ISSN 2774-0722 (ONLINE)

วารสารดนตรีและการแสดง

MUSIC AND PERFORMING ARTS JOURNAL

Volume 11 Issue 2 July-December 2025

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

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:
การแสดงชุด “BORN TO SHINE”
ภาพโดย: นางสาวปาณิศา ผลประพฤติ
นักวิชาการคอมพิวเตอร์ชำนาญการ
คณะดนตรีและการแสดง มหาวิทยาลัยบูรพา

วัตถุประสงค์

วารสารดนตรีและการแสดงมีวัตถุประสงค์ ดังนี้

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

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

วารสารดนตรีและการแสดงปีที่ 11 ฉบับที่ 2 นี้ ตีพิมพ์บทความจำนวน 15 บทความที่จากนิสิต นักศึกษา อาจารย์ นักวิจัยจากสถาบันต่าง ๆ ที่ผ่านกระบวนการพิจารณาคุณภาพ เพื่อตีพิมพ์เผยแพร่ในรูปแบบวารสารออนไลน์ ทั้งบทความวิจัยและบทความวิชาการ ครอบคลุมทั้งดนตรี ศิลปะการแสดงและการจัดการผลิตสื่อ ดังนี้

บทความด้านดนตรี ได้แก่ 1) หมี่ร้อยลาย: ดนตรีไทยสร้างสรรค์จากผ้าไหมมัดหมี่ของชาวไทพวน 2) นวัตกรรมการประพันธ์เพลงเพื่อส่งเสริมอัตลักษณ์ภาคใต้ : คอรัสประสานเสียงสำเนียงใต้ชุดปราฮูกอและ 3) การวิเคราะห์และการตีความบทเพลง วิโอลาคอนแชร์โต ในบันไดเสียง ดี เมเจอร์ ประพันธ์โดย ฟรันทซ์ อันทวน ฮอฟมีสเตอร์ 4) นวัตกรรมดนตรีเชิงสร้างสรรค์โดยใช้อัตลักษณ์ดนตรีประจำท้องถิ่นในจังหวัดสุพรรณบุรี เป็นฐานแห่งการเรียนรู้และส่งเสริมสุขภาวะของผู้สูงอายุ 5) ดุริยางคศิลป์ไทยสร้างสรรค์ชุดสุดสงวน สามซอ 6) DUNHUANG IMPRESSION: A MUSIC CONPOSITION FOR ZHUDI FROM DUNHUANG CULTURE IN CHINA 7) การสร้างสรรค์ดนตรีสนับสนุน สำหรับประกอบการแสดงผลสัมฤทธิ์ทางการศึกษา ทักษะกลองชุดหลักสูตรศิลปกรรมศาสตรบัณฑิต สาขาวิชาดนตรีสากล 8) การวิเคราะห์บทประพันธ์เพลงพระอภัยมณีของ เด่น อยู่ประเสริฐ ตามหลักวิเคราะห์ของเฟลิกซ์ ซาลเซอร์

บทความด้านศิลปะการแสดง ได้แก่ 1) การเต้นรำคือชีวิตของฉัน: นาฏศิลป์สร้างสรรค์จากการบูรณาการระหว่างเทคนิคการเต้นรำแบบลาตินและการเต้นรำสมัยใหม่ 2) การสร้างสรรค์ระบำ THE HARMONY OF ASEAN+3 3) การศึกษาศิลปวัฒนธรรมทวารวดีในจังหวัดนครปฐม สู่การสร้างสรรค์การแสดง เพื่อส่งเสริมการท่องเที่ยว ชุด อารยธรรมนาฏการโบราณสถานทวารวดี 4) แนวคิดการสร้างสรรค์ละครร้อง เรื่อง พระร่วง ตามบทพระราชนิพนธ์พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว 5) การสร้างสรรค์ละครหุ่นสำหรับเด็กเพื่อสร้างจิตสำนึกถึงปัญหาขยะในทะเลบางแสน และ บทความด้านการจัดผลิตสื่อ ได้แก่ 1) การออกแบบนิทรรศการเพื่อฟื้นฟูและเพิ่มมูลค่าทุนทางวัฒนธรรมกรณีศึกษา หอศิลปะและวัฒนธรรมภาคตะวันออก มหาวิทยาลัยบูรพา 2) MUSICAL TALES AND THE VIRTUAL EXPERIENCES A HUMAN-CENTERED DESIGN APPROACH TO CLASSICAL MUSIC WITH HOLOGRAMS AND AUGMENTED REALITY

ในนามของบรรณาธิการ วารสารดนตรีและการแสดงขอขอบคุณผู้เขียนและผู้ทรงคุณวุฒิทุกท่าน วารสารมีความยินดีน้อมรับฟังข้อเสนอแนะจากทุกท่านเพื่อปรับปรุงคุณภาพและยกระดับงานวิชาการของประเทศไทยต่อไปในอนาคต

ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.กิตติภัณฑ์ ชิตเทพ

บรรณาธิการวารสารดนตรีและการแสดง

สารบัญ

เรื่อง **หน้า**

หมี่ร้อยลาย: ดนตรีไทยสร้างสรรค์จากผ้าไหมมัดหมี่ของชาวไทพวน **8**

MEE ROI LAI: CREATIVE THAI MUSIC FROM THE IKAT SILK OF THAI PHUAN

ณัฐดนัย วิชาเดช กิตติภัณฑ์ ชิตเทพ

Natdanai Vichadech Kittipan Chittep

การเต้นรำคือชีวิตของฉัน: นาฏศิลป์สร้างสรรค์จากการบูรณาการ **24**

ระหว่างเทคนิคการเต้นรำแบบลาตินและการเต้นรำสมัยใหม่

DANCE OF MY LIFE: REINVENTING A SYNERGY DANCE FROM

LATIN AND MODERN TECHNIQUES

Xin Yang ณัฏฐนันธ์ เอื้อศิลป์

Xin Yang Nadhanant Uaesilapa

นวัตกรรมการประพันธ์เพลงเพื่อส่งเสริมอัตลักษณ์ภาคใต้ : **39**

คอรัสประสานเสียงสำเนียงใต้ชุดปราฮูกอและ

THE INNOVATION OF MUSIC COMPOSITION FOR SOUTHERN IDENTITY ENCHANTMENT : PERAHU-KOLEK FOR CHORUS

ดรุณี อนุกูล

Darunee Anukool

การวิเคราะห์และการตีความบทเพลง วิโอลาคอนแชร์โต ในบันไดเสียง ดี เมเจอร์ **53**

ประพันธ์โดย ฟรันทซ์ อันทวน ฮอฟมีสเตอร์

AN ANNLYSIS AND INTERPRETATION OF VIOLA CONCERTO IN D MAJOR

COMPOSED BY FRANZ ANTON HOFFMEISTER

อรรณพ เรืองมณี

Annop Ruangmanee

สารบัญ

เรื่อง **หน้า**

นวัตกรรมดนตรีเชิงสร้างสรรค์โดยใช้อัตลักษณ์ดนตรีประจำท้องถิ่นในจังหวัดสุพรรณบุรี เป็นฐานแห่งการเรียนรู้และส่งเสริมสุขภาวะของผู้สูงอายุ 65

CREATIVE MUSIC INNOVATION USING LOCAL MUSIC IDENTITY IN SUPHANBURI PROVINCE IT IS A BASE FOR LEARNING AND PROMOTING

ณัฐศรัณย์ ทฤษฎิคุณ วรินธร สีเสียดงาม สุพัตรา วิไลลักษณ์

Natsarun Tissadikun Warinthorn Sisiadngam Supatra Vilailak

การออกแบบนิทรรศการเพื่อฟื้นฟูและเพิ่มมูลค่าทุนทางวัฒนธรรม กรณีศึกษา หอศิลปะและวัฒนธรรมภาคตะวันออก มหาวิทยาลัยบูรพา 80

ART-BASED EXHIBITION DESIGN FOR THE REVITALIZATION AND VALUE CREATION OF CULTURAL CAPITAL: A CASE STUDY OF THE EASTERN CENTER OF ARTS AND CULTURE, BURAPHA UNIVERSITY

ณัฏฐนันธ์ เอื้อศิลป์

Nadhanant Uaesilapa

การสร้างสรรค์ระบำ THE HARMONY OF ASEAN+3 93

THE CHOREOGRAPHIC CREATION OF THE HARMONY OF ASEAN+3 DANCE

กนกพัชร์ แจ่มฟ้า

Kanokphat Chaemfa

ดุริยางคศิลป์ไทยสร้างสรรค์ ชุด สุดสงวน สามซอ 108

THAI CREATIVE MUSIC OF "SUDSANGUAN SAM - SO"

สุวรรณี ชูเสน

Suwannee Choosen

สารบัญ

เรื่อง	หน้า
DUNHUANG IMPRESSION: A MUSIC CONPOSITION FOR ZHUDI FROM DUNHUANG CULTURE IN CHINA Lei Wen Akkarapon Dejwacharanon	122
การสร้างสรรค์ดนตรีสนับสนุน สำหรับประกอบการแสดงผลสัมฤทธิ์ทางการศึกษา ทักษะกลองชุด หลักสูตรศิลปกรรมศาสตรบัณฑิต สาขาวิชาดนตรีสากล (หลักสูตรปรับปรุง พ.ศ. 2566) มหาวิทยาลัยรามคำแหง THE DEVELOPMENT OF BACKING TRACKS FOR DRUM SET PERFORMANCE ASSESSMENT IN THE BACHELOR OF FINE AND APPLIED ARTS PROGRAM IN POPULAR MUSIC, (REVISED CURRICULUM B.E. 2023), RAMKHAMHAENG UNIVERSITY อนุวัฒน์ เขียวปราง Anuwat Kheawprang	132
MUSICAL TALES AND THE VIRTUAL EXPERIENCES: A HUMAN-CENTERED DESIGN APPROACH TO CLASSICAL MUSIC WITH HOLOGRAMS AND AUGMENTED REALITY Komsun Dilokkunanant	147
การวิเคราะห์บทประพันธ์เพลงพระอภัยมณีของ เด่น อยู่ประเสริฐ ตามหลักวิเคราะห์ของเฟลิกซ์ ซาลเซอร์ AN ANALYSIS OF DENNY EUPRASERT PHARA ABHAI MANI USING FELIX SALZER' METHOD ศราวุฒิ อรุณโชติ วิบูลย์ ตระกูลฮุ้น Sarawut Arunchot Wiboon Trakulhun	159

สารบัญ

เรื่อง **หน้า**

การศึกษาศิลปวัฒนธรรมทวารวดีในจังหวัดนครปฐม สู่การสร้างสรรค์การแสดง เพื่อส่งเสริมการท่องเที่ยว ชุด อารยธรรมนาฏการโบราณสถานทวารวดี 172

THE STUDY OF DVARAVATI ARTS AND CULTURE IN NAKHON PATHOM PROVINCE TO CREATE A PERFORMANCE TO PROMOTE TOURISM IN THE DVARAVATI ANCIENT DANCE CIVILIZATION SERIES

ธนสิทธิ์ ชมชิด

Tanasit Chomchit

แนวคิดการสร้างสรรค์ละครร้อง เรื่อง พระร่วง ตามบทพระราชนิพนธ์พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว 188

THE CREATIVE CONCEPTS OF THE SUNG DRAMA OF PHRA RUANG BASED ON HIS MAJESTY KING RAMA VI'S PLAY

ช่อลัดดา คำแก้ว สุรัตน์ จงดา จินตนา สายทองคำ

Choladda Kamkaew Surat Jongda Jintana Saitongkum

การสร้างสรรค์ละครหุ่นสำหรับเด็กเพื่อสร้างจิตสำนึกถึงปัญหาขยะในทะเลบางแสน 201

CREATING PUPPET THEATRE FOR CHILDREN TO RAISE AWARENESS OF THE PROBLEM GARBAGE IN THE BANGSAEN SEA

คณพศ วิรัตนชัย

Kanapoot Viruttanachai

หมี่ร้อยลาย: ดนตรีไทยสร้างสรรค์จากผ้าไหมมัดหมี่ของชาวไทพวน

MEE ROI LAI: CREATIVE THAI MUSIC FROM THE IKAT SILK OF THAI PHUAN

ณัฐดนัย วิชาเดช[1] กิตติภัณฑ์ ชิตเทพ[2]
Natdanai Vichadech[1] Kittipan Chittep[2]

บทคัดย่อ

การศึกษาวิทยานิพนธ์เรื่อง หมี่ร้อยลาย: ดนตรีไทยสร้างสรรค์จากลายผ้าไหมมัดหมี่ของชาวไทพวน ใช้ระเบียบวิธีวิจัยเชิงคุณภาพ (Qualitative Research) มีวัตถุประสงค์เพื่อสร้างสรรค์บทเพลงจากผ้าไหมมัดหมี่ลายหมี่ร้อยลายของชาวไทพวน ตำบลบ้านพวน อำเภอบ้านหมี่ จังหวัดลพบุรี

ผลการวิจัยพบว่า หมี่ร้อยลายเป็นลายผ้าไหมมัดหมี่ที่สร้างสรรค์ขึ้นโดยคุณวนิดา รักพรม หัวหน้ากลุ่มสตรีอาสาบ้านพวน เป็นการผสมผสานลายโบราณกับลายใหม่ มีจำนวน 34 ลาย ประกอบด้วยลักษณะเด่นของเส้นทแยง วงกลม สามเหลี่ยม สี่เหลี่ยม ที่จินตนาการถึงธรรมชาติ สิ่งของเครื่องใช้ และความเชื่อประเพณีของชาวไทพวน

การสร้างสรรค์บทเพลงหมี่ร้อยลายเป็นการถอดลายหมี่ร้อยลายและบันทึกข้อมูลลงบนโปรแกรม Fruity Loops สร้างทำนองจากทิศทางของลายผ้าและการจับคู่เสียง กำหนดใช้ฟังก์ชั่น Piano roll คีย์ C แล้วเทียบโน้ตกับระดับเสียงดนตรีไทยตามตำแหน่งของลายผ้า เมื่อสังเคราะห์ทำนองต้นแบบแล้วจึงปรับแต่งทำนองตามสุนทรียะของเพลงไทย นำเสนอด้วยวงโปงลางซึ่งเป็นวงดนตรีพื้นบ้านอีสาน ประกอบด้วย พิณ แคน เบส โปงลาง กลองหาง กลองตุ้ม ฉาบใหญ่ และ กบไม้ ที่แสดงความรู้สึกสนุกสนานครื้นเครง เช่นเดียวกับการเฉลิมฉลองในงานประเพณี บทเพลงหมี่ร้อยลาย ประกอบด้วยช่วงเกริ่น เพลงช้า และเพลงเร็ว โดยออกแบบเสียงกี่กระตุกทอผ้าแทนเสียงกลอง เพื่อสร้างหน้าทับเพลงขึ้นใหม่

คำสำคัญ: หมี่ร้อยลาย, ดนตรีไทยสร้างสรรค์, ผ้าไหมมัดหมี่, ไทพวน

---

[1] นิสิตหลักสูตรศิลปกรรมศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาดนตรีและการแสดง คณะดนตรีและการแสดง มหาวิทยาลัยบูรพา 66910040@go.buu.ac.th

[1] Student, Fine and Applied Arts in Music and Performing Arts Program, Faculty of Music and Performing Arts, Burapha University, 66910040@go.buu.ac.th

[2] ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์, ผู้ช่วยศาสตราจารย์ประจำสาขาวิชาดนตรีและการแสดง คณะดนตรีและการแสดง มหาวิทยาลัยบูรพา kittipanc@go.buu.ac.th

[2] Advisor, Assistant Professor, Department of Music and Performing Arts, Faculty of Music and Performing Arts, Burapha University, kittipanc@go.buu.ac.th

Receive 24/07/68, Revise 30/09/68, Accept 22/10/68

Abstract

This thesis, entitled “Mee Roi Lai: Creative Thai Music from the Ikat Silk Patterns of the Phuan People”, employed a qualitative research methodology. The primary objective was to develop an original musical composition inspired by the Mee Roi Lai (hundred-pattern ikat silk) created by the Phuan community in Ban Phuan Subdistrict, Ban Mi District, Lopburi Province.

The research findings indicate that Mee Roi Lai is an ikat silk pattern innovatively designed by Ms. Vanida Rakprom, the leader of the Ban Phuan Women Volunteers’ Group. The pattern integrates traditional motifs with contemporary designs, resulting in 34 distinct variations. Each motif exhibits characteristic features such as diagonal lines, circles, triangles, and squares, symbolizing natural elements, utilitarian objects, and the cultural beliefs and traditions of the Phuan people.

Creating the composition "Mee Roi Lai" involved transcribing silk patterns into digital notation using the Fruity Loops program. The structure was created from the directional flow of the textile and the systematic pairing of sounds. Utilizing the Piano Roll function in the key of C allowed for correlation with tonal levels in Thai music, reflecting the spatial arrangement of the patterns. The prototype melody was rearranged through the aesthetic principles of Thai music. The final piece was performed by a Pong Lang ensemble, a Northeastern folk band that includes Phin, Khaen, Bass, Ponglang, Klonghang, Klongtum, and various percussion. The performance conveyed a sense of festivity and exuberance, reminiscent of communal celebrations. "Mee Roi Lai" consists of an introduction, a slow section, and a fast section, featuring the innovative use of the loom shuttle sound in place of the drum, a creative choice that established a newly designed rhythmic foundation.

Keywords: Mee Roi Lai, Creative Thai Music, Ikat silk, Thai Phuan

1. ที่มาและความสำคัญ

ผ้าไหมมัดหมี่เป็นหัตถกรรมพื้นบ้านของชาวไทพวนที่อาศัยอยู่ใน อำเภอบ้านหมี่ จังหวัดลพบุรี ซึ่งสืบทอดภูมิปัญญามาจากบรรพบุรุษที่อพยพมาจากลาว ลวดลายบนผ้าสะท้อนวิถีชีวิต ความเชื่อ ประเพณีและวัฒนธรรมของชาวไทพวนอย่างชัดเจน โดยนอกจากจะใช้ในชีวิตประจำวันแล้ว

ผ้ามัดหมี่ยังเป็นตัวแทนของอัตลักษณ์และความภาคภูมิใจ ในวัฒนธรรมท้องถิ่น และลายผ้าที่สำคัญลายหนึ่งก็คือ หมี่ร้อยลาย

หมี่ร้อยลาย เป็นผลงานของคุณวนิดา รักพรม ที่นำลายผ้าโบราณหลากหลายลายมาประยุกต์รวมกันในผ้ามัดหมี่ผืนเดียว แม้จะไม่ได้ มีครบถึงหนึ่งร้อยลาย แต่ตั้งชื่อว่า “ร้อยลาย” เพื่อความน่าสนใจ โดยใช้เทคนิคการทอแบบ 2 ตะกอ และ 4 ตะกอ แล้วแต่ลักษณะ ของแต่ละลาย ลักษณะเด่นของผ้าคือการทอลายขัดธรรมดาร่วมกับการจัดสีให้เป็นริ้ว ๆ ทำให้ผ้ามีมิติและความสวยงาม ลวดลายที่ใช้ มีทั้งลายเก่าแก่ เช่น ลายหม่าจับ ลายมะตุ้ม ลายโคมไฟ ลายตะวันลับฟ้า ฯลฯ ซึ่งแต่ละลายมีที่มาและความหมายต่างกันไป สะท้อนให้เห็นถึง ความเชื่อ ประเพณี และวิถีชีวิตของชาวไทพวนในอดีต ไม่ว่าจะเป็นความเชื่อเกี่ยวกับสัตว์ พืช หรือสภาพแวดล้อม ทำให้ผืนผ้านี้ไม่เพียงแค่เป็นงานฝีมือ แต่ยังเป็นสื่อทางวัฒนธรรมที่รวบรวมเรื่องราวของคนไทพวนไว้ในผืนเดียว (วรา ชาภูคำ, 2556)

ในปัจจุบันจำนวนผู้รักษาการทอผ้าไหมมัดหมี่ในอำเภอบ้านหมี่ จังหวัดลพบุรี ในปัจจุบันเริ่มลดน้อยลง ส่วนใหญ่ก็จะทอตามบ้านเรือนของตนเอง และทางกลุ่มสตรีบ้านพวนเองก็ไม่ได้ทำศูนย์การเรียนรู้เพื่อสืบทอดการทอผ้าไหมมัดหมี่อย่างจริงจัง และการทอผ้ามัดหมี่นั้นต้องอาศัยทั้งเวลาในการทอที่ค่อนข้างนาน สอดคล้องกับที่ วนิดา รักพรม หัวหน้ากลุ่มสตรีอาสาบ้านพวนชาวไทพวน ได้ให้สัมภาษณ์ไว้ว่า

> *“วัน ๆ หนึ่ง สามารถทำได้อย่างเก่งจริงก็ 1 ผืน เพราะด้วยยุคสมัยที่เปลี่ยนไป ผู้คนออกไป ทำมาหากินนอกถิ่นที่อยู่อาศัย เลยทำให้วัฒนธรรมตรงนี้เริ่มลดน้อยลง เพราะการทอผ้ามัดหมี่นั้นเหมาะสำหรับคนที่อยู่บ้าน และมีเวลาว่างเยอะ รายได้ต่อเดือนก็ไม่แน่นอน ผู้คนเลยจำเป็นที่จะต้องหันไปทำงานด้านอื่น ๆ”* (วนิดา รักพรม, สัมภาษณ์, วันที่ 10 มีนาคม 2567)

จากปัญหาดังกล่าว ผู้วิจัยจึงมีแรงบันดาลใจในการนำลวดลายผ้าไหมมัดหมี่มาสร้างสรรค์งานดนตรีไทย เพื่อเป็นแนวทางในการอนุรักษ์ สืบทอด และต่อยอดภูมิปัญญาดั้งเดิม โดยบูรณาการศิลปะดนตรีไทยเข้ากับเทคโนโลยีสารสนเทศ เพื่อส่งเสริมและเผยแพร่วัฒนธรรมการทอผ้าไหมมัดหมี่ต่อไปในอนาคต ทั้งนี้ยังเป็นความคาดหวังให้เกิดการสร้างสรรค์ผลงานศิลปะดนตรีเชิงนวัตกรรม และช่วยสร้างคุณค่าเพิ่มให้แก่ผ้าไหมมัดหมี่ในมิติทางศิลปะและเศรษฐกิจอีกด้วย

2. วัตถุประสงค์ของการวิจัย

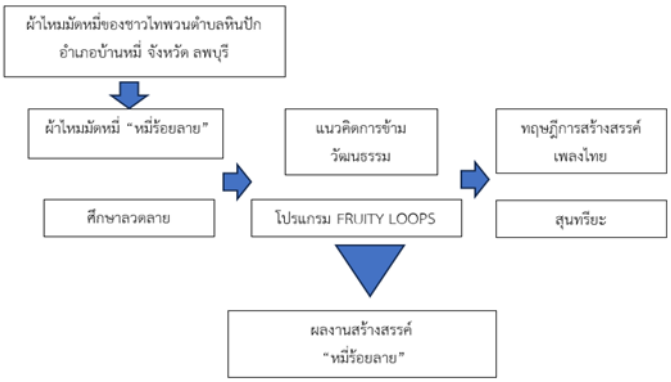
2.1 เพื่อสร้างสรรค์บทเพลงจากผ้าไหมมัดหมี่ลายหมี่ร้อยลาย

3. ขอบเขตของการวิจัย

3.1 การศึกษาในครั้งนี้ ผู้วิจัยมุ่งเน้นศึกษาลายผ้าไหมมัดหมี่ “หมี่ร้อยลาย” ของชาวไทพวน ตำบลบ้านพวน อำเภอบ้านหมี่ จังหวัดลพบุรี สำหรับการสร้างสรรค์ผลงานด้านดนตรี

3.2 การสร้างสรรค์ผลงานใช้แนวคิดการข้ามวัฒนธรรมผ่านการใช้เทคโนโลยีโปรแกรมสร้างสรรค์เพลง Fruity Loops โดยประยุกต์ใช้แนวคิดการสร้างสรรค์ทำนองจากลายผ้าไหมมัดหมี่ “หมี่ร้อยลาย” 34 ลาย โดยใช้วงดนตรีพื้นบ้านอีสานในการบรรเลง ตัวเพลงมีทั้งหมด 7 ท่อนและแบ่งออกเป็น 3 ช่วง ในการเป็นพื้นฐานการสร้างสรรค์ผลงานดนตรี

4. กรอบแนวคิดการวิจัย



ภาพที่ 1 กรอบแนวคิดการวิจัย

ที่มา: ผู้วิจัย

5. วิธีดำเนินการวิจัย

การวิจัยเรื่อง "หมี่ร้อยลาย: ดนตรีไทยสร้างสรรค์จากผ้าไหมมัดหมี่ของชาวไทพวน" เป็นการศึกษาวิจัยโดยใช้ระเบียบวิธีวิจัยเชิงคุณภาพ (Qualitative Research) โดยมีขั้นตอนดังต่อไปนี้

5.1 ขั้นตอนการรวบรวมข้อมูล

5.1.1 ผู้วิจัยศึกษาและรวบรวมข้อมูลด้านเอกสาร จากการทบทวนวรรณกรรมงานวิชาการและงานวิจัย จากหอสมุดมหาวิทยาลัยบูรพา กลุ่มสตรีอาสาบ้านพวนผ้าไหมมัดหมี่ และสื่ออิเล็กทรอนิกส์

5.1.2 ผู้วิจัยศึกษาข้อมูลภาคสนาม โดยมุ่งศึกษาข้อมูลดังนี้

5.1.2.1 ลายผ้าไหมของชาวไทพวน ตำบลบ้านพวน อำเภอบ้านหมี่ จังหวัดลพบุรี

5.1.2.2 การสร้างลายผ้าไหม “หมี่ร้อยลาย” ศึกษารวบรวมข้อมูลด้านประวัติความเป็นมา ลักษณะเฉพาะ ที่เกี่ยวกับลายผ้าไหม “หมี่ร้อยลาย” ของคุณวนิดา รักพรม

5.1.2.3 การสัมภาษณ์บุคคลข้อมูลแบบกึ่งโครงสร้าง ซึ่งเป็นผู้เชี่ยวชาญด้านการทอผ้าไหมมัดหมี่ของชาวไทพวน ตำบลบ้านพวน อำเภอบ้านหมี่ จังหวัดลพบุรี ได้แก่

1) คุณวนิดา รักพรม ผู้เชี่ยวชาญการทอผ้าไหมมัดหมี่ของชาวไทพวน กลุ่มสตรีอาสาบ้านพวน บ้านเลขที่ 82 หมู่ 10 ตำบลหินปัก อำเภอบ้านหมี่ จังหวัดลพบุรี

2) คุณสกาว ศรีบุญเรือง ผู้ประกอบอาชีพทอผ้าไหมมัดหมี่ กลุ่มสตรีอาสาบ้านพวน บ้านเลขที่ 82 หมู่ 10 ตำบลหินปัก อำเภอบ้านหมี่ จังหวัดลพบุรี

5.1.3 การถอดข้อมูลเสียง ข้อมูลภาพ และข้อมูลสัมภาษณ์ เรียบเรียงข้อมูลเป็นเอกสาร

5.2 การสร้างสรรค์ผลงาน

การแสดงบทเพลงที่ผ่านการประพันธ์เพลงจากลายผ้าไหมด้วยโปรแกรม Fruity Loops ซึ่งผู้วิจัยเลือกใช้โปรแกรม Fruity Loops (FL Studio) เป็นเครื่องมือหลัก เป็นการบูรณาการองค์ความรู้ดนตรีไทย หัตถกรรมไทย และเทคโนโลยีสารสนเทศเข้าด้วยกัน

5.3 การนำเสนอผลงานสร้างสรรค์

การนำเสนอผลงานสร้างสรรค์จากการศึกษาข้อมูลเรื่อง หมี่ร้อยลาย ดนตรีไทยสร้างสรรค์จากผ้าไหมมัดหมี่ของชาวไทพวนต่อสาธารณะชนโดยจัดแสดง ณ ศาลาไทย ชั้น 2 หอศิลปะและวัฒนธรรมแห่งภาคตะวันออก มหาวิทยาลัยบูรพา และเผยแพร่การบันทึกผลงานสร้างสรรค์ผ่านสื่อออนไลน์

5.4 การสรุปผลการวิจัย

5.4.1 สรุปผลการศึกษาวิทยานิพนธ์ในรูปแบบรายงานวิทยานิพนธ์

5.4.2 การเผยแพร่ตีพิมพ์ผลการศึกษาในรูปแบบบทความวิจัย

6. ผลการศึกษา

การสร้างสรรค์บทเพลงหมี่ร้อยลาย เป็นการศึกษาลวดลายของผ้าไหมมัดหมี่ที่ชื่อ หมี่ร้อยลายของชาวไทพวน ตำบลบ้านพวน อำเภอบ้านหมี่ จังหวัดลพบุรี ผู้วิจัยใช้แนวคิด “ข้ามวัฒนธรรม” ระหว่างทฤษฎีดุริยางคศิลป์ไทยเข้ากับเทคโนโลยีสารสนเทศ โดยขอเสนอกระบวนการการสร้างสรรค์ผลงานดังนี้

6.1 ลายผ้าไหม “หมี่ร้อยลาย” ของชาวไทพวน ตำบลบ้านพวน อำเภอบ้านหมี่ จังหวัดลพบุรี

ผ้าไหมมัดหมี่เป็นหัตถกรรมพื้นบ้านเฉพาะของชาวไทพวน จากการศึกษาพื้นที่อาสาบ้านพวน ตำบลบ้านพวน อำเภอบ้านหมี่ จังหวัดลพบุรี พบลวดลายใหม่ที่ชื่อว่า “หมี่ร้อยลาย” เป็นการสร้างสรรค์ลายผ้าไหมมัดหมี่จากลวดลายที่มีอยู่เดิมของชาวไทพวน โดยคุณวนิดา รักพรม หัวหน้ากลุ่มสตรีอาสาบ้านพวน ด้วยแนวคิดในการที่จะทำให้ผ้าไหมหนึ่งผืนมีลายผ้าไหมรวมกันให้มากที่สุด จนออกมาเป็นผ้าไหมมัดหมี่ “หมี่ร้อยลาย” ซึ่งคุณวนิดา รักพรม ได้อธิบายเรื่องผ้าไหมมัดหมี่ลาย “หมี่ร้อยลาย” ไว้โดยมีรายละเอียดดังนี้

“หมี่ร้อยลายเนี่ย จริง ๆ แล้วมีคนจะมาให้ป้าทำหมี่โบราณ 100 ลาย และคิดว่าถ้าจะให้ทำมันเยอะ ถ้าต้องทำ 100 ผืน ลายละผืนเป็น 100 ลาย ป้าก็เลยเกิดความคิดที่ว่าเอาผ้าไหมมากางดู ผ้าผืนเดียวเราสามารถบอกได้เลยว่าหมี่ลายมัดหมี่โบราณมีลายอะไรบ้างก็เลยเอาใส่รวม ๆ กัน” (วนิดา รักพรม, สัมภาษณ์, วันที่ 18 เมษายน 2567)

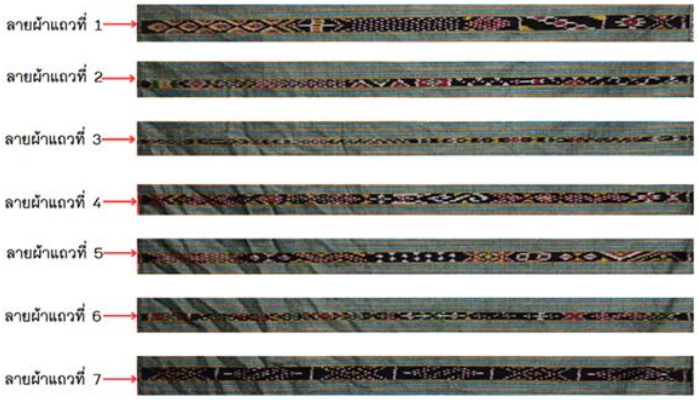
6.1.1 ขั้นตอนการทอผ้าไหมมัดหมี่ลาย “หมี่ร้อยลาย”

ขั้นตอนการทอผ้าไหมมัดหมี่ลาย “หมี่ร้อยลาย” ใช้วิธีทอผ้าแบบดั้งเดิมเครื่องมือกี่กระตุกไนและระวิง และใช้วิธีดั้งเดิมในการย้อมผ้ารวมไปถึงการขึ้นผ้าที่ไม่เหมือนกับผ้าไหมผืนอื่น ๆ จากการที่ศึกษาพื้นที่ภาคสนาม พบว่าผ้าไหมมัดหมี่ลายหมี่ร้อยลาย ปรากฏลวดลายผ้าเพียง 34 ลายเพียงเท่านั้น ซึ่งเป็นลายที่ผสมผสานกันไปตามที่ผู้ทอผ้าจะจินตนาการและออกแบบลวดลายลงบนผ้าหนึ่งพื้น ลวดลายอาจมีการซ้ำกัน บางลวดลายเป็นการผสมผสานกันระหว่างลายโบราณที่มีอยู่แล้วกับลายที่คิดขึ้นมา ณ ตอนนั้นที่เกิดขึ้นระหว่างทอซึ่งต้องใช้ความละเอียดและรอบคอบในการดูเนื้อผ้าอย่างแม่นยำ มิเช่นนั้นจะทำให้ลายผ้าไม่ตรงกันและขาดช่วงตอน ประกอบด้วย 1) การเตรียมเส้นไหม 2) การฟอกเส้นไหม 3) การมัดหมี่ (การสร้างลวดลายก่อนย้อม) 4) การย้อมสี 5) การแก้มัด (เปิดลาย) 6) การกรอเส้นไหมลงหลอด และ 7) การทอผ้า

ภาพที่ 2 คุณวนิดา รักพรม
ที่มา: ผู้วิจัย

6.1.2 ลวดลายผ้าไหมมัดหมี่ ลายหมี่ร้อยลาย

ลวดลายของลายผ้าไหมหมี่ลายหมี่ร้อยลาย ประกอบด้วยลายจำนวน 34 ลาย ได้แก่ ลายมะตุ้ม ลายเอี้ยงโมง ลายปลาชิวปลาสร้อย ลายหัวปลี ลายลูกโซ่ ลายดอกแก้วใหญ่ ลายตะวันลับฟ้ากลับด้าน ลายมะตุ้มใหญ่กลับด้าน ลายบัวศรี ลายขาเปีย ลายหมากจับ ลายตะวันลับฟ้า ลายหม่าจับวง ลายหมามุ่ย ลายโคมตั้ง ลายมะตุ้มเล็ก ลายโคมตั้งสองด้าน ลายมะตุ้มสามตัว ลายขาเปียใหญ่ ลายหม่าจับ ลายขอ ลายขอกลับด้าน ลายดอกแก้ว ลายพันเครือ ลายมะตุ้มสี่มุม ลายมะตุ้มครึ่งซีก ลายหม่าจับหมู่ ลายตะวันลับฟ้าล้อมมะตุ้ม ลายมะตุ้มใหญ่ ลายโคมตั้งสองด้านผสมขาเปีย ลายเอื้อ ลายขาเปียล้อมลายขอ ลายมะตุ้มพันเครือ และลายขอใหญ่



ภาพที่ 3 ผ้าไหมหมี่ร้อยลาย

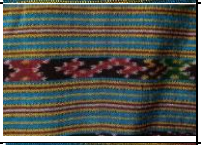
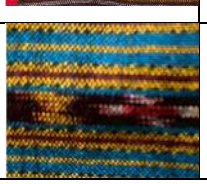
ที่มา: ผู้วิจัย

ตารางที่ 1 ชื่อลายผ้าไหมมัดหมี่ลาย หมี่ร้อยลาย

ลายผ้าแถวที่ 1	มะตุ้ม เอี้ยงโมง ปลาซิวปลาสร้อย หัวปลี ลูกโซ่ ดอกแก้ว ตะวันลับฟ้ากลับด้าน
ลายผ้าแถวที่ 2	มะตุ้มใหญ่กลับด้าน บัวศรี ขาเปีย หมากจับ ตะวันลับฟ้า หม่าจับวง โคมตั้ง หมามุ่ย ตะวันลับฟ้า
ลายผ้าแถวที่ 3	มะตุ้มเล็ก โคมตั้งสองด้าน ขาเปีย ตะวันลับฟ้า มะตุ้ม ตะวันลับฟ้า
ลายผ้าแถวที่ 4	ขาเปีย บัวศรี หม่าจับ ลายขอ ลายขอกลับด้าน ดอกแก้ว
ลายผ้าแถวที่ 5	พันเครือ มะตุ้มสี่มุม มะตุ้มครึ่งซีก หม่าจับหมู่ ตะวันลับฟ้าล้อมมะตุ้ม ตะวันลับฟ้า
ลายผ้าแถวที่ 6	หม่าจับวง ตะวันลับฟ้า มะตุ้มใหญ่ โคมตั้งผสมขาเปีย ลายเอื้อ ลายขาเปียขนาบลายขอ
ลายผ้าแถวที่ 7	มะตุ้มพันเครือ ลายขอใหญ่

ตารางที่ 2 ลายผ้าไหมในหมี่ร้อยลายทั้ง 34 ลวดลาย

ลำดับ	ลายผ้า	ชื่อ	ลักษณะของลาย	ลำดับ	ลายผ้า	ชื่อ	ลักษณะของลาย
1		ลายมะตุ้ม	ลายมะตุ้มมีลักษณะเป็นรูปทรงดอกมะตุ้มคล้ายวงรี 2 ชั้นทับซ้อนกันโดยมีลักษณะเป็นดอกวางเรียงเป็นหมู่สลับกัน	18		ลายมะตุ้มสามตัว	ลายมะตุ้มสามตัวมีรูปร่างคล้างคลึงกับลายมะตุ้มเล็ก วางเรียงกันสามตัว
2		ลายเอี้ยงโมง	ลายเอี้ยงโมงเป็นชื่อของนกกิ้งโครงโดยเป็นสัญลักษณ์แทนจะงอยปากของนก คล้ายลูกศรหันหน้าออกจากกัน	19		ลายขาเปียใหญ่	ลายขาเปียใหญ่เป็นลายที่มีลักษณะคล้ายกับตัว x มีที่มาจากไม้คั่นเปียต่างจากลายขาเปียแบบธรรมดาเพราะมีลายย้อยเข้ามาแทรกตรงกลาง
3		ลายปลาซิวปลาสร้อย	ลายปลาซิวปลาสร้อยมีลักษณะเป็นจุดขนาดเล็กคล้ายกับฝูงปลาซิวสลับกับกันจำนวน 4 หรือ 5 ลาย	20		ลายหม่าจับ	ลายหม่าจับมีที่มาจากลายมะจับโดยนำมาขยายให้ใหญ่ขึ้น โดยในลายนี้จะมีทั้งมะจับเล็กและมะจับใหญ่รวมกัน
4		ลายหัวปลี	ลายหัวปลีมีรูปร่างคล้ายหัวปลีลักษณะเป็นวงรีหัวแตกและมีลายย่อยอยู่ด้านในสามจุด	21		ลายขอ	ลายขอมีลักษณะเป็นตะขอตัว S มีที่มาจากตัวอักษรนำหน้าชื่อของเจ้าฟ้าหญิง

ลำดับ	ลายผ้า	ชื่อ	ลักษณะของลาย	ลำดับ	ลายผ้า	ชื่อ	ลักษณะของลาย
5		ลายลูกโซ่	ลายลูกโซ่มีรูปร่างคล้ายกับห่วงโซ่ที่เกี่ยวพันกัน	22		ลายขอกลับด้าน	ลายขอกลับด้านมีลักษณะเป็นตะขอตัว S มีที่มาจากตัวอักษรนำหน้าชื่อของเจ้าฟ้าหญิง
6		ลายดอกแก้วใหญ่	ลายดอกแก้วใหญ่มีลักษณะคล้ายดอกแก้วดอกใหญ่และมี 8 กลีบ	23		ลายดอกแก้ว	ลายดอกแก้วมีลักษณะคล้ายดอกแก้วมีรูปทรงคล้ายดอกไม้ 6 กลีบ และแตกต่างจากดอกมะตุ้มตรงปลายดอก
7		ลายตะวันลับฟ้ากลับด้าน	ลายตะวันลับฟ้ากลับด้านมีลักษณะของลายคล้ายกับดวงตะวันที่สะท้อนลงบนผืนน้ำ	24		ลายพันเครือ	ลายพันเครือมีลักษณะเป็นกากบาทสามตัววางเรียงกัน และมีที่มาจากลายขาเปีย
8		ลายมะตุ้มใหญ่กลับด้าน	ลายมะตุ้มใหญ่กลับด้านรูปร่างของลายมีลักษณะแบ่งครึ่งและหันหน้าคนละฝั่ง	25		ลายมะตุ้มสี่มุม	ลายมะตุ้มสี่มุมมีลักษณะเป็นดอกมะตุ้มเล็กวางเป็นมุมข้าวหลามตัด
9		ลายบัวศรี	ลายบัวศรีมีลักษณะคล้ายกับลายหัวปลี มีลายย่อยอยู่ในดอกของลาย	26		ลายมะตุ้มครึ่งซีก	ลายมะตุ้มครึ่งซีกมีลักษณะเป็นดอกมะตุ้มผ่าครึ่งวางเรียงสลับกันโดยมีเส้นพันเครือวางผาด
10		ลายขาเปีย	ลายขาเปียเป็นลายที่มีลักษณะคล้ายกับตัว x มีที่มาจากไม้คั่นเปีย	27		ลายหม่าจับหมุ่	ลายหม่าจับหมุ่มีลักษณะเดียวกับลายหมามุ่ยวางเรียงเป็นคู่กัน
11		ลายหม่าจับ	ลายหม่าจับมีลักษะคล้ายดอกหญ้าหมาก เป็นกลุ่มเล็กเรียงกัน	28		ลายตะวันลับฟ้าล้อมมะตุ้ม	ลายตะวันลับฟ้าล้อมมะตุ้มมีลักษณะรูปทรงสามเหลี่ยมปลายชนกันด้านบนและวางล้อมลายมะตุ้มไว้
12		ลายตะวันลับฟ้า	ลายตะวันลับฟ้ามีลักษณะคล้ายสามเหลี่ยมลายคล้ายกับดวงตะวันที่สะท้อนลงบนผืนน้ำ	29		ลายมะตุ้มใหญ่	ลายมะตุ้มใหญ่มีลักษณะเป็นรูปทรงดอกมะตุ้มคล้ายวงรี 2 ชั้นทับซ้อนกัน
13		ลายหม่าจับวง	ลายหม่าวงจับมีลักษะคล้ายดอกหญ้าหมาก 1 ดอกและมีรูปทรงวงกลมล้อมกรอบ	30		ลายโคมตั้งสองด้านผสมขาเปีย	ลายโคมตั้งสองด้านผสมขาเปียมีลักษณะคบเพลิงสองด้านและมีลายขาเปียคั่นกลางไว้
14		ลายหมา มุ่ย	ลายหมามุ่ยมีลักษะคล้ายหมามุ่ยก้อนเล็กไม่เป็นรูปทรงเรียงกันเป็นจังหวะลงและขึ้นสลับกัน	31		ลายเอื้อ	ลายเอื้อมีลักษณะคล้ายกับดอกมะตุ้มเล็กและเชื่อมด้วยลายโซ่ไปสู่ดอกมะตุ้มเล็กอีกด้าน
15		ลายโคมตั้ง	ลายโคมตั้งมีลักษณะคลายตะเกียงไฟหรือคบเพลิงแนวนอน	32		ลายขาเปียล้อมลายขอ	ลายขาเปียผสมลายขอมีลักษณะตัวกากบาทขนาบข้างลายขอที่มีรูปร่างเป็นตัว s
16		ลายมะตุ้มเล็ก	ลายมะตุ้มเล็กคือดอกมะตุ้มมี 6 กลีบ รูปร่างคล้ายกับดอกไม้ดอกเล็ก	33		ลายมะตุ้มพันเครือ	ลายมะตุ้มพันเครือมีลักษณะเป็นดอกมะตุ้มที่วางสลับกันในช่องว่างของลายพันเครือ
17		ลายโคมตั้งสองด้าน	ลายโคมตั้งสองด้านมีรูปร่างคล้ายลายโคมตั้งเป็นคบเพลิงวางในแนวนอนที่มีด้านปลายสองด้าน	34		ลายขอใหญ่	ลายขอใหญ่มีลักษณะเป็นตะขอตัว S มีที่มาจากตัวอักษรนำหน้าชื่อของเจ้าฟ้าหญิง

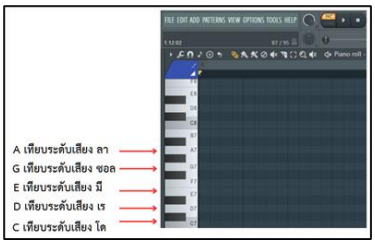
6.2 การสร้างสรรค์บทเพลงหมี่ร้อยลาย

การสร้างสรรค์บทเพลงหมี่ร้อยลาย ใช้แนวคิดการสร้างสรรค์บทเพลงไทยโดยสร้างทำนองเพลงจากลวดลายของผ้าไหมมัดหมี่ ลายหมี่ร้อยลาย ของคุณ วนิดา รักพรม ผู้เชี่ยวชาญด้านการทอผ้าไหมมัดหมี่ หัวหน้ากลุ่มสตรีทอผ้าบ้านพวน ผู้วิจัยศึกษาลวดลายผ้าเพื่อเป็นต้นรากในการสร้างสรรค์ทำนองเพลง โดยใช้แนวคิดการข้ามวัฒนธรรมผ่านเทคโนโลยีสารสนเทศ

6.2.1 แนวคิดการสร้างสรรค์บทเพลงหมี่ร้อยลาย

ผู้วิจัยกำหนดใช้โปรแกรม Fruity Loops คือ โปรแกรมสำหรับการสร้างสรรค์เพลง (Digital Audio Workstation - DAW) ที่ได้รับความนิยมมากในหมู่นักดนตรี โปรดิวเซอร์ และผู้ที่สนใจในด้านการผลิตเสียงดนตรี โดยเฉพาะในแนวฮิปฮอป EDM และป๊อป

ภาพที่ 4 (ซ้าย) ตัวอย่างการคีย์กราฟิกลายผ้าลงโปรแกรม



ภาพที่ 5 (ขวา) ฟังก์ชั่น Piano Roll

ที่มา: ผู้วิจัย

สำหรับการสร้างทำนองเพลง ผู้วิจัยถอดลวดลายผ้าไหมมัดหมี่ลาย หมี่ร้อยลายเป็นลายกราฟิกและคีย์ข้อมูลภาพลายที่เป็นลายกราฟิกลงบนโปรแกรม Fruity Loops โดยเน้นทิศทางของลายผ้าที่มีการเคลื่อนไหวในทิศทางสูงและต่ำและการจับคู่เสียงของตัวโน้ต โดยผู้วิจัยกำหนดลายผ้าไหมมัดหมี่ลายหมี่ร้อยลาย จำนวน 34 ลาย แบ่งตามตำแหน่งของลายผ้าที่เป็นแถวกำหนดเป็นกลุ่มทำนอง ตามข้อมูลที่ได้อธิบายไว้ในหัวข้อ 6.1.2 ลวดลายผ้าไหมมัดหมี่ ลายหมี่ร้อยลาย

ผลที่ได้จากโปรแกรม Fruity Loops ทำให้เกิดทำนองเสียงดนตรีที่แปลกใหม่ ผู้วิจัยเลือกที่จะใช้เสียงของเครื่องดนตรีเปียโนที่เป็นตัวฟังก์ชั่น MIDI ของโปรแกรม Fruity Loops เป็นการทดลองสร้างทำนอง จากลายผ้าไหม 1 แถวจากผืนผ้า จากนั้น ผู้วิจัยใช้วิธีประพันธ์เพลงแบบดุริยางคศิลป์ไทย โดยใช้การบันทึกโน้ตเพลงไทยทางเพียงออบน ด ร ม x ซ ล x โดยกำหนดใช้ ฟังก์ชั่น Piano roll โดยเริ่มต้นจุดแรกของลายด้วยโน้ตตัวคีย์ C แล้วเทียบระดับเสียงกับเสียงดนตรีไทย (ภาพที่ 5)

ผู้วิจัยใช้หลักการการประพันธ์โน้ตดุริยางคศิลป์ไทยและการบันทึกโน้ตแบบดนตรีไทยเข้ามามีส่วนช่วยในการบันทึกโน้ตเพลงและในการวางกราฟิกลวดลายผ้าไหม ผู้วิจัยกำหนดให้จุดแรกของลายผ้าตรงกับโน้ตเสียงโด (C) เพื่อให้สามารถกำหนดเสียงทำนองได้ง่ายขึ้นและเมื่อถอดลายผ้าครบทุกลายแล้ว ผู้วิจัยจึงปรับแต่งทำนองตามสุนทรียะภายใต้แนวคิดการสร้างสรรค์เพลงไทย ให้สอดคล้องกับจังหวะ

ลายผ้าไหมหนึ่งลาย สามารถสร้างสรรค์เป็นทำนองเพลงได้ 1 ทำนอง โดยลายผ้าไหม 1 แถว ประกอบด้วยลวดลาย 6 ถึง 8 ลวดลาย สามารถสร้างเป็นทำนองเพลงได้ 1 ท่อน ผ้าไหมมัดหมี่ลายหมี่ร้อยลาย ประกอบด้วย ลวดลายทั้งหมด 7 แถว แต่ละแถวนั้นลายมัดหมี่โบราณจะมีทั้งลายที่ซ้ำกัน ผสมผสานกัน และแตกต่างกันทำให้ทำนองที่ออกมาจากโปรแกรมทำเพลงนั้นมีความหลากหลาย มีทำนองที่เฉพาะตัวและมีทำนองที่แตกต่างกันไป

6.2.2 ทำนองต้นแบบจากโปรแกรม Fruity Loops

เมื่อนำลายผ้าไปแกะใส่โปรแกรมทำเพลง ทำให้เสียงหรือโน้ตที่ได้มานั้นมีทั้ง เสียงสูง เสียงต่ำ สูงสลับต่ำ ต่ำไปสูง หรือเสียงโน้ตที่เป็นคู่กัน เมื่อทำออกมาแล้วปรากฏว่า เสียงที่ได้จากลายผ้าที่แปลงเป็นโน้ตเป็นดังนี้

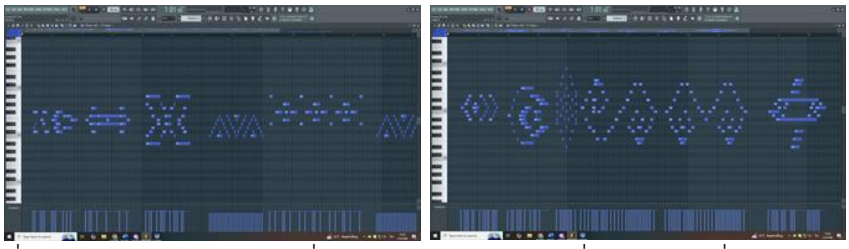
ภาพที่ 6 ตัวอย่างลายผ้ากราฟิกที่ถอดมาจากผ้าไหมมัดหมี่ลายผ้าแถวที่ 1 และแถวที่ 2
ที่มา: ผู้วิจัย

ลายผ้าแถวที่ 1 มะตุ้ม เอี้ยงโมง ปลาซิวปลาสร้อย หัวปลี ลูกโซ่ ดอกแก้ว ขาเปีย

ลายมะตุ้ม	- - - ซ	- - - ล	- ล ด ซ	- - - ล	- ล ด ซ	- - - ล	- - - ซ	- - - ล
ลายเอี้ยงโมง	- - - ด	ร ม ฟ ซ	ล ซ ฟ ซ	ฟ ม ร ด	- - - ด	ร ม ฟ ซ	ล ซ ฟ ซ	ฟ ม ร ด
ลายปลาซิวปลาสร้อย	- - - -	- - - ซ	ม ซ ม ซ	ม ซ ม ซ	- - - -	- - - ซ	ม ซ ม ซ	ม ซ ม ซ
ลายหัวปลี	- - - -	- - - ด	ร ม ร ด	ร ม ร ซ	- ซ - ซ	ล ซ ม ซ	- - - ร	ด ม ร ด
ลายลูกโซ่	- - - -	- - - ด	- - ท ล	ซ ล ท ด	- - ท ล	- - ซ ม	- - ร ด	- - ร ม
ลายดอกแก้ว	- - - ด	ร ม ร ซ	- ล ซ ด	ร ม - ร	- - - ด	ร ม ร ซ	- ล ซ ด	ร ม - ร
ลายขาเปีย	- - - -	- - - -	- ล - ซ	- ฟ - ม	ม ร ซ ด	- ร - ม	- ม - ฟ	- ซ - ล

ลายผ้าแถวที่ 2 มะตุ้มใหญ่กลับด้าน บัวศรี ขาเปีย หม่าจับ ตะวันลับฟ้า หม่าจับวง โคมตั้ง หมามุ่ย ตะวัน ลับฟ้า

ลายบัวศรี	- - - -	- - - ม	- - ซ ร	ม ด ร ม	- - - -	- ด - ร	- - - ร	ม ด ร ม
ลายขาเปีย	- - - -	- - - ม	- ร ด -	- ซ - ม	ม ร - ด	- ซ ล ด	- - - ร	- - - ม
ลายหม่าจับ	- - - -	- - - ม	- ร - ด	- ม - ร	- - - ด	- ม - ร	- ล - ด	- - ม ร
ลายตะวันลับฟ้า	- - - ด	ร ม ซ ล	ท ล ซ ม	ร ม ซ ล	- - ซ ม	ร ม ซ ล	- - ด ล	ซ ม ร ด
ลายหม่าจับวง	- - - -	- - ร ม	- ล - ซ	ม ซ - ล	- - - -	- - ร ม	- ล - ซ	ม ซ - ล
ลายโคมตั้ง	- ด ม ร	- ด ซ ล	ซ ด ม ร	- ด ซ ล	- ด ม ร	- ด ซ ล	ซ ด ม ร	- ด ซ ล
ลายหมามุ่ย	- - - -	- - - ล	- ซ ซ -	- - - ล	- - - -	- - - ล	- ซ ซ -	- - - ล
ลายตะวันลับฟ้า	- - - ด	ร ม ซ ล	ท ล ซ ม	ร ม ซ ล	- - ซ ม	ร ม ซ ล	- - ด ล	ซ ม ร ด



ภาพที่ 7 ตัวอย่างลายผ้ากราฟิกที่ถอดมาจากผ้าไหมมัดหมี่ลายผ้าแถวที่ 3 และแถวที่ 4

ที่มา: ผู้วิจัย

ลายผ้าแถวที่ 3 มะตุ้มเล็ก โคมตั้งสองด้าน ขาเปีย ตะวันลับฟ้า มะตุ้ม ตะวันลับฟ้า

ลายมะตุ้มเล็ก	- - - -	- - - มˌ	- รˌ - -	- มˌ รˌ ดˌ	- - - ซ	- ซ - ล	- - - ล	- - - ซ
ลายโคมตั้งสองด้าน	- - - -	- - - ม	- - - ซ	ล ซ - ม	- - - -	- - - ม	- - - -	- - - ม
ลายขาเปีย	- - - -	- - - ม	- รˌ ดˌ -	- ซ - ม	ม รˌ - ดˌ	- ซ ลˌ ดˌ	- - - รˌ	- - - ม
ลายตะวันลับฟ้า	- - - ดˌ	รˌ มˌ ซ ล	- - ซ มˌ	รˌ มˌ ซ ล	- - ซ มˌ	รˌ มˌ ซ ล	- - ดˌ ล	ซ มˌ รˌ ดˌ
ลายมะตุ้ม	- - - -	- ด - ซ	- - ล ซ	- ซ - -	- - - -	- ด - ซ	- - ล ซ	- ซ - -
ลายตะวันลับฟ้า	- - - ดˌ	รˌ มˌ ซ ล	- - ซ มˌ	รˌ มˌ ซ ล	- - ซ มˌ	รˌ มˌ ซ ล	- - ดˌ ล	ซ มˌ รˌ ดˌ

ลายผ้าแถวที่ 4 ขาเปีย บัวศรี หม่าจับ ลายขอ ลายขอกลับด้าน ดอกแก้ว

ลายขาเปีย	- - - -	- - - ม	- ซ ล ดˌ	- - - ม	รˌ - - -	ดˌ มˌ รˌ ดˌ	- - - ดˌ	รˌ มˌ รˌ ดˌ
ลายบัวศรี	- - - ล	- ซ ม -	- มˌ ล ซ	- ล - -	- - - ล	- ซ มˌ -	- มˌ ล ซ	- ล - -
ลายหม่าจับ	- - - ดˌ	รˌ มˌ รˌ ดˌ	- ดˌ มˌ รˌ	ซ มˌ รˌ ดˌ	- - - ดˌ	รˌ มˌ รˌ ดˌ	- ดˌ มˌ รˌ	ซ มˌ รˌ ดˌ
ลายขอ	- - - -	ดˌ ล ซ มˌ	- ซ ล ซ	- ดˌ - รˌ	- มˌ - ฟ	- ซ - ล	ซ ล ซ ดˌ	รˌ ดˌ ซ ล
ลายขอกลับด้าน	- - - -	ดˌ ล ซ มˌ	- ซ ล ซ	- ดˌ - รˌ	- รˌ - ดˌ	- ซ ล ซ	- มˌ - ซ	- ล - ดˌ
ลายดอกแก้ว	- - - ล	- ล - ดˌ	ซ ล - -	- ดˌ รˌ มˌ	- ซ ล ดˌ	- - - -	- ดˌ รˌ มˌ	ซ ล มˌ ซ

ภาพที่ 8 ตัวอย่างลายผ้ากราฟิกที่ถอดมาจากผ้าไหมมัดหมี่ลายผ้าแถวที่ 5 และแถวที่ 6

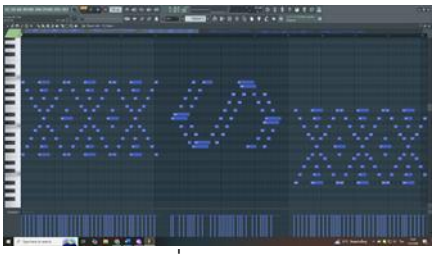
ที่มา: ผู้วิจัย

ลายผ้าแถวที่ 5 พันเครือ มะตุ้มสี่มุม มะตุ้มครึ่งซีก หม่าจับหมู่ ตะวันลับฟ้าล้อมมะตุ้ม ตะวันลับฟ้า

ลายพันเครือ	- - - ดˌ	รˌ มˌ ซ ล	ซ มˌ รˌ ดˌ	- ดˌ ล ดˌ	- - - ดˌ	รˌ มˌ ซ ล	ซ มˌ รˌ ดˌ	- ดˌ ล ดˌ
ลายมะตุ้มสี่มุม	- - - รˌ	- มˌ ซ -	- - - ซ	- มˌ รˌ -	- - - รˌ	- มˌ ซ -	- - - ซ	- มˌ รˌ -
ลายมะตุ้มครึ่งซีก	- - ซ ล	ท ดˌ - ท	- - ล ดˌ	ซ ล ท ดˌ	- - ล ดˌ	ซ ล ท ดˌ	- ท - ล	- ซ - ม
ลายหม่าจับหมู่	- - ล ดˌ	ซ ล มˌ ซ	(- - ซ ล	ดˌรˌดˌมˌ)	- - ล ดˌ	ซ ล มˌ ซ	(- - ซ ล	ดˌรˌดˌมˌ)
ลายตะวันลับฟ้าล้อมมะตุ้ม	รˌ มˌ ซ ล	ดˌ ล ซ มˌ	(รˌ มˌ ซ ล	ดˌลˌซมˌ)	รˌ มˌ ซ ล	ดˌ ล ซ มˌ	(รˌ มˌ ซ ล	ดˌลˌซมˌ)
ลายตะวันลับฟ้า	- - - ดˌ	รˌ มˌ ซ ล	- - ซ มˌ	รˌ มˌ ซ ล	- - ซ มˌ	รˌ มˌ ซ ล	- - ดˌ ล	ซ มˌ รˌ ดˌ

ลายผ้าแถวที่ 6 หม่าจับวง ตะวันลับฟ้า มะตุ้มใหญ่ โคมตั้งผสมขาเปีย ลายเอื้อ ลายขาเปียขนาบลายขอ

ลายหม่าจับวง	- - ร ม	- ซ - ล	- - ร ม	- ซ - ล	- - ร ม	- ซ - ล	- ล ร ม	- ซ - ล
ลายตะวันลับฟ้า	- - - ด	ร ม ซ ล	ล ซ ฟ ม	(ล ซ ฟ ม)	ร ม ซ ล	(ร ม ซ ล)	ซ ม ร ด	(ซ ม ร ด)
ลายมะตุ้มใหญ่	- ม - -	- ด - ร	- ล - ด	- ซ - ล	- - - ล	- - - ล	- ร - ด	- ม - ร
ลายโคมตั้งผสมขาเปีย	- - - -	- - - ด	- ร ม -	- ซ ล ด	- ด - -	ร ด ล ซ	- - - -	- ร - ม
ลายเอื้อ	- - - -	- ร - ม	- - - ม	- ฟ - ซ	- - - ล	- ล - ซ	- - - -	- ล - ม
ลายขาเปียขนาบลายขอ	- - - -	- - - ร	- ด ล -	- ซ - ด	ท ล - -	- ท ด ซ	- - - ล	- - - ด
	- ร - ด	- ล - ซ	- ฟ - ม	- - - -	- ด - ท	- ล - ซ	- ฟ - ม	- - - -
	- - - -	- - - ร	- ด ล -	- ซ - ด	ท ล - -	- ท ด ซ	- - - ล	- - - ด



ภาพที่ 9 ตัวอย่างลายผ้ากราฟิกที่ถอดมาจากผ้าไหมมัดหมี่ลายผ้าแถวที่ 7

ที่มา: ผู้วิจัย

ลายผ้าแถวที่ 7 มะตุ้มผสมพันเครือ ลายขอใหญ่ สลับกันไปใน 1 แถว

ลายมะตุ้มผสมพันเครือ	- - - ร๎	- ด๎ - ท	- ล - ร๎	ร๎ ด๎ - ท	- ซ - ด	- ร - ม	ด ม ด ร	- ด - ล
	- ซ - ร๎	- ด๎ - ท	- ล - ร๎	ร๎ ด๎ - ท	- ซ - ด	- ร - ม	ด ม ด ร	- ด - ล
	- ซ - ร๎	- ด๎ - ท	- ล - ร๎	ร๎ ด๎ - ท	- ซ - ด	- ร - ม	ด ม ด ร	- ด - ล
ลายขอใหญ่	- - - -	- - ร ม	- ซ - ล	- ด๎ ล ด๎	- ร๎ - ล	- - - -	- ด - ร	- ม - ซ
	ม ล ซ ด	- ล ด ร	- - - -	- ม ร ด	- - - ล	- ด - ร	- ล ซ ม	- ร - ด

จากการสังเคราะห์ทำนองจากลายผ้าในแต่ละแถว ผู้วิจัยพบว่าทำนองที่ได้มีความอิสระไม่ปรากฏเป็นรูปแบบทำนองเพลงตามกรอบแนวคิดการประพันธ์ทั่วไป ลักษณะของโน้ตมีการกระโดดขึ้นลง เสียงสูงต่ำสลับกัน รวมถึงการใช้คู่เสียงที่ไม่เป็นระบบ เมื่อนำมาพิจารณาตามหลักการประพันธ์เพลงไทยแล้ว ทำนองที่ได้มีลักษณะเสียงเพี้ยน ไม่สอดคล้องกับขนบการประพันธ์ดนตรีไทยโดยตรง

อย่างไรก็ตาม เมื่อได้ทำนองต้นแบบทั้ง 7 ท่อนแล้ว ผู้วิจัยได้นำทำนองดังกล่าวมาปรับแต่งและประยุกต์ให้เข้ากับแนวคิดทางดนตรีไทย โดยเฉพาะการอ้างอิง “ทางเพียงออบน” ซึ่งเป็นหนึ่งในทางหลักของดนตรีไทยที่มีความงดงามและความสมดุลทางเสียง การใช้ทางเพียงออบนช่วยให้ทำนองที่กระจัดกระจายมีความกลมกลืนมากขึ้น สอดคล้องกับโครงสร้างและอัตลักษณ์ของเพลงไทย

ทั้งยังช่วยยกระดับจากทำนองที่ได้จากลายผ้า ให้มีความเป็นดนตรีไทยที่สมบูรณ์ พร้อมสำหรับการนำเสนอในรูปแบบวงดนตรีพื้นบ้านและการแสดงเชิงสร้างสรรค์ต่อไป

6.2.3 ทำนองที่ผ่านการแปลงด้วยสุนทรียะและทฤษฎีดุริยางคศิลป์ไทย

โน้ตทำนองเพลง หมี่ร้อยลาย ที่ผ่านการปรับภายใต้แนวคิดการสร้างสรรค์เพลงไทย ดั้งนี้

ลายผ้าแถวที่ 1

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

ลายผ้าแถวที่ 2

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

ลายผ้าแถวที่ 3

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

ลายผ้าแถวที่ 4

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

ลายผ้าแถวที่ 5

- - - -	- - - ล	- - ซ ม	- ร มด	- - - ด	- - - ล	ด ล ซ ม	- ร ม ด
- - - ร	- - ม ซ	- - - ซ	- - ม ร	- - - ร	- - ม ซ	- ม ซ ล	ซ ม - ร
- - - -	- ล - ด	- ด ร ม	- ม ร ด	- - - -	- ล - ด	ร ด ล ด	ร ม ซ ม
- - ด ล	ซ ล ม ซ	(- - ซ ล	ด ร ด ม)	(- - ซ ล	ด ร ด ม)	- - ด ล	ซ ล ม ซ
- - - -	- - - ม	- ม ซ ล	ด ล ซ ม	- ม ซ ล	ด ล ซ ม	- ม ซ ด	ล ด ร ม
- - - -	- - - ล	- - ซ ม	ร ม ซ ล	- ม ซ ม	ร ม ซ ล	ด ล ซ ม	- ร - ด

ลายผ้าแถวที่ 6

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

ลายผ้าแถวที่ 7

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

7. สรุป อภิปรายผลและข้อเสนอแนะ

การศึกษาวิทยานิพนธ์เรื่อง หมี่ร้อยลาย: ดนตรีไทยสร้างสรรค์จากลายผ้าไหมมัดหมี่ของชาวไทยพวน เป็นการศึกษาวิจัยด้วยระเบียบวิธีวิจัยเชิงคุณภาพ มีวัตถุประสงค์เพื่อสร้างสรรค์บทเพลงจากผ้าไหมมัดหมี่ลาย หมี่ร้อยลาย ผู้วิจัยขอแสดงผลการศึกษาวิจัย การอภิปรายผล และข้อเสนอแนะดังนี้

7.1 การสร้างสรรค์บทเพลงจากผ้าไหมมัดหมี่ลายหมี่ร้อยลาย

การสร้างสรรค์บทเพลงหมี่ร้อยลาย เป็นการศึกษาลวดลายของผ้าไหมมัดหมี่ที่ชื่อ หมี่ร้อยลาย เป็นผ้าที่สร้างสรรค์โดยคุณวนิดา รักพรม หัวหน้ากลุ่มสตรีอาสาบ้านพวน ตำบลบ้านพวน อำเภอบ้านหมี่ จังหวัดลพบุรี โดยนำลวดลายต่าง ๆ มาผสมผสานในผ้าไหมผืนเดียวกัน ซึ่งลวดลายของผ้าไหมมัดหมี่ ลายหมี่ร้อยลายนั้น มีจำนวนเพียงแค่ 34 ลาย โดยขั้นตอนการทอผ้าไหมมัดหมี่ลายหมี่ร้อยลาย ใช้วิธีทอผ้าแบบดั้งเดิมเครื่องมือกี่กระตุก ไนและระวิง และใช้วิธีดั้งเดิมในการย้อมผ้า

รวมไปถึงการขึ้นผ้าที่ไม่เหมือนกับผ้าไหมผืนอื่น ๆ ลวดลายอาจมีการซ้ำกัน บางลวดลายเป็นการผสมผสานกันระหว่างลายโบราณที่มีอยู่แล้วกับลายที่คิดขึ้นมา ณ ตอนนั้นที่เกิดขึ้นระหว่างทอ

ลวดลายผ้าไหมมัดหมี่ ลายมี่ร้อยลาย มีลักษณะเด่นคือ มีลายเป็นรูปทรงต่าง ๆ ที่ผสมผสานลายโบราณและลายที่คิดค้นขึ้นระหว่างทอ ได้แก่ เส้นทแยง วงกลม สามเหลี่ยม สี่เหลี่ยม ที่เป็นภาพจินตนาการถึงธรรมชาติหรือสิ่งของ เครื่องใช้ เช่น ดอกไม้ ดวงอาทิตย์ คบเพลิง ตัวอักษร รวมถึงความเชื่อประเพณีของชาวไทพวน เป็นต้น บางลายเป็นการซ้ำลายแต่มีขนาดไม่เท่ากัน ได้แก่ ลายขอ ลายขอใหญ่ ลายมะตุ้ม ลายมะตุ้มใหญ่ ลายตะวันลับฟ้า ลายตะวันลับฟ้าล้อมมะตุ้ม

การสร้างบทเพลงหมี่ร้อยลาย ผู้วิจัยถอดลวดลายผ้าไหมมัดหมี่ลาย หมี่ร้อยลายเป็นลายกราฟิกและคีย์ข้อมูลภาพลายที่เป็นลายกราฟิกลงบนโปรแกรม Fruity Loops โดยเน้นทิศทางของลายผ้าที่มีการเคลื่อนไหวในทิศทางสูงและต่ำและการจับคู่เสียงของตัวโน้ต ผู้วิจัยกำหนดใช้ฟังก์ชั่น Piano roll ในโปรแกรม กำหนดตัวคีย์ C แล้วใช้วิธีเทียบโน้ตกับระดับเสียงดนตรีไทยตามตำแหน่งของลายผ้า

บทเพลงหมี่ร้อยลาย เป็นการถอดลายของผ้าไหมมัดหมี่ ลานหมี่ร้อยลายซึ่งปรากฏเป็นลายผ้าจำนวน 7 แถว แต่ละแถวมีลายอยู่ 6 ถึง 8 ลาย ซึ่งผู้วิจัยกำหนดลายผ้า 1 แถวเป็นทำนอง 1 ท่อน และสังเคราะห์ทำนองจากลายผ้าแล้ว พบว่าทำนองที่ได้เป็นทำนองที่ค่อนข้างอิสระ ไม่ปรากฏว่ามีรูปแบบทำนองเพลงแบบใด เป็นทำนองที่ไม่ได้อยู่ในกรอบแนวคิดของการประพันธ์เพลง ลักษณะของตัวโน้ตกระโดดไปมา เสียงสูงต่ำสลับกัน ลักษณะการใช้คู่เสียงที่เป็นอิสระ เมื่อพิจารณาตามหลักการประพันธ์เพลงไทยแล้ว ทำนองที่ได้มีลักษณะเสียงเพี้ยน เมื่อได้ทำนองต้นแบบทั้ง 7 ท่อน แล้วจึงปรับแต่งตามสุนทรียะภายใต้แนวคิดการสร้างสรรค์เพลงไทย ให้สอดคล้องกับจังหวะ และนำเสนอด้วยวงโปงลางซึ่งเป็นวงดนตรีพื้นบ้านอีสาน ประกอบด้วย พิณ แคน เบส โปงลาง กลองหาง กลองตุ้ม ฉาบใหญ่ และ กบไม้ ซึ่งผู้วิจัยใช้แทนเครื่องดนตรี เกราะ เพื่อให้เกิดเสียงที่มีเอกลักษณ์เฉพาะตัว เสียงของวงโปงลางให้ความรู้สึกถึงความครื้นเครง สนุกสนาน สอดคล้องกับแนวคิดในการนำเสนอผลงานที่ผู้วิจัยต้องการให้เกิดความสนุกสนานครื้นเครง เช่นเดียวกับการเฉลิมฉลองในงานประเพณี บทเพลงหมี่ร้อยลาย ประกอบด้วยโครงสร้างของบทเพลงออกเป็น 3 ส่วนได้แก่ 1) ช่วงเกริ่น 2) ทำนองเพลงช้า และ 3) ทำนองเพลงเร็ว โดยออกแบบเสียงกี่กระตุกทอผ้าให้เป็นเสียงกลองหน้าทับใหม่ และกำหนดให้ใช้จังหวะฉิ่งอัตราจังหวะ 2 ชั้นในช่วงทำนองเพลงช้า และชั้นเดียวในช่วงทำนองเพลงเร็ว

7.2 การอภิปรายผล

การสร้างสรรค์ผลงานนี้ใช้วิธีสร้างสรรค์บทเพลงแตกต่างจากงานวิจัยของ อังคณา ใจเหิม (2558) ที่ศึกษาเรื่องการประพันธ์ทำนองเพลงผ้าล้วง ในประเด็นที่ว่านำลายผ้ามาสร้างสรรค์งานโดยศึกษาวิธีทอลวดลาย ตลอดถึงความเกี่ยวข้องในการทอ นำมาประพันธ์บทเพลงโดยใช้วิธีการ

ประพันธ์แบบอิสระเป็นการคิดและประดิษฐ์ทำนองขึ้นใหม่ เป็นเพลงสำเนียงภาคเหนือ การดำเนินทำนองมีการใช้ลูกเหลื่อมหรือลูกล้วง บรรเลงคาบเกี่ยวเหลื่อมล้ำกัน สื่อให้เห็นถึงการล้วงสอดเส้นไหมเกิดเป็นลวดลายน้ำไหล งานวิจัยนี้เป็นการบูรณาการองค์ความรู้ด้านดุริยางคศิลป์ไทยและหัตถกรรมไทย เรียบเรียงการแปรทำนอง การสร้างแนวทำนองประสานเสียง โดยยึดหลักความสัมพันธ์ของเสียง โดยผู้วิจัยใช้วิธีการสร้างสรรค์บทเพลงจาก ลายผ้าไหมมัดหมี่ หมี่ร้อยลายเข้ากับเทคโนโลยีสารสนเทศ เพื่อสร้างทำนองที่มีเอกลักษณ์เฉพาะของลายผ้าไหมมัดหมี่

7.3 ข้อเสนอแนะ

จากการศึกษาวิทยานิพนธ์เรื่อง หมี่ร้อยลาย: ดนตรีไทยสร้างสรรค์จากลายผ้าไหมมัดหมี่ของชาวไทพวน ผู้วิจัยพบข้อเสนอแนะดังนี้

7.3.1 ผลงานสร้างสรรค์จากวิทยานิพนธ์ฉบับนี้ สามารถนำไปเป็นฐานในการสร้างสรรค์งานด้านนาฏศิลป์ไทยจากผ้าไหมมัดหมี่ลาย หมี่ร้อยลาย โดยใช้ทำนองที่สร้างสรรค์ขึ้นประกอบการแสดง

7.3.2 การสร้างสรรค์ผลงาน หมี่ร้อยลาย นี้ เกิดจากการใช้แนวคิดการข้ามวัฒนธรรมที่ใช้ทุนทางวัฒนธรรม ได้แก่ หัตถศิลป์พื้นบ้านผ้าไหมมัดหมี่ ดนตรีพื้นบ้านไทย เข้ากับเทคโนโลยีสารสนเทศ ทำให้เกิดวิธีการสร้างสรรค์ผลงานที่แตกต่างไปจากเดิม เป็นต้นแบบสำหรับผลงานการสร้างสรรค์ดนตรีหรือศิลป์แขนงอื่น หรือ สามารถเลือกใช้องค์ประกอบทางศิลปะแขนงอื่น ๆ ผสานเข้ากับศาสตร์ที่แตกต่างออกไปได้

8. กิตติกรรมประกาศ

การศึกษาวิทยานิพนธ์เรื่อง หมี่ร้อยลาย: ดนตรีไทยสร้างสรรค์จากลายผ้าไหมมัดหมี่ของชาวไทพวน สำเร็จลุล่วงลงได้จากการรับความอนุเคราะห์ข้อมูลจากกลุ่มสตรีอาสาบ้านพวน อำเภอบ้านหมี่ จังหวัดลพบุรี การสนับสนุนด้านสถานที่ในการนำเสนอผลงานสร้างสรรค์จากหอศิลปะและวัฒนธรรมภาคตะวันออก มหาวิทยาลัยบูรพา และการสนับสนุนด้านบุคคลากรและอุปกรณ์การสร้างสรรค์ผลงานจากคณะดนตรีและการแสดง มหาวิทยาลัยบูรพา

รายการอ้างอิง

วรา ชาภูคำ. (2556). *อัตลักษณ์ไทยพวน: กรณีศึกษาไทยพวน ตำบลบ้านกล้วย อำเภอบ้านหมี่ จังหวัดลพบุรี*. (วิทยานิพนธ์). สุโขทัย: มหาวิทยาลัยสุโขทัยธรรมาธิราช.

อังคณา ใจเหิม. (2558). จากเส้นไหมสู่การสร้างสรรค์ท่วงทานอง. *วารสารครุศาสตร์ปริทรรศน์ฯ. 2*(3), 24-37.

การเต้นรำคือชีวิตของฉัน: นาฏศิลป์สร้างสรรค์จากการบูรณาการระหว่างเทคนิคการเต้นรำแบบลาตินและการเต้นรำสมัยใหม่

DANCE OF MY LIFE: REINVENTING A SYNERGY DANCE FROM LATIN AND MODERN TECHNIQUES

Xin Yang[1] ณัฏฐนันธ์ เอื้อศิลป์[2]
Xin Yang[1] Nadhanant Uaesilapa[2]

บทคัดย่อ

งานวิจัยนี้มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาเทคนิคเต้นรำสมัยใหม่และนำผลจากการวิเคราะห์ไปใช้สร้างสรรค์ผลงานการแสดงเต้นรำอันเกิดจากการผสมผสานศิลปะการเต้นรำแบบลาตินร่วมกับองค์ประกอบในศิลปะการเต้นรำสมัยใหม่ด้วยระเบียบวิธีวิจัยเชิงคุณภาพและเชิงปฏิบัติการ แล้วนำผลที่ได้จากกระบวนการสร้างสรรค์และการแสดงต่อสาธารณชนมาสรุปผลการวิจัย โดยเริ่มต้นจากการศึกษาองค์ประกอบทางเทคนิคและสไตล์อันเป็นเอกลักษณ์ของการเต้นรำจังหวะรุมบ้าด้วยวิธีวิจัยทางเอกสาร ศึกษาเทคนิคเต้นรำเกรแฮมในศิลปะการเต้นรำสมัยใหม่ผ่านวิธีวิจัยเชิงเปรียบเทียบ แล้วนำองค์ประกอบเทคนิคและรูปแบบการแสดงออกของศิลปะเต้นรำทั้ง 2 ประเภทมาบูรณาการร่วมกันเพื่อสร้างรากฐานทฤษฎีผ่านการวิเคราะห์กรณีศึกษา และนำมาประยุกต์ใช้จริงในการออกแบบสร้างสรรค์ชุดผลงานแสดงละครเต้นรำ ผลการวิจัยพบว่าทิศทางหลักสำหรับการบูรณาการการเต้นรำแบบลาตินร่วมกับการเต้นรำสมัยใหม่คือการประยุกต์ใช้ภาษาเต้นรำโดยยึดมั่นในจังหวะการเต้นรำแบบลาตินซึ่งมีหน้าที่เชื่อมประสานการแสดงให้ดำเนินต่อเนื่องอย่างกลมกลืนตามลำดับเรื่องราว เทคนิคการหายใจเป็นปัจจัยพื้นฐานและเป็นแหล่งกำเนิดหลักของกระบวนการผสมผสานระหว่างศิลปะการเต้นรำแบบลาตินและศิลปะการเต้นรำสมัยใหม่ ซึ่งการนำศิลปะการเต้นรำแบบลาตินบูรณา

[1] นิสิตระดับบัณฑิตศึกษา หลักสูตรศิลปกรรมศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาดนตรีและการแสดง คณะดนตรีและการแสดง มหาวิทยาลัยบูรพา 1273970030@qq.com

[1] Student, Master of Fine and Applied Arts Program in Music and Performing Arts, Faculty of Music and Performing Arts, Burapha University, 1273970030@qq.com

[2] ดร. ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์ หลักสูตรศิลปกรรมศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาดนตรีและการแสดง คณะดนตรีและการแสดง มหาวิทยาลัยบูรพา nadhanant.ua@go.buu.ac.th

[2] Dr., Advisor, Department of Music and Performing Arts, Faculty of Music and Performing Arts, Burapha University, nadhanant.ua@go.buu.ac.th

Receive 30/12/67, Revise 17/02/68, Accept 19/02/68

การร่วมกับเทคนิคการเต้นรำสมัยใหม่สามารถทำให้การแสดงออกในผลงานการแสดงเต้นรำแบบลาตินมีมิติมากขึ้น ส่งผลให้ผลงานมีความหมายที่ลึกซึ้งและหลากหลายยิ่งขึ้น

คำสำคัญ: การเต้นรำแบบลาติน, การออกแบบท่าเต้น, การเต้นรำเชิงบูรณาการ

Abstract

This research aims to study modern dance techniques and apply the results of the analysis to create dance performances that combine Latin dance with elements of modern dance using qualitative and operational research methods. The results from the creative process and public performances are summarized in the research results. It begins with a study of the technical elements and unique styles of Rumba dance using documentary research, studies Graham dance techniques in modern dance through comparative research, and integrates the technical elements and expression styles of both dances to create a theoretical foundation through case study analysis and applies them in practice to design and create a dance drama performance. The research results show that the main direction for integrating Latin dance with modern dance is to apply dance language while adhering to Latin dance rhythms, which have the function of connecting the performance to proceed harmoniously and sequentially. Breathing techniques are the basic factors and the main source of the integration process between Latin dance and modern dance. Integrating Latin dance with modern dance techniques can increase the expression in Latin dance performances, resulting in deeper and more diverse meanings.

