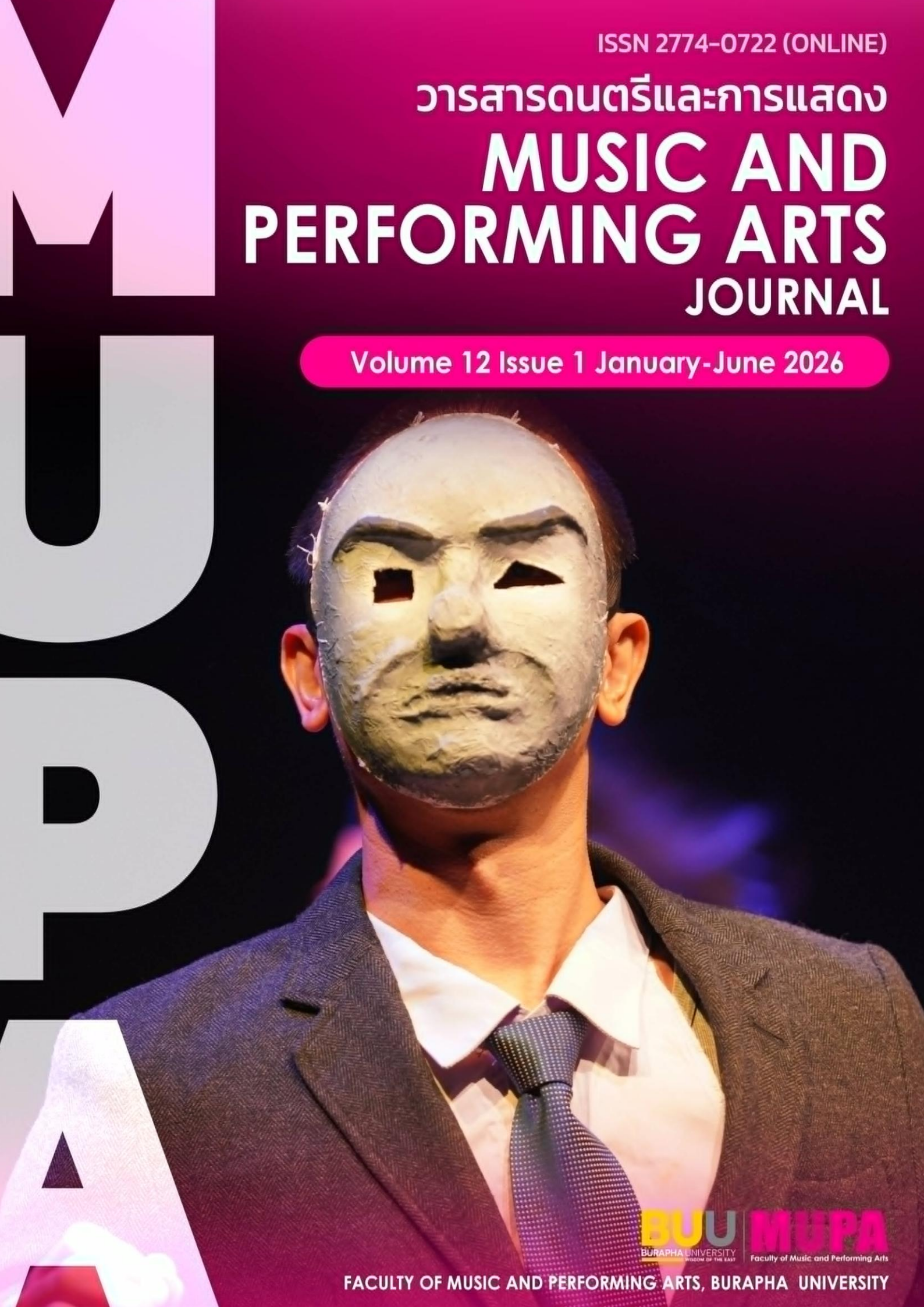


ISSN 2774-0722 (ONLINE)

วารสารดนตรีและการแสดง

MUSIC AND PERFORMING ARTS JOURNAL

Volume 12 Issue 1 January-June 2026



BUU MUPA
BURAPHA UNIVERSITY
FACULTY OF MUSIC AND PERFORMING ARTS

FACULTY OF MUSIC AND PERFORMING ARTS, BURAPHA UNIVERSITY

บรรณาธิการ

ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ไพบุลย์ โสภณสุวภาพ

กองบรรณาธิการภายใน

มหาวิทยาลัยบูรพา

ดร.ธนะรัชต์ อนุกุล

ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.จันทนา คชประเสริฐ

ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.กิตติภรณ์ ชิตเทพ

กองบรรณาธิการภายนอก

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ศาสตราจารย์ ดร.ข้าม พรประสิทธิ์

มหาวิทยาลัยรังสิต

ศาสตราจารย์ ดร.วิบูลย์ ตระกูลชัย

มหาวิทยาลัยมหิดล

รองศาสตราจารย์ ดร.ณรงค์ชัย ปิฎกรัษต์

มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ

รองศาสตราจารย์ ดร.กิตติกรณ์ นพอุดมพันธุ์

มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์

ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ภาสกร อินทุมาร

มหาวิทยาลัยขอนแก่น

ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.อริยพร คุโรตะ

กองบริหารงาน

นายสุภัทรชัย จีบแก้ว

นางสาวปาณิสรา ผลประพฤติ

นางสาวอัมพร ขำภู

นายมานพ เกษประดิษฐ์

นายฤทธิเดช สโมสร

นางสุกัญญา จารุณีโม

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:

ละครหน้ากาก เรื่อง "Home hotel"

ภาพโดย: นายธาดา กุลศรีโรจน์

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 เป็นวารสารวิชาการในรูปแบบวารสารอิเล็กทรอนิกส์ (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

วารสารฉบับนี้นำเสนอพลวัตทางวิชาการและการสร้างสรรค์ทางศิลปกรรมศาสตร์ที่ครอบคลุมทั้งมิติด้านดนตรี การแสดง และงานออกแบบ โดยรวบรวมผลงานวิจัยที่โดดเด่นในการเชื่อมโยง "รากฐานตามขนบจารีต" เข้ากับ "นวัตกรรมและศิลปะร่วมสมัย" เนื้อหาภายในเล่มมีความหลากหลายและเจาะลึกตั้งแต่การวิเคราะห์กลวิธีการบรรเลงดนตรีไทยประเพณี การออกแบบสถาปัตยกรรมจากหลักฐานทางโบราณคดีและอัตลักษณ์ลวดลายผ้าท้องถิ่น ไปจนถึงการศึกษาพฤติกรรมการใช้เทคโนโลยีของนักดนตรีเมทัล การออกแบบชุดการแสดง ตลอดจนการประยุกต์ใช้ศิลปะการละครเพื่อการพัฒนาชุมชน สื่อสารปัญหาสิ่งแวดล้อม และการสร้างสรรค์นาฏกรรมข้ามวัฒนธรรม ซึ่งล้วนสะท้อนให้เห็นถึงการต่อยอดองค์ความรู้ที่ไม่หยุดนิ่ง

กองบรรณาธิการหวังเป็นอย่างยิ่งว่าองค์ความรู้ในวารสารฉบับนี้จะเป็นประโยชน์และจุดประกายความคิดแก่ผู้อ่าน

ในนามของบรรณาธิการ วารสารดนตรีและการแสดง ขอขอบคุณผู้เขียนและผู้ทรงคุณวุฒิทุกท่าน วารสารมีความยินดีน้อมรับฟังคำแนะนำจากทุกท่านเพื่อปรับปรุงคุณภาพและยกระดับงานวิชาการต่อไปในอนาคต พร้อมกันนี้ ขอเรียนเชิญนักวิชาการ คณาจารย์ นักวิจัย และนิสิตนักศึกษาทุกท่าน ร่วมส่งบทความวิจัยและบทความวิชาการเพื่อพิจารณาตีพิมพ์ในวารสารฉบับต่อไป

ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ไพบุลย์ โสภณสุภาพ

บรรณาธิการวารสารดนตรีและการแสดง

สารบัญ

เรื่อง	หน้า
"กีส่า": การสร้างสรรค์การแสดงหมอลำพื้นในบริบทศิลปะร่วมสมัยเชิงสร้างสรรค์ "KISA": CREATIVE ADAPTATION OF TRADITIONAL MOR LAM PERFORMANCE WITHIN THE CONTEXT OF CONTEMPORARY ART ปาไลตา ศรีวบุตร พิมลพรรณ เลิศล้ำ Palita Sriwaboot Pimonpun Lertlam	8
ฉาบเล็ก: บทบาท กลวิธี และแนวทางการบรรเลงในบริบทดนตรีไทย CHAP LEK [SMALL CYMBALS]: ROLES, TECHNIQUES, AND PERFORMANCE PRACTICES IN THAI MUSICAL CONTEXTS สันติ อุดมศรี จรรย์ กาญจนประดิษฐ์ จตุพร สีม่วง Santi Udomsri Jarun Kanchanapradit Jatuporn Seemuang	23
ระบำสะท้อนอัตลักษณ์ท้องถิ่นจากลวดลายผ้าทอมืออ่างศิลา: กรณีศึกษา ระบำทอลายวิศิษฐ์ภูษา EXPLORING ANG SILA HANDWOVEN MOTIFS FOR A DANCE EXPRESSING LOCAL IDENTITY: A CASE OF TOR LAI WISIT PHUSA วาสิตา หุ่นศรี มานิต เทพปฏิมาพร Wasita Hunsri Manit Theppatimaporn	39
การตีความและอธิบายวิธีการบรรเลงบทเพลง ดุริยศิริวาทราชสดุดี ประพันธ์โดย ศักดิ์ชัย เจริญสุขสนาน INTERPRETATION AND EXPLANATION OF THE PERFORMANCE OF THE COMPOSITION: DURIYASIRAWAT RACHASADUDEE COMPOSED BY SAKCHAI CHAROENSUKSANAN อักรพล เดชวัชรนนท์ ศักดิ์ชัย เจริญสุขสนาน Akkarapon Dejwacharanon Sakchai Chareonsuksanan	53

สารบัญ

เรื่อง	หน้า
สื่อทำมือกับการพัฒนาการเรียนการสอนทางด้านนาฏศิลป์ไทย HANDMADE INSTRUCTIONAL MEDIA AND THE DEVELOPMENT OF THAI CLASSICAL DANCE EDUCATION ภาคพร หอมนาน Pakaphon Homnan	69
ทิศทางการเปลี่ยนผ่านด้านพฤติกรรมและการยอมรับเทคโนโลยีการขยายเสียงกีตาร์ของ นักดนตรีเมทัลไทย กรณีศึกษาเครื่องขยายเสียงแบบดั้งเดิมและระบบจำลองเสียงดิจิทัล BEHAVIORAL SHIFTS AND TECHNOLOGY ACCEPTANCE IN GUITAR AMPLIFICATION AMONG THAI METAL MUSICIANS A CASE STUDY OF TRADITIONAL AMPLIFIERS AND DIGITAL MODELING SYSTEMS ศักดิ์สิทธิ์ สมितिธรรม อัญชัย เจริญศรีเมือง ศิริวรรณ อินทรกำแหง Saksit Smithitam Auncan Chareonsrimueang Siriwan Intrakamhaeng	87
การพัฒนากระบวนการฝึกทักษะดนตรีสำหรับวงดุริยางค์เครื่องลม ระดับเยาวชนในเขต 3 บুরี ENHANCING THE MUSIC SKILLS TRAINING PROCESS FOR YOUTH WIND BANDS IN 3-BURI DISTRICTS อภิวัฒน์ สุริยศ สรายุทธ์ พานเทียน Apiwat Suriyot Sarayut Pantian	100

สารบัญ

เรื่อง	หน้า
การออกแบบท่ารำจากแหล่งโบราณคดีกรณีศึกษารอยพระพุทธรูปบาทคู่ เมืองศรีมโหสถ อำเภอศรีมโหสถ จังหวัดปราจีนบุรี DANCE CHOREOGRAPHY FROM ARCHAEOLOGICAL SITES: A CASE STUDY OF THE PAIRED FOOTPRINTS OF THE BUDDHA IN SI MAHOSOT DISTRICT, PRACHIN BURI PROVINCE ปิรวรรณ ยุทธกิจ พิมพ์พรรณ เลิศล้ำ Pirawan Yuttakid Pimonphan Lertlum	111
TECHNO SURROUND CONCERT: รูปแบบการเรียนรู้เชิงปฏิบัติการ ในการประยุกต์ใช้เทคโนโลยีเสียง SURROUND 5.1 TECHNO SURROUND CONCERT: A PRACTICE-BASED LEARNING MODEL FOR THE APPLICATION OF SURROUND 5.1 SOUND TECHNOLOGY ณัฐพร โกศัยกานนท์ ณัฐศรีณย์ ทฤษฎีคุณ สมภาศ สุขชนะ จิรัฐ มัธยมนันท์ Nathaporn Kosaiyakanont Natsarun Tissadikun Sompat Sukchana Jirat Mattayomnant	126
การดำเนินงานองระนาดเอกเพลงหน้าพาทย์ประกอบพิธีไหว้ครูดนตรีไทย ของครูศักดิ์ชัย ลัดดาอ่อน PERFORMANCE METHODS OF RANAD EK FOR PHLENG NA PHAT IN WAI KRU CEREMONY BY KRU SAKCHAI LADDAORN ธิติวุฒิ โกมุทรัตนนานนท์ ภัทระ คมขำ Thitiwut Komutrattananon Pattara Komkum	137

สารบัญ

เรื่อง	หน้า
เพ็ญโลกกับอ๊ยมอมแมม : การพัฒนาการแสดงละครเล่าเรื่อง เพื่อนำเสนอประเด็นปัญหาสิ่งแวดล้อมสำหรับผู้ชมปฐมวัย SAVING THE EARTH WITH AUNTIE MOMMAM: DEVELOPING STORY THEATRE TO ADDRESS ENVIRONMENTAL ISSUES FOR EARLY CHILDHOOD AUDIENCES พรธิดา พลดี พรรัตน์ ดำรุง Porntida Pholdee Pornrat Damrhung	152
พัฒนาการและรูปแบบของชุดยืนเครื่องอย่างเบา THE DEVELOPMENT AND DESIGN OF THE LIGHTWEIGHT THAI CLASSICAL PERFORMANCE COSTUME ชัยชนะ เลียงพงษ์ รติพัทธ์ ศิริพงษ์ Chaichana Liengpong Ratiphat Siriphong	167
ละครเพื่อการพัฒนาชุมชนเมือง สำหรับเด็กในพื้นที่บ้านทุ่งใหญ่ จังหวัดสงขลา THEATRE FOR DEVELOPMENT IN URBAN AREA FOR CHILDREN IN BAN TOONG YAI, SONGKHRA PROVINCE ตถาตา สมพงศ์ Tathata Sompong	181
เมดูซ่าต้องคำสาป : การสร้างสรรค์นาฏกรรมผสมวัฒนธรรม CURSE OF MEDUSA: THE CREATION OF TRANSCULTURAL PERFORMANCE ไอศูรย์ ทิพย์ประชาบาล ขวัญแก้ว ประสานพานิช Aisoon Tipprachaban Kwankeaw Prasanpanich	195

"กีส่า": การสร้างสรรค์การแสดงหมอลำพื้นในบริบทศิลปะร่วมสมัยเชิงสร้างสรรค์
 “KISA”: CREATIVE ADAPTATION OF TRADITIONAL MOR LAM
 PERFORMANCE WITHIN THE CONTEXT OF CONTEMPORARY ART

ปาไลตา ศรีวบุตร¹ พิมลพรรณ เลิศล้ำ²
 Palita Sriwaboot¹ Pimonpun Lertlam²

บทคัดย่อ

งานวิจัยเชิงสร้างสรรค์ฉบับนี้มีวัตถุประสงค์เพื่อสร้างสรรค์การแสดงหมอลำพื้นร่วมสมัยเรื่อง “กีส่า” โดยอาศัยการศึกษาทฤษฎีและกระบวนการเล่าเรื่องของหมอลำพื้นดั้งเดิม มาประยุกต์และนำเสนอในรูปแบบใหม่ที่ผสมผสานระหว่างศิลปะการแสดงหมอลำพื้นของภาคอีสานกับการแสดงเดี่ยวแบบละครตะวันตกเพื่อส่งเสริมและอนุรักษ์ศิลปะการแสดงหมอลำพื้นให้สามารถเข้าถึงผู้ชมในยุคปัจจุบันได้

เนื้อเรื่องที่น่าสนใจนำมาประยุกต์ใช้คือ “นางกีส่าโคตมีเถรี” ซึ่งสะท้อนหลักธรรมแห่งชีวิตว่าด้วยการเกิด แก่ เจ็บ และตาย ตามแนวคำสอนของพระพุทธเจ้า ซึ่งมีเนื้อหาที่สามารถสร้างความเข้าใจและให้แง่คิดอันลึกซึ้งแก่ผู้ชมในสังคมร่วมสมัยได้อย่างเหมาะสม

กระบวนการวิจัยประกอบด้วยการศึกษา วิเคราะห์ และดัดแปลงบทละครเวทีเรื่อง “กีส่า” โดยอาจารย์มัลลิกา ตั้งสงบ ให้มีรูปแบบการเล่าเรื่องที่ผสมผสานระหว่างนิทานพื้นบ้านและบทละครตะวันตก พร้อมทั้งพัฒนาทักษะด้านการขับร้องหมอลำพื้นร่วมกับผู้เชี่ยวชาญ การฝึกทักษะการแสดงเดี่ยว และการร่วมมือกับนักดนตรีและผู้กำกับการแสดง เพื่อให้การนำเสนอการแสดงมีความสมบูรณ์

ผลการดำเนินงานแสดงให้เห็นว่าผู้วิจัยสามารถประยุกต์ใช้ทฤษฎีของหมอลำพื้นดั้งเดิมร่วมกับรูปแบบการแสดงเดี่ยวแบบละครตะวันตกได้อย่างกลมกลืน เกิดเป็นผลงานหมอลำพื้นร่วมสมัยที่ทั้งคงคุณค่าทางวัฒนธรรมและสามารถเข้าถึงผู้ชมในยุคปัจจุบันได้อย่างมีประสิทธิภาพ ส่งผลให้ผู้ชม

¹ นิสิตระดับบัณฑิตศึกษา หลักสูตรศิลปกรรมศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาดนตรีและการแสดง คณะดนตรีและการแสดง มหาวิทยาลัยบูรพา
 palitafp24@gmail.com

¹ Student, Master's Degree of Fine and Applied Arts, Music and Performing Arts, Faculty of Music and Performing Arts, Burapha University, palitafp24@gmail.com

² อาจารย์ที่ปรึกษาหลัก สาขาวิชาดนตรีและการแสดง คณะดนตรีและการแสดง มหาวิทยาลัยบูรพา pimonpun@go.buu.ac.th

² Advisor, Music and Performing Arts, Faculty of Music and Performing Arts, Burapha University, pimonpun@go.buu.ac.th
 Receive 27/05/68, Revise 14/08/68, Accept 15/08/68

เกิดความตระหนักในคุณค่าของศิลปวัฒนธรรมท้องถิ่น และมีส่วนช่วยส่งเสริมการศึกษาแนวทางสู่การพัฒนาศิลปะพื้นบ้านอีสานร่วมสมัยอีกด้วย

คำสำคัญ: วัฒนธรรมอีสาน, หมอลำพื้น, การแสดงร่วมสมัย, นิทานพื้นบ้านเรื่องกีส

Abstract

This creative research project aims to develop a contemporary *Molam Phuen* performance titled “*Kisa*”, based on the study and application of traditional storytelling techniques found in Northeastern Thai folk performance. The work seeks to blend the traditional *Molam Phuen* style with Western solo theatrical performance, creating a modernized presentation that enhances the accessibility and relevance of this cultural art form to contemporary audiences.

The narrative adapted for this performance is “*Kisa Kotamee Theri*”, which reflects the Buddhist teachings on the cycle of life, including birth, aging, sickness, and death. Its content provides profound insights and understanding that are relevant to modern society.

The research process involved the study, analysis, and adaptation of the stage play “*Kisa*” by Assistant Professor Mallika Tangsagob. The script was restructured to incorporate both elements of folk narrative and Western dramatic forms. Additionally, the researcher underwent training in traditional *Molam* singing with experts, practiced solo performance techniques, and conducted rehearsals with musicians and a stage director to ensure a complete and polished production.

The results demonstrate that the researcher successfully integrated traditional Mor Lam techniques with Western solo theater forms, creating a contemporary Mor Lam performance that preserves cultural value while effectively reaching modern audiences. This approach not only raises audience awareness of local cultural heritage but also contributes to the study and development of contemporary Northeastern Thai folk arts.

Keywords: Isan culture, Molam Phuen, Contemporary Performance, Kisa Folk tales

บทนำ

หมอลำพื้นเป็นศิลปะการแสดงพื้นบ้านที่เก่าแก่ที่สุดของภาคอีสาน มีรากฐานจากประเพณี “การอ่านหนังสือผูก” ในงานศพ ซึ่งผู้รู้หรือพระสงฆ์จะเล่านิทานจากใบลานเพื่อปลอบโยนและสร้างขวัญกำลังใจ เนื้อหาส่วนใหญ่เป็นนิทานชาดกและนิทานพื้นบ้าน เช่น เรื่องสินไซ การเกิด และนางกีสาคอตมิเถรี ซึ่งสะท้อนหลักธรรมและสัจธรรมของชีวิต (ยุทธพงษ์ มาตย์วิเศษ, 2564)

หมอลำพื้นมีลักษณะการแสดงเดี่ยว ผู้แสดงใช้ผ้าขาวม้าเพื่อสื่อสารบทบาทของตัวละคร และใช้แคนสร้างจังหวะอารมณ์ของการแสดง (วุฒิพงษ์ เข้มเพ็ชร, 2564) ปัจจุบันหมอลำพื้นประสบปัญหาการขาดแคลนผู้สืบทอดและความนิยมลดลง ผู้วิจัยในฐานะคนรุ่นใหม่จึงมุ่งพัฒนาหมอลำพื้นในรูปแบบร่วมสมัย เพื่อให้สามารถสื่อสารและเข้าถึงผู้ชมยุคปัจจุบันได้

ในการวิจัยนี้ นิทาน “นางกีสาคอตมิเถรี” ถูกเลือกเป็นแก่นเรื่อง เนื่องจากสะท้อนสัจธรรมชีวิตเกี่ยวกับการเกิด แก่ เจ็บ ตาย และยังคงมีความร่วมสมัย กระบวนการสร้างสรรค์เน้นการผสมผสานระหว่างการเล่าเรื่องแบบหมอลำพื้นดั้งเดิมกับเทคนิคการแสดงเดี่ยวของละครตะวันตก

ผู้วิจัยร่วมมือกับผู้เชี่ยวชาญด้านหมอลำพื้นในการแต่งกลอนลำและฝึกทักษะการแสดง เพื่อพัฒนาการแสดงที่ไพเราะ เข้าถึงผู้ชม และส่งเสริมการอนุรักษ์หมอลำพื้น รวมถึงเป็นแนวทางต่อยอดศิลปะพื้นบ้านอีสานในบริบทร่วมสมัย

วัตถุประสงค์ของการวิจัย

1. เพื่อสร้างสรรค์การแสดงหมอลำพื้นร่วมสมัยเรื่อง กีสาคอตมิเถรี
2. เพื่อศึกษากลวิธีและวิธีการเล่าเรื่องของหมอลำพื้นมานำเสนอเป็นผลงานสร้างสรรค์

ระเบียบวิธีวิจัย

การวิจัยนี้มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาการสร้างสรรค์การแสดงหมอลำพื้นร่วมสมัย โดยมุ่งเน้นการสร้างสรรค์การแสดงจากเรื่อง “กีสาคอตมิเถรี” การวิจัยประกอบด้วยการวิเคราะห์และสร้างบทหมอลำพื้นร่วมสมัยที่ผสมผสานเทคนิคการเล่าเรื่องแบบนิทานพื้นบ้านเข้ากับองค์ประกอบของวรรณกรรมหรือบทละครตะวันตก

ขั้นตอนการดำเนินงานวิจัยครอบคลุมหลายด้าน ได้แก่ การศึกษาค้นคว้าข้อมูล การสัมภาษณ์ผู้เชี่ยวชาญ การลงพื้นที่ รวมถึงการวิเคราะห์ตัวละครและบทละคร การวิจัยเน้นทั้งการฝึกฝนเชิงปฏิบัติและกระบวนการสร้างสรรค์เพื่อผลิตผลงานการแสดงหมอลำพื้นร่วมสมัย นอกจากนี้ยังรวมถึงการวิเคราะห์และเผยแพร่ผลการวิจัยเพื่อเสนอต่อสาธารณะ โดยมีขั้นตอนและวิธีวิจัยหลักดังนี้

1. การฝึกฝนทักษะด้านหมอลำพื้น

ผู้วิจัยฝึกซ้อมหมอลำพื้นร่วมกับหมอลำวุฒิพงษ์ ภูผารส จังหวัดร้อยเอ็ด แบ่งเป็น 3 ระยะหลัก

ระยะที่ 1 ศึกษาและทำความเข้าใจพื้นฐานหมอลำพื้น

ระยะที่ 2 ปรับบทหมอลำพื้นให้ร่วมสมัยและฝึกซ้อมเพื่อการแสดง

ระยะที่ 3 พัฒนาความชำนาญในการขับร้อง

2. การฝึกฝนทักษะด้านการแสดง

2.1 ฝึกการแสดงเดี่ยวในแต่ละฉากเพื่อปรับปรุงและทำความเข้าใจบทบาทตัวละคร

2.2 ซ้อมการแสดงร่วมกับผู้กำกับเพื่อเตรียมความพร้อมสำหรับการแสดงจริง

3. การสร้างสรรค์การแสดงหมอลำพื้นร่วมสมัย

3.1 ซ้อมร่วมกับนักดนตรีเพื่อพัฒนาความชำนาญในการแสดง

3.2 จัดทำการแสดงหมอลำพื้นร่วมสมัยเรื่อง "กีสาน"

3.3 เก็บข้อมูลจากแบบสอบถามผู้ชมและสัมภาษณ์สัมภาษณ์ผู้ทรงคุณวุฒิ

3.4 วิเคราะห์และอภิปรายผลจากข้อมูลที่ได้

แนวคิดและประเด็นที่เกี่ยวข้อง

1. ทฤษฎีการแสดงหมอลำพื้น

หมอลำพื้นเป็นการแสดงที่เล่าเรื่องโดยใช้ทำนองลำเฉพาะ เช่น นิทานพื้นบ้าน คำสอนทางพุทธศาสนา หรือเรื่องราวเกี่ยวกับภาคอีสาน (วุฒินันท์ สุพร, 2556) มีรากฐานเก่าแก่และมักเลียนแบบการเทศนาของพระสงฆ์ (บุษกร บิณฑสันต์, 2553) โดยใช้แคนเป็นเครื่องดนตรีประกอบ (เทพพร มังธานี, 2545) ผู้แสดงลำคนเดียว ใช้ผ้าขาวม้าเป็นอุปกรณ์สื่อบทบาท (อุดม บัวศรี, 2526) และมักจัดแสดงในงานเทศกาลหรือพื้นที่เปิด (วินัย กองจันทร์, 2557) ปัจจุบันกำลังประสบปัญหาการสูญหายเนื่องจากขาดผู้สืบทอด (มรดกภูมิปัญญาทางวัฒนธรรม, 2552) การลำพื้นแบ่งเป็น 3 ลักษณะ คือ กลอนลำทำนองทางยาว การเจรจาธรรมดา และกลอนลำทำนองสั้น (อุดม บัวศรี, 2526) ผู้แสดงใช้ท่าทางเพื่อสื่อบทบาทต่าง ๆ ปัจจุบันหมอลำพื้นยังคงมีความสำคัญในการถ่ายทอดวัฒนธรรมและรักษาเอกลักษณ์การแสดงในรูปแบบร่วมสมัย (อุดม บัวศรี, 2526)

2. ทฤษฎีการสร้างสรรค์การแสดงอีสานร่วมสมัย

การแสดงอีสานร่วมสมัยหมายถึงการนำศิลปะการแสดงดั้งเดิมมาผสมผสานกับเทคนิคใหม่ ๆ เพื่อเชื่อมโยงกับยุคปัจจุบันและสังคมร่วมสมัย ตัวอย่างได้แก่ วงดนตรีอภิปาติ ปากหวาน ที่ผสมผสานหมอลำพื้นบ้านกับเครื่องดนตรีอิเล็กทรอนิกส์ ทำให้ดนตรีเข้าถึงง่าย (มลทิพา วิโรจน์พันธ์, 2561) งานวิจัยสร้างสรรค์ โครงการละครหุ่นหุ่นร่วมสมัย ที่รวมศิลปะพื้นบ้านกับการตีความสังคมอีสานปัจจุบัน (ณัฐวุฒิ ชารูวงศ์, 2561) งานวิจัยนาฏศิลป์ไทยร่วมสมัยที่ใช้หลักกรรมพุทธศาสนาใน

การถ่ายทอด (วารสารมหาวิทยาลัยศิลปากร, 2562) รวมถึงการสร้างสรรค์งานร่วมสมัย การนำบัลเลต์ร่วมสมัยมาปรับเข้ากับวัฒนธรรมอีสาน (ศิริมงคล นาฏยกุล, 2557)

ดังนั้น การสร้างสรรค์อีสานร่วมสมัยจึงเป็นการปรับแต่งศิลปะพื้นบ้านให้สามารถสื่อสารกับผู้ชมยุคปัจจุบัน โดยใช้รูปแบบการแสดงใหม่ เช่น การดัดแปลงหมอลำพื้นและนำเสนอผ่านการแสดงเดี่ยวในบทธละคร

3. ความรู้เกี่ยวกับ กิสา

เรื่องราวพระนางกิสาคอติมิเถรีปรากฏในพระสุตตันตปิฎก ขุททกนิกายอปทาน เล่ม 9 โดยเล่าถึงพระนางที่สูญเสียลูกชายจากงูกัด ไม่ยอมรับความตายและออกตามหาวิธีฟื้นชีวิต จนได้รับคำแนะนำจากพระพุทธเจ้าว่าต้องหาเมล็ดผักกาดจากบ้านที่ไม่เคยมีคนตาย แต่ไม่สามารถพบได้ ทำให้พระนางตระหนักว่าความตายเป็นธรรมชาติของชีวิต จึงปล่อยวางและบรรลुเป็นพระอรหันต์ (พระสุตตันตปิฎก, ขุททกนิกายอปทาน)

นวนิยาย เดี่ยวดายใต้ฟ้าคลั่ง ของแดนอรัญ แสงทอง ดัดแปลงเรื่องราวพระนางกิสาเพื่อสะท้อนการแสวงหาความจริงของชีวิตผ่านคำสอนพระพุทธเจ้า โดยผสมผสานประวัติศาสตร์และศาสนาได้อย่างลึกซึ้ง (ไทยพีบีเอส, 2555)

ละครเวทีเรื่อง “กิสา” ดัดแปลงจากนวนิยายดังกล่าว โดยอาจารย์มัลลิกา ตั้งสงบ นำเสนอการเดินทางของพระนางกิสาในการเข้าใจความตายและปล่อยวาง ผ่านรูปแบบ Story Theatre ที่ใช้เสียงตัวละครรองในการวิจารณ์สังคมและไม้ไผ่ประกอบฉากเพื่อสื่อถึงความเรียบง่ายและอุปสรรคในชีวิต (นิชานันท์ นันทศิริศรี, 2559)

กระบวนการสร้างสรรค์การแสดงหมอลำพื้นร่วมสมัย เรื่อง "กิสา"

การวิจัยครั้งนี้มุ่งสร้างสรรค์การแสดงหมอลำพื้นร่วมสมัยเรื่อง “กิสา” โดยผสมผสานการเล่าเรื่องแบบนิทานพื้นบ้านกับวรรณกรรมและบทธละครตะวันตก การดำเนินงานประกอบด้วยการศึกษาข้อมูลจากเอกสาร สัมภาษณ์ผู้เชี่ยวชาญ เช่น ดร.ยุทธพงศ์ มาตย์วิเศษ และนายวุฒิพงษ์ เข้มเพ็ชร รวมถึงลงพื้นที่จังหวัดร้อยเอ็ดเพื่อเก็บข้อมูลบริบทของหมอลำพื้น และวิเคราะห์บทธละครและตัวละครจากแหล่งต่าง ๆ

ผลการศึกษาพบว่าเรื่อง “กิสาคอติมิ” สอดคล้องกับวัฒนธรรมอีสาน โดยเฉพาะในงานศพที่มีการเล่านิทานพื้นบ้านเพื่อสร้างขวัญและกำลังใจแก่ผู้สูญเสีย ทั้งยังสะท้อนคำสอนพระไตรปิฎกและชาดกเกี่ยวกับความพลัดพรากและความตาย แม้ว่าการเล่านิทานจะยังอยู่ในรูปแบบมุขปาฐะแต่ยังไม่ปรากฏเป็นกลอนลำ

จากการสัมภาษณ์นายวุฒิพงษ์ เข้มเพ็ชร พบว่าหมอลำพื้นดั้งเดิมจะเล่าเรื่องโดยร้อยเป็นกลอน (ผญา) ใช้สำเนียงและจังหวะหลากหลาย ประกอบกับการเล่นแคน และใช้ผ้าขาวม้าเป็นสัญลักษณ์ในการเปลี่ยนตัวละคร ทำให้การแสดงมีชีวิตชีวาและน่าสนใจ

1. การสร้างบทการแสดงหมอลำพื้นร่วมสมัย “กีส่า”

ผู้วิจัยสร้างบทการแสดงจากการวิเคราะห์เรื่องราวจาก 3 แหล่งหลัก ได้แก่

- 1.1 เรื่องเล่ากีส่าโคตมีปากต่อปาก (ดร.ยุทธพงศ์ มาตย์วิเศษ)
- 1.2 วรรณกรรม เดียวดายใต้ฟ้าคลั่ง (แดนอรัญ แสงทอง)
- 1.3 บทละครเวที กีส่า (มัลลิกา ตั้งสงบ)

เรื่องราวหลักเกี่ยวกับหญิงสาวที่สูญเสียลูกจากงูเห่ากัดและออกตามหาวิธีช่วยชีวิตลูกแต่ไม่สำเร็จ จนได้รับคำสอนจากพระพุทธรูปเจ้าว่าต้องหาเมล็ดผักกาดจากหมู่บ้านที่ไม่เคยมีคนตายซึ่งไม่มีอยู่จริง ทำให้เธอตระหนักว่า “ความตายเป็นเรื่องธรรมดาของชีวิต”

ผู้วิจัยนำเส้นเรื่องและความขัดแย้งของตัวละครกีส่ามาใช้เป็นโครงสร้างหลักในการสร้างบท โดยดัดแปลงจากบทละครของอาจารย์มัลลิกา ตั้งสงบ ซึ่งแสดงความขัดแย้งระหว่างมนุษย์ที่เข้าใจง่ายและสื่อสารได้ชัดเจน

การเล่าเรื่องใช้ รูปแบบการแสดงเดี่ยว (solo performance) ผสมผสานการแปลเป็นภาษาอีสานและรักษาลักษณะบางประการของหมอลำพื้น ได้แก่

- การสื่อสารกับผู้ชมโดยตรง โดยมีผู้เล่าเรื่องที่เป็นตัวตนของผู้แสดงเอง
- มีกลอนไหว้ครูตอนเปิดเรื่องและกลอนสรุปตอนท้าย
- การแทรกความขบขันในตัวละคร
- การใช้กลอนลำแบบทางสั้น ทางยาว และลำเดิน (ลำเต้ย) เพื่อสร้างจังหวะและสีสัน
- การผสมผสานลำโศกแบบขอนแก่นในช่วงตัวละครกีส่าเศร้า

หลังจากพัฒนาบทฉบับอีสานและกำหนดทิศทางการแสดง ผู้วิจัยส่งบทให้ นายวุฒิพงษ์ เข้มเพ็ชร ประพันธ์กลอนลำในแต่ละฉาก ปรับคำร้องให้สามารถสื่อสารแก่นเรื่องต่อผู้ชมตามแนวละครตะวันตก โดยการนำเสนอแบ่งออกเป็น 10 ฉาก ดังนี้

ตารางที่ 1 การสร้างสรรค์และการนำเสนอ

ฉาก	การสร้างสรรค์	วิธีการ	ตัวละคร
1	- เปิดเรื่องด้วยการไหว้ครู - เล่าเรื่องนางกิส่า โดยบรรยายถึงชะตากรรมของนางที่ต้องเป็นเมียทาสของนายโพธิ์ และถูกปฏิบัติรุนแรงในครอบครัว	- ใช้ลำพันทางยาวเป็นกลอนไหว้ครูและแนะนำตัว - ผู้เล่าเรื่องใช้ลำพันทางสั้นและลำเดิน - ทุกตัวละครใช้บทพูดภาษาอีสาน	1. คนเล่าเรื่อง 2. กิส่า 3. คนใช้
2	- กิส่าตั้งครรภ์และมีลูกชายชื่อเวฬุ ทำให้นางได้รับการยอมรับและมีความสุข	- ผู้เล่าใช้ลำพันทางสั้นเล่าเรื่อง - ใช้เพลงกล่อมลูกอีสาน - กิส่าใช้บทพูดภาษาอีสาน	1. คนเล่าเรื่อง 2. กิส่า
3	- เวฬุถูกกัด พรากความสุขของกิส่า และทุกคนในบ้านเชื่อว่าเวฬุตายแล้ว	- ผู้เล่าใช้ผญาบอกเล่าเรื่อง - กิส่าใช้ลำโศกแสดงความเศร้าและใช้บทพูดภาษาอีสาน	1. คนเล่าเรื่อง 2. กิส่า
4	- กิส่าไม่ยอมรับความตาย อุ้มลูกออกตามหาหมอจนพบดาพรานผู้ไม่แพ้พิษ	- ผู้เล่าใช้ผญาบรรยายเหตุการณ์ - กิส่าและดาพรานใช้บทพูดภาษาอีสานตอบโต้แบบละครตะวันตก	1. คนเล่าเรื่อง 2. กิส่า 3. ดาพราน
5	- กิส่าออกตามหายาแก้พิษงูในป่า	- ผู้เล่าใช้ลำเดินบรรยายและสร้างจังหวะของเรื่องให้น่าติดตาม - กิส่าใช้บทพูดภาษาอีสาน	1. คนเล่าเรื่อง 2. กิส่า
6	- กิส่าพบ โจรป่า ยื้อแย่งลูก กิส่าสละกำไลเพื่อปกป้องลูก สนทนาโดยกิส่าและโจรป่า	- ผู้เล่าใช้ผญาบรรยายเหตุการณ์ - กิส่าและโจรป่าใช้บทพูดภาษาอีสานตอบโต้แบบละครตะวันตก	1. คนเล่าเรื่อง 2. กิส่า 3. โจรป่า
7	- กิส่าพบคู่สามีภรรยากำลังเผาศพลูก	- ผู้เล่าใช้กลอนลำทางสั้นบรรยาย - กิส่าและผู้ชายใช้บทพูดภาษาอีสานตอบโต้แบบละครตะวันตก	1. คนเล่าเรื่อง 2. กิส่า 3. ผู้ชาย
8	- กิส่าเจอกลุ่มชายฉกรรจ์ ที่โกรธสามีของนาง ได้พยายามทำร้ายกิส่า แต่เธอยังปกป้องลูก	- กิส่าใช้ผญาบรรยายเหตุการณ์ - กิส่า Movement แสดงเหตุการณ์ที่ถูกทำร้าย และเสียง Voiceover (กลุ่มชายฉกรรจ์) สร้างบรรยากาศ	1. กิส่า
9	- กิส่าเศร้าเสียใจ อ้อนวอนให้ลูกกลับคืน - เจอเด็กหญิง บอกไปหานายสิปปนนท์ - นายสิปปนนท์แนะนำให้กิส่าไปพบพระพุทธเจ้า	- ผู้เล่าใช้ผญาบรรยายเหตุการณ์ - ทุกตัวละครใช้บทพูดภาษาอีสาน	1. คนเล่าเรื่อง 2. กิส่า 3. เด็กสาว 4. สิปปนนท์
10	- กิส่าเดินทางถึงเขตนันทาววิหาร พระพุทธเจ้าบอกให้หาเมล็ดผักกาดจากหมู่บ้านที่ไม่เคยมีคนตาย แต่ไม่พบ กิส่าตระหนักความจริงและบรรลุนิพพาน - สรุปเรื่องราวและขอบคุณผู้ชม	- ผู้เล่าใช้ผญาบรรยายเหตุการณ์ - ทุกตัวละครใช้บทพูดภาษาอีสาน - มีเสียง Voiceover (เสียงของชาวบ้าน) เสริมบรรยากาศ - ใช้ลำพันปิดเรื่อง สรุปเรื่องราวและขอบคุณผู้ชม	1. คนเล่าเรื่อง 2. กิส่า 3. ชาวบ้าน 4. พระพุทธเจ้า

ตารางที่ 2 ตัวอย่างการปรับละครและบทกลอนลำ

บทละครฉบับภาษาไทย โดย มลลิกา ตั้งสงบ	บทละครฉบับภาษาอีสาน โดย ปาลิตา ศรีวบุตร	กลอนลำที่ประพันธ์ขึ้นใหม่ โดย วุฒิพงษ์ เข้มเพชร
“เรื่องราวที่พระแม่กำลังจะบอกกล่าว คือเรื่องราวในชีวิตแต่หนหลังของ พระแม่ก่อนการบรรพชา ซึ่งแม้แต่ครั้ง กระนั้นเอง ก็มีทั้งความอึดครึ้มมีดมนและ ความเจิดจรัสสุกสกาวเยี่ยงเทพปกรณัม ดึกดำบรรพ์”	“เรื่องราวของเขาในอดีตต่อไปนี้ขอให้ฟัง ไว้เป็นอุทาหรณ์ ก่อนที่เฮาสีได้บรรพชา มาเป็นภิกษุณี แล้วพบพ้อกับหนทางที่ สุกสกาวเจิดจรัส ก่อนหน้านั้นจะต้องพ้อ กับความมีดมนทุกซีก”	“ฟังเด้อ อดีตกาลเเลในกาลครั้งนั้น ชาตะ กาลครั้งเก่า ก่อนลืมาพพ้อ ดวงแก้ว หน่อพระธรรม จักว่าบาปแล่นซ้ำ กรรมก่อแต่หนหลัง จังได้มาประสบ เกือบม้วนตายละคราวนั้น ...อัศจรรย์ใจ ข้าชีวาเกือบลิ้ม ความเป็นดมนแต่ก่อนพุ่น มันเป็นฮ้ายกว่าสุแนว อดีตกาลผ่านแล้ว ลีได้เล่าอุทาหรณ์ ให้สังขอมเด้อคน ... เรื่องก็สาแต่คราวนั้น”

2. การฝึกฝนทักษะด้านหมอลำพื้น

ช่วงที่ 1: ฝึกซ้อมผ่านทางออนไลน์

- หมอลำวุฒิพงษ์ ภูมารส จัดทำตัวอย่างเสียงลำพื้นทุกกลอนเพื่อเป็นแนวทาง
- ผู้วิจัยท่องจำและฝึกซ้อมตามตัวอย่าง พร้อมอัดคลิปส่งให้ผู้เชี่ยวชาญตรวจและ
ให้คำแนะนำ
- แนะนำให้ฟังตัวอย่างการร้องคีย์ผู้หญิงและซ้อมกับคอร์ดแคนเพื่อปรับคีย์ให้สอดคล้อง
กับดนตรี

ช่วงที่ 2: ลงพื้นที่ ฝึกซ้อมแบบตัวต่อตัวที่จังหวัดร้อยเอ็ด

- ปรับคีย์แคนให้เข้ากับเสียงร้อง ทำให้ร้องเข้ากับเสียงดนตรีได้ดีขึ้น
- ฝึกซ้อมการแสดงเสมือนจริง พบว่าช่วงกลอนลำเน้นทำนองมากเกินไป จึงปรับโฟกัสไปที่
ความหมายของบทโดยอ่านบทกลอนด้วยคำพูดปกติเพื่อสื่อสารเรื่องราว
- ผู้เชี่ยวชาญแนะนำให้ออกเสียงตามสำเนียงท้องถิ่น เช่น กลอนลำโคกทำนองขอนแก่น

เพื่อสื่อสารความหมายและเข้าใจทำนองกับคอร์ดดนตรีได้ดียิ่งขึ้น

3. การฝึกฝนทักษะด้านการแสดง

3.1 การฝึกฝนทักษะด้านการแสดงเดี่ยว

ผู้วิจัยได้ทำการวิเคราะห์ตัวละคร “กีส่า” โดยพิจารณาลำดับเหตุการณ์และพัฒนาการของ
ตัวละคร ดังนี้

ตารางที่ 3 แสดงการวิเคราะห์ความรู้สึกตัวละคร “กีส่า”

ฉากที่ 1 (ฉากเปิด)	กีส่าเป็นสะใภ้ทาสในบ้านสามี ถูกใช้แรงงานและถูกทำร้าย แม้มีจิตใจดีและชอบทำบุญ แต่ไม่มีอำนาจปกป้องตัวเองจากการถูกทำร้ายได้
ฉากที่ 2	การตั้งครุฑและคลอตลูกชายชื่อเวหุ ทำให้เธอได้รับการยกย่องและการดูแลจากครอบครัว สะท้อนความเปลี่ยนแปลงสถานะ แต่บุคลิกสงบและใจดียังคงเดิม
ฉากที่ 3	เมื่อเวหุถูกงัด กีส่าพยายามทุกวิถีทาง เพื่อช่วยลูกชาย แสดงให้เห็นถึงความรักและความกลัวการสูญเสียอย่างชัดเจน อีกทั้งอาจกลัวว่าตนต้องกลับมาเป็นเมียทาสอีกครั้ง
ฉากที่ 4	กีส่าตัดสินใจออกจากบ้านเพื่อหาหนทางรักษาลูกชาย แม้ไม่มีประสบการณ์ การตัดสินใจออกไปข้างนอกแสดง ความกล้าหาญและความมุ่งมั่นเพื่อชีวิตลูก ซึ่งเป็นหนทางเดียวที่เธอจะพ้นทุกข์
ฉากที่ 5	กีส่ากลับไปบ้านเกิดเพื่อหาความช่วยเหลือจากญาติ แต่พวกเขากลับเห็นแก่ตัว สะท้อนให้เห็นถึงความยากลำบาก ที่กีส่าต้องเผชิญในการหาความช่วยเหลือ กีสารู้สึกเศร้าและเสียใจมากกว่าเดิม
ฉากที่ 6	กีส่าเผชิญโจรป่า ยอมสละกำไลทองเพื่อแลกกับเวลาที่จะได้รับการรักษาลูกชาย แสดงถึงความรักและความเสียสละสูงสุด
ฉากที่ 7	กีส่าพบคู่สามีภรรยาเตรียมเผาศพลูก เธอถามหาคนที่มียาแก้พิษงู กีสาสงสารและโกรธเมื่อพวกเขาบอกว่าเวหุตายแล้ว ให้นำมาเผาด้วยกัน เธอยืนยันว่าเวหุยังไม่ตาย เธอจึงหนี ในใจพยายามปลอบตัวเองเอง แสดงถึงความหวังและการต่อสู้ภายใน
ฉากที่ 8 (Crisis)	กีส่าถูกทำร้ายจากกลุ่มชายฉกรรจ์ เธอสู้เพื่อปกป้องลูก เหตุการณ์นี้ทำให้เธอเศร้าใจและทุกข์ทรมานจนถึงที่สุด เหมือนจะยอมรับความจริงว่าลูกได้จากไปแล้ว แต่เธอก็ไม่ยอมแพ้
ฉากที่ 9	เธอได้พบกับเด็กหญิง บอกให้กีส่าไปหานายสิปนนทะ อาจมีวิธีช่วย นายสิปนนทะบอกให้นางไปหาพระพุทเจ้า กีส่าเกิดความหวังใหม่ในการช่วยลูก
ฉากที่ 10	กีส่าเดินทางมาเขตนันทาวหาร พระพุทเจ้าบอกให้ไปหาแม่ลิตพันธ์ฝึกกาดในหมู่บ้านที่ไม่เคยมีคนตาย นางหาไม่พบ และเข้าใจความจริงเรื่องความตาย กีสายอมรับและปล่อยวางในที่สุด

นอกจากตัวละครหลัก “กีส่า” ที่พัฒนาตามเส้นเรื่องแล้ว ตัวละครผู้เล่าหรือหมอลำทำหน้าที่นำพาผู้ชมไปรู้จักเหตุการณ์และสอดแทรกความคิดเห็นเพื่อส่งแก่นสารของเรื่อง ยังมีตัวละครสมทบประกอบด้วย:

ตัวละคร คนใช้ในบ้านนายโพธิ์ ที่ส่งสารกีส่าและเล่าเรื่องด้วยท่าทางตลกขบขัน

ตัวละคร ตาพราน ชายแก่ที่พิกลพิการจากพิษงู

ตัวละคร โจรป่า ชายลึ้นหนทางทำมาหากิน ต้องปล้นเพื่อเอาชีวิตรอด

ตัวละคร พ่อที่สูญเสียลูก ชายที่เศร้าโศกจากการสูญเสียสิ่งที่รัก

ตัวละคร นายสิปนนทะ ชายผู้เข้าใจโลก นิ่งเรียบแต่เป็นผู้ครองเรือน

เมื่อผู้วิจัยได้วิเคราะห์ความต้องการและทำความเข้าใจตัวละครแต่ละตัว จึงได้ฝึกซ้อมตัวละครแต่ละบทบาทแยกกันก่อนนำมาผสมทดลองแสดงต่อเนื่อง พบว่าการสลับตัวละครต้องใช้สมาธิสูง จึงต้องฝึกซ้อมเพื่อให้เกิดความชำนาญและแม่นยำในการสลับตัวละคร

ผู้วิจัยใช้เทคนิคการแสดงของหมอลำพื้น ที่ใช้ท่าทางเป็นหลักและใช้ผ้าขาวม้าสลับตัวละครช่วยให้สลับได้ง่ายขึ้น แต่ทำให้สูญเสียความลึกซึ้งของการแสดง ผู้วิจัยจึงผสมผสานเทคนิคการแสดง

แบบตะวันตก และการแสดงหมอลำพื้น โดยปรับให้ตัวละครหลัก “กีส่า” แสดงอารมณ์และความต้องการของตัวละคร เพื่อสื่อสารแก่นเรื่องไปยังผู้ชม ส่วนตัวละครสมทบใช้เทคนิคการแสดงออกเชิงภาพ ผ่านท่าทางหรือเสียงร้อง เช่น ตัวละคร ตาพราน จะใช้เสียงแก่ที่แปลกประหลาด ท่าทางหลังค่อม มือหยิกปากเบี้ยว ตัวละครแม่ที่สูญเสียลูก ใช้การร้องไห้ทรนทราย นอนเกลือกกลิ้งไปตามพื้น เพื่อสื่อสารอารมณ์ชัดเจน ตัวละครผู้เล่าหรือหมอลำใช้ตัวตนจริงและอารมณ์เรียบนิ่งเพื่อสร้างการสื่อสารตรงไปตรงมากับผู้ชม และพร้อมเปลี่ยนเป็นตัวละคร “กีส่า” ได้อย่างราบรื่น

3.2 ฝึกซ้อมการแสดงร่วมกับผู้กำกับการแสดง

การทำงานร่วมกับผู้กำกับเริ่มต้นด้วยการทำความเข้าใจแก่นสารของเรื่องเพื่อให้ทั้งทีมมีทิศทางการแสดงสอดคล้องกัน โดยเน้นสาระสำคัญเกี่ยวกับ “ความทุกข์จากพันธะและสายใยที่ผูกพัน การไม่ยอมปล่อยวาง” ผู้กำกับการแสดงมีบทบาทในการออกแบบและจัดวางภาพบนเวที โดยใช้หลักตารางเก้าช่องเพื่อบริหารพื้นที่แต่ละฉากให้เหมาะสมและหลากหลาย รวมถึงการใช้ผ้าขาวม้ายาวเป็นสัญลักษณ์ในการสร้างภาพที่น่าสนใจและสื่อความหมาย

ผ้าขาวม้าในงานนี้ไม่เพียงทำหน้าที่เป็นเครื่องมือในการสร้างภาพ เช่น อุ้มกลายเป็นลูกคลี้ออกเป็นงู หรือกองรวมกันเป็นกองฟอน แต่ยังมี ความหมายเชิงสัญลักษณ์สะท้อนความพันผูกและความทุกข์จากการไม่ปล่อยวาง ในตอนท้ายตัวละครกีส่าจะค่อย ๆ คลี่ผ้าและปลดปล่อยผ้าขาวม้าเพื่อสื่อถึงการหลุดพ้นจากความทุกข์ที่เธอได้เรียนรู้และเผชิญมาตลอดการดำเนินเรื่อง



ภาพที่ 1 การฝึกซ้อมกับการสร้างภาพบนเวที
ที่มา: ผู้วิจัย

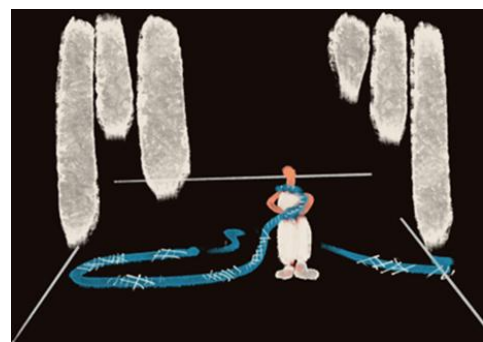
ระหว่างการฝึกซ้อม ผู้กำกับได้ช่วยค้นหาตัวละครเพิ่มเติมและเสริมสร้างความเข้าใจในอารมณ์และจังหวะของเรื่อง ทำให้การแสดงสามารถขับเคลื่อนได้อย่างราบรื่นยิ่งขึ้น มีการปรับแก้บางฉากเพื่อให้ลำดับเรื่องต่อเนื่อง เช่น การตัดฉากที่ 6 ซึ่งเป็นฉากโจร เพื่อให้เรื่องกระชับโดยไม่กระทบเส้นเรื่องหลัก การปรับบทจากผู้เล่าเรื่องเป็นบทของตัวละครหลัก รวมถึงการเปลี่ยนบทสนทนาระหว่างสองตัวละครให้สามารถพูดจากตัวละครเดียว ช่วยลดการสลับตัวละครและหลีกเลี่ยงความสับสนแก่ผู้ชม

การผสมผสานเทคนิคการแสดงแบบตะวันตกทำให้เกิดความลึกซึ้งในการเข้าใจตัวละคร โดยเฉพาะในช่วงที่นักแสดงต้องสลับบทบาท การทำงานลึกกับตัวละครหลักอาจทำให้เกิดอารมณ์ค้างคาในนักแสดง ดังนั้นนักแสดงจำเป็นต้องใช้เวลาในการปลดปล่อยสภาวะอารมณ์หลังการแสดงเพื่อหลีกเลี่ยงผลกระทบต่อการแสดงครั้งต่อไป

ในการออกแบบองค์ประกอบศิลป์ มีการเลือกใช้โทนสีฟ้า-ขาวเพื่อสื่อถึงความเป็นแม่ เสื้อผ้าของนักแสดงใช้ชุดสีขาวจากผ้าดิบ เรียบง่ายและสามารถปรับเปลี่ยนได้ตามตัวละครและฉากต่าง ๆ อีกทั้งยังสะดวกต่อการเคลื่อนไหว บนเวทียังใช้ผ้าดิบสีขาวห้อยลงทั่วเวทีเพื่อสื่อถึงความสัมพันธ์และชีวิตที่แขวนอยู่บนเส้นใย พร้อมทั้งใช้โปรเจคเตอร์เพื่อขยายอารมณ์และสภาวะของตัวละคร ทำให้เกิดมิติและความซับซ้อนเพิ่มเติมบนเวที ส่งผลให้ผู้ชมสามารถตีความและสนุกกับเรื่องราวได้มากยิ่งขึ้น



ภาพที่ 2 เทคนิคโปรเจคเตอร์ช่วยขยายความรู้สึก
และสภาวะของตัวละคร
ที่มา: ผู้วิจัย



ภาพที่ 3 องค์ประกอบศิลป์
ที่มา: ผู้วิจัย

4. การจัดการสร้างสรรค์การแสดงหมอลำพื้นร่วมสมัย

ในระหว่างการศึกษาวิจัยได้มีการนำเครื่องดนตรีพื้นบ้านอีสาน อาทิ แคน ซอ โหวต กลอง ปี่ภูไท และฆ้อง มาใช้ประกอบการแสดง เพื่อเพิ่มมิติและความสมบูรณ์ทางเสียง กลองถูกใช้เป็นสัญลักษณ์แทนจังหวะการเต้นของหัวใจ โดยมักใช้ในช่วงที่ตัวละครเผชิญสถานการณ์คับขันหรือตื่นเต้น ส่วนโหวตและซอใช้บรรเลงในฉากที่ตัวละครมีความเศร้าสลด ขณะที่ปี่ภูไทและฆ้องถูกนำมาใช้เพื่อสร้างบรรยากาศสื่อถึงสถานที่ศักดิ์สิทธิ์

การแสดงหมอลำพื้นร่วมสมัยเรื่อง “กีส่า” จัดการแสดงจำนวน 2 รอบคือ วันที่ 19 และ 20 กุมภาพันธ์ 2565 เวลา 14.00 น. ณ Performing Art Studio (PAS) คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยขอนแก่น โดยมีผู้ชมรวมสองรอบจำนวน 100 คน มีการเก็บแบบสอบถามเพื่อประเมินผลของการแสดง รวมทั้งมีผู้ทรงคุณวุฒิในด้านศิลปวัฒนธรรม ดนตรี และการแสดง ให้เกียรติเข้าประเมินและได้เสนอแนะต่อการแสดงขึ้นนี้อีกด้วย โดยได้ให้ข้อเสนอแนะ ดังนี้ การแสดงมีความร่วมสมัย การแสดงได้คงคอนเซ็ป (concept) ของหมอลำพื้นได้ดี คือการใช้ผ้าขาวม้าผืนเดียวเล่า

เรื่องเล่าในรูปแบบของความร่วมสมัย คือ การใช้ทักษะด้านการแสดงแบบตะวันตกเข้ามาร่วมสามารถทำให้ผู้ชมชมได้แสดงได้อย่างสนุกและไม่น่าเบื่อในตลอด 1 ชั่วโมง มีการสื่อสารทางอารมณ์ที่ดีและมีความน่าสนใจ และความร่วมสมัยอีกหนึ่งอย่างคือ มีการใช้ Movement (การเคลื่อนไหวร่างกาย) ในการแสดง ซึ่งในหมอลำพื้นไม่มี การร้องหมอลำทำได้ดี ถือว่าเป็นจุดเด่น เนื่องจากไม่ใช่หมอลำมืออาชีพแต่สามารถฝึกฝนและทำการแสดงออกมาได้ดี สามารถสื่อสารอารมณ์ได้ดี ในส่วนของดนตรีทำได้ดี ดนตรีมีความงาม ความไพเราะ สอดคล้องกับการแสดงและเนื้อเรื่อง แต่ในช่วงลำอาจจะต้องเลือกใช้เครื่องดนตรี 1 เครื่อง เพราะการใช้เครื่องดนตรีหลายเครื่องทำให้เมโลดี้ (ทำนอง) ของเสียงดนตรีมีความเด่นกว่า เมโลดี้ (ทำนอง) ของเสียงร้อง

จากผลการสำรวจความคิดเห็นของผู้ชมโดยรวม พบว่าการแสดงได้รับความพึงพอใจในระดับสูง โดยผู้ชมร้อยละ 63.6 เห็นว่าเนื้อหาของการแสดงมีความน่าสนใจและมีคุณค่าเชิงสาระ ร้อยละ 77.3 ชื่นชมการถ่ายทอดอารมณ์ของนักแสดงว่าอยู่ในระดับดีมาก และร้อยละ 81.8 เห็นว่าดนตรีและเสียงประกอบมีความเหมาะสมและช่วยเสริมบรรยากาศได้อย่างมีประสิทธิภาพ ทั้งนี้ การนำเสนอในรูปแบบหมอลำพื้นร่วมสมัยได้รับความสนใจจากผู้ชมถึงร้อยละ 68.2 ด้านองค์ประกอบศิลป์ เช่น ฉาก แสง สี เครื่องแต่งกาย และการแต่งหน้า ก็ได้รับการประเมินว่าเหมาะสมและส่งเสริมคุณภาพของการแสดงในภาพรวม

อย่างไรก็ตาม ผู้ชมบางส่วนมีข้อเสนอแนะเกี่ยวกับการสลับบทบาทของตัวละครในบางช่วง ซึ่งอาจส่งผลกระทบต่อความเข้าใจของผู้ชม โดยเฉพาะผู้ที่ไม่คุ้นเคยกับรูปแบบของหมอลำพื้น และการใช้ฉากผ้าบางจุดซึ่งไม่ถูกนำไปใช้ในการแสดงอย่างมีนัยสำคัญ

ทั้งนี้ ข้อเสนอแนะดังกล่าวสามารถนำมาปรับปรุงเพื่อเพิ่มประสิทธิภาพของการแสดงในครั้งต่อไปได้

สรุปและอภิปรายผล : การสร้างสรรค์การแสดงหมอลำพื้นร่วมสมัยเรื่อง "กีส่า"

งานวิจัยสร้างสรรค์การแสดงหมอลำพื้นร่วมสมัยเรื่อง "กีส่า" นำเสนอแนวทางการผสมผสานระหว่างศิลปะการแสดงหมอลำพื้นแบบดั้งเดิมกับรูปแบบละครตะวันตก โดยดัดแปลงจากนิทานพื้นบ้านอีสานสู่บทละครที่สะท้อนประเด็นทางวัฒนธรรมและการเล่าเรื่องที่ลึกซึ้ง ทั้งในเชิงการแสดงเทคนิคดนตรีพื้นบ้าน และการใช้การแสดงเดี่ยวเพื่อถ่ายทอดพัฒนาการของตัวละครในแต่ละช่วงเวลา

1. ข้อค้นพบจากการวิจัย

1.1 การค้นพบจากการฝึกฝนทักษะด้านการแสดงเดี่ยวและหมอลำพื้น: ในระยะเริ่มต้นผู้วิจัยในฐานะนักแสดงที่ไม่มีพื้นฐานด้านการร้องหมอลำ พบอุปสรรคในการเข้าใจและถ่ายทอดอารมณ์ของบทกลอนลำ ส่งผลให้การสื่อสารความรู้สึกและเจตนาของตัวละครไม่ชัดเจน จึงแก้ปัญหาโดยปรับกระบวนการซ้อมใหม่ เริ่มจากการพูดกลอนลำในลักษณะบทสนทนา เพื่อสร้าง

ความเข้าใจและเข้าถึงอารมณ์ของตัวละคร จากนั้นจึงนำความรู้สึกที่ได้ไปใช้กับการร้องลำ เทคนิคนี้คล้ายกับกระบวนการฝึกในละครมิวสิคัล นอกจากนี้ การเตรียมร่างกายและการฝึกสมาธิอย่างสม่ำเสมอถือเป็นปัจจัยสำคัญของนักแสดงเดี่ยว

1.2 การบูรณาการหมอลำพื้นและบทละครร่วมสมัย: การผสมผสานวิธีเล่าเรื่องแบบนิทานพื้นบ้านกับโครงสร้างละครตะวันตก ช่วยให้การแสดงมีความหลากหลายทั้งวิธีการเล่าเรื่องและการแสดงที่สามารถสื่อสารกับผู้ชมได้ดี การใช้ทั้งการร้องลำ การเคลื่อนไหว และการพูดสร้างบรรยากาศที่มีเอกลักษณ์ และสะท้อนความสมดุลระหว่างความดั้งเดิมและความร่วมสมัย

1.3 เทคนิคการแสดงและการฝึกซ้อม: การทดลองและการฝึกซ้อมที่ผู้วิจัยได้ทำร่วมกับหมอลำพื้น ทำให้เห็นความท้าทายในการสลับตัวละครและการถ่ายทอดอารมณ์ในช่วงต่าง ๆ ของเรื่อง การใช้ผ้าขาวม้ายาวเป็นสัญลักษณ์ในการเปลี่ยนตัวละคร ช่วยความน่าสนใจและความชัดเจนในการเล่าเรื่อง นักแสดงเดี่ยวจำเป็นต้องจับประเด็นความต้องการของตัวละครหลักในแต่ละฉาก และหากต้องสลับบทบาทอย่างรวดเร็ว สามารถใช้ความแตกต่างด้านท่าทางหรือเสียงเป็นเครื่องมือช่วยในการสร้างความชัดเจน

1.4 ความสัมพันธ์กับวัฒนธรรมและสังคมอีสาน: การนำเสนอเรื่องราวของ “กีสลา” ผ่านบทกลอนลำและการบรรยาย ช่วยสะท้อนวิถีชีวิต วัฒนธรรม และพิธีกรรมทางศาสนาของชาวอีสาน โดยเฉพาะการนำเสนอประเด็นการสูญเสียและการยอมรับความตาย ซึ่งเป็นประเด็นพื้นฐานของประสบการณ์มนุษย์

งานวิจัยนี้ชี้ให้เห็นว่าการผสมผสานศิลปะการแสดงหมอลำพื้นกับโครงสร้างและเทคนิคของละครตะวันตก สามารถสร้างรูปแบบการแสดงที่ทั้งรักษาเอกลักษณ์ดั้งเดิมและเปิดพื้นที่สำหรับการตีความใหม่ การใช้เทคนิคการพูดกลอนลำก่อนร้องช่วยเพิ่มความเข้าใจในตัวละคร และสามารถนำไปต่อยอดสู่การฝึกฝนสำหรับศิลปินการแสดงรูปแบบอื่นได้ การบูรณาการดังกล่าวยังเป็นการอนุรักษ์และต่อยอดมรดกวัฒนธรรมอีสานให้เข้ากับบริบทปัจจุบัน พร้อมทั้งสร้างความเชื่อมโยงกับผู้ชมหลากหลายกลุ่มในวงกว้าง

2. อภิปรายผลการวิจัย

การวิจัยการสร้างสรรค์การแสดงหมอลำพื้นร่วมสมัยเรื่อง กีสลา มีความคล้ายคลึงกับหยับอีสาน: การสร้างสรรค์การแสดงร่วมสมัยจากรากวัฒนธรรมท้องถิ่นอีสาน โดย ศาสตราจารย์พรรัตน์ ดำรุง โดยเป็นการหยิบเอาศิลปะวัฒนธรรมท้องถิ่นอีสาน ซึ่งได้แก่หมอลำพื้น มาเป็นพื้นฐานในการสร้างสรรค์การแสดง ที่มีความร่วมสมัย โดยผนวกกับวิธีการสร้างสคริปต์แบบตะวันตก ซึ่งสามารถเกิดเป็นงานสร้างสรรค์ที่แปลกใหม่ แต่ยังคงไว้ซึ่งรากวัฒนธรรม และยังสามารถสื่อสารไปยังผู้ชมในยุคปัจจุบันได้เป็นอย่างดี หยับอีสานเป็นเหมือนต้นแบบในการทดลองสร้างงานร่วมสมัย

ที่ผสมผสานและจำแนกออกไปหลายศาสตร์ ทั้งดนตรี การเต้นหรือฟ้อน หุ่น และหมอลำ แต่การวิจัย การสร้างสรรค์การแสดงหมอลำพื้นร่วมสมัยเรื่อง กิสา เป็นการลงลึกกับกระบวนการสร้างสรรค์ หมอลำพื้นร่วมสมัย ซึ่งมีวิธีการที่ละเอียดรอบคอบ ตั้งแต่การศึกษาไปถึงรากเหง้าของหมอลำพื้น ตลอดจนสร้างสรรค์ชิ้นงานที่ใช้เรื่องเล่าที่เชื่อมโยงกับผู้คนในพื้นที่ และมุ่งเน้นไปที่การศึกษา องค์ความรู้ในด้านการผสมผสานศาสตร์การละครแบบตะวันตกและเทคนิคหมอลำพื้น

3. ข้อเสนอแนะ

3.1 การพัฒนาเนื้อหาบทละคร ในการนำเรื่อง "กิสา" มาดัดแปลงให้เป็นการแสดงร่วมสมัย ควรพิจารณาการปรับเนื้อหาของบทให้สามารถเข้าถึงผู้ชมในยุคปัจจุบันได้มากยิ่งขึ้น โดยอาจเพิ่มมิติ ของตัวละครอื่นๆ หรือความขัดแย้งที่เกิดขึ้นในสังคมสมัยใหม่ที่เชื่อมโยงกับวัฒนธรรมดั้งเดิม

3.2 ในด้านการฝึกทักษะด้านการแสดงสำหรับนักแสดงที่ไม่เคยมีประสบการณ์ในการแสดง หมอลำ ควรมีการฝึกซ้อมและเรียนรู้จากผู้เชี่ยวชาญอย่างละเอียด ทั้งในด้านการร้องลำ การเคลื่อนไหว และการใช้เสียงในบทพูด เพื่อให้สามารถถ่ายทอดความรู้สึกได้ดีขึ้น และอาจนำไปสู่ การเปิดหลักสูตรหมอลำร่วมสมัยในมหาวิทยาลัยได้

3.3 การนำเสนอการแสดงในรูปแบบต่างๆ นอกจากการแสดงเดี่ยวแล้ว ควรมีการพัฒนาการ แสดงในรูปแบบที่หลากหลายมากขึ้น เช่น การใช้การแสดงร่วมกับเทคนิคการแสดงร่วมสมัยอื่นๆ เช่น การใช้เทคโนโลยีเข้ามาผสมผสานเพื่อเพิ่มมิติในการนำเสนอ หรือการใช้นักแสดงหนุ่มฉกรรจ์เข้ามา ร่วมแสดงด้วย

3.4 การศึกษาเพิ่มเติมเกี่ยวกับการแสดงหมอลำพื้นในปัจจุบัน ควรมีการศึกษาเพิ่มเติม เกี่ยวกับความเปลี่ยนแปลงในการแสดงหมอลำพื้นในปัจจุบันและผลกระทบที่มีต่อการรักษาวัฒนธรรม อีสานเพื่อให้สามารถนำเสนอการแสดงที่สามารถเชื่อมโยงกับสังคมปัจจุบันและสามารถเผยแพร่ สู่ระดับสากลได้

ในท้ายที่สุด ผลการวิจัยชี้ให้เห็นว่า การสร้างสรรค์การแสดงหมอลำพื้นร่วมสมัย มิได้เป็นเพียง กระบวนการอนุรักษ์และสืบทอดวัฒนธรรมที่ทรงคุณค่าเท่านั้น หากยังเป็นแนวทางที่สามารถบูรณา การกับรูปแบบการแสดงร่วมสมัย เพื่อขยายฐานผู้ชมให้กว้างขึ้น พร้อมทั้งใช้เป็นเครื่องมือในการ สะท้อนประเด็นทางสังคมได้อย่างมีประสิทธิภาพและสร้างสรรค์



ภาพที่ 4 “สแกนเพื่อรับชมการแสดงหมอลำพื้นร่วมสมัยเรื่อง กิสา”

ที่มา: ผู้วิจัย

รายการอ้างอิง

- ณัฐวุฒิ ชารวงค์. (2561). เชื่อมวิถีดั้งเดิมผสานความร่วมมือสู่การสร้างสรรคการแสดงละครหุ่นลิ้นไข
คันเมื่อ 20 มกราคม 2564, จาก <https://cac.kku.ac.th/?p=5441>.
- วินัย กองจันทร์. (2557). วิถีชีวิตหมอลำกลอนของชุมชนหนองแขวงตราขู ตำบลในเมือง
อำเภอเมือง จังหวัดขอนแก่น. รายงานการศึกษาอิสระปริญญารัฐประศาสนศาสตร
มหาบัณฑิต วิทยาลัยการปกครองท้องถิ่น มหาวิทยาลัยขอนแก่น.
- ไทยพีบีเอส. (2555). กว่าจะเป็น "เดียวดายใต้ฟ้าคลั่ง" ของ แดนอรัญ แสงทอง 1 ใน 7 ซิงซ์ไรต์ปีนี้
คันเมื่อ 29 มกราคม 2564, จาก <https://news.thaipbs.or.th/content/112780>.
- นิชานันท์ นันทศิริธรรม. (2559). ศิลป์สื่อธรรมจาก “เดียวดายใต้ฟ้าคลั่ง” สู่ “กีสสา”
คันเมื่อ 20 มกราคม 2564, จาก <https://www.academia.edu/23066224>.
- บุษกร บินทสันต์. (2553). หมอลำ. กรุงเทพฯ : จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.
- มรดกภูมิปัญญาทางวัฒนธรรม. (2552). หมอลำพื้น คันเมื่อ 15 มกราคม 2564, จาก
[http://ich.culture.go.th/index.php/th/ich/performing-arts/240-rural-song/
162----m-s](http://ich.culture.go.th/index.php/th/ich/performing-arts/240-rural-song/162----m-s).
- มลทิพา วิโรจน์พันธ์. (2561). Apichat Pakwan รู้จักกับวง Esantronic การปรับตัวของวัฒนธรรม
อีสานร่วมสมัย. คันเมื่อ 15 มกราคม 2564, จาก [https://www.fungjaizine.com/article
/story/apichat-Pakwan](https://www.fungjaizine.com/article/story/apichat-Pakwan).
- ยุทธพงศ์ มาตย์วิเศษ. (2564). นิทานพื้นบ้านอีสาน [Interview]. จังหวัดร้อยเอ็ด.
- วารสารมหาวิทยาลัยศิลปากร. (2562). การสร้างสรรค์นาฏศิลป์ไทยร่วมสมัย : วัฏสงสาร
(The creation of Thai contemporary dance: Round of Existences.
คันเมื่อ 20 มกราคม 2564, จาก [https://so05.tci-thaijo.org/index.php/sujthai/
article/view/155958](https://so05.tci-thaijo.org/index.php/sujthai/article/view/155958).
- วุฒินันท์ สุพร. (2556). หมอลำกลอน. คันเมื่อ 29 มกราคม 2564, จาก
https://www.gotoknow.org/posts/407015#google_vignette.
- วุฒิพงษ์ เข้มเพ็ชร. (2564). หมอลำพื้น [Interview]. จังหวัดร้อยเอ็ด.
- ศิริมงคล นาฏกุล. (2557). นาฏศิลป์ตะวันตกปริทัศน์. มหาสารคาม : มหาวิทยาลัยมหาสารคาม.
- อุดม บัวศรี. (2526). วรรณกรรมพื้นบ้านอีสาน. กรุงเทพฯ : อักษรสยามการพิมพ์.
- เทพพร มั่งธานี. (2545). เปิดผ้าม่านกึ่ง: เปิดจิตวิญญาณอีสานสู่จิตวิญญาณสากล.
ขอนแก่น: พระธรรมขันธ์.

ฉาบเล็ก: บทบาท กลวิธี และแนวทางการบรรเลงในบริบทดนตรีไทย
CHAP LEK [SMALL CYMBALS]: ROLES, TECHNIQUES, AND PERFORMANCE
PRACTICES IN THAI MUSICAL CONTEXTS

สันติ อุดมศรี¹ จรรย์ กาญจนประดิษฐ์² จตุพร สีม่วง³
Santi Udomsri¹ Jarun Kanchanapradit² Jatuporn Seemuang³

บทคัดย่อ

ฉาบเล็กเป็นเครื่องดนตรีไทยประเภทเครื่องกำกับจังหวะ มีวิธีการเฉพาะสำหรับตีประกอบเพลงไทยตามอัตราจังหวะและลักษณะของทำนองเพลง บทความวิชาการนี้มีวัตถุประสงค์เพื่อนำเสนอบทบาท กลวิธี และแนวทางการบรรเลงฉาบเล็กในดนตรีไทย เนื้อหาเรียบเรียงขึ้นจากการวิเคราะห์วรรณกรรม สัมภาษณ์เชิงลึก และนำประสบการณ์ทางดนตรีของผู้เขียนมาเสริมบทวิเคราะห์เชิงพรรณนา การศึกษาชี้ให้เห็นว่า การสร้างจังหวะย่อยในการบรรเลงรวมวงในลักษณะ “จังหวะขัด” (syncopation) คือ บทบาทสำคัญของฉาบเล็ก กลวิธีการตีที่รับรู้โดยทั่วไปมีจำนวนสี่เสียง คือ “แซ่” “ว๊บ” “แจะ” และ “กรี” แนวทางการบรรเลงฉาบเล็กขึ้นอยู่กับเงื่อนไขเรื่องอัตราจังหวะและรูปแบบของทำนองเพลง การเว้นและการซ้ำต่อเนื่องเป็นหัวใจสำคัญในการสร้างรูปแบบกระสวนจังหวะฉาบเล็กให้หลากหลาย ข้อเสนอของบทความนี้ คือ การให้ความสำคัญกับจังหวะฉาบเล็กในฐานะองค์ประกอบจังหวะของเพลงไทยเทียบเท่าจังหวะฉิ่งและจังหวะกลอง และเปิดโอกาสให้เกิดคำถามและมุมมองทางดนตรีใหม่ในการวิเคราะห์และสร้างสรรค์ดนตรีในอนาคต

คำสำคัญ: ฉาบเล็ก, กลวิธีการบรรเลง, ดนตรีไทย

¹ ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร. คณะดนตรีและการแสดง มหาวิทยาลัยบูรพา santiudomsri@gmail.com

¹ Assistant Professor, Dr., Faculty of Music and Performing, Burapha University, Thailand. santiudomsri@gmail.com

² รองศาสตราจารย์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยขอนแก่น Jarun@kku.ac.th

² Associate Professor, Faculty of Fine and Applied Arts, Khon Kaen University, Thailand, Jarun@kku.ac.th

³ รองศาสตราจารย์ ดร. คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยขอนแก่น Jatuporn@kku.ac.th

³ Associate Professor, Dr., Faculty of Fine and Applied Arts, Khon Kaen University, Thailand, Jatuporn@kku.ac.th

Receive 24/07/68, Revise 04/11/68, Accept 04/11/68

Abstract

The *Chap Lek*, which are small cymbals, is a rhythmic instrument that belongs to the percussion family of Thai classical music. The unique playing techniques often emphasize sub-beats, adding texture and motion to the rhythmic structure of Thai classical music. This article aims to address the role and performance practice, as well as how to play *Chap Lek* in the context of Thai classical music. The study highlights the essential role of the *Chap Lek* in generating rhythms, particularly through the making of syncopation within the texture of the ensemble. Commonly recognised playing sounds include ‘Chae’, ‘Wab’, ‘Jae’ and ‘kri’. The performance practice approach of the *Chap Lek* depends largely on tempo, rhythmic cycle, and melodic form, with omission and repetition forming the basis for creating diverse rhythmic patterns. The article proposes that closer attention should be given to the ‘*Chap Lek Rhythm*’ as a rhythmic element in Thai music, on an equal footing with the rhythms of the *Ching* and the drums in the system of Thai music analysis, encouraging new questions and perspectives for future analysis and creative practice.

