ISSN 2774-0722 (ONLINE)

วารสารดนตรีและการแสดง

MUSIC AND PERFORMING ARTS JOURNAL

Volume 11 Issue 1 January-June 2025

FACULTY OF MUSIC AND PERFORMING ARTS, BURAPHA UNIVERSITY

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

ภาพปกหน้า และภาพปกหลัง:
การแสดงผลงานสร้างสรรค์ชุด
“Timeless Steppe Ballad”
โดย Miss Zirong Zhang
นิสิตหลักสูตรศิลปกรรมศาสตรมหาบัณฑิต
สาขาวิชาดนตรีและการแสดง
คณะดนตรีและการแสดง มหาวิทยาลัยบูรพา

ภาพโดย: นิสิตหลักสูตรศิลปศาสตรบัณฑิต
สาขาการจัดการผลิตสื่อและวัฒนธรรมสร้างสรรค์
คณะดนตรีและการแสดง มหาวิทยาลัยบูรพา

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

วารสารดนตรีและการแสดงได้ดำเนินงานการผลิตผลงานทางวิชาการด้านดนตรีและการแสดงอย่างต่อเนื่อง วารสารได้รับการตอบรับจากนิสิต นักศึกษา อาจารย์ นักวิจัยจากสถาบันต่าง ๆ ร่วมส่งบทความเพื่อตีพิมพ์เผยแพร่ในรูปแบบวารสารออนไลน์

สำหรับวารสารดนตรีและการแสดงปีที่ 11 ฉบับที่ 1 นี้ นำเสนอผลงานที่หลากหลายทั้งบทความวิจัยและบทความวิชาการ ครอบคลุมทั้งดนตรีไทย ดนตรีสากล ศิลปะการแสดง นาฏศิลป์ และการจัดการผลิตสื่อ ดังนี้

บทความด้านดนตรีไทย ได้แก่ 1) การดำเนินทำนองซออู้เพลงเทพนิมิต สามชั้น ออกกราวนอกภาษาในวงเครื่องสายปี่ชวาของครูจีรพล เพชรสม 2) การวิเคราะห์เพลงประจำวัดสำนักดนตรีไทยครูรวม พรหมบุรี 3) กลวิธีในการบรรเลงซออู้ในการแสดงหุ่นกระบอก เรื่องขุนช้างขุนแผน ตอนนางวันทองห้ามทัพของคณะหุ่นกระบอกเพาะช่าง 4) กลวิธีการบรรเลงซออู้เพลงกราวในสำหรับการเดี่ยวและการแสดงโขน ตอนขับพิเภก ของครูสุริยะ ชิตท้วม 5) การศึกษาทำนองสวดพระมาลัยของการแสดงรำสวดในภาคตะวันออก 6) ครูกัญญา โรหิตาจล: นักร้องเพลงไทยจากคลองบางใหญ่สู่กรมศิลปากร 7) วิธีการสร้างทำนองซอสามสาย กรณีศึกษาเพลงครอบจักรวาล สองชั้น 8) กรรมวิธีการสร้างปินของพ่อครูอินส่วย มูลทา 8) กลวิธีการเป่าปี่ชวาในบทเพลงเพื่อการแสดงอาวุธ ของครูปี๊บ คงลายทอง (ศิลปินแห่งชาติ)

บทความด้านดนตรีสากล ได้แก่ 1) การวิเคราะห์และตีความบทเพลง Poem of Souls and The Cremation สำหรับวงดุริยางค์เครื่องลมและวงดนตรีไทย ของ ปิยวัฒน์ หลุยลาภประเสริฐ 2) การถ่ายทอดบทเพลง AUN-AYCF Thailand สู่ประชาคมอาเซียน

บทความด้านศิลปะการแสดงและนาฏศิลป์ ได้แก่ 1) การศึกษากระบวนการการกำกับการแสดงละครเวทีแนวสุขนาฏกรรมแนวเสียดสี เรื่อง กาลครั้งหนึ่งพี่ฉันมีแฟน 2) คำพรัดโนรา: เล่าเรื่องใหม่ด้วยละครแบบร่วมสร้าง 3) การออกแบบกระบวนการฝึกทักษะด้านการเคลื่อนไหวร่างกายและการเต้นสำหรับนักแสดงกลุ่ม MUPA DANCE TROUPE และ บทความด้านการจัดผลิตสื่อ ได้แก่ ปัจจัยที่ส่งผลกระทบต่อการสร้างสรรค์บทภาพยนตร์ไทย เพื่อการยกระดับสู่ตลาดสากล

ในนามของบรรณาธิการ วารสารดนตรีและการแสดงขอขอบคุณผู้เขียนและผู้ทรงคุณวุฒิทุกท่าน วารสารมีความยินดีน้อมรับฟังข้อเสนอแนะจากทุกท่านเพื่อปรับปรุงคุณภาพและยกระดับงานวิชาการของประเทศไทยต่อไปในอนาคต

ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.กิตติภัณฑ์ ชิตเทพ
บรรณาธิการ

สารบัญ

เรื่อง **หน้า**

การดำเนินทำนองซออู้เพลงเทพนิมิต สามชั้นออกกราวนอก ภาษาในวงเครื่องสายปี่ชวาของครูจีรพล เพชรสม 8

PERFORMANCE METHODS OF SAW-U FOR PHELNG THEP NIMIT SAM CHAN FOLLOWED BY KRAW NOK PASA IN KHREUNGSAI PIJAVA BY KRU JIRAPON PETCHSOM

ชุติกาญจน์ กลั่นฤทธิ์ พรประพิตร์ เผ่าสวัสดิ์

Chutikarn Klanrit Pornprapit Phoasavadi

การวิเคราะห์เพลงประจำวัดสำนักดนตรีไทยครูรวม พรหมบุรี 21

AN ANALYSIS IN PLENG PRAJUMWAT ON THE THAI MUSIC SCHOOL OF MASTER TEACHER RUAM PROMBURI

สันติ อุดมศรี

Santi Udomsri

กลวิธีในการบรรเลงซออู้ในการแสดงหุ่นกระบอก เรื่องขุนช้างขุนแผน ตอนนางวันทองห้ามทัพของคณะหุ่นกระบอกเพาะช่าง 36

SAW-U PERFORMANCE TECHNIQUES FOR POH-CHANG PUPPET THEATER MUSIC ACCOMPANIMENT TO EPISODE OF NANG WAN THONG HAAM THUB FORM KHUN CHANG KHUN PAN

สุทธิดา พุทธรักษา ขำคม พรประสิทธิ์

Sutthida Puttarugsa Kumkom Pornprasit

กลวิธีการบรรเลงซออู้เพลงกราวในสำหรับการเดี่ยวและการแสดงโขน ตอนขับพิเภก ของครูสุริยะ ชิตท้วม 49

PERFORMANCE TECHNIQUES OF SAW-U FOR KRAW NAI SOLO AND KHON PERFORMANCE IN KHAB PIPEK EPISODE BY SURIYA CHIDTHOUM

วสวัตติ์ ทองรักษ์ พรประพิตร์ เผ่าสวัสดิ์

Wasawat Thongrak Pornprapit Phoasavadi

สารบัญ

เรื่อง **หน้า**

การศึกษาทำนองสวดพระมาลัยของการแสดงรำสวดในภาคตะวันออก **61**

A STUDY OF THE PHRA MALAI CHANTING MELODY FOR RUMSUAD PERFORMANCES IN THE EASTERN REGION

พงศธร สุธรรม สุพรรณี เหลือบุญชู บำรุง พาทยกุล

Phongsathorn Sutham Supunnee Leauboonshoo Bumrung Phattayakul

การศึกษากระบวนการการกำกับการแสดงละครเวทีแนวสุขนาฏกรรมแนวเสียดสี เรื่อง *กาลครั้งหนึ่งพี่ฉันมีแฟน* **76**

THE STUDY OF DIRECTING SATIRIC COMEDY *YOUR SISTER'S HUSBAND*

ปิยนาฏ เลิศบัญชร ดังกมล ณ ป้อมเพชร

Piyanart Lersbanchorn Dangkamon Na Pombejra

ครูกัญญา โรหิตาจล: นักร้องเพลงไทยจากคลองบางใหญ่สู่กรมศิลปากร **89**

KHRU KANYA ROHITAJOL: A SINGER FROM THE BANG YAI CANAL TO THE FINE ARTS DEPARTMENT

นรพิชญ์ เลื่องลือ

Norapit Leanglue

ปัจจัยที่ส่งผลกระทบต่อการสร้างสรรค์บทภาพยนตร์ไทย เพื่อการยกระดับสู่ตลาดสากล **102**

FACTORS INFLUENCING THE DEVELOPMENT OF THAI SCREENPLAYS FOR INTERNATIONAL MARKET

งามนิส เขมาชฎากร ศราวุฒิ ปิ่นทอง

Ngamnis Kemachadakorn Sarawuth Pintong

สารบัญ

เรื่อง	หน้า
วิธีการสร้างทำนองซอสามสาย กรณีศึกษาเพลงครอบจักรวาล สองชั้น THE IDEA FOR SAW SAM SAI MELODY CREATIVITY, WITH CASE STUDY OF KROB CHAKAWAN MELODY SONG CHAN สุนทรวินิจ วรสิงห์ พรประพิตร์ เผ่าสวัสดิ์ Sunthonwinit Vorasing Pornprapit Phoasavadi	115
คำพรัดโนรา: เล่าเรื่องใหม่ด้วยละครแบบร่วมสร้าง KHAMPRAD NORA: CREATING NEW STORY THROUGH CONTEMPORARY DRAMA สายฝน ไฝเส้ง พรรัตน์ ดำรุง Saifon Faiseng Pornrat Damrhung	128
การวิเคราะห์และตีความบทเพลง Poem of Souls and The Cremation สำหรับวงดุริยางค์เครื่องลมและวงดนตรีไทย ของ ปิยวัฒน์ หลุยลาภประเสริฐ THE ANALYSIS AND INTERPRETATION OF THE POEM OF SOULS AND THE CREMATION FOR WIND ENSEMBLE AND THAI MUSIC ENSEMBLE BY PIYAWAT LOUILARPPRASERT จิรายุ ศรีขาว ภาวไล ตันจันทร์พงศ์ Jirayu Srikhao Pawalai Tanchanpong	140
กรรมวิธีการสร้างปินของพ่อครูอินส่วย มูลทา PROCESS OF MAKING PIN BY MASTER INSAUY MOONTHA กรเอก จิตร์กระบุญ ภัทรวดี ภูชฎาภิรมย์ Korn-Aek Jitkraboon Patarawdee Puchadapirom	153

สารบัญ

เรื่อง **หน้า**

กลวิธีการเป่าปี่ชวาในบทเพลงเพื่อการแสดงอาวุธ ของครูปี๊บ คงลายทอง (ศิลปินแห่งชาติ) 167
PERFORMANCE METHODS OF PICHAWA FOR WEAPON PERFORMANCE REPERTOIRE
BY KRU PEEP KONGLAITHONG (NATIONAL ARTIST)
ธีระรัตน์ คมขำ ขำคม พรประสิทธิ์
Teerarat Komkham Kumkom Pornprasit

การถ่ายทอดบทเพลง AUN-AYCF Thailand สู่ประชาคมอาเซียน 180
THE CHORUS PERFORMANCE OF "AUN-AYCF THAILAND"
WITHIN THE ASEAN COMMUNITY
ลดาวัลย์ อาคาสุวรรณ
Ladawan Arkasuwan

การออกแบบกระบวนการฝึกทักษะด้านการเคลื่อนไหวร่างกายและการเต้น 193
สำหรับนักแสดงกลุ่ม MUPA DANCE TROUPE
THE TRAINING DESIGN FOR BODY AND MOVEMENT DEVELOPMENT
OF MUPA DANCE TROUPE
วิสาขา แซ่อุ้ย
Visaka Saeui

การดำเนินทำนองซออู้เพลงเทพนิมิต สามชั้นออกกราวนอกภาษาในวงเครื่องสายปี่ชวา ของครูจีรพล เพชรสม

PERFORMANCE METHODS OF SAW-U FOR PHELNG THEP NIMIT SAM CHAN FOLLOWED BY KRAW NOK PASA IN KHREUNGSAI PIJAVA BY KRU JIRAPON PETCHSOM

ชุติกาญจน์ กลั่นฤทธิ์[1] พรประพิตร์ เผ่าสวัสดิ์[2]
Chutikarn Klanrit[1] Pornprapit Phoasavadi[2]

บทคัดย่อ

วิทยานิพนธ์เรื่องการดำเนินทำนองซออู้เพลงเทพนิมิต สามชั้น ออกกราวนอกภาษาในวงเครื่องสายปี่ชวาของครูจีรพล เพชรสม มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษามูลบทที่เกี่ยวข้องกับการดำเนินทำนองของซออู้ในวงเครื่องสายปี่ชวาและศึกษาการดำเนินทำนองของซออู้เพลงเทพนิมิต สามชั้น ออกกราวนอกภาษา ในวงเครื่องสายปี่ชวาของครูจีรพล เพชรสม โดยใช้ระเบียบวิจัยเชิงคุณภาพ ผลการศึกษาพบว่าซออู้เป็นเครื่องดนตรีที่มีความสำคัญเป็นอย่างยิ่งในวงเครื่องสายปี่ชวา การบรรเลงซออู้ของครูจีรพล เพชรสม ในวงเครื่องสายปี่ชวาต้องใช้ทักษะขั้นสูงในการปฏิบัติ มีความรู้แตกฉาน มีวุฒิภาวะทางดนตรี สามารถเลือกใช้สำนวนกลอนอย่างเหมาะสม สร้างสีสันให้แก่วง และสร้างปฏิสัมพันธ์ทางดนตรี ผู้บรรเลงต้องแม่นยำในทำนองหลักและมีปฏิภาณไหวพริบที่ต้องตัดสินใจและปฏิบัติรวดเร็ว เนื่องจากวงเครื่องสายปี่ชวาเป็นวงที่มีแนวในการบรรเลงเร็วผู้บรรเลงต้องมีวิธีในการผูกทำนองเพื่อให้การดำเนินทำนองของซออู้มีคุณภาพ โดดเด่น และเกิดความสมดุลในการบรรเลงรวมวง เพลงเทพนิมิต สามชั้น ออกกราวนอกภาษาของครูจีรพล เพชรสม ใช้กลวิธีในการดำเนินทำนองซออู้ ได้แก่ การล้วงจังหวะ การย้อยจังหวะ การกล้ำเสียง การย้ำเสียง การรูดนิ้ว การสะบัดคันชัก การสะบัดนิ้ว การพรมนิ้ว ลักษณะดังกล่าวเป็นการดำเนินทำนองเฉพาะของครูจีรพล เพชรสม ในการสร้างเสียงซออู้ที่เป็นเป็นเครื่องดนตรีเสียงทุ้มต่ำให้ปรากฏเสียงดัง ฟังชัด ไพเราะ และอรรถรสในการดำเนินทำนองของซออู้ในวงเครื่องสายปี่ชวา

คำสำคัญ: การดำเนินทำนองซออู้, วงเครื่องสายปี่ชวา, ครูจีรพล เพชรสม

[1] นิสิตระดับปริญญามหาบัณฑิต หลักสูตรศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาดุริยางคศิลป์ไทย ภาควิชาดุริยางคศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณมหาวิทยาลัย 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] รองศาสตราจารย ดร. กรรมการศูนยเชี่ยวชาญเฉพาะทางวัฒนธรรมดนตรีไทย คณะศิลปกรรมศาสตร จุฬาลงกรณมหาวิทยาลัย 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 10/05/66, Revise 19/05/67, Accept 23/07/67

Abstract

The study aimed to explore the context of Saw-U performance in Khreungsai Pijava ensemble and to investigate the performance method of Saw-U for the song "Thep Nimit Sam Chan" followed by "Kraw Nok Pasa" in Khreungsai Pijava ensemble by Kru Jirapon Petchsom via qualitative research methods. The results of the study demonstrated that Saw-U played a vital role in the ensemble. Kru Jirapon Petchsom's performance with the Saw-U in the ensemble required advanced skills: extensive musical knowledge, achieving a state of musical transcendence, selecting suitable melodies to perform, and creating musical interactions. The performer must be precise in the main melody of the song and possessed quick decision-making and execution abilities. Given the fast tempo characteristic of Khreungsai Pijava performances, Saw-U players were required to possess the proficiency to skillfully devise melodic structures, thereby facilitating effective, conspicuous, and well-balanced Saw-U performances within the ensemble. The research findings showed used by Kru Jirapon Petchsom for this song, including *Reach out the rhythm, Sag the rhythm, Cross the sound, Repeat the sound, and Swipe the finger*. These techniques represented the distinctive style of Kru Jirapon Petchsom in creating the sound of Saw-U, a low-pitched musical instrument, to produce a resonant, clear, melodious, and aesthetically pleasing tone to the performance of the Saw-U within the Khreungsai Pijava ensemble.

Keywords: the performance method of Saw-U, Khreungsai Pijava ensemble, Jirapon Petchsom

บทนำ

วงเครื่องสายปี่ชวาเกิดจากการประสมวงรูปแบบใหม่ระหว่างวงปี่ชวากลองแขกและวงเครื่องสายไทยราวสมัยพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว วงเครื่องสายปี่ชวามีระดับเสียงที่ดังและสูงเนื่องจากมีปี่ชวาเป็นประธานและใช้ขลุ่ยหลิบโดยตัดขลุ่ยเพียงอออออกจากวงเครื่องสายไทยนำกลองแขกเข้าควบคุมจังหวะแทนโทนรำมะนา (บุญธรรม ตราโมท, 2545) ดังนั้นวงเครื่องสายปี่ชวาจึงมีระดับเสียงสูงและมีระบบเสียงที่ใช้บรรเลงซับซ้อนและมีความเป็นเอกลักษณ์ ดังนั้นผู้ที่สามารถบรรเลงในวงเครื่องสายปี่ชวานั้นต้องมีทักษะการบรรเลงสูงและชำนาญในระบบเสียงและมีประสบการณ์ในการดำเนินทำนองในวงเครื่องสายไทย เนื่องจากวงเครื่องสายปี่ชวานั้นเป็นวงที่ต้องใช้แนวการบรรเลงค่อนข้างรวดเร็ว ผู้บรรเลงจึงต้องมีไหวพริบ ความคล่องตัวและมีความรอบรู้ในการบรรเลงเป็นอย่างดี อีกทั้งเป็นวงที่เปิดโอกาสให้กับผู้บรรเลงทุกเครื่องได้มีอิสระในการแปรทำนอง

และนำความสามารถที่สั่งสมมา แสดงศักยภาพของผู้บรรเลงทั้งในการใช้กลวิธีต่าง ๆ ที่ใช้ในการบรรเลงเพื่อแสดงให้ปรากฏในเชิงประจักษ์

นักดนตรีในวงเครื่องสายปี่ชวาของกรมศิลปากรในยุคแรกนั้นมีนักดนตรีที่มากความสามารถ เช่น ครูหลวงไพเราะเสียงซอ (อุ่น ดูรยะชีวิน) บรรเลงซออู้ ครูเทียบ คงลายทอง บรรเลงปี่ชวา ครูละเมียด จิตตเสวี (นางสนิท บรรเลงการ) บรรเลงจะเข้ ครูประเวช กุมุท บรรเลงซอด้วง เมื่อระยะหลังครูหลวงไพเราะเสียงซอมีอายุมากขึ้น ทำให้ลูกศิษย์ของท่านได้เริ่มเข้าร่วมบรรเลงในวงเครื่องสายปี่ชวาแทน ได้แก่ รองศาสตราจารย์ปกรณ์ รอดช้างเผื่อน บรรเลงจะเข้ ครูเชวงศักดิ์ โพธิสมบัติ บรรเลงซอด้วง ครูจีรพล เพชรสม บรรเลงซออู้ ครูปี๊บ คงลายทอง (ศิลปินแห่งชาติ) บรรเลงปี่ชวา ครูจีรพล สมเพชร สมเป็นหนึ่งในบุคคลที่สำคัญและเชี่ยวชาญด้านการบรรเลงซออู้ในวงเครื่องสายปี่ชวาจากการสั่งสมความรู้และประสบการณ์จากครูผู้มีฝีมือและได้รับการยกย่องในอดีตจวบจนปัจจุบัน

ครูจีรพล เพชรสม เป็นผู้เชี่ยวชาญด้านเครื่องสายไทยที่วิทยาลัยนาฏศิลปร้อยเอ็ดและถือได้ว่าเป็นศิษย์ที่ได้รับการถ่ายทอดการบรรเลงซออู้โดยตรงจากครูหลวงไพเราะเสียงซอ (อุ่น ดูรยะชีวิน) ท่านได้สั่งสมองค์ความรู้และประสบการณ์ด้านเครื่องสายไทย มีความสามารถและเชี่ยวชาญในการบรรเลงซออู้ทั้งในการบรรเลงเดี่ยวและการบรรเลงรวมวง รวมไปถึงการบรรเลงซออู้ใวงเครื่องสายปี่ชวาที่ต้องใช้ความสามารถขั้นสูงและประสบการณ์ในการบรรเลง ครูจีรพล เพชรสม มีผลงานทั้งด้านการบรรเลงและด้านวิชาการเป็นที่ประจักษ์ในกลุ่มนักดนตรีและได้รับการสืบทอดระเบียบวิธีในการบรรเลงซออู้ในวงเครื่องสายปี่ชวา

เพลงเทพนิมิต สามชั้นออก กราวนอกภาษา 4 ภาษา ได้แก่ ลาว ชวา จีน และญวน ซึ่งเป็นเพลงที่นิยมบรรเลงในวงเครื่องสายปี่ชวา เป็นเพลงทางพื้นและเพลงบังคับทาง รูปแบบเพลงดังกล่าวเปิดโอกาสให้ผู้บรรเลงแสดงทักษะเฉพาะตน ความสามารถ ปฏิภาณไหวพริบ การดำเนินทำนองของซออู้ในวงเครื่องสายปี่ชวาที่แตกต่างกันด้วยข้อจำกัดของระดับเสียงและด้วยเหตุดังที่กล่าวมาข้างต้น ผู้วิจัยมีความประสงค์ที่จะศึกษากลวิธีการบรรเลงของซออู้ในวงเครื่องสายปี่ชวาของครูจีรพล เพชรสม โดยการศึกษาวิธีคัดสรรสำนวนกลอนและวิธีผูกกลอนเพื่อดำเนินทำนองให้เสียงของซออู้เกิดความโดดเด่นสู่ผู้ฟังให้ได้ยินอย่างชัดเจนและมีปฏิสัมพันธ์ทางดนตรีกับซอด้วง จะเข้ ปี่ชวา และขลุ่ย รวมถึงการศึกษามูลบทที่เกี่ยวข้องกับการบรรเลงซออู้ในวงเครื่องสายปี่ชวาผ่านการสืบค้นข้อมูลในเอกสารที่เกี่ยวข้อง อาทิ หนังสือเรื่อง “เครื่องสายปี่ชวา” (ปกรณ์ รอดช้างเผื่อน, 2559) เพื่อให้องค์ความรู้เกี่ยวกับการบรรเลงซออู้ในวงเครื่องสายปี่ชวาปรากฏเป็นที่ประจักษ์และเกิดประโยชน์ทางด้านดนตรีไทยต่อไป

วัตถุประสงค์

1. เพื่อศึกษามูลบทที่เกี่ยวข้องกับการดำเนินทำนองซออู้ในวงเครื่องสายปี่ชวา
2. เพื่อศึกษาการดำเนินทำนองซออู้เพลงเทพนิมิต สามชั้น ออกกราวนอกภาษา สำหรับการบรรเลงในวงเครื่องสายปี่ชวาของครูจีรพล เพชรสม

วิธีการดำเนินงานวิจัย

ดำเนินการวิจัยโดยใช้ระเบียบการวิจัยเชิงคุณภาพ โดยมีขั้นตอนการวิจัยดังต่อไปนี้

1. รวบรวมข้อมูลด้านเอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้องจากห้องสมุดต่าง ๆ ได้แก่
   1.1 สำนักงานวิทยทรัพยากร จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
   1.2 หอสมุดดนตรีไทย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
   1.3 ห้องสมุดคณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
   1.4 สำนักหอสมุดแห่งชาติ
   1.5 ห้องสมุดดนตรีสมเด็จพระเทพรัตน์ มหาวิทยาลัยมหิดล
   1.6 กลุ่มดุริยางค์ไทย สำนักการสังคีต กรมศิลปากร
   1.7 ห้องสมุดดนตรีทูลกระหม่อมสิรินธร
2. สัมภาษณ์ผู้ทรงคุณวุฒิและผู้เชี่ยวชาญด้านดนตรีไทย ทั้งหมด 8 ท่าน ได้แก่
   2.1 อาจารย์ ดร.สิริชัยชาญ ฟักจำรูญ (ศิลปินแห่งชาติ)
   2.2 รองศาสตราจารย์พิชิต ชัยเสรี อาจารย์ประจำสาขาวิชาดุริยางคศิลป์ไทย ภาควิชาดุริยางคศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
   2.3 ครูจีรพล เพชรสม ผู้เชี่ยวชาญทางด้านเครื่องสายไทย วิทยาลัยนาฏศิลปร้อยเอ็ด สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์
   2.4 รองศาสตราจารย์ปกรณ์ รอดช้างเผื่อน อาจารย์ประจำคณะดุริยางคศาสตร์ มหาวิทยาลัยกรุงเทพธนบุรี
   2.5 ครูเชวงศักดิ์ โพธิสมบัติ ผู้เชี่ยวชาญทางด้านเครื่องสายไทย วิทยาลัยนาฏศิลปเชียงใหม่ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์
   2.6 ครูปี๊บ คงลายทอง (ศิลปินแห่งชาติ) ผู้เชี่ยวชาญกลุ่มดุริยางค์ไทย สำนักการสังคีต กรมศิลปากร
   2.7 อาจารย์ ดร.ดุษฎี สว่างวิบูลย์พงศ์ อาจารย์ประจำสาขาวิชาดุริยางคศิลป์ไทย ภาควิชาดุริยางคศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
   2.8 รองศาสตราจารย์ ดร.ภัทระ คมขำ อาจารย์ประจำสาขาวิชาดุริยางคศิลป์ไทย ภาควิชาดุริยางคศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
3. ดำเนินการเข้ารับการถ่ายทอดวิธีการบรรเลงซออู้ในวงเครื่องสายปี่ชวาจากครูจีรพล เพชรสม
4. รวบรวมข้อมูลและวิเคราะห์ผล
5. สรุปผลการวิจัยและจัดพิมพ์เป็นรูปเล่มฉบับสมบูรณ์

ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ

1. ทราบมูลบทที่เกี่ยวข้องกับการดำเนินทำนองซออู้ในวงเครื่องสายปี่ชวา
2. ทราบการดำเนินทำนองของซออู้เพลงเทพนิมิต สามชั้น ออกกราวนอกภาษา สำหรับการบรรเลงในวงเครื่องสายปี่ชวาของครูจีรพล เพชรสม

ผลการวิจัย

มูลบทที่เกี่ยวข้องกับการดำเนินทำนองซออู้ในวงเครื่องสายปี่ชวา

วงเครื่องสายปี่ชวาเกิดขึ้นจากการรวมวงระหว่างวงเครื่องสายปี่ชวากับวงกลองแขกเครื่องใหญ่เป็นวงที่เกิดขึ้นในสมัยพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว เป็นการผสมกันระหว่างวงเครื่องสายไทยกับวงกลองแขก มีเครื่องดนตรีได้แก่ ปี่ชวา กลองแขก ฉิ่ง ซอด้วง ซออู้ จะเข้ ขลุ่ยหลิบ มีการตัดเครื่องดนตรีบางชนิดออก เช่น ตัดโทนรำมะนาออกเนื่องจากนำกลองแขกเข้ามาบรรเลงแทน ตัดขลุ่ยเพียงออเนื่องจากมีขอบเขตเสียงอยู่ในระหว่างเสียงของปี่ชวาและเมื่อบรรเลงอยู่ในวงมีเสียงเบา จึงใช้ขลุ่ยหลิบที่มีเสียงที่สูงสามารถทำให้เกิดเสียงลอดออกจากวงได้มากกว่าเข้ามาแทน ต่อมาเกิดบุคคลสำคัญในการสืบทอดวงเครื่องสายปี่ชวา ตามประวัติการสืบค้นคือ ครูหนูดำ ซึ่งเป็นครูปี่ของพระยาประสานดุริยศัพท์ (แปลก ประสานศัพท์) ข้อมูลจากหนังสือนามานุกรมศิลปินเพลงไทยในรอบ 200 ปี แห่งกรุงรัตนโกสินทร์ กล่าวถึงครูหนูดำ ความว่า *“หนูดำ เป็นครูปี่ของพระยาประสานดุริยศัพท์ (แปลก ประสานศัพท์) แต่งเพลงไว้หลายเพลง ที่มีชื่อเสียงมากได้แก่ เพลงโหมโรงเรื่องชมสมุทร ประกอบด้วยเพลงชมสมุทร โฉลก เกาะ และระกำ สำหรับบรรเลงด้วยเครื่องสายปี่ชวาได้เข้าไปจำศีลอยู่ในถ้ำสระเกศจนตลอดชีวิต”* (พูนพิศ อมาตยกุล และคณะ, 2532)

พระยาประสานดุริยศัพท์ (แปลก ประสานศัพท์) ท่านเป็นศิษย์ที่ได้เรียนกับครูหนูดำ และเรียนปี่พาทย์กับครูช้อย สุนทรวาทิน ซึ่งเป็นบิดาของพระยาเสนาะดุริยางค์ (แช่ม สุนทรวาทิน) ภายหลังพระยาประสานดุริยศัพท์ (แปลก ประสานศัพท์) ได้เข้ารับราชการในกรมพิณพาทย์หลวงร่วมกันพระยาเสนาะดุริยางค์ (แช่ม สุนทรวาทิน) (มนตรี ตราโมท และวิเชียร กุลตัณฑ์, 2523) จากการสัมภาษณ์ครูปี๊บ คงลายทอง (ศิลปินแห่งชาติ) ได้กล่าวถึงผู้บรรเลงวงเครื่องสายปี่ชวาในยุคของกรมศิลปากร ความว่า

> *วงเครื่องสายปี่ชวาเริ่มต้นมาจากเจ้าคุณประสาน คุณตาหลวงไพเราะสีซออู้ พ่อเทียบ ครูประเวชสีซอด้วง ครูละเมียดดีดจะเข้ ครูมิ พ่อพริ้ง ดนตรีรส ครูพริ้ง กาญจนผลิน ครูโชติก็ไปตีกลองแขกด้วย จากครูโชติรุ่นหลัง ๆ ก็มาเป็นหม่อมตู๋ (หม่อมหลวงสุรักษ์ สวัสดิกุล) ไปตีกลอง มีอาจารย์มนตรีท่านชอบเป่าขลุ่ยหลิบตีกลอง คนที่บรรเลงเพลงชุดนี้ถือว่านักดนตรีแต่ละท่านมีความคล่องตัวสูงมากทุกเครื่องมือ ปี่ กลอง จะเข้ ซออู้ ซอด้วง ขลุ่ยหลิบ ฉิ่ง ต้องไปด้วยกันทั้งกลุ่ม เอกลักษณ์อีกอย่างของวงนี้คือได้เล่นด้วยความนิยมชมชอบ และมีความผูกพันกับเจ้าภาพ ไม่ได้คิดค่างวด และสมัยก่อนเล่นบ่อยมาก ๆ ตอนที่ครูมาอยู่ที่กรมศิลป์ ปี 07 ครูก็เห็นรุ่นพ่อเทียบเล่นกันแล้ว บางทีครูเวชก็สีด้วย บางทีก็ร้องด้วย นักร้องก็จะมีครูแช่มช้อย ครูเชื่อม ครูเหนี่ยว ไม่มีที่ไหนนอกจากกรมศิลปากรที่เดียว จนกระทั่งครูปกรณ์ ครูเชวงศักดิ์ ครูจีรพล มาเป็นเรียนนาฏศิลป์ก็ได้มาบรรเลงในวงนี้ อาจารย์บุญช่วยเป่าปี่ มีครูบุญช่วย ครูสมาน มาช่วยตีกลอง*
> (ปี๊บ คงลายทอง, การสื่อสารส่วนบุคคล, 4 ตุลาคม 2565)

หน้าที่ของเครื่องดนตรีในวงเครื่องสายปี่ชวาล้วนแต่มีความสำคัญทั้งหมด เนื่องจากเครื่องดนตรีแต่ละชนิดมีการแบ่งหน้าที่ในการบรรเลงตามขอบเขตเสียงเครื่องดนตรีตั้งต้นของตน ในส่วนของ

เครื่องดนตรีที่ดำเนินทำนอง ได้แก่ ปี่ชวาเนื่องจากมีเสียงที่สูงกว่าเครื่องดนตรีอื่น ๆ จึงกลายเป็นผู้นำในวง ซอด้วงมีหน้าที่ดำเนินทำนองคู่ไปกับปี่ชวาในลักษณะเสียงสูงใกล้เคียงกันเพื่อไม่ให้เกิดช่องว่าง จะเข้ทำหน้าที่ดำเนินทำนองเก็บแทรกแซงเช่นเดียวกับปี่ชวา ซอด้วง และขลุ่ยหลิบ ทั้งนี้เมื่ออยู่ในวงเครื่องสายปี่ชวาจะดำเนินทำนองเป็นเครื่องตามพร้อมไปกับซออู้ และซออู้ทำหน้าที่สร้างสีสันให้กับวงผ่านการบรรเลงในลักษณะเสียงทุ้มและมีสีขัดจังหวะเพื่อสร้างความโดดเด่นให้กับวงและตนเอง

ซออู้เป็นเครื่องดนตรีดำเนินทำนองที่มีธรรมชาติของเสียงที่ทุ้มต่ำ ขณะที่เครื่องดนตรีอื่น ๆ ในวงมีเสียงที่สูงและแหลม ดังนั้นผู้บรรเลงซออู้ต้องออกแบบลักษณะการดำเนินทำนองให้เกิดเสียงที่เด่นดังออกมาจากเครื่องดนตรีอื่นในวง ด้วยเหตุนี้การบรรเลงซออู้ในวงเครื่องสายปี่ชวาจึงมีลักษณะเฉพาะ โดยรองศาสตราจารย์พิชิต ชัยเสรี ได้อธิบายถึงลักษณะการดำเนินทำนองของซออู้ในวงเครื่องสายปี่ชวา ความว่า

> *ในวงเครื่องสายปี่ชวาซออู้นั้นสำคัญที่สุด เพราะเห็นว่าเป็นเสียงต่ำเสียงเดียว เครื่องอื่นเสียงนั้นสูงหมดและคนซออู้นั้นจะต้องเข้มแข็งทางที่ดำเนินต้องสมกับเป็นซออู้ เพราะว่าซอด้วงก็เทียบเสียงเดียวกับซออู้เป็นเสียงคู่ 8 ถ้าเดินทำนองก็จะไม่ไปซ้ำกับซอด้วงก็จะไม่มีรส ต้องหาทางหลีกหาทางหนีให้ได้ เป็นเรื่องที่ต้องใช้ความสามารถมาก แต่ส่วนมากซออู้ในเครื่องสายปี่ชวาต้องสีอุ้มวง มีละล้าละลังบ้าง* (พิชิต ชัยเสรี, การสื่อสารส่วนบุคคล, 8 ตุลาคม 2565)

รองศาสตราจารย์ปกรณ์ รอดช้างเผื่อน ได้อธิบายถึงการดำเนินทำนองของซออู้ในวงเครื่องสายปี่ชวา ความว่า

> *ลักษณะการดำเนินทำนองของซออู้ในวงเครื่องสายปี่ชวาบางทีครูผูกกลอนลอดออกมา ขยี้ รัวคันชัก สิ่งที่เราจะเห็นในเพลงเดี่ยว พ่อหลวงท่านก็นำมาใส่หมดเลย ถ้าในวงเครื่องสายปี่ชวาก็ถือว่าไม่ผิด เพราะวงเครื่องสายปี่ชวานั้นหลุดออกมาจากกรอบ ตามหลักไม่ใช่เด็ก ๆ ที่จะบรรเลง มีวุฒิภาวะทางดนตรีสูง วงเครื่องสายปี่ชวาจึงเหมาะสำหรับผู้ที่บรรลุนิติภาวะทางดนตรี* (ปกรณ์ รอดช้างเผื่อน, การสื่อสารส่วนบุคคล, 30 กันยายน 2565)

ข้อมูลจากรองศาสตราจารย์ปกรณ์ รอดช้างเผื่อน เกี่ยวกับการดำเนินทำนองซออู้ในวงเครื่องสายปี่ชวามีความสอดคล้องกับครูจีรพล เพชรสม ในเรื่องความสำคัญของซออู้ที่เป็นเครื่องดนตรีเสียงต่ำมีหน้าที่อุ้มวง โดยครูจีรพล เพชรสม ได้อธิบายถึงลักษณะการดำเนินทำนองของซออู้ในวงเครื่องสายปี่ชวา ความว่า

> *วิธีการที่จะทำให้เสียงซออู้ลอดออกมาจากวง ขึ้นอยู่กับปี่ชวาว่าถ้าปี่ชวาขึ้นไปเล่นที่เสียงสูง ซออู้จะต้องลงมาเล่นที่เสียงต่ำ แต่ถ้าเสียงปี่ชวาเล่นเสียงต่ำแล้วซออู้เล่นเสียงสูงด้วยเสียงจะไม่ลอดออกมา เพราะสู้เสียงปี่ชวาไม่ได้ เพราะฉะนั้นการที่เสียงจะลอดออกมาได้นั้น วิธีการที่จะเล่นซออู้ในวงเครื่องสายปี่ชวาต้องหาทางที่ใช้เล่นในเสียงต่ำ ถ้าเสียงสูงหรือรูดเสียงขึ้นไป ถ้าไม่จำเป็นก็ไม่ต้องเล่น ต้องสังเกตปี่ชวาว่าเขาเล่นเสียงช่วงไหน แต่อย่าลืมดูว่าทำนองหลักนั้น*

เอื้อให้หรือไม่ ถ้าในกรณีบางทำนองที่ปี่ชวาโหยอยู่ ไม่ได้เล่นเก็บ ซออู้ก็จะมีช่องว่าง สามารถเล่นในช่วงเสียงสูงได้ ดังนั้นสิ่งที่ซออู้ต้องคำนึงหลัก ๆ 3 อย่างคือ ทำนองหลัก สังเกตการดำเนินทำนองของปี่ชวา แล้วจึงมาออกแบบกลอนของซออู้ (จีรพล เพชรสม, การสื่อสารส่วนบุคคล, 20 เมษายน 2565)

จากการศึกษามูลบทที่เกี่ยวข้องเรื่องการดำเนินทำนองหลักซออู้ในวงเครื่องสายปี่ชวา ผู้วิจัยสามารถสรุปได้ว่า วงเครื่องสายปี่ชวาที่เกิดจากการผสมของวงเครื่องสายและวงปี่ชวากลองแขกกลายเป็นรูปแบบวงที่เกิดขึ้นใหม่ ผู้บรรเลงจำต้องมีศักยภาพขั้นสูงและชำนาญในการบรรเลง การดำเนินทำนองของซออู้เป็นปัจจัยที่สำคัญที่ทำให้เสียงของวงมีความโดนเด่น อย่างไรก็ตาม ผู้บรรเลงพึงต้องมีความสามารถในการแปรทำนองเนื่องจากลักษณะเสียงโดยรวมของวงขึ้นอยู่กับของปี่ชวาและสามารถกลบเสียงของซออู้ได้ ดังนั้นซออู้จึงต้องหาวิธีการดำเนินทำนองเพื่อให้เสียงลอดออกมาจากวง โดยใช้วิธีการดำเนินในช่วงเสียงทุ้มต่ำและใช้การหลบเสียง การเหลื่อม การล่วงหน้า การย้อยจังหวะ ในช่วงที่ปี่ชวาโหยเสียง ซออู้ก็สามารถบรรเลงดำเนินทำนองในช่วงเสียงสูงได้ และเนื่องจากวงเครื่องสายปี่ชวามีจังหวะในการบรรเลงที่กระชับและรวดเร็ว ผู้บรรเลงควรมีความแม่นยำและไหวพริบปฏิภาณในการบรรเลง

การดำเนินทำนองซออู้เพลงเทพนิมิต สามชั้น ออกกราวนอกภาษา สำหรับการบรรเลงในวงเครื่องสายปี่ชวาของครูจีรพล เพชรสม

ครูจีรพล เพชรสมให้สัมภาษณ์ความเป็นมาของเพลงเทพนิมิต สามชั้น ออกกราวนอกภาษาที่ท่านได้รับการถ่ายทอดจากหลวงไพเราะเสียงซอว่า *“เพลงนี้ครูต่อมาจากพ่อหลวง พ่อหลวงเป็นคนผูกเพลงนี้ ครูท่านนำเพลงมาเรียบเรียงต่อ ๆ กัน มาร้อยเชื่อมกัน สำหรับเครื่องสายปี่ชวา ปกติจะมีแค่กราวนอกใช้กับลิง กราวในใช้กับยักษ์ แต่กราวนอกภาษาพ่อเป็นคนเรียบเรียงทำใหม่ ใช้เพลงกราวนอกแล้วใส่เพลงภาษาเข้าไป หลากหลายภาษา ขยายขึ้นเรื่อย ๆ”* (จีรพล เพชรสม, การสื่อสารส่วนบุคคล, 20 เมษายน 2565)

จากการศึกษาสามารถสรุปโครงสร้าง สังคีตลักษณ์ จังหวะฉิ่งและหน้าทับตามตารางดังนี้

ตารางที่ 1 โครงสร้าง สังคีตลักษณ์ จังหวะฉิ่งและหน้าทับ เพลงเทพนิมิต สามชั้น ออกกราวนอกภาษา

ชื่อเพลง	**สังคีตลักษณ์**	**จังหวะฉิ่ง**	**หน้าทับ (ใช้กลองแขก)**
เพลงเทพนิมิต	(AB/CB/DB)	สามชั้น	หน้าทับปรบไก่
เนื้อร้อง ท่อน 1 พระทรงฟังวังเวงด้วยเพลงขับ ร้องรับดีดดิ้นด้วยพิณสี ท่อน 2 เสนาะคำล้ำทิพวารี หวนประหวัดกษัตริย์ตรอมฤทัย ท่อน 1 บรรทมแนบแอบเขนยคะนึงนึก หวนระลึกถึงเจ้ายอดพิสมัย ท่อน 2 ให้ง่วงเหงาเศร้าสร้อยละห้อยใจ ยิ่งฟังไปก็ยังเพราะเสนาะเอย			
เพลงเร็วใบ้คลั่ง	(A/BCCD)	ชั้นเดียว	หน้าทับสองไม้ชั้นเดียว
โยนที่ 1	(A)	ชั้นเดียว	หน้าทับสองไม้ชั้นเดียว
ส่งร้อง พวกเราเสนานาวายุทธ์ ฤทธิรุทรลือลั่นสนั่นหล้า ทุกหนย่นย่อไม่รอรา ระอิดระอาซึ่งนาวี			

เพลงกราวนอก ช่วงที่ 1	(ABBC)	ฉิ่งกราวนอก	หน้าทับกราวนอก
ชื่อเพลง	**สังคีตลักษณ์**	**จังหวะฉิ่ง**	**หน้าทับ (ใช้กลองแขก)**
เพลงสำเนียงลาว	(AB)	สองชั้น	หน้าทับลาว
โยนที่ 2	(A)	ชั้นเดียว	หน้าทับลูกหมด
ส่งร้อง ว่องไวใช้จักร์ไม่พักผ่อน เลี้ยวไล่ดัษกรไปรี ๆ ยิงปืนเปรี้ยง ๆ ก็เที่ยงดี ได้ทีซ้ำปล่อยตอร์ปิโด			
เพลงกราวนอก ช่วงที่ 2	(A)	ฉิ่งกราวนอก	หน้าทับกราวนอก
เพลงยะวาเก่า ท่อน 1-2	(ABB/C/D/E)	สองชั้น	หน้าทับสำเนียงยะวา
เพลงยะวาเก่า ท่อน 3-4			หน้าทับสดายง
โยนที่ 3	(A)	ชั้นเดียว	หน้าทับลูกหมด
ส่งร้อง เปรี้ยง ๆ โครม ๆ โหมปืนใหญ่ แวบ ๆ แสงไฟดูแดงโร่ ปัง ๆ เรือถูกลูกปืนโต เผลาะ ๆ เหมาะโหว่เสียพอแรง			
เพลงกราวนอกช่วงที่ 3	(ABCB)	ฉิ่งกราวนอก	หน้าทับกราวนอก
สำเนียงจีน	(A/B/C)	ฉิ่งสำเนียงจีน	หน้าทับจีน
โยนที่ 4	(A)	ชั้นเดียว	หน้าทับลูกหมด
ส่งร้อง ฟูดจ๋อมตอร์ปิโดไปโร่ไล่ แยะปังเข้าไปไฟวู่แสง ถูกเรือข้าศึกตึ๊กตะแคง พวกเราฤทธิแรงก็ไชโย			
เพลงกราวนอกช่วงที่ 4	(A)	ฉิ่งกราวนอก	หน้าทับกราวนอก
เพลงสำเนียงญวน	(ABCBD)	ฉิ่งสำเนียงญวน	หน้าทับญวน
รัวเกริ่น	(A)	ไม่มีจังหวะคุม	
เพลงญวนทีโห่	(A)	ฉิ่งสำเนียงญวน	หน้าทับญวน
รัวเกริ่น	(A)	ไม่มีจังหวะคุม	
สำเนียงญวน	(A/B/C/D)	ฉิ่งสำเนียงญวน	หน้าทับญวน
โยนที่ 5	(A)	ชั้นเดียว	หน้าทับลูกหมด
ลูกหมด	(A)	ชั้นเดียว	หน้าทับลูกหมด

ที่มา: ชุติกาญจน์ กลั่นฤทธิ์

การดำเนินทำนองซออู้ในวงเครื่องสายปี่ชวาเพลงเทพนิมิต สามชั้น ออกกราวนอกภาษาพบการออกภาษาทั้งหมด 4 ภาษา ได้แก่ ลาว, ชวา, จีน และญวน กระบวนในการบรรเลงตั้งต้นเพลงเทพนิมิต สามชั้น จากนั้นออกเพลงเร็วใบ้คลั่งใช้อัตราจังหวะชั้นเดียวออกท้ายโยนเสียงโดครั้งที่ 1 เพื่อส่งร้องไปยังเพลงกราวนอก หลังจากต่อด้วยเพลงภาษาลาวออกท้ายโยนเสียงโดที่ 2 เพื่อส่งร้องไปยังเพลงกราวนอก และออกด้วยภาษาชวาและโยนเสียงโดครั้งที่ 3 ส่งร้องเพลงกราวนอก จบจากเพลงกราวนอกเข้าภาษาจีนและออกท้ายโยนที่ 4 เสียงโด เข้าภาษาญวน เมื่อถึงภาษาญวนจะไม่พบเพลง

กราวนอกและโยน จะพบรูปแบบเพลงสำเนียงญวนสลับกับรัวเกริ่น โดยเริ่มจาก ภาษาญวนออกรัวเกริ่น ครั้งที่ 1 ภาษาญวนออกรัวเกริ่น ครั้งที่ 2 และกลับมาภาษาญวนครั้งที่ 3 เมื่อถึงตอนท้ายจะเปลี่ยนเป็นการใช้โยน ซึ่งเป็นโยนที่ 5 เหตุของการใช้โยนในท้ายญวนเนื่องจากเป็นภาษาสุดท้ายและเชื่อมไปสู่ลูกหมดเพื่อลงจบเป็นอันจบกระบวนเพลงเทพนิมิต สามชั้น ออกกราวนอกภาษา

การศึกษากลวิธีการดำเนินทำนองซออู้เพลงเทพนิมิต สามชั้น ออกกราวนอกภาษาในวงเครื่องสายปี่ชวา ของครูจีรพล เพชรสม การบรรเลงซออู้ที่ครูจีรพล เพชรสม นั้นใช้กลวิธีการดำเนินที่เป็นลักษณะเฉพาะและพบบ่อย พบกลวิธีในการดำเนินทำนอง ดังนี้ 1. การโดดเสียง 2. การล้วงหน้า 3. การย้อยจังหวะ 4. การกล้ำเสียง 5. การย้ำเสียง 6. การรูดนิ้ว 7. การสะบัดคันชัก 8. การสะบัดนิ้ว 9. การพรมนิ้ว 10. การเน้นเสียง กลวิธีทั้งหมดล้วนเป็นลักษณะเฉพาะของครูจีรพล เพชรสม และเป็นคุณลักษณะที่ซออู้สามารถทำได้และสามารถสร้างความไพเราะและเพิ่มสีสันให้แก่วงได้

1. การโดดเสียง

จะใช้วิธีการสีเสียงข้ามจากเสียงสูงไปเสียงต่ำหรือจากเสียงต่ำไปเสียงสูง ซึ่งมีระยะเสียงคู่ 5 จนถึง คู่ 8

ตัวอย่างการโดดเสียงคู่ 5

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

ตัวอย่างการโดดเสียงคู่ 6

ล ม ซ ม	ด์ ม ซ ม	ล ม ซ ม	ด์ ม ซ ม	ล ม ซ ม	ด์ ม ซ ม	ล ม ซ ม	ด์ ม ซ ม
ล ล ล ร	ซ ซ ซ ม	ด์ ด์ ด์ ร	ซ ซ ซ ม	ล ล ล ร	ซ ซ ซ ม	ด์ ด์ ด์ ร	ซ ซ ซ ม

ตัวอย่างการโดดเสียงคู่ 7

- - - -	- - - ลด์	- - - -	- ล - ซ	- ล - รำ	- - ลด์ล	- - - -	- ร ด์ ล
- - - -	- - - ด์	- - - -	- ล - ซ	- ล - รำ	- ด์ - ล	- - - -	- ด์ - ล

ตัวอย่างการโดดเสียงคู่ 8

- ม ร รำ	- ม ร รำ	- ม ร รำ	- ม ร รำ	- ซ - ร	- ซ - ล	- รำ - ล	- ด์ - รำ
- ม ร ร	- ม ร ร	- ม ร ร	- ม ร ร	- - - ซ	- - - ล	- - - ด์	- - - รำ

ตัวอย่างการโดดเสียงคู่ โดยให้เสียงเรเป็นเสียงยืนเพื่อเปลี่ยนเสียง

ตัวอย่างที่ 1 โดยให้เสียงเรเป็นเสียงยืนเพื่อเปลี่ยนเสียง

ซ ซ ร ซ	ล ล ร ล	ด์ ด์ ร ด์	รำ รำ ร รำ	ซ ร ซ ฟ	ม ร ด -	ล - ด์ ม	ซ ด์ ล ซ
- ล - ซ	ซ ซ - ล	ล ล - ด์	ด์ ด์ - รำ	- ม์ - รำ	- ด์ - ล	- ร - ด์	- ล - ซ

ตัวอย่างที่ 2 โดยให้เสียงเรเป็นเสียงยืนเพื่อเปลี่ยนเสียง

ร ร ร ร	- ม - ม	ร ร ร ร	- ท - ท	ร รำ ม ร	ร ท รำ ท	ร ล ท ล	ร ซ ล ซ
- - รำ รำ	- - ม์ ม์	- - รำ รำ	- - ท ท	- - รำ รำ	- - ท ท	- - ล ล	- - ซ ซ

ตัวอย่างที่ 3 โดยให้เสียงเรเป็นเสียงยืนเพื่อเปลี่ยนเสียง

รˌ รˌ รˌ รˌ	- ท - ท	ล ล ล ล	- ท - ท	รˌ รˌ รˌ รˌ	ร ท ร ท	ร รˌ ร ท	ร ล ร ซ
- - รˌ รˌ	- - ท ท	- - ล ล	- - ท ท	- - รˌ รˌ	- - ท ท	- - ล ล	- - ซ ซ

ตัวอย่างการโดดเสียงคู่ 5 โดยให้เสียงโดเป็นเสียงยืนเพื่อเปลี่ยนเสียง

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

2. การล้วงหน้า ทำนองล้วงไปจบก่อนทำนองหลัก

การล้วงหน้าตัวอย่างที่ 1

ซ - ดˌ ล	ดˌ ซ ล -	ดˌ - ม ร	ม ด ร ล	ม ร ม ด	ร ล ดˌ ซ	ดˌ ม ซ ดˌ	ม ซ - - -
- รˌ ดˌ ล	ดˌ ซ ล ดˌ	- - ม ร	ม ร ด ล	ดˌ ล รˌ ดˌ	รˌ ล ดˌ ซ	ดˌ ล ซ ม	ซ ร ม ซ

การล้วงหน้าตัวอย่างที่ 2

ดˌ ม ซ ดˌ	ซ ดˌ ม ซ	ดˌ ม ซ ดˌ	ม - ซ -	ด ม ร ซ	ร ม ฟ ด	ซ ด ร ม	ฟ ซ - -
- ม ซ ล	ซ ล ดˌ ซ	- ล ซ ม	ซ ร ม ซ	- ด - -	มรด - ซ	- ด ร ม	ร ม ฟ ซ

3. การย้อยจังหวะ ทำนองย้อยไปลงหลังจังหวะ

ตัวอย่างการย้อยจังหวะ

ซ ด ซ ม	ล ซ - ดˌ	ล - ดˌ ซ	ดˌ ล ซ ม	ฟ ด ฟ ล	ซ ฟ ม ร	ฟ ม ล ม	ล ม ฟ -
- ด ร ม	- ซ - ล	- ดˌ - ล	- ซ - ม	- ซ ซ ซ	- ล - ร	- ทฺ - -	ร ม - ซ

ซ - ดˌ ล	ดˌ ซ ล -	ดˌ - ม ร	ม ด ร ล	ม ร ม ด	ร ล ดˌ ซ	ดˌ ม ซ ดˌ	ม ซ - - -
- รˌ ดˌ ล	ดˌ ซ ล ดˌ	- - ม ร	ม ร ด ล	ดˌ ล รˌ ดˌ	รˌ ล ดˌ ซ	ดˌ ล ซ ม	ซ ร ม ซ

4. การกล้ำเสียง การใช้นิ้วแตะโน้ตหนึ่งซึ่งเป็นเสียงผ่านด้วยความเร็วและใช้น้ำหนักปกติกดที่ตำแหน่งเสียงหลัก

- ดˌ - -	- ดˌ - ล	ดˌ ล ซ ม	ซ ร ม ซ	- - - -	- ดˌล - ซ	- ดˌล - ซ	- - - -
- ดˌ - -	- ดˌ - ล	- ซ - ม	- ร ม ซ	- - - -	- ล - ซ	- ล - ซ	- - - -

5. การย้ำเสียง การย้ำเสียงหลักในทำนองหลัก รวมถึงการเน้นการใช้คันชักในเสียงลูกตกการย้ำเสียง

ตัวอย่างที่ 1

ซ รˌ ซ ดˌ	ท ดˌ ท ดˌ	ซ รˌ ซ ดˌ	ท ดˌ - -	ม ม ซ ซ	ล ล ดˌ -	ดˌ - ซ ด	ร ม - -
- - - ล	- ดˌ ดˌ ดˌ	- - - รˌ	- ดˌ ดˌ ดˌ	- ล - ซ	ซ ซ - ดˌ	ดˌ ดˌ - รˌ	รˌ รˌ - มˌ

การย้ำเสียงตัวอย่างที่ 2

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

6. การรูดนิ้ว การเลื่อนตำแหน่งนิ้วเพื่อช่วงเสียงสูง

การรูดนิ้วตัวอย่างที่ 1

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

การรูดนิ้วตัวอย่างที่ 1

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

7. การสะบัดคันชัก

- ด - ดดด	ล ด ล ซ	ม ซ ล ด	- ล - ร	- ด - ดดดด	ล ด ล ซ	ม ซ ล ด	- ล - ซ
- ด ด ด	ล ด ล ซ	ม ซ ล ด	- ล - ร	- ด ด ด	ล ด ล ซ	ม ซ ล ด	- ล - ซ

8. การสะบัดนิ้ว

ซ ร ซ ม	ซ ร ซ ม	ซ ร ซ ม	ซ ร ซ ม	- - ฟมร	- ม - ซ	- - ลทร	- ล - ท
ซ ร ซ ม	ซ ร ซ ม	ซ ร ซ ม	ซ ร ซ ม	- - ฟมร	- ม - ซ	- - ลทร	- ล - ท

9. การพรมนิ้ว

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

10. การเน้นคันชัก

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

การโดดเสียง พบบ่อยในการดำเนินทำนองเก็บ เนื่องจากในขณะที่เครื่องดนตรีอื่นดำเนินทำนองปกติ หรือเรียงอาจเรียงเสียงของทำนองปกติ ซออู้นั้นใช้วิธีการโดดเสียงข้ามจากเสียงไปเสียงต่ำ หรือจากเสียงต่ำไปเสียงสูง เช่น โดสูงลงมาเสียงมี ห่างกันเป็นคู่ 6 หรือ จากเสียงเรขึ้นไปเสียงเรสูงห่างกันคู่ 8 เป็นต้น ทำให้เสียงของซออู้ในโดดเด่นหรือลอดออกมาจากวงเครื่องสายปี่ชวาได้ อีกทั้งพบการสะบัดนิ้ว การสะบัดคันชัก ซึ่งเมื่อใช้กลวิธีนี้จะสามารถทำให้ซออู้โดดเด่นได้เช่นเดียวกัน นอกจากนี้ยังใช้การย้อยและการล้าหลังในการดำเนินทำนอง ทั้งในการจบก่อนทำนองหลักและจบย้อย

ตามหลังทำนองหลัก และสุดท้ายคือการกล้ำเสียงก็ล้วนเป็นลักษณะเฉพาะของครูจีรพล เพชรสม และเป็นคุณลักษณะที่ซออู้สามารถทำได้และสามารถสร้างความไพเราะและเพิ่มสีสันให้แก่วงได้

จากการศึกษากลวิธีการบรรเลงซออู้เพลงเทพนิมิต สามชั้นออกกราวนอกภาษาในวงเครื่องสายปี่ชวาของครูจีรพล เพชรสม พบกลวิธีในการบรรเลงดังที่ได้กล่าวมาข้างต้นในด้านการตกแต่งทำนองและสร้างความโดดเด่น อีกทั้งพบสิ่งที่เป็นลักษณะของซออู้ในวงเครื่องสายปี่ชวาเฉพาะของครูจีรพล เพชรสม คือ น้ำหนักมือในการใช้เน้นเสียง มีความหนักและเบาที่แตกต่างกัน ส่งผลต่อลีลาและการเคลื่อนที่ทำนองของซออู้ที่สัมพันธ์กับทำนองหลักและสามารถฉายภาพการดำเนินทำนองซออู้ในแนวทางและลีลาของครูจีรพล เพชรสม

อภิปรายผลการวิจัย

หน้าที่ของซออู้ในการบรรเลงในวงเครื่องสายปี่ชวาการดำเนินทำนองของซออู้มีความโดดเด่นทั้งด้วยการหลบหลีกจากทำนองของเครื่องดนตรีอื่น โดยใช้การล้วงจังหวะ การย้อยจังหวะ การโดดเสียง หยอกเย้า และต้องสังเกตการบรรเลงของเครื่องดนตรีเพื่อหาช่องว่างในการสร้างสีสัน ผลการศึกษาข้างต้นสอดคล้องกับ พวงเพ็ญ รักทอง (2539) ได้กล่าวถึงการบรรเลงซออู้ในวงเครื่องสายปี่ชวาว่าซออู้มีหน้าที่ดำเนินทำนองเป็นหลักของวงในบางโอกาส เพื่อช่วยประคองวง ประคองเสียง ช่วยให้เสียงของการบรรเลงโดยส่วนรวมฟังแน่นหนักขึ้น ซออู้มีระดับที่เสียงอยู่ในระดับกลางและต่ำตรงกับข้ามกับเสียงของปี่ชวาและเสียงซอด้วงจึงมีหน้าที่สำคัญและซออู้ต้องสร้างสำนวนกลอนให้โดดเด่นต่างจากเครื่องดนตรีอื่น

จากการวิเคราะห์กระบวนเพลงเทพนิมิต สามชั้นออกกราวนอกภาษา มีกระบวนในการบรรเลงเพลงเทพนิมิต สามชั้น ออกกราวนอกภาษา พบการออกภาษาทั้งหมด 4 ภาษา ได้แก่ ลาว ชวา จีนและญวน กระบวนในการบรรเลงตั้งต้นเพลงเทพนิมิต สามชั้น จากนั้นออกเพลงเร็วใบ้คลั่งใช้อัตราจังหวะชั้นเดียวออกท้ายโยนเสียงโด ครั้งที่ 1 เพื่อส่งร้องไปยังเพลงกราวนอก หลังจากต่อด้วยเพลงภาษาลาวออกท้ายโยนเสียงโดที่ 2 เพื่อส่งร้องไปยังเพลงกราวนอก และออกด้วยภาษาชวาและโยนเสียงโด ครั้งที่ 3 ส่งร้องเพลงกราวนอก จบจากเพลงกราวนอกเข้าภาษาจีนและออกท้ายโยนที่ 4 เสียงโด เข้าภาษาญวน เมื่อถึงภาษาญวนไม่พบเพลงกราวนอกและโยน พบรูปแบบเพลงสำเนียงญวนสลับกับรัวเกริ่น โดยเริ่มจาก ภาษาญวนออกรัวเกริ่น ครั้งที่ 1 ภาษาญวนออกรัวเกริ่น ครั้งที่ 2 และกลับมาภาษาญวน ครั้งที่ 3 เมื่อถึงตอนท้ายจะเปลี่ยนเป็นการใช้โยน ซึ่งเป็นโยนที่ 5 เหตุของการใช้โยนในท้ายญวนเนื่องจากเป็นภาษาสุดท้ายและเชื่อมไปสู่ลูกหมดเพื่อลงจบเป็นอันจบกระบวนเพลงเทพนิมิต สามชั้น ออกกราวนอกภาษา ผลการศึกษาข้างต้นสอดคล้องกับ พวงเพ็ญ รักทอง (2539) ได้จัดกลุ่มเพลงนี้เป็นเพลงที่นิยมบรรเลงในวงเครื่องสายปี่ชวา โดยแสดงกระบวนเพลงเทพนิมิต สามชั้น ออกกราวนอกภาษา

จากการใช้กลวิธีในการดำเนินทำนองซออู้ในวงเครื่องสายปี่ชวาซออู้มีความโดดเด่นในเรื่องของเสียงที่ทุ้ม อีกทั้งยังต้องมีความสามารถในการสังเกตและหาช่องว่างในการดำเนินทำนองและพบว่าการดำเนินทำนองซออู้เพลงเทพนิมิต สามชั้น ออกกราวนอกภาษาของครูจีรพล เพชรสม พบการใช้กลวิธีการล้วงหน้า การล้าหลังหรือการย้อยจังหวะ การรูดนิ้ว สอดคล้องกับคำอธิบายของปกรณ์ รอดช้างเผื่อน (2559) ในด้านการสอดทำนองของซออู้ในวงเครื่องสายปี่ชวา กล่าวว่าซออู้เป็น

เสียงสีที่มีเสียงนุ่มและทุ้ม ในขณะที่เครื่องดนตรีชนิดอื่นในวง ในขณะที่ปี่ชวา ซอด้วง ขลุ่ยหลิบ มีเสียงสูงและแหลม เมื่อบรรเลงไปด้วยกันนั้นจะไปทางทิศทางเสียงสูง ซออู้จึงมีโอกาสในการใช้ศักยภาพในการดำเนินทำนองที่แตกต่างออกไป ด้วยการดำเนินทำนองไปในกลุ่มเสียงต่ำที่สามารถทำให้เสียงซออู้ชัดเจน และเนื่องจากซอด้วงในวงเครื่องสายปี่ชวาเทียบเสียงตรงกับซออู้ทำให้เสียงนั้นเท่ากันเป็นคู่แปด ซออู้จึงต้องผูกสำนวนกลอนเพื่อหลีกซอด้วง อีกทั้งใช้กลวิธีการล้วงและย้อยเสียง หยอกล้อยั่วเย้าไปกับเครื่องดนตรีอื่น ๆ หรือสามารถใช้กลวิธีการใช้เสียงสูงเพื่อตกแต่งทำนองให้เหมาะกับการบรรเลง เช่น การเลื่อนมือลงมาเพื่อทำเสียงสูง ลักษณะดังกล่าวนั้นตรงกับกลวิธีของครูจีรพล เพชรสม ที่ใช้ในการบรรเลงซออู้ในวงเครื่องสายปี่ชวา

ข้อเสนอแนะ

ครูจีรพล เพชรสม ปัจจุบันดำรงตำแหน่งข้าราชการบำนาญ วิทยาลัยนาฏศิลปร้อยเอ็ด สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ เป็นผู้มีประสบการณ์และผลงานโดดเด่นทางการบรรเลงเครื่องสายทั้งซอด้วง จะเข้ ซอสามสาย และโดยเฉพาะซออู้ท่านมีความเชี่ยวชาญและมีผลงานทั้งการบรรเลงเดี่ยวและการบรรเลงรวมวง วงเครื่องสาย วงเครื่องสายปี่ชวา วงมโหรี วงเครื่องปี่พาทย์ไม้นวม ซึ่งการบรรเลงซออู้ในแต่ละวงมีความแตกต่างกันออกไป ควรแก่การรวบรวมองค์ความรู้เพื่อเป็นประโยชน์ในวิชาการทางด้านดุริยางค์ไทยสืบต่อไป

รายการอ้างอิง

บุญธรรม ตราโมท. (2545). *คำบรรยายวิชาดุริยางคศาสตร์ไทย.* กรมศิลปากร.

ปกรณ์ รอดช้างเผื่อน. (2559). *เครื่องสายปี่ชวา*. โรงพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์วิทยาลัย.

พวงเพ็ญ รักทอง. (2539). *การศึกษาเรื่องเครื่องสายปี่ชวา*. วิทยานิพนธ์ปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาวัฒนธรรมศึกษา บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยมหิดล.

พูนพิศ อมาตยกุล และคณะ. (2532). *นามานุกรมศิลปินเพลงไทยในรอบ 200 ปีแห่งกรุง รัตนโกสินทร์.* รายงานวิจัย, ทุนเพิ่มพูนประสิทธิภาพทางวิชาการจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

มนตรี ตราโมท และวิเชียร กุลตัณฑ์. (2523). *ฟังและเข้าใจเพลงไทย*. เรือนแก้วการพิมพ์.

การวิเคราะห์เพลงประจำวัดสำนักดนตรีไทยครูรวม พรหมบุรี
AN ANALYSIS IN PLENG PRAJUMWAT ON THE THAI MUSIC SCHOOL OF MASTER TEACHER RUAM PROMBURI

สันติ อุดมศรี[1]
Santi Udomsri[1]

บทคัดย่อ

บทความวิชาการนี้มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาเพลงประจำวัดสำนักดนตรีครูรวม พรหมบุรี เป็นบทเพลงพื้นฐานสำคัญของนักดนตรีภายในสำนักต้องเรียนรู้ โดยมีครูรวม พรหมบุรีเป็นผู้ถ่ายทอดให้กับลูกศิษย์ภายในสำนัก ได้แก่ นายประมวล ครุฑสิงห์ นายสุรินทร์ เจือหอม นายพุ่ม เผยเผ่าเย็น และนายอุดมศักดิ์ พรหมบุรี ทางเพลงนี้ครูรวม พรหมบุรี ได้รับมาจากครูสุ่ม ดนตรีเจริญผู้มีเชื้อสายมอญ

จากการวิเคราะห์ทำนองเพลงประจำวัด พบว่า เป็นบทเพลงที่ใช้ 2 กลุ่มบันไดเสียง คือ กลุ่มเสียง ซลทxรมx และกลุ่มบันไดเสียง ดรมxซลx ในด้านการร้อยเรียงรูปแบบการใช้มือฆ้อง พบว่ามีการใช้รูปแบบมือฆ้องหลากหลายรูปแบบที่เป็นลักษณะเฉพาะของการบรรเลงฆ้องมอญ สำหรับเรื่องการร้อยเรียงบทเพลงยังพบว่า การบรรเลงเพลงประจำวัด สามารถบรรเลงได้หลายรูปแบบ เช่น รูปแบบที่ 1) บรรเลงแบบปกติ กลับต้นเหมือนบทเพลงทั่วไป 2) บรรเลงแบบออกเพลง คือ ในเที่ยวกลับต้นนิยมบรรเลงเพลงอื่นที่ไม่ใช่เพลงประจำวัด เช่น แขกมอญบางขุนพรหม มอญรำดาบ สาลิกาเขมร หรืออะแซหวุ่นกี้ เป็นต้น 3) บรรเลงในรูปแบบเพลงทางเปลี่ยนในเที่ยวกลับต้นและแทรกทำนองเพลงย่ำค่ำลงในทำนองเที่ยวเปลี่ยน และ 4) ในเที่ยวกลับต้นเพลงประจำวัดทางใหม่แทนที่ทำนองเพลงประจำวัดแบบเดิม รูปแบบของโครงสร้างทำนองและรูปแบบของการบรรเลงบทเพลงชี้ให้เห็นว่าเพลงประจำวัดมีความหยืดหยุ่นสามารถปรับเปลี่ยนรูปแบบการบรรเลงได้ตามความเหมาะสมของวัฒนธรรมดนตรีแต่ละสำนัก

คำสำคัญ: เพลงประจำวัด, การวิเคราะห์เพลงไทย, สำนักดนตรีไทย, เพลงมอญ, วงปี่พาทย์มอญ

[1] ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร. คณะดนตรีและการแสดง มหาวิทยาลัยบูรพา santiudomsri@gmail.com
[1] Assistant Professor, Dr. Faculty of Music and Performing, Burapha University, santiudomsri@gmail.com
Receive 19/08/66, Revise 12/04/67, Accept 23/07/67

Abstract

This article examines the Khru Ruam Phromburi Music School composition Prajumwat. Khru Ruam learned the Prajumwat from a Mon descendant, Khru Sum Dontricharoen. Then Khru Ruam transmitting this song to the students, namely Mr.Pramuan Krutsing, Mr.Surin Jeuahom, Mr.Phum Pheuyphaoyen, and Mr.Udomsak Phromburi. The analysis of Prajumwat revealed that the composition employed two groups of scales, namely the GABxDEx and CDExGAx scale groups. The technique for playing the Kong Mon of Prajumwat involves a variety of movements of the hands. Prajumwat's musical performance encompasses four distinct styles. 1) normal performance 2) playing the remaining tracks on the return round, including Khaek Mon Bang Khun Phrom, Mon Ram Dap, Salika Khamen, Asae Woonkee, etc. 3) Performing in variation form (Thang Plein) by incorporating the Yam Khum melodies into the main composition. 4) performing the Prajumwat Thang Mai by following the Old Prajumwat style. Additionally, the form of the song's melodic structure and its performance manner indicate that it has been adaptable and flexible; depending on the musical culture of the music school, the playing technique can be altered.

Keywords: Prajumwat, Thai song analysis, Thai music school, Mon song, Pipat Mon ensemble

บทนำ

สำนักดนตรีไทยของครูรวมพรหม พรหมบุรี นั้นเป็นสำนักดนตรีไทยที่เจริญรุ่งเรืองมาในอดีต ซึ่งในปัจจุบันวัฒนธรรมของการสืบทอดดนตรีไทยภายในสำนักนั้นเริ่มลดบทบาทลงด้วยระบบสังคมที่มีการเปลี่ยนแปลงไป ส่งผลให้การเรียนรู้บทเพลงประเภทต่าง ๆ โดยเฉพาะเพลงประจำวัดที่ใช้ในการบรรเลงของวงปี่พาทย์มอญของสำนักนี้ค่อย ๆ เลือนหายไป การจดจำทำนองเพลงลักษณะเฉพาะของมือฆ้องไม่แม่นยำเสมือนที่ครูรวม พรหมบุรี ได้รับมาจากครูสุ่ม ดนตรีเจริญ โดยตรง เพราะฉะนั้นจึงทำให้ผู้เขียนตระหนักถึงความสำคัญของบทเพลงประจำวัดมีเพื่อที่จะรักษาสืบทอดและเผยแพร่ลักษณะมือฆ้องเพลงประจำวัดของสำนักดนตรีครูรวม พรหมบุรี ให้คงอยู่ตลอดไปดังจะอธิบายต่อไปนี้

1. สำนักดนตรีไทยครูรวม พรหมบุรี

ครูรวม พรหมบุรี เป็นลูกศิษย์ของครูหลวงชาญเชิงระนาด (เงิน ผลารักษ์) ครูหลวงประดิษฐไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) รวมทั้งศึกษาเพิ่มเติมจากปี่พาทย์มอญกับวงดนตรีไทย คณะครูสุ่ม ดนตรีเจริญ ใกล้วัดสระเกศ จนมีความสามารถเฉพาะตัวในการตีระนาดเป็นอย่างดี เมื่ออายุ 17 ปี ได้ถวายตัวเป็นมหาดเล็กที่วังของสมเด็จฯ เจ้าฟ้ากรมหลวงลพบุรีราเมศวร์ ที่กรุงเทพฯ แล้วย้ายไปอยู่ที่วังลดาวัลย์ จนถึงปี พ.ศ. 2481 จึงกลับมาอยู่บ้านเดิมที่จังหวัดราชบุรี และประกอบอาชีพดนตรีไทยในนาม "รวมศิษย์บรรเลง" ตลอดมา

เพลงมอญต่าง ๆ ที่ครูรวม พรหมบุรี ได้ถ่ายทอดให้กับลูกศิษย์ภายในสำนักใช้บรรเลงตามงานต่าง ๆ ด้วยวงปี่พาทย์มอญบรรเลงนั้น มีเพลงพื้นฐานสำคัญโดยยึดทางครูสุ่ม ดนตรีเจริญ ได้แก่ เพลงประจำวัด เพลงเชิญศพ เพลงย่ำค่ำ เพลงยกศพ ฯลฯ เป็นต้น รวมทั้งยังเปิดโอกาสนำเอาผลงานการสร้างสรรค์เพลงของครูบุญยงค์ เกตุคง นำมาให้บรรดาลูกศิษย์ได้ศึกษาเรียนรู้นำมาใช้บรรเลงเพิ่มเติมเป็นส่วนใหญ่ ได้แก่ เพลงเถา เพลงมอญไผ่เงิน เป็นต้น จะเห็นได้ว่าบทเพลงที่ใช้บรรเลงด้วยวงปี่พาทย์มอญของคณะรวมศิษย์บรรเลงนั้น ท่านเปิดโอกาสให้นำเอาผลงานเพลงของครูดนตรีต่าง ๆ นำมาศึกษาฝึกปฏิบัติและนำมาใช้บรรเลงได้อย่างไม่ปิดกั้นผลงานเพลงของครูท่านใดท่านหนึ่งโดยเฉพาะ ในสมัยที่นักดนตรีไทยเริ่มหันมาใช้วงปี่พาทย์มอญบรรเลงในงานศพแทนวงปี่พาทย์นางหงส์เริ่มฝึกหัดเรียนรู้ทางเพลงมอญกันมากขึ้นนั้น ทุกคนยอมรับว่า “เพลงมอญของแท้” คงไม่มีผู้ลึกซึ้งเกินกว่าครูสุ่ม ดนตรีเจริญ (เสถียร ดวงจันทร์ทิพย์, 2529)

ผู้ที่สืบทอดสายเลือดทางดนตรีของครูรวม พรหมบุรี นั้นประกอบไปด้วย นางสุภา สันดุษฎี นางรัตนา คันธวะโร นางองุ่น ครุฑสิงห์ ร้อยตรีศิริเวช พรหมบุรี นายอุดมศักดิ์ พรหมบุรี และนายจิระวุธ พรหมบุรี ซึ่งทั้งหกท่านนี้ล้วนมีความชื่นชอบและมีความสามารถในการบรรเลงดนตรีไทย

ในบรรดาผู้สืบสายเลือดนั้น ผู้เขียนได้รับการถ่ายทอดเพลงประจำวัดมาจากนายอุดมศักดิ์ พรหมบุรี โดยตรง นายอุดมศักดิ์ พรหมบุรี นั้นได้ชื่อว่าเป็นคนมีรสมือดีโดยเฉพาะทางด้านฆ้องวงใหญ่ระนาดเอกและเครื่องหนัง แต่ใจชอบทางด้านช่างเครื่องยนต์ เครื่องเสียงและระบบไฟฟ้า จึงไม่ได้ฝึกฝนทางดนตรีเท่าที่ควร แต่คอยช่วยเหลือกิจการของครูรวม พรหมบุรี มาโดยตลอด จนที่สุดก็ได้รับมอบหมายให้สืบทอดตำแหน่งหัวหน้าวงปี่พาทย์คณะรวมศิษย์บรรเลง จนถึงปัจจุบันนี้

นายอุดมศักดิ์ พรหมบุรี เป็นผู้เคร่งครัดระเบียบแบบแผนการบรรเลงดนตรีไทยในแนวอนุรักษ์นิยมเป็นอย่างมาก ยึดมั่นในหลักการบรรเลงเพลงประเภทต่าง ๆ มาจากครูรวมอย่างไม่เปลี่ยนแปลง มีความทรงจำจดจำทำนองเพลงดนตรีได้อย่างแม่นยำ ได้แก่ เพลงประจำวัด เพลงทะแย สามชั้นทางไล่มือของระนาดเอก ทางเดี่ยวฆ้องวงใหญ่เพลงพญาโศก สามชั้นและเพลงมอญต่าง ๆ โดยเฉพาะถึงแม้ว่าสังคมการฟังดนตรีในจังหวัดราชบุรีและจังหวัดใกล้เคียงจะเปลี่ยนแปลงไป วงปี่พาทย์จากคณะอื่น ๆ ต่างพยายามปรับเปลี่ยนวิธีการบรรเลงไปในแนวร่วมสมัยเพื่อให้เข้าถึงผู้ฟังมากยิ่งขึ้นเพื่อให้มีงานมีรายได้มากขึ้น แต่ท่านก็ไม่นิยมวิธีการบรรเลงดนตรีไทยไปในแนวลูกทุ่งและลูกกรุงเลย จะเห็นได้ว่าท่านยึดระเบียบแบบแผนการบรรเลงดนตรีไทยตามรอยของครูรวม พรหมบุรี ผู้เป็นบิดาของท่านอย่างมุ่งมั่น มั่นคง มีศักดิ์ศรีไม่เปลี่ยนแปลง ซึ่งข้อมูลดังกล่าวสอดคล้องกับความคิดเห็นของครูสุรินทร์ เจือหอม ข้าราชการบำนาญจังหวัดเพชรบุรี หนึ่งในลูกศิษย์ผู้ใกล้ชิดกับครูรวม พรหมบุรี ว่า

> *“...เพลงประจำวัดนี้ เป็นของดั้งเดิมที่ครูรวมถ่ายทอดไว้ให้กับพี่เผ่า (นายอุดมศักดิ์ พรหมบุรี)ไว้เพราะพี่เผ่าไม่ได้ไปเล่นดนตรีกับวงไหนเลย ทำให้มือไม้ไม่ เปลี่ยนแปลง ควรที่จะเก็บรักษาเอาไว้ให้ดีและครูรวมยังเคยบอกขณะต่อเพลงว่า ครูสุ่มเคยเล่าให้ครูรวมฟังว่าเขาหนีสงครามมา แบกฆ้องแบ่งเป็นสองท่อนแล้วลอยน้ำมากับน้องชาย...”* (สุรินทร์ เจือหอม, การสื่อสารส่วนบุคคล, 27 สิงหาคม 2566)

ด้วยความมุ่งมั่นในระเบียบจารีตทางดนตรีไทยของท่านนี่เอง ครูไชยยะ ทางมีศรี ผู้เชี่ยวชาญด้านดนตรีไทยแห่งสำนักการสังคีตกรมศิลปากรและหนึ่งในลูกศิษย์คนสำคัญของสำนักดนตรีครูรวม พรหมบุรี ได้พิจารณาให้นายอุดมศักดิ์ พรหมบุรี และอาจารย์สุรินทร์ เจือหอม เป็นผู้ได้รับการสืบทอดรับมอบโองการไหว้ครูทางดนตรีไทย (ฉบับของครูมนตรี ตราโมท) อันเป็นเครื่องหมายอันสูงสุดทางวัฒนธรรมดนตรีไทยแก่วงศ์ตระกูล “พรหมบุรี” สืบไป

ภาพที่ 1 และภาพที่ 2 นายอุดมศักดิ์ (เผ่า) พรหมบุรี
ที่มา: ผู้วิจัย

2. เพลงประจำวัด

อย่างที่กล่าวไว้เบื้องต้นแล้ว ว่าสำนักดนตรีไทยครูรวม พรหมบุรีนั้นได้ศึกษาเพลงมอญมาจากครูสุ่ม ดนตรีเจริญ ซึ่งเพลงมอญต่าง ๆ เหล่านี้ที่ครูรวม พรหมบุรี ได้รับการถ่ายทอดมานั้นสามารถนำมาประกอบอาชีพ สร้างรายได้และชื่อเสียงให้แก่สำนักครูรวม พรหมบุรีเป็นอย่างมาก

หากพูดถึงเพลงที่ใช้ประกอบพิธีศพนั้น คงจะหนีไม่พ้นเพลงประจำวัด ซึ่งเป็นเพลงที่นักดนตรีทุกคนจะต้องเรียนรู้เพื่อที่จะสามารถนำไปเล่นเพื่อประกอบอาชีพและฝึกประสบการณ์ทางดนตรีอีกด้วย

เพลงประจำวัด เป็นเพลงมอญทำนองเก่า ใช้บรรเลงในวงปี่พาทย์มอญประกอบงานศพ เพลงประจำวัดมีแนวทำนองเหมือนเพลงประจำบ้าน แตกต่างที่ทำนองตอนต้นของเพลง เมื่อบรรเลงเพลงประจำวัดจบมักนิยมนำเพลงทำนองสองชั้นมาบรรเลงต่อ เช่น เพลงแขกมอญ แขกมอญบางขุนพรหม หรืออาจนำเพลงอื่นที่มีระดับเสียงหรือสำเนียงใกล้เคียงกันมาบรรเลงก็ได้ โดยมีวิธีการเช่นเดียวกับเพลงประจำบ้าน เพลงนี้ใช้บรรเลงเมื่อประกอบพิธีศพซึ่งจะบำเพ็ญกุศลศพที่วัด (ณรงค์ชัย ปิฎกรัชต์, 2557)

อย่างที่กล่าวไว้ข้างต้นแล้วว่าผู้เขียนได้รับการถ่ายทอด เพลงประจำวัดมาจากนายอุดมศักดิ์ พรหมบุรี ซึ่งปัจจุบันได้เสียชีวิตลงแล้ว ทำให้ผู้เขียนอยากเป็นส่วนหนึ่งในการนำเพลงประจำวัดของสำนักดนตรีไทย ครูรวม พรหมบุรี ออกมาเผยแพร่สู่สาธารณะชน เพื่อศึกษาและวิเคราะห์ถึงท่วงทำนองต่าง ๆ ในประเด็นต่อไปนี้

2.1 ทำนองเพลง

เพลงประจำวัดนั้น เป็นเพลงอยู่ในกลุ่มเสียงปัญจมูล ทางเพียงออล่าง และทางเพียงออบน ได้แก่ ซลทxรมx และ ดรมxซลx ตามลำดับ เนื่องจากเพลงประจำวัดนั้นเป็นเพลงที่มีความยาวทั้งหมด

38 บรรทัดผู้เขียนจึงขอแบ่งทำนองเพลงประจำวัดออกเป็น 8 ช่วง เพื่อต้องการให้ผู้ที่ศึกษาเกิดความเข้าใจได้ง่ายมากยิ่งขึ้น โดยแบ่งโครงสร้างได้ดังนี้

1. ช่วงขึ้นต้น บรรทัดที่ 1 - 2
2. ช่วงที่ 1 บรรทัดที่ 3 - 6
3. ช่วงที่ 2 บรรทัดที่ 7 - 10
4. ช่วงที่ 3 บรรทัดที่ 11 - 21
5. ช่วงที่ 4 บรรทัดที่ 22 - 25
6. ช่วงที่ 5 บรรทัดที่ 26 - 30
7. ช่วงที่ 6 บรรทัดที่ 31 - 34
8. ช่วงที่ 7 บรรทัดที่ 35 - 38

ภาพที่ 3 QR Code ทำนองเพลงประจำวัด
ที่มา: ผู้วิจัย

ช่วงขึ้นต้น

1 ผู้บอกทำนอง: นายอุดมศักดิ์ พรหมบุรี

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

2

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

ช่วงที่ 1

3

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

4

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

5

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

6

- - - -	- ด̣ - ม̣	- ล̣ ซ̣ ม̣	- ร̣ - ด̣	- ล - ซ	- ซ - -	ด̣ ด̣ - -	ร̣ ร̣ - ม̣
- ซ̣ - ด̣	- ซ - ม	- ล ซ ม	- ร - ด	- - ซ -	- ร - ด	- ด - ร	- ร - ม

ช่วงที่ 2

7

- - - ร̣	- - ม̣ ม̣	- ม̣ - ซ̣	- - - ม̣	- ท - ท	ร̣ ท ล -	- ล - -	ท ล - -
- - - ร	- ม - -	- ม - ซ	- ม - -	- - ล -	- - - ซ	- - ซ ล	- - ซ ม

8

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

9

- - - -	- ม - ม̣	- ล̣ - ซ̣	- ม̣ - ร̣	- ด̣ - ร̣	- ม̣ - ซ̣	- ล̣ - ซ̣	- ม̣ - ร̣
- - - ม	- - - ม	- ล - ซ	- ม - ร	- ด - ร	- ม - ซ	- ล - ซ	- ม - ร

10

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

ช่วงที่ 3

11

- - - ล	- - - ท	- ล - ท	- ม̣ - ร̣	- - ร̣ ร̣	- ม̣ - ซ̣	- ล̣ - ซ̣	- ม̣ - ร̣
- - - ม	- - - ม	- ม - ม	- ม - ร	- ร - -	- ม - ซ	- ล - ซ	- ม - ร

12

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

13

- - ล ล	- ล - -	ล - ล ท	- - - ล	- ร̣ - -	ด̣ ร̣ - ด̣	- - ล ท	- ท - ล
- - - -	- - - ร	- ร - -	- ล - -	- - ล ท	- - ล ซ	- ซ - -	- - ล -

ช่วงที่ 4

14

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

15

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

16

ซ - ซ -	- - - ซ	- - ซ ล	ซ - ซ -	- ท - ล	- ซ - ลท	ดำ ดำ - มำ	- รำ - ดำ
- ม - ร	- ม - ร	- ม - -	- ม - ร	- - ล -	ร - ซ -	- ซ - ม	- ร - ด

17

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

18

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

19

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

20

ซ - ซ -	- - - ซ	- - ซ ล	ซ - ซ -	- ท - ล	- ซ - ลท	ดำ ดำ - มำ	- รำ - ดำ
- ม - ร	- ม - ร	- ม - -	- ม - ร	- - ล -	ร - ซ -	- ซ - ม	- ร - ด

21

- รำ - ดำ	- ท - ล	- ท - ล	- ล - มำ	- ซำ - มำ	- รำ - ดำ	- - ล ท	- - - ล
- - ด -	- - ล -	- - ล -	- ม - ม	- ซ - ม	- ร - ด	- ซ - -	- ล - -

ช่วงที่ 5

22

- - - -	- รำ - รำ	- มำ - ซำ	- มำ - รำ	- ดำ - -	ล ล - ซ	- ซ - -	ซ ล ท ดำ
- - - ร	- - - -	- ม - ซ	- ม - ร	- ด - ล	- - - ซ	- ร - ม	- - - ด

23

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

24

- - ร ำ ร ำ	- ม ำ - ซ ำ	- ล ำ - ซ ำ	- ม ำ - ร ำ	- ร ำ ด ำ ท	- - ล ท	ด ำ - ด ำ ม ำ	- ร ำ - ด ำ
- ร - -	- ม - ซ	- ล - ซ	- ม - ร	ร - - -	ล ซ - -	- ซ - ม	- ร - ด

25

- ร ำ - ด ำ	- ท - ล	- ท - ล	- ล - ม ำ	- ซ ำ - ม ำ	- ร ำ - ด ำ	- - ล ท	- - - ล
- - ด -	- - ล -	- - ล -	- ม - ม	- ซ - ม	- ร - ด	- ซ - -	- ล - -

ช่วงที่ 6

26

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

27

- ด ำ - ร ำ	ม ำ ร ำ - -	- - ล ท	- ร ำ - ท	- - ล ท	- - ด ำ ร ำ	- ร ำ - -	ด ำ ร ำ - ด ำ
- ซ - -	- - ด ำ ท	ล ซ - -	ล - ล	ล ซ - -	ล ท - -	- - ล ท	- - - ซ

28

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

29

ซ - ซ -	- - - ซ	- - ซ ล	ซ - ซ -	- ท - ล	- ซ - ลท	ด ำ - ด ำ ม ำ	- ร ำ - ด ำ
- ม - ร	- ม - ร	- ม - -	- ม - ร	- - ล -	ร - ซ -	- ซ - ม	- ร - ด

30

- ร ำ - ด ำ	- ท - ล	- ท - ล	- ล - ม ำ	- ซ ำ - ม ำ	- ร ำ - ด ำ	- - ล ท	- - - ล
- - ด -	- - ล -	- - ล -	- ม - ม	- ซ - ม	- ร - ด	- ซ - -	- ล - -

ช่วงที่ 7

31

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

32

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

33

ล ซ - ซ	- ซ - -	ล ซ - ซ	- ซ - -	- - ล ท	- - - ล	- ท - ล	- ล - มˌ
- - ม -	- ร - ร	- - ร -	- ด - ด	- ซ - -	- ล - -	- - ล -	- ม - ม

34

- ลˌ - ซˌ	- มˌ - รˌ	- ดˌ - มˌ	- รˌ - ดˌ	- - ล ท	- - - ล	ท ล - -	- ซ - ล
- ล - ซ	- ม - ร	- ดˌ - ม	- รˌ - ด	- ซ - -	- ล - -	- - ซ ม	- ร - ม

ช่วงที่ 8

35

- - - ซ	- ท - ท	- ท - ท	- ท - ล	- รˌ - -	ดˌ รˌ - ดˌ	- - ล ท	- - - ล
- - - ร	- - ล -	ซ - ล -	ซ - ซ ม	- - ล ท	- - - ซ	- ซ - -	- ล - -

36

- รˌ - -	ดˌ รˌ - ดˌ	- - ล ท	- - - ล	- มˌ - รˌ	- ดˌ - มˌ	- รˌ - ดˌ	- ท - ล
- - ล ท	- - - ซ	- ซ - -	- ล - -	- ม - ร	- ด - ม	- ร - ด	- - ล -

37

- มˌ รˌ -	รˌ - รˌ -	- - - ซ	- - ล ท	ดˌ รˌ ดˌ -	- ดˌ - รˌ	- มˌ - ดˌ	- รˌ - มˌ
- - - ท	- ล - ซ	- ร - -	- ซ - -	- - - ซ	- - - ร	- ม - ด	- ร - ม

38 และลงจบ

- ลˌ - ซˌ	- มˌ - รˌ	- ดˌ - มˌ	- รˌ - ดˌ	- ร - ร	- - - ม	- - - ซ	- - - ล
- ล - ซ	- ม - ร	- ดˌ - มˌ	- รˌ - ดˌ	- ล - ล	- - - ล	- - - ซ	- - - ล

2.2 ประเด็นในการวิเคราะห์เพลงประจำวัด

1. ลักษณะเด่นของมือฆ้องสำนวนมอญ

21

- รำ - ดำ	**- ท - ล**	**- ท - ล**	- ล - มำ	- ซำ - มำ	- รำ - ดำ	**- - ล ท**	**- - - ล**
- - ด -	**- - ล -**	**- - ล -**	- ม - ม	- ซ - ม	- ร - ด	**- ซ - -**	**- ล - -**

โดยทั่วไปแล้ว เพลงมอญ จะมีเอกลักษณ์สำคัญของมือฆ้องมอญ แบบในห้องที่ 1 - 3 และ 7 - 8 และจะพบมือลักษณะแบบนี้ได้ทั้งเพลง เช่น ในบรรทัดที่ 23 ที่เห็นเด่นชัด

23

- - ซ ล	- - ดำ รำ	มำ รำ - -	ดำ รำ - ดำ	**- ม - ซ**	**- ล - ซ**	**- รำ - มำ**	**- ซำ - ม**
- ม - -	ซ ล - -	- - ด ล	- - - ซ	**- - ซ -**	**- - ซ -**	**- - ม -**	**- - ม -**

2. ทำนองการลงจบในแต่ละช่วงทำนอง

ในแต่ละช่วงที่ผู้เขียนได้แบ่งนั้น จะมีข้อสังเกตได้ว่ามักจะลงจบด้วยเสียงลา ยกเว้นช่วงที่ 1 โดยจะแสดงให้เห็นถึงการสร้างสรรค์ทำนองมือฆ้องมอญในหลากหลายรูปแบบ

แบบที่ 1

- ซำ - มำ	- รำ - ดำ	**- - ล ท**	**- - - ล**
- ซ - ม	- ร - ด	**- ซ - -**	**- ล - -**

แบบที่ 2

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

แบบที่ 3

- ร - -	ดำ รำ - ดำ	- - ล ท	- ท - ล
- - ล ท	- - ล ซ	- ซ - -	- - ล -

แบบที่ 4

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

จากการจบแต่ละช่วงนั้น จะทำให้เห็นว่าในทำนองแต่ละช่วงนั้นมีความยาวไม่เท่ากัน และมีความแตกต่างกันไป ซึ่งผู้เขียนเปรียบได้กับบทสวดของพระภิกษุสงฆ์ที่จะมีความยาวไม่เท่ากัน แต่อาจมีการลงจบที่เหมือนกัน ดังเช่น บทสวดพุทธชัยมงคลคาถา คาถาพาหุง ที่จะมีคำลงท้ายในทุก ๆ บทว่า ตันเตชะสา

3. มีสำนวนบรรเลงซ้ำทำนอง

จากการวิเคราะห์ทำนองเพลงประจำวัด จะพบว่าบางช่วงของทำนองเพลงมีการซ้ำทำนองในบางสำนวน บางประโยคซึ่งจะเป็นการเน้นย้ำทำนองให้มีความเด่นชัด ติดหู เกิดการเข้าถึงอารมณ์เพลงได้ง่ายมากยิ่งขึ้น และสร้างการจดจำได้ง่าย ภะวะตุ เต ชะยะมังคะลานิ ทุกบทยกเว้นบทสุดท้าย และด้วยเหตุผลที่เพลงประจำวัดนั้น จะเป็นเพลงที่บรรเลงประจำในวัดเท่านั้น เลยอาจสันนิษฐานได้ว่า บทเพลงนี้อาจจะมีลักษณะคล้ายกับคาถาดังกล่าว

7

- - - รฺ	- - มฺ มฺ	- มฺ - ซฺ	- - - มฺ	**- ท - ท**	**รฺ ท ล -**	**- ล - -**	**ท ล - -**
- - - ร	- ม - -	- ม - ซ	- ม - -	**- - ล -**	**- - - ซ**	**- - ซ ล**	**- - ซ ม**

8

- ท - ท	**รฺ ท ล -**	**- ล - -**	**ท ล - -**	ซ ล - -	ซ ล ท -	ดฺ ดฺ -	รฺ รฺ - มฺ
- - ล -	**- - - ซ**	**- - ซ ล**	**- - ซ ม**	- - ร ม	- - - ด	- - - ร	- - - ม

ในบรรทัดที่ 7 - 8 จะเห็นว่ามีการเน้นย้ำทำนอง -ทลท รทลซ -ลซล ทลซม

10

- รฺ ดฺ ท	**- - ล ท**	**ดฺ - ดฺ มฺ**	**- รฺ - ดฺ**	- - ล ท	- - - ล	- ล ซ -	- - - ล
ร - - -	**ล ซ - -**	**- ซ - ม**	**- ร - ด**	- ซ - -	- ล - -	ล - - ม	ร ล - -

12

- รฺ ดฺ ท	**- - ล ท**	**ดฺ - ดฺ มฺ**	**- รฺ - ดฺ**	- - ล ท	- - - ล	- ล ซ -	ล ซ - ล
ร - - -	**ล ซ - -**	**- ซ - ม**	**- ร - ด**	- ซ - -	- ล - -	ม - - ม	- ร - ม

ในบรรทัด 10 และ 12 จะเห็นว่าในช่วง 4 ห้องแรกจะเป็นการซ้ำทำนอง และมีการเปลี่ยนมือในช่วงท้ายเพื่อให้ความแตกต่างกันออกไป

13

- - ล ล	- ล - -	ล - ล ท	- - - ล	**- รฺ - -**	**ดฺ รฺ - ดฺ**	**- - ล ท**	**- ท - ล**
- - - -	- - - ร	- ร - -	- ล - -	**- - ล ท**	**- - ล ซ**	**- ซ - -**	**- - ล -**

35

- - - ซ	- ท - ท	- ท - ท	- ท - ล	**- รฺ - -**	**ดฺ รฺ - ดฺ**	**- - ล ท**	**- - - ล**
- - - ร	- - ล -	ซ - ล -	ซ - ซ ม	**- - ล ท**	**- - - ซ**	**- ซ - -**	**- ล - -**

ในบรรทัด 13 และ 35 จะเห็นว่าในช่วง 4 ห้องแรกจะมีรูปแบบมือที่ต่างกันแต่มีลูกตกเสียงเดียวกัน ต่างกันที่ความถี่ของมือ ซึ่งในห้องที่ 1 - 4 ของบรรทัดที่ 13 จะเป็นมือฆ้องที่สามารถนำไปใช้กับเพลงอื่น ๆ ได้ เช่น เพลงพม่ากลาง เพลงยกศพ เป็นต้น ส่วนในห้องที่ 4 - 8 จะมีการซ้ำทำนองในช่วงท้าย และอีกหนึ่งข้อสังเกต คือ ในสองบรรทัดนี้จะมีลักษณะเหมือนทำนองลูกโยนในประเภท

เพลงเรื่องของไทย คือ มีการโยนเสียงลา คล้ายกับทำนองในเพลงเรื่อง เช่น --ลล -ล-ล -ล-- ลล-ล เป็นต้น

4. รูปแบบซ้ำหัวเปลี่ยนท้ายของทำนอง

จะเห็นได้ว่ารูปแบบของทำนองเพลงในช่วงที่ 4 มีรูปแบบของโครงสร้างแบบซ้ำหัวเปลี่ยนท้าย

14

15

16

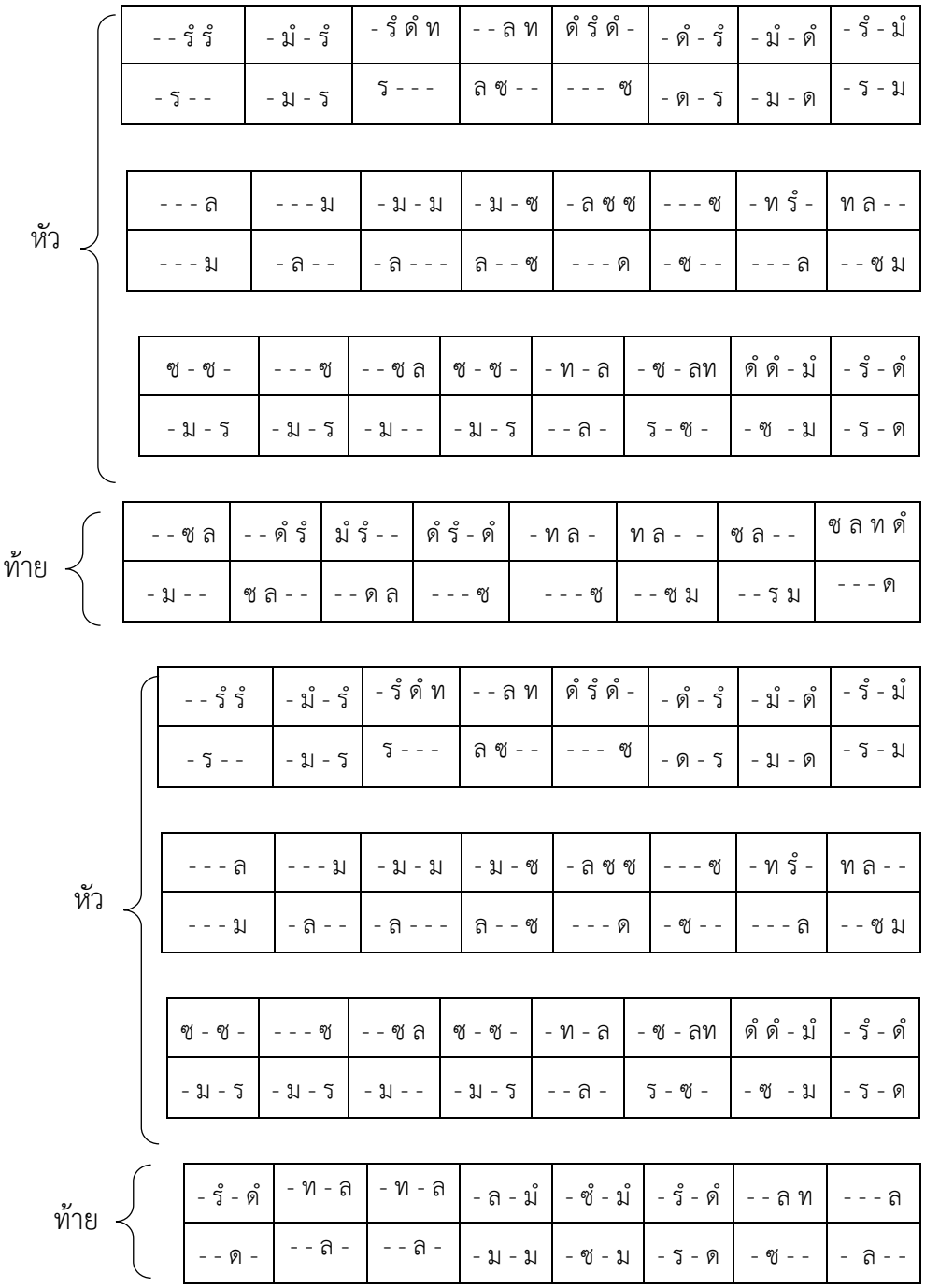
17

18

19

20

21



5. มือฆ้องมีชั้นเชิงกึ่งบังคับกึ่งทำนองเพลงเดี่ยว

มือฆ้องในรูปแบบนี้ผู้บรรเลงต้องมีความสามารถสูง มีความคล่องแคล่วและเข้าใจทำนองเป็นอย่างดีจึงจะเกิดมือที่สร้างสรรค์แบบนี้ได้

6

- - - -	**- ด̣ - ม̣**	**- ล̣ ซ̣ ม̣**	**- ร̣ - ด̣**	- ล - ซ	- ซ - -	ด̣ ด̣ - -	ร̣ ร̣ - ม̣
- ซ̣ - ด̣	**- ซ - ม**	**- ล ซ ม**	**- ร - ด**	- - ซ -	- ร - ด	- ด - ร	- ร - ม

ในห้องที่ 1 - 4 มาจากทำนอง - ซ - ด - ร - ม - ซ - ม - ร - ด - และในห้องที่ 5 - 8 เป็นสำนวนตอบที่สอดรับกับสำนวนในห้องที่ 1 - 4 ได้อย่างดี

16

ซ - ซ -	- - - ซ	- - ซ ล	ซ - ซ -	- ท - ล	**- ซ - ลท**	**ด̣ - ด̣ ม̣**	**- ร̣ - ด̣**
- ม - ร	- ม - ร	- ม - -	- ม - ร	- - ล -	**ร - ซ -**	**- ซ - ม**	**- ร - ด**

ในห้องที่ 6 - 8 ของบรรทัดที่จะมีรูปแบบมือฆ้องที่มีเอกลักษณ์คล้าย ๆ ลักษณะของเพลงเดี่ยวชัดเจน

6. การบรรเลงออกท้ายเพลง

ในการบรรเลงเพลงประจำวัดออกท้ายเพลงนั้น ครูไชยยะ ทางมีศรี ข้าราชการบำนาญสำนักการสังคีต กรมศิลปากรได้อธิบายไว้ว่า

> *“...การออกเพลงเป็นเจตนาการท่องเพลงอย่างหนึ่งและหาเพลงที่ไม่ค่อยได้ตีมาท่อง และอีกอย่างหนึ่งเพื่อประวิงเวลา คอยเวลาจะได้ไม่เงียบนาน ประจำวัดออกเพลงจะไม่ได้ออกเพลงยาว ครูหลวงชาญเชิงระนาดและครูรวมพรหมบุรีไปบรรเลงที่วัดดีดวด ออกเพลงเป็นเรื่อง ๆ ตีประจำวัดทีนึงใช้เวลา 20 นาทีขึ้นไปเช่น เพลงแขกมอญ เพลงสาลิกาเขมร เพลงนารายณ์แปลงรูป เพลงอะแซหวุ่นกี้ มอญรำดาบ เพลงฉิ่งใหญ่ เพราะเขาจะท่องเพลงหรือซ้อมเพลงกัน...”*
>
> (ไชยยะ ทางมีศรี, การสื่อสารส่วนบุคคล, 27 สิงหาคม 2566)

จะเห็นได้ว่า การบรรเลงเพลงประจำวัดและออกเพลงต่าง ๆ นั้น ต้องอยู่ที่ผู้บรรเลงฆ้องมอญวงใหญ่ (ฆ้องกลาง) จะทำหน้าที่เป็นผู้นำออกเพลง โดยมีหลักการออกเพลงแบ่งออกเป็น 2 ลักษณะ คือ 1) กลุ่มดำเนินทำนอง ได้แก่ เพลงสาริกาเขมร เพลงแขกมอญ เพลงฉิ่งใหญ่ เพลงนารายณ์แปลงรูป เพลงเรื่องมอญแปลง 2) กลุ่มบังคับทำนอง ได้แก่ เพลงมอญรำดาบ เพลงอะแซหวุ่นกี้ เป็นต้น ทั้งนี้ผู้ต้องคำนึงถึงนักดนตรีภายในวงด้วยว่ามีองค์ความรู้มากน้อยเพียงใดที่จะบรรเลงออกเพลงใดเพลงหนึ่งไปแล้ว นักดนตรีภายในวงไม่ได้เพลงขึ้นมาก็จะเกิดปัญหาทำให้การบรรเลงรวมวงไม่สมบูรณ์ขึ้นมา

7. การเปลี่ยนบันไดเสียงของเพลงประจำวัด

การเปลี่ยนบันไดเสียงของเพลงประจำวัดนั้นครูประโยชน์ ทางมีศรี ข้าราชการบำนาญจากมหาวิทยาลัยราชภัฏเพชรบุรี ได้อธิบายถึงการเปลี่ยนบันไดเสียงของเพลงนี้ไว้ว่า

"...เพลงประจำวัดที่บ้านครูรวม พรหมบุรีจะมีการเปลี่ยนบันไดเสียงได้ 3 แบบ คือ 1. ขึ้นประจำวัดเสียงโด และ ฟา 2. ประจำวัดทางเปลี่ยนนี้ขึ้นต้นประจำวัดปกติแต่ส่วนกลาง (ตั้งแต่บรรทัดที่ 5 เป็นต้นไป) จะออกเป็นย่ำค่ำจนจบเพลงแต่ยังคงหน้าทับเหมือนเดิม 3. ประจำวัดทางใหม่..." (ประโยชน์ ทางมีศรี, การสื่อสารส่วนบุคคล, 27 สิงหาคม 2566)

จะเห็นได้ว่า การเปลี่ยนบันไดเสียงในการบรรเลงเพลงประจำวัดของคณะรวมศิษย์บรรเลงนั้น เป็นการนำหลักการองค์ความรู้ทางดนตรีไทยที่ปรากฏอยู่ในเพลงพิธีกรรม เพลงชุดโหมโรงเช้า เพลงชุดโหมโรงเย็น ได้แก่ เพลงเหาะ บรรเลง 3 เสียง เพลงกลมบรรเลง 3 เสียง และส่วนเพลงพิธีกรรม ได้แก่ เพลงโล้ บรรเลง 3 เสียงและเพลงพระเจ้าลอยถาด เป็นต้น นำหลักการของครูโบราณาจารย์มาทดลองใช้กับเพลงประจำวัดด้วยการบรรเลงวงปี่พาทย์มอญ ปรากฏว่าทำให้นักดนตรีเกิดกระบวนการเรียนรู้ การเปลี่ยนกลุ่มบันไดเสียงและ เกิดความแม่นยำทำนองเพลงมากยิ่งขึ้น

หน้าทับเพลงประจำวัด

ได้รับการถ่ายทอดมาจาก นายอุดมศักดิ์ พรหมบุรี

หน้าทับตะโพนกับเปิงมางคอก: ขึ้นต้นเพลง

บรรทัดที่ 1

ตะโพน	- - - -	- - - -	- - - -	- เท่ง - ทึง	- เท่ง - ทึง	- เท่ง - ทึง	- เท่ง - ทึง	- เท่ง - ทึง
เปิงมางคอก	- - - -	- - - -	- - - -	- - - รัว	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -
ทำนอง	- - - -	- - - -	- - - -	- - - ซ	- - - ล	- - - ท	- - - ล	- - - -ซ

บรรทัดที่ 2

ตะโพน	- เท่ง - ทึง	- เท่ง - ทึง	- เท่ง - ทึง	- เท่ง - ทึง	- - - -	- เท่ง - ทึง	- เท่ง - ทึง	- เท่ง - ทึง
เปิงมางคอก	- - - -	- - - -	- - - -	- - - รัว	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -
ทำนอง	- - - ร	- - - ม	- - - ซ	- ซ - ล	- ซ - ดำ	- รำ - มำ	- รำ - ดำ	- ท ล ล

หน้าทับตะโพนและเปิงมางคอก : เนื้อทำนอง บรรทัดที่ 3 เป็นต้นไป

บรรทัดที่ 3

ตะโพน	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- เท่ง - ทึง	- เท่ง - ทึง	- - - -	- - - -
เปิงมางคอก	- - - -	- - - โป๊ง	- โป๊ง - โป๊ง	- -โป๊ง- โป๊ง	- - - -	- - - -	- - - โป๊ง	- โป๊ง - โป๊ง
ทำนอง	- - - ล	- - - ล	- ซ - ล	ล ล - ซ	- ร - ซ	- ซ ล ท	- มำ รำ ท	รำ ล รำ ซ

บรรทัดที่ 4

ตะโพน	- - - เท่ง	- - - เท่ง	- - - เท่ง	- เท่ง - ทึง	- - - -	- เท่ง - ทึง	- เท่ง - ทึง	- เท่ง - ทึง
เปิงมางคอก	(- - - รัว	- - - -	- - - -	- - - รัว	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -)
ทำนอง	- ม ร ม	ร ม ซ ล	- ท ร ล	ท ล ซ ม	ซ ล ร ม	ซ ล ท ด	ด ด ร	ร ร - ม

บทสรุป

เพลงประจำวัดของสำนักดนตรีครูรวม พรหมบุรีนั้นได้รับการถ่ายทอดมาจากครูสุ่ม ดนตรีเจริญ ซึ่งเป็นคนที่มีเชื้อสายมอญโดยตรงได้ถูกถ่ายทอดเป็นระยะเวลายาวนานผ่านมาถึง นายอุดมศักดิ์ (เผ่า) พรหมบุรี ผู้ซึ่งไม่ได้ไปบรรเลงรวมวงบรรเลงเพลงปี่พาทย์กับคณะอื่นเลย จึงทำให้บทเพลงและความทรงจำยังคงแม่นยำอยู่เสมอ ทั้งในด้านลักษณะเฉพาะของมือฆ้องและการแบ่งมือฆ้องซึ่งเป็นสิ่งสำคัญของคนฆ้องโดยเฉพาะส่งผลทำให้ผู้เขียนได้เข้ามาศึกษา วิเคราะห์ทำนองเพลงประจำวัดและนำคำสัมภาษณ์ผู้ของทรงคุณวุฒิทั้งหลายทั้งภายในสำนักและภายนอกสำนักมาจัดระบบเรียบเรียงออกมาเป็นด้วยอักษร ทำให้เห็นการจดจำทำนองและวิธีการสร้างสรรค์มือฆ้องในรูปแบบต่าง ๆ ที่มีเอกลักษณ์เฉพาะของมือฆ้องเพลงมอญประจำวัดสำนักครูรวม พรหมบุรี

เพลงมอญประจำวัดทางสำนักครูรวม พรหมบุรีนี้มีความใกล้เคียงกับสำนักดนตรีและทางครูที่มีชื่อเสียงต่าง ๆ เป็นอันมาก เช่น สำนักครูหลวงประดิษฐไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) ทางครูบุญยงค์ เกตุคง ทางครูสุบินทร์ จันทร์แก้ว ครูสกล แก้วเพ็ญกาศ ครูพิมพ์ นักระนาด เป็นต้น เมื่อมาพิจารณาในด้านทำนองเพลง ลูกตก จังหวะหน้าทับ วิธีการออกเพลง การบรรเลงกลับต้น พบว่า นักดนตรีไทยโดยทั่วไปสามารถบรรเลงรวมวงกันได้อย่างราบรื่นปกติเรียบร้อย เพียงแตกต่างกันได้ด้านลักษณะมือฆ้องและการแบ่งมือฆ้องในการบรรเลงเท่านั้น

นอกจากศึกษาเพลงประจำวัดแล้ว ผู้ที่สนใจจะเรียนรู้เพลงมอญประเภทต่าง ๆ สามารถศึกษาวิเคราะห์บทเพลงได้จากสำนักดนตรีหรือครูดนตรีที่มีชื่อเสียงได้อย่างอิสระตามใจชอบ บทความนี้ผู้เขียนเพียงต้องการที่จะรักษาสืบทอดลักษณะของมือฆ้องมอญทางนี้เอาไว้ไม่ให้เลือนหายไป จึงเป็นเหตุให้เกิดบทความฉบับนี้ขึ้นเพื่อเป็นการรักษามือฆ้องทางนี้ต่อไป และเป็นการรำลึกถึงนายอุดมศักดิ์ พรหมบุรี ด้วยความเคารพรักที่เคยมีโอกาสเรียนเพลงมอญประจำวัดนี้กับท่านก่อนที่ท่านจะเสียชีวิต หวังว่าบทความวิชาการนี้จะเป็นประโยชน์ต่อบุคคลผู้ที่สนใจ และขอผลบุญส่งถึงท่านให้ได้รับกุศลผลบุญนี้ด้วยเถิด

รายการอ้างอิง

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

เสถียร ดวงจันทร์ทิพย์. (2529). *อนุสรณ์ งานพระราชทานเพลิงศพ นายรวม พรหมบุรี*. โรงพิมพ์เรือนแก้วการพิมพ์. กรุงเทพฯ.

