คณะศิลปกรรมศาสตร์
Faculty of Fine Arts

Volume 3 Issue 1 July - December 2021 ISSN 2730-3608 (Online)

วารสารคณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏสงขลา

Journal of Fine and Applied Arts Songkhla Rajabhat University

นาฏศิลป์
ดนตรี
ทัศนศิลป์
ออกแบบ

วารสารวิชาการศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏสงขลา
ปีที่ 3 ฉบับที่ 1 กรกฎาคม – ธันวาคม 2564
Journal of Fine and Applied Arts, SKRU
Vol.3 No.1 July – December 2021
ISSN 2730-3608 (Online)

เจ้าของ

คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏสงขลา

สำนักงานกองบรรณาธิการ

สำนักงานคณบดี คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏสงขลา

วัตถุประสงค์และขอบเขต

วารสารศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏสงขลา เป็นเอกสารวิชาการ มีวัตถุประสงค์เพื่อเผยแพร่ผลงานทางวิชาการในลักษณะของบทความวิชาการ บทความวิจัย บทความปริทัศน์ และบทวิจารณ์หนังสือของบุคลากรภายในและบุคลากรภายนอก ในรูปแบบของสื่อสิ่งพิมพ์อิเล็กทรอนิกส์ เพื่อสนับสนุนการนำเสนอผลงานวิชาการและวิจัยไปใช้ให้เกิดประโยชน์ ตลอดจนส่งเสริมสนับสนุนและสร้างเครือข่ายการเผยแพร่ผลงานทางวิชาการงานวิจัย และผลงานสร้างสรรค์ทางศิลปกรรมของอาจารย์ นักวิชาการ นักวิจัย นิสิต นักศึกษา และบุคคลทั่วไปในสาขาวิชาทางด้านศิลปกรรมศาสตร์ ประกอบด้วยสาขาทัศนศิลป์ สาขาการออกแบบ สาขาดุริยางคศิลป์ สาขาดนตรีไทย สาขานาฏศิลป์และการแสดง สาขาศิลปวัฒนธรรม และสาขาอื่นๆ ที่เกี่ยวข้อง โดยบทความต้นฉบับที่ส่งมาเพื่อรับการพิจารณาตีพิมพ์ในวารสารฉบับนี้ จะต้องไม่อยู่ระหว่างการพิจารณาจากที่อื่น หรือได้รับการตีพิมพ์ในวารสารอื่นมาก่อน และบทความที่ได้รับตีพิมพ์ในวารสารศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏสงขลาถือเป็นลิขสิทธิ์ของมหาวิทยาลัยราชภัฏสงขลา

กำหนดการออกวารสาร

วารสารศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏสงขลา เป็นวารสารวิชาการในรูปแบบวารสารอิเล็กทรอนิกส์ (e-Journal) มีกำหนดการออกปีละ 2 ฉบับ คือ

ฉบับที่ 1 เดือนมกราคม-มิถุนายน

ฉบับที่ 2 เดือนกรกฎาคม-ธันวาคม

บรรณาธิการที่ปรึกษา

รองศาสตราจารย์ ดร.ทัศนา ศิริโชติ อธิการบดีมหาวิทยาลัยราชภัฏสงขลา

บรรณาธิการบริหาร

ผู้ช่วยศาสตราจารย์วีระศักดิ์ อักษรถึง

อาจารย์ ดร.สุทธิรักษ์ เอียดปุ่ม

อาจารย์ชัยวัฒนภัทร เลาสัตย์

บรรณาธิการ

ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.จรรย์สมร ผลบุญ

ผู้ช่วยบรรณาธิการ

นางสาววนัฐฐา ธัญญะอุดร

กองบรรณาธิการ

ศาสตราจารย์พงษ์ศิลป์ อรุณรัตน์	มหาวิทยาลัยศิลปากร
รองศาสตราจารย์คมธรรม ดำรงเจริญ	มหาวิทยาลัยศิลปากร
รองศาสตราจารย์ ดร.ประดิพัทธุ์ เลิศรุจิดำรงค์กุล	มหาวิทยาลัยศิลปากร
อาจารย์ ดร.กำจร กาญจนถาวร	ข้าราชการบำนาญ
ผู้ช่วยศาสตราจารย์กิตติ พิมเสน	มหาวิทยาลัยเทคโนโลยีราชมงคลศรีวิชัย
ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.รัชวิช มุสิการุณ	มหาวิทยาลัยราชภัฏสงขลา
ผู้ช่วยศาสตราจารย์ทัศนียา คัญทะชา	มหาวิทยาลัยราชภัฏสงขลา
ผู้ช่วยศาสตราจารย์วิชัย มีศรี	มหาวิทยาลัยราชภัฏสงขลา
อาจารย์พงศกร จงรักษ์	มหาวิทยาลัยราชภัฏสงขลา
อาจารย์วงศ์วรุตม์ อินตะนัย	มหาวิทยาลัยราชภัฏสงขลา

กองการจัดการ/ฝ่ายจัดรูปเล่ม

นางสาววนัฐฐา ธัญญะอุดร
นางเนตรชนก เพชรรัตน์
นางสาวทิพวัลย์ สุนทราภรณ์

ฝ่ายพิสูจน์อักษร

ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.จรรย์สมร ผลบุญ
นางเนตรชนก เพชรรัตน์
Mr.John Vencent D.madejanon

ออกแบบปก

อาจารย์ชัยวัฒนภัทร เลาสัตย์

ผู้ทรงคุณวุฒิประจำฉบับ (Peer Review)

รองศาสตราจารย์ ดร.วิบูรณ์ ตระกูลฮุ้น	วิทยาลัยดนตรี มหาวิทยาลัยรังสิต
รองศาสตราจารย์ ดร.สุชาติ แสงทอง	มหาวิทยาลัยราชภัฏนครสวรรค์
รองศาสตราจารย์พัชราภรณ์ เอื้อจิตเมศ	มหาวิทยาลัยราชภัฏนครศรีธรรมราช
ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ประพันธ์ศักดิ์ พุ่มอินทร์	มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ
ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.มณี มีมาก	มหาวิทยาลัยทักษิณ
ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.รัชวิช มุสิการุณ	มหาวิทยาลัยราชภัฏสงขลา
ผู้ช่วยศาสตราจารย์กิตติชัย รัตนพันธ์	วิทยาลัยนาฏศิลปพัทลุง
ผู้ช่วยศาสตราจารย์กิตติ พิมเสน	มหาวิทยาลัยเทคโนโลยีราชมงคลศรีวิชัย
ผู้ช่วยศาสตราจารย์ดรุณี อนุกูล	มหาวิทยาลัยทักษิณ
ผู้ช่วยศาสตราจารย์บัณฑิตา วรศรี	มหาวิทยาลัยราชภัฏสงขลา
ผู้ช่วยศาสตราจารย์ประวิทธิ์ ฤทธิบูลย์	มหาวิทยาลัยเทคโนโลยีราชมงคลธัญบุรี
ผู้ช่วยศาสตราจารย์ศุภชัย ศรีขวัญแก้ว	มหาวิทยาลัยเทคโนโลยีราชมงคลศรีวิชัย
ผู้ช่วยศาสตราจารย์ศุภฤกษ์ ทองประยูร	มหาวิทยาลัยหาดใหญ่
อาจารย์ ดร.กำธร เกิดทิพย์	มหาวิทยาลัยสงขลานครินทร์ วิทยาเขตปัตตานี
อาจารย์ ดร.ไกรลาส จิตร์กุล	มหาวิทยาลัยราชภัฏเชียงใหม่
อาจารย์ ดร.เจษฎา เนตรพลับ	วิทยาลัยนาฏศิลปสุโขทัย
อาจารย์ ดร.ศุภพร สุวรรณภักดี	สถาบันดนตรีกัลยาณิวัฒนา