Keywords: *Chap Lek* [small cymbals], Performance practice, Thai Classical music

บทนำ

จากหลักฐานทางวิชาการที่ผ่านมาชี้ให้เห็นว่าฉาบเล็ก อาจได้รับการพิจารณาว่าเป็นเครื่องดนตรีที่มีบทบาทและพื้นที่การใช้งานน้อยเมื่อเปรียบเทียบกับฉิ่ง (กรมศิลปากร, 2530; กรมศิลปากร, 2539; ปัญญา รุ่งเรือง, 2546) นอกจากนี้ เกณฑ์มาตรฐานดนตรีไทยและเกณฑ์การประเมินปี พ.ศ. 2544 แสดงให้เห็นถึงความแตกต่างบทบาทความสำคัญของฉิ่งและฉาบเล็ก กล่าวคือ ฉิ่งเป็นเครื่องดนตรีจำเป็นในวงดนตรีทั้งในแง่หน้าที่และความสมบูรณ์ขององค์ประกอบการประสมวง แต่ฉาบเล็ก อาจเป็นเครื่องดนตรีที่เลือกใช้ในบางโอกาส ขึ้นอยู่กับดุลพินิจของผู้คุมวงและความเหมาะสมกับบทเพลง ประเด็นนี้สอดคล้องกับทัศนะของอาจารย์บุญช่วย โสวัตร โดยกล่าวว่า “ฉาบเล็ก ไม่สามารถนำมาใช้ได้กับทุกวง แต่จะถูกเลือกใช้ในวงดนตรีบางวงและเพลงบางประเภท” (การสื่อสารส่วนบุคคล, 26 มีนาคม 2568) ประเด็นข้างต้น นำมาสู่การขบคิดพิจารณาตั้งคำถามต่อบทบาทหน้าที่ของฉาบเล็กเมื่อนำมาประสมในวงดนตรีไทย พร้อมกับทบทวนถึงวิธีการและหลักการตีฉาบเล็กเมื่อต้องนำมาบรรเลงในบทเพลงไทย

อย่างไรก็ตาม บทความนี้มีได้มีเจตนามุ่งสร้างความเป็นมาตรฐานเกี่ยวกับกลวิธีและแนวทางการบรรเลงของฉาบเล็กในลักษณะที่กำหนดเป็นมาตรฐานตายตัวและใช้เป็นข้อตัดสิน ถูก-ผิด เพราะอาจจะทำให้เกิดการลดทอนความหลากหลายของความรู้โดยไม่ตั้งใจ บทความนี้ จึงอยู่ในฐานะของการตรวจสอบความรู้ สร้างพื้นที่การอภิปรายเกี่ยวกับฉาบเล็กในฐานะเครื่องกำกับจังหวะไทย มีหน้าที่สร้างเสียงในจังหวะย่อย และชี้ให้เห็นว่า “จังหวะขัด” คือ บทบาทหน้าที่ที่เป็นลักษณะเฉพาะที่โดดเด่นของฉาบเล็ก บทความนี้ทบทวนวรรณกรรมพร้อมทั้งศึกษามุมมองและกรอบความคิดเกี่ยวกับฉาบเล็กที่ดำรงอยู่ในปัจจุบัน บทสนทนาและถ้อยคำของบุคคลที่คัดค้านนำเสนอแสดงถึงความคิดของคนในวัฒนธรรมดนตรีไทยที่มีต่อฉาบเล็ก เป็นสิ่งยืนยันถึงการให้ความสำคัญกับวิถีคิดของคนในวัฒนธรรมมากกว่าที่จะนำวิถีคิดจากคนนอกวัฒนธรรมมาจัดวางระเบียบและรื้อรากเดิม ภูมิปัญญาเรื่องฉาบเล็กไทยให้สูญหายไป การตั้งกรอบความคิดเช่นนี้ เป็นการปรับใช้แนวคิดถอนรากถอนโคน อาณานิคมจากกระบวนการวิจัย (decolonizing methodologies) มาปรับใช้มองในมุมที่แตกต่างทางดนตรีไทย โดยมีจุดเน้นที่ให้ความสำคัญวิถีคิดของคนในวัฒนธรรม รวมถึงการทำให้คุณค่าของเสียงฉาบเล็กที่อยู่ในวัฒนธรรมมีความหมายมากขึ้นในวงการวิชาการ มิใช่เพียงในพื้นที่ของการปฏิบัติเพียงอย่างเดียว เนื้อหาบทความประกอบขึ้นจากการทบทวนวรรณกรรม และสัมภาษณ์บุคคลเพื่อแสดงความรู้เชิงดนตรีวิทยา (musicology) พร้อมทั้งนำกรอบคิดสาขามานุษยวิทยา (Anthropology) และสังคมวิทยา (Sociology) เรื่องถอนรากถอนโคน อาณานิคมจากกระบวนการวิจัยมาปรับใช้ขยายมุมมองเกี่ยวกับตำแหน่งแห่งที่ของเสียงฉาบเล็กในวัฒนธรรมดนตรีไทย

แนวคิดเรื่องการปฏิเสธการครอบงำความรู้ที่เป็นผลพวงมาจากอาณานิคมตะวันตก (decolonizing methodologies) (Smith, 2012) ที่นำมาปรับใช้ในครั้งนี้ คือ การทำงานด้วยกรอบวิธีคิดเรื่องการคืนคุณค่า (revalue) ให้กับเสียงฉาบเล็ก และหันกลับมาให้ความสำคัญกับความรู้ในเชิงปฏิบัติของนักดนตรีที่เกิดขึ้นจริงในกลุ่มสังคมชาวดนตรีไทย การคืนคุณค่า จึงมิใช่การกล่าวว่าฉาบเล็กเคยไร้ค่า แต่การคืนคุณค่า ณ ที่นี้หมายถึงการสร้างความเข้าใจมากขึ้นในพื้นที่ทางวิชาการให้กับฉาบเล็ก ด้วยการสร้างคำอธิบายใหม่ให้เกิดความเข้าใจรอบด้านมากขึ้น เนื่องจากความรู้เรื่องวิธีการตีฉาบเล็กนั้นยังคงฝังอยู่ในประสบการณ์ของนักดนตรีในลักษณะของการปฏิบัติ ยังไม่ได้รับการเผยแพร่ในวงวิชาการอย่างแพร่หลาย ความรู้เรื่องวิธีการตีฉาบเล็กดำรงอยู่ในกรอบของการถ่ายทอดโดยตรงจากครูสู่ศิษย์ อาศัยการสังเกต การเลียนแบบและการซึมซับความรู้ ลักษณะเช่นนี้อาจพิจารณาได้ว่าเป็นจุดแข็งด้านการถ่ายทอดความรู้ดนตรีไทย และเป็นร่องรอยการถ่ายทอดความรู้ที่มีระเบียบวิธีเรียนดนตรีอย่างตะวันตก หากมีผู้สนใจนำความรู้เรื่องฉาบเล็กมาขยายความรู้เพิ่มเติมในพื้นที่ของงานเขียนเชิงวิชาการจะช่วยสร้างประเด็นศึกษาที่หลากหลายและแตกต่างมากขึ้นบนพื้นฐานกรอบแนวคิดดังกล่าว ยังเกี่ยวโยงกับความหลากหลายทางความคิดทางดนตรีที่สามารถ

เลือก รับ ปรับ ใช้ ให้เหมาะสมไม่ว่าจะเป็นศัพท์เฉพาะสำหรับเรียกชื่อเสียงฉาบเล็กหรือการพิจารณาว่า “เมื่อใดฉาบเล็กจะต้องแสดงบทบาท” ประเด็นเหล่านี้ ช่วยเปิดพื้นที่ให้กับการฟังเสียงของผู้ปฏิบัติมากขึ้น (practitioner-based knowledge) นักดนตรีในฐานะผู้ปฏิบัติจะได้รับการยกระดับให้เป็น “ผู้ผลิตความรู้” (Lebaka, 2013; Hand, 2017)

ประเด็นนำเสนออภิปรายเกี่ยวกับบทบาท กลวิธี และแนวทางการตีฉาบเล็กในบริบทต่าง ๆ ประกอบด้วยเนื้อหาหลัก 6 หัวข้อ ประกอบด้วย 1. ประวัติฉาบเล็ก 2. หลักการตีฉาบเล็ก: ทบทวนเกณฑ์มาตรฐานดนตรีไทย ปี พ.ศ. 2544 3. การตีฉาบเล็กในอัตราจังหวะสามชั้น สองชั้นและชั้นเดียว 4. การตีฉาบเล็กเพลงสำเนียงภาษา 5. การตีฉาบเล็กเพลงมอญในวงปี่พาทย์มอญ และ 6. การตีฉาบเล็กเพลงชุดโหมโรงเช้าโหมโรงเย็น



ภาพที่ 1 ฉาบเล็ก

ที่มา: ผู้วิจัย

ประวัติฉาบเล็ก

ภายใต้ข้อจำกัดทางวิชาการที่ผ่านมา อาจกล่าวถึง “ฉาบเล็ก” ในสองมิติ คือ มิติแรกในฐานะเครื่องดนตรีไทยที่มีพัฒนาการมายาวนานตั้งแต่สมัยสุโขทัย โดยอ้างอิงมาจากหนังสือไตรภูมิพระร่วงของพญาลิไท และมิติที่สอง คือ การเป็นองค์ประกอบของเสียงที่ใช้กำกับจังหวะให้กับบทเพลงจากหนังสือ “คำบรรยายดุริยางคศาสตร์ไทย” โดยอาจารย์มนตรี (บุญธรรม) ตราโมท ตีพิมพ์ครั้งแรกเมื่อปี พ.ศ. 2481 กล่าวถึง ฉาบเล็กในแง่ของการเป็นกลุ่มเครื่องประเภท “เครื่องตี” โดยระบุอยู่ในตอนที่ 2 เรื่องว่าด้วยประวัติเครื่องดนตรี ในตอนที่ 3 ของหนังสือเล่มเดียวกัน ว่าด้วยประวัติการผสมวง อาจารย์มนตรี ตราโมท อธิบายว่า ฉาบ (เล็ก) เป็นเครื่องดนตรีที่เพิ่มในวงปี่พาทย์เครื่องคู่ในรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 3 แห่งกรุงรัตนโกสินทร์ การเพิ่มเครื่องดนตรีในครั้งนั้น ส่งผลทำให้วงปี่พาทย์ให้กลายเป็นวงปี่พาทย์เครื่องคู่ ในครั้งนั้นมีเครื่องดนตรีที่ถูกเพิ่มเข้ามาในคราวเดียวกันคือ “1. ปี่นอก (ซึ่งเดิมอยู่ในปี่พาทย์เครื่องเบา) 2. ระนาดทุ้ม (ไม้) 3. ซ้องวงเล็ก 4. ฉาบ (เล็ก)” (กรมศิลปากร, 2545) นอกจากวงปี่พาทย์เครื่องคู่แล้ว อาจารย์มนตรี ยังให้รายละเอียดเพิ่มเติมว่า ในแง่ของพัฒนาการของวงมโหรี ฉาบเล็กได้รับการเพิ่มเข้าไปในวงมโหรีด้วยเช่นกัน เนื่องจาก “เมื่อคิดเพิ่มเครื่องปี่พาทย์แล้ว จึงเพิ่มสิ่งเหล่านั้นเข้าทางวงมโหรีด้วย” (กรมศิลปากร, 2545) จากข้อมูลเหล่านี้ชี้ให้เห็นว่า ทักษะของอาจารย์มนตรี ตราโมท

มองว่าในเชิงพัฒนาการวงดนตรีไทย ฉาบเล็กเริ่มมีบทบาทและมีตัวตนในวงดนตรีไทยอย่างเป็นทางการอย่างน้อยน่าจะเกิดขึ้นก่อน ปี พ.ศ. 2394 (เป็นปีสุดท้ายของรัชสมัยรัชกาลที่ 3) และอนุมานได้ว่าทั้งวงปี่พาทย์ มโหรี และเครื่องสายต่างก็บรรจุฉาบเล็กเข้าไปเป็นสมาชิกของวง

หากพิจารณาย้อนไปถึงหลักฐานที่แสดงถึงพัฒนาการทางดนตรีในภาพรวม ก่อนที่ฉาบเล็ก จะได้รับการยอมรับให้เป็นเครื่องดนตรีในวงดนตรีไทยในสมัยรัตนโกสินทร์ จากหนังสือไตรภูมิพระร่วง ของพระยาสิทธิไทยเป็นหลักฐานสำคัญที่อนุมานได้ว่าฉาบ (เล็ก) อาจอยู่ในวัฒนธรรมของไทยมาตั้งแต่ สมัยกรุงสุโขทัยในระหว่างพุทธศตวรรษที่ 19-21 ข้อความจากหนังสือไตรภูมิพระร่วงที่กล่าวว่า “อีกผู้คนธัพพ์เป็นพลระบำได้ 240,000,000 ตีกลองแลฉิ่งฉ่างแต่งขับเสียงพิณพาทย์นาคราชระบำเล่น เต็มเขากำแพงจักรวาล 4 ทิศใหญ่ทั้งมวล” (ผู้เขียนสะกดคำตามเอกสารต้นฉบับ) (กรมศิลปากร, 2509) เป็นข้อความที่นักวิชาการนิยมนำมาตีความเรื่องการมีอยู่ของเครื่องดนตรีในสมัยสุโขทัย หากพิจารณาเฉพาะคำที่กล่าวถึงเครื่องดนตรีประเภท “ฉาบ” พบว่า ข้อความที่คัดมาข้างต้นนี้เป็นหลักฐานที่อาจารย์ธนิต อยู่โพธิ์ อดีตอธิบดีกรมศิลปากรนำมาตีความว่า ฉาบเป็นเครื่องดนตรีที่มี มาตั้งแต่สมัยสุโขทัย ท่านแสดงทัศนะไว้ในหนังสือเครื่องดนตรีไทย (ตีพิมพ์ครั้งแรกเมื่อ ปี พ.ศ. 2500) ว่า คำว่า “ฉ่าง” อาจหมายถึง “ฉาบ” ข้อความระบุว่า “เครื่องตีชนิดนี้กระมังที่พูดถึงไว้ในหนังสือ ไตรภูมิพระร่วงสมัยสุโขทัยคู่กับ “ฉิ่ง” ว่า “ฉิ่งฉ่าง” (กรมศิลปากร, 2530) จากข้อความข้างต้น ถึงแม้ คำว่า “ฉ่าง” อาจจะหมายถึง “ฉาบ” แต่ก็มีได้ระบุอย่างชัดเจนว่าจะเป็นฉาบใหญ่หรือฉาบเล็ก และ ยังมีนัยให้เห็นว่าชื่อเรียกของเครื่องดนตรีชนิดนี้มาจาก “เสียง” ของเครื่องดนตรี เช่นเดียวกับ ฉิ่ง กรับ และโหม่ง เป็นต้น อย่างไรก็ตาม ข้อความดังกล่าว เป็นหลักฐานต้นทางที่ช่วยให้เห็นร่องรอยของการมี อยู่ของฉาบในวัฒนธรรมดนตรีของไทย

ฉาบเล็กในยุคอาณานิคม (หลังปี พ.ศ. 2367)

คำกล่าวของอาจารย์มนตรีในข้างต้น แม้ว่าฉาบเล็กจะถูกบรรจุอยู่ในวงปี่พาทย์และมโหรี ตั้งแต่สมัยรัชกาลที่ 3 แต่ก็ได้หมายความว่า การบรรจุฉาบเล็กลงไปในวงดนตรีทั้งสองประเภทนั้นจะเป็นกฎที่เป็นทางการที่ตายตัวและเป็นข้อกำหนดในการจัดวงดนตรีไทย ในอีกมุมหนึ่ง จากวรรณกรรม แวดล้อมที่ปรากฏ ผู้เขียนพิจารณาว่า การเพิ่มฉาบเล็กในวงดนตรีอาจเป็นเพียงหลักการที่เป็นทางเลือกสำหรับนำไปปรับใช้ตามความเหมาะสม ดังที่ปัญญา รุ่งเรือง กล่าวถึงโอกาสในการใช้ ฉาบเล็กในวงดนตรีไทยว่า “อาจประสมเครื่องจังหวะอื่น ๆ เช่น ฉาบเล็ก กรับ โหม่ง หรือเครื่องดนตรี ประกอบการบรรเลงเพลงภาษาต่าง ๆ กลองตุ๊ก แต่ว ฯลฯ เข้าไปอีกก็ได้ตามความเหมาะสม” (ปัญญา รุ่งเรือง, 2546) จากข้อความดังกล่าวพิจารณาได้ว่า ประเภทวงเป็นเพียงต้นทางและการให้พื้นที่กับ ฉาบเล็กเข้าไปมีบทบาทในวงดนตรีไทย แต่แท้จริงแล้วความเหมาะสมที่กล่าวถึงนั้นหมายถึง ความเหมาะสมของ “บทเพลง” อนึ่ง การเพิ่มเติมเครื่องดนตรีและการจัดรูปแบบของวงดนตรี ประเภทต่าง ๆ ในยุคนี้นอกจากจะแสดงถึงวิวัฒนาการทางดนตรีแล้ว ยังสะท้อนถึงพัฒนาการทาง

ความคิดที่เป็นภูมิปัญญาของนักดนตรีไทยเกี่ยวกับการบริหารจัดการ “ภาพ” และ “มวลงเสียง” กำหนดรูปแบบวงดนตรีในราชสำนักให้เกิดความสมดุลของเสียงภายในวงและภาพที่เป็นแบบแผนมากขึ้น ในมุมหนึ่ง การจัดระเบียบรูปแบบวงดนตรีไทยในยุคนั้นสืบเนื่องมาจากการรุกรานทางวัฒนธรรมของชาติตะวันตกที่พยายามกดดันสยามมาตั้งแต่สมัยรัชกาลที่ 3-5 ส่งผลให้การดนตรีไทยเกิดการปรับตัว

ยุคต้นรัตนโกสินทร์เป็นยุคแห่งการครอบงำจากอาณานิคมตะวันตก ถึงแม้ไทยจะไม่เคยตกเป็นเมืองขึ้นอย่างเป็นทางการ แต่ก็ประสบกับการล่าอาณานิคมทางอ้อม เกิดการเปลี่ยนแปลงบางอย่างในเชิงระบบการปกครองและวัฒนธรรม เกรกอรี บาร์ตัน (Gregory Barton, 2012) มองว่าไทยในยุคนั้นเป็น “informal empire” กล่าวคือชาวตะวันตกใช้วิธีการสร้างกลไกควบคุมแผ่ผ่านการใช้อำนาจของจักรวรรดิให้มีอิทธิพลต่อพฤติกรรมของชนชั้นนำของไทย เกิดผลกระทบในระดับวัฒนธรรม นโยบาย โครงสร้างทางสังคม ไม่ว่าจะเป็นการศึกษา ภาษา เครื่องแต่งกาย ศิลปะและดนตรี ผู้ปกครองบ้านเมืองต้องปรับเปลี่ยนหลายสิ่งให้ดูทัดเทียมกับชาติตะวันตก รวมถึงดนตรีด้วยเช่นกัน การจัดระเบียบและสร้างแบบแผนการประสมวงดนตรีของไทย อาจเป็นวิธีการรับมือและเผชิญหน้ากับอำนาจอาณานิคมอย่างหนึ่ง พยายามสร้างอัตลักษณ์ความเป็นไทยในรูปแบบของดนตรีเพื่อต่อรองทางวัฒนธรรมกับตะวันตก และอาจพิจารณาได้ว่าการเพิ่มฉาบเล็กและเครื่องดนตรีอื่นเข้าไปในวงปี่พาทย์และมโหรีเป็นความพยายามจัดระบบระเบียบวงดนตรีให้มีแบบแผน และขยายวงให้ใหญ่เช่นเดียวกับที่ตะวันตกมีวงออร์เคสตรา แบบแผนของวงปี่พาทย์และมโหรีที่มีในราชสำนักกลายเป็นสิ่งต่อรองถึงการมีวัฒนธรรมดนตรีไทยที่เป็นแบบแผนไม่ล่าหลัง ในมุนนี้ดนตรีจึงเป็นมากกว่าศิลปะเพื่อสร้างความบันเทิงแต่เป็นตัวแทนของชาติที่ใช้ในการต่อรองทางวัฒนธรรม

บทบาทฉาบเล็ก: เสียงที่ (อาจ) ไม่ได้ถูกเลือก

หากพิจารณาถึงบทบาทของฉาบเล็กในวงดนตรีไทยสามารถกล่าวได้ว่า พื้นที่ที่ฉาบเล็กจะสามารถแสดงบทบาทได้นั้น อาจพิจารณาความเหมาะสมในสองมิติ คือ มิติแรกพิจารณาประเภทวงดนตรี และมิติที่สองพิจารณาเรื่องประเภทของบทเพลง มิติที่เกี่ยวกับประเภทวงดนตรี ถึงแม้ในทางประวัติศาสตร์เราจะรับทราบว่าฉาบเล็กถูกนำมาประสมในวงปี่พาทย์และวงมโหรีตั้งแต่สมัยรัชกาลที่ 3 แต่ก็ได้หมายความว่าวงดนตรีทุกประเภทจะนำฉาบเล็กเข้าไปประสมในทุกโอกาส จากหนังสือโน้ตเพลงไทย เล่ม 3 พร้อมคำอธิบายเพลงของกรมศิลปากร ตีพิมพ์ ปี พ.ศ. 2539 หน้า 13-20 แสดงภาพวงดนตรีไทยจำนวน 14 วง แต่ภาพที่ปรากฏแสดงให้เห็นว่า วงดนตรีที่นับรวมฉาบเล็กมีเพียงจำนวน 7 ประเภท คือ วงปี่พาทย์เครื่องคู่ วงปี่พาทย์เครื่องใหญ่ วงปี่พาทย์เสภา วงปี่พาทย์นางหงส์ วงเครื่องสายเครื่องคู่ วงมโหรีวงเล็ก วงมโหรีเครื่องคู่ และวงมโหรีเครื่องใหญ่ สามารถอนุมานได้ว่า ในมิติของประเภทวงดนตรี ฉาบเล็กเหมาะสมที่ใช้บรรเลงในวงดนตรีที่มีขนาดใหญ่มากกว่าวงดนตรีที่มีขนาดเล็ก เหตุผลดังกล่าวเกี่ยวข้องโดยตรงกับปริมาณเสียงความ ดัง-เบา ของมวลงเสียงใน

วงดนตรี มิติที่สองที่เกี่ยวข้องกับบทเพลง ฉาบเล็กจำเป็นจะต้องบรรเลงด้วยหรือไม่นั้น ควรคำนึงถึง “ความเหมาะสมด้านบทเพลง” ตัวอย่างเช่น ในธรรมเนียมการบรรเลงวงปี่พาทย์ตามแบบแผนโบราณ บทเพลงที่ไม่นิยมนำฉาบเล็กมาบรรเลง คือ เพลงพิธีกรรม เพลงหน้าพาทย์ชั้นสูง เพลงสำหรับการแสดงและเพลงฉิ่ง ดังคำกล่าวของครูไชยยะ ทางมีศรี (ศิลปินแห่งชาติ) ดังนี้

“เพลงที่ไม่ใช้ฉาบเล็กเลย ได้แก่ เพลงพิธีกรรม เพลงหน้าพาทย์ชั้นสูง เพลงสำหรับการแสดงและเพลงฉิ่ง และจะไม่ใช้โหม่ง แต่จะใช้กรับได้บ้างขึ้นอยู่กับผู้ปรับวงหรือผู้ควบคุมวงดนตรี”

(ไชยยะ ทางมีศรี, การสื่อสารส่วนบุคคล, 7 มิถุนายน 2568)

เช่นเดียวกับ คำกล่าวของอาจารย์บุญช่วย โสวัตร ที่กล่าวว่า

“เพลงจำพวกเพลงฉิ่งพระฉันทเพล พระฉันทเข้า หรือเพลงที่ประกอบการแสดง เช่น เพลงเชิดฉิ่ง ครูโบราณไม่นิยมนำมาบรรเลง เพราะคนโบราณที่มีความรู้ดี เขาจะฟังเอา เนื้อหาสาระสำคัญของเครื่องดนตรีที่เป็นหลัก คือ ปี่ ระนาดเอก ระนาดทุ้ม ข้องวงใหญ่ ข้องวงเล็กและฉิ่ง เท่านั้น แม้แต่โหม่งยังห้ามตี”

(บุญช่วย โสวัตร, การสื่อสารส่วนบุคคล, 22 กุมภาพันธ์ 2568)

นอกจากนี้ สุรินทร์ เจือหอม ยังกล่าวถึง ธรรมเนียมปฏิบัติเกี่ยวกับการไม่ตีฉาบเล็กในเพลงหน้าพาทย์ชั้นสูงว่า

“เพลงหน้าพาทย์ชั้นสูงนั้นจะไม่ใช้ฉาบเล็กเลย”

(สุรินทร์ เจือหอม, การสื่อสารส่วนบุคคล, 7 มิถุนายน 2568)

เมื่อพิจารณาและวิเคราะห์ทัศนะดังกล่าว เพลงพิธีกรรมโดยเฉพาะเพลงหน้าพาทย์ชั้นสูง เป็นกลุ่มเพลงสำคัญที่ช่วยสร้างบรรยากาศแห่งความศักดิ์สิทธิ์ คือ “การที่ให้ความสำคัญของคนตรีที่แสดงออกผ่านทางความเชื่อ ลัทธิ ศาสนา พิจารณาเห็นชัดได้ในกรณีเพลงหน้าพาทย์พิธีกรรม” (ชยติ ทัศนวงศ์วรา และคณะ, 2565) เพลงหน้าพาทย์ในพิธีกรรมจึงให้ผู้ฟังเกิดความรู้สึกเคารพ ความศักดิ์สิทธิ์นี้ จะมีอาจเกิดขึ้นหากมีเสียงฉาบเล็กตีแทรกสร้างจังหวะทำให้เกิดความรู้สึกครึกครื้น (ปัญญา รุ่งเรือง, 2546) สำหรับเพลงจำพวกเพลงฉิ่ง ได้แก่ เพลงฉิ่งพระฉันทเพล เพลงฉิ่งฉันทเข้า รวมไปถึงเพลงฉิ่งมุล่ง เพลงฉิ่งตรัง เพลงฉิ่งแขกมัดดินหมู เพลงฉิ่งช้างประสานไม่นิยมใช้ฉาบเล็กบรรเลง เพราะสาระทางดนตรีที่สร้างสุนทรียะให้กับผู้ฟังอยู่ที่เนื้อทำนองและ “ทาง” หรือ “กลอน” ของเครื่องดนตรี อย่างไรก็ตาม ปัจจุบันหลักการนี้มีได้เป็นแบบแผนที่ชี้ ถูก-ผิด ขึ้นอยู่กับเจตนาและแนวคิดของผู้ควบคุมและผู้ปรับวงดนตรีเป็นสำคัญ สำหรับเพลงหน้าพาทย์ที่มีใช้หน้าพาทย์ชั้นสูง

มิได้เป็นพื้นที่หวงห้ามสำหรับฉาบเล็กเสมอไป อย่างเช่น เพลงเหาะ กลม ชำนาญ เข้ามาใน อาจารย์บุญช่วย โสวัตร ให้คำแนะนำว่าในบางโอกาสสามารถที่จะใช้ฉาบเล็กบรรเลงกำกับจังหวะได้ แต่ทั้งนี้ต้องคำนึงถึงบริบทเฉพาะประกอบด้วยเช่นกัน

หลักการตีฉาบเล็ก: ทบพวนเกณฑ์มาตรฐานดนตรีไทย ปี พ.ศ. 2544

ในบรรดาเอกสารตำราวิชาการทางดนตรี เกณฑ์มาตรฐานดนตรีไทยและเกณฑ์การประเมิน พุทธศักราช 2544 เป็นเอกสารเพียงชิ้นเดียวที่กล่าวถึงฉาบเล็กมากที่สุด กล่าวถึงสามประเด็น คือ วิธีการบรรเลง การนำไปปรับใช้ และกรอบทางสุนทรียะตามวัฒนธรรมดนตรีของไทย วิธีการตีฉาบเล็กสามารถ “นั่งขัดสมาธิ หรือพับเพียบ ลำตัวตรง” (สำนักมาตรฐานอุดมศึกษา สำนักงานทบวงมหาวิทยาลัย, 2544) ท่าจับฉาบเล็ก “มือซ้าย หงายมือวางฝ่าฉาบหงายบนอุ้งนิ้วมือทั้งสี่ นิ้วชี้และนิ้วกลางหนีบเหนือบมเชือกที่ห้อยจากปุ่มนูนของฝ่าฉาบ มือขวาใช้นิ้วชี้และนิ้วหัวแม่มือหนีบเชือกที่ได้บมของฝ่าฉาบที่คว่ำอยู่ นิ้วที่เหลือประคองอยู่บนฝ่าฉาบ มือทั้งสองอยู่ที่ประมาณระดับลิ้นปี ข้อศอกอยู่ในลักษณะพองามไม่แนบชิดตัว” (สำนักมาตรฐานอุดมศึกษา สำนักงานทบวงมหาวิทยาลัย, 2544) คำอธิบายนี้แสดงให้เห็นถึงความสัมพันธ์ของการจับเครื่องดนตรีกับคุณภาพเสียง สำหรับหลักการตีฉาบเล็กระบุชัดเจนว่า “ต้องตีฉาบเล็กสอดสลับกับฉิ่งและฉาบใหญ่ โดยส่วนใหญ่ไม่ลงพร้อมกับฉิ่งและฉาบใหญ่” (สำนักมาตรฐานอุดมศึกษา สำนักงานทบวงมหาวิทยาลัย, 2544) หลักการนี้สะท้อนให้เห็นว่า หน้าที่ของฉาบเล็กคือการสร้างเสียงจังหวะให้แตกต่างจากฉิ่งและฉาบใหญ่ ฉาบเล็กจะต้องตีในลักษณะของการ “ขัดจังหวะ (syncopation)” และคำว่า “ขัดจังหวะ” นี้เองที่กลายเป็นเอกลักษณ์และตัวตนของเสียงฉาบเล็ก

วิธีการตีฉาบเล็กที่ระบุไว้ในเอกสารนี้ มิได้ระบุชื่อเรียกของเสียงฉาบเล็กไว้อย่างชัดเจน แต่สามารถเทียบเคียงกับเสียงที่เป็นเอกลักษณ์ของฉาบเล็กที่นักดนตรีไทยทั่วไปทราบกันเป็นอย่างดีว่า “แซ่” และ “วับ” เสียงแซ่ คือ “ตีเต็มฝ่า ฝ่ามือซ้ายถือฝ่าฉาบล่าง เอียงขวาฉาบมาทางขวาเล็กน้อยเพื่อสะดวกในการตี มือขวาจับฝ่าฉาบบนตีประกบฝ่าฉาบล่างที่รองรับอยู่อย่างเต็มฝ่า ไม่กดให้แนบชิดกันและไม่ใช้เป็นการตีแบบเปิดฝ่า ไม่กดฝ่าให้แนบชิดและไม่ใช้เป็นการตีแบบเปิดฝ่า เพื่อให้เสียงฉาบดังกังวานเล็กน้อยเปิดนิ้วกลาง นาง ก้อยของมือบน แล้วรีบปิดนิ้วบนฝ่าฉาบห้ามเสียงทันทีก่อนตีครั้งต่อไป” (สำนักมาตรฐานอุดมศึกษา สำนักงานทบวงมหาวิทยาลัย, 2544) แต่สำหรับ เสียงวับ คือ “ตีครึ่งฝ่า ฝ่ามือซ้ายถือฝ่าฉาบล่าง เอียงฝ่าฉาบมาทางขวาเล็กน้อยเพื่อสะดวกในการตี มือขวาจับฝ่าฉาบบนตีประกบฝ่าฉาบล่างที่รองรับอยู่เพียงครึ่งฝ่า ให้ส่วนของครึ่งฝ่าทั้งสองแนบชิดกัน นิ้วกลาง นาง ก้อย ทั้งสองมือแตะไว้บนฝ่าฉาบแต่ละข้าง ตั้งแต่ก่อนตีและเมื่อตีแล้วก็ยังคงปิดมืออยู่เช่นนั้น” (สำนักมาตรฐานอุดมศึกษา สำนักงานทบวงมหาวิทยาลัย, 2544)

ในปัจจุบันพบว่า ในทางปฏิบัติมีการใช้เสียงฉาบเล็กมากกว่าเสียง “แช่” และ “วับ” ที่นอกเหนือจากสิ่งที่ระบุไว้ในเกณฑ์มาตรฐานดนตรีไทยและเกณฑ์การประเมิน พุทธศักราช 2544 เช่น เสียงแจะ เสียงกรี (บางท่านอาจเรียกว่า กรี กรีก หรือ ก๊อก) เพื่อเพิ่มลีลาและเสียงฉาบเล็กในเพลงสำเนียงภาษาต่าง ๆ เสียงแจะ สร้างเสียงโดยตีเกินครึ่งฝ่าแล้วกดฝ่าฉาบด้วยการใช้ฝ่ามือซ้ายและขวากดลง อีกเสียงหนึ่ง คือ เสียงกรี สร้างเสียงโดยใช้สันฉาบข้างหนึ่งตีตรงด้านในของฝ่าฉาบอีกอันหนึ่ง โดยให้ทั้งสองมือทั้งซ้ายและขวาเขย่าเบา ๆ ให้ฝ่าฉาบทั้งสองฝ่ากระทบกันอย่างอิสระจะเกิดเสียงเล็กแหลมขึ้นมา เสียงสันอาจเรียกว่าเสียง “กรีก” เสียงยาวอาจเรียกว่า “เสียงกรี” เสียงกรีนิยมใช้สำหรับเพลงสำเนียงแขกเป็นส่วนใหญ่

สำหรับรอบความคิดเรื่องสุนทรียะและความงามของเสียงฉาบเล็ก ในเอกสารดังกล่าว ระบุ 3 หัวข้อ คือ ความแม่นยำและความถูกต้องของจังหวะ คุณภาพเสียงและรสมือ และขีดความสามารถและสุนทรียะ ความแม่นยำและความถูกต้อง ประกอบด้วย “ตีถูกต้องตามอัตราจังหวะของบทเพลง เริ่มต้นตีเข้าเพลงได้อย่างถูกต้อง “โดยไม่คร่อมจังหวะ ดำเนินต่อเนื่องไปโดยไม่คร่อมจังหวะและทำนองจนจบเพลง การตีฉาบเสียงจะต้องกลมกลืนไปกับการบรรเลงรวมกลุ่ม” (สำนักมาตรฐานอุดมศึกษา สำนักงานทบวงมหาวิทยาลัย, 2544) คุณภาพเสียงและรสมือ คือการ “ตีได้เสียงกลมกลืนกับการบรรเลงของเครื่องดำเนินทำนอง ทุกเสียงที่ดีต้องกังวานเล็กน้อย ตีดังสม่ำเสมอทุกครั้งที่สอแตกตรงกับจังหวะฉิ่งและฉาบใหญ่ได้เหมาะสมกลมกลืน” (สำนักมาตรฐานอุดมศึกษา สำนักงานทบวงมหาวิทยาลัย, 2544) ขีดความสามารถและสุนทรียะ คือความ “สามารถพลิกแพลงการตีจังหวะให้สัมพันธ์กับท่วงทำนองเพลงได้อย่างเหมาะสม โดยไม่เสียงจังหวะและความหมายของเพลงช่วยประดับประดาให้แนวการบรรเลงเป็นไปด้วยดีโดยตลอด ช่วยเสริมให้การบรรเลงกลมกลืนและมีรสชาติทั้งฝ่ายผู้ฟังและผู้บรรเลง” (สำนักมาตรฐานอุดมศึกษา สำนักงานทบวงมหาวิทยาลัย, 2544)



แช่



วับ



แจะ



กรี

ภาพที่ 2 การจับฉาบเล็กและเสียงฉาบเล็ก
ที่มา: ผู้วิจัย

การตีฉาบเล็กในอัตราจังหวะสามชั้น สองชั้น และชั้นเดียว

เนื้อหาส่วนนี้นำเสนอตัวอย่างวิธีการตีฉาบเล็กสำหรับเพลงไทยอัตราจังหวะสามชั้น สองชั้น และชั้นเดียว นำเสนอเป็นโน้ตอักษรไทย (ด ร ม ฟ ช ล ท) เพลงตัวอย่างที่คัดเลือกมาประกอบด้วย เพลงแขกต๋อยหม้อ สามชั้น เพลงแขกต๋อยหม้อ สองชั้น เพลงแขกต๋อยหม้อ ชั้นเดียว ตามลำดับ

1. การตีฉาบเล็กในอัตราจังหวะสามชั้น ตัวอย่างเพลงแขกต๋อยหม้อ สามชั้น

ทำนอง	--- ร	--- ม	--- ฟ	--- ช	- ล - ช	- ฟ ม ร	ด ร ม ฟ	- ช - ม
	----	----	- ด ร ม	- ฟ - ช	- ร ร ร	- ม ฟ ช	ล ช ฟ ช	ล ท ช ล
ฉิ่ง	----	--- ฉิ่ง	----	--- ฉับ	----	--- ฉิ่ง	----	--- ฉับ
ฉาบเล็ก	---	-แชน้-วับ	---	-แชน้-วับ	---แฉะ	-แชน้-วับ	-แชน้-วับ	-แชน้-วับ

การตีฉาบเล็กในอัตราจังหวะสามชั้นเว้นห้องที่ 1 ห้องที่ 3 เพื่อไม่ให้เสียงฉาบเล็กเข้าไปรบกวนทำนองหลักมากเกินไป อาจเพิ่มเสียง “แฉะ” ที่ห้องที่ 5 เพื่อสร้างกระสวนจังหวะบ่วงบอกลักษณะการจบวรรคเพลงให้ชัดเจนขึ้น อาจจะตีฉาบเล็กทั้งสองเที่ยวด้วยรูปแบบเดียวกันหรือแปรเปลี่ยนให้แตกต่างกันในเที่ยวกลับต้นอย่างเดียวกันไม่ถือว่าผิด ขึ้นอยู่กับดุลยพินิจ ผู้ควบคุมวง

2. การตีฉาบเล็กในอัตราจังหวะสองชั้น ตัวอย่างเพลงแขกต๋อยหม้อ สองชั้น

ทำนอง	----	ร ม ฟ ช	--- ร	--- ม	ร ด ร ม	- ฟ - ช	ล ช ฟ ช	ล ท - ล	
	----	ด ล ช ฟ	ช ฟ ม ฟ	- ช - ล	- - ช ล	ช ฟ - ช	ฟ ม ร ม	-- ด ร	
ฉิ่ง	--- ฉิ่ง	--- ฉับ	--- ฉิ่ง	--- ฉับ	--- ฉิ่ง	--- ฉับ	--- ฉิ่ง	--- ฉับ	
ฉาบเล็ก	---แฉะ	-แชน้-วับ	-แชน้-วับ	-แชน้-วับ	-แฉะ-แฉะ	-แชน้-วับ	-แชน้-วับ	-แชน้-วับ	

การตีฉาบเล็กในอัตราจังหวะสองชั้น สามารถนำกระสวนจังหวะที่เป็นวรรคสุดท้ายของอัตราจังหวะสามชั้น “/---แฉะ/-แชน้-วับ/-แชน้-วับ/-แชน้-วับ/” มาเป็นโครงสร้างหลักในอัตราจังหวะสองชั้น แสดงการลดทอนจังหวะที่สัมพันธ์ระหว่างอัตราจังหวะสามชั้นและสองชั้น

3. การตีฉาบเล็กในอัตราจังหวะชั้นเดียว ตัวอย่างเพลงแขกต๋อยหม้อ ชั้นเดียว

ทำนอง	----	ร ม ฟ ช	ล ช ฟ ช	ล ท ช ล	- ล ล -	ช ฟ ม ฟ	- ฟ ฟ -	ม ร ด ร	
ฉิ่ง	-ฉิ่ง-ฉับ	-ฉิ่ง- ฉับ	-ฉิ่ง- ฉับ	-ฉิ่ง- ฉับ	-ฉิ่ง- ฉับ	-ฉิ่ง- ฉับ	-ฉิ่ง- ฉับ	-ฉิ่ง- ฉับ	
ฉาบเล็ก	---แฉะ	-แชน้-วับ	---แฉะ	-แชน้-วับ	---แฉะ	-แชน้-วับ	---แฉะ-แฉะ	-แชน้-วับ	

การตีฉาบเล็กในอัตราชั้นเดียว ใช้การลดทอนกระสวนจังหวะของสองชั้นให้สั้นกระชับลงเหลือเสียงหลักสำหรับชั้นเดียวสามพยางค์ คือ “/---แฉะ/-แชน้-วับ/”

อาจารย์บุญช่วย โสวัตร ศิลปินแห่งชาติมหาวิทยาลัย ให้คำแนะนำเพิ่มเติมว่า
 “เครื่องดนตรีทุกชิ้นจะต้องมีบทบาทสำคัญของแต่ละเครื่องมือ คนฟังจะได้ฟังได้เห็นทุกมิติ
 ผู้รับวงต้องเข้าใจ อย่างฉาบเล็ก เมื่อเสียงฉาบเล็กเข้ามามันทำให้มีความกระชับ สนุก
 คนฟังจะได้รับอารมณ์ ฉะนั้น คนตีฉาบเล็กไม่ใช่คนที่รู้จังหวะตกอย่างเดียว แต่ต้องรู้
 ทำนอง รู้น้ำหนักมือ รู้เสียง รู้การเข้าจังหวะของทำนองจึงจะเรียกว่า ดีดี ดีได้ ดีอร่อย”
 (บุญช่วย โสวัตร, การสื่อสารส่วนบุคคล, 22 กุมภาพันธ์ 2568)

การตีฉาบเล็กเพลงสำเนียงภาษา

เพลงสำเนียงภาษาที่ยกมาเป็นตัวอย่างในส่วนนี้ ประกอบด้วย เพลงไทยล้านช้าง (สำเนียง
 ลาว) และเพลงไทยอาหม (สำเนียงแขก) เสียง “แจะ” และ “กรี” ของฉาบเล็กเป็นเสียงที่ช่วยสร้าง
 สีสาวอารมณ์ให้กับบทเพลงมีความน่าสนใจมากขึ้น การตีฉาบเล็กของเนื้อหาส่วนนี้ เป็นการตีตาม
 แนวทางของอาจารย์บุญช่วย โสวัตร เสียงฉาบเล็กในบทความนี้จึงมีจำนวน 4 เสียง คือ **แช-วับ-แจะ-
 กรี** สำหรับ เสียง “กรี” นับเป็นเสียงพิเศษที่ช่วยสร้างสีสันอารมณ์เพลงให้กับเพลงสำเนียงแขก

1. การตีฉาบเล็กในอัตราจังหวะชั้นเดียวเพลงไทยล้านช้าง (สำเนียงลาว)

 ทำนอง	----	--- ช	--- ช	--- ช	-- ล ด	-- ร ด	-- ล ช	- ล ม ช
	--- ม	--- ร	--- ม	--- ช	- ด - ร	- ม - ช	- ม - ช	- ล - ด
	----	----	- ช - ม	- ร - ม	-- ช ม	ร ม --	ช ม ร ม	ร ด - ร
	----	--- ร	----	--- ร	-- ม ช	-- ล ช	-- ม ร	-- ด ร
ฉิ่ง	--- ฉิ่ง	--- ฉับ	--- ฉิ่ง	--- ฉับ	--- ฉิ่ง	--- ฉับ	--- ฉิ่ง	--- ฉับ
ฉาบเล็ก	--แจะ	-แช-วับ	-แช-วับ	-แช-วับ	-แจะ-แจะ	-แช-วับ	-แช-วับ	-แช-วับ

สำหรับทำนองเพลงนี้มีสำเนียงลาว ฉาบเล็กควรบรรเลงให้เข้ากับท่วงทำนองเพลงและให้
 เข้ากับจังหวะหน้าทับ การเพิ่มพยางค์เสียง “แจะ” ในการตีฉาบเล็กทำให้บทเพลงมีอารมณ์สมากยิ่งขึ้น

2. การตีฉาบเล็กในอัตราจังหวะชั้นเดียวเพลงไทยอาหม (สำเนียงแขก)

 ทำนอง	----	----	- ช - ล	- ท - ด	- ร ด ท	- ด --	- ร - ม	- พ - ช
	----	----	- พ - ม	ร ม พ ช	- ม พ ร	--- ด	- ท --	- ด - ร
	----	----	- ช - ล	- ท - ด	- ร ด ท	- ด --	- ช - ล	- ช - พ
	----	- ม - ร	----	- ช - พ	--- ม	- ร --	- ด - ร	- ด ท ด
	----	----	--- ช	--- ด	----	----	--- ร	- ท - ด
ฉาบเล็ก	----	----	----	กรึๆๆ	กรึๆๆ	กรึๆๆ	----	กรึๆๆ
	----	----	--- ช	--- ด	--- ช	- ด --	- ช - ล	- ช - พ
ฉาบเล็ก	กรึๆๆ	กรึๆๆ	----	กรึๆๆ	----	กรึๆๆ	- แช - วับ	- แช - วับ
	----	- ม - ร	----	- ช - พ	--- ม	- ร --	- ด - ร	- ด ท ด
ฉิ่ง	--- ฉิ่ง	--- ฉับ	--- ฉิ่ง	--- ฉับ	--- ฉิ่ง	--- ฉับ	--- ฉิ่ง	--- ฉับ
ฉาบเล็ก	แจะ-แจะ	- แช - วับ	แจะ แจะ	- แช - วับ	-- แช -	-- วับ -	- แช - วับ	- แช - วับ

เพลงสำเนียงแขก ฉาบเล็กใช้กลวิธีพิเศษการลักจังหวะในห้องที่ 5 และห้องที่ 6 เน้นเสียง “แซ่” ให้ดังกว่าปกติ และทำเสียง “กรี ๆ ๆ ๆ” ให้ยาวในตำแหน่งบังคับให้ตรงกับทำนอง /---ซ/---ด/---/---/---ร/---ท-ด/ ส่วนเสียง “วับ” ต้องเบาลดน้ำหนักมือลงเพื่อไม่ให้เสียงดังกลบเสียงและหน้าที่ของ “กรับ” สอดคล้องกับหลักการของครูไชยยะ ทางมีศรี ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (ดนตรีไทย) ปีพุทธศักราช 2566 อธิบายถึงการตีฉาบเล็กไว้ดังนี้

“ฉาบเล็กทำหน้าที่ กำกับจังหวะย่อย ที่ค่อยสอดแทรกเป็นบางช่วงของบทเพลง บางครั้งจะเรียกว่า ฉาบล่อ คำว่า ล่อ หมายความว่า ล่อให้ตกจังหวะยก บทบาทของฉาบเล็กช่วยสอดแทรกในช่วงที่มีทำนองลูกเหลื่อม ลูกล่อ ทำให้เกิดอรรถรสอย่างเพลงประเภททยอยที่มีเป็นลูกล่อ ลูกขัด ใส่ฉาบเล็กเข้าไปก็เหมือนกลองแขกที่ดีส่ายบทบาทเดียวกัน”

(ไชยยะ ทางมีศรี, การสื่อสารส่วนบุคคล, 7 มิถุนายน 2568)

คำว่า “ฉาบล่อ” ในความหมายของครูไชยยะ ทางมีศรี เน้นเรื่องลีลาจังหวะยกหรือเทียบเคียงได้ การ “ล่อหลอก หลอกล่อ” กับจังหวะหลัก เช่นเดียวกับการตี “ฉาบล่อ” ในวงดนตรีท้องถิ่นภาคเหนือ อย่างวงม้งกละ (ณัฐชา นัจจนาวากุล และคณะ, 2559) และการตีฉาบในวงกลองสะบัดชัยมีการตี “ฉาบล่อ” หรือ “ล่อฉาบ” เป็นจังหวะขัดที่หลากหลายพร้อมกับร่ายรำเป็นท่าทางแบบต่าง ๆ ณ จุดนี้ช่วยให้เราเห็นบริบทแวดล้อมฉาบเล็กในพื้นที่ดนตรีไทยแบบฉบับได้ว่า ฉาบเล็กในวงดนตรีไทยมิได้อยู่อย่างโดดเดี่ยวและเกิดขึ้นมาโดยไร้ราก แต่อาจเป็นผลผลิตของการแลกเปลี่ยนระหว่างดนตรีชาวบ้านกับดนตรีชาวราชสำนัก (ปัญญา รุ่งเรือง, 2546)

การตีฉาบเล็กเพลงมอญในวงปีพาทย์มอญ

การตีฉาบเล็กเพลงมอญในวงปีพาทย์มอญ โดยเฉพาะเพลงเร็วมีแนวคิดเรื่องการตีฉาบเล็กแตกต่างกันอย่างน้อยสองลักษณะ คือ แนวคิดที่หนึ่ง กำหนดว่าฉาบเล็กมีหน้าที่ตีจังหวะขัดสอดรับไปกับฉาบใหญ่เช่นเดียวกับวงดนตรีประเภทอื่น อีกแนวคิดหนึ่งคือ กำหนดให้ตีฉาบเล็กกำกับจังหวะหนักในห้องที่ 2 4 6 และ 8 ตรงกับเสียงฉับ ความแตกต่างนี้สะท้อนให้เห็นถึงความยืดหยุ่น และความหลากหลายทางความคิดในเชิงปฏิบัติ ขอยกตัวอย่างกรณีการตีฉาบเล็กในวงปีพาทย์มอญที่เป็นธรรมเนียมปฏิบัติของสำนักดนตรีไทยครุรวม พรหมบุรี โดยอาจารย์สุรินทร์ เจือหอม ลูกศิษย์คนสำคัญของสำนักดนตรีไทยครุรวม พรหมบุรี อธิบายว่า

“การตีฉาบเล็กในเพลงมอญของวงปีพาทย์มอญ ครุรวม พรหมบุรี ท่านให้ฉาบเล็กตีไม่ขัดกับฉาบใหญ่ ตีพร้อมไปกับกรับซึ่งเป็นจังหวะหนัก”

(สุรินทร์ เจือหอม, การสื่อสารส่วนบุคคล, 7 มิถุนายน 2568)

1. การตีฉาบเล็กเพลงเร็วส่งพระ

ทำนอง	---	-ล-ช	-ลชม	-ร-ด	---	-ล-ช	-ลชม	-ร-ด
	-ม-ร	-ด-ล	-ช-ล	-ด-ร	-ช-ด	-ร-ม	-ลชม	-ร-ด
ฉิ่ง	-ฉิ่ง-ฉับ	-ฉิ่ง-ฉับ	-ฉิ่ง-ฉับ	-ฉิ่ง-ฉับ	-ฉิ่ง-ฉับ	-ฉิ่ง-ฉับ	-ฉิ่ง-ฉับ	-ฉิ่ง-ฉับ
ฉาบใหญ่	-แช่--	-แช่--	-แช่--	-แช่--	-แช่--	-แช่--	-แช่--	-แช่--
ฉาบเล็ก	--แช่	--แช่	--แช่	--แช่	--แช่	--แช่	--แช่	--แช่

2. เพลงเร็วจุดเทียน

ทำนอง	---ด	-ช-ด	---ช	---ด	-ม-ร	-ด-ล	-มรด	-ล-ช
	-ลชม	-ร-ด	-ช-ด	-ด-ม	-ร-ช	-ร-ม	รด-ม	ชลชช
ฉิ่ง	-ฉิ่ง-ฉับ	-ฉิ่ง-ฉับ	-ฉิ่ง-ฉับ	-ฉิ่ง-ฉับ	-ฉิ่ง-ฉับ	-ฉิ่ง-ฉับ	-ฉิ่ง-ฉับ	-ฉิ่ง-ฉับ
ฉาบใหญ่	-แช่--	-แช่--	-แช่--	-แช่--	-แช่--	-แช่--	-แช่--	-แช่--
ฉาบเล็ก	--แช่	--แช่	--แช่	--แช่	--แช่	--แช่	--แช่	--แช่

การตีฉาบเล็กเพลงชุดโหมโรงเช้าและโหมโรงเย็น

ธรรมเนียมปฏิบัติของนักปี่พาทย์ มิได้มีข้อกำหนดตายตัวว่าห้ามตีฉาบเล็กในเพลงชุดโหมโรงเช้าและโหมโรงเย็นหรือไม่ เนื่องจากเพลงกลุ่มนี้บางท่านพิจารณาว่ามิได้จัดอยู่ในกลุ่มเพลงหน้าพาทย์ชั้นสูง กรณีตัวอย่างจากแผ่นเสียงชุด ‘Thai classical music by national artist’ ปี่พาทย์งานบุญ (music for religious ceremonies) อำนวยเพลงโดย อ.เสรี หวังในธรรม บรรเลงเพลงชุดโหมโรงเช้าตีฉาบเล็กในเพลงเหาะ กลม และขำนาญ สำหรับเพลงชุดโหมโรงเย็นจากแผ่นเสียงชุด ‘music for religious ceremonies’ งานบุญ (ตอนเย็น) บรรเลงโดยวงปี่พาทย์ไม้แข็งเครื่องคู่ ใช้ฉาบเล็กตีประกอบเพลงตั้งแต่เพลงสาธุการต่อเนื่องไปถึงเพลงลา ลำดับต่อไปเป็นตัวอย่างการตีฉาบเล็กเพลงเหาะและเพลงปฐุม

1. การตีฉาบเล็กเพลงเหาะ

 ทำนอง	--- ท	- ท - ท	- ร - ท	- ล - ช	- ม - ร	ร ร - ช	ช ช - ล	ล ล - ท
	- ช ล ท	- ร - ม	- ช - ม	- ร - ท	- ร - ม	- ร - ท	ท ท - ล	ล ล - ช
ฉิ่ง	--- ฉิ่ง	--- ฉับ	--- ฉิ่ง	--- ฉับ	--- ฉิ่ง	--- ฉับ	--- ฉิ่ง	--- ฉับ
ฉาบเล็ก	---แจะ	-แช่-วับ	-แช่-วับ	-แช่-วับ	-แจะแจะ	-แช่-วับ	-แช่-วับ	-แช่-วับ

2. การตีฉาบเล็กเพลงปฐุม

 ทำนอง	- ท - ร	- ท - ล	- ช - ล	- ท - ร	- ร-ร/ช	- ร - ร	- ร-ร/ช	- ร - ร
	- ช ล ท	- ร - ม	- ร - ม	- ม - ม	- ม ม/ล	- ม - ม	- ม - ม/ล	- ม - ม
ฉิ่ง	--- ฉิ่ง	--- ฉิ่ง	--- ฉิ่ง	--- ฉิ่ง	--- ฉิ่ง	--- ฉิ่ง	--- ฉิ่ง	--- ฉิ่ง
ฉาบเล็ก	---แจะ	-แช่-วับ	-แช่-วับ	-แช่-วับ	-แจะแจะ	-แช่-วับ	-แช่-วับ	-แช่-วับ

บทสรุป

ฉาบเล็ก เป็นเครื่องดนตรีกำกับจังหวะมีบทบาทและหน้าที่ในการสร้างจังหวะย่อยให้กับ วงดนตรี หลักการบรรเลงฉาบเล็ก คือ “การสร้างจังหวะขัด” (syncopation) แต่ยังคงสามารถ ดำเนินสอดคล้องกับฉิ่งและเครื่องจังหวะอื่น ฉาบเล็กช่วยประคับประคองให้จังหวะหลักอย่างฉิ่ง กรับ ฉาบใหญ่ และเครื่องหนังดำเนินไปได้อย่างต่อเนื่อง เสียงที่เป็นเอกลักษณ์โดดเด่นของฉาบเล็กมีเสียง หลักสองเสียง คือ เสียง “แช่” เป็นเสียงจังหวะหนักหรือจังหวะเคาะของฉาบเล็ก (downbeat) และ เสียง “วับ” เป็นเสียงจังหวะเบาหรืออาจเทียบเคียงได้ว่าเป็นจังหวะยกของฉาบเล็ก (upbeat) ในมิติ เรื่องจังหวะเสียงของฉาบเล็กเมื่อเปรียบเทียบกับจังหวะทั้งสามชนิด คือ จังหวะสามัญ (natural rhythm) จังหวะฉิ่ง (the rhythm of the *ching*) และจังหวะหน้าทับ (*nha tap* rhythm) จากหนังสือเรื่อง ‘The theoretical concepts on Thai classical music’ โดย Manop Wisuttiapat และ Ellsworth Peterson (n.d.) สังเกตได้ว่าจังหวะฉาบเล็กมีความแตกต่างกับจังหวะทั้งสาม ประเภท แต่จังหวะฉาบเล็กยังจำเป็นที่จะต้องอาศัยจังหวะทั้งสามประเภทสำหรับกำหนดกรอบ ระยะเวลาช้า-เร็ว สั้น-ยาว และหนัก-เบา เพื่อที่จะให้ฉาบเล็กสามารถออกแบบเสียง และสร้าง กลุ่มก้อนของพยางค์เสียงเป็นกระสวนจังหวะขึ้นมาได้ หากเปรียบเทียบระหว่างจังหวะสามัญกับ จังหวะฉาบเล็ก จะพบว่า หลักการในการกำเนิดเสียง “แช่” คือจะต้องเกิดขึ้น “ระหว่าง” จังหวะ สามัญหรือจังหวะเคาะเสมอ (downbeat) ในขณะที่เสียง “วับ” จะต้องเกิดขึ้น ณ เวลาเดียวกับที่ จังหวะสามัญหรือจังหวะเคาะเกิดขึ้น การกำเนิดเสียงแช่ระหว่างจังหวะสามัญสองจังหวะเคาะนี้เอง เป็นลักษณะจังหวะที่นักดนตรีทั่วไปรับรู้และเข้าใจตรงกัน เรียกว่า “จังหวะขัด”

หากเปรียบเทียบจังหวะฉิ่งกับจังหวะฉาบเล็ก จะพบว่า มีความตรงข้ามกันในลักษณะ ของ “เสียงหนัก-เสียงเบา” กล่าวคือ จังหวะฉิ่งมีเสียง “ฉิ่ง” เป็นจังหวะเบา และมีเสียง “ฉับ” เป็นจังหวะหนัก เสียงฉิ่งมีนัยของการเริ่มต้นแต่เสียงฉับมีนัยของการจบและสิ้นสุด นั่นหมายความว่า จังหวะฉิ่งจะต้องเริ่มต้นที่เสียงเบา (เสียงฉิ่ง) ก่อนแล้วจึงสิ้นสุดจบที่เสียงหนัก (ฉับ) ตรงข้ามกับจังหวะ ฉาบเล็ก กล่าวคือ จังหวะฉาบเล็กจะต้องเริ่มต้นที่เสียงหนัก (เสียงแช่) ก่อนแล้วจึงสิ้นสุดจบ ที่เสียงเบา (เสียงวับ) นอกจากนี้แล้ว ยังพบว่า หลักการตีฉาบเล็กให้เข้ากับทำนองเพลงนั้น มีคุณสมบัติเช่นเดียวกับการบรรเลงฉิ่งให้เข้ากับทำนองเพลง คือ บรรเลงตามอัตราจังหวะ บรรเลงตาม ลักษณะของเพลง และบรรเลงตามความเหมาะสม หากเปรียบเทียบจังหวะหน้าทับกับจังหวะฉาบเล็ก คุณสมบัติที่เทียบเคียงกันได้ คือ ความสามารถในการสร้างกลุ่มก้อนกระสวนจังหวะให้หลากหลาย ถึงแม้เสียงที่เป็นหลักของฉาบเล็กจากเอกสารวิชาการที่ผ่านมาอนุมานได้ว่ามีสองเสียง (แช่-วับ) และ มีเสียงอื่นในเชิงปฏิบัติที่ต่างกัน เช่น “แจะ” และ “กรี” แต่ก็ยังมีหน่วยเสียงที่น้อยกว่าเสียงของ เครื่องหนัง แต่สิ่งที่ฉาบเล็กสามารถกระทำได้เช่นเดียวกับเครื่องหนัง คือ สามารถ “สร้างรูปแบบ กระสวนจังหวะให้หลากหลาย” เช่นเดียวกับเครื่องหนังมีหน้าทับต่าง ๆ ที่ถูกสร้างด้วยรูปแบบ

กระสวนจังหวะที่หลากหลาย สำหรับฉาบเล็ก ครูโบราณท่านได้แสดงภูมิปัญญาด้วยการอาศัย “การเว้น” และ “การซ้ำต่อเนื่อง” สร้างเป็นกระบวนจังหวะฉาบเล็กที่หลากหลายเช่นกัน สังเกตได้จากความแตกต่างของรูปแบบการตีฉาบเล็กในอัตราจังหวะสามชั้น สองชั้น และชั้นเดียว ยังรวมถึงการตีฉาบในเพลงสำเนียงภาษา

องค์ประกอบเหล่านี้ เป็นบทวิเคราะห์เชิงดนตรีวิทยาที่แสดงถึงบทบาทหน้าที่ กลวิธี แนวทาง และความสำคัญของเสียง “ฉาบเล็ก” ในวัฒนธรรมดนตรีไทย และเป็นเหตุผลในการคืนคุณค่า (revalue) ให้กับเสียงฉาบเล็กตามกรอบคิดที่ใช้ในบทความนี้ บทความนี้แสดงบทพิสูจน์จากหลักฐานทางประวัติศาสตร์ ความรู้เชิงปฏิบัติเครื่องดนตรี มุมมองและปรัชญาทางดนตรี เพื่อเสนอพิจารณา บรรจุก้าว “จังหวะฉาบเล็ก” เข้าไปร่วมกับจังหวะสามประเภทตามแนวคิดของ Manop Wisuttiapat และ Ellsworth Peterson (n.d.) รวมเป็นจังหวะ 4 ประเภท คือ จังหวะสามัญ (natural rhythm) จังหวะฉิ่ง (the rhythm of the *ching*) จังหวะหน้าทับ (*nha tap* rhythm) และจังหวะฉาบเล็ก (the rhythm of the *chap lek*) บทสรุปนี้เป็นข้อเสนอทางวิชาการของบทความ แสดงให้เห็นถึงการขยายความรู้ ทบทวนแนวคิดเดิม ให้ความสำคัญกับภูมิปัญญาดั้งเดิมทางดนตรี สนับสนุนการสร้าง มุมมองใหม่จากการบูรณาการมุมมองสาขาอื่นร่วมกับดนตรี รวมถึงเปิดพื้นที่สำหรับการตั้งคำถามกับ เรื่องจังหวะดนตรีในบริบทของวัฒนธรรมดนตรีไทยในปัจจุบันที่อาจเป็นประโยชน์ต่อการสร้างเสียง และรูปแบบการตีฉาบเล็กในเชิงดนตรีสร้างสรรค์ในอนาคต

รายการอ้างอิง

- กรมศิลปากร. (2530). *เครื่องดนตรีไทย* (พิมพ์ครั้งที่ 4). พิษณุโลก.
- . (2509). *ไตรภูมิพระร่วงของพญาลิไท* (พิมพ์ครั้งที่ 4). คลังวิทยา.
- . (2539). *โน้ตเพลงไทย เล่ม 3*. ชวนพิมพ์.
- . (2545). *คำบรรยายวิชาดุริยางคศาสตร์ไทย*. ชวนพิมพ์.
- ชยุติ ทศนวงศ์วรา, จริญญา กาญจนประดิษฐ์, จตุพร สีม่วง, ธณัส หินอ่อน และวัศกรก แก้วลอย. (2565). ว่าด้วยความงาม: รูปแบบนิยมกับการผูกทางแปรในดนตรีไทย. *วารสารสถาบันวัฒนธรรมและศิลปะ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ*, 23(2), 19-31.
- ณัฐชา นัจจนาวากุล, อัจฉรา ศรีพันธ์, รุ่งนภา ฉิมพูน และ วราภรณ์ เชิดชู (2559). *การเรียนรู้และสร้างสรรค์การแสดงพื้นบ้านม้งละ: ชุดการเรียนรู้*. สำนักงานคณะกรรมการส่งเสริมวิทยาศาสตร์ วิจัยและนวัตกรรม.
- ปัญญา รุ่งเรือง. (2546). *ประวัติการดนตรีไทย*. ไทยวัฒนาพานิช.
- สำนักมาตรฐานอุดมศึกษา สำนักงานทบวงมหาวิทยาลัย. (2544). *เกณฑ์มาตรฐานดนตรีไทยและเกณฑ์ประเมิน*. ภาพพิมพ์.
- Barton, G. (2012). Informal empire: The case of Siam and the Middle East. In *Endless empire: Spain's retreat, Europe's eclipse, America's decline*. University of Wisconsin Press.
- Hand, R. (2017). *Approaches to Learning Traditional Performing Arts in Central Java through a Direct Encounter*. 6(2), 29–48.
<https://doi.org/10.37134/MJM.VOL6.2.2.2017>.
- Lebaka, M. E. K. (2013). 'Interaction through music': the transmission of indigenous African music with a focus on Pedi traditional healers' music. *Muziki*, 10(2), 56–74. <https://doi.org/10.1080/18125980.2013.844981>.
- Smith, L. T. (2012). *Decolonizing methodologies* (2nd ed.). Zed Books.
- Wisuttipat, M. and Peterson, E. (n.d.). *The Theoretical Concepts on Thai Classical Music*. Santisiri Press.

ระบำสะท้อนอัตลักษณ์ท้องถิ่นจากลวดลายผ้าทอมืออ่างศิลา:

กรณีศึกษา ระบำทอลายวิศิษฐ์ภูษา

EXPLORING ANG SILA HANDWOVEN MOTIFS FOR A DANCE EXPRESSING LOCAL IDENTITY: A CASE OF TOR LAI WISIT PHUSA

วาสิตา หุ่นศรี¹ มานิต เทพปฏิมาพร²

Wasita Hunsri¹ Manit Theppatimaporn²

บทคัดย่อ

บทความวิชาการฉบับนี้เป็นการถอดความรู้ด้านการออกแบบระบำจากนาฏศิลป์นิพนธ์เรื่อง การสร้างสรรค์นาฏศิลป์จากผ้าทอมืออ่างศิลา ชุด ทอลายวิศิษฐ์ภูษา โดยมีวัตถุประสงค์เพื่อสร้างสรรค์นาฏศิลป์จากกระบวนการทอผ้าและลวดลายผ้าทอมืออ่างศิลา การวิจัยในครั้งนี้ผู้วิจัยใช้ระเบียบวิธีวิจัยเชิงคุณภาพและการสร้างสรรค์ทางนาฏศิลป์ โดยได้มีการดำเนินการศึกษาจากเอกสารวิชาการและการสัมภาษณ์เพื่อนำข้อมูลมาวิเคราะห์และนำมาใช้ในการสร้างสรรค์ผลงานการแสดง โดยวิเคราะห์ข้อมูลและนำมาวางโครงสร้างการแสดงแบ่งออกเป็น 2 ช่วง ได้แก่ ช่วงที่ 1 กระบวนการทอผ้า ช่วงที่ 2 ลวดลายผ้าทอ แนวคิดการออกแบบท่ารำคือการแปลงกิจกรรมทอผ้าเป็นนาฏยภาษา แล้วนำมาจัดวางองค์ประกอบโดยนำการกระทำและกิจกรรมการทอผ้าตามลำดับเรื่อง (Narrative Structure) ที่กำหนดไว้มาสร้างท่ารำตามภาพลักษณ์ของท่าทาง (Movement Imagery) แล้วถอดภาพการเคลื่อนไหวของร่างกายออกมาในลักษณะของ "ท่ารำ" ตามลักษณะการเคลื่อนที่ของผู้ทอผ้าการนำเส้นด้าย ผืนผ้า กระสวย หรือที่ทอผ้ามาประกอบการรำ สามารถช่วยสร้างภาพจำที่เชื่อมโยงผู้ชมเข้ากับบริบทของงานหัตถกรรมพื้นบ้านการออกแบบท่ารำจากลวดลายผ้าใช้หลักการพื้นฐานทางทัศนศิลป์จากองค์ประกอบของเส้นและรูปทรงนำมาใช้วิเคราะห์ลวดลายเพื่อถอดออกมาเป็นเส้นทิศทาง และการจัดวางตำแหน่งของนักแสดง แนวคิดการสร้างสรรค์บทเพลงจากเครื่องดนตรีพื้นบ้านภาคกลางเพื่อสื่อสารความหมายและเล่าเรื่องตามโครงสร้างการแสดงที่กำหนดไว้

คำสำคัญ: การออกแบบท่ารำ, ผ้าทอมืออ่างศิลา, ระบำเอกลักษณ์ท้องถิ่น

¹ นิสิตสาขาวิชาดนตรีและการแสดง คณะดนตรีและการแสดง มหาวิทยาลัยบูรพา 61350041@go.buu.ac.th

¹ Student, Music and Performing Arts Program, Faculty of Music and Performing Arts, Burapha University, 61350041@go.buu.ac.th

² ผู้ช่วยศาสตราจารย์ อาจารย์ประจำสาขาวิชาดนตรีและการแสดง คณะดนตรีและการแสดง มหาวิทยาลัยบูรพา manit@go.buu.ac.th

² Assistant Professor, Department of Music and Performing Arts, Faculty of Music and Performing Arts, Burapha University, manit@go.buu.ac.th

Receive 08/08/68, Revise 12/12/68, Accept 24/02/69

Abstract

This article presents a creative work derived from the dance thesis entitled “*Tor Lai Wisit Phusa*”: *A Choreographic Creation Inspired by Ang Sila Handwoven Textiles*. The objective of the study is to develop a dance performance that reflects both the traditional weaving process and the distinctive textile patterns of Ang Sila. Employing a qualitative research methodology integrated with creative practice, data were collected through a review of academic literature and interviews with local textile artisans. These findings were then analyzed and applied to the choreographic development.

The performance is structured into two parts: the first part depicts the sequential process of handweaving, while the second part interprets the aesthetic characteristics and cultural significance of the textile motifs. The choreographic concept is grounded in the transformation of traditional weaving activities into a codified dance language, organized through a pre-determined narrative structure. Each phase of the weaving process is reimagined through movement imagery, allowing the bodily actions of weavers to be abstracted into stylized choreography. The use of tangible materials—such as threads, fabrics, shuttles, and traditional looms—as part of the performance serves to evoke a symbolic “visual memory” that connects audiences with the cultural context of local craftsmanship.

This choreographic approach underscores the integration of embodied knowledge and material culture, presenting an innovative means of preserving and reinterpreting intangible heritage through Thai dance creation. Furthermore, original music composed using traditional Thai instruments enhances the narrative and supports the overall thematic structure of the work.

Keywords: choreographic design, Ang Sila textile, Dance Reflecting Local Identity

1. ที่มาและความสำคัญ

ตำบลอ่างศิลา (หรือชื่อเดิมคือ อ่างหิน) เป็นเมืองท่าที่มีการค้าขายรุ่งเรืองแห่งหนึ่งรวมไปถึงการค้าขายผ้าทอมือด้วยครั้งที่สมเด็จพระศรีสุวรินทิราบรมราชเทวี พระพันวัสสาอัยยิกาเจ้า ในพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว (รัชกาลที่ 5) เสด็จพระราชดำเนินแปรพระฐานมายังตำบลอ่างศิลา พระองค์ทรงเห็นความยากลำบากในการทำมาหากินของชาวบ้านจึงมีพระราชดำริในการสร้างอาชีพด้วยการสอนการทำผ้าทอมือให้แก่ชาวบ้านปึกจนผ้าทอมืออ่างหิน (อ่างศิลา) กลายมาเป็นสินค้าขึ้นชื่อในสมัยนั้น อ่างศิลาและบ้านปึกได้ขึ้นชื่อว่าเป็นแหล่งทอผ้าพื้นบ้านมาเนิ่นนาน ผ้าทอมือเอกลักษณ์เฉพาะในด้านลวดลายการทอ เช่น ตาสมุก ดอกพิกุล ไล่ปลาไหล เป็นต้น (สันติไชย ธีรศิลป์ และธีร โคตรธา, 2560) นอกจากนี้เกรียงศักดิ์ พรหมณพันธุ์และคณะ ได้ศึกษาผ้าทออ่างศิลาหรือผ้าทออ่างหินโดยเสนอข้อมูลไว้ว่า ผ้าทออ่างศิลาหรือผ้าทออ่างหินเป็นงานหัตถศิลป์ที่มีชื่อเสียงของ อ่างศิลา จังหวัดชลบุรี ซึ่งเป็นที่นิยมอย่างสูงระหว่างช่วงปฏิรูปการปกครอง (พ.ศ. 2435-2475) เนื่องจากเป็นผ้าทอที่มีคุณภาพดี เนื้อละเอียด ทอแน่นและมีลวดลายที่สวยงามในหมู่ชนชั้นสูง ชนชั้นราชสำนักและข้าราชการนิยมซื้อผลิตภัณฑ์ผ้าทอมืออ่างศิลาเป็นของที่ระลึกของฝาก สำหรับผ้าทอมือบ้านมาบหม้อที่สืบสานผ้าทอมือบ้านปึก-อ่างศิลา มาจากครั้งสมเด็จพระบรมราชเทวีเป็นต้นมา จากการสืบค้นผู้ที่สามารถทอผ้าแบบโบราณภายในชุมชน พบผู้ที่สามารถทอผ้าแบบโบราณเพียง 2 ท่าน คือ คุณยายไอ้ (นางสาย เสริมศรี) และคุณยาย หงวน (นางหงวน เสริมศรี) ซึ่งท่านได้ถ่ายทอดองค์ความรู้การทอผ้าแบบโบราณให้ทายาทและนักเรียนในพื้นที่บ้านปึก จนมีทักษะฝีมือและพัฒนาจนเป็นผลิตภัณฑ์ผ้าทอมือบ้านมาบหม้อ โดยผ้าทอมือบ้านมาบหม้อมีลวดลายที่สวยงามเป็นอัตลักษณ์ของท้องถิ่น กระบวนการในการทอผ้าแบบโบราณ

ด้วยความสนใจสร้างสรรค์ผลงานนาฏศิลป์จากแรงบันดาลใจที่มาจากวัฒนธรรมชุมชนที่อยู่บริเวณชุมชนใกล้เคียงกับมหาวิทยาลัยบูรพาจึงเป็นที่มาของแรงบันดาลใจและความต้องการศึกษาข้อมูลลวดลายของผ้าทอจากผ้าทออ่างศิลาเพื่อนำมาออกแบบลีลาและการเคลื่อนไหวทางนาฏศิลป์ไทย ทั้งนี้ผ้าทออ่างศิลาหรือเรียกกันตามชุมชนที่ตั้งของการทอผ้าอีกชื่อหนึ่งคือ “ผ้าทอบ้านปึก” เป็นผ้าฝ้ายทอมือที่มีชื่อเสียงและเป็นเอกลักษณ์ประจำตำบลอ่างศิลาและยังคงมีการสืบทอดการทอผ้าฝ้ายเพื่อการอนุรักษ์และการสร้างรายได้ภายในชุมชน ดังที่บุญเชิด หนูอ้อมอ้างถึงในศรัณญา ประสพชิงชนะ และคณะ (2565) ได้กล่าวถึงผ้าทออ่างศิลาไว้เช่นเดียวกันว่า ผ้าทออ่างศิลาเป็นภูมิปัญญาการทอผ้าอ่างศิลา-บ้านปึกลักษณะ พิเศษของผ้าทออ่างศิลาที่ไม่เหมือนพื้นที่อื่น ๆ คือกรรมวิธีการนำข้าวสุกมาหมักในขั้นตอนการเตรียมด้าย แล้วใช้กบมะพร้าวแปลงเส้นด้ายให้หมดจนทำให้เมื่อนำด้ายไปทอผ้าจึงได้เนื้อผ้าที่ออกมาแน่นเนียน เรียบ ไม่มีขน ใสสบาย รีดแล้วสวย เหนียว และทนทานลวดลายของผ้าทอมือคุณยายหงวนลายดั้งเดิมมีทั้งหมด 13 ลาย จากนั้นนำมาประยุกต์

ลวดลายในแต่ละพื้นเอกลักษณ์ลายเป็นทางตรงไม่ได้เป็นทางขวาง เหมือนผ้าขาวม้าของภาคอีสาน ซึ่งจะใช้ลายขัดเป็นตาใหญ่แต่ผ้าทออ่างศิลาจะนำลวดลายดั้งเดิมที่มีมาใช้ในการขัดจะได้เป็นตาเล็ก และลวดลายเฉพาะ

จากรายละเอียดข้อมูลดังกล่าวข้างต้นจึงเป็นแรงบันดาลใจที่นำมาใช้ในการสร้างสรรค์นาฏศิลป์ไทยรูปแบบระบำโดยใช้กระบวนการวิจัยเพื่อเก็บรวบรวมข้อมูลการทอผ้าและลวดลายของผ้าทออ่างศิลาที่มีความเป็นเอกลักษณ์โดยใช้ผลงานสร้างสรรค์ทางนาฏศิลป์เป็นเครื่องมือเก็บบันทึกข้อมูลการทอผ้าและลวดลายผ้าซึ่งทำให้เกิดประโยชน์ทั้งทางด้านวิชาการและการเผยแพร่ศิลปวัฒนธรรมของชุมชน

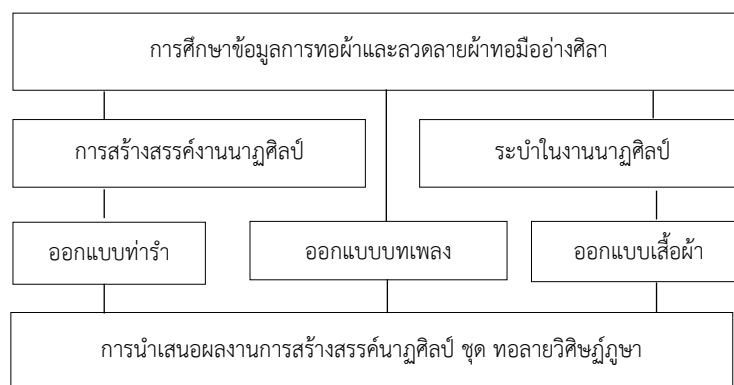
2. วัตถุประสงค์ของการสร้างสรรค์

เพื่อสร้างสรรค์นาฏศิลป์ไทยชุด ทอลายวิศิษฎ์ภูษา จากกระบวนการทอผ้าและลวดลายผ้าทอมืออ่างศิลา

3. ขอบเขตการสร้างสรรค์

การศึกษาและการรวบรวมข้อมูลการทอผ้าและลวดลายผ้าทอมืออ่างเป็นข้อมูลที่ได้จากบุคคลข้อมูลคือ คุณเกษม อินทโชติ (อดีตกำนันประจำตำบลบ้านปึก)

4. กรอบแนวคิดของการสร้างสรรค์



แผนภาพ 1 กรอบแนวคิดการวิจัย

ที่มา: ผู้วิจัย

5. วิธีการดำเนินงาน

การวิจัยในครั้งนี้ผู้วิจัยใช้ระเบียบวิธีวิจัยเชิงคุณภาพและการสร้างสรรค์ทางนาฏศิลป์ โดยได้มีการดำเนินการศึกษาหาข้อมูลที่เกี่ยวข้องจากสื่ออิเล็กทรอนิกส์ เอกสารวิชาการ และการสัมภาษณ์ผู้ดูแลศูนย์ผ้าทออ่างศิลาเพื่อนำข้อมูลมาวิเคราะห์และนำมาใช้ในการสร้างสรรค์ผลงานการแสดง โดยวิเคราะห์ข้อมูลและนำมาวางแผนโครงสร้างการแสดงแบ่งออกเป็น 2 ช่วง ได้แก่ ช่วงที่ 1 กระบวนการทอผ้า ช่วงที่ 2 ลวดลายผ้าทอ โดยมีการกำหนดองค์ประกอบของการแสดง คือ การออกแบบท่ารำ การออกแบบเพลง การออกแบบเสื้อผ้า

6. การทอผ้าและลวดลายผ้าทอมือพื้นบ้านอ่างศิลา

จากการศึกษาการเรียบเรียงบทสัมภาษณ์ของกำนันเกษม อินทโชติ (การสื่อสารส่วนบุคคล, 15 มกราคม 2565) ได้กล่าวถึงช่วงเวลาที่มีการทอผ้าอ่างศิลาได้หายไป ว่า

“ได้กำเนิดผ้าโสร่งปาเต๊ะซึ่งถักทอด้วยเครื่องจักรทอผ้าใช้เทคโนโลยีสมัยใหม่เข้ามาใช้ในการทอผ้าซึ่งทำให้มีสีสันสดใสกว่าผ้าทอของเดิม สีย้อมมีความคงทนสวยงามยิ่งกว่าประหยัดเวลายิ่งกว่าทำให้ผ้าทอมือหายไปจากตำบลอ่างศิลาและตำบลบ้านปึกไป”

กำนันเกษม อินทโชติได้เริ่มต้นฟื้นฟูผ้าทอบ้านปึกอ่างศิลาขึ้นใหม่อีกครั้งโดยมีคุณยายหงวนเสริมศรีเป็นผู้ฝึกสอนวิธีการทอผ้าลายโบราณดั้งเดิมของผ้าทออ่างศิลา ทั้งนี้ด้วยความที่เว้นระยะมานาน คุณยายหงวนต้องทบทวนพื้นลายผ้าและวิธีการทอ ซึ่งพบปัญหาหลายประการ เช่น ค้นลายแล้วเดินเข้าก็ไม่ครบถ้วนทำให้เส้นด้ายเหลือทั้งที่และฟืมที่ใช้ดั้งเดิมเป็นไม้ที่มีอายุเก่าแก่ มีความคมทำให้ระหว่างทำงานเกิดด้ายขาดและต้องเริ่มต้นใหม่ ปัญหาอีกประการคือกระดานม้วนด้ายซึ่งใช้ระยะทางในการดึงได้ค่อนข้างมาก หากเส้นด้ายเกิดการหย่อนและพื้นอาจทำให้เกิดความสกปรกกว่าจะทอผ้าได้แต่ละผืนจึงใช้เวลานานพอสมควร แต่กระนั้นคุณยายหงวนก็สามารถฟื้นคืน ค้นลายผ้าโบราณของอ่างศิลากลับมาได้สำเร็จหลังจากพบปัญหาในกระบวนการทอผ้ามานานาประการ

กำนันเกษม อินทโชติ จึงทบทวนหาวิธีแก้ปัญหาดังกล่าว โดยออกเดินทางเพื่อหาความรู้เรื่องวิธีการทอผ้าที่จังหวัดชัยภูมิเรียนรู้เกี่ยวกับเส้นด้ายที่ผ้าทอจังหวัดชัยภูมิใช้ศึกษาลายผ้าของจังหวัดชัยภูมิ จนกระทั่งพบกับผู้ค้นลายผ้าท่านหนึ่งทางกำนันเกษม อินทโชติได้ติดต่อว่าจ้างให้มาฝึกสอนทอผ้าที่ตำบลบ้านปึกทำให้บุคลากรสามารถค้นลายทอผ้าและดำเนินการทอผ้าได้สะดวกและมีประสิทธิภาพมากขึ้นเป็นการนำวิธีการทอจากทางจังหวัดชัยภูมิซึ่งมีนวัตกรรมที่สะดวกสบายมากกว่าเข้ามาใช้ทำให้ผ้าทอบ้านปึกอ่างศิลาเพิ่มระดับความแข็งแรงคงทนของผ้าทอมากขึ้นโดยไม่ทิ้งลายผ้าดั้งเดิมของผ้าทอบ้านปึกอ่างศิลา กระนั้นก็ยังพบปัญหามากมาย เช่น ด้ายที่ใช้ทำให้เสื้อผ้าแข็งใส่ไม่สบาย ทำให้ต้องคัดสรรด้ายจากแหล่งอื่น ๆ โดยเลือกซื้อเส้นด้ายเป็นฝ้ายอย่างดีจากโรงงานที่จังหวัดสมุทรปราการ โดยผ่านการย้อมสีด้ายอย่างดีจากโรงงานดังกล่าวโดยคัดเลือกสีอย่างพิถีพิถันเพื่อให้สีมีความคงทน

อีกทั้งยังผสมผสานกับการนำเส้นด้ายมาทอด้วยข้าวสอยซึ่งเป็นวิธีดั้งเดิมอันเป็นเอกลักษณ์อย่างหนึ่งของผ้าทอบ้านปึกอ่างศิลาจนมีผู้สนใจจับจ่ายซื้อและนำไปตัดเย็บเป็นเสื้อผ้ามากขึ้น จึงได้มีการจัดตั้งกลุ่มสตรีเพื่อนำผ้าทอบ้านปึกอ่างศิลามาต่อยอดแปรรูปเป็นผลิตภัณฑ์อื่น ๆ เช่น เสื้อเชิ้ต กระเป๋า ฯลฯ โดยได้มีการจัดตั้งศูนย์การเรียนรู้การทอผ้าโบราณ “คุณย่าท่าน” โดยร่วมมือและก่อสร้างศูนย์ในโรงเรียนวัดใหม่เกตุงามชื่อ “คุณย่าท่าน” นั้นตั้งขึ้นเพื่อรำลึกในสมเด็จพระศรีสวรินทิราบรมราชเทวี พระพันวัสสาอัยยิกาเจ้าในพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว (รัชกาลที่ 5) (สันทน์ไชยญ์ เอื้อศิลป์และธีร โศทรธนา, 2560)

จุดเด่นของผ้าทออ่างศิลาแตกต่างจากแหล่งอื่น ๆ คือกระบวนการเตรียมเส้นด้ายโดยใช้ “ข้าวสูก” มาเป็นส่วนหนึ่งของกรรมวิธี โดยมีขั้นตอนที่เป็นเอกลักษณ์เริ่มจากนำขดด้ายไปจุ่มน้ำให้เปียกแล้วนำไปขยำกับข้าวสูกจนแหลก จากนั้นนำไปผึ่งแดดจนแห้งเมื่อตากแดดต้องคอยกระตุกเส้นด้ายเพื่อให้เศษข้าวหลุดออก เมื่อนิ่มแล้วจึงนำไปแช่น้ำอีกครั้งเพื่อให้มันแล้วบิดน้ำออกให้แห้งก่อนนำขึ้นราวผึ่งให้เรียบ ขั้นตอนต่อมาจะใช้กาบมะพร้าวที่เรียกว่า “จันดง” ซึ่งมาจากเปลือกมะพร้าว 1 ลูกแบ่งเป็น 3 ส่วน โดยใช้รอยตัดของกาบมะพร้าวมาขัดเส้นด้ายเพื่อกำจัดขนออกเส้นด้ายที่ได้จะนุ่ม ไม่พันกัน และมีความเรียบเนียนพร้อมสำหรับการทอ ทำให้ผ้าที่ได้มีผิวสัมผัสแน่นเรียบ เนื้อบาง และสวมใส่สบายซึ่งเป็นลักษณะเฉพาะของผ้าทออ่างศิลา

อุปกรณ์และวัตถุดิบในการทอผ้าอ่างศิลาส่วนใหญ่เป็นวัตถุดิบที่ได้ในท้องถิ่นและมักจะเป็นของตนเองแทบทุกบ้านที่เคยทอมาตั้งแต่บรรพบุรุษ อุปกรณ์ต่าง ๆ นั้นสามารถเก็บรักษาไว้ใช้ได้นาน ๆ เพราะมีความมั่นคงและมีความละเอียดไม้ที่ใช้ประกอบเป็นทอผ้ามักเป็นไม้เนื้อแข็งที่มีความแข็งแรงใช้ได้นาน ถ้าหากเกิดการชำรุดก็สามารถหาวัสดุในท้องถิ่นมาซ่อมแซมได้และส่วนประกอบย่อยเช่น ฟืม ตะกอล ไม้ตีนทูกนั้นก็อาจหาได้ในท้องถิ่น ก็ทอผ้าเป็นโครงไม้รูปสี่เหลี่ยมสำหรับเอาอุปกรณ์ในการทอผ้า เช่น ฟืม ตะกอล ไม้ตองเตง ไม้หน้าทูกนำมาประกอบกันเพื่อใช้ในการทอผ้า (จักรกริศน์ บัวแก้ว, 2548)

7. การสร้างสรรค์การแสดง ชุด ทอลายวิศิษฐ์ญา

จากการวิเคราะห์ข้อมูลผ้าทอมืออ่างศิลาเพื่อนำมาใช้ในการออกแบบท่ารำ โดยมีการออกแบบท่ารำจากกระบวนการทอผ้าและลวดลายที่มีความเป็นเอกลักษณ์ โดยคัดเลือกจากลวดลายดั้งเดิมที่เป็นที่นิยมจำนวน 3 ลาย ได้แก่ ลายไส้ปลาไหล-นกกะทา ลายดอกพิกุล และลายสมุก ทั้งนี้แนวทางออกแบบลีลาและการเคลื่อนไหวกำหนดใช้รูปแบบนาฏศิลป์ไทยที่ถูกจัดวางและออกแบบให้สอดคล้องตามแนวคิดการดำเนินเรื่องจากผ้าทออ่างศิลาซึ่งมีการใช้ทฤษฎีการออกแบบนาฏยประดิษฐ์ การสร้างสรรค์งานนาฏศิลป์ นาฏศิลป์พื้นเมือง และการสร้างงานระบำในงานนาฏศิลป์นำมาใช้เป็น

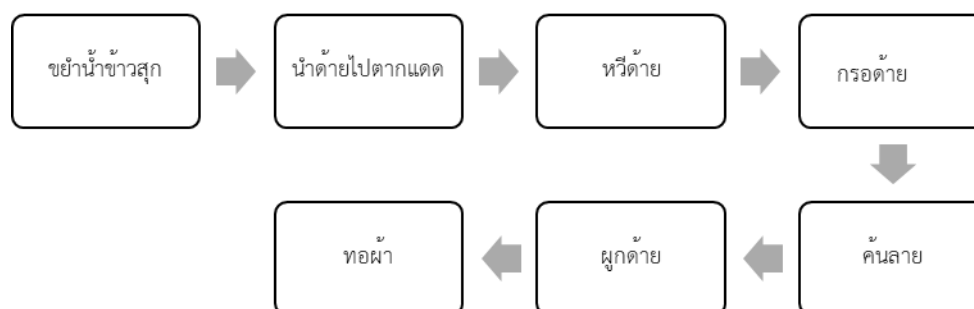
กรอบแนวคิดในการจัดวางองค์ประกอบท่ารำ การเคลื่อนไหว การใช้พื้นที่บนเวที ทั้งนี้ได้กำหนดโครงสร้างการออกแบบท่ารำแบ่งเป็น 2 กลุ่ม ดังนี้

ช่วงที่ 1 กระบวนการทอผ้า ผู้วิจัยได้แรงบันดาลใจมาจากกระบวนการทอผ้าจะเป็นออกแบบท่ารำจากอกับกิริยาของมนุษย์ที่กำลังทำขั้นตอนต่าง ๆ ของการทอผ้านำมาปรับและสร้างสรรค์การแสดงในรูปแบบของระบำ ท่ารำจะเป็นท่าที่เหมือนกันและแตกต่างกันแต่สื่อความหมายที่เหมือนกัน ซึ่งในการแสดงได้มีการใช้อุปกรณ์ประกอบการแสดง คือเส้นด้ายเพื่อให้เห็นถึงกระบวนการทอผ้าได้อย่างชัดเจนมากขึ้น

ช่วงที่ 2 ลวดลายผ้าทอ ผู้วิจัยได้แรงบันดาลใจมาจากลวดลายผ้าทออ่างศิลาจึงได้ทำการทดลองวาดเส้นตามลวดลายของผ้าทอและทดลองออกแบบท่ารำตามลักษณะชื่อเรียกของลายผ้าออกมาเป็นลักษณะของการเคลื่อนไหวของสัตว์และดอกไม้ ผู้วิจัยจึงนำการทดลองมาเป็นแนวในการออกแบบท่ารำและการแปรแถวของการแสดงในรูปแบบของระบำซึ่งมีการใช้ทฤษฎีการออกแบบนาฏยประดิษฐ์ รูปร่าง-รูปทรงเพื่อให้เห็นถึงลวดลายผ้าทอ

7.1 การออกแบบท่ารำช่วงที่ 1 (วิธีการทอผ้า)

จากการวิเคราะห์ข้อมูลการทอผ้าพื้นเมืองอ่างศิลา จึงได้กำหนดแนวทางการออกแบบท่ารำเพื่อสะท้อนถึงวิธีการทอผ้าโดยเลือกการกระทำ (Action) ของผู้ทอและกิจกรรมการทอผ้า (Business) เพื่อลำดับเรื่องตามขั้นตอนการทอผ้า ดังนี้



แผนภาพ 2 ลำดับเรื่องตามขั้นตอนการทอผ้า

ที่มา: มานิต เทพปฏิมาพร

เมื่อวางลำดับเรื่องตามขั้นตอนการทอผ้าแล้วจึงนำท่าทาง การเคลื่อนไหว และกิจกรรมการทอผ้ามาสร้างท่ารำโดยใช้แนวคิดการออกแบบท่ารำคือการแปลงกิจกรรมทอผ้าเป็นนาฏยภาษา แล้วนำมาจัดวางองค์ประกอบโดยนำการกระทำและกิจกรรมการทอผ้าตามลำดับเรื่อง (Narrative Structure) ที่กำหนดไว้มาสร้างท่ารำตามภาพลักษณ์ของท่าทาง (Movement Imagery) แล้วถอดภาพการเคลื่อนไหวของร่างกายออกมาในลักษณะของ "ท่ารำ" ตามลักษณะการเคลื่อนที่ของ

ผู้ทอผ้าการนำเส้นด้าย ผืนผ้า กระสวย หรือก็ทอผ้ามาประกอบการรำ สามารถช่วยสร้าง “ภาพจำ” ที่เชื่อมโยงผู้ชมเข้ากับบริบทของงานหัตถกรรมพื้นบ้าน ปรากฏตามรูปภาพที่แสดงไว้ ดังนี้



ภาพที่ 1 ขั้นตอนขยำน้าข้าวสุก
ที่มา: สกาวแก้ว คงรักษา



ภาพที่ 2 ขั้นตอนนำด้ายไปตากแดด
ที่มา: สกาวแก้ว คงรักษา



ภาพที่ 3 ขั้นตอนการทอผ้า
ที่มา: สกาวแก้ว คงรักษา



ภาพที่ 4 ขั้นตอนการกรอผ้า
ที่มา: สกาวแก้ว คงรักษา



ภาพที่ 5 ขั้นตอนการคันลาย
ที่มา: สกาวแก้ว คงรักษา



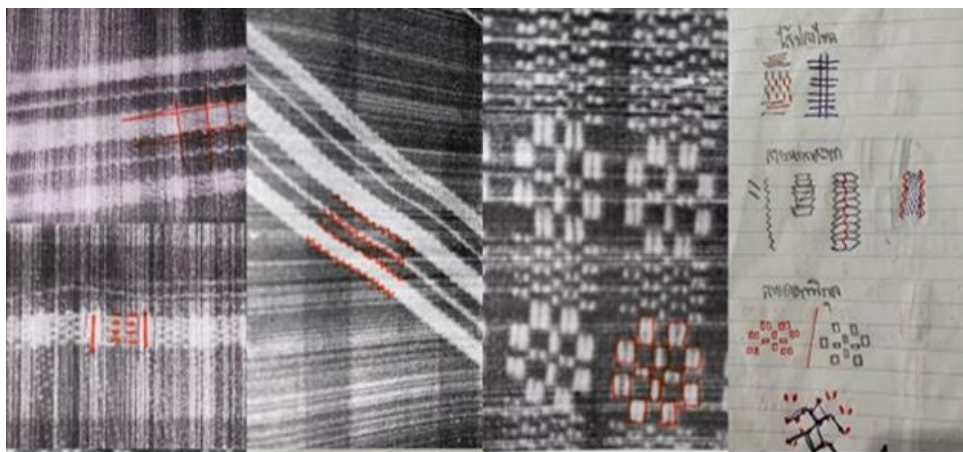
ภาพที่ 6 ขั้นตอนการกรอผ้า
ที่มา: สกาวแก้ว คงรักษา



ภาพที่ 7 ขั้นตอนการทอผ้า
ที่มา: สกาวแก้ว คงรักษา

7.2 การออกแบบท่ารำช่วงที่ 2 (ลวดลายผ้าทออ่างศิลา)

จากข้อมูลการศึกษาลวดลายผ้าทออ่างศิลาที่ใช้เป็นเอกลักษณ์การทอผ้าและจัดจำหน่ายจึงได้กำหนดลวดลายผ้าทออ่างศิลาจำนวน 3 ลวดลาย ได้แก่ ลายไส้ปลาไหล ลายนกกระทาและลายดอกพิกุลโดยใช้หลักการพื้นฐานทางทัศนศิลป์จากองค์ประกอบของเส้น รูปทรงนำมาใช้วิเคราะห์ลวดลายเพื่อถอดออกมาเป็นเส้น ทิศทาง และการจัดวางตำแหน่งของนักแสดง เมื่อศึกษารายละเอียดของเส้นและลวดลายของผ้าทออ่างศิลาจึงดำเนินการถอดลายและทำความเข้าใจองค์ประกอบของเส้นและรูปร่างเพื่อถอดลวดลายออกมาเป็นรูปทรงและเส้นนำมาเป็นแบบร่างและนำไปใช้ในการออกแบบท่ารำ ภาษาทางนาฏศิลป์และการเคลื่อนไหว



ภาพที่ 8 การทดลองวาดเส้นตามลวดลายของผ้าทอ
ที่มา: ผู้วิจัย

7.2.1 การออกแบบท่ารำลายไส้ปลาไหล ผู้วิจัยออกแบบท่ารำจากลวดลายผ้าทออ่างศิลา โดยเลือกใช้ “ลายไส้ปลาไหล” เป็นแรงบันดาลใจ เริ่มต้นจากการออกแบบท่ารำโดยอิงลักษณะการเคลื่อนไหวของปลา จากนั้นจึงแปรแถวตามลวดลายของผ้า โดยอาศัยแนวคิดจากทฤษฎีการออกแบบนาฏยประดิษฐ์มาใช้ในการกำหนดเส้นและรูปทรงบนเวทีและวางโครงสร้างท่ารำให้สอดคล้องกับลวดลาย “ไส้ปลาไหล” ซึ่งผลลัพธ์ที่ได้ส่วนใหญ่ปรากฏในรูปแบบแถวสี่เหลี่ยม และแถวสลับฟันปลา



ภาพที่ 9 ออกแบบท่ารำลายไส้ปลาไหล
ที่มา: สกาวแก้ว คงรักษา



ภาพที่ 10 ออกแบบท่ารำของลักษณะปลาไหล
ที่มา: สกาวแก้ว คงรักษา

7.2.2 การออกแบบท่ารำที่แสดงถึงลายนกระหา ผู้วิจัยออกแบบท่ารำจากลวดลายผ้าทออ่างศิลาโดยเลือกใช้ “ลายนกระหา” เป็นแรงบันดาลใจในการสร้างสรรค์ เริ่มต้นจากการออกแบบท่ารำโดยอิงจากลักษณะทางกายภาพและการเคลื่อนไหวของนกระหา จากนั้นจึงถ่ายทอดเป็นรูปแบบแถวตามลวดลายของผ้า โดยผู้วิจัยได้นำทฤษฎีการออกแบบนาฏยประดิษฐ์มาใช้ในการออกแบบแถวและโครงสร้างท่ารำให้สอดคล้องกับลายผ้า “ลายนกระหา” ซึ่งผลลัพธ์ที่ได้มีลักษณะเป็นแถวรูปสามเหลี่ยม



ภาพที่ 11 ออกแบบท่ารำลายนกระหา
ที่มา: สกาวแก้ว คงรักษา



ภาพที่ 12 ออกแบบท่ารำของลักษณะนกระหา
ที่มา: สกาวแก้ว คงรักษา

7.2.3 การออกแบบท่ารำที่แสดงถึงลายดอกพิกุล ผู้วิจัยออกแบบท่ารำจากลวดลายผ้าทออ่างศิลา โดยเลือกใช้ "ลายดอกพิกุล" เป็นแรงบันดาลใจ เริ่มต้นจากการออกแบบท่ารำที่อิงลักษณะของดอกพิกุลจากนั้นจึงถ่ายทอดเป็นรูปแบบแถวตามลวดลายของผ้าโดยผู้วิจัยได้นำทฤษฎีการออกแบบนาฏยประดิษฐ์มาใช้ในการกำหนดแถวและโครงสร้างของท่ารำให้สอดคล้องกับลายดอกพิกุลซึ่งแถวและโครงสร้างของท่ารำจากลายนี้มีทั้งรูปแบบวงกลม รูปแบบกากบาทและรูปแบบสามเหลี่ยม



ภาพที่ 13 ออกแบบท่ารำลายดอกพิกุล
ที่มา: สกาวแก้ว คงรักษา

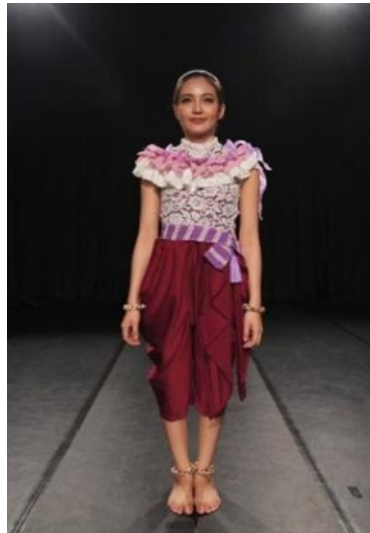


ภาพที่ 14 ออกแบบท่ารำของลักษณะดอกพิกุล
ที่มา: สกาวแก้ว คงรักษา

7.3 องค์ประกอบที่ใช้ในการแสดง

7.3.1 แนวคิดการออกแบบดนตรีประกอบการแสดง ผลงานนาฏศิลป์ไทยขึ้นนี้มีองค์ประกอบสำคัญที่ใช้ในการออกแบบบรรำคือ การออกแบบบทเพลงและการออกแบบเสื้อผ้าเครื่องกาย การออกแบบดนตรีสำหรับการแสดงได้รับเกียรติจากนายวรวรรณ วรฉัตร ดุริยางคศิลป์ป็นสำนักกรมสังคีต กรมศิลปากรเป็นผู้สร้างสรรค์เพลงประกอบการแสดง ชุด ทอลายวิศิษฐ์ภูษา โดยใช้แนวคิดการสร้างสรรคบทเพลงจากเครื่องดนตรีพื้นบ้านภาคกลางเพื่อสื่อสารความหมายและเล่าเรื่องตามโครงสร้างการแสดงที่กำหนดไว้

7.3.2 แนวคิดการออกแบบชุดของการแสดง แนวทางการออกแบบชุดการแสดงได้รับแรงบันดาลใจมาจากประวัติของผ้าทออ่างศิลาโดยเลือกโครงสร้างการแต่งกายของสตรีในสมัยรัชกาลที่ 5 นำมาผสมผสานกับการแต่งกายของชาวอ่างศิลา โดยเลือกให้ผู้หญิงชาวอ่างศิลานุ่งโจงกระเบน เสื้อคอกระเช้าจึงเลือกใช้เสื้อกระชับสัดส่วนที่ประดับด้วยผ้าลูกไม้และนุ่งโจงกระเบน ผู้สร้างสรรค์เลือกใช้ลายผ้าที่เป็นเอกลักษณ์ผ้าทออ่างศิลามาใช้ในการตัดเย็บ นอกจากนั้นได้ออกแบบเครื่องประดับโดยออกแบบเข็มกลัดรูปปลาตาวเพื่อเป็นสัญลักษณ์ของท้องทะเล และออกแบบเครื่องประดับเป็นเข็มขัดโดยใช้วัสดุจากผ้าทออ่างศิลา นอกจากนั้นยังมีส่วนประกอบสำหรับประดับร่างกายเช่น กำไลข้อมือและกำไลข้อเท้าที่ประดิษฐ์ด้วยวิธีการถักผ้า เป็นต้น



ภาพที่ 15 การออกแบบชุดการแสดงทอลายวิศิษฐ์ภูษา

ที่มา: สกาวแก้ว คงรักษา

8. สรุปผล

ระบำทอลายวิศิษฐ์ภูษาเป็นผลงานนาฏศิลป์จากกระบวนการวิจัยเชิงคุณภาพและการสร้างสรรค์ทางนาฏศิลป์โดยดำเนินการศึกษาหาข้อมูลที่เกี่ยวข้องจากสื่ออิเล็กทรอนิกส์ เอกสารวิชาการ และการสัมภาษณ์ผู้ดูแลศูนย์ผ้าทออ่างศิลาเพื่อนำข้อมูลมาวิเคราะห์และนำมาใช้ในการสร้างสรรค์ผลงานการแสดง โดยวิเคราะห์ข้อมูลและนำมาวางโครงสร้างการแสดงแบ่งออกเป็น 2 ช่วง ได้แก่ ช่วงที่ 1 กระบวนการทอผ้า ช่วงที่ 2 ลวดลายผ้าทอ โดยมีการกำหนดองค์ประกอบของการแสดง คือ การออกแบบท่ารำ การออกแบบเพลง การออกแบบเสื้อผ้า

แนวทางการออกแบบท่ารำเพื่อสะท้อนถึงวิธีการทอผ้าโดยเลือกการกระทำ (Action) ของผู้ทอและกิจกรรมการทอผ้า (Business) เพื่อลำดับเรื่องตามขั้นตอนการทอผ้า ลวดลายผ้าทอมืออ่างศิลาที่ใช้เป็นเอกลักษณ์การทอผ้าและจัดจำหน่ายจึงได้กำหนดลวดลายผ้าทออ่างศิลาจำนวน 3 ลวดลาย ได้แก่ ลายไส้ปลาไหล ลายนกกระทาและลายดอกพิกุลโดยใช้หลักการพื้นฐานทางทัศนศิลป์จากองค์ประกอบของเส้น และรูปทรงนำมาใช้วิเคราะห์ลวดลายเพื่อถอดออกมาเป็นเส้น ทิศทาง และการจัดวางตำแหน่งของนักแสดง แนวคิดการออกแบบท่ารำคือการแปลงกิจกรรมทอผ้าเป็นนาฏยภาษาแล้วนำมาจัดวางองค์ประกอบโดยนำการกระทำและกิจกรรมการทอผ้าตามลำดับเรื่อง (Narrative Structure) ที่กำหนดไว้มาสร้างท่ารำตามภาพลักษณ์ของท่าทาง (Movement Imagery) แล้วถอดภาพการเคลื่อนไหวของร่างกายออกมาในลักษณะของ "ท่ารำ" ตามลักษณะการเคลื่อนที่ของผู้ทอผ้า การนำเส้นด้าย ผืนผ้า กระสวย หรือก็ทอผ้ามาประกอบการรำ สามารถช่วยสร้าง "ภาพจำ" ที่เชื่อมโยงผู้ชมเข้ากับบริบทของงานหัตถกรรมพื้นบ้าน แนวคิดการสร้างสรรค์บทเพลงจากเครื่องดนตรีพื้นบ้านภาคกลางเพื่อสื่อสารความหมายและเล่าเรื่องตามโครงสร้างการแสดงที่กำหนดไว้

แรงบันดาลใจมาจากประวัติของผ้าทออ่างศิลาโดยเลือกโครงสร้างการแต่งกายของสตรีในสมัยรัชกาลที่ 5 นำมาผสมผสานกับการแต่งกายของชาวอ่างศิลา โดยเลือกให้ผู้หญิงชาวอ่างศิลานุ่งโจงกระเบน เสื้อคอกระเช้าจึงเลือกใช้เสื้อกระชับสัดส่วนที่ประดับด้วยผ้าลูกไม้และนุ่งโจงกระเบน ผู้สร้างสรรค์เลือกใช้ลายผ้าที่เป็นเอกลักษณ์ผ้าทออ่างศิลามาใช้ในการตัดเย็บ

9. อภิปรายผล

จากกระบวนการสร้างสรรค์สะท้อนให้เห็นว่าการประยุกต์ใช้มิติทางวัฒนธรรมร่วมสมัยกับองค์ความรู้พื้นถิ่น สามารถนำไปสู่การพัฒนาผลงานนาฏศิลป์ที่ไม่เพียงแต่สื่อสารเรื่องราวของชุมชนแต่ยังเปิดพื้นที่ให้กับการตีความใหม่ในเชิงสร้างสรรค์ซึ่งสามารถใช้เป็นต้นแบบในการออกแบบการแสดงเชิงวัฒนธรรมร่วมสมัยในบริบทอื่น ๆ ได้อีกด้วย การเลือกใช้ “การกระทำ (Action)” และ “กิจกรรมการทอผ้า (Business)” ของช่างทอผ้าเป็นแม่แบบในการออกแบบท่ารำ ทำให้ผู้ชมสามารถรับรู้ขั้นตอนการผลิตผ้าทออย่างมีชีวิตชีวาและเข้าใจวัฒนธรรมของชาวอ่างศิลาได้มากขึ้น การใช้หลักทัศนศิลป์ด้านเส้น รูปทรง และการจัดวางทำให้สามารถถอดความงามของลวดลายออกมาเป็นองค์ประกอบการแสดงได้อย่างมีนัยยะทั้งในเชิงสัญลักษณ์และความงามทางศิลปะการเคลื่อนไหว การออกแบบท่ารำจากแรงบันดาลใจภูมิปัญญาท้องถิ่นโดยใช้องค์ความรู้ทางนาฏศิลป์เพื่อสร้างสรรค์ถ่ายทอดผ่านนาฏภาษานับว่าเป็นการประยุกต์ใช้แนวคิด narrative structure และ movement imagery อย่างเหมาะสม หลักสำคัญในการสร้างสรรค์ระบำเอกลักษณ์จากท้องถิ่นนั้นผู้สร้างสรรค์ต้องค้นหาแนวทางการเชื่อมโยงกับบริบทวัฒนธรรมและสร้างภาพจำทางวัฒนธรรมให้ปรากฏเด่นชัดด้วยนาฏภาษาและการเคลื่อนไหว ดังนั้นการสร้างสรรค์ระบำครั้งนี้การถอดการกระทำและการเคลื่อนไหวเป็นลีลาท่ารำ เช่น การขยำ การหวีผ้า การนำผ้าไปตากแดด การทอผ้าล้วนแต่มีความเชื่อมโยงกับบริบทวัฒนธรรมและช่วยให้ผู้ชมเกิด “ภาพจำ” ของหัตถกรรมพื้นบ้านอย่างเป็นรูปธรรม

10. ข้อเสนอแนะ

10.1 ควรส่งเสริมการนำองค์ความรู้ด้านหัตถศิลป์ท้องถิ่น เช่น ผ้าทออ่างศิลา มาบูรณาการกับศิลปะการแสดงร่วมสมัย เพื่อสร้างสรรค์ผลงานที่สะท้อนอัตลักษณ์วัฒนธรรมและเปิดโอกาสให้เกิดการตีความเชิงสร้างสรรค์

10.2 การวิจัยในอนาคตอาจขยายไปศึกษาหัตถกรรมหรือศิลปะพื้นถิ่นแขนงอื่น เช่น เซรามิก ผ้าไหม งานจักสาน เพื่อพัฒนาเป็นผลงานนาฏศิลป์ร่วมสมัยที่หลากหลายยิ่งขึ้น

รายการอ้างอิง

- เกรียงศักดิ์ พรหมณพันธุ์, ชูศักดิ์ สุวิมลเสถียร, ธรรมศักดิ์ สงกาและคณะ. (2562).
 โครงการแนวทางพัฒนาการท่องเที่ยวเชิงอนุรักษ์ : บ้านมาบหม้อ ตำบลบ้านปึก อำเภอเมือง
 จังหวัดชลบุรี (รายงานการวิจัย). มหาวิทยาลัยบูรพา.
- จักรกริสน์ บัวแก้ว. (2548). ผ้าทอพื้นเมืองอ่างศิลา-บ้านปึก. *วารสารศิลปกรรมบูรพา*, 10(10),
 97-104.
- สันธิไชย์ เอื้อศิลป์ และธีร์ โคตรธา. (2560). การสร้างสรรค์อัตลักษณ์ตราสินค้าแฟชั่นจาก
 หัตถกรรมสิ่งทอชุมชนบ้านปึก-อ่างศิลา จังหวัดชลบุรีด้วยเทคนิคการตัดเย็บชั้นสูง
 เพื่อจัดจำหน่ายในตลาดสินค้าแฟชั่นกูตูร์สำเร็จรูป (รายงานการวิจัย). มหาวิทยาลัยบูรพา.
- ศรัณญา ประสพชิงชนะ, ปาจริย์ สุขภิรมย์ และอมรณัฐ เสริมชีพ. (2565). การสำรวจองค์ความรู้
 ทรัพยากรวัฒนธรรมชุมชนบ้านมาบหม้อ ตำบลบ้านปึก อำเภอเมือง จังหวัดชลบุรี.
วารสารวิชาการมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยบูรพา, 30(2), 155-178.