กลวิธีในการบรรเลงซออู้ในการแสดงหุ่นกระบอก เรื่องขุนช้างขุนแผน ตอนนางวันทองห้ามทัพของคณะหุ่นกระบอกเพาะช่าง
SAW-U PERFORMANCE TECHNIQUES FOR POH-CHANG PUPPET THEATER MUSIC ACCOMPANIMENT TO EPISODE OF NANG WAN THONG HAAM THUB FORM KHUN CHANG KHUN PAN

สุทธิดา พุทธรักษา[1] ขำคม พรประสิทธิ์[2]
Sutthida Puttarugsa[1] Kumkom Pornprasit[2]

บทคัดย่อ

วิทยานิพนธ์เรื่องกลวิธีในการบรรเลงซออู้ในการแสดงหุ่นกระบอก เรื่องขุนช้างขุนแผน ตอนนางวันทองห้ามทัพ ของคณะหุ่นกระบอกเพาะช่าง โดยใช้ระเบียบวิธีวิจัยเชิงคุณภาพ มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาประวัติความเป็นมาและมูลบทที่เกี่ยวข้องกับคณะหุ่นกระบอกเพาะช่างและเพื่อศึกษาหลักการบรรเลงกลวิธีการบรรเลงและทำนองซออู้ที่ใช้กับการแสดงหุ่นกระบอก ผลการศึกษาพบว่า การแสดงหุ่นกระบอกเกิดขึ้นในสมัยรัชกาลที่ 5 โดยได้รับความนิยมเรื่อยมาจนกระทั่งปี พ.ศ. 2541 เกิดคณะหุ่นกระบอกเพาะช่างขึ้น ริเริ่มโดย ครูสุขสันต์ พ่วงกลัด ซึ่งครูชื้น สกุลแก้ว เป็นผู้ถ่ายทอดองค์ความรู้ก่อให้เกิดอัตลักษณ์ที่ชัดเจนทั้งเรื่องของดนตรีประกอบการแสดงที่มีซออู้บรรเลงร่วมกับวงปี่พาทย์จึงเกิดหลักการบรรเลง คือ 1) เทียบเสียงซออู้ ให้เสียงสูงกว่าปี่พาทย์ 1 เสียง เพื่อสะดวกต่อการสีทำนองหุ่นกระบอก 2) สีลดเสียง 1 เสียงในเพลงที่บรรเลงร่วมกับวงปี่พาทย์ พบกลวิธีบรรเลงซออู้ อนึ่ง เมื่อนำมาใช้ในการบรรเลงแล้ว ทำให้เกิดความปลั่งจำเพาะของซออู้อีกทั้งก่อให้เกิดสำเนียงเพลงที่ชัดเจนตามอัตลักษณ์ของเพลงนั้น ๆ โดยพบทั้งหมด 10 กลวิธี ได้แก่ พรมปิด พรมเปิด การเกลื่อน สะบัด สะบัดเสียงเดียว ครั่น กระทบเสียง สีเสียงชิด การประ และการสะบัดเน้นเสียงแรก ทำนองซออู้ที่ใช้กับการแสดงหุ่นจำแนกได้ 4 ประเภท ได้แก่ ทำนองหุ่นกระบอก ทำนองในเพลงหน้าพาทย์ ทำนองเพลงเกร็ด และทำนองเพลงร้องสองชั้น

คำสำคัญ: หุ่นกระบอก, กลวิธีในการบรรเลงซออู้, สุขสันต์ พ่วงกลัด, คณะหุ่นกระบอกเพาะช่าง

[1] นิสิตหลักสูตรศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาดุริยางคศิลป์ไทย คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, sutthida.op@gmail.com
[1] Student, Master of Arts, in Thai music, Faculty of Fine and Applied Arts, Chulalongkorn University, sutthida.op@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 17/11/66, Revise 12/12/67, Accept 12/12/67

Abstract

Thesis on Saw-U Performance Techniques for Poh-Chang Puppet Theatre Music Accompaniment to Episode of Nang Wan Thong Haam Thub from Khun Chang Khun Pan. With the use of qualitative researching methods, aims to study the background and fundamental information that are related to Poh-Chang Puppet and it aims to study performance principles, techniques, and melodies of Saw-U being used for accompanying Puppet performance. The result of the study reveals that puppet performance was created during the reign of King Rama 5 and had been popular from then. Until 2541 B.E. Poh-Chang Puppet performance group was established, initiated by Suksan Puangklad, and supervised by Chuen Sakunkaew. The knowledge was passed along, and its unique identity was created. Saw-U is in combination with Wong Piphat (The Thai Classical Orchestra), therefore its principles of playing are 1) the tone of Saw-U is one level higher than Piphat which allows more convenience in puppet performance 2) decrease one volume during songs that are performed with Piphat. This study shows playing techniques that lead to the unique tonal timbre of Saw-U, as well as the outstanding accent based on each song's identity. Ten mentioned playing techniques found in the songs are Phrom Pid, Phrom Perd, Kluen, Sabud Siang Diaw, Khran, Kratob Siang, See Siang Chid, Pra, Sabud Nen Siang Raek. The rhythms of Saw-U used in puppet performance can be divided into 4 types; phleng hoon krabok, sacred repertoire, miscellaneous pieces, and singing secular pieces in moderate and fast tempo.

Keywords: Puppet, Saw-U Performance Techniques, Suksan Puangklad, Poh-Chang Puppet Performance Group

1. ความเป็นมาและความสำคัญของปัญหา

หุ่นไทย มีประวัติความเป็นมายาวนาน ดนัย อิ่มสุวรรณวิทยา (2556) ได้อธิบายความสำคัญของหุ่นไทย สรุปความได้ว่า หุ่นของไทยเป็นมหรสพอันสะท้อนให้เห็นถึงอารยธรรมที่สืบเนื่องมาจากโบราณกาลถึงปัจจุบันซึ่งผ่านการหลอมรวมจนเกิดความประณีตงดงามจากศิลปะหลายแขนงทั้งนาฏศิลป์ ดุริยางคศิลป์ หัตถศิลป์ รวมถึงวรรณกรรม ซึ่งได้ร้อยเรียงความสอดคล้องจนเกิดความวิจิตรลงตัว

องค์ประกอบในการแสดงหุ่นกระบอก สิทธิพันธุ์ โพธิ์ศิริสุข (2551) อธิบายไว้ กล่าวโดยสรุปได้ว่าการเล่นหุ่นกระบอกให้มีความสมบูรณ์นั้น จำเป็นต้องมีองค์ประกอบจากศาสตร์หลายแขนงทั้งฉาก ตัวหุ่น คนเชิด และดนตรี “ซออู้” ถือว่าเป็นเครื่องดนตรีที่สร้างสีสันให้การแสดงหุ่นกระบอกมีอรรถรสยิ่งขึ้น ในการร้องเพลงหุ่น เครื่องดนตรีจำเพาะก็จะมีซออู้เคล้าไปตลอดประกอบกับ

การบรรเลง เครื่องกำกับจังหวะด้วยกลองต๊อก แต๋ว ฉิ่ง และกรับเท่านั้น เพลงที่ใช้เฉพาะในการแสดงหุ่นกระบอกคือ เพลงหุ่นกระบอกและเพลงสังขารา ซึ่งส่วนใหญ่เข้าใจคลาดเคลื่อนว่าเป็นเพลงเดียวกัน แท้จริงแล้ว เพลงหุ่นกระบอกใช้ตอนโหมโรงหุ่นและดำเนินเรื่องเท่านั้น ส่วนเพลงสังขาราใช้กับตัวละครที่เป็นตลก

สุขสันต์ พ่วงกลัด ได้อธิบายบทละครที่ใช้ในการแสดงหุ่นกระบอกจากคำสัมภาษณ์ สรุปความได้ว่าบทประพันธ์ที่ใช้ในการแสดงหุ่นกระบอกนั้นแสดงได้เฉพาะเรื่องเท่านั้น เพราะมีข้อจำกัดและเงื่อนไขที่ประกอบด้วยดนตรีและกลวิธีในการเชิดหุ่น บทละครที่ไม่ใช้ในการแสดงหุ่นกระบอก 2 เรื่องคือ เรื่องอิเหนาและเรื่องอุณรุท เรื่องที่หุ่นกระบอกนิยมนำมาแสดง เช่น รามเกียรติ์ ชัยทัต พระอภัยมณี ขุนช้างขุนแผน โดยอธิบายรายละเอียดการแสดงหุ่นกระบอกในเรื่องขุนช้างขุนแผน ตอนนางวันทองห้ามทัพ สรุปความว่า“ขุนช้างขุนแผน ตอนนางวันทองห้ามทัพ” ของคณะหุ่นกระบอกเพาะช่างได้วางเรื่องราวและบทเพลงไว้ได้อย่างประณีตและเอียดอ่อน มีการเล่นออกทางเปลี่ยนสำเนียงมอญเพลงช้าปี่และใช้เพลงหุ่นกระบอกเป็นเพลงนำเข้าเรื่อง มีการสีซออู้นำทำนองเพลงละครแล้วเปลี่ยนท้ายเข้าเพลงหุ่นกระบอก แทรกเพลงหุ่นกระบอกไปแทนที่เพลงละคร แต่งบทขับร้องส่งท้ายเล่นเพลงโนเน (สุขสันต์ พ่วงกลัด, การสื่อสารส่วนบุคคล, 4 พฤศจิกายน 2563)

ด้วยเหตุดังกล่าว ผู้วิจัยจึงเกิดความตระหนัก เห็นคุณค่าขององค์ความรู้ในกลวิธีการบรรเลงซออู้ในหุ่นกระบอกเรื่อง ขุนช้างขุนแผนตอนนางวันทองห้ามทัพ ของครูสุขสันต์ พ่วงกลัด ที่เป็นความรู้อันทรงคุณค่าที่นับวันจะขาดความนิยมและสูญหายไป จึงเป็นเหตุให้ผู้วิจัยสนใจที่จะศึกษาประวัติความเป็นมาและมูลบทที่เกี่ยวข้องกับคณะหุ่นกระบอกเพาะช่าง กลวิธีและหลักการบรรเลงซออู้ในการแสดงหุ่นกระบอกเรื่องขุนช้างขุนแผนตอนนางวันทองห้ามทัพ เพื่อเป็นประโยชน์ต่อการศึกษาและเข้าใจในภูมิปัญญาของผู้ประพันธ์และการถ่ายทอดผ่านกลวิธีการบรรเลงซออู้ในการแสดงหุ่นกระบอกสืบไป โดยการดำเนินการวิจัยอยู่ภายใต้การดูแลของศูนย์เชี่ยวชาญเฉพาะทางวัฒนธรรมดนตรีไทย คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

2. วัตถุประสงค์และขอบเขตงานวิจัย

2.1 เพื่อศึกษาประวัติความเป็นมาและมูลบทที่เกี่ยวข้องกับคณะหุ่นกระบอกเพาะช่าง

2.2 เพื่อศึกษาหลักการบรรเลง กลวิธีการบรรเลง และทำนองซออู้ในการแสดงหุ่นกระบอกเรื่องขุนช้างขุนแผน ตอนนางวันทองห้ามทัพ ของคณะหุ่นกระบอกเพาะช่าง

3. วิธีดำเนินการวิจัย

การดำเนินวิจัยครั้งนี้ใช้ระเบียบวิธีวิจัยเชิงคุณภาพ (Qualitative Research) ซึ่งมีขั้นตอนและวิธีการศึกษาเริ่มจากการเก็บรวบรวมข้อมูลจากเอกสาร บทความ และงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง รวมถึงสัมภาษณ์บุคคลข้อมูลหลักได้แก่ ครูสุขสันต์ พ่วงกลัด อาจารย์ประจำสาขาหัตถศิลป์ วิทยาลัยเพาะช่าง มหาวิทยาลัยเทคโนโลยีราชมงคลรัตนโกสินทร์ และผู้เชี่ยวชาญท่านอื่น ๆ อาทิ รองศาสตราจารย์ ดร.ภัทระ คมขำ หัวหน้าภาควิชาดุริยางคศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ครูนิษา ถนอมรูป คีตศิลปินอาวุโส สำนักการสังคีต กรมศิลปากร เป็นต้น ขั้นตอนต่อมา ได้แก่ การสังเกต ซักถาม และจดบันทึกผ่านการร่วมบรรเลงซออู้ในการแสดง

หุ่นกระบอก การวิเคราะห์ข้อมูล การจัดระบบแล้วนำมาวิเคราะห์ สังเคราะห์ และการสรุปเป็นผลการวิจัย จัดทำวิทยานิพนธ์ฉบับสมบูรณ์

4. ผลการวิจัย

4.1 ประวัติความเป็นมาและมูลบทที่เกี่ยวข้องกับคณะหุ่นกระบอกเพาะช่าง

4.1.1 คณะหุ่นกระบอกเพาะช่าง

คณะหุ่นกระบอกเพาะช่าง เริ่มก่อตั้ง เมื่อปี พ.ศ. 2541 ณ วิทยาลัยเพาะช่าง มหาวิทยาลัยเทคโนโลยีราชมงคลรัตนโกสินทร์ ได้รับความร่วมมือจากคณาจารย์และนักศึกษา คณะศิลปะประจำชาติ วิทยาเขตเพาะช่าง โดยมีครูสุขสันต์ พ่วงกลัด อาจารย์ประจำวิชาหัตถศิลป์ เป็นผู้ริเริ่ม ต่อมาในปี พ.ศ. 2542 โครงการสืบทอดศิลปะการแสดงหุ่นกระบอกโดยมีครูชื้น สกุลแก้ว (ศิลปินแห่งชาติ) เป็นผู้ให้ความรู้ ต่อมานักศึกษาที่มีความชื่นชอบหุ่นกระบอกรวมตัวกันขึ้นแต่ขาดความรู้ความชำนาญด้านการเชิดหุ่น ดังนั้นจึงเริ่มต้นโครงการนำนักศึกษาไปฝากตัวเป็นศิษย์กับครูชื้น สกุลแก้ว (ศิลปินแห่งชาติ) และได้จัดพิธีไหว้ครูหุ่นกระบอกในปี พ.ศ. 2542 คณะหุ่นเพาะช่างได้รับโอกาสจัดกิจกรรมตามโครงการสืบทอดศิลปะการแสดงหุ่นหระบอกของครูชื้น สกุลแก้ว อย่างต่อเนื่องและเผยแพร่ศิลปะชิ้นนี้สู่สังคมสาธารณะในวาระสำคัญต่าง ๆ (สิทธิพันธุ์ โพธิ์ศิริสุข, 2551)

4.1.2 องค์ประกอบในการแสดงหุ่นกระบอกเพาะช่าง

ในการแสดงหุ่นกระบอกเรื่องขุนช้างขุนแผน ตอนนางวันทองห้ามทัพของคณะหุ่นกระบอกเพาะช่างมีรายละเอียดและองค์ประกอบหลายอย่างที่เป็นเอกลักษณ์เฉพาะ จากคำสัมภาษณ์ครูสุขสันต์ พ่วงกลัด สรุปความได้ว่า

ฉาก ได้รับคำแนะนำจากคุณเสริมคุณ คุณาวงศ์ โดยใช้วิธีคือใช้ผ้าโปร่งมาเขียนฉากด้วยการกระทุ้งสีจนออกมาเป็นรูปภาพ จะทำให้มีสีติดค้างบนผ้าจะไม่ไปอุดรูผ้าที่โปร่ง จึงทำให้คนภายนอกมองเข้ามาจะทึบแสง แต่คนเชิดสามารถมองทะลุฉากออกมาได้ ในขณะที่แสดง แสงไฟจะฉายไปกระทบกับผ้าจะทำให้ฉากดูมีมิติ ที่สำคัญจะมองไม่เห็นคนเชิด

หุ่น ในการแสดงเรื่องนี้ไม่มีหุ่นเก็บไว้ เมื่อถึงเวลาจะเล่นจึงต้องทำหุ่นขึ้นใหม่ อนึ่งเมื่อก่อนพระพันวษาจะใส่ชุดครุยจึงได้เปลี่ยนเป็นการใส่ชุดครุยให้กับพระไวยแทน อีกตัวละคร ที่เป็นเอกลักษณ์ของเรื่องนี้คือ นางวันทอง โดยจะมี 2 รูปลักษณ์ รูปลักษณ์ตัวจริงงาม อีกรูปลักษณ์หนึ่งคือเปรตซึ่งปรับเปลี่ยนให้มีความอ่อนโยน น่าสงสาร แต่ยังคงเหลือซากความแห้งของผิวไว้ ใช้ผมจริงตามีแสงไฟ สามารถยืดคอได้ ในส่วนของตัวตลกผี ทำเป็นตัวนางตานี ความพิเศษ คือมี 2 หน้า มีด้านหน้ากับด้านหลัง พอเป็นหน้าหญิงสาวสวยงามจะหันหน้าที่สวยงามมา สามารถหมุนหน้าที่เป็นหน้าผีได้ โดยจะมีการเล่นตลกแทรกกันระหว่างเนื้อเรื่องที่เป็นการเกี้ยวพาราสีและเศร้าโศกเสียใจ

อุปกรณ์การแสดง มีเครื่องทำควันเทียม เพราะบางฉากต้องใช้บรรยากาศแสงต้องจัด ส่วนใหญ่ด้านอุปกรณ์จะเป็นเทคโนโลยี มีฉากท้องพระโรงฉากป่า ต้องเตรียมเสียงหวีดร้อง เสียงหมาเห่าหมาหอน เป็นซาวด์เอฟเฟค ส่วนเสียงม้าก็จะมีคนคอยทำเสียง กุบกับ กุบกับ ไฟใช้วิธีการผสมสีหลอดไฟ มีทั้งที่เป็นสปอร์ตไลท์ยิงเข้าและไฟหลอดเหลือง ส่วนไฟดวงเล็ก ๆ จะไม่ใช้หลอดไฟเป็นสีแต่ใช้กระดาษแก้วสีแทน ไฟต้องสว่างมากเพื่อให้ไม่เห็นคนเชิดข้างหลัง

ดนตรีประกอบการแสดง ดนตรีจะใช้วงเป็นปี่พาทย์ไม้แข็ง บางช่วงใช้ไม้นวมบางช่วงใช้ไม้แข็งตี ส่วนใหญ่จะเป็นไม้แข็งตีมากกว่า ตัดฆ้องวงเล็กออกเพราะมีเสียงแหลม การตีฉิ่ง จะตี 2 ชั้น หรือเรียกว่า หมู่ฉิ่ง คือตี ฉิ่ง ฉับ ครบ 1 วรรค (ส่วนใหญ่จะไม่ตีฉิ่งตัด ฉิ่ง ฉิ่ง ฉับ) โดยมีครูดวงเนตร ดุริยพันธ์ เป็นผู้บรรจุเพลง

การเชิดหุ่น ใช้ในรูปแบบเดิมแต่จะเน้นให้มีความพร้อมเพรียงกัน ซึ่งต้องเกิดจากการซ้อมอย่างสม่ำเสมอ

ผู้พากย์เสียงจะคอยดูแลอยู่หลังโรง ในส่วนของตัวหุ่นเปรตไม่มีคนพากย์ เพราะเปรตไม่มีบทพูดแต่จะมาพากย์เพียงตอนท้าย การพากย์เสียงจะไม่ได้พากย์ทุกตัว แต่จะพากย์เฉพาะตัวที่สำคัญที่นำไปสู่การเล่นตลก บทพากย์จะเป็นสมัยนิยม หรือตามโอกาสที่จะไปเล่น (สุขสันต์ พ่วงกลัด, การสื่อสารส่วนบุคคล, 24 กรกฎาคม 2565)

4.2 หลักการบรรเลง กลวิธีการบรรเลง และทำนองซออู้ในการแสดงหุ่นกระบอก

4.2.1 หลักการบรรเลงซออู้ในเพลงหุ่นกระบอก ของครูสุขสันต์ พ่วงกลัด

จากการศึกษาพบว่า ทำนองหุ่นกระบอกถือว่าเป็นเพลงที่แสดงเอกลักษณ์ของการแสดงหุ่นกระบอก จะบรรเลงโดย ซออู้ เพียงเครื่องเดียว หากมีการร้องทำนองหุ่นกระบอก ซออู้จะทำหน้าที่สีเคล้ากับการร้องให้ทำนองมีความสัมพันธ์กัน โดยมักเกิดความเข้าใจผิดว่า ทำนองหุ่นกระบอกเป็นเพลงเดียวกันกับเพลงสังขารา ครูสุขสันต์ พ่วงกลัด กล่าวว่า

> *ถ้าพิจารณาถึงทำนองจะพบว่าไม่ใช่ทำนองเดียวกันโดยสิ้นเชิงและเพลงสังขารา ร้องไม่ได้ในทุกโอกาส ฉะนั้นจะใช้กับละครที่เป็นตัวเอกไม่ได้ แต่ถ้าถามถึงความไพเราะและมีชีวิตชีวา เพลงสังขาราจะมีมากกว่า แต่มีข้อสังเกตที่ว่า เพลงสังขาราปรับแต่งทำนองไม่ได้ แต่ทำนองหุ่นกระบอกสามารถปรับแต่งทำนองได้ เลยใช้เพลงทำนองหุ่นกระบอกในการแสดงแทน แต่ที่คนทั่วไปอาจจะเข้าใจผิดเพราะใช้เล่นในทำนองหุ่นกระบอกเหมือนกัน*
> (สุขสันต์ พ่วงกลัด, การสื่อสารส่วนบุคคล, 27 ตุลาคม 2566)

การสีทำนองหุ่นกระบอกสามารถปรับแต่งทำนองได้ โดยขึ้นอยู่กับผู้สีว่าจะมีการดำเนินทำนองอย่างไรให้สัมพันธ์กับการร้อง นอกจากเพลงทำนองหุ่นกระบอก ยังมีการบรรเลงเพลงอื่น ๆ ร่วมด้วย ในการลงจบเพลงก็สำคัญ สอดคล้องกับชัยวุฒิ ดินปรางค์ (2545) อธิบายสรุปความได้ว่า เพลงการลงจบของทางร้องสามารถปรับเปลี่ยนได้ ไม่จำเป็นต้องลงจบด้วยเพลงหุ่นกระบอกอย่างเดียว ประกอบด้วย เพลงหน้าพาทย์ เพลงสองชั้น เพลงร่ายเป็นต้น โดยยึดหลักเสียงตกของทำนองร้องต้องมีเสียงเชื่อมกับเพลงที่จะบรรเลงในลำดับต่อไป ซึ่งขึ้นอยู่กับปฏิภาณของผู้ร้องและผู้เล่น ดังจะแสดงทำนองเพลงทั้งสอง ซึ่งถ่ายทอดโดยครูสุขสันต์ พ่วงกลัด ดังนี้

ทำนองเพลงสังขารา

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

โครงสร้างทำนองหุ่นกระบอก

- ด̣ - ซ	- ท - ซ	- ด̣ - ซ	- ท - ด̍	- ด̣ - ด̍	- ท - ด̍	- ร̍ - ด̍	- ท - ซ
- ด̣ - ซ	- ท - ฟ	- ม ฟ ซ	ท ด̣ ม ฟ	- ซ - ด̍	- ท - ม	- ด̣ - ด̍	- ท - ซ

จากการแสดงทำนองเพลงสังขาราและโครงสร้างทำนองหุ่นกระบอก สรุปได้ว่า เพลงทั้ง 2 มีทำนองที่แตกต่างกัน โดยครูสุขสันต์ พ่วงกลัด อธิบายเพิ่มเติมถึงการสีทำนองหุ่นกระบอกไว้ดังนี้

> *จะเห็นได้ชัดทำนองหุ่นกระบอกจะมี 4 วรรค คือ สดับ รับ รอง ส่ง หรือเรียกว่า 1 หมู่ฉิ่ง ซึ่งกลุ่มเสียงจะอยู่ในทางกลางแหบ คือ เสียงมี เสียงฟา เสียงซอล เสียงที เสียงโด รูปแบบของกลอนสุภาพ ขึ้นอยู่กับปฏิภาณของผู้ร้องว่าจบ แต่ละวรรค จะร้องเลย หรือสอดทำนองก่อน ส่งร้องเกริ่นกี่วรรค หรือจะมีการนำ เพลงสำเนียงเพลงอื่นมาเล่นแทรกในหัวหุ่นกระบอก แต่ต้องผันกลับลงเสียงซอลให้ได้ เพื่อส่งให้ร้องเกริ่นหุ่นกระบอกได้* (สุขสันต์ พ่วงกลัด, การสื่อสารส่วนบุคคล, 26 ตุลาคม 2566)

4.2.2 การเทียบเสียงซออู้ในการสีเพลงหุ่นกระบอก ของครูสุขสันต์ พ่วงกลัด ในคณะหุ่นกระบอกเพาะช่าง

เงื่อนไขสำคัญในการสีซออู้ประกอบการแสดงหุ่นกระบอกนั้น จะต้องบรรเลงร่วมกับวงปี่พาทย์จึงส่งผลโดยตรงให้เกิดความแตกต่างของบันไดเสียงระหว่างเสียงเครื่องสายและเสียงปี่พาทย์ โดยครูสุขสันต์ พ่วงกลัด ได้อธิบายการเทียบเสียงซออู้เพื่อเล่นร่วมกับวงปี่พาทย์ในการแสดงหุ่นกระบอก ความว่า

> *ในการเทียบเสียงซออู้ให้เล่นกับวงปี่พาทย์ได้นั้น คณะเราจะตั้งเสียงให้สูงกว่าปกติ 2 เสียง คือ จากสายเปล่าสายใน เสียง โด ให้ตั้งเป็นเสียงมี และสายเปล่าสายนอก เสียง ซอล ให้ตั้งเป็นเสียง ที เพื่อสะดวกต่อการเปิดสายเปล่าทั้งสายในและสายนอกในเวลาสีทำนองหุ่นกระบอก แต่เมื่อเราต้องสีพร้อมกับปี่พาทย์ ในเพลงหน้าพาทย์หรือเพลงอื่น ๆ ในการแสดงหุ่นกระบอก จะต้องสีให้เสียงต่ำกว่าวงปี่พาทย์ 1 เสียง เสียงจะเท่ากันพอดี* (สุขสันต์ พ่วงกลัด, การสื่อสารส่วนบุคคล, 26 ตุลาคม 2566)

การเทียบเสียงซออู้เพื่อใช้ในการสีประกอบการแสดงหุ่นกระบอกของคณะหุ่นกระบอกเพาะช่าง จะเทียบเสียงต่างจากการเทียบเสียงซออู้ตามปกติ 2 เสียง และสูงกว่าปี่พาทย์ 1 เสียง โดยจะตั้งสายเปล่าสายในให้เป็นเสียงมี และสายเปล่าสายนอกให้เป็น เสียงที เพื่อสะดวกต่อการสีทำนองหุ่นกระบอก แต่ในการสีเพลงหน้าพาทย์และเพลงอื่น ๆ ที่ร่วมบรรเลงกับวงปี่พาทย์จะต้องสีลดเสียงลงมา 1 เสียงเพื่อให้เสียงนั้นมีความความกลมกลืนกันพอดี

จากหลักการดังกล่าวนั้น ผู้วิจัยสามารถแสดงข้อมูลลำดับนิ้วของซออู้ เสียงในการสีซออู้ปกติ เสียงในการสีซออู้ในวงปี่พาทย์ เสียงในการสีซออู้ในการแสดงหุ่นกระบอกของคณะหุ่นกระบอกเพาะช่าง ประกอบการพิจารณา ดังตารางต่อไปนี้

ตารางที่ 1 เปรียบเทียบกรณีเสียงซออู้ในการแสดงหุ่นกระบอกเพาะช่าง

ที่	ตำแหน่งนิ้ว	เสียงซออู้		
		เสียงปกติ	เสียงในวงปี่พาทย์	เสียงในการแสดงหุ่นกระบอกเพาะช่าง
1	สายเปล่าสายใน	ด	ร	ม
2	นิ้วชี้สายใน	ร	ม	ฟ
3	นิ้วกลางสายใน	ม	ฟ	ซ
4	นิ้วนางสายนอก	ฟ	ซ	ล
5	สายเปล่าสายนอก	ซ	ล	ท
6	นิ้วชี้สายนอก	ล	ท	ด
7	นิ้วกลางสายนอก	ท	ด	ร

4.2.3 การบรรจุเพลงการแสดงหุ่นกระบอกเรื่องขุนช้างขุนแผน ตอนนางวันทองห้ามทัพ ของคณะหุ่นกระบอกเพาะช่าง

การแสดงหุ่นกระบอกเรื่องขุนช้างขุนแผน ตอนนางวันทองห้ามทัพ ของคณะหุ่นกระบอกเพาะช่าง ถือว่าเป็นการนำบทละครเสภาเรื่องขุนช้างขุนแผน ตอนพระไวยแตกทัพ ของกรมศิลปากร มาปรับเปลี่ยนดัดแปลงให้อยู่ในรูปแบบของการแสดงหุ่นกระบอกภายใต้การคงไว้ซึ่งเนื้อหาและบทร้องดั้งเดิม โดยครูดวงเนตร ดุริยพันธุ์ ฉะนั้น เพื่อแสดงให้เห็นหลักและวิธีการการบรรจุเพลงที่ปรากฏภายใต้เงื่อนไขการแสดงมหรสพ 2 ประเภท ซึ่งผู้วิจัยจะแสดงรายละเอียดบทการแสดงของทั้ง 2 รายการดังกล่าว เพื่อนำมาเปรียบเทียบเรื่องการเรียบเรียงและบรรจุเพลงโดยอ้างอิงจากบทละครเสภาของกรมศิลปากร ดังนี้

ภาพที่ 1 คิวอาร์โค้ด (QR Code) การแสดงของทั้ง 2 รายการ และ
ตารางเปรียบเทียบเรื่องการเรียบเรียงและบรรจุเพลง
ที่มา: ผู้วิจัย

ในการบรรจุเพลงในการแสดงหุ่นกระบอกมีองค์ประกอบหลายด้าน กล่าวคือ ซออู้บรรเลงร่วมกับวงปี่พาทย์ ซึ่งมีความแตกต่างของบันไดเสียง อีกทั้งมีการร้องร่วมด้วย จึงต้องพิจารณาในเรื่องของระดับเสียงเพื่อให้เสียงดนตรีและเสียงร้องนั้นไม่แตกต่างจากกัน โดยการเทียบเสียงซออู้ให้สูงกว่าเสียงปี่พาทย์ 2 เสียง เริ่มจากสายในจากเสียงโดกลายเป็นเสียงมี และสายนอกจากเสียงซอลเป็นเสียงที เพื่อสะดวกต่อการสีสายเปล่าในทำนองหุ่นกระบอก แต่เมื่อซออู้บรรเลงร่วมกับวงปี่พาทย์ในเพลงหน้าพาทย์ เพลงเกร็ดและเพลงละครร้อง ซออู้จะสีลดเสียงลงมา 1 เสียง เพื่อให้เสียงเท่ากับปี่พาทย์พอดี ส่วนกรณีที่ทำนองเพลงหุ่นกระบอกมีการร้องร่วมด้วย ซออู้จะบรรเลง ทำนองหุ่นกระบอกขึ้นก่อน ความสั้นยาวขึ้นอยู่กับการตกลงกับนักร้อง แต่เมื่อจะบรรเลงลงจบ เพื่อส่งให้นักร้อง

ร้องเกริ่นทำนองหุ่นกระบอกจะต้องจบด้วยเสียงซอลเท่านั้น เนื่องจากเสียงเอื้อนของการร้องเกริ่นหุ่นกระบอกเสียงแรกจะตรงกับเสียงซอล ด้วยหลักการนี้อีกทั้งต้องคำนึงบริบทของเพลงและอารมณ์เพลงให้มีความสัมพันธ์กับฉากและตัวละคร จึงสังเกตได้ว่า ในบางครั้งผู้บรรจุเพลงจะนำการร้องร่ายการขับเสภา มานำหน้าทำนองหุ่นกระบอก เนื่องจากเพลงก่อนหน้าเป็นเพลงหน้าพาทย์ หากบรรเลงทำนองหุ่นกระบอกต่อ จะทำให้เห็นถึงความแตกต่างของบันไดเสียงตามที่ผู้วิจัยได้อธิบายหลักการเทียบเสียงไว้ในข้างต้น การร้องร่ายและการขับเสภาไม่ต้องมีดนตรีบรรเลงประกอบ ฉะนั้นซออู้จึงสามารถมาบรรเลงทำนองหุ่นกระบอกได้เลยโดยไม่ต้องคำนึงถึงเรื่องบันไดเสียง ดังจะแสดงตัวอย่างการบรรจุเพลงและระดับเสียง ส่วนที่ 6 ฉากที่ 5 พักทัพที่ป่าเปลี่ยวเพลาค่ำ ดังนี้

ตารางที่ 2 แสดงการบรรจุเพลงและระดับเสียง ส่วนที่ 6 ฉากที่ 5 พักทัพที่ป่าเปลี่ยวเพลาค่ำ

ที่	เพลง	เสียงวงปี่พาทย์	เสียงซออู้
1	เชิด (ต่อ)	ขึ้นด้วยเสียง เร จบด้วยเสียง ลา ระดับเสียงทางเพียงออล่าง	ขึ้นด้วยเสียง โด จบด้วยเสียง ซอล ระดับเสียงทางเพียงออบน
2	ร้องร่าย	ไม่มีดนตรีบรรเลง	
3	ทำนองหุ่นกระบอก(4)	ปี่พาทย์ไม่บรรเลง	ขึ้นด้วยเสียง โด จบด้วยเสียง ซอล ระดับเสียงทางกลางแหบ (สีปกติโดยไม่ต้องสีลดเสียง)
4	ฉิ่ง	ขึ้นด้วยเสียง เร จบด้วยเสียง ซอล ระดับเสียงทางเพียงออล่าง	ขึ้นด้วยเสียง โด จบด้วยเสียง ฟา ระดับเสียงทางขวา
5	ไต่ลวด	ขึ้นด้วยเสียง มี จบด้วยเสียง โด ระดับเสียงทางเพียงออบน โดยมีเสียง ที เป็นเสียงหลุม	ขึ้นด้วยเสียง เร จบด้วยเสียง ที ระดับเสียงทางกลาง

จากตารางวิเคราะห์ลูกตก และกลุ่มเสียงปัญจมูลของวงปี่พาทย์และซออู้ที่เทียบเสียงสูงกว่าการเทียบเสียงปกติ 2 เสียง สามารถวิเคราะห์และสังเคราะห์ถึงวิธีการบรรจุเพลง ส่วนที่ 6 ฉากที่ 5 พักทัพที่ป่าเปลี่ยวเพลาค่ำ พบว่ากลุ่มเสียงปัญจมูลมีความแตกต่างกันโดยสิ้นเชิงส่วนลูกตกในเสียงจบของซออู้ทุกเพลงในส่วนที่ 6 มีทั้งหมด 3 เสียง คือ เสียงฟา เสียงซอล และเสียงที เริ่มต้นด้วยปี่พาทย์บรรเลงเพลงเชิดโดยลูกตกเสียงสุดท้ายคือเสียงซอล ในลำดับต่อไปคือการร้องร่ายโดยที่ไม่มีการบรรเลงดนตรี ลำดับต่อมาซออู้สีทำนองหุ่นกระบอก 4 หมู่ฉิ่งโดยมีลูกตกคือ เสียงซอลเพื่อให้นักร้องร้องเกริ่นทำนองหุ่นกระบอก สังเกตได้ว่าผู้บรรจุเพลงนำการร่ายมาเริ่มก่อนทำนองหุ่นกระบอกเพื่อจะไม่ต้องคำนึงถึงเสียงลูกตกที่จะส่งให้การร้องทำนองหุ่นกระบอก ลำดับต่อมาปี่พาทย์บรรเลงเพลงฉิ่ง ลูกตกเสียงสุดท้าย คือ เสียงฟา และบรรเลงต่อด้วยเพลงไต่ลวด ลูกตกเสียงสุดท้ายคือ เสียงที

จากการศึกษาสรุปผลการวิจัยได้ว่าบทของการแสดงนั้นไม่แตกต่างกันมาก แต่จะมีจุดสังเกตที่ความแตกต่างของบทพากย์ซึ่งเปลี่ยนไปตามสมัยนิยม รวมถึงประเด็นที่เห็นได้ชัดเจนถึงความแตกต่างคือ การบรรจุเพลง เนื่องจากรูปแบบของการแสดงหุ่นกระบอกมีทำนองหุ่นกระบอกเข้ามาเกี่ยวข้อง จึงมีหลักการการบรรจุเพลงดังที่ผู้วิจัยอธิบายไว้ข้างต้น ส่วนในละครเสภานั้นไม่มีทำนองหุ่นกระบอก จึงส่งผลให้มีรูปแบบและบริบทในการบรรจุเพลงที่แตกต่างกัน โดยเฉพาะการแสดงหุ่นกระบอก เอกลักษณ์ของเพลงประกอบการแสดง คือ การสีซออู้ทำนองหุ่นกระบอก ซึ่งเป็นข้อสรุป

อีกนัยหนึ่งที่ก่อให้เกิดความแตกต่างในการคัดสรรบทเพลงเพื่อบรรจุในการแสดง ภายใต้การร้อยเรียงเพลงที่จะแสดงอารมณ์เหมาะสมกับบทและประสงค์ให้เกิดความกลมกลืนระหว่างบันไดเสียงที่ถูกกำหนดไว้ตามหลักวิชาของเพลงหุ่นกระบอกไทย

4.4 กลวิธีในการบรรเลงซออู้ในการแสดงหุ่นกระบอก เรื่องขุนช้างขุนแผน ตอนนางวันทองห้ามทัพของคณะหุ่นกระบอกเพาะช่าง

การศึกษากลวิธีการบรรเลงซออู้ ผู้วิจัยศึกษาจากทำนองเพลงทางซออู้ในทำนองหุ่นกระบอก 5 ทำนอง ผนวกกับเพลงดาวทองและเพลงมอญแปลง จากการแสดงหุ่นกระบอกเรื่องขุนช้างขุนแผน ตอนนางวันทองห้ามทัพของคณะหุ่นกระบอกเพาะช่าง ผู้วิจัยได้กำหนดสัญลักษณ์แทนการใช้กลวิธีพิเศษในการบรรเลงทางซออู้เพลงทำนองหุ่นกระบอก 5 ทำนอง โดยทำนองหุ่นกระบอกทำนองที่ 3 มีการนำเพลงธรณีกรรแสงมาขึ้นต้น ผนวกกับเพลงดาวทอง และเพลงมอญแปลง ซึ่งผู้วิจัยพบทั้งหมด 10 กลวิธีการบรรเลง ประกอบด้วย พรมปิด พรมเปิด การเกลื่อน สะบัด สะบัดเสียงเดียว ครั่น กระทบเสียง สีเสียงชิด การประ และการสะบัดเน้นเสียงแรก เพื่อทำให้เกิดความเข้าใจตรงกันและง่ายต่อการสังเกตกลวิธีพิเศษต่าง ๆ ผู้วิจัยจึงกำหนดสัญลักษณ์โดยให้เลขอารบิกเป็นสัญลักษณ์แทนกลวิธีพิเศษ โดยตำแหน่งของเลขอารบิกจะอยู่ข้างบนตัวโน้ต ดังตัวอย่างต่อไปนี้กลวิธีพิเศษที่ผู้วิจัยพบ มีดังนี้

ตารางที่ 3 สัญลักษณ์แทนกลวิธีการบรรเลง 10 กลวิธี

พรมปิด	แทนสัญลักษณ์ด้วย	1	ครั่น	แทนสัญลักษณ์ด้วย	6
พรมเปิด	แทนสัญลักษณ์ด้วย	2	กระทบเสียง	แทนสัญลักษณ์ด้วย	7
การเกลื่อน	แทนสัญลักษณ์ด้วย	3	สีเสียงชิด	แทนสัญลักษณ์ด้วย	8
สะบัด	แทนสัญลักษณ์ด้วย	4	ประ	แทนสัญลักษณ์ด้วย	9
สะบัดเสียงเดียว	แทนสัญลักษณ์ด้วย	5	สะบัดเน้นเสียงแรก	แทนสัญลักษณ์ด้วย	10

โดยผู้วิจัยจะแสดงตัวอย่างทำนองหุ่นกระบอก ทำนองที่ 1 และอธิบายรายละเอียดการดำเนินทำนอง และการใช้กลวิธีพิเศษ ดังนี้

ทำนองหุ่นกระบอก ทำนองที่ 1

- - - ดฺ^{9}	- - - ซ^{9}	- - - ด̊ ท^{1,7}	- - -ซ^{2}	- ดฺ - ซ	- ท^{1} - ซ	ดฺ ซ ท ซ	ด̊ ซ ท ด̊
ซ ด̊ ท ด̊	ร̊ ด ท^{1} -	ซ - ฟ ซ	ท ดฺ ม ฟ	ซ ด̊ ท ซ	- ฟ - ม^{1}	- ด - ด̊	ท ซ ฟ ซ
ท ซ ฟ ม^{1}	- - ฟ ซ	ท ซ ฟ ม	ฟ ท ซ^{2,7} - -	ท ซ ฟ ม^{1}	- ด - ด̊^{1}	- - ร̊ ด̊	ท^{1} - - ซ
ท ด̊ ท ซ	ท ซ ฟ ม	ดฺ ม ฟ ด	ฟ ม^{1} - -	ด ด̊ ท ซ	ท ซ ฟ ม	ดฺ ม ฟ ซ	ท ซ ฟ ม
ฟ ท ซ^{2,7}-ฟ	- ม ซฺ ดฺ	ร̊ ด ท ซ	- ท^{1} - ด̊	- ซฺ - ฟ	ม ร^{3} - ดฺ	ร̊ ด ท ซ	- ท^{1} - ด̊

การเทียบเสียงหมุนลูกบิดให้สูงขึ้น 2 เสียง แต่การบันทึกโน้ต กำหนดให้สายเปล่าสายทุ้มและสายเอกเท่ากับเสียงโดและเสียงซอล

ทำนองหุ่นกระบอก ทำนองที่ 1 อยู่ในกลุ่มเสียงปัญจมูลที่ 6 มฟซXทดX โดยทำนองหุ่นกระบอก ทำนองที่ 1 นี้ไม่มีการร้องทำนองหุ่นกระบอก โดยความพิเศษของทำนองหุ่นกระบอก ทำนองที่ 1 คือ มีการสียักเยื้องของจังหวะ คือทำนองบรรทัดที่ 3 ห้องที่ 2-4 ดังนี้ (- - ฟ ซ/ท ซ ฟ ม/

ฟ ทซ[2,7]- -) โดยเว้นจังหวะว่าง หน้าเสียง ฟ ซ และดำเนินทำนองโน้ตเนื้อเต็มไป จนจบลูกตกเสียงสุดท้ายซึ่งเป็นจังหวะยก ทำนองในภาพรวมจะใช้เสียงสูง-ต่ำที่ค่อนข้างต่างกันมาบรรเลงต่อกัน อาทิ เช่น โน้ตในบรรทัดแรก คือ (- - - ด[9]/- - - ซ[9]/ - - -[ด] ท[1,7]/- - -ซ[2]/- ด - ซ/ - ท[1] - ซ/ ด ซ ท ซ/ ด ซ ท ด) ซึ่งถือว่าเอกลักษณ์ของซออู้ในการสีทำนองเพลงหุ่นกระบอก ในส่วนของกลวิธีพิเศษพบทั้งหมด 5 กลวิธี ดังนี้ การสีพรมปิด พบการใช้ทั้งหมด 10 ครั้ง การสีพรมเปิดพบการใช้ทั้งหมด 3 ครั้ง การสีเกลื่อน พบการใช้ทั้งหมด 1 ครั้ง การสีกระทบเสียง พบการใช้ทั้งหมด 3 ครั้ง และการสีประพบการใช้ทั้งหมด 2 ครั้ง ดังแสดงตามตารางข้างต้น โดยผู้วิจัยจะอธิบายกลวิธีพิเศษที่พบการใช้น้อย เนื่องจากโอกาสและความเหมาะสมจะมีไม่มาก นั่นคือ การเกลื่อน พบในโน้ตห้องที่ 6 ในบรรทัดสุดท้าย โดยการเลื่อนนิ้วเสียงมีให้เป็นเสียงเร อย่างแยบยล ซึ่งทำให้ทำนองเพลงมีความราบรื่นต่อเนื่อง และน่าฟังมากยิ่งขึ้น กลวิธีที่ประกอบด้วย สะบัด สะบัดเสียงเดียว ครั่น สีเสียงชิดและสะบัดเน้นเสียงแรก โดยจะยกตัวอย่างดังต่อไปนี้

ตัวอย่างทำนองที่มีกลวิธีการสะบัด

- - - ม[3]ร	- - - ร	- ฟ - ด[1]	- ท[1] - ด[1]	- - - ร[1,7]ฟ	- - ลซฟ[4]	- ม[1,7]ร - ด	ร ด ท ด

ทำนองนี้นำมาจากทำนองหุ่นกระบอกที่ 3 บรรทัดที่ 6 นับจากการร้องเกริ่นทำนองหุ่นกระบอก โดยพบกลวิธีการสะบัดอยู่ในห้องที่ 6

ตัวอย่างทำนองที่มีกลวิธีการสะบัดเสียงเดียว

- - - ฟ[1]	- ซ - ล	- ซ - ฟ[1]	- ซ-ฟฟฟ[5]	- - - ด	ร ด ร ด	- - - ซ	ล ซ ล ซ

ทำนองนี้นำมาจากทำนองหุ่นกระบอกที่ 3 บรรทัดที่ 6 นับจากการร้องเกริ่นทำนองหุ่นกระบอก โดยพบกลวิธีการสะบัดอยู่ในห้องที่ 4

ตัวอย่างทำนองที่มีกลวิธีการครั่นและการสีเสียงชิด

- - - ท[1,8]	- ซ - ท[1,8]	- - - ซ[2]	- - ฟ ซ	ท ซ ฟ ซ	- ฟ – ล[2]	- - ด ล[2]	- ซลซ[6] ล

ทำนองนี้นำมาจากทำนองหุ่นกระบอกที่ 5 บรรทัดที่ 13 นับจากการร้องเกริ่นทำนองหุ่นกระบอก โดยพบกลวิธีการครั่นอยู่ในห้องที่ 8 ส่วนกลวิธีการสีเสียงชิดพบในห้องที่ 1-2 ในเสียงที

ตัวอย่างทำนองที่มีกลวิธีการสะบัดเน้นเสียงแรก

- - - ท[1]	- - - ด	ร -ด ท[10]	ท-ด-ทซ[10]	- - - -	- - - ฟ[1]	- ม[1]-ฟซ	ทซฟฟ

ทำนองนี้นำมาจากเพลง ดาวทอง บรรทัดที่ 1 โดยพบการสะบัดเน้นเสียงแรกที่ห้อง 3 - 4

ซึ่งผู้วิจัยจะแสดงโน้ตทำนองหุ่นกระบอกที่ 2-5 รวมถึงเพลงธรณีกรรแสง เพลงดาวทอง และเพลงมอญแปลง ดังต่อไปนี้

ภาพที่ 2 คิวอาร์โค้ด (QR Code) ทำนองหุ่นกระบอกที่ 2-5 รวมถึง
เพลงธรณีกรรแสง เพลงดาวทองและเพลงมอญแปลง
ที่มา: ผู้วิจัย

นอกจากทำนองหุ่นกระบอก 5 ทำนอง รวมถึงเพลงดาวทองและเพลงมอญแปลงที่ซออู้บรรเลงแล้วนั้น จะต้องบรรเลงหน้าพาทย์ เพลงเกร็ดและเพลงละครร้อง อนึ่ง กลวิธีในการบรรเลงเพลงดังกล่าว พบว่า มีเพลงประกอบการแสดงประเภทเพลงหน้าพาทย์ เพลงเกร็ด และเพลงละครร้องทั้งหมด 30 เพลง โดยกลวิธีการสีซอประเภทเพลงหน้าพาทย์นั้น นอกจากจะมีการพรมปิด พรมเปิด สะบัดแล้ว เอกลักษณ์ที่สำคัญคือ การสียักเยื้อง และการสีลอยจังหวะ เนื่องจากวงปี่พาทย์จะบรรเลงทำนองขยี้ค่อนข้างมาก ซึ่งซออู้ไม่สามารถสีตามได้จึงต้องสียักเยื้องทำนองและจังหวะร่วมด้วยกับการสีลอยจังหวะ ในส่วนของ เพลงเกร็ด และเพลงร้องสองชั้นนั้น ซออู้สามารถสีตามปี่พาทย์ได้ จึงใช้กลวิธีไม่มากนัก ได้แก่ การพรมปิด การพรมเปิด และการสะบัด สำหรับเพลงร้องโดยที่ไม่มีดนตรีสวมรับมีทั้งหมด โดยอารมณ์เพลงส่วนใหญ่จะแสดงถึงความโศกเศร้า รวมไปถึงการร้องโดยไม่มีดนตรีมาสวมรับ เสน่ห์ของการแสดงละครและการแสดงหุ่นกระบอก คือ การร้องร่าย และการขับเสภา ส่วนเพลงอื่น ๆ นั้น ขึ้นอยู่กับเรื่องนั้น ๆ โดยการแสดงหุ่นกระบอก เรื่องขุนช้างขุนแผน ตอนนางวันทองห้ามทัพของคณะหุ่นกระบอกเพาะช่างมีเพลงร้องทั้งหมด 4 เพลง คือ ร้องฉุยฉาย ร้องแม่ศรี โลมนอก และโนเน

5. บทสรุป

คณะหุ่นกระบอกเพาะช่าง ก่อตั้งในปี พ.ศ. 2541 ภายใต้การริเริ่มของครูสุขสันต์ พ่วงกลัด โดยมีครูชื้น สกุลแก้ว (ศิลปินแห่งชาติ) เป็นผู้ถ่ายทอดองค์ความรู้ ต่อมาจึงพัฒนาความคิดขึ้นใหม่จากรากฐานภูมิปัญญาโบราณที่ได้รับการสืบทอดมา อาทิ ฉาก ตัวหุ่น อุปกรณ์การแสดง ดนตรีประกอบการแสดง นักเชิด และนักพากย์ จนเป็นเอกลักษณ์ฉบับคณะเพาะช่างมีกิจกรรมและผลงานเป็นที่ประจักษ์ตั้งแต่ปีพ.ศ. 2543 เรื่อยมา ซึ่งการแสดงหุ่นกระบอกเรื่องขุนช้างขุนแผน ตอนนางวันทองห้ามทัพ เป็นอีกการแสดงหนึ่งที่มีครบอรรถรสอันแสดงถึงเอกลักษณ์ของหุ่นกระบอกคณะเพาะช่าง โดยครูดวงเนตร ดุริยพันธ์ เป็นผู้ดูแลในเรื่องของบทการแสดง บทพากย์ และการบรรจุเพลงที่ใช้ประกอบในการแสดง

หลักและวิธีการการบรรจุเพลงประกอบการแสดงหุ่นกระบอก เรื่องขุนช้างขุนแผน ตอนนางวันทองห้ามทัพ ของคณะหุ่นกระบอกเพาะช่าง พบว่า การแสดงหุ่นกระบอกมีองค์ประกอบที่มีเสน่ห์ อย่างยิ่งคือเพลงซึ่งมีการบรรจุเพลงสอดคล้องและมีความสัมพันธ์กับอารมณ์และความรู้สึกของบทละครในฉากนั้น ๆ บทเพลงที่บรรจุจะต้องเหมาะสมและให้ความสำคัญกับเพลงหุ่นกระบอกเป็นที่ตั้ง จากการวิเคราะห์เปรียบเทียบจากกรณีบทละครเสภาของกรมศิลปากรกับบทแสดงหุ่นกระบอกเพาะช่าง ผู้วิจัยพบว่ามีวิธีการบรรจุเพลงที่แตกต่าง ในส่วนของบทร้องมีโครงสร้างบท

เดียวกัน บทของการแสดงนั้นไม่แตกต่างกันมาก แต่จะมีบทพากย์ต่างกันซึ่งเป็นส่วนที่ยืดหยุ่นเปลี่ยนไปตามความนิยม วิธีการบรรจุเพลงแสดงให้เห็นถึงเจตนาและวัตถุประสงค์ของการบรรจุภายใต้เงื่อนไขเนื้อหาของบทแสดงและความสอดคล้องของเพลงต่าง ๆ การแสดงหุ่นกระบอกนั้นมีเอกลักษณ์สำคัญคือ “การสีซออู้ ทำนองหุ่นกระบอก” ซึ่งเป็นข้อสรุปอีกนัยหนึ่งที่ก่อให้เกิดความแตกต่างในการคัดสรรบทเพลงเพื่อบรรจุในการแสดงให้เหมาะสมกับบทและผู้บรรจุประสงค์ให้เกิดความลื่นไหลกลมกลืนระหว่างบันไดเสียงที่วางแบบแผนไว้ตามหลักวิชาของเพลงหุ่นกระบอกไทย ทำนองหุ่นกระบอก ถือว่าเป็นเพลงที่แสดงเอกลักษณ์ของการแสดงหุ่นกระบอกอย่างชัดเจน โดยมักจะถูกเข้าใจผิดว่าเป็นเพลงเดียวกับเพลงสังขาราแท้จริงแล้วนั้นไม่ใช่เพลงเดียวกัน เพียงแต่ทั้งสองเพลงถูกนำมาใช้ในการแสดงหุ่นกระบอก สอดคล้องกับครูสุขสันต์ พ่วงกลัด ที่อธิบายในทางเดียวกันจากการสัมภาษณ์ สรุปความได้ว่า หากพิจารณาถึงทำนองจะพบว่าไม่ใช่ทำนองเดียวกันอย่างสิ้นเชิง เพลงสังขาราจะใช้ได้ในช่วงเวลาที่สนุก ตลก ฉะนั้นจะใช้กับละครที่เป็นตัวเอกไม่ได้ แต่ทำนองมีความไพเราะและมีชีวิตชีวา โดยมีข้อสังเกตที่ว่าเพลงสังขาราปรับแต่งทำนองไม่ได้ แต่ทำนองหุ่นกระบอกสามารถปรับทำนองได้ จึงทำให้คนทั่วไปอาจจะเข้าใจผิดเพราะใช้เล่นในการแสดงหุ่นกระบอกเหมือนกัน

ทำนองหุ่นกระบอกจะมีโครงสร้างของทำนอง โดยผู้บรรเลงสามารถดัดแปลงทำนองได้ ส่วนทำนองหุ่นกระบอกที่มีการร้อง ซออู้จะทำหน้าที่ สีเคล้าให้มีความสัมพันธ์กับการร้อง เนื่องจากการแสดงหุ่นกระบอก ประกอบด้วยทำนองหุ่นกระบอกและการร้องทำนองหุ่น การบรรจุเพลง จึงมีข้อควรระวังในเพลงก่อนหน้าจะต้องมีเสียงลูกตกให้สัมพันธ์ต่อการขึ้นทำนองหุ่นกระบอก โดยเฉพาะทำนองหุ่นกระบอกที่มีการร้องร่วมด้วยจะต้องมีเสียงลูกตกที่ลงด้วยเสียงซอล โดยซออู้จะบรรเลงทำนองหุ่นกระบอกก่อนและลง จบด้วยเสียงซอล เพื่อส่งให้นักร้อง ร้องเกริ่น ทำนองหุ่นกระบอกซึ่งเนื้อร้องคำแรกจะตรงกับ เสียงซอลพอดีหรือใช้วิธีการนำการร้องร่าย หรือการขับเสภาขึ้นก่อนที่จะขึ้นทำนองหุ่นกระบอกในการ แสดงหุ่นกระบอกเรื่องขุนช้างขุนแผน ตอนนางวันทองห้ามทัพของคณะเพาะช่าง มีเพลงเกร็ด และเพลงละครร้องที่ซออู้บรรเลงเพียงเครื่องเดียว คือ ทำนองเพลงธรณีกรรแสง เพลงดาวทอง และเพลง มอญแปลง โดยผู้ถ่ายทอดโน้ตเพลงดังกล่าว และทำนองหุ่นกระบอกทั้งหมด 5 ทำนอง คือ ครูสุขสันต์ พ่วงกลัด เมื่อผู้วิจัยวิเคราะห์ทำนองแล้ว พบกลวิธีที่ใช้ในการบรรเลง ทั้งหมด 10 กลวิธี ได้แก่ พรมปิด พรมเปิด เกลื่อน สะบัด สะบัดเสียงเดียว ครั่น กระทบเสียง การสีเสียงชิด การประและ การสะบัดเน้นเสียงแรก ส่งผลให้ทำนองเพลงมีความโดดเด่นแสดงถึงอัตลักษณ์ของซออู้ได้อย่างชัดเจน

6. การอภิปรายผล

จากการศึกษากลวิธีในการบรรเลงซออู้ในการแสดงหุ่นกระบอก เรื่องขุนช้างขุนแผน ตอนนางวันทองห้ามทัพของคณะหุ่นกระบอกเพาะช่าง ผู้วิจัยมีความเห็นว่าการแสดงหุ่นกระบอกนั้นเป็นมหรสพที่รวมทักษะหลากหลายศาสตร์ได้แก่ ศิลปะ ดนตรีและนาฏศิลป์ ซึ่งต้องใช้ความประณีตอย่างยิ่ง โดยแต่ละคณะจะมีเอกลักษณ์ของคณะนั้นๆอย่างชัดเจน เฉกเช่นเดียวกับคณะหุ่นกระบอกเพาะช่างที่มีเอกลักษณ์อย่างชัดเจนโดยเริ่มจากการทำตัวหุ่น การทำฉาก การบรรจุ เพลงและดนตรีประกอบการแสดง โดยเจาะลึกไปถึงเครื่องดนตรีที่มีความสำคัญในการแสดงหุ่นกระบอก คือ ซออู้

ด้วยกลวิธีพิเศษในการบรรเลง อีกทั้งวิธีการดำเนินในแบบเฉพาะเมื่อบรรเลงร่วมกับวงปี่พาทย์ เพื่อให้เสียงซออู้ยังคงแสดงความปลั่งจำเพาะสอดคล้องกับนริศรา พันธุ์ธาดาพร ที่กล่าวไว้ในทางเดียวกันในบทความ เรื่อง การบรรเลงดนตรีและการขับร้องในการแสดงหุ่นกระบอก ความว่า “ปัจจุบันซออู้จะใช้เพียงคันเดียว เนื่องจากปรับเสียงซออู้จากเสียงทางเพียงออ เป็นเสียงทางใน และมีเทคนิคการทดนิ้วเพื่อให้เสียงซออู้สอดคล้องกับเสียงของเครื่องปี่พาทย์”(นริศรา พันธุ์ธาดาพร, 2565) ซึ่งเป็นการถ่ายทอดจากครูสุขสันต์ พ่วงกลัด ผู้ริเริ่มคณะหุ่นกระบอกเพาะช่าง โดยสะท้อนให้เห็นถึงความอัจฉริยะภาพของครูสุขสันต์ พ่วงกลัด ส่งผลให้พึงตระหนักถึงคุณค่ามรดกทางวัฒนธรรมของคณะหุ่นกระบอกเพาะช่าง หนึ่งในมรดกทางวัฒนธรรมภูมิปัญญาไทยให้คงอยู่เพื่อเป็นประโยชน์ต่อผู้ที่สนใจจะศึกษาในอนาคต

7. ข้อเสนอแนะ

งานวิทยานิพนธ์ เรื่อง กลวิธีในการบรรเลงซออู้ในการแสดงหุ่นกระบอก เรื่องขุนช้างขุนแผน ตอนนางวันทองห้ามทัพของคณะหุ่นกระบอกเพาะช่าง อธิบายกลวิธีในการบรรเลงซออู้ในการแสดงหุ่นกระบอก โดยมีรายละเอียดรวมไปถึงการบรรจุเพลงในทางเดียวกัน การแสดงหุ่นกระบอกของคณะอื่น ๆ ในเรื่องขุนช้างขุนแผน ตอนนางวันทองห้ามทัพย่อมมีการบรรเลงซออู้และการบรรจุเพลงที่แตกต่างกันอันเป็นเอกลักษณ์ของคณะนั้น ๆ โดยยังไม่พบการศึกษาและวิเคราะห์ ความแตกต่างดังกล่าว ซึ่งสามารถดำเนินการวิจัยสืบเนื่องได้ รวมถึงคณะหุ่นกระบอกเพาะช่างจะมีแผนการจัดแสดงหุ่นกระบอกตอนใหม่ ได้แก่เรื่องจันทกินรีและเรื่องโกมินทร์ หากมีผู้สนใจเข้าศึกษามาตั้งแต่ต้นไปจนถึงขั้นตอนการจัดการแสดง จะเป็นประโยชน์สำหรับผู้สนใจสืบไปได้

รายการอ้างอิง

ชัยวุฒิ ดินปรางค์. (2545). *การวิเคราะห์ เพลงเชิดหุ่นกระบอกเรื่องสามก๊ก ตอนโจโฉแตกทัพเรือคณะจักรพันธ์ โปษยกฤต*. ปริญญานิพนธ์มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ.

ดนัย อิ่มสุวรรณวิทยา. (2556). *การพัฒนาหุ่นกระบอกของจักรพันธุ์ โปษยกฤต : กรณีศึกษาหุ่นกระบอกชุดสามก๊ก และหุ่นกระบอกชุดตะเลงพ่าย.* วิทยานิพนธ์มหาวิทยาลัยศิลปากร.

นริศรา พันธุ์ธาดาพร. (2565). การบรรเลงดนตรีและการขับร้องในการแสดงหุ่นกระบอก. *วารสารสังคมศาสตร์เพื่อการพัฒนาท้องถิ่น มหาวิทยาลัยราชภัฏมหาสารคาม, 6*(1), 311-319.

สิทธิพันธุ์ โพธิ์ศิริสุข. (2551). *หุ่นกระบอกเพาะช่าง จิตวิญญาณสู่งานประณีตศิลป์*. วิทยาลัยเพาะช่าง, มหาวิทยาลัยเทคโนโลยีราชมงคลรัตนโกสินทร์.

กลวิธีการบรรเลงซออู้เพลงกราวในสำหรับการเดี่ยวและการแสดงโขน ตอนขับพิเภก ของครูสุริยะ ชิตท้วม

PERFORMANCE TECHNIQUES OF SAW-U FOR KRAW NAI SOLO AND KHON PERFORMANCE IN KHAB PIPEK EPISODE BY SURIYA CHIDTHOUM

วสวัตติ์ ทองรักษ์[1] พรประพิตร์ เผ่าสวัสดิ์[2]
Wasawat Thongrak[1] Pornprapit Phoasavadi[2]

บทคัดย่อ

วิทยานิพนธ์นี้มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษามูลบทของการบรรเลงซออู้เพลงกราวในสำหรับการเดี่ยวและการแสดงโขนตอนขับพิเภก เพื่อศึกษากลวิธีการบรรเลงซออู้เพลงกราวในสำหรับการเดี่ยวและการแสดงโขน ตอนขับพิเภก ของครูสุริยะ ชิตท้วม โดยใช้ระเบียบวิธีวิจัยเชิงคุณภาพ ผลการศึกษาพบว่า การบรรเลงเดี่ยวเพลงกราวในเกิดขึ้นในสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น ครูปี่พาทย์ประดิษฐ์ทางเดี่ยวเพลงกราวในขึ้น บรรเลงในอัตราจังหวะสามชั้น ภายหลังจึงเกิดเดี่ยวกราวในสำหรับเครื่องสาย ทางเดี่ยวซออู้เพลงกราวในของครูสุริยะ ชิตท้วม เป็นทางของหลวงไพเราะเสียงซอ (อุ่น ดูรยะชีวิน) ที่ได้ถ่ายทอดให้แก่ครูวรยศ ศุขสายชล และครูธีระ ภู่มณีตามลำดับ กลวิธีการบรรเลงซออู้เดี่ยวกราวใน พบว่า ใช้กลุ่มเสียงปัญจมูลทั้งหมด 4 กลุ่มเสียง ได้แก่ ดรมXซลX, ซลทXรมX, ฟซลXดรX และ รมฟXลทX มีการบรรเลงลูกโยนทั้งหมด 9 ลูกโยน ใช้ทั้งหมด 6 เสียง ในการประดิษฐ์ลูกโยน พบการใช้กลวิธีพิเศษจำนวน 14 กลวิธี เช่น พรมเปิด กระทบเสียง พรมจาก เป็นต้น ส่วนการบรรเลงเดี่ยวเพลงกราวในสำหรับการแสดงโขนเรื่องรามเกียรติ์ ตอนขับพิเภก ของครูสุริยะ ชิตท้วม บรรเลงเพียงโยนเดียว เสียงโด โดยใช้วิธีการโอด การครวญ และบรรเลงโดยไม่มีเครื่องกำกับจังหวะ จนกระทั่งพิเภกได้พบกับทหารของพระราม จากนั้นจึงจะบรรเลงด้วยทางเก็บและสิ้นสุดการบรรเลงเพลงกราวในเมื่อตัวลิงรำป้องหน้า พบการใช้กลวิธีที่ใช้จำนวน 12 กลวิธี เช่น กระทบเสียง พรมเปิด คันชักสะอึก เป็นต้น

คำสำคัญ: กลวิธีการบรรเลงซออู้ เพลงกราวใน, โขน, ครูสุริยะ ชิตท้วม

---

[1] นิสิตระดับปริญญามหาบัณฑิต หลักสูตรศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาดุริยางคศิลป์ไทย ภาควิชาดุริยางคศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, wasawat2556@gmail.com
[1] Student, Master of Art Program in Thai Music Department of Music, Faculty of Fine and Applied Arts, Chulalongkorn University, wasawat2556@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 23/11/66, Revise 06/12/67, Accept 06/12/67

Abstract

The study is focused on the basis of the Saw-u performance of the Kraw Nai solo and in the Khon performance: Khab Pipek Episode. It employs qualitative methods to investigate Suriya Chidthoum's Saw-u performance of the Kraw Nai solo and his solo performance accompanying the Khab Pipek Scene of the Ramayana performed in the Khon dance. The performance of the Kraw Nai solo originated in the early Rattanakosin Era with the pipat instruments. Later, the Kraw Nai solo was composed for Thai string instruments. The Saw-u performance of the Kraw Nai solo by Suriya Chidthoum was influenced by Luang Phiro Siang So. Who taught Worayot Suksaichon and Thira Phumani. The solo was composed with in the five Thai major pentacentric mode's, namely Do Re Mi X Sol La, Sol La Ti x Re Mi X, Fa Sol La X Do Re X, and Re Mi Fa X La Ti X. 14 musical techniques were used, such as Phrom-op (opening phrase), Khatab-seung (striking sound), Phrom-jak (rolling technique), ext. Suriya Chidthoum's performance of the Kraw Nai solo during the Khon dance depicting the Khab Pipek Scene of the Ramayana was structured the same way as the performance of Thira Phumani. Suriya Chidthoum use the musical techniques of mourning, extending notes, played it without an accompaniment of percussion, and performed only one Lukyon. However, during the Khab Pipek scene when Phiphek encountered Rama's soldiers, the solo was played with a series of short notes and dense texture. The performance of the Kraw Nai solo for the scene ended when the monkey covers his face with his hands and 12 musical techniques were used, such as Khatab-seung (striking sound), Phrom-op (opening phrase), Kan-chak-suek (swaying bow), etc.

Keywords: Performance Techniques Of SAW-U Kraw Nai, Khon, Suriya Chidthoum

บทนำ

เพลงเดี่ยวกราวใน สองชั้น เป็นเพลงสำคัญเพลงหนึ่งที่นิยมนำมาบรรเลงเพื่อสำแดงฝีมือของนักดนตรีไทย ผู้ที่สามารถบรรเลงเพลงเดี่ยวกราวในได้นั้น ต้องได้รับการศึกษาและฝึกฝนถึงพร้อมด้วยความรู้และมีทักษะการบรรเลงขั้นสูง บทเพลงกราวในมีความซับซ้อนทั้งทำนองและจังหวะยากต่อการจดจำ เนื่องจากผู้ประพันธ์ได้ประดิษฐ์ทำนองเพลงกราวในไว้อย่างประณีตลึกซึ้งทั้งการใช้กลวิธีการใช้กลุ่มเสียงลูกโยน การใช้จังหวะปกติและจังหวะพิเศษ โดยเฉพาะอย่างยิ่งการบรรเลงให้ได้อรรถรสถูกต้องตามหลักวิชาการดนตรีไทย กราวในเป็นเพลงหน้าพาทย์ ใช้ในการประกอบการแสดง ประกอบไปด้วยเสียงโยน 6 เสียง ดังที่ครูมนตรี ตราโมท และครูวิเชียร กุลตัณฑ์ ได้กล่าวไว้ว่า

> *เพลงกราวใน เป็นเพลงบรรเลงอยู่ในชุดโหมโรงเย็นและใช้เป็นเพลงหน้าพาทย์ประกอบกิริยาไปมาหรือยกพลตรวจพลของยักษ์และอสูรท่านโบราณจารย์เห็นว่าเพลงกราวในนี้มีโยนถึง 6 แห่ง (6 เสียง) สามารถที่จะแยกแยะประดิษฐ์ทำนองได้มากมาย จึงนำมาแต่งขึ้นเป็น 3 ชั้นสำหรับเดี่ยวด้วยเครื่องดนตรีในวงปี่พาทย์ประดิษฐ์ทางโลดโผนพลิกแพลงทุก ๆ โยนอย่างพิสดาร ส่วนเครื่องดนตรีในวงเครื่องสาย เดี่ยวด้วยอัตราจังหวะ 2 ชั้น แต่ทุก ๆ โยนก็แต่งอย่างประณีตพิสดารเหมือนกัน เพลงเดี่ยวกราวในจึงถือว่าเป็นเพลงเดี่ยวที่ยิ่งใหญ่กว่าเพลงอื่น ๆ*
> (มนตรี ตราโมท และวิเชียร กุลตัณฑ์, 2523)

เพลงกราวใน เมื่อนำมาใช้ในการบรรเลงเดี่ยวเพื่ออวดฝีมือและแสดงความสามารถเฉพาะตัวมีลักษณะการบรรเลงโดยใช้กลวิธีพิเศษเพื่อให้ความรู้สึกเข้มแข็ง ฮึกเหิม และเร้าใจแก่ผู้ชมมากกว่าการบรรเลงปกติ ทั้งนี้แต่ละสำนักยังได้ประดิษฐ์ทางเดี่ยวที่แตกต่างกันไป พบการสร้างสรรค์และประดิษฐ์ทำนองในทุก ๆ เครื่องมือ ผู้เชี่ยวชาญในเครื่องมือนั้น ๆ มีการนำทำนองเพลงกราวใน อัตราจังหวะสองชั้น มาสร้างสรรค์ให้เป็นทำนองเดี่ยวของเครื่องดนตรี โดยใช้องค์ความรู้ที่สั่งสมมาพัฒนาให้เกิดเป็นรูปแบบและทางเพลงที่เป็นเอกลักษณ์และสืบทอดกันมาจนถึงปัจจุบันนี้ ในการสืบทอดมาจากผู้ประพันธ์และบรรเลงไว้นั้น ผู้ได้รับการสืบทอดนั้นต้องใช้องค์ความรู้ของตนที่เกิดจากการเรียนรู้และปฏิบัติจนเกิดลักษณะเฉพาะพัฒนากลวิธีการบรรเลงต่าง ๆ ตามยุคสมัยและตามประเพณีนิยม แต่ยังมีโครงสร้างและทางเพลงที่ได้สืบทอดมาแต่โบราณ

การบรรเลงเดี่ยวกราวในเพื่อใช้สำหรับการแสดงโขน เรื่องรามเกียรติ์ ตอนขับพิเภก สื่อความหมาย ถ่ายทอดอารมณ์และความรู้สึกของผู้แสดงให้แก่ผู้รับชมเสพสุนทรียรสในการชมการแสดง อารมณ์ของตัวละคร และเข้าถึงในรสของเรื่องราว ซึ่งครูสุริยะ ชิตท้วม ได้กล่าวถึงการบรรเลงเดี่ยวกราวใน ในตอนนี้ว่า

> *...เพลงกราวใน สำนวนกลอนเพลงที่สีประกอบในเรื่องรามเกียรติ์ จะมีช่วงทำนองครำ่ครวญ โศกเศร้ามาก เป็นตอนขับพิเภก พิเภกโดนทศกัณฑ์ขับไล่ให้ออกไปจากเมือง และตอนนี้นี่เองจะมีช่วงโศก ซออู้สีเพลงกราวใน ซึ่งซออู้จะมีสำเนียงโศกเศร้า...มีเทคนิคที่ดี จึงสีได้โศกเศร้า ตามบทตัวละครในขณะนั้น...*
> (สุริยะ ชิตท้วม อ้างถึงใน วสวัตติ์ ทองรักษ์, 2564)

การบรรเลงประกอบการแสดงนั้นเป็นส่วนประกอบที่สำคัญที่จะทำให้การแสดงดำเนินเรื่องไปได้สมบูรณ์ เป็นการบรรเลงอย่างหนึ่งที่ต้องอาศัยความรู้ความสามารถในการบรรเลงขั้นสูง และความชำนาญในการบรรเลง ผู้บรรเลงต้องเข้าใจและเข้าถึงอารมณ์ของตัวละคร บทบาทของผู้บรรเลงก็เพื่อประกอบการแสดง ฉะนั้นการศึกษากระบวนท่ารำก็จำเป็นต่อการบรรเลงประกอบการแสดงอีกด้วย ซึ่งครูสุริยะ ชิตท้วม เป็นทั้งผู้ทรงคุณวุฒิทางด้านการบรรเลงซออู้ เชี่ยวชาญในการปฏิบัติงานเกี่ยวกับการบรรเลงเดี่ยวและบรรเลงประกอบการแสดง

ครูสุริยะ ชิตท้วม เป็นบุตรของนายลับ นางฉลอง ชิตท้วม ท่านได้เริ่มศึกษาดนตรีไทยในด้านของปี่พาทย์จากคุณพ่อ ซึ่งเป็นสายสำนักของท่านครูจางวางสวน เมื่อเข้าศึกษาที่วิทยาลัยนาฏศิลปในระดับชั้นต้น ท่านได้ศึกษาในด้านการแสดงโขน แต่เวลาต่อมาท่านได้เปลี่ยนมาเรียนเครื่องสาย เมื่อศึกษาในระดับชั้นกลาง 1 ท่านได้มีโอกาสได้เริ่มศึกษากับครูธีระ ภู่มณี และได้ศึกษาเพิ่มเติมกับ

ครูวรยศ ศุขสายชล เมื่อสำเร็จการศึกษาในระดับชั้นสูงท่านเข้ารับราชการที่กองดุริยางค์ทหารบก พร้อมกับศึกษาระดับปริญญาตรี เมื่อจบการศึกษาท่านเข้ารับราชการที่กลุ่มดุริยางค์ไทย สำนักการสังคีต กรมศิลปากร ท่านได้สั่งสมประสบการณ์และความรู้ในด้านต่าง ๆ มาอย่างยาวนาน จนกระทั่งได้รับตำแหน่งผู้อำนวยการกลุ่มดุริยางค์ไทย เป็นผู้ทรงคุณวุฒิในด้านการบรรเลงดนตรีจนเป็นที่ยอมรับในวงการดุริยางค์ไทยเป็นอย่างมาก อีกทั้งครูสุริยะ ชิตท้วม นั้นยังสืบทอดและบรรเลงเดี่ยวซออู้เพลงกราวใน ในสายสำนักของหลวงไพเราะเสียงซอ (อุ่น ดูรยะชีวิน) ซึ่งท่านได้รับการสืบทอดโครงสร้างทางเพลงมาจากครูธีระ ภู่มณี และยังเป็นผู้สืบทอดและรักษาทางเพลงของเดี่ยวกราวในซออู้สำหรับการแสดงโขน ตอนขับพิเภก โดยมีโครงสร้างทางเพลงจากครูธีระ ภู่มณี ที่ได้บรรเลงไว้อย่างไพเราะ

ด้วยเหตุดังกล่าวข้างต้น ผู้วิจัยจึงเลือกที่จะศึกษากลวิธีการบรรเลงซออู้เพลงกราวในสำหรับการเดี่ยวและการแสดงโขนตอนขับพิเภก ของครูสุริยะ ชิตท้วม เพื่อรวบรวมองค์ความรู้ที่ใช้และวิธีการปฏิบัติให้เป็นประโยชน์ต่อศิลปินดุริยางค์ไทย

วัตถุประสงค์

1. เพื่อศึกษามูลบทของการบรรเลงซออู้เพลงกราวในสำหรับการเดี่ยวและการแสดงโขน ตอนขับพิเภก
2. เพื่อศึกษากลวิธีการบรรเลงซออู้เพลงกราวในสำหรับการเดี่ยวและการแสดงโขน ตอนขับพิเภก ของครูสุริยะ ชิตท้วม

วิธีดำเนินการวิจัย

ในการวิจัยเรื่อง กลวิธีการบรรเลงซออู้ เพลงกราวใน สำหรับการเดี่ยวและการแสดงโขน ตอนขับพิเภก ของครูสุริยะ ชิตท้วมนี้ ผู้วิจัยใช้ระเบียบวิธีวิจัยเชิงคุณภาพ โดยแบ่งวิธีการดำเนินงานเป็น 5 ขั้นตอนดังนี้

1. รวบรวมข้อมูลที่เกี่ยวข้อง โดยการค้นคว้าเอกสาร บทความทางวิชาการ วิทยานิพนธ์และหนังสือต่าง ๆ จาก
   - 1.1 สำนักงานวิทยทรัพยากร จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
   - 1.2 ห้องสมุดคณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
   - 1.3 สำนักวิทยทรัพยากร จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
   - 1.4 หอสมุดแห่งชาติ กรมศิลปากร
   - 1.5 ห้องสมุดดนตรีทูลกระหม่อมสิรินธร หอสมุดแห่งชาติ
2. รวบรวมข้อมูลจากการสัมภาษณ์ จากผู้ทรงคุณวุฒิทางด้านดนตรีไทย
   - 2.1 ครูสุริยะ ชิตท้วม ดุริยางค์ศิลปินอาวุโส สำนักการสังคีต กรมศิลปากร
   - 2.2 รองศาสตราจารย์พิชิต ชัยเสรี อาจารย์ประจำคณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
   - 2.3 ครูไชยยะ ทางมีศรี ผู้เชี่ยวชาญด้านดุริยางค์ไทย สำนักการสังคีต กรมศิลปากร
   - 2.4 ครูสุรพงษ์ โรหิตาจล ดุริยางคศิลปินอาวุโส สำนักการสังคีต กรมศิลปากร

2.5 ครูเลอเกียรติ มหาวินิจฉัยมนตรี ดุริยางคศิลปินอาวุโส สำนักการสังคีต กรมศิลปากร

3. วิเคราะห์กลวิธีการบรรเลงซออู้เพลงกราวในสำหรับการเดี่ยวและการแสดงโขน ตอนขับพิเภก ของครูสุริยะ ชิตท้วม

4. จัดระเบียบข้อมูลและวิเคราะห์ข้อมูล

5. สรุปผลการวิจัยเป็นรูปเล่ม

ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ

1. ทราบมูลบทของการบรรเลงซออู้เพลงกราวในสำหรับการเดี่ยวและการแสดงโขนตอนขับพิเภก

2. ทราบกลวิธีการบรรเลงซออู้เพลงกราวในสำหรับการเดี่ยวและการแสดงโขนตอนขับพิเภก ของครูสุริยะ ชิตท้วม

ผลการวิจัย

1. มูลบทของการบรรเลงซออู้เพลงกราวในสำหรับการเดี่ยว

เพลงกราวใน เป็นเพลงหน้าพาทย์ที่บรรจุอยู่ในเพลงชุดโหมโรงเย็น โหมโรงกลางวัน ใช้สำหรับบรรเลงประกอบพิธีกรรมและการแสดงโขน มีโครงสร้างเป็นเพลงอัตราจังหวะสองชั้น ประเภทลูกโยน ทำนองหลักของเพลงกราวใน สองชั้น ประกอบด้วยกลุ่มเสียงปัญจมูลทั้งหมด 4 กลุ่มเสียง ได้แก่ ดรมXซลX (ทางนอก) ซลทXรมX (ทางใน) รมฟXลทX (ทางกลางแหบ) และ มฟซXทดX (ทางชวา) และกลุ่มเสียงปัญจมูลที่มีการใช้มากที่สุด คือ ซลทXรมX (ทางใน) จากโครงสร้างทำนอง พบว่าเพลงกราวใน สองชั้น มีการบรรเลงลูกโยนทั้งหมด 9 โยน มีเสียงที่ใช้ทั้งหมด 6 เสียง ได้แก่ เสียงโด เสียงเร เสียงที เสียงมี เสียงลา และเสียงฟา เรียงตามลำดับเสียงลูกโยนในเพลงเดี่ยว ทางที่ใช้ในการบรรเลงซออู้เพลงกราวในสำหรับการเดี่ยว เป็นทางที่สืบทอดมาจากหลวงไพเราะเสียงซอ (อุ่น ดูรยะชีวิน) ครูวรยศ ศุขสายชล ครูธีระ ภู่มณี และครูสุริยะ ชิตท้วม ตามลำดับ ปรากฏกลุ่มเสียงปัญจมูลทั้งหมด 4 กลุ่มเสียง ได้แก่ (ดรมXซลX) (ซลทXรมX) (ฟซลXดรX) และ (รมฟXลทX)

ในด้านการแสดงโขนเพลงกราวในเป็นเพลงที่ใช้สำหรับการเดินทางไปมาและการตรวจพลของฝ่ายยักษ์ ฝ่ายอสูร และจะนิยมบรรเลงออกเพลงภาษาเพื่อเพิ่มความสนุกสนานในฉากการยกทัพตรวจพลของฝ่ายลงกา การบรรเลงเดี่ยวเพลงกราวใน เกิดขึ้นในสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น ซึ่งเครื่องดนตรีประเภทเครื่องปี่พาทย์จะนิยมเดี่ยวในอัตราจังหวะสามชั้นและเถา โดยนำเพลงกราวใน สองชั้น มาขยายขึ้นเป็นทำนองอัตราจังหวะสามชั้นและแต่งเป็นเถา ตกแต่งทำนองให้มีความวิจิตรพิสดาร ใช้อวดฝีมือกันในหมู่ของนักดนตรี ส่วนทางเครื่องดนตรีประเภทเครื่องสายจะนิยมเดี่ยวในอัตราจังหวะสองชั้น โดยนำเอากลวิธีการบรรเลงมาประยุกต์ใช้ให้เหมาะสมกับเครื่องดนตรีแต่ละชนิด ในด้านการเดี่ยวสำหรับการแสดงโขนเรื่องรามเกียรติ์ ตอนขับพิเภกนั้น เกิดขึ้นจากแนวคิดของครูเสรี หวังในธรรม ศิลปินแห่งชาติ ที่ต้องการสร้างมิติทางสุนทรียะให้กับการแสดงโขนในฉากที่พิเภกถูกขับออกจากเมืองลงกาและได้เดินทางด้วยความโศกเศร้าเพื่อไปพบกับพระราม เดิมทีในฉากนี้ต้องบรรเลงด้วยระนาดทุ้มแต่ครูเสรี หวังในธรรมได้ปรับปรุงให้ใช้ซออู้ซึ่งเป็นเครื่องดนตรีที่ให้ความทุ้มนุ่มนวล เหมาะแก่การบรรเลงในฉากโศกเศร้า

2. กลวิธีการบรรเลงซออู้เพลงกราวในสำหรับการเดี่ยวและการแสดงโขน ตอนขับพิเภก ของครูสุริยะ ชิตท้วม

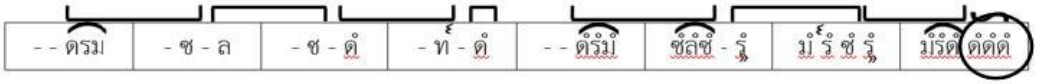
จากการศึกษาและวิเคราะห์กลวิธีการบรรเลงซออู้เพลงกราวในสำหรับการเดี่ยวของครูสุริยะ ชิตท้วม พบการใช้กลวิธีพิเศษจำนวน 14 กลวิธี ได้แก่ 1) กลวิธีการสะบัดนิ้ว 3 เสียง พบการใช้กลวิธีทั้งหมด 23 ครั้ง 2) กลวิธีการสะบัดคันชัก พบการใช้กลวิธีทั้งหมด 9 ครั้ง 3) กลวิธีการขยี้นิ้ว พบการใช้กลวิธีทั้งหมด 1 ครั้ง 4) กลวิธีการขยี้คันชัก พบการใช้กลวิธีทั้งหมด 3 ครั้ง 5) กลวิธีการใช้คันชักสะอึก พบการใช้กลวิธีทั้งหมด 2 ครั้ง 6) กลวิธีการกระทบเสียง พบการใช้กลวิธีทั้งหมด 60 ครั้ง 7) กลวิธีการพรมจากพบการใช้กลวิธีทั้งหมด 51 ครั้ง 8) กลวิธีการพรมเปิด พบการใช้กลวิธีทั้งหมด 102 ครั้ง 9) กลวิธีการพรมปิด พบการใช้กลวิธีทั้งหมด 15 ครั้ง 10) กลวิธีการคลึงนิ้ว พบการใช้กลวิธีทั้งหมด 4 ครั้ง 11) กลวิธีการควงนิ้ว พบการใช้กลวิธีทั้งหมด 2 ครั้ง 12) กลวิธีการควงเสียง พบการใช้กลวิธีทั้งหมด 17 ครั้ง 13) กลวิธีการรูดนิ้ว พบการใช้กลวิธีทั้งหมด 11 ครั้ง 14) กลวิธีการใช้เสียงบวก พบการใช้กลวิธีทั้งหมด 5 ครั้ง

สำหรับบรรเลงซออู้เพลงกราวในสำหรับการแสดงโขน ตอนขับพิเภก ของครูสุริยะ ชิตท้วม พบว่า จะบรรเลงเพียงโยนเดียวเท่านั้นและในการบรรเลงผู้บรรเลงจะต้องบรรเลงโดยใช้วิธีการโอด ครวญ และไม่มีเครื่องกำกับจังหวะ จากนั้นเมื่อพิเภกได้พบกับนิลเอกทหารของพระรามจึงจะเป็นการบรรเลงทางเก็บและสิ้นสุดการบรรเลงเพลงกราวในเมื่อตัวลิงรำป้องหน้า จากการวิเคราะห์ปรากฏกลวิธีที่ใช้จำนวน 12 กลวิธี ได้แก่ 1) กลวิธีการสะบัดนิ้ว 3 เสียง พบการใช้กลวิธีทั้งหมด 16 ครั้ง 2) กลวิธีการสะบัดคันชัก พบการใช้กลวิธีทั้งหมด 7 ครั้ง 3) กลวิธีการสีรัว พบการใช้กลวิธีทั้งหมด 2 ครั้ง 4) กลวิธีการขยี้คันชัก พบการใช้กลวิธีทั้งหมด 1 ครั้ง 5) กลวิธีการใช้คันชักสะอึกพบการใช้กลวิธีทั้งหมด 5 ครั้ง 6) กลวิธีการกระทบเสียง พบการใช้กลวิธีทั้งหมด 41 ครั้ง 7) กลวิธีการพรมจากพบการใช้กลวิธีทั้งหมด 13 ครั้ง 8) กลวิธีการพรมเปิด พบการใช้กลวิธีทั้งหมด 32 ครั้ง 9) กลวิธีการพรมปิด พบการใช้กลวิธีทั้งหมด 10 ครั้ง 10) กลวิธีการคลึงนิ้ว พบการใช้กลวิธีทั้งหมด 4 ครั้ง 11) กลวิธีการควงนิ้ว พบการใช้กลวิธีทั้งหมด 1 ครั้ง 12) กลวิธีการรูดนิ้ว พบการใช้กลวิธีทั้งหมด 3 ครั้ง

จากการวิเคราะห์การบรรซออู้เพลงกราวในสำหรับการเดี่ยวและการแสดงโขน ตอนขับพิเภก ของครูสุริยะ ชิตท้วม พบว่าเป็นการดัดแปลงและขยายทำนองของการบรรเลงทางเดี่ยวซออู้เพลงกราวใน ในลูกโยนที่ 1 เสียงโด มาเป็นการบรรซออู้เพลงกราวในสำหรับการแสดงโขน ตอนขับพิเภก ของครูสุริยะ ชิตท้วม

ทำนองแรกในการขึ้นต้นเพลง เป็นทำนองเดียวกัน ซึ่งจะมีความพิเศษในการใช้กลวิธีในการบรรเลงที่แตกต่างกันในห้องที่ 8 ซึ่งการบรรเลงสำหรับการเดี่ยวนั้นจะใช้กลวิธีการสะบัดนิ้ว 3 เสียง เสียง (มำรำดำ) และการสะบัดคันชัก เสียง (ดำดำดำ) เพื่อเชื่อมไปยังทำนองในประโยคต่อไป การบรรเลงสำหรับการแสดงโขน ตอนขับพิเภกนั้นจะใช้กลวิธีการพรมเปิดเสียง (มำรำ) กระทบเสียง (ซำมำ) และกระทบเสียง (รำดำ) จะบรรเลงในจังหวะช้าเพื่อเริ่มต้นการบรรเลงที่จะเชื่อมไปยังทำนองครวญ ดังนี้

ตารางที่ 1 การบรรเลงซออู้เพลงกราวในสำหรับการเดี่ยว ประโยคที่ 1



ที่มา: วสวัตติ์ ทองรักษ์

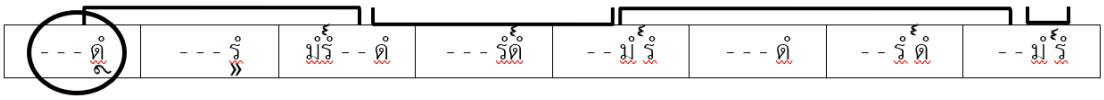
ตารางที่ 2 การบรรเลงซออู้เพลงกราวในสำหรับการแสดงโขน ตอนขับพิเภก ประโยคที่ 1

ที่มา: วสวัตติ์ ทองรักษ์

ทำนองครวญ การบรรเลงซออู้ในทำนองครวญเพลงกราวในสำหรับการแสดงโขน ตอนขับพิเภกนั้นจะเป็นการดัดแปลง ขยายทำนอง และเพิ่มเติมกลวิธีการบรรเลงมาจากทำนองสำหรับการเดี่ยวในทำนองครวญของลูกโยนที่ 1 เสียงโด เป็นการสร้างทำนองให้เหมาะแก่การบรรเลงสำหรับแสดง ซึ่งจะปรากฏการใช้กลวิธีพิเศษในการบรรเลงที่สามารถถ่ายทอดอารมณ์ของตัวละครในขณะนั้น ทำให้การบรรเลงสำหรับการแสดงโขน ตอนขับพิเภกนั้นมีความยาวมากกว่าทางเดี่ยว

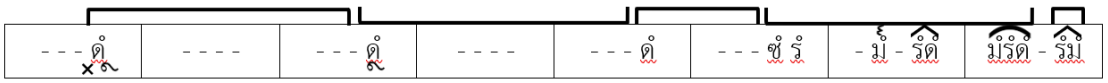
การใช้กลวิธีพิเศษในการบรรเลงทำนองครวญสำหรับการแสดงโขน ตอนขับพิเภกที่แสดงถึงความโศกเศร้าและสะเทือนอารมณ์ เป็นการแต่งเติมกลวิธีพิเศษจากการบรรเลงทางเดี่ยว กลวิธีที่โดดเด่นในการบรรเลงทำนองครวญสำหรับการแสดงโขน ตอนขับพิเภก เช่น กลวิธีการใช้คันชักสะอึก กลวิธีการพรมคลึงนิ้ว กลวิธีการสะบัด 3 เสียง ติดต่อกันหลายครั้ง กลวิธีการรัวคันชัก และการสร้างกลอนที่ใช้เสียงนอกกลุ่มเสียงปัญจมูล ดังนี้

ตารางที่ 3 การบรรเลงซออู้เพลงกราวในสำหรับการแสดงโขน ตอนขับพิเภก ประโยคที่ 2



ที่มา: วสวัตติ์ ทองรักษ์

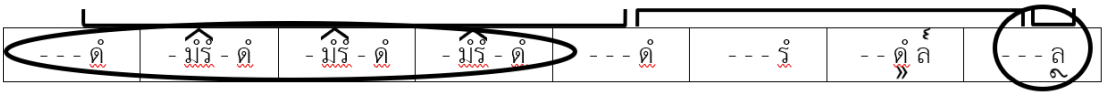
ตารางที่ 4 การบรรเลงซออู้เพลงกราวในสำหรับการแสดงโขน ตอนขับพิเภก ประโยคที่ 10



ที่มา: วสวัตติ์ ทองรักษ์

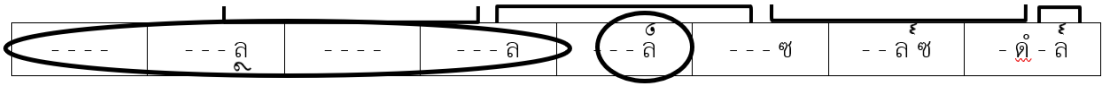
ประโยคที่ 2 และประโยคที่ 10 เป็นการบรรเลงในช่วงเสียงพิเศษของสายเอก เริ่มต้นโดยการใช้วิธีการครวญ สีคันชักสะอึกเสียงโดสูง

ตารางที่ 5 การบรรเลงซออู้เพลงกราวในสำหรับการแสดงโขน ตอนขับพิเภก ประโยคที่ 3



ที่มา: วสวัตติ์ ทองรักษ์

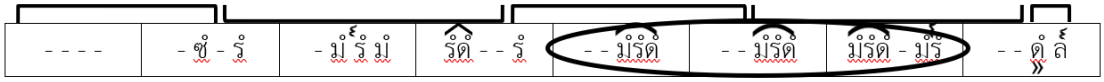
ตารางที่ 6 การบรรเลงซออู้เพลงกราวในสำหรับการแสดงโขน ตอนขับพิเภก ประโยคที่ 10



ที่มา: วสวัตติ์ ทองรักษ์

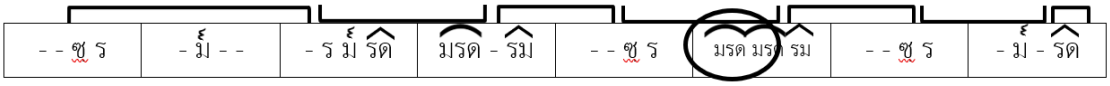
ประโยคที่ 3 และประโยคที่ 4 เป็นการบรรเลงการครวญ สีคันชักสะอึกเสียงลา เริ่มต้นตั้งแต่ประโยคที่ 3 ห้องที่ 8 จนมาถึง ประโยคทที่ 4 ห้องที่ 1 ถึง ห้องที่ 4 และทำนองต่อไปในห้องที่ 5 นั้น จะเป็นการพรมคลึงนิ้ว ซึ่งเสียงที่เกิดขึ้นจากการใช้วิธีการนี้จะทำให้เกิดอารมณ์ที่ต่อเนื่องกัน

ตารางที่ 7 การบรรเลงซออู้เพลงกราวในสำหรับการแสดงโขน ตอนขับพิเภก ประโยคที่ 11



ที่มา: วสวัตติ์ ทองรักษ์

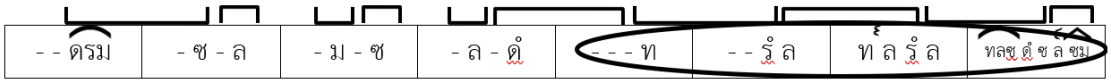
ตารางที่ 8 การบรรเลงซออู้เพลงกราวในสำหรับการแสดงโขน ตอนขับพิเภก ประโยคที่ 13



ที่มา: วสวัตติ์ ทองรักษ์

ประโยคที่ 11 และประโยคที่ 13 เป็นการบรรเลงการครวญ พบการบรรเลงโดยการใช้กลวิธีการสะบัดนิ้ว 3 เสียง เป็นการสะบัดลงติดกัน 2 - 3 ครั้ง ซึ่งจะเป็นการบรรเลงที่ทำให้เกิดการสะเทือนอารมณ์และมีความโดดเด่น ทั้ง 2 ประโยค เป็นการบรรเลงในเสียงเดียวกันแต่จะแตกต่างกันในช่วงเสียงซึ่งประโยคที่ 11 จะบรรเลงในช่วงเสียงพิเศษของสายเอก และประโยคที่ 12 บรรเลงในช่วงเสียงปกติของสายทุ้ม

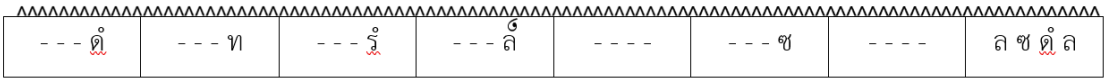
ตารางที่ 9 การบรรเลงซออู้เพลงกราวในสำหรับการแสดงโขน ตอนขับพิเภก ประโยคที่ 14



ที่มา: วสวัตติ์ ทองรักษ์

ประโยคที่ 14 เป็นการสร้างกลอนการดำเนินทำนองโดยการใช้เสียงนอกกลุ่มเสียง คือเสียง (ท) ทำให้เกิดความโดดเด่นของการดำเนินทำนอง โดยที่ไม่ได้กระทบกับกลุ่มเสียงหลัก