Keywords: Latin Dance, Choreography, Fusion Dance

ความสำคัญและที่มาของการวิจัย

การเต้นรำเป็นศาสตร์ศิลปะที่ว่าด้วยการจัดระเบียบการเคลื่อนไหวให้กลายเป็นท่วงท่าที่สมบูรณ์งดงาม และยังเป็นรูปแบบการแสดงออกที่ถ่ายทอดความนัยได้สะเทือนอารมณ์กว่าการบรรยายเรื่องราวผ่านคำพูดหรือตัวอักษร รูปแบบการแสดงในศิลปะการเต้นรำแบบลาตินมุ่งเน้นการแสดงออกเพื่อสื่ออารมณ์เป็นหลัก ซึ่งศิลปะการเต้นรำแบบลาตินเป็นการแสดงออกรูปแบบหนึ่งที่อาศัยร่างกายเป็นสื่อกลางภายใต้การชี้นำของดนตรีที่มีจังหวะเป็นเอกลักษณ์ซึ่งเป็นแรงบันดาลใจให้ร่างกายขับเคลื่อนวาดลวดลายไปตามท่วงทำนองที่เปี่ยมล้นด้วยอารมณ์ อีกทั้งศิลปะการเต้นรำแบบลาตินยังถือเป็นกีฬาที่เกิดจากผสมผสานร่วมกับศิลปะการเต้นรำ การระเบิดพลังขณะเคลื่อนกายไปตามจังหวะดนตรี ความเร็ว เทคนิค สไตล์การเต้นที่มีเอกลักษณ์โดดเด่น ตลอดจนเสน่ห์ที่สามารถดึงดูดและตรึงอารมณ์ผู้ชมให้คล้อยตามได้อย่างน่าอัศจรรย์ ซึ่งคุณลักษณะเหล่านี้ล้วนเป็นอัตลักษณ์ของศิลปะการเต้นรำแบบลาติน

รุมบ้าเป็นศิลปะการเต้นรำที่ซึมซับอิทธิพลจากโบเลโร (Boléro) ศิลปะการเต้นรำพื้นบ้านของชนผิวดำในทวีปแอฟริกาและสเปน ในช่วงศตวรรษที่ 16 ประเทศคิวบาเต็มไปด้วยทาสชนผิวดำซึ่งถูกกดขี่ข่มเหง มีชีวิตอย่างแร้นแค้นและได้รับการปฏิบัติอย่างไม่เท่าเทียม ด้วยความคิดถึงบ้านเกิดอันห่างไกลจึงก่อเกิดบทเพลงพื้นเมืองที่มีท่วงทำนองและเนื้อหาเปี่ยมด้วยความรู้สึกโศกเศร้า กอปรกับอิทธิพลจากสภาพแวดล้อมในท้องถิ่น จึงเกิดเป็นเพลงที่มีจังหวะยืดยาวราวกับท่วงทำนองที่ขับกล่อมจิตใจมนุษย์ให้พบความสงบ เมื่อผู้คนเริ่มนำเครื่องประกอบจังหวะที่มีเอกลักษณ์แบบลาตินอเมริกามาผสมผสานเข้ากับบทเพลง จากบทเพลงที่เคยเศร้าสร้อยกลับกลายเป็นทำนองที่อบอวลด้วยบรรยากาศหวานซึ้ง จนกระทั่งได้รับการพัฒนาจนสมบูรณ์และถือกำเนิดเป็นดนตรีจังหวะรุมบ้า แม้จังหวะรุมบ้าในปัจจุบันจะสูญเสียบรรยากาศโศกเศร้าดั้งเดิมไปแล้วแต่ยังคงรักษาบรรยากาศท่วงทำนองรื่นหูซึ่งคอยกล่อมเกลาจิตใจผู้ฟังไว้เป็นอย่างดี จังหวะดนตรียังสอดประสานเป็นหนึ่งเดียวกับการเคลื่อนไหวที่แฝงความนัยภายใต้ท่วงท่าที่สวยงามรวมถึงดนตรีอันไพเราะซึ่งอบอวลด้วยบรรยากาศหวานซึ้งได้อย่างกลมกลืน กล่าวได้ว่าศิลปะการเต้นรำจังหวะรุมบ้าเกิดจากการผสมผสานระหว่างสไตล์การเต้นรำดั้งเดิมและสีสันของการดนตรีสมัยใหม่ การเคลื่อนกายที่วาดลวดลายบนฟลอร์เต้นรำอย่างอ่อนช้อยด้วยท่วงท่าที่งดงามสะท้อนถึงอารมณ์ความรู้สึกในห้วงรักหวานซึ้ง กอปรกับดนตรีที่มีท่วงทำนองนุ่มนวลแว่วหวาน ปัจจัยเหล่านี้ทำให้จังหวะรุมบ้าได้รับการยกย่องให้เป็น “จิตวิญญาณแห่งศิลปะการเต้นรำแบบลาติน” (Miao Feng & Zhang Chunsheng, 2014)

นอกเหนือจากศิลปะการเต้นรำจังหวะรุมบ้า การวิจัยครั้งนี้ยังต้องการแสวงหาแนวทางการใช้เทคนิคการเคลื่อนไหวร่างกายโดยมีความสนใจในเทคนิคการเต้นรำสมัยใหม่ ทั้งนี้ Liu Qingyi (2004) ได้กล่าวถึงการเต้นรำสมัยใหม่ไว้ว่าศิลปะการเต้นรำสมัยใหม่ปรากฏขึ้นครั้งแรกในช่วงต้นศตวรรษที่

20 หลักการสุนทรียศาสตร์ที่สำคัญของศิลปะการเต้นรำสมัยใหม่คือการต่อต้านรูปแบบการเต้นตามคติบัลเล่ต์คลาสสิคซึ่งมีแนวคิดแบบอนุรักษ์นิยม สนับสนุนการกำจัดหลักการเคลื่อนไหวตามแนวคิดบัลเล่ต์คลาสสิคที่เข้มงวดและเคร่งครัดในแบบแผนจนกลายเป็นข้อผูกมัดที่คอยจำกัดความคิดสร้างสรรค์ในศิลปะการเต้นรำ กล่าวคือการเต้นรำสมัยใหม่ทำให้ผู้คนได้รับรู้ถึงการแสดงอารมณ์ความรู้สึกที่แท้จริงของมนุษย์ได้อย่างอิสระผ่านท่าเต้นที่สอดคล้องกับกฎการเคลื่อนไหวตามธรรมชาติและเป็นสื่อกลางที่สะท้อนให้เห็นถึงวิถีชีวิตและแนวคิดของสังคมสมัยใหม่

ในการเต้นรำสมัยใหม่มีการคิดค้นเทคนิคเต้นรำจำนวนนับไม่ถ้วน แต่ละเทคนิคล้วนมีระบบและวิธีที่เป็นเอกลักษณ์ แต่มีเทคนิคเพียงไม่กี่รูปแบบเท่านั้นที่ยังคงถูกนำมาใช้ในการสร้างสรรค์และฝึกฝนจนถึงปัจจุบัน ซึ่งเทคนิคเกรแฮมของมาร์ธา เกรแฮม (Martha Graham) ถือเป็นเทคนิคการเต้นรำสมัยใหม่ที่โดดเด่นอย่างมาก โดยใช้การหายใจเป็นแรงขับเคลื่อนในการยืดและหดร่างกาย อีกนัยหนึ่งคือการยืดและหดแขนขาโดยใช้ลำตัวเป็นแกนกลางควบคู่ไปกับการหายใจ รวมถึงใช้กระดูกสันหลังเป็นแกนกลางในการบิดร่างกายให้หมุนเป็นเกลียวตามแรงโน้มถ่วง โดยเปลี่ยนจุดศูนย์ถ่วงอย่างต่อเนื่อง (Liu, 2004) ศิลปะการเต้นรำสมัยใหม่ของเกรแฮมนั้นโดดเด่นด้วยแนวคิดและรูปแบบการแสดงออกเชิงศิลปะที่มีเอกลักษณ์ รวมถึงความเฉพาะตัวด้านการเต้นรำและแนวทางสุนทรียภาพที่แปลกใหม่ ประสบการณ์ชีวิตได้หล่อหลอมให้การเต้นรำของเกรแฮมมีอัตลักษณ์ที่โดดเด่นหลายประการ ดังนี้ 1) การเต้นรำที่เปี่ยมด้วยความแปลกใหม่: ผลงานการแสดงเต้นรำของเกรแฮมล้วนแสดงให้เห็นมุมมองและความคิดสร้างสรรค์ที่เป็นเอกลักษณ์เฉพาะตัว 2) สไตล์การเต้นรำต้นตำรับที่เข้มข้นหนักแน่นกับเสน่ห์ดึงดูดที่แฝงด้วยนัยทางอารมณ์: รูปแบบต้นตำรับในสไตล์การเต้นรำของเกรแฮมโดดเด่นในด้านความแข็งแกร่งหนักแน่น กล้าแสดงออกถึงนัยแฝงทางอารมณ์ผ่านการเต้นรำ การท้าทายของเกรแฮมก่อให้เกิดแรงสั่นสะเทือนครั้งใหญ่ในวงการเต้นรำสมัยใหม่ในสมัยนั้น 3) การพินิจภายในเพื่อให้รู้จักและควบคุมตนเองได้ (Introspection) และการไล่ตามท้าทายอย่างไม่ลดละของเกรแฮม: การเต้นรำของเกรแฮมเปี่ยมด้วยพลังจากการพินิจภายใน เธอเฝ้าสำรวจและทบทวนตนเองผ่านการเต้นรำ ในขณะเดียวกันยังพยายามแสวงหาการแสดงออกถึงความเป็นนาฏลักษณ์ (Theatricality) ในการแสดงเต้นรำของตนเอง 4) ภาษากายที่ฉับไวหนักหน่วง: ท่าเต้นของเกรแฮมมีจังหวะท่วงท่าที่กระชับรวดเร็วทรงพลัง เปี่ยมด้วยอารมณ์ตื่นเต้นฉับพลัน ภาษากายที่หนักแน่นทำให้ผู้ชมได้สัมผัสกับผลกระทบทางสายตาที่เด่นชัดรุนแรง (Visual impact) 5) เทคนิคหดตัว-ยืดขยายอย่างเป็นระบบโดยใช้การหายใจเป็นแรงพลัง: เทคนิคเต้นรำของเกรแฮมใช้พลังจากการหายใจเป็นแรงขับเคลื่อนการเคลื่อนไหว สร้างท่วงท่าเต้นรำที่โดดเด่นเป็นเอกลักษณ์ผ่านการหดและยืดขยายลำตัว รวมถึงการบิดหมุนช่วงกระดูกสันหลัง

เกรแฮมนั้นเชื่อว่าการเต้นรำคือศิลปะแขนงหนึ่ง แก่นหลักของการเต้นรำคือการแสดงออกถึงอารมณ์และความคิดผ่านท่วงท่าการเคลื่อนไหว อีกด้านหนึ่งเกรแฮมชี้ให้เห็นว่าการเต้นรำคือ

ประสบการณ์ การเต้นรำไม่เพียงเป็นการแสดงรูปแบบหนึ่ง แต่ยังสะท้อนถึงประสบการณ์ชีวิตและโลกภายในจิตใจของนักเต้น ในด้านแนวโน้มสุนทรียภาพ เกรแฮมยังเชื่อว่าการเต้นรำเป็นการแสดงออกถึงแก่นของความเป็นมนุษย์ด้วยแรงขับทางสัญชาตญาณ เธอมุ่งสำรวจธรรมชาติของมนุษย์ผ่านการแสดงออกถึงนัยแฝงเชิงอารมณ์ รวมถึงยังมุ่งมั่นในการก้าวสู่ “โลกไร้จิตไร้สำนึกร่วม (Collective unconscious)” (หมายถึงการที่มนุษย์มีจิตไร้สำนึกหรือสัญชาตญาณในการรับรู้ ตีความให้ความหมายโลกในทำนองเดียวกัน เช่น ต้นไม้ หมายถึงการเติบโต สายน้ำ หมายถึงความสงบร่มเย็น เป็นต้น) เฝ้าแสวงหากลิ่นอายวัฒนธรรมดั้งเดิมและดึงพลังสำแดงอารมณ์ตามธรรมชาติของมนุษย์ออกมาใช้ในการแสดงเต้นรำของตนเอง

ดังนั้นผู้วิจัยจึงมีความต้องการศึกษาเทคนิคการเต้นรำสมัยใหม่ของมาร์ธา เกรแฮม และศึกษาองค์ประกอบต่าง ๆ ในศิลปะการเต้นรำเพื่อนำองค์ความรู้ที่ได้มาผสมผสานเข้ากับองค์ความรู้เฉพาะทางในศิลปะการเต้นรำแบบลาตินที่สามารถทำให้ศิลปะการเต้นรำแบบลาตินเกิดการพัฒนาและเปลี่ยนแปลงไปในทิศทางที่หลากหลายและน่าสนใจมากยิ่งขึ้น นอกจากนี้ผู้วิจัยมีความสนใจในการค้นหาเทคนิคการเต้นใหม่จากการปลดพันธนาการและเสรีภาพทางความคิดโดยนำแนวคิดของการเต้นแบบลาตินซึ่งมีที่มาจากทาสซึ่งถูกกดขี่ข่มเหงและมีชีวิตอย่างแร้นแค้นไม่มีอิสรภาพ ผู้วิจัยจึงมีแรงบันดาลใจเพื่อค้นหาความอิสระภายในตนเองและเทคนิคการเต้นรำจากการวิจัยครั้งนี้

วัตถุประสงค์ของงานวิจัย

เพื่อสร้างสรรค์ผลงานนาฏศิลป์สร้างสรรค์ที่ผสมผสานองค์ประกอบของศิลปะการเต้นรำแบบลาตินและศิลปะการเต้นรำสมัยใหม่ ชุด การเต้นรำคือชีวิตของฉัน (Dance of My Life)

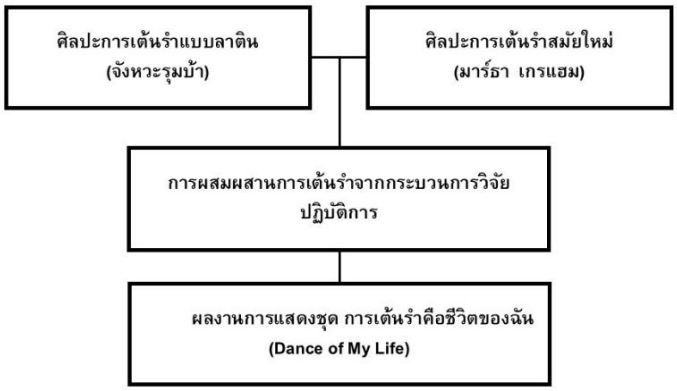
ขอบเขตของการวิจัย

1. การวิจัยเพื่อค้นหาแนวทางการผสมผสานการเต้นรำแบบลาตินโดยผู้วิจัยกำหนดใช้รูปแบบการเต้นรำจังหวะรุมบ้า

2. การศึกษาและการวิเคราะห์เทคนิคการเต้นรำสมัยใหม่ผู้วิจัยมุ่งศึกษาเทคนิคการเต้นรำสมัยใหม่ของมาธา เกรแฮม (Martha Graham)

3. การวิจัยครั้งนี้เป็นการศึกษา ทดลอง ฝึกปฏิบัติและเผยแพร่ผลงานในช่วงระยะเวลาที่ผู้วิจัยกำลังศึกษาระหว่างสถานการณ์การแพร่ระบาดของไวรัสโคโรนาในประเทศสาธารณรัฐประชาชนจีนจึงส่งผลข้อจำกัด เช่น การศึกษาข้อมูลจากแหล่งต่าง ๆ การฝึกปฏิบัติในสตูดิโอแบบตัวต่อตัว การเผยแพร่ในพื้นที่การแสดงสด เป็นต้น

กรอบแนวคิดการวิจัย



ภาพที่ 1 แผนภาพกรอบแนวคิดการวิจัย

ที่มา: ผู้วิจัย

ประโยชน์ที่ได้รับจากการวิจัย

1. งานวิจัยนี้ทำให้ผู้วิจัยมีความเข้าใจในศิลปะการเต้นรำสมัยใหม่ในหลากหลายแง่มุมมากยิ่งขึ้น

2. การประยุกต์ใช้เทคนิควมถึงวิธีการออกแบบท่าเต้นในศิลปะการเต้นรำสมัยใหม่ช่วยให้แนวทางสำหรับกระบวนการบูรณาการที่ผู้วิจัยประสงค์นำมาใช้ในการพัฒนาศิลปะการเต้นรำแบบลาตินสำเร็จตามวัตถุประสงค์ที่กำหนดไว้

3. ผลงานสร้างสรรค์ที่ให้ความสำราญทางสุนทรียะ กระตุ้นผู้ชมด้วยความแปลกใหม่ มอบประสบการณ์รับชมที่น่าพึงพอใจ ยกระดับเนื้อหาในผลงานการแสดงให้มีนัยแฝงลึกซึ้งและมีคุณค่าในเชิงปรัชญามากยิ่งขึ้น

ระเบียบวิธีวิจัย

ผู้วิจัยดำเนินการวิจัยด้วยระเบียบวิธีวิจัยเชิงคุณภาพและการวิจัยปฏิบัติการแล้วนำผลที่ได้จากกระบวนการทำงาน การแสดงต่อสาธารณชน ผู้ชมและผู้ทรงคุณวุฒิมานำเสนอเป็นรายงานการวิจัย โดยศึกษาองค์ความรู้ที่เกี่ยวข้องกับศิลปะการเต้นรำสมัยใหม่เพื่อสร้างเสริมเข้าใจเกี่ยวกับวิธีการและเทคนิคการเต้นรำในศิลปะการเต้นรำประเภทดังกล่าวอย่างถ่องแท้ จากนั้นจึงเรียนรู้เพิ่มเติมภายใต้การชี้แนะของอาจารย์ผู้เชี่ยวชาญ ศึกษาประวัติศาสตร์ศิลปะการเต้นรำสมัยใหม่จากเอกสารอ้างอิงที่เกี่ยวข้อง แสวงหาแก่นแท้และจิตวิญญาณของศิลปะการเต้นรำสมัยใหม่ด้วยวิธีการวิจัยดังนี้ 1) ศึกษาและการสำรวจข้อมูลด้วยวิธีการสัมภาษณ์ 2) วิธีการสังเกตการณ์แบบมีส่วนร่วม 3) จัดอภิปรายเฉพาะกลุ่มออนไลน์ 4) ทดลองฝึกฝนท่าเต้นผสมผสานตามที่ออกแบบเพื่อสังเกตและค้นหาจุดที่ต้องปรับปรุงแก้ไข 5) เผยแพร่ผลงานในรูปแบบวีดีโอบันทึกผลงานการแสดง เครื่องมือวิจัย

ประกอบด้วยแบบสอบถามผู้ชมหลังชมการนำเสนอผลงานการแสดงและแบบสัมภาษณ์ผู้เชี่ยวชาญ จากนั้นจึงนำข้อมูลที่ได้จากการศึกษามาดำเนินการวิเคราะห์ข้อมูลตามลำดับสำคัญของหัวเรื่องและกรอบแนวคิดทฤษฎีที่ผู้วิจัยกำหนดไว้เพื่อให้บรรลุตามวัตถุประสงค์การวิจัย

แนวคิดและทฤษฎีที่เกี่ยวข้องกับการวิจัย

การเต้นรำจังหวะรุมบ้าคือศิลปะการเต้นรำที่สร้างสรรค์ขึ้นจากท่าทางขณะตรากตรำทำงานของกลุ่มชนผิวดำ ร่างกายส่วนบนของชนชั้นแรงงานเหล่านี้ต้องคอยแบกหามสินค้าหรือสัมภาระที่มีน้ำหนักมาก เพื่อรักษาสมดุลร่างกายและรักษาท่าทางให้มั่นคงขณะเดิน จึงจำเป็นต้องรักษาระดับไหล่ให้ตั้งตรงและมั่นคง อาศัยการโยกสะโพกช่วยสร้างสมดุลร่วมกับร่างกายส่วนบน ด้วยเหตุนี้ท่าเต้นรำในจังหวะรุมบ้าจึงมีความถี่ในการเคลื่อนไหวโดยใช้กระดูกเชิงกรานมากเป็นพิเศษ แต่การเคลื่อนไหวต้องมีความเป็นธรรมชาติเสมือนท่าทางในวิถีชีวิตของชนผิวดำซึ่งเป็นต้นกำเนิดของการเต้นรำประเภทนี้ ความแข็งแรงและพละกำลังบริเวณส่วนขาจึงเป็นรากฐานสำคัญสำหรับการเต้นรำจังหวะรุมบ้า (Watt Lai Yud, 1961) Miao Feng & Zhang Chunsheng (2014) ได้ชี้ให้เห็นว่าอัตลักษณ์ของการเต้นรำจังหวะรุมบ้า คือดนตรีที่หวานซึ้ง ท่วงท่านุ่มนวลงดงาม รวมถึงจังหวะการวาดฝีเท้าที่อ่อนช้อยสง่างามเปี่ยมเสน่ห์ ชาวคิวบาคุ้นชินกับการก้าวเดินโดยมีสิ่งของเทินบนศีรษะจึงใช้วิธีเดินแบบบิดสะโพกไปมาทั้งสองข้างเพื่อรักษาสมดุล ซึ่งท่าทางและสเต็ปเท้าในการเต้นแบบรุมบ้าซึมซับอัตลักษณ์ส่วนนี้มาด้วยเช่นกัน หากนักเต้นต้องการรักษาท่วงท่าให้งามสง่าตลอดการเต้นรำไม่เพียงต้องมีร่างกายท่อนล่างที่แข็งแรงมั่นคง แต่ยังต้องอาศัยพละกำลังจากส่วนกึ่งกลางและแกนหลักของร่างกายด้วย ในขณะที่การเคลื่อนไหวก่อให้เกิดแรงดึงส่วนกลางร่างกายต้องส่งแรงให้พละกำลังสอดประสานไปกับร่างกายบริเวณช่วงหลังเพื่อให้ร่างกายส่วนบนอยู่ในท่าที่มีแรงส่งมากพอเหมือนงูเห่าที่ชูคอพร้อมฉก ร่างกายทุกส่วนของนักเต้นยังต้องรักษาท่วงท่าที่มั่นคงเอาไว้เพื่อให้มีรากฐานและมีพละกำลังที่เหมาะสมสำหรับการเต้นรำจังหวะรุมบ้า

ในงานวิจัยนี้ผู้วิจัยยังได้ศึกษาการเต้นรำสมัยใหม่โดยเฉพาะในด้านเทคนิค ซึ่งแต่ละเทคนิคล้วนมีระบบและวิธีที่เป็นเอกลักษณ์เฉพาะแตกต่างกันออกไป เทคนิคของมาร์ธา เกรแฮมถือเป็นเทคนิคเต้นรำสมัยใหม่ที่โดดเด่นอย่างมาก และเป็นเทคนิคเพียงไม่กี่รูปแบบที่มีปัจจัยสอดคล้องกับพลังในการเต้นรำจังหวะรุมบ้า ซึ่งเทคนิคเกรแฮมคือระบบเทคนิคที่ใช้การหายใจเป็นแรงขับเคลื่อนในการยืดและหดแขนขาโดยใช้ลำตัวเป็นแกนกลางควบคู่ไปกับการหายใจ รวมถึงการใช้กระดูกสันหลังเป็นแกนกลางในการบิดร่างกายให้หมุนเป็นเกลียวตามแรงโน้มถ่วง โดยเปลี่ยนจุดศูนย์ถ่วงอย่างต่อเนื่อง เทคนิคเต้นรำสมัยใหม่ของมาร์ธา เกรแฮมและเทคนิคพลศาสตร์ของลาบาน (รูดอล์ฟ ลาบาน) ถือเป็นหลักเทคนิคที่สำคัญต่อศิลปะการเต้นรำสมัยใหม่ซึ่งมีพื้นฐานจากการจับจังหวะการหายใจกับการฝึกกระดูกสันหลังให้เคลื่อนไหวได้อย่างยืดหยุ่น การเกร็งเพื่อหดและยืดกล้ามเนื้อ

หน้าท้อง ตลอดจนพลังการแสดงออกที่เกิดจากระบบการทำงานประสานกันระหว่างปัจจัยในข้างต้น หลักพลศาสตร์ลาบานเป็นเทคนิคที่มีพื้นฐานมาจากหลักกลศาสตร์และกายวิภาค รูปแบบพลังการเคลื่อนไหวตามหลักพลศาสตร์ลาบานทำให้เกิดประสิทธิผลทางพลังแยกย่อยออกมาเป็นการเคลื่อนไหวอีก 8 ประเภท ได้แก่ การแหก การกด การบิด การไถล การดีด การตี การกระแทก และการกระโดดลอยตัว หลักพลศาสตร์เหล่านี้เผยให้เห็นถึงแก่นและกฎการเคลื่อนไหวแห่งชีวิต ในขณะเดียวกันเทคนิคพลศาสตร์ยังทำให้นักเต้นเข้าใจถึงเทคนิคและพลังในศิลปะการเต้นรำสมัยใหม่อย่างถ่องแท้ (Liu, 2004)

นอกจากการเต้นรำจังหวะรุมบ้าและการเต้นรำสมัยใหม่ ผู้วิจัยได้ศึกษาเทคนิคการเชื่อมประสานการเต้นเพื่อนำมาใช้ในการวิจัย นั่นคือเทคนิคและวิธีการที่ใช้ในการสร้างสรรค์ผลงานการแสดงเต้นรำซึ่งเรียบเรียงโดย Xiao Su Hua (2019) อันประกอบด้วยเทคนิคแคนอนหรือการวนซ้ำท่าเต้น เทคนิคเปรียบเทียบ คือการสร้างประสิทธิผลเชิงเปรียบเทียบและแรงปะทะจากการนำองค์ประกอบการเต้นรำที่แตกต่างกันมาเปรียบเทียบกัน อาทิ การเปลี่ยนจังหวะช้า-เร็วสามารถทำให้การเต้นรำให้ความรู้สึกเชิงมิติ (Layer) ที่มากยิ่งขึ้น เทคนิคสอดประสานซ้ำซ้อน การเคลื่อนไหวซ้ำไปมาซึ่งครอบคลุมทั้งการเคลื่อนไหวด้วยท่าเต้นท่าใดท่าหนึ่งหรือการผสมผสานท่าต่าง ๆ เข้าด้วยกัน เทคนิคเปลี่ยนผ่าน การเปลี่ยนท่วงท่าอย่างลื่นไหลและเป็นธรรมชาติด้วยการเปลี่ยนผ่านแต่ละท่วงท่าในจังหวะที่เหมาะสม เทคนิคเปลี่ยนรูป การสร้างประสิทธิผลโดยการเปลี่ยนรูป ท่าทางและเส้นทางในการเต้นรำ นักออกแบบท่าเต้นสามารถเปลี่ยนรูปแบบท่าเต้นได้โดยการบิด ยืดหรือย่อตัวเพื่อเปลี่ยนรูปของท่าเต้นรำ ทำให้ท่าเต้นมีความสร้างสรรค์และเป็นเอกลักษณ์ยิ่งขึ้น และเทคนิคเชิงอุปมา การแสดงภาพนามธรรมหรือความหมายเชิงสัญลักษณ์ผ่านท่าเต้น หรือใช้พลังการแสดงออกทางร่างกายเพื่อถ่ายทอดข้อมูลเฉพาะเจาะจงผ่านรูป ระดับความเร็วและความหนักแน่นของการเคลื่อนไหว จากการศึกษาข้อมูลดังกล่าวผู้วิจัยจึงเล็งเห็นความเป็นไปได้ในการนำศิลปะการเต้นรำสมัยใหม่บูรณาการเข้ากับการเต้นรำจังหวะรุมบ้าซึ่งบทบาทของเทคนิคการออกแบบเต้นรำในกระบวนการบูรณาการคือการขจัดร่องรอยและจุดที่องค์ประกอบระหว่างการเต้นรำสมัยใหม่และการเต้นรำแบบลาตินเกิดความไม่สอดคล้องกัน เมื่อมีปัจจัยเชื่อมโยงจากเทคนิคออกแบบท่าเต้นที่คอยส่งเสริมและเชื่อมประสานองค์ประกอบต่าง ๆ ให้ผสมกลมกลืนเข้าด้วยกัน

ผลการวิจัย

แนวคิดหลักในการออกแบบสร้างสรรค์ผลงานการแสดงในงานวิจัยนี้ คือการผสมผสานศิลปะการเต้นรำแบบลาตินและการเต้นรำสมัยใหม่โดยใช้การบอกเล่าความรู้สึกและมุมมองชีวิตของผู้วิจัยจากประสบการณ์ในฐานะนักเต้นในการสร้างสรรค์ผลงานนาฏศิลป์ ชุด การเต้นรำคือชีวิตของฉัน

(Dance of My Life) ซึ่งมีระยะเวลาการแสดง 15 นาที โดยกำหนดโครงสร้างการแสดงเพื่อเป็นแนวทางในการสร้างสรรค์ผลงานไว้ดังนี้

องก์ที่ 1 ช่วงเวลาที่ผ่านพ้น

แนวคิดหลัก: ภาพในช่วงมหาวิทยาลัยเป็นสายสัมพันธ์ที่ใครหลายคนมักมีความทรงจำที่ตราตรึงและระลึกถึงตลอดชั่วชีวิต การแสดงในองก์ที่หนึ่งเปิดมาในช่วงแรกตัวละครเข้าสู่รั้วมหาวิทยาลัยเพื่อสะท้อนชีวิตของสองตัวละครวัยรุ่นที่ยังมีความไร้เดียงสาเป็นเด็กหนุ่มที่รอวันเติบโตเป็นผู้ใหญ่ ทั้งสองคนได้รู้จักและพบกันจนกลายเป็นเพื่อนรัก จนกระทั่งชะตากรรมทำให้เขาทั้งสองไปเจอมรสุมของชีวิต ผู้กำกับ Li Yunzhe, Yang Xin / นักแสดง Li Yunzhe, Liang Jialu, Liu Lili เพลงประกอบ: เพลง “รัก” “สุดขอบฟ้า” และ “ถนนหนทางแสนธรรมดา”

องก์ที่ 2 การพบพานจากโชคชะตา

แนวคิดหลัก: เส้นเรื่องตัดมาที่ตัวละครเอกซึ่งต้องทำงานหนักเมื่อว่างเว้นจากการเรียนเพราะฐานะทางครอบครัว ทุก ๆ วันเขาต้องทำงานหนักในโรงละครเต้นรำเพื่อหาเลี้ยงชีพและค่าเล่าเรียน ในคืนหนึ่งมีสาวน้อยแสนสวยมาที่โรงละครเต้นรำ ตัวละครเอกตกหลุมรักเธอตั้งแต่แรกพบ ในช่วงเวลาที่ชายหนุ่มมุ่งมั่นตามล่าความฝันอย่างไม่ลดละ ในขณะที่ผู้หญิงที่เขารักตกอยู่ในอันตรายเขาได้มีโอกาสเข้าไปช่วยเหลือโดยบังเอิญจนทำให้ทั้งสองคนมีโอกาสพัฒนาความสัมพันธ์ จากนั้นทั้งสองคนจึงใช้ความพยายามอย่างหนักในการไขว่คว้าอนาคต แม้ว่าจะเกิดอุปสรรคในความสัมพันธ์ แต่เขาทั้งสองก็ฝ่าฟันปัญหาต่าง ๆ มุ่งสู่ความฝันที่พวกเขาตั้งมั่นไว้ ผู้กำกับ Li Yunzhe, Yang Xin / นักแสดง Li Yunzhe, Yang Xin เพลงประกอบ: เพลง “Sent for you yesterday” และ “Let’ s have a party”

องก์ที่ 3 ชั่วชีวิต

แนวคิดหลัก: ผู้วิจัยออกแบบเรื่องราวและรูปแบบการแสดงเต้นรำโดยอ้างอิงประสบการณ์ชีวิตตนเองในฐานะนักเต้นบอลรูมมืออาชีพที่เข้าร่วมการแข่งขันเต้นรำในระดับสากล โดยใช้การเต้นรำอธิบายเส้นทางในการเป็นนักเต้นและเปิดเผยความรู้สึกส่วนลึกภายในจิตใจในขณะที่เส้นทางในอาชีพนักเต้นกำลังสิ้นสุดลง เส้นทางอาชีพของนักเต้นบอลรูมนั้นแสนสั้นและมีช่วงเวลาที่เจิดจรัสเพียงชั่วครู่ชั่วยามราวดอกถานฮวาที่แย้มกลีบบานอวดสีสันเพริศแพร้วเพียงชั่วคืน การเกษียณจากเวทีของนักเต้นบอลรูมล้วนเป็นการอำลาด้วยใจที่ไม่ยินยอม เปี่ยมด้วยความอาลัยอาวรณ์ ความเศร้าและความลังเลใจ โดยในการแสดงมีการใช้หุ่นจำลองชีวิตของคู่เต้นของตัวละครเอกโดยอุปนัยถึงความทรงจำและประสบการณ์ในสนามแข่งขันเมื่อครั้งที่เคยอยู่ในเส้นทางสายอาชีพนักเต้นบอลรูมเป็นภาพลวงตาในห้วงคำนึงของตัวละครเอก ผู้กำกับ Li Yunzhe, Yang Xin / นักแสดง Li Yunzhe, Liu Xin เพลงประกอบ: เพลง “Experience” และ “ทิศทางที่แสงทอดยาว”

ภาพที่ 2 ภาพบรรยากาศบางส่วนในผลงานการแสดงเต้นรำเรื่อง
“การเต้นรำคือชีวิตของฉัน (Dance of My Life)”
ที่มา: ผู้วิจัย

ทิศทางหลักสำหรับการประยุกต์ใช้ภาษาเต้นรำในผลงานการแสดง คือการยึดมั่นในจังหวะการเต้นรำแบบลาติน และการออกแบบท่าเต้นโดยผสมผสานกับองค์ประกอบจากศิลปะการเต้นรำสมัยใหม่ เป็นการใช้องค์ประกอบการเคลื่อนไหวร่างกายของศิลปะการเต้นรำสมัยใหม่โดยกระจายปัจจัยเสริมไปยังส่วนประกอบต่าง ๆ ภาษาเต้นรำของศิลปะการเต้นรำแบบลาตินมีหน้าที่เชื่อมประสานการแสดงในช่วงกลางให้ดำเนินต่อเนื่องกันอย่างกลมกลืนตามลำดับเรื่องราว ส่วนช่วงเริ่มต้นและช่วงท้ายผู้วิจัยมุ่งเน้นไปที่การใช้ภาษาเต้นรำของศิลปะการเต้นรำสมัยใหม่เป็นหลัก เพราะภาษาเต้นรำของศิลปะการเต้นรำสมัยใหม่มีอิสระและบอกเล่าเรื่องราวได้ดี ซึ่งเป็นปัจจัยที่ทำให้พลังด้านการแสดงออกภายในผลงานแข็งแกร่งยิ่งขึ้น ตัวอย่างเช่น ไม่ว่าเป็นการเต้นรำจังหวะรุมบ้าในสเต็ปนิวยอร์ก (New York Step) หรือไทม์สเต็ป (Time Step) พละกำลังที่คอยขับเคลื่อนร่างกายล้วนมาจากเท้าทั้งสิ้น เมื่อเท้าสัมผัสกับพื้นแรงกระทำจากเท้าจะส่งแรงขับเคลื่อนจำนวนหนึ่งให้กับร่างกาย ซึ่งร่างกายมนุษย์จะอาศัยแรงขับเคลื่อนดังกล่าวในการเคลื่อนไหวหรือเปลี่ยนจุดศูนย์ถ่วงร่างกาย แรงขับเคลื่อนจากเท้าจึงเป็นปัจจัยเชื่อมประสานที่แกนกลางของร่างกายต้องการ เนื่องจากพละกำลังส่งผ่านเข้าสู่แกนกลางร่างกายผ่านแรงกระทำของอวัยวะส่วนขาและความสามารถในการถ่ายโอนแรงขับเคลื่อนของแกนกลางร่างกายจะช่วยส่งแรงขับเคลื่อนให้กระจายไปตามยังร่างกายส่วนบนตั้งแต่บริเวณไหล่ไล่ไปจนถึงช่วงข้อมือเพื่อส่งเสริมให้ร่างกายของมนุษย์มีรูปแบบการเคลื่อนไหวและการเปลี่ยนแปลงอย่างที่ตนต้องการ บริเวณแขนและปลายนิ้วของมนุษย์จึงสามารถเคลื่อนไหวได้ราวกับมีความรู้สึกนึกคิดด้วยการขยายและการยืดปลายประสาท ปัจจัยและกระบวนการเหล่านี้

ทำให้ทุกส่วนบนร่างกาย (ทั้งร่างกายส่วนบนและร่างกายส่วนล่างตั้งแต่บริเวณท้องลงไป) สามารถวาดลวดลายที่ชวนสะกดสายตา น่าหลงใหล

ในกระบวนการเต้นรำไม่ว่าการเต้นรำจังวะรุมบ้าหรือการเต้นรำสมัยใหม่ล้วนเป็นการเคลื่อนไหวที่เชื่อมโยงกับชีวิต การหายใจถือเป็นการเคลื่อนไหวขั้นพื้นฐานของร่างกายมนุษย์ ซึ่งตรงจุดนี้คือสิ่งที่กำหนดปัจจัยสำคัญและแหล่งกำเนิดหลักของกระบวนการผสมผสานระหว่างศิลปะการเต้นรำแบบลาตินและศิลปะการเต้นรำสมัยใหม่ การวิจัยทำให้ผู้วิจัยค้นพบหนึ่งในจุดรวมของศิลปะการเต้นรำทั้ง 2 ประเภท นั่นคือการใช้พละกำลังช่วงขา ซึ่งผู้วิจัยสามารถสร้างการบูรณาการระหว่างการเต้นรำทั้ง 2 ประเภทได้โดยตั้งอยู่บนพื้นฐานของจุดรวมด้านพละกำลังช่วงขาทั้งสองข้าง เริ่มแรกผู้วิจัยปรับเปลี่ยนลักษณะท่าทางพื้นฐานของการเต้นรำแบบลาตินที่นิยมรักษากระดูกสันหลังให้ตั้งตรงอยู่ตลอด ในขณะที่รักษาจังหวะดั้งเดิมของการเต้นรำแบบลาตินเอาไว้ จากนั้นจึงนำองค์ประกอบด้านลักษณะท่วงท่าการเคลื่อนไหวร่างกายที่มีเอกลักษณ์ตรงความเป็นอิสระและความเปิดกว้างของการเต้นรำสมัยใหม่ผสมผสานเข้ากับปัจจัยจากการเต้นรำแบบลาตินที่กล่าวถึงในข้างต้น เพื่อทำให้องค์ประกอบด้านร่างกายของการเต้นรำแบบลาตินดั้งเดิมมีความหลากหลาย เปี่ยมด้วยพลังแห่งการแสดงออก และสื่อถึงแก่นสารเรื่องราวภายในผลงานการแสดงเต้นรำได้ลึกซึ้งและสมบูรณ์ยิ่งขึ้น

ผู้วิจัยคัดสรรองค์ประกอบจากการเต้นรำสมัยใหม่โดยหลีกเลี่ยงการเคลื่อนไหวบางรูปแบบที่สื่อถึงข้อเสียของการที่ศิลปะการเต้นรำสมัยใหม่ไม่มีสเต็ปเท้าที่แน่นอน ผู้วิจัยยังได้นำองค์ประกอบจากศิลปะการเต้นรำสมัยใหม่เข้าสู่ในกระบวนการบูรณาการและนำวิธีการใช้พละกำลังผสมผสานเข้าสู่การเต้นรำแบบลาติน ส่งผลให้การเต้นรำแบบลาตินมีวิธีการประยุกต์ใช้พละกำลังที่หลากหลายมากขึ้น จากนั้น ในกระบวนการฝึกซ้อมการแสดง ผู้วิจัยจึงผสมผสานองค์ประกอบจากศิลปะการเต้นรำทั้ง 2 ประเภทโดยทดลองใช้วิธีการเชื่อมประสานหลาย ๆ รูปแบบ โดยใช้หลักการดังต่อไปนี้

1. การใช้ท่าเต้นรำจังหวะรุมบ้า (Cucaracha) เป็นตัวอย่างกรณีศึกษา

ซึ่งในการเคลื่อนไหวด้วยสเต็ปเท้าชนิดนี้ ร่างกายของนักเต้นต้องรักษาจุดศูนย์ถ่วงในแนวตั้งเอาไว้เหมือนท่าเต้นในสไตล์ลาตินส่วนใหญ่โดยการยืนทิ้งน้ำหนักไปที่บริเวณฝ่าเท้าเพื่อใช้พละกำลังช่วงเท้าเป็นแรงผลักในการเปลี่ยนท่าทางโดยรักษาศูนย์ถ่วงไว้ให้มั่น ในขณะเดียวกันยังต้องอาศัยพละกำลังจากข้อเท้าด้านในเพื่อสร้างเคลื่อนตัวไปยังทิศทางต่าง ๆ โดยให้กระดูกบริเวณเชิงกรานบิดหมุนขณะเคลื่อนตัว หากนำศิลปะการเต้นรำสมัยใหม่ที่มุ่งเน้นเสรีและการปล่อยร่างกายให้เคลื่อนไหวอย่างอิสระเข้ามาผสมผสานในศิลปะการเต้นรำแบบลาติน แม้ปัจจัยจากการเต้นรำสมัยใหม่อาจทำให้สมดุลความมั่นคงลดลง แต่ก็ทำให้การเคลื่อนไหวมีความเป็นไปได้ที่หลากหลายมากขึ้นเช่นกัน เช่น ในช่วงจังหวะที่นักเต้นเคลื่อนไหว ร่างกายจากที่แต่เดิมมักยืดตัวตรงก็เปลี่ยนเป็นย่อหรือ

หดตัวโดยฉับพลัน ซึ่งก่อให้เกิดสเต็ปการเคลื่อนไหวรูปแบบใหม่โดยไม่สูญเสียจังหวะหรือกระบวนการเคลื่อนไหวดั้งเดิมของท่าเต้นรำ

2. อัตลักษณ์ด้านการออกแบบและเรียบเรียงท่าเต้นภายในผลงานการแสดง

ในกระบวนการออกแบบและเรียบเรียงท่าเต้นภายในผลงานการแสดงเต้นรำ ผู้วิจัยนำเทคนิคแคนอนและเทคนิคสอดประสานซ้ำซ้อน (polyphony) มาประยุกต์เข้าด้วยกันเพื่อขจัดข้อบกพร่องของภาษาเต้นรำและการเต้นรำในสไตล์ลาตินเดี่ยว โดยทำให้จังหวะในการแสดงสอดประสานเป็นหนึ่งเดียวกัน ทั้งนี้ เนื่องจากภาษาและรูปแบบผลงานการแสดงเต้นรำแบบลาตินนั้นมีแนวโน้มด้านการถ่ายทอดและการแสดงออกอย่างบริสุทธิ์และเป็นธรรมชาติผ่านภาษากายในกิจกรรมทางสุนทรียภาพมากกว่า แต่ในด้านการถ่ายทอดและแสดงออกทางอารมณ์ผ่านการเคลื่อนไหวทางกายนั้นนับว่ายังด้อยกว่าการเต้นรำสมัยใหม่ ดังนั้นจึงต้องการปัจจัยมาช่วยเสริมตรงส่วนนี้

3. รูปแบบการแสดงภายในผลงานการแสดง

การจัดเรียงรูปแบบการแสดงใช้แบบแผน A-B-A ส่วนใหญ่ใช้การเคลื่อนไหวประสานที่เรียกโดยรวมว่าการสอดประสานซ้ำซ้อน (polyphony) โดยเชื่อมโยงการเคลื่อนไหวต่อการเคลื่อนไหวสอดประสานซ้อนทับกันไปเรื่อย ๆ ตามลำดับ ซึ่งแบบแผนในลักษณะดังกล่าวทำให้การเชื่อมโยงระหว่างการเคลื่อนไหวมีมิติและชั้นเชิงมากขึ้น นอกจากนี้ ในการแสดงเต้นรำ ผู้วิจัยยังสอดแทรกการแสดงรูปแบบแคนอนเพิ่มเข้าไปด้วยเพื่อให้ลำดับการเคลื่อนไหวมีลักษณะที่เชื่อมต่อกันเป็นระลอกคลื่นอย่างกลมกลืนและเป็นธรรมชาติ

ประเด็นปัญหาในกระบวนการวิจัย

1. ความเหมาะสมด้านการผสานท่วงท่าในการออกแบบท่าเต้น: สไตล์ดนตรีและการบูรณาการสไตล์การเต้นรำเป็นปัจจัยที่กำหนดการออกแบบท่วงท่า การออกแบบท่าเต้นจึงต้องมุ่งส่งเสริมให้นักแสดงสามารถผสมผสานการเคลื่อนไหวและอารมณ์ สอดคล้องกับบริบทภายในผลงานการแสดงเต้นรำแบบบูรณาการ เพื่อให้ผู้ชมสัมผัสได้ถึงเสน่ห์ทางศิลปะที่แตกต่างกันของการเต้นรำแบบลาตินและการเต้นรำสมัยใหม่ผ่านการผสานที่ลงตัวระหว่างท่วงท่าการเคลื่อนไหวหลากหลายรูปแบบ

2. ความสามารถทางกายของนักเต้นเป็นปัจจัยหนึ่งที่กำหนดการแสดงผลในการบูรณาการรูปแบบการเต้นรำ: สำหรับการแสดงที่บูรณาการศิลปะการเต้นรำเข้าด้วยกัน นักแสดง (นักเต้น) ต้องสามารถสร้างอารมณ์ร่วมในการแสดง รวมถึงสามารถแสดงอารมณ์ที่จำเป็นในงานแสดงได้อย่างแม่นยำ คุณสมบัติข้อนี้ถือเป็นปัจจัยสำคัญในการพิจารณาความสำเร็จของผลงาน และยังเป็นเกณฑ์มาตรฐานที่ในการชี้วัดมาตรฐานของตัวนักเต้น ในการตีความผลงาน รูปแบบการเต้นต้องสอดคล้องกับอารมณ์ของตัวละครโดยไม่สูญเสียสไตล์การเคลื่อนไหวและอารมณ์ของศิลปะการเต้นรำแต่ละประเภทที่มีความเฉพาะตัว ดังนั้นสำหรับนักแสดง ผลงานที่ออกแบบและสร้างสรรค์โดย

การบูรณาการศิลปะการเต้นรำหลายประเภทเข้าด้วยกันจึงมีข้อกำหนดด้านมาตรฐานการเต้นและการแสดงที่มากขึ้น สูงขึ้น และยากยิ่งขึ้น

สรุปผลการวิจัย

การสร้างสรรค์ผลงานนาฏศิลป์สร้างสรรค์ ชุด การเต้นรำคือชีวิตของฉัน (Dance of My Life) โดยการศึกษาองค์ประกอบในศิลปะการเต้นรำสมัยใหม่เพื่อนำองค์ความรู้ที่ได้มาผสมผสานเข้ากับองค์ความรู้เฉพาะทางในศิลปะการเต้นรำแบบลาติน ผู้วิจัยจึงสามารถสรุปผลการวิจัยได้ ดังนี้

1. ทิศทางหลักสำหรับการประยุกต์ใช้ภาษาเต้นรำในผลงานการแสดง คือการยึดมั่นในจังหวะของการเต้นรำแบบลาติน 2. ภาษาเต้นรำของศิลปะการเต้นรำแบบลาตินมีหน้าที่เชื่อมประสานการแสดงให้ดำเนินต่อเนื่องกันอย่างกลมกลืนตามลำดับเรื่องราว 3. การหายใจเป็นแหล่งกำเนิดหลักของกระบวนการผสมผสานระหว่างศิลปะการเต้นรำแบบลาตินและศิลปะการเต้นรำสมัยใหม่ 4. พละกำลังที่ขับเคลื่อนร่างกายมาจากเท้าทั้งสิ้น แรงกระทำจากเท้าสามารถส่งแรงขับเคลื่อนจำนวนหนึ่งให้กับร่างกายซึ่งร่างกายมนุษย์ต้องอาศัยแรงขับเคลื่อนดังกล่าวในการเคลื่อนไหวหรือเปลี่ยนจุดศูนย์ถ่วง ด้วยเหตุนี้แรงขับเคลื่อนจากแรงกระทำของเท้าจึงเป็นปัจจัยเชื่อมประสานที่แกนกลางของร่างกาย 5. การวิจัยครั้งนี้ได้นำสเต็ปเท้า ‘Cucaracha’ มาใช้ออกแบบท่าเต้นเพื่อให้ร่างกายของนักเต้นสามารถรักษาจุดศูนย์ถ่วงร่างกายในแนวตั้งไว้ได้โดยการยืนทิ้งน้ำหนักไปที่บริเวณฝ่าเท้าเพื่อใช้พละกำลังช่วงเท้าเป็นแรงผลักในการเปลี่ยนท่าทางโดยรักษาศูนย์ถ่วงไว้ให้มั่น ในขณะเดียวกันยังอาศัยพละกำลังจากข้อเท้าด้านในเพื่อผลักสร้างแรงขับเคลื่อนเคลื่อนไปยังทิศทางต่าง ๆ ให้กระดูกบริเวณเชิงกรานบิดหมุนขณะเคลื่อนตัวเพื่อปล่อยร่างกายให้เคลื่อนไหวอย่างอิสระตามหลักการเต้นรำสมัยใหม่และนำเข้ามาผสมผสานในศิลปะการเต้นรำแบบลาติน 6. ผู้วิจัยคัดสรรองค์ประกอบจากการเต้นรำสมัยใหม่ดั้งเดิมโดยหลีกเลี่ยงการเคลื่อนไหวบางรูปแบบที่สื่อถึงข้อเสียของการที่ศิลปะการเต้นรำสมัยใหม่ไม่มีสเต็ปเท้าที่แน่นอน

การอภิปรายผลการวิจัย

ศิลปะการเต้นรำแบบลาตินเป็นวัฒนธรรมการเต้นรำที่เฟื่องฟูอย่างยิ่งแขนงหนึ่งของโลก กอปรกับการเต้นรำแบบลาตินอยู่ร่วมกับศาสตร์ด้านการกีฬาและศิลปะมาช้านาน จึงมีการจัดการแข่งขันเต้นรำสไตล์ลาตินทั่วโลกอย่างต่อเนื่อง ส่งผลให้การเต้นรำแบบลาตินได้รับความนิยมและเป็นที่แพร่หลายในหลายประเทศ ในช่วงไม่กี่ปีที่ผ่านมา ผลงานที่มีการแสดงอันโดดเด่นจนกลายเป็นตัวแทนที่แสดงออกให้เห็นถึงเทคนิคเต้นรำในการแข่งขันเต้นรำแบบลาตินค่อย ๆ เติบโตจนพัฒนาขึ้นอย่างมาก ในปัจจุบันจึงมีผลงานนาฏศิลป์สไตล์ลาตินหลายชิ้นได้ก้าวขึ้นไปเป็นผลงานชั้นนำสู่จุดเริ่มต้นของผลงานการแสดงเต้นรำยุคใหม่ที่ผสมผสานมาตรฐาน ความสง่างามและความเป็นศิลปะเข้าด้วยกัน ซึ่งมีผลงานหลายชิ้นที่ผู้วิจัยนำมาใช้อ้างอิงร่วมกับผลการวิจัย ยกตัวอย่างเช่น

ผลงานการแสดงเต้นรำรูปแบบหมู่คณะเรื่อง “The Great Gatsby” “Chu·Hong” และผลงานการแสดงเต้นรำคู่ “Beyana” ฯลฯ ตลอดจนเอกสารอ้างอิงเชิงวิชาการ อาทิ งานวิจัยเรื่อง “Applied Research on the Influence of Modern Dance Basic Training on Latin Dance Training” เขียนโดย Yan Fei จากสถาบัน Hebei Normal University ในปีค.ศ. 2017 และงานวิจัยเรื่อง “Applied Research on the Application of Modern Dance Elements in the Creation of Sports Dance Art Performance Dance” เขียนโดย Liu Anqi จากสถาบัน Xi'an Sports University ปี ค.ศ. 2022 ฯลฯ ซึ่งองค์ความรู้จากกรณีศึกษาเหล่านี้เป็นประโยชน์อย่างมากสำหรับการศึกษาและวิเคราะห์ท่าเต้นสไตล์ลาติน รวมถึงรูปแบบการแสดงเต้นรำในงานวิจัยนี้

จากกระบวนการศึกษาและเรียนรู้ผ่านการฝึกปฏิบัติจากการวิจัยครั้งนี้ ผู้วิจัยได้ผสานทักษะการเต้นรำจังหวะรุมบ้าและการเต้นรำสมัยใหม่ให้เข้ากับการเต้นรำแบบลาตินได้ดียิ่งขึ้นและทำให้ทักษะการเต้นรำจังหวะรุมบ้าและการเต้นรำสมัยใหม่สามารถหลอมรวมเข้าด้วยกัน ยกตัวอย่างเช่น ในด้านขององค์ประกอบพื้นฐานของการเต้นรำแบบลาติน การเต้นรำจังหวะรุมบ้าโดยใช้สเต็ปเท้าแบบ Cucaracha ถือเป็นขั้นพื้นฐานของการรักษาท่วงท่าให้มั่นคง และรักษาสมดุลในการเคลื่อนไหวที่เป็นส่วนสำคัญผ่านการวางปลายเท้าเต็มเท้า ส่งผลให้ทิศทางของต้นขาด้านในทั้งสองข้างเกิดการเปลี่ยนแปลง และทำให้กระดูกเชิงกรานมีการเคลื่อนที่ที่มากกว่าปกติ ทั้งนี้ ลักษณะการเต้นรำแบบลาตินในอดีตได้เกิดการเปลี่ยนแปลง คงเหลือไว้เพียงจังหวะดั้งเดิมของการเต้นรำแบบลาตินและท่วงท่าการเคลื่อนไหวส่วนกระดูกเชิงกรานที่มีมาแต่ดั้งเดิม

ซึ่งผลการวิจัยนี้เป็นผลสรุปที่ได้จากการศึกษาวิจัยและวิเคราะห์ประเด็นหลัก 2 ด้าน ได้แก่ การสร้างสรรค์ผลงานการแสดงเต้นรำและการแสดงของนักแสดงอย่างเจาะลึก แล้วนำเสนอแนวทางแก้ไขปัญหาโดยอาศัยประสบการณ์ภาคปฏิบัติตลอดระยะเวลาหลายปีในการเข้าร่วมการแข่งขันและการแสดงเต้นรำของผู้วิจัย ให้ข้อมูลอ้างอิงที่เป็นประโยชน์สำหรับการสร้างสรรค์และการแสดงในผลงานศิลปะการเต้นรำแบบลาตินในอนาคต เพื่อร่วมเป็นส่วนหนึ่งในปัจจัยสนับสนุนต่อแนวทางการพัฒนาผลงานศิลปะการเต้นรำ ผู้วิจัยหวังว่างานวิจัยนี้จะมีส่วนช่วยให้เกิดผลงานการแสดงเต้นรำที่ยอดเยี่ยมยิ่งขึ้นในอนาคต ไม่ว่าจากการบูรณาการท่วงท่าการเต้นรำ มิติการออกแบบสร้างสรรค์ผลงานการแสดงเต้นรำหรือกระทั่งการประยุกต์ใช้องค์ประกอบการเต้นรำที่หลากหลายในงานวิจัยนี้ต่างก็สามารถช่วยแต่งเติมสีสันให้กับผลงานศิลปะการแสดงเต้นรำ ในขณะเดียวกันผู้วิจัยยังหวังว่างานวิจัยนี้จะมีคุณค่าด้านการวิจัยและการอ้างอิงบางประการต่องานวิจัยเพื่อการสร้างสรรค์ผลงานการแสดงเต้นรำในอนาคต

ข้อเสนอแนะ

ผลจากการวิจัยครั้งนี้ผู้วิจัยจึงมีข้อเสนอแนะเพื่อการพัฒนาดังนี้ 1) การนำแนวคิดและเทคนิคจากกระบวนการวิจัยนำไปประยุกต์ใช้กับนักเต้นที่มีทักษะทางกายที่เหมาะสมด้วยเทคนิคการเต้นรำสมัยใหม่ 2) การทดลองการบูรณาการต่อยอดด้วยเครื่องมือทางการสร้างสรรค์อื่น ๆ เช่น เทคนิคการแสดงด้นสด การทำงานแบบดีไวซิ่งหรือเทคนิคอื่น ๆ เพื่อการทดลองทำงานด้วยเทคนิคข้ามวัฒนธรรม

สำหรับผู้สร้างสรรค์ผลงานการแสดงเต้นรำควรศึกษาทำความเข้าใจต้นกำเนิดและวัฒนธรรมศิลปะการเต้นรำแบบลาตินและการเต้นรำสมัยใหม่ในหลากหลายมิติ เพื่อให้การเชื่อมโยงการเคลื่อนไหวแต่ละรูปแบบเป็นไปอย่างกลมกลืนยิ่งขึ้น และยังควรเลือกดนตรีประกอบที่เหมาะสมเพื่อให้ท่าเต้นให้ความรู้สึกถึงจังหวะอารมณ์ที่ลึกซึ้ง สอดประสานเป็นหนึ่งเดียวกับดนตรีในผลงาน

สำหรับนักแสดง ในการแสดงการเต้นรำที่บูรณาการสไตล์การเต้นรำหลากหลายรูปแบบเข้าด้วยกัน นักแสดงต้องเข้าใจจุดสำคัญของเทคนิคการเคลื่อนไหวอย่างชัดเจน ทั้งลำดับการเคลื่อนไหว การประสานและจังหวะความต่อเนื่องของแต่ละท่วงท่าที่เรียงร้อยเป็นท่าเต้นชุดหนึ่ง ซึ่งนักแสดงต้องรู้และสามารถใช้รูปแบบการเคลื่อนไหวที่หลากหลายได้อย่างเชี่ยวชาญจนสามารถบูรณาการและฝึกฝนท่าเต้นสำหรับการแสดงได้อย่างเป็นระบบและแม่นยำ เพื่อให้สามารถตีความและแสดงบทบาทอารมณ์ในผลงานได้อย่างสมบูรณ์และลึกซึ้งยิ่งขึ้น ในขณะเดียวกัน ยังควรให้ความสำคัญกับการศึกษาต้นกำเนิด วัฒนธรรมและประวัติศาสตร์การพัฒนาของท่าเต้นในศิลปะการเต้นรำประเภทต่าง ๆ อย่างเจาะลึก เพิ่มความเข้าใจในวิธีการแสดงออกของท่วงท่าในท่าเต้นแต่ละรูปแบบ รวมถึงวิเคราะห์ทำความเข้าใจรูปแบบดนตรีและลีลาท่าเต้นในผลงานอย่างละเอียดเพื่อให้ตนเองมีความเข้าใจเชิงลึกและความเชี่ยวชาญในการแสดงจนสามารถแสดงออกในผลงานได้อย่างเด่นชัดและแม่นยำ

รายการอ้างอิง

Liu, Q. (2004). *The body language of modern dance*. Shanghai Music Press.

Miao, F., & Zhang, C. (2014). *Youth Latin dance skills*. Chemical Industry Press.

Watt, L. Y. (1961). *National standard dance basic textbook*.

Xiao, S. H. (2019). *Theory and techniques of contemporary choreography*. Minzu University Press.

นวัตกรรมการประพันธ์เพลงเพื่อส่งเสริมอัตลักษณ์ภาคใต้ : คอรัสประสานเสียงสำเนียงใต้ชุดปราฮูกอและ

THE INNOVATION OF MUSIC COMPOSITION FOR SOUTHERN IDENTITY ENCHANTMENT : PERAHU-KOLEK FOR CHORUS

ดรุณี อนุกูล[1]
Darunee Anukool[1]

บทคัดย่อ

นวัตกรรมการประพันธ์เพลงเพื่อส่งเสริมอัตลักษณ์ภาคใต้ : คอรัสประสานเสียงสำเนียงใต้ชุดปราฮูกอและ เป็นงานวิจัยสร้างสรรค์ โดยมีวัตถุประสงค์ 1) เพื่อสร้างสรรค์บทประพันธ์เพลงใหม่ที่ได้รับแรงบันดาลใจจากเรือกอและ 2) เพื่อนำเสนอรูปแบบการประพันธ์เพลงร้องประสานเสียงที่มีลีลาและสำเนียงท้องถิ่นใต้

บทประพันธ์เพลงได้รับแรงบันดาลใจมาจากความงดงามของเรือกอและ อัตลักษณ์ที่สะท้อนเรื่องราวและวิถีชีวิตของชุมชนภาคใต้ การสร้างสรรค์บทประพันธ์เพลงนำเอาทุนทางวัฒนธรรมท้องถิ่นภาคใต้มาต่อยอดสร้างสรรค์ในรูปแบบของดนตรีตะวันตกที่ผสมผสานดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ นวัตกรรมของงานวิจัยชิ้นนี้คือการนำเอาบทเพลง ภาษาท้องถิ่นใต้ ลีลาจังหวะและเครื่องดนตรีพื้นบ้านภาคใต้รองเง็ง มาประยุกต์ผสมผสานเข้ากับการสร้างสรรค์ในรูปแบบการขับร้องประสานเสียง โดยการทำให้มีลีลาและสำเนียงท้องถิ่นใต้ ซึ่งประกอบไปด้วย 3 บทเพลง ได้แก่ บทประพันธ์เพลงที่ 1 *ปราฮูกอและ* อยู่ในบันไดเสียง G เมเจอร์ และ Ab เมเจอร์ อัตราความเร็วตัวดำเท่ากับ 60-68 อัตราจังหวะ 2/4 บทประพันธ์เพลงที่ 2 *คุณค่าแห่งความงาม* อยู่ในบันไดเสียง C เมเจอร์ อัตราความเร็วดำเท่ากับ 60 อัตราจังหวะ 4/4 และบทประพันธ์เพลงที่ 3 *อินังซีฟู้ด* อยู่ในบันไดเสียง B ไมเนอร์ อัตราความเร็วตัวดำเท่ากับ 72 อัตราจังหวะ 2/4 รวมความยาวทั้ง 3 บทเพลงประมาณ 15 นาที

คำสำคัญ: การประพันธ์เพลง, ขับร้องประสานเสียง, ปราฮูกอและ

[1] ผู้ช่วยศาสตราจารย์ สาขาวิชาดุริยางคศาสตร์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยทักษิณ darunee.anukool@gmail.com
[1] Assistant Professor, Department of Musicology, Faculty of Fine and Applied Arts, Thaksin University, darunee.anukool@gmail.com
Receive 19/12/67, Revise 21/01/68, Accept 05/02/68

Abstract

The Innovation of Music Composition For Southern Identity Enchantment : Perahu-Kolek For Chorus is creative research. The objective is to 1) compose the music that is inspired by Kolek boats and to 2) present the form of Chorus music composition that has southern local style and accent.

This music composition inspired by the beauty of the Kolek boats and identity that reflects the stories and way of life of southern communities. The creation of musical compositions uses the local southern cultural capital to expand the creativity in the form of Western music that combines with southern folk music. The innovation of this research is to apply songs, southern local language, rhythms and southern folk instruments, Ronggeng to blend in with the creation of choral singing with southern local rhythms and accents which comprises of 3 songs. The first one is *Perahu-Kolek* which is in the G major and Ab major scale, a tempo of 60-68 and a time signature of 2/4. The second one is *Aesthetic Value* which is in the C major scale, a tempo of 60, a time signature of 4/4, and the third one is *I-nang* Seafood which is in the B minor scale and uses a tempo of 72 and has a time signature of 2/4. The total length of all three songs is approximately 15 minutes.

Keywords: Music Composition, Chorus, Perahu Kolek

1. ความสำคัญและที่มา

อัตลักษณ์ (identity) ประกอบด้วยคำว่า อัต (อัด-ตะ) หมายถึง ตน หรือ ตัวเอง กับ ลักษณ์ หมายถึง สมบัติเฉพาะตัว ดังนั้น อัตลักษณ์ หมายถึง ลักษณะเฉพาะของสิ่งใดสิ่งหนึ่ง ทำให้สิ่งนั้นเป็นที่รู้จักหรือจดจำได้ เช่น นักร้องกลุ่มนี้มีอัตลักษณ์ทางด้านเสียงที่เด่นมากใครได้ยินก็จำได้ทันที สังคมแต่ละสังคมมีอัตลักษณ์ทางวัฒนธรรมของตนเอง (สำนักงานราชบัณฑิตยสภา, 2550)

เรือกอและเป็นเรือประมงขนาดเล็กในภาคใต้ตอนล่างโดยเฉพาะจังหวัดปัตตานีและนราธิวาส ที่เมื่อใครเห็นแล้วต้องสะดุดตาด้วยสีสันที่ฉูดฉาดและลวดลายที่โดดเด่น นอกจากจะเป็นเครื่องมือที่ใช้ในการเลี้ยงชีพคู่ของชาวประมงในแถบนี้แล้ว ยังเกี่ยวข้องกับประเพณีท้องถิ่นทั้งพุทธศาสนาและศาสนาอิสลาม เช่น ประเพณีแห่พระของภาคใต้ที่มีการชุมนุมเรือพระ มีงานฉลอง ตลอดจนการแข่งขันเรือกอและกันอย่างสนุกสนาน ส่วนชาวไทยที่นับถือศาสนาอิสลาม เช่น วันฮารีรายอ มีการละเล่น มีมหรสพครึกครื้น ตลอดจนการแข่งขันเรือกอและเป็นต้น (บัณฑิต ลิ่วชัยชาญ, 2562)

คำว่า ปราฮู (Perahu) มาจากภาษามลายู หมายถึง เรือ (นิมะ ประนอมวงศ์ และ โมหัมมัด อับดุลกาเดร์, 2507) บางครั้งอาจใช้คำว่าว่า เปอราฮู (อาซิซ บินมูฮัมหมัด อีซา, ม.ป.ป.) เป็นต้น ส่วนคำว่า กอและ พจนานุกรมฉบับราชบัณฑิตยสถาน พ.ศ. 2542 (ราชบัณฑิตยสถาน, 2546) ได้ให้ความหมายไว้ว่า เป็นชื่อเรือประมงทางทะเลภาคใต้ที่มีรูปร่างยาวเพรียว หัวและท้ายเรือแหลมสูง มีการวาดลวดลายแต่งแต้มสีสันไว้อย่างสวยงาม ดังนั้นคำว่า ปราฮูกอและ จึงหมายถึง เรือกอและ บางครั้งอาจเรียกว่า ปือรา-กอและ หมายถึงเรือกอและเช่นเดียวกัน (แวยูโซะ สามะอาลี และคณะ, 2558) สันนิษฐานว่าเรือกอและเกิดขึ้นก่อนสมัยสุโขทัย พร้อม ๆ กับการแพร่ขยายของศาสนาอิสลามในประเทศไทยและเข้ามาตั้งรกรากถิ่นฐานทางภาคใต้ตอนล่างของชาวมุสลิม ในบริเวณชายฝั่งทะเลอ่าวไทยตั้งแต่จังหวัดนครศรีธรรมราชลงมาจนถึงแหลมมลายูตั้งแต่ก่อนสมัยสุโขทัย และเนื่องจากชาวมุสลิมในภาคใต้มีความชำนาญพิเศษในการออกทะเล ดังนั้นกลุ่มชนนี้จึงยึดอาชีพการประมงเป็นอาชีพหลัก แต่เนื่องจากมีทุนทรัพย์น้อย จึงมีการคิดประดิษฐ์เครื่องมือในการออกทะเลเพื่อทำการประมง โดยสร้างเรือที่มีขนาดไม่ใหญ่นักแต่สามารถออกทะเลและต่อสู้กับแรงลมได้ดี และมีความสะดวกคล่องตัวในการออกทะเลและเข็นขึ้นเก็บบนชายฝั่ง เป็นลักษณะและประโยชน์ใช้สอยที่เหมาะสมกับความต้องการของชาวพื้นเมืองจึงทำให้เกิดเรือกอและขึ้น เรือกอและเป็นเรือที่มีคุณค่าทางสุนทรียศาสตร์ มีความงดงามวิจิตรของลวดลายจิตรกรรมที่ปรากฏอยู่บนลำเรือตลอดทั้งลำเรือกอและจึงมิใช่เป็นเรือประมงธรรมดาแต่เป็นเรือที่มีเอกลักษณ์ การตกแต่งลวดลายประกอบด้วยวัฒนธรรมสัมพันธ์ของศิลปะไทย ศิลปะอิสลาม และศิลปะจีนที่มีความกลมกลืน เสมือนงานศิลปกรรมที่มีคุณค่า ซึ่งสะท้อนจิตวิญญาณของกลุ่มชนในจังหวัดชายแดนใต้ (วุฒิ วัฒนศิลป์, 2540) ปัจจุบันมีการนำอัตลักษณ์จากเรือกอและมาสร้างคุณค่าและมูลค่าเพิ่มให้ท้องถิ่น เช่น การประดิษฐ์เรือกอและจำลองเพื่อเป็นของระลึก การนำลวดลายเรือกอและสู่สินค้าในรูปแบบเครื่องเขียน ดินสอ และยางลบ เป็นต้น เรือกอและจึงถือเป็นมรดกทางวัฒนธรรมที่ล้ำค่า สะท้อนให้เห็นถึงภูมิปัญญา วิถีชีวิต ศิลปวัฒนธรรมของชาวไทยภาคใต้ตอนล่างมาอย่างช้านาน ทั้งยังเป็นหนึ่งในอัตลักษณ์ที่สะท้อนเรื่องราวและวิถีชีวิตชุมชนภาคใต้ได้เป็นอย่างดี จึงควรนำมาส่งเสริมให้เป็นที่รู้จักสู่สากล

ด้วยความประทับใจในความงามที่ปรากฏบนเรือกอและที่สะท้อนอัตลักษณ์ท้องถิ่นอันโดดเด่น จึงได้สร้างแรงบันดาลใจในงานวิจัยเรื่อง นวัตกรรมการประพันธ์เพลงเพื่อส่งเสริมอัตลักษณ์ภาคใต้ : คอรัสประสานเสียงสำเนียงใต้ชุดปราฮูกอและ เป็นการนำทุนทางวัฒนธรรมท้องถิ่นมาบูรณาการกับดนตรีตะวันตกในมิติของงานสร้างสรรค์ ภายใต้แนวคิด “คอรัสประสานเสียงสำเนียงใต้” เป็นการสร้างสรรค์บทประพันธ์เพลงใหม่ในรูปแบบการขับร้องประสานเสียงที่มีลีลาและสำเนียงท้องถิ่นใต้ทั้งภาษาและลีลาดนตรีก่อให้เกิดดนตรีในมิติใหม่ อันสร้างคุณค่าทางสุนทรียะและมูลค่าเพิ่มให้แก่วัฒนธรรมท้องถิ่นภาคใต้ ให้ผู้ฟังได้ตระหนักและเห็นคุณค่าของวัฒนธรรมท้องถิ่น ทั้งยังมีความเป็นวิชาการทางด้านดนตรีที่สามารถเป็นแนวทางในการสร้างสรรค์บทประพันธ์เพลงใน

รูปแบบที่มีการนำดนตรีตะวันตกมาผสมผสานกับดนตรีพื้นบ้าน นอกจากนี้ยังเป็นการส่งเสริมอัตลักษณ์ท้องถิ่นภาคใต้สู่สากล

2. วัตถุประสงค์ของการวิจัย

2.1 เพื่อสร้างสรรค์บทประพันธ์เพลงใหม่ที่ได้รับแรงบันดาลใจจากเรือกอและ

2.2 เพื่อนำเสนอรูปแบบการประพันธ์เพลงร้องประสานเสียงที่มีลีลาและสำเนียงท้องถิ่นใต้

3. ขอบเขตการวิจัย

3.1 เก็บข้อมูลภาคสนามในจังหวัดปัตตานีและสงขลาบริเวณที่มีเรือกอและ เพื่อเป็นแรงบันดาลใจและข้อมูลในการประพันธ์เพลง

3.2 บทประพันธ์เพลงใหม่ในรูปแบบการขับร้องประสานเสียงที่นำเอาทุนทางวัฒนธรรมท้องถิ่นภาคใต้มาส่งเสริม พัฒนา และต่อยอดสร้างสรรค์ในรูปแบบของดนตรีตะวันตกที่ผสมผสานดนตรีพื้นบ้านภาคใต้

3.3 บทประพันธ์เพลงจำนวน 3 บทเพลง แต่ละเพลงมีความยาวประมาณ 4-5 นาที รวมความยาวทั้งหมดประมาณ 15 นาที

3.4 บันทึกการแสดงในชื่อชุดการแสดงว่า “คอรัสประสานเสียงสำเนียงใต้ชุดปราฮูกอและ”

4. ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ

4.1 ได้บทประพันธ์เพลงใหม่ที่ได้รับแรงบันดาลใจจากเรือกอและ

4.2 ได้นำเสนอรูปแบบการประพันธ์เพลงร้องประสานเสียงที่มีลีลาและสำเนียงท้องถิ่นใต้

4.3 ได้นำเอาศิลปวัฒนธรรมท้องถิ่นภาคใต้มาส่งเสริม พัฒนา และต่อยอดในมิติของงานสร้างสรรค์อันสร้างคุณค่าทางสุนทรียะและมูลค่าเพิ่มให้แก่วัฒนธรรมท้องถิ่นภาคใต้สู่สากล

4.4 ได้เผยแพร่บทประพันธ์เพลงในวงการวิชาการ

5. วิธีดำเนินการวิจัย

5.1 ขั้นตอนที่ 1 ศึกษาวิเคราะห์และสังเคราะห์ข้อมูล เพื่อค้นหาแนวคิดที่ใช้ในการสร้างสรรค์ โดยแบ่งข้อมูลออกเป็น 2 ส่วน

1) ข้อมูลจากเอกสาร (Document Data) ผู้วิจัยศึกษาข้อมูลจาก เอกสาร ตำรา บทความวิชาการและงานวิจัย ในประเด็นที่เกี่ยวข้องกับการประพันธ์เพลง การขับร้องประสานเสียง ดนตรีรองเง็ง ตลอดจนข้อมูลที่เกี่ยวกับเรือกอและเพื่อสร้างแรงบันดาลใจและเป็นข้อมูลในส่วนที่เกี่ยวข้อง โดยนำข้อมูลที่ได้มาจัดระบบอยู่ในบทที่ 2 คือทบทวนวรรณกรรม และใช้ในการวิเคราะห์และสังเคราะห์ เพื่อนำมาใช้เป็นแนวคิดในการสร้างสรรค์ โดยออกมาเป็นแนวคิด “คอรัสประสาน

เสียงสำเนียงใต้” นอกจากนี้ยังนำข้อมูลที่ได้มาประยุกต์ใช้ในขั้นตอนการออกแบบและสร้างสรรค์บทประพันธ์เพลง

2) ข้อมูลจากภาคสนาม (Field Data) ผู้วิจัยลงพื้นที่เก็บข้อมูลภาคสนามในจังหวัดปัตตานีและสงขลาบริเวณที่มีการใช้เรือกอและ เครื่องมือที่ใช้ในการเก็บข้อมูล ได้แก่ กล้องถ่ายภาพนิ่ง ภาพเคลื่อนไหว และแบบบันทึก เพื่อเก็บภาพนิ่งและภาพเคลื่อนไหว สร้างแรงบันดาลใจ และบันทึกรายละเอียดต่าง ๆ ที่ประทับใจลงในแบบบันทึก เพื่อนำมาวิเคราะห์เป็นข้อมูลในส่วนของการประพันธ์เนื้อเพลงและข้อมูลในส่วนที่เกี่ยวข้อง

5.2 ขั้นตอนที่ 2 ออกแบบและสร้างสรรค์บทประพันธ์เพลง โดยมีรายละเอียดดังนี้

1) ออกแบบบทประพันธ์เพลงโดยรวม

2) ดำเนินการสร้างสรรค์บทประพันธ์เพลงโดยคัดเลือกทำนองเพลงรองเง็ง ลีลาจังหวะรองเง็งเพื่อนำมาประยุกต์ใช้บทประพันธ์เพลง จากนั้นจึงร่างทำนอง เนื้อเพลง และคอร์ด โดยบันทึกโน้ตเพลงลงในโปรแกรม Staff Pad

3) เรียบเรียงเสียงประสานในรูปแบบการขับร้องประสานเสียง 4 แนวเสียง ได้แก่ โซปราโน (Soprano) แนวเสียงอัลโต (Alto) แนวเสียงเทเนอร์ (Tenor) แนวเสียงเบส (Bass) และนำบทประพันธ์ที่ได้ไปขอคำแนะนำจากผู้ทรงคุณวุฒิทางด้านดนตรีเพื่อให้ข้อเสนอแนะและนำคำแนะนำมาปรับปรุงแก้ไขบทประพันธ์ให้เหมาะสม

5.3 ขั้นตอนที่ 3 ดำเนินการฝึกซ้อมและเผยแพร่บทประพันธ์ โดยมีรายละเอียดดังนี้

1) การคัดเลือกนักร้อง ผู้วิจัยคัดเลือกนักร้องจากคณะนักร้องปาริชาตซิงเกอร์ มหาวิทยาลัยทักษิณ ใช้กลุ่มตัวอย่างโดยการเลือกตัวอย่างแบบเจาะจง จำนวน 13 คน โดยมีเกณฑ์การคัดเข้า-ออกผู้เข้าร่วมการวิจัย ดังนี้

<u>เกณฑ์การคัดเลือกผู้เข้าร่วมการวิจัย</u>

- เพศหญิงที่มีน้ำเสียงเหมาะสมกับแนวเสียงโซปราโน 4 คน
- เพศหญิงที่มีน้ำเสียงเหมาะสมกับแนวเสียงอัลโต 3 คน
- เพศชายที่มีน้ำเสียงเหมาะสมกับแนวเสียงเทเนอร์ 3 คน
- เพศชายที่มีน้ำเสียงเหมาะสมกับแนวเสียงเบส 3 คน
- มีทักษะการอ่านโน้ตดนตรีสากล
- มีบุคลิกที่ดี
- มีทักษะการรวมวง

<u>เกณฑ์การคัดออกผู้เข้าร่วมการวิจัย</u>

- ไม่สามารถเข้าร่วมการฝึกซ้อมในช่วงเวลาที่กำหนด

2) การคัดเลือกวงดนตรีรองเง็ง ผู้วิจัยคัดเลือกวงดนตรีรองเง็ง ใช้กลุ่มตัวอย่างโดยการเลือกตัวอย่างแบบเจาะจง จำนวน 1 คณะ จำนวน 3 คน โดยมีเกณฑ์การคัดเข้า-ออกผู้เข้าร่วมการวิจัย ดังนี้

<u>เกณฑ์การคัดเลือกผู้เข้าร่วมการวิจัย</u>

- วงดนตรีพื้นบ้านรองเง็งในพื้นที่จังหวัดสงขลาที่ก่อตั้งคณะมาแล้วไม่ต่ำกว่า 10 ปี
- วงดนตรีพื้นบ้านรองเง็งที่มีความยืดหยุ่น สามารถบรรเลงร่วมกับวงขับร้องประสานเสียงได้
- มีสมาชิกในวงอย่างน้อย 1 คนที่สามารถอ่านโน้ตดนตรีสากลได้
- สมาชิกในวงประกอบไปด้วย 1) นักดนตรีบรรเลงไวโอลิน 2) นักดนตรีบรรเลงแอคเดียนและเปียโน 3) นักดนตรีบรรเลงเรบานา แทมบูรินและมาร์คทรี

เกณฑ์การคัดออกผู้เข้าร่วมการวิจัย

- ไม่สามารถเข้าร่วมการฝึกซ้อมในช่วงเวลาที่กำหนด

3) การฝึกซ้อมขับร้องประสานเสียงแยกแนวเสียง หากพบข้อผิดพลาดผู้วิจัยจะทำการปรับปรุงแก้ไข และตรวจสอบความถูกต้องของโน้ตเพลงด้วยตนเองอีกครั้ง

4) การฝึกซ้อมรวมวงขับร้องประสานเสียง

5) การฝึกซ้อมรวมวงขับร้องประสานเสียงพร้อมท่าทางประกอบ โดยผู้วิจัยจะขอคำแนะนำจากผู้ทรงคุณวุฒิทางด้านศิลปะการแสดง และนำคำแนะนำมาปรับปรุงแก้ไขท่าทางให้เหมาะสม

6) การฝึกซ้อมเพื่อพัฒนารายละเอียดต่าง ๆ ทั้งการร้องและท่าทางประกอบ และฝึกซ้อมร่วมกับวงดนตรีพื้นบ้านรองเง็ง

7) คัดเลือกอุปกรณ์แต่งกายที่เหมาะสมกับชุดการแสดงและทดลองฝึกซ้อมพร้อมอุปกรณ์แต่งกาย

8) เผยแพร่ผลงานสร้างสรรค์และบันทึกการแสดงในชื่อชุดการแสดงว่า “คอรัสประสานเสียงสำเนียงใต้ชุดปราฮูกอและ”

9) ดำเนินการจดแจ้งลิขสิทธิ์โน้ตเพลงต่อกรมทรัพย์สินทางปัญญา

5.4 ขั้นตอนที่ 4 อรรถาธิบาย สรุปผลการวิจัย โดยมีรายละเอียดดังนี้

1) วัตถุประสงค์ข้อที่ 1 และ2 นำเสนอในบทที่ 4 ผลการวิจัยสร้างสรรค์และผลงานสร้างสรรค์ฉบับเต็ม

2) สรุปและอภิปรายผล วิจัยผู้วิจัยนำเสนอในบทที่ 5 สรุปและอภิปรายผล

6. อรรถาธิบาย

บทประพันธ์เพลงที่ 1 *ปราฮูกอและ* (*Perahu-Kolek*) อยู่ในบันไดเสียง G เมเจอร์ และ Ab เมเจอร์ ใช้อัตราความเร็ว ♩ = 60-68 อัตราจังหวะ 2/4 ความยาวประมาณ 5.30 นาที ประกอบ

ไปด้วยแนวเสียง โซปราโน อัลโต เทเนอร์ และเบส ขับร้องในลักษณะอคัปเปลลา (A cappella) คำร้องนำเสนอคุณค่าและวิถีชีวิตการใช้เรือกอและ พาหนะทางน้ำในการทำประมงพื้นบ้านของชาวบ้านที่อยู่ติดชายฝั่งทะเลในภาคใต้ตอนล่าง สะท้อนให้เห็นถึงอัตลักษณ์ของชุมชนที่อยู่ติดชายฝั่งทะเลในภาคใต้ตอนล่างที่มีมาอย่างยาวนาน การสร้างทำนองเพลงมีการนำทำนองรองเง็งเพลง*เลงังกังกง*มาประยุกต์ใช้โดยการดัดแปลงทำนองเพื่อให้เข้ากับคำร้องของบทประพันธ์ ทั้งยังให้นักร้องประสานเสียงได้เลียนเสียงเครื่องดนตรีในลีลาจังหวะอินังของดนตรีรองเง็ง การใช้ร่างกายทำจังหวะไปพร้อม ๆ กับการขับร้องเพลง (Body percussion) ตลอดจนการผสมสานภาษาท้องถิ่นใต้ไว้ในบทประพันธ์เพลง

ตัวอย่างที่ 1 ทำนองรองเง็งเพลง*เลงังกังกง* ที่นำมาประยุกต์ใช้ในบทประพันธ์เพลง*ปราฮูกอและ*

ตัวอย่างที่ 2 บทประพันธ์เพลง*ปราฮูกอ*และห้องที่ 32-35

การเปลี่ยนกุญแจเสียงแบบโครมาติก (Chromatic modulation) ในบนประพันธ์เพลง*ปราฮูกอและ* จาก G เมเจอร์ สู่ Ab เมเจอร์ เพื่อสร้างสีสันให้แก่บทเพลง โดยใช้คอร์ด Eb7 ⟶ Ab (V7/I) ทั้งยังเป็นการเกลาเข้าหาคอร์ด I ในกุญแจเสียงที่เปลี่ยนไป

ตัวอย่างที่ 3 บทประพันธ์เพลง*ปราฮูกอและห้อง*ที่ 151-155

บทประพันธ์เพลงที่ 2 *คุณค่าแห่งความงาม (Aesthetic Value)* อยู่ในบันไดเสียง C เมเจอร์ ใช้อัตราความเร็ว ♩ = 60 อัตราจังหวะ 4/4 ความยาวประมาณ 5.20 นาที ประกอบไปด้วยแนวเสียง โซปราโน อัลโต เทเนอร์ และเบส โดยมีเครื่องดนตรีบรรเลงประกอบ ได้แก่ ไวโอลิน เปียโน เรบานา แทมบูริน และมาร์คทรี ทำนองเพลงใช้โน้ต 5 เสียงจากบันไดเสียง C เพนทะทอนิก คำร้องนำเสนอลวดลายที่ปรากฏบนเรือกอและ ซึ่งได้มาจากการทบทวนวรรณกรรม เอกสาร งานวิจัยต่าง ๆ ตลอดจนลวดลายบนเรือกอและที่ผู้วิจัยพบเจอจากการลงพื้นที่ภาคสนามนำร้อยเรียงเป็นคำร้องของบทประพันธ์ สะท้อนให้เห็นถึงคุณค่าและความงดงามของการผสมผสานศิลปะมลายู จีน ไทย ดังลวดลายที่ปรากฏอยู่บนเรือกอและ บทประพันธ์เพลง*คุณค่าแห่งความงาม*เป็นการผสมผสานการขับร้องประสานเสียง 4 แนวร่วมกับการบรรเลงลีลาจังหวะอัสลีของดนตรีรองเง็งซึ่งเป็นลีลาจังหวะที่มีลักษณะความเร็วค่อนข้างช้า การบรรเลงดนตรีประกอบของเรบานาและแทมบูรินเครื่องดนตรีรองเง็งในบทประพันธ์เพลงนี้ ผู้วิจัยให้ผู้บรรเลงมีอิสระทางการเล่นตามธรรมชาติของดนตรีพื้นบ้านแต่อยู่ภายใต้ลีลาจังหวะอัสลีและกรอบของท่อนเพลงที่ผู้วิจัยกำหนด เพื่อเพิ่มอรรถรสและสำเนียงของความเป็นพื้นบ้านให้แก่บทประพันธ์

ตัวอย่างที่ 4 บทประพันธ์เพลง*คุณค่าแห่งความงาม*ห้องที่ 54-57

การสร้างฉากหลังที่เป็นแนวทำนอง (Melodic Background) ในแนวเสียงเทเนอร์เพื่อล้อแนวเสียงโซปราโนทำหน้าที่เป็นทำนองหลักในคำร้อง “ภาพนกอินทรีย์” ของบทประพันธ์เพลง*คุณค่าแห่งความงาม*

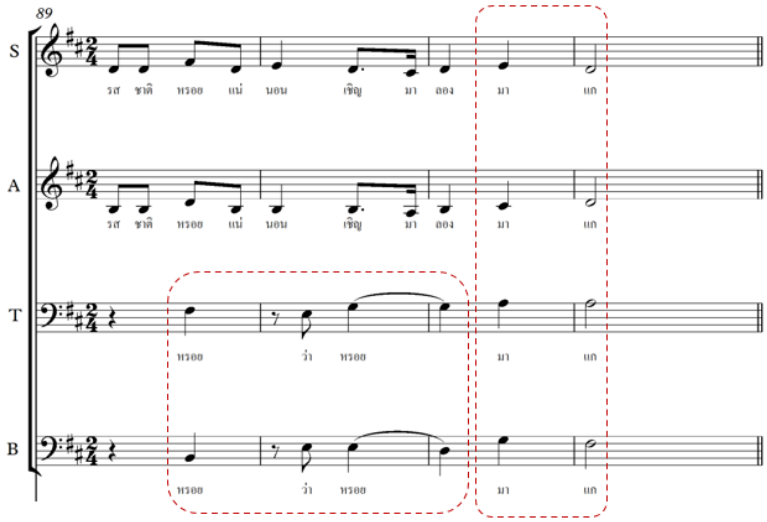
ตัวอย่างที่ 5 บทประพันธ์เพลง*คุณค่าแห่งความงาม*ห้องที่ 70-72

บทประพันธ์เพลงที่ 3 *อินังซีฟู้ด (I-nang Seafood)* อยู่ในบันไดเสียง B ไมเนอร์ ใช้อัตราความเร็ว ♩ =72 อัตราจังหวะ 2/4 ความยาวประมาณ 4.30 นาที บทประพันธ์เพลงประกอบไปด้วยแนวเสียง โซปราโน อัลโต เทเนอร์ และเบส โดยมีเครื่องดนตรีบรรเลงประกอบ ได้แก่ ไวโอลิน แอคคอเดียน เรบานา แทมบูริน และเชคเกอร์ คำร้องนำเสนอคุณภาพของอาหารทะเลที่ได้มาจากการทำประมงท้องถิ่น ให้เห็นถึงปลายน้ำของวิถีชีวิตการทำประมงท้องถิ่น คือการหาอาหารทะเลมาเลี้ยงปากท้อง เลี้ยงครอบครัว ทั้งยังสะท้อนให้เห็นถึงความอุดมสมบูรณ์ของทะเลภาคใต้ บทประพันธ์เพลง*อินังซีฟู้ด*สร้างสรรค์โดยการผสมผสานดนตรีรองเง็งในลีลาจังหวะอินังซึ่งเป็นลีลาจังหวะที่มีลักษณะค่อนข้างเร็วร่วมกับการขับร้องประสานเสียง ตลอดจนการผสมสานสำเนียงภาษาท้องถิ่นใต้ไว้ในบทประพันธ์เพลง เพื่อนำผู้ฟังเข้าไปสัมผัสกับอัตลักษณ์ท้องถิ่น ทั้งยังสะท้อนความงดงามของการผสมผสานของวัฒนธรรมท้องถิ่นถาคใต้และดนตรีตะวันตกให้แก่ผู้ฟัง การบรรเลงดนตรีประกอบของวงดนตรีรองเง็งในบทประพันธ์เพลงนี้ ผู้วิจัยเปิดโอกาสให้นักดนตรีรองเง็งมีอิสระทางการเล่นตามธรรมชาติของดนตรีพื้นบ้าน แต่อยู่ภายใต้ลีลาจังหวะอินังและกรอบของท่อนเพลงที่ผู้วิจัยกำหนด

ตัวอย่างที่ 6 บทประพันธ์เพลง*อินังซีฟู้ด*ห้องที่ 61-64

การใช้ภาษาท้องถิ่นใต้ในบทประพันธ์เพลง*อินังซีฟู้ด*ที่แสดงถึงความอร่อยของรสชาติอาหาร เช่น ทำนองหลักแนวเสียงโซปราโนในคำร้องที่ว่า “รสชาติหรอยแน่นอน” (หรอยหมายถึงอร่อย) นอกจากนั้น ผู้วิจัยใช้คำร้องที่ว่า “หรอย ว่าหรอย” ในแนวเสียงเทเนอร์และเบส เพื่อสร้างสีสันและช่วยเน้นย้ำความหมายของคำร้องหลัก ก่อนเข้าสู่การประสานเสียง 4 แนวเต็มในคำร้องที่ว่า “มาแก” หมายถึง กิน

ตัวอย่างที่ 7 บทประพันธ์เพลง*อินังซีฟู้ด*ห้องที่ 89-92



งานวิจัยเรื่อง นวัตกรรมการประพันธ์เพลงเพื่อส่งเสริมอัตลักษณ์ภาคใต้ : คอรัสประสานเสียงสำเนียงใต้ชุดปราฮูกอและ ได้มีการเผยแพร่ผลงานสร้างสรรค์ฉบับสมบูรณ์ต่อสาธารณชน ดังนี้ 1) จัดแสดงผลงานการประพันธ์เพลง เมื่อวันที่ 9 มิถุนายน พ.ศ. 2567 ณ ห้องจัดแสดงอาคารดุริยางคศาสตร์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยทักษิณ 2) นำเสนอบทประพันธ์เพลงในการนำเสนอผลงานสร้างสรรค์ด้านศิลปกรรมศาสตร์ระดับนานาชาติครั้งที่ 5 (The 5th International Symposium on Creative Fine Art : ISCFA 2024) ในวันที่ 23 สิงหาคม 2567 ผ่านระบบออนไลน์ ณ มหาวิทยาลัยราชภัฏจันทรเกษม และ 3) เผยแพร่บันทึกการแสดงผ่านช่องทางยูทูป (Youtube)

QR CODE
SCAN ME

ภาพที่ 1 คิวอาร์โคดเพื่อนำไปสู่บันทึกการแสดงบทประพันธ์เพลง*ปราฮูกอและ*
ที่มา: https://www.youtube.com/watch?v=0WPsWFlMaxo

ภาพที่ 2 คิวอาร์โคดเพื่อนำไปสู่บันทึกการแสดงบทประพันธ์เพลง*คุณค่าแห่งความงาม*
ที่มา: https://www.youtube.com/watch?v=JgDvKgsmmPw

ภาพที่ 3 คิวอาร์โคดเพื่อนำไปสู่บันทึกการแสดงบทประพันธ์เพลง*อินังซีฟู้ด*
ที่มา: https://www.youtube.com/watch?v=YdoAVJwKYwY

7. สรุปและอภิปรายผล

งานวิจัยเรื่อง นวัตกรรมการประพันธ์เพลงเพื่อส่งเสริมอัตลักษณ์ภาคใต้ : คอรัสประสานเสียงสำเนียงใต้ชุดปราฮูกอและ เป็นงานวิจัยสร้างสรรค์ โดยมีวัตถุประสงค์ของการวิจัย 1) เพื่อสร้างสรรค์บทประพันธ์เพลงใหม่ที่ได้รับแรงบันดาลใจจากเรือกอและ 2) เพื่อนำเสนอรูปแบบการประพันธ์เพลงร้องประสานเสียงที่มีลีลาและสำเนียงท้องถิ่นใต้

ผลการวิจัยสร้างสรรค์ชิ้นนี้เป็นบทประพันธ์เพลงใหม่ในรูปแบบการขับร้องประสานเสียงภายใต้แนวคิด “คอรัสประสานเสียงสำเนียงใต้” ที่มีลีลาและสำเนียงท้องถิ่นภาคใต้ ได้รับแรงบันดาลใจมาจากความงดงามของเรือกอและ อัตลักษณ์ที่สะท้อนเรื่องราวและวิถีชีวิตของชุมชนภาคใต้ การสร้างสรรค์บทประพันธ์นำเอาทุนทางวัฒนธรรมท้องถิ่นภาคใต้ ได้แก่ บทเพลง ภาษาท้องถิ่นใต้ ลีลาจังหวะ และเครื่องดนตรีพื้นบ้านภาคใต้รองเง็ง มาประยุกต์ผสมผสานเข้ากับการขับร้องประสานเสียงในรูปแบบของดนตรีตะวันตกโดยการทำให้มีลีลาและสำเนียงท้องถิ่นใต้ ประกอบไปด้วย 3 บทเพลง ได้แก่ บทประพันธ์เพลงที่ 1 *ปราฮูกอและ (Perahu-Kolek)* นำเสนอคุณค่าและวิถีชีวิตการใช้เรือกอและพาหนะทางน้ำในการทำประมงพื้นบ้านของชาวบ้านที่อยู่ติดชายฝั่งทะเลในภาคใต้ตอนล่างที่มีมาอย่างยาวนาน สะท้อนให้เห็นถึงอัตลักษณ์ของชุมชนที่อยู่ติดชายฝั่งทะเลในภาคใต้ตอนล่าง บทประพันธ์เพลงที่ 2 *คุณค่าแห่งความงาม (Aesthetic Value)* นำเสนอความงามของลวดลายที่ปรากฏอยู่บนเรือกอและ บทประพันธ์เพลงที่ 3 *อินังซีฟู้ด (I-nang Seafood)* นำเสนอคุณภาพของอาหารทะเลที่ได้มาจากการทำประมงท้องถิ่น ให้เห็นถึงปลายน้ำคือการหาอาหารทะเลมาเลี้ยงปากท้อง เลี้ยงครอบครัว ทั้งยังสะท้อนให้เห็นถึงความอุดมสมบูรณ์ของทะเลภาคใต้ ผลงานชิ้นนี้

ส่งเสริมคุณค่าและถ่ายทอดอัตลักษณ์วัฒนธรรมท้องถิ่นใต้ ผ่านความงามของการผสมผสานทางวัฒนธรรมระหว่างการขับร้องประสานเสียงซึ่งอยู่ในรูปแบบของดนตรีตะวันตกและความเป็นท้องถิ่นภาคใต้ โดยการเชื่อมโยงความงดงามของเรือกอและ ถือเป็นมรดกทางวัฒนธรรมที่สะท้อนให้เห็นถึงภูมิปัญญา วิถีชีวิต ศิลปวัฒนธรรมของชาวไทยภาคใต้ตอนล่าง ทั้งยังเป็นหนึ่งในอัตลักษณ์ที่สะท้อนเรื่องราวและวิถีชีวิตชุมชนภาคใต้ สู่การสร้างจินตนาการ เรื่องราว มุมมองความงามที่ผู้วิจัยต้องการนำเสนอ โดยส่งต่อความงามนี้ผ่านบทประพันธ์เพลงในรูปแบบการขับร้องประสานเสียงที่ผสมผสานรองเง็งดนตรีพื้นบ้านภาคใต้และภาษาท้องถิ่นใต้ ที่มีความน่าสนใจและสามารถเข้าถึงได้ง่าย โดยมีการจัดแสดงสดต่อสาธารณชน และเผยแพร่ในรูปแบบออนไลน์ นอกจากจะสร้างคุณค่าทางสุนทรียะแล้ว ยังเป็นการต่อยอดและส่งเสริมวัฒนธรรมท้องถิ่นใต้แพร่หลายมากขึ้น สอดคล้องกับบทประพันธ์เพลง “นอนนะนุ้ยนอน” สำหรับวงขับร้องประสานเสียง ของสุภาพร ฉิมหนู (2565) ที่ต่อยอดเพลงกล่อมเด็กภาคใต้ โดยนำเอาสารัตถะในเพลงกล่อมเด็ก *ไปคอนเหอ* มาสร้างสรรค์เป็นคำร้องของบทประพันธ์ และนำเอาภาษาถิ่นใต้สำเนียงจังหวัดนครศรีธรรมราชมาใช้ในการประพันธ์เพลง โดยทำให้ร่วมสมัยเข้าถึงผู้ฟังได้มากขึ้น และสอดคล้องกับ คณิเทพ ปิตุภูมินาค (2566) ที่ได้กล่าวว่า “ดนตรีประจำท้องถิ่นยังคงสืบทอดจากอดีตมาถึงปัจจุบัน...ทั้งนี้ดนตรีประจำท้องถิ่นยังคงพัฒนารูปแบบดนตรีและปรับเปลี่ยนบทบาทหน้าที่ให้สอดคล้องกับสังคมที่เปลี่ยนแปลง เช่น การนำดนตรีตะวันตกเข้ามาผสมผสาน การนำเสนอผ่านสื่อออนไลน์ การทำหน้าที่เป็นอัตลักษณ์ท้องถิ่น เป็นต้น”

ผลงานชิ้นนี้มีนอกจากได้นำเอาอัตลักษณ์ท้องถิ่นภาคใต้มาส่งเสริม พัฒนา และต่อยอดในมิติของงานสร้างสรรค์อันสร้างคุณค่าทางสุนทรียะและมูลค่าเพิ่มให้แก่วัฒนธรรมท้องถิ่นภาคใต้สู่สากลแล้ว ยังมีความเป็นวิชาการทางด้านดนตรีที่แสดงให้เห็นถึงวิธีการนำเอาวัฒนธรรมท้องถิ่นมาผสมผสาน สร้างสรรค์ในมิติของดนตรีตะวันตก สามารถเป็นแรงบันดาลใจและเป็นแนวทางในการนำเอาอัตลักษณ์ท้องถิ่นมาประยุกต์ใช้กับดนตรีตะวันตกให้แก่ผู้ที่สนใจได้

8. ข้อเสนอแนะ

1) บทประพันธ์เพลงในงานวิจัยชิ้นนี้มีการนำเครื่องดนตรีพื้นบ้านภาคใต้รองเง็ง มาบรรเลงร่วมกับการขับร้องประสานเสียง จึงจำเป็นที่ต้องมีสมาชิกในวงดนตรีพื้นบ้านรองเง็งที่มีความสามารถในการอ่านโน้ตได้อย่างน้อย 1 คน เพื่อช่วยเหลือสมาชิกคนอื่น ๆ ในการฝึกซ้อม ทั้งยังต้องมีความยืดหยุ่นและเข้าใจการบรรเลงร่วมกับวงขับร้องประสานเสียง

2) การประพันธ์เพลงในครั้งต่อไปควรนำเอาจุดเด่นของวัฒนธรรมท้องถิ่นแต่ละที่ มาตีความเล่าเรื่อง สร้างคุณค่าและมูลค่า ผ่านเสียงเพลง โดยการสอดแทรกอัตลักษณ์ของวัฒนธรรมท้องถิ่น เช่น ภาษาท้องถิ่น สำเนียงของดนตรี เครื่องดนตรี เป็นต้น เพื่อทำให้บทประพันธ์เพลงมีความน่าสนใจ โดยสร้างสรรค์ให้บทเพลงมีความร่วมสมัยและให้ผู้ฟังเข้าถึงได้ง่ายในวงดนตรีประเภทอื่น ๆ

ที่หลากหลาย และนำออกเผยแพร่ผ่านการแสดงสดต่อสาธารณชน บันทึกการแสดง และเผยแพร่ในรูปแบบออนไลน์อย่างสม่ำเสมอ เพื่อเป็นการส่งเสริมและสร้างการรับรู้วัฒนธรรมท้องถิ่นให้แก่ผู้ฟังได้มากขึ้น

9. กิตติกรรมประกาศ

งานวิจัยเรื่อง นวัตกรรมการประพันธ์เพลงเพื่อส่งเสริมอัตลักษณ์ภาคใต้ : คอรัสประสานเสียงสำเนียงใต้ชุดปราฮูกอและ ได้รับทุนอุดหนุนการวิจัยโครงการวิจัยเงินรายได้มหาวิทยาลัยทักษิณ ประเภททุนพัฒนานวัตกรรมสังคมบนฐานศิลปะวัฒนธรรมเพื่อขับเคลื่อนเศรษฐกิจสร้างสรรค์ ประจำปีงบประมาณ พ.ศ. 2567

รายการอ้างอิง

คณิเทพ ปิตุภูมินาค. (2566). *ดนตรีชุมชน : ภูมิหลัง พัฒนาการ และการประยุกต์ใช้.* เชียงใหม่: หน่วยพิมพ์เอกสาร คณะวิทยาศาสตร์ มหาวิทยาลัยเชียงใหม่.

นิมะ ประนอมวงศ์ และ โมหัมมัด อับดุลกาเดร์. (2507). *ปทานุกรมไทย-มลายู ฉบับสมบูรณ์.* พระนคร: แพร่พิทยา.

บัณฑิต ลิ่วชัยชาญ. (2562). *มรดกวัฒนธรรมภาคใต้.* กรุงเทพฯ: กรมส่งเสริมวัฒนธรรม กระทรวงวัฒนธรรม.

ราชบัณฑิตยสถาน. (2546). *พจนานุกรมฉบับราชบัณฑิตยสถาน พ.ศ. 2542*. กรุงเทพฯ: นานมีบุ๊คส์.

วุฒิ วัฒนศิลป์. (2540). *รายงานผลการวิจัย ลวดลายจิตรกรรมบนเรือกอและ*. ปัตตานี: มหาวิทยาลัยสงขลานครินทร์.

แวยูโซะ สามะอาลี และคณะ. (2558). *พจนานุกรมคำศัพท์หมวด ภาษามลายูปาตานี-ไทย-มาเลเซีย (รูมี-ยาวี) ฉบับเพื่อการศึกษาและการสื่อสารเบื้องต้น.* นครปฐม: ศูนย์ศึกษาและฟื้นฟูภาษาและวัฒนธรรมในภาวะวิกฤตสถาบันวิจัยภาษาและวัฒนธรรมเอเชีย มหาวิทยาลัยมหิดล.

สำนักงานราชบัณฑิตยสภา. (2550). *อัตลักษณ์.* สืบค้น 18 พฤศจิกายน 2567, จาก http://legacy.orst.go.th/.

สุภาพร ฉิมหนู. (2565). การประพันธ์เพลง “นอนนะนุ้ยนอน” สำหรับวงขับร้องประสานเสียง. *Journal of Social Sciences and Humanities Research in Asia, 28*(3), 67-79. https://so05.tci-thaijo.org/index.php/psujssh/article/view/259589.

อาซิช บิน มูฮัมมัด อีซา. (ม.ป.ป.). *พจนานุกรมภาษามลายู-ภาษาไทย.* กรุงเทพฯ: อักษรวัฒนา.

