้นเมืองล้านนาของเจ้าสุนทร ณ เชียงใหม่ ผู้วิจัยได้ใช้ระเบียบวิธีการวิจัยเชิงคุณภาพโดยแบ่งขั้นตอนการดำเนินงานดังนี้

1. รวบรวมข้อมูลเอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้องจากห้องสมุดต่าง ๆ ได้แก่
   - สำนักงานวิทยทรัพยากร จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
   - ห้องสมุด คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
   - หอสมุดดนตรีไทย อาคารศิลปวัฒนธรรม จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
2. การเก็บข้อมูลโดยการสัมภาษณ์

เก็บข้อมูลและสัมภาษณ์ ทายาท ลูกศิษย์และผู้ใกล้ชิดเจ้าสุนทร ณ เชียงใหม่ โดยมีบุคคลผู้ให้ข้อมูลการวิจัยทั้งหมด 14 คน

กลุ่มที่ 1

1. เจ้าสุรีย์ ณ เชียงใหม่ บุตรสาวของเจ้าสุนทร ณ เชียงใหม่ ข้าราชการบำนาญ ปัจจุบันอายุ 74 ปี
2. เจ้าสุรศักดิ์ ณ เชียงใหม่ บุตรชายของเจ้าสุนทร ณ เชียงใหม่ เจ้าของโรงงานเชียงใหม่การดนตรี จ.เชียงใหม่ ปัจจุบันอายุ 69 ปี

กลุ่มที่ 2

1. ครูกมล ตั้งตัว ข้าราชการบำนาญ ผู้เชี่ยวชาญด้านปี่พาทย์และดนตรีพื้นเมืองล้านนา ปัจจุบันอายุ 65 ปี
2. ครูบุญถึง พระยาชัย ข้าราชการบำนาญ ผู้เชี่ยวชาญด้านเครื่องสายไทยและดนตรีพื้นเมืองล้านนา ปัจจุบันอายุ 63 ปี
3. ครูบัณฑิต ศรีบัว ข้าราชการบำนาญ ผู้เชี่ยวชาญด้านเครื่องสายไทยและดนตรีพื้นเมืองล้านนา ปัจจุบันอายุ 63 ปี
4. ครูจตุพร วงศ์ฝั้น ข้าราชการบำนาญ ผู้เชี่ยวชาญด้านเครื่องสายไทยและดนตรีพื้นเมืองล้านนา ปัจจุบันอายุ 63 ปี
5. ครูจีรวัลย์ หาญพณิชานนท์ ข้าราชการบำนาญ ผู้เชี่ยวชาญด้านเครื่องสายไทย ปัจจุบันอายุ 63 ปี
6. ครูรักเกียรติ ปัญญายศ ข้าราชการบำนาญ ผู้เชี่ยวชาญด้านดนตรีพื้นเมืองล้านนา ปัจจุบันอายุ 63 ปี
7. ผู้ช่วยศาสตราจารย์ปทุมทิพย์ กาวิล วิทยาลัยนาฏศิลปเชียงใหม่ ผู้เชี่ยวชาญด้านเครื่องสายไทย ปัจจุบันอายุ 55 ปี

กลุ่มที่ 3

1. นายบุญมา สะตุ่น ช่างผลิตเครื่องดนตรีพื้นเมืองล้านนาและดนตรีไทย
ปัจจุบันอายุ 88 ปี
2. ศาสตราจารย์เกียรติคุณ นายแพทย์พูนพิศ อมาตยกุล ปัจจุบันอายุ 84 ปี
3. นายประสิทธิ์ โกกระธรรม อดีตหัวหน้าวงป๊าดก๊องคณะหัวฝายสามัคคี
ปัจจุบันอายุ 83 ปี
4. รองศาสตราจารย์ปกรณ์ รอดช้างเผื่อน ผู้เชี่ยวชาญด้านเครื่องสายไทย
ปัจจุบันอายุ 70 ปี
5. นายบุญรัตน์ ทิพย์รัตน์ ช่างผลิตเครื่องดนตรีพื้นเมืองล้านนาและดนตรีไทย
ปัจจุบันอายุ 66 ปี
6. ครูผ่องพรรณ วัชรเสถียร ข้าราชการบำนาญ ผู้เชี่ยวชาญด้านเครื่องสายไทย
ปัจจุบันอายุ 62 ปี

3. วิเคราะห์ข้อมูลโดยการถอดเทปบันทึกการสัมภาษณ์และนำวรรณกรรมต่าง ๆ มาสังเคราะห์ข้อมูลให้สอดคล้องกับการสัมภาษณ์ เมื่อวิเคราะห์ข้อมูลและสังเคราะห์เนื้อหาแล้วนำมาตรวจสอบและประมวลผลให้สอดคล้องกับวัตถุประสงค์ของการวิจัย

4. สรุปข้อมูลต่าง ๆ

ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ

1. เป็นข้อมูลเบื้องต้นสำหรับผู้ที่จะศึกษาชีวประวัติ ผลงานและการพัฒนาเครื่องดนตรีพื้นเมืองล้านนาของเจ้าสุนทร ณ เชียงใหม่

2. ได้เผยแพร่วิธีการสืบทอดและสายการสืบทอดดนตรีพื้นเมืองล้านนาของเจ้าสุนทร ณ เชียงใหม่

ผลการวิจัย

1. ชีวประวัติและผลงานของเจ้าสุนทร ณ เชียงใหม่

ภาพที่ 1 ภาพเจ้าสุนทร ณ เชียงใหม่
ที่มา: สุรีย์ ณ เชียงใหม่

เจ้าสุนทร ณ เชียงใหม่ เกิดเมื่อวันที่ 26 เมษายน พ.ศ.2461 ในตระกูล ณ เชียงใหม่ เป็นหลานในเจ้าราชบุตร คำตื้อ ที่สืบเชื้อสายมาจากเจ้าอุปราช บุญทวงศ์ เจ้าราชวงศ์ มหาพรหมคำคง และเจ้าหลวงเศรษฐีคำฝั้น เจ้าหลวงนครเชียงใหม่ องค์ที่ 3

เจ้าสุนทร ณ เชียงใหม่ เป็นบุตรคนโตของเจ้าสิงห์ทนนท์ ณ เชียงใหม่และแม่บุญนำ ณ เชียงใหม่มีพี่น้องร่วมกันหนึ่งคน คือ เจ้าภิญโญ ณ เชียงใหม่ (พูนพิศ อมาตยกุล, 2530)

ภาพที่ 2 ภาพเจ้าสุนทรและแม่แสงหล้า ณ เชียงใหม่
ที่มา: สุรีย์ ณ เชียงใหม่

เจ้าสุนทร ณ เชียงใหม่ สมรสกับ นางแสงหล้า (สกุลเดิม ปันทะนัง) เมื่อปี พ.ศ.2489 มีบุตร-ธิดา 3 คน คือ

1. เจ้าสุรีย์ ณ เชียงใหม่ 2. เจ้าศิวิไลซ์ ณ เชียงใหม่ (ถึงแก่กรรม) และ 3. เจ้าสุรศักดิ์ ณ เชียงใหม่

เจ้าสุนทร ณ เชียงใหม่ สนใจในดนตรีมาตั้งแต่เยาว์วัย เริ่มเรียนดนตรีพื้นเมืองล้านนาและดนตรีไทยกับเจ้าสิงห์ทนนท์ ณ เชียงใหม่ ผู้เป็นบิดา โดยเริ่มเรียนปี่จุม สะล้อ ซึงและขลุ่ยเพียงออ ด้วยความสนใจในดนตรีพื้นเมืองล้านนาและดนตรีไทย จึงทำให้เจ้าสุนทร ณ เชียงใหม่ สามารถบรรเลงดนตรีร่วมกับวงของผู้ใหญ่ได้ดี ต่อมาเมื่อปี พ.ศ.2470 เจ้าสุนทร ณ เชียงใหม่ อายุ 9 ปี ได้ถวายตัวเป็นมหาดเล็ก ในพระราชชายาเจ้าดารารัศมี จึงโปรดฯ ให้เรียนดนตรีไทยในคุ้มหลวง และเมื่อปี พ.ศ.2472 ฝากตัวเป็นศิษย์ของครูช่อ สุนทรวาทิน ซึ่งสอนดนตรีไทยที่คุ้มหลวงเจ้าแก้วนวรัฐ (พูนพิศ อมาตยกุล, 2530) โดยเริ่มเรียนซออู้ จากครูช่อ สุนทรวาทิน และได้เรียนเครื่องสายไทยอีกหลายชนิดจากครูดนตรีไทยในคุ้มหลวงหลายท่าน ได้แก่ ครูรอด อักษรทับ ครูชั้น อักษรทับ เจ้าสุนทร ณ เชียงใหม่ ได้เรียนดนตรีไทย ทั้งภาคปฏิบัติและภาคทฤษฎีกับครูดนตรีไทย ผู้มีความสามารถ จึงส่งผลให้เจ้าสุนทร ณ เชียงใหม่ เป็นนักดนตรีพื้นเมืองล้านนา ที่เข้าใจระเบียบวิธีของเพลงไทยเป็นอย่างดี ในปี พ.ศ.2476 พระราชชายาเจ้าดารารัศมี สิ้นพระชนม์ เจ้าสุนทร ณ เชียงใหม่ ยังคงเรียนดนตรีไทยอยู่ในคุ้มหลวง ควบคู่ไปกับการเรียนชั้นประถมศึกษาที่โรงเรียนยุพราชวิทยาลัย จังหวัดเชียงใหม่ และสำเร็จการศึกษาชั้นสูงสุด ในระดับชั้นมัธยมศึกษาปีที่ 4 จากโรงเรียนยุพราชวิทยาลัย ต่อมาเมื่อปี พ.ศ.2482 คุ้มหลวงก็ได้ยุติบทบาทลงเนื่องจากขาดผู้อุปถัมภ์ ส่งผลให้ครู

นักดนตรีและช่างฟ้อนตามคุ้มต่าง ๆ จึงต้องแยกย้ายไปประกอบอาชีพอื่น ๆ ผู้ที่เคยอาศัยภายในคุ้มหลวงจึงแยกย้ายกันออกมา รวมทั้งเจ้าสุนทร ณ เชียงใหม่ (ปรเมศวร์ สรรพศรี, 2555)

ประวัติการทำงาน

เมื่อปี พ.ศ.2482 เจ้าสุนทร ณ เชียงใหม่ ได้ย้ายออกมาจากคุ้มหลวง แล้วสมัครเป็นตำรวจอาสาไปรบที่เขตปกครองตนเองชนชาติไท สิบสองปันนา ต่อมาเมื่อสงครามเสร็จสิ้น เจ้าสุนทร ณ เชียงใหม่ จึงลาออกจากการเป็นตำรวจอาสา

ต่อมาปี พ.ศ.2498 เจ้าสุนทร ณ เชียงใหม่สมรสกับนางแสงหล้า จึงริเริ่มกิจการเกี่ยวกับการค้าใบยาสูบกับภรรยา ที่บ้านบริเวณชุมชนบ้านน้ำโท้ง ตำบลสบแม่ข่า อำเภอหางดง จังหวัดเชียงใหม่ ต่อมาได้ย้ายจากชุมชนบ้านน้ำโท้ง เข้ามาตั้งถิ่นฐานใหม่ในเขตอำเภอเมืองเชียงใหม่ และประกอบอาชีพค้าขายปลา ณ ตลาดต้นลำไย รายได้เป็นที่น่าพอใจ จึงสามารถส่งเสียให้ลูกทั้ง 3 คนนั้นได้เรียนอย่างเต็มที่

เมื่อปี พ.ศ.2499 เจ้าสุนทร ณ เชียงใหม่ ได้เข้ารับราชการ เป็นตำรวจ และช่วยภรรยาประกอบอาชีพค้าขายปลา ที่ตลาดต้นลำไย (ปรเมศวร์ สรรพศรี, 2555)

การเป็นผู้เชี่ยวชาญด้านดนตรีพื้นเมืองล้านนาของวิทยาลัยนาฏศิลปเชียงใหม่

เมื่อปี พ.ศ.2514 วิทยาลัยนาฏศิลปเชียงใหม่ ได้เชิญผู้เชี่ยวชาญด้านศิลปวัฒนธรรมพื้นเมืองมาเป็นผู้ถ่ายทอดทักษะความรู้ให้แก่นักเรียน ทั้งหมด 3 คน คือ 1. นางสมพันธ์ โชตนา (ศิลปินแห่งชาติ ปี พ.ศ.2542) ผู้เชี่ยวชาญด้านนาฏศิลป์พื้นเมือง 2. เจ้าเครือแก้ว ณ เชียงใหม่ (ศิลปินแห่งชาติ ปี พ.ศ.2541) ผู้เชี่ยวชาญด้านขับร้องเพลงพื้นเมือง 3. เจ้าสุนทร ณ เชียงใหม่ ผู้เชี่ยวชาญด้านดนตรีพื้นเมือง ซึ่งทั้ง 3 ท่าน เป็นผู้ที่มีความรู้ ความสามารถ โดยได้รับการถ่ายทอดความรู้ต่าง ๆ มาจากคุ้มหลวงของเจ้าหลวงนครเชียงใหม่ ในอุปถัมภ์ของพระราชชายาเจ้าดารารัศมีและเจ้าบัวทิพย์ ณ เชียงใหม่

การเป็นช่างสร้างเครื่องดนตรี

เจ้าสุนทร ณ เชียงใหม่ มีความสนใจในงานด้านหัตถกรรมมาตั้งแต่เด็ก จึงเกิดความสนใจในการสร้างเครื่องดนตรีพื้นเมืองล้านนา ด้วยเครื่องดนตรีที่พบทั่วไปในขณะนั้นขาดคุณภาพ เจ้าสุนทร ณ เชียงใหม่จึงมีความตั้งใจสร้างเครื่องดนตรีพื้นเมืองล้านนาให้มีคุณภาพและมีมาตรฐาน

เมื่อปี พ.ศ.2514 นับเป็นจุดเริ่มต้นการเป็นช่างสร้างเครื่องดนตรีพื้นเมือง โดยมีเครื่องกลึงขนาดเล็ก นำมาไว้ที่วิทยาลัยนาฏศิลปเชียงใหม่ จึงฝึกฝนการสร้างเครื่องดนตรีพื้นเมืองล้านนาเรื่อยมาเป็นอาชีพเสริม จนเมื่อปี พ.ศ.2526 เมื่อวิทยาลัยนาฏศิลปเชียงใหม่ จัดการบรรเลง วงล้านนามหาดุริยางค์ เพื่อหารายได้ทูลเกล้าทูลกระหม่อมถวายแด่สมเด็จพระกนิษฐาธิราชเจ้า กรมสมเด็จพระเทพรัตนราชสุดา สยามบรมราชกุมารี โดยเสด็จพระราชกุศลสมทบทุนมูลนิธิสายใจไทย ณ ค่ายกาวิละ นายมงคล บุญวงศ์ ผู้อำนวยการวิทยาลัยนาฏศิลปเชียงใหม่ขณะนั้น ได้ปรึกษากับเจ้าสุนทร ณ เชียงใหม่ ช่วยจัดสร้างเครื่องดนตรีพื้นเมืองล้านนาสำหรับใช้ในการบรรเลง เพราะต้องการใช้เครื่องดนตรีพื้นเมืองล้านนาจำนวนมาก ด้วยเวลาที่กระชั้นชิด จึงคิดใช้เครื่องกลึงเพื่อช่วยให้ผลิตเครื่องดนตรีได้รวดเร็วขึ้น จึงเป็นจุดเริ่มต้นของการเกิด โรงงานเชียงใหม่การดนตรี ณ บ้านเลขที่ 32 ถนนพัฒนาช้างเผือก ตำบลช้างเผือก อำเภอเมือง จังหวัดเชียงใหม่

การสร้างเครื่องดนตรีไทยนั้น เจ้าสุนทร ณ เชียงใหม่จะมีเครื่องดนตรีที่สร้างจากร้านดุริยบรรณเป็นต้นแบบ เพื่อเป็นแบบสำหรับการสร้าง ต่อมานายภาวาส บุนนาค รองราชเลขาธิการสำนักพระราชวัง ได้เป็นผู้ร่างแบบให้ เพื่อใช้เป็นต้นแบบ สำหรับการสร้างเครื่องดนตรีไทย เช่น ซอสามสาย กระจับปี่ ซออู้ ซอด้วง โทนมโหรี

โรงงานเชียงใหม่การดนตรี ได้สร้างเครื่องดนตรีพื้นเมืองล้านนาและเครื่องดนตรีไทย ประเภทเครื่องสายไทย เป็นเครื่องดนตรีที่มีคุณภาพและมีมาตรฐาน เป็นที่รู้จักกันในวงกว้าง ต่อมาเมื่อปี พ.ศ. 2529 เจ้าสุนทร ณ เชียงใหม่ถึงแก่กรรม เจ้าสุรศักดิ์ ณ เชียงใหม่ บุตรชาย สืบทอดกิจการจากบิดา ต่อมาเมื่อปี พ.ศ.2536 ได้ย้ายโรงงานเชียงใหม่การดนตรี ไปยังบ้านเลขที่ 214 หมู่ที่ 1 บ้านสันผักหวาน อำเภอหางดง จังหวัดเชียงใหม่ และดำเนินงานการสร้างเครื่องดนตรีพื้นเมืองล้านนาและเครื่องดนตรีไทยจนถึงปัจจุบัน

เจ้าสุนทร ณ เชียงใหม่ ป่วยด้วยโรคหลอดลมอักเสบเรื้อรังและโรคหอบ ถึงแก่กรรมที่โรงพยาบาลมหาราชนครเชียงใหม่ เมื่อวันที่ 17 มิถุนายน พ.ศ.2529 สิริรวมอายุ 65 ปี (พูนพิศ อมาตยกุล, 2530)

เนื่องในโอกาสครบรอบ 100 ปี ของเจ้าสุนทร ณ เชียงใหม่ เมื่อวันที่ 26 เมษายน 2561 ทายาทมีความเห็นว่า โรงงานเชียงใหม่การดนตรีและผลงานที่เจ้าสุนทร ณ เชียงใหม่ ที่ได้สร้างสรรค์ไว้ให้แก่คนในรุ่นหลังนั้น ควรที่จะเป็นแหล่งสำหรับการศึกษา เรียนรู้ แบบมีชีวิต และสามารถพัฒนาต่อยอดไปเป็นอาชีพภายหน้าได้ โดยทายาทเล็งเห็นว่า มหาวิทยาลัยราชภัฏเชียงใหม่ สามารถสืบทอดเจตนาดังกล่าว จึงมอบให้จัดสร้างเป็นศูนย์การเรียนรู้ดนตรีล้านนา ประกอบด้วยอาคารพิพิธภัณฑ์และโรงงานสร้างเครื่องดนตรีล้านนา เพื่อบูรณาการเข้ากับการเรียนการสอนด้านดนตรีของมหาวิทยาลัย ณ มหาวิทยาลัยราชภัฏเชียงใหม่ ศูนย์แม่ริม อ.แม่ริม จ.เชียงใหม่ (อยู่ในระหว่างการดำเนินงาน)

ผลงานและรางวัล

ผลงานด้านดนตรีพื้นเมืองล้านนา ได้แก่ ผลงานด้านการบรรเลงและการควบคุมการบรรเลง ผลงานด้านการประพันธ์ ผลงานด้านการสร้างเครื่องดนตรีพื้นเมืองล้านนาและเครื่องดนตรีไทย ผลงานด้านการสร้างสรรค์และพัฒนาวงสะล้อ ซึง ผลงานด้านการบันทึกเสียง ผลงานด้านการบันทึกโน้ตเพลงพื้นเมืองล้านนา

1. ผลงานด้านการบรรเลงและการควบคุมการบรรเลง ได้แก่

การบรรเลงดนตรีพื้นเมืองล้านนา ถวายพระบาทสมเด็จพระบรมชนกาธิเบศร มหาภูมิพลอดุลยเดชมหาราชบรมนาถบพิตร สมเด็จพระนางเจ้าสิริกิติ์ พระบรมราชินีนาถ พระบรมราชชนนีพันปีหลวง สมเด็จพระศรีนครินทราบรมราชชนนี เสด็จรับพระราชอาคันตุกะ ณ พระตำหนักภูพิงคราชนิเวศน์ จังหวัดเชียงใหม่

การบรรเลงดนตรีพื้นเมืองล้านนาและดนตรีไทย ถวายพระบาทสมเด็จพระวชิรเกล้าเจ้าอยู่หัว สมเด็จพระกนิษฐาธิราชเจ้า กรมสมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี สมเด็จพระเจ้าน้องนางเธอ เจ้าฟ้าจุฬาภรณวลัยลักษณ์ อัครราชกุมารี กรมพระศรีสวางควัฒน วรขัตติยราชนารี ทูลกระหม่อมหญิงอุบลรัตนราชกัญญา สิริวัฒนาพรรณวดี ณ พระตำหนักภูพิงคราชนิเวศน์ จังหวัดเชียงใหม่

ควบคุม ฝึกซ้อมการบรรเลงดนตรีพื้นเมืองล้านนาและดนตรีไทย เนื่องในงานสายใจไทย ประจำปี 2526 ณ ค่ายกาวิละ จังหวัดเชียงใหม่ เป็นวงดนตรีพื้นเมืองล้านนาที่ใหญ่ที่สุด มีผู้บรรเลงและขับร้อง จำนวน 370 คน

2. ผลงานด้านการประพันธ์ ได้แก่

เพลงโหมโรงเอื้องเงิน เพลงสาวไหม การประพันธ์เนื้อร้อง (ซอ) ประกอบเพลงอื่อ

3. ผลงานด้านการสร้างเครื่องดนตรีพื้นเมืองล้านนาและเครื่องดนตรีไทย ได้แก่

สร้างซอสามสายงา สร้างสะล้องา ซึงประกอบงา สะล้อสามสาย จะเข้ประกอบงาถวายสมเด็จพระกนิษฐาธิราชเจ้า กรมสมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี สร้างเครื่องดนตรีไทยงาช้าง ให้กับเจ้าไชยสุริวงศ์ ณ เชียงใหม่

4. ผลงานด้านการสร้างสรรค์และพัฒนาวงสะล้อ ซึง ได้แก่

เจ้าสุนทร ณ เชียงใหม่ เป็นผู้พัฒนาขนาดสะล้อและซึง โดยในขั้นตอนการสร้างเครื่องดนตรีจะเน้นในเรื่องความประณีตและพิถีพิถัน ออกแบบให้มีลักษณะเฉพาะและพัฒนาลูกบิดซึง โดยนำเอาลูกบิดกีตาร์มาใช้ เพื่อประโยชน์ในการตั้งเสียงและเสียงไม่ลดระหว่างการบรรเลง การพัฒนาขนาดของเครื่องดนตรี ทำให้มีการพัฒนาระบบเสียง โดยกำหนดให้เครื่องดนตรีมีทั้งระดับเสียงสูง เสียงกลาง และเสียงต่ำ เมื่อนำไปใช้บรรเลงรวมวง จะทำให้เสียงของเครื่องดนตรีมีความกลมกลืน ไพเราะยิ่งขึ้น ส่วนการพัฒนารูปแบบวงสะล้อ ซึง เจ้าสุนทร ณ เชียงใหม่ ได้นำเอาระเบียบวิธีการบรรเลงของวงดนตรีไทยมาใช้กับการพัฒนาวงสะล้อ ซึง ส่งผลให้วงสะล้อ ซึง มีแบบแผนการบรรเลงที่มีมาตรฐาน มีการกำหนดจำนวน ขนาดและชนิดของเครื่องดนตรี และลักษณะของวงอย่างชัดเจน สามารถแบ่งออกได้ 2 ลักษณะ คือ 1. การบรรเลงทั่วไป จะนั่งเป็นวงโค้ง สะล้อ ขลุ่ยและฉิ่ง อยู่ด้านขวา ส่วนซึงและฉาบ อยู่ด้านซ้าย มีกลองปู่ป้งอยู่ตรงกลาง 2. การบรรเลงประกอบการแสดง นั่งเป็นแถวเรียงกันหน้ากระดาน แถวหน้า ได้แก่ สะล้ออยู่ด้านขวา ซึงอยู่ด้านซ้าย นั่งเรียงเป็นแถวเดียวกัน ส่วนขลุ่ยกลองปู่ป้งและเครื่องประกอบจังหวะ รูปแบบวงสะล้อ ซึง ของเจ้าสุนทร ณ เชียงใหม่ ใช้เป็นแบบแผนในวิทยาลัยนาฏศิลปเชียงใหม่ และแพร่หลายใช้กันทั่วไป นอกจากนี้ยังเป็นผู้ริเริ่มวงสะล้อ ซึง ผสมขิม ไว้สำหรับบรรเลงเพลงพื้นเมืองล้านนาและเพลงไทยสำเนียงลาว การสร้างสะล้อสามสายและการนำลูกบิดกีตาร์มาใช้กับซึง

5. ผลงานด้านการบันทึกเสียง ได้แก่

การบันทึกเสียง อัลบั้ม เอกลักษณ์ลานนา ชุดที่ 1-3 บรรเลงด้วยวงดนตรีพื้นเมือง วงใหญ่ คณะเจ้าสุนทร ณ เชียงใหม่ บรรเลงดนตรีไทย โดยคณะดนตรีไทย จังหวัดเชียงใหม่ ของเจ้าไชยสุริวงศ์ ณ เชียงใหม่ เผยแพร่ทางสถานีวิทยุโทรทัศน์ช่อง 8 ลำปาง

6. ผลงานด้านการบันทึกโน้ตเพลงพื้นเมืองล้านนา ได้แก่

รวบรวมเพลงพื้นเมืองล้านนาที่มีมาแต่เดิม บันทึกเป็นโน้ตเพลงพื้นเมืองล้านนาร่วมกับครูประหยัด ศิริมิลินทร์ และครูธีรยุทธ ยวงศรี มีจำนวน 11 เพลง ได้แก่ เพลงล่องแม่ปิง เพลงปราสาทไหว เพลงฤาษีหลงถ้ำ เพลงสาวไหม เพลงล่องน่าน เพลงพม่า เพลงไทใหญ่ เพลงซออื่อ เพลงตั้งเชียงใหม่ เพลงจะปุ เพลงละม้าย (พูนพิศ อมาตยกุล, 2530)

7. รางวัลที่ได้รับ ได้แก่

รางวัลศิลปินพื้นบ้านดีเด่น สาขาดุริยางคศิลป์ ประจำปี 2528, รางวัลดีเด่น ประจำปี 2528 ในการผลิตผลงานเพื่อเยาวชน ประเภทสื่อชาวบ้าน และรางวัลบูรพศิลปิน พุทธศักราช 2559 สาขาศิลปะการแสดง

ภาพที่ 3 โล่รางวัลศิลปินพื้นบ้านดีเด่น สาขาดุริยางคศิลป์ ประจำปีพุทธศักราช 2528
ที่มา: ทศพร จันทร์เลิศ

2. การพัฒนาดนตรีพื้นเมืองล้านนาของเจ้าสุนทร ณ เชียงใหม่

เจ้าสุนทร ณ เชียงใหม่ เป็นผู้มีพัฒนาขนาดสะล้อและซึง โดยในขั้นตอนการสร้างเครื่องดนตรีจะเน้นในเรื่องความประณีตและพิถีพิถัน ออกแบบให้มีลักษณะเฉพาะและพัฒนาลูกบิดซึง โดยนำเอาลูกบิดกีตาร์มาใช้ เพื่อประโยชน์ในการตั้งเสียงและเสียงไม่ลดระหว่างการบรรเลง การพัฒนาขนาดของเครื่องดนตรี ทำให้มีการพัฒนาระบบเสียง โดยกำหนดให้เครื่องดนตรีมีทั้งระดับเสียงสูง เสียงกลาง และเสียงต่ำ เมื่อนำไปใช้บรรเลงรวมวง จะทำให้เสียงของเครื่องดนตรีมีความกลมกลืน ไพเราะยิ่งขึ้น ส่วนการพัฒนารูปแบบวงสะล้อ ซึงของเจ้าสุนทร ณ เชียงใหม่ ได้นำเอาระเบียบวิธีการบรรเลงของวงดนตรีไทยมาใช้กับวงสะล้อ ซึง ส่งผลให้วงสะล้อ ซึง มีแบบแผนการบรรเลงที่มีมาตรฐาน มีการกำหนดจำนวน ขนาดและชนิดของเครื่องดนตรีอย่างชัดเจน สามารถแบ่งออกได้ 2 ลักษณะ คือ 1. การบรรเลงทั่วไป จะนั่งเป็นวงโค้ง สะล้อ ขลุ่ยและฉิ่ง อยู่ด้านขวา ส่วนซึงและฉาบ อยู่ด้านซ้าย มีกลองปู่ป้งอยู่ตรงกลาง 2. การบรรเลงประกอบการแสดง นั่งเป็นแถวเรียงกันหน้ากระดาน แถวหน้าได้แก่ สะล้ออยู่ด้านขวา ซึงอยู่ด้านซ้าย นั่งเรียงเป็นแถวเดียวกัน ส่วนขลุ่ย กลองปู่ป้งและเครื่องประกอบจังหวะ รูปแบบวงสะล้อ ซึง ของเจ้าสุนทร ณ เชียงใหม่ ถ่ายทอดในวิทยาลัยนาฏศิลปเชียงใหม่ และแพร่หลายใช้กันทั่วไป

3. การถ่ายทอดดนตรีพื้นเมืองล้านนาของเจ้าสุนทร ณ เชียงใหม่

การถ่ายทอดดนตรีพื้นเมืองล้านนาของเจ้าสุนทร ณ เชียงใหม่ ส่วนใหญ่เป็นการถ่ายทอดให้กับนักเรียนในวิทยาลัยนาฏศิลปเชียงใหม่ จำแนกเป็น ดังนี้

3.1 การให้คำแนะนำในการเลือกเครื่องดนตรี

สามารถแบ่งออกได้ 2 ลักษณะคือ 1. ให้ผู้เรียนเลือกตามความสมัครใจของผู้เรียน 2. เลือกตามที่เจ้าสุนทร ณ เชียงใหม่ แนะนำ เช่น ผู้ที่เรียนซอ จะแนะนำให้เรียนสะล้อ หรือผู้ที่เรียนจะเข้แนะนำให้เรียนซึง เพราะจะได้พัฒนาในการฝึกหัดพื้นฐานการบรรเลงได้รวดเร็วขึ้น ผู้ที่เรียนปี่พาทย์จะแนะนำให้เรียนซึงเพราะง่ายกว่าสะล้อ หรือแนะนำให้ตีกลอง นักเรียนที่เรียนดนตรีพื้นเมืองล้านนาส่วนใหญ่จะเป็นนักเรียนสาขาเครื่องสายไทยและสาขาปี่พาทย์ ซึ่งต่อเพลงพื้นเมืองล้านนาไว้สำหรับบรรเลงดนตรีพื้นเมืองล้านนางานต่าง ๆ ทั้งภายในและภายนอกวิทยาลัย นอกจากนี้ยังมีนักเรียนสาขาอื่น ๆ สามารถเลือกเรียนดนตรีพื้นเมืองในวิชาโทได้

3.2 การฝึกหัดพื้นฐานการบรรเลง

สามารถจำแนกออกเป็น 2 ส่วน คือ การฝึกหัดพื้นฐานการบรรเลงสะล้อและการฝึกหัดพื้นฐานการบรรเลงซึง ดังนี้

3.2.1 การฝึกหัดพื้นฐานการบรรเลงสะล้อ

ท่านั่งในการบรรเลงจะนั่งพับเพียบ โดยการจับคันสะล้อ จะใช้วิธีการคลึงและการหมุนข้อมือ ส่วนการใช้คันชัก จะให้เริ่มสีสายเปล่า กำหนดให้เริ่มจากคันชักออกและจบด้วยคันชักเข้าเท่านั้น ซึ่งเหมือนกับการใช้คันชักของเครื่องสายไทย จะฝึกให้ใช้คันชักแบบคันชักเดี่ยวหรือใช้คันชักแบบรวบคันชัก จะมีเพิ่มเติมในสะล้อสามสาย คือการสีควบเสียงสองสาย ต่อด้วยการไล่เสียง เพื่อให้ได้คุณภาพของเสียงที่ชัดเจน จะต้องกดนิ้วด้วยน้ำหนักที่พอดี ถ้ากดแรงเกินไปเสียงของสะล้อจะเพี้ยนได้

3.2.2 การฝึกหัดพื้นฐานการบรรเลงซึง

ท่านั่งในการบรรเลงจะนั่งพับเพียบ จากนั้นฝึกการดีดขึ้น-ลง ให้ไม้ดีดมีความสม่ำเสมอกันแล้วจึงเพิ่มความเร็วถี่ของไม้ดีด ในลักษณะการรัวไม้ดีด ให้เสียงทอดยาวมากขึ้น แล้วจึงฝึกหัดการไล่เสียง ฝึกกดนิ้ว ตามตำแหน่งเสียงของก๊อบ (ชิ้นไม้ขนาดเล็กที่วางเรียงกันติดอยู่บนคันทวนซึงมีหน้าที่เป็นตำแหน่งรองรับการกดสายเพื่อทำให้เกิดเสียงต่าง ๆ) ใช้วิธีลงน้ำหนักการกดนิ้วให้เสมอกัน โดยกดนิ้วชิดก๊อบ เพื่อได้เสียงที่ดังชัดเจน ให้ฝึกหัดพื้นฐานนี้จนกว่าจะชำนาญ ถึงจะต่อเพลง

3.3 ลำดับการถ่ายทอดเพลงพื้นเมืองล้านนา

เจ้าสุนทร ณ เชียงใหม่ จะเริ่มต่อเพลงในกลุ่มเพลงพื้นฐาน ซึ่งเป็นเพลงสำหรับบรรเลงทั่วไปก่อน เพื่อให้ผู้เรียนได้เรียนรู้เพลงพื้นเมืองล้านนาและการบรรเลงเพลงพื้นเมืองล้านนา มี 3 เพลง ได้แก่ 1. เพลงล่องแม่ปิง 2. เพลงปราสาทไหวและ3. เพลงฤาษีหลงถ้ำ เมื่อผู้เรียนมีความชำนาญแล้ว เจ้าสุนทร ณ เชียงใหม่ จะต่อเพลงในกลุ่มชั้นกลาง ใช้สำหรับการบรรเลงประกอบการแสดงและบรรเลงประกอบการซอหรือบรรเลงทั่ว ๆ ไป มี 5 เพลง ได้แก่ 1. เพลงสาวไหม 2. เพลงพม่า 3. เพลงล่องน่าน 4. เพลงซออื่อ 5. เพลงไทใหญ่ หลังจากนั้นเมื่อผู้เรียนมีความชำนาญมากยิ่งขึ้น เจ้าสุนทร ณ เชียงใหม่ จะต่อเพลงในกลุ่มชั้นสูง ใช้สำหรับการบรรเลงประกอบการซอ มีจังหวะ ที่เร็วและทำนองเพลงที่ซับซ้อน มี 3 เพลง ได้แก่ 1. ตั้งเชียงใหม่ 2. เพลงจะปุ 3. เพลงละม้าย

3.4 ขั้นตอนการถ่ายทอดสะล้อและซึง

เจ้าสุนทร ณ เชียงใหม่ ใช้วิธีการถ่ายทอดเหมือนกันทั้งกลุ่มนักเรียนในวิทยาลัยนาฏศิลปเชียงใหม่และกลุ่มช่างสร้างเครื่องดนตรี โดยใช้วิธีการสาธิตให้ดูแล้วให้ปฏิบัติตามและใช้วิธีการ

นอยเสียง แล้วให้ปฏิบัติตาม ทีละวรรค จนชำนาญจึงจะสาธิตเป็นประโยคและเมื่อจบเพลงแล้วจะให้ฝึกซ้อมจนกว่าจะชำนาญ จึงจะต่อเพลงต่อไป เพลงที่ถ่ายทอดเป็นทางง่าย ๆ ไม่มีกลวิธีพิเศษในช่วงหลังจะมีโน้ตเพลงให้ แต่ต้องจำให้ได้ก่อน ไม่พบว่ามีพิธีกรรมในการถ่ายทอดใด ๆ เนื่องจากเป็นการเรียนในสถาบันการศึกษา ซึ่งวิทยาลัยนาฏศิลปเชียงใหม่ มีการประกอบพิธีไหว้ครูดนตรีไทยประจำทุกปีอยู่แล้ว ส่วนช่างสร้างเครื่องดนตรี เป็นการเรียนในเวลาที่ว่างจากการสร้างเครื่องดนตรี ไม่มีการประกอบพิธีไหว้ครูเช่นกัน

3.5 การถ่ายทอดกลวิธีพิเศษ ที่ใช้กับสะล้อและซึง

การถ่ายทอดกลวิธีพิเศษ ของเจ้าสุนทร ณ เชียงใหม่ มีอยู่ 2 ลักษณะ คือ 1. ถ่ายทอดให้โดยตรง คือ สาธิตให้ดูแล้วให้ปฏิบัติตาม 2. ให้สังเกต จากครู ศิลปินที่มีความชำนาญในการบรรเลง เช่น ครูวิเทพ กันธิมา แล้วนำมาปฏิบัติเอง เพราะต้องใช้การฝึกฝนเฉพาะตัว

เจ้าสุนทร ณ เชียงใหม่ ได้ถ่ายทอดกลวิธีพิเศษที่ใช้กับสะล้อและซึง สามารถแบ่งออกเป็นกลวิธีการบรรเลงแบบดั้งเดิมของดนตรีพื้นเมืองล้านนาและกลวิธีพิเศษของดนตรีไทย

3.5.1 กลวิธีการบรรเลงแบบดั้งเดิมของดนตรีพื้นเมืองล้านนา เจ้าสุนทร ณ เชียงใหม่ นำกลวิธีการบรรเลงของดนตรีพื้นเมืองล้านนาที่มีมาแต่เดิม ซึ่งใช้กับการบรรเลงสะล้อและซึง ได้แก่ การซอกเสียงและการเช็ดนิ้ว มาถ่ายทอดให้กับลูกศิษย์

ซอกเสียง คือ วิธีการบรรเลงที่ใช้กับสะล้อและซึง โดยการเพิ่มพยางค์ของเสียงเข้าไปช่องว่างให้เต็มห้องเพลง ใช้คันชักสีเข้าออกหรือไม้ดีดซึง ดีดขึ้นลง สม่ำเสมอกัน ดังที่ ครูบุญถึง พระยาชัย ได้อธิบายคำว่า ซอกเสียง ว่า

> *“คำว่า ซอก เป็นคำภาษาเหนือ หมายความว่า ถ้ามีขี้เลนขี้โคลนจะทำให้เละเท่า ๆ กัน เขาจะเท้าเดินเหยียบ ๆ ๆ ไปที่ขี้เลนนั้น ให้เละให้หมด การเหยียบย้ำ ๆ ๆ ไปที่เดิม คำว่า ซอกเสียง คือ การย้ำเสียงเดิม เพิ่มโน้ตเข้าไป ในช่องว่างให้เต็ม เอามาใช้กับสะล้อก็คือการสีเข้าสีออกให้สม่ำเสมอไปเรื่อย ๆ ไม่มีคันชักรวบ เพิ่มพยางค์เพลงเข้าไป จะไม่มีคันชักที่นุ่มนวล คันชัก จะไปเรื่อย ๆ ตัวอย่าง เช่น เสียงโดลากเสียงยาวไป 2 ห้อง พอซอกเสียง ก็จะเป็น ดดดด ดดดด ถ้าใช้กับซึง คือ การใช้ไม้ดีดขึ้นลงเสมอกัน ไม่มีการดีดรัวใด ๆ ทั้งสิ้น มือขวาดีดขึ้นลงเสมอกัน มือซ้ายก็เดินทำนองไปตามนม ตามทำนองของเพลงนั้น การซอกเสียง จะได้เรื่องของสำเนียงแบบโบราณ เป็นการบรรเลงแบบโบราณ ไม่มีการใช้การกรอ พอระยะหลังมีการนำเพลงไทยสำเนียงลาวมาบรรเลง การซอกเสียงก็ใช้น้อยลง เปลี่ยนมาใช้การกรอให้มีความอ่อนหวานขึ้น”* (บุญถึง พระยาชัย, การสื่อสารส่วนบุคคล, 30 สิงหาคม 2564)

เช็ดนิ้ว คือ วิธีการกดนิ้วของสะล้อ โดยรูดนิ้วจากตำแหน่งระหว่างกลางของเสียงหนึ่ง ไปหาอีกเสียงหนึ่งและปล่อยนิ้วให้ช้าลง มักจะใช้กับนิ้วกลาง นิ้วนางและนิ้วก้อย สามารถเรียกได้ทั้ง เช็ดนิ้ว เจียดนิ้วหรือเจ็ดนิ้ว ดังที่ ครูรักเกียรติ ปัญญายศ และครูบัณฑิต ศรีบัว ได้อธิบายไว้ ดังนี้

ครูรักเกียรติ ปัญญายศ ได้อธิบายคำว่า เช็ดนิ้ว ว่า *“เช็ดนิ้ว หรือเจียดนิ้วหรือเจ็ดนิ้ว คือการสีรูดนิ้วไปนิด ๆ สีเฉียด ๆ ไป แทนที่เราจะกดนิ้วปล่อยแบบรวดเร็วก็ให้ช้าลงนิดนึง ส่วนใหญ่จะใช้*

กับนิ้ว 2 นิ้ว 3 การใช้ก็มีบ้างนิด ๆ หน่อย ๆ แล้วแต่รูปแบบของใครของมัน ส่วนใหญ่ก็ไม่ค่อยใช้” (รักเกียรติ ปัญญายศ, การสื่อสารส่วนบุคคล, 8 ตุลาคม 2564) ทั้งนี้ครูบัณฑิต ศรีบัว ได้อธิบายคำว่า เช็ดนิ้ว ว่า *“เป็นวิธีการใช้นิ้วกดเสียงของสะล้อ โดยการรูดนิ้วขึ้นจากตำแหน่งของเสียงในนิ้วถัดไปมายังตำแหน่งของเสียงที่ต้องการ เช่น จะเช็ดนิ้ว เสียงมี จะรูดนิ้วกลางจากตำแหน่งตรงกลางระหว่างเสียงฟากับเสียงมี มาหาตำแหน่งของเสียงมี มักจะใช้กับนิ้วกลาง นิ้วนาง นิ้วก้อย”* (บัณฑิต ศรีบัว, การสื่อสารส่วนบุคคล, 20 มีนาคม 2564)

ตัวอย่างการใช้ ซอกเสียง ในเพลงล่องแม่ปิง ประโยคที่ 1 สำหรับบรรเลงด้วยสะล้อเล็ก

สายเอก	**ซ ซ ซ** ซ	**ซ** ซ ซ ซ	ล ซ - ซ	**ซ** ล **ล** ด	**ด ด ด ด**	ซ ล ซ ด	ซ ล ซ -	- - ซ -
สายทุ้ม	- - - -	- - - -	- - ม -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - ด	ม ร - ม

ตัวอย่างการใช้ เช็ดนิ้ว ในเพลงปราสาทไหว ประโยคที่ 1 สำหรับบรรเลงด้วยสะล้อเล็ก

สายเอก	- - - ซ	- ซ ซ ซ	- - - ซ	- ท - ด	- ร - ด	ท ซ ท ด	ซ - - -	- ซ - -
สายทุ้ม	- - - -	- - - -	ฟ ม ฟ -	- - - -	- - - -	- - - -	- ฟ ม ด	ม - ฟ ม

3.5.2 การถ่ายทอดกลวิธีพิเศษของดนตรีไทย เจ้าสุนทร ณ เชียงใหม่ ได้นำเอากลวิธีพิเศษของดนตรีไทยเข้ามาใช้กับการบรรเลงสะล้อและซึง ได้แก่ การพรม การสะบัดคันชัก การสะบัด การรัวไม้ดีด และการแปรทำนอง ถ่ายทอดให้แก่ลูกศิษย์ที่มีความชำนาญในการบรรเลงสะล้อและซึง

กล่าวได้ว่าเจ้าสุนทร ณ เชียงใหม่ เป็นนักดนตรีพื้นเมืองล้านนาที่ได้ศึกษาดนตรีไทย และมีความรู้ความเข้าใจในระเบียบวิธีการบรรเลงของดนตรีไทยเป็นอย่างดี จึงได้นำกลวิธีพิเศษต่าง ๆ เข้ามาใช้ ทำให้เกิดการพัฒนาในการบรรเลงสะล้อและซึง ส่งผลให้ทำนองเพลงมีความไพเราะและอ่อนหวานมากขึ้น

3.6 การถ่ายทอดการบรรเลงรวมวง

การถ่ายทอด ในการบรรเลงรวมวง เจ้าสุนทร ณ เชียงใหม่ จะเน้นในด้านความพร้อมเพรียงและด้านคุณภาพของเสียงเครื่องดนตรี

ด้านคุณภาพเสียงของเครื่องดนตรี จะเทียบเสียงเครื่องดนตรีสะล้อและซึง โดยใช้ขลุ่ยเมืองส่วนด้านความพร้อมเพรียง เพลงพื้นเมืองล้านนาส่วนใหญ่จะเป็นเพลงสั้น ๆ จึงมีการนัดแนะจำนวนเที่ยวของเพลง ทั้งการบรรเลงทั่วไปและการบรรเลงประกอบการแสดง และมีการฝึกการขึ้นเพลงในการบรรเลงผู้บรรเลงทุกคนจะต้องมีจังหวะอยู่ในใจ ถ้าต้องการจังหวะเร็วก็บรรเลงให้เร็วขึ้น เจ้าสุนทร ณ เชียงใหม่จะเลือกผู้บรรเลงเครื่องดนตรีพื้นเมืองล้านนาแต่ละชนิดตามความถนัดและความสามารถของแต่ละคน ได้นำระเบียบวิธีการบรรเลงของดนตรีไทยเข้ามาใช้ในการถ่ายทอดการบรรเลงรวมวง ได้แก่ ความพร้อมเพรียงของคันชักสะล้อและไม้ดีดของซึง การขึ้นเพลงโดยใช้สะล้อเล็กเนื่องจากเป็นผู้นำวง การบรรเลงรับร้องและการบรรเลงลำลองอย่างดนตรีไทย ทำให้การบรรเลงรวมวงของวงสะล้อ ซึง เกิดการพัฒนาขึ้นจากเดิมและเป็นแบบอย่างของการบรรเลงวงสะล้อ ซึง

4. การสืบทอดดนตรีพื้นเมืองล้านนาของเจ้าสุนทร ณ เชียงใหม่

4.1 ลูกศิษย์ที่เรียนในวิทยาลัยนาฏศิลปเชียงใหม่

การสืบทอดในกลุ่มลูกศิษย์ที่เรียนในวิทยาลัยนาฏศิลปเชียงใหม่ ลูกศิษย์กลุ่มนี้ส่วนใหญ่ประกอบอาชีพครูดนตรีไทย สอนที่วิทยาลัยนาฏศิลปและโรงเรียนเขตพื้นที่ภาคเหนือ จึงได้ถ่ายทอดดนตรีพื้นเมืองล้านนาเป็นส่วนหนึ่งของการเรียนการสอนในหลักสูตร เช่น ครูกมล ตั้งตัว ได้ถ่ายทอดให้กับนักเรียนโรงเรียนวัฒโนทัยพายัพ จังหวัดเชียงใหม่ ครูบุญถึง พระยาชัยและครูบัณฑิต ศรีบัว ได้ถ่ายทอดให้กับนักเรียน นักศึกษาวิทยาลัยนาฏศิลปสุโขทัย และครูบุญถึง พระยาชัย ได้ถ่ายทอดให้กับผู้วิจัย ครูจตุพร วงศ์ฟั่น ได้ถ่ายทอดให้กับนักเรียนโรงเรียนส่วนบุญโญปถัมภ์ จังหวัดลำพูน ครูรักเกียรติ ปัญญายศ ได้ถ่ายทอดให้กับนักเรียน นักศึกษาวิทยาลัยนาฏศิลปเชียงใหม่ ผู้ช่วยศาสตราจารย์ปทุมทิพย์ กาวิลได้ถ่ายทอดให้กับนักเรียน นักศึกษาวิทยาลัยนาฏศิลปะจันทบุรี และผู้วิจัย

4.2 ลูกศิษย์ช่างสร้างเครื่องดนตรี

เป็นกลุ่มช่างสร้างเครื่องดนตรีที่ทำงานอยู่กับเจ้าสุนทร ณ เชียงใหม่ ได้รับถ่ายทอดดนตรีพื้นเมืองล้านนา ได้แก่ นายบุญมา สะตุ่นและนายประสิทธิ์ โกกระธรรม ซึ่งไม่ได้ถ่ายทอดให้กับผู้ใด นายบุญรัตน์ ทิพย์รัตน์ได้ถ่ายทอดให้กับนายณัฐวรรธน์ ทิพย์รัตน์ (หลาน)

4.3 ลูกศิษย์ทั่วไป

เป็นกลุ่มนักดนตรีและผู้สนใจที่ได้เรียนรู้และรับคำแนะนำจากเจ้าสุนทร ณ เชียงใหม่ เป็นครั้งคราว ได้แก่ ศาสตราจารย์เกียรติคุณ นายแพทย์พูนพิศ อมาตยกุล รองศาสตราจารย์ปกรณ์ รอดช้างเผื่อน เป็นต้น

บทสรุป

จากการศึกษาชีวประวัติและผลงาน พบว่า เจ้าสุนทร ณ เชียงใหม่ เกิดและเติบโตในตระกูลเจ้าผู้ครองนครเชียงใหม่ จึงมีโอกาสศึกษาดนตรีไทยตั้งแต่ในช่วงแรกที่พระราชชายาเจ้าดารารัศมีโปรดฯ ให้นำดนตรีมาเผยแพร่ อีกทั้งยังได้เรียนดนตรีไทยและดนตรีพื้นเมืองล้านนากับบิดาจึงซึมซับดนตรีพื้นเมืองล้านนามาตั้งแต่วัยเด็ก จนเป็นผู้มีความสามารถโดดเด่นในการบรรเลงดนตรีพื้นเมืองล้านนา นอกจากนั้นยังมีฝีมือในการสร้างเครื่องดนตรี ซึ่งเจ้าสุนทร ณ เชียงใหม่ ได้นำเอากลวิธีของดนตรีไทยมาพัฒนาการสร้างเครื่องดนตรีสะล้อและซึง ให้มีขนาดและระดับเสียงต่าง ๆ กัน อีกทั้งยังสร้างสะล้อสามสายและนำลูกบิดกีตาร์มาใช้กับซึง เพื่อแก้ไขปัญหาระดับของเสียงที่ลดลงระหว่างการบรรเลง พัฒนาวิธีการบรรเลง และการประสมวงสะล้อ ซึง จนมีมาตรฐานเป็นแบบแผนที่ได้รับยอมรับและแพร่หลายในวงกว้าง นอกจากนั้นยังริเริ่มการบรรเลงเพลงไทยสำเนียงลาว ด้วยเครื่องดนตรีพื้นเมืองล้านนา ริเริ่มวงสะล้อ ซึงผสมขิมและขิมเหล็ก อีกทั้งยังมีผลงานการประพันธ์เพลง เช่น การประพันธ์เพลงโหมโรงเอื้องเงินและเพลงสาวไหม จึงได้รับรางวัล ศิลปินพื้นบ้านดีเด่น สาขาดุริยางคศิลป์ ประจำปี 2528

ด้านการถ่ายทอดความรู้ด้านดนตรีพื้นเมืองล้านนา สืบเนื่องมาจากเจ้าสุนทร ณ เชียงใหม่ ได้รับเชิญเป็นผู้เชี่ยวชาญด้านดนตรีพื้นเมืองล้านนา ณ วิทยาลัยนาฏศิลปเชียงใหม่ เครื่องดนตรีที่ได้ถ่ายทอดเป็นหลักคือ สะล้อและซึง

การต่อเพลงจะเริ่มต่อเพลงในกลุ่มเพลงพื้นฐานก่อน จากนั้นจะต่อเพลงในกลุ่มชั้นกลางและเพลงในกลุ่มชั้นสูง วิธีในการถ่ายทอดสะล้อและซึง ใช้วิธีการสาธิตให้ดูแล้วให้ปฏิบัติตามและใช้การนอยเสียง ส่วนการถ่ายทอดการบรรเลงรวมวง จะเน้นความพร้อมเพรียงของคันชักสะล้อและไม้ดีดของซึง มีการบรรเลงรับร้องและการบรรเลงลำลอง อย่างดนตรีไทย การถ่ายทอดกลวิธีพิเศษกลวิธีการบรรเลงแบบดั้งเดิมของดนตรีพื้นเมืองล้านนา ได้แก่ ซอกเสียง และเช็ดนิ้ว และกลวิธีพิเศษของดนตรีไทย ได้แก่ การพรม การสะบัด การสะบัดคันชัก การแปรทำนองและการรัวไม้ดีด

การสืบทอดดนตรีพื้นเมืองล้านนาของเจ้าสุนทร ณ เชียงใหม่ พบว่ามีการสืบทอด คือ การสืบทอดในกลุ่มลูกศิษย์ที่เรียนในวิทยาลัยนาฏศิลปเชียงใหม่เป็นสำคัญ เนื่องจากลูกศิษย์กลุ่มนี้ส่วนใหญ่ประกอบอาชีพครูดนตรีไทย สอนที่วิทยาลัยนาฏศิลปและโรงเรียนเขตพื้นที่ภาคเหนือ จึงได้ถ่ายทอดดนตรีพื้นเมืองล้านนาเป็นส่วนหนึ่งของการเรียนการสอนในหลักสูตร

ข้อเสนอแนะ

จากการศึกษาการสืบทอดดนตรีพื้นเมืองล้านนาของเจ้าสุนทร ณ เชียงใหม่ ผู้วิจัยพบข้อมูลที่เห็นสมควรทำวิจัยต่อไป ได้แก่ การสืบทอดการขับร้องพื้นเมืองของราชสำนักเชียงใหม่ กรรมวิธีการสร้างสะล้อสามสายของเจ้าสุนทร ณ เชียงใหม่

กิตติกรรมประกาศ

การดำเนินการวิจัยอยู่ในความอนุเคราะห์ของศูนย์เชี่ยวชาญเฉพาะทางวัฒนธรรมดนตรีไทย คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

รายการอ้างอิง

ธีรยุทธ ยวงศรี. (2540). *การดนตรี การขับ การฟ้อนล้านนา.* เชียงใหม่: สุริวงศ์บุ๊คเซนเตอร์.

ปรเมศวร์ สรรพศรี. (2555). *เจ้าสุนทร ณ เชียงใหม่ การสืบทอดภูมิปัญญาการสร้างสะล้อและซึง.* วิทยานิพนธ์ปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต. วัฒนธรรมและการพัฒนา บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยมหิดล.

พูนพิศ อมาตยกุล. (2530). *เอื้องเงิน ที่ระลึกในงานบรรจุอัฐิเจ้าสุนทร ณ เชียงใหม่.* กรุงเทพมหานคร: รักษ์สิปป์

กรรมวิธีการสร้างตะโพนของครูภูมิใจ รื่นเริง
PROCEDURE OF MAKING TA PHON BY KHRU POOMJAI RUENROENG

ชนะใจ รื่นเริง[1] ภัทระ คมขำ[2]
Chanajai Ruenroeng[1] Pattara Komkam[2]

บทคัดย่อ

บทความนี้มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษามูลบทที่เกี่ยวข้องกับตะโพน ศึกษาประวัติชีวิตและกรรมวิธีการสร้างตะโพนของครูภูมิใจ รื่นเริง โดยใช้ระเบียบวิธีวิจัยเชิงคุณภาพ จากการศึกษาพบว่าตะโพนคือเครื่องหนังที่ใช้บรรเลงอยู่ในวงปี่พาทย์ สันนิษฐานว่าได้รับอิทธิพลมาจากกลองโบราณของอินเดีย มีประวัติความเป็นมาอันยาวนานโดยปรากฏหลักฐานมาตั้งแต่สมัยสุโขทัย ตัวกลองขึงด้วยหนังสองหน้า ขนาดเส้นผ่านศูนย์กลางของหน้ามัดประมาณ 8 นิ้ว หน้ารุ่ย 9 นิ้ว ความยาว 19 นิ้ว ความสูง 21 นิ้ว ตะโพนเป็นเครื่องดนตรีที่นักดนตรีไทยต่างสักการะบูชา เนื่องจากเป็นเครื่องดนตรีที่เปรียบดังสัญลักษณ์แทนองค์พระปรคนธรรพ เทพสังคีตาจารย์แห่งดนตรี ครูภูมิใจ รื่นเริงเป็นช่างทำระนาดและกลองไทยทุกชนิด ได้รับสืบทอดภูมิปัญญาช่างจากครูเสน่ห์ ภักตร์ผ่อง กรรมวิธีการสร้างตะโพนของครูภูมิใจ ประกอบไปด้วย 6 ขั้นตอน ได้แก่ การเตรียมหุ่นตะโพน การเตรียมไส้ละมาน การตัดหนังเรียด การเตรียมหน้าตะโพน การแกะสลักเท้าตะโพนและการขึ้นตะโพน ลักษณะเฉพาะที่ปรากฏในกรรมวิธีการสร้างตะโพนของครูภูมิใจ คือ วิธีการร้อยหนังเรียด วิธีการถักไส้ละมาน สัดส่วนของหุ่นตะโพนและการสาวตะโพนด้วยการใช้หัวเข่าเป็นอวัยวะค้ำยันหุ่นกลอง

คำสำคัญ: ตะโพน, ภูมิใจ รื่นเริง, กรรมวิธีการสร้าง

[1] นิสิตระดับปริญญามหาบัณฑิต หลักสูตรศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาดุริยางคศิลป์ไทย ภาควิชาดุริยางคศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย chanajai.rue@gmail.com
[1] Student, Master of Art Program in Thai Music, Department of Music, Faculty of Fine and Applied Arts, Chulalongkorn University chanajai.rue@gmail.com
[2] อาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์, รองศาสตราจารย์ ดร., หัวหน้าภาควิชาดุริยางคศิลป์ กรรมการศูนย์เชี่ยวชาญเฉพาะทางวัฒนธรรมดนตรีไทย คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ประธานกลุ่มมหาวิทยาลัยเครือข่าย AUN - AYCF แห่งประเทศไทย peenai2004@hotmail.com
[2] Advisor, Associate Professor Dr., Head of Department of Music, Committee of Center of Excellence for Thai Music and Culture Research, Faculty of Fine and Applied Arts, Chulalongkorn University, Chair person of ASEAN University Network - ASEAN Youth Cultural Forum of Thailand peenai2004@hotmail.com
Receive 18/10/64, Revise 30/11/64, Accept 07/12/64

Abstract

This article presents context of Ta Phon, biography of Khru Poomjai Ruenroeng and procedure of making Ta Phon by Khru Poomjai Ruenroeng. With the use of qualitative researching methods, the outcomes illustrate that Ta Phon, categorized as a kind of drums played in Thai's Pi Phat ensemble, is presumed to be derived from India. There are evidences showing Ta Phon's existance since Sukhothai era. The two-faced drum has diameters of eight and nine inches for small and large sides respectively. It is twenty-one inches in height. Importantly, Thai musicians pay considerable respects to Ta Phon. The drum is mentally meaningful because it is a symbol of a Thai music god, Phra Para Khon Thub. Khru Poomjai Ruenroeng, an expert in making Thai Xylophones (Ra-nad) and drums (Klong), has inherited the instruments making techniques from Khru Sanae Pakphong. The procedure of making Ta Phon by Khru Poomjai Ruenroeng consists of six steps which are the preparation of Ta Phon's body, the preparation of Sai La Man (handmade twisted leather), the process of cutting cow skin into a rope called Nang Riad, the preparation of drum faces, process of carving Ta Phon's stand and the process of assembling the drum. The study reveals three factors affecting sound quality of Ta Phon's that are the evenness of the cow skin to apply as drum faces, the space in drum body and how well the drum skin is tightened. There are four identities found towards the procedure. (The unique ways to equip Nang Riad and Sai La Man, the exact scale of drum's body and the step of tightening the drum with knees.)