ตารางที่ 10 การบรรเลงซออู้เพลงกราวในสำหรับการแสดงโขน ตอนขับพิเภก ประโยคที่ 16



ที่มา: วสวัตติ์ ทองรักษ์

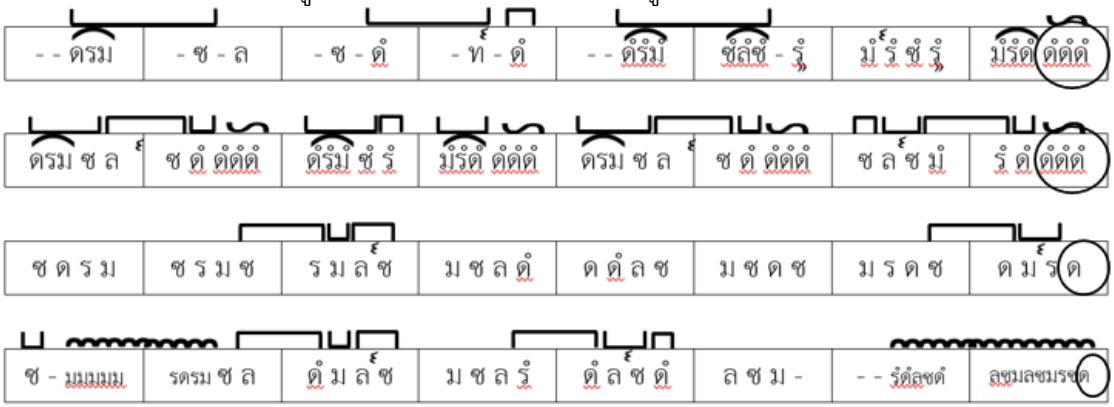
ตารางที่ 11 การบรรเลงซออู้เพลงกราวในสำหรับการแสดงโขน ตอนขับพิเภก ประโยคที่ 17

ที่มา: วสวัตติ์ ทองรักษ์

ประโยคที่ 16 และประโยคที่ 17 เป็นการบรรเลงโดยการใช้กลวิธีการสีรัวทั้งหมด ซึ่งการใช้กลวิธีการสีรัวในทำนองนี้จะทำให้เกิดการสะเทือนอารมณ์และการเลือกใช้กลอนและกลวิธีที่เพิ่มเติมเข้าไปในการสีรัวนั้นจึงทำให้การบรรเลงที่เกิดความโดดเด่น ซึ่งปรากฏการใช้กลวิธีที่ใช้ควบคู่กับการสีรัว คือ การพรมคลึงนิ้วเสียง (ล) และการกระทบเสียง เสียง (ลซ) และเสียง (ดˌล)

ทำนองโยน การบรรเลงซออู้เพลงกราวใน ในทำนองโยนนี้เป็นการบรรเลงที่อยู่ในทางเดี่ยวซออู้เพลงกราวใน สำหรับการแสดงโขน ตอนขับพิเภกนั้น จะนำท้ายทำนองของทำนองส่วนต้นของทำนองลูกโยนที่ 1 เสียงโด มาเป็นการเริ่มต้นบรรเลงทำนองโยนในการบรรเลงสำหรับการแสดงโขน ตอนขับพิเภก ดังนี้

ตารางที่ 12 การบรรเลงซออู้เพลงกราวในสำหรับการเดี่ยว ลูกโยนที่ 1 เสียงโด (ทำนองส่วนต้น)



ที่มา: วสวัตติ์ ทองรักษ์

ตารางที่ 13 การบรรเลงซออู้เพลงกราวในสำหรับการแสดงโขน ตอนขับพิเภก ประโยคที่ 19

ที่มา: วสวัตติ์ ทองรักษ์

ตารางที่ 14 การบรรเลงซออู้เพลงกราวในสำหรับการแสดงโขน ตอนขับพิเภก ประโยคที่ 20

ที่มา: วสวัตติ์ ทองรักษ์

ประโยคที่ 19 และประโยคที่ 20 ข้านต้น เป็นทำนองโยนซึ่งเกิดจากการบรรเลงเคลื่อนที่ของทำนองให้มีลูกตกหลักเป็นเสียงโด ในการบรรเลงซออู้เพลงกราวในสำหรับการแสดงโขน ตอนขับพิเภก ซึ่งทำนองข้างต้นปรากฏในทำนองทางเดี่ยวซออู้เพลงกราวใน ในประโยคที่ 2 และ ประโยคที่ 3 ของทำนองส่วนต้น จากนั้นจะบรรเลงต่อด้วยทำนองโยน ในลูกโยนที่ 1 เสียงโด

สรุปผลจากการวิจัยทำนองการบรรเลงซออู้เพลงกราวในสำหรับการเดี่ยวและการแสดงโขน ตอนขับพิเภก ของครูสุริยะ ชิตท้วม เป็นการดัดแปลงและขยายทำนองของการบรรเลงทางเดี่ยวซออู้เพลงกราวใน ในลูกโยนที่ 1 เสียงโด มาเป็นการบรรซออู้เพลงกราวในสำหรับการแสดงโขน ตอนขับพิเภก ของครูสุริยะ ชิตท้วม และเป็นการตกแต่งกลวิธีการบรรเลงให้เกิดการสะเทือนอารมณ์ เศร้าโศก และเสียใจ ซึ่งจะแตกต่างจากการบรรเลงทางเดี่ยวซออู้ ที่จะบรรเลงเพื่อแสดงศักยภาพของนักดนตรี

อภิปรายผลการวิจัย

จากการศึกษาข้อมูลเกี่ยวกับเพลงเดี่ยว พบว่า เพลงเดี่ยว คือทำนองเพลงไทยอัตราจังหวะต่าง ๆ ทั้งสามชั้น สองชั้น และชั้นเดียวที่ผู้ประพันธ์ได้นำมาสร้างสรรค์ร้อยเรียงขึ้นเป็นทางสำหรับใช้บรรเลงด้วยเครื่องดนตรีประเภทต่าง ๆ รวมถึงการขับร้อง โดยมีวัตถุประสงค์สำคัญ 3 ข้อ คือ 1) เพื่อแสดงให้เห็นถึงความรู้ ความสามารถ เอกลักษณ์ และศักยภาพของผู้ประพันธ์และสำนักดนตรี 2) เพื่อใช้แสดงศักยภาพ ปฏิภาณไหวพริบ ความแม่นยำ และความจำของผู้บรรเลง 3) เพื่อสำแดงอัตลักษณ์ เอกลักษณ์ ลักษณะความจำเพาะของเครื่องดนตรีนั้น ๆ ทั้งนี้ ผู้ที่จะบรรเลงเพลงเดี่ยวได้จะต้องถึงพร้อมด้วยทักษะขั้นพื้นฐานจนถึงทักษะขั้นสูงและผ่านการฝึกฝนมาเป็นเวลานาน ดังที่มนตรี ตราโมท (2527) ได้อธิบายเกี่ยวกับเพลงเดี่ยวในหัวข้อการบรรเลงเดี่ยวในหนังสือโสมส่องแสง: ชีวิตดนตรีไทย ของมนตรี ตราโมท ว่า การบรรเลงเดี่ยวนี้มิใช่จะหมายความว่า การบรรเลงคนเดียวจะเป็นการบรรเลงเดี่ยว การบรรเลงเดี่ยวนั้น เพลง ทำนอง และผู้บรรเลงจะต้องเหมาะสมที่จะเป็นการบรรเลงเดี่ยวด้วย จึงจะใช้ได้ อันที่จริงการบรรเลงเดี่ยวนั้นก็มิใช่ว่าจะบรรเลงผู้เดียวจริง ๆ เวลาบรรเลงเดี่ยวมักจะมีเครื่องดนตรีประกอบจังหวะ เช่น โทน รำมะนาหรือสองหน้ากับฉิ่ง สำหรับควบคุมหน้าทับบรรเลงไปด้วย เพลงที่จะบรรเลงเดี่ยวหรือที่จะเรียกได้ว่า เพลงเดี่ยวนั้น การบรรเลงย่อมมุ่งหมายที่จะอวดอยู่ 3 ประการ คือประการแรก หมายถึง ทำนองเพลงที่ครูได้ตบแต่งขึ้นไว้อย่างไพเราะและวิจิตรพิสดารสมที่จะบรรเลงอวดได้ ประการที่สอง ผู้บรรเลงมีความแม่นยำ จดจำทำนอง เม็ดพรายและวิธีการที่ครูผู้แต่งได้ประดิษฐ์ไว้นั้นอย่างถี่ถ้วนทุกประการ ประการที่สาม ผู้บรรเลงมีความสามารถบรรเลงเครื่องดนตรีชนิดนั้น ๆ ได้ตามที่ครูผู้แต่งได้ประดิษฐ์ไว้ ไม่ว่าจะโลดโผนหรือพลิกแพลงเพียงใด ก็สามารถทำได้ถูกต้อง คล่องแคล่ว ไม่มีบกพร่อง การบรรเลงโดยทาง

หรือทำนองที่ได้แต่งและผู้บรรเลงได้บรรเลงตามที่ว่าไว้นี้ครบถ้วนแล้ว จึงจะเรียกได้ว่าเป็นการบรรเลงเดี่ยว

จากการศึกษาข้อมูลเกี่ยวกับทางเดี่ยวซออู้เพลงกราวในของครูสุริยะ ชิตท้วม ที่ได้รับการถ่ายทอดมาจากครูธีระ ภู่มณี เป็นทางที่สืบทอดมาจากหลวงไพเราะเสียงซอ (อุ่น ดูรยะชีวิน) ครูวรยศ ศุขสายชล ตามลำดับ พบว่าจะประกอบไปด้วยลูกโยนทั้งหมด 8 โยน 6 เสียง ได้แก่ เสียงโด เสียงเร เสียงที เสียงมี เสียงลา เสียงฟา มีทำนองเข้าเนื้อกราวในและเนื้อทำนองกราวในเที่ยวแรกและเที่ยวกลับต้นแทรกอยู่ระหว่างลูกโยนที่ 2 โดยมีเสียงที่บรรเลงเป็นลูกโยน ทั้งนี้ไม่ปรากฏการใช้ลูกโยนเสียงซอล ดังที่ผลงานวิจัยของชนัสถ์นันท์ ประกายสันติสุข (2552) ได้สรุปไว้เกี่ยวกับกลุ่มเสียงโยนของเพลงกราวใน ที่ปรากฏในการดำเนินทำนองเดี่ยวซอด้วงเพลงกราวใน ทางครูแสวง อภัยวงศ์ ในวิทยานิพนธ์วิเคราะห์เดี่ยวซอด้วงเพลงกราวใน ทางครูแสวง อภัยวงศ์ ว่า มีกลุ่มเสียงโยนทั้งหมด 6 กลุ่มเสียงโยน และมีเนื้อทำนองกราวในทั้งหมด 1 กลุ่ม โดยกลุ่มโยนที่ 1 เป็นกลุ่มเสียงโยนเสียงโด กลุ่มโยนที่ 2 เป็นกลุ่มเสียงโยนเสียงเร กลุ่มเกริ่นเนื้อทำนองเพลงกราวใน กลุ่มทำนองเนื้อเพลงกราวใน ต่อด้วยกลุ่มทำนองเชื่อมโยนเสียงที กลุ่มโยนที่ 3 เป็นกลุ่มเสียงโยนเสียงที กลุ่มโยนที่ 4 เป็นกลุ่มเสียงโยนเสียงมี กลุ่มโยนที่ 5 เป็นกลุ่มเสียงโยนเสียงลา กลุ่มโยนที่ 6 เป็นกลุ่มเสียงโยนเสียงฟา ต่อด้วยกลุ่มทำนองเชื่อมโยนเสียงโด และกลุ่มโยนที่ 7 เป็นกลุ่มเสียงโยนเสียงโด และจากการศึกษาวิทยานิพนธ์วิเคราะห์เดี่ยวซออู้เพลงกราวในทางครูย้อย เกิดมงคล ของปทุมทิพย์ กาวิล (2548) พบว่าโครงสร้างการดำเนินทำนองเดี่ยวซออู้เพลงกราวในทางครูย้อย เกิดมงคล มีกลุ่มเสียงโยนทั้งหมด 6 กลุ่มเสียงโยน และมีเนื้อทำนองกราวในทั้งหมด 2 กลุ่ม โดย กลุ่มโยนที่ 1 เป็นกลุ่มเสียงโยนเสียงโด ต่อด้วยกลุ่มทำนองเชื่อมโยน กลุ่มโยนที่ 2 เป็นกลุ่มเสียงโยนเสียง เร ต่อด้วยกลุ่มทำนองเชื่อมโยน กลุ่มทำนองเนื้อเพลงกราวใน และกลุ่มทำนองเนื้อเพลงกราวในกลับต้น ต่อด้วยกลุ่มทำนองเชื่อมโยน กลุ่มโยนที่ 3 เป็นกลุ่มเสียงโยนเสียงเร ต่อด้วยกลุ่มทำนองเชื่อมโยน กลุ่มโยนที่ 4 เป็นกลุ่มเสียงโยนเสียงที ต่อด้วยกลุ่มทำนองเชื่อมโยน กลุ่มโยนที่ 5 เป็นกลุ่มเสียงโยนเสียงมี ต่อด้วยกลุ่มทำนองเชื่อมโยน กลุ่มโยนที่ 6 เป็นกลุ่มเสียงโยนเสียงลา ต่อด้วยกลุ่มทำนองเชื่อมโยน กลุ่มโยนที่ 7 เป็นกลุ่มเสียงโยนเสียงฟา ต่อด้วยกลุ่มทำนองเชื่อมโยน กลุ่มโยนที่ 8 เป็นกลุ่มเสียงโยนเสียงมี และกลุ่มทำนองจบ ทั้งนี้จากผลการวิจัยเกี่ยวกับโครงสร้างทางเดี่ยวเพลงกราวในข้างต้น ไม่ปรากฏการใช้ลูกโยนเสียงซอล แต่จากผลการวิจัยของสมภพ เขียวมณี (2562) เกี่ยวกับโครงสร้างการดำเนินทำนองเดี่ยวซออู้เพลงกราวใน ทางหลวงไพเราะเสียงซอ (อุ่น ดูรยะชีวิน) ในบทความเดี่ยวซออู้เพลงกราวใน ทางหลวงไพเราะเสียงซอ (อุ่น ดูรยะชีวิน) กรณีศึกษาครูจีรพล เพชรสม นอกจากได้สรุปผลเป็นไปในทิศทางเดียวกันว่ามีกลุ่มเสียงโยนทั้งหมด 6 กลุ่มเสียงโยน และมีเนื้อทำนองกราวในทั้งหมด 2 กลุ่มแล้ว ยังปรากฏข้อมูลวิเคราะห์ที่ต่างกัน โดยในเดี่ยวซออู้เพลงกราวในทางหลวงไพเราะเสียงซอ (อุ่น ดูรยะชีวิน) กรณีศึกษาครูจีรพล เพชรสม ปรากฏกลุ่มเสียงโยนเสียงซอล

จากการศึกษาข้อมูลเกี่ยวกับการเดี่ยวกราวในซออู้ สำหรับการแสดงโขน ตอนขับพิเภกของครูสุริยะ ชิตท้วม พบว่า เป็นทางเดี่ยวที่แตกต่างจากเดี่ยวกราวในปกติ โดยในการเดี่ยวสำหรับโขนจะใช้เพียงโยนแรกเสียงโดเท่านั้น และผู้บรรเลงก็จะต้องบรรเลงโดยใช้กลวิธีการโอด การครวญเพื่อสำแดงอารมณ์โศกของตัวละครให้เด่นชัดยิ่งขึ้นผ่านเสียงซออู้ในฉากพิเภกถูกขับออกจากกรุงลงกา โดยอารมณ์โศกของเดี่ยวกราวในซออู้นี้ก็จะเกิดจากระดับเสียง กลวิธีที่ใช้ในการบรรเลง ท่วงทำนอง

และจังหวะ ดังที่จตุพร สีม่วง (2560) ได้กล่าวถึงความโศก ในบทความเรื่อง โศก: สุนทรียะในเพลงทยอย ว่าความโศกเป็นความรู้สึกที่มีอยู่ในมนุษย์ทุกคน การสร้างงานให้เกิดความโศกเศร้าได้นั้นจะต้องมีวิธีการในการแสดงออกมาของศาสตร์นั้น ๆ ในทางดนตรีไทยการสร้างให้ผลงานนั้นเกิดความโศกได้จะต้องมีองค์ประกอบ ได้แก่ ท่วงทำนอง จังหวะ การขับร้อง กลวิธี โดยวิธีการเหล่านั้นจะเกิดขึ้นกับนักดนตรีได้จะต้องได้รับการศึกษาทางดนตรีไทยมาอย่างลึกซึ้ง จึงจะสามารถกระทำและพัฒนาผลงาน ให้แสดงอารมณ์ออกมาเพื่อเข้ากับเรื่องราว ได้อย่างไพเราะงดงาม

ข้อเสนอแนะ

ครูสุริยะ ชิตท้วม อดีตดุริยางคศิลปินอาวุโส กลุ่มดุริยางค์ไทย สำนักการสังคีต กรมศิลปากร เป็นผู้มีประสบการณ์ทางด้านการบรรเลงดนตรีไทยและมีผลงานเด่นทางด้านการออกแบบและจัดการแสดงทางดนตรีไทย อีกทั้งเป็นผู้ที่ได้รับการถ่ายทอดองค์ความรู้ด้านการปฏิบัติซออู้ ซอด้วง และซอสามสายจากครูธีระ ภู่มณี และครูเครื่องสายหลายท่าน เปี่ยมด้วยองค์ความรู้ที่เกิดจากการสั่งสมประสบการณ์โดยเฉพาะในด้านการแปรทำนองซอสำหรับบรรเลงเพื่อการแสดง ด้านการปฏิบัติและกระบวนการถ่ายทอดเดี่ยวซออู้ ซอด้วง และซอสามสายในขั้นต้นถึงขั้นสูง รวมไปถึงการสีซอสามสายประกอบวงขับไม้ ซึ่งองค์ความรู้และคุณูปการเหล่านี้ควรค่าแก่การทำวิจัยสืบเนื่อง อีกทั้งควรแก่การรวบรวมองค์ความรู้ไว้เพื่อประโยชน์ในวิชาการทางด้านดุริยางคศิลป์ไทยในอนาคต

รายการอ้างอิง

จตุพร สีม่วง. (2560). โศก: สุนทรียะในเพลงทยอย. ใน ถนอม ชาภักดี และคณะ (บ.ก.), เปิดโลกสุนทรีย์ ในวิถีมนุษยศาสตร์. *การประชุมวิชาการระดับชาติ เวทีวิจัยมนุษยศาสตร์ไทย ครั้งที่ 11*. คณะศิลปกรรมศาสตร์ คณะมนุษยศาสตร์ และคณะสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ ประสานมิตร.

ชนัสถ์นันท์ ประกายสันติสุข. (2552). *วิเคราะห์เดี่ยวซอด้วงเพลงกราวใน ทางครูแสวง อภัยวงศ์*. [วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต, จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย]. CUIR at Chulalongkorn University. http://cuir.car.chula.ac.th/handle/123456789/32577.

ปทุมทิพย์ กาวิล. (2548*). วิเคราะห์เดี่ยวซออู้เพลงกราวใน ทางครูย้อย เกิดมงคล*. [วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต, จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย]. CUIR at Chulalongkorn University. http://cuir.car.chula.ac.th/handle/123456789/71447.

มนตรี ตราโมท และวิเชียร กุลตัณฑ์. (2523). *ฟังและเข้าใจเพลงไทย*. โรงพิมพ์ไทยเขษม.

มนตรี ตราโมท. (2527). *โสมส่องแสง: ชีวิตดนตรีไทยของ มนตรี ตราโมท*. เรือนแก้วการพิมพ์.

วสวัตติ์ ทองรักษ์. (2564). *อาศรมศึกษา: ครูสุริยะ ชิตท้วม.* [วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต ไม่ได้ตีพิมพ์]. จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

สมภพ เขียวมณี. (2562). เดี่ยวซออู้เพลงกราวในทางหลวงไพเราะเสียงซอ (อุ่น ดูรยะชีวิน) กรณีศึกษาครูจีรพล เพชรสม. *วารสารสถาบันวัฒนธรรมหอศิลปะ, 21*(1).

การศึกษาทำนองสวดพระมาลัยของการแสดงรำสวดในภาคตะวันออก
A STUDY OF THE PHRA MALAI CHANTING MELODY FOR RUMSUAD PERFORMANCES IN THE EASTERN REGION

พงศธร สุธรรม[1] สุพรรณี เหลือบุญชู[2] บำรุง พาทยกุล[3]
Phongsathorn Sutham[1] Supunnee Leauboonshoo[2] Bumrung Phattayakul[3]

บทคัดย่อ

บทความวิจัยนี้มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาทำนองสวดพระมาลัยของการแสดงรำสวดในภาคตะวันออก โดยใช้ระเบียบวิธีวิจัยเชิงคุณภาพในการศึกษาตามประเด็น คือ ระเบียบการสวด การรวบรวมทำนอง และการวิเคราะห์ทำนอง จากคณะรำสวด 3 คณะ คือ คณะอรชุน ลูกสุนทรภู่ จังหวัดระยอง คณะวิชัย ราชันย์ จังหวัดจันทบุรี และคณะแม่บุญยิ่ง เจริญวงศ์ จังหวัดตราด ผลการวิจัยพบว่าระเบียบการสวดพระมาลัยจะสวดตามเนื้อหาบางส่วนของคัมภีร์สวดพระมาลัย ฉบับ ส.ธรรมภักดี มี 2 ช่วง คือ ช่วงแรกเป็นการสวดบทบาลีเริ่มเรื่องพระมาลัย บทประวัติพระมาลัย บทพระมาลัยท่องนรก และช่วงท้ายเป็นการสวดบทเปรตสั่งพระมาลัย การรวบรวมทำนองพบทำนองที่สืบทอดในปัจจุบันทั้งสิ้น 25 ทำนอง การวิเคราะห์ทำนองพบลักษณะเฉพาะ คือ โครงสร้างของทุกทำนองเป็นทำนองสั้น ๆ อาศัยการเปลี่ยนคำสวด ทำนองมีทั้งการเอื้อนสลับกับคำสวด ทำนองสร้อย คำสร้อย แทรกคำ และซ้ำคำสวด บันไดเสียงขึ้นอยู่กับต้นเสียง ทุกทำนองมีลูกตกและเสียงสำคัญไม่เกิน 5 เสียง มีช่วงเสียงไม่เกิน 1 ช่วงเสียงครึ่ง การเคลื่อนที่ของเสียงมีวิถีขึ้นลงแบบย้ำเสียงยืนเสียง และเคลื่อนที่ไปตามเสียงวรรณยุกต์ของคำสวด กระสวนทำนองมีความยักเยื้อง จังหวะส่วนใหญ่เป็นจังหวะปกติ จังหวะอิสระ และจังหวะพิเศษพบได้บางทำนอง การสวดมักใช้จังหวะสามัญ พบการใช้เครื่องดนตรีประกอบจังหวะเฉพาะจังหวัดจันทบุรี

คำสำคัญ: ทำนองสวด, พระมาลัย, รำสวด

[1] นักศึกษาหลักสูตรศิลปดุษฎีบัณฑิต สาขาวิชาดุริยางคศิลป์ คณะศิลปนาฏดุริยางค์ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์, pondpeenai@gmail.com
[1] Student, Doctor of Arts Program in Music, Faculty of Music and Drama, Bunditpatanasilpa Institute, pondpeenai@gmail.com
[2] อาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์หลัก รองศาสตราจารย์ ดร. อาจารย์สาขาวิชาดุริยางคศิลป์ คณะศิลปนาฏดุริยางค์ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ supunneel@yahoo.com
[2] Advisor, Assoc. Prof. Dr., Doctor of Arts Program in Music, Faculty of Music and Drama, Bunditpatanasilpa Institute, supunneel@yahoo.com
[3] อาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์ร่วม ดร. อาจารย์สาขาวิชาดุริยางคศิลป์ คณะศิลปนาฏดุริยางค์ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์, bumrung_ptk@hotmail.com
[3] Co-Advisor, Dr., Doctor of Arts Program in Music, Faculty of Music and Drama, Bunditpatanasilpa Institute, bumrung_ptk@hotmail.com
Receive 20/12/66, Revise 17/01/67, Accept 17/01/67

Abstract

This qualitative research aims to study the Phra Malai chanting melody for Rumsuad performances in the Eastern Region. The study used research methods to examine specific issues, including chanting, sequences of steps, and the gathering and analysis of chanting from three Rumsuad corps: the Arjun Luk Sunthorn Phu Rumsuad corps in Rayong province, Wichai Rachan Rumsuad corps in Chanthaburi province, and Mae Boonying Charoenwong Rumsuad corps in Trat Province. The research results found that the rules for chanting Phra Malai adhere to the contents of the Phra Malai chanting scripture, S. Thammaphakdi edition. First part, is the chanting of Pali verses, beginning with the topic of Phra Malai, history of Phra Malai, and the verse of Phra Malai reciting hell. From the gathering and analysis of the data, it was found that the melody of Phra Malai chanting is a total of 25 melodies. The structure of all melodies is a short melody based on changing chants. The structure of all melodies is a short melody based on changing chants. The chant melody was used by the Euan Siang (drawing out the voice) method to switch chanting words, Sroi melody (a part use for playing) , Sroi word (a part use for singing), inserting words, and repeating words. The scale depends on the initial note and has a range of no more than one and a half tones. All melodies consist of no more than five ending notes. The movement of sound has a direction of ups and downs, involving emphasis, sustainment, and movement according to the tones of the chants. Melody forms by moving the end of a note (which may be before or after the note) and having the normal beat, the free rhythm, and the special rhythm for some melody. The Phra Malai chanting follows a pulse rhythm, but in Chanthaburi province, the musical instruments were used to.

Keyword: Chanting melody, Phra Malai, Rumsuad performances

บทนำ

การสวดเป็นพิธีบำเพ็ญกุศลศพของชาวพุทธ นอกเหนือจากการสวดพระอภิธรรมแล้ว ยังพบว่ามีการสวดพระมาลัยที่สันนิษฐานว่าเป็นประเพณีมาตั้งแต่ครั้งกรุงศรีอยุธยา บทสวดมีคำประพันธ์เป็นร้อยกรองประเภทกาพย์ มีที่มาจากคัมภีร์มหาวิบากเรื่องพระมาลัย หรือ มาลัยสูตร ซึ่งมีอิทธิพลต่อความเชื่อทางพระพุทธศาสนา คือ เรื่องศาสนาของพระศรีอาริย์และเรื่องนรก-สวรรค์ (นีรนุช นิรุตติศาสตร์, 2551) เนื้อหาบรรยายถึงเหตุการณ์การเสด็จท่องนรก-สวรรค์ของพระมาลัย โดยพระองค์ได้นำธรรมะมาสั่งสอนให้ชาวพุทธละเว้นชั่วและหมั่นทำความดีเพื่อเป็นบุญกุศลหนุนนำให้ไปสู่สุคติภูมิ

การสวดพระมาลัยในสมัยแรกสวดโดยพระภิกษุ นิยมสวดในงานบุญประเพณีทั้งมงคลและอวมงคล เช่น งานแต่งงาน งานบุญสงกรานต์ และงานศพ (มูลนิธิสารานุกรมวัฒนธรรมไทยธนาคารไทยพาณิชย์, 2542) แต่ภายหลังพระภิกษุเกิดสวดด้วยความคึกคะนองเกินกว่าสมณะสารูปไม่ว่าจะเป็นการร้องรำทำเพลง ฉันในยามวิกาล เสพสิ่งมึนเมา พนันขันแข่ง ใช้วาจาลามกอนาจาร จึงมีพระราชโองการ สั่งห้ามพระภิกษุสวดขึ้นในสมัยพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกฯ (มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์และการเมือง, 2529) จึงทำให้ต่อมาได้พัฒนามาเป็นการสวดโดยชาวบ้านเรียกว่า “สวดคฤหัสถ์” โดยมีรูปแบบเป็นการสวดจำอวดพระภิกษุด้วยการถือตาลปัตร แล้วนั่งล้อมวงสวดหน้าตู้พระอภิธรรม (นิสา เมลานนท์, 2541) ผู้สวดมี 4 คน คือ 1) ตัวตุ้ย 2) แม่คู่ 3) คอสอง และ 4) ตัวภาษา มีบทบาทหน้าที่ประสมประสานกันสร้างสีสันความสนุกสนาน (มนตรี ตราโมท, 2540) ทำนองที่ใช้ ประกอบด้วย ทำนองสวดพื้นพระมาลัย ทำนองสวดพื้นพระอภิธรรม สลับกับลำนอกที่มีการจับเรื่องราวนอกพระคัมภีร์ออกลำนำสำเนียงภาษาต่าง ๆ (กรสรวง ดีนวลพะเนาว์, 2549) การสวดคฤหัสถ์เป็นมหรสพที่ได้รับความนิยมเป็นอย่างสูง โดยในภูมิภาคตะวันออกปรากฏการแสดงที่มีรูปแบบเดียวกันนี้ คือ “รำสวด”

รำสวดเป็นการแสดงพื้นบ้านที่มีความเจริญและแพร่หลายใน 3 จังหวัดของภาคตะวันออก คือ ระยอง จันทบุรี และตราด นิยมแสดงในงานอวมงคล รูปแบบพัฒนามาจากการสวดพระมาลัยและการสวดคฤหัสถ์ โดยปรับปรุงให้มีลักษณะเฉพาะไม่ว่าจะเป็นทำนองสวดพระมาลัย ทำนองลำนอก รูปแบบการแสดง วรรณกรรม การแต่งกาย เครื่องดนตรี พิธีกรรม และความเชื่อ (อนุวัฒน์ บิสสุริ, 2558) จึงเป็นที่มาของการเรียกชื่อเฉพาะท้องถิ่น คือ “รำ” หมายถึง การแสดงและการร่ายรำ และ “สวด” หมายถึง การสวดจำอวดพระภิกษุ รูปแบบการแสดงรำสวดแบ่งออกเป็น 2 ส่วนใหญ่ ๆ คือ การสวดพระมาลัยและการแสดงลำนอก (ปรารถนา มงคลธวัช และ สายสมร งามล้วน, 2547) รำสวด จึงเป็นมหรสพที่มีบทบาทในการสร้างความบันเทิงเพื่อประโลมใจเจ้าภาพและจูงใจผู้ร่วมงานตลอดจน เป็นประเพณีและความเชื่อว่าเป็นการอุทิศบุญกุศลแก่ดวงวิญญาณของผู้วายชนม์ให้ไปสู่สุคติภูมิ

เมื่อประมาณปี พ.ศ. 2522-2525 เป็นช่วงเวลาที่การแสดงรำสวดได้รับความนิยมเฟื่องฟู แต่ด้วยสภาพสังคมการดำเนินชีวิตของชาวภาคตะวันออกมีความเปลี่ยนแปลงไป ส่งผลให้การจัดงานอวมงคลต้องดำเนินไปอย่างกระชับ ตลอดจนความนิยมการแสดงรำสวดที่ลดน้อยลง คณะรำสวดจึงต้องปรับปรุงการแสดงให้สอดคล้องกับความต้องการของสังคม ดังนั้นเนื้อหาสาระโดยเฉพาะอย่างยิ่งการสวดพระมาลัยจึงต้องถูกลดทอนลง ดังที่ นีรนุช นิรุตติศาสตร์ (2551) กล่าวถึงการเปลี่ยนแปลงดังกล่าวว่ามีปัจจัยมาจาก 1) ความรู้เกี่ยวกับหนังสือสวดพระมาลัยน้อยลง 2) การสวดพระมาลัยต้องอาศัยความชำนาญ และ 3) บทสวดเป็นการสั่งสอนเกี่ยวกับบาปบุญคุณโทษ จึงไม่เป็นที่นิยมรำสวดจึงต้องเน้นการแสดงลำนอกที่มีความสนุกสนาน การสวดพระมาลัยจึงถูกรวบรัดให้เหมาะสม

จากการศึกษาข้อมูลด้านเอกสารที่เกี่ยวข้องกับการแสดงรำสวดในภาคตะวันออก จำนวน 7 รายการ ประกอบด้วย ปรารถนา มงคลธวัช และสายสมร งามล้วน (2547) นิฏฐิตา เจริญสุข และคณะ (2551) รณชัย รัตนเศรษฐ (2559) อนุวัฒน์ บิสสุริ (2558) มุกดา การินทร์ (2564) นีรนุช นิรุตติศาสตร์ (2551) พิสุทธิ์ การบุญ (2554) พบว่ายังไม่มีผู้ศึกษาประเด็นที่มุ่งเน้นเกี่ยวกับทำนอง

สวดพระมาลัย รวมไปถึงจากการสำรวจคณะรำสวดในภาคตะวันออกจากข้อมูลปฐมภูมิและทุติยภูมิ พบว่าคณะรำสวด มีจำนวนลดลง กล่าวคือ จังหวัดระยองพบ 5 คณะ ปัจจุบันคงเหลือ 1 คณะ จังหวัดจันทบุรี พบ 9 คณะ ปัจจุบันคงเหลือ 4 คณะ และจังหวัดตราดพบ 6 คณะ ปัจจุบันคงเหลือ 2 คณะ

จากประเด็นการลดทอนสาระของการสวดพระมาลัย การมุ่งศึกษาเกี่ยวกับทำนองสวดพระมาลัย ตลอดจนสถานการณ์ของจำนวนคณะรำสวด ทำให้ผู้วิจัยมีความสนใจการศึกษาทำนองสวดพระมาลัยของการแสดงรำสวดในภาคตะวันออก โดยการคัดเลือกคณะรำสวดที่มีชื่อเสียงและมีเกียรติประวัติ เป็นที่ประจักษ์จังหวัดละ 1 คณะ ประกอบด้วย คณะอรชุน ลูกสุนทรภู่ จังหวัดระยอง คณะวิชัย ราชันย์ จังหวัดจันทบุรี และคณะแม่บุญยิ่ง เจริญวงศ์ จังหวัดตราด ซึ่งมีบุคคลผู้ให้ข้อมูลที่เป็นหลักทางด้านการแสดงรำสวดของแต่ละจังหวัดและสามารถให้ข้อมูลเชิงลึก

การวิจัยในครั้งนี้ผู้วิจัยตระหนักถึงคุณค่าของทำนองสวดพระมาลัยที่กำลังจะสูญหาย โดยมุ่งประเด็นการศึกษา ประกอบด้วย ระเบียบการสวด การรวบรวมทำนอง และการวิเคราะห์ทำนอง ซึ่งจะเป็นข้อมูลที่เกิดประโยชน์ต่อวิชาชีพด้านดุริยางคศิลป์ การศึกษา และการส่งเสริมศิลปวัฒนธรรมภาคตะวันออก เพื่ออนุรักษ์มรดกภูมิปัญญาการแสดงรำสวดให้สามารถดำรงอยู่คู่สังคมอย่างยั่งยืน

วัตถุประสงค์ของการวิจัย

เพื่อศึกษาทำนองสวดพระมาลัยของการแสดงรำสวดในภาคตะวันออก

ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ

การวิจัยนี้เป็นการอนุรักษ์ศิลปะการแสดงพื้นบ้านภาคตะวันออก และเป็นข้อมูลด้านมานุษยวิทยาทางดนตรีที่มีประโยชน์ต่อการศึกษาและต่อยอดเป็นผลงานในลักษณะอื่นได้ในอนาคต

วิธีดำเนินการวิจัย

1. การศึกษาทำนองสวดพระมาลัยของการแสดงรำสวดในภาคตะวันออก ใช้ระเบียบวิธีวิจัยเชิงคุณภาพ

2. ขอบเขตของการศึกษา มุ่งศึกษาเฉพาะทำนองสวดพระมาลัยตามประเด็น ประกอบด้วย ระเบียบการสวด การรวบรวมทำนอง และการวิเคราะห์ทำนอง จากคณะรำสวดที่มีชื่อเสียงและมีเกียรติประวัติเป็นที่ประจักษ์แก่สังคม จังหวัดละ 1 คณะ ประกอบด้วย รำสวดคณะอรชุน ลูกสุนทรภู่ ตำบลกร่ำ อำเภอแกลง จังหวัดระยอง รำสวดคณะวิชัย ราชันย์ ตำบลมะขาม อำเภอมะขาม จังหวัดจันทบุรี และรำสวดคณะแม่บุญยิ่ง เจริญวงศ์ ตำบลเกาะช้าง อำเภอเกาะช้าง จังหวัดตราด

3. การเก็บรวบรวมข้อมูล ผู้วิจัยเก็บรวบรวมข้อมูลด้านเอกสารจากหนังสือ ตำรา งานวิจัย บทความ วิทยานิพนธ์ สื่อสิ่งพิมพ์ และข้อมูลเอกสารในระบบออนไลน์ และการลงพื้นที่ภาคสนามเพื่อสัมภาษณ์และสังเกตบุคคลข้อมูล

4. กลุ่มตัวอย่าง ผู้วิจัยใช้วิธีคัดเลือกผู้ให้ข้อมูลหลักแบบเฉพาะเจาะจง ตามคุณสมบัติที่กำหนด คือ หัวหน้าคณะรำสวด จำนวน 3 คน เพื่อสัมภาษณ์เจาะลึก รวมถึงศิลปินรำสวดคณะละ 2-3 คน ได้มาจากวิธีการสุ่มตัวอย่างแบบลูกโซ่

5. เครื่องมือที่ใช้ในการศึกษา ผู้วิจัยสร้างแบบสัมภาษณ์แบบมีโครงสร้าง โดยกำหนดประเด็นคำถามให้สอดคล้องกับวัตถุประสงค์ รวมถึงการสร้างแบบสังเกต ซึ่งเครื่องมือดังกล่าวมีการตรวจสอบค่าความเที่ยงตรงโดยผู้เชี่ยวชาญที่มีคุณสมบัติตามที่กำหนด จำนวน 3 คน ก่อนนำไปใช้

6. การวิเคราะห์และสังเคราะห์ข้อมูล ประกอบด้วย เอกสาร การสัมภาษณ์ และการสังเกต การวิเคราะห์และการสังเคราะห์ข้อมูลใช้การพรรณนาเชิงวิเคราะห์

7. การนำเสนอข้อมูล จัดทำเอกสารทางวิชาการและการตีพิมพ์เผยแพร่บทความวิจัย

ผลการวิจัย

การศึกษาทำนองสวดพระมาลัยของการแสดงรำสวดในภาคตะวันออกมีประเด็นสำคัญในการศึกษา ประกอบด้วย 1) ระเบียบการสวด 2) การรวบรวมทำนอง และ 3) การวิเคราะห์ทำนอง ซึ่งผู้วิจัยลงพื้นที่ภาคสนามเพื่อสัมภาษณ์บุคคลข้อมูลและสังเกตการแสดงรำสวดของคณะอรชุน ลูกสุนทรภู่ คณะวิชัย ราชันย์ และคณะแม่บุญยิ่ง เจริญวงศ์ ดังมีรายละเอียดของผลการวิจัยที่มาจากการวิเคราะห์และสังเคราะห์ตามประเด็นดังนี้

1. ระเบียบการสวด จากการสัมภาษณ์หัวหน้าคณะรำสวด ประกอบด้วย นายทรงศักดิ์ บรรจงกิจ คณะอรชุน ลูกสุนทรภู่ นายวิชัย เวชโอสถ คณะวิชัย ราชันย์ และนางมณฑา มีลาภเจริญ คณะแม่บุญยิ่ง เจริญวงศ์ รวมถึงการสังเกตการแสดงรำสวดพบว่าระเบียบการสวดพระมาลัยปรากฏในช่วงต้นภายหลังจากพระสวดพระอภิธรรมเสร็จและช่วงท้ายเพื่อจบการแสดง ผู้สวดจะนำคัมภีร์สวดพระมาลัยจากตู้อภิธรรมมาล้อมวงสวดบริเวณหน้าหีบศพ ใช้ผู้สวดเป็นหลัก 4 คน หรือถ้าหากนักแสดงคนอื่นสามารถสวดได้สามารถเพิ่มจำนวนอย่างไม่จำกัด สำหรับคัมภีร์ที่ใช้พบว่าทุกคณะใช้คัมภีร์สวดพระมาลัย ฉบับ ส.ธรรมภักดี เช่นเดียวกันทั้งหมด

ภาพที่ 1 การสวดพระมาลัยของรำสวดคณะอรชุน ลูกสุนทรภู่ รำสวดคณะวิชัย ราชันย์ และรำสวดคณะแม่บุญยิ่ง เจริญวงศ์ (เรียงลำดับจากซ้ายไปขวา)
ที่มา: พงศธร สุธรรม

บุคคลข้อมูลให้ข้อมูลว่าการสวดพระมาลัยในสมัยอดีตนิยมสวดกันยาว ๆ หลายคืน แต่ในปัจจุบันสวดกันไม่เกิน 3 - 4 ทำนอง ซึ่งสอดคล้องกับข้อมูลการสังเกตการสวดพระมาลัยของรำสวดแต่ละคณะ ดังนี้ 1) คณะอรชุน ลูกสุนทรภู่ ช่วงต้นพบ 2 ทำนอง คือ บทนะโมฯ 1 ทำนอง บทประวัติพระมาลัย 1 ทำนอง ช่วงท้ายพบ 1 ทำนอง คือ บทเปรตสั่งพระมาลัย 1 ทำนอง 2) คณะวิชัย ราชันย์ ช่วงต้นพบ 3 ทำนอง คือ บทนะโมฯ 1 ทำนอง บทประวัติพระมาลัย 2 ทำนอง ช่วงท้ายพบ 1 ทำนอง คือ บทเปรตสั่งพระมาลัย 1 ทำนอง และ 3) คณะแม่บุญยิ่ง เจริญวงศ์ ช่วงต้นพบ 2 ทำนอง คือ บทนะโมฯ 1 ทำนอง และบทประวัติพระมาลัย 1 ทำนอง ช่วงท้ายพบ 1 ทำนอง คือ บทเปรตสั่งพระมาลัย 1 ทำนอง

จากข้อมูลข้างต้นแสดงให้เห็นว่าการสวดพระมาลัยมีระเบียบการสวด 2 ช่วง คือ ช่วงต้นเป็นการสวดบทนะโมฯ และบทประวัติพระมาลัย เพื่อเป็นการบูชาพระรัตนไตรและเป็นการบรรยายถึงประวัติพระมาลัย จากนั้นจึงแสดงลำนอกไปจนกระทั่งถึงช่วงท้ายของการแสดงจึงสวดพระมาลัยอีกครั้งเพื่อสวดบทเปรตสั่งพระมาลัย เพื่อเป็นการสอนให้คนตั้งมั่นอยู่ในความดีและเป็นการอุทิศบุญกุศลให้แก่ผู้วายชนม์ รำสวดทุกคณะยังคงรักษาระเบียบการสวด เนื่องจากเป็นความเชื่อของคนในพื้นที่ว่าการสวดพระมาลัยมีความศักดิ์สิทธิ์และเป็นประเพณีการสวดส่งดวงวิญญาณของผู้วายชนม์

2. การรวบรวมทำนอง พบว่าการสวดพระมาลัยของการแสดงรำสวดในภาคตะวันออกมิได้สวดกันตลอดทั้งคัมภีร์ สวดเฉพาะเนื้อหาบางส่วนและมีทำนองสำหรับบทสวดนั้น ๆ ซึ่งมีชื่อเรียกตามคำขึ้นต้นของบทสวด หรือ เรียกตามคำสร้อยของทำนอง หรือ ไม่มีชื่อเรียก ผู้วิจัยสามารถรวบรวมทำนองสวดพระมาลัยของรำสวดทั้ง 3 คณะ ที่ยังคงมีการสืบทอดในปัจจุบันได้ทั้งสิ้น 25 ทำนอง ประกอบด้วย คณะอรชุน ลูกสุนทรภู่ รวบรวมได้ 10 ทำนอง คณะวิชัย ราชันย์ รวบรวมได้ 7 ทำนอง คณะแม่บุญยิ่ง เจริญวงศ์ รวบรวมได้ 8 ทำนอง ดังมีรายละเอียดตามตารางต่อไปนี้

ตารางที่ 1 ทำนองสวดพระมาลัยของรำสวดคณะอรชุน ลูกสุนทรภู่ จังหวัดระยอง

ลำดับ	ทำนองสวด	บทสวดในคัมภีร์สวดพระมาลัย ฉบับ ส. ธรรมภักดี	หมายเหตุ
1	บทนะโมฯ	ตรงกับสัญลักษณ์ ◎ ที่ 3 เป็นบทสวดนะโมฯ	ทำนองหน้านะโม (ชื่อบทสวด)
2	บทประวัติพระมาลัย	ตรงกับสัญลักษณ์ ◎ ที่ 8 - 14 เป็นเนื้อหาเกี่ยวกับประวัติพระมาลัย	ทำนองในกาล (คำขึ้นต้นบทสวด)
3	บทพระมาลัยท่องนรก ทำนองที่ 1	ตรงกับสัญลักษณ์ ◎ ที่ 15 - 20 เป็นเนื้อหาเกี่ยวกับบาปจากการใช้เจ้าไทย และตรงกับสัญลักษณ์ ◎ ที่ 159 - 181 เป็นเนื้อหาเกี่ยวกับบาปจากการปล้นสดม	ทำนองหญิงชาย (คำขึ้นต้นบทสวด)
4	บทพระมาลัยท่องนรก ทำนองที่ 2	ตรงกับสัญลักษณ์ ◎ ที่ 20 - 26 เป็นเนื้อหาเกี่ยวกับบาปจากการใช้เจ้าไทย	ทำนองล่อลวง (คำขึ้นต้นบทสวด)
5	บทพระมาลัยท่องนรก ทำนองที่ 3	ตรงกับสัญลักษณ์ ◎ ที่ 23 - 26 เป็นเนื้อหาเกี่ยวกับบาปจากการใช้เจ้าไทย	ทำนองหม้อเหล็ก (คำขึ้นต้นบทสวด)
6	บทพระมาลัยท่องนรก ทำนองที่ 4	ตรงกับสัญลักษณ์ ◎ ที่ 80 - 95 เป็นเนื้อหาเกี่ยวกับบาปจากการโกงวัดที่นา	ทำนองธรรมนี้ (คำขึ้นต้นบทสวด)
7	บทพระมาลัยท่องนรก ทำนองที่ 5	ตรงกับสัญลักษณ์ ◎ ที่ 96 - 102 เป็นเนื้อหาเกี่ยวกับบาปจากการฆ่าวัว ควายและเนื้อทราย	ทำนองเปรตหนึ่ง (คำขึ้นต้นบทสวด)
8	บทพระมาลัยท่องสวรรค์	ตรงกับสัญลักษณ์ ◎ ที่ 523 - 572 เป็นเนื้อหาเกี่ยวกับพระอินทร์แถลงบุญของบริวารนางฟ้าเบื้องหน้าพระศรีอาริย์	ทำนองนางอันมา (คำขึ้นต้นบทสวด)

ลำดับ	ทำนองสวด	บทสวดในคัมภีร์สวดพระมาลัย ฉบับ ส. ธรรมภักดี	หมายเหตุ
9	บทเปรตสั่งพระมาลัย ทำนองที่ 1	ตรงกับสัญลักษณ์ ◎ ที่ 182 - 190 เป็นเนื้อหาเกี่ยวกับเปรตสั่งเสียพระมาลัย และตรงกับสัญลักษณ์ ◎ ที่ 214 - 222 เป็นเนื้อหาเกี่ยวกับเปรตสั่งเสียพระมาลัย	ทำนองสั่งเปรต
10	บทเปรตสั่งพระมาลัย ทำนองที่ 2	ตรงกับสัญลักษณ์ ◎ ที่ 201 - 213 เป็นเนื้อหาเกี่ยวกับเปรตสั่งเสียพระมาลัย	ทำนองนรกเปตา (คำขึ้นต้นบทสวด)

ที่มา: พงศธร สุธรรม

ตารางที่ 2 ทำนองสวดพระมาลัยของรำสวดคณะวิชัย ราชันย์ จังหวัดจันทบุรี

ลำดับ	ทำนองสวด	บทสวดในคัมภีร์สวดพระมาลัย ฉบับ ส. ธรรมภักดี	หมายเหตุ
1	บทนะโมฯ	ตรงกับสัญลักษณ์ ◎ ที่ 3 เป็นบทสวดนะโมฯ	ไม่มีชื่ออื่น ๆ
2	บทประวัติพระมาลัย ทำนองที่ 1	ตรงกับสัญลักษณ์ ◎ ที่ 8 - 10 เป็นเนื้อหาเกี่ยวกับประวัติพระมาลัย	ทำนองสระเอะสระเอ (สร้อยของทำนอง)
3	บทประวัติพระมาลัย ทำนองที่ 2	ตรงกับสัญลักษณ์ ◎ ที่ 11 - 14 เป็นเนื้อหาเกี่ยวกับประวัติพระมาลัย	ไม่มีชื่ออื่น ๆ
4	บทพระมาลัยท่องนรก ทำนองที่ 1	ตรงกับสัญลักษณ์ ◎ ที่ 15 - 18 เป็นเนื้อหาเกี่ยวกับการเข้าเรื่องพระมาลัยท่องนรก	ไม่มีชื่ออื่น ๆ
5	บทพระมาลัยท่องนรก ทำนองที่ 2	ตรงกับสัญลักษณ์ ◎ ที่ 19 - 21 เป็นเนื้อหาเกี่ยวกับบาปจากการใช้เจ้าไทย	ไม่มีชื่ออื่น ๆ
6	บทพระมาลัยท่องนรก ทำนองที่ 3	ตรงกับสัญลักษณ์ ◎ ที่ 23 - 28 เป็นเนื้อหาเกี่ยวกับบาปจากการใช้เจ้าไทย	ไม่มีชื่ออื่น ๆ
7	บทเปรตสั่งพระมาลัย	ตรงกับสัญลักษณ์ ◎ ที่ 190 - 193 เป็นเนื้อหาเกี่ยวกับเปรตสั่งเสียพระมาลัย	ทำนองสั่งเปรต

ที่มา: พงศธร สุธรรม

ตารางที่ 3 ทำนองสวดพระมาลัยของรำสวดคณะแม่บุญยิ่ง เจริญวงศ์ จังหวัดตราด

ลำดับ	ทำนองสวด	บทสวดในคัมภีร์สวดพระมาลัย ฉบับ ส. ธรรมภักดี	หมายเหตุ
1	บทนะโมฯ	ตรงกับสัญลักษณ์ ◎ ที่ 3 เป็นบทสวดนะโมฯ	ไม่มีชื่ออื่น ๆ
2	บทประวัติพระมาลัย	ตรงกับสัญลักษณ์ ◎ ที่ 2 - 14 เป็นเนื้อหาเกี่ยวกับประวัติพระมาลัย	ทำนองในกาล (คำขึ้นต้นบทสวด)
3	บทพระมาลัยท่องนรก ทำนองที่ 1	ตรงกับสัญลักษณ์ ◎ ที่ 20 - 95 เป็นเนื้อหาเกี่ยวกับบาปจากการโกงวัดที่นา	ทำนองธรรมนี้ (คำขึ้นต้นบทสวด)
4	บทพระมาลัยท่องนรก ทำนองที่ 2	ตรงกับสัญลักษณ์ ◎ ที่ 141 - 157 เป็นเนื้อหาเกี่ยวกับบาปจากการลงผีเท็จ	ทำนองผู้ชื่อแม่มด (คำขึ้นต้นบทสวด)
5	บทพระมาลัยท่องสวรรค์ ทำนองที่ 1	ตรงกับสัญลักษณ์ ◎ ที่ 232 - 241 เป็นเนื้อหาเกี่ยวกับพระมาลัยแจ้งความประสงค์ของการขึ้นมาบนสวรรค์ต่อพระอินทร์	ทำนองท้าวอินทรา (คำขึ้นต้นบทสวด)
6	บทพระมาลัยท่องสวรรค์ ทำนองที่ 2	ตรงกับสัญลักษณ์ ◎ ที่ 523 - 572 เป็นเนื้อหาเกี่ยวกับพระอินทร์แถลงบุญของบริวารนางฟ้าเบื้องหน้าพระศรีอาริย์	ทำนองนางอันมา (คำขึ้นต้นบทสวด)
7	ทำนองสวดบทเปรตสั่งพระมาลัย ทำนองที่ 1	ตรงกับสัญลักษณ์ ◎ ที่ 201 - 213 เป็นเนื้อหาเกี่ยวกับเปรตสั่งเสียพระมาลัย	ทำนองนรกเปตา (คำขึ้นต้นบทสวด)
8	ทำนองสวดบทเปรตสั่งพระมาลัย ทำนองที่ 2	ตรงกับสัญลักษณ์ ◎ ที่ 214 - 222 เป็นเนื้อหาเกี่ยวกับเปรตสั่งเสียพระมาลัย	ทำนองสั่งเปรต

ที่มา: พงศธร สุธรรม

3. การวิเคราะห์ทำนอง การวิเคราะห์ทำนองสวดพระมาลัยของการแสดงรำสวดในภาคตะวันออก ผู้วิจัยใช้ทฤษฎีดุริยางค์ไทยว่าด้วยองค์ประกอบของเพลงไทยและการวิเคราะห์เพลงไทยมากำหนดประเด็น (Selective Approach) ในการวิเคราะห์ ประกอบด้วย 1) ทำนอง ประกอบด้วย 1.1) โครงสร้างและรูปแบบ 1.2) บันไดเสียง 1.3) การเคลื่อนที่ของเสียงและกระสวนทำนอง และ 2) จังหวะ ดังมีรายละเอียดผลการวิเคราะห์ดังนี้

3.1 โครงสร้างและรูปแบบ พบว่าทำนองสวดพระมาลัยของรำสวดทั้ง 3 คณะ มีโครงสร้างของทำนองเป็นทำนองสั้น ๆ อาศัยการเปลี่ยนคำสวดเมื่อขึ้นเที่ยวใหม่ แต่ละทำนองมีจำนวนเที่ยวไม่เท่ากัน ขึ้นอยู่กับความยาวของบทสวด รูปแบบการสวดพบได้ 2 รูปแบบ คือ 1) การสวดพร้อมกันตลอดทั้งทำนอง และ 2) การสวดขึ้นต้นโดยผู้สวดผู้เป็นต้นเสียง แล้วรับโดยผู้สวดคนอื่น ๆ ในลักษณะของการเป็นลูกคู่เช่นนี้ไปทุกเที่ยว นอกจากนั้นยังพบว่าทำนองสวดมีรายละเอียดที่แสดงถึงลีลาอันเป็นลักษณะเฉพาะ ประกอบด้วย การเอื้อนด้วยคำเอื้อนทั่วไป เช่น “เออ” “เอ่อ” “เอย” สลับกับคำเอื้อนเฉพาะ เช่น “ชะ เอ่อ เอย” “ชะโอละเห่” “ชะโอ้งโอย” “เอ๋ยเยอ” ทำนองสร้อย เช่น “หนอดทิงนอย นอละหนอดทิงนอย” คำสร้อย เช่น “ชะแม่นางหงส์เอย” “เหยาว่า” “เจ้าเอย” “แม่หนูเอย” “ละเหวย” การแทรกคำ เช่น “ละติ๊” “เอาละวา” “เฮ้ย” และการซ้ำคำสวด ดังมีรายละเอียดของโครงสร้างและรูปแบบของทำนองสวดพระมาลัยที่พบในรำสวด 3 คณะ ดังนี้

ตารางที่ 4 โครงสร้างและรูปแบบทำนองสวดพระมาลัยของรำสวดคณะอรชุน ลูกสุนทรภู่ จังหวัดระยอง คณะวิชัย ราชันย์ จังหวัดจันทบุรี และคณะแม่บุญยิ่ง เจริญวงศ์ จังหวัดตราด

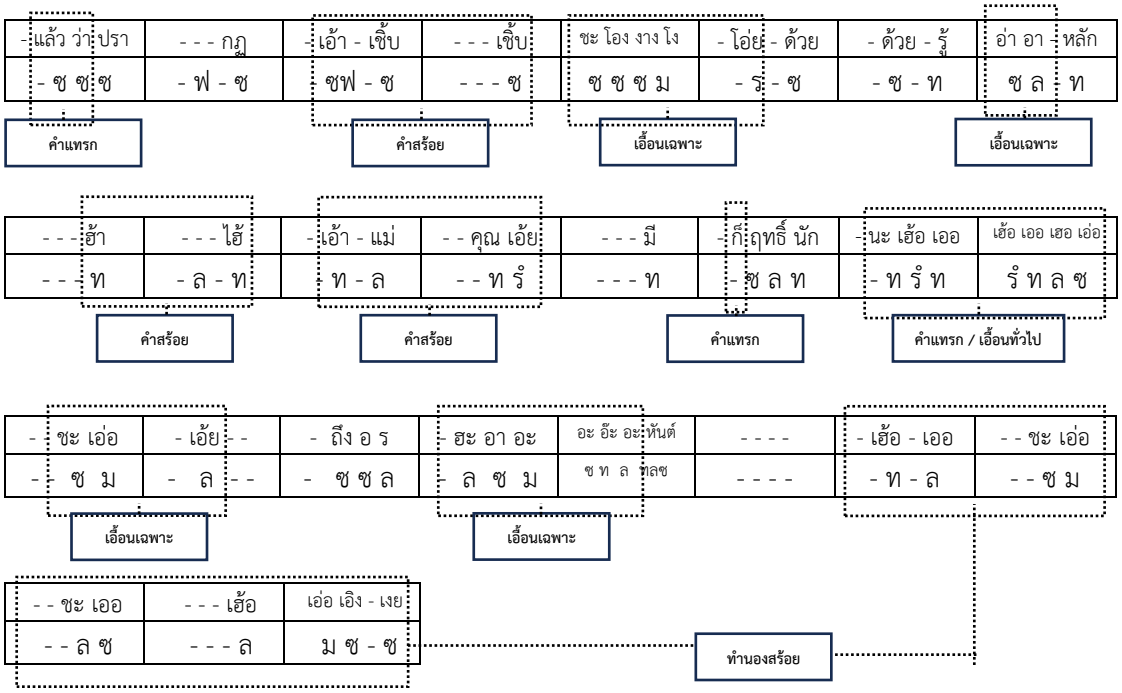
ทำนองสวด	โครงสร้าง	รูปแบบ	ลักษณะเฉพาะ
คณะอรชุน ลูกสุนทรภู่ จังหวัดระยอง			
บทนะโมฯ (ทำนองหน้านะโม)	3 ประโยค กับอีก 6 ห้องเพลง	ร้องพร้อมกัน	เอื้อนทั่วไป, เอื้อนเฉพาะ, เอื้อนแทนเสียงดนตรี, คำสร้อย
บทประวัติพระมาลัย (ทำนองในกาล)	3 ประโยค กับอีก 3 ห้องเพลง	ร้องพร้อมกัน	เอื้อนทั่วไป, เอื้อนเฉพาะ, คำสร้อย, แทรกคำ, ซ้ำคำสวด, ทำนองสร้อย
บทพระมาลัยท่องนรก ทำนองที่ 1 (ทำนองหญิงชาย)	คำสวดสลับกับการเอื้อนยาวและเอื้อนสั้น	ต้นเสียงและลูกคู่	เอื้อนทั่วไป, เอื้อนเฉพาะ, คำสร้อย
บทพระมาลัยท่องนรก ทำนองที่ 2 (ทำนองล่อลวง)	5 ประโยค	ร้องพร้อมกัน	เอื้อนทั่วไป, เอื้อนแทนเสียงดนตรี, คำสร้อย, แทรกคำ
บทพระมาลัยท่องนรก ทำนองที่ 3 (ทำนองหม้อเหล็ก)	4 ประโยค	ร้องพร้อมกัน	เอื้อนทั่วไป, เอื้อนเฉพาะ, คำสร้อย, แทรกคำ
บทพระมาลัยท่องนรก ทำนองที่ 4 (ทำนองธรรมนี้)	คำสวดสลับกับการเอื้อนยาวและเอื้อนสั้น	ต้นเสียงและลูกคู่	เอื้อนทั่วไป, เอื้อนเฉพาะ, คำสร้อย, ทำนองสร้อย
บทพระมาลัยท่องนรก ทำนองที่ 5 (ทำนองเปรตหนึ่ง)	2 ประโยค กับอีก 2 ห้องเพลง	ร้องพร้อมกัน	เอื้อนทั่วไป, ซ้ำคำสวด, คำสร้อย, แทรกคำ
บทพระมาลัยท่องสวรรค์ (ทำนองนางอันมา)	2 ประโยค	ต้นเสียงและลูกคู่	เอื้อนทั่วไป, แทรกคำ
บทเปรตสั่งพระมาลัย ทำนองที่ 1 (ทำนองสั่งเปรต)	คำสวดสลับกับทำนองสร้อย	ต้นเสียงและลูกคู่	ทำนองสร้อย
บทเปรตสั่งพระมาลัย ทำนองที่ 2 (ทำนองนรกเปตา)	3 ประโยค	ต้นเสียงและลูกคู่	เอื้อนทั่วไป, คำสร้อย, ซ้ำคำสวด, แทรกคำ

คณะวิชัย ราชันย์ จังหวัดจันทบุรี			
บทนะโมฯ	4 ประโยค	ร้องพร้อมกัน	เอื้อนทั่วไป, เอื้อนแทนเสียงดนตรี
บทประวัติพระมาลัย ทำนองที่ 1 (ทำนองสระเอะสระเอ)	4 ประโยค กับอีก 7 ห้องเพลง	ร้องพร้อมกัน	เอื้อนทั่วไป, เอื้อนเฉพาะ, ทำนองสร้อย, คำสร้อย, แทรกคำ
บทประวัติพระมาลัย ทำนองที่ 2	3 ประโยค กับอีก 4 ห้องเพลง	ร้องพร้อมกัน	เอื้อนทั่วไป, เอื้อนเฉพาะ, คำสร้อย, ทำนองสร้อย, แทรกคำ
บทพระมาลัยท่องนรก ทำนองที่ 1	4 ประโยค กับอีก 4 ห้องเพลง	ร้องพร้อมกัน	เอื้อนทั่วไป, เอื้อนเฉพาะ, คำสร้อย, สร้อยแทนเสียงดนตรี, แทรกคำ
บทพระมาลัยท่องนรก ทำนองที่ 2	3 ประโยค กับอีก 4 ห้องเพลง	ร้องพร้อมกัน	เอื้อนทั่วไป, ทำนองสร้อย, สร้อยแทนเสียงดนตรี, คำแทรก
บทพระมาลัยท่องนรก ทำนองที่ 3	3 ประโยค	ร้องพร้อมกัน	เอื้อนทั่วไป, เอื้อนแทนเสียงดนตรี, แทรกคำ
บทเปรตสั่งพระมาลัย (ทำนองสั่งเปรต)	คำสวดสลับกับการเอื้อนยาวและเอื้อนสั้น	ต้นเสียงและลูกคู่	เอื้อนทั่วไป, ซ้ำคำสวด

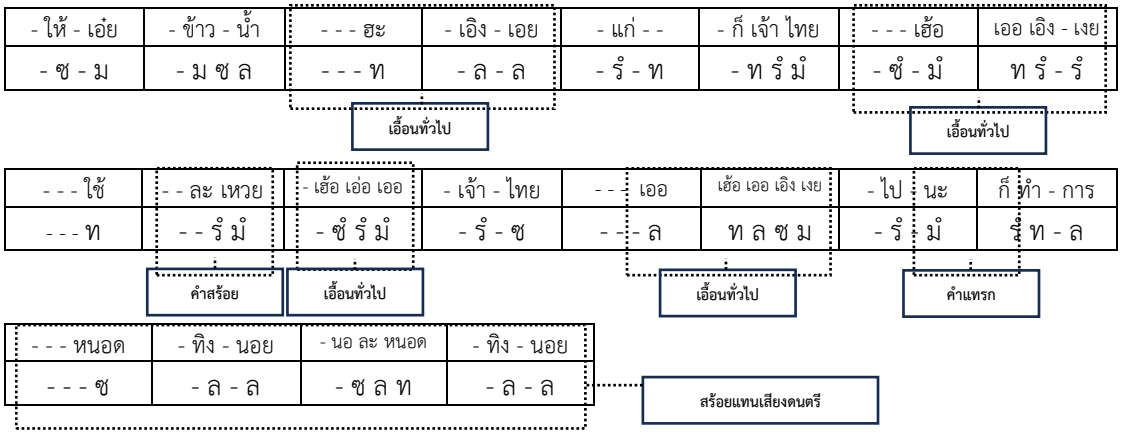
ทำนองสวด	โครงสร้าง	รูปแบบ	ลักษณะเฉพาะ
คณะแม่บุญยิ่ง เจริญวงศ์ จังหวัดตราด			
บทนะโมฯ	3 ประโยค กับอีก 6 ห้องเพลง	ร้องพร้อมกัน	เอื้อนทั่วไป, เอื้อนเฉพาะ, คำสร้อย, เอื้อนแทนเสียงดนตรี
บทประวัติพระมาลัย (ทำนองในกาล)	2 ประโยค กับอีก 6 ห้องเพลง	ร้องพร้อมกัน	เอื้อนทั่วไป, คำสร้อย
บทพระมาลัยท่องนรก ทำนองที่ 1 (ทำนองธรรมนี้)	คำสวดสลับกับการเอื้อนยาวและเอื้อนสั้น	ต้นเสียงและลูกคู่	เอื้อนทั่วไป, เอื้อนเฉพาะ, คำสร้อย, ทำนองสร้อย
บทพระมาลัยท่องนรก ทำนองที่ 2 (ทำนองผู้ชื่อแม่มด)	2 ประโยค กับอีก 4 ห้องเพลง	ร้องพร้อมกัน	เอื้อนทั่วไป, แทรกคำ, คำสร้อย
บทพระมาลัยท่องสวรรค์ ทำนองที่ 1 (ทำนองท้าวอินทรา)	4 ประโยค	ต้นเสียงและลูกคู่	เอื้อนทั่วไป, เอื้อนเฉพาะ, ทำนองสร้อย, แทรกคำ
บทพระมาลัยท่องสวรรค์ ทำนองที่ 2 (ทำนองนางอันมา)	3 ประโยค กับอีก 2 ห้องเพลง	ต้นเสียงและลูกคู่	เอื้อนทั่วไป, เอื้อนเฉพาะ, คำสร้อย, แทรกคำ
บทเปรตสั่งพระมาลัย ทำนองที่ 1 (ทำนองนรกเปตา)	2 ประโยค กับอีก 6 ห้องเพลง	ต้นเสียงและลูกคู่	เอื้อนทั่วไป, คำสร้อย, แทรกคำ
บทเปรตสั่งพระมาลัย ทำนองที่ 2 (ทำนองสั่งเปรต)	คำสวดสลับกับทำนองสร้อย	ต้นเสียงและลูกคู่	เอื้อนเฉพาะ, คำสร้อย, ซ้ำคำสวด

ที่มา: พงศธร สุธรรม

ตัวอย่างที่ 1 โครงสร้างทำนองสวดบทประวัติพระมาลัย หรือ ทำนองในกาล ของรำสวดคณะอรชุน ลูกสุนทรภู่ จังหวัดระยอง



ตัวอย่างที่ 2 โครงสร้างทำนองสวดบทพระมาลัยท่องนรกทำนองที่ 2 ของรำสวดคณะวิชัย ราชันย์ จังหวัดจันทบุรี



ตัวอย่างที่ 3 โครงสร้างทำนองสวดบทพระมาลัยท่องนรกทำนองที่ 2 หรือ ทำนองผู้ชื่อแม่มด ของรำสวดคณะแม่บุญยิ่ง เจริญวงศ์ จังหวัดตราด

- - - -	- ผู้ - ชื่อ	- - ผู้ ชื่อ	ละ แม่ - มด	- เอิง - เงอ	ละ ผู้ - ชื่อ	- - ผู้ ชื่อ	ละ แม่ - มด
- - - -	- ซ - ม	- - ร ม	ล ซ - ล	- ล - ล	ล ซ - ม	- - ร ม	ล ซ - ล
		ซ้ำคำสวด	แทรกคำ	เอื้อนทั่วไป			

- เอา - ผี	- นะ เจ้า เอย	- - - ละ	- น้อง - เอย	เอ่อ เอย - -	ละ เป็น - นาย	- ชะ - เอิง	- - - เอย
- ล - ซท	- ท ซ ล	- - - ท	- ซ - ล	ซ ล - -	ร ำ ท - ท	- ร ำ - ท	- - - ท
	คำสร้อย	คำสร้อย		เอื้อนทั่วไป	แทรกคำ	เอื้อนเฉพาะ	

- ชะ - เออ	ฮะ เออ เอิง เอ่ย	- ได้ - พี่	เอา น้อง - เอย
- ร ำ - ท	ร ำ ท ล ซ	- ซ - ม	ซ ท - ล
เอื้อนเฉพาะ		คำสร้อย	

ตัวอย่างที่ 4 รูปแบบการสวดแบบมีต้นเสียงและลูกคู่ ทำนองสั่งเปรต ของรำสวดคณะอรชุน ลูกสุนทรภู่

เมื่อนั้นบรรดาเปรตอสูรกายนรกทั้งหลายต่าง ๆ ก็ยกมือขึ้นไหว้พระ ➔ มา ➔ โยย	ลัย นะเฮ๊ ➔ โฮย
ต้นเสียง	**ลูกคู่**

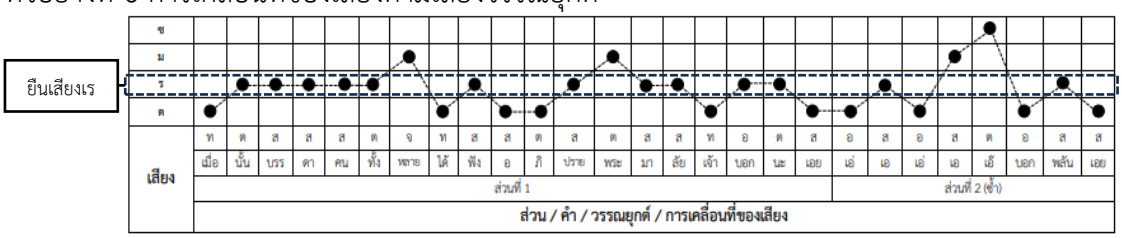
3.2 บันไดเสียง พบว่าบันไดเสียงที่ใช้สวดบทพระมาลัยของการแสดงรำสวด ทั้ง 3 คณะ ขึ้นอยู่กับความถนัดของผู้เป็นต้นเสียง เมื่อเปรียบเทียบกับเสียงของเครื่องดนตรีไทย จะไม่ตรงพอดี ซึ่งพบทั้งหมด 5 บันไดเสียง ประกอบด้วย บันไดเสียงฟา 3 ทำนอง บันไดเสียงซอล 10 ทำนอง บันได เสียงลา 3 ทำนอง บันไดเสียงที 4 ทำนอง และบันไดเสียงโด 3 ทำนอง

3.3 การเคลื่อนที่ของเสียงและกระสวนทำนอง พบประเด็นสำคัญ คือ ทำนองใช้เฉพาะเสียงที่ปรากฏในบันไดเสียงเพียง 5 เสียงเท่านั้น สามารถพบการใช้โน้ตจรได้น้อยมาก มักจะปรากฏเฉพาะลีลาของทำนองเอื้อน หรือ การตวัดหางเสียงไปตามวรรณยุกต์ของคำสวดเท่านั้น ทำนองมีการใช้ช่วงเสียงแคบ ๆ ไม่เกิน 1 ช่วงเสียงครึ่ง จึงส่งผลให้ทำนองต้องอาศัยการเคลื่อนที่ของเสียง ด้วยวิถีขึ้นลงด้วยการย้ำเสียงและการยืนเสียง จนกระทั่งส่งผลไปยังกระสวนทำนองที่มีความยักเยื้อง ด้วยการกระชับพยางค์และลักจังหวะสลับระคนไปกับกระสวนทำนองเรียบ ๆ นอกจากนั้น ยังมีการเคลื่อนที่ของเสียงที่มีการบังคับเสียงให้อยู่เพียง 3 เสียง โดยยืนเสียงใดเสียงหนึ่ง ดังปรากฏในทำนองสวด บทเปรตสั่งพระมาลัยของรำสวดคณะอรชุนลูกสุนทรภู่ และรำสวดคณะแม่บุญยิ่ง เจริญวงศ์

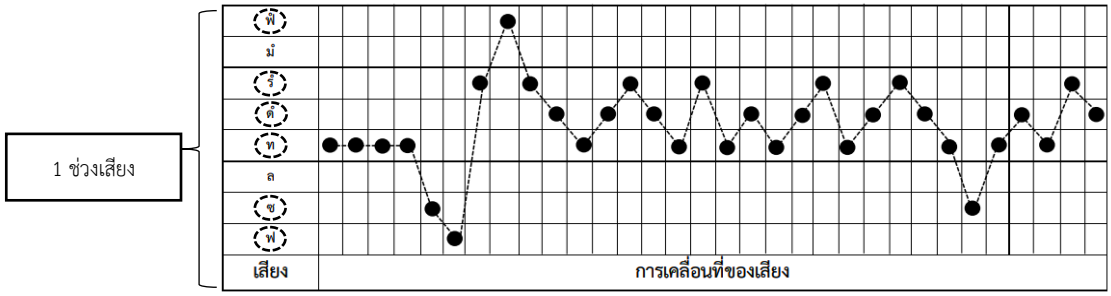
ตัวอย่างที่ 5 การย้ำเสียงมีและเสียงลาเป็นหลัก

- - - -	- ผู้ - ชื่อ	- - ผู้ ชื่อ	ละ แม่ - มด	- เอิง - เงอ	ละ ผู้ - ชื่อ	- - ผู้ ชื่อ	ละ แม่ - มด
- - - -	- ซ - **ม**	- - ร **ม**	ล ซ - **ล**	- **ล** - **ล**	ล ซ - **ม**	- - ร **ม**	ล ซ - **ล**

ตัวอย่างที่ 6 การเคลื่อนที่ของเสียงตามเสียงวรรณยุกต์



ตัวอย่างที่ 7 การใช้เสียงสำคัญไม่เกิน 5 เสียง และการใช้ช่วงเสียงไม่เกิน 1 ช่วงเสียงครึ่ง



3.4 จังหวะ ผู้วิจัยพบประเด็นสำคัญของจังหวะในทำนองที่มีความเกี่ยวข้องกับบทสวดพระมาลัยของคณะรำสวดของทั้ง 3 จังหวัด ดังนี้

3.4.1 จังหวะปกติ เป็นจังหวะที่เคลื่อนที่อย่างสม่ำเสมอ พบทั้งสิ้น 19 ทำนอง

3.4.2 จังหวะพิเศษ เป็นจังหวะที่เคลื่อนที่ไปอย่างสม่ำเสมอ แต่จังหวะตกห่างและแคบสลับกันตลอดทั้งทำนอง พบทั้งสิ้น 2 ทำนอง คือ ทำนองธรรมนี้ ของรำสวดคณะอรชุน ลูกสุนทรภู่ และรำสวดคณะแม่บุญยิ่ง เจริญวงศ์

3.4.3 จังหวะอิสระ เป็นจังหวะที่ผู้สวดสามารถสร้างลีลาได้อย่างอิสระไม่สม่ำเสมอ พบทั้งสิ้น 4 ทำนอง คือ ทำนองหญิงชาย ของรำสวดคณะอรุชุน ลูกสุนทรภู่ และทำนองสั่งเปรตของรำสวดทั้ง 3 คณะ

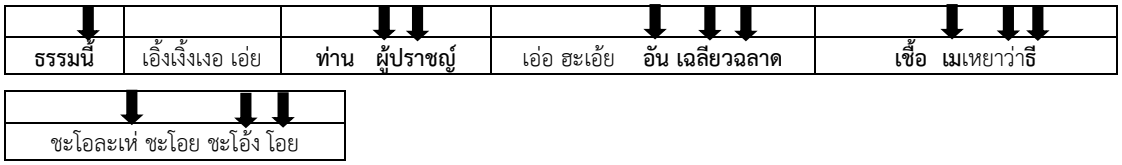
นอกจากนั้นยังพบว่าทำนองสวดพระมาลัยทั้งหมดไม่มีการใช้เครื่องดนตรีประกอบจังหวะ ยกเว้นทำนองสวดบทประวัติพระมาลัย หรือ ทำนองสระเอะสระเอ ทำนองสวดบทพระมาลัยท่องนรก ทำนองที่ 1 และทำนองที่ 2 ของรำสวดคณะวิชัย ราชันย์ เท่านั้นที่ใช้เครื่องดนตรีประกอบจังหวะ คือ กลอง ฉิ่ง กรับ และฉาบ โดยบุคคลข้อมูลกล่าวว่าแต่เดิมไม่มีเครื่องดนตรีบรรเลงประกอบแต่อย่างใด เริ่มนำมาใช้ในระยะหลังมานี้เพื่อเป็นการสร้างสีสันให้มีความคึกครื้นมากยิ่งขึ้น

ตัวอย่างที่ 8 จังหวะอิสระ

หญิง ชาย เอิงเงอ ⟶ เอ่ย	**ทั้ง หลาย** หนะเอิงเอย **ใด**	เอ่ เอ ⟶ นะ เอ่ เอ เอ๊
คำ / เอื้อนสั้น	คำ / เอื้อนสั้น / คำ	เอื้อนยาว

ใจ โลภ เอิง เออ ➔ เอ๋ย ยา **ล้น**	**พ้น ค ณ**	หน่า เอ๊ หย่า **นา**	หนะ เอ๊ เอ
คำ / เอื้อนสั้น / คำ	คำ	เอื้อนสั้น / คำ	เอื้อนสั้น

ตัวอย่างที่ 9 จังหวะพิเศษ



สรุปผลการวิจัย

การศึกษาทำนองสวดพระมาลัยในภาคตะวันออกจากคณะรำสวดที่มีชื่อเสียงของจังหวัดระยอง จันทบุรี และตราด ตามประเด็นที่กำหนด สามารถสรุปผลการวิจัยได้ดังนี้

ระเบียบการสวดพระมาลัยปรากฏในช่วงต้นของการแสดงเป็นการสวดบทนะโมฯ บทประวัติพระมาลัย และบทพระมาลัยท่องนรก และช่วงท้ายของการแสดงเป็นการสวดบทเปรตสั่งพระมาลัย โดยใช้คัมภีร์สวดพระมาลัย ฉบับ ส.ธรรมภักดี ผู้สวดมีตั้งแต่ 4 คนขึ้นไป ทุกคณะยังคงรักษาระเบียบการสวดไว้อย่างมั่นคง เนื่องจากเป็นประเพณีในการสวดส่งดวงวิญญาณของผู้วายชนม์

การรวบรวมทำนองสามารถรวบรวมทำนองที่ยังคงได้รับการสืบทอดได้ทั้งสิ้น 25 ทำนอง การสวดจะสวดเฉพาะเนื้อหาเพียงบางส่วนเท่านั้น บทสวดแต่ละบทมีทำนองเฉพาะ ซึ่งมีชื่อเรียกตามคำขึ้นต้นของบทสวด หรือ เรียกตามคำสร้อยของทำนอง หรือไม่มีชื่อเรียกแต่อย่างใด

การวิเคราะห์ทำนองพบว่าโครงสร้างของทำนองเป็นทำนองสั้น ๆ อาศัยการเปลี่ยนคำสวด มีลักษณะเฉพาะ คือ การเอื้อน ทำนองสร้อย คำสร้อย แทรกคำ และซ้ำคำสวด รูปแบบมีทั้งร้องพร้อมกันและร้องสลับกันระหว่างต้นเสียงกับลูกคู่ บันไดเสียงขึ้นอยู่กับความถนัดของผู้เป็นต้นเสียง ทำนองมีลูกตกและเสียงสำคัญไม่เกิน 5 เสียง มีช่วงเสียงไม่เกิน 1 ช่วงเสียงครึ่ง การเคลื่อนที่ของเสียงจึงมีวิถีขึ้นลงแบบย้ำเสียง ยืนเสียง นอกจากนั้นยังมีการเคลื่อนที่ของเสียงไปตามเสียงวรรณยุกต์ของคำสวดที่มีการบังคับให้อยู่ใน 3 เสียง กระสวนทำนองมีความยักเยื้องจังหวะส่วนใหญ่เป็นจังหวะปกติ จังหวะอิสระและจังหวะพิเศษพบได้บางทำนอง โดยมากการสวดใช้จังหวะสามัญ พบการใช้เครื่องดนตรีประกอบจังหวะเฉพาะจังหวัดจันทบุรีเท่านั้น

อภิปรายผลการวิจัย

การแสดงรำสวดของชาวภาคตะวันออกเป็นการแสดงพื้นบ้านที่สะท้อนให้เห็นถึงภูมิปัญญาทางศิลปะ วิถีชีวิต และกระบวนการทางสังคม สอดคล้องกับณัฐพงศ์ แก้วสุวรรณ์ (2561) ที่กล่าวว่าวัฒนธรรมพื้นบ้านสามารถสะท้อนถึงภูมิปัญญา ความเชื่อ วิถีชีวิต ขนบธรรมเนียม ประเพณี พิธีกรรม และอัตลักษณ์ของผู้คนในท้องถิ่น และสุจริต บัวพิมพ์ (2538) ที่กล่าวถึงความสำคัญของวัฒนธรรมพื้นบ้าน 7 ประการ โดยการสวดพระมาลัยจึงแสดงให้เห็นถึงแก่นแท้ นั่นก็คือ การถ่ายทอดธรรมะของพระพุทธเจ้า ด้วยการสวดดำเนินเรื่องพระมาลัย เพื่อสอนให้คนตั้งมั่นอยู่ในคุณงามความดีเชื่อในบาป - บุญ นรก - สวรรค์ และศาสนาของพระศรีอาริย์ โดยมีแก่นคำสอนที่สำคัญ 3 ประการ คือ ทาน ศีล และภาวนา รวมไปถึงอานิสงส์ของการสวดยังเป็นการอุทิศบุญกุศลแก่ดวงวิญญาณของผู้วายชนม์ให้ไปสู่สุคติภูมิ สอดคล้องกับประการที่ 1) เป็นเครื่องช่วยให้มนุษย์เข้าใจสภาพชีวิต 2) ทำให้รู้จักสภาพชีวิตในท้องถิ่น 3) มีคุณค่าทางศิลปะ และ 4) ทำให้เกิดความภาคภูมิใจในท้องถิ่น

การวิเคราะห์ทำนองสวดพระมาลัยของการแสดงรำสวดในภาคตะวันออก ทำให้ได้เห็นลักษณะเฉพาะของทำนองรำสวดเพิ่มมากขึ้น แตกต่างจากการศึกษาของอนุวัฒน์ บิสสุริ (2558) เรื่อง รำสวดคณะครูสาคร ประจง อำเภอบ้านค่าย จังหวัดระยอง ที่มุ่งนำเสนอผลการวิจัยเฉพาะกระสวนทำนอง ทั้งนี้ผู้วิจัยสามารถสังเคราะห์ลักษณะเฉพาะของทำนองที่มีประเด็นที่มากกว่า คือ 1) ทำนองประกอบด้วย โครงสร้างและรูปแบบ บันไดเสียง การเคลื่อนที่ของเสียง และกระสวนทำนอง และ 2) จังหวะ โดยวิเคราะห์จากทำนอง 25 ทำนอง ซึ่งจะมีส่วนเติมเต็มความก้าวหน้าทางวิชาการของภูมิปัญญาท้องถิ่นภาคตะวันออก

ข้อเสนอแนะ

1. ควรมีการศึกษาเพื่อรวบรวมทำนองสวดพระมาลัยจากคณะรำสวดอื่น ๆ ในภาคตะวันออกหรือในภูมิภาคอื่น ๆ เพื่อให้เกิดองค์ความรู้ที่มากยิ่งขึ้นและเพื่อให้ทำนองสวดพระมาลัยไม่สูญหาย

2. ควรมีการสนับสนุนให้การสวดพระมาลัยบรรจุสู่ระบบการศึกษา อาทิ การเป็นหลักสูตรสถานศึกษา การสร้างเป็นรายวิชา การประกวด เป็นต้น หรือการสร้างสรรค์ผลงานทางศิลปะ

กิตติกรรมประกาศ

ผู้วิจัยขอขอบพระคุณอาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์ คณะกรรมการสอบวิทยานิพนธ์ทุกท่านที่ให้คำปรึกษาและข้อเสนอแนะในการดำเนินการวิจัยจนกระทั่งสำเร็จลุล่วง ตลอดจนสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ที่ให้ทุนสนับสนุนการศึกษาต่อและมอบองค์ความรู้ที่ทำให้ผู้วิจัยสามารถประยุกต์ใช้ในวิชาชีพเพื่อสร้างประโยชน์แก่ประเทศชาติในอนาคต

รายการอ้างอิง

กรสรวง ดีนวลพะเนาว์. (2549). *สวดคฤหัสถ์ : กรณีศึกษาคณะนายหอม ภุมรา ตำบลหนองโสน อำเภอเมือง จังหวัดเพชรบุรี*. [ปริญญานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต ไม่ได้ตีพิมพ์]. มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ.

ณัฐพงศ์ แก้วสุวรรณ์. (2561). *การสร้างสรรค์บทเพลงชุด วิวัฒน์เพลงโคราช.* [วิทยานิพนธ์ปริญญาดุษฎีบัณฑิต, จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย]. Chulalongkorn University Intellectual Repository (CUIR). http://cuir.car.chula.ac.th/handle/123456789/63902.

นิฏฐิตา เจริญสุข, และคณะ. (2551). *การเล่นรำสวดในจังหวัดจันทบุรี กรณีศึกษา คณะนายมงคล มรรคผล ตำบลตะกาดเง้า อำเภอท่าใหม่ จังหวัดจันทบุรี*. [ศิลปนิพนธ์ปริญญาบัณฑิต ไม่ได้ตีพิมพ์]. สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์.

นีรนุช นิรุตติศาสตร์. (2551). *สวดพระมาลัย : กรณีศึกษาคณะนางรำหน้าศพ ตำบลทางเกวียน อำเภอแกลง จังหวัดระยอง* [วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต, มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ]. Integrated Thesis & Research Management System Graduate School Srinakharinwirot University. http://thesis.swu.ac.th/swuthesis/Ethno/Neeranoot_N.pdf.

ปรารถนา มงคลธวัช และ สายสมร งามล้วน. (2547). *การเล่นรำสวดในจังหวัดตราด.* สำนักงานคณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติ กระทรวงวัฒนธรรม.

พิสุทธิ์ การบุญ. (2554). *การศึกษาวิเคราะห์บทไหว้ครูรำสวดจังหวัดจันทบุรี.* มหาวิทยาลัยราชภัฏรำไพพรรณี.

มนตรี ตราโมท. (2540). *การละเล่นไทย.* มติชน.

มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์และการเมือง. (2529). *ประมวลกฎหมายรัชกาลที่ 1 จุลศักราช 1166 พิมพ์ตามฉบับหลวงตรา 3 ดวง เล่ม 3*. เรือนแก้วการพิมพ์.

มุกดา การินทร์. (2564). *พิธีกรรมและความเชื่อในการแสดงรำสวดของคณะอรชุน ลูกสุนทรภู่ จังหวัดระยอง.* [วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต, จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย]. Chulalongkorn University Intellectual Repository (CUIR). https://cuir.car.chula.ac.th/handle/123456789/79381.

มูลนิธิสารานุกรมวัฒนธรรมไทย ธนาคารไทยพาณิชย์. (2542). *สารานุกรมวัฒนธรรมไทย ภาคกลาง.* สยามเพลส แมเนจเม้นท์.

รณชัย รัตนเศรษฐ. (2559). *วัฒนธรรมดนตรีกับวิถีชีวิตในท้องถิ่นภาคตะวันออก: จังหวัดตราดและจังหวัดจันทบุรี*. คณะดนตรีและการแสดง มหาวิทยาลัยบูรพา.

สุจริต บัวพิมพ์. (2538). *มรดกไทย.* พิมพลักษณ์ กรุงเทพฯ : โอเดียนสโตร์.

อนุวัฒน์ บิสสุริ. (2558). *รำสวดคณะครูสาคร ประจง อำเภอบ้านค่าย จังหวัดระยอง.* [วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต, จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย]. Chulalongkorn University Intellectual Repository (CUIR). https://cuir.car.chula.ac.th/handle/123456789/51111.

การศึกษากระบวนการการกำกับการแสดงละครเวทีแนวสุขนาฏกรรมแนวเสียดสี เรื่อง *กาลครั้งหนึ่งพี่ฉันมีแฟน*

THE STUDY OF DIRECTING SATIRIC COMEDY *YOUR SISTER'S HUSBAND*

ปิยนาฏ เลิศบัญชร[1] ดังกมล ณ ป้อมเพชร[2]
Piyanart Lersbanchorn[1] Dangkamon Na Pombejra[2]

บทคัดย่อ

งานวิจัยนี้มีจุดประสงค์เพื่อศึกษาและสังเคราะห์กระบวนการการกำกับการแสดงละครเวทีแนวสุขนาฏกรรมแนวเสียดสีเรื่อง กาลครั้งหนึ่งพี่ฉันมีแฟน หรือ *ยัวร์ซิสเตอร์ฮัสแบนด์* ของ อัลเฟียน ซาร์ท เพื่อสามารถสื่อสารประเด็นเกี่ยวกับการปฏิบัติต่อผู้อื่นอย่างไม่เท่าเทียม และเพื่อศึกษากลวิธีการกำกับการแสดงที่สามารถสื่อสารประเด็นหลักของเรื่อง ที่จากเดิมสะท้อนสังคมวัฒนธรรมมาเลย์สิงคโปร์ มาเป็นการสะท้อนผู้หญิงในสังคมไทยได้

ผู้วิจัยเริ่มจากศึกษาข้อมูล นำมาสร้างเป็นกรอบคิดเพื่อทำการทดลอง ผู้วิจัยพบว่า การทำให้ผู้ชมเข้าใจสารของเรื่องโดยใช้การนำเสนอแบบละครแนวสุขนาฏกรรมแนวเสียดสีนั้น จะต้องทำงานผ่าน 3 องค์ประกอบดังนี้ 1. การทำงานกับนักแสดง 2. การทำงานกับจังหวะบนเวที และ 3. การทำงานกับภาพบนเวที ผลการวิจัยพบว่าเมื่อทำงานผ่านองค์ประกอบทั้งสามอย่างทำให้ผู้วิจัยได้พบแนวทางการกำกับการแสดงละครเวทีเรื่อง *กาลครั้งหนึ่งพี่ฉันมีแฟน* หรือ *Your Sister's Husband* ของ อัลเฟียน ซาร์ท โดยใช้แนวการนำเสนอแบบละครสุขนาฏกรรมแนวเสียดสี ที่สามารถสื่อสารประเด็นเกี่ยวกับการปฏิบัติต่อ 'ผู้อื่น' อย่างไม่เท่าเทียมในความเป็นมนุษย์ และช่วยสื่อสารประเด็นที่จากเดิมสะท้อนสังคมวัฒนธรรมมาเลย์สิงคโปร์ มาเป็นการสะท้อนผู้หญิงในสังคมไทยได้

คำสำคัญ: กำกับการแสดง, ละครแนวสุขนาฏกรรมแนวเสียดสี, หญิงมุสลิมในสิงคโปร์

[1] นิสิตระดับปริญญามหาบัณฑิต ภาควิชาศิลปการละคร คณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย piyanart.le@gmail.com
[1] Master's degree students of the Department of Dramatic Arts, Faculty of Arts, Chulalongkorn University, piyanart.le@gmail.com
[2] อาจารย์ที่ปรึกษาหลัก ผู้ช่วยศาสตราจารย์ คณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย Heisacat@yahoo.com
[2] Advisor, Assistant Professor, Department of Dramatic Arts, Faculty of Arts, Chulalongkorn University, Heisacat@yahoo.com
Receive 05/11/67, Revise 11/12/67, Accept 11/12/67

Abstract

This research aims to study and synthesize the process of directing a dark comedy play, *Once Upon a Time My Sister Had a Husband* (or *Your Sister's Husband*) by Alfian Sa'at, in order to communicate the issue of unequal treatment of others. Additionally, it seeks to explore directorial techniques that can convey the main themes of the play, which originally reflects the Malay-Singaporean cultural society, and adapt it to reflect the experience of women in Thai society.

The researcher began by reviewing relevant materials and developing a conceptual framework for experimentation. The findings indicate that in order to help the audience understand the message of the play through the presentation of dark comedy, three key elements must be addressed: 1) working with actors, 2) working with timing on stage, and 3) working with visuals on stage. The research concluded that by focusing on these three elements, the director was able to successfully adapt *Once Upon a Time My Sister Had a Husband* (or *Your Sister's Husband*) by Alfian Sa'at, using dark comedy to communicate the theme of unequal treatment of 'others' in human society, and to transform the original reflection of the Malay-Singaporean cultural context into a reflection of women's experiences in Thai society.