การตีความและอธิบายวิธีการบรรเลงบทเพลง ดุริยศิรราชสดุดี
ประพันธ์โดย ศักดิ์ชัย เจริญสุขสนาน

INTERPRETATION AND EXPLANATION OF THE PERFORMANCE OF
THE COMPOSITION: DURIYASIRAWAT RACHASADUDEE COMPOSED
BY SAKCHAI CHAROENSUKSANAN

อักรพล เดชวัชรนนท์¹ ศักดิ์ชัย เจริญสุขสนาน²

Akkarapon Dejwacharanon¹ Sakchai Chareonsuksanan²

บทคัดย่อ

บทความนี้วิเคราะห์และอธิบายวิธีการบรรเลงบทเพลง "ดุริยศิรราชสดุดี" ซึ่งประพันธ์ดนตรีโดยอาจารย์ศักดิ์ชัย เจริญสุขสนาน และคำร้องโดยผู้ช่วยศาสตราจารย์ฉลวย มงคล บทเพลงนี้ได้รับแรงบันดาลใจจากบทกวี "อาศิรวาทราชสดุดี" ที่แต่งขึ้นในปี พ.ศ. 2562 เพื่อเฉลิมพระเกียรติพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวรัชกาลที่ 10 และเผยแพร่โดยวงดุริยางค์เครื่องลม แห่งมหาวิทยาลัยบูรพาในปี พ.ศ. 2567 วัตถุประสงค์หลักคือการศึกษาบทเพลงในลักษณะการอ่าน บทร้อยกรองประกอบดนตรี และสร้างองค์ความรู้ด้านการแสดงดนตรี บทความนี้เน้นการวิเคราะห์ตีความ และอธิบายวิธีการบรรเลงจากมุมมองผู้อำนวยเพลง โดยขยายแนวคิดหลัก 3 ประการของผู้ประพันธ์: การประโคมแตร (Fanfare) การใช้เสียงสร้างบรรยากาศ (Ambient Sound) ระหว่างการอ่านบทร้อยกรอง และการประโคมถวายสดุดีโดยวงดุริยางค์ (Wind Symphony Fanfare in Praise) เพื่อให้ดนตรีเสริมความหมายและอารมณ์ของบทร้อยกรองให้ลึกซึ้งยิ่งขึ้น วิธีการศึกษาประกอบด้วยการวิเคราะห์โครงสร้างบทเพลง การตีความสัญลักษณ์ทางดนตรี การวิเคราะห์เสียงประสาน และการอธิบายวิธีการบรรเลงที่เหมาะสมสำหรับแต่ละกลุ่มเครื่องดนตรี ผลการศึกษาพบว่าภาษาของบทร้อยกรองและดนตรีมีความสอดคล้องกันอย่างมาก แนวคิดหลักทั้งสามประการช่วยขยายความหมายและอารมณ์ของบทร้อยกรองได้อย่างลึกซึ้ง การตีความและการออกแบบวิธีบรรเลงนี้ช่วยยกระดับบทประพันธ์ให้มีคุณค่าทางดุริยศิลป์ และสร้างองค์ความรู้ที่เป็นรูปธรรมเกี่ยวกับการเตรียมบทเพลง

¹ ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร. สาขาวิชาดนตรีและการแสดง คณะดนตรีและการแสดง มหาวิทยาลัยบูรพา akkarapon@go.buu.ac.th

¹ Assistant Professor Dr., Department of Music and Performing Art, Faculty of Music and Performing Arts, Burapha University, akkarapon@go.buu.ac.th

² อาจารย์ สาขาวิชาดนตรีและการแสดง คณะดนตรีและการแสดง มหาวิทยาลัยบูรพา sakchai@go.buu.ac.th

² Lecturer, Department of Music and Performing Art, Faculty of Music and Performing Arts, Burapha University, sakchai@go.buu.ac.th

Receive 06/08/68, Revise 06/11/68, Accept 11/11/68

ประเภทนี้ โดยสรุป บทเพลง "ดุริยสิริวาทราชสดุดี" ผสมผสานความงามของบทร้อยกรองและพลังของดนตรีได้อย่างลงตัว การศึกษานี้มีประโยชน์ต่อผู้อำนวยเพลง นักดนตรี และผู้สนใจบทเพลงลักษณะผสมผสาน และเป็นแนวทางในการตีความบทเพลงร่วมสมัย รวมถึงเป็นการเทิดพระเกียรติอย่างสมพระเกียรติ

คำสำคัญ: การประโคมแตร, เสียงสร้างบรรยากาศ, ดุริยางค์ประโคมถวายสดุดี, ศักดิ์ชัย เจริญสุขสนาน

Abstract

This article analyzes and describes the performance methods of "Duriyasirawat Ratchasudee," a musical composition by Sakchai Charoensuksanan, with lyrics by Assistant Professor Chaluay Mongkol. This piece was inspired by the poem "Arsirawat Ratchasudee," composed in 2019 to honor His Majesty King Rama X, and was subsequently released by the Burapha University Wind Symphony in 2024. The primary objective is to study the piece as a musical accompaniment to poetic recitation and to generate knowledge regarding musical performance. This article emphasizes the analysis, interpretation, and explanation of performance methods from a conductor's perspective, expanding on three main concepts from the composer: Fanfare, the use of Ambient Sound during poetic recitation, and Wind Symphony Fanfare in Praise. These elements aim to deepen the meaning and emotion of the poem through the music. The research methodology includes analyzing the musical structure, interpreting musical symbolism, analyzing harmonies, and describing appropriate performance techniques for each instrument group. The findings indicate a strong concordance between the language of the poetry and the music. The three core concepts significantly enhance the meaning and emotion of the poem. This interpretation and performance design elevate the composition's artistic value and create concrete knowledge regarding the preparation of such musical pieces. In conclusion, "Duriyasirawat Ratchasudee" seamlessly blends the beauty of poetry with the power of wind orchestra music. This study is beneficial for conductors, musicians, and those

interested in hybrid musical forms, serving as a guideline for interpreting contemporary compositions and an honorable tribute.

Keywords: Fanfare, Ambient Sound, Musical Fanfare in Praise,
Sakchai Charoensuksanan

ที่มาและความสำคัญ

บทเพลง ดุริยศิรราชสดุดี ประพันธ์โดยอาจารย์ศักดิ์ชัย เจริญสุขสนาน อาจารย์ประจำสาขาวิชาดนตรี คณะดนตรีและการแสดง มหาวิทยาลัยบูรพา โดยได้รับแรงบันดาลใจจากบทประพันธ์ ร้อยกรอง วสันตดิถีฉันท 14 อาศิรราชสดุดี พระบาทสมเด็จพระปรเมนทรรามาธิบดีศรีสินทรมหาวชิราลงกรณมหิตฺรภูมิพลราชมหาราชวรางกูร กิติสิริสมบูรณอดุลยเดช สยามินทราธิเบศรราชวโรดม บรมนาถบพิตรพระวชิรเกล้าเจ้าอยู่หัว ประพันธ์โดย ผู้ช่วยศาสตราจารย์ฉลวย มงคล ในพิธีพระราชทานปริญญาบัตร มหาวิทยาลัยบูรพาประจำปีการศึกษา 2560 บทประพันธ์ร้อยกรองนี้ ถูกเขียนขึ้นใน ปี พ.ศ. 2562 ในปีที่พระองค์เสด็จขึ้นครองราชย์เป็นพระมหากษัตริย์องค์ที่ 10 แห่งราชวงศ์จักรี โดยมีเนื้อหาของบทวสันตดิถีฉันท 14 ดังนี้

สรวมชีพมคมบรมบาท	อภิวาทนาการ
ภูธรมหา ฐ สมภาร	วชิราลงกรณ์
ครองราชย์มเหศวรเลิศ	สุประเสริฐศิริภรณ์
ในรัชกาลทศบวร	สิริภาพพระเพิ่มพูน
ว่าองค์ ฐ ทรงสิริสวัสดิ์	อภีรัตน์งกูร
พ่างเพียงมณีนุสจรูญ	จิรโรจน์มโนรมย์
เปรี๊ยะปรางค์พระราชวงษา	จริยาสง่าสม
สูงส่งพิสิฐนิจนิยม	ดุจดวงค์พระเทวา
จำหลักประจักษ์อภิราม	กิตตามพระธาดา
ธำรง ฐ ทรงศิริประภา	อภิไชยไพฑูรย์
ปวงราชภูธรถวาย ฐ สดุดี	ปฐพีพัฒน์พูน
ที่มายุโกสุขพิบูลย์	นิธิธรรมพระกำจาย
ขอทรงพระกิตติขจร	สุบวรนะบรรยาย
พร้อมบารมีนพประกาย	จิรกาลนิรันดร์เทอญฯ

ด้วยความงดงามของบทกวีที่มีความหมายอันทรงคุณค่าและด้วยสำนึกในพระมหากรุณาธิคุณเป็นล้นพ้น อันหาที่สุดมิได้ เป็นแรงบันดาลใจในการประพันธ์ผลงานสร้างสรรค์ชื่อว่า “ดุริยศิราภราชสดุดี” สำหรับวงดุริยางค์เครื่องลม ผู้ประพันธ์ใช้ประสมสีสนของเสียงเครื่องดนตรีเครื่องลมและเครื่องกระทบในทางสร้างสรรค์ เพื่อความหมายของบทอาศิรวาทราชสดุดีให้เกิดความลึกซึ้ง ถ่ายทอดความงดงามของบทกวีโดยการขับเสภาผสมผสานความยิ่งใหญ่ของเสียงดนตรีวงดุริยางค์เครื่องลมเพื่อเชิดชูพระเกียรติขจรขยายตราบนานเท่านาน

บทเพลง ดุริยศิราภราชสดุดี ได้เปิดการแสดงครั้งแรกในคอนเสิร์ตดุริยศิราภราชสดุดี โดยวงดุริยางค์เครื่องลมแห่งมหาวิทยาลัยบูรพา (Burapha University Wind Symphony) ภายใต้การนำของวาทยากร ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.อัศรพล เดชวัชรนนท์ เมื่อวันที่ 10 มีนาคม พ.ศ. 2567 ณ สวนสาธารณะแหลมแท่น และได้ทำการบันทึกเสียงเพื่อเผยแพร่ในสื่อออนไลน์ในนามมหาวิทยาลัยบูรพา เพื่อเทิดพระเกียรติ พระบาทสมเด็จพระปรเมนทรรามาธิบดีศรีสินทรมหาวชิราลงกรณ มหิศรภูมิพลราชวรางกูร กิติสิริสมบูรณอดุลยเดช สยามินทราธิเบศรราชวโรดม บรมนาถบพิตร พระวชิรเกล้าเจ้าอยู่หัว เนื่องในวโรกาสพระราชพิธีมหามงคลเฉลิมพระชนมพรรษาครบ 6 รอบ ในวันที่ 28 กรกฎาคม พ.ศ. 2567

เพื่อให้วงดนตรีสามารถสื่อสารสิ่งที่ผู้ประพันธ์ต้องการได้อย่างมีประสิทธิภาพ ผู้ควบคุมวงจะต้องมีความเข้าใจในโน้ตเพลงก่อน การตัดสินใจเชิงตีความจะขึ้นอยู่กับความเข้าใจและความรู้ที่ได้รับจากการศึกษาโน้ตเพลง (Music Score) ด้วยการวิเคราะห์อย่างมีวิจารณญาณโดยใช้หลักวิชาการดนตรีประกอบจินตนาการ ดังนั้นสิ่งแรกๆที่ผู้ควบคุมวงต้องทำคือการศึกษาโน้ตเพลง

ผู้อำนวยเพลง (Conductor) ควรศึกษาโน้ตเพลงในฐานะนักดนตรีที่มีจินตนาการ ผู้สร้างสรรค์ และไม่ใช่เพียงผู้ออรรถาธิบายของโน้ตเพลงเท่านั้น นักดนตรีที่แสดงควรมีความปรารถนาอย่างแรงกล้าที่จะสร้างสัญญาณข้อความทางดนตรีของตนเอง ผู้ประพันธ์ได้บันทึกแนวคิดไว้ในโน้ตเพลงเพื่อถ่ายทอดการสร้างสรรค์ทางดนตรีให้กับผู้อื่น แต่ความท้าทายของผู้อำนวยเพลงคือการแปลงสัญลักษณ์ให้เป็นภาพที่แสดงออกถึงอารมณ์ กระบวนการศึกษาโน้ตเพลงทำให้สามารถตีความดนตรีผ่านความคิดสร้างสรรค์ของผู้อำนวยเพลงได้ (Battisti & Garofalo, 1990)

ผู้เขียนในฐานะผู้อำนวยเพลง (Conductor) มีบทบาทในการตีความบทเพลงเพื่อสื่อสารให้กับนักดนตรี นำเสนอดนตรีตามความมุ่งหวังของผู้ประพันธ์ทั้งในขั้นตอนการฝึกซ้อม การแสดงคอนเสิร์ต และการบันทึกเสียง นอกจากนี้ยังเป็นการสร้างสรรค์งานศิลปะดนตรีเชิงวิชาการ เพื่อให้ผู้ที่สนใจได้ศึกษาและเป็นอีกแนวทางหนึ่งในการตีความและอธิบายวิธีการบรรเลงต่อไปโดยสามารถรับชมการบันทึกเสียงจาก

ตัวอย่างที่ 1 QR code for Composition Recording File Duriyasirawat Rachasadudee
Performed by Burapha University Wind Orchestra



วัตถุประสงค์

การศึกษานี้มุ่งศึกษาบทเพลงซึ่งผสมผสานการอ่านบทร้อยกรองเข้ากับดนตรี ควบคู่ไปกับการสร้างองค์ความรู้ด้านการแสดงดนตรีอันเกิดจากกระบวนการเตรียมการแสดงและการบันทึกเสียง

การวิเคราะห์ ทัศนคติบทเพลง และอธิบายวิธีการบรรเลง

ด้วยวิธีการของการประพันธ์ที่ไม่ได้ยึดติดดั้งเดิมของดนตรีคลาสสิก สืบเนื่องจากดนตรีคลาสสิก นับตั้งแต่ยุคศตวรรษที่ 20 เป็นต้นมานั้น แนวคิดทางด้านโครงสร้างและความยาวบทประพันธ์มีวิวัฒนาการแตกต่างไปจากยุคก่อน เมื่อพิจารณาบทเพลงร่วมสมัยในยุคนี้ส่วนใหญ่นั้นจะไม่ได้อยู่ภายใต้อิทธิพลทางโครงสร้างหรือสังคีตลักษณ์แบบดั้งเดิม แต่แนวคิดหรือกรอบด้านสังคีตลักษณ์ของดนตรีร่วมสมัยหรือดนตรีหลังจากยุคศตวรรษที่ 20 มาจนถึงปัจจุบันมีความหลากหลาย ซับซ้อน และเป็นอิสระมากกว่าดนตรียุคก่อน สังคีตลักษณ์จึงมิได้เป็นตัวกำหนดทิศทางหรือกรอบของบทประพันธ์ (วิบูลย์ ตระกูลอุ้น, 2558)

บทเพลง ดุริยศิริวาทราชสดุดี มีจำนวนห้อง (Measure) รวมทั้งสิ้น 112 ห้อง ผู้ประพันธ์กำหนดแนวคิดหลัก ได้แก่ 1. การประโคมแตร (Fanfare) 2. การใช้เสียงในการสร้างบรรยากาศในระหว่างการอ่านทำนองบทร้อยกรอง (Ambient Sound) 3. ดุริยางค์ประโคมถวายสดุดี

ช่วงนำ (Introduction)

การนำเสนอช่วงนำด้วยทำนองประโคมแตรผสมผสานเสียงวงดุริยางค์บรรเลงเพื่อแสดงถึงความจงรักภักดีต่อพระปรเมนทรรามาธิบดีศรีสินทรมหาวชิราลงกรณ พระวชิรเกล้าเจ้าอยู่หัว ด้วยการประโคมด้วยวงดุริยางค์ด้วยลักษณะการดำเนินทำนองที่หลากหลาย เปรียบเสมือนพสกนิกรที่มาชุมนุมเพื่อถวายพระมหากษัตริย์ จุดสำคัญคือในห้องที่ 2-3 ผู้ประพันธ์ได้กำหนดให้กลุ่มฮอร์น (Horn) และแซกโซโฟน (Saxophone) บรรเลงหน่วยทำนองย่อยที่มีเอกลักษณ์ของทำนองคล้ายช่วงเริ่มต้นของเพลงชาติไทยเพื่อสื่อถึงประชาชนคนไทยทุกคนร่วมแรงร่วมใจในการถวายสดุดี (ตัวอย่างที่ 2)

ตัวอย่างที่ 2 The Beginning of The Trumpet Fanfare in Honor of His Majesty The King

ช่วงทำนองบทร้อยกรอง (The melody of the first stanza of the poem)

เข้าสู่ห้องที่ 18 นำเสนอการอ่านบทร้อยกรองช่วงที่ 1 เริ่มต้นด้วยประโยคจากบทร้อยกรองที่ว่า “ถวายบังคมบรมบาท” ประสานด้วยการใช้เสียงของกลุ่มเครื่องกระทบ (Percussion) เพื่อสร้างบรรยากาศ โดยเทคนิคการร่ำ (Roll technique) ของทิมปานี (Timpani) กลองใหญ่ (Bass Drum), สามเหลี่ยม (Triangle) ฉาบร่ำ (Suspended Symbol) ฉาบ (Symbol) ระฆังลม (Windchimes) และกลองแสนร์ (Snare drum) โดยกลุ่มเครื่องกระทบที่มีระดับเสียง (Pitch percussion) ได้แก่ กล็อกเคนสปีล (Glockenspiel) และไวบราโฟน (Vibraphone) บรรเลงโน้ตกล่อง (การบรรเลงโน้ตกล่อง (Notation Box) คือการให้ผู้บรรเลงเลือกบรรเลงโน้ตภายในค่าความยาวและรูปแบบจังหวะโดยอิสระ) เพื่อสร้างบรรยากาศเหมือนเสียงระฆังน้อยใหญ่ในวัดเพื่อให้รู้สึกถึงความสงบและจินตนาการถึงบรรยากาศแห่งสรวงสวรรค์ (ตัวอย่างที่ 3)

วิธีการบรรเลงในห้องที่ 18 เพื่อสร้างบรรยากาศ ในขณะที่กล็อกเคนสปีล (Glockenspiel) และไวบราโฟน (Vibraphone) บรรเลงโน้ตกล่องหรือการใช้คีตปฏิภาณจากขอบเขตของโน้ตที่ผู้ประพันธ์กำหนดให้ ผู้เขียนกำหนดให้ทุกแนวของกลุ่มเครื่องดนตรีกระทบ (Percussion) บรรเลงในขอบเขตของความเข้มเสียงและน้ำหนักที่เบาและบาง โดยทิมปานี (Timpani) บรรเลงด้วยเทคนิคการร่ำในความเข้มเสียงที่เบา ด้วยลักษณะที่เป็นเอกลักษณ์ และสรีระของหนังกลองที่มีความใหญ่ของทิมปานี ในการบรรเลงเทคนิคการร่ำในความเข้มเสียงเบาจะทำให้ขอบเขตของเสียงมีความกว้างแต่มีความพลิ้วไหว จินตนาการเปรียบเสมือนลักษณะของผิวน้ำที่กระพือด้วยหยดน้ำ ในขณะที่แนวของกลุ่มเครื่องกระทบ 1 (Percussion 1) ได้แก่ ฉาบร่ำ (Suspended Symbol) สามเหลี่ยม (Triangle) และฉาบ (Symbol) เริ่มบรรเลงร่ำด้วยความเข้มเสียงเบา จากนั้นค่อย ๆ ดังขึ้นและเบาลงทีละน้อย (Crescendo and Diminuendo) จนสิ้นสุด ในขณะที่แนวของกลุ่มเครื่องกระทบ 2 (Percussion 2) ได้แก่ ระฆังลม (Windchimes) กลองแสนร์ (Snare Drum) และกลองใหญ่ (Bass Drum) บรรเลงด้วยเทคนิคการร่ำโดยเปลี่ยนความเข้มเสียงขึ้นลงด้วยความเร็วที่สุดในทุกกลุ่ม ทั้งนี้ยังคงพื้นฐานให้อยู่

ในกรอบของความเข้มเสียงเบาและบาง การผสมผสานเทคนิคการบรรเลงโดยการเปลี่ยนความเข้มเสียงที่หลากหลายทำให้เกิดความน่าสนใจและสร้างบรรยากาศได้อย่างชัดเจน ระฆังลม และกลองสนร์ (Snare Drum) (ตัวอย่างที่ 3)

ตัวอย่างที่ 3 The Playing of a Group of Percussion Instruments Create an Immersive Atmosphere

Conducted (Rubato)

สรวมชีพผคมบรมบาท อภิวัตนาการ ภูธรมหา.ธ.สมภาร วชิราลงกรณ์

การประโคมแตร (The Brass Fanfare)

เมื่อสิ้นสุดการอ่านบทร้อยกรองในช่วงที่ 1 จากประโยคสุดท้ายด้วยคำว่า “วชิราลงกรณ์” ในห้องที่ 18 ต่อมาในห้องที่ 19-20 (จุดซ่อมหมายเลข 2) แนวทรมเป็ต 1 (Trumpet 1) เริ่มประโคมเดี่ยวต่อโดยทันทีด้วยทำนองที่เปรียบเสมือนตัวแทนของพสกนิกรนำถวายความเคารพและความภักดี หลังจากนั้นในห้องที่ 21-23 แนวทรมเป็ต 2 และ 3 (Trumpet 2, 3) เข้ามาร่วมประสานเสียงกันอย่างพร้อมเพรียง โดยผู้ประพันธ์ใช้บันไดเสียง เพนทาโทนิค (Pentatonic Scale) เป็นองค์ประกอบของการสร้างทำนอง เพื่อให้รู้สึกได้ถึงความเป็นไทยหรือความเป็นคนไทย (ตัวอย่างที่ 4)

วิธีการบรรเลง เนื่องจากจุดนี้เป็นลักษณะของการประโคม (Fanfare) พร้อมกับการกำหนดลีลาด้วยคำว่า Maestoso ซึ่งมีความหมายว่า ด้วยความสง่างาม ผู้เขียนตีความว่าแนวทรมเป็ต 1 (Trumpet 1) ที่บรรเลงเดี่ยวมาก่อนต้องมีความสง่างามและความอ่อนโยนในขณะเดียวกันต้องมิลักษณะของความเข้มแข็งประกอบ เนื่องด้วยช่วงของการประโคมเดี่ยวเป็นเครื่องดนตรีเพียงหนึ่งเดียวที่บรรเลงเดี่ยวหลังจากการกล่าวคำว่า “วชิราลงกรณ์” ผู้เขียนจึงกำหนดให้ผู้บรรเลงแนวประโคมแตรทรมเป็ต 1 (Trumpet 1) บรรเลงประโยคแรกด้วยความแน่น และแข็งแรงบนพื้นฐานของเนื้อเสียงที่กว้างเพื่อให้มีความสง่างามและอ่อนโยน จากนั้นในช่วงที่แนวทรมเป็ต 2 (Trumpet 2)

และบรรเลงเข้ารับ ผู้เขียนให้เน้นอย่างมีพลังในโน้ตเซตสองชั้นแรกของแต่ละหน่วยทำนอง เพื่อให้ประโยคเพลงเกิดความน่าสนใจและมีพลังยิ่งขึ้น (ตัวอย่างที่ 4)

ตัวอย่างที่ 4 mm 19-23 The First Section of The Brass Fanfare

Maestoso ♩ = 66

วงดุริยางค์ประโคมถวายสดุดี

วงดุริยางค์บรรเลงถวายสดุดีด้วยทำนองหลักโดยฮอร์น (Horn) และแซ็กโซโฟน (Saxophone) ในจุดซ้อมที่ 3 สลับกับกลุ่มเครื่องลมไม้ โดยทำนองหลักนี้จะปรากฏอีกครั้งในช่วงท้ายเพื่อสื่อถึงเสียงของพสกนิกรชาวไทยที่ร้องเพลงสรรเสริญถวายในหลวงรัชกาลที่ 10 ในช่วงนี้ดำเนินบนบันไดเสียง D major ด้วยความเข้มเสียง *mf* (Mezzo forte) ดังปานกลาง ในอัตราความเร็วช้าปานกลาง หนึ่งวง (Andante Sostenuto) ผู้เขียนจินตนาการถึงความหนักแน่นของซีฟเจอร์ จังหวะหนักตามธรรมชาติของเครื่องหมายประจำจังหวะ 4/4 โดยเน้นในจังหวะ 3 และ 4 จากนั้นตีความสนับสนุนด้วยการหน่วงและเติมค่าน็อตในจุดซีฟเจอร์จังหวะ เพื่อเพิ่มความรู้สึกอีกหิม (ตัวอย่างที่ 5)

ในส่วนของวิธีการบรรเลง ด้วยภาพรวมของความเข้มเสียงวงดังปานกลาง และทำนองหลัก 4 ห้องแรกปรากฏที่แนวฮอร์นและแซ็กโซโฟน ผู้เขียนเลือกให้กลุ่มฮอร์นบรรเลงในความเข้มเสียงดังขึ้นและเสียงกว้างมากกว่ากลุ่มแซ็กโซโฟน เนื่องจากลักษณะของเสียงฮอร์นตามธรรมชาติสื่อสารได้ถึงความยิ่งใหญ่และอีกหิม โดยกลุ่มแซ็กโซโฟนเน้นความชัดเจนของลักษณะเสียงมากขึ้น (Focus) เพื่อทำหน้าที่เป็นขอบของเสียงและเพิ่มสีสันให้กับทำนองหลังจากนั้นในห้องที่ 26 และ 28

กลุ่มทรัมเป็ต (Trumpet) รับด้วยทำนองสอดประสานในความเข้มเสียงระดับเดียวกันกับฮอร์นจะได้ลักษณะหรือสีสันของเสียงที่กว้างของกลุ่มฮอร์นสลับกับเสียงแผดแหลมของทรัมเป็ตอย่างชัดเจน ตั้งแต่จุดซ้อมที่ 3 แนวกลุ่มในขณะที่ทรอมโบน (Trombone) ทำหน้าที่ขับเคลื่อนวงด้วยการเน้นจังหวะเบาในโน้ตตัวดำ ผู้เขียนกำหนดให้ทรอมโบนบรรเลงในลักษณะกึ่งเน้นหัวเสียงโดยทันทีในโน้ตจังหวะเบาและปล่อยหางเสียงให้ผ่อนลงตามธรรมชาติ ไม่ค้างหางเสียงไว้ จะได้ลักษณะเสียงที่ขับเคลื่อนไปข้างหน้าสม่ำเสมอ ข้อควรระวังของกลุ่มทรอมโบน คือระวังบรรเลงช้าหรือเร็วเกินไปจะเกิดความเสียหายแก่ผู้บรรเลงทำนองหลัก ทั้งแนวทำนองหลัก แนวทำนองสอดประสาน และแนวขับเคลื่อนทำนองควรบรรเลงไปพร้อมกับพื้นฐานจังหวะที่สม่ำเสมอ (ตัวอย่างที่ 5)

ตัวอย่างที่ 5 Rehearsal Mark 3, mm 25-28, Wind Symphony Fanfare with Horn,
Trumpet and Trombone

ห้องที่ 29-32 ฟลูต (Flute) คลาริเน็ต (Clarinet) และกลุ่มมัลเล็ต (Mallet) บรรเลงทำนองหลักต่อจากกลุ่ม ฮอรัน (Horn) และแซ็กโซโฟน (Saxophone) ผู้เขียนต้องการให้เปลี่ยนอารมณ์และความรู้สึกจากความรู้สึกหนักเป็นความอ่อนโยนและเมตตาด้วยเอกลักษณ์ของเสียงคลาริเน็ตผสมผสานกับฟลูต โดยบรรเลงให้อยู่ในระดับความเข้มเสียงตามกำหนดดังปานกลาง ด้วยธรรมชาติของเสียงฟลูตในช่วงเสียงสูงจะมีความแหลม ผู้เขียนกำหนดให้ฟลูตบรรเลงทำนองให้รู้สึกถึงความกว้างที่สุด ไม่เน้นเสียงชัดเจนจนแหลม เพื่อให้สอดคล้องประสานทำนองกับเสียงของคลาริเน็ตได้ดี โดยกำหนดให้กลุ่มคลาริเน็ตบรรเลงในลักษณะเสียงที่กว้างขึ้นเช่นเดียวกันในกลุ่มมัลเล็ตกำหนดให้หัวเสียงมีความชัดเจนยิ่งขึ้นเพื่อสร้างแกนของเสียงรวมทำให้เกิดเอกลักษณ์ของกลุ่มเสียงที่แตกต่างจากกลุ่มแรก เปรียบเสมือนผู้คนที่หลากหลายเสียง หลายเชื้อชาติ หลายสำเนียง ร่วมแรงร่วมใจกันถวายสดุดี (ตัวอย่างที่ 6)

ตัวอย่างที่ 6 Rehearsal Mark 3, mm 25-30, Wind Symphony Fanfare with The Main
Melody by Horn, Saxophone, Clarinet and Flute

การสร้างบรรยากาศประกอบการอ่านทำนองร้อยกรอง

ช่วงจุดซุ่มที่ 4 ตั้งแต่ห้องที่ 34 เข้าสู่การอ่านทำนองร้อยกรองเริ่มด้วยประโยค “ครองราชมเหศวรเลิศ” ในการสร้างบรรยากาศด้วยเสียงคอร์ด ผู้ประพันธ์ได้มีแนวคิดในการสร้างทางเดินของคอร์ดที่น่าสนใจคือการใช้โน้ตพื้นฐานของเสียงหลัก (Tonic) ดำเนินทำนองแบบโน้ตเสียงค้าง (Pedal Tone) ในโน้ต D ของแนวทูบา (Tuba) และทิมปานี (Timpani) และเสียงโดมิแนนท์ (Dominant) ของบันไดเสียง D minor สร้างบรรยากาศด้วยการเริ่มจากความเข้มเสียงบางเบา โดยระหว่างการดำเนินคอร์ดใช้โน้ตที่สร้างความตึงเครียด (Tension) ค่อย ๆ เพิ่มความเข้มข้นของคอร์ดนำไปสู่จุดสูงสุดในห้องที่ 42 (จุดซุ่มที่ 5) โดยผู้เขียนได้วิเคราะห์คอร์ดของห้องที่ 34-42 ดังนี้ (ตัวอย่างที่ 7)

ตัวอย่างที่ 7 Chords Analysis from Measure 34-41

Conducted (Rubato)

Alto Sax 1, 2
Tenor Sax
Horn in F 1, 2
Trumpet in B $\flat$ 1, 2, 3
Trombone 1, 2, 3
Euphonium/Tuba
Timpani
Vocals

ครองราชย์มเหศวรเลิศ สู่ประเสริฐศิริภรณ์ ในรัชกาลศาวาสสิราพระเพิ่มพูน อาองค์.ธ.ทรงสิริสวัสดิ์ อภิรัตนังกูร พ้างเพ็ญมณีศุภจวัญ จิรโรจน์มโนรมย์

จากตัวอย่างที่ 7 เห็นได้ชัดว่าการเดินทางของคอร์ดมีความหลากหลาย โดยโน้ตที่น่าสนใจเช่น โน้ตตัวที่ 2, 4 และ 6 หรือโน้ตสูงขึ้นไปมากกว่าตัวที่ 7 ของแต่ละคอร์ด (เช่น โน้ตตัวที่ 11 และ 13) เรียกว่าโน้ตตึงเครียด (Tension note) จากลักษณะของโน้ตดังกล่าวจะทำให้หน้าที่เพิ่มความตึงเครียดด้วยเสียงกระด้าง จนนำไปสู่ความคลี่คลายที่ส่งเสริมให้จุดสูงสุดมีความหมายที่น่าจดจำมากยิ่งขึ้น

ในวิธีการบรรเลง ผู้เขียนอธิบายให้ผู้บรรเลงเข้าใจถึงภาพกว้างของการเดินทางคอร์ดคือ จุดเริ่มต้นคอร์ด Dm ในห้องที่ 34 นำไปสู่จุดสิ้นสุดในห้องที่ 42 ที่คอร์ด D (จุดซุ่มที่ 5) ผู้เขียนวิเคราะห์ว่าความเข้มเสียงที่มากขึ้นมาจากเหตุผล 3 ประการ คือ 1. ความหนาแน่นจากการเพิ่มจำนวนเครื่องดนตรี 2. การเพิ่มความตึงเครียดด้วยโน้ตตึงเครียด และ 3. การเพิ่มความเข้มเสียงใน

ห้องที่ 41 (Crescendo) พร้อมกันนำไปสู่จุดสูงสุดในห้องที่ 42 ผู้เขียนนำเสนอการวิเคราะห์คอร์ดเพื่อให้ให้ผู้บรรเลงเข้าใจและรู้หน้าที่ของตนเองในแต่ละคอร์ดได้อย่างชัดเจน ยกตัวอย่างเช่นในห้องที่ 39 จังหวะที่ 3 ซึ่งมีคอร์ด D add2 โน้ตตั้งเครียด คือโน้ตตัวที่ 2 (โน้ต E concert) ซึ่งในจุดนี้มีการบรรเลงของแนวทรัมเป็ต 3 (Trumpet 3) เพียงแนวเดียว หมายความว่าผู้บรรเลงตำแหน่งนี้ต้องให้ความสำคัญกับเสียงที่บรรเลงโดยเพิ่มความเข้มข้นของเสียงเพื่อให้เนื้อของเสียงชนกับเสียงอื่นจนเกิดความกระด้าง สร้างความรู้สึกตั้งเครียดของคอร์ดได้ หากผู้บรรเลงไม่ได้ให้ความสำคัญในจุดนี้ผลกระทบทางบรรยากาศอาจไม่ชัดเจน (ตัวอย่างที่ 7)

การสร้างบรรยากาศให้สอดคล้องกับการอ่านทำนองบทร้อยกรองคือการควบคุมลักษณะเสียงที่แตกต่าง (Articulation) ในจุดซ้อมที่ 7 ห้องที่ 62-65 ตรงกับทำนองบทร้อยกรอง

“เปรี๊ยะปราชญ์ราชวงษา	จริยาสง่าสม
สูงส่งพิสิฐนิจนิยม	ดุจองค์พระเทวา”

ในแต่ละประโยคนั้นนอกจากคอร์ดที่ดำเนินเสียงคลอ กล็อกเคนสปีล (Glockenspiel) ทำหน้าที่บรรเลงในลักษณะของทำนองสอดประสาน ในห้องที่ 62-63 คือ โน้ต Bb, D และ Bb ในออกเทพสูงขึ้น ห้องที่ 64-65 คือโน้ต A, C# และ A ในออกเทพสูงขึ้น เพื่อสื่อความหมายของคำให้ลึกซึ้งยิ่งขึ้นผู้เขียนได้กำหนดลักษณะของเสียงของแต่ละประโยคโดยจินตนาการสีสันทันของเสียงจากจินตนาการของผู้เขียนดังนี้

“เปรี๊ยะปราชญ์ราชวงษา” กล็อกเคนสปีล บรรเลงโน้ต Bb สุดท้ายให้มีความดังกังวานกว่าโน้ตสองตัวแรกเพื่อแสดงถึงเสียงแห่งผู้มีปัญญาและความเปรี๊ยะปราชญ์

“จริยาสง่าสม” กล็อกเคนสปีล บรรเลงโน้ตทุกตัวให้มีความนุ่มนวล ไม่กระด้างหรือแหลมเพื่อแสดงถึงความงดงามและความสง่างาม

“สูงส่งพิสิฐนิจนิยม” กล็อกเคนสปีล บรรเลงโน้ตทุกตัวในน้ำหนักรวมความเข้มเสียงและการเน้นหัวเสียงที่เพิ่มขึ้นตามลำดับ เพื่อแสดงถึงความสูงส่งขององค์พระมหากษัตริย์

“ดุจองค์พระเทวา” กล็อกเคนสปีล บรรเลงโน้ตทุกตัวให้มีความดังกังวาน เพื่อแสดงถึงความสว่างแห่งบารมีของพระองค์เปรียบเสมือนองค์เทพเทวา (ตัวอย่างที่ 8)

ตัวอย่างที่ 8 Rehearsal Mark 7, mm 62-65, Playing the Glockenspiel to Create Atmosphere for The Stanza of The Poem

Glockenspiel

Vocals

เปรี๊ยะปราชญ์ราชวงษา จริยาสง่าสม สูงส่งพิสิฐนิจนิยม ดุจองค์พระเทวา

เข้าสู่ช่วงการเฉลิมฉลองและถวายราชสดุดี จุดซ้อมที่ 9 ห้องที่ 78 โดยการประโคมวงดุริยางค์ บรรเลงนำทำนองหลักโดยความสว่างไสวของกลุ่มฮอร์น (Horn) และอัลโตแซกโซโฟน (Alto Saxophone) นำไปสู่ห้องที่ 82 กลุ่มทรัมเป็ต (Trumpet) บรรเลงทำนองหลัก กลุ่มฮอร์น อัลโตแซกโซโฟน ฟลูต (Flute) และคลาริเน็ต (Clarinet) ตอรับด้วยทำนองสอดประสาน โดยกลุ่มเครื่องดนตรีที่กล่าวมาได้ดำเนินสลับหน้าที่ของการบรรเลงทำนองหลักและทำนองสอดประสาน (ตัวอย่างที่ 9)

ตัวอย่างที่ 9 Rehearsal Mark 9, mm 78-83 The wind symphony performs a royal tribute.

ผู้เขียนได้ศึกษาและวิเคราะห์พื้นผิวของช่วงสุดท้ายของบทเพลงทั้งสิ้น 4 แนว คือ 1. ทำนองหลัก 2. ทำนองสอดประสาน 3. ทำนองคอร์ดที่ขับเคลื่อน และ 4. กลุ่มเครื่องกระทบสนับสนุนเครื่องลม ผู้บรรเลงในทุกกลุ่มควรรู้หน้าที่และความสำคัญของตนเองในแต่ละช่วง วิธีการบรรเลงในห้องที่ 78-81 (จุดซ้อมที่ 9) 1. กลุ่มทำนองหลักคือ ฮอร์น และอัลโตแซกโซโฟนควรบรรเลงในความเข้มเสียงที่เปิดกว้างที่สุดและดังที่สุด (ตัวอย่างที่ 9) 2. กลุ่มทำนองสอดประสาน คือ ฟลูต คลาริเน็ต ขับเคลื่อนด้วยโน้ตสามพยางค์ที่มีพลัง ควรบรรเลงให้อยู่ใต้การขับเคลื่อนของทำนองหลักและเพิ่มความเข้มเสียงในท้ายประโยคเพลงเพื่อเชื่อมต่อประโยคให้สวยงาม (ตัวอย่างที่ 10) 3. กลุ่มการบรรเลงโน้ตเสียงค้าง (Pedal tone) สร้างเสียงคอร์ดที่ขับเคลื่อน คือทรอมโบน (Trombone) ยูโฟเนียม (Euphonium) และทูบา (Tuba) ไม่จำเป็นต้องบรรเลงในความเข้มเสียงที่เบาที่สุด แต่ต้องออกแบบลักษณะเสียงให้กว้างพอที่จะโอบอุ้มทั้งสองกลุ่มแรกโดยไม่รบกวนสาระสำคัญของทำนองหลัก (ตัวอย่างที่ 10) 4. กลุ่มสุดท้ายคือกลุ่มเครื่องกระทบ เช่น ทิมปานี (Timpani) และ

ไวบราโฟน (Vibraphone) ที่ทำหน้าที่สนับสนุนซึ่งโดยส่วนใหญ่มักจับคู่กับกลุ่มทำนองคอร์ดและทำนองสอดประสานที่ซับซ้อนผู้เขียนกำหนดให้ทิมปานีรวโดยสร้างเสียงให้มีลักษณะกว้างเพื่อสนับสนุนกลุ่มคอร์ดและไวบราโฟนบรรเลงให้มีความคมชัดของหัวเสียงเพื่อเพิ่มสีสันให้กับกลุ่มคลาริเน็ตและฟลูต (ตัวอย่างที่ 10)

ตัวอย่างที่ 10 Rehearsal Mark 9, mm 78-82 The energetic propulsion of the wind symphony.

9 Piu mosso (♩ = 86)

ในจุดซ้อมที่ 11 ห้องที่ 95 กลุ่มเครื่องลมไม้ (Woodwinds) ฮอ์น (Horn) ยูโฟเนียม (Euphonium) และกล็อกเคนสปีล (Glockenspiel) บรรเลงทำนองหลักด้วยความเข้มเสียงดังมากเพื่อสื่อถึงการสตูดิโออย่างกึกก้อง ด้วยพื้นผิวที่หนาแน่นของสีสันเครื่องดนตรีที่หลากหลายในแนวทำนองหลัก ทำให้จุดซ้อมที่ 11 เป็นอีกหนึ่งจุดสูงสุดของบทเพลง ผู้เขียนได้กำหนดให้กลุ่มเครื่องลมไม้ ฮอ์น ยูโฟเนียม และกล็อกเคนสปีลบรรเลงความเข้มเสียงดังมากในลักษณะของการเปิดเสียงให้กว้างไม่แค่นให้อัดอัดเพื่อให้เสียงมีความโปร่งสามารถให้แนวอันผสมผสานเสียงได้ง่ายทำให้เกิดการขับเคลื่อนมากขึ้น (ตัวอย่างที่ 11)

ตัวอย่างที่ 11 Rehearsal Mark 11 The powerful main theme played by the Woodwinds, Horn, Euphonium, and Glockenspiel.

The musical score for Rehearsal Mark 11 is written for a woodwind and brass ensemble. It begins with a rehearsal mark (11) and a tempo marking of Maestoso, 96. The score is in B-flat major and 4/4 time. The instruments listed are Flute 1, 2; Clarinet in Bb 1, 2, 3; Alto Sax 1, 2; Horn in F 1, 2; Euphonium; and Glockenspiel/Vibraphone. The woodwinds and brass instruments play a powerful, rhythmic theme, while the Glockenspiel/Vibraphone provides a steady, rhythmic accompaniment.

ในห้วง 103-104 คลาริเน็ต (Clarinet) และฟลูต (Flute) ขับเคลื่อนทำนองไปสู่จุดสูงสุดด้วยโน้ตเชบิตสองชั้น ทั้งหมดนำไปสู่บทสรุปในห้วงที่ 108 เสียงระโคมแตรทรมเป็ต (Trumpet) ที่ดังสนั่นในตอนท้ายเข้าสู่ทิมปานี (Timpani) ที่ทำหน้าที่ขับเคลื่อนไปสู่คอร์ดจบ Eb สุดท้ายในความเข้มเสียงที่ดังที่สุดในเพลง ในห้วงที่ 103-104 ผู้เขียนกำหนดให้กลุ่มคลาริเน็ต และฟลูตเพิ่มน้ำหนักของเนื้อเสียงและเน้นหัวเสียงในทุกโน้ตแรกของทุกจังหวะเพื่อสร้างชีพจรและนำเสนอทิศทางที่ชัดเจน ทรมเป็ตบรรเลงความเข้มเสียงดังกว่ากลุ่มคลาริเน็ต และฟลูต โดยหัวเสียงชัดเจนแต่หางเสียงกว้างและโปร่งเพื่อเปิดทางให้กลุ่มโน้ตที่มีความถี่มากกว่าสร้างความชัดเจนของทิศทาง ห้วงที่ 110 ทิมปานี (Timpani) บรรเลงในความเข้มเสียงดังมากโดยหัวเสียงที่คมและแข็งแรงเพิ่มทิศทางโดยการเลื่อดังขึ้นไปจนถึงโน้ตตัวสุดท้าย (Crescendo) เพื่อให้เสียงสุดท้ายของบทประพันธ์จบด้วยความยิ่งใหญ่และสมบูรณ์ (ตัวอย่างที่ 12)

ตัวอย่างที่ 12 Leading to the final part with Clarinet, Flute, Trumpet, and Timpani.

สรุป

ผู้เขียนได้วิเคราะห์ ทัศนคติและอธิบายวิธีการบรรเลง บทเพลง ดุริยสารวาทราชสดุดี ประพันธ์โดย ศักดิ์ชัย เจริญสุขสนาน ด้วยวัตถุประสงค์ของการศึกษา คือ ต้องการศึกษามผลงานเพลง ประกอบการอ่านทำนองร้อยกรอง โดยใช้ความรู้ในเรื่องของทฤษฎีดนตรีประสานทักษะการบรรเลง และการปรับวง จัดการสมดุลของสุนทรีศาสตร์และเหตุผลทางทฤษฎีดนตรี จากแนวคิดหลักของการประพันธ์สามแนวคิดคือ 1. การประโคมแตร (Fanfare) โดยใช้เครื่องลมทองเหลืองกลุ่มทรัมเป็ต (Trumpet) เพื่อสื่อถึงความสง่างามและพระเกียรติของในหลวงรัชกาลที่ 10 2. การใช้เสียงในการสร้างบรรยากาศในระหว่างการอ่านทำนองร้อยกรอง (Ambient Sound) ที่ช่วยขยายความหมายของบทร้อยกรองและอารมณ์ของบทเพลงให้เกิดความลึกซึ้งยิ่งขึ้น และ 3. ดุริยางค์ประโคมถวายสดุดี เพื่อเฉลิมฉลองและเทิดพระเกียรติในวโรกาสพระราชพิธีมหามงคลเฉลิมพระชนมพรรษาครบ 6 รอบ อีกหนึ่งจุดประสงค์หลักคือ เพื่อสร้างองค์ความรู้ทางด้านการแสดงดนตรี จากกระบวนการเตรียมการเพื่อการแสดงดนตรีและการบันทึกเสียง ด้วยการสืบค้นข้อมูลผนวกกับประสบการณ์ของการเป็นนักดนตรีและผู้ควบคุมวงดนตรีประเภทดุริยางค์เครื่องลม จึงเกิดแรงบันดาลใจที่จะศึกษา วิเคราะห์ และนำเสนอเพื่อสร้างมาตรฐานของการบรรเลงให้สูงขึ้น

จากการศึกษาพบว่า ภาษาของคำในบทร้อยกรองและภาษาของดนตรีนั้นมีจุดร่วมของความเข้าใจในความหมายและอารมณ์สุนทรียะ ทำให้เกิดจินตนาการไปในทิศทางที่ส่งเสริมกัน เมื่อผ่านกระบวนการการวิเคราะห์ ทัศนคติ นำไปสู่วิธีการคิดค้นวิธีการบรรเลงทำให้บทประพันธ์เกิดคุณค่าทางด้านดุริยศิลป์ ทำให้เกิดความลึกซึ้งของความหมายของคำและอารมณ์ ผู้เขียนมีความ

คาดหวังว่าจากสิ่งที่ได้ทำการศึกษาเชิงวิชาการนี้จะเป็นประโยชน์ต่อผู้ที่สนใจศึกษากระบวนการสร้างสรรค์ผลงานการแสดงดนตรีต่อไป

รายการอ้างอิง

- วิบูลย์ ตระกูลชัย. (2558). *Twentieth-century music* (ดนตรีศตวรรษที่ 20). สำนักพิมพ์
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.
- Battisti, F., & Garofalo, R. (1990). *Guide to score study for the wind band conductor*.
Meredith Music Publications.

สื่อทำมือกับการพัฒนาการเรียนการสอนทางด้านนาฏศิลป์ไทย

HANDMADE INSTRUCTIONAL MEDIA AND THE DEVELOPMENT OF THAI CLASSICAL DANCE EDUCATION

ภาคพร หอมนาน¹Pakaphon Homnan¹

บทคัดย่อ

บทความวิชาการนี้ผู้เขียนต้องการมุ่งเน้นแนวคิดของสื่อทำมือในการพัฒนาการเรียนการสอนนาฏศิลป์ ความสำคัญของสื่อทำมือในการเรียนการสอนนาฏศิลป์ ประเภทของสื่อทำมือสำหรับการเรียนการสอนนาฏศิลป์ แนวทางการประยุกต์ใช้สื่อทำมือในการเรียนการสอนนาฏศิลป์ กรณีศึกษา และผลการใช้สื่อทำมือในการเรียนการสอนนาฏศิลป์ แนวทางการพัฒนาสื่อทำมือในอนาคต ประโยชน์ของสื่อทำมือเพื่อการพัฒนาการเรียนการสอนและคุณภาพของผู้เรียนให้เกิดมีประสิทธิภาพมากยิ่งขึ้น เนื่องจากผู้เขียนได้เข้าร่วมโครงการฝึกอบรมพัฒนาสมรรถนะอาจารย์ในศาสตร์วิชาชีพครู และได้เข้าปฏิบัติการสอนในสถานศึกษาจำนวน 6 ชั่วโมง ผู้เขียนจึงได้มองเห็นถึงปัญหาในการเข้าถึงเทคโนโลยีที่อาจมีข้อจำกัด ส่งผลกระทบต่อผู้เรียนในการเรียนรู้ จากประเด็นที่กล่าวมาผู้เขียนจึงได้เกิดความสนใจ และมองเห็นความสำคัญของสื่อทำมือที่เหมาะสมกับผู้เรียนที่อยู่ในพื้นที่ที่ห่างไกลจากเทคโนโลยีหรืออุปกรณ์การสอนที่จำเป็น นอกจากนี้สื่อทำมียังกำหนดรูปแบบหรือสร้างสรรค์ได้อย่างอิสระ และตรงตามเป้าหมายที่กำหนด นอกจากนี้รายวิชานาฏศิลป์ไทย มีความจำเป็นอย่างมากในการถ่ายทอดองค์ความรู้พื้นฐานให้กับผู้เรียนได้เข้าใจ และปฏิบัติได้ถูกต้อง ตามจารีตทางด้านนาฏศิลป์ไทย เพื่อให้ผู้เรียนเกิดความเข้าใจอย่างลึกซึ้งในศาสตร์และศิลป์ที่เป็นสมบัติทางศิลปวัฒนธรรมอันทรงคุณค่าของชาติ

คำสำคัญ: สื่อทำมือ, การพัฒนาการเรียนการสอน, นาฏศิลป์ไทย

¹ อาจารย์ ดร. คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏนครปฐม t.nannpru@gmail.com

¹ Lecturer, Dr., Faculty of Humanities and Social Sciences, Nakhon Pathom Rajabhat University, t.nannpru@gmail.com

Receive 03/09/68, Revise 28/11/68, Accept 02/12/68

Abstract

This academic article focuses on the following key areas: the concept of handmade media in developing dance education, its importance, various types of handmade media for dance instruction, methods for applying it, case studies and results from its use, future development guidelines, and the benefits of handmade media for improving teaching efficiency and student learning outcomes. The author's interest in this topic arose after participating in a 6-hour professional teacher training program and practicum. This experience highlighted the challenges and limitations of technology access, which can negatively impact student learning. This observation led the author to recognize the importance of handmade media, particularly for students in remote areas with limited access to technology or essential teaching tools. Handmade media also allows for flexible and creative design that can be freely adapted to meet specific learning objectives. Furthermore, the subject of Thai classical dance requires effective methods to impart foundational knowledge so that students can understand and perform correctly according to traditional Thai dance practices. This is crucial for students to gain a deeper understanding of this valuable national cultural heritage.

Keywords: Handmade Instructional Media, Instructional Development, Thai Classical Dance

บทนำ

ปัจจุบันเทคโนโลยีมีความก้าวหน้าทันสมัยมากยิ่งขึ้น โดยเฉพาะทางด้านการศึกษาที่มีสื่อการจัดการเรียนการสอนที่มีความหลากหลาย และมีความสอดคล้องกับยุคสมัยในปัจจุบัน นับได้ว่าเป็นการพัฒนาสื่อการเรียนการสอนที่สอดคล้องกันกับ นโยบายการศึกษาของกระทรวงศึกษาธิการ (2568) ประจำปีงบประมาณ พ.ศ. 2568-2569 ที่กล่าวถึงประเด็นในการพัฒนาผู้เรียนด้วยเทคโนโลยีที่ทันสมัยเข้ามาสนับสนุน อย่างไรก็ตาม สื่อทำมือยังคงมีความสำคัญและมีบทบาทสำหรับการเรียนการสอนในห้องเรียนอย่างมาก และใช้ได้อย่างแพร่หลายโดยไม่มีข้อจำกัดทางด้านอุปกรณ์การสื่อสาร เช่น จอแสดงผล อินเทอร์เน็ต อุปกรณ์เชื่อมต่ออื่น ๆ สื่อทำมือจึงเหมาะกับทุกพื้นที่ รวมไปถึงพื้นที่ที่ห่างไกลเทคโนโลยียังเข้าไม่ถึง นอกจากนี้สื่อทำมือยังสามารถสร้างสรรค์ได้อย่างไร้ข้อจำกัด และยังสามารถปรับให้เข้ากับบริบทของผู้เรียนที่แตกต่างกันได้อย่างมีประสิทธิภาพ คณะกรรมการ

การศึกษาขั้นพื้นฐาน (2568) ได้มีการปรับปรุงหลักสูตรแกนกลางการศึกษาขั้นพื้นฐาน พ.ศ. 2551 ฉบับปรับปรุงแก้ไข พ.ศ. 2566 ในตัวฉบับดังกล่าวได้กำหนดตัวชี้วัดของรายวิชานาฏศิลป์โดยสรุปไว้ว่า ผู้เรียนเข้าใจและแสดงออกด้านนาฏศิลป์อย่างสร้างสรรค์เชิงคุณค่า และสามารถประยุกต์ใช้ในชีวิต โดยเชื่อมโยงกับประวัติศาสตร์และวัฒนธรรมทั้งไทยและสากล

จากการศึกษาในครั้งนี้ผู้เขียนมีความเห็นว่า รายวิชานาฏศิลป์คณะกรรมการการศึกษาขั้นพื้นฐานได้มีการปรับปรุงหลักสูตรแกนกลางการศึกษาขั้นพื้นฐานอยู่แล้ว แต่หากบุคลากรทางการศึกษาจะต้องรับหน้าที่ให้การถ่ายทอดองค์ความรู้เป็นศิลปวัฒนธรรมของชาติ ในเรื่องของ ประเภท รูปแบบ ลีลาการเคลื่อนไหว อารมณ์ และองค์ประกอบอื่น ๆ ทางด้านนาฏศิลป์ไทย รวมไปถึง ศิลปะการแสดงของต่างประเทศ หรือประเทศข้างเคียงที่มีวัฒนธรรมที่มีจุดเชื่อมโยงกันและมีช่วงเวลา คู่ขนานกันกับนาฏศิลป์ไทย จึงเป็นเรื่องเยาะที่ส่งผลให้ผู้เรียนเกิดความสับสนได้หากได้รับการ ถ่ายทอดหรือวางรากฐานที่ไม่ชัดเจนให้แก่ผู้เรียน

นอกจากนี้ไพโรจน์ ทองคำสุก (2547) ได้กล่าวถึงประเด็นการถ่ายทอดองค์ความรู้ทาง ด้านนาฏศิลป์ไว้ว่าการสอนทางด้านนาฏศิลป์ มีอยู่ 3 ลักษณะ คือ 1. สอนให้รู้หลักและเน้นความ ถูกต้องเป็นสำคัญ 2. ปฏิบัติให้เห็นอย่างถูกต้องแม่นยำตามกระบวน 3. คอยดูใส่ใจศิษย์ และแก้ไข เมื่อพบข้อผิดพลาดในการปฏิบัติการฝึกซ้อมและแสดงจริง

อีกหนึ่งประเด็นในแง่ของสังคมและการดำรงอยู่ของนาฏศิลป์ สุรพล วิรุฬห์รักษ์ (2547) ได้กล่าวไว้ว่า นาฏศิลป์มีพัฒนาการควบคู่กับความเจริญของมนุษย์และสะท้อนวัฒนธรรมของชุมชน เมื่อสังคมเติบโตจึงมีการจัดระเบียบแบบแผนของนาฏศิลป์โดยอาศัยผู้เชี่ยวชาญ ชุมชนจึงมีบทบาท ในการหล่อหลอมนาฏศิลป์ให้องค์รวม สามารถเข้าถึงคนทั่วไปในระดับสากลได้ และเสริมสร้างความ สุข ความเข้าใจ และความงามทั้งต่อตนเองและสังคมได้

จากประเด็นที่กล่าวมานี้จะเห็นได้ว่าศาสตร์ทางด้านดังกล่าวมีความจำเป็นอย่างมากใน การเรียนรู้และทำความเข้าใจอย่างลึกซึ้ง จากที่กล่าวมาข้างต้นผู้เขียนจึงตระหนักและต้องการส่งเสริม กระบวนการให้เยาวชนได้ตระหนักถึงคุณค่าของศิลปวัฒนธรรมของไทย ให้เห็นเป็นรูปธรรมได้อย่าง ยั่งยืนผ่านสื่อการสอนทำมือทางด้านนาฏศิลป์ บทความนี้มุ่งเน้นนำเสนอแนวคิด ความสำคัญและ ประโยชน์ของสื่อทำมือในการพัฒนาการเรียนการสอนนาฏศิลป์ ตลอดจนเสนอแนะแนวทางการผลิต และการนำไปใช้ในห้องเรียนเพื่อยกระดับคุณภาพของผู้เรียนให้เกิดมีประสิทธิภาพมากยิ่งขึ้น

แนวคิดของสื่อทำมือในการพัฒนาการเรียนการสอนนาฏศิลป์

การพัฒนาการเรียนการสอนนาฏศิลป์ให้มีประสิทธิภาพสูงสุคนั้น จำเป็นต้องอาศัยปัจจัย หลายด้านอีกประการหนึ่งในปัจจัยสิ่งที่สำคัญคือ “สื่อการสอน” ที่เหมาะสมและหลากหลาย สื่อทำมือ เป็นทางเลือกหนึ่งที่มีศักยภาพในการยกระดับคุณภาพการเรียนรู้ ด้วยคุณสมบัติที่สามารถปรับแต่งได้

ตามความต้องการและงบประมาณที่จำกัด อีกทั้งยังเป็นการส่งเสริมความคิดสร้างสรรค์ได้อย่างเหมาะสม

นอกจากนี้ผู้เขียนได้มีการสัมภาษณ์บุคคลกรทางการศึกษาในแง่ของผู้ที่ผลิตสื่อทำมือ (นาฏยศัพท์พื้นมือ) เพื่อใช้ในการจัดการเรียนการสอนในชั้นเรียน นางสาวศิรินทรา อินยา ตำแหน่ง วิทยฐานะครูชำนาญการ วิทยาลัยนาฏศิลป์ลพบุรี

ได้ให้ความเห็นในประเด็นดังกล่าวไว้ว่า สำหรับผู้สอนมองว่าห้องเรียนในปัจจุบันควรเป็นห้องเรียนที่สนุกและต้องให้ความรู้แก่ผู้เรียน หรือเรียกง่าย ๆ ว่า เรียนปนเล่น เนื่องจากครูผู้สอนให้ความรู้ในลักษณะของการบรรยายเป็นหลักผู้เรียนอาจไม่สนใจและไม่มีความสุขในการเรียน ซึ่งแนวคิดเกี่ยวกับสื่อทำมือในการพัฒนาการเรียนการสอนนั้นผู้สอนได้มีการทำสื่อทำมือขึ้น ยกตัวอย่างเป็นสื่อทำมือนาฏยศัพท์ชื่อว่า นาฏยศัพท์พื้นมือ เป็นการให้ความรู้ในลักษณะของหุ่นที่สามารถปรับเปลี่ยนมือได้ตามชื่อท่า เพื่อให้ผู้เรียนเกิดความสนใจ โดยกิจกรรมผู้สอนอาจกำหนดระยะเวลาของกิจกรรมเป็นการแข่งขันเพื่อให้ผู้เรียนเกิดการกระตุ้นผู้เรียน โดยมีรางวัล หรือของขวัญให้ผู้แก่เรียนได้ นอกจากนี้สื่อทำมือที่กล่าวมานี้ช่วยให้ผู้เรียนเกิดการจดจำมากกว่า การทำใบงานทั่วไป หรือการแสดงภาพจากสื่อเทคโนโลยีที่เป็นสื่อทางเดียว จึงอาจแสดงผลลัพธ์ที่น้อยกว่า แต่ถ้าหากเป็นสื่อทำมือผู้เรียนจะเกิดการสังเกตมากยิ่งขึ้น เนื่องจากสื่อทำมือผู้เรียนจะได้เห็นเป็นรูปธรรมมากกว่าพร้อมทั้งผู้สอนอาจมีการสาธิต และอธิบายรายละเอียดที่ชัดเจนมากยิ่งขึ้น (ศิรินทรา อินยา, การสื่อสารส่วนบุคคล, 1 สิงหาคม 2568)

นอกจากนี้นางสาวภัสวี ขุนเทพ ตำแหน่งครูวิทยฐานะชำนาญการ โรงเรียนเทศบาล 2 วัดเสนาหา (สมัครพลผดุง)

ได้ให้ความเห็นในประเด็นดังกล่าวไว้ว่าแนวคิดในการทำสื่อทำมือเกิดจากการแก้ไขปัญหาของผู้เรียนจากการฝึกปฏิบัติท่าทางนาฏศิลป์ สื่อทำมือก็นับได้ว่าเป็นตัวช่วยในการเรียนการสอนในห้องเรียนแล้ว ยังช่วยในเรื่องของการทำงานเป็นทีม ยกตัวอย่างกิจกรรมให้ผู้เรียนมีการจัดคู่กันเพื่อแลกเปลี่ยนและทายคำศัพท์ท่าท่ากัน จากกิจกรรมที่กำหนดผู้สอนได้เห็นถึงการจดจำท่าท่าของผู้เรียนที่มากขึ้น และมีปฏิสัมพันธ์ของผู้เรียนและเพื่อนร่วมชั้นที่มากขึ้น นอกจากนี้ยังมีสื่อทำมืออีกหลากหลายรูปแบบ เช่น กล้องหมุนภาษาทางนาฏศิลป์ จับคู่ดูภาพ นาฏยศัพท์จับใจ กล้องจุ่มทำนาฏยศัพท์ นอกจากนี้สื่อทำมือยังสามารถแก้ไขปัญหาของผู้เรียนเป็นหลัก ยกตัวอย่าง ผู้เรียนในระดับประถมต้น 1-3 เป็นช่วงที่จะต้องให้ความสำคัญอย่างมากในเรื่องของการอ่านเป็นสำคัญ อาจารย์ผู้สอนจึงมีการจัดทำสื่อทำมือที่ให้ความรู้ในเรื่องของนาฏศิลป์

และสอดแทรกทักษะการอ่านเข้าไปในสื่อเพื่อให้ผู้เรียนได้ฝึกทักษะอื่น ๆ มากขึ้น (ภัสวี ขุนเทพ, การสื่อสารส่วนบุคคล, 4 สิงหาคม 2568)

จากการศึกษาในครั้งนี้ผู้เขียนได้ข้อสรุปว่า แนวคิดการผลิตสื่อทางด้านนาฏศิลป์นับได้ว่าเป็นสื่อที่สามารถแก้ไขปัญหา และพัฒนาผู้เรียนได้ตรงตามเป้าหมายที่ผู้สอนต้องการถ่ายทอดองค์ความรู้ได้ เนื่องจากนาฏศิลป์เป็นศาสตร์ที่มีความซับซ้อนทั้งในด้านท่าทาง การเคลื่อนไหว รวมถึงหลักการจารีตทางด้านนาฏศิลป์ สื่อทำมือจึงเป็นอีกหนึ่งตัวเลือกที่ในปัจจุบันยังนำมาใช้งานในห้องเรียน เช่น หุ่นจำลอง โปสเตอร์ แผ่นการ์ด ทำรำกระดาษชุดจำลองเครื่องแต่งกาย หรืออุปกรณ์ประกอบการแสดง และในปัจจุบันได้มีการพัฒนารูปแบบให้เป็นบอร์ดเกม เพื่อสอดรับกับความสนใจของผู้เรียน โดยที่ผู้สอนสร้างขึ้นเอง มีคุณค่าในการส่งเสริมความเข้าใจให้แก่ผู้เรียนได้อย่างลึกซึ้ง โดยเฉพาะในกรณีที่ผู้เรียนยังไม่มีโอกาสได้สัมผัสของจริงหรือฝึกปฏิบัติอย่างต่อเนื่อง

ความสำคัญของสื่อทำมือในการเรียนการสอนนาฏศิลป์

สื่อทำมือมีความสำคัญไม่แพ้สื่อประเภทอื่น เนื่องจากสามารถออกแบบได้หลากหลาย ทั้งรูปแบบ สี สัน และเนื้อหา พร้อมมุ่งพัฒนาผู้เรียนอย่างตรงประเด็น ผู้เรียนสามารถใช้งานและสัมผัสสื่อได้จริง ในปัจจุบันสื่อทำมือทางนาฏศิลป์มีรูปแบบหลากหลาย สอดแทรกความสนุกและความรู้ ทำให้ผู้เรียนเข้าใจเนื้อหาวิชาได้ดีขึ้น ทั้งยังสอดรับกับพฤติกรรมและความสนใจของผู้เรียนที่เปลี่ยนแปลงไปตามยุคสมัยได้

ผู้เขียนได้มีการสัมภาษณ์นางสาวศิรินทรา อินยา ได้ให้ความเห็นในประเด็นดังกล่าวไว้ว่า

สื่อทำมือช่วยให้ผู้เรียนเกิดการจดจำได้ จับหรือสัมผัสได้ และเล่นได้มากกว่าการทำใบงานทั่วไป หรือการแสดงภาพจากสื่อเทคโนโลยีที่เป็นสื่อทางเดียว จึงอาจแสดงผลลัพธ์ที่น้อยกว่า แต่ถ้าหากเป็นสื่อทำมือผู้เรียนก็จะเกิดการสังเกตมากยิ่งขึ้น เนื่องจากสื่อทำมือผู้เรียนจะได้เห็นเป็นรูปธรรมมากกว่าพร้อมทั้งผู้สอนอาจมีการสาธิต และอธิบายรายละเอียดที่ชัดเจนมากยิ่งขึ้น (ศิรินทรา อินยา, การสื่อสารส่วนบุคคล, 1 สิงหาคม 2568)

นอกจากนี้ผู้เขียนได้มีการสัมภาษณ์ นายประมะ ประยูรหงษ์ ตำแหน่งครูที่มีวิทยฐานะชำนาญการ หัวหน้ากลุ่มสาระการเรียนรู้ศิลปะ โรงเรียนคงทองวิทยา ได้ให้ความเห็นในประเด็นดังกล่าวไว้ว่า

สื่อทำมือสามารถเป็นตัวช่วยครูผู้สอนได้เป็นอย่างดี นอกจากนี้สื่อทำมือยังเป็นตัวช่วยให้กับครูผู้สอนได้ในกรณีที่ บางโรงเรียนอาจขาดแคลนครูผู้สอนที่มีความรู้ความเชี่ยวชาญในศาสตร์นั้น ๆ ยกตัวอย่าง โรงเรียน A เป็นโรงเรียนในระดับการศึกษามัธยมศึกษาทั้งต้นและปลาย ทางโรงเรียนมีครูทางนาฏศิลป์เพียง 1 คนเท่านั้น ซึ่งไม่เพียงพอต่อความต้องการของโรงเรียน แต่อาจมีครูในกลุ่มสาระเดียวกันที่เป็นครูดนตรี ครูศิลปะ ซึ่งไม่ตรงกับศาสตร์นั้น ๆ จึงไม่สามารถปฏิบัติทำให้แก่ผู้เรียนได้สื่อทำมือ

จึงเป็นอีกหนึ่งตัวช่วยที่ทำให้ครูผู้สอนสามารถถ่ายทอดองค์ความรู้ได้ และอย่างน้อยผู้เรียนสามารถปฏิบัติทำซ้ำได้ตรงตามสื่อทำมือนั้น ๆ หรือภาพประกอบได้อย่างถูกต้อง (ประมะ ประยูรหงษ์, การสื่อสารส่วนบุคคล, 11 สิงหาคม 2568)

จากประเด็นที่กล่าวมานี้ผู้เขียนได้สรุปว่าสื่อทำมือสามารถเสริมสร้างความเข้าใจ และอธิบายได้อย่างเป็นรูปธรรมผ่านสื่อทำมือประเภทต่าง ๆ ได้อย่างชัดเจนถูกต้องตรงประเด็นของเนื้อหาที่ต้องการนำเสนอหรือพัฒนาผู้เรียนได้ นอกจากนี้สื่อทำมียังกระตุ้นความสนใจที่เป็น สัญญะทางศิลปะที่ส่งผลต่อกระบวนการเรียนรู้และจินตนาการของผู้เรียน ทำให้ผู้เรียนสามารถตีความรูปทรง สี สัน และสัญลักษณ์ต่าง ๆ ได้ด้วยตนเอง ทำให้เกิดความกระตือรือร้นในการเรียนรู้มากขึ้น เพื่อส่งเสริมการมีส่วนร่วมและการลงมือปฏิบัติของผู้เรียน เช่น สื่อทำมือที่มีการแปะติด การแยกประเภท การจับคู่ เพื่อให้เกิดความเข้าใจมากขึ้น นอกจากนี้ยังสามารถควบคุมคุณภาพงบประมาณได้ นอกจากนี้อีกหนึ่งประเด็นที่น่าสนใจสะท้อนให้เห็นถึงปัญหาของการขาดแคลนครูผู้ชำนาญในศาสตร์นั้น ๆ พร้อมแนวทางการแก้ไขปัญหาก็ได้ คือ การจัดทำสื่อทำมือที่เป็นตัวช่วยให้กับครูผู้สอนที่อาจไม่มีความชำนาญ โดยการสอดแทรกเนื้อหา และกิจกรรมให้แก่ผู้เรียนได้เรียนรู้ในศาสตร์นั้น ๆ ได้อย่างเป็นระบบและมีประสิทธิภาพ

ประเภทของสื่อทำมือสำหรับการเรียนการสอนนาฏศิลป์

ผู้เขียนได้มีการศึกษา สํารวจ สัมภาษณ์บุคคลกรทางการศึกษาที่ผลิตสื่อทำมือ และผู้ที่ใช้สื่อทำมือในการจัดการเรียนการสอนทางด้านนาฏศิลป์ เพื่อเป็นแนวทางในการแยกประเภทของสื่อให้มีความชัดเจนมากยิ่งขึ้น

นอกจากนี้ ดนิตา ดวงวิไล (2564) ศึกษาการแบ่งประเภทของสื่อการเรียนรู้จาก Bhormwon (บอม-วอง) ไว้ได้อย่างน่าสนใจดังนี้

ประเภทของสื่อการเรียนรู้แบ่งได้ 3 ประเภท ดังนี้ 1) สื่อวัสดุ (Software) คือ ตัวอุ้มความรู้ เช่น แผ่นภาพ บัตรคำ ชาร์ต ภาพโปสเตอร์ 2) สื่ออุปกรณ์ (Hardware) คือ ช่องทางผ่านของตัวอุ้มความรู้ เช่น เครื่องฉาย เครื่องเสียง คอมพิวเตอร์ 3) วิธีการ (Technique) คือ ขั้นตอนในการนำเสนอเนื้อหา กิจกรรม ผู้สอนควรเลือกสื่อให้เหมาะสมกับเนื้อหาและประสบการณ์การเรียนรู้ รวมถึงประโยชน์ แนวคิดการออกแบบการเรียนการสอน (Instructional Design) มีเป้าหมายหลัก คือ การทำให้การเรียนรู้บรรลุตามเป้าหมายที่กำหนด การเรียนรู้จึงมีหลักการสำคัญ 4 ประการ เพื่อนำไปสู่การออกแบบสื่อการเรียนรู้ผู้สอนต้องทำความเข้าใจกับหลักการออกแบบการเรียนการสอนทั้ง 4 ประการ ได้แก่ 1) What to teach ผู้สอนต้องการสอนอะไร 2) Who will accomplish ผู้เรียนคือใคร 3) How to teach มีวิธีการจัดการเรียนการสอนอย่างไร 4) How to

evaluate มีวิธีการประเมินผลอย่างไร (Bhormwong, 2523 อ้างถึงใน ดนิตา ดวงวิไล, 2564).

จากประเด็นที่กล่าวมานี้ บุษราคัม ยอดชะลูด ได้ให้ความเห็นในบทความวิจัยว่า

เครื่องมือเพื่อส่งเสริมทักษะในการอ่านจับใจความสำคัญ ผู้เรียนได้มีโอกาสฝึกฝน และฝึกอ่านซ้ำได้ด้วยตนเอง ประกอบกับแบบฝึกมีภาพประกอบ สีสดใสสวยงาม น่าสนใจ รวมทั้งเนื้อหาที่น่าสนใจเป็น บทอ่านเป็นนิทาน ตำนานท้องถิ่นที่มีความน่าสนใจ เหมาะสม กับวัยและความสนใจของนักเรียน จึงทำให้นักเรียน เกิดความสนใจ และเรียนรู้ได้เร็วขึ้น (บุษราคัม ยอดชะลูด, 2564).