Keywords: Ta Phon, Poomjai Ruenroeng, Procedure of making

บทนำ

ตะโพน เป็นเครื่องหนังไทยสำหรับบรรเลงควบคุมจังหวะในวงปี่พาทย์ ถือเป็นเครื่องดนตรีที่สูงที่สุดในบรรดาเครื่องดนตรีไทยทั้งปวง เนื่องจากเป็นสัญลักษณ์แทนองค์พระปรคนธรรพเทพสังคีตาจารย์ศักดิ์สิทธิ์ที่นักดนตรีไทยให้การเคารพบูชา ก่อนเริ่มการบรรเลงในวงปี่พาทย์ นักดนตรีมักนำดอกไม้ธูปเทียนมาสักการะตะโพนเพื่อความเป็นสิริมงคล อีกทั้งเมื่อเก็บรักษาก็จะตั้งไว้อย่างดีบนหิ้งเพื่อมิให้ผู้ใดมาแตะต้อง (พูนพิศ อมาตยกุล, 2529) ด้วยความศรัทธาที่ปรากฏในประวัติศาสตร์ของเครื่องดนตรีชนิดนี้ จึงทำให้ตะโพนเป็นกลองที่มีกรรมวิธีการสร้างละเอียดซับซ้อนและต้องกระทำด้วยความนอบน้อมกว่าการสร้างเครื่องดนตรีชิ้นอื่น ๆ ถือเป็นธรรมเนียมปฏิบัติที่ช่างทำกลองโบราณต่างยึดถือสืบทอดกันมาอย่างช้านาน

ปัจจุบันกรรมวิธีการสร้างตะโพนนั้นมีการแตกแขนงออกไปหลายทิศทางตามดุลยพินิจของช่างแต่ละท่าน แต่แนวทางที่ส่งผลกระทบต่อความอยู่รอดของภูมิปัญญาไทยโบราณมากที่สุด คือการนำเครื่องจักรสมัยใหม่มาทุ่นแรงให้ผลิตได้อย่างรวดเร็วเพื่อให้เพียงพอต่อการจำหน่าย ซึ่งส่งผลที่ดีในเชิงธุรกิจ แต่อาจเป็นการทำให้กรรมวิธีแบบโบราณที่สืบทอดกันมาต้องสูญหายไป นอกจากนี้การผลิตตะโพนเพื่อจุดประสงค์เชิงธุรกิจยังอาจข้ามขั้นตอนสำคัญตามขนบธรรมเนียมโบราณไป อาทิ การเคารพครูก่อนสร้างเครื่องดนตรี การตัดหนังเรียดด้วยมืออย่างประณีต อีกทั้งเมื่อทำการขึ้นหน้ากลองก็มิได้กระทำด้วยท่าทางที่เหมาะสมดังเช่นสมัยก่อน ทำให้ตะโพนที่สร้างขึ้นด้วยกรรมวิธีสมัยใหม่มีคุณค่าลดทอนลงจากเดิมมาก แม้จะผลิตออกมาได้ลักษณะและองค์ประกอบเสียงสมบูรณ์แบบใกล้เคียงกับโบราณเพียงใดก็ตาม

ครูภูมิใจ รื่นเริง คือหนึ่งในช่างที่ยังคงรักษารูปแบบการสร้างตะโพนแบบโบราณ เป็นลูกศิษย์ผู้สืบสายสกุลช่างเพียงท่านเดียวของครูเสน่ห์ ภักตร์ผ่อง ได้เริ่มสืบทอดภูมิปัญญาการสร้างเครื่องดนตรีจากครูเสน่ห์เมื่อ พ.ศ.2543 โดยเป็นกรรมวิธีแบบอนุรักษ์นิยม ไม่ใช้เครื่องจักรทุ่นแรง ทั้งยังคงไว้ซึ่งแบบแผนปฏิบัติและจารีตตามโบราณทุกขั้นตอน ส่งผลให้ตะโพนของครูภูมิใจมีรูปลักษณ์ที่สวย เสียงดังกังวาน และเนื่องจากผ่านกระบวนการสร้างที่มีความเคารพศรัทธาต่อสังคีตาจารย์เป็นที่ตั้ง จึงทำให้ตะโพนของครูภูมิใจเปี่ยมไปด้วยคุณค่าควรแก่การกราบไหว้บูชา

ผู้วิจัยเล็งเห็นทั้งปณิธานและความตั้งใจที่สะท้อนอยู่ในผลงานของครูภูมิใจ รื่นเริง จึงเกิดความสนใจที่จะศึกษากรรมวิธีการสร้างตะโพนรวมทั้งมูลบทที่เกี่ยวข้องโดยละเอียด เพื่อเป็นการอนุรักษ์และเผยแพร่วัฒนธรรมการสร้างตะโพนโบราณมิให้สูญหายไปจากสังคมไทย

วัตถุประสงค์ของการวิจัย

1. ศึกษามูลบทที่เกี่ยวข้องกับตะโพน
2. ศึกษาประวัติชีวิตของครูภูมิใจ รื่นเริง
3. ศึกษากรรมวิธีการสร้างตะโพนของครูภูมิใจ รื่นเริง

ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ

1. ทราบมูลบทที่เกี่ยวข้องกับตะโพน
2. ทราบประวัติชีวิตของครูภูมิใจ รื่นเริง
3. ทราบกรรมวิธีการสร้างตะโพนของครูภูมิใจ รื่นเริง

วิธีการดำเนินงานวิจัย

การศึกษาวิจัยเรื่องกรรมวิธีการสร้างตะโพนของครูภูมิใจ รื่นเริง ผู้วิจัยใช้ระเบียบวิธีการวิจัยเชิงคุณภาพ โดยมีขั้นตอนดังต่อไปนี้

1. รวบรวมข้อมูล ค้นคว้าเอกสาร ตำรา บทความทางวิชาการ วิทยานิพนธ์และหนังสือที่เกี่ยวข้องกับงานวิจัย จากห้องสมุดและศูนย์การเรียนรู้ เช่น สำนักหอสมุดแห่งชาติ สำนักงานวิทยทรัพยากร จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ห้องสมุดคณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย เป็นต้น

2. ทำการศึกษาอย่างมีส่วนร่วมในการสังเกตการสร้างตะโพนของครูภูมิใจ รื่นเริง โดยในแต่ละขั้นตอน ผู้วิจัยจะบันทึกข้อมูลในรูปแบบเสียงและภาพตามความเหมาะสม

3. สัมภาษณ์ผู้ทรงคุณวุฒิด้านดุริยางค์ไทยและศิลปินผู้มีความรู้เกี่ยวกับตะโพน เพื่อสอบถามเกี่ยวกับมูลบทที่เกี่ยวข้องกับตะโพน และเพื่อการประเมินคุณภาพตะโพนที่ครูภูมิใจ รื่นเริงสร้างขึ้น รวมทั้งหมด 5 ท่าน ดังรายนามต่อไปนี้

- ครูบุญช่วย แสงอนันต์ ข้าราชการบำนาญ กลุ่มดุริยางค์ไทย สำนักการสังคีต กรมศิลปากร
- รองศาสตราจารย์พิชิต ชัยเสรี ข้าราชการบำนาญ สาขาวิชาดุริยางคศิลป์ไทย คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
- อาจารย์ฐิระพล น้อยนิตย์ ข้าราชการบำนาญ วิทยาลัยนาฏศิลป สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กระทรวงวัฒนธรรม
- รองศาสตราจารย์ ดร.ภัทระ คมขำ หัวหน้าภาควิชาดุริยางคศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
- ครูอนุชา บริพันธุ์ ดุริยางคศิลปินอาวุโส (ผู้ช่วยผู้อำนวยการกลุ่มดุริยางค์ไทย) สำนักการสังคีต กรมศิลปากร

4. ถอดข้อมูลภาพและเสียงสัมภาษณ์ จัดระเบียบข้อมูลลงหมวดหมู่ และวิเคราะห์ข้อมูล

5. สรุปผลการวิจัย

ผลการวิจัย

ผลการวิจัยเรื่องกรรมวิธีการสร้างตะโพนของครูภูมิใจ รื่นเริง แบ่งออกเป็น 3 หัวข้อ ดังต่อไปนี้

1. การศึกษามูลบทที่เกี่ยวข้องกับตะโพน ผลการวิจัย พบว่า ตะโพน เป็นเครื่องดนตรีที่ใช้ควบคุมจังหวะในวงปี่พาทย์ สันนิษฐานว่าดัดแปลงมาจากเครื่องหนังโบราณของประเทศอินเดีย มีหลักฐานปรากฏว่าตะโพนคือเครื่องดนตรีที่ใช้บรรเลงอยู่ในวงปี่พาทย์มาตั้งแต่สมัยสุโขทัย และจัดเป็นเครื่องดนตรีที่มีบรรดาศักดิ์สูงกว่าเครื่องดนตรีไทยชนิดอื่น เนื่องด้วยถือเป็นสัญลักษณ์แทนองค์

พระปรคนธรรพ เทพสังคีตาจารย์ทางด้านดนตรี โดยภัทระ คมขำ ได้กล่าวถึงความเชื่อของการสร้างตะโพนว่า *“โบราณนิยมทำหุ่นตะโพนจากไม้กุ่ม ไม้ขนุน เท้าตะโพนทำด้วยไม้มะกรูด ซึ่งถือเป็นไม้มงคลทั้งสิ้น”* (ภัทระ คมขำ, การสื่อสารส่วนบุคคล, 13 ตุลาคม 2564) ผู้ที่จะเรียนตะโพนได้นั้นจะต้องผ่านพิธีการครอบครูตะโพนเพื่อรับอนุญาตจากผู้ถ่ายทอดอย่างเป็นกิจจะลักษณะ ไม่สามารถฝึกบรรเลงด้วยตนเองได้ กระนั้น ฐิระพล น้อยนิตย์ กล่าวว่า *“คนเครื่องหนังที่ดีควรเริ่มต้นจากการเรียนตะโพนก่อน เพื่อฝึกไล่มือให้เกิดทักษะ ท่าทาง การบรรเลงเครื่องหนังให้ได้เสียงที่ดี”* (ฐิระพล น้อยนิตย์, การสื่อสารส่วนบุคคล, 14 ตุลาคม 2564) หน้าที่หลักของตะโพนภายในวงปี่พาทย์คือใช้สำหรับบรรเลงในมงคลพิธี โดยเป็นผู้บรรเลงท้า-รับกับกลองทัด เสียงของตะโพนคือเสียงที่เปี่ยมไปด้วยความเข้มขลังและศักดิ์สิทธิ์ กอปรกับการเป็นเครื่องดนตรีอันเป็นที่สักการะบูชา จึงทำให้กรรมวิธีการสร้างตะโพนตามแบบโบราณมีอิทธิพลของความเชื่อ การดูฤกษ์ยาม ข้อห้ามและข้อปฏิบัติต่าง ๆ เข้ามาเกี่ยวข้องอย่างลึกซึ้ง ตะโพนมีลักษณะทางกายภาพเป็นกลองที่ขึงหุ้มด้วยหนังทั้งใบ มีส่วนประกอบหลักทั้งหมด 8 ส่วน ได้แก่ หุ่นตะโพน หน้าตะโพน ไส้ละมาน หนังเรียด รัดอกตะโพน เท้าตะโพน หูหิ้วและถ่วงเสียง วิธีการบรรเลงตะโพน ผู้บรรเลงจะต้องนั่งอยู่ด้านหลังตะโพนในท่าขัดสมาธิ ตะโพนฝั่งหน้ามัดอยู่ตรงกับตำแหน่งมือซ้าย หน้ารุ่ยตรงกับฝั่งมือขวา ซึ่งบุญช่วย แสงอนันต์ ได้อธิบายเกี่ยวกับวิธีการบรรเลงตะโพนว่า *“การบรรเลงตะโพนให้ได้เสียงที่ดี นอกจากตะโพนที่ต้องมีคุณภาพ ยังขึ้นอยู่กับฝีมือผู้บรรเลงเป็นสำคัญ โดยควรบรรเลงกระทบมือเพื่อให้เสียงตะโพนดังออกมาอย่างไพเราะ ได้อรรถรสครบถ้วน”* (บุญช่วย แสงอนันต์, การสื่อสารส่วนบุคคล, 4 กันยายน 2564) ลักษณะของตะโพนที่มีคุณภาพ ควรมีรูปทรงที่ไม่ใหญ่และไม่เล็กจนเกินไป หนังเรียดควรเรียดให้ได้เป็นเส้นเล็กขนาดพอเหมาะและร้อยคลุมหุ่นตะโพนได้อย่างประณีต หน้ามัดและหน้ารุ่ยมีขนาดเล็กใหญ่ที่สมส่วนกัน เมื่อบรรเลงแล้วต้องได้เสียงที่กังวาน และคุณลักษณะของตะโพนที่ดีนั้น ควรต้องตีได้อย่างสบายมือ ไม่บั่นทอนพละกำลังของผู้บรรเลง

2. การศึกษาประวัติชีวิตครูภูมิใจ รื่นเริง ผลการวิจัย พบว่า ครูภูมิใจ รื่นเริง เกิดเมื่อวันเสาร์ที่ 10 กันยายน พ.ศ.2509 ที่อยู่ปัจจุบัน บ้านเลขที่ 267 ซอยอ่อนนุช 66 แขวงอ่อนนุช เขตสวนหลวง กรุงเทพมหานคร เป็นบุตรชายคนสุดท้องของรองศาสตราจารย์พินิจ รื่นเริง และอาจารย์พวงเพ็ชร์ รื่นเริง ในบรรดาพี่น้องรวมทั้งหมด 3 คน ได้แก่ รองศาสตราจารย์พิมพ์ใจ รื่นเริง นายจุใจ รื่นเริงและครูภูมิใจ รื่นเริง สำเร็จการศึกษาระดับมัธยมศึกษาจากโรงเรียนสาธิตปทุมวัน จบการศึกษาระดับปริญญาบัณฑิต เอกดนตรี จากภาควิชาศิลปนิเทศ คณะมนุษยศาสตร์ มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์ และปริญญามหาบัณฑิตจากภาควิชาดุริยางคศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย สมรสกับนางจีรนันทน์ รื่นเริง (นามสกุลเดิม สิงหนาท) มีบุตรธิดาร่วมกัน 3 คน ได้แก่ นางสาวชนะใจ รื่นเริง นางสาวประทับใจ รื่นเริง และนายสบายใจ รื่นเริง ครูภูมิใจ รื่นเริง มีความรักในการบรรเลงดนตรีไทยมาตั้งแต่เยาว์วัย เมื่อจบการศึกษาระดับมหาวิทยาลัยแล้ว ครูภูมิใจได้เข้าทำงานเป็นพนักงานประจำภายในหลายองค์กรอยู่หลายปี มาจนถึงจุดเปลี่ยนแปลงครั้งสำคัญในชีวิต หลังจากได้ไปพบช่างท่านหนึ่งที่จังหวัดนครนายก กำลังเหลาระนาดอยู่โดยบังเอิญ จึงเกิดแรงบันดาลใจที่จะผันตัวมาเป็นช่างทำระนาด นับแต่ปี พ.ศ.2540 เป็นต้นมา ได้เปิดกิจการขายเครื่องดนตรีเป็นของตนเอง ชื่อว่า บ้านดนตรีไทยรื่นเริง ในช่วงแรก ครูภูมิใจ รื่นเริงได้ลองผิดลองถูก ฝึกทำด้วยตนเอง กระทั่งในปี พ.ศ. 2543 ครูภูมิใจได้พบกับครูเสน่ห์ ภักตร์ผ่อง ได้ฝากตัวเป็นศิษย์และยังคงสถานะ

ครูกับลูกศิษย์มาจนถึงปัจจุบัน เริ่มแรกนั้นครูเสน่ห์ได้สอนให้ทำระนาดเพื่อให้เกิดความเข้าใจในทักษะเชิงช่างพื้นฐานที่หลากหลาย อาทิ การเหลา การขัด การเลื่อย การปรับแต่งเสียง ในระยะเวลาต่อมาก็ได้หัดทำกลองแขก ตามด้วยตะโพนและเครื่องดนตรีประเภทเครื่องหนังชิ้นอื่น ๆ ตามลำดับ นอกจากนี้ครูภูมิใจยังมีความชำนาญในการสร้างขลุ่ยไม้ไผ่เทลาย อันเป็นภูมิปัญญาโบราณที่ครูได้รับการถ่ายทอดมาจากช่างทำขลุ่ยเทลายของบ้านลาวที่มีชื่อเสียงในแถบชุมชนบางไส้ไก่ ได้แก่ คุณป้าอุ่นและช่างชลิต มาริศรี ซึ่งถือเป็นอีกหนึ่งภูมิปัญญาที่ใกล้จะสูญหาย เนื่องจากไม่มีผู้ที่สนใจจะอนุรักษ์สืบสานแล้วในปัจจุบัน

3. การศึกษากรรมวิธีการสร้างตะโพนของครูภูมิใจ รื่นเริง แบ่งออกเป็น 4 ประเด็น ดังนี้

3.1 กรรมวิธีการสร้างตะโพน แบ่งออกเป็น 6 ขั้นตอน ดังนี้

3.1.1 การเตรียมหุ่นตะโพน เป็นขั้นตอนการแปรสภาพไม้ซุงให้เป็นหุ่นกลองตามสัดส่วนของกระสวนแบบโบราณ ขั้นตอนแรก นำไม้ซุงมากลึงหุ่นตะโพนด้วยเครื่องกลึงไฟฟ้า ให้มีเส้นผ่านศูนย์กลางหน้ามัดอยู่ที่ 8 นิ้ว หน้ารุ่ย 9 นิ้ว และความยาวหุ่นของกลองที่ 19 นิ้ว โดยควบคุมลักษณะความป่องให้อยู่ตรงช่วงกลางของความยาวกลองพอดี จากนั้นนำมาขึ้นแท่นคว้านเพื่อเจาะให้เกิดโพรงภายในหุ่นกลอง โดยคว้านให้ความหนาจากผิวของโพรงด้านไปถึงผิวด้านนอกของหุ่นกลองเหลืออยู่ที่ประมาณ 1 นิ้ว จากนั้นใช้สิ่วเจาะเนื้อไม้บริเวณขอบด้านในของหน้าตะโพนทั้งสองหน้าที่เรียกว่าส่วนปากนกแก้วออก เพื่อเป็นการเพิ่มพื้นที่กล่องเก็บเสียงภายในตัวหุ่นกลอง ซึ่งจะส่งผลให้เสียงกลองดังกังวานได้ดี

ภาพที่ 1 การใช้สิ่วเจาะบริเวณปากนกแก้ว
ที่มา: ชนะใจ รื่นเริง

3.1.2 การเตรียมไส้ละมาน เป็นกระบวนการแปรสภาพหนังวัวจากแผ่นหนังให้เป็นเส้นยาวและควั่นจนเป็นเกลียวคล้ายเชือก ขั้นแรก ตัดแผ่นหนังให้เป็นทรงกลมขนาดตามต้องการ จากนั้นใช้มีดตัดหนังให้เป็นเส้น ให้มีความกว้างประมาณ 1 หุนครึ่ง จากนั้นนำลงแช่น้ำเพื่อให้ไส้ละมานมีความนุ่มและอ่อนตัวลง จากนั้นทำการควั่นไส้ละมานให้เป็นเกลียวด้วยสว่านมือที่ยึดกับหัวตะขอตาไก่ เมื่อไส้ละมานเข้าเกลียวได้ดีทั้งเส้น แล้วจึงตากแดดทิ้งไว้จนแห้งสนิท แล้วจึงใช้กระดาษทรายขัดเพื่อปรับสภาพหนังให้เรียบ

ภาพที่ 2 การควั่นไส้ละมานด้วยสว่านมือ
ที่มา: ชนะใจ รื่นเริง

3.1.3 การตัดหนังเรียด เป็นการตัดหนังวัวแผ่นใหญ่ให้เป็นเส้นยาวเพื่อใช้ร้อยคลุมหุ่นตะโพน โดยสังเกตความเรียบเสมอกันของแผ่นหนัง หากยังไม่เรียบ จะนำไปแช่น้ำแล้วนำขึ้นตากบนแผ่นกระดานก่อนนำมาเรียด เมื่อแผ่นหนังมีความเรียบดีแล้ว จึงทำการเรียดหนังให้เป็นเส้นด้วยมีดตัดหนัง ซึ่งหนังเรียดที่พอดีกับการทำตะโพนใบหนึ่ง ๆ จะมีความยาวประมาณ 50 เมตรขึ้นไป ซึ่งขนาดของหนังเรียดที่เหมาะสมนั้นควรเป็นเส้นขนาด 2 หุนอย่างสม่ำเสมอกันตลอดทั้งเส้น เมื่อเรียดหนังได้เป็นเส้นยาวแล้ว จึงใช้ใบกบไสไม้ขูดลบคมหนังเรียด แล้วจึงใช้กระดาษทรายขัดทับเป็นขั้นตอนสุดท้ายเพื่อให้หนังเรียดที่ได้มีผิวสัมผัสที่เรียบสวยยิ่งขึ้น

ภาพที่ 3 การตัดหนังเรียด
ที่มา: ชนะใจ รื่นเริง

3.1.4 การเตรียมหน้าตะโพน เป็นการปรับแต่งสภาพของหนังวัวส่วนที่จะนำมาทำหน้ากลองให้มีความหนาและผิวสัมผัสที่เหมาะสม โดยการวัดขนาดของแผ่นหนังวัวด้วยการใช้หน้าแต่ละด้านของหุ่นตะโพนทาบเป็นแม่แบบ จากนั้นใช้ดินสอขีดเพื่อให้ได้เส้นรอบวงบนแผ่นหนังที่พอดีกับขนาดของหน้ากลองที่ทาบไว้ แล้วขีดทำเส้นรอบวงด้านนอกอีก 1 ชั้น ทำการตัดหนังส่วนที่เกินจากวงกลมทั้งสองออกด้วยมีดตัดหนัง จากนั้นตรวจดูความหนาบางของหน้าตะโพน หากพบส่วนที่ไม่สม่ำเสมอ จะใช้กบไสหนังปรับความหนาของหน้าตะโพนให้เรียบเสมอกัน ความหนาที่เหมาะสมของหนังหน้ามัดและหน้ารุ่ย คือ 1 หุน และครึ่งหุนตามลำดับ

ภาพที่ 4 การไสหนังเพื่อปรับความหนาของหน้าตะโพนให้เสมอกัน
ที่มา: ชนะใจ รื่นเริง

3.1.5 การแกะสลักเท้าตะโพน นำไม้เนื้อแข็ง 2 แผ่นมาแกะสลักให้เป็นรูปทรงคล้ายพาน จากนั้นนำขัดกับไม้ค้ำเพื่อให้เป็นขาตั้งไว้สำหรับวางลูกตะโพน เริ่มต้นจากการใช้ดินสอร่างรูปทรงของเท้าตะโพนลงบนไม้ที่จะทำการแกะสลัก ใช้เลื่อยตัดไม้ให้เป็นไปตามรูปทรงที่ต้องการ ใช้ค้อนและสิ่วในการแกะสลักตามเค้าโครงที่ร่างไว้ เมื่อใช้สิ่วแกะสลักแล้ว จึงใช้กระดาษทรายขัดให้ทั่วเท้าตะโพนเพื่อตกแต่งผิวไม้ให้เรียบ นำไปขัดประกอบกับไม้ค้ำซึ่งมีขนาดความยาวเท่ากับลูกตะโพนคือ 19 นิ้ว จึงจะได้เท้าตะโพนที่พร้อมนำไปประกอบรวมกับหุ่นตะโพนต่อไป

3.1.6 การขึ้นตะโพน เป็นการประกอบหนังวัวที่ตัดแต่งเสร็จแล้วเข้ากับหุ่นกลอง เพื่อให้กลายเป็นตะโพนที่สมบูรณ์ โดยเริ่มจากการหน่าวหนัง หมายถึงการนำหน้าตะโพนแช่น้ำให้นิ่มแล้วหน่าวให้หุ้มลงไปรอบหน้าของหุ่นกลองด้วยเชือก จากนั้นทำการถักไส้ละมานลงไปที่ขอบของหน้าตะโพน โดยทำการถักในระหว่างที่หนังแห้งและเรียบตึงอยู่บนหน้ากลองแล้ว ตามด้วยการร้อยหนังเรียด จากนั้นทำการสาวกลอง โดยเป็นการดึงหนังเรียดที่ร้อยไว้ให้ตึงทุกเส้น เพื่อเป็นการรั้งทั้งไส้ละมานหน้ากลองให้กระชับเข้าที่ ถัดมาจึงทำการการร้อยรัดอกและทำหูหิ้ว จากนั้นผูกหุ่นและเท้าตะโพนเข้าด้วยกัน ใช้มีดขูดหน้าตะโพน แล้วใช้มะกรูดผ่าซีกถูเคลือบหน้าตะโพน ขัดทับด้วยกระดาษทราย เพื่อตกแต่งหน้าตะโพนให้เรียบสวย และทายางรักที่จุดกึ่งกลาง รวมทั้งรอบขอบของหน้าตะโพนเป็นขั้นตอนสุดท้าย

3.2 ลักษณะเฉพาะเชิงช่างที่ปรากฏในกรรมวิธีการสร้างตะโพนของครูภูมิใจ รื่นเริง พบ 4 ลักษณะ ดังนี้

3.2.1 การร้อยหนังเรียดจากจุดเริ่มต้นไปด้านหน้าครึ่งรอบของหุ่นตะโพน แล้วร้อยจากจุดเริ่มต้นย้อนกลับมาอีกด้านหนึ่งจนครบลูกตะโพนทั้งใบ โดยทิศทางการสอดหนังเรียดระหว่างการร้อยครึ่งแรกและครึ่งหลังจะเป็นตรงกันข้ามกันอย่างสิ้นเชิง ระหว่างที่ทำการร้อยในแต่ละครึ่งใบจะต้องพึงระวังและแยกแยะทิศทางของการสอดหนังเรียดให้ถูกต้อง ไม่ร้อยกลับด้าน มิเช่นนั้นจะส่งผลให้ต้องแก้ไขโดยสาวหนังออกทั้งหมดแล้วเริ่มต้นใหม่ ซึ่งการร้อยหนังเรียดในลักษณะนี้ทำให้เหลือรอยต่อของหนังเพียงจุดเดียว ซึ่งเรียกว่าการทำ “ตะโพนต่อเดียว” อันเป็นขั้นตอนที่ทำได้ยากยิ่งและกินเวลาค่อนข้างนาน ซึ่งแสดงถึงชั้นเชิงความเป็นช่าง และเป็นรูปแบบเฉพาะของการร้อยหนังเรียดที่ไม่เหมือนกับของช่างทำตะโพนท่านอื่น หากผู้ใดไม่ทราบถึงกรรมวิธีการร้อยหนังเรียดต่อเดียวที่ถูกต้อง เมื่อร้อยหนังเรียดไปได้ระยะหนึ่ง ก็จะต้องใช้วิธีตัดหนังเรียดเพื่อลดทอนความยาวแล้วต่อหนังยังจุดเดิมเพื่อเริ่มร้อยเส้นใหม่ มิเช่นนั้นแล้วการร้อยหนังเรียดเส้นเดียวอย่างต่อเนื่องจะ

ก่อให้เกิดแรงเสียดสีกระทั่งไส้ละมานขาดได้ในที่สุด ช่างบางท่านอาศัยการซ่อนรอยต่อหนังเรียดไว้ภายใต้รัดอกเพื่อปกปิด อย่างไรก็ตาม ขั้นตอนเหล่านั้นกล่าวได้ว่าเป็นการทำตะโพนที่มิได้ร้อยหนังเรียดต่อเดียวตามแบบโบราณ ซึ่งไม่ได้แสดงให้เห็นถึงชั้นเชิงความเป็นช่างเท่าที่ควร

ภาพที่ 5 การทำตะโพนต่อเดียว
ที่มา: ชนะใจ รื่นเริง

3.2.2 การใช้ไส้ละมานเพียงเส้นเดียวถักเป็นเกลียวซ้ำ 4 รอบและทำการถักในขณะที่หน้ากลองหน่าวอยู่บนตัวกลอง เนื่องจากการถักไส้ละมานเส้นหนึ่ง ๆ จะทำให้เกิดร่องรอยการสอดเข้าและร้อยออกของไส้ละมานที่ขอบของหน้าตะโพนรวมทั้งสิ้น 2 เส้น ซึ่งการถักไส้ละมานของครูภูมิใจ รื่นเริงใช้ไส้ละมานเพียง 1 เส้นโดยถักซ้ำกัน 4 รอบ จึงจะได้เป็นเกลียวไส้ละมานที่สวยงามโดยไม่ทิ้งรอยหัวท้ายของไส้ละมานบนริมขอบของหน้าตะโพนมากนัก ในขณะที่รูปแบบของการถักไส้ละมานที่พบได้ทั่วไปจะใช้ไส้ละมาน 4 เส้นในการถักรอบหน้าตะโพนแต่ละรอบให้เกิดเป็นเกลียว อันส่งผลให้เกิดรอยตำหนิการสอดเข้าออกของไส้ละมานเกิดขึ้น 8 เส้นที่รอบขอบของหน้ากลอง ซึ่งจะทำให้ชิ้นงานดูเทอะทะ ไม่ประณีต อีกทั้งการถักไส้ละมานโดยทั่วไป จะใช้การถักบนหน้ากลองให้เสร็จอย่างแยกชิ้น แล้วจึงนำหน้าตะโพนที่มีไส้ละมานถักอยู่แล้วไปครอบทับบนหุ่นกลองภายหลัง ซึ่งเป็นวิธีการที่ง่ายและรวดเร็ว แต่การถักไส้ละมานตะโพนของครูภูมิใจ รื่นเริง จะถักในระหว่างที่หน้ากลองหน่าวติดอยู่บนหุ่นตะโพน ซึ่งทำได้ยากกว่าการถักภายนอกหุ่นกลอง แต่ทำให้ไส้ละมานถักอยู่กับหน้ากลองได้แนบสนิทและตรงกับขอบของหุ่นกลองได้พอดีกว่าการถักไส้ละมานแบบแยกส่วน ทั้งยังแสดงถึงชั้นเชิงด้านความเป็นช่างที่เหนือกว่าการถักอย่างง่ายภายนอกหุ่นกลอง

ภาพที่ 6 การใช้ไส้ละมานเพียงเส้นเดียวถักเป็นเกลียวซ้ำ 4 รอบ
ที่มา: ชนะใจ รื่นเริง

ภาพที่ 7 การถักไส้ละมานในขณะที่หน้ากลองหน่าวอยู่บนตัวกลอง
ที่มา: ชนะใจ รื่นเริง

3.2.3 สัดส่วนของหุ่นตะโพนที่มีลักษณะป่องตรงกลาง หน้ามัดและหน้ารุ่ยมีขนาดไม่ต่างกันจนเกินไป หุ่นตะโพนที่ครูภูมิใจ รื่นเริงได้รับถ่ายทอดกระสวนมาจากครูเสน่ห์ ภักตร์ผ่อง มีลักษณะป่องตรงกลางพอดี ไม่ค่อนไปทางใดทางหนึ่ง ในขณะที่หุ่นตะโพนบางลูกในสมัยปัจจุบัน มีลักษณะความป่องค่อนขึ้นมาทางหน้ารุ่ยในลักษณะคล้ายปลีกล้วยอย่างเห็นได้ชัด ซึ่งครูภูมิใจ รื่นเริงให้ความเห็นว่า หุ่นตะโพนที่มีรูปทรงป่องไปทางหนึ่งในลักษณะดังกล่าวไม่ใช่ลักษณะของตะโพนไทยโบราณ แต่มีความคล้ายคลึงกับรูปทรงของตะโพนมอญมากกว่า นอกจากนี้ กระสวนหน้าตะโพนของครูภูมิใจ รื่นเริง มีเส้นผ่านศูนย์กลางหน้ามัดอยู่ที่ 8 นิ้ว หน้ารุ่ย 9 นิ้ว ซึ่งเป็นสัดส่วนที่ไม่ใหญ่ไม่เล็กจนเกินไป ซึ่งตะโพนทั่วไปบางลูกมีขนาดหน้ารุ่ยที่ใหญ่เกินพอดี บ้างมีหน้ารุ่ยใหญ่กว่าหน้ามัดอย่างมากจนดูไม่สมส่วน อาจเป็นด้วยจุดประสงค์ของช่างที่ต้องการให้เสียงหน้ารุ่ยมีความดังกังวานมากขึ้น ซึ่งแท้จริงแล้วปัจจัยที่ส่งผลโดนตรงต่อเสียงตะโพนมิได้อยู่ที่ความใหญ่ของหน้าตะโพน แต่ขึ้นอยู่กับความหนาและความเสมอกันของหนังที่นำมาทำหน้ากลอง ความหนาของหุ่นตะโพนที่เหมาะสมและกรรมวิธีการสาวกลองเป็นสำคัญ

ภาพที่ 8 สัดส่วนหุ่นตะโพนไทยของครูภูมิใจ รื่นเริง
ที่มา: ชนะใจ รื่นเริง

3.2.4 การสาวตะโพนด้วยการใช้หัวเข่าเป็นอวัยวะค้ำยันหุ่นกลอง เนื่องจากตะโพนเป็นเครื่องดนตรีที่เป็นที่สักการะบูชา มีคุณค่าทางจิตใจอย่างยิ่งยวดต่อผู้ที่มีความเคารพศรัทธาในครูบาอาจารย์ จึงถือเป็นของสูงที่ผู้ใดจะข้ามกรายไม่ได้ ในการสาวตะโพนของครูภูมิใจ รื่นเริงแต่ละครั้ง จึงละเว้นซึ่งการใช้เท้าไปสัมผัสกับตัวกลอง ซึ่งเป็นวิธีการสาวกลองตามแบบที่ครูเสน่ห์ ภักตร์ผ่อง ถ่ายทอดให้ ในขณะที่การสาวกลองชนิดอื่นสามารถใช้เท้าช่วยค้ำหุ่นกลองได้โดยไม่ขัดต่อธรรมเนียมที่ช่างโบราณยึดถือปฏิบัติ กระนั้น ช่างหรือนักดนตรีผู้ใดที่มิได้ไตร่ตรองให้ถี่ถ้วน จะทำการ

สาวตะโพนด้วยการใช้อวัยวะส่วนอื่นที่ตนเองถนัด ซึ่งอาจดูไม่เหมาะสมนัก ซึ่งการสาวตะโพนโดยการใช้หัวเข่านั้นถือเป็นท่าทางการขึ้นตะโพนที่เป็นเอกลักษณ์ และกระทำเนื่องด้วยความตระหนักในคุณค่าของตะโพน

ภาพที่ 9 การสาวตะโพนด้วยการใช้หัวเข่าเป็นอวัยวะค้ำยันหุ่นกลอง
ที่มา: ชนะใจ รื่นเริง

3.3 ผลการวิเคราะห์ขั้นตอนที่ส่งผลต่อความงามและคุณภาพเสียง ที่ปรากฏอยู่ในกรรมวิธีการสร้างตะโพนของครูภูมิใจ รื่นเริง ผู้วิจัยได้ทำการสรุปผลเป็นตาราง ดังนี้

ลำดับขั้นตอน	ขั้นตอนที่ส่งผลต่อความงาม	ขั้นตอนที่ส่งผลต่อคุณภาพเสียง
1. การกลึงหุ่นตะโพน	☑	☑
2. การคว้านหุ่นตะโพน	☑	☑
3. การเจาะปากนกแก้วออกจากหุ่นตะโพน	☐	☑
4. การนำหนังแช่น้ำขึ้นกระดานก่อนตัดไส้ละมาน	☑	☐
5. การตัดไส้ละมาน	☑	☐
6. การแช่ไส้ละมาน	☑	☐
7. การควั่นไส้ละมาน	☑	☐
8. การขัดตกแต่งไส้ละมาน	☑	☐
9. การนำหนังแช่น้ำขึ้นกระดานก่อนตัดหนังเรียด	☑	☐
10. การเรียดหนังให้เป็นเส้น	☑	☐
11. การขัดตกแต่งหนังเรียด	☑	☑
12. การนำหนังแช่น้ำขึ้นกระดานก่อนตัดหน้าตะโพน	☑	☑
13. การตัดหน้าตะโพน	☑	☐
14. การไสหน้าตะโพน	☐	☑
15. การแกะสลักเท้าตะโพน	☑	☐
16. การหน่าวหนัง	☑	☑
17. การถักไส้ละมาน	☑	☑
18. การร้อยหนังเรียด	☑	☐

ลำดับขั้นตอน	ขั้นตอนที่ส่งผลต่อความงาม	ขั้นตอนที่ส่งผลต่อคุณภาพเสียง
19. การสาวตะโพน	☑	☑
20. การร้อยรัดอกและทำหูหิ้ว	☑	☐
21. การผูกหุ่นและเท้าตะโพนเข้าด้วยกัน	☑	☐
22. การขัดตกแต่งหน้าตะโพนและทายางรัก	☑	☐

3.4 การประเมินคุณภาพเสียงและลักษณะทางกายภาพของตะโพนไทยที่สร้างโดยครูภูมิใจ รื่นเริง

ผลการประเมินลักษณะทางกายภาพและคุณภาพเสียงโดยกลุ่มผู้ทรงคุณวุฒิผู้มีความรู้และความเชี่ยวชาญด้านตะโพน 4 ท่าน ได้แก่ ครูบุญช่วย แสงอนันต์ ครูอนุชา บริพันธุ์ รองศาสตราจารย์พิชิต ชัยเสรี และรองศาสตราจารย์ ดร.ภัทระ คมขำ สรุปผลการประเมินคุณภาพตามตารางได้ดังนี้

ชื่อผู้ทรงคุณวุฒิ	ลักษณะทางกายภาพ	คุณภาพเสียง
ครูบุญช่วย แสงอนันต์	- มีลักษณะเหมือนกับตะโพนโบราณที่ได้เคยบรรเลงในอดีต	- คุณภาพเสียงดังกังวานเหมือนตะโพนโบราณ - หากนำตะโพนไปผ่านการใช้งานอย่างต่อเนื่อง แล้วสาวให้ตึงเพิ่มขึ้นอีกเล็กน้อย จะได้ระดับเสียงที่สูงพอดียิ่งขึ้น
ครูอนุชา บริพันธุ์	- สัดส่วนของตะโพนมีขนาดที่สมส่วนพอดี ไม่ใหญ่หรือเล็กจนเกินไป - หูหิ้วและเท้าตะโพนมีความสวยงาม เหมือนของโบราณ - ควรเก็บรายละเอียดส่วนของหนังเรียดและหน้าตะโพนให้เรียบสวยยิ่งขึ้น	- เมื่อตีแล้วได้กระแสเสียงที่ยาว เสียงตะโพนมีความดังกังวานดี เป็นเสียงตะโพนที่มีคุณภาพ - ผสมเสียงได้ครบถ้วนดีทุกเสียง - เมื่อตีแล้วรู้สึกเบามือ ตีง่าย เป็นตะโพนที่ช่วยประหยัดพละกำลังของผู้บรรเลงได้ดี

ชื่อผู้ทรงคุณวุฒิ	ลักษณะทางกายภาพ	คุณภาพเสียง
รองศาสตราจารย์พิชิต ชัยเสรี	- สัดส่วนของตะโพนมีความสวยงามตามแบบโบราณ - หนังเรียดตัดเป็นเส้นเล็ก ไส้ละมานถักได้อย่างสวยงาม มีความใกล้เคียงกับตะโพนของครูเสน่ห์ ภักตร์ผ่อง	- เสียงตะโพนดังกังวาน ได้คุณภาพเสียงที่ดี เสียงติงเป็นติง เสียงเท่งเป็นเท่ง มีความไพเราะตรงตามลักษณะเสียงตะโพนที่ดี
รองศาสตราจารย์ ดร.ภัทระ คมขำ	- สัดส่วนของตะโพนทำได้เหมือนกับของโบราณ มีขนาดไม่เล็กหรือใหญ่จนเกินไป - ขนาดระหว่างหน้ามัดและหน้ารุ่ยควรทำให้แตกต่างกันมากขึ้นอีกเล็กน้อย - เท้าตะโพนแกะสลักได้อย่างสวยงาม	- กำธรเสียงตะโพนมีความดังกังวาน เสียงติงของหน้ามัดดังยาว เสียงเท่งของหน้ารุ่ยดังครางได้ค่อนข้างดี

สรุปและอภิปรายผลการวิจัย

การศึกษากรรมวิธีการสร้างตะโพนของครูภูมิใจ รื่นเริง สรุปผลได้ 3 หัวข้อ ดังนี้

1. ในหัวข้อมูลบทที่เกี่ยวข้องกับตะโพน สรุปผลได้ว่า ตะโพนเป็นเครื่องดนตรีที่ใช้ควบคุมจังหวะในวงปี่พาทย์ เป็นสัญลักษณ์แทนองค์พระปรคนธรรพ พบว่ามีคติความเชื่อ การประกอบพิธีกรรม ข้อห้ามและธรรมเนียมปฏิบัติที่สืบทอดจากสมัยโบราณเข้ามาเกี่ยวข้อง ทั้งในกระบวนการสร้างและการบรรเลงตะโพน

2. ในหัวข้อประวัติชีวิตของครูภูมิใจ รื่นเริง สรุปผลได้ว่า ครูภูมิใจ รื่นเริงเป็นช่างทำระนาดและกลองไทยทุกชนิด ได้รับสืบทอดภูมิปัญญาการทำเครื่องดนตรีจากครูเสน่ห์ ภักตร์ผ่อง ครูภูมิใจ รื่นเริง ได้ลาออกจากงานประจำและผันตัวมาเป็นช่างทำระนาดในปี พ.ศ.2540 ได้เปิดกิจการขายเครื่องดนตรีเป็นของตนเอง ชื่อว่า บ้านดนตรีไทยรื่นเริง และยังคงดำเนินกิจการมาจนถึงปัจจุบัน

3. ในหัวข้อกรรมวิธีการสร้างตะโพน สรุปผลได้ว่า ตะโพนของครูภูมิใจ รื่นเริง เลือกใช้หนังวัวเป็นวัสดุในทุกส่วนประกอบที่ทำจากหนัง โดยต้องคัดเลือกหนังแต่ละส่วนของวัวซึ่งที่มีคุณสมบัติแตกต่างกันมาสร้างเป็นส่วนต่าง ๆ ของตะโพนให้เหมาะสม หุ่นตะโพนควรทำจากไม้เนื้อแข็งที่มีน้ำหนักปานกลาง สำหรับเท้าตะโพน ครูภูมิใจเลือกใช้ไม้เนื้อแข็งที่ตัดเป็นแผ่น ส่วนยางรักนั้นจะต้องเป็นยางรักแท้ กระสวนหุ่นตะโพนของครูภูมิใจ รื่นเริง ยึดตามแบบของครูเสน่ห์ ภักตร์ผ่อง มีเส้นผ่านศูนย์กลางหน้ามัด 8 นิ้ว หน้ารุ่ย 9 นิ้ว และความยาวหุ่นของกลอง 19 นิ้ว ขั้นตอนสำคัญที่ส่งผลต่อคุณภาพเสียงตะโพน มี 5 ขั้นตอน ได้แก่ การเจาะปากนกแก้วออกจากหุ่นตะโพน การไสหน้าตะโพน การหน่าวหนัง การถักไส้ละมานและการสาวตะโพน ลักษณะเฉพาะที่ปรากฏในกรรมวิธีการสร้าง

ตะโพนของครูภูมิใจ รื่นเริง มี 4 ลักษณะ ได้แก่ การร้อยหนังเรียดจากจุดเริ่มต้นไปด้านหน้าครึ่งรอบของหุ่นตะโพน แล้วร้อยจากจุดเริ่มต้นย้อนกลับมาอีกด้านหนึ่งจนครบลูกตะโพนทั้งใบ การใช้ไส้ละมานเพียงเส้นเดียวถักเป็นเกลียวซ้ำ 4 รอบและทำการถักในขณะที่หน้ากลองหน่าวอยู่บนตัวกลอง สัดส่วนของหุ่นตะโพนที่มีลักษณะป่องตรงกลาง และการสาวตะโพนด้วยการใช้หัวเข่าเป็นอวัยวะค้ำยันหุ่นกลอง ผลการประเมินคุณภาพตะโพนของครูภูมิใจ รื่นเริงโดยกลุ่มผู้ทรงคุณวุฒิ 4 ท่าน สรุปได้ว่าสัดส่วนของตะโพนมีความสมส่วนตามแบบโบราณ คุณภาพเสียงดังกังวานในระดับดี

จากการศึกษากรรมวิธีการสร้างตะโพนของครูภูมิใจ รื่นเริง ในมูลบทที่เกี่ยวข้องกับตะโพน พบว่าการสร้างตะโพนซึ่งถือเป็นเครื่องดนตรีชั้นสูง มีพิธีกรรมและกระบวนการสร้างที่เป็นเอกลักษณ์และเกี่ยวข้องกับคติความเชื่อ วัสดุสร้างกลองอันเป็นมงคล รวมถึงข้อห้ามและข้อปฏิบัติต่าง ๆ ซึ่งสอดคล้องกับงานวิจัย เรื่อง กรรมวิธีการสร้างกลองปูจาของครูญาณ สองเมืองแก่น ที่กล่าวว่าชาวน่านถือว่ากลองปูจาเป็นของสูงและให้ความเคารพบูชาดั่งสิ่งศักดิ์สิทธิ์ อีกทั้งกลองปูจายังเป็นสัญลักษณ์ที่แสดงถึงคติความเชื่อด้านโหราศาสตร์ ไสยศาสตร์และพระพุทธศาสนา (ศิริ เอนกสิทธิสิน, 2558) จากการศึกษา พบว่าสัดส่วนของหุ่นตะโพนของครูภูมิใจ รื่นเริง มีขนาดหน้ารุ่ย 9 นิ้ว หน้ามัด 8 นิ้ว ความยาว 19 นิ้ว ซึ่งใกล้เคียงกับสัดส่วนที่ปรากฏในตำราตะโพน ที่ระบุว่าหน้ารุ่ยมีขนาด 10 นิ้ว หน้ามัดขนาดย่อมกว่าหน้ารุ่ยเล็กน้อย และความยาวของหุ่นกลองประมาณ 2 ศอก (ขุนสำเนียงชั้นเชิง (มล โกมลรัตน์), ม.ป.ป. อ้างถึงใน สมพงษ์ นุชพิจารณ์, 2535) อย่างไรก็ดี ขั้นตอนการสาวตะโพนของครูภูมิใจ รื่นเริง ใช้หัวเข่าเป็นอวัยวะค้ำยันหุ่นกลอง ซึ่งเป็นกรรมวิธีที่แตกต่างจากการสาวกลองชนิดอื่น ดังปรากฏในงานวิจัย เรื่อง กรรมวิธีการสร้างกลองแขกของครูเสน่ห์ ภักตร์ผ่อง พบขั้นตอนการสาวกลองแขกโดยใช้เท้าเป็นอวัยวะค้ำยันหุ่นกลอง เพื่อให้เกิดแรงดึงหนังเรียดที่มากพอ เนื่องด้วยหนังเรียดกลองแขกมีขนาดใหญ่กว่าหนังเรียดกลองชนิดอื่น อีกทั้งขอบกลองแขกมีความแน่นและหนา จึงไม่สามารถทำการสาวกลองด้วยหัวเข่าในลักษณะเดียวกับการขึ้นตะโพนได้ (ภูมิใจ รื่นเริง, 2551)

ข้อเสนอแนะการวิจัย

จากการศึกษา ครูภูมิใจ รื่นเริง มีความชำนาญในการสร้างระนาด กลองไทยทุกชนิดรวมทั้งขลุ่ยไม้ไผ่เทลาย โดยเป็นกรรมวิธีการสร้างตามแบบโบราณ จึงควรที่จะทำการศึกษาวิเคราะห์ในด้านกรรมวิธีการสร้างต่อไป

รายการอ้างอิง

พูนพิศ อมาตยกุล. (2529). *ดนตรีวิจักษ์: ความรู้เบื้องต้นเกี่ยวกับดนตรีไทยเพื่อความชื่นชม*. กรุงเทพฯ: สยามสมัย.

ภูมิใจ รื่นเริง. (2551). *กรรมวิธีการสร้างกลองแขกของครูเสน่ห์ ภักตร์ผ่อง*. วิทยานิพนธ์ปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาดุริยางคศิลป์ไทย ภาควิชาดุริยางคศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ศิริ เอนกสิทธิสิน. (2558). *กรรมวิธีการสร้างกลองปูจาของครูญาณ สองเมืองแก่น*. วิทยานิพนธ์ปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาดุริยางคศิลป์ไทย ภาควิชาดุริยางคศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

สมพงษ์ นุชพิจารณ์. (2535). *ตำราตะโพน ขุนสำเนียงชั้นเชิง (มล โกมลรัตน์)*. (พิมพ์เป็นอนุสรณ์เนื่องในงานพระราชทานเพลิงศพนายสมพงษ์ นุชพิจารณ์ ณ เมรุวัดตรีทศเทพ วันอังคารที่ 1 ธันวาคม พ.ศ.2535)

กรรมวิธีการผลิตซออู้ของครูอวรัช ชลวาสิน
METHODS OF MAKING SAW-U BY KRU AVARACH CHOLVASIN

ชลลพรรษ เด็จใจ[1] พรประพิตร์ เผ่าสวัสดิ์[2]
Chonlapat Dedjai[1] Pornprapit Phoasavadi[2]

บทคัดย่อ

บทความนี้มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษามูลบทที่เกี่ยวข้องกับประวัติการผลิตซออู้ของครูอวรัช ชลวาสิน ศึกษากรรมวิธีการผลิตซออู้และปัจจัยที่มีผลต่อคุณภาพเสียงซออู้ โดยใช้ระเบียบวิธีวิจัยเชิงคุณภาพ ผลการวิจัยพบว่าครูอวรัช ชลวาสิน ได้เริ่มทดลองประดิษฐ์ซออู้คันแรกตั้งแต่อายุ 13 หลังจากนั้นจึงเริ่มสั่งสมความรู้ด้านดนตรีไทย งานศิลปกรรม ความรู้ด้านวิศวกรรมตลอดมาและได้เปิดโรงงานผลิตเครื่องดนตรีไทยชื่อว่า โรงงานสายเอก จนกระทั่งประสบความสำเร็จ โดยเฉพาะซออู้ ไม้ที่ใช้ผลิตซออู้ของครูอวรัช ชลวาสิน ได้แก่ ไม้ Snakewood กรรมวิธีการผลิตซออู้มี 8 ขั้นตอน ได้แก่ 1. การคัดเลือกกะลาและการแกะสลักลาย 2. การขึ้นหน้าซอ 3. การกลึงคันทวนลูกบิดและคันชัก 4. การเจาะคันทวนประกอบลูกบิด 5. การขึ้นหางม้า 6. การปรับบัวเข้ากะโหลก 7. การทำสี 8. การประกอบซอและปรับแต่งเสียง ลักษณะเฉพาะที่ปรากฏในการผลิตซออู้ของครูอวรัช คือ โครงสร้างยึดตามแบบกระสวนดุริยบรรณ หนังสำหรับขึ้นหน้าซออู้ การผูกลายแกะแบบทับซ้อน มุมมีดในการแกะที่ใช้พรางตาและก่อให้เกิดมิติ การออกแบบลายเฉพาะแต่ละคัน และการเดินเส้นไม้พุดรอบขอบหนัง

คำสำคัญ: ซออู้, อวรัช ชลวาสิน, กรรมวิธีการผลิต

[1] นิสิตระดับปริญญามหาบัณฑิต หลักสูตรศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาดุริยางคศิลป์ไทย ภาควิชาดุริยางคศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย bestchonlapat@gmail.com
[1] Student, Master of Art Program in Thai Music Department of Music, Faculty of Fine and Applied Arts, Chulalongkorn University. bestchonlapat@gmail.com
[2] รองศาสตราจารย์ ดร. กรรมการศูนย์เชี่ยวชาญเฉพาะทางวัฒนธรรมดนตรีไทย คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย pornprapit.p@chula.ac.th.
[2] Advisor, Associate Professor, Dr., Committee of Center of Excellence for Thai Music and Culture Research, Faculty of Fine and Applied Arts, Chulalongkorn University. pornprapit.p@chula.ac.th.
Receive 26/10/64, Revise 30/11/64, Accept 07/12/64

Abstract

This article examines the knowledge related to the making of *saw-u*, a lower-pitched fiddle in Thai classical music, investigates the life of *khru* Avarach Cholvasin, and attempts to analyze the making process as well as the factors affecting the quality of *saw-u* timbre. The results of this qualitative work show that *khru* Avarach Cholvasin first experimented making *saw-u*, a lower-pitched fiddle, when he was thirteen years old. After that he gradually acquired knowledge related to visual arts in Thai classical music and engineering, which culminated in the founding of a successful Thai classical music instruments factory called "Sai Ek Factory." *Saw-u* from this factory has been well-recognized by Thai classical musicians and draw frequent visitors to the factory. *Khru* Avarach uses the Snake wood to make a *saw-u*. There are eight steps of making a *saw-u*. These steps include selecting coconut shell and carving, covering the coconut opening with a sheet of leather, woodturning the tuning pegs and the bow, drilling the body and assemble the tuning pegs, trimming out the bottom of the wooden body to make it flush with the coconut shell's top concave surface, painting and coating, assembling and finetuning timbre. The key characteristics found in the *saw-u* made by *khru* Avarach are the blueprint derived from the Duriyaban pattern, overlapping carving pattern, using specific angles of the carving blade to create a three-dimension illusion, designing a unique pattern for each *saw-u*, and lining of a softer *mai put* wood along the covering leather.

Keywords: saw-u, Avarach Cholvasin, instrument making

บทนำ

ซออู้เป็นเครื่องดนตรีไทยประเภทเครื่องสายเกิดขึ้นในสมัยกรุงศรีอยุธยา โดยพบหลักฐานปรากฏอยู่ในกฎมณเฑียรบาล สมัยพระบรมไตรโลกนาถ ตั้งแต่ปี พ.ศ.1991 จนถึง พ.ศ.2031 (ปัญญา รุ่งเรือง, 2521) การผลิตซออู้ในยุคแรกเริ่มจากชาวบ้านใช้วัสดุอุปกรณ์ที่มีอยู่ตามท้องถิ่นมาผลิตเป็นซออู้ด้วยรูปทรงที่เป็นอิสระ ต่อมาดนตรีไทยได้รับการอุปถัมภ์ค้ำชูจากราชสำนักจึงได้มีการพัฒนาการผลิตซออู้ให้มีความงดงามทั้งรูปทรง และเสียงที่มีมาตรฐานโดยพระยาวิศุกรรมศิลปประสิทธิ์ (น้อย ศิลปี) หลังจากนั้นจึงถูกนำมาเป็นต้นแบบในการผลิตซออู้ที่มีมาตรฐานใกล้เคียงกัน โดยพบแหล่งผลิตซออู้ในอดีตแห่งแรกชื่อว่า ร้านดุริยบรรณ จนกระทั่งเป็นที่นิยมในรูปทรงสัดส่วนของซออู้และได้กล่าวขานกันต่อมาว่า “กระสวนดุริยบรรณ” (อวรัช ชลวาสิน, การสื่อสารส่วนบุคคล, 12 กันยายน 2563)

คุณภาพของซออู้ที่ดีต้องอาศัยช่างที่มีความรู้ความสามารถ มีประสบการณ์และมีความชำนาญในเชิงช่าง กล่าวคือ มีความชำนาญในการใช้อุปกรณ์อย่างถูกต้องตามหลักวิธี มีความรู้เชิงช่างทางด้านช่างไม้และช่างกลึง หากช่างมีความสามารถในการออกแบบลวดลายและฉลุกะโหลกซออู้ มีความรู้ทางด้านเสียงของดนตรีไทย ตลอดจนมีความสามารถในการบรรเลงดนตรีไทยได้นั้นจะยิ่งทำให้ซออู้มีคุณภาพเสียงโดดเด่น กรรมวิธีการผลิตซออู้จะต้องผ่านกระบวนการหลายขั้นตอนเพื่อให้ได้เสียงที่มีความไพเราะ ลุ่มลึกและกังวาน ดังนั้นช่างจึงมีส่วนสำคัญที่จะทำให้เครื่องดนตรีไทยนั้นมีคุณภาพได้ ทั้งนี้ขึ้นอยู่กับความพิถีพิถัน ความประณีต ตลอดจนมีประสบการณ์และมีความสามารถที่จะแก้ไขปัญหาหรือข้อผิดพลาดระหว่างการผลิตซออู้ได้

ครูอวรัช ชลวาสิน เป็นผู้ที่มีความรู้ความสามารถทางด้านเครื่องสายประเภทซอ โดยได้รับการสืบทอดการบรรเลงซออู้โดยตรงจากครูเฉลิม ม่วงแพรศรี (ศิลปินแห่งชาติ พุทธศักราช 2556) ตั้งแต่อายุ 12 ปี นอกจากนี้ครูอวรัช ชลวาสิน ยังมีความสามารถเชิงช่างโดยเริ่มสนใจประดิษฐ์ซออู้ตั้งแต่ปี พ.ศ.2527 ด้วยการสังเกตและเป็นครูพักลักจำตามบ้านช่างผลิตซออู้ หลังจากนั้นจึงเริ่มสั่งสมความรู้เชิงช่าง งานศิลปกรรม ตลอดจนความรู้ทางด้านวิศวกรรมตลอดมาและเปิดโรงงานผลิตเครื่องดนตรีไทย เมื่อปี พ.ศ.2556 ชื่อว่า “โรงงานสายเอก” ผลิตซออู้โดยการอนุรักษ์รูปทรงสัดส่วนของกระสวนดุริยบรรณและได้ปรับปรุงลวดลายงานกลึงให้เป็นลักษณะของตน สามารถพัฒนาการผลิตให้เหมาะกับสมัยปัจจุบัน อีกทั้งยังมีลักษณะเฉพาะในการออกแบบและแกะลายบนกะโหลกซออู้ที่ส่งผลให้เสียงซออู้มีคุณภาพที่ดี ด้วยความละเอียดและความประณีตทุกขั้นตอนการผลิตซออู้ทำให้โรงงานสายเอกได้รับเกียรติอย่างสูงสุดจากกองงานในพระองค์ ในการบูรณะซ่อมแซมเครื่องดนตรีส่วนพระองค์ในสมเด็จพระกนิษฐาธิราชเจ้า กรมสมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี

ผู้วิจัยมีความสนใจและประสงค์ที่จะศึกษากรรมวิธีการผลิตซออู้ของครูอวรัช ชลวาสิน เพื่อทราบถึงกรรมวิธีการผลิตซออู้และปัจจัยที่ส่งผลต่อคุณภาพเสียงซออู้ที่มีลักษณะเฉพาะเชิงช่าง เพื่อถ่ายทอดให้เยาวชนรุ่นหลังได้มาศึกษาหาความรู้และเป็นประโยชน์ต่อวงการดนตรีไทยต่อไป

วัตถุประสงค์ของการวิจัย

1. ศึกษาประวัติการผลิตซออู้ของครูอวรัช ชลวาสิน
2. ศึกษากรรมวิธีการผลิตซออู้ของครูอวรัช ชลวาสิน
3. ศึกษาปัจจัยที่มีผลต่อคุณภาพเสียงซออู้ของครูอวรัช ชลวาสิน

ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ

1. เพื่อเป็นข้อมูลเบื้องต้นสำหรับผู้ที่จะศึกษาเกี่ยวกับกรรมวิธีการผลิตซออู้
2. เพื่อเผยแพร่ประวัติชีวิตและองค์ความรู้ในกรรมวิธีการผลิตซออู้ของครูอวรัช ชลวาสิน

วิธีการดำเนินงานวิจัย

การศึกษาวิจัยเรื่องกรรมวิธีการผลิตซออู้ของครูอวรัช ชลวาสิน ผู้วิจัยได้ใช้ระเบียบวิธีการวิจัยเชิงคุณภาพโดยแบ่งขั้นตอนการดำเนินงานดังนี้

1. เตรียมการวิจัย

1.1 ทบทวนวรรณกรรมโดยศึกษาค้นคว้าเอกสาร แนวคิดและทฤษฎีที่เกี่ยวข้องกับงานวิจัย เพื่อนำมาเป็นข้อมูลในการศึกษา

1.2 สำรวจและกำหนดขอบเขตการวิจัย ซึ่งผู้วิจัยได้สำรวจและกำหนดขอบเขตการวิจัยไว้ดังนี้ มูลบทที่เกี่ยวข้องกับประวัติการสร้างซออู้ ประวัติของครูอวรัช ชลวาสิน กรรมวิธีการผลิตซออู้ และปัจจัยที่มีผลต่อคุณภาพเสียงซออู้ของครูอวรัช ชลวาสิน

1.3 สร้างแบบสัมภาษณ์ข้อมูลและคัดเลือกกลุ่มผู้เข้าร่วมการสัมภาษณ์ และออกแบบสัมภาษณ์ตามประเด็นต่าง ๆ ซึ่งกำหนดไว้ภายใต้ขอบเขตของการวิจัย

1.4 คัดเลือกผู้ให้สัมภาษณ์ตามเกณฑ์คัดเลือกที่ได้กำหนดไว้ในประเด็นต่าง ๆ ให้สอดคล้องกับหัวข้องานวิจัย

2. การเก็บข้อมูล

2.1 รวบรวมข้อมูลเอกสารต่าง ๆ จากบทความ หนังสือ และวิทยานิพนธ์ต่าง ๆ ที่เกี่ยวข้องจากแหล่งข้อมูล

2.2 สัมภาษณ์บุคคลข้อมูล โดยแบ่งออกเป็น 2 กลุ่ม ได้แก่ ช่างผลิตซออู้และผู้ทรงคุณวุฒิด้านดนตรีไทยในการประเมินคุณภาพเสียงซออู้ จำนวน 8 ท่าน ดังนี้

2.2.1 ครูอวรัช ชลวาสิน ช่างผลิตซออู้ โรงงานสายเอก 41/1 หมู่ 7 ถนนสุขุมวิท ตำบลเสม็ด อำเภอเมือง จังหวัดชลบุรี

2.2.2 ผู้ทรงคุณวุฒิด้านดนตรีไทยในการประเมินคุณภาพเสียงซออู้

2.2.2.1 รองศาสตราจารย์พิชิต ชัยเสรี ข้าราชการบำนาญ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

2.2.2.2 ครูปี๊บ คงลายทอง ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (ดนตรีไทย) พุทธศักราช 2563

2.2.2.3 อาจารย์วิรัช สงเคราะห์ อาจารย์ประจำสาขาวิชาดุริยางคศิลป์ไทย คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

2.2.2.4 ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.นพ.ธัญญพงษ์ ณ นคร รองคณบดีฝ่ายวิชาการ คณะแพทยศาสตร์ สถาบันเทคโนโลยีเจ้าคุณทหารลาดกระบัง

2.2.2.5 นายแพทย์อนุชา ก้องมณีรัตน์ นายแพทย์ประจำหน่วยสันติภาพสหรัฐอเมริกาประจำประเทศไทย

2.2.2.6 ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.เมธี พันธุ์วราทร รองคณบดีฝ่ายบริหารและวางแผน คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ

2.2.2.7 อาจารย์ฐกฤต สุกุลกิตติไกร หัวหน้าภาควิชาดุริยางคศิลป์ศึกษา คณะศิลปศึกษา สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กระทรวงวัฒนธรรม

การวิเคราะห์

ผู้วิจัยใช้วิธีการเก็บข้อมูลแบบลงบันทึกข้อมูลภาคสนามพื้นที่จริง โดยสังเกตการณ์การผลิตซออู้ และสัมภาษณ์ครูอวรัช ชลวาสิน ระยะเวลาประมาณ 12 เดือน ในพื้นที่ของโรงงานสายเอก ตั้งอยู่บ้านเลขที่ 41/1 หมู่ 7 ถนนสุขุมวิท ตำบลเสม็ด อำเภอเมือง จังหวัดชลบุรี และวิเคราะห์ข้อมูลด้านการเลือกวัสดุอุปกรณ์ที่ใช้ในการผลิต กรรมวิธีการผลิตและปัจจัยที่มีผลต่อคุณภาพเสียงซออู้ ตลอดจนจัดทำรายงาน ผลการวิจัยสรุปข้อเสนอแนะ จัดพิมพ์รายงานฉบับสมบูรณ์

ผลการวิจัย

1. ศึกษาประวัติการผลิตซออู้ของครูอวรัช ชลวาสิน แบ่งเป็น 4 ยุคสมัย ได้แก่ ช่วงศึกษาและสังเกตการณ์ ช่วงศึกษาและทดลอง ช่วงจัดหาวัสดุอุปกรณ์และฝึกฝนการผลิตซออู้ และช่วงเปิดโรงงานผลิตเครื่องดนตรีไทย (โรงงานสายเอก) ดังนี้

1.1 ช่วงศึกษาและสังเกตการณ์ (พ.ศ.2527 ถึง พ.ศ.2534) ครูอวรัช ชลวาสินได้ไปเยี่ยมชมและนำวัตถุดิบไม้ชิงชันไปให้ช่างกลึงคันทวนซออู้เป็นประจำ จึงได้สังเกตเครื่องมือและวัสดุอุปกรณ์ตลอดจนวิธีการกลึงโดยศึกษาจากช่างเชาว์ ชาวนาเป้า ช่างธีรพันธุ์ ธรรมานุกูล และช่างจ้อน ไทรวิมาน

1.2 ช่วงศึกษาและทดลอง (พ.ศ.2534 ถึง พ.ศ.2555) ครูอวรัช ชลวาสินยังคงศึกษางานกลึงซออู้ด้วยวิธีสังเกตการณ์หรือครูพักลักจำและได้ทดลองขึ้นหนังหน้าซออู้โดยการใช้ลิ่มตอกพบว่ากะลาแตก ต่อมาครูอวรัช ชลวาสิน จึงได้ออกแบบเครื่องขึ้นหน้าซออู้ ในปี พ.ศ.2536 และได้ฝึกฝนการขึ้นหนังหน้าซออู้เรื่อยมาจนกระทั่งเกิดความชำนาญ

1.3 ช่วงจัดหาวัสดุอุปกรณ์และฝึกฝนการผลิตซออู้ (พ.ศ.2555 ถึง พ.ศ.2556) ครูอวรัช ชลวาสิน ได้จัดซื้อเครื่องมือ วัสดุอุปกรณ์และวัตถุดิบในการผลิตซออู้ครบ 4 ประเภทหลัก ได้แก่ การกลึง การเจาะ การเลื่อยและการขัด จากนั้นจึงได้ฝึกฝนงานกลึงคันทวน ลูกบิดและคันชักโดยใช้สัดส่วนซออู้ของช่างเชาว์ ชาวนาเป้า เป็นต้นแบบในการฝึกกลึงจนกระทั่งเกิดความชำนาญและเตรียมเปิดโรงงานผลิตเครื่องดนตรีไทย โดยได้รับการสนับสนุนจากครูเฉลิม ม่วงแพรศรี (ศิลปินแห่งชาติ พุทธศักราช, 2556)

1.4 ช่วงเปิดโรงงานผลิตเครื่องดนตรีไทย (พ.ศ.2556 ถึงปัจจุบัน) ครูอวรัช ชลวาสิน เริ่มเปิดโรงงานผลิตเครื่องดนตรีไทยชื่อว่า โรงงานสายเอก ระยะแรกที่เปิดโรงงานได้มีลูกค้าสั่งทำซออู้

เรื่อย ๆ จึงทำให้เกิดความชำนาญในการผลิตซออู้มากขึ้น จนกระทั่ง ปี พ.ศ.2559 จึงได้มีการพัฒนาลวดลายงานกลึงให้เป็นลักษณะของตน และได้นำระบบการทำสีรถยนต์มาประยุกต์ใช้กับการทำสีซออู้ อีกทั้งยังพัฒนาวิธีการแกะลายบนกะโหลกซออู้เพื่อสร้างช่องเสียงให้มีขนาดเล็กลง เรียกว่า มุมมีดพรางตา เพื่อให้ชิ้นงานมีความเรียบร้อยสวยงาม นับเป็นช่วงการผลิตซออู้มีความสมบูรณ์มากที่สุด และได้ยึดเป็นมาตรฐานซออู้ของครูอวรัช ชลวาสิน จนถึงปัจจุบัน

ภาพที่ 1 ครูอวรัช ชลวาสิน
ที่มา: อวรัช ชลวาสิน

2. ศึกษากรรมวิธีการผลิตซออู้ของครูอวรัช ชลวาสิน แบ่งออกเป็น 4 ประเด็น ดังนี้

2.1 กรรมวิธีการผลิตซออู้ แบ่งออกเป็น 2 ส่วน ดังนี้

2.1.1 เครื่องมือและอุปกรณ์ จำนวน 16 ประเภท ได้แก่ 1. เครื่องเลื่อยสายพาน 2. เครื่องกลึง 3. เครื่องขัดกระดาษทรายสายพาน 4. แท่นเจาะสว่าน 5. มีดกลึงชนิดต่าง ๆ 6. กบไฟฟ้า 7. สว่านมือ 8. ชุดอุปกรณ์ขึ้นหน้าซอ 9. ปากกาจับชิ้นงาน 10. มีดปาดบัวและวงเวียน 11. เครื่องมือสำหรับแกะลาย 12. ดอกสว่านและดอกคว้าน 13. อุปกรณ์ในการวัด 14. กระดาษทราย 15. กาวชนิดต่าง ๆ และ 16. อุปกรณ์ทำสี

ภาพที่ 2 เครื่องมือและอุปกรณ์ในการผลิตซออู้ของครูอวรัช ชลวาสิน
ที่มา: ชลลพรรษ เด็จใจ

2.1.2 กรรมวิธีการผลิตซออู้ ประกอบด้วย 8 ขั้นตอน ดังนี้

2.1.2.1 การคัดเลือกกะลามะพร้าวและการแกะสลักลาย ใช้กะลาที่มีรูปทรงและพูขึ้นพอประมาณ มีสีขาวล้วน และมีสาแหรกเล็กน้อย ขนาดรอบนอก 50 เซนติเมตร เส้นรอบวง 54 นิ้ว มีท้องน้ำพอสมควรและรูปร่างเที่ยงตรงสมมาตร เมื่อได้กะลามะพร้าวซอที่ต้องการแล้วจึงนำมากำหนดตำแหน่งการวางลายด้วยวงที่มีเส้นผ่านศูนย์กลาง 3.5 นิ้ว เมื่อกำหนดตำแหน่งการวางลายเสร็จแล้วจึงร่างลายแกะลงกระดาษ และนำกระดาษที่ร่างลายแล้วไปติดกับกะโหลก จากนั้นจึงทำการแกะสลักลวดลายลงบนกะโหลกโดยใช้มีดแกะและใช้เลื่อยเหล็กชนิด 32 ฟันต่อนิ้วสำหรับฉลุช่องระบายเสียง จากนั้นจึงเก็บงานด้วยดอกสว่านขนาด 0.3 ถึง 0.5 มิลลิเมตร สำหรับตกแต่งให้ลวดลายมีผิวเรียบและคมชัดขึ้น

ภาพที่ 3 การแกะสลักลายบนกะโหลก
ที่มา: ชลลพรรษ เด็จใจ

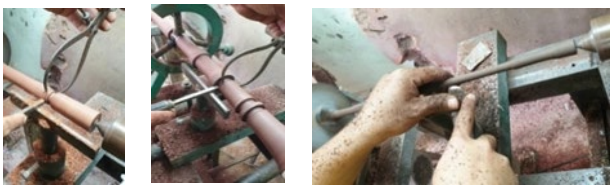
2.1.2.2 การขึ้นหน้าซอ เริ่มจากพอกหน้าซอโดยใช้กาวอีพ็อกซี่ผสมขี้เลื่อยพอกไปบริเวณขอบกะลา จากนั้นขัดตกแต่งให้ขอบที่สัมผัสกับหนังที่ใช้ขึ้นหน้ามีความบางประมาณครึ่งหุน เสร็จแล้วนำหนังวัวไปแช่น้ำ 12 ชั่วโมง โดยแช่หนังวัวทั้งขน และใช้หนังวัวตากแห้งความหนา 1.3 ถึง 1.5 มิลลิเมตร ไม่ผ่านการดองเกลือหรือการฟอกแล้วจึงนำหนังไปเจาะรูตามแนวขอบเพื่อกลัดตะปู จากนั้นนำกะลามาตั้งใส่กรวยสแตนเลส และใช้กาวลาเท็กซ์ผสมกาวผงทาบริเวณขอบกะลาแล้วจึงนำหนังมาครอบลงที่ปากกะลาและใช้เชือกไนลอนคล้องไว้ที่ขอด้านล่างแท่นเร่งความตึงเชือก จากนั้นขันแท่นเร่งความตึงเชือกเพื่อให้หนังตึง และทดสอบความตึงของหนังโดยการใช้นิ้วมือเคาะให้มีเสียงดัง “ตึบ ๆ” แสดงว่าใช้ได้ จากนั้นทิ้งไว้ให้กาวแห้งสนิท 3 วัน แล้วจึงคลายเชือกนำกะโหลกออกมาตัดขอบหนังและโกนขนโดยใช้มีดโกนและกระดาษทรายเบอร์ 150 และ 400 ขัดไล่กันตามลำดับ

ภาพที่ 4 และ 5 การพอกหน้าซอบริเวณขอบกะโหลก และการขึงหนังบนแท่นเร่งความตึงเชือก
ที่มา: ชลลพรรษ เด็จใจ

2.1.2.3 การกลึงคันทวน ลูกบิดและคันชัก เตรียมไม้ Snakewood ขนาด $2\frac{1}{4}$x $2\frac{1}{4}$ x 35 นิ้ว เลื่อยให้ได้ขนาดแล้วนำไม้ไปลบเหลี่ยมออกด้วยกบไฟฟ้า จากนั้นนำไม้เข้าเครื่องกลึง โดยกลึงช่วงกลางให้กลมแล้วจึงกลึงปอกให้ได้ขนาดใกล้เคียงกับกระสวน จากนั้นเริ่มกลึงลูกแก้ว บัวและหัวซอ เมื่อกลึงเสร็จแล้วใช้กระดาษทรายสบู่เบอร์ 150 250 400 600 และ 800 ขัดเก็บรายละเอียดชิ้นงานในเครื่องกลึง โดยทวนจะมีความยาวจากหัวซอถึงบัวเหยียบกะโหลก 25 นิ้ว 2 หุน

ส่วนลูกบิดเตรียมไม้ขนาด $1\frac{3}{8}$ x $1\frac{3}{8}$ x 8 นิ้ว นำไปเลื่อย และกลึงลูกบิดโดยไม่ต้องลบเหลี่ยมไม้ จากนั้นนำไม้เข้าเครื่องกลึง และกลึงปอกให้มีลักษณะกลม ต่อมาจึงกลึงไล่บริเวณมือจับและกลึงแต่งบริเวณลูกแก้ว คอเสื้อ ก้านลูกบิดแล้วจึงกลึงลวดลายบริเวณหัวลูกบิด เมื่อกลึงเสร็จแล้วลูกบิดบนจะมีความยาว 7 นิ้ว 5 หุน และลูกบิดล่างจะมีความยาว 7 นิ้ว 3 หุน