Keyword: Directing, Satiric comedy theatre, Muslim women in Singapore

1. ความสำคัญของการวิจัย

บทละครเรื่อง *Your sister's husband* ของ อัลเฟียน ซาร์ท (Alfian Sa'at) เป็นละครที่พูดถึงเรื่องการทำร้ายผู้หญิงด้วยกันเองของพี่น้อง 5 คนในสังคมสิงคโปร์มุสลิม ว่าด้วย *มาสลินดาห์* (Maslindah) พี่สาวคนโตที่ดูแตกต่างและแปลกประหลาดในสายตาของน้องสาวทั้งสี่คน เธอหลงรักผู้ชายคนหนึ่งที่ดูไม่น่าเชื่อถือในความเห็นของน้อง ๆ และให้เงินผู้ชายยืมเงินถึงหนึ่งแสนเหรียญหรือประมาณสองล้านบาท น้อง ๆ จึงพยายามทำให้มาสลินดาห์เลิกรักผู้ชายคนนี้ รวมถึงพยายามสอนให้เธอรู้จักความรักที่แท้จริง แต่มาสลินดาห์ไม่เข้าใจว่าทำไมน้อง ๆ ถึงพยายามมาสอนเธอว่าความรักที่แท้จริงเป็นเช่นไรทั้งที่นิยามความรักของแต่ละคนไม่เหมือนกัน และความหวังดีที่คนในครอบครัวมอบให้เธอนั้นใช่ความหวังดีจริงหรือไม่

ในการแสดงต้นฉบับ ที่จัดแสดงที่เอสพลานาด เธียเตอร์ สตูดิโอ (Esplanade Theatre Studio) ประเทศสิงคโปร์ เมื่อวันที่ 18-22 ธันวาคม พ.ศ. 2556 ผู้กำกับการแสดงต้องการเน้นย้ำเรื่องคนที่มีความแตกต่างภายในครอบครัว เปรียบเสมือนแกะดำ เป็นคนที่ทุกคนไม่ยอมรับ จึงใช้นักแสดงผู้ชายในการรับบท มาสลินดาห์ เพื่อเป็นตัวแทนภาพของความต่างจากนักแสดงที่เหลือซึ่งเป็นหญิงทั้งสี่คน รวมถึงความน่ากลัว ให้ความรู้สึกไม่เข้ากัน ความไม่เป็นหนึ่งเดียว และต้องการเสียดสีภาพของผู้ก่อการร้ายที่ชื่อ มาส เซลามัต กาสตารี (Mas Selamat Kastari) ชาวอินโดนีเซียสิงคโปร์ ที่หนี

จากการจับกุมของตำรวจโดยปลอมตัวเป็นผู้หญิง ที่เป็นข่าวที่โด่งดังที่สิงคโปร์ในเวลานั้นด้วย แต่สิ่งที่ผู้วิจัยมองเห็นจากบทละครเรื่องนี้คือ การทำร้ายจิตใจกันในครอบครัว การที่เพศหญิงทำร้ายเพศเดียวกันเอง ซึ่งเป็นสิ่งที่ไม่ควรเกิดขึ้น และเป็นสิ่งที่ผู้วิจัยอยากจะถ่ายทอดความคิดหลักนี้ไปให้ผู้ชมได้ย้อนกลับไปนึกถึงตัวเองว่า ตนได้เคยเผลอทำแบบนี้กับใครหรือไม่ ผู้วิจัยจึงมีความคิดที่จะเปลี่ยนนักแสดงที่รับบทมาสลินดาห์ให้เป็นเพศหญิง เพื่อขับเน้นความคิดที่ว่า ผู้หญิงเราไม่ควรทำร้ายกันเอง และความหวังดีของเราอาจกลายเป็นความประสงค์ร้ายก็ได้ หากเราไม่ได้รับฟังหรือพูดคุยกันมากพอ ยิ่งไปกว่านั้น บทละครเรื่องนี้ถูกเขียนขึ้นภายใต้บริบทของครอบครัวเชื้อสายมุสลิมในประเทศสิงคโปร์ที่อับดุลราห์มัน (Abdul Rahman, 2021) ได้มองว่าประเทศสิงคโปร์เป็นพื้นที่มีความหลากหลาย มีความทับซ้อนทางวัฒนธรรม และที่สำคัญเป็นประเทศที่เจริญแล้ว แต่กลับมีเรื่องของค่านิยมกรอบของสังคมที่มองไม่เห็นที่ถูกกำหนดไว้ว่าผู้หญิงที่ดีควรปฏิบัติตัวแบบใด มีภาพของผู้หญิงในอุดมคติที่ทุกคนต้องปฏิบัติตาม หากไม่เป็นไปตามกรอบนั้น ก็อาจถูกลดทอนคุณค่า แบบที่มาสลินดาห์นั้นได้รับ ทั้งที่ความเป็นจริงแล้วมนุษย์เราทุกคนควรได้รับการปฏิบัติอย่างเท่าเทียมไม่ว่าจะเป็นผู้หญิงที่ตรงตามภาพที่สังคมกำหนดไว้หรือไม่ การใช้บริบทของครอบครัวเชื้อสายมุสลิมจะทำให้ผู้ชมชาวไทยได้รู้สึกว่าเป็นเรื่องไกลตัว รู้สึกสบายใจกับภาพการเสียดสีสังคมชนชาติอื่น แต่แท้ที่จริงแล้ว การทำร้ายกัน การลดทอนคุณค่ากันนั้นมีอยู่ทุกสังคมไม่ใช่แค่เพียงสังคมมุสลิมสิงคโปร์ ผู้ชมจะได้รับสารดังกล่าวโดยที่ไม่ทันรู้ตัว และเนื่องจากละครเรื่องนี้มีส่วนในการพูดถึงเรื่องวัฒนธรรม สังคม และศาสนา ซึ่งเป็นประเด็นที่อ่อนไหว ผู้วิจัยจึงมีที่ปรึกษาเรื่องสังคมวัฒนธรรมมุสลิมมาเลย์ในสิงคโปร์ คือ มาเรีย บินเต้ สุไลมาน (Mariah Binte Sulaiman) เพื่อนของผู้วิจัยที่เป็นหญิงชาวมุสลิมมาเลย์ในสิงคโปร์โดยกำเนิด ไว้คอยให้คำปรึกษาเพื่อไม่ให้การเสียดสีนั้นล้ำเส้นหรือเผลอไปดูหมิ่นวัฒนธรรมของสังคมใด ที่สำคัญผู้วิจัยมีความต้องการนำบทละครเรื่องนี้มากำกับการแสดงเพื่อทดลองว่า หากใช้กระบวนการสร้างสรรค์และนำเสนอละครแนว สุขนาฏกรรมแนวเสียดสี (Satiric Comedy) จะทำให้ผู้ชมได้รับความคิดหลักเรื่องการสร้างความเท่าเทียมกันในความเป็นมนุษย์ได้หรือไม่

2. วัตถุประสงค์

1. เพื่อศึกษากลวิธีการกำกับละครแบบสุขนาฏกรรมแนวเสียดสี ที่สามารถสื่อสารประเด็นเกี่ยวกับการปฏิบัติต่อ 'ผู้อื่น' อย่างไม่ไม่เท่าเทียมในความเป็นมนุษย์

2. เพื่อศึกษากลวิธีการกำกับการแสดงละครแบบสุขนาฏกรรมแนวเสียดสีที่ช่วยสื่อสารประเด็นหลักของเรื่อง ที่จากเดิมสะท้อนสังคมวัฒนธรรมสิงคโปร์มาเลย์ มาเป็นการสะท้อนผู้หญิงในสังคมไทยได้

3. สมมติฐานการวิจัย

กระบวนการการกำกับการแสดงละครเวทีของสิงคโปร์เรื่อง *Your sister's husband* ของอัลเฟียน ซาร์ท โดยใช้แนวการนำเสนอแบบละครแนวสุขนาฏกรรมแนวเสียดสี สามารถเป็นเครื่องมือของผู้กำกับการแสดงในการสื่อสารประเด็นเกี่ยวกับการปฏิบัติต่อ 'ผู้อื่น' อย่างไม่เท่าเทียมในความเป็นมนุษย์

4. การทบทวนวรรณกรรมและแนวคิด

ผู้วิจัยได้ศึกษาลักษณะของละครตลกประเภทเสียดสี กลวิธีการเสียดสี ทฤษฎีการกำกับการแสดง และบริบทของหญิงมาเลย์สิงคโปร์เปรียบเทียบกับบริบทของหญิงไทยเพื่อนำมาวิเคราะห์เป็นกรอบคิดเพื่อหากระบวนการกำกับการแสดงละครเวทีสุขนาฏกรรมแนวเสียดสี

4.1 ลักษณะของละครตลกประเภทเสียดสี และกลวิธีการเสียดสี

ละครตลกประเภทเสียดสี (Satiric Comedy) คือ “ละครตลกที่มุ่งโจมตีข้อบกพร่องและสันดานของมนุษย์โดยทั่วไป มุ่งแก้ไข้สิ่งบกพร่องในตัวมนุษย์และในสังคมด้วยการนำข้อบกพร่องดังกล่าวมาเยาะเย้ยถากถางให้เห็นเป็นเรื่องขบขันและน่าละอาย เพื่อที่ว่าเมื่อผู้ชมได้ดูละครประเภทนี้แล้วจะมองเห็นข้อบกพร่องของตนเอง เกิดความละอายใจ และพยายามปรับปรุงแก้ไขต่อไป” (สดใส พันธุมโกมล, 2562)

การใช้กลวิธีการเสียดสีคือการที่เรากำลังกล่าวถึงบางอย่างด้วยสิ่งหนึ่ง แต่อันที่จริงกำลังหมายถึงอีกสิ่งหนึ่ง ด้วยการใช้น้ำเสียง ภาษากาย การเปรียบเทียบที่ตรงกันข้ามอย่างสิ้นเชิง หรือที่เรียกว่าการเปรียบเทียบเชิงแดกดัน และการใช้คำพูดที่เกินความจริง ยกตัวอย่างเช่น หากเราต้องการใช้น้ำเสียงในการเสียดสี เราอาจพูดกับแม่ค้าขายส้มตำที่ทำอาหารเผ็ดมากให้เราทั้งที่เราบอกไปแล้วว่าไม่ใส่พริกว่า "ทำไมไม่ตำพริกมาทั้งครกเลยล่ะคะ" หรือถ้าเป็นภาษากาย เราอาจบอกว่าแม่ค้าว่า "ไม่เห็นจะเผ็ดเลยค่ะ" ทั้งที่ปากของเธอกำลังแดงและเผ็ดจนน้ำตาไหล เป็นต้น

4.2 กฎของละครคอเมดี (Comedy Rules)

ลินน์ (Lynn, 2011) ได้กล่าวไว้ว่า คอเมดีคือการที่ตัวละครให้ความสำคัญกับบางอย่างมาก ๆ แม้ว่าการกระทำนั้นคนนอกจะมองว่าโง่เง่ามากเพียงใด แต่สำหรับตัวละครนี่คือเป็นเรื่องคอขาดบาดตาย และตัวละครไม่มีทางเลือกอื่นนอกจากทำเรื่องนี้ และถ้าหากจะพูดถึงความตลกความตลกบางทีนั้นอยู่ที่การพยายามปกปิดอะไรบางอย่างของตัวละคร และที่สำคัญคือ คอเมดีขึ้นอยู่กับจังหวะเวลา

4.3 การตีความสำหรับการแสดง

สิ่งสำคัญที่สุดของการเป็นผู้กำกับการแสดงก็คือการตีความสำหรับการแสดง ดังกมล ณ ป้อมเพชร (2562) กล่าวไว้ว่า ผู้กำกับการแสดงต้องวิเคราะห์ศึกษาตัวละคร การกระทำการตัดสินใจ เหตุผลเบื้องหลังการกระทำและผลของการกระทำนั้นส่งผลต่อเรื่องอย่างไร รวมถึงศึกษาว่าละครมีจุดเริ่มต้น พัฒนาปัญหาไปจนถึงจุดวิกฤต จุดสูงสุดและจุดคลี่คลายได้อย่างไร

4.4 ความต้องการและการกระทำ

ดังกมล ณ ป้อมเพชร (2562) กล่าวว่า สองคำนี้เป็นหลักสำคัญที่ทำให้การแสดงมุ่งไปสู่ความคิดหลักของเรื่อง การกระทำคือการกระทำที่มีเป้าหมาย เมื่อตัวละครทำสิ่งนี้กับตัวละครฝ่ายตรงข้ามแล้ว **ต้องการได้อะไรกลับมา ต้องการให้อีกฝ่ายรู้สึกอย่างไรกับเรา**

5. บริบทของผู้หญิงในสังคมมาเลย์สิงคโปร์ เปรียบเทียบกับผู้หญิงในประเทศไทย และการกดทับจากสังคมชายเป็นใหญ่

สำหรับความเป็นมุสลิมในสิงคโปร์นั้น ด้วยสัดส่วนประชากรที่มีชาวจีนเป็นใหญ่ รองลงมาคือชาวอินเดีย และตามด้วยชาวมุสลิม ตามที่หนังสือ *Singapore Malays : Being Ethnic Minority*

and Muslim in a Global City-state ของ ฮัสซิน มูตาลิบ (Hussin Mutalib, 2012) ได้กล่าวไว้ ทำให้ชาวมุสลิมในสิงคโปร์ หรือที่เรียกกันทั่วไปในประเทศสิงคโปร์ว่าชาวมาเลย์รู้สึกว่าตัวเองเป็นคนชายขอบ และได้รับการปฏิบัติอย่างไม่เท่าเทียม ชาวมุสลิมรู้สึกว่าตัวเองต้องพิสูจน์ตัวมากมาย โดยที่ชาวจีนไม่จำเป็นต้องทำอะไรเลย ยิ่งไปกว่านั้น การเป็นผู้หญิงชาวมุสลิมในประเทศสิงคโปร์ยิ่งทำให้พวกเธอรู้สึกถึงความกดทับมากขึ้นไปอีก กล่าวคือ ในคัมภีร์อัลกุรอาน ได้มีข้อปฏิบัติสำหรับผู้หญิงตั้งแต่เกิดจนถึงวาระสุดท้ายของชีวิต หลักสำคัญในการปฏิบัติตัวของผู้หญิงมุสลิมคือ ต้องมีความสำรวม (Modesty) โดยเฉพาะอย่างยิ่งเวลาอยู่นอกบ้าน ไม่ควรแสดงลักษณะท่าทางไม่เหมาะสม รวมถึงการแต่งตัวที่ไม่เปิดเผยเนื้อตัว (เอาเราะห์) และเดิมทีด้วยศาสนาที่มีลักษณะปิตาธิปไตย ผู้หญิงต้องทำตามคำแนะนำของผู้ชายทุกอย่าง ตัวเธอเองก็ถูกกดทับจากในครอบครัวอยู่แล้ว ยิ่งมาอยู่ในประเทศที่มีความหลากหลายทางวัฒนธรรมและมีชาวจีนเป็นใหญ่ จึงเหมือนกับการกดทับซ้ำสองลักษณะเด่นที่เห็นได้ชัดคือการหางาน แม้ในปัจจุบันที่ทำงานหลายแห่งสามารถอนุญาตให้หญิงชาวมุสลิมสวม “ทูดง” (ฮิญาบในภาษามาเลย์) ได้แล้ว แต่ยังมีอีกหลายที่ที่ไม่รับผู้หญิงที่ใส่ทูดงด้วยเหตุผลที่ว่าสร้างความลำบากใจแก่ผู้พบเห็น และหลังจากนั้นพอแต่งงานไปแล้ว จะมีหลักการที่เรียกว่า ตออัต หรือการเชื่อฟังต่อสามี ที่ผู้หญิงชาวมุสลิมต้องทำตามทุกอย่าง ตามคำที่ว่า **الرجال قوامون على النساء** (**ผู้ชายคือผู้พิทักษ์ของผู้หญิง**) คือสามีมีสิทธิ์เหนือกว่าภรรยา จะเห็นได้ว่าผู้หญิงมุสลิมในสิงคโปร์แทบไม่ได้ใช้ชีวิตแบบที่ตนเองต้องการเลย

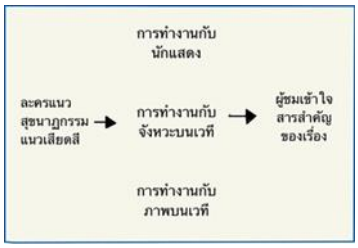
ในขณะที่ประเทศไทยในยุคสมัยปัจจุบัน บทบาทของเพศหญิงได้เปลี่ยนไปในทางที่ดีขึ้นจากในอดีตแต่ยังคงปฏิเสธไม่ได้ว่าสังคมปิตาธิปไตยยังคงหลงเหลืออยู่ในประเทศเรา ค่านิยมดั้งเดิมกำหนดว่า เรื่องภายในบ้านทุกเรื่องเป็นเรื่องของสตรี ส่วนเรื่องนอกบ้านหรือการทำงานนอกบ้านเป็นเรื่องของบุรุษ ทำให้ผู้หญิงไม่มีสิทธิมีเสียงเท่าที่ควร ภาวะการที่ผู้หญิงต้องเชื่อฟังและเคารพสามีของตนนั้นเหมือนกันกับค่านิยมในสังคมมาเลย์สิงคโปร์ คำว่า “ผู้หญิงที่ดี” หรือ “งามพร้อมสมกุลสตรีไทย” คือหญิงไทยจะต้องรักนวลสงวนตัว มีความคล้ายคลึงกับลักษณะของหญิงที่ดีในคัมภีร์อัลกุรอาน

6. วิธีการดำเนินการวิจัย

เนื่องจากงานวิจัยชิ้นนี้เป็นงานวิจัยสร้างสรรค์ประเภท **Practice as Research** ผู้วิจัยเริ่มจากการวิจัยเอกสาร ศึกษาแนวคิดทฤษฎีละครสุขนาฏกรรมโดยเฉพาะแนวเสียดสี กลวิธีการเสียดสีบริบทของหญิงมาเลย์สิงคโปร์เปรียบเทียบกับบริบทของหญิงไทย และทฤษฎีการกำกับการแสดง ประมวลความรู้ที่ได้และนำมาวิเคราะห์เพื่อเป็นกรอบคิดในการทดลองกับนักแสดงและฝ่ายสร้างสรรค์ หลังจากนั้นจึงนำเสนอละครวิจัยต่อสาธารณะชน มีการรวบรวมผลตอบรับจากผู้ชมทั้งการทำแบบสอบถาม การสัมภาษณ์ การเสวนาหลังการแสดง และสรุปผลเป็นรายงานวิจัยพร้อมข้อเสนอแนะ

7. ผลการวิจัย

หลังจากผู้วิจัยได้ทบทวนแนวคิดและทฤษฎีที่เกี่ยวข้อง ผู้วิจัยสังเกตได้ว่าการกำกับการแสดงแนวสุขนาฏกรรมแนวเสียดสี เพื่อนำมาให้ได้ซึ่งสารสำคัญหรือประเด็นของเรื่องและยังสามารถทำให้ผู้ชมรู้สึกถึงความตลกขบขันนั้นต้องทำงานกับสามองค์ประกอบดังนี้



ภาพที่ 1 รูปภาพการใช้การนำเสนอแบบละครสุขนาฏกรรมแนวคอเมดี ต้องทำงานกับสามองค์ประกอบ เพื่อให้ผู้ชมเข้าใจสารสำคัญของเรื่อง
ที่มา: ผู้วิจัย

1. การทำงานกับนักแสดง ผู้วิจัยต้องพานักแสดงสร้างและพัฒนาตัวละคร ตั้งแต่ความต้องการ เป้าหมายในชีวิต ความขัดแย้ง การกระทำหลัก ความต้องการสูงสุด รวมถึงเงื่อนไขตัวละคร เพื่อให้ผู้ชมจะเข้าใจสาระสำคัญของเรื่องได้ผ่านการกระทำของตัวละคร ซึ่งทั้งหมดที่กล่าวมาการสร้างความขบขันที่มาจากการเสียดสี ไม่ว่าจะเป็นวิธีการใช้คำพูดกับน้ำเสียง การใช้คำพูดที่เกินความจริง ฯลฯ ตามทฤษฎีและแนวคิดที่เกี่ยวข้องอันกล่าวถึงด้านบนนั้น ล้วนมาจากตัวละครทั้งสิ้น

2. การทำงานกับจังหวะบนเวที องค์ประกอบสำคัญของการทำให้ผู้ชมรู้สึกตลกขบขันคือจังหวะที่เร็วขึ้นจากปกติ อันมีสาเหตุมาจากความเดือดร้อนของตัวละครจนไม่สามารถนิ่งเฉยอยู่ได้

3. การทำงานกับภาพบนเวที การสร้างภาพบนเวทีไม่ว่าจะเป็นด้านแสง ฉาก น้ำเสียงและบรรยากาศของเรื่อง รวมไปถึงแนวทางการกำกับศิลป์ (Art direction) ทั้งหมด จะช่วยขับเน้นให้ผู้ชมสามารถตีความและเข้าใจสารสำคัญของเรื่องได้

7.1 การทำงานกับนักแสดง

ในการทำงานกับนักแสดง ผู้วิจัยได้แบ่งออกเป็นสามหัวข้อดังนี้คือ

ภาพที่ 2 รูปภาพแสดงการทำงานกับนักแสดง อันประกอบไปด้วยสามหัวข้อหลัก
ที่มา: ผู้วิจัย

7.1.1 การคัดเลือกนักแสดง

มัทนี รัตนิน (2546) กล่าวไว้ว่าเมื่อผู้กำกับการแสดงอ่านบทอย่างละเอียดแล้วอาจเกิดภาพในใจว่าตัวละครแต่ละตัวมีลักษณะอย่างไร

โฮแมนและไรน์ฮาร์ต (Homan และ Rhinehart, 2018) กล่าวว่า ธรรมชาติของนักแสดงเป็นสิ่งสำคัญมาก โดยเฉพาะละครแนวสุขนาฏกรรมเนื่องจากเราต้องการให้ความตลกธรรมชาติโดยไม่ฝืน ลองนึกภาพว่าเราอาจมีเพื่อนที่มีลักษณะการแสดงออกที่ตลกมาก ๆ แม้ว่าภายในใจของเขานั้นไม่ได้รู้สึกอยากทำให้เราหัวเราะเลย ซึ่งนั่นเป็นสิ่งที่ผู้วิจัยมองว่าคือการแก่นของการแสดง

ละครคอเมดีหากเราสามารถคัดเลือกนักแสดงที่มีความตลกโดยธรรมชาติภายในตัวได้ก็จะยิ่งง่ายกับการทำงานมากขึ้น

7.1.2 การทำงานกับภูมิหลังของตัวละคร

การเลือกของตัวละครในจุดแตกหักนี้เองคือการนำไปสู่แนวความคิดหลักของเรื่อง และการจะทำให้นักแสดงเข้าใจถึงความรู้สึกนึกคิดของตัวละคร ผู้กำกับการแสดงจะต้องวิเคราะห์แก่นของตัวละคร อันได้แก่ ความต้องการสูงสุด (Super objective) การกระทำ (Action) ความต้องการ (Objective) แรงจูงใจในการกระทำความต้องการ (Motivation) และเป้าหมายในชีวิต (Goal)

หลังจากนั้นจึงเริ่มทำการซ้อมกับนักแสดงตามลำดับขั้นตอนของการซ้อมละครที่ ดังกมล ณ ป้อมเพชร (2562) ได้กล่าวไว้ อันได้แก่ 1. การพบกันครั้งแรก 2. การอ่านบทพร้อมกันครั้งแรก 3. การซ้อมเพื่อค้นหา (Table work) 4. การซ้อมเจาะเพื่อกำหนดตำแหน่งการเคลื่อนที่และกิจกรรมของตัวละคร 5.การซ้อมเพื่อขัดเกลาและดูเส้นต่อเนื่องของการกระทำ 6.การซ้อมเรียงฉาก (Run-trough) 7. พาเหรดเครื่องแต่งกาย (Costume parade) 8. การซ้อมเทคนิค (Technical rehearsal) 9. การซ้อมใหญ่ (Dress rehearsal)

เมื่อนักแสดงได้เข้าใจแกนของตัวละคร รวมถึงสามารถเทียบเคียงเชื่อมโยงเงื่อนไขตัวละครได้แล้ว รวมถึงเริ่มท่องบทได้ ผู้วิจัยได้ให้นักแสดงได้ใส่ฮิญาบแบบที่ถูกต้องคือมีผ้ารัดผมด้านในหรือที่เรียกว่า "อินเนอร์" รวมถึงการใส่ปลอกแขน ซึ่งสิ่งนี้ทำให้นักแสดงยิ่งสามารถเข้าใจการเป็นหญิงมุสลิมในสิงคโปร์ว่าถูกกดทับเช่นไร ข้อปฏิบัติของหญิงมุสลิมนับเป็นการกดทับทางด้านจิตใจ แต่การใส่ "อินเนอร์" และ "ปลอกแขน" ถือเป็นการกดทับทางร่างกายอย่างแท้จริง

7.1.3 การทำงานรูปแบบ (Style) ของการแสดง

โฮแมนและไรน์ฮาร์ต (Homan & Rhinehart, 2018) ได้ให้คำแนะนำในการแสดงแบบคอเมดีไว้ตัวอย่างเช่น การลองใส่ความเป็นเด็ก (Applied Childishness) การลองใช้การเคลื่อนไหวแบบสัตว์ (Animal Exercise) การลองใช้การแสดงแบบเร็วขึ้นและเสียงดังขึ้น (Try louder or faster) เมื่อลองใส่สิ่งเหล่านี้เข้าไปจะทำให้การแสดงออกของตัวละครมีความตลกขึ้น แต่อย่างไรก็ตามไม่ว่าจะลองใช้สิ่งเหล่านี้ในรูปแบบใด ให้มีเหตุผลมาจากความเดือดร้อน ความคับขันของตัวละคร

7.2 การทำงานกับจังหวะบนเวที

จังหวะเป็นส่วนที่ส่งเสริมให้ผู้ชมรู้สึกตลก สนุกสนานขึ้นมาได้ ตัวอย่างเช่นการแสดงที่มีจังหวะเร็วขึ้นกว่าปกติจะทำให้คนดูรู้สึกตลกขบขัน เช่น การแสดงของนักแสดงตลกผู้เป็นตำนานอย่างชาร์ลี แชปลิน ที่ในผลงานของเขาจะมีจังหวะเร็วขึ้นกว่าปกติเสมอ ผู้กำกับการแสดงจะต้องเลือกกำกับจังหวะ หาการเคลื่อนไหวและการเปลี่ยนแปลงหรือพลวัต (Dynamic) ในแต่ละช่วงให้ถูกกับเรื่องและแนวทางของเรื่อง เป็นอันหนึ่งอันเดียวกัน สามารถดึงดูดใจผู้ชม เหมาะสมกับสไตล์ของเรื่องที่เลือกมา

ในการซ้อม ผู้วิจัยค่อย ๆ ใส่สถานการณ์ความคับขันลงไปโดยใช้การเทียบเคียง และเน้นการโยนสถานการณ์ต่าง ๆ ในช่วงของการด้นสดเพื่อให้นักแสดงจดจำความรู้สึกได้ และนำความคับขันมาใช้กับสถานการณ์ภายในเรื่อง ส่งผลให้ตัวละครเคลื่อนไหวเร็วขึ้น ทำให้จังหวะบนเวทีดูรวดเร็วฉับฉับ อลเวง กลายเป็นความปั่นป่วนจนเกิดเสียงหัวเราะขึ้นมาได้ในที่สุด

7.3 การทำงานกับภาพบนเวที

7.3.1 การทำงานกับภาพบนเวทีในส่วนของผู้กำกับการแสดง

ภาพบนเวทีรวมถึงองค์ประกอบต่าง ๆ ในทุกด้านจะต้องอยู่ภายใต้แนวคิดเดียวกันกับเรื่อง เพื่อส่งเสริมให้ภาพรวมของละครมีความเป็นอันหนึ่งอันเดียวกัน ผู้วิจัยใช้วิธีการค้นหาทิศทางบนเวทีไปพร้อมกันกับนักแสดง โดยให้ลองด้นสดเพื่อให้นักแสดงมีความสบายใจในการเคลื่อนไหวบนเวทีราวกับอยู่ในพื้นที่ในบ้านจริง ๆ ส่วนในฉากที่ผู้กำกับการแสดงต้องการให้ภาพบนเวทีมีความสมดุลหรือต้องการเน้นย้ำภาพบางอย่าง จะใช้วิธีการช่วยกันหาเหตุผลไปกับนักแสดงว่าทำไมตัวละครนี้จึงต้องเคลื่อนไหวไปยังจุดนี้ และต้องมีพฤติกรรมที่ต้องนั่งลงเช่นนี้ เพื่อให้นักแสดงมีความสบายใจและเกิดการแสดงที่เป็นธรรมชาติ

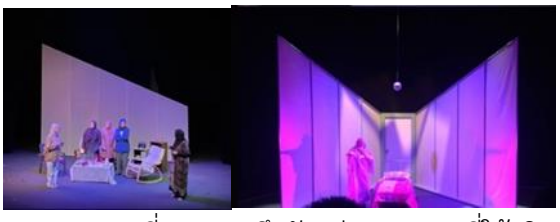
7.3.2 การทำงานกับภาพบนเวทีในส่วนของการทำงานร่วมกับฝ่ายอื่น

ภาพที่ 3 แนวคิดงานออกแบบของผู้กำกับการแสดง
ที่มา: ผู้วิจัย

ผู้วิจัยได้ใช้ภาพนี้เป็นแนวคิดงานออกแบบของผู้กำกับการแสดง (Director's design concept) ในการเป็นสื่อกลางทำงานร่วมกับฝ่ายอื่น โดยผู้วิจัยมองว่าภาพนี้สามารถสื่อสารเรื่องราวในละครเรื่องนี้ได้มากที่สุด กล่าวคือ เมื่อมองภาพนี้ในครั้งแรกให้ความรู้สึกสดใส สีสันสวยงามแต่เมื่อมองลึกลงไปพบว่าอันที่จริงแล้ว ผู้หญิงในเรื่องกำลังโศกเศร้าจากน้ำตาที่กำลังไหล จากบุหรี่ในมือจากริมฝีปากที่แตกระแหง รวมถึงตัวอักษร A star is born ที่เปรียบเสมือนตัวละครหลักในเรื่องอย่างก๊ะมาสที่ต้องการมีตัวตน ต้องการพื้นที่ให้คนยอมรับ ซึ่งเป็นสิ่งที่เธอไม่เคยได้รับ และเมื่อได้คุยกับทีมงานฝ่ายสร้างสรรค์ จึงได้โปสเตอร์เพื่อการประชาสัมพันธ์ รวมถึงการใช้ไฟ และฉากของเรื่องมาดังนี้

ภาพที่ 4 โปสเตอร์ละครเวทีเรื่อง กาลครั้งหนึ่งพี่ฉันมีแฟน
ที่มา: ผู้วิจัย

จะเห็นได้ว่า เมื่อมองภาพนี้ในครั้งแรก ให้ความรู้สึกถึงความอลหม่าน วุ่นวาย มีความสดใส ให้สีสันราวกับเป็นละครตลกเบาสมองทั่วไป แต่อันที่จริงแล้ว ละครเรื่องนี้กล่าวถึงเรื่องราวที่หนักหน่วงกว่านั้น ในด้านของการใช้ไฟในเรื่องก็เช่นกัน ผู้สร้างสรรค์ได้มองภาพตรงกันกับผู้วิจัยคือต้องการใช้ไฟในเรื่องเน้นไปในทางสีสัน เป็นการเน้นใช้โทนสีชมพูเพื่อสื่อถึงความเป็นผู้หญิง ความอ่อนโยน แต่อันที่จริงแล้ว ผู้หญิงในเรื่องนี้ได้ปฏิบัติต่อกันด้วยความอ่อนโยนจริงหรือ นับเป็นการซ่อนความเสียดสีที่เกิดขึ้นภายในเรื่อง รวมถึงการใช้ฉากแบบ Forced perspective ที่เน้นความแปลกประหลาดผิดเพี้ยน ทั้งฉากในห้องนั่งเล่น รวมถึงเมื่อหมุนฉากกลับมาเป็นห้องนอนของก๊ะมาสด้วย



ภาพที่ 5 และ ภาพที่ 6 แสดงถึงตัวอย่างของฉากที่ใช้จริงบนเวที
ที่มา: ผู้วิจัย

อภิปรายผลการวิจัย

จากการจัดแสดงละครเวทีเรื่อง กาลครั้งหนึ่งพี่ฉันมีแฟน (Your sister's husband) ทั้ง 3 รอบการแสดงคือ วันศุกร์ที่ 7 เมษายน รอบ 19.30 น. วันเสาร์ที่ 8 เมษายน รอบ 19.30 น. และวันอาทิตย์ที่ 9 เมษายน รอบ 19.30 น. ผู้วิจัยได้เก็บข้อมูลผลการดำเนินงานโดยประเมินจากกลุ่มผู้ชมตัวอย่าง 100 คน โดยแบ่งเป็นเพศหญิง 48% เพศชาย 40% และเพศอื่น ๆ อีก 12% โดยมีเสวนาหลังการแสดงในรอบวันที่ 8 เมษายน ดำเนินการเสวนาโดย จารุศรี ศุกระจันทร์ และมีผู้ทรงคุณวุฒิ 3 ท่านให้เกียรติมาร่วมเสวนา ได้แก่ นิกร แซ่ตั้ง และ นพพันธ์ บุญใหญ่ ผู้ทรงคุณวุฒิด้านการกำกับการแสดง และ รองศาสตราจารย์ ดร. สุกัญญา สมไพบูลย์ ผู้ทรงคุณวุฒิด้านการแสดง

ภาพที่ 7 บรรยากาศงานเสวนาในวันที่ 8 เมษายน พ.ศ. 2566
ที่มา: ผู้วิจัย

โดยผลจากแบบสอบถามรวมถึงการสัมภาษณ์ของผู้ชมหน้าโรงละคร มีดังนี้

ประเด็นเรื่องการทำร้ายกันของคนในครอบครัว

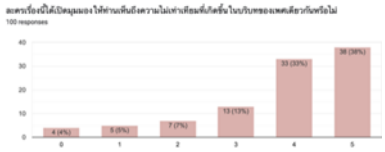
ภาพที่ 8 ภาพแสดงผลจากการตอบคำถามจากผู้ชมเรื่องการทำร้ายกันของคนในครอบครัว
ที่มา: ผู้วิจัย

ผู้ชมร้อยละ 61 มองเห็นการทำร้าย ปฏิบัติตนต่อผู้อื่นอย่างไม่เท่าเทียมในครอบครัวในระดับมากที่สุด ร้อยละ 21 มองเห็นการทำร้าย ปฏิบัติตนต่อผู้อื่นอย่างไม่เท่าเทียมในครอบครัวในระดับมาก โดยมีตัวอย่างข้อคิดเห็นเพิ่มเติมคือ

- “ทำร้าย ณ ที่นี้อาจจะหมายถึงทำร้ายทางร่างกายหรือจิตใจก็เป็นได้ แต่จากการดูละครในครั้งนี้ทำให้รู้เลยว่า เราอาจจะเคยเป็นทั้งผู้กระทำและผู้ถูกกระทำในครอบครัวของเราเอง โดยที่เราไม่ได้ตระหนักถึงผลกระทบของมันมากพอ” (ผู้ชม 1, 2566)

- “สะท้อนบริบทความรุนแรงในครอบครัวได้ชัดเจน เมื่อถึงจุดพีคทุกอย่างแสดงออกมาอย่างรุนแรงเข้ากับประสบการณ์และอารมณ์สะท้อนของผู้ชมเองที่ทำให้รู้สึกเหมือนได้มองภาพตัวเองที่เคยเผชิญกับเหตุการณ์ที่คล้ายคลึงกัน” (ผู้ชม 2, 2566)

ประเด็นเรื่องความไม่เท่าเทียมที่เกิดขึ้นในบริบทของเพศเดียวกัน



ภาพที่ 9 ภาพแสดงผลจากการตอบคำถามจากผู้ชมเรื่องความไม่เท่าเทียมที่เกิดขึ้นในบริบทของเพศเดียวกัน
ที่มา: ผู้วิจัย

ผู้ชมร้อยละ 38 มองเห็นว่าละครเรื่องนี้สะท้อนเรื่องการปฏิบัติตัวอย่างไม่เท่าเทียมกันในเพศเดียวกันในระดับมากที่สุด ผู้ชมร้อยละ 33 มองเห็นว่าละครเรื่องนี้สะท้อนเรื่องการปฏิบัติตัวอย่างไม่เท่าเทียมกันในเพศเดียวกันในระดับมาก โดยมีตัวอย่างข้อคิดเห็นเพิ่มเติมคือ

- "เห็นว่ามีความไม่เท่าเทียมในเพศเดียวกันด้วย มีการกดขี่ และทำให้เป็นชายขอบ เหยียดบทบาทและสถานะทางสังคมผ่านอาชีพ ครอบครัว ความดีงามของการวางตัว" (ผู้ชม 3, 2566)

- "ผู้หญิงกดขี่กันเองน่ากลัวที่สุด" (ผู้ชม 4, 2566)

ประเด็นด้านความไม่เท่าเทียมกันในสังคม

ภาพที่ 10 ภาพแสดงผลจากการตอบคำถามจากผู้ชมเรื่องความไม่เท่าเทียมกันในสังคม
ที่มา: ผู้วิจัย

โดยผู้ชมร้อยละ 49 กล่าวว่าตระหนักรู้ถึงการปฏิบัติตนต่อผู้อื่นอย่างไม่เท่าเทียมในสังคมในระดับมากที่สุด ร้อยละ 29 กล่าวว่าตระหนักรู้ถึงการปฏิบัติตนต่อผู้อื่นอย่างไม่เท่าเทียมในระดับมาก โดยมีตัวอย่างข้อคิดเห็นเพิ่มเติมคือ

- "อยากให้ทุกคนในโลกนี้ นึกถึงจิตใจคนอื่น ก่อนที่จะพูด/ทำอะไร" (ผู้ชม 5, 2566)

เห็นได้ชัดว่า ผู้ชมส่วนใหญ่เข้าใจสารของเรื่องที่ผู้วิจัยต้องการจะสื่อ และยิ่งไปกว่านั้น เมื่อได้สอบถามผู้ทรงคุณวุฒิเกี่ยวกับการใช้วิธีการนำเสนอแบบละครสุขนาฏกรรมแนวเสียดสีว่ามีความถูกต้องเหมาะสมกับประเด็นของเรื่องอย่างไร รองศาสตราจารย์ ดร. สุกัญญา สมไพบูลย์ ให้คำตอบว่า

"ครูมองว่าการใช้ฟอร์มแบบนี้ เป็นอีกหนึ่งวิธีที่จะทำให้ความรู้สึกกระแทกใจมากกว่าเป็นความฉลาดที่เอาความตรงข้ามมาเจอกัน แล้วพอเลือกวิธีนี้ที่มีความเป็นการ์ตูนแบบนี้มันใช่ มันดี" (สุกัญญา สมไพบูลย์, 2566)

นอกเหนือจากแบบสอบถาม ผู้วิจัยได้สอบถามผู้ชมที่หน้าโรงละครเพิ่มเติม พบว่าส่วนใหญ่มีความรู้สึกสะเทือนใจกับการกระทำของตัวละคร ผู้ชมหลายท่านมีความรู้สึกผิดที่ได้หัวเราะก๊ะมาสไปในองก์แรกและเกิดความละอายใจ บางท่านบอกว่าสิ่งเหล่านี้ไม่ได้เกิดเพียงแค่ในสังคมมุสลิมในสังคมไทยเราก็มีเช่นกัน ซึ่งตรงตามที่ผู้วิจัยต้องการให้ผู้ชมรู้สึกและหันกลับไปสะท้อนตนเอง

หากถามถึงเรื่องการแสดงของนักแสดง อันหมายความถึงการทำงานกับนักแสดงว่ามีส่วนช่วยให้ผู้ชมเข้าถึงสารสำคัญของเรื่องอย่างไร รองศาสตราจารย์ ดร. สุกัญญากล่าวว่า วิธีการเลือกให้นักแสดงน้องสาวทั้งสี่คนออกมาเป็นแบบนี้ ยิ่งขับเน้นความดีของก๊ะมาส จนทำให้สะเทือนใจกับสิ่งที่ก๊ะมาสต้องเจอในตอนจบ จนต้องย้อนกลับมาดูตนเอง

"มันเจ็บปวดมากแล้วเราก็ร้องไห้อีกแล้วกับวุ้น" (วรัญญา ผู้รับบท มาสลินดาห์) (สุกัญญา สมไพบูลย์, 2566)

"เหมือนตอนแรกเราโดนหลอกให้รำคาญเขา (ตัวละครมาสลินดาห์) แต่พอตอนจบของเรื่องเราพบว่าเขาน่าสงสารมากเลย" (นพพันธ์ บุญใหญ่, 2566)

จะเห็นได้ว่าการทำงานกับนักแสดงส่งผลให้นักแสดงสามารถเข้าถึงการเป็นตัวละครจนสามารถถ่ายทอดอารมณ์ความรู้สึกของตัวละครออกมาได้ จนทำให้คนดูรู้สึกสงสารและเข้าใจในการกระทำของตัวละคร

ในการทำงานกับจังหวะการแสดงที่ผู้กำกับการแสดงได้เลือกมา ผู้ทรงคุณวุฒิรวมถึงการสอบถามผู้ชมหน้าโรงละครมีความเห็นตรงกันว่ามีความตลก ไม่น่าเบื่อ สามารถดึงผู้ชมให้อยู่กับ

เรื่องได้ ละครสองชั่วโมงแต่พบว่าละครผ่านไปอย่างรวดเร็ว นิกร แซ่ตั้ง มองว่าวิธีนี้เป็นคอเมดีอีกแบบหนึ่งที่น่าสนใจ เพราะตลกมีหลายแบบ และตลกแบบนี้เมื่อดูพร้อมไปกับภาพรวมของเรื่องก็ทำให้เข้าใจทางเลือกที่ผู้กำกับการแสดงเลือกมา และนพพันธ์กล่าวว่า "ผมว่ามันทำงานของมัน มันให้ความ dark แล้วมันก็ตลก แล้วมันก็ Give scene ให้กับความดรามาจนลืมไปเลยว่าตอนแรกเล่น Comedy กันอยู่" (นพพันธ์ บุญใหญ่, 2566)

สำหรับการทำงานกับภาพบนเวที ทั้งผู้ทรงคุณวุฒิและผู้ชมกล่าวตรงกันคือมีความเป็นอันหนึ่งอันเดียวกัน นพพันธ์กล่าวว่า "มีซีนที่ชอบมากน้องสาวสี่คนมาแชร์ว่าความรักคืออะไรจังหวะที่เลือกมาทำให้เราสัมผัสได้ถึงความ 'อะไรวะ' ของน้องสี่คน ยิ่งมองไปที่ฉากข้างหลังยิ่งทำให้รู้สึกว่าคนพวกนี้เป็นอะไรกัน" (นพพันธ์ บุญใหญ่, 2566)

และเมื่อพูดถึงภาพรวมทั้งหมดของเรื่องแล้ว รองศาสตราจารย์ ดร.สุกัญญากล่าวว่า "ครูชอบในขณะที่เราหัวเราะ แล้วน้ำตาเราไหลไปได้ด้วย มันทำให้คอเมดีมันขึ้นมาได้ แล้วมันทำให้นึกถึงชีวิตเราเลย เป็นคอเมดีอีกรูปแบบนึงมันทำให้ครูนึกถึงชีวิตตัวเอง" (สุกัญญา สมไพบูลย์, 2566)

จะเห็นได้ว่าทั้งจากการเสวนา การตอบแบบสอบถามและการสัมภาษณ์ของผู้ชม พบว่าการใช้กระบวนการการกำกับการแสดงละครเวทีของสิงคโปร์เรื่อง Your sister's husband ของอัลเฟียน ซาร์ท โดยใช้แนวการนำเสนอแบบละครแนวสุขนาฏกรรมแนวเสียดสี อันประกอบไปด้วยการทำงานกับสามองค์ประกอบคือ การทำงานกับนักแสดง การทำงานกับจังหวะบนเวที และการทำงานกับภาพบนเวที สามารถเป็นเครื่องมือของผู้กำกับการแสดงในการสื่อสารประเด็นเกี่ยวกับการปฏิบัติต่อ 'ผู้อื่น' อย่างไม่เท่าเทียมในความเป็นมนุษย์ได้จริงตามข้อคิดเห็นทั้งหมดที่กล่าวมา

รายการอ้างอิง

ดังกมล ณ ป้อมเพชร. (2562). บทที่ 4 การกำกับการแสดง. ใน *ปริทัศน์ศิลปการละคร* (พิมพ์ครั้งที่ 5). กรุงเทพฯ: จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, คณะอักษรศาสตร์ ภาควิชาศิลปการละคร.

มัทนี รัตนิน. (2546). *ความรู้เบื้องต้นเกี่ยวกับศิลปะการกำกับการแสดงละคอนเวที*. กรุงเทพฯ: มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์.

สดใส พันธุมโกมล. (2562). บทที่ 2 ประเภทละคร หัวข้อ 2.ละครประเภทตลกขบขันหรือที่เรียกว่าฟาร์ส. ใน *ปริทัศน์ศิลปการละคร* (พิมพ์ครั้งที่ 5). (หน้า 20-28). กรุงเทพฯ: จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, คณะอักษรศาสตร์ ภาควิชาศิลปการละคร.

Abdul Rahman, N. H. B. (2021). *“Apa salahku?” Interrogating social policy problem representations of domestic violence within Singapore's Malay/ Muslimpopulation.* [Master's thesis, Victoria University of Wellington]. deepdyve. https://www.deepdyve.com/lp/unpaywall/apa-salahku-interrogating-social-policy-problem-representations-of-kNS6YHVMyn?articleList=%2Fsearch%3Fquery%3Dmuslim%2Bwomen%2Bsingapore#impressionId=6757a8a0d2340&i_medium=deepdyveSearch&i_campaign=deepdyveAiSearch&i_source=deepdyveSearch.

Homan, S., Rhinehart, B. (2018). *Comedy acting for theatre: the art and craft of performing in comedies*. London: Bloomsbery.

Lynn, J. (2011). *Comedy Rules*. London: Faber and Faber.

Mutalib, H. (2012). *Singapore Malays: Being Ethnic Minority and Muslim in a Global City-stat.* Singapore: NUS Press.

ครูกัญญา โรหิตาจล: นักร้องเพลงไทยจากคลองบางใหญ่สู่กรมศิลปากร
KHRU KANYA ROHITAJOL: A SINGER FROM THE BANG YAI CANAL TO THE FINE ARTS DEPARTMENT

นรพิชญ์ เลื่องลือ[1]
Norapit Leanglue[1]

บทคัดย่อ

บทความนี้มีวัตถุประสงค์เพื่อนำเสนอชีวประวัติและบทบาทของครูกัญญา โรหิตาจล ในฐานะนักร้องคนสำคัญของสำนักดนตรีไทยบ้านครูสกล แก้วเพ็ญกาศ แห่งคลองบางใหญ่ จังหวัดนนทบุรี และคีตศิลปินหญิงคนสำคัญของกลุ่มดุริยางค์ไทย สำนักการสังคีต กรมศิลปากร ทางขับร้องประเภทเพลงเถา และเพลงตับของครูกัญญา โรหิตาจลเป็นทางที่ได้รับการถ่ายทอดจากครูสกล แก้วเพ็ญกาศ และครูองุ่น บัวเอี่ยมเป็นหลัก ในส่วนของทางขับร้องประเภทเพลงสำหรับการแสดงโขนและละครโดยส่วนใหญ่เป็นทางที่ได้รับการถ่ายทอดจากครูสุดาเขียววิจิตร และครูแช่มช้อย ดุริยพันธุ์ ด้วยลักษณะน้ำเสียงอันโดดเด่นเป็นเอกลักษณ์เฉพาะตัว ความรู้ ความสามารถ และประสบการณ์ทำให้ครูกัญญา โรหิตาจลเป็นที่ยอมรับของคนในแวดวงคีตศิลป์ไทยและดนตรีไทยอย่างกว้างขวาง ครูกัญญา โรหิตาจลถือเป็นนักร้องเพลงไทยที่มีบทบาทในการสร้างแรงบันดาลใจให้แก่ผู้ที่ขับร้องเพลงไทยและมีบทบาทในด้านการสืบทอดและพัฒนาองค์ความรู้ทางคีตศิลป์ไทยของกรมศิลปากร ด้วยคุณูปการที่มีต่อวิชาคีตศิลป์ไทย จึงควรค่าแก่การศึกษาและเผยแพร่เพื่อประโยชน์ต่อการศึกษาทางด้านคีตศิลป์ไทยในอนาคต

คำสำคัญ: ครูกัญญา โรหิตาจล, นักร้อง, คลองบางใหญ่, กรมศิลปากร

[1] อาจารย์ประจำสาขาวิชาดนตรีศึกษา คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏเทพสตรี, norapit2556@gmail.com
[1] Lecturer, Department of Music Education, Faculty of Humanities and Social Sciences, Thepsatri Rajabhat University, norapit2556@gmail.com
Receive 04/05/66, Revise 10/05/67, Accept 23/07/67

Abstract

This article presents the biography of Khru Kanya Rohitajol. She was a renowned singer at the Sakon Kaewphenkat Thai Classical Music Office at Bang Yai Canal in Nonthaburi Province. Khru Kanya was a distinguished musician at the Department of Fine Arts Office of Performing Arts Academy of Music. Khru Kanya sang a series of Thai classical songs with Khru Sakon Kaewphenkat and Khru A-ngun Bua-iam. She sang in the Khon stage performance with Khru Suda Khiawwichit and Khru Chaemchoi Duriyaphan. Khru Kanya had a unique, outstanding voice. Her experience and expertise were widely recognized by Thai singers and musicians. She was a Thai singer who inspired Thai other singers. Moreover, she played a key role in helping the Department of Fine Arts preserve and promote Thai classical music. Her contribution to Thai classical music is greatly appreciated and worthy of study.

Keywords: Khru Kanya Rohitajol, Singer, Bang Yai Canal, The Fine Arts Department

บทนำ

คลองบางใหญ่ อำเภอบางใหญ่ จังหวัดนนทบุรี มีความผูกพันและเกี่ยวข้องกับวิถีชีวิตนักดนตรีไทยในจังหวัดนนทบุรีและใกล้เคียงมาเป็นเวลานาน ถือเป็นพื้นที่สำคัญทางประวัติศาสตร์ดนตรีไทย เนื่องจากบริเวณนี้เป็นที่ตั้งของสำนักดนตรีไทยที่มีชื่อเสียงอย่างสำนักดนตรีไทยบ้านครูสกล แก้วเพ็ญกาศ ซึ่งถือเป็นสำนักดนตรีที่สร้างและบ่มเพาะนักร้องเพลงไทย นักดนตรีไทยที่มีชื่อเสียงในวงการดนตรีไทยหลายท่าน อีกทั้งยังเป็นจุดกำเนิดบทเพลงไทยอันทรงคุณค่าอีกหลายเพลง

สำนักดนตรีไทยบ้านครูสกล แก้วเพ็ญกาศ เป็นสำนักดนตรีไทยที่ตั้งอยู่บริเวณริมฝั่งคลองบางใหญ่ จังหวัดนนทบุรี เป็นสำนักดนตรีไทยที่มีชื่อเสียงอย่างกว้างขวางไปทั่วทั้งจังหวัดนนทบุรีและใกล้เคียง ครูสกล แก้วเพ็ญกาศเป็นครูปี่พาทย์ที่หาตัวจับยากคนหนึ่งในยุคนั้น มีความสามารถรอบด้านทั้งในด้านการประพันธ์เพลงไทย การประพันธ์ทางขับร้อง และการขับร้องเพลงไทย เป็นบุคคลที่ได้รับการยอมรับและเป็นที่เคารพของนักดนตรีไทยทั่วไป ลูกศิษย์ของครูสกล แก้วเพ็ญกาศ มีมากมายหลายรุ่นทั้งรุ่นใหญ่รุ่นเล็ก เช่น ครูองุ่น บัวเอี่ยม ครูละมูล เผือกทองคำ ครูสุรเดช กิ่มเปี่ยม ครูทเม็น นุชทรัพย์ ครูมนัส ตาดสุวรรณ ครูสำเนียง มีสาตร์ ครูไสยาสน์ แย้มสุวรรณ ครูสำรวย ดุริยานนท์ และครูกัญญา โรหิตาจล เป็นต้น

ครูกัญญา โรหิตาจล ลูกศิษย์ด้านการขับร้องเพลงไทยของครูสกล แก้วเพ็ญกาศ เป็นนักร้องที่มีเอกลักษณ์ในการขับร้องเฉพาะตัว โดยเฉพาะเรื่องการออกเสียง การปั้นคำอย่างประณีต และการถ่ายทอดอารมณ์เพลง อีกทั้งยังสามารถขับร้องได้ดีกับทุกประเภทวงดนตรี ครูกัญญา โรหิตาจล มีลักษณะน้ำเสียงที่ใส นุ่ม และกังวาน เปี่ยมไปด้วยกำลัง ไม่ว่าจะขับร้องเพลงประเภทใดก็เป็นที่ประทับใจของผู้ฟังเสมอ ครั้งหนึ่งหลังจากที่อาจารย์เจริญใจ สุนทรวาทิน ศิลปินแห่งชาติ ได้มีโอกาสฟังครูกัญญา โรหิตาจลขับร้องก็ได้กล่าวชมว่า *“...เสียงของคุณกัญญา โรหิตาจลนั้น เรียบ นุ่ม สะอาด*

หมดจด เหมือนกับเนื้อแพร...” (พูนพิศ อมาตยกุล, รายการบันทึกเสียงพบครูดนตรีไทย ตอนที่ 56) นอกจากครูสกล แก้วเพ็ญกาศ ครูกัญญา โรหิตาจลยังมีโอกาสได้ศึกษาและสืบทอดองค์ความรู้ทางคีตศิลป์ไทยจากครูที่มีชื่อเสียงอีกหลายท่าน เช่น ครูองุ่น บัวเอี่ยม ครูบุญยงค์ เกตุคง ครูแช่มช้อย ดุริยพันธุ์ ครูสุดา เขียววิจิตร ครูประชิต ขำประเสริฐ ครูสำเนียง ฟักภู่ เป็นต้น ด้วยประสบการณ์และองค์ความรู้ทางด้านคีตศิลป์ไทยที่ได้รับการถ่ายทอดจากครูอาจารย์และสั่งสมมา ครูกัญญา โรหิตาจลจึงเป็นครูและคีตศิลปินท่านหนึ่งที่มีบทบาทในแวดวงคีตศิลป์ไทย ถือเป็นบุคคลที่ทรงคุณค่าและมีคุณูปการต่อวงการคีตศิลป์ไทย นับตั้งแต่วันที่ 5 มีนาคม พ.ศ. 2556 หลังจากที่ครูกัญญา โรหิตาจลถึงแก่กรรม ผลงานการขับร้อง น้ำเสียง ลีลาการขับร้องของครูกัญญา โรหิตาจลยังคงเป็นที่กล่าวขานในฐานะตำนานนักร้องเพลงไทยแห่งคลองบางใหญ่ จังหวัดนนทบุรีและคีตศิลปิน กรมศิลปากร ด้วยเหตุนี้ข้อมูลในบริบทต่าง ๆ ที่เกี่ยวข้องกับครูกัญญา โรหิตาจล จึงควรค่าแก่การศึกษาและเผยแพร่เพื่อประโยชน์ต่อการศึกษาทางด้านคีตศิลป์ไทยในอนาคต

ชีวประวัติครูกัญญา โรหิตาจล

ที่มา: สุภางค์พักตร์ แก้วกระหนก

ครูกัญญา โรหิตาจล หรือกัญญา อบนวล ชื่อเล่น เหน็ง เกิดเมื่อวันที่ 1 สิงหาคม พ.ศ. 2483 เป็นชาวอำเภอบางใหญ่ จังหวัดนนทบุรีโดยกำเนิด สำเร็จการศึกษาระดับชั้นประถมศึกษาปีที่ 4 จากโรงเรียนวัดอินทร์ จังหวัดนนทบุรี เป็นบุตรีของนายหมง อบนวล กับนางเจือ อบนวล (โนรี) มีพี่น้อง 3 คน มีบุตรจำนวน 9 คน เป็นบุตรชาย 5 คน และเป็นบุตรธิดา 4 คน ได้แก่ 1) นายธิติภาคย์ พุกกะณะสุต 2) นางยุพา เต๊ะอ้วน 3) นางยุพิน เต๊ะอ้วน 4) จ.ส.อ.ยงยุทธ เต๊ะอ้วน 5) ส.อ.ชัยยศ เต๊ะอ้วน 6) ส.อ.ไชยชนะ เต๊ะอ้วน 7) นางสุภางค์พักตร์ แก้วกระหนก 8) นายสุรพงศ์ โรหิตาจล 9) พ.จ.อ.วรพร จันทร์ตรง ครูกัญญา โรหิตาจล ถึงแก่กรรมด้วยโรคมะเร็ง เมื่อวันที่ 5 มีนาคม พ.ศ. 2556 สิริอายุ 73 ปี

การเรียนขับร้องเพลงไทยของครูกัญญา โรหิตาจล

ครูกัญญา โรหิตาจล เริ่มเรียนขับร้องเพลงไทยจากครูหมง อบนวล (บิดา) ซึ่งเป็นนักดนตรีไทย สำนักวัดหญ้าไทร สายครูจางวางทั่ว พาทยโกศล เมื่อเรียนได้ระยะหนึ่งครูหมงก็ได้พาไปฝากตัวเป็นลูกศิษย์ครูสกล แก้วเพ็ญกาศ และหลังจากที่มาฝากตัวเป็นศิษย์ครูสกล แก้วเพ็ญกาศแล้วนั้น

ครูกัญญา โรหิตาจลก็ได้เรียนขับร้องเพลงไทยอยู่ในสำนักบ้านครูสกล แก้วเพ็ญกาศสืบมา ครูสกลมีวิธีการถ่ายทอดแบบมุขปาฐะ เพลงที่ต่อส่วนใหญ่จะเป็นประเภทเพลงสามชั้นและเพลงเถา ซึ่งเพลงแรกที่ครูได้ต่อให้ครูกัญญา โรหิตาจล คือ เพลงแขกต่อยหม้อ เพลงโสมส่องแสง ตามลำดับ ดังที่ครูกัญญา โรหิตาจล ได้ให้สัมภาษณ์ไว้ว่า *"เรียนกับพ่อเพลงแรกจะเป็นแขกต่อยหม้อ จะเริ่มจากไม่ค่อยยากก่อน พอได้ก็ต่อโสมส่องแสง เพลงนั้นเพลงนี้มาเรื่อย ต่อเพลงปรบไก่บ้าง ทยอยบ้าง"* (กัญญา โรหิตาจล, การสื่อสารส่วนบุคคล, 26 พฤศจิกายน 2555 อ้างถึงใน วงศ์วสันต์ วสันตสุรีย์, 2555) และครูได้เล่าอีกว่า *"...พ่อก็จะให้ฝึกร้อง จะคอยบอก เทคนิคต่าง ๆ จะบอกแบบปากต่อปาก นอยปากนั่นแหละนะ ว่าเพลงนี้นะ ต้องร้องอย่างนี้นะ พ่อจะบอกไปเลย เวลาต่อเนี่ยจะไม่แน่นอน เวลาว่างพ่อก็จะมาต่อให้"* (กัญญา โรหิตาจล, การสื่อสารส่วนบุคคล, 26 พฤศจิกายน 2555 อ้างถึงใน วงศ์วสันต์ วสันตสุรีย์, 2555) ครูสุภางค์พักตร์ แก้วกระหนก คีตศิลปินอาวุโส กลุ่มดุริยางค์ไทย สำนักการสังคีต กรมศิลปากร บุตรสาวของครูกัญญา โรหิตาจล ได้เล่าถึงประวัติการเรียนขับร้องของครูกัญญา โรหิตาจล ว่า

> *แม่เรียนร้องเพลงตั้งแต่เล็ก ๆ เลย เริ่มเรียนร้องกับพ่อก่อน ชื่อตาหมง จากนั้นถึงจะไปเรียนกับตากล ตอนแรกแม่ก็น่าจะตามพ่อไปก่อน ไปเรียนกับพ่อ ตอนที่พ่อไปสอน จากนั้นถึงให้อยู่เรียนที่บ้านตากล เพราะว่าบ้านใกล้กัน เลยไปฝากบ้านตากล ตอนนั้นน่าจะอายุประมาณ 6-7 ขวบ เด็ก ๆ เลย ไปคลุกคลีอยู่ตั้งแต่เล็ก ๆ ไปเรียนร้องเพลง เรียนตีเครื่อง แม่ก็เรียนที่นั่น แม่ได้เรียนกับครูอุ่นด้วย เพลงที่เรียนจากทางบ้านตากับครูอุ่นก็จะเป็นพวกเพลงเถา เพลงตับเสียมากกว่า หลังจากนั้นแม่ก็มาทำงานที่ กทม. แล้วก็ย้ายไปทำงานที่กรมศิลป์ พอเข้ากรมศิลป์ก็ได้เรียนเพลงโขนเพลงละคร แต่จริง ๆ แล้วก็พอมีพื้นอยู่บ้าง ตอนเข้าไปก็ไปเรียนเพิ่มเติมต่อยอดกับครูสุดา เขียววิจิตร ครูแช่มช้อย...* (สุภางค์พักตร์ แก้วกระหนก, การสื่อสารส่วนบุคคล, 23 มกราคม 2566)

ครูนิรมล นุชทรัพย์ อดีตคีตศิลป์อาวุโส กลุ่มดุริยางค์ไทย สำนักการสังคีต นักร้องคนสำคัญของสำนักบ้านครูสกล แก้วเพ็ญกาศ ได้กล่าวถึงการเรียนขับร้องเพลงไทยของครูกัญญา โรหิตาจล ว่า

> *...พี่กัญญาเริ่มเรียนร้องกับพ่อก่อนถึงจะมาเรียนกับปู่กล จากนั้นก็เรียนกับครูอุ่น บัวเอี่ยม สองท่านนี้เป็นหลัก พอไปทำงานที่เทศบาลกรุงเทพฯ ก็ได้เรียนกับครูบุญยงค์ด้วย หลังจากอยู่ที่ กทม.พักหนึ่ง ก็ได้ย้ายมาทำงานที่กรมศิลปากร พี่กัญญาก็ได้เรียนเพลงโขนเพลงละครกับครูเชื่อม สุดา เขียววิจิตร ครูแช่มช้อย ดุริยพันธุ์ พี่กัญญาไม่ได้มาจากสายวิทยาลัยนาฏศิลป ก็เลยไม่ได้เรียนกับครูท่านอื่น ๆ ที่สอนอยู่ในวิทยาลัย* (นิรมล นุชทรัพย์, การสื่อสารส่วนบุคคล, 9 กุมภาพันธ์ 2566)

จากข้อมูลข้างต้นปรากฏชื่อของครูอุ่น บัวเอี่ยม ลูกศิษย์คนสำคัญของครูสกล แก้วเพ็ญกาศ และลูกศิษย์สายสำนักบ้านบาตรของหลวงประดิษฐ์ไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) เป็นครูสอนขับร้องเพลงไทย คนสำคัญของครูกัญญา โรหิตาจล ความสัมพันธ์ระหว่างครูอุ่น บัวเอี่ยมกับครูกัญญา โรหิตาจล

เปรียบเสมือนผู้ที่เป็นทั้งน้า ครู และพี่น้องร่วมสำนักที่ได้เรียนวิชาการขับร้องเพลงไทยจากครูสกล แก้วเพ็ญกาศ ครูกัญญา โรหิตาจล มีโอกาสได้เริ่มเรียนร้องเพลงกับครูอุ่น บัวเอี่ยม ขณะอายุประมาณ 15 ปี จากข้อมูลในอนุสรณ์งานพระราชทานเพลิงศพครูอุ่น บัวเอี่ยม ปรากฏข้อมูลของครูกัญญา โรหิตาจล ในทำเนียบประวัติของลูกศิษย์บ้านครูอุ่น บัวเอี่ยม ว่า

> *อาจารย์กัญญา โรหิตาจล (เหนง) เริ่มเป็นลูกศิษย์เรียนขับร้องเพลงไทยกับคุณครูอุ่น เมื่อ อายุประมาณ 15-16 ปี (ราวปี พ.ศ. 2498) โดยไปเรียนแบบกินนอนอยู่ที่บ้านคุณครูหลายปีก่อนที่จะเข้าทำงานที่กรมศิลปากร โดยอาจารย์กัญญาเรียกคุณครูอุ่นว่า "น้าหุ่น" ศึกษาทางขับร้องหลายเพลงด้วยกัน เช่น เพลงบุหลัน เถา เป็นต้น* (หนังสืออนุสรณ์งานพระราชทานเพลิงศพครูอุ่น บัวเอี่ยม, 2556)

นอกจากครูอุ่น บัวเอี่ยมแล้ว ครูกัญญา โรหิตาจลได้ศึกษาด้านขับร้องเพลงไทยกับครูอีกหลายท่าน เช่น คุณหญิงไพฑูรย์ กิตติวรรณ ครูแช่มช้อย ดุริยพันธุ์ ครูอุ่น บัวเอี่ยม ครูประชิต ขำประเสริฐ ครูสำเนียง ฟักภู่ เป็นต้น (วงศ์วสันต์ วสันตสุรีย์, 2555)

จากข้อมูลข้างต้นสามารถสรุปได้ว่า ครูกัญญา โรหิตาจล สำเร็จการศึกษาจากโรงเรียนสายสามัญ มิได้เรียนหรือสืบทอดองค์ความรู้จากครูท่านใดในวิทยาลัยนาฏศิลป หากแต่เส้นทางของครูกัญญา โรหิตาจลนั้นได้เริ่มจากการเรียนขับร้องเพลงไทยกับครูหมงผู้เป็นบิดา จากนั้นจึงมาฝากตัวเป็นศิษย์ของครูสกล แก้วเพ็ญกาศ และครูอุ่น บัวเอี่ยม ตามลำดับ ตลอดระยะเวลาที่พำนักอาศัยอยู่ที่บ้านบางใหญ่ก็ได้เรียนกับครูทั้งสองท่านเป็นหลัก ต่อมาหลังจากที่ครูกัญญา โรหิตาจล ได้เข้ามาทำงานที่วงดนตรีไทยเทศบาลกรุงเทพมหานคร หรือกองการสังคีต กรุงเทพมหานคร ในขณะนั้นก็ได้มีโอกาสเรียนขับร้องกับครูบุญยงค์ เกตุคง และเมื่อย้ายมาทำงานที่กรมศิลปากร ก็มีโอกาสได้เรียนร้องเพลงโขนเพลงละครเพิ่มเติมจากครูสุดา เขียววิจิตร ครูแช่มช้อย ดุริยพันธุ์ นอกจากนี้ครูกัญญา โรหิตาจล ยังได้เรียนกับครูขับร้องอีกหลายท่าน เช่น คุณหญิงไพฑูรย์ กิตติวรรณ ครูประชิต ขำประเสริฐ ครูสำเนียง ฟักภู่ เป็นต้น

ชีวิตการทำงานของครูกัญญา โรหิตาจล

ครูกัญญา โรหิตาจล เป็นนักร้องประจำวงปี่พาทย์ของครูสกล แก้วเพ็ญกาศ ด้วยความสามารถปฏิภาณไหวพริบ ความจำที่แม่นยำ และน้ำเสียงที่ไพเราะเป็นเอกลักษณ์ ผนวกกับความรักและความเมตตาเสมือนลูก ครูสกล แก้วเพ็ญกาศจึงได้ฝากครูกัญญา โรหิตาจลเข้าทำงานที่วงดนตรีไทยเทศบาลกรุงเทพมหานคร (กองการสังคีต กรุงเทพมหานคร) กับครูบุญยงค์ เกตุคง และหลังจากนั้นราวปี พ.ศ. 2512 ครูกัญญา โรหิตาจล ก็ได้ย้ายไปปฏิบัติหน้าที่คีตศิลปิน ประจำกองการสังคีต กรมศิลปากร (กลุ่มดุริยางค์ไทย สำนักการสังคีต) โดยการชักชวนของครูเสรี หวังในธรรม ศิลปินแห่งชาติ ดังที่ ครูสุภางค์พักตร์ แก้วกระหนก ได้ให้สัมภาษณ์ถึงการทำงานของครูกัญญา โรหิตาจล ว่า

> *...ตอนแรกแม่ยังไม่ได้เป็นนักร้อง แม่ห่างจากการร้องเพลงไปพักหนึ่ง แม่ไปทำงานอย่างอื่นที่ไม่เกี่ยวกับดนตรี แต่ทำไปสักพักแม่เขาก็คิดถึงการร้องเพลง แม่ก็กลับบ้านมาร้องเพลงที่บ้านตากล ตากลก็ฝากงานให้แม่ที่ กทม. แม่เข้ามาทำงาน ที่วงเทศบาลกรุงเทพฯ ราวปี 07-08 หลังจากนั้นก็ย้ายไปอยู่*

แผนกที่ไปอยู่แผนกก็เพราะว่าตอนนั้นเจอพ่อเส ครูเสรี หวังในธรรม กำลังหานักร้องมาประจำที่กรมศิลป์ พ่อเสก็ชวนมา พ่อเสก็เลยให้แม่มาสอบที่แผนก แม่ก็ทำงานอยู่ที่แผนกจนเกษียณ หลังจากเกษียณแล้วก็ยังทำงานอยู่แผนกเป็นผู้เชี่ยวชาญทางด้านคีตศิลป์ไทยของกลุ่มดุริยางค์ไทยจนวาระสุดท้ายของชีวิตแม่... (สุภางค์พักตร์ แก้วกระหนก, การสื่อสารส่วนบุคคล, 23 มกราคม 2566)

นอกจากนี้ ศาสตราจารย์นายแพทย์พูนพิศ อมาตยกุล ได้บรรยายไว้ในรายการบันทึกเสียงพบครูดนตรีไทย ตอนที่ 56 ประวัติและผลงานของนักร้องกรมศิลปากรคุณกัญญา โรหิตาจล ว่า

...คุณกัญญา โรหิตาจล เป็นนักร้องซึ่งแต่เดิมนี้เคยสังกัดอยู่ที่วงดนตรีของ กทม. หรือของเทศบาลนครกรุงเทพมาก่อน เป็นลูกศิษย์คนหนึ่งของครูบุญยงค์ เกตุคง ในกลุ่มนั้นก็มีนักร้องสาว ๆ อยู่ด้วยกันหลายคน รุ่นนั้นก็มีคุณบุญชู ทองเชื้อ คุณกัญญา โรหิตาจล คุณอนงค์ ศรีไทยพันธ์ คุณบุหงา จรัสเพชร มาวันหนึ่งจากการที่ได้เชิญวงของเทศบาลมาเล่นในสังคีตศาลาก็ดี หรือจากการที่เชิญมาเล่นในรายการบนเวทีของกรมศิลปากรก็ดี ทำให้คุณเสรี หวังในธรรม มีสนใจเป็นอย่างยิ่งที่จะสรรหานักร้องเสียงดี ๆ สักคนหนึ่งเข้ามาประจำกรม ซึ่งตอนนั้นก็มีนักร้องสองสามท่านกำลังเกษียณอายุไป ก็มีเช่น คุณครูสุดา เขียววิจิตร และครูแช่มช้อย ดุริยพันธุ์ เป็นต้น คุณกัญญา โรหิตาจลนั้นได้เข้ามาอยู่ในกองการสังคีต กรมศิลปากร ถ้าผมจำไม่ผิดก็คงจะประมาณปี 2512 ในตอนนั้นเมื่อเข้ามาใหม่ ๆ ก็ยังร้องเพลงแบบร้องหมู่อยู่ เพราะว่าคุณกัญญานั้นถนัดในการร้องเพลงเถาและเพลงประเภทร้องประกอบวงดนตรีมาก่อน เมื่อมาร้องกับกรมศิลปากร ก็จำเป็นที่จะต้องร้องเพลงประกอบการแสดง (พูนพิศ อมาตยกุล, รายการบันทึกเสียงพบครูดนตรีไทย ตอนที่ 56)

จากข้อมูลข้างต้นสรุปได้ว่า ครูกัญญา โรหิตาจล ได้เข้ามาเป็นนักร้องและทำงานที่วงดนตรีไทยเทศบาลกรุงเทพมหานคร ราวปี พ.ศ. 2507-2508 หลังจากทำงานที่วงดนตรีไทยเทศบาลกรุงเทพมหานครได้ประมาณ 4-5 ปี กระทั่ง พ.ศ. 2512 ครูกัญญา โรหิตาจล ได้สอบเข้ารับราชการที่กองการสังคีต กรมศิลปากรหรือกลุ่มดุริยางค์ไทย สักนักการสังคีตปัจจุบัน ตามคำชวนของครูเสรี หวังในธรรม ครูกัญญา โรหิตาจลได้ปฏิบัติหน้าที่คีตศิลปินไทยด้วยความรักและศรัทธาในอาชีพนี้เสมอมา เป็นที่รักและเคารพของเหล่านักดนตรีไทยทุกคนในสำนักการสังคีต กรมศิลปากร ตลอดจนนักดนตรีไทยทั่วไป

ทางขับร้องของครูกัญญา โรหิตาจล

ทางขับร้องของครูกัญญา โรหิตาจล ที่ใช้ขับร้องและถ่ายทอดให้แก่ลูกของครู ลูกศิษย์ และสืบทอดมาถึงหลานศิษย์ เป็นทางที่ได้รับการถ่ายทอดจากครูสกล แก้วเพ็ญกาศและครูอุ่น บัวเอี่ยม เป็นหลัก โดยเฉพาะทางขับร้องประเภทเพลงเถาและเพลงตับ ครูนิรมล นุชทรัพย์ กล่าวว่า *“...ทางร้องเพลงเถา เพลงสามชั้น ที่พี่กัญญาร้องส่วนใหญ่เป็นทางของที่บ้านปู่หรือทางที่เรียนกับครูอุ่นสองทางนี้*

เป็นหลัก ทางร้องจะไม่เหมือนกับที่ได้ยินกันทั่วไป เพราะพี่กัญญาไม่ได้เรียนมาจากสายวิทยาลัยนาฏศิลป ไม่เคยเรียนที่วิทยาลัยนาฏศิลป” (นิรมล นุชทรัพย์, การสื่อสารส่วนบุคคล, 9 กุมภาพันธ์ 2566) ครูกัญญา โรหิตาจลเป็นหนึ่งในคีตศิลปินเพียงไม่กี่คนของกรมศิลปากรที่สืบทอดทางขับร้องจากสายวิทยาลัยนาฏศิลป ด้วยเหตุว่ามิได้เข้ารับการศึกษาจากวิทยาลัยนาฏศิลป แต่เมื่อเข้ารับราชการที่กรมศิลปากร ครูกัญญา โรหิตาจลได้เพิ่มเติมองค์ความรู้ทางคีตศิลป์ไทยตามแนวทางและแบบแผนของกรมศิลปากรจากครูหลายท่าน ดังที่ ครูสุภางค์พักตร์ แก้วกระหนก กล่าวว่า *“...พอเข้ากรมศิลป์ก็ได้เรียนเพลงโขนเพลงละคร แต่จริง ๆ แล้วก็พอมีพื้นอยู่บ้าง ตอนเข้าไปก็ไปเรียนเพิ่มเติมต่อยอดกับครูสุดา เขียววิจิตร ครูแช่มช้อย...”* (สุภางค์พักตร์ แก้วกระหนก, การสื่อสารส่วนบุคคล, 23 มกราคม 2566)

หากพิจารณาจากข้อมูลสัมภาษณ์ที่เกี่ยวข้องกับที่มาทางขับร้องของครูกัญญา โรหิตาจล สามารถสรุปได้ว่า ทางขับร้องประเภทเพลงสามชั้น เพลงเถา เพลงทยอย เพลงตับ ครูกัญญา โรหิตาจล ได้รับการถ่ายทอดมาจากครูสกล แก้วเพ็ญกาศ ครูอุ่น บัวเอี่ยม เป็นหลัก และทางร้องบางประเภทเพลงก็ได้มาจากการเรียนเพิ่มเติมกับครูบุญยงค์ เกตุคง ครูประชิต ขำประเสริฐ ครูสำเนียง ฟักภู่ และคุณหญิงไพฑูรย์ กิตติวรรณ เป็นต้น ส่วนทางขับร้องเพลงสำหรับการแสดงโขนละครได้รับการถ่ายทอดมาจากครูสุดา เขียววิจิตร ครูแช่มช้อย ดุริยพันธุ์ เป็นหลัก

จากการวิเคราะห์ข้อมูลการสัมภาษณ์ การศึกษาจากไฟล์เสียงและวิดีโอการขับร้องเพลงไทยประเภทต่าง ๆ ของครูกัญญา โรหิตาจล เช่น เพลงเกร็ดทั่วไป เพลงสามชั้น เพลงเถา เพลงสำหรับการแสดงโขนละคร เป็นต้น พบว่ากลวิธีการขับร้องที่นิยมใช้ขับร้องและได้มีถ่ายทอดสู่คีตศิลปินกลุ่มดุริยางค์ไทย สำนักการสังคีตและลูกศิษย์ของครูกัญญา โรหิตาจล สามารถสรุปได้เป็น 5 กลวิธีสำคัญ ดังนี้

1. กลวิธีการออกเสียง เป็นลักษณะของการเปล่งเสียงร้องหรือทำนองเอื้อนซึ่งถือเป็นเรื่องพื้นฐานของการขับร้องเพลงไทย หากแต่ครูกัญญา โรหิตาจลนั้นจะมีวิธีการออกเสียงที่ละเมียดละไม จะไม่ออกเสียงเต็มเสียงในทีเดียว แต่จะค่อย ๆ ปล่อยเสียงออกมา โดยใช้เสียงจากอวัยวะสำคัญในร่างกาย เช่น ปอด กระบังลม และลำคอ เป็นสำคัญ ทั้งนี้ วิธีการในการออกเสียงก็จะต่างกันไปโดยขึ้นอยู่กับบทร้องนั้น ๆ

2. กลวิธีการทอดเสียง เป็นหนึ่งในกลวิธีพิเศษของการออกเสียง นักร้องเพลงไทยทั้งผู้ชายและผู้หญิง จะมีลักษณะและวิธีการทอดเสียงที่แตกต่างกัน ในกรณีของครูกัญญา โรหิตาจลนั้น กลวิธีการทอดเสียงถือเป็นเอกลักษณ์และองค์ความรู้ที่สำคัญ ซึ่งการทอดเสียงในแบบฉบับของครูกัญญาจะกระทำโดยการค่อย ๆ เปล่งเสียงออกมาจากลำคอ เช่น ในการขึ้นเสียงสูงหรือลงเสียงต่ำ ครูกัญญาจะนิยมใช้วิธีการทอดเสียง โดยเป็นลักษณะของการเปล่งเสียงจากทำนองเสียงต่ำไปหาทำนองเสียงสูงหรือทำนองเสียงสูงลงมาทำนองเสียงต่ำโดยค่อย ๆ ปล่อยเสียงออกไปจากลำคอ และจะไม่ใช้วิธีการแผดเสียงหรือร้องเต็มเสียงในทันทีเด็ดขาด ด้วยเหตุนี้จึงทำให้เสียงร้องของครูกัญญา โรหิตาจลและลูกศิษย์ที่ได้รับการถ่ายทอดองค์ความรู้มีความนุ่มนวล ฟังสบาย และไม่ขัดกับอารมณ์เพลง

3. กลวิธีการเอื้อน ครูกัญญา โรหิตาจล มีวิธีการเอื้อนที่แตกต่างจากนักร้องเพลงไทยท่านอื่น โดยวิธีการเอื้อนของครูกัญญานั้นจะมีลักษณะแบบค่อย ๆ ปล่อยเสียงแต่ละพยางค์ด้วยความประณีตบรรจง เน้นกำลังเสียงจากภายในสู่ภายนอก โดยมีคอเป็นตัวกำหนดความชัดของพยางค์ที่ออกเสียง

เช่น ในการเอื้อนแบบสามพยางค์ พบว่าครูจะเน้นเสียงยาวและหนักในพยางค์แรกเสมอ เป็นต้น ทั้งนี้ พบว่าการเอื้อนของครูกัญญา โรหิตาจล จะมีลักษณะวิธีการแตกต่างกันไปตามลักษณะของบทประพันธ์ ทำนองและอารมณ์เพลง

4. การปั้นคำ เป็นกลวิธีการออกเสียงคำร้องวิธีหนึ่ง ที่ส่งผลให้คำร้องนั้น ๆ มีความเด่นชัดมากขึ้นทั้งด้านรูปภาษาและรสของบทประพันธ์ ครูกัญญา โรหิตาจล มีลักษณะการปั้นคำที่แตกต่างจากนักร้องเพลงไทยท่านอื่น โดยในการขับร้องและถ่ายทอดของครูกัญญาจะเน้นการปั้นคำร้องเป็นพิเศษ เนื่องจากเป็นเสมือนหัวใจหลักของการถ่ายทอดอารมณ์ผ่านเสียงร้อง ลักษณะการปั้นคำของครูกัญญา โรหิตาจล ผู้เขียนได้ยกตัวอย่างมาจากการขับร้องเพลงสมิงทอง สองชั้น ในตับสมิงทอง ดังนี้

บทร้องเพลงสมิงทอง สองชั้น

โอ้เจ้าดวงพวงพุ่มประทุมทอง หวังประคองเชยชมสมถวิล
บัวสองดอกออกสง่าในวาริน เกิดโกมินขึ้นที่ทรวงของดวงใจ

ตารางที่ 1 ตารางแสดงลักษณะการปั้นคำเพลงสมิงทอง สองชั้น ของครูกัญญา โรหิตาจล

คำเดิม	**การปั้นคำ**
โอ้	โอ+โอ้+โอ่
พวง	พู่+อวง
พุ่ม	พู่+อุ้ม+อื่อ
เชย	เช้อ+เอย
ชม	โชะ+อม
ดอก	ดอ+ออก
สง่า	สะ+งา+อ่า (เน้นพยางค์ที่ 3)
ริน	รี่+อิน
ขึ้น	คื่อ+อึน+อื่อ
ของ	ขอ+หอง
ดวง	ดู+อวง

5. การถ่ายทอดอารมณ์เพลง

จากการศึกษาข้อมูลจากแหล่งข้อมูลทั้งบทสัมภาษณ์และวีดีโอการขับร้องของครูกัญญา โรหิตาจล พบว่าครูกัญญา โรหิตาจล เป็นผู้ที่ให้ความสำคัญกับการถ่ายทอดอารมณ์เพลงเป็นอย่างมาก โดยสังเกตได้จากการใช้กลวิธีต่าง ๆ ในข้อที่ 1-4 วิธีการเฉพาะต่าง ๆ ดังข้างต้นนี้ ล้วนแต่ส่งผลต่อการสำแดงอารมณ์ของบทประพันธ์และบทเพลง ซึ่งในการขับร้องของครูกัญญานั้นสังเกตว่าหากบทประพันธ์เป็นบทสำหรับอารมณ์รักจะต้องเน้นคำสำคัญที่เกี่ยวกับอารมณ์รัก หากเป็นอารมณ์เศร้าก็จะเน้นทั้งบทร้องและการใช้เสียง เป็นต้น

บทบาทของครูกัญญา โรหิตาจล

ครูกัญญา โรหิตาจล เป็นนักร้องเพลงไทยที่มีชื่อเสียงมากคนหนึ่งของอำเภอบางใหญ่ จังหวัดนนทบุรีและกลุ่มดุริยางค์ไทย สำนักการสังคีต กรมศิลปากร ตลอดเส้นทางชีวิตคีตศิลปินของครูกัญญา โรหิตาจล ได้ประพฤติปฏิบัติตนเป็นแบบอย่างที่ดีของศิลปินมาโดยตลอด เป็นบุคคลที่สร้างแรงบันดาลใจให้นักร้องเพลงไทยหลายท่าน อีกทั้งยังเป็นบุคคลหนึ่งที่มีบทบาทต่อการพัฒนากลวิธีการขับร้องเพลงไทย ครูกัญญา โรหิตาจล ถือเป็นนักร้องเพลงไทยท่านหนึ่งที่มีคุณูปการและมีบทบาทสำคัญต่อนักร้องเพลงไทยในรุ่นหลังและศาสตร์วิชาคีตศิลป์ไทย โดยสามารถอธิบายได้ดังนี้

1) บทบาทของครูกัญญา โรหิตาจล ในการเป็นแรงบันดาลใจให้แก่นักร้องเพลงไทยในพื้นที่อำเภอบางใหญ่ จังหวัดนนทบุรี

ครูกัญญา โรหิตาจล เป็นผู้ที่มีความรักในการขับร้องเพลงไทย มีความเพียรที่จะพัฒนาทักษะและเรียนรู้กระบวนเพลงต่าง ๆ ตลอดเวลา มีลักษณะนิสัยเป็นคนใจดี เปี่ยมไปด้วยความรัก ความห่วงใยให้ผู้อื่นเสมอ เป็นผู้ให้และผู้นำในทุกสถานการณ์ ตลอดจนเป็นผู้ที่คอยดูแลครูบาอาจารย์ด้วยความกตัญญูกตเวทีเสมอมา ด้วยลักษณะเด่นเพียงส่วนหนึ่งดังข้างต้น ครูกัญญา โรหิตาจล จึงกลายเป็นลูกศิษย์ขับร้องที่ครูสกล แก้วเพ็ญกาศรักและให้ความเมตตาเสมือนลูก อีกทั้งยังเป็นที่รักของพี่น้องร่วมสำนักมาโดยตลอด ย้อนเวลาไปในขณะนั้นวงดนตรีไทยของครูสกล แก้วเพ็ญกาศเป็นวงที่ได้รับความนิยมเป็นอย่างมากในพื้นที่อำเภอบางใหญ่และถือเป็นวงดนตรีไทยยอดนิยมประจำวัดพิกุลเงิน ในยุคนั้นวงดนตรีของครูสกลนอกจากจะมีครูกัญญา โรหิตาจลเป็นนักร้องประจำวงแล้วยังมีนักดนตรีที่มีชื่อเสียงและฝีมือดีหลายท่าน เช่น ครูสุรเดช กิ่มเปี่ยม ครูละมูล เผือกทองคำ ครูเม็น นุชทรัพย์ และครูมนัส ตาดสุวรรณ เป็นต้น ด้วยเอกลักษณ์ในน้ำเสียง ลีลาการขับร้อง และความสามารถของครูกัญญา โรหิตาจลที่โดดเด่น ส่งผลให้ครูกัญญา โรหิตาจล มีบทบาทในการเป็นตัวอย่างของนักร้องเพลงไทยที่มีคุณภาพและมีบทบาทในการเป็นแรงบันดาลใจให้ผู้ที่มีความสนใจการขับร้องเพลงไทยในพื้นที่อำเภอบางใหญ่หลายท่าน เช่น ครูนิรมล นุชทรัพย์ ครูบุญเยี่ยม กิ่มเปี่ยม ครูสุภางค์พักตร์ แก้วกระหนก (บุตร) ครูวรพร จันทร์ตรง (บุตร) เป็นต้น ดังที่ วงศ์วสันต์ วสันตสุรีย์ ได้กล่าวถึงครูบุญเยี่ยม กิ่มเปี่ยม ว่า *“ครูบุญเยี่ยม กิ่มเปี่ยม เริ่มเรียนขับร้องครั้งแรกกับครูสวัสดิ์ เหมือนแย้ม เมื่อครั้นอายุ 16 ปี บิดาได้พาไปฝากตัวเป็นศิษย์ครูสกล แก้วเพ็ญกาศ โดยได้แรงบันดาลใจจากการขับร้องของครูสำรวย ดุริยานนท์และครูกัญญา โรหิตาจล”* (วงศ์วสันต์ วสันตสุรีย์, 2555) นอกจากครูบุญเยี่ยม กิ่มเปี่ยมแล้ว ครูนิรมล นุชทรัพย์ ยังได้กล่าวถึงบทบาทของครูกัญญา โรหิตาจลที่มีต่อตนเองว่า

> *...ในกรณีของครู ที่ตัวครูเองเป็นนักร้องจากบางใหญ่ เป็นนักร้องจากบ้านครูสกล แก้วเพ็ญกาศ ได้เข้ามาทำงานที่กรมศิลปากรก็เพราะมีพี่กัญญาสนับสนุน พี่กัญญาจะคอยสอนและต่อเพลงให้มาตลอด อย่างวันเสาร์อาทิตย์หรือวันหยุดก็จะเข้ามาต่อเพลงกับพี่กัญญาที่บ้านแถวหลานหลวง มากินมานอนที่บ้านพี่กัญญาจนสอบเข้าทำงานที่กรมศิลปากรได้เราอยากมาทำงานตรงนี้ ก็เพราะมีพี่กัญญาเป็นแรงบันดาลใจมาโดยตลอด...* (นิรมล นุชทรัพย์, การสื่อสารส่วนบุคคล, 9 กุมภาพันธ์ 2566)

นอกจากนี้ครูสุภางค์พักตร์ แก้วกระหนก ยังได้กล่าวถึงบทบาทของครูกัญญา โรหิตาจล ในฐานะมารดาและศิลปินต้นแบบ ว่า *"...แม่เป็นคนที่มีบทบาทต่อชีวิตการเป็นนักร้องของครูและพี่ ๆ น้อง ๆ มาก ลูก ๆ ทุกคนร้องได้เล่นดนตรีได้ ตั้งแต่เกิดมา เริ่มเรียนร้องเพลง ครูก็มีแม่เป็นแรงบันดาลใจและเป็นต้นแบบเสมอมา ลูก ๆ ทุกคนของแม่ก็เช่นกัน..."* (สุภางค์พักตร์ แก้วกระหนก, การสื่อสารส่วนบุคคล, 23 มกราคม 2566)

ภายหลังจากที่ครูกัญญา โรหิตาจล ได้เข้ามาทำงานที่วงดนตรีไทยเทศบาลกรุงเทพฯ และย้ายมาที่รับราชการที่กรมศิลปากร ครูกัญญาก็ยังคงเป็นแรงบันดาลใจสำคัญของนักร้องเพลงไทยในบางใหญ่ อีกทั้งยังคงเป็นผู้ถ่ายทอดความรู้ให้กับนักร้องเพลงไทยในสำนักบ้านครูสกล แก้วเพ็ญกาศ และนักร้องหลายท่านในอำเภอบางใหญ่ เช่น ครูนิรมล นุชทรัพย์ ครูนิษา ถนอมรูป เป็นต้น

2) บทบาทของครูกัญญา โรหิตาจล ที่มีต่อคีตศิลปิน กลุ่มดุริยางค์ไทย สำนักการสังคีต กรมศิลปากร

หลังจากที่ครูกัญญา โรหิตาจล ได้เข้ามารับราชการในตำแหน่งคีตศิลปินสังกัดกรมศิลปากร ตามคำชวนของครูเสรี หวังในธรรมแล้วนั้น ตลอดระยะเวลาการปฏิบัติหน้าที่ตั้งแต่แรกเข้าทำงานจนเกษียณอายุราชการและจวบจนวาระสุดท้ายของชีวิตของครูกัญญา โรหิตาจล ในตำแหน่งผู้เชี่ยวชาญทางด้านคีตศิลป์ไทย สำนักการสังคีต กรมศิลปากร ครูกัญญา โรหิตลจลได้ปฏิบัติหน้าที่ของศิลปินผู้สร้างความสุข ความบันเทิงและปฏิบัติหน้าที่ครูผู้ถ่ายทอดศิลปะวิทยาการด้านการขับร้องเพลงไทยอย่างเต็มกำลังความสามารถมาโดยตลอด ด้วยเอกลักษณ์ในการขับร้องทั้งด้านน้ำเสียง ด้านกลวิธีที่ใช้ในการขับร้อง ด้านการประพฤติตนเป็นแบบอย่างที่ดี ตลอดจนลักษณะนิสัยส่วนตัวที่สนุกสนานเฮฮา ใจดีมีเมตตา และเป็นครูผู้มีแต่ให้เสมอมา ครูกัญญา โรหิตาจลจึงเป็นบุคคลที่รักและเคารพของคีตศิลปินดุริยางคศิลปิน กลุ่มดุริยางค์ไทย ตลอดจนกลุ่มนักแสดงในแผนกนาฏศิลป์ ของกรมศิลปากรมาโดยตลอด และทุกคนมักจะเรียกครูกัญญา โรหิตาจลว่า "แม่กัญญา"

จากการสัมภาษณ์คีตศิลปิน กลุ่มดุริยางค์ไทย ทำให้ทราบได้ว่า ครูกัญญา โรหิตาจล ถือเป็นนักร้องตัวอย่างที่มีบทบาทสำคัญในการเป็นแบบอย่างและแรงบันดาลใจให้คีตศิลปินในกรมศิลปากรหลายท่าน ดังที่ ครูกัญจนปกรณ์ แสดงหาญ กล่าวว่า

> *แม่กัญญาเป็นนักร้องเพลงไทยที่โด่งดังมาก่อนที่จะมาทำงานที่กลุ่มดุริยางค์ไทย ครูรู้จักท่านตั้งแต่ยังเป็นเด็กเรียนที่วัดโสมนัส เพราะชอบดูรายการทางทีวีช่อง 5 ของ ดร.อุทิศ นาคสวัสดิ์ ท่านจะมาร้องออกอากาศทางทีวีเป็นประจำ ชอบเสียงท่านมาตลอด จนครูได้มาเรียนที่นาฏศิลป จึงได้ทราบว่าท่านทำงานอยู่ที่นี่ สำหรับตัวของครูเอง ท่านไม่ใช่เป็นครูอย่างเดียว ท่านเป็นเหมือนแม่ของครู ท่านจะคอยเป็นห่วง คอยต่อเพลงให้ มีงานก็ดึงไปพาไป ร้องบ้าง ฟังบ้าง เล่นบ้าง แม่กัญญาเป็นคนที่เฮฮา มีเมตตาสูง มีความใจดีและเผื่อแผ่ให้แก่ทุกคนที่เดือดร้อน แม่กัญญา มีบทบาทกับชีวิตการเป็นนักร้องของครูและคุณครูนักร้องของกรมศิลป์เราอีกหลายท่านมาก เช่น ครูนิรมล ครูนิษา ครูสุภางค์พักตร์ และพี่แก้ว วันเพ็ญ แม่กัญญาเป็นทั้งครูทั้งแม่ที่คอยสนับสนุนและส่งเสริมครูเสมอมาจนมีความเจริญก้าวหน้าในชีวิตถึงทุกวันนี้* (กัญจนปกรณ์ แสดงหาญ, การสื่อสารส่วนบุคคล, 22 ธันวาคม 2565)

จากข้อมูลสัมภาษณ์ข้างต้น นอกจากบทบาทในด้านแรงบันดาลใจแล้ว ครูกัญญา โรหิตาจล ยังมีบทบาทสำคัญต่อการสืบทอดและการพัฒนาองค์ความรู้ทางด้านการขับร้องเพลงไทยของคีตศิลปินกลุ่มดุริยางค์ไทย กรมศิลปากร ดังที่ครูนิรมล นุชทรัพย์ ได้เล่าว่า

> *...พี่กัญญาเป็นนักร้องหญิงที่มีบทบาทมากคนหนึ่ง นักร้องเพลงไทยในรุ่นก่อนจนถึงปัจจุบันหลายคนล้วนแต่มีพี่กัญญาเป็นแบบอย่างและแรงบันดาลใจ พี่กัญญาเป็นคนเสียงดีมาก เสียงหวาน ร้องเพลงได้ดีในทุกอารมณ์ บทโกรธ บทเศร้าก็จะร้องได้อารมณ์หมด พี่กัญญาเป็นคนใจดี เป็นผู้ให้ อารมณ์ดี เวลาต่อเพลงนี่ไม่ดุนะจะมีอารมณ์ขัน บทบาทสำคัญในกรมศิลปากรของพี่กัญญานอกจากเรื่องทางขับร้องที่ไม่เหมือนกับที่ร้องกันอยู่ทั่วไปได้ถูกนำมาถ่ายทอดต่อแล้วคือ กลวิธีการร้อง ด้วยความที่พี่กัญญาจะมีวิธีการร้องที่เฉพาะตัว ไม่เหมือนใคร ด้วยความอาวุโสและเป็นที่เคารพของคีตศิลปิน กรมศิลปากร ประสบการณ์และองค์ความรู้ของพี่กัญญาจึงมีบทบาทส่งผลกับวิธีการร้องของนักร้องในกรมศิลปากร เช่น วิธีการออกเสียง วิธีการเอื้อน วิธีปั้นคำ การถ่ายทอดอารมณ์เพลง พี่กัญญาได้ถ่ายทอดวิธีการเหล่านั้นให้นักร้องในกรมศิลปากรทั้งสิ้น เช่น ครูครูนิษา แก้ว วันเพ็ญ ผึ้ง ภมรรัตน์ เปี้ลกานต์สินี พูดง่าย ๆ ว่านักร้องทุกคนในกรมศิลปากรต้องผ่านการเรียนกับพี่กัญญา ด้วยสิ่งที่พี่กัญญาได้ถ่ายทอดไว้นั้นได้คงอยู่และถ่ายทอดต่อไปในทุกวันนี้...* (นิรมล นุชทรัพย์, การสื่อสารส่วนบุคคล, 9 กุมภาพันธ์ 2566)

3) บทบาทของครูกัญญา โรหิตาจล ที่ส่งผลต่อกลวิธีการขับร้องเพลงไทยของคีตศิลปินกลุ่มดุริยางค์ไทย สำนักการสังคีต กรมศิลปากร

ด้วยประสบการณ์ที่เกิดจากการเรียนขับร้องเพลงไทยตั้งแต่เด็ก กระทั่งเข้ามาสู่การเป็นนักร้องประจำวงดนตรีต่าง ๆ และการเป็นคีตศิลปินของกองการสังคีต กรมศิลปากร ของครูกัญญา โรหิตาจล ส่งผลให้ประสบการณ์และองค์ความรู้ต่าง ๆ เหล่านั้นเกิดการตกผลึกและกลั่นออกมาเป็นกลวิธีและเอกลักษณ์ในการขับร้องเพลงไทยที่มีความเฉพาะตัวของครูกัญญา โรหิตาจล แต่ทั้งนี้แม้ว่าจะเป็นกลวิธีและเอกลักษณ์เฉพาะตัว แต่ก็เป็นกลวิธีที่ได้รับการยอมรับ ครูกัญญาได้ถ่ายทอดองค์ความรู้จากประสบการณ์ที่ได้ตกผลึกนี้สู่คีตศิลปิน กลุ่มดุริยางค์ไทย สำนักการสังคีต ดังที่ครูกัญจนปกรณ์ แสดงหาญ เล่าว่า *“...กลวิธีการขับร้องของแม่กัญญาในปัจจุบันกลุ่มดุริยางค์ไทยก็ยังคงสืบทอดอยู่ การสืบทอดโดยครูรุ่นใหญ่ เช่น ครูนิรมล ครูนิษา พี่เป้า สุภางค์พักตร์ ครู ถ้ารุ่นหลังมาหน่อยก็เช่น แก้ว วันเพ็ญ จิตตรง ซึ่งวิธีการทอดเสียง การปั้นคำ การออกเสียงของแก้วนี่ถือว่ายังคงชัดเจนและใกล้เคียงแม่กัญญาเลย...”* (กัญจนปกรณ์ แสดงหาญ, การสื่อสารส่วนบุคคล, 22 ธันวาคม 2565)

จากข้อมูลข้างต้นสามารถกล่าวได้ว่า ครูกัญญา โรหิตาจล เป็นนักร้องเพลงไทยที่มีบทบาทต่อการขับร้องเพลงไทยของนักร้องเพลงไทยทั้งในสำนักบ้านครูสกล แก้วเพ็ญกาศ ในพื้นที่อำเภอบางใหญ่ จังหวัดนนทบุรี หรือผู้ที่ชื่นชอบในการขับร้องเพลงไทย ตลอดจนคีตศิลปิน กลุ่มดุริยางค์ไทย

สำนักการสังคีต โดยบทบาทสำคัญของครูกัญญา โรหิตาจลนั้น สามารถสรุปได้เป็น 2 ด้านสำคัญ ได้แก่

1. บทบาทในด้านการปฏิบัติตน ดำรงตนเป็นแบบอย่างที่ดีในฐานศิลปินผู้เป็นบุคคลสาธารณะ มีความสามารถเป็นที่ยอมรับ จนกลายเป็นแบบอย่างและแรงบันดาลใจในการขับร้องเพลงไทยของศิลปินหลายท่าน

2. บทบาทที่เกี่ยวข้องและส่งผลต่อวิธีการขับร้องเพลงไทย การถ่ายทอดอารมณ์ในแบบฉบับของครูกัญญา โรหิตาจล เป็นผลให้วิธีการขับร้องดังกล่าวได้เผยแพร่สู่คีตศิลปินในกลุ่มดุริยางค์ไทย สำนักการสังคีต กรมศิลปากร และกลายเป็นส่วนหนึ่งของเอกลักษณ์ในการขับร้องเพลงไทยของคีตศิลปิน กลุ่มดุริยางค์ไทย สำนักการสังคีต กรมศิลปากร ซึ่งกลวิธีการขับร้องในแบบฉบับของครูกัญญา โรหิตาจล นั้น ประกอบด้วย 5 กลวิธี ได้แก่ การออกเสียง การทอดเสียง การเอื้อน การปั้นคำ และการถ่ายทอดอารมณ์เพลง

สรุป

ครูกัญญา โรหิตาจล เป็นหนึ่งในนักร้องเพลงไทยคนสำคัญของสำนักบ้านครูสกล แก้วเพ็ญกาศ สำนักดนตรีไทยแห่งคลองบางใหญ่ จังหวัดนนทบุรี ครูกัญญาเริ่มเรียนขับร้องเพลงไทยกับบิดา จากนั้นบิดาก็ได้พามาฝากตัวเป็นศิษย์ของครูสกล แก้วเพ็ญกาศ และมีโอกาสได้เรียนกับครูองุ่น บัวเอี่ยมในเวลาต่อมา ทางขับร้องของครูกัญญา โรหิตาจลล้วนแต่ได้สืบทอดและมีที่มาจากครูทั้งสองท่านเป็นหลัก นอกจากนี้ครูกัญญามีโอกาสได้ศึกษาและสืบทอดองค์ความรู้ทางด้านคีตศิลป์ไทยจากครูหลายท่าน เช่น ครูแช่มช้อย ดุริยพันธุ์ ครูสุดา เขียววิจิตร ครูบุญยงค์ เกตุคง ครูประชิต ขำประเสริฐ คุณหญิงไพฑูรย์ กิตติวรรณ และครูสำเนียง ฟักภู่ เป็นต้น

ในด้านชีวิตการทำงานของครูกัญญา โรหิตาจล เริ่มจากการเข้าทำงานที่วงเทศบาลกรุงเทพมหานคร (กองการสังคีต กรุงเทพมหานคร) โดยได้รับความเมตตาจากครูสกล แก้วเพ็ญกาศ และครูบุญยงค์ เกตุคง หลังจากนั้นในปี พ.ศ. 2512 ได้มาสอบเข้ารับราชการที่กองการสังคีต กรมศิลปากร (กลุ่มดุริยางค์ไทย สำนักการสังคีต) ตามคำชวนของครูเสรี หวังในธรรม ครูกัญญาได้ปฏิบัติหน้าที่คีตศิลปิน กรมศิลปากรตั้งแต่นั้นสืบมาจนกระทั่งวาระสุดท้ายของชีวิต

แม้ว่าครูกัญญา โรหิตาจลจะเป็นนักร้องเพลงไทยจากสำนักดนตรีไทยต่างจังหวัดที่มิได้สืบทอดองค์ความรู้ทางด้านคีตศิลป์ไทยจากวิทยาลัยนาฏศิลปเหมือนคีตศิลปินท่านอื่น แต่ด้วยน้ำเสียงอันโดดเด่นเป็นเอกลักษณ์ ประสบการณ์ ความรู้ ความสามารถ ความขยันหมั่นเพียร ตลอดจนลักษณะนิสัยส่วนตัวที่มีแต่ความเมตตาอาทรแก่พี่น้องร่วมงานและเป็นประพฤติตนเป็นผู้ให้เสมอมา จึงทำให้ครูกัญญา โรหิตาจล เป็นที่ยอมรับจากครูผู้ใหญ่ เพื่อนร่วมงาน และเป็นที่ยอมรับของคนในแวดวงคีตศิลป์ไทยและดนตรีไทยอย่างกว้างขวาง ครูกัญญา โรหิตาจล ถือเป็นคีตศิลปินอีกท่านหนึ่งที่มีบทบาทต่อคีตศิลปินกรมศิลปากร รวมไปถึงนักร้องนักดนตรีจากสำนักบ้านครูสกล แก้วเพ็ญกาศ ทั้งในด้านการปฏิบัติตน การดำรงตนเป็นแบบอย่างที่ดีในฐานะศิลปินผู้เป็นบุคคลสาธารณะ ด้านการสืบทอดและพัฒนาองค์ความรู้ทางคีตศิลป์ไทยของกรมศิลปากร และนำมาสู่เอกลักษณ์ของการขับร้องเพลงไทยของคีตศิลปิน กรมศิลปากร ในปัจจุบัน อันเกิดจากกลวิธีการขับร้องทั้ง 5 กลวิธี ได้แก่

การออกเสียง การทอดเสียง การเอื้อน การปั้นคำ และการถ่ายทอดอารมณ์เพลง ที่ครูกัญญา โรหิตาจล ได้ถ่ายทอดไว้ให้อยู่คู่กับกลุ่มดุริยางค์ไทย สำนักการสังคีต กรมศิลปากร

รายการอ้างอิง

พูนพิศ อมาตยกุล. *รายการบันทึกเสียงพบครูดนตรีไทย ตอนที่ 56*. สืบค้นจาก https://sirindhorn musiclibrary.li.mahidol.ac.th/music_teacher/kanya-rohitachon/.

วงศ์วสันต์ วสันตสุรีย์. (2555). *การสืบทอดดนตรีไทยบ้านครูสกล แก้วเพ็ญกาศ* [วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต] จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

องุ่น บัวเอี่ยม นักร้องเสียงระฆังทอง. (2556). *หนังสืออนุสรณ์งานพระราชทานเพลิงศพนางองุ่น บัวเอี่ยม*. ม.ป.ท., ม.ป.พ.

ปัจจัยที่ส่งผลกระทบต่อการสร้างสรรค์บทภาพยนตร์ไทย เพื่อการยกระดับสู่ตลาดสากล
FACTORS INFLUENCING THE DEVELOPMENT OF THAI SCREENPLAYS FOR INTERNATIONAL MARKET

งามนิส เขมาชฎากร[1] ศราวุฒิ ปิ่นทอง[2]
Ngamnis Kemachadakorn[1] Sarawuth Pintong[2]

บทคัดย่อ

บทความวิชาการนี้มุ่งศึกษาผลกระทบต่อการสร้างสรรค์บทภาพยนตร์ไทย การแยกแยะปัญหา การสืบหาสาเหตุที่บทภาพยนตร์ไทยขาดความพร้อมด้านศักยภาพในระดับสากล เพื่อเป็นแนวทางในการแก้ไข และพัฒนาอุตสาหกรรมภาพยนตร์ไทยต่อไป โดยผู้เขียนรวบรวมข้อมูลจากเอกสารด้านภาพยนตร์ ได้แก่ นโยบาย สถิติ บทความ บทสัมภาษณ์ ข่าวสาร มีการสัมภาษณ์เชิงลึกบุคลากรด้านการเขียนบทภาพยนตร์และผู้ที่เกี่ยวข้อง รวม 7 คน และมีการเข้าร่วมกิจกรรมเสวนาด้านภาพยนตร์ 1 ครั้ง ผลการศึกษาพบว่า ปัจจัยที่ส่งผลกระทบต่อการสร้างสรรค์บทภาพยนตร์ไทยนำไปสู่การยกระดับภาพยนตร์สู่ตลาดสากล คือ 1. เนื้อหาภาพยนตร์ (Content) และประเภทของภาพยนตร์ (Genre) ที่ขาดความหลากหลาย แปลกใหม่ มีแนวคิดตั้งต้นที่ไม่สามารถดึงดูดความสนใจของผู้ชมได้ 2. ความนิยมในการรับชมภาพยนตร์เปลี่ยนแปลงทั่วโลกในช่วงโควิด-19 จากเดิมนิยมรับชมในโรงภาพยนตร์ เปลี่ยนแปลงสู่รูปแบบ Streaming ทำให้เกิดการแข่งขันในอุตสาหกรรมการผลิตเนื้อหามากยิ่งขึ้น 3. ข้อจำกัดในการทำงานของนักเขียนบทภาพยนตร์ด้านเวลา รายได้ และความก้าวหน้าในอาชีพ มีสาเหตุมาจากทัศนคติของผู้อำนวยการสร้างที่ไม่เข้าใจกระบวนการเขียนบทภาพยนตร์อย่างถ่องแท้ รวมไปถึงผู้จัดจำหน่ายภาพยนตร์ที่จำเป็นต้องพัฒนาตนเองให้มีความรอบรู้ในตลาดโลก และภาครัฐที่ต้องปรับบทบาทจากผู้ตรวจสอบ เป็นผู้สนับสนุนที่ดำเนินนโยบายต่าง ๆ โดยเข้าใจความเป็นภาพยนตร์อย่างแท้จริง

คำสำคัญ: ผลกระทบด้านการเขียนบทภาพยนตร์ไทย, บทภาพยนตร์ไทย,
ภาพยนตร์ไทยในระดับสากล

[1] นักศึกษาระดับปริญญาเอก สาขาศิลปะการออกแบบเชิงวัฒนธรรม สังกัด คณะมัณฑนศิลป์ มหาวิทยาลัยศิลปากร, ngamnis.k@gmail.com
[1] Student of Doctor of Philosophy Program in Culture - Based Design Arts, Faculty of Decorative Arts, Silpakorn University, ngamnis.k@gmail.com
[2] ที่ปรึกษา, ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร. สาขาศิลปะการออกแบบเชิงวัฒนธรรม คณะมัณฑนศิลป์ มหาวิทยาลัยศิลปากร, sarawuthpintong@gmail.com
[2] Advisor, Assistant Professor, of Philosophy Program in Culture - Based Design Arts, Faculty of Decorative Arts, Silpakorn University, sarawuthpintong@gmail.com
Receive 12/04/67, Revise 09/12/67, Accept 11/12/67

Abstract

This academic article aims to examine the impacts on the creative process of Thai screenplay writing, identify problems, and investigate the causes behind the lack of readiness of Thai screenplays to compete at an international level. The goal is to propose solutions and further develop the Thai film industry. The author gathered information from various film-related documents, including policies, statistics, articles, interviews, and news. Additionally, the study involved in-depth interviews with seven professionals in screenplay writing and related fields, as well as participation in one film discussion event. The findings reveal three main factors affecting the creative process of Thai screenplay writing, which are critical for elevating Thai films to the global market:

1. Content and Genre: Thai films often lack diversity and novelty in content and genre. Initial ideas frequently fail to capture the audience's attention.

2. Shifts in Viewing Preferences: The global trend of film consumption has changed during the COVID-19 pandemic, moving from traditional cinema viewership to streaming platforms. This shift has intensified competition in content production within the industry.

3. Limitations Faced by Screenwriters: Screenwriters often struggle with constraints related to time, income, and career advancement. These challenges come from a lack of understanding by producers regarding the screenplay writing process. Additionally, film distributors need to develop a deeper understanding of the global market. The government must transition from a regulatory role to a supportive one by implementing policies that genuinely understand and cater to the needs of the film industry.