บทบรรณาธิการ

“วารสารศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏสงขลา” ฉบับนี้จัดพิมพ์ขึ้นเป็นปีที่ 3 โดยมีความมุ่งหมายในการส่งเสริม สนับสนุน เผยแพร่ผลงานด้านวิชาการและผลงานสร้างสรรค์ทางด้านศิลปกรรมศาสตร์ของอาจารย์ นักวิชาการ นักวิจัย นิสิต นักศึกษาและบุคคลทั่วไป บทความในวารสารฉบับนี้มีจำนวนทั้งสิ้น 6 เรื่อง เป็นบทความวิชาการ 1 เรื่อง คือ **หน้าบ้าน บรรพชน** เป็นผลงานสร้างสรรค์จิตรกรรมที่มุ่งเน้นแสดงออกถึงอารมณ์ความรู้สึก โดยเฉพาะความรัก ความผูกพัน และความห่วงใยที่มีต่ออาคารร้านค้าเก่า และบทความวิจัยจำนวน 5 เรื่อง ได้แก่ **1) การออกแบบผลิตภัณฑ์ชุดลำลองด้วยเทคนิคการพิมพ์สีเชิงนิเวศน์** เป็นผลงานที่นำเทคนิคกระบวนการพิมพ์ที่เป็นมิตรกับสิ่งแวดล้อมที่นำใบไม้ถ่ายโอนน้ำสีโดยโครงสร้างจากใบสู่ผืนผ้า **2) การศึกษากระบวนท่ารำทศกัณฐ์ในการแสดงโขนเรื่องรามเกียรติ์ ตอน ลักสีดา : กรณีศึกษาอาจารย์กำพล เลื่อนเกื้อ** เป็นผลงานที่ทำให้เข้าใจถึงอุปนิสัย บทบาทตลอดจนกระบวนท่ารำของทศกัณฐ์ในการแสดงโขนตอนนางลอย **3) การวิเคราะห์เดี่ยวเพลงลาวแพนสำหรับปี่ในทางครูจำเนียร ศรีไทยพันธุ์** เป็นผลงานที่วิเคราะห์เทคนิคการบรรเลงเป็นประเภทการใช้นิ้ว ใช้ลิ้น และใช้ลมในรูปแบบที่น่าสนใจ ประกอบด้วยเทคนิคการเป่าเสียงโหน การเป่าเสียงกรวด ซึ่งทำให้เกิดความไพเราะยิ่งขึ้น **4) การแสดงเดี่ยวคลาริเน็ตระดับปริญญาบัณฑิต** เป็นผลงานที่ค้นคว้าข้อมูลเกี่ยวกับชีวประวัติผู้ประพันธ์ วิเคราะห์บทประพันธ์และกำหนดแนวปฏิบัติดนตรี เพื่อนำมาสนับสนุนการแสดง **5) ไก่เถื่อน : เพลงกล่อมเด็กภาคใต้สำหรับเปียโน** เป็นผลงานที่เรียบเรียงเสียงประสานด้วยการใช้แนวคิดแบบธีมและแวริเอชั่นสำหรับเปียโน เพื่อดำรงไว้ซึ่งสำเนียงดนตรีพื้นบ้านภาคใต้

เห็นได้ว่าบทความทั้ง 6 เป็นผลงานทางศิลปกรรมที่นำเสนอออกมาในรูปแบบตามความถนัดของศาสตร์แต่ละแขนงของศิลปะ ดนตรี และนาฏศิลป์ หวังเป็นอย่างยิ่งว่า ผู้อ่านทั้งหลายจะได้รับความรู้ที่หลากหลายทางด้านศิลปกรรมจากการอ่านวารสารฉบับนี้ และสามารถต่อยอดความคิดในด้านวิชาการต่อไปได้อย่างกว้างขวาง รวมถึงเป็นแรงบันดาลใจในการผลิตผลงานของผู้อ่านในโอกาสต่อไป

ท้ายที่สุดขอขอบคุณผู้ทรงคุณวุฒิ ผู้เขียนบทความ และกองบรรณาธิการทุกท่านที่มีส่วนสนับสนุนในการจัดพิมพ์วารสารศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏสงขลา ให้เสร็จสมบูรณ์อย่างมีคุณภาพ และขอเชิญชวนคณาจารย์ นักวิชาการ และนิสิตนักศึกษา รวมถึงผู้สนใจทั่วไปส่งบทความเพื่อตีพิมพ์เผยแพร่ในฉบับต่อ ๆ ไป

ผู้ช่วยศาสตราจารย์วีระศักดิ์ อักษรถึง
คณบดีคณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏสงขลา
บรรณาธิการบริหาร

สารบัญ

บทความวิชาการ

หน้าบ้าน บรรพชน

Ancestral Façade

ดร.ทรงวุฒิ แก้ววิศิษฏ์ : Songwoot Kaewvisit.....**7 - 19**

บทความวิจัย

การออกแบบผลิตภัณฑ์ชุดลำลองด้วยเทคนิคการพิมพ์สีเชิงนิเวศน์

Eco-Printing for Casual Wear Design

ชไมพร บุญมี : Chamaiporn Bunmee

ศศิธร วิศพันธุ์ : Sasithorn Wisapan.....**20 - 34**

การศึกษากระบวนท่ารำทศกัณฐ์ในการแสดงโขนเรื่องรามเกียรติ์ ตอน ลักสีดา กรณีศึกษาอาจารย์กำพล เลื่อนเกื้อ

The Study of Ravana Character Dancing Process in Ramayana of Lak sita

Episode in Thai Khon Performance: Case Study Mr. Kampool Luenkuea

ณัชพล วัฒนกุล : Mr.Natchapon Wattanakul

กฤติยา ชูสงค์ : Krittiya Choosong.....**35 - 43**

การวิเคราะห์เดี่ยวเพลงลาวแพนสำหรับปี่ในทางครูจำเนียร ศรีไทยพันธุ์

A Musical Analysis of Lao Pan for Pii-nai Solo by Kru Jamnien Srithaiphan

สิทธินนท์ อินทร์มณี : Sistinon Inmanee

สกลพัฒน์ โคตรตันติ : Sakolput Kottunti

บรรเทิง สิทธิแพทย์ : Banterng Sittipat.....**44 - 55**

การแสดงเดี่ยวคลาริเน็ตระดับปริญญาบัณฑิต

Graduate Clarinet Recital

อภิชญา ทองทิพย์ : Apitchaya Thongthip

ภูษิต สุวรรณมณี : Pusit Suwanmanee .....**56 - 68**

ไก่เถื่อน : เพลงกล่อมเด็กภาคใต้สำหรับเปียโน

Kai – Theun : The Southern Folk Lullaby Music for Piano

มลิสา หนูเจริญ : Malisa Nucharoen

สัญญา เผ่าพืชพันธุ์ : Sanya Phaophuechphandhu

อติพล อนุกูล : Atipon Anukul.....**69 - 79**

หน้าบ้าน บรรพชน

Ancestral Façade

ทรงวุฒิ แก้ววิศิษฏ์ : Songwoot Kaewvisit
สาขาจิตรกรรม สายวิชาทัศนศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยขอนแก่น
Lecturer of Painting Visual Art Faculty of Fine and Applied Arts, Khon Kaen University

Received: March 24, 2021
Revised: April 5, 2021
Accepted: May 25, 2021

บทคัดย่อ

ความสัมพันธ์อันแนบแน่นระหว่างจีนกับไทย เป็นความสัมพันธ์ที่มีความพิเศษและมีความเป็นมาอย่างยาวนาน โดยเริ่มต้นมาจากการค้าขายแลกเปลี่ยน เป็นที่ชัดเจนตั้งแต่สมัยสุโขทัยเป็นต้นมา ซึ่งก่อนหน้านั้นก็ปรากฏหลักฐานการเข้ามาค้าขายและอยู่อาศัยแล้ว อย่างบันทึกในสมัยราชวงศ์ถัง ที่ระบุว่ามีชาวจีนอยู่อาศัยอยู่ปะปนกับชาวท้องถิ่นย่านเอเชียใต้ (ไทย) โดยเฉพาะสมัยอยุธยามีหลักฐานการสร้างอาคารที่อยู่อาศัยอย่างหนาแน่นทางใต้ของเกาะเมือง ต่อมาในช่วงของการเปลี่ยนแปลงการปกครองครั้งใหญ่และสงครามในจีน จึงเป็นเหตุให้ชาวจีนอพยพหลบหนีออกนอกประเทศจำนวนมาก เนื่องจากความไม่มั่นคงในชีวิตและทรัพย์สิน รวมถึงความอดอยากแร้นแค้น ซึ่งชาวจีนที่เดินทางมาประเทศไทยส่วนมากจะมาจากมณฑลทางใต้ที่มีอาณาเขตติดทะเล และมีท่าเรือใหญ่ๆ อยู่หลายท่า เมื่อเดินทางมาสู่เมืองไทยก็มักจะมาพำนักกับญาติพี่น้องและหางานต่างๆ ทำเพื่อยังชีพ ต่อมาเมื่อมีรถไฟเกิดขึ้นในช่วงรัชกาลที่ 5 ได้เดินทางต่อไปยังภูมิภาคต่างๆ เพื่อแสวงหาโอกาสด้านการค้าที่ดีขึ้น และมักจะอยู่อาศัยเกาะกลุ่มกันแล้วสร้างอาคารร้านค้าในลักษณะห้องแถวบริเวณริมทางรถไฟ โดยในระยะแรกมักจะสร้างเป็นอาคารแบบง่ายๆ จากนั้นเริ่มสร้างอาคารร้านค้าที่มีความมั่นคง ซึ่งรูปแบบที่พบเห็นมาจนถึงปัจจุบันนี้ในหลายท้องที่ เช่น อาคารชั้นเดียวแบบจีน อาคารไม้แบบจีน อาคารสองชั้นแบบจีนและแบบจีนผสมตะวันตก และมีการปรับประยุกต์ให้เข้ากับรูปแบบท้องถิ่น ทั้งการใช้วัสดุ การใช้รูปสัญลักษณ์ทางความเชื่อบางอย่างมาเป็นส่วนประกอบในอาคาร ซึ่งปัจจุบันอาคารร้านค้าเก่าหลายแห่งในหลายพื้นที่ได้รับการอนุรักษ์ฟื้นฟูให้กลับมาดังเดิม แต่ก็ยังพบอีกว่าอาคารในหลายชุมชนยังคงตกอยู่ในสภาพที่ชำรุดทรุดโทรม โดยไม่ได้รับการเหลียวแลจากทั้งผู้เป็นเจ้าของหรือหน่วยงานรัฐใดๆ ดังนั้นจากประเด็นดังกล่าวผู้วิจัยจึงได้วิจัยศึกษาข้อมูลในเชิงลึก โดยอาศัยกระบวนการการศึกษาอย่างเป็นระบบตั้งแต่ 1) การเก็บรวมรวมข้อมูลในภาคเอกสาร ได้แก่ งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง บทความ 2) การลงพื้นที่วิจัยเพื่อสำรวจสังเกตลักษณะอาคาร รวมถึงความเปลี่ยนแปลงที่เกิดขึ้นกับอาคาร 3) การวิเคราะห์ข้อมูลที่ได้ทั้งหมด 4) สังเคราะห์ข้อมูลออกมาเป็นภาพร่างผลงาน 5) สร้างสรรค์ผลงานจิตรกรรมจริงจำนวน 7 ชิ้นผลงาน ซึ่งผลงานจิตรกรรมภายใต้ชื่อชุด “หน้าบ้าน บรรพชน หรือ Ancestral Facade” เพื่อมุ่งเน้นแสดงออกถึงอารมณ์ความรู้สึก โดยเฉพาะความรัก ความผูกพัน และความห่วงใยที่มีต่ออาคารร้านค้าเก่า โดยอาศัยรูปร่างรูปทรงจากอาคารมาเป็นสื่อหลัก แล้วผสมผสานการสร้างจังหวะในผลงานด้วยทัศนธาตุทางศิลปะ ได้แก่ เส้น