การวิเคราะห์และการตีความบทเพลง วิโอลาคอนแชร์โต ในบันไดเสียง ดี เมเจอร์ ประพันธ์โดย ฟรันทซ์ อันทวน ฮอฟมีสเตอร์

AN ANNLYSIS AND INTERPRETATION OF VIOLA CONCERTO IN D MAJOR COMPOSED BY FRANZ ANTON HOFFMEISTER

อรรณพ เรืองมณี[1]
Annop Ruangmanee[1]

บทคัดย่อ

วิโอลาคอนแชร์โต ในบันไดเสียง ดี เมเจอร์ ประพันธ์โดย ฟรันทซ์ อันทวน ฮอฟมีสเตอร์ เป็นผลงานเดี่ยววิโอลาที่มีชื่อเสียงและสำคัญมาก อีกทั้งยังเป็นที่นิยมในกลุ่มนักวิโอลา บทเพลงนี้ถูกประพันธ์ขึ้นในช่วงปี ค.ศ. 1780-1790 โดยเป็นเพลงที่โดดเด่นบทหนึ่งในบรรดาบทเพลงไม่กี่บทที่ประพันธ์ขึ้นสำหรับไวโอลาโดยเฉพาะ บทเพลงนี้ถูกใช้เป็นเพลงหลักในการทดสอบเข้าร่วมวงซิมโฟนีออร์เคสตราหลายครั้ง จึงถือเป็นบทเพลงที่สำคัญสำหรับนักเล่นไวโอล่าทุกคน วิโอลาคอนแชร์โตประกอบด้วย 3 ท่อนที่มีรูปแบบแตกต่างกัน ท่อนแรกคือ ท่อนเร็ว (Allegro) ในรูปแบบโซนาตา ท่อนที่ 2 คือ ท่อนช้า (Adagio) ในรูปแบบเพลงสามตอน และท่อนสุดท้ายคือ ท่อนเร็ว (Rondo) ในรูปแบบรอนโด บทเพลงวิโอลาคอนแชร์โต ประพันธ์ขึ้นสำหรับการบรรเลงเดี่ยววิโอลา โดยมีวงออร์เคสตราบรรเลงสนับสนุน

คำสำคัญ: การวิเคราะห์, การตีความบทเพลง, ฟรันทซ์ อันทวน ฮอฟมีสเตอร์

[1] อาจารย์ประจำสาขาวิชาดนตรีศึกษา คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏนครปฐม phaiviola@webmail.npru.ac.th

[1] Lecturer of Music Education Department, Faculty of Humanities and Social Sciences, Nakhon Pathom Rajabhat University, phaiviola@webmail.npru.ac.th

Receive 09/01/68, Revise 31/01/68, Accept 05/02/68

Abstract

Viola Concerto in D major composed by Franz Anton Hoffmeister is a famous work for a viola player. Composed by the year 1780 - 1790 this work is a one of masterpiece in the other viola work especially this piece is a repertoire for symphony orchestra audition that is the reason of this piece is an important for viola player. This concerto consists of three movements in different style including the first movement is an Allegro the form is sonata form. the second is ternary form in slow movement and third movement is rondo form. The viola concerto composed for solo viola and orchestra.

Keywords: Analysis, Music Interpretation, Franz Anton Hoffmeister

บทนำ

บทความนี้ผู้เขียนได้นำเสนอแนวทางการวิเคราะห์และตีความบทเพลง วิโอลาคอนแชร์โต ในบันไดเสียง ดี เมเจอร์ (Viola Concerto in D Major) ประพันธ์โดย ฟรันทซ์ อันทวน ฮอฟมีสเตอร์ บทเพลงนี้แม้จะไม่เป็นที่รู้จักกันเป็นวงกว้าง แต่สำหรับนักวิโอลาถือเป็นบทเพลงที่สำคัญอย่างมาก โดยมีการนำมาใช้เพื่อทดสอบความสามารถในการเข้าร่วมวงซิมโฟนีออร์เคสตราต่าง ๆ เพื่อเป็นการส่งเสริมองค์ความรู้ในด้านการศึกษาเกี่ยวกับบทเพลงสำหรับวิโอลาให้เป็นที่รู้จักมากยิ่งขึ้น ผู้เขียนจึงนำเสนอบทความนี้เพื่อวัตถุประสงค์ 2 ประการ คือ 1) เป็นข้อมูลในการวิเคราะห์และตีความบทเพลง 2) เป็นแนวทางในการฝึกซ้อมบทเพลง ซึ่งอาจเป็นประโยชน์ต่อผู้ที่ศึกษาการปฏิบัติเครื่องดนตรีวิโอลาต่อไปไม่มากก็น้อย

ฟรันทซ์ อันทวน ฮอฟมีสเตอร์ (Franz Anton Hoffmeister)

ฟรันทซ์ อันทวน ฮอฟมีสเตอร์ (ค.ศ. 1754-1812) นักประพันธ์เพลงยุคคลาสสิกชาวเยอรมัน เกิดที่เมือง รอตเทนบวร์ก อัม เนคคาร์ (Rottenburg am Neckar) ทางตอนใต้ของประเทศเยอรมัน ในปี ค.ศ. 1754 เมื่ออายุ 14 ปี ฮอฟมีสเตอร์ ย้ายมายังกรุงเวียนนา ประเทศออสเตรีย เพื่อศึกษาเกี่ยวกับกฎหมาย เขาอยู่ในเมืองที่ขึ้นชื่อว่าเป็นศูนย์กลางทางดนตรี ไม่นานเขาก็หลงไหลในบรรยากาศเสียงดนตรีของเมืองเวียนนา จนเมื่อสำเร็จการศึกษา เขาจึงตัดสินใจอุทิศชีวิตให้กับดนตรี จนได้กลายเป็นนักประพันธ์เพลงที่มีชื่อเสียงที่สุดคนหนึ่งของเมือง ในช่วงทศวรรษปี ค.ศ. 1780

ฮอฟมีสเตอร์ได้รับการยอมรับในกรุงเวียนนาอย่างรวดเร็วในฐานะนักประพันธ์เพลง และในช่วงทศวรรษปี ค.ศ. 1780 ฮอฟมีสเตอร์กลายเป็นนักประพันธ์เพลงที่มีชื่อเสียงและเป็นที่ยอมรับ

มากที่สุดคนหนึ่งของเมือง ที่สำคัญเขายังเป็นผู้นำในยุคแรก ๆ ในด้านการจัดพิมพ์เพลง โดยก่อตั้งบริษัทของตนเองที่จัดพิมพ์ผลงานของศิลปินร่วมสมัย

ปี ค.ศ. 1785 เขาได้ก่อตั้งธุรกิจจัดพิมพ์เพลงแห่งแรก ๆ ของเวียนนา ฮอฟมีสเตอร์ ได้ตีพิมพ์ผลงานของนักประพันธ์เพลงชาวเวียนนาที่มีชื่อเสียงหลายคน เช่น โยเซฟ ไฮเดิน, ลุดวิก ฟาน เบโทเฟน และวอล์ฟกัง อมาเดอุส โมซาร์ท ในปี ค.ศ. 1800 ฮอฟมีสเตอร์ และ อัมโบรเซียส คูห์เนล ร่วมกันจัดตั้งบริษัทจัดพิมพ์เพลงชื่อว่า Bureau de Musique และเมื่อคูห์เนลเสียชีวิต เขาจึงได้ขายบริษัทให้กับ คาร์ล เฟรดริก ปีเตอร์ (Carl Friedrich Peters) และยังคงดำเนินกิจการมาจนถึงปัจจุบัน

ในฐานะนักประพันธ์เพลง ฮอฟมีสเตอร์เป็นที่เคารพนับถืออย่างมาก ผลงานของเขาได้รับการยกย่องถึงการแสดงออกทางอารมณ์ การใช้เครื่องดนตรีที่น่าสนใจ และความสามารถในการแสดงผลงาน ฮอฟมีสเตอร์ประพันธ์เพลงซิมโฟนีมากกว่า 50 บท โอเปร่า 8 บท และเพลงคอนแชร์โตจำนวนมาก โดยฟลุตถือเป็นเครื่องดนตรีที่สำคัญในผลงานการประพันธ์ของเขา โดยมีเพลงคอนแชร์โตและเพลงอื่น ๆ มากกว่า 25 ชิ้น ที่ประพันธ์ขึ้นสำหรับเครื่องดนตรีชิ้นนี้ (Kathryn, T. 2024)

วิโอลาคอนแชร์โต ในบันไดเสียง ดี เมเจอร์ (Viola Concerto in D major)

วิโอลาคอนแชร์โต ในบันไดเสียง ดี เมเจอร์ ประพันธ์ขึ้นในช่วงปี ค.ศ. 1780-1790 เป็นผลงานแสดงเดี่ยววิโอลาที่ดึงศักยภาพของเครื่องดนตรีชิ้นนี้ออกมาได้อย่างเต็มที่ ถือเป็นเพลงที่สำคัญของวิโอลา โดยผลงานเพลงนี้เป็นเพลงที่โดดเด่นเพลงหนึ่งในบรรดาบทเพลงไม่กี่บทที่แต่งขึ้นสำหรับวิโอลาโดยเฉพาะ โดยเพลงนี้มีความเหมาะสมในการฝึกฝนและเรียนรู้ เนื่องจากมีการใช้เทคนิคที่หลากหลาย และรูปแบบของเพลงที่เป็นคลาสสิกคอนแชร์โต

คอนแชร์โตสำหรับวิโอลาในบันไดเสียง ดี เมเจอร์ ของฮอฟมีสเตอร์ มีคุณลักษณะและรูปแบบตรงตามมาตรฐานคอนแชร์โตของดนตรีคลาสสิกเวียนนา (Ching Su, Chiu. 2010) เป็นการบรรเลงสลับกันระหว่างเดี่ยววิโอลา และวงออร์เคสตรา (Orchestral Ritornello) แนวทางของฮอฟมีสเตอร์ในการเรียบเรียงบทเพลงใหม่นั้นเขาได้นำธีมท่อนแรกกลับมาและเสริมโน้ตประดับให้มากขึ้นกว่าธีมท่อนแรกคล้ายกับธีมและแวริเอชั่น

เพลงนี้ประกอบด้วย 3 ท่อน ท่อนแรกคือ ท่อน Allegro ซึ่งเน้นการใช้โน้ตดับเบิลสต็อป (Double Stops) ท่อนที่ 2 คือ ท่อน Adagio ท่อนนี้เน้นที่ความนุ่มนวลของโน้ตที่ต่อเนื่องกัน ท่อนสุดท้ายคือ Rondo Allegretto รูปแบบรอนโดจะมีการเล่นซ้ำในท่อน A หลายครั้งเพื่อแสดงธีมหลักให้ชัดเจนขึ้น นอกจากนี้ยังแสดงให้เห็นถึงสไตล์ที่ยอดเยี่ยมของยุคคลาสสิกซึ่งเน้นที่การบรรเลงท่วงทำนองตามบันไดเสียงโดยไม่ใช้บันไดเสียงไดอาทอนิกมากเกินไป เนื่องด้วยการพัฒนามาจากยุคบาโรค

คอนแชร์โตสำหรับวิโอลาชิ้นนี้ นำเสนอการบรรเลงโดยมีวงออร์เคสตราบรรเลงสนับสนุน ทั้งนี้วงออร์เคสตราในยุคนั้นเป็นวงออร์เคสตราที่ไม่ได้มีเครื่องดนตรีครบครันดังเช่นวงออร์เคสตราใน

ยุคโรแมนติกหรือยุคปัจจุบัน แต่จะเป็นวงขนาดเล็กที่มีจำนวนผู้บรรเลงประมาณ 40-50 คน ดังตัวอย่างในคอนแชร์โตสำหรับวิโอลาชิ้นนี้ ประกอบด้วยเครื่องดนตรี 2 กลุ่ม ได้แก่ ไวโอลินตำแหน่งที่ 1 และ 2 วิโอลา เชลโล และคอนทราเบส ในกลุ่มเครื่องสาย โอโบตำแหน่งที่ 1 และ 2 เฟรนช์ฮอร์นตำแหน่งที่ 1 และ 2 ในกลุ่มเครื่องเป่า บรรเลงประกอบการเดี่ยวของวิโอลา

วิโอลา

ช่วงยุคล่าอาณานิคม ช่วงต้นคริสต์ศตวรรษที่ 1600 ในประเทศอังกฤษวิโอลามักถูกเรียกว่า เทเนอร์ หรือ เทเนอร์ไวโอลิน แต่ก็มีคำศัพท์อื่น ๆ อีก เช่น เทเนอร์วิโอล (Tenor Viol) เทเนอร์ฟิดเดิล (Tenor Fiddle) หรือไวโอลินขนาดใหญ่ อาจหมายถึงวิโอลาได้เช่นกัน เนื่องจากเครื่องดนตรีของไวโอลินและตระกูลวิโอลามีอยู่ร่วมกันในอเมริกายุคอาณานิคม การแบ่งประเภทเครื่องดนตรีอาจเป็นปัญหาได้ คำว่า ไวโอลินขนาดใหญ่ ก็มีปัญหา อาจมีความเข้าใจว่าเป็นไวโอลิน เพื่อแยกความแตกต่างจากไวโอลิน จึงเรียกเครื่องดนตรีชิ้นนี้ว่าวิโอลา (Bynog, D.M. 2012)

สาเหตุที่เครื่องดนตรีวิโอลาไม่ค่อยมีเพลงเดี่ยวของตนเองมาก คือการที่นักประพันธ์มองว่าวิโอลาเป็นเครื่องดนตรีสำหรับวงออร์เคสตราที่บรรเลงได้หลากหลายและหาจุดเด่นของเครื่องดนตรีชิ้นนี้ยาก ดังที่ Ching Su กล่าวไว้ว่าเสียงของวิโอลาอยู่ในตำแหน่งช่วงเสียงกลางของกลุ่มเครื่องสาย ซึ่งต่ำเกินกว่าที่เสียงที่สดใสของไวโอลินและสูงกว่าเสียงที่กังวานของเชลโล จึงขาดลักษณะเฉพาะที่นักประพันธ์เพลงในสมัยนั้นมองหาในเครื่องดนตรีเดี่ยว ด้วยเหตุผลเหล่านี้จึงไม่ได้ถูกมองว่าเป็นเครื่องดนตรีเดี่ยว ดังนั้นผู้ประพันธ์เพลงที่ประพันธ์เพลงบรรเลงเดี่ยว จึงมองข้ามเครื่องวิโอลา ทำให้บทเพลงของวิโอลาไม่ได้รับการพัฒนามากเท่าที่ควร อย่างไรก็ตาม ในช่วงกลางศตวรรษที่ 18 นักประพันธ์เพลงเริ่มพิจารณาบทบาทของวิโอลาอีกครั้ง และถือว่าวิโอล่าเป็นเครื่องดนตรีเดี่ยว ตามการวิจัยของชาวเยอรมันนักดนตรีวิทยา อุลริช ดรูเนอร์ (Ulrich Drüner) และจอร์จ ฟิลิปป์ เทเลมันน์ (Georg Philipp Telemann) ได้ประพันธ์คอนแชร์โตสำหรับวิโอลาชิ้นแรกในปี 1731 จากนั้น ระหว่างปี 1740 ถึง 1840 นักประพันธ์เพลงได้เขียนคอนแชร์โตสำหรับเครื่องดนตรีนี้มากกว่า 140 ชิ้น (Ching Su, Chiu. 2010)

บทเพลงคอนแชร์โตสำหรับวิโอลา ได้พัฒนามากขึ้นหลังจากปี 1870 โดยได้มีการค้นหาเสียงและเทคนิคที่เป็นลักษณะเฉพาะตัวของวิโอลาเพื่อการประพันธ์เพลงเดี่ยวสำหรับวิโอลาและได้พัฒนามาจนถึงปัจจุบัน

โครงสร้างของเพลง วิโอลา คอนแชร์โต ในบันไดเสียง ดี เมเจอร์

โครงสร้างของเพลง วิโอลาคอนแชร์โต ในบันไดเสียง ดี เมเจอร์ แบ่งเป็น 3 ท่อน ที่มีรูปแบบแตกต่างกัน โดยมีโครงสร้างดังนี้

ตารางที่ 1 โครงสร้างของเพลงวิโอลาคอนแชร์โต

1st movement Allegro in Sonata form	
Introduction	bar 1 - 35
Exposition 1st Theme 2nd Theme	bar 36 - 90 bar 36 - 59 bar 60 - 90
Development	bar 91 - 161
Recapitulation 1st Theme 2nd Theme	bar 162 - 201 bar 162 - 174 bar 179 - 201
2nd movement Adagio in Ternary form	
Intro	bar 1 - 6
Part A	bar 7 - 30
Part B	bar 38 - 52
Part A	bar 53 - 68
3rd movement is Rondo form	
Part A	bar 1 - 16
Part B	bar 17 - 35
Part A	bar 36 - 51
Part C	bar 52 - 93
Part A	bar 94 - 104
Part D	bar 113 - 149
Part A	bar 150 - 170

ท่อน Allegro

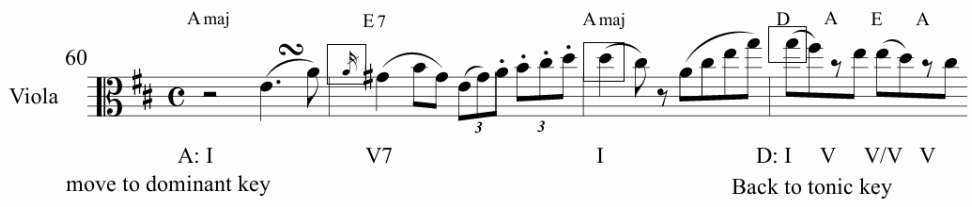
ท่อน Allegro เป็นท่อนที่ 1 ของเพลงคอนแชร์โตบทนี้ เริ่มเพลงด้วยท่อน Introduction ในห้องที่ 1 - 35 ในอัตราจังหวะเร็ว (Allegro) ในบันไดเสียง D เมเจอร์ ในส่วนนี้เป็นการนำทำนองหลักที่ 1 (Theme 1) นำมาบรรเลง ดังตัวอย่างที่ 1 จากนั้นเข้าสู่ท่อน Exposition ใน Theme 1 เป็นทำนองหลัก

ตัวอย่างที่ 1 การเปรียบเทียบทำนอง Intro กับ Theme 1

จากตัวอย่างที่ 1 Intro และ Theme 1 แม้จะแตกต่างกันเพียงเล็กน้อย แต่โครงสร้างหลักของทำนองเหมือนกัน ท่อน Intro จึงเป็นการนำเอาทำนองจาก Theme 1 มาเป็นทำนอง Intro จากนั้นเข้าสู่ท่อน Theme 2 ในห้องที่ 60-90

ในท่อน Theme 2 จะมีลักษณะเด่นการเขียนทำนองคือการใช้โน้ตอิง หรือ อัปปอจจาตูรา (Appoggiatura) เป็นโน้ตประดับชนิดหนึ่ง เป็นโน้ตนอกคอร์ดบนจังหวะเน้น ดังตัวอย่างที่ 2 การบรรเลงโน้ตอิงในเพลงนี้ จะให้ความสำคัญกับโน้ตอิงมาก ผู้ปฏิบัติควรให้ความสำคัญโดยการเน้นโน้ตอิงในรูปแบบ Tenuto และลดความสำคัญของโน้ตหลังลง

ตัวอย่างที่ 2 การใช้โน้ตอิงในท่อน Theme 2 ห้องที่ 60-63



จากตัวอย่างที่ 2 เป็นท่อน Theme 2 ของ Exposition จะเป็นการย้ายบันไดเสียงจาก D เมเจอร์ เป็นบันไดเสียงดอนิมันท์หรือบันไดเสียง A เมเจอร์ มีการใช้โน้ตอิงค่อนข้างเยอะ ดังกรอบสี่เหลี่ยมในตัวอย่างที่ 2 ในกรอบสี่เหลี่ยมแรก เป็นคอร์ด E^7 แต่โน้ตอิงเป็นโน้ต A วิ่งเข้าหาโน้ต $G^{\#}$ ซึ่งเป็นโน้ตตัวที่ 3 ในคอร์ด E^7 เช่นเดียวกับกรอบที่ 2 โน้ตอิงคือโน้ต D วิ่งเข้าหาโน้ต $C^{\#}$ ซึ่งเป็นโน้ตตัวที่ 3 ในคอร์ด A เมเจอร์

ท่อน Theme 2 ในห้องที่ 73 จะเป็นการใช้เทคนิคพิเศษสำหรับเครื่องสาย คือ Double stops เป็นการเล่นสองเสียงพร้อมกันโดยการสีไปที่สาย 2 สายพร้อมกัน ดังตัวอย่างที่ 3

ตัวอย่างที่ 3 การโน้ต Double stops ในห้องที่ 73-76

จากตัวอย่างที่ 3 เป็นการใช้ Double stops ในการเล่นขั้นคู่โดยเคลื่อนที่เป็นอาร์เปจโจ (Arpeggio) ตามรูปแบบคอร์ดดังตัวอย่าง และเนื่องจากมีเครื่องหมายเชื่อมเสียง (Slur) ระหว่างตัวโน้ต 2 ตัว จึงเป็นการใช้คันชัก (Bow) 1 คันชักต่อ 1 จังหวะ และเปลี่ยนเสียงโดยการเปลี่ยนนิ้วแทน ซึ่งเทคนิค Double stops นี้จะพบได้เยอะในเพลงคอนแชร์โตเพลงนี้

การเล่นดับเบิลสต็อปเป็นปัญหาสำหรับมือขวาและมือซ้าย สำหรับมือซ้าย ปัญหาหลักประการหนึ่งเกิดจากการที่ต้องใช้นิ้วสองนิ้วกดลงบนสองสายพร้อมกัน ซึ่งอาจนำไปสู่การใช้แรงกดที่มากเกินไปและก่อให้เกิดความตึงเครียดที่ไม่จำเป็น หากนิ้วทั้งสองกดแน่นเกินไป ความตึงเครียดที่ไม่จำเป็นนี้อาจลามไปถึงนิ้วหัวแม่มือและนิ้วต่อ ๆ ไปทั้งมือ ผู้ฝึกปฏิบัติจึงต้องระมัดระวังไม่ให้ใช้แรงกดมากเกินไปขณะเล่นดับเบิลสต็อป เพื่อหลีกเลี่ยงอาการฝืดและตะคริวที่มือ ในเรื่องของการเทียบเสียง ควรให้ความสนใจเป็นพิเศษกับการวางนิ้วให้ใกล้กันในช่วงของเสียง เช่น คู่ 6 ไมเนอร์ (Minor Sixths) หรือคู่ 4 อ็อกเมนเทด (Augmented Fourths) ซึ่งทางเทคนิคแล้วจะกลายเป็นระยะห่างเท่ากับครึ่งเสียงสำหรับมือซ้าย การฝึกช่วงเสียงเหล่านี้ในลักษณะเดียวกับครึ่งเสียงจะช่วยให้การเทียบเสียงถูกต้องสมบูรณ์ยิ่งขึ้น ในการเล่นบันไดเสียงที่มีช่วงห่างเป็นขั้นคู่ 6 (Sixths) หรือขั้นคู่ 4 (Fourths) หากนิ้วต้องข้ามสายจากตัวโน้ตหนึ่งไปยังอีกตัวหนึ่ง ควรทำโดยเลื่อนนิ้วข้ามไปพร้อมกับปล่อยแรงกดทั้งหมด แต่ไม่ยกนิ้วขึ้น วิธีนี้จะช่วยให้การเล่นราบรื่นและรวดเร็วยิ่งขึ้น (Galamian, I. 1962)

ปัญหาที่พบได้บ่อยในการเล่นดับเบิลสต็อป คือการที่นิ้วไม่สามารถกดทั้งสองเสียงของดับเบิลสต็อปให้ดังขึ้นพร้อมกันได้ และการสีคันชักให้เสียงออกมาเท่ากันของโน้ตทั้งสองสาย โดยต้องคำนึงถึงองศาของแขวนให้พอดีกับสายทั้งสองเส้นและน้ำหนักในการกดคันชักให้เสียงออกเท่ากันทั้งสองตัวโน้ต

เข้าสู่ท่อน Development ในห้องที่ 91 ในบันไดเสียง B ไมเนอร์ เป็นการนำทำนอง Theme 1 กลับมาบรรเลงใหม่ในบันไดเสียง B ไมเนอร์ และมีการพัฒนาทำนองขึ้นมาใหม่ จึงถือว่าจุดนี้คือท่อน Development และในท่อน Development นี้เอง จะมีการนำทำนอง Theme 1 ย้อยกลับมาในบันไดเสียงต่าง ๆ และ พัฒนาไปเรื่อย ๆ จนถึงห้องที่ 162 จะเข้าสู่ท่อน Recapitulation

เนื่องด้วยการเข้าสู่ทำนองที่กลับมาเล่นเหมือน Theme 1 ในคีย์หลักของเพลง จึงถือว่าท่อนนี้เป็นท่อน Recapitulation เข้าสู่ Theme 2 ห้องที่ 179 ในบันไดเสียง D เมเจอร์ จะแตกต่างจาก Theme 2 ท่อน Exposition ที่จะเล่นอยู่ในบันไดเสียงดอมินันต์ หรือบันไดเสียง A เมเจอร์ แต่ท่อน Theme 2 ใน Recapitulation จะกลับเข้าสู่คีย์หลักของเพลง

ตัวอย่างที่ 4 โน้ต Theme 2 ท่อน Recapitulation ในบันไดเสียงหลัก ในห้องที่ 179-187

ก่อนเข้าสู่ Cadenza มีการเล่นทำนอง 1 ห้อง เพื่อเชื่อมเข้าสู่ท่อน Cadenza ด้วยคอร์ด Cadential Six-Four chord คือ $I^{6/4}$ V^{7} I จบด้วยการการย้ำคอร์ดที่ 1 จนจบท่อน Allegro

ท่อน Adagio

ท่อน Adagio คือท่อนที่ 2 ของเพลงคอนแชร์โต Adagio มีความหมายว่าช้า นุ่มนวลและสงบ ท่อน Adagio มีโครงสร้างเป็นรูปแบบเพลงสามตอน (Ternary form) เริ่มเพลงด้วย Introduction จากวงออร์เคสตราในบันไดเสียง D ไมเนอร์ จากนั้นเข้าสู่การเดี่ยววิโอลา เล่นเป็น Theme 1 ในห้องที่ 7 ในท่อนนี้ จะแบ่งเป็นรูปประโยค 2+2+2 รวมเป็น 6 ห้อง เช่นเดียวกับท่อน Intro ดังเช่นตัวอย่างที่ 5 และยังมีการเล่นกับจังหวะที่ไม่ปกติ (Syncopation)

ตัวอย่างที่ 5 โน้ต Theme หลักของท่อน Adagio ในห้องที่ 7–12

2 + 2 + 2

Theme 2 เริ่มห้องที่ 13 ในบันไดเสียง D ไมเนอร์ เป็นท่อนเปลี่ยนแปลง (Transition) เนื่องจากในระหว่าง Theme มีการเปลี่ยนบันไดเสียงเพื่อส่งไปยัง Theme 3 จากบันไดเสียง D ไมเนอร์ ไปอยู่ในบันไดเสียง F เมเจอร์ซึ่งเป็นบันไดเสียงเครือญาติ (Relative Key) ส่วน Theme 3 จะอยู่ในห้องที่ 24-31 บันไดเสียง F เมเจอร์ ในท่อน Adagio จะมีการใช้เทคนิคการประพันธ์ที่เรียกว่าโน้ตประดับ (Ornament) คือการใส่ลูกเล่นเพิ่มเข้าไปจากทำนองหลักหลายจุด ดังเช่น

ตัวอย่างที่ 6 จะคล้ายกับการแสดงเชิงปฏิภาณ (Improvisation) เพื่อเพิ่มสีสันให้สวยงามยิ่งขึ้น

การปฏิบัติโน้ตประดับจะต้องดูเครื่องที่ผู้ประพันธ์กำกับด้วยว่าจะให้ปฏิบัติแบบใด เช่น การใส่เครื่องหมายชาร์ป หรือแฟล็ต ยกเว้นกรณีผู้ประพันธ์จะเขียนมาในรูปแบบของโน้ตเพลงให้ปฏิบัติตามโน้ต โดยโน้ตประดับจะต้องเล่นโดยไม่ทำให้โน้ตหลักผิดจังหวะ

หลังจากจบ Theme 3 จะเข้าสู่ท่อน Interlude โดยวงออร์เคสตราในห้องที่ 31-37 บันไดเสียง F เมเจอร์ เข้าสู่ Theme 1 อีกครั้งในห้องที่ 38-42 Theme 2 ห้องที่ 43-52 จากนั้นจะกลับเข้าสู่ Theme 1 อีกครั้งในห้องที่ 53-69 จบด้วยท่อน Coda บรรเลงโดยวงดุริงยางค์ ในบันไดเสียง D ไมเนอร์

ในท่อน Adagio แยกออกมาเป็นรูปแบบท่อนต่าง ๆ ที่หลากหลายไม่สามารถจำแนกรูปแบบได้ จึงต้องรวมกลุ่มท่อนให้ใหญ่มาขึ้นจนออกมาเป็นรูปแบบเพลงสามตอน ดังตารางที่ 2 ในท่อนนี้จะอยู่ในรูปแบบของรูปแบบเพลงสามตอนซึ่งจะต่างกับรูปแบบเพลงสองตอนแบบย้อนกลับ

จุดที่ต้องเน้นในที่นี้คือ ความสำคัญของเครื่องหมายซ้ำ ซึ่งเป็นเครื่องหมายที่มากับเพลงสองตอนตั้งแต่แรก เพลงสองตอนแบบธรรมดาเมื่อย้อนแล้วจะได้โครงสร้าง AA/BB ส่วนเพลงสองตอนแบบย้อนกลับเมื่อย้อนแล้วจะได้โครงสร้าง AA/BABA ซึ่งโครงสร้างทั้งสองข้างต้นจะได้ยินความเป็นสองตอนอย่างชัดเจน (ณัชชา พันธุ์เจริญ. 2560) ซึ่งต่างจากเพลงคอนแชร์โตบทนี้ที่จะเห็นภาพเป็นเพลงสามตอนแบบชัดเจนมากกว่า

ตารางที่ 2 สรุปรูปแบบท่อน Adagio

Section	Introduction	Part A			Interlude	Part B		Part A	Coda
Theme	Introduction	Theme 1	Theme 2	Theme 3	Interlude	Theme 1	Theme 2	Theme 1	Coda
Keys	D minor	D minor	transition	F major	F major	F major	transition	D minor	D minor
Measure	1 - 6	7 - 12	13 - 23	24 - 30	31 - 37	38 - 42	43 - 52	53 - 68	69 - 90

ท่อน Rondo

ในบทเพลงคอนแชร์โต หรือ โซนาตา ส่วนใหญ่มักจะใช้เพลงรูปแบบรอนโดในท่อนที่ 3 หรือท่อนสุดท้ายของเพลง รูปแบบรอนโด คือ การใช้ทำนองหลักซ้ำ ๆ แทนการพัฒนาทำนองอย่างรูปแบบเพลงอื่น ๆ เพื่อให้รู้สึกถึงทำนองหลักอย่างชัดเจน โครงสร้างของรูปแบบรอนโด เช่น A B A C A D

ท่อนรอโดนี้จะอยู่ในรูปแบบรอนโด บนบันไดเสียง D เมเจอร์ซึ่งเป็นบันไดเสียงหลักของเพลง เครื่องหมายกำหนดอัตราจังหวะคือ 6/8 เริ่มต้นด้วย Theme A จะเป็นรูปประโยค 4+4 หรือประโยคละ 4 ห้อง ดังตัวอย่างที่ 7

ตัวอย่างที่ 7 โน้ต Theme A ของท่อน Rondo ในห้องที่ 1–8

Theme A จะเริ่มด้วยการเดี่ยววิโอลา 8 ห้อง (ตัวอย่างที่ 7) และตามด้วยวงออร์เคสตราที่เล่นทำนองเดียวกับเดี่ยววิโอลา รวม Theme A 16 ห้อง เข้าสู่ท่อน B ในห้องที่ 16 ในท่อนนี้จะมีการซ้ำทำนอง (Sequence) ดังตัวอย่างที่ 8 ในส่วนที่ 1 และส่วนที่ 2 จะมีความต่างกันเพียงเล็กน้อยโดยการเพิ่มโน้ตประดับ ดังกรอบวงกลม

ตัวอย่างที่ 8 โน้ต Theme B ของท่อน Rondo ในห้องที่ 16-19

Theme B จะมีการย้ายบันไดเสียงไปอยู่ในบันไดเสียงดอมินันต์ คือบันไดเสียง A เมเจอร์ แต่จะกลับเข้าสู่บันไดเสียง D เมเจอร์ ซึ่งเป็นบันไดเสียงหลักของเพลงเพื่อส่งเข้า Theme A รอบที่สองในห้องที่ 37-52 เข้าสู่ Theme C ในห้องที่ 53 ในท่อนนี้จะมีการย้ายบันไดเสียงซึ่งทุก ๆ บันไดเสียงจะมีความเกี่ยวของกันทั้งหมด โดยห้องที่ 53-62 อยู่ในบันไดเสียง B ไมเนอร์ ที่เป็นบันไดเสียงร่วมกับ D เมเจอร์ ห้องที่ 63-83 ในบันไดเสียง A เมเจอร์ เป็นบันไดเสียงดอมินันต์ ห้องที่ 84-96 ในบันไดเสียง D เมเจอร์ เป็นบันไดเสียงหลัก กลับเข้าสู่ Theme A อีกครั้งในห้องที่ 97-112 แล้วเข้าสู่ Theme D ในห้องที่ 113 ในท่อนนี้จะมีการย้ายไปบันไดเสียง D ไมเนอร์ อยู่ในรูปประโยค 2+2+4 ดังตัวอย่างที่ 9

ตัวอย่างที่ 9 โน้ต Theme D ของท่อน Rondo ในห้องที่ 113-120

ในท่อนนี้มีการย้ายบันไดเสียงภายในเช่นเดียวกัน เริ่มจากบันไดเสียง D เมเจอร์ในห้องที่ 113-119 บันไดเสียง F เมเจอร์ ในห้องที่ 120-126 ซึ่งเป็นบันไดเสียงร่วมกับ D ไมเนอร์ ในห้องที่ 127-140 จะกลับมาบันไดเสียง D ไมเนอร์อีกครั้งและจบลงด้วยบันไดเสียง D เมเจอร์ก่อนเข้า Cadenza ในห้องที่ 141-148 จบลงด้วย Theme A ในห้องที่ 149-164

ตารางที่ 3 สรุปรูปแบบท่อน Rondo

Theme A	Theme B	Theme A	Theme C	Theme A	Theme D	Theme A
D major	A major	D major	B minor	D major	D minor	D major
Main key	Dominant key	Main key	Relative Key	Main key	Parallel key	Main key
Bar 1 - 15	Bar 16 - 36	Bar 37 - 52	Bar 53 - 96	Bar 97 - 112	Bar 113 - 148	Bar 149 - 164

บทสรุป

วิโอลา คอนแชร์โต ในบันไดเสียง ดี เมเจอร์ โดยฟรันทซ์ อันทวน ฮอฟมีสเตอร์ เป็นผลงานคอนแชร์โตสำหรับวิโอลา เนื่องด้วยวิโอลาเป็นเครื่องดนตรีที่ไม่มีจุดเด่นมากเมื่อเทียบกับไวโอลินหรือเชลโล ทำให้นักประพันธ์เพลงไม่นิยมประพันธ์เพลงเดี่ยวสำหรับวิโอลา แต่เมื่อเวลาผ่านไปนักประพันธ์เพลงได้หาจุดเด่นของวิโอลาได้ จึงเริ่มมีการประพันธ์เพลงสำหรับเดี่ยววิโอลามากขึ้น โดยเฉพาะเพลงวิโอลาคอนแชร์โต ของฟรันทซ์ อันทวน ฮอฟมีสเตอร์ เป็นเพลงวิโอลาคอนแชร์โตที่ดึงศักยภาพของเครื่องดนตรีชิ้นนี้ออกมาได้อย่างเต็มที่และถือเป็นหนึ่งในเพลงสำคัญที่ใช้ทดสอบเข้าร่วมวงซิมโฟนีออร์เคสตราในหลาย ๆ วง

โครงสร้างของเพลง วิโอลา คอนแชร์โต ในบันไดเสียง ดี เมเจอร์ แบ่งเป็น 3 ท่อน ท่อนแรก คือ ท่อนช้า (Allegro) ในรูปแบบเพลงโซนาตา บันไดเสียง ดี เมเจอร์ มีการใช้เทคนิคดับเบิ้ลสต็อปเป็นจุดเด่น ดับเบิ้ลสต็อปเป็นอีกหนึ่งเทคนิคที่โดนเด่นสำหรับเครื่องสาย ข้อควรระวังในการฝึกซ้อมคือการที่นิ้วไม่สามารถกดทั้งสองเสียงของดับเบิลสต็อปให้ดังขึ้นพร้อมกันได้ ทำให้ต้องคำนึงถึงองศาของคันชักให้พอดีกับสายทั้งสองเส้นและน้ำหนักในการกดคันชักให้เสียงออกเท่ากันทั้งสองตัวโน้ต ท่อนที่ 2 คือ ท่อนช้า (Adagio) ในรูปแบบเพลงสามตอน บันไดเสียง ดี ไมเนอร์ ในระหว่างท่อนจะมีการย้ายบันไดเสียงค่อนข้างเยอะ เป็นท่อนที่แสดงถึงความนุ่มนวลของโน้ตที่ต่อเนื่องกัน ในท่อนนี้จะมีการใช้โน้ตประดับ (Ornament) เพื่อเพิ่มสีสันให้กับเพลง โดยการฝึกปฏิบัติโน้ตประดับจะต้องดูการเขียนกำกับของผู้ประพันธ์ด้วยเช่นกัน ว่าจะให้ปฏิบัติแบบใด และท่อนสุดท้ายคือ ท่อนเร็ว (Rondo) ในรูปแบบรอนโด บันไดเสียง ดี เมเจอร์ เป็นรูปแบบที่จะกลับมาเล่นซ้ำในท่อน A เสมอเพื่อแสดงธีมหลักที่ชัดเจนขึ้น ด้วยโครงสร้างทั้งหมดนี้เป็นผลทำให้คอนแชร์โตบทนี้มีคุณลักษณะและรูปแบบตรงตามมาตรฐานคอนแชร์โตของดนตรีคลาสสิกเวียนนา

รายการอ้างอิง

ณัชชา พันธุ์เจริญ. (2560). *สังคีตลักษณ์และการวิเคราะห์*. (พิมพ์ครั้งที่ 6). สำนักพิมพ์เกศกะรัต.

Bynog, D.M. (2012). The Viola in America: Two Centuries of Progress. *Music Library Association. 68*(4).

Ching Su, Chiu. (2010). *A performance Guide to Franz Anton Hoffmeister's Viola Concerto in D Major*. [Doctoral dissertation]. The Graduate School of the University of Cincinnati.

Galamian, I. (1962). *Principles of Violin Playing and Teaching.* Dover Publications.

Kathryn, T. (2024, August 30). Franz Anton Hoffmeister's Contributions to Classical Music: The Hoffmeister Viola Concerto. Animato String. ค้นหาเมื่อ 10 ตุลาคม 2567 จาก https://animato.com.au/.

นวัตกรรมดนตรีเชิงสร้างสรรค์โดยใช้อัตลักษณ์ดนตรีประจำท้องถิ่น ในจังหวัดสุพรรณบุรี เป็นฐานแห่งการเรียนรู้และส่งเสริมสุขภาวะของผู้สูงอายุ

CREATIVE MUSIC INNOVATION USING LOCAL MUSIC IDENTITY IN SUPHANBURI PROVINCE IT IS A BASE FOR LEARNING AND PROMOTING

ณัฐศรัณย์ ทฤษฎิคุณ[1] วรินธร สีเสียดงาม[2] สุพัตรา วิไลลักษณ์[3]
Natsarun Tissadikun[1] Warinthorn Sisiadngam[2] Supatra Vilailak[3]

บทคัดย่อ

บทความวิจัยนี้มีวัตถุประสงค์เพื่อสร้างนวัตกรรมดนตรีเชิงสร้างสรรค์โดยใช้อัตลักษณ์ดนตรีประจำท้องถิ่นในจังหวัดสุพรรณบุรี เป็นฐานแห่งการเรียนรู้และส่งเสริมสุขภาวะของผู้สูงอายุ ทำการศึกษาอัตลักษณ์บทเพลงท้องถิ่น และสำรวจสุขภาวะของผู้สูงอายุในอำเภออู่ทอง จังหวัดสุพรรณบุรี เพื่อนำมาเป็นข้อมูลในการวิเคราะห์อัตลักษณ์ดนตรีจังหวัดสุพรรณบุรี และสร้างนวัตกรรมดนตรีเชิงสร้างสรรค์พร้อมท่าทางการเคลื่อนไหวสำหรับนำไปใช้แสดงดนตรีและส่งเสริมสุขภาวะของผู้สูงอายุ

จากการศึกษา พบว่า อัตลักษณ์ดนตรีจังหวัดสุพรรณบุรีเป็นประเภทเพลงร้องอีแซว ได้แก่ เพลงเกี่ยวข้าว เพลงพิษฐาน และเพลงเรือ ซึ่งเป็นบทเพลงที่นิยมร้องกันในภาคกลางของประเทศไทย มีความแตกต่างในด้านสำเนียงในการร้อง และการพัฒนาเนื้อหาของเพลงร้องตามยุคสมัย แต่ยังคงสำเนียงความเป็นสุพรรณบุรีได้อย่างชัดเจน สำหรับบทเพลงที่ได้จากการศึกษานวัตกรรมดนตรีเชิงสร้างสรรค์โดยใช้อัตลักษณ์ดนตรีประจำท้องถิ่นในจังหวัดสุพรรณบุรี ประกอบไปด้วย เพลงเกี่ยวข้าว เพลงเรือ และเพลงอีแซว มีการออกแบบท่าทางที่ใช้ประกอบบทเพลงโดยใช้ภาษาท่า ได้แก่ ท่าก้าวชิด ท่าสอดสร้อยมาลา และท่าเกี่ยวข้าว บริหารกล้ามเนื้อทุกส่วนของร่างกาย และการทรงตัว การสร้างนวัตกรรมดนตรี พบว่า นวัตกรรมดนตรีดังกล่าวมีผลการประเมินว่ามีคุณภาพเหมาะสมกับการนำไปใช้จริงอยู่ในระดับมากที่สุด มีค่าเฉลี่ยรวมอยู่ที่ 4.60 ($\bar{X}$) และส่วนเบี่ยงเบนมาตรฐาน (S.D.=0.19)

คำสำคัญ: นวัตกรรมดนตรี, ดนตรีเชิงสร้างสรรค์, อัตลักษณ์, ผู้สุงอายุ

[1] ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร. ภาควิชาดนตรีตะวันตก วิทยาลัยการดนตรี มหาวิทยาลัยราชภัฏบ้านสมเด็จเจ้าพระยา hornbn@gmail.com
[1] Assist.Prof., Dr. Department of Western Music, College of Music, Bansomdejchaopraya Rajabhat University, hornbn@gmail.com
[2] ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร. ภาควิชาดนตรีตะวันตก วิทยาลัยการดนตรี มหาวิทยาลัยราชภัฏบ้านสมเด็จเจ้าพระยา yingyiizzsi@gmail.com
[2] Assist.Prof., Dr. Department of Western Music, College of Music, Bansomdejchaopraya Rajabhat University, yingyiizzsi@gmail.com
[3] รองศาสตราจารย์ ดร. ภาควิชาดนตรีไทย วิทยาลัยการดนตรี มหาวิทยาลัยราชภัฏบ้านสมเด็จเจ้าพระยา beagle_dogy@yahoo.com
[3] Assoc. Prof., Dr. Department of Thai Music, College of Music, Bansomdejchaopraya Rajabhat University, beagle_dogy@yahoo.com
Receive 25/02/68, Revise 31/03/68, Accept 28/04/68

Abstract

This research aims to create a creative music innovation using the local musical identity of Suphanburi province as a foundation for learning and promoting the well-being of the elderly. The study investigates the identity of local songs and surveys the well-being of the elderly in U Thong district, Suphanburi, to gather data for analyzing the musical identity of the province and creating a creative music innovation with movement gestures for use in music performances to promote the well-being of the elderly.

The study found that the musical identity of Suphanburi province includes the "E-Sao" singing style, which is commonly found in central Thailand, featuring songs such as rice-related songs, prayer songs, and boat songs. These songs differ in terms of their singing accents and lyrical content, which have evolved over time, but still maintain the distinct accent of Suphanburi. The musical innovation created from this research includes songs like rice-related songs, boat songs, and E-Sao songs, with accompanying gestures designed using sign language. The movements such as stepping together, stringing a necklace, and harvesting rice engage all body muscles and improve balance.

The evaluation results of the musical innovation indicate that it is highly appropriate for real-world application, with an average score of 4.60 ($\bar{X}$) and a standard deviation of 0.19.

Keywords: Music Innovation, Creative Music, Identity, Elderly

ความเป็นมา และความสำคัญ

ปัจจุบันจากสถิติมีจำนวนของประชากรผู้สูงอายุเพิ่มสูงขึ้น สอดคล้องกับข้อมูลของสถาบันวิจัยประชากรและสังคม (2563) จากสถิติพบว่าในปี 2563 ประชากรของผู้สูงอายุโลกที่มีอายุตั้งแต่ 60 ปีขึ้นไปคิดเป็นร้อยละ 14 ของกลุ่มประชากรทั้งหมด ประชากรสูงอายุในอาเซียน มีมากกว่าร้อยละ 11 ของประชากรทั้งหมด และในประเทศไทยมีผู้สูงอายุร้อยละ 18 ของประชากรทั้งหมดในประเทศไทย จากข้อมูลดังกล่าวเห็นได้ว่ากลุ่มเป้าหมายที่ควรได้รับการพัฒนาและส่งเสริมคุณภาพชีวิตของคนในชุมชนให้อยู่ดี มีสุข กลุ่มผู้สูงอายุจึงควรมีการมุ่งเน้นการส่งเสริมให้เร็วที่สุด เนื่องจากกลุ่มประชากรผู้สูงอายุอยู่ในครอบครัวสังคมไทยที่มีโครงสร้างของครอบครัวในปัจจุบันเป็นครอบครัวแบบขยายเป็นครอบครัวเดี่ยวมากขึ้นกว่าร้อยละ 31 จนทำให้ผู้สูงอายุอาศัยอยู่เพียงลำพัง และมักเผชิญกับการเสื่อมสภาพของร่างกายไปตามวัยทั้งโรคประจำตัว โรคเรื้อรัง ทำให้มีปัญหาสุขภาพสูงมากขึ้น เช่น การพบโรคหลอดเลือดในผู้สูงอายุกว่าร้อยละ 35 (วัดด้วยดัชนีมวลกาย–Body Mass Index-BMI)

โรคระบบต่อมไร้ท่อ ร้อยละ 24.34 โรคระบบกระดูกกล้ามเนื้อ ร้อยละ 20.85 โรคระบบหัวใจหลอดเลือด ร้อยละ 42.66 เป็นต้น (พัชราพรรณ กิจพันธ์, 2561)

จากผลกระทบของประชากรสูงอายุในวิถีความเป็นอยู่ จิตใจ และสุขภาพ รวมถึงโครงสร้างครอบครัวในปัจจุบัน ดังนั้น การส่งเสริมสุขภาวะของผู้สูงอายุในชุมชน จึงเป็นสิ่งที่สำคัญต่อการรักษาและพัฒนาศักยภาพ ความสามารถของประชากรผู้สูงอายุให้มีสุขภาวะที่ดีทั้งกายและใจ โดยวิธีและรูปแบบของการส่งเสริมมีกิจกรรมในหลากหลายรูปแบบ โดยแต่ละหน่วยงานหรือองค์กรต่างได้มีการจัดกิจกรรมในรูปแบบต่าง ๆ ที่ช่วยในการส่งเสริมสุขภาวะผู้สูงอายุมาอย่างสม่ำเสมอ รวมถึงกิจกรรมดนตรี และการแสดงดนตรี เป็นศาสตร์ด้านศิลปะที่นอกจากจะสามารถพัฒนาสุนทรียภาพทางดนตรีและศิลปะ และการพัฒนาจิตวิญญาณของคนเราแล้ว ยังส่งผลต่อสุขภาวะทางด้านร่างกายที่ผู้สูงอายุควรมีกิจกรรมทางด้านดนตรีและกิจกรรมทางกายให้เกิดการเคลื่อนไหวร่างกายให้เหมาะสมกับช่วงวัย ก่อให้เกิดประโยชน์กับร่างกาย จิตใจ และสังคมของผู้สูงอายุ (วิชญ์ บุญรอด, 2565) ดังนั้น การจัดกิจกรรมทางดนตรีสำหรับผู้สูงอายุ ควรคำนึงถึงบริบทและวิถีของผู้สูงอายุในแต่ละพื้นที่ โดยเฉพาะผู้สูงอายุในจังหวัดสุพรรณบุรี เป็นกลุ่มผู้สูงอายุที่ควรได้รับการส่งเสริมด้านการแสดงดนตรี เนื่องจากเป็นกลุ่มผู้สูงอายุที่อยู่ในพื้นที่ชนบท วิถีชีวิตมีความแตกต่างไปกับพื้นที่ชุมชนเมือง ผู้สูงอายุส่วนใหญ่ทำอาชีพเกษตรกร และเกษียณอายุจากการทำงานอย่างหนักมาทั้งชีวิต รวมถึงจังหวัดสุพรรณบุรีมีอัตลักษณ์ทางด้านวัฒนธรรมดนตรีที่มีความโดดเด่น โดยเฉพาะบทเพลงประเภทร้อง เช่น เพลงอีแซว เพลงฉ่อย และลำตัด ซึ่งมีประวัติความเป็นมาและมีพัฒนาการของบทเพลงในแต่ละประเภทมาอย่างยาวนาน ทำให้มีวัฒนธรรมดนตรีที่เกิดขึ้นมาตั้งแต่อดีตจนถึงปัจจุบัน ทั้งเพลงพื้นบ้าน เพลงลูกทุ่ง จนได้ชื่อว่าเป็นสุพรรณเมืองเพลง โดยจังหวัดสุพรรณบุรีเป็นแหล่งประชุมเพลงพื้นบ้านที่ใหญ่ที่สุดและเป็นที่รู้จักกันดี โดยแหล่งประชุมเพลงที่สำคัญที่สุดคือวัดป่าเลไลยก์ ในแต่ละปีจะมีเทศกาลไหว้พระและจะมีการร้องเพลงพื้นบ้านแบบประชันแข่งขันกันอย่างสนุกสนาน จนถือเป็นประเพณีนิยมมาจนถึงปัจจุบัน (อเนก นาวิกมูล, 2527 อ้างถึงใน ดวงเดือน สดแสงจันทร์, 2544) โดยเฉพาะลักษณะของเพลงอีแซว และเพลงตามกลุ่มชาติพันธุ์ต่าง ๆ ที่น่าสนใจ จนมาเป็นเพลงพื้นบ้านประจำท้องถิ่นของจังหวัดสุพรรณบุรี และบทเพลงอีแซวมีประวัติมายาวนานมากกว่าร้อยปี จากแรกเริ่มเป็นเพลงปฏิพากย์ (เพลงโต้ตอบ) มีลักษณะหนุ่มสาวร้องโต้ตอบเล่นกันในแบบเกี้ยวพาราสีโดยใช้ภาษาสั้น ๆ ง่าย ๆ กระทั่งเมื่อ 60-70 ปีที่ผ่านมา ได้มีการพัฒนาบทเพลงปฏิพากย์แบบยาวขึ้นและดัดแปลงทำนองและลักษณะการร้องรับแบบลูกคู่ (วัลยรุจ เถาว์หิรัญ, 2560)

ด้วยความสำคัญของบทเพลงและดนตรีในจังหวัดสุพรรณบุรีที่มีอัตลักษณ์ทางวัฒนธรรมและมีประวัติความเป็นมาอันยาวนาน รวมถึงความหลากหลายของเชื้อชาติจึงส่งผลต่อความหลากหลายของประเภทบทเพลงที่เกิดขึ้นในจังหวัดสุพรรณบุรีด้วย ทั้งนี้ การใช้อัตลักษณ์ทางวัฒนธรรมดนตรีท้องถิ่นในจังหวัดสุพรรณบุรี จึงมีความน่าสนใจต่อการนำมาเป็นฐานในการสร้างสรรค์ดนตรีและ

ชุดการแสดงดนตรีสำหรับผู้สูงอายุในอำเภออู่ทอง จังหวัดสุพรรณบุรี โดยสามารถสอดแทรกเรียนรู้อัตลักษณ์ทางวัฒนธรรมผ่านบทเพลง และการฝึกฝนทักษะทางการแสดงดนตรีที่มีการนำบทเพลงที่ถูกสร้างสรรค์ขึ้นตามอัตลักษณ์ของดนตรีท้องถิ่นมาใช้ในการเรียนรู้ และสามารถได้รับการส่งเสริมสุขภาวะของผู้สูงอายุควบคู่กันไป รวมถึงผู้สูงอายุสามารถนำชุดการแสดงดนตรีที่มีอัตลักษณ์ในท้องถิ่นของตนเองมาใช้ในการแสดงบนเวทีในระดับชุมชน ท้องถิ่น และจังหวัดได้สอดคล้องกับนโยบายของจังหวัดสุพรรณบุรี ได้มีการส่งเสริมและผลักดันให้เป็นเมืองสร้างสรรค์ด้านดนตรีของยูเนสโก (UNESCO) ตามประกาศที่ สพ 0017.3/ว 1863 เรื่อง การประชาสัมพันธ์เมืองสร้างสรรค์ด้านดนตรีของยูเนสโก (UNESCO) ลงวันที่ 2 กุมภาพันธ์ 2564 ได้มีการสนับสนุนและขับเคลื่อนจังหวัดสุพรรณบุรีสู่เครือข่ายเมืองสร้างสรรค์ด้านดนตรีของยูเนสโก สำนักงานจังหวัดสุพรรณบุรี (2564) ระบุว่า เพื่อให้ทุกภาคส่วนแต่งกายเสื้อลายเมืองดนตรีในรูปแบบอื่น ๆ เพื่อสื่อความหมายให้เห็นถึงเมืองสร้างสรรค์ด้านดนตรี ซึ่งจากประกาศประชาสัมพันธ์ดังกล่าวทำให้เห็นถึงความร่วมมือของทุกหน่วยงานในจังหวัดสุพรรณบุรี ที่เกิดความภาคภูมิใจของผู้คนในจังหวัดสุพรรณบุรีที่มีวัฒนธรรมท้องถิ่นและชุมชนที่มีอัตลักษณ์ที่โดดเด่น ดังนั้น ชุดการแสดงที่ออกแบบขึ้นเป็นนวัตกรรมดนตรีเชิงสร้างสรรค์ที่นำมาออกแบบให้สอดคล้องกับบริบทและอัตลักษณ์ดนตรีประจำท้องถิ่นและมีความเหมาะสมต่อผู้สูงอายุในการนำมาใช้ในการออกแสดงดนตรีและส่งเสริมสุขภาวะของผู้สูงอายุควบคู่กันไป

จากความสำคัญของดนตรี ความโดดเด่นของอัตลักษณ์ทางวัฒนธรรมดนตรีของจังหวัดสุพรรณบุรี และการส่งเสริมสุขภาวะของผู้สูงอายุ ผู้วิจัยจึงได้มีความสนใจที่จะทำการศึกษาวิจัยด้านการสร้างนวัตกรรมดนตรีเชิงสร้างสรรค์โดยใช้อัตลักษณ์ดนตรีประจำท้องถิ่นของจังหวัดสุพรรณบุรี ซึ่งนวัตกรรมดนตรีเชิงสร้างสรรค์ ประกอบไปด้วยการนำทำนองที่มีอยู่แล้วมาพัฒนาให้มีความสนใจมากขึ้น รวมถึงการประพันธ์ทำนองขึ้นใหม่ในบางช่วง เพื่อให้เหมาะสมต่อการนำไปใช้จดจำและร้องเล่นได้ในกลุ่มผู้สูงอายุ โดยบทเพลงได้มีการสอดแทรกอัตลักษณ์ทางวัฒนธรรมดนตรีเข้าไปในบทเพลง เพื่อให้เกิดการเรียนรู้วัฒนธรรมบทเพลงประจำท้องถิ่นของตนเอง การออกแบบท่าทางการเคลื่อนไหวขึ้นมาใหม่จากการศึกษาข้อมูลด้านปัญหาสุขภาวะของผู้สูงอายุในพื้นที่อำเภออู่ทอง จังหวัดสุพรรณบุรี โดยมุ่งเน้นท่าทางที่ส่งเสริมสุขภาวะทางด้านร่างกายที่สอดคล้องกับการส่งเสริมสุขภาวะ และมีความเหมาะสมกับบทเพลงที่ประพันธ์ขึ้น รวมถึงสุขภาวะทางจิตใจที่ได้ปฏิบัติด้วยชุดการแสดงดนตรี เช่น ส่งผลต่ออารมณ์ สุนทรียะทางดนตรี รสนิยม พฤติกรรม และบุคลิกภาพที่เป็นผลจากการแสดงดนตรีทั้งร้อง เล่นดนตรี และการเคลื่อนไหว จนเกิดเป็นนวัตกรรมในรูปแบบชุดการแสดงดนตรีที่เป็นนวัตกรรมดนตรีเชิงสร้างสรรค์ที่มีแนวคิดมาจากวัฒนธรรมดนตรีประจำท้องถิ่นจังหวัดสุพรรณบุรี และสามารถนำชุดการแสดงออกแสดงบนเวทีในระดับชุมชน ท้องถิ่นและจังหวัดได้ อันจะเป็นชุมชนต้นแบบที่มีผู้สูงอายุที่ได้รับความรู้และมีชุดการแสดงดนตรีที่มี

อัตลักษณ์ดนตรีประจำท้องถิ่นของตนเอง และได้รับการส่งเสริมสุขภาวะด้านร่างกาย และจิตใจ รวมถึงการเรียนรู้จากนวัตกรรมดังกล่าวเป็นนวัตกรรมที่ถูกออกแบบขึ้นตามบริบทของชุมชนท้องถิ่นของจังหวัดสุพรรณบุรี และผู้สูงอายุสามารถนำชุดนวัตกรรมดังกล่าวไปใช้ในการออกแสดงตามงานท้องถิ่นของตนเองได้โดยนวัตกรรมได้สอดแทรกท่าทางการเคลื่อนไหวร่างกายที่เป็นประโยชน์ต่อการส่งเสริมสุขภาวะ และผู้สูงอายุให้เรียนรู้อัตลักษณ์ของบทเพลงท้องถิ่นจังหวัดสุพรรณบุรี และสามารถเผยแพร่บทเพลงท้องถิ่นผ่านการแสดงดนตรีที่แสดงโดยกลุ่มผู้สูงอายุ โดยสร้างคุณค่าทางด้านศิลปะและวัฒนธรรมดนตรีอัตลักษณ์ของท้องถิ่นได้อย่างมีคุณค่า

วัตถุประสงค์การวิจัย

เพื่อสร้างนวัตกรรมดนตรีเชิงสร้างสรรค์โดยใช้อัตลักษณ์ดนตรีประจำท้องถิ่นในจังหวัดสุพรรณบุรี เป็นฐานแห่งการเรียนรู้และส่งเสริมสุขภาวะของผู้สูงอายุ

ขอบเขตการศึกษา

1. ศึกษาอัตลักษณ์ของดนตรีประจำท้องถิ่น เช่น ทำนอง จังหวะ วรรคตอน สำเนียง ภาษาของบทเพลงท้องถิ่น

2. ทำการสำรวจปัญหาสุขภาวะของผู้สูงอายุในอำเภออู่ทองจังหวัดสุพรรณบุรี

3. นำข้อมูลที่ได้จากการสัมภาษณ์อัตลักษณ์ดนตรีประจำท้องถิ่น และการสำรวจสุขภาวะของผู้สูงอายุมาออกแบบท่าทางการเคลื่อนไหว และสร้างสรรค์บทเพลงเพื่อออกมาเป็นชุดการแสดงนวัตกรรมดนตรีเชิงสร้างสรรค์โดยใช้อัตลักษณ์ดนตรีประจำท้องถิ่นในจังหวัดสุพรรณบุรี เป็นฐานแห่งการเรียนรู้และส่งเสริมสุขภาวะของผู้สูงอายุ

4. จำนวนบทเพลงที่ใช้ในการออกแบบสร้างสรรค์จำนวน 5 บทเพลง แต่ละบทเพลงประกอบไปด้วย เนื้อร้อง จังหวะ และท่าทางประกอบการเคลื่อนไหวในบทเพลง

5. จัดสร้างเป็นนวัตกรรมดนตรีเชิงสร้างสรรค์โดยการสร้างดนตรีจังหวะประกอบการร้องบทเพลง และประพันธ์เนื้อร้องขึ้นใหม่บนฐานอัตลักษณ์ของวรรคตอนการร้องของบทเพลงท้องถิ่น การจัดวางตำแหน่งผู้แสดง ภาพเคลื่อนไหวการสาธิตท่าทางประกอบบทเพลง และตัวอย่างภาพเคลื่อนไหวด้วยการใช้ดนตรีประกอบการแสดง

ประโยชน์ที่ได้รับ

1. ได้นวัตกรรมดนตรีเชิงสร้างสรรค์โดยใช้อัตลักษณ์ดนตรีประจำท้องถิ่นในจังหวัดสุพรรณบุรี เป็นฐานแห่งการเรียนรู้และส่งเสริมสุขภาวะของผู้สูงอายุ

2. ผู้สูงอายุมีสุขภาวะทางกายและใจที่ดีขึ้นหลังจากการใช้นวัตกรรมดนตรีเชิงสร้างสรรค์โดยใช้อัตลักษณ์ดนตรีประจำท้องถิ่นในจังหวัดสุพรรณบุรี เป็นฐานแห่งการเรียนรู้และส่งเสริมสุขภาวะของผู้สูงอายุ

3. ได้เผยแพร่นวัตกรรมดนตรีเชิงสร้างสรรค์โดยเป็นชุดการแสดงดนตรีที่ใช้อัตลักษณ์ ดนตรีประจำท้องถิ่นในจังหวัดสุพรรณบุรี เป็นฐานแห่งการเรียนรู้และส่งเสริมสุขภาวะของผู้สูงอายุ

วิธีดำเนินการ

1) ประชากรและกลุ่มตัวอย่างในการศึกษาอัตลักษณ์ดนตรีประจำท้องถิ่นสุพรรณบุรี

ประชากร คือ กลุ่มผู้รู้ (Key Informants) ศิลปินอาวุโส ผู้มีความรู้ความเชี่ยวชาญ ผู้แทนพ่อเพลงแม่เพลง ในจังหวัดสุพรรณบุรี

กลุ่มตัวอย่าง คือ ศิลปินอาวุโส ผู้มีความรู้ความเชี่ยวชาญ ผู้แทนพ่อเพลงแม่เพลงในจังหวัดสุพรรณบุรี จำนวน 10 คน โดยเกณฑ์การคัดเลือกกลุ่มตัวอย่างเป็นการคัดเลือกแบบเจาะจง (Purposive Sampling) บ้านศิลปินหลัก เพื่อสัมภาษณ์ข้อมูลในการเลือกกลุ่มตัวอย่างคนอื่น ๆ จากการใช้เทคนิคการเลือกกลุ่มผู้เชี่ยวชาญที่น่าเชื่อถือ (Snowball Technique)

2) ประชากรและกลุ่มตัวอย่างด้านการศึกษาสุขภาวะร่างกายและจิตใจของผู้สูงอายุในจังหวัดสุพรรณบุรี

ประชากร คือ ผู้แทน ผู้นำชุมชน ผู้แทนโรงเรียนผู้สูงอายุ ศูนย์พัฒนาผู้สูงอายุ ผู้จัดกิจกรรมสำหรับผู้สูงอายุ กลุ่มเจ้าหน้าที่โรงพยาบาลประจำตำบล นักวิชาการของโรงพยาบาลส่งเสริมสุขภาพตำบลในจังหวัดสุพรรณบุรี 13 แห่ง

กลุ่มตัวอย่าง คือ ผู้แทนจากกลุ่มเจ้าหน้าที่โรงพยาบาลประจำตำบล นักวิชาการของโรงพยาบาลส่งเสริมสุขภาพตำบลในจังหวัดสุพรรณบุรี 13 แห่ง ในอำเภออู่ทอง จังหวัดสุพรรณบุรี จำนวน 26 คน (แห่งละ 2 คน) ซึ่งเป็นอาสาสมัครและผู้ที่มีหน้าที่รับผิดชอบในด้านข้อมูลผู้สูงอายุในโรงพยาบาลส่งเสริมสุขภาพ

เครื่องมือที่ใช้ในการวิจัย

เครื่องมือที่ใช้ในการวิจัยแบ่งออกเป็น 3 ประเภท ได้แก่ 1) เครื่องมือแบบสัมภาษณ์ โดยการสัมภาษณ์ข้อมูลของกลุ่มตัวอย่างศิลปิน พ่อเพลง และแม่เพลง 2) เครื่องมือแบบสำรวจเพื่อสำรวจปัญหาด้านสุขภาวะของผู้สูงอายุในอำเภออู่ทอง จังหวัดสุพรรณบุรี 3) เครื่องมือแบบประเมินคุณภาพความเหมาะสมของชุดนวัตกรรมดนตรีเชิงสร้างสรรค์โดยใช้อัตลักษณ์ดนตรีประจำท้องถิ่นในจังหวัดสุพรรณบุรี เป็นฐานแห่งการเรียนรู้และส่งเสริมสุขภาวะของผู้สูงอายุ นอกจากนี้ยังมีแบบบันทึกการสนทนากลุ่ม (Focus group) เพื่อใช้ในในการบันทึกข้อมูลในการลงพื้นที่สำรวจสุขภาวะของผู้สูงอายุ

การเก็บรวบรวมข้อมูล

1) ผู้วิจัยทำการศึกษาจากเอกสาร ตำรา และงานวิจัยที่เกี่ยวข้องด้านบทเพลงประจำท้องถิ่นในจังหวัดสุพรรณบุรี

2) ทำการนัดหมายกลุ่มตัวอย่าง ประกอบไปด้วย ศิลปินอาวุโส ผู้มีความรู้ความเชี่ยวชาญ ผู้แทนพ่อเพลงแม่เพลง ที่มีเครือข่ายในจังหวัดสุพรรณบุรี

3) ดำเนินการสัมภาษณ์กลุ่มตัวอย่างในรูปแบบกลุ่มตามที่นัดหมายในข้อ 2) โดยการใช้เทคนิคการเลือกกลุ่มผู้เชี่ยวชาญที่น่าเชื่อถือ (Snowball Technique) และนำผลการวิจัยมาวิเคราะห์ผลของบทเพลงที่เป็นอัตลักษณ์ของจังหวัดสุพรรณบุรี

4) ทำการนัดหมายกลุ่มตัวอย่าง ประกอบไปด้วย ผู้แทน ผู้นำชุมชน ผู้แทนโรงเรียนผู้สูงอายุ ศูนย์พัฒนาผู้สูงอายุ ผู้จัดกิจกรรมสำหรับผู้สูงอายุ กลุ่มเจ้าหน้าที่โรงพยาบาลประจำตำบล นักวิชาการของโรงพยาบาลส่งเสริมสุขภาพตำบลในจังหวัดสุพรรณบุรี 13 แห่ง

5) ทำการสนทนากลุ่ม (Focus Group) กลุ่มตัวอย่างในข้อ 4)

6) นำผลของการสนทนากลุ่ม มาวิเคราะห์ผลในด้านสุขภาวะ สภาพปัญหาสุขภาวะของผู้สูงอายุในแต่ละตำบลในอำเภออู่ทอง จังหวัดสุพรรณบุรี เพื่อนำมาออกแบบนวัตกรรมต่อไป

7) นำอัตลักษณ์บทเพลงประจำท้องถิ่นของจังหวัดสุพรรณที่วิเคราะห์ผลแล้ว มาออกแบบสร้างสรรค์ทำนอง ดนตรี และการศึกษาท่าทางการเคลื่อนไหวเพื่อส่งเสริมสุขภาวะของผู้สูงอายุโดยมุ่งเน้นปัญหาด้านสุขภาวะที่สำรวจข้อมูลได้จาก 13 ตำบล

8) ผลิตนวัตกรรมดนตรีเชิงสร้างสรรค์ในรูปแบบคลิปวีดิโอ ประกอบการอธิบาย

9) นำนวัตกรรมฯ ไปหาคุณภาพ ความเหมาะสม และความสอดคล้องในด้านการใช้ภาษาสำเนียง อัตลักษณ์ดนตรีท้องถิ่นจังหวัดสุพรรณ ท่าทางการเคลื่อนไหวประกอบบทเพลงเพื่อส่งเสริมสุขภาวะ

การวิเคราะห์ผลข้อมูล

การวิเคราะห์ผลข้อมูล มีดังนี้ 1) งานวิจัยเชิงปริมาณ (Quantitative Research) ด้านการสำรวจสุขภาวะของผู้สูงอายุ โดยหาค่าร้อยละของสภาพปัญหาสุขภาวะที่พบจำนวน 13 ตำบล โดยสภาพปัญหาสุขภาวะในการสำรวจแต่ละตำบล 2) งานวิจัยเชิงคุณภาพ (Qualitative Research) จากสัมภาษณ์กลุ่มตัวอย่าง ศิลปิน พ่อเพลง แม่เพลง และนำมารายงานผล และวิเคราะห์สภาพปัญหาสุขภาวะของผู้สูงอายุ และ 3) งานวิจัยเชิงสร้างสรรค์ (Creative Research) ผู้วิจัยนำผลการวิจัยทั้งเชิงปริมาณ และเชิงคุณภาพ มาเป็นข้อมูลในการสร้างและออกแบบนวัตกรรมดนตรีเชิงสร้างสรรค์

ผลการวิจัย

จากผลสำรวจปัญหาด้านกลุ่มอาการที่พบในผู้สูงอายุ พบว่า ใน 3 อันดับแรก มีผู้สูงอายุที่มีปัญหา โรคความดันโลหิตสูง คิดเป็นร้อยละ 17 โรคเบาหวาน คิดเป็นร้อยละ 7 และโรคหลอดเลือดหัวใจ คิดเป็นร้อยละ 6.99

การสร้างนวัตกรรมดนตรีเชิงสร้างสรรค์โดยใช้อัตลักษณ์บทเพลงพื้นบ้านจังหวัดสุพรรณบุรี

จากการศึกษาด้านอัตลักษณ์ของบทเพลงพื้นบ้านในจังหวัดสุพรรณบุรี โดยการสัมภาษณ์กลุ่มตัวอย่างของการวิจัย เช่น ศิลปิน พ่อเพลง แม่เพลง พบว่า บทเพลงพื้นบ้านที่ร้องเล่นกันอยู่ในจังหวัดสุพรรณบุรี เป็นบทเพลงร้องที่มักร้องกันโดยทั่วไปของจังหวะอื่น ๆ ในกลุ่มภาคกลาง เช่น เพลงอีแซว เพลงฉ่อย เพลงพิษฐาน เพลงเรือ เพลงพวงมาลัย เพลงเต้นกำ และเพลงระบำบ้านไร่ แต่ความโดดเด่นและอัตลักษณ์เพลงร้องในจังหวัดสุพรรณบุรี คือสำเนียงที่มีเสน่ห์ และลีลาของการโต้ตอบประชันกันของผู้ร้อง รวมถึงไหวพริบของผู้ร้องที่มีความสามารถในการด้นกลอนสดได้อย่างรวดเร็ว และมีภาษา สำเนียง สัมผัสคล้องจองอย่างลงตัว ดังนั้น ผู้วิจัยจึงมีแนวคิดในการเลือกนำบทเพลงที่พบมาใช้ในการสร้างสรรค์บทเพลง โดยคำนึงถึงองค์ประกอบในแต่ละบทเพลง ได้แก่ 1) สำนวน ภาษา วรรคตอน สัมผัสคำและสระ 2) ท่วงทำนองของแต่ละประโยคเพลงที่มีระดับเสียงคงที่ และมีการซ้ำทำนองเป็นส่วนมาก 3) จังหวะที่ใช้กำกับขณะร้องเพลง และ 4) ความหมายของบทเพลง โดยแต่ละบทเพลงมีการสร้างสรรค์เนื้อร้องและจังหวะ ดังนี้

เนื้อร้องเพลงเกี่ยวข้าว (ร้องร่วม)

มาเถิดหนาชาวสุ**พรรณ** พา**กัน**มารำ**เคียว**
คนสุพรรณหน้าตา**ดี** ช่างมาก**มี**เสียที**เดียว**
มิตรไมตรี ศรีสุพรรณ มิตรไมตรี ศรีสุ**พรรณ** เลยอยากชวน**กัน**มา**เที่ยว**
มาชมท้องทุ่งนา มาชมท้องทุ่ง**นา** สุดลูก**ตา**เป็นสี**เขียว**
อีกไม่นานคงตั้งท้อง อีกไม่นานคงตั้ง**ท้อง** กลายเป็นสี**ทอง**อร่าม**เชียว**
ถ้าทำนามาเหนื่อยหนัก ถ้าทำนามาเหนื่อย**หนัก** ชวนกันมา**พัก**ประเดี๋ยว**เดียว**
มาเต้นกำรำเคียว มาเต้นกำรำ**เคียว** แล้วคงได้**เกี่ยว**ข้าวเอย

จากเนื้อเพลงบทเพลงเกี่ยวข้าว (ร้องร่วม) ผู้วิจัยได้ประพันธ์เนื้อร้องขึ้นมาใหม่ โดยมีการศึกษาสำเนียง วรรคตอน และคำคล้องจอง จากนั้น จึงนำมาเรียบเรียงและประพันธ์เนื้อร้องขึ้นใหม่ให้มีความสอดคล้องกันในด้านของคำคล้องจอง สัมผัส และวรรคตอนที่ใกล้เคียงกับบทเพลงต้นแบบให้มากที่สุด บทเพลงอยู่บนอัตราจังหวะแบบ 2/4 ผู้วิจัยสร้างสรรค์ทำนองและคำร้องขึ้นจากการเรียนรู้บทเพลงเกี่ยวข้าวมาก่อนหน้านี้ โดยสื่อความหมายของบรรยากาศท้องทุ่งนาในจังหวัดสุพรรณบุรี โดยการเลียนแบบสำเนียง และพยางค์ของคำ รวมถึงวรรคตอน และคำคล้องจอง

ให้ใกล้เคียงกับบทเพลงที่ร้องจากศิลปินให้มากที่สุด ส่วนการออกแบบวรรคตอนให้ลงท้ายสัมผัสคล้องจองด้วยคำต่าง ๆ ได้แก่ เคียว เดียว เที่ยว เขียว เชียว และเกี่ยว จากการศึกษาบทเพลงเกี่ยวข้าว พบว่า มีการซ้ำทวนทำนองในทุก ๆ วรรค หรือการทบทวนประโยคเพื่อเป็นการตั้งต้นให้ต้นประโยคถัดไปให้เกิดคำคล้องจองกันต่อไป

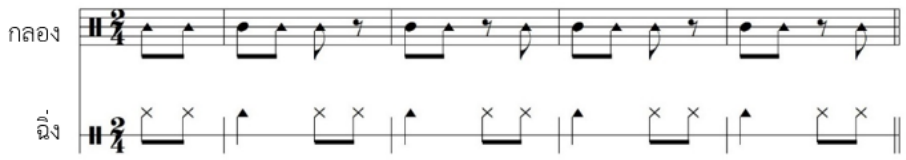
ด้านการออกแบบท่า มีจำนวนทั้งหมด 4 ท่า ได้แก่ ท่าตัวเรา ท่าเรียก ท่าปาด และท่าเกี่ยวข้าว ทำให้เกิดความหลากหลาย และสร้างความท้าทายในการเคลื่อนไหวของผู้สูงอายุช่วยในเรื่องของการชะลอการเกิดโรคข้อเสื่อม เนื่องจากมีการเคลื่อนไหวอย่างต่อเนื่อง ทำให้ลดอาการฝืดของข้อและเสริมความยืดหยุ่นของข้อต่อ รวมถึงลดอาการเกิดโรคกระดูกพรุน โรคภาวะสมองเสื่อม โรคภาวะซึมเศร้า และโรคเบาหวาน โดยเฉพาะโรคเบาหวาน เนื่องจากท่าทางในการเคลื่อนไหวจะต้องทำอย่างต่อเนื่อง จะช่วยในการเผาผลาญพลังงานและควบคุมระดับน้ำตาลในเลือดได้ดี

เนื้อร้องเพลงเรือ

ริมฝั่งน้ำเทียบ**ท่า** ออกมา**พา**ล่อง**เรือ** เตรียมของมา**เผื่อ** ไว้เทียบ**ท่า**
ชวนเพื่อน ชวน**พ้อง** สองฝั่ง**คลอง**ทั้ง**หลาย** มากันให้มาก**มาย** ให้รีบ**มา**
พายไปร้อง**ไป** มันจะ**ได้**ไม่**เบื่อ** จงเตรียมมาเล่นเพลง**เรือ** นะเธอ**จ๋า**
เพลงเรือโบ**ราณ** อยู่มา**นาน**แล้ว**หนา** ศิลปะงามงด งามแม่**รจ**นา จงร่วมกันรัก**ษา**ไว้เถิดเอย

ด้านแนวคิดการประพันธ์ดนตรีบทเพลงเรือ ผู้วิจัยศึกษาการใช้สัมผัสวรรคตอน สำเนียงต่าง ๆ ให้มีความใกล้เคียงกัน โดยเพลงเรือมีท่วงทำนองและจังหวะของวรรคตอนที่มีความซับซ้อนกว่าเพลงเกี่ยวข้าว โดยเฉพาะทำนองที่เป็นสำเนียงที่แตกต่างกันในท้ายวรรค เช่น “เตรียมของมาเผื่อไว้เทียบท่า” โดยจะมีวรรคสุดท้ายของแต่ละแถวที่มีการเพิ่มเติมขึ้นมาทุกครั้งหลังจากที่ผู้ร้องได้ร้อง แล้วต่อด้วยวรรคถัดไปอย่างต่อเนื่อง ส่วนในด้านจังหวะของบทเพลงเกี่ยวข้าว และเพลงเรือมีความแตกต่างกันดังนี้

เพลงเรือ



เพลงเกี่ยวข้าว

ภาพที่ 1 เปรียบเทียบจังหวะกลองและฉิ่งบทเพลงเรือ และจังหวะกลองเพลงเกี่ยวข้าว
ที่มา: ผู้วิจัย

จากภาพที่ 1 เปรียบเทียบจังหวะกลองและฉิ่งบทเพลงเรือ และจังหวะกลองเพลงเกี่ยวข้าว รูปแบบจังหวะมีความแตกต่างกันเล็กน้อยแต่ทั้งสองบทเพลงเริ่มต้นด้วยกลองเสียงสูงก่อนในจังหวะพิคอัพ (Pickup) ส่วนจังหวะถัดไป เพลงเรือจะมีการตีกลองเป็นจังหวะขัด (Syncopation) ในชุดที่ 2 แต่แนวเสียงฉิ่งจะตีในรูปแบบจังหวะเหมือนกันกับเพลงเกี่ยวข้าว และมีเสียงฉิ่งขึ้นก่อน แล้วเสียงฉับจึงตามมา ทั้งนี้ ผู้วิจัยได้สร้างสรรค์เนื้อร้องโดยการสื่อถึงคุณค่าของบทเพลงเรือที่เป็นเพลงโบราณ สร้างบรรยากาศของการล่องเรือและพายเรือร่วมกัน โดยมีการสร้างสรรค์ดนตรีประกอบการแสดงขึ้นใหม่ประกอบด้วยเสียงกลอง และฉิ่งที่มีจังหวะสม่ำเสมอกัน การใช้โน้ตดนตรีสากลเพื่อกำกับบันไดเสียงให้มีความแม่นยำมากขึ้นจากเดิมที่มีการร้องด้วยบันไดเสียงไม่แน่นอน

ด้านภาษาท่า มีจำนวนทั้งหมด 3 ท่า ได้แก่ ท่าโกยมือ หรือ ท่าจันทร์ทรงกลด (ฝ่ายชาย) ท่าอาย (ฝ่ายหญิง) และท่าปรบมือ ซึ่งช่วยลดอาการของโรคข้อเข่าเสื่อมอันเกิดจากท่าทางการใช้ทักษะการย่อเข่าขณะทำท่าอาย (ฝ่ายหญิง) ลดภาวการณ์เกิดโรคข้อไหล่ติด จากการใช้ท่ายืดเหยียดในท่าโกยหรือจันทร์ทรงกลด (ฝ่ายชาย) ลดภาวะของสมองเสื่อม จากการจดจำท่าทางและปรบมือในจังหวะของบทเพลง รวมถึงภาวะซึมเศร้า และโรคเบาหวาน ที่ช่วยกระตุ้นการเผาผลาญพลังงานและควบคุมระดับน้ำตาลในเลือด จากการเคลื่อนไหวร่างกายอย่างต่อเนื่องตามจังหวะของบทเพลง

เนื้อร้องบทเพลงอีแซว

เมืองสุพรรณบุ**รี**	เมืองนี้**ดี**น่า**อยู่**	เออเอ่อเอย	แล้วน่า**อยู่**
เชิญมาเที่ยวมา**ดู**	เมืองสำคัญของ**ไทย**	เอ่อเออเอย	แล้วของ**ไทย**
เมืองสุพรรณบุ**รี**	วรรณค**ดี**เลื่อง**ชื่อ**	เพลงอีแซวเขา**ลือ**	ว่ามี**ชื่อ**เสียงไป**ไกล**
แหล่งปราชญ์ศิล**ปิน**	ภาษา**ถิ่น**ลือ**เลื่อง**	แขกต่าง**บ้าน**ต่าง**เมือง**	เขากล่าว**ขาน**กัน**ไป**
มาเถิดมาลูก**หลาน**	สืบ**สาน**เพลงท้องถิ่น	เอิงเออเอิงเอย	เพลงท้อง**ถิ่น**
เพลงของศิล**ปิน**	เพลงท้อง**ถิ่น**เมือง**ไทย**	เอ่อเอ้อเอย	แล้วเมือง**ไทย**

จากเนื้อร้องตามแนวเสียงร้องหลัก และร้องรับดังกล่าว เห็นได้ว่า บทเพลงอีแซว มีการร้องรับในบางวรรคเท่านั้น และการร้องรับจะมีวรรคการร้องเอื้อนมาก่อน แล้วจึงร้องลูกคู่ หรือล้อทำนองตามแนวเสียงร้องหลักเท่านั้น บางครั้งจะไม่มีการร้องล้อทำนองหลักทั้งประโยค สำหรับการสร้างสรรค์เนื้อร้องของผู้วิจัย ด้วยการนำคำขวัญประจำจังหวัดสุพรรณบุรี และสร้างสรรค์ประพันธ์เนื้อร้องให้สอดคล้องกับวรรคตอนของบทเพลงอีแซว และมุ่งเน้นการทำความเข้าใจสำหรับผู้สูงอายุในด้านความจำ นอกจากนี้ บทเพลงอีแซวอยู่บนอัตราจังหวะแบบ 2/4 ตัวอย่างท่อนร้องตามจังหวะ บทเพลงอีแซวมีลักษณะของจังหวะที่ซับซ้อนกว่าบทเพลงเกี่ยวข้าว และเพลงเรือ ผู้วิจัยมีการใช้กลองแขกเข้ามาบรรเลงประกอบการร้องและทำดนตรีขึ้นใหม่สำหรับนำไปใช้ในการเคลื่อนไหวและการร้องเพลงประกอบดนตรี

ส่วนภาษาท่ามีจำนวนทั้งหมด 3 ท่า ได้แก่ ท่าสอดสร้อยมาลา ท่าเกี้ยว (ชายและหญิง) และท่าไหว้สวัสดี ช่วยลดการเกิดอาการของโรคต่าง ๆ ในผู้สูงอายุได้เป็นอย่างดี เช่น โรคข้อเข่าเสื่อม ภาวะข้อไหล่ติด ภาวะสมองเสื่อม โรคหัวใจและหลอดเลือด และภาวะซึมเศร้า เป็นต้น

3. การสร้างสรรค์ชุดการแสดง

การวางแผนผังเพื่อจัดตำแหน่งการยืนของผู้แสดง ควรมีไว้เป็นต้นแบบสำหรับการนำไปใช้ในการฝึกฝนการแสดงจริง เนื่องจากผู้แสดงเป็นผู้สูงอายุ ดังนั้น การให้ผู้สูงอายุจัดตำแหน่งการยืนด้วยตนเอง อาจทำให้ระยะเวลาของการเตรียมการแสดงยาวนานมากจนเกินไป การจัดตำแหน่งการยืนโดยแบ่งฝ่ายเป็นชาย และหญิง โดยฝั่งซ้ายของภาพ เป็นฝ่ายชายหรือผู้แสดงที่สวมบทบาทเป็นฝ่ายชาย การยืนในฝั่งละ 10 คน บนเวทีแสดงที่มีรูปร่างเป็นสี่เหลี่ยมผืนผ้า ทั้งนี้ ขึ้นอยู่กับสถานที่ในการจัดแสดง และจำนวนของผู้แสดงโดยจะต้องมีการจัดวางตำแหน่งการยืนที่ผู้ชมสามารถมองเห็นผู้แสดงได้อย่างทั่วถึงกัน

ภาพที่ 2 ตำแหน่งการยืนบนเวทีชุดการแสดงบทเพลงอีแซว
ที่มา: ผู้วิจัย

จากภาพที่ 2 ตำแหน่งการยืนบนเวทีชุดการแสดงบทเพลงอีแซว พบว่า เมื่อผู้แสดงยืนอยู่บนเวทีในชุดการแสดงจริงแล้ว มีการจัดเรียงตำแหน่งของแต่ละคู่ไม่ให้ทับซ้อนกัน สามารถมองเห็นจากผู้ชมด้านหน้าได้ทุกคู่ อีกทั้ง การเว้นระยะห่าง จะทำให้ผู้แสดงสามารถเคลื่อนไหวได้โดยสะดวก และสามารถสื่อสารอารมณ์จากการเคลื่อนไหวได้มากยิ่งขึ้น และแผนภาพที่จัดวางตำแหน่งบนเวทีเป็นแนวทางให้ผู้ใช้ชุดนวัตกรรมได้จัดวางตำแหน่งผู้แสดงให้อย่างเหมาะสมกับท่าทางการเคลื่อนไหวประกอบบทเพลง

สรุปผลการวิจัย

จากผลการวิจัยด้านการศึกษาอัตลักษณ์บทเพลงพื้นบ้านของจังหวัดสุพรรณบุรีเป็นเพลงร้องประเภทอีแซวเป็นสำคัญ นอกจากนี้ ยังมีเพลงพื้นบ้านที่เป็นที่รู้จักโดยทั่วไป ได้แก่ เพลงเกี่ยวข้าว เพลงเรือ เพลงพิษฐาน เพลงฉ่อย เพลงระบำบ้านไร่ และเพลงพวงมาลัย ด้านบทกลอนที่ร้องยังคงมีรูปแบบประเภทกลอนหัวเดียว ที่มีการลงท้ายพยางค์ให้คล้องจองกันในท้ายวรรค คล้ายกับเพลงร้อง

จากจังหวัดอยุธยา แต่จะแตกต่างไปในด้านของสำเนียงที่เป็นของชาวสุพรรณบุรี และไหวพริบปฏิภาณของผู้ร้องเป็นสำคัญ

ด้านการสร้างสรรค์นวัตกรรมบทเพลง พบว่า ผู้วิจัยได้มีแนวคิดในการเลือกบทเพลงที่มีทำนองซ้ำไปมา ง่ายต่อการจดจำ มีทำนองระดับเสียงสูง-ต่ำที่คงที่ ส่วนมากมีการร้องทำนองหลักอยู่บนบันไดเสียงเพนตาโทนิก (Pentatonic scale) สำหรับคีย์ (Key) ของบทเพลง พบว่า ศิลปินผู้ร้องมีคีย์ที่ไม่แน่นอน ซึ่งจากการวิเคราะห์ พบว่า มีการร้องส่วนใหญ่อยู่บนพื้นฐานของคีย์ A minor pentatonic ด้านช่วงเสียงของผู้ร้องมักใช้โน้ตขั้นคู่ 3 ไมเนอร์ (Minor third interval) และคู่ 5 เพอร์เฟค (Perfect fifth) เป็นส่วนมาก ผู้วิจัยได้มีการเลือกประเภทบทเพลงมา 3 บทเพลง ได้แก่ บทเพลงเกี่ยวข้าว บทเพลงเรือ และบทเพลงอีแซว และนำมาสร้างสรรค์เนื้อร้องใหม่เป็นบทเพลงย่อยจำนวน 5 บทเพลง ในแต่ละบทเพลงย่อย ประกอบไปด้วย 3 แนวเสียง ประกอบไปด้วย แนวร้องหลัก (ร้อง 1) แนวร้องรับ (ร้อง 2) และแนวเสียงกลอง โดยเฉพาะเพลงเรือ และเพลงอีแซว มีการใช้แนวเสียงฉิ่งเป็นแนวจังหวะเสริมและจัดทำเป็นดนตรีประกอบ (Backing track) สำหรับการแสดง ด้านการออกแบบท่าทางการเคลื่อนไหว โดยมุ่งเน้นท่าทางการเคลื่อนไหวที่ไม่ซับซ้อนง่ายต่อการปฏิบัติตามศักยภาพของผู้สูงอายุ การนับจังหวะและการเปลี่ยนท่าง่ายต่อการจดจำ และในแต่ละท่าดังกล่าวมุ่งเน้นการส่งเสริมสุขภาวะของผู้สูงอายุที่สอดคล้องกับผลสำรวจด้านสุขภาวะของผู้สูงอายุใน 3 อันดับแรกที่พบปัญหาด้านสุขภาวะมากที่สุดคือ ปัญหาโรคความดันโลหิตสูง โรคเบาหวาน และโรคหลอดเลือดหัวใจ

อภิปรายผลการวิจัย

จากผลการวิจัยด้านการสร้างนวัตกรรมดนตรีเชิงสร้างสรรค์โดยใช้อัตลักษณ์ดนตรีประจำท้องถิ่นในจังหวัดสุพรรณบุรีเป็นฐานแห่งการเรียนรู้และส่งเสริมสุขภาวะของผู้สูงอายุ พบว่า ผู้วิจัยได้มุ่งเน้นด้าน จังหวะสม่ำเสมอ ทำให้เกิดความสนุกสนาน ทำนองที่ผู้สูงอายุสามารถนำมาร้องเล่นได้ สามารถจดจำได้ง่าย เนื้อหาของบทเพลงมีตั้งแต่การสะท้อนอาชีพทำนา เกี้ยวพาราสี และเนื้อร้องที่มีความหมายในการสอนและให้ความรู้เรื่องเพลงอีแซว การใช้คำขวัญประจำจังหวัดสุพรรณบุรีไว้ในบทเพลงอีแซว สอดคล้องกับแนวคิดของอเนก นาวิกมูล (2558) อ้างถึงใน นิศารัตน์ หวานชะเอม และคณะ (2560) ได้อธิบายถึงเพลงพื้นบ้านภาคกลางเกิดจากการมีกิจกรรมร่วมกันของชาวบ้าน เช่น การร้องเล่นโดยการเรียนรู้ร่วมกับกิจกรรม โดยแสดงออกในรูปแบบการร้องเป็นส่วนใหญ่มีสำเนียงภาษาชาวบ้านท้องถิ่นภาคกลาง โดยมักร้องแบบเกี้ยวพาราสี มีถ้อยคำแบบสองแง่สองง่าม เน้นความสนุกสนานเป็นหลัก หรือเล่นตามโอกาสต่าง ๆ นอกจากนี้ ยังสอดคล้องกับหลักการเลือกบทเพลงของผู้สูงอายุของยศพรรณ พันธะศรี (2564) ผู้สูงอายุต้องมีความคุ้นเคย และสามารถเปล่งเสียงร้องเพลงตามจังหวะและทำนองของเพลง ต้องคำนึงถึงความสำคัญของผู้สูงอายุเพื่อทำกิจกรรมร้องเพลงได้ยาวนาน ดังนั้น วิธีการสร้างสรรค์ดนตรีในบทเพลงที่ผู้วิจัยเลือกมา จึงได้มีการประยุกต์จังหวะ

ทำนอง คำร้อง และดนตรีประกอบเพื่อเหมาะสำหรับการแสดงดนตรีสำหรับผู้สูงอายุ โดยแต่ละบทเพลงมีความยาวเพียง 2-3 นาทีมีจังหวะช้า ปานกลาง และเร็วตามคุณลักษณะของอัตลักษณ์บทเพลง และท่าทางการเคลื่อนไหวที่มีการออกแบบตามศักยภาพความสามารถของผู้สูงอายุ

นอกจากนี้ ในด้านแนวคิดในการสร้างสรรค์บทเพลงและแนวคิดการคัดเลือกบทเพลงพื้นบ้านดังกล่าว ยังสอดคล้องกับผลการศึกษาวิจัยของนิศารัตน์ หวานชะเอม และคณะ (2559) จากผลการศึกษาด้านสภาพการแสดงเพลงอีแซวในปัจจุบัน พบว่า การปรับประยุกต์การแสดงเพลงอีแซวเพื่อให้ทันกับความเปลี่ยนแปลงของสภาพสังคมเศรษฐกิจในสมัยปัจจุบัน รวมถึงปรับปรุงเนื้อหา คำร้องให้สุภาพมากขึ้น ฟังเข้าใจง่าย การนำเทคโนโลยีมาใช้ในการประกอบการแสดง อย่างเช่นนวัตกรรมดนตรีที่ผู้วิจัยสร้างขึ้น ได้มีการใช้ดนตรีประกอบที่สร้างจากเทคโนโลยีเพื่อนำมาเปิดใช้ในชุดการแสดงนวัตกรรมที่สร้างสรรค์ขึ้นได้ โดยไม่ต้องอาศัยเครื่องดนตรีจริงในการบรรเลง

ด้านการออกแบบบทเพลงด้านทำนอง และดนตรี จากการศึกษาพบว่า ส่วนมากทำนองหลักมีการใช้โน้ตบนบันไดเสียงเพนตาโทนิก (Pentatonic scale) ซึ่งสอดคล้องกับแนวคิดทางดนตรีแบบคาร์ลออร์ฟ (Carl Orff) และโซลตาน โคดาย (Zoltan Kodaly) ที่มีการนำบทเพลงพื้นบ้านประจำท้องถิ่นมาใช้ในการเรียนรู้ทางดนตรีของผู้เรียน เนื่องจากดนตรีพื้นบ้านมีบันไดเสียง และจังหวะที่มีการซ้ำไปมา ง่ายต่อการจดจำ จึงนำมาประยุกต์ใช้ในการสร้างสรรค์ดนตรีสำหรับผู้สูงอายุที่สามารถจดจำได้ง่าย และฟังจังหวะได้ง่ายสามารถเคลื่อนไหวร่างกายตามจังหวะได้อย่างเข้าใจในผู้สูงอายุ แนวคิดดังกล่าวสอดคล้องกับ Mark (1990) อ้างถึงใน ธวัชชัย นาควงษ์ (2542) ที่อธิบายถึงดนตรีสำหรับเด็กตามแนวทางของโคดายที่อธิบายถึงการเต้นรำพื้นเมือง การเคลื่อนไหวจึงเป็นสิ่งที่ช่วยสนับสนุนแนวความคิด ในการเรียนจังหวะและทำนองเพลงเบื้องต้น การนับจำนวนจังหวะ (Beat) และกลุ่มจังหวะ (Rhythm) ของบทเพลง

ข้อเสนอแนะ

ข้อเสนอแนะสำหรับการทำวิจัยครั้งนี้ 1. ควรเพิ่มอุปกรณ์เสริมสำหรับการแสดง เพื่อส่งเสริมสุขภาวะด้านการจับถืออุปกรณ์ได้อย่างมั่นคง และการใช้อุปกรณ์เครื่องดนตรีที่ผู้สูงอายุสามารถบรรเลงจังหวะอย่างง่ายมาใช้ประกอบในชุดการแสดง 2. ควรเพิ่มเสียงประสานของการร้องบทเพลงพื้นบ้านให้มากขึ้น เพื่อให้เกิดสีสันของเสียงที่มีความน่าสนใจมากขึ้น และผู้สูงอายุได้เรียนรู้ด้านทักษะทางดนตรีให้มากยิ่งขึ้น

ข้อเสนอแนะสำหรับการทำวิจัยครั้งต่อไป 1. ควรทำการศึกษาด้านทรัพยากรท้องถิ่นที่สามารถนำมาปรับใช้ในการแสดง และการศึกษาอัตลักษณ์ด้านประเพณีและการละเล่นท้องถิ่นของจังหวัดสุพรรณบุรี เพื่อนำมาประยุกต์ใช้ในนวัตกรรมดนตรีเชิงสร้างสรรค์ต่อไป 2. ควรทำการศึกษาและจัดทำชุดโน้ตเพลง แบบฝึกหัดสำหรับพัฒนาพื้นฐานการร้อง การเคลื่อนไหวด้วยบทเพลงพื้นบ้าน

เพื่อให้ผู้สูงอายุได้มีพื้นฐานในการสร้างสรรค์ชุดการแสดงได้มีประสิทธิภาพมากขึ้น รวมถึงผู้สูงอายุได้มีส่วนร่วมในการออกแบบการร้อง การเคลื่อนไหวในชุดการแสดงจากภูมิปัญญาของชุมชน

กิตติกรรมประกาศ

งานวิจัยเรื่อง นวัตกรรมดนตรีเชิงสร้างสรรค์โดยใช้อัตลักษณ์ดนตรีประจำท้องถิ่นในจังหวัดสุพรรณบุรี เป็นฐานแห่งการเรียนรู้และส่งเสริมสุขภาวะของผู้สูงอายุ เป็นงานวิจัยที่ได้รับทุนสนับสนุนจากกองทุนส่งเสริมวิทยาศาสตร์ วิจัย และนวัตกรรม (Fundamental Fund; FF) ประจำปีงบประมาณ 2567 และขอขอบพระคุณสถาบันวิจัยและพัฒนา มหาวิทยาลัยราชภัฏบ้านสมเด็จเจ้าพระยา

รายการอ้างอิง

ดวงเดือน สดแสงจันทร์. (2544). *การศึกษาเพลงพื้นบ้านของคณะขวัญจิต ศรีประจันต์.* วิทยานิพนธ์ระดับปริญญาโท. [ปริญญาศิลปกรรมศาสตรมหาบัณฑิต วิชาเอกมานุษยดุริยางควิทยา]. มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ.