จากการศึกษาในครั้งนี้ผู้เขียนจึงได้ข้อสรุปว่าสื่อทำมือในปัจจุบันมีหลากหลายประเภท และมีรูปแบบการใช้งานที่น่าสนใจแตกต่างกัน รวมถึงการใช้เพื่อพัฒนาหรือแก้ไขปัญหาของผู้เรียนได้จากการดึงดูดความสนใจอาจเป็นสื่อวัสดุ สื่ออุปกรณ์ วิธีการ รวมไปถึงสื่อที่มีภาพประกอบ สีสดใส เนื้อหาที่น่าสนใจจึงก่อให้เกิดการเรียนรู้หรือทักษะใหม่ ๆ ของผู้เรียน นอกจากนี้ผู้เขียนได้ทำการสำรวจทั้งในสถานศึกษา และสื่อออนไลน์ที่มีการแชร์โอเดีย รวมถึงการจำหน่ายสื่อทำมือในท้องตลาดออนไลน์ทั่วไป จากการสำรวจผู้เขียนได้เห็นถึงความคิดสร้างสรรค์ของครูผู้สอนที่มีโอเดีย และแนวคิดโดยแบ่งออกเป็น 3 ประเภทได้ดังนี้

1. สื่อภาพ คือ สื่อทำมือที่เป็นบัตรภาพ โปสเตอร์ บอร์ด สมุดภาพ แผ่นพับ ใบปลิว โดยผู้เขียนยกตัวอย่าง พอสังเขปดังนี้



ภาพที่ 1 สื่อทำมือประเภทบอร์ด

ที่มา: เพจเฟซบุ๊กเพจห้องเรียนครูบี. เข้าถึงเมื่อ 6 สิงหาคม 2568,

<https://www.facebook.com/profile.php?id>

สื่อทำมือประเภทบอร์ด เป็นการให้ความรู้ในรูปแบบของภาพประกอบ และมีเนื้อหาอธิบาย นอกจากนี้ประโยชน์ของสื่อประเภทนี้คือ การใช้ภาพประกอบที่มีสีสัน ดึงดูดความสนใจให้ผู้เรียนเกิดมีการอธิบายรายละเอียดที่มีความกระชับ ครบถ้วน เนื่องจากผู้จัดทำมีการประมวลองค์ความรู้ให้มีความกระชับเข้าใจง่ายสื่อประเภทนี้ จึงเหมาะสมที่จะใช้ให้ความรู้ในสถานศึกษา และเหมาะสมกับ ผู้เรียนในทุก ๆ ระดับชั้น



ภาพที่ 2 สื่อทำมือประเภทแผ่นพับ

ที่มา: เพจเฟซบุ๊กเพจห้องเรียนครูบี. เข้าถึงเมื่อ 6 สิงหาคม 2568,
<https://www.facebook.com/profile.php?id>

สื่อทำมือประเภทแผ่นพับ เป็นสื่อที่มีการใช้ภาพประกอบและมีคำอธิบายโดยสังเขป เนื่องจากเป็นสื่อที่มีความจำกัดขนาดของสื่อแผ่นพับ ประโยชน์ของสื่อประเภทนี้คือ เป็นสื่อที่มีขนาดเล็กกะทัดรัดเหมาะแก่การพกพาไปใช้ได้หลากหลายพื้นที่ที่มีภาพประกอบและคำอธิบาย ผู้เรียนสามารถจำต้องได้จริง นอกจากนี้ผู้ออกแบบอาจมีการใส่กิจกรรมท้ายแผ่นพับเพื่อกระตุ้นความสนใจให้ฝึกปฏิบัติตามเนื้อหาได้ สื่อประเภทนี้จึงเหมาะสมกับครูผู้สอนที่ต้องการนำไปใช้เป็นการสอนแบบพกพา และเหมาะสมกับผู้เรียนในระดับประถมศึกษาตอนต้นขึ้นไป

จากการศึกษาในครั้งนี้พบว่าสื่อทำมือประเภทแผ่นพับเป็นสื่อขนาดเล็กกะทัดรัดที่ใช้ภาพประกอบและคำอธิบายโดยสังเขป ทำให้ผู้เรียนสามารถจดจำและปฏิบัติตามเนื้อหาได้จริง การออกแบบสื่อสามารถเพิ่มกิจกรรมเพื่อกระตุ้นความสนใจและการมีส่วนร่วมของผู้เรียนได้ สื่อแผ่นพับยังทำหน้าที่เป็นสัญลักษณ์ทางศิลปะ ที่ช่วยกระตุ้นการรับรู้เชิงสุนทรียะและพัฒนาจินตนาการของผู้เรียน ทำให้ผู้เรียนสามารถตีความรูปร่าง สี สัน และสัญลักษณ์ได้ด้วยตนเอง ประโยชน์อื่น ๆ ของสื่อประเภทนี้คือความยืดหยุ่นในการออกแบบ สอดคล้องกับเนื้อหา และควบคุมงบประมาณได้ง่าย จึงเหมาะสมกับผู้สอนและผู้เรียนทุกระดับชั้น

2. สื่อทำมือจำลอง คือ สื่อทำมือในรูปแบบหุ่นจำลองท่ารำ หุ่นมือ หุ่นเชิด รวมถึงอุปกรณ์จำลอง ทั้งสิ้น ผู้เขียนจะขอยกตัวอย่าง พอสังเขปดังนี้



ภาพที่ 3 สื่อทำมือหุ่นจำลองท่ารำ (นาฏยศัพท์พันมือ)

ที่มา: เฟสบุ๊ก Sirin Sirin. เข้าถึงเมื่อ 6 สิงหาคม 2568,

<https://www.facebook.com/groups>

สื่อทำมือประเภทจำลองท่ารำ เป็นสื่อที่จำลองหุ่นโดยที่สามารถปรับเปลี่ยนมือของหุ่นในท่าทางต่าง ๆ เช่น มือจีบคว่ำ มือจีบหงาย มือจีบส่งหลัง มือจีบล่อแก้ว ตั้งวงล่าง ตั้งวงกลาง ตั้งวงบน ประโยชน์ของสื่อประเภทนี้ผู้เรียนสามารถจับต้องได้จริง และปฏิบัติท่ารำตามสื่อประเภทดังกล่าวได้อย่างชัดเจนเห็นภาพ นอกจากนี้ผู้เรียนจะได้กระตุ้นการเรียนรู้ จากหุ่นจำลองท่ารำพื้นฐานที่ผู้เรียนสามารถต่อยอดเป็นท่ารำประกอบการแสดงได้ ข้อดีของสื่อประเภทนี้คือผู้สอนสามารถจัดกิจกรรมในรูปแบบของเกมส์ที่ฝึกพัฒนาทักษะการปฏิบัติท่ารำของผู้เรียนได้ นอกจากนี้ผู้สอนอาจมีการพัฒนาสื่อประเภทที่กล่าวให้มีการเคลื่อนไหวในส่วนของศีรษะ การใช้เท้าเพิ่มมากขึ้นได้ นอกจากนี้สื่อประเภทดังกล่าวอาจเหมาะสมกับผู้เรียนในระดับประถมตอนต้นได้ เนื่องจากเป็นวัยที่มีการจดจำเป็นภาพได้



ภาพที่ 4 สื่อประเภทอุปกรณ์จำลอง (ดาบไม้)

ที่มา: ผู้วิจัย

สื่ออุปกรณ์จำลอง เป็นสื่อที่ผู้เรียนสามารถนำไปใช้ปฏิบัติได้จริง เห็นเป็นรูปธรรม ซึ่งประโยชน์ของสื่อประเภทนี้ผู้เรียนได้สัมผัสและทำความเข้าใจ นอกจากนั้นสื่อประเภทที่กล่าวมานี้อาจเป็นดาบ ที่ทำมาจากวัสดุที่เป็นไม้ หรือพัด ที่อาจทำมาจากกระดาษที่มีการพับพับซ้อนกันจนกลายเป็นพัดจำลองที่สามารถเป็นสื่อการสอนในการปฏิบัติท่ากระบี่ที่ต้องใช้เป็นอุปกรณ์ในการแสดงได้ ประโยชน์ของสื่อประเภทนี้ผู้เรียนสามารถใช้งานได้เสมือนจริง สามารถควบคุมงบประมาณที่จำกัดได้ นอกจากนี้อุปกรณ์บางประเภทหากไม่ได้ใช้ในการควบคุมของครูผู้สอนอาจก่อให้เกิดอันตรายได้ เช่น ดาบ กระบอง พระขรรค์ ไม้พลอง เป็นต้น ซึ่งอุปกรณ์ที่กล่าวมานี้อาจใช้วัสดุที่เป็นไม้หรือพลาสติก เพื่อความปลอดภัย แข็งแรง ไม่ก่อให้เกิดอันตรายกับผู้เรียนได้ นอกจากนี้สื่อประเภทนี้ผู้เรียนจะได้รับความรู้ จากการได้ทดลองใช้งาน และการสัมผัส และครูผู้สอนอาจให้แนวทางหรือเทคนิคการใช้อุปกรณ์ให้ถูกต้อง เพื่อให้ผู้เรียนได้รับทักษะการฝึกปฏิบัติได้จริง สื่ออุปกรณ์จำลองอาจเหมาะสมกับผู้เรียนในทุก ๆ ระดับชั้นแต่ก็ขึ้นอยู่กับอุปกรณ์ที่ใช้เป็นสื่อการสอนมีความเหมาะสมกับช่วงวัยของผู้เรียนในระดับประถมสื่อจำลองที่ใช้อาจเป็นพัดจำลอง เครื่องดนตรีจำลองกลองยาวขนาดเล็ก หรือหน้ากากหัวโขนจำลองวัสดุทำมาจากกระดาษ ที่ไม่ก่อให้เกิดอันตรายกับเด็กเล็กมีความปลอดภัยสูง สำหรับระดับมัธยมศึกษาต้นและปลาย ครูผู้สอนอาจใช้สื่ออุปกรณ์ที่มีความเสมือนจริงขึ้นได้ เพื่อให้ผู้เรียนเกิดความเข้าใจและนำไปใช้งานได้จริง แต่ครูผู้สอนควรต้องอยู่ควบคุม ไม่ก่อให้เกิดอันตรายกับผู้เรียนเป็นสำคัญ

จากการศึกษาในครั้งนี้สื่อทำมือประเภทจำลองการสร้างหุ่นผู้สร้างสรรค์สามารถปรับเปลี่ยนท่าทางมือได้ จะมุ่งเน้นเสริมสร้างความเข้าใจใน ท่าทางพื้นฐานของร่างกายและผู้เรียนสามารถฝึกปฏิบัติทักษะได้ สำหรับสื่ออุปกรณ์จำลองจะมุ่งเน้นที่การฝึกใช้งานอุปกรณ์ประกอบการแสดงอย่างถูกต้องและปลอดภัย ซึ่งสื่อทำมือทั้งสองประเภทมีการใช้งานที่ต่างกันอย่างเห็นได้ชัด นับได้ว่าสื่อทำมือเป็นเครื่องมือที่เสริมสร้างคุณค่า จิตนาการและความคิดสร้างสรรค์หากนำมาปรับใช้เป็นหัวข้ออื่น ๆ ตามความสนใจหรือความถนัดของผู้เรียนการเรียนการสอนนาฏศิลป์ให้มีประสิทธิภาพมากยิ่งขึ้น

3. สื่อเกม/กิจกรรม คือ สื่อรูปแบบบอร์ดเกม บัตรจับคู่ ปริศนาคำทาย โดยผู้เขียนจะขอยกตัวอย่างพอสังเขปดังนี้



ภาพที่ 5 สื่อทำมือประเภทเกม (บอร์ดเกมการเรียนรู้การแสดงพื้นเมือง 4 ภาค)

ที่มา: เพจเฟซบุ๊กเพจห้องเรียนครูบี. เข้าถึงเมื่อ 6 สิงหาคม 2568,

<https://www.facebook.com/profile.php?id>

สื่อทำมือประเภทเกม เป็นสื่อที่ผู้เรียนให้ความสนใจ สนุกได้รับความรู้ นับได้ว่าสื่อประเภทนี้ยังได้รับความนิยมอย่างมาก เนื่องจากในอดีตบอร์ดเกมเศรษฐกิจเป็นกิจกรรมยามว่างของเด็กในวัยประถมจนถึงมัธยมเป็นเกมที่ฝึกทักษะทางด้านความคิด การวางแผน ปัจจุบันครูผู้สอนได้มีการนำรูปแบบของบอร์ดเกมส์แนวอื่น ๆ เช่น บอร์ดเกมบันไดงู บอร์ดเกมอุโมงค์ บอร์ดเกมเศรษฐกิจนำมาปรับใช้ทั้งรูปแบบและวิธีการเล่นโดยการสอดแทรกเนื้อหาทางด้านนาฏศิลป์ ประโยชน์ของสื่อทำมือประเภทนี้เป็นการดึงดูดและกระตุ้น ผู้เรียนให้ได้รับความรู้ทางด้านนาฏศิลป์ สิ่งที่ผู้เรียนจะได้รับจากการใช้สื่อทำมือประเภทนี้ที่กล่าวมานี้ในอีกมิติหนึ่งคือความสนุกสนาน ได้ใช้ความคิด การจดจำภาพ และการสื่อสารเสริมสร้างความสัมพันธ์ระหว่างเพื่อนได้ดี ข้อดีของสื่อประเภทนี้ คือเป็นการพัฒนาสื่อการสอนที่มีความทันสมัย ตอบรับกับความสนใจของผู้เรียนได้ดี และเป็นสื่อที่สามารถใช้ได้กับผู้เรียนที่อาจต้องมีความรู้ด้านการอ่าน และมีความรู้เกี่ยวกับการจดจำวิธีการเรียนหรือเดินเกมไปในด้านต่าง ๆ ได้ซึ่งเกมประเภทนี้อาจเหมาะสมกับเด็กในชั้นประถมจนถึงมัธยม แต่ก็ต้องขึ้นอยู่กับความเข้มข้นของเนื้อหาที่เหมาะสมกับช่วงชั้นนั้น ๆ



ภาพที่ 6 สื่อทำมือประเภทกิจกรรม (กิจกรรมจับคู่ภาพแยกประเภทการแสดงพื้นเมือง)

ที่มา: เพจเฟซบุ๊กเพจห้องเรียนครูบี. เข้าถึงเมื่อ 6 สิงหาคม 2568,

<https://www.facebook.com/profile.php?id>

สื่อทำมือประเภทกิจกรรม คือ สื่อที่เป็นรูปแบบของบอร์ดภาพให้ผู้เรียนได้หยิบจับเป็นการฝึกทักษะการจดจำเป็นภาพ เพื่อจับคู่ภาพหรือแยกประเภทของการแสดงได้ นอกจากนี้สื่อประเภทยังผู้สอนอาจผลิตสื่อให้ความรู้ที่เป็นเนื้อหาอื่น ๆ ได้ เช่น คำศัพท์ ท่ารำ หรือประวัติศาสตร์นาฏศิลป์ บัตรจับคู่ สร้างบัตรภาพหรือบัตรคำให้ผู้เรียนจับคู่ท่ารำกับชื่อท่ารำ หรือเครื่องแต่งกายชุดการแสดงต่าง ๆ ปริศนาคำทาย สร้างคำถามหรือปริศนาเกี่ยวกับนาฏศิลป์ ประโยชน์และข้อดีของสื่อประเภทยังผู้เรียนจะได้รับ เพื่อกระตุ้นการคิด ทักษะการจดจำเป็นภาพ การทำงานเป็นทีม หรือแบบคู่ได้ และหากบัตรคำ หรือสื่อนั้น ๆ ผู้สอนอาจมีการใส่ข้อความเกี่ยวกับรายละเอียดเพื่อเป็นการฝึกทักษะการอ่านของผู้เรียนในช่วงชั้นที่ต้องการพัฒนาทักษะที่กล่าวมานี้ นอกจากนี้สื่อประเภทที่กล่าวมานี้ อาจเหมาะสมกับผู้เรียนในระดับประถม เนื่องจากเป็นสื่อที่มีการใช้ภาพ สี สันเป็นหลักและมีรายละเอียดไม่เยอะมากเหมาะสมแก่การพัฒนาผู้เรียนที่กล่าวมานี้เป็นอย่างมาก

จากการศึกษาในครั้งนี้ผู้เขียนได้ข้อสรุป สื่อทำมือประเภทเกมและสื่อทำมือประเภทกิจกรรมเป็นนวัตกรรมการจัดการเรียนรู้ที่ช่วยกระตุ้นความสนใจ และเพิ่มประสิทธิภาพในการเรียนรู้ของผู้เรียนจะเห็นได้ว่าสื่อทำมือทั้งสองประเภทมีบทบาทสำคัญในการจัดการเรียนรู้ด้านนาฏศิลป์ โดยสื่อประเภทเกมจะตอบโจทย์ในแง่ของการสร้างความสนุกสนาน ความท้าทาย และการพัฒนาทักษะเชิงคิด ส่วนสื่อประเภทกิจกรรมจะช่วยฝึกการจดจำ เสริมสร้างทักษะการอ่าน และกระตุ้นการทำงานร่วมกัน ทั้งสองล้วนเป็นสื่อที่ช่วยทำให้การเรียนการสอนในเชิงสุนทรีย์และจินตนาการของผู้เรียนทำให้สามารถตีความจากภาพ สี สัน รูปทรง และสัญลักษณ์ได้ด้วยตนเอง ส่งผลให้การเรียนการสอนนาฏศิลป์มีความหลากหลายและผู้เรียนได้รับความรู้ยิ่งขึ้น

แนวทางการประยุกต์ใช้สื่อทำมือในการเรียนการสอนนาฏศิลป์

ผู้เขียนได้มีการศึกษาค้นคว้า และสำรวจ จากการบทความ แหล่งผลิตสื่อทำมือที่มีการจำหน่ายในตลาดออนไลน์ และการสัมภาษณ์ผู้ที่เป็นบุคคลทางการศึกษาที่มีการผลิตสื่อ และมีการวางแผน การสร้างสรรค์ การนำไปใช้ และมีการประเมินผล ดังนี้

จากประเด็นที่กล่าวมาผู้เขียนได้มีการสัมภาษณ์นางสาวศิรินทรา อินยา ได้ให้ความเห็นดังกล่าไว้ว่า

แนวทางการประยุกต์ใช้สื่อทำมือในการเรียนการสอนนาฏศิลป์ ครูผู้สอนมีการศึกษาเทรนด์ช่วงนั้นว่าผู้เรียนมีความสนใจกับเรื่องอะไร จากนั้นมีการวางแผนรูปแบบสื่อ เนื้อหาที่ต้องการถ่ายทอด จากนั้นมีการออกแบบสื่อการสอน แต่สิ่งสำคัญมาก ๆ ครูผู้สอนต้องมีการศึกษาและตามโลกปัจจุบันให้ทันเพื่อให้ตอบโจทย์กับความต้องการ ความสนใจของผู้เรียน ยกตัวอย่าง ลาบูบู้ กำลังมาในรูปแบบของกล่องสุ่ม เราอาจมีการใส่ท่ารำนานาฏยศัพท์ หรือภาษาท่า ไว้ในกล่องและให้ผู้เรียนลองสุ่มแล้วปฏิบัติท่ารำตามโจทย์ที่กำหนดให้ถูกต้อง นอกจากนี้สื่อทำมือที่นำมาใช้ในครั้งนี้

ยังสามารถฝึกทักษะให้ผู้เรียนเกิดความกล้าแสดงออกในชั้นเรียนได้ จากนั้นครูผู้สอนได้มีการสังเกตการเรียนรู้ของผู้เรียน และมีการประเมินผลจากการสอบถาม และปฏิบัติ (ศิรินทรา อินยา, การสื่อสารส่วนบุคคล, 1 สิงหาคม 2568)

นอกจากนี้นางสาวภัสวี ขุนเทพได้ให้ความเห็นในประเด็นดังกล่าวไว้ว่า

สำหรับครูผู้สอนมองว่าการออกแบบสื่อการสอนมีการนำมาประยุกต์ใช้ในห้องเรียนอยู่ตลอด โดยการแบ่งชั้นตอนไว้ดังนี้ 1. ผู้สอนมีการศึกษาแผนการสอนของตนเองว่าเทอมนี้จะสอนเนื้อหาเกี่ยวกับอะไร 2. ผู้สอนจึงจะเริ่มมีการผลิตสื่อมีการกำหนดชื่อกิจกรรมให้มีความน่าใจ เช่น กิจกรรมเอ๊ะ ๆ อะไรเอ๋ย, กล่องหมุนภาษาทางนาฏศิลป์, จับคู่ดูภาพ นาฏยศัพท์จับใจ กล่องจุ่มทำนาฏยศัพท์ เป็นต้น 3. โดยส่วนตัวมักชอบทำสื่อที่ผู้เรียนสามารถปฏิบัติร่วมกันได้ เป็นการเสริมสร้างปฏิสัมพันธ์ระหว่างผู้เรียนกับผู้สอน และเสริมสร้างการปลูกฝังผู้เรียนให้สามารถทำงานเป็นทีมได้จากสื่อทำมือ 4. มีการวัดและประเมินผล ความรู้ ความเข้าใจของผู้เรียนอยู่ทุกครั้งที่การนำสื่อทำมือเข้ามามีบทบาทในชั้นเรียน (ภัสวี ขุนเทพ, การสื่อสารส่วนบุคคล, 4 สิงหาคม 2568)

จากการศึกษาในครั้งนี้ผู้เขียนได้เห็นถึงแนวทางการประยุกต์ใช้สื่อทำมือในการเรียนการสอนนาฏศิลป์ของครูผู้สอนแต่ละท่านอาจมีความใกล้เคียงกันในเรื่องการรูปแบบกิจกรรมและสื่อที่นำมาใช้กับผู้เรียน แต่ความแตกต่างกัน ในเรื่องของการวางแผน ขั้นตอน เนื้อหา การประเมินผล และอีกหนึ่งประเด็นที่น่าสนใจคือการสื่อทำมือที่ครูผู้สอนมีการนำเข้ามาใช้ในห้องเรียนยังปลูกฝังเสริมสร้างทักษะให้ผู้เรียนได้ นับได้ว่าสื่อทำมือทางด้านนาฏศิลป์สามารถพัฒนาผู้เรียนได้ทั้งทางตรงและทางอ้อม นอกจากนี้ผู้เขียนได้สรุปเป็นประเด็นไว้ดังนี้

1. การวางแผน 1) ผู้สอนมีการกำหนดวัตถุประสงค์: ระบุว่าต้องการให้ผู้เรียนได้เรียนรู้ผ่านสื่อทำมือขึ้นนี้ในประเด็นใด 2) วิเคราะห์กลุ่มเป้าหมาย: โดยพิจารณาช่วงวัย ความสนใจ และพื้นฐานความรู้ของผู้เรียน 3) รูปประเภสื่อทำมือ: ควรมีความเหมาะสมกับวัตถุประสงค์ และเนื้อหาในการเรียนรู้ 4) เตรียมวัสดุอุปกรณ์: ที่มีความแข็งแรงทนทานไม่เกิดอันตรายต่อการใช้งาน อาจเป็นวัสดุเหลือใช้หรือวัสดุธรรมชาติและสามารถควบคุมงบประมาณได้

2. การสร้างสรรค์ 1) ออกแบบ: วาดแบบร่าง วางแผนการสร้างสื่อให้ชัดเจน เน้นความสวยงาม ความทนทาน และความปลอดภัย 2) ทดลองใช้: มีการทดลองใช้ก่อนนำไปใช้งานจริงเพื่อตรวจสอบข้อบกพร่องและปรับปรุงแก้ไข 3) การนำไปใช้: แนะนำสื่อทำมือให้ผู้เรียนรู้จัก และอธิบายวิธีการใช้งานอย่างชัดเจน 4) การจัดกิจกรรม: ออกแบบกิจกรรมที่หลากหลาย และความน่าสนใจที่มีการใช้สื่อทำมือเป็นส่วนหนึ่งของกิจกรรม

3. **สังเกตการณ์** ครูผู้สอนมีการสังเกตการณ์เรียนรู้ของผู้เรียนขณะใช้สื่อ และให้คำแนะนำเพิ่มเติมกับผู้เรียนได้ 1) ประเมินผล: ประเมินผลการเรียนรู้ของผู้เรียนจากการใช้สื่อเพื่อนำข้อมูลมาปรับปรุงการสอนในอนาคต

กรณีศึกษาและผลการใช้สื่อทำมือในการเรียนการสอนนาฏศิลป์

จากหัวข้อที่กล่าวมาผู้เขียนได้มีการลงพื้นที่เข้าไปใช้ในการจัดการเรียนการสอนให้กับผู้เรียนในช่วงประถมชั้นปีที่ 1 และมีการนำสื่อทำมือประเภทบัตรภาพทางนาฏศิลป์มาเป็นส่วนหนึ่งในการจัดการเรียนการสอน โดยก่อนที่จะเริ่มกิจกรรมครูผู้สอนได้มีการพูดคุยอธิบาย สาธิต และผู้เรียนปฏิบัติทำรำนานาฏศิลป์เบื้องต้นไปพร้อมกัน มีการตั้งประเด็นถามคำถามมีการโต้ตอบกันภายในชั้นเรียน จากนั้นครูได้อธิบายการใช้สื่อทำมือ และแบ่งผู้เรียนเป็นแถว หรือเป็นกลุ่ม ครูผู้สอนจะวางบัตรภาพ และมีบัตรคำภาษาทำนาฏศิลป์ไว้ที่โต๊ะเรียนและให้ผู้เรียนเลือกภาพที่ตนเองชื่นชอบจำนวน 1 ใบและหาบัตรคำภาษาทำนาฏศิลป์วางไว้ในช่องว่างให้ถูกต้อง และให้ผู้เรียนส่งสมาชิกในกลุ่ม 1 คน โดยสลับสับเปลี่ยนกันทุกคนออกมาปฏิบัติห้องชั้นเรียนให้เพื่อน ๆ ช่วยกันทายว่าเป็นท่ารำนานาฏศิลป์ที่ถูกต้องหรือไม่ ถ้ากลุ่มหรือแถวไหนตอบคำถามถูกต้องมีการแจกขนมหรือให้คะแนนเพิ่มเพื่อเป็นกระกระตุ้นผู้เรียนได้ดี จากนั้นการวัดและประเมินผลครูผู้สอนจะเลือกบัตร 1 ใบ ให้ผู้เรียนปฏิบัติตามภาพ และสอบถามผู้เรียนว่าท่ารำนานาฏศิลป์ที่กำลังปฏิบัติมีชื่อท่ารำนานาฏศิลป์อะไร และครูผู้สอนมีการอธิบายเพิ่มเติมได้ ตามภาพกิจกรรมดังต่อไปนี้



ภาพที่ 7 สื่อประเภทบัตรคำ และบัตรภาพประกอบ

ที่มา: ผู้วิจัย



ภาพที่ 8 ภาพบรรยากาศในชั้นเรียนที่มีการใช้สื่อทำมือ

ที่มา: ผู้วิจัย

จากกิจกรรมดังกล่าวพบว่าผู้เรียนมีการคิดวิเคราะห์ จดจำทำซ้ำได้ดี และสามารถวางแผนร่วมกันเป็นทีมอย่างมีประสิทธิภาพ อีกทั้งมีความกล้าแสดงออกและปฏิบัติทำซ้ำได้ถูกต้องมากกว่า การสอนแบบบรรยาย สื่อทำมือประเภทนี้ยังช่วยฝึกทักษะการอ่านเนื่องจากการระบุชื่อทำรำนานาญ ศัพท์เบื้องต้น พร้อมทั้งทำหน้าที่เป็นสัญลักษณ์ทางศิลปะ ที่กระตุ้นการรับรู้เชิงสุนทรีย์และจินตนาการ ของผู้เรียน ทำให้ผู้เรียนสามารถตีความทำซ้ำ รูปแบบ และสัญลักษณ์เชิงศิลปะได้ด้วยตนเอง ส่งผลให้ การเรียนรู้มีความลึกซึ้งและสร้างสรรค์มากยิ่งขึ้น

แนวทางการพัฒนาสื่อทำมือในอนาคต

สื่อทำมือในปัจจุบันมีการพัฒนารูปแบบอย่างต่อเนื่อง จากบุคลากรทางการศึกษาสำนักพิมพ์ ต่าง ๆ และองค์กรที่ให้ความสำคัญกับการศึกษา สำหรับผู้เขียนมองว่าในอนาคตสื่อทำมืออาจไม่ได้ เป็นสื่อที่ใช้กันอย่างแพร่หลายแบบในปัจจุบัน อาจมีการใช้ AI ร่วมกับสื่อทำมือเข้ามาเป็นส่วนหนึ่ง ของการเรียนการสอน อาจจะโต้ตอบ พร้อมทั้งประมวลผลในทักษะด้านนั้น ๆ แสดงผลหรือ ข้อผิดพลาด รวมถึงแนวทางการแก้ไขปัญหาให้กับผู้เรียนได้ นอกจากนี้จากหัวข้อดังกล่าว ผู้เขียนได้มี การสัมภาษณ์ครูผู้สอนในระดับประถมและระดับมัธยม เพื่อให้เห็นถึงความแตกต่างมุมมองกันดังนี้

นอกจากนี้นางสาวภัสวี ขุนเทพได้ให้ความเห็นในประเด็นดังกล่าวไว้ว่าครูผู้สอนในระดับ ประถมศึกษามองว่าสื่อทำมือในอนาคต อาจมีการนำมาใช้ร่วมกันกับเทคโนโลยีมากยิ่งขึ้น ยกตัวอย่าง อาจมีการใช้สื่อหรือโปรแกรม canva (แคนวา) เข้ามาเป็นส่วนร่วมไปกับสื่อทำมือที่ ผู้เรียนสามารถเรียนรู้และทำความเข้าใจในเนื้อหาทางนาฏศิลป์มากยิ่งขึ้น มากกว่าสื่อทำมือ แค่ว่าเดียว (ภัสวี ขุนเทพ, การสื่อสารส่วนบุคคล, 4 สิงหาคม 2568)

นอกจากนี้ผู้เขียนได้มีสัมภาษณ์ นายประม ประยูรหงษ์ ครูผู้สอนในระดับมัธยม มองว่าสื่อทำมือในอนาคตอาจไปได้ไกลกว่านี้เนื่องจากบุคลากรทางการศึกษา สำนักพิมพ์ต่าง ๆ ต่างให้ความสำคัญ และมีการพัฒนาอย่างต่อเนื่อง สื่อทำมืออาจไม่ได้ เป็นเพียงแค่รูปภาพในกระดาษอีกแล้วอาจมีการพัฒนาใช้เทคโนโลยีเข้ามาพัฒนาสื่อ ทำมือให้เป็น 3 มิติ 4 มิติ หรือ 5 มิติ หรืออาจเป็นเหมือนภาพยนตร์ในโรงหนัง เพื่อให้ ผู้เรียนเกิดความสนุกสนานมากขึ้นไปเรื่อย ๆ ประกอบกับเทคโนโลยีที่มีความ ก้าวล้ำทันสมัยก็เหมือนครูผู้สอนก็ต้องพัฒนาตนเองยิ่งขึ้นไปเรื่อย ๆ เช่นกัน (ประม ประยูรหงษ์, การสื่อสารส่วนบุคคล, 11 สิงหาคม 2568)

จากการศึกษาในครั้งนี้แสดงให้เห็นว่าสื่อทำมือแม้จะเป็นสื่อรูปแบบดั้งเดิม แต่ยังคงได้รับ การพัฒนาอย่างต่อเนื่องจากบุคลากรทางการศึกษา โดยมีแนวโน้มว่าจะถูกผสมผสานเข้ากับเทคโนโลยี สมัยใหม่ เช่น AI หรือโปรแกรมสร้างสื่อดิจิทัล เพื่อเพิ่มความสามารถในการโต้ตอบและ การประมวลผลผลการเรียนรู้ของผู้เรียน ซึ่งเป็นข้อได้เปรียบที่สื่อทำมือเพียงอย่างเดียวไม่สามารถ ทำได้ การเปรียบเทียบพบว่าสื่อทำมือมีจุดแข็งด้านความยืดหยุ่นและความสร้างสรรค์ ขณะที่สื่อ

เทคโนโลยีมีความโดดเด่นในด้านความจริงและการนำเสนอที่หลากหลาย จากมุมมองของครู ทั้งระดับประถมศึกษาและมัธยมศึกษาต่างเห็นว่าสื่อทำมือควรถูกพัฒนาให้สอดคล้องกับเทคโนโลยี เพื่อเพิ่มประสิทธิภาพการเรียนรู้ในอนาคต

ประโยชน์ของสื่อทำมือ

สื่อทำมือมีบทบาทสำคัญในการส่งเสริมการเรียนรู้ที่มีประสิทธิภาพ ช่วยทำให้เนื้อหาที่ซับซ้อน เข้าใจได้ง่ายขึ้น โดยเฉพาะในรายวิชานาฏศิลป์ซึ่งมีเนื้อหาทางปฏิบัติและทฤษฎีละเอียด สื่อทำมือ จึงเป็นเครื่องมือสำคัญที่ช่วยให้ผู้เรียนเรียนรู้เชิงลึก และกระตุ้นการมีส่วนร่วมอย่างกระตือรือร้น ครูผู้สอนเห็นคุณค่าและประโยชน์ของสื่อทำมือในการพัฒนาผู้เรียนให้เกิดประสิทธิภาพสูงสุดในการ สอนนาฏศิลป์ นอกจากนี้ผู้เขียนได้สัมภาษณ์ผู้สอนที่มีประสบการณ์ด้านการสอนและผลิตสื่อทำมือ เพื่อเก็บข้อมูล โดยนางสาวศิรินทรา อินยา ได้ให้ความเห็นดังกล่าวไว้ว่า

สำหรับผู้สอนมองว่าสื่อทำมือมีประโยชน์อย่างมากเนื่องจากเทคโนโลยีอาจไม่ได้ ละเอียดเท่ากับการได้ลงมือทำขอให้คำนิยามสั้น ๆ “สืบทอดมาแต่บรรพบุรุษ” คือบางที่ ผู้เรียนได้แค่ศึกษาผ่านคอมพิวเตอร์เท่านั้น แต่สื่อทำมือผู้เรียนได้ลงมือทำเอง ได้จับ ได้ใช้ เป็นรูปธรรมที่อาจสำคัญกว่าการได้ยินหรือได้เห็นเท่านั้น สุดท้ายอยากให้ผู้สอนให้ ความสำคัญในการทำสื่อทำมือให้มีความหลากหลายรูปแบบและติดตามเทรนด์หรือ ความนิยม สิ่งที่ทำให้ผู้เรียนให้ความสนใจ ยกตัวอย่าง เมื่อ 3 เดือนที่แล้วกระแสของลาบูบู้ กำลังให้ความนิยมอย่างมาก แต่ช่วงนี้กระแสของ “Italian Brainrot” (อิ-เทล-เลียน เบรน-ร็อต) ในสื่อออนไลน์อย่าง TikTok, YouTube กำลังได้รับความนิยม ผู้สอนจึงต้อง มีการปรับปรุงรูปแบบอย่างต่อเนื่องเพื่อให้ผู้เรียนในปัจจุบันเกิดความสนใจมากยิ่งขึ้น (ศิรินทรา อินยา, การสื่อสารส่วนบุคคล, 1 สิงหาคม 2568)

นอกจากนี้ผู้เขียนได้มีการสัมภาษณ์ นายปรมะ ประยูรหงษ์

มีประโยชน์มากแต่ครูผู้สอนมองว่า “สื่อทำมือเป็นผู้เลือกผู้เรียน” หมายถึง สื่อทำมือควรใช้กับผู้เรียนตามวัย และเนื้อหาที่เหมาะสม ยกตัวอย่าง สื่อประเภทบัตรคำ ที่มีรูปภาพ และเนื้อหาที่อาจเป็นท่ารำนนาฏศิลป์เบื้องต้น ควรใช้กับผู้เรียนใน ระดับประถม 1-3 มากกว่าในระดับมัธยมต้นและปลาย ซึ่งอาจเป็นสื่อทำมือแต่ละ ประเภทมีผลกับการรับรู้ของผู้เรียน และเนื้อหาที่อาจต้องมีความเข้มข้นขึ้นตามระดับ นอกจากนี้อีกหนึ่งประเด็นที่น่าสนใจคือ การผลิตสื่อทำมืออาจไม่ได้เกิดจากครูผู้สอน ในทางเดียวผู้เรียนอาจเป็นผู้ออกแบบสื่อทำมือได้ด้วยตนเองเป็นการเสริมสร้าง พัฒนาการของผู้เรียนได้ดียิ่งมากกว่าการใช้สื่อการสอนแบบเดิม ๆ นั่งเรียนผ่านหน้าจอ เพียงอย่างเดียวทุกคาบก็อาจไม่เกิดประโยชน์ต่อผู้เรียนเท่าที่ควร สำหรับผู้เรียนในระดับ มัธยม ครูผู้สอนใช้สื่อเทคโนโลยีเพียงอย่างเดียวคงไม่ได้ ควรต้องมีสื่อประเภทอื่น ๆ

เข้ามาใช้เพื่อให้เกิดความน่าสนใจ และใช้กับผู้เรียนที่เหมาะสมกับช่วงวัยเช่นเดียวกัน

(ประมะ ประยูรหงษ์, การสื่อสารส่วนบุคคล, 11 สิงหาคม 2568)

จากการศึกษาในครั้งนี้ชี้ชัดให้เห็นแล้วว่าสื่อทำมือนี้อาจมีบทบาทสำคัญในการพัฒนาผู้เรียนด้านความเข้าใจ การจดจำ และแรงจูงใจ โดยเฉพาะในนาฏศิลป์ที่เน้นการรับรู้เชิงสุนทรีย์ สื่อทำมือทำหน้าที่เป็น สัญลักษณ์ศิลปะที่เปิดพื้นที่ให้ผู้เรียนเกิดจินตนาการและประสบการณ์เชิงศิลปะอย่างลึกซึ้ง การสร้างสื่อด้วยตนเองสอดคล้องกับแนวคิด Constructivism และ Experiential Learning ช่วยพัฒนาทักษะการคิดวิเคราะห์ สังเคราะห์ และสร้างสรรค์ งานศิลปะ สื่อทำมือจึงเป็นกลไกสำคัญในการเชื่อมโยงศิลปะกับการเรียนรู้ และสามารถต่อยอดสู่การออกแบบหลักสูตรหรือสร้างนวัตกรรมทางศิลปะได้อย่างมีประสิทธิภาพ

บทสรุป

จากการศึกษาพบว่าสื่อทำมือเป็นเครื่องมือสำคัญในการพัฒนาผู้เรียน ทั้งในด้านความเข้าใจ การกระตุ้นความสนใจ รวมถึงการส่งเสริมความคิดสร้างสรรค์และทักษะการปฏิบัติของผู้เรียน การใช้สื่อทำมือช่วยให้ผู้เรียนมีส่วนร่วมในการสร้างสรรค์ท่ารำและโครงเรื่อง ทำให้การนำเสนอเนื้อหาในชั้นเรียนมีความชัดเจนและเป็นรูปธรรม สื่อทำมือจึงถือเป็นรากฐานสำคัญในการยกระดับคุณภาพการศึกษาทางนาฏศิลป์อย่างยั่งยืน

ข้อเสนอแนะ

1. ควรอธิบายกระบวนการสร้างสรรค์ท่ารำและโครงเรื่องอย่างละเอียด โดยระบุที่มาของท่ารำแต่ละท่าจากส่วนใดของงานวิจัย และชี้แจงว่าโครงเรื่องของการแสดงสอดคล้องกับขั้นตอนใดของกระบวนการวิจัย เพื่อให้ผู้อ่านเข้าใจที่มาและลำดับขั้นตอนขององค์ความรู้ได้อย่างชัดเจน
2. ควรเสนอแนวทางการประยุกต์ใช้สื่อทำมือในบริบทอื่น เช่น การสอนศิลปะการแสดงในระดับประถมศึกษา หรือการจัดกิจกรรมในชุมชน เพื่อให้บทความสามารถต่อยอดสู่การปฏิบัติจริงและเพิ่มคุณค่าทางการศึกษาได้อย่างกว้างขวาง

รายการอ้างอิง

- กระทรวงศึกษาธิการ. (2568). นโยบายการจัดการศึกษาของกระทรวงศึกษาธิการ ปีงบประมาณ พ.ศ. 2564–2565. กระทรวงศึกษาธิการ. <https://www.moe.go.th>.
- ดนิตา ดวงวิไล. (2564). การจัดการเรียนรู้รายวิชาการผลิตสื่อการสอนวิชาภาษาไทย โดยใช้การวิจัยเป็นฐานที่มีต่อผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนและทักษะการวิจัยของนิสิตระดับปริญญาตรี สาขาวิชาภาษาไทย. วารสารมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยนครพนม, 11(2), 275.
- บุษราคัม ยอดชะลูด. (2564). การพัฒนาสื่อการเรียนรู้เพื่อส่งเสริมทักษะการอ่านจับใจความสำคัญ สำหรับนักเรียนระดับชั้นประถมศึกษาตอนปลายพื้นที่อำเภอเวียงชัย จังหวัดเชียงราย. วารสารสหวิทยาการวิจัยและวิชาการ, 1(4), 21.
- ไพโรจน์ ทองคำสุก. (2547). ครูจำเรียง พุทธประดับ ศิลปินแห่งชาติ: รูปแบบความเป็นครูผู้ถ่ายทอด นาฏศิลป์ไทยแบบโบราณ. ใน หลักการแสดงนาฏศิลป์ปริทรรศน์ (น. 5). โรงพิมพ์ดอกเบญ.
- สุรพล วิรุฬห์รักษ์. (2547). หลักการแสดงนาฏศิลป์ปริทรรศน์ (พิมพ์ครั้งที่ 3, น. 12). สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

ทิศทางการเปลี่ยนผ่านด้านพฤติกรรมและการยอมรับเทคโนโลยีการขยายเสียงกีตาร์
ของนักดนตรีเมทัลไทย กรณีศึกษาเครื่องขยายเสียงแบบดั้งเดิม
และระบบจำลองเสียงดิจิทัล
BEHAVIORAL SHIFTS AND TECHNOLOGY ACCEPTANCE IN GUITAR
AMPLIFICATION AMONG THAI METAL MUSICIANS A CASE STUDY OF
TRADITIONAL AMPLIFIERS AND DIGITAL MODELING SYSTEMS

ศักดิ์สิทธิ์ สมทิธธรรม¹ อัญชัย เจริญศรีเมือง² ศิริวรรณ อินทรกำแหง³
Saksit Smithitam¹ Auncan Chareonsrimueang² Siriwan Intrakamhaeng³

บทคัดย่อ

งานวิจัยนี้ศึกษาปัจจัยที่ส่งผลต่อการเลือกใช้อุปกรณ์ขยายเสียงของนักกีตาร์แนวเมทัลในประเทศไทย ภายใต้บริบทที่เทคโนโลยี Amp Modeler และ Impulse Response (IR) มีบทบาทต่ออัตลักษณ์ทางเสียง งานวิจัยมุ่งทำความเข้าใจมิติด้านเทคโนโลยี วัฒนธรรม และตัวตนทางดนตรีที่กำหนดพฤติกรรมการเลือกใช้อุปกรณ์

การวิจัยใช้ระเบียบวิธีเชิงคุณภาพแบบปรากฏการณ์วิทยา โดยสัมภาษณ์เชิงลึกนักดนตรีที่เล่นกีตาร์ แนวดนตรีเมทัล ในประเทศไทย จำนวน 10 คน ที่มีประสบการณ์การใช้งานแอมป์หลอดและระบบ Modeler/IR ในการฝึกซ้อม การแสดงสด และการบันทึกเสียง

ผลการวิจัยพบว่า การเลือกใช้อุปกรณ์มิได้ขึ้นอยู่กับคุณสมบัติทางเทคนิคเพียงอย่างเดียว แต่เกี่ยวข้องกับความรู้สึก ประสบการณ์ และอัตลักษณ์ทางดนตรี นักดนตรีมองว่า แอมป์หลอดให้แรงตอบสนองและมีมิติของเสียงที่ช่วยส่งเสริมอารมณ์ ขณะที่ Modeler/IR ให้ความสะดวกและความคงที่ของเสียง ทำให้เกิดรูปแบบการใช้งานผสมผสานตามบริบท อีกทั้งพบแนวคิด “ความถูกต้องทางของเสียง” ซึ่งสะท้อนพบว่า นวัตกรรมดนตรีดังกล่าวมีผลการประเมินว่ามีคุณภาพเหมาะสมกับการนำไปใช้ การประเมินว่าเสียงที่ได้สอดคล้องกับตัวตนผู้เล่นเพียงใด สรุปได้ว่า การเลือกอุปกรณ์เป็นผลจาก

¹ อาจารย์ประจำหลักสูตรดุริยางคศาสตรบัณฑิต สาขาวิชาดุริยางคศาสตร์ คณะดุริยางคศาสตร์ มหาวิทยาลัยกรุงเทพธนบุรี saksit.smi@bkkthon.ac.th

² Lecturer, Bachelor of Music Program in Music, Faculty of Music, Bangkok Thonburi University, saksit.smi@bkkthon.ac.th

³ อาจารย์ประจำหลักสูตรดุริยางคศาสตรบัณฑิต สาขาวิชาดุริยางคศาสตร์ คณะดุริยางคศาสตร์ มหาวิทยาลัยกรุงเทพธนบุรี auncan.cha@bkkthon.ac.th

² Lecturer, Bachelor of Music Program in Music, Faculty of Music, Bangkok Thonburi University, auncan.cha@bkkthon.ac.th

³ อาจารย์ประจำหลักสูตรดุริยางคศาสตรบัณฑิต สาขาวิชาดุริยางคศาสตร์ คณะดุริยางคศาสตร์ มหาวิทยาลัยกรุงเทพธนบุรี

siriwan_morphasa@hotmail.com

³ Lecturer, Doctor of Music Program in Music, Faculty of Music, Bangkok Thonburi University, siriwan_morphasa@hotmail.com

Receive 08/09/68, Revise 01/12/68, Accept1 04/12/68

ปฏิสัมพันธ์ระหว่างเทคโนโลยี วัฒนธรรม และตัวตนของนักดนตรีจึงอยู่ในระดับมากที่สุด มีค่าเฉลี่ยรวมอยู่ที่ 4.60 ($\bar{X}$) และส่วนเบี่ยงเบนมาตรฐาน (S.D.=0.19)

คำสำคัญ: โทนเสียงกีตาร์, เมทัลไทย, แอมป์จำลอง, แอมป์หลอด, อัตลักษณ์ทางดนตรี, เทคโนโลยีดนตรี, การยอมรับเทคโนโลยี

Abstract

This study examines factors influencing amplification choices among metal guitarists in Thailand as digital technologies particularly Amp Modelers and Impulse Responses (IR) reshape tonal identity. It explores how technological features, cultural practices, and musical identity interact in equipment decision-making.

A qualitative phenomenological approach was used, drawing on in-depth interviews with ten Thai metal guitarists experienced with both tube amplifiers and Modeler/IR systems across rehearsal, performance, and recording contexts. The data highlight perceptual, emotional, and contextual elements shaping preference.

Findings show that equipment selection extends beyond technical specifications, involving affective response, playing feel, and identity-driven considerations. Tube amplifiers are valued for dynamic responsiveness and tonal depth, while Modeler/IR systems offer portability, consistency, and flexibility, resulting in context dependent hybrid usage. The concept of “sonic rightness” how well a tone aligns with a musician’s artistic identity emerged as a central evaluative factor. Overall, amplification preference reflects the interaction of technology, cultural meaning, and self representation.

Keywords: guitar tone, Thai metal, amp modelers, tube amplifiers, musical identity, music technology, technology acceptance

บทนำ

โทนเสียงกีตาร์ในดนตรีเมทัลมีบทบาทสำคัญยิ่งกว่าการเป็นเพียงองค์ประกอบด้านสุนทรียศาสตร์ หากแต่เป็นกลไกในการสร้างความหมาย ตัวตนทางดนตรี และความแตกต่างเชิงสัญลักษณ์ภายในชุมชนเมทัล ทั้งนี้ การเลือกใช้อุปกรณ์ขยายเสียงของนักกีตาร์แนวเมทัลไทยสะท้อนให้เห็นถึงชุดปัจจัยที่ซับซ้อน ซึ่งเกี่ยวข้องกับทั้งด้านเทคโนโลยี ประสบการณ์การเล่น บริบททางสังคม และความคาดหวังของผู้ฟัง มากกว่าการเป็นเพียงการเลือกใช้เครื่องมือที่ให้เสียงดังหรือคุณภาพสูงเท่านั้น

ในช่วงทศวรรษที่ผ่านมา การพัฒนาอย่างก้าวกระโดดของเทคโนโลยีดิจิทัล โดยเฉพาะระบบจำลองแอมป์ (Amp Modeler) และเทคโนโลยีการจำลองตัวลำโพง (Impulse Responses: IRs) ได้เปลี่ยนแปลงแนวปฏิบัติของนักดนตรีร่วมสมัยอย่างมีนัยสำคัญ เทคโนโลยีดังกล่าวได้รับการยอมรับเพิ่มขึ้นอย่างต่อเนื่องจากความสะดวกในการขนย้าย ความคงที่ของเสียง และความสามารถในการทำงานร่วมกับระบบเสียงปัจจุบัน อย่างไรก็ตาม แอมป์หลอดแบบดั้งเดิมยังคงถูกมองว่ามีความได้เปรียบด้านอารมณ์และการตอบสนองเชิงไดนามิก ซึ่งดึงดูดนักดนตรีที่ต้องการโทนเสียง “มีชีวิต” และสัมผัสทางกายภาพที่สอดคล้องกับรูปแบบการเล่นเฉพาะตัว

พลวัตระหว่างเทคโนโลยีทั้งสองประเภทนี้สามารถตีความได้ผ่านกรอบแนวคิดเชิงทฤษฎี ซึ่งช่วยให้เข้าใจพฤติกรรมของนักดนตรีในระดับวิเคราะห์มากกว่าการบรรยาย ได้แก่ 1. ทฤษฎีการยอมรับเทคโนโลยี (Technology Acceptance Model: TAM) ซึ่งอธิบายปัจจัยที่มีผลต่อการรับหรือปฏิเสธเทคโนโลยีใหม่ 2. ทฤษฎีอัตลักษณ์ทางดนตรี (Musical Identity Theory) ซึ่งช่วยอธิบายเหตุผลที่เสียงและอุปกรณ์บางประเภทมีความหมายต่อผู้เล่น และ 3. แนวคิดการปฏิบัติทางเสียงและวัฒนธรรมเทคโนโลยี (Sound Culture & Practice Theory) ซึ่งเน้นบทบาทของเทคโนโลยีในฐานะส่วนหนึ่งของวัฒนธรรมดนตรี ไม่ใช่เพียงเครื่องมือทางเทคนิค

เมื่อพิจารณาจากกรอบแนวคิดดังกล่าว การเลือกใช้แอมป์หลอดหรือแอมป์จำลองในหมู่นักดนตรีเมทัลไทยจึงเป็นผลลัพธ์ของการประเมินเชิงวิพากษ์หลายประการ เช่น ความสอดคล้องกับสภาพแวดล้อมจริงระหว่างการแสดงสด ความสะดวกในการเคลื่อนย้ายในบริบทโลจิสติกส์ของประเทศไทย ค่าใช้จ่ายในการดูแลรักษา ความน่าเชื่อถือของระบบเสียงในสถานที่ต่าง ๆ รวมถึงความคุ้นเคยกับอุปกรณ์จากประสบการณ์ที่สั่งสมมา นอกจากนี้ นักกีตาร์จำนวนมากยังใช้แนวทางแบบผสมผสาน (Hybrid Approach) เพื่อให้สามารถควบคุมเสียงได้ยืดหยุ่นและตอบโต้กับบริบทของงานแต่ละประเภท ไม่ว่าจะเป็นการซ้อม การแสดง หรือการบันทึกเสียง

การเปรียบเทียบเชิงลึกระหว่างการใช้งานอุปกรณ์ทั้งสองประเภทเผยให้เห็นว่าปัจจัยที่กำหนดการเลือกของนักดนตรีมิได้มีเพียงเรื่อง “เสียง” แต่รวมถึงคุณค่าทางวัฒนธรรมและความหมายเชิงสังคม เช่น ความเชื่อเกี่ยวกับความแท้ (authenticity) ความไว้วางใจในโทนเสียง และ

ประสบการณ์ร่วมของชุมชนผู้เล่นเมทัลไทย ซึ่งล้วนส่งผลต่อการประเมินว่าอุปกรณ์ใด "เหมาะสม" กับตัวตนและลักษณะงานของตนมากที่สุด

ด้วยเหตุนี้ งานวิจัยฉบับนี้จึงมุ่งศึกษาการเปลี่ยนแปลงพฤติกรรมการใช้เครื่องขยายเสียงของนักดนตรีเมทัลไทยภายใต้กรอบแนวคิดทั้งสาม เพื่ออธิบายความสัมพันธ์เชิงพลวัตระหว่างเทคโนโลยีดนตรี วัฒนธรรมของผู้เล่น และการสร้างความหมายผ่านเสียง การทำความเข้าใจประเด็นเหล่านี้จะช่วยให้เห็นภาพรวมที่ลึกซึ้งยิ่งขึ้นเกี่ยวกับวิถีการตัดสินใจของนักกีตาร์เมทัลในยุคที่เทคโนโลยีดนตรีกำลังเปลี่ยนผ่านอย่างรวดเร็ว

วัตถุประสงค์ของการวิจัย

1. เพื่อศึกษาการเลือกใช้อุปกรณ์แอมป์ในหมู่นักกีตาร์ในแนวดนตรีเมทัลชาวไทย โดยเน้นไปที่กระบวนการตัดสินใจ ปัจจัยที่มีอิทธิพล และการรับรู้คุณค่า
2. เพื่อทำความเข้าใจปฏิสัมพันธ์ระหว่างเทคโนโลยีใหม่กับแนวคิดเรื่องอัตลักษณ์ทางเสียง ความแท้จริงทางศิลปะ และการปรับตัวในวิชาชีพ ภายใต้บริบทของวงการดนตรีที่เปลี่ยนแปลงอย่างรวดเร็ว

วิธีวิจัย

งานวิจัยนี้ใช้ระเบียบวิธีเชิงคุณภาพแบบปรากฏการณ์วิทยา (Phenomenological Approach) เพื่อสำรวจประสบการณ์ตรงและความหมายที่นักกีตาร์แนวมทัลชาวไทยมอบให้กับอุปกรณ์ประเภทต่าง ๆ โดยทำการสัมภาษณ์เชิงลึกผู้ให้ข้อมูลจำนวน 10 คน ซึ่งมีประสบการณ์ใช้งานทั้งแอมป์หลอดและแอมป์จำลองในบริบทการซ้อม การแสดงสด และการบันทึกเสียง ข้อมูลที่ได้ถูกนำมาวิเคราะห์ด้วยวิธีการตีความเชิงธีม (Thematic Interpretation) เพื่อให้เข้าใจเจตคติ ความรู้สึก การรับรู้คุณภาพเสียง และการสร้างความหมายทางดนตรีผ่านเทคโนโลยี

ความสำคัญของการวิจัย

งานวิจัยนี้ช่วยเติมเต็มช่องว่าง (Research Gap) ในสาขาดนตรีศึกษาและเทคโนโลยีเสียง โดยนำเสนอภาพรวมที่เชื่อมโยงระหว่างปัจจัยทางเทคนิค การรับรู้คุณภาพเสียง และกระบวนการสร้างอัตลักษณ์ทางดนตรีในบริบทไทย ซึ่งยังไม่มีที่ศึกษาอย่างเป็นระบบในวงการดนตรีร่วมสมัย ผลการวิจัยเปิดมุมมองใหม่ว่าการเลือกใช้อุปกรณ์ดนตรีมิได้เป็นเพียงการประเมินด้านฟังก์ชัน แต่เป็นการต่อรองเชิงวัฒนธรรมระหว่าง "ความแท้" (authenticity) และ "ความสะดวกเชิงเทคโนโลยี" (technological convenience) ซึ่งเป็นประเด็นที่มีความสำคัญต่อการออกแบบหลักสูตรดนตรี การพัฒนาอุปกรณ์ดนตรี และความเข้าใจด้านพฤติกรรมผู้ใช้ในอุตสาหกรรมเสียง

เอกสารที่เกี่ยวข้อง

เพื่อให้การทบทวนวรรณกรรมมีระบบและสอดคล้องกับกรอบวิเคราะห์ งานวิจัยนี้ได้ถูกจัดเรียงตาม 3 แนวคิดหลักดังนี้

1. ดนตรีศึกษาและอัตลักษณ์ทางดนตรี (Music Education & Musical Identity)

- แนวคิดอัตลักษณ์ทางดนตรีของ MacDonald, Hargreaves & Miell (2002) อธิบายการสร้างตัวตนทางดนตรีผ่านเสียงและการเลือกใช้อุปกรณ์
- Frith (1996) กล่าวถึงบทบาทของเสียงกีตาร์ในฐานะสัญลักษณ์ทางวัฒนธรรม โดยเฉพาะในแนวเมทัลที่โทนเสียงทำหน้าที่เป็นภาษาทางสังคม
- งานศึกษาด้านการปฏิบัติของนักดนตรีร่วมสมัยให้ความสำคัญกับความหมายส่วนตัวและไวยากรณ์เสียงของแนวเพลงเฉพาะทาง

2. เทคโนโลยีเสียงและการยอมรับเทคโนโลยี (Sound Technology & Technology Acceptance)

- แบบจำลองการยอมรับเทคโนโลยี (Technology Acceptance Model: TAM) ของ Davis (1989) ซึ่งอธิบายการรับรู้ประโยชน์และความง่ายต่อการใช้งาน
- Thomas & Chan (2022) วิเคราะห์ว่าทำไมนักดนตรีบางกลุ่มยังคงเลือกแอมป์หลอดแม้เทคโนโลยีจำลองจะพัฒนาอย่างรวดเร็ว
- แนวคิดการสร้างสรรค์ทางสังคมของเทคโนโลยี (SCOT: Pinch & Bijker, 1984) อธิบายว่าเทคโนโลยีเสียงมีความหมายที่ถูกกำหนดผ่านกลุ่มสังคม มิใช่ผ่านตัวอุปกรณ์เพียงอย่างเดียว

3. พฤติกรรมผู้ใช้และการรับรู้คุณภาพเสียง (User Behavior & Perceived Sound Quality)

- ทฤษฎีการรับรู้คุณภาพเสียง (Perceived Sound Quality Theory) อธิบายบทบาทของความรู้สึก เช่น ความอบอุ่น ความหนา และความตอบสนองต่อสัมผัส มากกว่าค่าทางเทคนิค (Zacharakis et al., 2018)
- งานวิจัยของ Davies (2019) นำเสนอแนวคิด hybrid amplification practices ที่นักดนตรีเลือกผสมผสานอุปกรณ์อนาล็อกและดิจิทัลเพื่อเพิ่มความยืดหยุ่น
- งานที่เกี่ยวข้องในวงการดนตรีเมทัลชี้ว่าเสียงแตก (distortion) และความรู้สึก "มีชีวิตร" ของแอมป์หลอดเป็นปัจจัยที่ยังคงมีอิทธิพลต่อความพึงพอใจของผู้เล่น

ระเบียบวิธีวิจัย

รูปแบบการวิจัย

การศึกษาครั้งนี้ใช้ระเบียบวิธีวิจัยเชิงคุณภาพ โดยเลือกใช้แนวทางวิจัยแบบปรากฏการณ์วิทยา (Phenomenological Approach) เพื่อสำรวจประสบการณ์ตรง เจตคติ และอัตลักษณ์ทางเสียงของนักกีตาร์เมทัลชาวไทยที่เกี่ยวข้องกับการเลือกใช้เครื่องขยายเสียง จุดมุ่งหมายหลักคือการทำ ความเข้าใจอย่างลึกซึ้งว่านักดนตรีมีปฏิสัมพันธ์กับแอมป์หลอดและแอมป์จำลองดิจิทัล/IRs อย่างไร และเทคโนโลยีเหล่านี้มีอิทธิพลต่อการปฏิบัติดนตรีและอัตลักษณ์ทางดนตรีอย่างไร

กลุ่มผู้ให้ข้อมูล

กลุ่มตัวอย่างประกอบด้วยนักกีตาร์เมทัลชาวไทยจำนวน 10 คน ซึ่งได้รับการคัดเลือกแบบเจาะจง (Purposive Sampling) โดยมีเกณฑ์การคัดเลือกดังนี้ 1. มีประสบการณ์การแสดงดนตรีสดในแนวเมทัลอย่างต่อเนื่องไม่น้อยกว่า 3 ปี 2. เคยใช้งานทั้งแอมป์หลอดและแอมป์จำลอง/IRs โดยตรง และ 3. ยินดีให้ข้อมูลเชิงลึกเกี่ยวกับเสียง อัตลักษณ์ และการเลือกใช้อุปกรณ์ กลุ่มผู้ให้ข้อมูลมาจากทั้งวงดนตรีแนวเมทัลสายหลักและสายใต้ดิน รวมถึงแวดวงการผลิตดนตรี และผู้มีบทบาทใน วงการเสียง เพื่อให้ได้ข้อมูลที่หลากหลายและสะท้อนบริบทเมทัลไทยอย่างรอบด้าน

การเก็บรวบรวมข้อมูล

การวิจัยนี้อาศัยวิธีการเก็บข้อมูลหลัก 3 วิธี ได้แก่

การสัมภาษณ์แบบกึ่งโครงสร้าง (Semi-Structured Interviews) ใช้แนวคำถามที่ออกแบบ จากหัวข้อหลัก เช่น ความชอบในอุปกรณ์ ประสบการณ์เชิงอารมณ์และทางกายภาพต่อเสียง การจัดการด้านการซ้อมและการแสดง ตลอดจนการสร้างอัตลักษณ์ ข้อมูลเสียงจากการสัมภาษณ์ ถูกบันทึกและถอดความตามจริงทุกคำ

การสังเกตผู้ให้ข้อมูล (Participant Observation) – มีการลงพื้นที่สังเกตพฤติกรรมการใช้ อุปกรณ์ในระหว่างการแสดงสด การซ้อม และการทำงานในสตูดิโอ โดยบันทึกข้อมูลเกี่ยวกับการใช้ งานจริง การตอบสนองต่อเสียง และข้อจำกัดทางสภาพแวดล้อม

การวิเคราะห์เอกสาร (Document Analysis) รวบรวมและวิเคราะห์สื่อประกอบ เช่น ภาพถ่ายอุปกรณ์ คลิปวิดีโอการแสดง และบทสนทนาเกี่ยวกับอุปกรณ์บนแพลตฟอร์มออนไลน์ เพื่อประกอบการตีความและตรวจสอบข้อมูล

การตรวจสอบความน่าเชื่อถือของข้อมูล

เพื่อยืนยันว่างานวิจัยมีความน่าเชื่อถือและเป็นมาตรฐานเชิงวิชาการ การตรวจสอบคุณภาพ ข้อมูลประกอบด้วย 4 มิติ ดังนี้

1. ความตรงเชิงน่าเชื่อถือ (Credibility)
 - ใช้การตรวจสอบข้อมูลจากหลายแหล่ง (Triangulation) ได้แก่ สัมภาษณ์ สังเกตการณ์ และเอกสารประกอบ
 - ให้ผู้ให้ข้อมูลตรวจสอบเนื้อหาสำคัญบางส่วน (Member Check) เพื่อยืนยันความถูกต้องของการตีความ
 - สัมภาษณ์ในสถานการณ์จริงเพื่อสะท้อนประสบการณ์ที่เป็นธรรมชาติที่สุด
2. ความคงเส้นคงวา (Dependability)
 - บันทึกขั้นตอนการวิจัยทั้งหมดอย่างเป็นระบบ
 - ใช้แนวคำถามเดียวกันในกลุ่มผู้ให้ข้อมูลทุกคน แต่เปิดโอกาสให้ขยายความ
 - ทำการตรวจทานข้อมูลร่วมกับผู้เชี่ยวชาญด้านการวิจัยเป็นที่ปรึกษาเป็นระยะ
3. ความเป็นกลางและตรวจสอบย้อนกลับได้ (Confirmability)
 - เก็บรักษาข้อมูลสัมภาษณ์ ภาพถ่าย และบันทึกภาคสนามทั้งหมด
 - ใช้บันทึกสะท้อนคิดของผู้วิจัย (Reflexive Note) เพื่อควบคุมอคติของผู้วิจัยเอง
4. ความสามารถในการนำไปใช้ในบริบทอื่น (Transferability)
 - อธิบายลักษณะผู้ให้ข้อมูล บริบทการวิจัย และกระบวนการเก็บข้อมูลอย่างละเอียด
 - ให้ผู้อ่านสามารถประเมินได้ว่าสามารถประยุกต์ผลวิจัยในบริบทที่คล้ายกันได้หรือไม่

การวิเคราะห์ข้อมูล

ใช้แนวทางการวิเคราะห์เชิงเนื้อหาแบบมีธีม (Thematic Analysis) ตามกรอบแนวคิดของ Braun และ Clarke (2006) ประกอบด้วยขั้นตอนหลัก ได้แก่ 1. ทำความคุ้นเคยกับข้อมูล 2. เข้ารหัสข้อความที่มีนัยสำคัญ 3. สร้างธีมเบื้องต้น 4. ตรวจสอบและปรับปรุงธีม 5. สังเคราะห์ความหมายและนำเสนอด้วยการยกคำพูดตรงและบันทึกภาคสนาม การเข้ารหัสดำเนินการด้วยตนเองแบบวนซ้ำเพื่อคงบริบทของข้อมูล

ข้อพิจารณาทางจริยธรรม

ผู้ให้ข้อมูลได้ลงนามในเอกสารยินยอมก่อนเข้าร่วมการวิจัย โดยข้อมูลที่สามารถระบุตัวตนได้ถูกแทนที่ด้วยรหัส (เช่น M01, M02) เพื่อรักษาความเป็นส่วนตัว ข้อมูลทั้งหมดถูกจัดเก็บอย่างปลอดภัย และผู้ให้ข้อมูลมีสิทธิ์ถอนตัวได้ตลอดเวลา งานวิจัยนี้ผ่านการรับรองจริยธรรมการวิจัยในมนุษย์จากคณะมหาวิทยาลัย

กรอบระเบียบวิธีวิจัยนี้เอื้อต่อการทำความเข้าใจเชิงลึกเกี่ยวกับการที่นักกีตาร์เมทัลชาวไทย มีปฏิสัมพันธ์กับเทคโนโลยีทางเสียงในฐานะสื่อกลางของอัตลักษณ์ทางดนตรีและการต่อรองทางวัฒนธรรม

ผลการวิจัย

ผลการศึกษาวิจัยเชิงคุณภาพครั้งนี้เผยให้เห็นถึงความสัมพันธ์อันซับซ้อนระหว่างแนวปฏิบัติในการใช้เครื่องขยายเสียงของนักกีตาร์เมทัลชาวไทยกับอัตลักษณ์ทางเสียง โดยมีทั้งปัจจัยเชิงปฏิบัติและปัจจัยด้านความเชื่อเกี่ยวกับความงามทางเสียงเป็นตัวขับเคลื่อน การวิเคราะห์ข้อมูลจากการสัมภาษณ์ การสังเกตภาคสนาม และการวิเคราะห์เอกสารประกอบอื่น ๆ นำไปสู่การสังเคราะห์ธีมสำคัญ 5 ประการ ดังนี้

1. ลักษณะทางประชากรและบริบทของผู้ให้ข้อมูล

ผู้ให้ข้อมูลทั้งหมดเป็นเพศชาย อายุระหว่าง 25–42 ปี ครอบคลุมทั้งนักดนตรีเมทัลในระดับมืออาชีพและไต่ดิน โดยส่วนใหญ่มีประสบการณ์การแสดงและการทำงานด้านการบันทึกเสียงไม่น้อยกว่า 10 ปี แรงบันดาลใจทางดนตรีสะท้อนอิทธิพลจากแนวเมทัลระดับนานาชาติ ได้แก่ เดธ (Death Metal) เจนต์ (Djent) แบล็ก (Black Metal) และโพรเกรสซีฟ (Progressive Metal) พร้อมทั้งผสมผสานกับบริบททางวัฒนธรรมไทย ผู้ให้ข้อมูลทุกคนมีประสบการณ์ตรงกับทั้งแอมป์หลอดและแอมป์จำลองในสถานการณ์หลากหลาย เช่น การแสดงสด ห้องอัด และสตูดิโอในบ้าน

2. รูปแบบการใช้งานเครื่องขยายเสียงในเชิงปฏิบัติ

ผู้ให้ข้อมูลส่วนใหญ่เลือกใช้งานแบบผสมผสาน โดยจะสลับใช้แอมป์จำลองหรือแอมป์หลอดตามความเหมาะสมของบริบท แอมป์จำลองได้รับความนิยมในการแสดงสด เนื่องจากมีน้ำหนักเบา ติดตั้งง่าย ให้เสียงคงที่ และสามารถปรับให้เข้ากับสถานที่ได้หลากหลาย ในขณะที่แอมป์หลอดยังคงมีบทบาทสำคัญในสตูดิโอ ด้วยคุณลักษณะเสียงที่มีมิติ ความตอบสนองทางไดนามิก และการสร้างแรงบันดาลใจ หนึ่งในผู้ให้ข้อมูลเปรียบเทียบเปรยว่า แอมป์จำลองคือ “อาวุธในสนามรบ” ส่วนแอมป์หลอดคือ “เครื่องมือในวิหาร”

3. ทักษะติดต่อแอมป์จำลอง

ทัศนคติของผู้ให้ข้อมูลต่อแอมป์จำลองมีความหลากหลาย หลายคนยอมรับความก้าวหน้าทางเทคโนโลยีและความสมจริงของอุปกรณ์ระดับสูง เช่น Kemper Profiling Amplifier, Fractal Audio Axe-Fx และ Neural DSP Quad Cortex แต่ก็ยังคงมีความกังวลเกี่ยวกับความรู้สึกที่ไม่เหมือนจริง ความหน่วงของเสียง และการขาด “อารมณ์” ที่แอมป์หลอดมอบให้ ความเห็นที่สะท้อนซ้ำคือ แม้แอมป์จำลองจะให้เสียงใกล้เคียงจริงถึง 95% แต่ยังไม่สมบูรณ์ทางอารมณ์ อย่างไรก็ตาม

นักดนตรีรุ่นใหม่มองว่า แอมป์จำลองคือเครื่องมือที่เปิดโอกาสสำหรับการสำรวจเสียงใหม่ ๆ มากกว่าจะเป็นเพียงสิ่งทดแทน

4. อัตลักษณ์ทางเสียงและอุปกรณ์ในฐานะการต่อขยายตัวตน

เสียงดนตรีมีความเชื่อมโยงอย่างลึกซึ้งกับอัตลักษณ์ส่วนบุคคล การเลือกใช้อุปกรณ์จึงเป็นการแสดงออกถึงตัวตนมากกว่าการตัดสินใจทางเทคนิค การตั้งค่าเสียง การเลือกตู้ลำโพงจำลอง และการใช้ IRs ถูกใช้เป็นเครื่องมือสร้าง “ลายเซ็นทางเสียง” ที่เฉพาะตัว นักดนตรีบางคนอธิบายว่า โทนเสียงของตนคือ “เสียงที่บอกความเป็นตัวฉันในเวลาที่ย้ำพูดไม่สามารถสื่อได้” แอมป์จำลองได้รับการชื่นชมในด้านความสามารถในการปรับแต่งที่หลากหลาย แต่แอมป์หลอดยังคงถูกยกย่องว่าให้ “บุคลิกที่แท้จริงซึ่งไม่อาจหาได้จากการหมุนปุ่ม”

5. อิทธิพลจากปัจจัยทางวัฒนธรรมและเชิงโลจิสติกส์

ข้อจำกัดด้านเศรษฐกิจ ความพร้อมของสถานที่จัดการแสดง และตลาดอุปกรณ์ที่พึงพาการนำเข้า ส่งผลโดยตรงต่อการเลือกใช้อุปกรณ์ แอมป์จำลองกลายเป็นทางเลือกที่ช่วยลดค่าใช้จ่ายและความยุ่งยากด้านการขนย้าย ในขณะที่แอมป์หลอดยังคงเป็นสัญลักษณ์ของความแท้จริง นอกจากนี้ การรับรู้ของสังคมต่ออุปกรณ์ดิจิทัลก็มีการเปลี่ยนแปลง จากเดิมที่ถูกมองว่าลดทอนคุณภาพ กลายเป็นสิ่งที่ได้รับการยอมรับมากขึ้นในหมู่นักดนตรีรุ่นใหม่และผู้เชี่ยวชาญ

ผลการวิจัยสะท้อนให้เห็นว่านักกีตาร์เมทัลชาวไทยมีความสามารถในการปรับตัวเชิงพลวัตระหว่างนวัตกรรมกับประเพณี ความสะดวกทางเทคนิคกับการแสดงออกทางอารมณ์ และความทันสมัยของดิจิทัลกับเอกลักษณ์เฉพาะของอนาล็อก การเลือกใช้อุปกรณ์ขยายเสียงจึงเป็นมากกว่าการตัดสินใจเชิงเทคนิค หากแต่เป็นการแสดงออกเชิงสัญลักษณ์ที่สะท้อนอัตลักษณ์ทางดนตรีในระดับลึก

อภิปรายผล

ผลการศึกษานี้ให้ภาพที่ลึกซึ้งเกี่ยวกับพฤติกรรมในการเลือกใช้อุปกรณ์ขยายเสียงของนักกีตาร์เมทัลไทย โดยชี้ให้เห็นว่าการตัดสินใจดังกล่าวเป็นผลลัพธ์ของกระบวนการประเมินเชิงสังคม วัฒนธรรม อารมณ์ และเทคโนโลยีที่ซับซ้อน มากกว่าการเปรียบเทียบคุณสมบัติด้านเทคนิคเพียงมิติเดียว การอภิปรายผลจึงมุ่งอธิบายว่าข้อค้นพบนี้ต่อยอดและท้าทายกรอบทฤษฎีเดิมอย่างไร พร้อมทั้งนำเสนอการโต้แย้งเชิงแนวคิดเพื่อเสริมความหนักแน่นทางวิชาการ

1. การใช้งานแบบบริบทและการบูรณาการ การท้าทายแนวคิดการแทนที่เทคโนโลยี (Technology Replacement)

งานศึกษาชี้ว่าการเลือกใช้อุปกรณ์ของนักดนตรีไม่ได้เป็นกระบวนการ “แทนที่ของเดิมด้วยของใหม่” ตามกรอบ Technology Substitution Theory หากแต่เป็นการประสานเทคโนโลยีเก่า

และใหม่ให้เหมาะสมกับบริบท ซึ่งสอดคล้องกับแนวคิดของ Davies (2019) เรื่อง Hybrid Amplification Practices ข้อค้นพบนี้จึงต่อยอดทฤษฎีเดิมโดยเสนอว่าในบริบทไทย ปัจจัยด้านสถานที่ การขนย้าย และลักษณะเวทีมีบทบาทอย่างมากในการกำหนดว่าควรใช้เทคโนโลยีใดในสถานการณ์ใด และไม่สามารถอธิบายด้วยทฤษฎีเทคโนโลยีทดแทนแบบเส้นตรงได้

2. ความผูกพันทางอารมณ์ การขยายความของทฤษฎี Perceived Sound Quality

ทฤษฎี Perceived Sound Quality ซึ่งการรับรู้คุณภาพเสียงเกี่ยวข้องกับมิติทางอารมณ์และความคุ้นเคย (Zacharakis et al., 2018) ผลการศึกษานี้ไม่เพียงยืนยันแนวคิดดังกล่าว แต่ยังต่อยอดด้วยการเจาะลึก "ความผูกพันทางอารมณ์" (emotional attachment) ที่นักกีตาร์มีต่อแอมป์หลอด โดยพวกเขามองแอมป์หลอดเป็นวัตถุที่ตอบสนองทั้งทางกายและทางศิลปะ การค้นพบนี้เสนอว่าอารมณ์ทางดนตรีมีใช้ผลพลอยได้ของเสียง แต่เป็นปัจจัยกำหนดสำคัญในการเลือกใช้อุปกรณ์ ซึ่งเป็นการขยายกรอบทฤษฎีเดิมให้ครอบคลุมประสบการณ์ของผู้เล่นเมทัลในบริบทไทย

3. แอมป์จำลองในฐานะพื้นที่สร้างสรรค์ การโต้แย้งมุมมองดั้งเดิมของ TAM

แบบจำลองการยอมรับเทคโนโลยี (TAM) มุ่งเน้น perceived usefulness และ perceived ease of use (Davis, 1989) อย่างไรก็ตาม ข้อค้นพบของงานนี้ชี้ว่า ความคิดสร้างสรรค์ (creativity) เป็นอีกปัจจัยที่มีบทบาทในการยอมรับแอมป์จำลองอย่างเด่นชัด นักดนตรีจำนวนไม่น้อยเลือกใช้แอมป์จำลองเพราะเป็นพื้นที่สำหรับออกแบบเสียง ทดลอง preset และสร้าง "ตัวตนใหม่" ที่ไม่สามารถทำได้ง่ายกับแอมป์หลอด นี่จึงเป็นการโต้แย้งเชิงทฤษฎีว่า TAM ต้องขยายกรอบเพื่อครอบคลุม "คุณค่าด้านศิลปะและความคิดสร้างสรรค์" ในการประเมินเทคโนโลยีดนตรีร่วมสมัย

4. อุปกรณ์ขยายเสียงในฐานะอัตลักษณ์ การต่อยอด Musical Identity Theory

ทฤษฎีอัตลักษณ์ทางดนตรีของ MacDonald et al. (2002) ระบุว่านักดนตรีสร้างตัวตนผ่านการเลือกเสียงและเครื่องมือ ผลการศึกษานี้ต่อยอดให้เห็นมิติใหม่คือ "เสียงในฐานะถ้อยแถลงทางวัฒนธรรม" นักกีตาร์เมทัลไทยใช้เสียงเป็นสัญลักษณ์ของความดิบ ความหนักแน่น หรือความร่วมมือ ข้อค้นพบนี้จึงขยายความว่าอัตลักษณ์ทางดนตรีมิได้เกิดจากแนวเพลงเท่านั้น แต่เกิดจากการเลือกเทคโนโลยีที่สื่อสารสถานะและจุดยืนของผู้เล่นในชุมชนเมทัลไทย

5. บริบทไทย การเสริมความเข้าใจใหม่ในมิติเทคโนโลยีดนตรีเชิงโครงสร้าง

งานวิจัยจำนวนมากในโลกตะวันตกมักอธิบายการเลือกใช้อุปกรณ์จากมุมมองด้านสุนิยมและความพร้อมของเทคโนโลยี แต่ผลวิจัยครั้งนี้แสดงว่าสภาพเศรษฐกิจไทย ราคานำเข้า และข้อจำกัดของสถานที่แสดงมีอิทธิพลอย่างมากต่อพฤติกรรมผู้ใช้ ข้อค้นพบนี้สอดคล้องและต่อยอดจากงานของ Partti & Karlsen (2023) โดยชี้ให้เห็นว่าโครงสร้างสังคมมีบทบาทในการกำหนดความเป็นไปได้ของการสร้างอัตลักษณ์ทางเสียง

โดยสรุป ผลการศึกษานี้มิใช่เพียงการยืนยันความรู้เดิม แต่เป็นการเสนอข้อโต้แย้งเชิงทฤษฎีที่เสริมความเข้าใจในสาขาเทคโนโลยีดนตรีและดนตรีศึกษา ได้แก่

- เทคโนโลยีใหม่ไม่ได้แทนที่ของเดิม แต่ถูกเลือกใช้ตามบริบทจริง
- คุณภาพเสียงตามการรับรู้ต้องรวมมิติอารมณ์และความผูกพัน
- TAM ควรขยายให้ครอบคลุม "คุณค่าเชิงศิลปะ"
- อัตลักษณ์ทางดนตรีก่อรูปผ่านการเลือกเทคโนโลยี ไม่ใช่เสียงเพียงอย่างเดียว
- ปัจจัยเชิงโครงสร้างในบริบทไทยเป็นตัวกำหนดกรอบของความเป็นไปได้ทางดนตรี

การอภิปรายนี้ทำให้เห็นว่าเสียงดนตรีมิใช่เพียงผลลัพธ์ของการใช้อุปกรณ์ แต่เป็นพื้นที่แห่งการสร้างความหมาย การต่อรอง และการประกาศตัวตนของนักกีตาร์เมทัลไทยอย่างแท้จริง

สรุปผลการวิจัย

การศึกษานี้ได้สำรวจความสัมพันธ์ระหว่างเทคโนโลยีเครื่องขยายเสียงกีตาร์กับอัตลักษณ์ทางเสียงของนักกีตาร์เมทัลชาวไทย โดยเน้นทำความเข้าใจการสร้างสมดุลระหว่างแนวปฏิบัติดั้งเดิมกับนวัตกรรม ผลการวิจัยชี้ว่า การเลือกใช้อุปกรณ์ขยายเสียงมิได้เป็นเพียงเรื่องของคุณสมบัติทางเทคนิคหรือประสิทธิภาพ หากยังสะท้อนถึงมิติทางอารมณ์ ความหมายทางวัฒนธรรม และการแสดงออกเชิงอัตลักษณ์ทางศิลปะด้วย

ประเด็นสำคัญที่พบคือแนวโน้มการใช้งานแบบผสมผสาน (Hybrid Adoption) โดยนักดนตรีเลือกใช้แอมป์จำลองในเวทีการแสดงสดเนื่องจากความสะดวกและความเชื่อถือได้ ขณะที่การทำงานในสตูดิโอส่วนใหญ่ยังคงพึ่งพาแอมป์หลอดซึ่งให้คุณภาพเสียงที่มีมิติและตอบสนองทางสัมผัสได้ดีกว่า ความนิยมนี้น่าจะได้สะท้อนเพียงรสนิยมด้านเสียง แต่ยังสะท้อนถึงคุณค่าที่ลึกซึ้ง เช่น ความแท้จริง ความมีแรงบันดาลใจ และความสำคัญของประสบการณ์แบบอนาล็อก แม้กลุ่มนักดนตรีรุ่นใหม่จะเปิดรับเทคโนโลยีดิจิทัลมากขึ้น แต่ทุกช่วงวัยต่างพยายามสร้างสมดุลระหว่างอุปกรณ์ดิจิทัลและอนาล็อกเพื่อสนับสนุนอัตลักษณ์ทางดนตรีของตน

อีกทั้ง ปัจจัยภายนอก เช่น การเข้าถึงอุปกรณ์ ค่าใช้จ่าย และข้อจำกัดของสถานที่จัดแสดงในประเทศไทย ล้วนมีผลต่อแนวปฏิบัติของนักดนตรี ปัจจัยเหล่านี้มิได้เป็นอุปสรรค แต่กลับกลายเป็นแรงผลักดันให้นักดนตรีคิดค้นวิธีการใหม่ ๆ และสร้างนวัตกรรมที่เหมาะสมกับทรัพยากรที่มีอยู่ สะท้อนถึงการปรับตัวเชิงสร้างสรรค์และการสร้างอัตลักษณ์ทางศิลปะในบริบทที่ท้าทาย

โดยรวมแล้ว งานวิจัยชิ้นนี้ชี้ให้เห็นว่า เครื่องขยายเสียงมิได้เป็นเพียงอุปกรณ์เชิงเทคนิค แต่ยังเป็น วัตถุทางวัฒนธรรม ที่มีคุณค่าเชิงสัญลักษณ์ ทำหน้าที่เป็นสื่อกลางในการแสดงความเป็นตัวตนและการมีส่วนร่วมทางสังคม การทำความเข้าใจพลวัตดังกล่าวช่วยขยายกรอบการตีความเกี่ยวกับดนตรี เทคโนโลยี และอัตลักษณ์ในบริบทไทยและสากล

ข้อเสนอแนะเพื่อการวิจัยในอนาคต

1. ควรขยายการศึกษาไปยังแนวดนตรีประเภทอื่น เพื่อเปรียบเทียบพลวัตของการเลือกใช้อุปกรณ์ในบริบททางดนตรีที่หลากหลาย
 2. การสำรวจมุมมองของผู้ผลิตเพลงและผู้ฟังจะช่วยให้เข้าใจบทบาทของเทคโนโลยีในห่วงโซ่การผลิตและการรับรู้เสียงอย่างรอบด้านยิ่งขึ้น
 3. ควรให้ความสนใจกับเทคโนโลยีเกิดใหม่ เช่น ระบบจำลองเสียงที่ขับเคลื่อนด้วยปัญญาประดิษฐ์ (AI-powered modeling systems) เพื่อทำความเข้าใจผลกระทบต่อแนวคิดใหม่ ๆ ว่าด้วยโทนเสียง ความแท้จริง และการสร้างอัตลักษณ์ทางดนตรีในอนาคต
- ดังนั้น งานวิจัยนี้มิได้หยุดอยู่ที่การเปรียบเทียบอุปกรณ์ หากแต่ชี้ให้เห็นการต่อรองเชิงวัฒนธรรมระหว่างเทคโนโลยีกับศิลปะ และเปิดพื้นที่สำหรับการทำความเข้าใจแนวคิดว่าด้วยดนตรีและความเป็นตัวตนในยุคดิจิทัลอย่างลึกซึ้ง

รายการอ้างอิง

- Braun, V., & Clarke, V. (2006). Using thematic analysis in psychology. *Qualitative Research in Psychology*, 3(2), 77–101.
- Davis, F. D. (1989). Perceived usefulness, perceived ease of use, and user acceptance of information technology. *MIS Quarterly*, 13(3), 319–340.
- Davies, H. (2019). The guitarist’s tone: Culture, technology and the construction of sonic signature. *Journal of Popular Music Studies*, 31(3), 63–81.
- Frith, S. (1996). *Performing Rites: On the Value of Popular Music*. Harvard University Press.
- MacDonald, R. A. R., Hargreaves, D. J., & Miell, D. (2002). *Musical Identities*. Oxford University Press.
- Partti, H., & Karlsen, S. (2023). Music technology and social inclusion: Examining student acceptance and resistance. *British Journal of Music Education*, 40(1), 25–44.
- Pinch, T. J., & Bijker, W. E. (1984). The social construction of facts and artefacts: Or how the sociology of science and the sociology of technology might benefit each other. *Social Studies of Science*, 14(3), 399–441.
- Thomas, S., & Chan, A. (2022). Identity, tone, and the digital amp: Professional guitarists and gear perception. *Music Technology Journal*, 15(1), 44–58.
- Zacharakis, A., Pasiadis, K., & Skovenborg, E. (2018). Perceptual attributes of the ideal audio reproduction system. *Journal of the Audio Engineering Society*, 66(6), 480–492.

การพัฒนาระบวนการฝึกทักษะดนตรีสำหรับวงดุริยางค์เครื่องลม ระดับเยาวชนในเขต 3 บุรี

ENHANCING THE MUSIC SKILLS TRAINING PROCESS FOR YOUTH WIND BANDS IN 3-BURI DISTRICTS

อภิวัดน์ สุริยศ¹ สรายุทธ์ พานเทียน²

Apiwat Suriyot¹ Sarayut Pantian²

บทคัดย่อ

การวิจัยนี้เป็นการวิจัยและพัฒนา มีวัตถุประสงค์เพื่อพัฒนาระบวนการฝึกทักษะดนตรีและประเมินผลการใช้สำหรับวงดุริยางค์เครื่องลมระดับเยาวชนในจังหวัดลพบุรี สิงห์บุรี และสระบุรี หลังจากศึกษาสภาพปัญหาและพัฒนานวัตกรรมกระบวนการฝึกทักษะดนตรีขึ้นแล้ว ผู้วิจัยได้นำไปทดลองใช้และประเมินผลทักษะการบรรเลง ใน 5 ประเด็นหลัก ได้แก่ 1. คุณภาพเสียง 2. ความถูกต้องของตัวโน้ตและจังหวะ 3. เทคนิคการบรรเลง 4. การสื่ออารมณ์เพลง และ 5. การบรรเลงรวมวง การวิเคราะห์ข้อมูลโดยใช้ สถิติทดสอบทีแบบไม่อิสระ (t-test for dependent samples) พบว่า คะแนนทักษะการบรรเลงโดยรวมหลังการทดลอง (ค่าเฉลี่ย = 4.25, S.D. = 0.55) สูงกว่าก่อนการทดลอง (ค่าเฉลี่ย = 2.85, S.D. = 0.60) อย่างมีนัยสำคัญทางสถิติที่ระดับ .05 ผลการวิจัยชี้ชัดว่ากระบวนการที่พัฒนาขึ้นสามารถยกระดับความสามารถของนักดนตรีได้อย่างเป็นรูปธรรม

คำสำคัญ: วงดุริยางค์เครื่องลม, การพัฒนาทักษะดนตรี, การวิจัยและพัฒนา

¹ อาจารย์ วิชาเอกดนตรีศึกษา คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏเทพสตรี apiwat.s@lawasri.tru.ac.th

¹ Lecturer, Music Education, Faculty of Humanities and Social Sciences, Thepsatri Rajabhat University, apiwat.s@lawasri.tru.ac.th

² อาจารย์ วิทยาศาสตร์ทั่วไปคณะวิทยาศาสตร์และเทคโนโลยี มหาวิทยาลัยราชภัฏเทพสตรี sarayut.p@lawasri.tru.ac.th

² Lecturer, General Science Department, Faculty of Science and Technology, Thepsatri Rajabhat University, sarayut.p@lawasri.tru.ac.th

Receive 09/09/68, Revise 20/11/68, Accept 21/11/68

Abstract

This Research and Development aimed to develop and evaluate a music skills training process for youth wind bands in Lopburi, Singburi, and Saraburi provinces. Following a needs analysis and the development of the innovative the Music Skills Training Process, an implementation phase was conducted. Performance skills were evaluated across five key criteria: 1. Sound Quality, 2. Note and Rhythmic Accuracy, 3. Technical Proficiency, 4. Musicality, and 5. Ensemble Performance. Data were analyzed using a paired-samples t-test, which revealed that the overall post-test performance scores ($M = 4.25$, $SD = 0.55$) were significantly higher than the pre-test scores ($M = 2.85$, $SD = 0.60$) at the $p < .05$ level. The results clearly indicate that the developed process tangibly enhances musicians' abilities.