สี น้ำหนัก พื้นผิว ร่องรอย เพื่อให้เกิดความสมบูรณ์และเป็นไปตามเป้าหมาย นอกจากนี้ยังทำให้ผลงานจิตรกรรมมีความเป็นเฉพาะตนอีกด้วย

คำสำคัญ: หน้าบ้าน, บรรพชน

Abstract

Relations between China and Thailand It is a very special and long-term relationship. Starting from trading It is clear since the Sukhothai period onwards Before that, there was evidence of trading and living already. As recorded in the Tang Dynasty Indicating that there are Chinese people living with the local people in South Asia (Thailand), Especially in the Ayutthaya period, there is evidence of building densely populated residential buildings on the southern island of the city. Later, during a period of great rule change and the war in China. This is why many Chinese immigrants fled the country. Due to insecurity in life and property Including the famine Most of the Chinese people who come to Thailand come from the southern provinces that are bordered by the sea. And there are many big ports. When traveling to Thailand, they often come to stay with relatives and find jobs. Do for sustenance Later, when a train occurred during the reign of King Rama V, he traveled to various regions. To seek better trade opportunities And often cling to a group to live in a neighborhood to build a shop building in a row of houses along the railway Which in the early stages is often built as a simple building Then start building a stable store. Which forms seen up to today in many areas, such as a one-story Chinese building Chinese wooden building Chinese style two-story

building and Chinese-western combination And has been adapted to suit the local format Both using materials The use of certain religious icons as an integral part of the building. At present, many old shop buildings in many areas have been restored to their original state. But it was also found that buildings in many places and communities were still in disrepair. Without care from either the owner or any government agency Therefore, from the above issues, the researcher has done an in-depth research. This is based on a systematic study process from 1) collecting data in the document sector including related research, articles 2) conducting research areas to survey and observe building characteristics. Including changes made to the building. 3) Analysis of all the data. 4) Synthesize the data into a sketch of the work. 5) Create real painting works of 7 pieces. which The painting works under the title "Ancestral Facade" to focus on expressing emotions and feelings. Especially love Ties and concerns over old shop buildings By relying on the shape of the building as

the main medium Then combine the creation of rhythm in the work with artistic visual elements such as line, color, Traces surface weights to achieve integrity and target. It also makes painting works unique as well.

คำสำคัญ: Facade, Ancestral

บทนำ

ความสัมพันธ์อย่างแนบแน่นระหว่างไทย – จีน เริ่มต้นตั้งแต่กลุ่มชาวจีนรุ่นแรกๆ ที่เดินทางเข้ามาในไทยกับเรือสินค้า โดยปรากฏหลักฐานชัดเจนถึงการลงหลักปักฐานที่สุดก็ตั้งแต่สมัยสุโขทัย อยุธยาแล้ว ส่วนมากเป็นชาวจีนที่อาศัยทำกินอยู่ในดินแดนทางใต้แถบชายทะเล ต่อมาเมืองกวางโจว มีเมืองท่าใหม่แถบชายทะเลทางใต้ยิ่งทำให้ดินแดนทางใต้มีความสำคัญเพิ่มขึ้นอีก ไม่ว่าจะเป็นเมืองท่าจางหลิน เมืองซัวเถาของกลุ่มชาวจีนแต้จิ๋ว เมืองท่าฝูเจี้ยน เมืองท่าไหหลำ จึงทำให้ชาวจีนกลุ่มภาษาต่างๆ อพยพออกนอกประเทศมากขึ้น ซึ่งดินแดนที่ชาวจีนทางใต้นิยมอพยพมาลงหลักปักฐานอาศัยและทำการค้า คือ แถบหนานหยางหรือแถบทะเลจีนใต้ ทั้งนี้หมายรวมถึงประเทศไทยด้วย (ศุภการ สิริไพศาล, 2550) ในสมัยราชวงศ์หยวน (ปี ค.ศ. 1279-1368) เส้นทางอพยพของชาวจีนในสมัยโบราณ นอกจากพงศาวดารแล้วยังทราบได้จากบันทึกของนักเดินทาง นักแสวงบุญ อย่างบันทึกของหลวงจีนเสวียนจั้ง (เหี้ยนจัง) หรือพระถังซำจั๋ง (ปี ค.ศ. 602-664) ที่มีชื่อว่าต้าถังซีอวี้จี้ เป็นการจดบันทึกถึงการเดินทางเข้ามายังอินเดียโดยผ่านดินแดนทางทะเลใต้ ซึ่งสิ่งที่หลวงจีนได้บันทึกไว้ ทำให้รู้ว่าดินแดนแหลมทองมีอาณาจักรทวารวดี อาณาจักรศรีเกษตร อาณาจักรศรีวิชัย และบอกเล่าถึงชีวิตความเป็นอยู่ รวมทั้งพบการลงหลักปักฐานของชาวจีนหลายแห่งในประเทศไทย ที่เข้ามาตั้งรกรากอยู่เป็นจำนวนมาก โดยเฉพาะในช่วงสงครามโลกและสงครามกลางเมืองของจีนในทศวรรษที่ 1930-1950 ชาวจีนจากมณฑลทางใต้ของจีน อาทิ กวางตุ้ง ไห่หนาน (ไหหลำ) ฝูเจี้ยน และกวางสี หลบหนีภัยสงครามและความอดอยากเข้ามาสร้างชีวิตใหม่ ซึ่งจำแนกตามกลุ่มภาษาได้ 5 กลุ่มใหญ่ๆ ได้แก่ ฮกเกี้ยน แคะ (ฮากกา) ไหหลำ แต้จิ๋ว และกวางตุ้ง (ภารดี มหาขันธ์, 2553) และมักจะกระจายอยู่ทั่วทุกภูมิภาคของประเทศไทย ในช่วงรัชสมัยของพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 6 ทรงประกาศนโยบายผสมกลมกลืนเพื่อให้จีนกลายเป็นไทยอย่างสมบูรณ์ รวมทั้งทรงพระราชทานบรรดาศักดิ์ให้แก่ชาวจีนในไทยอย่างมากมาย (ขจัดภัย บุรุษพัฒน์, 2515) ในรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระปกเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 7 ทรงคำนึงถึงเรื่องจีนในไทยเป็นเรื่องสำคัญสุดอย่างหนึ่ง และทรงถือเป็นพระราชภารกิจที่ต้องเสด็จให้ขวัญกำลังใจกับชาวจีน แต่ในทางกลับกันเมื่อจอมพล ป. พิบูลสงคราม ได้รับตำแหน่งนายกรัฐมนตรีวาระแรก ในปี พ.ศ. 2481-87 และอีกวาระในปี พ.ศ. 2491-2500 กลับเพิ่มความเข้มงวดกับชาวจีนมากยิ่งขึ้นในทุกด้าน ทั้งนี้เพราะต้องการขจัดชาวจีนให้พ้นจากการกุมอำนาจทางเศรษฐกิจ และรัฐบาลสั่งปิดโรงเรียนจีนทุกแห่ง (ยุพเรศ มิลลิแกน, 2510) การผสมกลมกลืนจึงเป็นไปด้านเดียว คือ คนจีนในไทยเป็นเพียงด้านนิตินัย แต่ทางด้านพฤตินัยแล้วหาได้สอดคล้องกันกับนิตินัยไม่ เราจึงได้เห็น วัด ศาลเจ้า หรือโรงเจ ถูกสร้างขึ้นมาในทุกที่ที่มีชุมชนจีน พิธีกรรมและงานประจำปีของชาวจีนก็ยังมีการปฏิบัติกันสืบต่อมาจนทุกวันนี้ และยังคงรูปแบบวิถีชีวิตในความเป็นเอกลักษณ์ของชาวจีนได้อย่างมั่นคง