ธวัชชัย นาควงษ์. (2547). *การสอนดนตรีสำหรับเด็กตามแนวทางของคาร์ล ออร์ฟ*. (พิมพ์ครั้งที่ 2). สำนักพิมพ์แห่งมหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์.

นิศารัตน์ หวานชะเอม, นวลลออ แสงสุข และนารินี แสงสุข. (2560). *การจัดการความรู้เพื่ออนุรักษ์วัฒนธรรมเพลงพื้นบ้านภาคกลาง : กรณีศึกษาเพลงอีแซว จังหวัดสุพรรณบุรี*. [Paper presentation], การประชุมเสนอผลงานวิจัยระดับชาติ มหาวิทยาลัยสุโขทัยธรรมาธิราช ครั้งที่ 7, วันที่ 24 พฤศจิกายน 2560, กรุงเทพฯ, ประเทศไทย.

_____ . (2559). *การจัดการความเพื่ออนุรักษ์. วัฒนธรรมเพลงพื้นบ้านภาคกลาง : กรณีศึกษาเพลงอีแซวจังหวัดสุพรรณบุรี*. [รายงานการวิจัย]. มหาวิทยาลัยรามคำแหง.

พัชราพรรณ กิจพันธ์. (2561). ประเทศไทยสู่สังคมผู้สูงอายุ. *FDA Journal. 25*(3), 4-8.

ยศพรรณ พันธะศรี. (2564). แนวทางการใช้ดนตรีเพื่อพัฒนาคุณภาพชีวิตของผู้สูงอายุที่พึ่งพาตนเองได้. *วารสารแก่นดนตรีและการแสดง. 3*(1), 59-76.

วิชญ์ บุญรอด. (2565). *ดนตรีกับผู้สูงอายุ*. กรุงเทพฯ : บริษัท กู๊ดเฮด พริ้นท์ติ้ง แอนด์ แพคเกจจิ้ง กรุ๊ป จำกัด.

วัลยรุจ เถาว์หิรัญ. (2560). *อีแซว : การสร้างมาตรฐานศิลปะการแสดงพื้นบ้านเพลงอีแซว จังหวัดสุพรรณบุรี*. [ดุษฎีนิพนธ์ระดับปริญญาเอก. สาขาวิชาวัฒนธรรมศาสตร์]. มหาวิทยาลัยมหาสารคาม.

การออกแบบนิทรรศการเพื่อฟื้นฟูและเพิ่มมูลค่าทุนทางวัฒนธรรม กรณีศึกษา หอศิลปะและวัฒนธรรมภาคตะวันออก มหาวิทยาลัยบูรพา

ART-BASED EXHIBITION DESIGN FOR THE REVITALIZATION AND VALUE CREATION OF CULTURAL CAPITAL: A CASE STUDY OF THE EASTERN CENTER OF ARTS AND CULTURE, BURAPHA UNIVERSITY

ณัฏฐนันธ์ เอื้อศิลป์[1]
Nadhanant Uaesilapa[1]

บทคัดย่อ

บทความวิจัยฉบับนี้เป็นส่วนหนึ่งงานวิจัยเรื่อง การศึกษาต้นทุนทางวัฒนธรรมมหาวิทยาลัยบูรพาเพื่อพัฒนาเป็นแหล่งท่องเที่ยวมีวัตถุประสงค์เพื่อออกแบบรูปแบบกิจกรรมการเพิ่มมูลค่าทุนทางวัฒนธรรมของหอศิลปะและวัฒนธรรมภาคตะวันออก มหาวิทยาลัยบูรพา ผู้วิจัยใช้ระเบียบวิธีการวิจัยการสร้างสรรค์การแสดงโดยศึกษาข้อมูลจากเอกสารวิชาการ การทำแบบสอบถามโดยนำข้อมูลต่าง ๆ มาทำการวิเคราะห์ ผู้วิจัยได้ศึกษาทุนวัฒนธรรมที่สามารถนำมาเป็นแรงบันดาลใจและเนื้อหาในการสร้างต้นแบบนำร่องแหล่งท่องเที่ยวโดยใช้การคัดเลือกแบบเฉพาะเจาะจงเพื่อสร้างต้นแบบนำร่องแหล่งท่องเที่ยวมหาวิทยาลัยบูรพา ผลการวิจัยพบว่ารูปแบบกิจกรรมการเพิ่มมูลค่าทุนทางวัฒนธรรมคือการสร้างนิทรรศการ “วิพิธบูรพา” โดยศึกษาสภาพพื้นที่ เนื้อหา การจัดแสดงหรือวัตถุทางศิลปะภายในส่วนจัดแสดงนิทรรศการ ศึกษาและวิเคราะห์ปัญหาที่เลือกนำมาสร้างสรรค์ด้วยหลักการรับรู้และการออกแบบการแสดงแล้วนำข้อมูลที่ได้มาสรุปแนวทางการสร้างสรรค์นิทรรศการรูปแบบสื่อเสียงและภาพ จึงได้กำหนดแนวคิดในการสร้างสรรค์ผลงาน คือ เวลา ความงาม "TIMELESS HARMONIES" เพื่อนำร่องพัฒนาให้พื้นที่จัดแสดงนิทรรศการประวัติศาสตร์และโบราณคดีภาคตะวันออกภายในหอศิลปะและวัฒนธรรมภาคตะวันออกกลายเป็นแหล่งท่องเที่ยวใหม่

คำสำคัญ: การเพิ่มมูลค่าทางวัฒนธรรม, การออกแบบประสบการณ์, การออกแบบนิทรรศการ, วัฒนธรรมสร้างสรรค์, ทุนทางวัฒนธรรม, มหาวิทยาลัยบูรพา

[1] อาจารย์ ศป.ด. สาขาดนตรีและการแสดง คณะดนตรีและการแสดง มหาวิทยาลัยบูรพา nadhanant.ua@go.buu.ac.th

[1] Lecturer, D.F.A., Department of Music and Performing Arts, Faculty of Music and Performing Arts, Burapha University, nadhanant.ua@go.buu.ac.th

Receive 31/07/68, Revise 30/10/68, Accept 04/11/68

Abstract

The article is part of research titled "A Study of Burapha University's Cultural Capital for Tourist Attraction Development" aims to create a model that enhances the university's cultural capital through various activities. This study employs an artistic research methodology, utilizing academic documents and questionnaires to analyze relevant data. It uses purposive sampling techniques to identify elements of cultural capital that can inspire and guide the development of a prototype cultural tourism site at Burapha University. The findings resulted in the creation of an exhibition titled **"Wipit Burapha"** as a key activity to elevate the value of cultural capital. This process involved examining the exhibition space, content, visual artifacts, problem selection, and the design of sensory touchpoints for effective communication. The outcome was an audio-visual exhibition under the theme **"TIMELESS HARMONIES"** which explores the concepts of time and beauty. The exhibition design incorporated theories of perception, design principles, and performance direction. This initiative establishes the Eastern Center of Arts and Culture's history and archaeology exhibition area as a new cultural tourism destination.

Keyword: Value Creation, Experience Design, Exhibition Design, Creative Culture, Cultural Capital, Burapha University

บทนำ

ในช่วงทศวรรษที่ผ่านมาแนวคิดเรื่อง “เศรษฐกิจสร้างสรรค์” และ “การเพิ่มมูลค่าทางวัฒนธรรม” ได้กลายเป็นแนวทางสำคัญในการขับเคลื่อนการพัฒนาทางเศรษฐกิจและสังคมของประเทศโดยเฉพาะในภาคศิลปวัฒนธรรมที่มีศักยภาพในการสร้างรายได้จากทุนทางวัฒนธรรมที่มีอยู่เดิม (Cultural Capital) ผ่านกระบวนการคิดสร้างสรรค์ (Creative Process) และการออกแบบประสบการณ์ทางศิลปะเพื่อให้เกิดคุณค่าใหม่ (Value Creation) ทั้งในเชิงสุนทรียะและเศรษฐกิจ การวิจัยเชิงสร้างสรรค์จึงมิได้มุ่งเพียงการอนุรักษ์มรดกทางวัฒนธรรมหากยังมุ่งเน้นการ “ฟื้นฟู” และ “ต่อยอด” ให้เกิดการมีส่วนร่วมและการรับรู้ใหม่ของผู้ชมในบริบทปัจจุบัน ผู้วิจัยมีความสนใจในงานด้านวัฒนธรรมสร้างสรรค์ (Creative Culture) และการใช้ศิลปะการแสดงเป็นเครื่องมือสื่อสารคุณค่าทางวัฒนธรรมจึงได้เริ่มศึกษาแนวทางการผสมผสานกระบวนการวิจัยกับการสร้างสรรค์ผลงานทางศิลปะการแสดงระหว่างปี พ.ศ. 2562–2565 โดยศึกษาความต้องการและความเป็นไปได้ในการใช้

ทุนทางวัฒนธรรมในชุมชนบางแสนและพื้นที่โดยรอบเพื่อนำไปพัฒนาเป็นสินค้าและบริการทางวัฒนธรรมที่สามารถเพิ่มมูลค่าทางเศรษฐกิจให้แก่ชุมชน นอกจากนี้ผู้วิจัยยังได้ดำเนินโครงการบูรณาการระหว่างการเรียนการสอนกับการบริการวิชาการโดยร่วมมือกับนิสิตและคณาจารย์ในรายวิชาที่เกี่ยวข้องเพื่อวิเคราะห์ปัญหาและศักยภาพของแหล่งท่องเที่ยวภายในมหาวิทยาลัยบูรพา เช่น สถาบันวิทยาศาสตร์ทางทะเลและพื้นที่วัฒนธรรมอื่น ๆ ซึ่งนำไปสู่แนวคิดการออกแบบประสบการณ์ทางศิลปะเพื่อสร้างมูลค่าเพิ่ม (Value Creation) ให้แก่แหล่งเรียนรู้ในมหาวิทยาลัยอย่างยั่งยืน

แรงบันดาลใจสำคัญของการวิจัยครั้งนี้เกิดจากการศึกษาพื้นที่ “หอศิลปะและวัฒนธรรมภาคตะวันออก มหาวิทยาลัยบูรพา” ซึ่งเป็นแหล่งจัดแสดงนิทรรศการถาวรทางประวัติศาสตร์ศิลปวัฒนธรรม และภูมิปัญญาท้องถิ่นภาคตะวันออกที่สะท้อนอัตลักษณ์และมรดกทางศิลปะของภูมิภาคไม่ว่าจะเป็นพัฒนาการตั้งแต่ยุคก่อนประวัติศาสตร์จนถึงยุคปัจจุบันตลอดจนผลงานจิตรกรรมฝาผนังและศิลปะพื้นถิ่นที่เป็นเอกลักษณ์ อย่างไรก็ตามจากการสำรวจและศึกษาข้อมูลพบว่าพื้นที่ดังกล่าวยังขาดการพัฒนาให้สอดคล้องกับพฤติกรรมผู้ชมยุคดิจิทัลซึ่งต้องการประสบการณ์การเรียนรู้เชิงปฏิสัมพันธ์ (Interactive Learning) และการมีส่วนร่วมในเชิงสุนทรียะมากกว่าการชมแบบนิ่ง (Static Display)ทั้งนี้สัจจพร เกษตรสินธาและมนัส แก้วบูชา (2566) ได้ทำการศึกษาสภาพปัญหาของหอศิลปะและวัฒนธรรมภาคตะวันออกเพื่อการวิจัยไว้ว่า สภาพปัญหาสำคัญของหอศิลปะและวัฒนธรรมภาคตะวันออก มหาวิทยาลัยบูรพาจากการควบคุมดูแลและสนับสนุนตั้งแต่ยุคเริ่มต้นภายในคณะศิลปกรรมศาสตร์ไปสู่คณะดนตรีและการแสดงจากความไม่คล่องตัวเพราะเป็นยุคของการเปลี่ยนผ่านโดยได้เสนอประเด็นความโดดเด่นและความห่วงใย 3 ประการจากการรวบรวมข้อมูลไว้ ดังนี้

ประการที่ 1 การนำเสนอนิทรรศการถาวรด้านศิลปะและวัฒนธรรมพบว่ารูปแบบด้านการนำเสนอ ความทันสมัยด้านเทคโนโลยีไม่เหมาะสมกับยุคปัจจุบันจึงไม่เกิดการสื่อสารระหว่างบุคคลและงานศิลปวัฒนธรรม

ประการที่ 2 ด้านการประชาสัมพันธ์ สื่อออนไลน์และกิจกรรมของหอศิลปะและวัฒนธรรรมภาคตะวันออกยังไม่ต่อเนื่องและแพร่หลายเท่าที่ควร

ประการที่ 3 พื้นที่การใช้งานบริเวณห้องนิทรรศการหมุนเวียนไม่มีการจัดแสดงวัตถุทางศิลปะไม่มีความเคลื่อนไหวการจัดนิทรรศการศิลปะมาเป็นเวลานาน

ดังนั้นการวิจัยครั้งนี้จึงมีเป้าหมายเพื่อออกแบบนิทรรศการต้นแบบสำหรับ “พิพิธภัณฑ์ประวัติศาสตร์ภาคตะวันออก (มิวเซียมบูรพา)” โดยประยุกต์องค์ความรู้ด้านศิลปะการแสดงและการออกแบบเชิงสร้างสรรค์มาพัฒนาพื้นที่จัดแสดงถาวรให้มีความร่วมสมัยและสามารถสร้างประสบการณ์ทางวัฒนธรรมที่มีชีวิตแก่ผู้ชม กระบวนการออกแบบจะเน้นการบูรณาการศิลปะการแสดงเข้ากับการจัดนิทรรศการเพื่อกระตุ้นการรับรู้ การมีส่วนร่วม และการเรียนรู้ผ่าน

ประสบการณ์ตรงของผู้ชม อันจะนำไปสู่การเพิ่มมูลค่าทุนทางวัฒนธรรมของภูมิภาคภาคตะวันออก และสามารถเป็นต้นแบบการฟื้นฟูพิพิธภัณฑ์วัฒนธรรมอื่น ๆ ในอนาคตได้

3. วัตถุประสงค์การวิจัย

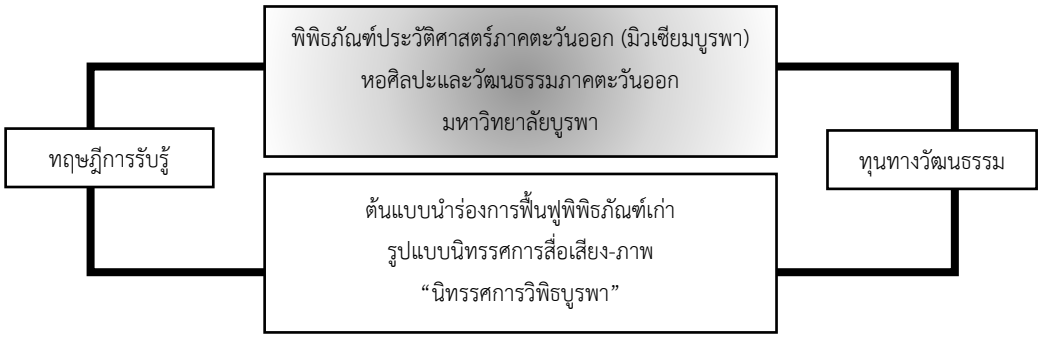
3.1 เพื่อศึกษาแนวทางการพัฒนาส่วนจัดแสดงนิทรรศการประวัติศาสตร์และโบราณคดีภาคตะวันออก หอศิลปะและวัฒนธรรมภาคตะวันออก มหาวิทยาลัยบูรพา

3.2 เพื่อออกแบบนิทรรศการด้วยการเพิ่มมูลค่าทุนทางวัฒนธรรมของหอศิลปะและวัฒนธรรมภาคตะวันออก มหาวิทยาลัยบูรพา

4. โจทย์การวิจัย

รูปแบบการนำเสนอต้นแบบนำร่องแหล่งท่องเที่ยวเพื่อเพิ่มมูลค่าพิพิธภัณฑ์ประวัติศาสตร์ภาคตะวันออก (มิวเซียมบูรพา) หอศิลปะและวัฒนธรรมภาคตะวันออก มหาวิทยาลัยบูรพาลักษณะใดเพื่อฟื้นฟูและพัฒนาพิพิธภัณฑ์เก่าที่ยังคงสามารถใช้ทรัพยากรเดิมและประหยัดงบประมาณในการดำเนินการได้มีประสิทธิภาพ

5. กรอบแนวคิดการวิจัย



แผนภาพที่ 1 กรอบแนวคิดการวิจัย

ที่มา: ผู้วิจัย

6. แนวคิดและทฤษฎีที่ใช้ในการวิจัย

ก่อนการดำเนินการวิจัยผู้วิจัยได้ศึกษาแนวคิดเกี่ยวกับทุนทางวัฒนธรรมเพื่อศึกษาวิธีการและตัวอย่างการดำเนินงานด้านการจัดการหรือการสร้างสรรค์งานด้านวัฒนธรรมต่าง ๆ โดยเปรมชัย จันทร์จำปา (2558) ได้นำเสนอแนวคิดด้านทุนวัฒนธรรมไว้ว่า ทุนวัฒนธรรมเป็นสิ่งที่เกี่ยวข้องกับคุณค่าความรู้ ภูมิปัญญาและงานสร้างสรรค์ที่เกิดจากการค้นพบโดยผู้ทรงความรู้ในท้องถิ่นรวมทั้งคำนิยมและความเชื่อที่ผูกพันสังคมทำให้เกิดการจัดระเบียบของสังคมหรือสร้างกฎกติกาที่เป็นคุณต่อสังคมโดยรวม รวมถึงกิจกรรมการถ่ายทอดความรู้จากคนรุ่นหนึ่งไปยังคนอีกรุ่นหนึ่ง

ทุนวัฒนธรรมเป็นสินทรัพย์ที่มีการฝังตัว (Embodies) สะสม (Stores) และให้ (Provides) ทั้งนี้ การจำแนกคุณค่าของทุนทางวัฒนธรรม (Cultural Value) ไว้เป็นหมวดหมู่ได้แก่ คุณค่าเชิงสุนทรียศาสตร์ (Aesthetic value) คุณค่าเชิงจิตวิญญาณ (Spiritual value) คุณค่าเชิงสังคม (Social value) คุณค่าเชิงประวัติศาสตร์ (Historical value) คุณค่าในฐานะที่เป็นสัญลักษณ์ของสังคม (Symbolic value) และคุณค่าในฐานะที่เป็นของแท้ (Authenticity value) แม้ว่าทุนวัฒนธรรมจะแบ่งเป็นทุนวัฒนธรรมที่จับต้องได้และทุนวัฒนธรรมที่จับต้องไม่ได้แต่ทุนวัฒนธรรมทั้งสองประเภทนี้มีความสัมพันธ์กันเนื่องจากสิ่งที่จับต้องได้มักมีความหมายหรือคุณค่าอยู่เบื้องหลัง ทั้งนี้สุชาติ คณานนท์ และคณะ (2562) ได้ศึกษาแนวคิดวัฒนธรรมสร้างสรรค์โดยได้อธิบายไว้ว่า วัฒนธรรมเชิงสร้างสรรค์หมายถึง วัฒนธรรมที่มีการพัฒนาเปลี่ยนแปลงรูปแบบให้เหมาะสมสอดคล้องกับความต้องการของทั้งชุมชนและนักท่องเที่ยวและใช้เป็นแรงดึงดูดใจในการส่งเสริมการท่องเที่ยวบนพื้นฐานของการอนุรักษ์ การสร้างสรรค์ และภาพลักษณ์ที่ดีงาม ในการวิจัยครั้งนี้ผู้วิจัยจึงสนใจศึกษาและนำเสนอรูปแบบการเพิ่มมูลค่าทางวัฒนธรรมที่เหมาะสมและเป็นไปได้ในการใช้วัฒนธรรมเชิงสร้างสรรค์เพื่อเพิ่มศักยภาพการท่องเที่ยว

นอกจากองค์ความรู้ด้านทุนทางวัฒนธรรมและเศรษฐกิจสร้างสรรค์เพื่อเป็นประโยชน์ในการสร้างสรรค์ครั้งนี้แล้ว ผู้วิจัยได้ทำการศึกษาทฤษฎีการรับรู้เพื่อนำมาใช้เป็นกรอบแนวคิดการวิจัย ดังที่โกสุม สายใจและคณะ (2548) ได้ให้ความหมายของการรับรู้ไว้ว่า การรับรู้เป็นกระบวนการตีความหรือแปลความจากสิ่งเร้าผ่านเข้าสู่อวัยวะสัมผัสและเข้าสู่สมอง นอกจากนั้นมโน พิสุทธิรัตนานนท์ (2546) ได้อธิบายเพิ่มเติมไว้ว่า การรับรู้ทางสุนทรียะเป็นการรับรู้ความจริงของมนุษย์ในจิตใต้สำนักของมนุษย์อันเป็นกระบวนการที่ความรู้จริง ๆ (True Knowledge) ได้ก่อนรูปและมีความลึกซึ้งเกิดขึ้นดังเช่นเดียวกับที่ผู้วิจัยได้ศึกษาทฤษฎีการรับรู้ซึ่งเรียบเรียงไว้โดยวิรุณ ตั้งเจริญ อ้างถึงในสัณห์ไชญ์ เอื้อศิลป์ (2560) โดยเสนอไว้ว่า การรับรู้เป็นกระบวนการตีความหรือแปลความจากสิ่งเร้า (สิ่งแวดล้อม) ผ่านเข้าสู่อวัยวะสัมผัส เส้นประสาทเข้าสู่สมอง การรับสัมผัส (Sensation) หมายถึงกระบวนการที่เกิดขึ้นกับร่างกายภายหลังเมื่อมีสิ่งเร้า (Stimulus) ต่าง ๆ ไม่ว่าจะเป็นรูป เสียง กลิ่น รส ฯลฯ มากระตุ้นอวัยวะรับสัมผัสทำให้ร่างกายเกิดความรู้สึกอย่างใดอย่างหนึ่ง อาจกล่าวได้ว่าการที่บุคคลจะเกิดการรับสัมผัสสิ่งเร้าใด ๆ ได้นั้นต้องอาศัยอวัยวะรับสัมผัส (Sensory Organ) ของร่างกายเป็นสำคัญซึ่งอวัยวะแต่ละชนิดจะมีเซลล์ประสาทที่ทำหน้าที่รับความรู้สึกที่แตกต่างกันไปก่อนจะส่งกระแสตีความหมายเพื่อให้เกิดการรับรู้ (Perception) ว่าสิ่งเร้าคืออะไร จากนั้นจึงมีคำสั่งลงไปยังอวัยวะต่าง ๆ ของร่างกายเพื่อให้ตอบสนองสิ่งเร้านั้นต่อไป

เมื่อผู้วิจัยศึกษาทฤษฎีการรับรู้จึงพบว่าเป็นประโยชน์ต่อการสร้างสรรค์ผลงานวิจัยในครั้งนี้เพื่อนำแนวคิดดังกล่าวมาใช้ในการออกแบบและสร้างสรรค์ประสบการณ์ภายในพิพิธภัณฑ์เก่าที่มุ่งเน้นออกแบบนิทรรศการจากพื้นที่เดิมภายในส่วนจัดแสดงตามโจทย์ของการวิจัย

7. ระเบียบวิธีวิจัย

การวิจัยครั้งนี้เป็นการวิจัยเพื่อต้องการสร้างผลผลิตนำร่องในรูปแบบนิทรรศการภายในมหาวิทยาลัยบูรพาโดยใช้วิธีการวิจัยการสร้างสรรค์ (Artistic Research) โดยเก็บรวบรวมข้อมูลจากการศึกษาเอกสาร ตำรา ผลงานวิชาการต่าง ๆ ที่เกี่ยวข้องกับเรื่องที่ศึกษาได้แก่ วัฒนธรรมสร้างสรรค์ เศรษฐกิจสร้างสรรค์ วิธีการที่ใช้ในการวิจัยได้แก่ การสัมภาษณ์/การสอบถามความต้องการ การศึกษาพื้นที่จัดแสดง การออกแบบและสร้างสรรค์รวมถึงการนำเสนอผลงานนิทรรศการซึ่งเป็นส่วนหนึ่งของการวิจัยในรูปแบบนิทรรศการสื่อเสียงและภาพ (Audio-Visual) ภายในพื้นที่จัดแสดงของพิพิธภัณฑ์ประวัติศาสตร์และโบราณคดีภาคตะวันออก หอศิลปะและวัฒนธรรมภาคตะวันออก ชื่อการแสดง **“วิพิธบูรพา: Timeless Harmonies”**

8. ผลการวิจัย

8.1 ลักษณะพื้นที่ภายในหอศิลป์

เมื่อผู้วิจัยได้ศึกษาพื้นที่ส่วนจัดแสดงนิทรรศการถาวร หอศิลปะและวัฒนธรรมภาคตะวันออก มหาวิทยาลัยบูรพาเพื่อดำเนินการสร้างสรรค์เพื่อทำให้ส่วนนิทรรศการถาวรที่ถูกทิ้งให้เก่าไม่สามารถสื่อสารเนื้อหาทางประวัติศาสตร์ภาคตะวันออกให้มาสามารถเปิดให้ผู้ชมได้รับประสบการณ์และความรู้เกี่ยวกับประวัติศาสตร์ของภาคตะวันออกและวัฒนธรรมของชุมชนริมฝั่งทะเลภาคตะวันออกเพื่อนำร่องเป็นจุดท่องเที่ยวใหม่ของบางแสน จากการศึกษาข้อมูลการดำเนินงานของหอศิลปะและวัฒนธรรมภาคตะวันออกโดยได้เรียบเรียงไว้ในสูจิบัตรพิธีเปิดหอศิลปะและวัฒนธรรมภาคตะวันออก มหาวิทยาลัยบูรพา เมื่อวันพุธที่ 27 ธันวาคม พ.ศ. 2549 โดยสุชาติ เถาทอง (2549) หอศิลปะและวัฒนธรรมภาคตะวันออกใช้ระยะเวลาจัดตั้งมาตั้งแต่ปี พ.ศ. 2539-2543 โดยเริ่มจากรัฐบาลสมัยนายกรัฐมนตรีชวน หลีกภัยด้วยท่านมีความสนใจศิลปะเป็นทุนเดิมจึงดำริให้เป็นโครงการกระจายความเจริญไปสู่ภูมิภาค หอศิลปะและวัฒนธรรมภาคตะวันออกสามารถเปิดตัวอาคารให้ผู้สนใจได้เข้าชมอย่างเป็นทางการในปลายปี พ.ศ. 2549 โดยมีรายละเอียดเนื้อหาการจัดแสดงภายในพื้นที่นิทรรศการถาวรทางด้านศิลปวัฒนธรรมเป็นการนำเสนอความเป็นมาของภาคตะวันออกและวัฒนธรรมท้องถิ่นตั้งแต่อดีตจนถึงปัจจุบัน โดยเฉพาะเอกลักษณ์ทางภูมิปัญญาท้องถิ่นภาคตะวันออกตั้งแต่สมัยก่อนประวัติศาสตร์ต่อเนื่องมาจนถึงสมัยประวัติศาสตร์ ตลอดจนเรื่องราวของกลุ่มชนต่างวัฒนธรรมที่เข้ามาตั้งถิ่นฐานในภาคตะวันออกรวมทั้งงานศิลปวัฒนธรรมในท้องถิ่นโดยเฉพาะงานด้านจิตรกรรมฝาผนังซึ่งสะท้อนงานฝีมือช่างท้องถิ่นอันเป็นเอกลักษณ์

ภาพที่ 1 ภาพด้านหน้าหอศิลปะและวัฒนธรรมภาคตะวันออก
ที่มา: ผู้วิจัย

ภาพที่ 2 ภาพทางเข้ามิวเซียมบูรพา
ที่มา: ผู้วิจัย

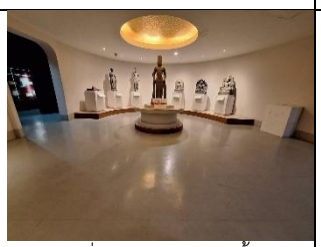
8.2 การออกแบบและสร้างสรรค์นิทรรศการภายในพิพิธภัณฑ์

ผลจากการวิเคราะห์เนื้อหา (Display content) และการจัดแสดงหรือวัตถุทางศิลปะ (Display or Visual Artifact) แต่ละพื้นที่ภายในนิทรรศการเดิม จึงเริ่มกระบวนการสร้างสรรค์โดยกำหนดแนวทางการออกแบบการรับรู้เพื่อการสร้างประสบการณ์สำหรับผู้ชมจากการรับรู้ด้วยผัสสะที่ใช้ในการสื่อสาร (Sense of Organ) จากการมองเห็นและการได้ยิน (ภาพและเสียง) ผู้วิจัยได้กำหนดปัญหาที่เลือกนำมาสร้างสรรค์ (Problem Selection) และจุดสัมผัส (Touch point) ที่ต้องการสื่อสารกับผู้ชมเพื่อนำมากำหนดแนวคิดและออกแบบประสบการณ์ในแต่ละพื้นที่นิทรรศการเพื่อใช้ในการสร้างสรรค์ผู้วิจัยจึงกำหนดให้รูปแบบการสร้างสรรค์นิทรรศการด้วยเทคนิคการใช้สื่อเสียงและภาพ (Audio – Visual) เพื่อทำให้เกิดภาพใหม่และการเพิ่มมูลค่าของเก่าจากต้นทุนทางวัฒนธรรม โดยกำหนดแนวคิดการสร้างสรรค์งาน คือ เวลา ความงาม และรากทางวัฒนธรรมทั้งนี้เจตจำนงของการสร้างสรรค์งานนี้เพื่อหาแนวทางการเพิ่มมูลค่าที่ไม่จำเป็นต้องรื้อของเก่าทิ้งแต่กระบวนการสร้างสรรค์จะทำให้ของเก่ามีคุณค่าสูงขึ้น ในขณะเดียวกันก็ยังคงสามารถสื่อสารได้เพื่อทำให้ผู้ชมเกิดความประทับใจในศิลปะและวัฒนธรรม มีความภาคภูมิใจในประวัติศาสตร์ภาคตะวันออก ผู้วิจัยจึงได้กำหนดแนวคิดเป็นคำภาษาอังกฤษเพื่อใช้ในการสื่อสารการแสดงนิทรรศการกับผู้ชมว่า "TIMELESS HARMONIES" โดยคำว่า TIMESLESS หมายถึง กาลเวลาอันไร้ขอบเขต และคำว่า “HARMONIES” หมายถึง การผสมผสานของหลากหลายสิ่งที่กลมกลืนเป็นเอกภาพ ทั้งนี้แนวคิดหลักสื่อถึงการสร้างสรรค์ที่ยั่งยืนและการรวมตัวกันขององค์ประกอบต่าง ๆ ที่สอดคล้องกันอย่างลงตัว ไม่ว่าจะเป็นเรื่องของเวลา วัฒนธรรม หรือความงดงามของศิลปะที่ไม่ถูกจำกัดด้วยเวลา เช่นเดียวกับเสียงดนตรีที่สร้างความสุขและความสงบให้แก่ผู้ฟังได้ตลอดเวลา การผสมผสานองค์ประกอบต่าง ๆ เพื่อดึงดูดผู้เข้าชมนิทรรศการด้วยการเน้นถึงความเชื่อมโยงที่สำคัญระหว่างอดีต ปัจจุบัน และอนาคตทำให้ผู้เข้าชมรู้สึกว่าได้รับประสบการณ์ที่ลึกซึ้งและเต็มไปด้วยความหมาย ปรากฏแนวทางการออกแบบ

นิทรรศการไปสู่ผู้ชมให้มีความสัมพันธ์และเป็นเอกภาพในการออกแบบตามแนวคิดที่ต้องการสื่อสาร ดังนี้

ตารางที่ 1 การออกแบบนิทรรศการวิพิธบูรพา “TIMELESS HARMONIES”

พื้นที่ส่วนนิทรรศการ / แนวคิดการออกแบบนิทรรศการ	ภาพพื้นที่นิทรรศการเดิม	ภาพนิทรรศการ TIMELSS HARMOMNY
1. เยือนถิ่นบูรพาวันนี้ พื้นที่แสดงนิทรรศการเยือนถิ่นบูรพาวันนี้เป็นพื้นที่ด้านหน้าส่วนจัดแสดงเป็นที่รับรองผู้ชม และเป็นส่วนทางเข้าชม การออกแบบซุ้มประตูทางเข้า เพื่อต้องการให้ผู้ชมงานออกแบบสติกเกอร์ทรงกลมขนาดใหญ่บนพื้นเลือกใช้จอทีวี LED ขนาดใหญ่ฉายภาพวีดีโอเคลื่อนไหวเพื่อทำให้เกิดความน่าสนใจ ฉายวีดีโอชื่อนิทรรศการและสัญลักษณ์สำคัญเพื่อสร้างจุดสนใจและสร้างความความต่อเนื่อง (Principle of Continuity) เพื่อสร้างการรับรู้ชื่อนิทรรศการและแนวคิดของการจัดนิทรรศการเพื่อให้ผู้ชมเดินชมนิทรรศการโดยไม่จำเป็นต้องมีเจ้าหน้าที่บริการ	 ภาพที่ 3 ทางเข้ามิวเซียมบูรพา ที่มา: ผู้วิจัย	 ภาพที่ 4 งานออกแบบทางเข้า ที่มา: ศุธาศินี บุญเกาะ
	 ภาพที่ 5 เคาน์เตอร์บริการผู้ชม ที่มา: ผู้วิจัย	 ภาพที่ 6 งานออกแบบเคาน์เตอร์บริการผู้ชม ที่มา: ศุธาศินี บุญเกาะ
	 ภาพที่ 7 ทางเข้านิทรรศการ ที่มา: ผู้วิจัย	 ภาพที่ 8 งานออกแบบทางเข้านิทรรศการ ที่มา: ศุธาศินี บุญเกาะ
2. แหล่งโบราณคดีสมัยก่อนประวัติศาสตร์ในภาคตะวันออก พื้นที่ส่วนนี้มีลักษณะเป็นถ้ำมืดมีการจำลองก้อนหินขนาดต่าง ๆ และสร้างเป็นผนังหินไว้ซึ่งการจัดแสดงเดิมพื้นที่ส่วนที่เป็นส่วนปูพื้นเรื่อง (Background) ผู้วิจัยจึงเลือกใช้หลักแห่งความคล้ายคลึงกัน (Principle of Similarity) เพื่อต้องการแยกส่วนจัดแสดงนี้ออกจากส่วนจัดแสดงเจ้าแม่โคกพนมดีจึงออกแบบผนังถ้ำโดยใช้งานออกแบบและพิมพ์ลงพื้นไวนีลเพื่อกั้นพื้นที่พร้อมกับเลือกใช้เสียงประกอบ	 ภาพที่ 9 พื้นที่สมัยก่อนประวัติศาสตร์ ที่มา: ผู้วิจัย	 ภาพที่ 10 งานออกแบบพื้นที่สมัยก่อนประวัติศาสตร์ ที่มา: ศุธาศินี บุญเกาะ

พื้นที่ส่วนนิทรรศการ / แนวคิดการออกแบบนิทรรศการ	ภาพพื้นที่นิทรรศการเดิม	ภาพนิทรรศการ TIMELSS HARMOMNY
3. แหล่งโบราณคดีโคกพนมดี จังหวัดชลบุรี ผู้วิจัยเลือกจัดแสดง 2 ส่วนได้แก่ บริเวณส่วนจำลองการขุดหลุมศพโครงกระดูกเจ้าแม่โคกพนมดี และส่วนพื้นที่ว่างหน้าตู้จัดแสดงลักษณะภูมิประเทศและชีวิตความเป็นอยู่ของชาวโคกพนมดี ทั้งนี้ผู้วิจัยกำหนดแนวคิดในการออกแบบพื้นที่ส่วนแสดงการขุดหลุมศพโครงกระดูกเจ้าแม่โคกพนมดีโดยใช้หลักของความง่าย (simplicity principle) คือการฉายภาพเจ้าแม่โคกพนมดีตามจินตนาการทับลงบนโครงกระดูกเจ้าแม่โคกพนมดี (จำลอง) ประกอบกับเสียงบรรยายเพื่อสื่อสารข้อมูลการขุดค้นพบและการขุดพบโครงกระดูกของเจ้าแม่โคกพนมดี ส่วนพื้นที่ว่างหน้าตู้จัดแสดงลักษณะภูมิประเทศและชีวิตความเป็นอยู่ของชาวโคกพนมดีผู้วิจัยกำหนดใช้การฉายภาพบนผนังสีขาวที่วางอยู่เพื่อสร้างความต่อเนื่องของพื้นที่จัดแสดงโดยเลือกใช้ภาพวีดีโอป่าชายเลน และใช้เครื่องพ่นควัน (ดรายไอซ์) เพื่อสร้างภาพแหล่งน้ำและสร้างประสบการณ์โดยใช้เทคนิคพิเศษให้ผู้ชมสนุกกับพื้นที่และจินตนาการของตนเองที่ได้จากการถูกกระตุ้นด้วยแสง ภาพ และเทคนิคต่าง ๆ	 ภาพที่ 11 หลุมศพเจ้าแม่โคกพนมดี ที่มา: ผู้วิจัย	 ภาพที่ 12 งานออกแบบส่วนแสดงเจ้าแม่โคกพนมดี ที่มา: ศุธาศินี บุญเกาะ
	 ภาพที่ 13 พื้นที่รอยต่อโคกพนมดี ที่มา: ผู้วิจัย	 ภาพที่ 14 งานออกแบบเสียง ภาพแสงรอยต่อโคกพนมดี ที่มา: ผู้วิจัย
4. เมืองโบราณที่สำคัญในยุคประวัติศาสตร์บนดินแดนบูรพทิศ พื้นที่ส่วนจัดแสดงนิทรรศการเมืองโบราณที่สำคัญในประวัติศาสตร์บนดินแดนบูรพทิศมีลักษณะของพื้นที่เป็นอุโมงซึ่งมีพื้นที่ว่างโดยส่วนใหญ่เป็นสีขาว มีการติดตั้งมีโปสเตอร์แสดงภาพและคำอธิบายเมืองโบราณต่าง ๆ ซึ่งเป็นกล่องไฟ จึงขับเน้นจุดเด่นและจุดสนใจโดยใช้ อุปกรณ์แสงเพื่อสร้างสีบนพื้นและผนังของส่วนพื้นที่จัดแสดงเพื่อขับเน้นโปสเตอร์กล่องไฟและใช้งานออกแบบผนังเป็นกำแพงอิฐเพื่อเชื่อมต่อพื้นที่	 ภาพที่ 15 ส่วนแสดงเมืองโบราณ ชลบุรี ที่มา: ผู้วิจัย	 ภาพที่ 16 งานออกแบบส่วนแสดงเมืองโบราณ ชลบุรี ที่มา: ผู้วิจัย
5. เมืองศรีมโหสถ จังหวัดปราจีนบุรี ส่วนพื้นที่จัดแสดงเมืองศรีมโหสถเป็นส่วนจัดแสดงประติมากรรมจำลองเทวรูปและพระพุทธรูปจึงสร้างบรรยากาศภายในห้องจัดแสดงด้วยการใช้เสียงจากกระดิ่งลมเพื่อต้องการสร้างประสบการณ์จากความทรงจำและการรับรู้ของผู้ชมด้วยเสียงกระดิ่งและใช้เทียนไข เพื่อสร้างประสบการณ์และความทรงจำของผู้ชมเพื่อความสงบและการบูชา เนื่องจากพื้นกระเบื้องยางภายในพื้นที่ชำรุดผู้วิจัยจึง	 ภาพที่ 17 ส่วนแสดงรูปปั้นเมืองศรีมโหสถ ที่มา: ผู้วิจัย	 ภาพที่ 18 งานออกแบบแสงและสื่อส่วนแสดงเมืองศรีมโหสถ ที่มา: คณะดนตรีและการแสดง

<table>
<tr><th>พื้นที่ส่วนนิทรรศการ / แนวคิดการออกแบบนิทรรศการ</th><th>ภาพพื้นที่นิทรรศการเดิม</th><th>ภาพนิทรรศการ
TIMELSS HARMOMNY</th></tr>
<tr><td>เลือกใช้หญ้าเทียมนำมาปูเพื่อแก้ปัญหาของสภาพความชำรุดของพื้นโดยใช้หลักแห่งความคล้ายคลึงกัน (Principle of Similarity) เพื่อสร้างการรับรู้ให้ผู้ชมมีความเชื่อว่าพื้นห้องคือพื้นหญ้า</td><td></td><td></td></tr>
<tr><td rowspan="2">6. ชนต่างวัฒนธรรมในชุมชนภาคตะวันออก
พื้นที่ส่วนจัดแสดงนิทรรศการชนต่างวัฒนธรรมในชุมชนภาคตะวันออกแบ่งออกเป็น 2 ส่วนจัดแสดง คือ ส่วนที่ 1 จัดแสดงโปสเตอร์ภาพแลรายละเอียดชนเผ่าต่าง ๆ ที่ย้ายถิ่นฐานมาตั้งหลักแหล่งในจังหวัดต่าง ๆ ของภาคตะวันออก จันทบุรี การแสดงหุ่นและเสื้อผ้าของชนเผ่าต่าง ๆ และส่วนที่ 2 บ้านจำลองของชาวชอง ผู้วิจัยปรับทางเดินเข้าชมบ้านจำลองชาวชอง และใช้อุปกรณ์แสงออกแบบสีและบรรยาศยามค่ำคืนตามลักษณะการใช้ชีวิตของหุ่นจำลองที่กำลังทำอาหารบนบ้านจำลองและเพิ่มเติมโทรทัศน์เพื่อเปิดวีดีโอสั้นประวัติชาวชองจังหวัดจันทบุรีภายในพื้นที่</td><td>
ภาพที่ 19 พื้นที่ชนต่างวัฒนธรรมชุมชนตะวันออก
ที่มา: ผู้วิจัย</td><td>
ภาพที่ 20 การจัดแสดงเสื้อผ้าชนต่างวัฒนธรรมเผ่าต่าง ๆ
ที่มา: ผู้วิจัย</td></tr>
<tr><td>
ภาพที่ 21 บ้านชาวชอง
ที่มา: ผู้วิจัย</td><td>
ภาพที่ 22 งานออกแบบสื่อ แสงบ้านชาวชอง
ที่มา: คณะดนตรีและการแสดง</td></tr>
<tr><td>7. ภาพจิตรกรรมฝาผนัง อัตลักษณ์แบบท้องถิ่นริมฝั่งทะเลภาคตะวันออก ส่วนพื้นที่นิทรรศการภาพจิตรกรรมฝาผนังอัตลักษณะแบบท้องถิ่นริมฝั่งทะเลภาคตะวันออก ผู้วิจัยกำหนดให้บริเวณนี้จัดแสงช่วงยามเช้าจากหุ่นขี้ผึ้งพระที่กำลังกวาดลานวัด และยังกำหนดให้บริเวณด้านหน้าวัดซึ่งมีต้นโพธิ์จัดแสดงอยู่ด้วยเป็นพื้นที่ถ่ายภาพเพื่อถ่ายภาพผู้เข้าชมนิทรรศการโดยใส่บนกรอบรูปสัญลักษณ์ของนิทรรศการ เพื่อมอบให้ผู้ชมเป็นที่ระลึกและสร้างความประทับใจในบริการจากการเข้าชมนิทรรศการ ใช้งานออกแบบเสียงระฆัง เสียงบรรยายประกอบภายในพื้นที่จัดแสดง</td><td>
ภาพที่ 23 ส่วนแสดงจิตรกรรมฝาผนังและวัดเตาปูน
ที่มา: ผู้วิจัย</td><td>
ภาพที่ 24 งานออกแบบแสงในพื้นที่แสดงจิตรกรรมฝาผนัง
ที่มา: ผู้วิจัย

ภาพที่ 25 งานออกแบบแสงและบรรยากาศบริเวณนิทรรศการวัด
ที่มา: ผู้วิจัย</td></tr>
</table>

ที่มา: ผู้วิจัย

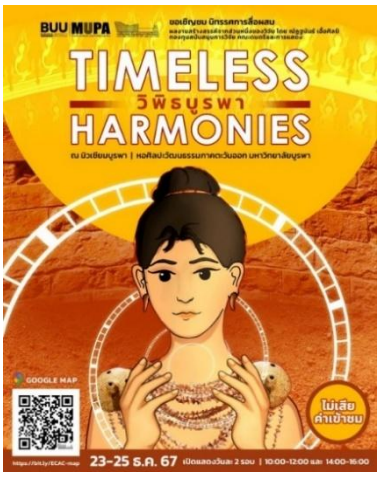
9. สรุปผลการวิจัย

มิวเซียมบูรพาหรือส่วนแสดงนิทรรศการถาวรทางศิลปวัฒนธรรมภาคตะวันออกเป็นพื้นที่จัดแสดงนิทรรศการถาวรของภาคตะวันออกและวัฒนธรรมท้องถิ่นตั้งแต่อดีตจนถึงปัจจุบัน โดยนำเสนอเรื่องราวเกี่ยวกับพัฒนาการประวัติศาสตร์ ศิลปวัฒนธรรมและเอกลักษณ์ทางภูมิปัญญาท้องถิ่นภาคตะวันออกตั้งแต่สมัยก่อนประวัติศาสตร์ต่อเนื่องมาจนถึงสมัยประวัติศาสตร์ตลอดจนเรื่องราวของกลุ่มชนต่างวัฒนธรรมที่เข้ามาตั้งถิ่นฐานในภาคตะวันออกรวมทั้งงานศิลปวัฒนธรรมในท้องถิ่นโดยเฉพาะงานจิตรกรรมฝาผนังซึ่งสะท้อนงานฝีมือช่างท้องถิ่นอันเป็นเอกลักษณ์ของภาคตะวันออก พื้นที่ดังกล่าวนี้ยังคงความสวยงามแต่ด้วยระยะเวลากว่าสองทศวรรษตั้งแต่ริเริ่มโครงการก่อสร้างผ่านช่วงเวลาแห่งการเปลี่ยนแปลงยังขาดการพัฒนาและทำให้ไม่ทันสมัยต่อความต้องการของผู้ชมในยุคดิจิทัลและความต้องการประสบการณ์ในการชมโดยสรุปผลการวิจัยได้ดังนี้

9.1 การศึกษาพื้นที่นิทรรศการเพื่อนำมากำหนดแนวทางการสร้างสรรค์โดยศึกษาปัญหาของส่วนจัดแสดงเพื่อนำไปใช้เป็นโจทย์ในการสร้างสรรค์จากการสำรวจพื้นที่จัดแสดง เนื้อหา (content) ภายในพื้นที่จัดแสดง การจัดแสดงหรือวัตถุทางศิลปะ (Display or Visual Artifact) งานประดับตกแต่งพื้นที่โดยมีชั้นวางผลิตภัณฑ์และสินค้าหัตถกรรม และป้ายนิทรรศการเพื่อแสดงข้อมูล การกำหนดปัญหาเพื่อการสร้างสรรค์ ปัญหาที่เลือกนำมาสร้างสรรค์ (Problem Selection) จากการวิเคราะห์ส่วนจัดแสดง จุดสัมผัส (Touch point) นิทรรศการ กระตุ้นความรู้สึกชวนติดตามการแสดงความน่าสนใจตามแนวคิดการสร้างสรรค์ผัสสะที่ใช้ในการสื่อสาร (Sense of organ) ผู้วิจัยกำหนดเลือกใช้ การมองเห็นและการได้ยิน (ภาพและเสียง) เพื่อใช้ในการสร้างสรรค์ ดังนั้นการออกแบบนิทรรศการครั้งนี้ผู้วิจัยจึงกำหนดให้รูปแบบการสร้างสรรค์นิทรรศการด้วยเทคนิคการใช้เสียงและภาพ (Audio – Visual)

9.2 การกำหนดแนวคิดในการสร้างสรรค์งานเป็นส่วนสำคัญของการออกแบบและการสร้างสรรค์ผลงาน คือ เวลา ความงาม และจึงได้กำหนดแนวคิดเป็นคำภาษาอังกฤษว่า "TIMELESS HARMONIES" ซึ่งมีคำว่า TIMESLESS หมายถึงกาลเวลาอันไร้ขอบเขตและคำว่า “HARMONIES” หมายถึง การผสมผสานของหลากหลายสิ่งที่กลมกลืนเป็นเอกภาพจึงกำหนดแนวคิดในการสร้างงานไว้ว่า "TIMELESS HARMONIES" สื่อถึงการผสมผสานที่ไม่มีวันเสื่อมคลายโดยเลือกใช้ชื่อนิทรรศการว่า **วิพิธบูรพา: TIMELESS** ออกแบบสื่อโดยแบ่งออกเป็น สัญลักษณ์ โปสเตอร์ประชาสัมพันธ์ วีดีโอสั้นสำหรับใช้ภายในนิทรรศการ วีดีโอสั้นสำหรับประชาสัมพันธ์ สติกเกอร์รายละเอียดนิทรรศการติดบนพื้น งานออกแบบสติกเกอร์กรอบรูปภาพสำหรับเป็นของที่ระลึกและงานออกแบบซุ้มประตูด้านหน้าอาคาร นิทรรศการ **“วิพิธบูรพา: Timeless Harmonies”** เปิดการแสดงระหว่างวันที่ 23-25 ธันวาคม พ.ศ. 2567 เปิดให้เข้าชมวันละ 2 รอบ (10.00-12.00 และ 14.00-16.00)

เพื่อนำร่องพัฒนาให้พื้นที่จัดแสดงนิทรรศการประวัติศาสตร์และโบราณคดีภาคตะวันออกภายในหอศิลปะและวัฒนธรรมภาคตะวันออกกลายเป็นแหล่งท่องเที่ยวใหม่ด้วยการเพิ่มมูลค่าจากส่วนจัดแสดงพิพิธภัณฑ์เก่าที่ไม่ได้เปิดให้เข้าชม



ภาพที่ 26 งานออกแบบโปสเตอร์ประชาสัมพันธ์
ที่มา: ศุธาศินี บุญเกาะ

ภาพที่ 27 ผลงานออกแบบกรอบรูปภาพสำหรับเป็นของที่ระลึก
ที่มา: ศุธาศินี บุญเกาะ

10. อภิปรายผลการวิจัย

การวิจัยครั้งนี้มุ่งออกแบบนิทรรศการเพื่อฟื้นฟูและเพิ่มมูลค่าทุนทางวัฒนธรรมของหอศิลปะและวัฒนธรรมภาคตะวันออก มหาวิทยาลัยบูรพาโดยใช้หลักการรับรู้ (Perception Theory) เป็นเครื่องมือในการออกแบบประสบการณ์ของผู้ชมผ่านกระบวนการสร้างการรับรู้ กำหนดสิ่งเร้าและเลือกจุดสัมผัส (Touchpoints) เพื่อกระตุ้นประสาทสัมผัสด้านภาพ เสียง และแสง ตลอดจนการตีความเชิงสัญญะเพื่อให้เกิดความเข้าใจและความประทับใจต่อบริการภายในพื้นที่นิทรรศการ ผลการวิจัยชี้ให้เห็นว่าการออกแบบนิทรรศการบนฐานของ “กระบวนการรับรู้” สามารถยกระดับประสบการณ์ของผู้ชมให้เกิดการเชื่อมโยงทางอารมณ์และความทรงจำทำให้เห็นว่าการออกแบบประสบการณ์สามารถเพิ่มคุณค่าทางเศรษฐกิจและวัฒนธรรมให้กับกิจกรรมทางศิลปะได้ นอกจากนี้ยังสอดคล้องกับแนวคิด “วัฒนธรรมสร้างสรรค์” (Creative Culture) ที่เน้นการพัฒนาจากต้นทุนทางวัฒนธรรม (Cultural Capital) เพื่อสร้างมูลค่าใหม่ให้แก่พื้นที่และชุมชน

ผลการศึกษาครั้งนี้พบว่าผู้ชมส่วนใหญ่ไม่เคยรับรู้มาก่อนว่ามีพิพิธภัณฑ์ประวัติศาสตร์และโบราณคดีภาคตะวันออกตั้งอยู่ภายในมหาวิทยาลัยบูรพา การจัดนิทรรศการเชิงประสบการณ์ในครั้งนี้จึงมีส่วนสำคัญในการปลุกชีวิตให้กับพื้นที่วัฒนธรรมที่เดิมขาดการสื่อสารและการรับรู้ในวงกว้าง ผู้วิจัยเห็นว่ามรดกวัฒนธรรมสามารถสร้างคุณค่าใหม่ (The Uses of Heritage) ได้ผ่านการมีส่วนร่วมและการตีความของผู้ชม ผลการศึกษาครั้งนี้เสนอแนวทางใหม่ที่เน้นการออกแบบประสบการณ์เชิงศิลปะ

เพื่อสร้างการรับรู้และมูลค่าเชิงวัฒนธรรมอย่างมีชีวิต (Living Cultural Value) ผู้วิจัยได้นำกรณีศึกษานี้มาใช้เป็นโจทย์การเรียนรู้ในรายวิชาการออกแบบประสบการณ์โดยให้นิสิตทดลองสร้างสรรค์งานภายใต้ข้อจำกัดเดียวกันกับแนวคิดการวิจัย ผลการดำเนินงานพบว่าผู้เรียนสามารถพัฒนาผลงานได้อย่างหลากหลายและมีศักยภาพในการขยายผลซึ่งสะท้อนว่ากระบวนการออกแบบตามหลักการรับรู้สามารถนำไปประยุกต์ใช้เป็นแนวทางการเรียนรู้เชิงสร้างสรรค์ได้อย่างมีประสิทธิภาพ การออกแบบนิทรรศการในครั้งนี้มิได้เป็นเพียงการนำเสนอองค์ความรู้ทางประวัติศาสตร์และโบราณคดีเท่านั้นแต่ยังเป็นการสร้างคุณค่าทางศิลปะ การเรียนรู้และการสื่อสารทางวัฒนธรรมที่ก่อให้เกิดการฟื้นฟูสินทรัพย์ทางวัฒนธรรมทั้งในเชิงกายภาพและเชิงสัญลักษณ์ส่งผลให้เกิดการรับรู้ใหม่และการสร้างมูลค่าทางวัฒนธรรมในบริบทของมหาวิทยาลัยและชุมชนโดยรอบอย่างยั่งยืน

11. ข้อเสนอแนะการวิจัย

11.1 การสร้างสรรค์ภายในพื้นที่พิพิธภัณฑ์ประวัติศาสตร์และโบราณคดีภาคตะวันออก มหาวิทยาลัยบูรพา มีความน่าสนใจ ผู้สร้างสรรค์สามารถกำหนดแนวคิดอื่น ๆ เพื่อทำให้เกิดเนื้อหาและกิจกรรมใหม่ ๆ ได้หลากหลายรูปแบบในพื้นที่เดิม

11.2 การพัฒนาแนวทางการเพิ่มมูลค่าและสร้างสรรค์นิทรรศการโดยการนำเทคโนโลยีมาใช้ในการสร้างสรรค์จะเพิ่มความน่าสนใจของผลงานและสร้างความประทับใจแก่ผู้ชมมากขึ้น

รายการอ้างอิง

โกสุม สายใจ, ผดุง พรมมูล, อรุณี โคตรสมบัติ, และเอื้อมพร เนาว์เย็นผล. (2548). *สุนทรียภาพของชีวิต* (พิมพ์ครั้งที่ 9). มหาวิทยาลัยราชภัฏสวนดุสิต.

เปรมชัย จันทร์จำปา. (2558). *การจัดการทุนทางวัฒนธรรมเพื่อการพัฒนาเมืองในเขตเทศบาลนครสงขลา* [วิทยานิพนธ์รัฐศาสตรมหาบัณฑิต, มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์].

สุชาติ คณานนท์, กล้า สมตระกูล, & ไพรัช ถิตย์ผาด. (2562). วัฒนธรรมสร้างสรรค์: ยุทธศาสตร์การพัฒนาศักยภาพการท่องเที่ยวเมืองพัทยา. *วารสารวิชาการมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยบูรพา, 27*(54), 121–143.

สัจจพร เกษตรสินธา, และมนัส แก้วบูชา. (2566). การขับเคลื่อนงานศิลปะและวัฒนธรรม: หอศิลปะและวัฒนธรรมภาคตะวันออก. *วารสารดนตรีและการแสดง, 9*(1), 87–99.

สัณห์ไชญ์ เอื้อศิลป์. (2560). *การคิดสร้างสรรค์สำหรับศิลปะการแสดง*. โครงการผลิตสื่อประเภทงบประมาณรายได้ คณะดนตรีและการแสดง. เอกสารประกอบการสอน.

การสร้างสรรค์ระบำ THE HARMONY OF ASEAN+3

THE CHOREOGRAPHIC CREATION OF THE HARMONY OF ASEAN+3 DANCE

กนกพัชร์ แจ่มฟ้า[1]
Kanokphat Chaemfa[1]

บทคัดย่อ

บทความวิชาการฉบับนี้กล่าวถึงการสร้างสรรค์ระบำ The Harmony of ASEAN+3 เพื่อนำเสนอกระบวนการสร้างสรรค์การแสดงโดยยึดพื้นฐานทางศิลปะการแสดงนาฏศิลป์ไทยแบบประเพณี ให้เห็นถึงอัตลักษณ์ทางศิลปวัฒนธรรมของแต่ละประเทศในภูมิภาคอาเซียน และอาเซียน+3 ได้แก่ อินโดนีเซียมาเลเซีย ฟิลิปปินส์ สิงคโปร์ ไทย บรูไนดารุสซาลาม เวียดนาม ลาว เมียนมาร์ กัมพูชา จีน ญี่ปุ่น และเกาหลีใต้ โดยการสืบค้นข้อมูลจากการสัมภาษณ์ และเอกสารวิชาการที่เกี่ยวข้องกับศิลปวัฒนธรรมอาเซียน จากนั้นนำมาทบทวนวรรณกรรมและถอดบทเรียนเพื่อตีกรอบแนวคิดในการสร้างสรรค์การแสดง โดยการใช้ท่ารำนาฏศิลป์ไทยเป็นหลัก การแต่งกายประจำชาติ และการแสดงออกทางร่างกายในเชิงสัญลักษณ์ของแต่ละประเทศ

คำสำคัญ: การสร้างสรรค์ระบำ, The Harmony of ASEAN+3, อาเซียน

Abstract

This article discusses the creation of The Harmony of ASEAN+3 dance, which aims to present the creative process based on traditional Thai dance. The performance showcases the cultural identities of each country in the ASEAN and ASEAN+3 regions, including Indonesia, Malaysia, the Philippines, Singapore, Thailand, Brunei Darussalam, Vietnam, Laos, Myanmar, Cambodia, China, Japan, and South Korea. The study involves data collection through interviews and relevant documents on ASEAN cultural arts. The gathered information is then reviewed through a literature review and lesson analysis to establish a conceptual framework for the performance. The creation process integrates traditional Thai dance movements, national costumes, and symbolic body expressions unique to each country.

Keyword: The Creation of Traditional Thai Dance, The Harmony of ASEAN+3, ASEAN

[1] อาจารย์ประจำ สาขาวิชานาฏศิลป์และการละคร คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏนครสวรรค์ kanokphat.c@nsru.ca.th

[1] Lecturer, Department of Classical Dance and Drama, Faculty of Humanities and Social Sciences Nakhon Sawan Rajabhat University, kanokphat.c@nsru.ca.th

Receive 31/03/68, Revise 16/07/68, Accept 22/07/68

บทนำ

ASEAN Youth Cultural Forum (AUN-AYCF) เป็นเวทีการประชุมที่จัดขึ้นเพื่อให้ตระหนักถึงความสำคัญของประเพณีและศิลปวัฒนธรรมในกลุ่มประเทศอาเซียนโดยมีเป้าหมายให้กลุ่มเยาวชนที่เป็นนิสิตนักศึกษาในระดับอุดมศึกษา ได้มีโอกาสเข้าร่วมกิจกรรม แลกเปลี่ยนเรียนรู้ประเพณีและศิลปวัฒนธรรม ทั้งที่เป็นวัฒนธรรมดั้งเดิมและวัฒนธรรมร่วมสมัย โดยมีสำนักงานเลขานุการเครือข่ายมหาวิทยาลัยอาเซียน (*ASEAN University Network Secretariat* หรือ AUN SEC) เป็นหน่วยงานกลางในการประสานงานมหาวิทยาลัยเจ้าภาพในแต่ละปี AUN-AYCF จัดขึ้นครั้งแรกเมื่อปี พ.ศ. 2546 ณ De La Salle University ประเทศฟิลิปปินส์ มีชื่ออย่างเป็นทางการว่า 1st ASEAN Youth Cultural Forum หลังจากนั้นได้จัดขึ้นในทุกปีโดยการหมุนเวียนมหาวิทยาลัยเจ้าภาพภายในภูมิภาคอาเซียน กระทั่งปี พ.ศ. 2556 ณ Universiti Malaya ประเทศมาเลเซีย ได้มีการเชิญมหาวิทยาลัยจากประเทศจีน ญี่ปุ่น และเกาหลีใต้เข้าร่วมด้วย จึงเรียกกิจกรรมครั้งนั้นว่า 11th ASEAN and 1st ASEAN+3 Youth Cultural Forum และได้ดำเนินการเรื่อยมาเป็นประจำทุกปี โดยในปี พ.ศ. 2568 นี้ งาน The 20th ASEAN and 10th ASEAN+3 Youth Cultural Forum ประเทศไทยได้เกียรติรับเป็นเจ้าภาพจัดงาน โดยกลุ่มมหาวิทยาลัยเครือข่าย AUN-AYCF Thailand

กลุ่มมหาวิทยาลัยเครือข่าย AUN-AYCF Thailand ประกอบด้วยมหาวิทยาลัยในประเทศไทยจำนวน 5 มหาวิทยาลัย ได้แก่ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย มหาวิทยาลัยบูรพา มหาวิทยาลัยมหิดล มหาวิทยาลัยเชียงใหม่ และมหาวิทยาลัยสงขลานครินทร์ ได้ลงนามบันทึกความเข้าใจร่วมกันเพื่อหมุดหมายทางวัฒนธรรม โดย 5 มหาวิทยาลัยที่เป็นสมาชิกหลักของเครือข่ายมหาวิทยาลัยอาเซียน (ASEAN University Network หรือ AUN) ได้ส่งผู้แทนมหาวิทยาลัย ประกอบด้วย อาจารย์ บุคลากร ผู้เชี่ยวชาญ และนิสิตนักศึกษา เข้าร่วมประชุมและจัดการแสดงเผยแพร่ศิลปวัฒนธรรมไทยร่วมกันในงานประชุม AUN-AYCF ในนามประเทศไทยอย่างต่อเนื่องทุกปี การทำงานร่วมกันของทั้ง 5 มหาวิทยาลัยเพื่อเผยแพร่ศิลปวัฒนธรรมของชาติในเวทีอาเซียน เป็นภารกิจที่กลุ่มมหาวิทยาลัยเครือข่าย AUN-AYCF Thailand ให้ความสำคัญและดำเนินงานร่วมกันด้วยความรักความสามัคคี โดยการมีส่วนร่วมทุกภาคส่วนทำให้สามารถบูรณาองค์ความรู้ด้านศิลปะทุกแขนง เกิดประโยชน์ในการต่อยอดรูปแบบเนื้อหาทางวัฒนธรรม ทั้งก่อให้เกิดสัมพันธภาพที่เข้มแข็งระหว่างกลุ่ม อีกทั้งความงอกเงยทางวัฒนธรรมทรงพลังสร้างเครือข่ายต่อยอดสายสัมพันธภาพไปยังสถาบันอุดมศึกษาที่เป็นหลักของประเทศไทยในอีกหลายสถาบัน โดยการเชื่อมโยงผ่านโครงการ “บูรณาการศิลป์อาเซียน” ได้เริ่มดำเนินการเป็นครั้งแรก เมื่อวันที่ 23-27 พฤษภาคม 2561 โดยจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย เป็นเจ้าภาพหลัก เป็นกิจกรรมที่รวบรวมเอาประสบการณ์ศิลปะการแสดงของประเทศกลุ่มอาเซียนมาบูรณาการและนำเสนอเพื่อการเผยแพร่และแลกเปลี่ยนเรียนรู้ โดยใช้ศิลปะการแสดงทุกแขนง ได้แก่ ดนตรีไทย นาฏศิลป์ไทย นาฏศิลป์ตะวันตก ดนตรีสากล การขับร้องประสานเสียง กลุ่มศิลปะการแสดงไทยและสากลในรูปแบบละครเวที ซึ่งเป็นโครงการที่บรรลุวัตถุประสงค์

อย่างดีเยี่ยม ทั้งยังเกิดสัมพันธภาพสร้างเครือข่ายที่แน่นแฟ้นระหว่างอาจารย์ บุคลากรและนิสิตนักศึกษาที่เคยเข้าร่วมโครงการ AUN-AYCF ทุกรุ่น อีกทั้งยังขยายวงกว้างสู่นิสิตนักศึกษาทั่วไปที่มาเข้าร่วมโครงการบูรณาการศิลป์อาเซียน

การจัดโครงการบูรณาการศิลป์อาเซียนครั้งที่ 5 มหาวิทยาลัยมหิดลได้รับเกียรติเป็นเจ้าภาพหลัก ในวันที่ 3-8 กุมภาพันธ์ 2568 ได้รับความร่วมมือจากสถาบันอุดมศึกษาเข้าสมทบร่วมโครงการอีก 4 สถาบันหลัก ได้แก่ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ มหาวิทยาลัยราชภัฏนครสวรรค์ มหาวิทยาลัยราชภัฏนครปฐม และมหาวิทยาลัยรังสิต โครงการนี้จึงนับเป็นการสร้างและขยายโอกาสให้กับกลุ่มเยาวชนที่มีศักยภาพเป็นผู้เผยแพร่และรักษาศิลปวัฒนธรรมของชาติให้ดำรงอยู่อย่างยั่งยืนในเวทีอาเซียนและอาเซียน+3 เป็นที่ประจักษ์ในผลงานสร้างสรรค์ทางวัฒนธรรมที่เป็นการบูรณาการองค์ความรู้ของเครือข่ายทางวัฒนธรรมโดยแท้จริง

ภาพที่ 1 ตราสัญลักษณ์ประจำกลุ่มมหาวิทยาลัยเครือข่าย AUN-AYCF Thailand
ที่มา: ภัทระ คมขำ

ผู้เขียนในฐานะมหาวิทยาลัยสมทบเครือข่ายทางวัฒนธรรม หนึ่งในกรรมการบริหาร AUN-AYCF Thailand ได้มีโอกาสเข้าร่วมโครงการบูรณาการศิลป์อาเซียนครั้งที่ 3 โดยมหาวิทยาลัยบูรพาเป็นเจ้าภาพหลัก ประทับใจในสายสัมพันธ์ทางวัฒนธรรมอันงดงามของมหาวิทยาลัยเครือข่าย และเมื่อมีโอกาสปฏิบัติราชการในตำแหน่งอาจารย์ประจำสาขาวิชานาฏศิลป์และการละคร คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏนครสวรรค์ จึงได้นำนักศึกษาตัวแทนทางวัฒนธรรมของมหาวิทยาลัยเข้าร่วมงานบูรณาการศิลป์อาเซียนครั้งที่ 4 ณ มหาวิทยาลัยเชียงใหม่ กอปรกับเพื่อตอบสนองนโยบายด้านปรัชญาของมหาวิทยาลัยราชภัฏนครสวรรค์ที่เป็นพลังของแผ่นดินในการพัฒนาท้องถิ่นสู่สากลและความสอดคล้องทางยุทธศาสตร์ตามแนวทางพันธกิจวิสัยทัศน์ของมหาวิทยาลัยเพื่อเป็นมหาวิทยาลัยแห่งนวัตกรรมและการสร้างสรรค์พลังชุมชนเพื่อพลิกโฉมและขับเคลื่อน ชุมชนท้องถิ่นสู่ความมั่งคั่งและยั่งยืนภายในปี 2570

N : New engine of growth : หัวเครื่องจักรกลใหม่

S : Sustainable : ความมั่งคั่งและยั่งยืน

R : Re-inventing University : การพลิกโฉมมหาวิทยาลัย

U : Universal/Unity : ความเป็นสากล/เอกภาพ

เพื่อหมุดหมายอันสำคัญของมหาวิทยาลัยราชภัฏนครสวรรค์กับภาระกิจของ AUN-AYCF Thailand ดังที่กล่าวมาข้างต้น ผู้เขียนตระหนักถึงความสำคัญโดยเข้าร่วมเครือข่ายสร้างความสัมพันธ์ทางวัฒนธรรมงานบูรณาการศิลป์อาเซียนครั้งที่ 4 มหาวิทยาลัยเชียงใหม่ ในระหว่างวันที่ 6-11 เมษายน 2567 ผู้เขียนในฐานะผู้ดูแลด้านการแสดงทางนาฏศิลป์ไทยจึงได้รับมอบหมายภารกิจสำคัญของกลุ่มให้ดำเนินการสร้างสรรค์ระบำ The Hamony of ASEAN+3 เป็นการแสดงที่สะท้อนวิถีชีวิตขนบธรรมเนียมประเพณีวัฒนธรรมของประเทศอาเซียน 10+3 ประเทศ ผ่านกระบวนการสร้างสรรค์ท่าทางการรำการแต่งกายประจำชาติ ศิลปะการแสดงออกทางร่างกายในลักษณะสัญญะวิทยาของแต่ละประเทศที่มีความเหมือนและแตกต่างกันให้อยู่ในเอกภาพเดียวกันได้อย่างลงตัว ในการสร้างสรรค์การแสดงระบำในครั้งนี้มีการประชุมเพื่อระดมสมองสืบค้นข้อมูลในรูปแบบการสัมภาษณ์ร่วมกับการศึกษาเอกสารที่เกี่ยวข้องกับศิลปะวัฒนธรรมอาเซียนนำมาทบทวนวรรณกรรมเพื่อถอดบทเรียนออกมาจากกระบวนการวิชาการสู่การนำมาประยุกต์ในเชิงปฏิบัติการเพื่อการแสดงบนเวทีต่อสาธารณชนเพื่อเป็นงานสร้างสรรค์ของเวทีบูรณาการศิลป์อาเซียนครั้งที่ 4 มหาวิทยาลัยเชียงใหม่เป็นเจ้าภาพหลักอย่างทรงภาคภูมิ

แนวคิดในการสร้างสรรค์ท่ารำในการแสดง

แนวคิดการสร้างสรรค์การแสดงโดยยึดพื้นฐานทางศิลปะการแสดงไทยแบบประเพณี ทั้งด้านดนตรีและนาฏศิลป์ไทย นำเสนอให้เห็นถึงความงามทางด้านการแต่งกาย ลีลาท่ารำ อีกทั้งสำเนียงของกลุ่มประเทศสมาชิกทั้ง 10 ประเทศ ได้แก่ อินโดนีเซีย มาเลเซีย ฟิลิปปินส์ สิงคโปร์ ไทย บูรไนดารุสซาลาม เวียดนาม ลาว เมียนมาร์ และกัมพูชา ทั้งนี้เพื่อให้สอดคล้องกับโครงการ The ASEAN and ASEAN+3 Youth Cultural Forum จึงได้เพิ่มประเทศสมาชิกเข้าไป อีก 3 ประเทศ ได้แก่ จีน ญี่ปุ่น และเกาหลีใต้

ผู้เขียนสร้างสรรค์การแสดงระบำชุด The Harmony of ASEAN+3 โดยร่วมปรึกษากับทีมคณะกรรมการบริหาร AUN-AYCF Thailand โดยมีรองศาสตราจารย์ ดร.ภัทระ คมขำ ประธานกรรมการบริหาร และเป็นผู้เรียบเรียงเพลงเพื่อการแสดงในชุดนี้ขึ้น โดยผู้เขียนทำการสัมภาษณ์ข้อมูลบทเพลงเพื่อการแสดงชุดนี้ ทำให้เกิดมุมมองและแนวทางในการสร้างสรรค์ขึ้นอีกมิติหนึ่ง

> *บทเพลงเพื่อการแสดงระบำชุด The Harmony of ASEAN+3 ได้นำเพลงต้นรากจากกลุ่มทำนองของเพลง THE ASEAN WAY มาเป็นประโยคขึ้นต้นในแบบทำนองรัวออกโดยขนบตามหลักวิธีของดุริยางคศิลป์ไทย และได้นำความสัมพันธ์ของทำนองเพลงไทยที่มีความไพเราะโดดเด่นมาเรียงร้อยในหมวดของเพลงสำเนียงภาษาให้เกิดความปลั่งจำเพาะของชาตินั้น ๆ เพื่อความโดดเด่นของตัวระบำ บทเพลงในกลุ่มอาเซียนแยกออกจากกันโดยจับกลุ่มตามชาติต่างๆ ที่ใกล้เคียงกัน เช่น แขกชวามาเลเซีย อินโดนีเซีย และบรูไน โดยคำนึงถึงกระสวนทำนองและลีลาของจังหวะ อีกทั้งได้ทำการประพันธ์ทำนองขึ้นใหม่ให้เกิดอัตลักษณ์ของเพลงระบำชุดนี้ โดยในส่วนท้ายของบทเพลงได้กำหนดให้ออกตัวระบำที่เป็นเครือข่ายทั้ง 3 ประเทศ ได้แก่ จีน ญี่ปุ่น เกาหลี ในลีลาจังหวะของ*

เพลงเร็วตามขนบอย่างนาฏศิลป์ไทยและลงท้ายจบด้วยทำนองรัวเข้าอย่างลงตัว (ภัทระ คมขำ, การสื่อสารส่วนบุคคล, 6 มีนาคม 2568)

จากการสัมภาษณ์ข้อมูลจาก รองศาสตราจารย์ ดร.ภัทระ คมขำ ผู้เขียนได้ทำการบันทึกเสียงบทเพลง The Harmony of ASEAN+3 และได้เริ่มกำหนดโครงสร้างของการแสดง

ในเรื่องขอบเขตของการแสดงพื้นฐานทางกระบวนการวิชาการพร้อมทั้งเอกสารวิชาการ ผู้เขียนได้ศึกษาและถอดบทเรียนอันเป็นหัวใจสำคัญของการสร้างสรรค์ อีกทั้งทำการปรึกษาข้อมูลเรื่องท่ารำและข้อมูลพื้นฐานทางวิชาการอาเซียนกับอาจารย์ธมนวรรณ นุ่มกลิ่น โดยอาจารย์ให้แนวคิดเบื้องต้นในการสร้างสรรค์ ไว้ความว่า

> *การแสดงระบำชุด The Harmony of ASEAN+3 ควรเริ่มจากการพิจารณากลุ่มทำนองของเพลงแต่ละชาติ และถอดทำนองหลัก ๆ ที่โดดเด่นเพื่อบรรจุท่ารำตามขนบของชาตินั้น ๆ ให้ปรากฏ โดยอาจจะต้องลองเริ่มจากการเรียงบทเพลง ซึ่งคงจะต้องหาวิธีการเรียงร้อยการแสดงออกของแต่ละชาติ อาจจะต้องเริ่มจากการเข้าร่วมของการเป็นสมาชิกประชาคมอาเซียนทั้ง 10 ประเทศถึงจะมีหลักในการเริ่มต้นและจบด้วยประเทศสมาชิกที่เข้ามาร่วมบวก 3 ประเทศ จีน ญี่ปุ่นและเกาหลี น่าจะตอบโจทย์ในการแสดงชุดนี้ได้เป็นอย่างดี* (ธมนวรรณ นุ่มกลิ่น, การสื่อสารส่วนบุคคล, 7 มีนาคม 2568)

จากการให้สัมภาษณ์ข้างต้นผู้เขียนตกผลึกในกระบวนการความคิดและเริ่มลงมือสร้างสรรค์โดยวิธีการนำท่ารำตามอัตลักษณ์ของแต่ละประเทศโดยคัดเลือกเฉพาะท่ารำที่มีลักษณะสำคัญของการแสดงมาเป็นท่ารำที่บ่งชี้แสดงให้เห็นถึงความเป็นอัตลักษณ์ของชาตินั้น ๆ

ผู้เขียนเริ่มจากการแบ่งกลุ่มประเทศออกจากกันโดยในกลุ่มประเทศที่มีลักษณะร่วมทางภูมิประเทศ (อินโดนีเซีย, มาเลเซีย, บรูไนดารุสซาลาม) ซึ่งมีศิลปะที่คล้ายคลึงกันเป็นประเทศที่นับถือศาสนาอิสลามเป็นหลักเช่นเดียวกัน ศิลปะของชาวมุสลิมนั้นมีความโดดเด่นเฉพาะตนในแบบฉบับของความเป็นนาฏศิลป์ชวาและการแต่งกายที่เป็นรูปแบบเฉพาะคล้ายคลึงกันมากแต่ไม่เหมือนกันทั้งหมด จากการพิจารณาข้อมูลทางศิลปะผู้เขียนพบว่าค่อนข้างยากในการสร้างสรรค์ผลงานที่มีลักษณะร่วมกันในความเหมือนที่แตกต่างกันมีลักษณะเฉพาะของแต่ละประเทศแยกออกจากกัน โดยศาสตราจารย์ ดร.สุรพล วิรุฬห์รักษ์ อธิบายการสร้างสรรค์งานทางนาฏยศิลป์ไว้ในหนังสือเรื่องหลักการแสดงนาฏยศิลป์ปริทรรศน์ ความว่า

> *การออกแบบนาฏยศิลป์ คล้ายคลึงกับ การออกแบบทัศนศิลป์เพราะนาฏยศิลป์เปรียบเสมือนประติมากรรมการเคลื่อนที่บนเวที อันมีผู้แสดงเป็นปัจจัยหลัก นักนาฏยประดิษฐ์มีหน้าที่ออกแบบ โดยกำหนดให้ผู้แสดงออกท่าทาง ทิศทางการเคลื่อนไหว การจับกลุ่ม ฯลฯ ให้เป็นไปตามการออกแบบทางนาฏยประดิษฐ์ของตน ดังนั้น ในการออกแบบนาฏศิลป์นั้นนักนาฏยประดิษฐ์จำเป็นจะต้องคำนึงถึงทฤษฎีทาง*

ทัศนศิลป์ และทฤษฎีแห่งการเคลื่อนไหวที่จะนำมาประยุกต์ในการออกแบบของตนอยู่เสมอ (สุรพล วิรุฬห์รักษ์, 2547)

คำอธิบายของศาสตราจารย์ ดร.สุรพล วิรุฬห์รักษ์ สอดคล้องกับรองศาสตราจารย์ฉันทนา เอี่ยมสกุล อธิบายการออกแบบท่ารำไว้ในหนังสือเรื่องศิลปะการออกแบบท่ารำ (นาฏศิลป์ไทยสร้างสรรค์) ความว่า

> *ผู้ออกแบบจะต้องกำหนดแนวคิด และขอบเขตการประพันธ์เพลงโดยละเอียดให้กับผู้เชี่ยวชาญทางดนตรี ซึ่งจะมีความรู้ความสามารถและความชำนาญที่แตกต่างกันตามสำเนียงเพลงนั้น ๆ และการประพันธ์จะต้องมีความหมายและถูกต้องตามวัตถุประสงค์มีความสอดคล้องกลมกลืนกับท่ารำตามเจตนารมณ์ของผู้ออกแบบสร้างสรรค์ ทำนองเพลงจึงเป็นองค์ประกอบที่สำคัญอย่างยิ่งที่ช่วยสนับสนุนให้การออกแบบท่ารำนั้นมีความสมบูรณ์ หากได้ทำนองเพลงที่ผู้ประพันธ์เพลงมีจินตนาการร่วมหรือสอดคล้องกับความต้องการของผู้ออกแบบท่ารำ ผลงานนั้นก็จะประสบความสำเร็จดังวัตถุประสงค์ของผู้สร้างสรรค์ ผู้ออกแบบท่ารำหรือผู้ประดิษฐ์ผลงานทางนาฏศิลป์สร้างสรรค์ควรคำนึกถึงองค์ประกอบอันเป็นหลักสำคัญโดยมีขั้นตอนกระบวนการสร้างสรรค์* (ฉันทนา เอี่ยมสกุล, 2554)

จากหลักการดังกล่าวผู้เขียนนำมาเป็นหลักทฤษฎีร้อยเรียงแรงบันดาลใจสู่การวางกรอบแนวคิดเพื่อกำหนดแนวทางประกอบการสร้างสรรค์งานการแสดง The Harmony of ASEAN+3 เริ่มจากการวางนักแสดงตามจำนวนของประเทศสมาชิกจำนวนทั้งสิ้น 13 คน และออกแบบการแสดงให้สอดรับกับเพลงให้มีความโดดเด่นกลมกลืนอย่างรู้รับปรับใช้ให้เกียรติในศิลปะของประเทศอาเซียน 10+3 ประเทศ โดยตระหนักถึงคุณค่าทางความงามแห่งสุนทรียแห่งตนในประเทศไทยให้ปรากฏในรูปแบบการแสดงนาฏศิลป์ระบำขึ้น กำหนดให้มีรายละเอียดของการสร้างสรรค์ดังนี้

1. ประเทศอินโดนีเซีย ผู้เขียนกำหนดให้นักแสดงใช้ท่ารำทั้งการใช้มือและเท้าตามแบบของนาฏศิลป์ชวา โดยให้จัดองค์ประกอบของร่างกายให้สัมพันธ์กัน ในส่วนของการแต่งกายเลือกใช้ชุด “เกบาย่า” ชุดประจำชาติของประเทศอินโดนีเซีย เสื้อลายลูกไม้สีสันสดใส แขนยาว ผ่าหน้า กลัดกระดุมด้านหน้า ผ้านุ่งเป็นผ้าบาติกที่มีศิลปะการพิมพ์ลายลูกไม้ลงบนผ้า ประดับศีรษะด้วยปิ่นดอกซัมเป็งและดอกไม้ทัด สวมใส่เครื่องประดับตามความสวยงาม

2. ประเทศมาเลเซีย และ 3. ประเทศบรูไนดารุสซาลาม ผู้เขียนกำหนดให้นักแสดงใช้ท่ารำที่มีความรวดเร็ว มีการใช้สัญลักษณ์จากการวาดวงแขน การใช้จังหวะเท้าที่รวดเร็ว ตามรูปแบบนาฏศิลป์ของประเทศ ประกอบกับจังหวะของดนตรี

การแต่งกายของประเทศมาเลเซีย ผู้เขียนเลือกใช้ชุดประจำชาติของประเทศมาเลเซีย โดยมีลักษณะการสวมเสื้อคล้ายกับประเทศอินโดนีเซีย เป็นเสื้อแขนยาว ผ่าหน้า ชายเสื้อมีความยาว

ถึงเหนือหัวเข่าเล็กน้อย ผ้านุ่งยาวเป็นผ้าบาติกพิมพ์ลายลูกไม้สีสันสวยงาม ประดับศีรษะด้วยปิ่นดอกซัมเป็งและดอกไม้ทัด สวมใส่เครื่องประดับตามความสวยงาม และการแต่งกายของประเทศบรูไนดารุสซาลาม ผู้เขียนเลือกใช้เป็นชุดประจำชาติ เรียกว่า “บาจู กุรุง” เป็นเสื้อสำหรับผู้หญิงประกอบด้วยกระโปรงและเสื้อคลุมตัวนอกยาวถึงสะโพกหรือหัวเข่า เป็นการแต่งกายที่ปิดมิดชิด และสวมผ้าคลุมศีรษะ

ประเทศในแถบลุ่มแม่น้ำโขง ได้แก่ ประเทศไทย ประเทศกัมพูชา ประเทศเมียนมาร์ ประเทศลาว และประเทศเวียดนาม มีลักษณะท่ารำและการแต่งกายที่เด่นชัดในแต่ละประเทศ ดังนี้

4. ประเทศไทย ผู้เขียนกำหนดให้นักแสดงใช้ท่ารำที่มีลักษณะแสดงถึงความอ่อนช้อยตามแบบของนาฏศิลป์ไทย มีการกำหนดให้ใช้ท่าระบำพื้นฐานของไทยตามกระบวนท่ารำแม่บทถอดความสวยงามที่แสดงถึงความเป็นอัตลักษณ์ของประเทศไทยโดยการใช้การเคลื่อนไหวร่างกายให้สอดคล้องกลมกลืนกันไปทุกส่วนของร่างกายตามแบบนาฏยศัพท์และภาษาท่าของนาฏศิลป์ไทย รูปแบบการแต่งกายเป็นชุดไทยประกอบด้วยการพาดสไบเฉียง สไบกรองพาดทับ นุ่งผ้ายกจีบหน้านางมีชายพกคาดเข็มขัดลวดลายสวยงาม สวมใส่เครื่องศิราภรณ์และเครื่องถนิมพิมพ์ภาภรณ์ตามความเหมาะสมและสวยงาม

5. ประเทศกัมพูชา ผู้เขียนกำหนดให้นักแสดงจำลองแบบลักษณะท่ารำที่นำมาจากภาพจำหลักแสดงถึงเอกลักษณ์เฉพาะตัวเป็นต้นแบบท่าทางการแสดงศิลปะชั้นเลิศของประเทศกัมพูชา ได้แก่ ท่าการแสดงของระบำอัปสราอันโดดเด่นเฉพาะตน และนำท่ารำเหล่านั้นมาประยุกต์ให้เข้ากับจังหวะดนตรี ในส่วนของการแต่งกายผู้เขียนเลือกใช้เป็นชุดประจำชาติ เป็นผ้าทอนุ่งเป็นโจงกระเบนสวมเสื้อแขนพองสั้นลายลูกไม้ พาดสไบทับด้านซ้ายแล้วผูกเป็นปมบริเวณสะโพกด้านขวา สวมเครื่องประดับตามความสวยงาม

6. ประเทศเมียนมาร์ ผู้เขียนพบว่าเพลงมีทำนองที่กระชับคล้ายทำนองรัวในเพลงพม่า จึงกำหนดให้นักแสดงใช้การเคลื่อนไหวร่างกายโดยการใช้มือวาดวงแขนและการใช้เท้าอย่างรวดเร็วให้สอดคล้องกับจังหวะดนตรีที่มีสำเนียงรุกเร้าอารมณ์ อีกทั้งยังกำหนดใช้การเอียงศีรษะ โดยให้นักแสดงกดเอวมากกว่าปกติ เพื่อให้เกิดความสุนทรียอันโดดเด่นของท่ารำตามรูปแบบของนาฏศิลป์เมียนมาร์ ในส่วนของการแต่งกายผู้เขียนเลือกใช้เป็นการนุ่งผ้าโสร่งความยาวถึงบริเวณเท้า มีลวดลายแบบพื้นเมืองของชาวพม่าที่เรียกว่า “อะเชะ” เป็นลายคลื่นสลับเป็นแถบแนวนอน พันผ้ารัดอกสวมเสื้อคลุมทับ ปลายเสื้อเชิดขึ้นเกล้ามวยผมและปล่อยหางม้าลงมาด้านข้าง พร้อมกับสวมเครื่องประดับตามความสวยงาม

7. ประเทศลาว ผู้เขียนกำหนดให้นักแสดงใช้ท่ารำในการเคลื่อนไหวช้าๆ แบบฟ้อนรำพื้นเมืองของนาฏศิลป์ลาวให้เข้ากับลีลาตามจังหวะของดนตรีที่มีสำเนียงคล้ายกับแคนปรากฏเสียงประสานแบบโดรนฮาโมนิคกระทบอยู่ตลอดเวลาในบทเพลง เมื่อพิจารณาพบว่ามีสำเนียงคล้ายกับการฟ้อนแพนและออกซุ้ม ผู้เขียนจึงกำหนดให้ใช้ท่ารำตามแบบฉบับลาวเพื่อความโดดเด่นของนาฏศิลป์ลาวและสอดคล้องกับการใช้จีบสลับการตั้งวงและการก้าวเท้าให้เข้ากับจังหวะให้สอดประสานกันอย่างลงตัว ในส่วนของเครื่องแต่งกายผู้เขียนเลือกใช้เสื้อแขนกระบอก สไบพาดทับ และนุ่งผ้าซิ่นความยาวครึ่งหน้าแข้ง นุ่งผ้าซิ่นลายพื้นเมือง

เป็นต้น เกล้าผมขึ้นประดับด้วยดอกลีลาวดีหรือเครื่องศีรษะตามความเหมาะสม สวมใส่เครื่องประดับอย่างสวยงาม