จากนั้นเตรียมไม้ขนาด $\frac{3}{4}$x $\frac{3}{4}$x 30 นิ้ว นำไปเลื่อยและลบเหลี่ยมไม้ด้วยกบไฟฟ้าเพื่อทำคันชัก และทำการกลึงโดยสลับกลึงทีละด้าน เริ่มจากปลายคันชักก่อนแล้วจึงสลับกลึงหัวคันชัก จากนั้นจึงขัดชิ้นงานด้วยกระดาษทรายสบู่เบอร์ 150 250 400 600 และ 800 ตามลำดับ



ภาพที่ 6, 7 และ 8 การกลึงคันทวน การกลึงลูกบิด และการกลึงคันชัก
ที่มา: ชลลพรรษ เด็จใจ

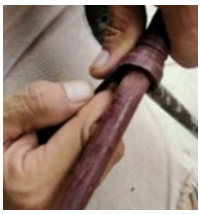
2.1.2.4 การเจาะคันทวนประกอบลูกบิด ใช้สว่านขนาด 3 หุน เจาะตรงกึ่งกลางระหว่างลูกแก้ว โดยเจาะลูกบิดด้านบนให้เฉียงกว่าลูกบิดด้านล่าง จากนั้นนำดอกริมเมอร์คว้านรูเพื่อสอดลูกบิด โดยให้ก้านลูกบิดบนยาวออก 1 นิ้ว 6 หุน ลูกบิดล่างยาวออก 1 นิ้ว 4 หุน จากนั้นเจาะรูร้อยสายที่ปลายก้านลูกบิดด้วยสว่านมือโดยใช้ดอกสว่านขนาดครึ่งหุน

ภาพที่ 9 และ 10 การเจาะรูคันทวนประกอบลูกบิด และการประกอบลูกบิดเข้ากับคันทวน
ที่มา: ชลลพรรษ เด็จใจ

2.1.2.5 การขึ้นหางม้า เริ่มจากเจาะรูหัวคันชัก โดยวัดระยะจากหัวคันชักลงมา 3 นิ้ว 3 หุน และเจาะรูที่ปลายคันชักด้วยดอกสว่านขนาด 2 หุน แล้วจึงบากปากคันชักโดยใช้เลื่อยและคว้านรูด้านใน จากนั้นนำหางม้าแท้มัดเป็นห่วงให้แน่นแล้วนำไปพ่นสีด้วยสเปรย์สีดำด้าน จากนั้นนำหางม้าไปถ่วงด้วยอิฐเพื่อให้หางม้ายืดเต็มที่ 1 สัปดาห์ ต่อมานำหางม้าจุ่มน้ำให้เปียกและหวีหางม้าให้เรียงเป็นเส้น จากนั้นนำคันชักไปขัดกับตะปูที่แท่นขึ้นหางม้า และนำหางม้ามัดปมให้ได้ความยาวที่พอดีแล้วจึงสวมหมุดทองเหลืองเข้าไปในรูเจาะที่หัวคันชัก เมื่อขยับปมให้หางม้าตึงพอดีแล้วจึงนำคันชักออกจากแท่นขึ้นหางม้า

ภาพที่ 11 และ 12 การเจาะรูที่ปลายคันชัก และการใส่หางม้าเข้ากับคันชักบนแท่นขึ้นหางม้า
ที่มา: ชลลพรรษ เด็จใจ

2.1.2.6 การปรับบัวเข้ากะโหลก นำกะโหลกมาเจาะรู วัดให้ศูนย์กลางของรูห่างจากขอบกะโหลก 1 นิ้วครึ่ง แล้วนำดอกสว่านเจาะที่ด้านบนและล่างของกะโหลก จากนั้นคว้านรูด้านบนและด้านล่างเพื่อนำก้านคันทวนเสียบลงไปให้สนิทจนบัวชนกับกะโหลกแล้วจึงใช้วงเวียนขีดเส้นรอบบัว ต่อมานำมีดปาดบัว และใช้ตะไบกับกระดาษทรายขัดจนบัวสนิทกับกะโหลก



ภาพที่ 13 และ 14 การปาดบัวเหยียบกะโหลก และการประกอบบัวเข้ากับกะโหลก
ที่มา: ชลลพรรษ เด็จใจ

2.1.2.7 การทำสี นำคันทวนมาขัดกระดาษทรายเบอร์ 400 600 และ 800 จนผิวเรียบแล้วจึงใช้ผ้าแห้งปัดฝุ่น จากนั้นนำไปพ่นเงาและรอจนแห้ง ต่อมาขัดด้วยกระดาษทรายสบู่เบอร์ 600 และพ่นเงาซ้ำจนเต็มร่องเสี้ยนแล้วจึงขัดด้วยกระดาษทรายสบู่เบอร์ 1000 และกระดาษทรายน้ำเบอร์ 1500 จากนั้นนำผ้ามาปัดเงาครั้งที่ 1 ด้วยไขปลาวาฟเทียม และปัดเงาครั้งที่ 2 ด้วยครีมขัดสีรถยนต์

ส่วนกะโหลกทำการขัดขอบหนังด้วยเครื่องขัดกระดาษทราย จากนั้นใช้กระดาษกาวปิดกะโหลกโดยเว้นขอบหนังไว้ และพ่นสเปรย์สีดำที่ขอบหนัง ทิ้งไว้ให้แห้งแล้วจึงพ่นเงากะโหลก และนำไปปัดเงากะโหลกด้วยครีมขัดสีรถยนต์

ภาพที่ 15 และ 16 การปัดเงาคันทวน และการพ่นสีที่ขอบหนัง
ที่มา: ชลลพรรษ เด็จใจ

2.1.2.8 การประกอบซอและปรับแต่งเสียง เริ่มจากประกอบคันทวนเข้ากะโหลกและลูกบิดเข้าคันทวน ใส่สายซอด้วยสายไหมแท้ จากนั้นมัดรัดอกด้วยสายเอกของซอด้วงหรือด้ายโดยวัดตำแหน่งจากลูกแก้วประมาณ 1 นิ้ว 2 หุน ทั้งนี้ความกว้างและตำแหน่งของรัดอกมีส่วนสำคัญต่อคุณภาพเสียงจึงต้องทดลองให้ได้ตำแหน่งและความกว้างที่เหมาะสมที่สุด จากนั้นจึงใส่คันชักและนำหมอนใส่ที่หน้าซอแล้วจึงทดสอบเสียงจนกว่าจะได้เสียงที่ดีที่สุด

ภาพที่ 17 และ 18 การประกอบซอ และการปรับแต่งเสียง
ที่มา: ชลลพรรษ เด็จใจ

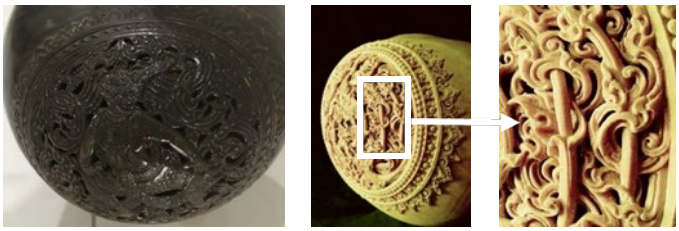
2.2 ลักษณะเฉพาะเชิงช่างที่ปรากฏในการผลิตซออู้ของครูอวรัช ชลวาสิน พบ 6 ลักษณะดังนี้

2.2.1 โครงสร้างยึดตามแบบกระสวนดุริยบรรณแต่มีการปรับปรุงลวดลายการกลึงให้เป็นไปตามลักษณะเฉพาะของช่าง คือ การลดลายเส้นที่ขอบปลายลูกบิดลง 1 ชั้น การยกเส้นที่คอเสื้อของลูกบิด และบัวเหยียบกะโหลกที่คันทวนมีความกระชั้นขึ้น กล่าวคือ มีลักษณะที่สั้นลงและปรับลักษณะบัวคว่ำบัวหงายให้เป็นแบบฉบับของครูอวรัช ชลวาสิน

ภาพที่ 19 และ 20 ลายเส้นขอบปลายลูกบิดซออู้ทั่วไป
และลายเส้นขอบปลายลูกบิดซออู้ของครูอวรัช ชลวาสิน
ที่มา: อวรัช ชลวาสิน

2.2.2 หนังสำหรับขึ้นหน้าซออู้ ใช้หนังวัวติดขนที่มีความหนา 1.3–1.5 มิลลิเมตรไม่ผ่านการใส่สารเคมี และทำการขึ้นหน้าซอด้วยหนังวัวที่ไม่โกนขนเพื่อคงสภาพเนื้อเยื่อของหนังไว้ หากหนังมีขนเล็กน้อยจะใช้เพียงกระดาษทรายขัดเพื่อให้ผิวเรียบเท่านั้น วิธีการดังกล่าวส่งผลให้เสียงซออู้มีคุณภาพที่ดี กระจ่างชัด และมีกำธรเสียง อีกทั้งยังเป็นการควบคุมคุณภาพเสียงซออู้ที่ผลิตออกมาในแต่ละคันให้มีมาตรฐานใกล้เคียงกัน

2.2.3 การผูกลายแกะแบบทับซ้อน โดยแกะให้ลายไขว้กัน 2-3 ชั้น ทำให้ลายดูมีมิติซับซ้อนและสวยงาม



ภาพที่ 21 และ 22 ลายแกะกะโหลกซออู้ทั่วไป
และลายแกะกะโหลกซออู้แบบทับซ้อนของครูอวรัช ชลวาสิน
ที่มา: อวรัช ชลวาสิน

2.2.4 มุมมีดในการแกะที่ใช้พรางตาและก่อให้เกิดมิติ เป็นวิธีการที่ทำให้เห็นรูระบายเสียงมีขนาดเล็กลง ลายจึงดูละเอียดและประณีตมากกว่างานแกะรุ่นเก่า

ภาพที่ 23 และ 24 งานแกะกะโหลกรุ่นเก่า และมุมมีดพรางตาบนกะโหลกซออู้ของครูอวรัช ชลวาสิน
ที่มา: ชลลพรรษ เด็จใจ

2.2.5 การออกแบบลายเฉพาะของแต่ละคัน ครูอวรัช ชลวาสิน ได้ออกแบบและพัฒนาลายแกะกะโหลกซออู้ให้ลูกค้าโดยไม่ซ้ำกัน ดังที่ครูอวรัช ชลวาสิน ได้กล่าวไว้ว่า “ลายแกะคิดเองวาดเอง ถ้าไปดูในโรงงาน ลายกะโหลกจะไม่ซ้ำกันเลย นี่เป็นสิ่งที่ลูกค้าได้ไปแล้วเขารู้สึก Happy เป็น concept ของโรงงานเราโดยทำลายแกะที่ไม่ซ้ำกันเลย อาจมีความคล้ายบ้างแต่ไม่เหมือนกันสักใบ ถ้าได้ไปก็คือชิ้นเดียวในโลก นี่ก็เป็นจุดขายสำหรับซออู้” (อวรัช ชลวาสิน, การสื่อสารส่วนบุคคล, 12 กันยายน 2563)

ภาพที่ 25 กะโหลกซออู้ของลูกค้าที่ออกแบบโดยครูอวรัช ชลวาสิน
ที่มา: อวรัช ชลวาสิน

2.2.6 การเดินเส้นไม้พุดรอบขอบหนังเพื่อให้งานดูมีความเรียบร้อย ประณีต และสวยงามมากขึ้น โดยนำไม้พุดขนาดยาวตามรอบอกซอมาเหลาให้มีขนาดเส้นผ่านศูนย์กลางประมาณครึ่งหุน โดยเหลาให้กลม จากนั้นเซาะร่องที่ขอบหนังแล้วจึงนำไม้พุดมาติดรอบขอบหนังโดยใช้กาวร้อน

ภาพที่ 26 และ 27 เส้นไม้พุดรอบขอบหนังหน้าซออู้
ที่มา: ชลลพรรษ เด็จใจ

3. ศึกษาปัจจัยที่ส่งผลต่อคุณภาพเสียงซออู้ของครูอวรัช ชลวาสิน โดยแบ่งประเด็นในการศึกษาออกเป็น 2 ประเด็น ดังนี้

3.1 ปัจจัยที่ส่งผลต่อคุณภาพเสียงในกรรมวิธีการผลิต ผลการวิจัยพบ 8 ปัจจัย ดังนี้

3.1.1 ขนาดและรูปทรงของกะโหลกซอ คัดเลือกกะโหลกที่มีขนาดรอบอก 48-51 เซนติเมตร ส่วนท้ายมีท้องน้ำ หน้ากว้าง และลึกจะให้เสียงที่มีคุณภาพมีความทุ้ม ดังกังวาน อีกทั้งคัดกะลาแก่และมีสีดำล้วนหรือหากเป็นกะลาขาวต้องมีสาแหรกดำ มิเช่นนั้นกะลาจะอ่อนส่งผลต่อคุณภาพของเสียง

3.1.2 ลายแกะและรูระบายเสียง การออกแบบลายแกะโดยไม่เน้นลายประธานตรงกลางจะให้เสียงที่ดีกว่าการวางลายประธานขนาดใหญ่ตรงกลาง ส่วนรูระบายเสียงควรมีพื้นที่ประมาณ 30-40 เปอร์เซ็นต์ของลายแกะ หากมีน้อยเกินไปเสียงจะอับ และหากมีเยอะเกินไปเสียงจะดังเสียงลอยและไม่มีความลุ่มลึก

3.1.3 ขอบปากกะโหลก กะโหลกซอจะให้เสียงที่ดีที่สุดเมื่อไม่พอกหน้า หากพอกหน้าจะต้องฝนขอบส่วนที่พอกให้มีความบางใกล้เคียงกับกะโหลกธรรมชาติ โดยการฝนปากกะโหลกให้หนาประมาณครึ่งหุน หากไม่ฝนออกให้บาง การสั่นสะเทือนของเสียงจะไม่ดี ทำให้ซอเกิดเสียงอับ

3.1.4 หนังและความตึง ใช้หนังวัวตากแห้งที่ไม่ผ่านการฟอก เพราะจะได้หนังที่มีความยืดหยุ่นดี โดยใช้หนังหนาประมาณ 1.3-1.5 มิลลิเมตร และความตึงของหนังต้องขึ้นให้ตึงพอดี โดยให้หน้าซอมีความยืดหยุ่นจึงจะเกิดการกำธรเสียงที่ดีและกระจ่างชัด ไม่มีเสียงแกรก

3.1.5 หมอนซอ การปรับเสียงซออู้จะทดลองหมอนซอหลายขนาดและหลายชนิดเพื่อเลือกหมอนที่ดีที่สุด โดยครูอวรัช ชลวาสินได้กล่าวไว้ว่า “ซอแต่ละคันชอบหมอนไม่เหมือนกัน บางคันเหมาะกับหมอนไม้หรือบางคันชอบหมอนกระดาษ” (อวรัช ชลวาสิน, การสื่อสารส่วนบุคคล, 27 มกราคม 2561)

3.1.6 สายซอ ใช้สายซอที่ฟั่นจากไหมแท้ มีเกลียวแน่นและมีขนาดที่พอดี เมื่อขึ้นสายได้ระดับเสียงตรงแล้ว สายเอกและสายทุ้มควรมีความตึงเท่ากัน สายซอจากลูกบิดมายังรัดอกควรให้สายเอกและสายทุ้มอยู่ในแนวเดียวกัน

3.1.7 รัดอก การพันรัดอกควรมีความหนา 1.5 เซนติเมตร วัดตำแหน่งจากลูกแก้ว 1.5 นิ้ว การพันรัดอกใช้สายเอกซอด้วงหรือด้ายที่มีความอ่อนนุ่มพอสมควร ทั้งนี้ความกว้างและตำแหน่งของรัดอกมีส่วนสำคัญต่อคุณภาพเสียงจึงต้องทดลองให้ได้ตำแหน่งและความกว้างที่เหมาะสมที่สุด

3.1.8 คันชักและหางม้า น้ำหนักคันชักมีความสัมพันธ์กับคันทวน หากคันชักเบาเกินไปจะทำให้เสียงซอไม่แน่น หางม้าควรเป็นหางม้าแท้ และการขึ้นหางม้าที่ตึงเกินไปจะทำให้เสียงซอกระด้าง ส่วนหางม้าที่หย่อนเกินไปจะทำให้เสียงซอไม่แน่น

3.2 การประเมินลักษณะทางกายภาพและคุณภาพเสียงซออู้ของครูอวรัช ชลวาสิน โดยผู้ทรงคุณวุฒิด้านดนตรีไทยจำนวน 7 ท่าน ได้แก่ 1. รองศาสตราจารย์พิชิต ชัยเสรี 2. ครูปี๊บ คงลายทอง (ศิลปินแห่งชาติ พุทธศักราช 2563) 3. อาจารย์วิรัช สงเคราะห์ 4. ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.นพ.ธัญญพงษ์ ณ นคร 5. นายแพทย์อนุชา ก้องมณีรัตน์ 6. ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.เมธี พันธุ์วราทร และ 7. อาจารย์ฐกฤต สุกุลกิตติไกร สามารถสรุปผลตามลำดับของผู้ทรงคุณวุฒิข้างต้นได้ดังนี้

ผู้ทรงคุณวุฒิ	ลักษณะทางกายภาพ				คุณภาพเสียงซออู้
	คันทวน	ลูกบิด	คันชัก	กะโหลกซอ	
ท่านที่ 1	- ได้มาตรฐาน	- ได้มาตรฐาน - กระชับ	- สวยงาม	- รูปทรงสวย - ลายประณีต	- เสียงดี - ชัดเจน
ท่านที่ 2	- ได้มาตรฐาน - สวยงาม	- ได้มาตรฐาน - สวยงาม	- ได้มาตรฐาน - สวยงาม	- ลายแกะงดงาม	- เสียงดี - เสียงโปร่ง
ท่านที่ 3	- ได้มาตรฐาน - งานกลึงงดงาม	- ได้มาตรฐาน - งานกลึงงดงาม	- ได้มาตรฐาน - งานกลึงงดงาม	- ขนาดพอดี - ลายประณีต	- เสียงดีมาก - ชัดเจน
ท่านที่ 4	- ทรงดุริยบรรณ - สวยงาม	- ทรงดุริยบรรณ - สวยงาม	- ทรงดุริยบรรณ - สวยงาม	- รูปทรงสวย - ลายแกะงดงาม	- เสียงทุ้ม - ชัดเจน
	ลักษณะทางกายภาพ				

ผู้ทรงคุณวุฒิ	คันทวน	ลูกบิด	คันชัก	กะโหลกซอ	คุณภาพเสียงซออู้
ท่านที่ 5	- รูปทรงโบราณ - ได้มาตรฐาน	- รูปทรงโบราณ - ได้มาตรฐาน	- รูปทรงโบราณ - ได้มาตรฐาน	- รูปทรงสวย - ลายแกะงดงาม	- เสียงทุ้มพอดี - เสียงดังชัดเจน
ท่านที่ 6	- รูปทรงโบราณ - งานกลึงงดงาม	- รูปทรงโบราณ - งานกลึงงดงาม	- รูปทรงโบราณ - งานกลึงงดงาม	- รูปทรงสวย - ลายแกะงดงาม และมีมิติ	- เสียงโปร่ง - ก้องกังวาน
ท่านที่ 7	- รูปทรงสมส่วน - ได้มาตรฐาน	- รูปทรงสมส่วน - ได้มาตรฐาน	- รูปทรงสมส่วน - ได้มาตรฐาน	- ลายประณีต - ลายซับซ้อน และมีมิติ	- น้ำหนักเสียงดี - เสียงทุ้ม

สรุปผลการวิจัย

กรรมวิธีการผลิตซออู้ของครูอวรัช ชลวาสิน เลือกใช้ไม้ Snakewood ในการผลิตซออู้ โดยยึดสัดส่วนซออู้ตามแบบกระสวนดุริยบรรณและได้ปรับปรุงลวดลายการกลึงให้เป็นลักษณะเฉพาะของช่าง กะลามะพร้าวคัดรูปทรงที่มีท้องน้ำ มีพูพอสมควรและมีสาแหรกเล็กน้อยสำหรับทำกะโหลกซออู้ โดยมีขนาดรอบนอก 50 เซนติเมตร มีวัสดุอุปกรณ์ที่ใช้ในการผลิตซออู้ 16 ประเภทและแบ่งขั้นตอนการผลิตเป็น 8 ขั้นตอน คือ การคัดเลือกกะลาและการแกะสลักลาย การขึ้นหน้าซอ การกลึงคันทวน ลูกบิดและคันชัก การเจาะคันทวนประกอบลูกบิด การขึ้นหางม้า การปรับบัวเข้ากะโหลก การทำสี การประกอบซอและปรับแต่งเสียง ลักษณะเฉพาะที่ปรากฏในกรรมวิธีการผลิตซออู้พบ 6 ลักษณะคือ 1. โครงสร้างยึดตามแบบกระสวนดุริยบรรณ 2. หนังสำหรับขึ้นหน้าซออู้ 3. การผูกลายแกะแบบทับซ้อน 4. มุมมีดในการแกะที่ใช้พรางตาและก่อให้เกิดมิติ 5. การออกแบบลายเฉพาะของแต่ละคัน และ 6. การเดินเส้นไม้พุดรอบขอบหนัง ปัจจัยที่ส่งผลต่อคุณภาพเสียงในกรรมวิธีการผลิตซออู้พบว่ามี 8 ปัจจัย คือ 1. ขนาดและรูปทรงของกะโหลกซอ 2. ลายแกะและรูระบายเสียง 3. ขอบปากกะโหลก 4. หนังและความตึง 5. หมอนซอ 6. สายซอ 7. รัดอก 8. คันชักและหางม้า การประเมินลักษณะทางกายภาพและคุณภาพเสียงซออู้โดยผู้ทรงคุณวุฒิทั้งหมด 7 ท่าน พบว่ารูปทรงและสัดส่วนซออู้ได้มาตรฐานและสวยงามทั้งคันทวน ลูกบิด และคันชัก รูปทรงกะโหลกซอสวยงามและมีความประณีตในการแกะลาย ตลอดจนมีคุณภาพเสียงที่ดี มีความทุ้มและเสียงดังชัดเจน

อภิปรายผลการวิจัย

จากการศึกษากรรมวิธีการผลิตซออู้ของครูอวรัช ชลวาสิน พบว่าครูอวรัช ชลวาสินได้กำหนดรูปทรงและสัดส่วนซออู้โดยยึดตามแบบกระสวนดุริยบรรณ มีความยาวของคันทวน 31 นิ้ว ซึ่งสอดคล้องกับงานวิจัยกรรมวิธีการสร้างซออู้ของครูธีรพันธุ์ ธรรมานุกูล โดย ตั้งปณิธาน อารีย์ (2554) ได้อธิบายสัดส่วนซออู้ตามแบบกระสวนดุริยบรรณที่สร้างโดยครูธีรพันธุ์ไว้คือ มีขนาดความยาวของคันทวน 31 นิ้ว ครูอวรัช ชลวาสินมีความพิถีพิถันในการกลึง ได้พัฒนาลวดลายการกลึงให้เป็นลักษณะเฉพาะ และเป็นมาตรฐานของตน กะโหลกซออู้ได้คัดเลือกกะลาที่มีท้องน้ำ มีพูเล็กน้อย

ขนาดรอบนอก 50 เซนติเมตร และมีเส้นรอบวง 54 เซนติเมตร ส่งผลให้เสียงซออู้มีคุณภาพที่ดี ดังที่ อานันท์ นาคคง (2561) ได้อธิบายถึงความสำคัญในการคัดเลือกกะลามะพร้าวที่ได้สัดส่วนเหมาะสม และมีผลต่อคุณภาพเสียงซึ่งมักจะมีเส้นรอบวงตั้งแต่ 44–54 เซนติเมตร ครูอวรัช ชลวาสินได้นำความรู้และประสบการณ์ทางด้านดนตรีไทย ศิลปะไทยและวิศวกรรมมาประยุกต์ใช้กับการผลิตซออู้ กล่าวคือ มีวิธีการแกะสลักลายและคำนวณการเจาะรูช่องเสียงบนกะโหลกซออู้ได้อย่างวิจิตร และสามารถปรับแต่งเครื่องมือให้ชิ้นงานมีความเสถียรมากขึ้น อาจกล่าวได้ว่าครูอวรัช ชลวาสินเป็นช่างผลิตซออู้ที่มีคุณสมบัติครบถ้วนทั้งด้านงานช่าง ด้านวิศวกรรม และความรู้ในการบรรเลงดนตรีไทย ดังที่ ภูมิใจ รื่นเริง (2551) ได้กล่าวยกย่องภูมิปัญญางานช่างสร้างเครื่องดนตรีไทยไว้ว่าเป็นศาสตร์ที่ต้องใช้ทักษะทางด้านความงามของสัดส่วน ความไพเราะของเสียงและฝีมือเชิงช่างเข้าด้วยกันอย่างกลมกลืนเป็นหนึ่งเดียว

ข้อเสนอแนะการวิจัย

จากการศึกษาพบว่า ครูอวรัช ชลวาสิน มีประสบการณ์ในการผลิตเครื่องดนตรีประเภทเครื่องสาย ได้แก่ ซอด้วง ซอสามสายและจะเข้ ซึ่งควรค่าแก่การศึกษาค้นคว้าวิจัยในกรรมวิธีการผลิตต่อไป

รายการอ้างอิง

ปัญญา รุ่งเรือง. (2521). *ประวัติการดนตรีไทย.* กรุงเทพมหานคร: ไทยวัฒนาพานิช.

ตั้งปณิธาน อารีย์. (2554). *กรรมวิธีการสร้างซออู้ของครูธีรพันธุ์ ธรรมานุกูล*. วิทยานิพนธ์ปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาดุริยางค์ไทย ภาควิชาดุริยางคศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

ภูมิใจ รื่นเริง. (2551). *กรรมวิธีการสร้างกลองแขกของครูเสน่ห์ ภักตร์ผ่อง*. วิทยานิพนธ์ปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาดุริยางค์ไทย ภาควิชาดุริยางคศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

อานันท์ นาคคง. (2561). *กะลามหัศจรรย์เสกสรรค์เป็นซออู้*. วัฒนธรรม, 57(3), 30-37. สืบค้นจาก http://article.culture.go.th/index.php/layouts-modules-positions/-column-layout-3/262-2021-07-28-14-33-48

กลวิธีการขับร้องเพลงหุ่นกระบอกเรื่องพระอภัยมณีของครูกัญจนปกรณ์ แสดงหาญ
VOCAL TECHNIQUES FOR PHLENG HOON KRABOK OF THE PHRA APIMANEE STORY BY KHRU KANJANAPAKORN SADANGHAN

นรพิชญ์ เลื่องลือ[1] ขำคม พรประสิทธิ์[2]
Norapit Leanglue[1] Kumkom Pornprasit[2]

บทคัดย่อ

วิทยานิพนธ์นี้มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษามูลบทที่เกี่ยวข้องกับการแสดงหุ่นกระบอกและศึกษากลวิธีการขับร้องเพลงหุ่นกระบอกเรื่องพระอภัยมณีของครูกัญจนปกรณ์ แสดงหาญ โดยใช้ระเบียบวิธีวิจัยเชิงคุณภาพ ผลการศึกษาพบว่า พุทธศักราช 2436 หม่อมราชวงศ์เถาะ พยัคฆเสนาได้นำรูปแบบหุ่นครูเหน่งมาสร้างและตั้งเป็นคณะหุ่นคุณเถาะที่กรุงเทพมหานครและได้เกิดคณะหุ่นขึ้นอีกหลายคณะ อาทิ คณะหุ่นนายเปียก คณะหุ่นนายวิง เป็นต้น การแสดงหุ่นกระบอกนิยมแสดงโดยใช้วรรณคดีเรื่องพระอภัยมณี บรรจุด้วยเพลงหน้าพาทย์ เพลงเกร็ด และเพลงหุ่นกระบอก บรรเลงด้วยวงปี่พาทย์เครื่องห้าหรือเครื่องคู่ มีซออู้ทำหน้าที่สีเพลงหุ่นกระบอก การขับร้องสำหรับการแสดงหุ่นกระบอกแบ่งออกเป็น 2 ประเภท ได้แก่ ขับร้องเพลงเกร็ดสองชั้น ชั้นเดียว และขับร้องเพลงหุ่นกระบอก ซึ่งลักษณะการขับร้องเพลงหุ่นกระบอกเป็นการร้องเคล้าไปกับทำนองซอโดยมีระดับเสียงทางกลางแหบ (มฟซXทดX) เป็นระดับเสียงหลัก ในการขับร้องมีทั้งหมด 4 รูปแบบ ได้แก่ การขับร้องร้องลงธรรมดาเพื่อเจรจาหรือรับด้วยเพลงดำเนินทำนองทั่วไป การขับร้องทำนองหุ่นตลก การขับร้องสำหรับรับด้วยเพลงเชิด รัว และเสมอ การขับร้องสำหรับรับด้วยเพลงโอด จากการศึกษาทั้ง 4 รูปแบบ พบว่า มีการใช้กลวิธีขับร้องทั้งหมด 13 กลวิธี ได้แก่ การปั้นคำ การเน้นเสียงเน้นคำ การเล่นเสียง การเอื้อนสามเสียง การโปรย หางเสียง การสะบัดเสียง การกระทบ การช้อนเสียง การผันเสียง การครั่นเสียง การโยกเสียง และการลักจังหวะ

คำสำคัญ: กลวิธีการขับร้อง, เพลงหุ่นกระบอก, ครูกัญจนปกรณ์ แสดงหาญ

[1] นิสิต, หลักสูตรศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาดุริยางค์ไทย คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย norapit2556@gmail.com
[1] Student, Master of Arts, in Thai music, Faculty of Fine and Applied Arts, Chulalongkorn University, norapit2556@gmail.com
[2] ศาสตราจารย์ ดร. สาขาวิชาดุริยางคศิลป์ไทย, หัวหน้าศูนย์เชี่ยวชาญเฉพาะทางวัฒนธรรมดนตรีไทย, ภาควิชาดุริยางคศิลป์, 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
Receive 28/07/65, Revise 14/05/67, Accept 31/05/67

Abstract

This study aimed to study the contexts of puppet performance and to study vocal techniques accompanying the performance. It employed qualitative research methodology focused on Master Kanjanapakorn's vocal techniques found in his performance to the story of Phra Apaimanee. The research findings showed that in 1893 M.R. Thaw Bhayakhasana developed a puppet anatomy and a technique of construction from Master Neng's puppet model. He founded his puppet troupe known as Khun Thaw's puppet troupe in Bangkok. His troupe led other puppet masters to the formation of further puppet troupes such as Nai Piak's troupe, Nai Wing's troupe. Phra Apaimanee was one of the most popular literature to be adapted for puppet shows accompanied by sacred repertoire, miscellaneous pieces, and *phleng hoon krabok*. The performance was accompanied by a *pipat khraung ha* ensemble. A *saw-u* presented the melodies of *phleng hoon krabok*. The vocal parts for the puppet performance can be divided into two categories: (1) singing secular pieces in moderate and fast tempo; (2) singing *phleng hoon krabok*, which often accompanied by *saw/u* melodies in *thang klang hap*. Four tyeps of vocal forms were identified: (1) normal ending in order to lead to either a speech dialogue or general melodies; (2) singing to a comedian puppet (3) singing to *choed, rua, and sa-mer* melodies; (4) singing *oad melodies*. According to these four types, thirteen vocal techniques were employed to execute all four types of vocal performances. Thirteen techniques included word formulation, dynamics-word accentuation, mirroring, triple wordless vocalization, gliding, high pitch sudden ending, two syllable decoration, upward vocalization, tonal precision, vocal spasm, vocal melisma, and syncopation.

Keywords: Vocal Techniques, Phleng Hoon Krabok, Khru Kanjanapakorn Sadanghan

บทนำ

การแสดงหุ่นกระบอกเป็นการแสดงมหรสพอย่างหนึ่งของไทย ซึ่งปรากฏหลักฐานว่ากำเนิดขึ้นในช่วงสมัยรัชกาลที่ 5 โดยเริ่มจากหม่อมราชวงศ์เถาะ พยัคฆเสนา มหาดเล็กในสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอกรมพระยาดำรงราชานุภาพ ได้นำรูปแบบหุ่นกระบอกของครูเหน่ง ศิลปินชาวจังหวัดนครสวรรค์ที่ได้พบเห็นเมื่อครั้งตามเสด็จสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยาดำรงราชานุภาพไปตรวจราชการที่เมืองอุตรดิตถ์มาสร้างเป็นหุ่นและตั้งเป็นคณะการแสดงหุ่นในกรุงเทพมหานคร โดยเรียกกันทั่วไปว่า “คณะหุ่นคุณเถาะ” ดังความที่สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ ได้ทูลต่อสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอเจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ ว่า

> *เมื่อปี 2435 ปีที่หม่อมฉันเข้าว่าการกระทรวงมหาดไทย ถึงเดือนตุลาคม หม่อมฉันขึ้นไปตรวจหัวเมืองเหนือ ครั้งนั้นลูกชายกลางอิทธิดำรง (น้องรองจุลดิศ) อายุได้สัก 5 ขวบ ติดหม่อมฉันจึงตามไปด้วย หม่อมราชวงศ์เถาะ (เป็นทหารมหาดเล็กอยู่ก่อน ท่านคงทรงรู้จัก) รับอาสาไปเป็นพี่เลี้ยง เมื่อไปถึงเมืองอุตรดิตถ์ สามเณรรณชัย เวลานั้นเป็นพระยาสุโขทัย ให้หุ่นกระบอกมาเล่นให้ดูได้เห็นเป็นครั้งแรก แกเล่าให้ฟังว่าหุ่นกระบอกนั้นเกิดขึ้นที่เมืองสุโขทัย ด้วยคนขี้ยาคนหนึ่งชื่อเหน่ง ซึ่งเที่ยวอาศัยอยู่ตามวัด เห็นหุ่นจีนไหหลำ จึงเอาอย่างมาคิดทำเป็นหุ่นไทยและคิดกระบวนร้องตามหุ่นไหหลำ มีคนชอบจึงเลยเที่ยวเล่นหากิน ลูกชายกลางของหม่อมฉันได้เห็นหุ่นชอบเป็นกำลัง สามเณรรณชัยจึงไปขอเขามาให้เธอหนึ่งตัว แต่เวลาเดินทางหม่อมฉันให้เขาทำวอป่าให้เธอนั่งมา ก็เล่นเชิดหุ่นกับคุณเถาะเรื่อยมาตลอดทาง แต่เมื่อกลับถึงกรุงเทพฯ ได้สักหน่อยหนึ่งชายกลางป่วยสิ้นชีพ คุณเถาะเกิดความคิดจะเล่นหุ่น ยืมเงินหม่อมฉันได้ลงทุนทำก็เกิดมีหุ่นกระบอกขึ้นในกรุงเทพฯ ราว พ.ศ.2436 แต่แรกมักเรียกกันว่า “หุ่นคุณเถาะ” ด้วยประการฉะนี้* (กรมพระยาดำรงราชานุภาพ, 2479 อ้างถึงในพูนพิศ อมาตยกุล, 2552)

เมื่อการแสดงหุ่นของคณะหม่อมราชวงศ์เถาะเริ่มเป็นที่นิยมก็ได้มีคณะหุ่นกระบอกเกิดขึ้นตามมาอีกหลายคณะ อาทิ คณะหุ่นนายเปียก ประเสริฐกุล คณะหุ่นพระองค์เจ้าสุทัศน์นิภาธร คณะหุ่นนายวิง คณะหุ่นจางวางต่อ ณ ป้อมเพชร เป็นต้น ในการแสดงหุ่นกระบอกของคณะหม่อมราชวงศ์เถาะ พยัคฆเสนา และคณะหุ่นอื่น ๆ ได้นำวรรณคดีไทยหลายเรื่องมาใช้ในการแสดงหุ่นกระบอก เช่น พระอภัยมณี ขุนช้างขุนแผน สุวรรณหงส์ ลักษณวงศ์ โกมินทร์ ฯลฯ ซึ่งเรื่องที่ได้รับความนิยมมากที่สุดในสมัยนั้นและยังคงเป็นเรื่องที่นิยมนำมาแสดงกันในปัจจุบันนี้ ได้แก่ เรื่องพระอภัยมณี

เรื่องพระอภัยมณี จัดอยู่ในวรรณกรรมประเภทนิทาน เป็นผลงานการประพันธ์ของพระยาสุนทรโวหาร (ภู่) หรือสุนทรภู่ ซึ่งมีความยาวมากที่สุดถึง 94 เล่มสมุดไทย วรรณคดีเรื่องพระอภัยมณีได้รับการยกย่องให้เป็นวรรณคดีชิ้นเอกของไทย เนื่องด้วยความงามของสำนวน ลีลาและชั้นเชิงในการประพันธ์ตลอดจนโครงเรื่องที่มีหลากอารมณ์ จึงทำให้วรรณคดีเรื่องนี้เป็นที่รู้จักอย่างแพร่หลาย (ประจักษ์ ประภาพิทยากร, 2524) นอกจากนี้ครูมนตรี ตราโมท ยังได้กล่าวถึงการแสดงหุ่นกระบอกไว้

ในหนังสือการละเล่นของไทยว่า *“ในบรรดาเรื่องต่าง ๆ ที่หุ่นกระบอกแสดงได้แนบเนียน เห็นจะไม่มีเรื่องใดสู้ เรื่องพระอภัยมณีของสุนทรภู่ เพราะบทกลอนเรื่องพระอภัยมณีของสุนทรภู่เป็นวรรณคดีชั้นเยี่ยมที่ติดอกติดใจของประชาชนอย่างหนึ่งและรวบรัดเป็นทำนองเรื่องเล่าเหมาะแก่การแสดงหุ่นกระบอกเป็นอย่างยิ่ง”* (มนตรี ตราโมท, 2518) ด้วยเหตุนี้จึงอาจเป็นเหตุให้คณะหุ่นกระบอกในยุคนั้นนำวรรณคดีเรื่องพระอภัยมณีมาใช้ในการแสดงและทำให้การแสดงหุ่นกระบอกในเรื่องดังกล่าวเป็นที่นิยมเรื่อยมาจนถึงปัจจุบัน ทั้งนี้ ในการแสดงหุ่นกระบอกนอกจากจะมีการบูรณาการศาสตร์ทางด้านวรรณศิลป์ นาฏศิลป์ วิจิตรศิลป์ และดุริยางคศิลป์แล้ว ศาสตร์ทางด้านคีตศิลป์ยังเป็นอีกหนึ่งองค์ประกอบที่ทำให้การแสดงหุ่นกระบอกได้รับความนิยมเรื่อยมาและยังคงสืบทอดกันต่อมาถึงปัจจุบัน

คำว่า “คีตศิลป์” ในที่นี้หมายถึงคีตศิลป์ไทยหรือการขับร้องเพลงไทย เป็นการขับร้องเพลงไทยด้วยกระบวนวิถีอย่างไทย อีกทั้งยังเป็นศิลปะการขับร้องที่เกิดขึ้นจากภูมิปัญญาและการสร้างสรรค์ของบรรพชนไทย ซึ่งมีความแตกต่างจากศิลปะประเภทอื่น ๆ เนื่องจากมิจำเป็นต้องใช้อุปกรณ์ใด ๆ กระทำให้เกิดผล หากแต่เสียงร้องนั้นจะเกิดขึ้นจากอวัยวะภายในร่างกายผู้ขับร้อง ดังที่ครูท้วม ประสิทธิกุล ได้กล่าวว่า

> *...ศิลปะการขับร้อง ไม่มีอุปกรณ์เหมือนศิลปะประเภทอื่น อุปกรณ์สำคัญ ๆ ที่ใช้ในการขับร้องนั้นก็ล้วนแต่เป็นสิ่งที่มีอยู่ในตัวแล้วทั้งสิ้น แต่ไม่เป็นชิ้นส่วนให้สัมผัสไม่สามารถจะแตะต้องได้ และก็เป็นสิ่งที่ละเอียดอ่อนจนไม่สามารถมองเห็นด้วยตาเปล่าได้ เพราะปราศจากรูปร่างตัวตนและหน้าตา เป็นอย่างไร ไม่สามารถเห็นได้ แต่ก็มีสิ่งหนึ่งที่แสดงออกให้เรารู้ได้เหมือนกันว่ามันอยู่ ณ ที่ใด และเป็นอย่างไร ต้องใช้สำนึกเท่านั้น จึงจะมองเห็นสิ่งที่ใคร ๆ มองไม่เห็นได้ สิ่งนั้นก็คือ เสียง เสียงไม่มีตัวตน จะไม่มีอะไรบังคับได้นอกจากจิต จิตเท่านั้นที่บังคับเสียงได้* (ท้วม ประสิทธิกุล, 2529)

การขับร้องเพลงไทย จำแนกออกเป็น 2 ประเภทใหญ่ ๆ ได้แก่ การขับร้องสำหรับการฟัง (Vocal Listening) และการขับร้องสำหรับการแสดง (Vocal Performance) ลักษณะของการขับร้องทั้งสองประเภทมีความแตกต่างกันตามบริบทของการใช้งาน แต่การขับร้องสำหรับการแสดงนั้นมีความพิเศษกว่าการขับร้องสำหรับการฟัง เนื่องจากผู้ขับร้องจะต้องทำหน้าที่ขับร้องเล่าเรื่องราวตามบทวรรณกรรม โดยจะต้องถ่ายทอดอารมณ์และความรู้สึกตามบทบาทของตัวละครและสถานการณ์ในบทวรรณกรรมนั้น ๆ ให้มีความสอดคล้องกับท่วงท่าของผู้แสดง เพื่อให้ผู้ชมหรือผู้ฟังสามารถเข้าถึงเจตคติของผู้ประพันธ์ได้และเข้าถึงสุนทรียะของการแสดงได้มากที่สุด

การขับร้องสำหรับการแสดงหุ่นกระบอก มีความแตกต่างจากการขับร้องสำหรับการแสดงโขนละคร โดยนอกจากจะมีการบรรเลงและขับร้องด้วยเพลงเกร็ดสองชั้นทั่วไปแล้ว ยังมีเพลงสำคัญที่ถือเป็นเอกลักษณ์เฉพาะของการแสดงหุ่นกระบอกนั่นคือ เพลงหุ่นกระบอก ซึ่งตามนัยประวัติแล้วเพลงหุ่นกระบอกมีกำเนิดมาจากเพลงของตาสังขารา ดังที่ครูสุริยะ ชิตท้วม ได้ให้ข้อมูลเกี่ยวกับที่มาของเพลงหุ่นกระบอกไว้ว่า *“ที่มาของเพลงหุ่นกระบอกนั้นมาจากข้อสันนิษฐานที่ว่าเป็นทำนองที่ตาสังขาราขอทานตาบอดได้นำมาใช้ขับร้องเคล้าซอและโบราณาจารย์ได้นำทำนองดังกล่าวมาใช้ใน*

การแสดงหุ่นกระบอก” (สุริยะ ชิตท้วม, การสื่อสารส่วนบุคคล, 12 พฤษภาคม 2565) ในส่วนของทางขับร้องตลอดจนกลวิธีที่ใช้ในการขับร้องเพลงหุ่นกระบอกที่สืบต่อกันมาจนถึงปัจจุบันเริ่มจากแม่ครูเคลือบ นักแสดงท่านสำคัญของคณะหุ่นคุณเถาะ แม่ครูเคลือบได้ถ่ายทอดวิชาความรู้ในการแสดงหุ่นกระบอกโดยเฉพาะในเรื่องของการขับร้องเพลงหุ่นกระบอกให้แก่ลูกศิษย์จำนวนมาก เช่น ครูละม่อม อิศรางกูร ณ อยุธยา ครูชูศรี (ชื้น) สกุลแก้ว (ศิลปินแห่งชาติ) ครูวงษ์ รวมสุข เป็นต้น และได้มีการสืบทอดเรื่อยมาจนถึงครูดวงเนตร ดุริยพันธุ์

ครูดวงเนตร ดุริยพันธุ์ นักร้องหญิงท่านสำคัญของสำนักการสังคีต กรมศิลปากร ผู้ที่ได้รับการถ่ายทอดวิชาการขับร้องเพลงหุ่นกระบอกสายแม่ครูเคลือบจากครูละม่อม อิศรางกูร ณ อยุธยา ครูชูศรี (ชื้น) สกุลแก้ว (ศิลปินแห่งชาติ) ครูวงษ์ รวมสุข และผู้สืบทอดคณะหุ่นกระบอกสายครูเคลือบในพื้นที่ภาคตะวันตกอีกหลายท่าน ครูดวงเนตร ดุริยพันธ์ เป็นผู้ที่มีลีลาการขับร้องเพลงหุ่นกระบอกที่โดดเด่นและมีเอกลักษณ์เฉพาะตัว ครูดวงเนตร ดุริยพันธุ์ ได้ถ่ายทอดกลวิธีการขับร้องเพลงหุ่นกระบอกให้แก่ลูกศิษย์หลายคน อาทิ ครูนิรมล นุชทรัพย์ ครูนิษา ถนอมรูป ครูกำจรเดช สดแสงจันทร์ ครูกิตติคุณ อยู่เจริญ และครูกัญจนปกรณ์ แสดงหาญ เป็นต้น

ครูกัญจนปกรณ์ แสดงหาญ คีตศิลปินอาวุโส กลุ่มดุริยางค์ไทย สำนักการสังคีต กรมศิลปากร เป็นผู้มีความเชี่ยวชาญในการขับร้องเพลงไทยสำหรับการฟังและสำหรับประกอบการแสดงประเภทต่าง ๆ เป็นหนึ่งในลูกศิษย์ของครูดวงเนตร ดุริยพันธุ์ที่มีโอกาสได้ปรนนิบัติดูแลครูอย่างใกล้ชิดตั้งแต่ยังศึกษาอยู่ที่วิทยาลัยนาฏศิลปะและเป็นลูกศิษย์คนสำคัญที่ได้รับการถ่ายทอดทางขับร้องและกลวิธีการขับร้องเพลงหุ่นกระบอกทำนองต่าง ๆ จากครูดวงเนตร ดุริยพันธุ์ โดยตรง

ในปัจจุบันนี้ทางขับร้องและกลวิธีการขับร้องเพลงหุ่นกระบอกที่พบเห็นอยู่ทั่วไปมีความเปลี่ยนแปลงไปจากเดิมเป็นอย่างมาก ทั้งรูปแบบทำนองการขับร้อง ทำนองการร้องเกริ่น โดยเฉพาะในเรื่องของกลวิธีที่ใช้ในการขับร้อง ด้วยเหตุนี้จึงเป็นปัจจัยสำคัญที่ส่งผลให้ทางขับร้องและกลวิธีการขับร้องเพลงหุ่นกระบอกซึ่งมีความเป็นแบบแผนและเป็นองค์ความรู้ของโบราณาจารย์ที่ได้สืบทอดต่อกันมาอาจเลือนหายไปในอนาคต ผู้วิจัยได้เล็งเห็นความสำคัญของการขับร้องเพลงหุ่นกระบอกและมีความสนใจที่จะรวบรวมข้อมูลที่เกี่ยวข้องกับการแสดงหุ่นกระบอก ตลอดจนศึกษากลวิธีการขับร้องเพลงหุ่นกระบอก โดยจะศึกษาจากครูกัญจนปกรณ์ แสดงหาญ คีตศิลปินอาวุโส กลุ่มดุริยางค์ไทย สำนักการสังคีต ผู้มีความเชี่ยวชาญ มีประสบการณ์ด้านการขับร้องเพลงหุ่นกระบอก ทั้งนี้ ในการวิจัยครั้งนี้ผู้วิจัยได้เลือกศึกษากลวิธีการขับร้องเพลงหุ่นกระบอกเรื่องพระอภัยมณี โดยใช้บทการแสดงหุ่นกระบอกเรื่องพระอภัยมณีของสุนทรภู่ ฉบับกรมศิลปากร ตอนผีเสื้อลักพา ตอนกำเนิดสินสมุทร และตอนพระอภัยมณีบวช ท้าวสิลราชมาเกาะแก้วพิสดารและนางผีเสื้อสมุทรตาย ที่ใช้สำหรับจัดแสดงในพระราชพิธีถวายพระเพลิงพระบรมศพสมเด็จพระศรีนครินทราบรมราชชนนี วันที่ 10 มีนาคม พุทธศักราช 2539 ณ เวทีท้องสนามหลวงเนื่องจากเป็นวรรณคดีที่ได้รับความนิยมมาโดยตลอดตั้งแต่อดีตถึงปัจจุบัน เพื่อประโยชน์ในทางวิชาการด้านดุริยางคศิลป์ไทยสำหรับผู้ที่สนใจและเพื่อประโยชน์ต่อศาสตร์วิชาคีตศิลป์ไทยที่จะต้องดำรงอยู่ และพัฒนาต่อไปในภายภาคหน้า ในการดำเนินการวิจัยครั้งนี้อยู่ในความดูแลของศูนย์เชี่ยวชาญเฉพาะทางวัฒนธรรมดนตรีไทย คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

วัตถุประสงค์

1. เพื่อศึกษามูลบทที่เกี่ยวข้องกับการแสดงหุ่นกระบอก
2. เพื่อศึกษากลวิธีการขับร้องเพลงหุ่นกระบอกเรื่องพระอภัยมณีของครูกัญจนปกรณ์ แสดงหาญ

วิธีดำเนินการวิจัย

การวิจัยครั้งนี้เป็นการศึกษากลวิธีการขับร้องเพลงหุ่นกระบอกเรื่องพระอภัยมณีของครูกัญจนปกรณ์ แสดงหาญ โดยใช้บทการแสดงหุ่นกระบอกเรื่องพระอภัยมณีของสุนทรภู่ ตอนผีเสื้อลักพา ตอนกำเนิดสินสมุทร และตอนพระอภัยมณีบวช ท้าวสิลราชมาเกาะแก้วพิสดารและนางผีเสื้อสมุทรตาย ฉบับกรมศิลปากร ที่ใช้สำหรับจัดแสดงในพระราชพิธีถวายพระเพลิงพระบรมศพสมเด็จพระศรีนครินทราบรมราชชนนี วันที่ 10 มีนาคม พุทธศักราช 2539 ณ เวทีท้องสนามหลวง การวิจัยครั้งนี้ผู้วิจัยใช้ระเบียบวิธีวิจัยเชิงคุณภาพ (Qualitative Research) มีวิธีการดำเนินการวิจัย ดังนี้

1. รวบรวมข้อมูลจากเอกสารและหลักฐานที่เกี่ยวข้องจากแหล่งข้อมูลต่าง ๆ ดังนี้
   1.1 สำนักงานวิทยทรัพยากร จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
   1.2 ห้องสมุดคณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
   1.3 ห้องสมุดดนตรีทูลกระหม่อมสิรินธร หอสมุดแห่งชาติ
   1.4 ห้องสมุดสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กระทรวงวัฒนธรรม
   1.5 หอสมุดแห่งชาติ
2. ขอจริยธรรมการวิจัยในคน
3. สัมภาษณ์ผู้ทรงคุณวุฒิทางด้านคีตศิลป์ไทย ด้านดุริยางคศิลป์ไทย และด้านการแสดงหุ่นกระบอก รวม 6 ท่านดังนี้
   3.1 ครูกัญจนปกรณ์ แสดงหาญ คีตศิลปินอาวุโส กลุ่มดุริยางค์ไทย สำนักการสังคีต กรมศิลปากร
   3.2 ครูนฤพนธ์ ดุริยพันธุ์ ผู้ทรงคุณวุฒิทางด้านคีตศิลป์ไทย
   3.3 ครูนิษา ถนอมรูป ข้าราชการบำนาญ อดีตคีตศิลปินอาวุโส กลุ่มดุริยางค์ไทย สำนักการสังคีต กรมศิลปากร
   3.4 รองศาสตราจารย์พิชิต ชัยเสรี ข้าราชการบำนาญ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
   3.5 ครูสุริยะ ชิตท้วม ดุริยางคศิลปินอาวุโส กลุ่มดุริยางค์ไทย สำนักการสังคีต กรมศิลปากร
   3.6 ครูอภิชาติ อินทรยงค์ ครูภูมิปัญญาท้องถิ่นโรงเรียนอัมพวันวิทยาลัย จังหวัดสมุทรสงคราม ลูกศิษย์ครูวงษ์ รวมสุข คณะหุ่นกระบอกชูเชิดชำนาญศิลป์
4. การจัดกระทำข้อมูล

ผู้วิจัยได้นำข้อมูลจากเอกสารและหลักฐานที่เกี่ยวข้อง รวมถึงข้อมูลสัมภาษณ์ผู้ทรงคุณวุฒิทางด้านคีตศิลป์ไทย ด้านดุริยางคศิลป์ไทย และด้านการแสดงหุ่นกระบอกมาแยกตามประเด็นเนื้อหา ตรวจสอบความถูกต้องและความครบถ้วนของข้อมูลโดยละเอียด

5. การวิเคราะห์และสังเคราะห์ข้อมูล

ผู้วิจัยได้นำข้อมูลจากเอกสารและหลักฐานที่เกี่ยวข้อง ข้อมูลสัมภาษณ์ผู้ทรงคุณวุฒิทางด้านคีตศิลป์ไทย ด้านดุริยางคศิลป์ไทย และด้านการแสดงหุ่นกระบอก ตลอดจนกลวิธีการขับร้องเพลงหุ่นกระบอกทั้ง 4 รูปแบบ ที่ได้แยกไว้ตามประเด็นเนื้อหามาวิเคราะห์และสังเคราะห์ข้อมูล โดยมีประเด็นหลักในการวิเคราะห์ 2 ประเด็น ได้แก่ มูลบทที่เกี่ยวข้องกับการแสดงหุ่นกระบอกและกลวิธีการขับร้องเพลงหุ่นกระบอกเรื่องพระอภัยมณีของครูกัญจนปกรณ์ แสดงหาญ

6. การสรุปผลวิจัยและจัดทำรายงานวิจัยฉบับสมบูรณ์

หลังจากวิเคราะห์และสังเคราะห์ข้อมูลแล้ว ผู้วิจัยได้ทำการสรุปผลการวิจัยและอภิปรายผลตลอดจนจัดทำรายงานวิจัยและบทความฉบับสมบูรณ์

ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ

1. ทราบมูลบทที่เกี่ยวข้องกับการแสดงหุ่นกระบอก
2. ทราบกลวิธีการขับร้องเพลงหุ่นกระบอกเรื่องพระอภัยมณีของครูกัญจนปกรณ์ แสดงหาญ

ผลการวิจัย

การดำเนินการวิจัยครั้งนี้ได้ศึกษามูลบทที่เกี่ยวข้องกับการแสดงหุ่นกระบอกและกลวิธีการขับร้องเพลงหุ่นกระบอกเรื่องพระอภัยมณีของครูกัญจนปกรณ์ แสดงหาญที่ได้รับถ่ายทอดมาจากครูดวงเนตร ดุริยพันธุ์ โดยใช้ระเบียบวิธีวิจัยเชิงคุณภาพ สามารถสรุปผลการวิจัยได้ดังนี้

1. มูลบทที่เกี่ยวข้องกับการแสดงหุ่นกระบอก

หุ่นกระบอกเกิดขึ้นในสมัยรัชกาลที่ 5 โดยครูเหน่ง ศิลปินชาวจังหวัดนครสวรรค์ ได้จำรูปแบบของหุ่นไหหลำที่พบจากหัวเมืองปักษ์ใต้มาสร้างเป็นตัวหุ่นและตั้งคณะหุ่นที่จังหวัดสุโขทัย ต่อมาเมื่อหม่อมราชวงศ์เถาะ พยัคฆเสนาตามเสด็จสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยาดำรงราชานุภาพไปตรวจราชการที่เมืองอุตรดิตถ์ ก็ได้เห็นหุ่นของครูเหน่งจึงได้นำรูปแบบมาสร้างและตั้งเป็นคณะการแสดงหุ่นกระบอกที่กรุงเทพมหานคร

ในการแสดงหุ่นกระบอกนิยมแสดงด้วยวรรณคดีเรื่องพระอภัยมณีของสุนทรภู่ โดยเพลงที่ใช้บรรจุสำหรับบรรเลงและขับร้องนั้นคือเพลงหน้าพาทย์ เพลงเกร็ดสองชั้นและชั้นเดียวทั่วไป และเพลงหุ่นกระบอก ดังที่ครูกัญจนปกรณ์ แสดงหาญ ได้กล่าวว่า *“...เพลงที่ใช้ในการแสดงหุ่นกระบอกสามารถแบ่งได้เป็น 3 กลุ่มหลัก ได้แก่ เพลงสองชั้นและชั้นเดียวทั่วไป เพลงหน้าพาทย์ และเพลงหุ่นกระบอก ซึ่งเพลงที่เป็นเอกลักษณ์และมีความสำคัญที่สุดก็คือเพลงหุ่นกระบอก”* (กัญจนปกรณ์ แสดงหาญ, การสื่อสารส่วนบุคคล, 19 พฤษภาคม 2565) เพลงหุ่นกระบอกในที่นี้มิใช่เพลงสังขารา หากแต่เป็นเพลงที่มีชื่อว่าหุ่นกระบอก ใช้ขับร้องสำหรับการแสดงหุ่นกระบอก มีอัตราจังหวะสองชั้นกำกับจังหวะด้วยหน้าทับจีนและจังหวะฉิ่งแบบเพลงสำเนียงจีน โดยมีซออู้ทำหน้าที่สีทำนองเพลงหุ่นกระบอกเคล้าไปกับการขับร้อง นอกจากนี้ในการแสดงหุ่นกระบอกจะใช้วงปี่พาทย์เครื่องห้าหรือเครื่องคู่บรรเลงกำกับการแสดง ซึ่งครูอภิชาติ อินทร์ยงค์ ได้ให้สัมภาษณ์เกี่ยวกับวงดนตรีที่ใช้บรรเลงสำหรับการแสดงหุ่นกระบอกไว้ว่า *“การแสดงหุ่นกระบอกตามโบราณแล้วนิยมใช้วงปี่พาทย์เครื่องห้า*

หรือเครื่องคู่แล้วแต่ความต้องการ ด้วยหุ่นกระบอกเป็นมหรสพกลางแจ้ง วงปี่พาทย์จะบรรเลงโดยใช้ไม้แข็ง ในสมัยก่อนคณะหุ่นจะต้องปลูกโรงขึ้น ปี่พาทย์ก็จะไปนั่งตีอยู่ในโรงนั้น ในวงดนตรีที่ใช้เครื่องดนตรีที่สำคัญต่อการแสดงหุ่นกระบอกก็คือซออู้...” (อภิชาติ อินทร์ยงค์, การสื่อสารส่วนบุคคล, 14 พฤษภาคม 2565)

2. รูปแบบการขับร้องเพลงหุ่นกระบอกเรื่องพระอภัยมณีของครูกัญจนปกรณ์ แสดงหาญ

การขับร้องเพลงหุ่นกระบอกเรื่องพระอภัยมณีในครั้งนี้ ใช้บทการแสดงหุ่นกระบอก เรื่องพระอภัยมณีของสุนทรภู่ตอนผีเสื้อลักพา ตอนกำเนิดสินสมุทร และตอนพระอภัยมณีบวช ท้าวสิลราชมาเกาะแก้วพิสดาร และนางผีเสื้อสมุทรตาย ฉบับกรมศิลปากร ที่ใช้สำหรับจัดแสดงในพระราชพิธีถวายพระเพลิงพระบรมศพสมเด็จพระศรีนครินทราบรมราชชนนี วันที่ 10 มีนาคม พุทธศักราช 2539 ณ เวทีท้องสนามหลวง ผู้วิจัยได้รับการถ่ายทอดรูปแบบการขับร้องเพลงหุ่นกระบอกเรื่องพระอภัยมณีจากครูกัญจนปกรณ์ แสดงหาญ ทั้งหมด 4 รูปแบบ ดังนี้

1) การขับร้องเพลงหุ่นกระบอกลงธรรมดาเพื่อเจรจาหรือรับด้วยเพลงทั่วไป ประกอบด้วย 3 ส่วนสำคัญ ได้แก่ ทำนองขึ้นเพลงหุ่นกระบอกหรือเรียกว่าทำนองเกริ่น ทำนองร้องเข้าบท ทำนองร้องลงจบ ทั้งนี้ จากการวิเคราะห์พบว่าทำนองในรูปแบบดังกล่าวอยู่ในระดับเสียงทางกลางแหบ (มฟซXทดX) แต่จะมีการเปลี่ยนระดับเสียงเป็นทางกลาง (ทดรXฟซX) และระดับเสียงทางเพียงออบน (ดรมXซลX) ในการร้องควญ

2) การขับร้องเพลงหุ่นกระบอกทำนองหุ่นตลก ประกอบด้วย 4 ส่วนสำคัญ ได้แก่ ทำนองขึ้นเพลงหุ่นกระบอกหรือเรียกว่าทำนองเกริ่น ทำนองร้องเข้าบทแบบธรรมดา ทำนองร้องเข้าบทแบบหุ่นตลก ในส่วนนี้พบว่ามีทั้งหมด 2 ทำนอง และทำนองร้องลงจบ ทั้งนี้ จากการวิเคราะห์พบว่าทำนองในรูปแบบดังกล่าวอยู่ในระดับเสียงทางกลางแหบ (มฟซXทดX) เป็นหลัก และจะมีการเปลี่ยนเป็นระดับเสียงทางกลาง (ทดรXฟซX) ในช่วงของการร้องทวนคำร้อง

3) การขับร้องเพลงหุ่นกระบอกสำหรับรับด้วยเพลงเชิด รัว และเสมอ ประกอบด้วย 3 ส่วนสำคัญ ได้แก่ ทำนองขึ้นเพลงหุ่นกระบอกหรือเรียกว่าทำนองเกริ่น ทำนองร้องเข้าบท และทำนองร้องลงจบ ทั้งนี้ จากการวิเคราะห์พบว่าทำนองในรูปแบบดังกล่าวอยู่ในระดับเสียงทางกลางแหบ (มฟซXทดX) และจะมีการเปลี่ยนระดับเสียงเป็นทางชวา (ฟซลXดรX) ใน 5 ประโยคสุดท้ายเพื่อลงแล้วรับด้วยเพลงเชิด เพลงรัว หรือเพลงเสมอ

4) การขับร้องเพลงหุ่นกระบอกสำหรับรับด้วยเพลงโอด ประกอบด้วย 3 ส่วนสำคัญ ได้แก่ ทำนองขึ้นเพลงหุ่นกระบอกหรือเรียกว่าทำนองเกริ่น ทำนองร้องเข้าบท และทำนองร้องลงจบ ทั้งนี้จากการวิเคราะห์พบว่าทำนองในรูปแบบดังกล่าวอยู่ในระดับเสียงทางกลางแหบ (มฟซXทดX) เป็นหลัก จะมีการเปลี่ยนเป็นระดับเสียงทางกลาง (ทดรXฟซX) ในประโยคที่ 6, 7, 9, 11, 12 และ 13 และในประโยคที่ 14 จะเปลี่ยนระดับเสียงกลับมาอยู่ในระดับเสียงทางกลางแหบ (มฟซXทดX) อีกครั้งเพื่อร้องลงและรับด้วยเพลงโอด

จากรูปแบบการขับร้องเพลงหุ่นกระบอกทั้ง 4 รูปแบบข้างต้น ปรากฏโครงสร้างทำนองทั้งหมด 7 แบบ ได้แก่

1) ทำนองร้องเพลงหุ่นกระบอกแบบธรรมดาทำนองที่ 1

2) ทำนองร้องเพลงหุ่นกระบอกแบบธรรมดาทำนองที่ 2

3) ทำนองร้องเพลงหุ่นกระบอกแบบมีสร้อย

4) ทำนองร้องสำหรับหุ่นตลกทำนองที่ 1

5) ทำนองร้องสำหรับหุ่นตลกทำนองที่ 2

6) ทำนองร้องควญทำนองที่ 1

7) ทำนองร้องควญทำนองที่ 2

3. กลวิธีการขับร้องเพลงหุ่นกระบอกเรื่องพระอภัยมณีของครูกัญจนปกรณ์ แสดงหาญ

จากการศึกษาและวิเคราะห์กลวิธีการขับร้องเพลงหุ่นกระบอกเรื่องพระอภัยมณีของครูกัญจนปกรณ์ แสดงหาญ จากรูปแบบการขับร้องทั้ง 4 รูปแบบ คือ รูปแบบที่ 1 การขับร้องเพลงหุ่นกระบอกลงธรรมดาเพื่อเจรจาหรือรับด้วยเพลงทั่วไป รูปแบบที่ 2 การขับร้องเพลงหุ่นกระบอกทำนองหุ่นตลก รูปแบบที่ 3 การขับร้องเพลงหุ่นกระบอกสำหรับรับด้วยเพลงเชิด เพลงรัว เพลงเสมอ และรูปแบบที่ 4 การขับร้องเพลงหุ่นกระบอกสำหรับรับด้วยเพลงโอด พบการใช้กลวิธีการขับร้องทั้งหมด 13 กลวิธี ซึ่งผู้วิจัยสามารถสรุปได้ดังนี้

ตารางที่ 1 แสดงความถี่ของการใช้กลวิธีขับร้อง

ลำดับที่	กลวิธีการขับร้อง	รูปแบบที่ 1	รูปแบบที่ 2	รูปแบบที่ 3	รูปแบบที่ 4	รวม
1	การปั้นคำ	30	15	2	1	48
2	การกระทบเสียง	6	7	4	6	23
3	การเอื้อนสามเสียง	6	5	3	8	22
4	การเน้นเสียงเน้นคำ	8	8	-	-	16
5	การเล่นเสียง	7	2	2	2	13
6	หางเสียง	4	4	1	2	11
7	การโปรย	4	5	-	-	9
8	การโยกเสียง	1	5	1	1	8
9	การผันเสียง	2	5	1	-	8
10	การซ้อนเสียง	3	1	1	1	6
11	การลักจังหวะ	1	3	-	-	4
12	การสะบัดเสียง	3	-	-	-	3
13	การครั่นเสียง	2	-	1	-	3

จากตารางแสดงความถี่ของการใช้กลวิธีขับร้องข้างต้น ปรากฏกลวิธีการขับร้องจำนวน 13 กลวิธี โดยเรียงลำดับตามจำนวนที่พบมากที่สุด คือ การปั้นคำ การกระทบเสียง การเอื้อนสามเสียง

การเน้นเสียงเน้นคำ การเล่นเสียง หางเสียง การโปรยเสียง การโยกเสียง การผันเสียง การซ้อนเสียง การลักจังหวะ การสะบัดเสียง และการครั่นเสียง ทั้งนี้สามารถจัดกลุ่มตามลักษณะการใช้งานได้เป็น 2 กลุ่มใหญ่ ดังนี้

กลุ่มที่ 1 กลวิธีขับร้องทั่วไป ประกอบด้วย การกระทบเสียง การเอื้อนสามเสียง การโปรยเสียง การโยกเสียง การผันเสียง การสะบัดเสียง และการครั่นเสียง

กลุ่มที่ 2 กลวิธีขับร้องที่เน้นการออกเสียงเพื่อสื่อความหมายและอารมณ์ ประกอบด้วย การปั้นคำ การเน้นเสียงเน้นคำ การเล่นเสียง หางเสียง การซ้อนเสียง และการลักจังหวะ