ซึ่งหาได้ถูกกลืนจนเป็นไทยไปโดยสิ้นเชิงไม่ (ขจัดภัย บุรุษพัฒน์, 2515) อย่างไรก็ดีอาจกล่าวได้ว่าชาวจีนในไทยโชคดีที่สุด เพราะนโยบายของประเทศไทยที่เปิดกว้าง ทั้งด้านความเชื่อและศาสนา ด้วยเหตุนี้จึงทำให้ชาวจีนบางส่วนผสมกลมกลืนกับชาวไทยได้อย่างรวดเร็ว แม้ว่าชาวจีนมีความยึดมั่นในประเพณีจีนมาก แต่เมื่อพวกเขาเข้ามาอาศัยในผืนแผ่นดินไทย ไปมาหาสู่กับชาวไทยมาตลอด และการผสมผสานระหว่างชาวจีนและไทยจึงมีอยู่หลายด้าน ทั้งการดำรงชีวิต อาหารการกิน การแต่งกาย สิ่งของเครื่องใช้ ภาษา วัฒนธรรม ประเพณี ความเชื่อ และศาสนา การผสมกลมกลืนระหว่างไทยจีนมีมาก และนานมากจนเรามักจะกล่าวกันเสมอว่า “ไทยจีนมิใช่อื่นไกลเป็นพี่น้องกัน” (ณรงค์ พ่วงพิศ, 2525) และเป็นสิ่งบ่งชี้ถึงความสมานฉันท์ ความสันติสุข ความร่วมมือที่ชาวจีนและไทยมีด้วยกันมาโดยตลอด (แสงอรุณ กนกพงศ์ชัย, 2538) และสิ่งที่เข้ามาพร้อมกับจีนอีกด้านหนึ่ง คือ ด้านศิลปกรรม เห็นได้ชัด ทั้งทางด้านจิตรกรรม ประติมากรรมและสถาปัตยกรรม โดยเฉพาะรูปแบบทางสถาปัตยกรรมไม่ว่าจะเป็นอาคารร้านค้า ที่อยู่อาศัย วัด ศาลเจ้า ที่ยังหลงเหลือและเป็นเอกลักษณ์โดดเด่นเช่นที่ สงขลา ปัตตานี นครศรีธรรมราช อุบลราชธานี นครราชสีมา และอาจจะกล่าวได้ว่าที่ใดมีชาวจีนอาศัยอยู่ก็ย่อมมีรูปแบบบ้านเรือนและศาสนสถานจีนอยู่ที่นั่น (แสงอรุณ กนกพงศ์ชัย, 2538) เรื่องประเพณีวัฒนธรรม การบูชาบรรพบุรุษก็ยังคงปฏิบัติกันสืบต่อมาจนทุกวันนี้ และความสมานฉันท์ระหว่างไทย-จีน ในสังคมไทยมีสูงเกินกว่าจะทำให้เกิดการขัดแย้งระหว่างเชื้อชาติได้ (สมบูรณ์ สุขสำราญ, 2530)

จากข้อมูลดังกล่าวในเบื้องต้นจึงเป็นแรงบันดาลใจที่สำคัญอย่างมากในการสร้างสรรค์ผลงานจิตรกรรม เพื่อที่จะถ่ายทอดเรื่องราว แนวความคิด อันเป็นความสัมพันธ์โดยตรงจากครอบครัว บรรพบุรุษที่เดินทางมาจากเมืองจีนในช่วงการเปลี่ยนแปลงการปกครองครั้งใหญ่ ประมาณ ปี พ.ศ.2485 และลงหลักปักฐานในพื้นที่จังหวัดขอนแก่น ผ่านการเดินทางจากกรุงเทพฯ มากับขบวนรถไฟ แล้วประกอบสัมมาอาชีพอย่างอดทน อดออม ยึดมั่นในความซื่อสัตย์ สุจริต เนื่องด้วยเป็นการมาแบบตัวเปล่า “เสื่อผืนหมอนใบ” ความขยันหมั่นเพียรจึงเป็นทางเดียวที่จะทำให้มีชีวิตที่สุขสบายขึ้นมาได้ เรื่องราวเหล่านี้จึงเป็นดั่งเสียงสัญญาย้ำเตือนตัวตนรากเหง้าของผู้วิจัยอยู่เสมอไม่เสื่อมคลาย ดังนั้นการสร้างสรรค์ผลงานจิตรกรรมภายใต้ชื่อชุด “หน้าบ้าน บรรพชน หรือ Ancestral Facrade” นี้ นอกจากจะสะท้อนให้เห็นถึงความงาม พลังจากเส้นสีและพื้นผิวร่องรอย รูปร่างรูปทรงแล้ว ยังต้องการที่จะสะท้อนให้เห็นถึงนัยยะของการเปลี่ยนแปลง ความทรุดโทรมผุพังที่เกิดขึ้นกับอาคารเก่าของชาวจีน ซึ่งปัจจุบันแม้ว่าจะมีความพยายามเป็นอย่างมากในการที่จะทำการอนุรักษ์ฟื้นฟูขึ้นมามากเพียงใดก็ตาม แต่ก็ยังพบว่าส่วนใหญ่การอนุรักษ์ดูแลอาคารเก่าแก่ทั้งหลายในประเทศไทยยังขาดองค์ความรู้ ความเข้าใจต่อการดูแลอยู่มาก โดยเฉพาะในด้านของบริบทวิถีชีวิตที่มีความละเอียดอ่อนและมีรายละเอียดหลายๆ อย่างที่ต้องทำการศึกษาและวิเคราะห์อย่างถี่ถ้วนเสียก่อนที่จะดำเนินการอย่างใดอย่างหนึ่งลงไป เพราะการเข้าไปเพื่อปรับปรุงเปลี่ยนแปลงไม่ว่าจะเป็นด้านวัสดุ โครงสร้างอาคาร หรือแม้กระทั่งพื้นที่โดยรอบ ต้องคำนึงถึงผลกระทบด้านคุณค่า รูปแบบดั้งเดิม รวมถึงความต้องการของชาวชุมชนเป็นหลักด้วย การสร้างสรรค์จิตรกรรมในชื่อชุด “หน้าบ้าน บรรพชน หรือ Ancestral Facrade” จึงเป็นการสร้างสรรค์ที่นอกจากจะบอกเล่าถึงความเป็นมา รากเหง้าของผู้วิจัย และยังเป็นดั่งประจักษ์พยานสำคัญของการต่อสู้ดิ้นรน รวมถึงการลงหลักปักฐาน โดยเป็นส่วนสำคัญที่สุดของการสร้างบ้านแปลงเมืองให้มีความเจริญก้าวหน้าตราบจนทุกวันนี้