8. ประเทศเวียดนาม ผู้เขียนพิจารณากำหนดให้นักแสดงใช้การเคลื่อนไหวร่างกายและการแสดงออกผ่านสีหน้าในการสื่อสารกับผู้ชมการแสดงสอดแทรกอารมณ์ จินตนาการของนักแสดงโดยการใช้ท่ารำของชาติเวียดนาม ซึ่งพบว่ามีความคล้ายคลึงกับประเทศจีนแต่มีความแตกต่างกันทางสำเนียงของบทเพลงดนตรีที่ฟังแล้วมีเอกลักษณ์ที่ไม่ใช่สำเนียงจีน มีการใช้ท่ารำที่อ่อนช้อย สวยงาม พลิ้วไหวตามจังหวะของดนตรี ในส่วนของการแต่งกาย ผู้เขียนเลือกใช้ชุดประจำชาติเวียดนาม หรือที่เรียกกันว่า “ชุดอ๋าวหย่าย” เป็นชุดสวมใส่แนบตัว มีความยาวประมาณครึ่งหน้าแข้ง ผ่าด้านข้างลำตัวทั้งสองข้าง สวมกางเกงขายาวไว้ด้านในสวมใส่เครื่องประดับตามความสวยงาม

9. ประเทศฟิลิปปินส์ และ 10. ประเทศสิงคโปร์ ประเทศดังกล่าวปรากฏศิลปะการแสดงที่มีอิทธิพลของกลิ่นไอความเป็นตะวันตก อีกทั้งสำนวนเพลงที่จัดกลุ่มทำนองเอาไว้อย่างลงตัว ผู้เขียนกำหนดให้นักแสดงใช้การเคลื่อนไหวร่างกายแบบรวดเร็วเน้นการใช้มือและเท้าเป็นลักษณะของการเต้นรำการใช้วงแขนการก้าวเท้าสอดรับกับจังหวะเพลงให้ปรากฏลีลาเฉพาะแบบอย่างชาติตะวันตกเข้ามาสอดแทรกให้เกิดความเฉพาะตนและมีแตกต่างทางวัฒนธรรมให้ปรากฏอย่างเด่นชัดมากขึ้น

การแต่งกายของประเทศฟิลิปปินส์ ผู้เขียนเลือกใช้การนุ่งกระโปรงสีครีม เสื้อแขนสั้นจับจีบยกตั้งขึ้นบริเวณหัวไหล่คล้ายปีกผีเสื้อ เรียกว่า “บาลินตาวัก” สวมใส่เครื่องประดับมุกตามความสวยงาม และการแต่งกายของประเทศสิงคโปร์ เนื่องจากประเทศสิงคโปร์ มีหลากหลายเชื้อชาติอาศัยอยู่ร่วมกัน ผู้เขียนจึงมีแรงบันดาลให้ผู้แสดงสวมใส่ชุด “เคบาย่า” ซึ่งเป็นชุดเครื่องแบบการแต่งกายของสายการบินสิงคโปร์แอร์ไลน์ ที่ทำจากผ้าบาติกพื้นผ้าสีน้ำเงินและพิมพ์ลายลูกไม้อย่างสวยงาม สวมใส่เครื่องประดับมุกตามความเหมาะสมและสวยงาม

การแสดงอีก 3 ประเทศที่เพิ่มเข้ามาเป็นสมาชิกกลุ่มมหาวิทยาลัยเครือข่าย AUN-AYCF ได้แก่ ประเทศจีน ประเทศญี่ปุ่น และประเทศเกาหลีใต้ ในกลุ่มการแสดงของ 3 ประเทศนี้ผู้เขียนพิจารณาจากบทเพลงพบว่ามีสำนวนในแบบเพลงเร็วตามแบบขนบของเพลงไทยมีความกระชับไม่ยืดเยื้อจึงต้องวางจังหวะของการใช้องค์ประกอบของร่างกายให้เหมาะสมกับทำนองเพลงและลีลาการใช้ตะโพนกำกับการก้าวย่างในแบบเพลงเร็ว

11. ประเทศจีน ผู้เขียนได้พิจารณากำหนดให้นักแสดงนำลักษณะการใช้มือในการแสดงอุปรากรจีนและท่าทางของการแสดงงิ้วแบบนาฏศิลป์จีน การใช้สัญลักษณ์ของการใช้นิ้วมือ การก้าวเท้าเยื้องย่างให้มีลีลาเฉพาะอย่างศิลปะจีนเข้ามาผสมผสานในกระบวนท่าที่มีการใช้การวาดแขนและการเตะเท้าที่พลิ้วไหวสวยงามตามแบบนาฏศิลป์จีนให้ปรากฏความโดดเด่นเฉพาะสอดรับกับทำนองและจังหวะของเพลง ในส่วนของการแต่งกาย ผู้เขียนเลือกใช้การแต่งกายประจำชาติ เรียกว่า “กี่เพ้า” เป็น

เครื่องแต่งกายสำหรับสตรีชาวจีน เสื้อคอจีนยาวปกคลุมถึงข้อเท้า ขนาดพอดีกับลำตัว ผ่าข้างเพื่อให้สะดวกต่อการเคลื่อนไหว สวมเครื่องประดับตามความสวยงาม

12. ประเทศญี่ปุ่น และ 13.ประเทศเกาหลีใต้ ผู้เขียนได้พิจารณากำหนดให้นักแสดงให้ใช้ลักษณะท่ารำในการเคลื่อนไหวร่างกายทั้งส่วนบนและส่วนล่างสอดประสานสัมพันธ์กัน โดยความโดดเด่นของทั้งสองประเทศให้ปรากฏการผสมผสานศิลปะท่ารำในแบบนาฏศิลป์ตะวันตกและนาฏศิลป์ตะวันออกเข้าด้วยกัน ซึ่งนาฏศิลป์ตะวันตกเน้นใช้การก้าวจังหวะเท้า ใช้ร่างกายส่วนล่างให้เข้ากับจังหวะเพลง ในความต่างและเฉพาะทางของนาฏศิลป์ตะวันออก ผู้เขียนกำหนดให้นักแสดงใช้หัวไหล่ ใช้การวาดวงแขน และใช้ข้อมือเป็นหลัก การผสมผสานท่ารำกันระหว่างศิลปะการแสดงอย่างตะวันตกและตะวันออกจึงถูกจัดวางทางองค์ประกอบศิลป์ให้มีน้ำหนักอย่างลงตัวเมื่อเข้าบทเพลงจึงออกมาอย่างแยบยลและมีชั้นเชิงทางศิลปะตามขนบโดยแท้จริง

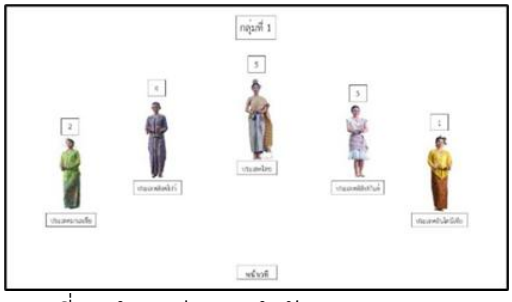
การแต่งกายของประเทศญี่ปุ่น ผู้เขียนเลือกใช้ชุดประจำชาติญี่ปุ่น เรียกว่า “ชุดกิโมโน” แขนยาว สีสันและลวดลายสวยงาม สวมใส่เครื่องประดับตามความเหมาะสมและสวยงาม และการแต่งกายประเทศเกาหลีใต้ ผู้เขียนเลือกใช้ "ชุดฮันบก" ซึ่งเป็นชุดประจำชาติของเกาหลี มีเอกลักษณ์เฉพาะตัว ประกอบไปด้วย ชอโกรี (เสื้อนอกแบบเกาหลี) กับ ชีมา (กระโปรง) และสวมใส่เครื่องประดับตามความเหมาะสม

รูปแบบการแปรแถวและลำดับของการแสดง ผู้เขียนสร้างสรรค์จากหลักทฤษฎีพบว่าควรลำดับความสำคัญโดยการเรียงลำดับกลุ่มประเทศตามการเข้าร่วมเป็นสมาชิกของประชาคมอาเซียนตามรายละเอียดต่อไปนี้ ได้แก่ ประเทศอินโดนีเซีย มาเลเซีย ฟิลิปปินส์ สิงคโปร์ ไทย บรูไนดารุสซาลาม เวียดนาม ลาว เมียนมาร์ กัมพูชา และประเทศเพิ่มเติม 3 ประเทศ ได้แก่ ประเทศจีน ญี่ปุ่น และเกาหลีใต้ โดยลักษณะการแปรแถวตามหลักวิชาการ ผู้เขียนพบว่าการสร้างสรรค์ชุดการแสดงมีกระบวนการแปรแถวเพื่อให้เกิดความเหมาะสมสวยงาม ดังที่หนังสือเรื่อง ครูศิริวัฒน์ ดิษยนันทน์ ศิลปินแห่งชาติต้นแบบของศิลปินชั้นครูผู้ถ่ายทอดและสร้างสรรค์นาฏศิลป์ไทย ผู้วิจัยสรุปความดังนี้

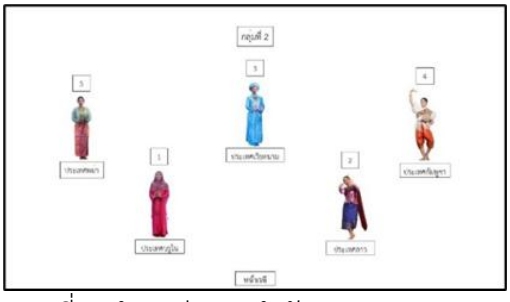
นาฏศิลป์ไทยมีรูปแบบการแปรแถวที่หลากหลายและชัดเจน สอดคล้องกับกระบวนท่ารำ การแปรแถวของนาฏศิลป์มีดังนี้ แถวปากพนัง แถวหน้ากระดาน แถวตอนเดี่ยว แถวตอนคู่ แถวเฉียง วงกลมชั้นเดียว วงกลมสองชั้น นอกจากนี้ยังมีการแปรแถวแบบผสมผสาน เช่น แถวตอนเดี่ยว และแถวเฉียงหน้ากระดาน ในส่วนของการแปรแถวขบวนเคลื่อนไหว เช่น การสลับเดินหน้าถอยหลัง การเดินตามกัน การเดินสวนกัน การเดินเข้า - ออก การเดินสลับกัน

ในการสร้างสรรค์การแสดง คุณครูเฉลย ศุขะวณิช มักมีลักษณะการแปรแถวเข้ามาใช้อยู่บ่อยครั้ง เช่น ระบำศรีชัยสิงห์ รูปแบบของแถวมีอยู่หลายรูปแบบ เช่น แถวหน้ากระดานสองแถว วงกลมและแถวเฉียง (ไพโรจน์ ทองคำสุก, 2545)

จากหลักวิชาการดังกล่าวผู้เขียนนำมาเป็นต้นแบบโดยจัดองค์ประกอบการแสดง การแปรแถว ส่วนใหญ่จะเป็นการแปรแถวที่สื่อถึงการรวมกลุ่มกันของประเทศสมาชิกทั้ง 13 ประเทศ จะมีบางช่วงการแสดงที่แบ่งนักแสดงออกเป็น 3 กลุ่ม ตามลำดับการเข้าร่วมประชาคมอาเซียน ได้แก่ กลุ่มที่ 1 ประกอบด้วย อินโดนีเซีย มาเลเซีย ฟิลิปปินส์ สิงคโปร์ และไทย กลุ่มที่ 2 ประกอบด้วย บรูไนดารุสซาลาม เวียดนาม ลาว เมียนมาร์ และกัมพูชา กลุ่มที่ 3 ประกอบด้วย จีน ญี่ปุ่น และเกาหลีใต้



ภาพที่ 2 ตำแหน่งและลำดับการแสดงของประเทศกลุ่มที่ 1
ที่มา: กนกพัชร์ แจ่มฟ้า



ภาพที่ 3 ตำแหน่งและลำดับการแสดงของประเทศกลุ่มที่ 2
ที่มา: กนกพัชร์ แจ่มฟ้า

ภาพที่ 4 ตำแหน่งและลำดับการแสดงของประเทศกลุ่มที่ 3
ที่มา: กนกพัชร์ แจ่มฟ้า

หลังจากที่นักแสดงพร้อมกันบนเวทีและผลัดการแสดงตามลำดับแต่ละประเทศครบทั้ง 3 กลุ่มเรียบร้อยแล้ว ผู้เขียนกำหนดให้นักแสดงทั้ง 13 ประเทศ จับจังหวะและสอดแทรกการแปรแถวเป็นแนวตอนลึก เดินเรียงลำดับและสลับกันในชุดของแต่ละประเทศ จากนั้นเดินออกเป็นวงกลมในพื้นที่ของเวทีและให้ตั้งซุ้มจัดท่าทางแสดงในลักษณะการโพสต์ท่าทางตามเอกลักษณ์ของแต่ละประเทศให้ได้ช่องไฟอย่างงดงามเพื่อจบการแสดง

ภาพที่ 5 การแสดง The Harmony of ASEAN+3
ในงานบูรณาการศิลป์อาเซียนครั้งที่ 5 ณ มหาวิทยาลัยมหิดล
ที่มา: กนกพัชร์ แจ่มฟ้า

ผลสัมฤทธิ์ทางการแสดงระบำ The Harmony of ASEAN+3 ได้นำเสนอผลงานการแสดงในรูปแบบนาฏศิลป์ในเวทีวัฒนธรรมผ่านงานบูรณาการศิลป์อาเซียนครั้งที่ 4 มหาวิทยาลัยเชียงใหม่เป็นเจ้าภาพ การแสดงชุดนี้ถูกสร้างสรรค์ตามรายละเอียดที่ผู้เขียนได้นำเสนอข้างต้นและได้เผยแพร่อย่างเป็นทางการในวันที่ 7 เมษายน 2567 ณ จังหวัดเชียงใหม่ประเทศไทยผ่านประชาคมอาเซียนบวก 3 ประเทศ ในช่องทางของสื่อมีเดียช่องการประชาสัมพันธ์ของสำนักงานเลขานุการเครือข่ายมหาวิทยาลัยอาเซียน (AUN Sec) และเผยแพร่ในรูปแบบออนไลน์ให้ประจักษ์ในการแสดงทางวัฒนธรรมของเยาวชนจนกระทั่งปัจจุบัน

ผู้เขียนได้มีโอกาสถอดบทเรียนเพื่อพัฒนารูปแบบทางศิลปะนาฏศิลป์เพื่อความยั่งยืนและต่อยอดโดยการสัมภาษณ์ผู้เชี่ยวชาญทางวัฒนธรรม ผู้ที่เกี่ยวข้องผู้แทนของมหาวิทยาลัยเครือข่ายเพื่อแสดงทัศนคติเกี่ยวกับการแสดงระบำ The Harmony of ASEAN+3 ได้รายละเอียดดังนี้

อาจารย์วาทิตต์ ดุริยอังกูร ผู้เชี่ยวชาญด้านศิลปวัฒนธรรมไทยปัจจุบันดำรงตำแหน่งที่ปรึกษาของสถาบันวิจัยภาษาและวัฒนธรรมเอเชียมหาวิทยาลัยมหิดล และที่ปรึกษากลุ่ม AUN-AYCF Thailand ได้แสดงความคิดเห็นเกี่ยวกับการแสดงชุดนี้ว่า

> *การแสดงชุดนี้ สามารถสะท้อนความเป็นอัตลักษณ์ของอาเซียนผ่านขนบการแสดงและดนตรีแบบไทย และทำให้รู้ว่าเราสามารถนำประเทศอาเซียน+3 มาจัดแสดงโดยไม่จำเป็นว่าจะต้องเป็นท่าที่หลากหลายเพียงแค่แสดงเจาะบางส่วนผ่านทำนองเพลง และการแบ่งกลุ่มแต่ละภูมิภาคประเทศ เพื่อให้ผู้รับชมเข้าใจได้ง่าย อีกทั้งการแปรแถว การจัดรูปแบบเข้า-ออกเวที จัดให้แสดงได้อย่างสะดวก อีกทั้งการแสดงชุดนี้สร้างสรรค์ขึ้นในระยะเวลาที่จำกัด สามารถจัดการแสดงออกมาได้ตามข้อจำกัดที่มี รวมไปถึงข้อจำกัดของนักแสดงด้วย ซึ่งเราก็สามารถทำให้ผู้แสดงที่มีความรู้ความสามารถต่างกันโดยไม่มีข้อจำกัดใด ๆ มาเป็นตัวแบ่งแยก การแสดงชุดนี้จัดการแสดงมาแล้วหลายครั้งและมีความแตกต่างในด้านของขนาดพื้นที่การแสดง ซึ่งเป็นปัญหาเฉพาะหน้าที่จะต้อง*

ปรับแก้ไขหน้างานให้ดีที่สุดที่สามารถจะจัดการได้ เห็นได้ชัดถึงประสิทธิภาพในการจัดการแสดงของผู้สร้างสรรค์

การต่อยอดของการแสดงระบำอาเซียน 10+3 เราอาจจะเปิดโอกาสทางวัฒนธรรมโดยให้เห็นว่า กลุ่มทางอินโดนีเซีย มาเลเซีย สิงคโปร์ เขามีชาติพันธุ์ มีการสังสรรค์ต่าง ๆ แม้กระทั่งจีนกับเวียดนาม นั่นก็จะเป็นวิธีการนำเสนอเรื่องราวของแต่ละวัฒนธรรม และในมุมของดนตรีก็จะสามารถเอาเครื่องดนตรีต่างๆ ของเขามาให้เห็นในวัฒนธรรมส่วนนี้ได้ (วาทิตต์ ดุริยอังกูร, การสื่อสารส่วนบุคคล, 13 มีนาคม 2568)

รองศาสตราจารย์ ดร.ภัทระ คมขำ หัวหน้าภาควิชาดุริยางคศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย และประธานกรรมการบริหารกลุ่ม AUN-AYCF Thailand แสดงความคิดเห็นเกี่ยวกับการแสดงชุดนี้ว่า

ในฐานะของผู้ประพันธ์เพลงเพื่อการแสดงระบำชุด The Harmony of ASEAN+3 รู้สึกเป็นเกียรติอย่างมากและประทับใจในการสร้างสรรค์กระบวนการรำได้อย่างมีประสิทธิภาพรวดเร็วอิงระบบกระบวนการทางวิชาการตอบสังคมได้ทุกคำถามสามารถเป็นต้นแบบทางวัฒนธรรมที่ประสานพลังของประชาคมอาเซียนและประเทศเพื่อนบ้านให้เยาวชนได้เรียนรู้นอกห้องเรียนและภูมิใจในวัฒนธรรมของชาติตนได้เชิงประจักษ์อย่างแท้จริง ในการแสดงออกผ่านกระบวนการทางนาฏศิลป์ไทยโดยขนบถือเป็นความวิจิตรศิลป์ซึ่งมีความซับซ้อนในความเป็นศึกษิตต้องผ่านกระบวนการทางความคิดอย่างลึกซึ้ง ขอชื่นชมคุณครูพราวของเด็ก ๆ เป็นทั้งครูทั้งพี่ทั้งเพื่อนของเด็ก ๆ ผมเป็นเพียงนักบริหารที่คอยจุดประกายไฟเพื่อเจียรนัยเพชรเม็ดงามให้เกิดขึ้นในใจ ส่วนครูพราวคงเปรียบดั่งช่างใหญ่ผู้มีฝีมือทางช่างเฉพาะตนสามารถสร้างสรรค์การแสดงชุดนี้ได้สมกับคำว่าศิลปะโดยขนบอันเป็นเกียรติยศของชาติไทยจริง ๆ (ภัทระ คมขำ, การสื่อสารส่วนบุคคล, 7 มีนาคม 2568)

ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.กิตติภัณฑ์ ชิตเทพ ผู้ช่วยคณบดีฝ่ายวิชาการและประกันคุณภาพการศึกษา คณะดนตรีและการแสดง มหาวิทยาลัยบูรพา และกรรมการบริหารกลุ่ม AUN-AYCF Thailand ได้แสดงความคิดเห็นเกี่ยวกับการแสดงชุดนี้ว่า

การแสดงอาเซียน 10+3 ประเทศ ก็จะเป็นเรื่องของการอนุรักษ์ แต่ก็ยังมีความร่วมสมัยสอดแทรกอยู่ เป็นการตีความใหม่ทั้งดนตรี และการแสดง จากความรู้เดิมทางนาฏศิลป์ไทย ท่ารำต่าง ๆ ที่เราได้ค้นคว้าข้อมูลของแต่ละประเทศ ทั้งนี้การเอาการมารวมกันก็เป็นเรื่องยากเช่นกันที่จะเอางานที่แตกต่าง และเยอะขนาดนี้มารวมกัน ขอยอมรับในความสามารถของครูกอล์ฟ ผู้สร้างสรรค์ดนตรี และครูผู้ออกแบบท่ารำทาง

นาฏศิลป์ด้วย เห็นจากการแสดงแล้วว่าการแสดงชุดนี้อยู่ในจุดที่กำลังพอดี เรียบเรียงดนตรี และท่ารำได้ดี มีทั้งช่วงสนุก ช่วงนุ่มนวล ครบรส จนกระทั่งไปถึงจบการแสดงได้

การแสดงชุดนี้ถ้ามีโอกาสในการพัฒนาได้ แล้วกลุ่ม AYCF Thailand ของเราเป็นผู้บันทึกสิ่งต่าง ๆ ที่ได้ศึกษาศิลปะจากแต่ละประเทศ ถ้ามีการต่อยอด อาจจะขยายให้เกิดเป็นเรื่องราวที่มีเค้าโครงจากการแสดงชุดนี้ ก็จะดูใหญ่ยิ่งขึ้น (กิตติภัณฑ์ ชิตเทพ, การสื่อสารส่วนบุคคล, 13 มีนาคม 2568)

อาจารย์กำพล เลื่อนเกื้อ ปัจจุบันดำรงตำแหน่งนักวิชาการศึกษา ศูนย์ส่งเสริมศิลปะและวัฒนธรรม มหาวิทยาลัยสงขลานครินทร์ และกรรมการบริหารกลุ่ม AUN-AYCF Thailand ได้แสดงความคิดเห็นเกี่ยวกับการแสดงชุดนี้ว่า

ครูมองว่าการแสดงชุดนี้เป็นการนำวัฒนธรรมของแต่ละที่มาแปรสภาพเป็นรูปแบบของเรา ซึ่งนำของเขามาเป็นฐานตั้งไว้และพัฒนาให้มีความเป็นไทย นำดนตรีไทยมาปรับให้มีสำเนียงเขาเพื่อให้ทางฝั่งเขาเข้าใจเหมือนกันและทางเราก็สามารถเข้าใจทั้งวัฒนธรรมของเขาและของเรา หากว่าในอนาคตได้มีการพัฒนาการแสดงอาเซียน +3 ทั้งทางด้านดนตรี และการแสดง หรือเครื่องแบบต่าง ๆ เริ่มต้นด้วยรูปแบบของชุดการแสดง แต่ถ้ารูปแบบทางดนตรีก็อาจจะเป็นดนตรีที่เป็นดั้งเดิมของเขา จะได้มีการพัฒนาของเราเพิ่มด้วย ให้เพิ่มขึ้นจากที่มีการแสดงดนตรีของบ้านเรา การพัฒนาในรูปแบบการแสดง ท่าทางของเราก็ยังติดเป็นของไทยอยู่บ้างบางส่วน แต่ถ้าเรารับของเขามาก็ควรจะรับมาแบบ 100% แล้วค่อยนำมาพัฒนาต่อ ถ้าเรารับมาจากของเขาแบบดั้งเดิมแล้วก็จะชัดมากขึ้น เพราะว่าตอนนี้จะเป็นเหมือนทำแบบมีกลิ่นไอความเป็นไทยอยู่ (กำพล เลื่อนเกื้อ, การสื่อสารส่วนบุคคล, 13 มีนาคม 2568)

อาจารย์จุฑาพร พิชัยพันธุ์ ปัจจุบันดำรงตำแหน่งพนักงานปฏิบัติงาน กองพัฒนานักศึกษา มหาวิทยาลัยเชียงใหม่ และกรรมการบริหารกลุ่ม AUN-AYCF Thailand ได้แสดงความคิดเห็นเกี่ยวกับการแสดงชุดนี้ว่า

การแสดงชุดนี้ เป็นการแสดงที่สามารถถ่ายทอดความสวยงามของการฟ้อนรำทั้ง 13 ประเทศ ได้อย่างครบถ้วน สามารถรับรู้ได้ว่า ท่ารำถูกสร้างสรรค์ออกมาให้อยู่ในจังหวะที่คล้าย ๆ กัน เพียงแต่ว่าท่วงท่าก็จะแตกต่างกันออกไป การพัฒนาการแสดงชุดนี้ ไม่ว่าจะเป็นในด้านของดนตรี หรือท่ารำ เราอาจจะเล่าในความเป็นอาเซียน +3 โดยการไล่ช่วงเวลาในด้านการรวมตัวก่อตั้งกันเป็นอาเซียน แบบนั้นก็น่าจะเป็นไปได้ สมมติว่าเราจะผูกเรื่องราว เหมือนอย่างที่อาจารย์ภัทระเคยผูกว่ากลุ่ม AYCF มีมหาวิทยาลัยอะไรเข้าร่วมบ้างตามลำดับ (จุฑาพร พิชัยพันธุ์, การสื่อสารส่วนบุคคล, 13 มีนาคม 2568)

นางสาววาสนา ช้อยบัวงาม นักศึกษาชั้นปีที่ 3 สาขาวิทยาการดนตรีและศิลปะการแสดง คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏนครสวรรค์ และ สมาชิกเยาวชนกลุ่ม AUN-AYCF Thailand ได้แสดงความคิดเห็นเกี่ยวกับการแสดงชุดนี้ว่า

> *การแสดงชุดนี้ถือว่าเป็นการได้รับประสบการณ์ใหม่ในเรื่องของการแสดง เนื่องจากปกติแล้วจะได้เข้าร่วมแสดงนาฏศิลป์ที่มีรูปแบบตามแบบแผนเท่านั้น ในส่วนของการต่อยอดของการแสดงชุดนี้ คือ อาจจะต้องขยายท่ารำของแต่ละประเทศเพิ่มเติมเพื่อให้สามารถดูแล้วเข้าใจได้มากขึ้น”* (วาสนา ช้อยบัวงาม, การสื่อสารส่วนบุคคล, 10 มีนาคม 2568)

การพัฒนาเยาวชนผ่านการเรียนรู้วัฒนธรรม

การแสดงระบำ The Harmony of ASEAN+3 ในโครงการบูรณาการศิลป์อาเซียน เป็นผลสำเร็จทางวัฒนธรรมที่ผู้เขียนตระหนักถึงคุณค่าทางวัฒนธรรมเป็นเครื่องมืออันสำคัญในการขับเคลื่อนเยาวชนเพื่อให้ได้เรียนรู้เข้าถึงเข้าใจและกล้าแสดงออกทางศิลปะในรูปแบบนาฏศิลป์ โครงการบูรณาการศิลป์เปิดพื้นที่ทางศิลปะให้เกิดปัญญาแห่งการสร้างสรรค์โดยการบ่มเพาะเยาวชนให้ได้เรียนรู้ตระหนักถึงคุณค่าทางวัฒนธรรมแห่งตนอีกทั้งรู้รับปรับใช้ยอมรับซึ่งกันและกัน โดยพิจารณาให้เห็นถึงรูปแบบของการมีวัฒนธรรมที่เหมือนกันและแตกต่างกันของกลุ่มชนแต่ละประเทศแต่ละเชื้อชาติให้ประสานอยู่รวมกันได้อย่างมีความสุข ให้เกียรติซึ่งกันและกัน ใช้ศิลปะทุกแขนงเป็นตัวเชื่อมประสานมิตรไมตรีแห่งความเป็นอารยะให้ปรากฏในใจของเยาวชนถึงพร้อมองค์ความรู้ประสบการณ์ที่จะบันทึกอยู่ในความทรงจำ ส่งผลให้ความสัมพันธ์อันดีระหว่างประชาคมอาเซียนมีความเข้มแข็งอีกทั้งประเทศที่เข้าร่วมทางวัฒนธรรมยังแผ่ขยายวงกว้างไปยังประเทศเพื่อนบ้านที่เข้าร่วมอีก 3 ประเทศ ทำให้เกิดความหลากหลายทางวัฒนธรรมแพร่กระจายเป็นวงกว้างก่อเกิดความยั่งยืนสันติสุขขึ้นในยุคแห่งโลกาภิวัฒน์ในโลกแห่งปัจจุบันสืบไป

ผลสัมฤทธิ์จากการสร้างสรรค์ผลงาน

ระบำ The Harmony of ASEAN+3 แสดงครั้งแรก ณ งานบูรณาการศิลป์อาเซียนครั้งที่ 4 มหาวิทยาลัยเชียงใหม่เป็นเจ้าภาพ และได้ทำการเผยแพร่ครั้งที่ 2 ในการประชุมผู้แทนอธิการบดีของมหาวิทยาลัยเครือข่ายอาเซียน ASEAN+3 ทั้ง 13 ประเทศ โดยมีสำนักงานเลขานุการเครือข่ายมหาวิทยาลัยอาเซียน (AUN Sec) เป็นเจ้าภาพ เผยแพร่ครั้งที่ 3 ในงาน ASEAN WEEKS : ASEAN Day Celebration 2024 ณ ศูนย์ C-ASEAN โดยประเทศไทยเป็นเจ้าภาพ เผยแพร่ครั้งที่ 4 ในงาน NIGHT MUSEUM at CHULA 2024 โดยจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย เป็นเจ้าภาพ และมีโอกาสเผยแพร่ครั้งที่ 5 ในงานบูรณาการศิลป์อาเซียนครั้งที่ 5 ณ มหาวิทยาลัยมหิดล และในโอกาสอันเป็นวาระที่ยิ่งใหญ่แห่งการเป็นเจ้าภาพงาน The 20th ASEAN and th ASEAN+3 Youth Cultural Forum

ในวันที่ 22-27 มิถุนายน 2568 การแสดงระบำ The Harmony of ASEAN+3 มีมติให้จัดชุดการแสดงต้อนรับเพื่อแสดงต่อสายตาประชาคมอาเซียนทั้ง 10+3 ประเทศ การแสดงจะเผยแพร่ในครั้งที่ 6 โดยการแสดงวัฒนธรรมไทยแบบขนบเพื่อสืบสานสร้างสรรค์และต่อยอดตามพระปฐมบรมราชโองการในพระบาทสมเด็จพระปรเมนทรรามาธิบดีศรีสินทรมหาวชิราลงกรณ พระวชิรเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 10 ความว่า เราจะสืบสานรักษาและต่อยอด และครองแผ่นดินโดยธรรม เพื่อประโยชน์สุขแห่งอาณาราษฎรตลอดไป

แนวทางการต่อยอดผลงานการแสดง

การแสดงระบำ The Harmony of ASEAN+3 ได้ทำการแสดงและเผยแพร่ต่อสาธารณะชนมาแล้ว 6 ครั้ง เพื่อเป็นการต่อยอดผลงานการแสดงผู้เขียนแยกประเด็นการต่อยอดการแสดงออกเป็น 5 ประเด็น ดังนี้

1. พัฒนาทักษะและปรึกษา โดยการเรียนรู้ศาสตร์การแสดงต่าง ๆ ศึกษาและฝึกฝนอย่างต่อเนื่อง ควบคู่ไปกับการปรึกษาผู้เชี่ยวชาญเพื่อแลกเปลี่ยนเรียนรู้ในการปรับปรุงการแสดงให้ดียิ่งขึ้น

2. แสวงหาประสบการณ์ใหม่ โดยศึกษาความหลากหลายทางวัฒนธรรม เป็นวิธีที่เป็นตัวช่วยเปิดมุมมองและสร้างสรรค์แรงบันดาลใจเพื่อนำมาปรับใช้ในการแสดงได้

3. สร้างสรรค์รูปแบบการแสดง โดยการพัฒนาเนื้อหาของการแสดง นำเสนอการแสดงในรูปแบบที่น่าสนใจและเข้าถึงผู้ชมได้อย่างเข้าใจง่าย อีกทั้งสามารถผสมผสานการนำเสนอการสร้างสรรค์ผ่านศิลปะแขนงอื่น ๆ ได้ เช่น วรรณกรรม ดนตรี หรือทัศนศิลป์ เป็นต้น

4. การใช้สื่อและประชาสัมพันธ์ โดยการสร้างความร่วมมือกับสื่อมวลชน เช่น สื่อออนไลน์ต่าง ๆ หรือสื่อสิ่งพิมพ์ เพื่อช่วยในการประชาสัมพันธ์และเผยแพร่การแสดง

5. สร้างความร่วมมือกับองค์กร โดยสร้างเครือข่ายความร่วมมือกับสถาบันการศึกษา หรือหน่วยงานต่าง ๆ สร้างกิจกรรมการแสดงร่วมกัน เพื่อเผยแพร่และอนุรักษ์ศิลปะการแสดงให้การแสดงนั้นยังคงอยู่และมีการพัฒนาต่อไปได้อย่างยั่งยืน

รายการอ้างอิง

ฉันทนา เอี่ยมสกุล. (2554). *ศิลปะการออกแบบท่ารำ (นาฏศิลป์ไทยสร้างสรรค์).* บริษัทบพิธการพิมพ์.

ไพโรจน์ ทองคำสุก. (2549). *ครูศิริวัฒน์ ดิษยนันทน์ ศิลปินแห่งชาติต้นแบบของศิลปินชั้นครู ผู้ถ่ายทอดและสร้างสรรค์นาฏศิลป์ไทย.* โรงพิมพ์ดอกเบี้ย.

สุรพล วิรุฬห์รักษ์. (2547). *หลักการแสดง นาฏศิลป์ปริทรรศน์.* สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

ดุริยางคศิลป์ไทยสร้างสรรค์ ชุด สุดสงวน สามซอ
THAI CREATIVE MUSIC OF "SUDSANGUAN SAM - SO"

สุวรรณี ชูเสน[1]
Suwannee Choosen[1]

บทคัดย่อ

บทความนี้เป็นการนำเสนอผลการสร้างสรรค์สุดสงวน สามซอ ซึ่งเป็นส่วนหนึ่งของงานวิจัย ดุริยางคศิลป์สร้างสรรค์ ชุด สุดสงวน สามซอ มีวัตถุประสงค์เพื่อนำเสนอผลงานสร้างสรรค์ ชุด สุดสงวน สามซอ ดำเนินการวิจัยโดยใช้ระเบียบวิธีวิจัยเชิงคุณภาพ ศึกษาวิเคราะห์ข้อมูลที่ได้จากข้อมูลเชิงเอกสารและข้อมูลจากการสัมภาษณ์ผู้เชี่ยวชาญด้านดนตรีไทย จากนั้นนำข้อมูลที่ได้มาศึกษาวิเคราะห์แล้วสรุปเป็นหลักความรู้เพื่อนำมาสร้างสรรค์ชุดผลงาน ชุด “สุดสงวน สามซอ” โดยใช้ทำนองหลักเพลงสุดสงวนสามชั้น ความยาว 6 จังหวะหน้าทับปรบไก่ ใช้บันไดเสียงแบบปัญจมูล 2 กลุ่ม คือ ดรมXซล และ ฟซลXดร เป็นเพลงที่มีสำเนียงมอญ อารมณ์เพลงโดยรวมมีความสงบ สุขุม และนุ่มนวล โดยสร้างสรรค์การประสานทำนองแบบทางโอด มีแนวคิดในการสร้างสรรค์ผลงาน ได้แก่ 1) การสร้างความสมดุล 2) การเชื่อมโยงและการเติมเต็ม 3) การพัฒนาและความหลากหลาย 4) การลงจบปิดเพลงอย่างมีลีลา มีกระบวนการสร้างสรรค์ผลงานดังนี้ 1) การวางแผนและออกแบบโครงสร้างเพลง 2) การสร้างทำนองและการประสานทำนอง 3) การทดลองบรรเลงและการปรับปรุง 4) การนำเสนอและการเผยแพร่

คำสำคัญ: ดุริยางคศิลป์ไทยสร้างสรรค์, สุดสงวน, สามซอ

[1] ผู้ช่วยศาสตราจารย์ คณะศิลปนาฏดุริยางค์ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ jiji.meesilp@gmail.com
[1] Assistant Professor, Faculty of Music and Drama, Bunditpatanasilpa Institute, jiji.meesilp@gmail.com
Receive 11/04/68, Revise 23/07/68, Accept 23/07/68

Abstract

This article presents the creative results of *Sud-Sanguan: Sam So*, which is part of a research project in creative Thai musical arts (duriyangkasilpa). The aim of the study is to showcase the process and outcome of the composition, developed through qualitative research methodology by analyzing data from documentary sources and interviews with Thai music experts. The findings were synthesized into a conceptual framework that informed the creation of the work. The composition is based on the principal melody of *Sud-Sanguan Sam Chan*, structured in six rhythmic cycles using the *Prop Kai* rhythmic pattern, and employs two pentacentric scales: Do-Re-Mi–Sol–La and Fa–Sol–La–Do–Re, producing a Mon-influenced tonality with an overall mood that is calm, gentle, and serene. The melodic harmonization follows the *Thangoad* style, emphasizing smooth interweaving of lines. The creative concepts guiding the work include (1) balance, (2) connection and completeness, (3) development and variety, and (4) a graceful melodic conclusion. The creative process involved four stages: planning and structural design, melodic and harmonic composition, rehearsal and revision, and ultimately, performance and dissemination.

Keyword: Thai Creative Music, Sudsanguan, Sam-So

บทนำ

เครื่องดนตรีประเภทสีของไทยที่มีศาสตร์และองค์ความรู้เชิงวิชาการที่ยาวนาน ได้แก่ ซอด้วง ซออู้ และซอสามสาย ทั้งสามซอเป็นเครื่องดนตรีในตระกูลเดียวกัน มีหลักการบรรเลงพื้นฐานที่คล้ายคลึงกัน เช่น การใช้คันชัก การวางนิ้ว การตกแต่งเสียง แต่ต่างก็มีวิถีการบรรเลง กลวิธีการบรรเลงเฉพาะตัว และเอกลักษณ์ทางเสียงที่แตกต่างกัน โดยซอด้วงมีเสียงแหลมชัดเจน เหมาะสำหรับการบรรเลงทำนองเพลงหรือท่อนที่ต้องการความคมชัด ซออู้มีเสียงทุ้ม ให้ความรู้สึกหนักแน่นและมั่นคง ส่วนซอสามสายมีเสียงนุ่มนวล ลึกล้ำ และสามารถถ่ายทอดอารมณ์ได้อย่างละเอียดอ่อน

แม้ขอบเขตของเสียงจะต่างกัน แต่ซอทั้งสามมีความสัมพันธ์กันในเชิงบทบาทของเสียง กล่าวคือสามารถนำมาประสานกันเพื่อสร้างมิติของเสียงที่ครอบคลุมตั้งแต่เสียงต่ำจนถึงสูงอย่างกลมกลืน ทั้งยังสามารถแลกเปลี่ยนบทบาทกันในทางดนตรี เพื่อสร้างบทสนทนาเชิงเสียง (musical dialogue) ได้อย่างมีศิลปะ อีกทั้งยังใช้ทักษะพื้นฐานบางประการร่วมกัน เช่น การควบคุมเสียงและการประดับประดาทำนอง

ผู้วิจัยเห็นว่า หากนำซอทั้งสามชนิดมาประสานทำนองร่วมกันโดยใช้หลักวิชาการทางดุริยางคศิลป์ไทย จะสามารถสร้างสรรค์ผลงานที่แสดงให้เห็นถึงอัตลักษณ์ของแต่ละเครื่องดนตรี และเสริมให้เกิดความกลมกลืนของเสียงทั้งระบบ อันเป็นการพัฒนารูปแบบการนำเสนอที่ส่งเสริมคุณค่าของดุริยางคศิลป์ไทยอย่างมีมิติ

วัตถุประสงค์

เพื่อสร้างสรรค์ชุดสุดสงวน สามซอ

ขอบเขตของการวิจัย

1. ใช้เพลงสุดสงวน สามชั้น
2. ใช้ซอด้วง ซออู้ ซอสามสาย อย่างละ 1 คัน

วิธีการศึกษา

งานวิจัยสร้างสรรค์ฉบับนี้ดำเนินการวิจัยโดยใช้ระเบียบวิธีวิจัยเชิงคุณภาพและนำเสนอเชิงพรรณนาโดยมีขั้นตอนดำเนินการวิจัย ดังนี้

1. รวบรวมข้อมูลจากแหล่งข้อมูลต่าง ๆ เพื่อทบทวนบริบทที่เกี่ยวข้องกับงานวิจัย
2. การสัมภาษณ์ผู้ทรงคุณวุฒิทางด้านดนตรีไทยและด้านการบรรเลงซอ ได้แก่ ครูไชยยะ ทางมีศรี (ศิลปินแห่งชาติ) ครูบุญช่วย โสวัตร ครูจีระพล เพชรสม ครูวรยศ ศุขสายชล และอาจารย์เลอเกียรติ มหาวินิจฉัยมนตรี
3. เรียบเรียงข้อมูล
4. วิเคราะห์ข้อมูล โดยใช้หลักการวิเคราะห์เชิงเนื้อหา (Content Analysis) เพื่อจัดกลุ่มข้อมูลตามประเด็นที่เกี่ยวข้อง เช่น คุณสมบัติของเสียง ขอบเขตของเสียง เทคนิคการบรรเลง ความสัมพันธ์ของบทบาทในเชิงโครงสร้างดนตรี และการประสานเสียงตามแนวคิดของดุริยางคศิลป์ไทย
5. สังเคราะห์ข้อมูล
6. นำข้อมูลที่ได้จากการวิเคราะห์และสังเคราะห์มาสร้างสรรค์

กระบวนการสร้างสรรค์ทางด้านดุริยางคศิลป์ไทย ชุด สุดสงวน สามซอ มุ่งเน้นการออกแบบและพัฒนาผลงานโดยใช้หลักการทางดนตรีไทยแบบดั้งเดิมควบคู่กับการสร้างสรรค์ในรูปแบบใหม่ กระบวนการสร้างสรรค์นี้ประกอบไปด้วยขั้นตอนที่สำคัญ ดังนี้

(1) การวางแผนและออกแบบโครงสร้างเพลง เริ่มต้นด้วยการวางโครงสร้างของเพลง ได้แก่ การกำหนดบทนำ ส่วนหลัก การพัฒนา และบทสรุป เพื่อให้เกิดความต่อเนื่องและมีเอกภาพในบทเพลง

(2) การจัดระเบียบบทเพลง: วางแผนว่าซอแต่ละชนิดจะปรากฏและมีบทบาทอย่างไรในแต่ละส่วนของเพลง เพื่อให้ซอด้วง ซออู้ และซอสามสายสามารถบรรเลงร่วมกันได้อย่างสมดุล

(3) การสร้างทำนองและการประสานทำนอง: สร้างทำนองของทั้งสามซอและสร้างความกลมกลืนในการประสานทำนองของทั้งสามซอ

(4) การทดลองบรรเลงและการปรับปรุง: นำแนวคิดที่ออกแบบไว้มาทดลองบรรเลงด้วยเครื่องดนตรีจริง บันทึกเสียงเพื่อวิเคราะห์และปรับปรุงการทำงานร่วมกันของทั้งสามซอ หลังจากทดลองบรรเลงและฟัง ค้นหาจุดที่ต้องปรับปรุงหรือพัฒนาเพิ่มเติม เพื่อให้ผลงานมีความสมบูรณ์และมีคุณภาพสูงสุด

(5) การนำเสนอและการเผยแพร่: ดำเนินการเผยแพร่ผลงานผ่านช่องทางโซเชียลมีเดียเพื่อให้ผลงานเข้าถึงผู้ฟังอย่างกว้างขวาง

ผลการศึกษา

ผู้วิจัยได้ศึกษาบริบทที่เกี่ยวข้องและนำมาเป็นฐานความรู้เพื่อใช้สร้างสรรค์ชุดสุดสงวนสามซอโดยมีหลักความรู้ที่นำมาสู่การสร้างสรรค์ ดังนี้

หลักการประสมวง

วงดนตรีโดยทั่วไปจะต้องมีเครื่องดนตรีสำคัญอย่างน้อยที่สุด 2 กลุ่ม คือ กลุ่มดำเนินทำนองและกลุ่มที่ควบคุมจังหวะ (พูนพิศ อมาตยกุล, 2529) การประสมวงในดนตรีไทยเป็นกระบวนการเลือกและจัดวางเครื่องดนตรีประเภทต่าง ๆ เพื่อสร้างเสียงที่สมดุลและกลมกลืน โดยมีวัตถุประสงค์เพื่อสื่ออารมณ์และความหมายของบทเพลงอย่างมีประสิทธิภาพ หลักการประสมวงมีหลายแง่มุมที่สำคัญดังนี้

1) การเลือกเครื่องดนตรี: การประสมวงขึ้นอยู่กับประเภทของวงดนตรี เช่น วงปี่พาทย์ วงเครื่องสาย และวงมโหรี ซึ่งแต่ละวงจะมีการเลือกเครื่องดนตรีที่แตกต่างกันไปตามลักษณะและบทบาทของเพลง การเลือกเครื่องดนตรีต้องคำนึงถึงเสียงที่เกิดจากการบรรเลง เช่น ระนาดเอกที่ให้เสียงทุ้มชัดเจนหรือจะเข้ที่ให้เสียงนุ่มนวล เพื่อให้ได้คุณภาพเสียงที่ต้องการโดยมีจำนวนและความหลากหลายของเครื่องดนตรีขึ้นอยู่กับขนาดของวง เช่น วงใหญ่จะมีเครื่องดนตรีหลายชนิดเพื่อให้เกิดความหลากหลายของเสียงและทำนอง ในขณะที่วงเล็กจะใช้เครื่องดนตรีจำนวนน้อยแต่เน้นการบรรเลงที่กลมกลืน

2) การจัดวางตำแหน่งเครื่องดนตรีตามบทบาทและพื้นที่: ประสิทธิ์ ถาวร (2515) และสงบศึก ธรรมวิหาร (2566) ให้ทัศนะเรื่องบทบาทหน้าที่ของเครื่องดนตรีไว้ในเอกสารทางวิชาการ เช่น ระนาดเอกทำหน้าที่เป็นเครื่องหลักในการบรรเลงทำนอง ปี่เป็นเครื่องดนตรีนำที่สร้างความโดดเด่นในเพลง และกลองทำหน้าที่กำกับจังหวะ การจัดวางตำแหน่งของเครื่องดนตรีต้องสะท้อนถึง

บทบาทเหล่านี้เพื่อให้การบรรเลงมีความสมดุล เครื่องดนตรีมักถูกจัดวางตามกลุ่มเสียง เช่น กลุ่มเครื่องตี (ระนาด กลอง) กลุ่มเครื่องเป่า (ปี่ ขลุ่ย) และกลุ่มเครื่องสาย (ซอ จะเข้) เพื่อให้เกิดการประสานเสียงที่ดีระหว่างกลุ่มเครื่องดนตรีเหล่านี้ นอกจากนั้น ยังต้องพิจารณาการจัดวางเครื่องดนตรีในพื้นที่บรรเลง เช่น บนเวทีหรือในห้องซ้อม โดยต้องจัดให้เครื่องดนตรีในตำแหน่งที่เหมาะสม เพื่อให้เสียงสามารถกระจายได้ทั่วถึง ดังที่มนตรี ตราโมท ได้กล่าวไว้ว่า *...เมื่อมีสิ่งที่มีเสียงสูง ก็ต้องมีสิ่งที่มีเสียงต่ำ เมื่อมีสิ่งที่มีเสียงแหลม ก็ต้องมีสิ่งที่มีเสียงนุ่มนวลประกอบ เพื่อให้รับและตัดเสียงซึ่งกันและกัน* (กรมศิลปากร, 2545)

พงษ์ศิลป์ อรุณรัตน์ (2550) อธิบายถึงหลักการประสมวงดนตรีไทยไว้ในหนังสือเรื่องปฐมบทดนตรีไทย ไว้ว่า

> *การประสมเครื่องดนตรีสำหรับใช้บรรเลงในวงดนตรีนั้นล้วนเกิดขึ้นโดยภูมิปัญญาของโบราณจารย์ทางดนตรีไทย ไม่ว่าจะเป็นการนำเอาเครื่องดนตรีที่เหมาะสม การปรับระดับเสียงของเครื่องดนตรีต่าง ๆ สำหรับใช้บรรเลงร่วมกัน รวมไปถึงการนำระบบความเชื่อมาเป็นเป็นเกณฑ์คัดเลือกวงดนตรีเพื่อใช้บรรเลงในโอกาสต่าง ๆ หลักการนำเอาเครื่องดนตรีมาประสมวงนั้นมีความแตกต่างกับการประสมวงดนตรีตะวันตกอย่างสิ้นเชิง เนื่องจากดนตรีไทยมีหลักการประสมวงโดยใช้เครื่องดนตรีจำนวนไม่มากชิ้นและเป็นวงขนาดที่ไม่ใหญ่มาก แม้ว่าบางวงอย่างวงมโหรีจะมีเครื่องดนตรีหลายชิ้นครบทั้ง 4 หมวดหมู่ แต่ก็ยังมีจำนวนของเครื่องดนตรีประมาณ 10 กว่าชิ้นเท่านั้น ซึ่งแต่ละชิ้นก็มีรูปร่างและขนาดที่เหมาะสมเพื่อไม่ให้เสียงของเครื่องดนตรีดังเกินไป*

การประสมวงในดนตรีไทยเป็นกระบวนการที่ต้องอาศัยความละเอียดอ่อนและความเข้าใจในเสียงอย่างลึกซึ้ง โดยนักดนตรีต้องร่วมกันปรับการบรรเลงให้สอดคล้องกับจังหวะ ทำนอง และอารมณ์ของเพลง เพื่อสร้างความกลมกลืนและมิติทางอารมณ์ที่ชัดเจน เครื่องดนตรีประเภทสีของไทย ได้แก่ ซอด้วง ซออู้ และซอสามสาย แม้มีพื้นฐานการบรรเลงคล้ายกัน แต่ล้วนมีเอกลักษณ์เฉพาะตัวที่สะท้อนความงามเชิงสุนทรียะอย่างน่าประทับใจ ผู้วิจัยเห็นว่าการนำเครื่องดนตรีทั้งสามชนิดมาผสมผสานเชิงวิชาการโดยอาศัยหลักดุริยางคศิลป์ไทย โดยเฉพาะในด้านการประสานทำนอง จะสามารถพัฒนาผลงานให้โดดเด่นและยกระดับคุณค่าทางดนตรีไทยร่วมสมัยได้อย่างมีประสิทธิภาพ

หลักการสอดทำนอง

การสอดทำนอง หมายถึง การรวมทำนองที่แตกต่างกันในวิธีที่สอดคล้องและกลมกลืน เพื่อสร้างความหลากหลายและความงามในงานดนตรี การสอดทำนอง เป็นกระบวนการที่เกี่ยวข้องกับการสร้างความกลมกลืนระหว่างทำนองหลัก (Main Melody) และทำนองรอง (Counter Melody) เพื่อให้เกิดความสวยงามและความสอดคล้องในดนตรี หลักการเหล่านี้มีความสำคัญในการสร้าง

บทเพลงที่มีมิติและสามารถสื่อสารอารมณ์ได้อย่างมีประสิทธิภาพ ผู้วิจัยประมวลหลักการสำคัญในการสอดทำนองจากประสบการณ์และการสัมภาษณ์ข้อมูล บุญช่วย โสวัตร (การสื่อสารส่วนบุคคล, 4 มีนาคม 2567) มีดังนี้

1) การเลือกทำนองที่สอดคล้อง: การสอดทำนองเริ่มต้นด้วยการเลือกทำนองที่มีความสัมพันธ์และเข้ากันได้ดี ทำนองหลักและทำนองรองต้องมีการประสานเสียงที่เป็นธรรมชาติและไม่ขัดแย้งกัน เพื่อให้เกิดความกลมกลืนในเพลง

2) การใช้ทำนองที่แตกต่าง: การสอดทำนองไม่จำเป็นต้องใช้ทำนองที่เหมือนกันทั้งหมด แต่สามารถใช้ทำนองที่มีลักษณะต่างกันในแบบที่เสริมสร้างและเพิ่มความหลากหลายให้กับเพลงได้ เช่น การใช้ทำนองหลักในท่อนหลัก และทำนองรองในท่อนที่มีความแตกต่าง

3) การสร้างความสัมพันธ์ระหว่างทำนอง: ทำนองที่สอดคล้องกันควรมีการสร้างความสัมพันธ์ที่แน่นแฟ้น เช่น การใช้การเคลื่อนไหวทางดนตรีที่คล้ายคลึงกัน การใช้ทำนองที่มีโครงสร้างเหมือนกัน หรือการใช้กลวิธีการประสานเสียงที่เหมาะสม

4) การพิจารณาโครงสร้างของเพลง: หลักการสอดทำนองต้องคำนึงถึงโครงสร้างของเพลง เช่น การแบ่งท่อน การเปลี่ยนแปลงทำนองในแต่ละช่วง และการวางทำนองให้เหมาะสมกับจังหวะและความรู้สึกของเพลง

5) การสร้างความสมดุลระหว่างทำนองหลักและทำนองรอง: ทำนองหลัก คือ ทำนองที่เป็นตัวชูโรงของเพลง ซึ่งจะมีความสำคัญในการสื่อสารเรื่องราวหรืออารมณ์ของเพลง ทำนองรอง คือ ทำนองที่เพิ่มความหลากหลายและเสริมสร้างความลึกให้กับทำนองหลัก โดยไม่ควรทำให้ทำนองหลักถูกบดบัง

6) การสร้างความกลมกลืน: การใช้กลวิธีการประสานเสียง เช่น การใช้การขยับเสียงในช่วงที่เหมาะสม การใช้จังหวะที่เหมาะสม เพื่อให้เกิดความกลมกลืนและไม่ขัดแย้งกับทำนอง และทำนองรองควรมีการประสานจังหวะกับทำนองหลักอย่างลงตัว เพื่อให้เกิดความกลมกลืนในทั้งสองทำนอง

7) การรักษาเอกลักษณ์ของทำนองหลัก: ทำนองรองควรเสริมสร้างความงามให้กับทำนองหลัก โดยไม่ทำให้ทำนองหลักถูกบดบังหรือสูญเสียเอกลักษณ์ของตน ทำนองรองควรเพิ่มความลึกและความหลากหลายให้กับเพลง แต่ไม่ควรทำให้ทำนองหลักดูซ้ำซากหรือไม่มีความโดดเด่น

8) การใช้การเคลื่อนไหวทางดนตรี: การสอดทำนองสามารถใช้การเคลื่อนไหวทางดนตรี เช่น การเปลี่ยนแปลงคีย์ การใช้การไล่ตามทำนอง หรือการจัดเรียงทำนองในรูปแบบที่ทำให้เพลงมีความเคลื่อนไหวและน่าสนใจ

9) การคำนึงถึงอารมณ์และใจความของเพลง: ทำนองที่สอดคล้องกันควรสะท้อนอารมณ์และใจความของเพลงอย่างชัดเจน การเลือกทำนองที่เหมาะสมจะช่วยให้การสื่อสารอารมณ์และความรู้สึกของเพลงเป็นไปได้อย่างมีประสิทธิภาพ

10) การทดลองและการปรับเปลี่ยน: การทดลองทำนองและการปรับเปลี่ยนเป็นส่วนสำคัญในการสอดทำนอง เพื่อให้สามารถค้นพบความลงตัวและสร้างสรรค์สิ่งใหม่ ๆ ในเพลง

หลักการสอดทำนองคือการสร้างความกลมกลืนระหว่างทำนองที่แตกต่างกันและการใช้กลวิธีทางดนตรีเพื่อให้เกิดความหลากหลายและความงามในบทเพลง ซึ่งสามารถเพิ่มความน่าสนใจและความหมายของเพลงได้อย่างมีประสิทธิภาพ

การประสานทำนองของซอด้วง ซออู้ และซอสามสาย

การประสานทำนองของซอด้วง ซออู้ และซอสามสายในการบรรเลงดนตรีไทยเป็นกระบวนการที่ซับซ้อนและต้องอาศัยความเข้าใจในลักษณะเฉพาะของเครื่องดนตรีแต่ละชนิด โดยซอด้วงให้เสียงสูงคมชัด เหมาะสำหรับบทบาททำนองหลัก ซออู้ให้เสียงทุ้มลึก เสริมความหนักแน่นและความสงบ ขณะที่ซอสามสายมีความยืดหยุ่นสูง สามารถรับบทบาทได้หลากหลาย ทั้งการเสริมทำนองหรือสร้างความซับซ้อนของเสียง การประสานเสียงให้กลมกลืนจึงต้องพิจารณาทั้งโครงสร้างทำนอง เทคนิคการลากคันชัก และความสมดุลของโทนเสียงในทุกมิติ การใช้แนวคิดแบบโพลีโฟนิกช่วยให้ซอทั้งสามสามารถเล่นทำนองที่แตกต่างกันได้อย่างประณีตและสัมพันธ์กัน สร้างมิติทางเสียงที่หลากหลายและมีชีวิตชีวา ส่งผลให้บทเพลงมีทั้งความลึกซึ้ง อารมณ์ และเอกลักษณ์เฉพาะตัวในเชิงศิลป์ ผลงานนี้ใช้แนวทางการประสานทำนอง ดังนี้

การสร้างความสมดุล การประสานเสียงระหว่างซอทั้งสามชนิดต้องมีการจัดสมดุลในบทเพลง ซอด้วงมักจะรับบทเป็นเครื่องดนตรีหลักที่เล่นทำนองหลัก ซออู้จะเพิ่มความลึกซึ้ง และซอสามสายจะทำหน้าที่เสริมทำนองและเพิ่มมิติ การสร้างความสมดุลระหว่างการเล่นของซอแต่ละชนิดทำให้การประสานเสียงมีความกลมกลืน

การใช้กลวิธีการบรรเลงร่วมกัน กลวิธีการบรรเลง เช่น การลากคันชัก การวางนิ้ว และการควบคุมเสียงต้องถูกปรับให้เข้ากับบทเพลงที่มีการบรรเลงร่วมกัน การใช้กลวิธีที่แตกต่างกันช่วยให้เสียงของซอทั้งสามชนิดสามารถสร้างความหลากหลายและความซับซ้อนในบทเพลง

การจัดเรียงทำนอง ในการบรรเลงเพลงที่ใช้ซอทั้งสามชนิด มักจะมีการจัดเรียงทำนองที่ช่วยให้แต่ละซอมีบทบาทที่ชัดเจน การเลือกทำนองหลักสำหรับซอด้วง ทำนองเสริมสำหรับซอสามสาย และการสร้างความลึกซึ้งด้วยซออู้เป็นแนวทางในการประสานเสียง

การสร้างความกลมกลืน การประสานเสียงจะต้องทำให้เสียงของซอทั้งสามชนิดสามารถบรรเลงร่วมกันได้อย่างกลมกลืน การปรับความดังและการควบคุมความเร็วของการเล่นจะช่วยให้เกิดการประสานเสียงที่ดี

การทดลองและการฝึกซ้อม การทดลองและการฝึกซ้อมร่วมกันของนักดนตรีที่เล่นซอทั้งสามชนิดเป็นสิ่งสำคัญในการพัฒนาวิธีการประสานเสียง การฝึกซ้อมช่วยให้สามารถจับจังหวะและการเปลี่ยนแปลงของเสียงได้อย่างลงตัว

ตารางแสดงประเด็นที่เอื้อต่อการประสานทำนองของซอด้วง ซออู้ และซอสามสาย

ประเด็น	ซอด้วง	ซออู้	ซอสามสาย
การลากคันชัก	- ความเร็วและความแรงสูง - เสียงคมชัดและใส	- ความนุ่มนวลและค่อย ๆ - เสียงทุ้มและลึก	- ความหลากหลาย - ความเร็วและความแรงปรับได้
การวางนิ้ว	- แม่นยำและรวดเร็ว - กดแรงพอเหมาะ	- การกดนิ้วให้เสียงนุ่มนวล - ความแม่นยำในการกด	- การกดที่แม่นยำ - ความยืดหยุ่นในการเล่น
การควบคุมเสียง	- ควบคุมความสูงเสียงและการเปลี่ยนแปลง - การลากคันชักมีผลต่อเสียง	- การควบคุมความเข้มและนุ่มนวล - การปรับความเข้มของเสียงอย่างละเอียด	- การปรับความหนักเบา - การควบคุมเสียงที่หลากหลาย
บทบาทในการประสานเสียง	- ทำนองหลัก - เน้นการเล่นทำนองที่คมชัดและเด่น	- เสริมเสียงรอง - สร้างความลึกซึ้งและอบอุ่น	- เพิ่มความหลากหลาย - เสริมทำนองและความสมดุล
การประสานเสียง	- การเล่นทำนองหลัก - สร้างความกลมกลืนกับเสียงรอง	- การเสริมเสียงหลัก - สร้างความกลมกลืนและความลึกซึ้ง	- การเพิ่มความหลากหลาย - การเสริมทำนองให้มีความสมดุล
การเปลี่ยนแปลงเสียง	- การปรับความเร็วและความแรงของคันชัก - การเปลี่ยนแปลงที่รวดเร็ว	- การปรับความเข้มของเสียง - การเปลี่ยนแปลงที่นุ่มนวล	- การเปลี่ยนแปลงได้ตามความต้องการ - การสร้างความสมดุล
การสร้างความกลมกลืน	- การเล่นทำนองหลักที่มีความกระฉับกระเฉง - การสร้างความกลมกลืนด้วยซออู้และซอสามสาย	- การเล่นเสียงรองที่เพิ่มมิติ - การสร้างความกลมกลืนด้วยซอด้วงและซอสามสาย	- การสร้างทำนองเสริม - การสร้างความกลมกลืนระหว่างซอด้วงและซออู้
การสร้างความซับซ้อน	- การใช้ทำนองที่คมชัด - การประสานเสียงที่เด่น	- การใช้เสียงทุ้มและนุ่มนวล - การเสริมทำนองด้วยเสียงรอง	- การเล่นที่หลากหลาย - การเสริมความซับซ้อนของทำนอง

ที่มา: ผู้วิจัย

จากตารางที่จำแนกประเด็นที่เอื้อต่อการประสานเสียงของซอด้วง ซออู้ และซอสามสาย จะเห็นว่า ซอด้วง ซออู้ และซอสามสาย เป็นเครื่องดนตรีไทยสามชนิดที่มีความเชื่อมโยงและทำงาน

ร่วมกันอย่างกลมกลืนในการบรรเลงดนตรีไทยแบบดั้งเดิม ทั้งสามเครื่องดนตรีนี้มีเอกลักษณ์เฉพาะตัวในด้านเสียงและกลวิธีการบรรเลง ซึ่งเมื่อผสานกันแล้วจะสร้างความซับซ้อนและความสมดุลในบทเพลงอย่างลงตัว

ซอด้วง เป็นเครื่องดนตรีที่มีลักษณะเสียงสูงและใส ให้ทำนองที่คมชัดและกระฉับกระเฉง เมื่อบรรเลง ซอด้วงจะสร้างความโดดเด่นในบทเพลงด้วยเสียงที่เข้าถึงใจผู้ฟัง การลากคันชักที่รวดเร็วและการวางนิ้วที่แม่นยำทำให้ทำนองที่เล่นออกมาเต็มไปด้วยพลัง ซอด้วงมักจะทำหน้าที่เล่นทำนองหลักที่เป็นแกนกลางของบทเพลง เน้นความชัดเจนของเสียงและเสริมสร้างบรรยากาศให้เพลงมีชีวิตชีวา ในขณะที่ ซออู้ เป็นเครื่องดนตรีที่ให้เสียงทุ้มและนุ่มลึก เสียงที่เกิดจากซออู้มีลักษณะอบอุ่นและลึกซึ้ง เมื่อบรรเลงร่วมกับซอด้วง ซออู้จะทำหน้าที่เสริมสร้างมิติในทำนอง ด้วยการเล่นทำนองรองที่ไม่เด่นชัด แต่สำคัญในการสร้างสมดุลในบทเพลง การลากคันชักของซออู้มีความนุ่มนวลและค่อย ๆ ให้เสียงที่ผ่อนคลายและลึกซึ้ง ช่วยทำให้บทเพลงที่บรรเลงมีความสงบและกลมกลืน เสียงของซออู้จึงเป็นพื้นหลังที่ทำให้เสียงของซอด้วงไม่แหลมเกินไป สร้างความสมดุลของเสียงในบทเพลงได้อย่างยอดเยี่ยม ซอสามสาย เป็นเครื่องดนตรีที่มีความยืดหยุ่นสูงในการเล่น สามารถเล่นได้ทั้งเสียงสูงและต่ำ ทำหน้าที่เสริมสร้างความสมดุลและความซับซ้อนในบทเพลงได้เป็นอย่างดี ซอสามสายสามารถเล่นทั้งทำนองหลักและเสียงเสริม ทำให้มันเป็นเครื่องดนตรีที่มีความสำคัญในการเติมเต็มทำนองและสร้างความหลากหลายในบทเพลง ด้วยความสามารถในการปรับเปลี่ยนการลากคันชักและการวางนิ้วได้หลากหลาย ซอสามสายจึงเพิ่มความมีมิติให้กับบทเพลง ทำให้การบรรเลงเต็มไปด้วยความประณีตและซับซ้อนยิ่งขึ้น

ความเชื่อมโยงระหว่างซอด้วง ซออู้ และซอสามสายแสดงให้เห็นถึงการทำงานร่วมกันของเครื่องดนตรีแต่ละชนิดที่มีบทบาทเฉพาะตัว แต่เมื่อรวมกันกลับสร้างสรรค์ความกลมกลืนที่สมบูรณ์แบบในดนตรีไทย เสียงที่สูงของซอด้วง เสียงทุ้มของซออู้ และความหลากหลายของซอสามสายเมื่อบรรเลงร่วมกันทำให้เกิดเสียงที่ครอบคลุมทุกช่วงของความถี่เสียง ทำให้บทเพลงมีความสมบูรณ์แบบและกลมกลืนในทุกด้าน

การทำงานร่วมกันของเครื่องดนตรีเหล่านี้ไม่เพียงแต่สร้างความสมดุลในทำนอง การประสานทำนองของซอด้วง ซออู้ และซอสามสาย อาศัยการผสมผสานของเสียงที่มีระดับความสูงต่ำที่แตกต่างกันเพื่อสร้างความกลมกลืนในบทเพลง โดยทฤษฎีการประสานทำนองเน้นที่การสร้างความสมดุลระหว่างเสียงสูง (Treble) และเสียงต่ำ (Bass) รวมถึงเสียงกลาง (Alto/Tenor) เพื่อให้เกิดโครงสร้างเสียงที่ครบถ้วนแต่ยังสื่อสารอารมณ์ที่หลากหลายได้อย่างมีประสิทธิภาพ ซอด้วงสร้างความสดใสและกระฉับกระเฉง ซออู้สร้างความลึกซึ้งและอบอุ่น และซอสามสายเสริมสร้างความซับซ้อนและมิติของบทเพลง เมื่อบรรเลงร่วมกัน ผู้ฟังจะได้รับประสบการณ์ที่ครบถ้วนของอารมณ์และความสวยงามของดนตรีไทย

บุญช่วย โสวัตร (การสื่อสารระหว่างบุคคล, 4 มีนาคม 2567) ได้ให้ข้อมูลประเด็นการสัมผัสของกลอนเพลง ดังนี้

ความสัมผัส ความสัมพันธ์กันของการผูกกลอนเป็นหลักการกลอนนี่มันต้องผูกนะ ต้องผูกอย่างมีหลักเกณฑ์ ทุกเครื่องมือ ต้องมีวิธีผูกกลอนทั้งนั้น อย่างซอด้วงนี่ที่จริงเทียบกับระนาดได้ แต่ก็จะต้องมาแยกว่าซอด้วงมีข้อจำกัดอะไร ขอบเขตของเสียงเป็นหลักทั่วไปอยู่แล้วที่จะต้องรู้ แต่ว่าวิธีสร้างกลอนมันว่าด้วยเรื่องของเอาอะไรมาผูกกับอะไรให้เข้ากัน ต้องวางอยู่บนโครงสร้างทำนองหลัก การผูกไปในทิศทางเดียวกับทางฆ้องว่า ทางฆ้องไปข้างบน ก็ผูกไปบน นี่คนละเรื่อง อยู่ที่ว่าเราจะผูกไปบนโครงสร้างของทำนองหลักหรือจะผูกกลอน ไปอิสระของตัวเองและกลอนสองประเภทนี้ใช้ร่วมกันไม่ได้ การบรรเลง เพื่อการขับกล่อมนี่ต้องบรรเลงไปตามโครงสร้างของทำนองหลักเป็นสำคัญ มันก็มีรายละเอียดต่อไปหมายถึงว่าพอมันเป็นชนิดที่มันเป็น โครงสร้างของทำนองหลักทางขึ้นข้างบน กลอนก็ต้องผู้ขึ้นบน ถ้าทำนองหลักมันไปข้างล่างก็ต้องผูกไปข้างล่าง

จากคำกล่าวของบุญช่วย โสวัตร จะเห็นได้ว่า การประสานทำนองซอด้วง ซออู้ และซอสามสายต้องอาศัยการสัมผัสกันของทำนองหรือกลอนเพลงเป็นปัจจัยสำคัญเพราะจะทำให้การประสานทำนองไม่ขัดขวางซึ่งกันและกัน อันจะส่งผลให้เกิดสุนทรียรสทางดนตรีและสร้างสุนทรียะแก่ผู้ฟังได้

หลักการสำคัญของการประสานทำนองซอด้วง ซออู้ และซอสามสาย ได้แก่

1. การผสมผสานลักษณะเสียงให้มีความกลมกลืน

ซอด้วงมีเสียงสูง ซออู้มีเสียงทุ้ม และซอสามสายมีความยืดหยุ่นในการสร้างเสียง ทำให้เกิดการผสมผสานเสียงที่หลากหลายและกลมกลืน

2. การเคลื่อนที่ของทำนองตามขอบเขตเสียงของเครื่องดนตรีโดยไม่บดบังกันและกัน

ซอทั้งสามชนิดสร้างการเคลื่อนที่ของทำนอง โดยซอด้วงเน้นการเคลื่อนไหวที่รวดเร็ว ซออู้เน้นความลื่นไหล ซอสามสายเชื่อมโยงและเติมเต็มเสียง ซึ่งจะต้องสร้างการเคลื่อนที่ของทำนองตามขอบเขตเสียงของเครื่องดนตรีโดยไม่บดบังกันและกัน

3. กลวิธีการบรรเลงเพื่อแสดงศักยภาพของผู้บรรเลงและเครื่องดนตรี

การประสานทำนองซอด้วง ซออู้ และซอสามสาย ต้องแสดงกลวิธีการบรรเลงเพื่อแสดงศักยภาพของผู้บรรเลงและเครื่องดนตรีด้วย ซึ่งมีความสำคัญอย่างยิ่งในการสร้างความกลมกลืนและความไพเราะในบทเพลง ซึ่งการบรรเลงที่แสดงศักยภาพได้ดีนั้นต้องอาศัยกลวิธีที่หลากหลาย โดยเฉพาะกลวิธีการลากคันชัก การวางนิ้ว และการควบคุมเสียง โดยซอแต่ละชนิดมีลักษณะและวิธีการบรรเลงที่เฉพาะตัว

4. การสร้างอารมณ์เพลงให้เกิดสุนทรียะ

การประสานทำนองของซอทั้งสามชนิดควรสร้างอารมณ์ที่หลากหลายในบทเพลง สร้างความลึกซึ้งและความงดงามที่เป็นเอกลักษณ์ของดนตรีไทยเพื่อให้เกิดสุนทรียะกับผู้ฟัง

ผลงานสร้างสรรค์ ชุด สุดสงวน สามซอ

การสร้างสรรค์นี้ เป็นการนำเสนอผลงานสร้างสรรค์ ชุด สุดสงวน สามซอ มีกระบวนการลักษณะการบรรเลงไปด้วยกันทั้งสามซอ ผู้วิจัยมีความประสงค์ใช้แนวการบรรเลงช้าอย่างอัตราจังหวะสามชั้นและให้ผู้ฟังได้ฟังอย่างพิเคราะห์การผสมผสานเสียงและทำนองของสามซอได้อย่างชัดเจน จึงสร้างสรรค์การบรรเลงแบบทางโอด

แนวคิดในการสร้างสรรค์ผลงาน ได้แก่

1) การสร้างความสมดุล
2) การเชื่อมโยงและการเติมเต็ม
3) การพัฒนาและความหลากหลาย
4) การลงจบปิดเพลงอย่างมีลีลา

กระบวนการสร้างสรรค์ผลงาน มีดังนี้

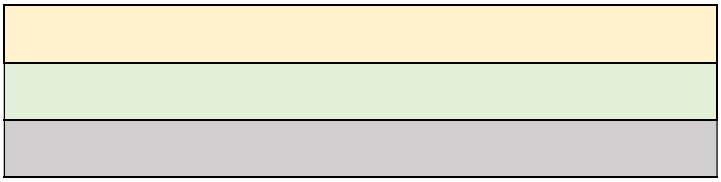
1) การวางแผนและออกแบบโครงสร้างเพลง
2) การสร้างทำนองและการประสานทำนอง
3) การทดลองบรรเลงและการปรับปรุง
4) การนำเสนอและการเผยแพร่

การบันทึกโน้ต

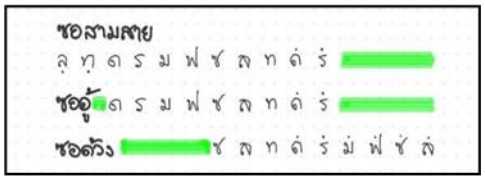
บรรทัดที่ 1 ซอด้วง

บรรทัดที่ 2 ซออู้

บรรทัดที่ 3 ซอสามสาย



งานวิจัยฉบับนี้ใช้การบันทึกโน้ตระบบตัวอักษร โดยมีสัญลักษณ์สัญลักษณ์โน้ตซอด้วง ซออู้และซอสามสายตามแนวทางอาจารย์เลอเกียรติ มหาวินิจฉัยมนตรี ดุริยางคศิลปินอาวุโส สำนักการสังคีต กรมศิลปากร ดังนี้



ภาพที่ 1 สัญลักษณ์โน้ตซอด้วง ซออู้และซอสามสาย

ที่มา: เลอเกียรติ มหาวินิจฉัยมนตรี, 2560

ดุริยางคศิลป์สร้างสรรค์ ชุด สุดสงวน สามซอ

- - - ซ์	ลิ์ฟ์ิ์ซ์-ซ์ท์	ด์ทลิ์ฟ์ิ์ซ์-ซ์ท์	ด์ทลิ์ฟ์ิ์ซ์-ซ์ซ์	-ซ์ฟ์ร์ ฟ์ ด	- ซ - ด์ท	- ล ซ ซ์	ลิ์ฟ์ - ร์
- - - ซ	ลฟิซ-ท	ด์ทลฟ์-ท	ด์ทลฟิซ-ซ์ซ	- ร - ร์ฟ	ด์ทซฟซ-ด์ท	- - - ด์	ร์ด์ท-ร์ด์ทด์ร์
- - - ซ	ลฟิซ-ท	ด์ทลฟ์-ท	ด์ทลฟิซ-ซ์ซ	- - - ล	ซฟิซ-ท	- - - ด์	- - - ร์

- - - ร์	ซ์ฟ์ร์ซ์ฟ์-ซ์	- ล์ - ซ์	ลิ์ฟ์ - ซ์ฟ์ร์	- ซ - ซ์	ฟ์ร์ฟ์ - ด์	ทลซ - ท	ร์ด์ - ร์ด์ท
- - -ฟซล	- ร์ด์ - ซ	- ิซ ด์ ซ	ลฟ์ - ซ์ฟ์ร	- ซ - ซ์	ฟ์ร์ฟ์ - ด์	ทลซ - ท	ร์ด์ - ร์ด์ท
- - - ล	- - ด์ ซ	- - - ด์ซ	ลฟ์ - ซ์ฟ์ร	- ซ - ร	- ร์ - ด์	- ท - ด์ร์	- ด์ - ร์ด์ท

- - - ซ	- - - ท	- - - ซ	- - -ด์ท์ซด์ท	- - -ทด์ร์	- ด์ - ร์	ด์ท ล - ท	ด์ท ล - ซ
- - - ซ	- - - ฟ	- - - ด์ทซ	ฟ ซ - ซ	- ด์ท - ทด์ร์	ฟ์ ร์ ด์ ร์	ด์ทิซ์ทล - ท	ด์ท ล - ซ
- - - ซ	ลฟ์ - ร	ด ร ฟ ซ	ฟ ซ - ท	- - - ร	ฟ ซ ฟ ซ์ท	- - - ท	ด์ท ล - ซ
- ล์ - ร์	- ฟ์ - ซ์	- ิล์ซ์ ด์ ซ์	ลิ์ฟ์ - ซ์ฟ์ร์	- ซ - ล	ร์ดลดร์ - ร	-ซ์ฟ์ร์ ด์ ร์	ซ์ฟ์ร์ซ์ฟ์ - ซ์
- ร์ - ร์ด์ล	- ด์ - ซ	- ฟร ฟ ซ์ท	ร์ด์ท - ทด์ร์	ร ฟ ซ ท	- - - ทด์ร์	- ฟ - ซ์ท	- ล - ซ
- - - ร	- - - ซ	- ฟร ฟ ซ์ท	- - - ด์ร์	- - - ร	- - - รรร	- ด - ร	- ฟ - ซ

- - - ฟ์	ซ์ลิ์ซ์ฟ์ - ซ์ล์	- ซ - ล	- ท - ด์	- ท - ด์ร์	- ด์ - ร์	-ด์ท ล - ท	-ร์ด์ท ล ซ
- ร - -	- ฟ - ซ์ล	ซฟลซ ฟ ซ์ล	- ท - -	ด์ ท - -	ด์ร์ ด์ - ร์	ด์ท ด์ท ล ซ์ฟ - ซ์ท	- ล - ซ
- - - -	- - - ร	- - - -	- ซ์ฟ - ด	- - - -	- - - ทดร	- - - -	- ซ์ฟ - ซ

- - - ด์	ร์ม์ร์ด์ - ร์ฟ์	- - - ด์ซ์	ลิ์ฟ์ - ซ์ล์	- ซ์ - ด์	- ซ์ - ท์	ด์ท์ลิ์ฟ์-ซ์ล์	- ท์ - ด์
- ด์ - ล	ด์ซลซ - ซ์ล	ซ์ฟ - ด์ซ	ลซ์ฟ - ซ์ล	- ท - ร์ด์	- ซ - ท	ด์ทลซ์ฟ-ซ์ล	ทด์ทลทด์ร์-ด์	
- ล์ - ด	- ร - ร์ฟ	- - - ด์ซ	ลซ์ฟ - ซ์ล	- ซ - ด์	- ซ - ท	ด์ทลซ์ฟ-ซ์ล	- ท - ด์

- ฟ ซ ท	- ด รˍ - ดˍ	- - - ทดˍรˍ	ฟ ซ ฟ ท	- - - ทดˍรˍ	ฟ ซ ฟ ท	- ด - รˍฟ	ซˍฟมรˍดมˍรˍ-รรˍรˍ
- - - ท	- - - ดˍ	- - - ทดˍรˍ	ฟ ซ ฟ ท	- - - ทดˍรˍ	ฟ ซ ฟ ท	- ด - รˍฟ	ซˍฟมรˍดมˍรˍ-รรˍรˍ
- - - ท	- - - ดˍ	- - - ทดˍรˍ	ฟ ซ ฟ ท	ลซฟ - ซฟร	- ด - ทˍ	- ด - รˍฟ	ซˍฟมรˍดมˍรˍ-รรˍรˍ

- ดˍ - รˍ	- ฟ - ซˍ	- ลˍซˍ ดˍ ซˍ	ลˍซˍฟ - ซˍฟˍรˍ	- ฟ - ซ	- รˍ - -	ทลช - ท	รˍดˍ - รˍดˍท
- - - ซฟร	- ฟ - ชท	- - - ดˍรˍ	- ร - รˍ	- ดˍท - ดˍรˍ	- ฟ - -	ทลช - ท	รˍดˍ ช ท
- - - ร	- ฟ - ซ	- ร - ซ	ลชฟ - ร	- รˍ - ซ	- ท - -	ทลช - ท	รˍดˍ - ท

รˍ ดˍ รˍ ฟ	ดˍ รˍ - -	รˍ ช ท ดˍ	ช ท - -	รˍ ดˍ รˍ ฟ	ช ท - -	รˍ ดˍ รˍ ฟ	ดˍ รˍ - -
- - ร ด	ร ฟ ด ร	- - รˍ ซ	ท ดˍ ช ท	- - รˍ ดˍ	รˍ ฟ ช ท	- - รˍ ดˍ	รˍ ฟ ดˍ รˍ
- - - ด	ร ฟ - ร	ฟ ซ - ซ	ท ดˍ - ท	ดˍ รˍ - ซ	ท ดˍ - ท	ดˍ รˍ - ด	ร ฟ - ร

-รรˍรˍ ซˍ ฟ	ซˍ ทˍ - ท	- - ช ท	รˍ ดˍ - -	ลˍซˍฟ - ฟˍฟˍฟ	ด ฟ ซˍ ลˍ	ชˍฟ - ชˍลˍ	ช ล ท ดˍ
- ร - -	- ร - ฟ	- ชท - -	ฟ ท รˍ ดˍ	- - -ลชฟ	- ดˍ ช ล	ชฟ - ชล	- ท - ดˍ
ลˍ ด ลˍ ร	ด ร ฟ -	ช ท ดˍ ช	ฟ ช ท ดˍ	- ฟ - ซ	ลชฟ - ด	- ฟ ช ล	- ท - ดˍ

-ซˍฟˍรˍ ฟ ซ	ดˍทชดˍท -ดˍรˍ	ทลซ - ท	รˍดˍ - รˍดˍท	- - - ทดˍรˍ	ฟˍ รˍ ฟˍ ท	- ล - ท	-รˍดˍท ล ช
- ดˍทชฟ-ชท	- - -ดรˍ	ทลช - ท	รˍดˍ - รˍดˍท	- ชฟร - ฟ	- ช - ท	- - - ท	ดˍทลชฟลช-ช
-รˍฟ - ทˍ	ดทˍ -ดรˍ	-รˍฟ - ร	ดทˍรˍด- รˍดˍท	- ร - ฟ	ดˍทชฟช- ท	- ล - ท	ทลชฟลช-ช

- - -ดรˍรˍมˍ	- ฟ - ซˍ	- - - ฟ	ลˍซˍฟ - รˍ	- - - ดˍ	- - - รˍ	- - -ลˍซˍฟ	รˍ ฟ - ซˍ
- - -ดรมˍ	- ฟ - ช	- - - ฟ	ลชฟ - ร	- - - ด	- - - ร	- - -ลชฟ	ร ฟ - ช
- - -ดรมˍ	- ฟ - ช	- - - ฟ	ลชฟ - ร	- - - ด	- - - ร	- - -ลชฟ	ร ฟ - ช

อภิปรายผล

ดุริยางคศิลป์สร้างสรรค์ชุด “สุดสงวนสามซอ” แสดงให้เห็นถึงการพัฒนาคุณค่าทางสุนทรียะที่แตกต่างจากแนวทางดนตรีไทยเดิม โดยให้ซอด้วง ซออู้ และซอสามสายมีบทบาทเท่าเทียมกันในการดำเนินทำนองผ่านเทคนิคการบรรเลงที่หลากหลาย จนเกิดความงามที่กลมกลืนและเปี่ยมพลังทางอารมณ์ ซึ่งไม่เพียงรับรู้ได้ทางโสตประสาท แต่ยังสะท้อนเจตจำนงของผู้สร้างสรรค์ในการรักษารากเหง้าดนตรีไทยควบคู่กับการพัฒนาให้ร่วมสมัย สอดคล้องกับแนวคิดของ G.Sreenivasan (2005) ที่มองว่าความงามในศิลปะเกิดจากความสัมพันธ์ระหว่างผู้สร้าง บริบท และผู้รับรู้ และแนวคิด “บุกไพรเบิกทาง” ของพิชิต ชัยเสรี (2556) ที่สนับสนุนการแสวงหาแนวทางใหม่ในดนตรีไทย องค์ความรู้ใหม่จากงานนี้คือการออกแบบทำนองร่วม กลวิธีการเรียบเรียงเฉพาะเครื่อง และหลักการสร้างสมดุลของเสียงที่สามารถนำไปพัฒนาต่อในงานดนตรีไทยหรือดนตรีร่วมสมัยอื่น ๆ ได้

ข้อเสนอแนะของการวิจัย

ข้อเสนอแนะในการวิจัยครั้งนี้ คือการวิเคราะห์กระสวนทำนองและจังหวะที่เหมาะสมกับซอด้วง ซออู้ และซอสามสาย ซึ่งจะช่วยให้เข้าใจวิธีการใช้เสียงและการเรียบเรียงที่เสริมเอกลักษณ์เฉพาะของแต่ละเครื่องได้อย่างลึกซึ้งยิ่งขึ้น นอกจากนี้ ควรมีการศึกษาคุณลักษณะทางดนตรีที่เน้นศักยภาพเฉพาะตัวของแต่ละเครื่อง เช่น เสียงแหลมกระชับของซอด้วง เสียงทุ้มลึกของซออู้ และความยืดหยุ่นทางเสียงของซอสามสาย เพื่อนำไปสู่การประพันธ์ที่ใช้ศักยภาพของเครื่องดนตรีอย่างเต็มที่ อีกทั้งควรทดลองเรียบเรียงทำนองใหม่โดยใช้แนวคิดที่หลากหลาย ทั้งในด้านโครงสร้างทำนอง การปรับเปลี่ยนจังหวะเพื่อสร้างอารมณ์ และการใช้เทคนิคการบรรเลงเฉพาะของแต่ละเครื่อง เพื่อค้นหาแนวทางสร้างสรรค์ที่สะท้อนอัตลักษณ์ของเครื่องสายไทยในบริบทใหม่ได้อย่างมีมิติ

รายการอ้างอิง

กรมศิลปากร (2545). *คำบรรยายวิชาดุริยางคศาสตร์ไทย*. หจก.โรงพิมพ์ชวนพิมพ์.

ประสิทธิ์ ถาวร. (2515). *ความรู้เรื่องดนตรีไทย*. โรงพิมพ์นิยมอักษร.

พูนพิศ อมาตยกุล (2529). *ดนตรีวิจักษณ์*. สำนักพิมพ์สยามสมัย.

เลอเกียรติ มหาวินิจฉัยมนตรี (2560). *ลายสือซอ*. มปท.

สงบศึก ธรรมวิหาร (2566). *ดุริยางค์ไทย*. สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

DUNHUANG IMPRESSION: A MUSIC CONPOSITION FOR ZHUDI FROM DUNHUANG CULTURE IN CHINA

Lei Wen[1] Akkarapon Dejwacharanon[2]

Abstract

The bamboo flute, as an important part of Chinese music, embodies profound cultural connotations. The research and development of Dunhuang's musical art are of great significance for promoting Chinese music onto the international stage.

This study takes Dunhuang music as its inspiration and adopts "Dunhuang on the Silk Road" as its theme. It combines the bamboo flute, clarinet, and piano, integrates contemporary compositional techniques with freehand narrative structures, and incorporates Dunhuang culture into the creation of musical performances. Through the dialogue and integration of Chinese and Western instruments, it showcases the inclusive vitality of Dunhuang culture, allowing traditional music to shine brightly in modern creations and providing practical cases for cross-cultural communication.

Keywords: bamboo flute, folk music, Dunhuang Music, music composition, Silk Road Culture

[1] Student, Master of Music and Performing Arts, Faculty of Music and Performing Arts, Burapha University, 907431515@qq.com

[2] Assistant Professor, DFA of Fine Arts from the Faculty of Music and Performing Arts, Burapha University, akkarapon@buu.ac.th

Receive 05/05/68, Revise 25/07/68, Accept 30/07/68

1. introduce

Dunhuang, located in the northwest of Gansu Province, is a world-famous historical and cultural city. This ancient city, with its time-honored and rich culture, has witnessed the historical changes of the Silk Road. Dunhuang not only boasts distinctive geographical landscape features but also embodies profound humanistic art. Due to its unique geographical location, Dunhuang has become a historical and cultural symbol on the ancient Silk Road. Since ancient times, the Dunhuang area has thrived in commercial trade. Relying on the advantages of the Silk Road, it has also promoted in-depth cultural exchanges through integration. Dunhuang has a time-honored history and culture, containing profound and rich cultural elements—including the mysterious religious art culture and the unique musical culture that integrates influences from various countries along the Silk Road.

The uniqueness of musical art in the Dunhuang region stems from its musical style, which was formed by the integration of musical elements from the Western Regions, Arab regions, and Central Asia, with Chinese music as the core. This distinctive musical style features unique techniques and characteristics, both in the structural composition of works and in the use of various musical instruments. Through the appreciation and analysis of numerous Dunhuang musical and artistic works, we find that most of them not only adopt Chinese musical composition techniques but also incorporate the unique rhythms of Arabic tones and Western Regions music—endowing the music with rich expressiveness in melody. In terms of instrumental use in these works, Chinese instruments are combined with those from the Western Regions, Arab regions, and other areas. This fully reflects the inclusiveness and diversity of Dunhuang musical art.

1.1 Definition of Specific Terms: Zhudi (bamboo flute)

“Zhudi” (bamboo flute) is a traditional Chinese wind instrument, mainly made of bamboo. It produces sound through the vibration of the air column inside the tube, which is caused by airflow through the blowing hole. With a clear and round tone, it occupies an important position in Chinese national music culture and is one of the core instruments in traditional instrumental performances.

"Zhudi" is translated as "Bamboo Flute" because it belongs to the same flute category as the Western "flute". Both produce sound through air column vibration and share similar playing styles. The character "Zhu" (bamboo) clearly indicates its material—bamboo—distinguishing it from Western flutes, which are made of metal. This translation not only reflects the connection in instrument attributes but also highlights its uniqueness in material and culture.

2. Research objectives

2.1 To study Dunhuang music culture

2.2 To create Dunhuang Impression

3. research methodology

This study employed a combination of qualitative and innovative research methods. During the research process, a vast amount of relevant literature was consulted extensively, and information related to Dunhuang music—including its history, art, and bamboo flute techniques—was collected through literature searches and interviews. Through group interviews, the research explored musical styles, performance techniques, and creative forms, excavated their cultural connotations, and transformed these elements into contemporary music creation.4. Dunhuang's art of music.

The music art in the Dunhuang area profoundly confirms the integration and co-prosperity of different artistic categories. As a clever carrier of the convergence of diverse arts, the painted statues in the Dunhuang caves subtly integrate cultural elements such as music, dance and opera, and build a unique cross-media art architecture. Such multi-dimensional artistic infiltration not only extends the expression dimension of sound art, but also gives birth to the unique theoretical model of Oriental Rui Si. When we carefully interpret the solidified music and dance scenes in the murals, we can not only touch the essence of the ancient music theory, but also see its innovative transformation in the practice of different arts.

Dunhuang mural music is a major part of Dunhuang grotto mural culture, revealing the musical and cultural phenomena between ancient China and other countries and regions. There are a large number of music and dance scenes in the

murals of Dunhuang Grottoes, which we call Dunhuang music and dance art. It is a treasure trove for studying the history of music, songs and dances. Music was originally an auditory art, but Dunhuang music presents itself in paintings with exquisite musical skills, and vividly expresses the schools and aesthetics of Dunhuang mural music in the form of murals with its unique charm. If there were no depiction of musical images, the overall appeal of Dunhuang murals would be much inferior. (Zong. Y, 2019).

4. The main style and characteristics of Dunhuang music

The main styles and characteristics of music in the Dunhuang region stem from several key formative factors. The first primary factor is the geographical location of Dunhuang. As a hub on the ancient Silk Road, it witnessed a thriving flow of merchants and travelers, which led to frequent exchanges between various civilizations. This is also the source of important musical characteristics in Dunhuang's musical art—for example, musical elements from the Western Regions, Central Asia, and Arabia were introduced through these exchanges. However, the geographical influence on Dunhuang's musical art goes beyond this: the unique landforms of Dunhuang, including mountains, rivers, deserts, and oases, have also added extensive and rich musical elements to the creation of Dunhuang's musical art.

The second important formative factor stems from the prosperity of Buddhism in the Dunhuang region. The prosperity of religious music is evident from the construction of the famous Dunhuang Mogao Grottoes, which also provided rich cultural elements for the development of diversity in Dunhuang's musical art. Throughout a long history, faith and music have maintained a very close connection. In the spread and development of Buddhist music, religious music has played a crucial role.

The integration of multicultural art in Dunhuang area endows the richness of Dunhuang music art, which makes the structure of musical art become unique and the music connotation more profound. The exchange and exchange of multi-ethnic cultures in Dunhuang is not only the collision of musical styles, but also the integration of different countries and civilizations. Dunhuang area music and art shows to the world the essence of the integration of multicultural elements through various forms of

melodies, rhythms and unique performance styles. In this artistic wave of cultural integration, many musical works have produced new ideas and connotations, which allows us to feel and inherit this precious historical and cultural wealth more deeply.