จากการวิเคราะห์กลวิธีการขับร้องเพลงหุ่นกระบอกข้างต้น เมื่อพิจารณาจากจำนวนครั้งของการใช้กลวิธี ในการขับร้องพบว่า ครูกัญจนปกรณ์ แสดงหาญให้ความสำคัญกับกลวิธีขับร้องที่เน้นการออกเสียงเพื่อสื่อความหมายและสื่ออารมณ์ ได้แก่ การปั้นคำ การเน้นเสียงเน้นคำ การเล่นเสียง หางเสียง การซ้อนเสียง และการลักจังหวะเป็นอย่างมาก นอกจากนี้ยังพบกลวิธีการขับร้องทำนองเอื้อนแบบสำเนียงจีน ซึ่งเป็นกลวิธีเฉพาะของการขับร้องเพลงหุ่นกระบอก โดยมีลักษณะเป็นการร้องเสียงเดียว ไม่มีการไหลเสียงหรือประดิษฐ์เสียงมากเกินไป ทั้งนี้จากการศึกษาและวิเคราะห์สามารถสรุปได้ว่า เอกลักษณ์สำคัญของการขับร้องเพลงหุ่นกระบอกของครูกัญจนปกรณ์ แสดงหาญ คือ การขับร้องโดยให้ความสำคัญกับการเปล่งเสียง การออกเสียง และรู้จักการนำกลวิธีขับร้องมาประยุกต์ใช้เพื่อสื่ออารมณ์ของตัวละครตามบทประพันธ์อย่างลงตัว โดยเฉพาะกลวิธีการปั้นคำ การเน้นเสียงเน้นคำ การเล่นเสียง หางเสียง การซ้อนเสียง การลักจังหวะ ตลอดจนการร้องเสียงเดียว ไม่ไหลเสียง และไม่เน้นการประดิษฐ์เสียงในการขับร้องทำนองเอื้อนสำเนียงจีน

การวิจัยครั้งนี้สามารถสรุปผลการวิจัยได้ว่า การแสดงหุ่นกระบอกเกิดขึ้นในสมัยรัชกาลที่ 5 โดยครูเหน่ง นิยมแสดงด้วยวรรณคดีเรื่องพระอภัยมณีของพระยาสุนทรโวหาร (สุนทรภู่) ซึ่งเพลงที่ใช้บรรจุสำหรับบรรเลงและขับร้องนั้นจะประกอบด้วยเพลงหน้าพาทย์ เพลงเกร็ดสองชั้น ชั้นเดียวทั่วไป และเพลงหุ่นกระบอก บรรเลงด้วยวงปี่พาทย์เครื่องห้าหรือเครื่องคู่ และองค์ประกอบพิเศษของการแสดงหุ่นกระบอกคือ การขับร้องด้วยเพลงหุ่นกระบอก โดยมีซออู้สีเพลงหุ่นกระบอกเคล้าไปกับการขับร้อง และกำกับจังหวะหน้าทับด้วยหน้าทับจีน กำกับจังหวะฉิ่งแบบเพลงสำเนียงจีน นอกจากนี้จากผลการวิจัยข้างต้นยังสามารถสรุปเกี่ยวกับรูปแบบการขับร้องเพลงหุ่นกระบอกเรื่องพระอภัยมณีของครูกัญจนปกรณ์ แสดงหาญได้ว่า มีรูปแบบที่ใช้ในการขับร้องทั้งหมด 4 รูปแบบ ได้แก่ 1) การขับร้องเพลงหุ่นกระบอกลงธรรมดาเพื่อเจรจาหรือรับด้วยเพลงทั่วไป 2) การขับร้องเพลงหุ่นกระบอกทำนองหุ่นตลก 3) การขับร้องเพลงหุ่นกระบอกสำหรับรับด้วยเพลงเชิด รัว และเสมอ 4) การขับร้องเพลงหุ่นกระบอกสำหรับรับด้วยเพลงโอด โดยในทั้ง 4 รูปแบบนี้ปรากฏระดับเสียงทั้งหมด 4 ระดับเสียง ได้แก่ ระดับเสียงทางกลางแหบ (มฟซXทดX) ระดับเสียงทางกลาง (ทดรXฟซX) ระดับเสียงทางเพียงออบน (ดรมXซลX) และระดับเสียงทางชวา (ฟซลXดรX) ทั้งนี้จะมีระดับเสียงทางกลางแหบ (มฟซXทดX) เป็นระดับเสียงหลัก ในด้านกลวิธีที่ใช้ในการขับร้อง สามารถสรุปได้ว่ามีทั้งหมด 13 กลวิธี ได้แก่ คือ การปั้นคำ การกระทบเสียง การเอื้อนสามเสียง การเน้นเสียงเน้นคำ การเล่นเสียง หางเสียง การโปรยเสียง การโยกเสียง การผันเสียง การซ้อนเสียง การลักจังหวะ การสะบัดเสียง และการครั่นเสียง

อภิปรายผลการวิจัย

จากการศึกษามูลบทที่เกี่ยวข้องกับการแสดงหุ่นกระบอก ในส่วนของข้อมูลที่เกี่ยวข้องกับประวัติครูเหน่ง ศิลปินชาวนครสวรรค์พบว่า แท้จริงนั้นนายเหน่งหรือครูเหน่งมิใช่คนขี้ยาและมิได้เป็นชาวจังหวัดสุโขทัย ดังที่ครูจักรพันธุ์ โปษยกฤต ได้อธิบายไว้ในหนังสือหุ่นไทยว่า *“ครูเหน่งนี้ไม่ได้เป็นคนขี้ยาตามหลักฐานอ้างอิงที่บอกเล่ากันมาและครูเหน่งก็ไม่ได้เป็นคนสุโขทัย หากเป็นคนนครสวรรค์”* (จักรพันธุ์ โปษยกฤต, 2529) ครูเหน่งเป็นช่างผู้มีฝีมือในการแกะสลัก เดิมชื่อ นายรื่น เป็นคนหมู่บ้านบางมะฝ่อ อำเภอโกรกพระ จังหวัดนครสวรรค์ ครั้งหนึ่งครูเหน่งต้องโทษและหนีคดีไปยังหัวเมืองปักษ์ใต้ ครูเหน่งได้เห็นการแสดงหุ่นจีนไหหลำและเกิดความชอบ จึงได้สร้างเป็นหุ่นไทยขึ้นเลียนแบบหุ่นไหหลำ เมื่อครูเหน่งขึ้นมาอยู่สุโขทัยจึงได้เกิดคณะหุ่นครูเหน่ง ผลจากการศึกษาข้างต้นสอดคล้องกับคำอธิบายของครูจักรพันธุ์ โปษยกฤต ในหนังสือหุ่นไทยซึ่งสามารถสรุปได้ว่า จากคำบอกเล่าของคุณบุญช่วย เปรมบุญ หลานของครูเหน่งเล่าว่า ครูเหน่งเป็นคนนครสวรรค์ หมู่บ้านบางมะฝ่อ อำเภอโกรกพระ ชื่อจริงว่านายรื่น เป็นช่างแกะสลักและช่างเขียนรูปที่มีฝีมือดี ครั้งหนึ่งได้หลบหนีการจับกุมลงไปทางใต้และได้เห็นการแสดงหุ่นจีนไหหลำจึงได้คิดสร้างหุ่นขึ้นโดยเลียนแบบจากหุ่นจีนไหหลำ (จักรพันธุ์ โปษยกฤต, 2529)

จากการศึกษากลวิธีการขับร้องเพลงหุ่นกระบอกเรื่องพระอภัยมณีของครูกัญจนปกรณ์ แสดงหาญ พบว่า ในการขับร้องเพลงหุ่นกระบอกสำหรับการแสดงหุ่นกระบอก นอกจากจะต้องอาศัยพรสวรรค์ของผู้ขับร้องในเรื่องของน้ำเสียงแล้ว ผู้ขับร้องเพลงหุ่นกระบอกยังต้องเป็นผู้ที่มีปฏิภาณไหวพริบ ทั้งในการเปล่งเสียง การเลือกใช้รูปแบบการขับร้องและกลวิธีต่าง ๆ ให้เหมาะสมกับบทประพันธ์ตลอดจนมีความสามารถในการตีความหมายของบทประพันธ์และอารมณ์ของตัวละครนั้น ๆ ได้เป็นอย่างดี นอกจากนี้ยังองค์ประกอบสำคัญที่จะส่งผลต่อสมบูรณ์และความไพเราะของการขับร้องเพลงหุ่นกระบอก คือ จังหวะ เพื่อให้สามารถสำแดงอารมณ์ของตัวละครในบทประพันธ์ได้อย่างสมบูรณ์ ผู้ขับร้องจำเป็นอย่างยิ่งที่จะต้องมีความเข้าใจและแม่นยำในจังหวะ ดังที่ครูท้วม ประสิทธิกุล (2529) ได้อธิบายถึงองค์ประกอบของการขับร้องเพลงไทยในหนังสือหลักคีตศิลป์ไว้ว่า องค์ประกอบสำคัญ 5 องค์ประกอบที่จะทำให้การขับร้องเพลงไทยมีความไพเราะซึ่งเป็นสิ่งที่มีอยู่ในตัวของผู้ขับร้องเองได้แก่ 1) จิตและสมอง เนื่องจากจิตมีอำนาจในการกำหนดและควบคุมอุปกรณ์ทั้ง 10 ที่ใช้ในการขับร้องและสมองมีหน้าที่ในการควบคุมระบบประสาททั้ง 5 และสมองจะถูกควบคุมด้วยจิต 2) ปัญญาเป็นพรสวรรค์เฉพาะตัวของผู้ขับร้องในรูปแบบของความจำ ความฉลาด และปฏิภาณไหวพริบที่ผู้ขับร้องได้รับติดตัวมาตั้งแต่กำเนิด 3) เสียง เป็นสิ่งที่เกิดจากธรรมชาติและถือเป็นพรสวรรค์ของมนุษย์ที่ได้รับติดตัวมา 4) กลวิธี เป็นอีกหนึ่งองค์ประกอบสำคัญที่มีส่วนทำให้การขับร้องเกิดความไพเราะ เป็นเรื่องของหลักการและวิธีการต่าง ๆ ที่ใช้ในการขับร้อง 5) จังหวะเป็นสิ่งที่ผู้ขับร้องทุกคนจะต้องยึดไว้เป็นหลัก โดยจังหวะมีหน้าที่ในการควบคุมความช้าเร็วของการขับร้อง การบรรเลง หรือแม้แต่การแสดงผู้ขับร้องจะต้องมีจังหวะที่ดี ทั้งจังหวะที่เกิดจากการควบคุมจิตของตนเอง จังหวะที่เกิดจากการฉิ่ง ตีหน้าทับ หรือตีกรับ

ในเรื่องระดับเสียงของทำนองร้องเพลงหุ่นกระบอกรูปแบบต่าง ๆ จากการวิเคราะห์ปรากฏระดับเสียงที่เกี่ยวข้องกับทำนองร้องเพลงหุ่นกระบอกทั้ง 4 รูปแบบ 4 ระดับเสียง ได้แก่ ระดับเสียงทางกลางแหบ (มฟซXทดX) ระดับเสียงทางกลาง (ทดรXฟซX) ระดับเสียงทางชวา (ฟซลXดรX) และ

ระดับเสียงทางเพียงออบน (ดรมXซลX) ทั้งนี้จะมีระดับเสียงทางกลางแหบ (มฟซXทดX) ทำหน้าที่เป็นระดับเสียงหลัก เมื่อศึกษาจากผลการวิจัยของผู้ช่วยศาสตราจารย์วันชัย เอื้อจิตรเมศ (2541) ในวิทยานิพนธ์เรื่องการวิเคราะห์เพลงเชิดหุ่น พบว่ารูปแบบการดำเนินทำนองทางร้องและทางบรรเลงในเพลงเชิดหุ่นกระบอกใช้ระดับเสียงทางกลางแหบ (มฟซXทดX) เท่านั้น โดยใช้เสียงต่ำสุดคือเสียงทีต่ำและเสียงสูงสุดคือเสียงเรสูง จากผลการวิจัยดังกล่าวแสดงให้เห็นได้ว่ารูปแบบการดำเนินทำนองของเพลงหุ่นกระบอกอาจจะมีมากกว่าระดับเสียงเดียว ซึ่งอาจขึ้นอยู่กับทางขับร้องที่ผู้ขับร้องเลือกใช้ หากแต่การวิจัยครั้งนี้รูปแบบที่ครูกัญจนปกรณ์ แสดงหาญนำมาใช้ในการขับร้องนั้นมีการใช้กลุ่มเสียงที่หลากหลาย เนื่องจากในรูปแบบการขับร้องเพลงหุ่นกระบอกทั้ง 4 รูปแบบนั้น ปรากฏลักษณะโครงสร้างทำนองร้องเพลงหุ่นกระบอกถึง 7 ลักษณะ ทั้งนี้เมื่อลักษณะโครงสร้างของทำนองร้องมีหลากหลายลักษณะจึงอาจส่งผลให้ผู้บรรเลงซออู้สามารถแสดงศักยภาพในการสีซออู้เคล้าการขับร้องได้มากขึ้น

จากการวิเคราะห์การแบ่งวรรคหายใจในการขับร้องเพลงหุ่นกระบอกผู้วิจัยพบว่ามีการแบ่งวรรคการหายใจตามความยาวของการเอื้อนหรือตามความยาวประโยคทำนองที่มีเนื้อร้อง ซึ่งเมื่อเอื้อนจบประโยคหรือจบคำร้อง ก็จะมีการหายใจเข้าก่อนที่จะเปล่งเสียงเอื้อนหรือเปล่งเสียงคำร้องประโยคต่อไป ดังที่ปริญญา ทัศนมาศ (2560) ได้สรุปการวิเคราะห์การแบ่งวรรคหายใจในแนวทางเดียวกันว่าการแบ่งวรรคหายใจของการขับร้องส่วนมากจะแบ่งระยะหายใจตามความยาวของการเอื้อนและจะเปลี่ยนการหายใจใหม่ เมื่อจะเป็นการออกเสียงเนื้อร้อง นอกจากนี้ยังพบการหายใจในเอื้อนที่มีความยาวในเพลงที่มีจังหวะลอย เช่น เพลงช้าปี่ เพลงเชิดฉิ่ง และยังพบว่ามีการหายใจในการเอื้อนเป็นทำนองยาวด้วยลมหายใจเดียวหลายตัวโน้ต เพื่อความโดดเด่นของการขับร้อง

ข้อเสนอแนะ

จากการดำเนินการวิจัยครั้งนี้ พบว่าครูกัญจนปกรณ์ แสดงหาญยังมีประสบการณ์และมีผลงานด้านอื่นที่โดดเด่นมาก อาทิ การบรรจุเพลง การประพันธ์บท การประพันธ์ทางขับร้อง การขับร้องสำหรับการแสดงโขนละคร การขับร้องสำหรับการแสดงละครเสภาและละครพันทาง เป็นต้น ที่สามารถทำการวิจัยสืบเนื่องได้ เพื่อเป็นประโยชน์ในวิชาการทางด้านคีตศิลป์ไทยและดุริยางคศิลป์ไทยสืบไป

รายการอ้างอิง

จักรพันธุ์ โปษยกฤต. (2529). *หุ่นไทย*. กรุงเทพมหานคร: อมรินทร์การพิมพ์.

ท้วม ประสิทธิกุล. (2529). *หลักคีตศิลป์*. กรุงเทพมหานคร: ม.ป.ท.

ประจักษ์ ประภาพิทยากร. (2524). *อนุสรณ์ฌาปนกิจศพคุณพ่อเสนาะ ศิลปดนตรี คุณแม่สมนึก ศิลปดนตรี*. ม.ป.พ.

ปริญญา ทัศนมาศ. (2560). *วิเคราะห์ทางขับร้องเพลงละครและเพลงหน้าพาทย์บทคอนเสิร์ต ตับนางลอย บ้านพาทยโกศล โดยครูอุษา แสงไพโรจน์*. วิทยานิพนธ์ปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาดุริยางค์ไทย คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

พูนพิศ อมาตยกุล. (2552). *เพลง ดนตรี และนาฏศิลป์จากสาส์นสมเด็จ*. กรุงเทพมหานคร: โรงพิมพ์เรือนแก้วการพิมพ์.

มนตรี ตราโมท. (2518). *การละเล่นของไทย*. กรุงเทพมหานคร: ขนิษฐ์การพิมพ์.

วันชัย เอื้อจิตรเมศ. (2541). *การวิเคราะห์เพลงเชิดหุ่นกระบอก*. วิทยานิพนธ์ปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาดุริยางค์ไทย คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

การถ่ายทอดเพลงสระหม่าใหญ่ของครูปี๊บ คงลายทอง (ศิลปินแห่งชาติ)
TRANSMISSION OF PLENG SARAMA YAI KRU PEEP KONGLAITHONG (NATIONAL ARTIST)

ยศพล คมขำ[1] ขำคม พรประสิทธิ์[2]
Yossaphol Komkham[1] Kumkom Pornprasit[2]

บทคัดย่อ

วิทยานิพนธ์เรื่องการถ่ายทอดเพลงสระหม่าใหญ่ของครูปี๊บ คงลายทอง (ศิลปินแห่งชาติ) มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาอัตลักษณ์โครงสร้างทำนองปี่ชวา หน้าทับสระหม่าใหญ่ และวิธีการถ่ายทอด ใช้ระเบียบวิธีวิจัยเชิงคุณภาพ ผลการศึกษาพบว่าเพลงสระหม่าใหญ่มีโครงสร้าง 3 ทำนอง ได้แก่ ทำนองสระหม่า ทำนองโยน ทำนองแปลง ทำนองสระหม่ากับทำนองโยนมีลักษณะพิเศษคือ ไม่มีจังหวะตายตัว สามารถยืดหรือขยายทำนองได้อิสระภายใต้โครงสร้างทำนองเพลง ทำนองแปลง มีลักษณะประโยคเพลงปกติแต่สามารถขยายหรือลดทอนทำนองในบางส่วนลงได้ หน้าทับเพลงสระหม่าใหญ่ประกอบด้วยหน้าทับ 3 ไม้หลักได้แก่ ไม้ต้น ไม้โปรย ไม้แดก ในแต่ละไม้จะมีทำนองโยนมาคั่นและจะมีหน้าทับย่อยลงไป มีลักษณะโครงสร้างเหมือนกับเพลงเชิดคือเป็นการเปลี่ยนหัวไม้และซ้ำท้าย เมื่อบรรเลงครบทุกไม้กลองแล้วจะเข้าสู่หน้าทับแปลงโดยกลองแขกตัวผู้จะตีเรียกทำนองตัวเมียก่อนออกแปลง หลังทำนองแปลงจะจบด้วยทำนองที่เรียกว่า หยดน้ำ สำหรับการถ่ายทอดเพลงสระหม่าใหญ่ของครูปี๊บ คงลายทองปรากฏ 2 แบบ แบบแรกต้องทำพิธีการคำนับครู แบบที่สองเป็นการนำดอกไม้ธูปเทียนมาบูชาครู การถ่ายทอดเริ่มที่เพลงสระหม่า โยน แปลง จนกระทั่งจบกระบวนเพลงสระหม่าใหญ่ หลังจากนั้นเป็นการอธิบายข้อปฏิบัติและการนำเพลงไปใช้ ซึ่งพบว่ากฎที่เคร่งครัดของเพลงสระหม่าใหญ่ก็คือห้ามนำไปใช้งานอวมงคลเด็ดขาด และหลังจากการบรรเลงเสร็จเรียบร้อยทุกครั้ง นักดนตรีต้องทำบุญอุทิศบุญกุศลให้แก่ครูดนตรีไทย ซึ่งสิ่งนี้เป็นประเพณีที่ปฏิบัติสืบต่อมาจากรุ่นสู่รุ่น

คำสำคัญ: การถ่ายทอด, เพลงสระหม่าใหญ่, ครูปี๊บ คงลายทอง (ศิลปินแห่งชาติ)

[1] นิสิตระดับมหาบัณฑิต หลักสูตรศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาดุริยางค์ไทย คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, bear_good@hotmail.com
[1] Student, Master of Arts, in Thai music, Faculty of Fine and Applied Arts, Chulalongkorn University, bear_good@hotmail.com
[2] ศาสตราจารย์ ดร. สาขาวิชาดุริยางคศิลป์ไทย, หัวหน้าศูนย์เชี่ยวชาญเฉพาะทางวัฒนธรรมดนตรีไทย, ภาควิชาดุริยางคศิลป์, 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
Receive 22/07/65, Revise 20/05/67, Accept 31/05/67

Abstract

This study deals with musical transmission of the Great Sarama, *sarama yai*, by Master Peep Konglaithong, the National Artist. It is aimed at investigating musical identities of the *pi chawa* melodies, sarama yai rhythmic cycles, and transmission methods. This research employed guatitative research methodology. The research findings reveals that the *sarama yai* melodies consist of three sections: *sarama, yon*, and *plang*. Both *sarama* and *plang* melodies are special in that both are in free rhythm. The melodies can be extended and shortened based on the framework of its melodic structure. The regular structure of sentences in *plang* appears to be normal, however, the length of certain parts can be either elongated or shortened. *Sarama yai* rhythmic cycles consist of three major patterns: *mai ton*, *mai proy*, and *mai dag*. Each pattern is intercepted by *yon* with the variations of each pattern. The pattern is comparatively similar to the form of *Cherd* which begins with different melodies and ends with identical melodies. After each pattern is ended, the leading two-headed drum (*klong khak tau phu*) calls for the second two-headed drum (*klong khak tau mia*) to response before entering the *plang* section. After the *plang* section, the Great *sarama* then comes to the ending melodies called *yod nam*. It is found that Master Peep Konglaithong's transmission methods could be divided into two forms: ritual and non-ritual. The procedure of training begins with learning *sarama, yon*, and *plang* until finishing the Great *sarama*. Verbal instructions of practices, occasions of performances, and strict guidelines are always significantly given to students after practical training. *Sarama yai* is forbidden to be performed for cultural events associated with misfortune and failure. After each performance of *Sarama yai*, musicians must make merit and dedicate it to their deceased music teachers. This traditional practice has been passed down generation to generation.

Keywords: Transmission, *Sarama yai*, Master Peep Konglaithong (National Artist)

บทนำ

ปี่ชวา เป็นเครื่องดนตรีประเภทเครื่องเป่ามีลิ้นปี่เป็นจุดกำเนิดเสียง ผู้บรรเลงนั้นจะต้องมีความชำนาญทางด้านเครื่องเป่าอยู่พอสมควรเนื่องจากลักษณะของการควบคุมเสียงของปี่ชวามีความพิเศษมากกว่าเครื่องเป่าอื่น ๆ โดยส่วนมากจะต้องผ่านการเรียนปี่ในมาเป็นพื้นฐาน ซึ่งปี่ชวาก็ได้ถูกบรรจุให้อยู่ในวงดนตรีไทยหลายประเภท เช่น วงเครื่องสายปี่ชวา วงปี่พาทย์นางหงส์ และวงปี่ชวากลองแขก (ศิริ อเนกสิทธิสิน, 2557) ปัจจุบันปี่ชวาเป็นเครื่องดนตรีที่เห็นได้ในงานต่าง ๆ ทั่วไป เช่น การบรรเลงประกอบการแสดงกระบี่กระบอง การบรรเลงประกอบการแสดงละครในเรื่องอิเหนาที่มีการรำฉายกริช หรือทางด้านของพระราชพิธีก็มีปรากฏ เช่น งานพระราชพิธีเสด็จพระราชดำเนินถวายผ้าพระกฐิน โดยกระบวนพยุหยาตราทางชลมารค ปรากฏหลักฐานตั้งแต่สมัยกรุงศรีอยุธยาตอนต้นว่าปี่ชวาถูกนำมาใช้ในกระบวนพยุหยาตราใน “ลิลิตยวนพ่าย” ความว่า

> *เรานำปี่ชวามาใช้แต่เมื่อไรไม่อาจทราบได้ แต่คงจะนำเข้ามาใช้คราวเดียวกับกลอง แขก (26) และเมื่อสมัยกรุงศรีอยุธยาตอนต้นนั้น ปรากฏว่าเรามีปี่ชวาใช้ในกระบวนพยุหยาตราเสด็จพระราชดำเนินแล้ว เช่น มีกล่าวถึงใน “ลิลิตยวนพ่าย” ว่า*
>
> *“สรวญศรัพทคฤโฆษฆ้อง กลองไชย*
> *พุ่มพวงแตรสังข์* ***ชวา*** ***ปี่ห้อ*** *”* (ธนิต อยู่โพธิ์, 2500)

การนำปี่ชวาไปใช้งานพระราชพิธีในปัจจุบันไม่ได้มีเพียงแต่งานมงคลเท่านั้น ปรากฏงานอวมงคลด้วย สำหรับงานอวมงคลปรากฏการบรรเลงวงปี่พาทย์นางหงส์ในงานพระราชพิธีถวายพระเพลิงพระบรมศพ พระบาทสมเด็จพระปรมินทรมหาภูมิพลอดุลยเดช เมื่อวันที่ 26 ตุลาคม พ.ศ. 2560 ส่วนงานมงคลปรากฏการบรรเลงวงปี่ชวากลองแขกในงานเสด็จพระราชดำเนินเลียบพระนครโดยขบวนพยุหยาตราทางชลมารค เมื่อวันที่ 12 ธันวาคม พ.ศ.2562 นอกจากนี้ปี่ชวายังมีบทบาทในการบรรเลงประกอบการแสดงและการบรรเลงขับกล่อมเพื่อความบันเทิงด้วย อย่างเช่นการบรรเลงในวงเครื่องสายปี่ชวาที่ปรากฏในปัจจุบัน การผสมวงเครื่องสายปี่ชวาครูมนตรี ตราโมทได้อธิบายไว้ความว่า *“มีอีกชนิดหนึ่งเอาปี่ชะวาเข้าผสม เรียกว่าเครื่องสายปี่ชะวา หน้าที่ของปี่ชะวาก็แทนซอด้วงทีเดียว ในวงเครื่องสายปี่ชะวานี้ เครื่องกำกับจังหวะหน้าทับใช้กลองแขกแทนโทน รำมะนา และโดยมากขลุ่ยเพียงออไม่ใช้ ใช้แต่ขลุ่ยหลิบ”* (มนตรี ตราโมท, 2540)

บทบาทและความสำคัญของปี่ชวาล้วนมีความสำคัญอยู่มากในงานต่าง ๆ จำเป็นที่จะต้องมีการถ่ายทอดไว้ทั้งในด้านของการบรรเลงเพื่อความบันเทิง การบรรเลงประกอบการแสดง และการบรรเลงในงานพระราชพิธี ซึ่งปัจจุบันหาผู้ที่จะสืบทอดในเรื่องของปี่ชวานั้นยาก เนื่องจากคนเป่าปี่ชวาต้องอาศัยพื้นฐานที่แข็งแรงมาจากการเป่าปี่ในเสียก่อน มีการฝึกฝนจนชำนาญจึงจะเป่าได้ดี สำหรับเพลงสระหม่าใหญ่เป็นเพลงที่ใช้ในวงปี่ชวากลองแขกบรรเลงเท่านั้น อีกทั้งยังเป็นเพลงที่สำคัญของกระบวนการปี่ชวากลองแขก หน้าทับสระหม่าใหญ่ถือว่าเป็นสุดยอดของหน้าทับกลองแขก มีวิธีการบรรเลงที่ซับซ้อน การบรรเลงกลองแขกเพลงสระหม่าใหญ่ใช้ผู้บรรเลง 2 คน จะต้องตีกลองแขกตัวผู้และตัวเมียให้สอดรับกัน การถ่ายทอดเพลงสระหม่าใหญ่มีหลายสำนัก สำนักที่สำคัญได้แก่ สำนักของพระยาเสนาะดุริยางค์ (แช่ม สุนทรวาทิน) ที่มีการถ่ายทอดต่อมาให้กับครูเทียบ คงลายทอง

สืบต่อมาจนถึงครูปี๊บ คงลายทอง (ศิลปินแห่งชาติ) ผู้วิจัยเล็งเห็นว่าการถ่ายทอดเพลงสระหม่าใหญ่ปี่ชวามีลักษณะเฉพาะและมีความสำคัญอย่างยิ่ง ด้วยปี่ชวานั้นมีชั้นเชิงและลีลาในการบรรเลงที่เป็นเอกลักษณ์ อีกทั้งยังเป็นเพลงสำคัญของปี่ชวา ผู้วิจัยเห็นสมควรที่จะศึกษาการถ่ายทอดเพลงสระหม่าใหญ่ของครูปี๊บ คงลายทอง (ศิลปินแห่งชาติ) เพื่อเป็นการสืบสานต่อไป

ครูปี๊บ คงลายทอง (ศิลปินแห่งชาติ) มีประสบการณ์การเป่าปี่ชวาในงานต่าง ๆ เป็นที่ประจักษ์ต่อสาธารณชนอย่างกว้างขวาง อีกทั้งยังได้ถ่ายทอดการเป่าเพลงสระหม่าใหญ่นี้ไว้ให้แก่ลูกศิษย์ของครูปี๊บ คงลายทอง หลายท่าน อาทิ ครูจักรายุธ ไหลสกุล รองศาสตราจารย์ ดร.ภัทระ คมขำ ครูสุรศักดิ์ กิ่งไทร ครูพรชัย ตรีเนตร ปัจจุบันครูปี๊บ คงลายทอง ปฏิบัติหน้าที่เป็นผู้เชี่ยวชาญทางด้านดนตรีไทยของกลุ่มดุริยางค์ไทย สำนักการสังคีต กรมศิลปากรและได้รับการยกย่องเชิดชูเกียรติให้เป็นศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (ดนตรีไทย) พุทธศักราช 2563

จากความเป็นมาและความสำคัญข้างต้น ผู้วิจัยจึงมีความสนใจศึกษาเรื่องถ่ายทอดเพลงสระหม่าใหญ่ของครูปี๊บ คงลายทอง รวมถึงกระบวนการเป่าปี่ชวาของท่าน เพื่อเป็นการอนุรักษ์ความรู้ทางด้านการถ่ายทอดเพลงสระหม่าใหญ่ของครูปี๊บ คงลายทองไว้ให้เป็นประโยชน์สืบไป และในการดำเนินการครั้งนี้อยู่ในความดูแลของศูนย์เชี่ยวชาญเฉพาะทางวัฒนธรรมดนตรีไทย คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

วัตถุประสงค์

1. เพื่อศึกษาอัตลักษณ์โครงสร้างทำนองปี่ชวาและหน้าทับสระหม่าใหญ่
2. เพื่อศึกษาการถ่ายทอดเพลงสระหม่าใหญ่ของครูปี๊บ คงลายทอง (ศิลปินแห่งชาติ)

วิธีดำเนินการวิจัย

1. รวบรวมข้อมูลด้านเอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้องจากห้องสมุดต่าง ๆ ได้แก่
   1.1 หอสมุดแห่งชาติ
   1.2 สำนักงานวิทยทรัพยากร จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
   1.3 หอสมุดดนตรีไทย สำนักบริหารศิลปวัฒนธรรม จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
   1.4 ห้องสมุดคณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
   1.5 ห้องสมุดสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กระทรวงวัฒนธรรม
2. การขอจริยธรรมการวิจัยในคน
3. สัมภาษณ์ผู้ทรงคุณวุฒิและผู้เชี่ยวชาญ 9 ท่าน
   3.1 ผู้ให้ข้อมูลหลัก 1 ท่าน ได้แก่ ครูปี๊บ คงลายทอง (ศิลปินแห่งชาติ)
   3.2 สัมภาษณ์บุคคลข้อมูลที่ได้รับการถ่ายทอดเพลงสระหม่าใหญ่ของครูปี๊บ คงลายทอง 4 ท่าน

- ครูจักรายุธ ไหลสกุล ครูชำนาญการพิเศษ กลุ่มดุริยางค์ไทย วิทยาลัยนาฏศิลป สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กระทรวงวัฒนธรรม
- รองศาสตราจารย์ ดร.ภัทระ คมขำ หัวหน้าภาควิชาดุริยางคศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

- ครูสุรศักดิ์ กิ่งไทร ดุริยางคศิลปินอาวุโส กลุ่มดุริยางค์ไทย สำนักการสังคีต กรมศิลปากร

- ครูพรชัย ตรีเนตร ดุริยางคศิลปินอาวุโส กลุ่มดุริยางค์ไทย สำนักการสังคีต กรมศิลปากร

3.3 สัมภาษณ์บุคคลผู้ให้ข้อมูลทางด้านเครื่องหนังไทย 4 คน

- ครูอนุชา บริพันธุ์ รองหัวหน้ากลุ่มดุริยางค์ไทย สำนักการสังคีต กรมศิลปากร

- ครูปิยะ แสวงทรัพย์ ดุริยางคศิลปินอาวุโส กลุ่มดุริยางค์ไทย สำนักการสังคีต กรมศิลปากร

- ครูประยงค์ ทองคำ ดุริยางคศิลปินอาวุโส กลุ่มดุริยางค์ไทย สำนักการสังคีต กรมศิลปากร

- ครูสุภร อิ่มวงค์ ดุริยางคศิลปินอาวุโส กลุ่มดุริยางค์ไทย สำนักการสังคีต กรมศิลปากร

4. รวบรวมข้อมูล วิเคราะห์ สังเคราะห์ และสรุปผลการวิจัย

ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ

1. ทราบอัตลักษณ์โครงสร้างทำนองปี่ชวาและหน้าทับสระหม่าใหญ่
2. ทราบวิธีการถ่ายทอดเพลงสระหม่าใหญ่ของครูปี๊บ คงลายทอง (ศิลปินแห่งชาติ)

ผลการวิจัย

อัตลักษณ์โครงสร้างทำนองปี่ชวาและหน้าทับสระหม่าใหญ่

โครงสร้างทำนองเพลงสระหม่าใหญ่มีความซับซ้อน ประกอบด้วย 3 ทำนองได้แก่ ทำนองสระหม่า ทำนองโยน และทำนองแปลง ทำนองสระหม่ากับทำนองโยนมีลักษณะพิเศษคือไม่มีจังหวะตายตัวสามารถยืดหรือขยายทำนองเพื่อแสดงศักยภาพของผู้เป่าปี่ชวาได้เป็นอย่างดี แต่ยังคงบรรเลงอยู่ในโครงสร้างของทำนองเพลงสระหม่าและทำนองโยนอยู่ ทำนองแปลงมีลักษณะการดำเนินทำนองที่เหมือนเพลงปกติทั่วไปแต่ในบางประโยคพบว่าสามารถยืดหรือขยายทำนองนั้นให้มีความยาวหรือสั้นลงได้ผู้บรรเลงสามารถลดทำนองลงหรือขยายทำนองในบางส่วนได้บ้าง ครูปี๊บ คงลายทอง อธิบายการขยายทำนองและลดทำนองของสระหม่าและทำนองโยนไว้ดังนี้

> *ทำนองสระหม่าและทำนองโยนเป็นทำนองที่มีความพิเศษไม่เหมือนกันกับเพลงทั่วไปคือ บรรเลงได้อย่างอิสระสามารถยืดขยายหรือลดทอนทำนองตรงส่วนใดก็ได้ อย่างเช่นการยืดทำนองสระหม่าในกลุ่มเสียงแหบ แต่ทั้งนี้การจะยืดทำนองจะต้องอยู่ในความพอดีของเพลง จะต้องไม่ยืดทำนองจนเกินไปจะมีฉิ่งตียืนจังหวะส่วนปี่ชวาก็เป่าไปบนจังหวะของฉิ่ง แต่ทั้งนี้จะต้องบรรเลงอยู่ในโครงสร้างของบทเพลง* (ปี๊บ คงลายทอง, การสื่อสารส่วนบุคคล, 18 กรกฎาคม 2565)

ตัวอย่างทำนองเพลงสระหม่าใหญ่ ท่าที่ 1 สำนวนที่ 1

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

ตัวอย่างทำนองเพลงสระหม่าใหญ่ ท่าที่ 1 สำนวนที่ 1 ที่ขยายทำนองขึ้น

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

ตัวอย่างทำนองเพลงสระหม่าใหญ่ ท่าที่ 1 สำนวนที่ 1 ที่ตัดทอนทำนองลง

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

จากตัวอย่างทำนองข้างต้นจะเห็นได้ว่าลักษณะของทำนองเพลงสระหม่าใหญ่มีลักษณะที่ไม่ตายตัวโดยสามารถยืดทำนองหรือลดทอนทำนองลงได้ตามความเหมาะสมของผู้บรรเลงและตามโอกาสในการแสดงครั้งนั้นเช่น วงเครื่องสายปี่ชวา ประกอบการแสดงกระบี่กระบอง พระราชพิธี ฯลฯ

โครงสร้างเพลงสระหม่าใหญ่ประกอบด้วยทำนองที่เรียกว่า “ท่า” ประกอบด้วยกัน 4 ท่า แต่ละท่าจะมีลักษณะการดำเนินทำนองที่แตกต่างกันออกไป ท่าที่ 1 ใช้กลุ่มเสียงกลางดำเนินทำนอง ท่าที่ 2 ใช้กลุ่มเสียงแหบดำเนินทำนอง ท่าที่ 3 ใช้กลุ่มเสียงต่ำและกลุ่มเสียงกลางดำเนินทำนอง และท่าที่ 4 ใช้กลุ่มเสียงแหบและกลุ่มเสียงกลางดำเนินทำนอง

ตัวอย่างทำนองเพลงสระหม่าใหญ่ ท่าที่ 1 กลุ่มเสียงกลาง

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

ตัวอย่างทำนองเพลงสระหม่าใหญ่ ท่าที่ 2 กลุ่มเสียงแหบ

- - - ดˌ	- - - -	- - - -	- - - -	- - - รˌ	- - - ฟ	- - - รˌ	- ซ์ ฟ รˌ
- - - ดˌ	- - - ลˌ	- - - ลˌ	- - - -	- - - ดˌ	- - - -	- - - ซˌ	- - - ลˌ
- - - ดˌ	- - - ลˌ	- - - ซˌ	- - - ดˌ ลˌ	- - - ซˌ	- - ดˌ ลˌ	- - - ซˌ	ดˌลˌ ซˌ ฟ ฟ

ตัวอย่างทำนองเพลงสระหม่าใหญ่ ท่าที่ 3 กลุ่มเสียงต่ำและกลุ่มเสียงกลาง

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

ตัวอย่างทำนองเพลงสระหม่าใหญ่ ท่าที่ 4 กลุ่มเสียงแหบและกลุ่มเสียงกลาง

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

สำหรับหน้าทับเพลงสระหม่าใหญ่ พบว่ามีโครงสร้างประกอบด้วย 3 ไม้หลัก ๆ ได้แก่ ไม้ต้น ไม้โปรย และไม้แดก ในแต่ละไม้ก็จะมีหน้าทับย่อยลงไปอีกดังนี้

ไม้ต้น ร่ายกลาง ควงต่าน ลุ่ยน้อย ตอนกลางไม้ ขัดต่าน ควงต่าน ลุ่ยใหญ่ พร้อมลงโยน ออกโยน

ไม้โปรย ลุ่ยใหญ่ เข้าต้น ร่ายกลาง ควงต่าน ลุ่ยน้อย ตอนกลางไม้ ขัดต่าน ควงต่านลุ่ยใหญ่ พร้อมลงโยน ออกโยน

ไม้แดก ลุ่ยใหญ่ เข้าต้น ร่ายกลาง ควงต่าน ลุ่ยน้อย ตอนกลางไม้ ขัดต่าน ควงต่าน ลุ่ยใหญ่ พร้อมลงโยน ออกโยน

ตัวอย่างโครงสร้างหน้าทับสระหม่าใหญ่ ไม้ต้น

ไม้ต้น	ซ้ำหน้าทับสระหม่าใหญ่	ออกโยน

ตัวอย่างโครงสร้างหน้าทับสระหม่าใหญ่ ไม้โปรย

ไม้โปรย	ซ้ำหน้าทับสระหม่าใหญ่	ออกโยน

ตัวอย่างโครงสร้างหน้าทับสระหม่าใหญ่ ไม้แดก

ไม้แดก	ซ้ำหน้าทับสระหม่าใหญ่	ออกโยน

ลักษณะโครงสร้างของหน้าทับสระหม่าใหญ่จะคล้ายกับเพลงเชิดคือเป็นการเปลี่ยนหัวและซ้ำท้ายดังตัวอย่างเพลงเชิดต่อไปนี้

ตัวอย่างทำนองเพลงเชิดชั้นเดียว ตัวที่ 2 ในช่วงต้น

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

ทำนองซ้ำท้ายของเพลงเชิดชั้นเดียว

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

ตัวอย่างทำนองเพลงเชิดชั้นเดียว ตัวที่ 3 ในช่วงต้น

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

ทำนองซ้ำท้ายของเพลงเชิดชั้นเดียว

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

จะเห็นได้ว่าลักษณะของหน้าทับแต่ละไม้พบว่ามีลักษณะโครงสร้างเหมือนกับเพลงเชิดคือเป็นการเปลี่ยนหัวไม้และซ้ำท้ายของแต่ละไม้ เช่น หัวไม้ต้น ซ้ำท้าย หัวไม้โปรย ซ้ำท้าย หัวไม้แดก ซ้ำท้าย ทุกไม้ของหน้าทับจะถูกคั่นด้วยหน้าทับโยนเป็นจุดพักก่อนจะเปลี่ยนไปไม้ถัดไป การออกแปลงในเพลงสระหม่าใหญ่ กลองแขกตัวผู้จะตีเรียกกลองแขกตัวเมียก่อนจะออกแปลง รองศาสตราจารย์ ดร.ภัทระ คมขำ อธิบายการออกแปลงในเพลงสระหม่าใหญ่ดังนี้

> *ในการตีกลองแขกเพลงสระหม่าจะต้องตีสอดประสานกันไประหว่างกลองแขกตัวผู้และกลองแขกตัวเมีย การจะออกแปลงในหน้าทับสระหม่าใหญ่ กลองแขกตัวผู้จะตีเรียกกลองแขกตัวเมียด้วยการตี ติง ๆๆๆๆ เรียกตัวเมีย กลองแขกตัวเมียมีจังหวะเหมาะสมแล้วจึงออกแปลงได้ทันที จะสัมพันธ์กันไปทั้งหมดระหว่างปี่ชวากลองแขก* (ภัทระ คมขำ, การสื่อสารส่วนบุคคล, 10 กรกฎาคม 2565)

ซึ่งภายหลังจากจบทำนองแปลงแล้ว ปี่ชวาจะลงจบกระบวนการเป่าปี่ชวาเพลงสระหม่าใหญ่ด้วยทำนองที่เรียกว่า หยดน้ำ เป็นทำนองสุดท้าย

การถ่ายทอดเพลงสระหม่าใหญ่ของครูปี๊บ คงลายทอง (ศิลปินแห่งชาติ)

การถ่ายทอดเพลงสระหม่าใหญ่ของครูปี๊บ คงลายทอง (ศิลปินแห่งชาติ) พบว่ามีการทำพิธีกรรมก่อนการถ่ายทอดเพลง 2 แบบคือ แบบแรกการตั้งพิธีคำนับครู โดยครูปี๊บ คงลายทอง จะใช้ดุลยพินิจ เป็นรายบุคคลไปหากผู้ที่รับการถ่ายทอดยังไม่ได้ผ่านการเรียนจากครูปี๊บ คงลายทองมาก่อนจะมีการพิธีคำนับครู แบบสองหากได้ผ่านการเรียนกับครูปี๊บ คงลายทอง มาแล้วก็จะนำดอกไม้

ธูปเทียนมากราบครูเพื่อขอรับการถ่ายทอดเพลงสระหม่าใหญ่ เมื่อมีการทำพิธีกรรมเสร็จสิ้นแล้ว การถ่ายทอดเพลงสระหม่าใหญ่ในขั้นต้นครูปี๊บ คงลายทอง จะแนะนำผู้เรียนในเรื่องของลิ้นปี่ชวาและพื้นฐานของปี่ชวา ผู้รับการถ่ายทอดจะต้องเคยผ่านการเป่าปี่ชวาขั้นพื้นฐานทราบเสียงของปี่ชวา ทราบตำแหน่งของนิ้วปี่ชวา และสามารถระบายลมได้ หากผ่านกระบวนการนี้แล้วจะเริ่มต่อเพลงสระหม่าใหญ่ตั้งแต่ท่าที่ 1-4 จะมีการถ่ายทอดเพลงไปทีละประโยคหรือเป็นสำนวน ด้วยแต่ละท่าจะมีลักษณะการดำเนินทำนองที่แตกต่างกัน เมื่อเสร็จสิ้นแล้วครูจึงต่อทำนองโยนและทำนองแปลงตามลำดับจนเสร็จสิ้นกระบวนการของเพลงสระหม่าใหญ่ ครูปี๊บ คงลายทอง อธิบายการถ่ายทอดเพลงสระหม่าใหญ่ไว้ดังนี้

> *การถ่ายทอดเพลงสระหม่าใหญ่จะถ่ายทอดไปทีละสำนวน เพลงสระหม่าใหญ่มีลักษณะพิเศษไม่เหมือนเพลงทั่วไปอย่างปรบไก่หรือสองไม้ มีทั้งหมด 4 ท่า แต่ละท่าก็จะมีการร้อยเรียงกลุ่มเสียงที่แตกต่างกันไป เช่น กลุ่มเสียงกลาง กลุ่มเสียงต่ำ กลุ่มเสียงแหบ เสียงฮ่อเป็นเสียงที่สำคัญของปี่ชวาเสียงนั้นควรจะต้องออก ปี่ชวากลองแขกในช่วง 4 ท่า เป็นช่วงที่ปี่ชวากับกลองแขกจะต่างคนต่างทำหน้าที่ของตัวเองปี่ชวาเป่าทำนองเพลงของตนเอง กลองแขกตีหน้าทับของตนเอง จากนั้นจะไปพบกันตอนออกโยนและออกแปลง จึงจะเริ่มมองเห็นเพลงนี้เป็นประโยค กลุ่มเสียงของปี่ชวาเพลงสระหม่าในแต่ละท่าจะต้องได้รับคำแนะนำจากครูผู้ที่ถ่ายทอดถึงเรื่องของวิธีการเป่า เช่น กลุ่มเสียงแหบสูงจะต้องเป่าประคองลม และการใช้ลิ้น* (ปี๊บ คงลายทอง, การสื่อสารส่วนบุคคล, 18 กรกฎาคม 2565)

ภายหลังจากการถ่ายทอดครูปี๊บ คงลายทอง จะอธิบายข้อควรปฏิบัติและการนำเพลงไปใช้ ซึ่งพบว่ากฎที่เคร่งครัดที่สุดของเพลงสระหม่าใหญ่คือห้ามนำไปใช้ในงานอวมงคลเป็นเด็ดขาดและภายหลังจากการบรรเลงเสร็จสิ้นนักดนตรีจะต้องทำบุญอุทิศบุญกุศลให้แก่ครูดนตรีไทย ซึ่งสิ่งนี้เป็นประเพณีที่สืบต่อมาจากรุ่นสู่รุ่น การนำเพลงสระหม่าใหญ่ไปใช้มีอยู่ด้วยกัน 3 ลักษณะ ได้แก่ งานพระราชพิธี ประกอบการแสดง เช่น การแสดงกระบี่กระบอง การแสดงละครอิเหนา และการบรรเลงด้วยวงเครื่องสายปี่ชวา การนำไปใช้ในวงเครื่องสายปี่ชวาพบว่าภายหลังจากออกเพลงสระหม่าใหญ่ จะมีการออกภาษา การออกภาษาในเพลงสระหม่าใหญ่ รองศาสตราจารย์ ดร.ภัทระ คมขำ อธิบายการออกภาษาเพลงสระหม่าใหญ่ในวงเครื่องสายปี่ชวาดังนี้ *“การออกภาษาในวงเครื่องสายปี่ชวาสมัยโบราณจะมีอยู่ด้วยกัน 2 ชุด ชุดแรกได้แก่ภาษาจีน ฝรั่ง ชุดที่ 2 ได้แก่ ภาษาแขก ลาว โดยการออกภาษาจะพิจารณาจากเพลงที่ตั้งต้นของวงเครื่องสายปี่ชวาว่าเหมาะสมกับการออกภาษาใดมากที่สุด”* (ภัทระ คมขำ, การสื่อสารส่วนบุคคล, 10 กรกฎาคม 2565)

อภิปรายผลการวิจัย

จากการศึกษาการถ่ายทอดเพลงสระหม่าใหญ่ของครูปี๊บ คงลายทอง (ศิลปินแห่งชาติ) พบว่าโครงสร้างเพลงสระหม่าใหญ่ มีลักษณะยืดหยุ่นสามารถขยายทำนองขึ้นหรือลดทำนองลงได้อย่างอิสระไม่มีการตายตัวของบทเพลง ถือว่าเป็นเพลงที่มีความพิเศษอย่างมาก สำหรับเพลงที่มีลักษณะพิเศษ

มักมีอิสระในการดำเนินทำนอง เทียบเคียงกับการบรรเลงเพลงเชิดนอก ที่มีความพิเศษเช่นกัน ดังที่ รณฤทธิ์ ไหมทอง (2561) ได้ศึกษาการถ่ายทอดการบรรเลงระนาดเอกของครูบุญธรรม คงทรัพย์ วิเคราะห์เพลงเดี่ยวเชิดนอก พบว่าเพลงเชิดนอกมีลักษณะทำนองเพลงที่เป็นการลอยจังหวะเป็นส่วนใหญ่ จะมีความสั้นยาวการลอยจังหวะและมีความอิสระในการบรรเลงสุดแล้วแต่ผู้บรรเลงเป็นสำคัญ เพลงเชิดนอกมีลักษณะพิเศษคล้ายกับเพลงสระหม่าใหญ่คือสามารถยืดหรือลดทำนองเพลงลงได้บ้าง อีกทั้งพบว่ามีการบรรเลงทำนองลอยอยู่บนจังหวะกลองและจังหวะฉิ่งอีกด้วย ทั้งสองเพลงนี้จึงมีลักษณะพิเศษคล้ายกัน เพียงแต่ว่าเพลงสระหม่าใหญ่จะมีความสลับซับซ้อนกว่าเพลงเชิดนอก ทั้งเรื่องทำนองเพลงของปี่ชวาและหน้าทับจังหวะกลองแขกในการบรรเลงจะต้องสัมพันธ์กันอย่างลงตัว

ผลการศึกษาเรื่องวิธีการบรรเลงเพลงสระหม่าใหญ่ ที่มีโครงสร้างด้วยการออกทำนองโยนและทำนองแปลง ปรากฏการนำไปใช้เป็นรูปแบบการบรรเลงวงเครื่องสายปี่ชวา หลังจากนั้นเครื่องดนตรีทั้งหมดในวงเครื่องสายปี่ชวาจะรับทั้งวงด้วยเพลงภาษา จากการศึกษาพบว่าการออกภาษาในวงเครื่องสายปี่ชวาสมัยโบราณจะออกภาษาด้วยกันอยู่ 2 ชุด ได้แก่ ชุดแรก ภาษาจีน ภาษาฝรั่ง และชุดที่ 2 ได้แก่ ภาษาแขก ภาษาลาว ซึ่งสอดคล้องกับรองศาสตราจารย์ปกรณ์ รอดช้างเผือน (2559) ตีพิมพ์หนังสือเรื่อง เครื่องสายปี่ชวา และได้อธิบายโหมโรงวงเครื่องสายปี่ชวาที่มีแบบแผนการบรรเลงโหมโรงและลงจบที่แตกต่างจากวงดนตรีทั่วไป เมื่อบรรเลงเพลงโหมโรงจบลงแล้ว ปี่ชวา กลองแขก และฉิ่ง จะบรรเลงต่อด้วยเพลงสระหม่าใหญ่แล้วออกด้วยเพลงโยนและเพลงแปลงตามรูปแบบการผสมวงปี่ชวากลองแขก ต่อจากนั้นเครื่องดนตรีจะบรรเลงรับทั้งวงด้วยเพลงภาษาเป็นชุดที่เรียกว่า เพลงเรื่องท้ายโหมโรงเครื่องสายปี่ชวาหรือเรียกกันสั้น ๆ เป็นที่เข้าใจว่า “เพลงเรื่องเครื่องสายปี่ชวา” เพลงออกภาษา ใช้สำหรับต่อท้ายเพลงโหมโรงหรือเพลงแม่บทเพื่อออกสำเนียงภาษาต่าง ๆ ตามความต้องการของผู้ปรับวง เช่น เพลงแขกตาเสือ เพลงลาวเสี่ยงเทียน หรือเพลงจีนขิมเล็ก เพลงฝรั่งขี้นก ซึ่งพบว่ายังคงเป็นการสืบทอดแบบของโบราณอยู่

สำหรับการถ่ายทอดปี่ชวาเพลงสระหม่าของครูปี๊บ คงลายทอง พบว่ายังคงรักษาขนบอย่างเคร่งครัด มีการทำพิธีกรรมในการถ่ายทอดเพลงสระหม่าอยู่ 2 วิธี คือการตั้งพิธีคำนับครูและการนำดอกไม้ธูปเทียนบูชาครู ซึ่งการถ่ายทอดทั้ง 2 วิธีการนี้จะขึ้นอยู่กับดุลยพินิจของครูผู้ถ่ายทอด การถ่ายทอดเป็นแบบตัวต่อตัว วรรคต่อวรรค ภายหลังจากการถ่ายทอดจะมีการนำขันและเงินกำนลไปทำบุญใส่บาตร สอดคล้องกับคำอธิบายของครูไชยยะ ทางมีศรี (การสื่อสารส่วนบุคคล, 26 กรกฎาคม 2565) เรื่องพิธีกรรมการถ่ายทอดเพลงเดี่ยวกราวใน สรุปความได้ว่าการถ่ายทอดเพลงเดี่ยวกราวใน สำหรับพิธีกรรมก่อนการถ่ายทอดจะขึ้นอยู่กับดุลยพินิจของครูผู้ถ่ายทอด หากเป็นศิษย์ในสำนักอยู่แล้วก็จะใช้ดอกไม้ธูปเทียนกับเงิน 106 บาทเป็นเงินกำนลในการขอถ่ายทอด แต่หากเป็นศิษย์ภายนอกสำนักการใช้ขันกำนลยังมีความจำเป็นสำหรับนำไปบูชาเพื่อที่จะไปขอรับการถ่ายทอดการนำดอกไม้ธูปเทียนบูชาครูนั้นเพื่อเป็นการสร้างขวัญและกำลังใจให้แก่ผู้ที่รับการถ่ายทอดอีกด้วย นอกจากนี้เมื่อเข้าสู่ขั้นตอนการถ่ายทอดทำนองเพลงเดี่ยวกราวในซึ่งเป็นบทเพลงเดี่ยวขั้นสูงและมีความสำคัญ ลักษณะการถ่ายทอดทำนองเพลงจะเป็นแบบตัวต่อตัว วิธีการคือจะบรรเลงทำนองนั้นให้เหมือนอย่างที่ครูต่อให้ ทำให้ได้ตามที่ครูต้องการจึงจะสามารถดำเนินการต่อในวรรคหรือประโยคถัดไปได้ ภายหลังจากเสร็จการถ่ายทอดในครั้งแรก ครูจะลาขันกำนลแล้วนำส่งให้พร้อมกับเงินกำนล

ให้นำกำนลทั้งหมดไปทำบุญด้วยการใส่บาตรให้แก่ครูอาจารย์ที่ถ่ายทอดสืบต่อกันมา จากคำอธิบายของครูไชยยะ ทางมีศรี อาจกล่าวได้ว่าสอดคล้องแนวทางการการถ่ายทอดเพลงสระหม่าใหญ่ของครูปี๊บ คงลายทอง (ศิลปินแห่งชาติ)

การถ่ายทอดเพลงสระหม่าใหญ่ นับเป็นความงดงามของวัฒนธรรมดนตรีไทยที่เป็นขนบโบราณ จึงมีความจำเป็นอย่างยิ่งที่จะมีการเผยแพร่องค์ความรู้นี้เพื่อเป็นการสร้างความตระหนักให้กับนักเรียน นิสิต นักศึกษา ผู้ที่จะเป็นศิษย์มีครู ต้องมีความรำลึกถึงคุณค่า การแสดงออกด้วยความเคารพ ความกตัญญู และสืบสานงานด้านนี้ให้คงอยู่สืบไป

ข้อเสนอแนะ

จากการศึกษาพบว่าครูปี๊บ คงลายทอง (ศิลปินแห่งชาติ) เป็นผู้มีความรู้ความสามารถทางด้านเครื่องเป่าไทยเป็นอย่างดี ยังปรากฏองค์ความรู้ด้านบทเพลงเครื่องเป่าไทยครูปี๊บ คงลายทองอีกหลายเพลงที่ยังไม่ปรากฏว่ามีการรับการถ่ายทอดในลักษณะการทำวิจัยเชิงลึก อีกทั้งยังมีบทเพลงของปี่ชวาหลากหลายเพลงที่ควรค่าแก่การรักษาไว้ เช่น การเป่าปี่ชวาเพลงตับลมพัดชายเขาในวงเครื่องสายปี่ชวา การเป่าปี่ชวาเพลงสำหรับอาวุธ ในกระบี่กระบอง ประเด็นที่กล่าวมานั้นล้วนเป็นสิ่งที่มีคุณค่าที่ควรจะทำวิจัยสืบเนื่องและเผยแพร่ให้เป็นประโยชน์ต่อวิชาการทางด้านดนตรีไทยสืบต่อไป

รายการอ้างอิง

ธนิต อยู่โพธิ์. (2500). *เครื่องดนตรีไทยของธนิต อยู่โพธิ์*. กรุงเทพมหานคร: กรมศิลปากร.

ปกรณ์ รอดช้างเผื่อน. (2559). *เครื่องสายปี่ชวา*. กรุงเทพมหานคร: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

มนตรี ตราโมท. (2540). *ปี่พาทย์ไทย ปี่พาทย์มอญ ปี่พาทย์ชวา*. หนังสือที่ระลึกในงานฌาปนกิจศพนายชั้น ดุริยประณีต ณ เมรุวัดสังเวชวิศยาราม วันที่ 11 มีนาคม พ.ศ.2497.

รณฤทธิ์ ไหมทอง. (2561). *การถ่ายทอดการบรรเลงระนาดเอกของครูบุญธรรม คงทรัพย์*. วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต, สาขาวิชาดุริยางค์ไทย ภาควิชาดุริยางคศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

ศิริ อเนกสิทธิสิน. (2557). *อาศรมศึกษา: ครูปี๊บ คงลายทอง*. ภาคการศึกษาต้นและภาคการศึกษาปลาย ปีการศึกษา 2557 ตามหลักสูตรศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาดุริยางค์ไทย คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

THE MUSIC CREATION FOR SOLO BASSOON FROM “DA GE” TRADITIONAL MUSIC OF DONG

Ye Yang[1] Akkarapon Dejwacharanon[2]

Abstract

The current situation of Da Ge is that many singers and singers are already old, and the inheritance of Da Ge is facing a crisis, with no successors and on the brink of extinction, urgently requiring protection. There are currently no solo or ensemble works of ethnic minority music materials created for bassoon, and this study aims to address this issue. This paper conducts in-depth research on Dong culture and Da Ge. This article aims to study and create a music performance for Solo Bassoon from “Da Ge”. This paper employed qualitative research methods and creative research methods to research. This study aims to develop new forms of performance of Da Ge while also enriching the performance of Western instruments such as the bassoon. Through this study, it is also possible to create more Da Ge works for Bassoon while promoting Da Ge. This study can catalyze the study of innovative forms of performance in Da Ge.

Keywords: Da Ge, Bassoon, Chamber music, Traditional music of Dong

[1] Student, Master of Fine and Applied Arts Program in Music and Performing Arts, Faculty of Music and Performing Arts, Burapha University, 439402912@qq.com

[2] Advisor, Asst. prof., D.F.A., Department of Music and Performing Arts, Faculty of Music and Performing Arts, Burapha University, akkarapon@go.buu.ac.th

Receive 05/08/66, Revise 28/05/67, Accept 31/05/67

1. Introduction

The Dong culture boasts strong characteristics, especially the Da Ge, which is one of the best-preserved ancient artistic heritages and the most distinctive folk art. (Ding, Z, 2020) The Dong nationality big song is a national Intangible cultural heritage and one of the treasures of the Dong nationality culture. The Da Ge is a national vocal art and an important part of in-depth research on the Dong ethnic group. It has important scientific research and artistic value and is an important cultural and spiritual support for maintaining the economic and social stability of the Da Ge.

With the continuous progress and development of society, more and more Dong youth are exposed to more music culture and prefer contemporary music and modern pop music. The Da Ge has always been a way of learning that has been passed down from mouth to heart. They do not have written language or notation like Western music to record and preserve the Da Ge. Therefore, when the traditional way of learning the Dong ethnic song is impacted, how to inherit and develop innovation is a serious problem. I want to make more people understand the music and performance forms of Da Ge through innovation, to better inherit and innovate the development of Da Ge.

2. Research Objective

2.1 To study Da Ge music in Guizhou.

2.2 To create a music performance for Solo Bassoon from “Da Ge” Traditional music of Dong

3. Research Methodology

This study was conducted using qualitative research methods and creative research methods. After consulting a large number of references, interviews with experts in Dong culture and on-site investigations were also conducted.

4. Dong music culture

The Dong ethnic group is a minority group that is skilled in singing and dancing, and their songs are mostly spread through oral pronunciation. (Liao, Q, 2019) On the other hand, the Dong folk custom is that during the festival, there will be competitions between ethnic minority villages, such as singing and dancing, playing Lusheng, singing on the turntable, and blocking songs at weddings and other happy events, so their folk song activities are colorful. Da Ge has various forms and rich and colorful connotations. According to statistics, there are over a hundred Da Ge works and songs in various regions, although they differ, they all share some common characteristics of Da Ge.

It was included on one of the first representative lists of China's intangible cultural heritage in 2005. (Tan, H, 2019)

The Da Ge can be divided into two dialectal areas, north and south, according to traditional customs and traditions. In the northern part of the region, the songs are mainly monophonic and usually include singing, playing, vernacular, drinking songs, wedding songs, and other ritual songs. The songs of the southern dialect region can be divided into three categories: small songs, big songs, customary songs, and ceremonial songs. The Da Ge is the both in content and singing form. It has long been permeated with the natural, ethical, aesthetic, and emotional cultural factors of the Dong people, and as a cultural heritage, listeners can feel the character preferences, aesthetic consciousness, and values of the Dong people while enjoying the double songs. (Deng, M, 2019)

5. The Musical Characteristics of Da Ge

The Da Ge is rich in harmony and multi-voice parts. According to the theme of the song, it can include a drum Tower, human voices, a story, children's voices, drama, social customs, and mixed songs. It must be sung by more than three people. (Lu, S, 2004) The other specific contents of the Dong age are generally imitating the sound of birds and insects, as well as the sound of nature such as mountains and water. At the beginning of Da Ge, the female voice is predominantly used to sing in a mixture of real and falsetto voices, with the real voice being used in the lower register and the falsetto voice in the upper register, while the mixture of real and falsetto voices is typically used in the girls' middle register. (Liu, Y, 2016)

6. Techniques for the Bassoon

Many of the techniques of the bassoon can be linked to the characteristics of Da Ge, for example, the slide in the tuba can echo some of the improvised lyrics in Da Ge, and the Dong play mountain tune often has a big jump, often in the downbeat, and a big wave sound, which can also be interpreted using the slide technique of the tuba and fast scales. The song of the cicadas sung by the Dong people imitates the song of the cicadas, all of which can be played in the past with techniques such as legato, staccato, vibrato, and portamento all of which can be linked.

7. Music Theory

A pentatonic mode is a mode made up of five tones (instead of seven). Pentatonic modulation is widespread in ancient China and Folk Music in ancient China,

and based on which the Chinese Folk Tunes variations and a complete Music Theory It is often referred to as the 'Chinese mode' or 'national mode', although it can be found in the traditional music of many countries and regions. The pentatonic mode is based on the pure Fifths of the Intervals The pentatonic mode is arranged in a purely relational way, consisting of five tones. As this mode is unique to China, it can also be called the national mode. The names of these five tones are Gong, Shang, Jue, Zhi, and Yu.

Figure 1 Pentatonic scale
Source: Ye Yang

8. Field research

Zhaoxing Dong Village is located in Liping County, Qiandongnan Miao and Dong Autonomous Prefecture, Guizhou Province. It is a minority-inhabited area dominated by the Dong nationality. It has a long history, dating back to the Southern Song Dynasty, and has a history of more than 800 years. Zhaoxing Dong Village has attracted many tourists for sightseeing and tourism due to its unique cultural characteristics such as Dong architecture, singing and dancing, and folk customs. The purpose of this Zhaoxing Dong Village Fengcai Tour is to gain a deeper understanding of the ethnic and folk characteristics, traditional culture, music and dance, local customs, food specialties, etc. of the Dong ethnic group. Through on-site inspection and personal experience, we aim to explore and perceive the cultural heritage and folk customs of Zhaoxing Dong Village more comprehensively. We hope to create innovative Da Ge for bassoon.

Figure 2 Zhaoxing Dong Village, Liping County
Source: Ye Yang

9. Creative research

The material information was collected through field research. The materials expressing the sound of nature, Dong's love songs, and life and labor are selected for adaptation and creation. It's based on the five-tone mode of the Da Ge the adaptation utilizes elements such as rhythm, beat, intensity, range, melody, and harmony while remaining faithful to the original work. I have created four new Dong music works created for Bassoon. Among them, "Song of Cicada" and "Song of Labor for Twelve Months" are solo works, and "Lang Ge, Let's Make Friends" and "Half in August" are western chamber music works with two oboes and two large pipes.

In the actual adaptation process, the adaptation of techniques and the adaptation of structures often occur in a staggered manner. Element adaptation refers to the use of fixed core tones to reconstruct the music structure and techniques of a song's content. This adaptation method can better reflect the connection between music pieces, which is helpful and inspiring for adapting Da Ge into bassoon works.

Through the field investigation of the Dong village in Zhaoxing, it is found that the most important parts of the Dong in life are love, life and labor. So I chose love and materials that can show life and work. Inspired by the love songs of the Dong people. During the few days in the Dong village, I also fully felt the love of the Dong people for cicadas. The sound of cicadas is constant. It was also one of my inspirations, so I created a solo work with the theme of Cicada.

10. Music Analysis

The first song is Cicada's song. The five bars of this Cicada song appear five times in the song. The appearance of cicadas can also be said to be a transformation of a scene in this song. The Cicada song is the soul of the whole song and also the clue. The appearance of cicadas runs through the whole storyline of the song. When the first time the cicadas sing, it represents the beginning of the music just like the beginning of the theater.

Figure 3 The melody imitating the sound of the cicada
Source: Ye Yang

This melody also uses repetition and contrast to simulate the echoes in the mountains and forests. The expression here is a dialogue between lovers. The music expression symbols here are ***f*** (Forte) and ***p*** (Piano). I mainly want to express the memories of a girl and her lover singing in the mountains. The Forte in section 55 represents the song sung by the girl, and the Piano in section 56 represents the echo generated by singing in the mountains. The melody in section 57 is one octave lower, meaning that the boy is singing, and the emoticon is the same as before. Forte (***f***) is the boy's voice, while the piano (***p***) in section 58 represents the echo of the boy's singing.

Figure 4 The melody imitating the echo
Source: Ye Yang

Since the 69 bars, it adds a lot of decorative sounds and 2 / 4 and 3 / 4 beats. It imitates a lot of birds singing in the trees. There is no fixed rhythm and regularity when the bird calls, so the beat conversion is added here. Mock bird calls with constantly changing beats. This section wants to show that the Dong people live in the original ecological environment, near the mountains and rivers, birds' Twitter, and the fragrance of flowers.

Figure 5 The melody mimicking the bird's call
Source: Ye Yang

This piece is “The twelve-month labor song”. In January, Dong people went up the mountain to chop firewood because it was labor. So maintaining the rhythm of the original song's work, adapting the notes and rhythm changes.

Figure 6 The theme melody
Source: Ye Yang

February is still a busy month as we are going to open fields and plant seedlings. So the melody of these three bars still maintains a sense of rhythm in a working state.

Figure 7 Adapt of the theme melody
Source: Ye Yang

The work from March to April involves fertilizing the land and plowing with cattle. Because the movement of cattle plowing is very slow, the melody here gradually slows down, which is different from the rhythm of the previous work.

Figure 8 Adapt of the theme melody
Source: Ye Yang

The labor tasks from May to June include transplanting seedlings in May without rest and weeding to help seedlings grow in June. In May, it is the labor of transplanting

seedlings, and all the labor maintains the rhythm and rhythm of the original song. The labor intensity of weeding in June is not as high as that of transplanting seedlings, so the melody is relatively relaxed after 35 bars.