Keyword: Wind Band, Music Skill Development, Research and Development

บทนำ

การศึกษาดนตรี (Music Education) ได้รับการยอมรับในระดับสากลว่าเป็นองค์ประกอบพื้นฐานในการส่งเสริมพัฒนาการของเยาวชนอย่างรอบด้าน โดยมีหลักฐานเชิงประจักษ์ว่าการมีส่วนร่วมในกิจกรรมดนตรีนั้นส่งผลกระทบเชิงบวกต่อพัฒนาการทางสติปัญญา สังคม และอารมณ์ของผู้เรียนอย่างมีนัยสำคัญ (Hallam, 2010) ในบริบทของระบบการศึกษาไทย กิจกรรมวงดุริยางค์เครื่องลม (Wind Band) ถือเป็นหนึ่งในกิจกรรมหลักที่สถานศึกษาจำนวนมากเลือกใช้เป็นเครื่องมือในการพัฒนาศักยภาพนักเรียน เนื่องจากเป็นพื้นที่ที่เปิดโอกาสให้ผู้เรียนได้เรียนรู้ทักษะการบรรเลงเครื่องดนตรีที่เป็นรูปธรรม การทำงานเป็นทีม และการสร้างสรรค์ผลงานดนตรีร่วมกัน ซึ่งเป็นกระบวนการที่สอดคล้องกับแนวคิดการสร้างสรรค์ห้องเรียนดนตรีที่ทุกคนสามารถเรียนรู้ร่วมกันได้ (Jellison, 2000)

อย่างไรก็ตาม การจะบรรลุเป้าหมายดังกล่าวได้นั้นจำเป็นต้องอาศัยกระบวนการเรียนการสอนที่มีประสิทธิภาพ ทว่าในทางปฏิบัติ วงดุริยางค์เครื่องลมในสถานศึกษาระดับมัธยมศึกษาจำนวนมากยังคงเผชิญกับความท้าทายเชิงกระบวนการที่ส่งผลต่อคุณภาพการเรียนรู้ จากการศึกษาสภาพการณ์เบื้องต้นในการจัดการเรียนการสอนดนตรีเครื่องลมทองเหลืองในพื้นที่ 3 บุรีที่มหาวิทยาลัยราชภัฏเทพสตรีได้รับมอบหมายให้รับผิดชอบ ได้แก่ จังหวัดลพบุรี สิงห์บุรี และสระบุรี พบปัญหาเชิงโครงสร้างที่สำคัญคือ กระบวนการฝึกซ้อมขาดความสมดุลระหว่างการพัฒนาทักษะการบรรเลงรายบุคคล (Individual Skills) และการบรรเลงรวมวง (Ensemble Playing) (อภิวัฒน์

สุริยศ, 2565) โดยผู้ควบคุมวงมักมุ่งเน้นการฝึกซ้อมบทเพลงเพื่อเตรียมการแสดงหรือประกวดเป็นหลัก ทำให้ละเลยการปูพื้นฐานทักษะที่จำเป็นแก่นักดนตรีแต่ละคน ปัญหาที่สอดคล้องกับงานวิจัยของ พรสวรรค์ มณีทอง ซึ่งชี้ว่าความแตกต่างทางทักษะของสมาชิกในวงเป็นอุปสรรคสำคัญที่ทำให้คุณภาพโดยรวมของวงไม่สามารถพัฒนาไปถึงขีดสุดได้

ปรากฏการณ์ดังกล่าวขัดแย้งกับหลักการพื้นฐานของการพัฒนาความเชี่ยวชาญทางดนตรี ซึ่งเน้นย้ำถึงความสำคัญของการวางรากฐานทักษะตั้งแต่เยาว์วัย (Abeles & Custodero, 2004) และชี้ให้เห็นว่าเส้นทางการพัฒนาจากนักดนตรีสมัครเล่นไปสู่มืออาชีพนั้นต้องอาศัยการฝึกฝนทักษะพื้นฐานอย่างเป็นระบบ (McPherson, 2005) หัวใจสำคัญของการฝึกฝนที่มีประสิทธิภาพคือแนวคิดเรื่องการฝึกฝนอย่างจงใจ (Deliberate Practice) ซึ่งเสนอโดย Ericsson, Krampe, & Tesch-Römer (1993) และได้รับการสนับสนุนจากงานวิจัยของ Sloboda et al ที่ระบุว่าการพัฒนาทักษะไม่ได้ขึ้นอยู่กับปริมาณเวลาที่ใช้ฝึกซ้อมเพียงอย่างเดียว แต่ขึ้นอยู่กับคุณภาพของการฝึกซ้อมที่มุ่งเน้นการแก้ไขข้อบกพร่องอย่างมีเป้าหมายและเป็นระบบ การฝึกซ้อมที่เน้นแต่การบรรเลงบทเพลงซ้ำไปมาโดยขาดการวิเคราะห์และแก้ไขจุดอ่อนรายบุคคลจึงไม่ถือเป็นการฝึกฝนอย่างจงใจ และไม่สามารถนำไปสู่การพัฒนาที่ยั่งยืนได้ นอกจากนี้ ทฤษฎีลำดับการเรียนรู้ทางดนตรี (Music Learning Sequences) ของ Gordon (2007) ยังได้เน้นย้ำว่าผู้เรียนต้องผ่านลำดับขั้นการเรียนรู้ที่เป็นระบบ การข้ามขั้นตอนการพัฒนาทักษะพื้นฐานจึงเปรียบเสมือนการสร้างสิ่งปลูกสร้างบนฐานรากที่ไม่มั่นคง

เพื่อแก้ไขช่องว่างเชิงปฏิบัตินี้ แนวทางการใช้แบบฝึกทักษะจึงถูกนำมาใช้เป็นนวัตกรรมทางการศึกษาอย่างแพร่หลายในหลากหลายสาขาวิชา โดยมีงานวิจัยจำนวนมากในประเทศไทยที่ยืนยันถึงประสิทธิผลของการใช้แบบฝึกทักษะในการยกระดับความสามารถของผู้เรียนได้อย่างเป็นรูปธรรม ไม่ว่าจะเป็นการพัฒนาทักษะการอ่านโน้ต (ณัฐ เชียงทอง, 2555; พงศกร ศรีโชค และคณะ, 2566) การพัฒนาเทคนิคการบรรเลงเครื่องดนตรีเฉพาะทาง (ดิฐพงษ์ อุเทศอารัง, 2560; สุขนิษฐ์ สະสมสิน, 2562) หรือแม้กระทั่งการพัฒนาทักษะในศาสตร์อื่น ๆ (ไชยวัฒน์ อารีโรจน์ และสมพร ร่วมสุข, 2558; กอบกาญจน์ วิเศษรัมย์ และพรณราย เทียมทัน, 2562) ซึ่งแสดงให้เห็นว่าการสร้างเครื่องมือเพื่อการเรียนรู้ที่เป็นระบบคือแนวทางที่ได้รับการยอมรับและสามารถสร้างการเปลี่ยนแปลงทางการศึกษาได้อย่างแท้จริง (Fullan, 2016)

ดังนั้น ผู้วิจัยจึงได้สังเคราะห์องค์ความรู้และแนวคิดข้างต้นมาใช้เป็นกรอบในการดำเนินงานวิจัยภายใต้กระบวนการทัศน์การวิจัยและพัฒนา ซึ่งมุ่งสร้างนวัตกรรมเพื่อแก้ไขปัญหาในบริบทจริง โดยกำหนดขอบเขตเป็นการ วิจัยเพื่อพัฒนาเชิงพื้นที่ (Area-Based Research) เพื่อให้มั่นใจว่านวัตกรรมที่สร้างขึ้นสามารถตอบสนองต่อความต้องการและแก้ไขปัญหากลุ่มเป้าหมายในพื้นที่ จังหวัดลพบุรี สิงห์บุรี และสระบุรีได้อย่างแท้จริง งานวิจัยนี้จึงมุ่งพัฒนากระบวนการฝึกทักษะดนตรีสำหรับวงดุริยางค์เครื่องลม ซึ่งเป็นชุดเครื่องมือและแนวปฏิบัติที่บูรณาการแบบฝึกทักษะพื้นฐาน

เข้ากับแผนการจัดการฝึกซ้อมอย่างเป็นระบบ โดยมีวัตถุประสงค์เพื่อ 1. ศึกษาสภาพปัญหาและความต้องการในการฝึกซ้อม 2. พัฒนานวัตกรรมกระบวนการฝึกทักษะดนตรี และ 3. ประเมินประสิทธิผลของกระบวนการที่พัฒนาขึ้น ผลลัพธ์จากงานวิจัยนี้จึงไม่เพียงแต่จะเป็นการสร้างองค์ความรู้ใหม่ที่ตอบโจทย์ปัญหาในพื้นที่ แต่ยังคาดหวังว่าจะเป็นต้นแบบนวัตกรรมที่สามารถนำไปปรับใช้เพื่อยกระดับคุณภาพการศึกษาดนตรีในวงกว้างต่อไป

วิธีการดำเนินการวิจัย

การวิจัยนี้เป็นการวิจัยและพัฒนา (Research and Development) ซึ่งเป็นกระบวนการศึกษาอย่างเป็นระบบเพื่อสร้างและประเมินนวัตกรรมทางการศึกษา (วาโร พึ่งสวัสดิ์, 2552; อัครเดช นิละโยธิน, 2565) โดยประยุกต์ใช้ระเบียบวิธีวิจัยแบบผสม (Mixed Methods Research) เพื่อบูรณาการข้อมูลเชิงคุณภาพและเชิงปริมาณเข้าด้วยกันอย่างเป็นระบบ มีวัตถุประสงค์เพื่อพัฒนากระบวนการฝึกทักษะดนตรีสำหรับวงดุริยางค์เครื่องลมระดับเยาวชนในพื้นที่จังหวัดลพบุรี สิงห์บุรี และสระบุรี โดยประชากรและกลุ่มตัวอย่างประชากรที่ใช้ในการวิจัย ได้แก่ ครูผู้ควบคุมวงและนักเรียนที่เป็นสมาชิกวงดุริยางค์เครื่องลมในโรงเรียนระดับมัธยมศึกษา สังกัดสำนักงานเขตพื้นที่การศึกษาในจังหวัดลพบุรี สิงห์บุรี และสระบุรี รวมทั้งสิ้น 11 โรงเรียน จำนวน 390 คน กลุ่มตัวอย่างที่ใช้ในการทดลองนวัตกรรม คือ นักเรียนสมาชิกวงดุริยางค์เครื่องลมจากโรงเรียนใน 3 จังหวัดข้างต้น ซึ่งเข้าร่วมโครงการวิจัยโดยสมัครใจ จำนวนทั้งสิ้น 379 คน ทั้งนี้ การดำเนินงานวิจัยแบ่งออกเป็น 4 ระยะ ดังนี้

ระยะที่ 1 การศึกษาสภาพปัญหาและสังเคราะห์กรอบแนวคิด

ในระยะแรก ผู้วิจัยดำเนินการศึกษาสภาพปัญหาและความต้องการในการฝึกซ้อมดนตรีผ่านการศึกษาเอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง เพื่อสังเคราะห์องค์ความรู้และสร้างกรอบแนวคิดในการพัฒนานวัตกรรม ควบคู่ไปกับการสัมภาษณ์เชิงลึกครูผู้ควบคุมวงดุริยางค์เครื่องลมในพื้นที่เป้าหมายเพื่อรวบรวมข้อมูลเกี่ยวกับสภาพการจัดการฝึกซ้อม ปัญหาอุปสรรค และความต้องการในการพัฒนา ซึ่งเป็นขั้นตอนพื้นฐานของการวิจัยเพื่อพัฒนาเชิงพื้นที่ (กิตติ สัจจาวัฒนา, 2560)

ระยะที่ 2 การออกแบบและพัฒนานวัตกรรม

นำข้อมูลที่ได้จากระยะที่ 1 มาออกแบบและสร้างนวัตกรรมหลักของงานวิจัย คือ กระบวนการฝึกทักษะดนตรี ซึ่งประกอบด้วย 3 องค์ประกอบ ได้แก่ 1. ชุดแบบฝึกทักษะพื้นฐานรายบุคคล 2. แผนการจัดการฝึกซ้อมรายสัปดาห์ และ 3. แบบประเมินทักษะการบรรเลง ควบคู่กับการพัฒนาเครื่องมือที่ใช้ในการเก็บข้อมูล ได้แก่ แบบสัมภาษณ์ แบบสังเกตการณ์ และแบบประเมินทักษะ จากนั้นนำร่างนวัตกรรมและเครื่องมือวิจัยทั้งหมดเสนอต่อผู้เชี่ยวชาญด้านดนตรีศึกษาจำนวน 5 ท่าน เพื่อตรวจสอบความเที่ยงตรงเชิงเนื้อหาและคำนวณหาค่าดัชนีความสอดคล้อง (IOC)

ระยะที่ 3 การทดลองใช้นวัตกรรม

นำนวัตกรรมกระบวนการฝึกทักษะดนตรีไปทดลองใช้กับกลุ่มตัวอย่างเป็นระยะเวลา 12 สัปดาห์ โดยมีรูปแบบการทดลองแบบกลุ่มเดียวทดสอบก่อนและหลัง (One-Group Pretest-Posttest Design) เริ่มจากการทดสอบก่อนเรียน (Pre-test) เพื่อประเมินทักษะพื้นฐาน จากนั้นดำเนินการฝึกซ้อมตามกระบวนการที่พัฒนาขึ้น และเมื่อสิ้นสุดระยะเวลาจึงทำการทดสอบหลังเรียน (Post-test) ด้วยแบบประเมินฉบับเดิม

ระยะที่ 4 การวิเคราะห์ข้อมูล และสรุปผลการทดลอง

ผู้วิจัยดำเนินการวิเคราะห์ข้อมูลทั้งหมดที่ได้ทั้งหมด โดยจำแนกตามประเภทของข้อมูลและสถิติที่ใช้ ดังนี้

ข้อมูลเชิงคุณภาพจากการสัมภาษณ์และการสังเกตการณ์ถูกนำมาวิเคราะห์เนื้อหา (Content Analysis) ส่วนข้อมูลเชิงปริมาณ ได้รับการวิเคราะห์ด้วยสถิติเชิงพรรณนา ได้แก่ ค่าความถี่ ร้อยละ ค่าเฉลี่ย และส่วนเบี่ยงเบนมาตรฐาน สำหรับสถิติเชิงอนุมาน ได้ใช้ t-test for Dependent Samples เพื่อเปรียบเทียบความแตกต่างของคะแนนทักษะการบรรเลงเฉลี่ยระหว่างก่อนและหลังการทดลอง และใช้ One-Way ANOVA เพื่อเปรียบเทียบความแตกต่างของระดับความคิดเห็นต่อกระบวนการฝึกทักษะ จำแนกตามรายจังหวัด และนำผลการการวิเคราะห์ทุกมิติมาสรุปผลการทดลอง

ผลการวิจัยและอภิปรายผล

การวิจัยครั้งนี้มุ่งพัฒนากระบวนการฝึกทักษะดนตรีสำหรับวงดุริยางค์เครื่องลมระดับเยาวชน โดยหลังจากนำนวัตกรรมไปทดลองใช้เป็นระยะเวลา 12 สัปดาห์ ได้ผลการวิจัยที่สามารถนำเสนอและอภิปรายตามประเด็นสำคัญ ดังนี้

1. ประสิทธิภาพของกระบวนการฝึกทักษะดนตรีในการยกระดับความสามารถทางการบรรเลง ผลการวิเคราะห์ข้อมูลเชิงปริมาณเพื่อเปรียบเทียบทักษะการบรรเลงของกลุ่มตัวอย่างก่อนและหลังการทดลองโดยใช้สถิติทดสอบทีแบบไม่อิสระ (t-test for Dependent Samples) แสดงผลดังตารางที่ 1

ตารางที่ 1 การเปรียบเทียบค่าเฉลี่ยคะแนนทักษะการบรรเลงก่อนและหลังการทดลอง (n=379)

การทดสอบ	จำนวน (n)	ค่าเฉลี่ย (Mean)	ส่วนเบี่ยงเบนมาตรฐาน (S.D.)	t	p
ก่อนการทดลอง (Pre-test)	379	2.85	0.60	*29.45	0.000
หลังการทดลอง (Post-test)	379	4.25	0.55		

*มีนัยสำคัญทางสถิติที่ระดับ .05

จากตารางที่ 1 พบว่า คะแนนทักษะการบรรเลงโดยรวมหลังการทดลองมีค่าเฉลี่ย ($M = 4.25$, $S.D. = 0.55$) สูงกว่าก่อนการทดลองอย่างมีนัยสำคัญทางสถิติที่ระดับ .05 ($M = 2.85$, $S.D. = 0.60$) ผลลัพธ์ดังกล่าวเป็นเครื่องยืนยันเชิงประจักษ์ว่ากระบวนการฝึกทักษะดนตรีที่พัฒนาขึ้นมีประสิทธิภาพจริงในการยกระดับความสามารถของนักดนตรี

เมื่อวิเคราะห์ผลการทดลองที่ได้พบว่าผลการวิจัยนี้สอดคล้องอย่างยิ่งกับแนวคิดการฝึกฝนอย่างจงใจ (Deliberate Practice) ของ Ericsson et al. (1993) ซึ่งเน้นย้ำว่าการพัฒนาทักษะสู่ความเป็นเลิศนั้นต้องอาศัยการฝึกซ้อมที่มีคุณภาพ มีเป้าหมายชัดเจน และมุ่งเน้นการแก้ไขข้อบกพร่องอย่างเป็นระบบ กระบวนการที่ผู้วิจัยพัฒนาขึ้นได้ตอบสนองต่อหลักการนี้โดยตรง ผ่านการจัดทำชุดแบบฝึกทักษะพื้นฐานที่เน้นเทคนิคสำคัญ ซึ่งช่วยให้นักดนตรีได้แก้ไขจุดอ่อนของตนเองอย่างตรงจุด ก่อนที่จะนำทักษะเหล่านั้นไปประยุกต์ใช้ในการบรรเลงรวมวง การให้ความสำคัญกับทักษะพื้นฐานนี้เป็นไปในทิศทางเดียวกับงานวิจัยของ Colwell and Gibson (2005) และงานวิจัยในบริบทไทยอีกหลายชิ้นที่ยืนยันว่าการใช้แบบฝึกทักษะที่มีโครงสร้างชัดเจนสามารถพัฒนาศักยภาพผู้เรียนได้อย่างมีประสิทธิภาพ (ณัฐ เชียงทอง, 2555; สุชนิษฐ์ สะสมสิน, 2562)

ในขณะเดียวกัน ผลการทดลองนี้ยังเป็นการแก้ไขปัญหาค้นพบในระยะแรกของการวิจัย ซึ่งพบว่าการฝึกซ้อมส่วนใหญ่มุ่งเน้นการรวมวงมากกว่าการพัฒนาทักษะรายบุคคล (อภิวัฒน์ สุริยศ, 2565) การที่คะแนนทักษะสูงขึ้นอย่างมีนัยสำคัญจึงชี้ให้เห็นว่านวัตกรรมนี้ได้เข้าไปเติมเต็มช่องว่างดังกล่าว ทำให้การฝึกซ้อมมีความสมดุลและนำไปสู่การพัฒนาที่ยั่งยืน สอดคล้องกับ Sloboda et al. (1996) ที่ระบุว่าบทบาทของการฝึกซ้อมที่มีคุณภาพเป็นปัจจัยสำคัญที่สุดในการพัฒนานักดนตรี

2. การยอมรับและความคิดเห็นต่อกระบวนการฝึกทักษะดนตรี

ผลการวิเคราะห์ข้อมูลจากแบบสอบถามความคิดเห็นของนักเรียนกลุ่มตัวอย่างที่มีต่อกระบวนการฝึกทักษะดนตรี พบว่านักเรียนมีระดับความคิดเห็นโดยรวมอยู่ในระดับ มากที่สุด ($M = 4.61$, $S.D. = 0.49$) ดังแสดงใน ตารางที่ 2

ตารางที่ 2 ค่าเฉลี่ยและส่วนเบี่ยงเบนมาตรฐานความคิดเห็นของนักเรียนต่อกระบวนการฝึกทักษะดนตรี (n=379)

รายการประเมิน	ค่าเฉลี่ยระดับความคิดเห็น (Mean)	ส่วนเบี่ยงเบนมาตรฐาน (S.D.)	การแปลความระดับความคิดเห็น
1. รูปแบบการฝึกซ้อมมีลำดับขั้นตอนที่ชัดเจนมากยิ่งขึ้น	4.68	0.52	มากที่สุด
2. สามารถพัฒนาทักษะการบรรเลงขั้นพื้นฐานได้อย่างเป็นระบบ	4.65	0.55	มากที่สุด
3. รู้และเข้าใจพื้นฐานการบรรเลงดนตรีร่วมกันกับผู้อื่น	4.62	0.51	มากที่สุด
ภาพรวม	4.61	0.49	มากที่สุด

นอกจากนี้ ผลการวิเคราะห์ความแปรปรวนทางเดียว (One-Way ANOVA) เพื่อเปรียบเทียบระดับความคิดเห็นของนักเรียนระหว่าง 3 จังหวัด (ลพบุรี สิงห์บุรี และสระบุรี) พบว่าไม่มีความแตกต่างอย่างมีนัยสำคัญทางสถิติ ($p > .05$) ดังแสดงใน ตารางที่ 3

ตารางที่ 3 การวิเคราะห์ความแปรปรวนทางเดียวของระดับความคิดเห็นต่อกระบวนการฝึกทักษะจำแนกตามจังหวัด

แหล่งที่มา (Source)	df	SS	MS	F	p-value
ระหว่างกลุ่ม (Between Groups)	2	0.048	0.024	0.098	*0.906
ภายในกลุ่ม (Within Groups)	376	91.478	0.243		
รวม (Total)	378	91.526			

*ค่า p เท่ากับ 0.906 ซึ่งมากกว่า 0.05 แสดงว่าไม่มีความแตกต่างอย่างมีนัยสำคัญทางสถิติระหว่างระดับความคิดเห็นของนักเรียนในแต่ละจังหวัด

เมื่อทำการวิเคราะห์ผลการทดลองดังกล่าวพบว่าการที่นักเรียนมีความคิดเห็นในระดับมากที่สุด สะท้อนให้เห็นว่ากระบวนการที่พัฒนาขึ้นไม่เพียงแต่มีประสิทธิภาพในเชิงทักษะ แต่ยังสามารถยอมรับจากผู้เรียนโดยตรง ซึ่งเป็นปัจจัยสำคัญที่จะนำไปสู่การเปลี่ยนแปลงทางการศึกษาที่ยั่งยืน (Fullan, 2016) ประเด็นที่นักเรียนให้คะแนนสูงสุดในเรื่องความชัดเจนและความเป็นระบบนั้น

เป็นการยืนยันว่านวัตกรรมนี้ได้เข้าไปแก้ไขปัญหาการฝึกซ้อมที่ขาดแบบแผนซึ่งเป็นปัญหาดังเดิมได้สำเร็จ

ผลการทดสอบ ANOVA ที่ไม่พบความแตกต่างระหว่างจังหวัดมีความสำคัญอย่างยิ่งในเชิงปฏิบัติ เพราะเป็นการยืนยันว่ากระบวนการฝึกทักษะดนตรีที่พัฒนาขึ้นนี้มีลักษณะเป็นนวัตกรรมที่สามารถนำไปใช้ได้ไม่ว่าในวงกว้าง (Generalizable Innovation) โดยไม่ขึ้นอยู่กับบริบทเฉพาะของโรงเรียนหรือพื้นที่ใดพื้นที่หนึ่ง ซึ่งสอดคล้องกับแนวคิดของ Jellison (2000) ที่เสนอว่าการจัดการเรียนรู้ทางดนตรีควรถูกออกแบบมาเพื่อให้ผู้เรียนทุกคนสามารถเข้าถึงและได้รับประโยชน์อย่างเท่าเทียมกัน ผลลัพธ์นี้จึงช่วยเสริมความแข็งแกร่งให้กับข้อเสนอของงานวิจัยในการขยายผลนวัตกรรมไปยังพื้นที่อื่น ๆ ต่อไปในอนาคต

สรุปผลการวิจัย

การวิจัยและพัฒนาเรื่องกระบวนการฝึกทักษะดนตรีสำหรับวงดุริยางค์เครื่องลมระดับเยาวชนมีวัตถุประสงค์เพื่อพัฒนานวัตกรรมและประเมินประสิทธิผลของนวัตกรรมที่สร้างขึ้น ผลการวิจัยสามารถสรุปได้ ดังนี้

1. ด้านการพัฒนานวัตกรรม ผู้วิจัยได้สร้างนวัตกรรมทางการศึกษา คือ "กระบวนการฝึกทักษะดนตรี" ซึ่งประกอบด้วย 3 องค์ประกอบหลัก ได้แก่ 1. ชุดแบบฝึกทักษะพื้นฐานรายบุคคลที่เน้นเทคนิคสำคัญสำหรับการบรรเลงเครื่องเป่า 2. แผนการจัดการฝึกซ้อมรายสัปดาห์ ที่บูรณาการการฝึกซ้อมรายบุคคลและการฝึกซ้อมรวมวงอย่างสมดุล และ 3. แบบประเมินทักษะการบรรเลงตามสภาพจริง

2. ด้านประสิทธิผลของนวัตกรรม ผลการทดลองใช้นวัตกรรมกับกลุ่มตัวอย่างในพื้นที่ 3 จังหวัด (ลพบุรี สิงห์บุรี และสระบุรี) พบว่า ทักษะการบรรเลงของนักเรียนหลังเข้าร่วมกระบวนการสูงกว่า ก่อนเข้าร่วมอย่างมีนัยสำคัญทางสถิติที่ระดับ .05

3. ด้านการยอมรับนวัตกรรม นักเรียนกลุ่มตัวอย่างมีความคิดเห็นต่อกระบวนการฝึกทักษะดนตรีที่พัฒนาขึ้นโดยรวมอยู่ใน ระดับมากที่สุด โดยเฉพาะในประเด็นเรื่องความชัดเจนของลำดับขั้นตอนการฝึกซ้อม และการพัฒนาทักษะพื้นฐานได้อย่างเป็นระบบ นอกจากนี้ ผลการเปรียบเทียบความคิดเห็นระหว่าง 3 จังหวัด ไม่พบความแตกต่างอย่างมีนัยสำคัญทางสถิติ ซึ่งบ่งชี้ว่านวัตกรรมนี้ได้รับการยอมรับในระดับที่เท่าเทียมกันในทุกพื้นที่

ข้อเสนอแนะ

จากผลการวิจัยและข้อค้นพบที่สำคัญ ผู้วิจัยมีข้อเสนอแนะที่สามารถนำไปต่อยอดและประยุกต์ใช้ได้ 2 ประการ ดังนี้

1. ข้อเสนอแนะในการนำไปใช้

สำหรับครูผู้ควบคุมวง ควรนำกระบวนการฝึกทักษะดนตรีที่พัฒนาขึ้นไปประยุกต์ใช้เป็นแนวทางหลักในการวางแผนการฝึกซ้อม โดยจัดสรรเวลาให้เกิดความสมดุลระหว่างการฝึกทักษะพื้นฐานรายบุคคลและการฝึกซ้อมรวมวง เพื่อสร้างรากฐานที่มั่นคงให้กับนักดนตรีทุกคนก่อนต่อยอดสู่บทเพลงที่ซับซ้อน

สำหรับสถานศึกษา ผู้บริหารสถานศึกษาควรให้การสนับสนุนกิจกรรมวงดุริยางค์เครื่องลม โดยการจัดหาอุปกรณ์ที่จำเป็นต่อการฝึกซ้อมตามกระบวนการ เช่น เครื่องเทียบเสียง (Tuner) และเครื่องกำกับจังหวะ (Metronome) ให้เพียงพอ เพื่อส่งเสริมการเรียนรู้ที่มีคุณภาพและเพิ่มประสิทธิภาพของการฝึกซ้อม

สำหรับหน่วยงานการศึกษา สำนักงานเขตพื้นที่การศึกษาหรือหน่วยงานที่เกี่ยวข้อง ควรพิจารณานำกระบวนการฝึกทักษะนี้ไปเผยแพร่และขยายผลไปยังโรงเรียนอื่น ๆ ในสังกัด เพื่อใช้เป็นเครื่องมือในการยกระดับมาตรฐานการเรียนการสอนดนตรีให้เป็นไปในทิศทางเดียวกัน

2. ข้อเสนอแนะในการวิจัยครั้งต่อไป

การพัฒนาต่อยอดนวัตกรรม ควรมีการวิจัยเพื่อพัฒนาแบบฝึกทักษะในขั้นสูงต่อไป เพื่อส่งเสริมทักษะเชิงลึกเฉพาะทาง เช่น เทคนิคการบรรเลงในระดับเสียงสูง (High Register) การตีความและสื่อสารอารมณ์เพลง (Musicality) และทักษะการอ่านโน้ตแรกเห็น (Sight-reading)

การขยายขอบเขตการวิจัย ควรมีการศึกษาวิจัยเพื่อพัฒนากระบวนการฝึกทักษะสำหรับวงดนตรีประเภทอื่น ๆ เช่น วงดุริยางค์เครื่องสาย (String Orchestra) หรือวงขับร้องประสานเสียง (Choir) เพื่อสร้างองค์ความรู้ที่ครอบคลุมการศึกษาดนตรีในแขนงต่าง ๆ

การวิจัยเชิงเปรียบเทียบ ควรมีการวิจัยเปรียบเทียบประสิทธิผลของกระบวนการฝึกทักษะนี้ กับรูปแบบการฝึกซ้อมแบบดั้งเดิม โดยใช้กลุ่มควบคุม (Control Group) เพื่อยืนยันประสิทธิภาพของนวัตกรรมให้มีความชัดเจนและน่าเชื่อถือมากยิ่งขึ้น

การวิจัยระยะยาว ควรมีการวิจัยติดตามผลระยะยาว เพื่อศึกษาพัฒนาการของนักดนตรีที่ผ่านกระบวนการฝึกทักษะนี้อย่างต่อเนื่อง ซึ่งจะทำให้เห็นภาพผลกระทบของนวัตกรรมที่มีต่อเส้นทางการเป็นนักดนตรีของผู้เรียนได้ชัดเจนยิ่งขึ้น

กิตติกรรมประกาศ

ขอขอบพระคุณ กองทุนส่งเสริมวิทยาศาสตร์ วิจัยและนวัตกรรม (ววน.) ที่ได้กรุณาให้การสนับสนุนทุนวิจัย ประจำปีงบประมาณ พ.ศ. 2568 ทำให้การศึกษาวิจัยในครั้งนี้สำเร็จลุล่วงตามวัตถุประสงค์ทุกประการ ขอขอบพระคุณ มหาวิทยาลัยราชภัฏเทพสตรีที่อำนวยความสะดวกในระหว่างการดำเนินการ ขอขอบพระคุณผู้เชี่ยวชาญทั้ง 5 ท่าน ที่ได้กรุณาสละเวลาในการตรวจสอบ

และให้ข้อเสนอแนะเพื่อพัฒนานวัตกรรมและเครื่องมือที่ใช้ในการวิจัยจนมีความสมบูรณ์ยิ่งขึ้น
ท้ายที่สุดนี้ ผู้วิจัยขอกราบขอบพระคุณผู้บริหาร คณาจารย์ และนักเรียนจากโรงเรียนทั้ง 11 แห่งใน
จังหวัดลพบุรี สิงห์บุรี และสระบุรี ที่ได้ให้ความอนุเคราะห์และอำนวยความสะดวกในการเก็บรวบรวม
ข้อมูลเป็นอย่างดี หากงานวิจัยฉบับนี้จะมีคุณประโยชน์อยู่บ้าง ผู้วิจัยขอแสดงความดีใจทั้งปวง
ให้แก่ทุกท่านที่มีส่วนช่วยให้งานวิจัยฉบับนี้สำเร็จสมบูรณ์

รายการอ้างอิง

- กอบกาญจน์ วิเศษรัมย์, และพรรณราย เทียมทัน. (2562). การพัฒนาแบบฝึกทักษะการเขียนสะกด
คำควบกล้ำสำหรับนักเรียนชั้นประถมศึกษาปีที่ 6. *วารสารวิชาการเครือข่ายบัณฑิตศึกษา
มหาวิทยาลัยราชภัฏภาคเหนือ*, 9(1), 33-44.
- กิตติ สัจจาวัฒนา. (2560). งานวิจัยเพื่อพัฒนาเชิงพื้นที่: รูปแบบงานวิจัยใหม่ที่ท้าทายกระบวนทัศน์
การวิจัยของประเทศไทย. *วารสารวิจัยเพื่อการพัฒนาเชิงพื้นที่*, 9(1), 1-7.
- ไชยวัฒน์ อารีโรจน์, และสมพร ร่วมสุข. (2558). การพัฒนาแบบฝึกทักษะการพูดรายงานการศึกษา
ค้นคว้าสำหรับนักเรียนชั้นมัธยมศึกษาปีที่ 3. *วารสารวิชาการ Veridian E-Journal
Silpakorn University*, 8(2), 1824-1841.
- ณัฐ เชียงทอง. (2555). แบบฝึกเสริมทักษะการอ่านโน้ตแรกเห็นแบบมีดนตรีประกอบสำหรับกีตาร์
คลาสสิกในระดับขั้นต้น. *วารสารศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยขอนแก่น*, 4(2), 115-136.
- ดิฐพงษ์ อุเทศอารง. (2560). การพัฒนาทักษะการบรรเลงเดี่ยวสำหรับเครื่องลมทองเหลืองของ
นักศึกษาหลักสูตรศิลปศาสตรบัณฑิต สาขาวิชาดนตรี คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์
มหาวิทยาลัยราชภัฏอุบลราชธานี. *วารสารมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์
มหาวิทยาลัยราชภัฏอุบลราชธานี*, 8(1), 257-269.
- พงศกร ศรีโชค, อนเนก นรสาร, ศุภกร ศรีเพชร, ทศนา ประสารตรี, และอ้อมทิพย์ มาลีสัย. (2566).
การวิจัยเชิงปฏิบัติการในชั้นเรียน เรื่อง ผลการพัฒนาทักษะการอ่านโน้ตดนตรีสากล
ด้วยวิธีการประเมินที่เน้นผู้เรียนเป็นสำคัญ ของนักเรียนระดับชั้นมัธยมศึกษาปีที่ 1
โรงเรียนโพนงามพิทยาคาร. *วารสารบัณฑิตศึกษา มหาวิทยาลัยราชภัฏสกลนคร*, 20(89),
92-97.
- วาโร เพ็งสวัสดิ์. (2552). การวิจัยและการพัฒนา. *วารสารมหาวิทยาลัยราชภัฏสกลนคร*, 1(2), 1-12.
- สุขนิษฐ์ สะสมสิน. (2562). การพัฒนาคู่มือการปฏิบัติเสียงสูงของทอมโบน. *วารสารสารสนเทศ*,
18(2), 105-116.

รายการอ้างอิง (ต่อ)

- อภิวัฒน์ สุริยศ. (2565). การศึกษาสภาพการจัดการเรียนการสอนดนตรีเครื่องลมทองเหลืองของ
สาขาวิชาดนตรีศึกษา คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏเทพสตรี.
Lawarat Social E-Journal, 4(3), 21-42.
- อัครเดช นิละโยธิน. (2565). ขั้นตอนการวิจัยและพัฒนาทางการศึกษา. *วารสารวิชาการแสงอีสาน*,
19(2), 73-85.
- Abeles, H. F., & Custodero, L. A. (2004). *Music learning in childhood: A growth point in
the development of musical expertise*. Oxford University Press.
- Ericsson, K. A., Krampe, R. T., & Tesch-Römer, C. (1993). The role of deliberate practice
in the acquisition of expert performance. *Psychological Review*, 100(3), 363–
406. <https://doi.org/10.1037/0033-295X.100.3.363>.
- Fullan, M. (2016). *The new meaning of educational change*. Teachers College Press.
- Gordon, E. (2007). *Learning sequences in music: A contemporary music learning
theory*. Gia Publications.
- Hallam, S. (2010). The power of music: Its impact on the intellectual, social and
personal development of children and young people. *International Journal of
Music Education*, 28(3), 269–289. <https://doi.org/10.1177/0255761410370658>.
- Jellison, J. A. (2000). *Including everyone: Creating music classrooms where all
children learn*. Pearson Education.
- McPherson, G. E. (2005). From child musician to adult professional: A lifespan
perspective on musical development. *Psychology of Music*, 33(3), 332–352.
<https://doi.org/10.1177/0305735605048012>.

การออกแบบท่ารำจากแหล่งโบราณคดีกรณีศึกษารอยพระพุทธรูป
เมืองศรีมโหสถ อำเภอศรีมโหสถ จังหวัดปราจีนบุรี

DANCE CHOREOGRAPHY FROM ARCHAEOLOGICAL SITES: A CASE STUDY
OF THE PAIRED FOOTPRINTS OF THE BUDDHA IN SI MAHOSOT DISTRICT,
PRACHIN BURI PROVINCE

ปิรวรรณ ยุทธกิจ¹ พิมลพรรณ เลิศล้ำ²

Pirawan Yuttakid¹ Pimonphan Lertlum²

บทคัดย่อ

การวิจัยครั้งนี้มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาบริบทของโบราณสถานรอยพระพุทธรูป เมืองศรีมโหสถ จังหวัดปราจีนบุรี และออกแบบท่ารำจากแหล่งโบราณคดี โดยใช้แนวทางนาฏศิลป์สร้างสรรค์ที่เชื่อมโยงศิลปะแบบดั้งเดิมเข้ากับแนวคิดร่วมสมัยผ่านการสังเคราะห์ข้อมูลจากเอกสารทางวิชาการ การสัมภาษณ์ผู้ทรงคุณวุฒิ และการศึกษาภาคสนามในพื้นที่โบราณสถาน ผลการวิจัยพบว่า รอยพระพุทธรูปเมืองศรีมโหสถ เป็นมรดกทางวัฒนธรรมที่มีความสำคัญทางศาสนา เกิดความเชื่อความศรัทธาของคนในชุมชน และยังเป็นประวัติศาสตร์ที่ควรแก่การเรียนรู้ในการออกแบบท่ารำของผู้วิจัยได้นำเอาแรงบันดาลใจจากรูปแบบลวดลายประติมากรรมบนรอยพระพุทธรูป และเครื่องสักการะ พร้อมบริบทในการประกอบพิธีกรรมในงานเทศกาลประจำปีของอำเภอศรีมโหสถ จังหวัดปราจีนบุรี ที่ชื่อว่า “มาฆบูรณียศศรีปราจีน” นำมาประยุกต์เป็นท่วงท่าการแสดงที่สื่อความหมายถึงความศรัทธา การดำรงธรรมตามเส้นทางธรรมรอยพระพุทธรูป ซึ่งประกอบด้วยท่ารำ เครื่องแต่งกาย และเครื่องดนตรีที่ออกแบบขึ้น โดยยังคงความงดงามของนาฏศิลป์ไทยแบบดั้งเดิมมีการสะท้อนถึงรูปแบบอัตลักษณ์ท้องถิ่น และมีศักยภาพในการนำไปใช้ในการเรียนการสอนตลอดจนการอนุรักษ์ และเผยแพร่มรดกทางวัฒนธรรมสู่สาธารณชนอย่างยั่งยืน

คำสำคัญ: การออกแบบ, ระบุโบราณคดี, รอยพระพุทธรูป

¹ นิสิตปริญญาโท สาขาวิชาดนตรีและการแสดง คณะดนตรีและการแสดง มหาวิทยาลัยบูรพา pirawannat@gmail.com

¹ Student, Mater's Degree of fine and Applied Art, Music and Preforming Art, Faculty of Music ang Performing Art, Burapha University, pirawannat@gmail.com

² อาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์ ดร. อาจารย์ประจำสาขาวิชาศิลปะการแสดง คณะดนตรีและการแสดง มหาวิทยาลัยบูรพา pimonpun@go.buu.ac.th

² Advisor, Dr., Mater's Degree of Fine and Applied Arts, Music and Performing Arts, Faculty of Music and Performing Arts, Burapha University, pimonpun@go.buu.ac.th

Receive 03/10/68, Revise 13/11/68, Accept 01/12/68

Abstract

This research aims to study the context of the Twin Footprints archeological site in Si Mahosot, Prachinburi Province, and to design Thai classical dance movements inspired by this site. The study applies a creative approach to Thai performing arts by integrating traditional elements with contemporary interpretations. Data were collected through academic document analysis, in-depth interviews with local experts, and field studies at the archeological site. Findings reveal that the Twin Footprints at Si Mahosot serve as a significant cultural and religious heritage site, deeply rooted in the beliefs, history, and identity of the local community. The choreographic design draws inspiration from the artistic motifs engraved on the footprints, religious artifacts, and rituals associated with the annual “Makha Bucha Festival of Sri Prachin.” These elements were synthesized into expressive dance gestures that convey the spiritual essence and cultural legacy of the site. The final outcome is a performance titled “Dance of the Sacred Footprints,” which features newly created dance movements, costumes, and musical compositions. While preserving the elegance and identity of traditional Thai dance, the performance highlights local heritage and offers educational and cultural value. It holds potential for integration into arts education, cultural conservation, and public dissemination as a living heritage of the Thai nation.

Keyword: Design, Archaeological Dance, Twin Footprints

ความสำคัญและที่มาของวิจัย

เมืองศรีมโหสถ อำเภอศรีมโหสถ จังหวัดปราจีนบุรี หรือมีชื่อเรียกอีกอย่างหนึ่งว่า เมืองโบราณศรีมโหสถเป็นสถานที่ที่มีร่องรอยทางอารยธรรมโบราณ นั่นคืออารยธรรมทวารวดีที่มีความเจริญรุ่งเรืองประมาณพุทธศตวรรษที่ 11 ถึง 14 กระจายอยู่ตามพื้นที่ของประเทศไทย

เมืองศรีมโหสถนั้นเป็นเมืองที่มีพัฒนาการความเจริญทางสังคม และปรากฏอยู่ในภูมิภาคนี้มาประมาณพุทธศตวรรษที่ 8 ต่อเนื่องมาตลอดจนถึงพุทธศตวรรษที่ 19 เมืองศรีมโหสถเป็นศูนย์กลางของชุมชนที่เคยเป็นเมืองท่ามาก่อน ซึ่งแสดงถึงความเจริญในเรื่องเศรษฐกิจและสังคมพร้อมทั้งสามารถติดต่อซื้อขายแลกเปลี่ยนสินค้ากับภายนอกส่งผลให้เกิดการพบปะสังสรรค์และแลกเปลี่ยนทางวัฒนธรรมกันมาตลอด และความเจริญรุ่งเรืองนี้อยู่ในช่วงพุทธศตวรรษที่ 11 ถึง 18 ก่อนที่อาณาจักรเขมรจะได้เข้ามาครอบครอง และได้ล่มสลายไปเหลือปรากฏเพียงซากโบราณสถาน

ขนาดใหญ่ เนื่องในผู้คนของชุมชนได้มีการนับถือทั้งศาสนาพุทธ และศาสนาพราหมณ์ ปะปนกัน ทำให้มีร่องรอยทางวัฒนธรรมที่สำคัญ คือรอยพระพุทธรูปที่สลักอยู่บนพื้นศิลาแลงและศิลาที่ตั้งอยู่โบราณสถานสระมรกต เมืองศรีมโหสถ ตำบลโคกไทย อำเภอเมืองศรีมโหสถ จังหวัดปราจีนบุรี เป็นกลุ่มโบราณสถานทางพุทธศาสนาขนาดใหญ่ที่สร้างซ้อนทับกันมาหลายสมัย เริ่มตั้งแต่ก่อนพุทธศตวรรษที่ 14 เป็นต้นมาจนถึงพุทธศตวรรษที่ 18 ประกอบด้วยสิ่งก่อสร้างด้วยแท่งศิลา และอิฐที่ทำจากศิลาแลง ปัจจุบันส่วนใหญ่คงเหลือเฉพาะรากฐานอาคารเท่านั้น และระหว่างทำการขุดเพื่อบูรณะได้มีการค้นพบรอยการสลักอยู่บนศิลาแลง สลักเลียนแบบรอยเท้านุชย์ที่เป็นเหมือนรอยพระพุทธรูป ลักษณะนี้ไม่เท่ากัน เรียงไม่เสมอกัน กลางฝ่าพระบาทสลักรูปธรรมจักรนูนทั้งสองข้าง และยังมีการสลักรูปกากบาทตรงกลาง มีหลุมสำหรับใช้ปักเสา สันนิษฐานว่ามีไว้เพื่อปักฉัตรหรือร่ม ทำให้ได้รู้ว่าศาสนาพุทธเข้ามามีบทบาททางวัฒนธรรมของชุมชน

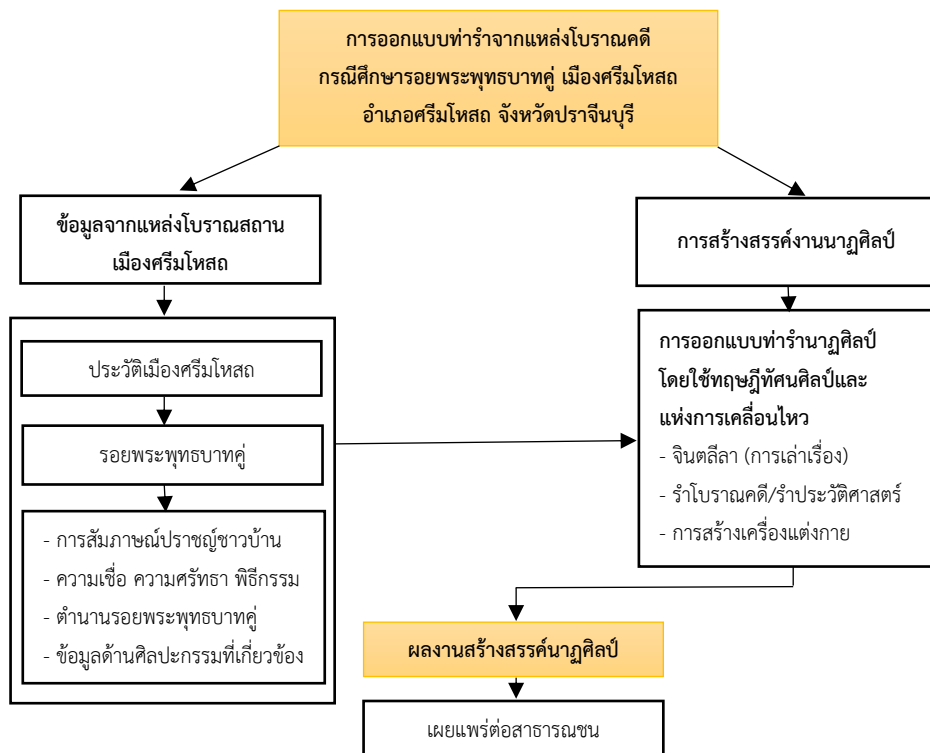
การสร้างสรรค์ออกแบบท่ารำจากแหล่งโบราณคดีกรณีศึกษารอยพระพุทธรูปที่เมืองศรีมโหสถ อำเภอศรีมโหสถ จังหวัดปราจีนบุรี เป็นการสร้างสรรค์การแสดงจากการที่ผู้วิจัยได้มีโอกาสไปสักการะบูชาโบราณสถานรอยพระพุทธรูป ทำให้ผู้วิจัยเกิดความศรัทธา อยากทำการสร้างสรรค์ผลงานด้านนาฏศิลป์ ผู้วิจัยจึงได้ศึกษาจากแหล่งพื้นที่โบราณคดี โบราณสถานรอยพระพุทธรูป ศึกษาจากลวดลายประติมากรรมบนรอยพระพุทธรูป มีการสอบถามปราชญ์ชาวบ้าน พร้อมทั้งศึกษาข้อมูลจากเอกสาร งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง เพื่อนำข้อมูลมาทำการออกแบบงานนาฏศิลป์สร้างสรรค์ และพัฒนาองค์ความรู้ด้านนาฏศิลป์ พร้อมทั้งยังเป็นการส่งเสริม และถ่ายทอดเรื่องราวของโบราณสถานรอยพระพุทธรูป ให้ผู้พบเห็นได้เกิดความเข้าใจ เกิดการชื่นชมในมรดกทางวัฒนธรรมของชาติ อีกทั้งได้เผยแพร่สู่สาธารณชนต่อไป

วัตถุประสงค์ของงานวิจัย

1. เพื่อศึกษาบริบทโบราณสถานรอยพระพุทธรูปที่เมืองศรีมโหสถ จังหวัดปราจีนบุรี
2. เพื่อสร้างสรรค์ออกแบบท่ารำจากแหล่งโบราณคดี กรณีศึกษารอยพระพุทธรูปที่เมืองศรีมโหสถ อำเภอศรีมโหสถ จังหวัดปราจีนบุรี

กรอบแนวคิดในการวิจัย

การสร้างสรรค์ออกแบบท่ารำจากแหล่งโบราณคดี กรณีศึกษารอยพระพุทธรูปที่เมืองศรีมโหสถ อำเภอศรีมโหสถ จังหวัดปราจีนบุรี



ภาพที่ 1 การออกแบบท่ารำจากแหล่งโบราณคดี ภูมิศึกษารอยพระพุทธรูป เมืองศรีมโหสถ
อำเภอศรีมโหสถ จังหวัดปราจีนบุรี
ที่มา: ผู้วิจัย

ขอบเขตของการวิจัย

1. ขอบเขตเนื้อหา

ศึกษาประวัติความเป็นมาของเมืองโบราณคดี รอยพระพุทธรูป ตำบลโคกไทย อำเภอเมืองศรีมโหสถ จังหวัดปราจีนบุรี และการสร้างสรรค์ออกแบบท่ารำที่ได้รับแรงบันดาลใจจากโบราณสถานรอยพระพุทธรูป ตำบลโคกไทย อำเภอเมืองศรีมโหสถ จังหวัดปราจีนบุรี

2. ขอบเขตพื้นที่

รอยพระพุทธรูปที่โบราณสถานสระมรกต ตำบลโคกไทย เมืองศรีมโหสถ อำเภอเมืองศรีมโหสถ จังหวัดปราจีนบุรี

ประวัติตำนานและความเชื่อเกี่ยวกับรอยพระพุทธรูป

สุจิตต์ วงษ์เทศ (2548) ได้เขียนไว้ว่าเมืองศรีมโหสถ อำเภอศรีมโหสถ จังหวัดปราจีนบุรี หรือมีชื่อเรียกอีกอย่างหนึ่งว่า เมืองโบราณศรีมโหสถ ซึ่งเป็นสถานที่ที่มีร่องรอยทางอารยธรรมโบราณคืออารยธรรมทวารวดี และเมืองศรีมโหสถเป็นศูนย์กลางของชุมชนที่เคยเป็นเมืองท่ามาก่อนนั้นก็ได้แสดงให้เห็นถึงความเจริญในเรื่องของเศรษฐกิจ และสังคม

กมล บุญยเศรษฐ์ ได้เล่าเรื่องจากการสัมภาษณ์ไว้ว่า ชุมชนเมืองศรีมโหสถมีลักษณะทางชาติพันธุ์ที่ผสมผสาน ได้แก่ ชาวขอมดั้งเดิม ชาวไทย ชาวพวน และชาวจีนบางส่วน ลักษณะเชิงวัฒนธรรมของชุมชนจึงสะท้อนถึงความหลากหลายแต่หลอมรวมอย่างกลมกลืน วิถีชีวิตส่วนใหญ่เกี่ยวข้องกับเกษตรกรรม ความศรัทธาในพุทธศาสนา และการสืบสานขนบธรรมเนียมอันเป็นเอกลักษณ์ท้องถิ่น แต่เดิมโบราณสถานรอยพระพุทธรูปหาคู่ เมืองศรีมโหสถ จังหวัดปราจีนบุรี โบราณสถานแห่งนี้สันนิษฐานว่ามีอายุเก่าแก่ถึงยุคอาณาจักรทวารวดี เดิมพื้นที่บริเวณเมืองศรีมโหสถเคยเป็นดินแดนของอารยธรรมขอมโบราณ มีตำนานกล่าวว่าหลังจากกษัตริย์ขอมสร้างแบบจำลองรอยพระพุทธรูปหาคู่ขึ้นแล้ว ได้มีการประกอบพิธีปักฉัตรหรือเสาธงเพื่อแสดงการรับศาสนาไว้ในดินแดนแห่งนี้ ต่อมาเกิดเหตุการณ์ประหลาด รอยพระพุทธรูปที่สร้างไว้เกิดรอยแตกออกเป็น 4 แฉก ซึ่งชาวบ้านเชื่อว่าเป็นสัญลักษณ์ของหลักธรรมคำสอนทั้ง 4 ด้านของพระพุทธเจ้า และยังสื่อถึงความเจริญรุ่งเรืองของชีวิตชาวนาและเกษตรกรในพื้นที่ ทุก ๆ ปีในวันมาฆบูชา ชุมชนจะจัดงานเทศกาล “มาฆบูรณียศศรีปราจีน”



ภาพที่ 2 การสัมภาษณ์นายกมล บุญยเศรษฐ์ (ปราชญ์ชาวบ้าน)

ข้าราชการบำนาญ โรงเรียนวัดแสงสว่าง ต.โคกไทย อ.เมืองศรีมโหสถ จ.ปราจีนบุรี
ที่มา: ผู้วิจัย

พระครูพิพัฒนกิจจาทร รองเจ้าอาวาสวัดสระมรกต ตำบลโคกไทย อำเภอเมืองศรีมโหสถ จังหวัดปราจีนบุรี ได้ให้ข้อมูลผ่านการสัมภาษณ์ว่า เดิมดินแดนนี้นับถือศาสนาพราหมณ์มาก่อน ในช่วงเจ้าเมืองขอมในขณะนั้นทรงเลื่อมใสศรัทธาในพระพุทธศาสนาได้ส่งคณะทูตไปยังประเทศอินเดีย เพื่อนำกัมถันโพธิ์มายังเมืองศรีมโหสถ เพราะในความศรัทธาในศาสนาพุทธนั้น จึงได้สร้างแบบจำลองรอยพระพุทธรูปหาคู่ขึ้นมา เพื่อเป็นรอยพระพุทธรูปเป็นปูชนียวัตถุสถานที่สำคัญ แทนองค์พระสัมมาสัมพุทธเจ้าที่พุทธศาสนิกชนสักการบูชา มาตั้งแต่สมัยพุทธกาล และมีงานประเพณีนมัสการเนื่องในวันมาฆบูชา พิธีเวียนเทียนรอบรอยพระพุทธรูปหาคู่ประจำปี



ภาพที่ 3 พระครูพิพัฒนกิจจาทร รองเจ้าอาวาสวัดสระมรกต
ตำบลโคกไทย อำเภอเมืองศรีมโหสถ จังหวัดปราจีนบุรี
ที่มา: ผู้วิจัย

นายระวัย ภูผกา เป็นผู้ที่อาศัยตำบลโคกไทย อำเภอเมืองศรีมโหสถ จังหวัดปราจีนบุรี ซึ่งเป็นที่ตั้งของรอยพระพุทธรูป โดยมีความผูกพันกับโบราณสถานในฐานะคนในพื้นที่ที่เห็นความเปลี่ยนแปลงและพัฒนาการของสถานที่แห่งนี้มาตลอด ได้ให้ข้อมูลจากการสัมภาษณ์ว่า โบราณสถานแห่งนี้ถือเป็นสถานที่ศักดิ์สิทธิ์และเป็นศูนย์รวมจิตใจของคนในชุมชน ข้อมูลจากผู้สัมภาษณ์สะท้อนถึงเรื่องเล่าในท้องถิ่นว่า พื้นที่เมืองศรีมโหสถเคยนับถือศาสนาพราหมณ์มาก่อน ต่อมาเจ้าเมืองขอมเกิดความเลื่อมใสในพระพุทธศาสนา จึงส่งชุดไปยังประเทศอินเดียเพื่อนำกิ่งต้นโพธิ์กลับมา และได้มีการสร้างรอยพระพุทธรูป เป็นแบบจำลองเพื่อเป็นสัญลักษณ์ของการรับนับถือศาสนาพุทธในพื้นที่



ภาพที่ 4 การสัมภาษณ์ นายระวัย ภูผกา ตำบลโคกไทย อำเภอเมืองศรีมโหสถ จังหวัดปราจีนบุรี
ที่มา: ผู้วิจัย

จากการศึกษาข้อมูลเบื้องต้น ผู้วิจัยมาวิเคราะห์ประกอบการสร้างสรรค์ที่ได้มาตรฐานทางวิชาการตามแนวทางการสร้างสรรค์งานด้านนาฏศิลป์การนำเรื่องราวทางประวัติศาสตร์ โบราณสถาน โบราณวัตถุ ลวดลายประติมากรรมมาสร้างสรรค์งานในรูปแบบการแสดงที่สามารถสื่อสารเรื่องราวผ่านโครงสร้างท่าทางที่แสดงให้ถึงยุคสมัยที่ใช้ในการสร้างงานความเชื่อมโยงกับพิธีกรรม ศาสนา

ประวัติศาสตร์ และความงามเชิงวัฒนธรรม ซึ่งสามารถสร้างสรรค์ผลงานด้วยองค์ประกอบของนาฏศิลป์ไทยออกเป็น 6 องค์ประกอบหลัก ดังนี้

1. ท่ารำ (Movement / Gesture) นาฏศิลป์ไทยเป็นศิลปะการแสดงที่เน้นความงดงามของท่วงท่าการรำรำ ซึ่งได้รับการประดิษฐ์คิดค้นอย่างมีระเบียบแบบแผน เพื่อใช้ในการถ่ายทอดเรื่องราวและสื่อความหมายตามเนื้อหาของการแสดง
2. ดนตรี (Music) การแสดงนาฏศิลป์ไทยมีความจำเป็นอย่างยิ่งที่ต้องใช้เครื่องดนตรีมาบรรเลงประกอบการแสดงเพื่อให้การแสดงมีความน่าสนใจ สมบูรณ์มากขึ้น
3. บทร้องหรือคำร้อง (Lyrics or Vocal Text) นาฏศิลป์ไทยมีทั้งการแสดงที่มีคำร้องประกอบ และการแสดงที่ใช้เพียงดนตรีโดยไม่มีคำร้อง โดยการแสดงที่มีเนื้อร้องประกอบจะช่วยให้ผู้ชมเข้าใจเรื่องราวได้มากขึ้น อีกทั้งผู้ประดิษฐ์ท่ารำนั้ก็จะออกแบบท่าทางให้สอดคล้องกับเนื้อร้องเพื่อให้สามารถถ่ายทอดอารมณ์และความหมายได้อย่างชัดเจน
4. การแต่งกาย (Dressing) เครื่องแต่งกายของนาฏศิลป์ไทยมีความวิจิตร งดงาม และแสดงถึงเอกลักษณ์ความเป็นไทย
5. การแต่งหน้า (make up) ช่วยเสริมความงามของผู้แสดง รวมถึงใช้เพื่ออำพรางจุดบกพร่องและสร้างบุคลิกภาพให้แก่ตัวละคร
6. ฉากและอุปกรณ์ประกอบการแสดง (Stage Setting and Props) ฉากคือ พื้นเวทีแสดง ฉากหลัง และอุปกรณ์เสริมที่ช่วยทำให้การแสดงสมบูรณ์และสื่อสารได้ชัดเจนขึ้น

แนวคิดระบำนุชชโโบราณคดี กรมศิลปากร

แนวคิดระบำนุชชโโบราณคดีของนายธนิต อยู่โพธิ์ อธิบดีอธิบดีกรมศิลปากร เมื่อปี พ.ศ. 2510 ท่านได้จินตนาการว่า “ถ้าอาศัยศิลปะโบราณวัตถุสมัยต่าง ๆ นั้นเป็นหลัก และสร้างเป็นนาฏศิลป์ขึ้นเป็นชุด ๆ ก็จะทำให้ศิลปะโบราณวัตถุแต่ละสมัยมีชีวิตชีวาขึ้น หากสร้างขึ้นครบยุคสมัย ก็จะทำให้เกิดนาฏศิลป์ไทยที่นำเอาศิลปะตามยุคสมัย อันมีลักษณะท่าทางและสำเนียงดนตรีที่มีความสวยงามและไพเราะแตกต่างกันมารวมไว้ให้ชมในที่แห่งเดียวกัน โดยอาศัยภาพปั้นหล่อจำหลักของศิลปะโบราณวัตถุจากโบราณสถานสมัยนั้น ๆ เป็นหลักและค้นคว้าเปรียบเทียบกับภาพและเอกสารทางศิลปกรรมและโบราณคดีจากประเทศใกล้เคียงและวางแผนสร้างระบำนุชชโประจำสมัยของศิลปะโบราณวัตถุแต่ละชุดขึ้นเรียกรวมเป็นที่หมายรู้ไว้ว่า “ระบำนุชชโโบราณคดี” จากแนวความคิดดังกล่าวจึงเป็นเหตุให้เกิดระบำนุชชโโบราณคดีชุดต่าง ๆ อันได้แก่ ระบำนุชชโทวารวดี ระบำนุชชโศรีวิชัย ระบำนุชชโพบุรี ระบำนุชชโเชียงแสน ระบำนุชชโสุโขทัย โดยมอบหมายให้ครูอาจารย์ทางด้านดนตรี และกองสังคีต กรมศิลปากรร่วมกันคิดประดิษฐ์ขึ้นตามหลักโบราณวัตถุ ประกอบกับจินตนาการในบางอย่าง

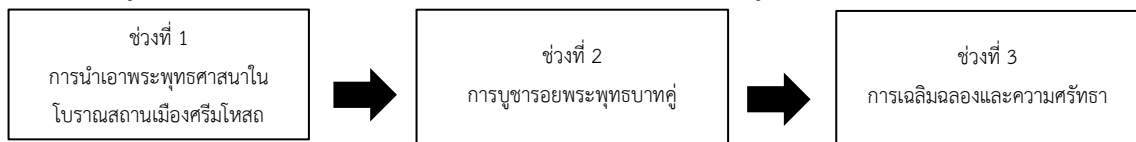
ผู้วิจัยได้นำแนวคิดระบำชุดโบราณคดีมาแนวทางในการสร้างสรรค์การออกแบบท่ารำจากแหล่งโบราณคดี รอยพระพุทธรูปท่าคู เมืองศรีมโหสถ จังหวัดปราจีนบุรี

วิธีการดำเนินงานวิจัย

ผู้วิจัยนำข้อมูลที่ได้จากการสัมภาษณ์มาทำการวิเคราะห์ข้อมูลแล้วนำไปสร้างสรรค์ออกแบบชุดการแสดง โดยแบ่งออกเป็น 3 ช่วงการแสดง

รูปแบบการแสดง ชุดระบำเส้นทางธรรมรอยพระพุทธรูปท่าคู มีการแสดงทั้งหมด 3 ช่วงดังต่อไปนี้

ตาราง 1 รูปแบบการแสดงชุดระบำเส้นทางธรรมรอยพระพุทธรูปท่าคู



ที่มา: ผู้วิจัย

การประพันธ์เพลงประกอบการแสดง ชุดระบำเส้นทางธรรมรอยพระพุทธรูปท่าคู

ผู้วิจัยจัดการกำหนดช่วงการแสดง 3 ช่วง ลักษณะของดนตรี สามารถอธิบายถึงบรรยากาศที่แสดงในรูปแบบยุคสมัยทวารวดี

ช่วงการแสดงที่ 1 เสียงคลื่นทะเล ลม เสียงกระดิ่ง ช้องวัด การสร้างรอยพระพุทธรูปท่าคู โดยชนพื้นเมืองที่รับเอาพุทธศาสนามาสืบทอดยังนอกเขตเมือง เสียงสัว เสียงการตอกเจาะหิน ประกอบด้วยเสียงสังข์ และกังสดาล

ช่วงการแสดงที่ 2 การบูชารอยพระพุทธรูปท่าคูเสียงดนตรีกระจำปี ช้อง โดยแทรกบทคาถาบูชารอยพระพุทธรูปท่าคู กลิ่นอายของความศรัทธา ความเลื่อมใสในศาสนาพุทธ

คาถาบูชารอยพระพุทธรูปท่าคู

วันทามิ พุทธัง ภาวะปาระ ตินณัง	ดีโลกะเกตุ ตีภาเวกะ นาสัง
โยโลกะเสฏฐโฐ สะกะบัง กิเลสัง	เฉตตะวานะ โพเธสิ ชะนัง อะนินตัง
ยัง นัมมะทายะ นะทียา ปุลิเน จะ ตี เร	ยัง สัจจะพันะศิริเก สุมะนา จะลักเค
ยัง ตัตตะ โยถะกะปุเร มุณีโน จะปาหัง	ตัง ปาทะสัณฐะนะ มะหัง สิริสะนา นะมามิ
สุวัณณะ มาลิกะ สุวัณณะ ปัพพะเต	สุมะนะกุณเฏ โยนะกะปุเร นัมมะทายะ นะทียา

ปัญจะปาทะวะรัง ฐานัง อะหัง วันทามิ พุระโต

ช่วงการแสดงที่ 3 การฟ้อนรำเพื่อเฉลิมฉลองใช้ดนตรีร่วมสมัยกลิ่นอายทวารวดี แสดงความต้องการโดยอธิบายภาพจากมวลความคิด ลวดลายประติมากรรมจากรอยพระพุทธรูป

กระบวนการสร้างสรรค์การแสดง ชุดระบำเส้นทางธรรมรอยพระพุทธรูป

การออกแบบท่ารำรูปแบบการแสดง ชุด เส้นทางธรรมรอบพระพุทธรูป แบ่งออกเป็น 3 ช่วงดังนี้

ช่วงการแสดงที่ 1 การนำพระพุทธรูปเข้ามาในโบราณสถานเมืองศรีมโหสถ โดยการสร้างรอยพระพุทธรูปเพื่อแสดงสัญลักษณ์ทราบว่าในดินแดนแห่งนี้ได้มีพระพุทธรูปเข้ามาเผยแผ่ในบริเวณนี้ โดยใช้กระบวนการรำลักษณะการตั้งวงของระบำทวารวดี ยกฝ่าแขนเป็นวงโค้ง ก้นศอกตั้งเป็นมุมฉาก ระดับเดียวกับไหล่การจับแตกต่างจากรำไทยมาตรฐาน คือนำนิ้วชี้มาจรดกับข้อสุดท้ายของนิ้วหัวแม่มือเป็นวงกลม กรีดนิ้วที่เหลือทั้งสามออกไป การเคลื่อนเท้าหรือขยับเท้าจะเป็นลีลาการรำของมอญ คือ ย่อเข้าผสมเท้าชิด เคลื่อนเท้าทั้งสองข้างไปพร้อมกัน โดยเหยบปลายเท้าและส้นเท้าสลับกันตามจังหวะยี่ดุษุเข้า

โครงสร้างท่ารำ	คำอธิบาย
	ท่ารำปักธงธรรม สื่อถึง หลุมปักฉัตรหรือธงที่แสดงสัญลักษณ์แห่งดินแดนศาสนาพุทธ
	ท่ารำศรัทธาธรรม สื่อถึง ไหว้เจ้าที่สถานที่ที่จะทำการสร้างรอยพระพุทธรูป
	ท่ารำขุดเจาะ เสมือนเป็นการเจาะหินเพื่อสร้างรอยพระพุทธรูป
	ท่ารำเทน้ำ เสมือนเอาน้ำโปรดศิลา เพื่อถ่ายทอดการสร้างรอยพระพุทธรูป

โครงสร้างท่ารำ	คำอธิบาย
	ท่ารำฐานมั่นคง หมายถึง การแข็งแรงของฐานรอยพระพุทธรูป ที่มีความสงบ มั่นคง และสง่างาม การสร้างรอยพระพุทธรูป
	ท่ารำเส้นทางธรรม เหมือนรอยพระพุทธรูป มีความสง่า สงบ

ช่วงการแสดงที่ 2 การบูชารอยพระพุทธรูป โดยใช้ทศวดคาถาบูชา รอยพระพุทธรูป เสียงดนตรีกระจำปี ช้อง เพื่อแสดงถึงพิธีกรรมการรับพุทธศาสนาเข้ามาในดินแดนนี้ การใช้กระบวntaxรำแสดงทำการสรรเสริญ ทำบูชา ทำไหว้

โครงสร้างท่ารำ	คำอธิบาย
	ท่ารำสรรเสริญ หมายถึงแสดงออกถึงความศรัทธา ความเลื่อมใส และความจงรักภักดีต่อศาสนา
	ท่ารำเจริญพรหม เป็นท่าที่แสดงความสง่างาม และพลังอันศักดิ์สิทธิ์ของรอยพระพุทธรูป
	ท่ารำพุทธธรรม หมายถึงการยึดมั่นในหลักคำสอนของพระพุทธศาสนา
	ท่ารำรอยพระบาท หมายถึง การสร้างรอยพระบาทคู่สำเร็จ และการสืบทอดพระพุทธศาสนา

โครงสร้างท่ารำ	คำอธิบาย
	ท่ารำพุทธงาม หมายถึง ความงามในพระพุทธศาสนา ซึ่งรวมถึงคุณงามความดี ความสงบ ความเมตตา และปัญญา
	ท่ารำเสน่ห์พุทธะ หมายถึงการยกปัญญา คุณธรรมสูงสุดของพุทธศาสนา
	ท่ารำเยื้องกราย เป็นลีลาท่ารำที่ปรากฏในการแสดงนาฏศิลป์ไทย โดยมีลักษณะ การก้าวเท้าและเคลื่อนไหวร่างกายอย่างสง่างามและนุ่มนวล เปรียบเสมือนการสร้างรอยพระพุทธรูปที่มีความสง่างาม
	ท่ารำพุทธสิริ หมายถึงรอยพระพุทธรูปเป็นเครื่องหมายที่ระลึกถึงพระพุทธเจ้า ช่วยให้เราน้อมนำคำสอนและคุณงามความดี
	ท่ารำบูชา หมายถึงการบูชา สรรเสริญรอยพระ พุทธรูป

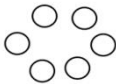
ช่วงการแสดงที่ 3 การพ้อนรำ เถลิ้มฉลอง ความศรัทธา ความสงบ ความเลื่อมใสใน
พุทธศาสนาโดยใช้ดนตรีร่วมสมัยกลิ่นอายสมัยยุคทวารวดี

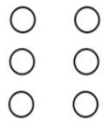
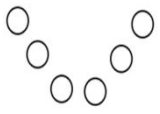
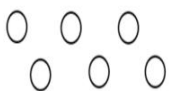
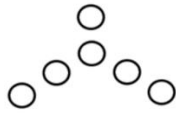
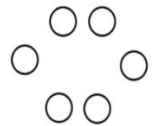
โครงสร้างท่ารำ	คำอธิบาย
	ท่ารำรื่นเริงธรรม เหมือนการรำรำเถลิ้มฉลองที่มีความสวยงาม รื่นเริงของรอยพระพุทธรูป

โครงสร้างท่ารำ	คำอธิบาย
	ท่ารำเชิดชูธรรม การแสดงความเคารพ ยกย่อง และศรัทธารอยพระพุทธรูป
	ท่ารำฐานมั่นคง หมายถึง การแข็งแรงของฐานรอยพระพุทธรูปที่มีความสงบ มั่นคง และสง่างาม การสร้างรอยพระพุทธรูป
	ท่ารำภมรธรรมะ หมายถึงความงามตามธรรมชาติ พื้นที่รอยพระพุทธรูปมีความอุดมสมบูรณ์
	ท่ารำเจริญธรรม หมายถึงความสง่างาม รอยพระพุทธรูป
	ท่ารำวิริยะธรรม หมายถึงความเพียรพยายามของพุทธศาสนาในการสร้างรอยพระพุทธรูปและเป็นสิ่งสำคัญในการสร้างความเข้มแข็งในศาสนาพุทธ

รูปแบบการจัดแถว

รูปภาพที่ 34 – 41 โครงสร้างรูปแบบแถวและโครงสร้างท่ารำ

  หมายถึง การสื่อถึงความเป็นอันหนึ่งอันเดียวของชาวบ้าน	  หมายถึง การจัดแถวนักแสดงแทนสัญลักษณ์ “แผนกรอยพระพุทธรูป”
---	--

  หมายถึง แสดงถึงความร่วมมือและความกลมเกลียว ของหมู่ชนผู้ยึดมั่นในพระธรรมคำสอน	  หมายถึง ความพร้อมเพรียงในการปกป้องรักษา และการแสดงความเคารพต่อสิ่งร่ายพระพุทธรูป
  หมายถึง การถวายความเคารพต่อสิ่งศักดิ์สิทธิ์ตรงหน้า	  หมายถึง ความพร้อมเพรียง ความจงรักภักดี และบทบาทในการปกป้องรักษาสิ่งศักดิ์สิทธิ์
  หมายถึง สื่อถึงเป็น 'แนวล้อม' หรือ 'ขอบเขต ศักดิ์สิทธิ์' ที่โอบล้อมรอยพระพุทธรูป	  หมายถึง รอยแฉกพระพุทธรูปได้อย่างชัดเจน โดยวงกลมที่แผ่ออกจากจุดศูนย์กลางเปรียบเสมือน รัศมีหรือพลังแห่งพระธรรมที่แผ่ขยายจาก รอยพระพุทธรูปออกไปยังทุกทิศทาง

ผู้วิจัยได้ออกแบบเครื่องแต่งกายด้วยการนำรอยพระพุทธรูป และลวดลายประติมากรรม
รอยแฉกในรอยพระพุทธรูป มาออกแบบเป็นลวดลายผ้าและสไบในชุดการแสดงระบำเส้นทาง
ธรรมรอยพระพุทธรูป



การประพันธ์เพลงประกอบการแสดงชุด ระบำเส้นทางธรรมรอยพระพุทธรูป

คือ ผศ.ดร.สันติ อุดมศรี อาจารย์สาขาดนตรีวัฒนธรรมและการแสดง มหาวิทยาลัยบูรพา
ได้พัฒนาประพันธ์เพลงและทำนองเพลงดนตรีร่วมสมัยประกอบ การแสดง ชุดระบำเส้นทางธรรม

รอยพระพุทธรูปาคู่ คือ นายพงศ์พันธ์ เพชรทอง ดุริยางคศิลปิน ระดับอาวุโส สำนักการสังคีต กรมศิลปากร กระทรวงวัฒนธรรม

จากผู้วิจัยได้วิเคราะห์ข้อมูลเกี่ยวกับโบราณสถาน ลวดลายประติมากรรมรอยพระพุทธรูปาคู่ และวัฒนธรรม ประเพณีที่เกี่ยวข้องกับโบราณสถานรอยพระพุทธรูปาคู่ นำไปสู่การตีความของการแสดงตามข้อมูลที่ได้ปรากฏได้รูปแบบการแสดงที่ได้กำหนดเป็นนักแสดงหญิงที่มีการแต่งกายแบบ ศิลปะยุคทวารวดี เปรียบเสมือนตามรอยมรดกความคิด จินตภาพรอยพระพุทธรูปาคู่ ที่แสดงให้เห็นถึงความเชื่อ ความศรัทธา ความเลื่อมใส และการบูชารอยพระพุทธรูปาคู่ที่เป็นสิ่งยึดเหนี่ยวจิตใจของชุมชน

อภิปรายผล

การสร้างสรรคการออกแบบท่ารำจากแหล่งโบราณคดี กรณีศึกษารอยพระพุทธรูปาคู่ เมืองศรีมโหสถ จังหวัดปราจีนบุรี ผู้วิจัยสามารถอภิปรายผลการวิจัยได้ พบว่า ความเป็นมาของแหล่งโบราณคดีเมืองศรีมโหสถ โบราณสถานแห่งนี้ถือเป็นสถานที่ศักดิ์สิทธิ์และเป็นศูนย์รวมจิตใจของคนในชุมชน รอยพระพุทธรูปาคู่ เป็นแบบจำลองเพื่อเป็นสัญลักษณ์ของการรับนับถือศาสนาพุทธ และมีเอกลักษณ์เฉพาะตัวคือเป็น รอยพระพุทธรูปาคู่เพียงแห่งเดียวในประเทศไทย

การออกแบบท่ารำจากแหล่งโบราณคดี กรณีศึกษารอยพระพุทธรูปาคู่ เมืองศรีมโหสถ อำเภอศรีมโหสถ จังหวัดปราจีนบุรี พบว่า การกำหนดแนวคิด ของการสร้างสรรคนาฏศิลป์ไทยร่วมสมัย สามารถการกำหนดจาก หลักฐานที่พบอันได้แก่ หลักฐานทางประวัติศาสตร์ วัฒนธรรม บริบทพื้นที่ ความเชื่อ ความศรัทธา สู่การประกอบสร้างสรรคนาฏศิลป์ไทยร่วม หลังจากนั้นได้นำมาเปรียบเทียบกับหลักฐานที่พบในวัฒนธรรมก่อนหน้า รวมทั้งวัฒนธรรมและแหล่งโบราณคดีข้างเคียง เพื่อเชื่อมโยงความสัมพันธ์ในด้านต่าง ๆ ของท่ารำ ผลการวิจัยพบว่ารูปแบบท่ารำที่ปรากฏ ณ ปราสาทพิมาย มีความสัมพันธ์กับคติความเชื่อและปรัชญาทางพุทธศาสนา ลัทธิวัชรยาน เป็นหลัก ในขณะที่รูปแบบทางศิลปกรรมแสดงให้เห็นถึงอิทธิพลวัฒนธรรมเขมร แต่รูปแบบการรำรำเป็น หมู่คณะสามารถเชื่อมโยงความสัมพันธ์ได้กับหลักฐานที่ปรากฏในหมู่เกาะชวา

จากการสร้างสรรคการแสดงชุดนี้ผู้วิจัยต้องการออกแบบท่ารำการแสดงที่สามารถส่งเสริม วัฒนธรรมโบราณคดี กรณีศึกษารอยพระพุทธรูปาคู่เป็นที่ยึดเหนี่ยวทางจิตใจของประชาชนใน จังหวัดปราจีนบุรีได้ตระหนักถึงความสำคัญของแหล่งโบราณสถานที่สำคัญของประเทศ ควรค่าแก่ การเรียนรู้ ศึกษาข้อมูลเพื่อเกิดความรักในศิลปวัฒนธรรมในพื้นที่ของตนเอง เป็นสื่อกลางในการ ถ่ายทอดเรื่องราวทางประวัติศาสตร์และความเชื่อของสังคมไทย สะท้อนถึงความเชื่อมโยงระหว่าง ศิลปะการแสดงกับมรดกทางวัฒนธรรมที่มีรูปธรรม และยังสามารถส่งเสริมให้ผู้คนเกิดความรัก

ความศรัทธาในพุทธศาสนา และอนุรักษ์ศิลปวัฒนธรรมไทยในโบราณสถานรอยพระพุทธรูป
เมืองศรีมโหสถ จังหวัดปราจีนบุรี สืบไป

รายการอ้างอิง

สุจิตต์ วงษ์เทศ. (2548). *ประวัติศาสตร์วัฒนธรรมไทย*. กรุงเทพฯ: มติชน.

TECHNO SURROUND CONCERT: รูปแบบการเรียนรู้เชิงปฏิบัติการในการ ประยุกต์ใช้เทคโนโลยีเสียง SURROUND 5.1

TECHNO SURROUND CONCERT: A PRACTICE-BASED LEARNING MODEL FOR THE APPLICATION OF SURROUND 5.1 SOUND TECHNOLOGY

ณัฐพร โกศัยกานนท์¹ ณัฐศรัณย์ ทฤษฎีคุณ² สมภาส สุขชนะ³ จิรัฐ มัธยมนันท์⁴

Nathaporn Kosaiyakanont¹ Natsarun Tissadikun² Sompat Sukchana³ Jirat Mattayomnant⁴

บทคัดย่อ

การจัดการเรียนการสอนด้านดนตรีในระดับอุดมศึกษาจำเป็นต้องเชื่อมโยงความรู้เชิงทฤษฎีกับการปฏิบัติจริง เพื่อพัฒนาศักยภาพของนักศึกษาให้พร้อมต่อการทำงานในสายวิชาชีพ บทความนี้นำเสนอผลการดำเนินโครงการ “Techno Surround Concert” ซึ่งเป็นการแสดงผลสัมฤทธิ์ของนักศึกษาชั้นปีที่สอง หลักสูตรเทคโนโลยีบัณฑิต สาขาวิชาเทคโนโลยีและนวัตกรรมการผลิตดนตรีวิทยาลัยการดนตรี มหาวิทยาลัยราชภัฏบ้านสมเด็จเจ้าพระยา โดยมีวัตถุประสงค์เพื่อบูรณาการองค์ความรู้จากหลายรายวิชา อาทิ ธุรกิจดนตรีเบื้องต้น การปรับแต่งคุณภาพเสียง และเทคโนโลยีการบันทึกเสียง มาประยุกต์ใช้ร่วมกันในการจัดคอนเสิร์ตจริง จุดเด่นของโครงการอยู่ที่การประยุกต์ใช้อุปกรณ์ที่มีอยู่อย่างจำกัดให้สามารถสร้างระบบเสียง Surround 5.1 สำหรับการแสดงดนตรีสดได้อย่างมีประสิทธิภาพ

การดำเนินงานแบ่งออกเป็นสามขั้นตอน ได้แก่ การวางแผนและการแบ่งหน้าที่ การซ้อมและการทดสอบระบบ และการจัดการแสดงจริง โดยมีการประยุกต์ใช้ Mixer Behringer X32 ร่วมกับโปรแกรม Logic Pro ในการประมวลผลและกระจายสัญญาณเสียงรอบทิศทาง แม้จะมีข้อจำกัดด้านอุปกรณ์ แต่ด้วยการปรับโครงสร้างการทำงานและการสร้างห้อง Mix ชั่วคราวเพื่อทดสอบระบบ นักศึกษาสามารถออกแบบ Sound Design ที่ตอบสนองต่อการแสดงสดได้อย่างลงตัว ผลการจัดแสดง

¹ อาจารย์ วิทยาลัยการดนตรี มหาวิทยาลัยราชภัฏบ้านสมเด็จเจ้าพระยา nathaporn.ko@bsru.ac.th

² Lecturer, College of Music, Bansomdejchaopraya Rajabhat University, nathaporn.ko@bsru.ac.th

³ ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร. วิทยาลัยการดนตรี มหาวิทยาลัยราชภัฏบ้านสมเด็จเจ้าพระยา hornbn@gmail.com

⁴ Assistant Professor, Dr., College of Music, Bansomdejchaopraya Rajabhat University, hornbn@gmail.com

⁵ ผู้ช่วยศาสตราจารย์ วิทยาลัยการดนตรี มหาวิทยาลัยราชภัฏบ้านสมเด็จเจ้าพระยา somphart.su@bsru.ac.th

⁶ Assistant Professor, College of Music, Bansomdejchaopraya Rajabhat University, somphart.su@bsru.ac.th

⁷ อาจารย์ ดร. วิทยาลัยการดนตรี มหาวิทยาลัยราชภัฏบ้านสมเด็จเจ้าพระยา jirat.tor@gmail.com

⁸ Lecturer, Dr., College of Music, Bansomdejchaopraya Rajabhat University, jirat.tor@gmail.com

Receive 17/11/68, Revise 04/02/69, Accept 24/02/69

มีผู้เข้าชมกว่า 200 คน ได้รับการตอบรับเชิงบวกจากผู้ชม และสะท้อนให้เห็นถึงความสามารถของนักศึกษาในการทำงานเป็นทีม การแก้ปัญหาเฉพาะหน้า และการทำงานเชิงวิชาชีพ

โครงการนี้แสดงให้เห็นถึงศักยภาพของการเรียนรู้เชิงประสบการณ์ (Experiential Learning) และการเรียนรู้แบบโครงงาน (Project-based Learning) ที่ช่วยพัฒนาทักษะทางวิชาการและวิชาชีพ พร้อมทั้งเป็นตัวอย่างของการสร้างนวัตกรรมทางการศึกษา ที่สามารถต่อยอดสู่การพัฒนาหลักสูตรดนตรีในอนาคตได้อีกด้วย

คำสำคัญ: การจัดการเรียนการสอน, นวัตกรรม, เทคโนโลยีดนตรี

Abstract

Music education at the higher education level requires not only theoretical instruction but also integration with practical experiences to prepare students for professional careers. This article presents the outcomes of the “Techno Surround Concert”, a performance-based project created by second-year students of the Bachelor of Technology in Music Production Technology and Innovation Program, College of Music, Bansomdejchaopraya Rajabhat University. The project aimed to integrate knowledge from various courses, such as Introduction to Fundamental of Music Business, Sound Reinforcement, and Recording Technology, into a real concert setting. The highlight of the project was the innovative adaptation of limited resources to create a Surround 5.1 sound system for live performance.

The implementation was divided into three stages: planning and task assignment, rehearsals and system testing, and the live concert performance. The technical setup involved utilizing a Behringer X32 mixer in conjunction with Logic Pro software to process and distribute multichannel surround audio. Despite the lack of professional-grade equipment, students overcame challenges by reconfiguring the mixer’s routing system and constructing a temporary mixing room to test and refine surround sound design. The concert attracted more than 200 attendees, exceeding expectations, and received highly positive feedback. Observations revealed strong audience engagement and immersive listening experiences, while students demonstrated teamwork, problem-solving skills, and professional-level performance.

This project highlights the effectiveness of Experiential Learning (Kolb, 1984) and Project-Based Learning (Thomas, 2000) as pedagogical approaches in music education. It illustrates how practical, hands-on experiences can enhance academic knowledge, foster professional readiness, and promote creativity and innovation, thereby serving as a model for future curriculum development in music and audio technology.

Keyword: Teaching and Learning Management, Innovation, Music Technology

บทนำ

ในศตวรรษที่ 21 การจัดการเรียนการสอนด้านดนตรีในระดับอุดมศึกษามีความท้าทายมากขึ้น ไม่เพียงต้องถ่ายทอดองค์ความรู้เชิงทฤษฎี แต่ยังจำเป็นต้องเชื่อมโยงกับการปฏิบัติจริงเพื่อให้บัณฑิตมีทักษะที่พร้อมเข้าสู่สายวิชาชีพได้อย่างมีประสิทธิภาพ โดยในปัจจุบัน อุตสาหกรรมดนตรีโลกได้ก้าวเข้าสู่ยุคเสียงที่โอบล้อม (Immersive Audio) อย่างเต็มรูปแบบ ไม่ว่าจะเป็นระบบ Dolby Atmos หรือ Spatial Audio ซึ่งล้วนมีพื้นฐานมาจากการจัดการทิศทางเสียงแบบมัลติแชนเนล (Multichannel Audio) เช่นเดียวกับระบบ Surround 5.1 ดังนั้น การฝึกฝนให้นักศึกษามีทักษะการออกแบบเสียง (Sound Design) และการจัดการสัญญาณ (Signal Routing) ในระบบ 5.1 จึงเปรียบเสมือนการสร้างฐานรากสำคัญก่อนต่อยอดสู่เทคโนโลยีเสียงร่วมสมัยอื่น ๆ ซึ่งสอดคล้องกับแนวทางการเรียนรู้เชิงประสบการณ์ (Experiential Learning) ตามแนวคิดของ Kolb (1984) ได้รับการยอมรับว่าเป็นกลไกสำคัญในการสร้างทักษะ ความเข้าใจ และการสะท้อนคิดผ่านการลงมือทำจริง

อย่างไรก็ตาม แม้การเรียนรู้เชิงประสบการณ์จะเป็นแนวทางที่แพร่หลาย แต่ในบริบทของเทคโนโลยีดนตรีขั้นสูง เช่น ระบบเสียง Surround 5.1 มักมีข้อจำกัดด้านงบประมาณและอุปกรณ์มาตรฐานระดับมืออาชีพ (Professional-grade) ภายในสถาบันการศึกษา ประเด็นนี้ก่อให้เกิด “ช่องว่างเชิงการปฏิบัติการ” ว่านักศึกษาจะสามารถประยุกต์ใช้ทรัพยากรที่จำกัดเพื่อสร้างสรรค์นวัตกรรมการแสดงสดที่มีคุณภาพเทียบเท่ามาตรฐานอุตสาหกรรมได้อย่างไร บทความนี้จะตั้งคำถามเชิงวิชาการว่า รูปแบบการเรียนรู้เชิงปฏิบัติการภายใต้ข้อจำกัดทางเทคโนโลยี สามารถส่งเสริมทักษะการแก้ปัญหาเชิงสร้างสรรค์และสร้างผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนรู้ที่ตอบโจทย์วิชาชีพในศตวรรษที่ 21 ได้จริงหรือไม่ เพื่อใช้เป็นฐานคิดสำคัญในการวิเคราะห์ผลโครงการนี้

ด้วยเหตุนี้ โครงการ “การแสดงผลสัมฤทธิ์ของนักศึกษาหลักสูตรเทคโนโลยีบัณฑิต สาขาวิชาเทคโนโลยีและนวัตกรรมการผลิตดนตรี ครั้งที่ 2” หรือ “Techno Surround Concert” จึงถือกำเนิดขึ้น โดยมีนักศึกษาชั้นปีที่ 2 สาขาเทคโนโลยีและนวัตกรรมการผลิตดนตรี วิทยาลัยการดนตรี มหาวิทยาลัยราชภัฏบ้านสมเด็จเจ้าพระยา เป็นผู้ขับเคลื่อนหลัก กิจกรรมนี้มุ่งเน้นการบูรณาการ

องค์ความรู้จากหลายรายวิชาเข้ากับการปฏิบัติจริงในการจัดคอนเสิร์ต โดยมีจุดเด่นคือการทดลองสร้างสรรค์คอนเสิร์ตในระบบเสียง Surround 5.1 ผ่านการประยุกต์ใช้เทคโนโลยีที่มีอยู่ให้เกิดประสิทธิภาพสูงสุดภายใต้ข้อจำกัด

นอกจากนี้ โครงการยังมีเป้าหมายสำคัญหลายประการ ได้แก่ การพัฒนาศักยภาพนักศึกษาในการบูรณาการองค์ความรู้เชิงทฤษฎีกับการปฏิบัติจริง การเผยแพร่ศักยภาพของหลักสูตรเทคโนโลยีและนวัตกรรมการผลิตดนตรีผ่านการแสดงในรูปแบบคอนเสิร์ตวิชาการ การทดลองและประยุกต์ใช้เทคโนโลยีเสียง Surround 5.1 ในบริบทของการศึกษา รวมทั้งการเสริมสร้างทักษะการทำงานเป็นทีม การจัดการโครงการ และการแก้ปัญหาเฉพาะหน้า ซึ่งล้วนเป็นทักษะสำคัญที่นักศึกษาจำเป็นต้องมีเพื่อเตรียมความพร้อมเข้าสู่สายวิชาชีพในอนาคต

วิธีดำเนินงาน

โครงการดำเนินการโดยแบ่งออกเป็น 3 ขั้นตอนหลัก ดังนี้

1. การวางแผนและการบริหารจัดการหน้าที่

การวางแผนและการบริหารจัดการหน้าที่ถือเป็นกระบวนการเริ่มต้นที่มีความสำคัญยิ่งต่อโครงการ Techno Surround Concert เนื่องจากเป็นขั้นตอนที่กำหนดทิศทางและโครงสร้างการดำเนินงานทั้งหมด นักศึกษาชั้นปีที่ 2 สาขาวิชาเทคโนโลยีและนวัตกรรมการผลิตดนตรีได้ร่วมกันดำเนินการประชุมเชิงปฏิบัติการเพื่อกำหนดเป้าหมายเชิงสร้างสรรค์ โดยมีคณาจารย์ผู้สอนเป็นที่ปรึกษาอย่างใกล้ชิด เพื่อให้การดำเนินงานสอดคล้องกับกรอบการเรียนรู้เชิงประสบการณ์ (Experiential Learning) และวัตถุประสงค์หลักทางวิชาการที่วางไว้

จากการประชุมดังกล่าว นักศึกษาได้ดำเนินการจัดแบ่งฝ่ายความรับผิดชอบเพื่อให้การบริหารจัดการโครงการเป็นระบบและมีความชัดเจน (Accountability) ประกอบด้วยฝ่ายต่าง ๆ ดังนี้:

- ฝ่ายประสานงานและประชาสัมพันธ์ รับผิดชอบด้านการบริหารโครงการและสื่อสารองค์รวม
- ฝ่ายเทคนิคระบบแสงและสื่อดิจิทัล ออกแบบและควบคุมมิติทางภาพให้สอดคล้องกับบทเพลง
- ฝ่ายเทคนิคระบบเสียงและฝ่ายสร้างสรรค์ Surround Sound รับผิดชอบการออกแบบเสียง (Sound Design) และการจัดการระบบเสียงรอบทิศทาง
- ฝ่ายดนตรี บูรณาการความร่วมมือกับนักศึกษาจากชั้นปีและสาขาวิชาอื่น ๆ เพื่อสร้างสรรค์การแสดงดนตรี

กระบวนการแบ่งหน้าที่ในลักษณะนี้ไม่ได้เป็นเพียงการกระจายงาน แต่เป็นการจำลองสภาพแวดล้อมการทำงานเชิงวิชาชีพ (Professional Simulation) ที่ทำให้นักศึกษาได้เรียนรู้ทักษะ

การทำงานเป็นทีม (Teamwork) และการจัดการโครงการ (Project Management) โดยแต่ละฝ่ายต้องอาศัยการสื่อสารและประสานงานข้ามศาสตร์อย่างใกล้ชิด เพื่อให้กระบวนการผลิตทั้งหมดดำเนินไปอย่างเป็นระบบและบรรลุผลสัมฤทธิ์ตามเป้าหมายร่วมกัน

2. อุปกรณ์และการประยุกต์ใช้เทคโนโลยี

การจัดคอนเสิร์ตในรูปแบบ Surround 5.1 ตามมาตรฐานสากลจำเป็นต้องใช้อุปกรณ์เฉพาะทางที่ออกแบบมาเพื่อการประมวลผลและกระจายเสียงรอบทิศทางโดยเฉพาะ เช่น Audio Interface ที่รองรับ Multi-channel Out, Surround Monitor Controller สำหรับควบคุมระดับเสียงแยกอิสระ และระบบลำโพงที่จัดวางตามมาตรฐานเชิงพาณิชย์ อย่างไรก็ตาม ภายใต้ข้อจำกัดด้านงบประมาณและครุภัณฑ์ของหลักสูตรที่ยังไม่สามารถรองรับเทคโนโลยีดังกล่าวได้โดยตรง นักศึกษาจึงต้องเผชิญกับความท้าทายสำคัญ ทั้งการขาดระบบลำโพง Surround สำหรับงานคอนเสิร์ต และการไม่มี Processor ที่สามารถแยกสัญญาณ 5.1 ได้โดยอัตโนมัติ

ประเด็นปัญหาเหล่านี้ไม่ได้เป็นเพียงอุปสรรคทางเทคนิค แต่ได้กลายเป็นโอกาสในการเรียนรู้ผ่านกระบวนการ "แก้ปัญหาเชิงสร้างสรรค์" (Creative Problem-solving) และการปรับเปลี่ยนวิกฤตให้เป็นนวัตกรรมการเรียนรู้ เพื่อก้าวข้ามข้อจำกัดดังกล่าว ทีมงานจึงใช้วิธีการประยุกต์อุปกรณ์ที่มีอยู่ให้เกิดประสิทธิภาพสูงสุด (Resource Optimization) โดยเลือกใช้ดิจิทัลมิกเซอร์ Behringer X32 ทำหน้าที่เป็นศูนย์กลางการบริหารจัดการสัญญาณ แม้โดยปกติจะเป็นมิกเซอร์ที่ใช้สำหรับงานเสียงสดทั่วไป (Live Sound) แต่ทีมงานได้ทำการปรับโครงสร้างการส่งสัญญาณ (Routing) ภายในบอร์ดใหม่ทั้งหมดเพื่อให้รองรับการทำงานในรูปแบบ Surround

ในเชิงปฏิบัติ นักศึกษาได้เชื่อมต่อโปรแกรม Logic Pro เพื่อส่งสัญญาณเสียงแบบ 5.1 ไปยังมิกเซอร์ และออกแบบการกระจายสัญญาณไปยังระบบลำโพง PA ที่จัดวางรอบทิศทางในตำแหน่งซ้าย (Left) ขวา (Right) กลาง (Center) หลังซ้าย (Surround Left) หลังขวา (Surround Right) และลำโพงความถี่ต่ำ (Subwoofer) ได้สำเร็จตามเป้าหมาย

แม้ระบบที่สร้างขึ้นจะเป็นการจำลองการทำงานมากกว่าการใช้อุปกรณ์ Surround แท้ทั้งระบบ แต่กระบวนการนี้เป็นประสบการณ์สำคัญที่ทำให้นักศึกษาได้เข้าใจ การไหลของสัญญาณ (Signal Flow) ในระบบเสียงสมัยใหม่อย่างลึกซึ้ง อีกทั้งยังได้ฝึกฝนการแก้ปัญหาเฉพาะหน้า และตระหนักว่าคุณภาพของผลงานที่โดดเด่นนั้นไม่ได้ขึ้นอยู่กับเทคโนโลยีที่ล้ำสมัยเพียงอย่างเดียว แต่ขึ้นอยู่กับ การออกแบบระบบและการวางแผนที่รัดกุม ซึ่งเป็นหัวใจสำคัญของการทำงานในสายวิชาชีพ

3. กระบวนการซ้อมและการทดสอบระบบเชิงปฏิบัติการ

กระบวนการซ้อมและการทดสอบระบบในโครงการ Techno Surround Concert เป็นขั้นตอนสำคัญที่เปลี่ยนจากทฤษฎีสู่การปฏิบัติอย่างเป็นรูปธรรม โดยมุ่งเน้นไปที่การสร้างสมดุล

(Balance) ระหว่างเสียงดนตรีสด (Live Sound) และข้อมูลเสียง Surround ที่ออกแบบไว้ล่วงหน้า ขั้นตอนนี้เปิดโอกาสให้นักศึกษาได้ทดลองใช้เอฟเฟกต์จำพวก Reverb และ Delay เพื่อสร้างมิติเสียงที่อบอุ่นและบรรยากาศที่ลุ่มลึกให้แก่ผู้ฟัง

นอกจากระบบเสียง นักศึกษายังได้บูรณาการองค์ความรู้ข้ามศาสตร์ผ่านการจัดการระบบแสงไฟ การสร้างภาพกราฟิก และการผลิตสื่อวิดีโอเพื่อประกอบการแสดง แม้ว่าในหลักสูตรจะไม่มีรายวิชาเฉพาะทางด้านนี้โดยตรง แต่นักศึกษาได้ใช้แนวคิดการเรียนรู้จากการลงมือทำ (Learning by Doing) เพื่อออกแบบมิติทางภาพให้สอดคล้องกับทิศทางของระบบเสียงรอบทิศทาง นวัตกรรมสำคัญในขั้นตอนการเตรียมงานคือการสร้าง "ห้อง Mix ชั่วคราว" เพื่อใช้เป็นพื้นที่ทดลองและตรวจสอบความถูกต้องของสัญญาณเสียงในสภาพแวดล้อมที่จำลองมา

เมื่อการทดสอบระบบทางกายภาพเสร็จสิ้น จึงเข้าสู่ขั้นตอนการซ้อมคิวแสดงร่วมกัน เพื่อให้ทีมงานทุกฝ่าย ทั้งฝ่ายเสียง แสง และฝ่ายดนตรี สามารถสื่อสารและประสานงานได้อย่างราบรื่น กระบวนการนี้ช่วยลดความเสี่ยงจากการทำงานร่วมกันและสร้างความคุ้นเคยกับลำดับเหตุการณ์ที่จะเกิดขึ้นในการแสดงจริง ซึ่งเป็นปัจจัยหลักที่ส่งเสริมให้การดำเนินงานบรรลุวัตถุประสงค์ตามมาตรฐานวิชาชีพ



ภาพที่ 1 การทดสอบและออกแบบ Sound Design ในรูปแบบ Surround 5.1

ที่มา: Kosaiyakanont, N., 2025



ภาพที่ 2 การเตรียมเวทีการแสดง

ที่มา: Kosaiyakanont, N., 2025



ภาพที่ 3 การซ้อมการแสดงและทดสอบระบบเสียง Surround 5.1

ที่มา: Kosaiyakanont, N., 2025

4. การจัดการแสดงจริงและประสบการณ์เชิงประจักษ์

เมื่อเข้าสู่ขั้นตอนการแสดงจริง ณ หอแสดงดนตรีชั้น 16 วิทยาลัยการดนตรี มหาวิทยาลัยราชภัฏบ้านสมเด็จเจ้าพระยา กระบวนการทำงานทั้งหมดที่ผ่านการเตรียมการอย่างเข้มข้นถูกนำมาทดสอบภายใต้สภาพแวดล้อมจริง โดยมีผู้เข้าชมมากกว่าที่คาดการณ์ไว้คือประมาณ 200 คน การเตรียมการในวันงานมุ่งเน้นไปที่การตรวจสอบความสมดุลของระดับความดัง (Sound Level Calibration) ในแต่ละตำแหน่งลำโพง เพื่อรักษาความถูกต้องของมิติเสียง Surround และหลีกเลี่ยงความผิดเพี้ยนที่จะส่งผลต่อประสบการณ์การฟังของผู้เข้าชม

ในระหว่างการแสดง บทบาทของนักศึกษามีความสำคัญอย่างยิ่งในการควบคุมองค์ประกอบทุกส่วนให้สอดคล้องกัน ทั้งการมิกซ์เสียงสด (Live Mixing) ให้กลมกลืนกับมิติของเสียง Surround การควบคุมแสง และการประสานงานระหว่างหน้าเวทีและหลังเวที การทำงานในสถานการณ์จริง

เช่นนี้เปิดโอกาสให้นักศึกษาได้ฝึกทักษะ การแก้ปัญหาเฉพาะหน้า (Real-time Problem Solving) ซึ่งเป็นทักษะวิชาชีพที่สำคัญ เช่น การปรับสมดุลเสียงให้เข้ากับสภาพอะคูสติกที่มีผู้เข้าชมเต็มพื้นที่ หรือการจัดการปัญหาทางเทคนิคที่เกิดขึ้นอย่างกะทันหัน

ผลสำเร็จของโครงการสะท้อนผ่านการมีส่วนร่วมของผู้ชมอย่างชัดเจน ผู้เข้าชมส่วนใหญ่มีความรู้สึกร่วมสูงและตื่นตาตื่นใจกับประสบการณ์เสียงที่โอบล้อมรอบตัว โดยมีการตอบสนองเชิงพฤติกรรม เช่น การหันตามทิศทางเสียงที่เคลื่อนผ่านภายในฮอลล์ สิ่งนี้เป็นดัชนีชี้วัดเชิงประจักษ์ถึงความสำเร็จในการออกแบบระบบและการประยุกต์ใช้เทคโนโลยีเสียง Surround 5.1 ในบริบทของการแสดงดนตรีสด อีกทั้งยังยืนยันว่านักศึกษาสามารถก้าวข้ามข้อจำกัดด้านอุปกรณ์สู่การสร้างสรรค์ผลงานในระดับมืออาชีพได้อย่างแท้จริง



ภาพที่ 4 โปสเตอร์ประชาสัมพันธ์ Techno Surround Concert
ที่มา: Kosaiyakanont, N., 2025



ภาพที่ 5 การแสดง Techno Surround Concert
ที่มา: Kosaiyakanont, N., 2025



ภาพที่ 6 การแสดง Techno Surround Concert

ที่มา: Kosaiyakanont, N., 2025



ภาพที่ 7 ทีมงานผู้จัดคอนเสิร์ตและนักดนตรี

ที่มา: Kosaiyakanont, N., 2025

ผลลัพธ์

ผลการดำเนินงานพบว่า

- มีผู้เข้าชมกว่า 200 คน ซึ่งเกินกว่าเป้าหมายที่วางไว้
- ผู้ชมส่วนใหญ่มีอารมณ์ร่วมสูง ตื่นตาตื่นใจกับประสบการณ์เสียงรอบทิศทาง
- นักศึกษาสามารถทำงานได้อย่างเป็นมืออาชีพ ดำเนินงานตามแผนอย่างราบรื่น
- นักศึกษาทุกคนเกิดความภาคภูมิใจในผลงานที่ได้ร่วมกันสร้างสรรค์

อภิปรายผล

ผลลัพธ์ที่ได้จากโครงการ Techno Surround Concert สะท้อนให้เห็นถึงความสำเร็จในการใช้แนวทางการเรียนรู้เชิงประสบการณ์ (Experiential Learning) ตามแนวคิดของ Kolb (1984) อย่างเป็นรูปธรรม โดยเฉพาะอย่างยิ่งในกระบวนการที่นักศึกษาได้ลงมือปฏิบัติจริง (Concrete Experience) และเกิดการสะท้อนคิด (Reflective Observation) ผ่านการแก้ปัญหา

ที่เกิดขึ้นจริงบนเวที การที่ผู้เข้าชมกว่า 200 คนมีอารมณ์ร่วมและตื่นตาตื่นใจกับประสบการณ์เสียงรอบทิศทาง เป็นดัชนีชี้วัดที่ชัดเจนถึงคุณภาพของผลงานที่นักศึกษา ร่วมกันสร้างสรรค์

นอกจากนี้ โครงการยังเป็นตัวอย่างของการเรียนรู้แบบโครงงาน (Project-based Learning) ตามแนวคิดของ Thomas (2000) ซึ่งส่งเสริมให้เกิดการบูรณาการความรู้จากหลายรายวิชาเข้าด้วยกัน อาทิ ฐุรกิจดนตรีเบื้องต้น การปรับแต่งคุณภาพเสียง และเทคโนโลยีการบันทึกเสียง ความท้าทายที่สำคัญที่สุดคือการขาดแคลนอุปกรณ์มาตรฐานสำหรับระบบ Surround 5.1 โดยตรง ซึ่งแทนที่จะเป็นอุปสรรค กลับกลายเป็นจุดแรงในการพัฒนาทักษะการคิดเชิงสร้างสรรค์และการแก้ปัญหา (Problem-solving) การที่นักศึกษาสามารถปรับใช้ดิจิทัลมิกเซอร์ร่วมกับซอฟต์แวร์ Logic Pro เพื่อจำลองและกระจายสัญญาณ 5.1 ได้สำเร็จ เป็นการยืนยันถึงความสามารถในการประยุกต์ใช้เทคโนโลยีที่มีอยู่ให้เกิดนวัตกรรมทางการศึกษาที่สร้างผลงานคุณภาพได้จริง

กระบวนการนี้ยังแสดงให้เห็นถึงการพัฒนาทักษะทางสุนทรียศาสตร์ ที่สอดคล้องกับแนวโน้มอุตสาหกรรมดนตรีโลกในยุค เสียงโอบล้อม (Immersive Audio) ซึ่งความสำเร็จจากการที่ผู้ชมมีอารมณ์ร่วม มีการตอบสนองโดยหันไปตามทิศทางเสียงภายในฮอลล์แสดงดนตรีนั้น เป็นหลักฐานสำคัญที่รองรับว่า รูปแบบการเรียนรู้ภายใต้ข้อจำกัดสามารถส่งเสริมทักษะการตัดสินใจเชิงเทคนิคและศิลปะ ได้อย่างมีประสิทธิภาพ โครงการนี้จึงมิได้เป็นเพียงการแสดงผลสัมฤทธิ์ แต่เป็นการสร้างอัตลักษณ์ที่โดดเด่นของหลักสูตรในด้านนวัตกรรมดนตรี และเป็นการเตรียมความพร้อมของนักศึกษาให้มีทักษะสำคัญในการทำงานเป็นทีม การจัดการโครงการ และการแก้ปัญหาเฉพาะหน้าซึ่งเป็นสิ่งที่จำเป็นอย่างยิ่งสำหรับวิชาชีพในศตวรรษที่ 21

สรุป

คอนเสิร์ต Techno Surround Concert ประสบความสำเร็จอย่างสูงในฐานะรูปแบบการเรียนรู้เชิงปฏิบัติการที่สามารถผสมผสานทฤษฎีเข้ากับการปฏิบัติจริงได้อย่างมีประสิทธิภาพ โดยความสำเร็จนี้เริ่มจากการที่นักศึกษาสามารถบูรณาการองค์ความรู้ข้ามศาสตร์ ทั้งด้านฐุรกิจดนตรี การปรับแต่งคุณภาพเสียง และเทคโนโลยีการบันทึกเสียง มาใช้เป็นแกนหลักในการขับเคลื่อนโครงการอย่างเต็มตัวตามแนวคิดการเรียนรู้เชิงประสบการณ์และการเรียนรู้แบบโครงงาน

ในด้านเทคนิคและนวัตกรรม นักศึกษาสามารถเอาชนะข้อจำกัดด้านอุปกรณ์ได้ด้วยการคิดค้นวิธีการประยุกต์ใช้ Mixer Behringer X32 ร่วมกับโปรแกรม Logic Pro เพื่อสร้างระบบเสียง Surround 5.1 สำหรับการแสดงสดได้จริง ซึ่งถือเป็นนวัตกรรมการเรียนรู้เชิงปฏิบัติที่สำคัญและเป็นต้นแบบในการแก้ปัญหาทางเทคนิคด้วยทรัพยากรที่จำกัด

นอกจากความสำเร็จด้านเทคโนโลยี ตลอดกระบวนการดำเนินงานยังส่งผลให้นักศึกษาได้พัฒนาทักษะสำคัญที่ตอบโจทย์สายวิชาชีพโดยตรง ทั้งทักษะการวางแผนการทำงานอย่างเป็นระบบ

การสื่อสารและการทำงานเป็นทีม การจัดการโครงการที่มีความซับซ้อน และที่สำคัญที่สุดคือทักษะการแก้ปัญหาเฉพาะหน้าภายใต้แรงกดดันของการแสดงจริง

สำหรับนัยยะต่อหลักสูตรในอนาคต ผลลัพธ์เชิงบวกที่เกินความคาดหมายจากการที่มีผู้เข้าชมกว่า 200 คน รวมถึงความตื่นตาตื่นใจของผู้ชมต่อประสบการณ์เสียงรอบทิศทาง เป็นเครื่องยืนยันว่าการจัดการเรียนการสอนที่เน้นนวัตกรรมและการปฏิบัติจริงเป็นแนวทางที่เหมาะสมในการผลิตบุคลากรดนตรีในศตวรรษที่ 21 โครงการนี้จึงถือเป็นต้นแบบสำคัญที่สามารถต่อยอดสู่หลักสูตรในอนาคต เพื่อสร้างบัณฑิตที่มีความพร้อมในการปฏิบัติงานและมีความเชี่ยวชาญในการสร้างสรรค์เทคโนโลยีเสียงสมัยใหม่อย่างแท้จริง

รายการอ้างอิง

- Kolb, D. A. (1984). *Experiential Learning: Experience as the Source of Learning and Development*. Prentice Hall.
- Thomas, J. W. (2000). *A Review of Research on Project-Based Learning*. The Autodesk Foundation.