5. Bamboo flute music in Dunhuang art

As an important part of music in the Dunhuang region, the Chinese national instrument bamboo flute has a long history. With its bright, sweet, and melodiously profound timbre, the bamboo flute fully and vividly showcases the rhythms and styles of Dunhuang music. It occupies a significant position in the musical culture of the Dunhuang region and has been continuously inherited and developed within Dunhuang's musical art. Traditional Chinese bamboo flute music typically uses pentatonic scales. During its inheritance and development in the Dunhuang region, it has gradually integrated heptatonic musical styles from regions such as the Western Regions, Central Asia, India, and Arabia. This integration and development—both in playing techniques and styles—have greatly enriched the traditional bamboo flute music art.

The bamboo flute is a musical instrument with a long history. From ancient times to the present, there is a wealth of content related to bamboo flute performance. At this stage, bamboo flute performance is mainly divided into two styles: southern style and northern style. The southern style mainly highlights the style characteristics of "trembling, overlapping, giving, shaking, and hitting", while the northern style pays more attention to "chopping, spitting, flower, and sliding". The two major factions have their own styles, presenting a situation of "two tigers facing each other". (Wang, D., 2021)

Through the study of the artistic form and cultural symbolism of bamboo flutes in Dunhuang murals, it can be seen that bamboo flutes are not only a musical instrument, but also a profound symbol of social culture and religious beliefs in the Tang Dynasty. The shape design and decorative details of bamboo flutes in murals not only reflect its elegance and purity as a cultural symbol, but also reflect the Tang Dynasty's high pursuit of natural aesthetics and musical art. (Zhang, T. J., 2024)

6. Creation of Dunhuang

The creative technique characteristics of the work are mainly reflected in the timbre of the instrument, the ideas and musical forms. The composer uses the excavation and arrangement of the timbre of the instrument, the collage and absorption of world music elements, the application of Chinese traditional music thinking, and the morphological characteristics of music. In addition, the work also uses common composition techniques such as imitation and variation. These creative techniques have woven for us the Silk Road with multiple instruments, multiple modes, and the characteristics of oriental world music language. The composer uses her creative style in the national orchestra to integrate and explore the inheritance and development of Chinese traditional music culture and world music culture, providing a useful reference for the creation of modern atmosphere of contemporary works of national orchestral music. (Su, Q. H., & Gu, T., 2020)

Modern art works with the theme of "Dunhuang" are no longer limited to art forms such as murals and sculptures, but have inspired contemporary music composers to create new art through the inspiration of "Dunhuang" art and culture. Under the composer's pen, through the form of music, not only has the static Dunhuang mural art taken to the stage from the grottoes, but it has also become a dynamic music art, fully expressing the charm of ethnic music and achieving the enhancement of artistic value. (Xiao, F., 2023)

Figure 1 Live performance of the original Chinese ethnic music work
'Impressions of Dunhuang'
Original Chinese Ethnic Music Work "Impressions of Dunhuang" (March 15, 2024)
https://baijiahao.baidu.com/s?id=1793564674416448263&wfr=spider&for=pc

“Dunhuang Impression”is a musical work created around Dunhuang, a historical and cultural city on China’s Silk Road. The work is approximately 12 minutes long. Through the collaboration of the bamboo flute, clarinet, and piano, the melodies of these three instruments outline the magnificent historical and cultural landscape of the ancient city of Dunhuang, using musical notes to depict the thousand-year-old murals of the Mogao Grottoes in Dunhuang. In its creation, the work integrates the characteristics of Chinese national music into the melody, creating a beautiful and atmospheric melody full of classical charm. It richly and exquisitely showcases the grandeur of Dunhuang’s musical and artistic culture in China. A famous scholar of the Eastern Han Dynasty explained in his annotations to The Book of Han that “Dun (敦) means ‘great’; Huang (煌) means ‘flourishing’”—interpreted as “steadfast and grand, bright and brilliant”. These classic annotations make people deeply connect with the history, art, and culture of the Dunhuang region. The name “Dunhuang” thus leaves a profound, complex, and regretful impression. This meaningful connotation has profoundly endowed the original Chinese national music work Dunhuang Impression with its subjective musical concepts and core ideas. Since ancient times, the Chinese people have had unlimited imagination about the ancient Silk Road, and they have been filled with yearning and admiration, especially for Dunhuang, which lies on the Silk Road.

Figure 2 (50th Anniversary of the Establishment of Diplomatic Relations between China and Thailand "China Thailand Friendship" 2025 New Year Concert "Impressions of Dunhuang" Performance)

Impression of Dunhuang contains a vast concept of time and space in its creative concept. Its temporal structure works as follows: looking back at ancient times from a modern timeline, and gradually returning to the present from an immersion in ancient Dunhuang. This timeline structure also determines that the work is divided into three chapters, unfolding through musical narrative and expression along the timeline. Such musical dialogue has not only greatly enriched the expressiveness of modern Dunhuang music but also opened up a new path for the inheritance and innovation of traditional music.

In the creation of the original Chinese national music work Dunhuang Impression, considerations were given to both instrument arrangement and melodic structure. Specifically, the uniqueness of different instruments' timbres and the harmony of their ensemble were taken into account. The bamboo flute, clarinet, and piano have excellent compatibility in terms of timbre breadth and range. Through reasonable composition and arrangement, these three instruments can greatly enrich the musical layers and emotions of the work. Such varying interweaving of musical melodies not only allows the work to inherit the style and essence of Dunhuang's musical art but also, on this basis, achieves reasonable innovation by integrating Western instruments. Through the combination of these three instruments, Dunhuang's musical art can attain greater diversity and expressiveness, enhance its cultural inclusiveness and artistic value, and thus enable it to align with the expressive needs of the current era and achieve innovative development in modern times.

The whole original music work of Dunhuang Impression is divided into three parts. Each chapter of the work tells different musical connotations and musical stories from different perspectives and timeslines. The first part is "the silk road rhyme" as the theme, piano, bamboo flute, clarinet in order alone played their chapters, when the distant deep music melody sounded, the vicissitudes of life notes as if from the depths of history, whispered telling the story of the past, as if lead the audience through time and space, feel the style of dunhuang music culture in one thousand, make the listener as if in the prosperity of the ancient silk road, to experience the silk road unique brilliant and grand, explore the extensive and profound Chinese national music culture.

"Dunhuang impression" central "silk road symphony chapter" as the theme, the western music style and rhythm in bamboo flute and clarinet allegro rhythm of the peak, presents the silk road on the unique lasting appeal of dunhuang music art and style, music flexibly in the melodious and slow movement and full of exotic customs allegro switch between, fully show the prosperous cheng jing on the ancient silk road and music scene. From the music architecture of the time line with melody to show the ancient silk road on the people's life and trade lively scene, three instruments in the melody very enjoy mutual echo, mutual cooperation, common paint a picture of majestic vivid music, as if let a person see the silk road caravan endless stream, bustling prosperity.

"Dunhuang impression" at the end of the music content is "prosperous chapter" as the music theme, bamboo flute music slowly in the quiet and distant, and the second paragraph of the clarinet music to promote each other and the change of the music color, in this part of the music chapter, bamboo flute and clarinet from the quiet music color slowly to the end of the melody, the ancient carefree and strong musical melody rhythm, the ancient silk road belongs to dunhuang time elegance show incisively and vividly, with music to lead the audience indulge in dunhuang that brilliant history and culture.

7. Conclusion

Dunhuang area music art unique style and diversification of the rhythm of modern Chinese national music creation provides great inspiration, "dunhuang impression" at the time of creation from the dunhuang music art draw sufficient nutrients and essence, the ancient long melody and rhythm into the contemporary music creation, create conforms to the characteristics of the era of dunhuang music works, make dunhuang music art in modern new vitality and style. "Impression of dunhuang" aims to show the Chinese dunhuang music art culture, let everybody various and deep understanding of the silk road culture blend and dunhuang music art, to present the charm of Chinese national music culture and profound culture, for the Chinese national music persist glorious chapter.

8. Discussion

In the process of researching and exploring how to innovate and integrate Dunhuang traditional music, there are many aspects that need to be noted, especially in the use of modern composition techniques and aesthetic concepts for creation and development based on traditional music materials. It is important to grasp the compatibility between traditional music materials and modern music styles, innovate on the basis of tradition, and bring new vitality to traditional music.

9. Suggestion

Dunhuang music has a long history, and in research, it is necessary to have a deep understanding of Dunhuang's historical culture and traditional customs. In the creation and performance of music, it is necessary to master the unique artistic style and characteristics of Dunhuang region, learn and study various music styles and creative techniques, add layers and musical depth to the works, and contribute to the innovative development of Dunhuang music.

References

Su, Q. H., & Gu, T. (2020). *Fusion of cosmopolitanism and nationalism: Musical analysis of Jiang Ying's Silk Road*. Sound of the Yellow River(9), 9.

Wang, D. (2021). *Performance techniques and emotional expression of the bamboo flute piece Dunhuang Feelings*. Art Panorama(12), 18–20.

Xiao, F. (2023*). Study on Dunhuang music culture*. Mingri Fengshang(14), 1–3.

Zhang, T. J. (2024). *The artistic form and cultural symbolic significance of wind instruments in Dunhuang murals*. Art Panorama(7), 73–75.

Zong, Y. (2019). *Research on the value of Dunhuang music*. Daguan(3), 102–103.

การสร้างสรรค์ดนตรีสนับสนุน สำหรับประกอบการแสดงผลสัมฤทธิ์ทางการศึกษาทักษะกลองชุด หลักสูตรศิลปกรรมศาสตรบัณฑิต สาขาวิชาดนตรีสากล (หลักสูตรปรับปรุง พ.ศ. 2566) มหาวิทยาลัยรามคำแหง

THE DEVELOPMENT OF BACKING TRACKS FOR DRUM SET PERFORMANCE ASSESSMENT IN THE BACHELOR OF FINE AND APPLIED ARTS PROGRAM IN POPULAR MUSIC, (REVISED CURRICULUM B.E. 2023), RAMKHAMHAENG UNIVERSITY

อนุวัฒน์ เขียวปราง[1]
Anuwat Kheawprang[1]

บทคัดย่อ

การวิจัยครั้งนี้เป็นการศึกษาที่ใช้ระเบียบวิธีวิจัยแบบผสมผสาน โดยประกอบด้วยการวิจัยเชิงคุณภาพ ผ่านการศึกษาเอกสารวิชาการและการสัมภาษณ์ผู้เชี่ยวชาญ เพื่อวิเคราะห์ผลสัมฤทธิ์ทางการศึกษาทักษะการบรรเลงกลองชุดใน 6 รายวิชาในหลักสูตร ตามวัตถุประสงค์วิจัยข้อที่ 1 จากนั้นได้นำผลการวิเคราะห์ดังกล่าวไปสู่การวิจัยเชิงสร้างสรรค์ โดยอาศัยกระบวนการสร้างสรรค์ทางดนตรีเพื่อออกแบบและผลิตดนตรีสนับสนุน สำหรับใช้ในการทดสอบผลสัมฤทธิ์ด้านทักษะการบรรเลงกลองชุดในแต่ละรายวิชา ตามวัตถุประสงค์วิจัยข้อที่ 2 นำไปสู่การพัฒนาเครื่องมือสำหรับการประเมินผลสัมฤทธิ์ด้านทักษะกลองชุดอย่างมีประสิทธิภาพ

ผลการวิจัย พบว่า ผลการศึกษาทักษะกลองชุดจากทั้ง 6 รายวิชา มีผลสัมฤทธิ์ทักษะกลองชุดที่หลากหลายครอบคลุมตั้งแต่ขั้นพื้นฐาน พัฒนาไปสู่ขั้นสูงด้วยเทคนิคต่าง ๆ ที่ส่งเสริมให้การบรรเลงกลองมีประสิทธิภาพ ซึ่งวัดผลสัมฤทธิ์ดนตรีสนับสนุน จำนวน 6 เพลง ซึ่งออกโครงสร้างเพลง ทำนองและการดำเนินคอร์ดที่สอดคล้องกับสุนทรียภาพของแต่ละแบบตามลักษณะเฉพาะของแต่ละแนวดนตรี ได้แก่ ดนตรีป๊อป ดนตรีร็อก ดนตรีบลูส์และคันทรี่ ดนตรีอาร์แอนด์บีและฮิปฮอป ดนตรีโซลและฟังกี้ ดนตรีแจ๊สและละติน ช่วยส่งเสริมการบรรเลงกลองชุดอย่างมีประสิทธิภาพตอบสนองความต้องการของอุตสาหกรรมดนตรียุคปัจจุบัน

คำสำคัญ: ดนตรีสนับสนุน, ผลสัมฤทธิ์ทักษะกลองชุด, มหาวิทยาลัยรามคำแหง

---

[1] อาจารย์ประจำภาควิชาดนตรีสากล คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยรามคำแหง anuwat.t@rumail.ru.ac.th

[1] Lectures in Music, Faculty of Fine and Applied Arts, Ramkhamhaeng University, anuwat.t@rumail.ru.ac.th

Receive 06/06/68, Revise 13/09/68, Accept 22/09/68

Abstract

This research employed a mixed methods approach, integrating qualitative research through academic document analysis and expert interviews to evaluate the learning outcomes of drum set performance skills across six courses, in alignment with the first research objective. The insights gained were then applied in a creative research phase, utilizing musical creativity processes to design and produce backing tracks for assessing performance outcomes in each course, addressing the second research objective. This approach led to the development of effective tools for evaluating drum set performance skills.

The results revealed that the six courses support the acquisition of a diverse range of drum set skills, progressing from basic to advanced levels through various techniques that enhance performance efficiency. The assessment was conducted using six genre-specific backing tracks, each composed with appropriate musical structures, melodies, and harmonic progressions aligned with the stylistic aesthetics of Pop, Rock, Blues & Country, R&B & Hip-Hop, Soul & Funky, and Jazz & Latin. These backing tracks facilitated effective performance and skill development, aligning with the current demands of the music industry.

Keywords: Backing Track, Drum set Performance Assessment,
Ramkhamheang University

บทนำ

ทักษะกลองชุด เป็นหนึ่งในทักษะของกลุ่มการแสดงดนตรีในหลักสูตรศิลปกรรมศาสตรบัณฑิต สาขาวิชาดนตรีสากล (หลักสูตรปรับปรุง พ.ศ. 2566) มหาวิทยาลัยรามคำแหง มีจุดมุ่งหมายเพื่อพัฒนาผู้เรียนที่สนใจเรียนทักษะกลองชุดให้มีศักยภาพของทักษะการบรรเลงกลองชุดให้ครอบคลุมรูปแบบดนตรีทั้ง 6 แนว เพลง ดังนั้นหลักสูตรจึงได้บรรจุรายวิชาเพื่อตอบสนองจุดมุ่งหมาย โดยมีรายวิชาที่สอนจำนวน 6 รายวิชา ได้แก่ ทักษะกลองชุดดนตรีป๊อปร่วมสมัย ทักษะกลองชุดดนตรีร็อก, ทักษะกลองชุดดนตรีบลูส์และคันทรี ทักษะกลองชุดดนตรีอาร์แอนด์บีและฮิปฮอป ทักษะกลองชุดดนตรีโซลและฟังกี้ และทักษะกลองชุดดนตรีแจ๊สและละติน

การจัดการเรียนการสอนทักษะกลองชุดที่มุ่งเน้นผลลัพธ์ให้ผู้เรียนมีทักษะความสามารถในการบรรเลงกลองชุดได้ครอบคลุมทั้ง 6 แนวเพลงที่มีความนิยมในอุตสาหกรรมดนตรียุคปัจจุบัน

เป็นการจัดการเรียนการสอนที่หลักสูตรศิลปกรรมศาสตรบัณฑิต สาขาวิชาดนตรีสากล (หลักสูตรปรับปรุง พ.ศ. 2566) มหาวิทยาลัยรามคำแหงเล็งเห็นว่าควรเป็นการจัดการเรียนการสอนที่เน้นผู้เรียนเป็นสำคัญ สู่การตอบโจทย์ให้ผู้เรียนเมื่อสำเร็จการศึกษาไปเป็นบัณฑิตสามารถทำงานได้ตรงตามความต้องการของผู้ใช้บัณฑิตในอุตสาหกรรมดนตรี

จากความสำคัญที่ได้กล่าวมาในข้างต้น และในฐานะที่ปัจจุบัน ผู้วิจัยเป็นอาจารย์ผู้รับผิดชอบการเรียนการสอนทักษะกลองชุดทั้ง 6 รายวิชา ของหลักสูตรศิลปกรรมศาสตรบัณฑิต สาขาวิชาดนตรีสากล (หลักสูตรปรับปรุง พ.ศ. 2566) มหาวิทยาลัยรามคำแหงนั้น ผู้วิจัยจึงมีความสนใจในการผลิตเครื่องมือการวัดและประเมินผลการสอบปลายภาคของการเรียนการสอนทักษะกลองชุดทั้ง 6 รายวิชา ในรูปแบบดนตรีสนับสนุน หรือ แบ็กกิ้งแทร็ก สำหรับทดสอบศักยภาพการบรรเลงกลองชุดทั้ง 6 แนวเพลงของนักศึกษาที่ลงทะเบียนเรียนทักษะกลองชุดทั้ง 6 รายวิชา ซึ่งเป็นสิ่งจำเป็นที่ผู้เรียนพึงมีและสามารถทำได้ ซึ่งเป็นผลลัพธ์การเรียนรู้ที่หลักสูตรได้กำหนดเอาไว้

วัตถุประสงค์

1. เพื่อวิเคราะห์ผลสัมฤทธิ์ทางการศึกษาทักษะกลองชุดทั้ง 6 รายวิชา ในหลักสูตรศิลปกรรมศาสตรบัณฑิต สาขาวิชาดนตรีสากล (หลักสูตรปรับปรุง พ.ศ. 2566) มหาวิทยาลัยรามคำแหง

2. เพื่อสร้างสรรค์ดนตรีสนับสนุน (Backing Track) สำหรับทดสอบผลสัมฤทธิ์การศึกษาทักษะกลองชุดทั้ง 6 รายวิชา ในหลักสูตรศิลปกรรมศาสตรบัณฑิต สาขาวิชาดนตรีสากล (หลักสูตรปรับปรุง พ.ศ. 2566) มหาวิทยาลัยรามคำแหง

ขอบเขตการวิจัย

1. ด้านเวลา ช่วงเดือน ตุลาคม พ.ศ. 2567 - กันยายน 2568

2. ด้านเนื้อหา ผู้วิจัยดำเนินการศึกษาคำอธิบายรายวิชา ผลการเรียนรู้ระดับรายวิชา แผนการเรียนการสอน สื่อ เพื่อประกอบการวิเคราะห์ของการเรียนการสอนทักษะกลองชุด จำนวน 6 รายวิชา ดังนี้ ทักษะกลองชุดดนตรีป๊อปสมัยนิยม ทักษะกลองชุดดนตรีร็อก ทักษะกลองชุดดนตรีบลูส์และคันทรี ทักษะกลองชุดดนตรีอาร์แอนด์บีและฮิปฮอป ทักษะกลองชุดดนตรีโซลและฟังกี้ ทักษะกลองชุดดนตรี แจ๊สและละติน

ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ

1. รูปแบบผลสัมฤทธิ์ทางการศึกษาทักษะกลองชุดทั้ง 6 รายวิชา ในหลักสูตรศิลปกรรมศาสตรบัณฑิต สาขาวิชาดนตรีสากล (หลักสูตรปรับปรุง พ.ศ. 2566) มหาวิทยาลัยรามคำแหง

2. ดนตรีสนับสนุน (Backing Track) สำหรับทดสอบผลสัมฤทธิ์การศึกษาทักษะกลองชุดทั้ง 6 รายวิชาในหลักสูตรศิลปกรรมศาสตรบัณฑิต สาขาวิชาดนตรีสากล (หลักสูตรปรับปรุง พ.ศ. 2566) มหาวิทยาลัยรามคำแหง

วิธีการดำเนินงานวิจัย

การวิจัยครั้งนี้เป็นการศึกษาที่ใช้ระเบียบวิธีวิจัยแบบผสมผสาน (Mixed Methods Research) โดยประกอบด้วยการวิจัยเชิงคุณภาพ (Qualitative Research) ผ่านการศึกษาเอกสารวิชาการที่ใช้ประกอบการสอนวิชาทักษะกลองชุดจำนวน 6 รายวิชา (ระบุตามขอบเขตการวิจัย) พร้อมทั้งดำเนินการสัมภาษณ์ผู้เชี่ยวชาญจำนวน 3 คน เพื่อวิเคราะห์ผลสัมฤทธิ์ทางการศึกษาทักษะการบรรเลงกลองชุดใน 6 รายวิชาในหลักสูตร จากนั้นได้นำผลการวิเคราะห์ดังกล่าวไปสู่การวิจัยเชิงสร้างสรรค์ (Creativity Research) โดยอาศัยกระบวนการสร้างสรรค์ทางดนตรีเพื่อออกแบบและผลิตดนตรีสนับสนุน (Backing Tracks) ที่มีโครงสร้างเพลง ทำนอง และการดำเนินคอร์ด เพื่อเสริมสร้างบรรยากาศประกอบการวัดผลสัมฤทธิ์ทักษะกลองชุดจำนวน 6 เพลง ได้แก่ ดนตรีสนับสนุนทักษะกลองชุดดนตรีป๊อปสมัยนิยม ดนตรีสนับสนุนทักษะกลองชุดดนตรีร็อก ดนตรีสนับสนุนทักษะกลองชุดดนตรีบลูส์และคันทรี่ ดนตรีสนับสนุนทักษะกลองชุดดนตรีอาร์แอนด์บีและฮิปฮอป ดนตรีสนับสนุนทักษะกลองชุดดนตรีโซลและฟังกี้ ดนตรีสนับสนุนทักษะกลองชุดดนตรีแจ๊สและละติน เพื่อเป็นเครื่องมือสำหรับการประเมินผลสัมฤทธิ์ด้านทักษะกลองชุดของหลักสูตร

ผลการศึกษา

1. การศึกษาทักษะกลองชุดถือเป็นส่วนสำคัญของรายวิชาในหมวดวิชาเฉพาะด้าน ภายใต้หลักสูตรศิลปกรรมศาสตรบัณฑิต สาขาวิชาดนตรีสากล (หลักสูตรปรับปรุง พ.ศ. 2566) มหาวิทยาลัยรามคำแหง โดยมุ่งเน้นการพัฒนาทักษะเชิงปฏิบัติที่ครอบคลุมรูปแบบดนตรีหลากหลายซึ่งเป็นที่ใช้จริงในอุตสาหกรรมดนตรี ทั้งนี้ จากการวิเคราะห์ภาพรวมองค์ความรู้ในเอกสารประกอบการสอนร่วมกับการพิจารณาความเห็นของผู้เชี่ยวชาญที่ได้จากการสัมภาษณ์ พบว่าแต่ละสไตล์ดนตรีถูกออกแบบให้เป็นรายวิชาเฉพาะที่มีการจัดลำดับและจำแนกออกเป็น 6 รายวิชา ดังนี้

1.1 ทักษะกลองชุดดนตรีป๊อปร่วมสมัย

การพัฒนาทักษะกลองชุดในบริบทดนตรีป๊อปร่วมสมัยเน้นการวางรากฐานทางจังหวะและเสียงอย่างเป็นระบบ โดยเริ่มจากการอ่านโน้ตพื้นฐานควบคู่กับการฝึกเคลื่อนไหวที่ประสานมือและเท้าอย่างแม่นยำ พร้อมบูรณาการเทคนิคการบรรเลงลูกส่ง ในรูปแบบต่าง ๆ ที่ผสมผสานกับเทคนิคในการผลิตเสียงกลองให้มีคุณภาพอย่างต่อเนื่อง ดังภาพประกอบที่ 1 เพื่อเสริมสร้างความเข้าใจเชิงโครงสร้างดนตรีและการนำไปใช้แสดงในโครงสร้างเพลง ท่อนร้อง-ท่อนคอรัส สะท้อนถึงความเชื่อมโยงระหว่างทักษะทางเทคนิคและการใช้งานในสถานการณ์จริงอย่างเป็นรูปธรรม

ภาพที่ 1 โน้ตการใช้สัญลักษณ์ทางดนตรีภายในกลุ่มโน้ตของลูกส่งกลองชุด
ที่มา: Duperron, L. (2010): สำนักพิมพ์ Railroad Media, Inc

1.2 ทักษะกลองชุดดนตรีร็อก

การบรรเลงกลองชุดในดนตรีร็อกมุ่งเน้นการถ่ายทอดอารมณ์ที่หนักแน่นและทรงพลังผ่านเทคนิคเฉพาะทาง ได้แก่ การเน้นเสียงโน้ตสำคัญด้วยเครื่องหมายเน้นเสียง และเทคนิคแฟลมเพื่อเสริมสร้างความชัดเจนทางอารมณ์ การบรรเลงลูกส่ง *(fill-in)* ที่กระตุ้นความตื่นเต้นและสร้างพลังงานก่อนเข้าสู่ท่อนเพลงต่าง ๆ โดยเฉพาะการใช้โน้ตเขบ็ตสามชั้น (32nd note) ที่มีความถี่สูงช่วยเร่งเร้าอารมณ์ นอกจากนี้ การใช้เทคนิคกระเดื่องคู่ ในการเพิ่มจำนวนโน้ตของเบสดรัมช่วยเสริมความหนาแน่นของเสียงและสะท้อนเอกลักษณ์ความหนักแน่นของดนตรีร็อกได้อย่างมีประสิทธิภาพ ดังภาพประกอบที่ 2

ภาพที่ 2 การฝึกเหยียบ Double Bass ในสัดส่วนเขบ็ตสองชั้น กับการบรรเลงกลองชุดในจังหวะร็อก
ที่มา: Rondinelli, B., & Lauren, M. (2000): สำนักพิมพ์ Modern Drummer Publications, Inc

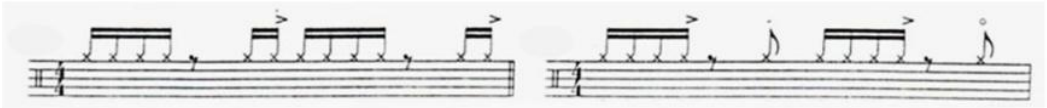
1.3 ทักษะกลองชุดดนตรีบลูส์และคันทรี

การเรียนรู้กลองชุดในบริบทดนตรีบลูส์และคันทรีมุ่งเน้นการพัฒนาทักษะที่สอดคล้องกับโครงสร้างจังหวะเฉพาะตัว โดยเน้นการบรรเลงในสัดส่วนโน้ตแบบสามพยางค์ อาทิ จังหวะ *Slow Blues* และ *Shuffle* ดังภาพประกอบที่ 3 รวมถึงการย่อยจังหวะเป็นโน้ตสามพยางค์เพื่อเพิ่มความถี่และความต่อเนื่องของจังหวะ ทั้งนี้ผู้เรียนยังต้องเข้าใจสังคีตลักษณ์เฉพาะของดนตรีบลูส์ ซึ่งเอื้อต่อการบรรเลงจังหวะประกอบบทเพลงและการด้นสดบนกลองชุด *(drum improvisation)* อย่างมีบริบท นอกจากนี้ ผู้เรียนจะต้องฝึกบรรเลงตามประเภทของดนตรีบลูส์ที่หลากหลาย ตั้งแต่ *Delta Blues* ซึ่งเป็นรากฐานดนตรีบลูส์ดั้งเดิม พัฒนาสู่ *Chicago Blues* ที่ใช้เครื่องดนตรีสมัยนิยม ไปจนถึง *Texas Blues* และ *Blues Rock* ซึ่งได้รับการยอมรับในระดับอุตสาหกรรมดนตรีสากล

ภาพที่ 3 : การบรรเลงลูกส่งกลองชุดประกอบการบรรเลงจังหวะ Shuffle
ที่มา: Brechtlein, T. (1996): สำนักพิมพ์ Alfred Music

1.4 ทักษะกลองชุดดนตรีอาร์แอนด์บีและฮิปฮอป

การบรรเลงกลองชุดในดนตรีอาร์แอนด์บีและฮิปฮอปมีรากฐานอยู่ที่การเน้นจังหวะที่ 2 และ 4 หรือที่เรียกว่า *backbeat 2,4* ซึ่งเป็นหัวใจของการสร้างอารมณ์การโยก *(groove)* ในดนตรีประเภทนี้ โดยในฮิปฮอปร่วมสมัยยังมีการปรับเปลี่ยน *backbeat* ให้เป็นเพียงจังหวะที่ 3 ในโครงสร้างแบบ *half-time* เพื่อสร้างความรู้สึกที่หน่วงและเหวี่ยงมากขึ้น ขณะเดียวกันก็บาลานซ์ความกระฉับกระเฉงของจังหวะด้วยการเพิ่มโน้ตย่อยบน *hi-hat* ดังภาพระกอบที่ 4 ซึ่งเป็นลักษณะเฉพาะของดนตรี *Boom-Trap* ในด้านการพัฒนาลูกส่ง *(fill-in)* ที่มีการออกแบบให้เหมาะสมกับรูปแบบจังหวะ



ภาพที่ 4 : ตัวอย่างแบบฝึกหัดการพัฒนารูปแบบการบรรเลง Hi-Hat
ที่มา: Roscetti, E. (1998) : สำนักพิมพ์ Hal Leonard Corporation.

1.5 ทักษะกลองชุดดนตรีโซลและฟังกี้

การบรรเลงกลองชุดในดนตรีโซลและฟังกี้เอกลักษณ์โดดเด่นคือการใช้เทคนิคเฉพาะที่เน้นการสร้าง “สีสันของเสียง” ผ่านรายละเอียดของจังหวะที่ประณีต ซึ่งเทคนิคสำคัญที่ช่วยเสริมสร้างเอกลักษณ์ของจังหวะกลองในดนตรีสไตล์นี้ ได้แก่ การใช้เสียงเปิด–ปิดของไฮแฮทเพื่อสร้างสำเนียงเสียงให้กระชับ และตื่นเต้น รวมถึงการบรรเลง *ghost note* บนกลองสแนร์ ซึ่งเป็นโน้ตที่มีน้ำหนักเบามาก ทำหน้าที่ประดับจังหวะและเสริมความลื่นไหลให้กับโครงสร้างจังหวะ และการประยุกต์ใช้แนวคิด *Paradiddle Stroke* และ *Inverted Paradiddle* ดังภาพประกอบที่ 5 เพื่อเพิ่มมิติทางจังหวะให้หลากหลายและโดดเด่นยิ่งขึ้นในบริบทของดนตรีโซลและฟังกี้

ภาพที่ 5 รูปแบบจังหวะที่ที่เรียกว่า Inverted Paradiddle
ที่มา: Garibaldi, D. (1990) : สำนักพิมพ์ Alfred Music

1.6 ทักษะกลองชุดดนตรีแจ๊สและละติน

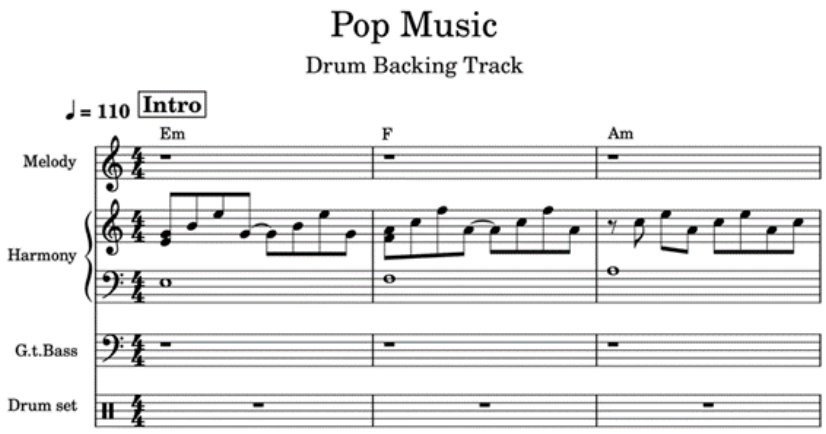
การบรรเลงกลองชุดในดนตรีแจ๊สและละตินการสร้างสรรค์จังหวะที่มีชีวิตชีวาและพลิ้วไหว ผ่านบทบาทของกลองสแนร์ในลักษณะที่เรียกว่า “ Snare Comping” ดังภาพประกอบที่ 6 ซึ่งเป็นการประยุกต์แนวคิดการบรรเลงสนับสนุน หรือการบรรเลงเพื่อตอบโต้เสียงกับทำนอง ทั้งนี้ยังเสริมสร้างเอกลักษณ์จากรูปแบบการแสดงออกทางคีตปฏิภาณ หรือ Improvisation ที่แตกต่างจากการแสดงดนตรีสไตล์อื่น ๆ โดยการแสดงคีตปฏิภาณนั้น จะมีทั้งการบรรเลงแบบ Chorus Solos ซึ่งเป็นการด้นสดภายใต้กรอบโครงสร้างของจำนวนห้องเพลงเท่ากับทำนองหลัก และการบรรเลงแบบ Trade 4 ซึ่งเป็นการสลับด้นสดระหว่างกลองชุดกับเครื่องดนตรีอื่นในช่วงละ 4 ห้องเพลง เป็นลักษณะเฉพาะของการสนทนาด้วยเสียงดนตรีที่แสดงให้เห็นถึงทักษะการตอบโต้และความร่วมมือทางดนตรีอย่างเป็นธรรมชาติ ซึ่งเป็นองค์ประกอบสำคัญในการพัฒนาทักษะกลองชุดในระดับสูง

ภาพที่ 6 สแนร์คอมปิ้งในรูปแบบ syncopation

ที่มา: Riley, J. (1994): สำนักพิมพ์ Manhattan Music Publication

2. จากการวิเคราะห์ผลสัมฤทธิ์ในการบรรเลงกลองชุดตามแนวดนตรีทั้ง 6 สไตล์เพลง ผู้วิจัยได้นำผลการวิเคราะห์ทักษะการบรรเลงในแต่ละแนว มาพัฒนาและเรียบเรียงเป็นรูปแบบการตีกลองที่เหมาะสม และให้มีความสอดคล้องกับลักษณะเฉพาะของแต่ละแนวดนตรี ซึ่งเป็นที่นิยมใช้งานจริงในบริบทของอุตสาหกรรมดนตรีร่วมสมัย โดยกระบวนการนี้มุ่งเน้นการประยุกต์ทักษะเชิงปฏิบัติให้เข้ากับบริบททางดนตรีจริง ผ่านการสร้างสรรค์บทเพลงต้นฉบับที่สะท้อนโครงสร้างเพลง (form) ทำนอง (melody) การดำเนินคอร์ด (Chord Progression) ที่นิยมใช้อย่างเหมาะสมกับดนตรีแต่ละสไตล์ อันจะนำไปสู่บทบาทดนตรีสนับสนุนที่รวมทั้งสิ้น 6 บทเพลง

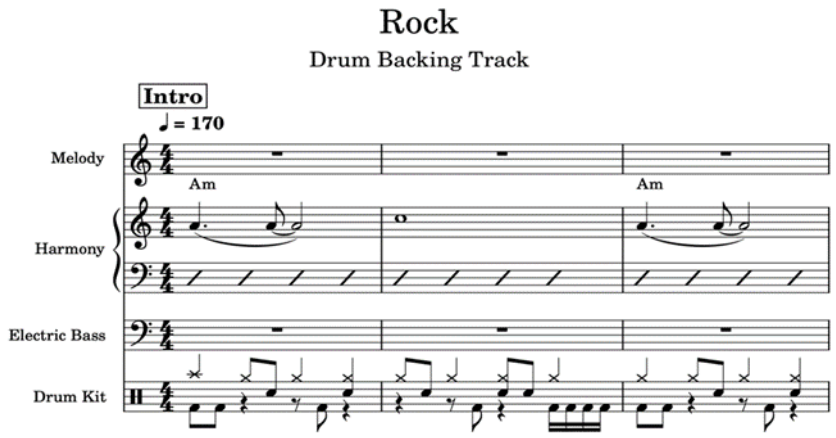
2.1 ดนตรีสนับสนุนทักษะกลองชุดดนตรีป๊อปสมัยนิยม ดังภาพประกอบที่ 7 มีโครงสร้างของบทเพลงที่แบ่งออกเป็นส่วนต่าง ๆ อย่างชัดเจน ได้แก่ ท่อนนำ (Introduction) ท่อนเวิร์ส (Verse) ท่อนก่อนคอรัส (Pre-Chorus) ท่อนคอรัส (Chorus) ท่อนดนตรีบรรเลง (Instrument) ท่อนโซโล (Solo) และท่อนปิดท้าย (Outro) โดยมีการดำเนินคอร์ดหลักจำนวน 2 รูปแบบ คือ Em-F-Am-G และ Am-G-Em-F พร้อมกับลีลาทำนองซึ่งมีการจัดวางสัดส่วนโน้ตอย่างสมดุล เน้นการนำทำนองมาพัฒนาต่อ และมีการเคลื่อนที่ของระดับเสียงที่ราบรื่นและจดจำได้ง่าย ดังภาพประกอบที่ 8 ซึ่งส่งผลให้ผู้ฟังสามารถติดตามและมีปฏิสัมพันธ์กับดนตรีได้อย่างมีประสิทธิภาพ



ภาพที่ 7 ตัวอย่างโน้ตดนตรีสนับสนุนเพลง Pop Music (Drum Backing Track)
ที่มา: อนุวัฒน์ เขียวปราง

ภาพที่ 8 ตัวอย่างทำนองท่อน Verse เพลง Pop Music (Drum Backing Track)
ที่มา: อนุวัฒน์ เขียวปราง

2.2 ดนตรีสนับสนุนทักษะกลองชุดดนตรีร็อก ดังภาพประกอบที่ 9 มีโครงสร้างของบทเพลงที่ประกอบไปด้วย ท่อนนำ (Introduction) ท่อนทำนองหลัก (Melody) ท่อนดนตรี (Instrument) ท่อนโซโลกีตาร์ (Guitar Solo) และ ท่อนปิดท้าย (Outro) มีการดำเนินคอร์ดจำนวน 2 รูปแบบ ได้แก่ การใช้คอร์ด Am ตลอดทั้งท่อน และ การดำเนินคอร์ด F-G-Am-Am พร้อมกับลีลาทำนองที่เน้นการนำเสนอความมั่นคงของกระสวนจังหวะและการเคลื่อนโน้ตซ้ำแต่สามารถใช้ได้ทุกคอร์ด ดังภาพประกอบที่ 10



ภาพที่ 9 ตัวอย่างโน้ตดนตรีสนับสนุนเพลง Rock Music (Drum Backing Track)
ที่มา: อนุวัฒน์ เขียวปราง

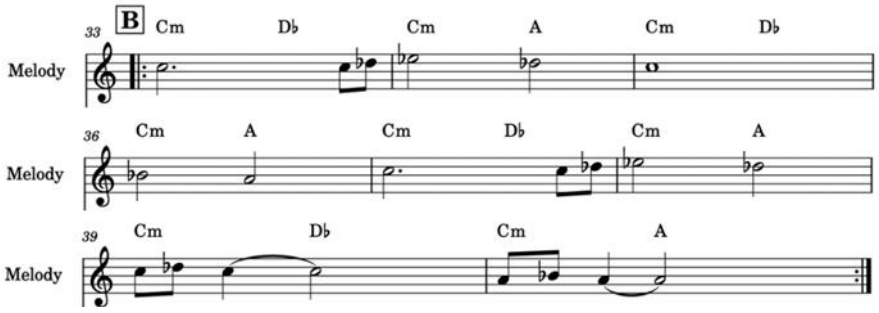
ภาพที่ 10 ตัวอย่างการซ้ำทำนองขณะมีการดำเนินคอร์ด
เพลง Rock Music (Drum Backing Track)
ที่มา: อนุวัฒน์ เขียวปราง

2.3 ดนตรีสนับสนุนทักษะกลองชุดดนตรีบลูส์และคันทรี่ ดังภาพประกอบที่11 มีโครงสร้างของบทเพลงที่ประกอบไปด้วย ท่อนทำนองหลัก (Melody) ท่อนเปียโนโซโล (Piano Solo) และท่อนกีตาร์โซโล (Guitar Solo) มีการดำเนินคอร์ดในลักษณะดนตรีบลูส์ 12 ห้อง พร้อมกับทำนองที่ถูกสร้างมาจากกลุ่มเสียง E Blues

ภาพที่ 11 ตัวอย่างโน้ตทำนองดนตรีสนับสนุน
เพลง Blues & Country Music (Drum Backing Track)
ที่มา: อนุวัฒน์ เขียวปราง

2.4 ดนตรีสนับสนุนทักษะกลองชุดดนตรีอาร์แอนด์บีและฮิปฮอป ดังภาพประกอบที่ 12 มีโครงสร้างของบทเพลงที่ประกอบไปด้วย ท่อนนำ (Introduction) ท่อนทำนองหลักที่ 1 (A) ท่อนทำนองหลักที่ 2 (B) ท่อนดนตรี (Instrument) และ ท่อนสลับโซโล (Trade Solo) มีการดำเนินคอร์ดที่เป็นเอกลักษณ์จำนวน 3 รูปแบบ ได้แก่ 1. การใช้คอร์ดในกุญแจเสียง Cm 2. การใช้คอร์ด Db ซึ่งเป็นคอร์ดที่ถูกยืมมาจากกุญแจเสียง C Phrygian และ 3. การใช้คอร์ด A ซึ่งเป็นคอร์ดที่ถูกเคลื่อนที่ลงจากคอร์ด Cm ในระดับคู่สาม (พิจารณาจากโน้ตพื้นต้นของคอร์ด) ภายใต้แนวคิดความสัมพันธ์คอร์ดห่างกัน คู่ 3rd นอกกุญแจเสียง หรือ “Chromatic mediant” พร้อมกับแนวคิดการสร้างทำนองที่เน้นความสอดคล้องกับโน้ตในคอร์ด และการใช้บันไดเสียงทางแจ๊สไมเนอร์ นั่นคือ C Dorian b2 เพื่อสร้างเอกลักษณ์ทางดนตรีแบบดนตรีอัสซีเรีย หรือดนตรีแบบฉบับตะวันออกกลางมาสร้างเอกลักษณ์ที่โดดเด่น ดังภาพประกอบที่ 13

ภาพที่ 12 ตัวอย่างโน้ตดนตรีสนับสนุนเพลง R&B and Hiphop Music (Drum Backing Track)
ที่มา: อนุวัฒน์ เขียวปราง



ภาพที่ 13 ตัวอย่างการดำเนินคอร์ด และทำนอง ในท่อน B เพลง R&B and HipHop
ที่มา: อนุวัฒน์ เขียวปราง

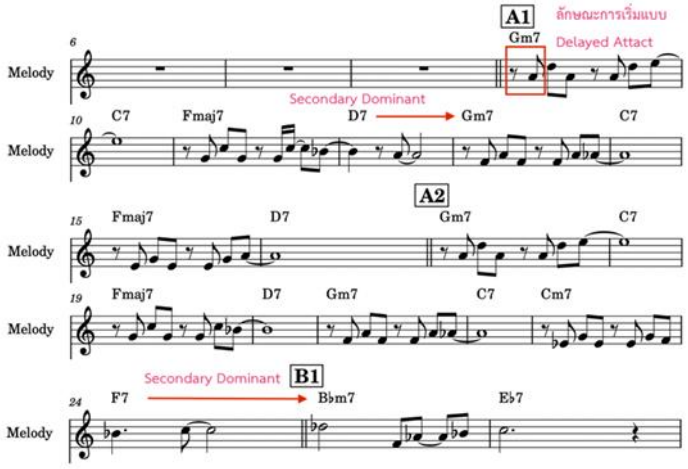
2.5 ดนตรีสนับสนุนทักษะกลองชุดดนตรีโซลและฟังกี้ ดังภาพประกอบที่ 14 มีโครงสร้างของบทเพลงที่ประกอบไปด้วย ท่อนนำ (Introduction) ท่อนทำนองหลักที่ 1 (A) ท่อนทำนองหลักที่ 2 (B) ท่อน ท่อนดนตรี (Instrument) และท่อนโซโล (Solo) มีการดำเนินคอร์ดที่เป็นเอกลักษณ์จำนวน 3 รูปแบบ ได้แก่ 1. การดำเนินคอร์ด E7-A7-B7 2. การใช้เทคนิค Mode Mixture ปรากฏที่การใช้คอร์ด C7 ที่ยืมมาจากกุญแจเสียง E ดอเรียน 3. การใช้เทคนิค Chromatic Side - Slip ปรากฏที่การใช้คอร์ด Eb7 เทคนิคหนึ่งในการเคลื่อนคอร์ด ขึ้นหรือลงทีละครึ่งเสียงอย่างขนานกัน (Chromatically) กับคอร์ด E7 ที่เป็น Tonic Chord ของกุญแจเสียงเพลงนี้ พร้อมกับแนวคิดการสร้างทำนองที่ตอบรับกันระหว่างทำนอง 2 แนว ที่เรียกกันว่า Call and Respond ตามแบบฉบับดนตรีโซล ดังภาพประกอบที่ 15

ภาพที่ 14 ตัวอย่างโน้ตดนตรีสนับสนุนเพลง Soul & Funky Music (Drum Backing Track)
ที่มา: อนุวัฒน์ เขียวปราง

ภาพที่ 15 ตัวอย่างลีลาทำนองแบบ Call and Respond ในท่อน A เพลง Soul and Funky
ที่มา: อนุวัฒน์ เขียวปราง

2.6 ดนตรีสนับสนุนทักษะกลองชุดดนตรีแจ๊สและละติน ดังภาพประกอบที่ 16 มีโครงสร้างของบทเพลงที่ประกอบไปด้วย ท่อนท่อนด้นสดของเปียโน (Piano Adlip) ท่อนทำนองหลัก (Melody) ท่อนโซโลเปียโน (Piano Solo) ท่อนโซโลกีตาร์ (Guitar Solo) ท่อนสลับโซโล 4 ห้องเพลง (Trade 4 Solo) มีการดำเนินคอร์ดสังคีตลักษณ์ A-A-B-B มีการใช้เทคนิคเพื่อสร้างเอกลักษณ์ได้แก่ 1. แนวคิดการดำเนินคอร์ดลักษณ์ ii–V 2. การใช้คอร์ดดอมินันท์ลำดับที่สอง (Secondary Dominant) ในลักษณะของการเคลื่อนที่แบบวงจรที่ห้า (Circle progression) 3. การประยุกต์ใช้แนวคิด Mode Mixture (หรือ Modal Interchange) โดยมีการยืมคอร์ดจากโหมดคู่ขนานของกุญแจเสียงหลัก และ 4) การดำเนินคอร์ดแบบ ii–V เพื่อสร้างความเคลื่อนไหวเชิงฟังก์ชันเข้าหาคอร์ดเป้าหมาย ดังภาพประกอบที่ 17

ภาพที่ 16 ตัวอย่างโน้ตดนตรีสนับสนุนเพลง Jazz & Latin Music (Drum Backing Track)
ที่มา: อนุวัฒน์ เขียวปราง



ภาพที่ 17 ตัวอย่างทำนองและการดำเนินคอร์ด ลีลา A1 และ A2 เพลง Jazz and Latin
ที่มา: อนุวัฒน์ เขียวปราง

สรุปและอภิปรายผล

1. การฝึกกลองชุดในบริบทดนตรีต่าง ๆ มีลักษณะเฉพาะที่สะท้อนทั้งโครงสร้างจังหวะ เทคนิคการบรรเลง และอารมณ์ของแต่ละสไตล์ 1. ดนตรีป๊อปร่วมสมัยเน้นการวางรากฐานจังหวะและเสียงผ่านการอ่านโน้ตควบคู่กับการฝึกมือ–เท้าอย่างแม่นยำ 2. ดนตรีร็อกมุ่งถ่ายทอดความหนักแน่นโดยใช้การเน้นโน้ตสำคัญ เทคนิคแฟลม ตลอดจนการใช้เทคนิคกระเดื่องคู่สนับสนุนอารมณ์ร่วมให้เหมาะสมกับสไตล์เพลง 3. ดนตรีบลูส์และคันทรีเน้นการพัฒนาทักษะตามโครงสร้างจังหวะเฉพาะ เช่น Slow Blues และ Shuffle 4. ดนตรีอาร์แอนด์บีและฮิปฮอปมีการสร้างรูปแบบจังหวะเฉพาะ โดยปรับ backbeat เป็นจังหวะที่ 3 ใน half-time ให้เกิดความหน่วงของจังหวะ พร้อมทั้งพัฒนาสัดส่วนไฮแฮทอย่างมีสีสัน 5. ดนตรีโซลและฟังกี้โดดเด่นที่การสร้าง “สีสันของเสียง” ผ่านไฮแฮท

เปิด-ปิด ghost note และ Paradiddle Stroke/Inverted Paradiddle 6. ดนตรีแจ๊สและละติน เน้นจังหวะพลิ้วไหวด้วย Snare Comping ซึ่งเป็นการสนับสนุนหรือโต้ตอบกับทำนอง ทำให้กลองชุดมีบทบาทในการกำหนดอารมณ์ และสีสันในการบรรเลง

2. ดนตรีสนับสนุนทักษะกลองชุดในแต่ละแนวมีลักษณะเฉพาะที่สอดคล้องกับโครงสร้างและรูปแบบของเพลง 1. ดนตรีป๊อปสมัยนิยม โครงสร้างเพลงแบบเวิร์ส-คอรัสเรียบง่าย ทำให้กลองสามารถสร้างรากฐานจังหวะได้ชัดเจน 2. ดนตรีร็อกเน้นความมั่นคงของรูปแบบจังหวะพร้อมสีสันจากกีตาร์ไฟฟ้า 3. ดนตรีบลูส์และคันทรีใช้โครงสร้างเพลงแบบ 12 เพลงตามแบบฉบับบลูส์ 4. ดนตรีอาร์แอนด์บีและฮิปฮอปมีโครงสร้างเพลงไม่ซับซ้อน เน้นทำนองซ้ำจำง่าย 5. ดนตรีโซลและฟังกี้เน้นจังหวะย่อย (subdivision) ที่สนุกและมีชีวิตชีวาผสมผสานกับเครื่องเป่าที่เป็นพื้นผิวทางดนตรี 6. ดนตรีแจ๊สและละตินให้ความสำคัญกับการดำเนินทำนองและคอร์ดตามฉบับแจ๊ส พร้อมโครงสร้างเพลงที่เอื้อต่อการด้นสดและแสดงออกของทักษะกลองชุด

จากผลการวิจัยผลสัมฤทธิ์ทางทักษะของผู้เรียนในรายวิชากลองชุดทั้ง 6 รายวิชาของหลักสูตรศิลปกรรมศาสตรบัณฑิต สาขาวิชาดนตรีสากล มหาวิทยาลัยรามคำแหง (หลักสูตรปรับปรุง พ.ศ. 2566) พบว่า การออกแบบการเรียนการสอนที่เน้นการฝึกปฏิบัติจริงควบคู่กับการฟังเชิงวิเคราะห์และการรับรู้เชิงสุนทรียะ มีบทบาทสำคัญต่อการพัฒนาทักษะด้านการบรรเลงกลองชุดของผู้เรียนให้มีประสิทธิภาพ โดยเฉพาะในมิติของเทคนิคเชิงลึก การรับรู้จังหวะ และการแสดงออกทางดนตรีในบริบทของดนตรีร่วมสมัย รูปแบบการฝึกที่จำลองสถานการณ์จริงผ่านโครงสร้างของบทเพลงตามลักษณะเฉพาะของแต่ละแนวดนตรี ซึ่งจะมีส่วนช่วยเสริมสร้างสมรรถนะเชิงปฏิบัติที่สอดคล้องกับความต้องการของอุตสาหกรรมดนตรีร่วมสมัย

กิตติกรรมประกาศ

ข้าพเจ้าขอขอบพระคุณมหาวิทยาลัยรามคำแหงเป็นอย่างสูง ที่ได้ให้การสนับสนุนทุนวิจัยประจำปีงบประมาณ พ.ศ. 2568 ซึ่งเป็นปัจจัยสำคัญที่เอื้อให้ข้าพเจ้า นายอนุวัฒน์ เขียวปราง อาจารย์ประจำภาควิชาดนตรีสากล คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยรามคำแหง ได้ดำเนินการวิจัยในหัวข้อ *“การสร้างสรรค์ดนตรีสนับสนุนสำหรับประกอบการแสดงผลสัมฤทธิ์ทางการศึกษาทักษะกลองชุด หลักสูตรศิลปกรรมศาสตรบัณฑิต สาขาวิชาดนตรีสากล (หลักสูตรปรับปรุง พ.ศ. 2566) มหาวิทยาลัยรามคำแหง”* ได้อย่างสำเร็จลุล่วง

ทุนสนับสนุนจากมหาวิทยาลัยในครั้งนี้ไม่เพียงส่งเสริมการพัฒนางานวิจัยเชิงสร้างสรรค์ในสาขาดนตรีสากลเท่านั้น หากยังมีบทบาทสำคัญต่อการยกระดับคุณภาพการจัดการเรียนการสอน รวมถึงการพัฒนาทักษะเชิงวิชาชีพของผู้เรียนให้สามารถตอบสนองต่อบริบทของอุตสาหกรรมดนตรีร่วมสมัยได้อย่างมีประสิทธิภาพ

ข้าพเจ้าขอแสดงความซาบซึ้งใจต่อมหาวิทยาลัยรามคำแหง ที่ส่งเสริมโอกาสทางวิชาการและการวิจัยอย่างต่อเนื่อง อันเป็นรากฐานสำคัญต่อการพัฒนาคุณภาพทางวิชาชีพและการสร้างองค์ความรู้ใหม่ในสาขาศิลปกรรมศาสตร์ต่อไป

รายการอ้างอิง

Brechtlein, T. (1996). *The ultimate beginner series: Blues drums*. Alfred Music.

Duperron, L. (2010). *The encyclopedia of drum fills*. Railroad Media, Inc.

Rondinelli, B., & Lauren, M. (2000). *The encyclopedia of double bass drumming*. Modern Drummer Publications, Inc.

Garibaldi, D. (1990). *Future sounds: A book of contemporary drum set concepts*. Alfred Music.

Riley, J. (1994). *The art of bop drumming*. Manhattan Music Publications.

Roscetti, E. (1998). *Funk & hip-hop drumming: The complete guide to the art and history*. Hal Leonard Corporation.

MUSICAL TALES AND THE VIRTUAL EXPERIENCES: A HUMAN-CENTERED DESIGN APPROACH TO CLASSICAL MUSIC WITH HOLOGRAMS AND AUGMENTED REALITY

Komsun Dilokkunanant[1]

Abstract

Musical Tales and the Virtual Experience is a creative research project, funded by the National Research Council of Thailand, that explores how storytelling, holograms, and augmented reality (AR) can broaden access to classical music. Guided by Human-Centered Design (HCD), the project integrates classical repertoire with visual arts and interactive media to create a multisensory pathway into the music. Works including Peter and the Wolf (Prokofiev), The Carnival of the Animals (Saint-Saëns), and Opus Number Zoo (Berio) were adapted for small ensembles and translated into Thai to enhance local accessibility. The performance environment combined installation elements, holographic visualizations aligned with musical narrative, and AR overlays that invited real-time interaction. Post-event surveys and informal interviews assessed engagement and perceived value. Findings indicate that blending live performance with virtual elements strengthened connection to both music and story; many participants reported that holograms enriched understanding, and that AR increased involvement. While a longer program challenged younger listeners' attention, the project demonstrates that deliberate experience design and restrained technological integration can maintain intimacy and musical priorities yet broaden appeal, yielding a reusable model for future performances that combine classical repertoire with contemporary media.

Keywords: Musical Storytelling, Hologram, Human-Centered Design

[1] Komsun Dilokkunanant, D.M.A. School of Music, Princess Galyani Vadhana Institute of Music, komsun.d@pgvim.ac.th
Receive 23/07/68, Revise 20/10/68, Accept 22/10/68

Part 1: Introduction

Classical music has often been seen as a domain of cultural elitism, inaccessible to modern audiences. However, its potential to foster cultural understanding and appreciation remains significant. This creative research project, *titled Musical Tales and the Virtual Experience,* aims to bridge the gap between classical music and contemporary audiences through storytelling, holograms, and augmented reality (AR), fostering a more inclusive appreciation of classical music.

The project integrates classical music literature with visual arts and technology, adapting musical stories for smaller ensembles, translating works into Thai, and incorporating virtual experiences to broaden accessibility. The chosen compositions include *Peter and the Wolf* by Sergey Prokofiev, *The Carnival of the Animals* by Camille Saint-Saëns, and *Opus Number Zoo* by Luciano Berio.

At the heart of this research is the application of Human-Centered Design, ensuring that the audience's interaction with music and technology is immersive and engaging. The goal is to create a multisensory pathway into classical music through innovative technologies and interactive environments. The benefits include (i) greater approachability and enjoyment for diverse audiences, (ii) higher engagement and likelihood of repeat attendance, and (iii) practical insights for musicians and educators to adapt repertoire, staging, and outreach.

Part 2: Literature Review

Research on immersive, audience-centered performance indicates that multisensory design and spatial agency can increase attention, emotional resonance, and recall in music audiences. Studies of installation-based performance highlight the role of spatial layout and visual mediation in shaping listening focus and perceived intimacy, while works on holograms, augmented reality, and related mixed-reality tools reports gains in presence and meaning-making. Within arts and education contexts, Human-Centered Design (HCD) is used to elicit user needs, prototype experiences, and iteratively refined engagement, though several authors caution that technology-led novelty may not translate into sustained appreciation without cultural and pedagogical framing.

The research follows a seven-part framework proposed by the author (Experience Arts, Intrigued/Inspired, Engage, Connect, Immerse, Understand, Appreciate) and uses it to analyze how innovative technologies and interactive art form deepen audience engagement.

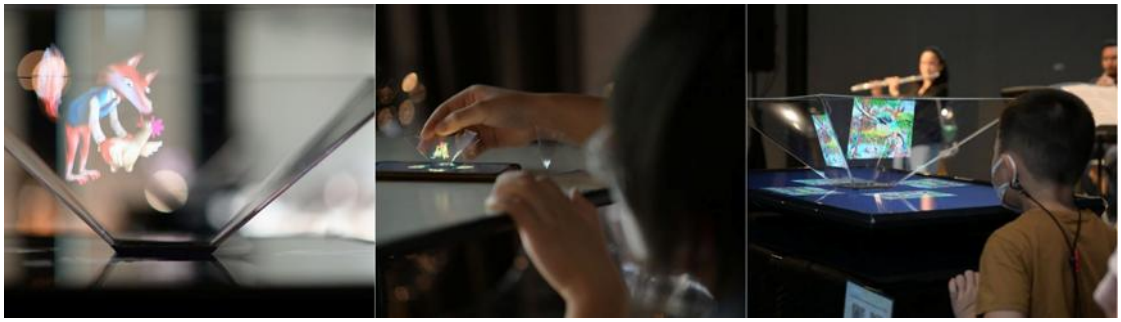
Musical Performance

Classical music, especially works such as Peter and the Wolf, The Carnival of the Animals, and Opus Number Zoo, has long functioned as narrative music for broad audiences. In line with this tradition, studies note that adapting, arranging, and programming familiar stories can meet contemporary listeners, particularly when performance is paired with visual art and interactive media. Live performance remains the primary communicative medium and a core site of engagement, presenting familiar repertoire in ways that invite entry, attention, and return.

Installation Art

Installation art enhances audience experience by transforming spaces into immersive environments. The form extends beyond the visual to encourage active participation, allowing audiences to interact with physical space and artwork. When integrated with music, installation strengthens connections to both environment and narrative. Rather than dividing the room into “stage” and “seating,” the entire space is conceived as the experience, inviting exploration and multisensory interaction.

Holograms



Visual 1 – the Holograms Utilization

Holographic projection has been used to add visual mediation and perceived interactivity in performance contexts. Three-dimensional imagery can externalize narrative elements and musical motives. For instance, character-based holograms in narrative works (e.g., Peter and the Wolf) can track roles and actions, which studies

report as enriching comprehension and affective response. As a visual correlate to musical material, holograms deepen connection to the work when alignment between image and score is clear.

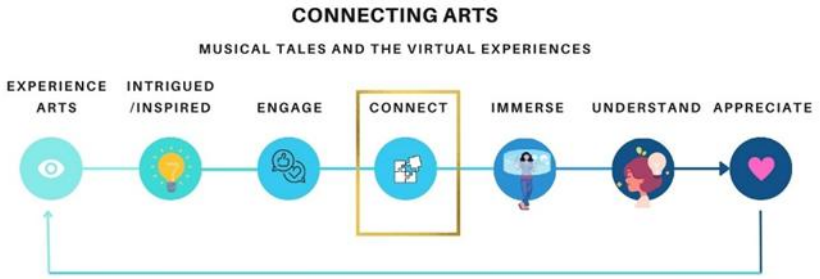
Virtual Experiences

Virtual experiences, most commonly augmented reality (AR) and virtual reality (VR), introduce additional modalities for engagement. AR overlays digital content onto the physical environment, enriching live performance with real-time interactive cues; VR, by contrast, situates listeners in a fully synthetic environment, heightening presence while trading off co-presence with performers. Prior literature notes that these affordances support personalized modes of interaction when technical and cognitive-load constraints are managed.

Human-Centered Design

Human-Centered Design (HCD) offers a cyclic process - contextual inquiry, ideation, prototyping, and iterative evaluation - for aligning arts experiences with audience needs and affective responses (International Organization for Standardization [ISO], 2019; Norman, 2013). Designing from observed practices correlates with higher perceived usability, meaning, and engagement (Hassenzahl, 2010). Performing-arts and museum studies show that narrative framing, spatial agency, and multisensory cues lower barriers and script legible audience journeys (Falk & Dierking, 2013; Bitner, 1992). Co-/participatory design extends HCD by involving audiences and front-of-house stakeholders to balance spectacle with listening focus (Sanders & Stappers, 2008). For mixed-reality add-ons, effectiveness depends on clear metaphor-music mapping and managed cognitive load; otherwise novelty displaces attention (Witmer & Singer, 1998; Slater, 2003). Evaluation typically blends qualitative captures with lightweight instruments for engagement and experience quality (O'Brien & Toms, 2008). Across studies, HCD positions technology not as spectacle but as support for shared meaning-making and emotionally resonant encounters with music.

Connecting Arts Through the Seven Frameworks



Visual 2 – Connecting Arts Framework

The seven-part framework, Experience Arts ⟶ Intrigued/Inspired ⟶ Engage ⟶ Connect ⟶ Immerse ⟶ Understand ⟶ Appreciate, is used here as a conceptual lens to interpret how blended modalities (music, visual arts, and interactive technologies) correspond to successive forms of attention, presence, comprehension, and appreciation in classical-music contexts.

Part 3: Research Methodology

This project adopts a creative research approach, focusing on the integration of classical music, literature, and technology to create a multisensory experience for the audience. The methodology is structured around Human-Centered Design principles, which prioritize audience engagement through thoughtful design and technology use.

The intended audience was families with young children. Observations and informal conversations indicated that many attendees were taking or considering music lessons; this is an observed profile rather than a pre-screened recruitment.

The first step of the process involved selecting and adapting the classical works for smaller ensembles that could be performed in intimate settings, such as galleries or smaller concert venues. These pieces were then translated into Thai to ensure accessibility for the local audience.

The visual elements of the project were based on the storytelling aspects of the music. Illustrations were created for each composition and converted into holograms, which were projected in the exhibition space during performances. These holograms were synchronized with the music, allowing the audience to experience the music in a more immersive and visually stimulating way.

Augmented reality was also incorporated, allowing the audience to interact with virtual elements via mobile devices. This interactive technology enabled participants to explore the virtual world of the music and artwork, enhancing their engagement with the performance.

Finally, data were collected through surveys and informal interviews with the audience to assess the effectiveness of the project in creating an engaging, multisensory experience. This included feedback on the music, the virtual experiences, and the overall impact of the performance.

Part 4: Research Findings

The research findings revealed the impact and effectiveness of integrating classical music, visual art, holograms, and virtual experiences in fostering deeper audience engagement. The event, held at 515 Victory—a community space designed for exhibitions rather than a traditional concert hall—provided a flexible, immersive environment, allowing the audience to interact with the performance in an unconventional way.

Exhibition and Engagement

Visual 3 – the Exhibition

The event commenced with an exhibition showcasing illustrations of the stories of *Peter and the Wolf*, *The Carnival of the Animals*, and *Opus Number Zoo*, which were used both during the performance and as part of the holograms. The audience was encouraged to interact with the illustrations via augmented reality (AR), where animated scenes popped up on their smartphones when pointed at specific images. These scenes featured characters and themes from the stories, creating an engaging

and immersive experience. This AR interaction was designed to intrigue the audience, preparing them for the live performance and helping them connect with the narrative.

Observations revealed that the AR experience was particularly engaging for families, with many parents or grandparents interacting with children, as well as groups of friends, who seemed to appreciate this novel way of connecting with the music before the performance began. This interactive element aligned with the research's goal of encouraging audience participation and fostering a deeper connection to the artwork.

Visual 4 – the AR experiences

Workshop Engagement

A DIY hologram workshop was also organized as part of the event. This hands-on activity allowed attendees to create simple holograms, giving them a direct, creative engagement with the technology used in the performance. The workshop proved to be an effective way to encourage audience participation and further deepen their connection with the technological aspects of the performance.

Performance Experience

Visual 5 – the Performance

During the performance, holograms were projected throughout the space, enhancing the live music experience with visual elements that complemented the musical narrative. Importantly, the audience was free to move around the space, removing the traditional constraints of classical music performances where the audience is expected to remain seated. This flexibility allowed for a more relaxed and interactive environment, where attendees could freely explore the performance and immerse themselves in the experience.

The integration of holograms alongside live music created a multi-sensory environment, where the music and visuals worked in tandem to tell the story. This approach provided a fresh take on the classical music experience, allowing for greater audience engagement and interaction with the performance.

Post-Performance Interaction

At the end of the event, the audience was encouraged to engage with the artists and revisit the exhibition of illustrations. This post-performance engagement provided an opportunity for further reflection and interaction, extending the immersive experience beyond the performance itself. The event's open-ended structure encouraged attendees to continue their connection with the art, making the experience feel more personal and meaningful.

Space and Environmental Design

Visual 6 – Floor Plan

The 515 Victory space was integral to the immersive experience, as the entire venue was designed to be part of the performance. Unlike a traditional concert hall with a clear distinction between performer and audience, the venue was designed to allow the audience to move freely and interact with the different elements of the event. This holistic design approach ensured that every aspect of the space contributed to the immersive experience, reinforcing the research's aim of creating an engaging, audience-centered environment.

Community Collaboration

The event also collaborated with local vendors, offering drinks and snacks for attendees. Interviews with these vendors revealed that their sales increased compared to normal weekend sales, highlighting the broader community impact of the event. This collaboration not only added comfort and convenience for the audience but also demonstrated the event's ability to positively affect the local economy.

Feedback from Management and Observations

Feedback from the management of 515 Victory emphasized the unique nature of the event. They noted that by combining music and storytelling through *Musical Tales*, the performance made classical music more accessible and engaging for a broader audience. The integration of AR filters and holograms helped create an immersive virtual experience, which allowed the audience to interact with the art in a way that was both engaging and informative. The blending of music, storytelling, and technology was seen as an effective way to reach a diverse audience and increase interest in classical music.

Survey Results and Audience Feedback

The findings from this project revealed that the integration of classical music with virtual experiences significantly enhanced audience engagement. Audience members responded positively to the combination of live music and virtual elements, particularly the holograms and AR experiences.

Surveys conducted after the event indicated that 85% of participants found the holograms to be an effective medium for enhancing the musical experience. Many respondents mentioned that the visual elements helped them connect more deeply with the music and the story being told. Additionally, the AR features were also well-

received, with over 70% of participants stating that they felt more involved in the performance because they could interact with the virtual content.

The integration of Human-Centered Design principles played a critical role in ensuring that the experience was both accessible and engaging for the audience. Participants appreciated the seamless incorporation of technology with the music, and they felt that the performance was immersive and meaningful. This feedback supports the idea that designing experiences with the audience's needs and interests in mind enhances their overall engagement and enjoyment.

Summary of Results

In conclusion, the event successfully integrated music, visual art, and technology to create a deeply engaging and immersive experience for the audience. The use of AR, holograms, and interactive elements like the DIY hologram workshop contributed to a dynamic and participatory performance environment. The flexibility of the performance space, collaboration with local vendors, and emphasis on post-performance engagement ensured that the audience had a holistic, interactive experience from start to finish.

The survey results and audience feedback demonstrated the effectiveness of integrating virtual experiences with classical music, showing that such approaches not only engage but also enhance the audience's connection to the music and the narrative. Overall, this research demonstrates that incorporating modern technology into classical music performances can offer innovative ways to attract and engage audiences, bridging the gap between traditional music forms and contemporary technology.

Part 5: Discussion

Integrating virtual experiences into classical performance can reshape how audiences listen and participate. Storytelling, holograms, and AR helped situate the music within a coherent narrative pathway that invited deeper engagement. Crucially, high impact did not depend on lavish technology; simple, well-aligned uses of AR and holograms enhanced comprehension and affect in line with HCD's emphasis on audience needs.

Program length emerged as a key design lever: the initial three-story, a little over one hour format was effective overall but demanding for younger attention spans, whereas around 30-minute programs (one story plus a short piece) consistently improved focus and closeness. More broadly, the project demonstrates how classical performance can expand its boundaries to reach younger listeners and broader demographics by calibrating narrative framing, spatial freedom, and selective technology.

Questions about larger venues and audiences are valid. Scaling is possible but must keep the reach-intimacy trade-off explicit. A Human-Centered Design approach can guide targeted amplification, localized screens, simple zoning, and clear onboarding to manage attention and technical load. The emphasis on technological mediation also highlights risks in more complex settings; future work should test scalable configurations and technical contingencies across venue types, alongside age-appropriate program lengths that sustain attention without sacrificing musical focus.

Part 6: Conclusion

Musical Tales and the Virtual Experience shows that thoughtfully applied technology can make classical music more accessible and compelling for contemporary audiences. Through narrative framing, holograms, and AR - guided by HCD - the project deepened engagement without displacing musical priorities and offers a practical model for future performances.

Elements of the work were presented at the International Double Reed Society Conference 2022 (IDRS2022), underscoring relevance and impact. Following the premiere on April 3, 2022, subsequent performances incorporated new stories and, without the exhibition component, continued to reach diverse audiences. Importantly, condensing program format plus a workshop or Q&A proved especially effective for younger listeners, reinforcing the value of format adaptation to contemporary audience needs.

Reference

Bitner, M. J. (1992). Servicescapes: The impact of physical surroundings on customers and employees. *Journal of Marketing, 56*(2), 57–71. https://doi.org/10.1177/002224299205600205.

Falk, J. H., & Dierking, L. D. (2013). The museum experience revisited. Left Coast Press.

Hassenzahl, M. (2010). Experience design: Technology for all the right reasons. Morgan & Claypool. https://doi.org/10.2200/S00261ED1V01Y201003HCI008.

International Organization for Standardization. (2019). ISO 9241-210:2019 Ergonomics of human-system interaction—Part 210: Human-centred design for interactive systems. Author.

Norman, D. A. (2013). The design of everyday things (Revised and expanded ed.). Basic Books.

การวิเคราะห์บทประพันธ์เพลงพระอภัยมณีของ เด่น อยู่ประเสริฐ ตามหลักวิเคราะห์ของเฟลิกซ์ ซาลเซอร์

AN ANALYSIS OF DENNY EUPRASERT PHARA ABHAI MANI USING FELIX SALZER' METHOD

ศราวุฒิ อรุณโชติ[1] วิบูลย์ ตระกูลฮุ้น[2]
Sarawut Arunchot[1] Wiboon Trakulhun[2]

บทคัดย่อ

บทความวิจัยฉบับนี้มีวัตถุประสงค์เพื่อวิเคราะห์โครงสร้างทำนองและโครงสร้างเสียงประสานบทประพันธ์เพลง *พระอภัยมณี* ประพันธ์โดย เด่น อยู่ประเสริฐ ในบทเพลงย่อยที่ 1-5 ตามหลักแนวคิดวิเคราะห์ของเฟลิกซ์ ซาลเซอร์ มุ่งเน้นไปที่โครงสร้างระดับกลางไปยังโครงสร้างระดับลึก ผลการวิเคราะห์พบว่า บทเพลงย่อยที่ 1 *The Two Brothers* เป็นการขยายความออกของคอร์ด C เมเจอร์ บทเพลงย่อยที่ 2 *The Mermaid* เป็นการขยายความออกของกลุ่มเสียง C มิกโซลิเดียน บทเพลงย่อยที่ 3 *Wonder Island* เป็นการขยายความออกของขั้นคู่ทรัยโทน ระหว่างโน้ต C และโน้ต F♯ บทเพลงย่อยที่ 4 *The Orgress* เป็นการขยายความออกของโน้ต F♯ เคลื่อนที่ปกคลุมบริเวณดนตรีและบทเพลงย่อยที่ 5 *Princess of the East* เป็นการขยายความออกของขั้นคู่ทรัยโทน ระหว่างโน้ต C♯ และโน้ต G หลังจากการลดรูปโน้ตลงจะเห็นได้ว่า เด่น อยู่ประเสริฐ ได้ใช้กลุ่มเสียงต่าง ๆ เช่น โหมดฟรีเจียน เมโลดิกไมเนอร์ โครมาติก เพนทาโทนิก คอร์ดเรียงซ้อนขั้นคู่ 4 และ 5 เป็นต้น เพื่อสร้างสีสันทำนองใหม่ ๆ ให้กับบทประพันธ์เพลง อีกทั้งยังพบว่าโครงสร้างเสียงประสานในบทเพลงย่อยที่ 1-5 มีพื้นฐานมาจากโครงสร้างเสียงประสานแบบทำนองสอดประสาน เนื่องจากการดำเนินคอร์ดไม่เป็นไปตามกรอบดนตรีแบบแผนดั้งเดิม

คำสำคัญ: พระอภัยมณี, การขยายความ, โครงสร้างเสียงประสานแบบทำนองสอดประสาน

[1] นิสิตหลักสูตรมหาบัณฑิต สาขาทฤษฎีดนตรี คณะวิทยาลัยดนตรี มหาวิทยาลัยรังสิต sarawut.a63@rsu.ac.th
[1] M.Ed. Student, Music Thoery, Faculty of Music College, Rangsit University, sarawut.a63@rsu.ac.th
[2] ศาสตราจารย์ ดร. คณะวิทยาลัยดนตรี มหาวิทยาลัยรังสิต อาจารย์ที่ปรึกษาหลัก wiboon.tr@rsu.ac.th
[2] Professor Dr., Faculty of Music College, Rangsit University, Advisor, wiboon.tr@rsu.ac.th
Receive 23/07/68, Revise 06/08/68, Accept 06/08/68

Abstract

This research aims to analyze the melodic and harmonic structures in *Phra Abhai Mani*, composed by Denny Euprasert, focusing on Sections 1 to 5 through Felix Salzer's structural theory. Emphasis is placed on the middleground and background levels, along with significant musical details. The findings indicate that Section 1, *The Two Brothers*, prolongation a C major chord; Section 2, The Mermaid, prolongation the C Mixolydian sound; Section 3, *Wonder Island*, prolongation a tritone between C and F♯; Section 4 *The Orgress* prolongation the note F♯, which envelops the musical space; and Section 5, *Princess of the East*, prolongation a tritone between C♯ and G. Upon reduction, the composer is found to use modal and chromatic resources including Phrygian, melodic minor, chromatic, pentatonic scales, and quartal/quintal harmonies to create fresh melodic color. The harmonic structure across Sections 1–5 is based on contrapuntal structure rather than traditional functional harmony.

Keywords: Phara Abhai Mani, Prolongation, Contrapuntal Structure

บทนำ

จากอดีตจนถึงปัจจุบันนักทฤษฎีดนตรีพยายามคิดค้นทฤษฎีหรือแนวคิดการวิเคราะห์เพื่อนำมาอธิบายให้เหมาะสมกับบทประพันธ์เพลง โดยแขไข ธนสารโสภิณ (2558) ได้ให้คำอธิบายเพิ่มเติมว่า ทฤษฎีทำหน้าที่เสมือนเป็นกุญแจหรือหลักสำคัญที่จะนำไปสู่การศึกษา ทำความเข้าใจในแนวคิด วิธีการ ตลอดจนการใช้วัตถุดิบต่าง ๆ ของผู้สร้างสรรค์ผลงาน หนึ่งในแนวคิดการ วิเคราะห์ที่ได้รับความนิยมคือ การวิเคราะห์ของเชงเคอร์ (schenkerian analysis) คิดค้นโดย ไฮน์ริค เชงเคอร์ (heinrich schenker, 1968-1935) การวิเคราะห์ของเชงเคอร์ เป็นแนวคิดการวิเคราะห์ดนตรีในระบบอิงกุญแจเสียง มีหลักการว่า บทเพลงทุกบทเพลงที่อยู่ในระบบอิงกุญแจเสียงมีพื้นฐานด้านโครงสร้างไม่ต่างกันไม่ว่าจะเป็นโครงสร้างทำนอง โครงสร้างจังหวะ หรือโครงสร้างเสียงประสาน โดยใช้กระบวนการลดรูปในการวิเคราะห์ (ณัชชา พันธุ์เจริญ, 2559) เพื่อแสดงให้เห็นถึงโครงสร้างระดับชั้นต่าง ๆ ได้แก่ โครงสร้างระดับพื้นผิว (foreground) โครงสร้างระดับกลาง (middleground) และโครงสร้างระดับลึก (background) การวิเคราะห์โครงสร้างในระดับชั้นต่าง ๆ ผ่านกระบวนการลดรูปโน้ตตามแนวคิดวิเคราะห์ของเชงเคอร์ มีเป้าหมายคือ เพื่อแสดงให้เห็นถึงโครงสร้างพื้นฐาน (ursatz) ของบทประพันธ์เพลง (Pankhurst, 2008)

แนวคิดวิเคราะห์ของเชงเคอร์เป็นแนวคิดวิเคราะห์ดนตรีในระบบอิงกุญแจเสียง จึงไม่สามารถนำมาอธิบายการวิเคราะห์ดนตรีนีโอโทนาลิตีที่ละเลยการใช้บันไดเสียงเมเจอร์-ไมเนอร์ ได้อย่างครอบคลุม โดยเฟ-ลิกซ์ ซาลเซอร์ (salzers, 1904-1986) เป็นลูกศิษย์ของเชงเคอร์ ได้นำแนวคิดวิเคราะห์ของเชงเคอร์มาพัฒนา เพื่อให้การวิเคราะห์การลดรูปโน้ตและอภิปรายในเชิงโครงสร้างระดับต่าง ๆ สามารถนำไปใช้ได้กับบทเพลงแนวคิดอื่นที่ไม่ได้อยู่ในกรอบของดนตรีแบบดั้งเดิม (พลพันธุ์ กุลกิตติยานนท์, 2566)

เฟลิกซ์ ซาลเซอร์ ได้เขียนหนังสือ *สตรัคเชอเริลเอียริง* (structural Hearing) ซึ่งเป็นหนังสือที่นำแนวคิดวิเคราะห์ของเชงเคอร์มาพัฒนา เพื่อขยายขอบเขตการวิเคราะห์บทประพันธ์เพลงให้กว้างมากยิ่งขึ้น (Pankhurst, 2008) ซาลเซอร์ใช้วิธีการอธิบายแนวคิดการวิเคราะห์ของเขาเป็นกราฟแนวเสียง (voice-leading graph) โดยกราฟแนวเสียงของซาลเซอร์จะอธิบายถึงความสัมพันธ์ระหว่างสององค์ประกอบคือ โครงสร้าง (structure) และส่วนขยายความ (prolongation) (Salzer, 1962)

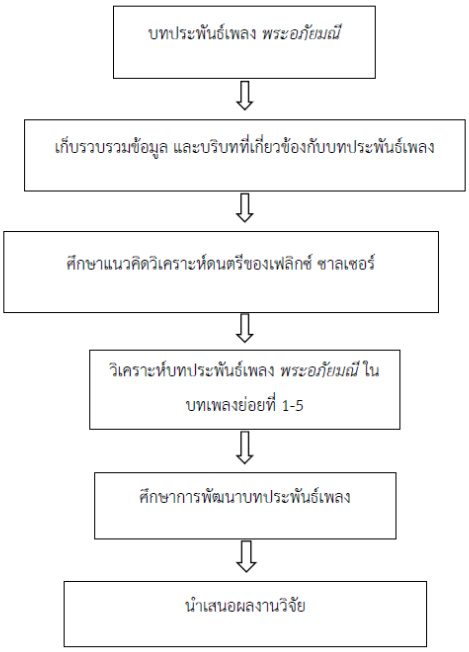
บทประพันธ์เพลง *พระอภัยมณี* ประพันธ์โดย เด่น อยู่ประเสริฐ ประพันธ์ในปี พ.ศ. 2560 เป็นบทประพันธ์เพลงสำหรับเดี่ยวเปียโนจากวรรณคดีไทย ซึ่งอยู่ภายใต้โครงการวิจัยของผู้ช่วยศาตราจารย์ ดร.รามสูร สีตลายัน โดยโครงการวิจัยดังกล่าวอยู่ภายใต้กรอบแนวคิดที่ได้ถูกนำเสนอต่อสำนักงานคณะกรรมการวิจัยแห่งชาติ มีข้อกำหนดให้เป็นบทประพันธ์เพลงใหม่สำหรับการบรรเลงเดี่ยวเปียโน จำนวนรวมทั้งสิ้น 4 บทเพลง ภายใต้รูปแบบบทเพลงบัลลาด (Ballade) ประพันธ์ขึ้นโดยนักประพันธ์เพลงชาวไทยทั้งหมด (วิบูลย์ ตระกูลฮุ้น, 2565) บทประพันธ์เพลง *พระอภัยมณี* มีความน่าสนใจในการใช้ทำนองและวิธีการดำเนินเสียงประสาน ซึ่งแตกต่างจากกรอบของดนตรีแบบดั้งเดิม โดยบทความวิจัยในครั้งนี้ ผู้วิจัยปรารถนาที่จะนำแนวคิดวิเคราะห์ของซาลเซอร์มาใช้ในการวิเคราะห์บทประพันธ์เพลง *พระอภัยมณี* ในบทเพลงย่อยที่ 1-5 เพื่อแสดงให้เห็นถึงโครงสร้างระดับชั้นต่าง ๆ ตามหลักแนวคิดวิเคราะห์ของซาลเซอร์ โดยผู้วิจัยคาดหวังเป็นอย่างยิ่งว่าการวิจัยในครั้งนี้จะเป็นแนวทางในการวิเคราะห์บทประพันธ์เพลงร่วมสมัย ให้แก่ผู้ศึกษาดนตรีในประเทศไทยต่อไป

วัตถุประสงค์การวิจัย

1. เพื่อวิเคราะห์โครงสร้างทำนองและโครงสร้างเสียงประสานของบทประพันธ์เพลง *พระอภัยมณี* ในบทเพลงย่อยที่ 1-5 ประพันธ์โดยเด่น อยู่ประเสริฐ ตามหลักแนวคิดวิเคราะห์ของเฟลิกซ์ ซาลเซอร์

กรอบแนวคิดการวิจัย

จากการดำเนินงานวิจัย เมื่อพิจารณาจากขั้นตอนต่าง ๆ แล้ว ผู้วิจัยสามารถสร้างกรอบแนวคิดการวิจัยเพื่อให้ผู้อ่านได้เห็นขั้นตอนการดำเนินงานวิจัยฉบับนี้ได้เข้าใจมากขึ้น



ภาพที่ 1 กรอบแนวคิดการวิจัย

วิธีดำเนินการวิจัย

ผู้วิจัยได้ศึกษาแนวทางการวิเคราะห์จากการเก็บรวบรวมข้อมูลและบริบทที่เกี่ยวข้องกับบทประพันธ์เพลง รวมถึงการศึกษาแนวคิดวิเคราะห์ของเฟลิกซ์ ซาลเซอร์ จากนั้นผู้วิจัยจะนำข้อมูลดังกล่าวมาตรวจสอบข้อมูลและสร้างกรอบการดำเนินงานวิจัย เพื่อนำเสนอผลงานวิจัยดังกล่าวให้แก่อาจารย์ที่ปรึกษา

1. เครื่องมือที่ใช้ในการวิจัย

1. โน้ตเพลงฉบับสมบูรณ์บทประพันธ์ *พระอภัยมณี* ได้รับมาจาก เด่น อยู่ประเสริฐ โดยตรง ซึ่งเป็นผู้ประพันธ์บทประพันธ์เพลง

2. หนังสือ *สตรัคเอรอลเอียริง* (1962) เขียนโดยเฟลิกซ์ ซาลเซอร์

2. การเก็บรวบรวมข้อมูล

ผู้วิจัยได้ทำการเก็บรวบรวมข้อมูลจากหนังสือ ตำรา บทความ และงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง โดยเป็นการรวบรวมข้อมูลจากการสืบค้นแหล่งข้อมูลต่าง ๆ จากวารสาร เว็บไซต์ และสื่ออิเล็กทรอนิกส์ ผู้วิจัยได้รวบรวมฐานข้อมูลออนไลน์เพื่อเป็นข้อมูลในงานวิจัยไว้ 3 แหล่ง คือ ฐานข้อมูลออนไลน์จากเจอร์นอลสโตร์เรจ (journal storage หรือ jstor) ฐานข้อมูลออนไลน์จากโปรเควสดิเสิร์ทเทชันแอนด์ทิสิส (proquest dissertation & thesis) และฐานข้อมูลออนไลน์จากไทยเจอนัลออนไลน์ (thai journals online หรือ thaijo)

3. การวิเคราะห์ข้อมูล

ผู้วิจัยได้นำโน้ตเพลงฉบับสมบูรณ์ของบทประพันธ์เพลง พระอภัยมณี ในบทเพลงย่อยที่ 1-5 รวมถึงแนวคิดวิเคราะห์ของเฟลิกซ์ ซาลเซอร์ นำมาใช้เป็นข้อมูลหลักในการวิเคราะห์โครงสร้างทำนองและโครงสร้างเสียงประสานในระดับกลางไปจนถึงระดับลึก จากนั้นผู้วิจัยจะนำข้อมูลทั้งหมดไปนำเสนอและปรึกษาจากศาสตราจารย์ ดร. วิบูลย์ ตระกูลฮุ้น เพื่อได้รับคำแนะนำในการดำเนินการวิเคราะห์บทประพันธ์เพลง

ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ

1. ทราบถึงการใช้โครงสร้างทำนอง และโครงสร้างเสียงประสานของบทประพันธ์เพลง *พระอภัยมณี* ในบทเพลงย่อยที่ 1-5
2. ทราบถึงแนวทางการประพันธ์บทประพันธ์เพลงของ เด่น อยู่ประเสริฐ
3. เป็นการเผยแพร่องค์ความรู้ที่ได้จากบทประพันธ์เพลงให้แก่ผู้ที่สนใจ

ผลการวิจัย

บทความวิจัยเรื่องการวิเคราะห์บทประพันธ์เพลง *พระอภัยมณี* ประพันธ์โดย เด่น อยู่ประเสริฐ ตามหลักแนวคิดวิเคราะห์ของเฟลิกซ์ ซาลเซอร์ ในบทเพลงย่อยที่ 1-5 หลังจากการวิเคราะห์แล้ว ผู้วิจัยพบว่า ภาพโดยรวมของบทประพันธ์ถูกออกแบบให้มีการใช้กลุ่มเสียงหลากหลาย ทั้งกลุ่มเสียงเมเจอร์-ไมเนอร์ ฟรีเจียน เพนทาโทนิก สอดแทรกด้วยโน้ตโครมาติก อีกทั้งมีการใช้เสียงกระด้างด้วยกลุ่มเสียงกัด คอร์ดดิมินิชท์ทบเจ็ด รวมถึงคอร์ดเรียงซ้อนขั้นคู่ 4 และ 5 โดยกลุ่มเสียงเหล่านี้จะถูกขยายความออกเป็นบริเวณดนตรีของตัวเอง อีกทั้งยังพบว่าโครงสร้างเสียงประสานในบทเพลงย่อยที่ 1-5 มีพื้นฐานมาจากโครงสร้างเสียงประสานแบบทำนองสอดประสาน เนื่องจากการดำเนินคอร์ดไม่เป็นไปตามกรอบดนตรีแบบแผนดั้งเดิม จากตารางที่ 1 แสดงให้เห็นถึงภาพรวมของบทประพันธ์เพลง *พระอภัยมณี* ในบทเพลงย่อยที่ 1-5

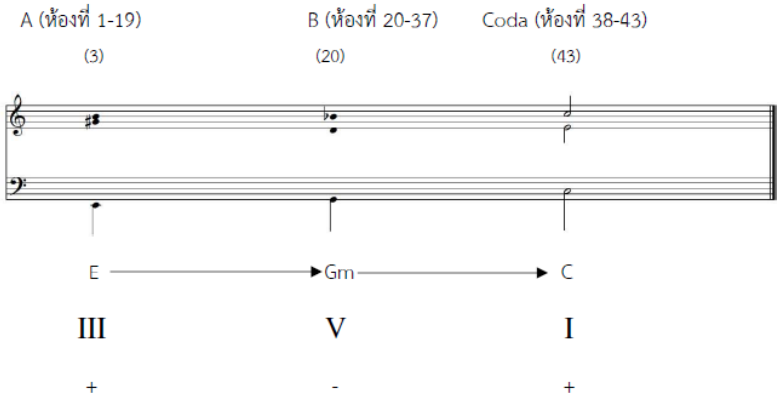
ตารางที่ 1 ภาพรวมของบทประพันธ์เพลง *พระอภัยมณี* ในบทเพลงย่อยที่ 1-5

บทเพลงย่อย	สังคีต-ลักษณ์	ตอน	โน้ตหลัก	กลุ่มเสียง	โครงสร้างเสียงประสาน
บทเพลงย่อยที่ 1 *The Two Brothers*	สังคีต-ลักษณ์สองตอน	A (ห้องที่ 1-19)	E, C	เมเจอร์, ฟรีเจียน เมโลดิกไมเนอร์ คอร์ดเรียงซ้อนขั้นคู่ 4-5	การดำเนินคอร์ด E-Gm-C
		B (ห้องที่ 20-37)	G	เมโลดิกไมเนอร์ เสียงกระด้าง	
		Coda (ห้องที่ 38-43)	C	เมเจอร์, เสียงกระด้าง	
บทเพลงย่อยที่ 2 *The Mermaid*	สังคีต-ลักษณ์สองตอน	A (ห้องที่ 1-15)	A, E, Bb F	เมเจอร์ เมโลดิกไมเนอร์ คอร์ดเรียงซ้อนขั้นคู่5	การดำเนินคอร์ด Am7-C/E-Quintal Chord on B♭-Dm/F-E♭/G-D-Cmaj7
		B (ห้องที่ 16-28)	G, D, C	เมโลดิกไมเนอร์ เมเจอร์	
บทเพลงย่อยที่ 3 *Wonder Island*	สังคีต-ลักษณ์สองตอน	A (ห้องที่ 1-14)	C	โครมาติก เพนทาโทนิก เสียงกระด้าง	การดำเนินคอร์ด C-F♯
		ช่วงเชื่อม (ห้องที่ 15-17	D♯	เพนทาโทนิกบนโน้ต ลิ่มนิ้วดำของเปียโน	
		B (ห้องที่ 18-30)	F♯	เพนทาโทนิกบนโน้ต ลิ่มนิ้วดำเปียโน เสียงกระด้าง	

ตารางที่ 1 ภาพรวมของบทประพันธ์เพลง พระอภัยมณี ในบทเพลงย่อยที่ 1-5 (ต่อ)

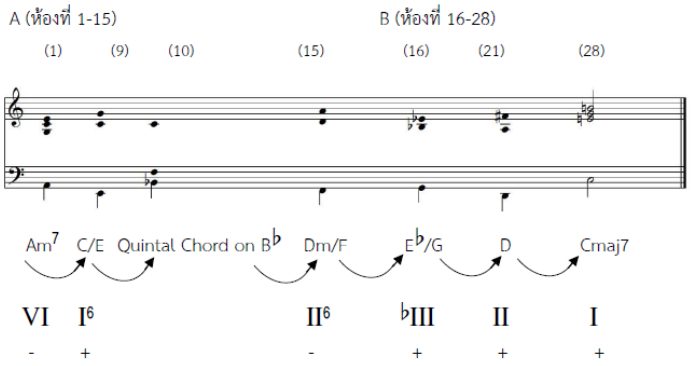
บทเพลงย่อย	สังคีตลักษณ์	ตอน	โน้ตหลัก	กลุ่มเสียง	โครงสร้างเสียงประสาน
บทเพลงย่อยที่ 4 *The Orgress*	สังคีต-ลักษณ์สองตอน	A (ห้องที่ 1-10)	F♯	เมเจอร์ เนเชอรัลไมเนอร์	การดำเนินคอร์ด F♯m-Tone cluster
		B (ห้องที่ 11-25)	F♯	เสียงกัด	
		Coda (ห้องที่ 26-31)	C	ฮาร์โมนิกไมเนอร์	
บทเพลงย่อยที่ 5 *Princess of East*	สังคีต-ลักษณ์รอนโดแบบธรรมดา	A (ห้องที่ 1-14)	C♯	เนเชอรัลไมเนอร์	การดำเนินคอร์ด C♯m-C♯-Gm-Gm-C♯m
		B (ห้องที่ 15-25)	C♯	ดิมินิชท์ทบเจ็ด เพนทาโทนิกบนโน้ตลิ่มดำของเปียโน	
		A' (ห้องที่ 26-34)	G	เนเชอรัลไมเนอร์	
		C (ห้องที่ 35-42)	G	เมโลดิกไมเนอร์	
		A" (ห้องที่ 43-50)	C♯	เนเชอรัลไมเนอร์ เมเจอร์ คอร์ดเรียงซ้อนขั้นคู่5	