Figure 9 Adapt of the theme melody
Source: Ye Yang

Cut grass and feed cattle and sheep in July. The temperature of the summer weather in July is also quite hot. Although farming is also necessary in July, I want to use soothing and melodic music to express the combination of work and rest, just like bringing a hint of coolness in a hot summer.

Figure 10 Adapt of the theme melody
Source: Ye Yang

From August to September, the rice is harvested in August, and in September, the grain is collected in the granary. These two months can be said to be very important for the Dong people, and it is the harvest season. Therefore, the theme of the original song is adopted here, highlighting the happiness and joy of the hardworking Dong people's harvest.

Figure 11 Adapt of the theme melody
Source: Ye Yang

From October to November, there is nothing to do at home, and it is difficult to go out due to the frost in November. From October to November, due to the cold weather, there is almost no agricultural work to do, so here we use relatively soothing music to express it.

Figure 12 Adapt of the theme melody
Source: Ye Yang

In December, we carry a hoe and start farming again. In December, we start working again and preparing for next year's farming, so we choose to repeat the theme here, symbolizing a new year.

Figure 13 Adapt of the theme melody
Source: Ye Yang

11. Conclusion

Dong people also consider Da Ge as a treasure. As the saying goes, "Food nourishes the body, and song nourishes the heart." Dong people value Da Ge as equally important as eating. It can be seen that the artistic value of studying Da Ge is extremely high. In the form of music, it showcases the social values, humanistic life, marriage customs, interpersonal communication, and so on of the Dong people. This study conducted in-depth research on the creation of Da Ge works by using a reference literature review, on-site investigation, expert interviews, and questionnaire surveys.

This study selected materials from three aspects: expressing the voice of nature, love songs, and daily labor for adaptation and creation. Based on the five-tone mode of the Da Ge, the adaptation utilizes elements such as rhythm, beat, intensity, range, melody, and harmony while remaining faithful to the original work. I hope to gain more attention through new forms of performance, new instrument performances, and new adaptations of Da Ge. Enable more people to understand and love excellent ethnic music culture. I particularly hope to receive more attention from young people of the Dong ethnic group, showcase their music culture in more ways and platforms, and awaken their awareness of the inheritance and protection of the Da Ge.

12. Discussion

The researchers' research can provide certain beneficial support and inspiration for the cultural and development work of Da Ge. We can create more musical instruments and enrich the performance forms of Dong music to broaden people's acceptance so that more people can spontaneously promote and promote it. Thus, it can promote the inheritance and development of Dong music. For my professional bassoon, it can enrich the material of the bassoon's performance works. It can play more minority music.

The researchers hope that in the future, there is more composers will use ethnic minorities as music materials to create excellent works of Western wind music. I hope to gain more attention through new forms of performance, new instrument performances, and new adaptations of Da Ge's works. So that more people can understand and love excellent minority music culture. I particularly hope to receive more attention from young people of the Dong ethnic group, showcase their music culture in more ways and platforms, and awaken their awareness of the inheritance and protection of the Da Ge. It makes the promotion methods of Da Ge more diverse, promoting and developing Da Ge. Let such excellent minority culture attract more attention, inherit and protect it.

13. Suggestions

Due to the limited time for researchers to conduct on-site investigations, the relevant information on Dong culture and music surveyed may not be very comprehensive. The researchers are not professional composers and have shortcomings in the techniques used to create music and their ability to adapt. The works created by researchers may differ from their expectations, but researchers hope to catalyze future creation.

References

Deng, M. (2019). *Dong Grand Song and Text Illustrated Dictionary*. the Guizhou Provincial Department of Culture and Tourism.

Ding, Z. (2020). *The Inheritance and Development of Dong Dage Culture*. The sound of the Yellow River.

Liao, Q. (2019). *Research on the Filing and Protection of the Intangible Cultural Heritage in Southeast Guizhou Region*. Guangxi University for Nationalities, 12.

Liu, Y. (2016). *Analysis on the singing form and characteristics of Dong Dage*. Music space and time.

Lu, S. (2004). *The sound of peace bursting out in the deep mountains — Da Ge*. International Communications. https://doi.org/CNKI:SUN:DWDC.0.2004-05-024.

Tan, H. (2019). *The history of Dong Dage. Journal of Guizhou Minzu University*.

การขับร้องเพลงช้าปี่สำหรับการแสดงโขน “การสื่ออารมณ์และความหมายผ่านกลวิธีการขับร้อง”

SINGING “CHA-PI” SONG IN KHON PERFORMANCE: EXPRESSIONS AND MEANINGS THROUGH SINGING TECHNIQUES

จันทนา คชประเสริฐ[1]
Jantana Khochprasert[1]

บทคัดย่อ

การขับร้องเพลงช้าปี่สำหรับการแสดงโขนไม่ได้เป็นเพียงการนำเสนอคำร้อง แต่ยังต้องสามารถสื่อความหมายและอารมณ์ผ่านกลวิธีการขับร้องที่ซับซ้อน เพลงช้าปี่เป็นเพลงเปิดมีความสำคัญและร้องยาก เนื่องจากมีท่วงทีลีลาช้าและงดงาม โดยการขับร้องนี้ต้องประสานกันระหว่างผู้ร้องและผู้แสดงอย่างสอดคล้อง จากการศึกษากลวิธีการขับร้อง พบว่ามีกลวิธีต่าง ๆ ช่วยในการแสดงอารมณ์ของบทเพลง เช่น การปั้นคำร้อง การเอื้อนสามเสียง การกระทบเสียง และการใช้เสียงแข็งแรงและมีพลัง การสื่ออารมณ์และความหมายผ่านการขับร้องนี้ช่วยให้ผู้ฟังรับรู้และเข้าใจถึงเนื้อหาและอารมณ์ของเพลงได้อย่างชัดเจน การขับร้องดีต้องอาศัยทักษะ สมาธิ ในการแสดงออกอย่างเต็มที่

คำสำคัญ: การขับร้อง, เพลงช้าปี่, การสื่ออารมณ์, กลวิธีการขับร้อง

[1] ผู้ช่วยศาสตราจารย์, ดร., สาขาวิชาดนตรีและการแสดง คณะดนตรีและการแสดง มหาวิทยาลัยบูรพา jantanakh@go.buu.ac.th
[1] Assistant professor, Dr., Music and Performing Arts, Faculty of Music and Performing Arts Burapha University, jantanakh@go.buu.ac.th
Receive 28/02/67, Revise 19/05/67, Accept 31/05/67

Abstract

The study examined the vocal techniques used in singing the Cha-Pi song in Khon performances. Singing the Cha-Pi song was not merely about delivering lyrics but also about conveying meaning and emotion through complex vocal techniques. This opening song was significant and challenging to perform due to its slow and graceful nuances. Effective singing required seamless coordination between the singer and the performer. The study of vocal techniques revealed various methods that aided in expressing the song's emotions, such as vocal shaping, triple glissando, Tone impact, and using strong and powerful tones. Conveying emotion and meaning through singing allowed the audience to fully grasp the content and emotion of the song. Therefore, excellent singing relied on skill, concentration, and the courage to express emotions completely and accurately.

Keywords: Thai classical Singing, Cha-Pi, Expressions Quis, Singing Technique

1. บทนำ

เพลงไทยเดิมใช้บรรเลงประกอบการแสดงโขน เป็นศิลปะการแสดงมีความสง่างาม อลังการ และอ่อนช้อย การแสดงโขนเล่าเรื่องราวของ รามเกียรติ์ และเรื่องอื่น ๆ มีตัวละครเป็น พระ เทวดา ยักษ์ ลิง ฯลฯ โดยผู้แสดงสวมหน้ากากและเครื่องแต่งกายตามลักษณะของตัวละคร เพลงที่ใช้ประกอบการแสดงมีความสำคัญอย่างมากต่อการแสดงโขน เพราะช่วยสื่ออารมณ์ บรรยากาศ และเนื้อเรื่องของการแสดงให้ผู้ชมเข้าใจได้ง่ายขึ้น นอกจากนี้ยังมีความเป็นเอกลักษณ์ของการแสดงโขน เพราะเป็นการบรรเลงเพลงที่มีการขับร้องด้วยวิธีการแบบไทยพร้อมด้วยการบรรเลงดนตรีไปด้วย โดยมีวงปี่พาทย์เป็นเครื่องดนตรีหลัก

ความสำคัญของเพลงประกอบการแสดงยังมีในการสืบทอดศิลปะการแสดงโขนไปยังรุ่นหลัง เพราะเป็นการแสดงมีประวัติยาวนานตั้งแต่สมัยกรุงศรีอยุธยาดังกล่าวในสาส์นสมเด็จในเรื่อง “บทรามเกียรติ์ฉบับกรุงธนบุรี” (กรมพระยาดำรงราชานุภาพฯ, 2552) และมีการอนุรักษ์และส่งเสริมโดยสำนักการสังคีต สังกัดกรมศิลปากร กระทรวงวัฒนธรรม และสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ มีหน้าที่หลักในการฝึกอบรมและจัดการแสดงโขน บทเพลงร้องแรกของการแสดงที่ได้นำเสนอคือ “เพลงช้าปี่” เป็นบทเพลงที่มีลักษณะเป็นเพลงร้องโขน ละคร และบทมโหรีที่สามารถใช้ในการขึ้นต้นเนื้อเรื่องของการแสดง และเป็นจังหวะพิเศษ โดยเพลงช้านี้เริ่มต้นด้วยเสียงร้องแล้วรับด้วยลูกคู่เรียกว่า “ลูกคู่” โดยในภายหลังได้มีการแต่งทำนองเพื่อร้องรับเมื่อทำนองร้องมีลีลาช้า และบรรเลงรับด้วยปี่ จึงเรียกว่า

“เพลงช้าปี่” โดยเมื่อมีการแสดงละครมักใช้ปี่พาทย์บรรเลงรับทั้งวง แต่ยังคงเรียกเพลงช้าปี่เหมือนเดิมเพลงช้าปี่นี้มี 2 ทำนองคล้ายกัน โดยมีความแตกต่างที่ระดับเสียง ในกรณีที่มีการบรรเลงรับสำหรับการแสดงละครในหรือโขน เรียกว่า “ช้าปี่ใน” และถ้ามีการบรรเลงรับสำหรับการแสดงละครนอก เรียกว่า “ช้าปี่นอก” นอกจากนี้ยังเปิดทางให้มีการแต่งทำนองอื่น ๆ เช่น เพลงช้าครวญ

สำหรับร้องขึ้นต้นเมื่อแสดงอารมณ์โศกเศร้าของตัวละคร และเพลงช้าหวนสำหรับร้องขึ้นต้นตอนตัวละครครุ่นคิด คิดถึงสิ่งใดสิ่งหนึ่ง

เมื่อสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ได้ปรับปรุงการร้องเพลงตับเรียกว่า “คอนเสิร์ต” และละครดึกดำบรรพ์ เรื่องอิเหนาตอนบวงสรวง ได้ประดิษฐ์เพลงช้าขึ้นในรูปแบบอื่น ๆ เช่น เพลงช้า มีทั้งชายและหญิงร้องรับ โดยมีระนังตีสอดประสม ชายร้องเสียงต่ำและหญิงร้องเสียงสูงประสานกัน และมีการแต่งทำนองช้าปี่ทางรับเดิมมาแต่งเป็นทางรับที่เปลี่ยนไว้หลายทาง เพื่อใช้สำหรับบรรเลงประกอบการแสดงละครให้แก่คณะละครของเจ้าคุณประยุรวงศ์ในรัชกาลที่ 6 (ณรงค์ชัย ปิฎกรัชต์, 2557)

ดังที่พูนพิศ อมาตยกุล (2527) ได้กล่าวไว้ การร้องเพลงไทยประเภทร้องประกอบรำเป็นการร้องมีความซับซ้อน โดยมีการแสดงละครหรือโขนเป็นพื้นที่หลัก ผู้ร้องจำเป็นต้องปรับอารมณ์ให้เข้ากับเนื้อเพลง และท่ารำ รวมถึงต้องร้องตามจังหวะอย่างแม่นยำทั้งในเรื่องหน้าทับของการรำนี่เป็นงานซับซ้อนและยาก ต้องฝึกฝนอย่างหนักเพื่อปฏิบัติหน้าที่นี้อย่างมีประสิทธิภาพ นักร้องประกอบรำจำเป็นต้องเข้าใจท่ารำอย่างถ่องแท้เพื่อให้การแสดงเป็นไปอย่างเหมาะสม

เพลงช้าปี่เป็นส่วนสำคัญของการแสดงโขนละครมีบทบาทสำคัญในการแสดงเรื่องเมื่อพระเอกหรือตัวเอกออกนั่งเตียง โดยครูท้วม ประสิทธิกุล (2529) ได้เคยกล่าวถึงใจหนังสือหลักคีตศิลป์ไทยว่า การร้องเพลงช้าปี่เป็นการเริ่มต้นของการเบิกโรงครั้งแรก เมื่อเริ่มร้องเพลงช้าปี่แล้ว ต้องติดต่อไปด้วยการร้องเพลงอื่นที่เหมาะสม โดยเฉพาะในช่วงที่สอง ผู้ที่ได้รับบทบาทหลักควรเข้าใจเหตุผลที่เกิดขึ้นในเรื่อง เช่น ความรู้สึกที่ดีหรือเสียใจ ความรักหรือความโศกเศร้า หรือความโกรธแค้น และควรเลือกเพลงที่เหมาะสมในช่วงเวลานั้น หลังจากการร้องเพลงแล้ว ต้องมีการร้องเพลงรื้อร่ายอีกเพลงหนึ่ง เป็นที่สิ้นสุดของบทบาทของพระเอกในตอนนั้น ๆ บทนี้เป็นหลักฐานที่มีประวัติการใช้งานตลอดจนถึงปัจจุบัน

วัตถุประสงค์ของบทความนี้ผู้เขียนต้องการนำเสนอการขับร้องเพลงช้าปี่สำหรับการแสดงโขน “การสื่ออารมณ์และความหมายผ่านกลวิธีการขับร้อง” ด้วยเพลงช้าปี่เป็นเพลงที่ถูกนำเสนอในการแสดงโขนเป็นบทเพลงแรกที่มีความสำคัญในการเริ่มต้นและเรียกความสนใจของผู้ชมเข้าสู่บทแสดง ดังนั้น เพลงช้าปี่มีบทบาทสำคัญในการสร้างบรรยากาศและเสริมสร้างบทบาทของตัวละครในการแสดงโขน การนำเสนอรูปแบบการขับร้องประกอบการแสดงในบทความนี้ จึงมีความสำคัญที่เสนอแนวทางการขับร้องที่เป็นไปตามหลักการและเหตุผลทางวิชาการ เพื่อให้ผู้อ่านที่สนใจในการขับร้องเพลงประกอบการแสดงได้รับประโยชน์และความเข้าใจในการแสดงของตนเองและการพัฒนาทักษะในด้านการขับร้องประกอบการแสดงโขน

2. การขับร้องเพื่อสื่อความหมายในการแสดง

การขับร้องประกอบการแสดงโขน ต้องมีทั้งต้นเสียงและลูกคู่ ต้นเสียงทำหน้าที่ร้องขึ้นต้นบท และร้องเดี่ยวไปจนจบวรรค ส่วนลูกคู่ทำหน้าที่ร้องรับวรรคที่สองต่อไป ต้นเสียงนั้นต้องร้องให้ถูกต้องแม่นยำในบทร้อง ทำนองเพลงและระดับเสียงร้องให้ตรงกับเสียงของเครื่องดนตรีและยังต้องใส่อารมณ์ความรู้สึกลงไปในบทร้องให้สมกับอารมณ์ของตัวแสดงด้วย

2.1 ประเภทและขั้นตอนในการขับร้องสำหรับการแสดงโขนและละครมีสิ่งที่ต้องทราบดังต่อไปนี้

2.1.1 ในการแสดงโขนหรือละครบางเรื่อง เพลงบังคับมักถูกใช้เพื่อเสริมสร้างความเป็นระเบียบและการสื่อสารเนื้อหาของการแสดงให้มีความชัดเจน โดยเพลงบังคับนี้ต้องถูกร้องตามลำดับที่โบราณบังคับไว้ เพื่อให้มีการติดต่อเนื่องและประสิทธิภาพในการเล่าเรื่องของการแสดง เช่น ในการแสดงโขนเรื่อง “รามเกียรติ์” การใช้เพลงบังคับในลำดับการร้องช่วยให้ผู้ชมสามารถเข้าใจเนื้อหาและเรื่องราวของการแสดงได้อย่างชัดเจน

เพลงบังคับที่ใช้ในการแสดงโขนหรือละครมักมีลักษณะเฉพาะและเป็นเอกลักษณ์ของแต่ละเรื่อง โดยมักถูกเลือกโดยครูผู้ดูแล เพื่อให้เหมาะสมกับบทบาทและสถานการณ์ในการแสดง การใช้เพลงบังคับที่มีลำดับตามที่โบราณบังคับไว้ ช่วยให้ผู้ชมมีความเข้าใจและเข้าถึงเนื้อหาของการแสดงได้อย่างเต็มที่ ดังนั้น การใช้เพลงบังคับและการร้องตามลำดับในการแสดงโขนหรือละครมีความสำคัญอย่างมาก เนื่องจากสามารถเสริมสร้างความเป็นระเบียบและความชัดเจนในการสื่อสารเนื้อหาของการแสดง และช่วยให้ผู้ชมเข้าใจและเข้าถึงเนื้อหาของการแสดงได้อย่างถูกต้อง

2.1.2 การเลือกใช้เพลงที่เหมาะสมเป็นขั้นตอนที่สำคัญในการแสดงโขนหรือละคร เนื่องจากเพลงมีบทบาทสำคัญในการสร้างบรรยากาศและเสนอบทบาทของตัวละครอย่างเหมาะสม ดังนั้น การเลือกใช้เพลงที่เหมาะสม ช่วยเสริมสร้างความเข้าใจและความเชื่อมโยงระหว่างเนื้อหาของการแสดงและเพลงที่ถูกเลือกใช้ (ภานุภัค โมกขศักดิ์, 2558) ตัวอย่างเช่น เมื่อตัวละครหลักในละครมีบทบาทที่เป็นพระเอกและต้องแสดงอารมณ์เสียใจในสถานการณ์ในฉากบางส่วน การเลือกใช้เพลงที่แสดงออกทางความรู้สึกหรือความเศร้าเสียใจอาจช่วยเสริมสร้างบรรยากาศและเสนอบทบาทของตัวละครได้อย่างดี เพลงที่มีจังหวะช้าและคำร้องที่เศร้าเสียใจอาจเหมาะสมกับบทบาทนี้ เช่น เพลงที่มีเนื้อหาเกี่ยวกับความสูญเสียหรือความทุกข์ยาก (เจตชรินทร์ จิรสันติธรรม, 2553)

นอกจากนี้ เลือกใช้เพลงที่เหมาะสมยังสามารถช่วยให้ผู้ชมหรือผู้ฟังเข้าใจและรับรู้เนื้อหาของการแสดงได้มากขึ้น เพราะเพลงที่ถูกเลือกได้ดีสร้างความสมดุลและความสอดคล้องกับบทบาทและลักษณะของตัวละครในฉากนั้น ๆ ดังนั้นการเลือกใช้เพลงที่เหมาะสมเป็นกระบวนการที่สำคัญและจำเป็นในการจัดการแสดงโขนหรือละครอย่างมีประสิทธิภาพและมีความเข้าใจในเนื้อหาของการแสดงอย่างมาก

2.1.3 การใช้เพลงเบิกโรงในการแสดงมีความสำคัญอย่างมาก เนื่องจากเพลงนี้เป็นจุดเริ่มต้นของการแสดงโดยเฉพาะเมื่อตัวละครหลักหรือตัวเอกออกโรงครั้งแรกในการแสดง การเลือกใช้เพลงเบิกโรงต้องพิจารณาให้เหมาะสมกับบทบาทและสถานการณ์ที่เกิดขึ้นในการแสดงโขนหรือละคร เพลงช้าปี่มักถูกใช้เป็นเพลงแรกในการแสดงโขน เนื่องจากมีลักษณะเสียงช้าและเพิ่มความเข้ากับอารมณ์ของการแสดงได้อย่างมีประสิทธิภาพ แต่เมื่อเพลงช้าปี่สิ้นสุดลงแล้ว ต้องมีการเลือกใช้เพลงที่สองโดยต้องพิจารณาความเหมาะสมกับบทบาทและสถานการณ์ในการแสดง การเลือกใช้เพลงที่เหมาะสมช่วยเสริมสร้างบรรยากาศและบทบาทของตัวละครให้มีความน่าสนใจและเข้าใจได้ดียิ่งขึ้น

ยกตัวอย่างในการแสดงโขนที่มีบทบาทของตัวละครหลักเป็นพระราม หลังจากเพลงช้าปี่สิ้นสุดลง การเลือกใช้เพลงที่สองอาจเป็นเพลงที่มีลักษณะเพลงที่เหมาะสม เพื่อเสริมสร้างบรรยากาศ

ของความสุขหรือความศรัทธาของตัวละคร หรืออาจเป็นเพลงที่มีลักษณะเพลงเศร้า ดังที่สมพงษ์ กาญจนผลิน (2542) ได้กล่าวถึงการขับร้องตามอารมณ์ของบทประพันธ์และตัวละครเพื่อสร้างความเศร้าหมองของตัวละคร ในทางกลับกัน เมื่อตัวละครหลักเป็นตัวช่อนต่างหรือตัวละครที่มีบทบาทเฉพาะเจาะจง เช่น ตัวละครที่อยู่ในสถานการณ์เศร้าหรือเสียใจ การเลือกใช้เพลงที่สองอาจเป็นเพลงที่มีลักษณะเพลงเศร้า เพื่อให้เข้ากับอารมณ์และบทบาทของตัวละครได้อย่างเหมาะสมและมีประสิทธิภาพในการแสดง

2.1.4 การร้องรื้อร่ายเป็นขั้นตอนสำคัญในการแสดงโขนหรือละครเมื่อเพลงเบิกโรงสิ้นสุดลง มีเป้าหมายเพื่อสร้างความสมดุลและสิ้นสุดการแสดงอย่างสรุปเรียบร้อย หลังจากการแสดงโขนหรือละครเครื่องดนตรีบรรเลงเพลงเบิกโรงสิ้นสุดลงแล้ว ตัวละครต้องร้องเพลงรื้อร่ายเพื่อปิดท้ายการแสดง เพลงรื้อร่ายถูกเลือกใช้ต้องเหมาะสมกับบทบาทและสถานการณ์สุดท้ายของการแสดง ด้วยเหตุนี้ การเลือกเพลงมีความสำคัญอย่างมาก

เนื้อเพลงที่สามารถสื่อถึงอารมณ์เพลง โดยเพลงที่ถูกเลือกควรเป็นการสะท้อนความรู้สึกหรือบทบาทของตัวละครในตอนสุดท้ายของการแสดง (อุทิศ นาคสวัสดิ์, 2530) เพื่อให้ผู้ชมได้รับความรู้สึกและความทรงจำ เช่น ในการแสดงโขนที่มีบทบาทของตัวละครที่ต้องการแสดงความเสียใจหรือเศร้าโศกในบทบาท (สุพรรณี เหลือบุญชู, 2541) อาจเลือกใช้เพลงที่มีเนื้อหาและท่อนเนื้อเพลงที่เหมาะสมกับความรู้สึกนั้น เช่น เพลงที่มีทั้งคำและทำนองที่นำเสนอความเศร้าเสียใจ เพื่อสร้างความรู้สึกและความลึกซึ้งให้กับผู้ชม ดังนั้น การเลือกใช้เพลงรื้อร่ายที่เหมาะสมเป็นสิ่งสำคัญที่มีความสำคัญในการสร้างประสบการณ์ของผู้ชม

2.2 หลักการร้องโขนที่เป็นศิลปะทางดนตรีและการแสดง

2.2.1 การรู้จักตัวละคร การร้องโขนมีความสำคัญอย่างมากโดยเฉพาะสำหรับผู้เป็นต้นบทหรือตัวเอกในการแสดงโขนละคร เพราะว่าการร้องให้ถูกต้องและเหมาะสมกับตัวละครต้องพึงรู้จักชื่อตัวโขนอย่างชัดเจน (จารุวรรณ ชลประเสริฐ และประพจน์ อัศววิรุฬหการ, 2538) มีความจำเป็นที่ต้องรู้จักชื่อตัวโขนเพื่อให้สะดวกในการบรรจุเพลง เนื่องจากการร้องโขนต้องเลือกใช้เพลงที่เหมาะสมกับตัวละครและสถานการณ์ของเนื้อเรื่อง การรู้จักชื่อตัวโขนช่วยให้ผู้เป็นต้นบทสามารถบรรจุเพลงได้อย่างเหมาะสม และเมื่อผู้ร้องรู้จักชื่อตัวโขนแล้ว สามารถสังเกตได้ว่าตัวโขนที่ออกมานั้นควรร้องเพลงอะไร และสามารถหาเพลงได้ทันทีก่อนที่บทบอกให้ร้อง เมื่อมีความรู้เกี่ยวกับเพลงล่วงหน้า ผู้ร้องสามารถร้องได้อย่างแม่นยำและมั่นใจตามที่ต้องการ โดยไม่ต้องรอให้มีการบอก

นอกจากนี้ ครูท้วม ประสิทธิกุล (2529) ได้ให้หลักการการร้องโขนไว้ว่า การร้องโขนในละครมีความคล้ายคลึงกับบทบาทของตัวละครในละครเอง เช่น ตัวละครชั้นสูงเรียกว่า “ชั้นสูง” มักมีบทบาทที่สำคัญและเป็นที่เคารพ เช่นเดียวกับตัวโขนที่มีชื่อเสียง ในขณะที่ตัวละครอื่น ๆ มีบทบาทที่หลากหลาย เช่น อำมาตย์ ผู้ใหญ่ผู้น้อย และเสนาน้อยใหญ่ เพลงไทยที่ใช้ในการขับร้องก็มีการจัดลำดับตามตำแหน่งในละครเช่นกัน ดังนั้น การร้องโขนในละครมีความสำคัญที่สูงและสามารถบรรจุเพลงได้ตามตำแหน่งทุกระดับของตัวละครในเรื่อง โดยต้องคำนึงถึงเนื้อหาและบทบาทของตัวละครเพื่อเลือกใช้เพลงที่เหมาะสมในการแสดงให้เห็นถึงลักษณะและบทบาทของตัวละครได้อย่างชัดเจน

2.3 หลักการขับร้องเพลงช้าปี่ที่สำคัญ

หลักการของการร้องเพลงช้าปี่มีความสำคัญอย่างมากในการแสดงละครรำ เนื่องจากเพลงช้าปี่ มีบทบาทสำคัญในการเสริมสร้างบรรยากาศและเนื้อหาของละคร โดยเฉพาะในละครรำขนาดใหญ่ที่มีความสำคัญทางการศึกษาหรือวัฒนธรรม การใช้เพลงช้าปี่มักเป็นสัญลักษณ์ของการแสดงละครที่ยิ่งใหญ่และมีความสำคัญมากในสังคม เพลงช้าปี่ไม่เพียงแต่เป็นเพลงที่เป็นประจำตำแหน่งของตัวละครหรือบทบาทหลัก แต่ยังเป็นเครื่องมือในการเชิดชูคุณะและสร้างความยิ่งใหญ่ให้กับการแสดง โดยเพลงช้าปี่มักมีความสูงและยากในการร้อง มีความไพเราะและเสียงสง่าภาคภูมิอยู่ในตัว เพื่อทำให้การแสดงมีความสมบูรณ์และน่าสนใจมากยิ่งขึ้น

เพลงช้าปี่สำหรับละครรำ ไม่เพียงแต่ผู้ร้องต้องมีการขับร้องด้วยความไพเราะและร้องเสียงที่สวยเหมาะสมเท่านั้น แต่ยังต้องมีบุคลิกลักษณะที่สง่าภาคภูมิแสดงถึงการสื่อสารอย่างสุภาพและสง่างามเมื่อเป็นตัวละครในละครรำ ทั้งผู้ร้องและนักดนตรีต้องมีฝีมือและความชำนาญที่สูงเพื่อให้เสียงและดนตรีสอดคล้องกับบทบาทและบรรยากาศของเรื่อง ดังนั้น หลักการของการร้องเพลงช้าปี่ที่สำคัญคือการรักษาคุณภาพและความสวยงามของเสียง เพื่อเสริมสร้างบรรยากาศที่เหมาะสมและน่าสนใจในการแสดงละครรำ คือการควบคุมเสียงร้องและการสร้างอารมณ์ที่เหมาะสมกับเนื้อเพลงและบทบาทของตัวละครในละครรำ นอกจากนี้ยังมีความสำคัญในการเรียนรู้และเข้าใจเทคนิคการร้องเพลงช้าปี่อย่างถูกต้อง เพื่อให้สามารถแสดงอารมณ์และเรื่องราวในเพลงได้อย่างชัดเจนและน่าสนใจต่อผู้ฟัง

นอกจากนี้ยังมีความสำคัญในการเรียนรู้และฝึกฝนเทคนิคการใช้เสียงเพื่อสร้างความไพเราะและความสวยงามในการร้อง เช่น การควบคุมลำดับการร้องเพลงให้เหมาะสมกับบทบาทและบรรยากาศของละคร การจัดการกับท่อนเพลงที่มีความซับซ้อนเพื่อให้สามารถร้องได้อย่างคล่องตัวและแม่นยำ อีกทั้งยังมีความสำคัญในการฝึกฝนให้มีความเข้าใจในเนื้อเพลงและบทบาทของตัวละครอย่างชัดเจน เพื่อให้สามารถสร้างความเชื่อมั่นและความพร้อมในการแสดงเพลงช้าปี่สำหรับบทบาทของตนได้อย่างเหมาะสมและมีคุณภาพดังนั้น หลักการร้องเพลงช้าปี่ที่สำคัญคือการควบคุมเสียงและอารมณ์ให้เหมาะสม การฝึกฝนเทคนิคการร้องที่ถูกต้อง และความเข้าใจในเนื้อเพลงและบทบาทของตัวละครอย่างชัดเจน

3. การวิเคราะห์การขับร้องเพลงช้าปี่

เนื้อร้องเพลงช้าปี่

เมื่อนั้น *พระตรีภพลบโลกนาถา*
บรรทมตื่นจากที่ศรีไสยา *พอเพลาล่วงสามยามปลาย*
เสนาะเสียงสำเนียงนกการเวก *ออกจากเมฆแซ่ซ้องร้องถวาย*
ไก่ขันแจ้วเจื้อยเฉื่อยชาย *มยุเรศร้องร่ายบนปลายไม้*

ในการวิเคราะห์การขับร้องเพลงช้าปี่นี้ ได้แบ่งออกเป็น การผันเสียงวรรณยุกต์ในคำร้อง การแบ่งช่วงหายใจ กลวิธีการขับร้อง และการถ่ายทอดอารมณ์ในการขับร้อง การวิเคราะห์เหล่านี้ช่วยให้เข้าใจถึงขั้นตอนและวิธีการขับร้องเพลงช้าปี่สำหรับการแสดงโขนอย่างละเอียดและครบถ้วน

และเข้าใจถึงความหมายและอารมณ์ที่ต้องการสื่อให้ผู้ฟังได้รับสาระและความรู้สึกในเพลงได้อย่างเหมาะสม

3.1 การผันเสียงวรรณยุกต์ในคำร้อง

การผันเสียงวรรณยุกต์ช่วยให้ผู้ร้องเพลงสามารถร้องได้อย่างถูกต้องตามแบบฉบับ และความหมายของเนื้อเพลงไม่เปลี่ยนแปลง เพิ่มความเข้าใจในเนื้อเพลง เสียงถูกต้องชัดเจน ช่วยสื่ออารมณ์และความรู้สึก การออกเสียงที่ถูกต้องสร้างความรู้สึกและอารมณ์ให้กับผู้ฟัง ช่วยพัฒนาทักษะของผู้ร้องและสร้างความหลากหลายในการร้องเพลง การผันเสียงวรรณยุกต์ในคำร้องเป็นการสร้างความเข้าใจของเนื้อหาและการสื่อสารอารมณ์ผ่านบทเพลง

ตารางที่ 1 เสียงวรรณยุกต์ในเพลงช้าปี่

วรรณยุกต์	โน้ต ด(โด)	โน้ต ร(เร)	โน้ต ม(มี)	โน้ต ฟ(ฟา)	โน้ต ซ(ซอล)	โน้ต ลา(ล)	โน้ต ท(ที)
สามัญ			มี		นา เพลา ยาม ปลาย เสนาะ บน ปลาย	ตรี บรรทม พอ เสนาะ เนียง ลา	พอ ที
เอก			ตื่น		จาก ไก่ เฉื่อย	ออก จาก	พระ
โท			เมื่อ เมฆ เรศ		ที่ ล่วง ลบ แซ่ ร่าย	แจ้ว เจื้อย	
ตรี		นก			รเวก ซ้อง ยุ	ภพ ร้อง	นั้น ร้อง
จัตวา					เสียง สาม ถวาย ขัน	ถา	ศรีใส สำ

จากการศึกษาเรื่องการผันเสียงวรรณยุกต์ในคำร้อง การผันวรรณยุกต์ในเพลงช้าปี่มีผลอย่างชัดเจนต่อการถ่ายทอดอารมณ์และความหมายของเพลง การใช้วรรณยุกต์ต่าง ๆ ช่วยสร้างภาพลักษณ์ของตัวละครและเนื้อหาของเพลง เช่น การใช้เสียงสูงในวรรณยุกต์โทและตรีสามารถแสดงถึงความเข้มแข็งและพลังของตัวละคร ในขณะที่วรรณยุกต์สามัญและเอกสามารถสร้างความสงบและนุ่มนวล การผันเสียงช่วยเพิ่มความลึกซึ้งและมิติให้กับการแสดง ผู้ร้องสามารถใช้วรรณยุกต์ต่าง ๆ ในการสื่ออารมณ์ที่ซับซ้อนและหลากหลาย เช่น ความรัก ความเศร้า หรือความโกรธ ทำให้ผู้ฟังรับรู้และเข้าใจถึงอารมณ์และความรู้สึกนั้น ๆ ได้อย่างชัดเจน การฝึกผันวรรณยุกต์ช่วยให้ผู้ร้องมีความแม่นยำในการแสดง ทำให้การร้องมีความน่าสนใจและประทับใจมากยิ่งขึ้น

3.2 การแบ่งช่วงหายใจ

การแบ่งช่วงหายใจที่ถูกต้องในการร้องเพลงมีความสำคัญอย่างมากเพราะมีผลต่อประสิทธิภาพและคุณภาพของการขับร้อง การหายใจที่ถูกต้องช่วยให้เสียงเพลงมีความเรียบเนียนและไม่ขาดเสียงตลอดทั้งเพลง เพราะการแบ่งช่วงหายใจที่เหมาะสมช่วยให้ผู้ร้องสามารถรักษาเสียงให้มีความสมบูรณ์และไม่ขาดเสียง ทำให้ผู้ร้องสามารถร้องเพลงได้นาน โดยไม่รู้สึกเหนื่อย และทำให้การขับร้องเป็นไปตามที่วางแผนการขับร้องได้ สามารถควบคุมเสียงได้ดี ปรับเสียงให้เข้ากับทำนอง

และจังหวะของเพลงได้อย่างแม่นยำ สื่อความหมายและอารมณ์ของเพลงได้ชัดเจน โดยไม่ทำให้เพลงขาดความราบรื่นหรือเสียความสมบูรณ์

การแบ่งช่วงวรรคหายใจของเพลงช้าปี่ พบว่ามีการแบ่งช่วงวรรคหายใจระหว่างคำร้องและทำนองร้อง คือ 1. เริ่มต้นด้วยคำร้อง ทำนองร้องอยู่ระหว่างกลาง ปิดท้ายด้วยคำร้อง 2. เริ่มต้นด้วยคำร้อง ต่อเนื่องด้วยทำนองร้อง และ 3. ทำนองร้องอย่างเดียว จังหวะที่ใช้ในการขับร้องเพลงช้าปี่เป็นการใช้จังหวะฉิ่งในการขับร้อง จึงทำให้ผู้ร้องมีอิสระในการร้อง สามารถใช้ลีลาการขับร้องได้อย่างเต็มที่ ดังนั้นจังต้องใช้ลมหายใจที่ในการร้องเป็นอย่างมาก เนื่องจากแต่ละช่วงของการแบ่งลมหายใจมีช่วงที่ยาวจึงต้องใช้ความอดทนและฝึกซ้อมจึงไพเราะและต่อเนื่อง

ตัวอย่างการแบ่งช่วงหายใจ

ต้นบท

(หายใจ)***เสนาะ*** อืออืออื อี้ออือ อืออื่อ อืออเฮอะอือ ***เสียง*** อืออะอือ
ลซ ลทล รล ซม ซลซ ซด ซลซ

(หายใจ)***สำเนียง*** อือ ฮึเงอ เฮ้อเออเอ่อ ..เออ....(หายใจ)เอย...อือ ฮี้ออืออื่อ อือ...ฮืออื๋อ...ฮึ
ลทรล ล รล ทลซ ล ล ล ทลซ ล ทล ร

(หายใจ)***นกกา*** อืออื่อ.....ฮืออื่อ...ฮืออือ ***รเวก...***(หายใจ)อือ ฮี้ออืออื่อ อือ...ฮืออือ ฮืออือ เงย
รท ซ ล ทล รท ททลซ ล ทลซ ล ทล รท ท

(หายใจ)***ออกจาก*** *อือ ฮี้ออือ ฮี้ออืออื่อ* เออ...เฮอะเออ ฮึเงอ เฮ้อเออเอย ***เมฆ***
ล ล ท รท ทลซ ล ทล รล ทลซ ซ ม

ลูกคู่

(หายใจ)***ออกจาก*** อือ ฮี้ออือ เฮอะอือ...***เมฆ*** ...(หายใจ)เอ่อเออ.... เอ่อเออ ฮี้ออือ เฮอะอือ (หายใจ)***แซ่ซ้อง*** นั่นแหละ เอ่ย...***ร้อง***...***ถวาย***....
ซซ ล ทล ทล ลซ ซล มซ ลซ ลซ ซม ซ ซมซ ม ล ซลร

จากการแบ่งช่วงหายใจที่ถูกต้องมีผลต่อการสร้างอารมณ์เพลงอย่างมาก เพราะเป็นการสร้างพื้นฐานที่สำคัญในการแสดงอารมณ์และความรู้สึกผ่านทางเสียง เมื่อผู้ร้องสามารถแบ่งช่วงหายใจได้อย่างเหมาะสม ทำให้ช่วยเพิ่มความสมบูรณ์ตามแบบฉบับของการขับร้อง ส่งผลให้การเล่าเรื่องหรือการถ่ายทอดเนื้อหาของเพลงเป็นไปอย่างต่อเนื่องและน่าสนใจ การแบ่งช่วงหายใจที่ถูกต้องช่วยให้ผู้ร้องสามารถควบคุมเสียงได้อย่างเหมาะสม และปรับเสียงให้เข้ากับทำนองและจังหวะของเพลงได้อย่างแม่นยำ ทำให้เนื้อเพลงถูกแสดงออกอย่างชัดเจนและมีความชัดเจน เป็นผลให้ผู้ฟังสามารถเข้าใจเนื้อเพลงและรับความหมายและอารมณ์ของเพลงได้อย่างถูกต้อง

3.3 กลวิธีในการขับร้องเพลงช้าปี่

การขับร้องเพลงช้าปี่สำหรับการแสดงโขนมีความซับซ้อนและต้องการทักษะพิเศษในการถ่ายทอดอารมณ์และความหมายของบทเพลง กลวิธีต่าง ๆ ที่ใช้ในการร้องเพลงช้าปี่มีบทบาทสำคัญในการทำให้ผู้ฟังสามารถรับรู้และสัมผัสถึงอารมณ์ของเพลงได้อย่างชัดเจน กลวิธีปั้นคำร้อง

ช่วยให้คำร้องมีความนุ่มนวลและมีมิติ ทำให้ผู้ฟังสามารถรับรู้ถึงความละเอียดอ่อนและความประณีตของบทเพลง กลวิธีเอื้อนสามเสียง เป็นกลวิธีที่พบมากที่สุดในการร้องเพลงช้าปี่ กลวิธีนี้ช่วยให้การร้องมีความพลิ้วไหวและไพเราะ เสียงที ลา และซอล (ทลซ) ที่ใช้ในการเอื้อนสามเสียงนี้ทำให้เพลงมีความสว่างและมีพลัง ช่วยเสริมสร้างความรู้สึกของตัวละครและเนื้อหาของเพลงได้อย่างดี กลวิธีกระทบเสียง ช่วยสร้างความเด่นและเน้นในคำร้อง ทำให้ผู้ฟังสามารถรับรู้ถึงจังหวะและอารมณ์ของเพลงได้อย่างชัดเจน เสียงทีและเสียงลา (ทล) ที่ใช้ในกลวิธีกระทบเสียงช่วยเพิ่มความเข้มแข็งและความหนักแน่นของเสียงร้อง กลวิธีครั่นในทำนองร้อง ช่วยสร้างความหลากหลายและเพิ่มความน่าสนใจให้กับทำนองเพลง การใช้กลวิธีนี้ทำให้การร้องมีชีวิตชีวาและสามารถสะท้อนถึงอารมณ์ต่าง ๆ ได้อย่างหลากหลาย กลวิธีกดเสียง ช่วยสร้างความลึกและความหนักแน่นในเสียงร้อง ทำให้เพลงมีความสมบูรณ์และมีพลัง กลวิธีครั่นในคำร้อง ช่วยเพิ่มความซับซ้อนและความน่าสนใจให้กับคำร้อง ทำให้การร้องมีความหลากหลายและสามารถสะท้อนถึงอารมณ์ต่าง ๆ ได้อย่างชัดเจน กลวิธีหางเสียงในคำร้อง ช่วยสร้างความไพเราะและความต่อเนื่องให้กับการร้อง ทำให้เพลงมีความต่อเนื่องและมีความกลมกลืน

ตัวอย่างการใช้กลวิธีในเพลงช้าปี่

<u>บรรทัด 3</u> เสนาะเสียงสำเนียงนกการเวก ออกจากเมฆแซ่ซ้องร้องถวาย

<u>ต้นบท</u>

(หายใจ)***เสนาะ*** อืออืออื อื้ออือ อืออื่อ อืออะอือ ***เสียง*** อืออะอือ						
ลซ	*ลทล*	*รล*	*ซม*	*ซลซ*	*ซด*	*ซลซ*

จากทำนองร้องเพลงช้าปี่ข้างต้นในประโยคที่ 1 พบการปั้นคำร้อง คำว่า ***“เสนาะ”*** โดยใช้เสียงลา และเสียงซอล (ลซ) ในการปั้นคำร้อง ยังพบกลวิธีการครั่นเสียงในคำร้องเดิม เป็นการทำเสียงร้องให้สะดุดสะเทือน เพื่อให้เกิดความไพเราะ ต่อเนื่องจากคำร้องพบกลวิธีการกระทบเสียงที และเสียงลา (ทล) พบกลวิธีการครั่นเสียงในคำร้องเสียงซอล และเสียงมี (ซม) กลวิธีวิธีการกระทบเสียงลา และเสียงซอล (ลซ) จากนั้นพบกลวิธีหางเสียงในคำร้องเสียงซอล และเสียงโด (ซด) การใช้หางเสียงโดยขึ้นนาสิก เพื่อให้คำร้องชัดเจนและออกเสียงได้ถูกต้อง

(หายใจ)***สำเนียง*** อือ ฮึเงอ เฮ้อเออเอ่อ ..เออ....(หายใจ)เอย...อือ ฮื้ออืออื่อ อือ...ฮืออื่อ...ฮึ											
ลทรล	*ล*	*รล*	*ทลซ*	*ล*	*ล*	*ล*	*ทลซ*	*ล*	*ทล*	*ร*

พบกลวิธีการปั้นคำร้อง คำร้องว่า “สำ” เป็นการปั้นคำร้อง 3 เสียง เสียงที่ใช้ได้แก่ เสียงลา เสียงที และเสียงเร ลทร มีการใช้หางเสียงในท้ายคำร้องเพื่อให้คำร้องออกได้ชัดเจน จากนั้นพบกลวิธีเอื้อนสามเสียง เสียงที เสียงลา และเสียงซอล (ทลซ) และพบกลวิธีเอื้อนสมเสียง เสียงเดิมอีกครั้ง “ฮื้ออืออื่อ” และพบกลวิธีการกระทบเสียงที และเสียงลา (ทล) ก่อนจบประโยคที่ 2

(หายใจ)***นกกา*** อืออื่อ.....ฮืออื่อ...ฮืออือ ***รเวก...***(หายใจ)อือ ฮื้ออืออื่อ อือ...ฮืออือ ฮืออือ เงย										
รท	*ซ ล*	*ทล*	*รท*	*ททลซ*	*ล*	*ทลซ*	*ล*	*ทล*	*รท*	*ท*

พบกลวิธีการกระทบเสียงที เสียงลา (ทล) และ เสียงเร และเสียงที (รท) เป็นการกระทบเสียงติดกัน ต้องอาศัยความเร็วและลีลาในการร้อง จากนั้นพบกลวิธีการปั้นคำร้อง คำว่า “เวก” เสียงที่ใช้ในกลวิธี ได้แก่ เสียงที เสียงลา และเสียงซอล (ทลซ) พบกลวิธีเอื้อนสามเสียง เสียงที เสียงลา และเสียงซอล (ทลซ) สุดท้ายพบกลวิธีการกระทบเสียงที เสียงลา (ทล) และเสียงเร เสียงที (รท) ก่อนจบประโยคที่ 3

(หายใจ)***ออกจาก*** *อือ ฮี้ออือ ฮี้ออือออื่อ* เออ...เฮอะเออ ฮึเงอ เฮ้อเออเอย ***เมฆ***
ล ล ท รท ทลซ ล ทล รล ทลซ ซม

พบกลการกระทบเสียงเร และเสียงที (รท) ต่อเนื่องด้วยกลวิธีเอื้อนสามเสียง เสียงที เสียงลา และเสียงซอล (ทลซ) และกลวิธีการกระทบเสียงที เสียงลา (ทล) พบกลวิธีการเอื้อนสามเสียงอีกครั้ง จากนั้นพบกลวิธีการปั้นคำและครั่นคำร้องในคำเดียวกัน คำร้อง “เมฆ” โดยใช้เสียงซอล และเสียงมี (ซม) ในการขับร้อง

ลูกคู่

(หายใจ)***ออกจาก*** อือ ฮี้ออือ เฮอะอือ...***เมฆ*** ...(หายใจ)เอ่อเออ...เอ่อเออ ฮี้ออือ เฮอะอือ (หายใจ)***แซ่ซ้อง*** นั่นแหละ เอ่ย...***ร้อง***...***ถวาย***....
ซซ ล ทล ทล ลซ ซล มซ ลซ ลซ ซม ซ ซมซ ม ล ซลร

พบกลวิธีกระทบเสียงที และเสียงลา (ทล) จากนั้นพบกลวิธีการปั้นคำร้อง “เมฆ” เป็นการร้องทวนซ้ำในบทของลูกคู่ จากนั้นพบกลวิธีการกดเสียงร้องในทำนองร้อง “เอ่อเออ” โดยใช้เสียงมี (ม) และเสียงซอล (ซ) ในการร้อง เป็นการร้องทำนองที่ต่ำลง พบกลวิธีการกระทบเสียงลา และเสียงซอล (ลซ) จากนั้นพบกลวิธีการปั้นคำร้อง คำว่า “แซ่” ใช้เสียงซอล และเสียงมี (ซม) สุดท้ายปั้นคำร้อง คำว่า “ถวาย” ใช้เสียงซอล เสียงลา และเสียงเร (ซลร) ในการร้อง

การขับร้องไม่เพียงแค่ทำนองเพลงและคำร้องเท่านั้น แต่ยังเป็นการแสดงอารมณ์และความรู้สึกผ่านทางเสียงอีกด้วย ดังนั้นการใช้เทคนิคและการประณีตในการร้องเพลงมีความสำคัญอย่างมาก เพื่อให้ผู้ฟังได้รับความหมายและความรู้สึกอย่างแท้จริง การใส่ความรู้สึกและเน้นให้เห็นเป็นจริงในการแสดง เพื่อให้ผู้ฟังสามารถเข้าใจและรับรู้ถึงอารมณ์และความรู้สึกของเพลงได้ มีการใช้กลวิธี ช่วยโน้มน้าวจิตใจของผู้ฟังให้เกิดอารมณ์และความรู้สึกตามที่ผู้ร้องต้องการ โดยใช้กลวิธีต่าง ๆ เช่น การครั่นเสียง การปิดเสียง การโปรยเสียง หรือการโหยหวนเสียง เพื่อสร้างความหลากหลายและความน่าสนใจในการแสดง ผู้ที่ต้องการร้องเพลงเดี่ยวหรือเป็นต้นบทได้ดีควรมีความเชี่ยวชาญในการใช้เทคนิคและการประณีตในการแสดง เพื่อให้สามารถสื่อความหมายและอารมณ์ของเพลงได้อย่างชัดเจน

3.4 การถ่ายทอดอารมณ์ในการขับร้อง

การขับร้องเพลงช้าปี่เป็นการร้องเบิกโรงต้นเรื่องของการแสดง เป็นเพลงที่สำคัญ และขับร้องยาก เนื่องจากเป็นหน้าทับพิเศษ และมีท่วงทีลีลาในการเอื้อนช้าและงดงาม เป็นการขับร้องประกอบการแสดงจึงต้องทำให้ผู้ขับร้องและผู้แสดงมีความพร้อมและไปด้วยกันได้อย่างต่อเนื่อง

จากการศึกษากลวิธีการขับร้องเพลงช้าปี่ข้างต้น พบกลวิธีการขับร้องต่าง ๆ สามารถแสดงออกถึงอารมณ์ในการขับร้อง ดังนี้

<u>ตัวอย่างความหมายการสื่ออารมณ์ในการขับร้อง</u>

<u>บรรทัดที่ 1</u>

(ทำนองร้องประโยคที่ 1)

เมื่อ เออ ฮึเงอ เฮ้อเออเอ่อ เออ....(หายใจ)เอ่อเออ เฮอะเออ ฮึ เงอ เฮ้อเออเอ่อ เออ....(หายใจ)เอย...อือ ฮื้ออืออื่อ อือ...ฮือื๋อ...ฮึ
ซม ม ซม มรท ม ซล ทล รล ทลซ ล ล ล ทลซ ล ทล ร

จากทำนองร้องเพลงช้าปี่ประโยคที่ 1 เป็นการร้องในส่วนของต้นบท ใช้ผู้ร้องคนเดียว เริ่มต้นด้วยทำนองร้องว่า **"เมื่อเออ ฮึเงอ เฮ้อเออเอ่อ เออ...."** ในทิศทางของเสียงที่ไม่สูงมาก เป็นการเริ่มต้นทำนองที่กำลังบอกเล่าเรื่องราวความหมายของบทร้อง ในทำนองพบกลวิธีการปั้นคำร้อง คำร้องว่า "เมื่อ" จึงทำให้คำร้องมีความนิ่มนวลยิ่งขึ้น ในวรรคต่อไปของการร้อง ทำนองว่า **"เอ่อเออ เฮอะเออ ฮึ เงอ เฮ้อเออเอ่อ เออ....เอย...อือ ฮื้ออืออื่อ อือ...ฮือื๋อ...ฮึ"** เห็นได้ว่า ทำนองร้องในวรรคต่อไปของประโยคที่ 1 จนจบประโยค เริ่มต้นทิศทางเสียงที่สูงขึ้น ทำให้เสียงมีความสว่างและแสดงถึงพลังของตัวละครที่กำลังร่ายรำอยู่ ในกลวิธีการขับร้องของวรรคนี้ พบกลวิธีการเอื้อนสามเสียง กระทบเสียง เนื่องจากทิศทางเสียงในวรรคนี้นั้น มีทิศทางเสียงที่สูงขึ้น ผู้ร้องจึงต้องใช้กำลังในการร้อง ต้องทำให้เสียงตึงและแข็งแรง พร้อมกลวิธีในการร้องจึงทำให้สมบูรณ์

(ทำนองร้องประโยค 2)

(หายใจ)***เมื่อ*** อืออื่อ......ฮือื่อ...ฮืออือ ***นั้น***....(หายใจ)อือ ฮื้ออืออื่อ อือ...ฮืออือ ฮืออือ เงย
รซ ซ ล ทล รท ท ล ทลซ ล ทล รท ท

ประโยคที่ 2 เริ่มต้นด้วยทำนองร้อง **"เมื่อ** อืออื่อ......ฮือื่อ...ฮืออือ **นั้น...."** เป็นการร้องซ้ำคำเนื่องจากเป็นบรรทัดแรกของการขับร้อง พบกลวิธีการกระทบเสียงติดกัน 2 ครั้ง โดยเป็นการร้องกระทบอย่างเร็ว ก่อนคำร้อง นั้น ต่อเนื่องเป็นการร้องทำนองเอื้อนไม่มีคำร้อง ก่อนขึ้นคำร้องในประโยคที่ 3 ต่อไป

(ทำนองร้องประโยคที่ 3)

(หายใจ)***พระตรี*** ฮื้ออืออื่อ อือเฮอะอือ ฮึเงอ เฮ้อเออเอย ***ภพ*** อือ
รท ทลซ ลทล รล ทลซ ซล ซ

ประโยคที่ 3 เริ่มต้นด้วยคำร้อง "**พระตรี** ฮื้ออืออื่อ อือเฮอะอือ ฮึเงอ เฮ้อเออเอย **ภพ** อือ" ในทิศทางเสียงสูง ต้องใช้เสียงที่แข็งแรง เพื่อแสดงให้ถึงอำนาจและพลังของตัวละครนั้น ต่อเนื่องด้วยการใช้กลวิธีเอื้อนสามเสียงในทิศทางเสียงจากสูงไปหาทิศทางเสียงต่ำ ต่อเนื่องด้วยกลวิธีกระทบเสียงและกลวิธีเอื้อนสามเสียงอีกครั้ง ก่อนจบด้วยคำร้องของประโยคที่ 3 เห็นได้ว่า กลวิธีที่เรียงต่อเนื่องกันเป็นทำนองเอื้อนไม่หยุดนิ่ง ต้องอาศัยกำลังในการร้องเป็นอย่างมาก

ลูกคู่

(หายใจ)***พระตรี*** ฮื้ออือ เฮอะอือ...***ภพ*** อือ...(หายใจ)เอ่อเออ.... เอ่อเออ ฮื้ออือ เฮอะอือ (หายใจ)***ลบโลก*** นั่นแหละ เอ่ย...***นา***...***ถา***....ฮึ	
ลท ล ทล ทล ลท ล ซล มซ ลซ ลซ ล ซม ซมซ ม ซ ล ร	

ประโยคที่ 4 เป็นการร้องของลูกคู่ ในทำนองร้อง “*พระตรี* ฮื้ออือ เฮอะอือ...*ภพ* อือ...” เป็นการร้องทวนคำร้องอีกครั้ง และต่อเนื่องด้วยทำนองร้อง “เอ่อเออ.... เอ่อเออ ฮื้ออือ เฮอะอือ” ในทำนองเอื้อนนี้นั้น มีกลวิธีการกดเสียงจากเสียงซอล ลา ไปยัง เสียงมี ซอล (เอ่อเออ...เอ่อเอย) ด้วยทิศทางของเสียงแสดงให้เห็นถึงความมีพลัง อำนาจ ความยิ่งใหญ่ เมื่อได้ร้องเป็นบทลูกคู่ มีผู้ร้องหลายคน และทำนองสุดท้าย “*ลบโลก* นั่นแหละ เอ่ย...*นา*...*ถา*....ฮึ” พบกลวิธีการครั้งเสียงในคำร้องคำว่า “โลก” ทำให้ทำนองร้องมีความขลังและน่าฟังยิ่งขึ้น

คำแนะนำจากครูท้วมนั้นเป็นที่มาของการร้องเพลงที่มีความเชี่ยวชาญและความเข้าใจในศิลปะการร้องเพลงอย่างลึกซึ้ง การร้องเพลงที่ดีมักมีความไพเราะที่มาจากการรู้ความหมายและความรู้สึกของเนื้อเพลง ผู้ร้องควรทราบถึงเนื้อเพลงและสามารถนำความหมายและอารมณ์ของเพลงมาสื่อถึงผ่านทางเสียงได้อย่างชัดเจน ผู้ร้องควรมีความสามารถในการนำเอาความรู้สึกและอารมณ์ของตนมาแสดงผ่านทางการร้องเพลงให้เหมาะสมกับเนื้อเพลง โดยไม่เกินหรือขาดไปจากสมควร การรักษาเสียงมีคุณภาพและคงทนนานในระหว่างการแสดงเป็นสิ่งสำคัญ เพื่อให้ผู้ฟังได้รับความประทับใจจากการร้องเพลง การใช้กลวิธีการขับร้องได้อย่างคล่องแคล่วและรวดเร็ว ช่วยให้การร้องมีความหลากหลายและน่าสนใจมากขึ้น ผู้ร้องควรมีความกล้าหาญในการแสดงอารมณ์และความรู้สึกไม่ว่าเป็นบทรัก บทโศก หรือบทโกรธ โดยการเน้นให้ผู้ฟังรับรู้และเข้าใจถึงอารมณ์และความรู้สึกนั้น ๆ ได้อย่างชัดเจน

4. สรุป

บทความนี้ศึกษาและวิเคราะห์กลวิธีในการขับร้องเพลงช้าปี่สำหรับการแสดงโขน เป็นศิลปะการแสดงที่มีความสำคัญและมีความซับซ้อน การขับร้องเพลงช้าปี่มีความยากและต้องการทักษะพิเศษในการถ่ายทอดอารมณ์และความหมายของบทเพลง การศึกษาพบว่ามีกลวิธีการขับร้องหลายรูปแบบที่ใช้ในการสื่อสารอารมณ์ผ่านการร้องเพลง เช่น กลวิธีปั้นคำร้อง กลวิธีเอื้อนสามเสียง กลวิธีกระทบเสียง กลวิธีครั่นในทำนองร้อง กลวิธีกดเสียง กลวิธีครั่นในคำร้อง และกลวิธีหางเสียงในคำร้อง

กลวิธีพบมากที่สุดคือกลวิธีเอื้อนสามเสียง เสียงที ลา และซอล (ทลซ) เป็นเสียงใช้บ่อยสุด กลวิธีกระทบเสียงเป็นกลวิธีที่พบรองลงมา โดยใช้เสียงทีและเสียงลา (ทล) เป็นหลัก การใช้กลวิธีเหล่านี้ช่วยให้การร้องเพลงช้าปี่มีความไพเราะและมีพลัง สามารถสื่อถึงอารมณ์และความหมายของบทเพลงได้อย่างชัดเจน การขับร้องเพลงช้าปี่สำหรับการแสดงโขนเป็นศิลปะต้องการความชำนาญและทักษะในการร้องเพื่อสื่อสารอารมณ์และความหมายของบทเพลง การใช้กลวิธีต่าง ๆ ในการร้องเพลงมีบทบาทสำคัญในการทำให้ผู้ฟังสามารถรับรู้และสัมผัสถึงอารมณ์ของเพลงได้อย่างเต็มที่ กลวิธีปั้นคำร้องช่วยเพิ่มความนุ่มนวลและความประณีตให้กับคำร้อง กลวิธีเอื้อนสามเสียงช่วยเพิ่มความพลิ้วไหว

และไพเราะให้กับการร้อง ส่วนกลวิธีกระทบเสียงช่วยเพิ่มความเด่นและเน้นในคำร้อง ทำให้ผู้ฟังสามารถรับรู้ถึงจังหวะและอารมณ์ของเพลงได้อย่างชัดเจนกลวิธีครั่นในทำนองร้องและครั่นในคำร้องช่วยเพิ่มความหลากหลายและความน่าสนใจให้กับการร้อง ทำให้การร้องมีชีวิตชีวาและสามารถสะท้อนถึงอารมณ์ต่าง ๆ ได้อย่างหลากหลาย กลวิธีกดเสียงช่วยสร้างความลึกและความหนักแน่นในเสียงร้อง ทำให้เพลงมีความสมบูรณ์และมีพลัง กลวิธีหางเสียงในคำร้องช่วยเพิ่มความไพเราะและความต่อเนื่องให้กับการร้อง ทำให้เพลงมีความต่อเนื่องและกลมกลืน

5. อภิปราย

จากการศึกษาและวิเคราะห์กลวิธีการขับร้องเพลงช้าปี่สำหรับการแสดงโขน พบว่าการใช้กลวิธีต่าง ๆ นี้มีบทบาทสำคัญในการถ่ายทอดอารมณ์และความหมายของบทเพลง การใช้กลวิธีหลากหลายและผสมผสานกันอย่างเหมาะสม ช่วยให้การร้องเพลงช้าปี่มีความลึกซึ้งและสามารถสื่อถึงอารมณ์ของบทเพลงได้อย่างเต็มที่ ผู้ร้องมีความสามารถในการใช้กลวิธีเหล่านี้ได้อย่างชำนาญ สามารถสร้างประสบการณ์การฟังน่าประทับใจและลึกซึ้งให้กับผู้ฟังได้อย่างมาก การศึกษานี้เน้นย้ำถึงความสำคัญของการมีทักษะและความชำนาญในการใช้กลวิธีต่าง ๆ ในการขับร้องเพลงช้าปี่ เพื่อให้การร้องเพลงมีคุณภาพและสามารถถ่ายทอดอารมณ์และความหมายของบทเพลงได้อย่างเต็มที่ ผู้ร้องต้องมีความเข้าใจในเนื้อเพลงและสามารถนำความรู้สึกและอารมณ์ของตนมาแสดงผ่านการร้องเพลงได้อย่างชัดเจน ชัยทัต โสพระขรรค์ได้กล่าวไว้ว่า การขับร้องเลือกใช้โทนเสียงและสร้างอารมณ์ให้เกิดขึ้นสอดคล้องกับเพลงขับร้องนั้นต้องเกิดจากการวิเคราะห์และตีความบทร้อง (ชัยทัต โสพระขรรค์, 2559) สำหรับการรักษาเสียงที่มีคุณภาพและความสมดุลในระหว่างการแสดงเป็นสิ่งสำคัญเพื่อให้ผู้ฟังได้รับความประทับใจจากการร้องเพลง การศึกษาและวิเคราะห์กลวิธีการขับร้องเพลงช้าปี่สำหรับการแสดงโขนจึงมีความสำคัญและมีประโยชน์ในการพัฒนาทักษะและความสามารถในการร้องเพลงของผู้ร้อง ให้สามารถถ่ายทอดอารมณ์และความหมายของบทเพลงได้อย่างเต็มที่และสร้างประสบการณ์การฟังน่าประทับใจให้กับผู้ฟัง

โน้ตเพลงช้าปี่

รายการอ้างอิง

ดำรงราชานุภาพ, พระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระ. (2552). *เพลงดนตรี และนาฏศิลป์ จากสาส์นสมเด็จ*. นครปฐม. วิทยาลัยดุริยศิลป์มหาวิทยาลัยมหิดล.

จารุวรรณ ชลประเสริฐ, ประพจน์ อัศวิรุฬหการ. (2538). *ร้องเพลงอย่างไรให้ไพเราะ*. หนังสือ “สายเสนาะ” ที่ระลึกงานฉลอง อายุ 80 ปี อาจารย์เจริญใจ สุนทรวาทิน. กรุงเทพมหานคร.

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

ชัยทัต โสพระขรรค์. (2559). *กระบวนทัศน์สำหรับการขับร้องเพลงไทย*. กรุงเทพมหานคร. วารสารศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ.

ท้วม ประสิทธิกุล. (2529). *หลักเกณฑ์คีตศิลป์*. กรุงเทพมหานคร. อัมรินทร์ปริ้นติ้งกรุ๊ป.

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

ภานุภัค โมกขศักดิ์. (2558). *การขับร้องประกอบการแสดงโขนละคร นาฏยวรรณคดีสโมสร*. กรุงเทพมหานคร. คลังความรู้ 80 ปี มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์

สมพงษ์ กาญจนผลิน. (2542). *ทักษะการขับร้อง เพลงไทย เพลงรำวง และเพลงประกอบการฟ้อนรำ*. กรุงเทพมหานคร. เลิฟแอนด์ลิพเพรส จำกัด.

สุพรรณี เหลือบุญชู. (2541). *การขับร้องเพลงไทย*. เอกสารคำสอน. คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์. มหาสารคาม. มหาวิทยาลัยมหาสารคาม.

พูนพิศ อมาตยกุล. (2527). *ดนตรีวิจักษ์ ความรู้เรื่องดนตรีไทยเพื่อความชื่นชม*. กรุงเทพมหานคร. ฝ่ายวิชาการและงานพิมพ์ บริษัทเกียรติธุรกิจ.

อุทิศ นาคสวัสดิ์. (2530). *ทฤษฎีและปฏิบัติดนตรีไทย*. พิมพ์ครั้งที่ 5. กรุงเทพมหานคร. บริษัทศิริวิทย์ จำกัด.