เนื้อเรื่อง

ไทยกับจีนมีความผูกพันและติดต่อกันมาอย่างยาวนานนับแต่โบราณกาล โดยสามารถย้อนไปได้ถึงสมัยราชวงศ์ฮั่นตะวันตก (จักรพรรดิฮั่นอู่ตี้) ซึ่งชาวจีนและวัฒนธรรมจีนผสมผสานอยู่ในวัฒนธรรมไทยอย่างมากมายจนแยกไม่ออก มีรากเหง้าของการบูรณาการทางวัฒนธรรมนับถอยหลังไปได้ตั้งแต่ก่อนสมัยสุโขทัย ซึ่งร่องรอยทางโบราณคดีพบว่างานศิลปะในยุคโบราณ เช่น ศิลปะมอญ ทวารวดี ล้านนา หรือเขมรโบราณล้วนแล้วแต่มีอิทธิของศิลปะจีนเข้าไปปะปนอยู่ด้วยทั้งสิ้น (กมล จันทรสร, 2506) ปัจจัยสำคัญประการหนึ่งที่ทำให้คนไทยรับเอาวัฒนธรรมจีนมาได้ง่าย เพราะมีพื้นฐานทางวัฒนธรรมใกล้เคียงกัน ความยึดมั่นในบรรพบุรุษและครอบครัว รวมถึงมีวัฒนธรรมข้าวร่วมกัน ความศรัทธาในศาสนาที่ใกล้เคียงกัน แม้ว่าสังคมจีนมีหลักปรัชญาต่างๆ ที่นับถือ เช่น ปรัชญาของขงจื้อ ปรัชญาเต๋า แต่ชาวจีนก็ยังนับถือพุทธศาสนาเช่นกัน นอกจากนี้หลักการของขงจื้อของเต๋า ก็ผนวกกับหลักพุทธศาสนาจนเกือบเป็นเนื้อเดียวกันในสังคมของจีน ดังนั้นการบูรณาการวัฒนธรรมท้องถิ่นกับวัฒนธรรมจีน จึงเกิดขึ้นและต่อเนื่องมาหลายชั่วอายุคน ทั้งที่เป็นการแลกเปลี่ยนหรือเลือกรับเอามาปรับใช้ (วงศ์เดือน ภานุวัฒนากูล, 2552) ประเพณีเซ่นไหว้บรรพบุรุษในปัจจุบันแม้ส่วนใหญ่เป็นธรรมเนียมของคนไทยเชื้อสายจีน แต่คนไทย ที่ไม่มีเชื้อสายจีนบางส่วนก็อนุโลมรับเอาธรรมเนียมนี้มาปรับใช้ไหว้บรรพบุรุษ ไหว้ศาลพระภูมิเจ้าที่ ในเทศกาลตรุษจีนด้วย ก็เซ่นไหว้ด้วยอาหารการกิน เครื่องสักการะต่างๆ ตามที่ประเพณีจีนใช้ ทั้งนี้ คนไทยไม่ได้มองว่าเป็นเรื่องแปลก เนื่องจากคนไทยก็นิยมทำบุญให้บรรพบุรุษในวันสงกรานต์เช่นกัน (กมล จันทรสร, 2506) การที่ชาวจีนอพยพเข้ามาในดินแดนประเทศไทยเป็นจำนวนมาก โดยทั่วไปนั้นชาวจีนจะรวมตัวอยู่ด้วยกันเป็นชุมชน ชาวจีนแม้จะอยู่ห่างไกลจากถิ่นเดิม แต่ก็ยังยึดมั่นในประเพณีเก่า โดยปฏิบัติสืบต่อกันมา เช่น มีการแห่เจ้าประจำปีงานฉลองตรุษจีน สารทต่างๆ เมื่อเข้ามาอยู่ในประเทศไทยก่อให้เกิดการผสมผสานวัฒนธรรมระหว่างไทยกับจีน ชาวจีนบางส่วนได้แต่งงานคนไทยและตั้งรกรากถาวรอยู่ในประเทศไทย ทำให้เกิดการถ่ายทอดขนบธรรมเนียม วัฒนธรรมจากรุ่นหนึ่งไปสู่อีกรุ่นหนึ่ง คนไทยได้มีการรับเอาภาษา ความเชื่อ ขนบธรรมเนียม ประเพณี วัฒนธรรมจีนไปปฏิบัติในหลายเรื่อง วัฒนธรรมบางอย่างของจีนได้มีการผสมผสานให้สอดคล้องกับวัฒนธรรมของไทย และยึดมั่นในวัฒนธรรมของตนอย่างเหนียวแน่น แต่ถึงกระนั้นชุมชนคนไทยเชื้อสายจีนในย่านต่างๆ ของประเทศไทยก็สามารถอยู่ร่วมกันอย่างกลมกลืนในสังคมไทย (เจีย แยนจอง, 2539) ต่อมาเมื่อมีการพัฒนาการคมนาคมให้สะดวกรวดเร็วขึ้นทำให้เศรษฐกิจขยายตัวเกิดเส้นทางรถไฟสายต่างๆ เกิดการอพยพย้ายถิ่นของชาวจีนในกรุงเทพฯ ไปยังท้องถิ่นอื่นๆ เป็นจำนวนมาก เพื่อแสวงหาโอกาสในการประกอบอาชีพการค้า โดยชาวจีนจะยึดอาชีพค้าขายตามทางรถไฟเป็นหลัก ซึ่งลักษณะทางเศรษฐกิจในอดีตเป็นสังคมของการทำการเกษตรกรรม ไม่มีการซื้อขาย มีแต่การแลกเปลี่ยนสินค้าแบบพึ่งพาอาศัยกันและกัน การทำนาปลูกพืชผักสวนครัวหรือการเลี้ยงสัตว์ก็ทำกันแต่พอมีอยู่มีกินกันในครอบครัวเท่านั้น ผู้คนส่วนมากก็มักจะตั้งบ้านเรือนที่อยู่อาศัยตามลุ่มแม่น้ำและจะประกอบอาชีพการประมงเป็นหลัก ซึ่งโดยทั่วไปกลุ่มพ่อค้าชาวจีนมักจะนำสินค้าที่ชาวบ้านไม่สามารถผลิตเองได้ไปแลกกับสินค้าการเกษตรหรือสิ่งที่ชาวบ้านหาได้จากป่า เช่น ข้าว ป่านกระวาน ครั่ง (ใช้ย้อมผ้า) หนังสัตว์ ไม้ชนิดต่างๆ แล้วพ่อค้าจีนเหล่านี้จะเป็นผู้รวบรวมสินค้า เพื่อส่งมาขายในตลาดที่ใหญ่ขึ้น เมื่อมีกำไรจากการค้าก็จะสร้างอาคารร้านค้าที่อยู่อาศัย โดยมักจะสร้างให้เสร็จภายในระยะเวลาอันรวดเร็ว

และไม่สิ้นเปลืองค่าก่อสร้าง ทั้งนี้เพื่อใช้พื้นที่ส่วนหน้าของอาคารเป็นทีแลกเปลี่ยนสินค้ากับชาวบ้านในท้องถิ่น โดยพบเห็นอาคารเหล่านี้ได้ตามบริเวณท่าเรือ ชุมทางรถไฟ เส้นทางขนส่งหรือถนนหนทางต่างๆ และเมื่อเศรษฐกิจขยายตัวทำให้เกิดการเปลี่ยนแปลงทางวิถีชีวิตจากการแบ่งปันกลายมาเป็นระบบการค้าขายมากขึ้นจนกลายเป็นสังคมการใช้เงินตราเพื่อแลกเปลี่ยนสินค้าอย่างถาวร (แสงอรุณ กนกพงศ์ชัย, 2559) จากการอยู่อาศัยแบบง่ายๆ กลายมาเป็นการสร้างอาคารติดริมถนน จากอาคารแยกเป็นหลังๆ กลายมาเป็นห้องแถวหรือตึกแถว โดยในยุคแรกตัวอาคารก่อด้วยอิฐดินดิบและมีการพัฒนาเรือนแถวแบบค้าขายในย่านการค้าตามยุคสมัย ลักษณะสถาปัตยกรรมประเภทห้องแถวค้าขายของชาวจีนในพื้นถิ่นต่างๆ มักจะมี 3 ลักษณะ คือ 1) อาคารแบบจีนชั้นเดียว 2) อาคารแบบจีนสองชั้น 3) อาคารแบบจีนผสมยุโรป วัสดุในการก่อสร้างอาคารก็จะสอดคล้องกับทรัพยากรทางธรรมชาติในแต่ละภูมิภาค และเป็นไปตามสภาพภูมิประเทศของแต่ละท้องถิ่นด้วย ด้านเอกลักษณ์อาคารนอกจากลักษณะทางโครงสร้างแล้ว ยังปรากฏการตกแต่งอาคารด้วยลวดลายแบบจีน ภาษาจีน รวมถึงการนำคติสัญลักษณ์บางอย่างในท้องถิ่นนั้นๆ มาใช้ (ดนัย นิลสกุล, 2546) แต่ปัจจุบันอาคารร้านค้าเก่าหลายแห่งมีแนวโน้มในการเปลี่ยนแปลงลักษณะทางกายภาพของสถาปัตยกรรม เนื่องจากมีความจำเป็นที่จะต้องซ่อมแซมตามความทรุดโทรมและอายุการใช้งานของวัสดุ รวมถึงการปรับปรุงพื้นที่เพื่อการใช้งานให้สอดคล้องกับวิถีชีวิตในปัจจุบัน การพัฒนาจึงมีแนวโน้มในการเปลี่ยนแปลงไปตามลักษณะของกิจกรรม และส่งผลต่อการใช้สอยพื้นที่เพื่อปรับเปลี่ยนกิจกรรมเป็นที่พักอาศัยมากขึ้น อาคารร้านค้าเก่าหลายแห่งที่พบการดัดแปลง ต่อเติมนั้น บ้างก็สวยงามดังเดิม บ้างก็เป็นการทำลายคุณค่าอาคารลงไปอย่างรู้เท่าไม่ถึงการณ์ทั้งจากผู้เป็นเจ้าของอาคารเอง และผู้มาอยู่อาศัยใหม่ รวมถึงหน่วยงานบางหน่วยงานที่เข้ามามีส่วนร่วมในการบริหารจัดการชุมชน (พรพรรณ สันธนาคร, 2559)