บทเพลงย่อยที่ 1 *The Two Brothers* ผู้วิจัยพบว่า เป็นการขยายความออกของคอร์ด C เมเจอร์ ประกอบด้วยโน้ต C, E, G โดยกลุ่มโน้ตดังกล่าวได้ถูกขยายความออกกลายเป็นบริเวณดนตรีทั้งหมด 43 ห้อง นำเสนอผ่านการเคลื่อนที่ของโน้ต E-G-C โน้ตในแนวล่าง โดยมีโน้ตหลักคือ โน้ต C (โน้ตตัวขาว) การเคลื่อนที่ของโน้ต E-G-C ในแนวล่าง ถูกขยายความออกในแนวตั้งด้วยกลุ่มเสียงเมเจอร์-ไมเนอร์ แสดงให้เห็นถึงการดำเนินคอร์ด E-Gm-C ซึ่งการดำเนินคอร์ดในรูปแบบนี้ เป็นการดำเนินคอร์ดที่มีพื้นฐานมาจากโครงสร้างเสียงประสานแบบทำนองสอดประสาน (contrapuntal structure) เนื่องจากการดำเนินคอร์ดไม่เป็นไปตามดนตรีแบบแผนดั้งเดิม สอดคล้องกับ Salzers (1962) ได้อธิบายไว้ว่า บทประพันธ์เพลงที่มีโครงสร้างเสียงประสานแบบทำนองสอดประสานจะมีทิศทางของดนตรีและความสอดคล้องของบทเพลงที่ไม่ได้ขึ้นอยู่ในกรอบเสียงประสานแบบตามหน้าที่คอร์ดแบบดั้งเดิม โดยมุ่งเน้นไปที่การเคลื่อนที่ของคอร์ด E (III) มีจุดหมายไปยังคอร์ด C (I) โดยมีคอร์ด Gm (V) หน้าที่เชื่อมเข้าหากันในช่วงกลางของดนตรี สำหรับสัญลักษณ์ +,- ที่ปรากฏใต้เลขโรมันจะแสดงถึงกลุ่มเสียงเมเจอร์-ไมเนอร์ ดังภาพที่ 2



ภาพที่ 2 โครงสร้างเสียงประสานระดับลึกบทเพลงย่อยที่ 1

บทเพลงย่อยที่ 2 *The Mermaid* ผู้วิจัยพบว่า เป็นการขยายความออกของกลุ่มเสียง C มิกโซลิเดียน ซึ่งกลุ่มโน้ตดังกล่าวได้ขยายความออกเป็นบริเวณดนตรีของตัวเองทั้งหมด 28 ห้อง นำเสนอผ่านการเคลื่อนที่ของโน้ต A-E- B♭-F-G-D-C ในแนวล่าง โดยการใช้ความสัมพันธ์ขั้นคู่ 5 ในการเคลื่อนที่ดนตรี โดยมีโน้ต C เป็นโน้ตหลัก (โน้ตตัวขาว) การเคลื่อนที่ของโน้ต A-E- B♭-F-G-D-C ในแนวล่าง ถูกขยายความออกในแนวตั้งด้วยกลุ่มเสียงเมเจอร์-ไมเนอร์ และคอร์ดเรียงซ้อนขั้นคู่ 5 แสดงให้เห็นถึงการดำเนินคอร์ด Am^7-C/E- Quintal Chord on B♭-Dm/F-E♭/G-D-Cmaj7 ทำหน้าที่เป็นโครงสร้างเสียงประสานระดับลึกที่มีพื้นฐานมาจากทำนองสอดประสาน มุ่งเน้นไปที่การเคลื่อนที่ของคอร์ด โดยมีจุดหมายไปยังคอร์ด Cmaj7 (I) ในช่วงท้ายของบทเพลง ดังภาพที่ 3

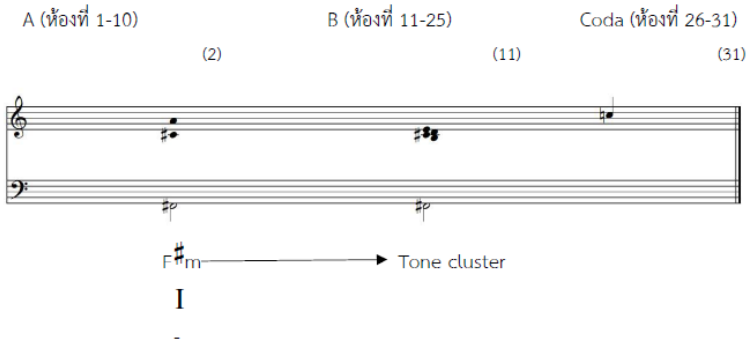


ภาพที่ 3 โครงสร้างเสียงประสานระดับลึกบทเพลงย่อยที่ 3

บทเพลงย่อยที่ 3 *Wonder Island* ผู้วิจัยพบว่า เป็นการขยายความออกของกลุ่มเสียงขั้นคู่ทรัยโทน ประกอบด้วยโน้ต C และโน้ต F♯ ซึ่งกลุ่มโน้ตดังกล่าวได้ขยายออกเป็นบริเวณดนตรีของตัวเองทั้งหมด 30 ห้อง นำเสนอผ่านการเคลื่อนที่ของโน้ต C ไปยังโน้ต F♯ ในแนวล่าง ซึ่งเป็นโน้ตหลัก (โน้ตตัวขาว) การเคลื่อนที่ของโน้ต C ไปยังโน้ต F♯ ในแนวล่าง ได้ถูกขยายความออกในแนวตั้งด้วยกลุ่มเสียงเมเจอร์ แสดงให้เห็นถึงการดำเนินคอร์ด C- F♯ ทำหน้าที่เป็นโครงสร้างเสียงประสานระดับลึกที่มีพื้นฐานมาจากทำนองสอดประสาน โดยเป็นการเคลื่อนที่ของคอร์ด C (**I**) ในตอน A มีจุดหมายไปคอร์ด F♯ (♯**IV**) ในตอน B ดังภาพที่ 4

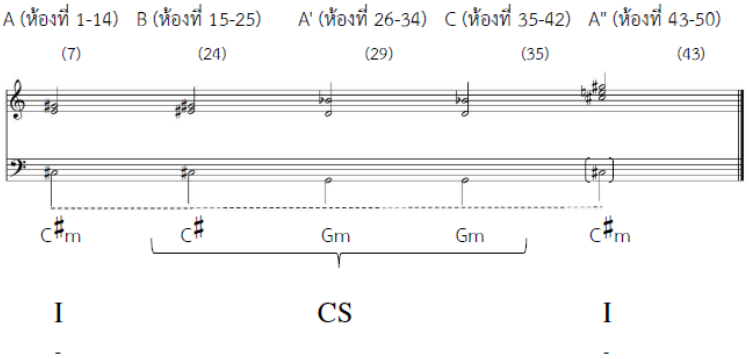
ภาพที่ 4 โครงสร้างเสียงประสานระดับลึกบทเพลงย่อยที่ 3

บทเพลงย่อยที่ 4 *The Orgress* ผู้วิจัยพบว่า เป็นการขยายความออกของโน้ต F♯ ซึ่งโน้ตดังกล่าวได้เคลื่อนที่ปกคลุมบริเวณดนตรีของตัวเองทั้งหมด 25 ห้อง นำเสนอผ่านการเคลื่อนที่ของโน้ต F♯ ในแนวล่าง ซึ่งเป็นโน้ตหลัก (โน้ตตัวขาว) โดยมีจุดหมายไปยังโน้ต C ในทำนองแนวบน ซึ่งอยู่ในช่วงหางเพลง การเคลื่อนที่ของโน้ต F♯ ในแนวล่าง ถูกขยายความออกในแนวตั้งด้วยกลุ่มเสียงไมเนอร์ในตอน A คือคอร์ด F♯m (**I**) และกลุ่มเสียงกัดในตอน B ทำหน้าที่เป็นโครงสร้างเสียงประสานระดับลึกที่มีพื้นฐานแบบทำนองสอดประสาน ดังภาพที่ 5



ภาพที่ 5 โครงสร้างเสียงประสานระดับลึกบทเพลงย่อยที่ 4

บทเพลงย่อยที่ 5 *Princess of the East* ผู้วิจัยพบว่า เป็นการขยายความออกของขั้นคู่ทรัยโทน ประกอบด้วยโน้ต C♯ และโน้ต G ซึ่งกลุ่มโน้ตดังกล่าวได้ขยายความออกเป็นบริเวณดนตรีของตัวเองทั้งหมด 50 ห้อง นำเสนอผ่านการเคลื่อนที่ของโน้ต C♯ และโน้ต G ในทำนองแนวบนและโน้ตในแนวล่าง ซึ่งเป็นโน้ตหลัก (โน้ตตัวขาว) การเคลื่อนที่ของโน้ต C♯ และโน้ต G ถูกขยายความออกในแนวตั้งด้วยกลุ่มเสียงเมเจอร์-ไมเนอร์ แสดงให้เห็นถึงการดำเนินคอร์ด C♯m- C♯-Gm-Gm- C♯m ทำหน้าที่เป็นโครงสร้างเสียงประสานในระดับลึกที่มีพื้นฐานมาจากทำนองสอดประสาน มุ่งเน้นไปที่การเคลื่อนที่ของคอร์ด C♯m ในตอน A เคลื่อนที่ไปยังจุดหมายที่คอร์ด C♯m ในตอน A" โดยมีคอร์ด C♯ (CS) และคอร์ด Gm (CS) ทำหน้าที่เชื่อมเข้าหากันในช่วงกลางของดนตรี ดังภาพที่ 5



ภาพที่ 6 โครงสร้างเสียงประสานระดับลึกบทเพลงย่อยที่ 5

นอกจากนี้ บทประพันธ์เพลง พระอภัยมณี บทเพลงย่อยที่ 1-5 ยังแสดงให้เห็นถึงการใช้เทคนิคการประพันธ์ในรูปแบบต่าง ๆ โดยในบทเพลงย่อยที่ 3 Wonder Island ผู้ประพันธ์ได้ใช้รูปแบบเทคนิคการปรับทำนอง (thematic transformation) ในการขยายและพัฒนาทำนองกลุ่มเสียงโครมาติกในห้องที่ 2-5 ดังภาพที่ 7

ภาพที่ 7 การปรับทำนองในห้องที่ 2-5

รวมถึงบทเพลงย่อยที่ 5 *Princess of East* ผู้ประพันธ์นำทำนองในตอน A (ห้องที่ 1-7) นำกลับมาใช้โดยการนำเสนอผ่านเทคนิคการประพันธ์ในรูปแบบการแปร (variation) ในการปรับเปลี่ยนทำนอง รวมถึงลักษณะจังหวะ โดยอยู่ภายใต้กลุ่มเสียง C♯ เนเชอรัลไมเนอร์ ผสมผสานโน้ตโครมาติก ซึ่งจะปรากฏในตอน A' (ห้องที่ 26-31) และ A" (ห้องที่ 43-46) ดังภาพที่ 8

ภาพที่ 8 การแปรทำนองในตอน A' และ A"

อภิปรายผลการวิจัย

หลังจากการวิเคราะห์โครงสร้างทำนองและโครงสร้างเสียงประสานของบทประพันธ์เพลง *พระอภัยมณี* ในบทเพลงย่อยที่ 1-5 จะพบว่า โครงสร้างเสียงประสานจะอยู่บนพื้นฐานทำนองสอดประสาน โดยมุ่งเน้นไปที่การเคลื่อนที่ของดนตรี ที่ไม่เป็นไปตามกรอบเสียงประสานแบบหน้าที่คอร์ดแบบดั้งเดิม สอดคล้องกับแนวคิดการวิเคราะห์ของ Salzers (1962) ที่ได้ให้ความสำคัญกับการเคลื่อนที่ของดนตรี โดยการวิเคราะห์การเคลื่อนที่ของดนตรีว่า เริ่มต้นจากที่ใด เป้าหมายของการเคลื่อนที่อยู่ที่ไหนและผู้ประพันธ์เพลงมีวิธีการดำเนินอย่างไรเพื่อให้การเคลื่อนที่ของดนตรีมุ่งเข้าสู่เป้าหมายที่แท้จริง

นอกจากนี้ บทประพันธ์เพลง *พระอภัยมณี* ในบทเพลงย่อยที่ 1-5 ยังแสดงให้เห็นถึงการประพันธ์เพลงในรูปแบบบทเพลงลักษณะพิเศษ (character piece) ซึ่งประกอบด้วยหลายบทเพลงย่อยที่บรรเลงติดต่อกัน มีใจความเป็นเอกภาพเดียวกัน โดยเนื้อหาจะเป็นลักษณะการเล่าเรื่องหรือการบรรยายความรู้สึก (นิศานาท นีระ, 2567) สอดแทรกด้วยวิธีการประพันธ์ในรูปแบบเทคนิคต่าง ๆ รวมถึงการเลือกใช้วัตถุดิบในการประพันธ์ เพื่อให้สอดคล้องกับตัวละครและสถานที่สำคัญในวรรณคดีไทยเรื่องพระอภัยมณี ในมุมมองของผู้วิจัยบทประพันธ์เพลง *พระอภัยมณี* ในบทเพลงย่อยที่ 1-5 ประพันธ์โดย เด่น อยู่ประเสริฐ ถือได้ว่าเป็นบทประพันธ์เพลงที่ทรงคุณค่าในด้านการศึกษาโครงสร้างทำนองและโครงสร้างเสียงประสาน อีกทั้งยังมีการนำเสนอแนวคิดผสมผสานวรรณคดีไทยร่วมกับบทประพันธ์เพลงร่วมสมัยอีกด้วย

ข้อเสนอแนะการวิจัย

ผลการวิเคราะห์โครงสร้างทำนองและโครงสร้างเสียงประสานของบทประพันธ์เพลง *พระอภัยมณี* ประพันธ์โดย เด่น อยู่ประเสริฐ ในทบทเพลงย่อยที่ 1-5 ตามหลักแนวคิดวิเคราะห์ของเฟลิกซ์ ซาลเซอร์ ในครั้งนี้สามารถนำเอาข้อมูลและแนวทางการวิเคราะห์ไปใช้ให้เกิดประโยชน์ในการวิเคราะห์บทประพันธ์เพลงร่วมสมัย ที่ละเลยการประพันธ์ดนตรีในกรอบแบบแผนดนตรีแบบดั้งเดิม ดังนั้นจึงเป็นเหตุผลที่ทำให้หลักการแนวคิดวิเคราะห์ดนตรีของเฟลิกซ์ ซาลเซอร์ สามารถเป็นอีกหนึ่งทางเลือกให้แก่ผู้ที่สนใจในการวิเคราะห์บทประพันธ์เพลงร่วมสมัยต่อไป

แต่ถึงอย่างไร ควรมีการวิเคราะห์บทเพลงย่อยที่ 6-10 ของบทประพันธ์เพลง *พระอภัยมณี* บทนี้ รวมถึงบทประพันธ์เพลงอื่น ๆ ของ เด่น อยู่ประเสริฐ จนสามารถทราบถึงเอกลักษณ์เฉพาะตัวในรูปแบบการประพันธ์ของ เด่น อยู่ประเสริฐในภาพรวมได้ รวมไปถึงการวิเคราะห์บทประพันธ์เพลงร่วมสมัยของนักประพันธ์เพลงชาวไทยท่านอื่น ๆ เพื่อเป็นการส่งเสริมการศึกษาบทประพันธ์เพลงร่วมสมัยในประเทศไทย ซึ่งจะเป็นประโยชน์แก่วงการดนตรีในประเทศไทยต่อไป

รายการอ้างอิง

แขไข ธนสารโสภิณ. (2558). *วิเคราะห์บทประพันธ์เพลง ปรากฏการณ์ ของณรงค์ ปรางค์เจริญ.* [วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต, มหาวิทยาลัยรังสิต].

ณัชชา พันธุ์เจริญ. (2559). *สังคีตลักษณ์และการวิเคราะห์.* (พิมพ์ครั้งที่ 6). กรุงเทพฯ: เกศกะรัต.

นิศานาท นีระ. (2567). บทประพันธ์เพลงมหาบัณฑิตนิพนธ์ : “จักรราศี” สำหรับวงดุริยางค์เครื่องลม. *วารสารดนตรีรังสิต, 19*(1), 1.

พลพันธุ์ กุลกิตติยานนท์. (2566). *วิเคราะห์เพลงตอกคาตา จากเพลงชุดปูร์เลอปิยาโนของโคลดเดอบุสซี.* [วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต, มหาวิทยาลัยรังสิต].

วิบูลย์ ตระกูลฮุ้น. (2565). บทประพันธ์เพลง “รามเกียรติ์” สำหรับเปียโน. *วารสารดนตรีรังสิต, 17*(1), 123.

Pankhurst, T. (2008). *Schenker Guide: A Brief Handbook and Website for Schenkerian Analysis*. New York: Routledge.

Salzer, F. (1962). *Structural Hearing Tonal Coherence in Music*. New York: Dover Publication.

การศึกษาศิลปวัฒนธรรมทวารวดีในจังหวัดนครปฐม สู่การสร้างสรรค์การแสดง เพื่อส่งเสริมการท่องเที่ยว ชุด อารยธรรมนาฏการโบราณสถานทวารวดี

THE STUDY OF DVARAVATI ARTS AND CULTURE IN NAKHON PATHOM PROVINCE TO CREATE A PERFORMANCE TO PROMOTE TOURISM IN THE DVARAVATI ANCIENT DANCE CIVILIZATION SERIES

ธนสิทธิ์ ชมชิด[1]
Tanasit Chomchit[1]

บทคัดย่อ

งานวิจัยเรื่อง การศึกษาศิลปวัฒนธรรมทวารวดีในจังหวัดนครปฐม สู่การสร้างสรรค์การแสดง เพื่อส่งเสริมการท่องเที่ยว ชุด อารยธรรมนาฏการโบราณสถานทวารวดี เป็นการศึกษาในพื้นที่เมืองนครปฐมโบราณ ยุคประวัติศาสตร์ในสมัยทวารวดี มีโบราณสถานที่หลงเหลือร่องรอยในปัจจุบันเป็นจำนวนมาก แต่ยังไม่เป็นที่รู้จักในฐานะเมืองโบราณ ดังเช่นกับจังหวัดอื่นที่มีแหล่งท่องเที่ยวเชิงประวัติศาสตร์ และโบราณสถาน ในการวิจัยครั้งนี้ มีวัตถุประสงค์ 1) เพื่อสร้างสรรค์การแสดงจากบริบทศิลปวัฒนธรรมทวารวดีในจังหวัดนครปฐม 2) เพื่อถ่ายทอดท่ารำและรูปแบบของการแสดงสู่สถานศึกษาในพื้นที่แหล่งวัฒนธรรมทวารวดีจังหวัดนครปฐม และ 3) เพื่อออกแบบและผลิตสื่อวิดีโอการแสดงประชาสัมพันธ์การท่องเที่ยวเชิงวัฒนธรรมทวารวดี ผู้วิจัยใช้กระบวนการดำเนินแบบ Mixed Method Research และ Participatory Action Research : PAR โดยเก็บข้อมูลผ่านการสัมภาษณ์ การประชุมกลุ่มย่อย และแบบสอบถาม ผ่านการวิเคราะห์และตรวจสอบโดยผู้เชี่ยวชาญ ผลการวิจัยได้สร้างสรรค์การแสดง ชุดอารยธรรมนาฏการโบราณสถานทวารวดี ซึ่งถ่ายทอดสู่ 7 โรงเรียนในจังหวัดนครปฐม พร้อมทั้งจัดทำวิดีโอประชาสัมพันธ์ ผลการประเมินการแสดงโดยผู้ทรงคุณวุฒิด้านนาฏศิลป์มีคะแนนเฉลี่ย 8.75 อยู่ในระดับเหมาะสมมากที่สุด และผู้ชมมีความพึงพอใจในระดับมากที่สุด ($\bar{X}$=4.69, S.D.=0.60) งานวิจัยนี้นำไปสู่การสร้างสรรค์การแสดงใหม่จากบริบทวัฒนธรรมท้องถิ่น ส่งเสริมการท่องเที่ยว และสร้างความภาคภูมิใจให้แก่ชุมชนท้องถิ่นผ่านการเล่าเรื่องประวัติศาสตร์ด้วยศิลปะการแสดง

คำสำคัญ: ทวารวดีจังหวัดนครปฐม, ส่งเสริมการท่องเที่ยว, สร้างสรรค์การแสดง

---

[1] อาจารย์ สาขาวิชานาฏศิลป์และศิลปะการแสดง คณะมนุษย์ศาสตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏนครปฐม tanasit-chomchit@hotmail.com

[1] Lecturer, Thai Classical Dance and Performing Arts, Faculty of Humanities and Social Sciences, Nakhon Pathom Rajabhat University, tanasit-chomchit@hotmail.com

Receive 04/09/68, Revise 10/11/68, Accept 10/11/68

Abstract

The research titled "A Study of Dvaravati Art and Culture in Nakhon Pathom Province Toward the Creation of a Performance to Promote Tourism: The Dvaravati Archaeological Dance Civilization" focuses on the ancient city area of Nakhon Pathom during the Dvaravati historical period. Despite the presence of numerous archaeological sites, the area is still not widely recognized as an ancient city comparable to other provinces known for historical and archaeological tourism. The objectives of this study are: To create a performance inspired by the Dvaravati art and cultural context in Nakhon Pathom Province; To transmit dance postures and performance styles to educational institutions within cultural heritage areas of Nakhon Pathom; and To design and produce a promotional video to support Dvaravati cultural tourism. This research employs a Mixed Method Research approach and Participatory Action Research (PAR). Data were collected through interviews, focus group discussions, and questionnaires, and were analyzed and validated by expert review. The result of the research was the development of a creative performance titled “Dvaravati Archaeological Dance Civilization,” which was disseminated to seven schools within the province. Additionally, a promotional video was produced, The performance was evaluated by three experts in Thai classical dance and performing arts, receiving an average score of 8.75, indicating a highly appropriate level. Audience satisfaction was found to be at the highest level ($\bar{X}$ = 4.69, S.D. = 0.60). This research led to the creation of a new performance based on the local Dvaravati cultural context, promoting tourism and instilling a sense of pride in the local community through historical storytelling in the form of performing arts.

Keywords: Dvaravati in Nakhon Pathom Province, Promoting a tourist city, Creating a performance

บทนำ

ประเทศไทยมีทรัพยากรการท่องเที่ยวที่หลากหลาย ทั้งธรรมชาติ ประวัติศาสตร์ วัฒนธรรม และประเพณี รวมถึงความเป็นมิตรของคนไทยที่ได้รับการยอมรับทั่วโลกในฐานะ “Land of Smiles” (อมรรัตน์ วงศ์เป็น, 2552) ทรัพยากรเหล่านี้สามารถพัฒนาเป็นกิจกรรมการท่องเที่ยวได้ถึง 8 ประเภท โดยการท่องเที่ยวเชิงวัฒนธรรมถือเป็นประเภทที่มีศักยภาพสูง (สำนักงานสถิติเศรษฐกิจและสังคม, 2557) อุตสาหกรรมการท่องเที่ยวมีบทบาทสำคัญต่อเศรษฐกิจ สังคม และสิ่งแวดล้อม อีกทั้งยังส่งเสริม

การอนุรักษ์อัตลักษณ์ท้องถิ่นและคุณภาพชีวิตของชุมชน อย่างไรก็ตาม แหล่งท่องเที่ยวทางวัฒนธรรมหลายแห่งกลับขาดความยั่งยืนและไม่เป็นที่รู้จักอย่างแพร่หลาย (กระทรวงการท่องเที่ยวและกีฬา, 2554) ทั้งที่ศิลปวัฒนธรรมเป็นโครงสร้างเชิงสัญลักษณ์ของสังคมที่สะท้อนวิถีชีวิต ความเชื่อ และภูมิปัญญาท้องถิ่น แต่กลับค่อย ๆ เลือนหายหรือไม่ได้รับการส่งต่ออย่างมีประสิทธิภาพ (เนชั่น ทีวี, 2564: ออนไลน์) ดังนั้น การสร้างสรรค์สื่อหรือกิจกรรมที่ถ่ายทอดศิลปวัฒนธรรมในรูปแบบใหม่ ๆ โดยเชื่อมโยงกับรากวัฒนธรรม จึงเป็นแนวทางสำคัญในการส่งเสริมและฟื้นฟูอัตลักษณ์ท้องถิ่นให้โดดเด่นอีกครั้ง

เมืองนครปฐมโบราณ เป็นพื้นที่ที่มีร่องรอยของอารยธรรมทวารวดีอย่างเด่นชัด มีโบราณสถานสำคัญจำนวนมาก เช่น เจดีย์จุลประโทน องค์พระปฐมเจดีย์ และโบราณสถานวัดพระเมรุ (กรมศิลปากร, 2548; สฤษดิ์พงศ์ ขุนทรง, 2557) อย่างไรก็ตาม แหล่งเหล่านี้ยังไม่ได้รับความนิยมในฐานะแหล่งท่องเที่ยวเชิงวัฒนธรรมเท่าที่ควร จากปัญหานี้จึงเกิดเป็นแนวคิดในการใช้ “Soft Power” สร้างสรรค์การแสดงที่ถ่ายทอดเรื่องราวอารยธรรมทวารวดี เพื่อส่งเสริมการท่องเที่ยว และฟื้นฟูอัตลักษณ์ท้องถิ่นให้เป็นที่รู้จัก โดยการดำเนินงานวิจัยนี้เชื่อมโยงกับยุทธศาสตร์การพัฒนาท้องถิ่น และนโยบาย ววน. ปี 66–70 ที่เน้นเศรษฐกิจสร้างสรรค์และการพึ่งพาตนเองอย่างยั่งยืน (สำนักงานสภาพัฒนาการเศรษฐกิจและสังคมแห่งชาติ, 2564) ผ่านกระบวนการฝึกอบรมครูในท้องถิ่น และการประชาสัมพันธ์แหล่งท่องเที่ยวเชิงวัฒนธรรมด้วยสื่อร่วมสมัย

งานวิจัยนี้ ประยุกต์แนวคิดการจัดการการท่องเที่ยวเพื่อพัฒนาการท่องเที่ยวเชิงสร้างสรรค์ที่มีคุณค่า เปิดโอกาสให้ชุมชนมีส่วนร่วมในการวางแผน บริหาร และพัฒนา เพื่ออนุรักษ์ศิลปวัฒนธรรมและภูมิปัญญาท้องถิ่น อีกทั้งยังมุ่งสร้างภาพลักษณ์และชื่อเสียงให้จังหวัดนครปฐม ผ่านการศึกษาและวิเคราะห์ศิลปวัฒนธรรมทวารวดี ทั้งด้านประวัติ ความเชื่อ ศิลปะ โบราณสถาน และโบราณวัตถุ เพื่อนำมาสู่การสร้างสรรค์ท่ารำ เครื่องแต่งกาย และรูปแบบการแสดง โดยอ้างอิงแนวคิดและทฤษฎีการสร้างงานนาฏยศิลป์ไทยและนาฏยประดิษฐ์ เช่นเดียวกับงานของ (ธีรตา นุ่มเจริญ, 2565) ที่สร้างสรรค์การแสดงแสงสี เสียง ชุด “เมืองปุราณทวารวดีเรื่องเล่า วิถีชนดงละคร” จากการศึกษาตำนานและวัฒนธรรมท้องถิ่น ซึ่งเป็นแนวทางสำคัญในการสร้างองค์ความรู้และต่อยอดงานวิจัยด้านการท่องเที่ยวและศิลปวัฒนธรรมทวารวดี

วัตถุประสงค์

1. เพื่อสร้างสรรค์การแสดง จากบริบทศิลปวัฒนธรรมทวารวดีในจังหวัดนครปฐม
2. เพื่อถ่ายทอดท่ารำและรูปแบบของการแสดง สู่สถานศึกษาในพื้นที่แหล่งวัฒนธรรมทวารวดีจังหวัดนครปฐม
3. เพื่อออกแบบและผลิตสื่อวิดีโอการแสดงประชาสัมพันธ์การท่องเที่ยวเชิงวัฒนธรรมทวารวดี

ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ

งานวิจัยนี้ส่งเสริมองค์ความรู้ใหม่ด้านนาฏศิลป์และศิลปะการแสดง ทั้งเชิงทฤษฎีและปฏิบัติ โดยบูรณาการกับการท่องเที่ยวเชิงวัฒนธรรม อีกทั้งยังสร้างการแสดงสร้างสรรค์ที่ถ่ายทอดสู่โรงเรียนและเยาวชน เกิดความภาคภูมิใจในวัฒนธรรมทวารวดี พร้อมช่วยเพิ่มรายได้ให้ชุมชนผ่านการท่องเที่ยวเชิงวัฒนธรรมที่ใช้นาฏศิลป์เป็นสื่อประชาสัมพันธ์

ขอบเขตการศึกษา

1. ขอบเขตด้านเนื้อหา การทบทวนเอกสาร และข้อมูลทุติยภูมิเกี่ยวกับศิลปะและวัฒนธรรมบริบทพื้นที่ศิลปวัฒนธรรมทวารวดีในจังหวัดนครปฐม จากเอกสาร ตำรา งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

2. ขอบเขตด้านพื้นที่ แหล่งโบราณสถาน โบราณวัตถุสมัยทวารวดีในจังหวัดนครปฐม

3. ขอบเขตด้านประชากรและกลุ่มตัวอย่าง ประกอบไปด้วย 7 กลุ่ม ดังนี้

3.1 นักวิชาการด้านทวารวดี/โบราณคดี จำนวน 2 คน มีประสบการณ์ด้านโบราณสถานและวัตถุโบราณสมัยทวารวดี ไม่น้อยกว่า 2 ปี ซึ่งได้มาโดยการเลือกแบบเจาะจง (Purposive Selection)

3.2 บุคลากรภาครัฐที่เกี่ยวข้อง รวม 4 คน จากสำนักงานวัฒนธรรมจังหวัด และองค์กรปกครองส่วนท้องถิ่น ที่ปฏิบัติงานในพื้นที่ไม่น้อยกว่า 2 ปี ซึ่งได้มาโดยการเลือกแบบเจาะจง

3.3 ปราชญ์ชุมชน/ชาวบ้าน จำนวน 10 คน ที่มีความรู้เกี่ยวกับทวารวดีในนครปฐม อาศัยในพื้นที่ไม่น้อยกว่า 10 ปี ซึ่งได้มาโดยการเลือกแบบเจาะจง

3.4 ชมรม คณะละครรำ นักแสดง ที่มีความรู้ความสามารถด้านศิลปะการแสดง เป็นผู้รับงานแสดงในพื้นที่ จำนวน 10 คน ซึ่งได้มาโดยการเลือกแบบเจาะจง (Purposive Selection)

3.5 ครูนาฏศิลป์ในจังหวัดนครปฐม จำนวน 7 คน ต้องได้รับอนุญาตจากโรงเรียน มีทักษะด้านการแสดงนาฏศิลป์ ร่วมออกแบบท่ารำจากเรื่องราวทวารวดีได้ ไม่กระทบงานสอน ซึ่งได้มาโดยการเลือกแบบเจาะจง

3.6 ผู้เชี่ยวชาญด้านนาฏศิลป์ จำนวน 3 คน ทำหน้าที่ตรวจประเมินคุณภาพ ความถูกต้องและความงามของการแสดงที่สร้างสรรค์ขึ้น ซึ่งได้มาโดยการเลือกแบบเจาะจง

3.7 ผู้ชม/นักท่องเที่ยว จำนวน 400 คน คัดเลือกแบบบังเอิญ ยินดีให้เวลาในการทำแบบประเมินความพึงพอใจ และเต็มใจให้ข้อมูล

วิธีการดำเนินงานวิจัย

การวิจัยในครั้งนี้ใช้รูปแบบการวิจัยแบบ ผสมผสาน (Mixed Method Research) ซึ่งเป็นการบูรณาการทั้ง เชิงคุณภาพ และ เชิงปริมาณ รวมถึงใช้แนวทาง การวิจัยเชิงปฏิบัติการแบบมีส่วนร่วม (Participatory Action Research : PAR) เพื่อให้กลุ่มเป้าหมายที่เกี่ยวข้องในพื้นที่มีส่วนร่วมในการ

ให้ข้อมูล ออกแบบ สร้างสรรค์ และประเมินผลการดำเนินงานวิจัยอย่างครบวงจร โดยแบ่งกระบวนการดำเนินงานวิจัยออกเป็น 4 ขั้นตอนหลัก ดังนี้

ขั้นตอนการดำเนินการวิจัยที่ 1 ศึกษาข้อมูลพื้นฐาน (Baseline Data) และเก็บข้อมูลภาคสนาม บริบทศิลปวัฒนธรรมทวารวดีในจังหวัดนครปฐม

1) สำรวจพื้นที่ ลงพื้นที่ศึกษาโบราณสถาน และสิ่งของที่ถูกขุดค้นพบสมัยทวารวดี

2) การศึกษาเอกสาร ตำรา หนังสือวิชาการ และเอกสารแนวคิดทฤษฎีและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง เพื่อศึกษาและวิเคราะห์ทุนทางวัฒนธรรม บริบทด้านการท่องเที่ยว ด้านวัฒนธรรม

3) การออกแบบเครื่องมือในการวิจัย โดยให้ผู้เชี่ยวชาญ จำนวน 3 ท่าน ตรวจสอบพิจารณาหาความเที่ยงตรงตามเนื้อหา (Content Validity) โดยนำแบบประเมินดัชนีความสอดคล้องของเครื่องมือวิจัย (IOC)

4) จัดกิจกรรมการระดมสมอง ทั้งหมด 4 ครั้ง ร่วมกับประชากรและกลุ่มตัวอย่างทั้ง 5 กลุ่มตัวอย่าง โดยมีผู้เข้าร่วมจำนวน 33 คน เป็นการบรรยายเรื่องศิลปวัฒนธรรมทวารวดีในจังหวัดนครปฐม จัดประชุม ประชาพิจารณ์ เพื่อรับฟังความคิดเห็นของประชากรและกลุ่มตัวอย่างเรื่องการสร้างสรรค์การแสดงทางด้านนาฏศิลป์ไทย สรุปแนวทาง รูปแบบของการแสดง องค์ประกอบต่าง ๆ

ขั้นตอนการดำเนินการวิจัยที่ 2 การสร้างสรรค์ชุดการแสดง “อารยธรรมนาฏการโบราณสถานทวารวดี”

1) ออกแบบเครื่องประดับและเครื่องแต่งกาย โดยถอดอัตลักษณ์จากโบราณสถานและวัตถุโบราณสมัยทวารวดี ในจังหวัดนครปฐม

2) จัดกิจกรรมสร้างสรรค์และออกแบบการแสดงที่ได้ข้อมูลจากการจัดกิจกรรมการระดมสมอง และทำประชาวิจารณ์ทั้ง 4 ครั้ง ร่วมกับกลุ่มครูนาฏศิลป์ ที่เป็นข้าราชการ ครูอัตราจ้าง หมวดศิลปะ(นาฏศิลป์) ที่ปฏิบัติงานในโรงเรียนที่อยู่ในจังหวัดนครปฐม

3) ประเมินการแสดงโดยคณะกรรมการผู้ทรงด้านนาฏศิลป์และศิลปะการแสดง

4) สะท้อนผล (Reflection) ร่วมกับชุมชน เพื่อตรวจสอบความเหมาะสมของรูปแบบการสร้างสรรค์การแสดง และปรับปรุงแก้ไข

5) จัดเวทีเพื่อนำเสนอผลงานการแสดงที่ได้จากการสร้างสรรค์

6) ประเมินผลการแสดงจากผู้ชม คนในชุมชน นักท่องเที่ยว และผู้มีส่วนเกี่ยวข้อง เก็บข้อมูลจากผู้ชม/นักท่องเที่ยว จำนวน 400 คน ด้วยแบบสอบถามความพึงพอใจ (วิเคราะห์ข้อมูลเชิงปริมาณ)

ขั้นตอนการดำเนินการวิจัยที่ 3 การเผยแพร่และถ่ายทอดองค์ความรู้สู่สถานศึกษาในพื้นที่แหล่งวัฒนธรรมทวารวดีจังหวัดนครปฐม

1) ถ่ายทอดผลงานวิจัยสู่สถานศึกษาในจังหวัดนครปฐม เพื่อให้นักเรียนได้เรียนรู้และเข้าใจถึงศิลปวัฒนธรรมทวารวดีของจังหวัดนครปฐม อีกทั้งยังเป็นการเสริมสร้างความตระหนักรู้ ก่อให้เกิดความภาคภูมิใจในวัฒนธรรมท้องถิ่น จำนวน 7 โรงเรียน โดยมีนักเรียนในชมรมนาฏศิลป์เข้าร่วมโรงเรียนละ 10 คน รวมทั้งสิ้น 70 คน

ขั้นตอนการดำเนินการวิจัยที่ 4 เพื่อการออกแบบและพัฒนาสื่อวิดีโอการแสดงประชาสัมพันธ์การท่องเที่ยวเชิงวัฒนธรรมทวารวดี

1) ถ่ายทำสื่อประชาสัมพันธ์ที่ส่งเสริมการท่องเที่ยว การแสดงชุด อารยธรรมนาฏการโบราณสถานทวารวดี

การประเมินผลและวิเคราะห์ข้อมูล

1. การวิเคราะห์ข้อมูลเชิงคุณภาพ โดยการนำข้อมูลที่ได้จากการประชุมกลุ่มย่อย และการรวบข้อมูลเอกสาร วิเคราะห์ในเชิงเนื้อหา (Content Analysis) บริบท ศิลปวัฒนธรรม วัตถุ โบราณสถาน ฯลฯ

2. การวิเคราะห์ข้อมูลเชิงปริมาณ โดยการนำข้อมูลที่ได้จากแบบประเมินการแสดง และแบบสอบถามนักท่องเที่ยว มาวิเคราะห์โดยกำหนดการแบ่งช่วงคะแนนออกเป็น 5 ช่วงคะแนน เกณฑ์การแปลความหมายคะแนนโดยผู้วิจัยใช้การแปลผลจากการคำนวณ โดยใช้สูตรการคำนวณความกว้างของอันตรภาคชั้นจากสูตร (อัจฉรา พจนา, 2550)

สถิติที่ใช้ในการวิเคราะห์ข้อมูล

1. ความถี่ (Frequency) และร้อยละ (Percentage) ของข้อมูลส่วนบุคคล และข้อมูลเกี่ยวกับการท่องเที่ยวที่ได้จากแบบสอบถามความพึงพอใจ

2. ค่าเฉลี่ย (Mean) ของข้อมูลที่ได้จาก แบบประเมินการแสดง และแบบสอบถามความพึงพอใจ

3. ส่วนเบี่ยงเบนมาตรฐาน (Standard deviation: S.D.) ของข้อมูลที่ได้จากแบบประเมินการแสดง และแบบสอบถามความพึงพอใจ

ผลการศึกษา

จากการดำเนินงานวิจัยเรื่อง “การศึกษาศิลปวัฒนธรรมทวารวดีในจังหวัดนครปฐมสู่การสร้างสรรค์การแสดงเพื่อส่งเสริมการท่องเที่ยว ชุด “อารยธรรมนาฏการโบราณสถานทวารวดี” ผลการศึกษาโดยสรุปตามลำดับวัตถุประสงค์ ดังนี้

ภาพที่ 1 การแสดง แสง สี เสียง ย้อนอดีตทวารวดี ชุด อารยธรรมนาฏการโบราณสถานทวารวดี
ที่มา: ผู้วิจัย

1. ผลการสร้างสรรค์การแสดงจากบริบทศิลปวัฒนธรรมทวารวดีในจังหวัดนครปฐม

พบว่า ประชาชนยังขาดความเข้าใจในอัตลักษณ์ท้องถิ่น และมีส่วนร่วมด้านการท่องเที่ยว จึงเสนอการจัดกิจกรรมสร้างสรรค์ เช่น การแสดงนาฏศิลป์ร่วมสมัยและละครย้อนยุค โดยพัฒนาการแสดงชุด “อารยธรรมนาฏการโบราณสถานทวารวดี” ถ่ายทอดเรื่องราวผ่านเวทีกลางแจ้ง โดยจัดงาน “ทวารวดีรำลึก” วันที่ 28 เมษายน 2568 เพื่อส่งเสริมการเรียนรู้และสร้างการมีส่วนร่วมของชุมชน

1.1 แนวคิดการแสดง ชุด อารยธรรมนาฏการโบราณสถานทวารวดี

การแสดงชุด “อารยธรรมนาฏการโบราณสถานทวารวดี” เป็นระบำโบราณคดีที่ถ่ายทอดศิลปวัฒนธรรมทวารวดีในจังหวัดนครปฐม โดยได้รับแรงบันดาลใจจากเหรียญเงินลายหม้อน้ำบูรณฆฏะ สัญลักษณ์แห่งความอุดมสมบูรณ์และความเป็นสิริมงคล สะท้อนความเชื่อและอิทธิพลวัฒนธรรมอินเดีย ผู้สร้างสรรค์ได้นำองค์ประกอบเหล่านี้มาผสานกับดนตรีและการเคลื่อนไหวร่วมสมัย

1.2 คุณสมบัติผู้แสดงการแสดง ชุด อารยธรรมนาฏการโบราณสถานทวารวดี

นักแสดง 8 คน สวมบทบาทเป็นนางฟ้า สื่อถึงความงดงามและอ่อนโยน โดยคัดเลือกผู้แสดงจากลักษณะรูปร่าง หน้าตา บุคลิกที่ดี และอ่อนหวาน ผู้แสดงต้องมีทักษะการรำที่แม่นยำ ฟังจังหวะเพลงได้ดี และถ่ายทอดอารมณ์เรื่องราวของการแสดงได้อย่างมีชีวิตชีวา

1.3 เพลงและดนตรีที่ใช้ในการแสดง ชุด อารยธรรมนาฏการโบราณสถานทวารวดี

เพลงและดนตรีที่ใช้ในการแสดง เป็นดนตรีที่มีความร่วมสมัย และยังมีการนำดนตรีที่มีความเป็นอินเดียเข้ามาผสมผสานอีกด้วย เพื่อสื่อถึงอิทธิพลทางวัฒนธรรมที่ได้รับเข้ามา

1.4 อุปกรณ์ที่ใช้ในการแสดง ชุด อารยธรรมนาฏการโบราณสถานทวารวดี

ขึ้นเพื่อให้สอดคล้องกับหลักฐานที่ค้นพบ คือ “หม้อบูรณฆฏะ” จะใช้ดอกบัวสีชมพูสำหรับถือ และเป็นไม้ดอกในหม้อน้ำ ซึ่งสื่อถึงการบูชา ไหว้พระ

1.5 รูปแบบการแสดง ชุด อารยธรรมนาฏการโบราณสถานทวารวดี

การสร้างสรรค์การแสดงชุดนี้ ผู้วิจัยนำเสนอในรูปแบบระบำโบราณคดี เน้นความพร้อมเพรียงของท่ารำให้เกิดความสวยงาม โดยแบ่งการแสดงออกเป็น 2 ช่วง

การแสดงช่วงที่ 1 นำเสนอลีลาการร่ายรำ อิริยาบถการเคลื่อนไหว ที่ถอดแบบมาจากรูปปูนปั้น เน้นสรีระร่างกายที่อ่อนช้อยสวยงาม และท่ารำประยุกต์ รูปลายหม้อบูรณฆฏะ ผสมผสานกับท่ารำแบบอินเดีย เพื่อสื่อให้เห็นถึง การรับวัฒนธรรมจากชาวอินเดียเมื่อครั้งพุทธกาล

การแสดงช่วงที่ 2 นำเสนอท่ารำเพื่อบูชา โดยเน้นท่ารำที่ใช้อุปกรณ์ประกอบการแสดง คือ ดอกบัวและหม้อบูรณฆฏะ ซึ่งดอกบัว หมายถึง การบูชา และความบริสุทธิ์ และใช้หม้อบูรณฆฏะสื่อความหมายให้เห็นถึงความอุดมสมบูรณ์ ซึ่งการออกแบบหม้อบูรณฆฏะและองค์ประกอบต่าง ๆ ภายในหม้อ ใช้การอ้างอิงรูปแบบมาจากเหรียญเงินรูปหม้อบูรณฆฏะที่ขุดค้นพบขึ้นในจังหวัดนครปฐม

1.6 เวลาที่ใช้ในการแสดง ชุด อารยธรรมนาฏการโบราณสถานทวารวดี

การแสดงระบำใช้เวลา 7 นาที 47 วินาที/การแสดงในรูปแบบแสง สี เสียง ใช้เวลา 30 นาที

1.7 เครื่องแต่งกายที่ใช้ในการแสดง ชุด อารยธรรมนาฏการโบราณสถานทวารวดี

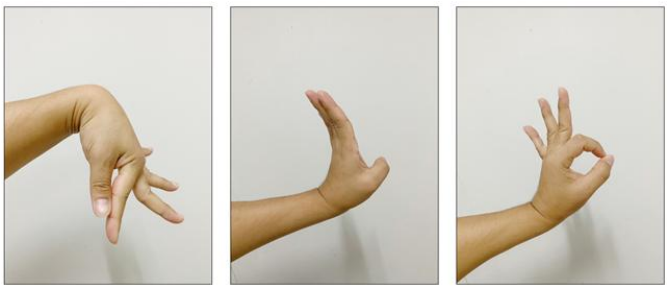
ออกแบบจากโบราณสถานสำคัญในนครปฐม ที่พบธรรมจักร กวางหมอบ และเหรียญเงินหม้อน้ำ โทนสีที่ใช้ เช่น สีดิน สีทองเก่า และสีศิลา สะท้อนบรรยากาศแห่งศรัทธาและความศักดิ์สิทธิ์ของโบราณสถาน เครื่องแต่งกายจึงไม่ใช่เพียงเพื่อความสวยงาม แต่เป็นสื่อกลางในการถ่ายทอดเรื่องราวประวัติศาสตร์ และพุทธศิลป์อย่างลึกซึ้ง

ภาพที่ 2 เครื่องแต่งกายที่ใช้ในการแสดง ชุด อารยธรรมนาฏการโบราณสถานทวารวดี
ที่มา: ผู้วิจัย

1.8 การออกแบบท่ารำ โดยถอดอัตลักษณ์จากโบราณสถานและวัตถุโบราณ รูปปูนปั้น สมัยทวารวดี ในจังหวัดนครปฐม

นักโบราณคดี สันนิฐานว่า ชาวทวารวดีเป็นต้นเชื้อสายมอญ ดังนั้น การออกแบบลีลาท่ารำรวมทั้งเสียงทำนองเพลง จึงเป็นแบบมอญ ท่ารำได้แรงบันดาลใจจากรูปภาพปูนปั้น ผสมผสานกับจินตนาการของผู้วิจัย โดยยังอยู่บนพื้นฐานของท่ารำมอญ โดยของรายงานผลโดยการจำแนกสัดส่วนดังต่อไปนี้

1) ลักษณะการใช้มือ การแสดงชุด อารยธรรมนาฏการโบราณสถานทวารวดี มีลักษณะการใช้มือทั้งสิ้น 3 ลักษณะ ได้แก่



ภาพที่ 3 ซ้าย มือจีบ กลาง มือวง ขวา มือแบบทวารวดีกรมศิลปากร

ที่มา: ผู้วิจัย

2) การแสดงชุด “อารยธรรมนาฏการโบราณสถานทวารวดี” ใช้การเคลื่อนไหวของลำตัวที่อ่อน โค้ง บิด เกินลักษณะจริงของมนุษย์ โดยอ้างอิงจากรูปปูนปั้นและพระพุทธรูปในสมัยทวารวดีที่มีลักษณะโค้งงอบริเวณเอวอย่างเด่นชัด ท่ารำจึงถูกออกแบบให้สอดคล้องกับรูปแบบศิลปกรรมในยุคนั้น

ภาพที่ 4 ซ้าย รูปปูนปั้น ขวา ลักษณะการใช้ลำตัว

ที่มา: ผู้วิจัย

1.9 การประเมินการแสดง

การประเมินการแสดงโดยคณะกรรมการผู้ทรงด้านนาฏศิลป์และศิลปะการแสดงปฏิบัติงานและมีส่วนเกี่ยวข้องกับวงการนาฏศิลป์ไทย เมื่อวันที่ 26 เมษายน พ.ศ. 2568 ได้รับผลการประเมิน ระดับ 5 เหมาะสมมากที่สุด

ตารางที่ 1 แสดงผลการประเมินการประเมินการแสดง

ประเด็นการประเมิน	ค่าเฉลี่ย $(\bar{x})$	ส่วนเบี่ยงเบนมาตรฐาน (S.D.)	ระดับความเหมาะสม
1. การแสดงมีแนวคิด เนื้อหาที่น่าสนใจ มีความคิดสร้างสรรค์	5.00	0.00	เหมาะสมมากที่สุด
2. การแสดงสามารถถ่ายทอด เล่าเรื่องราว และแสดงให้เห็นถึงอัตลักษณ์ความเป็นยุคสมัยทวารวดีได้	5.00	0.00	เหมาะสมมากที่สุด

ประเด็นการประเมิน	ค่าเฉลี่ย $(\bar{x})$	ส่วนเบี่ยงเบนมาตรฐาน (S.D.)	ระดับความเหมาะสม
3. ผู้แสดงสามารถถ่ายทอดอารมณ์ได้ดี มีความงดงามของลีลาท่ารำ จังหวะในการรำของผู้แสดงถูกต้องพร้อมเพรียง	5.00	0.00	เหมาะสมมากที่สุด
4. การออกแบบท่ารำ ความคิดสร้างสรรค์ในการออกแบบกระบวนท่ารำ แปลกใหม่ น่าสนใจ สวยงาม เหมาะสมและสอดคล้องกับการนำเสนอแนวคิดของการแสดง	4.33	1.15	เหมาะสมมาก
5. แสดงถึงอัตลักษณ์ท้องถิ่น/ชาติพันธุ์ มีการออกแบบสร้างสรรค์รูปแบบใหม่บนฐานวัฒนธรรมเดิมของพื้นที่ที่ศึกษาสอดคล้องกับการนำเสนอแนวคิดของการแสดง	4.33	1.15	เหมาะสมมาก
6. ฉากและอุปกรณ์การแสดงมีความเหมาะสมสอดคล้องกับแนวคิดการแสดง	5.00	0.00	เหมาะสมมากที่สุด
7. ดนตรีประกอบการแสดงมีความเหมาะสม สร้างสรรค์ดนตรีขึ้นใหม่ และแสดงให้เห็นถึงอัตลักษณ์ทางดนตรียุคสมัยทวารวดี	5.00	0.00	เหมาะสมมากที่สุด
8. เวลาที่ใช้ในการแสดงมีความกระชับ ไม่นานจนเกิดความน่าเบื่อต่อการรับชมการแสดง	5.00	0.00	เหมาะสมมากที่สุด
9. การแสดงชุด อารยธรรมนาฏการโบราณสถานทวารวดี สามารถส่งเสริมกิจกรรมการท่องเที่ยว และเป็นการแสดงประจำจังหวัดนครปฐม ที่นำเสนอบริบทศิลปวัฒนธรรมสมัยทวารวดีของจังหวัดนครปฐมได้	4.33	1.15	เหมาะสมมาก
10. ภาพรวมของการแสดงชุด อารยธรรมนาฏการโบราณสถานทวารวดี การแสดงสร้างคุณค่า เกิดประโยชน์ต่อส่วนรวมและประเทศชาติ	5.00	0.00	เหมาะสมมากที่สุด
11. การแสดงมีความโดดเด่น และมีเอกลักษณ์ที่ไม่มีที่ใดเหมือน	5.00	0.00	เหมาะสมมากที่สุด
12. การแสดงอยู่ในกรอบจารีตที่ยอมรับได้	5.00	0.00	เหมาะสมมากที่สุด
รวม	**4.87**	**0.50**	**เหมาะสมมากที่สุด**

1.10 ผลความพึงพอใจของนักท่องเที่ยวต่อการชมการแสดง

โดยกิจกรรมส่งเสริมนำร่อง เพื่อเป็นการทดสอบความสำเร็จของกระบวนการวิจัย นำเสนอการแสดงสู่สาธารณา มีการวัดผล/การวิเคราะห์ผลการวิจัยเชิงปริมาณ มุ่งเน้นการประเมินระดับความพึงพอใจของผู้เข้าร่วมกิจกรรม การรับชมการแสดงผลงานจากการวิจัย ที่เกี่ยวข้องกับ โดยใช้เครื่องมือแบบสอบถามซึ่งออกแบบเป็นมาตราส่วนประมาณค่าแบบลิกเคอร์ท (Likert Scale) 5 ระดับ ตั้งแต่ระดับ “ความพึงพอใจมากที่สุด” ไปจนถึง “ความพึงพอใจน้อยที่สุด” ครอบคลุมด้านเนื้อหา รูปแบบการนำเสนอ ความน่าสนใจ และประโยชน์ที่ได้รับ สามารถสรุปผลได้ดังนี้

ตารางที่ 2 ความพึงพอใจของนักท่องเที่ยวต่อการชมการแสดง (n=400)

ประเด็นการประเมิน	ค่าเฉลี่ย (Mean)	ส่วนเบี่ยงเบนมาตรฐาน (S.D.)	ความหมายระดับความพึงพอใจ
1. การแสดงมีแนวคิด เนื้อหาที่น่าสนใจ มีความคิดสร้างสรรค์	4.74	0.53	มากที่สุด
2. การแสดงสามารถถ่ายทอด เล่าเรื่องราว และแสดงให้เห็นถึงอัตลักษณ์ความเป็นยุคสมัยทวารวดีได้	4.69	0.59	มากที่สุด
3. ผู้แสดงสามารถถ่ายทอดอารมณ์ได้ดี มีความงดงามของลีลาท่ารำ จังหวะในการรำของผู้แสดงถูกต้องพร้อมเพรียง	4.63	0.64	มากที่สุด
4. การแต่งกายมีความเหมาะสมกับแนวคิดของการแสดง	4.72	0.55	มากที่สุด
5. ฉากและอุปกรณ์การแสดงมีความเหมาะสมสอดคล้องกับแนวคิดการแสดง	4.61	0.76	มากที่สุด
6. ดนตรีประกอบการแสดงมีความเหมาะสม สร้างสรรค์ดนตรีขึ้นใหม่ และแสดงให้เห็นถึงอัตลักษณ์ทางดนตรียุคสมัยทวารวดี	4.71	0.57	มากที่สุด
7. เวลาที่ใช้ในการแสดงมีความกระชับ ไม่นานจนเกิดความน่าเบื่อต่อการรับชมการแสดง	4.69	0.63	มากที่สุด
8. การแสดงชุด อารยธรรมนาฏการโบราณสถานทวารวดี สามารถเป็นการแสดงประจำจังหวัดนครปฐม ที่นำเสนอบริบทศิลปวัฒนธรรม สมัยทวารวดี และดึงดูดความสนใจให้เดินทางมาท่องเที่ยว แหล่งโบราณสถานสมัยทวารวดีของจังหวัดนครปฐมได้	4.71	0.57	มากที่สุด
9. ท่านมีความรู้ ความเข้าใจเพิ่มขึ้นจากการรับชมการแสดงเกี่ยวกับ ศิลปวัฒนธรรมสมัยทวารวดีของจังหวัดนครปฐม จากการรับชมการแสดง ชุด อารยธรรมนาฏการโบราณสถานทวารวดี	4.70	0.59	มากที่สุด
10 ภาพรวมของการแสดงชุด อารยธรรมนาฏการโบราณสถานทวารวดี	4.78	0.47	มากที่สุด
รวม	**4.69**	**0.60**	**มากที่สุด**

2. ผลการถ่ายทอดท่ารำและรูปแบบของการแสดงสู่สถานศึกษาในพื้นที่

มีการจัดอบรมเชิงปฏิบัติการ (Workshop) แก่นักเรียนและครูจากสถานศึกษาในจังหวัดนครปฐม จำนวน 7 แห่ง โดยเน้นการสอนท่ารำเฉพาะที่พัฒนาขึ้นจากบริบทวัฒนธรรมทวารวดี ท่ารำถูกออกแบบให้สอดคล้องกับลักษณะประติมากรรมทวารวดี องค์ประกอบการเคลื่อนไหวที่สง่างาม นิ่งขรึม และทรงพลัง การถ่ายทอดได้รับการตอบรับอย่างดีจากผู้เข้าร่วม ทั้งในด้านการเรียนรู้ศิลปวัฒนธรรมท้องถิ่นและการมีส่วนร่วมอนุรักษ์

ภาพที่ 5 การถ่ายทอดท่ารำและรูปแบบของการแสดงสู่สถานศึกษาในพื้นที่
ที่มา: ผู้วิจัย

3. ผลการออกแบบและผลิตสื่อวิดีโอการแสดงประชาสัมพันธ์การท่องเที่ยวเชิงวัฒนธรรม

นักวิจัยได้ผลิตสื่อวิดีโอความยาวประมาณ 7–9 นาที บันทึกการแสดงชุด “อารยธรรมนาฏการโบราณสถานทวารวดี” โดยใช้ฉากหลังเป็นโบราณสถานจริงในจังหวัดนครปฐม ประกอบด้วยบริเวณพระปฐมเจดีย์และวัดพระเมรุ เพื่อสื่อถึงความงดงามของสถานที่และความเชื่อมโยงกับเนื้อหาการแสดง พร้อมตัดต่อด้วยเทคนิคภาพและเสียงสมัยใหม่ เสริมดนตรีประกอบที่ได้รับแรงบันดาลใจจากเครื่องดนตรีสมัยทวารวดี สื่อวิดีโอถูกเผยแพร่ผ่านช่องทางออนไลน์และสื่อท้องถิ่น ได้รับความสนใจจากนักท่องเที่ยวและหน่วยงานภาครัฐในการนำไปใช้เป็นสื่อประชาสัมพันธ์เชิงวัฒนธรรม

สรุปและอภิปรายผล

การระดมสมองโดยแบ่งออกเป็น 4 ครั้ง ในการวิจัยเรื่องนี้ มุ่งเน้นที่คนในชุมชนมีส่วนร่วมในการจัดการการท่องเที่ยวของพื้นที่ ในการคิด วางแผน ออกแบบกิจกรรม สอดคล้องกับสินธุ์ สโรบล (2546) และวงศ์ระวิทย์ น้อมนำทรัพย์ และ พยอม ธรรมบุตร (2558) ว่าด้วยการท่องเที่ยวโดยชุมชนเป็นกระบวนที่สำคัญต่อการพัฒนาการท่องเที่ยวภายในชุมชนทั้งด้านการรักษาสิ่งแวดล้อม อนุรักษ์ฟื้นฟูศิลปะวัฒนธรรมและภูมิปัญญา ซึ่งคนในชุมชนจะต้องมีส่วนร่วมกับการกำหนดแนวทางเพื่อพัฒนารูปแบบและกิจกรรมทางการท่องเที่ยวของชุมชน โดยในการจัดกิจกรรมเพื่อส่งเสริมการท่องเที่ยวในพื้นที่ที่ผ่านมา ได้มีการระดมความคิดและออกแบบกิจกรรมร่วมกับคนในชุมชน โดยจัดงานทวารวดีรำลึก นมัสการพระศิลาขา ภายในงานจะมีกิจกรรมรับชมการแสดง แสง สี เสียงย้อนอดีตทวารวดี และรับประทานอาหารขันโตก (อาหารมอญ) และมีร้านค้าสินค้าพื้นเมืองในชุมชน มีกิจกรรมการอบรมเชิงปฏิบัติการรำมอญ การรำถวายพระศิลาขา โดยมีผู้รำถวาย 300 คน และกิจกรรมการแสดงบนเวทีตลอดงาน ซึ่งสอดคล้องกับ ภูริวัจน์ เดชอุ่ม และคณะ (2561) นฤมล อรุโณทัย และคณะ (2564) และธารนี นวัสนธี และสุขุม คงดิษฐ์ (2561) ว่าด้วยการออกแบบกิจกรรมการท่องเที่ยวให้เข้าถึงเรื่องราวประวัติศาสตร์ที่มีชีวิต โดยใช้การสื่อสารเรื่องราว

อย่างสร้างสรรค์ การเลือกเฟ้นและผสมผสานระหว่างวิถีดั้งเดิม ภูมิปัญญาท้องถิ่นกับวิถีสมัยใหม่มาออกแบบกิจกรรมการท่องเที่ยว

ซึ่งการแสดงที่สร้างสรรค์ขึ้นจากการศึกษาศิลปวัฒนธรรมสมัยโบราณคดีนั้น สะท้อนคุณค่าทางศิลปะผ่านการผสมผสานนาฏยศิลป์ไทยกับแนวร่วมสมัยอย่างงดงาม เกิดการตีความใหม่ที่ยังคงรากวัฒนธรรมเดิมไว้ ด้านสังคมช่วยปลูกฝังจิตสำนึกและความภาคภูมิใจในอัตลักษณ์ท้องถิ่น เสริมสร้างความสามัคคีและการมีส่วนร่วมของชุมชน ส่วนด้านเศรษฐกิจ ผลงานนี้ช่วยส่งเสริมการท่องเที่ยวเชิงวัฒนธรรม สร้างรายได้และกระตุ้นเศรษฐกิจในท้องถิ่น

การจัดกิจกรรมการแสดง เปรียบเสมือนนวัตกรรมการท่องเที่ยวด้านวัฒนธรรมและความบันเทิง การแสดงสร้างสรรค์ที่นำเสนอนั้น ผู้วิจัยได้สร้างสรรค์ขึ้นจากทุนวัฒนธรรม บริบทชุมชนที่เกี่ยวข้องกับศิลปะทวารวดีที่มีอยู่ในพื้นที่ โดยนำกระบวนการการการผลิต รวมถึงจุดเด่น ของดีในพื้นที่ สอดคล้องกับคุณลักษณะของการท่องเที่ยวเชิงสร้างสรรค์ประกอบด้วย 6 ประการของ Richards (2011) และภัยมณี แก้วสง่า และนิศาชล จำนงศรี (2555) ว่าด้วย การท่องเที่ยวเชิงสร้างสรรค์ช่วยเพิ่มพูนทักษะให้กับนักท่องเที่ยว โดยนักท่องเที่ยวจะได้ฝึกฝนและพัฒนาทักษะผ่านการมีส่วนร่วมในกิจกรรม ได้รับประสบการณ์ตรงจากการลงมือปฏิบัติจริง มากกว่าการบริโภค ทำให้ผู้ที่มาท่องเที่ยวภายในชุมชน ได้ประสบการณ์องค์ความรู้ เป็นการท่องเที่ยวที่มีเป้าหมายสอดคล้องกับแนวทางการพัฒนาชุมชนและการพัฒนาท้องถิ่นที่เกี่ยวข้อง โดยชุมชนจะจัดกิจกรรมการท่องเที่ยวอย่างกลมกลืน และสัมพันธ์วิถีชีวิตและวัฒนธรรมชุมชน จากอดีตสู่ปัจจุบัน ในมิติของการเรียนรู้ การทดลองปฏิบัติ และการมีส่วนร่วมในกิจกรรมชุมชน ซึ่งสอดคล้องกับนิยามของ UNESCO (2006) การท่องเที่ยวเชิงสร้างสรรค์เป็นการท่องเที่ยวที่เน้นการเรียนรู้ในเรื่องศิลปะ วัฒนธรรม เอกลักษณ์ท้องถิ่นหรือสถานที่โดยผ่านประสบการณ์ตรงในการมีส่วนร่วมกับเจ้าของวัฒนธรรมนั้น ๆ อีกทั้งแนวทางในการสร้างสรรค์การแสดงที่กล่าวมาข้างต้น ยังสอดคล้องกับ สุรพล วิรุฬห์รักษ์ ที่ว่าด้วยการสร้างสรรค์การแสดง หรือนาฏยประดิษฐ์ คือการคิด การออกแบบ องค์ประกอบการแสดง (สุรพล วิรุฬห์รักษ์ (2547) ทั้งยังสอดคล้องกับ ชมนาด กิจขันธ์ ที่ว่าด้วยสาระของการแสดงนาฏศิลป์สร้างสรรค์ จะต้องมีความเด่น แปลกตา ไม่ซ้ำหรือลอกเลียนแบบใคร และเป็นการสร้างสรรค์สรรค์การ (ชมนาด กิจขันธ์, 2564)

สรุปได้ว่าการวิจัยเรื่อง “การศึกษาศิลปวัฒนธรรมทวารวดีในจังหวัดนครปฐม สู่การสร้างสรรค์การแสดงเพื่อส่งเสริมการท่องเที่ยว ชุด อารยธรรมนาฏการโบราณสถานทวารวดี” มีวัตถุประสงค์หลักเพื่อสร้างสรรค์การแสดงที่สะท้อนบริบททางวัฒนธรรมของทวารวดีในจังหวัดนครปฐม ถ่ายทอดองค์ความรู้ด้านนาฏศิลป์สู่สถานศึกษาในพื้นที่ และผลิตสื่อวิดีโอเพื่อประชาสัมพันธ์การท่องเที่ยวเชิงวัฒนธรรม กระบวนการวิจัยแบ่งออกเป็น 4 ขั้นตอน เริ่มจากการรวบรวมข้อมูลด้วยการสัมภาษณ์และการระดมความคิดเห็นเพื่อหาแนวทางการนำเสนอการแสดง

ในรูปแบบสร้างสรรค์ ขั้นตอนที่สองเป็นการออกแบบท่ารำ เครื่องแต่งกาย และองค์ประกอบต่าง ๆ ที่สะท้อนอัตลักษณ์ท้องถิ่นของนครปฐม จากนั้นในขั้นตอนที่สาม ได้มีการถ่ายทอดองค์ความรู้และรูปแบบการแสดงไปยังสถานศึกษา เพื่อให้เยาวชนได้เรียนรู้และสืบสานวัฒนธรรมพื้นถิ่น สุดท้ายคือการออกแบบและผลิตสื่อวิดีโอประชาสัมพันธ์ โดยเผยแพร่ผ่านแพลตฟอร์มออนไลน์ เช่น YouTube, Facebook, Instagram และ TikTok เพื่อเข้าถึงกลุ่มเป้าหมายที่หลากหลาย งานวิจัยนี้จึงเป็นการบูรณาการองค์ความรู้ด้านศิลปวัฒนธรรมและนาฏศิลป์ร่วมสมัย เพื่อส่งเสริมการท่องเที่ยวอย่างสร้างสรรค์และยั่งยืนในจังหวัดนครปฐม

ข้อเสนอแนะ

ข้อเสนอแนะเชิงนโยบาย

1) ข้อเสนอแนะให้เทศบาล องค์การบริหารส่วนตำบล วัฒนธรรมอำเภอ และวัฒนธรรมจังหวัดนครปฐมบรรจุเรื่องของแผนพัฒนาด้านการท่องเที่ยวอย่างยั่งยืน โดยคงอัตลักษณ์ชุมชนเรื่องการจัดงานประจำปี ทวารวดีรำลึก และเรื่องอื่น ๆ ที่เกี่ยวข้องกับการอนุรักษ์ศิลปวัฒนธรรมสมัยทวารวดีให้คงอยู่สืบต่อไป ให้เป็นรูปธรรมในแผนทั้งระยะสั้นและระยะยาว

2) ข้อเสนอแนะให้โรงเรียนในพื้นที่บริเวณใกล้เคียง เน้นในเรื่องกิจกรรมที่เกี่ยวกับอัตลักษณ์ของชุมชนศิลปวัฒนธรรมสมัยทวารวดี โดยให้ความรู้ความเข้าใจ เพื่อให้เยาวชนเกิดความภาคภูมิใจในอัตลักษณ์ของชุมชนและรักษาไว้ให้คงอยู่ และเสริมในเรื่องของการเรียนการสอนรายวิชาประวัติศาสตร์ สอดแทรกข้อมูลการเรียนรู้ศิลปะทวารวดีของจังหวัดนครปฐม

ข้อเสนอแนะเชิงการวิจัย

วิจัยพัฒนาแนวทางการจัดกิจกรรมการเรียนรู้เชิงบูรณาการในสถานศึกษา แนะนำให้ศึกษาการนำชุดการแสดงไปประยุกต์ใช้ในกิจกรรมการเรียนการสอนในโรงเรียน เช่น บูรณาการกับวิชานาฏศิลป์ ประวัติศาสตร์ หรือศิลปะ เพื่อสร้างการเรียนรู้ที่เชื่อมโยงวัฒนธรรมทวารวดีให้กับเยาวชนในพื้นที่ ศึกษาความเป็นไปได้ในการจัดการแสดงเป็นกิจกรรมถาวรเชิงท่องเที่ยว และขยายผลการวิจัยไปยังศิลปวัฒนธรรมในภูมิภาคอื่น จากรูปแบบการศึกษาและสร้างสรรค์การแสดงในพื้นที่นครปฐม ควรต่อยอดการศึกษานี้ไปยังพื้นที่อื่นที่มีอารยธรรมทวารวดี เช่น ราชบุรี สุพรรณบุรี หรือชัยนาท เพื่อพัฒนาเครือข่ายการแสดงศิลปวัฒนธรรมทวารวดีในระดับภูมิภาค

ข้อเสนอแนะเชิงการพัฒนา

แนวทางต่อยอดผลงานการแสดงสมัยทวารวดีในอนาคตควรเน้นการพัฒนาเนื้อหาและรูปแบบการแสดงให้หลากหลาย ผสมผสานเทคนิคสมัยใหม่ พร้อมส่งเสริมการมีส่วนร่วมของชุมชนและเยาวชนในการผลิตและแสดง ขยายโอกาสเผยแพร่ผ่านเวทีและสื่อประชาสัมพันธ์ทั้งออนไลน์และ

ออฟไลน์ บูรณาการการแสดงกับการศึกษาเพื่อใช้เป็นสื่อการเรียนรู้ และติดตามประเมินผลด้านศิลปะ สังคม และเศรษฐกิจอย่างต่อเนื่อง เพื่อสร้างความยั่งยืนและคุณภาพสูงสุดของการแสดง

กิตติกรรมประกาศ

ขอขอบพระคุณ ทุนพัฒนานักวิจัยตามกรอบความร่วมมือของเครือข่ายวิจัยในระบบ ววน. (มรภ.) สำนักงานการวิจัยแห่งชาติ (วช.) ที่ให้ทุนงบประมาณในการดำเนินงานวิจัยในครั้งนี้ รวมถึงคณะผู้บริหาร คณาจารย์ และผู้ทรงคุณวุฒิ ที่ได้ให้ข้อเสนอแนะอันมีค่า ตลอดจนชุมชนท้องถิ่นและผู้มีส่วนร่วม ในการสนับสนุนการดำเนินงานวิจัยจนบรรลุผลสำเร็จ

รายการอ้างอิง

กรมศิลปากร. (2548). *โบราณวัตถุในพิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ พระปฐมเจดีย์*. กรุงเทพฯ: สำนักพิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ กรมศิลปากรกระทรวงวัฒนธรรม.

กระทรวงการท่องเที่ยวและกีฬา. (2554). *แผนพัฒนาการท่องเที่ยวแห่งชาติ พ.ศ.2555-2559*. กรุงเทพฯ: สำนักงานปลัดกระทรวงการท่องเที่ยวและกีฬา.

ชมนาด กิจขันธ์.ศ.ดร. (2564). นาฏศิลป์สร้างสรรค์กับการพัฒนาวิทยฐานะของครู (ตอนที่1). *วารสารพัฒนศิลปวิชาการ, 5*(1), 5.

ธารนี นวัสนธี และสุขุม คงดิษฐ์. (2561). *แนวทางการบูรณาการรูปแบบการท่องเที่ยวจากฐานอัตลักษณ์ท้องถิ่นสู่การท่องเที่ยววิถีไทยอย่างสร้างสรรค์ ในจังหวัดพระนครศรีอยุธยา*. คณะศิลปะศาสตร์ มหาวิทยาลัยเทคโนโลยีราชมงคลสุวรรณภูมิ.

ธีรตา นุ่มเจริญ. (2565). การสร้างสรรค์การแสดงประกอบแสง สี เสียง ชุด “เมืองปุราณทวารวดี เรื่องเล่า วิถีชนดงละคร”. *วารสารศูนย์พัฒนาการเรียนรู้สมัยใหม่, 7*(6), 17.

นฤมล อรุโณทัย และคณะ. (2564). *รายงานฉบับสมบูรณ์ โครงการ “การพัฒนาการท่องเที่ยวเชิงสร้างสรรค์บนฐานของวัฒนธรรมแห่งการอนุรักษ์”*.กรุงเทพฯ: สำนักงานคณะกรรมการวิจัยแห่งชาติ สำนักงานกองทุนสนับสนุนการวิจัย.

เนชั่น ทีวี. (2564). *ศิลปวัฒนธรรม กับ การอนุรักษ์ เมื่อความยั่งยืนอาจมีองค์ประกอบมากกว่าที่คิด*. สืบค้นจาก https://www.nationtv.tv/original/378842092. เมื่อวันที่ 02 มกราคม 2567.

ภูริวัจน์ เดชอุ่ม และคณะ. (2561). *รายงานฉบับสมบูรณ์ แผนงานวิจัย การพัฒนาการท่องเที่ยวเชิงสร้างสรรค์ในกลุ่มจังหวัดนนทบุรี ปทุมธานี และพระนครศรีอยุธยา เชื่อมโยงพื้นที่กรุงเทพมหานคร โดยการพัฒนาภาพลักษณ์อย่างมีส่วนร่วม.* กรุงเทพฯ: สำนักงานคณะกรรมการวิจัยแห่งชาติ สำนักงานกองทุนสนับสนุนการวิจัย.

รายการอ้างอิง (ต่อ)

ภัยมณี แก้วสง่า และ นิศาชล จำนงศรี. (2555). “Creative Tourism: A New Choice of Thai Tourism การท่องเที่ยวเชิงสร้างสรรค์ : ทางเลือกใหม่ของการท่องเที่ยวไทย.”. *วารสารเทคโนโลยีสุรนารี, 6*(1). หน้า 91-109.

วงศ์ระวิทย์ น้อมนำทรัพย์ และ พยอม ธรรมบุตร. (2558). ศักยภาพของการท่องเที่ยวเชิงพุทธศาสนาจังหวัดนครปฐม. *วารสารวไลยอลงกรณ์ปริทัศน์*, *5*(2). กรกฎาคม-ธันวาคม 2558.

สฤษดิ์พงศ์ ขุนทรง. (2557). การคาระหวางประเทศสมัยทวารวดี : มุมมองจากงานโบราณคดีเมืองนครปฐม. *วารสารมหาวิทยาลัยศิลปากร ฉบับภาษาไทย, 34*(1) : 9-29, 2557.

สินธุ์ สโรบล. (2546). *การท่องเที่ยวโดยชุมชนแนวคิดและประสบการณ์พื้นที่ภาคเหนือ*. โครงการประสานงานวิจัยและพัฒนาเครือข่ายการท่องเที่ยวและชุมชน. สำนักงานกองทุนสนับสนุนการวิจัย (สกว.).

สุรพล วิรุฬรักษ์. (2547). *หลักการแสดงนาฏยศิลป์ปริทรรศน์*. กรุงเทพมหานคร: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

สำนักงานสถิติแห่งชาติ. (2557). *การสำรวจการอ่านหนังสือของประชากรปี พ.ศ. 2556*. ค้นวันที่ 2 ตุลาคม 2557 จาก www. service.nso.go.th/nso/nsopublish/themes/files.

สำนักงานสภาพัฒนาการเศรษฐกิจและสังคมแห่งชาติ. (2564). *(ร่าง) แผนพัฒนาเศรษฐกิจและสังคมแห่งชาติ ฉบับที่ 13 (พ.ศ.2566-2570)*. กรุงเทพฯ: สำนักงานสภาพัฒนาการเศรษฐกิจและสังคมแห่งชาติ.

อมรรัตน์ วงศ์เป็น. (2552). *ปัจจัยทางการตลาดที่มีอิทธิพลต่อการตัดสินใจท่องเที่ยวประเทศไทยของนักท่องเที่ยวชาวยุโรป*. RMUTT Global Business and Economics Review.Vol.4, No.2, March 2009, 39-57.

อัจฉรา พจนา. (2550). *ส่วนประสมการตลาดที่มีอิทธิพลต่อพฤติกรรมการซื้อเครื่องดื่มเพื่อสุขภาพของผู้บริโภคในเขตกรุงเทพมหานคร*. วิทยานิพนธ์, กรุงเทพฯ มหาวิทยาลัยสุโขทัยธรรมาธิราช.

Richards, G. (2011). *Creative tourism: the state of the art*. Annals of Tourism Research, 38, 1225-1253.

UNESCO. (2006). Education for All Global Monitoring Report, *Creative Education. 10*(12).

แนวคิดการสร้างสรรค์ละครร้อง เรื่อง พระร่วง ตามบทพระราชนิพนธ์พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว

THE CREATIVE CONCEPTS OF THE SUNG DRAMA OF PHRA RUANG BASED ON HIS MAJESTY KING RAMA VI'S PLAY

ช่อลัดดา คำแก้ว[1] สุรัตน์ จงดา[2] จินตนา สายทองคำ[3]
Choladda Kamkaew[1] Surat Jongda[2] Jintana Saitongkum[3]

บทคัดย่อ

บทความวิจัยนี้เป็นส่วนหนึ่งของวิทยานิพนธ์ละครร้อง เรื่อง พระร่วง ตามบทพระราชนิพนธ์พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาแนวคิดการสร้างสรรค์ละครร้อง เรื่อง พระร่วงตามบทพระราชนิพนธ์พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว ใช้ระเบียบวิจัยเชิงคุณภาพ โดยวิธีศึกษาจากการรวบรวมข้อมูลเอกสารบทละคร หนังสือ ตำรา ทฤษฎี บทความต่าง ๆ ที่เกี่ยวข้อง การสัมภาษณ์ผู้เชี่ยวชาญ ผู้ทรงคุณวุฒิ และการสังเกตการณ์จากรูปแบบการแสดงละครร้อง ตามบทพระราชนิพนธ์พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว จากนั้นนำข้อมูลมาจัดเรียงวิเคราะห์และสังเคราะห์ จากนั้นสรุปข้อมูลเป็นพื้นฐานในการสร้างสรรค์ละครร้อง เรื่อง พระร่วง ตามบทพระราชนิพนธ์พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว

ผลการศึกษาพบว่าในการสร้างสรรค์ละครร้อง เรื่อง พระร่วง ใช้แนวคิดตามทฤษฎีการผลิตซ้ำทางวัฒนธรรมเป็นการนำเรื่องที่เคยมีมาในอดีตมาสร้างสรรค์ใหม่โดยปรับเปลี่ยนให้เข้ากับบริบททางสังคมและแนวคิดทฤษฎีมินิมอลลิสม์ในการออกแบบฉากโดยมีการลดทอนรายละเอียดจัดระเบียบสิ่งของโดยให้มีความหมาย แนวคิดดังกล่าวทำให้การสร้างสรรค์ละคร ร้อง เรื่อง พระร่วงมีการผสมผสานการแสดงตามจารีตไทยดั้งเดิมกับกลวิธีสมัยใหม่ เพื่อมุ่งให้ผู้ชมเห็นความสำคัญของชาติ ศาสนา และพระมหากษัตริย์ ซึ่งเป็นความคิดที่มีคุณค่าตั้งแต่อดีตจนถึงปัจจุบัน

คำสำคัญ: ละครหุ่น, ศิลปะเพื่อสิ่งแวดล้อม, การสร้างจิตสำนึกต่อสิ่งแวดล้อม

---

[1] นิสิตระดับปริญญาเอก หลักสูตรศิลปดุษฎีบัณฑิต สาขานาฏศิลป์ คณะศิลปนาฏดุริยางค์ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กระทรวงวัฒนธรรม choladda.k080232@gmail.com

[1] Doctoral Student, Doctor of Fine Arts Program in Performing Arts, Faculty of Music and Drama, Bunditpatanasilpa Institute, Ministry of Culture, choladda.k080232@gmail.com

[2] ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร. สาขานาฏศิลป์ คณะศิลปนาฏดุริยางค์ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กระทรวงวัฒนธรรม suratjongda2515@gmail.com

[2] Assistant Professor Dr. Faculty of Music and Drama, Bunditpatanasilpa Institute, Ministry of Culture, suratjongda2515@gmail.com

[3] รองศาสตราจารย์ ดร. สาขานาฏศิลป์ คณะศิลปนาฏดุริยางค์ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กระทรวงวัฒนธรรม kruin@gmail.com

[3] Associate Professor Dr. Faculty of Music and Drama, Bunditpatanasilpa Institute, Ministry of Culture, kruin@gmail.com

Receive 08/09/68, Revise 14/11/68, Accept 17/11/68

Abstract

This research article is a part of the thesis project titled A Sung Drama of Phra Ruang Based on His Majesty King Rama VI's Play. The objective is to study the sung drama Phra Ruang through qualitative research methodology. Data were collected from literary scripts, books, academic theories, and related articles, along with interviews with experts and direct observation the form of sung drama of King Rama VI. All data were collected for the creative performance of Phra Ruang sung drama.

It was found that the concepts of the creation applied the theory of cultural reproduction and the minimalism theory. The first theory explained the sung drama in the past in a new varied context. The second theory described the scene set that had less details but full of meanings. It reveals that Phra Ruang sung drama effectively integrates traditional Thai performance arts with modern presentation techniques. This drama aims to cultivate the significance of country, religion and monarchy to the audiences. This concept has been valuable from the past until today.