สหบทในละครชาตรีร่วมสมัยของประดิษฐ ประสาททอง

THE INTERTEXTUALITY IN CONTEMPORARY LAKORN CHARTI OF PRADIT PRASARTTHONG

อภิรักษ์ ชัยปัญหา[1]
Apirak Chaipanha[1]

บทคัดย่อ

บทความวิจัยนี้มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาลักษณะการสร้างสรรค์ละครชาตรีร่วมสมัยของประดิษฐ ประสาททอง ในด้านสหบทจากละครชาตรีร่วมสมัย 3 เรื่อง ได้แก่ แก้วหน้าหมา นางสิบสามและมโนรีย์ เป็นวิจัยเชิงคุณภาพโดยศึกษาจากเอกสาร วิดีทัศน์ และการสัมภาษณ์ ผลการศึกษาพบว่าในปัจจุบันละครชาตรีอาจแบ่งได้เป็น 4 กลุ่ม ได้แก่ ทางหลวง ทางพื้นบ้าน ทางร่วมสมัย และทางสถาบัน เจตนาของประดิษฐ มุ่งสื่อสารกับกลุ่มสถาบันเพื่อให้เห็นความเป็นไปได้ที่จะสร้างสรรค์เนื้อหาใหม่จากทางละครชาตรีทางหลวงและมุ่งเชิดชูทางพื้นบ้านว่ายังเป็นการสร้างสรรค์ร่วมสมัยและมีชีวิตในด้านสหบทพบ การสหบทด้านเนื้อหาและสหบทกับบริบททางสังคม ในด้านเนื้อหา ประดิษฐ์ได้นำบทละครชาตีดั้งเดิมมาเป็นแรงบันดาลใจในการสร้างสรรค์ผลงานใหม่โดยอิงกับตัวบทละครชาตรีดั้งเดิม 3 เรื่อง ได้แก่เรื่องแก้วหน้าม้า นางสิบสอง และมโนราห์ และบทละครรำ 1 เรื่อง ได้แก่ อิเหนา สหบทด้วยกลวิธีการยืมโครงเรื่อง การยืมชื่อตัวละคร การยืมชื่อเรื่อง และการยืมอนุภาค ด้านสหบทกับบริบททางสังคมพบกลวิธีการเทียบเคียงกับสถานการณ์การเมืองไทย ภาวะโลกร้อน และประวัติศาสตร์ความทรงจำเกี่ยวกับเหตุการณ์ 6 ตุลาคม พ.ศ.2519 ในด้านการสร้างสรรค์ยังคงใช้รูปแบบการแสดงแบบละครชาตีแต่ปรับลดขนาดให้เหมาะกับการเล่นแบบละครเร่มากขึ้น โดยยังคงมีโหมโรง รำซัดหน้าเตียง การร้อง การรำ ทางดนตรีคงกรับไม้ไผ่ไว้เป็นองค์ประกอบสำคัญ นอกจากนั้นยังให้ความสำคัญกับการสร้างตัวละครที่มีลักษณะตัวละครกลมซึ่งแตกต่างจากการสร้างบทละครแบบดั้งเดิมที่เป็นตัวละครแบบฉบับ เพื่อกระตุ้นให้ผู้ชมตั้งคำถามกับตัวละครและเรื่องราว การสร้างสรรค์ด้วยมโนทัศน์เชิงวิพากษ์เช่นนี้ ไม่ใช่เป็นการหักล้างหรือต่อต้านขนบ หากแต่เป็นการช่วยสร้างทางเลือกใหม่ให้แก่ศิลปะการละครไทยได้ในสังคมร่วมสมัยได้เป็นอย่างดี

คำสำคัญ: ละครชาตรี, ละครร่วมสมัย, สหบท

[1] อาจารย์, ศศ.ด., สาขาวิชาภาษาไทย, คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์, มหาวิทยาลัยบูรพา, apirak@go.buu.ac.th
[1] Lecturer, Ph.D., Thai Department, Faculty Humanities and Social Science, Burapha University, apirak@go.buu.ac.th
Receive 31/01/67, Revise 13/02/67, Accept 15/02/67

Abstract

This research article aimed to study the Lakorn Chatri creation of Pradit Prasartthong with the theory of intertextuality which was selected from 3 of Chakorn Chatri productions; Kaew Nama, Nang Sipsam and Manoree. The Qualitative research was conducted to investigate, therefore the academic documents collecting, video recording and in-depth interview were employed to the study. The result found that there are 4 styles of Lakorn Chatri in Thailand which are Classical (royal) style, Folk style, the contemporary style and Institutional style. Pradit Prasartthong intent to work and communicate a Classical style to find new possibilities of Lakorn Chatri creation to theater practitioners in the institutes therefore he also develop and glorify a Folk style to create with the contemporary issues and audiences nowadays. The intertextuality of content and society were found from the Lakorn Chatri literature. First, intertextuality of content is way to create from the Lakorn Chatri' s original plays which create from main trace through the 3 of Lakorn Chatri's original plays such as Kaew Nama, Nang Sipsong and Manora with another one of Dance Theater' s plays, Inao. The using of the plot, character and motif from the original plays were intertextuality of content. Second, intertextuality of society is way to relate to Thai political circumstances, climate change and the Thai history of memorial day at 6th October 1976. The production was presented by Lakorn Chatri performing style which was adapted to be practicability for a traveling theatre. Therefore the music and dance overture in traditional Lakorn Chatri singing and dance style are used for the performance that bamboo clapper (Krup) is important for main rhythm. Moreover there is emphasis to create a rounded character which differed from original character. It was to encourage the audiences to question of the character and story. The creation from a critical conceptual is not a refutation to the Lakorn Chatri' s tradition but it create a new alternative for Thai theatre arts in contemporary society nowadays as well.

Keywords: Lakorn Chatri, Contemporary theatre, Intertextuality

บทนำ

หากพิจารณาพัฒนาการด้านวรรณคดีการละครของไทยซึ่งผูกพันกับพัฒนาการด้านนาฏยศิลป์ไทยนั้น พบว่า การสร้างสรรค์บทสำหรับการแสดงหรือที่เรียกว่าวรรณคดีการละครนั้นเริ่มพัฒนาขึ้นมาตั้งแต่นาฏยศิลป์ไทย (Thai performance) เริ่มมีการแสดงประเภทที่มีเรื่องราว (story) หรือ ละคร สำหรับละครที่เก่าแก่ที่สุดได้แก่ ละครรำ ถึงแม้ว่าการแสดงละครประเภทนี้ถือการรำเป็นการแสดงบทบาทที่สำคัญที่สุด แต่กระนั้นตัวบทการแสดงศิลปินผู้สร้างสรรค์ก็ให้ความสำคัญเช่นเดียวกันดังปรากฏทั้งบทร้องบทเจรจาที่เต็มไปด้วยวรรณศิลป์และใช้คำประพันธ์อย่างกลอนบทละคร ละครรำก็ได้ปรับเปลี่ยนมาตามลำดับจนกระทั่งในรัชสมัยรัชกาลที่ 5 ได้เกิดการแสดงละครรำรูปแบบใหม่ขึ้นเนื่องจากการรับอิทธิพลของชาติตะวันตก ทำให้เกิดละครรำ 2 ประเภท ได้แก่ ละครำแบบดั้งเดิมและละครรำที่ปรับปรุงขึ้น กล่าวเฉพาะละครรำแบบดั้งเดิมกล่าวกันว่าละครชาตรี นับเป็นละครรำที่ประวัติยาวนานที่สุดและอาจเป็นต้นกำเนิดของการแสดงละครนอกและละครในในสมัยต่อมาด้วย

สารานุกรมไทยฉบับเยาวชนฯ (2547) ได้ให้ความหมายของ ละครชาตรี ไว้ว่า ละครชาตรีหรือละครโนราชาตรีเป็นละครรำแบบดั้งเดิม มีผู้แสดงสำคัญ 3 คน เช่น ถ้าเล่นเรื่อง มโนราห์ ก็จะมีตัวละครสำคัญคือ พระสุธน นางมโนราห์ และพรานบุญ เรื่องที่แสดงมักนำมาจากนิทานพื้นบ้านและชาดก ในระยะแรกใช้การท่องจำบทหรือการด้นกลอนสด ต่อมาจึงมีการประพันธ์บทกลอนให้ไพเราะขึ้น เครื่องดนตรีที่ใช้บรรเลงประกอบละครชาตรี ได้แก่ ปี่ใน กลอง โทน ฆ้องคู่ ฉิ่ง และกรับ เมื่อพิจารณาเปรียบเทียบกับการแสดงของไทยรูปแบบอื่น ๆ พบว่าละครชาตรีแม้จะเป็นการแสดงละครรำที่อาจกล่าวได้ว่าเก่าแก่ที่สุดแต่กลับยังสามารถปรับตัวและยังถือว่าเป็นมหรสพของไทยที่ยังมีผู้เล่นและผู้ชมจวบจนปัจจุบัน จากการเก็บข้อมูลละครชาตรีของสวภา เวชสุรักษ์ (2561) เพื่อสำรวจสถานภาพของละครชาตรีในประเทศไทยในช่วงปี พ.ศ.2555 พบว่า ละครชาตรี ยังมีความสำคัญต่อชีวิตของคนไทยบางกลุ่มที่มีความเชื่อต่อ ๆ กันมาว่า ละครชาตรีสามารถนำไปเล่นแก้บนต่อสิ่งศักดิ์สิทธิ์ที่ตนเคารพนับถือให้ได้ในสิ่งที่ต้องการ ชื่อการแสดงที่พบในท้องถิ่นได้แก่ ละครชาตรี ละครแก้บน ละครรำ ละครนอก ลักษณะของการแสดง มีทั้งรูปแบบของการแสดงละครชาตรี ละครชาตรีผสมละครนอก ละครชาตรีผสมละครพันทาง และละครนอก

นอกจากศิลปินที่สร้างสรรค์ละครชาตรีที่สืบทอดมาจากบรรพบุรุษโดยตรงหรือสืบทอดขนบการเล่น จากโบราณแล้ว ยังมีศิลปินด้านศิลปะการแสดงร่วมสมัยบางคนก็เริ่มสนใจนำขนบละครชาตรีมาจัดแสดง โดยปรับปรุงเนื้อหาและวิธีการนำเสนอให้เหมาะกับผู้ชมร่วมสมัยด้วย เช่น ประดิษฐ ประสาททอง ศิลปินรางวัลศิลปาธร สาขาศิลปะการแสดง คนแรกของประเทศไทย และศิลปินแห่งชาติ สาขาละครร่วมสมัย ประจำปี พ.ศ.2565

ประดิษฐ ประสาททอง นอกจากจะมีความสามารถทางด้านศิลปะการแสดงละครแบบตะวันตกทั้ง ในบทบาทนักแสดง ผู้เขียนบท และผู้กำกับการแสดงที่ได้รับการยอมรับทั้งในและต่างประเทศแล้ว ประดิษฐยังได้นำพื้นฐานด้านนาฏยศิลป์ไทยที่ตนเคยฝึกฝนมาตั้งแต่เยาว์วัยนำกลับมาปรับปรุงขึ้นใหม่และเปิดการแสดงมาตลอดเกือบยี่สิบปี ไม่ว่าจะเป็นละครร้อง ละครเสภา ลิเก รวมทั้งละครชาตรีด้วย

กล่าวเฉพาะละครชาตรีร่วมสมัยผลงานของประดิษฐ ประสาททอง ซึ่งเคยให้สัมภาษณ์ว่าเป็นการสร้างสรรค์ที่ดูเหมือนง่ายแต่เป็นเรื่องยากที่จะผสมผสานทั้งขนบการแสดงเดิมและการแต่งบทใหม่ให้สื่อสารกับสังคมร่วมสมัย (ประดิษฐ ประสาททอง, 2561) ปัจจุบันประดิษฐ ประสาททอง ได้ทดลองสร้างสรรค์ละครชาตรีร่วมสมัยมาแล้ว 3 เรื่อง ได้แก่ แก้วหน้าหมา แสดงในเทศกาลละครกรุงเทพที่หอศิลปวัฒนธรรมแห่งกรุงเทพมหานคร ปี 2558 แสดงงานสามแพร่ง สี่กั๊กพระยาศรี ปี 2558 แสดงงาน MUPA Festival, มหาวิทยาลัยบูรพา ชลบุรี ปี 2559 นางสิบสาม แสดงในเทศกาลละครกรุงเทพ 2017 หอศิลปวัฒนธรรมแห่งกรุงเทพมหานคร 18-19 พฤศจิกายน 2560 แสดงใน Free Form Festival 2560 แสดงในงานเทศกาล แพร่งนราฯ 25 พฤศจิกายน 2560 และมโนรีย์ แสดงที่หอศิลปวัฒนธรรมแห่งกรุงเทพมหานคร ในเทศกาลละครกรุงเทพ 2561

การนำศิลปะการแสดงแบบดั้งเดิมมาผสมผสานกับรูปแบบการแสดงร่วมสมัยแบบตะวันตกนั้น นับว่าเป็นแนวนิยมหนึ่งในศิลปินในภูมิภาคเอเชียได้นำมาเป็นแนวในการสร้างสรรค์แนวลูกผสม (Hybridity) เกิดการแสดงที่ถ่ายโอนรูปแบบการแสดงข้ามวัฒนธรรม (transcultural theatre) ซึ่งอาจมีองค์ประกอบของการแสดงที่เห็นถึงการผสมผสานระหว่างความเป็นท้องถิ่นและลักษณะของวัฒนธรรมต่างชาติจนนำไปสู่การแสดงรูปแบบใหม่ (the fusion of native and foreign cultural sources into a new synthesis) (Ah-Jeong อ้างใน Sukanya Sompiboon, 2012) สำหรับศิลปินในประเทศไทยนั้นการสร้างสรรค์ลักษณะผสมผสานข้างต้น มักเป็นการผสมผสานเนื้อหาหรือรูปแบบการแสดงแบบขนบประเพณีมาผสมผสานกับกลวิธีการแสดงแบบตะวันตกบางประการจนเกิดส่วนผสมที่ลงตัว (Christopher Balme อ้างใน Sukanya Sompiboon, 2012)

จากแนวคิดศิลปะการแสดงข้ามวัฒนธรรมดังกล่าว เมื่อพิจารณาผลงานสร้างสรรค์ละครชาตรีร่วมสมัยของประดิษฐ ประสาททอง ทั้ง 3 เรื่องพบว่า ประดิษฐ ได้สร้างสหบท (Intertextuality) กับวรรณคดีการละครที่มีมาก่อนหน้า เช่น แก้วหน้าหมาสัมพันธ์กับชื่อแก้วหน้าม้า นางสิบสามสัมพันธ์กับนางสิบสอง และมโนรีย์สัมพันธ์กับมโนราห์ แต่เมื่อพิจารณาที่การดำเนินเรื่องราวกลับมิได้ดำเนินเรื่องตามเรื่องเดิม หากแต่มีการหยิบยืมการอ้างถึงบางลักษณะมาใช้เท่านั้น ความน่าสนใจคือประดิษฐได้นำเสนอให้เรื่องราวของตัวละครชาตรีทั้งสามเรื่องประหวัดไปถึงเหตุการณ์ที่เป็นปรากฏการณ์สำคัญที่เกิดขึ้นในขณะนั้น ๆ เช่น แก้วหน้าหมา มีเรื่องย่อว่า “เมื่อพระอินทร์ส่งนางมณีสุนัขมาสืบทายาทกุลาหลหรรษาก็บังเกิด ปลิ้นทองจะเสียว่าวหรือเสียตัว ท้าวกระบองโตจะปั้นลูกคนได้ทันการหรือไม่หรือดวงเมืองจะถึงการแตกดับ?” ซึ่งละครชาตรีเรื่องนี้สร้างสรรค์ขึ้นในปี 2558 ทำให้ผู้ชมเกิดสัมพันธบทกับปรากฏการณ์ทางสังคมและการเมืองเหตุการณ์คุณยิ่งลักษณ์ ชินวัตร อดีตนายกรัฐมนตรีซึ่งมีการกล่าวกันว่าเธอคือตัวแทนของนายทักษิณ ชินวัตร อดีตนายกรัฐมนตรีผู้เป็นชายของตนซึ่งลี้ภัยการเมืองอยู่ต่างประเทศ สำหรับเรื่องนางสิบสาม ก็เป็นการสืบหาว่าใครเป็นผู้ฆ่านางสิบสาม ซึ่งมีนัยยะถึงเหตุการณ์ทางการเมืองของไทยที่ต่างไม่สามารถตามหาความจริงจากการเสพข้อมูลเพียงด้านเดียวได้

คำว่า สหบท หรือ สัมพันธบทเป็นศัพท์ที่นักวิชาการไทยใช้แทนคำศัพท์ภาษาอังกฤษว่า Intertextuality ดังเช่น ธีรา สุขสวัสดิ์ ณ อยุธยา (2548) กล่าวถึงการศึกษาเรื่องสัมพันธบทหรือสหบทว่าผู้อ่านต้องพึงเข้าใจว่าตัวบทวรรณกรรมเป็นตัวบทที่ส่วนผสมทุกอย่างล้วนมีนัย อาจปรากฏได้หลายลักษณะเช่น การเขียนเลียนแบบ การอ้างถึง การอธิบายความหมาย การอ้างอิงการให้แหล่งที่มา

การล้อเลียน การพูดพาดพิงหรือพูดเป็นนัย การปรับเปลี่ยน การสร้างคำ ภาพ เป็นต้น ในขณะที่ ตรีศิลป์ บุญขจร (2549) กล่าวว่ากระบวนทัศน์สหบท เป็นแนวคิดที่เชื่อว่าวรรณคดีสร้างขึ้นจากระบบสัญญะและขนบวรรณศิลป์ของวรรณคดีที่มีมาก่อน ระบบสัญญะขนบวรรณศิลป์และวัฒนธรรมมีความสำคัญต่อความหมายของตัวบท ไม่ว่าจะเป็นวรณคดีหรือไม่ใช่วรรณคดี ไม่มีความหมายที่เป็นเอกเทศ แนวคิดนี้ให้ความสำคัญกับผู้อ่านและผู้ตีความมากกว่าผู้แต่ง แนวคิดเรื่องมรณกรรมของผู้แต่งของโรลองด์ บาร์ธ นับเป็นพื้นฐานที่สำคัญของแนวคิดนี้ ผู้อ่านสามารถสร้างความสัมพันธ์ของตัวบทที่อ่านกับตัวบทอื่นที่เป็นวรรณคดีที่เคยอ่านมาก่อนกับตัวบทอื่นที่ไม่ใช่วรรณคดีมาตีความตัวบทหรือการพยายามแสวงหาความหมายในตัวบทที่สัมพันธ์กับตัวบทอื่น นอกจากนั้น J Fiske (อ้างถึงในกาญจนา แก้วเทพ, 2552) จึงได้จำแนก ประเภทของสัมพันธบท ออกเป็น 2 ประเภทใหญ่ ๆ ได้แก่ สัมพันธบทแนวนอน (Horizontal Intertextuality) เป็นความสัมพันธ์ระหว่าง ตัวบทปฐมภูมิด้วยกัน (Primary Text) คือ การที่ผู้ผลิตด้วยกันหยิบยืมส่วนประกอบต่าง ๆ ของตัวบท เช่น การถ่ายโยงระหว่าง genres ตัวละคร นักแสดงเนื้อหา ฯลฯ โดยอาจมองเห็นอย่างชัดเจนว่ามีการหยิบยืมหรือไม่ก็ได้ เช่น การนำเอาบทประพันธ์ นวนิยายเรื่อง “สี่แผ่นดิน” มาสร้างเป็นภาพยนตร์และละครโทรทัศน์ และสัมพันธบทแนวดิ่ง (Vertical Intertextuality) เป็นความสัมพันธ์ระหว่างตัวบทปฐมภูมิกับตัวบทอื่น ๆ ที่แตกต่างกันออกไปโดยมีการอ้างอิงอย่างชัดเจนเป็นลำดับชั้น เช่น ภาพยนตร์ (ตัวบทปฐมภูมิ) คอลัมน์วิจารณ์ภาพยนตร์ (ตัวบททุติยภูมิ) ความคิดเห็นของผู้ชมต่อ บทวิจารณ์ภาพยนตร์ (ตัวบทตติยภูมิ)

บทความวิจัยนี้ต้องการศึกษาลักษณะการสร้างสรรค์บทละครชาตรีร่วมสมัยของประดิษฐ ประสาททอง ในด้านสหบทว่าปรากฏการสหบทกับตัวบทอื่นที่มีมาก่อนหน้าและจากบริบททางสังคมและการเมืองในช่วงระยะเวลาในการสร้างสรรค์อย่างไรบ้าง

วัตถุประสงค์

เพื่อศึกษาลักษณะการสร้างสรรค์ละครชาตรีร่วมสมัยของประดิษฐ ประสาททอง ในด้านสหบทจากละครชาตรีร่วมสมัย 3 เรื่อง ได้แก่ แก้วหน้าหมา นางสิบสาม และมโนรีย์

ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ

ทำให้ทราบลักษณะการสร้างสรรค์ละครชาตรีร่วมสมัยของประดิษฐ ประสาททอง ในด้านสหบทซึ่งถือเป็นความพยายามทดลองสร้างสรรค์ละครชาตรีวิถีใหม่เพื่อต่อยอดศิลปะการแสดงของไทยประเภทหนึ่ง

ขอบเขตการศึกษา

การศึกษาครั้งนี้จะศึกษาบทละครชาตรีร่วมสมัย ผลงานการประพันธ์ของประดิษฐ ประสาททอง ศิลปินรางวัลศิลปาธร สาขาศิลปะการแสดงคนแรกของไทย จำนวน 3 เรื่อง ได้แก่

แก้วหน้าหมา	(2558)
นางสิบสาม	(2560)
มโนรีย์	(2561)

วิธีการศึกษาหรือวิธีการดำเนินงานวิจัย

การศึกษาวิจัยครั้งนี้ ใช้ระเบียบวิธีวิจัยเอกสารเชิงคุณภาพ (Qualitative research) โดยมีระเบียบวิธีวิจัยตามลำดับ ดังนี้

1. สำรวจขอบข่ายและศึกษาข้อมูลและความเป็นไปได้ในเชิงทฤษฎี
การค้นคว้าทางเอกสาร (วรรณกรรม) จากแหล่งข้อมูลต่าง ๆ ดังนี้
1.1 หอสมุดแห่งชาติ
1.2 สถาบันวิทยบริการ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
1.3 ห้องสมุดคณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
1.4 ห้องสมุดคณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
1.5 หอสมุดกลางมหาวิทยาลัยบูรพา
1.6 อินเตอร์เน็ต
2. ทบทวนวรรณกรรมและงานวิจัยที่เกี่ยวข้องกับการศึกษา
3. เก็บข้อมูลทั้งที่เป็นเอกสาร วีดิทัศน์ และการสัมภาษณ์จากบุคคลที่เกี่ยวข้องทั้งตัวศิลปิน นักวิชาการ นักวิจารณ์ ผู้ชม
4. จัดประเภทข้อมูลโดยประยุกต์ใช้ตามกรอบแนวคิดทฤษฎีและวิเคราะห์ข้อมูล (Content Analysis) ตามวัตถุประสงค์ของการศึกษา
5. เรียบเรียงผลการวิจัยและนำเสนอด้วยระเบียบวิธีแบบพรรณนาวิเคราะห์

ผลการศึกษา

จากการศึกษาสหบทในละครชาตรีร่วมสมัยของประดิษฐ ประสาททอง พบผลการศึกษา 3 ประเด็น ดังนี้

1.หมวดหมู่ของละครชาตรีในบริบทสังคมร่วมสมัย

ในปัจจุบันละครชาตรีอาจแบ่งได้เป็น 4 กลุ่ม ได้แก่ ทางหลวง ทางพื้นบ้าน ทางร่วมสมัยและทางสถาบันการศึกษาที่เปิดให้มีการเรียนการสอนด้านนาฏศิลป์ไทย ดังสามารถแสดงเป็นแผนภูมิได้ดังนี้

ภาพที่ 1 แผนผังแสดงหมวดหมู่ของละครชาตรีในบริบทสังคมร่วมสมัย

ละครชาตรีทางพื้นบ้าน นับเป็นศิลปะการละครพื้นบ้านของไทยที่เก่าแก่และยังสืบสานต่อยอดพัฒนาจวบจนปัจจุบัน มีลักษณะเป็น “ละครเร่” ที่เดินทางไปจัดแสดงตามหัวเมืองต่าง ๆ จึงจำกัดตัวผู้แสดงเพื่อให้สะดวกในการเดินทาง มีการใช้เครื่องแต่งกายน้อยชิ้น เครื่องดนตรีที่เล่นมีเพียงปี่เลา โทน กลองเล็ก และฆ้องเท่านั้น (มนตรี ตราโมท, 2497) เดิมแพร่หลายในทางภาคใต้นิยมเล่นเรื่องมโนห์รา พระรถเสน สุรพล วิรุฬห์รักษ์ (2563) ได้กล่าวว่าละครชาตรีแบ่งการแสดงเป็น 3 ส่วน ส่วนแรกเป็นการทำพิธีกรรมเกี่ยวกับการตั้งโรงและการเบิกโรงตามธรรมเนียมโนราห์ ส่วนที่ 2 เป็นการแสดงละครตามธรรมเนียมละครนอกและใช้ร้อง ดำเนินเรื่องด้วยทำนองร่ายชาตรีอย่างโนราห์ ส่วนที่ 3 เป็นพิธีลาโรง เดิมผู้แสดงเป็นชายล้วน ต่อมามีการอนุญาตให้ผู้หญิงแสดงละครได้ความนิยมจึงเปลี่ยนไปโดยนักแสดงละครชาตีในชั้นหลังจะเป็นผู้หญิงแสดงเป็นตัวพระและนาง แต่งกายอย่างละครนอก ส่วนตัวตลกและตัวเบ็ดเตล็ดใช้ผู้ชายแสดงแต่งกายแบบชาวบ้าน ละครชาตรีมีการเปลี่ยนแปลงแบบแผนการแสดงจนแตกต่างกันออกไปตามแต่ละท้องถิ่น เนื่องจากเมื่อได้รับความนิยมแพร่หลายไปยังแต่ละท้องถิ่นก็จะมีการปรับปรุงไปตามรสนิยมของผู้ชมในถิ่นนั้น ๆ จากงานวิจัยเรื่อง “การแสดงพื้นบ้านภาคกลาง: การปรับปรนในชีวิตไทยสมัยใหม่” ซึ่งเป็นการเก็บข้อมูลภาคสนามในจังหวัดภาคกลางพบว่าในช่วงเวลาที่ดำเนินการวิจัยในราวปี พ.ศ.2534-2538 ละครชาตรีได้เกี่ยวข้องกับละครแก้บนและบางแห่งก็เรียกปะปนกัน ซึ่งละครแก้บนแบบละครชาตรีนี้เดิมเล่นเฉพาะตอนกลางวันแต่ปัจจุบันไม่ปรากฏแล้วเหลืออยู่แต่ละครแก้บนที่มีลักษณะเป็นละครรำผสมการร้องลิเก บางแห่งมีการลดรูปแบบการแสดงเหลือเพียงเป็นการ “รำถวายมือ” ตามศาลต่าง ๆ รำเพลงช้าเพลงเร็ว แบบตัดตอนให้สั้นลง

ละครชาตรีทางหลวง นับเป็นความพยายามของภาครัฐที่ต้องการอนุรักษ์และพัฒนาละครชาตรีศิลปะพื้นบ้านของไทยไม่ให้สูญหาย กองการสังคีต กรมศิลปากร กระทรวงศึกษาธิการจึงได้จัดให้มีการแสดงละครชาตรีที่ปรับปรุงขึ้นใหม่ ณ โรงละคอนศิลปากร 2 เรื่อง ได้แก่ มโนราห์จากสุธนชาดก ในปี พ.ศ.2498 และรถเสน จากรถเสนชาดกในปี พ.ศ.2500 (สุรพล วิรุฬห์รักษ์, 2563) จุดที่น่าสนใจของละครชาตรีทางหลวงนี้คือมีการต่อยอดจากการละครชาตรีที่พัฒนาขึ้นในสมัยรัชกาลที่ 6 ที่มีการนำวงระนาดเข้ามาประกอบที่เรียกว่าละครชาตรีเข้าเครื่องหรือละครชาตรีเครื่องใหญ่ โดยยังคงมีวิธีการแสดงแบบผสมผสานระหว่างละครชาตรีกับละครนอก ให้ความสำคัญกับบทละครในวัฒนธรรมลายลักษณ์จากแต่เดิมที่นิยมเล่นกันแบบมุขปาฐะ เน้นการด้นสดหรือใช้บทร้องเป็นตับ กรมศิลปากรได้สร้างบทในรูปแบบกลอนบทละครมีการแทรกบทเจรจาเป็นระยะ ๆ โดยยังคงรักษาแบบแผนการขึ้นต้นตัวบทโดยใช้ “เมื่อนั้น” กับตัวละครสูงศักดิ์ ใช้คำว่า “บัดนั้น” กับตัวละครผู้มีศักดิ์น้อยลงมา มีการกำกับเพลงหน้าพาทย์กำกับไว้ด้วยตามขนบของการบรรเลงประกอบกิริยาของตัวละคร ซึ่งในบทละครชาตรีดั้งเดิมนั้นไม่ปรากฏลักษณะดังกล่าว (วินัย ภู่ระหงษ์, 2520) สำหรับการแต่งกายนั้นในเรื่องมโนราห์มีการประดิษฐ์สร้างสรรค์ใหม่สำหรับตัวนาง ทั้งเครื่องศิราภรณ์ อุบะ เสื้อในนาง ผ้านุ่ง รัดสะเอว กรองคอ จี้นาง เข็มขัดและหัวเข็มขัด เล็บ ต้นแขน ข้อมือ ข้อเท้า ปีก หาง รองเท้า ส่วนตัวพระแต่งยืนเครื่องพระเปลี่ยนเฉพาะศิราภรณ์โดยสวมเทริดพระ ตัวละครพระสุธนจะใส่สีแดงตอนเดินป่าจะใส่สีเขียวส่วนท่ารำยังคงแบบละครชาตรีเดิมได้แก่การรำซัดแต่ก็มีการคิดสร้างสรรค์กระบวนการท่ารำใหม่มาประกอบด้วย การแสดงละครชาตรีทางหลวงของกรมศิลปากรได้กลายเป็นขนบใหม่ของการแสดงละครชาตรีทางหลวงที่มีการถ่ายทอดสืบสานกันต่อมา

ละครชาตรีทางสถาบันการศึกษา สถาบันการศึกษาในที่นี้หมายถึงสถานบันการศึกษาในระบบที่มีการเรียนการสอนด้านนาฏศิลป์ไทยเช่น วิทยาลัยนาฏศิลป สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ หรือสาขานาฏศิลป์ไทย ในสถาบันอุดมศึกษาต่าง ๆ ละครชาตรีที่มีการเรียนการสอนในสถาบันการศึกษาส่วนใหญ่ยังคงสืบสานขนบการสร้างสรรค์แบบทางหลวงที่กรมศิลปากรที่ได้สร้างสรรค์ขึ้นในช่วงต้นของรัชกาลที่ 9 แม้ว่าการถ่ายทอดผ่านสถาบันดังกล่าวจะเป็นการสืบสานอนุรักษ์ศิลปะการแสดงละครชาตรีของไทยเอาไว้แต่ก็ยังไม่ปรากฏความพยายามในการสร้างสรรค์ใหม่จากของเดิมมากนัก

ละครชาตรีร่วมสมัย นอกจากศิลปินที่สร้างสรรค์ละครชาตรีที่สืบทอดมาจากบรรพบุรุษโดยตรงหรือสืบทอดขนบการเล่นจากโบราณแล้ว ยังมีศิลปินด้านศิลปะการแสดงร่วมสมัยบางคนก็เริ่มสนใจนำขนบละครชาตรีมาจัดแสดงโดยปรับปรุงเนื้อหาและวิธีการนำเสนอให้เหมาะกับผู้ชมร่วมสมัยด้วย เช่น ผลงานของภัทราวดี มีชูธน ที่เคยจัดแสดงละครชาตรีร่วมสมัยเรื่อง “พจมาร” ในราวปี 2543 และได้นำกลับมาแสดงอีกหลายวาระ แต่ในระยะหลังก็ยังมิได้สร้างสรรค์ผลงานละครชาตรีอีก ศิลปินด้านศิลปะการแสดงร่วมสมัยอีกคนหนึ่งที่สนใจนำการแสดงในแบบขนบเดิมมาปรับปรุงทั้งเนื้อหาและวิธีการแสดงให้เกิดความร่วมสมัยในเกือบสองทศวรรษที่ผ่านมา ได้แก่ กลุ่มศิลปิน “คิดบวกสิปป์” ที่มีการนำรากขนบเดิมมาปรับรูปแบบการแสดงและเครื่องแต่งกายในแบบร่วมสมัยมากขึ้น เช่นการแสดงละครชาตรีทีประหลาดเรื่องเล่า (เหล้า) ของเมรี ซึ่งนับว่าตอบโจทย์การจัดงานอีเวนท์ในปัจจุบันอย่างยิ่ง นอกจากนี้ยังมีศิลปินประดิษฐ ประสาททอง ศิลปินรางวัลศิลปาธร สาขาศิลปะการแสดง คนแรกของประเทศไทย ก็ได้สร้างสรรค์ละครชาตรีร่วมสมัยขึ้นและนำละครชาตรีมาจัดแสดงร่วมกับศิลปะการแสดงร่วมสมัยประเภทอื่น ๆ ด้วยเช่นจัดแสดงในเทศกาลละครกรุงเทพ ซึ่งเป็นเทศกาลละครและการแสดงร่วมสมัยซึ่งมักมีรูปแบบการแสดงแบบละครเวทีหรือการแสดงที่ได้รับอิทธิพลของตะวันตก

จากการสัมภาษณ์ประดิษฐ ประสาททอง (2566) พบว่าวัตถุประสงค์หลักในการสร้างสรรค์ของเขาเพื่อต้องการสื่อสารไปยังละครชาตรีทางสถาบันการศึกษา โดยเป็นการสร้างสรรค์ละครชาตรีร่วมสมัยในแบบที่สามารถสร้างงานต่อยอดหรือถกเถียงกับผลงานดั้งเดิมได้โดยเฉพาะในทางหลวงเพื่อทำให้เห็น “ความเป็นไปได้” ว่าการสร้างสรรค์ละครชาตรีนั้นไม่ได้อยู่ในลักษณะ “แช่แข็ง” นอกจากนั้นยังมุ่งเชิดชูละครชาตรีซึ่งเป็นศิลปะการแสดงแบบพื้นบ้านไทยให้มีพื้นที่ในศิลปะการละครว่าแม้อาจไม่ได้ปรับเปลี่ยนรูปแบบการแสดงจนมีลักษณะแบบตะวันตกแต่ก็ยัง “ร่วมลมหายใจ” กับยุคสมัยในปัจจุบันอยู่ด้วย

2. ลักษณะสหบทกับวรรณกรรมดั้งเดิม

จากการศึกษาลักษณะสหบทด้านเนื้อหาในการสร้างสรรค์บทละครชาตรีร่วมสมัยของประดิษฐ ประสาททองพบ 4 ลักษณะ ได้แก่ การยืมโครงเรื่อง การยืมชื่อตัวละคร การยืมชื่อเรื่อง และการยืมอนุภาค

1.1 การยืมโครงเรื่อง

โครงเรื่อง (plot) หมายถึงลำดับเหตุการณ์ตั้งแต่ต้นจนจบ โดยผู้ประพันธ์จะเรียงร้อยตามสถานการณ์ที่ตัวละครเอก (Protagonist) ต้องประสบพบเจอจากการศึกษาเปรียบเทียบบทละครชาตรีร่วมสมัยของประดิษฐ ประสาททอง กับบทละครชาตรีดั้งเดิมพบลักษณะสหบทโดยการยืมโครงเรื่องปรากฏ 1 เรื่อง ดังนี้

ตารางที่ 1 บทละครชาตรีดั้งเดิมและบทละครชาตรีที่สร้างสรรค์ใหม่

บทละครชาตรีดั้งเดิม	บทละครชาตรีที่สร้างสรรค์ใหม่
แก้วหน้าม้า	แก้วหน้าหมา

บทละครชาตรีร่วมสมัยเรื่อง “แก้วหน้าหมา” เป็นการยืมโครงเรื่องจากบทละครดั้งเดิมเรื่อง “แก้วหน้าม้า” มาแต่มีการสลับบทบาทตัวละคร กล่าวคือเรื่องย่อของบทละครชาตรีดั้งเดิมมักอิงจากบทละครนอกเรื่องเดียวกัน ฉบับที่ได้รับความนิยมได้แก่ฉบับของพระเจ้าบรมวงศ์เธอ พระองค์เจ้าทินกร กรมหลวงภูวเนตรนรินทรฤทธิ์ ทรงเป็นพระราชโอรสลำดับที่ 35 ในพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย ที่ทรงพระนิพนธ์ขึ้นสมัยรัชกาลที่ 4 จากการศึกษาพบการยืมโครงเรื่องการออกตามหา “ว่าว” อันนำมาซึ่งการพบรักกันของพระเอกกับนางเอก หากแต่มีการกลับบทบาทกัน แต่เดิมพระเอกจะเป็นพระโอรสของเจ้าเมือง ส่วนนางเอกจะเป็นสามัญชน ส่วนในฉบับใหม่จะกำหนดให้นางเอกเป็นพระธิดาของเจ้าเมือง ส่วนพระเอกจะเป็นสามัญชน มีการคงเรื่องการไม่ยอมรับรูปลักษณ์ของนางเอกจากฉบับดั้งเดิมไม่ยอมรับที่นางเอกมีใบหน้าคล้าย “ม้า” ในฉบับใหม่พระเอกไม่ยอมรับที่นางเอกมีใบหน้าคล้าย “หมา” มีการแปลงโฉมนางให้งดงามและทำให้พระเอกหลงรักในตอนท้ายเรื่องตรงกันทั้งสองฉบับ เมื่อพิจารณาน้ำเสียงของการเล่าเรื่องจะเห็นความจงใจสร้างบทละครเรื่องแก้วหน้าหมาในลักษณะการยั่วล้อ (parody) กับตัวบทดั้งเดิม

1.2 การยืมชื่อตัวละคร

การยืมชื่อตัวละครนั้นเป็นลักษณะการสร้างสรรค์สหบทอย่างหนึ่ง ซึ่งชื่อตัวละครที่นำมาอ้างอิงนั้นจะเป็นที่รับรู้กันเป็นอย่างดีอยู่แล้ว การยืมชื่อตัวละครมาใช้จึงจะเกิดการสื่อสารตามที่ผู้ประพันธ์ต้องการจากการศึกษาบทละครชาตรีร่วมสมัยของประดิษฐ ประสาททอง พบการยืมชื่อตัวละครจากบทละครดั้งเดิมทั้ง 3 เรื่อง บทละครเรื่องแก้วหน้าหมาปรากฏการยืมชื่อตัวละครนางเอกคือตอนที่หน้าไม่เหมือนม้าชื่อว่า “แก้ว” และเมื่อแปลงโฉมว่าชื่อว่า “มณีรัตนา” สำหรับในบทละครชาตรีร่วมสมัยของประดิษฐ ประสาททอง ก็ได้ยืมชื่อนางเอกว่า “แก้ว” และ “มณี” ไว้ด้วย ดังตัวอย่างบทสนทนาตอนที่นางสนิมเขรอะได้ไปบนบานขอให้ได้ลูกจากพระอินทร์ และพระอินทร์ได้ลูกสาวชื่อว่า “แก้ว” และมีอีกชื่อว่า “มณีสุนัขา จากตัวอย่างจะเห็นได้ว่าผู้ประพันธ์ได้ยืมชื่อตัวละครจากบทละครดั้งเดิมมาใช้ใหม่ในลักษณะยั่วล้อเพื่อความตลกขบขัน นอกจากนั้นยังเป็นการประชดประชันเพื่อสร้างความสนุกสนานให้กับบทละครด้วย นอกจากตัวละคร แก้ว หรือ มณีรัตนา แล้วยังปรากฏการยืมชื่อของตัวละครพระเอก พระปิ่นทอง มาปรากฏในในบทละครเรื่องแก้วหน้าหมาด้วย แต่ยืมคำว่าพระ-ทอง และเปลี่ยนคำจาก “ปิ่น” เป็น “ปลิ้น” แม้จะเปลี่ยนคำแต่คงเสียง “ป” ไว้เช่นเดิม ดังจะเห็นได้จากบทละครรำดั้งเดิมที่กล่าวถึงชื่อของพระปิ่นทอง

ลักษณะสหบทด้วยการยืมชื่อตัวละครจากวรรณกรรมดั้งเดิมที่ปรากฏในบทละครชาตรีร่วมสมัยเรื่องมโนรีย์ ปรากฏ 2 ตัวละคร ได้แก่ “มโนรีย์” ที่น่าจะยืมมาจาก “มโนราห์” และ “พระสุธา” ที่น่าจะยืมมาจาก “พระสุธน” ดังปรากฏการเรียกชื่อในบทละครชาตรีของกรมศิลปากร (2498) จะเห็นได้ว่านอกจากการกำหนดตัวละครมโนรีย์ให้ชื่อคล้ายกับมโนราห์แล้ว ยังกำหนดให้เป็น “กินนร” หรือ “กินรี” เช่นเดียวกันด้วย

สำหรับตัวละครพระสุธานั้นก็มีการยืมชื่อตัวละครแต่เปลี่ยนสระในการสะกดจาก “พระสุธน” ในวรรณกรรมดั้งเดิม มาเป็น “พระสุธา” ในฉบับสร้างใหม่ ดังปรากฏการเรียกชื่อตัวละครพระสุธนที่ปรากฏในบทละครชาตรีฉบับของกรมศิลปากร บทละครชาตรีร่วมสมัยเรื่องมโนรีย์ปรากฏการยืมชื่อตัวละครพระเอกและนางเอกจากวรรณกรรมดั้งเดิมมาใช้แต่มีการ “เล่น” คำทั้งเสียงและความหมายให้เกิดความสนุกสนานมากยิ่งขึ้น

ความน่าสนใจของลักษณะสหบทด้วยวิธีการยืมชื่อตัวละครที่ปรากฏในบทละครชาตรีร่วมสมัยเรื่องนางสิบสามนั้นคือการยืมข้ามเรื่องข้ามขนบจากวรรณกรรมดั้งเดิม กล่าวคือเมื่อเอ่ยชื่อเรื่องว่า “นางสิบสาม” ผู้อ่านหรือผู้ชมอาจคาดหวังเห็นการยืมชื่อตัวละครที่ใกล้เคียงกับวรรณกรรมดั้งเดิม “นางสิบสอง” แต่ในบทละครเรื่องนางสิบสามนี้กลับเป็นการยืมชื่อตัวละครที่ทำให้นึกไปถึงบทละครรำเรื่อง “อิเหนา” ซึ่งเป็นบทละครรำที่ว่ากันว่าเป็น “เรื่องใหญ่” ให้เล่นแบบละครรำของหลวงอย่างละครในเท่านั้น ห้ามมิให้นำมาเล่นในรูปแบบละครนอกหรือละครชาตรีซึ่งมีลักษณะเป็นการศิลปะการแสดงแบบพื้นบ้าน ซึ่งนับเป็นความกล้าหาญของประดิษฐ ประสาททอง ในการประพันธ์ครั้งนี้ จากการศึกษาปรากฏลักษณะสหบทด้วยกลวิธีการยืมชื่อตัวละครจากวรรณกรรมดั้งเดิมเรื่อง “อิเหนา” ได้แก่ ตัวละคร ระเด่น ระตู ประไหมสุหรี มะเดหวี ดังปรากฏในบทพระราชนิพนธ์ในรัชกาลที่ 2

1.3 การยืมชื่อเรื่อง

ลักษณะสหบทด้วยการยืมชื่อเรื่องจากวรรณกรรมดั้งเดิมนั้น นับว่าปรากฏชัดเจนที่สุด เพราะเป็นความตั้งใจของผู้ประพันธ์ที่ต้องการสร้างความแหวกแนว (defamiliarization) เพื่อสร้างความไม่คุ้นเคยให้กับสิ่งที่คุ้นเคย เพื่อกระตุ้นให้ผู้อ่านหรือผู้ชมเกิดการตั้งคำถามกับชุดประสบการณ์ที่ตนกำลังจะได้เสพ

- แก้วหน้าหมา เป็นการสหบทจากวรรณกรรมดั้งเดิมเรื่อง แก้วหน้าม้า
- นางสิบสาม เป็นการสหบทจากวรรณกรรมดั้งเดิมเรื่อง นางสิบสอง
- มโนรีย์ เป็นการสหบทจากวรรณกรรมดั้งเดิมเรื่อง นางมโนห์รา

จากการศึกษาพบว่าประดิษฐ ประสาททอง มักใช้การตั้งชื่อที่ใกล้เคียงกับชื่อเดิมหากแต่มีการเปลี่ยนพยางค์ท้ายไปแต่ยังคงเสียงพยัญชนะต้นเดิมไว้แต่เปลี่ยนสระหรือรูปสะกด

แก้วหน้าหมา เป็นคงเสียงพยัญชนะต้น “ม” ไว้ แต่เปลี่ยนรูปสะกดและความหมาย เปลี่ยนชนิดของสัตว์ที่ปรากฏในชื่อ

นางสิบสาม เป็นการคงเสียงพยัญชนะต้น “ส” ไว้ แต่เปลี่ยนสระ รูปสะกดและความหมายของตัวเลขจาก “สอง” เป็น “สาม”

มโนรีย์ เป็นการคงเสียงพยัญชนะต้น “ร” ไว้แต่เปลี่ยนสระ รูปสะกดและความหมาย

การยืมสหบทโดยการยืมชื่อเรื่องเช่นนี้ได้ช่วยส่งสารและสัญญะไปยังผู้อ่านหรือผู้ชมได้ทราบถึงประเภทของการแสดงที่น่าจะมีความตลกขบขันอันเกิดจากการล้อเลียนเสียดสี ซึ่งถือว่าเป็นคุณสมบัติหนึ่งของศิลปะการแสดงของไทยประเภทละครชาตรีมาตั้งแต่อดีตจนถึงปัจจุบัน

1.4 การยืมอนุภาค

ประคอง นิมมานเหมินท์ (2543) กล่าวว่า อนุภาค (motif) หมายถึงองค์ประกอบเล็ก ๆ ในนิทานที่มีลักษณะเด่นเป็น พิเศษซึ่งทำให้เกิดการจดจำและเล่าสืบทอดต่อ อนุภาคแบ่งได้เป็น 3 ประเภท

1. ตัวละคร ได้แก่ ตัวละครที่มีคุณสมบัติหรือลักษณะพิเศษ อาจเป็นคน สัตว์อมนุษย์ ต้นไม้ เช่น แม่มด ยักษ์ นางฟ้า กินรีแม่เลี้ยงใจร้าย คนหลังค่อม แมวพูดได้

2. วัตถุสิ่งของ ได้แก่วัตถุสิ่งของที่มีลักษณะพิเศษหรือแปลกผิดธรรมดาเช่น ตะเกียงวิเศษ ดาบวิเศษ ไม้เท้าวิเศษ

3. เหตุการณ์หรือพฤติกรรม ได้แก่ เหตุการณ์หรือ พฤติกรรมที่มีลักษณะพิเศษ เช่น การแปลงร่าง การสาปคนทั้งเมืองให้หลับ น้ำท่วม โลก นกประหลาดจับคนกิน

จากการศึกษาพบสหบทการยืมอนุภาคจากวรรณกรรมดั้งเดิมทั้ง 3 เรื่อง ดังนี้

ตารางที่ 2 ตารางเปรียบเทียบลักษณะสหบทการยืมอนุภาค

เรื่อง	อนุภาคตัวละคร	อนุภาควัตุสิ่งของ	อนุภาคเหตุการณ์ หรือ พฤติกรรม
แก้วหน้าหมา	√	√	√
นางสิบสาม	√		
มโนรีย์	√		√

จากตารางจะเห็นได้ว่าลักษณะสหบทการยืมอนุภาคที่ปรากฏร่วมกันมากที่สุดได้แก่การยืมอนุภาคตัวละครปรากฏ 3 เรื่อง รองลงมาได้แก่การยืมอนุภาคเหตุการณ์หรือพฤติกรรมปรากฏ 2 เรื่อง และลำดับสุดท้ายได้แก่การยืมอนุภาควัตุสิ่งของปรากฏ 1 เรื่อง

3. ลักษณะสหบทกับบริบททางสังคม

จากการศึกษาลักษณะสหบทกับบริบททางสังคมพบการสร้างสรรค์ที่สัมพันธ์กับสังคม 2 ด้าน ได้แก่ การเมืองไทย และด้านภาวะโลกร้อน

ลักษณะสหบทกับการเมืองไทย

ปัญหาการเมืองไทยในช่วงเวลาที่มีการสร้างสรรค์นั้นมีความร้อนแรงมาก เกิดความขัดแย้งทางความคิดของประชาชนไทยแบ่งออกเป็นสองฝ่าย แต่ละฝ่ายเกิดการตอบโต้กันจนนำไปสู่การใช้ความรุนแรง จนในที่สุดก็เกิดการรัฐประหารเกิดขึ้น ในสถานการณ์น่าจะส่งผลกระทบต่อตัวประดิษฐ ประสาททอง ไม่น้อยจึงได้นำมาเป็นสารหรือแนวคิดสำคัญปรากฏอยู่ในบทละครชาตรีร่วมสมัยทั้ง 3 เรื่อง จากการศึกษาพบแนวคิดเกี่ยวกับปัญหาการเมืองไทยที่ปรากฏในบทละครชาตรีกลุ่มตัวอย่าง 3 ประเด็น ดังนี้

ประชาธิปไตยตกร่อง

จากการศึกษาบทละครชาตรีของประดิษฐ ประสาททอง พบแนวคิดเรื่องประชาธิปไตยตกร่องปรากฏในบทละครเรื่องแก้วหน้าหมา กล่าวคือ ปมขัดแย้งหลักของเรื่องเกิดจาก เหตุแห่งวิกฤติฝนไม่ตกต้องตามฤดูกาลอันเกิดจาก “ดวงแก้วเจ็ดสีบนพานมณีแว่นฟ้า” พลัดตกร่องศิลา การจงใจใช้

คำว่า “พานมณีแว่นฟ้า” พลัดตกร่องศิลา ชวนให้เชื่อมโยงกับบริบทสังคมไทยที่เกิดการรัฐประหารในรัฐบาลของคุณยิ่งลักษณ์ ชินวัตร นายกรัฐมนตรี โดยพลเอกประยุทธ์ จันทร์โอชา ในนามคณะรักษาความสงบแห่งชาติ (คสช.) ซึ่งอาจเปรียบเทียบกับวิถีแห่งประชาธิปไตยไทยที่ไม่อาจเดินไปข้างหน้าได้ ไม่ได้ใช้วิถีแห่งรัฐสภาในการบริหารจัดการ แต่ต้องใช้อำนาจของ “ทหาร” เข้ามาควบคุมสถานการณ์ เหมือนกับ “แผ่นเสียงตกร่อง” ทั้งนี้เนื่องจาก “พานมณีแว่นฟ้า” น่าจะหมายถึง “พานแว่นฟ้า” อันเป็นสัญลักษณ์ของรัฐธรรมนูญหรืออำนาจการปกครองในระบบประชาธิปไตยของไทย

เมื่อพิจารณาการกำเนิดของตัวนางเอกคือ นางแก้วหน้าหมา ก็พบว่าไม่ได้กำเนิดมาโดยวิถีปกติ กล่าวคือ เมือง “กระบองถอก” มีดวงแก้วเจ็ดสีอยู่บนหอคอยกลางทะเลกรดเป็นสิ่งศักดิ์สิทธิ์ประจำเมือง ทำให้เมืองสว่างไสว ดินดำ น้ำชุ่ม ฝนตกต้องตามฤดูกาล ทำให้เมืองนี้อยู่ร่มเย็นเป็นสุขตลอดมา จนถึงรัชสมัยของ “ท้าวกระบองโต” มีพระมเหสีนามว่า “สนิมเขรอะ” มีพระโอรสสององค์นามว่า “กระบองบู้” และ “กระบองบาน” พระโอรสทั้งสององค์สู้รบกันเพื่อแย่งชิงบัลลังก์กันและพลาดท่าเสียทีสิ้นพระชนม์ในการสู้รบทั้งคู่ ผลจากการรบทำให้ดวงแก้วประจำเมืองร่วงหล่นจากพานที่ตั้งทำให้เมืองตกอยู่ในความมืดมิดตลอดมา ทำให้เกิดความเดือดร้อนแก่ประชาชนชาวเมือง ร้อนถึงพระอินทร์เล็งทิพย์เนตรลงมาสืบความดูก็พบว่าพระมเหสีสนิมเขรอะกำลังบวงสรวงขอประทานลูกเพื่อจะได้มาสืบราชสมบัติของเมืองกระบองถอกต่อไป พระอินทร์จึงประทานพระธิดาซึ่งมีหน้าเป็นหมามาให้มีนามว่ามณีสุนัขา ซึ่งนางมีนิสัยเอาแต่ใจตัวเอง หลงตัวเอง พอนางแก้วหรือมณีสุนัขาทราบว่าพระปลิ้นทองมีว่าววิเศษที่จะช่วยแก้ปัญหาวิกฤติได้ก็เข้าหาคิดจะแย่งชิงมาเป็นของตัว

ประวัติศาสตร์การเมืองไทยในความทรงจำ

บทละครชาตรีร่วมสมัยของประดิษฐ ประสาททอง เรื่องนางสิบสาม ได้ประพันธ์ขึ้น เพื่อนำเสนอแนวคิดเรื่องความพล่าเลือนเกี่ยวกับความทรงจำต่อเหตุการณ์โศกนาฏกรรมทางการเมืองในวาระครบรอบ 40 ปี เหตุการณ์ 6 ตุลาคม พ.ศ.2519 ดังข้อความว่า

เป็นบทละครชาตรีสร้างใหม่เรื่องที่ 2 ความตั้งใจคือเพื่อเล่นในเทศกาลละครกรุงเทพ 2559 ซึ่งตรงกับวาระ 40 ปี เหตุการณ์ 6 ตุลาคม 2519 แต่เทศกาลปีนั้นมีอันต้องยกเลิกก่อนถึงวันงานเพียงไม่กี่วันเนื่องด้วยการเสด็จสวรรคตของในหลวงรัชกาลที่ 9 ละครชาตรีเรื่องนี้จึงได้แสดงจริงในเทศกาลละครกรุงเทพ 2560

(ประดิษฐ ประสาททอง อ้างถึงใน นางสิบสาม, 2560)

ประดิษฐ ประสาททอง ได้นำเสนอสารนี้ผ่านทั้งโครงเรื่อง ตัวละคร และแนวคิดของเรื่อง กล่าวว่า เรื่องนี้เป็นการตามหาว่าใครคือคนที่ฆ่า “นางสิบสาม” โดยการตามหาของระเด่นรันตู ที่มีการให้การร่วมกับประไหมสุหรีและมเดหวี พระมเหสีทั้งสองที่ต่างให้การไปคนละทาง มีการพูดผ่านร่างทรงด้วย ในเรื่องจะเป็นการหักเหลี่ยมเชือนคมเปิดโปงว่าใครกันแน่คือฆาตกรตัวจริง...ซึ่งหากผู้อ่านไม่ได้ทราบถึงเจตนาของผู้ประพันธ์ว่าต้องการส่งสารถึงเหตุการณ์การฆ่าประชาชนที่ยังไม่มีผู้รับผิดชอบในเหตุการณ์ 6 ตุลาคม พ.ศ.2519 ผู้ชมก็ยังได้รับสารของเรื่องในเรื่องความเลอะเลือนของความทรงจำ อย่างไรก็ดีประดิษฐ เห็นว่าประวัติศาสตร์การเมืองไทยเหตุการณ์นี้สมควรอย่างยิ่งที่ต้องมีการนำมาเล่าต่อให้แก่คนรุ่นใหม่ได้รับรู้ หากแต่ยัง “เปิดช่อง” ให้คนรุ่นใหม่ใช้วิจารณญาณใน

การศึกษาค้นคว้าด้วยตนเองด้วย ไม่จำเป็นต้องเชื่อสารที่ตนนำเสนอผ่านบทละครชาตรีเรื่องนางสิบสามนี้ ดังความว่า

แรงบันดาลใจสำหรับบทละครเรื่องนี้ คือ หากประวัติศาสตร์ไม่ถูกบันทึก ไม่ถูกเผยแพร่ ไม่ถูกนำมาส่งต่อให้คนรุ่นหลังศึกษา เมื่อเวลาผ่านไปประวัติศาสตร์นั้นก็อาจจะพร่าเลือนเบือนบิดไปได้ สำหรับกรณีนี้ ถึงเวลาผ่านมาเพียง 40 ปี และบุคคลที่เกี่ยวข้องยังมีชีวิตอยู่เป็นส่วนมาก แต่การรับรู้ของคนรุ่นปัจจุบันกลับมีอย่างจำกัดและคลุมเครือ รวมทั้งอาจถูกบิดเบือนโดยคนบางกลุ่มเพื่อกลบฝังความผิด หรือสร้างความทรงจำใหม่ที่ห่างไกลจากข้อเท็จจริงออกไปทุกที ขณะเดียวกันบทละครยังเสนอทางเลือกให้แก่คนปัจจุบันที่จะสอดส่องค้นคว้า บันทึก และเผยแพร่ตามความพร้อมทางเทคโนโลยีในปัจจุบัน แต่ก็ไม่วายจิกกัดวงการสื่อในวันนี้อีกว่า “ใครเขาแคร์ความจริง เขาแคร์ยอดวิวต่างหาก” (ประดิษฐ ประสาททอง อ้างถึงใน นางสิบสาม, 2560)

ความขัดแย้งทางการเมืองอันเกิดจากการขาดวิจารณญาณในการรับข่าวสาร

การรู้เท่าทันสื่อ (Media Literacy) นับเป็นทักษะสำคัญในยุคที่ข้อมูลข่าวสารล้นตามสื่อต่าง ๆ โดยเฉพาะในสื่อสังคมออนไลน์ ทั้งนี้เพราะการใช้วิจารณญาณในการเสพข่าวสารจะช่วยทำให้เกิดความเข้าใจที่แท้จริง ไม่ก่อให้เกิดความขัดแย้งทั้งระดับปัจเจกบุคคลหรือระดับสังคมได้

สำหรับเหตุการณ์ทางการเมืองที่เกิดจากความขัดแย้งของกลุ่มที่เห็นต่าง มีการสร้างข่าวเท็จเพื่อหวังผลให้เกิดการยุยงนำไปสู่การใช้ความรุนแรงระหว่างกลุ่มประชาชนด้วยกัน นับว่าอันตรายต่อสังคมอย่างยิ่ง จากการศึกษาบทละครชาตรีร่วมสมัยของประดิษฐ ประสาททอง พบการนำเสนอแนวคิดเรื่องความขัดแย้งทางเมืองอันเกิดจากการขาดวิจารณญาณในการรับข่าวสารปรากฏในบทละครเรื่องมโนรีย์

3.2.2 ภาวะโลกร้อน

วิกฤตสภาพภูมิอากาศ (Climate Crisis) นับว่าเป็นปัญหาสำคัญที่ทุกฝ่ายต่างให้ความสนใจและตระหนักถึงความสำคัญ เป็นสภาพที่ก๊าซเรือนกระจกที่ห่มคลุมโลกกักเก็บความร้อนจากดวงอาทิตย์ไว้บนโลก ทำให้เกิดภาวะโลกร้อนและการเปลี่ยนแปลงสภาพภูมิอากาศ ซึ่งในปัจจุบันภาวะโลกร้อนกำลังเกิดขึ้นเร็วมากกว่าครั้งใดที่เคยมีการบันทึกในประวัติศาสตร์ นักวรรณกรรมได้ให้ความสำคัญกับปัญหาดังกล่าวเช่นกันและมองว่ามนุษย์มีส่วนสำคัญที่ทำลายธรรมชาติจนทำให้โลกเสียสมดุลอันเป็นสาเหตุหนึ่งของวิกฤติสภาพภูมิอากาศดังกล่าว

ประดิษฐ ประสาททอง (2566) ได้ให้สัมภาษณ์ว่า แนวคิดสำคัญของการสร้างสรรค์บทละครชาตรีร่วมสมัยเรื่องมโนรีย์หนึ่ง นอกจากประเด็นการเสียดสีล้อเลียนการเมืองไทยก็คือการต้องการพูดถึงประเด็นการเอาคืนของธรรมชาติ กล่าวคือ ในการสร้างโครงเรื่องได้กำหนดให้ตัวละครเป็น 2 ฝั่งคือฝั่งตัวแทนมนุษย์และฝั่งตัวแทนธรรมชาติ กล่าวคือตัวแทนฝั่งมนุษย์ได้แก่ตัวละครในเมืองอัคคี ส่วนตัวแทนของธรรมชาติ ได้แก่ นางมโนรีย์ การนำเสนอแนวคิดเรื่องภาวะโลกร้อนเช่นนี้สอดคล้องกับงานแนวคิด Ecocriticism อันเป็นแนวคิดและทฤษฎีที่ให้ความสนใจศึกษาธรรมชาติและสิ่งแวดล้อมโดยเฉพาะในการศึกษาวรรณกรรม แนวคิดดังกล่าวเป็นแนวคิดที่ใช้ฐานความรู้ด้านนิเวศวิทยา (Ecology) และแนวคิดสิ่งแวดล้อมนิยม (Environmentalism) มาเป็นพื้นฐานในการศึกษา Ecocriticism เป็นวาทกรรมหนึ่งที่ให้ความหมายและสร้างความรู้ใหม่ในการศึกษาความสัมพันธ์ระหว่างมนุษย์กับธรรมชาติและสิ่งแวดล้อมที่ปรากฏในวรรณคดี (มานิตย์ โศกค้อ, 2557)

สรุปและอภิปรายผล

จากการศึกษาลักษณะการสร้างสรรค์บทละครชาตรีร่วมสมัยของประดิษฐ ประสาททอง ทั้งสามเรื่องพบว่ามีลักษณะของการสหบทประเภทแรกได้แก่ สัมพันธบทแนวนอน (Horizontal Intertextuality) เนื่องจากเป็นการสร้างสรรค์ใหม่โดยศิลปินประเภทเดียวกัน มีการยืมโครงเรื่องปรากฏ 1 เรื่องคือแก้วหน้าหมาที่ยืมโครงเรื่องจากแก้วหน้าม้า การยืมชื่อตัวละคร ปรากฏการยืมชื่อตัวละครจากบทละครดั้งเดิมทั้ง 3 เรื่อง การยืมชื่อเรื่อง ปรากฏการยืมชื่อตัวละครจากบทละครดั้งเดิมทั้ง 3 เรื่อง เป็นความตั้งใจของผู้ประพันธ์ที่ต้องการสร้างความแหวกแนว (defamiliarization) และการยืมอนุภาค ปรากฏร่วมกันมากที่สุดได้แก่การยืมอนุภาคตัวละครปรากฏ 3 เรื่อง รองลงมาได้แก่การยืมอนุภาคเหตุการณ์หรือพฤติกรรมปรากฏ 2 เรื่อง และลำดับสุดท้ายได้แก่การยืมอนุภาควัตถุสิ่งของปรากฏ 1 เรื่อง ลักษณะสหบทจากวรรณกรรมดั้งเดิมเช่นนี้ ประดิษฐ ประสาททอง นิยมนำตัวบทเดิมมาต่อยอดในลักษณะของการยั่วล้อเสียดสี ด้วยกลวิธีการทำให้แปลกเพื่อสร้างความไม่คุ้นเคยให้กับสิ่งที่คุ้นเคย นับเป็นกลวิธีของศิลปะการแสดงสมัยใหม่ที่ตัวศิลปินได้เพิ่มเติมต่อยอดจากวรรณกรรมบทละครชาตรีดั้งเดิม

ละครชาตรีร่วมสมัยผลงานของประดิษฐ ประสาททอง เป็นการผสมผสานทั้งขนบการแสดงเดิมและการแต่งบทใหม่ให้สื่อสารกับสังคมร่วมสมัย (ประดิษฐ ประสาททอง, 2561) มีการนำศิลปะการแสดงแบบดั้งเดิมมาผสมผสานกับรูปแบบการแสดงร่วมสมัยแบบตะวันตก เป็นการสร้างสรรค์แนวลูกผสม (Hybridity) มีองค์ประกอบของการแสดงที่เห็นถึงการผสมผสานระหว่างความเป็นท้องถิ่นและลักษณะของวัฒนธรรมต่างชาติจนนำไปสู่การแสดงรูปแบบใหม่

จากการศึกษาลักษณะการสร้างสรรค์บทละครชาตรีร่วมสมัยของประดิษฐ ประสาททอง ทำให้เห็นลักษณะการสร้างสรรค์ตัวบทใหม่โดยสหบทกับตัวบทวรรณกรรมดั้งเดิม ด้วยการยืมองค์ประกอบทางวรรณกรรมของบทละครชาตรีและบทละครรำดั้งเดิม โดยผสมผสานทั้งความเก่าและความใหม่พยายามอนุรักษ์ขนบของละครชาตรีทั้งทางหลวงและทางพื้นบ้าน ในขณะเดียวกันก็ใช้วิธีคิดสร้างสรรค์แบบตะวันตกในการทดลองสร้างตัวบทใหม่จากการตีความเรื่องเก่าด้วยมุมมองใหม่ การสอดแทรกแนวคิดเชิงวิพากษ์สังคมผ่านรูปแบบวรรณกรรมยั่วล้อเสียดสี เมื่อได้เสพผู้อ่านหรือผู้ชมจะยังได้รับอรรถรสในด้านความตลกสนุกสนานจากบทตลกและบทบริภาษอันถือเป็นจุดเด่นของบทละครชาตรี แต่เมื่อได้พินิจพิเคราะห์อย่างลึกซึ้งและตีความ “สัญญะ” ต่าง ๆ ที่ ประดิษฐ ประสาททอง ได้ซ่อนและเผยให้เห็นเป็นระยะ ๆ ในบทละครก็จะสามารถเข้าใจแนวคิดสำคัญที่ผู้ประพันธ์ต้องการสื่อไปยังผู้อ่านได้อย่างชัดเจน

เมื่อพิจารณาลักษณะการสร้างสรรค์ละครชาตรีร่วมสมัยของประดิษฐ ประสาททอง กับบริบทการสร้างสรรค์ละครชาตรีกลุ่มสถาบันซึ่งเป็นกลุ่มเป้าหมายหลักที่ประดิษฐ ประสาททอง ต้องการสื่อสาร จะเห็นได้ว่าการสร้างสรรค์ละครชาตรีในกลุ่มดังกล่าวเป็นแต่เพียงการสร้างใหม่ โดยเลียนแบบจากงานดั้งเดิม แม้จะเป็นการอนุรักษ์แต่ยังไม่สามารถต่อยอดได้ ความพยายามทดลองสร้างสรรค์ละครชาตรีร่วมสมัยของประดิษฐ ประสาททอง ทั้งสามเรื่องนับเป็นความกล้าสร้างสรรค์เนื้อหาใหม่โดยนำลักษณะของละครตะวันตกเข้ามาผสมผสานกับรากขนบเดิม นับได้ว่าเป็นการสร้างทางเลือกใหม่ให้แก่ศิลปินร่วมสมัยท่านอื่น ๆ ได้กล้าออกจากกรอบความคิดเดิมและยังถือเป็นการช่วยทำ

ให้ละครชาตรีซึ่งเป็นศิลปะละครรำที่เก่าแก่ที่สุดของไทยยังคงเกิดการพัฒนาปรับตัวและสื่อสารกับสังคมร่วมสมัยได้ต่อไป

กิตติกรรมประกาศ

บทความวิจัยนี้เป็นส่วนหนึ่งของโครงการวิจัยเรื่อง “บทละครชาตรีร่วมสมัยของประดิษฐ ประสาททอง: ลักษณะการสร้างสรรค์และกลวิธีการสร้างอารมณ์ขัน” ได้รับทุนอุดหนุนการผลิตผลงานการวิจัยจากคณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยบูรพา ประจำปีงบประมาณ พ.ศ.2563 ผู้วิจัยต้องขอขอบคุณมา ณ โอกาสนี้

รายการอ้างอิง

กาญจนา แก้วเทพ. (2552). สัมพันธบท (Intertexuality): เหล้าเก่าในขวดใหม่ ในการสื่อสารศึกษา. *วารสารนิเทศศาสตร์. 27*(2). 1-29.

สารานุกรมไทยฉบับเยาวชน โดยพระราชประสงค์ในพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว. (2547). *สารานุกรมไทยสำหรับเยาวชน โดยพระราชประสงค์ในพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว.* (เล่มที่ 23). กรุงเทพฯ: อาคารโครงการสารานุกรมไทยฯ.

ตรีศิลป์ บุญขจร. (2549). *ด้วยแสงแห่งวรรณคดีเปรียบเทียบ วรรณคดีเปรียบเทียบ: กระบวนทัศน์และวิธีการ*. กรุงเทพฯ: จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

ธีรา สุขสวัสดิ์ ณ อยุธยา. (2548). สัมพันธบท (Intertextuality) ในฐานะวิธีการหนึ่งของวรรณคดีวิจารณ์. *มนุษยศาสตร์สาร. 6*(1). 1-13.

_____. (2548). นางกากี. *วารสารมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏอุบลราชธานี. 9*(1).

ประคอง นิมมานเหมินท์. (2543). *นิทานพื้นบ้านศึกษา*. (พิมพ์ครั้งที่ 3). กรุงเทพฯ: โครงการเผยแพร่ผลงานวิชาการ คณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

ประดิษฐ ประสาททอง. (2558). *บทละครเรื่องแก้วหน้าหมา*. อัดสำเนา.

_____. (2560). *บทละครเรื่องนางสิบสาม*. อัดสำเนา.

_____. (2561). *บทละครเรื่องมโนรีย์*. อัดสำเนา.

มานิตย์ โศกค้อ. (2557). วาทกรรมธรรมชาติและสิ่งแวดล้อมกับการต่อสู้และการต่อรองเชิงอำนาจ : กรณีศึกษากลอนลำของวีระพงษ์ วงศ์ศิลป์. *วารสารวิชาการแพรวากาฬสินธุ์ มหาวิทยาลัยราชภัฏกาฬสินธุ์ 1*(1), 31-52.