Keywords: Impacts on Thai Screenplay Writing, Thai Screenplays, Thai Films on the International Stage

บทนำ

ภาพยนตร์มีบทบาทสำคัญต่ออิทธิพลทางความคิดและพฤติกรรมของผู้คนในสังคม โดยเฉพาะในยุคปัจจุบันที่ภาพยนตร์มีบทบาทในฐานะผลลัพธ์ด้าน Soft Power ซึ่งสามารถสร้างสรรค์กระแสสังคมให้เป็นไปตามทิศทางที่ต้องการได้ สำนักงานส่งเสริมเศรษฐกิจสร้างสรรค์ (องค์การมหาชน) หรือ CEA ในฐานะองค์กรหลักที่มีบทบาทสำคัญในการขับเคลื่อนเศรษฐกิจสร้างสรรค์ (Creative Economy) เผยว่าอุตสาหกรรมภาพยนตร์นับเป็นหนึ่งในอุตสาหกรรมสร้างสรรค์ที่สามารถสร้าง

รายได้เข้าประเทศ แบ่งออกเป็น 2 มิติ ได้แก่ การสร้างสรรค์เนื้อหา (Content) และการส่งเสริมให้เกิดการถ่ายทำภาพยนตร์ต่างประเทศในประเทศไทย

ปัจจุบัน พ.ศ. 2567 อุตสาหกรรมภาพยนตร์ไทยอยู่ในช่วงการพลิกวิกฤตให้กลับมาสร้างรายได้หลังจากการฟื้นตัวทางธุรกิจ โดยพบว่ารายได้ในปี 2565 ภาพยนตร์ไทยมีรายได้ 414 ล้านบาท ขณะที่ปี 2563 มีรายได้ 300 ล้านบาท สาเหตุที่รายได้ลดลงเกิดจาก ปัญหาการแพร่ระบาดของโควิด-19 ทำให้ตลาดภาพยนตร์ไทยได้รับผลกระทบอย่างหนัก เพราะโรงภาพยนตร์จำเป็นต้องปิดให้บริการเป็นเวลานานหลายเดือน (อมรินทร์ทีวีออนไลน์, 2566)

สถานการณ์การแพร่ระบาดนี้ไม่เพียงสร้างผลกระทบต่ออุตสาหกรรมภาพยนตร์ไทยเท่านั้น แต่ยังทำให้อุตสาหกรรมภาพยนตร์ทั่วโลกต้องหยุดชะงักทั้งธุรกิจโรงภาพยนตร์ การจัดจำหน่าย และการให้บริการสถานที่ถ่ายทำ เป็นผลให้ภาพยนตร์ฟอร์มยักษ์ หรือที่เรียกว่า Block Buster Movie นับ 100 เรื่องต้องเลื่อนฉายออกไป (*การกลับมาของ “อุตสาหกรรมภาพยนตร์” หลัง COVID-19, 2565*) กระทั่งเกิดเป็นปรากฏการณ์การเปลี่ยนผ่านของอุตสาหกรรมภาพยนตร์ในรูปแบบโรงภาพยนตร์ สู่รูปแบบ Streaming Movie อย่างค่าย Netflix ที่เติบโตอย่างก้าวกระโดด เพราะสามารถเข้าถึงผู้ชมได้อย่างสะดวก รวดเร็ว ทุกที่ ทุกเวลา เป็นปัจจัยสำคัญที่ทำให้พฤติกรรมผู้บริโภคเปลี่ยนไป เกิดการแข่งขันด้านการผลิตภาพยนตร์ในตลาดสากลอย่างเต็มรูปแบบ รวมถึงช่องทางการเผยแพร่ภาพยนตร์ไทยที่เปลี่ยนแปลงไปโดยอาศัยสื่อออนไลน์และสตรีมมิ่ง โดยเฉพาะทาง Netflix (ทนงศักดิ์ สุวรรณรัตน, 2566) ด้วยเหตุนี้ทำให้ผู้สร้างทั่วโลกจึงต้องดึงดูดความสนใจของผู้ชมให้ได้ทั้งในประเทศและต่างประเทศ

บทความฉบับนี้ ผู้เขียนตระหนักถึงความสำคัญของภาพยนตร์ เพราะเป็นสื่อที่สร้างรายได้ให้กับประเทศ จึงตั้งประเด็นการศึกษาว่าปัญหาใดบ้างที่ส่งผลกระทบต่อการสร้างสรรค์บทภาพยนตร์ไทย เป็นเหตุให้ภาพยนตร์ไทยไม่สามารถยกระดับสู่ตลาดสากล ซึ่งข้อสรุปของบทความฉบับนี้จะเป็นข้อมูลในการพัฒนาอุตสาหกรรมภาพยนตร์ไทย โดยเฉพาะด้านบทภาพยนตร์ให้มีคุณค่าที่พึงประสงค์ต่อความต้องการของผู้ชมทั่วโลก

วัตถุประสงค์การศึกษา

1. ศึกษาผลกระทบต่ออุตสาหกรรมภาพยนตร์ไทยด้านการสร้างสรรค์บทภาพยนตร์
2. วิเคราะห์ แยกแยะ และสรุปผลกระทบที่ทำให้อุตสาหกรรมภาพยนตร์ไทยขาดศักยภาพในการยกระดับสู่ตลาดสากล

ขอบเขตการศึกษา

1. มุ่งเน้นการศึกษาปัจจัยที่ส่งผลกระทบต่ออุตสาหกรรมภาพยนตร์ไทยในประเด็นการสร้างสรรค์บทภาพยนตร์เท่านั้น และประเด็นที่อาจเชื่อมโยงถึงบทภาพยนตร์ เช่น การจัดจำหน่าย และอื่น ๆ
2. การค้นคว้าข้อมูล การสัมภาษณ์เชิงลึก และการสังเกตแบบมีส่วนร่วมในประเด็นการยกระดับภาพยนตร์ไทยสู่ตลาดสากล คำว่าตลาดสากลในบทความนี้ หมายถึง อุตสาหกรรมภาพยนตร์สหรัฐอเมริกา (Hollywood) อุตสาหกรรมภาพยนตร์เกาหลีใต้ และแพลตฟอร์ม Streaming

ด้วยเหล่านี้เป็นผู้นำด้านอุตสาหกรรมภาพยนตร์ มีวิธีการนำเสนอบทภาพยนตร์ การผลิต และการจัดจำหน่ายที่แข็งแรง

วิธีการศึกษา

การศึกษาครั้งนี้มีการเก็บข้อมูลด้วยวิธีการทบทวนวรรณกรรม การสัมภาษณ์เชิงลึก และการสังเกตแบบมีส่วนร่วม โดยมีรายละเอียดลักษณะข้อมูลดังนี้

การทบทวนวรรณกรรม

1. ข้อมูลเชิงเอกสาร ได้แก่ ข้อมูลนโยบายการส่งเสริมอุตสาหกรรมภาพยนตร์ไทย สถิติการสำรวจมูลค่าตลาดอุตสาหกรรมภาพยนตร์ไทยและต่างประเทศ บทความสรุปรายได้ภาพยนตร์ไทย บทความพัฒนาการโรงภาพยนตร์ บทความการกลับมาของอุตสาหกรรมภาพยนตร์หลัง โควิด-19 และข่าวสารที่เกี่ยวข้อง

2. ข้อมูลโสตทัศนวัสดุ ได้แก่ วีดิทัศน์สัมภาษณ์นักเขียนบทภาพยนตร์ไทย จำนวน 3 คน

การสัมภาษณ์เชิงลึก

ได้แก่ การสัมภาษณ์นักวิชาชีพด้านภาพยนตร์ จำนวน 3 คน ผู้ประกอบการด้านภาพยนตร์ จำนวน 2 คน ตัวแทนจากหน่วยงานภาครัฐด้านภาพยนตร์ จำนวน 1 คน และตัวแทนจากหน่วยงานอิสระด้านภาพยนตร์ จำนวน 1 คน

การสังเกตแบบมีส่วนร่วม

ได้แก่ การเข้าร่วมเสวนาวิชาการด้านภาพยนตร์ จำนวน 1 ครั้ง

ผลการศึกษา

ผู้เขียนแยกประเด็นปัญหา และวิเคราะห์ผลกระทบต่อการสร้างสรรค์บทภาพยนตร์ไทยไว้ดังนี้

ภาพรวมปัญหาด้านการสร้างสรรค์บทภาพยนตร์ไทย

เมื่อหัวใจของภาพยนตร์ คือ บทภาพยนตร์ แต่เสียงสะท้อนของผู้ชมภาพยนตร์ไทยส่วนใหญ่ที่ได้พบเห็นผ่านตาบนช่องทางออนไลน์ กลับสะท้อนว่า *"หนังไทยห่วย" "บทมีแต่ตบตี แย่งผัวแย่งเมีย" "ซีรีส์สู้เกาหลีไม่ได้" "หนังมีแต่ ตลก ผี" "นักแสดงหน้าเดิม ๆ"* (BBC Talking Movie, 2010)

สิ่งที่พิสูจน์เสียงสะท้อนของผู้ชมเหล่านี้อย่างเป็นรูปธรรม คือ ข้อมูลตัวเลขรายได้ภาพยนตร์ไทย และภาพยนตร์ต่างประเทศปี 2562–2565 ที่แสดงให้เห็นว่า ภาพยนตร์ต่างประเทศทำรายได้มากกว่าภาพยนตร์ไทยคิดเป็นสัดส่วนไม่น้อยกว่าร้อยละ 70% ขณะที่รายได้ภาพยนตร์ไทยสูงสุดคิดเป็นร้อยละ 30%

รายได้อุตสาหกรรมภาพยนตร์ไทย
ปี 2562 – 2565

ปี (พ.ศ.)	มูลค่ารวมอุตสาหกรรมภาพยนตร์ไทยและต่างประเทศ (ล้านบาท)	มูลค่าอุตสาหกรรมภาพยนตร์ไทย (ล้านบาท)	มูลค่าอุตสาหกรรมภาพยนตร์ต่างประเทศ (ล้านบาท)	สัดส่วนมูลค่าตลาดภาพยนตร์ไทย (ร้อยละ)
2565 (ระหว่างโควิด-19 และหลังโควิด-19)	2,128	428	1,700	21
2564 (ระหว่างโควิด-19)	1,100	200	900	19
2563 (ระหว่างโควิด-19)	1,000	300	700	30
2562 (ก่อนโควิด-19)	4,600	700	3,900	16

ภาพที่ 1 ภาพแสดงการเปรียบเทียบรายได้อุตสาหกรรมภาพยนตร์ไทยและภาพยนตร์ต่างประเทศ ปี 2562–2565
ที่มา: https://www.ondemand.in.th

เมื่อเจาะลึกไปยังตัวเลขรายได้ข้างต้น พบว่า มีจำนวนภาพยนตร์ไทยจากหลายค่ายที่สามารถสร้างรายได้มากกว่า 100 ล้านบาทในช่วงปี 2562-2566 อาทิ ภาพยนตร์เรื่อง ร่างทรง บุพเพสันนิวาส บ้านเช่าบูชายัญ 4 Kings ขุนพันธ์ 3 ธี่หยด และสัปเหร่อ ซึ่งหากพิจารณาจากมุมธุรกิจ สังเกตได้ว่าภาพยนตร์ที่ประสบความสำเร็จด้านรายได้มักมีความหลากหลายของเรื่องราว และบางเรื่องยังมีความแตกต่างไปจากขนบภาพยนตร์ไทยที่ผ่านมา ยกตัวอย่าง ภาพยนตร์เรื่องสัปเหร่อที่มีโครงเรื่องหลากหลายแม้จะอยู่ในบริบทภาคอีสานบริบทเดียวก็ตาม เช่น การสะท้อนความเป็นอยู่ในชุมชน สังคม อาชีพ และความสัมพันธ์ในครอบครัว นอกจากเนื้อหาของภาพยนตร์ อีกหนึ่งปัจจัยที่เชื่อมโยงความสำเร็จของภาพยนตร์คือ ประเภทของภาพยนตร์ หรือที่นิยมเรียกว่า แนวหนัง (Genre) ซึ่งแนวภาพยนตร์ที่ได้รับความนิยมสูงสุดตามลำดับ คือ แนวตลก (Comedy) แนวสงคราม (War) แนวรัก (Romantic) แนวชีวิต (Drama) แนวสยองขวัญ (Horror) และแนวอื่น ๆ ทั่วไป (อมรินทร์ทีวีออนไลน์, 2566)

คำถามสำคัญ คือ ปัจจัยด้านใดที่ทำให้ภาพยนตร์ไทย หรือซีรีส์ไทยโดยรวมไม่สามารถทำรายได้ทัดเทียมต่างชาติ หนึ่งในกลไกสำคัญของการสร้างสรรค์ภาพยนตร์ คือ การเขียนบทภาพยนตร์ พบปัจจัยด้านการเขียนบทภาพยนตร์ ดังนี้

1. ปัจจัยด้านความหลากหลายของเนื้อหาภาพยนตร์

ปฏิเสธไม่ได้ว่าในขั้นตอนสร้างสรรค์บทภาพยนตร์เป็นขั้นตอนที่สำคัญ ซึ่งนักเขียนจำเป็นต้องพิถีพิถันในรายละเอียด จึงไม่สามารถคิดแบบฉาบฉวยได้ ผู้ผลิตภาพยนตร์ควรปรับวิธีคิดให้ลึกซึ้งมากขึ้น โดยอันดับแรกต้องเข้าใจว่าภาพยนตร์ที่ดี คือ ภาพยนตร์ที่มุ่งเน้นการนำเสนอสิ่งใหม่ หรือประเด็นใหม่ที่ยังไม่เคยถูกกล่าวถึงมาก่อน แต่ปัจจุบัน พบว่า ประเด็นที่มักถูกนำเสนอในภาพยนตร์ไทยมีเพียงไม่กี่ประเด็นเท่านั้น ซึ่งถูกนำเสนอซ้ำไปซ้ำมา ผู้สร้างภาพยนตร์ และนักเขียนบทภาพยนตร์จึงควรให้ความสำคัญกับการค้นหาประเด็นที่แปลกใหม่ เพื่อสร้างความแตกต่างให้กับภาพยนตร์ของตน อีกทั้งผู้สร้างภาพยนตร์ไทยจำเป็นต้องมีความสามารถในการหยิบจับประเด็นทางสังคมที่

สามารถนำมาพัฒนาเป็นบทภาพยนตร์สู่สายตาชาวต่างชาติ (นนทรีย์ นิมิบุตร, การสื่อสารส่วนบุคคล, 3 เมษายน 2564) ผู้ศึกษามองว่าประเด็นทางสังคมเป็นเรื่องละเอียดอ่อนและมักเป็นหัวข้อที่มีการถกเถียง ซึ่งมีอิทธิพลต่อความความคิดของผู้รับชมภาพยนตร์ นอกจากความสามารถในการหยิบจับประเด็นทางสังคมที่นำมาพัฒนาเป็นบทภาพยนตร์ ผู้สร้างต้องตระหนักถึงความถูกต้องข้อกำหนด กฎหมาย และนำเสนอโดยรักษาจริยธรรมด้านการสื่อสารดังนั้น นักเขียนบทภาพยนตร์ควรมุ่งเน้นการนำเสนอเนื้อหา (Content) และประเภทของภาพยนตร์ (Genre) ที่มีความหลากหลาย รวมไปถึงการให้ความสำคัญกับคุณภาพของการผลิตทุกขั้นตอน (ชลิดา เอื้อบำรุงจิต, การสื่อสารส่วนบุคคล, 25 กุมภาพันธ์ 2564) โดยเฉพาะขั้นตอนค้นคว้าข้อมูลในการเขียนบทภาพยนตร์ (Research) ต้องดำเนินการอย่างเข้มข้น ด้วยนักเขียนบทภาพยนตร์ หรือนักสร้างสรรค์ต้องมีความรู้ ความเข้าใจเพียงพอในสิ่งที่จะเขียน ต้องรวบรวมข้อมูลในเชิงลึกด้วยตนเอง มากกว่าการอ้างอิงภาพยนตร์ที่เคยถูกผลิต ถูกฉายไปแล้ว นักเขียนบทภาพยนตร์ที่ดีควรนำเสนอแนวคิด ผ่านการ Research มากกว่าการเสนอ Reference ยิ่งนักเขียนมีองค์ความรู้ครบทุกมิติในเนื้อเรื่องที่ต้องการนำเสนอมากเท่าไหร่ก็จะยิ่งสร้างความสมจริง และอรรถรสให้กับภาพยนตร์มากเท่านั้น (นนทรีย์ นิมิบุตร, การสื่อสารส่วนบุคคล, 3 เมษายน 2564)

การเขียนบทภาพยนตร์ไม่มีสูตรสำเร็จ แต่สามารถตั้งข้อสังเกตได้ว่า เมื่อนักเขียนบทภาพยนตร์ไทยมีแนวคิดตั้งต้น (Big Idea) ที่ดี ก็มักจะขาดการวางแผนการเขียนบทภาพยนตร์ทั้งกระบวนการตั้งแต่ต้นเรื่อง จนกระทั่งจบเรื่องอย่างทะลุปรุโปร่ง ส่วนใหญ่มักให้ความสำคัญกับต้นเรื่อง หรือในทางทฤษฎีภาพยนตร์เรียกว่า องค์ 1 แต่ไม่ได้ให้ความสำคัญกับช่วงกลาง และท้ายเรื่องหรือองค์ 2 และ 3 (ชลิดา เอื้อบำรุงจิต, การสื่อสารส่วนบุคคล, 25 กุมภาพันธ์ 2564) ซึ่งต้องยอมรับว่า สาเหตุที่ประเทศไทยมีวิธีการเล่าเรื่อง (Storytelling) แบบเดิม ๆ ตลอดหลายปีที่ผ่านมามีผลสืบเนื่องมาจากทุนสร้าง และคิวการถ่ายทำที่ไม่สมดุลกับบทภาพยนตร์ เมื่อมีการจำกัดงบประมาณ จึงต้องมีการปรับลดรายละเอียดในบทภาพยนตร์ให้สอดคล้องกับงบประมานด้วยเช่นกัน (พัฒนะ จิรวงศ์, การสื่อสารส่วนบุคคล, 23 ตุลาคม 2564) จากข้อมูลข้างต้น ผู้เขียนอาจกล่าวสรุปได้ว่า ความต้องการสิ่งแปลกใหม่ หลากหลาย และความซับซ้อนของเนื้อหาภาพยนตร์เป็นผลมาจากรูปแบบแพลตฟอร์มการรับชมภาพยนตร์ที่เปลี่ยนไปตามสถานการณ์ปัจจุบัน ซึ่งเกิดการแข่งขันทั่วโลกในด้านการผลิตเนื้อหาภาพยนตร์ เป็นเหตุให้บุคลากรในอุตสาหกรรมภาพยนตร์ไทยทั้งระบบต้องพัฒนา และปรับตัว

2. ปัจจัยด้านความนิยมภาพยนตร์

วิวัฒนาการของภาพยนตร์ และการฉายภาพยนตร์ ถือเป็นความเปลี่ยนแปลงทางวัฒนธรรมบันเทิง ที่สะท้อนให้เห็นถึงวิถีชีวิตของคนไทยตั้งแต่อดีตถึงปัจจุบัน กล่าวคือ ในการเปลี่ยนแปลงการฉายภาพยนตร์ในแต่ละช่วง มักสอดคล้องกับการเปลี่ยนแปลงทางสังคมในขณะนั้น การสร้างสรรค์ภาพยนตร์จึงเป็นเรื่องที่สัมพันธ์กับรสนิยมของผู้คนในแต่ละยุคสมัย เพราะภาพยนตร์เป็นสิ่งทันสมัยเสมอในทุกช่วงเวลา ดังนั้น เวลา (Timing) จึงเป็นสิ่งสำคัญสำหรับแนวคิดตั้งต้นในการสร้างสรรค์บทภาพยนตร์ ยกตัวอย่างในช่วงเวลาหนึ่ง ภาพยนตร์บู๊ (Action) นำแสดงโดย ทัชชกร ยีรัม (จา พนม) ได้รับความนิยมเป็นอย่างมากทั้งในประเทศไทยและต่างประเทศ ซึ่งเป็นเพราะกระแสนิยมภาพยนตร์แนวแอคชัน ที่มีความสมจริง และนักแสดงสวมบทบาทจริงโดยไม่ใช้ตัวแสดงแทน (Stuntman) และ

ไม่ใช้อุปกรณ์ป้องกันตัว เป็นความชอบ เป็นรสนิยมของผู้ชมส่วนใหญ่ในขณะนั้น ขณะที่ในปัจจุบันภาพยนตร์แนวดังกล่าวกลับไม่ได้รับความนิยม (สุพัฒน์ งามวงศ์ไพบูลย์, การสื่อสารส่วนบุคคล, 27 ตุลาคม 2564) หรือปัจจุบันเกิดกระแสนิยมซีรีย์ประเภท Boy Love (ชายรักชาย) ผู้คนทั้งในและนอกอุตสาหกรรมภาพยนตร์ไทยต่างพากันผลิตซีรีย์ดังกล่าว จนกระทั่งเกิดปรากฏการณ์ซีรีย์ Boy Love จ่อคิวฉายในปี พ.ศ. 2565 กว่า 100 เรื่อง ซึ่งแน่นอนว่า เมื่อปริมาณสินค้าเพิ่มมากขึ้น แต่คุณภาพการสร้างสรรค์บทภาพยนตร์ และการผลิตลดลง จึงเกิดภาวะตลาดพังในที่สุด (ผดุง สมาจาร, การสื่อสารส่วนบุคคล, 5 กุมภาพันธ์ 2565) แต่อย่างไรก็ตาม พบว่า ภาพยนตร์รักเป็นภาพยนตร์ที่ผู้ชมสามารถรับชมได้ตลอดกาล เพราะเป็นประเด็นสากล ตัวอย่างเช่น ภาพยนตร์เรื่อง แฟนฉัน หรือ Season Change ที่แม้นำกลับมาฉายอีกสักกี่ครั้งผู้ชมก็ยังรู้สึกประทับใจ (อมราพร แผ่นดินทอง, การสื่อสารส่วนบุคคล, 26 ตุลาคม 2564) ผู้เขียนตั้งประเด็นคำถามถึงการพิจารณาความสมดุลระหว่าง “ความนิยม”และ “ความเฉพาะตนของศิลปิน” ในการสร้างสรรค์บทภาพยนตร์ ซึ่งเป็นความท้าท้ายของผู้สร้างภาพยนตร์ที่ต้องนำเสนอ 2 สิ่งนี้ด้วยสัดส่วนที่ลงตัว เนื่องจากงานภาพยนตร์เป็นการสร้างความรู้สึกของผู้ชมผ่านความงาม และการเล่าเรื่องราวด้วยภาพและเสียง ดังนั้นการสอดแทรกความนิยมในเนื้อหาภาพยนตร์จำเป็นมากน้อยอย่างไรในการแข่งขันระดับสากล

จากการศึกษา พบว่า ก่อนเข้าสู่ยุคดิจิทัลอย่างเต็มรูปแบบ การนำเข้า หรือส่งออกภาพยนตร์เรื่องใดเรื่องหนึ่ง ผู้จัดจำหน่ายไม่เป็นกังวลใจในเรื่องความนิยม (Trend) ของภาพยนตร์เมื่อเทียบกับปัจจุบัน เพราะความนิยมสิ่งใดสิ่งหนึ่งจะมีระยะเวลาความนิยมอยู่ที่ 3-5 ปี ขณะที่ปัจจุบันความนิยมเปลี่ยนแปลงอย่างรวดเร็วจนไม่สามารถตามกระแสได้ทัน ส่งผลต่อการผลิตภาพยนตร์อย่างมาก เพราะการผลิตภาพยนตร์เป็นธุรกิจที่ต้องใช้เวลาในการผลิตอย่างน้อย 6-8 เดือน หลายครั้งที่เมื่อผลิตภาพยนตร์เสร็จแล้วนั้น กลับพบว่า ความนิยมที่ได้สอดแทรกในเนื้อหาภาพยนตร์ไม่เป็นที่นิยมแล้ว นอกจากนี้หากประเทศใดประเทศหนึ่งกำลังนิยมบางสิ่งบางอย่าง อีกไม่นานประเทศอื่น ๆ ทั่วโลกจะรับรู้สิ่งนั้นอย่างรวดเร็ว และกลายเป็นกระแสโลกในที่สุด ดังนั้น ความเป็นรสนิยมเฉพาะถิ่นจึงผสมผสานปะปนกันไปทั่วโลก แต่อย่างไรก็ตามนอกจากความรู้ในเชิงสร้างสรรค์ นักเขียนบทภาพยนตร์ รวมไปถึงบุคลากรในงานภาพยนตร์ตำแหน่งอื่น ๆ ควรรู้เท่าทันกระแสนิยมในช่วงนั้น ๆ และรู้ว่าภาพยนตร์ที่ตนกำลังผลิตตอบสนองกลุ่มเป้าหมายกลุ่มใด (ภาณุ อารี, 2567) ขณะที่ยังมีนักสร้างภาพยนตร์จำนวนหนึ่งเลือกที่จะไม่ยึดติดกับความนิยมของผู้ชม โดยอ้างอิงถึง Hirokaza Koreeda ผู้กำกับภาพยนตร์ญี่ปุ่นเรื่อง "After Life" ที่เชื่อว่ามนุษย์มีสิ่งที่เรียกว่า "นานาจิตตัง" การเลือกบทภาพยนตร์ที่มีประเด็นน่าสนใจ สมเหตุสมผล จึงเป็นสิ่งสำคัญมากกว่าการยึดติดกับความต้องการของผู้บริโภค และแม้ว่าการสำรวจความต้องการของผู้ชมเป็นสิ่งจำเป็นที่จะช่วยให้การสร้างภาพยนตร์เกิดความประทับใจ แต่ไม่ใช่กระบวนการที่ได้รับการยอมรับอย่างทั่วถึง เช่น ภาพยนตร์ซีรีย์ที่ได้รับทุนจาก Netflix ที่ไม่ได้รับความสนใจตามที่คาดหวัง แม้จะมีการสำรวจความต้องการของผู้ชมและการวิเคราะห์ข้อมูลต่าง ๆ ไว้ก่อน (พัฒนะ จิรวงศ์, การสื่อสารส่วนบุคคล, 23 ตุลาคม 2564)

อย่างไรก็ตามผู้เขียนมองว่าแม้ภาพยนตร์จะถูกจัดให้เป็นหนึ่งในสาขาอุตสาหกรรมสร้างสรรค์ที่รัฐบาลไทยเล็งเห็นศักยภาพในการสร้างรายได้ให้กับประเทศตามที่ระบุในรายงานการศึกษาโดย

สำนักงานส่งเสริมเศรษฐกิจสร้างสรรค์ (องค์การมหาชน) แต่ทั้งนี้ทุกภาคส่วนควรทำความเข้าใจธรรมชาติของภาพยนตร์ที่มีต้นทุนมาจากความเป็นศิลปะ โดยยึดเป็นที่ตั้งแล้วจึงประยุกต์ร่วมกับมิติทางเศรษฐกิจ เช่น การสำรวจความนิยม หรืออื่น ๆ เพื่อรักษาคุณค่าของภาพยนตร์ไว้ให้ได้มากที่สุด

3. ปัจจัยด้านการประเมินบทภาพยนตร์

การประเมินบทภาพยนตร์ในเชิงคุณค่า และบทบาทหน้าที่ของภาพยนตร์ไทยมีความเกี่ยวข้องกับบุคลากรในอุตสาหกรรมภาพยนตร์ 4 ส่วน ดังนี้

3.1 นักเขียนบทภาพยนตร์ จำเป็นต้องมีมุมมองเชิงสร้างสรรค์อย่างลึกซึ้ง และมีความรู้ความชำนาญในเรื่องโครงสร้างการเล่าเรื่อง และเข้าใจองค์ประกอบของการเขียนบทภาพยนตร์ โดยต้องให้ความสำคัญในการไตร่ตรองบทภาพยนตร์อย่างพิถีพิถัน ควรจัดให้มีกระบวนการทบทวนองค์ประกอบของภาพยนตร์ทุกมิติ ทั้งโครงเรื่อง ตัวละคร แก่นเรื่อง บทสนทนา ภาพ และเสียง ก่อนส่งต่อบทภาพยนตร์สู่ทีมงานผลิต ดังนั้น ประสบการณ์ของผู้ไตร่ตรองจึงเป็นสิ่งสำคัญอย่างยิ่ง เพราะต้องมีความแม่นยำในการคาดการณ์ ความหวัง ความรู้สึกของคนดู (นนทรีย์ นิมิบุตร, การสื่อสารส่วนบุคคล, 3 เมษายน 2564)

จากการศึกษา พบว่า นักเขียนบทภาพยนตร์ไทยยังมีแนวคิดแบบปิดกั้นตนเอง (Self-Censorship) คือ การตกอยู่ในภาวะที่คิดว่าต้องประพฤติอยู่ในทิศทางที่ถูกที่ควรตลอดเวลา หรือมีความปิดกั้นโอกาสตนเอง เช่น มีความคิดที่ว่าบทภาพยนตร์ของตนเองยังไม่ดีพอ นักลงทุนคงไม่กล้าลงทุนในบทของตน รวมไปถึงการไม่วิพากษ์ผลงานตนเองอย่างตรงไปตรงมา เพราะนักเขียนบทภาพยนตร์ไทยไม่ได้ถูกฝึกฝนให้ยอมรับคำวิพากษ์วิจารณ์ ซึ่งอาจทำให้นักเขียนบทภาพยนตร์ไทย และทีมงานผู้ผลิตขาดโอกาสในการพัฒนาตนเอง โดยเฉพาะหากคำวิพากษ์เหล่านั้นมาจากกลุ่มคนที่มีมาตรฐานสูง ซึ่งอาจเป็นสิ่งที่ช่วยประเมินคุณค่าของบทภาพยนตร์ได้เป็นอย่างดี (ชลิดา เอื้อบำรุงจิต, การสื่อสารส่วนบุคคล, 25 กุมภาพันธ์ 2564)

3.2 ผู้อำนวยการสร้างภาพยนตร์ ในแง่ของธุรกิจภาพยนตร์ สามารถแบ่งประเภทของภาพยนตร์อย่างกว้าง ๆ ได้ 2 ประเภท คือ 1. ภาพยนตร์ที่ได้รับรางวัลจากสถาบันด้านภาพยนตร์ 2. ภาพยนตร์ทำรายได้ ซึ่งประเทศไทยมีบทภาพยนตร์ทั้ง 2 ประเภทเป็นจำนวนมาก เพียงแต่การพิจารณาเลือกบทภาพยนตร์ไปผลิตและเผยแพร่สู่สาธารณะ เป็นการตัดสินใจของผู้อำนวยการสร้างแต่เพียงผู้เดียว เพราะเป็นเจ้าของเงินทุน หากผู้อำนวยการสร้างให้ความสำคัญในเรื่องรายได้และความคุ้มค่า มากกว่าประโยชน์ที่ผู้ชมจะได้รับในเชิงเนื้อหา สาระ ก็มักจะส่งผลกระทบต่ออุตสาหกรรมภาพยนตร์ ดังนั้น การผลักดันอุตสาหกรรมภาพยนตร์ไทยไม่ว่ามิติใดก็ตาม ผู้ผลักดันและผู้ผลิตภาพยนตร์ต้องทำความเข้าใจถึงความแตกต่างระหว่าง ภาพยนตร์ที่มีคุณค่าและภาพยนตร์ทำรายได้ จำเป็นต้องมีความรู้ในการแยกรูปแบบผลงานอย่างชัดเจน รู้ว่าบทภาพยนตร์ที่ตนกำลังพิจารณาเป็นภาพยนตร์รูปแบบใด เช่น ภาพยนตร์ขนาดเล็กที่อยู่ในระดับการทดลอง ภาพยนตร์เพื่อการศึกษา ภาพยนตร์ระดับภาคอุตสาหกรรมที่สร้างรายได้ หรือภาพยนตร์ที่มีเอกลักษณ์เฉพาะตนเหมาะสำหรับเทศกาลต่างประเทศ (ชลิดา เอื้อบำรุงจิต, การสื่อสารส่วนบุคคล, 25 กุมภาพันธ์ 2564)

3.3 ผู้จัดจำหน่าย มีบทบาทในการนำเข้า ส่งออก และเผยแพร่ภาพยนตร์ไทยทั้งในประเทศและต่างประเทศ หน้าที่สำคัญ คือ การประเมินตลาดโดยรวม เช่น จำนวนผู้ชม คุณภาพของกลุ่มผู้ชม ความคุ้มค่าในการจัดฉาย และประเภทของภาพยนตร์ที่มีความนิยม เป็นต้น ผู้จัดจำหน่ายจึงต้องมี

วิสัยทัศน์ที่ชัดเจนและกระบวนการที่รัดกุมในการคัดเลือกภาพยนตร์ เพื่อให้ได้ผลลัพธ์ที่แม่นยำและมีคุณค่าทั้งในด้านมูลค่าและคุณภาพ (ภาณุ อารี, 2567)

3.4 หน่วยงานภาครัฐที่สนับสนุนด้านภาพยนตร์ เพื่อให้เกิดผลลัพธ์ทางเศรษฐกิจ สังคม และวัฒนธรรมตามทิศทางที่ภาครัฐกำหนดอาจไม่สัมพันธ์กับแนวทางการสนับสนุนภาพยนตร์ที่ถูกต้อง ซึ่งในการประเมินบทภาพยนตร์แต่ละเรื่องนั้น ภาครัฐต้องเข้าใจว่าบทบาท หน้าที่ ของภาพยนตร์ที่แท้จริง คือ การสร้างความบันเทิงให้กับผู้ชม โดยมีการสอดแทรกข้อคิดตามเจตนารมณ์ของนักเขียนบทภาพยนตร์ และผู้กำกับภาพยนตร์ ดังนั้นภาพยนตร์จึงไม่ได้มีหน้าที่โฆษณาความเป็นไทย ซึ่งเป็นความเข้าใจผิดของภาครัฐที่ต้องการให้ภาพยนตร์นำเสนอความเป็นไทยในบริบทต่าง ๆ จึงเกิดเป็นนโยบายการขับเคลื่อนวัฒนธรรมไทยผ่านภาพยนตร์ สะท้อนออกมาให้เห็นในภาพยนตร์หลาย ๆ เรื่อง ซึ่งหากพิจารณาจากประเทศที่ประสบความสำเร็จในเรื่องนี้ การนำเสนอวัฒนธรรมถูกสอดแทรกไปในเนื้อหาตามความเหมาะสมโดยไม่ได้ถูกยัดเยียด ยกตัวอย่างภาพยนตร์เกาหลีเรื่อง The world of married couple ที่เนื้อเรื่องไม่ได้มุ่งเน้นไปยังสถานที่สำคัญในเรื่อง แต่ผู้ชมทั่วโลกกลับจำชื่อเมืองในเรื่องได้เป็นอย่างดี ซึ่งผู้กำกับภาพยนตร์ที่ต้องการนำเสนอความเป็นไทยควรศึกษาเรื่อง ความเป็นไทยท้องถิ่น (Localization) ที่มุ่งเน้นแสดงออกถึงความจริง (Realistic) ดังที่ปรากฏชัดเจนในผลงานภาพยนตร์หลาย ๆ เรื่องของ อภิชาติพงศ์ วีระเศรษฐกุล (ชลิดา เอื้อบำรุงจิต, การสื่อสารส่วนบุคคล, 25 กุมภาพันธ์ 2564)

นอกจากความเข้าใจถึงบทบาท หน้าที่ของภาพยนตร์ที่แท้จริงแล้ว ภาครัฐควรปรับบทบาทหน้าที่ของตนให้สอดคล้องกับความมุ่งมั่น ตั้งใจที่จะสนับสนุนอุตสาหกรรมภาพยนตร์ไทย ควรเป็นอันหนึ่งอันเดียวกันกับทีมงานผู้สร้างสรรค์ ซึ่งไม่ใช่การมีส่วนร่วมในฐานะผู้ตรวจสอบ และผู้กำหนดกฎเกณฑ์ต่าง ๆ ว่าสิ่งใดอนุญาตให้เผยแพร่ได้ และสิ่งใดห้ามเผยแพร่ ซึ่งเป็นการตีกรอบทางความคิดของนักสร้างสรรค์ (ผดุง สมาจาร, การสื่อสารส่วนบุคคล, 5 กุมภาพันธ์ 2565) ด้านนักเขียนบทภาพยนตร์ และผู้กำกับภาพยนตร์ ควรมีส่วนร่วมในการกำหนดทิศทางภาพยนตร์ให้กับภาครัฐ เพื่อให้เข้าใจกระบวนการคิดสร้างสรรค์งานภาพยนตร์อย่างสมเหตุสมผล อีกทั้งนักสร้างสรรค์ต้องทำความเข้าใจมุมมองและเจตนารมณ์ของภาครัฐด้วย (พัฒนะ จิรวงศ์, การสื่อสารส่วนบุคคล, 23 ตุลาคม 2564) ขณะที่ประเทศเกาหลีใต้แก้ปัญหาความขัดแย้งนี้โดยนำหลักการบริหารภาพยนตร์จากประเทศฝรั่งเศสมาใช้เป็นต้นแบบ โดยจัดตั้งหน่วยงานหลักในการรับผิดชอบ คือ Korean Film Council (KOFIC) ซึ่งเป็นหน่วยงานอิสระภายใต้กระทรวงวัฒนธรรมและการท่องเที่ยว มีหน้าที่พัฒนาอุตสาหกรรมภาพยนตร์ในลักษณะครบวงจร (สำนักงานส่งเสริมเศรษฐกิจสร้างสรรค์ (องค์กรมหาชน), 2564)

4. ปัจจัยด้านทัศนคติของบุคคลที่มีต่อการเขียนบทภาพยนตร์

ตำแหน่งนักเขียนบทภาพยนตร์ เป็นตำแหน่งงานที่อุตสาหกรรมภาพยนตร์ไทยขาดแคลนมาโดยตลอด เมื่อเทียบกับตำแหน่งงานอื่น ๆ ด้านภาพยนตร์ นอกจากจำนวนที่ไม่เพียงพอต่อความต้องการ ยังพบว่า นักเขียนบทภาพยนตร์ที่มีศักยภาพ สามารถสร้างสรรค์ผลงานให้เป็นที่ยอมรับได้นั้นมีจำนวนลดน้อยลงทุกวัน จากการค้นคว้าข้อมูล และสัมภาษณ์นักเขียนบทภาพยนตร์ สามารถสรุปปัญหา และอุปสรรคที่เกิดขึ้นในสายอาชีพได้ดังนี้

4.1 ทัศนคติต่อการเขียนบทภาพยนตร์ การเขียนบทภาพยนตร์ ไม่ใช่แค่การนั่งหน้าคอมพิวเตอร์แล้วเขียนสรุปใจความที่อยู่ในจินตนาการอย่างเดียว แต่แท้จริง ๆ แล้ว คือการระดมสมองผ่านการประชุม การพูดคุยกับผู้อื่น การช่วยกัน "ถาม-ตอบ" ระหว่างทีมงานผู้ผลิต และการค้นคว้าข้อมูลอย่างเข้มข้นเพื่อให้เกิดความสมจริงในเนื้อเรื่อง การเขียนบทภาพยนตร์จึงไม่ได้เป็นเรื่องง่ายเพียงแค่นั่งเขียน แต่เป็นกระบวนการที่ต้องมีการศึกษาและความรับผิดชอบในการสร้างสรรค์เนื้อเรื่องที่น่าสนใจและมีคุณค่าให้กับผู้ชม (อมราพร แผ่นดินทอง, การสื่อสารส่วนบุคคล, 26 ตุลาคม 2564) ความเข้าใจผิดที่ได้กล่าวมาข้างต้นนี้ทำให้นักลงทุน หรือผู้อำนวยการสร้างเข้าใจว่างานเขียนบทภาพยนตร์ไม่จำเป็นต้องลงทุน ทั้งที่งานเขียนบทภาพยนตร์เป็นงานพาณิชย์ศิลป์ เป็นการนำศิลปะมาถ่ายทอดสู่สาธารณชนในอีกรูปแบบหนึ่ง นักเขียนบทภาพยนตร์จำเป็นต้องมีความรู้ ทักษะ และประสบการณ์ ซึ่งการมองว่างานเขียนบทภาพยนตร์สามารถลงมือทำได้ทันทีอาจไม่ถูกต้อง (ชาญชนะ หอมทรัพย์, 2566)

4.2 ความสามารถในการเขียนบทภาพยนตร์ นักเขียนบทภาพยนตร์ 1 คน ไม่สามารถเขียนบทภาพยนตร์ได้ทุกแนว เพราะแต่ละคนจะมีแนวภาพยนตร์ที่ตนถนัด มีลีลาการเขียนที่เป็นเอกลักษณ์ เช่น นักเขียนที่ถนัดเขียนบทภาพยนตร์รัก ในหลาย ๆ ครั้งอาจไม่ถนัดภาพยนตร์แนวสยองขวัญ (พัฒนะ จิรวงศ์, การสื่อสารส่วนบุคคล, 23 ตุลาคม 2564) นอกจากนี้รูปแบบภาษาที่ใช้ในงานเขียนบทภาพยนตร์ ก็มีความแตกต่างจากภาษาที่ใช้ในงานเขียนทั่วไป เพราะงานภาพยนตร์ต้องการการกระทำ (Execution) ที่เมื่อประกอบเป็นภาพ และเสียงแล้วนั้น ต้องมีความน่าสนใจ และแสดงออกถึงบุคลิกภาพของตัวละคร ยกตัวอย่างเช่น เมื่อนักเขียนต้องการสื่อสารว่า “แม่ไปตลาด” นักเขียนอาจไม่สามารถสื่อสารตรงไปตรงมาผ่านตัวอักษรได้ทันที แต่ต้องออกแบบการกระทำ “แม่ไปตลาด” อย่างไรให้สัมพันธ์กับลักษณะตัวละคร นิสัย เช่น แม่ที่ปากร้าย ขี้โกง หรืออื่น ๆ (ฐามุยา ทัศนานุกูลกิจ, 2566)

4.3 ระยะเวลาในการเขียนบทภาพยนตร์ หากลองเปรียบเทียบระยะเวลาในการเขียนบทภาพยนตร์ต่างประเทศ และภาพยนตร์ไทย ภาพยนตร์อเมริกันเรื่อง The Godfather และ Interstellar ใช้ระยะเวลาในการเขียนบทภาพยนตร์ประมาณ 3 ปี ขณะที่ค่าเฉลี่ยการเขียนบทภาพยนตร์ไทยอยู่ที่ประมาณ 6-8 เดือน หรือภาพยนตร์บางเรื่องใช้เวลาเพียง 1 เดือน เท่านั้น และที่แย่ไปกว่านั้น ภาพยนตร์บางเรื่องไม่มีกระทั่งบทภาพยนตร์ด้วยซ้ำไป เหตุผลที่ภาคการผลิตภาพยนตร์ไทยให้เวลาสำหรับการเขียนบทภาพยนตร์ได้น้อย เป็นเพราะข้อจำกัดด้านงบประมาณในการจัดจ้าง และการผลิต ส่งผลกระทบต่อนักเขียนบทภาพยนตร์โดยตรง ที่ต้องทำงานภายใต้ระยะเวลาอันสั้น อีกทั้งการพิจารณาจัดจ้างนักเขียนบทไม่ได้ตัดสินที่คุณภาพเป็นสิ่งสำคัญ แต่กลับตัดสินที่นักเขียนบทคนใดสามารถเขียนได้ทันเวลาที่กำหนด ผู้นั้นก็จะถูกว่าจ้างให้ทำงาน เป็นสิ่งที่ไม่ยุติธรรมสำหรับแวดวงการเขียนบทภาพยนตร์ (นภสินธ์ สามแก้วแจ่ม, 2565)

4.4 ค่าตอบแทนนักเขียนบทภาพยนตร์ การพิจารณาค่าตอบแทนของนักเขียนบทภาพยนตร์ ควรคำนึงถึงรายได้ที่สามารถเลี้ยงชีพได้จริง มีความเหมาะสมกับความรู้ ทักษะ ประสบการณ์ และต้องจูงใจมากพอให้นักเขียนบทภาพยนตร์ให้ความสำคัญ และมีสมาธิกับงานเขียนเพียงอย่างเดียว โดยไม่เอาเวลาไปทำอาชีพเสริมเลี้ยงชีพ อีกทั้งหากรายได้อยู่ในอัตราที่น่าพอใจจะยิ่งทำให้นักเขียนบทภาพยนตร์ที่มีศักยภาพยึดอาชีพนี้ได้ตลอดไป ซึ่งจะเป็นประโยชน์ต่อวงการ

ภาพยนตร์ในระยะยาว (อมราพร แผ่นดินทอง, การสื่อสารส่วนบุคคล, 26 ตุลาคม 2564) ดังนั้น ค่าตอบแทนสำหรับอาชีพนักเขียนบทภาพยนตร์จึงสำคัญ เป็นตัวชี้วัดความทุ่มเทในการสร้างสรรค์ผลงาน (ชลิดา เอื้อบำรุงจิต, การสื่อสารส่วนบุคคล, 25 กุมภาพันธ์ 2564)

4.5 ความก้าวหน้าในอาชีพนักเขียนบทภาพยนตร์ อาชีพนักเขียนบทภาพยนตร์เป็นอาชีพอิสระที่มีรูปแบบการทำงานแบบ Project by Project และเมื่อเขียนบทภาพยนตร์สำเร็จ 1 เรื่อง นักเขียนจึงจะได้รับรายได้ เรียกได้ว่าเป็นรายได้แบบชั่วคราว ไม่มีเงินเดือนประจำ ดังนั้น ความก้าวหน้าในสายอาชีพนักเขียนบทภาพยนตร์จึงแตกต่างจากอาชีพอื่น ๆ ในอุตสาหกรรมภาพยนตร์ที่สามารถเติบโตไปตามลำดับ จากตำแหน่งหนึ่ง ไปยังตำแหน่งที่สูงกว่า มีโครงสร้างตำแหน่งงานชัดเจน (Career Path) ด้วยสาเหตุนี้เองทำให้บุคลากรด้านการเขียนบทภาพยนตร์ถอนตัวจากอาชีพนี้ไปเป็นจำนวนมาก เพราะกลัวว่าจะไม่ได้รับความก้าวหน้าในสายงาน (อมราพร แผ่นดินทอง, การสื่อสารส่วนบุคคล, 26 ตุลาคม 2564)

สรุปผลการศึกษา

จากการศึกษาปัจจัยทั้ง 4 ประการข้างต้น พบว่า สาเหตุที่ทำให้บทภาพยนตร์ไทยขาดศักยภาพในการแข่งขันในตลาดสากล เกิดจาก 3 ประเด็นใหญ่ ดังนี้

1. เนื้อหาในบทภาพยนตร์ (Content) และประเภทของภาพยนตร์ (Genre) ที่ขาดความหลากหลาย และนักสร้างสรรค์บทภาพยนตร์ไทยมีแนวคิดตั้งต้น (Big Idea) ที่ไม่น่าสนใจ ไม่ใช่ประเด็นที่คนทั่วโลกเข้าใจตรงกัน หรือเมื่อมีแนวคิดตั้งต้นที่ดี ก็มักขาดการวางแผนด้านเนื้อหาตั้งแต่ต้นเรื่องจนกระทั่งจบเรื่อง ทำให้แนวคิด หรือเนื้อหาไม่สามารถนำมาพัฒนาเป็นบทภาพยนตร์ที่สมบูรณ์ได้ และเมื่อไม่มีบทภาพยนตร์ที่ดี ก็ยากที่จะมีภาพยนตร์ที่ดีเช่นกัน

2. ความนิยมของผู้ชมที่เปลี่ยนแปลงอย่างรวดเร็ว (Trend) ทำให้นักสร้างสรรค์บทภาพยนตร์ไม่สามารถจับกระแสนิยมได้ทันเวลา แต่ทั้งนี้ยังไม่สามารถสรุปได้แน่ชัดว่า การสำรวจความนิยมของผู้ชมเป็นสิ่งจำเป็นที่พึงกระทำหรือไม่ เพราะอาจไม่ใช่สิ่งชี้วัดความสำเร็จในระยะยาว นักสร้างสรรค์ควรคำนึงถึงคุณค่าของเนื้อหาภาพยนตร์ ที่ผู้ชมควรจะได้รับเป็นสิ่งสำคัญลำดับแรก

3. บุคลากรที่เกี่ยวข้องกับการสร้างสรรค์บทภาพยนตร์

3.1 นักเขียนบทภาพยนตร์ ไม่สามารถประเมินบทภาพยนตร์ในเชิงคุณค่าได้อย่างลึกซึ้งครบทุกมิติ ทั้งโครงเรื่อง ตัวละคร แก่นเรื่อง บทสนทนา ภาพ และเสียง อีกทั้งยังไม่สามารถคาดเดาความรู้สึกของผู้ชมได้อย่างแม่นยำ เป็นเพราะกระบวนการทำงานด้านบทภาพยนตร์ยังไม่เข้มข้นเพียงพอ มีสาเหตุมาจาก 1. ข้อจำกัดด้านความสามารถในแนวภาพยนตร์ที่ตนถนัด 2. ระยะเวลาในการเขียนบทภาพยนตร์ 3. ค่าตอบแทนในการทำงาน และ 4. ความก้าวหน้าในสายอาชีพ

3.2 ผู้อำนวยการสร้างภาพยนตร์ เป็นผู้มีอำนาจในการพิจารณาบทภาพยนตร์ที่จะนำไปสร้าง และจัดจำหน่าย ซึ่งเป็นการตัดสินใจของบุคคลเพียงผู้เดียวในฐานะเจ้าของเงินทุน ดังนั้น หากผู้อำนวยการสร้างละเลยคุณค่าในบทภาพยนตร์ เพราะมุ่งเน้นรายได้เป็นสิ่งสำคัญ อาจทำให้เกิดผลกระทบในวงกว้างต่อไป อีกทั้งพบว่า ผู้อำนวยการสร้างภาพยนตร์ส่วนใหญ่เชื่อว่า การเขียนบทภาพยนตร์เป็นกระบวนการที่ไม่จำเป็นต้องลงทุน ซึ่งแท้จริงแล้วนักเขียนไม่สามารถลงมือทำงานได้โดยขาดกระบวนการทำงานในขั้นตอนต่าง ๆ ที่ต้องใช้เงินทุน

3.3 ผู้จัดจำหน่าย มีบทบาทสำคัญอย่างยิ่งในการประเมินบทภาพยนตร์ หรือสรรหาภาพยนตร์เรื่องใดเรื่องหนึ่งมาจัดฉาย ผู้จัดจำหน่ายจำเป็นต้องมีความรอบรู้ มีประสบการณ์ มีความแม่นยำในการประเมินภาพรวมตลาดภาพยนตร์ทั่วโลก เพื่อเป็นส่วนสำคัญในการยกระดับภาพยนตร์ไทยสู่สากล

3.4 หน่วยงานภาครัฐ ต้องทำความเข้าใจถึงบทบาท หน้าที่ของภาพยนตร์ในฐานะสื่อบันเทิงที่สอดแทรกข้อคิด ไม่ใช่สื่อโฆษณาประชาสัมพันธ์ความเป็นไทย อีกทั้งต้องปรับเปลี่ยนแนวคิดในการทำงานของตนที่ควรมุ่งเน้นการทำงานในเชิงสนับสนุน มากกว่าการตั้งตนเป็นผู้ตรวจสอบ

อภิปรายผลการศึกษา และข้อเสนอแนะ

ปัจจัยที่ส่งผลกระทบต่อการสร้างสรรค์บทภาพยนตร์ไทย อันเป็นสาเหตุในการผลักดันภาพยนตร์ไทยสู่ตลาดสากล คือ ปัจจัยด้านความหลากหลายของเนื้อหาภาพยนตร์ (Content) และแนวภาพยนตร์ (Genre) ที่ผู้ผลิตไม่สามารถสร้างความแตกต่างไปจากขนบเดิม ๆ ที่ผ่านมา ขณะเดียวกันความนิยมในการรับชมภาพยนตร์เกิดการเปลี่ยนแปลงทั่วโลกในช่วงสถานการณ์โควิด-19 เป็นช่วงเปลี่ยนผ่านของอุตสาหกรรมภาพยนตร์ในรูปแบบโรงภาพยนตร์ สู่รูปแบบ Streaming Movie โดยค่ายยักษ์ใหญ่อย่าง Netflix ที่ส่งตรงภาพยนตร์ไปยังผู้ชมได้ทุกที่ ทุกเวลา ส่งผลให้เกิดการแข่งขันด้านการผลิตเนื้อหาภาพยนตร์ เพราะผู้ชมต้องการความหลากหลาย แปลกใหม่ และซับซ้อนมากยิ่งขึ้น นอกจากนี้ยังพบข้อจำกัดในการทำงานของนักเขียนบทภาพยนตร์ที่ต้องทำงานภายใต้ความกดดันด้านเวลา รายได้ และความไม่มั่นคงในอาชีพ มีสาเหตุมาจากทัศนคติของผู้อำนวยการสร้างที่ขาดความเข้าใจเกี่ยวกับกระบวนการเขียนบทภาพยนตร์อย่างลึกซึ้ง โดยมองว่าการเขียนบทเป็นเรื่องง่ายและใช้ระยะเวลาสั้น ๆ จึงไม่จำเป็นต้องลงทุนในขั้นตอนนี้ ท้ายที่สุดการยกระดับภาพยนตร์ไทยสู่ตลาดสากลยังเกี่ยวข้องกับผู้จัดจำหน่าย ซึ่งต้องเป็นผู้ที่มีความรอบรู้ มีประสบการณ์ในการประเมินภาพรวมตลาดโลก และภาครัฐที่ต้องยุติการเป็นผู้ตรวจสอบ กำหนดกฎเกณฑ์ต่าง ๆ ด้านภาพยนตร์ แต่ควรที่จะสนับสนุนอุตสาหกรรมภาพยนตร์ด้วยนโยบายที่มาจากความเข้าใจถึงบทบาทของภาพยนตร์ในฐานะที่เป็นสื่อทางศิลปะและการสื่อสาร มีวัตถุประสงค์เพื่อความบันเทิงและให้ข้อคิดต่อผู้ชม

รายการอ้างอิง

ชาญชนะ หอมทรัพย์. (2566, 14 กรกฎาคม). *เจาะลึกชีวิตคนเขียนบท: ทำไมหนัง/ซีรีส์ไทยโดยรวมถึงมีคุณภาพสู้ต่างชาติไม่ได้สักที? - BBC News ไทย. Youtube : BBC News ไทย*. https://www.youtube.com/watch?v=uedfRw4Kfl0.

ฐามุยา ทัศนานุกูลกิจ.(2566, 10 กรกฎาคม). *ออกสาวเกินไปจะไม่มีใครชอบ? 'มูย่า-ฐามุยา' พาหนังทะลุกรอบความเชื่อเรื่องเพศ ขยายขอบเขตแห่งความเท่าเทียม กับผลงานใหม่เรื่อง 'Suits*. แบนติ้ง (brandthink). https://www.brandthink.me/content/cinema-suits/.

ทนงศักดิ์ สุวรรณรัตน.(2566). *การเผยแพร่ภาพยนตร์ไทยในภาพยนตร์สตรีมมิ่ง ภายใต้สถานการณ์โรคติดเชื้อไวรัสโคโรน่า 2019 (โควิด-19): กรณีศึกษา Netflix* [วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต ไม่ได้ตีพิมพ์].มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ.

นภสินธ์ สามแก้วแจ่ม.(2565, 12 กันยายน). *จากคนเคยขอข้าววัดกิน สู่สตั๊นท์แมนไทยในหนัง Marvel*. บีบีซี(BBC). https://www.bbc.com/thai/articles/cxwrrvj4jr3o.

เพ็ญทิพา ทองคำเภา. (2566, (ม.ป.ป.)). *สำรวจมูลค่าตลาดอุตสาหกรรมหนังไทย หลังกระแส "สัปเหร่อ" กวาดรายได้ทะลุ 500 ล้าน กับสัดส่วนรายได้ที่หดลงระหว่างหนังต่างชาติ และหนังไทยในบ้านเรา*. แคบพิทอลลีด(capitalread).https://capitalread.co/thaibaan/.

ภาณุ อารี. (2567, มีนาคม 8). Chef ตลาดภาพยนตร์ในระดับสากล. *การบรรยายกิจกรรมนิทรรศการเผยแพร่ภาพยนตร์นานาชาติประจำปี 2021[Symposium]*. จัดโดยสาขาภาพยนตร์ และดิจิทัล มีเดีย ภาควิชานิเทศศิลป์ คณะสถาปัตยกรรม ศิลปะ และการออกแบบ สจล.

สำนักงานส่งเสริมเศรษฐกิจสร้างสรรค์ (องค์การมหาชน). (2564). *รายงานการศึกษาการพัฒนาอุตสาหกรรมสร้างสรรค์ สาขาภาพยนตร์และวีดิทัศน์*. https://resource.tcdc.or.th/ebook/CEA.Film.Report.pdf.

Snookข่าว. (2565, 21 กันยายน). *หนังไทย-ซีรีส์ โอกาสยังอีกไกล หนุน Soft Power ไทยดังกว่าเดิมได้อีก*. https://www.sanook.com/news/8626206/.

อมรินทร์ทีวีออนไลน์. (2566, 24 ตุลาคม). *เกาะกระแส สัปเหร่อ ฟื้นอุตสาหกรรมหนังไทย คาดทำรายได้สูงสุดในปีนี้*. https://www.amarintv.com/spotlight/finance/53892.

BBC Talking Movie. (2010, 29 November). *Secret Cinema*. Youtube : Secret Cinema.

วิธีการสร้างทำนองซอสามสาย กรณีศึกษาเพลงครอบจักรวาล สองชั้น
THE IDEA FOR SAW SAM SAI MELODY CREATIVITY, WITH CASE STUDY OF KROB CHAKAWAN MELODY SONG CHAN

สุนทรวินิจ วรสิงห์[1] พรประพิตร์ เผ่าสวัสดิ์[2]
Sunthonwinit Vorasing[1] Pornprapit Phoasavadi[2]

บทคัดย่อ

บทความเรื่องวิธีการสร้างทำนองซอสามสาย กรณีศึกษาเพลงครอบจักรวาล สองชั้น มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาวิธีการสร้างทำนองซอสามสาย และเพื่อศึกษากลวิธีการแปรทำนองซอสามสายจากทำนองทางฆ้องกรณีศึกษาเพลงครอบจักรวาล สองชั้น ผลการวิจัยพบว่า 1. วิธีการสร้างทำนองซอสามสายสามารถสร้างทำนองซอสามสายได้โดยวิธีการ 4 ขั้นตอน ดังนี้ ขั้นที่ 1 การแปลทำนองฆ้องเป็นทำนองซอสามสาย (Translation) โดยวิธีการถอดทำนองฆ้องเป็นทำนองสารัตถะ จากนั้นพิจารณาทิศทางการดำเนินของทำนองใน 3 รูปแบบคือ วิถีขึ้น (Way Up) วิถีลง (Way Down) และวิถียืนเสียง (Stand Still) การแปลทำนองแบ่งเป็น 2 ลักษณะ คือ การแปลอย่างจาว (Thin Texture) และการแปลอย่างเก็บ (Thick Texture) ขั้นที่ 2 การแปรทำนองซอสามสาย (Variation) ให้เกิดความหลากหลายของทำนองออกไปจากทำนองอย่างเดิม ขั้นที่ 3 การผูกสำนวนทำนอง (Combination) เรียงร้อยสำนวนทำนองระหว่างมือฆ้องเข้าไว้ด้วยกันโดยใช้ความรู้จากการแปลและการแปรทำนอง ขั้นที่ 4 การสร้างสรรค์ทำนองใช้ความรู้จากทั้ง 3 ขั้นตอนที่ได้กล่าวมารวมทั้งประสบการณ์ในการสร้างทำนองใหม่เพื่อให้เกิดทำนองซอสามสายที่ดีและไพเราะน่าฟัง 2. กลวิธีการแปรทำนองซอสามสาย เสนอไว้ 3 ประการ ประการแรก เสียงซ้ำให้หนี ประการที่สอง เพิ่มเสียงตามกลุ่มเสียงและสร้างความถี่ของโน้ต และประการสุดท้ายทำความผันแปรของทิศทางการดำเนินทำนอง

คำสำคัญ: การสร้างทำนองซอสามสาย, กลวิธีการแปรทำนองซอสามสาย, เพลงครอบจักรวาล สองชั้น

[1] นิสิตระดับปริญญามหาบัณฑิต หลักสูตรศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาดุริยางคศิลป์ไทย ภาควิชาดุริยางคศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, sun2129vorasing@gmail.com
[1] Student, Master of Art Program in Thai Music Department of Music, Faculty of Fine and Applied Arts, Chulalongkorn University. sun2129vorasing@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 10/06/67, Revise 23/07/67, Accept 23/07/67

Abstract

This study is aimed at investigating principles techniques accompanying to Saw Sam Sai variation from Gong melodies in Krob Chakawan Song Chan. 1. The findings reveal that there are four steps in making variations: (1) the translation of Gong's melodies to Saw Sam Sai's using skeleton melodies. In accordance with the direction of three melodic patterns resulted into is considered thin and thick textures; (2) variation rendering for the melodies expanding into diverse range from the original; (3) translating and making the used for the combination in gong melodies; (4) elaborating the melodies using the previous 3 steps as mentioned to compose the advanced Saw Sam Sai melodies. 2. Techniques used in Saw Sam Sai's melodies and variations involved three dements inclining; counterpoint, increasing of notes and its frequency, and creating the variation of melodic directions.

Keywords: Saw Sam Sai Melody Creativity, Techniques used in Saw Sam Sai Melody Variation, Krob Chakawan Song Chan

บทนำ

มโหรีในวันนี้กับมโหรีเมื่อครั้งโบราณมีความต่างกันมาก สมเด็จฯ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ ประทานลายพระหัตถ์กราบทูล สมเด็จฯ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ ว่า *"...มโหรีเกล้ากระหม่อมเข้าใจว่ามันตายไปเสียนานแล้ว ที่บอกมโหรีกัน รุ่นเกล้ากระหม่อมนี้ก็ใช้ครูปี่พาทย์ทั้งนั้น... มโหรีหลวงที่เชื่อว่าเป็นหลักฐานมากกว่าวงอื่น ก็ไม่เห็นจะร้องเล่นอย่างมโหรีสักครั้งเดียว..."* (สมเด็จฯ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์, 2504) พระดำรัสนี้ตีความได้ว่าวิธีการบรรเลงมโหรีในสมัยนั้นคงจะต่างกันกับอย่างโบราณก่อนหน้านั้นมากจนแทบกล่าวได้ว่ามโหรีอย่างโบราณที่ทรงคุ้นชินและได้ยินไม่มีเสียแล้ว ข้อสังเกตที่เข้าใจได้โดยง่ายอย่างการบรรเลงมโหรีในทุกวันนี้เมื่อฟังเสียงของซอสามสายมักจะเล็ดลอดไม่ได้ยินสักเท่าไหร่นัก นอกจากปัจจัยเรื่องคุณภาพของเสียงจากเครื่องดนตรีแล้ว ประการที่สำคัญคือเรื่องวิธีการบรรเลงหรือวิธีการดำเนินทำนองซอสามสายของนักดนตรีในปัจจุบันที่เปลี่ยนแปลงไป ข้อที่กล่าวมานี้แสดงปัญหาของซอสามสายในความสัมพันธ์ภายในวงมโหรีที่เห็นได้อย่างชัดเจน และชี้ให้เห็นว่าวิธีการบรรเลงหรือวิธีการดำเนินทำนองนั้นมีความสำคัญต่อการถึงแนวทางอย่างโบราณ

รองศาสตราจารย์พิชิต ชัยเสรี เป็นนักดนตรีปี่พาทย์ มีครูมิ ทรัพย์เย็น เป็นครูดนตรีไทยท่านแรก ได้เริ่มเรียนฆ้องวงใหญ่ ตั้งแต่ปีพุทธศักราช 2505 ซึ่งขณะนั้นศึกษาอยู่ในระดับชั้นมัธยมศึกษาปีที่ 5 ต่อมาเมื่อเข้าศึกษาที่จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย มีโอกาสได้เรียนฆ้องวงใหญ่กับครูเทวาประสิทธิ์ พาทยโกศล และยังได้เรียนเพลงเดี่ยวฆ้องวงใหญ่เพิ่มเติมจากครูสอน วงฆ้อง ด้วย (ภูริภัสสร์ มังกร, 2547) นอกจากนั้นยังได้รับสืบทอดความรู้ด้านซอสามสายจากอาจารย์เจริญใจ สุนทรวาทิน ผู้เป็นเลิศทางด้านซอสามสายท่านหนึ่งแห่งกรุงรัตนโกสินทร์

(วีรศิลป์ ห่วงประเสริฐ, 2562) ประสบการณ์ที่ได้เรียนฆ้องวงใหญ่และซอสามสายจากครูดนตรีไทยสำคัญ ๆ ดังได้กล่าวมา นำมาซึ่งข้อสังเกตว่า *“ทำนองซอสามสายนั้นใกล้เคียงกับทำนองฆ้องอยู่มาก แม้ว่าจะใกล้เคียงก็ไม่ใช่อย่างเดียวกัน”* (พิชิต ชัยเสรี, การสื่อสารส่วนบุคคล, 18 ธันวาคม 2563) ความสำคัญข้อนี้จึงเกิดเป็นความคิดที่จะเสนอวิธีการสร้างทำนองซอสามสาย อนึ่งโดยทั่วไปแล้วผู้ที่ฝึกหัดซอสามสายนั้นมักจะไม่รู้ทำนองฆ้อง คือฝึกฝนจากการเรียนสำนวนกลอนจากเพลงฝึกหัดอันเป็นต้นแบบเลยทันที การไม่รู้ทำนองฆ้องไว้เลยจึงเป็นข้อด้อยที่จะทำให้หลงทางได้ง่ายเมื่อบรรเลงประสมวงแล้วต่างเจอสำนวนทำนองของเครื่องดนตรีอื่น ๆ พร้อมกัน ซึ่งหากผู้เรียนซอสามสายสามารถที่จะเปลี่ยนทำนองทางฆ้องเป็นทำนองซอสามสายได้นั้นก็เห็นจะนับเป็นประโยชน์ต่อผู้เรียนเอง ที่จะได้เริ่มต้นฝึกหัดเพลงพื้นฐานอย่างขับไม้บัณเฑาะว์ในการฝึกหัดคันชัก เพลงต้นเพลงฉิ่งเพื่อฝึกหัดสำนวนกลอนพื้นฐาน และมีเพลงครอบจักรวาลขึ้นเป็นอีกเพลงหนึ่งเพื่อการฝึกหัดในการสร้างทำนองซอสามสายจากทำนองทางฆ้องให้ถึงแนวทางอย่างโบราณทำไว้ได้

การดำเนินทำนองของซอสามสายทำได้หลายวิธี อันเนื่องมาจากการถ่ายทอดของแต่ละสำนักมีวิธีการและแนวคิดที่สร้างอัตลักษณ์ตน บทความวิจัยฉบับนี้จึงมุ่งศึกษาวิธีการสร้างทำนองซอสามสาย ศึกษาขั้นตอนและกลวิธีการสร้างทำนองซอสามสายตามแนวทางรองศาสตราจารย์พิชิต ชัยเสรี โดยมีเพลงครอบจักรวาล สองชั้น เป็นกรณีศึกษา เพื่อเป็นหนทางแก่ผู้หัดเรียนซอสามสายได้ศึกษาวิธีการสร้างทำนองซอสามสายและต่อยอดการสร้างทำนองซอสามสายด้วยตนเองเพื่อให้เกิดความรู้ที่แตกฉานขึ้นอย่างเป็นระบบต่อไป

วัตถุประสงค์

1. เพื่อศึกษาวิธีการสร้างทำนองซอสามสาย
2. เพื่อศึกษากลวิธีการแปรทำนองซอสามสายจากทำนองทางฆ้องกรณีศึกษาเพลงครอบจักรวาล สองชั้น

วิธีการดำเนินการวิจัย

การดำเนินการวิจัยความคิดเรื่องวิธีการสร้างทำนองซอสามสาย กรณีศึกษาเพลงครอบจักรวาล ดำเนินการวิจัยโดยใช้ระเบียบวิธีวิจัยเชิงคุณภาพ (Qualitative Research) โดยมีขั้นตอนต่อไปนี้

1. ขั้นตอนการรวบรวมข้อมูล ค้นคว้าเอกสาร ตำรา บทความวิชาการ วิทยานิพนธ์และหนังสือที่เกี่ยวข้องกับการศึกษาจากห้องสมุดต่าง ๆ สำนักวิทยทรัพยากร จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย หอสมุดดนตรีไทย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ห้องสมุดคณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ห้องสมุดดนตรีสมเด็จพระเทพรัตน์ มหาวิทยาลัยมหิดล สำนักหอสมุดกลาง มหาวิทยาลัยศิลปากร สำนักหอสมุดแห่งชาติ
2. เก็บข้อมูลโดยการสัมภาษณ์ รองศาสตราจารย์พิชิต ชัยเสรี อาจารย์ประจำสาขาวิชาดุริยางค์ไทย ภาควิชาดุริยางคศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย และครูไชยยะ ทางมีศรี ผู้ชำนาญการพิเศษ กลุ่มดุริยางค์ไทย สำนักการสังคีต กรมศิลปากร

ข้อกำหนดเบื้องต้นและนิยามศัพท์เฉพาะ

1. การวิเคราะห์บทเพลงที่แสดงในบทความวิจัยฉบับนี้ผู้วิจัยได้กำหนดตามขอบเขตของเสียงลูกฆ้องวงใหญ่ เรียงจากเสียงต่ำไปเสียงสูง โดยกำหนดให้เสียงลูกทวน (ลูกแรกนับจากทางซ้ายมือของของผู้บรรเลง) ลูกฆ้องวงใหญ่ลูกที่ 1 เป็นเสียงมี และลูกยอด (ลูกสุดท้ายทางขวามือสุดของผู้บรรเลง) ลูกฆ้องวงใหญ่ลูกที่ 16 เป็นเสียงฟา

2. ทำนองสารัตถะ (Skeleton) หมายถึง “แก่นโครงสร้างของกลุ่มเสียงที่เรียงร้อยกันเป็นท่วงทำนองต่าง ๆ กัน” (พิชิต ชัยเสรี, 2559) ในความคิดเรื่องการสร้างทำนองซอสามสายถือได้ว่าเป็นทำนองที่ใกล้ชิดกับทำนองซอสามสาย

3. การแปลทำนอง (Translation) หมายถึง การเปลี่ยนแปลงทำนองฆ้องเป็นทำนองเครื่องดนตรีนั้น “Translation ใช้เมื่อแปลทำนองฆ้องเป็นทำนองเครื่องนั้น” (พิชิต ชัยเสรี, 2559) การแปลทำนองในความคิดเรื่องการสร้างทำนองซอสามสายที่เสนอในบทความนี้ จะนับจากขั้นตอนตั้งแต่พิจารณาทำนองฆ้องแล้วถอดเป็นทำนองสารัตถะ เพราะจะต้องแปลทำนองฆ้องที่คิดว่าใกล้เคียงกับทำนองซอสามสายเป็นทำนองสารัตถะที่ใกล้ชิดกับทำนองซอสามสายในขั้นหนึ่ง จากนั้นจึงจะแปลจากทำนองสารัตถะนั้นเป็นทำนองซอสามสาย

4. การแปรทำนอง (Variation) หมายถึง การคิดสร้างทำนองต่อไปจากของเดิมที่แปลทำนอง (Translation) ไว้ในรูปแบบที่ละเอียดลออให้มากยิ่งขึ้น “Variation ใช้เมื่อแปรเปลี่ยนทำนองเครื่องนั้น ๆ ให้หลากหลายไปในทำนองฆ้องอย่างเดิม” (พิชิต ชัยเสรี, 2559) ดังนั้นการแปรทำนองจะเกิดขึ้นได้เมื่อผู้สร้างทำนองสามารถแปลทำนองได้แล้ว

5. อัตวิสัย (subjective) หมายถึง ภาวะซึ่งอยู่มิได้ด้วยตัวเอง ต้องอาศัยสิ่งอื่นจึงอาจดำรงอยู่ได้ในทางสุนทรียศาสตร์มีแนวคิดว่าสุนทรีภาพเชิงอัตวิสัย คือ ความสำเริงใจ (Delight) ซึ่งเกิดขึ้นเมื่อเสพงานศิลปะ (พิชิต ชัยเสรี, การสื่อสารส่วนบุคคล, 23 กุมภาพันธ์ 2563)

6. ภววิสัย (objective) หมายถึง คุณสมบัติซึ่งมีอยู่ในงานศิลปะนั้น ๆ ในทางสุนทรียศาสตร์มีแนวคิดว่าสุนทรียภาพเชิงภววิสัย สามารถจำแนกได้เป็น 5 รูปแบบ ได้แก่ ความงาม (Beauty) ความเพริศ (Sublime) ความโศก (Tragic) และความอัปลักษณ์ (Ugly) (พิชิต ชัยเสรี, การสื่อสารส่วนบุคคล, 23 กุมภาพันธ์ 2563)

ผลการวิจัย

1. วิธีการสร้างทำนองซอสามสาย

จากการศึกษาวิธีการสร้างทำนองซอสามสาย กรณีศึกษาเพลงครอบจักรวาล สองชั้น ตามแนวทางของรองศาสตราจารย์พิชิต ชัยเสรี พบว่า สามารถสร้างทำนองซอสามสายได้โดยวิธีการ 4 ขั้นตอน ในงานวิจัยผู้วิจัยได้ยกความคิดเรื่องวิธีการสร้างทำนองซอสามสายมาแสดงเป็นกรณีศึกษาในเพลงครอบจักรวาล สองชั้น 2 ท่อน รวมทั้งสิ้น 10 ประโยค บทความนี้จะได้แสดงขั้นตอนวิธีการสร้างทำนองซอสามสายในกรณีศึกษาเพลงครอบจักรวาล สองชั้น ไว้เป็นตัวอย่าง 2 ประโยค ให้ครอบคลุมตามแนวทางของรองศาสตราจารย์พิชิต ชัยเสรี ทั้ง 4 ขั้นตอน ดังนี้

ขั้นตอนการแปลทำนอง ลำดับแรกในการสร้างทำนองซอสามสายของทุก ๆ ประโยคนั้น จะต้องทำการถอดทำนองสารัตถะออกให้ได้เสียก่อน เพื่อให้เข้าใกล้ชิดกับกระสวนทำนองที่ห่าง

มากที่สุดและเพื่อให้ทราบทำนองหลัก ขณะเดียวกันต้องสังเกตว่าเสียงที่จะนำมาใช้วางในห้องต่าง ๆ นั้นเป็นเสียงที่อยู่ในกลุ่มเสียงปัญจมูลที่กำหนดไว้หรือไม่ ในขั้นของการถอดทำนองสารัตถะนี้จำเป็นต้องใช้เสียงหลักในกลุ่มเสียง เพื่อไม่ให้ทำนองซอสามสายที่จะสร้างออกห่างไปจากทำนองหลัก

ก. การแปลทำนองอย่างจาว

การแปลทำนองซอสามสายอย่างจาว หรือทำนองห่าง ๆ ใช้วิธีการนำทำนองสารัตถะที่ถอดทำนองจากทางฆ้องแล้ว 2 วรรค ผูกเข้าด้วยกัน อธิบายโดยง่ายคือนำเอาทำนองฆ้องที่ถอดโครงสร้างในรูปทำนองสารัตถะมาปรับทำนองหัวท้าย แล้วนำเข้าไปผูกเชื่อมต่อกันระหว่างวรรค เพื่อให้เกิดการสอดทำนองให้มีความกลมกลืนกัน ระหว่างการปะทะของจุดนี้คือจุดที่จะเกิดความหลากหลายของทำนองนั่นเอง

ตัวอย่างการแปลทำนองซอสามสายอย่างจาว

ทำนองสารัตถะ

- - - ม	- - - ซ	- - - ล	- - - ด̣	- - - ด̣	- - - ล	- - - ซ	- - - ม

ทำนองซอสามสายที่แปลได้

- - - ม	- - - ซ	- - - ล	- - - ⁀ลด̣⁀	- - - X	- - - ล	- - - ซ	- - - ⁀ลซม⁀

พิจารณาตัวอย่างทำนองดังกล่าวจะพบว่า ในบรรทัดที่มีการเดินทำนองอย่างซอสามสายมีการตกแต่งทำนองสารัตถะเดิม ที่ท้ายของวรรคทั้ง 2 และในส่วนที่เป็นจุดเชื่อมต่อกันในห้องที่ 5 ซึ่งแต่เดิมเป็นเสียงที่ ด̣ เหมือนกัน (ถูกแทนด้วยสัญลักษณ์ X) ถูกแปลให้เป็นการลากเสียงยาวในเสียงเดิมขึ้นเพื่อละการใช้เสียงซ้ำการปฏิบัติในกรณีตัวอย่างเพียงแค่จุดนี้ในประโยคก็จะสามารถลดความที่อตรงของเสียงในทำนองสารัตถะลงได้และเพิ่มความละมุนละไมของทำนองที่เป็นลักษณะการเดินอย่างจาวได้ดี

ข. การแปลทำนองอย่างเก็บ ประกอบด้วย 3 รูปแบบ คือ

1. การแปลโดยขนบ วิธีการแปลทำนองโดยการดำเนินเก็บไปอย่างตรง ๆ

ตัวอย่างทำนองสารัตถะ

- - - ด	- - - ร	- - - ม	- - - ซ

ทำนองซอสามสายแบบโดยขนบ

ด ร ด ด	ร ม ร ร	ม ซ ม ม	ซ ล ซ ซ

2. การแปลโดยเข้าหาด้วยจังหวะ วิธีการแปลทำนองโดยการดำเนินเล่นกับจังหวะ

ตัวอย่างทำนองสารัตถะ

- - - ด	- - - ร	- - - ม	- - - ซ

ทำนองซอสามสายแบบเข้าหาด้วยจังหวะ

ด ด ด ด	- ร - ร	ม ม ม ม	- ซ - ซ

3. การแปลโดยเข้าหาด้วยทำนอง เป็นวิธีการแปลทำนองโดยการดำเนินทำนองอย่างที่เรียกว่าไปถึงขั้นแปรได้อย่างที่สุด

ตัวอย่างทำนองสารัตถะ

- - - ด	- - - ร	- - - ม	- - - ซ

ทำนองซอสามสายแบบเข้าหาด้วยทำนอง

ม ร ด ล	ด ร ด ร	ม ด ร ม	ซ ล ด ์ ซ

ขั้นตอนของการแปลทำนองผู้วิจัยเสนอให้พิจารณาการแปลอย่างจาวในทำนองเพลงครอบจักรวาล สองชั้น เนื่องด้วยการดำเนินทำนองซอสามสายอย่างจาวนั้นมีความเหมาะสมมากกว่าการดำเนินทำนองอย่างเก็บ ดังตัวอย่างต่อไปนี้

ทำนองฆ้องเพลงครอบจักรวาล สองชั้น ท่อน 1 ประโยคที่ 1

มือฆ้องที่ 1				มือฆ้องที่ 2			
- - - ทฺ	- - ร ร	- - - ม	- - ร ร	- ฟ - -	- ม - -	- ร - ร	- - - ซ
- - - ฟฺ	- ลฺ - -	- - - ทฺ	- ลฺ - -	- - ม ร	- - - ลฺ	- - - ลฺ	- - - ซฺ

ที่มา: รองศาสตราจารย์พิชิต ชัยเสรี

ทำนองสารัตถะที่ได้

- - - ร	- - - ร	- - - ร	- - - ร	- - - ทฺ	- - - ร	- - - ม	- - - ซ

จะสังเกตได้ว่าเสียงที่ผู้วิจัยใช้ยังคงรักษาเสียงหลักในกลุ่มเสียงปัญจมูล ซ ล ท x ร ม x (บันไดเสียงเพียงออล่าง) ทั้งประโยค ต่อไปจึงจะพิจารณาทิศทางของการดำเนินทำนอง ในที่นี้จะพบว่าทำนองในมือฆ้องที่ 1 เป็นการยืนเสียง (ร) อันที่จริงสามารถถอดได้อีกแบบได้ว่า (-ทฺ-ร-ม-ร) ซึ่งไม่ผิดเป็นตัวอย่างว่าทำนองสารัตถะนั้นมีความเป็นอัตวิสัยค่อนข้างสูง แม้ว่าความเห็นโดยส่วนใหญ่จะปรากฏให้เห็นพ้องกันอยู่บ่อยครั้ง การถอดให้อยู่ทั้งสองแบบจัดอยู่ในทิศทางวิถียืนเสียงเหมือนกัน ส่วนทำนองในมือฆ้องที่ 2 จัดอยู่ในทิศทางวิถีขึ้น

- - - ร	- - - ร	- - - ร	- - - ร	- - - ทฺ	- - - ร	- - - ม	- - - ซ

ในขั้นนี้จึงจะเริ่มจัดว่าเป็นการแปลทำนอง คือ การเปลี่ยนแปลงทำนองจากทำนองฆ้องเป็นทำนองสารัตถะ เป็นไปได้ที่ผู้เริ่มฝึกหัดจะใช้ทำนองที่ยกมานี้ในการดำเนินทำนองโดยไม่มีการแปลเป็นทำนองซอสามสายเพิ่มไปอีก เพราะเหตุว่าทำนองที่ได้มีความใกล้ชิดกับลักษณะของทำนองซอสามสายค่อนข้างมาก แต่ถึงอย่างไรก็ควรจะเก็บไว้ใช้สำหรับผู้ที่เริ่มฝึกหัดแปลเท่านั้น เพราะทำนองมีความที่อมากเกินไป คือเป็นเสียงตรง ๆ ไม่มีการเพิ่มหรือตกแต่งให้เกิดเสียงที่นุ่มนวล จะเห็นว่าในทางภววิสัยเสียงแต่ละเสียงถูกจัดให้อยู่ลงลูกตกในแต่ละห้องทุกห้อง หากจะแปลให้เป็นทำนองซอสามสายมากขึ้น ควรจะตกแต่งเสียงภายในห้องโน้ตให้เพิ่มขึ้น เช่น

- - - ร	- - - ร	- - - ร	- - - ร	- - - ทฺ	- - - ร	(- ซ) - ม	(- ร) - ซ

วิธีการเช่นนี้นับว่าเป็นการแปลทำนองจากสารัตถะไปสู่ทำนองซอสามสายแล้ว 1 ขั้น กระนั้นก็ยังคงดำเนินทำนองไม่ได้ห่างไปจากทำนองหลักและทำนองฆ้องมาก ขั้นนี้จึงเรียกว่าการแปลทำนองไม่ใช่แปรทำนองที่แปรเปลี่ยนไปจากเดิม หากจะแปรทำนองให้มีลักษณะห่างออกไปจากทำนองฆ้องมากยิ่งขึ้น จะต้องใช้ทั้งวิธีการลด เพิ่ม และเปลี่ยนเสียงในตำแหน่งที่เหมาะสม โดยที่จะยังคงรักษาลูกตกของทำนองดั้งเดิมไว้ เช่นตัวอย่างนี้

- - - -	- - - ร	- - - ม	รมร - ร	- - - ท	- - - ร	- ซ - ร	- ม - ซ

ผู้วิจัยใช้วิธีการตัดเสียง (ร) ในห้องแรกออก และคงรักษาเสียง (ร) ในจังหวะตกไว้เป็นเสียงตั้งต้น จากนั้นนำเสียง (ม) ที่เดิมมีอยู่ในทำนองฆ้องกลับมาใช้อีกครั้ง และเพิ่มความถี่ของเสียงด้วยการตกแต่งเสียงในห้องที่ 4 ใหม่ ในห้องที่ 7 เลือกที่จะใช้เสียง (ร) แทนเสียงลูกตก (ม) ของเดิม เพื่อให้เกิดการใช้เสียงประสาน (ร) และห้องที่ 8 ใช้เสียง (ม) เพื่อให้หนีห่างเสียงทำนองหลักและทำนองฆ้องเดิม ทิศทางวิถีของทำนองนั้นยังคงเดิม ประโยคนี้ไม่ได้ใช้วิธีการผูกสำนวนระหว่างมือฆ้อง เพราะเหตุว่าเสียงท้ายห้องที่ 4 กับเสียงในห้องที่ 5 ต่างเสียงกันอยู่แล้ว และด้วยเสียง (ร) ในท้ายห้องที่ 4 นั้นยังเป็นเสียงที่สัมพันธ์กับเสียง (ร) ในห้องที่ 6 ในทางอัตวิสัยจึงยังคงรู้สึกได้ว่าระหว่าง 2 ทำนองมีความประสานกลมกลืนไม่รู้สึกแยกจากกัน

ทำนองฆ้องเพลงครอบจักรวาล สองชั้น ท่อน 1 ประโยคที่ 2

มือฆ้องที่ 3				มือฆ้องที่ 4			
- - - ม̣	- ร - -	ซ ซ - -	ล ล - ท	- ซ - -	ล ท - ร̣	- ม̣ - ร̣	- ท - ล
- - - ท̣	- ล̣ - ซ̣	- - - ล̣	- - - ท̣	- ร - ซ	- - - ร	- ม - ร	- ท̣ - ล̣

ที่มา: รองศาสตราจารย์พิชิต ชัยเสรี

ทำนองสารัตถะที่ได้

- - - ร	- - - ซ	- - - ล	- - - ท	- - - ม̣	- - - ร̣	- - - ท	- - - ล

จะพบได้ว่าทิศทางของทำนองของทั้ง 2 มือฆ้องนั้นสวนทางกัน คือ ในมือฆ้องที่ 3 เป็นแนวทิศทางวิถีขึ้นส่วนมือฆ้องที่ 4 เป็นทิศทางตรงกันข้าม คือแนวทิศทางวิถีลง แต่ไม่เป็นอุปสรรคสำหรับการแปลทำนองของซอสามสาย เนื่องด้วยเสียง (ท) ในห้องที่ 4 นั้นอยู่ในสายเอกเช่นเดียวกับเสียง (ม̣) ในห้องที่ 5 อยู่แล้ว อุปสรรคจะมีเพียงว่าต้องใช้วิธีการแทงนิ้วก้อยให้ลงไปถึงเสียง (ม̣) ก็เท่านั้น ทำนองที่เป็นสารัตถะเช่นนี้ สามารถจะนำมาใช้สำหรับผู้ฝึกหัดแปลเบื้องต้นได้เช่นประโยคก่อนหน้า ความสัมพันธ์ระหว่าง 2 มือฆ้องค่อนข้างจะกลมกลืน ไม่มีเสียงซ้ำที่ต้องหลีกระหว่างกลางประโยค และเสียงทั้งหมดที่มียังคงอยู่ในกลุ่มเสียงปัญจมูลเดิม ซ ล ท x ร ม x (บันไดเสียงเพียงออล่าง)

- - - ร	- - - ซ	- - - ล	- - - ท	- - - ม̣	- - - ร̣	- - - ท	- - - ล

สำหรับการแปลทำนองให้สมกับลักษณะทำนองซอสามสายในประโยคนี้สามารถทำได้ว่า

- - - ร	- - - ซ	- - - ล	ทลซ - ท	- - - ม̣	- - - ร̣	- - - ท	ร̣ท - ล

เป็นการเพิ่มความถี่ของเสียงเข้าไปในห้องที่ 4 และห้องที่ 8 ในทางภววิสัยจะทำให้ความกระด้างของเสียงลดลง ปรากฏเป็นเสียงที่มีความละมุมขึ้น

ขั้นตอนการแปรทำนอง เมื่อผู้หัดสร้างทำนองเรียนรู้ที่จะแปลทำนองเป็นถึงจะพัฒนาการคิดตกแต่งทำนองให้ไกลจากทำนองสารัตถะเดิมมากขึ้น รองศาสตราจารย์พิชิต ชัยเสรี ให้ทรรศนะว่า *“ต้องใช้ทั้งสองขั้นตอนหากแปลไม่ได้ก็จะแปรไม่ได้ต้องแปลให้เป็นเสียก่อน แล้วถึงจะแปรได้”* (พิชิต ชัยเสรี, การสื่อสารส่วนบุคคล, 8 กันยายน 2564) ผู้หัดสร้างทำนองสามารถจะดำเนินทำนองให้มากขึ้นได้โดยการแปรให้ห่างออกไปจากทำนองสารัตถะเดิมได้ดังนี้

- - - -	- - - ซ	- - - ล	ทลซ - ท	- - ลรำ	- - - -	- ท ร ำ ท	ล ซ - ล

ขั้นตอนการผูกสำนวนทำนอง จะเกิดขึ้นภายในกระบวนการของการแปลทำนองและแปรทำนอง ไม่ว่าจะเป็นการผูกสำนวนทำนองระหว่างวรรคหน้ากับวรรคหลังของประโยคให้เชื่อมสนิทกัน หรืออาจเป็นการผูกสำนวนทำนองระหว่างประโยค สังเกตว่าผู้วิจัยเลือกที่จะตัดเสียง (ร) ในห้องแรกออก เพราะเหตุว่าเสียงสุดท้ายของประโยคที่ 1 นั้นลงท้ายด้วยเสียง (ซ) เราต้องการที่จะยืนเสียง (ซ) เดิมในท้ายประโยคดังกล่าวไว้ให้มาตกที่ห้องที่ 2 ของประโยคที่ 2 เพื่อสร้างช่องว่างระหว่างท้ายประโยคที่ 1 กับหัวของประโยคที่ 2 ให้สัมพันธ์เป็นหนึ่ง อาจกล่าวว่าเป็นการผูกสำนวนทำนองระหว่างประโยค ในทางภววิสัยตำแหน่งที่ใช้การลอยเสียงตรงนี้ จะทำให้เกิดเสียง (ซ) ที่ชัดเจนมากขึ้น เพราะเหตุว่าคุณภาวะของเสียง (ซ) ได้ทำหน้าที่อย่างเต็มเสียง ซึ่งจะชัดเจนยิ่งขึ้นเมื่อเครื่องดนตรีชิ้นอื่น ๆ ดำเนินทำนองเก็บด้วยความถี่เสียงที่หนาแน่น ผู้วิจัยใช้วิธีการเดียวกันนี้ในห้องที่ 5 โดยการยืนเสียง (รำ) ซึ่งเป็นเสียงเดิมของทำนองสารัตถะห้องที่ 6 เป็นการแปรเปลี่ยนทั้งตำแหน่งลูกตกเดิม และเป็นการแปรทำนองให้ล่วงหน้าเพื่อหวังให้เกิดสุนทรียรสที่แตกต่างไปจากเดิม

ขั้นตอนการสร้างสรรค์ทำนอง ต้องใช้ความรู้จากทั้ง 3 ขั้นตอนที่ได้กล่าวมารวมทั้งประสบการณ์ในการสร้างทำนองใหม่เพื่อให้เกิดทำนองซอสามสายที่ดีและไพเราะน่าฟัง ในขั้นตอนนี้รองศาสตราจารย์พิชิต ชัยเสรีให้ทรรศนะว่า “เมื่อแปรทำนอง ผูกสำนวนเก่งมาก ๆ เข้า ต่อไปก็อาจจะถึงขั้นปฏิภาณ ไม่ต้องนั่งคิดแล้วเมื่อได้ยินฆ้องแล้วสีไปได้เลย แต่ก็ยังไม่ใช่ขั้นการสร้างสรรค์ การสร้างสรรค์ขั้นที่ 4 คือไม่มีการวางแผนล่วงหน้า ไม่มีการต้องเตรียมความพร้อมใด ๆ นึกในบัดดลก็สำเร็จออกมางดงาม เท่าที่เห็นเวลาบรรเลงจะปฏิบัติกันอย่างสบายใจ มีการโต้ตอบกัน” (พิชิต ชัยเสรี, การสื่อสารส่วนบุคคล, 8 กันยายน 2564) ในการวิจัยครั้งนี้ผู้วิจัยเลือกใช้ทำนองระนาดเอกมโหรีเข้ามาเพื่อให้ผู้หัดสร้างทำนองได้พบกับความหลากหลายของทำนองอันจะเข้ามามีส่วนในการคิดสร้างสรรค์ทำนองมากขึ้น แสดงให้เห็นถึงจุดหมายปลายทางท้ายที่สุดของกระบวนการคิดสร้างทำนองซอสามสายตามแนวทางของรองศาสตราจารย์พิชิต ชัยเสรี

ทำนองระนาดเอกมโหรีเพลงครอบจักรวาล สองชั้น
ท่อน 1 ประโยคที่ 1 และ 2

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

- - - ร	- - - ซ	- - ทำ ล	ซ ล - ทำ	ล ซ ล ทำ	ล ทำ ดำ รำ	ดำ มำ รำ ดำ	รำ ดำ ทำ ล

ที่มา: อาจารย์ ดร. ณยศ สาตจีนพงษ์

ทำนองซอสามสายที่เกิดจากการแปรทำนอง ประโยคที่ 1 และ 2

- - - -	- - - ร	- - - ม	(รมร) - ร	- - - ทฺ	- - - ร	- ซ - ร	- ม - ซ

- - - -	- - - ซ	- - - ล	(ทลซ) - ท	- - ลรำ	- - - -	- ท รำ ท	ล ซ - ล

ในประโยคที่ 2 ของทำนองระนาดเอกมโหรีวรรคหลังนั้น จะสังเกตได้ว่าใช้การผูกสำนวนทำนองไปในลักษณะเสียงสูง ผู้วิจัยมีทรรศนะว่าตำแหน่งนี้ควรจะแปรทำนองซอสามสายวรรคหลังให้เกิดความหลากหลายของทำนองขึ้นได้ โดยการสวนทางสำนวนทำนองไปทางเสียงต่ำ เพื่อจะได้ใช้เสียงคู่ประสานให้มากขึ้นด้วย ดังเช่นตัวอย่างนี้

- - - -	- - - ซ	- - - ล	(ทลซ) - ท	- - ลรำ	- - - -	- ร - ม	- ร - ล

ทำนองซอสามสายที่ยกมาแปรข้างต้นก็นับว่าเป็นลำดับขั้นตอนของการเกิดการสร้างสรรค์ทำนองขึ้นใหม่ โดยที่มีทำนองระนาดเอกมโหรีเข้ามาทำหน้าที่ช่วยให้มองเห็นความหลากหลายที่จะสามารถเกิดขึ้นได้ แต่ตัวอย่างที่ผู้วิจัยเสนอไว้นี้ เป็นเพียงแสดงให้เห็นถึงกระบวนการทางความคิดที่จะเกิดขึ้นโดยลำดับเท่านั้น ยังมิใช่การสร้างสรรค์ทำนองในขั้นตอนท้ายที่สุดอย่างแท้จริงนั้น เพราะขั้นตอนการสร้างสรรค์ทำนองตามทรรศนะของรองศาสตราจารย์พิชิต ชัยเสรี ทุกขั้นตอนดังที่ได้กล่าวมาจะต้องประกอบขึ้นฉับพลันด้วยปฏิภาณโดยไม่ต้องนึกออกแบบทำนองไว้ล่วงหน้า

ดังนั้นจะพบว่าวิธีการสร้างทำนองซอสามสายไม่จำเป็นจะต้องแปรทำนองให้เกิดขึ้นทั้งหมดทุกประโยคเพลง ในบางประโยคอาจพบว่าวรรคหน้าถูกแปลทำนองโดยยังคงยึดให้ใกล้เคียงกับทำนองสารัตถะอย่างมาก แต่ในวรรคหลังของประโยคเดียวกันนั้นผู้หัดสร้างทำนองอาจใช้วิธีการแปรทำนองให้หนีห่างจากทำนองสารัตถะก็ย่อมกระทำได้ ในขั้นของการผูกสำนวนทำนองก็เช่นเดียวกัน บางประโยคพบความกลมกลืนกันดีแล้วจึงไม่มีความจำเป็นจะต้องคิดผูกสำนวนใหม่ แต่หากระหว่างประโยคไม่กลมกลืนกันจึงจะต้องคิดสร้างทำนองเพื่อผูกสำนวนใช้เชื่อมสนิทกัน ทั้งหมดนี้ต้องประกอบกับประสบการณ์ทางสุนทรียะของผู้สร้างทำนองว่าจะสามารถสร้างความพอดีอันเป็นคุณสมบัติของความงามให้เกิดขึ้นกับทำนองนั้นได้หรือไม่ เมื่อผู้ฝึกสร้างทำนองปฏิบัติอย่างกระบวนการที่กล่าวมาอย่างถึงขั้นที่สามารถนึกออกมาได้ฉับพลัน โดยไม่ต้องคิดออกแบบทำนองก็จะเป็นผู้ถึงพร้อมขั้นสุดท้ายคือขั้นสร้างสรรค์ทำนองในวิธีการสร้างทำนองซอสามสายตามแนวทางของรองศาสตราจารย์พิชิต ชัยเสรี

2. กลวิธีการแปรทำนองซอสามสาย จากกรณีศึกษาเพลงครอบจักรวาล

จากการศึกษาพบว่ากลวิธีการแปรทำนองซอสามสาย สามารถกระทำได้ 3 ประการด้วยกัน คือ ประการแรก เสียงซ้ำให้หนี ประการที่สองเพิ่มเสียงตามกลุ่มเสียงและสร้างความถี่ของโน้ต ประการสุดท้ายทำความผันแปรของทิศทางการดำเนินทำนอง ดังจะได้แสดงตัวอย่างต่อไปนี้

ประการแรก เสียงซ้ำให้หนี

ทำนองฆ้องเพลงครอบจักรวาล สองชั้น ท่อนที่ 2 ประโยคที่ 6

- - - ซ	- - ล ท	- ล - ท	- ด̣ - ร̣	- ม̣ - ม̣	- ร̣ - -	ด̣ ด̣ - -	ท ท - ล
- ซ̣ - -	- - - ท̣	- ล̣ - ท̣	- ด - ร	- ซ - ม	- ร - ด	- - - ท̣	- - - ล̣

ที่มา: รองศาสตราจารย์พิชิต ชัยเสรี

ทำนองสารัตถะที่ถอดได้

- - - ล	- - - ท	- - - ด̣	- - - ร̣	- - - ร̣	- - - ด̣	- - - ท	- - - ล

เห็นได้ว่าเสียง (ร̣) ในห้องท้ายของมือฆ้องในวรรคหน้าห้องที่ 4 กับเสียง (ร̣) ในห้องแรกของมือฆ้องวรรคหลังห้องที่ 5 เป็นเสียงที่ซ้ำกัน เมื่อพบลักษณะนี้เราจะต้องใช้กลวิธีหนีเสียงที่ซ้ำออกไป

- - - ล	- - - ท	- - - ด̣	- - - ร̣	- - X	- - - ด̣	- - ท ล	⌒ทล - ล

เสียง (ร̣) ที่ซ้ำในห้องที่ 5 ได้แทนค่าไว้ด้วยสัญลักษณ์ X หมายถึง ละเสียง (ร̣) ในตำแหน่งนั้น หรือหนีทิ้งเสียง (ร̣) นั้นไป อย่างน้อยที่สุดคือต้องลากเสียง (ร̣) ยาวจากวรรคหน้าห้องที่ 4 เชื่อมกับเสียง (ด̣) ในห้องที่ 5 ซึ่งนับว่าเป็นการหลีกหนีเสียงที่ซ้ำ เพื่อการผูกสำนวนกลอนระหว่างมือฆ้องให้มีความสัมพันธ์กัน

ตัวอย่างทำนองที่แปรโดยกลวิธีหลีกเสียงให้หลากหลายออกไปมากขึ้น

- - - ซ	- - ลท	- ล - ท	- ด̣ - ร̣	**ม ร ซ ม**	- ร̣ - ด̣	- ท - ด̣	⌒ทลทล - ล

ประการที่สอง เพิ่มเสียงตามกลุ่มเสียงและสร้างความถี่ของโน้ต

ทำนองฆ้องเพลงครอบจักรวาล สองชั้น ท่อนที่ 2 ประโยคที่ 7

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

ที่มา: รองศาสตราจารย์พิชิต ชัยเสรี

ทำนองสารัตถะที่ถอดได้

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

ในตัวอย่างนี้ขอให้พิจารณาว่าในมือฆ้องวรรคหน้านั้นแท้จริงแล้วก็คือเสียงเท่าหรือยืนเสียง (ซ) โดยบริบทแล้วซอสามสายไม่ควรแปลทำนองเก็บถี่ไปอย่างสำนวนมือฆ้องเช่นนั้น เพราะเป็นการข้ามสายที่ 1 และ 2 ไปมาอย่างที่เรียกว่าฟาดเสียงและคันชักจนเกินไป หากเรามองไปที่ทำนองสารัตถะที่ถอดได้ก็จะพบกับเสียง (ซ) ที่ยืนเสียงไว้ทุกห้อง ในมือฆ้องของวรรคท้ายนั้นหากพินิจให้

ลึกลงไปก็จะพบว่ามีโครงสร้างทำนองเป็นเสียง (ซ) ไม่หนีกันไปจากวรรคหน้า การที่จะสีเสียง (ซ) ยืนเสียงเพียงอย่างเดียวนั้น สามารถกระทำได้ในขั้นฝึกหัด แต่หากเมื่อบรรเลงรวมวงกับเครื่องดนตรีอื่น ๆ ก็ควรจะแปลหรือแปรทำนองให้มีความหลากหลายขึ้น กลวิธีที่จะใช้ได้ในกรณีเช่นนี้คือ ควรเพิ่มเสียงตามกลุ่มเสียงหรือเพิ่มความถี่ของโน้ต ในประโยคนี้พบว่ายังใช้กลุ่มเดียวกับกลุ่มเสียงก่อนหน้าในประโยคที่ 6 คือกลุ่มเสียง ด ร ม x ซ ล x แม้ว่าจะพบการใช้เสียง (ฟ) นอกกลุ่มเสียง หากในขั้นแปลทำนองโดยยึดเอาทำนองสารัตถะมาใช้ก็สามารถทำได้ แต่หากจะไปในขั้นแปรทำนองให้มีความหลากหลายขึ้นให้พิจารณาตัวอย่างทำนองที่ผู้วิจัยได้แปรไว้ดังนี้

- ร - ม	- ซ - ล	ท ล ร̣ ท	- ล - ซ	ล ซ ร ม	- ซ - ล	- ม - ล	ซม - ซ

จะพบว่าในตัวอย่างที่แสดงนี้ยังคงเสียงลูกตกของเสียง (ซ) ในห้องสุดท้ายไว้ แต่สังเกตได้ว่าผู้วิจัยมีการตกแต่งทำนองด้วยโน้ตในกลุ่มเสียง ด ร ม x ซ ล x เพิ่มโน้ตให้มีความถี่มากขึ้นในทุกห้อง ซึ่งจะทำให้สามารถเพิ่มการแปรผันทำนองไปจากทำนองสารัตถะเดิมได้อย่างมาก

ประการสุดท้าย ทำความผันแปรของทิศทางการดำเนินทำนอง

ตัวอย่างทำนองฆ้องเพลงครอบจักรวาล สองชั้น ท่อนที่ 2 ประโยคที่ 5

- - - ด̣	- - ร̣ ร̣	- - - ม̣	- - ร̣ ร̣	- ม̣ - ม̣	- ร̣ - -	ด̣ ด̣ - -	ท ท - ล
- - - ด	- ร - -	- - - ม	- ร - -	- ซ - ม	- ร - ด	- - - ท̣	- - - ล̣

ที่มา: รองศาสตราจารย์พิชิต ชัยเสรี

ทำนองสารัตถะที่ถอดได้

- - - ร	- - - ร	- - - ร	- - - ร	- - - ร̣	- - - ด̣	- - - ท	- - - ล

กลวิธีที่จะเพิ่มความหลากหลายของทำนองได้อีกประการคือ การสร้างความผันแปรของทิศทางการดำเนินทำนอง เมื่อผู้หัดสร้างทำนองซอสามสายพิจารณาทิศทางทำนองแล้ว ลองคิดย้อนกลับทิศทางเดิมนั้น ตัวอย่างเช่น ในมือฆ้องวรรคท้ายของประโยคที่ได้ยกตัวอย่างมานี้สังเกตทิศทางของทำนองสารัตถะได้ว่าแนววิถีลง คือจากเสียง (ร̣) สูง ลงไปยังเสียง (ล) หากจะใช้กลวิธีการผันแปรทิศทาง ก็จะต้องย้อนกลับทิศทางเป็นแนวทิศทางวิถีขึ้น จึงจะสามารถผันแปรทิศทางได้ดังตัวอย่าง

- - - ร̣	- - - ด̣	- - - ท	- - - ล

วิถีลง (Way Down)

- - - ร	- - - ม	- - - ซ	- - - ล

วิถีขึ้น (Way Up)

ตัวอย่างการแปรทำนอง ด้วยกลวิธีผันแปรทิศทางในแนวทิศทางวิถีขึ้น

- - - -	- - - ร	- - - ม	รมร - ร	- ล̣ - ท̣	- ร - ม	รทม - ม	- ซ - ล

ตัวอย่างการแปรทำนอง ทิศทางเดิมที่เป็นทำนองวิถีลง

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

ที่ผู้วิจัยได้แสดงวิธีการคิดผันแปรทิศทางไว้เป็นตัวอย่างนี้ ไม่ได้หมายความว่ากลวิธีนี้จะสามารถใช้ได้ทุกครั้งไปในลักษณะเดียวกัน ผู้ฝึกหัดสร้างทำนองต้องพิจารณาตามบริบท อย่าเพิ่งรีบด่วนพลิกแพลงผันแปรทิศทางโดยทันที จะต้องพิจารณาความเหมาะสมหากมีการบรรเลงรวมวงร่วมกับเครื่องดนตรีชิ้นอื่น ๆ ควรเลือกดำเนินทำนองให้กลมกลืนในทิศทางเดียวกับทำนองฆ้องก่อนในขั้นต้น แต่หากพิจารณาแล้วเห็นว่าสมควร จะทำให้เกิดความไพเราะเกิดความพอดีไม่ขัดหูก็สามารถใช้กลวิธีนี้ในการแปรทำนองในวรรคนั้น ๆ ได้

กลวิธีการแปรทำนองทั้ง 3 ประการ จะช่วยให้สามารถคิดเพิ่มความหลากหลายของทำนองได้มากยิ่งขึ้นผู้หัดสร้างทำนองซอสามสายจะต้องเลือกใช้โดยพิจารณาตามความเหมาะสมของทำนองนั้น ๆ รวมถึงความเหมาะสมเมื่อบรรเลงประสมวงร่วมกับเครื่องดนตรีชิ้นอื่น ๆ ด้วย อนึ่งทำนองที่ได้ยกมากล่าวไว้เป็นเพียงการยกตัวอย่างเท่านั้นผู้วิจัยขอเน้นย้ำว่าควรจะต้องพิจารณาตามบริบท เพราะบทนั้นย่อมเปลี่ยนแปลงไปตามบริบทนั้น ๆ เสมอ

สรุปและข้อเสนอแนะ

จากการศึกษาวิธีการสร้างทำนองซอสามสาย กรณีศึกษาเพลงครอบจักรวาล สองชั้น ตามแนวทางของรองศาสตราจารย์พิชิต ชัยเสรี ผลการวิจัยพบว่า

1. การสร้างทำนองซอสามสายสามารถทำได้โดยวิธีการ 4 ขั้นตอน คือ ขั้นที่ 1 การแปลทำนองฆ้องเป็นทำนองซอสามสาย โดยวิธีการถอดทำนองฆ้องเป็นทำนองสารัตถะ จากนั้นพิจารณาทิศทางการดำเนินของทำนองใน 3 รูปแบบคือ วิถีขึ้น วิถีลง และวิถียืนเสียง สามารถแปลทำนองซอสามสายได้เป็น 2 ลักษณะ คือ การแปลอย่างจาว และการแปลอย่างเก็บ ขั้นที่ 2 การแปรทำนองซอสามสาย ให้เกิดความหลากหลายของทำนองออกไปจากทำนองอย่างเดิม ขั้นที่ 3 การผูกสำนวนทำนอง เรียงร้อยสำนวนทำนองระหว่างมือฆ้องเข้าไว้ด้วยกันโดยใช้ความรู้จากการแปลและการแปรทำนอง ขั้นที่ 4 การสร้างสรรค์ทำนองใช้ความรู้จากทั้ง 3 ขั้นตอนที่ได้กล่าวมารวมทั้งประสบการณ์ในการสร้างทำนองใหม่เพื่อให้เกิดทำนองซอสามสายที่ดีและไพเราะน่าฟัง

2. กลวิธีการแปรทำนองซอสามสายไว้ 3 ประการ ประการแรก เสียงซ้ำให้หนี ประการที่สองเพิ่มเสียงตามกลุ่มเสียงและสร้างความถี่ของโน้ต และประการสุดท้ายทำความผันแปรของทิศทางการดำเนินทำนองกลวิธีการแปรทำนองทั้ง 3 ประการ จะช่วยให้สามารถคิดเพิ่มความหลากหลายของทำนองได้มากยิ่งขึ้น

การวิจัยนี้ นอกจากจะทำให้ทราบถึงวิธีการสร้างทำนองซอสามสายแล้ว ยังชี้ให้เห็นนัยยะสำคัญข้อหนึ่ง คือการหันกลับไปพิจารณาความคิดอันเป็นพื้นฐาน ดังเช่น ในความคิดเรื่องวิธีการสร้างทำนองซอสามสายนี้รองศาสตราจารย์พิชิต ชัยเสรี เสนอให้มองย้อนกลับไปที่ทำนองฆ้อง ซึ่งโดยมากจะเป็นความเข้าใจของนักดนตรีปี่พาทย์ การย้อนกลับไปพิจารณาสิ่งที่เป็นพื้นฐาน จะทำให้เข้าใจหลักการของเรื่องนั้น ๆ มากยิ่งขึ้น ทำให้เห็นกระจ่างชัดว่าทำนองซอสามสายมีความใกล้เคียงกับทำนองฆ้องและใกล้ชิดกับทำนองสารัตถะ การสร้างทำนองซอสามสายจึงสามารถทำได้โดยอาศัยการใช้ทำนองฆ้องและทำนองสารัตถะในการออกแบบทำนอง นอกจากนี้ ยังได้ตอบปัญหาความมีอยู่ของทำนองซอสามสายแสดงให้เห็นในรูปวิธีการสร้างทำนองอย่างเป็นระบบความคิดเรื่องวิธีการสร้างทำนองซอสามสายที่ได้กล่าวในบทความฉบับนี้ นับว่าเป็นฐานรองรับการจัดระเบียบความรู้เรื่องการ

สร้างทำนองซอสามสายในรูปแบบหนึ่ง หากผู้ฝึกหัดสร้างทำนองได้พิจารณาในความคิดเรื่องวิธีการสร้างทำนองซอสามสายในงานวิจัยนี้โดยตรึกพินิจ เรียนรู้ที่จะนำไปประสานประโยชน์ เชื่อได้ว่าจะเป็นผู้ที่แตกฉานในด้านซอสามสายมากขึ้นโดยลำดับ

ข้อเสนอแนะ

การวิจัยต่อไปจากนี้ น่าจะได้ศึกษาในแง่ของวิธีการสร้างทำนองซอสามสายที่สามารถแสดงอัตลักษณ์ของบุคคลหรือสายสำนัก ซึ่งก็ถือว่าเป็นการศึกษาความหลากหลายของสำนวนทำนอง (Variation) อีกขั้นหนึ่ง ผู้วิจัยอาจทำการวิเคราะห์ขั้นตอนและวิธีการที่จะนำไปสู่ความหลากหลายของทำนองในแนวทางของบุคคลหนึ่ง ๆ โดยการจัดระเบียบความรู้จำแนกขั้นตอนวิธีการให้เป็นระบบต่อไป

รายการอ้างอิง

พิชิต ชัยเสรี. (2559). *สังคีตลักษณ์วิเคราะห์.* กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

ภูริภัสสร์ มังกร. (2547). *อาศรมศึกษา : รองศาสตราจารย์พิชิต ชัยเสรี*. อาศรมศึกษาในวิชาเฉพาะสาขาวิชาดุริยางค์ไทย คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

วีรศิลป์ ห่วงประเสริฐ. (2562). *การสืบทอดความรู้ด้านซอสามสายของครูเจริญใจ สุนทรวาทิน*. [วิทยานิพนธ์ปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต ไม่ได้ตีพิมพ์]. จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ และสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอเจ้าฟ้านริศรานุวัดติวงศ์. (2504). *สาสน์สมเด็จ เล่ม 2*. พระนคร: องค์การค้าครุสภา.