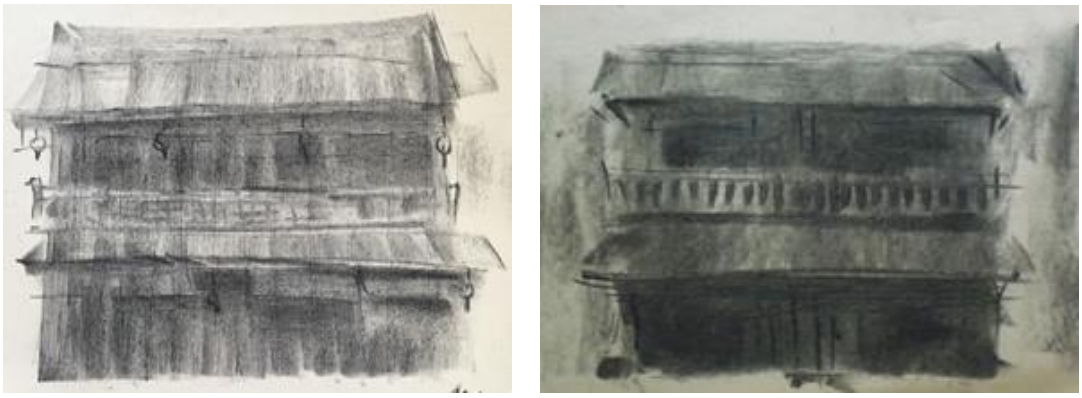
ดังนั้นจากการศึกษาอาคารร้านค้าเก่าในย่านการค้าของชาวจีน จึงเป็นข้อมูลและแรงบันดาลใจที่สำคัญอย่างยิ่งในการสร้างสรรค์ผลงานจิตรกรรมภายใต้ชื่อชุด “หน้าบ้าน บรรพชน หรือ Ancestral Facade” มีแนวความคิดเพื่อต้องการถ่ายทอดอารมณ์ความรู้สึกอันเป็นความรัก ความผูกพันที่มีต่อวิถีของย่านการค้าของชาวจีน (สอดคล้องเชื่อมโยงโดยตรงกับชีวิตผู้วิจัย) โดยอาศัยรูปร่างรูปทรงของอาคารร้านค้าเก่ามาเป็นสื่อหลัก และผสมผสานกับการสร้างจังหวะในผลงานด้วย เส้น (แสดงทิศทางการเคลื่อนไหวอย่างรุนแรง) สี (โครงสีบรรยากาศโดยรวม) น้ำหนัก พื้นผิวร่องรอย (แทนความเก่า ความเสื่อมสภาพของสรรพวัตถุในอาคาร) ทั้งนี้เพื่อสร้างให้เกิดความงาม ความสมบูรณ์ที่สุดแก่ผลงาน และยังสะท้อนถึงนัยยะของการเปลี่ยนแปลงที่เกิดขึ้นกับอาคารร้านค้าเก่า อันเป็นความชำรุดทรุดโทรม ผุพังทั้งจากกาลเวลาและการกระทำของผู้อยู่อาศัย นำมาซึ่งความรู้สึกกังวลว่าอาคารเก่าแก่ที่ทรงคุณค่าเหล่านี้จะอยู่คู่กับชุมชนและสังคมไทยอีกนานเพียงใด เพราะนอกคุณค่าทางสถาปัตยกรรมแล้ว อาคารเก่าเหล่านี้ยังเป็นดั่งประจักษ์พยานที่สำคัญของการลงหลักปักฐานก่อร่างสร้างตัวของบรรพบุรุษ ผู้ซึ่งเดินทางรอนแรมมาจากแผ่นดินแม่อันไกลโพ้น พลัดพรากจากครอบครัว คนที่รัก ถิ่นฐานที่เคยผูกพัน สู่แผ่นดินใหม่ที่ไม่คุ้นชินด้วยความมุ่งหวังว่าจะมีชีวิตที่ดีขึ้นได้ จากความลำบากจึงต้องมีความมุมานะ อดทน อดออมเป็นอย่างมาก จึงจะสามารถผลักดันให้ตนและครอบครัวยืนหยัดอยู่ได้อย่างมั่นคงอย่างที่ปรากฏชัดในปัจจุบัน ซึ่งทั้งหมดที่กล่าวมาผู้วิจัยได้ถ่ายทอดออกมาเป็นผลงานจิตรกรรมจำนวน 7 ชิ้นผลงาน โดยมีขั้นตอนในการสร้างสรรค์ดังนี้

- ภาพข้อมูลในการสร้างสรรค์

ภาพประกอบที่ 1 อาคารเก่าของชาวจีน อ.เมือง จ.ขอนแก่น (สี่แยกเตียวฮงและริมทางรถไฟ)

ภาพประกอบที่ 2 อาคารเก่าของชาวจีน ต.บ้านทุ่ม อ.เมือง จ.ขอนแก่น (อาคารดินดิบ)

- **ภาพร่าง**



ภาพประกอบที่ 3 ภาพร่างเทคนิคเกรยอง

ภาพประกอบที่ 4 ภาพร่างเทคนิคสีน้ำมัน

- ภาพรายละเอียดทางเทคนิค พื้นผิวร่องรอย โครงสี ที่ใช้ในผลงานจริง

ภาพประกอบที่ 5 ภาพรายละเอียดทางเทคนิค พื้นผิวร่องรอย โครงสี ที่ใช้ในผลงานจริง

- ภาพผลงานสร้างสรรค์สมบูรณ์ จำนวน 7 ชิ้นผลงาน

ภาพประกอบที่ 6 “บ้านบรรพชน 1” เทคนิค สีน้ำมัน ขนาด 160x200 cm.

ภาพประกอบที่ 7 “บ้านบรรพชน 2 - 3” เทคนิค สีน้ำมัน ขนาด 120x150 cm. และ ขนาด 60x80 cm.

ภาพประกอบที่ 8 “บ้านบรรพชน 4” เทคนิค สีน้ำมัน ขนาด 120x150 cm.

ภาพประกอบที่ 9 “บ้านบรรพชน 5” เทคนิค สีน้ำมัน ขนาด 120x150 cm.

ภาพประกอบที่ 10 “บ้านบรรพชน 6” เทคนิค สีน้ำมัน ขนาด 120x150 cm.

ภาพประกอบที่ 11 “บ้านบรรพชน 7” เทคนิค สีน้ำมัน ขนาด 90x120 cm.

การสร้างสรรค์ผลงานจิตรกรรมทั้ง 7 ชิ้นนี้ เป็นการสร้างสรรค์ที่ตั้งอยู่บนฐานของการเก็บรวบรวมข้อมูลวิจัยที่เกี่ยวข้องกับประเด็นเนื้อหาการอพยพหรือการลงหลักปักฐานของชาวจีนในประเทศไทย โดยเฉพาะข้อมูลที่มาจากรากเหง้าชีวิตของผู้วิจัย และเป็นผลงานจิตรกรรมที่มุ่งสะท้อนถึงความรัก ความผูกพันอย่างลึกซึ้งที่มีต่อครอบครัว โดยมีบรรพบุรุษผู้ซึ่งเดินทางรอนแรมมาอย่างยากลำบากมาจากเมืองจีนเพื่อแสวงหาชีวิตใหม่ที่ตนปรารถนา ซึ่งความรู้สึกทั้งหมดนี้ผู้วิจัยจึงใช้รูปแบบอาคารเก่ามาเป็นสื่อสัญลักษณ์แทนความหมาย เพราะนอกจากจะเป็นที่อยู่อาศัย ที่ประกอบอาชีพ สิ่งสำคัญที่สุดยังเป็นประจักษ์พยานของการต่อสู้ดิ้นรนเพื่อให้ครอบครัวได้มีอยู่มีกิน มีที่ทางให้ลูกหลานได้อยู่สืบต่อไป ดังนั้นผู้วิจัยจึงสร้างสรรค์ผลงานจิตรกรรมในลักษณะที่ผุพัง ทรุดโทรม เพื่อต้องการสะท้อนถึงการเปลี่ยนแปลงและเพื่อตอกย้ำถึงความรู้สึกห่วงหาอาวรณ์ และกังวลเมื่อวันหนึ่งเราต้องพลัดพรากจากบ้านหรือบ้านแห่งความรักมีอันต้องสูญสลายไป

สรุป

ด้านความเป็นมาและการลงหลักปักฐานของชาวจีนในประเทศไทย ปรากฏหลักฐานมาอย่างยาวนาน และเป็นที่ชัดเจนก็นับตั้งแต่สมัยสุโขทัยเป็นต้นมา และก่อนหน้านี้ก็พบหลักฐานเช่นกัน ซึ่งปัจจัยสำคัญของการเดินทางมายังแผ่นดินนี้ก็สืบเนื่องมาจากการค้าเป็นหลัก และเริ่มมีการลงหลักปักฐานสร้างที่อยู่อาศัยอย่างถาวรนับตั้งแต่นั้นเป็นต้นมา ต่อมาเมื่อจีนเกิดสงครามกลางเมืองชาวจีนจำนวนมากโดยเฉพาะกลุ่มที่อาศัยอยู่ทางตอนใต้ จากมณฑลฝูเจี้ยน มณฑลกวางตุ้ง มณฑลกวางสีและเกาะไหหลำ อพยพมาสู่ประเทศไทยมากยิ่งขึ้น ซึ่งส่วนใหญ่จะเข้ามาหางานทำและพำนักกับญาติพี่น้องที่กรุงเทพฯ เป็นลำดับแรก ต่อจากนั้นก็เดินทางสู่ภูมิภาคต่างๆ ของประเทศ โดยเส้นทางรถไฟต่อไป ย่านการค้าของชาวจีนจะเกิดขึ้นมากบริเวณชุมทางรถไฟ รวมถึงจุดนัดหมายการแลกเปลี่ยนที่คลาคล่ำอยู่แต่ดั้งเดิมในแต่ละท้องถิ่น การสร้างอาคารร้านค้าจะแสดงอัตลักษณ์ทางสถาปัตยกรรมจีนอย่างชัดเจน ไม่ว่าจะเป็นโครงสร้าง รูปแบบ วัสดุ อาคารมีทั้งแบบชั้นเดียวสองชั้น โดดเด่นที่การใช้ดินดิบในการก่อผนังอาคาร รวมถึงการกำหนดสัดส่วนเพื่อการประกอบอาชีพค้าขาย การอยู่อาศัยและทำกิจกรรมต่างๆ ภายในครอบครัว ซึ่งในหลายท้องถิ่นของไทยที่ยังคงพบเห็นอาคารเหล่านี้อยู่ก็มักจะปรากฏรูปแบบอาคารจีน อาคารจีนผสมผสานท้องถิ่น อาคารจีนผสมตะวันตก ปัจจุบันมีทั้งที่สามารถใช้งานอาคารได้ (ใช้งานแบบเดิม และมีการปรับปรุง ต่อเติมเพื่อกิจการใหม่) และหลายแห่งก็ถูกปล่อยปละละเลยไป แต่อย่างไรก็ตามได้มีหน่วยงานหรือผู้ที่มีส่วนเกี่ยวข้องได้ให้ความสำคัญ โดยร่วมกันบูรณะอนุรักษ์อาคารเก่าหลายแห่งทั่วทั้งประเทศอย่างจริงจัง จึงเป็นเหตุผลให้อาคารเก่าแก่อันทรงคุณค่าทางประวัติศาสตร์ได้คงอยู่คู่กับวิถีและความเป็นมาของชุมชนสืบไป