การดำเนินงานองระนาดเอกเพลงหน้าพาทย์ประกอบพิธีไหว้ครูดนตรีไทย
ของครูศักดิ์ชัย ลัดดาอ่อน

PERFORMANCE METHODS OF RANAD EK FOR PHEUNG NA PHAT
IN WAI KRU CEREMONY BY KRU SAKCHAI LADDAORN

ธิติวุฒิ โกมุตรัตตานนท์¹ ภัทระ คมขำ²

Thitiwut Komutrattananon¹ Pattara Komkum²

บทคัดย่อ

งานวิจัยนี้มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษามูลบทที่เกี่ยวข้องและการดำเนินงานองระนาดเอกเพลงหน้าพาทย์ไหว้ครูของครูศักดิ์ชัย ลัดดาอ่อน ผลการวิจัยพบว่าการบรรเลงเพลงหน้าพาทย์ระนาดเอกมีบทบาทสำคัญคือต้องดำเนินกลอน คุณสมบัติผู้บรรเลงต้องมีปฏิภาณไหวพริบ มีความรับผิดชอบสูงมีทักษะการบรรเลงที่ดี และเข้าใจหลักการบรรเลงประกอบไปด้วยกลอนเสียง แฉว และร่ำท้าย การดำเนินงานของครูศักดิ์ชัย ลัดดาอ่อน แบ่งได้ 3 ส่วนคือ ดำเนินกลอนตีสับ และตีตามทำนองหลัก การตีตามทำนองหลักใช้ตอนขึ้นต้น ลงจบ และแทรกระหว่างเพลงในทำนองเน้นดำเนินกลอนโดยยึดทางเสียงและลูกตกตามทำนองหลัก พบการใช้กลอน 7 รูปแบบ กลอนอัตลักษณ์คือ กลอนสับเสียง กรณีทำนองซ้ำปรับกลอนให้ต่าง ช่วงท้ายใช้กลอนเรียบง่าย กลวิธีพิเศษส่วนใหญ่ใช้ตามทำนองหลัก พบมากที่สุดคือ สะบัด สะเดาะ การตีสับใช้ทำนองและรักษาสำนวนเพลง ร่ำท้ายแต่ละเที่ยวมีความแตกต่างและเพิ่มความซับซ้อนตามลำดับ ร่ำพิเศษมีความเรียบง่าย ร่ำลาเดียวมีความสัมพันธ์ของกลุ่มทำนอง พบการใช้กลวิธี 14 รูปแบบ กลวิธีที่พบทุกร่ำ เช่น สะบัดแยกมือ ขยับนอนวัน ร่ำลูกเดียว กลวิธีที่ครูศักดิ์ชัยถนัดที่สุดคือ การตีแยกมือผสมกลวิธีอื่นเป็นกลุ่มเรียก “ลูกนกกระจอก”

คำสำคัญ: การดำเนินงานองระนาดเอก, เพลงหน้าพาทย์, ครูศักดิ์ชัย ลัดดาอ่อน

¹ นิสิตระดับปริญญาโทบัณฑิต หลักสูตรศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาดุริยางค์ไทย ภาควิชาดุริยางคศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
thitiwut03102908@gmail.com

¹ Student, Master of Art Program in Thai Music Department of Music, Faculty of Fine and Applied Arts, Chulalongkorn University,
thitiwut03102908@gmail.com

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

² Advisor, Associate Professor, Dr., Head of department of Music, Committee of Center of Excellence for Thai Music and
Culture Research, Faculty of Fine and Applied Arts, Chulalongkorn University, Chairperson of ASEAN University Network - ASEAN Youth
Cultural Forum of Thailand, pattara.k@chula.ac.th

Receive 17/11/68, Revise 04/02/69, Accept 24/02/69

Abstract

The study aims to explore the context and performance methods of Ranad Ek for Phleng Na Phat in Wai Kru ceremony by Kru Sakchai Laddaorn. The findings showed that the important role of Ranad Ek for Phleng Na Phat is must play the melodies. The musician must have quick wit, decisive decision, responsibility and understand the principles of playing, including verse, sound, lines and Rua. Performance methods of Kru Sakchai Laddaorn use three parts: *Dum-Nuen-Klon*, *T-Sub* and *T-Tarm-Tum-Nong-Luk*. *T-Tarm-Tum-Nong-Luk* is used mostly at the beginning, end and inserted into some parts. *Dum-Nuen-Klon* is based on scale and important position notes according to the main melody. There are 7 types of Klon used. Identity Klon is *Klon-Sub-Sieng*. In the case of repeated melodies, Ranad Ek will make some different. The ending uses a simple melody. Special techniques are mostly used according to the main melodies, found to be used a lot are *Sa-Bat* and *Sa-Dor*. *T-Sub* is used to emphasize the melody and keep the melody style. In the part of Rua, each round will make some difference and gradually becomes more complex. Rua-Pi-Ses uses simple techniques. Rua-La-Deow has relationships of melody group. There are 14 types of technique used, the most commonly used are *Sa-Bat-Yag-Mue*, *Kha-Yee-Non-Wan* and *Rua-Luk-Deow*. The technique that Kru Sakchai Laddaorn practices best is *Tie-Yag-Mue* combined with other techniques called “*Luk-Nok-kra-Jork*”.

Keywords: the performance methods Ranad Ek, Phleng Na Phat, Sakchai Laddaorn

บทนำ

พิธีไหว้ครูเป็นพิธีสำคัญสำหรับนักดนตรีไทย สืบเนื่องจากอุปนิสัยที่ยึดมั่นในความกตัญญู โดยเฉพาะครูบาอาจารย์ที่มอบวิชาความรู้ให้นำไปประกอบสัมมาอาชีพเลี้ยงตน ด้วยเหตุนี้จึงมีการไหว้ครูเพื่อแสดงความเคารพและรำลึกถึงพระคุณครู อีกทั้งเป็นการขอขมาในสิ่งที่ล่วงเกินไปทั้งปวง ในทางดนตรี คำว่า “ครู” ยังรวมไปถึงเทพเจ้าซึ่งถือเป็นตัวแทนของครูบาอาจารย์ ครูมนตรี ตราโมท (ศิลปินแห่งชาติ) สันนิษฐานความเป็นมาไว้ว่าได้รับอิทธิพลมาจากความเชื่อเรื่องสิ่งเหนือธรรมชาติ ศาสนาพราหมณ์และพุทธรวมเข้าด้วยกัน (บุญธรรม ตราโมท, 2545) พิธีไหว้ครูจึงเป็นพิธีกรรมศักดิ์สิทธิ์และเป็นที่เคารพของนักดนตรีไทยตลอดมา

ปัจจุบันพิธีไหว้ครูมีแบบแผนขั้นตอนที่ชัดเจน ในการประกอบพิธีจะมีครูผู้ประกอบพิธีนำกล่าวบทโอองการเชิญครู เทพยดา และสิ่งศักดิ์สิทธิ์ทั้งหลายมาประสิทธิ์ประสาทความเป็นมงคลในพิธี และมีการจัดตั้งวงปีพาทย์บรรเลงเพลงสำคัญเรียกว่า เพลงหน้าพาทย์ ใช้ประกอบเข้ากับกิจกรรมของครูเทพเจ้าว่าได้เสด็จมาเข้าร่วมพิธีแล้ว เพลงประเภทนี้ถือเป็นองค์ประกอบสำคัญที่ช่วยเสริมให้พิธีกรรมมีความขลังและศักดิ์สิทธิ์ ดังนั้นผู้บรรเลงจึงจำเป็นต้องมีคุณสมบัติที่เหมาะสม

คุณสมบัติผู้บรรเลงเพลงหน้าพาทย์ประกอบพิธีไหว้ครูต้องได้รับความไว้วางใจจากครูบาอาจารย์และได้รับการพิจารณาว่ามีคุณสมบัติที่ถึงพร้อมทั้งด้านคุณวุฒิและวัยวุฒิ เป็นผู้ที่ได้รับการสืบทอดเพลงหน้าพาทย์ครบกระบวน อุปนิสัยดี มีความรู้ความสามารถเป็นที่ยอมรับ มีประสบการณ์และช่วงวัยที่เหมาะสม มีความรู้ความเข้าใจในหลักการบรรเลง เสียงเพลงต้องนุ่มนวล จิตใจผู้ฟังให้เข้าถึงพิธีกรรม ผู้บรรเลงต้องมีสมาธิและความตั้งใจ ไม่ควรบรรเลงผิดพลาดเพราะอาจนำสิ่งไม่ดีมาสู่ผู้บรรเลงได้ โดยเฉพาะผู้บรรเลงระนาดเอกที่เป็นผู้นำของวง ด้วยเหตุนี้การศึกษาและสืบทอดหลักการบรรเลงดังกล่าวจึงควรศึกษากับครูศิลปป็นต้นแบบที่มากด้วยองค์ความรู้และประสบการณ์

ครูศักดิ์ชัย ลัดดาอ่อน เป็นครูศิลปป็นต้นแบบที่มากด้วยองค์ความรู้และประสบการณ์ โดยเฉพาะการบรรเลงระนาดเอก ครูศักดิ์ชัยเป็นทายาทตระกูลนักดนตรีมีชื่อเสียงของจังหวัดพระนครศรีอยุธยา ได้มีโอกาสเรียนกับครูดนตรีมีฝีมือหลายท่านตั้งแต่วัยเยาว์ เข้ารับราชการที่สำนักงานการสังคีต กรมศิลปากร จนกระทั่งได้ดำรงตำแหน่งหัวหน้าแผนกดุริยางค์ไทย หลังเกษียณอายุราชการได้รับคำเชิญเป็นอาจารย์พิเศษตามสถาบันต่าง ๆ มีประสบการณ์การบรรเลงมากโดยเฉพาะการบรรเลงเพลงหน้าพาทย์ประกอบพิธีไหว้ครูตามสถาบันและหน่วยงานต่าง ๆ อีกทั้งเป็นผู้ได้รับการสืบทอดโอองการไหว้ครูและแนวทางการบรรเลงเพลงหน้าพาทย์ตามแบบฉบับของกรมศิลปากร ด้วยเหตุนี้ผู้วิจัยจึงสนใจดำเนินงานวิจัยข้างต้น เพื่อให้เป็นประโยชน์ต่อวงการดนตรีไทยและผู้สนใจสืบไป

วัตถุประสงค์การวิจัย

1. เพื่อศึกษามูลบทที่เกี่ยวข้องกับการดำเนินงานองระนาดเอกเพลงหน้าพาทย์ประกอบพิธีไหว้ครูดนตรีไทยของครูศักดิ์ชัย ลัดดาอ่อน
2. เพื่อศึกษาแนวทางการดำเนินงานองระนาดเอกเพลงหน้าพาทย์ประกอบพิธีไหว้ครูดนตรีไทยของครูศักดิ์ชัย ลัดดาอ่อน

ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ

1. ทราบมูลบทที่เกี่ยวข้องกับการดำเนินงานของระนาตเอกเพลงหน้าพาทย์ประกอบพิธีไหว้ครูดนตรีไทยของครูศักดิ์ชัย ลัดดาอ่อน
2. ทราบแนวทางการดำเนินงานของระนาตเอกเพลงหน้าพาทย์ประกอบพิธีไหว้ครูดนตรีไทยของครูศักดิ์ชัย ลัดดาอ่อน

ขอบเขตงานวิจัย

การดำเนินงานวิจัยครั้งนี้ ผู้วิจัยศึกษาเฉพาะเพลงที่ครูศักดิ์ชัย ลัดดาอ่อน เป็นผู้คัดเลือกให้ในการถ่ายทอด แบ่งออกเป็น 3 กลุ่ม ประกอบด้วย

1. กลุ่มเพลงตระ 3 เพลง ได้แก่ ตระพระปรคนธรรพ ตระเชิญ และตระสันนิบาต
2. กลุ่มเพลงเสมอ 1 เพลง ได้แก่ บาทสกุณี
3. กลุ่มเพลงพราหมณ์ 3 เพลง ได้แก่ พราหมณ์เข้า พราหมณ์ออก และดำเนินพราหมณ์

วิธีดำเนินการวิจัย

การดำเนินงานวิจัยใช้ระเบียบวิธีวิจัยเชิงคุณภาพ มีขั้นตอนดังนี้

1. รวบรวมข้อมูลจากเอกสารและสื่อสิ่งพิมพ์ทั้งรูปแบบออนไลน์และสืบค้นข้อมูลจากแหล่งต่าง ๆ
2. สัมภาษณ์ผู้ทรงคุณวุฒิและบุคคลที่เกี่ยวข้องจำนวน 17 ท่าน
 - 2.1 บุคคลให้ข้อมูลหลัก 1 ท่าน
 - ครูศักดิ์ชัย ลัดดาอ่อน ข้าราชการบำนาญ กลุ่มดุริยางค์ไทย สำนักงานการสังคีตกรมศิลปากร
 - 2.2 บุคคลใกล้ชิดกับครูศักดิ์ชัย ลัดดาอ่อน 3 ท่าน
 - ครูไชยยะ ทางมีศรี (ศิลปินแห่งชาติ) ผู้เชี่ยวชาญด้านดนตรีไทย สำนักงานการสังคีตกรมศิลปากร
 - ครูไพฑูรย์ เข้มแข็ง (ศิลปินแห่งชาติ) อาจารย์พิเศษ สาขาวิชานาฏศิลป์ไทย ภาควิชา นาฏศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
 - ครูปั๊ม คงลายทอง (ศิลปินแห่งชาติ) ผู้เชี่ยวชาญด้านดนตรีไทย สำนักงานการสังคีตกรมศิลปากร
 - 2.3 กลุ่มลูกศิษย์ของครูศักดิ์ชัย ลัดดาอ่อน 5 ท่าน
 - ครูกิตติศักดิ์ อยู่สุข ดุริยางคศิลป์อาวุโส กลุ่มดุริยางค์ไทย สำนักงานการสังคีตกรมศิลปากร

- ครูทวีศักดิ์ อัครวงษ์ ข้าราชการครูโรงเรียนพระตำหนักสวนกุหลาบในพระบรมมหาราชวัง
- นายประวุฒิ อ่ำพุทรา ดุริยางคศิลป์ชำนาญงาน กลุ่มดุริยางค์ไทย สำนักการสังคีต กรมศิลปากร
- นายวรกฤต เทียมรัตน์ นิสิตเก่าระดับปริญญาตรี คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

- นายศิวกร บัวดำ นิสิตเก่าระดับปริญญาตรี คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

2.4 นักดนตรีไทยที่มีประสบการณ์การบรรเลงระนาดเอกเพลงหน้าพาทย์ประกอบพิธีไหว้ครูตามหน่วยงานสังกัดต่าง ๆ 6 ท่าน

- ครูสืบศักดิ์ ดุริยประณีต อดีตหัวหน้าวงดุริยางค์ไทย สำนักวิทยุกระจายเสียงแห่งประเทศไทย กรมประชาสัมพันธ์
- ร้อยโททรงศักดิ์ เสนิพงษ์ ข้าราชการบำนาญกรมดุริยางค์ทหารบก กองทัพบก
- ครูเอกสิทธิ์ การคุณี นักดนตรีไทย สังกัดกองสวัสดิการ 3 สำนักงานตำรวจแห่งชาติ
- นาวาอากาศตรีธีรพงศ์ ทองเพิ่ม ข้าราชการกองดุริยางค์ทหารอากาศ กองทัพอากาศ
- ครูอภิภพ พงษ์พรหม ดุริยางคศิลป์ชำนาญงาน กลุ่มงานดุริยางค์ไทย กองการสังคีต กรุงเทพมหานคร

- จำเริญภัทร บุญจิตติ ข้าราชการกองดุริยางค์ทหารเรือ กองทัพเรือ

2.5 บุคคลให้ข้อมูลเรื่องมูลบทที่เกี่ยวข้อง 2 ท่าน

- อาจารย์ ดร.สิริชัยชาญ พักจำรูญ (ศิลปินแห่งชาติ) อดีตอธิบดีกรมศิลปากรและอดีตอธิการบดีสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กระทรวงวัฒนธรรม
- รองศาสตราจารย์พิชิต ชัยเสรี อาจารย์ประจำสาขาวิชาดุริยางคศิลป์ไทย ภาควิชาดุริยางคศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

3. ประมวลคำสัมภาษณ์และเรียบเรียงข้อมูล เข้ารับการถ่ายทอดและวิเคราะห์ทางระนาดเอกของครูศักดิ์ชัย ลัดดาอ่อน สรุปลผลการวิจัย ตรวจสอบความเรียบร้อย และเผยแพร่ข้อมูลงานวิจัย

ผลการวิจัย

มูลบทที่เกี่ยวข้องกับการดำเนินงานของระนาดเอกเพลงหน้าพาทย์ประกอบพิธีไหว้ครูดนตรีไทยของครูศักดิ์ชัย ลัดดาอ่อน

พิธีไหว้ครูมีความเกี่ยวข้องกับพิธีกรรมความเชื่อ ขั้นตอนการไหว้ครูมีการบรรเลงเพลงหน้าพาทย์เพื่อใช้ประกอบอากัปกิริยาสมมติของครูเทพเจ้า มีบทบาทช่วยจุดจิตใจให้ผู้ฟังเกิดจินตนาการถึงเทพผู้ยิ่งใหญ่ กล่าวได้ว่าเป็นเพลงสำคัญ โบราณจารย์จึงได้เคร่งครัดขนบการสืบทอดเพื่อคัดเลือกผู้ที่เหมาะสม โดยเฉพาะเพลงหน้าพาทย์สูงสุด ผู้เรียนต้องผ่านการบวชเรียนในพระพุทธศาสนา

ชนบข้างต้นสะท้อนให้เห็นคุณค่าเพลง ส่งผลให้เวลาบรรเลงนักดนตรีย่อมมีสมาธิและความระมัดระวัง การดำเนินทำนองแต่ละเครื่องต้องอยู่ในขอบเขตที่เหมาะสม มีการยึดโครงสร้างทำนองซ้องวงใหญ่ไว้เป็นหลัก เสียงมีความหนักแน่น แนวกระชับพอดี เปรียบการบรรเลงเหมือนการสวดมนต์เพื่อให้ผู้ฟังเกิดสมาธิและความศรัทธา ทำให้เกิดความเป็นสิริมงคลสูงสุดต่อพิธีกรรม

ระนาดเอกคือผู้นำในวงปี่พาทย์ สำหรับการบรรเลงเพลงหน้าพาทย์ ระนาดเอกมีรูปแบบการดำเนินทำนองลักษณะเฉพาะ ครูศักดิ์ชัย ลัดดาอ่อน กล่าวไว้ว่า “บทบาทของระนาดเอกในการตีหน้าพาทย์ไหว้ครูคือ ระนาดเอกต้องดำเนินกลอนเพียงคนเดียวในขณะที่เครื่องอื่นจะบรรเลงตามทำนองหลัก เวลาฟัง ... ก็จะมีฟังกันที่ระนาดว่าจะใช้กลอนอย่างไร ... ส่วนใหญ่จะไม่ค่อยดูเครื่องมืออื่น ... เรียกได้ว่าในวงถือว่ามีความโดดเด่น เป็นตัวชูโรงของวง” (ศักดิ์ชัย ลัดดาอ่อน, การสื่อสารส่วนบุคคล, 11 กรกฎาคม 2568) นอกจากนี้ระนาดเอกต้องเป็นผู้ขึ้นต้น-ลงจบเพลง กำหนดแนวและรายละเอียดเสียงต่าง ๆ ต้องมีความแม่นยำทำนองหลัก เข้าใจเรื่องการแปรทาง ต้องประคองวงและแก้ไขสถานการณ์กรณีเกิดข้อผิดพลาด มีการซักซ้อมเพลงที่ต้องใช้ให้ครบถ้วน และต้องมีความเข้าใจศักยภาพสมาชิกในวง เพื่อให้สามารถควบคุมการบรรเลงได้ดี

คุณสมบัติผู้บรรเลงที่สำคัญคือ ปฏิภาณไหวพริบ ครูศักดิ์ชัย ลัดดาอ่อน กล่าวไว้ว่า “คนระนาดที่ดีหน้าพาทย์ต้องมีปฏิภาณไหวพริบ จะวัดกันที่เวลามีสถานการณ์เกิดความผิดพลาดขณะบรรเลง คนระนาดจะแก้ไขอย่างไร พาวงไปได้หรือไม่ ...” (ศักดิ์ชัย ลัดดาอ่อน, การสื่อสารส่วนบุคคล, 11 กรกฎาคม 2568) ปฏิภาณของผู้บรรเลงต้องสั่งสมประสบการณ์มาก นอกจากนี้ต้องมีความรับผิดชอบ ทบทวนทำนองหลักให้แม่นยำ ควรเรียบเรียงกลอนก่อนไปบรรเลง มีสมาธิและความจำดีเพราะต้องขึ้นเพลง มีวินัยการฝึกซ้อมเพื่อให้มีผละกำลังในการควบคุมเสียง มีทักษะการบรรเลงที่ดี และมีความเข้าใจเรื่องหลักการบรรเลง

หลักการบรรเลงระนาดเอกเพลงหน้าพาทย์ไหว้ครู มีองค์ประกอบสำคัญ ได้แก่

1. การดำเนินกลอน ครูศักดิ์ชัย ลัดดาอ่อน กล่าวไว้ว่า “การดำเนินกลอนระนาดเพลงหน้าพาทย์ควรใช้กลอนที่เกาะทำนองหลัก ต้องพยายามตีกลอนให้ใกล้ซ้องมากที่สุด หรือใช้วิธีการตีสับ แปรได้เล็กน้อย ในการตีสับถือว่าเป็นกลอนที่ช่วยบอกทำนองให้กับคนในวงได้ ... (ศักดิ์ชัย ลัดดาอ่อน, การสื่อสารส่วนบุคคล, 11 กรกฎาคม 2568) การตีสับมีประโยชน์ในการช่วยบอกทำนองและเสริมให้เพลงมีความน่ายำเกรงมากขึ้น เป็นลักษณะการตีตามทำนองหลักแบบคู่แปดแทนมือซ้อง นอกจากนี้การบรรเลงต้องมีความส้ารวม ผู้บรรเลงต้องพิจารณาทำนองเพลงแล้วปรับใช้รูปแบบการบรรเลงให้เหมาะสม ดังที่ครูไชยยะ ทางมีศรี (ศิลปินแห่งชาติ) กล่าวไว้ว่า

เรื่องกลอนบางที่ไม่จำเป็นแต่สำคัญมาก ... ให้คำนึงถึงสิ่งแรกคือทำนองหลัก ... แล้วทำความเข้าใจกับทำนองนั้น จากนั้นค่อยแปรเป็นทางระนาด ... อย่างที่สองคือการใช้การตีสับคือกลอนที่ตีเน้น ๆ เสียงตามทำนองหลัก ... เราต้องพิจารณาได้ว่าการแปร

กลอนควรทำให้ทำนองหลักอยู่ก็เปอร์เซ็นต์ คนระนาดจะต้องทำความเข้าใจ บางทีดีเป็นมือฆ้องก็มี เราก็จะคอยดูตัวอย่างจากครูว่าเวลาพวกท่านตีว่าท่านทำอะไร ตรงไหน ครูแปร์ ตรงไหนครูสับ ตรงไหนครูตีมือฆ้อง ... (ไชยยะ ทางมีศรี, การสื่อสารส่วนบุคคล, 14 กรกฎาคม 2568)

2. แนวเพลง ผู้บรรเลงระนาดเอกเป็นผู้ขึ้นเพลง จึงต้องกำหนดแนวเพลงที่เหมาะสม แนวเพลงที่ดีคือไม่ควรช้าหรือเร็วจนเกินไป ต้องกระชับและสมดุล สิ่งสำคัญคือต้องพิจารณาสถานการณ์แล้วปรับแนวให้เหมาะสม ดังที่ครูศักดิ์ชัย ลัดดาอ่อน กล่าวไว้ว่า

แนวการบรรเลงไม่ใช่ช้าเกินไป จะต้องให้พอดี ๆ ให้ประมาณว่ารำได้ อาจจะกระชับกว่าแนวรำเล็กน้อย คนระนาดจะต้องตั้งแนวให้ดีเพราะเป็นคนขึ้นเพลง สิ่งสำคัญคือต้องดูสถานการณ์ ดูเวลา ต้องกะประมาณว่าจะใช้ความช้าเร็วประมาณไหน ถ้าเวลาเหลือน้อยก็ควรที่จะตีกระชับขึ้น ถ้าเวลาเหลือมากก็รักษาแนวการบรรเลงไว้ให้พอดี ๆ (ศักดิ์ชัย ลัดดาอ่อน, การสื่อสารส่วนบุคคล, 11 กรกฎาคม 2568)

3. ลักษณะเสียง การบรรเลงเพลงหน้าพาทย์เสียงควรมีความหนักแน่นกว่าเพลงทั่วไป เสียงเป็นองค์ประกอบสำคัญที่ช่วยเสริมความขลังและศักดิ์สิทธิ์ให้กับเพลง หลักปฏิบัติให้ได้คุณภาพเสียงขึ้นอยู่กับการสืบทอดและสรีระของผู้บรรเลง ดังที่ครูศักดิ์ชัย ลัดดาอ่อน กล่าวไว้ว่า

คุณภาพเสียงระนาดในการตีเพลงหน้าพาทย์จะต้องตีเสียงให้โตกว่าเพลงทั่วไป ถ้าตีเสียงธรรมดาจะทำให้เพลงดูไม่มีพลัง คนระนาดที่ตีเสียงโตได้จะตีหน้าพาทย์ดี ในการทำเสียงแล้วแต่การเรียนของแต่ละคน แล้วแต่สรีระว่าจะทำเสียงโตได้ด้วยวิธีใด แต่คนระนาดต้องเข้าใจว่าลักษณะเสียงในการตีหน้าพาทย์ คืออย่างไรให้ได้เสียงที่ฟังดูแล้วขลังและศักดิ์สิทธิ์ (ศักดิ์ชัย ลัดดาอ่อน, การสื่อสารส่วนบุคคล, 11 กรกฎาคม 2568)

4. รำท่าย เป็นส่วนแสดงภูมิความรู้และทักษะผู้บรรเลง ครูศักดิ์ชัย ลัดดาอ่อน กล่าวถึงการบรรเลงเพลงรำไว้ว่า

ชั้นเชิงคนระนาดหน้าพาทย์คู่ได้ที่รำ เพราะส่วนใหญ่ทำนองในเพลงจะดีเรียบ ๆ รูปแบบการทำรำตั้งแต่เพลงแรกไปจนถึงเพลงท่าย จะต้องเริ่มจากเรียบ ๆ แล้วค่อยเพิ่มรายละเอียดมากขึ้นไปเรื่อย ๆ การรำเป็นการวัดปฏิภาณคนระนาด เขาจะฟังว่าคนระนาดทำทางรำมาดีไหม หลากหลายไหม มีช้าหรือไม่ แบบของครูบุญยงค์ บางทีเวลาตีเหมือนจะติด แต่ก็แก้ไขไปจนลงทำนองได้ก็มี ครูผู้ใหญ่บางท่านเรียกได้ว่าเป็นการค้นมือรำ ซึ่งต้องเรียนและมีประสบการณ์มาก (ศักดิ์ชัย ลัดดาอ่อน, การสื่อสารส่วนบุคคล, 11 กรกฎาคม 2568)

การรำแต่ละเที่ยวควรทำให้แตกต่างและเพิ่มความซับซ้อนตามลำดับ มีการเรียบเรียงทางให้สละสลวย ทำนองแต่ละวรรคควรมีความเชื่อมโยงและมีสัดส่วนช่องไฟที่พอดี คุณภาพเสียงต้องมีพลัง

อำนาจและสม่ำเสมอ ผู้บรรเลงควรศึกษาตัวอย่างจากครูบาอาจารย์และนักดนตรีท่านอื่น ๆ จากนั้นจึงนำมาปรับใช้ให้เหมาะสม

การดำเนินงานของระนาดเอกเพลงหน้าพาทย์ประกอบพิธีไหว้ครูดนตรีไทยของครูศักดิ์ชัย ลัดดาอ่อน

ผู้วิจัยแบ่งประเด็นการศึกษาออกเป็น 2 ส่วน คือ ทำนองเพลงและรั้วท้าย อธิบายได้ดังนี้

1. ทำนองเพลง จากการศึกษาพบว่ารูปแบบการดำเนินงานแบ่งได้ 3 ส่วน ได้แก่

1.1 การดำเนินกลอน คือ การแปรทำนองโดยอาศัยโครงสร้างทางเสียงและเสียงลูกตกไว้ตรงกับทำนองหลัก เป็นรูปแบบการดำเนินงานที่พบการใช้มากที่สุด ยกตัวอย่างการดำเนินกลอนเทียบทำนองหลักเช่น

ทำนองหลักเพลงตระเซญ (ประโยคที่ 5)

มือขวา	----	--- ฟ	--- ฟ	--- ม	--- ร	-- ม ฟ	- ม - ฟ	- ช - ล
มือซ้าย	----	--- ฟ	--- ฟ	--- ม	- ร --	--- ฟ	- ม - ฟ	- ช - ล
กลุ่มเสียง	ทางกลางแหบ (รมฟXลทข)				ทางกลางแหบ (รมฟXลทข)			

ทางระนาดเอก

มือขวา	ด ท ล ท	ด ร ม ฟ	ม ฟ ล ท	ล ช ฟ ม	ล ฟ ม ร	ท ล ช ฟ	ม ร ม ฟ	ม ฟ ช ล
มือซ้าย	ด ท ล ท	ด ร ม ฟ	ม ฟ ล ท	ล ช ฟ ม	ล ฟ ม ร	ท ล ช ฟ	ม ร ม ฟ	ม ฟ ช ล

ลักษณะกลอนส่วนใหญ่เป็นกลอนเรียงเสียง วิธีทำนองเรียงร้อยต่อกันอย่างเป็นระเบียบ ทั้งนี้มีกลอนอีกลักษณะหนึ่งที่ครูศักดิ์ชัย ลัดดาอ่อน ปรับใช้ตามความถนัด เช่น กลอนสับเสียง ยกตัวอย่างทำนองเช่น

ทำนองหลักเพลงบาทสกุณี ประโยคที่ 22

มือขวา	----	- ล - ฟ	----	--- ร	----	- ล - ฟ	--- ม	----
มือซ้าย	----	--- ม	----	--- ล	----	--- ม	--- ร	--- ท

ทางระนาดเอก

มือขวา	ล ท ม ร	ฟ ม ล ฟ	ท ล ฟ ม	ล ฟ ม ร	ล ม ฟ ช	ล ช ฟ ม	ฟ ช ล ช	ฟ ม ร ท
มือซ้าย	ล ท ม ร	ฟ ม ล ฟ	ท ล ฟ ม	ล ฟ ม ร	ล ม ฟ ช	ล ช ฟ ม	ฟ ช ล ช	ฟ ม ร ท

กรณีทำนองหลักซ้ำ ครูศักดิ์ชัย ลัดดาอ่อน มีการปรับกลอนให้แตกต่าง กลุ่มเพลงที่ซ้ำทำนองมากที่สุดคือเพลงตระ มีทั้งซ้ำเที่ยวและซ้ำกลุ่มทำนอง รูปแบบการปรับกลอนที่ใช้มากที่สุดคือเที่ยวสองเพิ่มความซับซ้อนมากกว่าเที่ยวแรก ยกตัวอย่างเช่น เพลงตระพระปรคนธรรพ

ทำนองหลักประโยคที่ 8 (เที่ยวแรก) และประโยคที่ 1 (เที่ยวกลับ)

มือขวา	----	- ล - ล	--- ท	-- ฟ	----	-- ฟ	--- ม	-- ม
มือซ้าย	--- ล	----	--- ท	--- ม	----	--- ม	----	- ม -

ทางระนาดเอกประโยคที่ 8 (เดี่ยวแรก)

มือขวา	ล ฬ ล ล	ล ฬ ล ล	ร ล ร ฬ	ล ฬ ม ร	ม ฬ ช ล	ร ฬ ล ช	ร ม ฬ ช	ล ช ฬ ม
มือซ้าย	ล ฬ ล ล	ล ฬ ล ล	ร ล ร ฬ	ล ฬ ม ร	ม ฬ ช ล	ร ฬ ล ช	ร ม ฬ ช	ล ช ฬ ม

ทางระนาดเอกประโยคที่ 1 (เดี่ยวกลับ)

มือขวา	ฬ ม ฬ ร	ม ฬ ช ล	ช ล ฬ ล	ช ฬ ม ร	ม ฬ ช ล	ช ฬ ช ฬ	ล ช ฬ ช	ล ช ฬ ม
มือซ้าย	ฬ ม ฬ ร	ม ฬ ช ล	ช ล ฬ ล	ช ฬ ม ร	ม ฬ ช ล	ช ฬ ช ฬ	ล ช ฬ ช	ล ช ฬ ม

ช่วงท้ายก่อนจบเดี่ยวหรือลงจบเพลง ครูศักดิ์ชัย ลัดดาอ่อน มีการใช้สำนวนกลอนที่ไม่ซับซ้อนเพื่อให้่ายต่อการฟังว่าใกล้เคียงจบทำนองเพลง ยกตัวอย่างเช่น ทำนองท้ายเพลงตระสันนิบาต ทำนองหลักประโยคที่ 8

มือขวา	- - - ชล	- ด - ร	- ม - ร	- ด - ล	- - - ร	ร ร - -	ด ด - -	ล ล - ช
มือซ้าย	- - - ฬ	- ด - ร	- ม - ร	- ด - ม	- - - ร	- - - ด	- - - ล	- - - ช

ทางระนาดเอก (เดี่ยวแรก)

มือขวา	ช ม ช ล	ช ล ด ร	ม ร ด ช	ล ร ด ล	ร ม ร ร	ด ร ด ด	ล ด ล ล	ช ล ช ช
มือซ้าย	ช ม ช ล	ช ล ด ร	ม ร ด ช	ล ร ด ล	ร ม ร ร	ด ร ด ด	ล ด ล ล	ช ล ช ช

ทางระนาดเอก (เดี่ยวกลับ)

มือขวา	ช ม ช ล	ช ล ด ร	ม ร ด ช	ล ด - ล	- ร - ร	- - - ด	- - - ล	- - - ช
มือซ้าย	ช ม ช ล	ช ล ด ร	ม ร ด ช	ล ด - ล	- ร - ร	- - - ด	- - - ล	- - - ช

1.2 การตีสับ คือ การตีตามทำนองหลักในลักษณะคู่แปด เป็นรูปแบบการบรรเลงที่ช่วยเสริมความหนักแน่นให้กับทำนอง พบการใช้สอดแทรกเป็นบางช่วง ดังนี้

1.2.1 ใช้ตอนเปลี่ยนกลุ่มทำนอง การตีสับลักษณะนี้ใช้ย้ำหรือบอกทำนอง ยกตัวอย่างเช่น เพลงตระเชียวที่มีโครงสร้างกลุ่มทำนอง 3 กลุ่ม กลุ่มแรกเป็นการตีตามทำนองหลัก กลุ่มสองเป็นการดำเนินกลอนต่อเนื่องมาจนถึงกลุ่มสาม ช่วงต้นกลุ่มสามจึงมีการตีสับเพื่อย้ำทำนองดังนี้

ทำนองหลักเพลงตระเชียว (ประโยคที่ 13)

มือขวา	- ร - -	ด - - ม	- ร - -	ด - ร	- - - -	- - - ร	- ฬ ล -	ฬ ม - -
มือซ้าย	- ล - -	- ฬ ล -	- ล - -	- ฬ ล -	- ล - ฬ	- - - ด	- - - ม	- - ร ฬ

ทางระนาดเอก

มือขวา	ร ร ร ร	ท ล ล ม	ร ล ท ด	ร ฬ ม ร	ล ท ร ฬ	ม ร ฬ ม	ช ฬ ล ช	ฬ ม ร ฬ
มือซ้าย	ร ร ร ร	ท ล ล ม	ร ล ท ด	ร ฬ ม ร	ล ท ร ฬ	ม ร ฬ ม	ช ฬ ล ช	ฬ ม ร ฬ

1.2.2 เกริ่นนำก่อนดำเนินกลอน การตีสับลักษณะนี้พบในกลุ่มทำนองช่วงต้นก่อนเริ่มดำเนินกลอน เป็นการเชื่อมทำนองระหว่างการตีตามทำนองหลักและการดำเนินกลอนให้มีความสนิทกัน ยกตัวอย่างเช่น เพลงบาทสกุณีประโยคที่ 5 พบที่มีการตีสับเกริ่นนำก่อนดำเนินกลอนในประโยคถัดไป

ทางระนาดเอก (ประโยคที่ 5)

มือขวา	--- ล	ล ล ล ล	--- ท	--- ล	ท ล ช ฟ	ฟ ช ช ล	ล ช ช ฟ	ฟ ฟ ฟ ช
มือซ้าย	--- ล	ล ล ล ล	--- ท	--- ล	ท ล ช ฟ	ฟ ช ช ล	ล ช ช ฟ	ฟ ฟ ฟ ช

ทางระนาดเอก (ประโยคที่ 6)

มือขวา	รื ด ล ช	ด ล ช ฟ	ม รื ด ร	ม ฟ ช ล	ช ล ด ร	ม รื ด ล	รื ด ล ช	ด ล ช ฟ
มือซ้าย	รื ด ล ช	ด ล ช ฟ	ม รื ด ร	ม ฟ ช ล	ช ล ด ร	ม รื ด ล	รื ด ล ช	ด ล ช ฟ

1.2.3 ใช้รักษาสำนวนเพลง การตีสับลักษณะนี้ทำนองหลักอาจสามารถดำเนินกลอนได้ แต่ทางระนาดเอกเลือกใช้การตีสับแทน ทำให้สำนวนเพลงปรากฏเด่นชัด ยกตัวอย่างทำนองประโยคที่ 8 เพลงพราหมณ์เข้า

ทำนองหลักประโยคที่ 8

มือขวา	--- ฟ	--- ม	- ฟ ม -	- ม - ฟ	--- ท	--- ล	- ท ล -	- ล - ท
มือซ้าย	--- ฟ	--- ม	--- ท	--- ฟ	--- ท	--- ล	--- ม	--- ท

ทางระนาดเอก

มือขวา	ฟ ฟ ฟ ฟ	ฟ ฟ ฟ ม	ม ฟ ม ท	ฟ ม ม ฟ	ฟ ฟ ฟ ท	ท ท ท ล	ล ท ล ม	ท ล ล ท
มือซ้าย	ฟ ฟ ฟ ฟ	ฟ ฟ ฟ ม	ม ฟ ม ท	ฟ ม ม ฟ	ฟ ฟ ฟ ท	ท ท ท ล	ล ท ล ม	ท ล ล ท

1.3 การตีตามทำนองหลัก หมายถึง การดำเนินทำนองในลักษณะมือฆ้อง อาจสอดแทรกการตีคู่แปดร่วมด้วยแต่ไม่มีการแปรทำนอง เป็นรูปแบบการบรรเลงที่ใช้ตอนขึ้นต้น ลงจบ และแทรกระหว่างเพลงบางช่วง ยกตัวอย่างเช่น

ทำนองหลักเพลงตระสันนิบาต (ประโยคที่ 1)

มือขวา	----	--- ร	--- ม	--- ล	----	- ช - ช	- ท - ล	- ช - ม
มือซ้าย	----	--- ร	--- ม	--- ล	---- ช	----	- ท - ล	- ช - ท

ทางระนาดเอก

มือขวา	----	--- ร	--- ม	--- ล	--- ช	ช ช ช ช	- ท - ล	- ช - ม
มือซ้าย	----	--- ร	--- ม	--- ล	--- ช	ช ช ช ช	- ท - ล	- ช - ม

บางทำนองตามแนวทางครุศาสตร์ชัย ลัดดาอ่อน พบการใช้กลวิธีพิเศษสอดแทรกกร่วมด้วย มีวัตถุประสงค์ 3 ประการ อธิบายได้ดังนี้

1) ใช้ตามทำนองหลัก การสอดแทรกกลวิธีพิเศษข้างต้นเป็นการยึดโครงสร้างบังคับตามทำนองหลักในช่วงที่ไม่มีการดำเนินกลอน กลวิธีที่พบการใช้มากคือ สะบัด สะเดาะ ยกตัวอย่างเพลงดำเนินพราหมณ์

ทำนองหลัก (ประโยคที่ 1)

มือขวา	--- ท	--- ท	-- ด --	--- ท	--- ร	--- ม	-- ด --	--- ท
มือซ้าย	----	- ม --	--- ท	--- ท	--- ล	--- ท	--- ท	--- ท

ทางระนาดเอก

มือขวา	--- ท	- ม - ท	- - ดทล	- ททท	--- ร	--- ม	- ดทล	- ททท
มือซ้าย	--- ท	- พ - ท	- - ดทล	- ททท	--- ร	--- ม	- ดทล	- ททท

2) ใช้แสดงที่ทำการขึ้น-ลงเพลง ตามแนวทางครูศักดิ์ชัย ลัดดาอ่อน ไม่พบตัวอย่างการใช้กลวิธีพิเศษแสดงที่ทำการขึ้นเพลง ส่วนที่ทำการลงพบการสอดแทรกกลวิธีพิเศษอยู่บ้าง ยกตัวอย่างการขยี้ช่วงท้ายเพลงตระเชิญ

ทางระนาดเอก (ประโยคที่ 16)

มือขวา	ด ท ล ท	ด ร ม พ	ม พ ล ท	ล พ - ม	ล ท ล พ	- ม - ร	- ท - ร	ม พ ล พ ม ร
มือซ้าย	ด ท ล ท	ด ร ม พ	ม พ ล ท	ล พ - ม	ล ท ล พ	- ม - ร	- ท - ร	ม พ ล พ ม ร

3) ใช้ตกแต่งทำนอง กรณีที่ทางระนาดเอกต้องตีทำนองซ้ำสองรอบ พบว่ามีการใช้กลวิธีพิเศษเพื่อให้เกิดความแตกต่าง ยกตัวอย่างเช่นเพลงบาทสกุณี (ประโยคที่ 17 และ 19)

ทางระนาดเอก (ประโยคที่ 17)

มือขวา	----	- ล ล ล ล	- ท - ท	--- ร	--- ม	--- พ	- ล ล ล ล	- ท - ล
มือซ้าย	---	- ล ล ล	- ท - ท	--- ร	--- ม	--- พ	- ล ล ล	- ท - ร

ทางระนาดเอก (ประโยคที่ 19)

มือขวา	----	- ล ล ล ล	- ท - ท	--- ร	--- ม	--- พ	- ล ล ล ล	- ท - ล
มือซ้าย	----	- ล ล ล ล	- ท - ท	--- ร	--- ม	--- พ	- ล ล ล ล	- ท - ร

2. รวบรวมจากการศึกษาพบประเด็นสำคัญ 4 ส่วน อธิบายได้ดังนี้

2.1 ความสัมพันธ์ภายในกลุ่มทำนอง ความสัมพันธ์ดังกล่าวพบในรัวลาเดียว ทำนองประโยคแรกมีการทำทางให้เชื่อมโยงกับทำนองท้ายเพลง ทำนองประโยคที่ 2 และ 5 ซึ่งเป็นช่วงต้นและท้ายพบที่ใช้ทำนองเดียวกันเพื่อความเป็นระเบียบ ส่วนทำนองประโยคอื่น ๆ ถูกปรับให้มีความสอดคล้องภายในรัวเดียวกัน ยกตัวอย่างทางรัวเพลงตระสันนิบาต

ทางระนาดเอก (ประโยคที่ 2)

มือขวา	ซลทตลทลท	ดทตมรตม	รตลทลท (ลซม)	รท-ม-ซ-ม
มือซ้าย	ซลทตลทลท	ดทตมรตม	รตลทลท (ลซม)	รท-ม-ซ-ม
กลวิธีพิเศษ	ขยี้คู่ 8 (ตั้งแนว)		ขยี้นอนวัน (ตั้งแนว) + สะบัดคู่ 8	

ทางระนาดเอก (ประโยคที่ 5)

มือขวา	-รมซลทต	ทลทตม	รตลทลท-ร	มรท-ล-ล
มือซ้าย	-รมซลทต	ทลทตม	รตลทลท-ร	มรท-ล-ร
กลวิธีพิเศษ	ขยี้คู่ 8 (ตั้งแนว)			สะบัดคู่ 8

2.2 ความสำคัญของลำดับเพลง การทำทางรัวจะเพิ่มความซับซ้อนของกลวิธีที่ใช้มากขึ้นตามลำดับเพลงที่บรรเลงก่อน-หลัง ยกตัวอย่างรัวลาเดียวประโยคที่ 3 เพลงตระสันนิบาต (บรรเลงก่อน) และตระเชิญ (บรรเลงหลัง)

ทางระนาบเอก (ตระสันนิบาต)

มือขวา	--ร-มร-ม	ร-ม-ร-ม-ร-ม	(ด-ค-ค-ล)	-ร-ม-ล-ร-ม	ล-ร-ม-ล-ร-ม	ร-ม-ล-ร-ม-ล-ร-ม	ล-ร-ม-ล-ร-ม-ล-ร-ม	ล-ร-ม-ล-ร-ม-ล-ร-ม
มือซ้าย	--ร-ม-ร-ม	ร-ม-ร-ม-ร-ม	(ล-ฟ-ล-ฟ)	-ร-ม-ล-ร-ม	ล-ร-ม-ล-ร-ม	ร-ม-ล-ร-ม-ล-ร-ม	ล-ร-ม-ล-ร-ม-ล-ร-ม	ล-ร-ม-ล-ร-ม-ล-ร-ม
กลวิธีพิเศษ	ร้าวลูกเดียว (เปลี่ยนเสียง)		เก็บแยกมือ	ขยับนิ้ว (เรียวแนว)				

ทางระนาบเอก (ตระเชิญ)

มือขวา	(--ร-ม-ร-ม-ร-ม)	(ล-ค-ค-ล)	(ด-ค-ค-ล)	(ล-ค-ค-ล)	--ร-ม-ล-ร-ม	ล-ร-ม-ล-ร-ม	ล-ร-ม-ล-ร-ม	ล-ร-ม-ล-ร-ม
มือซ้าย	(ด-ค-ค-ล)	(ล-ค-ค-ล)	(ล-ค-ค-ล)	(ล-ค-ค-ล)	--ร-ม-ล-ร-ม	ล-ร-ม-ล-ร-ม	ล-ร-ม-ล-ร-ม	ล-ร-ม-ล-ร-ม
กลวิธีพิเศษ	สะบัดแยกมือ + ร้าวลูกเดียว		เก็บแยกมือ	ขยับ 5 เสียง	ขยับนิ้ว (เรียวแนว)			

2.3 การสร้างความแตกต่าง รวบรวมแต่ละท่อนถูกปรับให้เกิดความแตกต่างอย่างมีแบบแผน มีโครงสร้างทั้งหมด 3 รูปแบบ ได้แก่ เพิ่มกลวิธีหรือพยางค์เสียง เปลี่ยนทำนองหรือวิธีทำนอง และ ปรับแต่งจากโครงสร้างเดิม ยกตัวอย่างทำนองดังนี้

ตัวอย่างที่ 1 เพิ่มกลวิธีหรือพยางค์เสียง

ทางระนาบเอก (ตระสันนิบาต)

มือขวา	----	----	--ฟ-ล	---	----	----	--ม-ล	---
มือซ้าย	----	----	--ฟ-ล	---	----	----	--ม-ล	---
กลวิธีพิเศษ			สะบัดคู่ 8				สะบัดคู่ 8	

ทางระนาบเอก (ตระเชิญ)

มือขวา	----	----	--ฟ-ล	---	----	ล-ค-ค-ล	-ม-ล-ค-ค-ล	ล-ค-ค-ล
มือซ้าย	----	----	--ฟ-ล	---	----	ล-ค-ค-ล	-ม-ล-ค-ค-ล	ล-ค-ค-ล
กลวิธีพิเศษ			สะบัดคู่ 8			สะบัดคู่ 8 + ขยับคู่ 8 (เรียวแนว)		

ตัวอย่างที่ 2 เปลี่ยนทำนองหรือวิธีทำนอง

ทางระนาบเอก (บาทสุกณี)

มือขวา	---	--ม-ล	-ล-ฟ	-ม-ล	ฟ-ม	ล-ค-ค-ล	ล-ค-ค-ล	ล-ค-ค-ล
มือซ้าย	-ล-	---	-ล-ฟ	-ม-ล	-ม-	ล-ค-ค-ล	ล-ค-ค-ล	ล-ค-ค-ล
กลวิธีพิเศษ						ขยับคู่ 8 (เรียวแนว) + สะบัดคู่ 8		

ทางระนาบเอก (พราหมณ์เข้า)

มือขวา	---	--ม-ล	-ล-ฟ	-ม-ล	ฟ-ม	ล-ค-ค-ล	ล-ค-ค-ล	ล-ค-ค-ล
มือซ้าย	-ล-	---	-ล-ฟ	-ม-ล	-ม-	ล-ค-ค-ล	ล-ค-ค-ล	ล-ค-ค-ล
กลวิธีพิเศษ						ขยับคู่ 8 (เรียวแนว) + สะบัดคู่ 8		

ตัวอย่างที่ 3 ปรับแต่งจากโครงสร้างเดิม (เปลี่ยนเฉพาะวรรคหน้า-ไม่เปลี่ยนวรรคหลัง)

ทางระนาบเอก (ตระสันนิบาต)

มือขวา	ล-ค-ค-ล	ล-ค-ค-ล	ล-ค-ค-ล	ล-ค-ค-ล	ล-ค-ค-ล	ล-ค-ค-ล	ล-ค-ค-ล	ล-ค-ค-ล
มือซ้าย	ล-ค-ค-ล	ล-ค-ค-ล	ล-ค-ค-ล	ล-ค-ค-ล	ล-ค-ค-ล	ล-ค-ค-ล	ล-ค-ค-ล	ล-ค-ค-ล
กลวิธีพิเศษ	ขยับคู่ 8 (ตั้งแนว)		ขยับนิ้ว (ตั้งแนว) + สะบัดคู่ 8		สะบัดคู่ 4	สะบัดแยกมือ + ร้าวลูกเดียว (ไล่เสียงขึ้น)		

ทางระนาดเอก (ดำเนินพราหมณ์)

มือขวา	รัทมิร์ทลซ์มิ	ซุริมทรมซ์ล	ทคิริมรีดท์ล	ซมรมทลซม	$\begin{pmatrix} - & l & - & l & l \\ - & l & - & l & l \end{pmatrix}$	$\begin{pmatrix} - & l & - & l & l \\ - & l & - & l & l \end{pmatrix}$	---	---	---	---
มือซ้าย	รัทมิร์ทลซม	ซมรมทรมซล	ทคิริมรีดท์ล	ซมรมทลซม	$\begin{pmatrix} - & m & - & m & m \\ - & m & - & m & m \end{pmatrix}$	$\begin{pmatrix} - & m & - & m & m \\ - & m & - & m & m \end{pmatrix}$	---	---	---	---
กลวิธีพิเศษ	ขยี้คู้ 8 (เรียวนแนว) + สะบัดคู้ 8				สะเตาะคู้ 4	สะบัดแยกมือ + รัวลูกเดียว (ไล่เสียงขึ้น)				

2.4 กลวิธีที่โดดเด่น รั้วท้ายแต่ละเพลง พบการใช้การตีแยงมือผสมกลวิธีอื่นเป็นกลุ่ม เช่น รั้วลูกเดียว สะเดาะ ขยี้ กลวิธีข้างต้นต้องใช้ความคล่องตัวสูง สามารถแสดงทักษะผู้บรรเลงได้เป็นอย่างดี ครูศักดิ์ชัย ลัดดาอ่อน เรียกว่า “ลูกนกกระจอก” ดังคำสัมภาษณ์ว่า “ลูกที่ตีแยงมือแบบนี้ ที่บ้านครูเรียกว่าลูกนกกระจอก เพราะเวลาตีจะดูเหมือนเสียงจ๊ับ ๆ จ๊ับ ๆ ต้องฝึกบ่อย ๆ จนชำนาญ ยิ่งถ้ามือคล่องมากก็ยิ่งตีได้ดี” (ศักดิ์ชัย ลัดดาอ่อน, การสื่อสารส่วนบุคคล, 24 ตุลาคม 2568) ยกตัวอย่างทำนองเช่น

ทางระนาดเอก (ตระสันนิบาต)

มือขวา	- รั - รั	- - ท	มี ลอ สขทรม	รัมมมมมม
มือซ้าย	- ล - รั	- - ท	ท ม ข ท ม	รัมมมมม
กลวิธีพิเศษ	วัลลูกเดียว		สขบดแยกมือ	สขเตาขุ 8

ทางระนาดเอก (ตระเซียม)

มือขวา	ร-ม ช-ล ซ-ร ร-ร	ล-ล ม-ม ด-ด	ด-ฟ	ด-ล	ร-ร	ม-ฟ ช-ล ซ-ร ร-ร
มือซ้าย	ด-ด	ฟ-ฟ	ล-ล	ร-ร	ซ-ซ	ม-ฟ
กลวิธีพิเศษ	สลับแยกมือ + วัลลูกเดียว			เก็บแยกมือ		ขยี้ 5 เสียง

อภิปรายผล

การดำเนินงานของระนาดเอกเพลงหน้าพาทย์ให้ไว้ครูตามแนวทางครุฑศักดิ์ชัย ลัดดาอ่อน มุ่งเน้นความสำรวมในการบรรเลงเป็นสำคัญ ช่วงขึ้นต้น ลงจบ และระหว่างเพลงบางช่วงไม่ดำเนิน กลอน ในทำนองเพลง พบการใช้สำนวนกลอนที่มีความเป็นระเบียบเรียบร้อย มีการยึดโครงสร้างทาง เสียงและเสียงลูกตกสำคัญไว้ตามทำนองหลัก กลวิธีพิเศษไม่พบการสอดแทรกระหว่างดำเนินกลอน ส่วนใหญ่เป็นการใช้ตามทำนองหลักและแสดงชั้นเชิงการบรรเลงเท่านั้น บางทำนองใช้การตีสับ ทำให้ทำนองมีความหนักแน่นและโอ้อำมากยิ่งขึ้น นอกจากนี้ยังให้ความสำคัญกับองค์ประกอบอื่น ร่วมด้วย ได้แก่ ลักษณะเสียงต้องมีความหนักแน่นกว่าเพลงทั่วไปเพื่อแสดงถึงพลังอำนาจ และ แนวเพลงต้องมีความกระชับ ไม่ช้าหรือเร็วจนเกินไป รูปแบบการบรรเลงดังกล่าวสอดคล้องกับ ประสิทธิ์ ถาวร (2558) กล่าวถึงการบรรเลงเพลงหน้าพาทย์ไว้ว่า ต้องรักษาโครงสร้างทำนองหลักไว้ เป็นสำคัญ ความสง่างามของทำนองอยู่ที่การวางแนวไม่ให้ช้าหรือเร็วจนเกินไป ผู้บรรเลงต้องมีความ สำรวมกาย วาจา ใจ แล้วถ่ายทอดผ่านเสียงหรือสำนวนกลอนให้บ่งบอกถึงความเรียบร้อยนุ่มนวล แต่ว่ามีพลัง หนักแน่น เรียกว่า “ดีให้เรียบ” หมายถึง การรักษาทำนองให้ดำเนินไปอย่างเรียบร้อย

สม่ำเสมอ และไม่สอดคล้องกับท่วงทำนองของเพลง เช่น บางทำนองบรรเลงดังบ้าง เบาบ้าง หรือแทรกกลวิธีอื่นเข้าไปรบกวนทำนองเพลง เช่น การสลับ ขยี้

จากการศึกษาเรื่องชั้นเชิงการดำเนินกลอนระนาดเอกของครูศักดิ์ชัย ลัดดาอ่อน พบว่าสำนวนกลอนมีความใกล้เคียงทำนองหลัก กรณีทำนองซ้ำมีการปรับกลอนให้เกิดความแตกต่าง โดยเที่ยวแรกพบการใช้สำนวนกลอนเรียบง่ายและใกล้ทำนองหลักมากที่สุด ส่วนเที่ยวสองมีการปรับให้เพิ่มความซับซ้อนมากกว่าเที่ยวแรก สอดคล้องกับงานวิจัยของสุราษดิษฐ์ ศรีสัตย์ขยะ (2545) ที่ศึกษาเรื่องการดำเนินกลอนระนาดเอกเพลงเรื่องสีภาษา พบว่าการดำเนินกลอนเพลงเรื่องเป็นเพลงที่เปิดโอกาสให้ผู้บรรเลงแสดงความรู้ความสามารถในการผูกสำนวนกลอน โดยเฉพาะทำนองที่ซ้ำหลายครั้ง ยิ่งบรรเลงด้วยกลอนที่ไม่ซ้ำได้มากเท่าใด ยิ่งแสดงความชำนาญของผู้บรรเลง ดังที่พบว่าในเพลงหน้าพาทย์ กรณีทำนองซ้ำ ครูศักดิ์ชัย ลัดดาอ่อน มีการปรับกลอนระนาดเอกให้เกิดความแตกต่าง แม้ว่าเพลงหน้าพาทย์ไม่ใช่เพลงสำหรับอวดภูมิความรู้ แต่เนื่องด้วยบทบาทของระนาดเอกต้องดำเนินกลอน ผู้บรรเลงจึงควรมีการเรียบเรียงกลอนให้มีความสละสลวยและหลีกเลี่ยงการใช้กลอนซ้ำเดิมมากจนเกินไป นอกจากนี้ผลวิจัยข้างต้นยังสอดคล้องกับงานวิจัยของ ประวุฒิ อ่ำพุทรา (2563) ที่กล่าวถึงการดำเนินทำนองระนาดเอกของครูศักดิ์ชัย ลัดดาอ่อน ไว้ว่า สำนวนกลอนระนาดเอกของครูศักดิ์ชัย ลัดดาอ่อน มีความเรียบง่ายและมีความสัมพันธ์ซึ่งกันและกันในแต่ละประโยค การปรับกลอนให้เกิดความแตกต่างกรณีที่ทำนองหลักซ้ำ การดำเนินกลอนระนาดเอกเที่ยวแรกจะฉายทำนองหลัก ส่วนเที่ยวถัดไปจะฉายทางระนาดเอก ดังที่พบในงานวิจัยว่าเที่ยวแรกกลอนระนาดเอกมีความเรียบง่ายและใกล้ทำนองหลัก ส่วนเที่ยวสองสำนวนกลอนมีความซับซ้อนมากขึ้นตามลำดับ

จากการศึกษาเรื่องการดำเนินทำนองระนาดเอกเพลงร่ำท้ายของครูศักดิ์ชัย ลัดดาอ่อน พบว่าแนวทางการบรรเลงมุ่งเน้นความสละสลวยแต่ยังคงรักษาชั้นเชิงการบรรเลงไว้ ร่ำท้ายแต่ละเที่ยวมีความแตกต่าง ร่ำลาเดียวมีความสัมพันธ์ของกลุ่มทำนองช่วงต้นและท้าย ซึ่งเป็นการใช้ทำนองเดียวกันเพื่อความเรียบง่าย ส่วนร่ำพิเศษมีการรักษาทำนองบางช่วงตามทำนองหลัก กลวิธีที่ใช้มีความซับซ้อนน้อยกว่า สอดคล้องกับงานวิจัยของ เอกพจน์ ฉุนจ้อย (2564) ที่ศึกษาเรื่องกลวิธีการร่ำระนาดเอกของครูไชยยะ ทางมีศรี พบว่าการบรรเลงร่ำพิธีกรรมควรใช้รูปแบบการบรรเลงที่มีความเรียบง่ายและสง่างาม ชั้นเชิงการเรียบเรียงทางขึ้นอยู่กับแนวทางเฉพาะบุคคล สำหรับแนวทางของครูศักดิ์ชัย ลัดดาอ่อน คือ การเรียบเรียงทางให้บางประโยคใช้ทำนองเดียวกัน ทำให้ทำนองมีความเป็นระเบียบมากยิ่งขึ้น บางประโยคเป็นการใช้ตามทำนองหลักเพื่อรักษาความสง่างามของทำนองให้ปรากฏได้ กลวิธีพิเศษมีการสอดแทรกอย่างเหมาะสม และให้ความสำคัญกับช่องไฟ ทำให้การบรรเลงดำเนินไปอย่างเรียบง่ายและสละสลวยมากที่สุด

ข้อเสนอแนะ

งานวิจัยเรื่องการดำเนินทำนองระนาดเอกเพลงหน้าพาทย์สามารถต่อยอดประเด็นอื่น ๆ ร่วมด้วยได้ เช่น ศึกษาการดำเนินทำนองแยกตามประเภทเพลงตระ ระหว่งตระประจำองค์ตระสำหรับการอัญเชิญ และตระสำหรับการอวยพร ศึกษาแยกตามรั้วประเภทต่าง ๆ เช่น รั้วลาเดี่ยว รั้วพิเศษเฉพาะเพลง รั้วสามลา รั้วคุกพาทย์ หรือศึกษาความแตกต่างระหว่างเพลงหน้าพาทย์ไหว้ครู และประกอบการแสดง องค์ความรู้ดังกล่าวควรมีการศึกษาและรวบรวมไว้เป็นหลักฐานสำคัญต่อวงการทางดุริยางคศิลป์ไทยสืบไป

รายการอ้างอิง

- บุญธรรม ตราโมท. (2545). *คำบรรยายวิชาดุริยางคศาสตร์ไทย*. กรมศิลปากร.
- ประวุฒิ อ่ำพุทรา. (2563). *การดำเนินทำนองระนาดเอกเพลงเรื่องชิงช้างประสานงาของครูศักดิ์ชัย ลัดดาอ่อน*. [วิทยานิพนธ์ปริญญาามหาบัณฑิต]. สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์.
- ประสิทธิ์ ถาวร. (2558). เพลงหน้าพาทย์ในพิธีไหว้ครู. ใน *สำนักศิลปวัฒนธรรม จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, หนังสือที่ระลึกพิธีไหว้ครูดนตรีไทย ของจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย พุทธศักราช 2558* (น. 43-45). จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.
- สุราษดิษฐ์ ศรีสัตย์ขยะ. (2545). *การดำเนินทำนองระนาดเอกในเพลงเรื่องสี่ภาษา*. [วิทยานิพนธ์ปริญญา มหบัณฑิต]. จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.
- เอกพจน์ ฉุนจ้อย. (2564). *กลวิธีการบรรเลงระนาดเอกประเภทเพลงรั้วของครูไชยยะ ทางมีศรี*. [วิทยานิพนธ์ปริญญาามหาบัณฑิต]. สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์.

**เพ็ญโลกกับอ๊ยมอมแมม : การพัฒนาการแสดงละครเล่าเรื่อง
เพื่อนำเสนอประเด็นปัญหาสิ่งแวดล้อมสำหรับผู้ชมปฐมวัย**

**SAVING THE EARTH WITH AUNTIE MOMMAM: DEVELOPING STORY
THEATRE TO ADDRESS ENVIRONMENTAL ISSUES FOR EARLY
CHILDHOOD AUDIENCES**

พริดา ผลิต¹ พรรัตน์ ดำรง²

Porntida Pholdee¹ Pornrat Damrhung²

บทคัดย่อ

วิจัยชิ้นนี้เป็นงานวิจัยเชิงสร้างสรรค์ในแบบวิจัยปฏิบัติการ (Practice Research) ทางศิลปะการละคร มีวัตถุประสงค์ คือ 1. เพื่อศึกษาหลักและเทคนิคในการแสดงละครเล่าเรื่อง ของพอล ซิลส์ และเกมละคร ของไวโอลา สโปลิน และ 2. เพื่อสร้างสรรค์การแสดงละครเล่าเรื่องเพื่อนำเสนอประเด็นปัญหาสิ่งแวดล้อมสำหรับผู้ชมปฐมวัยเรื่อง *เพ็ญโลกกับอ๊ยมอมแมม* ผู้วิจัยออกแบบการแสดงและเป็นผู้แสดง ศึกษาแนวคิดละครเล่าเรื่อง นิทานภาพเกี่ยวกับภาวะโลกร้อน เพื่อออกแบบการแสดงละครสำหรับเด็กปฐมวัยอายุ 4-6 ปี เน้นการมีส่วนร่วมของผู้ชม ผูกพันการแสดงด้วยดนตรีและเกมละคร เพื่อพัฒนาทักษะการตัดสินใจ การมีสมาธิ และการทำงานร่วมกันเป็นกลุ่ม

ผู้วิจัยจัดการแสดง 2 รอบในห้องเรียน และจัดการสนทนากลุ่มกับผู้เชี่ยวชาญและครูเพื่อประเมินผล ผู้วิจัยค้นพบรูปแบบการแสดงที่มีลักษณะเฉพาะ คือ “เล่า-นำ-เล่น-เป็นตัวละครสะท้อนประเด็นสิ่งแวดล้อม” รวมถึงพบว่าระหว่างการแสดงต้องพัฒนาทักษะการฟัง การสังเกต และตัดสินใจ เนื่องจากละครเล่าเรื่องแบบมีส่วนร่วม ดึงดูดความสนใจของผู้ชมปฐมวัยผ่านอุปกรณ์การแสดง เพื่อให้ผู้ชมเรียนรู้ผ่านการลงมือทำ ทั้งยังได้องค์ความรู้ว่า การสื่อสารประเด็นสิ่งแวดล้อมแก่เด็กปฐมวัยให้สัมฤทธิ์ผล โครงเรื่องต้องเข้าใจง่าย เชื่อมโยงกับประสบการณ์ตรง และนักแสดงต้องมีสมาธิ ไหวพริบ และความเป็นมิตร เพื่อสร้างบรรยากาศการเรียนรู้ที่สนุกสนานและเป็นธรรมชาติ

คำสำคัญ: วิจัยปฏิบัติการทางละคร, ละครเล่าเรื่องสำหรับเด็กปฐมวัย, เกมละคร

¹ นิสิตระดับปริญญาโทบัณฑิต ภาควิชาศิลปการละคร คณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย 6688015022@student.chula.ac.th

¹ Master's degree students of the Department of Dramatic Arts, Faculty of Arts, Chulalongkorn University, 6688015022@student.chula.ac.th

² อาจารย์ที่ปรึกษา ศาสตราจารย์ คณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย dpornrat@gmail.com

² Advisor, Professor, Department of Dramatic Arts, Faculty of Arts, Chulalongkorn University, dpornrat@gmail.com

Receive 07/11/68, Revise 04/12/68, Accept 08/12/68

Abstract

This creative practice research in theatre arts pursued two primary objectives: 1. to explore Paul Sills's principles and techniques of story theatre and Viola Spolin's theatre games, and 2. to develop a story theatre performance addressing environmental issues for early childhood audiences, titled *Saving the Earth with Auntie Mommam*. The researcher both designed and performed in the production. Concepts of story theatre and picture books on global warming were examined to inform the creation of a performance for children aged 4–6, emphasizing active audience participation. Training in improvisation and theatre games strengthened the performer's improvisational ability, concentration, and collaborative skills.

Two classroom-based performances were staged, followed by focus group discussions with experts and teachers to evaluate the work. The findings revealed a distinctive performance approach characterized as "narrating, guiding, playing, and embodying characters to reflect environmental issues." The study also identified that performers must develop skills in listening, observation, and improvisation, as participatory story theatre engages early childhood audiences through props to facilitate hands-on learning. The research suggests that effectively communicating environmental issues to young children requires a simple and relatable storyline, clear connections to their everyday experiences, and performers who possess focus, quick thinking, and friendliness to create an engaging and natural learning environment.

Keywords: Practice-based theatre research, Story theatre for Early childhood, Theatre games

1. ที่มาและความสำคัญของงานวิจัย

ผู้วิจัยมีความสนใจที่จะศึกษากระบวนการสร้างสรรค์ละครเล่าเรื่อง (Story Theater) แบบมีส่วนร่วม (participation) สำหรับเด็กปฐมวัย อายุ 4-6 ปี โดยใช้ประเด็นสิ่งแวดล้อมเป็นเนื้อหาหลัก ความสนใจนี้เริ่มต้นขึ้นเมื่อผู้วิจัยได้มีโอกาสเป็นผู้ช่วยกระบวนการ (facilitator) ในละครเวทีเฉลิมพระเกียรติ สมเด็จพระกนิษฐาธิราชเจ้า กรมสมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี เรื่อง *แต่บแต่บตะแลบตะบ* จัดแสดงระหว่างวันที่ 3-8 มิถุนายน 2567 (พริตต์ ดำรุง, 2567) ซึ่งผู้ชมมีความหลากหลาย ไม่ว่าจะเป็นเด็กปฐมวัยและเด็กประถมต้น ซึ่งแต่ละรอบมีผู้ชมจากโรงเรียนของรัฐ โรงเรียนเอกชน ศูนย์พัฒนาเด็กเล็ก ตลอดจนเด็กและเยาวชนที่เป็นผู้พิการที่ต้องการการดูแลเป็นพิเศษ และผู้ชมที่มากับครอบครัว โดยผู้วิจัยปฏิบัติหน้าที่ชักชวนผู้ชมให้ร่วมกันทำกิจกรรมก่อนเข้าชมละคร ได้แก่ การฝึกร้องเพลงในละครและการวาดรูปสัตว์ตามจินตนาการ เพื่อให้ผู้ชมนำไปใช้ต่อยอดในการร่วมเล่นและแสดงบทบาทระหว่างการแสดง

ต่อจากนั้นผู้วิจัยยังได้มีโอกาสเป็นผู้ช่วยฝ่ายอำนวยความสะดวก ในเทศกาลละครนานาชาติสำหรับเด็กและเยาวชน กรุงเทพฯ (Bangkok International Children's Theatre Festival: BICT Fest) ในเดือนสิงหาคม 2567 ที่ศูนย์ศิลปการละครสดิสพันธุโกมล คณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ผู้วิจัยปฏิบัติหน้าที่เป็นพี่เลี้ยงเพื่อดูแลผู้ชมและเยาวชนที่เข้าชมละคร 3 เรื่อง ได้แก่ *Skins*, *Little Night* และ *Buffalo Boy* (Chompee, J., & Blanchin, P., 2024) แต่ละเรื่องมีลักษณะการแสดงที่ต่างกัน ตามความเหมาะสมกับวัยที่ผู้สร้างสรรค์กำหนดไว้ การได้ทำงานในหน้าที่เหล่านี้ถือเป็นประสบการณ์สำคัญที่ช่วยให้ผู้วิจัยเข้าใจรูปแบบการนำเสนอละครสำหรับเด็กและเยาวชน เข้าใจถึงความเหมาะสมของเนื้อหาและแนวทางการนำเสนอให้เหมาะกับช่วงวัยและความพร้อมของผู้ชม

ระหว่างการปฏิบัติงานผู้วิจัยสังเกตเห็นว่าผู้ชมที่เป็นเด็กปฐมวัยชอบการมีส่วนร่วมและสนุกกับการได้เป็นส่วนหนึ่งของการแสดงและการลงมือทำ ทั้งยังพร้อมที่จะโต้ตอบหรือช่วยเหลือตัวละครอย่างเต็มใจ สอดคล้องกับที่ พริตต์ ดำรุง กล่าวถึงเด็กปฐมวัยว่า เด็กในวัยนี้มีพัฒนาการด้านร่างกายที่เติบโตอย่างรวดเร็ว สามารถเดินเคลื่อนไหวได้อย่างคล่องแคล่ว ไม่อยู่นิ่ง จำสัญลักษณ์และแสดงออกได้ดี ส่วนด้านจิตใจ เด็กวัยนี้ต้องการความรัก ความอบอุ่นจากครอบครัว มักเอาตนเองเป็นที่ตั้ง รู้จักอารมณ์โกรธและกลัวแต่ควบคุมอารมณ์ได้ไม่ตึง (พริตต์ ดำรุง, 2550) ข้อมูลดังกล่าวสะท้อนให้เห็นว่าการแสดงที่เหมาะสมสำหรับเด็กปฐมวัยควรมีลักษณะเฉพาะ ที่มุ่งเน้นความสนุกสนาน ตลอดจนจัดบางช่วงของการแสดงให้ผู้ชมได้มีส่วนร่วมในการช่วยเหลือตัวละคร สร้างประสบการณ์ตรงผ่านการมีส่วนร่วมของผู้ชมระหว่างการแสดง

ผู้วิจัยจึงสนใจพัฒนาละครสำหรับเด็กปฐมวัย เนื่องจากได้เห็นถึงเสน่ห์และความท้าทายที่แตกต่างในการพัฒนาเรื่องด้วยกิจกรรมการแบบมีส่วนร่วมในละครสำหรับผู้ชมที่เป็นเด็กปฐมวัย

ตลอดจนได้เห็นทักษะการแสดงของนักแสดงที่มีความคล่องแคล่ว สามารถแสดงเป็นตัวละครที่อยู่ในโลกจินตนาการ ทำให้ผู้วิจัยสนใจที่จะเรียนรู้กระบวนการพัฒนาการแสดงสำหรับละครสำหรับเด็กปฐมวัยในชั้นเรียน อย่างไรก็ตาม ผู้วิจัยสนใจที่จะนำเสนอละครในประเด็นโลกร้อน อากาศแปรปรวน เนื่องจากผู้วิจัยเป็นผู้ที่ได้รับผลกระทบโดยตรงจากวิกฤตมลพิษทางอากาศและฝุ่น PM 2.5 ในจังหวัดเชียงใหม่ ซึ่งเคยมีค่าฝุ่นติดอันดับ 1 ใน 5 ของโลก วิกฤตดังกล่าวไม่เพียงส่งผลต่อผู้ใหญ่ แต่ยังเป็นอันตรายต่อเด็กอายุ 0-5 ปี ทั้งในด้านภูมิคุ้มกัน ระบบทางเดินหายใจ ระบบหัวใจและหลอดเลือด ตลอดจนพัฒนาการโดยรวม (กรมอนามัย, 2565) ทว่าจากการสืบค้นข้อมูลเบื้องต้นพบว่าการกิจกรรมหรือละครสำหรับเด็กที่มุ่งเน้นการสร้างตระหนักรู้ในประเด็นนี้ยังมีไม่มากนัก

จากการสำรวจดังกล่าว ผู้วิจัยจึงสนใจที่จะสร้างสรรค์และฝึกฝนการแสดงผ่านการใช้แนวคิดละครเล่าเรื่อง (Story Theatre) ของพอล ซิลล์ (Paul Sills) ที่มีลักษณะต่างจากละครรูปแบบอื่น เนื่องจากผสมผสานตำนานและนิทานพื้นบ้านเข้ากับการด้นสด นักแสดงทำหน้าที่เป็นทั้งผู้เล่าและตัวละคร ถ่ายทอดเรื่องราวสั้น ๆ ผ่านเสียง ดนตรีร่วมสมัย การเคลื่อนไหว และการสร้างบรรยากาศในพื้นที่การแสดง โดยอาศัยเกมการละคร (Theatre Games) ของไวโอลา สโปลิน (Viola Spolin) เพื่อฝึกนักแสดงด้านการด้นสด การรับรู้ซึ่งกันและกัน และการสื่อสารกับผู้ชมอย่างแม่นยำ (Sills, 1999) ด้วยเหตุผลข้างต้น ผู้วิจัยจึงสร้างสรรค์และพัฒนาละครเล่าเรื่อง (Story theatre) ชื่อ *เพี้ยวโลกกับอู๊ยมอมแมม* เพื่อค้นหาแนวทางการสร้างสรรค์ละครเล่าเรื่อง (Story theatre) แบบผู้ชมมีส่วนร่วม สื่อสารประเด็นสิ่งแวดล้อมให้กับผู้ชมที่เป็นเด็กปฐมวัย อายุ 4-6 ปี

2. คำถามวิจัย

ผู้วิจัยจะสามารถพัฒนาบทและสร้างสรรค์ผลงานละครเล่าเรื่อง (Story theatre) แบบผู้ชมมีส่วนร่วม เพื่อสื่อสารประเด็นเรื่องปัญหาสิ่งแวดล้อมให้กับผู้ชมเด็กปฐมวัยได้อย่างไร

3. วัตถุประสงค์งานวิจัย

3.1 เพื่อศึกษาหลักและเทคนิคในการแสดงละครเล่าเรื่อง (Story theatre) ของ พอล ซิลล์ (Paul Sills) และเกมละคร ของไวโอลา สโปลิน (Viola Spolin) เพื่อนำมาใช้พัฒนาการแสดงละครเล่าเรื่องสำหรับผู้ชมปฐมวัย

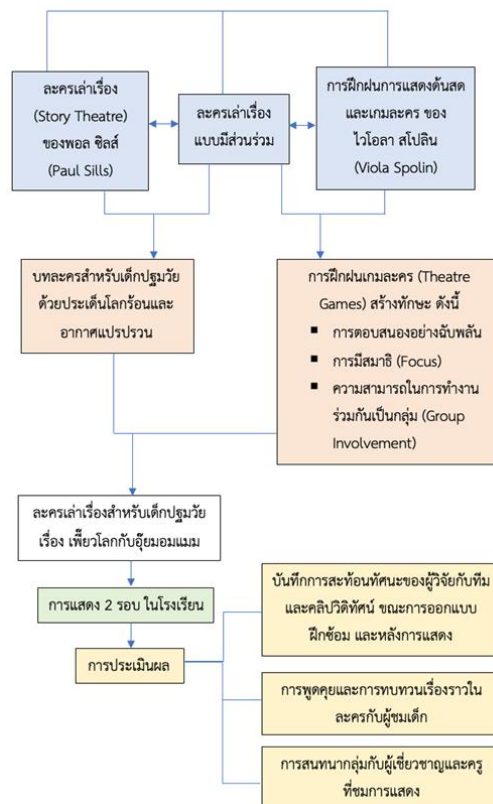
3.2 เพื่อสร้างสรรค์การแสดงละครเล่าเรื่องเพื่อนำเสนอประเด็นปัญหาสิ่งแวดล้อมสำหรับผู้ชมปฐมวัยเรื่อง *เพี้ยวโลกกับอู๊ยมอมแมม*

4. ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ

4.1 ผู้วิจัยได้รับความรู้และความเข้าใจถึงการพัฒนาการออกแบบการเล่าเรื่องและการมีส่วนร่วม กระบวนการทางละครสำหรับเด็กปฐมวัย

4.2 ผู้วิจัยได้เรียนรู้แนวทางในการพัฒนาและฝึกฝนทักษะการแสดงละครเล่าเรื่อง (Story theatre)

5. กรอบแนวคิดการวิจัย



ภาพที่ 1 กรอบแนวคิดการวิจัย

ที่มา: ผู้วิจัย

6. วรรณกรรมที่เกี่ยวข้อง

การวิจัยครั้งนี้ ผู้วิจัยดำเนินการทบทวนวรรณกรรม งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง รวมถึงโครงการฝึกอบรมและการพัฒนาทักษะด้านการละคร เพื่อนำข้อมูลที่ได้มาใช้เป็นแนวทางในฝึกฝนการแสดงออกแบบละครเล่าเรื่องและกิจกรรมระหว่างการแสดงให้สอดคล้องกับพัฒนาการและความเหมาะสมของผู้ชมปฐมวัย อายุ 4-6 ปี ดังนี้

- ละครเล่าเรื่อง (Story Theatre)

ผู้วิจัยศึกษาละครเล่าเรื่อง (Story Theatre) ของ พอล ซิลส์ (Paul Sills) ที่มีวิธีการสร้างบทสำหรับการแสดงจากเรื่องเล่าที่มีความหลากหลาย รูปแบบละครมีลักษณะเฉพาะแตกต่างกับละครรูปแบบอื่น ผู้ชมถือเป็นองค์ประกอบสำคัญในการแสดง ร่วมดำเนินเรื่องราวในละครไปกับตัวละคร ผ่านการสร้างพื้นที่แห่งจินตนาการร่วมกัน นักแสดงจะทำหน้าที่เป็นทั้งผู้เล่าเรื่องและตัวละคร ชวนให้ผู้ชมร่วมสร้างโลกของละคร ผ่านจินตนาการ เสียง และการเคลื่อนไหวของนักแสดงแทนการใช้ฉากประกอบละครที่ซับซ้อน ผสมผสานกับการด้นสด (improvisation) (Sills, 2000)

- เกมการละคร (Theatre Games) ตามแนวทางของไวโอลา สโปลิน (Viola Spolin)

กลวิธีในการฝึกฝนนักแสดงละครเล่าเรื่องของซิลส์ ได้แก่ การฝึกฝนเกมละคร (Theatre Games) ของไวโอลา สโปลิน (Viola Spolin) เนื่องจากเป็นเครื่องมือฝึกฝนนักแสดงให้มีสมาธิ (Focus) ปฏิภาณ (Spontaneity) และความสามารถในการทำงานร่วมกันเป็นกลุ่ม (Group Involvement) นักแสดงใช้ร่างกายและลีลาท่าทาง ในการสร้างสถานที่ บรรยากาศ รวมถึงนักแสดงยังต้องเปลี่ยนบทบาทจากผู้เล่าเรื่อง เป็นตัวละคร เกมละครจึงเป็นเครื่องมือสำคัญในการฝึกนักแสดงให้สามารถโต้ตอบอย่างเป็นธรรมชาติ (Sills, 2000) ผู้วิจัยจึงนำแบบฝึกหัดเกมของสโปลินมาช่วยฝึกฝนการแสดงในละครเล่าเรื่อง

- ละครสำหรับเด็ก

ผู้วิจัยได้ศึกษาหลักและแนวทางการพัฒนาละครสำหรับเด็ก (Theatre for Young Audiences: TYA) ในหนังสือ ละครสำหรับเด็ก ของพรรัตน์ ดำรุง (2550) และหนังสือ Theatre for Children ของ เดวิด วูด (David Wood, 2017) เขียนถึงการละครสำหรับเด็กเป็น ศิลปะพิเศษที่มีลักษณะเฉพาะขึ้นอยู่กับช่วงอายุ ความพร้อม และความสนใจของผู้ชม ถือเป็นการเล่นที่ไม่ใช่การลดทอนของละครผู้ใหญ่ มีองค์ประกอบ ได้แก่ 1. โครงเรื่อง (plot) ต้องเรียบง่าย สอดคล้องกับพัฒนาการของผู้ชม เนื้อหาใกล้เคียงกับประสบการณ์ของเด็ก 2. ตัวละคร (character) ควรมีเอกลักษณ์และอารมณ์ชัดเจน 3. แก่นเรื่อง (theme) สื่อสารผ่านการกระทำและผลลัพธ์ของตัวละคร มากกว่าการสอนตรง ๆ 4. ภาษา (diction) ใช้ภาษาที่กระชับ มีจังหวะ มีคำซ้ำบ้าง หรือผสมภาษา ไม่สื่อความหมาย และภาษากาย เพื่อสร้างความสนุกในการฟังและการเล่น 5. เพลง (song) เชื่อมโยงอารมณ์และกระตุ้นการมีส่วนร่วม 6. ภาพ (spectacle) การใช้เหตุการณ์ จังหวะ และการกระทำทางกายภาพให้เด็กเข้าใจได้โดยตรง และ 7. จังหวะและการมีส่วนร่วม ต้องจัดให้สอดคล้องกับพัฒนาการสมองของเด็ก ดังนั้นผู้วิจัยจึงนำองค์ความรู้ดังกล่าวมาประยุกต์ใช้ในการคัดเลือกนิทานและสร้างสรรค์การแสดง

- หนังสือนิทานสำหรับเด็กที่เกี่ยวข้องกับโลกร้อนและอากาศแปรปรวน

ผู้วิจัยได้ศึกษาและค้นคว้าหนังสือภาพสำหรับเด็กปฐมวัยที่เกี่ยวข้องกับโลกร้อนและอากาศแปรปรวน ผู้วิจัยคัดเลือก 3 เรื่อง ได้แก่ *Let the Wind Blow, The Earth Has Caught a Cold*, และ *ไฟป่า นกกลัวจัง* มาวิเคราะห์เปรียบเทียบกัน ผู้วิจัยตัดสินใจเลือก *The Earth Has Caught a Cold* เป็นแรงบันดาลใจหลักในการพัฒนาบทละคร เนื่องจากใช้การเปรียบเทียบโลกเป็นหวัด (BrainSnax Books, 2023) ประสบการณ์ตรงที่เด็กปฐมวัยสามารถเชื่อมโยงได้ง่ายที่สุด อย่างไรก็ตามในการพัฒนาบท ผู้วิจัยได้นำจุดเด่นของเรื่องอื่นมาบูรณาการด้วย เช่น การนำประเด็นฝุ่น PM2.5 จากเรื่อง *ไฟป่า นกกลัวจัง* มาใช้เป็นหนึ่งในการป่วยของโลก (ต๋ับปอง, 2567)

- งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

นอกจากการทบทวนวรรณกรรมแล้ว ผู้วิจัยยังได้สำรวจงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง ทั้งในบริบทไทย ที่เน้นการใช้กิจกรรมเชิงประสบการณ์ ได้แก่ การใช้ดินเพื่อส่งเสริมพัฒนาการ (ชนารดี พรหมทอง และคณะ, 2564) และงานวิจัยที่ใช้ละครเรื่อง ปลาสายรุ้ง เพื่อสอนการแบ่งปัน (ธารรัตน์ กองการณ และตฤตา สมพงศ์, 2562) อีกทั้งผู้วิจัยยังได้ฝึกงานกับ Cherry Theatre โรงละครเพื่อการพัฒนา ในโครงการ *Creative Drama for Teaching : Upskill & Reskill ครูแห่งศตวรรษที่ 21* เพื่อเรียนรู้การประยุกต์ใช้เกมละครของการละครสร้างสรรค์ (Creative Drama) กับการจัดกระบวนการทางละครให้เข้ากับบริบทไทย รวมถึงผู้วิจัยได้สัมภาษณ์ นิลชา เพ็ญพุกเกียรติ นักเล่านิทาน ผู้ก่อตั้งคณะละครคิดแจ่ม ที่ให้ความสำคัญกับการออกแบบโครงสร้างละคร 3 ช่วง คือ ก่อนเริ่ม ช่วงการแสดง และการประเมินหลังจบการแสดง

7. กระบวนการวิจัย

การวิจัยเป็นการวิจัยเชิงสร้างสรรค์ ซึ่งเป็นการวิจัยเชิงปฏิบัติการ (Practice Research) ด้านศิลปการละคร ที่กระบวนการเก็บข้อมูล มาจากกระบวนการทำงาน และพัฒนาผลงานสร้างสรรค์ และการนำไปแสดงให้ผู้ชมได้ชม มีการรวบรวมทัศนะของผู้วิจัย ระหว่างการทำงาน และจากคณะร่วมทำงาน คุณครู และผู้ทรงคุณวุฒิ โดยมีคำถามวิจัย คือ ผู้วิจัยจะสามารถพัฒนาบทและสร้างสรรค์ผลงานละครเล่าเรื่อง (Story Theatre) แบบผู้ชมมีส่วนร่วม เพื่อสื่อสารประเด็นเรื่องปัญหาสิ่งแวดล้อมให้กับผู้ชมเด็กปฐมวัยได้อย่างไร

7.1 การเตรียมความพร้อมของตนเองในฐานะนักแสดง

ผู้วิจัยเตรียมความพร้อมผ่านการฝึกฝนเกมละคร (Theatre Games) ของไวโอลา สโปลิน ร่วมกับ ศ.พรรัตน์ ดำรุง จำนวน 3 ครั้ง ละฝึกฝนเพิ่มเติมกับกลุ่มนิสิตในวิชา Life in a theatre จำนวน 2 คาบเรียน ในช่วงเดือนมกราคม-กุมภาพันธ์ 2568 ส่งผลให้ผู้เกิดทักษะการใช้ร่างกายเล่าเรื่องอย่างเป็นธรรมชาติ การค้นสดเพื่อมีปฏิสัมพันธ์กับผู้ชมเด็ก และการสร้างความเชื่อมต่อกับ

ทีมงาน จากนั้นจึงนำทักษะดังกล่าวมาพัฒนาตัวละคร “อู๋ยมอมแมม” จากข้อค้นพบจากแบบฝึกหัด ได้แก่ 1. *Animal Images* สร้างบุคลิกที่ชัดเจน ผ่านการทดลองเป็นลิงและนกยูง 2. *Space Walk* จินตนาการเดินในกระแสน้ำ ทำให้ค้นพบการย้ายจุดศูนย์ถ่วงไปที่หัวเข่าเพื่อแสดงเป็นผู้สูงอายุได้อย่างเป็นธรรมชาติ และ 3. การฝึกด้นสด (improvisation) เป็นตัวละคร ในสถานการณ์ต่าง ๆ ทำให้พบเอกลักษณ์ของตัวละครที่เป็นผู้สูงอายุที่มีความกระตือรือร้น (active) ช่างพูด (talkative) และใช้ร่วมเพื่อสร้างความรู้สึกละสบายและมหัศจรรย์แก่ผู้ชม อย่างไรก็ตาม ผู้วิจัยกังวลต่อการใช้ร่างกายของตัวละครมากเกินไป ส่งผลให้เกิดความรู้สึกไม่สบายตัว และทำให้การแสดงออกขาดความเป็นธรรมชาติ จึงแก้ไขปัญหาดังกล่าวด้วยการมุ่งเน้นไปที่ความต้องการของตัวละครมากกว่าการคิดถึงความเป็นคนแก่ ส่งผลให้ร่างกายคลายความตึงเครียด เกิดความลื่นไหลในการด้นสดได้ดีขึ้นกว่าเดิม แม้ร่างกายจะยังไม่แสดงออกถึงความแก่อย่างที่ตั้งใจไว้ แต่การแสดงมีความเป็นธรรมชาติมากขึ้น

นอกจากนี้ ผู้วิจัยสัมภาษณ์ ฝึกฝน การแสดง-กระบวนการเล่านิทาน กับศิลปินนักเล่านิทาน นิลชา เพ็ญพุกเกียรติ นักเล่านิทานผู้ก่อตั้งคณะละครคิดแจ่ม เกี่ยวกับการออกแบบจังหวะการแสดงสำหรับเด็ก ต่อมาเดือนกรกฎาคม พ.ศ. 2568 ผู้วิจัยฝึกร่างกาย และปฏิพานในการเรียนปณเณนแบบละครสร้างสรรค์ (Creative Drama) กับศิลปิน นักการละครประยุกต์ บุญพงษ์ พานิช Cherry Theatre โรงละครเพื่อการพัฒนา ทำให้ผู้วิจัยเข้าใจวิธีการสร้างสรรค์และกระบวนการทำละครสร้างสรรค์มากขึ้น โดยเฉพาะการเห็นถึงความซับซ้อนของการนำทฤษฎีสู่การปฏิบัติจริง

7.2 การพัฒนาบทละคร

ผู้วิจัยพัฒนาบทละครเล่าเรื่อง ชื่อ *เพี้ยวโลกกับอู๋ยมอมแมม* โดยได้รับแรงบันดาลใจจาก *The Earth Has Caught a Cold* (โลกเป็นหวัด) ของ โรแซน มารี กาลเลียซ (Roxane Marie Galliez) ผสมผสานกับประเด็นฝุ่น PM2.5 จากหนังสือ เรื่อง ไฟป่า นกแก้วจาง โดย ตูบปอง (นักเขียน) และมีภทธรวิฑ รัชมิแพทย์ วาดภาพประกอบ ผู้วิจัยได้ออกแบบให้บทละครมีลักษณะเฉพาะแตกต่างไปจากละครเล่าเรื่องสำหรับผู้ชมวัยผู้ใหญ่ คือ ผู้วิจัยจัดหาช่วงเวลาที่เปิดโอกาสให้ผู้ชมปฐมวัยมีส่วนร่วมในการเล่าเหตุการณ์ต่าง ๆ ในเรื่อง และมีกิจกรรมในการช่วยกอบกู้โลก รวมทั้งออกแบบตัวละคร “อู๋ยมอมแมม” ตัวละครหลัก ให้มีความสัมพันธ์กับวัฒนธรรมล้านนา ทั้งนี้ได้แรงบันดาลใจจากตัวละครพี่เลี้ยงเด็กในภาพยนตร์เรื่อง แม่รี๊ ป๊อบปิ้นส์ ตัวละครอู๋ยมอมแมมจะเป็นทั้งตัวละครผู้เล่าเรื่อง ตัวละครเด็ก ที่เป็นคนสำคัญในละคร นอกจากผู้วิจัยแล้วการนำเสนอละครเรื่องนี้ ยังมีผู้ร่วมจัดกิจกรรม ที่เรียกว่ากระบวนการละคร อีก 5 คน ทำหน้าที่เป็นผู้ช่วยดำเนินกิจกรรมร่วมแสดง สร้างบรรยากาศในเรื่องและดูแลความปลอดภัยของเด็ก

7.3 การออกแบบอุปกรณ์การแสดง

ทีมงานฝ่ายออกแบบอุปกรณ์ประกอบการแสดง ยึดหลักสำคัญในการออกแบบ ได้แก่ ความปลอดภัยสำหรับเด็ก วัสดุต้องไม่มีขอบคม น้ำหนักเบา และไม่แตกหักง่าย เปิดโอกาสให้เด็กใช้

จินตนาการ เด็กมีส่วนร่วมผ่านการสัมผัสและเคลื่อนย้ายอุปกรณ์ ใช้งานหลายวัตถุประสงค์ และสะดวกในการพับเก็บและขนย้ายเนื่องจากเป็นละครเร่

1. โลกและองค์ประกอบต่าง ๆ ได้แก่ พื้นดิน น้ำ ภูเขาไฟ

โลกเป็นอุปกรณ์หลักที่สำคัญที่สุดของการแสดง ออกแบบเป็นพรมรูปโลก ลักษณะคล้ายผ้าซ้อนกัน หลากสี เป็นภาพโลกขนาดใหญ่ มีทะเล พื้นที่สีเขียว ภูเขาทำจากกระดาษลัง

2. ต้นไม้และตึก

มีลักษณะคล้ายเลโก้ ที่เป็นอุปกรณ์ที่ผู้ชมนำมาตั้งใหม่ เพิ่มหรือลดจำนวนลดระหว่างการแสดง

3. ร่มกระดาดสา

อุปกรณ์คู่กายของอู๋มอมแมม ใช้เป็นพาหนะในการบิน สัญลักษณ์ของการเดินทาง เมื่อกางร่มและหมุน ช่วยสร้างบรรยากาศมหัศจรรย์และความตื่นเต้น นอกจากนี้ยังใช้เป็นจุดสนใจและสร้างความน่าจดจำให้กับตัวละคร

4. หมวก

อุปกรณ์ที่ใช้ในการเปลี่ยนบทบาทของตัวละคร เมื่ออู๋มอมแมม สวมหมวก แสดงว่าเธอกำลังแสดงบทบาทเป็น “เด็กชายผู้กล้าหาญ” ที่จะช่วยโลกให้หายป่วย การใช้หมวกเป็นเครื่องหมายการเปลี่ยนบทบาทช่วยให้ผู้ชม เข้าใจการเปลี่ยนตัวละครได้ชัดเจน

5. หน้ากากอนามัย สำหรับผู้ชมในช่วงที่โลกมีฝุ่นควัน

สัญลักษณ์ของปัญหาฝุ่น PM2.5 ใช้จริงในการแสดงโดยเชิญชวนให้ผู้ชมสวมใส่ในช่วงที่โลกมีฝุ่นควันและหายใจไม่ออก หน้ากากอนามัยจึงเป็นทั้งอุปกรณ์ที่เชื่อมโยงกับประสบการณ์จริงของเด็ก และเป็นส่วนหนึ่งในการแสดง

อย่างไรก็ตามรายการอุปกรณ์ดังกล่าวเป็นผลจากการพัฒนาและปรับปรุงหลายครั้งระหว่างกระบวนการซ้อม เพื่อให้การแสดงมีความกระชับและเหมาะสมกับสมาธิของเด็กปฐมวัย

7.4 การสร้างบทเพลงและดนตรีประกอบการแสดง

ดนตรีและเสียงประกอบช่วยสร้างบรรยากาศสนุกสนานและสร้างการจดจำให้กับผู้ชม อีกทั้งผู้วิจัยร่วมมือกับพินิตา อินทวงษ์ ทีมงานฝ่ายเสียง (sound) ออกแบบบทเพลง ป้อง ป้อง ป้อง เพื่อใช้ในการเตรียมความพร้อมและละลายพฤติกรรม

ทั้งนี้ทุกขั้นตอน ตั้งแต่การออกแบบ การฝึกซ้อม การซ้อมการแสดงกับเด็ก จนถึงการแสดงจริง มีการจดบันทึกทศนะ ปัญหาและการแก้ปัญหาในช่วงต่าง ๆ ถือเป็นการรวบรวมข้อมูลวิจัยหลังการปฏิบัติงานทุกครั้ง เพื่อนำข้อมูลที่ได้มาใช้ในการวิเคราะห์และปรับปรุงการแสดง อีกทั้ง

ประเมินความเข้าใจของเด็กผ่านการถามตอบหลังการแสดง และจัดทำสารสนเทศกลุ่ม (Focus Group) กับผู้เชี่ยวชาญและครู เพื่อประเมินผล

เนื่องด้วยข้อจำกัดด้านเวลาในการประสานงานกับโรงเรียนและช่วงเวลาที่เหมาะสมสำหรับการแสดง ผู้วิจัยสามารถจัดการแสดงกับเด็กปฐมวัยในโรงเรียนได้ 2 รอบ ในเดือนกรกฎาคม 2568

- การแสดงรอบที่ 1 วันที่ 29 ก.ค. 2568 ณ โรงเรียนอนุบาลจิตาภา จำนวนผู้ชม 19 คน

ผู้วิจัยแบ่งช่วงของการแสดงที่ให้ผู้ชมได้มีส่วนร่วม 4 ช่วง ได้แก่:

1. ช่วงเตรียมความพร้อมและละลายพฤติกรรมด้วยการใช้เพลง ปอง ปอง ปอง ผู้วิจัยให้ผู้ชมแต่ละคนทำท่าก๊อนเมฆ สร้างบรรยากาศเบา เหมือนอากาศ ที่ล่องลอยเหนือพื้นโลก ก่อนจะเข้ามานั่งล้อมวงช่วงนำเข้าสู่ละคร

2. ช่วงนำเข้าสู่ละคร ใช้ทีมผู้ช่วย กำหนดกติการ่วมกันในการเป็นผู้ชม-ผู้ร่วมแสดง-มีส่วนร่วมในกิจกรรมต่าง ๆ เตรียมพร้อมผู้ชมสู่การชมการแสดง และจัดเตรียมพรมรูปโลกสำหรับช่วงละครเล่าเรื่อง

3. ช่วงละครเล่าเรื่อง อี่ยมอมแมมจะบินมาจากมิติอื่น ฝ่าฝุ่นจนอมแมมมาถึงโลกที่มีตึกสูงและวุ่นวาย ตรวจสอบความเข้าใจกติการอีกครั้ง เริ่มเล่าเรื่องและขอให้ผู้ชมร่วมกันสร้างโลกต่อจากนั้นจึงเข้าสู่เรื่องราวที่โลกป่วยเป็นหวัด การไอ-การจาม-โลกร้อน เพราะพิษไข้ ผู้ชมที่นั่งล้อมรอบโลกสามารถร่วมส่งเสียง ขยับผิวโลกร่วมกัน ซึ่งทำให้เกิดแผ่นดินไหว คลื่นยักษ์ และน้ำทะเลสูงขึ้น เมื่อถึงช่วงตัวละคร “เด็กชาย” กระซิบด้วยเสียง “ซูว์” ผู้ชมหยุดฟังเสียงโลกร้องไห้และหาวิธีช่วยกันปlobalโลก ผู้ชมร่วมแสดง เอาหูแนบกับพรมแผ่นผ้ารูปโลก ทำท่ากอดแผ่นภาพรูปโลก ผู้แสดงตั้งคำถามว่าจะช่วยโลกกันได้อย่างไร มีคำตอบจากผู้ชมหลากหลาย ได้แก่ ปลุกต้นไม้ แยกขยะ กินข้าวให้หมดจานเพื่อลดขยะจากเศษอาหาร กระบวนการจะช่วยกันแจกต้นไม้ ให้ผู้ชมช่วยกันปลูกสร้างโลกใหม่ร่วมกัน

4. ช่วงถาม-ตอบ ทบทวนความเข้าใจหลังจากโลกหายป่วยจากหวัด ผู้วิจัยในฐานะตัวละคร “อี่ยมอมแมม” ถามทบทวนเรื่อง และ สิ่งที่ผู้ชมได้ลงมือทำ เพื่อช่วยโลกให้หายจากการเป็นหวัด ผู้ชมปฐมวัยเข้าใจเรื่อง สามารถตอบคำถามได้

ในฐานะนักแสดงผู้วิจัยเรียนรู้ว่า แม้จะมีความผ่อนคลายและสนุกกับการแสดงแต่ยังต้องพัฒนาทักษะการฟังและการค้นสด เพื่อให้สามารถตอบโต้กับสถานการณ์ฉับพลันที่เกิดขึ้นได้จากผู้ชมวัยนี้ อีกทั้งผู้วิจัยมีความกังวลกับอุปกรณ์ประกอบ การแสดงและความเป็นทีม ส่งผลให้ผู้วิจัยไม่อยู่กับปัจจุบันขณะกับผู้ชม อีกทั้งยังทำให้จังหวะของการแสดงไม่ลื่นไหลเท่าที่ควร นอกจากนี้คุณครูได้แนะนำว่าควรมีการไม่เกริ่นและแนะนำตัวก่อน เป็นการเพิ่มกติการใหม่ในการชมละครในฐานะผู้มาเล่าเรื่อง ทั้งยังเห็นว่าต้องใช้เวลากับกติกาในการหยิบจับอุปกรณ์ที่ชัดเจนกว่านี้ เพราะผู้ชมเข้าใจว่าให้เล่นอุปกรณ์ในวิถีของเลโก้

อย่างไรก็ตามคุณครูชอบและสนใจกิจกรรมการแสดงลักษณะนี้ มีความสนุกสนาน เพลง ป่อง ป่อง ป่อง จำได้ง่าย การเปรียบเทียบโลกเป็นหัวหน้าสนใจ และเชื่อว่าเด็กจะจดจำตัวละคร ยายอู๋มอมแมมและนำไปเล่าต่อ รวมทั้งยังให้ข้อเสนอแนะกับผู้วิจัยว่าควรแนะนำตัวและเกริ่นว่าจะทำอะไรก่อนเริ่มการแสดง กำหนดกติกาในการหยิบจับอุปกรณ์ให้ชัดเจน และกระชับเวลาช่วงทำ ก่อนเมฆให้สั้นลง

- การแสดงรอบที่ 2 วันที่ 30 ก.ค. 2568 ณ โรงเรียนอนุบาลอัมเมม จำนวนผู้ชม 27 คน

ผู้วิจัยใช้โครงสร้างการแสดงเดิมแต่มีปรับปรุงกระบวนการแสดง เพื่อแก้ไขปัญหาที่เกิดขึ้นจากการแสดงในรอบที่ 1 โดยแนะนำตัวและการแสดงกับผู้ชมก่อนเริ่มการแสดง กำหนดกติกาในการหยิบจับอุปกรณ์การแสดงให้ชัดเจนยิ่งขึ้น และกระชับเวลาช่วงนำเสนอก่อนเมฆของผู้ชมแต่ละคนให้สั้นลง โดยเปลี่ยนให้ทำทีละแถว

1. ช่วงเตรียมความพร้อมและละลายพฤติกรรมด้วยการใช้เพลง ป่อง ป่อง ป่อง ปฏิกริยาจากผู้ชมรอบสองแตกต่างและยังไม่ร่วมกิจกรรมในการร้องเพลงครั้งแรก แต่เมื่อร้องเพลงในรอบที่ 2 ผู้ชมเริ่มสนุกไปกับเพลงและจินตนาการ ไวไฟที่กระบวนการมากขึ้น

2. ช่วงนำเข้าสู่ละคร และช่วงละครเล่าเรื่อง เนื่องจากมีการทบทวนกติกาชัดเจนขึ้น ผู้วิจัยพบว่าการแสดงในวันนี้มีความราบรื่นมากกว่ารอบแรก อย่างไรก็ตาม ในช่วงที่ต้องช่วยกันทำสถานการณ์ต่าง ๆ ที่เกิดขึ้นบนโลก เกิดความวุ่นวายขึ้น มีผู้ชมเข้าไปยืนอยู่บนฐานโลก แต่เมื่ออู๋มอมแมมพูดว่า “ออกมามองดูโลกซิ” หรือ “ถอยออกมาดูโลกกันเถอะ” หรือ “ใครปลุกต้นไม้เสร็จแล้วยกมือขึ้น ขอเอากันติดพื้น” ได้รับความร่วมมือดีขึ้นมากและสามารถสร้างความต่อเนื่องในละคร อีกทั้งช่วงเด็กผู้ชายขอร้องให้ทุกคนหยุดฟังว่าโลกกำลังร้องไห้ ผู้ชมสามารถเข้าใจกติกาจากตัวละคร เช่นเดียวกับในรอบที่ 1 และในช่วงหาวิธีช่วยกันปลอบโลก มีคำตอบเพิ่มเติม คือ เราช่วยกันกอดโลก โลกจะหยุดร้องไห้ ปิดไฟ ปลุกต้นไม้

3. ช่วงถาม-ตอบ ทบทวนความเข้าใจหลังจากโลกหายป่วย ผู้วิจัยในฐานะตัวละคร “อู๋ม มอมแมม” เช่นเดียวกับรอบที่ 1 ซึ่งผู้ชมให้ความร่วมมือเป็นอย่างดี สามารถโต้ตอบกับผู้วิจัยจดจำสิ่งที่เกิดขึ้นในละครได้

เนื่องจากการแสดงในครั้งนี้ เป็นการแสดงรอบสุดท้าย ผู้วิจัยจึงรู้สึกผ่อนคลายมากกว่าการแสดงในรอบที่ 1 อีกทั้งพบว่า ถ้าตัวผู้วิจัยดำเนินการแสดงอย่างสนุก ไม่เครียดหรือกังวล ผู้ชมหรือแม้แต่ผู้ช่วยก็จะสนุกไปด้วย อย่างไรก็ตามผู้วิจัยพบว่าตนเองสูญเสียความสมดุลระหว่างตัวละครและกระบวนการ เนื่องจากมุ่งความสนใจไปที่การจัดการผู้ชมมากเกินไป จึงพยายามแก้ไขด้วยการรักษาบทบาทตัวละคร ผ่านการใช้น้ำเสียง ท่าทาง และภาษาที่สอดคล้องกับตัวละครเมื่อให้คำชี้แนะกับผู้ชม ไม่ว่าจะเป็นการย่อตัวลงเพื่อทำหลังค่อม การอุทานเป็นภาษาเหนือ และการจับหรือหมุนร่วมที่ช่วยให้ผู้วิจัยเข้าสู่บทบาทอู๋มอมแมมได้ง่ายขึ้น นอกจากนี้ เมื่อเจอความวุ่นวายของผู้ชม ผู้วิจัยใช้

ความเจียบด้วยการหยุดพูด พร้อมทั้งส่งสัญญาณให้กับทีมผู้ช่วยจัดการผู้ชม ในระหว่างนั้นผู้วิจัยจะสวดหายใจเข้า-ออกช้า ๆ เพื่อตั้งสติ ใช้เวลาประมาณ 10-15 วินาที ก่อนกลับเข้าสู่บทบาทตัวละครและเล่าเรื่องต่อ ทั้งนี้คุณครูผู้ดูแลผู้ชมแสดงทศนะว่า เด็ก ๆ สนุก มีความสุข และบางคนจำท่า และร้องเพลงได้ เชื่อว่าเด็กจะจดจำตัวละครได้ คุณครูชอบการแสดงโดยรวม และเห็นว่าผู้ชมปฐมวัยได้รับความสนุกสนาน มีส่วนร่วมและเข้าใจเรื่อง เพลง ปอง ป้อง ป้อง จำได้ง่าย จนทำให้เด็กออกทิสติกที่ร่วมชมการแสดงอยู่กับคุณครูสามารถร้องตามได้ การเปรียบเทียบโลกเป็นหัตถ์ถือเป็นสิ่งที่น่าสนใจและแปลกใหม่ รวมถึงการแสดงยังช่วยให้เด็ก ๆ ได้แสดงบทบาทสมมติและจดจำได้ในระยะยาว

- การสนทนากลุ่มกับผู้เชี่ยวชาญด้านละครเด็กและครูผู้ดูแลเด็กปฐมวัย

เมื่อจบการแสดงรอบสุดท้าย ผู้วิจัยจัดการสนทนากลุ่มกับผู้เชี่ยวชาญด้านละครสำหรับเยาวชน 2 คน และคุณครูผู้ดูแลเด็กอีก 1 คน ผลการสนทนากลุ่มยืนยันว่าการสร้างสรรค์การแสดงละครเล่าเรื่องในครั้งนี้มีความเหมาะสมและสอดคล้องกับพัฒนาการของเด็กปฐมวัย โดยรูปแบบการแสดงเอื้อให้เด็กมีส่วนร่วมได้อย่างเป็นธรรมชาติสะท้อนให้เห็นถึงทักษะของผู้วิจัยในการรับฟังผู้ชมและปรับตัวตามสถานการณ์จริงได้ดีขึ้น ไม่เพียงแต่เป็นผลมาจากการฝึกฝนและฝึกซ้อมการแสดง แต่ยังมาจากการทำงานเป็นทีมของผู้วิจัยและทีมผู้ช่วย ทำให้การแสดงดำเนินไปได้อย่างลื่นไหล ประกอบกับการเลือกใช้อุปกรณ์ที่เรียบง่ายและการใช้เพลง ปอง ป้อง ป้อง เพื่อเตรียมความพร้อมของผู้ชมนั้นให้ผลลัพธ์เป็นอย่างดีอย่างไรก็ตาม ผู้เชี่ยวชาญมีข้อเสนอแนะสำคัญ คือ การสื่อสารประเด็นสิ่งแวดล้อมทำได้ครึ่งหนึ่งกล่าวคือ การแสดงเน้นความสนุก แต่เนื่องจากเนื้อหาหลายประเด็นเกินไปทำให้สารหลักยังไม่ชัดเจน และขาดการเชื่อมโยงสู่การปฏิบัติจริงในโรงเรียน อีกทั้งตัวละคร “อู๋ย มอมแมม” ยังขาดความชัดเจน แม้จะโดดเด่นแต่ไม่ได้ทำความรู้จักกับผู้ชมมากพอ สืบแนะนำตัวเอง และการเข้า-ออกแต่ละบทบาทยังไม่ลื่นไหล นอกจากนี้ยังมีข้อเสนอแนะสำคัญ ได้แก่ 1. ตัวละครควรแนะนำตัวและสร้างความคุ้นเคยตั้งแต่ต้น 2. ควรสรุปสาระหลักให้ชัดเจนและโฟกัสเพียงประเด็นเดียว 3. ควรเชื่อมโยงเนื้อหาเกี่ยวกับสิ่งแวดล้อมจริงในโรงเรียนเพื่อให้เด็กนำไปปฏิบัติได้ และ 4. ควรปรับสมดุลระหว่างกิจกรรมเตรียมความพร้อมกับเนื้อหาหลัก

8. อภิปรายผลการวิจัย

การวิจัยครั้งนี้ได้ทดลองนำแนวคิดในการสร้างละครเล่าเรื่อง (Story Theater) ของพอล ซิลส์ และนำเอากลวิธีในการฝึกนักแสดง ของไวโอลา สโปลินที่ใช้เกม/แบบฝึกหัดละคร (Theatre Games) มาใช้ในการพัฒนาการแสดงผู้วิจัยนำแบบฝึกหัดเหล่านี้มาช่วยค้นหาลักษณะของตัวละครหลักในการแสดง และออกแบบสร้างละครเล่าเรื่องสำหรับเด็กปฐมวัยที่มีเนื้อหาเกี่ยวกับโลกร้อน ผ่านนิทานโลกเป็นหัตถ์

ผู้วิจัยค้นพบรูปแบบการแสดงที่มีลักษณะเฉพาะ คือ “เล่า-นำ-เล่น-เป็นตัวละคร สะท้อนประเด็นสิ่งแวดล้อม” สะท้อนว่าหากจะพัฒนาบทและสร้างสรรค์ละครเล่าเรื่อง (Story theatre) แบบผู้ชมมีส่วนร่วม เพื่อสื่อสารประเด็นเรื่องปัญหาสิ่งแวดล้อมให้กับผู้ชมเด็กปฐมวัยได้นั้น ควรเลือกบทที่เน้นการเปรียบเทียบและเชื่อมโยงกับประสบการณ์ของเด็ก นักแสดงเป็นทั้งผู้เล่าและตัวละคร มีอุปกรณ์ประกอบการแสดงและภาพจินตนาการที่ชัดเจน โดยมีทีมผู้ช่วยสนับสนุน เพื่อดึงดูดความสนใจและสร้างการเรียนรู้ผ่านการลงมือทำ

อย่างไรก็ตาม การปรับประยุกต์ละครเล่าเรื่องในการวิจัยนี้ ส่งผลโดยตรงต่อการพัฒนาบทบาทของนักแสดง ผู้วิจัยค้นพบว่าบทบาทนักแสดงละครเล่าเรื่องที่ต้องเป็นตัวละคร ผู้เล่า และกระบวนกร ไม่ได้แยกออกจากกัน แต่ผสมผสานและปรับเปลี่ยนตามบริบทของสถานการณ์ แม้ว่าตัวละคร “อู๋ย มอมแมม” จะยังไม่ได้แสดงให้เห็นถึงความแก่ชราดังที่ตั้งใจไว้ แต่ความสามารถในการอยู่กับปัจจุบันขณะและตอบสนองสถานการณ์เฉพาะหน้าได้อย่างฉับพลัน ถือเป็นความสลับไหลในการสลับและผสมผสานบทบาททั้งสามสิ่งนี้ เมื่อผู้วิจัยเล่านิทาน จะใช้บทบาทผู้เล่ามากขึ้น เมื่อต้องการให้เด็กมีส่วนร่วม ผู้วิจัยจะใช้บทบาทกระบวนกรมากขึ้น โดยยังเป็นตัวละครอยู่ ส่งผลให้ผู้ชมเด็กปฐมวัยสามารถมีส่วนร่วมและช่วยเหลือตัวละครได้อย่างสนุกสนาน

สำหรับด้านการสื่อสารประเด็นโลกร้อนและอากาศแปรปรวน ละครเรื่อง เรื่อง *เพ็ญโลกกับอู๋ยมอมแมม* ใช้ตัวละครหลัก คือ อู๋ยมอมแมม ตัวละครจากอดีตของล้านนา บินฝ่ามลพิษมาเล่านิทาน โลกเป็นหวัด ถือเป็นวิธีการเล่าเรื่องที่มีรูปแบบที่แตกต่างไป แม้จะอยู่ในมิติของนิทานปรัมปรา แต่ก็มีตัวละคร และมีทีมกระบวนกร เปรียบเสมือนกลุ่มคอรัส ทำหน้าที่เป็นพี่เลี้ยง ช่วยกันชักชวนให้ผู้ชมกลายเป็นส่วนหนึ่งในโลกสมมติของละคร การกระทำ (action) ในละครดังกล่าวเป็นกิจกรรมที่เกิดขึ้นขณะเล่าเรื่อง สร้างการมีส่วนร่วมให้ผู้ชมเหมือนผู้ร่วมแสดง ทำให้เข้าใจว่ามนุษย์สามารถเป็นทั้งผู้ทำลายและผู้กอบกู้โลก จุดสำคัญคือฉากที่เด็กชายป่วยอดเขาส่งเสียง “ซู่ว” ผู้ชมทุกคนหยุดฟังเสียงโลกที่ร้องไห้ สื่อถึงความกล้าหาญของเด็กที่สามารถชักชวนให้ผู้คนช่วยดูแลโลก ซึ่งเป็นสารหลักที่มุ่งสื่อสารให้เด็กตระหนักถึงความป่วยไข้ของโลกและร่วมกันดูแลเพื่ออนาคตของทุกคน

ผลการประเมิน พบว่าละครสามารถสื่อสารประเด็นสิ่งแวดล้อมให้เด็กปฐมวัยได้แม้จะมีข้อจำกัดบางประการ แต่การเปรียบเทียบโลกเป็นหวัด เชื่อมโยงกับประสบการณ์และการลงมือทำในละคร ทำให้เด็กเข้าใจว่าโลกป่วยต้องการการดูแล ครูผู้ดูแลเห็นว่าการเปรียบเทียบนี้น่าสนใจและเด็กจำได้ นอกจากนี้ละครยังเชื่อมโยงกับสิ่งที่เด็กปฏิบัติในชีวิตประจำวัน เช่น การกินข้าวให้หมด การเก็บขวดพลาสติก ทำให้นำไปปฏิบัติได้จริง อย่างไรก็ตาม การสื่อสารเชิงลึกเกี่ยวกับสาเหตุและวิธีแก้ปัญหายังมีข้อจำกัด เนื่องจากเนื้อหาหลายประเด็นเกินไป ทำให้สารหลักไม่ชัดเจนเท่าที่ควร

ดังนั้นกระบวนการสร้างสรรค์และการประเมินผลดังกล่าว ทำให้ผู้วิจัยสามารถสรุปเป็นองค์ความรู้ได้ว่า การสร้างสรรค์ละครเล่าเรื่องประเด็นสิ่งแวดล้อมสำหรับเด็กปฐมวัยให้สัมฤทธิ์ผลควรออกแบบเนื้อหาที่มีโครงเรื่องเข้าใจง่าย ใช้สิ่งเปรียบเทียบเชื่อมโยงกับประสบการณ์ตรงและเสนอแนวทางปฏิบัติที่ชัดเจน อีกทั้งนักแสดงควรฝึกฝนและพัฒนาปฏิภาณไหวพริบ สมาธิในการฟัง และพลังงานที่เป็นมิตร เพื่อสร้างความไว้วางใจ ทั้งนี้หากจะสร้างสรรค์ละครหรือกระบวนการทางละครภายในห้องเรียน รูปแบบและอุปกรณ์ประกอบการแสดง จะต้องเน้นความเรียบง่าย ใช้จินตนาการ และต้องกำหนดกติกาการมีส่วนร่วมให้สอดคล้องกับพัฒนาการของเด็กในแต่ละช่วงวัย อีกทั้งการนำกระบวนการทางละครมาสร้างการเรียนรู้และพัฒนาทักษะต่าง ๆ ของเด็ก สามารถหยิบยกบางประเด็นในละคร นิทานหรือเรื่องเล่า สร้างสถานการณ์จำลองผ่านการเล่นที่มีจุดประสงค์ชัดเจนจะช่วยให้พวกเขาเรียนรู้ได้อย่างสนุกสนาน มากไปกว่านั้นการสื่อสารประเด็นโลกร้อนสำหรับเด็กปฐมวัยควรได้รับการสนับสนุนเป็นอย่างยิ่ง เพราะจะช่วยให้เด็กเห็นความสำคัญของการดูแลโลก

รายการอ้างอิง

- กรมอนามัย. (2565). *กรมอนามัย เผย ค่าฝุ่นภาคเหนือตอนบนสูงระดับสีแดง แนะนำเด็กเล็กเลี่ยงกิจกรรมกลางแจ้ง*. <https://multimedia.anamai.moph.go.th/news/190365/>.
- ชนารัตน์ พรหมทอง และคณะ (2564). *จากธรรมชาติสู่ห้องเรียน: ดินกับการพัฒนาเด็กปฐมวัย*. The New Viridian Journal of Arts, Humanities and Social Sciences, 1(4), 43-56.
- ตี๋บปอง. (2567). *ไฟฟ้า น่ากลัวจัง*. ชมรมผู้รับพระราชทานทุนมูลนิธิอานันทมหิดล.
- ธารารัตน์ กองการณ์ และตฤตา สมพงศ์ (2562). *การสร้างสรรค์ละครเวทีสำหรับเด็กนักเรียนชั้นอนุบาล 3 เรื่องปลาสายรุ้ง*. เสนอในการประชุมวิชาการคณะมนุษยศาสตร์สังคมศาสตร์ระดับนานาชาติ ครั้งที่ 2.
- พรรัตน์ ดำรุ่ง (ผู้กำกับ). (2567, 3-8 มิถุนายน). *แต่บแต่บตะแล้บแต่บแต่บ* [การแสดงละครเวที]. ศูนย์ศิลปการละครสดใส พันธุมโกมล คณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.
- . (2550). *การละครสำหรับเยาวชน*. สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.
- BrainSnax Books. (2023, April 19). The Earth Has Caught a Cold | Earth Day Read Aloud. [Video]. YouTube. <https://youtu.be/1w1nqYCzPW0?si=pOQuvQhE2G7ADB2N>.
- Chompee, J., & Blanchin, P. (Directors). (2024, August 3-8). *Skins* [Theatrical performance]. Sodsai Pantoomkomol Centre for Dramatic Arts, Faculty of Arts, Chulalongkorn University.
- Sills, P. (2000). *Paul Sills' Story Theater: Four Shows*. Hal Leonard Corporation.
- Wood, D., & Grant, J. (2017). *Theatre for children*. Faber & Faber.

พัฒนาการและรูปแบบของชุดยีนเครื่องอย่างเบา THE DEVELOPMENT AND DESIGN OF THE LIGHTWEIGHT THAI CLASSICAL PERFORMANCE COSTUME

ชัยชนะ เลี้ยงพงษ์¹ รติพัทธ์ ศิริพงษ์²

Chaichana Liengpong¹ Ratiphat Siriphong²

บทคัดย่อ

งานวิจัยนี้มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาพัฒนาการ และรูปแบบของชุดยีนเครื่องอย่างเบา โดยมุ่งเน้นกรณีศึกษาบ้านเครื่องทึบเครื่องละคร ซึ่งทึบเครื่องละครเป็นผู้ผลิต และให้บริการชุดยีนเครื่องอย่างเบา ตั้งแต่ พ.ศ. 2561 จนถึงปัจจุบัน งานวิจัยนี้เป็นการศึกษางานวิจัยเชิงคุณภาพ โดยการสัมภาษณ์เชิงลึกจากผู้ประกอบการ รวมถึงการรวบรวมข้อมูลเอกสารและภาพถ่าย

ผลการวิจัยพบว่า ทึบเครื่องละครเริ่มทดลองออกแบบ และสร้างชุดยีนเครื่องอย่างเบา มาตั้งแต่ปี พ.ศ. 2561 เนื่องจาก นายทึบ คำนู ซึ่งเป็นผู้ประกอบการ มีความสนใจในเรื่องของชุดยีนเครื่อง และต้องการที่จะเปิดคณะละครรำเป็นของตนเอง ซึ่งจะต้องมีชุดยีนเครื่องไม่เหมือนกับบ้านเครื่องอื่น ๆ โดยที่ยังคงใช้โครงสร้างชุดยีนเครื่องตามแบบแผนกรมศิลปากร แต่ได้มีการปรับปรุงพัฒนาและผสมผสานรูปแบบดั้งเดิมให้เข้ากับรูปแบบที่สร้างสรรค์ขึ้นมาใหม่ ซึ่งรวมไปถึงการเลือกใช้วัสดุที่มีอยู่ในท้องตลาดมาประยุกต์ใช้ แต่ยังคงความงดงามของชุดยีนเครื่องไว้อย่างครบถ้วน ในส่วนของเครื่องแต่งกายยีนเครื่องที่สร้างขึ้นใหม่ ในแบบของทึบเครื่องละคร คือ พัสตราภรณ์ ได้แก่ เสื้อตัวใน เสื้อตัวนอก กรองคอ อินทรรณู รัตสะเอวห้อยข้าง ห้อยหน้า สนับเพลา นวมนาง และผ้าห่มนาง

คำสำคัญ: ชุดยีนเครื่องอย่างเบา, บ้านเครื่อง, ทึบเครื่องละคร, นาฏศิลป์ร่วมสมัย

¹ นักศึกษาระดับปริญญาตรี สาขาวิชาศิลปการแสดง (นาฏศิลป์ไทย) คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏสวนสุนันทา
chaichana.liengpong@gmail.com

¹ Student, Undergraduate of Performing Arts (Thai Dance) Program, Faculty of Fine and Applied Arts, Suan Sunandha Rajabhat University,
chaichana.liengpong@gmail.com

² อาจารย์ที่ปรึกษา อาจารย์ประจำสาขาวิชาศิลปการแสดง (นาฏศิลป์ไทย) คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏสวนสุนันทา ratiphat.si@ssru.ac.th

² Advisor, Lecturer of Performing Arts (Thai Dance) Program, Faculty of Fine and Applied Arts, Suan Sunandha Rajabhat University,
ratiphat.si@ssru.ac.th

Receive 11/01/69, Revise 01/04/69, Accept 27/04/69

Abstract

This research aims to examine the styles and development of The lightweight Thai Classical Performance Costume, focusing on the case of Tibet Khrueng Lakorn, which has produced and provided such costumes since 2018. The research this research is qualitative study, utilizing in-depth interviews with the proprietor, along with documentary review and photographic data collection.

The results found that Tibet Khrueng Lakorn began experimenting with the design and construction of court costumes in 2018. Mr. Tibet Kumnu, the proprietor, developed a strong interest in court-style attire and aspired to establish his own dance troupe. To achieve this, he sought to create distinctive costume designs that would differ from those of other Thai traditional costume rental shop. While adhering to the structural principles of court costumes as prescribed by The Fine Arts Department, he introduced modifications in form, proportion, and weight reduction, as well as incorporated commercially available materials. These adaptations were undertaken without compromising the aesthetic integrity of Thai Classical Performance Costume. The newly developed costume components created by Tibet Khrueng Lakorn include textile elements such as shoulder decoration, inner and outer clothes for male and female, and trouser.

Keywords: The lightweight Thai Classical Performance Costume, Thai traditional costume rental shop, Tibet Khrueng Lakhon, Contemporary Dance

บทนำ

ชุดยี่นเครื่องอย่างเบาในปัจจุบัน ได้มีการปรับและพัฒนาให้มีความร่วมสมัย เนื่องจากเป็นแนวทางการออกแบบเครื่องแต่งกายที่ผสมผสานความวิจิตรในรูปแบบของชุดยี่นเครื่องแบบดั้งเดิมให้เข้ากับองค์ประกอบที่ใช้ทดแทน และมีความเหมาะสมต่อการใช้งานในยุคปัจจุบัน ทั้งในด้านความคล่องตัว น้ำหนักที่เบาขึ้น ความสะดวกในการดูแลรักษา แต่ยังคงความสวยงามตามขนบไม่แปรเปลี่ยน ผู้ประกอบการรุ่นใหม่จึงเข้าถึงได้ง่ายขึ้น ทำให้ชุดยี่นเครื่องอย่างเบาเป็นที่นิยมแพร่หลายในยุคปัจจุบัน และเป็นการอนุรักษ์มรดกภูมิปัญญาทางวัฒนธรรมที่จับต้องไม่ได้อีกด้วย

ทิเบตเครื่องละคร เป็นหนึ่งในบ้านเครื่องที่มีบทบาทที่โดดเด่นต่อการพัฒนา และให้บริการชุดยืนเครื่องอย่างเบา โดยเริ่มการทดลองออกแบบและสร้างเครื่องแต่งกายยืนเครื่องอย่างเบา มาตั้งแต่ปี พ.ศ. 2561 ภายใต้ความสนใจของผู้ประกอบการ นายทิเบต คำนุ ซึ่งมีความต้องการที่จะสืบสานและต่อยอดชุดยืนเครื่อง เพื่อใช้ในการแสดงของตน โดยมีแนวคิดที่ว่า อยากมีคณะละครรำเป็นของตนเอง และชุดยืนเครื่องต้องมีเอกลักษณ์ หาที่ไหนไม่ได้ นอกจากทิเบตเครื่องละครเท่านั้น (ทิเบต คำนุ, การสื่อสารส่วนบุคคล, 24 ตุลาคม 2568) ด้วยเหตุนี้ นายทิเบต คำนุ จึงได้คิดออกแบบสร้างสรรค์ชุดยืนเครื่องอย่างเบา โดยการศึกษาค้นคว้ารูปแบบของชุดยืนเครื่องของกรมศิลปากร รูปแบบของชุดยืนเครื่องในการแสดงโขนมูลนิธิส่งเสริมศิลปาชีพฯ และภาพถ่ายชุดยืนเครื่องในอดีต จากนั้นได้มีการสืบค้น สำนวนวัสดุที่มีในท้องตลาด และได้ลงมือออกแบบ สร้างชุดยืนเครื่องอย่างเบา ให้มีความแตกต่างจากชุดยืนเครื่องตามแบบกรมศิลปากร ในเรื่องของการปักด้นลงบนชุด โดยรูปแบบของกรมศิลปากร จะเป็นการปักด้นเงินหรือด้นทองลงบนชุดยืนเครื่องทั้งชุด แต่นายทิเบต คำนุ ได้มีการปรับเปลี่ยนการเลือกใช้วัสดุบางส่วน โดยการเลือกใช้ผ้าหลาย ๆ ชนิด ที่มีขายในท้องตลาด ในช่วงเวลานั้น ทั้งแบบที่มีลายและสีพื้นมาตัดแล้วประกอบเข้าด้วยกัน เลือกใช้เลื่อม แถบผ้าอินเดีย ซึ่งยังคงการปักด้นไว้ แต่มีการลดทอนให้มีความเหมาะสม และมีน้ำหนักที่เบาลง เพื่อความสะดวกสบายแก่ผู้สวมใส่ โดยทิเบตเครื่องละครได้มีการสร้างสรรค์และพัฒนาชุดยืนเครื่องอย่างเบา เรื่อยมาตั้งแต่ปี พ.ศ. 2561 จนถึงปัจจุบัน ซึ่งผ้าหม่นางทุก ๆ ผืน สำหรับทุก ๆ สำหรับ หรือองค์ประกอบอื่น ๆ เป็นการออกแบบและปักเย็บโดยนายทิเบต คำนุ ทั้งสิ้น ถือได้ว่าผลงานชุดยืนเครื่องอย่างเบา ของห้องเครื่องทิเบตเครื่องละคร เป็นงานที่มีความละเอียดละไม ใส่ใจในทุกรายละเอียด เป็นงานสร้างสรรค์เครื่องแต่งกายที่ผสมผสานความงดงามแบบดั้งเดิมเข้ากับวัสดุที่ใช้ทดแทนได้อย่างลงตัว

ผู้วิจัยจึงมีความสนใจที่จะศึกษารูปแบบ ลักษณะ เทคนิคการออกแบบ การสร้างสรรค์และพัฒนาการชุดยืนเครื่องอย่างเบาของทิเบตเครื่องละคร ตลอดช่วงเวลาดังที่เริ่มก่อตั้ง ห้องเครื่อง ในปี พ.ศ. 2561 จนถึงปี พ.ศ. 2568 ซึ่งมีเอกลักษณ์ที่เฉพาะตัว และควรค่าแก่การบันทึกข้อมูลในด้านของพัฒนาการชุดยืนเครื่อง เพื่อเป็นแนวทางแก่ผู้ที่มีความสนใจศึกษาเรื่องของชุดยืนเครื่องอย่างเบา

วัตถุประสงค์

1. ศึกษารูปแบบ และการสร้างชุดยืนเครื่องอย่างเบาของคณะทิเบตเครื่องละคร
2. ศึกษาพัฒนาการของชุดยืนเครื่องอย่างเบาของคณะทิเบตเครื่องละคร

นิยามศัพท์เฉพาะ

บ้านเครื่อง (Thai traditional costume rental shop) หมายถึง สำนักเครื่องแต่งกาย หรือสถานประกอบการที่ให้บริการเช่าชุดยืมเครื่อง ทั้งชุดยืมเครื่องตามแบบกรมศิลปากร และชุดยืมเครื่องอย่างเบา ซึ่งในวงการนาฏศิลป์ไทยจะเรียกว่า “บ้านเครื่อง”

ขอบเขตการวิจัย

พัฒนาการของบ้านเครื่องที่เบตเครื่องละคร ตั้งแต่ปี พ.ศ. 2561-พ.ศ. 2568

เอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

การวิจัยครั้งนี้ผู้วิจัยได้ศึกษาเอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้องโดยมีรายละเอียด ดังต่อไปนี้

1. เครื่องแต่งกายนาฏศิลป์ไทยและองค์ประกอบของชุดยืมเครื่อง

จากรูวรรณ ส่งเสริม (2559) ศึกษาความงามทางด้านนาฏศิลป์ไทย กล่าวว่า ความงามด้านนาฏศิลป์ไทย ประกอบไปด้วย ความงามจากรูปร่าง ความงามของเครื่องแต่งกาย ความงามของกระบวนท่าและลีลารำ และความงามของศิลปะการแสดง เมื่อพิจารณาในด้านความงามของเครื่องแต่งกาย 1. การแต่งกายโขน เรียกว่า ยืมเครื่อง เป็นงานที่วิจิตรบรรจง ผู้สวมใส่ต้องมีความชำนาญ พิถีพิถัน เพราะต้องใช้ฝีมือ 2. การแต่งกายละคร ต้องแต่งให้เหมาะสมกับรูปแบบละครชนิดนั้น ๆ แยกประเภทตัวเอก ชาวบ้านที่แตกต่างชัดเจน 3. การแต่งกายรำหรือระบำ ล้วนมีความงามและสามารถสื่อสารได้ 4. การแต่งกายละเล่นพื้นบ้าน เน้นพื้นฐานชีวิตความเป็นอยู่ของคนไทยในแต่ละภูมิภาค

นิชาดา ทวีศิลป์ (2562) ได้อธิบายเรื่องการแต่งกายโขนสรุปได้ว่า ได้แบบอย่างมาจากเครื่องทรงกษัตริย์ มี 3 ส่วนประกอบด้วย ศิราภรณ์ พัสตราภรณ์ และถนิมพิมพาภรณ์ เครื่องแต่งกายโขนมีแบบแผนตายตัวมาตั้งแต่ดั้งเดิม เรียกว่า การแต่งกายยืมเครื่อง

2. การออกแบบเครื่องแต่งกายสำหรับการแสดงนาฏศิลป์ไทย

2.1 การสวมใส่และการเคลื่อนไหวของผู้แสดง

นิชาดา ทวีศิลป์ (2562) ได้กล่าวไว้ว่า การแต่งชุดยืมเครื่อง จำเป็นต้องมีผู้แต่งมาช่วยแต่งตัวให้นักแสดง ซึ่งผู้แต่งต้องมีความชำนาญเป็นอย่างมาก ผู้แต่ง ต้องเตรียมอุปกรณ์ต่าง ๆ ไม่ว่าจะเป็นเสื้อผ้า เครื่องประดับ ด้ายและเข็มให้พร้อม ตัวผู้แสดง เตรียมตัวให้พร้อมสำหรับการแต่งกาย โดยการสวมเสื้อยืด กางเกงขาสั้นไว้ข้างในเพื่อช่วยซับเหงื่อ และป้องกันไม่ให้ระคายเคืองผิวเมื่อสัมผัสกับเครื่องแต่งกายโขน นอกจากนี้ผู้แสดงควร เข้าห้องน้ำให้เรียบร้อยก่อนที่จะเริ่มแต่งกายเพราะ

เมื่อเย็บเสื้อผ้าแล้วจะไม่สามารถถอดออกได้ เมื่อสวมเสื้อผ้าและเครื่องประดับต่าง ๆ เสร็จแล้ว ขั้นตอนสุดท้ายก่อนออกแสดงไปทำการแสดง คือ การสวมศิริภรณ์

2.2 การลดน้ำหนักและความหนาของวัสดุ

วุฒิชัย คำทวี (2559) ได้อธิบายการปรับและออกแบบเครื่องแต่งกายยืนเครื่องละครสวนสุนันทา สรุปได้ว่า เครื่องแต่งกายยืนเครื่องที่ใช้กันทั่ว ๆ ไป อาจเกิดปัญหาในเรื่องของงบประมาณ ระยะเวลาในการสร้างที่ใช้เวลานาน ต้องใช้แรงงานคนในการปักทุกชิ้นส่วน อีกทั้งมีน้ำหนักมาก ยากต่อการเก็บดูแลรักษา จึงมีการออกแบบ และสร้างเครื่องแต่งกายยืนเครื่องในแบบของนาฏศิลป์สวนสุนันทา โดยมีแนวคิดและวิธีออกแบบสัดส่วนของเครื่องแต่งกายให้เหมาะสมกับนักแสดง การเลือกใช้ผ้าแบบทั้งที่มีลายและสีพื้นมาตัด-ต่อ การเลือกใช้วัสดุเลียนแบบดิน เบาหาซื้อง่าย ราคาถูก จึงทำให้ค่าใช้จ่ายในการสร้างเครื่องแต่งกายประหยัดมากขึ้น และใช้ระยะเวลาที่น้อยกว่า มีน้ำหนักเบา การเก็บดูแลรักษาที่ง่าย และที่สำคัญเมื่อออกไปใช้แสดงบนเวทีเกิดความสวยงามไม่แตกต่างจากเครื่องแต่งกายยืนเครื่องแบบกรมศิลปากร

2.3 การปรับปรุงทรงโดยยังคงเอกลักษณ์เดิม

วุฒิชัย คำทวี (2559) ได้อธิบายการปรับปรุงทรงเครื่องแต่งกายยืนเครื่องละครของนาฏศิลป์สวนสุนันทา แต่ยังคงเอกลักษณ์เดิมไว้ว่า เครื่องแต่งกายละครสวนสุนันทาเป็นการสร้างสรรค์งานใหม่โดยใช้พื้นฐานความรู้จากงานเดิม คือ การนำโครงสร้างเครื่องแต่งกายปักด้ายอย่างกรมศิลปากรมาเป็นแบบอย่าง และปรับปรุงในเรื่องขนาด การเลือกใช้วัสดุ และจัดสร้างเครื่องแต่งกายขึ้นเพื่อประโยชน์ในการใช้งาน

3. การอนุรักษ์ และพัฒนาการแต่งกายของชุดยืนเครื่อง

นครินทร์ น้ำใจดี (2557) ได้กล่าวไว้ว่า การนุ่งผ้าของตัวละครโขนในปัจจุบันที่ตัวพระนิยมนุ่งผ้าสั้นเหนือสนับเพลา หรือการนุ่งแบบหางหงส์นิยมนุ่งเลยเข้าขึ้นมา ซึ่งเพี้ยนไปจากรูปแบบของชุดโขนละครแบบโบราณ ทางคณะกรรมการจัดทำชุดเครื่องแต่งกายโขน จึงแก้ไขปัญหาในเบื้องต้นด้วยการ สั่งทอผ้าจากแหล่งผลิตจากเมืองสุรินทร์ ประเทศอินเดีย ซึ่งเป็นแหล่งทอผ้าที่สำคัญมาตั้งแต่สมัยกรุงศรีอยุธยา พร้อมทั้งกำหนดขนาดความยาว และกว้างของผ้าให้มีรูปแบบสัดส่วนของชุด โกล่เคียงแบบโบราณมากที่สุด จนกระทั่งมีการฟื้นฟูภูมิปัญญาการทอผ้ายกทองโบราณ เมืองนครศรีธรรมราชที่ในระยะหลัง ขาดผู้สืบทอดจนทำให้องค์ความรู้ค่อย ๆ เลือนหายไปจากชาวนครศรีธรรมราช ให้กลับ มาได้รับการฝึกหัดและทอขึ้นอีกครั้งโดยคนในท้องถิ่น ซึ่งผลจากการทอผ้ายกเมืองนครศรีธรรมราช ได้รับฟื้นฟู ทำให้ในปี พ.ศ. 2553 ในการจัดโขนมูลนิธิส่งเสริม ศูนย์ศิลปาชีวะ ชุด นางลอย ทางกรมการจัดแสดงโขนพระราชทาน และได้มีการนำผ้ายกเมืองนครศรีธรรมราชมาใช้เป็นส่วนหนึ่งของการแสดงโขน

วิธีการดำเนินงานวิจัย

การวิจัยครั้งนี้เป็นการวิจัยเชิงคุณภาพ โดยมุ่งศึกษารูปแบบ กระบวนการผลิต และพัฒนาการของชุดยีนเครื่องอย่างเบาของบ้านเครื่องทิเบตเครื่องละคร ระหว่างปี พ.ศ. 2561-พ.ศ. 2568 การดำเนินงานวิจัยแบ่งออกเป็น 2 ขั้นตอน ดังนี้

1. การเก็บรวบรวมข้อมูล

1.1 การศึกษาข้อมูลจากเอกสารและภาพถ่าย ผู้วิจัยได้ทำการศึกษาค้นคว้าและรวบรวมข้อมูลจากสื่อออนไลน์ รูปภาพ วิดีโอการแสดง รวมถึงข้อมูลที่เกี่ยวข้องกับการพัฒนาของชุด ยีนเครื่องอย่างเบา

1.2 การสัมภาษณ์ ผู้วิจัยได้ดำเนินการสัมภาษณ์ผู้ประกอบการของบ้านเครื่องทิเบตเครื่องละคร คือ นายทิเบต คำนุ นักแสดงหรือลูกค้าที่ใช้บริการ จำนวน 5 คน ซึ่งเนื้อหาของ การสัมภาษณ์ครอบคลุมประเด็นเกี่ยวกับแนวคิดการออกแบบ การเลือกใช้วัสดุ ระยะเวลาในการผลิต และผลตอบรับจากการใช้บริการ

1.3 การสังเกตการณ์ ผู้วิจัยใช้การสังเกตการณ์แบบไม่มีส่วนร่วม โดยการชมขั้นตอนต่าง ๆ ของการออกแบบ และการสร้างเครื่องแต่งกาย

2. การวิเคราะห์ข้อมูล

การวิเคราะห์ข้อมูลเชิงคุณภาพที่ได้จากการศึกษาเอกสาร ภาพถ่าย สัมภาษณ์เชิงลึก และการสังเกตการณ์ ผู้วิจัยได้มีการดำเนินการวิเคราะห์โดยยึดหลัก ดังนี้

2.1 การจัดระเบียบข้อมูล ผู้วิจัยได้นำข้อมูลมาจัดเป็นหมวดหมู่ โดยจำแนกตามวัตถุประสงค์ คือ ประวัติความเป็นมา การสร้าง และพัฒนาการของชุดยีนเครื่องของห้องเครื่องทิเบตเครื่องละคร

2.2 การตีความและหาข้อสรุป ผู้วิจัยพิจารณาความสอดคล้องและความแตกต่างของข้อมูลที่ได้จากขั้นตอนการจัดระเบียบข้อมูล จึงจัดทำข้อสรุปและตีความโดยนำเสนอในรูปแบบการพรรณนาตามกรอบแนวคิดการวิจัย

2.3 การสรุปผลการวิจัยเชิงคุณภาพ ผู้วิจัยทำการสรุป วิเคราะห์ และอภิปรายผลจากการศึกษาค้นคว้า

ผลการวิจัย

1. รูปแบบ และการสร้างของชุดยีนเครื่องอย่างเบาของห้องเครื่องทิเบตเครื่องละคร

ในปี พ.ศ. 2561 นายทิเบต คำนุ ได้ออกจากงานประจำ เนื่องจากผลกระทบของโรคระบาดโควิด-19 หลังจากนั้น นายทิเบต คำนุ มีความต้องการที่จะเปิดคณะละครรำเป็นของตนเอง และมีความคิดที่ว่า เครื่องแต่งกายจะต้องไม่เหมือนกับที่อื่น ๆ ต้องมีเพียงคณะละครรำทิเบต

เครื่องละครเท่านั้น จึงศึกษาการทำเครื่องแต่งกายยืนเครื่อง เนื่องจากมีความชื่นชอบ เมื่อเข้าใจรูปแบบของชุดยืนเครื่องอย่างละเอียดแล้ว จึงมีการทดลอง ออกแบบ และสร้างชุดยืนเครื่องอย่างเราสามารถแบ่งออกเป็นรายละเอียดต่าง ๆ ดังนี้

1.1 ลวดการปักดิน

ทิเบตเครื่องละครมีแนวคิดลวดการใช้ดิน โดยมีการลดตำแหน่งที่ปักดินให้เหลือแค่บางส่วน คือเครื่องแต่งกายของตัวพระ จะมีการปักดินเพียงส่วนที่เป็นห้อยหน้า ห้อยข้าง กรองคอ และตัวนางจะมีการปักดินในส่วนของชายผ้าหม่นนาง หรือนวมนางบางส่วน

การปักดินลงบนห้อยหน้า ห้อยข้าง และผ้าหม่นนาง ดังภาพตัวอย่างต่อไปนี้



ภาพที่ 1 ห้อยหน้า และห้อยข้างของตัวพระ

ที่มา: ทิเบตเครื่องละคร (2568)



ภาพที่ 2 ผ้าหม่นนาง

ที่มา: ทิเบตเครื่องละคร (2568)

การปักดินลงบนกรองคอ และนวมนาง ดังภาพตัวอย่างต่อไปนี้



ภาพที่ 3 กรองคอ

ที่มา: ทิเบตเครื่องละคร (2568)



ภาพที่ 4 นวมนาง

ที่มา: ทิเบตเครื่องละคร (2568)

เมื่อลดการปักดิน ก็สามารถช่วยลดต้นทุน และระยะเวลาในการสร้าง เนื่องจากแต่ละชิ้นส่วนนั้น เป็นผลงานการออกแบบและปักของ นายทิเบต คำนุ แต่เพียงผู้เดียว เมื่อเกิดความชำนาญในการปักดินแล้ว ก็มีการออกแบบลวดลายที่สวยงามออกมามากมาย

1.2 การใช้วัสดุที่มีในท้องถิ่นทดแทน

หลังจากการคิด และตระหนักของนายทิเบต คำนุ ผู้ประกอบการคณะละครรำทิเบต เครื่องละคร รูปแบบชุดยีนเครื่องของทิเบตเครื่องละครจะไม่ใช้เครื่องเบา 100% เนื่องจากมีการปักดินผสมอยู่ด้วย และมีการนำวัสดุที่มีขายอยู่ในท้องตลาดช่วงเวลานั้น ๆ เช่น ดินอินเดีย ช่อกระเจก ปักแมลงทับ เป็นต้น มาลงมือทำในรูปแบบที่ไม่ซ้ำกับบ้านเครื่องอื่น วิธีการปักแบบโบราณผสมผสานกับการเลือกใช้ผ้าที่มีแนวโน้มไปในทางเดียวกัน ซึ่งแต่ละผืนของผ้าห่มนางนั้น จะเป็นการเขียนผูกลวดลายขึ้นมาใหม่ รูปแบบการปักที่แตกต่างกัน การเลือกใช้วัสดุที่หลากหลาย และในแต่ละผืนจะได้แรงบันดาลใจในแต่ละช่วงแต่ละยุคของทิเบตเครื่องละคร อีกทั้งยังได้รับแรงบันดาลใจผ้าห่มนางลายริ้วจากภาพถ่ายเก่า ของคณะละครบรรดาศักดิ์ ในช่วงรัชกาลที่ 5

ดังภาพต่อไปนี้



ภาพที่ 5 พระยาพิพัฒน์โกษา (เชเลสติโน ซาเวียร์)

รับบท นางรจนา จากละครเรื่องสังข์ทอง โดยคณะละครบรรดาศักดิ์ (2440)

ที่มา: สมุดภาพสยามเรเนซองส์ : ความทรงจำแห่งกรุงรัตนโกสินทร์ เล่ม 2 (2562)

จากภาพที่ 5 ทำให้นายทิเบต คำนุ ได้ออกแบบโดยการนำแถบเลื่อมและเลื่อมโลหะมาปักลงในผ้าอินเดีย จึงเกิดเป็นผลงานผ้าห่มนาง ดังภาพต่อไปนี้



ภาพที่ 6 ละครรำเลียนอย่างโบราณ แรงบันดาลใจผ้าหม่นางลายริ้ว
จาก ภาพถ่ายเก่า ของคณะละครบรรดาศักดิ์
ที่มา: ทิเบตเครื่องละคร (2564)

กล่าวได้ว่า การปัก และการออกแบบลวดลายชุดยืนเครื่องอย่างเบาของบ้านเครื่องทิเบต เครื่องละครนั้น ได้รับแรงบันดาลใจมาจากความชื่นชอบ การชื่นชมผลงานในอดีต และความคิดที่ไม่สิ้นสุดของ นายทิเบต คำนุ ทั้งสิ้น จึงเกิดเป็นผลงานที่มีการประยุกต์ใช้วัสดุที่มีอยู่ในท้องตลาดจนเกิดความงดงาม

1.3 การเลือกใช้สีเครื่องแต่งกาย

ส่วนของการวางสี ถ้าหากเป็นบ้านเครื่องทั่วไป ก็จะเป็นการใช้ เขียวขลิบแดง เหลืองขลิบม่วง ฟ้ายลิบชมพู ทำให้ใน 1 ชุด ก็จะมีเพียงแค่ 2 สี แต่ทิเบตเครื่องละครมีสำหรับที่หลากหลาย ซึ่งการวางสีหรือการดั่งสีได้รับแรงบันดาลใจมาจากการแสดงโขนมุณิธิสังเสริมศิลปาชีพฯ ทำให้ความหลากหลายของสำหรับมีเพียงที่ทิเบตเครื่องละครเท่านั้น

ซึ่งการสร้างเครื่องแต่งกายแต่ละชุดนั้น ได้ผ่านการคิด วิเคราะห์ และความต้องการของ นายทิเบต คำนุ โดยมีคำจำกัดความว่า “มองไกลก็สวย มองใกล้ก็สวย” จึงทำให้การสร้างเครื่องแต่งกายในแต่ละชุดนั้นใช้เวลานาน และมีต้นทุนสูง จึงทำให้ชุดยืนเครื่องของทิเบตเครื่องละครไม่เหมือนกับบ้านเครื่องอื่น ๆ ถ้าหากลูกค้าต้องการเช่าชุดในรูปแบบของทิเบตเครื่องละครก็ต้องมาเช่าจากทิเบตเครื่องละครเท่านั้น ดังภาพตัวอย่างต่อไปนี้

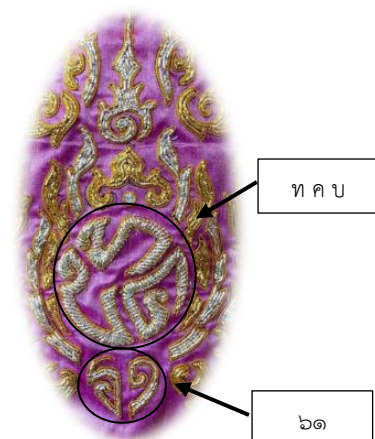


ภาพที่ 7 เครื่องแต่งกายยืนเครื่องอย่างเบาที่มีความหลากหลายทางสีสันท
ของบ้านเครื่องทิเบตเครื่องละคร
ที่มา: ทิเบตเครื่องละคร (2568)

2. พัฒนาการของชุดยืนเครื่องอย่างเบาของคณะทิเบตเครื่องละคร

หลังจากที่ นายทิเบต คำนุ ได้เปิดคณะละครร่ำ และบ้านเครื่อง ที่ชื่อว่า “ทิเบตเครื่องละคร” ได้รับผลตอบรับที่ดีจากผู้ใช้บริการ จึงมีการพัฒนาอย่างต่อเนื่องตลอดมา และยังคงความเป็นเอกลักษณ์อีกด้วย ซึ่งมีการคิดออกแบบ การปักดิ้นเป็นสัญลักษณ์ลงบนพัตรารมณ์ ได้แก่

2.1 สัญลักษณ์ “ท บ ค ๖๑” คือ การย่อคำว่า “ทิเบตเครื่องละคร ๖๑” แล้วปักลงบนผ้าหม่นาง เป็นการสื่อถึงปีที่ก่อตั้งทิเบตเครื่องละคร ดังภาพต่อไปนี้



ภาพที่ 8 การปักสัญลักษณ์ “ท บ ค ๖๑” ลงบนผ้าหม่นาง
ที่มา: ทิเบตเครื่องละคร (2561)

2.2 สัญลักษณ์ “ท บ ค” คือ การย่อคำว่า “ทิเบตเครื่องละคร” แล้วปักบนห้อยหน้าของตัวพระ ดังภาพต่อไปนี้



ภาพที่ 9 การสัญลักษณ์ “ท บ ค” ลงบนห้อยหน้าของตัวพระ
ที่มา : ทิเบตเครื่องละคร (2564)

2.3 สัญลักษณ์ “ทิเบต” และ “เครื่องละคร” คือ การปักชื่อบ้านเครื่อง “ทิเบต เครื่องละคร” ลงบนผ้าห่มนาง ดังภาพต่อไปนี้



ภาพที่ 10 การปักสัญลักษณ์ “ทิเบตเครื่องละคร” ลงบนผ้าห่มนาง
ที่มา: ทิเบตเครื่องละคร (2568)

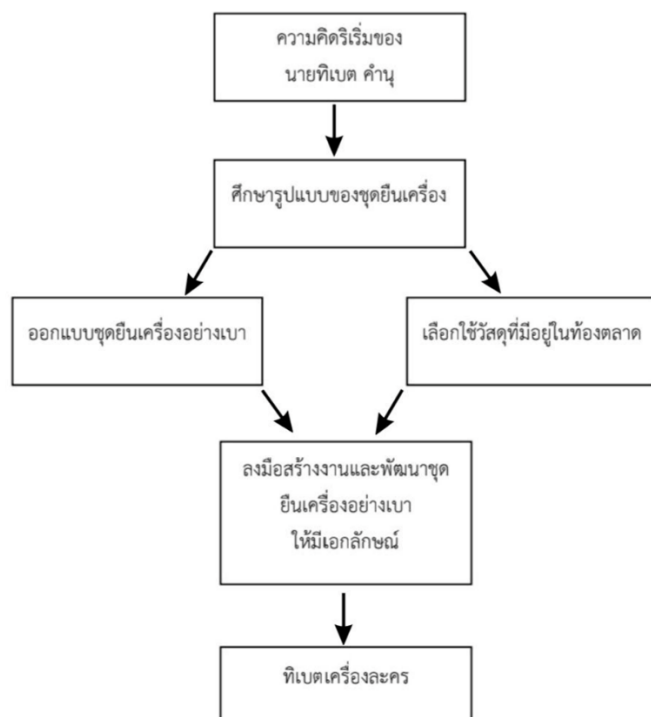
นอกจากการปักสัญลักษณ์ “ท บ ค ๖๑”, “ท บ ค” และ “ทิเบตเครื่องละคร” ลงบนผ้าห่มนาง และสำหรับของตัวพระแล้ว ยังมีการปรับ พัฒนาสัดส่วนความกว้าง ความยาว และความหนาบางขึ้นส่วน เช่น ผ้าห่มนาง อินทราญ ห้อยข้าง ห้อยหน้าของตัวพระ เป็นต้น เพื่อความเหมาะสมสวยงาม และสะดวกต่อการใช้งานตามแบบของทิเบตเครื่องละคร ในส่วนของศิราภรณ์ และ

ถนิมพิมพาภรณ์นั้น ทิเบตเครื่องละคร ได้เลือกใช้วัสดุที่มีอยู่แล้วในท้องตลาด โดยเลือกใช้ที่ถูกต้องตามขนบธรรมเนียม และมีความสวยงาม

ผลจากการวิจัยพบว่า การดำเนินงานของ ทิเบตเครื่องละคร ตั้งแต่ปี พ.ศ. 2561-พ.ศ. 2568 สามารถสร้าง และพัฒนารูปแบบชุดยืนเครื่องอย่างเบาได้อย่างมีประสิทธิภาพ ทั้งในการออกแบบ การสร้างงาน และการเลือกใช้วัสดุที่เหมาะสม ซึ่งยังคงความเป็นเอกลักษณ์ ความงดงามตามแบบแผนดั้งเดิมได้อย่างครบถ้วน

ในปัจจุบัน นายทิเบต คำนุ ผู้ประกอบการทิเบตเครื่องละคร ยังคงออกแบบ ปัก สร้าง และพัฒนาชุดยืนเครื่องอย่างเบาเสมอมา เพื่อรองรับความต้องการของลูกค้าที่มากขึ้น จากการที่ทิเบตเครื่องละครเปิดรับทั้งงานการแสดงละครเวที และเปิดให้เช่าชุดยืนเครื่องอย่างเบา จึงมีผลตอบรับที่ดีเรื่อยมา ทำให้เป็นที่รู้จักอย่างกว้างขวาง ทั้งในกลุ่มลูกค้าที่เป็นนักเรียน นักศึกษา วัยทำงาน กลุ่มสถานศึกษา และอีกมากมาย

ผลการวิจัย เรื่อง พัฒนาการและรูปแบบของชุดยืนเครื่องอย่างเบา ผู้วิจัยสรุปได้เป็นแผนผังดังนี้



ภาพที่ 11 แผนผังสรุปผลการวิจัย เรื่อง พัฒนาการและรูปแบบของชุดยืนเครื่องอย่างเบา
ที่มา: ภาพส่วนตัวผู้วิจัย (2568)

อภิปรายผล

จากการศึกษารูปแบบ การสร้าง และพัฒนาการของชุดยืนเครื่องอย่างเบาของบ้านเครื่องทิเบตเครื่องละคร ผู้วิจัยได้ศึกษาค้นคว้า วิเคราะห์ และสรุปอภิปรายผล ได้ดังนี้

1. รูปแบบ และการสร้างชุดยืนเครื่องอย่างเบาของบ้านทิเบตเครื่องละคร

นายทิเบต คำนุ มีความสนใจเครื่องแต่งกายยืนเครื่อง และความต้องการที่จะเปิดคณะละครรำ จึงเริ่มศึกษา ออกแบบ และทดลองสร้างชุดยืนเครื่องด้วยตัวเอง แต่การสร้างชุดยืนเครื่องนั้น จะต้องมียืนที่ทิเบตเครื่องละครเท่านั้น จึงปรับ ลดการปักด้นให้เหลือเพียงบางส่วน เลือกใช้วัสดุที่มีในท้องตลาด เช่น แถบอินเดีย ช่องกระเจก ปีกแมลงทับ เป็นต้น การปักลายริ้วตามภาพถ่ายเก่าของละครบรรดาศักดิ์ การใช้สีที่หลากหลาย แต่เข้ากันอย่างลงตัว มาปรับใช้ให้เหมาะสมจนเกิดเป็นผลงานที่มีเอกลักษณ์ ระยะเวลาการสร้างงานที่ใช้เวลานาน แต่มีความละเอียดละเมียดละไม ทำให้เห็นถึงความตั้งใจ และความรักที่ส่งผ่านการเย็บปักในการสร้างผลงานของนายทิเบต คำนุ ผู้ประกอบการหรือผู้ก่อตั้ง “ทิเบตเครื่องละคร”

2. พัฒนาการของชุดยืนเครื่องอย่างเบาของบ้านเครื่องทิเบตเครื่องละคร

เมื่อมีความชำนาญ ความเข้าใจในการออกแบบ และการสร้างชุดยืนเครื่องอย่างเบาแล้ว นายทิเบต คำนุ จึงคิดพัฒนา ออกแบบลดทอน “ท บ ค ๖๑”, “ท บ ค” และ “ทิเบตเครื่องละคร” ซึ่งเป็นการปักสัญลักษณ์ลงบนพัทธาภรณ์ เพื่อสร้างให้เกิดภาพจำ และเป็นเอกลักษณ์ของทิเบตเครื่องละคร ซึ่งมีการปรับสัดส่วนความกว้าง ความยาว ความหนา โดยคำนึงถึงความเหมาะสม และความสวยงามให้สอดคล้องกับการคิดออกแบบเครื่องแต่งกายยืนเครื่องขึ้นมาใหม่ เพื่อความสะดวกต่อการใช้งาน แต่ยังคงความงดงามตามแบบดั้งเดิมไว้อย่างครบถ้วน

3. ผลกระทบต่อวงการนาฏศิลป์ไทย และอารมณ์ความรู้สึกของผู้ชมที่คุ้นเคยกับชุดยืนเครื่องแบบดั้งเดิม

จากที่มีการออกแบบและสร้างชุดยืนเครื่องอย่างเบานั้น เป็นการเปิดโอกาสให้เกิดรูปแบบของชุดยืนเครื่องที่มีความสร้างสรรค์ และหลากหลายมากขึ้น มีการปรับให้เกิดความคล่องตัวแก่นักแสดง อีกทั้งยังประหยัดเวลาและค่าใช้จ่าย เหมาะแก่การแสดงร่วมสมัยหรืองานที่ต้องการความรวดเร็ว ซึ่งกลุ่มลูกค้า หรือนักแสดงสามารถเลือกใช้ได้ตามความเหมาะสม แต่ก็มีส่วนที่ส่งผลกระทบต่ออารมณ์ความรู้สึกด้านความงามของผู้ชมที่คุ้นเคยกับรูปแบบดั้งเดิม โดยผู้ชมบางส่วนอาจรู้สึกถึงความแตกต่างในรายละเอียดของพื้นผิว และความประณีต แต่ก็ยังคงความงดงาม และการใช้งานที่ไม่แพ้กัน ซึ่งผู้ชมที่บางส่วนอาจมองว่าเป็นการปรับตัวที่ยังคงรักษาเอกลักษณ์ของชุดยืนเครื่องไว้ได้

4. การอนุรักษ์มรดกภูมิปัญญาทางวัฒนธรรมที่ยั่งยืน

ในปัจจุบันชุดยืนเครื่องอย่างเบาเป็นที่นิยมแพร่หลาย มีบ้านเครื่องใหม่ ๆ เกิดขึ้นมากมาย ซึ่งสะท้อนให้เห็นถึงบทบาทของผู้สร้างงานที่สร้างสรรค์ และพัฒนามรดกทางวัฒนธรรมให้สอดคล้องกับ

บริบทของโลกในปัจจุบัน ซึ่งเป็นการอนุรักษ์ สืบทอด ส่งเสริมและสนับสนุนมรดกทางวัฒนธรรมของชาติไทยให้ยังคงสืบต่อไป

ข้อเสนอแนะ

จากการศึกษาพัฒนาการและรูปแบบของชุดยืนเครื่องอย่างเบา เป็นการผสมผสานความดั้งเดิมให้เข้ากับรูปแบบที่คิดค้นขึ้นมาใหม่ ซึ่งชุดยืนเครื่องอย่างเบาใช้งบประมาณ และระยะเวลาในการสร้างที่น้อยกว่าชุดยืนเครื่องตามแบบกรมศิลปากร จึงอยากจะเสนอให้มีการจัด Workshop หรือถ่ายทอดสู่สถาบันการศึกษาที่มีความสนใจ เพื่อเป็นสืบสาน ต่อยอดเอกลักษณ์ของไทยอันงดงาม

รายการอ้างอิง

- จารุวรรณ ส่งเสริม. (2559). ความงามทางด้านนาฏศิลป์ไทย. *วารสารวิชาการนวัตกรรมสื่อสารสังคม*.
 ณิชาดา ทวีศิลป์. (2562). โขนไทย. กรุงเทพฯ: แอปป์คิดส์.
 นครินทร์ น้ำใจดี. (2557). โขนของมูลนิธิส่งเสริมศิลปาชีพในสมเด็จพระนางเจ้าสิริกิติ์ พระบรมราชินีนาถ: กระบวนการจัดสร้าง อนุรักษ์ พัฒนารูปแบบ.
วารสารมหาวิทยาลัยกรมศิลปากร.
 ภัฏกรจันทร์ เกษมศรี. (2562). *สมุดภาพ สยาม เรเนซองส์ : ความทรงจำแห่ง*
กรุงรัตนโกสินทร์ เล่ม 2 Reminiscence of Rattanakosin Vol.2 (1851 - 1911)
 หน้า 148. พิมพ์ครั้งที่ 1. กรุงเทพฯ: บริษัท สำนักพิมพ์สยาม เรเนซองส์ จำกัด.
 วุฒิชัย คำทวิ. (2559). *พัฒนาการเครื่องแต่งกายยืนเครื่องละครสวนสุนันทา*.
 (วิทยานิพนธ์ศิลปศาสตรมหาบัณฑิต). กรุงเทพฯ: มหาวิทยาลัยราชภัฏสวนสุนันทา.

ละครเพื่อการพัฒนาชุมชนเมือง สำหรับเด็กในพื้นที่บ้านทุ่งใหญ่ จังหวัดสงขลา
THEATRE FOR DEVELOPMENT IN URBAN AREA FOR CHILDREN IN BAN
TOONG YAI, SONGKHRA PROVINCE

ตถาตา สมพงษ์¹
Tathata Sompong¹

บทคัดย่อ

งานวิจัยนี้มีวัตถุประสงค์เพื่อจัดกิจกรรมส่งเสริมให้เด็กกลุ่มเป้าหมายเล็งเห็นถึงปัญหาสังคม และร่วมกันหาทางออกสำหรับปัญหาดังกล่าวและเพื่อนำเสนอละครสะท้อนปัญหาสังคมออกสู่สาธารณชน กลุ่มเป้าหมายคือเด็กในพื้นที่บ้านทุ่งใหญ่ จำนวน 6 คน โดยใช้วิธีการศึกษาเชิงคุณภาพ เครื่องมือที่ใช้ในงานวิจัยคือการสังเกตการณ์แบบมีส่วนร่วม แบบสัมภาษณ์และแบบประเมิน ซึ่งมีกลุ่มประชากรผู้ให้สัมภาษณ์และทำแบบประเมินจำนวน 2 กลุ่มคือ 1. ผู้นำชุมชนในพื้นที่บ้านทุ่งใหญ่ จำนวน 6 คน และ 2. ประชากรในพื้นที่บ้านทุ่งใหญ่ จำนวน 15 คน ผู้วิจัยได้ลงพื้นที่ภาคสนาม เพื่อเก็บข้อมูลประเด็นปัญหาของคนในพื้นที่บ้านทุ่งใหญ่ จังหวัดสงขลา เพื่อนำข้อมูลดังกล่าวมาออกแบบกระบวนการละครใช้จัดกิจกรรมกับเด็กกลุ่มเป้าหมายทั้งหมด 11 ครั้ง ผลจากการประเมินหลังจัดกระบวนการละคร พบว่าเด็กกลุ่มเป้าหมายทุกคนเล็งเห็นความสำคัญถึงปัญหาขยะในชุมชนของตนเอง เกิดแรงบันดาลใจในการเปลี่ยนแปลงชุมชนของตนให้ดีขึ้น กล้าแสดงออกมากขึ้น เกิดทักษะการทำงานกลุ่มร่วมกันค้นหาคำตอบเพื่อแก้ไขปัญหาและร่วมสร้างการเปลี่ยนแปลงอย่างกล้าหาญ สะท้อนให้เห็นว่าเด็กกลุ่มเป้าหมายเล็งเห็นคุณค่าในตนเองและคุณค่าของชุมชนของตน พวกเขาจึงอยากดูแลรักษาชุมชนของพวกเขาและคาดหวังให้ทุกคนในชุมชนร่วมกันดูแลรักษาชุมชนร่วมกันอย่างเป็นรูปธรรมและอย่างยั่งยืน

คำสำคัญ: ละครเพื่อการพัฒนาชุมชนเมือง, ละครประยุกต์, ละครเชิงประยุกต์, ละครสร้างสรรค์, บ้านทุ่งใหญ่

¹ ผู้ช่วยศาสตราจารย์ สาขาวิชานาฏศิลป์และการแสดง คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏสงขลา tathata.so@sru.ac.th

¹ Assistant professor, Performing Arts Program Faculty of Fine Arts Songkhla Rajabhat University, tathata.so@sru.ac.th

Receive 17/02/69, Revise 19/03/69, Accept 01/04/69

Abstract

This research aims to organize activities to encourage the target group of children to recognize social problems and jointly find solutions to such problems, and to present dramas reflecting social problems to the public. The target group was 6 children in Ban Tung Yai area. The qualitative research method was used. The research instruments were participant observation, interviews, and assessments. There were 2 groups of people who were interviewed and completed the assessment: 1. community leaders in Ban Tung Yai area, 6 people 2. The population in Ban Tung Yai area, 15 people. The researcher went to the field to collect data on the issues of people in the Ban Tung Yai community, Songkhla Province. To use the data to design a community development drama process that was used to organize activities with the target children in 11 sessions. It was found that all children in the target group saw the importance of the waste problem in their community. Children were inspired to change their community for the better, by finding solutions to problems together and courageously creating change together, it reflects that the target children see their own value and the value of their community. They therefore want to take care of their community and expect everyone in the community to jointly take care of it in a tangible and sustainable way.