คำพรัดโนรา: เล่าเรื่องใหม่ด้วยละครแบบร่วมสร้าง
KHAMPRAD NORA: CREATING NEW STORY THROUGH CONTEMPORARY DRAMA

สายฝน ไฝเส้ง[1] พรรัตน์ ดำรุง[2]
Saifon Faiseng[1] Pornrat Damrhung[2]

บทคัดย่อ

งานวิจัยนี้มีจุดมุ่งหมายในการศึกษาเพื่อออกแบบและสร้างสรรค์ละครร่วมสมัยเพื่อสื่อสารหลักคำสอนที่แฝงฝังอยู่ในวิถีของโนราอันมีความโดดเด่นในเรื่องการให้คติสอนใจ คุณธรรมจริยธรรม หลักการใช้ชีวิตตามแบบฉบับของโนรา ใช้ระเบียบวิธีวิจัยเชิงสร้างสรรค์ทางศิลปะการแสดงที่เน้นการลงมือปฏิบัติ (Practice as Research) ด้วยกระบวนการละครแบบร่วมสร้างด้วยการสะท้อนทรรศนะจากผู้มีส่วนร่วมซึ่งเป็นนิสิตสาขาวิชาศิลปะการแสดง มหาวิทยาลัยทักษิณ มีกระบวนการสร้างงานแบ่งออกเป็น 4 ระยะ คือ การค้นหาและพัฒนาประเด็น พัฒนาเรื่อง/บท พัฒนาการแสดง และการนำเสนอผลงาน มีกลุ่มผู้ชมเป็นนักเรียนชั้นมัธยมศึกษาตอนปลายในจังหวัดสงขลาทำหน้าที่เป็นผู้ประเมินด้วยการสนทนากลุ่ม จากการศึกษาพบว่า การนำบทคำพรัดมาวิเคราะห์ สังเคราะห์อีกครั้งเป็นกระบวนการหนึ่งที่จะยังทำให้บทคำพรัดยังมีการใช้-ดำรงอยู่ ทำซ้ำและขยายความเข้าใจในวงกว้าง ก่อให้เกิดการตีความเรียนรู้ความหมายที่แท้จริงที่ซ่อนอยู่อย่างเช่นละครร่วมสมัยเรื่องนี้มีแก่นสาระหลักของเรื่องคือ ความกตัญญู นำเสนอในรูปแบบละครลูกผสม (Hybrid Performance) ผสมผสานการรำ การร้อง แบบโนรา โดยใช้โครงสร้างการเล่นคำพรัดโนราแบบวิถีเดิมผสมผสานกับการเล่าเรื่องในวิถีใหม่ ทำให้ผู้ชมเกิดการเรียนรู้เรื่องราวของโนราที่มาจากบทคำพรัดได้ง่ายขึ้น ในขณะเดียวกันละครก็สามารถสื่อสารแก่นเรื่องความกตัญญูได้ แม้จะถูกนำเสนอผ่านการสร้างความหมายใหม่ก็ตาม

คำสำคัญ: คำพรัดโนรา, การเล่าเรื่อง, ละครร่วมสร้าง

[1] นิสิตปริญญาเอก หลักสูตรอักษรศาสตรดุษฎีบัณฑิต ภาควิชาศิลปการละคร สาขาวิชาศิลปการละคร คณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, saifon@tsu.ac.th
[1] Student, Doctor of Philosophy in Dramatic Arts, the Faculty of Arts, Chulalongkorn University, saifon@tsu.ac.th
[2] ศาสตราจารย์, อาจารย์ที่ปรึกษาหลัก ภาควิชาศิลปการละคร คณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, dpornrat@gmail.com
[2] Professor, Advisor, Dramatic Arts, Faculty of Arts, Chulalongkorn University, dpornrat@gmail.com
Receive 30/07/67, Revise 31/08/67, Accept 03/09/67

Abstract

This research aims to design and create contemporary dramas to communicate the doctrines embedded in Nora's way. Morality, ethics, and principles of living according to Nora's typical life. Using a creative research methodology in performing arts that emphasizes practice as research with a devising theater process by reflecting the views of participants who are students of the Department of Performing Arts, Thaksin University. The process of creating an event is divided into 4 stages: finding and developing issues, developing stories/scripts, developing performances, and presenting works. There was an audience of high school students in Songkhla Province who acted as evaluators with group discussions. The study found that re-synthesizing and reanalyzing Kamprad is a process that will still make the predicate still in use and existence repeating and expanding understanding on a large scale creates an interpretation and learning of hidden true meanings such as this contemporary drama. The main essence of the story is gratitude presented in the form of a Hybrid Performance mixed dancing Nora singing using the structure of the old Nora word play combined with storytelling in a new way. This makes it easier for the audience to learn Nora's story from the preamble. At the same time, the drama can communicate the essence of gratitude. Even if it is presented through the creation of a new meaning.

Keywords: Khamprad Nora, story theatre, devising theatre

บทนำ

โนราเป็นสื่อพื้นบ้าน อันประกอบด้วยศิลปะการรำ การร้อง การแสดงเรื่อง และการทำบท ในอีกมิติหนึ่งโนรายังทำหน้าที่เป็นสายใยสานสัมพันธ์ผู้คน ครอบครัว และชุมชนเข้าด้วยกัน โนราได้รับการประกาศรับรอง ขึ้นทะเบียนโนราเป็นมรดก ภูมิปัญญาทางวัฒนธรรมของมนุษยชาติ (Intangible Cultural Heritage of Humanity) จากองค์การศึกษา วิทยาศาสตร์ และวัฒนธรรม แห่งสหประชาชาติ (UNESCO) เมื่อวันที่ 16 ธันวาคม 2564 ในฐานะของพิธีกรรมการแสดงที่มี ขนบธรรมเนียมประเพณีปฏิบัติที่ชัดเจน นอกจากนี้โนรายังหน้าที่ในการถ่ายทอดคุณธรรม หลักธรรม คำสอน จารีตประเพณี จึงทำให้โนรามีส่วนสำคัญในการสืบทอดการรำโนราและทำให้โนรามีบทบาท หน้าที่ตลอดจนมีอิทธิพลต่อวิถีชีวิตของคนในชุมชนตั้งแต่อดีตจนถึงปัจจุบัน (พิทยา บุษรารัตน์, 2553) โนราใหญ่ (ผู้ที่ผ่านพิธีคอบเทริดผูกผ้าเป็นศิลปินอย่างถูกต้อง) เป็นผู้ได้รับความไว้วางใจให้รับหน้าที่ใน การสื่อสารเรื่องราวต่าง ๆ รวมถึงการให้แง่คิด หลักธรรม คำสอน ปรากฏเป็นสาระหลักในพิธีกรรม โนราโรงครู ความโดดเด่นเรื่องคุณธรรมจริยธรรม คำสอนของโนราที่แฝงฝังอยู่ในบทร้องของโนราเพื่อ ใช้เป็นสื่อกลางในการให้ความรู้ คำสั่งสอน คติเตือนใจ แก่ผู้ชมโนรา ปรากฏให้เห็นในบทร้องที่เรียกว่า

บทคำพรัด/สิบสองคำพรัด เป็นหนึ่งในบทร้องของโนรา เนื้อหาของคำพรัดจะวางรากฐานทางจริยธรรม โดยสื่อเรื่องความกตัญญูอย่างโดดเด่น (กณิศ ศรีเปารยะ, 2559)

บทคำพรัดโนราเป็นบทที่ประกอบไปด้วยองค์ความรู้จากครูโนราซึ่งถูกถ่ายทอดออกมาเป็นบทกลอน โดยในบทกลอนนี้มักมีกุสโลบายที่แฝงฝังอยู่อันเป็นกลไกและเครื่องมือหลักของคนใต้ในการที่จะแสดงให้เห็นวิธีปฏิบัติ สืบทอด และควบคุมพฤติกรรมการใช้ชีวิตของคนในภาคใต้ หรือควบคุมลูกหลานในตระกูลนั้น ๆ ให้มีความระลึกนึกถึงความกตัญญูทั้งพ่อแม่ ครู หรือ ธรรมชาติ ตลอดจนคำสอนใจอื่น ๆ ที่ถูกนำมาถ่ายทอดผ่านบทคำพรัดโนรา แม้ว่าบทร้องนี้จะถูกแต่งขึ้นเมื่อหลายร้อยปีที่ผ่านมาแต่เนื้อหาของบทยังคงมีความลึกซึ้งและคงคุณค่าเรื่อยมากระทั่งปัจจุบัน บทคำพรัดโนราแสดงประกอบในพิธีกรรมโนราโรงครู เป็นกิจกรรมของการรำถวายครู นิยมเรียกกันว่า รำสิบสอบคำพรัด เนื่องจากต้องรำให้ครบสิบสองบท หรือมากกว่านั้น ประกอบด้วย คำพรัดบทสรรเสริญครู คำพรัดท่าครูสอน คำพรัดท่าสอนรำ คำพรัดท่าปฐม คำพรัดแม่ลูกอ่อน คำพรัดนกกาน้ำหรือบทลบบุญคุณครู คำพรัดระไวระเวก คำพรัดบาปบุญ (อนิจจัง) คำพรัดดอกจิก คำพรัดเสียที คำพรัดฝนตกข้างเหนือ คำพรัดพลายงาม ขุนอุปถัมภ์นรากร (2520) อ้างอิงใน สาโรจน์ นาคะวิโรจน์) ด้วยวิธีการสื่อสารหรือถ่ายทอดเรื่องราวเหล่าผ่านศิลปะการแสดงโนราซึ่งประกอบด้วย การรำ การร้อง การเล่นเป็นเรื่อง ที่มีการปรับเปลี่ยนไปตามยุคสมัย แม้ว่าจะมีรูปแบบและวิธีการเล่น วิธีการสื่อสารความหมาย ที่แตกต่างกันออกไปตามแต่ละคณะ แต่ยังสามารถคุณค่าไว้ได้เสมอ

งานวิจัยนี้จึงต้องการที่จะออกแบบและสร้างสรรค์ละครร่วมสมัยจากบทคำพรัดโนรา อันมีความโดดเด่นในเรื่องการให้คติสอนใจ คุณธรรมจริยธรรม หลักการใช้ชีวิตตามแบบฉบับของโนรา โดยเฉพาะอย่างยิ่งเรื่องความกตัญญูซึ่งเป็นอุดมคติหลักของโนรา ด้วยวิธีการวิเคราะห์ สังเคราะห์บทคำพรัดจากองค์ความรู้เดิมเพื่อสร้างความหมายใหม่แต่ยังคงให้ความหมายเดิมของความกตัญญูมาเป็นตัวตั้งต้นในการออกแบบ โดยใช้แนวทางของละครประยุกต์สำหรับการพัฒนาการเรียนรู้เรื่องคุณธรรมจริยธรรมที่แฝงอยู่ในบทคำพรัดของโนรา ผ่านกระบวนการสร้างละครแบบที่เรียกว่า ดีไวซ์ซิ่ง (Devising Theatre) ในการสร้างและพัฒนาบทร่วมกันของผู้มีส่วนร่วม (participants) ผู้วิจัยคาดหวังว่าการหยิบยกประเด็นเรื่องราวที่ปรากฏในคำพรัดสิบที่มีอยู่ในโนรามาร่วมสร้างในครั้งนี้จะเป็นอีกหนทางหนึ่งในการแสวงหาวิธีการใหม่ ๆ ที่จะเชื่อมโยงเรื่องราวของโนรากับความเป็นปัจจุบันและสามารถส่งต่อสาระสำคัญดังกล่าวในปัจจุบันได้ เพื่อเป็นการสะท้อนคุณค่าสาระของโนราให้แพร่หลายในวงกว้าง ไม่เพียงแต่แค่ความสนใจเฉพาะกลุ่มเท่านั้น แต่หากสามารถสื่อสารไปยังกลุ่มผู้ชมที่สนใจโนราได้ ก็จะทำให้การรับชมโนราจะไม่เป็นเพียงแค่การรับชมเพื่อความสนุกสนานบันเทิงเท่านั้นแต่ยังสามารถซาบซึ้งไปกับแง่คิด หลักคำสอนที่ปรากฏอยู่ในการแสดง อันจะนำพาไปสู่การมองเห็นคุณค่าของโนราที่หลากหลายมิติมากยิ่งขึ้น

ทบทวนวรรณกรรม

1. คำพรัดโนรา เป็นบทร้องอันแสดงให้เห็นถึงหลักธรรมคำสอนของโนราที่แสดงให้เห็นถึงวิถีชีวิตของคนทั้งสิ้น โนรากับศาสนานั้นทำหน้าที่คล้ายคลึงกันคือ ขัดเกลาสิ่งที่หยาบให้ละเอียด แต่ต่างกันตรงวิธีในการสื่อสาร การสื่อสารตามหลักการของศาสนานั้นมีเทศน์สั่งสอน แต่โนราใช้ศิลปะ (การแสดง) เป็นส่วนช่วยในการขัดเกลาจิตใจ และถอดเอาธรรมะมาทำให้ง่ายต่อการสื่อสารกับผู้อื่น

ผ่านการร้องของโนรา ศิลปินโนราจะเป็นผู้อธิบายหลักคำสอนนี้การผ่านเล่นคำพรัด สามารถสังเคราะห์บทคำพรัดโนราสามารถจำแนกความหมายได้เป็นประเด็นที่สะท้อนให้เห็นถึงการดำเนินชีวิตตามวิถีของโนราตามทัศนะของผู้วิจัย แบ่งออกเป็นประเด็นดังนี้

1.1 บทคำพรัดที่กล่าวถึงการครองเรือน/ไม่ผิดลูกผิดเมียคนอื่น สังเคราะห์มาจากบท

คำพรัดบทไชยชายไถนา: เป็นบทที่กล่าวถึงการใช้ชีวิตคู่ระหว่างสามีภรรยา ต่างต้องพึ่งพาอาศัยกันและช่วยเหลือกันเนื่องด้วยแต่ละคนมีภาระหน้าที่ที่ต้องรับผิดชอบ การใช้ชีวิตคู่จึงต้องอาศัยความเข้าใจและถ้อยทีถ้อยอาศัยกัน ทำให้สามารถครองรักกันได้ยืนยาว

คำพรัดบทนางเมีย คำพรัดบทแม่หม้าย คำพรัดบทพ่อหม้าย: (บางคณะก็ร้องและรวบกันในบทคำพรัดไชยชายไถนา) กล่าวถึงการเลือกคู่ครอง ถึงแม้ว่าชีวิตจะเคยผ่านการมีคู่ครองมาแล้วแต่ก็ยังสามารถที่จะมีคู่ชีวิตใหม่ได้และหากรักใครก็ควรรักเพียงคนเดียวไม่ควรยุ่งเกี่ยวกับผู้ที่มีสามีหรือภรรยาอยู่แล้ว นอกจากนี้ยังสะท้อนให้เห็นคารมของผู้ชายที่ก่อนที่จะรักกันได้ตกลงกับครอบครัวของฝ่ายหญิงว่าจะมั่นคงต่อความรักและและช่วยกันดูแลประคับประคองความรักให้แก่กัน

คำพรัดดอกจิกดอกจัก: กล่าวเปรียบเปรยถึงความรักที่ไม่สมหวัง อันเป็นเรื่องของการเลือกคู่ครองซึ่งมีทั้งความรักที่สมหวังและผิดหวังคละเคล้ากันไป

1.2 บทคำพรัดที่กล่าวถึงความกตัญญู เคารพในบุญคุณพ่อแม่ ครู ผู้ที่ให้ความรู้ สังเคราะห์มาจาก

คำพรัดบทสรรเสริญครู: กล่าวถึงการเปรียบเปรยบุญคุณของครูที่มีต่อวงการของโนราอันเป็นที่พึ่งพาอาศัยของเหล่าศิลปินโนราที่ให้ความเคารพและระลึกถึงครูอยู่เสมอไม่ว่าจะเป็นไปตามครรลองครองธรรม หรือการระลึกถึงครูเมื่อกระทำพลั้งพลาดไป

คำพรัดบทครูสอน: กล่าวถึงการระลึกถึงคุณครูที่ได้ถ่ายทอดวิชาให้รู้จักกับองค์ประกอบของโนราเสมือนกับผู้ที่เพิ่งเริ่มหัดเรียนรู้โดยมีครูเป็นครูคอยชี้แนะแนวทาง

คำพรัดบทสอนรำ: กล่าวถึงการระลึกถึงคุณครูที่ได้ถ่ายทอดวิชาให้เรียนรู้การรำในแต่ละท่วงท่า ให้เกิดความเชี่ยวชาญเฉพาะตน

คำพรัดบทปฐม: กล่าวถึงการระลึกถึงคุณครูที่ได้ถ่ายทอดวิชา เปรียบเสมือนช่วงชีวิตที่โตขึ้นมีพร้อมไปด้วยความรู้ที่ได้รับจากครู เรียนรู้การทำงานร่วมกับผู้อื่น สามารถนำองค์ความรู้ที่ได้รับจากครูไปต่อยอดเพื่อสร้างประโยชน์ให้กับผู้อื่นได้ ในขณะเดียวกันก็ระลึกถึงครูอยู่เสมอ

คำพรัดบทแม่ลูกอ่อน: กล่าวถึงการระลึกถึงบุญคุณของพ่อแม่ผู้ให้กำเนิด ตลอดจนสะท้อนความเป็นแม่ที่คอยปกป้องรักษาลูกให้เติบโตมาเป็นคนดีในสังคมอุทิศตนเอง ทุ่มเทเวลาให้กับการดูแลลูกไม่ปล่อยให้ลูกคลาดสายตา

คำพรัดบทนกกาน้ำ: กล่าวเปรียบเปรยในการหาวิชาความรู้ ทุกคนสามารถเรียนรู้และเลียนแบบจากบุคคลอื่นได้จากหลากหลายทางทั้งทางตรงและทางอ้อม (ครูพักลักจำ) แต่ควรให้เกียรติบุคคลผู้นั้นด้วยการกล่าวถึงหรืออ้างถึง เพื่อเป็นการระลึกถึงบุคคลนั้นซึ่งเป็นผู้ให้วิชาความรู้

1.3 ความไม่ประมาท การใช้ชีวิตอย่างระมัดระวัง มีสติรู้ สังเคราะห์มาจาก

คำพรัดบทเสียที: เปรียบเปรยถึงการใช้ชีวิตด้วยความระมัดระวังตนไม่ผลัดวันประกันพรุ่ง เนื่องด้วยชีวิตคนเราไม่แน่นอนหากมีโอกาสจากคนหยิบยื่นให้ก็รับมาและทำให้เต็มที่ จะได้ไม่รู้สึกเสียดายหากไม่ได้ลงมือทำ

คำพรัดบทขึ้นเขาพระบาท: เปรียบเปรยการใช้ชีวิตของคน เมื่อมีความทุกข์ร้อนใจ มีเคราะห์กรรมก็หันหน้าเข้าหาพระธรรม การมีสติรู้ตามหลักของพระพุทธศาสนาจึงเป็นเครื่องมือที่ช่วยแบ่งเบาความทุกข์ของคนได้และยังแสดงถึงการเคารพและศรัทธาในพระพุทธศาสนาในฐานะที่เป็นพสกนิกร

1.4 การไม่ตัดสินผู้อื่นแต่เพียงภายนอก สังเคราะห์มาจาก

คำพรัดบทเสียที: เปรียบเปรยการใช้ชีวิตของคนเพื่อสะท้อนให้เห็นว่า รูปลักษณ์ภายนอกไม่ได้เป็นตัวบ่งบอกตัวตนของคน ๆ นั้นได้เท่ากับการได้สัมผัสถึงตัวตน วิธีคิดที่ส่งผลต่อการกระทำของเขาจริงๆ

1.5 การไม่หลงใหลไปกับยิ่งยั่วยุ สังเคราะห์มาจาก

คำพรัดเรือใบผ้า: เปรียบเปรยเรื่องการใช้ชีวิตของมนุษย์กับความพอเพียง ไม่หลงใหลกับกับสิ่งทีล่อตาล่อใจ เพราะอาจทำให้เกิดหายนะแก่ตนเองได้

1.6 การยอมรับในความเปลี่ยนแปลง สังเคราะห์มาจาก

คำพรัดบทแสงทอง: เปรียบเปรยช่วงเวลาของชีวิตของมนุษย์ เด็กแรกเกิด (เปรียบเสมือนผ้าขาว) วัยรุ่น/กลางคน/วัยชรา (ม่านเหวี่ยง) ความเจ็บ (ผ้าลาย ผ้าที่เปรอะเปื้อนไปด้วยการดำเนินชีวิต) และความตาย (ผ้าดำ) เป็นสัจธรรมของชีวิตที่มนุษย์ทุกคนต้องเรียนรู้และยอมรับกับการเปลี่ยนแปลงที่จะเกิดขึ้นในแต่ละช่วงเวลาของชีวิต

คำพรัดพลายงามตามโขลง: เปรียบเปรยถึงการปรับตัวการยอมรับกับสิ่งที่เกิดขึ้นในชีวิตให้ได้เรียนรู้ ยอมรับกับสิ่งที่ต้องพบเจอในชีวิตให้ได้ชีวิตจะได้มีความทุกข์น้อยลง

คำพรัดลมพัด ฟ้าลั่น ฝนตก: เปรียบเปรยชีวิตกับธรรมชาติ ทุกอย่างที่เกิดขึ้นมักมีเหตุและผลที่สัมพันธ์กันเสมอ

คำพรัดบทโสกัง: การปลงอนิจจังไม่ยึดติดของมนุษย์ กล่าวถึงเรื่องสัจจะธรรมของชีวิตที่มีความคู่ขนานความไม่แน่นอนในชีวิตที่มนุษย์ทุกคนต้องเจอไม่ว่าจะช้าหรือเร็ว

2. ละครร่วมสร้าง (Devising Theatre) เป็นละครที่พัฒนาจากการทำงานร่วมกันของผู้ที่สนใจในประเด็นใดประเด็นหนึ่งและพัฒนาบทในการแสดงจากการระดมความคิด พลังสร้างสรรค์ การสะท้อนทัศนะจากเรื่องและประสบการณ์ ความรู้สึกนึกคิดของผู้ร่วมกระบวนการ Oddey (1994) ได้ให้แนวคิดเกี่ยวกับ ละครร่วมสร้างว่าเป็นการสร้างละครที่สามารถให้ผู้นักแสดง/ผู้เข้าร่วมได้ร่วมกันแบ่งปัน และกำหนดประเด็นหรือสาระร่วมกัน ด้วยการระดมความคิดเพื่อค้นหาเป้าหมายที่สนใจ คือ การสร้างงานที่ดูค่อย ๆ ก่อร่างขึ้นมีที่มาจากประสบการณ์ ตัวตน วัฒนธรรม และโลกที่เราอาศัยอยู่ โดยการทำงานในลักษณะนี้สามารถเริ่มต้นจากอะไรก็ได้ ขึ้นอยู่กับนิยามจากสมาชิกในกลุ่ม ค้นหาทดลอง จากภาพ แนวคิด เพลง ข้อความ วัตถุ การวาดภาพ หรือการเคลื่อนไหว โดยเปิดโอกาสให้ศิลปินในกลุ่มได้ลองนำข้อเสนอหรือความที่ไม่ใช้ตั้งต้นการใช้บทละครเป็นตัวนำ ให้ความสำคัญกับนักออกแบบ นักออกแบบท่าเต้น หรือนักแสดงได้ร่วมกันหาแนวคิด หรือจุดเริ่มต้นสำหรับการสร้างงาน

การค้นหาประเด็นด้วยการตั้งคำถามเพื่อให้มาซึ่งการค้นหาคำตอบสำหรับการนำมาเป็นจุดตั้งต้นในการพัฒนางาน ต้องมีคำถามในการค้นหาคำตอบที่เป็นประเด็นสำคัญในการสร้างแนวทางในการออกแบบ และคำตอบกับงานของตนเองที่ชัดเจนเพื่อให้สามารถพัฒนางานไปตามทิศทางที่วางไว้

อย่างบรรลุเป้าหมาย ผู้วิจัยมองเห็นแนวทางของการออกแบบกิจกรรมการแสดงโดยใช้กระบวนการดีไวซิงสำหรับการพัฒนางานของตนเองซึ่งเลือกใช้กระบวนการแบบดีไวซิงสำหรับการพัฒนาบทร่วมกับผู้มีส่วนร่วม มีโจทย์ของการนำบทคำพรัดของโนรามาวิเคราะห์ สังเคราะห์ จัดหมวดหมู่ นำมาร้อยเรียงเรื่องใหม่เพื่อเล่าสื่อสารความคิดเรื่องคุณธรรม จริยธรรมที่แฝงฝังอยู่ในวิถีของโนรา ผ่านการใช้โครงสร้างของการแสดงโนรามาเป็นส่วนร่วมในการออกแบบ

ระเบียบวิธีวิจัย

ผู้วิจัยใช้ระเบียบวิธีวิจัยเชิงสร้างสรรค์ปฏิบัติ (Practice as Research) เน้นกระบวนการสร้างงานที่เรียกว่าละครร่วมสร้าง (Devising Theatre) โดยศึกษาวิเคราะห์บทคำพรัดโนรา ใช้เป็นข้อมูลในการสร้างละครกับผู้มีส่วนร่วม (participants) ซึ่งเป็นนิสิตสาขาวิชาศิลปะการแสดง คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยทักษิณ จำนวน 6 คน นำไปสู่การระดมสมอง การสร้างสรรค์การแสดง การสะท้อนคิด และการวิพากษ์วิจารณ์ ต่อจากนั้นเลือกใช้องค์ประกอบของการแสดงโนรา ได้แก่ ดนตรี เครื่องแต่งกาย ท่ารำ และบทร้อง มาเชื่อร้อยเรื่องราวที่กลุ่มผู้มีส่วนร่วมสร้างสรรค์ขึ้น ประเมินผลงานจากผู้ทรงคุณวุฒิ นำเสนอผลงานต่อกลุ่มผู้ชมที่เป็นนักเรียนระดับชั้นมัธยมศึกษาตอนปลายในจังหวัดสงขลา และถอดองค์ความรู้ที่ได้จากประเมินผลจากผู้ชมและผู้มีส่วนร่วมในการสร้างสรรค์การแสดง

ผลการวิจัย

การออกแบบและสร้างสรรค์ละครร่วมสมัย โดยใช้กระบวนการสร้างร่วม (Devising Theatre) ร่วมกับผู้มีส่วนร่วม (นักแสดง) ซึ่งเป็นนิสิตสาขาวิชาศิลปะการแสดง คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยทักษิณ วิทยาเขตสงขลา จำนวน 6 คน โดยพิจารณาจากทักษะด้านการแสดงละคร ทักษะการใช้ร่างกายและมีการเคลื่อนไหวร่างกายที่ดี มีพื้นฐานการรำโนรา นาฏศิลป์อื่น ๆ ที่เกี่ยวของ และมีทักษะใช้เสียงในการร้องเพลง ร้องบทโนราขั้นพื้นฐาน การฝึกซ้อมเป็นไปในลักษณะการดำเนินงานไปพร้อม ๆ กับการร่วมกันค้นหา ทดลอง และสะท้อนผล มีกระบวนการในการออกแบบและสร้างสรรค์แบ่งออกเป็น 4 ระยะคือ

ระยะที่ 1 การค้นหาและพัฒนาประเด็น เป็นกระบวนการแรกเพื่อให้ได้มาถึงประเด็นในการนำเสนอ ผู้วิจัยใช้**วิธีการพัฒนาประเด็นด้วยการสนทนากลุ่ม**ร่วมกับนักแสดงด้วยการแสดงทัศนะใน 6 ประเด็นโดยมีแนวคิดหลัก (Theme) คือ **การใช้ชีวิตตามวิถีของโนรา** ได้แก่ 1) การไม่ผิดลูกผิดเมียผู้อื่น 2) การกตัญญูต่อพ่อแม่ ครูอาจารย์ และผู้ที่มีพระคุณ 3) ความไม่ประมาท 4) การไม่ตัดสินผู้อื่นแต่เพียงภายนอก 5) การไม่หลงใหลไปกับสิ่งยั่วยุ 6) การยอมรับในความเปลี่ยนแปลง จะยังสามารถสื่อสารได้ในปัจจุบันหรือไม่? ซึ่งในทุกประเด็นนักแสดงทุกคนมีความเห็นว่าสามารถจะนำมาใช้เพื่อการสื่อสารผ่านละครในครั้งนี้ได้ แต่ก็ยังมีคำถามในใจเรื่องประเด็นความกตัญญู แบบไหนถึงจะเรียกว่าความกตัญญู ผู้วิจัยจึงสนใจที่จะตั้งคำถามต่อเรื่องความกตัญญู เนื่องจากเป็นหลักคำสอนหนึ่งที่โดดเด่นที่ปรากฏในบทคำพรัด และค้นพบว่า ความกตัญญูนั้น เป็นการแสดงออกซึ่งความสัมพันธ์ที่ดีด้วยกันทั้ง 2 ฝ่าย ที่ไม่ใช่เกิดขึ้นโดยการบังคับให้ทำ อาจเกิดจากความผูกพันหรือความสัมพันธ์ที่ดีต่อกัน **ความกตัญญู** ที่ถูกแปลความหมายใหม่ในงานนี้พูดถึงเรื่อง ***“ความสัมพันธ์ เกิดขึ้นเพราะ***

ความเต็มใจ” โดยเมื่อกลับมาทบทวนและพิจารณาเรื่องนี้อีกครั้งเพื่อหาคำตอบว่า โดยพบว่าความกตัญญูของโนรามีประเด็นหลักสำคัญ 3 เรื่องคือ ***กตัญญูต่อครอบครัว กตัญญูต่อครูอาจารย์ และกตัญญูต่อสังคม (สิ่งแวดล้อมรอบตัว)*** เมื่อพิจารณาในเชิงลึกแล้วทั้ง 3 เรื่องก็มีความเกี่ยวเนื่องกันอย่างแยกไม่ออกเป็นความกตัญญูที่ทับซ้อนกัน เนื่องจากครอบครัวของโนราก็หมายถึงครูได้ด้วยเช่นกัน หรือแม้แต่กระทั่งคำว่าสังคม อาจจะหมายรวมถึง ครอบครัวและครูรวมไปแล้ว ผู้วิจัยจึงนำ 3 เรื่องนี้มาตีความใหม่อีกครั้งใช้สำหรับการตั้งต้นพัฒนางาน โดยกำหนดความหมายของคำ

ครอบครัวของโนรา	คือ บ้าน ซึ่งเป็นพื้นที่ที่อยู่อาศัย และอีกลักษณะหนึ่งคือ คนที่อาศัยอยู่ในบ้านก็สามารถเรียกว่าเป็นบ้านได้เช่นกัน
ครูของโนรา	คือ ทุกอย่างที่อยู่รอบตัวสามารถนับเป็นครูได้ทั้งหมดแต่ครูที่โนราให้ความสำคัญได้แก่ ครูหมอ ครูบรรพบุรุษ ครูมนุษย์ และครูพักลักจำ
สังคมของโนรา	คือ สิ่งแวดล้อมรอบตัว อาทิเช่น การให้ความเคารพนอบน้อมต่อธรรมชาติที่โนรานำมาเป็นส่วนหนึ่งในการแสดงและพิธีกรรม การเลียนแบบท่าทางจากสัตว์ ดอกไม้ ตลอดจน ชีวิตและสิ่งแวดล้อม และความเปลี่ยนแปลงของชีวิต

เมื่อผู้วิจัยนำความสัมพันธ์ทั้ง 3 รูปแบบนี้ มาเป็นตัวตั้งในการออกแบบและสร้างสรรค์ละครร่วมสมัยและสะท้อนคิดกับผู้มีส่วนร่วม และเลือกสรรเรื่องเล่าสำหรับการสร้างเป็นละครร่วมสมัยประกอบด้วยเรื่อง **“บ้าน ครู ธรรมชาติ”**

ระยะที่ 2 การพัฒนาเรื่อง/บท ในขั้นแรกผู้วิจัยเลือกใช้วิธีการพัฒนาเรื่อง/บทไปทีละเรื่องทดลองและสะท้อนผลกับนักแสดงตลอดระยะเวลาของการพัฒนา เพื่อหารูปแบบและกลวิธีในการเล่ากระทั่งค้นพบรูปแบบวิธีการเล่าเรื่องที่สอดคล้อง คือ ใช้รูปแบบของละครเล่าเรื่อง (Story Theatre) โดยการนำเรื่องราวมาจากประสบการณ์ของนักแสดงผนวกกับจินตนาการ เติมและสร้างบทด้วยการใช้กิจกรรมของละครเข้ามามีส่วนสำคัญในการร่วมพัฒนาบท เช่น การสร้างภาพ 3 ภาพ เพื่อเล่าเรื่อง การวาดรูปเล่าเรื่อง การด้นสด (Improvisation) เป็นต้น การทำงานในขั้นตอนนี้มีกระบวนการสำคัญคือ **การลงมือปฏิบัติ** (practice) **สะท้อนทรรศนะ** (reflections) **ทบทวน** (assessment) เพื่อให้การสร้างงานตรงตามเป้าหมายมากที่สุด เมื่อพัฒนาได้แล้วนั้นจึงนำมาสู่ละครสั้นจำนวน 3 เรื่อง คือ

บ้าน: เมื่อบ้าน และคนในบ้านไม่ได้เป็นพื้นที่ปลอดภัยแบบที่เราหวัง เราจะยังอยากกลับบ้านอยู่ไหม? เป็นเรื่องราวของเด็กคนหนึ่งที่ไม่อยากกลับบ้าน จึงพยายายามที่ชวนเพื่อนคนอื่น ๆ ไปเที่ยว จนเกิดการทะเลาะกัน เขาจึงตัดสินใจชวนเพื่อนๆ กลับไปที่บ้านเขา กระทั่งได้เจอกับครอบครัวของเขาและเป็นวันเดียวกับที่พ่อและแม่ทะเลาะกัน เขาจึงระเบิดอารมณ์และบอกเหตุผลที่ไม่อยากจะกลับบ้าน ต่อหน้าพ่อแม่และเพื่อน ๆ สุดท้ายเขาก็ตัดสินใจที่จะยอมรับและหาวิธีการที่จะกลับบ้านเพื่อมาหาคนที่เขารัก

ครู: เราทุกคนมีครู ไม่ว่าจะเป็นครูในรูปแบบใดก็ตาม: เป็นเรื่องราวที่กล่าวถึงเด็กทั้ง 6 ที่มีครูคอยชวนชี้แนะแนวทางให้ตามแบบฉบับของครูแต่ละคน กระทั่งมีเด็กคนหนึ่งบอกว่าตนเองนั้น

ไม่มีครู เพื่อน ๆ จึงช่วยกันค้นหาว่าครูของเขาคือใคร แต่ก็ไม่เจอ จนสุดท้ายเขาก็ค้นพบว่าครูของเขาคือใคร

ธรรมชาติ: เราเป็นส่วนหนึ่งในวัฏจักรของธรรมชาติ: เป็นการเล่าเรื่องราวชีวิตของคนและสัตว์ที่ต่างค่อย ๆ เกิด เติบโต เรียนรู้ และเกิดเป็นการยอมรับในชีวิต

ภาพที่ 1 และภาพที่ 2 การพัฒนาเรื่อง/บทกับผู้มีส่วนร่วม
ที่มา: ผู้วิจัย

ระยะที่ 3 การพัฒนาการแสดง เป็นการเติมองค์ประกอบของการแสดงให้มีความสมบูรณ์ โดยที่ละครทั้ง 3 เรื่องนี้มีจุดเริ่มต้นและจุดจบของเรื่องนั้น ๆ การเชื่อมร้อยเรื่องราวจากเรื่องหนึ่งไปยังเรื่องหนึ่ง (Transition) ที่ไม่ได้มีความเกี่ยวข้องกันจึงเป็นเรื่องที่ผู้วิจัยให้ความสำคัญ ผู้วิจัยได้คัดสรรองค์ประกอบของการแสดงโนรา และการแสดงอื่น ๆ ที่มีความเกี่ยวข้องและเชื่อมโยงกับโนราเข้ามาเป็นส่วนหนึ่งในเชื่อมร้อยเรื่อง ได้แก่ บทร้องโนรา เพลงกล่อมเด็ก ท่ารำโนรา การเคลื่อนไหวร่างกาย (Movement) และดนตรีโนรา โดยองค์ประกอบเหล่านี้ผู้วิจัยได้เลือกสรรและใช้เพียงแค่บางส่วนที่นำมาผสมผสานกันแล้วมีความสอดคล้องและสัมพันธ์กับเรื่อง และค้นพบกลวิธีของการสร้างสรรค์ละครร่วมสมัยในครั้งนี้ เป็น**รูปแบบลูกผสม (Hybrid Performance)** ผสมผสานกับการร้อง รำ และทำบท แบบโนรา ดังนี้

- “บ้าน” เล่าเรื่อง และให้ความสำคัญกับบทสนทนาที่เป็นบทละครพูดเป็นหลักผสมผสานกับการรำ
- “ครู” เล่าเรื่อง เน้นการร้องบท ทำบท และการรำโนรา
- “ธรรมชาติ” เล่าเรื่องผ่านการเคลื่อนไหวร่างกาย (Movement) ผสมกับบทพูดมีโครงสร้างการแสดงตั้งแต่ต้นจนจบประกอบด้วย

1. บทสรรเสริญครู

2. เข้าสู่เรื่อง “บ้าน” เล่าเรื่อง และให้ความสำคัญกับบทสนทนาที่เป็นบทละครพูดเป็นหลักผสมผสานกับการรำ การร้องเพลงกล่อมเด็ก

3. ดนตรีเชื่อม

4. เข้าสู่เรื่อง “ครู” เล่าเรื่อง เน้นการร้องบท ทำบท และการรำโนรา

5. ดนตรีเชื่อม

6. เข้าสู่เรื่อง “ธรรมชาติ” เล่าเรื่องผ่านการเคลื่อนไหวร่างกาย (Movement) ผสมกับบทพูด

7. ดนตรีบรรเลง จบการแสดง นักแสดงออกมาโค้งคำนับ

นอกจากนี้เครื่องแต่งกาย ยังออกแบบโดยยึดรูปแบบการแต่งกายของโนรา แต่นำมาปรับเปลี่ยนและทดทอนชิ้นส่วนของเสื้อผ้า โดยเลือกใส่เสื้อแขนกุดและกางเกงที่มีความพลิ้วไหว คล้ายคลึงกับหน้าผ้าของโนรา เลือกใช้โทนสีเทา โดยมีนัยสำคัญแทนถึงดิน เปรียบเสมือนที่โนราให้ความเคารพพระแม่ธรณีและให้ความเคารพนอบน้อมต่อธรรมชาติ มีเครื่องประดับคือ เทริด (ลำลอง) เป็นเทริดที่มีเพียงแค่โครงสร้างที่ไม่สมบูรณ์และเห็นเป็นโครงไม้บริเวณตัวเทริดและยอดเทริด และใช้เทริดที่ลงสีดำปนทอง ซึ่งเป็นลักษณะของเทริดลำลองเช่นกัน

ภาพที่ 3 และภาพที่ 4 การพัฒนาการแสดงด้ายท่ารำและดนตรี
ที่มา: ผู้วิจัย

โดยเมื่อพัฒนาการแสดงได้ระยะหนึ่งนั้น ได้จัดให้มีการประเมินผลจากผู้ทรงคุณวุฒิ ด้วยการสนทนากลุ่มแบบวงปิด โดยมีผู้ทรงคุณวุฒิด้านโนรา และด้านศิลปะการละคร เพื่อชี้แนะแนวทางสำหรับการพัฒนาการแสดงที่เห็นพ้องต้องกันว่า ละครร่วมสมัยในครั้งนี้สามารถสื่อสารประเด็นความกตัญญูได้อย่างตรงประเด็นโดยเฉพาะเรื่องบ้าน และ เรื่องครู ส่วนเรื่องธรรมชาติยังสื่อสารเรื่องราวยังไม่ชัดเจน ด้านเนื้อหาและเรื่องราวของละครมีการเชื่อมโยงกับเรื่องราวสถานการณ์ที่เกิดขึ้นในปัจจุบันได้ แม้จะใช้การแปลความหมายใหม่แต่ก็ยังคงผูกโยงแก่นสาระสำคัญหลักของเรื่องได้ แต่การช่วงของการเปลี่ยนเรื่องจากเรื่องหนึ่งไปอีกเรื่องหนึ่ง ตลอดจนบทบาทของนักแสดงเมื่อเปลี่ยนเรื่องยังขาดความชัดเจน

ภาพที่ 5 และภาพที่ 6 การแสดงรอบทดลองและการประเมินผล
ที่มา: ผู้วิจัย

ระยะที่ 4 การนำเสนอผลงาน การแสดงละครร่วมสมัยในครั้งนี้ แบ่งการแสดงออกเป็น 3 เรื่องสั้น ๆ ใช้ระยะเวลาทั้งสิ้น 30 นาที (เรื่องละ 10 นาที) หลังจากจบการแสดงในแต่ละรอบมีการพูดคุยกับกลุ่มผู้ชมซึ่งเป็นนักเรียนชั้นมัธยมศึกษาตอนปลาย ในจังหวัดสงขลา ทำหน้าที่เป็นผู้ประเมินด้วยการสนทนากลุ่ม จำนวน 3 โรงเรียน ได้แก่ โรงเรียนแจ้งวิทยา โรงเรียนนาทวีวิทยาคม และโรงเรียนระโนดวิทยา โดยพิจารณาจากโรงเรียนที่เคยส่งแข่งขันรายการ ละครคุณธรรม ในรายการแข่งขันศิลปหัตถกรรมภาคใต้ โดยใช้กลุ่มตัวอย่างโรงเรียนละ 30 คน ประเมินผลจากผู้ชมออกเป็น 2 ส่วนคือ แบบสนทนากลุ่ม จำนวน 10 คน และประเมินจากแบบสอบถามผ่าน QR code ด้วยคำถามจำนวน 5 ข้อ เมื่อนำเสนอเสร็จในแต่ละโรงเรียน มีการทบทวนและแก้ไขสำหรับการแสดงในรอบต่อ ๆ ไป มีผลสะท้อนคือ เนื้อหาและรูปแบบของการแสดงมีความสอดคล้องและสัมพันธ์กับบริบทในปัจจุบัน ทำให้ผู้ชมเกิดการเรียนรู้เรื่องราวของโนราที่มาจากบทคำพรัดได้ง่ายขึ้น ด้วยวิธีการเล่าที่สั้นและกระชับ ผสมผสานกับการนำองค์ประกอบของการแสดงโนรา ทั้งท่ารำ การร้องบท และดนตรี ทำให้ชวนติดตาม และในขณะเดียวกันละครก็สามารถสื่อสารแก่นเรื่องความกตัญญูได้ถึงแม้จะถูกนำเสนอผ่านการสร้างความหมายใหม่ก็ตาม

ภาพที่ 7 และภาพที่ 8 การนำเสนอผลงานโรงเรียนในจังหวัดสงขลา
ที่มา: ผู้วิจัย

อภิปรายผล

การหยิบยกสาระหลักสำคัญของโนรามาร่วมกันอภิปราย ถกเถียงกับผู้มีส่วนร่วมก็ยังทำให้ผู้มีส่วนร่วมได้เข้าไปในอยู่ในจักรวาลของโนรา ซึ่งทำให้สามารถมองเห็นโนราที่กว้างขึ้น มีคำสอน พิธีกรรม ให้เลือกมานำเสนอในมุมมองที่แตกต่างแต่ยังคงไว้ซึ่งสาระหลักของโนราอย่างไรก็ตาม การนำบทคำพรัดมาวิเคราะห์ สังเคราะห์อีกครั้งเพื่อหาประเด็นถกเถียงจากเยาวชน จึงเป็นกระบวนสำคัญในงานวิจัยนี้ที่ยังทำให้บทคำพรัด ยังมีการใช้-ดำรงอยู่-มีการอ่านซ้ำ ทำความเข้าใจ หรือจดจำในวงกว้าง ทำให้เกิดการตีความและเรียนรู้ความหมายที่แท้จริงที่ซ่อนอยู่ ขณะเดียวกันผู้มีส่วนร่วมในกระบวนการก็ร่วมสะท้อนความคิดเห็น-เกี่ยวกับคำสำคัญคือ ความกตัญญู มีการแปลความหมายและค้นหาความหมายที่สัมพันธ์กับจิตใจและภูมิรู้ของตน งานวิจัยชิ้นนี้จึงได้ความหมายใหม่ให้กับคำว่ากตัญญูและเป็นความหมายที่เด็กและเยาวชนเก็บไว้ในใจ สำหรับใช้เป็นทุ่นเกาะเพื่อสร้างความเข้มแข็งให้กับตนเองในการใช้ชีวิต และมองเห็นว่าความกตัญญูเป็นเรื่องใกล้ตัวและยังคงมีความสำคัญที่สามารถ***สื่อสารได้ในปัจจุบัน***

นอกจากนี้วิธีการเล่าเรื่องด้วยละครร่วมสร้าง (Devising Theatre) ทำให้เกิดแนวทางการสร้างละครให้มีประสิทธิภาพ คือ การเน้นการร่วมสร้าง ที่มาจากทุนวัฒนธรรมที่สามารถเชื่อมโยงกับผู้คน พื้นที่ เป็นอย่างดีแล้วนั้น ทำให้การสร้างงานดูแปลกและแตกต่างแต่ยังคงแฝงไปด้วยคุณค่าและสาระสำคัญได้อย่างเต็มเปี่ยม ตลอดจนได้แนวทางการสร้างสรรค์**ละครร่วมสมัย** การสร้างงานละครในรูปแบบใหม่ที่ผสมผสานไปด้วยการพูด การร้อง การรำ และยังคงไว้ซึ่งแก่นสาระสำคัญคือความกตัญญู ด้วยวิธีการหาความหมายใหม่ การลดทอน และเพิ่มเติมบางส่วน เพื่อให้การสร้างงานมีความเหมาะสมกับบริบทของพื้นที่ ทั้งความคิด ค่านิยมดั้งเดิม และประเพณีที่ยังคงยึดโยงอยู่เรื่องราวของโนรา

ข้อเสนอแนะ

1. การสังเคราะห์หลักคำสอนที่มาจากบทคำพรัดโนราในลักษณะนี้ เป็นแนวทางหนึ่งในการพัฒนาบทร้องดั้งเดิม สู่การตีความใหม่ ที่ควรได้รับการสนับสนุนให้มีการสร้างงานอย่างต่อเนื่อง ทั้งจากตัวบทคำพรัดอื่น ๆ วรรณกรรมท้องถิ่น หรือบทร้องของโนรา ซึ่งสามารถสื่อสารและเผยแพร่ในมุมที่แตกต่างกันออกไป เพื่อทำให้เยาวชนมองเห็นสาระสำคัญของวัฒนธรรมโนราได้ชัดเจนและกว้างขวางยิ่งขึ้น ตลอดจนทำให้การเข้าถึงเรื่องราวของโนราได้ง่ายขึ้น

2. เมื่อการทำงานละครร่วมสร้างเป็นงานที่สื่อสารสาระหลักสำคัญของงานวรรณกรรมท้องถิ่น/การแสดงแบบดั้งเดิมได้ง่ายและเป็นที่แพร่หลายในการช่วยสร้างความเข้าใจให้กับเยาวชนในระบบการศึกษาได้ การสร้างงานที่มาจากเรื่องทุนวัฒนธรรมในท้องถิ่นน่าจะช่วยให้เยาวชนสนใจหรือหันกลับมาศึกษาวรรณกรรมหรืองานแบบดั้งเดิมอีกครั้ง เพราะสามารถเข้าใจความหมายและคุณค่าที่แฝงฝังอยู่ ตลอดจนเป็นผู้ที่เชื่อมต่อ ส่งต่อคุณค่าสาระหลักนี้กับปัจจุบันสืบเนื่องจนถึงอนาคต

รายการอ้างอิง

กณิศ ศรีเปารยะ. (2559). *การศึกษานาฏลีลา นาฏพิธี และจักรวาลทัศน์ ในโนรา โดยเปรียบเทียบกับมะโย่งและบารอง*. วิทยานิพนธ์ปรัชญาดุษฎีบัณฑิต สาขาเอเชียศึกษา สำนักวิชาศิลปศาสตร์ มหาวิทยาลัยวลัยลักษณ์.

พิทยา บุษรารัตน์. (2553). *นาฏกรรมแห่งลุ่มทะเลสาบสงขลา การเปลี่ยนแปลงและความสัมพันธ์กับสังคมและวัฒนธรรมของหนังตะลุงและโนรา.* อมรินทร์พริ้นติ้งแอนด์พับลิชชิ่ง. กรุงเทพฯ: สำนักงานกองทุนสนับสนุนการวิจัย (สกว.).

สาโรช นาคะวิโรจน์. (ม.ป.ป.). *โนรา*. ภาควิชาภาษาไทย คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ วิทยาลัยครูสงขลา.

Oddey, A., (1994). *Devising Theatre a practical and theoretical hand book*. New York: Routledge.

การวิเคราะห์และตีความบทเพลง Poem of Souls and The Cremation สำหรับวงดุริยางค์เครื่องลมและวงดนตรีไทย ของ ปิยวัฒน์ หลุยลาภประเสริฐ

THE ANALYSIS AND INTERPRETATION OF THE POEM OF SOULS AND THE CREMATION FOR WIND ENSEMBLE AND THAI MUSIC ENSEMBLE BY PIYAWAT LOUILARPPRASERT

จิรายุ ศรีขาว[1] ภาวไล ตันจันทร์พงศ์[2]
Jirayu Srikhao[1] Pawalai Tanchanpong[2]

บทคัดย่อ

บทความนี้เป็นส่วนหนึ่งของวิทยานิพนธ์ *การวิเคราะห์และตีความบทเพลง Poem of Souls and The Cremation สำหรับวงดุริยางค์เครื่องลมและวงดนตรีไทย ของ ปิยวัฒน์ หลุยลาภประเสริฐ* เป็นงานวิจัยเชิงคุณภาพ โดยการเก็บข้อมูลแบ่งออกเป็น 2 ส่วน คือ เก็บข้อมูลจากการศึกษาข้อมูลเอกสารวิชาการและการเก็บข้อมูลโดยการสัมภาษณ์ผู้ประพันธ์เพลง มีวัตถุประสงค์เพื่อวิเคราะห์และตีความบทเพลง โดยกำหนดขอบเขตในการวิจัย 2 หัวข้อ ได้แก่ 1) ภาพรวมของบทเพลง ประกอบด้วย สังคีตลักษณ์ โครงสร้างบทเพลง การเรียบเรียงเสียงวงดนตรี อัตราความเร็ว และอัตราจังหวะ 2) วิเคราะห์และตีความส่วนประกอบหลักของบทเพลง ประกอบด้วย ทำนอง เสียงประสาน และสีสันเสียง

บทเพลง Poem of Souls and the Cremation เป็นบทเพลงประเภทดนตรีพรรณนา มีสังคีตลักษณ์แบบตอน การประพันธ์มีความซับซ้อน ลึกซึ้ง ผู้ประพันธ์ใช้แนวคิดขั้นคู่เสียงกระด้าง กลุ่มเสียงกัด เสียงรบกวน ประกอบกับสีสันเสียงของดนตรีไทย โดยการสร้างเป็นส่วนย่อยหลายส่วนมาปะต่อกัน มีเนื้อดนตรีที่ซับซ้อน เสียงรวมของบทเพลงให้อารมณ์และความรู้สึกถึงความน่ากลัว ความโศกเศร้า ความโหยหวน ความเงียบสงบ การเดินทาง และพิธีกรรม มีการวิเคราะห์และตีความบทเพลงจนทราบถึงองค์ประกอบทั้งหมด เพื่อให้เข้าใจถึงแนวปฏิบัติสังคีต (Performance Practice) ของบทเพลง และใกล้เคียงกับเจตนารมณ์ของผู้ประพันธ์ ส่งผลให้เกิดประโยชน์ที่จะนำไปใช้ประยุกต์ใช้เป็นแนวทางในการอำนวยเพลงสำหรับวงดุริยางค์เครื่องลมและวงดนตรีไทย

คำสำคัญ: การวิเคราะห์และตีความบทเพลง, วงดุริยางค์เครื่องลม, ปิยวัฒน์ หลุยลาภประเสริฐ

[1] นิสิตระดับปริญญามหาบัณฑิต สาขาวิชาดนตรี ภาควิชาดนตรี คณะมนุษยศาสตร์ มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์, J.srikhao@gmail.com
[1] Student, Master of Arts (Music) Program, Faculty of Humanties, Kasetsart University, J.srikhao@gmail.com
[2] อาจารย์ที่ปรึกษา รองศาสตราจารย์ คณะมนุษยศาสตร์ มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์, pawalaitan@gmil.com
[2] Advisor, Associate Professor, Faculty of Humanties, Kasetsart University, pawalaitan@gmil.com
Receive 06/06/67, Revise 06/07/67, Accept 15/07/67

Abstract

The research article is a part of the thesis entitled of "The Analysis and Interpretation of the Poem of Souls and The Cremation for Wind Ensemble and Thai Music Ensemble by Piyawat Louilarpprasert" is a qualitative design. The data collection in this research is divided into two parts; firstly, the data collected from related document of academic papers, secondly, the interview data from the composer. The objectives of this study were 1) to examine an overview of the piece including structure, instrumentation, notation, tempo and meter, and 2) to analyze and to interpret the main components of the piece including melody, harmony and tone color.

The Poem of Souls and The Cremation is a Sectional form. The composer employs the concept of dissonance, cluster and noise, along with the tone color of Thai traditional music. The overall sound of the piece evokes emotion and feeling of fear, sadness, longing, calm, departure and ritual. The piece was analyzed and interpreted until all elements were understood to comprehend the performance practice of the piece and the composer's intention. The findings contribute significantly to the understanding of both Western and Thai musical elements and can be implemented as guidelines for conducting music for wind ensemble and Thai music ensemble.

Keywords: Analysis and Interpretation of music, Wind Ensemble,
Piyawat Louilarpprasert

บทนำ

ดนตรีศตวรรษที่ 20 คือ มีความเจริญก้าวหน้าทางด้านเทคโนโลยีที่เกิดขึ้น ความใกล้ชิดของประชากรโลกที่มากขึ้น การเรียนรู้ การทดลองสิ่งแปลกใหม่ มาพัฒนาเปลี่ยนแปลง ปรับปรุงให้เข้ากับแนวความคิดในปัจจุบัน ผู้ประพันธ์มีอิสระอย่างเต็มที่ ไม่เคร่งครัดกับรูปแบบ มักใช้สังคีตลักษณ์พอเป็นสังเขปหรือไม่ใช้เลย แสวงหาเสียงและรูปแบบใหม่ ๆ อย่างไม่หยุดยั้ง อาจผสมเทคโนโลยีสมัยใหม่และผสมผสานเสียงดนตรีจากวัฒนธรรมอื่นด้วย (ณัชชา พันธุ์เจริญ, 2564) ดนตรีในศตวรรษนี้ถูกเรียกอีกอย่างว่า เพลงร่วมสมัยหรือดนตรีร่วมสมัย (Contemporary Music) ลักษณะทางดนตรีมีความเป็นเอกลักษณ์เฉพาะตัวของนักประพันธ์แต่ละคน นักประพันธ์แต่ละคนจึงมีวิธีการประพันธ์ดนตรีในแบบของตนเอง บทเพลงจึงเกิดจากการทดลองหรือการคิดนอกกรอบเป็นการทดลองดนตรีใหม่ ๆ หรือการผสมดนตรีจากหลายวัฒนธรรม เช่น การบรรเลงร่วมกันระหว่างดนตรีตะวันตกและเครื่องดนตรีไทย

อิทธิพลของดนตรีตะวันตกกับดนตรีในประเทศไทยเกิดขึ้นตั้งแต่ในสมัยของสมเด็จพระนารายณ์มหาราช (พ.ศ. 2199-2231) ซึ่งตรงกับยุคบาโรกของดนตรีตะวันตก โดยมีการค้นพบว่าเราได้รับแตรทองเหลืองมาจากประเทศวิลันดา (เนเธอร์แลนด์) แล้วเรียกชื่อตามที่มาว่า “แตรวิลันดา” โดยใช้แตรบรรเลงประโคมเวลาพระเจ้าแผ่นดินเสด็จออกและยังคงใช้จนถึงทุกวันนี้ ต่อมาในสมัยรัชกาลที่ 6 สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้าบริพัตรสุขุมพันธุ์ กรมพระนครสวรรค์วรพินิต ทรงเป็นบุคคลสำคัญทางด้านดนตรีตะวันตกในประเทศไทย ทรงมีความรู้ในด้านแตรวงและการแยกเสียงประสาน จากนั้นได้ทรงพระนิพนธ์ทั้งดนตรีเดินแถว เพลงจังหวะโปลกา และเพลงไทยเดิมสำหรับแตรวง ใช้บรรเลงในงานพระราชพิธีต่าง ๆ และยังเรียบเรียงเพลงไทยเดิมสำหรับวงเครื่องลมทองเหลืองหรือแตรวง จึงถือได้ว่าพระองค์มีส่วนในการสร้างรากฐานและพัฒนาของดนตรีตะวันตกในประเทศไทยตั้งแต่นั้นเป็นต้นมา

ปิยวัฒน์ หลุยลาภประเสริฐ คือ นักประพันธ์เพลงชาวไทย ที่มีชื่อเสียงและมีผลงานเป็นที่ยอมรับในระดับประชาติและในระดับนานาชาติ ได้รับรางวัลมากมายอาทิ ASCAP Morton Gould Young Composer Award, Otto R. Stahl Memorial Award และ Sergei Slonimsky Composition Award เป็นต้น มีผลงานการแต่งเพลงมากกว่า 50 ผลงาน ซึ่งผู้ประพันธ์มีแนวทางการแต่งที่เป็นเอกลักษณ์ ให้ความสำคัญกับการผสมเสียงใหม่ ๆ ผู้วิจัยในฐานะของผู้ควบคุมวงดุริยางค์เครื่องลม จึงมีความสนใจในการศึกษาบทเพลงสำหรับวงดุริยางค์เครื่องลมของผู้ประพันธ์ ได้ค้นพบว่าผู้ประพันธ์แต่งเพลงประเภทนี้ขึ้นมาหลายบทเพลง เช่น Flux for Saxophone and Wind Orchestra (2015), Poem of Souls and the Cremation for Wind Ensemble and Thai Music Ensemble (2017)

บทเพลง Poem of Souls and the Cremation for Wind Ensemble and Thai Music Ensemble (2017) ของ ปิยวัฒน์ หลุยลาภประเสริฐ แต่งขึ้นเมื่อปี พ.ศ. 2560 โดยผู้ประพันธ์ได้รับมอบหมายจาก ดร.ธนพล เศตะพราหมณ์ และได้รับแรงบันดาลใจจากเหตุการณ์ “พระราชพิธีถวายพระเพลิงพระบรมศพพระบาทสมเด็จพระมหาภูมิพลอดุลยเดชมหาราช บรมนาถบพิตร” บทเพลงมีลักษณะโดดเด่นในการใช้วงดนตรีปี่พาทย์ไทยในการเรียบเรียงเสียงวงดนตรี จึงเกิดการผสมผสานกันระหว่างเสียงของเครื่องดนตรีสากลและเสียงของเครื่องดนตรีไทย ซึ่งเป็นลักษณะเด่นของบทเพลงนี้

บทเพลงสำหรับวงดุริยางค์เครื่องลมได้ถูกประพันธ์ขึ้นมาอย่างมากทั้งจากคีตกวีชาวต่างชาติและคีตกวีชาวไทย ผู้วิจัยได้เห็นความสำคัญของปัญหาทางดนตรี จึงมีความสนใจศึกษาเพื่อสร้างความรู้และความเข้าใจในบทเพลงนั้น ซึ่งเป็นเรื่องที่สำคัญและมีผลต่อการนำไปใช้ฝึกซ้อมและแสดงดนตรี สิ่งที่ผู้ควบคุมวงทุกคนจำเป็นที่จะต้องทำทุกครั้งก่อนการอำนวยเพลง คือการศึกษาทำความเข้าใจในบทเพลงนั้น ๆ อย่างละเอียดและมีความเข้าใจในบทเพลงเป็นอย่างดี โดยกระบวนการสำคัญของผู้ควบคุมวง ประกอบไปด้วย 1) การศึกษาบทเพลง ผู้ควบคุมวงควรทำความเข้าใจในบทเพลงที่จะทำการบรรเลงและศึกษาแนวปฏิบัติ 2) การฝึกซ้อม โดยการเลือกใช้เทคนิคการซ้อม ผู้ควบคุมวงสร้างแนวคิดของบทเพลงให้ไปในทางเดียวกันกับการควบคุมอัตราจังหวะ ความเร็ว ความสมดุลของเสียง และลักษณะของเสียง 3) การแสดง เป็นการสื่อสารของผู้ประพันธ์สู่การตีความของผู้ควบคุมวงและการบรรเลงโดยนักดนตรีส่งต่อไปสู่ผู้ฟัง โดยมีขอบเขตการวิเคราะห์บทเพลงตามแนวทางทฤษฎีดนตรีสากล เช่น โครงสร้าง ทำนอง เสียงประสาน จังหวะ สีสันเสียง การพัฒนาทำนอง

เทคนิคของเครื่องดนตรี เป็นต้น เพื่อเป็นแนวทางสำหรับผู้สนใจในบทเพลงประเภทนี้นำไปศึกษาและเป็นแนวทางการต่อยอดต่อไป จากเหตุผลที่กล่าวมา ผู้วิจัยจึงมีความสนใจที่จะศึกษาและวิเคราะห์บทเพลงดังกล่าว

วัตถุประสงค์ของการวิจัย

เพื่อวิเคราะห์และตีความบทเพลง Poem of Souls and the Cremation for Wind Ensemble and Thai Music Ensemble (2017) ของ ปิยวัฒน์ หลุยลาภประเสริฐ

ขอบเขตการวิจัย

ผู้วิจัยได้วิเคราะห์และตีความบทเพลงในมุมมองของผู้อำนวยเพลง ซึ่งได้กำหนดแนวทางการวิเคราะห์และตีความบทเพลง ดังนี้

1. **ภาพรวมของบทเพลง**
   - สังคีตลักษณ์และโครงสร้างบทเพลง (Form และ Structure)
   - การเรียบเรียงเสียงวงดนตรี (Instrumentation)
   - อัตราความเร็วและอัตราจังหวะ (Tempo และ Meter)
2. **วิเคราะห์และตีความส่วนประกอบหลักของบทเพลง**
   - ทำนองและเสียงประสาน (Melody และ Harmony)
   - สีสันเสียง (Tone Color หรือ Timbre)

ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ

เกิดแนวทางการตีความบทเพลง Poem of Souls and the Cremation for Wind Ensemble and Thai Music Ensemble (2017) ของ ปิยวัฒน์ หลุยลาภประเสริฐ เพื่อประกอบการฝึกซ้อมและแสดง ซึ่งสามารถนำไปประยุกต์ใช้เป็นแนวทางในการอำนวยเพลงบทเพลงที่มีความคล้ายคลึงกัน

วิธีดำเนินการวิจัย

งานวิจัยนี้เป็นการศึกษาทางด้านดุริยางศิลป์ โดยใช้ระเบียบวิจัยเชิงคุณภาพ ผู้วิจัยได้ศึกษาข้อมูลจากแหล่งข้อมูลได้แก่ บทความ หนังสือ สื่อออนไลน์ สัมภาษณ์ วรรณกรรม และงานวิจัยที่เกี่ยวข้องมาเป็นข้อมูลสนับสนุน โดยมีขั้นตอนการศึกษาวิจัยทั้งหมด 3 ขั้นตอน ดังนี้

1. ขั้นเตรียมการ ผู้วิจัยได้ทำการศึกษาค้นคว้าข้อมูลเกี่ยวข้องกับการทำงานวิจัยโดยแบ่งการศึกษาค้นคว้าออกเป็น 2 ส่วน ดังนี้

1.1 การศึกษาข้อมูลจากเอกสาร ผู้วิจัยได้ทำการศึกษาค้นคว้าและรวบรวมข้อมูลจากเอกสาร บทความ งานวิจัย วิทยานิพนธ์ และสื่อออนไลน์ที่เกี่ยวข้องกับประวัติผู้ประพันธ์เพลง ประวัติภูมิหลังที่เกี่ยวข้องกับบทเพลง นำมาใช้เป็นแนวทางการวิเคราะห์และตีความบทเพลงสำหรับการทำวิจัย

1.2 การศึกษาข้อมูลจากบุคคล นอกจากการศึกษาค้นคว้าข้อมูลจากเอกสารต่าง ๆ ผู้วิจัยได้ทำการสนทนาอย่างไม่เป็นทางการกับผู้ประพันธ์เพลง เพื่อเป็นข้อมูลเพิ่มเติมที่เชื่อถือได้เกี่ยวกับผู้ประพันธ์และบทเพลง

2. ขั้นดำเนินการ ผู้วิจัยได้ ศึกษาแนวทางการวิเคราะห์และตีความบทเพลงจากแหล่งข้อมูลหลายแหล่ง และได้กำหนดเป็นแนวทางในการวิเคราะห์และตีความบทเพลงสำหรับงานวิจัยในครั้งนี้ดังนี้

2.1 ภาพรวมของบทเพลง ประกอบด้วยประเด็นในการวิเคราะห์และตีความ ได้แก่ 1) สังคีตลักษณ์และโครงสร้างบทเพลง 2) การเรียบเรียงเสียงวงดนตรี 3) อัตราความเร็วและอัตราจังหวะ

2.2 วิเคราะห์และตีความส่วนประกอบหลักของบทเพลง ซึ่งประกอบด้วยประเด็นในการวิเคราะห์และตีความที่สำคัญ ได้แก่ 1) ทำนองและเสียงประสาน 2) สีสันเสียง

3. ขั้นนำเสนอข้อมูล ผู้วิจัยได้เรียบเรียงเพื่อนำเสนอเนื้อหาทั้งหมดในลักษณะรายงานการวิจัย และนำเสนอข้อมูลทางด้านดนตรีได้ในรูปแบบของโน้ตดนตรีสากล โดยประกอบด้วย 1) ภาพรวมของบทเพลง 2) องค์ประกอบทางดนตรีที่สำคัญ ทั้งนี้ผู้วิจัยได้นำเสนอข้อมูลทั้งหมดในรูปเล่มรายงานการวิจัยที่

สรุปผลการวิจัย

1. ภาพรวมของบทเพลง

บทเพลง Poem of Souls and the Cremation for Wind Ensemble and Thai Music Ensemble (2017) ประกอบด้วย 5 ตอนดังนี้ ตอนที่ 1 The Death ตอนที่ 2 Ritual and Souls ตอนที่ 3 Cremation ตอนที่ 4 Two Worlds และตอนที่ 5 The Death and Disappearance ผู้ประพันธ์ใช้แนวคิดขั้นคู่เสียงกระด้าง (Dissonance) มวลเสียงผสม (Sound Mass) กลุ่มเสียงกัด (Cluster) เสียงรบกวน (Noise) และส่วนย่อย (Fragment) เป็นการประสมวงดนตรีตะวันตกและวงดนตรีไทย โดยระบบเทียบเสียงที่แตกต่างกันระหว่างเครื่องดนตรีตะวันตกและเครื่องดนตรีไทย (Tuning System) แต่ละตอนมีสาระสำคัญของบทเพลง ประกอบด้วยโครงสร้างบทเพลง การเรียบเรียงเสียงวงดนตรี อัตราความเร็ว และอัตราจังหวะที่แตกต่างกัน ทั้งนี้ ผู้วิจัยได้สรุปผลของภาพรวมของบทเพลงไว้ในตารางที่ 1

ตารางที่ 1 ข้อมูลภาพรวมของบทเพลง Poem of Souls and the Cremation for Wind Ensemble and Thai Music Ensemble (2017)

ห้องเพลง	ตอนย่อย	อัตราจังหวะ	อัตราความเร็ว	สาระสำคัญของบทเพลง
ตอนที่ 1 The Death				
1-16	ตอนย่อย 1.1	4/4	106	ช่วงนำ ส่วนย่อยเป็นแนวคิดที่สำคัญทำนองแตรประโคม กลุ่มเสียงกัด เสียงรบกวนดนตรีค่อย ๆ เพิ่มความหนาแน่นจากน้อยไปมาก
17-24	ทำนองช่วงเชื่อม	อัตราจังหวะไม่คงที่ 2/4, 3/4, 4/4		จุดสูงสุดของตอนแบ่งเป็น 3 กลุ่ม กลุ่มเครื่องลมไม้บรรเลงกลุ่มเสียงกัด กลุ่มเครื่องลมทองเหลืองบรรเลงกลุ่มเสียงกัดกลุ่มเครื่องตีบรรเลงการเน้นเสียงดัง
25-34	ตอนย่อย 1.2	4/4	96	ช่วงจบตอน ค่อย ๆ ลดความหนาแน่นของเนื้อดนตรี ความเข้มเสียงและความเร็วลง
35-36	เชื่อมสั้น		6 ,8 วินาที	เชื่อมไปยังตอนถัดไปด้วยเวลา
ตอนที่ 2 Ritual and Souls				
37-47	ตอนย่อย 2.1	4/4	66	กลุ่มดนตรีไทย บรรเลงทำนองหลักในบันไดเสียง B-flat เพนตาโทนิก
48-64	ตอนย่อย 2.2		66 (ห้องที่ 48-56) 76 (ห้องที่ 57-64)	โซปราโนแซกโซโฟนบรรเลงเดี่ยว โดยกลุ่มเครื่องดนตรีไทยบรรเลงการปรับทำนองและเสียงรบกวนบรรเลงสอดแทรก
65-70	ตอนพัฒนา	4/4	76 (ห้องที่ 65-69) 112 (ห้องที่70)	ก่อนจุดสูงสุดของตอน กลุ่มฟลูตและกลุ่มแซกโซโฟนบรรเลงการเลียนทำนอง กลุ่มเครื่องลมทองเหลืองบรรเลงกลุ่มเสียงกัดสอดรับ กลุ่มเครื่องตีนำทำนองโมทีฟกลับมาบรรเลง
71-78	ทำนองช่วงเชื่อม	อัตราจังหวะไม่คงที่ 2/4, 3/4,4/4	100	ช่วงจุดสูงสุดของตอน
ตอนที่ 3 Cremation				
79-86	บทบรรเลงคั่น	อัตราจังหวะไม่คงที่ 2/4, 4/4	132	กลุ่มเครื่องดนตรีสากลบรรเลงคั่นเชื่อมไปตอนย่อยถัดไป

ห้องเพลง	ตอนย่อย	อัตราจังหวะ	อัตราความเร็ว	สาระสำคัญของบทเพลง
ตอนที่ 3 Cremation				
87-99	ตอนย่อย 3.1	4/4	132	ศูนย์กลางเสียงคือ E กลุ่มเครื่องลมไม้บรรเลงการเลียนทำนอง กลุ่มเครื่องลมทองเหลืองและเครื่องตีบรรเลงยืนพื้น
100-105	ช่วงเชื่อมสั้น	อัตราจังหวะไม่คงที่ 2+2+2+3/8, 4/4		
106-118	ตอนย่อย 3.2	4/4		ศูนย์กลางเสียงคือ E-flat เป็นช่วงการซ้อนชั้นทำนองระหว่างกลุ่มเครื่องลมไม้และกลุ่มดนตรีไทย กลุ่มเครื่องลมทองเหลืองและเครื่องตีบรรเลงยืนพื้น
119-124	ช่วงเชื่อมสั้น	อัตราจังหวะไม่คงที่ 2+2+2+3/8, 4/4		
ตอนที่ 4 Two Worlds				
125-154	ตอนย่อย 4.1	4/4	144	ช่วงก่อนจุดสูงสุด (Pre-Climax) ของบทเพลง กลุ่มดนตรีไทยบรรเลงการซ้อนชั้นทำนอง กลุ่มดนตรีสากลบรรเลงทำนองและเสียงประสานสอดแทรก
155-173	ตอนย่อย 4.2	อัตราจังหวะไม่คงที่ 2+3/4, 3/4		ช่วงจุดสูงสุด (Climax) ของบทเพลง กลุ่มดนตรีไทยบรรเลงการซ้อนชั้นทำนอง กลุ่มเครื่องลมทองเหลืองและกลุ่มเครื่องตีบรรเลงจังหวะเสียงประสาน
ตอนที่ 5 The death and disappearance				
174-181	ทำนองช่วงเชื่อม	อัตราจังหวะไม่คงที่ 2/4, 3/4, 4/4	132	ทำนองช่วงเชื่อมโดยเพิ่มกลุ่มเครื่องดนตรีไทยเข้ามาและปรับโน้ตเล็กน้อย
182-199	โคดา	4/4	96	ทำนองแตรประโคม กลุ่มเสียงกัด เสียงรบกวน เนื้อดนตรีค่อย ๆ ลดความหนาแน่นจากมากไปน้อย ฆ้องบรรเลงทำนองออสตินาโต โซปราโนแซกโซโฟนบรรเลงเดี่ยว
200-208			40	กลุ่มดนตรีสากลบรรเลงกลุ่มเสียงกัด กลองตะโพนบรรเลงช้าลงจนจบเพลง

2. องค์ประกอบทางดนตรีที่สำคัญ

2.1 ตอนที่ 1 The Death ห้องที่ 1-36 ความยาว 36 ห้อง (เพลง) ประกอบด้วย 3 แนวคิด คือ ทำนอง เสียงประสานและเสียงรบกวน ทั้งหมดนี้คือส่วนย่อยของตอนที่ 1 ที่นำมาเรียบเรียงดนตรีเป็นกลุ่มเครื่องดนตรีให้เกิดเสียงรวมขึ้น เริ่มจากช่วงนำ ทรัมเป็ตบรรเลงทำนองแตรประโคม (ห้องที่ 1) ตามด้วยกลุ่มเสียงกัด เสียงรบกวน เนื้อดนตรีค่อย ๆ เพิ่มความหนาแน่นจากน้อยไปมาก จุดสูงสุด

ของตอน แบ่งเป็น 3 กลุ่ม กลุ่มเครื่องลมไม้บรรเลงกลุ่มเสียงกัดช่วงเสียงสูง กลุ่มเครื่องลมทองเหลืองบรรเลงกลุ่มเสียงกัดช่วงเสียงต่ำสอดรับและกลุ่มเครื่องตีบรรเลงการเน้นเสียงดังเป็นเสียงเอฟเฟกต์ ช่วงจบตอน (ห้องที่ 25-36) ค่อย ๆ ลดความหนาแน่นของเนื้อดนตรี ความเข้มเสียง ลดความเร็วลง และเชื่อมไปยังตอนถัดไป จากการวิเคราะห์องค์ประกอบของดนตรี ตีความว่า สีสันเสียงที่ทำให้รู้สึกน่ากลัว ความโศกเศร้า ความโหยหวน การเคลื่อนไหว และความวุ่นวาย

ภาพที่ 1 แนวคิดทำนอง

ภาพที่ 2 แนวคิดเสียงรบกวน

ตอนที่ 1 นี้ควรให้ความสำคัญในเรื่องของการควบคุมความเข้มเสียงและการเน้นเสียง เนื่องจากเป็นการสร้างบรรยากาศเพลงด้วยกลุ่มเสียงกัด กลุ่มนี้จะเป็นพื้นฐานสร้างที่สร้างเสียงรวมที่ให้ความรู้สึกถึงความอึมครึมในช่วงแรก (ห้องที่ 1-8) กลุ่มที่บรรเลงเสียงรบกวนก็จะบรรเลงเข้าโดยให้ดังกว่า จากนั้นทุกกลุ่มค่อย ๆ ดังขึ้นทีละน้อยจนถึงห้องที่ 17 ซึ่งเป็นช่วงที่ดังที่สุดของตอน (ห้องที่ 17-24) ช่วงตอนจบ (ห้องที่ 25-34) ทุกกลุ่มค่อย ๆ ลดความดังจนจบตอน โดยยังคงให้กลุ่มที่บรรเลงเสียงรบกวนบรรเลงให้ดังกว่ากลุ่มที่บรรเลงกลุ่มเสียงกัดเล็กน้อยจนจบตอน

2.2 ตอนที่ 2 Ritual and Souls ห้องที่ 37-78 ความยาว 42 ห้อง (เพลง) ประกอบด้วย 4 แนวคิด คือ ทำนอง โน้ตประดับ สีสันเสียง และเสียงรบกวน เริ่มจากกลุ่มดนตรีไทยบรรเลงทำนองในบันไดเสียง B-flat เพนตาโทนิก โดยทำนองหลักจะอยู่ที่ระนาดเอกและระนาดทุ้ม ตามด้วยช่วงตอนย่อย 2.2 โซปราโนแซกโซโฟนบรรเลงเดี่ยว โดยกลุ่มเครื่องดนตรีไทยบรรเลงการปรับทำนองและกลุ่มเครื่องตีบรรเลงเสียงรบกวนสอดแทรก ตอนพัฒนา (ห้องที่ 65-70) กลุ่มฟลูตและกลุ่มแซกโซโฟนบรรเลงการเลียนทำนอง กลุ่มเครื่องลมทองเหลืองบรรเลงกลุ่มเสียงกัดสอดรับ ช่วงจุดสูงสุดของตอน (ห้องที่ 71-78) แบ่งเป็น 3 กลุ่ม ได้แก่ กลุ่มเครื่องลมไม้บรรเลงกลุ่มเสียงกัดช่วงเสียงสูง กลุ่มเครื่องลมทองเหลืองบรรเลงกลุ่มเสียงกัดช่วงเสียงต่ำสอดรับและกลุ่มเครื่องตีบรรเลงการเน้นเสียงดังเป็นเสียงเอฟเฟกต์ เป็นช่วงที่หนาแน่นที่สุดของตอน จากการวิเคราะห์องค์ประกอบของดนตรี ตีความว่า สีสันเสียงที่ทำให้รู้สึกเงียบสงบ การเดินทางและพิธีกรรม

ภาพที่ 3 แนวคิดทำนองและโน้ตประดับ

ภาพที่ 4 ฆ้องวงใหญ่บรรเลงการซ้อนชั้นทำนอง

ภาพที่ 5 โซปราโนแซกโซโฟนบรรเลงทำนอง

ตอนที่ 2 นี้ควรให้ความสำคัญในเรื่องของกลุ่มดนตรีไทยและการบรรเลงโซปราโนแซกโซโฟน โดยในช่วงต้น (ห้องที่ 37-47) เป็นการนำเสนอทำนองโดยกลุ่มดนตรีไทย ซึ่งเป็นสีสันเสียงที่สำคัญของบทเพลง เมื่อโซปราโนแซกโซโฟนบรรเลงเข้ามา (ห้องที่ 27) กลุ่มดนตรีไทยจะทำหน้าที่เป็นสีสันเสียงพื้นฐานให้โซปราโนแซกโซโฟนบรรเลงเดี่ยว คล้ายกับการบรรเลงปี่ในดนตรีไทย โดยมีกลุ่มบรรเลงเสียงรบกวนบรรเลงเป็นเสียงเอฟเฟกต์ให้เบากว่าทุกกลุ่มที่บรรเลงอยู่ ตั้งแต่ห้องที่ 64 โดยทุกกลุ่มที่บรรเลงค่อย ๆ เข้ามา จะบรรเลงด้วยความเข้มเสียงดังเพื่อส่งไปตอนจบที่เป็นจุดสูงสุดของตอนนี้ (ห้องที่ 71-78)

2.3 ตอนที่ 3 Cremation ห้องที่ 79-124 ความยาว 46 ห้อง(เพลง) ประกอบด้วย 2 แนวคิดคือ ทำนอง สีสันเสียงและเสียงรบกวน เริ่มจากกลุ่มดนตรีสากลบรรเลงคั่นเชื่อมไปตอนย่อยถัดไป ตอนย่อย 3.1 ศูนย์กลางเสียงคือ E กลุ่มเครื่องลมไม้บรรเลงการเลียนทำนอง กลุ่มเครื่องลมทองเหลืองและเครื่องตีบรรเลงยืนพื้น เชื่อมด้วยช่วงเชื่อมสั้น (ห้องที่ 100-105) ตอนย่อย 3.2 ศูนย์กลางเสียง คือ E-flat เป็นช่วงการซ้อนชั้นทำนองระหว่างกลุ่มเครื่องลมไม้และกลุ่มดนตรีไทย กลุ่มเครื่องลมทองเหลืองและเครื่องตีบรรเลงยืนพื้น จากการวิเคราะห์องค์ประกอบของดนตรีตีความว่า สีสันเสียงที่ทำให้รู้สึกถึงบรรยากาศ การเดินทาง และพิธีกรรม

ภาพที่ 6 ทำนองหลัก

ภาพที่ 7 กลุ่มทรอมโบนและทิมปานีบรรเลงยืนพื้น

ตอนที่ 3 นี้ควรให้ความสำคัญในเรื่องของการเลียนทำนองเนื่องจากในตอนนี้มีทำนองหลายแนว ทั้งในกลุ่มดนตรีสากลและกลุ่มดนตรีไทย กล่าวคือ เมื่อกลุ่มที่เป็นทำนองเข้ามาให้บรรเลงโดยมีความเข้มเสียงเท่ากันในทุกกลุ่ม โดยมีกลุ่มที่บรรเลงยืนพื้นบรรเลงยืนพื้นในความเข้มเสียงที่เบากว่า และช่วงเชื่อมสั้น (ห้องที่ 100-105 และห้องที่ 119-124) บรรเลงโดยเน้นเสียงให้ดังโดยเฉพาะในกลุ่มเครื่องตี

2.4 ตอนที่ 4 Two Worlds ห้องที่ 125-173 ความยาว 49 ห้อง(เพลง) ประกอบด้วย 2 แนวคิดคือ ทำนอง สีสันเสียงและเสียงรบกวน เริ่มจากกลุ่มดนตรีสากลบรรเลงคั่นเชื่อมไปตอนย่อยถัดไป ตอนย่อย 3.1 ศูนย์กลางเสียงคือ E กลุ่มเครื่องลมไม้บรรเลงการเลียนทำนอง กลุ่มเครื่องลมทองเหลืองและเครื่องตีบรรเลงยืนพื้น เชื่อมด้วยช่วงเชื่อมสั้น (ห้องที่ 100-105) ตอนย่อย 3.2 ศูนย์กลางเสียงคือ E-flat เป็นช่วงการซ้อนชั้นทำนองระหว่างกลุ่มเครื่องลมไม้และกลุ่มดนตรีไทย กลุ่มเครื่องลมทองเหลืองและเครื่องตีบรรเลงยืนพื้น จากการวิเคราะห์องค์ประกอบของดนตรีตีความว่า สีสันเสียงที่ทำให้รู้สึกถึงบรรยากาศ การเดินทาง และพิธีกรรม

ตอนที่ 4 นี้ควรให้ความสำคัญในเรื่องของความเข้มเสียงเชิงซ้อน เนื่องจากตอนนี้เป็นจุดสูงสุดของบทเพลงโดยแบ่งเป็น 2 ช่วง ได้แก่ ช่วงก่อนจุดสูงสุด (ห้องที่ 125-154) กลุ่มดนตรีไทยบรรเลงการซ้อนชั้นทำนอง โดยมีกลุ่มดนตรีสากลบรรเลงเป็นสีสันเสียงสอดรับ ซึ่งกลุ่มดนตรีไทยควรบรรเลงดังและกลุ่มดนตรีสากลควรบรรเลงเสียงประสานในแนวตั้งให้ดังขึ้นหรือเบาลงและเน้นเสียงให้ชัดเจน ช่วงจุดสูงสุดของบทเพลง (ห้องที่ 155-173) ทุกกลุ่มบรรเลงโดยการเน้นความเข้มเสียง (Dynamic Accent) โดยให้ทุกกลุ่มบรรเลงความเข้มเสียงดังมากและเร่งความเร็วขึ้นจนจบตอน

2.5 ตอนที่ 5 The death and disappearance ห้องที่ 174- 208 ความยาว 35 ห้องเพลง ประกอบด้วย 3 แนวคิด ทำนอง เสียงประสาน และจังหวะเสียงประสาน ตอนย่อย 4.1 (ห้องที่ 125-154) ช่วงก่อนจุดสูงสุด ของบทเพลง กลุ่มดนตรีไทยบรรเลงการซ้อนชั้นทำนอง กลุ่มดนตรีสากลบรรเลงทำนองและกลุ่มเสียงกัดสอดแทรก ตอนย่อย 4.2 ช่วงจุดสูงสุดของเพลงของบทเพลง กลุ่มดนตรีไทยบรรเลงการซ้อนชั้นทำนอง กลุ่มเครื่องลมทองเหลืองและกลุ่มเครื่องตีบรรเลงจังหวะเสียงประสานจากการวิเคราะห์องค์ประกอบของดนตรีตีความว่า สีสันเสียงที่ทำให้รู้สึกถึงความกดดัน ความเร่งเร้า การบีบรัด

ภาพที่ 8 โซปราโนแซกโซโฟนบรรเลงทำนอง ห้องที่ 194

ภาพที่ 9 กลุ่มฆ้องวงใหญ่บรรเลงทำนองออสตินาโต

ตอนที่ 5 นี้ควรให้ความสำคัญในเรื่องของการควบคุมความเข้มเสียง การเน้นเสียง และสีสันเสียง ช่วงต้น (ห้องที่ 174-181) ทุกกลุ่มบรรเลงดังต่อมาจากตอนก่อนหน้า ช่วงโคดา (ห้องที่ 182-199) กลุ่มดนตรีไทย กลุ่มเครื่องลมทองเหลือง โอโบและคลาริเน็ตบรรเลงกลุ่มเสียงกัดยืนพื้นความเข้มเสียงเบา โดยให้ฟลูตและกลุ่มแซกโซโฟนบรรเลงดังกว่ากลุ่มเสียงกัด จากห้องที่ 190 ทุกกลุ่มเบาลงทีละน้อยและค่อย ๆ ช้าลง กลุ่มฆ้องวงใหญ่บรรเลงทำนองออสตินาโตให้ดังกว่ากลุ่มอื่นเล็กน้อย ห้องที่ 194 โซปราโนแซกโซโฟนบรรเลงเดี่ยวความเข้มเสียงดัง ช่วงจบ (ห้องที่ 200-208) กลุ่มดนตรีสากลบรรเลงเบาลง กลองตะโพนบรรเลงช้าลงจนจบเพลง ให้ความรู้สึกค่อย ๆ จากไปอย่างสงบ

อภิปรายผลการวิจัย

1. ภาพรวมของบทเพลง

เป็นการศึกษาบริบทที่เป็นองค์ประกอบภายนอกของบทเพลงประกอบด้วย สังคีตลักษณ์และโครงสร้างบทเพลง (Form และ Structure) การเรียบเรียงเสียงวงดนตรี (Instrumentation) และอัตราความเร็วและอัตราจังหวะ (Tempo และ Meter) โดยการศึกษาองค์ประกอบภายนอกสอดคล้องกับแนวทางการวิเคราะห์ของ ณัชชา พันธุ์เจริญ (2563) โดยการศึกษาภาพรวมเพื่อให้ทราบรายละเอียดที่สำคัญของเพลง โดยบทเพลงนี้ประกอบด้วย 5 ซึ่งในแต่ละตอนเป็นการประกอบด้วยตอนย่อย (Subsection) มารวมกัน สอดคล้องกับ ณรงค์ฤทธิ์ ธรรมบุตร (2552) ที่เคยให้ความหมายว่า สังคีตลักษณ์แบบตอน (Sectional form) หมายถึง สังคีตลักษณ์ที่สร้างขึ้นจากการนำส่วนย่อยมารวมกันเพื่อให้ได้บทเพลงที่ยาวขึ้น ในการรวมกันบางบทเพลงอาจจะมีการเชื่อมต่อกันแบบแนบสนิท หรือเป็นในลักษณะแบ่งแยกจากกันอย่างชัดเจน

บทเพลง Poem of Souls and the Cremation for Wind Ensemble and Thai Music Ensemble (2017) ของ ปิยวัฒน์ หลุยลาภประเสริฐ ได้รับแรงบันดาลใจจากเหตุการณ์ “พระราชพิธีถวายพระเพลิงพระบรมศพพระบาทสมเด็จพระมหาภูมิพลอดุลยเดชมหาราช บรมนาถบพิตร” เป็นบทเพลงประเภทดนตรีพรรณนา ผู้ประพันธ์ใช้แนวคิดขั้นคู่เสียงกระด้าง (Dissonance) มวลเสียงผสม (Sound Mass) กลุ่มเสียงกัด (Cluster) เสียงรบกวน (Noise) โดยในเพลงทั่วไปมักไม่ค่อยพบกลุ่มเสียงกัด เสียงรบกวน สอดคล้องกับ การให้ความหมายของเสียงรบกวนของ White (1991) และ ณัชชา พันธุ์เจริญ (2564) การประสมวงดนตรีระหว่างวงดนตรีตะวันตก และวงดนตรีไทย ระบบเทียบ

เสียงที่แตกต่างกันระหว่างเครื่องดนตรีตะวันตกและเครื่องดนตรีไทย (Tuning System) สอดคล้องกับมาตราเสียงทางดนตรีไทยของ สงบศึก ธรรมวิหาร (2566)

2. องค์ประกอบทางดนตรีที่สำคัญ

เป็นการวิเคราะห์และตีความองค์ประกอบทางดนตรีที่สำคัญ 2 ประเด็น ได้แก่ ทำนองและเสียงประสาน (Melody และ Harmony) วิเคราะห์ถึงแนวทำนองหลักของบทเพลง ทำนองสอดประสาน ช่วงเสียง ขั้นคู่ ทิศทาง จำนวนแนวเสียง การเคลื่อนที่ของเสียงประสาน เนื้อดนตรี โดยการศึกษาการวิเคราะห์ทำนองสอดคล้องกับ ณัชชา พันธุ์เจริญ (2563) และสีสันเสียง (Timbre หรือ Tone Color) วิเคราะห์ถึงเครื่องดนตรี บทบาทของเครื่องดนตรี ความสมดุลของเสียง ความเข้มเสียง จำนวนเครื่องดนตรี การควบคุมลักษณะเสียง (Articulation) เทคนิคเครื่องดนตรี (Instrumental Technique) ความหนาแน่นเนื้อดนตรี (Texture Density) เพื่อให้ทราบถึงรายละเอียดโครงสร้างองค์ประกอบของแต่ละตอน และสามารถตีความแสดงอารมณ์ของเพลงแต่ละตอน โดยการศึกษาสีสันเสียงและการเรียบเรียงสำหรับวงดนตรี สอดคล้องกับ ณรงค์ฤทธิ์ ธรรมบุตร (2552) และเชื่อมไปถึงการซ้อนชั้นทำนอง (Stratification) อีกเทคนิคในการประพันธ์ดนตรีหลากหลายแนว เป็นการจัดวางแนวเสียงที่มีทำนองอิสระในตัวซ้อนเรียงกันหลายชั้น เป็นรูปแบบที่พัฒนาจากลีลาสอดประสานแนวทำนอง (Counterpoint) เทคนิคนี้มักพบในผลงานของ อิกอร์ สตราวินสกี (Igor Stravinsky; ค.ศ. 1882-1971) เช่น The Rite of Spring (1913)

บทเพลง Poem of Souls and the Cremation for Wind Ensemble and Thai Music Ensemble (2017) ของ ปิยวัฒน์ หลุยลาภประเสริฐ เป็นบทเพลงที่มีสีสันเสียงทำให้เกิดความรู้สึกที่หลากหลาย ทั้งความน่ากลัว ความโศกเศร้า ความโหยหวน ความรู้สึกกดดัน การเร่งเร้า ไปจนถึงกระทั่งทำให้รู้สึกถึงการจากไป จนคล้ายการจบพิธีกรรม ทั้งนี้ยังมีบทเพลงที่มีการใช้สีสันเสียงเพื่อสื่ออารมณ์อีก เช่น บทเพลง Threnody for the Victims of Hiroshima (1961) ของเพนเดเรสกี (Krzysztof Penderecki; ค.ศ. 1933-2020) ซึ่งเทคนิคหลักในการประพันธ์ของปิยวัฒน์ หลุยลาภประเสริฐ ล้วนสร้างสีสันเสียงผ่านเสียงระรัว (Vibrato) การรูดเสียง (Glissando) การรัวลิ้น (Flutter tonguing) รัวโน้ต (Tremolo) และเสียงควบ (Multiphonics) ทั้งสิ้น โดยสอดคล้องกับงานวิจัยของ ฐิตินันท์ เจริญสลุง (2558) และ ฤทธิฉัตร เพชรมุนินทร์ (2559) ที่พบว่าการประพันธ์เพลงของปิยวัฒน์ หลุยลาภประเสริฐ มีการใช้สีสันเสียงเป็นองค์ประกอบหลักของเพลง

ข้อเสนอแนะ

ผู้วิจัยมีข้อเสนอแนะสำหรับการศึกษาวิจัยในอนาคตและการนำไปใช้ประโยชน์ต่อไปโดยสามารถนำไปใช้เป็นแนวทางในการศึกษาวิเคราะห์และตีความบทเพลงอื่น ๆ ในมิติของการอำนวยเพลงสำหรับวงดุริยางค์เครื่องลมและวงดนตรีไทย

รายการอ้างอิง

White, G. (1991). *The Harmonic Dimension*. U.S.A: Wm. C. Brown Publishers.

ฐิตินันท์ เจริญสลุง. (2558). *เสียงควบสำหรับทรอมโบน: กรณีศึกษาผลงาน Three Pieces for Three Instruments ประพันธ์โดย ปิยวัฒน์ หลุยลาภประเสริฐ.* (วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต). มหาวิทยาลัยศิลปากร, กรุงเทพฯ.

ณัชชา พันธุ์เจริญ. (2563). *สังคีตลักษณ์และการวิเคราะห์* (พิมพ์ครั้งที่ 7). กรุงเทพฯ: ธนาเพรส.

_____. (2564). *พจนานุกรมศัพท์ดุริยางคศิลป์* (พิมพ์ครั้งที่ 5). กรุงเทพฯ: ธนาเพรส.

ณรงค์ฤทธิ์ ธรรมบุตร. (2552). *การประพันธ์เพลงร่วมสมัย* (พิมพ์ครั้งที่ 1). กรุงเทพฯ: วี.พริ้นท์.

สงบศึก ธรรมวิหาร. (2566). *ดุริยางค์ไทย* (พิมพ์ครั้งที่ 4). กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

กรรมวิธีการสร้างปินของพ่อครูอินส่วย มูลทา
PROCESS OF MAKING PIN BY MASTER INSAUY MOONTHA

กรเอก จิตร์กระบุญ[1] ภัทรวดี ภูชฎาภิรมย์[2]
Korn-Aek Jitkraboon[1] Patarawdee Puchadapirom[2]

บทคัดย่อ

วิทยานิพนธ์เรื่องกรรมวิธีการสร้างปินของพ่อครูอินส่วย มูลทา มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษามูลบทที่เกี่ยวข้องกับปิน ศึกษากรรมวิธีการสร้างปินของพ่อครูอินส่วย มูลทา และประเมินคุณภาพเสียงปินของพ่อครูอินส่วย มูลทา โดยใช้ระเบียบการวิจัยเชิงคุณภาพ ผลการวิจัยพบว่าพ่อครูอินส่วย มูลทา เป็นศิลปินและช่างสร้างเครื่องดนตรีในจังหวัดน่าน มีประสบการณ์สร้างปินผ่านการทดลองและสังเกตปินของศิลปินหลาย ๆ ท่าน จากการศึกษากรรมวิธีการสร้างปินของพ่อครูอินส่วย มูลทา พบว่ากรรมวิธีการสร้างปินมี 20 ขั้นตอน ในทุกขั้นตอนล้วนมีความพิถีพิถันและมีความใส่ใจในการสร้างปินทุกขั้นตอน พบปัจจัยที่ส่งผลต่อลักษณะทางกายภาพของปิน 8 ขั้นตอน และพบปัจจัยที่ส่งผลต่อคุณภาพเสียงของปิน 6 ขั้นตอน พบลักษณะเฉพาะที่ปรากฏอยู่ในกรรมวิธีการสร้างปินของพ่อครูอินส่วย มูลทา คือ 1. การนำลูกบิดกีตาร์มาใช้แทนลูกบิดแบบดั้งเดิมเป็นคนแรกของจังหวัดน่าน 2. การบากร่องส่วนหัวเพื่อใส่เรซิ่นสำหรับรองสายกันสึก 3.ลวดลายของรูลมทรงหยดน้ำคู่ การประเมินปินของพ่อครูอินส่วย มูลทา โดยผู้ทรงคุณวุฒิทั้ง 7 ท่าน พบว่าความเห็นของผู้ทรงคุณวุฒิมีความพ้องกันว่าทั้งลักษณะทางกายภาพและคุณภาพเสียงปิน มีมาตรฐานที่ดี คือ ปินสวยงาม สัดส่วนถูกต้อง รูปทรงดีมาก เสียงของปินดังกังวาน เสียงใส ไม่มีเสียงแหบ ไม่มีเสียงเพี้ยน

คำสำคัญ: กรรมวิธีการสร้างเครื่องดนตรี, ปิน, พ่อครูอินส่วย มูลทา

[1] นิสิตปริญญาโท หลักสูตรศิลปศาสตรมหาบัณฑิต คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, kornaek00dew@gmail.com
[1] Master' Degree Candidate, Faculty of Fine and Applied Arts, Chulalongkorn University, kornaek00dew@gmail.com
[2] รองศาสตราจารย์ ดร., คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, patarawdee.p@chula.ac.th
[2] Assoc. Prof., Dr., Faculty of Fine and Applied Arts, Chulalongkorn University, patarawdee.p@chula.ac.th
Receive 14/11/67, Revise 23/01/68, Accept 05/02/68

Abstract

The thesis "Process of making Pin by master Insauy Moontha" investigates the Information related to Pin and to study the process of making a pin and to assess the sound quality of master Insauy Moontha's Pin. According to the research findings, master Insauy Moontha is an artist and Thai Instrument maker based in Nan province, Thailand. Currently, he works as an artist and Thai Instrument maker. He has experiences from creating Pin through experimenting and observing Pin from many artists. Master Insauy Moontha's process of making Pin was found to be meticulous and attentive at every step. The findings showed that the physical characteristics of Pin induce 8 steps. In addition, factors that affect the sound quality of the 6-step. The characteristics that appear in the creation process are found as followings: The guitar coil is used instead of the traditional coil; Corrosion of head gasket to insert resin for insulation support; The pattern of a double waterdrop-shaped air hole. The evaluationof master Insauy Moontha by seven qualified people were found that there was aconsensus that both physical characteristics and the sound quality of master InsauyMoontha consisted of a good the physical characteristics of beautiful of Pin, thecorrect proportions, the shape and sound characteristics of Pin is all in good stard.The quality of sound is resonant, clear, without any hoarseness or distortion.