ด้านการสร้างสรรค์ผลงานจิตรกรรมภายใต้ชื่อชุด “หน้าบ้าน บรรพชน หรือ Ancestral Facade” ที่อยู่บนพื้นฐานของการศึกษาข้อมูลที่เกี่ยวข้องกับอาคารร้านค้าของชาวจีน ทำให้สามารถสร้างสรรค์ผลงานจิตรกรรมที่มีเอกลักษณ์โดดเด่น และยังสามารถสะท้อนถึงแนวความคิดอันเชื่อมโยงจากปัจจัยของการเปลี่ยนแปลงที่เกิดขึ้นกับอาคารเก่าแก่เหล่านี้ ไม่ว่าจะเป็นด้านความงามทางสถาปัตยกรรม ความเป็นมา ยุคสมัย ค่านิยม เศรษฐกิจ สังคม การเมือง สถานะปัจจุบันของอาคาร และการปรับปรุง ฟื้นฟูดูแลในลักษณะต่างๆ ของที่อยู่อาศัย ประกอบกิจการรูปแบบอื่นๆ ซึ่งปรากฏการณ์เหล่านี้ ได้ทำให้เกิดความรู้สึกสะเทือนใจเป็นอย่างมากว่าอาคารที่ทรงคุณค่านี้จะยังคงอยู่ต่อไปอย่างไรในสภาวะการณ์ของการเปลี่ยนแปลงปัจจุบัน ดังนั้นในผลงานจิตรกรรมจึงมุ่งเน้นแสดงออกถึงลักษณะอาคารร้านค้าเก่า ผ่านรูปร่างรูปทรงที่อยู่ในสภาพที่มีความทรุดโทรม ผุพัง ไม่มั่นคง ผสมผสานกับการสร้างจังหวะในผลงานเพื่อให้เกิดความงาม ความขัดแย้งและความกลมกลืน ไม่ว่าจะเป็นการกำหนดทิศทางของเส้น สี รวมถึงโครงสีโดยรวมที่ให้ความรู้สึกเหงาและโดดเดี่ยว น้ำหนัก การสร้างพื้นผิว นอกจากจะเป็นผลงานจิตรกรรมที่แสดงออกถึงความงามอันเป็นปัจเจกเฉพาะตนแล้ว ยังเป็นภาพสะท้อนถึงจิตวิญาณ ความรัก ความผูกพันที่มีต่อบ้านบรรพชนได้อย่างลึกซึ้ง และสามารถทำให้ผู้วิจัยได้เกิดความเชื่อมั่นว่าแนวทางการศึกษาและกระบวนการการสร้างสรรค์ที่ได้ค้นพบนี้จะเป็นส่วนผลักดันที่สำคัญในการที่จะต่อยอดไปสู่การพัฒนาแนวความคิด และผลงานจิตรกรรมอย่างมั่นคงสืบไป

เอกสารอ้างอิง

กมล จันทรสร. (2506). *อิทธิพลชาวจีนโพ้นทะเล.* กรุงเทพฯ : โรงพิมพ์รุ่งเรืองรัตน์.

ขจัดภัย บุรุษพัฒน์. (2515). *“นโยบายผสมกลมกลืนของรัฐบาลไทยต่อชาวจีน”*. กรุงเทพฯ : วารสารสังคมศาสตร์ คณะรัฐศาสตร์ มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์.

เจีย แยนจอง. (2539). *“ไทยจีนเป็นพี่น้องกัน ตั้งแต่สุโขทัยสมัยโบราณกาลก่อนก่อตั้งอาณาจักรสุโขทัยศึกษาในกรณีอิทธิพลจีนโบราณในวัฒนธรรมไทยเดิม” ในรอบ 20 ปี.* ปัตตานี : มหาวิทยาลัยสงขลานครินทร์ วิทยาเขตปัตตานี.

ณรงค์ พ่วงพิศ. (2525). *“สายสัมพันธ์ระหว่างชาวจีนอพยพกับราชสำนักไทย” ใน คนจีน 200 ปี ภายใต้พระบรมโพธิสมภาร.* กรุงเทพฯ : สหมิตรการพิมพ์.

ดนัย นิลสกุล. (2546). *“การอนุรักษ์ตึกดินในอีสานใต้”.* กรุงเทพฯ : คณะสถาปัตยกรรมศาสตร์ สาขาวิชาสถาปัตยกรรม จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

พรพรรณ สันธนาคร. (2559). *พัฒนาการรูปแบบเรือนแถวค้าขายพื้นถิ่นจีนในจังหวัดอุบลราชธานี.* กรุงเทพฯ : สาขาวิชาสถาปัตยกรรมพื้นถิ่น ภาควิชาสถาปัตยกรรม มหาวิทยาลัยศิลปากร.

ภารดี มหาขันธ์. (2553). ตระกูลแซ่ในจังหวัดชลบุรี : วิถีและพลัง. ชลบุรี : สาขาวิชาไทยศึกษา คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยบูรพา.

ยุพเรศ มิลลิแกน. (2510). *บทบาทของชาวจีนในประเทศไทย.* กรุงเทพฯ : จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

วงศ์เดือน ภานุวัฒนากูล. (2552). *อัตลักษณ์ของคนไทยเชื้อสายจีนท่ามกลางความหลากหลายทางวัฒนธรรม.* สงขลา : สาขาวิชาพัฒนามนุษย์และสังคม มหาวิทยาลัยสงขลานครินทร์.

ศุภการ สิริไพศาล. (2550). *จีนหาดใหญ่ : ประวัติศาสตร์ วัฒนธรรม และสังคม.* สงขลา : ศูนย์หนังสือมหาวิทยาลัยทักษิณ.

สมบูรณ์ สุขสำราญ และคณะ. (2530). *ชุมชนจีน : ความต่อเนื่องและการเปลี่ยนแปลง.* กรุงเทพฯ : จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

แสงอรุณ กนกพงศ์ชัย. (2538). *“จีน-ไทย” ภายใต้พระบรมโพธิสมภาร”* กรุงเทพฯ : เอเชียปริทัศน์.

_____. (2539). *“ความสัมพันธ์ไทย-จีน ด้านสังคมและวัฒนธรรม, ใน ความสัมพันธ์ไทย - จีน: 20 ปีแห่งมิตรภาพ.* กรุงเทพฯ : โรงพิมพ์มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์.

การออกแบบผลิตภัณฑ์ชุดลำลองด้วยเทคนิคการพิมพ์สีเชิงนิเวศน์

Eco-Printing for Casual Wear Design

ชไมพร บุญมี : Chamaiporn Bunmee

นักศึกษาระดับปริญญาตรี สาขาวิชาการออกแบบคณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏสงขลา

Bachelor's Degree Student, Bachelor of Design Faculty of Fine and Applied Arts, Songkhla Rajabhat University

ศศิธร วิศพันธุ์ : Sasithorn Wisapan

ผู้ช่วยศาสตราจารย์ สาขาวิชาการออกแบบ คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏสงขลา/อาจารย์ที่ปรึกษา

Assistant Professor of Design Faculty of Fine and Applied Arts, Songkhla Rajabhat University / Advisor