Keywords: Drama for urban community development, Applied Theatre, Ban Toong Yai

บทนำ

1. ความเป็นมาและความสำคัญของปัญหา

ละครเป็นสื่ออย่างหนึ่งในการสะท้อนประเด็นและเรื่องราวต่าง ๆ สู่ผู้ชมในที่สาธารณะ ละครมีที่มาจากซีกโลกตะวันตกตั้งแต่สมัยกรีกโบราณและมีการพัฒนาตามยุคสมัยและตามพื้นที่มาจนถึงปัจจุบัน การนำสื่ออย่างละครมาเพื่อใช้ในการทำกิจกรรมกับเด็กสามารถจัดได้หลากหลายรูปแบบทั้งในรูปแบบของรายวิชาเรียนตามหลักสูตรและจัดในรูปแบบของกิจกรรมเสริมนอกสถานศึกษาขึ้นอยู่กับว่ามีวัตถุประสงค์ในการจัดกิจกรรมหรือเลือกนำละครมาใช้เพื่ออะไร

ละครในฐานะเครื่องมือสร้างกิจกรรมเพื่อการเข้าถึงชุมชน ดังที่พรรัตน์ ดำรุง ได้กล่าวไว้ว่า ละครที่ทำร่วมกับชุมชนโดยมีจุดมุ่งหมายเพื่อเปลี่ยนแปลงสังคมให้ดีขึ้น ในประเทศไทยนิยมใช้ชื่อ

ละครเพื่อการพัฒนาสังคม ละครประเภทนี้เป็นผลผลิตจากยุคสงครามเย็น (ค.ศ. 1950-1991) เป็นการต่อสู้ทางด้านการเมืองเพื่อแย่งชิงชนระหว่างค่ายมหาอำนาจทุนนิยมเต็มรูปแบบที่มีสหรัฐอเมริกาเป็นประเทศหลัก และค่ายหนึ่งรวมศูนย์ได้แก่ ค่ายสังคมนิยมของสหภาพโซเวียต ซึ่งมีการแข่งขันทางด้านความคิด เศรษฐกิจและการเมือง ผลักให้ประเทศยากจนต้องกลายเป็นประเทศโลกที่สาม ซึ่งหมายถึงกลุ่มประเทศในแอฟริกา อเมริกาใต้ กลุ่มเอเชียใต้และเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ ประเทศเหล่านี้สร้างเครื่องมือเพื่อสื่อสารกับชาวบ้านในชนบทห่างไกล โดยการใช้ละครแสดงสดต่อหน้าผู้ชมในรูปแบบละครเร่ ในแบบละครโฆษณาชวนสาร (Agit/Prop) คณะละครเล็ก ๆ เหล่านี้ ให้ความรู้ประชาชนเกี่ยวกับวิถีประชาธิปไตย ส่งเสริมเสรีภาพ ความเท่าเทียมกันในสังคม ซึ่งพัฒนาการของละครรูปแบบนี้มีความแตกต่างกันไปตามพื้นที่และบริบทของแต่ละประเทศในช่วงขณะนั้น (พรรัตน์ ดำรุง, 2557) จากการศึกษาทำให้ผู้วิจัยเห็นว่าละครชุมชนในภาคใต้มีความผสมผสานวัฒนธรรม ประเพณีท้องถิ่นที่หลากหลายเข้าด้วยกันอย่างลงตัว ไม่ว่าจะเป็นโนรา หนังตะลุง ลิเกป่า มะโย่ง ซึ่งไม่ต่างจากละครชุมชนในภาคอื่น ๆ จากประสบการณ์ส่วนตัวของผู้วิจัยเองทำให้เห็นว่าความหลากหลายนี้ทำให้ละครในภาคใต้มีความเป็นเฉพาะของแต่ละท้องถิ่นที่มีมายาวนาน แต่ยังขาดการนำละครไปปรับใช้เชิงนโยบายเพื่อพัฒนาเมืองอย่างเป็นรูปธรรม และอย่างจริงจัง หากนักการละครสามารถร่วมมือกับหน่วยงานต่าง ๆ ในพื้นที่เพื่อสร้างแนวคิด นโยบายพัฒนาเมืองอย่างยั่งยืนร่วมกันได้ จะเป็นเรื่องที่ดีมากในอนาคต

ละครรณรงค์แบบมีส่วนร่วมเพื่อการพัฒนา (Participatory Theatre) เป็นอีกรูปแบบหนึ่งของการใช้การแสดงละครและกิจกรรมละครในชุมชน ได้มีการปรับเปลี่ยนมาจากละครรณรงค์ของนักการละครจากตะวันตก มีการนำกระบวนการละครที่หลากหลายมาปรับใช้เพื่อนำเสนอสาระตามที่องค์กรต้องการ ละครลักษณะนี้ได้ผนวกกับการใช้ศิลปินชาวบ้านและศิลปินท้องถิ่น เช่น หุ่นละครเล็กต่าง ๆ หน้ากากและเพลงชาวบ้านมาใช้เพื่อทำให้ละครที่นำเสนอมีสีสันและมีชีวิตชีวา นอกจากนี้ยังพยายามนำกระบวนการพูดคุย เสวนา เข้าไปปรับใช้เพื่อให้เกิดการสื่อสารและทำความเข้าใจในสาระที่คณะละครนำมาเสนอ และจุดประเด็นให้คิดทบทวนหรือนำไปสู่การเรียนรู้ แกะไขร่วมกัน (พรรัตน์ ดำรุง, 2557)

ในเขตพื้นที่อำเภอเมือง จังหวัดสงขลา แบ่งเขตการปกครองออกเป็น 6 ตำบล ได้แก่ ตำบลบ่อยาง ตำบลเขารูปช้าง ตำบลเกาะเต่า ตำบลพะวง ตำบลทุ่งหวัง และตำบลเกาะยอ ซึ่งในบางพื้นที่เหล่านี้เป็นชุมชนเมือง มีผู้คนอาศัยอยู่อย่างหนาแน่น และยังขาดการส่งเสริมและพัฒนาชุมชนอย่างเป็นระบบและต่อเนื่อง โดยเฉพาะชุมชนที่อยู่ติดแม่น้ำลำคลอง ดินทะเลสาบและทะเลอ่าวไทย สังเกตเห็นได้ชัดเจนจากขยะในชุมชนที่มากับน้ำ เนื่องจากชุมชนขาดการจัดการขยะ ทำให้เกิดปัญหาสิ่งแวดล้อมและปัญหาคุณภาพชีวิตของคนในชุมชนตามมา เด็กเป็นกลุ่มประชากรในชุมชนเมืองที่ใช้เวลาในพื้นที่เยอะกว่ากลุ่มประชากรอื่น ๆ เพราะเด็กใช้เวลาส่วนใหญ่นอกบ้านเล่นกับเพื่อน ๆ

ดังนั้นการเริ่มส่งเสริมการจัดกิจกรรมที่ดีสำหรับเด็กหรือการพัฒนาชุมชนเพื่อคุณภาพชีวิตที่ดีขึ้นสำหรับคนในชุมชนจึงเป็นสิ่งสำคัญที่ควรทำอย่างเร่งด่วนสำหรับชุมชนเมือง

เด็กในพื้นที่บ้านทุ่งใหญ่ ตำบลเขารูปช้าง อำเภอเมือง จังหวัดสงขลา เป็นเด็กในชุมชนเมืองที่ยังขาดโอกาสในหลาย ๆ เรื่อง เช่น การส่งเสริมพัฒนาการด้านการอ่านและเขียน การทำงานด้านศิลปะ การส่งเสริมคุณภาพชีวิตและสิ่งแวดล้อมที่ดีและการค้นหาตนเองตามศักยภาพที่มี เป็นต้น เด็กเหล่านี้ควรได้รับการส่งเสริมและการพัฒนาอย่างเท่าเทียมเช่นเดียวกับเด็กทุกคน ผู้วิจัยมีบ้านอยู่ใกล้เคียงกับชุมชนของเด็ก เคยมีโอกาสสอนนักศึกษาในรายวิชาการสร้างสรรค์มาลงพื้นที่เพื่อจัดกิจกรรมทางด้านละครเพื่อรณรงค์เรื่องปัญหาขยะ เนื่องจากในต่อนั้นชุมชนยังขาดการจัดการขยะ อีกทั้งยังมีขยะจากท้องทะเลอยู่เต็มหาดทราย ซึ่งเป็นหน้าบ้านของชุมชน จากการลงพื้นที่และจากประสบการณ์ที่ได้ทำกิจกรรมร่วมกับกลุ่มเด็กทำให้ผู้วิจัยเล็งเห็นว่า เด็กยังขาดการพัฒนาในด้านต่าง ๆ มากมาย การนำกระบวนการทางด้านละคร ละครเพื่อการพัฒนาชุมชนมาใช้เพื่อพัฒนาและส่งเสริมศักยภาพด้านต่าง ๆ ให้กับเด็กในพื้นที่ เป็นการเปิดโอกาสให้เด็กและคนในชุมชนมีส่วนร่วมในการพัฒนาตนเองและชุมชนร่วมกันผ่านการทำกิจกรรมและหาทางออกของปัญหาร่วมกัน ส่งเสริมให้คุณภาพชีวิตของคนในชุมชนเมืองใหญ่ดีขึ้นในท้ายที่สุด

2. วัตถุประสงค์

- 2.1 เพื่อจัดกิจกรรมส่งเสริมให้เด็กกลุ่มเป้าหมายเล็งเห็นถึงปัญหาสังคมและร่วมกันหาทางออกสำหรับปัญหาดังกล่าว
- 2.2 เพื่อนำเสนอละครสะท้อนปัญหาสังคมออกสู่สาธารณชน

3. ขอบเขตการศึกษา

- 3.1 ขอบเขตด้านเนื้อหาการวิจัยครั้งนี้เป็นการวิจัยเชิงคุณภาพ เพื่อใช้กระบวนการทางด้านละครเพื่อพัฒนาชุมชน มาใช้เพื่อพัฒนาและส่งเสริมศักยภาพด้านต่างๆ ให้กับเด็กกลุ่มเป้าหมายในพื้นที่บ้านทุ่งใหญ่
- 3.2 ขอบเขตด้านประชากรและพื้นที่คือเด็กในชุมชนบ้านทุ่งใหญ่ ตำบลเขารูปช้าง อำเภอเมือง จังหวัดสงขลา จำนวนประมาณ 6-15 คน

4. ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ

- 4.1 เด็กกลุ่มเป้าหมายเล็งเห็นปัญหาสังคมและร่วมกันหาทางออกตามกระบวนการละคร
- 4.2 จัดแสดงละครสะท้อนปัญหาสังคมในชุมชน

5. กระบวนการศึกษา

ละครเพื่อการพัฒนาชุมชนเมือง สำหรับเด็กในพื้นที่บ้านทุ่งใหญ่ จังหวัดสงขลา มีรายละเอียดในกระบวนการศึกษา คือ การค้นคว้าข้อมูล เครื่องมือที่ใช้ในการศึกษาและขั้นตอนการศึกษาดังนี้

5.1 การค้นคว้าข้อมูล

ผู้วิจัยได้ค้นคว้าข้อมูลจากเอกสาร ตำราทางวิชาการและงานวิจัยและวิทยานิพนธ์ที่เกี่ยวข้องเพื่อรวบรวมข้อมูลเบื้องต้นเกี่ยวกับเนื้อหาในงานวิจัยครั้งนี้ โดยแยกเป็นรายละเอียดได้ดังนี้

1. เอกสาร ตำราทางวิชาการ 2. งานวิจัยและวิทยานิพนธ์ที่เกี่ยวข้อง เพื่อนำข้อมูลที่ได้มาศึกษาวิเคราะห์ เพื่อปรับใช้ในการจัดกระบวนการ

5.2 เครื่องมือที่ใช้ในการศึกษา

เครื่องมือที่ใช้ในการทำวิจัยครั้งนี้ คือการสังเกตการณ์ การสัมภาษณ์ การจัดกระบวนการละครเพื่อการพัฒนาชุมชนเมืองและการประเมินผล

5.2.1 การสังเกตการณ์

1. การสังเกตการณ์แบบมีส่วนร่วม
2. การสังเกตการณ์แบบไม่มีส่วนร่วม

5.2.2 การสัมภาษณ์

ผู้วิจัยได้กำหนดกลุ่มเป้าหมายและกลุ่มประชากรในการศึกษา 3 กลุ่ม มีรายละเอียดดังต่อไปนี้

กลุ่มเป้าหมายเด็กในพื้นที่บ้านทุ่งใหญ่ จังหวัดสงขลา จำนวน 6 คน

กลุ่มประชากรที่ 1 ผู้นำชุมชนในพื้นที่บ้านทุ่งใหญ่ ม.3 ต.เขารูปช้าง อ.เมือง จ.สงขลา จำนวน 6 คน

กลุ่มประชากรที่ 2 ประชากรในชุมชนบ้านทุ่งใหญ่ ม.3 ต.เขารูปช้าง อ.เมือง จ.สงขลา จำนวน 15 คน

5.2.3 การจัดกระบวนการละครเพื่อการพัฒนาชุมชนเมือง

ผู้วิจัยได้ออกแบบกระบวนการละครเพื่อการพัฒนาชุมชนเมืองเพื่อจัดกิจกรรมให้กับเด็กกลุ่มเป้าหมายในพื้นที่ทั้งหมด จำนวน 10 ครั้ง และการจัดโครงการเชิงปฏิบัติการละครเพื่อการพัฒนาชุมชนเมือง สำหรับเด็กในพื้นที่บ้านทุ่งใหญ่ จังหวัดสงขลา จำนวน 1 ครั้ง ซึ่งมีรายละเอียดของการจัดกิจกรรมอยู่ในเนื้อหาด้านล่าง

5.2.4 การประเมินผล

ผู้วิจัยได้กำหนดกลุ่มเป้าหมายและกลุ่มประชากรในการประเมินผล 3 กลุ่ม มีรายละเอียดดังต่อไปนี้ 1. กลุ่มเป้าหมายเด็กในพื้นที่บ้านทุ่งใหญ่และเด็กในพื้นที่บ้านวัดจันทร์ จ.สงขลา

- จำนวน 15 คน 2. กลุ่มประชากรที่ 1 ผู้นำชุมชนในพื้นที่บ้านทุ่งใหญ่ จ.สงขลา จำนวน 6 คน
3. กลุ่มประชากรที่ 2 ประชากรในชุมชนบ้านทุ่งใหญ่ จ.สงขลา จำนวน 15 คน

6. ผลการศึกษา

การศึกษาวิจัยเรื่องละครเพื่อการพัฒนาชุมชนเมือง สำหรับเด็กในพื้นที่บ้านทุ่งใหญ่ จังหวัดสงขลา มีวัตถุประสงค์เพื่อจัดกิจกรรมส่งเสริมให้เด็กกลุ่มเป้าหมายเล็งเห็นถึงปัญหาสังคม และร่วมกันหาทางออกสำหรับปัญหาดังกล่าวและเพื่อนำเสนอละครสะท้อนปัญหาสังคมออกสู่สาธารณชน การศึกษาวิจัยในครั้งนี้เป็นงานวิจัยเชิงคุณภาพ โดยผู้วิจัยใช้วิธีการสังเกตและการสัมภาษณ์ จากการสัมภาษณ์ ปรากฏผลการศึกษา ดังนี้

6.1 ประเด็นปัญหาในชุมชนบ้านทุ่งใหญ่

จากการลงพื้นที่สัมภาษณ์ข้อมูลเชิงลึกเกี่ยวกับประเด็นปัญหาของคนในพื้นที่ชุมชนบ้านทุ่งใหญ่ จังหวัดสงขลา ตามกลุ่มประชากรในการสัมภาษณ์ 3 กลุ่ม ได้ผลจากการสัมภาษณ์ ประชากรส่วนใหญ่เล็งเห็นว่าเด็กในพื้นที่ชุมชนบ้านทุ่งใหญ่เสี่ยงต่อปัญหาสำคัญต่างๆ ดังนี้ 1. ปัญหาด้านสิ่งเสพติด 2. ปัญหาด้านการขาดพื้นที่กลางในการทำกิจกรรม 3. ปัญหาด้านสิ่งแวดล้อม เช่น ขาดการจัดการขยะที่เป็นระบบ ถนนชำรุด ขาดการดูแลเรื่องสาธารณสุขโรค โภชนา น้ำประปา ฯลฯ เป็นต้น 4. ปัญหาด้านครอบครัว เช่น ผู้ปกครองไม่ค่อยมีเวลาดูแลอบรมสั่งสอน เป็นต้น 5. ปัญหาการไม่รู้เท่าทันสื่อ เช่น การเลียนแบบพฤติกรรมต่างๆ จากสื่อโซเชียล เป็นต้น ซึ่งปัญหาดังกล่าวสามารถรณรงค์ ปลุกฝังและป้องกันได้ โดยความร่วมมือของเด็กกลุ่มเป้าหมายและผู้ใหญ่ในชุมชนเอง

6.2 การจัดกระบวนการละครเพื่อการพัฒนาชุมชนเมืองสำหรับเด็กในพื้นที่บ้านทุ่งใหญ่

หลังจากผู้วิจัยได้ลงพื้นที่เพื่อสัมภาษณ์กลุ่มประชากรและเจกกลุ่มเป้าหมาย ทำให้ทราบว่าเด็กกลุ่มเป้าหมายในพื้นที่ ๆ สามารถมาเข้าร่วมกิจกรรมทั้ง 10 ครั้งและเข้าร่วมโครงการอบรมเชิงปฏิบัติการฯ ได้อย่างต่อเนื่องทุกครั้ง มีจำนวนแค่ 6 คน เนื่องจากเด็กคนอื่น ๆ ในพื้นที่ ผู้ปกครองยังไม่ค่อยให้ความร่วมมือโดยให้เหตุผลว่า ลูกต้องไปเรียนพิเศษ ทำการบ้านและไม่กล้ามาคนเดียว ทำให้เด็กกลุ่มเป้าหมายมีจำนวนแค่ 6 คน ผู้วิจัยได้นำผลจากการลงพื้นที่สัมภาษณ์กลุ่มประชากรในบ้านทุ่งใหญ่มารออกแบบกระบวนการละครเพื่อการพัฒนาชุมชนเมืองเพื่อใช้จัดกิจกรรมให้กับเด็กกลุ่มเป้าหมาย จำนวน 6 คน ตามวัตถุประสงค์ของงานวิจัยในครั้งนี้ โดยมีขอบเขตทางด้านระยะเวลาในการลงพื้นที่ตั้งแต่เดือนพฤศจิกายน พ.ศ. 2567 ถึงเดือนมีนาคม พ.ศ. 2568 มีขั้นตอนในการจัดกระบวนการละครเพื่อการพัฒนาชุมชนเมืองสำหรับเด็กในพื้นที่บ้านทุ่งใหญ่ ดังนี้

6.2.1 การออกแบบกระบวนการละครเพื่อการพัฒนาชุมชนเมือง สำหรับเด็กในพื้นที่บ้านทุ่งใหญ่ จังหวัดสงขลา

จากประเด็นปัญหาข้างต้นทำให้ผู้วิจัยเล็งเห็นความสำคัญของการทำกิจกรรมที่ส่งเสริมให้เด็กกลุ่มเป้าหมายกลับมาเห็นความสามารถและคุณค่าในตนเองและในชุมชนของตนเองเพื่อเป็นเกราะสร้างภูมิคุ้มกันให้เด็กกลุ่มเป้าหมายสามารถคิดวิเคราะห์เป็น คิดเชื่อมโยงการกระทำและผลของการกระทำได้ และเมื่อเขาต้องพบเจอกับปัญหา อุปสรรคหรือต้องตัดสินใจอะไรบางอย่างในชีวิตเขาเองจะมีภูมิคุ้มกันที่ถูกปลูกฝังมา เปรียบเสมือนเกราะป้องกันตัวเขาจากสิ่งแวดล้อมที่ไม่พึงประสงค์ในสังคมปัจจุบัน ผู้วิจัยจึงออกแบบกระบวนการที่มุ่งเน้นให้เด็กกลุ่มเป้าหมายได้ทำกิจกรรมส่งเสริมให้เจอคุณค่าในตนเอง เห็นอำนาจภายในของตนและอำนาจร่วมของคนในชุมชน นำไปสู่การจัดการตนเองและชุมชนของตนเอง ผ่านกระบวนการละครเพื่อการพัฒนา ดังนี้

ตารางที่ 1 ตารางแผนการจัดกระบวนการละครเพื่อการพัฒนาชุมชนเมือง สำหรับเด็กในพื้นที่บ้านทุ่งใหญ่ จังหวัดสงขลา

วันที่	กิจกรรม	วัตถุประสงค์
01/02/2568	1. รู้จักฉันรู้จักเธอ	เพื่อทำความรู้จักและสร้างความคุ้นเคยต่อกัน
02/02/2568	2. ว้าว บ้านเรา	เพื่อทำความเข้าใจบริบทของชุมชนผ่านการทำว้าว
08/02/2568	3. ว้าว บ้านเรา (ต่อ)	เพื่อทำความเข้าใจบริบทของชุมชนผ่านการทำว้าว
09/02/2568	4. นิทานและเรื่องเล่าในชุมชน	เพื่อฝึกคิดวิเคราะห์ผ่านนิทานและเรื่องเล่าในชุมชน
22/02/2568	5. กลอนเกี่ยวกับบ้านของฉัน	เพื่อฝึกเขียนกลอนเกี่ยวกับบ้านและชุมชนของตนเอง
23/02/2568	6. หุ่นตัวละครจากเรื่องเล่า	เพื่อฝึกสร้างหุ่นละครจากวัสดุและเรื่องเล่าในชุมชน
01/03/2568	7. เรียนรู้วิธีการทำตัวหนังตะลุงสร้างสรรค์	เพื่อเรียนรู้วิธีการทำตัวหนังตะลุงและสร้างสรรค์หุ่นหนังตะลุงจากตัวละครในเรื่องเล่าของเด็กกลุ่มเป้าหมาย
02/03/2568	8. ทดลองสร้างเสียงจากวัสดุในชุมชน	เพื่อนำวัสดุในชุมชนมาทำให้เกิดเสียงและเพื่อสร้างเครื่องดนตรีจากวัสดุในชุมชน
08/03/2568	9. เครื่องดนตรีจากขยะทะเลสู่การเล่าเรื่อง	เพื่อนำเครื่องดนตรีมาทดลองเล่นในการบอกเล่าเรื่องราวของชุมชน เช่น เทศกาลชักพระ ปัญหาของชุมชน เช่น ขยะ เป็นต้น
09/03/2568	10. ลองเล่าเรื่องราวบ้านฉันผ่านกลอน หุ่นเงาและดนตรี	เพื่อเล่าเรื่องราวเกี่ยวกับบ้านของฉัน สิ่งที่ได้ ๑ ต้องการบอกเล่าถึงผู้ใหญ่ ผ่านกลอน หุ่นเงาและดนตรี
22-24/03/2568	11. โครงการอบรมเชิงปฏิบัติการละครเพื่อการพัฒนาชุมชนเมือง สำหรับเด็กในพื้นที่บ้านทุ่งใหญ่	1. เพื่อประเมินผลองค์ความรู้และทักษะที่ได้จากการเข้าร่วมกิจกรรมจำนวน 10 ครั้งก่อนหน้านี้ 2. เพื่อเพื่อจัดกิจกรรมเกี่ยวกับละครและพัฒนาต่อยอดไปสู่ผลงานด้านละคร 3. เพื่อนำเสนอผลงานละครออกสู่สาธารณชน 4. เพื่อประเมินทัศนคติผู้ชมเกี่ยวกับละครที่ได้รับชม

6.2.2 การจัดการกระบวนการละครเพื่อการพัฒนาชุมชนเมือง สำหรับเด็กในพื้นที่บ้านทุ่งใหญ่

ในการจัดการกระบวนการตามแผนกิจกรรมดังกล่าว ผู้วิจัยได้จัดการกระบวนการในช่วงวันหยุดเสาร์และอาทิตย์ เวลา 09.00-11.30 น. เป็นจำนวน 10 ครั้ง และจัดโครงการอบรมเชิงปฏิบัติการจำนวน 1 ครั้ง ตามวัตถุประสงค์ของกิจกรรมแต่ละครั้งที่ตั้งไว้ ซึ่งมีเนื้อหาของการจัดการกระบวนการที่ผู้วิจัยออกแบบและใช้จัดการกระบวนการให้กับเด็กกลุ่มเป้าหมาย ผลสรุปของการจัดการกระบวนการในแต่ละครั้งและสิ่งที่ควรปรับปรุงแก้ไข โดยจะขอยกตัวอย่างและรายละเอียดกิจกรรมบางครั้ง ดังเนื้อหาด้านล่างนี้

ตัวอย่างกิจกรรมครั้งที่ 2 : รู้จักชุมชนของฉันผ่านการทำวาว

เนื้อหาในการจัดกิจกรรม : จากการพูดคุยกับเด็กกลุ่มเป้าหมายในครั้งที่แล้ว ทำให้ผู้วิจัยเชิญกระบวนการผู้เชี่ยวชาญด้านการทำวาวประจวบมาสอนทำวาวนวกให้กับเด็กกลุ่มเป้าหมาย หลังจากทีกระบวนการและเด็ก ๆ ได้รู้จักกันแล้ว กระบวนการก็เริ่มอธิบาย สาธิตและให้เด็ก ๆ ได้ทดลองทำตามขั้นตอนเริ่มตั้งแต่การเหลาไม้ไฟเพื่อนำมาทำเป็นโครงวาว เมื่อได้โครงแล้วก็นำมามัดติดกันให้เป็นรูปร่างของวาวแล้วจึงติดกระดาษแก้วขุนบนวาว โดยใช้เทคนิคการขยำกระดาษก่อนติดเพื่อให้กระดาษมีความเหนียวและขาดยาก เมื่อเสร็จจึงทำการใช้เส้นลวดพันที่ส่วนหัวของวาวเพื่อถ่วงน้ำหนักและผูกเชือกวาวกับตัววาวเพื่อไปทดลองเล่น

ผลสรุปของการจัดการกระบวนการ : จากการสังเกตการณ์ของผู้วิจัย การสอบถามจากกระบวนการผู้จัดกิจกรรมและจากเสียงสะท้อนของเด็กกลุ่มเป้าหมาย ได้ผลดังนี้คือ เด็กกลุ่มเป้าหมายทั้งหมดสนใจในกิจกรรมการทำวาวนวก ซึ่งในแต่ละขั้นตอนต้องใช้ทักษะและใช้ระยะเวลาาน เช่น ขั้นตอนการเหลาไม้ไฟเพื่อทำโครงวาว ขั้นตอนการนำโครงไม้ไฟมามัดด้ายติดกันเป็นรูปทรงวาว เป็นต้น แต่เนื่องด้วยขั้นตอนต่าง ๆ ต้องอาศัยทักษะและประสบการณ์ ทำให้เด็กบางคนที่ยังขาดทักษะและประสบการณ์ไม่สามารถทำงานในขั้นตอนนั้น ๆ ได้อย่างเต็มที่และเนื่องจากกิจกรรมในครั้งนี้ใช้เวลานานจึงทำให้เด็กบางคนไม่สามารถจดจ่อกับกิจกรรมได้มากนัก

สิ่งที่ควรปรับปรุงแก้ไข : ผู้วิจัยควรให้กระบวนการเตรียมไม้ไฟที่เหลาเป็นโครงวาวมาแล้วสำหรับเด็กแต่ละคน ให้เด็ก ๆ ได้ทดลองเหลาบ้างบางชิ้นแต่ไม่ต้องเหลาทั้งหมดและให้แต่ละคนได้ทดลองทำวาวของตนเอง ตามขั้นตอนที่กระบวนการอธิบายและสาธิตให้ดู จะทำให้เด็ก ๆ ได้เรียนรู้ผ่านการได้ทดลองปฏิบัติและเมื่อจบกิจกรรมก็จะมีวาวของตนเองคนละหนึ่งตัว

ภาพประกอบกิจกรรมครั้งที่ 2 :



ภาพที่ 1 เด็กกลุ่มเป้าหมายช่วยกันติดกระดาษลงบนตัวว่าว
ที่มา: ผู้วิจัย

ตัวอย่างกิจกรรมครั้งที่ 9 : เครื่องดนตรีจากขยะทะเลสู่การเล่าเรื่อง

เนื้อหาในการจัดกิจกรรม : กิจกรรมครั้งนี้เป็นกิจกรรมต่อเนื่องจากครั้งที่แล้วเรื่องดนตรีมีวัตถุประสงค์เพื่อนำดนตรีที่ได้จากขยะทะเลมาออกแบบเพื่อเล่นประกอบเรื่องเล่า ประเด็นที่ได้กลุ่มเป้าหมายต้องการบอกเล่าและนำเสนอ ผู้วิจัยได้ให้กระบวนการเป็นผู้นำกิจกรรมชวนเด็กกลุ่มเป้าหมายออกแบบทำนองดนตรีและจังหวะที่สามารถนำไปเล่นประกอบในเรื่องเล่าของพวกเขาได้ เริ่มจากผู้นำกิจกรรมได้อธิบายเกี่ยวกับทฤษฎีทางดนตรีเรื่องจังหวะ ให้เด็กๆ ได้ลองทำแบบฝึกหัดกระแสนจังหวะคือการเคาะจังหวะในรูปแบบต่าง ๆ ให้เด็ก ๆ ลองพูดคุยถึงจังหวะดนตรีที่พวกเขาสนใจ อาจเป็นดนตรีในท้องถิ่นหรือดนตรีที่สนใจอื่น ๆ ทำให้ได้สร้างสรรค์จังหวะดนตรีที่มีกลิ่นอายจังหวะเรือพระเพื่อสื่อสารความเป็นจังหวัดสงขลาและได้ชวนเด็ก ๆ พูดคุยถึงแนวคิดที่ได้ร่วมกันสร้างสรรค์ขึ้นมาเพื่อสรุปกิจกรรมในครั้งนี้

ผลสรุปของการจัดกระบวนการ : จากการสังเกตการณ์ของผู้วิจัยในระหว่างจัดกิจกรรมและการพูดคุยกับกระบวนการและเด็กกลุ่มเป้าหมายในช่วงท้ายของการจัดกิจกรรม ค้นพบว่าเด็กสนใจและให้ความร่วมมือในทุกขั้นตอนของการจัดกิจกรรม เด็ก ๆ สะท้อนว่าได้เรียนรู้เรื่องจังหวะ เรื่องการฟังและการร่วมบรรเลงได้ด้วยกัน

สิ่งที่ควรปรับปรุงแก้ไข : สถานที่ไม่ค่อยเหมาะสมเนื่องจากเป็นบ้านของผู้นำชุมชน ซึ่งเครื่องดนตรีส่วนใหญ่ทำจากขยะ มีเศษวัสดุหล่นอาจทำให้บ้านสกปรกและกิจกรรมเป็นการใช้เสียงอาจรบกวนต่อผู้อยู่อาศัยได้ หากได้สถานที่ ๆ มีความเหมาะสมมากกว่านี้จะทำให้กิจกรรมออกมาสมบูรณ์ขึ้น

ภาพประกอบกิจกรรมครั้งที่ 9 :



ภาพที่ 2 เด็กกลุ่มเป้าหมายร่วมกันสร้างสรรค์จังหวะ

ที่มา: สิทธิเดช ศรีนวล

ครั้งที่ 11 โครงการอบรมเชิงปฏิบัติการละครเพื่อการพัฒนาชุมชนเมือง สำหรับเด็กในพื้นที่บ้านทุ่งใหญ่

วัตถุประสงค์ของการจัดโครงการ :

1. เพื่อประมวลองค์ความรู้และทักษะที่ได้จากการเข้าร่วมกิจกรรมจำนวน 10 ครั้งก่อนหน้านี้
2. เพื่อจัดกิจกรรมเกี่ยวกับละครและพัฒนาต่อยอดไปสู่ผลงานด้านละคร
3. เพื่อนำเสนอผลงานละครออกสู่สาธารณชน
4. เพื่อประเมินทัศนคติผู้ชมเกี่ยวกับละครที่ได้รับชม

กลุ่มเป้าหมาย : เด็กกลุ่มเป้าหมายจากพื้นที่บ้านทุ่งใหญ่และจากพื้นที่บ้านวัดจันทร์ จังหวัดสงขลา จำนวน 15 คน

เนื้อหาในการจัดโครงการ : ในการจัดโครงการอบรมเชิงปฏิบัติการละครเพื่อการพัฒนาชุมชนเมืองสำหรับเด็กในพื้นที่บ้านทุ่งใหญ่ ผู้วิจัยได้พูดคุยกับกระบวนกร ร่วมกันออกแบบกระบวนการเพื่อนำไปสู่การตอบโจทย์วัตถุประสงค์ทั้ง 4 ข้อ ซึ่งผู้วิจัยได้ปรึกษากับกระบวนกรถึงปัญหาเรื่องจำนวนผู้เข้าร่วมโครงการที่มีแค่ 6 คน อันจะทำให้ผลของการจัดกระบวนการออกมาไม่ค่อยหลากหลาย กระบวนกรเป็นคนในพื้นที่บ้านวัดจันทร์ อำเภอสิงหนคร จังหวัดสงขลา ได้ทำกิจกรรมกับเด็กในชุมชนเกี่ยวกับวัฒนธรรม ภูมิปัญญาท้องถิ่นโดยมีการใช้ละครเข้าไปประยุกต์ในการจัดกิจกรรมอยู่บ้าง จึงตกลงหาทางออกร่วมกันว่าให้เด็กๆ จากบ้านวัดจันทร์ มาเข้าร่วมกิจกรรมโครงการอบรมฯ เพื่อเป็นการเพิ่มความหลากหลายและได้แลกเปลี่ยนความคิด วัฒนธรรม ภูมิปัญญาและชุมชนของแต่ละพื้นที่เพื่อนำไปสู่การตอบโจทย์วัตถุประสงค์ที่สมบูรณ์ยิ่งขึ้น โดยมีรายละเอียดของการจัดกิจกรรมสรุปได้ดังนี้

วันแรกและวันที่สองหลัก ๆ เป็นการทำความรู้จักกันและการสร้างเรื่อง พัฒนาเรื่องผ่านกิจกรรมต่าง ๆ เช่น กิจกรรมแบ่ง 5 กลุ่ม ๆ ละ 3 คนตามพื้นที่ เล่นเกมเขียนสิ่งที่เกี่ยวข้องกับคำที่กำหนดให้ ได้แก่ ทะเล ภูมิปัญญา ชุมชน ให้แต่ละกลุ่มเลือกวง 3 คำในแต่ละข้อที่เขียนพร้อมช่วยกันเล่า อธิบายเหตุผลที่ใช้วงว่าทำไมถึงเลือกวงคำนั้นและมันเกี่ยวข้องกับอย่างไรกับตนเองเสร็จแล้วช่วยกันวาดรูปแทนสัญลักษณ์คำที่เลือกออกมาเพื่อนำไปแสดงในละครเรื่องทะเลขะเล่นเกมเสือกินวัวดูแลชุมชนของฉันทนำไปสู่การแบ่ง 2 กลุ่มตามพื้นที่ วาดแผนภูมิความสัมพันธ์ในชุมชนรอบตัวฉัน กิจกรรมสร้างภาพนิ่ง กำหนดแก่นเรื่อง ร้อยเรียงเรื่องและใส่เทคนิคต่าง ๆ ทั้งนี้เพื่อเชื่อมโยงให้เด็กเล็งเห็นถึงปัญหาของชุมชนร่วมกัน เป็นต้น

วันที่สาม โดยรวมคือการนำเสนอและผลงานละครเรื่องทะเลขะร่วมกัน จากการเล่นเกมบทบาทสมมติ ตามสถานการณ์จำลองที่เกิดขึ้นจริงในชุมชน (เผาขยะ/ไฟไหม้/โรงงานปล่อยน้ำเสีย/สัตว์ทะเลตาย) กลับไปทบทวน ใส่รายละเอียดเรื่องราวและการแสดงในละครของตนให้มีชีวิตทั้งความรู้สึก ความเชื่อ ความสมเหตุสมผล พร้อมนำเสนอเสมือนจริง รวมถึงการทำอุปกรณ์/สื่อ/วางแผนบทบาทหน้าที่แต่ละฝ่าย จัดสถานที่ เดินประชาสัมพันธ์ในชุมชนเพื่อเชิญชวนให้คนมาชมการแสดง และจัดแสดงละคร ให้ผู้ชมร่วมแสดงความคิดเห็น กลุ่มประชากรที่ 1 และ 2 ทำแบบประเมิน ชวนผู้ชมร่วมพูดคุยสรุปหลังชมละครในรูปแบบวงสนทนาเล็กๆ ผ่านโจทย์ คือ 1. รู้สึกหรือคิดเห็นอย่างไรกับสิ่งที่ได้ดู หรือสิ่งที่เด็ก ๆ นำเสนอ 2. ตัวฉันในฐานะผู้ชมวันนี้สามารถช่วยเหลือหรือสนับสนุนหรือมีส่วนร่วมกับสิ่งที่เกิดขึ้นนี้ของเด็ก ๆ ได้ยังบ้าง โดยหลังแลกเปลี่ยนให้ผู้ชมวาดภาพสัญลักษณ์ของตนเองมาติดในแผนภูมิความสัมพันธ์ในชุมชนของเด็ก ๆ ทำไว้ พร้อมอธิบายว่าตัวเองจะมีบทบาทอะไรในชุมชนเพื่อสื่อถึงการดูแลชุมชนร่วมกัน แล้วจึงสรุปกิจกรรมหลังชมละครกับเด็กผู้เข้าร่วมกิจกรรมผ่านโจทย์ คือ 1. เราสามารถนำกิจกรรมหรือเหตุการณ์ในละครไปปรับใช้ในชีวิตประจำวันได้อย่างไรบ้าง เสร็จแล้วให้ทำแบบประเมินจากโครงการวิจัยที่ผู้วิจัย

ผลสรุปของการจัดโครงการ : จากการสังเกตการณ์และร่วมพูดคุยกับเด็กกลุ่มเป้าหมายหลังจัดกิจกรรม ทีมกระบวนกรมีความคิดเห็นว่ากระบวนการที่ออกแบบมาสามารถตอบโจทย์วัตถุประสงค์ได้ทุกข้อ ซึ่งละครนำเสนอประเด็นที่ครอบคลุมทั้งหมดของพื้นที่จังหวัดสงขลา อาจไปสู่การช่วยกันแก้ปัญหาาร่วมกันในระดับชุมชนที่ใหญ่ขึ้น เพราะแต่ละคนที่เข้าร่วมกิจกรรมก็มีชุมชนของตนเองพ่วงมาด้วย ในแง่ของงานศิลปะ ยังไม่ได้มีกระบวนการที่นำงานศิลปะที่เคยจัดกิจกรรมย่อยมาใช้ในงานจริง ๆ แต่เป็นตัวเสริมในการแสดงแทน ในส่วนของเครื่องมือดนตรีจากขยะผสมกับดนตรีได้มีความเป็นเอกลักษณ์ แต่การแสดงยังขาดการมีปฏิสัมพันธ์กับผู้ชม ถ้าพัฒนาต่ออาจเพิ่มให้มีการมีส่วนร่วมจากผู้ชมเข้าไป ละครเรื่องทะเลขะนี้มีคุณค่ามากและผู้ชมที่มาดูทั้งผู้นำชุมชน ผู้ปกครองก็ดีมากที่ได้มาดู เรื่องราวในละครสามารถนำไปพัฒนาต่อได้ เช่น ประเด็นของเรื่องสามารถทำให้ลึกกว่านี้ได้และเด็กกลุ่มเป้าหมายก็สามารถนำมาเข้าร่วมกิจกรรมต่อเนื่องหลังจากนี้ได้ คิดว่าการมี

กิจกรรมแบบนี้เข้ามาให้เด็ก ๆ เป็นเรื่องที่ดีมาก เพราะเด็ก ๆ จะได้มีเวลามองความเป็นจริง เห็นปัญหาจริง ๆ มากกว่าเห็นผ่านจอ ช่วงที่จัดแสดงละครก็เห็นว่าผู้ปกครองหรือผู้ใหญ่ที่มาดู เริ่มมีความคิดว่าปัญหารอบตัวไม่ใช่เรื่องปกติ แล้วต้องร่วมกันแก้ปัญหาอย่างไร โดยที่ไม่ต้องรอพึ่งหน่วยงานอื่นมาช่วย

สิ่งที่ควรปรับปรุงแก้ไข : ทีมกระบวนกรยังไม่เคยทำงานร่วมกันมาก่อน จึงทำให้บางช่วงยังต่อกันไม่ค่อยติด ทำให้งานไม่ค่อยราบรื่น

ภาพประกอบโครงการ :



ภาพที่ 4 และ ภาพที่ 5 การไปเดินรณรงค์ประชาสัมพันธ์เรียกคนดูและการจัดแสดงละครเรื่องทะเลขยະ ที่มา: สมบัติ แก้วเนื้ออ่อน

7. สรุปผลการจัดกระบวนการ ข้อค้นพบและองค์ความรู้ใหม่ที่ได้จากการจัดกระบวนการ

ผู้วิจัยได้จัดกิจกรรมส่งเสริมให้เด็กกลุ่มเป้าหมายทั้งหมดจำนวน 10 ครั้ง และจัดโครงการอบรมเชิงปฏิบัติการละครเพื่อการพัฒนาชุมชนเมืองฯ จำนวน 1 ครั้ง เพื่อนำเสนอละครสะท้อนปัญหาสังคมออกสู่สาธารณชน ได้ข้อค้นพบและองค์ความรู้ใหม่สรุปได้ดังนี้คือ

1. ผู้วิจัยเลือกจัดกิจกรรมเกี่ยวกับเรื่องที่เด็กกลุ่มเป้าหมายต้องการเรียนรู้ ทำให้เด็กมีแรงบันดาลใจในการมาเข้าร่วมกิจกรรมอย่างต่อเนื่อง
2. ผู้วิจัยมุ่งเน้นกิจกรรมที่ช่วยส่งเสริมให้เด็กกลุ่มเป้าหมายเล็งเห็นคุณค่าในตนเอง โดยการฝึกตั้งคำถามภายในกับตนเอง หรือฝึกตั้งคำถามเกี่ยวกับปัญหาในชุมชน ในสังคม ทำให้เห็นคุณค่าในตนเอง เห็นอำนาจภายใน อำนาจร่วม นำไปสู่การหาทางออกในการแก้ไขปัญหาาร่วมกัน จนมีความสามารถในการดูแลจัดการตนเองและชุมชนของตนเองได้ โดยไม่ต้องหวังพึ่งความช่วยเหลือจากหน่วยงานภายนอก ซึ่งละครสามารถร้อยถวนความคิดการแก้ปัญหาเชิงโครงสร้างที่ต้องรอให้มีหน่วยงานภายนอกมาช่วยแก้ปัญหานี้ให้กับเด็ก ๆ ได้
3. ผู้วิจัยเลือกใช้เรื่องเล่า ภูมิปัญญา วัฒนธรรมและของท้องถิ่นในชุมชนมาเป็นฐานในการจัดกระบวนการ เช่น นิทานพื้นบ้าน หนังสือลูก ว้าว เครื่องดนตรีจากขยะทะเล มาใช้เป็นฐานในการจัด

กิจกรรมให้เด็กกลุ่มเป้าหมายเล็งเห็นสุนทรียะหรือความงามและรากทางวัฒนธรรมของชุมชน นำไปสู่การสร้างสรรค์สิ่งใหม่ ๆ ที่มีราก มีแก่น ก่อให้เกิดการเรียนรู้ภายในตนเองผ่านกระบวนการทดลองทำจริง จนไปสู่การเปลี่ยนแปลงทางด้านความคิด ด้านพฤติกรรม เพื่อเป็นเกราะป้องกันให้เด็กกลุ่มเป้าหมายมีภูมิคุ้มกันต่อสังคมและสิ่งแวดล้อมที่ไม่พึงประสงค์ต่อไปในภายภาคหน้าได้

4. สรุปคำตอบจากผู้ชมหลังดูละครเรื่องทะเลขยชะของ เด็กกลุ่มเป้าหมายทำให้เห็นว่าทุกคนพร้อมให้ความร่วมมือเพื่อช่วยดูแล แก้ไขปัญหาและร่วมกันหาทางออกร่วมกัน ทั้งในฐานะผู้ปกครอง ผู้นำชุมชนและประชากรในชุมชน จากคำตอบในกระดานฟอสอิท เช่น การสนับสนุนให้ลูกหลานมาเข้าร่วมกิจกรรมแบบนี้ในภายภาคหน้า เชิญชวนเด็ก ๆ ร่วมเก็บขยะริมทะเล จะสนับสนุนสถานที่ในการจัดกิจกรรม สนับสนุนกิจกรรมร่วมกับ อสม. ช่วยสนับสนุนในด้านงบประมาณ ช่วยส่งเสริมให้เทศบาลเข้ามามีส่วนร่วมให้เด็กได้พัฒนาไปเป็นแกนนำเยาวชนต่อไปในอนาคต ฯลฯ เป็นต้น

9. สรุปและอภิปรายผล

ผลการศึกษาวิจัยเรื่องละครเพื่อการพัฒนาชุมชนเมือง สำหรับเด็กในพื้นที่บ้านทุ่งใหญ่ จังหวัดสงขลา สรุปผลได้ดังนี้คือ เด็กกลุ่มเป้าหมายเล็งเห็นความสำคัญถึงปัญหาขยะในชุมชนของตนเอง เด็กเกิดแรงบันดาลใจในการเปลี่ยนแปลงชุมชนของตนเองให้ดีขึ้น ละครทำให้เด็กมีพื้นที่ปลอดภัย กล้าบอกเล่าเกี่ยวกับประเด็นปัญหาในชุมชนของตน สะท้อนให้เห็นว่าเด็กกลุ่มเป้าหมายเล็งเห็นคุณค่าในตนเองและคุณค่าของชุมชนของตน เขาจึงอยากดูแลรักษาชุมชนของเขาและคาดหวังให้ทุกคนในชุมชนร่วมกันดูแลรักษาชุมชนร่วมกันอย่างเป็นรูปธรรมและอย่างยั่งยืนโดยไม่ต้องหวังพึ่งหน่วยงานภายนอก

ผลการวิจัยเรื่องละครเพื่อการพัฒนาชุมชนเมือง สำหรับเด็กในพื้นที่บ้านทุ่งใหญ่ จังหวัดสงขลา มีประเด็นที่สามารถนำมาอภิปรายผลได้ดังนี้ การวิจัยในครั้งนี้พบว่าเด็กกลุ่มเป้าหมายเล็งเห็นถึงปัญหาขยะในชุมชนของตนเองนำไปสู่การร่วมกันค้นหาคำตอบเพื่อแก้ไขปัญหาดังกล่าวจากการเข้าร่วมกระบวนการละครเพื่อการพัฒนาชุมชน โดยกระบวนการทำให้เด็กตั้งคำถามเกี่ยวกับการเกิดปัญหา การหาสาเหตุของปัญหาจากการสร้างสถานการณ์สมมติในสถานที่ซึ่งยกตัวอย่างมาจากสถานที่จริงในชุมชน และเชื่อมโยงตนเองกับตัวละครในชุมชนที่สามารถคิดแนวทาง วิธีการเพื่อแก้ไขปัญหาดังกล่าวได้ ซึ่งละครสามารถสะท้อนปัญหาเพื่อสื่อสารกลับไปยังชุมชนได้ ทั้งยังเป็นการเปิดพื้นที่ใหม่ ๆ ให้เด็กกล้าแสดงออกและตระหนักในคุณค่าของตัวเอง (Self-esteem) สอดคล้องกับงานวิจัยของดวงแข บัวประโคนและคณะ เรื่องการใช้สื่อละครเพื่อการพัฒนาชุมชนของกลุ่มละครมะขามป้อม: กรณีศึกษาจากพื้นที่ทำงานที่มีบริบทแตกต่างกัน 4 พื้นที่ ที่มุ่งเน้นการพัฒนาศักยภาพทางความคิดและติดอาวุธด้านเทคนิคให้กับกลุ่มเยาวชนเพื่อให้สามารถใช้ละครเป็นเครื่องมือในการสะท้อนปัญหาหรือเพื่อสื่อสารกลับไปยังชุมชนของตนเอง และเป็นการเปิดพื้นที่ใหม่ ๆ ให้เยาวชน

กล้าแสดงออกก่อให้เกิดความภาคภูมิใจ ตระหนักเห็นคุณค่าในตนเอง ในฐานะที่เป็นทรัพยากรอันมีค่าของชุมชน (ดวงแข บัวประโคนและคณะ, 2547)

ละครเรื่องทะเลหยะที่เด็กกลุ่มเป้าหมายได้ร่วมกันสร้างสรรค์ขึ้นมาและจัดแสดงในวันที่ 24 มีนาคม พ.ศ. 2568 สะท้อนให้เห็นถึงความเป็นจริงที่เกิดขึ้นกับชุมชนของพวกเขา ในตอนจบของเรื่องเป็นการทิ้งให้คนดูไปคิดต่อด้วยภาพเด็ก ๆ ที่แสดงเป็นกลุ่มควั่นลอยปกคลุมทั่วพื้นที่คนดู มีสาเหตุมาจากการเลือกวิธีกำจัดขยะด้วยการเผา ทำให้ควั่นพิษลอยคลุ้งไปทั่วพื้นที่ ละครจบลงแบบนั้นแล้วผู้นำกิจกรรมก็เข้ามาชวนคนดูพูดคุยเกี่ยวกับความรู้สึกและชวนคนดูคิดว่าในฐานะประชากรในชุมชนเรามีส่วนร่วมกับสิ่งที่เกิดขึ้นนี้ได้อย่างไรบ้าง การใช้บทละครเพื่อตั้งคำถามหรือทิ้งอะไรบางอย่างไว้ให้คนดูได้คิดต่อทำให้ละครต่อยอดไปสู่การเปลี่ยนแปลงและพัฒนาต่อได้ ทำให้คนดูเชื่อในศักยภาพของตนและชุมชน ละครจึงทำหน้าที่พัฒนาชุมชนในประเทศไทยได้ สอดคล้องกับบทความพิเศษของบัณฑิต ไกรวิจิตรเรื่องการแสดงอัตลักษณ์พันทางของกลุ่มชาวรายการละครในสังคมพหุปัตตานี (บัณฑิต ไกรวิจิตร, 2552) ซึ่งบทละครที่ใช้แสดงให้เด็กและผู้ปกครองในหมู่บ้านปะการอและหมู่บ้านรูสะมิแล จังหวัดปัตตานี ได้ชมตอนจบของเรื่องตัวละครที่เป็นนกแห่งเสรีภาพ ซึ่งเป็นตัวแทนของความคิด ต้องตายลงจากการแย่งชิงกันระหว่างคนดีและคนไม่ดี นำไปสู่การตั้งคำถามกับคนดูว่าการต่อสู้เพื่อความคิดทำไม่ถึงไม่มีความสุขเกิดขึ้น ทำไมไม่มีแต่ความสูญเสีย บทละครที่มีการตั้งคำถามก็นำไปสู่การหาคำตอบอย่างมีส่วนร่วมทำให้เกิดการเปลี่ยนแปลงและพัฒนาที่ยั่งยืนอย่างแท้จริง

รายการอ้างอิง

- ดวงแข บัวประโคนและคณะ. (2547). *การใช้สื่อละครเพื่อการพัฒนาชุมชนของกลุ่มละครมะขามป้อมกรณีศึกษาจากพื้นที่ทำงานที่มีบริบทแตกต่างกัน 4 พื้นที่*: รายงานวิจัยฉบับ สมบูรณ์.
สำนักงานคณะกรรมการส่งเสริมวิทยาศาสตร์ วิจัยและนวัตกรรม.
https://digital.library.tu.ac.th/tu_dc/frontend/Info/item/dc:84264.
- บัณฑิต ไกรวิจิตร. (2552). บทความพิเศษเรื่องการแสดงอัตลักษณ์พันทางของกลุ่มชาวรายการละครในสังคมพหุปัตตานี. *RUSAMELAE JOURNAL*, 30(3), 52-58.
- พรรัตน์ ดำรุง. (2557). *ละครประยุกต์ การใช้ละครเพื่อการพัฒนา*. กรุงเทพมหานคร: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

เมดูซ่าต้องคำสาป : การสร้างสรรค์นาฏกรรมผสมวัฒนธรรม

CURSE OF MEDUSA: THE CREATION OF TRANSCULTURAL PERFORMANCE

ไอศูรย์ ทิพย์ประชาบาล¹ ขวัญแก้ว ประสานพานิช²
Aisoon Tipprachaban¹ Kwankeaw Prasanpanich²

บทคัดย่อ

ภูมิหลังและวัตถุดิบประสม นางเมดูซ่า (Medusa) เรื่องราวของเมดูซ่าสะท้อนค่านิยมสังคมและบรรทัดฐานต่าง ๆ ของชีวิตมนุษย์ที่มีการแบ่งแยกชนชั้น เพศ การถูกคุกคามการเอาเปรียบ โศกนาฏกรรมว่าเป็นปีศาจร้ายร้าย ทั้งที่เมดูซ่าเป็นเพียง "เหยื่อ" ซึ่งเป็นประเด็นหลักในการสร้างนาฏกรรมนี้ วิธีการศึกษารูปแบบการทดลองสร้างสรรค์ผลงานการแสดง โดยศึกษาหาข้อมูลจากเอกสาร การสัมภาษณ์รายบุคคล เริ่มทำการทดลอง และสร้างสรรค์งานนาฏกรรมขึ้นตามลำดับ ผลการศึกษาที่สำคัญนำเสนอผลงานการสร้างสรรค เมดูซ่าต้องคำสาป ในรูปแบบนาฏกรรมผสมวัฒนธรรม กล่าวถึงที่มาของการต้องคำสาปของนางเมดูซ่า นัยสำคัญของการศึกษาแนวทางการสร้างสรรค์นาฏกรรมผสมวัฒนธรรม ชุด เมดูซ่าต้องคำสาป มีการนำโครงเรื่องมาจากตำนานปกรณัมของกรีก และมีการปรับเนื้อเรื่องให้กระชับ ใช้รูปแบบการดำเนินเรื่อง บทร้อง เพลง ที่แสดงสัญชาติมาประยุกต์ใช้ในการแสดง สรุปผลและแนวทางการศึกษาในอนาคต เป็นการสร้างสรรค์ผลงานทางด้านนาฏกรรมขึ้นใหม่

คำสำคัญ: นาฏกรรม, ผสมวัฒนธรรม, เมดูซ่า

¹ นิสิตระดับปริญญาโท หลักสูตรศิลปศาสตรมหาบัณฑิต คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย beyond2dayade@hotmail.com

¹ A master's degree student, Master of Arts program, Faculty of Fine and Applied Arts, Chulalongkorn University, beyond2dayade@hotmail.com

² ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร. หลักสูตรศิลปศาสตรมหาบัณฑิต คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย Kwankaew.k@chula.ac.th

² Asst. Prof. Dr., Master of Arts program, Faculty of Fine and Applied Arts, Chulalongkorn University, Kwankaew.k@chula.ac.th

Receive 20/03/69, Revise 01/05/69, Accept 01/05/69

Abstract

Background and Objectives The story of Medusa is fascinating and quite reflective of various values, societies, and norms of human life, including class divisions, gender discrimination, and harassment from the opposite sex, outsiders, or even within the same sex. Even in today's world, no matter how much society changes, exploitation and judgment based solely on appearance often persist. This story is therefore worth discussing, highlighting the victimism and labeling of Medusa as an evil monster, when in fact she was merely a "victim" of both those who disliked and those who were infatuated with her. **Methods:** The experimental approach to creating the performance involved gathering information from documents and conducting individual interviews, then experimenting and sequentially creating the dramatic work. **Key Findings** This presentation of "Medusa's Curse" is a blend of cultural and dramatic elements, presented in a theatrical format. It features newly designed elements and explores the origins of Medusa's curse. **Implications of the Study** The creative approach to the blended cultural performance, "Medusa's Curse," draws its plot from Greek mythology, adapting the storyline for brevity. It utilizes storytelling techniques, lyrics, and songs that reflect its performance. **Conclusion and Future Research** It is a creation of a new theatrical work.

Keywords: Drama, Cross-cultural (mixed cultures), Medusa

1. บทนำ

การสร้างสรรคงานนาฏศิลป์จากวรรณกรรม เป็นเรื่องที่เกิดขึ้นมานาน เพราะเป็นการเปลี่ยนงานวรรณกรรมที่เป็น “นามธรรม” ที่ต้องจินตนาการถึงความคิดและความรู้สึกมาเป็นงานนาฏศิลป์ที่มีลักษณะการนำเสนอแบบ “รูปธรรม” ที่สามารถรับรู้ได้ทาง รูป รส เสียง ง่ายต่อการสื่อสารสามารถเห็นภาพเหล่านั้นได้จริงไม่ว่าจะเป็น ตัวละคร สถานที่ รวมถึงองค์ประกอบอื่น ๆ ที่เกิดขึ้นในวรรณกรรม เมื่อถูกถ่ายทอดผ่านงานนาฏศิลป์จะทำให้ผู้ชมที่เห็นภาพเหล่านั้นอย่างชัดเจน

ทั้งนี้ความสมจริงต่าง ๆ อาจต้องคำนึงถึงปัจจัยอื่น ๆ ในการนำเสนอเช่นกัน เพราะวรรณกรรมบางเรื่องอาจจะเป็นวรรณกรรมที่แสดงอิทธิปาฏิหาริย์เกินกว่างานนาฏศิลป์จะถ่ายทอดได้ จึงเป็นหน้าที่ของผู้ชมที่จะต้องใช้จินตนาการในการรับชมการแสดง ปัจจุบันนาฏศิลป์มีการนำวรรณกรรมมาทำการแสดงถ่ายทอดออกสู่สาธารณชนมากมาย ซึ่งมีที่มาจากหลากหลายทั้งวรรณกรรมในชาติและต่างเชื้อชาติ มีทั้งเค้าโครงเรื่องเดิมที่ปรากฏอยู่แล้วและแต่งขึ้นใหม่

ทั้งเรื่องราวที่เป็นบทพระราชนิพนธ์ของพระมหากษัตริย์ จนถึงบทประพันธ์วรรณกรรมพื้นบ้านรวมถึงตำนานต่าง ๆ ที่มีการเล่าขานสืบเนื่องกันมาอย่างยาวนาน

วรรณกรรมต่างชาติที่มีอิทธิพลต่อวรรณกรรมไทย อาจมีที่มาจากหลากหลายแห่ง เช่น ทางฝั่งตะวันออกและตะวันตก แต่ในประเทศไทยนั้นโดยส่วนใหญ่อาจจะแบ่งออกเป็น 2 ลักษณะคือ 1. การนำเค้าโครงเรื่องเดิมแล้วแต่งเพิ่มเติมทำให้เกิดความสมบูรณ์เช่น รามเกียรติ์ อิเหนา ราชอิศรา เป็นต้น 2. การยกเรื่องราวเหล่านั้นมาทั้งหมดแล้วแปลเป็นภาษาไทย เช่น สามก๊ก วรรณกรรมตะวันตกที่ปรากฏเป็นงานนาฏศิลป์ ที่เกิดขึ้นในประเทศไทย เช่น เรื่องวิวาทพระสมุทรและเฮเลน แห่งทรอยฯ ซึ่งถูกนำเสนอในรูปแบบละครสังคีต การนำเทพปกรณัมของชนชาติกรีกมานำเสนอ การแสดงแบบนาฏศิลป์ไทยจึงเป็นเรื่องราวที่น่าสนใจและท้าทายต่อผู้สร้างงานวรรณกรรมของตะวันตกที่แผ่ขยายเข้ามาสู่เอเชีย โดยส่วนใหญ่มักจะเป็นเรื่องราวของ เทพเจ้า พระเจ้า วีรบุรุษ กษัตริย์ รวมถึงบุคคลสำคัญ ที่ถูกบันทึกไว้เพื่อเป็นตำนาน หรือนิทานสำหรับเล่าขาน โดยจะสอดคล้องกับความเชื่อและขนบธรรมเนียมประเพณีวัฒนธรรมของชาติตะวันตก เพื่อเป็นเครื่องยึดเหนี่ยวจิตใจและการใช้ชีวิตในเรื่องของการกระทำและผลของการกระทำ ทั้งนี้ยังสร้างความเชื่อบางอย่างในสังคมชาวตะวันตก เช่น การแข่งขันกีฬาโอลิมปิกเพื่อสรรเสริญเทพีอะธีน่า (Athena) การบูชาเทพโพไซดอน (Poseidon) ก่อนการเดินทาง เป็นต้น ความเชื่อเหล่านี้ชี้ให้เห็นว่าชาวตะวันตกให้ความสำคัญกับเทพเจ้าเป็นอย่างมากทั้งยังสะท้อนออกมาในรูปแบบ สถาปัตยกรรม วรรณกรรม จิตรกรรมนาฏยกรรม ต่าง ๆ มากมาย

ปกรณัม คำนี้มาจากภาษาบาลีว่า ปกรณ (อ่านว่า ปะ-กะ-ระ ช-นะ) หรือคำสันสกฤตว่า ปกรณ (อ่านว่า ประ-กะ-ระ-นัม) แปลว่า เรื่องที่แต่งหรือเขียนขึ้นในภาษาไทย ปกรณมีความหมายว่า หนังสือรวมเรื่องที่เกี่ยวข้องกับสิ่งใดสิ่งหนึ่งไว้ คำว่า เทพปกรณัม หรือ เทวปกรณัม เป็นคำที่ตรงกับคำภาษาอังกฤษว่า mythology. ส่วนหนังสือที่รวมปกรณัมหลายปกรณัมไว้ เรียกว่า ประชุมปกรณัม

เทพปกรณัมหรือเทวปกรณัม คือ ตำนานเรื่องเล่า หรือนิทานที่มนุษย์มีการเล่าสู่ฟังจากรุ่นสู่รุ่นมาอย่างยาวนานส่วนมากจะเป็นการอธิบายการกำเนิดโลก จักรวาล มนุษย์ สัตว์และปรากฏการณ์ต่างๆ ทางธรรมชาติ โดยเฉพาะเทพปกรณัมกรีกที่เป็นที่นิยมกันอย่างแพร่หลายในตะวันตกและแพร่ขยายความนิยมมาถึงทุกทวีปของโลก มีเทพเจ้าที่มีความสำคัญมีอยู่ 3 องค์ ได้แก่ ซูส (Zeus) เทพเจ้าแห่งท้องฟ้า และราชาแห่งทวยเทพโพไซดอน (Poseidon) เทพเจ้าแห่งท้องทะเลและแอรีส (Ares) เทพเจ้าแห่งสงคราม นอกจากนี้มีเทพีฝ่ายหญิงที่มีความสำคัญ เช่น เฮรา (Hera) เทพีแห่งสตรี อะธีน่า (Athena) เทพีแห่งยุทธศาสตร์และสติปัญญา อะโฟรไดท์ (Aphrodite) เทพีแห่งความรัก เป็นต้น นอกจากนี้ยังปรากฏเทพสำคัญอีกมากมาย รวมถึงอสูร นางไม้ ปีศาจ สรรพสัตว์ และมนุษย์ ปรากฏอยู่ในปกรณัมกรีก อีกด้วย

นางเมดูซ่า (Medusa) ตามตำนานปกรณัมกรีก คือ ผู้หญิงที่มีหน้าตาสวยงามสาวที่มีผมเป็นงู ความน่ากลัวของเมดูซ่าถูกเล่าขานกันมาว่า หากมีใครจ้องมองที่ตาของเธอ บุคคลผู้นั้นจะกลายเป็นหิน แต่แท้ที่จริงแล้วก่อนหน้านั้นเมดูซ่า คือ หญิงสาวธรรมดา ประวัติความเป็นมาของเมดูซ่า กล่าวไว้ว่า เธอเป็นหนึ่งในลูกสาวสามคนของเทพีเมติส (Metis) เจ้าแห่งสติปัญญาและสามารถแปลงกายเป็น สิ่งต่าง ๆ ได้มากมาย เดิมทีแล้ว ลูกทั้งสามรวมถึงเมดูซ่าล้วนมีใบหน้าที่สวยงามทุกคน แต่เมื่อวันหนึ่ง เมื่อเมติสถูกเทพซุส (Zeus) ชื่นใจรั้งแค้น และกลืนกินลงท้องไป โดยซุสหวังที่จะได้ใช้สติปัญญาและความสามารถในการแปลงร่างของเมติสมาเพิ่มพลังตนเอง ซึ่งการมีพลังดังกล่าวย่อมทำให้ซุสกลายเป็นเทพผู้ยิ่งใหญ่และหาใครเทียบฝีมือได้ เทพีธิดาอะธีน่า (Athena) ได้ถือกำเนิดขึ้น ซึ่งนางกำเนิดมาจากการพลังอำนาจของเมติสที่ล้นทะลักออกมาจากหน้าผากของเทพซุส เมื่อเธอได้เกิดก็เติบโตขึ้นพร้อมกับความสามารถทางสติปัญญาเหมือนอย่างเมติสผู้เป็นแม่ และอะธีน่าก็รับเมดูซ่าเป็นพี่น้องร่วมสายเลือดของแม่ด้วย ซึ่งจากเรื่องราวดังกล่าวจะเห็นได้ว่าเมดูซ่ามีศักดิ์เป็นพี่สาวของอะธีน่า แม้ว่าเมดูซ่าจะกลายเป็นศัตรูคนสำคัญของอะธีน่าในเวลาต่อมา เมื่อเมดูซ่าเติบโตใหญ่ เธอก็กลายเป็นสาวงามที่มีชายมากมายหมายปองหลงรัก ด้วยเหตุนี้อาจทำให้เทพีอะธีน่า เกิดความริษยาในจิตใจที่มีต่อเมดูซ่า แม้ว่าเมดูซ่าจะมีความศรัทธาบูชาเทพีอะธีน่าเป็นอย่างมาก วันหนึ่งเมดูซ่าได้เดินทางไปบูชาเทพีอะธีน่ายังวิหารของเธอ และที่นั่นเมดูซ่าก็ได้พบกับเทพโพไซดอน (Poseidon) ซึ่งเห็นว่าเมดูซ่ามีหน้าตาที่สวยงามเป็นอย่างมาก จึงเกิดการหลงรักและต้องการจะครอบครองมาเป็นสมบัติของตน เทพโพไซดอนจึงชื่นใจเมดูซ่า เมื่ออะธีน่าเห็นดังนั้นก็ได้ทิ้งใส่ความเมดูซ่าว่า ได้กระทำการลบหลู่ตนเองในวิหารศักดิ์สิทธิ์ จากนั้นจึงสาปเมดูซ่าให้กลายเป็นอสุรกายที่มีหน้าตาน่าเกลียดน่าชัง คำสาปนั้นทำให้ผมของเมดูซ่าที่เคยสวยงามกลายเป็นงู นางเมดูซ่าเกิดความอับอายจึงหลบหนีไปอยู่หมุ่ที่ห่างไกล เพื่อไม่ให้บุคคลใดได้มาพบเห็นตนในร่างนี้ สุดท้ายในเวลาต่อมาเมดูซ่าก็ต้องจบชีวิตลงด้วยการถูกตัดศีรษะจนขาดของเพอร์ซิอุส (Perseus) บุตรของเทพซุสกับหญิงสาวมนุษย์ชื่อนางแอนดรอเมดา ผู้ได้รับความช่วยเหลือจากเทพีอะธีน่าและเทพอื่นอีกมากมาย และศีรษะของนางเมดูซ่าไปเป็นเครื่องประดับบนโล่ของเทพีอะธีน่า

จากเหตุการณ์ดังกล่าวทำให้ผู้วิจัยเกิดความสนใจตัวละคร เมดูซ่า เป็นอย่างมาก เพราะเป็นตัวละครที่นำเสนอเรื่องราวโดนกดขี่ข่มเหงเหยียดหยาม ทั้งนี้จากเรื่องราวทั้งหมดนางเมดูซ่าสะท้อนความจริงในสังคม กล่าวคือนางเมดูซ่าที่คนส่วนใหญ่เข้าใจว่าเป็นอสุรกายที่ทำร้ายผู้คนใครมองจ้องตาก็มองกลายเป็นหิน แต่ไม่มีใครรู้ถึงประวัติและความเป็นมาว่าทำไมนางเมดูซ่าถึงต้องประสบชะตากรรมเช่นนี้ เช่นเดียวกันกับการดำเนินชีวิตของมนุษย์ในปัจจุบันมักสนใจแต่สิ่งที่เห็นและตัดสินผู้อื่นจากการกระทำโดยไม่คำนึงถึงเหตุและผลให้รอบคอบ

นางเมดูซ่าต้องเปลี่ยนตัวเองเป็นผู้กระทำเพื่อความอยู่รอด อสุรกายที่ดูร้าย สंहารคนนั้นทำไปเพียงเพื่อป้องกันตัวเองให้รอดพ้นจากความตาย ถูกกล่าวขานว่าน่ากลัวน่าเกรงขาม

แต่เหตุการณ์ที่เกิดขึ้นกับนางเมดูซ่าก่อนหน้านี้กลับไม่ค่อยมีการกล่าวถึงหรือให้ความสนใจ ซึ่งเป็นสิ่งที่ผู้วิจัยต้องการนำเสนอให้สาธารณะได้เข้าใจนางเมดูซ่ามากยิ่งขึ้น



ภาพที่ 1 นางเมดูซ่า

ที่มา: <https://www.mahamongkol.com/m/tag.php?id=200>

เรื่องราวของเมดูซ่าสะท้อนค่านิยม สังคม หรือบรรทัดฐานต่าง ๆ ของชีวิตมนุษย์ที่ต่างมีการแบ่งแยกชนชั้น เพศ การถูกคุกคามจากเพศตรงข้าม บุคคลภายนอกหรือแม้กระทั่งจากเพศเดียวกัน โดยในปัจจุบันที่ไม่ว่าสังคมจะเปลี่ยนไป แต่สุดท้ายก็มักจะมีการเอาเปรียบ การตราหน้าตัดสินคนเพียงภายนอก เรื่องราวนี้จึงเป็นเรื่องที่หยิบยกขึ้นมากล่าวถึง ผู้ถูกกระทำและยังโดนตราหน้าว่าเป็นปีศาจร้าย ทั้งที่เมดูซ่าเป็นเพียง "เหยื่อ" ของคนที่ไม่ชอบและจากคนที่หลงใหลเมดูซ่าเท่านั้น ในประวัติศาสตร์โบราณอาจมองว่าเพศหญิงเป็นเพศที่ด้อยกว่าชายและต้องยกย่องเพียงหญิงบริสุทธิ์ซึ่งปัจจุบันแทบเป็นไปไม่ได้เลย เพราะมนุษย์มีการสืบเผ่าพันธุ์และสุดท้าย เพศหญิงก็ต้องเป็นเพศที่ต้องเสียบริสุทธิ์ เพื่อที่จะดำรงเผ่าพันธุ์ต่อไป

ด้วยเหตุนี้ผู้วิจัยจึงอยากนำเสนอเรื่องราวของนางเมดูซ่าผ่านผลงานสร้างสรรค์ชุด เมดูซ่าต้องคำสาป: นาฏกรรมผสมวัฒนธรรม เป็นละครที่แสดงตามลักษณะเชื้อชาติ โดยเรื่องที่น่าสนใจมักเป็นเรื่องราวจากพงศาวดารจากชาติต่าง ๆ มีการแต่งกาย ทำท่า สำเนียง เจรจาและทำนองเพลงตามชาตินั้น ๆ

ทฤษฎีในการสร้างสรรค์การแสดงนาฏกรรม

ผู้วิจัยใช้แนวคิดจากการศึกษาหนังสือหนังสือ Transcultural Performance: Negotiating Globalized Indigenous Identities โดย Michele Back ซึ่งตีพิมพ์ช่วงปี 2015 (พิมพ์โดย Palgrave Macmillan / Springer) มีสาระสำคัญว่า การแสดงออกทางวัฒนธรรม (ทั้งคำพูด ศิลปะ ภาษา หรือการสื่อสารออนไลน์) เป็นพื้นที่ที่ชนพื้นเมืองใช้ “ต่อรอง” ตัวตนในโลกสมัยใหม่ พวกเขาไม่เพียงแค่ “รักษา” วัฒนธรรมเดิม แต่ยัง “สร้างสรรค์” วัฒนธรรมใหม่ที่สะท้อนการมีอยู่ของพวกเขาในโลกาภิวัตน์

ข้อควรคำนึง 5 ประการในการสร้างหรือออกแบบการแสดง (performance) ที่เป็น Transcultural performance หมายถึง การแสดงที่เกิดจากการพบกันและต่อรองกันของหลายวัฒนธรรม ดังนี้

1. เข้าใจ “บริบทวัฒนธรรม” (Cultural Context) สิ่งที่ต้องคำนึงต้อง เข้าใจรากทางวัฒนธรรมของแต่ละฝ่ายที่เข้ามาเกี่ยวข้องในการแสดง เช่น เพลง พิธีกรรม ภาษา เครื่องแต่งกาย ฯลฯ
2. ภาษาเป็นแกนของการแสดง สิ่งที่ต้องคำนึงการเลือกใช้ ภาษา หรือสำเนียง หรือคำพูด คือ “การแสดงตัวตน” (performing identity) การผสมภาษา (code-switching) ระหว่างสองภาษาในเวทีเดียวกัน สามารถแสดง “อัตลักษณ์คู่” (dual identity) ได้ให้ความสำคัญกับเสียง การออกเสียง การแปล และความหมายเชิงอารมณ์ของภาษา เพราะมันสะท้อนอำนาจและความสัมพันธ์ระหว่างกลุ่ม
3. “การต่อรองอัตลักษณ์” (Negotiation of Identity) สิ่งที่ต้องคำนึงไม่ต้องพยายาม “กลบ” ความแตกต่างทางวัฒนธรรม แต่ควรแสดงให้เห็นการปะทะและการต่อรอง ระหว่างมันให้พื้นที่แก่ผู้แสดงแต่ละคนในการ “เลือก” ที่จะนำเสนอความเป็นตัวเองในรูปแบบใด ใช้วิธีแสดง เช่น การพูด การเคลื่อนไหว ดนตรี หรือภาพ
4. สร้างพื้นที่ “ร่วม” ระหว่างผู้แสดงและผู้ชม สิ่งที่ต้องคำนึงการแสดงควร เชิญชวนให้ผู้ชมเข้ามาเป็นส่วนหนึ่งของการรับรู้และการตีความวัฒนธรรมให้ผู้ชมได้ “รู้สึกถึงความต่าง” และ “เข้าใจการอยู่ร่วม” มากกว่าการถูกสอนหรือบอกอาจใช้เทคนิค interactive performance / participatory theatre เปิดโอกาสให้ศึกษาสองทาง
5. เคารพและร่วมสร้าง (Ethical & Collaborative Practice) สิ่งที่ต้องคำนึงทำงานร่วมกับชุมชนที่เป็นเจ้าของวัฒนธรรมจริง ๆ ไม่ใช่เพียงการศึกษาแล้วนำไปใช้ให้เครดิตและผลประโยชน์กลับสู่ชุมชนเปิดพื้นที่ให้เสียงของพวกเขาปรากฏอย่างแท้จริงการแสดงแบบข้ามวัฒนธรรมที่ดีควร สร้างความเข้าใจและความเท่าเทียม มากกว่าการใช้วัฒนธรรมเพื่อความบันเทิง

สรุปได้ว่า การแสดงข้ามวัฒนธรรมที่แท้จริงต้องตั้งอยู่บน “การเข้าใจและเคารพ” ไม่ใช่การผสมเพื่อความแปลกตา “Transcultural Performance” ไม่ใช่การหลอมรวมวัฒนธรรมให้เป็นหนึ่งเดียวแต่เป็น “พื้นที่กลาง” ที่จะนำเสนอผลงานการแสดงอย่างไรให้มีความลงตัวของทั้งสองวัฒนธรรม

นอกจากนี้ได้นำรูปแบบการแสดงละครพื้นทางมีลักษณะสำคัญดังนี้คือ เนื้อเรื่องมักเกี่ยวกับตัวละครชาติต่าง ๆ การแต่งกายเป็นตามเชื้อชาติ ตัวละครที่เป็นเชื้อชาติไทยแต่งกายแบบเครื่องน้อย ไม่ใช่ยืนเครื่องแบบละครในหรือละครนอก ภาษาท่ามีทั้งท่ารำและท่าทางธรรมดาในชีวิตประจำวัน ถ้าเป็นตัวละครเชื้อชาติต่าง ๆ จะใช้ลีลาท่ารำเลียนแบบชาตินั้น ๆ ดนตรีใช้ วงปี่พาทย์เครื่องห้า และ

เพิ่มเครื่องดนตรีประกอบสำเนียงชาติต่าง ๆ เพลงร้องและเพลงบรรเลงประกอบการแสดง มีท่วงทำนองตามเชื้อชาติ ผู้แสดงพูดด้วยสำเนียงตามเชื้อชาติ มาเป็นต้นแบบในการสร้างงานวิจัยนี้

หลักการสร้างงานสร้างสรรค์ในหนังสือหลักการแสดงนาฏยปริทัศน์ ของ สุรพล วิรุฬห์รักษ์ (2547) กล่าวถึงองค์ประกอบของทฤษฎีทัศนศิลป์ และวิธีนำองค์ประกอบต่าง ๆ มาทำให้เกิดความงามความหมายและขั้นตอนของนาฏยประดิษฐ์ซึ่งมีการทำงานเป็นขั้น ขั้นตอนที่เกี่ยวข้องกับนาฏยประดิษฐ์

นอกจากนี้ยังมีประเด็นของทฤษฎีเพอติกา โดย อริส โตเติล เป็นทฤษฎีของชาวตะวันตกแพร่มาสู่โลกตะวันออก กล่าวถึงองค์ประกอบของโศกนาฏกรรม 6 ส่วน ที่ผู้วิจัยนำมามีส่วนประกอบสร้างได้แก่

1. โครงเรื่อง 2. ตัวละคร 3. ความคิด 4. คำพูด 5. เพลง 6. ความตระการตา

ผู้วิจัยนำหลักการสร้างนาฏยประดิษฐ์มาใช้ในการสร้างสรรค์ ในการออกแบบ การแสดง ทั้งในเรื่องของการจัดทำบทและการออกแบบรูปแบบการแสดง รวมถึงหลักการสร้างนาฏยประดิษฐ์ 7 ขั้นตอน ของศาสตราจารย์กิตติคุณ ดร.สุรพล วิรุฬห์รักษ์ เป็นแนวทางในการสร้างสรรค์ด้วย ดังนี้

1. การกำหนดแนวคิด (design conception)
2. การออกแบบร่าง (design exploration)
3. การพัฒนาแบบ (design development)
4. การประกอบสร้าง (design construction)
5. การเก็บรายละเอียด (design refinement)
6. การนำเสนอผลงาน (design presentation)
7. การประเมินผล (design evaluation)

ผู้วิจัยนำหลักการสร้างนาฏยประดิษฐ์มาใช้ในการสร้างสรรค์ ในการออกแบบการแสดง การจัดทำบทและการออกแบบรูปแบบการแสดง

2. วัตถุประสงค์ของการวิจัย

เพื่อสร้างสรรค์นาฏกรรมผสมวัฒนธรรม เมดูซ่าต้องคำสาป

3. ขอบเขตของการวิจัย

1. เพื่อสร้างสรรค์การแสดงนาฏกรรมผสมวัฒนธรรม เมดูซ่าต้องคำสาป
2. ระยะเวลางานวิจัย
 - ศึกษาค้นคว้าหาข้อมูล กันยายน 2567-กรกฎาคม 2568
 - สร้างสรรค์นำเสนอผลงาน สิงหาคม 2567-มีนาคม 2569

3. จำนวนนักแสดงที่ใช้ในการวิจัย

- 8 คน

4. วันเวลาที่จัดแสดง

- 18 เมษายน 2569

4. วิธีดำเนินการวิจัย

1. สืบหาข้อมูลโดยศึกษาเอกสารที่เกี่ยวข้องกับนาฏกรรมผสมวัฒนธรรม และสัมภาษณ์ผู้เชี่ยวชาญที่มีความรู้เกี่ยวกับนาฏกรรมผสมวัฒนธรรมที่เคยปรากฏในการแสดงของนาฏกรรมไทย

2. ศึกษาวรรณกรรมจากหนังสือ งานวิจัยและแหล่งข้อมูลที่เกี่ยวข้องกับนางเมดูซ่า ซึ่งเป็นตำนานเทพปกรณัมกรีก

3. กำหนดแนวคิดการวิจัย ในการสร้างสรรค์การแสดง

4. นำข้อมูลที่ได้มาทดลองสร้างสรรค์

5. ทดลองนำเสนอผลงานการสร้างสรรค์ด้านนาฏศิลป์

6. รวบรวมความคิดเห็นหลังจากนำเสนอผลงานสร้างสรรค์

7. วิเคราะห์ ประมวลผลและปรับแก้ไข

8. เรียบเรียง สรุป และดำเนินการวิจัย พร้อมนำเสนอการวิจัย

5. ประโยชน์ของการวิจัย

1. ผลงานการสร้างสรรค์นาฏกรรมผสมวัฒนธรรม เมดูซ่าต้องคำสาป

2. เกิดองค์ความรู้ใหม่ผ่านการแสดงผลงานการสร้างสรรค์นาฏกรรมผสมวัฒนธรรม เมดูซ่าต้องคำสาป ที่เป็นประโยชน์ให้กับผู้ที่มีความสนใจที่จะศึกษาและผู้สร้างสรรค้งานการละครสามารถนำไปพัฒนาต่อยอดในอนาคตได้

6. ขั้นตอนการวิจัย

6.1 การกำหนดแนวคิด

ผู้วิจัยกำหนดแนวทางการวิจัยด้วยการศึกษาข้อมูลและแรงบันดาลใจ ตามขอบเขตของการวิจัยเพื่อแนวคิดพื้นฐานในการออกแบบองค์ประกอบการแสดงนาฏกรรมผสมวัฒนธรรม และเผยแพร่การแสดงได้ดังนี้

6.1.1 ศึกษาหาข้อมูลที่เกี่ยวข้องกับนางเมดูซ่า จากหนังสือ เอกสารที่เกี่ยวข้องบทความสื่อภาพยนตร์

6.1.2 ศึกษาข้อมูลที่เกี่ยวข้องกับการสร้างงาน

- แนวคิดทฤษฎี Transcultural Performance

- การออกแบบงานสร้างสรรค์งานนาฏกรรมของไทย การสร้างองค์ประกอบของการแสดง และการกำหนดแนวคิด

- ทฤษฎีองค์ประกอบศิลป์

- ทฤษฎีนาฏยประดิษฐ์ และงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

6.1.3 สร้างความตระหนักรู้ให้คนรุ่นใหม่ได้เห็นถึงการละเมิดสิทธิ และเป็นแนวทางการใช้ชีวิตในสังคมปัจจุบัน

6.1.4 สร้างสรรค์นาฏกรรมผสมวัฒนธรรมเมดูซ่าต้องคำสาป

6.2 การออกแบบตัวละคร

ผู้วิจัยสร้างตัวละครและคัดเลือกนักแสดงโดยมีองค์ประกอบสำคัญ ได้แก่

1. ลักษณะภายนอก คือ รูปร่าง หน้าตา การพูด น้ำเสียง

2. ลักษณะนิสัย คือ นิสัยส่วนตัวสามารถเข้าถึงตัวละครได้

3. สถานะทางสังคม คือ อาชีพปัจจุบันที่สามารถเข้าใจตัวละครได้

คัดเลือกนักแสดงที่เหมาะสมกับบทบาททั้งลักษณะภายนอก วิธีการแสดงวิธีการรำ และลักษณะนิสัยส่วนตัว โดยผู้แสดงล้วนเป็นผู้ที่มีความสามารถด้านการละครแบบไทย ในส่วนของตัวละครหลักและตัวประกอบประกอบอื่น ๆ ผู้วิจัยได้รวบรวมบุคลากรที่มีความพร้อมของสำนักการสังคีตกรมศิลปากร เพื่อให้ง่ายต่อการนัดหมายและการซ้อม

ในการแสดงครั้งนี้มีตัวละครทั้งหมดดังนี้ นางเมดูซ่าหญิงสาว นางเมดูซ่าสุรกาย เทพไฟไซดอน เทพีอาธีน่า นางเทเวทาสี

6.3 การประพันธ์บทละคร

ในการประพันธ์บทละคร ผู้วิจัยนำองค์ประกอบจากการแสดงโขนและละครไทย มาปรับใช้โดยการเลือกคำประพันธ์ในบทละครประเภท "กลอนบทละคร" สลับกับการ "เจรจา" ตลอดทั้งเรื่อง มีการปรับชื่อตัวละครให้สัมผัสคำกลอนและออกเสียงตามวิธีการขับร้องและเจรจาได้อย่างเหมาะสม

บรรจุเพลงร้อง เพลงบรรเลง ตามอารมณ์ในเนื้อเรื่อง โดยบางช่วงบรรจุเป็นเพลงบรรเลงทำนองเพลงร้อง ตามอาภักิริยาตัวละครตามประเพณีนิยมในปัจจุบัน บางช่วงบรรจุเพลงเบ็ดเตล็ดสำเนียงตามสัญชาติไม่ตรงกับท่วงทำนองเพลงที่บัญญัติไว้ เน้นการแสดงท่าทางอารมณ์ของผู้แสดง เพื่อความเหมาะสมและสมบูรณ์ในการแสดง เช่น

... เวย์เอ๋ย เวย์กรรม ของข้า

ถึงตอนนี้ ยังไม่หาย แคลงใจ

หนึ่งนั้นทำ ย่ำยี ปี่ปัน

อีกหนึ่ง ทั้งจรรงรัก และรักดี

ความดี ที่เคยทำ ไม่นำหนูน

เคยทำมา แต่ครั้ง หนไหน

ว่าทำผิด สิ่งใด ใครบอกที

มาปล้น พรหมจรรย์ ศักดิ์ศรี

ก็สาปสรร เป็นงูผี ปีศาจไป

มีมิคุณ ประโยชน์ หรือไฉน

ต่อจากนี้ จะบ้ายหน้า ไปทิศใด
 ราวกลาง ทางเห็น อ่างน้ำ
 พอก้มลง เห็นตน ในเงานั้น

จนใจ เหลือที่ จะรำพัน
 แล้วคลานค้ำ ด้วยกระหาย เร่งผายผัน
 ตะโกนก้อง ร้องลั่น สลบไป...

ไอศูรย์ ทิพย์ประชาบาล ประพันธ์

เสาวณิต วิงวอน ตรวจ

จากบทประพันธ์ดังกล่าวแสดงให้เห็นถึงความทุกข์ทรมานแสนสาหัสของนางเมดูซ่าที่ต้องประสบชะตากรรมที่ตัวเองไม่ได้เป็นคนก่อขึ้น ทำให้นางต้องกลายเป็นอสูรกายโดยที่ไม่มีสิทธิเลือก บทละครนี้ ผู้วิจัยได้ทำประพันธ์บทขึ้นเอง โดยมีหลักการแต่งตามโครงเรื่องและใช้ลักษณะของกลอนสุภาพ ตามแบบฉบับของบทละครไทย

6.4 การออกแบบเครื่องแต่งกาย

ผู้วิจัยได้แรงบันดาลใจในการออกแบบเครื่องแต่งกายทั้งภาพยนตร์ ภาพจิตรกรรม ประติมากรรม โดยผู้วิจัยเริ่มจากร่างแบบเครื่องแต่งกายขึ้นหลากหลายรูปแบบเพื่อค้นหารูปแบบที่เหมาะสมที่สุด โดยคำนึงถึงรูปแบบการแสดง ภาพบนเวที การสวมใส่ในการแสดงโดยแบ่งกลุ่มเครื่องแต่งกายเป็น 3 กลุ่มใหญ่ ได้แก่

1. เครื่องสวมศีรษะและประดับศีรษะ
2. เครื่องนุ่งห่ม
3. เครื่องประดับ

โดยผ่านกระบวนการทดลองและปรับแก้ไขให้เกิดความสวยงามสมกับสถานะตัวละครต่าง ๆ และเหมาะสมกับการแสดง โดยมีกระบวนการพัฒนาดังนี้

1. กำหนดแนวคิดให้เครื่องแต่งกายเป็นไปในแนวทางใด
2. ร่างแบบ โดยการเขียนภาพตัวอย่างโดยสังเขป
3. สร้างแบบร่าง โดยการทดลองจับผ้า หรือตัดเย็บ
4. สร้างแบบเสมือนจริง โดยการสร้างชุดขนาดจริง ด้วยวัสดุจริง และทดลองสวมใส่

ประกอบการเคลื่อนไหวจริง

5. ปรับแก้ไข เพื่อให้เกิดความเหมาะสมสวยงาม

ผลลัพธ์ในการสร้างเครื่องแต่งกายประเมินจากความคิดเห็นของผู้ชม ผู้สวมใส่ และผู้วิจัยว่าสมควรปรับแก้ไขในส่วนให้เป็นไปในแนวทางใดบ้าง

ขั้นตอนการร่างแบบ ผู้วิจัยกำหนดลักษณะเครื่องแต่งกายไว้เป็นรูปแบบกว้าง ๆ คือเครื่องแต่งกายตัวละครฝ่ายหญิงและฝ่ายชาย โดยเครื่องแต่งกายจะถูกออกแบบตามฐานันดรของตัวละคร เช่น มหาเทพ เทพี และหญิงสามัญชนของกรีก โดยยึดแรงบันดาลใจของวัฒนธรรมกรีก

เป็นหลัก และผสมผสานกับศิลปะไทยเล็กน้อยเพื่อความเป็นเอกลักษณ์ของงาน และแยกเป็นเครื่องแต่งกายเฉพาะตัวละครแต่ละตัวละครโดยละเอียดในกระบวนการต่อไป

โดยเมื่อเขียนภาพร่างเครื่องแต่งกายแล้ว ได้ทดลองสร้างเครื่องแต่งกายขึ้นเพื่อใช้ในการแสดงผลงานนาฏยประดิษฐ์ของผู้วิจัยจากแนวความคิดมาจากการแสดงละครเรื่องนี้ เมื่อออกแบบเสร็จสิ้นมีการสร้างแบบทดลองในการตัดเย็บและสวมใส่ เพื่อให้รับรู้ถึงปัญหาและนำไปปรับแก้เพื่อนำไปสู่การตัดเย็บเป็นชุดที่ใช้ในการแสดงจริง



ภาพที่ 2 เพอร์ซีอุสปราบเมดูซ่าจิตรกรรมฝาผนัง โดย Baldassare Peruzzi ต้นศตวรรษที่ 16
ที่มา: ทวยเทพ และตำนานสัตว์ประหลาดกรีก-โรมัน DR.KNOW 2557

ตัวอย่างการออกแบบเครื่องแต่งกายนางเมดูซ่า



ภาพที่ 3 เครื่องแต่งกายของนางเมดูซ่า แบบร่าง และแบบสมบูรณ์
ที่มา: ผู้วิจัย

จากภาพส่วนศีรษะมีการออกแบบทำขึ้นใหม่เพื่อสื่อถึงนางเมดูซ่าในแบบที่บุคคลทั่วไปเข้าใจ ส่วนอกมีการนุ่งผ้าแบบเคียนอกหรือคาคอก ส่วนล่างมีการจับจีบนางแบบลำลอง และมีการประดับผ้าตกแต่งที่ลายลักษณะเหมือนเกล็ดงู การออกแบบเครื่องแต่งจะคำนึงโครงเรื่องและอารมณ์ของตัวละครที่มาจากตะวันตก และนำการนุ่งแบบไทยในสัดส่วนที่พอเหมาะในการสร้างสรรค์

6.6 การออกแบบดนตรีประกอบการแสดง

การแสดงนาฏกรรมผสมวัฒนธรรม เมดูซ่าต้องคำสาปนี้ จะให้วงดนตรีป๊อปปูล่าที่มีลักษณะคล้ายป๊อปปูล่าดิกดาบราร์ คือการใช้เพลงที่ฟังบอกสัญชาติเช่น เพลงสำเนียงผิง และสำเนียงแขก เป็นต้น เพลงสำเนียงผิงเช่นเพลง วิลันดาโอต วิลันดาตัด ผรั่งรำเท้า ผรั่งควง โยสลัม เป็นต้น เพลงสำเนียงแขกเช่นเพลงแขกลพบุรี แขกบรเทศ แขกตอยหม้อ เหล่านี้แสดงอัตลักษณ์ของละครแบบการนำสัญชาติของต่างประเทศมานำเสนอของไทย ประกอบการผสมเทคโนโลยีในการใช้เสียงธรรมชาติ เสียงสากล แสง สี ตามบทละคร

6.7 ออกแบบกระบวนท่ารำ

กระบวนท่าในการแสดงละครเรื่องนี้ถูกประดิษฐ์เรียงเรียงขึ้นตามบทละครโดยผสมลักษณะท่ารำตัวละครจากต้นแบบตัวละครพระ-นาง ที่มีแบบแผนมาจากการแสดงละครพื้นทางที่ได้รับอิทธิพลมาจากตะวันตกในละครไทย แบ่งตัวละครเป็น 2 กลุ่ม คือ 1. ตัวละครฝ่ายหญิง 2. ตัวละครฝ่ายชาย

ผู้วิจัยกำหนดให้ตัวละครแบ่งกระบวนท่าตามลักษณะนิสัยและสถานการณ์ ในเรื่องเป็นประเภทย่อย ๆ ได้แก่

1. กระบวนท่าที่สื่อถึงสง่างาม ทั้งแบบสตรี และแบบบุรุษ
2. กระบวนท่าที่สื่ออ่อนหวาน ของสาวสามัญชน
3. กระบวนท่าที่สื่อถึงอารมณ์รัก ถวิลหา อยากครอบครองของบุรุษและการไม่ยินยอมแต่ต้องจำยอมของสตรี
4. กระบวนท่าที่สื่อถึงแสดงความเศร้า เจ็บปวด และโกรธแค้น

โดยผู้วิจัยทดลองใช้ประเภทท่ารำจากตัวละครที่ได้รับอิทธิพลจากตะวันตกในนาฏศิลป์ไทย มาปรับใช้กับกระบวนท่าเพื่อศึกษาการนำท่าของตัวละครเหล่านั้นมาปรับใช้กับการแสดง

จากการสัมภาษณ์ ปกรณ์ พรพิสุทธิ์ ศิลปินแห่งชาติสาขาศิลปะการแสดงนาฏศิลป์ไทย โขน-ละคร ปีพุทธศักราช 2568 รัชทายาทอันเดร ในละครเรื่องวิวาทพระสมุทร ได้ให้สัมภาษณ์ถึงการตีบทแบบละครตะวันตกไว้ว่า

“ต้องคำนึงถึงบทและทำนองเพลง เพราะจะต้องร้องเองในละครบางเรื่อง หรือที่เรียกว่าละครกึ่งกำแบ จะไม่ตีบทแบบฝรั่งแท้ ๆ”

นอกจากนี้ วันทนี ม่วงบุญ ข้าราชการบำนาญ ตำแหน่งผู้อำนวยการ ศิลปะการแสดง สำนักการสังคีต กรมศิลปากร รับบทบาทนางอันโดรเมตา ในละครเรื่องวิวาห์พระสมุทรได้ให้สัมภาษณ์ถึงการตีบทแบบตะวันตกไว้ว่า

“ส่วนใหญ่จะไม่ใช้ท่าทางทางด้านนาฏศิลป์ไทย จะนิยมใช้ท่าทางกำแบมากกว่าเน้นการสื่อสาร ให้ตรงกับคำนั้น ๆ โดยคำนึงถึงบทเป็นหลัก”

จากการสัมภาษณ์ศิลปินอีกหลายท่านได้มีความคิดเห็นไปในทางเดียวกันว่า หลักการในการตีบทและแสดงท่าทางแบบตัวละครตะวันตกในนาฏศิลป์ไทย ควรคำนึงถึงบทประพันธ์เป็นสำคัญ รวมทั้งการทำความเข้าใจพื้นเพของตัวละครว่ามี ฐานันดร บุคลิก ลักษณะนิสัยเป็นอย่างไร องค์ประกอบอื่น ๆ เช่นการแต่งกาย ฉาก ตัวละครที่ร่วมแสดง เพื่อผู้แสดงจะได้ใช้ท่าทางได้อย่างเหมาะสมกับตัวละคร

6.8 การออกแบบเนื้อเรื่อง

การแสดงนาฏกรรมผสมวัฒนธรรมเมดูซ่าต้องคำสาป ที่นำเสนอความเป็นมาของนางเมดูซ่า ตั้งแต่ตอนต้นจนมาถึงนางต้องคำสาป โดยให้นางเมดูซ่าเป็นผู้เล่าย้อนถึงวิบากกรรมที่ตนเองได้พบเจอมาจนถึงปัจจุบัน



ภาพที่ 4 แบบร่างการแสดงจากวิวาห์แห่งการกำเนิดสาปสรร (ระเบียงวิหารของอาธีน่า)

ที่มา: ผู้วิจัย

กล่าวถึงฉากสำคัญของเรื่อง เทพโพไซดอนได้เข้ามากระทำการล่วงเกินต่อนางเมดูซ่า โดยที่นางไม่ได้เต็มใจแต่ด้วยความเกรงกลัวในองค์มหาเทพจึงต้องยอมถูกล่วงเกินในวิหารอันศักดิ์สิทธิ์ เทพีอาธีน่าได้มาเห็นเหตุการณ์ก็โกรธมากขับไล่เทพโพไซดอน แล้วสาปนางเมดูซ่าให้กลายเป็นอสูรกาย

จากแบบร่างที่กล่าวถึงข้างต้นนี้ เป็นตัวอย่างของฉากที่มีในการแสดงครั้งนี้ ผู้วิจัยได้เขียนภาพโครงสร้างลักษณะโดยสังเขป ของการแสดงนาฏกรรมผสมวัฒนธรรม เมดูซ่าต้องคำสาป ทั้งการใช้

พื้นที่การแสดง การใช้ฉาก อุปกรณ์ และองค์ประกอบต่าง ๆ ลักษณะท่าทางของตัวละคร รวมไปถึงลักษณะเครื่องแต่งกาย เพื่อใช้เป็นต้นแบบในการพัฒนาสู่การออกแบบการแสดง

7. ผลที่คาดว่าจะได้รับจากการวิจัย

กระบวนการทดลองสร้างสรรค์ผลงานการแสดง ผลลัพธ์การทดลอง ประโยชน์ที่ได้รับ และแนวทางในการพัฒนาต่อยอดองค์ความรู้ที่ได้จากการทดลองสร้างสรรค์ มาวิเคราะห์เพื่อสรุปผลการวิจัยว่าสามารถนำวรรณกรรมต่างชาติอย่างวรรณกรรมกรีกโบราณมาสร้างสรรค์ผสมผสานกับรูปแบบการแสดงละครไทยรวมถึงการวิเคราะห์หาปัจจัยที่ส่งผลต่อความสำเร็จและความผิดพลาดในการสร้างสรรค์ละครไทยที่มีเนื้อเรื่องจากต่างชาติ เพื่อเป็นแนวทางแก่ผู้สนใจศึกษาและทดลองนำวรรณกรรมต่างชาติมาสร้างสรรค์การแสดงละครไทยในอนาคต

8. กิตติกรรมประกาศ

ขอขอบคุณคุณครูอาจารย์ทุกท่านที่เกี่ยวข้องที่ได้ถ่ายทอดองค์ความรู้และให้คำแนะนำติชมในการสร้างสรรค์ผลงานครั้งนี้ รวมถึงผู้ที่มีส่วนร่วมทุกท่านในงานวิทยานิพนธ์เล่มนี้ที่ได้ให้การสนับสนุนในการสร้างสรรค์ผลงานการแสดงนาฏกรรมผสมวัฒนธรรมเมดูซ่าต้องคำสาป ที่ที่ประโยชน์ต่อผู้ที่สนใจในผลงานที่จะศึกษาการสร้างงานในลักษณะเดียวกัน รวมถึงประโยชน์ของเนื้อหาที่น่าสนใจ มุมมองและแง่คิดคติเตือนใจคนในสังคมในการใช้ชีวิตให้รอดพ้นจากการเป็นเหยื่อ

รายการอ้างอิง

สุรพล วิรุฬห์รักษ์ (2547). (หลักการแสดงนาฏยปริทัศน์) นาฏยศิลป์ปริทรรศน์. บริษัท ด่านสุนทรการพิมพ์.

KNOW (2557). ทวยเทพ และตำนานสัตว์ประหลาดกรีก-โรมัน. บริษัท ยิปซี กรุ๊ป จำกัด.



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