Keywords: Instrument making, Pin, Master Insauy Moontha

บทนำ

จังหวัดน่านเป็นจังหวัดทางภาคเหนือมีกลุ่มชาติพันธุ์อาศัยอยู่หลากหลาย โดยแต่ละกลุ่มล้วนมีวิถีการดำรงชีวิตแตกต่างกัน ก่อให้เกิดเป็นวิถีชีวิตและวัฒนธรรมที่มีเอกลักษณ์เฉพาะ นอกจากนั้นจังหวัดน่านมีศิลปวัฒนธรรมประเพณีที่สืบทอดมาอย่างยาวนาน อาทิ พิธีกรรมความเชื่อ สถาปัตยกรรม เครื่องเงิน รวมถึงดนตรี ซึ่งมีเอกลักษณ์เฉพาะ ทั้งในด้านบทเพลง เครื่องดนตรี การบรรเลง ทั้งนี้ดนตรีเป็นส่วนหนึ่งในชีวิตประจำวันของคนในสังคมโดยมีวงสะล้อ ซอ ปิน ซึ่งประกอบด้วย สะล้อ คนขับซอ ปิน (ซึง) เป็นวงดนตรีที่เป็นเอกลักษณ์ของจังหวัดน่าน เนื่องจากมีเครื่องดนตรีที่เป็นเอกลักษณ์แตกต่างจากเครื่องดนตรีภาคเหนือในจังหวัดอื่น ๆ กล่าวคือ มีก๊อบหรือนมของสะล้อ และการซอใช้สำเนียงที่บ่งบอกความเป็นคนในจังหวัดน่าน วิทยานิพนธ์ของ รัฐสินธุ์ ชมสูง เรื่อง วงสะล้อ ซอ ปิน ของครูอรุณศิลป์ ดวงมูล กล่าวถึงลักษณะสะล้อ ปิน และการซอของจังหวัดน่านไว้ดังนี้

> *สะล้อที่เป็นเครื่องดนตรีประเภทเครื่องสีรูปแบบสะล้อของจังหวัดน่านต่างจากสะล้อทั่ว ๆ ไปในภาคเหนือ เช่น จังหวัดเชียงราย เชียงใหม่ เป็นต้น แต่สะล้อน่านมี “ก๊อบ” ซึ่งทำหน้าที่เป็นลูกนับหรือเรียกว่า นม สะล้อ โดยทั่วไปที่เล่นกันอยู่ในจังหวัดอื่น ไม่มีก๊อบ ส่วนปินหรือพิณก็เป็นเครื่องดนตรีคล้ายซึง และเป็นเครื่องดนตรีประเภทดีดมีขนาดเดียว ไม่มีขนาดใหญ่ และเล็กเหมือนกับซึงทั่ว ๆ ไปในภาคเหนือ ใช้บรรเลงร่วมกับสะล้อที่เป็นแบบแผนเฉพาะ ซึ่งจะพบได้แต่จังหวัดน่าน ซอ คือการขับร้องพื้นบ้านชนิดหนึ่งของภาคเหนือเนื้อหาของการขับ ซอเป็นไปในทางปฏิพากย์ตอบโต้กันไปมาระหว่างผู้ขับซอ การขับซอในจังหวัดน่าน เป็นเพลง ซอที่มีเอกลักษณ์เฉพาะแตกต่างจากซอต่าง ๆ ทั้งทางด้านทำนองที่มีเป็นของตนเอง โดยเฉพาะเพลงที่สำคัญเช่น เพลงดาดน่าน* (รัฐสินธุ์ ชมสูง, 2559)

ปิน เป็นเครื่องดนตรีที่สำคัญของวงสะล้อ ซอ ปิน ในจังหวัดน่าน โดยปิน (ซึง) เป็นภาษาท้องถิ่นที่นิยามถึงเครื่องดนตรีประเภทเครื่องดีด มีสายสำหรับดีด 4 สาย 2 คู่แบ่งเป็น คู่บน 2 สายคู่ล่าง 2 สาย ซึ่งได้รับอิทธิพลมาจากจังหวัดเชียงใหม่ ปินของจังหวัดน่านแบ่งเป็น 2 ประเภทคือ 1. ปินทรงกลม เป็นปินแบบโบราณปรากฏในจิตรกรรมฝาผนังวัดภูมินทร์ ซึ่งมีรูปแบบคล้ายกับซึงของเชียงใหม่ 2. ปินทรงรีแหลม เป็นรูปทรงที่เป็นเอกลักษณ์และได้รับความนิยมเป็นที่แพร่หลายไปสู่จังหวัดอื่น ๆ ในภาคเหนือ (ฉัตรวลี ทองคำ, 2557)

ปิน ตั้งแต่สมัยอดีตเกิดจากการลองสร้างเครื่องดนตรีเลียนแบบกับเครื่องดนตรีของผู้อื่น ก่อให้เกิดดนตรีในชุมชน หากแต่เสียงไม่สามารถไปในทิศทางเดียวกัน แสดงให้เห็นถึงความไพเราะ ความงดงามตามวิถีชีวิตของดนตรีพื้นบ้าน เป็นกิจกรรมสันทนาการของชุมชนยังรวมไปถึงการเกี้ยวพาราสีของหนุ่มสาวชาวบ้านของคนยุคเก่า นอกจากนี้ปินยังใช้บรรเลงประกอบพิธีกรรมในงานต่าง ๆ งานมงคล เช่น งานสมโภชตามวัดต่าง ๆ พิธีกรรมสู่ขวัญงานวิวาห์ รวมไปถึงงานขึ้นบ้านใหม่ โดยใช้วงสะล้อ ซอ ปิน บรรเลงและขับซอสมโภชเกี่ยวกับงานที่จัดขึ้น งานอวมงคล เช่น การเชิญผีเจ้านายมาประทับ การเลี้ยงผีในสายสกุล

พ่อครูอินส่วย มูลทา เป็นนักดนตรีที่มีชื่อเสียงและมีฝีมือในการบรรเลงปิน โดยได้รับการถ่ายทอดแบบตัวต่อตัวจากพ่อครูจำเนียร พิมสาร ครูภูมิปัญญาท้องถิ่น ใช้วิธีการท่องจำเป็นหลัก ไม่มีการบันทึกโน้ต เพลงที่รับการถ่ายทอด ได้แก่ เพลงปั่นฝ้าย ดาดน่าน ล่องน่าน ต่อมาได้ศึกษาการบรรเลงปินกับพ่อครูคำผาย นุปิง ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (การแสดงพื้นบ้าน-ขับซอ) และศิลปินอีกหลายท่าน (พรประพิตร์ เผ่าสวัสดิ์, 2562) นอกจากความเป็นศิลปินที่มีชื่อเสียง พ่อครูอินส่วย มูลทา ยังมีความสามารถทางด้านการสร้างเครื่องดนตรี ปิน ซึ่งเกิดจากการสั่งสมความรู้ การสังเกต และความเป็นศิลปิน หล่อหลอมเป็นองค์ความรู้ด้านฝีมืองานช่าง เป็นที่ยอมรับในวงการดนตรีพื้นเมืองของจังหวัดน่าน ด้วยเหตุนี้ผู้วิจัยจึงเล็งเห็นความสำคัญของพ่อครูอินส่วย มูลทา ทั้งประวัติด้านการบรรเลงปิน และด้านการสร้างเครื่องดนตรี จึงมีความสนใจศึกษากรรมวิธีการสร้างปิน ให้ปรากฏเป็นข้อมูลในการศึกษาสืบไป

วัตถุประสงค์การวิจัย

1. ศึกษามูลบทที่เกี่ยวข้องกับปิน
2. ศึกษากรรมวิธีการสร้างปินของพ่อครูอินส่วย มูลทา
3. ประเมินคุณภาพเสียงปินของพ่อครูอินส่วย มูลทา

วิธีดำเนินการวิจัย

การดำเนินการวิจัยใช้ระเบียบการวิจัยเชิงคุณภาพ โดยมีขั้นตอนการวิจัยดังต่อไปนี้

1. รวบรวมข้อมูล ค้นคว้าเอกสาร หนังสือ บทความทางวิชาการ วิทยานิพนธ์และหนังสือที่เกี่ยวข้องกับการวิจัยจากห้องสมุดและแหล่งการเรียนรู้เช่น สำนักงานวิทยทรัพยากร จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ห้องสมุดดนตรี สำนักหอสมุดแห่งชาติ ห้องสมุดมหาวิทยาลัยหรือสถาบันการศึกษา ข้อมูลสื่ออิเล็กทรอนิกส์ เป็นต้น
2. ลงพื้นที่ภาคสนามเพื่อเก็บข้อมูลและฝากตัวเป็นศิษย์ยกพานขันตั้งกับพ่อครูอินส่วย มูลทา
3. สัมภาษณ์ศิลปินผู้ทรงคุณวุฒิ
   - พระมหาธนพล ธมมพโล เจ้าคณะวัดแสงดาว ตำบลฝายแก้ว อำเภอภูเพียง จังหวัดน่าน
   - พระมหาณรงค์ศักดิ์ สุวรรณกิตติ รองเจ้าคณะอำเภอเมืองน่าน เจ้าอาวาส วัดพญาวัด ตำบลดูใต้ อำเภอเมืองน่าน จังหวัดน่าน
   - พ่อครูอรุณศิลป์ ดวงมูล หัวหน้าคณะซอล่องน่าน คณะพ่อครูอรุณศิลป์
   - รองศาสตราจารย์ปกรณ์ รอดช้างเผื่อน อาจารย์ประจำ คณะดุริยางคศาสตร์ มหาวิทยาลัยกรุงเทพธนบุรี
   - ครูแก้ว แก้วโท ศิลปินประจำคณะน้องใหม่บริการ และครูภูมิปัญญาท้องถิ่น
   - ครูญาณ สองเมืองแก่น ผู้เชี่ยวชาญด้านศิลปวัฒนธรรมและครูภูมิปัญญา ด้านพุทธศิลป์ จังหวัดน่าน
   - ครูคมสันต์ ขันทะสอน อาจารย์ประจำโรงเรียนปัว และบุคลากรกลุ่มมิตรแก้วสหายคำ เพื่อเผยแพร่วิธีการบรรเลงปินและสะล้อ
4. ถอดข้อมูลภาพและเสียงสัมภาษณ์ บันทึกเป็นลายลักษณ์อักษรและวิเคราะห์ข้อมูล
5. สรุปผลการวิจัย

ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ

1. ทราบมูลบทที่เกี่ยวข้องกับปิน
2. ทราบกรรมวิธีการสร้างปินของพ่อครูอินส่วย มูลทา
3. ทราบคุณภาพเสียงปินของพ่อครูอินส่วย มูลทา

ผลการวิจัย

จากการศึกษากรรมวิธีการสร้างปินของพ่อครูอินส่วย มูลทา สามารถจำแนกได้เป็น ประวัติของพ่อครูอินส่วย มูลทา พัฒนาการของปิน กรรมวิธีการสร้างปิน และการประเมินคุณภาพเสียงปินจากผู้ทรงคุณวุฒิ

1. ประวัติของพ่อครูอินส่วย มูลทา

ภาพที่ 1 พ่อครูอินส่วย มูลทา
ที่มา: กรเอก จิตร์กระบุญ

พ่อครูอินส่วย มูลทา เกิดวันที่ 2 ตุลาคม พ.ศ. 2504 ที่อำเภอเวียงสา จังหวัดน่าน เริ่มศึกษาการเล่นดนตรีพื้นบ้านโดยการฝึกฝนด้วยตนเอง ต่อมามีโอกาสศึกษาการบรรเลงปินจากพ่อครูจำเนียร พิมสาร ซึ่งเป็นครูภูมิปัญญาท้องถิ่น จากนั้นได้ศึกษาดนตรีพื้นบ้านกับพ่อครูคำผาย นุปิง (ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง การแสดงพื้นบ้าน-ขับซอประจำปี พ.ศ. 2538) อีกทั้งยังเรียนรู้วิธีการบรรเลงปินและสะล้อในรูปแบบครูพักลักจำจากศิลปินหลายท่านเช่น พ่อครูไชยลังกา เครือเสน พ่อครูอรุณศิลป์ ดวงมูล พ่อครูสังวร ทิศาพวน และพ่อครูทอง พันเป็ง

พ่อครูอินส่วย มูลทา เริ่มต้นการสร้างปินจากความต้องการมีเครื่องดนตรีปินไว้เป็นของตนเอง หากแต่ไม่มีทุนทรัพย์เพียงพอ จึงได้ฝึกฝนงานช่างด้วยตนเอง โดยตลอดระยะเวลาในการสร้างปินได้พัฒนาเรื่องระบบเสียง ระยะของสัดส่วน รวมถึงกระสวนที่เป็นลักษณะเฉพาะของตนเอง โดยสังเกตจากปินของผู้อื่นและนำมาพัฒนาเพื่อให้ปินมีคุณภาพเสียงและลักษณะทางกายภาพที่เหมาะสม ซึ่งใช้เวลาประมาณ 10 ปี ในการพัฒนาจนได้ปินที่สมบูรณ์แบบ ในปี พ.ศ. 2549 พ่อครูอินส่วย มูลทา ได้รับยกย่องเป็น “ครูภูมิปัญญาท้องถิ่น” เนื่องจากการสร้างปินและสะล้อของพ่อครูอินส่วย มูลทา มีความประณีต งดงาม มีมาตรฐานและประสิทธิภาพ ในด้านความสวยงาม และสัดส่วน รวมถึงคุณภาพเสียงปินที่มีคุณภาพ

พ่อครูอินส่วย มูลทา มีความประสงค์ถ่ายทอดวิชาความรู้ในการบรรเลงปินให้แก่ลูกศิษย์และผู้ที่สนใจ รวมไปถึงถ่ายทอดวิธีการบรรเลงปินและสะล้อให้แก่นักเรียนตามโรงเรียนต่าง ๆ เพื่อสืบสานดนตรีพื้นบ้านของจังหวัดน่านแบบดั้งเดิม พ่อครูอินส่วย มูลทา ได้รับเชิญให้ร่วมบรรเลงปินกับครูเพลงหลายท่านและร่วมบรรเลงกับวงดนตรีพื้นบ้านในจังหวัดน่าน เช่น วงสนธยา วงอรุณศิลป์ของพ่อครูอรุณศิลป์ นอกจากนี้ยังถ่ายทอดกรรมวิธีการสร้างปินและสะล้อให้แก่ผู้ที่สนใจผ่านการสอนตามขั้นตอนพร้อมอธิบายกรรมวิธีการสร้างเพื่อสืบสานกรรมวิธีการสร้างปินและสะล้อที่มีมาตรฐานสืบไป

2. พัฒนาการของปิน

ลักษณะทางกายภาพของปินในอดีตมีหลากหลายแบบตามฝีมือช่าง เช่น รูปทรงรีคล้ายไข่ รูปทรงกลม ขนาดความยาวของคอปินไม่เท่ากับปัจจุบัน รวมไปถึงก๊อบในสมัยอดีตมีเพียง 9 ลูก ไม่มีกลุ่มช่างที่กำหนดรูปลักษณะของปิน ภายหลังปินได้ถูกพัฒนาเป็นรูปทรงปินก้นแหลมและเป็นที่นิยมในจังหวัดน่าน โดยรูปทรงนี้มีการเรียกหลากหลายรูปแบบ เช่น ทรงกลีบบัว ทรงบะก้วยเต้ด (ทรงมะละกอ) ทรงหัวปลี ซึ่งศิลปินที่มีอิทธิพลทำให้ปินรูปลักษณะนี้แพร่หลายคือพ่อครูไชยลังกา เครือเสน และพ่อหนานเมืองดี เทพประสิทธิ์ เนื่องจากเป็นศิลปินที่มีชื่อเสียงหากแต่ยังไม่เป็นปินที่ได้มาตรฐาน

การพัฒนาปินเกิดจากกลุ่มช่างรวมตัวกันเพื่อพัฒนาปินให้ได้มาตรฐานในด้านลักษณะทางกายภาพรวมถึงการพัฒนาเสียงให้เข้ากับช่างซอในจังหวัดน่านมากยิ่งขึ้น ซึ่งช่างและศิลปินที่มีชื่อเสียงในจังหวัดน่านเช่น พ่อครูอรุณศิลป์ ดวงมูล ครูญาณ สองเมืองแก่น มีความเห็นว่าหนึ่งในช่างที่เป็นผู้พัฒนาทำให้ปินมีมาตรฐาน คือ พ่อครูอินส่วย มูลทา โดยการขยายขนาดของคอปินให้มีความยาวขึ้นเรื่อย ๆ และสิ้นสุดที่ 80 เซนติเมตร ต่อมาปัญหาที่เกิดจากคอปินที่ยาวขึ้นส่งผลให้สายปินที่ทำจากทองเหลืองขาดง่าย ทำให้พ่อครูอินส่วย มูลทา เปลี่ยนมาใช้สายกีตาร์แทนการใช้สายที่ทำจากทองเหลือง เนื่องด้วยคอปินมีขนาดที่ยาวขึ้นพ่อครูอินส่วย มูลทา ยังเพิ่มก๊อบ จาก 9 ลูก เป็น 13 ลูก เพราะเปิดโอกาสให้ผู้บรรเลงมีอิสระในการบรรเลงเสียงสูงมากขึ้น ส่วนก๊อบในอดีตทำจากหวาย ในปี พ.ศ. 2526 พ่อครูอินส่วย มูลทา นำลูกบิดกีตาร์เข้ามาประยุกต์ใช้ด้วยเหตุที่ป้องกันการคลายของลูกบิดแบบดั้งเดิม ทั้งนี้องค์ประกอบของปินในปัจจุบันมีดังนี้

1. หัวปิน มีลักษณะด้านข้างโค้งขึ้นคล้ายลายกนก ด้านหน้าปลายหัวโค้งลงไปด้านหลังเล็กน้อย เจาะช่องด้านบนเป็นร่องใส่สายเพื่อยึดสายกับลูกบิด ด้านข้างมีรูด้านละ 2 รูสำหรับใส่ลูกบิด

2. ลูกบิด ทำด้วยไม้มีลักษณะเป็นแท่งมีความยาวประมาณ 1-2 นิ้ว อยู่บริเวณหัวปินเป็นลูกบิดแบบดั้งเดิมซึ่งไม่สามารถบิดได้ หากแต่ใช้ลูกบิดกีตาร์เพื่อความสะดวก โดยการร้อยสายปินข้างละ 2 เส้น รวมทั้งหมดใช้สาย 4 เส้น

3. คอปิน ทำด้วยไม้ท่อนยาวพาดระหว่างกระพุ้งและหัวปิน ลักษณะด้านข้างโค้งขึ้นคล้ายลายกนก ด้านหน้าปลายหัวโค้งลงไปด้านหลังเล็กน้อย

4. ก๊อบปิน ตัวกำหนดเสียงสำหรับใช้นิ้วกด โดยใช้ไม้แบ่งเป็นชี่ติดลงบนคอปินเว้นระยะเป็นช่องตามเสียงที่ช่างกำหนด แต่เดิมทำด้วยหวาย ปัจจุบันใช้ไม้เหลาเป็นแท่งเพื่อประโยชน์ของอายุการใช้งาน

5. สายปิน ใช้สายกีตาร์เบอร์ 2 ใช้ทั้งหมด 4 เส้น โดยเสียงทุ้ม 2 เส้น เสียงสูง 2 เส้น

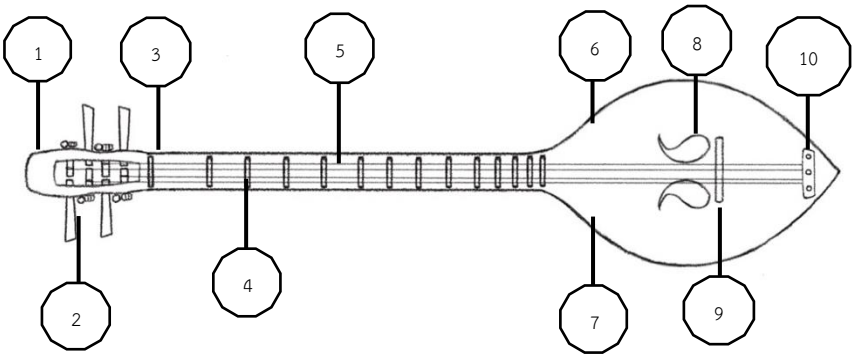
6 กระพุ้งปิน มีลักษณะเป็นรูปหัวปลีมีหน้าที่เป็นกล่องเสียงของปิน

7. ตาดปิน แผ่นไม้สำหรับปิดกระพุ้งของปิน

8. รูลม รูบริเวณกระพุ้งปิน ทำหน้าที่เป็นลำโพง

9. หย่องปิน ทำจากไม้เนื้อแข็งเป็นชี่รูปแบบคล้ายก๊อบปิน ทำหน้าที่เป็นสะพานเสียง (ยกสายขึ้นเพื่อทำให้เกิดเสียง)

10. ที่ยึดสาย ทำจากไม้เนื้อแข็งเจาะรูยึดด้วยน็อต ทำหน้าที่ยึดสายเข้ากับตัวปิน



ภาพที่ 2 ลักษณะทางกายภาพปินในปัจจุบัน
ที่มา: อนุสรา กาหลง

3. กรรมวิธีการสร้างปินของพ่อครูอินส่วย มูลทา

กรรมวิธีการสร้างปินของพ่อครูอินส่วย มูลทา ประกอบด้วยอุปกรณ์สำหรับสร้างปิน กรรมวิธีการสร้างปิน ปัจจัยที่ส่งผลต่อลักษณะทางกายภาพและคุณภาพเสียงปิน และลักษณะเฉพาะปินที่ปรากฏในกรรมวิธีการสร้างปินของพ่อครูอินส่วย มูลทา ดังนี้

3.1 อุปกรณ์สำหรับสร้างปินมีทั้งหมด 10 ชิ้นได้แก่ มีดเหลาเล็กและใหญ่ ดินสอ สว่านไฟฟ้าเลื่อยเล็กและเลื่อยลันดา เลื่อยไฟฟ้า สิ่ว ลูกหนู (เครื่องเจียร) ไม้บรรทัดฉาก กบไสไม้ไฟฟ้า

3.2 กรรมวิธีการสร้างปินของพ่อครูอินส่วย มูลทา มี 20 ขั้นตอนดังนี้

1. การคัดเลือกไม้ การคัดเลือกไม้ที่จะนำมาสร้างปินใช้ไม้สักเป็นมาตรฐาน เนื่องจากลักษณะของไม้สักเป็นไม้ที่เนื้อไม่แข็งจนเกินไป จะสามารถขุดหรือเจาะได้ง่าย

2. การคัดเลือกวัสดุทำสายปิน ใช้สายกีต้าร์เบอร์ 2 เนื่องจากหากใช้สายกีต้าร์ที่มีขนาดใหญ่กว่าเบอร์ 2 เสียงปินที่ได้จะทุ้ม หากใช้สายกีต้าร์ที่มีขนาดเล็กจะทำให้เสียงแหลม ใช้สายกีต้าร์เบอร์ 2 ทั้งหมด 4 เส้น

3. การปรับหน้าไม้ กรรมวิธีการสร้างปินจะเริ่มจากการปรับผิวหน้าไม้ให้เรียบและมีความเท่ากันโดยใช้กบไสไม้ไฟฟ้า ในการตรวจสอบความเรียบของผิวหน้าไม้จะใช้สายตาและไม้บรรทัดฉากในการตรวจสอบ พร้อมทั้งวัดความหนาของไม้ให้ได้ 7 เซนติเมตรเพื่อจะกำหนดขนาดความหนาของกระพุ้งปิน

4. การร่างแบบกระสวนครั้งที่ 1 นำแบบกระสวนที่เตรียมไว้ร่างแบบด้วยดินสอและกำหนดขนาดโดยนับจากส่วนท้ายของกระพุ้งของปินสู่คอปิน ความยาว 81 เซนติเมตร กระพุ้งปิน ความกว้างโดยประมาณ 22 เซนติเมตร และความยาว 35 เซนติเมตร กำหนดจุดรูลมโดยวัดจากคอปินลงมา 64 เซนติเมตร และกำหนดขนาดของคอปินให้มีความกว้าง 3 เซนติเมตร พร้อมทั้งกำหนดขนาดรูลมและขนาดของหย่องให้มีขนาดความกว้าง 2 เซนติเมตร

5. การตัดไม้ให้ได้ตามรูปแบบกระสวน ใช้เลื่อยไฟฟ้าตัดตามรูปแบบกระสวนที่วาดไว้ข้างต้น การตัดครั้งแรกจะตัดเป็นรูปสี่เหลี่ยมจากนั้นใช้เลื่อยมือลันดาตัดแต่งให้เข้ารูปแบบตามกระสวน

6. การร่างแบบกระสวนครั้งที่ 2 เพื่อให้เกิดความคมชัดของเส้น พร้อมร่างกระสวนส่วนหัวปินจากด้านข้างทั้ง 2 ด้าน จากนั้นตัดแต่งให้เข้ารูปโดยใช้เลื่อยไฟฟ้าและมีดอีโต้

7. การขัดปินด้วยกระดาษทราย หลังจากการใช้มีดอีโต้ตัดแต่งปินแล้วเสร็จใช้ลูกหนู (เครื่องเจียร) พร้อมกระดาษทรายเบอร์ 40 ขัดปินให้ได้รูปทรง

8. การผ่าเปิดตาดปิน การผ่าเปิดตาดปินบริเวณกระพุ้งเพื่อเจาะและขุดทำกล่องเสียงจะวัดจากด้านล่างของปิน ประมาณ 1.2 เซนติเมตรและขีดเส้นเพื่อกำหนดจุด จากนั้นกำหนดจุดอีกตำแหน่งโดยวัดเหนือจากจุดที่กำหนดไว้ข้างต้น 5 เซนติเมตร จากนั้นใช้เลื่อยผ่าเพื่อเปิดหน้าตาดปิน

9. การเจาะกระพุ้งและหัวปิน หลังจากเปิดหน้าตาดปิน เจาะรูโดยใช้สว่าน จากนั้นใช้สิ่วขุดไม้ออกโดยเว้นระยะจากขอบปิน 5 เซนติเมตร ซึ่งความลึกของการเจาะกระพุ้งไม่สามารถบอกเป็นตัวเลขได้ ขึ้นอยู่กับความหนาบางของไม้ ต้องอาศัยประสบการณ์ของช่างแต่ละคน จากนั้นขุดหัวปินตามแบบร่าง เมื่อขุดไม้ออกจนหมด ใช้ลูกหนู (เครื่องเจียร) ขัดกระพุ้งด้านในและหัวปินจนเรียบ

10. การติดตาดปินกับกระพุ้ง ใช้กาวลาเท็กซ์ทาขอบหน้าจับ โดยทาบริเวณขอบเพื่อให้รับกับบริเวณที่จะตอกตะปู และเมื่อปิดหน้าตาดปินลงกับกระพุ้งจะใช้ตะปูตอกโดยรอบ (ไม่มีกำหนดจุดตายตัว) เมื่อตอกตะปูเสร็จจะขัดหน้าตาดให้เรียบและตอกตะปูย้ำที่เดิมอีกครั้ง

11. การขัดเพื่อเก็บรายละเอียด ขัดบริเวณคอของปินให้เสมอกับกระพุ้งรวมถึงขัดบริเวณกระพุ้งให้ได้รูปทรง จากการเขียนอัตราส่วนของกระสวนปิน ทั้งหมด 3 เส้น โดยเส้นแรกอยู่ตรงส่วนกลางของปิน เส้นที่ 2 และ 3 จะอยู่ด้านข้างของเส้นกลาง 1 เส้น ห่างจากเส้นกลาง 1.5 เซนติเมตร

12. การโป้วกระพุ้ง เมื่อกรรมวิธีการขัดแล้วเสร็จอุดรอยที่ตัวปินโดยใช้กาวโป้วที่ผลิตขึ้นมาโดยเฉพาะ เป็นขี้เลื่อยผสมกับกาวลาเท็กซ์ในอัตราส่วน 1:1 โดยโป้วบริเวณส่วนรอยต่อของปิน และรอยแตกต่าง ๆ จากนั้นรอกาวแห้ง ขัดปินตามอัตรากระสวนที่เขียนไว้โดยใช้ลูกหนู (เครื่องเจียร) และขัดกระดาษทรายด้วยมือเพื่อเก็บรายละเอียดเป็นครั้งสุดท้าย

13. การเจาะรูลมกระพุ้งเจาะรูด้วยเลื่อยไฟฟ้า (จิ๊กซอ) พ่อครูอินส่วย มูลทา ได้กำหนดความกว้างของรูกระพุ้ง 7 เซนติเมตร โดยรูปทรงรูลมของพ่อครูอินส่วย มูลทา ใช้คือ ลายหยดน้ำคู่

14. การทำที่ยึดสาย (ขึงสาย) ใช้ไม้เนื้อแข็งชนิดใดก็ได้ ขนาดความยาว 5 เซนติเมตร หนา 0.5 เซนติเมตร โดยกำหนดเส้นที่ 1 วัดและเขียนในตำแหน่ง 3 เซนติเมตร เส้นที่ 2 และ 3 วัดออกจากเส้นที่ 1 ข้างละ 0.5 เซนติเมตรเพื่อกำหนดจุดสำหรับทำรอยบากทั้ง 2 ด้าน จากนั้นใช้มีดอีโต้บากให้เป็นร่องขนาด 0.5 เซนติเมตรนับจากเส้นที่ 2 และ 3 พร้อมเจาะรู 3 รู ด้วยสว่านตามช่องว่างระหว่างรอยบากทั้ง 2 แล้วจึงใช้มีดเหลาตัดแต่งทรง

15. การทำหย่อง ใช้ไม้เนื้อแข็งชนิดใดก็ได้ โดยมีความสูงประมาณ 1-1.2 เซนติเมตร (ขึ้นอยู่กับความถนัดของผู้สั่งทำ) ตัดให้เป็นรูปสี่เหลี่ยมคางหมู ความยาวฐาน 3.5 เซนติเมตร ความยาวด้านบน 3 เซนติเมตร และใช้มีดเหลาตัดแต่งทรงให้ได้รูป

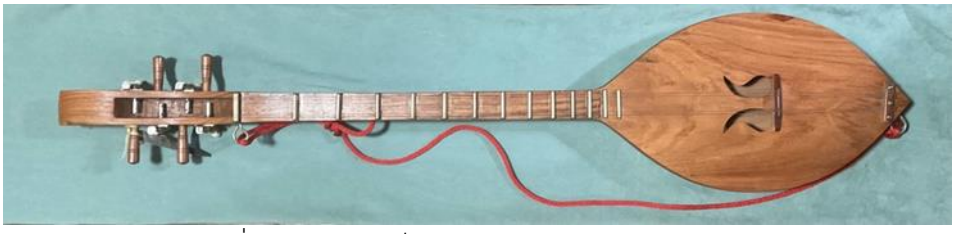
16. การเจาะรูสำหรับใส่ลูกบิด ใช้สว่านเจาะรูทั้ง 2 ด้านบริเวณหัวปินด้านละ 4 รู แต่ละตำแหน่งห่างกัน 2 เซนติเมตร โดยเจาะสลับฟันปลาพร้อมทั้งนำลูกบิดกีต้าร์ใส่ด้านละ 2 จุด จากนั้นใส่สายกีต้าร์ที่เตรียมไว้ 2 คู่

17. การทำก๊อบ พ่อครูอินส่วย มูลทา ใช้ไม้ไผ่ตัดเป็นแท่งรูปทรงสามเหลี่ยมหน้าจั่วบากร่องมุมแหลมด้านบนสำหรับใส่เรซิ่นที่ทำจากตะเกียบถูกผ่าเป็นซี่สำหรับเป็นที่รองกันสึก จากนั้นผ่าตามไม้แนวขวางความยาว 3 เซนติเมตร ทั้งหมด 13 ลูกสำหรับเป็นก๊อบปิน

18. การตั้งเสียงและการติดก๊อบ พ่อครูอินส่วย มูลทา จะตั้งเสียงปินโดยที่ยังไม่ติดก๊อบแล้วจึงนำก๊อบแต่ละชิ้นมาวางตั้งแต่เสียงแรก โดยเรียงจากความสูงของก๊อบ จากนั้นหาตำแหน่งของเสียงทีละตำแหน่ง และเขียนหมายเลขไว้ที่ก๊อบแต่ละชิ้น เมื่อเขียนครบแล้วใช้กาวลาเท็กซ์ติดก๊อบทีละตำแหน่งพร้อมฟังระดับเสียงเพื่อตำแหน่งที่ถูกต้องอีกครั้ง

19. การกลึงลูกบิด ใช้ไม้เนื้อแข็งในการกลึงลูกบิดโดยใช้ไม้ความยาวประมาณ 20 เซนติเมตร กลึงให้เป็นรูปลูกบิด 2 ข้างชนเข้าหากัน เมื่อได้รูปทรงที่ต้องการจะผ่ากลางด้วยเลื่อยเล็กซึ่งจะเหลือข้างละ 6 เซนติเมตร พร้อมทั้งใช้กระดาษทรายเก็บรายละเอียด แล้วจึงนำลูกบิดติดตั้งที่หัวของปิน

20. พ่นแลคเกอร์ นำสายปินออกแล้วจึงนำปินไปพ่นแลคเกอร์เคลือบไม้ พร้อมตากแดดให้แห้ง เมื่อแลคเกอร์แห้งสนิท นำปินมาใส่สายอีกครั้ง เป็นอันเสร็จสิ้นกรรมวิธีการสร้างปินของพ่อครูอินส่วย มูลทา



ภาพที่ 3 ปินแบบเสร็จสมบูรณ์โดยพ่อครูอินส่วย มูลทา
ที่มา: กรเอก จิตร์กระบุญ

3.3 ปัจจัยที่ส่งผลต่อลักษณะทางกายภาพและคุณภาพเสียงปินพ่อครูอินส่วย มูลทา จากกรรมวิธีการสร้างปินของพ่อครูอินส่วย มูลทา 20 ขั้นตอน พบปัจจัยที่ส่งผลต่อลักษณะทางกายภาพ 8 ขั้นตอนคือ การคัดเลือกไม้ การร่างแบบตามกระสวนครั้งที่ 1 การร่างแบบตามกระสวนครั้งที่ 2 การผ่าเปิดตาดปิน การเจาะรูลมกระพุ้ง การทำหย่อง การทำก๊อบ และการติดก๊อบ พบปัจจัยที่ส่งผลต่อคุณภาพเสียงของปิน 6 ขั้นตอน คือ การคัดเลือกไม้ การร่างแบบกระสวนครั้งที่ 1 การผ่าเปิดตาดปิน การเจาะกระพุ้งและหัวปิน การเจาะรูลมกระพุ้ง และการตั้งเสียง ซึ่งสามารถแสดงตารางเปรียบเทียบ โดยใช้สัญลักษณ์เครื่องหมายถูก ☑ แทนขั้นตอนที่ส่งผล ☒ และเครื่องหมายผิดแทนขั้นตอนที่ไม่ส่งผลได้ดังนี้

ตารางที่ 1 แสดงปัจจัยที่ส่งผลต่อลักษณะทางกายภาพและคุณภาพเสียงปินพ่อครูอินส่วย มูลทา

ลำดับ	ขั้นตอน	ลักษณะทางกายภาพ	คุณภาพเสียง
1	การคัดเลือกไม้	☑	☑
2	การคัดเลือกวัสดุทำสายปิน	☒	☒
3	การปรับหน้าไม้	☒	☒
4	การร่างแบบตามกระสวนครั้งที่ 1	☑	☑
5	การตัดไม้ให้ได้ตามรูปแบบกระสวน	☒	☒
6	การร่างแบบกระสวนครั้งที่ 2	☑	☒
7	การขัดปินด้วยกระดาษทราย	☒	☒
8	การผ่าเปิดตาดปิน	☑	☑
9	การเจาะกระพุ้งและหัวปิน	☒	☑
10	การติดตาดปินกับกระพุ้ง	☒	☒
11	การขัดเพื่อเก็บรายละเอียด	☒	☒
12	การโป้วกระพุ้ง	☒	☒
13	การเจาะรูลมกระพุ้ง	☑	☑
14	การทำที่ยึดสาย (ขึงสาย)	☒	☒
15	การทำหย่อง	☑	☒
16	การเจาะรู้สำหรับใส่ลูกบิด	☒	☒
17	การทำก๊อบ	☑	☒
18	การตั้งเสียงและการติดก๊อบ	☑	☑
19	การกลึงลูกบิด	☒	☒
20	การพ่นแลคเกอร์	☒	☒

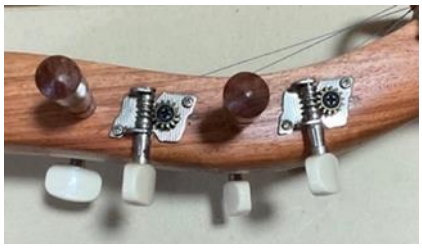
ที่มา: กรเอก จิตร์กระบุญ

3.4 ลักษณะเฉพาะที่ปรากฏในกรรมวิธีการสร้างปินของพ่อครูอินส่วย มูลทา มีลักษณะเฉพาะ 3 ประการดังนี้

1. การนำลูกบิดกีตาร์มาใช้แทนลูกบิดแบบดั้งเดิม ซึ่งเป็นคนแรกในจังหวัดน่าน ที่คิดค้นร่วมกับพ่อทองคำ มะระ โดยได้แรงบันดาลใจจากเจ้าสุนทร ณ เชียงใหม่ ที่นำลูกบิดกีตาร์ติดกับซึงเชียงใหม่ ด้วยเหตุที่มีความทนทานมากกว่าและป้องกันสายคลายขณะบรรเลง

2. การทำที่กันสึกของก๊อบปิน โดยการบากร่องส่วนหัวเพื่อใส่เรซิ่นสำหรับรองสายกันสึก ซึ่งส่งผลให้สามารถใช้เครื่องดนตรีได้นานกว่าปกติ ช่างอื่น ๆ จะใช้ไม้ไผ่ล้วน

3. รูลมของปิน พ่อครูอินส่วย มูลทา ใช้รูปทรงหยดน้ำคู่ ซึ่งได้คำนวณขนาดความกว้างและความยาวของรูลมที่เหมาะสมกับสัดส่วนปินไว้อย่างเหมาะสม ซึ่งช่างที่สร้างปินมีอิสระในการสร้างเอกลักษณ์หรือรูปแบบลวดลายผลงานศิลปะผ่านรูลมของปินที่ตนสร้าง



ภาพที่ 4 ลูกบิดกีตาร์มาใช้แทนลูกบิดแบบดั้งเดิม

ภาพที่ 5 การทำที่กันสึกของก๊อบปิน

ภาพที่ 6 รูลมรูปทรงหยดน้ำคู่

ที่มา: กรเอก จิตร์กระบุญ

4. การประเมินคุณภาพเสียงปินจากผู้ทรงคุณวุฒิ

การประเมินลักษณะทางกายภาพและคุณภาพเสียงปินของพ่อครูอินส่วย มูลทา ผู้วิจัยได้เชิญผู้ทรงคุณวุฒิที่เชี่ยวชาญด้านดนตรีพื้นบ้านจังหวัดน่านประกอบด้วย พระมหาธนพล ธมมพโล พระมหาณรงค์ศักดิ์ สุวรรณกิตติ พ่อครูอรุณศิลป์ ดวงมูล รองศาสตราจารย์ปกรณ์ รอดช้างเผื่อน ครูญาณ สองเมืองแก่น ครูแก้ว แก้วโท ครูคมสันต์ ขันทะสอน จำนวน 7 ท่าน ให้เป็นผู้ประเมินลักษณะทางกายภาพและคุณภาพเสียง ด้วยวิธีการประเมินด้วยสายตาและการบรรเลงด้วยตนเอง

จากการเก็บข้อมูลเรื่องปินในอุดมคติตามทัศนะของผู้ทรงคุณวุฒิทั้ง 7 ท่าน สามารถสรุปได้ว่าปินในอุดมคติสามารถสังเกตได้จาก 2 ประเด็น ได้แก่ ลักษณะทางกายภาพของปินต้องมีสัดส่วนรูปทรงที่ถูกต้องไม่ผิดเพี้ยน กล่าวคือความยาวของคอจนถึงกระพุ้งไม่ยาวหรือสั้นจนเกินความเหมาะสม รวมถึงรูปทรงของกระพุ้งปินต้องเป็นรูปทรงหัวปลีที่สัดส่วนไม่ใหญ่และไม่เล็กเกินไป การเก็บรายละเอียดของชิ้นงานสวยงาม โดยสังเกตจากการขัดไม้ให้เรียบเนียน ไม้ไม่มีรอยแตกร้าวหรือแตกหักและรอยต่อไม้ต้องสนิท รวมไปถึงการติดก๊อบควรติดให้ได้ระนาบเมื่อกดลงบนสายแล้วต้องไม่ติด และคุณภาพเสียงของปินต้องมีลักษณะดังก้องกังวาน เสียงใส เสียงสม่ำเสมอ ไม่มีโทนเสียงทุ้มหรือแหลมจนเกินไป เสียงต้องไม่อับ และเสียงไม่แหบ ทั้งนี้เสียงของปินในขณะบรรเลงต้องกลมกลืนกับเสียงของสะล้อและซ่างซอ

การประเมินปินของพ่อครูอินส่วย มูลทา จากผู้ทรงคุณวุฒิทั้ง 7 ท่าน สามารถสรุปได้ว่าลักษณะทางกายภาพและคุณภาพเสียงปินของพ่อครูอินส่วย มูลทา สอดคล้องกับปินในอุดมคติของผู้ทรงคุณวุฒิทั้ง 7 ท่าน คือ มีลักษณะทางกายภาพที่สวยงาม สัดส่วนถูกต้อง เป็นมาตรฐาน รูปทรงดี กล่าวคือ ความยาวของคอจนถึงกระพุ้งไม่ยาวหรือสั้นจนเกินความเหมาะสม รูปทรงของกระพุ้งปินเป็นรูปทรงหัวปลีที่สัดส่วนไม่ใหญ่และไม่เล็กเกินไป การเก็บรายละเอียดของชิ้นงานสวยงาม โดยสังเกตจากการขัดไม้เรียบเนียน ไม้ไม่มีรอยแตกร้าวหรือแตกหักและรอยต่อไม้สนิท รวมไปถึงการ

ติดก๊อบได้ระนาบเมื่อกดลงบนสายแล้วไม่ติด คุณภาพเสียงของปิน ดังกังวาน เสียงใส ไม่มีเสียงแหบ ไม่มีเสียงเพี้ยน เมื่อบรรเลงสามารถเข้ากับเสียงช่างซอได้ดี

สรุปผลการวิจัย

ลักษณะทางกายภาพของปินในอดีตมีหลากหลายแบบตามฝีมือช่าง มีขนาดความยาวของคอปินไม่เท่ากับปัจจุบัน ภายหลังปินได้ถูกกลุ่มช่างรวมตัวกันเพื่อพัฒนาปินให้ได้มาตรฐานในด้านลักษณะทางกายภาพรวมถึงการพัฒนาเสียงให้เข้ากับช่างซอกระทั่งเป็นรูปทรงปินก้นแหลมและเป็นที่นิยมในจังหวัดน่าน ปินเป็นเครื่องดนตรีที่ใช้จัดกิจกรรมสันทนาการในชุมชนอีกทั้งยังมีบทบาทหน้าที่บรรเลงประกอบพิธีกรรม เช่น งานมงคลและงานอวมงคล

พ่อครูอินส่วย มูลทา เป็นศิลปินที่มีความเชี่ยวชาญด้านการบรรเลงปิน เริ่มศึกษาการเล่นดนตรีพื้นบ้านโดยการฝึกฝนด้วยตนเอง ต่อมามีโอกาสศึกษาการบรรเลงดนตรีพื้นบ้านกับศิลปินเก่าแก่ที่มีชื่อเสียงของจังหวัดน่าน นอกจากนี้ยังมีฝีมือด้านการสร้างเครื่องดนตรี ซึ่งฝึกฝนงานช่างด้วยตนเองและพัฒนาปินที่สมบูรณ์แบบจนได้รับยกย่องเป็น “ครูภูมิปัญญาท้องถิ่น”

การศึกษากรรมวิธีการสร้างปินของพ่อครูอินส่วย มูลทา พบว่ากรรมวิธีการสร้างปินมี 20 ขั้นตอน ในทุกขั้นตอนล้วนมีความพิถีพิถันและมีความใส่ใจในการสร้างปิน พบปัจจัยที่ส่งผลต่อลักษณะทางกายภาพของปิน 8 ขั้นตอน พบปัจจัยที่ส่งผลต่อคุณภาพเสียงของปิน 6 ขั้นตอน พบลักษณะเฉพาะที่ปรากฏอยู่ในกรรมวิธีการสร้างปินของพ่อครูอินส่วย มูลทา 3 ประการ คือ 1. การนำลูกบิดกีตาร์มาใช้แทนลูกบิดแบบดั้งเดิมเป็นคนแรกของจังหวัดน่าน 2. การบากร่องส่วนหัวเพื่อใส่เรซิ่นสำหรับรองสายกันสึก 3.ลวดลายของรูลมทรงหยดน้ำคู่

การประเมินปินของผู้ทรงคุณวุฒิทั้ง 7 ท่าน สามารถสรุปได้ว่า ลักษณะทางกายภาพและคุณภาพเสียงปินของพ่อครูอินส่วย มูลทา สอดคล้องกับปินในอุดมคติของผู้ทรงคุณวุฒิทั้ง 7 ท่าน คือ มีลักษณะทางกายภาพที่สวยงาม สัดส่วนถูกต้อง เป็นมาตรฐาน รูปทรงดี คุณภาพเสียงของปิน ดังกังวาน เสียงใส ไม่มีเสียงแหบ ไม่มีเสียงเพี้ยน เมื่อบรรเลงสามารถเข้ากับเสียงช่างซอได้ดี

การอภิปรายผลการวิจัย

จากการศึกษากรรมวิธีการสร้างของพ่อครูอินส่วย มูลทา พบว่า พ่อครูอินส่วย มูลทา มีความพิถีพิถันและมีความใส่ใจในการสร้างปินทุกขั้นตอน ทำให้ปินมีคุณภาพดีทั้งลักษณะทางกายภาพและคุณภาพเสียงปิน โดยมีลักษณะเฉพาะคือ การนำลูกบิดกีตาร์มาใช้แทนลูกบิดแบบดั้งเดิม การบากร่องส่วนหัวเพื่อใส่เรซิ่นสำหรับรองสายกันสึก และลวดลายของรูลมทรงหยดน้ำคู่ ทั้งนี้การนำลูกบิดกีตาร์มาใช้แทนลูกบิดแบบดั้งเดิม นับเป็นนวัตกรรมในการพัฒนาการใช้ลูกบิดของปินครั้งแรกในจังหวัดน่าน โดยคิดค้นร่วมกับพ่อทองคำ มะระ จากแรงบันดาลใจการนำลูกบิดกีตาร์มาใช้แทนซึงของเจ้าสุนทรณ เชียงใหม่ ด้วยเหตุที่มีความทนทานมากกว่าและป้องกันสายคลายขณะบรรเลง หากแต่ยังติดตั้งลูกบิดแบบดั้งเดิมไว้เพื่อรักษาอัตลักษณ์ของเครื่องดนตรีของจังหวัดน่านไว้ ซึ่งสอดคล้องกับหนังสือเล่าเรื่องดนตรีชิ้นเอก โดยอนุชา ทรีคานนท์ (2552) ที่กล่าวไว้ว่าจุดอ่อนของซึงแบบพื้นบ้านที่ต้องคอยปรับลูกบิดแต่งเสียงอยู่ตลอดเวลาแม้ในขณะบรรเลง ทำให้เสียอรรถรสสำหรับทั้งผู้ฟังผู้เล่น เจ้าสุนทรจึงคิดประดิษฐ์นวัตกรรมนำเอาลูกบิดกีตาร์เข้าประยุกต์กับซึงของท่าน โดยซ่อนลูกบิดดังกล่าวไว้

ด้านหลังโดยยังคงลูกบิดไม้แบบดั้งเดิมไว้ไม่ให้เสียรูปลักษณ์ (อนุชา ทีรคานนท์, 2552) และยังสอดคล้องกับคำสัมภาษณ์ของจีรศักดิ์ ธนูมาศ ในงานวิทยานิพนธ์เรื่องกรรมวิธีการสร้างซึงหลวงของครูจีรศักดิ์ ธนูมาศ โดยณัฐพงษ์ จิตอารีวงค์ (2563) กล่าวไว้ว่า ถ้าจะใช้ลูกบิดขึ้นสายก็สามารถทำได้ แต่ว่าการนำไปใช้งานบรรเลงก็จะลำบาก เพราะสายอาจเคลื่อนได้ตลอดเวลาที่เล่น (ณัฐพงษ์ จิตอารีวงค์, 2563)

จากการศึกษากรรมวิธีการสร้างปินของพ่อครูอินส่วย มูลทา ยังพบว่าประสบการณ์ในการบรรเลงปินทำให้พ่อครูอินส่วย มูลทา รับรู้ถึงปัญหาในการบรรเลง อันนำมาสู่วิธีการในการแก้ไขและพัฒนาการสร้างปิน ประกอบกับฝีมือด้านงานช่าง ความพิถีพิถันในการทำงาน และการมีความคิดสร้างสรรค์ ก่อให้เกิดการพัฒนาปิน โดยการประยุกต์นำองค์ประกอบของเครื่องดนตรีสากลมาผนวกเข้ากับดนตรีพื้นบ้าน ทำให้ปินมีความทนทาน และแก้ไขปัญหาเรื่องสายคลายขณะบรรเลง ปินที่สร้างโดยพ่อครูอินส่วย มูลทา จึงเป็นนวัตกรรมในการสร้างปิน ซึ่งมีมาตรฐานทั้งด้านลักษณะทางกายภาพและคุณภาพเสียงที่ดี

ข้อเสนอแนะ

พ่อครูอินส่วย มูลทา มีประสบการณ์การสร้างเครื่องดนตรีพื้นบ้านของจังหวัดน่านชิ้นอื่น คือ สะล้อ ซึ่งควรค่าแก่การศึกษาค้นคว้าวิจัยในกรรมวิธีการสร้างต่อไป

กิตติกรรมประกาศ

ขอขอบคุณบัณฑิตวิทยาลัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ที่มอบทุนอุดหนุนการศึกษาสำหรับนิสิตระดับบัณฑิตศึกษาจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย เพื่อเฉลิมฉลองวโรกาสที่พระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวทรงเจริญพระชนมายุครบ 72 พรรษา แก่ผู้วิจัยซึ่งเป็นการแบ่งเบาภาระเรื่องค่าใช้จ่ายในการศึกษาได้เป็นอย่างดี

รายการอ้างอิง

ฉัตรวลี ทองคำ. (2557). ดนตรีพื้นบ้านกับการเป็นแหล่งเรียนรู้จังหวัดน่าน. *วารสารวิจัยเพื่อการพัฒนาพื้นที่, 6*(4), 94-109.

ณัฐพงษ์ จิตอารีวงค์. (2563). *กรรมวิธีการสร้างซึงหลวงของครูจีรศักดิ์ ธนูมาศ* วิทยานิพนธ์ปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาดุริยางคศิลป์ ภาควิชาดุริยางคศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

ปกรณ์ รอดช้างเผื่อน. (2553). *วัฒนธรรมการสร้างและคุณภาพเสียงเครื่องดนตรีไทยภาคเหนือ : ซึงกลางและกลองปูเจ*. ทุนวิจัยกองทุนรัชดาภิเษกสมโภช. จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย. กรุงเทพฯ.

พรประพิตร์ เผ่าสวัสดิ์. (2562). *ดนตรีจังหวัดน่าน.* (พิมพ์ครั้งที่ 2). กรุงเทพฯ: บริษัท คัลเลอร์ไอเดีย อิน โนเวชั่น จำกัด.

รัฐสินธุ์ ชมสูง. (2559). *วงสะล้อ ซอ ปิน ของพ่อครูอรุณศิลป์ ดวงมูล จังหวัดน่าน*. วิทยานิพนธ์ปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาดุริยางคศิลป์ ภาควิชาดุริยางคศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

อนุชา ทีรคานนท์. (2552). *เล่าเรื่องเครื่องดนตรีชิ้นเอก นิทรรศการเรื่องเนื่องในโอกาสการจัดงานดนตรีไทยอุดมศึกษาครั้งที่ 37*. กรุงเทพฯ: ธนาคารกรุงเทพแห่งประเทศไทย.

กลวิธีการเป่าปี่ชวาในบทเพลงเพื่อการแสดงอาวุธของครูปี๊บ คงลายทอง (ศิลปินแห่งชาติ)

PERFORMANCE METHODS OF PICHAWA FOR WEAPON PERFORMANCE REPERTOIRE BY KRU PEEP KONGLAITHONG (NATIONAL ARTIST)

ธีระรัตน์ คมขำ[1] ขำคม พรประสิทธิ์[2]
Teerarat Komkham[1] Kumkom Pornprasit[2]

บทคัดย่อ

วิทยานิพนธ์เรื่องกลวิธีการเป่าปี่ชวาในบทเพลงเพื่อการแสดงอาวุธของครูปี๊บ คงลายทอง (ศิลปินแห่งชาติ) เป็นงานวิจัยเชิงคุณภาพ มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาบทเพลงของวงปี่ชวากลองแขกสำหรับการแสดงอาวุธและกลวิธีการเป่าปี่ชวาในบทเพลงเพื่อการแสดงอาวุธ ผลการวิจัยพบว่าบทเพลงเพื่อการแสดงอาวุธมีจำนวน 6 เพลง ได้แก่ เพลงกระบี่ลีลา สองชั้น เพลงโยนดาบ สองชั้น เพลงมอญรำดาบ สองชั้น เพลงโลม สองชั้น และเพลงลงสรง สองชั้น ซึ่งใช้สำหรับไหว้ครูประจำอาวุธ และเพลงโยน-แปลง ใช้สำหรับการรำเดินแปลงและเข้าต่อสู้ของทุกการแสดง กลวิธีการเป่าปี่ชวาในบทเพลงเพื่อการแสดงอาวุธ ปี่ชวาต้องปรับกลุ่มเสียงเพื่อให้ดำเนินทำนองได้สะดวกขึ้นทั้งการใช้นิ้วและการใช้ลม อีกทั้งให้ทำนองเอื้อต่ออารมณ์ให้มีความฮึกเหิม เช่น การเป่าเสียงซอล (เสียงฮ่อ) และใช้กลวิธีพิเศษเพื่อเพิ่มอรรถรสให้แก่ทำนอง ได้แก่ การตอดลิ้นโดยเป่าลมสั้น การตอดลิ้นตัดลม การตอดลิ้นติดกัน 2 ครั้ง การตอดลมโดยเป่าลมสั้น การปริบ การโปรยเสียง การตีนิ้ว การสะบัด การรวบทำนอง และการกระทบเสียง ซึ่งกลวิธีการเป่าปี่ชวาในแต่ละบทเพลงจะต้องศึกษาตัวต่อตัวเพื่อให้ได้รับองค์ความรู้ที่ถูกต้องตามแบบแผนเนื่องจากกลวิธีการเป่าปี่ชวามีรายละเอียดที่ซับซ้อน

คำสำคัญ: กลวิธีการเป่าปี่ชวา, บทเพลงเพื่อการแสดงอาวุธ, ครูปี๊บ คงลายทอง (ศิลปินแห่งชาติ)

[1] นิสิตระดับมหาบัณฑิต หลักสูตรศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาดุริยางค์ไทย คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, teeraratkomkham1@hotmail.com
[1] Student, Master of Arts, in Thai Music, Faculty of Fine and Applied Arts, Chulalongkorn University, teeraratkomkham1@hotmail.com
[2] ศาสตราจารย์ ดร. ภาควิชาดุริยางคศิลป์ หัวหน้าศูนย์เชี่ยวชาญเฉพาะทางวัฒนธรรมดนตรีไทย คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, kumkom.p@chula.ac.th
[2] Professor Dr., Department of Music, Head of Center of Excellence for Thai Music and Culture Research, Faculty of Fine and Applied Arts, Chulalongkorn University, kumkom.p@chula.ac.th
Receive 01/12/67, Revise 17/12/67, Accept 19/12/67

Abstract

This qualitative research, titled Performance Methods of Pi Chawa for Weapon Performance Repertoire by Kru Peep Konglaithong (National Artist), explores the repertoire for weapon performances and the playing techniques of the Pi chawa in these songs. The study identifies six pieces in the weapon performance repertoire: Krabi Leela Song Chan, Yon Dab Song Chan, Mon Ram Dab Song Chan, Lom Song Chan, Long Song Song Chan used to pay homage to the late master, and Yon-Plaeng used for the "Ram Dern Plaeng" and entering combat in all performances. In term of techniques for playing Pi Chawa for weapon performance, the performer must adjust the tonal range to make the melody flow smoothly, both in terms of finger placement and breath control, while also ensuring that the melody enhances the emotion of vigor and excitement, such as by playing the sol note (sound called Ho). Additionally, special techniques are employed to enrich the melody, including tongue tapping with short blows, tongue cuts, double tongue taps, short blow tapping, vibrato, ornamentation, finger tapping, trilling, condensing the melody, and tone striking. The techniques for playing Pi Chawa in each song require one-on-one learning to acquire accurate knowledge, as the details of these techniques are intricate and complex.

Keyword: Performance Techniques of Pi Chawa, Weapon Performance Repertoire, Kru Peep Konglaithong (National Artist)

บทนำ

การแสดงอาวุธหรือการแสดงกระบี่กระบอง เกิดขึ้นจากการทำศึกสงครามอยู่บ่อยครั้ง จึงจะต้องมีการฝึกซ้อมกระบวนทัพอย่างจริงจัง จนในระยะที่ประเทศชาติเริ่มสงบจากสงคราม การฝึกซ้อมรบที่มีความเข้มข้นก็ลดลง ส่งผลให้เกิดการเปลี่ยนแปลงรูปแบบวิธีฝึกรบ ให้มีความตื่นเต้นเร้าใจยิ่งขึ้นด้วย โดยมีผู้จัดตั้งกีฬาชนิดหนึ่งที่ก่อเกิดประโยชน์ให้กับการฝึกซ้อมกระบวนทัพในเวลาที่ปลอดจากสภาวะการทำสงครามเรียกว่า “การเล่นกระบี่กระบอง” เปรียบเสมือนการรบจำลอง (นาค เทพหัสดิน ณ อยุธยา, 2513)

ในการแสดงประกอบด้วยเครื่องอาวุธ ได้แก่ กระบี่ ดาบ ง้าว พลอง ไม้สั้น หอก กริช และเครื่องป้องกัน ได้แก่ ตั้ง โล่ และเขน (นาค เทพหัสดิน ณ อยุธยา, 2513)

วงดนตรีที่ใช้ประกอบการแสดงอาวุธ คือ วงปี่ชวากลองแขก นอกจากนั้นยังใช้ประกอบการแสดงและพระราชพิธีต่าง ๆ ดังที่ สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ กล่าวไว้ในหนังสือตำนานเครื่องมโหรีปี่พาทย์ อนุสรณ์ในงานพระราชทานเพลิงศพ นายมิ ทรัพย์เย็น ความว่า *“...เครื่องกลองแขกนั้น เดิมเมื่อได้มาเห็นจะใช้ในการฟ้อนรำ เช่น รำกระบี่กระบอง ทำนอง*

จะมาแต่แขกรำกริชก่อน แต่ในการแห่ก็ใช้ เช่น นำกระบวนแห่โสกัณฑ์ และนำเสด็จพระราชดำเนินกระบวนเรือ เป็นต้น...” (ดำรงราชานุภาพ, สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยา, 2516)

การบรรเลงวงปี่ชวากลองแขกในบทเพลงเพื่อการแสดงอาวุธ ส่งผลด้านสุนทรียะให้ผู้แสดงและผู้รับชมดังที่ นาค เทพหัสดิน ณ อยุธยา กล่าวไว้ในหนังสือวิชากระบี่กระบอง ความว่า

> *...เสียงของปี่กลองนี้ปลุกใจและเร้าใจผู้เล่นให้เกิดความฮึกเหิม ในการที่จะต่อสู้กับฝ่ายปฏิปักษ์ทันที ใช่แต่ผู้เล่นเท่านั้น ผู้ดูอยู่รอบ ๆ สนามซึ่งได้เคยเข้าสังเวียนมาแล้วก็พลอยมีใจตุ้ม ๆ ต่อม ๆ นึกอยากออกไปตีกับเขาบ้าง เช่นเดียวกันกับนักเต้นรำ เมื่อได้ยินเสียงดนตรีบรรเลงก็นึกอยากเข้าสู่เวทีลีลาศกับเขาบ้าง ถึงหากว่าโอกาสจะไม่อำนวย ก็ยังอดขยับมือเท้าไม่ค่อยได้...* (นาค เทพหัสดิน ณ อยุธยา, 2513)

เห็นได้ว่าวงปี่ชวากลองแขกจึงมีความสำคัญอย่างมาก จำเป็นที่จะต้องมีการถ่ายทอดสืบต่อไปทั้งในการแสดง การบรรเลง และการใช้งานในพระราชพิธีต่าง ๆ ปัจจุบันหาผู้ที่สืบทอดความรู้ในเรื่องของปี่ชวานั้นได้ยาก เนื่องจากปี่ชวาเป็นเครื่องดนตรีที่อาศัยการฝึกฝนจนมีความชำนาญ จึงจะสามารถเป่าได้ดี อีกทั้งในปัจจุบันนักท่องเที่ยวต่างชาติให้ความสนใจกับวงปี่ชวากลองแขกเป็นอย่างมาก สังเกตจากผู้ที่เข้าร่วมชมการชกมวยและการแสดงกระบี่กระบองในสถานที่ท่องเที่ยวต่าง ๆ

ผู้วิจัยทำการต่อยอดจากการศึกษาองค์ความรู้ด้านการเป่าปี่กับครูปี๊บ คงลายทอง (ศิลปินแห่งชาติ) ในระดับปริญญาตรี สาขาวิชาดุริยางคศิลป์ไทย คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ครูปี๊บ คงลายทอง เป็นผู้ที่มีประสบการณ์ด้านการเป่าปี่ชวา เป็นที่ประจักษ์ อีกทั้งยังได้ถ่ายทอดการเป่าปี่ชวาเพลงสำหรับการแสดงกระบี่กระบองนี้ไว้ให้แก่ลูกศิษย์ของครูปี๊บหลายท่าน เช่น รองศาสตราจารย์ ดร.ภัทระ คมขำ ครูสุรศักดิ์ กิ่งไทร และครูพรชัย ตรีเนตร ปัจจุบันครูปี๊บ คงลายทอง ปฏิบัติหน้าที่เป็นผู้เชี่ยวชาญทางด้านดนตรีไทยของกลุ่มดุริยางค์ไทย สำนักการสังคีต กรมศิลปากร และได้รับการยกย่องเชิดชูเกียรติให้เป็นศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (ดนตรีไทย) พุทธศักราช 2563

จากความเป็นมาข้างต้นเห็นได้ว่า การบรรเลงปี่ชวากลองแขกในบทเพลงเพื่อการแสดงอาวุธมีรายละเอียดในการบรรเลงอย่างซับซ้อน การเป่าปี่ชวาในการแสดงอาวุธนั้นยังมีเรื่องราวที่จำเป็นจะต้องศึกษาอย่างละเอียด อีกทั้งยังมีนักดนตรีไทยในสังคมดนตรีไทยที่มีความเข้าใจที่คลาดเคลื่อนสำหรับการนำบทเพลงปี่ชวากลองแขกไปใช้ในการแสดงและพิธีกรรม การแยกแยะงานมงคลกับงานอวมงคล ในงานพระราชพิธีงานรัฐพิธี และพิธีกรรม ผู้วิจัยจึงเล็งเห็นถึงความสำคัญดังกล่าวที่จะรักษาสืบสานและต่อยอดด้วยความมุ่งมั่นและมั่นคง ให้กลวิธีการเป่าปี่ชวาในบทเพลงเพื่อการแสดงอาวุธของครูปี๊บ คงลายทอง (ศิลปินแห่งชาติ) ให้คงอยู่สืบไป

วัตถุประสงค์การวิจัย

1. เพื่อศึกษาบทเพลงของวงปี่ชวากลองแขกที่ใช้เพื่อการแสดงอาวุธของครูปี๊บ คงลายทอง (ศิลปินแห่งชาติ)
2. เพื่อศึกษากลวิธีการเป่าปี่ชวาในบทเพลงเพื่อการแสดงอาวุธของครูปี๊บ คงลายทอง (ศิลปินแห่งชาติ)

วิธีดำเนินการวิจัย

1. รวบรวมข้อมูลด้านเอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้องจากห้องสมุดต่าง ๆ ได้แก่

2. สัมภาษณ์ผู้ทรงคุณวุฒิทางด้านดุริยางคศิลป์ไทยและนาฏยศิลป์ไทยทั้งหมด 10 ท่าน โดยแบ่งออกเป็น 3 กลุ่ม ได้แก่ ผู้ให้ข้อมูลหลัก 1 ท่าน ผู้ทรงคุณวุฒิทางด้านดุริยางคศิลป์ไทย 7 ท่าน และผู้ทรงคุณวุฒิทางด้านการแสดงอาวุธ 2 ท่าน

2.1 ผู้ให้ข้อมูลหลัก 1 ท่าน

1. ครูปี๊บ คงลายทอง (ศิลปินแห่งชาติ) ผู้เชี่ยวชาญทางด้านดนตรีไทย กลุ่มดุริยางค์ไทย สำนักการสังคีต กรมศิลปากร

2.2 สัมภาษณ์บุคคลข้อมูลเกี่ยวกับบทเพลงในวงปี่ชวากลองแขก 7 ท่าน

1. ครูสมพงษ์ ภู่สร ข้าราชการบำนาญ กองดุริยางค์ทหารอากาศ

2. ครูศักดิ์ชัย ลัดดาอ่อน อดีตหัวหน้ากลุ่มดุริยางค์ไทย สำนักการสังคีต กรมศิลปากร

3. ครูจักรายุธ ไหลสกุล ครูชำนาญการพิเศษ ภาควิชาดุริยางค์ไทย วิทยาลัยนาฏศิลป สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กระทรวงวัฒนธรรม

4. รองศาสตราจารย์ ดร.ภัทระ คมขำ หัวหน้าภาควิชาดุริยางคศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

5. ครูสุรศักดิ์ กิ่งไทร ดุริยางคศิลปินอาวุโส กลุ่มดุริยางค์ไทย สำนักการสังคีต กรมศิลปากร

6. ครูปิยะ แสวงทรัพย์ ดุริยางคศิลปินอาวุโส กลุ่มดุริยางค์ไทย สำนักการสังคีต กรมศิลปากร

7. ครูพรชัย ตรีเนตร ดุริยางคศิลปินอาวุโส กลุ่มดุริยางค์ไทย สำนักการสังคีต กรมศิลปากร

2.3 สัมภาษณ์ผู้ให้ข้อมูลทางด้านการแสดงอาวุธ 2 ท่าน

1. ครูสราชัย ทรัพย์แสนดี ผู้เชี่ยวชาญภาควิชานาฏศิลป์ไทย (โขนลิง) วิทยาลัยนาฏศิลป สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กระทรวงวัฒนธรรม

2. ว่าที่ร้อยตรีจิระ เมษะมาน ผู้อำนวยการสำนักดาบพุทไธสวรรย์ กาญจนบุรี

3. การจัดเก็บข้อมูล วิเคราะห์ สังเคราะห์ สรุปผลวิจัย และเผยแพร่ผลงานวิจัย

ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ

1. ทราบบทเพลงของวงปี่ชวากลองแขกที่ใช้เพื่อการแสดงอาวุธของครูปี๊บ คงลายทอง (ศิลปินแห่งชาติ)

2. ทราบกลวิธีการเป่าปี่ชวาในบทเพลงเพื่อการแสดงอาวุธของครูปี๊บ คงลายทอง (ศิลปินแห่งชาติ)

ผลของการวิจัย

1. การศึกษาบทเพลงของวงปี่ชวากลองแขกที่ใช้เพื่อการแสดงอาวุธของครูปี๊บ คงลายทอง (ศิลปินแห่งชาติ)

จากการศึกษาบทเพลงเพื่อของวงปี่ชวากลองแขกที่ใช้เพื่อการแสดงอาวุธของครูปี๊บ คงลายทอง (ศิลปินแห่งชาติ) พบว่า เพลงเพื่อการแสดงอาวุธ คือ เพลงที่ใช้บรรเลงเข้ากับกิริยาต่าง ๆ ของตัวแสดงเพื่อให้ตัวละครแสดงลีลาท่าทางได้สะดวกสบาย อีกทั้งเพื่อให้เกิดอารมณ์เข้ากันระหว่างผู้แสดง และบทเพลง เช่น การเลือกใช้เพลงหน้าพาทย์ชั้นสูงกับตัวละครที่มีศักดิ์ นอกจากนี้ผู้บรรเลงจะต้องบรรเลงเพลงนั้น ๆ ได้อย่างคล่องตัว หรือเรียกว่าบรรเลงให้ผู้แสดงไว้ใจได้ ดังที่รองศาสตราจารย์ ดร.ภัทระ คมขำ อธิบายเกี่ยวกับบทเพลงเพื่อการแสดง ดังนี้

> *ดนตรีเพื่อการแสดงอยู่ในประเภทของดนตรีเพื่อความบันเทิง ที่พัฒนามาเพื่อลีลาท่าทางของการแสดง เพื่อความงามทางการฟ้อนรำ นักดนตรีเพื่อการแสดงที่ดี มักจะต้องบรรเลงเอื้ออำนวยต่อตัวละครหรือนักแสดงให้สะดวกสบาย เรียกว่าบรรเลงแล้วนักแสดงเชื่อมั่นได้ว่าจะสามารถผลักดันลีลาท่าทางให้ลงตัวตามจังหวะของดนตรีได้เป็นอย่างดี ในอดีตคุณครูที่มีความสามารถมากทางการบรรเลงดนตรีเพื่อโขนละครและการแสดงต่าง ๆ ได้อย่างดีและเป็นที่กล่าวถึงของตัวละคร ได้แก่ คุณครูพริ้ง ดนตรีรส ถือเป็นต้นแบบของการบรรเลงเพื่อการแสดง และสร้างทำนองต้นแบบของการบรรเลงเอาไว้เรียกว่า ตำหนิของบทเพลง เพื่อการบรรเลงในเพลงอย่างลงตัว* (ภัทระ คมขำ, การสื่อสารส่วนบุคคล, 5 กรกฎาคม 2567)

ซึ่งสอดคล้องกับคำสัมภาษณ์ของครูศักดิ์ชัย ลัดดาอ่อน เกี่ยวกับการบรรเลงเพลงเพื่อการแสดง ความว่า

> *การบรรเลงสำหรับการแสดง เราต้องยึดกับการแสดง หมายถึงว่า บรรเลงให้เขาสามารถแสดงได้อย่างสะดวก แต่บางทีในเรื่องของการแสดง ผู้แสดงเข้าโรงแล้วเพลงยังไม่หมดก็ต้องหาวิธีการลง วิธีการตัดเพลงนั้นก็จะต้องเข้าใจด้วยว่าตัดอย่างไรไม่ให้ขวาง ไม่ให้คร่อม* (ศักดิ์ชัย ลัดดาอ่อน, การสื่อสารส่วนบุคคล, 28 กันยายน 2567)

การแสดงอาวุธ ประกอบด้วยอาวุธต่าง ๆ ได้แก่ กระบี่ ดาบ พลอง ง้าว และเครื่องป้องกัน ได้แก่ ไม้สั้น โล่ ดั้ง เขน อาวุธดังกล่าวข้างต้นเมื่อจัดเป็นคู่จะได้รูปแบบการแสดงอาวุธ ดังที่ ครูสราชัย ทรัพย์แสนดี กล่าวถึงรูปแบบการแสดงอาวุธดังนี้

1. *กระบี่ คู่กับ กระบี่*
2. *ดาบสองมือ คู่กับ ดาบสองมือ*
3. *ดาบสองมือ คู่กับ ดาบดั้ง*
4. *ดาบสองมือ คู่กับ ดาบเขน*
5. *ดาบสองมือ คู่กับ ดาบโล่*

6. ง้าว คู่กับ ง้าว
7. พลอง คู่กับ พลอง
8. พลอง คู่กับ ไม้สั้น (สราชัย ทรัพย์แสนดี, การสื่อสารส่วนบุคคล, 16 กรกฎาคม 2567)

จากรูปแบบการแสดงอาวุธดังกล่าว ครูปี๊บ คงลายทอง (ศิลปินแห่งชาติ) ใช้บทเพลงจำนวน 6 เพลง ได้แก่ เพลงกระบี่ลีลา สองชั้น ใช้ในการแสดงกระบี่ เพลงโยนดาบ สองชั้น ใช้ในการแสดงดาบสองมือ เพลงมอญรำดาบ ใช้ในการแสดงดาบสองมือ คู่กับ ดาบดั้ง ดาบเขน หรือดาบโล่ เพลงโลม ใช้ในการแสดงง้าว คู่กับ ง้าว เพลงลงสรง ใช้ในการแสดงพลอง คู่กับ ไม้สั้น เพลงโยน-แปลง ใช้ทุกการแสดง

ระเบียบวิธีการแสดงอาวุธประกอบด้วย 3 ขั้นตอนหลัก ได้แก่ การรำไหว้ครูประจำอาวุธ รำเดินแปลง และเข้าต่อสู้ การใช้บทเพลงเพื่อการแสดงอาวุธตามลำดับในขั้นตอนนี้ คือ เริ่มด้วยเพลงอัตราจังหวะสองชั้น ในการรรำไหว้ครูแต่ละอาวุธ และตามด้วยเพลงโยน-แปลง ในการรำเดินแปลงต่อเนื่องถึงการเข้าต่อสู้ ผู้วิจัยแสดงขั้นตอนการแสดงอาวุธ และบทเพลงเพื่อการแสดงอาวุธดังนี้

1. การแสดงอาวุธกระบี่ คู่กับ กระบี่
ขั้นตอน และบทเพลงในการแสดง
1. การรำไหว้ครูประจำอาวุธ ใช้เพลงกระบี่ลีลา สองชั้น
2. การรำเดินแปลง ใช้เพลงโยน-แปลง
3. การเข้าต่อสู้ ใช้เพลงโยน-แปลง

2. การแสดงอาวุธดาบสองมือ คู่กับ ดาบสองมือ
ขั้นตอน และบทเพลงในการแสดง
1. การรำไหว้ครูประจำอาวุธ ใช้เพลงโยนดาบ สองชั้น
2. การรำเดินแปลง ใช้เพลงโยน-แปลง
3. การเข้าต่อสู้ ใช้เพลงโยน-แปลง

3. การแสดงอาวุธดาบสองมือ คู่กับ ดาบดั้ง ดาบโล่ หรือดาบเขน
ขั้นตอน และบทเพลงในการแสดง
1. การรำไหว้ครูประจำอาวุธ ใช้เพลงมอญรำดาบ สองชั้น
2. การรำเดินแปลง ใช้เพลงโยน-แปลง
3. การเข้าต่อสู้ ใช้เพลงโยน-แปลง

4. การแสดงอาวุธง้าว คู่กับ ง้าว
ขั้นตอน และบทเพลงในการแสดง
1. การรำไหว้ครูประจำอาวุธ ใช้เพลงโลม สองชั้น
2. การรำเดินแปลง ใช้เพลงโยน-แปลง
3. การเข้าต่อสู้ ใช้เพลงโยน-แปลง

5. การแสดงอาวุธพลอง คู่กับ ไม้สั้น
ขั้นตอน และบทเพลงในการแสดง
1. การรำไหว้ครูประจำอาวุธ ใช้เพลงลงสรง สองชั้น

2. การรำเดินแปลง ใช้เพลงโยน-แปลง

3. การเข้าต่อสู้ ใช้เพลงโยน-แปลง

จากระเบียบวิธีการแสดงอาวุธดังที่กล่าวมาข้างต้น เพลงที่ปรากฏในทุกการแสดง คือ เพลงโยน-แปลง เพลงนี้เป็นเพลงที่ใช้บรรเลงเฉพาะวงปี่ชวากลองแขกเท่านั้น อยู่ในกระบวนการของเพลงสระหม่าใหญ่ ที่เรียกว่าเพลงโยน-แปลง เนื่องจากกลองแขกตีหน้าทับโยน-แปลง ไม่เริ่มด้วยหน้าทับสระหม่าที่มีกระบวนการซับซ้อน ในส่วนของปี่ชวาบรรเลงทำนองสระหม่าเช่นเดิม ดังที่ครูปี๊บ คงลายทอง (ศิลปินแห่งชาติ) อธิบายไว้ดังนี้

> *ทำนองนี้เมื่อใช้ในการแสดงจะเรียกว่าโยน-แปลง โยน-แปลงเป็นส่วนหนึ่งของกระบวนการสระหม่าซึ่งมีรายละเอียดที่ซับซ้อน การบรรเลงปี่ชวากลองแขกสำหรับการแสดงจุดประสงค์เพื่อให้การแสดง ฉะนั้นเราก็ต้องดูท่า ดูที่ตัวแสดงว่าจะหมดหรือว่าจะไป เมื่อหมดสองชั้น ตัวแสดงนั่งคุกเข่าหันหน้าเข้าหากันแล้ว ผู้แสดงถวายบังคม 3 ครั้ง ปี่ชวาเป่าเพลงสระหม่าท่าที่ 1 เพียงเล็กน้อย กลองแขกตีหน้าทับโยน-แปลง ระหว่างนั้นตัวแสดงก็จะลดล่อ ย่างสามขุม จากนั้นเมื่อผู้แสดงเข้าสู้กัน ปี่ชวากลองแขกก็จะเข้าทำนองต่อไป* (ปี๊บ คงลายทอง, การสื่อสารส่วนบุคคล, 11 กันยายน 2567)

จากผลการศึกษาบทเพลงเพื่อการแสดงอาวุธสรุปได้ว่า บทเพลงที่ใช้ในขั้นตอนการรำไหว้ครูประจำอาวุธ ได้แก่ เพลงกระบี่ลีลา สองชั้น เพลงโยนดาบ สองชั้น เพลงมอญรำดาบ สองชั้น เพลงโลม สองชั้น และเพลงลงสรง สองชั้น และออกเพลงโยน-แปลง ในขั้นตอนการรำเดินแปลง และเข้าต่อสู้ในเพลงโยน-แปลง ปี่ชวาขึ้นต้นทำนองสระหม่าเพียงเล็กน้อย โดยไม่เป่ายืดเยื้อ ให้ทำนองมีอรรถรสมากขึ้น

2. การศึกษากลวิธีการเป่าปี่ชวาในบทเพลงเพื่อการแสดงอาวุธของครูปี๊บ คงลายทอง (ศิลปินแห่งชาติ)

จากการศึกษากลวิธีการเป่าปี่ชวาในบทเพลงเพื่อการแสดงอาวุธของครูปี๊บ คงลายทอง (ศิลปินแห่งชาติ) ผู้วิจัยได้รับการถ่ายทอดบทเพลงเพื่อการแสดงอาวุธจากครูปี๊บ คงลายทอง จำนวน 5 บทเพลง ได้แก่ เพลงกระบี่ลีลา สองชั้น เพลงโยนดาบ สองชั้น เพลงมอญรำดาบ สองชั้น เพลงโลม สองชั้น และเพลงลงสรง สองชั้น พบว่าปี่ชวามีกลวิธีในการดำเนินทำนอง 2 วิธี ได้แก่ การปรับกลุ่มเสียง และการใช้กลวิธีพิเศษ

2.1 การปรับกลุ่มเสียง

การปรับกลุ่มเสียง เป็นกลวิธีการดำเนินทำนองรูปแบบหนึ่งเพื่อให้ปี่ชวาดำเนินทำนองได้สะดวกในเรื่องของการใช้นิ้ว และการใช้ลม ผู้วิจัยยกตัวอย่างการปรับกลุ่มเสียงในการดำเนินทำนองปี่ชวา ดังนี้

ตัวอย่างทำนองที่ 1

ทำนองหลัก กลุ่มเสียงปัญจมูลทางชวา ฟซลxดรx

- - ร ม	- - ร ร	- ร - -	- ล - ล	- ด̣ - ซ	- ล - ซ	- ซ - -	ฟ ซ - ฟ
- ด - -	- ล̣ - -	- ล̣ - ล̣	- - - -	- ด - ซ̣	- ล̣ - ซ̣	- - ร ม	- - - ด

ทำนองปี่ชวา กลุ่มเสียงปัญจมูลทางชวา ฟซลxดรx

- ด ร ม	- ร ร ร	- ฟ - -	- ซ๋ - ล๋	- ร - ล	- ล๋ - ซ๋	ฟ ม ร ม	ฟ ล๋ ซ ฟ

จากทำนองตัวอย่างข้างต้น เห็นได้ว่าทำนองหลักดำเนินทำนองในกลุ่มเสียงปัญจมูลทางชวา ฟซลxดรx ทำนองปี่ชวาสามารถดำเนินทำนองได้เลยโดยไม่ปรับกลุ่มเสียง เพียงแต่ลักษณะทำนองปี่ชวาในกลุ่มเสียงนี้ไม่เอื้อต่ออารมณ์ในการแสดง จึงจะต้องปรับกลุ่มเสียงเพื่อให้ทำนองปี่ชวามีสำนวนที่ให้อรรถรสมากขึ้น คือ ปรับลดกลุ่มเสียงมายังกลุ่มเสียงปัญจมูลทางกลางแหบ มฟซxทดx ดังตัวอย่างทำนองดังต่อไปนี้

ทำนองปี่ชวา กลุ่มเสียงปัญจมูลทางกลางแหบ มฟซxทดx

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

จากทำนองปี่ชวาในกลุ่มเสียงปัญจมูลทางกลางแหบ มฟซxทดx พบว่าปี่ชวาดำเนินทำนองลดกลุ่มเสียงจากทำนองหลัก ทำให้ทำนองปี่ชวาปรากฏการใช้เสียงซอล (เสียงฮ่อ) ซึ่งเป็นเสียงที่เป็นลักษณะเฉพาะของปี่ชวา ทำให้ทำนองปี่ชวาในกลุ่มเสียงปัญจมูลทางกลางแหบ มฟซxทดx มีลักษณะทำนองที่ส่งผลให้ผู้แสดงฮึกเหิม ดังที่ครูปื๊บ คงลายทอง (ศิลปินแห่งชาติ) อธิบายไว้ความว่า *“เสียงฮ่อเป็นเสียงสำคัญของปี่ชวา เมื่อได้ยินจะทำให้รู้สึกฮึกเหิม ช่วยส่งอารมณ์ได้ดี เนื่องจากเราได้ยินเสียงเหล่านี้ได้ประจำ คือ กีฬามวยไทยในโทรทัศน์”* (ปื๊บ คงลายทอง, การสื่อสารส่วนบุคคล, 7 พฤศจิกายน 2567)

ตัวอย่างทำนองที่ 2

ทำนองหลัก กลุ่มเสียงปัญจมูลทางเพียงออล่าง ซลทxรมx

- - - -	- ท - ท	- ร๎ - ท	- ล - ซ	- ร - ซ	- ล - ท	- ล - -	ท ท - ล
- - - ท̣	- - - -	- ร - ท̣	- ล̣ - ซ̣	- ล̣ - ซ̣	- ล̣ - ท̣	- ล̣ - ท̣	- - - ล

ทำนองปี่ชวา กลุ่มเสียงปัญจมูลทางเพียงออล่าง ซลทxรมx

- - - ท๎	- ท๎ ท๎ ท๎	- ร๎ - ท๎	ล๎ ร๎ท๎ - ล๎ซ๎	ร ร ร ซ๎	ร ซ๎ ล๎ ท๎	ล ท ร ม	ร ด ท ล

จากทำนองตัวอย่างข้างต้น เห็นได้ว่า ทำนองหลักดำเนินทำนองในกลุ่มเสียงปัญจมูลทางเพียงออล่าง ซลทxรมx การดำเนินทำนองปี่ชวาไม่สามารถดำเนินทำนองได้สะดวก เนื่องจากทำนองในประโยคนี้ดำเนินทำนองในช่วงเสียงสูงเป็นหลัก นอกจากนั้นการใช้นิ้วบังคับเสียงและการควบคุมลมยากต่อการเป่าปี่ชวา เช่น ในการเป่าเสียงทีสูง การเป่าเสียงลาสูง เมื่อใช้เสียงลาสูงและเสียงทีสูงติดกันจะต้องใช้การดันลมกลับไปมาแทนการเปลี่ยนนิ้วบังคับเสียง จึงทำให้ทำนองไม่สะดวกต่อการเป่าปี่ชวา อีกทั้งทำนอง |---ท๎|-ท๎ท๎ท๎| จะต้องเป่าติดกันในลักษณะของการตอดลิ้น เพียงแต่เสียงทีสูงไม่เอื้อต่อกลวิธีการตอดลิ้นจึงเป็นทำนองที่ไม่สะดวกต่อการเป่าปี่ชวา จึงจะต้องปรับกลุ่มเสียงเพื่อให้ทำนองปี่ชวามีสำนวนที่ให้อรรถรสมากขึ้น คือ ปรับลดกลุ่มเสียงมายังกลุ่มเสียงปัญจมูลทางกลางแหบ มฟซx ทดx ดังตัวอย่างทำนองดังต่อไปนี้

ทำนองปี่ชวา กลุ่มเสียงปัญจมูลทางกลางแหบ มฟซxทดx

- - - ร	- ร ร ร	- ฟ - ร	ด ฟร - ดท	ฟ ฟ ฟ ทำ	ฟ ทำ ดำ รำ	ด ร ฟ ซ	ฟ ม ร ด

จากทำนองปี่ชวาในกลุ่มเสียงปัญจมูลทางกลางแหบ มฟซxทดx พบว่าปี่ชวาดำเนินทำนองลดกลุ่มเสียงจากทำนองหลัก ทำให้ทำนองปี่ชวาใช้นิ้วบังคับเสียง และควบคุมลมในการบังคับเสียงได้สะดวกขึ้น

2.2 การใช้กลวิธีพิเศษ

กลวิธีพิเศษในการดำเนินทำนองปี่ชวาในบทเพลงเพื่อการแสดงอาวุธ เพื่อให้ทำนองมีลักษณะการกระทุ้ง การทบเสียง การเน้นเสียง เพื่อรุกเร้า และปลุกใจให้ผู้แสดงมีความรู้สึกฮึกเหิม โดยใช้กลวิธีการตีนิ้ว การสะบัด การตอดลิ้น การตอดลม การโปรย การปริบ การกระทบเสียง และการรวบทำนอง ซึ่งในแต่ละกลวิธีมีรายละเอียดในการใช้ลิ้นและลมเพื่อให้มีลักษณะของเสียงที่แตกต่างกัน เช่น การตอดลิ้นโดยเป่าลมสั้น การตอดลิ้นตัดลม การตอดลิ้นติดกัน 2 ครั้ง การตอดลมโดยเป่าลมสั้น การประคองลมโดยเป่ารวบทำนอง การตีนิ้ว การปริบ การโปรยเสียง การสะบัด การกระทบเสียง การเป่าทำนองที่มีโน้ตเสียงซอล (เสียงฮ่อ) ผู้วิจัยแสดงสัญลักษณ์แทนกลวิธีพิเศษ และตัวอย่างทำนองปี่ชวาดังนี้

ตารางที่ 1 แสดงสัญลักษณ์แทนกลวิธีพิเศษ

สัญลักษณ์แทนกลวิธี	กลวิธี	สัญลักษณ์แทนกลวิธี	กลวิธี
	การควงเสียง		การโปรย
	การตีนิ้ว		การปริบ
	การตอดลิ้น		การกระทบเสียง
	การตอดลม	**โน้ตตัวพิมพ์หนา**	การรวบทำนอง
	การสะบัด		

ตัวอย่างทำนองปี่ชวาที่ใช้กลวิธีการตอดลิ้นโดยเป่าลมสั้น

- - - -	- - - ฟ	- - ดำ ฟ	- ม - -

การตอดลิ้นโดยเป่าลมสั้นในเสียงโด และจบด้วยการประคองลมโดยเป่าลมสั้นในทำนองลักจังหวะทำให้ทำนองมีลักษณะการกระทุ้งเสียง

ตัวอย่างทำนองที่ปรากฏกลวิธีการตอดลิ้นติดกัน 2 ครั้ง

- - - มำ	- มำ - มำ	- ลำ ซำ ม	- ร - ดำ

การตอดลิ้นตัดลมในเสียงมีตัวที่ 2 และจบด้วยการตอดลิ้นติดกัน 2 ครั้งในเสียงมีตัวสุดท้ายทำให้ทำนองมีลักษณะของการกระทุ้งเสียง

ตัวอย่างทำนองที่ปรากฏกลวิธีการตอดลิ้นตัดลม

- - - รำ	- รำ รำ รำ	- ฟ - ร	- ดำ - ท

การตอดลิ้นตัดลมในเสียงเร ตามด้วยการตอดลิ้นปกติในเสียงเร 2 ครั้งแรก และจบด้วยการตอดลิ้นตัดลมในเสียงเร ครั้งสุดท้าย ทำให้ทำนองมีลักษณะของการกระทุ้งเสียง

ตัวอย่างทำนองที่ปรากฏกลวิธีการตอดลมโดยเป่าลมสั้น

- - - ซ	ท ด ม ฟ	ซ̣ ท̣ ด̣ -	ม ฟ - -

การตอดลมโดยเป่าลมสั้นในเสียงโด และตามด้วยทำนองลักจังหวะในเสียงฟา ทำให้ทำนองมีลักษณะการกระทุ้งเสียง

ตัวอย่างทำนองที่ปรากฏกลวิธีการประคองลมโดยเป่ารวบทำนอง

- - - -	**- - - ร**	**ดลดร**	- ฟ - ซ̣

การรวบทำนองในเสียงเร โด ลา โดและเสียงเร ทำให้ทำนองกระชับ

ตัวอย่างทำนองที่ปรากฏกลวิธีการตีนิ้ว

- ท̣ - ซ̣	- ฟ - ท̣	- ด̣ - ท̣	ซ̣ ซ - ฟ

การตีนิ้วในเสียงซอลสูง (เสียงควง) ตามด้วยการประคองลิ้นโดยเป่าลมยาวในเสียงซอลสูงและเสียงฟา ทำให้ทำนองมีลักษณะของการเน้นเสียง

ตัวอย่างทำนองที่ปรากฏกลวิธีการปริบ

- ร̣ ฟ ด̣	ร ด ท ซ	- ฟ - ซ	- ท - ด̣

การปริบในเสียงโด และดำเนินทำนองไล่เสียงลงถึงเสียงซอล (เสียงฮ่อ) ทำให้ทำนองมีลักษณะของการเน้นเสียง

ตัวอย่างทำนองที่ปรากฏกลวิธีการโปรยเสียง

- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- ซ̣ - ด̣	- ท̣ - ด̣	- ม̣ - ฟ	- ซ̣ - ท̣
- - - ด	- - - -						

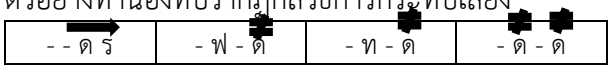
การโปรยเสียงจากเสียงที่สูงลงมายังเสียงโด ทำนองมีลักษณะการรวบคล้ายกับการรวบทำนอง โน้ตตัวแรกและตัวสุดท้ายจะมีเสียงที่ชัดเจน ทำให้ทำนองมีลักษณะของการเน้นเสียง

ตัวอย่างทำนองที่ปรากฏกลวิธีการสะบัด

- - - ซ̣	- ฟ - ร̣	- ด ท ฟ	- ซ - ท

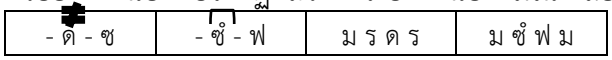
การสะบัดในเสียงโด เสียงทีและเสียงฟา และตามด้วยเสียงซอล (เสียงฮ่อ) ทำให้ทำนองมีลักษณะของการกระทุ้งเสียง

ตัวอย่างทำนองที่ปรากฏกลวิธีการกระทบเสียง



การกระทบเสียงในเสียงโดและเสียงเร และตามด้วยการเป่าประคองลิ้นโดยเป่าลมยาว ทำให้ทำนองมีลักษณะของการกระทุ้งเสียง

ตัวอย่างทำนองที่ปรากฏกลวิธีการเป่าทำนองที่มีโน้ตเสียงซอล (เสียงฮ่อ)



การตอดลิ้นติดกัน 2 ครั้งในเสียงโด ตามด้วยการเป่าเสียงซอล (เสียงฮ่อ) และจบด้วยการตีนิ้วในเสียงซอลสูงโดยเป่าลมยาวต่อเนื่องถึงเสียงฟา ทำให้ทำนองมีลักษณะของการกระทุ้งเสียง

จากการศึกษากลวิธีการเป่าปี่ชวาในบทเพลงเพื่อการแสดงอาวุธของครูปี๊บ คงลายทอง (ศิลปินแห่งชาติ) ใช้กลวิธีที่ทำให้ทำนองมีลักษณะเสียงสั้นส่งอารมณ์ให้แก่ผู้แสดง ได้แก่ การตอดลิ้นโดยเป่าลมสั้น การตอดลิ้นตัดลม การตอดลิ้นติดกัน 2 ครั้ง การตอดลมโดยเป่าลมสั้น การประคองลมโดยเป่ารวบทำนอง การตีนิ้ว การปริบ การโปรยเสียง การสะบัด การกระทบเสียง การเป่าทำนองที่มีโน้ตเสียงซอล (เสียงฮ่อ) กลวิธีการเป่าปี่ชวาในบทเพลงเพื่อการแสดงอาวุธดังที่กล่าวมาข้างต้นส่งผลให้ผู้แสดงมีความรู้สึกรุกเร้า ปลุกใจในการต่อสู้ให้มีความรู้สึกฮึกเหิม

บทสรุปและอภิปรายผล

วิทยานิพนธ์เรื่อง กลวิธีการเป่าปี่ชวาในบทเพลงเพื่อการแสดงอาวุธ ของครูปี๊บ คงลายทอง (ศิลปินแห่งชาติ) มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาบทเพลงของวงปี่ชวากลองแขกที่ใช้เพื่อการแสดงอาวุธ และเพื่อศึกษากลวิธีการเป่าปี่ชวาในบทเพลงเพื่อการแสดงอาวุธ ผลการวิจัยพบดังนี้

จากการศึกษาบทเพลงของวงปี่ชวากลองแขกที่ใช้เพื่อการแสดงอาวุธของครูปี๊บ คงลายทอง (ศิลปินแห่งชาติ) พบว่า การแสดงอาวุธหรือการแสดงกระบี่กระบอง ประกอบด้วยอาวุธ กระบี่ ดาบ ง้าว พลอง ส่วนของเครื่องป้องกันประกอบด้วย ไม้สั้น โล่ ดั้ง และเขน โดยใช้วงปี่ชวากลองแขกบรรเลงในการแสดง บทเพลงเพื่อการแสดงอาวุธตามรูปแบบของครูปี๊บ คงลายทอง (ศิลปินแห่งชาติ) ประกอบด้วยบทเพลงจำนวน 6 เพลง ได้แก่ เพลงกระบี่ลีลา สองชั้น เพลงโยนดาบ สองชั้น เพลงมอญรำดาบ สองชั้น เพลงโลม สองชั้น เพลงลงสรง สองชั้น และเพลงโยน-แปลง ระเบียบวิธีการบรรเลงปี่ชวากลองแขกสำหรับการแสดงอาวุธ ในแต่ละการแสดงใช้ระเบียบวิธีเดียวกัน คือ ขั้นตอนการไหว้ครูประจำแต่ละอาวุธ เริ่มด้วยเพลงสองชั้นประจำแต่ละอาวุธ หลังจากหมดเพลงสองชั้น ปี่ชวากลองแขกออกเพลงโยน-แปลง ในขั้นตอนของการรำเดินแปลง ใช้ระยะเวลาไม่นานก่อนที่จะเข้าต่อสู้ ซึ่งในทำนองเพลงโยน-แปลง จะขึ้นต้นเพลงสระหม่าตัดทำนองรูปแบบสั้น ก่อนออกโยน-แปลง

จากบทเพลงทั้งหมดพบว่า เพลงสระหม่าเป็นเพลงชั้นสูงของปี่ชวา ซึ่งเป็นบทเพลงที่ครูปี๊บ คงลายทอง นำมาใช้ในทุกการแสดง เพลงสระหม่าเป็นบทเพลงที่มีทำนองโลดโผน ดังที่รองศาสตราจารย์ปกรณ์ รอดช้างเผื่อน อธิบายไว้ในหนังสือเครื่องสายปี่ชวา (2559) มีแนวคิดสอดคล้องกันความว่า *“ปี่ชวาออกเดี่ยวเพลงสะระหม่า ... ปี่ชวาและกลองแขกดำเนินทำนองตามหน้าที่ของตน กลองแขกจะตีหน้าทับสอดส่ายกระชั้นไปกับปี่ชวาที่จะเป่าพลิกผันทำนองและลีลา*

ต่าง ๆ” (ปกรณ์ รอดช้างเผื่อน, 2559) นอกจากนี้ เพลงโลม สองชั้น ตามรูปแบบของครูปี๊บ คงลายทอง (ศิลปินแห่งชาติ) ในเที่ยวแรกและเที่ยวกลับดำเนินทำนองในกลุ่มเสียงที่ต่างกัน คือ เที่ยวแรกดำเนินทำนองกลุ่มเสียงปัญจมูลทางกลางแหบ มฟซxทดx และใน 2 ประโยคสุดท้ายจนถึงเที่ยวกลับต้นปรับลดกลุ่มเสียงลงมา 5 กลุ่มเสียง คือ กลุ่มเสียงปัญจมูลทางใน ลทดxมฟx

การปรับลดกลุ่มเสียงในบทเพลงเพื่อการแสดงอาวุธนั้นทำการปรับเพื่อให้สามารถเป่าปี่ชวาได้สะดวกทั้งในเรื่องของการใช้นิ้วบังคับเสียง และการควบคุมลมในการบังคับเสียง อีกทั้งปรับเพื่อให้พบสำนวนกลอนที่ส่งอารมณ์สำหรับการเป่าปี่ชวาในบทเพลงเพื่อการแสดงอาวุธ ยกตัวอย่างเช่น |-ดรม|-รรร|-ฟ--|-ซ-ล|-ร-ล|-ล-ซ|ฟมรม|ฟลซฟ| ทำนองนี้เป็นทำนองที่สามารถเป่าโดยปี่ชวาได้ปกติ แต่เมื่อปรับลดทำนองจะได้ทำนองว่า |-ทดร|-ดดด|-ม--|-ฟ-ซ|-ด-ซ|-ซ-ฟ|มรดร|มซฟม| เมื่อปรับทำนองปี่ชวาจะมีสำนวนที่มีเสียงซอล (เสียงฮ่อ) ปรากฏอยู่ด้วยจึงเป็นการปรับเพื่อให้พบสำนวนกลอนปี่ชวาที่ส่งผลต่ออรรถรสในการแสดง

การศึกษากลวิธีการเป่าปี่ชวาในบทเพลงเพื่อการแสดงอาวุธ ของครูปี๊บ คงลายทอง (ศิลปินแห่งชาติ) พบว่า ในแต่ละเพลงมีองค์ประกอบสำคัญในการกระตุ้นอารมณ์ผู้แสดง กลวิธีในการเป่าปี่ชวา ได้แก่ การตอดลิ้นโดยเป่าลมสั้น การตอดลิ้นตัดลม การตอดลิ้นติดกัน 2 ครั้ง การตอดลมโดยเป่าลมสั้น การประคองลมโดยเป่ารวบทำนอง การตีนิ้ว การปริบ การโปรยเสียง การสะบัด การกระทบเสียง การเป่าทำนองที่มีโน้ตเสียงซอล (เสียงฮ่อ) การดำเนินทำนองในลักษณะการลักจังหวะ เป็นกลวิธีที่ทำให้ทำนองมีลักษณะของการกระทุ้งเสียง การกระชับทำนอง การกระทบเสียง และการเน้นเสียง ซึ่งส่งผลต่อผู้แสดงให้มีความรู้สึกรุกเร้า ปลุกใจ และฮึกเหิม จากกลวิธีการเป่าปี่ชวาทั้งหมด พบว่ากลวิธีส่วนใหญ่มีลักษณะการทำให้ทำนองสั้นให้เกิดลักษณะการกระทุ้งเสียง การเน้นเสียง การกระทบ ดังที่ นาค เทพหัสดิน ณ อยุธยา อธิบายไว้ในหนังสือกระบี่กระบอง (2513) มีแนวคิดที่สอดคล้องกันความว่า *“ในการตีกันนั้น ถ้าฟังดูให้ดี เสียงปี่กลองจะยุหรือหนุนให้ผู้เล่นคิดที่จะสู้กันเรื่อยไป เพราะตามธรรมดาเมื่อเข้าตีกัน ... ยิ่งตีเร่งเข้ามากเพียงไร ก็ยิ่งหนุนให้เกิดความกล้าขึ้นมากเพียงนั้น ไม่คิดที่จะถอย คอยคิดแต่จะบุกเข้าไปด้วยความทรหดอดทนอยู่เรื่อย ๆ ไป”* (นาค เทพหัสดิน ณ อยุธยา, 2513)

การถ่ายทอดการเป่าปี่ชวาบทเพลงเพื่อการแสดงอาวุธ ครูปี๊บ คงลายทอง (ศิลปินแห่งชาติ) เน้นการถ่ายทอดแบบตัวต่อตัว เนื่องจากในบางทำนองไม่สามารถลักจำไปทดลองเป่าหรือแกะเทปเพื่อต่อเพลงได้ เพราะในสำนวนกลอน มีกลเม็ดกลวิธีที่มีความซับซ้อน การศึกษาตามระเบียบแบบแผนอย่างถูกวิธีก็จะได้รับองค์ความรู้เพื่อสืบทอดต่อไปอย่างถูกต้อง

ข้อเสนอแนะ

วิทยานิพนธ์การศึกษากลวิธีการเป่าปี่ชวาในบทเพลงเพื่อการแสดงอาวุธฉบับนี้ ผู้วิจัยศึกษาตามรูปแบบและประสบการณ์จากครูปี๊บ คงลายทอง (ศิลปินแห่งชาติ) เพียงเท่านั้น ซึ่งมีบทเพลงที่ใช้สำหรับการแสดง 6 บทเพลง ได้แก่ เพลงกระบี่ลีลา เพลงโยนดาบ เพลงมอญรำดาบ เพลงโลม เพลงลงสรง และเพลงโยน-แปลง สำหรับการแสดงกระบี่-กระบี่ ดาบสองมือ-ดาบสองมือ ดาบสองมือ-ดาบและเครื่องอาวุธ ง้าว-ง้าวพลอง-ไม้สั้น เท่านั้น ยังมีเนื้อหาที่เกี่ยวกับระเบียบวิธีการแสดงและการบรรเลงปี่ชวาในการแสดงชุดอื่น ๆ เช่น การแสดงสามบาน การแสดงตะลุมบอน การแสดงอาวุธ

มีดสั้น การแสดงอาวุธขวาน การแสดงอาวุธเคียว และอื่น ๆ ที่ยังสามารถทำการวิจัยสืบเนื่องเพื่อเป็นประโยชน์ต่อไปได้

รายการอ้างอิง

ดำรงราชานุภาพ, สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยา. (2516). *ตำนานเครื่องมโหรีปี่พาทย์*. อนุสรณ์ในงานพระราชทานเพลิงศพ นายมิ ทรัพย์เย็น (วันที่ 10 มิถุนายน). (พิมพ์ครั้งที่ 13). โรงพิมพ์การศาสนา.

นาค เทพหัสดิน ณ อยุธยา. (2513). *วิชากระบี่กระบอง*. โรงพิมพ์คุรุสภา.

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

การถ่ายทอดบทเพลง AUN-AYCF Thailand สู่ประชาคมอาเซียน
THE CHORUS PERFORMANCE OF "AUN-AYCF THAILAND" WITHIN THE ASEAN COMMUNITY

ลดาวัลย์ อาคาสุวรรณ[1]
Ladawan Arkasuwan[1]

บทคัดย่อ

บทความวิชาการเรื่อง “การถ่ายทอดบทเพลง AUN-AYCF Thailand สู่ประชาคมอาเซียน” มีจุดมุ่งหมายในการศึกษาบทเพลงประจำกลุ่ม AUN-AYCF Thailand ในด้านแนวคิดในการประพันธ์และปัจจัยที่มีผลต่อการปรับเปลี่ยนรูปแบบการนำเสนอ ผลการศึกษาแสดงให้เห็นว่า บทเพลงนี้ไม่เพียงเป็นผลงานที่สะท้อนความงามทางดนตรี แต่ยังเป็นสัญลักษณ์ของความร่วมมือในประชาคมอาเซียน ทั้งในมิติของศิลปวัฒนธรรม และความสัมพันธ์ระหว่างมหาวิทยาลัยเครือข่าย บทเพลงถูกออกแบบให้สามารถปรับเปลี่ยนได้ตามบริบทของผู้ขับร้อง โดยยังคงรักษาแนวคิดเรื่องความหลากหลายที่รวมเป็นหนึ่งเดียวไว้ตลอด ทั้งกระบวนการประพันธ์และการเรียบเรียงเสียงประสานของบทเพลงมีความยืดหยุ่น ซึ่งแสดงให้เห็นถึงศักยภาพในการเป็นสื่อสร้างสรรค์ที่สามารถปรับเข้ากับทุกบริบทของการแสดงได้

คำสำคัญ: กลุ่มมหาวิทยาลัยเครือข่ายเอวายซีเอฟ ประเทศไทย, การขับร้องประสานเสียง, อาเซียน, แนวคิด

[1] ผู้ช่วยศาสตราจารย์, อาจารย์ประจำสาขาวิชาดนตรี คณะดนตรีและการแสดง มหาวิทยาลัยบูรพา, ladawan@go.buu.ac.th
[1] Assistant Professor, Lecturer the Music Department Faculty of Music and Performing, Burapha University, ladawan@go.buu.ac.th
Receive 05/11/67, Revise 06/05/68, Accept 06/05/68

Abstract

This academic article examines the choral performance of the song "AUN–AYCF Thailand," focusing on its compositional concepts and the contextual factors that influence its presentation. The findings reveal that the song functions not only as a musical expression of aesthetic value but also as a symbolic representation of cooperation within the ASEAN community, encompassing both cultural identity and inter-university relations. The song features structural flexibility, allowing for adaptation to various performance contexts while maintaining the core idea of unity in diversity. Its composition and arrangement showcase a high degree of adaptability, emphasizing its potential as a creative medium that can resonate with diverse performance environments and audiences.

Keywords: AUN-AYCF Thailand, Chorus, ASEAN, Concept

บทนำ

โครงการ ASEAN Youth Cultural Forum (AYCF) เป็นโครงการความร่วมมือด้านกิจกรรมระดับอุดมศึกษาภายใต้เครือข่าย ASEAN University Network (AUN) ซึ่งสำนักงานเลขานุการ AUN ทำหน้าที่ประสานงานมหาวิทยาลัยเจ้าภาพในแต่ละปี โดยจัดครั้งแรกในปี พ.ศ. 2546 ณ มหาวิทยาลัย De La Salle ประเทศฟิลิปปินส์ มหาวิทยาลัยสมาชิกจะผลัดเปลี่ยนกันเป็นเจ้าภาพ มีเป้าหมายเพื่อส่งเสริมความตระหนักรู้ด้านศิลปวัฒนธรรมอาเซียน และเปิดโอกาสให้นิสิตนักศึกษาได้แสดงความสามารถและแลกเปลี่ยนวัฒนธรรมร่วมกัน

ชลธิศ ธีระฐิติ (2563) ระบุว่า AYCF มีจุดมุ่งหมายเพื่อให้เยาวชนอาเซียนได้สัมผัสและเรียนรู้มรดกทางวัฒนธรรม ประเพณี และภูมิปัญญาของชาติสมาชิก ผ่านกิจกรรมหลากหลายรูปแบบ อาทิ การแสดง ดนตรี การขับร้อง และการละเล่น ซึ่งช่วยส่งเสริมการอนุรักษ์ศิลปวัฒนธรรมและสร้างจิตสำนึกร่วมกัน พร้อมทั้งเปิดโอกาสให้แลกเปลี่ยนประสบการณ์และมุมมองทางวัฒนธรรมระหว่างกัน

โครงการ AYCF เป็นพื้นที่ที่เปิดโอกาสให้เยาวชนได้พัฒนาทักษะการสื่อสารข้ามวัฒนธรรม ฝึกการปรับตัวในสังคมที่หลากหลาย และเรียนรู้การเป็นผู้นำเชิงสร้างสรรค์ โดยใช้กิจกรรมด้านศิลปวัฒนธรรมเป็นสื่อกลางในการสร้างความเข้าใจซึ่งกันและกันในภูมิภาค ประเทศไทยได้สนับสนุน AYCF อย่างต่อเนื่อง โดยจัดตั้งกลุ่ม AUN–AYCF Thailand นำโดย รศ.ดร.ภัทระ คมขำ (จุฬาฯ) ร่วมกับ 5 มหาวิทยาลัย ได้แก่ จุฬาฯ มหิดล สงขลานครินทร์ บูรพา และเชียงใหม่ ส่งตัวแทนเข้าร่วมกิจกรรมเผยแพร่ศิลปวัฒนธรรมไทยในระดับภูมิภาคมาอย่างต่อเนื่องตั้งแต่ปี 2557 ด้วยหลักแห่งความสามัคคีและการมีส่วนร่วม การรวมตัวของกลุ่ม AUN–AYCF Thailand ยังได้ต่อยอดสู่ “โครงการบูรณาการศิลป์อาเซียน” ซึ่งเปิดโอกาสให้เยาวชนและอาจารย์ได้เรียนรู้ศิลปวัฒนธรรมจาก

ชาติสมาชิกผ่านการอบรมและจัดแสดงผลงาน โดยหมุนเวียนเจ้าภาพในแต่ละปี ส่งเสริมการสร้างเครือข่ายทางวัฒนธรรมในระดับภูมิภาค

โครงการบูรณาการศิลป์อาเซียน ครั้งที่ 1 ที่จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย กลุ่ม AUN–AYCF Thailand ได้จัดกิจกรรมการอบรมและแสดงผลงานสร้างสรรค์ พร้อมแต่งตั้ง “เพลงประจำกลุ่ม” เพื่อสะท้อนอัตลักษณ์ ความร่วมมือ และความหลากหลายของชาติสมาชิก บทเพลงนี้ยังทำหน้าที่สร้างแรงบันดาลใจ สื่อสารความรู้สึกผูกพัน และเสริมสร้างความกลมเกลียวในกลุ่มเครือข่ายอาเซียน อีกด้วยบทความนี้จึงมีวัตถุประสงค์ในการศึกษาบทเพลง AUN-AYCF Thailand โดยศึกษาตามหัวข้อดังต่อไปนี้

1. แนวคิดในการประพันธ์บทเพลง

บทเพลง “AUN–AYCF Thailand” ถูกสร้างขึ้นเพื่อถ่ายทอดอัตลักษณ์ร่วมของเยาวชนอาเซียนผ่านดนตรีในฐานะสื่อวัฒนธรรม สอดคล้องกับแนวคิด musicking (Small, 1998) ที่มองว่าการทำดนตรีคือกระบวนการทางสังคมที่เปิดโอกาสให้ผู้มีส่วนร่วมได้แสดงความเป็นตัวตน บทเพลงนี้ถูกออกแบบให้ยืดหยุ่นตามบริบทการใช้งาน เช่น การขับร้องแบบ SATB หรือ unison เพื่อให้ปรับใช้ได้ตามบริบทต่าง ๆ ซึ่งสะท้อนทัศนะแบบ postmodern ที่ยอมรับความหลากหลายและบริบทที่แตกต่าง (Born, 2010)

การเรียบเรียงเสียงประสานช่วยสื่อถึงแนวคิดเรื่องความกลมกลืนของความแตกต่าง โดยแต่ละแนวเสียงเปรียบเสมือนตัวแทนของชาติสมาชิก เสียงที่ประสานกันอย่างลงตัวจึงเป็นสัญลักษณ์ของความร่วมมือในภูมิภาค (Stokes, 2004) บทเพลงนี้จึงไม่เพียงแต่เป็นงานดนตรี แต่ยังเป็นเครื่องมือสร้างความเข้าใจข้ามวัฒนธรรมและความสัมพันธ์ในระดับอาเซียน (Nettl, 2005)

บทเพลงนี้ถูกประพันธ์ทำนองและเรียบเรียงเสียงประสานโดย นางสาวณัชชา พฤกษชลธาร คำร้องภาษาไทยโดย อาจารย์วาทิตต์ ดุริยอังกูร คำร้องภาษาอังกฤษโดย นายปวินท์พนธ์ ถีระวงษ์ และคุณภาษิตา มฤคี เป็นผู้ตรวจทานความเรียบร้อย บทเพลงต้นแบบถูกนำเสนอในรูปแบบของขับร้องเดี่ยว (Solo) ร่วมกับกลุ่มขับร้อง (Ensemble) โดยนางสาวลดาวัลย์ อาคาสุวรรณ และสมาชิกของวงขับร้องประสานเสียงแห่งมหาวิทยาลัยบูรพา บทเพลงมีคำร้องดังนี้

ตารางที่ 1 คำร้องบทเพลง AUN-AYCF Thailand ภาษาไทยและภาษาอังกฤษ

ภาษาไทย	ภาษาอังกฤษ
พวกเราชาว AYCF Thailand เป็นผู้แทน เยาวชน ร่วมสร้างสรรค์ รวมเป็นหนึ่ง พึ่งพา ร่วมแบ่งปัน สู่อาเซียน เราผูกพัน รวมน้ำใจ AUN บูรณาการ ศิลป์อาเซียน ร่วมแลกเปลี่ยน เรียนรู้ ร่วมสมัย หนึ่งวิสัยทัศน์ หนึ่งประชาคม ร่วมก้าวไป AYCF Thai หนึ่งอัตลักษณ์ ร่วมพัฒนา	We're AYCF youths of Thailand. We are proud of Thai arts and cultures. Together, we bind our hearts, for ASEAN will unite as one. AUN collaborates ASEAN youths through our precious heritage, for ASEAN will be stronger and shine bright. AYCF Thais will march with pride towards harmony.