มนตรี ตราโมท. (2497). *การละเล่นของไทย*. กรุงเทพฯ: กรมศิลปากร.

วินัย ภู่ระหงษ์. (2520). *พระสุธน-นางมโนราห์ : การศึกษาเปรียบเทียบที่มาและความสัมพันธ์ระหว่างฉบับต่าง ๆ*. จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

สวภา เวชสุรักษ์. (2561). “ผลงานวิจัยการสร้างสรรค์ละครชาตรีเครื่องใหญ่เรื่อง กากี ตอนพญาครุฑลักนางกากี. *วารสารมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์มหาวิทยาลัยราชภัฏอุบลราชธานี. 9*(1), 238-253

สุรพล วิรุฬห์รักษ์. (2563). *ละครชาตรี : ภาษาและวัฒนธรรมไทยในอนาคต. การประชุมวิชาการเรื่อง “ละครชาตรี : ภาษาและวัฒนธรรมไทยในอนาคต”*. สำนักศิลปกรรมร่วมกับวิทยาลัยนาฏศิลปอ่างทอง.

Sukanya Sompiboon. (2012). *The Reinvention of Thai Traditional-Popular Theatre: Contemporary Likay Praxis*. University of Exeter as a thesis for the degree of Doctor of Philosophy in Drama.

CHINESE YAO AND THAI IU MIEN PERFORMING ARTS MANAGEMENT INTO DIGITAL LEARNING CENTRE DESIGN

Li Xuanle[1] Manus Kaewbucha[2]

Abstract

The Yao are the most widely distributed ethnic minority in southern China, and their performing arts gradually faded away after they migrated from China to Thailand. This research focus on to investigative and inscription the Chinese Yao and Thai Iu Mien Performing Arts as ethnic's music heritage on Chinese-Thai and theirs cultural significances values to design the program of Yao Performing Arts as ethnic's dance and music on digital learning centre disseminations. The researcher combined qualitative, fieldwork with ICOMOS and adapt to ICOM and comparative study of the performing arts. Research findings as in China in Jianghua and Jinxiu on music and rite Setting the Table, Inviting Guests, Finding Guests, Congratulating the Ancestral Statue, Welcoming the Guests, Opening the Gate, Making the Bed and music instrument including blowing tube, Suona, drums, cymbals, gongs and long drum. Thai Iu Mien wedding songs included Invitation to ancestors' worship, greeting, eating, dinning, Welcoming the bride, coming, welcome, homing, blessing and Tray dance with music instruments Jayat, Dzoe Chao Jae and Bo Mang. The learning centre designing were Yao-Iu Mien Ethnographic Museum the image of the digital learning centre program of INHOUSE-OUTREACH as Building, Displays, Artifacts specimen, Events, Orientations, People, Shop-café - Toilets, Yao's Souvenir Products Handbook as well.

Keywords: Yao Performing Arts Managing, Digital Learning Centre Design

[1] Li Xuanle, Ph.D. Candidate Student, Fine and Applied Arts Management, Faculty of Fine and Applied Arts, BangkokThonburi University, lixuanle24@gmail.com

[2] Advisor, Manus Kaewbucha, Faculty of Music and Faculty of Fine and Applied Arts, BangkokThonburi University. keawmanus@gmail.com
Receive 20/02/67, Revise 28/05/67, Accept 31/05/67

1. Background and Significance

The Yao are the most widely distributed ethnic minority in southern China, mainly in the regions of Guangxi, Hunan, Guangdong and Yunnan. However, as the economy grows, more and more Yao people are choosing to move to the more prosperous cities, leaving mostly the elderly and children in their homeland. In the last century, some Iu Mien continued their south-bound course, finally fanning throughout the foothills of northern Vietnam, Laos, and Thailand. The Yao or Iu Mien in Thailand keep their history and culture alive through a magnificent oral tradition.

Yao ethnic in China, Yao ethnic performing arts has many different types of tunes and distinctive features. For example, there are more than 100 types of songs in Jianghua, all of which can be dubbed with Suona and other instruments. Yao ethnic young men and women express their love and affection through music and dance.

The Thai Yao are mainly Mien-speaking Panyao, who migrated to Thailand from the Panyao branch in China that calls itself "Iu Mien". (Yu Shijie, 1992) Currently, the Yao ethnic group is settled in 10 provinces in northern Thailand, including Chiang Mai, Chiang Rai, Phayao, Lampang, Kanchanaburi, Nang, Sukhothai, Ta and Chachoengsao. So Iu Mien ethnic group which important focus on field study at Chiang Rai.

Victoria Vorreite (2022) who writing the book on Song of Memory showed that the Yao or Iu Mien in Thailand keep their history and culture alive through a magnificent oral tradition. The 14th and 15th centuries were witness to gradual Iu Mien migrations that spread into southern China provinces now known as Hunan, Guizhou, Guangxi, Guangdong, and Yunnan which remains the home of the majority. Some Iu Mien continued their south-bound course, finally fanning throughout the foothills of northern Vietnam, Laos, and Thailand. (Vorreiter Vitoria, 2022)

According to through researcher mostly study Yao in China and so cultural significant value which inspiring to more knowledge in Thailand for fulfil the coherence of Yao.

Current Problems:

1. Yao people are gradually assimilated and Yao Performing Arts as ethnic's music are mostly fade out from inherited.

2. There is a lack of research data on comparative analyses of Thai Iu Mien and Chinese Yao performing arts to determine the extent of the loss of traditional performing arts during the Yao migration process.

3. Lacking in implementation for Yao Ethnic’s performing arts form learning centre disseminations.

2. Research Purposes

1. To investigative and inscription, the Chinese Yao and Thai Iu Mien Performing Arts as ethnic's music heritage on Chinese-Thai and theirs cultural significances values.

2. To design the program of Yao Performing Arts on digital learning centre disseminations.

Scope of Study:

China: Jianghua Yao Autonomous County, Yongzhou City, Hunan Province Shibajia Distric, Jinxiu Yao Autonomous County, Guangxi Provincet

Thailand: Ban Huai Chang Lot, Chokchai Sub-district, Doi Luang District, Chiang Rai Province

Scope of Content: The Yao ethnic's Performing Arts as ethnic's music heritage on Chinese -Thai Yao's Music survey recording as 1) Yao's dressing as clothes suite and ornament details/scales 2) Ethnic musical instruments details/scales 3) Yao Long-Drum Music 4) Tradition Yao Festival 5) Wedding Celebrations. Then, analyzing and classifying characteristic on coherences form of Yao Performing Arts as ethnic's music heritage of Chinese and Thai. Creating the program of Yao performing arts into digital learning centre disseminations.

Scope of Time:

Table 1 Area and Time of the Researcher's Fieldwork

Area	Time
Jianghua Yao Autonomous County, Yongzhou City, Hunan Province, China	18 September-22 September 2023
Ban Huai Chang Lot, Chokchai Sub-district, Doi Luang District, Chiang Rai Province, Thailand	10 August-14 August 2023

Cited: Researcher recorded

3. Research Questions

1. How to investigation the initial form through the living heritage of Yao performing arts as ethnic's music on Chinese and Thai.

2. What kind of digital learning centre disseminations needs to be created to show off the Yao Performing Arts as ethnic's music heritage.

4. Research Methodology

This qualitative research and creative art designing on performing arts museology which applying UNESCO organization on surveying including literature review an investigation on Chinese Yao and Thai Iu Mien.

5. Conceptual Framework

This paper focuses on the study of Performing Arts as ethnic's music in the intangible cultural heritage of the Yao people and its application to the tourism industry. The management approach adopted is mainly derived from the Heritage Quality Management (HQM) by ICCROM, International Council of Museums (ICOM) and Learning Centre Disseminations. The specific conceptual framework is shown in the table below.

Learning Centre as Museum Role Facilitation.

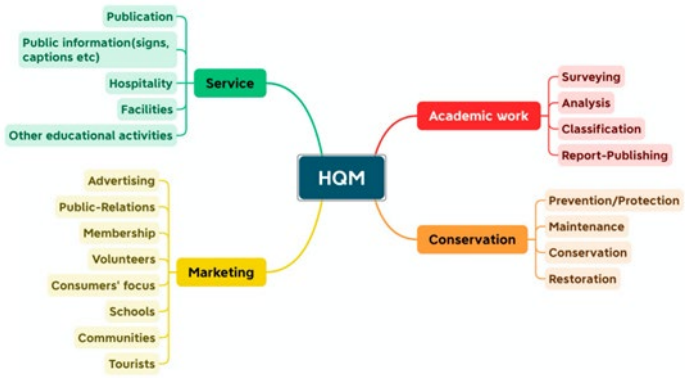


Figure 1 Heritage Quality Management
Cited: Researcher Designed after Manus Kaewbucha Diagram

6. Literature and Related Resources

1. Literature on UNESCO Performing Arts

The performing arts range from vocal and instrumental music, dance and theatre to pantomime, sung verse and beyond. Many forms of performing arts are under threat today. As cultural practices become standardized, many traditional practices are abandoned. Even in cases where they become more popular, only certain expressions may benefit while others suffer. (UNESCO, 2009)

China Yao, in their daily lives, the Yao people often use songs instead of words. For this reason, Yao people learn to sing since they are young. Every year on New Year's Eve, the elders of the Yao family teach their younger generation to sing. (Zheng Hui, 2011)

Thai, Yao Iu Mien cultural life: Victoria Vorreiter, author of songs of memory, argues: The Iu Mien keep their history and culture alive through a magnificent oral tradition. They record their history in song and pass it on from generation to generation.

And a primary objective for managing heritage is to communicate its significance and need for its conservation to its host community and to visitors. (ICOMOS, 1999)

2. Related Resources

Learning Centre Role: researcher Abungu clearly states that "the museum of the 21st century is positioned to explore lea Zrning and to learn through discovery. (Roy Hawkey, Li Yuanhang & Qin Dan, 2009) Researcher on the other hand, argues that museums, as effective extensions of the classroom, composite carriers of the curriculum, and ideal venues for learning, are indispensable to school education, and organizing and implementing public learning will be the social responsibility of museums in the future.

7. Process of Methodology

According to the research purpose of the article, (a) the researcher is divided into research on cultural significances values and learning centre program designing. (b) research purpose 1 focuses on the history and present time of the Yao people. adopting the Literature Research Literature (c) Research Method is adopted to study the history of the Yao, to find out the relationship between the Yao in China and Thailand. Finally, Comparative Research Method was adopted to study Yao-Iu Mien History and Performing Arts (Music).

A Diagram of Learning Centre Facilitation Communication in theory and practice", which design a Chinese Yao and Thai Iu Mien Performing Arts Learning Centre Program.

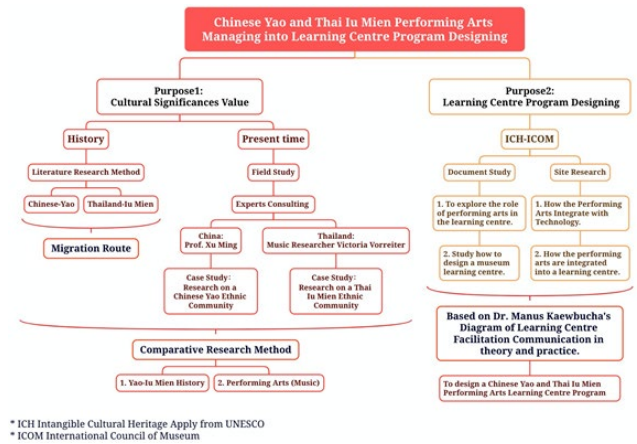


Figure 2 Process of Methodology
Cited: Researcher's Self Drawing Idea

8. Expected Benefits

1. Permanents documents of Yao Performing Arts as ethnic's music heritage on Chinese-Thai and theirs cultural significances values.

2. The program's aspect of digital learning centre disseminations details for Yao Performing Arts as ethnic's music heritage to public.

9. Finding

1. The History of Chinese Yao and Thai Iu Mien from the Purpose finding as investigative and inscription the Chinese Yao and Thai Iu Mien Performing Arts as ethnic's music heritage on Chinese-Thai and theirs cultural significances values.

Yao in the harsh survival of the habitat lasted up to one thousand seven hundred and eighty years of the long road of national migration. At the end of the Ming Dynasty and the beginning of the Qing Dynasty, a part of the Yao people moved to Yunnan and Guizhou from Guangdong and Guangxi, presenting the typical characteristics of "large dispersion and small settlement". About 180 years ago, some Yao people entered the mountainous areas of northern Thailand from Guangxi and Yunnan in China via Vietnam, Laos, Myanmar and Thailand nowadays.

Figure 3 The Yao Ethnic Migration Route
Cited: Researcher adapted

2. Cultural Significance

Aesthetic value means music. Also, it is defined in the Guidelines to the Burra Charter: Cultural Significance (ICOMOS, 1988) as: Aesthetic value includes aspects of Sensory perception for which criteria can and should be stated. Such criteria may

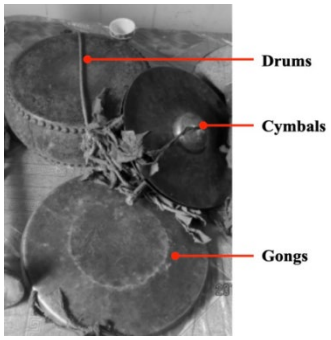
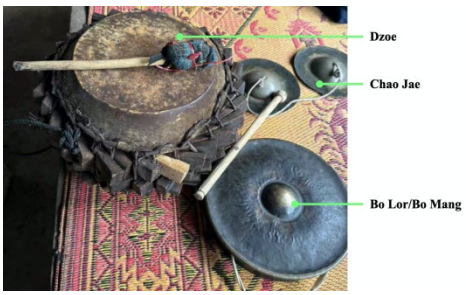
include consideration of the national intangible cultural heritage of the Yao people in the category of performing arts includes polyphonic folk songs.

The researcher will compare and analyze the three sections of musical instruments, music of the Chinese Yao and Thai Iu Mien Performing Arts.

a) Musical Instrument: The traditional wedding instruments of the Yao people in China mainly contain wind instruments: blowing tube and Suona, the main instrument is Suona (two pieces of son and mother), and other traditional ceremonies will include lusheng, a wind instrument. The use of Suona music wedding ceremony occasions of the Pan Yao people has given the Suona instrument a unique function, acting as the role of the master of ceremonies, and the music in the ceremony has a language, these characteristics are rooted in the social needs of the Pan Yao people, that is, the symbolic needs of the wedding activities and people's spiritual activities of the appreciation of the beauty of the demand. The use of Suona music wedding ceremony occasions of the Pan Yao people, the Suona instrument is given a unique function, as the role of the master of ceremonies, the music in the ceremony has a language, these features are rooted in the Pan Yao people's social needs, that is, the symbolic demand for wedding activities and people's spiritual activities to appreciate the beauty of the demand.

b) Music, Thai Iu Mien Rite: The researcher's field study in Doi Luang District, Chiang Rai Province, Thailand, found that no one among the Yao people in Thailand uses the blowing tube to play, but in specific rituals, they will use the bullhorn to play. The Suona of Iu Mien in Thailand has many similarities with the Chinese Yao in terms of shape and playing techniques, with seven holes on the top and one on the bottom. The Suona of Thailand's You Mian Yao has many similarities with the Chinese Yao in terms of its shape and playing techniques, with seven holes at the top and one hole at the bottom. According to the researcher's on-site interviews, some Suona instruments were acquired from the Han Chinese region. The percussion instruments consist of gongs, drums and cymbals, which are mainly used to accompany the Suona, and the drums have different forms according to the Yao lineage, such as yellow clay drums, long drums, copper drums, and so on. The traditional wedding instruments of the Iu Mien in Thailand are mainly gongs, drums, cymbals, and Suona, with the addition of a ling and a cow horn for other rituals.

Table 2 Chinese Yao and Thai Iu Mien Wedding Musical Instruments

	China		Thailand
Site	Huangdong Yao Township, Hezhou City, Guangxi Province		Huai Chang rot, Doi Luang District, Chiang Rai Province
Wind Instruments	Blowing Tube	Suona	Jayat
Percussion Instruments			

Cited: Researcher recorded

c) Music, Chinese Rite

Yao music cultural rite on the wedding music alone has nearly 30 Suona tunes throughout the wedding, for example, in the Pan Yao of the Shibajia area of the Jinxiu Yao Autonomous County in Guangxi, where the wedding procedure usually lasts for three days. There are 30 Suona tunes in the wedding ceremony of Jinxiu Shibajia, of which 3 tunes have been lost. Each of these tunes has its own specific occasions for use. For example, "Setting the Table", "Inviting Guests", "Finding Guests", "Congratulating the Ancestral Statue", "Welcoming the Guests", "Opening the Gate", "Making the Bed" and so on. And Panyao's wedding ceremony as name and song meaning including below table.

Table 3 Panyao's wedding ceremony features Suona tunes and plaques

Name of the Song	Meaning of the Song
Setting the Table	The host prepares for the meal before the guests arrive.
Invite the Guest	Play when guests arrive.
Seeking Guests	The host arranges for the guests to be seated at the table.
Sitting Around the Table	The guests are seated around the table.
Anwei Song	After the guest sits down, please reassure them and wait patiently.
Drinking Tea Starter	The host brings tea, tobacco, and alcohol; Offering tea and cigarettes to the wedding procession.
Zeal	Guests happily drinking and eating.
Hecaixiang Song	Compliments to the host family for their hospitality.
New Release	Indicates the mood of the crowd on a wedding occasion.
Without Mishap	It means peace and quiet during the wedding.
The Eight-Panel Song	Indicates the hilarity of the wedding process.
Drink Slowly	Remind the guests not to drink too fast.
Advise the Gentleman	Advise the guests to pay attention to their manners and manners when they are drinking.
The Table Collection Song	After the meal, the guests leave.
The Statue of the Ancestor	Ancestor worship; with the Taoist priest (the priest wears a red scarf and carries a bamboo sheath, and recites scriptures at the ancestral hall of the host family to bless the banquet).
Welcome Song	Blowing when receiving the bride.

Cited: Researcher adapted after Ding Mengxi

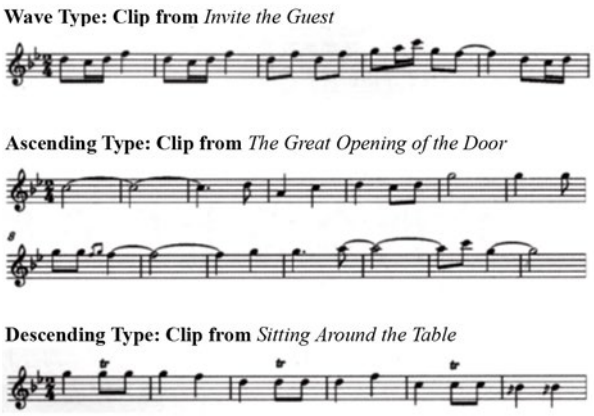


Figure 4 Chinese Yao Ethnic Wedding Suona Melody Trend

Cited: Researcher Notated after Ding Mengxi

According to the researcher investigated to Huai Chang lot, Doi Luang District on Chiang Rai Province on August 11, 2023 find that Iu Mien music are two types of combinations of Iu Mien bands in Thailand: a band accompanied by four instruments, usually a Suona, a drums, a gong, and cymbals, which is played at wedding ceremonies and is accompanied by a priest chanting a blessing at the large three-day wedding ceremony, and a band accompanied by six instruments, consisting of a Suona, a drum, a gong, cymbals, a cow horn, and a Ling, which is played at New Year's Day and funerals, and accompanied by chants. performed and accompanied by chants, usually sung by Ling ringer. The music is limited to three important ceremonies: weddings, funerals, and New Year's Day, and fewer songs are performed. The artists are generally older and their main occupation is farming. They wear Iu Mien costumes when performing the rituals.

Example wedding ceremony and songs playing.

Figure 5 Thai Iu Mien Ethnic Wedding rite songs
Cited: Designed by Researcher

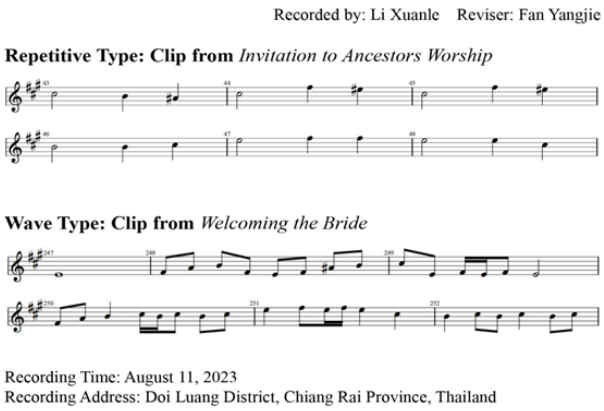


Figure 6 Thai Iu Mien Wedding rite on Huai Chang lot sub district
Cited: Notated by Researcher

Wedding song ceremony details: The number of Suona tunes for traditional wedding customs in Iu Mien, Thailand is relatively small, and in the case of the Yao ethnic group in Huai Chang lot Sub - district, Doi Luang District, Chiang Rai Province, interviewed by the researcher, there are three main tunes: "Invitation to Ancestors Worship", "Welcoming the Bride" and "Tray Dance". The song "Invitation to Ancestors" is divided into three parts, namely, greeting the ancestors, inviting the ancestors to eating, and ancestors dining. The song "Welcome the Bride" is divided into four parts, namely, the bride coming, welcome the bride, the bride enters the house and bless the wedding couple. Tray Dance has only one part, which is played when the bride and groom offer tea to their parents. There are very few inheritors of the Iu Mien Suona in Thailand, and it is usually played by the clan's masters, so the chain of transmission is basically broken. The researcher recorded only one of the masters of the Yao tribe who can still play.

Figure 7 Thai Iu Mien Band Playing
Cited: Researchers recorded in the Huai Chang lot, Doi Luang District, Chiang Rai Province

Yao and Iu Mien music comparison: Comparing the music of the Chinese Yao and Thai Iu Mien, researchers have found that large Chinese and Thai Yao wedding ceremonies last for three days, but nowadays more Yao people who hold traditional wedding ceremonies choose a simple one-day wedding ceremony. In terms of Suona repertoire, the wedding songs of the Chinese Yao are richer and more inherited than those of the Thai Yao. In terms of the band, the Chinese Yao have one more Suona player than the Thai Iu Mien, and have a full-time band, while the Thai have more part-time bands. The artists have a high degree of freedom in their playing. Moreover, Suona music is still mainly passed down by oral singing, and there are few written records.

Table 4 A Comparison of Chinese Yao and Thai Iu Mien Wedding Music

Wedding Content		China	Thailand
The Same	Duration of the Event	1/3 Days	
	Performance Freedom of Performers	Highly Freedom	
	Drumbeats	Tend to be in 4/4 Time	
	Decorative Note	Many	
	Music Content	Ancestor Worship	
	Inheritance Methods	Oral Singing and Few Written Records	
The Differents	Wedding Songs	Rich and Strong Inheritance	Poor and weak inheritance
	Suona Player	2 people	1 people
	Band	Full-Time	Part-Time
	Melodic Trends	Wave Type, Ascending Type and Descending type	Wave and Repetitive Types

Cited: Researcher Recorded

3. Learning Centre Program Designing

To design the program of Yao Performing Arts as ethnic's music on digital learning centre disseminations.

In which researcher designing as logo and Program of Learning Centre as below.

Figure 8 Learning centre logo and poster

Cited: Designed by Researcher

The New Museum that Served not merely the basal function of the display of wealth or power or privilege, but also as places of study This note of the dual function of collections as places of study and places of display was inherited, both as a justification and as dimmer, by the earliest public museums.

The researcher designed learning centre facilitation Communication in Theory and Practice based on ICOM's definition of a museum and on the findings of the researcher Manus Kaewbucha's theoretical model of a museum. Based on this model, the researcher designed the *logo* of the learning centre and The Image of the Digital Learning Centre Program, including the design of the learning centre *mascot* and *posters*, the design of the learning centre's interior (Displays, Artifacts Specimens and Events) and the design of the Outreach (Buildings, Orientation, People, Shop/Cafe Toilets and Yao's Souvenir Products Handbook). Researcher expanding above diagram into the table below.

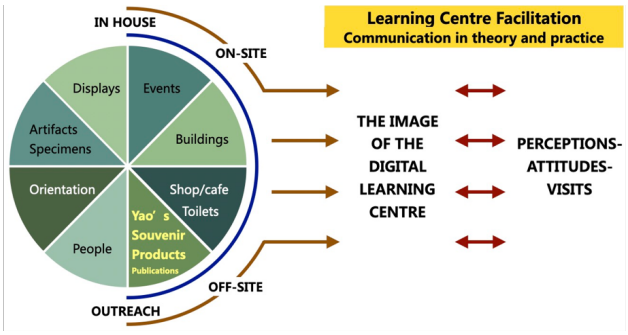


Figure 9 From diagram of ICOM Learning Centre as Museum Role Facilitation
Cited: Researcher designed after Manus Kaewbucha diagram

Learning Centre program Designing, expanding from Figure 2 the procedure of site investigator's, in 10 keywords finding as 1) Yao's dressing suite, ornaments details, scale 2) Yao's musical instruments details, scales 3) Accessory of dance and music 4) Yao Long-Drum music 5) Tradition Yao Festival 6) Day of Harvest Celebration 7) Housewarming 8) Wedding Celebrations 9) Yao's believe and norm of music and theirs cultural significances. and then researcher designing in the Method of Designing Interpretation which mix together ***ICOM role: Learning Centre Facilitation Communication in theory and practice*** that expanding into Table 5 below.

For example, on above Figure 9 The ***In house*** contains 3 sections. The Displays area serves as a platform for showcasing the performing arts of intangible cultural heritage of the Yao ethnic group from China and the Iu Mien community from Thailand. It encompasses a range of exhibits and interactive features aimed at providing visitors with an immersive experience. The Artifacts Specimens area is dedicated to showcasing a diverse array of musical instruments and ritual objects used by the Yao and Iu Mien communities from China and Thailand. Visitors are treated to immersive experiences showcasing the cultural events and traditions of both the Chinese Yao and Thai Iu Mien

ethnic groups. These events encompass a diverse array of traditional festivals and ceremonies.

The design of the ***Outreach*** contains 5 sections. For example, Buildings: The design of the Yao - Iu Mien Performing Arts Learning Centre will reflect the traditional architectural style of the Yao ethnic group, drawing inspiration from the traditional stilt houses of the Yao people. The exterior will showcase distinctive features of Yao architecture and the layout of the learning centre will replicate the traditional spatial arrangement of Yao architecture. Orientation: The Yao - Iu Mien Performing Arts Learning Centre is equipped with dedicated rooms for knowledge lectures, meetings, and seminars. People: The Yao - Iu Mien Performing Arts Learning Centre caters primarily to two main audiences: Audiences and Childhood. The learning centre employs virtual museum interpreters to attract their attention and elucidate the Yao-related knowledge covered by the center through virtual imagery. The Yao - Iu Mien Performing Arts Learning Centre offers a range of amenities, including a shop, a coffee shop, and restroom facilities, providing visitors with spaces for rest and dining. The shop features memorabilia developed by the learning centre, where visitors can purchase these souvenirs as gifts for their loved ones or friends. The handbook includes insights and descriptions of souvenirs describing the performing arts of the Yao ethnic group in China and the Iu Mien ethnic group in Thailand.

Table 5 Digital Learning Centre at the Yao Ethnographic Museum

Perceptions	Table: The Image of the Digital Learning Centre Program				
BLUEPRINT	IN HOUSE	Types	Scope of Content	Content	
				Exhibition	AR (augmented reality)/Video
		Displays	1) Yao's dressing as clothes suite and ornament details/scales 2) Performing accessories as stage placing 3) Yao Long-Drum Music	Body Ornaments/Jewelries/ Bags/Shoes/ Embroidery Crafts/Video/Advanced Ready-to-Wear	Yao Long-Drum music
		Artifacts Specimens	1) Ethnic musical instruments details/scale 2) Yao's believe and norm of dance and music and theirs cultural significances values	Long Drum/Chorng/Kheu Chin/Dzat/Hao Dong Ngou/Bo lor/Pang/Wang Du/Tom Hoi Fan	Video: Thai Iu Mien Ethnic Wedding Rite Songs
		Events	1) Tradition Yao Festival 2) Day of Harvest Celebration 3) Housewarming	Pan Wang Festival/Wedding/Funeral Ceremony	Video: Marriage Customs of the Hua Yao Ethnic, Thai Iu Mien Ethnic Shrine New Year Ceremony and Pan Wang Festival

Perceptions	Table: The Image of the Digital Learning Centre Program				
BLUEPRINT	OUTREACH	Types	Scope of Content	Content	
				Exhibition	AR (augmented reality)/Video
		Buildings	The exterior design and internal structure of museums/Yao architecture	Yao Architectural Model	Holographic Image Display of Yao Architecture/ Video: The 3D Model Display of Traditional Yao Architecture
		Orientation	Meeting/Work Shop	Temporary Exhibition/Chinese New Year Arts Work	Art Exhibition
		People	Audiences and Childhood	Animation for Young Generation Learning	Museum Interpreter
		Shop/cafe Toilets	Yao Ethnic Specialty Catering	Iu Mien Coffee/The Production Process of Yao Catering	Yao ethnic long drum and another productions video
		Yao's Souvenir Products Handbook	Souvenir Products /Performing Arts Handbook	Embroidery Piece/Table Cover/Ornaments	Virtual Cabinet

Cited: Researcher expanding designed after ICH, ICOM

10. Conclusion and Discussion

According to the research purpose of the article, (a) the researcher is divided into research on cultural significances values and learning centre program designing. (b) research purpose 1 focuses on the history and present time of the Yao people. This research focus on to investigative and inscription the Chinese Yao and Thai Iu Mien Performing Arts as ethnic's music heritage on Chinese-Thai and theirs cultural significances values to design the program of Yao Performing Arts as ethnic's music on digital learning centre disseminations. Research findings as in China in Jianghua and Jinxiu on music and rite there are 9 process, Thai Iu Mien wedding songs are including 9 process.

References

ICOMOS. (1988). *Guidelines to the Burra Charter: Cultural Significance*.

_____. (1999). *ICOM role: Learning Centre Facilitation Communication in Theory and Practice*, UNESCO

UNESCO. (2009). *Questions and answers about... intangible cultural heritage*. Hanoi, Vietnam. Vietnamese version.

Roy Hawkey, Yuanhang Li & Dan Qin. (2009). Learning with Digital Technology in Museums, Science Centres and Exhibition Galleries. *Journal of Distance Education (03)*, 43-47. doi:CNKI:SUN:YCJY.0.2009-03-014.

Vorreiter Vitoria. (2022). *Songs of Memory*. Thailand. Resonance Press.

Yu Shijie. (1992). *A Comparative Study of Yao Culture in China and Thailand. Guangxi Ethnic Studies (03)*, 97-102. doi: CNKI: SUN: MZYA.0.1992-03-017.

Zheng Hui. (2011). *Research on the Yao paper archives.* China.

ประโยชน์ของการฝึกหายใจด้วยดนตรีบำบัดผ่านกิจกรรมร้องเพลง ที่มีผลต่อการเสริมสร้างสุขภาวะทางกายและใจในผู้สูงอายุ

SYMPHONY OF WELLNESS: EXPLORING THE DUAL ADVANTAGES OF BREATHING EXERCISES AND MUSIC THERAPY IN ENHANCING PHYSICAL AND MENTAL WELL-BEING IN SENIORS

ทรงวรธรรม สมกอง[1]
Zongworratham Somkong[1]

บทคัดย่อ

การฝึกหายใจด้วยดนตรีบำบัดผ่านกิจกรรมร้องเพลงนั้น เป็นกิจกรรมที่ช่วยตอบสนองความต้องของผู้สูงอายุในด้านของการส่งเสริมสุขภาพวะทางกายและใจ โดยเป็นกิจกรรมที่สามารถทำเดี่ยวหรือทำแบบกลุ่มก็ได้ ซึ่งจะต้องทำร่วมกับนักดนตรีบำบัดวิชาชีพที่ผ่านการอบรมหรือจบหลักสูตรที่เกี่ยวข้องกับดนตรีบำบัดมาโดยตรง เพื่อลดความเสี่ยงและอันตรายที่อาจเกิดขึ้นได้ การฝึกหายใจผ่านการร้องเพลงเป็นผลดีต่อสุขภาวะทางกายและใจของผู้สูงอายุ อันเนื่องมาจากร่างกายได้เสื่อมถอยตามกาลเวลา การจะประกอบกิจกรรมที่ต้องใช้กำลังกายที่เยอะถือเป็นเรื่องที่ทำยากยิ่งขึ้นในผู้สูงวัยและมีความเสี่ยงหลายมิติ แต่การฝึกหายใจผ่านการร้องเพลงนั้นเป็นการลดข้อจำกัดดังกล่าวให้น้อยลง ทำให้ผู้สูงอายุมีกิจกรรมที่ส่งเสริมสุขภาพวะทางกายและใจ อีกทั้งส่งเสริมให้เกิดการพัฒนาทักษะสังคมของผู้สูงอายุให้มีคุณภาพมากยิ่งขึ้น หากได้ประกอบกิจกรรมกับครอบครัว หรือกลุ่มเพื่อน ซึ่งทำให้ผู้สูงอายุนั้นไม่ได้รู้สึกถึงการฝึกหายใจเพื่อการรักษา แต่เป็นเพียงการทำกิจกรรมกับตนเอง ครอบครัว หรือกลุ่มเพื่อนซึ่งช่วยให้เกิดแรงจูงใจ และความถี่ในการฝึกฝนมากยิ่งขึ้น

คำสำคัญ: ดนตรีบำบัด, การหายใจ, ผู้สูงอายุ

[1] อาจารย์ประจำสาขาวิชาดนตรีและการแสดง คณะดนตรีและการแสดง มหาวิทยาลัยบูรพา zongworratham.so@go.buu.ac.th
[1] Lecturer, Department of Music and Performing Arts, Faculty of Music and Performing Arts, Burapha University, zongworratham.so@go.buu.ac.th
Receive 25/01/67, Revise 29/05/67, Accept 31/05/67

Abstract

Breathing exercises combined with music therapy through singing activities are highly beneficial for promoting the physical and mental health of the elderly. These activities can be performed individually or in groups, but it is crucial to collaborate with a professional music therapist trained in music therapy to minimize any potential risks. Singing-based breathing exercises are particularly advantageous for the elderly as they accommodate the natural decline in physical capabilities that comes with aging. Unlike strenuous physical activities, these exercises are less demanding and therefore more suitable for elderly individuals who may face various health risks. Engaging in these activities helps enhance both physical and mental well-being. Additionally, it provides opportunities for social interaction, especially when done with family or friends, thereby improving social skills and overall quality of life. Importantly, these activities do not feel like formal breathing exercises; instead, they offer a pleasant and engaging way to spend time, which boosts motivation and encourages regular practice.

Keyword: Music therapy, Breathing, Elderly

บทนำ

กระทรวงสาธารณสุขกำหนดให้ปี 2566 เป็นปีแห่งสุขภาพสูงวัยไทย เพื่อกระตุ้นเตือนให้ทุกคนตระหนักรู้ว่า ประเทศไทยกำลังก้าวเข้าสู่สังคมผู้สูงวัยอย่างเต็มรูปแบบในปี 2572 จากรายงานของศูนย์วิจัยกสิกรไทยพบว่า การเปลี่ยนแปลงสัดส่วนประชากรนี้จะนำมาซึ่งความจำเป็นเร่งด่วนในด้านบริการสาธารณสุข และการสนับสนุนด้านสุขภาพที่ครอบคลุม เพื่อรับมือกับวิกฤติครั้งใหม่เมื่อประเทศไทยแก่ตัวลง ซึ่งทั้งนี้ประเทศไทยเป็นประเทศที่กำลังเข้าสู่สังคมผู้สูงอายุโดยในปัจจุบันสังคมผู้สูงอายุเริ่มเพิ่มขึ้นเป็นร้อยละ 19.6 ซึ่งผู้สูงอายุจะมีลักษณะของร่างกายและจิตใจเสื่อมถอยตามทฤษฎีความเสื่อมโทรม (Wear and Tear Theory) โดยทั้งนี้ความต้องการในการดูแลทางสุขภาพของผู้สูงอายุก็มีมากขึ้นด้วยเช่นกัน ความต้องการในการดูแลทางสุขภาพของผู้สูงอายุนั้นหมายถึงความรู้สึกที่ต้องการได้รับในสิ่งที่จำเป็นต่อการดำรงชีวิต อันเกี่ยวเนื่องกับคุณภาพชีวิต เช่นเศรษฐกิจ การดูแลในชีวิตประจำวัน ที่อยู่อาศัยสิ่งของจำเป็น ข้อมูลข่าวสารที่เกี่ยวเนื่องกับการดำรงชีวิต และการเข้าถึงการบริการที่จำเป็นที่สังคมรัฐบาล ครอบครัว ชุมชนมีให้ และการได้รับนั้นทำให้ความรู้สึกคงไว้ในเกียรติและศักดิ์ศรีของผู้สูงอายุ โดยแบ่งออกเป็น 5 ความต้องการดังนี้ (อุทัย สุดสุข และคณะ, 2552)

1. ความต้องการทางด้านร่างกายของผู้สูงอายุ ประกอบไปด้วยความต้องการในการช่วยเหลือจากผู้ดูแลในการให้การบริการพยาบาลอย่างใกล้ชิด เมื่อยามเจ็บป่วยต้องการได้รับการตรวจสุขภาพและการรักษาพยาบาลที่สะดวกรวดเร็วทันต้องการ บริการการรักษาพยาบาลแบบให้เปล่าจากรัฐ

ต้องการได้พักผ่อนนอนหลับเพียงพอ ต้องการบำรุงร่างกายและออกกำลังกายสม่ำเสมอต้องการสิ่งอำนวยความสะดวกเพื่อป้องกันอุบัติเหตุ

2. ความต้องการทางด้านจิตใจของผู้สูงอายุ อันมีสาเหตุมาจากความเครียดที่เกิดขึ้นจากการเปลี่ยนแปลงที่เกิดขึ้นในวัยสูงอายุ ที่มีผลต่อจิตใจของผู้สูงอายุนำไปสู่ความผิดปกติทางจิตใจ ซึ่งแยกเป็นกลุ่มอาการทางจิตได้สองประเภทคือกลุ่มอาการทางจิตอันเนื่องมาจากโรคที่เกี่ยวข้องกับระบบประสาท อาการทางร่างกาย และกลุ่มอาการผิดปกติด้านจิตใจและอารมณ์ อันจะต้องได้รับการดูแลเอาใจใส่จากครอบครัวและสังคม

3. ความต้องการทางด้านสังคมและเศรษฐกิจของผู้สูงอายุ คือความต้องการการได้รับความสนใจจากผู้อื่นต้องการเป็นส่วนหนึ่งของครอบครัวสังคม และหมู่คณะ ต้องการการช่วยเหลือของสังคมและมีบทบาทในสังคมตามความถนัดของตนเอง ต้องการการสนับสนุนช่วยเหลือจากครอบครัวและสังคมทั้งทางด้านความเป็นอยู่ รายได้และบริการจากภาครัฐ ต้องการมีชีวิตร่วมในชุมชนมีส่วนร่วมในกิจกรรมต่าง ๆ ของชุมชน และสังคม ต้องการลดการพึ่งพาคนอื่นให้น้อยลง ต้องการประกันรายได้รับประกันความชราภาพ

4. ความต้องการด้านครอบครัวต้องการให้ลูกหลานรักเอาใจใส่ให้ความใกล้ชิดยกย่องนับถือและยอมรับว่าเป็นส่วนหนึ่งของครอบครัวมองเห็นคุณค่าของตนเองและดูแลเป็นอย่างดีในยามป่วยไข้ รวมทั้งต้องการแบ่งเบาภาระของลูกหลาน เช่น ทำงานบ้านดูแลลูกหลาน

5. ความต้องการด้านสวัสดิการประกอบด้วยความต้องการบ้านพักฉุกเฉิน ความต้องการกองทุนส่งเสริมสวัสดิการผู้สูงอายุ ความต้องการด้านการลดค่ารักษาพยาบาล ความต้องการลดค่าโดยสารเดินทาง ความต้องการศูนย์บริการทางสังคมผู้สูงอายุ ความต้องการบริการเคลื่อนที่ และความต้องการรับการรักษาจากสถานีอนามัยประจำหมู่บ้านเป็นต้น

จากข้างต้นจะเห็นได้ว่าความต้องการได้รับการดูแลของผู้สูงอายุในมิติต่าง ๆ นั้นประกอบเป็นคุณภาพชีวิตในแบบองค์รวม ทั้งนี้การจัดการปัญหาทุกมิติได้นั้นเป็นเรื่องยากและต้องอาศัยองค์ประกอบหลายส่วนในการส่งเสริมให้เกิดคุณภาพชีวิตที่ดี ซึ่งทั้งนี้หากได้รับการดูแลในมิติใดมิติหนึ่งก็มีแนวโน้มที่จะทำให้ความต้องการได้รับการดูแลในมิติอื่น ๆ ดีขึ้นตามไปด้วย หนึ่งในความต้องการที่มีความสำคัญคือการได้รับการดูและทางด้านสุขภาวะกายและใจให้อยู่ในสภาพที่ดี เนื่องจากทฤษฎีจิตกับกาย (Theory of mind and body) ได้กล่าวถึงความสัมพันธ์ของกายและใจว่ามีผลกระทบที่สอดคล้องซึ่งกันและกัน จากที่กล่าวมาแล้วนั้นดนตรีบำบัดจึงมีแนวโน้มที่จะนำมาใช้ในการดูแลสุขภาพกายและใจของผู้สูงอายุได้

ทฤษฎีจิตกับกาย (Theory of Mind and Body) เป็นแนวคิดหรือทฤษฎีที่เกี่ยวข้องกับความเชื่อหรือความเข้าใจเกี่ยวกับความสัมพันธ์ระหว่างจิตใจและร่างกายของมนุษย์ โดยเฉพาะในแง่ของการพัฒนาพฤติกรรมและสมองของมนุษย์ ทฤษฎีจิตกับกายมักมีการสำรวจและวิเคราะห์เกี่ยวกับวิธีการที่จิตใจและร่างกายมีผลต่อกัน หรือสามารถแสดงถึงอารมณ์และพฤติกรรมของมนุษย์ได้ในรูปแบบที่หลากหลาย เช่น ความสัมพันธ์ระหว่างสภาวะจิตใจที่เสถียรและสุขภาพร่างกาย หรือผลกระทบของอารมณ์ต่อสุขภาพทั้งจิตและร่างกายของมนุษย์

ความเข้าใจและการศึกษาทฤษฎีจิตกับกายมีความสำคัญในหลายสาขาวิชา เช่น จิตวิทยาทฤษฎี จิตวิทยาคลินิก การแพทย์ทางพฤติกรรม และสุขศึกษาส่วนบุคคล เพื่อให้เข้าใจการทำงานของ

จิตใจและร่างกายและวิเคราะห์วิธีการที่สอดคล้องกันได้อย่างเหมาะสม โดยวิจัยในสาขานี้อาจเน้นไปที่การศึกษาพฤติกรรมที่มีผลต่อสุขภาพทั้งจิตและร่างกาย เช่น การศึกษาผลกระทบของความเครียดต่อสุขภาพร่างกาย หรือการวิเคราะห์พฤติกรรมที่เกี่ยวข้องกับสภาพจิตใจ นอกจากนี้ ทฤษฎีจิตกับกายยังมีผลสำคัญต่อการพัฒนาของกลุ่มตัวชี้วัดและการประเมินที่ใช้ในการวิเคราะห์และปรับปรุงสุขภาพทั้งจิตและร่างกายของบุคคลได้อย่างเหมาะสม (Mer, 1965)

จากทฤษฎีจิตกับกายเห็นได้ว่า เน้นถึงความสัมพันธ์ระหว่างจิตใจและร่างกายของมนุษย์ โดยเฉพาะในบริบทของผู้สูงอายุ การนำทฤษฎีนี้มาวิเคราะห์ในมิติของผู้สูงอายุสามารถช่วยให้เราเข้าใจความซับซ้อนของปัจจัยที่มีผลต่อสุขภาพทั้งทางร่างกายและจิตใจได้ดียิ่งขึ้น ในมิติผลกระทบของสุขภาพจิตต่อสุขภาพร่างกาย ผู้สูงอายุที่มีภาวะซึมเศร้าหรือความเครียดสูงมักจะมีปัญหาสุขภาพร่างกาย เช่น โรคหัวใจ ความดันโลหิตสูง และปัญหาการนอนหลับ ความเครียดและอารมณ์เชิงลบสามารถทำให้ระบบภูมิคุ้มกันอ่อนแอลง และทำให้มีความเสี่ยงต่อโรคต่าง ๆ มากขึ้น ผลกระทบของสุขภาพร่างกายต่อสุขภาพจิต โรคทางกายภาพ เช่น โรคข้อเสื่อม โรคเบาหวาน หรือโรคเรื้อรังอื่น ๆ สามารถส่งผลให้ผู้สูงอายุรู้สึกหดหู่หรือหมดหวัง ความเจ็บปวดทางร่างกายที่ต่อเนื่องอาจนำไปสู่ความวิตกกังวลและภาวะซึมเศร้าได้ ดังนั้นแล้วการเข้าใจในการดูแลสุขภาพของผู้สูงอายุ และความเข้าใจถึงความสัมพันธ์ระหว่างจิตใจและร่างกายช่วยให้ผู้สูงอายุเอง หรือผู้ที่ดูแลสามารถพัฒนาวิธีการดูแลสุขภาพที่เหมาะสมและครอบคลุมทุกมากยิ่งขึ้น ส่งผลทำให้ผู้สูงอายุมีคุณภาพชีวิตที่ดีขึ้นและมีความสุขในวัยชรา หนึ่งในกิจกรรมที่ช่วยส่งเสริมสุขภาพกายและใจในผู้สูงอายุได้คือ กิจกรรมดนตรีโดยมีบทบาทสำคัญในการเสริมสร้างคุณภาพชีวิตและสุขภาพของผู้สูงอายุ ซึ่งมีกิจกรรมดนตรีหลากหลายรูปแบบที่สามารถนำมาใช้เพื่อประโยชน์ทางร่างกายและจิตใจของผู้สูงอายุได้

ดนตรีกับมนุษย์

เสียงดนตรีเป็นส่วนหนึ่งของวิถีชีวิตมนุษย์ โดยมนุษย์นั้นรู้จักการนำดนตรีมาใช้ประโยชน์ตั้งแต่ยุคก่อนประวัติศาสตร์ หลังจากที่มนุษย์รู้จักการจดบันทึกข้อมูลด้านดนตรีก็ได้เกิดขึ้นมาเช่นกัน และถือได้ว่าเป็นส่วนหนึ่งของวิถีชีวิต มนุษย์รู้จักการสร้างเสียงดนตรีเพื่อใช้เป็นเครื่องมือสื่อสาร เช่น การตีเกราะ เคาะไม้ การเป่าเขาสัตว์ การเป่าใบไม้ เพื่อส่งสัญญาณต่าง ๆ อีกทั้งยังรู้จักการร้องรำทำเพลง เพื่อบรรเทาความเครียด สร้างความบันเทิง หรือเพื่อการประกอบพิธีกรรมต่าง ๆ กิจกรรมที่เกี่ยวเนื่องกับเรื่องของเสียงดนตรีมนุษย์ได้ทำให้เกิดขึ้นอย่างเป็นธรรมชาติของมนุษย์มาโดยตลอด ดนตรี คือเสียงที่ประกอบกันเป็นทำนองเพลงที่ทำให้เกิดความรู้สึกเพลิดเพลิน หรือทำให้เกิดอารมณ์รักโศก หรือรื่นเริงได้ตามทำนองเพลงนั้น คำจำกัดความของดนตรีนี้ อาจารย์ธนิต อยู่โพธิ์ ได้ให้ความหมายไว้เป็น 2 ประการ ดังนี้ ประการแรก คือ ดนตรี เช่น คำขับร้องที่เรียกว่า "Music of Voices" และ ประการที่สอง คือ วาทิตดนตรี ที่หมายถึงเครื่องดนตรี ดีด สี ตี เป่า ที่เรียกว่า "Music of Instrument" นั่นเอง (อุดม อรุณรัตน์, 2526)

จะเห็นได้ว่าดนตรีเป็นสิ่งที่มีความเกี่ยวเนื่องกับมนุษย์มายาวนานตั้งแต่ยุคก่อนประวัติศาสตร์ โดยการใช้วัสดุทางธรรมชาติ และเสียงร้องในการแสดงออกทางอารมณ์ ใช้ในการสื่อสารด้วยการส่งสัญญาณต่าง ๆ และใช้ในการประกอบพิธีกรรมตามความเชื่อในแต่ละพื้นที่ รวมถึงการนำดนตรีมาใช้เพื่อความบันเทิงผ่อนคลาย อันนำไปสู่การพัฒนาดนตรีมาจนถึงยุคปัจจุบัน

อีกหนึ่งของเสียงดนตรีที่น่าสนใจก็คือเสียงร้อง ซึ่งถือได้ว่าเป็นเครื่องดนตรีชิ้นแรกที่ติดตัวมนุษย์มาตั้งแต่เกิด เสียงพูดของมนุษย์เริ่มต้นจากการหดตัวของกล้ามเนื้อหน้าอก ซึ่งเป็นผลของอากาศจากปอดที่ดันขึ้นมา ผ่านไปยังคู่สายเสียง (vocal cords) ที่อยู่ภายในกล่องเสียง (larynx) ทำให้มีการสั่นสะเทือนที่บริเวณดังกล่าว เกิดเป็นเสียงที่ออกมาจากลำคอ แล้วใช้อวัยวะในช่องปากปรับให้กลายเป็นเสียงพูด ได้แก่เสียงพูดทั้งพยัญชนะและสระรวมทั้งเสียงร้องเพลง ส่วนเสียงที่ไม่ใช่เสียงพูดอาจยกตัวอย่างได้เช่น เสียงถอนหายใจ เสียงผิวปาก เป็นต้น (Kinsler, Frey, Coppens, and Sanders, 1982)

ในศาสตร์ของการร้องเพลงนั้นมีองค์ประกอบที่สำคัญอยู่อย่างหนึ่งคือการหายใจ ซึ่งการหายใจนั้นทำให้เกิดการไหลของของอากาศผ่านช่องทางเดินของระบบหายใจ ส่งผลให้เกิดเกิดการสั่นสะเทือนของกล้ามเนื้อที่ช่วยในการออกเสียงจนเกิดเสียงในที่สุด ดังนั้นแล้วการหายใจจึงถือได้ว่าเป็นกระบวนการสำคัญที่ทำให้เกิดเสียงออกมาได้ ในทางปฏิบัติของการขับร้องนั้นจะมีกระบวนการในการในการฝึกหายใจที่ช่วยในการส่งเริมการร้องเพลงให้มีประสิทธิภาพมากขึ้น เช่นเดียวกันในทางการแพทย์ หรือดนตรีบำบัดเอง ก็ได้มีการใช้การฝึกหายใจ (Breathing Exercises) ในการเพิ่มประสิทธิภาพ และรักษาร่างกายในมิติต่าง ๆ

การร้องเพลงเป็นกิจกรรมที่มีประโยชน์สำหรับผู้สูงอายุ ไม่เพียงเสริมสร้างความสุขและความสนุกสนาน แต่ยังมีผลดีต่อสุขภาพแบบองค์รวม ในด้านสุขภาพจิต การร้องเพลงช่วยลดความเครียด โดยการกระตุ้นการหลั่งสารเอ็นดอร์ฟินและเซโรโทนิน ช่วยเพิ่มความสุขและผ่อนคลาย กระตุ้นสมองและความจำ ในด้านสุขภาพสังคม การร้องเพลงร่วมกับผู้อื่นช่วยสร้างความสัมพันธ์ที่ดีและเพิ่มความรู้สึกเป็นส่วนหนึ่งของสังคม และการฝึกฝนการร้องเพลงแบบกลุ่มช่วยพัฒนาทักษะการสื่อสารและการทำงานร่วมกัน ในด้านสุขภาพอารมณ์ การร้องเพลงช่วยสร้างความสุขและความพึงพอใจ กระตุ้นการปลดปล่อยความรู้สึก ช่วยสร้างความมั่นใจและความภูมิใจในตนเอง ในด้านสุขภาพกาย การร้องเพลงช่วยให้ผู้สูงอายุฝึกการหายใจที่ลึกและควบคุม ซึ่งช่วยเพิ่มความจุปอดและปรับปรุงระบบการหายใจ เพิ่มเนื้อเยื่อกล้ามเนื้อในช่องท้อง หน้าอก และลำคอ การฝึกฝนและร้องเพลงช่วยให้กล้ามเนื้อเหล่านี้แข็งแรงขึ้นดังนั้นการร้องเพลงไม่เพียงแต่เป็นกิจกรรมสนุกสนานแต่ยังเป็นเครื่องมือสำคัญที่ช่วยพัฒนาสุขภาพทั้งกายและจิตใจของผู้สูงอายุอย่างเหมาะสม

ในส่วนประโยชน์มิติสุขภาพร่างกายที่มุ่งเน้นให้ผู้สูงอายุมีความแข็งแรงทางกายภาพแต่ข้อจำกัดทางร่างกายของผู้สูงอายุจึงจำเป็นต้องเลือกกิจกรรมและวิธีการที่เหมาะสม การใช้กิจกรรมดนตรีเพื่อฝึกหายใจด้วยการร้องเพลงจึงเป็นกิจกรรมที่มีแนวโน้มว่าเหมาะสมต่อผู้สูงอายุ การร้องเพลงที่ดีและมีคุณภาพเกิดจากการหายใจอย่างมีประสิทธิ อันส่งผลดีต่อสุขภาพทั้งกายและจิตใจ ในการร้องเพลงแต่ละครั้งต้องใช้ลมหายใจเข้าและออกอย่างด้วยแรงที่มีความสมดุล นำไปสู่การเพิ่มความจุอากาศในปอด ซึ่งการฝึกหายนั้นมีหลายเป้าหมายจึงจำเป็นต้องมีการฝึกฝนเพื่อให้เกิดประสิทธิภาพสูงสุด

การฝึกหายใจ

การฝึกหายใจ หมายถึงรูปแบบของการฝึกหายใจที่สามารถนำมาใช้ด้วยเหตุผลด้านสุขภาพต่าง ๆ เช่น ปรับปรุงระบบทางเดินหายใจโดยการปรับปรุงการระบายอากาศ เสริมสร้างกล้ามเนื้อทางเดินหายใจ ทำให้การหายใจมีประสิทธิภาพมากขึ้น และเพื่อลดความเครียด การหายใจ

มีความสำคัญต่อมนุษย์เป็นอย่างมาก ตั้งแต่ในอดีต และยังคงมีความสำคัญ ซึ่งยังมีการศึกษาอย่างต่อเนื่อง ในรูปแบบต่าง ๆ มาจนถึงปัจจุบัน โดยทักษะการหายใจถือได้ว่าเป็นวิธีการดั้งเดิมในการเอาชีวิตรอด การควบคุมพลังงาน การป้องกันโรค การส่งเสริมสุขภาพ และการพัฒนาคุณภาพชีวิต จากบทความ The Breath of Life: Breathing Techniques as Effective “Medicine”, 2005 ของ Stephen David Edwards พูดถึงความเชื่อมโยงที่สำคัญระหว่างลมหายใจ กับการมีชีวิตอยู่ ได้นำไปสู่การสร้างรากฐานของศาสนา ปรัชญา ความเชื่อ และการปฏิบัติต่าง ๆ ที่เกี่ยวข้องกับความอยู่รอดตั้งแต่สมัยแอฟริกันโบราณ โดยความหมาย ใจความสำคัญดั้งเดิมของลมหายใจในทางจิตวิทยานั้นเป็นความเกี่ยวข้องกับลมหายใจ พลังงาน จิตสำนึก จิตวิญญาณแห่งชีวิต ที่ปล่อยให้บุคคลตายลง และดำเนินต่อไปในรูปแบบพลังงานอื่น ๆ (Hergenhahn, 2001) การหายใจ หรือการทำสมาธิ ทำหน้าที่เหมือนสะพานที่เชื่อมระหว่างจิตใจ ร่างกาย และจิตวิญญาณ ช่วยให้มนุษย์สามารถจัดการ และเผชิญหน้ากับปัญหาได้มากขึ้น รวมทั้งทำให้จิตใจห่างจากสิ่งที่รบกวนสมาธิได้อีกด้วย แม้ว่าการหายใจจะเป็นกระบวนการทางธรรมชาติ แต่เราสามารถเพิ่มประสิทธิภาพจากการหายใจได้มากขึ้นได้โดยวิธีการหายใจที่ถูกต้อง โดยสมาคมโรคปอดแห่งสหรัฐอเมริกา American Lung Association (ALA) ให้คำแนะนำในการปฏิบัติตามแนวทางการหายใจที่ถูกต้อง เช่น การใช้จมูกและหน้าท้อง ร่วมกับหลีกเลี่ยงความวิตกกังวล

การหายใจเป็นกิจกรรมพื้นฐานของสิ่งมีชีวิต และมีความจำเป็นต่อการดำรงชีวิต แม้ว่าการหายใจเป็นสิ่งสำคัญ แต่สิ่งมีชีวิตมากกว่า 90% ใช้ความสามารถในการหายใจได้น้อยกว่า 50% อย่างมีประสิทธิภาพ ซึ่งการฝึกหายใจเป็นประจำเป็นการรักษาความสงบทางจิตใจ บรรเทาความเครียด ปรับปรุงการทำงานของจิตสรีรวิทยา และประสิทธิภาพการทำงานของอวัยวะในร่างกาย และนำมาซึ่งคุณภาพชีวิตที่ดี ศาสตร์ของการหายใจที่มีประวัติยาวนาน ซึ่งเป็นกุญแจสำคัญที่ทำให้โลกน่าอยู่ขึ้นด้วยรูปแบบวิธีการต่าง ๆ เพื่อส่งเสริมคุณภาพชีวิต สุขภาพ การออกกำลังกาย และการเล่นกีฬา (Maslow, 1959) นอกจากการฝึกหายใจสำหรับการร้องเพลงหรือการฝึกหายใจในทางการแพทย์เพื่อเพิ่มประสิทธิภาพในการหายใจแล้วนั้น ในทางดนตรีบำบัดเองก็มีการใช้กิจกรรมทางดนตรีฝึกหายใจ (Breathing Exercises) เช่นเดียวกัน

ดนตรีบำบัด

ในปัจจุบันทั่วโลกได้มีการใช้ดนตรีบำบัดกันอย่างถูกต้องตามกฎหมาย ไม่ว่าจะเป็นประเทศอเมริกา อังกฤษ แคนนาดา จีน เกาหลี ญี่ปุ่น เป็นต้น แต่ในประเทศไทยเองยังไม่มีกฎหมายรับรองอย่างเป็นทางการ และในแต่ละประเทศนั้นก็มีความเหมือนและแตกต่างกัน ทั้งนี้ขึ้นอยู่กับกฎหมาย สังคม การเมือง และวัฒนธรรมของแต่ละประเทศ ดนตรีบำบัดในประเทศไทยนั้น คือ การใช้สัมพันธภาพทางการบำบัดผ่านการใช้ดนตรีและองค์ประกอบทางดนตรีโดยมีเป้าหมายเพื่อสุขภาพ และในการทำกิจกรรมดนตรีบำบัดนั้นจำเป็นจะต้องมีหลักฐานทางงานวิจัยรับรอง นักดนตรีบำบัดที่ให้บริการมีความจำเป็นที่จะต้องได้รับการรับรองและเป็นผู้ที่ผ่านการฝึกฝนดนตรีมาอย่างเชี่ยวชาญ รวมทั้งได้ฝึกฝนประสบการณ์ทางคลินิก โดยขอบเขตการบำบัดในดนตรีบำบัดถูกกำหนดให้เป็นเป้าหมาย (goals) ที่มีความสำคัญอย่างยิ่งในการสร้างแผนการบำบัดที่ประสบความสำเร็จ เป้าหมายการให้บริการดนตรีบำบัดนั้นมีขอบเขตที่มีความคล้ายคลึงกันกับเป้าหมายทางการแพทย์ ที่เป็นเป้าหมายเพื่อสุขภาพในมิติต่าง ๆ ได้แก่

1. เป้าหมายทางด้านร่างกาย เช่น เป้าหมายที่เกี่ยวข้องกับระบบประสาท อวัยวะต่าง ๆ ในร่างกาย การรับรู้ การกระตุ้นประสาทสัมผัส

2. เป้าหมายทางด้านจิตใจ เช่น เป้าหมายที่เกี่ยวข้องกับการคลายความวิตกกังวล ความเจ็บปวด การจัดการอารมณ์ การปรับตัวให้เข้ากับความเจ็บป่วย กลยุทธ์ในการเผชิญปัญหา การลดความเครียด

3. เป้าหมายทางด้านจิตวิญญาณ หรือการดำรงอยู่ เช่น ความหมายของชีวิต การสนับสนุนทางจิตวิญญาณ ความหวังของการมีชีวิต

4. เป้าหมายทางด้านสังคม เช่น ความสามารถในการเข้าสังคม การได้รับการสนับสนุนทางสังคมที่เหมาะสม การมีความสัมพันธ์ที่ดีกับคนรอบข้าง รวมถึงมีการแสดงออกทางพฤติกรรมที่เหมาะสมตามช่วงวัย

5. เป้าหมายทางด้านการสื่อสารการรับรู้ เช่น การรับสาร การสื่อสาร ทั้งในแบบวัจนภาษาและอวจนภาษา

6. เป้าหมายทางด้านสติปัญญา เช่น การเปลี่ยนแปลงของการทำงานในสมอง การรับรู้ การนึกคิด สมาธิ และพุฒิปัญญา

โดยรวมแล้วสิ่งเหล่านี้ประกอบกันจนเกิดเป็นคุณภาพชีวิต การรับรู้ถึงความสัมพันธ์ระหว่างปัจจัยทางการแพทย์ จิตใจ สังคม ร่างกาย การสื่อสาร ความรู้ความเข้าใจ และจิตวิญญาณ นั้นถือได้ว่าเป็นแง่มุมหลักในการประเมินทางดนตรีบำบัดและการกำหนดเป้าหมายในการรักษา (Cheryl Dileo, 2021) นอกจากการกำหนดเป้าหมายในการรักษาแล้วนั้น นักดนตรีบำบัดพึ่งต้องมีการใช้สัมพันธภาพที่มีผลต่อการรักษา (Therapeutic Relationship) ในการให้บริการดนตรีบำบัดซึ่งเป็นข้อกำหนดในสมรรถนะวิชาชีพนักดนตรีบำบัด

สัมพันธภาพที่มีผลต่อการรักษาถูกกำหนดไว้ให้เป็นสมรรถนะวิชาชีพนักดนตรีบำบัดตั้งแต่แรกเริ่มของการวางแผนหลักสูตรการศึกษาดนตรีบำบัดซึ่งอยู่ในหมวด Clinical Foundations หรือพื้นฐานทางคลินิกตั้งแต่ระดับ Standard ที่ประกอบด้วย Exceptionality and Psychopathology, Normal Human, Development Principles of Therapy, The Therapeutic Relationship ซึ่งถูกกำหนดไว้ในหลักสูตรการฝึกสอนดนตรีบำบัดระดับปริญญาตรี (Standards for Bachelor's Degrees) โดยความสามารถนี้จัดอยู่ในหนึ่งในความสามารถทางคลินิก 15% ที่นักดนตรีบำบัดจำเป็นต้องมี (Bruscia, K. E. & Hesser, B., 1981) ซึ่ง สัมพันธภาพที่มีผลต่อการรักษานี้นักดนตรีบำบัดสามารถสร้างให้เกิดขึ้นได้ทั้งระหว่างบุคคลต่อบุคคล และบุคคลต่อดนตรี คุณสมบัติชนิดนี้ที่นักดนตรีบำบัดต้องมีนี้ แม้จะไม่ได้อยู่ในช่วงของการใช้ดนตรีระหว่างการบำบัดที่เน้นไปที่การสร้างความสัมพันธ์ระหว่างบุคคลสู่บุคคล หรือระหว่างตัวตนของนักดนตรีบำบัดเองกับผู้เข้ารับบริการ

จะเห็นได้ว่าการใช้กิจกรรมดนตรีบำบัดเพียงอย่างเดียวโดยไม่มีนักดนตรีบำบัด ไม่ถือว่าเป็นดนตรีบำบัดที่แท้จริง อันเนื่องจากการจะใช้ดนตรีบำบัดจะพึงประกอบไปด้วย นักดนตรีบำบัด ผู้รับบริการ และดนตรี หากมีครบทั้งสามองค์ประกอบนี้จึงจะเรียกว่าดนตรีบำบัด หากมีไม่ครบทั้งสามองค์ประกอบจะเรียกว่า กิจกรรมดนตรี ทั้งนี้การใช้ดนตรีบำบัดมีแนวโน้มที่จะช่วยให้ประสิทธิภาพในการรักษามีประสิทธิภาพมากกว่าอันจะเห็นได้จากที่กล่าวมาแล้วข้างต้น ว่าการใช้สัมพันธภาพทาง

การรักษาเข้ามาเป็นส่วนประประกอบหนึ่งในการทำดนตรีบำบัดมีแนวโน้มที่จะทำให้เกิดประสิทธิภาพดีกว่าการใช้กิจกรรมดนตรีเพียงอย่างเดียว

นักดนตรีบำบัดได้รับการฝึกอบรมให้มีทักษะความสามารถในการประเมินด้วยกัน 9 มิติ อันเป็นสิ่งที่จะทำให้เกิดการวิเคราะห์เพื่อนำไปสู่การกำหนดเป้าหมายในการให้บริการได้อย่างแม่นยำ ในส่วนของกิจกรรมดนตรีที่ใช้ในการทำดนตรีบำบัดแบ่งออกเป็น 4 ประเภทใหญ่ ๆ ได้แก่ Receptive Recreation Improvisation และ Composition / Songwriting วิธีการเหล่านี้เมื่อรวมกับการกำหนดเป้าหมายเป็นรายบุคคล หรือแบบกลุ่มแล้วจะทำให้นักดนตรีบำบัดสามารถให้บริการดนตรีบำบัดได้อย่างมีประสิทธิภาพและแตกต่างจากการให้บริการของสหวิชาชีพอื่น ๆ จากกิจกรรมดนตรีบำบัดทั้งสี่ประเภทที่ได้กล่าวมาแล้วนั้น มีแนวโน้มที่สามารถนำมาใช้กับผู้สูงอายุที่มีความต้องการได้รับการดูแลได้ทั้งสี่กิจกรรม ทั้งนี้ขึ้นอยู่กับนักดนตรีบำบัดว่าจะมีการเลือกใช้กิจกรรมประเภทไหนและวางเป้าหมายในการบำบัดว่าจะดูแล ความต้องการในมิติใด

การฝึกหายใจด้วยดนตรีบำบัด

ในทางดนตรีบำบัดนั้นมีกิจกรรมที่ใช้ดนตรีในการฝึกการหายใจอยู่ด้วย (Music therapy breathing) เช่นจากศึกษาวิจัยของ Marlene E.Wiens (1999) ในงานวิจัย Music Therapy as a Treatment Method for Improving Respiratory Muscle Strength in Patients with Advanced Multiple Sclerosis: A Pilot Study ซึ่งเป็นงานที่ศึกษาและประเมินประสิทธิผลของดนตรีบำบัดในการเสริมสร้างการประสานงานของการหายใจโดยมุ่งเน้นไปที่การฝึกกล้ามเนื้อกะบังลม ผ่านการพูดและร้องเพลง ด้วยกิจกรรม Music Relaxation พร้อมกับการฝึกหายใจด้วยกระบังลมควบคู่ไปกับการออกเสียงตามจังหวะในวลีสั้น ๆ และการร้องเพลง จากผลการวิจัยพบว่า ผู้ที่ใช้กิจกรรมดนตรีบำบัดมีผลการประเมินดีขึ้นหลังจากที่เข้าร่วมกิจกรรม (Wiens et al., 1999) จะเห็นได้ว่ากิจกรรมดนตรีบำบัดนั้นสามารถที่จะฟื้นฟูประสิทธิภาพการหายใจให้ดีขึ้นได้ และจากการศึกษางานวิจัยดนตรีบำบัดที่เกี่ยวข้องกับการหายใจอื่น ๆ นั้น ผู้วิจัยพบว่ามีงานบางส่วนที่มุ่งหวังผลในการลดความวิตกกังวล คลายเคว้าเครียด จึงเป็นจุดสนใจที่ผู้วิจัยเลือกที่จะศึกษาในกิจกรรมดนตรีบำบัดกับการหายใจนี้ ซึ่งจากการศึกษางานวิจัยที่เกี่ยวข้องผู้วิจัยจึงอนุมานได้ว่า กิจกรรมดนตรีบำบัดกับการหายใจนั้นเป็นกิจกรรมที่ทำให้เกิดการเปลี่ยนแปลงที่ดีทั้งทางด้านร่างกายและจิตใจไปพร้อม ๆ กัน

นอกจากนี้แล้วยังมีการศึกษาวิจัยที่ศึกษาการวิจัยเรื่องผลของดนตรีบำบัดเพื่อการฟื้นฟูประสิทธิภาพการหายใจในผู้ป่วยโรคโควิด 19 ที่พ้นระยะแพร่กระจายเชื้อนี้ ซึ่งเป็นการวิจัยกึ่งทดลอง (One-group Pretest-posttest design) ของ โดยมีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาผลของดนตรีบำบัดที่ช่วยในการฟื้นฟูประสิทธิภาพการหายใจในผู้ป่วยโรคโควิด 19 ที่พ้นระยะแพร่กระจายเชื้อ และศึกษาความพึงพอใจจากการรับบริการดนตรีบำบัดที่ช่วยในการฟื้นฟูประสิทธิภาพการหายใจในผู้ป่วยโรคโควิด 19 ที่พ้นระยะแพร่กระจายเชื้อ มีผู้เข้าร่วมวิจัยทั้งหมด 13 ราย โดยทางผู้วิจัยได้ใช้กิจกรรมดนตรีบำบัดซึ่งประกอบไปด้วย การฝึกหายใจประกอบดนตรี และการร้องเพลงแบบกลุ่ม ผู้วิจัยวิเคราะห์ข้อมูลโดยใช้สถิติเชิงพรรณนา (Descriptive Statistic) เพื่อเปรียบเทียบความแตกต่างของการหายใจหนึ่งครั้งต่อระยะเวลานานที่สุดในการเปล่งเสียงก่อนและหลัง และศึกษาความพึงพอใจจากแบบสัมภาษณ์ความพึงพอใจ โดยผลการวิจัยพบว่าผลของความแตกต่างระหว่างก่อนและหลังเข้ารับบริการดนตรีบำบัดของผู้เข้าร่วมวิจัยสูงสุดคือ 6 วินาที และต่ำที่สุดคือ – 3 วินาที จากการวิเคราะห์

ข้อมูลพบว่าหากมีการฝึกฝนตั้งแต่ 22 ครั้งขึ้นไป ภายใน 1 เดือนนั้นมีแนวโน้มที่จะที่เกิดความเปลี่ยนไปในทางที่ดีขึ้น (ทรงวรธรรม สมกอง, 2565) โดยในการศึกษาวิจัยเรื่องนี้ ได้ใช้ทฤษฎีและแนวคิดดนตรีบำบัด “Music Therapy Entrainment” ซึ่งมีหลักฐานสนับสนุนว่าดนตรีอาจช่วยสนับสนุนการหายใจจากหลักฐานทางประสาทสรีรวิทยา neurophysiological ที่เรียกว่า rhythmic entrainment โดยไปเป็นตัวกลางในการไกล่เกลี่ย (median) ที่การส่งผลในเชิงบวกของดนตรีมีต่อความสามารถในการแสดงออกทางอารมณ์ และควบคุมการตอบสนองบางส่วนของร่างกาย เช่น การเคลื่อนไหว และการหายใจ (Trost, W.J.; Labbé, C.; Grandjean, D., 2017) ผู้วิจัยได้นำเอาหลักการ Therapeutic Function of Music (TFM) หรือ ฟังก์ชันของดนตรีที่ส่งผลต่อการรักษาเข้ามาร่วมด้วยเพื่อสนับสนุนการออกแบบดนตรีในกิจกรรมดนตรีบำบัดในการศึกษานี้ โดยมีองค์ประกอบทางดนตรีในส่วนของทิมเบอร์ (timbre) จังหวะ (rhythm) อัตราเร็ว (tempo) เป็นหลักในการนำมาใช้ออกแบบดนตรี

จากการศึกษาวิจัยนี้จะเห็นได้ว่า นอกจากกิจกรรมฝึกหายใจด้วยดนตรีบำบัดแล้ว ในการวิจัยครั้งนี้มีการนำกิจกรรมการขับร้องแบบกลุ่มมาเป็นส่วนหนึ่งของกิจกรรมทั้งหมด ซึ่งมีเป้าหมายของการใช้กิจกรรมร้องเพลงแบบกลุ่มนี้เพื่อเป็นการสร้างแรงจูงใจในการฝึกหายใจ อีกทั้งยังเป็นกิจกรรมที่ทำให้ผู้ป่วยประเมินตนเองในส่วนประสิทธิภาพการหายใจได้อีกด้วย โดยเพลงที่นำมาใช้ในกิจกรรมนี้ทั้งหมด เลือกมาจากแบบประเมินคัดกรองในส่วนของประสบการณ์ทางดนตรีของผู้เข้าร่วมวิจัย (Music preference) ซึ่งการที่ให้ผู้วิจัยเลือกเพลงที่ชอบนั้นมีผลต่อการที่จะทำให้ผลของดนตรีที่ผลิตออกมาเพื่อฝึกหายใจและฝึกขับร้องมีประสิทธิภาพมากยิ่งขึ้น เนื่องจากมีงานวิจัยกล่าวว่าการที่เลือกใช้แนวดนตรีที่แต่ละบุคคลชอบนั้นมีผลต่อกระบวนการทางจิตวิทยาที่ช่วยให้ผู้ฟังเกิดความสนใจและจดจ่อมากยิ่งขึ้น (Behne, 1997) อันอนุมานได้ว่าจะมีแนวโน้มที่ทำให้เกิดแรงจูงใจในการฝึกหายใจจนนำไปสู่การตอบสนองความต้องการในการได้รับการดูแลด้านสุขภาวะกายและใจของกลุ่มผู้สูงอายุได้ได้มากยิ่งขึ้น โดยได้มีการใช้แบบฝึกหัดในการหายใจหลากหลายรูปแบบ และในแต่ละแบบมีเป้าหมายในการฝึกที่แตกต่างกันไป

สรุป

การฝึกหายใจด้วยดนตรีบำบัดผ่านกิจกรรมร้องเพลงนั้น คือการฝึกหายใจด้วยการออกแบบของนักดนตรีบำบัด โดยใช้แบบฝึกหัดการหายใจ การออกแบบดนตรี และการร้อง โดยมีเป้าหมายที่จะช่วยในการดูแลและตอบสนองความต้องการของผู้สูงอายุในการดูแลด้านสุขภาพวะกายและใจได้จริง โดยอาศัยการออกแบบดนตรีที่ใช้องค์ประกอบทางดนตรีคือ จังหวะ อัตราเร็ว และทิมเบอร์เป็นหลักในการออกแบบดนตรีที่ใช้ในการฝึกหายใจ โดยจังหวะ และ อัตราเร็ว ทำหน้าที่ในการช่วยกระตุ้นให้การฝึกลมหายใจเข้า ออก และกลั้นลมหายใจ ขณะที่ทิมเบอร์ทำหน้าที่ในการกระตุ้นให้เกิดความสนใจและจดจ่ออยู่กับกิจกรรมได้นานขึ้นส่งผลให้ฝึกได้มากขึ้น นอกจากนี้ดนตรียังช่วยให้เกิดความเพลิดเพลิน ผ่อนคลาย นำไปสู่การเปลี่ยนแปลงสุขภาวะกายและใจไปในทางที่ดีขึ้น ซึ่งสอดคล้องกับทฤษฎีจิตกับกาย กายที่ดีนำไปสู่ใจที่ดี และสุขภาพใจที่ดีนำไปสู่กายที่ดี นอกจากนี้แล้วการฝึกหายใจด้วยดนตรีบำบัดผ่านการร้องเพลงเป็นกิจกรรมที่ทำให้ผู้สูงอายุนั้นไม่ได้รู้สึกถึงการฝึกหรือถูกบังคับ แต่เป็นเพียงการทำกิจกรรมกับตนเอง ครอบครัว หรือกลุ่มเพื่อนซึ่งช่วยให้เกิดแรงจูงใจ และ

ความถี่ในการฝึกมากยิ่งขึ้น ทั้งนี้การจะฝึกกิจกรรมหายใจด้วยดนตรีบำบัดนั้นต้องอยู่ภายใต้การดูแลหรือการประเมินจากผู้เชี่ยวชาญว่าสามารถฝึกได้หรือไม่ เพื่อลดความเสี่ยงในการเกิดอันตราย

รายการอ้างอิง

ทรงวรธรรม สมกอง. (2565). *ผลของดนตรีบำบัดเพื่อการฟื้นฟูประสิทธิภาพการหายใจในผู้ป่วยโรคโควิด 19 ที่พ้นระยะแพร่กระจายเชื้อ*. วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล.