Keywords: The sung drama of Phra Ruang, creative, concepts

บทนำ

ละครในสมัยพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัวมีความสำคัญในหลากหลายแง่มุม ทั้งในฐานะเครื่องมือสร้างความรักชาติ การถ่ายทอดอุดมการณ์ของพระมหากษัตริย์ การพัฒนาวัฒนธรรมการแสดงให้ก้าวหน้าทันยุคสมัย พระองค์ทรงเล็งเห็นว่าละครไม่ได้เป็นเพียงแค่ความบันเทิง แต่ยังมีบทบาทสำคัญในฐานะสื่อที่สามารถปลูกฝังแนวคิด ค่านิยมที่ดีให้แก่ประชาชนทุกชนชั้น พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัวทรงใช้ละครเป็นเครื่องมือสำคัญในการปลูกฝังความรักชาติ ความสามัคคีแก่ประชาชน บทละครที่พระองค์ทรงพระราชนิพนธ์ ตัวอย่างเช่น เรื่อง พระร่วง เป็นบทละครที่กล่าวถึงความยุติธรรม ความเมตตา ความเสียสละของพระมหากษัตริย์ที่มีคุณธรรมละคร เรื่องนี้ไม่ได้เป็นเพียงงานวรรณกรรมที่งดงาม แต่ยังแสดงให้เห็นถึงอุดมคติของผู้นำที่ทรงธรรม ซึ่งพระองค์ทรงหวังให้ประชาชนยึดถือเป็นต้นแบบ (จารุวรรณ ศรีสมบัติ, 2552) ความสำคัญของละครในยุคนี้คือการเป็นเครื่องมือในการเสริมสร้างจริยธรรมคุณธรรมในสังคม พระองค์ทรงใช้ละครเพื่อแฝงข้อคิดและคำสอนในรูปแบบที่เข้าถึงง่ายดึงดูดใจประชาชนทุกชนชั้น ตัวละครมักมีลักษณะเด่นที่สะท้อนถึงคุณธรรม ได้แก่ ความซื่อสัตย์ ความเสียสละ ความจงรักภักดี และความรับผิดชอบต่อหน้าที่ ทั้งนี้พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัวทรงนำความทันสมัยของ

ตะวันตกมาผสมผสานกับศิลปะการแสดงแบบไทย โดยเฉพาะการปรับปรุงรูปแบบการแสดงละครไทยให้มีความน่าสนใจมากขึ้น เช่น การใช้ฉากที่สมจริง เครื่องแต่งกายที่สวยงาม การจัดแสงเสียงในรูปแบบตะวันตก สะท้อนให้เห็นพระอัจฉริยภาพในการปรับตัวของวัฒนธรรมไทยในบริบทของโลกสมัยใหม่ (เกรียงไกร ชาญสิงห์, 2561) อีกด้านหนึ่งละครยังสะท้อนถึงบทบาทของพระมหากษัตริย์ ในการปกครองแผ่นดิน ในการส่งเสริมให้ประชาชนเห็นถึงความสำคัญของการมีผู้นำที่มีความยุติธรรม ความเมตตา ละครจึงทำหน้าที่เป็นทั้งเครื่องมือสร้างความเข้าใจในบทบาทของสถาบันพระมหากษัตริย์ และเป็นสื่อปลูกฝังความเชื่อมั่นในระบบการปกครองแบบสมบูรณาญาสิทธิราชย์ (สุนีย์ ศรีมหาโชค, 2563) ความสำคัญของละครในรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัวไม่ได้จำกัดอยู่เพียงแค่ในด้านศิลปะและวรรณกรรม แต่ยังครอบคลุมถึงบทบาทในด้านการสร้างเอกลักษณ์ค่านิยมของชาติ ละครในยุคนี้เป็นตัวแทนของการหลอมรวมระหว่างวัฒนธรรมไทยและตะวันตกในลักษณะที่ลงตัว อีกทั้งยังเป็นมรดกทางวัฒนธรรมที่ทรงคุณค่าและยังคงมีอิทธิพลต่อการพัฒนาศิลปะการแสดงในประเทศไทยมาจนถึงปัจจุบัน

ละคร เรื่อง พระร่วง พระราชนิพนธ์พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว ถือเป็นผลงานที่มีคุณค่าอย่างยิ่งในเชิงวรรณศิลป์และศิลปะการแสดง เป็นเครื่องมือสำคัญในการสะท้อนอุดมการณ์คุณธรรมอันพึงประสงค์ของสังคมไทยในยุคนั้น ละครเรื่องนี้ไม่ได้เป็นเพียงวรรณกรรมเพื่อความบันเทิงหากแต่มีบทบาทเชิงสังคมวัฒนธรรมในหลากหลายมิติ ตั้งแต่การถ่ายทอดคุณธรรม ความภาคภูมิใจในความเป็นไทยไปจนถึงการส่งเสริมศิลปะการแสดงไทยให้ก้าวทันสมัย ละคร เรื่อง พระร่วง เป็นละครที่สะท้อนอุดมคติของ "ธรรมราชา" หรือผู้นำที่ทรงธรรม ซึ่งเป็นอุดมการณ์สำคัญของการปกครองในอุดมคติไทย ตัวละคร "พระร่วง" ผู้เป็นพ่อเมืองละโว้และต่อมาเป็นกษัตริย์แห่งสุโขทัย มีลักษณะของผู้นำที่เปี่ยมด้วยคุณธรรม ความเมตตา และความยุติธรรม คุณลักษณะเหล่านี้สะท้อนแนวคิดที่ว่าผู้นำที่ดีต้องปกครองด้วยหลักธรรมและความรับผิดชอบต่อประชาชนในฐานะ "พ่อปกครองลูก" (จารุวรรณ ศรีสมบัติ, 2552) พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัวทรงใช้บทละครเรื่องนี้เป็นสื่อในการปลูกฝังคุณธรรมดังกล่าวแก่ประชาชน สะท้อนถึงบทบาทของศิลปะการละครในการปลูกฝังอุดมการณ์รักชาติ ความสามัคคี เนื้อหาของละครเน้นย้ำถึงความสำคัญของการเสียสละประโยชน์ส่วนตนเพื่อประโยชน์ส่วนรวม ซึ่งรวมถึงการธำรงรักษาความเป็นไทยท่ามกลางกระแสอิทธิพลตะวันตกที่หลั่งไหลเข้ามาในยุคนั้น พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัวทรงเล็งเห็นว่าศิลปะการแสดงสามารถเป็นเครื่องมือสำคัญในการสร้างจิตสำนึกของประชาชน (กุลธิดา สุวรรณปิยะ.ศิริ, 2561) ทรงพระราชนิพนธ์บทละคร เรื่อง พระร่วงไว้ 3 สำนวนด้วยกัน ได้แก่ บทละครรำ บทละครพูด และบทละครร้อง แสดงให้เห็นว่าพระองค์สนพระราชหฤทัยในเรื่องพระร่วงเป็นอย่างมาก

บทละคร เรื่อง พระร่วง มีการแสดงในรูปละครรำและละครพูดหลายครั้งในรัชสมัยและในเวลาต่อมา แต่บทละครร้องมีการแสดงเพียงครั้งเดียวใน พ.ศ. 2467 ก่อนเสด็จสวรรคตเพียง 1 ปี และยังไม่เคยมีการนำมาแสดงอีก ผู้วิจัยจึงมีความสนใจสร้างสรรค์ละครร้อง เรื่อง พระร่วง ตามบทพระราชนิพนธ์ของพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว เป็นการสืบทอดการแสดงละครเรื่อง พระร่วง แบบละครร้องซึ่งใกล้จะสูญหาย ให้คงอยู่สืบไป

วัตถุประสงค์

เพื่อศึกษาแนวคิดในการสร้างสรรค์ละครร้องเรื่องพระร่วง ตามบทพระราชนิพนธ์พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว

ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ

ได้แนวคิดสำหรับนำไปสร้างสรรค์ละคร เรื่อง พระร่วง ตามแบบละครร้องพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว

ขอบเขตการศึกษา

ผู้วิจัยนำบทละครร้องเรื่องพระร่วง พระราชนิพนธ์พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว มาตัดต่อเพื่อให้แสดงได้ในเวลา 1 ชั่วโมง 30 นาที

วิธีการดำเนินการวิจัย

บทความนี้เป็นการวิจัยเชิงสร้างสรรค์ (Creative Research) โดยการเก็บรวบรวมเอกสารและข้อมูลที่เกี่ยวข้อง ประกอบด้วยตำรา บทความวิชาการ บทความวิจัย งานวิจัย วิทยานิพนธ์ การสัมภาษณ์ การสังเกตการณ์ นำมาวิเคราะห์ข้อมูลเชิงคุณภาพเพื่อศึกษาข้อมูลพื้นฐานของการแสดงละครร้อง โดยวิเคราะห์แนวคิดในการสร้างสรรค์ละครร้องตามรูปแบบของพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว เพื่อวิเคราะห์ข้อมูลและสรุปเขียนบรรยายเชิงพรรณนา

ผลการศึกษา

1. แนวคิดการผลิตซ้ำ

ภาพที่ 1 การแสดงละครร้อง เรื่อง พระร่วง ที่พระราชนิเวศน์มฤคทายวัน พ.ศ. 2467
ที่มา: ภาพนี้มาจากเอกสารและภาพถ่ายประวัติศาสตร์เกี่ยวกับพระราชกรณียกิจในรัชสมัย พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว (รัชกาลที่ 6)

การผลิตซ้ำ (Reproduction) เป็นแนวคิดในการสร้างสรรค์ที่สำคัญทางศิลปะการแสดง ที่หมายถึงการนำงานศิลปะที่มีอยู่แล้วนำมาสร้างขึ้นใหม่โดยคงคุณค่าและรูปแบบเดิมไว้ พร้อมทั้งปรับให้เหมาะสมกับบริบทหรือผู้ชมในปัจจุบัน ในกรณีของละครร้อง เรื่อง พระร่วง ตามบทพระราชนิพนธ์พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว แนวคิดนี้ปรากฏชัดเจนผ่านกระบวนการปรับบท การเลือกใช้เครื่องแต่งกายและอุปกรณ์ประกอบการแสดง การผลิตซ้ำในละครเรื่องนี้มีลักษณะสำคัญ คือ การคงโครงสร้างและสาระสำคัญของบทพระราชนิพนธ์ โดยเฉพาะตัวละครและเหตุการณ์สำคัญ เช่น ความกล้าหาญของพระร่วงและความจงรักภักดีของเดโช ขณะเดียวกันมีการปรับจังหวะและถ้อยคำให้สอดรับกับทำนองเพลงไทยเดิม ทำให้ผู้แสดงสามารถถ่ายทอดอารมณ์และบุคลิกของตัวละครได้อย่างราบรื่น นอกจากนี้เครื่องแต่งกายและอุปกรณ์ประกอบการแสดงยังสะท้อนกระบวนการผลิตซ้ำเชิงวัฒนธรรม (Cultural Reproduction) รวมถึงเครื่องประดับและอาวุธโบราณ ซึ่งอ้างอิงจากหลักฐานทางประวัติศาสตร์และนาฏศิลป์ไทยแบบดั้งเดิม การนำองค์ประกอบเหล่านี้มาใช้ซ้ำจึงไม่เพียงรักษาภาพลักษณ์เดิม แต่ยังสื่อถึงค่านิยมและอัตลักษณ์ทางวัฒนธรรมในเชิงสร้างสรรค์ การผลิตซ้ำยังรวมถึงการปรับให้เข้ากับความสะดวกของผู้แสดงและความเข้าใจของผู้ชม การเลือกใช้วัสดุในเครื่องแต่งกายหรือปรับโครงสร้างบทให้สั้นลงแต่ยังคงสาระสำคัญและจังหวะดนตรีเดิมไว้ กระบวนการนี้ช่วยให้ละครร้อง พระร่วง สามารถถ่ายทอดคุณค่าทางวรรณศิลป์และวัฒนธรรมไทยได้อย่างมีประสิทธิภาพ โดยมีรายละเอียดดังต่อไปนี้

1.1 การปรับบทละครร้อง เรื่อง พระร่วงตามบทพระราชนิพนธ์พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว

ผู้วิจัยได้ทำการวิเคราะห์การปรับบทละครร้อง เรื่อง พระร่วง ตามบทพระราชนิพนธ์พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว โดยนำบทละครร้องต้นฉบับมาเปรียบเทียบกับบทละครร้องที่ปรับเพื่อศึกษากระบวนการปรับบทและการรักษาสาระสำคัญของเนื้อเรื่องการเปรียบเทียบดังกล่าวทำให้เห็นแนวทางการดัดแปลงบทละครให้เหมาะสมกับบริบทของการแสดงและทำนองเพลงไทยเดิม ทั้งยังสามารถรักษาอัตลักษณ์ของตัวละครและความหมายเชิงวรรณศิลป์ได้อย่างครบถ้วน โดยมีการยกตัวอย่างบทละครเพื่อมาเปรียบเทียบกันดังต่อไปนี้

บทร้อง-เดโช (เขมรโพธิสัตว์) (บทละครร้องต้นฉบับ)

ขอเดชะพระเมตตาข้าพระเจ้า น้อมเกล้ารับราชบรรหาร
อันพระร่วงชั่วช้าสามาญ ไม่เกรงเดชผู้ผ่านแผ่นไผท
ข้าจะขอรับอาสา จับพ่อเมืองมาให้จงได้
ถ้าแม้มันกล้าชิงชัย ข้าจะไม่ไว้ชีวัน
แม้ว่าพระร่วงยังคงอยู่ ข้าไม่ขอคืนสู่เขตขัณฑ์
จะตามป่องจองผลาญสังหารมัน, ให้ทรงธรรม์สิ้นเสี้ยนพาลา

- ร้องเพลงเขมรโพธิสัตว์ – (บทละครร้องที่ปรับ)

เดโช - ข้าพระเจ้า น้อมเกล้ารับราชบรรหาร
อันพระร่วงชั่วช้าสามาญ ไม่เกรงเดชผู้ผ่านแผ่นไผท
ข้าจะขอรับอาสา จับพ่อเมืองมาให้จงได้
จะตามปองจองผลาญจนบรรลัย ให้ทรงชัยสิ้นเสี้ยนพาลา

การปรับบทร้องในละครร้อง เรื่อง พระร่วง ตามบทพระราชนิพนธ์พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว เป็นแนวคิดในกระบวนการสร้างสรรค์ที่มีจุดมุ่งหมายเพื่อให้เนื้อหาของบทละครสอดคล้องกับทำนองเพลงไทยเดิมที่กำหนดใช้ในกรณีของบทร้องของพญาเดโชซึ่งบรรเลงด้วยทำนองเพลงเขมรโพธิสัตว์นั้นมีการปรับถ้อยคำจากต้นฉบับให้มีความกระชับ และจัดจังหวะคำให้รับกับโครงสร้างจังหวะดนตรี โดยยังคงรักษาสาระสำคัญของเนื้อเรื่องรวมไปถึงบุคลิกลักษณะของตัวละครเดโชไว้ครบถ้วน ต้นฉบับของบทพญาเดโชมีลักษณะคำประพันธ์ยาว ใช้สำนวนที่ประณีตและโครงสร้างประโยคซับซ้อนตามขนบของพระราชนิพนธ์ เช่น การใช้วลีซ้อน การเรียงคำให้เกิดสัมผัสสละสลวย และการเลือกใช้ถ้อยคำที่มีความหมายลึกซึ้ง เมื่อต้องนำมาร้องประกอบทำนองเพลงเขมรโพธิสัตว์ซึ่งมีข้อจำกัดด้านความยาวท่อนเพลงรูปแบบจังหวะ ผู้เรียบเรียงจึงจำเป็นต้องปรับถ้อยคำให้สั้นลงและแบ่งวรรคให้เหมาะสม เช่น การจัดวรรคใหม่ในวลี “ข้าพระเจ้า / น้อมเกล้ารับราช บรรหาร”ที่เดิมเป็นประโยคยาว แต่ถูกแบ่งเพื่อให้ผู้แสดงสามารถสอดรับเสียงกับจังหวะดนตรีได้อย่างราบรื่น

กระบวนการปรับบทยังรวมถึงการตัดทอนเนื้อความบางส่วนที่ไม่จำเป็นต่อการดำเนินเรื่องในช่วงร้อง เช่น การละวรรค “ถ้าแม้มันกล้าชิงชัย ข้าจะไม่ไว้ชีวัน” ซึ่งช่วยให้บทมีความกระชับไม่เกินความยาวของท่อนดนตรี ทั้งยังทำให้การถ่ายทอดอารมณ์มีความต่อเนื่องโดยไม่สะดุด การปรับในลักษณะนี้จึงไม่ได้เป็นเพียงการย่อเนื้อหา แต่เป็นการออกแบบจังหวะคำเพื่อรองรับพลังทางดนตรีของเพลงไทยเดิมแม้ว่าจะมีการปรับในเชิงโครงสร้างและถ้อยคำ แต่คำสำคัญที่เป็นแก่นของความหมาย เช่น “รับราชบรรหาร” “พระร่วงชั่วช้าสามาญ” และ “สิ้นเสี้ยนพาลา” ยังคงถูกรักษาไว้ครบถ้วน ส่งผลให้บทร้องยังสามารถถ่ายทอดอารมณ์ ความจงรักภักดี และความมุ่งมั่นของตัวละครได้ตรงตามเจตนารมณ์ของพระราชนิพนธ์เดิม ขณะเดียวกันยังสอดรับกับคุณลักษณะทางดนตรีของเพลงเขมรโพธิสัตว์ซึ่งเน้นจังหวะชัดเจนและการเน้นพยางค์ในตำแหน่งสำคัญ เพื่อสร้างความหนักแน่นและสง่างามในการแสดง

1.2 เครื่องแต่งกายและอุปกรณ์ ใช้แนวคิดทฤษฎีการผลิตซ้ำมาใช้ในการสร้างสรรค์ละครร้องเรื่อง พระร่วง ตามบทพระราชนิพนธ์พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว

ภาพที่ 2 ตัวอย่างเครื่องแต่งกายพระร่วง

ที่มา: หนังสืองานละครพระบาทสมเด็จพระรามาธิบดีศรีสินทรมหาวชิราวุธ พระมงกุฎเกล้าเจ้า

ภาพที่ 3 ตัวอย่างอุปกรณ์ประกอบการแสดง ธนูยาว หรือ ปืนยาว

ที่มา: ผู้วิจัย

การนำองค์ประกอบที่มีอยู่แล้วไม่ว่าจะเป็นรูปแบบ แนวคิด หรือสัญลักษณ์ทางวัฒนธรรมมาสร้างขึ้นใหม่โดยยังคงรักษาเอกลักษณ์ดั้งเดิมไว้พร้อมทั้งปรับให้สอดคล้องกับสภาพสังคมและผู้ชมในยุคปัจจุบันในการจัดสร้างละครร้อง เรื่อง พระร่วง ตามบทพระราชนิพนธ์ของพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว การใช้เครื่องแต่งกายและอุปกรณ์จึงเป็นตัวอย่างสำคัญของการผลิตซ้ำที่สืบทอดจากรากฐานของนาฏศิลป์ไทย เครื่องแต่งกายประเพณีแบบอย่างเครื่องแต่งกายที่ปรากฏในละครเรื่องนี้มีการอ้างอิงจากหลักฐานทางประวัติศาสตร์ ทั้งจากสมัยสุโขทัยซึ่งปรากฏใน หนังสือ ตำรา รวมไปถึงบทละครที่พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัวได้ทรงพระราชนิพนธ์ไว้ การนำองค์ประกอบเหล่านี้มาปรับใช้ในละครร้องถือเป็นการผลิตซ้ำที่ไม่เพียงทำซ้ำรูปแบบ หากยังตีความให้สอดคล้องกับลักษณะและบุคลิกของตัวละครในเนื้อเรื่อง ในส่วนของอุปกรณ์ประกอบการแสดง เช่น ปืนยาว ธนู ล้วนสืบแบบอย่างจากละครร้อง ตามบทพระราชนิพนธ์พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว ซึ่งสัญลักษณ์เหล่านี้บ่งบอกฐานันดรศักดิ์ ความกล้าหาญ และเกียรติยศของตัวละคร การคงรูปแบบและความหมายเชิงวัฒนธรรมเช่นนี้ ทำให้การผลิตซ้ำไม่เพียงแต่รักษาภาพลักษณ์ดั้งเดิม หากยังช่วยสื่อสารคุณค่าทางจิตวิญญาณและค่านิยมที่สังคมไทยยึดถือ

เครื่องแต่งกายและอุปกรณ์ที่ใช้ในการแสดงละครร้องจำเป็นต้องปรับให้เหมาะสมกับการเคลื่อนไหวและการร้องเพลงจึงมีการเลือกใช้วัสดุที่เบายืดหยุ่นมากขึ้น เพื่อเพิ่มความคล่องตัวให้ผู้แสดง โดยที่ยังคงรูปลักษณ์และรายละเอียดของต้นแบบเดิมไว้ การใช้เครื่องแต่งกายและอุปกรณ์ในละครร้อง เรื่อง พระร่วง จึงเป็นการผลิตซ้ำในลักษณะตีความเชิงสร้างสรรค์ที่ผสมผสานแบบแผนดั้งเดิมเข้ากับการปรับให้เข้ากับความต้องการของการแสดงร่วมสมัย ผลลัพธ์ที่ได้คือการธำรงอัตลักษณ์ไทยไว้ในรูปแบบที่สามารถดึงดูดและเข้าถึงผู้ชมรุ่นใหม่ได้อย่างมีประสิทธิภาพ

2. แนวคิดทฤษฎีมินิมอลลิสม์

ภาพที่ 4 ตัวอย่างฉากแบบมินิมอลลิสม์ ฉากที่ 4 สวนดอกไม้ใกล้คุ้มพระร่วง

ที่มา: ผู้วิจัย

การออกแบบฉากในศิลปะการแสดงนาฏศิลป์หรือละครเวที เป็นองค์ประกอบสำคัญที่ช่วยสื่อสารอารมณ์ บรรยากาศ และเนื้อหาของเรื่องให้แก่ผู้ชมอย่างลึกซึ้ง การประยุกต์ใช้แนวคิดเชิงออกแบบในรูปแบบต่าง ๆ จึงมีบทบาทในการกำหนดทิศทางของศิลปะการแสดงยุคใหม่ หนึ่งในแนวคิดที่ได้รับความนิยมอย่างกว้างขวางคือ “ทฤษฎีมินิมอลลิสม์” (Minimalism) ซึ่งเน้นการลดทอนองค์ประกอบให้เรียบง่าย แต่ยังคงความหมายลึกซึ้งและประสิทธิภาพในการสื่อสารไว้ได้อย่างครบถ้วน ทฤษฎีมินิมอลลิสม์ในงานออกแบบมีรากฐานจากแนวคิด “น้อยแต่มาก” (Less is more) โดยมุ่งลดทอนสิ่งฟุ่มเฟือย ใช้องค์ประกอบเท่าที่จำเป็น เน้นความสงบมีความสมดุลทั้งในเชิงพื้นที่การรับรู้ของผู้ชม แนวคิดนี้สามารถนำมาประยุกต์ใช้กับงานออกแบบฉากในนาฏศิลป์ได้อย่างมีประสิทธิภาพ โดยเฉพาะในฉากที่เน้นบรรยากาศมากกว่าสถานที่จริง เช่น ฉากสวนดอกไม้ หรือพื้นที่ธรรมชาติ

ในฉากที่ 4 สวนดอกไม้ใกล้คุ้มพระร่วง การออกแบบฉากโดยใช้แนวคิดมินิมอลลิสม์นั้นได้รับการวางแผนให้ใช้วัตถุประกอบฉากน้อยชิ้น อาทิ เช่น ใช้ดอกไม้จำลองเพียงเพื่อสื่อถึงความมีชีวิตมีความเป็นธรรมชาติอย่างเรียบง่าย เพื่อสร้างความรู้สึกสงบและเปิดกว้าง แสงไฟสีอุ่นที่ส่องผ่านอาจมีการใช้เทคนิคเงา (shadow play) เพื่อฉายภาพเงาดอกไม้พลิ้วไหวบนฉาก ช่วยสร้างมิติของภาพซึ่งเป็นแนวทางสำคัญของมินิมอลลิสม์ ทำให้ผู้ชมได้ใช้จินตนาการเติมเต็มภาพของสวนดอกไม้ได้อย่างอิสระ การออกแบบฉากด้วยแนวคิดมินิมอลลิสม์เช่นนี้ ไม่เพียงแต่ลดภาระด้านการผลิตหรือการขนย้ายฉากเท่านั้น หากยังช่วยส่งเสริมการแสดงให้เด่นขึ้น เพราะไม่ถูกกลบด้วยองค์ประกอบฉากที่ซับซ้อน อีกทั้งยังสะท้อนแนวคิดร่วมสมัยที่เน้นความเรียบง่าย สะอาดตา เปิดพื้นที่ให้ผู้ชมมีส่วนร่วมทางความรู้สึก การออกแบบฉาก สวนดอกไม้ใกล้คุ้มพระร่วง ด้วยแนวคิดมินิมอลลิสม์ เป็นตัวอย่างที่ชัดเจนของการนำทฤษฎีออกแบบมาใช้ในงานนาฏศิลป์ร่วมสมัยได้อย่างกลมกลืนความเรียบง่ายในการสื่อสารศิลปะบนเวที

ภาพที่ 5 ตัวอย่างฉากแบบมินิมอลลิสม์ ฉากที่ 6 ลานวัดมหาธาตุ สุโขทัย
ที่มา: ผู้วิจัย

การใช้แนวคิดทฤษฎีมินิมอลลิสม์ (Minimalism) ในการสร้างบรรยากาศที่สงบเรียบง่ายและมีความหมายลึกซึ้ง การใช้ทฤษฎีนี้ในสาขาต่าง ๆ เช่น สถาปัตยกรรม ศิลปะ การออกแบบฉากช่วยสร้างประสบการณ์ที่มีความหมายและสะท้อนถึงความเรียบง่ายที่มีคุณค่า ในบทความนี้จะศึกษาวิเคราะห์การประยุกต์ใช้แนวคิดทฤษฎีมินิมอลลิสม์ในลานวัดมหาธาตุ สุโขทัย ซึ่งเป็นสถานที่สำคัญทางประวัติศาสตร์และศิลปวัฒนธรรมไทย การลดทอนองค์ประกอบที่ไม่จำเป็น หนึ่งในหลักการสำคัญของมินิมอลลิสม์คือการลดทอนสิ่งที่ไม่จำเป็นออกไป เพื่อทำให้เหลือเพียงสิ่งที่สำคัญที่สุดการออกแบบฉากลานวัดมหาธาตุ สุโขทัย ได้เลือกเน้นองค์ประกอบหลักที่สะท้อนถึงความสำคัญทางศาสนาประวัติศาสตร์ของสถานที่ เช่น พระพุทธรูป และ เจดีย์ ซึ่งเป็นสัญลักษณ์หลักที่ผู้ชมสามารถเชื่อมโยงได้ทันที โดยไม่ต้องมีการตกแต่งที่ฟุ่มเฟือยหรือรายละเอียดที่อาจทำให้ฉากดูซับซ้อน การลดทอนสิ่งที่ไม่จำเป็น เช่น การตัดการใช้องค์ประกอบตกแต่งต่าง ๆ หรือการเพิ่มรายละเอียดในพื้นที่ที่ไม่จำเป็นทำให้ผู้ชมสามารถมุ่งความสนใจไปที่องค์ประกอบสำคัญได้โดยตรง การใช้หลักการนี้ในการออกแบบฉากช่วยให้ฉากมีความสมบูรณ์สวยงาม

การใช้พื้นที่ว่างในฉากลานวัดมหาธาตุ สุโขทัยนั้นได้รับการออกแบบอย่างระมัดระวัง โดยมีพื้นที่รอบ ๆ องค์พระพุทธรูปและเจดีย์ที่ไม่ได้มีสิ่งกีดขวาง ซึ่งช่วยให้ฉากดูโปร่งและไม่แออัด พื้นที่ว่างในที่นี้ไม่ได้เป็นเพียงแค่การทิ้งพื้นที่ให้ว่าง แต่เป็นการใช้อย่างมีความหมายในการเน้นองค์ประกอบหลักการให้ความสำคัญกับพื้นที่ว่างทำให้บรรยากาศของฉากมีความสงบเงียบช่วยเสริมสร้างความรู้สึกของความเรียบง่ายที่มีความสมดุล การออกแบบที่มีพื้นที่ว่างมากพอช่วยให้ผู้ชมสามารถมองเห็นและสัมผัสถึงความหมายลึกซึ้งของสถานที่ได้อย่างเต็มที่ โดยไม่ถูกรบกวนจากองค์ประกอบที่ไม่จำเป็น

การเลือกใช้สีและแสง สีและแสงเป็นองค์ประกอบสำคัญในการสร้างบรรยากาศส่งเสริมการรับรู้ในฉาก การออกแบบฉากลานวัดมหาธาตุ สุโขทัยเลือกใช้ สีโทนอุ่น เช่น สีของพระพุทธรูป สีเขียวของต้นไม้ ซึ่งช่วยเสริมสร้างความอบอุ่นเป็นธรรมชาติให้กับฉาก สีเหล่านี้ไม่เพียงแต่ช่วยให้ความสำคัญขององค์ประกอบหลักในฉากเด่นชัดขึ้น สะท้อนถึงความสงบเชื่อมโยงกับธรรมชาติแสงในฉากนี้ถูกใช้อย่างละเอียดอ่อน โดยแสงธรรมชาติจากท้องฟ้าส่องลงมาบนองค์ประกอบหลัก เช่น พระพุทธรูปและเจดีย์ ซึ่งช่วยให้เห็นรายละเอียดต่าง ๆ ชัดเจน เพิ่มความลึกซึ้งให้กับการรับรู้ โดยรวม แสงที่กระจายอย่างนุ่มนวลไม่จัดจ้านสะท้อนถึงความสงบเงียบที่เป็นธรรมชาติของสถานที่ความเรียบง่ายของเส้นสาย การใช้เส้นสายที่เรียบง่ายชัดเจนเป็นอีกหนึ่งลักษณะสำคัญของมินิมอลลิสม์ การออกแบบฉากลานวัดมหาธาตุสุโขทัยใช้เส้นตรงและเส้นโค้ง ที่ชัดเจนของพระปรางค์และวิหารไม้เพื่อให้ความสำคัญกับโครงสร้างที่เรียบง่ายมีความสมดุล เส้นเหล่านี้ทำให้ผู้ชมสามารถมองเห็นสามารถประเมินความหมายขององค์ประกอบหลักได้โดยไม่ถูกรบกวนจากการตกแต่งหรือรายละเอียดที่ไม่จำเป็น การใช้เส้นสายที่เรียบง่ายยังช่วยให้ฉากดูมีความสมดุลและไม่ยุ่งเหยิง ซึ่งเป็นหลักการที่สำคัญในการออกแบบมินิมอลลิสม์ที่มุ่งเน้นความเรียบง่าย

การนำทฤษฎีมินิมอลลิสม์มาใช้ในการออกแบบฉาก ลานวัดมหาธาตุ สุโขทัย นับเป็นการประยุกต์ใช้หลักการทางศิลปะที่สะท้อนถึงความสงบเรียบง่ายเป็นการลดทอนองค์ประกอบที่ไม่จำเป็น การใช้พื้นที่ว่างอย่างมีความหมาย การเลือกใช้สีและการใช้เส้นสายที่เรียบง่ายทั้งหมดนี้ช่วยเสริมสร้างบรรยากาศที่สมดุลและสงบ ผู้ชมสามารถเข้าใจสัมผัสถึงคุณค่าทางศิลปวัฒนธรรมของสถานที่อย่างเต็มที่ การออกแบบในลักษณะนี้ไม่เพียงแต่เป็นการสะท้อนถึงความงามของสถาปัตยกรรมไทย แต่ยังช่วยให้ผู้ชมได้สัมผัสถึงคุณค่าทางประวัติศาสตร์และศาสนาที่อยู่ในฉากลานวัดมหาธาตุ สุโขทัย

สรุปและอภิปรายผล

จากแนวคิดกระบวนการสร้างสรรค์ละครร้อง เรื่อง พระร่วงตามบทพระราชนิพนธ์พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว เป็นกระบวนการที่แสดงให้เห็นถึงพลังของศิลปะการแสดงในการทำหน้าที่ “ผลิตซ้ำทางวัฒนธรรม” (Cultural Reproduction) ซึ่งมีความสอดคล้องกับ นฤมล ล้อมทอง (2566) ที่ได้ศึกษาเกี่ยวกับกระบวนการแสดงโขนตามแนวทางบทพระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จ พระรามาธิบดีศรีสินทรมหาวชิราวุธ พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว เรื่อง รามเกียรติ์ ตอน จองถนน ละครร้อง เรื่อง พระร่วง มีลักษณะเฉพาะในมิติของการธำรงไว้ซึ่งอุดมการณ์สำคัญของชาติ ได้แก่ ความรักชาติ ศาสนา และพระมหากษัตริย์ ผ่านบทบาทของละครที่เป็นมากกว่าการแสดง แต่เป็นเครื่องมือในการถ่ายทอดคุณค่าทางสังคมที่สืบทอดมาอย่างยาวนาน บทพระราชนิพนธ์ เรื่อง พระร่วง ที่ถูกนำมาแสดงในรูปแบบของละครร้อง ยังคงรักษาเนื้อหาสาระสำคัญที่ย้ำถึงความเสียสละของผู้นำความยึดมั่นในความยุติธรรม และความจงรักภักดีต่อแผ่นดิน ซึ่งเป็นคุณลักษณะสำคัญของวัฒนธรรมการเมืองไทยและวรรณกรรมในพระราชนิพนธ์ของพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว แนวคิดการสร้างสรรค์ในครั้งนี้จึงทำหน้าที่ผลิตซ้ำค่านิยมสำคัญเหล่านี้ในลักษณะที่ร่วมสมัยและสามารถเข้าถึงเยาวชน ประชาชน และบุคคลทั่วไปได้อย่างมีประสิทธิภาพ

การออกแบบฉากและองค์ประกอบการแสดงโดยใช้แนวคิดมินิมัลลิสม์ (Minimalism) เช่น การใช้ฉากที่เรียบง่าย แสง สี และเสียงที่สื่อความหมายแทนรายละเอียดที่ซับซ้อน ช่วยลดการรบกวนทางสายตาสร้างสมาธิให้กับผู้ชมในการซึมซับเนื้อหาสาระและอารมณ์ของตัวละคร แนวคิดนี้ยังช่วยเปิดพื้นที่ให้ผู้ชมสามารถใช้จินตนาการประกอบการรับชม ทำให้สาระสำคัญของเรื่องราวและคุณค่าที่ต้องการสื่อสามารถเข้าถึงได้ชัดเจนยิ่งขึ้นซึ่งมีความสอดคล้องกับแนวคิดทฤษฎีมินิมัลลิสม์ Minimalism เป็นแนวคิดที่มุ่งเน้นการลดทอนสิ่งที่ไม่จำเป็นออก เพื่อคงไว้เฉพาะสิ่งที่จำเป็นหรือสำคัญที่สุด โดยแนวคิดนี้มุ่งสร้างความเรียบง่าย ความชัดเจน และความสมดุลในงานหรือวิถีชีวิต แนวทางนี้สามารถนำไปใช้ได้ในหลากหลายสาขา เช่น ศิลปะ การออกแบบ สถาปัตยกรรม ดนตรี รวมถึงการดำเนินชีวิตประจำวัน (Kawamoto, 2019) ในมุมของแนวคิดการผลิตซ้ำทางวัฒนธรรม

ตามแนวคิดของ Pierre Bourdieu พบว่าละครร้องเรื่องนี้เป็นรูปแบบหนึ่งของการสืบทอดทุนทางวัฒนธรรม (Cultural Capital) โดยผ่านกระบวนการมีส่วนร่วม ซึ่งกระบวนการนี้ทำให้ผู้ชมได้มีโอกาสเรียนรู้ และซึมซับคุณค่าทางวัฒนธรรมไทยอย่างเป็นธรรมชาติ ไม่ใช่เพียงผ่านการท่องจำ แต่ผ่านการมีประสบการณ์ร่วมกับเนื้อหา

นอกจากนี้การจัดแสดงละครร้องในเวทีสาธารณะยังเป็นช่องทางสำคัญในการปลูกฝังจิตสำนึกแห่งความรักชาติ ศาสนา และพระมหากษัตริย์ ให้กับประชาชนทั่วไป โดยเฉพาะในบริบทสังคมปัจจุบันที่มีความหลากหลายทางความคิดและวัฒนธรรม การนำเสนออุดมการณ์เหล่านี้ผ่านงานศิลปะที่งดงาม เข้าถึงง่าย และร่วมสมัย เป็นแนวทางหนึ่งที่สามารถสร้างความเข้าใจร่วม (shared values) เสริมสร้างเอกลักษณ์ความเป็นไทยให้กับผู้ชมทุกกลุ่มวัย กล่าวสรุปได้ว่าการสร้างสรรค์ละครร้องพระร่วง เป็นกระบวนการที่สะท้อนให้เห็นถึงศักยภาพของศิลปะการแสดงในการเชื่อมโยงมิติทางประวัติศาสตร์ วรรณกรรม อุดมการณ์ และความร่วมสมัยเข้าด้วยกันอย่างกลมกลืน โดยอาศัยทฤษฎีการผลิตซ้ำทางวัฒนธรรมเป็นฐานทางความคิด ใช้แนวคิดทฤษฎีมินิมัลลิสม์เป็นกลวิธีในการนำเสนอ ทั้งยังเป็นเครื่องมือที่มีพลังในการปลูกฝังคุณค่าทางสังคม โดยเฉพาะความรักชาติ ศาสนา พระมหากษัตริย์ ให้กับเยาวชนและประชาชนในยุคปัจจุบันได้อย่างยั่งยืน

ข้อเสนอแนะ

1. ควรส่งเสริมให้นำแนวคิดกระบวนการสร้างสรรค์ละครร้องที่อิงจากวรรณกรรมและบทพระราชนิพนธ์ไปปรับใช้ในหลักสูตรการเรียนการสอนในระดับมัธยมศึกษาและอุดมศึกษา เพื่อให้เยาวชนได้เรียนรู้ประวัติศาสตร์ วรรณคดี และอุดมการณ์ความเป็นไทยผ่านประสบการณ์ตรง ซึ่งจะช่วยกระตุ้นความคิดสร้างสรรค์ ทักษะการทำงานเป็นทีม และการตระหนักในคุณค่าของศิลปวัฒนธรรมไทยได้อย่างลึกซึ้งและยั่งยืน

2. ควรสนับสนุนเวทีการแสดงที่ผสมผสานศิลปะร่วมสมัยกับเนื้อหาทางวัฒนธรรมและวรรณกรรมไทย เช่น ละครร้อง ละครเวทีร่วมสมัย หรือการแสดงมัลติมีเดีย เพื่อใช้เป็นช่องทางในการผลิตซ้ำและเผยแพร่อุดมการณ์ชาติ ศาสนา พระมหากษัตริย์ ไปยังกลุ่มเป้าหมายในวงกว้าง โดยเฉพาะเยาวชนและประชาชนทั่วไป ผ่านรูปแบบที่เข้าถึงง่ายและสอดคล้องกับยุคสมัย

3. ควรมีการศึกษาวิจัยเพิ่มเติมเกี่ยวกับการประยุกต์ใช้แนวคิดมินิมัลลิสม์ในการออกแบบฉาก เครื่องแต่งกาย และองค์ประกอบศิลป์อื่น ๆ เพื่อให้สามารถถ่ายทอดสาระสำคัญของเนื้อหาได้อย่างลึกซึ้งด้วยความเรียบง่าย รวมถึงเปิดโอกาสให้ศิลปินรุ่นใหม่พัฒนาแนวทางการออกแบบเวทีที่ผสมผสานระหว่างความงามแบบไทยกับศิลปะสมัยใหม่ อันจะช่วยสร้างความหลากหลายและความสร้างสรรค์ในวงการศิลปะการแสดงไทยในอนาคต

รายการอ้างอิง

กุลธิดา สุวรรณปิยะศิริ. (2561). *ประวัติศาสตร์และศิลปะการละครไทย*. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์ไทยศึกษา.

เกรียงไกร ชาญสิงห์. (2561). *การแสดงละครไทยในวิถีชีวิตคนไทย*. นครปฐม: สำนักพิมพ์ศิลปศาสตร์.

จารุวรรณ ศรีสมบัติ. (2552). *มรดกการแสดง: การละครไทยในบริบทวัฒนธรรม*. กรุงเทพฯ: มูลนิธิวัฒนธรรมไทย.

นฤมล ล้อมทอง. (2566). *กระบวนการแสดงโขนตามแนวทางบทพระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระรามาธิบดีศรีสินทรมหาวชิราวุธ พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว เรื่อง รามเกียรติ์ ตอน จองถนน*. (วิทยานิพนธ์ปริญญาดุษฎีบัณฑิต). สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์, กรุงเทพมหานครฯ.

พิพิธภัณฑ์พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว. (2467). *การแสดงละครร้อง เรื่อง พระร่วง ที่พระราชนิเวศน์มฤคทายวัน*. กรุงเทพฯ: หน่วยบัญชาการรักษาดินแดน. ภาพถ่ายจากเอกสารประวัติศาสตร์เกี่ยวกับพระราชกรณียกิจในรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว.

ม.ล. ปิ่น มาลากุล. *งานละครของพระบาทสมเด็จพระรามาธิบดีศรีสินทรมหาวชิราวุธ พระมงกุฎเกล้าเจ้าแผ่นดินสยาม และประชาธิปไตยแบบต่าง ๆ*. กรุงเทพฯ: ไทยวัฒนาพานิช, 2539.

สุนีย์ ศรีมหาโชค. (2563). *วัฒนธรรมไทยและการแสดงพื้นบ้าน*. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์ศิลปะไทย.

Kawamoto, K. (2019). *The essence of minimalism: A practical guide to a clutter-free life*. Tokyo Publishing.

การสร้างสรรค์ละครหุ่นสำหรับเด็กเพื่อสร้างจิตสำนึกถึงปัญหาขยะในทะเลบางแสน

CREATING PUPPET THEATRE FOR CHILDREN TO RAISE AWARENESS OF THE PROBLEM GARBAGE IN THE BANGSAEN SEA

คณพศ วิรัตนชัย[1]
Kanapoot Viruttanachai[1]

บทคัดย่อ

การวิจัยเรื่อง การสร้างสรรค์ละครหุ่นสำหรับเด็กเพื่อสร้างจิตสำนึกถึงปัญหาขยะบนหาดและในทะเลบางแสน มีวัตถุประสงค์เพื่อสร้างสรรค์และจัดแสดงละครหุ่นสำหรับเด็กเพื่อปลูกจิตสำนึกให้เด็กตระหนักถึงปัญหาขยะที่ลงไปสู่ท้องทะเล สำหรับเด็กช่วงอายุ 7-12 ปี โดยมีความประสงค์ให้กลุ่มเป้าหมายได้เห็นผลงานด้านศิลปะกับสิ่งแวดล้อม (การแสดงละครหุ่น) ที่มุ่งให้ตระหนักรู้และกระตุ้นให้เกิดความเข้าใจว่าเกิดอะไรกับสิ่งที่เรากระทำบ้างที่เป็นผลกระทบมายังทะเลบางแสน และจะทำอย่างไรได้บ้างที่จะช่วยให้พื้นที่นี้ดีขึ้นในช่วงวัยของตน การวิจัยครั้งนี้ผู้วิจัยใช้การวิจัยปฏิบัติการแสดง ผลการวิจัยพบว่าผู้วิจัยเลือกใช้วัสดุเพื่อสร้างหุ่นจากวัสดุที่ถูกทิ้งเป็นขยะจากชายหาดบางแสนที่นำมาผลิตเพื่อให้ผู้ชมตามกลุ่มเป้าหมายได้เกิดการสังเกตว่าสิ่งเหล่านี้เป็นผลที่ทำให้เราที่เป็นคนในพื้นที่เห็นผลที่เกิดขึ้นกับชายหาดนั้นมากจากขยะใกล้ตัวของเรา โดยเลือกวัสดุในการจัดสร้างละครมาจาก 2 แหล่ง คือ 1) ขยะที่คัดเลือกมาจากชายหาดบางแสน และ 2) ขยะที่มาจากขยะบ้านที่คัดเลือกสภาพวัสดุที่เหมาะสมในการผลิตหุ่น ผู้วิจัยใช้กรอบแนวคิดในการออกแบบการแสดงเพื่อผู้ชมสามารถมีส่วนร่วมกับการแสดงได้ใกล้ชิด สร้างพื้นที่ให้ผู้ชมสามารถพูดคุยโต้ตอบกับตัวหุ่นได้ง่าย ผู้วิจัยทำงานร่วมกับผู้ช่วยศาสตราจารย์คอลิด มิดำในการเขียนบทและกำกับการแสดง การสร้างบทละครหุ่นเรื่อง ป.ปลา ปวดท้อง ผู้เขียนบทคำนึงถึงแนวทางการสื่อสารตัวบทและการสร้างจิตสำนึกจึงได้ออกแบบและการสร้างกิจกรรมเพื่อกระตุ้นให้เกิดการรับรู้ (Perception) ความทรงจำ (Memory) ความมีเหตุผล (Reasoning) และการใช้ปัญญา (Intellect) รวมถึงองค์ประกอบด้านที่ความรู้สึก (Affection) ของผู้ชมในขณะชมการแสดงด้วยการสร้างตัวละครที่เป็นสัตว์ทะเลที่เป็นที่รู้จักของกลุ่มผู้ชม จดจำง่าย ผู้ชมสามารถรับรู้ เชื่อมโยงและมีประสบการณ์ร่วมกันได้โดยไม่ต้องผ่านการตีความลึกซึ้งหรือซับซ้อน กิจกรรมที่ออกแบบเพื่อการสร้างความสนใจ

[1] ผู้ช่วยศาสตราจารย์ อาจารย์ประจำสาขาดนตรีและการแสดง คณะดนตรีและการแสดง มหาวิทยาลัยบูรพา kanapoot@go.buu.ac.th
[1] Assistant Professor, Lectures in Performing Arts, Faculty of Music and Performing Arts, Burapha University, kanapoot@go.buu.ac.th
Receive 29/07/68, Revise 14/10/68, Accept 14/10/68

การกระตุ้นการเรียนรู้และการมีส่วนร่วมในการแสดงจนผู้ชมกลุ่มทดลองมีความสนุกและร่วมลุ้นชะตากรรมของปลาฉลามโจโจ้ซึ่งเป็นตัวละครเอก เมื่อผู้ชมรู้สึกผูกพันกับตัวละครและเรื่องราวที่ได้รับก็มีแนวโน้มที่จะนำความรู้ไปใช้จริง

คำสำคัญ: ละครหุ่น, ศิลปะเพื่อสิ่งแวดล้อม

Abstract

This research, “The Creation of Puppet Theatre for Children to Raise Awareness of Beach and Marine Litter Problems in Bangsaen,” aims to develop and stage a puppet performance for children aged 7–12 to foster environmental awareness and responsibility toward marine pollution. Using a performance-based research approach, puppets were created from discarded materials collected from Bangsaen seah and household waste, transforming trash into visual tools for learning.

The performance, “Por Pla Puad Thong” (“Mr. Fish’s Stomachache”), was designed with interactive elements to engage children emotionally and cognitively, using familiar marine animal characters to stimulate perception, memory, reasoning, and empathy. Collaboration with Assistant Professor Khalid Midam ensured effective scriptwriting and stage direction.

Findings show that children responded with interest, empathy, and understanding, particularly toward Jojo the Shark, the main character. The study demonstrates that puppet theatre can effectively combine creativity and education, encouraging young audiences to reflect on environmental issues and consider actions to protect Bangsaen’s coastal ecosystem.

Keywords: Puppet Theatre, Environmental Awareness

1. บทนำ

การวิจัยครั้งนี้ได้รับแรงบันดาลใจจากปัญหาของความเข้าใจเกี่ยวกับขยะในทะเลบางแสนที่ส่วนใหญ่นั้นเกิดจากการถ่ายเทของขยะที่มาจากชุมชนต่าง ๆ โดยการปล่อยขยะต่าง ๆ ผ่านทางแม่น้ำหรือท่อระบายน้ำไหลมาตามกระแสน้ำและลมทะเลพัดพามาจนกลายมาเป็นขยะลอยเข้ามาบริเวณทะเลและขึ้นมาทับถมบริเวณชายหาดบางแสนทำให้บริเวณชายหาดมีความสกปรกตามที่เห็น

แต่ผู้สร้างสรรค์ผลงานวิจัยมีความสนใจในการรวบรวมข้อมูลและศึกษาประเด็นปัญหาของขยะที่อยู่ในทะเลโดยเฉพาะเรื่องขยะที่พบตามหาดของบางแสนว่ามันไม่ได้เกิดจากแค่นักท่องเที่ยวมาทิ้งขยะบริเวณหาดเพียงอย่างเดียว แต่ความจริงแล้วส่วนใหญ่เกิดจากคนในชุมชนที่ทิ้งขยะหรือจัดการขยะแบบไม่เป็นระบบจึงทำให้ขยะเหล่านั้นเคลื่อนที่ผ่านคูคลองท่อน้ำและตรงมาสู่ทะเล และพัดพามายังบริเวณชายหาดเสียส่วนใหญ่ และขยะเหล่านั้นนอกจากจะทำให้หาดบางแสนของชุมชนชลบุรีไม่สวยงามจากภายนอกที่คนพบเจอแล้ว ก็มีผลไปยังสัตว์น้ำในทะเล เช่น ขยะหลายประเภทที่ยากที่จะย่อยสลายก็จะถูกสัตว์ทะเลกินเป็นอาหาร หรือบางประเภทเช่นพลาสติกจะเปลี่ยนสภาพจากแสงอาทิตย์ที่จะเปลี่ยนขยะพลาสติกขนาดใหญ่ให้แตกตัวกลายเป็นเศษพลาสติกขนาดเล็กที่เรียกว่า ไมโครพลาสติก ทำให้สัตว์น้ำที่มีขนาดเล็กกินเข้าไป พอมนุษย์เราจับมาบริโภคก็จะได้รับไมโครพลาสติกเข้าไปสู่ร่างกายซึ่งเป็นอันตรายมนุษย์อาจสะสมในร่างกายจนก่อความเสี่ยงต่อสุขภาพและมนุษย์ก็จะวนเวียนทิ้งขยะและไปสู่แม่น้ำแบบเป็นวัฏจักรแบบไม่จบสิ้น ดังนั้นผู้วิจัยจึงมีความสนใจในสภาพปัญหาสภาวะแวดล้อมทางทะเลของชุมชนบางแสนที่อาจจะมีผลต่อคุณภาพชีวิตของสัตว์ทะเล และชุมชนที่ตนเองนั้นอยู่ร่วม จึงเกิดคำถามว่าอะไรที่จะช่วยสิ่งนี้ได้บ้างในแบบยั่งยืนที่ไม่ได้แค่ทำแค่เพียงประชาสัมพันธ์แบบชั่วครั้งชั่วคราวซึ่งจะได้ผลเพียงระยะสั้น จึงหันมามองกลุ่มที่ตนสนใจที่จะศึกษาคือกลุ่มของเด็ก ๆ เพราะมองว่าเราควรทำความเข้าใจกับเด็กก่อนเป็นสิ่งแรก ถ้าเราพัฒนาและกระตุ้นจิตสำนึกทำให้เขาเข้าใจเหตุและผลของการที่เราจัดการขยะแบบไม่ถูกวิธีจะมีผลอะไรกับสัตว์น้ำและหาดของชุมชนของเราบ้าง และในฐานะเด็กแบบเรา เราควรจะทำอย่างไรได้บ้างที่จะทำให้สิ่งเหล่านี้ลดน้องลง

ด้วยแรงบันดาลใจและเหตุผลดังกล่าวข้างต้น ผู้วิจัยจึงมีความสนใจในการสร้างสรรค์ละครเด็กที่มีเรื่องเล่าของผลกระทบจากขยะชุมชนที่ไหลลงมาสู่ทะเลเพื่อสร้างความตระหนักในปัญหาสิ่งแวดล้อมทางทะเลและเราจะต้องจัดการกับมันอย่างไรที่จะทำให้ทะเลบางแสนของเราสวยงามทั้งบนบกและในน้ำ และในฐานะที่เป็นนักออกแบบและมีประสบการณ์เรื่องการทำหุ่นจึงจะมีการนำจัดสร้างหุ่นที่ทำจากขยะจาก 2 แหล่ง คือ 1) ขยะที่คัดเลือกมาจากชายหาดบางแสน และ 2) ขยะที่มาจากขยะบ้านที่คัดเลือกสภาพวัสดุที่เหมาะสมในการผลิตหุ่นเพื่อใช้ในการแสดงครั้งนี้ เพื่อให้เกิดความน่าสนใจและกลุ่มเป้าหมายจะได้เพิ่มการรับรู้ถึงผลของการมีขยะในน้ำแล้วสัตว์น้ำเปลี่ยนแปลงไปอย่างไรบ้าง ทั้งนี้ชลนิศา ชุติมาสนทิศ (2563) ได้อธิบายไว้ว่า จิตสำนึกจะมีการเปลี่ยนแปลงอยู่ตลอดเวลา ตามเหตุการณ์ที่เรารู้สึกหรือประสบ แต่เป็นกระบวนการที่ต่อเนื่องอยู่ตลอดเวลาเช่นกัน แม้จะมีช่วงว่างอยู่บ้าง เช่นเวลาเรานอนหลับ แต่เมื่อตื่นขึ้นเราก็ไม่ได้เปลี่ยนแปลงไปเป็นคนใหม่แต่อย่างใด ลักษณะสำคัญอีกประการหนึ่งของ จิตสำนึกคือ จิตสำนึกเป็นสิ่งที่เราเลือกได้ในบรรดาสิ่งเร้าต่าง ๆ รอบตัวเรานั้นจะมีเพียงส่วนน้อยเพียง บางส่วนเท่านั้นที่เข้ามาสู่จิตสำนึกของเรา กฎของการเลือกรับเฉพาะสิ่งเร้าที่มีความหมายหรือมีความเกี่ยวข้องกับเราใน

ทางใดทางหนึ่งในช่วงเวลา และสถานที่แห่งใดแห่งหนึ่งเท่านั้น ดังนั้นกระบวนการของจิตสำนึกจึงเป็นกระบวนการที่มีการเลือกสรรสูงทั้งในเชิงตรรกะและเชิงเหตุผล และยังได้ให้ความหมายของการสร้างจิตสำนึกไว้ว่า สภาวะจิตสำนึกหรือภาวะการรู้สึกตัว หมายถึง การมีความระมัดระวัง มีการเตรียมตัวและตื่นตัว (Alert) มีความคล่องแคล่วกระฉับกระเฉง (Active) เสมือนหนึ่งว่าได้ตื่นตัวอย่างเต็มที่ พ้นจากความสะลึมสะลือหลังตื่นนอนแล้ว หรือการที่มนุษย์มีความรู้สึกตื่นตัวและพร้อมที่จะมีปฏิกิริยาโต้ตอบต่อสิ่งแวดล้อมนั่นเอง ดังเช่นเดียวกับความเห็นของพรรัตน์ ดำรุง (2557) ได้เรียบเรียงความสำคัญของละครประยุกต์ (Applied Theater) ซึ่งนำมาใช้เรียกกิจกรรมละครที่นอกเหนือจากละครตามแบบฉบับในโรงละครเพราะผู้เกี่ยวข้องไม่ว่าในฐานะผู้ชมหรือผู้ทำกิจกรรมละครจะได้มีส่วนร่วมมีประสบการณ์ร่วมกับละครนั้น ๆ เพื่อใช้ศิลปะการละครเป็นเครื่องมือเชื่อมให้เกิดการศึกษา การสื่อสาร การพัฒนาผู้คน ชุมชนและสังคม ด้วยสุนทรียะแบบใหม่เพื่อสร้างการเรียนรู้และทำให้เกิดการเปิดรับฟังเพื่อประโยชน์ของผู้คนได้มากกว่าเดิม

จากที่มาและความสำคัญดังกล่าวข้างต้นผู้วิจัยจึงมีความประสงค์ใช้ความรู้ด้านศิลปะการแสดงละครหุ่นและการออกแบบและจัดสร้างหุ่นเพื่อนำมาเป็นเครื่องมือสร้างกิจกรรมสื่อสารปัญหาสิ่งแวดล้อมทางทะเลจากขยะต่าง ๆ เหล่านี้เพื่อหวังให้เกิดประโยชน์ที่จะเกิดขึ้นต่อชุมชนบางแสน

2. วัตถุประสงค์ของงานวิจัย

1. เพื่อสร้างสรรค์และจัดแสดงละครหุ่นสำหรับเด็กเพื่อปลูกจิตสำนึกให้เด็กตระหนักถึงปัญหาขยะที่ลงไปสู่ท้องทะเล สำหรับเด็กช่วงอายุ 7-12 ปี

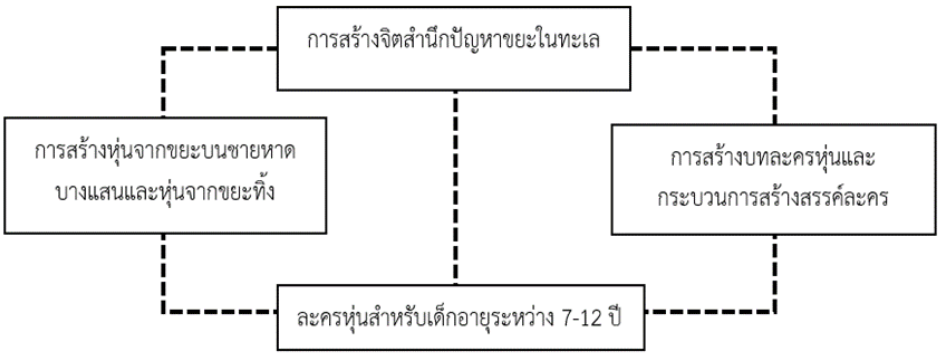
2. เพื่อให้เด็กรู้ถึงวิธีการเบื้องต้นในการทำให้ทะเลสะอาดด้วยตนเองโดยการทิ้งขยะถูกวิธีคือทิ้งให้ลงถังขยะให้ถูกประเภท

3. ขอบเขตการวิจัย

1. การวิจัยครั้งนี้ผู้วิจัยออกแบบและสร้างสรรค์ผลงานละครหุ่นสำหรับผู้ชมช่วงวัยเด็กอายุระหว่าง 7-12 ปี

2. ผู้วิจัยสื่อสารประเด็นเรื่องการจัดการขยะที่มีผลต่อสัตว์น้ำในทะเลโดยเลือกใช้ขยะที่พบอยู่บนชายหาดทะเลบางแสนเพื่อนำมาใช้สื่อสารให้ตรงตามประเด็นที่มีความต้องการ

4. กรอบแนวคิดที่ใช้ในการวิจัย



ภาพที่ 1 กรอบแนวคิดที่ใช้ในการวิจัย

ที่มา: ผู้วิจัย

5. ระเบียบวิธีการวิจัย

การวิจัยครั้งนี้ผู้วิจัยใช้การวิจัยปฏิบัติการและการวิจัยเชิงคุณภาพสำหรับกระบวนการสร้างสรรค์ละครหุ่นจากขยะบนชายหาดทะเลบางแสน ผู้วิจัยเก็บรวบรวมข้อมูลจากการศึกษาเอกสาร ตำรา ผลงานวิชาการต่าง ๆ ที่เกี่ยวข้องกับเรื่องที่ศึกษาได้แก่ กระบวนการสร้างจิตสำนึก ปัญหาขยะทะเล การสร้างสรรค์หุ่น นอกจากนั้นยังศึกษาแนวทางการสร้างจิตสำนึกด้านสิ่งแวดล้อมจากงานวิจัยที่เกี่ยวข้องตามหัวเรื่องที่ศึกษาเพื่อนำข้อมูลมาประกอบการวิเคราะห์โดยกำหนดวิธีที่ใช้ในการวิจัยเพื่อให้เป็นไปตามวัตถุประสงค์การวิจัยและสอดคล้องตามแนวคิดที่ใช้ในการวิจัย ดังนี้

ตารางที่ 1 วิธีการที่ใช้ในการวิจัย

วิธีการที่ใช้ในการวิจัย	กลุ่มเป้าหมาย/ผู้มีส่วนได้ส่วนเสีย
การเก็บตัวอย่างเพื่อนำมาใช้สร้างสรรค์	นักแสดงที่ถูกคัดเลือก
การฝึกปฏิบัติการแสดง	นักแสดงที่ถูกคัดเลือก
การทำกิจกรรมกับผู้ชมเพื่อตอบงานวิจัย	ผู้ชมที่ถูกคัดเลือกอายุระหว่าง 7-12 ปี
การเสวนาหลังจบการแสดง	ผู้ชมทั่วไปและผู้มีส่วนได้ส่วนเสีย, นักวิชาการ, ศิลปิน, ผู้บริหารในชุมชนหรือท้องถิ่น ผู้ร่วมทำกิจกรรม

ที่มา: ผู้วิจัย

6. แนวคิดการสร้างจิตสำนึกเพื่อใช้ในการวิจัยและการสร้างสรรค์ผลงาน

การวิจัยครั้งนี้มีวัตถุประสงค์เพื่อสร้างสรรค์และจัดแสดงละครหุ่นสำหรับเด็กเพื่อปลูกจิตสำนึกให้เด็กตระหนักถึงปัญหาขยะที่ลงไปสู่ท้องทะเล สำหรับเด็กช่วงอายุ 7–12 ปี

ในชุมชนบางแสน จึงได้มีการศึกษาเนื้อหาทางวิชาการที่เกี่ยวข้อง โดยศึกษาแนวคิดการสร้างจิตสำนึกเพื่อนำไปใช้ในการกำหนดทิศทาง การเขียนบท การกำกับการแสดงละครหุ่น และการออกแบบหุ่นที่จะใช้ในการแสดงเพื่อให้กระบวนการสร้างสรรค์ครั้งนี้สามารถบรรลุวัตถุประสงค์ได้ตามที่กำหนดไว้

การทำงานละครหุ่นเพื่อปลูกจิตสำนึกเรื่องนี้ เริ่มจากทางผู้วิจัยมีความสนใจเรื่องหุ่นกับเด็กและได้จากการสังเกตช่วงได้เข้าไปชมสัตว์น้ำในสถาบันวิทยาศาสตร์ทางทะเลบางแสนแล้วพบว่าเด็กในกลุ่มอายุที่ทำการวิจัยนั้นมักให้ความสำคัญกับรูปปั้นตัวการ์ตูนสัตว์ทะเลในนั้น ที่ทั้งพยายามจะจับจะปีนหรือเรียกร้องที่จะอยากได้เป็นเจ้าของตุ๊กตาหรือรูปปั้นต่าง ๆ จึงมีความคิดว่าถ้าทำงานละครที่ส่งเสริมการเข้าถึงปัญหาขยะทะเลของเด็กได้ถ้าเราสร้างรูปปั้นเหล่านั้นให้มีชีวิตขึ้นมาได้ ผู้วิจัยจึงมองว่าการสร้างหุ่นสัตว์น้ำในทะเลขึ้นมาก็เหมือนสร้างจินตนาการของเด็กให้มากขึ้นให้หุ่นเป็นตัวละครที่จะนำพาเรื่องราวของปัญหาได้น่าสนใจได้มากขึ้นและยิ่งถ้าเราออกแบบหุ่นที่ทำจากขยะที่เกิดจากขยะที่ใกล้ตัวน่าจะทำให้เด็กเพิ่มความเข้าใจไปพร้อมกับสาระความรู้ที่สอดแทรกไปกับความบันเทิงจากละครที่จะได้น่าจะช่วยให้สิ่งที่เราจะสื่อสารในละครนั้นประสบความสำเร็จมากขึ้น จากประสบการณ์ที่เราได้พบจากการทำงานที่ผ่านมาที่เราเคยมีการออกแบบมาสคอสสินค้าที่ใช้สื่อสารกับผู้คน หรือจากที่เราเคยพบเห็นในสื่อว่ามีหลายภาคหน่วยงานทั้งรัฐและเอกชนที่มีการใช้การแสดงละครหุ่นมาใช้ประโยชน์ในการสื่อสารให้ตรงกลุ่มเป้าหมาย ซึ่งการแสดงละครหุ่นนั้นใช้ได้ทั้งกลุ่มเด็กและผู้ใหญ่ เพราะหุ่นจะมีความแปลกตาผิดแปลกไปจากสิ่งที่เกิดในโลกความเป็นจริงที่พบเห็นได้ ทำให้ผู้ชมตื่นเต้นร่วมไปกับการเชิดยิ่งถ้ามีการสอดแทรกสาระเรื่องที่อยากให้คนรับรู้จะไม่ทำให้เกิดความรู้สึกว่าบังคับหรือยัดเยียดมากเกินไป ละครหุ่นจึงเป็นทางออกที่ดีในการใช้สำหรับการทำงานในครั้งนี้กับกลุ่มเป้าหมาย

ผู้วิจัยยังได้มีการศึกษาข้อมูลเกี่ยวกับผู้ชมละครที่เป็นเยาวชน โดย พรรัตน์ ดำรุง (2547) จะกล่าวไว้ว่า “องค์ประกอบสำคัญในการพัฒนาตัวละครก็คือผู้ชม ผู้ที่ทำงานสำหรับเด็กคงต้องทำความเข้าใจเรื่องผู้ชมละคร ก่อนที่จะคิดสร้างสรรค์ละครหรือกิจกรรมให้กับเด็ก ๆ ละครหรือกิจกรรมที่จัดเสมอนั้น ต้องมีการแบ่งช่วงอายุในการจัด โดยทั่วไปแล้วเด็ก ๆ เป็นผู้ชมที่มีปฏิกิริยาในการชมละครที่เปิดเผย ตรงไปตรงมา และชอบมีส่วนร่วมในการติชม แสดงความคิดเห็น ไม่อยู่เงียบเฉย มีปฏิกิริยาเสมอและต่อเนื่อง” จากข้อมูลนี้ผู้วิจัยจึงมีการพูดคุยและวางแผนทำงานกับอาสาผู้ร่วมงานในกลุ่มวิจัยเรื่องนี้เป็นสำคัญ อาสาหลายคนไม่เคยทำงานกับเด็กอายุตามกลุ่มเป้าหมาย จึงต้องมีการสร้างความเข้าใจที่ตรงกัน วางแผนการจัดการที่ตรงกันเป็นหลักในการทำงานเบื้องต้นในตรงกับข้อมูลก่อนทำงาน สร้างกิจกรรมเยาวชนอ้างถึงในชลนิศา ชุติมาสนทิศ (2563) กล่าวว่าสำนึกหรือจิตสำนึกในทางจิตวิทยาเป็นสภาวะของ ความรู้ตัว การพัฒนาจิตสำนึกเป็นเรื่องยากเพราะหมายถึงการเปลี่ยนวิธีคิด ซึ่งจะตามมาด้วยวิธีปฏิบัติและการให้คุณค่าอีกแบบหนึ่งที่แตกต่างจากเดิมดีกว่าเดิมเพราะเกิดทัศนะการมองโลกอีกแบบหนึ่ง การพูดการสอนอย่างเดียวคงไม่สามารถเปลี่ยน

สำนึกคนได้ง่ายๆ เพราะฟังได้แต่เดี๋ยวก็ลืม จึงมีกระบวนการหลาย ๆ อย่างผสมผสานกันเพื่อ “ปลูก” หรือ “ปลุก” หรือ “เปลี่ยน” นอกจากนั้นกัญญาพัชร เกตุแก้ว (2565) ได้ให้ความหมายของคำว่าจิตสำนึก (Consciousness) หมายถึง ภาวะที่จิตตื่นและรู้ตัวสามารถตอบสนองต่อสิ่งเร้าจากประสาทสัมผัสทั้ง 5 คือ รูป เสียง กลิ่น รส และสิ่งที่สัมผัสได้ด้วยกาย การปลูกจิตสำนึกต้องพัฒนาพื้นฐานจิตภายในเพื่อเป็นบาทฐานภายในใจที่มีความยินดีเต็มใจภูมิใจในหน้าที่ตนพร้อมใจปฏิบัติตามข้อบังคับ กฎเกณฑ์ ระเบียบวินัย มีความรับผิดชอบอยู่เสมอ และมีจิตสำนึกต่อส่วนรวม

7. ผลการวิจัย

เมื่อทำการศึกษาข้อมูลทางวิชาการที่เกี่ยวข้องกับประเด็นต่าง ๆ เป็นที่เรียบร้อยแล้ว ผู้วิจัยจึงได้แนวทางในการพัฒนาบทเพื่อใช้ในการสื่อสารประเด็นและการสร้างความตระหนักรู้ของผู้ชมอายุระหว่าง 7-12 ปี ทั้งนี้ได้ศึกษาแนวการสร้างบท การกำกับ และการสร้างหุ่นจากขยะทะเลเพื่อนำมาเป็นแรงบันดาลใจในการพัฒนาและศึกษาแนวทางการสื่อสารของคณะละครต่าง ๆ ที่มีการสร้างสรรค์ละครหุ่นสำหรับใช้ในการแสดงเพื่อให้ตระหนักรู้ถึงปัญหาขยะ ในงานสร้างสรรค์ในครั้งนี้ผู้วิจัยจึงเลือกใช้วัสดุเพื่อสร้างหุ่นจากวัสดุที่ถูกทิ้งเป็นขยะที่เก็บได้จากชายหาดบางแสนและขยะที่เกิดขึ้นตามบ้านเรือน เป็นหลักที่ใช้ประกอบการแสดง จัดสร้างฉาก และหุ่นในการแสดง โดยทำงานร่วมกับอาสาสมัครซึ่งเป็นนิสิตวิชาเอกศิลปะการละคร หลักสูตรศิลปกรรมศาสตรบัณฑิต วิชาเอกศิลปะการแสดง สาขาดนตรีและการแสดง คณะดนตรีและการแสดง ประกอบด้วยนิสิตวิชาเอกการแสดงและการออกแบบเพื่อการแสดง แบ่งเป็นกระบวนการสร้างสรรค์หุ่น ดังนี้

7.1 กระบวนการสร้างละครหุ่นสำหรับเด็กอายุระหว่าง 7-12 ปี

ผู้วิจัยได้กำหนดแนวทางการสร้างสรรค์โดยกำหนดให้อาสาสมัครนักแสดงละครหุ่นมีส่วนร่วมอยู่ในกระบวนการสร้างสรรค์งาน โดยได้กำหนดเรื่องของปลาฉลามตัวนึงที่เกิดอาการปวดท้องและเดินทางกับบรรดาเพื่อน ๆ ปลามายังบางแสนเพื่อหาสาเหตุของการปวดท้อง เป็นการนำทางในการทำงาน โดยมีกระบวนการในการผลิตละครหุ่นตั้งแต่ขั้นตอนแรกถึงขั้นตอนสุดท้าย ดังนี้

7.1.1 ทำความเข้าใจกับทีมทำงาน

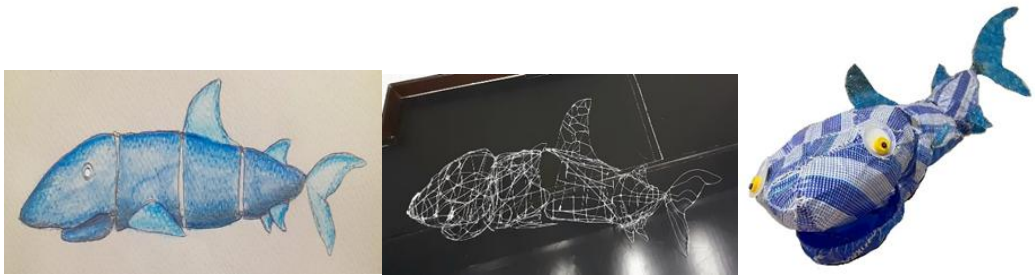
นำกลุ่มอาสาสมัครนักแสดงละครหุ่นร่วมกิจกรรมเก็บขยะและคัดเลือกขยะบนชายหาดบางแสนเพื่อให้เข้าใจถึงปัญหาจริง ๆ ของขยะบนหาดและเหตุผลในการทำงานในครั้งนี้ จากการลงพื้นที่เพื่อสำรวจขยะบริเวณชายหาดบางแสนผู้วิจัยและกลุ่มอาสาสมัครนักแสดงละครหุ่นได้ร่วมกันเก็บขยะบนชายหาดและคัดเลือกขยะที่สามารถนำไปใช้ในการผลิตหุ่นได้ จากนั้นได้มีการรวบรวมขยะที่ได้จากชายหาดบางแสน ได้ดำเนินการทำความสะอาดและการแยกขยะเพื่อมาใช้ในการผลิตหุ่นขยะเพื่อนำไปใช้ในการผลิตหุ่นจากการพูดคุยระหว่างทำงานในกิจกรรม ผู้วิจัยและกลุ่มอาสาสมัครมองเห็นว่า ละครที่เราจะทำจะแบ่งเป็นสัตว์นำสองกลุ่ม คือกลุ่ม 1 ปลาฉลามและเพื่อน และกลุ่ม 2

สัตว์น้ำในหาดบางแสน เป็นตัวกำหนดประเภทของขยะ โดยกำหนดการเลือกใช้ขยะที่นำมาผลิต 2 แหล่ง คือ กลุ่ม 1 จะใช้ขยะที่มาจากขยะบ้านที่คัดเลือกสภาพวัสดุที่เหมาะสมในการผลิตหุ่น เช่น ขวดพลาสติก ซองขนม และกลุ่ม 2 จะใช้ขยะที่คัดเลือกมาจากชายหาดบางแสน เช่น ฝาขวด ถุงน้ำแข็ง แก้วพลาสติก ขวดพลาสติก เชือกอวนหรือแห ในการจัดสร้างหุ่นในการแสดงครั้งนี้

7.1.2 การผลิตหุ่นขยะเพื่อใช้ในการแสดง

ในการออกแบบและผลิตหุ่นผู้สร้างสรรค์มีความต้องการให้กลุ่มเป้าหมายได้เห็นผลของสัตว์ทะเลที่ได้รับผลของการทิ้งขยะและไปสู่ทะเลให้เกิดเป็นรูปธรรมเพื่อให้กลุ่มเป้าหมายสัมผัสและเข้าใจได้โดยง่าย จึงมีการออกแบบและนำเสนอตัวละครที่เกิดจากการสร้างโดยใช้ขยะ และจัดสร้างด้วยวัสดุที่ผลิตให้มีลักษณะเบาต่อการเชิดหุ่นและทำให้เกิดขยะน้อยที่สุด และด้วยความสนใจเทคนิคการดัดถักโครงสร้างด้วยลวดเหล็กและเป็นเอกลักษณ์ในการสร้างงานของตนเองจึงได้เลือกใช้เทคนิคนี้เพื่อสร้างโครงสร้างของตัวละครซึ่งกำหนดเป็นสัตว์ทะเลประเภทต่าง ๆ เพื่อนำไปใช้เป็นตัวแบบโครงสร้างของหุ่นสัตว์ทะเลสำหรับใช้แสดง

ผู้วิจัยจึงได้ดำเนินการร่างแบบเพื่อใช้ในการสร้างตัวหุ่นเพื่อดำเนินการดัดและถักลวดเพื่อสร้างโครงสร้างของหุ่นจากลวดและกำหนดแนวทางการออกแบบและสร้างตัวหุ่นโดยใช้วัสดุจากขยะบนชายหาดบางแสนมาสร้างเป็นพื้นผิวของตัวหุ่นเพื่อสร้างลักษณะของตัวละครสัตว์ทะเลตามที่กำหนดไว้ ทั้งนี้ได้สร้างกระบวนการการมีส่วนร่วมของนิสิตที่นำมาทดลองสร้างต้นแบบของกิจกรรมและกระบวนการ โดยได้วางแผนประชุมและพูดคุยถึงที่มาของการสร้างสรรค์ผลงานละครหุ่นจากขยะชายหาดบางแสน และได้กำหนดลงพื้นที่ชายหาดบางแสนเพื่อเก็บขยะ นำขยะมาแยกประเภทวัสดุ สี เพื่อนำมาสร้างทิศทางของการออกแบบและกำหนดลักษณะพื้นผิวของขยะเพื่อนำไปแยกตามลักษณะตัวละครสัตว์ทะเลที่ได้กำหนดไว้



ภาพที่ 2-4 การออกแบบและจัดสร้างโครงหุ่นตัวละคร
ที่มา: ผู้วิจัย

7.1.3 การทดลองสร้างต้นแบบกิจกรรมและเตรียมการแสดงละครหุ่น

กระบวนการทดลองสร้างต้นแบบกิจกรรมและเตรียมการแสดงละครหุ่นจากขยะครั้งนี้เมื่อกลุ่มนักแสดงอาสาได้ร่วมทำหุ่น ผู้วิจัยจึงได้เริ่มกระบวนการโดยการนำกลุ่มนักแสดงอาสา

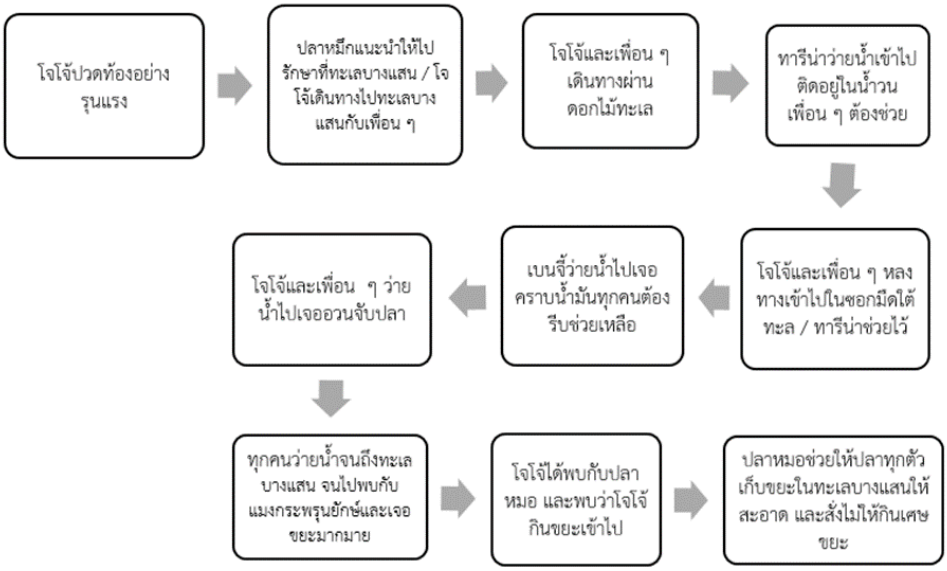
สังเกตลักษณะและพฤติกรรมของสัตว์ทะเลที่พิพิธภัณฑ์สัตว์น้ำ สถาบันวิทยาศาสตร์ทางทะเล มหาวิทยาลัยบูรพาเพื่อศึกษาพฤติกรรมการเคลื่อนไหวและลักษณะทางกายภาพของสัตว์ทะเลประเภทต่าง ๆ เพื่อนำมาใช้ในการพัฒนาการเคลื่อนไหวในการเชิดหุ่นสัตว์ทะเล และทำให้นักแสดงเข้าใจตัวละครสัตว์น้ำและนำมาพัฒนาเทคนิคการเชิดหุ่นครั้งนี้ หลังจากนั้นผู้วิจัยจึงเริ่มการฝึกเทคนิคการเชิดหุ่นเบื้องต้น จากหุ่นโครงสร้างเพื่อหาคาแรคเตอร์ภายในลักษณะและพฤติกรรมและพื้นผิวของหุ่นตัวนั้น ๆ ว่าตัวละครน่าจะมีลักษณะทางกายภาพอย่างไรเพื่อนำไปพัฒนาบทและตัวละครต่อเมื่อกลุ่มนักแสดงอาสาสมัครศึกษาลักษณะและพฤติกรรมของสัตว์ทะเลต่าง ๆ แล้ว ผู้สร้างสรรค์ได้ทำการอบรมการพัฒนาการเคลื่อนไหวและการเชิดหุ่นผ่านกระบวนการวิเคราะห์ตัวละคร เพื่อทำให้นิสิตอธิบายความแตกต่างระหว่างการแสดงกับการเชิดหุ่น ให้กลุ่มอาสาได้แลกเปลี่ยนความคิด การสร้างลักษณะการเคลื่อนไหวทางกายภาพของตัวละครหุ่น การเคลื่อนไหวเพื่อพัฒนาแนวทางการเชิดหุ่นในละครที่จะสร้างขึ้น

ภาพที่ 5 การฝึกเชิดหุ่นของนักแสดงอาสาสมัคร
ที่มา: ผู้วิจัย

7.2 การสร้างบทสำหรับการแสดงละครหุ่น

เมื่อทำการศึกษาข้อมูลทางวิชาการที่เกี่ยวข้องกับประเด็นต่าง ๆ เป็นที่เรียบร้อยแล้ว ผู้วิจัยจึงได้แนวทางในการพัฒนาบทเพื่อใช้ในการสื่อสารประเด็นและการสร้างความตระหนักรู้ของผู้ชมอายุระหว่าง 7-13 ปี โดยมีความสนใจวรรณกรรม เรื่อง ปลาฉลามฟันหลอ บทประพันธ์ของบินหลา สันกาลาคีรี เพื่อนำโครงสร้างของเรื่องมาเป็นแรงบันดาลใจในการสร้างบทละคร โดยกำหนดสถานที่เกิดปัญหาของเรื่องคือทะเลบางแสน เนื้อหาในบทละครทำให้กลุ่มผู้ชมเข้าใจง่าย สอดแทรกกิจกรรมในบทละครไปพร้อมกับสถานการณ์ของเรื่องและตัวละครเพื่อกระตุ้นให้ผู้ชมเกิดความเข้าใจและตระหนักถึงผลกระทบของพฤติกรรมมนุษย์ที่มีต่อธรรมชาติซึ่งเป็นหนึ่งในวิธีการที่มีประสิทธิภาพจากการใช้ละครหุ่นเป็นสื่อกลางในการถ่ายทอดเรื่องราว โดยเฉพาะอย่างยิ่งในการปลูกฝังจิตสำนึกรักสิ่งแวดล้อมและการลดขยะทะเล ผู้เขียนบทกำหนดให้ตัวละครปลาฉลามชื่อโจโจ้เป็นตัวละครเอก (Protagonist) ความขัดแย้งของเรื่อง (Conflict) คือ โจโจ้กินขยะเข้าไปจนทำให้ปวดท้องอย่างรุนแรง

โดยกำหนดอุปสรรค (Obstacle) ของตัวละครเอกพบเจอความยากลำบากตามสถานที่ต่าง ๆ ขณะที่เดินทางไปหาปลาหมอทำให้ต้องพยายามเอาตัวรอดจากเหตุการณ์ต่าง ๆ โดยกำหนดให้ผู้ชมเป็นส่วนหนึ่งของการแสดงเพื่อช่วยให้ตัวละครก้าวข้ามผ่านอุปสรรคที่เกิดขึ้นระหว่างการเดินทางไปพร้อมกันทั้งตัวละครและผู้ชม จุดประสงค์สูงสุด (Super Objective) ของตัวละครคือ ความต้องการหายจากอาการปวดท้อง



ภาพที่ 6 ลำดับเหตุการณ์และการกระทำตามบทละคร
ที่มา: ผู้วิจัย

จุดเด่นสำคัญของการเขียนบทละครหุ่นเรื่อง ป.ปลา ปวดท้องเพื่อสร้างจิตสำนึกและความตระหนักรู้คือ การกระตุ้นความอยากรู้ (Curiosity Stimulation) ผ่านจินตนาการ (Imagination) การนำพาให้ผู้ชมได้สำรวจ (Exploration) ด้วยการเดินทางไปกับตัวละคร สร้างสรรค์ตัวหุ่นและกิจกรรมเพื่อกระตุ้นความอยากรู้อยากเห็น (Curiosity) โดยออกแบบกิจกรรมที่มีความสนุกและมีปฏิสัมพันธ์ระหว่างผู้ชมกับตัวละคร และผู้ชมกับผู้ชมเพื่อผ่านอุปสรรคไปด้วยกัน (Playfulness) จากการมีส่วนร่วมผ่านความงามและประสบการณ์ทางศิลปะ (Aesthetic engagement) กิจกรรมที่ออกแบบเพื่อการสร้างความสนใจ การกระตุ้นการเรียนรู้และการมีส่วนร่วมในการแสดงจนผู้ชมกลุ่มทดลองมีความสนุกและร่วมลุ้นชะตากรรมของปลาฉลามโจโจ้ไปพร้อมกับตัวละครช่วงระยะเวลาสั้น ๆ ในการแสดงสามารถสร้างการรับรู้และประสบการณ์ให้ผู้ชมกลุ่มทดลองตอบสนองต่อสิ่งเร้าที่กระตุ้นให้เกิดแรงบันดาลใจเพื่อทำให้เกิดการเปลี่ยนแปลงพฤติกรรมเพื่อให้ผู้ชมมีส่วนร่วมในการแสดงการเคลื่อนไหว การตัดสินใจ การแสดงความคิดเห็นในระยะเวลาสั้น ๆ เช่น กิจกรรมการเล่นคลื่น

กิจกรรมแปลงร่างเป็นดอกไม้ทะเล หรือการร่วมมือกันการคัดแยกขยะและช่วยเหลือตัวละคร เมื่อผู้ชมรู้สึกผูกพันกับตัวละครและเรื่องราวที่ได้รับก็มีแนวโน้มที่จะนำความรู้ไปใช้จริง

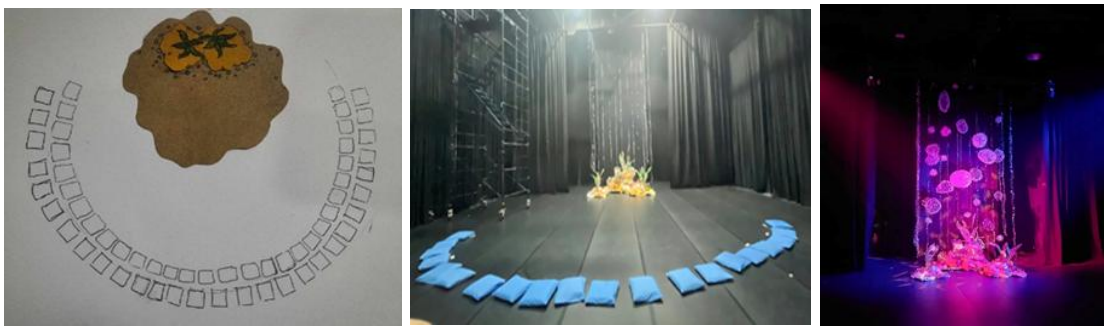
7.3 การกำกับละครหุ่นสร้างสรรค์เพื่อสร้างจิตสำนึก

หลังจากที่เราได้บทละครในช่วงต้น ผู้กำกับการแสดง (ผศ.คอลิด มิดำ) ได้มีการเข้ามาทำการทดลองทำงานเพื่อดูว่าบทที่ผู้วิจัยวางไว้สามารถทำงานได้จริงหรือไม่ อีกทั้งต้องมีการเชิดหุ่นที่ออกแบบไปด้วยในช่วงแรกของการทดลองกำกับการแสดง ว่าหุ่นที่ออกแบบนั้นเคลื่อนไว้ไปตามบทและจินตภาพในการออกแบบไหม และไม่ทำให้แก่นของเรื่องหายไป อีกทั้งยังทดลองว่าละครที่ทำนั้นเด็กเข้าใจสิ่งที่ต้องการสื่อสารไว้ไหม มีการให้เด็กตามกลุ่มเป้าหมายมาร่วมชม เพื่อเช็คความเข้าใจในการสื่อสารของละคร และมีการปรับให้ตรงกับความเข้าใจของกลุ่มเป้าหมายให้ชัดเจนมากขึ้น จากนั้นจึงมีการวางแผนถึงการจัดการพื้นที่ให้ตรงกับบริบทในงานกำกับที่วางไว้

ตามที่ผู้วิจัยได้ศึกษากระบวนการสร้างจิตสำนึกนั้น แม้ว่าการพัฒนาจิตสำนึกเป็นเรื่องยาก เพราะหมายถึงการเปลี่ยนวิธีคิดซึ่งจะตามมาด้วยวิธีปฏิบัติและการให้คุณค่าอีกแบบหนึ่งที่แตกต่างจากเดิมเพื่อให้เกิดสิ่งที่ดีกว่าเดิมเพราะเกิดการเปลี่ยนทัศนะการมองโลกอีกแบบหนึ่งแต่ผลงานสร้างสรรค์ทางศิลปะการแสดงสามารถสร้างการรับรู้ การแปลความหมายและการสร้างความรู้สึกกระทบหรือทำให้ผู้ชมได้คิด วิเคราะห์เมื่อต้องเผชิญอยู่ในชะตากรรมของตัวละคร ในขณะชมการแสดงจึงสามารถสร้างความเข้าใจและเปลี่ยนทัศนคติหรือพฤติกรรมได้ ดังนั้นจึงมีกระบวนการและกิจกรรมหลาย ๆ อย่างผสมผสานกันเพื่อ สื่อสารตัวบท แนวทางการใช้หุ่นในการแสดงและการสื่อสารรวมถึงการออกแบบและการสร้างกิจกรรมเพื่อกระตุ้นให้เกิดการรับรู้ (Perception) ความทรงจำ (Memory) ความมีเหตุผล (Reasoning) และการใช้ปัญญา (Intellect) รวมถึงองค์ประกอบด้านความรู้สึก (Affection) เป็นส่วนประกอบทางด้านอารณ์ความรู้สึกซึ่งเป็นสิ่งกระตุ้นความคิดอีกต่อหนึ่งและเป็นส่วนของความรู้สึกทางใจของความสำนึกที่รวมเอา เพื่อให้ผู้ชมติดตามภารกิจและการกระทำของทุก ๆ ตัวละคร ในแต่ละเหตุการณ์กระตุ้นให้ผู้ชมอยู่ข้างตัวละครเอกและร่วมช่วยพร้อมเป็นกำลังใจให้ตัวละครผ่านพ้นทุกอุปสรรค

ภาพที่ 7-9 การฝึกซ้อมการแสดง และการแสดงละครหุ่น
ที่มา: ผู้วิจัย

จัดแสดง ณ ห้อง PA HALL อาคารปฏิบัติการดนตรีและการแสดง คณะดนตรีและการแสดง โดยสิ่งที่เพิ่มเติมขึ้นมาจากงานกำกับการแสดงคือ ฉากละครที่ทางผู้วิจัยวางแผนการจัดการแสดงผู้วิจัยจึงคำนึงถึงการออกแบบพื้นที่สำหรับการแสดงและผู้ชมที่สามารถกระตุ้นให้เกิดประสบการณ์และการเรียนรู้เพื่อช่วยเสริมการแสดงละครหุ่นและการสื่อสารประเด็นที่ต้องการให้ชัดเจนมากขึ้นโดยเลือกใช้รูปแบบการจัดพื้นที่การแสดงผู้ชมนั่งเป็นครึ่งวงกลมรอบพื้นที่แสดง มีการจัดวางฉากใต้ท้องทะเลโดยจัดสร้าง ดอกไม้ทะเล หิน ปะการังที่ทำจากขยะทะเลในบางแสน อีกทั้งการแขวนขยะพลาสติกที่สร้างให้มีลักษณะคล้านฟองคลื่นในทะเล ผสมกับขยะที่แขวนลอยด้านบน เพื่อทำให้บรรยากาศในพื้นที่การแสดงเหมือนจำลองอยู่ในทะเลที่มีแต่ขยะในบางแสน เวลานั่งชมการแสดงจะรู้สึกมีส่วนร่วมในละคร



ภาพที่ 10-12 การออกแบบพื้นที่แสดงสำหรับ
ที่มา: ผู้วิจัย

7.4 การออกแบบการสรุปผลความเข้าใจของกลุ่มเป้าหมายซึ่งเป็นเด็กช่วงอายุ 7-12 ปี

ตามที่ผู้วิจัยได้กำหนดวัตถุประสงค์เพื่อสร้างสรรค์และจัดแสดงละครหุ่นสำหรับเด็กเพื่อปลูกจิตสำนึกให้เด็กตระหนักถึงปัญหาขยะที่ลงไปสู่ท้องทะเล สำหรับเด็กช่วงอายุ 7-12 ปี สิ่งที่ต้องคำนึงเป็นหลักใหญ่คือการที่จะทำอย่างไรให้กลุ่มเป้าหมายที่เป็นเด็กจะสรุปผลได้ว่าเข้าใจหรือไม่อย่างไร เพราะเด็กอายุน้อยบางคนอาจจะไม่เข้าใจถ้าเราใช้กระบวนการทำแบบสอบถามประเภทตัวหนังสือกับเด็กและอาจจะทำให้เด็กไม่อยากทำสิ่งนี้ซึ่งจะทำให้เราไม่ทราบข้อมูลสรุปจริง จึงมีการคุยกับผู้กำกับการแสดงถึงการอยากได้กิจกรรมช่วงท้ายที่จะทำให้เด็กเข้าใจถึงสิ่งที่เราสื่อสาร โดยการทำกิจกรรมครั้งนี้จะมีการให้เด็กได้ช่วยกันคัดเลือกขยะที่อยู่ในฉาก ว่าเราจะจัดการขยะได้อย่างไรบ้างที่จะทำให้ไม่ตกไปสู่ท้องทะเล โดยมีการสร้างตัวละครขึ้นมาสี่ตัวคือปลาถังขยะสี่สีตามประเภทขยะ เพื่อให้เด็กซึ่งเป็นกลุ่มเป้าหมายได้เลือกขยะที่ต้นเองเก็บจากทะเลในฉากทิ้งให้ถูกถัง กับสร้างบทละครเพิ่มเติมถึงการอธิบายประเภทของขยะและผลของขยะที่จะตกไปสู่แหล่งและมีผลกับสัตว์ทะเลบางแสน โดยการเลือกประเภทขยะก็คำนึงถึงความสะอาดและความปลอดภัยของเด็กผู้เข้าร่วมกิจกรรม

8. การสรุปผลการวิจัย

การวิจัยครั้งนี้มีวัตถุประสงค์เพื่อสร้างสรรค์และจัดแสดงละครหุ่นสำหรับเด็กเพื่อปลูกจิตสำนึกให้เด็กตระหนักถึงปัญหาขยะที่ลงไปสู่ท้องทะเล ผู้วิจัยจึงได้แนวทางในการพัฒนาบทเพื่อใช้ในการสื่อสารประเด็นและการสร้างความตระหนักรู้ของผู้ชมอายุระหว่าง 7-12 ปี การผลิตละครหุ่นขยะเพื่อนำไปใช้ในการแสดง ผู้วิจัยเริ่มกระบวนการโดยการนำกลุ่มนักแสดงอาสาสังเกตลักษณะและพฤติกรรมของสัตว์ทะเลเพื่อนำมาใช้ในการพัฒนาการเคลื่อนไหวในการเชิดหุ่น และทำให้นักแสดงเข้าใจสัตว์ในทะเลเหล่ามากขึ้น จากนั้นจึงมีการนำสัตว์ที่สนใจมาเข้าสู่กระบวนการสร้างหุ่นจากความสนใจจากอาสาสมัครเล่นละคร เมื่อได้หุ่นในการเล่นแล้วจึงเอามาพัฒนาในการทำบทละคร

โดยบทละครหุ่นเรื่อง ป ปลา ปวดท้องกำหนดให้ตัวละครปลาฉลามชื่อโจโจ้เป็นตัวละครเอก (Protagonist) ความขัดแย้งของเรื่อง (Conflict) คือ โจโจ้กินขยะเข้าไปจนทำให้ปวดท้องอย่างรุนแรง โดยกำหนดอุปสรรค (Obstacle) ของตัวละครเอกกับพ้องเพื่อนเดินทางไปบางแสนที่มีน้ำที่เต็มไปด้วยขยะและพบเจอความยากลำบากตามสถานที่ต่าง ๆ ขณะที่เดินทางไปพบปลาหมอทำให้ต้องพยายามเอาตัวรอดจากเหตุการณ์ต่าง ๆ โดยกำหนดใช้ผู้ชมเป็นส่วนหนึ่งของการแสดงเพื่อช่วยให้ตัวละครก้าวข้ามผ่านอุปสรรคที่เกิดขึ้นระหว่างการเดินทางไปพร้อมกันทั้งตัวละครและผู้ชม จุดประสงค์สูงสุด (Super Objective) ของตัวละครคือ ความต้องการหายจากอาการปวดท้อง

ในการสร้างบทคำนึงถึงการสื่อสารของเรื่อง แนวทางการใช้หุ่นในการแสดงและการสื่อสาร รวมถึงการออกแบบและการสร้างกิจกรรมสรุปผลความเข้าใจของกลุ่มเป้าหมายในวิจัย พร้อมกระตุ้นให้เกิดการรับรู้ (Perception) ความทรงจำ (Memory) ความมีเหตุผล (Reasoning) และการใช้ปัญญา (Intellect) รวมถึงองค์ประกอบด้านที่ความรู้สึก (Affection) ไปกับเรื่องราวในละคร การแสดงหุ่นประกอบฉากแสงเสียง และกิจกรรมตอบความเข้าใจว่าเราควรทำอย่างไรให้ทะเลสวยงามขึ้นด้วยวิธีง่าย ๆ ในวัยของเราที่พอทำได้

ภาพที่ 13 โปสเตอร์ประชาสัมพันธ์การแสดงละครหุ่น
ที่มา: พุฒยา ชัยมงคลเพชรและจามร ดวงพลอย

ภาพที่ 14 บรรยากาศภายในโรงละคร
ที่มา: ผู้วิจัย

9. การอภิปรายผลการวิจัย

ละครหุ่น เป็นศิลปะการแสดงที่ผสมผสานระหว่างการเล่าเรื่องและการเคลื่อนไหวของหุ่นอย่างมีชีวิตชีวาด้วยลักษณะที่มีความน่ารัก สนุกสนานและเข้าถึงง่ายทำให้ผู้ชมโดยเฉพาะเด็กและเยาวชน สามารถมีส่วนร่วมและเกิดความสนใจต่อเนื้อหาที่นำเสนอได้อย่างมีประสิทธิภาพเห็นได้จากเด็กจะเข้าร่วมกิจกรรมที่ตัวละครร้องขอให้ช่วยเหลือในขณะแสดงและรับทราบว่าการที่เราเข้าไปแก้ปัญหาให้กับตัวละครนั้นเพราะเหตุผลจากปัญหาขยะทะเลถูกถ่ายทอดผ่านเรื่องราวในละครซึ่งหุ่นแต่ละตัวเป็นตัวแทนของสัตว์ทะเลในธรรมชาติ กลุ่มเป้าหมายจะเห็นภาพผลกระทบของขยะอย่างเป็นรูปธรรมจากภาพของตัวร้ายเช่น

ฉากแรกที่มีตัวละครหลักเข้ามาบนเวทีซึ่งเป็นหุ่นจากขยะ มีเด็กบอกว่าน่าสงสารที่สัตว์เหล่านี้มีขยะติดอยู่ด้วย บางครั้งก็จินตนาการว่าตัวหนีบที่อยู่บนตัวละครเป็นคล้ายเพียงที่ติดบนตัวสัตว์ เช่น ตัวละครเต่ากับปลากระเบนที่มีตัวหนีบที่ทิ้งแล้วเป็นสนิม

ตัวละครแมงกระพรุนยักษ์ที่ออกแบบและจัดสร้างให้ผลิตจากขยะจำนวนมากและมาพร้อมสมุนแมงกระพรุนที่ลอยมาในทะเลพร้อมกับทิ้งขยะไปมากมาย ในฉากนี้สามารถทำให้กลุ่มเป้าหมายที่เป็นเด็กเกิดความรู้สึกเห็นอกเห็นใจจนบางคนกระโดดเข้าไปเก็บเองขณะที่แสดง บ้างส่งเสียงที่บอกว่าทำไมถึงปล่อยให้ทิ้งขยะที่พื้นมันสกปรก

หรือฉากที่เราต้องการให้กลุ่มเป้าหมายเห็นว่าเป็นขยะลอยอยู่ในน้ำในฉาก เด็กก็มีหลายเสียงบอกว่ามันมีขยะเต็มทะเลเลย ยิ่งตอนที่มีฉากที่เด็กเก็บขยะที่พื้นไปทิ้งขยะ ทางละครได้กรอกขยะที่อยู่ด้านบนของฉากเก็บไปเด็กก็บอกว่าในทะเลไม่มีขยะแล้ว

จึงเห็นได้ว่าเด็กมีความเชื่อมโยงทางอารมณ์กับสิ่งแวดล้อมได้มากขึ้น โดยยิ่งช่วงสรุปความเข้าใจเรื่องขยะที่จะไม่มาสู่ทะเลได้นั้นต้องเกิดจากการทิ้งให้ถูกที่คือการทิ้งลงถัง เด็กส่วนใหญ่เกิน 90% ทำกิจกรรมนี้ทิ้งขยะและแยกประเภทในการทิ้งขยะได้ตรงถัง และตอบได้ว่าถ้าทิ้งไม่ตรงถังจะเกิดผลอย่างไรบ้างกับทะเล อีก 10% จะรู้ว่าควรทิ้งลงถังขยะแต่อาจจะมีบ้างที่ไม่รู้ว่าเราควรทิ้งสิ่งนี้ลงถังขยะไหนดี โดยเฉพาะเด็กเล็กช่วง 7-9 ขวบอาจจะมีความสับสนด้านขยะบ้างไม่สามารถแบ่งประเภทของขยะได้เพราะบางชนิดที่เตรียมไป เด็กบางคนไม่รู้ว่ามันคืออะไรและจะจัดการกับขยะชิ้นนี้อย่างไร

นอกจากนี้การใช้ละครหุ่นยังส่งเสริมการเรียนรู้แบบบูรณาการทั้งด้านศิลปะ ความรู้ทางสิ่งแวดล้อมและคุณธรรมจริยธรรม ผู้ชมไม่เพียงได้รับสาระเกี่ยวกับการจัดการขยะ การลดใช้พลาสติกหรือการอนุรักษ์ทรัพยากรทางทะเลเท่านั้น แต่ยังได้เรียนรู้ผ่านกระบวนการที่สนุกสนาน ไม่ซ้ำซากและไม่ใช่การบรรยายแบบทางการซึ่งเหมาะกับการปลูกฝังแนวคิดในระยะยาว ด้วยเหตุนี้การใช้ละครหุ่นจึงไม่ใช่เพียงเครื่องมือในการให้ความรู้เท่านั้น แต่ยังเป็นสื่อทรงพลังในการสร้างจิตสำนึกและ

กระตุ้นให้เกิดการเปลี่ยนแปลงอย่างยั่งยืนต่อสิ่งแวดล้อม โดยเฉพาะในประเด็นสำคัญอย่างขยะทะเลที่ต้องการการแก้ไขอย่างเร่งด่วนในทุกระดับของสังคม

10. ข้อเสนอแนะการวิจัย

1. แม้ว่าขอบเขตการวิจัยครั้งนี้มุ่งเน้นที่ผู้ชมอายุ 7-12 ปี ผู้วิจัยพบว่ากระบวนการสร้างสรรค์และการนำเสนอผลงานการแสดงสามารถนำไปใช้กับผู้ชมในช่วงวัยที่แตกต่างกันถ้าขยายบทและเรื่องราวให้มากขึ้นเพื่อตอบสนองกับกลุ่มผู้ชมอายุอื่นได้

2. การแสดงละครหุ่นเพื่อสร้างจิตสำนึกเรื่องสิ่งแวดล้อมจากผลการวิจัยครั้งนี้ควรนำไปจัดแสดงในพื้นที่ต่าง ๆ มากขึ้น เช่น โรงเรียน วัด ศูนย์เด็กเล็ก ชุมชนอื่น ๆ เพื่อทำให้เกิดประโยชน์ต่อเนื่องยั่งยืน

รายการอ้างอิง

กัญญาพัชร เกตุแก้ว. (2565). *รูปแบบการปลูกจิตสำนึกคุณลักษณะอันพึงประสงค์ด้านวินัยเชิงพุทธบูรณาการสำหรับนักเรียนมัธยมศึกษาตอนปลายโรงเรียนบรรหารแจ่มใสวิทยา 1. ดุษฎีนิพนธ์.* พุทธศาสตรดุษฎีบัณฑิต. มหาวิทยาลัยมหาจุฬาลงกรณราชวิทยาลัย.

ชลนิศา ชุติมาสนทิศ. (2563). *การพัฒนาชุดกิจกรรมศิลปะเพื่อเสริมสร้างจิตสำนึกการอนุรักษ์สิ่งแวดล้อมสำหรับนักเรียนมัธยมศึกษาตอนปลาย*. วิทยานิพนธ์. ครุศาสตรมหาบัณฑิต. คณะครุศาสตร์. จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

พรรัตน์ ดำรุง. (2547). *การละครสำหรับเยาวชน*. กรุงเทพฯ: จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

_____ . (2557). *ละครประยุกต์ การละครเพื่อการพัฒนา*. กรุงเทพฯ: จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

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

คณะดนตรีและการแสดง มหาวิทยาลัยบูรพา

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

โทรศัพท์ 038-102566