กระบวนการประพันธ์บทเพลง “AUN–AYCF Thailand” เริ่มต้นจากการสร้างคำร้องโดยใช้บทกลอนที่สะท้อนแนวคิดด้านวัฒนธรรม ซึ่งสอดคล้องกับแนวทางในการเชื่อมโยงดนตรีกับวรรณศิลป์ (Nettl, 2005) โดยทำนองถูกกำหนดให้เหมาะสมกับจังหวะ และอารมณ์ของกลอน ก่อนเข้าสู่ขั้นตอนการเรียบเรียงเสียงประสานที่มีความยืดหยุ่น รองรับทั้งการประสานเสียงสี่แนวแบบ SATB และการเรียบเรียงอย่างง่ายในกรณีที่มีข้อจำกัดด้านผู้แสดง ซึ่งสะท้อนแนวคิด “พหุวัฒนธรรมทางเสียง” (Stokes, 2004) ที่รวมความหลากหลายให้กลมกลืน

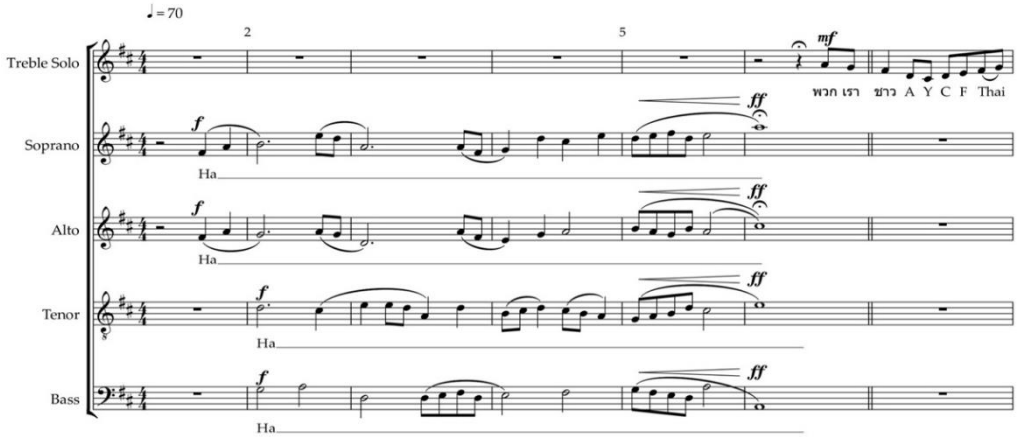
ผู้ประพันธ์ใช้แนวคิดความสามัคคีเป็นแกนหลัก โดยบทกลอนมีเนื้อหาเกี่ยวกับความร่วมแรงร่วมใจและเป้าหมายร่วมกันของอาเซียน การแบ่งวรรคจากบทกลอนถูกนำมาใช้เป็นโมทีฟจังหวะ (Rhythmic Motive) คือ เขบ็ต 1 ชั้น 2 ตัว และตัวดำ เพื่อพัฒนาเป็นทำนองและโครงสร้างคอร์ด ก่อนต่อยอดสู่การเรียบเรียงเสียงประสานในลำดับถัดไป บทเพลงจึงเป็นสื่อที่รวมเสียงจากหลากหลายชาติ ให้เกิดเป็นเอกภาพทางดนตรีและวัฒนธรรมดังตัวอย่างที่ 1

ตัวอย่างที่ 1 โมทีฟของบทเพลง

นักประพันธ์กำหนดทำนองบทเพลง AYCF Thailand โดยพัฒนาจากโมทีฟและปรับตามเสียงสั้นยาวของคำ การสร้างประโยคเพลงแบ่งวรรคจากการอ่านบทประพันธ์ บทเพลงมีความยาว 24 ห้อง แบ่งเป็น ท่อนนำ (ห้อง 1-6), ท่อน A (ห้อง 7-14) และท่อน B (ห้อง 15-24) ใช้บันไดเสียง D เมเจอร์ อัตราจังหวะ 4/4 และความเร็วตัวดำเท่ากับ 70

1.1 การเรียบเรียงเสียงประสานของต้นฉบับบทเพลง AUN-AYCF Thailand

ตัวอย่างที่ 2 ห้องที่ 2-7 ของบทเพลงต้นฉบับ



การเรียบเรียงบทเพลงนี้เริ่มต้นด้วยการประสานเสียงจากทุกแนวเสียง เสมือนเป็นตัวแทนของกลุ่มที่หลากหลายร่วมเดินไปพร้อมกัน เพื่อเป็นการสร้างความน่าสนใจก่อนเข้าสู่ทำนองหลักใน

ห้องที่ 7 ช่วงแรกของบทเพลงยังไม่มีการประสานเสียง เพื่อเน้นทำนองหลักที่เป็นแนวขับร้องเดี่ยว และเพิ่มทำนองรองในแนวเสียงเทเนอร์ที่เข้ามาในห้องที่ 10 เพื่อส่งเสริมกับทำนองหลัก เป็นการเตรียมความพร้อมสำหรับท่อน B ที่มีการประสานเสียงทั้งหมด ซึ่งแสดงถึงสมาชิกเครือข่ายที่ค่อย ๆ เข้ามาเติมเต็ม

ตัวอย่างที่ 3 ห้องที่ 14-18 ของบทเพลงต้นฉบับ

ห้องที่ 14 แนวทำนองหลักจะอยู่ที่แนวขับร้องเดี่ยว ส่วนแนวประสานเริ่มเข้ามาห้องที่ 14-17 เพื่อส่งเสริมทำนองหลักให้มีความโดดเด่น โดยขับร้องเป็นคำว่า “ฮา” จากนั้นอารมณ์ของบทเพลงจะเข้มข้นขึ้นทีละเล็กน้อย เพื่อแสดงให้เห็นถึงความสัมพันธ์ของแต่ละกลุ่มที่เริ่มร้อยรวมกัน

ตัวอย่างที่ 4 ห้องที่ 18-24 ของบทเพลงต้นฉบับ

ห้องที่ 18 ทิศทางทำนองหลักเป็นทิศทางขึ้นไปยังโน้ต F#5 คำว่า “ร่วมก้าวไป” เพื่อเน้นการร่วมมือร่วมใจ จากนั้นค่อย ๆ ลงมา จบที่โน้ต D5 คำว่า “พัฒนา” เพื่อเสริมความหมายความมุ่งมั่นพัฒนา การเรียบเรียงเสียงประสานมีความหนาแน่นขึ้นและใส่คำร้องทุกแนวเสียง โดยแนวโซปราโนขับร้องทำนองเดียวกับแนวขับร้องเดี่ยว ในขณะที่ความเข้มข้นขึ้นเสียงเพิ่มขึ้นทีละน้อยจนถึงดังมากในช่วงจบ เพื่อเสริมอารมณ์ให้เปรียบดั่งการรวมกลุ่มที่มั่นคงและมุ่งมั่นในเจตนารมณ์อันเป็นหนึ่งเดียว

1.2 แนวคิดในการเรียบเรียงบทเพลง AUN-AYCF Thailand ในรูปแบบวงขับร้องประสานเสียง

การปรับเปลี่ยนบทเพลงต้นฉบับสู่การเรียบเรียงในรูปแบบการขับร้องประสานเสียง เกิดขึ้นครั้งแรกในงานบูรณาการศิลป์อาเซียนครั้งที่ 3 ณ มหาวิทยาลัยบูรพา ซึ่งขับร้องโดยวงประสานเสียงแห่งมหาวิทยาลัยบูรพา ทั้งนี้มีความแตกต่างกันในรูปแบบการนำเสนอคือ บทเพลงต้นฉบับประกอบด้วยผู้ขับร้องเดี่ยวจำนวนหนึ่งคนขับร้องทำนองหลัก ร่วมกับกลุ่มผู้ขับร้องเสียงประสานประมาณ 4–5 คน ส่วนรูปแบบวงขับร้องประสานเสียงได้มีการปรับบทบาทของทำนองหลักให้ปรากฏอยู่ในแนวเสียงโซปราโน ส่วนแนวเสียงอื่น ทำหน้าที่เป็นเสียงประสาน

การเรียบเรียงเสียงประสานของบทเพลงยังคงมีแนวคิดเดิมคือ ความสามัคคีร่วมแรงร่วมใจ มีการปรับโครงสร้างบทเพลงให้ยาวขึ้นเป็น 45 ห้อง แบ่งเป็นท่อนนำ (ห้อง 1-8), ท่อน A (ห้อง 9-17), ท่อน B (ห้อง 18-26), ท่อน A’ (ห้อง 27-34), และท่อน B’ (ห้อง 35-45) ยังคงใช้บันไดเสียง อัตราจังหวะ และอัตราความเร็ว เหมือนต้นฉบับ โดยทำนองหลักเดิมปรากฏในแนวโซปราโนตลอดทั้งเพลง

ตัวอย่างที่ 5 ห้องที่ 1-9 ของบทเพลงฉบับวงขับร้องประสานเสียง

ท่อนนำของบทเพลงเริ่มด้วยแนวเสียงโซปราโนและอัลโต ในห้องที่ 3 โดยแนวเสียงโซปราโนเป็นทำนองหลักและแนวเสียงอัลโตเป็นทำนองประสาน พร้อมกับแนวเสียงเทเนอร์และเบสที่เข้ามาพร้อมกันในห้องที่ 4 และประสานเป็นโน้ตขั้นคู่ที่ระดับเสียงไม่ห่างกันเกินไป เพื่อให้ลักษณะเสียงมีความเป็นกลุ่มก้อนมากขึ้น

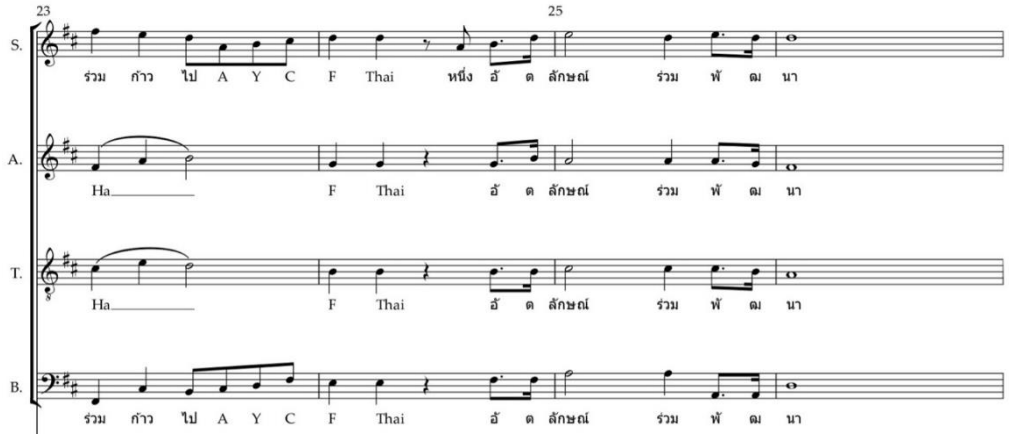
ตัวอย่างที่ 6 ห้องที่ 9-17 ของบทเพลงฉบับวงขับร้องประสานเสียง

ท่อน A เป็นการปรับจากต้นฉบับที่ทำนองหลักอยู่แนวขับร้องเดี่ยว โดยการเรียบเรียงครั้งนี้ทำนองหลักอยู่ที่แนวเสียงของโซปราโนและอัลโต โดยมีแนวเทเนอร์เป็นทำนองรองล้อกับแนวเสียงหลักจากเดิมที่เป็นการร้องเดี่ยวของนักร้องชายเสียงเทเนอร์

ตัวอย่างที่ 7 ห้องที่ 17-22 ของบทเพลงฉบับวงขับร้องประสานเสียง

ท่อน B ได้ปรับให้แนวเสียงประสานทั้งหมดขับร้องเป็นคำว่า "AUN" ในห้องที่ 18 เพื่อเน้นย้ำความสำคัญของคำ จากนั้นเปลี่ยนเป็นคำว่า "ฮา" ในห้องที่ 19 โดยใช้การซ้ำเปลี่ยนระดับทำนองให้สูงขึ้น (Sequence) 1 เสียงในแนวเสียงอัลโตและเทเนอร์ และในห้องที่ 20 ทุกแนวเสียงร้องเป็นคำว่า "ฮึม" โดยเรียบเรียงเสียงประสานขึ้นใหม่แต่ยังคงใช้คอร์ดเดิมจากต้นฉบับ

ตัวอย่างที่ 8 ห้องที่ 23-26 ของบทเพลงฉบับวงขับร้องประสานเสียง

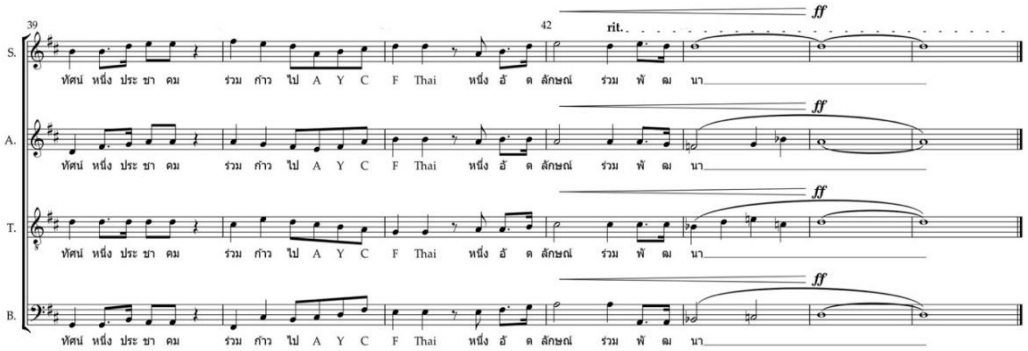


ห้องที่ 24 คำว่า “F THAI” เป็นการสลับโน้ตในแนวเสียงอัลโตและแนวเสียงเทเนอร์ โดยจากเดิม แนวเสียงอัลโตคือโน้ต B4 แนวเสียงเทเนอร์คือโน้ต G4 ปรับเป็นแนวเสียงอัลโตคือโน้ต G4 แนวเสียงเทเนอร์คือโน้ต B3 และทุกแนวเสียงเป็นโน้ตตัวหยุดในคำว่า “หนึ่ง” และมีการปรับเปลี่ยนโน้ตในแนวเสียงประสานเล็กน้อย ในห้องที่ 24-26 แต่ยังคงใช้คอร์ดเดิมยกเว้นห้องที่ 26 โดยทุกแนวเสียงใส่คำร้องเพื่อให้ประโยคของเพลงนี้มีความเข้มข้นขึ้นเหมือนกับต้นฉบับ

ตัวอย่างที่ 9 ห้องที่ 26-34 ของบทเพลงฉบับวงขับร้องประสานเสียง

ท่อน A’ ฉบับการขับร้องประสานเสียงเป็นการขยายจากโน้ตต้นฉบับ โดยการนำทำนองหลักในท่อน A สองประโยคแรกมาบรรเลงในแนวเปียโน จากนั้นแนวเสียงโซปราโนและแนวเสียงอัลโตเข้ามาในห้องที่ 30 ส่วนแนวเสียงเทเนอร์และแนวเสียงเบส เข้ามาในห้องที่ 31 เพื่อส่งเสริมให้บทเพลงในช่วงบรรเลงมีความน่าสนใจและเพิ่มความเข้มข้นให้กับบทเพลงเพื่อเตรียมเข้าสู่ท่อนถัดไป

ตัวอย่างที่ 10 ห้องที่ 39-46 ของบทเพลงฉบับวงขับร้องประสานเสียง



ท่อน B’ เป็นการพัฒนามาจากท่อน B โดยมีทำนองหลักอยู่ที่แนวเสียงโซปราโน ส่วนแนวเสียงประสานอื่น จะใส่คำร้องเพื่อให้เกิดความหนาแน่นขึ้นในแนวเสียงประสาน เป็นการสร้างความมั่นคงในช่วงท่อนจบบทเพลง เพื่อสร้างความเข้มข้นให้บทเพลงที่ต้องการความมุ่งมั่นและความหนักแน่น

2. ปัจจัยที่มีผลต่อการปรับเปลี่ยนรูปแบบการนำเสนอ

การนำเสนอบทเพลง AUN-AYCF Thailand ถูกนำเสนอต่อสาธารณชน ดังนี้ 1) การนำเสนอบทเพลงครั้งที่ 1 งานบูรณาการศิลป์อาเซียนครั้งที่ 1 วันที่ 26 พฤษภาคม พ.ศ. 2561 ณ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย 2) การนำเสนอบทเพลงครั้งที่ 2 รายการสังคีตสราญรมย์ ครั้งที่ 164 วันที่ 3 สิงหาคม พ.ศ. 2562 ณ สถาบันคีกฤทธิ์ โดยศูนย์สังคีตศิลป์ ธนาคารกรุงเทพ 3) การนำเสนอบทเพลงครั้งที่ 3 การบันทึกเสียงบทเพลง ณ มหาวิทยาลัยบูรพา 4) การนำเสนอบทเพลงครั้งที่ 4 งานบูรณาการศิลป์อาเซียนครั้งที่ 2 ณ มหาวิทยาลัยสงขลานครินทร์ 5) การนำเสนอบทเพลงครั้งที่ 5 งานบูรณาการศิลป์อาเซียนครั้งที่ 3 วันที่ 16 กันยายน พ.ศ. 2565 ณ มหาวิทยาลัยบูรพา 6) การนำเสนอบทเพลงครั้งที่ 6 งานบูรณาการศิลป์อาเซียนครั้งที่ 4 วันที่ 11 เมษายน พ.ศ. 2567 ณ ศูนย์การค้าเซ็นทรัล เชียงใหม่ แอร์พอร์ต 7) การนำเสนอบทเพลงครั้งที่ 7 งาน The 19th ASEAN and 9th ASEAN+3 Youth Cultural Forum 2025 ณ มหาวิทยาลัยบรูไนดารุสซาลาม ประเทศบรูไนดารุสซาลาม โดยมีการปรับเปลี่ยนวิธีการนำเสนอ ตามองค์ประกอบและบริบทที่ต่างกันดังนี้

2.1 การปรับโครงสร้างบทเพลงและการเรียบเรียงเสียงประสาน

การปรับโครงสร้างบทเพลงและการเรียบเรียงเสียงประสาน โดยแสดงตามตารางดังนี้

ตารางที่ 2 การปรับโครงสร้างบทเพลงในการนำเสนอในแต่ละครั้ง

ครั้งที่	ชื่อกิจกรรม	ท่อนเพลง					หมายเหตุ
ต้นฉบับ	ต้นฉบับ	ท่อนนำ	ท่อน A ท่อน A (ขับร้องเดี่ยว)	ท่อน B’ (ขับร้องเดี่ยวร่วมกับแนวเสียงประสาน)			
ครั้งที่ 1	งานบูรณาการศิลป์อาเซียนครั้งที่ 1	ท่อนนำ	ท่อน A (ขับร้องเดี่ยว)	ท่อน B (ขับร้องเดี่ยว)	ท่อน A’ (ดนตรี)	ท่อน B’ (ขับร้องเดี่ยวร่วมกับแนวเสียงประสาน)	เป็นการขับร้องเดี่ยวร่วมกับกลุ่มขับร้อง

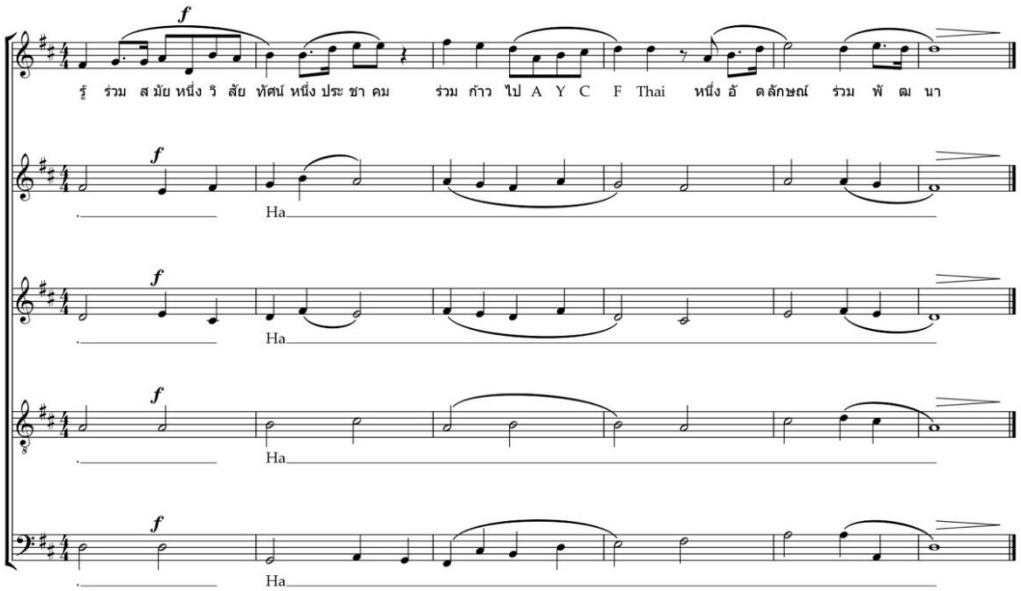
ครั้งที่	ชื่อกิจกรรม	ท่อนเพลง					หมายเหตุ
ครั้งที่ 2	รายการสังคีตสราญรมย์ ครั้งที่ 164	ท่อนนำ	ท่อน A (ขับร้องเดี่ยว)	ท่อน B (ขับร้องเดี่ยวแนวเสียงประสานตามต้นฉบับ)	ท่อน A' (ดนตรี)	ท่อน B' 2 รอบ (ขับร้องเดี่ยวร่วมกับแนวเสียงประสานตามต้นฉบับ)	ใช้โครงสร้างเดิม โดยซ้ำท่อน B' 2 รอบ
ครั้งที่ 3	การบันทึกเสียงบทเพลง	ท่อนนำ	ท่อน A (ขับร้องเดี่ยว)	ท่อน B (ปรับแนวเสียงประสานครั้งที่ 1)	ท่อน A' (ดนตรี)	ท่อน B' (แนวเสียงประสานตามต้นฉบับ)	ใช้โครงสร้างเดิมโดยปรับแนวเสียงประสานในท่อน B
ครั้งที่ 4	งานบูรณาการศิลป์อาเซียน ครั้งที่ 2 สงขลา	ท่อนนำ	ท่อน A (ขับร้องเดี่ยว)	ท่อน B (ใช้แนวเสียงประสานจากการปรับครั้งที่ 1)	ท่อน A' (ดนตรี)	ท่อน B' (แนวเสียงประสานตามต้นฉบับ)	ใช้โครงสร้างดนตรีจากการบันทึกเสียง
ครั้งที่ 5	งานบูรณาการศิลป์อาเซียน ครั้งที่ 3 บูรพา	ท่อนนำ	ท่อน A (ปรับเป็นการขับร้องประสานเสียง)	ท่อน B (ปรับแนวเสียงประสานครั้งที่ 2)	ท่อน A' (ปรับดนตรีร่วมกับเสียงประสาน)	ท่อน B' (ปรับแนวเสียงประสานครั้งที่ 1)	ปรับเป็นฉบับขับร้องประสานเสียงทั้งหมด
ครั้งที่ 6	งานบูรณาการศิลป์อาเซียน ครั้งที่ 4 เชียงใหม่	ท่อนนำ	ท่อน A (ขับร้องประสานเสียง)	ท่อน B (ใช้แนวเสียงประสานจากการปรับครั้งที่ 2)	ท่อน A' (ใช้ดนตรีร่วมกับเสียงประสาน)	ท่อน B' (ใช้แนวเสียงประสานจากการปรับครั้งที่ 1)	ใช้โครงสร้างฉบับขับร้องประสานเสียง
ครั้งที่ 7	The 19th ASEAN and 9th ASEAN+3 Youth Cultural Forum 2025	ท่อนนำ	ท่อน A (ขับร้องประสานเสียง)	ท่อน B (ใช้แนวเสียงประสานจากการปรับครั้งที่ 2)	ท่อน A' (ใช้ดนตรีร่วมกับเสียงประสาน)	ท่อน B' (ใช้แนวเสียงประสานจากการปรับครั้งที่ 1)	ใช้โครงสร้างฉบับขับร้องประสานเสียง

จากตารางการปรับโครงสร้างบทเพลงในการนำเสนอทั้ง 7 ครั้ง จะเห็นได้ว่าการนำเสนอบทเพลงครั้งที่ 1 งานบูรณาการศิลป์อาเซียนครั้งที่ 1 มีการปรับท่อน B เป็นขับร้องเดี่ยว และเพิ่มท่อน A' เพื่อเป็นการบรรเลงดนตรีในระหว่างที่นักแสดงเดินขึ้นเวที ส่วนเสียงประสานจะอยู่ในท่อน B' ที่เพิ่มขึ้น

การนำเสนอบทเพลงครั้งที่ 2 รายการสังคีตสราญรมย์ ครั้งที่ 164 การนำเสนอครั้งนี้คงแนวเสียงประสานเดิมจากการนำเสนอครั้งที่ 1 ไว้ แต่มีการขยายบทเพลงด้วยการเพิ่มท่อนเปียโนบรรเลง 8 ห้องและซ้ำท่อน B' สองรอบ

การนำเสนอบทเพลงครั้งที่ 3 การบันทึกเสียงบทเพลง ส่วนใหญ่ยังคงโครงสร้างเดิมโดยปรับแนวเสียงประสานท่อน B ร้องเป็นคำว่า "ฮา" ในห้องที่ 18 - 27 แทนคำร้อง เพื่อให้เสียงประสานในท่อน B ที่ปรับใหม่มีความเบาบางและนุ่มนวลขึ้นเพื่อส่งเสริมให้ท่อน B' มีความเข้มข้นขึ้น ดังตัวอย่าง

ตัวอย่างที่ 11 การปรับแนวเสียงประสานท่อน B’ ในการบันทึกเสียง



การนำเสนอบทเพลงครั้งที่ 4 งานบูรณาการศิลป์อาเซียนครั้งที่ 2 ในการนำเสนอบทเพลงครั้งนี้ไม่ได้มีการปรับเปลี่ยนโครงสร้างหรือการเรียบเรียงเสียงประสานแต่อย่างใด เป็นเพียงแต่นำเสนอบทเพลงในรูปแบบของการร้องหมู่โดยร้องเป็นแนวทำนองหลัก (Unison) เท่านั้น

การนำเสนอบทเพลงครั้งที่ 5 งานบูรณาการศิลป์อาเซียนครั้งที่ 3 มีการเรียบเรียงเสียงประสานขึ้นสำหรับวงขับร้องประสานเสียงแห่งมหาวิทยาลัยบูรพาเพื่อใช้ในการนำเสนอบทเพลง

การนำเสนอบทเพลงครั้งที่ 6 งานบูรณาการศิลป์อาเซียนครั้งที่ 4 ได้ใช้โน้ตเพลงฉบับขับร้องประสานเสียง จึงไม่ได้มีการปรับโครงสร้างและการเรียบเรียงเสียงประสานของเพลงแต่อย่างใด

การนำเสนอบทเพลงครั้งที่ 7 งาน The 19th ASEAN and 9th ASEAN+3 Youth Cultural Forum 2025 ได้ใช้โน้ตเพลงฉบับขับร้องประสานเสียงเช่นกัน เพียงแต่มีการปรับเป็นการขับร้องเดี่ยวโดยใช้ดนตรีประกอบจากการบันทึกเสียง (Backing track) ซึ่งคงเสียงประสานเดิมไว้

2.2 การปรับรูปแบบการขับร้อง

เพื่อให้เหมาะสมกับบริบทของงานและสอดคล้องกับลักษณะของการแสดงรวมถึงข้อจำกัดที่เกิดขึ้น มีรูปแบบการปรับดังนี้

ตารางที่ 2 การปรับรูปแบบการขับร้อง

ครั้งที่	ชื่อกิจกรรม	ลักษณะการนำเสนอ
ครั้งที่ 1	งานบูรณาการศิลป์อาเซียน ครั้งที่ 1	ขับร้องเดี่ยว โดย ลดาวัลย์ อาคาสุวรรณ ร่วมกับกลุ่มขับร้องและวงดนตรีสากล จากคณะดนตรีและการแสดง มหาวิทยาลัยบูรพา
ครั้งที่ 2	รายการสังคีตสราญรมย์ ครั้งที่ 164	ขับร้องในลักษณะการรวมกลุ่มเสียงประสาน (Ensemble) โดยนิสิตเอกขับร้อง คณะดนตรีและการแสดง มหาวิทยาลัยบูรพา
ครั้งที่ 3	การบันทึกเสียงบทเพลง	บันทึกเสียงการขับร้องประสานเสียงโดยวง BUU CHORUS โดยมี ลดาวัลย์ อาคาสุวรรณ เป็นผู้ขับร้องนำ ควบคุมการบันทึกเสียงคือ นายศุภพรพงศ์ วงษ์ศิริ และผู้อำนวยการผลิต คือ อาจารย์กิตติภัณฑ์ ชิตเทพ
ครั้งที่ 4	งานบูรณาการศิลป์อาเซียน ครั้งที่ 2	ขับร้องในแนวทำนองหลัก (Unison) โดยนิสิตจากชมรมขับร้องประสานเสียง มหาวิทยาลัยสงขลานครินทร์ และตัวแทนเครือข่าย

ครั้งที่	ชื่อกิจกรรม	ลักษณะการนำเสนอ
ครั้งที่ 5	งานบูรณาการศิลป์อาเซียน ครั้งที่ 3	ขับร้องประสานเสียงโดย BUU CHORUS พร้อมตัวแทนจากมหาวิทยาลัยมหิดล ภายใต้การดูแลของลดาวัลย์ อาคาสุวรรณ และ ผู้ช่วยศาสตราจารย์ศานติ เดชคำรณ
ครั้งที่ 6	งานบูรณาการศิลป์อาเซียน ครั้งที่ 4	การขับร้องประสานเสียงจาก BUU CHORUS ที่ปรับลดจำนวนสมาชิกเหลือ 8 คน ขับร้องร่วมกับตัวแทนจากมหาวิทยาลัยเชียงใหม่ และมหาวิทยาลัยมหิดล
ครั้งที่ 7	The 19th ASEAN and 9th ASEAN+3 Youth Cultural Forum 2025	ขับร้องเดี่ยว โดยลดาวัลย์ อาคาสุวรรณ และใช้ดนตรีประกอบที่บันทึกเสียงไว้ ซึ่งมีแนวเสียงประสาน

จากตารางจะเห็นได้ว่า บทเพลง “AUN–AYCF Thailand” ถูกออกแบบให้มีความยืดหยุ่นในการนำเสนอ โดยสามารถปรับเปลี่ยนรูปแบบการขับร้องให้เหมาะสมกับบริบทของแต่ละงานทั้งนี้การเรียบเรียงเสียงประสานจึงมีลักษณะเฉพาะตามสถานการณ์ ทั้งการลดจำนวนผู้ขับร้อง หรือปรับบทบาทของแนวเสียงหลักเพื่อความเหมาะสมตามสถานการณ์

2.3 ดนตรีประกอบ

การเลือกใช้ดนตรีประกอบมีความหลากหลายและขึ้นอยู่กับบริบทของงาน โดยแสดงเป็นตารางดังนี้

ตารางที่ 3 ดนตรีประกอบ

ครั้งที่	ชื่อกิจกรรม	ลักษณะดนตรีประกอบ
ครั้งที่ 1	งานบูรณาการศิลป์อาเซียน ครั้งที่ 1	วงดนตรีสากล (คีย์บอร์ด กีต้าร์ไฟฟ้า เบสไฟฟ้า) โดยนิสิตสาขาวิชาดนตรี
ครั้งที่ 2	รายการสังคีตสราญรมย์ ครั้งที่ 164	ดนตรีประกอบจากการบันทึกเสียงเปียโน โดย น.ส.ณัชชา พฤกษชลธาร
ครั้งที่ 3	การบันทึกเสียงบทเพลง	ดนตรีประกอบจากเสียงเปียโนและโปรแกรมคอมพิวเตอร์
ครั้งที่ 4	งานบูรณาการศิลป์อาเซียน ครั้งที่ 2	Backing Track (ไม่มีทำนองหลัก) ร่วมกับการบรรเลงเปียโน โดยนิสิต ม.สงขลานครินทร์
ครั้งที่ 5	งานบูรณาการศิลป์อาเซียน ครั้งที่ 3	บรรเลงเปียโนประกอบโดย น.ส.ณัชชา พฤกษชลธาร
ครั้งที่ 6	งานบูรณาการศิลป์อาเซียน ครั้งที่ 4	ดนตรีประกอบจากเสียงบันทึกที่เตรียมไว้ล่วงหน้า
ครั้งที่ 7	The 19th ASEAN and 9th ASEAN+3 Youth Cultural Forum 2025	ใช้ดนตรีประกอบจากครั้งที่ 4 พร้อมบันทึกเสียงประสานเพิ่มเติม

จากการวิเคราะห์จะเห็นได้ว่า ลักษณะดนตรีประกอบในแต่ละครั้งถูกเลือกและปรับให้เหมาะสมกับลักษณะงานและข้อจำกัดที่แตกต่างกัน เช่นการใช้วงดนตรีสด และดนตรีเพื่อรองรับข้อจำกัดด้านเวลาในการฝึกซ้อม และการจัดการด้านเสียงในสถานที่จริง ทั้งนี้สะท้อนถึงความยืดหยุ่นและความตั้งใจในการรักษาคุณภาพของบทเพลงในทุกบริบทของการแสดง

2.4 การปรับภาษาในการขับร้อง

การนำเสนอบทเพลง ส่วนใหญ่ใช้ภาษาไทยในการขับร้อง ยกเว้นการบันทึกเสียงบทเพลงและงาน The 19th ASEAN and 9th ASEAN+3 Youth Cultural Forum 2025 ณ ประเทศบรูไน มีการปรับเป็นภาษาอังกฤษในช่วงท้ายเพื่อช่วยให้ผู้ชมต่างชาติเข้าใจเนื้อหาของบทเพลงได้

การปรับโครงสร้างบทเพลงและการเรียบเรียงเสียงประสาน การปรับรูปแบบการขับร้อง ดนตรีประกอบ และการปรับภาษาในการขับร้อง สะท้อนถึงความยืดหยุ่นเพื่อให้การนำเสนอบทเพลงเหมาะสมกับข้อจำกัดและบริบทงาน การปรับเปลี่ยนเหล่านี้ไม่เพียงแต่เพิ่มคุณภาพของการแสดง แต่ยังสร้างความประทับใจและเสริมสร้างความร่วมมือข้ามสถาบันได้อย่างมีประสิทธิภาพ

สรุปผล

บทเพลง “AUN–AYCF Thailand” เป็นผลงานที่สร้างขึ้นด้วยเจตนาสื่อสารอัตลักษณ์ของเยาวชนอาเซียน โดยใช้ดนตรีเป็นเครื่องมือทางวัฒนธรรม แนวคิดในการประพันธ์ยึดหลัก “ความหลากหลายที่รวมเป็นหนึ่ง” ทั้งในด้านเนื้อหา ทำนอง และการเรียบเรียงเสียงประสาน การประพันธ์เพลงอิงโครงสร้างจากบทกลอน และพัฒนาเป็นทำนองที่รองรับบริบทการแสดงที่หลากหลาย การเรียบเรียงเสียงประสานจึงมีความยืดหยุ่น เปิดกว้างต่อการปรับใช้ทั้งในรูปแบบการขับร้องเดี่ยว กลุ่มขับร้อง และการขับร้องโดยวงขับร้องประสานเสียงอย่างเต็มรูปแบบ

ปัจจัยที่ส่งผลต่อการปรับเปลี่ยนรูปแบบการนำเสนอ ได้แก่ จำนวนผู้ขับร้อง ข้อจำกัดด้านเวลา การฝึกซ้อม และลักษณะผู้ชม ทำให้รูปแบบการนำเสนอต้องปรับเปลี่ยนไปตามบริบทคือ (1) การปรับโครงสร้างบทเพลงและการเรียบเรียงเสียงประสาน โดยเพิ่มท่อนดนตรีและปรับแนวประสานเสียงให้เหมาะสมกับระยะเวลาและบริบทการนำเสนอบทเพลง (2) การปรับผู้ขับร้องและแนวเสียงการขับร้อง โดยปรับตามสถานการณ์ของงาน เช่นขับร้องเดี่ยว ขับร้องแบบกลุ่ม หรือขับร้องประสานเสียง (3) ดนตรีประกอบ เช่น วงดนตรีสากล ผู้บรรเลงเปียโน หรือเสียงบันทึกดนตรีประกอบ โดยคำนึงถึงความเหมาะของสถานที่และทรัพยากร (4) ภาษา โดยเปลี่ยนเป็นภาษาอังกฤษเพื่อให้ผู้ชมต่างชาติได้ซึมซับอารมณ์ของบทเพลง บทเพลง "AUN-AYCF Thailand" จึงเป็นบทเพลงประจำกลุ่มที่สะท้อนถึงการรวมพลังความหลากหลายของคนในเครือข่าย AUN-AYCF ผ่านทำนองและการเรียบเรียงเสียงประสาน บทเพลงนี้จึงมีการปรับให้เข้ากับบริบทการนำเสนอ แต่ยังคงความสามัคคีและเป้าหมายของการร่วมใจ

รายการอ้างอิง

ชลธิศ ธีระฐิติ. (2563). *สูจิบัตรโครงการบูรณาการศิลป์อาเซียน*.

Born, G. (2010). Music and the Materialization of Identities. *Journal of Material Culture, 16*(4), 376-388.

Nettl, B. (2005). *The Study of Ethnomusicology: Thirty-one Issues and Concepts*. University of Illinois Press.

Small, C. (1998). *Musicking: The Meanings of Performing and Listening*. Wesleyan University Press.

Stokes, M. (2004). *Music and the Global Order*. Annual Review of Anthropology, 33, 47-72.

การออกแบบกระบวนการฝึกทักษะด้านการเคลื่อนไหวร่างกายและการเต้น สำหรับนักแสดงกลุ่ม MUPA DANCE TROUPE
THE TRAINING DESIGN FOR BODY AND MOVEMENT DEVELOPMENT OF MUPA DANCE TROUPE

วิสาขา แซ่อุ้ย[1]
Visaka Saeui[1]

บทคัดย่อ

งานวิจัยนี้เป็นงานวิจัยแบบปฏิบัตินำ (Practice-Led Research) ในรูปแบบการวิจัยและพัฒนา โดยมีวัตถุประสงค์ในการวิจัย 1. เพื่อออกแบบกระบวนการฝึกทักษะด้านการเคลื่อนไหวร่างกายและการเต้นสำหรับนักแสดงกลุ่ม MUPA Dance Troupe 2. สร้างสรรค์ผลงานการแสดงต่อสาธารณชน โดยใช้กระบวนการทดลองต่อเนื่อง นำผลการฝึกฝนของนักแสดงรุ่นที่ 1 มาพัฒนาเป็นแนวทางฝึกฝนอย่างเป็นระบบ

การออกแบบกระบวนการฝึกเน้นการศึกษาลักษณะทางกายภาพและทักษะพื้นฐานด้านการเคลื่อนไหวร่างกายและการเต้น ควบคู่กับการทบทวนวรรณกรรมเพื่อค้นหาแนวคิดและทฤษฎีที่เหมาะสม โดยออกแบบกระบวนการฝึกฝนเป็น 3 ส่วน ได้แก่ 1. ความยืดหยุ่นและความแข็งแรง 2. การเคลื่อนไหวร่างกายและการเต้น และ 3. การใช้ร่างกายในการสื่อความหมาย

ผลการวิจัยได้นำไปสู่การพัฒนาแบบฝึกหัดเฉพาะ 4 รูปแบบ ได้แก่ 1. แบบฝึกหัดความยืดหยุ่นและความแข็งแรง 2. MUPA Dance Troupe Workout 3. เกรแฮมเทคนิค และ 4. บัลเลต์เวิร์คเอาท์ ซึ่งสามารถใช้เพื่อปรับพื้นฐานทักษะการเคลื่อนไหวร่างกายสำหรับผู้เรียนที่ไม่มีพื้นฐานด้านการเต้นให้สามารถเข้าใจวิธีการใช้ร่างกายในการเต้นรำได้ นอกจากนี้ ยังได้นำผลการฝึกปฏิบัติไปสร้างสรรค์การแสดงชุด Stop Station ซึ่งนักแสดงสามารถถ่ายทอดศักยภาพด้านการเคลื่อนไหวร่างกายและการเต้นได้อย่างมีประสิทธิภาพ

คำสำคัญ: มิวป้าแดนซ์ทรูป, การเคลื่อนไหวร่างกาย, การเต้น, กระบวนการฝึก

[1] อาจารย์ประจำสาขาศิลปะการแสดง คณะดนตรีและการแสดง มหาวิทยาลัยบูรพา, visaka@go.buu.ac.th
[1] Lectures in Performing Arts, Faculty of Music and Performing Arts, Burapha University, visaka@go.buu.ac.th
Receive 24/05/67, Revise 26/05/68, Accept 27/05/68

Abstract

This study employs a practice-led research approach within the framework of research and development. The objectives are: 1. to design a training process for movement and dance skills tailored to the performers of the MUPA Dance Troupe and 2. to create a public performance. The study adopts a continuous experimental process, utilizing the training outcomes of the first cohort of performers to systematically develop an effective training methodology.

The training process design emphasizes the study of physical attributes and fundamental movement and dance skills, alongside a literature review to identify relevant theories and concepts. The training framework consists of three components: 1. flexibility and strength 2. movement and dance and 3. expressive use of the body.

The research findings led to the development of four specialized training exercises: 1. flexibility and strength training 2. MUPA Dance Troupe Workout 3. Graham technique exercises and 4. ballet workout. These exercises serve as foundational training for learners without prior dance experience, enabling them to understand and effectively utilize their bodies in dance. Additionally, the practical training outcomes were integrated into the creation of the performance Stop Station, in which performers successfully demonstrated their movement and dance potential with efficiency and artistic expression.

Keyword: MUPA Dance Troupe, Movement, Dance, Training Design

ความสำคัญและที่มาของงานวิจัย

คณะดนตรีและการแสดงจัดตั้งขึ้นเพื่อมุ่งเน้นคุณภาพการจัดการเรียนการสอน การวิจัย และงานสร้างสรรค์ให้ได้รับการยอมรับในระดับนานาชาติ รูปแบบการจัดการเรียนการสอนของคณะดนตรีและการแสดง นอกจากนิสิตจะต้องเป็นผู้ที่มีความรู้ ความเข้าใจ และเชี่ยวชาญในสาขาวิชาที่ตนเองเรียนแล้ว คณะดนตรีและการแสดงเปิดโอกาสให้นิสิตสามารถเลือกเรียนข้ามสาขาวิชาของตนตามความสนใจได้ เพื่อเพิ่มทักษะและความสามารถเฉพาะด้านและบูรณาการองค์ความรู้ในการนำไปต่อยอดการสร้างสรรค์ผลงานในอนาคต นิสิตคณะดนตรีและการแสดงจึงมีองค์ความรู้ที่หลากหลายและสามารถนำไปใช้ในการแก้ปัญหาและการทำงานได้จริง รวมถึงมีการฝึกปฏิบัติทักษะนอกเวลาเรียนเพื่อเพิ่มพูนองค์ความรู้กับอาจารย์และวิทยากรที่มีความเชี่ยวชาญเฉพาะด้าน

ในฐานะที่ผู้วิจัยเป็นอาจารย์สาขาศิลปะการแสดง และสอนทางด้านการเคลื่อนไหวร่างกายและการเต้น ผู้วิจัยจึงสนใจที่จะฝึกฝนทักษะทางด้านร่างกายและการเต้นให้กับนิสิตที่สนใจเพิ่มพูนทักษะด้านการเคลื่อนไหวร่างกายและการเต้นให้มีความเชี่ยวชาญ ฝึกฝนอย่างเป็นระบบ และสามารถนำองค์ความรู้ไปต่อยอดในการบูรณาการร่วมกับสิ่งที่ตนได้เรียนมาอย่างมีคุณภาพ MUPA Dance Troupe จึงจัดตั้งขึ้นเพื่อฝึกปฏิบัติการทักษะทางด้านการเคลื่อนไหวร่างกายและการเต้นในรูปแบบต่างๆให้กับนิสิตที่สนใจฝึกฝนทักษะด้านการเคลื่อนไหวร่างกายและการเต้น นิสิตจะเรียนสาขาวิชาใดจะมีหรือไม่มีพื้นฐานทางด้านการเคลื่อนไหวร่างกายและการเต้นมาก่อนก็สามารถเข้าร่วมกิจกรรมได้ โดยมีเงื่อนไขว่านิสิตจะต้องเข้าร่วมฝึกฝนได้ตามกำหนดการอย่างสม่ำเสมอ และสามารถแสดงผลงานทักษะปฏิบัติต่อสาธารณชนได้อย่างมีคุณภาพ กลุ่ม MUPA Dance Troupe ได้มีนักแสดงรุ่นแรกที่ทดลองเข้าร่วมฝึกทักษะด้านการเคลื่อนไหวร่างกายและการเต้น จำนวน 6 คน ใช้เวลาในการฝึกฝนทั้งสิ้น 8 เดือนและทำการแสดงผลงานการแสดงต่อสาธารณชนในการแสดงชุด “T” Dance Theatre ซึ่งผู้วิจัยได้มีการออกแบบกระบวนฝึกฝนนักแสดงรุ่นแรกโดยพิจารณาถึงทักษะพื้นฐานของนักแสดงซึ่งนักแสดงแต่ละคนมีพื้นฐานด้านการเคลื่อนไหวร่างกายและการเต้นไม่เท่ากัน และนำมาออกแบบกระบวนการเพื่อฝึกให้นักแสดงมีทักษะการเคลื่อนไหวและการเต้นมากขึ้นจากพื้นฐานเดิมของนักแสดง ผู้วิจัยพบว่ากระบวนการฝึกฝนในนักแสดงรุ่นแรกประสบความสำเร็จในระดับที่น่าพอใจสำหรับผู้วิจัย นักแสดงสามารถแสดงศักยภาพออกมาผ่านการแสดงผลงานสร้างสรรค์ได้อย่างดี สามารถใช้ร่างกายในการเล่าเรื่องราวและเคลื่อนไหวร่างกายได้ตามที่ผู้วิจัยออกแบบไว้

ผู้วิจัยจึงสนใจนำกระบวนการฝึกการเคลื่อนไหวร่างกายและการเต้นในนักแสดงรุ่นที่ 1 มาพัฒนาค้นหาและออกแบบกระบวนการฝึกทักษะด้านการเคลื่อนไหวร่างกายและการเต้นสำหรับนักแสดงกลุ่ม MUPA Dance Troupe เพิ่มเติมให้กับนักแสดงรุ่นที่ 1 และ 2 และวิเคราะห์สิ่งที่ค้นหาได้ผ่านงานวิจัยให้เป็นระบบระเบียบแบบแผนและเป็นรูปธรรมมากขึ้น การวิจัยนี้เป็นตัวต่อยอดการทดลองในครั้งแรก เพื่อสร้างกลุ่มเต้นในโรงเรียน (Dance company) ให้เกิดขึ้นจริงและเพื่อให้นิสิตคณะดนตรีและการแสดงสามารถมีมาตรฐานการเต้นในระดับนักเต้นอาชีพได้

วัตถุประสงค์ของวิจัย

1. เพื่อออกแบบกระบวนการฝึกทักษะด้านการเคลื่อนไหวร่างกายและการเต้นสำหรับนักแสดงกลุ่ม MUPA Dance Troupe

2. เพื่อสร้างสรรค์ผลงานการแสดงต่อสาธารณชน

กรอบแนวคิดการวิจัย

งานวิจัยนี้เป็นงานวิจัยแบบปฏิบัตินำ (Practice-Led Research) ในรูปแบบงานวิจัยและพัฒนา ค้นหาแนวทางในการหากระบวนการฝึกนิสิตให้มีทักษะด้านการเคลื่อนไหวร่างกายและการเต้นที่มีมาตรฐาน ฝึกฝนอย่างเป็นระบบ การออกแบบกระบวนการฝึกทักษะด้านการเคลื่อนไหวร่างกายและการเต้นสำหรับนักแสดงกลุ่ม MUPA Dance Troupe ในรุ่นที่ 1 และ 2 ผู้วิจัยเน้นศึกษาและวิเคราะห์ลักษณะทางกายภาพและทักษะพื้นฐานด้านการเคลื่อนไหวร่างกายและการเต้นของนักแสดงแต่ละคนเพื่อนำมาใช้ออกแบบกระบวนการฝึก โดยผู้วิจัยเลือกศึกษาเทคนิคการเต้นบัลเลต์ (Ballet) เทคนิคการเต้นสมัยใหม่ของมาร์ธา เกรแฮม (Martha Graham Technique) โยคะ (Yoga) ละครใบ้ (Mime) และหลักการการออกแบบท่าเต้นของ รศ.ดร.ศิริมงคล นาฏยกุล มาเป็นพื้นฐานแนวคิดในการออกแบบกระบวนการฝึกทักษะการเคลื่อนไหวร่างกายและการเต้นให้เหมาะกับนักแสดง โดยผู้วิจัยออกแบบชุดกระบวนการฝึกเป็น 3 ส่วน ได้แก่ 1. ความยืดหยุ่นและความแข็งแรง 2. การเคลื่อนไหวร่างกายและการเต้น 3. การใช้ร่างกายในการสื่อความหมาย

การเก็บรวบรวมข้อมูล

ในการเก็บรวบรวมข้อมูล ผู้วิจัยแบ่งข้อมูลออกเป็น 3 ส่วน และดำเนินการตามขั้นตอน ดังนี้

ส่วนที่ 1 กลุ่มนักแสดงรุ่นที่ 1 และกระบวนการฝึกการเคลื่อนไหวร่างกายและการเต้นจากการแสดงชุด “ T ” Dance Theatre ดังนี้

1.1 ผลวิเคราะห์ลักษณะทางกายภาพและทักษะพื้นฐานด้านการเคลื่อนไหวร่างกาย และการเต้นของนักแสดงแต่ละคน ก่อนและหลังกระบวนการฝึกการเคลื่อนไหวร่างกายและการเต้นจากการแสดงชุด “T” Dance Theatre โดยใช้ แบบบันทึกการสังเกต (Observation Form) และการวิเคราะห์เชิงเปรียบเทียบ (Comparative Analysis)

1.2 รวบรวมแบบสัมภาษณ์ การวิเคราะห์ตนเอง (Self-Analysis) การถอดบทเรียนรายบุคคลและกลุ่ม (focus group discussion) ในกลุ่มนักแสดงรุ่นที่ 1 โดยใช้ แบบวิเคราะห์ตนเอง (Self-Analysis Form) และการถอดบทเรียนกลุ่ม (Focus Group Discussion Guide) วิเคราะห์ด้วยวิธีการวิเคราะห์เนื้อหา (Content Analysis)

1.3 แบบประเมินจากผู้เชี่ยวชาญในการวิพากษ์ผลงานการแสดงสร้างสรรค์ชุด “T” Dance Theatre โดยใช้แบบประเมินผลงานสร้างสรรค์ของคณะดนตรีและการแสดง

1.4 บันทึกวิธีการออกแบบกระบวนการฝึกการเคลื่อนไหวร่างกายและการเต้นในกลุ่มนักแสดงรุ่นที่ 1 โดยใช้ การบันทึกข้อมูลในรูปแบบการบันทึกเป็นเอกสาร การถ่ายภาพนิ่ง และการบันทึกวีดีโอ เพื่อประกอบการวิเคราะห์เชิงคุณภาพและเปรียบเทียบ

ส่วนที่ 2 ข้อมูลกลุ่มนักแสดงรุ่นที่ 2

2.1 ผลวิเคราะห์ลักษณะทางกายภาพและทักษะพื้นฐานด้านการเคลื่อนไหวร่างกายและการเต้นของนักแสดงแต่ละคน ก่อนกระบวนการฝึกการเคลื่อนไหวร่างกายและการเต้น โดยใช้แบบบันทึกการสังเกต (Observation Form)

ส่วนที่ 3 การออกแบบกระบวนการฝึกการเคลื่อนไหวร่างกายและการเต้น

3.1 นำข้อมูลในส่วนที่ 1 และ 2 มาวิเคราะห์เพื่อค้นหาแนวทางในการหากระบวนการฝึกด้านการเคลื่อนไหวร่างกายและการเต้น โดยศึกษารูปแบบการเคลื่อนไหวร่างกายและการเต้นรูปแบบต่าง ๆ มาเป็นพื้นฐานแนวคิดในการออกแบบกระบวนการ โดยใช้ การวิเคราะห์เนื้อหา (Content Analysis)

3.2 บันทึกวิธีการออกแบบกระบวนการฝึกการเคลื่อนไหวร่างกายและการเต้นสำหรับนักแสดงกลุ่ม MUPA Dance Troupe ของกลุ่มนักแสดงรุ่นที่ 1 และ 2 มีระยะเวลาของการฝึก 3 ชั่วโมงต่อวัน 4 วันต่อสัปดาห์ โดยใช้ การบันทึกข้อมูลในรูปแบบการบันทึกเป็นเอกสาร การถ่ายภาพนิ่ง และการบันทึกวีดีโอ

3.3 ผลวิเคราะห์ลักษณะทางกายภาพและทักษะพื้นฐานด้านการเคลื่อนไหวร่างกาย และการเต้นของนักแสดงแต่ละคน ในรุ่น 1 และ 2 ก่อนและหลังกระบวนการฝึกการเคลื่อนไหวร่างกายและการเต้นปีที่ 2 จากการแสดงชุด Stop Station โดยใช้ แบบบันทึกการสังเกต (Observation Form) และ การวิเคราะห์เชิงเปรียบเทียบ (Comparative Analysis)

3.4 รวบรวมแบบสัมภาษณ์ การวิเคราะห์ตนเอง (Self-Analysis) การถอดบทเรียนรายบุคคลและกลุ่ม (focus group discussion) ในกลุ่มนักแสดงรุ่นที่ 1 และ 2 โดยใช้ แบบวิเคราะห์ตนเอง (Self-Analysis Form) และการถอดบทเรียนกลุ่ม (Focus Group Discussion Guide) วิเคราะห์ด้วยวิธีการวิเคราะห์เนื้อหา (Content Analysis)

สรุปผลการวิจัย

ส่วนที่ 1 กลุ่มนักแสดงรุ่นที่ 1 และกระบวนการฝึกการเคลื่อนไหวร่างกายและการเต้นจากการแสดงชุด “T” Dance Theatre

1.1 ผลวิเคราะห์ลักษณะทางกายภาพและทักษะพื้นฐานด้านการเคลื่อนไหวร่างกาย และการเต้นของนักแสดงแต่ละคน ก่อนและหลังกระบวนการฝึกการเคลื่อนไหวร่างกายและการเต้นจากการแสดงชุด “T” Dance Theatre

นักแสดงกลุ่ม MUPA Dance Troupe รุ่นที่ 1 มีจำนวนทั้งสิ้น 6 คน แบ่งเป็นเพศชายจำนวน 4 คน และเพศหญิงจำนวน 2 คน ซึ่งนักแสดงแต่ละคนมีรูปร่างและพื้นฐานด้านการเคลื่อนไหวร่างกายและการเต้นไม่เท่ากัน ผู้วิจัยนำการวิเคราะห์ลักษณะทางกายภาพและทักษะพื้นฐานด้านการเคลื่อนไหวร่างกายเบื้องต้นซึ่งเป็นกระบวนการก่อนการฝึกการเคลื่อนไหวร่างกายและการเต้น มาใช้ในการออกแบบกระบวนการฝึกการเคลื่อนไหวร่างกายและการเต้นในกลุ่มนักแสดงรุ่นที่ 1 หลังจากนักแสดงผ่านกระบวนการฝึกการเคลื่อนไหวร่างกายและการเต้นเป็นระยะเวลาทั้งสิ้น 8 เดือน

ผลจากการประเมินลักษณะทางกายภาพและทักษะพื้นฐานทางด้านการเคลื่อนไหวร่างกายและการเต้นเบื้องต้นของนักแสดง ก่อนเริ่มกระบวนการฝึกการเคลื่อนไหวร่างกายและการเต้น พบว่าปัญหาหลักที่ต้องให้ความสำคัญคือ

1. มวลกล้ามเนื้อไม่เพียงพอ แม้ว่านักแสดงจะมีความแข็งแรง แต่ขาดมวลกล้ามเนื้อที่จำเป็นต่อการควบคุมการเคลื่อนไหวและสร้างสมดุลของร่างกาย

2. ความยืดหยุ่นของร่างกายต่ำ นักแสดงส่วนใหญ่มีความยืดหยุ่นอยู่ในระดับปานกลางถึงต่ำ ซึ่งส่งผลต่อความสามารถในการเคลื่อนไหวและเพิ่มโอกาสเกิดการบาดเจ็บและส่งผลต่อความสามารถในการเคลื่อนไหว ถ้าขาดความอ่อนตัวจะส่งผลให้ ความสัมพันธ์และความสามารถในการเคลื่อนไหวลดลง มีโอกาสที่จะประสบอุบัติเหตุหรือได้รับบาดเจ็บ การยืดเหยียดกล้ามเนื้อจึงควรปฏิบัติเป็นประจำสม่ำเสมอ (The Wonder Admin, 2019)

3. การสั่งงานของสมองและร่างกายไม่สัมพันธ์กัน เนื่องจากนักแสดงบางคนไม่มีพื้นฐานการเต้นมาก่อน ทำให้เกิดความสับสนในการควบคุมร่างกายขณะเต้น โดยเฉพาะเมื่อมีการเคลื่อนไหวหลายส่วนพร้อมกัน

4. ความอึดทนของร่างกายต่ำ นักแสดงบางคนมีปัญหาเรื่องความทนทานของระบบหายใจและเหนื่อยง่าย ส่งผลให้ไม่สามารถฝึกซ้อมได้ต่อเนื่อง ระบบหายใจต้องใช้การทำงานประสานกันของจมูก คอหอย หลอดเสียง หลอดลม ร่วมกับกล้ามเนื้อระหว่างกระดูกซี่โครงและกระบังลม (เคน แอชเวลล์, 2564) จึงต้องมีกระบวนการในการออกแบบแบบฝึกหัดเรื่องการหายใจ เพื่อให้ในขณะเคลื่อนไหวร่างกายนั้น การควบคุมลมหายใจเข้าและออก และการเคลื่อนไหวร่างกายมีความสัมพันธ์กัน เพื่อทำให้ระบบการหายใจไม่ขัดข้อง มีออกซิเจนเพียงพอขณะใช้ร่างกายในการเต้นรำ และต้องฝึกอย่างต่อเนื่องเพื่อทำให้ระบบร่างกายปรับตัว และทำให้อาการเหนื่อยง่ายลดน้อยลง

หลังกระบวนการฝึกการเคลื่อนไหวร่างกายและการเต้น พบว่า ลักษณะทางกายภาพและทักษะทางด้านการเคลื่อนไหวร่างกายและการเต้นของนักแสดงทั้ง 6 คน มีพัฒนาการขึ้นอย่างเห็นได้ชัด โดยเฉพาะเรื่องความยืดหยุ่นของร่างกาย ความแข็งแรง ระบบการหายใจและมวลกล้ามเนื้อ อันเนื่องมาจากการฝึกฝนอย่างต่อเนื่องเป็นประจำ สัปดาห์ละ 4 วัน วันละ 2-3 ชั่วโมง ผ่านกระบวนการออกแบบการฝึกการเคลื่อนไหวร่างกายและการเต้น

ตัวอย่างตารางเปรียบเทียบลักษณะทางกายภาพและทักษะพื้นฐานด้านการเคลื่อนไหวร่างกายก่อนและหลังเริ่มกระบวนการฝึกการเคลื่อนไหวร่างกายและการเต้นนักแสดงรุ่นที่ 1

นักแสดง (เพศ)	ลักษณะทางกายภาพ (ก่อน)	ทักษะพื้นฐานด้านการเคลื่อนไหวร่างกายและการเต้น (ก่อน)	ลักษณะทางกายภาพ (หลัง)	ทักษะพื้นฐานด้านการเคลื่อนไหวร่างกายและการเต้น (หลัง)
นักแสดงคนที่1 (ชาย)	รูปร่างผอม สันทัด ร่างกายมีกล้ามเนื้อ แข็งแรง โครงกระดูกเล็ก ส่วนสูงตามเกณฑ์ มาตรฐาน ความยืดหยุ่นของร่างกายน้อย	การเคลื่อนไหวคล่องแคล่ว ความจำดี ร่างกายและสมองสัมพันธ์กัน สามารถจดจำท่าเต้นและใช้ร่างกายในการเคลื่อนไหวและการเต้นได้อย่างรวดเร็ว แต่การเต้นไม่คล่องตัว เนื่องจากความยืดหยุ่นของร่างกายน้อย มีพื้นฐานทางด้านการเต้นร่วมสมัยมาก่อน	รูปร่างสมส่วนขึ้น อันเนื่องมาจากการใช้ร่างกายแล้วทำให้เกิดการสร้างกล้ามเนื้อ ร่างกายมีกล้ามเนื้ออย่างเห็นได้ชัด ความยืดหยุ่นของร่างกายเพิ่มมากขึ้น	การเคลื่อนไหวคล่องแคล่ว ความจำดี ร่างกายและสมองสัมพันธ์กัน สามารถจดจำท่าเต้นและใช้ร่างกายในการเคลื่อนไหวและการเต้นได้อย่างรวดเร็ว การใช้ร่างกายในการเต้นคล่องตัวและสวยงาม เนื่องจากร่างกายมีความยืดหยุ่นเพิ่มขึ้น
นักแสดงคนที่2 (ชาย)	รูปร่างท้วม มีพุง ช่วงลำตัวบนใหญ่ มีกล้ามแขน ช่วงล่างแคบกว่าความกว้างของไหล่ แข็งแรง ส่วนสูงตามเกณฑ์มาตรฐาน ความยืดหยุ่นของร่างกายน้อย	การเคลื่อนไหวคล่องแคล่ว ความจำดี ร่างกายและสมองสัมพันธ์กัน สามารถจดจำท่าเต้นและใช้ร่างกายในการเคลื่อนไหวและการเต้นได้อย่างรวดเร็ว เหนื่อยง่าย ร่างกายยืดหยุ่นได้น้อย กระดูกสันหลังแข็ง พื้นฐานทางด้านการเต้นทั่วไปปานกลาง	รูปร่างผอมลงจากเดิม พุงลดน้อยลง ความยืดหยุ่นของร่างกายเพิ่มมากขึ้น	การเคลื่อนไหวคล่องแคล่วความจำดี ร่างกายและสมองสัมพันธ์กัน สามารถจดจำท่าเต้นและใช้ร่างกายในการเคลื่อนไหวและการเต้นได้อย่างรวดเร็ว เหนื่อยน้อยลง เนื่องจากกระบวนการฝึกอย่างต่อเนื่องทำให้ระบบร่างกายปรับตัว กระดูกสันหลังอ่อนตัวลง สามารถทำท่าทางที่ยากขึ้นได้

1.2 รวบรวมแบบสัมภาษณ์ การวิเคราะห์ตนเอง (Self-Analysis) การถอดบทเรียนรายบุคคลและกลุ่ม (focus group discussion) ในกลุ่มนักแสดงรุ่นที่ 1

ผู้วิจัยให้นักแสดงรุ่นที่ 1 ทำการบันทึกข้อมูลของตนเองในช่วงการฝึกการเคลื่อนไหวร่างกายและการเต้นในระยะเวลาทั้งสิ้น 8 เดือน เป็นระยะ ๆ ระหว่างทำการฝึกฝน เพื่อให้นักแสดงได้ประมวลและวิเคราะห์ตนเองว่าการเคลื่อนไหวร่างกายและการเต้นมีพัฒนาการดีขึ้นจากเดิมมากน้อยเพียงใด และนำมาพูดคุยถอดบทเรียนรายบุคคลและกลุ่ม (focus group discussion) เพื่อแลกเปลี่ยนสิ่งที่เกิดขึ้นระหว่างการฝึกฝน โดยผู้วิจัยแบ่งข้อมูลให้นักแสดงทำการวิเคราะห์ตนเองเป็น 2 ส่วน คือ ช่วงกระบวนการเข้าคลาสฝึกร่างกาย และ ช่วงกระบวนการฝึกซ้อมการแสดง โดยผู้วิจัยนำข้อมูลจากนักแสดงทั้ง 6 คน มาสรุปผลการวิเคราะห์ตนเอง (Self-Analysis) การถอดบทเรียนกลุ่ม (focus group discussion) โดยได้ผลการสรุปข้อมูล ดังนี้

ในช่วงแรกของการฝึกฝนนักแสดงแต่ละคนมีพื้นฐานด้านการเคลื่อนไหวที่แตกต่างกัน บางคนมีทักษะด้านการรำไทยหรือการเต้นมาบ้าง ในขณะที่บางคนไม่มีพื้นฐานเลย ส่งผลให้ช่วงเริ่มต้นเกิดอาการบาดเจ็บของกล้ามเนื้อ และยังไม่สามารถควบคุมร่างกายได้ดี อย่างไรก็ตาม หลังจากฝึกฝนไปสักระยะ นักแสดงมีพัฒนาการที่ดีขึ้นอย่างชัดเจน ร่างกายแข็งแรงขึ้น ยืดหยุ่นขึ้น และสามารถควบคุมลมหายใจให้สอดคล้องกับการเคลื่อนไหวได้ดียิ่งขึ้น แม้ว่าจะยังมีบางท่าทางที่ยังไม่สามารถทำได้สมบูรณ์ แต่โดยรวมแล้วนักแสดงสามารถพัฒนาทักษะทางร่างกายได้ตามเป้าหมายที่วางไว้

เมื่อเข้าสู่ช่วงการฝึกซ้อมการแสดง นักแสดงต้องฝึกฝนร่างกายเพิ่มเติมเพื่อให้มีความพร้อมก่อนเริ่มซ้อมจริง กระบวนการฝึกนี้ใช้เวลาทั้งสิ้น 4 เดือน โดยมุ่งเน้นให้ร่างกายแข็งแรงและมีความยืดหยุ่นเพียงพอ ระหว่างการฝึกซ้อม นักแสดงต้องปรับตัวกับท่าทางที่ไม่คุ้นเคย บางคนรู้สึกเหนื่อยและทำท่าทางได้ยาก แต่เมื่อฝึกฝนอย่างต่อเนื่อง ความกังวลลดลง การเคลื่อนไหวเป็นธรรมชาติมากขึ้น และเริ่มสนุกกับการใช้ร่างกายในการเต้น เมื่อสิ้นสุดกระบวนการฝึกฝน นักแสดงแต่ละคนล้วนมีพัฒนาการด้านการเคลื่อนไหวและการเต้นที่แตกต่างกันไปตามพื้นฐานเดิมของตนเอง แต่โดยรวมแล้ว นักแสดงทุกคนมีความสามารถทางร่างกายที่ดีขึ้นอย่างชัดเจน ตลอดระยะเวลา 8 เดือนของการฝึกฝนนี้ นักแสดงได้เรียนรู้และพัฒนาทักษะของตนเองทั้งในแง่ของการใช้ร่างกายและการควบคุมการเคลื่อนไหว ซึ่งช่วยให้การแสดงของพวกเขามีประสิทธิภาพและเป็นไปตามเป้าหมายที่วางไว้

การแสดงชุด “T” Dance Theatre ไม่เพียงแต่พัฒนาทักษะทางด้านร่างกายของนักแสดง แต่ยังส่งเสริมพัฒนาการในหลายด้าน ได้แก่ ด้านจิตใจ ปัญญา ทักษะละคร และความสัมพันธ์ระหว่างผู้ร่วมแสดง ดังนี้ 1. ด้านจิตใจ นักแสดงต้องเผชิญกับความกดดันและความเข้มงวดในการฝึกซ้อม อย่างไรก็ตาม การพูดคุยและการผ่อนคลายระหว่างช่วงพักช่วยลดความตึงเครียด ทำให้บรรยากาศการฝึกซ้อมไม่ตึงเครียดจนเกินไป นักแสดงจึงมีความแข็งแกร่งทางจิตใจเพิ่มขึ้น 2. ด้านปัญญา การเคลื่อนไหวร่างกายและการเต้นไม่ได้อาศัยเพียงแรงกาย แต่ต้องใช้สมองในการสั่งการให้ร่างกายเคลื่อนที่ได้อย่างถูกต้อง นักแสดงต้องมีไหวพริบในการแก้ไขปัญหาเฉพาะหน้าเมื่อต้องเผชิญกับความผิดพลาดขณะทำการแสดง นอกจากนี้ การแสดงยังเป็นการเล่าเรื่องผ่านร่างกาย นักแสดงต้องคิดและตีความเรื่องราวเพื่อนำเสนอให้ผู้ชมเข้าใจ จึงเป็นกระบวนการที่พัฒนาสมองและร่างกายควบคู่กัน 3. ด้านทักษะละคร เนื่องจากการแสดงชุดนี้เป็นการเต้นที่ผสมผสานการเล่าเรื่อง นักแสดงต้องฝึกฝนให้สามารถถ่ายทอดอารมณ์และความรู้สึกผ่านท่าทางได้ แม้ว่านักแสดงบางคนจะมีพื้นฐานด้านศิลปะ

การละครและนาฏศิลป์ไทย แต่การใช้ร่างกายเพื่อสื่อสารเรื่องราวยังคงเป็นความท้าทายที่ต้องฝึกฝนเพิ่มเติม 4. ด้านความสัมพันธ์กับผู้ร่วมแสดง ซึ่งเป็นปัจจัยสำคัญที่ส่งผลต่อบรรยากาศในการฝึกซ้อม กลุ่ม MUPA Dance Troupe ประกอบด้วยอาจารย์และนิสิตหลายชั้นปี เพื่อป้องกันการแบ่งแยกและความอึดอัด ผู้วิจัยเลือกที่จะพูดคุยกับนิสิตในลักษณะที่เป็นกันเองเหมือนพี่น้อง นอกจากนี้การใส่ใจความเป็นอยู่ของกันและกัน การพูดคุยปรึกษาเรื่องต่าง ๆ ทำให้เกิดความสามัคคี ซึ่งส่งผลให้กระบวนการฝึกซ้อมดำเนินไปได้อย่างราบรื่นและประสบความสำเร็จ

1.3 แบบประเมินจากผู้เชี่ยวชาญในการวิพากษ์ผลงานการแสดงสร้างสรรค์ชุด “T” Dance Theatre

ผู้วิจัยได้เรียนเชิญผู้เชี่ยวชาญด้านศิลปะการแสดงและการเต้นจำนวน 4 ท่าน เพื่อร่วมชมการแสดงสร้างสรรค์ชุด “T” Dance Theatre ซึ่งเป็นการแสดงประจำปีชิ้นแรกของกลุ่ม MUPA Dance Troupe หลังจากที่นักแสดงได้ผ่านกระบวนการฝึกฝนทักษะด้านการเคลื่อนไหวร่างกายและการเต้นเป็นระยะเวลา 8 เดือน หลังจากการแสดงเสร็จสิ้น ได้มีการจัดกระบวนการสนทนาแลกเปลี่ยนความคิดเห็นและประเมินผลการแสดง โดยใช้แบบประเมินผลงานสร้างสรรค์ของคณะดนตรีและการแสดงซึ่งเป็นเครื่องมือที่ใช้สำหรับประเมินผลงานของคณาจารย์ในคณะ ผลสรุปการประเมินพบว่าค่าเฉลี่ยผลการแสดงอยู่ในระดับดีมาก (B+) ถือว่าเป็นผลงานที่มีคุณภาพและอยู่ในเกณฑ์ที่น่าพอใจ

ผู้เชี่ยวชาญได้ให้คำแนะนำที่เป็นประโยชน์ต่อการพัฒนากระบวนการทำงาน โดยเน้นไปที่กระบวนการทำงานร่วมกับนักแสดง การฝึกซ้อม และการออกแบบการแสดง ทั้งนี้ผู้เชี่ยวชาญเสนอแนะให้เพิ่มกระบวนการมีส่วนร่วมของนักแสดงในกลุ่ม MUPA Dance Troupe โดยเปิดโอกาสให้นักแสดงได้มีบทบาทในการออกแบบการแสดง คิดค้นแนวทาง แลกเปลี่ยนความคิดเห็น และสร้างผลงานร่วมกัน เพื่อค้นหาเอกลักษณ์และทิศทางเฉพาะของกลุ่ม จากคำแนะนำดังกล่าว ผู้วิจัยได้นำข้อเสนอแนะมาปรับใช้เป็นแนวทางในการดำเนินงานวิจัยเรื่อง “การออกแบบกระบวนการฝึกฝนด้านการเคลื่อนไหวร่างกายและการเต้นสำหรับนักแสดงกลุ่ม MUPA Dance Troupe เพื่อพัฒนาแนวทางที่เหมาะสมและเสริมสร้างศักยภาพของนักแสดงให้มากขึ้นในอนาคต

1.4 บันทึกวิธีการออกแบบกระบวนการฝึกการเคลื่อนไหวร่างกายและการเต้นในกลุ่มนักแสดงรุ่นที่ 1

การออกแบบกระบวนการฝึกการเคลื่อนไหวร่างกายและการเต้นในกลุ่มนักแสดงรุ่นที่ 1 ของ MUPA Dance Troupe ได้รับการพัฒนาเป็นสองส่วนหลัก ได้แก่ การพัฒนาความยืดหยุ่นและความแข็งแรงของร่างกาย และ การฝึกการเคลื่อนไหวร่างกายและการเต้น

1. ความยืดหยุ่นและความแข็งแรง การฝึกฝนในส่วนนี้มุ่งเน้นการเพิ่มความยืดหยุ่นของร่างกายควบคู่ไปกับการสร้างความแข็งแรง การทรงตัว และความอดทน การออกกำลังกายที่ช่วยยืดกล้ามเนื้อทำให้ร่างกายเคลื่อนไหวได้อิสระ ป้องกันการบาดเจ็บ และช่วยให้ระบบไหลเวียนโลหิตทำงานได้ดีขึ้น นักแสดงจะได้รับการฝึกยืดเหยียดก่อนการซ้อมทุกครั้ง โดยใช้เทคนิคการออกกำลังกายทั่วไปผสมผสานกับท่าทางของโยคะเพื่อเสริมสร้างความแข็งแรงของกล้ามเนื้อ

2. การเคลื่อนไหวร่างกายและการเต้น เนื่องจากการแสดงชุด “T” Dance Theatre ใช้เทคนิคการเต้นที่ได้รับอิทธิพลจาก Ballet และ Modern Dance ผู้วิจัยจึงออกแบบแบบฝึกหัดโดยใช้เทคนิคจาก Modern Dance, Contemporary Dance และ Ballet มาเป็นแนวทาง นักแสดงต้อง

ฝึกการเคลื่อนไหวของร่างกายในทุกส่วนอย่างเป็นระบบ โดยอาศัยหลักการออกแบบท่าเต้นของรองศาสตราจารย์ ดร.ศิริมงคล นาฏยกุล (ศิริมงคล นาฏยกุล, 2557) มาเป็นแนวคิดในการออกแบบแบบฝึกหัดนี้ช่วยเสริมสร้างพัฒนาการทางร่างกาย โดยบริหารกล้ามเนื้อ เอ็น ข้อต่อ และกระดูกให้แข็งแรงขึ้น นอกจากนี้ การฝึกฝนยังช่วยพัฒนาการทรงตัว ความคล่องตัว และลดความเสี่ยงจากการบาดเจ็บ การออกแบบแบบฝึกหัดการเคลื่อนไหวร่างกายและการเต้นยังเน้นให้สอดคล้องกับจังหวะดนตรี มีการปรับเปลี่ยนจังหวะความเร็ว-ช้า เพื่อให้นักแสดงฝึกการใช้ร่างกายให้ตรงกับจังหวะ รวมถึงการฝึกการฟังและการจำจังหวะ โดยผู้วิจัยได้ตั้งชื่อแบบฝึกหัดเฉพาะนี้ว่า "MUPA Dance Troupe Workout" ซึ่งเป็นรูปแบบการฝึกที่ออกแบบมาเพื่อพัฒนาทักษะของนักแสดงของกลุ่ม MUPA Dance Troupe โดยเฉพาะ

ส่วนที่ 2 ข้อมูลกลุ่มนักแสดงรุ่นที่ 2

2.1 ผลวิเคราะห์ลักษณะทางกายภาพและทักษะพื้นฐานด้านการเคลื่อนไหวร่างกายและการเต้นของนักแสดงแต่ละคน ก่อนกระบวนการฝึกการเคลื่อนไหวร่างกายและการเต้น

ผลจากการประเมินลักษณะทางกายภาพและทักษะพื้นฐานทางด้านการเคลื่อนไหวร่างกายและการเต้นเบื้องต้นของนักแสดงรุ่นที่ 2 ก่อนเริ่มกระบวนการฝึกการเคลื่อนไหวร่างกายและการเต้น พบว่าปัญหาหลักที่ต้องให้ความสำคัญมีความคล้ายกันกับนักแสดงรุ่นที่ 1 เนื่องจากนักแสดงไม่เคยใช้ร่างกายในการเคลื่อนไหวและการเต้นอย่างต่อเนื่อง หรือบางคนไม่เคยเต้นมาก่อน จึงทำให้พบปัญหาหลายประการ ดังนี้ 1. นักแสดงไม่ค่อยมีมวลกล้ามเนื้อ ขาดความแข็งแรงของร่างกาย 2. นักแสดงหลายคนมีความยืดหยุ่นของร่างกายปานกลางถึงน้อยมาก 3. นักแสดงหลายคนมีการสั่งงานของร่างกายและสมองไม่สัมพันธ์กัน 4. นักแสดงเหนื่อยง่าย เนื่องจากนักแสดงไม่เคยออกกำลังกายมาก่อน เมื่อต้องใช้ร่างกายอย่างต่อเนื่องเป็นระยะเวลานาน ทำให้มีอาการหายใจไม่ทัน เหนื่อยง่าย และหมดแรงจนไม่สามารถใช้ร่างกายฝึกฝนต่อได้

ตัวอย่างตารางการวิเคราะห์ลักษณะทางกายภาพและทักษะพื้นฐานด้านการเคลื่อนไหวร่างกายนักแสดงรุ่นที่ 2 ก่อนเริ่มกระบวนการฝึกการเคลื่อนไหวร่างกายและการเต้น

นักแสดง (เพศ)	ลักษณะทางกายภาพ (ก่อน)	ทักษะพื้นฐานด้านการเคลื่อนไหวร่างกายและการเต้น (ก่อน)
นักแสดงคนที่1 (ชาย)	รูปร่างสูงใหญ่ ไม่มีกล้ามเนื้อ ไม่แข็งแรง ความยืดหยุ่นของร่างกายน้อยมาก ส่วนสูงมากกว่าเกณฑ์มาตรฐาน	การเคลื่อนไหวช้า ร่างกายและสมองไม่สัมพันธ์กัน จดจำท่าเต้นและใช้ร่างกายในการเคลื่อนไหวและการเต้นได้ช้า ต้องทำซ้ำๆ หลายครั้ง เหนื่อยง่าย ใช้ร่างกายในการเคลื่อนไหวได้น้อย เนื่องจากความยืดหยุ่นของร่างกายน้อยมาก กระดูกสันหลังแข็ง ไม่มีพื้นฐานทางด้านการเต้นมาก่อน
นักแสดงคนที่2 (ชาย)	รูปร่างเล็ก ผอม ไม่มีกล้ามเนื้อ ไม่ค่อยแข็งแรง ส่วนสูงน้อยกว่าเกณฑ์มาตรฐาน ความยืดหยุ่นของร่างกายค่อนข้างมาก	การเคลื่อนไหวคล่องแคล่ว จดจำท่าทางได้เร็ว ร่างกายและสมองค่อนข้างสัมพันธ์กัน จดจำท่าเต้นและใช้ร่างกายในการเคลื่อนไหวและการเต้นได้เร็ว ร่างกายมีความยืดหยุ่นค่อนข้างมาก แต่ไม่ค่อยแข็งแรง เนื่องจากไม่ค่อยมีกล้ามเนื้อ พื้นฐานทางด้านการเต้นทั่วไปน้อย

จากข้อมูลดังกล่าวเป็นแนวทางสำคัญที่ช่วยให้ผู้วิจัยสามารถออกแบบกระบวนการฝึกฝนทักษะการเคลื่อนไหวร่างกายและการเต้นให้เหมาะสมกับนักแสดงทั้งรุ่นที่ 1 และรุ่นที่ 2 โดยมุ่งเน้นการพัฒนาศักยภาพทางร่างกายของนักแสดงรุ่นที่ 1 ให้ดียิ่งขึ้น และเสริมสร้างสมรรถภาพทางกายของนักแสดงรุ่นที่ 2 เพื่อให้พร้อมสำหรับกระบวนการฝึกฝนอย่างมีประสิทธิภาพ

ส่วนที่ 3 การออกแบบกระบวนการฝึกการเคลื่อนไหวร่างกายและการเต้น

3.1 นำข้อมูลในส่วนที่ 1 และ 2 มาวิเคราะห์เพื่อค้นหาแนวทางในการหากระบวนการฝึกด้านการเคลื่อนไหวร่างกายและการเต้น โดยศึกษารูปแบบการเคลื่อนไหวร่างกายและการเต้นรูปแบบต่าง ๆ มาเป็นพื้นฐานแนวคิดในการออกแบบกระบวนการ

จากผลการประเมินพบว่านักแสดงรุ่นที่ 1 มีพัฒนาการทางร่างกายอย่างชัดเจนหลังการฝึกฝนต่อเนื่องเป็นระยะเวลา 8 เดือน โดยเฉพาะในด้าน ความยืดหยุ่นของร่างกาย ความแข็งแรง ระบบการหายใจ และมวลกล้ามเนื้อ ซึ่งเป็นผลจากการฝึกที่ออกแบบให้สอดคล้องกับปัญหาและข้อจำกัดของนักแสดง ในขณะที่นักแสดงรุ่นที่ 2 ยังคงพบปัญหาคล้ายคลึงกับรุ่นที่ 1 ก่อนการฝึก ดังนั้น ผู้วิจัยจึงเลือกใช้ชุดกระบวนการฝึกที่ออกแบบไว้ในรุ่นที่ 1 มาปรับใช้กับรุ่นที่ 2 เนื่องจากเป็นแบบฝึกที่สามารถพัฒนาศักยภาพทางร่างกายของนักแสดงให้เหมาะสมต่อการเต้นรำ โดยแบ่งกระบวนการฝึกออกเป็น 2 ส่วนหลัก ได้แก่ 1. การพัฒนาความยืดหยุ่นและความแข็งแรง เน้นการเพิ่มมวลกล้ามเนื้อและเสริมสร้างขีดความสามารถทางกายภาพ 2. การเคลื่อนไหวร่างกายและการเต้นฝึกฝนการใช้ร่างกายให้สัมพันธ์กับจังหวะและพื้นที่

เพื่อเสริมสร้างประสิทธิภาพของกระบวนการฝึก ผู้วิจัยได้ศึกษาการใช้ร่างกายและการเต้นตามเทคนิคมาร์ธา เกรแฮม (Martha Graham Technique) ซึ่งเป็นเทคนิคพื้นฐานของการเต้นสมัยใหม่ (Modern Dance) ที่ได้รับการยอมรับในระดับสากล จุดเด่นของเทคนิคนี้เน้นไปที่การควบคุมลมหายใจ (Breath Control) และการเคลื่อนไหวที่ทรงพลัง ซึ่งเหมาะสมกับการพัฒนานักแสดงให้มีศักยภาพด้านการเคลื่อนไหวที่แข็งแรงและยืดหยุ่น (นราพงษ์ จรัสศรี, 2548) เหตุผลในการเลือกใช้เทคนิค Martha Graham เทคนิคนี้ถูกพัฒนาเพื่อเสริมสร้างพลัง ความแข็งแรง และความยืดหยุ่นของร่างกาย เป็นที่นิยมในการฝึกฝนร่างกายของนักเต้นร่วมสมัยทั่วโลกช่วยเพิ่มประสิทธิภาพในการใช้ร่างกายของนักแสดงให้สามารถต่อยอดสู่การเต้นแบบร่วมสมัย (Contemporary Dance) การผสมผสาน กระบวนการฝึกเดิมกับเทคนิค Martha Graham จะช่วยพัฒนาศักยภาพของนักแสดงทั้งรุ่นที่ 1 และรุ่นที่ 2 ให้สามารถใช้ร่างกายอย่างมีประสิทธิภาพมากขึ้น มีความแข็งแรง และสามารถถ่ายทอดอารมณ์ผ่านการเคลื่อนไหวได้ดีขึ้น ซึ่งเป็นเป้าหมายสำคัญของการพัฒนาศิลปะการเต้นของกลุ่ม MUPA Dance Troupe นอกจากนี้ ยังมีการนำบัลเลต์เวิร์คเอาท์ (Ballet Workout) มาเสริมในกระบวนการฝึก เนื่องจากบัลเลต์เป็นรากฐานของการเต้นรำที่สามารถช่วยพัฒนาการทรงตัว ความแข็งแรงของขา และความสง่างามในการเคลื่อนไหว ทำให้นักแสดงสามารถเคลื่อนไหวได้อย่างต่อเนื่องและมีมิติที่น่าสนใจมากขึ้น กระบวนการฝึกของ MUPA Dance Troupe ยังให้ความสำคัญกับการใช้ร่างกายเพื่อสื่อสารอารมณ์และเรื่องราว ซึ่งเป็นหัวใจหลักของการแสดง โดยนักแสดงจะต้องเข้าใจอารมณ์และแรงขับเคลื่อนภายในของตัวละครก่อน จึงจะสามารถแสดงออกผ่านร่างกายได้อย่างเป็นธรรมชาติ การฝึกฝนในส่วนนี้จะผสมผสานแบบฝึกหัดด้านศิลปะการละคร (Theater Exercises) โดยมุ่งเน้นการฝึกแบบละครใบ้ (Mime) เพื่อช่วยให้ร่างกายสามารถตอบสนองต่ออารมณ์ได้อย่างลึกซึ้ง และสามารถสื่อสารเรื่องราวให้ผู้ชมเข้าใจได้อย่างชัดเจน

3.2 บันทึกวิธีการออกแบบกระบวนการฝึกการเคลื่อนไหวร่างกายและการเต้นสำหรับนักแสดงกลุ่ม MUPA Dance Troupe ของกลุ่มนักแสดงรุ่นที่ 1 และ 2

การออกแบบกระบวนการฝึกการเคลื่อนไหวร่างกายและการเต้นสำหรับนักแสดงกลุ่ม MUPA Dance Troupe ของกลุ่มนักแสดงรุ่นที่ 1 และ 2 มีระยะเวลาของการฝึก 3 ชั่วโมงต่อวัน 4 วันต่อสัปดาห์ โดยมีการบันทึกข้อมูลในรูปแบบการบันทึกเป็นเอกสาร การถ่ายภาพนิ่ง และการบันทึกวีดีโอ

3.3 ผลวิเคราะห์ทักษะด้านการเคลื่อนไหวร่างกาย และการเต้นของนักแสดงแต่ละคน ในรุ่น 1 และ 2 ก่อนและหลังกระบวนการฝึกการเคลื่อนไหวร่างกายและการเต้นปีที่ 2 จากการแสดงชุด Stop Station

จากการประเมินทักษะด้านการเคลื่อนไหวร่างกายและการเต้นเบื้องต้นของนักแสดงรุ่นที่ 1 ซึ่งผ่านกระบวนการฝึกฝนมาแล้วเป็นระยะเวลา 2 ปี เปรียบเทียบกับนักแสดงรุ่นที่ 2 ที่มีระยะเวลาการฝึกฝนเพียง 1 ปี พบว่าการฝึกฝนอย่างต่อเนื่องและเป็นระบบส่งผลให้เกิดพัฒนาการทางร่างกายและการประสานงานของระบบต่าง ๆ อย่างชัดเจน โดยนักแสดงมีมวลกล้ามเนื้อเพิ่มขึ้น ซึ่งนำไปสู่ความแข็งแรงของร่างกายที่มากขึ้น ส่งผลให้ระบบประสาทและกล้ามเนื้อสามารถทำงานประสานกันได้อย่างมีประสิทธิภาพ ในด้านความยืดหยุ่นของร่างกาย พบว่านักแสดงมีพัฒนาการที่ดีขึ้นอย่างต่อเนื่อง ความยืดหยุ่นที่เพิ่มขึ้นนี้ส่งผลโดยตรงต่อคุณภาพของการเคลื่อนไหว ทั้งในแง่ของความคล่องตัว ความลื่นไหลของท่วงท่า และการลดความเสี่ยงจากการบาดเจ็บในระหว่างการฝึกซ้อมหรือการแสดง อีกทั้งนักแสดงยังมีความสามารถในการประสานการเคลื่อนไหวของร่างกายกับจังหวะดนตรีได้ดีขึ้น ซึ่งสะท้อนถึงความสามารถในการรับรู้จังหวะ การสั่งการจากสมอง และการตอบสนองของร่างกายที่สอดคล้องกันอย่างเหมาะสม นอกจากนี้ ยังพบว่านักแสดงสามารถใช้ร่างกายในการเต้นได้ยาวนานมากขึ้น และมีอาการเหนื่อยน้อยลง ซึ่งเป็นผลจากการฝึกฝนที่เน้นการหายใจอย่างถูกต้องและสัมพันธ์กับการเคลื่อนไหว อันส่งผลให้ระบบทางเดินหายใจทำงานได้อย่างมีประสิทธิภาพมากยิ่งขึ้น หลังกระบวนการฝึกการเคลื่อนไหวร่างกายและการเต้น จากการสรุปข้อมูลพบว่าทักษะทางด้านการเคลื่อนไหวร่างกายและการเต้นของนักแสดงทั้ง 11 คน มีพัฒนาการขึ้นอย่างเห็นได้ชัด โดยเฉพาะในกลุ่มนักแสดงรุ่นที่ 1 ที่ผ่านการฝึกฝนมาอย่างต่อเนื่องเป็นระยะเวลา 2 ปี

ตัวอย่างตารางทักษะด้านการเคลื่อนไหวร่างกายของนักแสดงรุ่นที่ 1 เมื่อผ่านการฝึกการเคลื่อนไหวร่างกายและการเต้นปีที่ 1 และ ปีที่ 2

นักแสดง (เพศ)	ทักษะพื้นฐานด้านการเคลื่อนไหวร่างกายและการเต้น (ปีที่ 1)	ทักษะพื้นฐานด้านการเคลื่อนไหวร่างกายและการเต้น (ปีที่ 2)
นักแสดงคนที่1 (ชาย)	การเคลื่อนไหวคล่องแคล่ว ความจำดี ร่างกายและสมองสัมพันธ์กัน สามารถจดจำท่าเต้นและใช้ร่างกายในการเคลื่อนไหวและการเต้นได้อย่างรวดเร็ว การใช้ร่างกายในการเต้นคล่องตัวและสวยงาม เนื่องจากร่างกายมีความยืดหยุ่นเพิ่มขึ้น	การเคลื่อนไหวคล่องแคล่ว ความจำดี ร่างกายและสมองสัมพันธ์กัน สามารถจดจำท่าเต้นและใช้ร่างกายในการเคลื่อนไหวและการเต้นได้อย่างรวดเร็ว การใช้ร่างกายในการเต้นคล่องตัวและสวยงาม เนื่องจากร่างกายมีความยืดหยุ่นเพิ่มขึ้นมากกว่าปีแรก
นักแสดงคนที่2 (ชาย)	การเคลื่อนไหวคล่องแคล่ว ความจำดี ร่างกายและสมองสัมพันธ์กัน สามารถจดจำท่าเต้นและใช้ร่างกายในการเคลื่อนไหวและการเต้นได้อย่างรวดเร็ว เหนื่อยน้อยลง เนื่องจาก กระบวนการฝึกอย่างต่อเนื่องทำให้ระบบร่างกายปรับตัว กระดูกสันหลังอ่อนตัวลง สามารถทำท่าทางที่ยากขึ้นได้	การเคลื่อนไหวคล่องแคล่ว ความจำดี ร่างกายและสมองสัมพันธ์กัน สามารถจดจำท่าเต้นและใช้ร่างกายในการเคลื่อนไหวและการเต้นได้อย่างรวดเร็ว เต้นต่อเนื่องได้นานขึ้น สามารถทำท่าทางที่ยากขึ้นกว่าเดิมได้

ตัวอย่างตารางทักษะด้านการเคลื่อนไหวร่างกายของนักแสดงรุ่นที่ 2 **ก่อนและหลัง**การฝึกการเคลื่อนไหวร่างกายและการเต้น

นักแสดง (เพศ)	ทักษะพื้นฐานด้านการเคลื่อนไหวร่างกายและการเต้น (ก่อน)	ทักษะพื้นฐานด้านการเคลื่อนไหวร่างกายและการเต้น (หลัง)
นักแสดงคนที่1 (ชาย)	การเคลื่อนไหวช้า ร่างกายและสมองไม่สัมพันธ์กัน จดจำท่าเต้นและใช้ร่างกายในการเคลื่อนไหวและการเต้นได้ช้า ต้องทำซ้ำๆ หลายครั้ง เหนื่อยง่าย ใช้ร่างกายในการเคลื่อนไหวได้น้อย เนื่องจากความยืดหยุ่นของร่างกายน้อยมาก กระดูกสันหลังแข็ง ไม่มีพื้นฐานทางด้านการเต้นมาก่อน	สามารถเคลื่อนไหวร่างกายได้คล่องขึ้น จดจำท่าเต้นได้ การใช้ร่างกายในการเคลื่อนไหวและการเต้นยังคงต้องทำซ้ำๆ หลายครั้ง เหนื่อยน้อยลง มีความยืดหยุ่นของร่างกายเพิ่มขึ้น แต่กระดูกสันหลังยังคงแข็ง เนื่องจากมีรูปร่างสูงใหญ่ ทำให้มีโครงสร้างของร่างกายค่อนข้างยาก
นักแสดงคนที่2 (ชาย)	การเคลื่อนไหวคล่องแคล่ว จดจำท่าทางได้เร็ว ร่างกายและสมองค่อนข้างสัมพันธ์กัน จดจำท่าเต้นและใช้ร่างกายในการเคลื่อนไหวและการเต้นได้เร็ว ร่างกายมีความยืดหยุ่นค่อนข้างมาก แต่ไม่ค่อยแข็งแรง เนื่องจากไม่ค่อยมีกล้ามเนื้อ พื้นฐานทางด้านการเต้นทั่วไปน้อย	การเคลื่อนไหวคล่องแคล่ว จดจำท่าทางได้เร็ว ร่างกายและสมองค่อนข้างสัมพันธ์กัน จดจำท่าเต้นและใช้ร่างกายในการเคลื่อนไหวและการเต้นได้เร็ว ร่างกายมีความยืดหยุ่นค่อนข้างมาก ร่างกายแข็งแรงขึ้น ร่างกายมีกล้ามเนื้อเพิ่มขึ้น

3.4 รวบรวมแบบสัมภาษณ์ การวิเคราะห์ตนเอง (Self-Analysis) การถอดบทเรียนรายบุคคลและกลุ่ม (focus group discussion) ในกลุ่มนักแสดงรุ่นที่ 1 และ 2

ในการศึกษานี้นักแสดงรุ่นที่ 1 และ 2 ได้บันทึกข้อมูลเกี่ยวกับพัฒนาการทางด้านการเคลื่อนไหวร่างกายและการเต้นเป็นระยะตลอด 8 เดือน โดยมีการวิเคราะห์ตนเอง (Self-Analysis) และการถอดบทเรียนกลุ่ม (focus group discussion) สรุปข้อมูลได้ดังนี้

พัฒนาการของนักแสดงรุ่นที่ 1 ในปีที่ 2 ของการฝึกฝน

นักแสดงรุ่นที่ 1 มีพัฒนาการทางร่างกายที่ชัดเจนขึ้นในปีที่ 2 อย่างไรก็ตามการแพร่ระบาดของโควิด-19 ทำให้ต้องฝึกซ้อมผ่านระบบออนไลน์ในบางช่วง ส่งผลให้เกิดความไม่ต่อเนื่องในการฝึกฝนและประสิทธิภาพลดลง ด้านร่างกาย การฝึกฝนในปีที่ 2 ช่วยพัฒนาสมรรถนะทางร่างกาย โดยเฉพาะความแข็งแรงและความยืดหยุ่นของกล้ามเนื้อ ทำให้นักแสดงสามารถทำท่าทางที่ซับซ้อนขึ้นได้ ด้านจิตใจ การฝึกซ้อมในช่วงโควิด-19 ทำให้เกิดปัญหาหลายประการ ส่งผลให้ร่างกายเกิดความเมื่อยล้าและความเครียดเมื่อกลับมาฝึกซ้อมในห้องซ้อม นอกจากนี้ การฝึกซ้อมผ่านระบบออนไลน์ทำให้สมาธิของนักแสดงลดลง และขาดแรงจูงใจในการฝึกฝน ผู้วิจัยจึงต้องคอยให้กำลังใจและติดตามความก้าวหน้าของนักแสดงอย่างใกล้ชิด ด้านความสัมพันธ์กับเพื่อนร่วมกิจกรรม เนื่องจาก MUPA Dance Troupe เป็นกลุ่มที่มีทั้งอาจารย์และนิสิตหลายชั้นปี การรักษาความสัมพันธ์อันดีเป็นสิ่งสำคัญเพื่อลดความตึงเครียดในระหว่างการฝึกซ้อมและส่งเสริมบรรยากาศที่ดีในการทำงานร่วมกัน ด้านทักษะที่นำไปใช้กับชีวิตประจำวัน การฝึกฝนไม่ได้เป็นเพียงแค่การพัฒนาทักษะการเต้นเท่านั้น แต่ยังช่วยให้นักแสดงสามารถนำความรู้ไปปรับใช้กับการดำเนินชีวิต โดยสรุปแม้ว่าการฝึกฝนในปีที่ 2 จะเผชิญกับความท้าทายจากสถานการณ์โควิด-19 แต่ก็ยังส่งผลให้เกิดพัฒนาการในหลายด้าน ทั้งทางร่างกาย จิตใจ ความสัมพันธ์ระหว่างเพื่อนร่วมทีม และทักษะที่สามารถนำไปปรับใช้กับชีวิตประจำวัน

พัฒนาการของนักแสดงรุ่นที่ 2 ในปีที่ 1 ของการฝึกฝน

ก่อนเข้าร่วมการฝึก นักแสดงส่วนใหญ่มีพื้นฐานการเต้นเพียงเล็กน้อยหรือฝึกฝนเองจากออนไลน์ ทำให้ร่างกายขาดมวลกล้ามเนื้อ ความแข็งแรง และความยืดหยุ่น บางคนมีพื้นฐานรำไทย แต่ส่วนใหญ่มีอาการบาดเจ็บบ่อยครั้งและไม่สามารถควบคุมร่างกายหรือหายใจได้อย่างเหมาะสม หลังจากการฝึกปฏิบัติ นักแสดงมีพัฒนาการด้านร่างกายอย่างชัดเจน ร่างกายแข็งแรงขึ้น ยืดหยุ่นมากขึ้น และควบคุมการเคลื่อนไหวและลมหายใจได้ดี ลดอาการเหนื่อยล้าและบาดเจ็บ ในด้านร่างกายนักแสดงมีความแข็งแรงและความยืดหยุ่นที่เพิ่มขึ้นอย่างเห็นได้ชัด สามารถปฏิบัติท่าทางที่มีความซับซ้อนได้ดีขึ้น มีความเข้าใจเกี่ยวกับเทคนิคการเคลื่อนไหวที่ถูกต้องและมีประสิทธิภาพมากขึ้น ด้านจิตใจ นักแสดงได้รับแรงบันดาลใจจากเพื่อนร่วมฝึก ทำให้เกิดความมุ่งมั่นและความตั้งใจใน

การพัฒนาตนเอง แม้ว่าจะเผชิญกับความเหนื่อยล้าหรืออุปสรรคในบางช่วง แต่กำลังใจจากทีมช่วยให้สามารถก้าวข้ามความท้อแท้และพัฒนาต่อไปได้ ด้านความสัมพันธ์กับเพื่อนร่วมกิจกรรม นักแสดงมีความสัมพันธ์ที่แน่นแฟ้นภายในกลุ่ม ส่งผลให้เกิดบรรยากาศการเรียนรู้ที่เป็นมิตรและเอื้อต่อการพัฒนา ด้านทักษะเพิ่มเติม นักแสดงสามารถประยุกต์ใช้ความรู้และประสบการณ์ที่ได้รับจากการฝึกไปสู่ด้านอื่น ๆ ได้อย่างหลากหลาย ไม่ว่าจะเป็นการแสดงละครเวที การบริหารเวลา การออกกำลังกาย รวมถึงการทำงานวิจัย ซึ่งล้วนเป็นทักษะที่สามารถต่อยอดและนำไปใช้ในอนาคตได้อย่างมีประสิทธิภาพ

อภิปรายผลการวิจัย

จากผลการศึกษาพบว่า กระบวนการฝึกซ้อมการแสดงในช่วงแรกต้องเผชิญกับอุปสรรคหลายประการ โดยเฉพาะผลกระทบจากสถานการณ์การแพร่ระบาดของโรคโควิด-19 ที่ทำให้ต้องเปลี่ยนรูปแบบการฝึกซ้อมเป็นระบบออนไลน์ การฝึกผ่านกล้องมีข้อจำกัดด้านพื้นที่และสิ่งแวดล้อม ซึ่งส่งผลต่อคุณภาพของการเรียนรู้เชิงปฏิบัติ ทั้งนี้สอดคล้องกับผลการศึกษาของ Blades (2024) ที่ระบุว่าการเรียนการสอนศิลปะการแสดงในรูปแบบออนไลน์ส่งผลให้ผู้เรียนไม่สามารถพัฒนาองค์ประกอบด้านร่างกายและการสื่อสารเชิงปฏิบัติได้เต็มที่ เนื่องจากขาดปฏิสัมพันธ์ทางกายภาพกับผู้สอนและพื้นที่ฝึกซ้อมที่เหมาะสม นอกจากนี้นักแสดงบางส่วนต้องเผชิญกับภารกิจอื่น ๆ ที่เข้ามาแทรกแซงการฝึกซ้อม ส่งผลให้ขาดความต่อเนื่องของกระบวนการฝึก ซึ่งสอดคล้องกับแนวคิดของ McKinlay (2021) ที่ระบุว่าการฝึกซ้อมทางศิลปะในช่วงโควิด-19 ต้องเผชิญกับภาวะชะงักงันทางโครงสร้างเวลา ส่งผลให้ผู้ฝึกฝนสูญเสียจังหวะการเรียนรู้และพัฒนาอย่างต่อเนื่อง อีกปัจจัยหนึ่งที่เป็นอุปสรรค คือ นักแสดงบางคนไม่มีพื้นฐานด้านการแสดงมาก่อน ทำให้ต้องใช้เวลาทำความเข้าใจตัวละครและบทบาท ซึ่งส่งผลให้การฝึกซ้อมล่าช้า อย่างไรก็ตาม สถานการณ์นี้มีส่วนช่วยให้ผู้ฝึกเกิดการเรียนรู้ด้วยตนเอง และฝึกทักษะการแก้ปัญหาในสถานการณ์จริง ซึ่งสอดคล้องกับงานวิจัยของ Zhang et al. (2023) กล่าวว่า การเรียนรู้ในบริบทจำกัดสามารถกระตุ้นการพัฒนาการเรียนรู้ โดยอาศัยการแก้ปัญหา (problem-based learning) ได้เป็นอย่างดี สำหรับด้านสุขภาพร่างกาย พบว่าการฝึกซ้อมภายใต้ข้อจำกัด เช่น การสวมหน้ากากอนามัยตลอดเวลาส่งผลต่อระบบหายใจ และลดประสิทธิภาพทางกายภาพของนักแสดง ทั้งนี้งานวิจัยของ Hopkins et al. (2022) พบว่าแม้การสวมหน้ากากจะไม่มีผลต่อสมรรถภาพทางกายโดยรวมในเชิงสถิติ แต่ผู้ปฏิบัติงานกลับมีความไม่สบายตัว หายใจลำบาก และรู้สึกเหนื่อยเร็วขึ้นระหว่างการออกกำลังกายหรือแสดงบนเวที แม้จะมีอุปสรรคมากมาย แต่กระบวนการฝึกซ้อมในบริบทที่จำกัดเช่นนี้ส่งผลดีต่อการพัฒนาด้านจิตใจของนักแสดง ทั้งในด้านความอดทน วินัย และความสามารถในการปรับตัว สอดคล้องกับผลการศึกษาของ Schwartz et al. (2021) ที่ชี้ว่าการฝึกซ้อมศิลปะในภาวะวิกฤตสามารถส่งเสริมทักษะความยืดหยุ่นทางอารมณ์ (emotional resilience) และการทำงานเป็นทีมได้อย่างมีประสิทธิภาพ

ข้อเสนอแนะการวิจัย

1. การฝึกซ้อมผ่านระบบออนไลน์ส่งผลให้พัฒนาการทางกายของนักแสดงขาดความต่อเนื่อง ทั้งยังเกิดอาการเมื่อยล้าและปวดกล้ามเนื้อเมื่อกลับมาฝึกซ้อมในพื้นที่จริง จำเป็นต้องมีการปรับตัว

อย่างค่อยเป็นค่อยไป นอกจากนี้ ระบบออนไลน์ยังส่งผลต่อสมาธิและความสามารถในการฝึกท่าเต้น เนื่องจากข้อจำกัดด้านพื้นที่ อาจนำไปสู่ความล่าช้าและความรู้สึกท้อแท้ของผู้เข้าร่วม จึงควรมีการดูแลอย่างใกล้ชิด ทั้งด้านจิตใจและร่างกายในทุกช่วงของการฝึก

2. ความแตกต่างด้านทักษะพื้นฐานของผู้เข้าร่วมเป็นปัจจัยสำคัญที่ควรคำนึงถึง ผู้ออกแบบท่าเต้นควรวิเคราะห์รูปแบบการเคลื่อนไหวที่หลากหลายและพัฒนาแบบฝึกหัดที่มีลำดับความยากง่ายอย่างเป็นระบบ เพื่อให้ผู้เข้าร่วมสามารถพัฒนาได้อย่างต่อเนื่อง ผู้ออกแบบกิจกรรมควรร่วมทำแบบฝึกหัดกับผู้เข้าร่วมเพื่อเสริมสร้างความมั่นใจและรับรองว่าแบบฝึกหัดดังกล่าวสามารถนำไปปฏิบัติได้จริงและปลอดภัย

รายการอ้างอิง

เคน แอชเวลล์. (2564). *แผนที่ร่างกายมนุษย์: ระบบหายใจ หน้า 42 (น้ำทิพย์ พันธุ์อนุกูล แปล).* กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์แอร์โรว์.

นราพงษ์ จรัสศรี. (2548). *ประวัตินาฏยศิลป์ตะวันตก หน้า 117*. กรุงเทพฯ: พิมพ์ครั้งที่ 1 โรงพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

ศิริมงคล นาฏยกุล. (2557). *นาฏยศิลป์ตะวันตกปริทัศน์ หน้า 67, 71*. ขอนแก่น: หกจ.โรงพิมพ์คลังนานาวิทยา.

The Wonder Admin. (2019). *Flexibility | ความอ่อนตัว ทักษะที่เป็นประโยชน์ต่อร่างกาย*. https://thewonderstudio.co/2019/02/08/flexibility/.

Blades, J. (2024). Remote performance pedagogy in crisis: Embodiment and limitations in online acting education. SAGE Open, 14(1).

McKinlay, A. (2021). Time, rhythm and disruption: Theatre training during COVID-19. Journal of Performance Studies, 13(2), 98–115.

Schwartz, T., Lin, C., & Herrera, L. (2021). Resilience through art: A study of theatre students during pandemic training. Harvard Arts Education Review.

Zhang, Y., Chan, C. K., & Lee, C. (2023). Problem-based learning in constrained learning environments: Lessons from arts education during COVID-19. International Journal of Educational Research Open, 4, 100258.

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