อุดม อรุณรัตน์. (2526). *ดุริยางคดนตรีจากพระพุทธศาสนา*. นครปฐม: แผนกบริการกลาง สำนักงานอธิการบดี พระราชวังสนามจันทร์ มหาวิทยาลัยศิลปากร.

อุทัย สุดสุข, พิทยา จารุพูนผล, ประยูร ฟองสถิตกุล, จรัลเกวลินสฤษดิ์, สัมฤทธิ์ จันทราช, จรรยา เสียง เสนาะ และคณะ. (2552). *รายงานการวิจัยโครงการศึกษาสถานการณ์ความ Health Problems and Health Care Needs among Thai Elderly: Policy Recommendationsสามารถในการ ปฏิบัติกิจวัตรประจำวัน ความต้องการ และ คุณภาพชีวิตของผู้สูงอายุ*. กรุงเทพมหานคร: สำนักงาน-การวิจัยแห่งชาติ.

Behne, K. E. (1997). *The development of musical abilities*. In I. Deliège & J. A. Sloboda (Eds.), Perception and cognition of music (pp. 148-168). Psychology Press.

Bruscia, K. E., & Hesser, B. (1981). Defining music therapy. *Journal of Music Therapy, 18*(1), 7-19.

Dileo, Cheryl. (2021). *Journal of Urban Culture Research, 23*. https://so04.tci-thaijo.org/index.php/JUCR/article/view/255933.

Hergenhahn, B. R. (2001). *An Introduction to the History of Psychology (4th ed.)*. Wadsworth.

Kinsler, L. E., Frey, A. R., Coppens, A. B., & Sanders, J. V. (1982). *Fundamentals of Acoustics (3rd ed.)*. John Wiley & Sons.

Maslow, A. H. (1959). *Motivation and Personality (2nd ed.)*. Harper & Row.

Mer, M.B. (1965). *Philosophy and the Science of Behavior*. New York: Appleton-Crofts.

Thomas, B. L., & Thomas, C. (1982). *Cytogerontology since 1881: A reappraisal of August Weismann and a review of modern progress*. Human Genetics, 60.

Wiens, M. E., Reimer, M. A., & Guyn, L. H. (1999). Music Therapy as a Treatment Method for Improving Respiratory Muscle Strength in Patients with Advanced Multiple Sclerosis: A Pilot Study. *Rehabilitation Nursing, 24*(2). https://doi.org/10.1002/j.2048-7940.1999.tb01840.x

กระบวนการประพันธ์เพลง “THE GLAMOUR OF CHONBURI”
MUSICAL COMPOSITION “THE GLAMOUR OF CHONBURI”

ศักดิ์ชัย เจริญสุขสนาน[1]
Sakchai Charoensuksanan[1]

บทคัดย่อ

งานวิจัย เรื่อง กระบวนการประพันธ์เพลง “The Glamour of Chonburi” มีวัตถุประสงค์เพื่อนำเสนอกระบวนการประพันธ์เพลง " The Glamour of Chonburi " และ เพื่อสร้างบทประพันธ์เพลงที่ถ่ายทอดเรื่องราวถึงเอกลักษณทางด้านประเพณีของจังหวัดชลบุรี โดยใช้ระเบียบวิธีวิจัยเชิงคุณภาพ บทเพลง The Glamour of Chonburi ได้รับแรงบันดาลใจจากประเพณีที่เป็นเอกลักษณ์สำคัญของจังหวัดชลบุรีทั้ง 3 ประเพณีได้แก่ ประเพณีกองข้าวศรีราชา ประเพณีแห่พญายม และประเพณีวิ่งควาย โดยวัตถุประสงค์ของการประพันธ์คือเพื่อสร้างผลงานการประพันธ์เพลงที่แสดงความเป็นเอกลักษณ์ของจังหวัดชลบุรีในเสียงและสำเนียงของดนตรีตะวันตกประสมดนตรีไทย ผู้วิจัยได้สร้างบทประพันธ์นี้สำหรับวงดุริยางค์เครื่องลม วงขับร้องประสานเสียง และวงดนตรีไทย ความยาวประมาณ 17 นาที

ในวิธีการประพันธ์เพลงผู้วิจัยได้ศึกษา วิเคราะห์บทประพันธ์ของคีตกวีเอกของชาวตะวันตกและชาวไทยที่ประพันธ์บทเพลงประเภทดนตรีพรรณนาทั้งในด้านวิธีและมุมมองการบรรยายเรื่องราวด้วยประโยคเพลง (Phrase) พื้นผิวทางดนตรี (Texture) สังคีตลักษณ์ (Musical form) โครงหลักของเสียงประสาน (Structure of Harmony) และเทคนิคการประพันธ์ เพื่อนำมาปรับใช้กับงานประพันธ์ของตนเองให้มีความสมบูรณ์ สามารถถ่ายทอดหรือสื่อสารให้ผู้ฟังได้เข้าถึงงานศิลป์ทางเสียง

บทเพลง The Glamour of Chonburi แบ่งออกเป็น 3 ช่วงใหญ่ ซึ่งในแต่ละช่วงนั้นถูกแบ่งโดยอัตราความเร็วของจังหวะ กำหนดลีลาและอารมณ์ รูปแบบของการบรรเลง โดยใช้เทคนิคการประพันธ์เพลงหลักที่หลากหลาย คือ เทคนิคการคัดทำนอง (Quotation) แนวคิดการใช้หน่วยทำนองจากเพลงไทย บันไดเสียงเพนทาโทนิก ไลท์โมทีฟ (Leitmotif) ด้วยการผ่านกระบวนการสร้างสรรค์และศึกษาองค์ความรู้ผู้วิจัยพบว่า การประสมเสียงเพื่อสื่อสารข้อความและเรื่องราวอย่างลุ่มลึกนั้นจำเป็นต้องใช้องค์ประกอบของความรู้และทักษะการประพันธ์เพลงที่หยั่งลึกเช่นเดียวกัน ผู้วิจัยมีความมุ่งหวังให้บทเพลง The Glamour of Chonburi นี้เปรียบเสมือนเป็นจดหมายเหตุที่บันทึกและเผยแพร่เสน่ห์ของจังหวัดชลบุรี

คำสำคัญ: เพนทาโทนิก, ไลท์โมทีฟ, เทคนิคการคัดทำนอง

[1] อาจารย์ประจำสาขาวิชาดนตรีและการแสดง คณะดนตรีและการแสดง มหาวิทยาลัยบูรพา sakchaij@go.buu.ac.th
[1] Lecturer, Department of Music and Performing Arts, Faculty of Music and Performing Arts, Burapha University, sakchaij@go.buu.ac.th
Receive 25/03/67, Revise 04/06/67, Accept 07/06/67

Abstract

This research aims to present the composition process of the song "The Glamour of Chonburi" and to create a musical composition that conveys the unique traditions of Chonburi Province, Thailand. The study employed a qualitative research methodology. The Glamour of Chonburi" is inspired by three unique and significant cultural traditions of Chonburi Province: the Kong Kao Tradition, the Phaya Yom Procession, and the Buffalo Racing Festival. The purpose of composing this piece was to create a musical work that represents the distinctive characteristics of Chonburi Province through the sounds and tonality of Western music blended with Thai traditional music. The composer crafted this composition for a wind orchestra, Chorus, and Thai musical band, with a duration of approximately 17 minutes.

In the composition process, the composer studied and analyzed the works of eminent Western and Thai poets who specialized in program music. This exploration delved into musical phrasing, musical texture, musical form, harmony structure, and composition techniques. These elements were then adapted to create a complete and expressive musical piece that would allow the audience to engage with the auditory artistic expression.

"The Glamour of Chonburi" is divided into three main sections, each defined by tempo variations, specified rhythms, and emotions. Diverse composition techniques were employed in each sections, including musical quotations, the incorporation of Thai musical motifs, pentatonic scales, and leitmotifs. Through the process of creation and study, the composer discovered that blending sounds to convey profound narratives requires an in-depth understanding of musical composition knowledge and skills. The composer aimed for "The Glamour of Chonburi" to be akin to a footnote that records and unveils the charm of Chonburi Province, expressing its depth and richness through the intricacies of musical composition.

Keywords: Pentatonic, Leitmotif, Musical Quotation

1. ความสำคัญและที่มา

หากจะกล่าวว่า “ดนตรีเป็นส่วนหนึ่งของการดำรงชีวิตของมนุษย์” ก็อาจจะไม่ใช่อะไรที่กล่าวเกินจริง เพราะดนตรีนั้นเป็นส่วนหนึ่งของมนุษย์มาตั้งแต่สมัยโบราณในหลายด้าน ทั้งทางด้านการดำเนินชีวิตประจำวัน เช่น การฟังดนตรีเพื่อความเพลิดเพลิน การร้องรำทำเพลงเพื่อความสนุกสนาน ดนตรีที่ใช้ในการประกอบการเต้นรำ งานรื่นเริง หรืองานต่าง ๆ ดนตรียังมีส่วนที่เกี่ยวข้องกับมนุษย์ในด้านพิธีกรรม ทางศาสนา ทางด้านอารมณ์ความรู้สึกต่าง ๆ เช่น การปลุกใจเพื่อการออกรบของนักรบในสมัยโบราณ หรือการฟังเพลงประจำชาติเพื่อให้เกิดการฮึกเหิมในการรักชาติบ้านเมือง จะเห็นได้ว่าดนตรีที่เราได้ยินอยู่ในทุกวันนี้มีผลกับมนุษย์แทบจะทุกด้านรวมถึงการเสริมสร้างด้านอารมณ์ความรู้สึกนึกคิด จินตนาการในการฟังดนตรีให้ซาบซึ้งถึงสิ่งที่ผู้วิจัยต้องการสื่อสาร สอดคล้องกับวานิช โปตะวนิช (2558) ที่กล่าวถึงดนตรีที่ส่งเสริมด้านจินตนาการไว้ว่า ดนตรีพรรณนา (Program Music) เป็นดนตรีประเภทหนึ่งที่ถูกประพันธ์ขึ้นเพื่อเชื่อมโยง บรรยายเรื่องราว เหตุการณ์ ภาพจินตนาการต่าง ๆ ที่ต้องการทำให้ผู้ฟังซาบซึ้งและคล้อยตามร่วมกันกับภาพจินตนาการหรือเรื่องราวที่ผู้วิจัยได้สื่อสารในรูปแบบของเสียงดนตรีที่แตกต่างกันออกไป ผู้วิจัยได้มีแรงบันดาลใจที่จะประพันธ์ถึงความน่าสนใจของจังหวัดชลบุรีซึ่งเป็นจังหวัดหลักของภาคตะวันออกที่มีความน่าสนใจในหลายด้าน ทั้งในด้านศิลปะวัฒนธรรม ประเพณีการละเล่น วิถีชีวิต รวมถึงด้านประวัติศาสตร์ที่มีความน่าสนใจมาอย่างยาวนาน ดังนั้นบทประพันธ์เพลง “The Glamour of Chonburi” เป็นบทเพลงที่ผู้วิจัยมีแนวคิดที่จะประพันธ์บทเพลงที่เกี่ยวข้องกับจังหวัดชลบุรี โดยมีแนวคิดประพันธ์เพลงออกมาในรูปแบบของดนตรีบรรยายเรื่องราว ทางผู้วิจัยมีแรงบันดาลใจถึงเสน่ห์ของจังหวัดชลบุรี ซึ่งเป็นจังหวัดหลักของภาคตะวันออกที่มีความน่าสนใจในหลายด้าน ทั้งในด้านศิลปะวัฒนธรรม ขนบธรรมเนียมประเพณี การละเล่น วิถีชีวิต รวมถึงด้านประวัติศาสตร์ที่มีมาอย่างยาวนาน

จังหวัดชลบุรีมีศิลปะวัฒนธรรมและประเพณีที่เป็นเอกลักษณ์ที่แสดงถึงจังหวัดชลบุรีโดยเฉพาะและมีชื่อเสียงโด่งดังทั้งในระดับประเทศจนถึงระดับโลก ผู้วิจัยจึงได้นำแนวคิดนี้มากำหนดขอบเขตของแนวคิดหลักหรือวัตถุดิบที่จะนำมาใช้ในการประพันธ์บทเพลงเพื่อที่จะสื่อสารหรือชี้ให้เห็นความสำคัญถึงประเพณีที่เป็นที่รู้จักกันอย่างแพร่หลายในจังหวัดชลบุรี เช่น ประเพณีวิ่งควาย ประเพณีกองข้าว ประเพณีแห่พญายม ในปัจจุบันประเพณีเหล่านี้ถูกมองข้ามความสำคัญและได้รับความนิยมลดลง เนื่องจากสภาพทางสังคมที่ได้เปลี่ยนแปลงไปตามบริบทของปัจจัยภายนอกต่าง ๆ เช่น ความเจริญก้าวหน้าและทันสมัยของเทคโนโลยีที่มีอิทธิพลต่อการดำเนินชีวิตที่เปลี่ยนแปลงไปอย่างรวดเร็ว ทำให้ชาวบ้านหนุ่มสาวท้องถิ่นในยุคปัจจุบันนี้เห็นความสำคัญต่อประเพณีลดน้อยลงไปตามกาลเวลา เหลือเพียงแต่ชาวบ้านเฉพาะกลุ่มที่ยังเห็นความสำคัญในการอนุรักษ์ประเพณีอันมีเสน่ห์ของจังหวัดที่มีประวัติศาสตร์และที่มาที่น่าสนใจ

ประเพณีแห่พญายม เป็นประเพณีเก่าแก่ ของชาวบ้านตำบลบางพระ อำเภอศรีราชา มีการปฏิบัติโดยการสร้างหุ่นพญายมและแห่ไปลอยทะเลในเวลาโพล้เพล้ โดยมีความเชื่อถือว่า พญายมจะนำโรคภัยไข้เจ็บและเคราะห์ร้ายต่าง ๆ ไปด้วย จากประเพณีปฏิบัติสืบต่อกันมาเป็นระยะเวลานาน หลายหน่วยงานเริ่มเห็นความสำคัญของการแห่พญายมและเข้ามามีส่วนร่วมในกิจกรรม ซึ่งเทศบาลตำบลบางพระเห็นความสำคัญของประเพณีแห่พญายมนี้ เนื่องจากเห็นว่าประเพณีแห่พญายมเป็น

เอกลักษณ์ของชาวบางพระ มีจุดเด่นที่เป็นประเพณีที่ก่อให้เกิดการรวมพลังและรวมจิตใจของชุมชนอย่างแท้จริง

ประเพณีกองข้าวของศรีราชา เป็นเสมือนวัฒนธรรมพื้นบ้านที่สืบต่อกันมาเป็นเวลานาน ดังนั้นในวันไหลสุดท้ายของตรุษสงกรานต์ (ซึ่งถือเป็นวันปีใหม่ของไทย) ชาวบ้านจะพากันแห่พญายมที่ทำง่าย ๆ จากโครงไม้ไผ่ฟางข้าวและกระดาษแต่งแต้มด้วยดินสอพองหรือดินหม้อให้แลดูเป็นองค์ ปัจจุบันมีวิธีการประณีต ทำรูปพญายมอย่างงดงาม นำไปปล่อยในทะเลลึกเป็นอันเสร็จพิธี (สำนักงานพัฒนาวิทยาศาสตร์และเทคโนโลยีแห่งชาติ, ม.ป.ป: สืบค้นข้อมูลเมื่อวันที่ 3 กุมภาพันธ์ พ.ศ.2567)

ประเพณีวิ่งควาย เป็นประเพณีที่มีมาแต่โบราณตามความเชื่อสืบต่อกันมาว่า หากปีใดไม่มีการวิ่งควาย ปีนั้นวัวควายจะเป็นโรคระบาดตายเป็นจำนวนมาก นอกจากนี้สำหรับควายที่เจ็บป่วยในระหว่างปี เจ้าของควายจะทำการบนบานให้ความหายเจ็บป่วยและนำควายมาร่วมในประเพณีนี้ด้วย หลังจากได้ใช้ควายไถนาและทำงานในท้องนาอย่างเหน็ดเหนื่อยมาหลายเดือน เมื่อถึงวันขึ้น 14 ค่ำ เดือน 11 ชาวนาจะตกแต่งควายของตนให้สวยงามด้วยผ้าแพรและลูกปัด เพื่อเป็นการทำขวัญควายจากนั้นหยุดงานในนาเพื่อนำควายเข้าเมือง มีการพบปะ กับบรรดาชาวนาผู้ร่วมอาชีพตลอดจนการประกวดความสมบูรณ์และความสวยงามของควายที่ตกแต่งมา นับเป็นการสนองคุณของควายให้มีความสุขตามอัตภาพและได้พักผ่อนจากงานหนักในท้องนา (สหกรณ์บริการส่งเสริมอาชีพและวัฒนธรรมชลบุรี จำกัด, 2563)

จากความสำคัญดังกล่าวข้างต้น ผู้วิจัยมีแนวคิดที่จะประพันธ์บทเพลงให้มีความเชื่อมโยงหรือจินตนาการถึงความสำคัญของประเพณีทั้ง 3 ประเพณีได้แก่ ประเพณีกองข้าวศรีราชา ประเพณีแห่พญายมและประเพณีวิ่งควาย โดยได้แรงบันดาลใจจากแนวคิดที่เกี่ยวข้องกับหลักความเชื่อสาระสำคัญของแต่ละประเพณีที่เกิดขึ้น ดังนั้นผู้วิจัยได้ศึกษาบทประพันธ์ของคีตกวีเอกของชาวตะวันตกและชาวไทยที่ประพันธ์บทเพลงประเภทดนตรีพรรณนาทั้งในด้านวิธีและมุมมองการบรรยายเรื่องราว ประโยคเพลง (Phrase) พื้นผิวทางดนตรี (Texture) สังคีตลักษณ์ (Musical Form) โครงหลักของเสียงประสาน (Structure of Harmony) เทคนิคและรูปแบบของบทประพันธ์หรือแนวคิดอื่นที่เกี่ยวข้องเพื่อเป็นแนวทางในการประพันธ์เพลง

2. วรรณกรรมที่เกี่ยวข้อง

2.1 By the Beautiful Blue Danube โดย โยฮันน์ ชเตราส์ (จูเนียร์) (Johann Strauss Junior ; ค.ศ.1825–1899) นักประพันธ์เพลงชาวออสเตรีย ผู้ได้ชื่อว่าบิดาแห่งเพลงวอลซ์ (Waltz) หรือเพลงเต้นรำแบบเวียนนา (Viennese Waltz) บทเพลง By the Beautiful Blue Danube ถูกประพันธ์ขึ้นใน ค.ศ.1866 และจัดแสดงขึ้นครั้งแรกเมื่อวันที่ 13 กุมภาพันธ์ ค.ศ.1867 เป็นดนตรีพรรณนาที่มีลักษณะจังหวะเป็นจังหวะวอลซ์ในกุญแจเสียง F Major เป็นบทเพลงที่บรรยายถึงความงดงามของแม่น้ำดานูบที่ไหลผ่านกรุงเวียนนา ที่ปกติก็จะเป็นสีน้ำตาลขุ่นข้น แต่ด้วยความอัจฉริยะของการประพันธ์เพลงชเตราส์ ได้แต่งเพลงนี้แล้วชักชวนให้ผู้ฟังจินตนาการถึงแม่น้ำดานูบมีสีน้ำเงินที่สวยสดใสเคียงคู่กับทุกการดำเนินชีวิตชาวกรุงเวียนนา จุดเด่นที่สำคัญของบทเพลงนี้คือ ทำนองของบทเพลงที่สวยงาม ไพเราะ สละสวยติดหูผู้ฟังเป็นอย่างมากในลักษณะจังหวะวอลซ์ มีลักษณะการประพันธ์ทำนองโดยใช้โมทีฟทำนอง (Melodic Motif) หมายถึงความคิดหลักด้านทำนองที่เป็นวัตถุดิบ

ในการสร้างบทเพลงให้เป็นอันหนึ่งอันเดียวกันทั้งบทเพลง (ณัชชา พันธุ์เจริญ, 2552) โดยมีการดำเนินทำนองเพลงเคลื่อนไหวไปตามกุญแจเสียง (Key signature) ที่โดดเด่นและหลากหลาย

2.2 The Four Seasons ประพันธ์โดย อันโตนิโอ วิวัลดี (Antonio Vivaldi ; ค.ศ.1678-1741) นักประพันธ์เพลงชาวอิตาลี บทเพลง The Four Seasons หรือ Le Quattro Stagioni ในภาษาอิตาลีนับเป็นบทประพันธ์ดนตรีพรรณนาประเภทคอนแชร์โต (Concerto) สำหรับเดี่ยวไวโอลินและวงเครื่องสายที่มีชื่อเสียงและเป็นที่นิยมเป็นอย่างมากในยุคบาโรก (Baroque Period) จัดแสดงครั้งแรกในปี ค.ศ.1725 นับเป็นผลงานลำดับที่ 8 จากทั้งหมด 12 ชุดที่มีชื่อว่า “The Contest of Harmony and Invention” ซึ่งบทประพันธ์เพลงชุดนี้ได้รับแรงบันดาลใจจากฤดูกาลต่าง ๆ มีรูปแบบการประพันธ์ในแต่ละท่อนตามรูปแบบคอนแชร์โตทั่วไป คือ เร็ว-ช้า-เร็ว แบ่งออกเป็น 4 ท่อน ในแต่ละท่อนจะมีทำนองที่เป็นอิสระ ไม่เชื่อมโยงทำนองซึ่งกันและกัน ซึ่งวิวัลดีมีแรงบันดาลใจในการประพันธ์เพื่อบรรยายถึงฤดูกาลที่เปลี่ยนไปตามกาลเวลา

2.3 Devas Suite for Orchestra โดยวานิช โปตะวนิช เป็นบทประพันธ์เพลงดุริยนิพนธ์ที่ประพันธ์ขึ้นในปี พ.ศ.2558 กล่าวถึงลักษณะเด่นของเทพแต่ละองค์ ได้แก่ พระอาทิตย์ พระศิวะ พระมหาอุมาเทวี พระพิฆเณศ และพระจันทร์ โดยลักษณะเด่นของบทเพลงมีการแสดงลีลาไทยที่ผสมผสานความเป็นสากลของดนตรีตะวันตก บทเพลงแต่ละท่อนมีทำนองที่เป็นเอกลักษณ์โดดเด่นแยกกันแต่ละท่อนไม่สัมพันธ์กัน แต่ทางผู้วิจัยมีการประพันธ์กลุ่มทำนองย่อยที่มาจากตัวสะกด D-E-V-A โดยใช้เทคนิคการคัดลอกทำนอง (Quotation) มาเป็นทำนองเชื่อมและปรากฏของแต่ละท่อน เพื่อสร้างเอกลักษณ์ที่ชัดเจนให้กับบทประพันธ์

2.4 ประเพณีและบทเพลงที่เป็นแรงบันดาลใจสู่การประพันธ์

2.4.1 ประเพณีกองข้าว ประเพณีแห่พญายมและเพลงตระเชิญ

ประเพณีกองข้าวศรีราชาและประเพณีแห่พญายม เป็นประเพณีพื้นบ้านที่เกิดขึ้นในช่วงวันไหลสุดท้ายของตรุษสงกรานต์ เป็นประเพณีที่เกี่ยวข้องกับความเชื่อของชาวบ้านในพื้นที่ที่มีอาชีพเกี่ยวกับการประมงที่เป็นอาชีพส่วนใหญ่ของชาวบ้านในพื้นที่ โดยการทำพิธีบวงสรวงเซ่นไหว้ สิ่งศักดิ์สิทธิ์ เจ้าป่าเจ้าเขา พระแม่คงคาให้ปกปักรักษา คุ้มครองคนในชุมชนให้รอดพ้นจากภยันตรายต่าง ๆ รวมถึงการทำบุญอุทิศส่วนกุศลให้ภูตผีปีศาจหรือวิญญาณเร่ร่อนเพื่อให้ช่วยปกป้องคุ้มครองให้ชีวิตพบแต่ความสงบสุข ด้วยใจความสำคัญของประเพณีที่เกิดขึ้นเพื่อบูชาสิ่งศักดิ์สิทธิ์อันเป็นที่ยึดเหนี่ยวจิตใจของชาวบ้าน

เพลงตระเชิญ เป็นเพลงหน้าพาทย์ชั้นสูง ที่ใช้ในประเพณีกองข้าวและประเพณีแห่พญายม มีปรากฏตั้งแต่เมื่อใดไม่มีหลักฐานแน่ชัดและไม่ปรากฏนามผู้แต่ง เพลงนี้ใช้จังหวะหน้าทับตระ อัตราจังหวะสองชั้น ต่อท้ายด้วยเพลงรัวลาเดียว เพลงตระเชิญนอกจากจะปรากฏอยู่ในการแสดงโขนละครแล้ว ยังปรากฏในพิธีไหว้ครูดนตรี โขน ละคร และการไหว้ครูช่างอีกด้วย

ตระเชิญ เป็นคำประสมมาจากคำ 2 คำมารวมกัน คือ คำว่า “ตระ” และ คำว่า “เชิญ” พจนานุกรมฉบับราชบัณฑิตยสถาน พ.ศ.2542 (2546) ให้ความหมายไว้ดังนี้ “เพลงตระเชิญ ชื่อเพลงหน้าพาทย์ที่ใช้อัญเชิญเทพเจ้าและสิ่งศักดิ์สิทธิ์” จากการศึกษาวิเคราะห์ความหมายของเพลงตระเชิญจึงได้ข้อมูลว่า เพลงตระเชิญ คือทำนองดนตรีเพลงไทยทำนองหนึ่งที่ใช้บรรเลงประกอบกิริยาอ่อนน้อมในการอัญเชิญสิ่งศักดิ์สิทธิ์

ผู้วิจัยมีแนวคิดที่จะสื่อถึงความสำคัญของประเพณีเหล่านี้ จากการสืบค้นข้อมูล วิเคราะห์และสังเคราะห์นำไปสู่การนำหน่วยทำนองของบทเพลง “ตระเชิญ” ซึ่งเป็นบทเพลงหน้าพาทย์ชั้นสูงที่ถูกใช้ในพิธีกรรมศักดิ์สิทธิ์ของคนไทยมาเป็นแนวคิดที่จะประพันธ์บทเพลงมาเป็นจุดเชื่อมโยงจินตนาการถึงเหตุการณ์สำคัญ หลักการที่สำคัญของประเพณีกองข้าวและประเพณีแห่พญายมโดยใช้กระบวนการและเทคนิคต่าง ๆ ของการประพันธ์ เพื่อใช้ในการสร้างสรรค์บทประพันธ์เพลงในลำดับต่อไป

2.4.2 ประเพณีวิ่งควายและบทเพลงระบำบันเทิงกาสร

จากข้างต้นที่กล่าวว่า ประเพณีวิ่งควายเป็นประเพณีที่มีมาแต่โบราณ เป็นการสนองคุณของควายให้มีความสุขตามอัตภาพและได้พักผ่อนจากงานหนักในท้องนา ด้วยเหตุนี้จึงเกิดประเพณีการวิ่งควายขึ้นจนเป็นเอกลักษณ์ที่ชัดเจนของจังหวัดชลบุรี มีชื่อเสียงเป็นที่รู้จักอย่างแพร่หลายไปถึงระดับโลกและจัดต่อเนื่องมาทุกปีจนถึงปัจจุบัน

ผู้วิจัยได้แรงบันดาลใจจากเพลงระบำบันเทิงกาสร หรือ เพลงระบำควายอยู่ในการแสดงโขนชุด พาลีสอนน้อง ตอน ทรพาฆ่าพ่อ เป็นการแสดงชุดสั้น ๆ ชุดหนึ่งที่เลียนแบบอากัปกริยาของสัตว์ เพลงระบำบันเทิงกาสร เป็นบทเพลงที่แต่งขึ้นใหม่โดยครูมนตรี ตราโมท แล้วให้ชื่อเพลงว่า “บันเทิงกาสร” (สมรัตน์ ทองแท้, 2538)

3. ขอบเขตของบทประพันธ์

แนวคิดในการประพันธ์เพลง *The Glamour of Chonburi* ใช้รูปแบบการประพันธ์แบบดนตรีพรรณนาประพันธ์สำหรับวงดุริยางค์เครื่องลมผสมวงดนตรีไทยและกลุ่มขับร้องประสานเสียง ความยาวประมาณ 17 นาทีเพื่อบรรยายถึงเสน่ห์ทางด้านประเพณีที่เป็นเอกลักษณ์ของจังหวัดชลบุรี โดยผู้วิจัยมีแนวคิดที่จะนำหน่วยทำนองของบทเพลงตระเชิญ ซึ่งเป็นบทเพลงอัญเชิญสิ่งศักดิ์สิทธิ์ โดยมีการใช้เทคนิคการประพันธ์ในรูปแบบต่าง ๆ เช่น เทคนิคการคัดทำนอง (Quotation) การใช้หน่วยทำนองจากเพลงไทย เพนทาโทนิก และไลท์โมทีฟ

4. แนวคิดและเทคนิคในการประพันธ์เพลง

แนวคิดที่เป็นองค์ประกอบหลักสำหรับการประพันธ์บทเพลง *“The Glamour of Chonburi”* ผู้วิจัยได้นำแนวความคิดมาจากหลายวัตถุดิบหลายองค์ประกอบ จากแหล่งอ้างอิงที่หลากหลาย มาใช้ประยุกต์กับเทคนิคในการประพันธ์เพลง โดยที่มีแนวคิดเบื้องต้นดังนี้

4.1 เทคนิคการคัดทำนอง (Quotation)

Quotation หรือ การคัดทำนอง คือเทคนิคการประพันธ์เพลงที่เลือกทำนองที่รู้จักกันดีอยู่แล้วมาปรากฏให้ได้ยินในบทเพลง (ณัชชา พันธุ์เจริญ, 2552) ผู้วิจัยได้มีแนวคิดในการนำบางส่วนทำนองของบทเพลง ตระเชิญ และบทเพลง ระบำบันเทิงกาสร มาใช้เป็นวัตถุดิบในการประพันธ์ ทั้งนี้วัตถุดิบทางการประพันธ์เพลงดังกล่าว ผู้วิจัยมิได้นำมาใช้ทั้งหมด เพียงแต่จะมีการหยิบยกบางท่อนหรือบางหน่วยทำนองซึ่งภายในบทประพันธ์ *“The Glamour of Chonburi”* ผู้วิจัยจะมีการนำแนวทำนองบางส่วนของบทเพลงข้างต้นมาทำการปรับแนวทำนอง (Transformation) ด้วยเทคนิคการประพันธ์เพลงเพื่อให้เกิดความเหมาะสมกับบทประพันธ์

4.2 แนวคิดการใช้หน่วยทำนองจากเพลงไทย

หน่วยทำนอง คือ ทำนองเพลงซึ่งประกอบด้วยประโยคเพลงอย่างน้อย 1 ประโยค สามารถซอยย่อยเป็นหน่วยทำนอง (Melodic unit) สั้น ๆ ได้ (ณัชชา พันธุ์เจริญ, 2552) ผู้วิจัยมีวิธีการสร้างหน่วยย่อยทำนองโดยการนำหน่วยทำนองย่อยจากเพลงไทยบางส่วนมาเป็นแนวคิดในการประพันธ์เพลง แล้วนำมาพัฒนาตามหลักการประพันธ์เพลงเพื่อสร้างทำนองใหม่ให้กับบทเพลง ตัวอย่างเช่นบทเพลง *Deep impression* ประพันธ์โดย วานิช โปตะวนิช มีการนำหน่วยทำนองย่อยมาจากเพลงไทยเดิม “ลาวสมเด็จ” มาเป็นแนวคิดหลักในการประพันธ์ และพัฒนาเพลงไปในแนวทางดนตรีพรรณนาเป็นต้น

4.3 บันไดเสียงเพนทาโทนิก

บันไดเสียงเพนทาโทนิกเป็นบันไดเสียงที่แพร่หลายเป็นอย่างมากในหลายวัฒนธรรมทั้งในวัฒนธรรมดนตรีตะวันตกและวัฒนธรรมดนตรีของเอเชียในหลายประเทศ เช่น จีน ญี่ปุ่น ไทย เป็นต้น บันไดเสียงเพนทาโทนิก หรือ บันไดเสียงห้าเสียง คำว่า “Penta” มาจากภาษากรีกแปลว่า ห้า หมายถึง บันไดเสียงที่ประกอบด้วยโน้ต 5 ตัวในระดับเสียงต่างกันมีโครงสร้างที่ประกอบด้วยขั้นคู่เต็มเสียงจำนวน 3 คู่ ตามด้วยคู่ 3 ไมเนอร์อีกจำนวน 2 คู่ (ณัชชา พันธุ์เจริญ, 2552)

ภาพที่ 1 ภาพโครงสร้างบันไดเสียงเพนทาโทนิก
ที่มา: ศักดิ์ชัย เจริญสุขสนาน

4.4 เทคนิคไลท์โมทีฟ (Leitmotif)

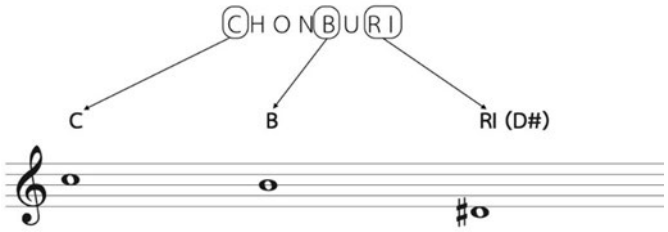
ไลท์โมทีฟ (Leitmotif) หรือ หน่วยทำนองเอกนำ แปลว่า โมทีฟนำ (Leading motif) หมายถึง ความคิดหลักที่เป็นตัวแทนของลักษณะนิสัยของตัวละคร สถานการณ์ ความรู้สึก หรือความนึกคิดต่าง ๆ ในละครหรืออุปรากร (ณัชชา พันธุ์เจริญ, 2552) ผู้วิจัยนำแนวคิดไลท์โมทีฟนี้มาเป็นส่วนหนึ่งในการสร้างทำนองแทนตัวผู้วิจัยในลักษณะเป็นผู้เล่าเรื่อง (Narrator Theme) เพื่อบรรยายเหตุการณ์หรือเรื่องราวต่าง ๆ ที่ผู้วิจัยต้องการจะพรรณนาและเพื่อเชื่อมโยงเรื่องราวบทเพลงท่อนต่าง ๆ เข้าหากันและเพื่อให้บทประพันธ์มีความเป็นเอกภาพ

5. กระบวนการประพันธ์เพลง

บทประพันธ์เพลง *The Glamour of Chonburi* นอกจากจะมีการนำหน่วยทำนองจากเพลงที่เป็นแนวคิดสำคัญของประเพณีทั้งสองบทเพลงคือ เพลงตระเชิญและเพลงระบำบันเทิงกาสรแล้วนั้น ผู้วิจัยเพลงมีแนวคิดในการสร้างทำนองแทนตัวผู้วิจัยในลักษณะของผู้เล่าเรื่อง เพื่อทำหน้าที่ในช่วงเชื่อมแต่ละท่อน (Transition) ให้มีความสัมพันธ์กัน โดยมีวิธีการสร้างทำนองดังนี้

5.1 การกำหนดโน้ตจากชื่อตัวอักษร

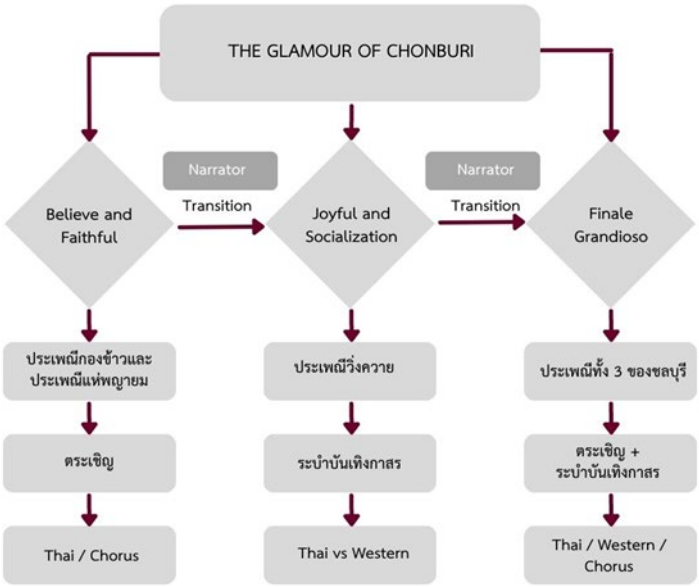
การกำหนดชื่อจากตัวอักษรภาษาอังกฤษแล้วมีการนำมากำหนดระดับเสียงโดยการคัดเลือกตัวอักษรที่ตรงกับชื่อโน้ต เช่น C = โด, D = เร, E = มี, F = ฟา, G = โซ, A = ลา, B = ที เป็นต้น ดังนั้นผู้วิจัยได้คัดเลือกตัวอักษรมาจากชื่อภาษาอังกฤษของจังหวัดชลบุรี คือ CHONBURI แล้วนำมากำหนดระดับเสียงได้แก่ C = โด (C), B = ที (B), RI = รี (D#)



ภาพที่ 2 การกำหนดระดับเสียงในการสร้างทำนองชลบุรี (Narrator Theme)
ที่มา: ศักดิ์ชัย เจริญสุขสนาน

จากภาพที่ 2 ผู้วิจัยได้กำหนดระดับเสียงมาจากชื่อของจังหวัดชลบุรีในภาษาอังกฤษ (CHONBURI) และมีการนำไปใช้ในบทเพลงประพันธ์ในรูปแบบที่แตกต่างกันออกไปทั้งรูปแบบจังหวะ ระดับเสียง การปรับขั้นคู่ การแปรทำนอง เพื่อให้เหมาะสมกับบริบทในช่วงของบทเพลงที่เหมาะสม และมีหน้าที่เชื่อมโยงเปรียบเสมือนเป็นแกนหลักในการดำเนินเรื่องราวของบทประพันธ์

หลังจากที่ได้ศึกษาที่มา ข้อมูล องค์ประกอบ แนวคิด เทคนิค รวมถึงการกำหนดขอบเขตของบทประพันธ์แล้ว ผู้วิจัยจึงได้ออกแบบโครงสร้างของบทเพลงและแนวคิดหลักของของบทประพันธ์ดังนี้



ภาพที่ 3 โครงสร้างและแนวคิดของบทประพันธ์เพลง The Glamour of Chonburi
ที่มา: ศักดิ์ชัย เจริญสุขสนาน

6. อรรถาธิบายบทประพันธ์

ผู้วิจัยได้จัดทำไฟล์สกอร์เพลงสำหรับดูประกอบอรรถาธิบายบทประพันธ์ตามคิวอาร์โค้ดดังนี้

ภาพที่ 4 คิวอาร์โค้ดเพื่อนำไปสู่ตัวอย่างไฟล์สกอร์เพลง The Glamour of Chonburi
ที่มา: ศักดิ์ชัย เจริญสุขสนาน

6.1 ท่อนที่ 1 Believe and Faithful (ห้องที่ 19-137)

แนวคิดในการประพันธ์บทเพลงในท่อนแรกนี้ ผู้วิจัยจะเริ่มด้วยการนำหน่วยทำนองของบทเพลงตระเชิญซึ่งเปรียบเสมือนการบูชาสิ่งศักดิ์สิทธิ์ ความเชื่อ ความศรัทธาและที่พึ่งทางจิตใจของชาวบ้านที่มีต่อประเพณีกองข้าวและประเพณีแห่พญายมโดยมีการให้กลุ่มเครื่องดนตรีไทยเป็นตัวเอกในการดำเนินทำนองหลักของท่อนนี้และมีการประพันธ์ทำนองสอดประสานของเครื่องดนตรีสากลเข้าไปเพื่อให้เกิดความกลมกลืนระหว่างกลุ่มเครื่องดนตรีไทยและกลุ่มเครื่องดนตรีสากลบรรเลงประกอบ (Accompaniment) อีกทั้งมีการนำหน่วยทำนองของเพลงตระเชิญมาประพันธ์ ดัดแปลง เรียบเรียง ในรูปแบบของ (Recitativo) หรือกึ่งร้องกึ่งพูดให้กับบทร้องเรียกเชิญในช่วงพิธีกรรมของงานประเพณีที่สำคัญอย่างประเพณีกองข้าว ถ่ายทอดในรูปแบบการขับร้องประสานเสียง สุนทรียะของบทเพลงให้มีความหลากหลายเพื่อให้จินตนาการถึงความสำคัญของประเพณีนี้ที่มีผลต่อการดำเนินชีวิตของชาวบ้านในชุมชนและปฏิบัติสืบต่อกันจนถึงปัจจุบัน

ช่วงที่ 1 เอกลักษณ์ดุริยางค์ไทย (ห้องที่ 23-46) ผู้วิจัยใช้กลุ่มเครื่องดนตรีไทยเป็นตัวเอกในการดำเนินทำนองหลักโดยใช้ทำนองเพลง “ตระเชิญ” ซึ่งเปียโนทำหน้าที่บรรเลงประกอบในช่วงแรกเพื่อจินตนาการถึงประเพณีแห่ พญายมและประเพณีกองข้าว ด้วยนัยยะของความเชื่อและความศรัทธาในสิ่งศักดิ์สิทธิ์ เป็นที่ยึดเหนี่ยวจิตใจของชาวบ้าน จากนั้นเริ่มทำนองสอดประสาน (Counter-Melody) ด้วยเฟรนช์ฮอร์นเพื่อเป็นการสอดรับการดำเนินทำนองหลักของกลุ่มดนตรีไทย กลุ่มฟลู้ตและโอโบเพิ่มเข้ามาเพื่อสร้างความหนาแน่นของพื้นผิวดนตรี เมื่อเสร็จสิ้นการบรรเลงของกลุ่มดนตรีไทย กลุ่มคลาริเน็ตบรรเลงทำนองหลักเดิมจากกลุ่มดนตรีไทย สอดแทรกเสียงประสานของกลุ่มเครื่องลมทองเหลือง ฟลู้ต กล็อกเคนชปีล และ ไวบราโฟน เพื่อเพิ่มมิติให้กับเนื้อดนตรี หลังจากการประสมเครื่องดนตรีหลากชนิดด้วยความหนาแน่นของพื้นผิว จากนั้นผ่อนคลายลงเพื่อเข้าสู่การเชื่อมโยงในช่วงต่อไปโดยเปียโน

ช่วงที่ 2 ช่วงเชื่อมสู่การร้องขับขานประสานเสียง (ห้องที่ 47-56) ผู้วิจัยนำทำนองของเพลงตระเชิญมาเป็นแนวคิดในการประพันธ์ทำนองให้กับคำร้องเชิญพิธีกรรมอัญเชิญสิ่งศักดิ์สิทธิ์ โดยใช้เทคนิคการปรับทำนองหลัก (Thematic transformation) โดยให้กลุ่มขับร้องประสานเสียงเป็นผู้ดำเนินทำนองสลับกับการบรรเลงสอดรับด้วยกลุ่มเครื่องดนตรีไทยเพื่อเป็นการสร้างสีสันให้กับบทประพันธ์และดำเนินไปจนถึงช่วงเชื่อมต่อไป

ห้องที่ 137-144 ผู้วิจัยใช้เทคนิคการพัฒนาหน่วยทำนองย่อย (Motivic Development) ให้กับกลุ่มเครื่องฟลู้ต โอโบและเฟรนช์ฮอร์น รวมถึงกลุ่มคลาริเนตและแซกโซโฟนโดยการใช้เทคนิคการแปรทำนองในอัตราจังหวะหลายรูปแบบ รวมถึงการประพันธ์ทำนองให้กับกลุ่มทรัมเปตในลักษณะการประโคมแตร (Fanfare) ที่สง่างามเพื่อบรรยายถึงความยิ่งใหญ่ของประเพณีอันศักดิ์สิทธิ์เชื่อมโยงไปสู่ท่อนต่อไป

6.2 ท่อนที่ 2 Joyful and Socialization (ห้องที่ 145-320)

ผู้วิจัยนำหน่วยทำนองของบทเพลงระบำบันเทิงกาสร ซึ่งคำว่า “กาสร” แปลว่า ควาย ในมุมมองของผู้วิจัยในฐานะผู้ประพันธ์เพลง คำว่า “กาสร” แสดงให้เห็นถึงความสนุกสนานและการรื่นเริงประเพณีวิ่งควาย จินตนาการได้ถึงบรรยากาศของงานที่คึกคัก ชาวบ้านนำควายมาแข่งขันกัน มีการบรรเลงตอบโต้แบบสลับกันระหว่างกลุ่มเครื่องดนตรีไทยและกลุ่มเครื่องดนตรีสากล (Antiphonal) เพื่อเป็นการแสดงถึงศักยภาพ เทคนิค สีสันของเครื่องดนตรีแต่ละชนิดบนทำนองที่สนุกสนานผสมผสานเทคนิคในการประพันธ์และลีลาของการประพันธ์ที่หลากหลาย

ห้องที่ 145 ช่วงเดี่ยวทรัมเปตในลีลาของ Freely (Rubato) คือการเล่นที่ยืดหยุ่นตามจินตนาการของผู้บรรเลง ผู้วิจัยนำหน่วยทำนองทำหน้าที่เป็นช่วงเชื่อมสั้น ๆ โดยให้เสียงทรัมเปตเปรียบเสมือนการส่งสัญญานเพื่อเป็นการชักนำให้เข้าสู่ช่วงต่อไปที่มีการกล่าวถึงประเพณีวิ่งควายต่อไป

ห้องที่ 146 ผู้วิจัยประพันธ์ทำนองให้กับกลุ่มเครื่องลมเสียงต่ำเล่นแนวเดียวกัน (Unison) โดยบรรเลงไปพร้อมกับทิมปานี กลองสแนร์และกลองใหญ่ ในลักษณะดนตรีมาร์ช (March) เพื่อให้มีความรู้สึกถึงความแข็งแรงและบรรยายถึงขบวนควายเดินมาร่วมประเพณี นำเข้าสู่การเดี่ยวเฟรนช์ฮอร์นฮอร์นในห้องที่ 150 ซึ่งในสมัยโบราณมักใช้แตรทรัมเปตหรือแตรฮอร์นบรรเลงเป็นสัญญานในการออกรบหรือการให้สัญญาณต่าง ๆ โดยใช้หน่วยทำนองระบำบันเทิงกาสรที่มีการปรับลักษณะจังหวะให้กระชับขึ้นบรรเลงเดี่ยวนำจำนวน 4 ห้องและเพิ่มเติมเสียงประสานให้กับกลุ่มเฟรนช์ฮอร์นในลำดับต่อไป เพื่อแสดงถึงการป่าวประกาศ ส่งสัญญาณนำเข้าสู่ประเพณีวิ่งควาย การนำเสนอหน่วยทำนองระบำบันเทิงกาสร ยังปรากฏในกลุ่มฟลู้ต โอโบ คลาริเนตผสมกับ ไซโลโฟน มาริมบา ไวบราโฟน และ กล็อกเคนชปีล บรรเลงทำนองไปพร้อมกับกลุ่มฮอร์นที่เป็นผู้นำทำนองหลัก หลังจากนั้นเข้าสู่ห้องที่ 158 ทำนองของกลุ่มทรัมเปตในลักษณะการประโคมแตร (Fanfare) เพื่อนำเข้าสู่ช่วงเชื่อมสั้นในห้องที่ 162 โดยใช้เทคนิคการเลียนแบบซีเควนซ์ (Sequential imitation) บนกลุ่มเครื่องลมไม้เสียงสูงไล่ลำดับลงมาที่เสียงต่ำ ผสมกับการใช้เทคนิคการขยายส่วนลักษณะจังหวะ (Augmentation) ในกลุ่มเครื่องลมเสียงต่ำบรรเลงซ้อนกันไปเพื่อเพิ่มสีสันให้กับบทประพันธ์ไปจนถึงช่วงต่อไป

ห้องที่ 201 ผู้วิจัยใช้ระฆังราวและเปียโนเดินทำนองหลัก โดยใช้เทคนิคการเลียนแบบไล่เลียน (Canonic imitation) ผสมผสานสีสันของเครื่องดนตรีที่หลากหลาย สลับการการนำเสนอหน่วยทำนองเพลงระบำบันเทิงกาสรและสอดแทรกหน่วยทำนองของบทเพลงตระเชิญที่ใช้เทคนิคการแปรทำนอง (Variation) ผสมผสานกันโดยการใช้เทคนิคการเลียนแบบไล่เลียนเช่นเดียวกัน เพื่อโน้มน้าวผู้ฟังจินตนาการถึงบรรยากาศความสนุกสนาน การรวมตัวของชาวบ้าน ผู้คนที่ว่างเว้นจากการทำนำขบวนควายมาร่วมงานในหลายกิจกรรมในหลากหลายมุมมองและเสน่ห์ของประเพณีวิ่งควาย

ก่อนที่จะโน้มน้าวผู้ฟังพาไปชมช่วงที่สื่อการแข่งขันวิ่งควายในห้องที่ 212 ผู้วิจัยเปลี่ยนเครื่องหมายกำหนดจังหวะเป็น (Faster) ในอัตราความเร็วเพิ่มขึ้นเพื่อให้เกิดความคึกคักด้วยจังหวะตัวดำเท่ากับ 126

6.3 ท่อนที่ 3 Finale Grandioso (ห้องที่ 321-363)

ผู้วิจัยนำหน่วยทำนองของบทเพลงตระเชิญและระบำบันเทิงกาสรบรรเลงในรูปแบบ Grandioso (ยิ่งใหญ่) โดยผสมผสานระหว่างกลุ่มเครื่องดนตรีไทย กลุ่มเครื่องดนตรีสากล กลุ่มขับร้องประสานเสียง เพิ่มความเข้มเสียง เนื้อดนตรีและเสียงประสานของเครื่องดนตรีในกลุ่มเครื่องลมนำทำนองของทั้งสองท่อนที่ผ่านมา (ทำนองเพลงตระเชิญผสมทำนองบันเทิงกาสร) มาเรียบเรียงและผสมผสานทำนองเข้าด้วยกันนำเสนอใหม่อีกครั้ง (Recapitulation) สร้างทิศทางของทำนองและเสียงประสานเพื่อนำไปสู่การเปลี่ยนกุญแจเสียงเพื่อสร้างความชัดเจนในช่วงบทสรุปของบทประพันธ์ และมีการนำหน่วยทำนองเดิมกลับมาสร้างสรรค์ประสานเสียงร้อง โดยคำร้องใช้คำขวัญประจำจังหวัดชลบุรี *“ทะเลงาม ข้าวหลามอร่อย อ้อยหวาน จักสานดี ประเพณีวิ่งควาย”* บรรเลงผสมผสานของวงดนตรีทั้งหมดเพื่อประโคมดนตรีที่แสดงถึงความยิ่งใหญ่ของประเพณีวิ่งควาย ที่เป็นเอกลักษณ์ของจังหวัดชลบุรี

7. สรุปและอภิปรายผล

งานวิจัยนี้ผู้วิจัยมีวัตถุประสงค์คือ

1. เพื่อนำเสนอกระบวนการประพันธ์เพลง " The Glamour of Chonburi " โดยที่ผู้วิจัยมีการกำหนดกรอบแนวคิดเพื่อวางโครงสร้างของบทประพันธ์แบ่งออกเป็น 2 ประเภทได้แก่

1) ประเพณีที่มีแนวคิดมาจากความเชื่อ ความศรัทธา สิ่งศักดิ์สิทธิ์ที่ยึดเหนี่ยวจิตใจให้กับชาวบ้าน ได้แก่ ประเพณีแห่พญายมและประเพณีกองข้าว โดยที่ประเพณีทั้งสองนี้ผู้วิจัยได้มีการนำหน่วยทำนองเพลง “ตระเชิญ” ซึ่งเป็นบทเพลงไทยศักดิ์สิทธิ์ที่ใช้ในการอัญเชิญเทพ เทวดาและสิ่งศักดิ์สิทธิ์ทั้งหลายให้มาปกปักรักษา คุ้มครอง ปกป้องภัยอันตรายที่มาจากภูตผี ปีศาจ มาเป็นแนวคิดสำคัญในการประพันธ์เพื่อเชื่อมโยงกับขนบธรรมเนียม ประเพณี ของชุมชนที่เป็นที่ยึดเหนี่ยวจิตใจและสร้างความสุขกายสบายใจในการประกอบอาชีพ

2) ประเพณีที่มีแนวคิดมาจากการดำเนินชีวิต ความสนุกสนานในสังคมของชุมชน ได้แก่ ประเพณีวิ่งควาย โดยผู้วิจัยได้นำหน่วยทำนองเพลง “ระบำบันเทิงกาสร” คำว่า “กาสร” มีความหมายว่า “ควาย” ซึ่งบทเพลงระบำบันเทิงกาสรนี้เป็นบทเพลงที่มีท่วงทำนองที่สนุกสนาน ผู้วิจัยจึงได้นำหน่วยทำนองของบทเพลงมาเป็นวัตถุดิบในการประพันธ์เพื่อเชื่อมโยงกับแนวคิดสำคัญของประเพณีวิ่งควาย

2. เพื่อสร้างบทประพันธ์เพลงที่ถ่ายทอดเรื่องราวถึงเอกลักษณ์ทางด้านประเพณีของจังหวัดชลบุรี กระบวนการการประพันธ์เพลง ผู้วิจัยได้ศึกษาข้อมูลของประเพณีที่เป็นแรงบันดาลใจเพื่อเป็นองค์ประกอบในการสร้างแนวคิดและนำเทคนิคการประพันธ์เพลงและการสร้างแนวทำนองเชิงสัญลักษณ์เอแสดงถึงอัตลักษณ์ของบทเพลงมาประยุกต์ใช้ให้เกิดผลเชิงสุนทรียศาสตร์ทางด้านดนตรี ประพันธ์เพลง “The Glamour of Chonburi” เป็นบทประพันธ์เพลงประเภทดนตรีพรรณนาที่ผู้วิจัยบรรยายเพื่อเชื่อมโยงถึงเสน่ห์ด้านประเพณีที่เป็นเอกลักษณ์ที่มีที่เดียวในโลกของจังหวัดชลบุรี

ได้แก่ ประเพณีแห่พญายม ประเพณีกองข้าว และประเพณีวิ่งควาย เพื่อให้ผู้ฟังรู้สึกภาคภูมิใจในเอกลักษณ์อันโดดเด่นของประเพณีที่กำเนิดมาจาก แนวคิด ความเชื่อ ความศรัทธาและวิถีชีวิตของชุมชนชลบุรีอย่างแท้จริง โดยแนวคิดในการประพันธ์ที่สร้างเพื่อวงดุริยางค์เครื่องลม ประสมกับวงดนตรีไทยและวงขับร้องประสานเสียง ถ่ายทอดเอกลักษณ์ที่น่าสนใจคือ การผสมผสานสำเนียงดนตรีไทยกับดนตรีตะวันตก

การประพันธ์เพลง “The Glamour of Chonburi” ทำให้ผู้วิจัยได้เรียนรู้ถึงการทำงานศิลปะบนวิถีของขนบและประเพณี ส่งผลให้เกิดความเข้าใจในเชิงลึกถึงข้อมูลและฝึกประสบการณ์โดยใช้องค์ความรู้และทักษะทางด้านการประพันธ์เพลง บูรณาการรวมกันเป็นทักษะใหม่ที่มีคุณค่ายิ่งต่อชีวิตการทำงานดนตรีของผู้วิจัย และจะเป็นแนวทางเชิงกรณีศึกษาเพื่อผู้ที่สนใจศึกษาวิถีการประพันธ์เพลงโดยใช้รากขนบและประเพณีไทยมาประยุกต์ใช้กับงานของตนเองต่อไป

8. ข้อเสนอแนะ

งานสร้างสรรค์ดนตรีหรืองานศิลป์ทางเสียงที่สื่อสารความหมายและความเข้าใจขนบธรรมเนียมประเพณีของชุมชนและท้องถิ่น เปรียบเสมือนหลักจารึกแห่งประวัติศาสตร์เชิงสุนทรียะที่ควรเผยแพร่ในวงกว้าง เพื่อให้คนในชุมชน คนไทย และคนต่างชาติ ได้ศึกษาจากมิติของการฟังดนตรีรวมถึงการอ่านแนวคิดและหลักคิดในการประพันธ์ หากสามารถต่อยอดผลงานประพันธ์สู่การวิจัยเพื่อนำผลงานสู่ชุมชนจะทำให้ตอบโจทย์งานสร้างสรรค์ในเชิงของวัฒนธรรมในมิติเชิงลึก

9. กิตติกรรมประกาศ

งานวิจัยเรื่อง กระบวนการประพันธ์เพลง “The Glamour of Chonburi” ได้รับทุนอุดหนุนการวิจัย ประเภทเงินรายได้ส่วนงานคณะดนตรีและการแสดง มหาวิทยาลัยบูรพา ประจำปี พ.ศ.2565

รายการอ้างอิง

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

วานิช โปตะวนิช. (2558). *บทประพันธ์เพลงดุษฎีนิพนธ์ : เทวะ สวีทสำหรับวงออร์เคสตรา*. (วิทยานิพนธ์ศิลปกรรมศาสตรดุษฎีบัณฑิต). กรุงเทพมหานคร: จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

สมรัตน์ ทองแท้. (2538). *ระบำในการแสดงโขน ของกรมศิลปากร (วิทยานิพนธ์ศิลปศาสตรมหาบัณฑิต)*. กรุงเทพมหานคร: จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย. สืบค้นจาก https://dric.nrct.go.th/Search/SearchDetail/58543 อ้างอิงจากเว็บไซต์

สำนักงานพัฒนาวิทยาศาสตร์และเทคโนโลยีแห่งชาติ. (ม.ป.ป.). *ประเพณีแห่พญายม*. สืบค้น 22 กรกฎาคม 2566, จาก https://oer.lib.buu.ac.th/search_detail/result/1110

สหกรณ์บริการส่งเสริมอาชีพและวัฒนธรรมชลบุรี จำกัด. (2563). *ประเพณีวิ่งควาย*. สืบค้น 22 กรกฎาคม 2566, จาก https://cmpccoop.com/?p=1768

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

คณะดนตรีและการแสดง มหาวิทยาลัยบูรพา

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

โทรศัพท์ 038-102566