Received: May 31, 2021
Revised: July 19, 2021
Accepted: July 23, 2021

บทคัดย่อ

การย้อมสิ่งทอด้วยสีธรรมชาตินับเป็นภูมิปัญญาที่สืบทอดกันมาแต่ในอดีต สีที่ใช้ในการทำสีย้อมผ้าเป็นสีที่ได้จากวัสดุธรรมชาติในท้องถิ่น ปัจจุบันผู้บริโภคเลือกใช้ผลิตภัณฑ์สิ่งทอที่ย้อมสีจากวัสดุธรรมชาติมีแนวโน้มสูงขึ้น โดยนอกจากเรื่องของความปลอดภัยแล้ว ผู้ผลิตยังมีการพัฒนารูปแบบให้มีเอกลักษณ์เฉพาะท้องถิ่นและมีการยกระดับคุณภาพผลิตภัณฑ์ให้ได้มาตรฐาน ซึ่งมีโอกาสสร้างมูลค่าเพิ่มในตลาดโลกได้อย่างมาก ผู้วิจัยมีความสนใจเทคนิคการพิมพ์สีเชิงนิเวศน์ (eco-printing) ซึ่งเป็นกระบวนการพิมพ์ที่เป็นมิตรกับสิ่งแวดล้อมโดยใช้วิธีการพิมพ์ผ้าด้วยใบไม้ถ่ายโอนน้ำสีโดยโครงสร้างจากใบสู่ผืนผ้า โดยมีวัตถุประสงค์เพื่อ 1) ศึกษากรรมวิธีการพิมพ์สีเชิงนิเวศน์ 2) เพื่อออกแบบชุดลำลองจากเทคนิคการพิมพ์สีเชิงนิเวศน์ และ 3) เพื่อศึกษาความพึงพอใจของกลุ่มผู้บริโภคที่มีต่อผลิตภัณฑ์ วิธีการดำเนินการวิจัย ประกอบด้วย 1) การศึกษาข้อมูลพื้นฐานที่เกี่ยวข้อง 2) การวิเคราะห์ข้อมูลเพื่อใช้ในการออกแบบ 3) การออกแบบ โดยออกแบบชุดลำลองที่มีความสวยงาม ทันสมัยและมีเอกลักษณ์ 4) การคัดเลือกแบบ โดยผู้เชี่ยวชาญด้านการออกแบบผลิตภัณฑ์ พิจารณาความเหมาะสมของรูปแบบชุด จำนวน 3 ชุด 5) การพัฒนาผลิตภัณฑ์ และ 6) การประเมินผลความพึงพอใจของกลุ่มผู้บริโภคที่มีต่อผลิตภัณฑ์ ผลการวิจัย พบว่า ได้ชุดลำลองจากเทคนิคการพิมพ์สีเชิงนิเวศน์ จำนวน 3 ชุด โดยใช้ใบเพกาและใบยูคาลิปตัส มาสร้างให้เกิดลวดลายที่มีความสวยงาม ทันสมัยและมีเอกลักษณ์ เหมาะสมกับกลุ่มวัยรุ่น ผู้บริโภคส่วนใหญ่มีความพึงพอใจผลิตภัณฑ์ โดยรวมอยู่ในระดับมาก มีค่าเฉลี่ย 4.22

คำสำคัญ: การพิมพ์สีเชิงนิเวศน์, ชุดลำลอง, การออกแบบผลิตภัณฑ์

Abstract

The textile dyeing with natural colors is the inherited wisdom from long ago. The color used for dyeing are from local natural materials. Nowadays, the customers using natural dyeing products tend to increase because these products are safer than chemical products. Moreover, producers develop the local unique identity pattern and improve the quality to meet the standard and creating the value for the world market. The researcher is interested in eco printing and this printing process are environmentally friendly, by using textile printing from leaves, color transferring leaf structure to textile. The purpose of this study as follow : 1) To study of eco printing processes. 2) To design the casual wear from eco-printing techniques. 3) To study the consumer product satisfaction. The methodology used in this study are 1) Studying related basic information. 2) Analyze information using for the design. 3) Design beautiful, fashionable and uniqueness casual wears. 4) Select the pattern by product design expert, they will consider appropriate amount 3 set of casual wears. 5) Product development and 6) Consumers' satisfaction evaluation. The results showed that 3 casual wears obtained using Broken Bones Plant leaves and Eucalyptus leaves for beautiful, fashionable and uniqueness design pattern suitable for teenagers. The product are satisfied most consumers in overall at the highest level for an average of 4.22

Keyword: Eco-printing, Casual wear, Product design

บทนำ/ Introduction

มนุษย์รู้จักการย้อมสีมาตั้งแต่สมัยก่อนประวัติศาสตร์ การย้อมสิ่งทอด้วยสีธรรมชาตินับเป็นภูมิปัญญาที่สืบทอดกันมาแต่ในอดีต การย้อมสีเป็นการตกแต่งเส้นใย ผืนผ้า หรือหนังสัตว์ให้สวยงามคงทน ถือเป็นงานศิลปะที่ทำให้เกิดความงามในสิ่งทอและเป็นวิทยาศาสตร์ที่ทำให้สีติดอยู่บนสิ่งทอทนทานไม่หลุดลอก ซึ่งสีที่ใช้ในการทำสีย้อมผ้าเป็นสีที่ได้จากวัสดุธรรมชาติในท้องถิ่น ปัจจุบันผู้บริโภคเลือกใช้ผลิตภัณฑ์สิ่งทอที่ย้อมสีจากวัสดุธรรมชาติมีแนวโน้มสูงขึ้น โดยนอกจากเรื่องของความปลอดภัยแล้ว ผู้ผลิตยังมีการพัฒนารูปแบบให้มีเอกลักษณ์เฉพาะท้องถิ่นและมีการยกระดับคุณภาพผลิตภัณฑ์ให้ได้มาตรฐาน ซึ่งมีโอกาสสร้างมูลค่าเพิ่มในตลาดโลกได้อย่างมาก เนื่องจากผู้ซื้อจากต่างประเทศต้องการสินค้าแปลกใหม่ที่ไม่สามารถหาได้ทั่วไปในท้องตลาดและเทคนิคการพิมพ์สีเชิงนิเวศน์ (eco-printing) เป็นการประยุกต์ร่วมสมัยของการย้อมสีจากธรรมชาติ เป็นกระบวนการพิมพ์ที่เป็นมิตรกับสิ่งแวดล้อมโดยใช้วิธีการพิมพ์ผ้าด้วยใบไม้ถ่ายโอนน้ำสีโดยโครงสร้างจากใบสู่ผ้า ซึ่งเป็นการผสมผสานของศิลปะและธรรมชาติโดยการนำดอกไม้ ใบไม้ พืชพรรณต่าง ๆ จากธรรมชาติมาทำให้ผ้า หรือชิ้นงานเกิดสีและลวดลาย (นริศรา ธีระพันธ์ศิลปิน, 2562)

ด้วยเหตุนี้ผู้วิจัยจึงมีความสนใจเทคนิคการพิมพ์สีเชิงนิเวศน์ ซึ่งเป็นกระบวนการพิมพ์ที่เป็นมิตรกับสิ่งแวดล้อมโดยใช้วิธีการพิมพ์ผ้าด้วยใบไม้ถ่ายโอนน้ำสีโดยโครงสร้างจากใบสู่ผืนผ้า โดยใช้วัสดุจากธรรมชาติในท้องถิ่นและการย้อมสีธรรมชาติมาทดลองสร้างสรรค์บนผืนผ้า แล้วนำมาออกแบบผลิตภัณฑ์ชุดลำลองและศึกษาความพึงพอใจของกลุ่มผู้บริโภคที่มีต่อผลิตภัณฑ์ ซึ่งเป็นการศึกษาทดลองรวบรวมองค์ความรู้เพื่อต่อยอดภูมิปัญญาท้องถิ่น เป็นแนวทางให้กับผู้ผลิตและผู้ที่สนใจเพื่อนำไปพัฒนาต่อยอดให้เกิดประโยชน์ในเชิงพาณิชย์ต่อไป

วัตถุประสงค์ของการวิจัย/ Objective(s)

1. เพื่อศึกษากรรมวิธีการพิมพ์สีเชิงนิเวศน์
2. เพื่อออกแบบชุดลำลองจากเทคนิคการพิมพ์สีเชิงนิเวศน์
3. เพื่อศึกษาความพึงพอใจของกลุ่มผู้บริโภคที่มีต่อผลิตภัณฑ์

ระเบียบวิธีวิจัย/ Methodology

ขั้นที่ 1 การศึกษาข้อมูลพื้นฐาน เป็นขั้นตอนการศึกษาข้อมูลที่เกี่ยวข้อง โดยการศึกษาจากเอกสารและจากการสัมภาษณ์นางสาวนริศรา ธีระพันธ์ศิลปิน และนายพลกฤษณ์ อุทัยกรณ์ ผู้ผลิตผลิตภัณฑ์ด้วยเทคนิคการพิมพ์สีเชิงนิเวศน์ กลุ่ม Rissara Eco-printed ผู้วิจัยได้ลงพื้นที่โครงการบ้านข้างวัด เลขที่ 191 ถนนบ้านรำเปิง ตำบลสุเทพ อำเภอเมืองเชียงใหม่ จังหวัดเชียงใหม่ เมื่อวันที่ 9 กรกฎาคม 2562 ถึงวันที่ 4 ตุลาคม 2562 เพื่อศึกษากรรมวิธีการผลิตเทคนิคการพิมพ์สีเชิงนิเวศน์ การย้อมผ้าด้วยสีธรรมชาติ แนวความคิดและกระบวนการในการออกแบบผลิตภัณฑ์ และศึกษาพฤติกรรมความต้องการซื้อของกลุ่มเป้าหมาย ส่วนการศึกษาข้อมูลพื้นฐานด้านการตัดแพตเทิร์นและการตัดเย็บชุด ผู้วิจัยได้ลงพื้นที่ ณ บ้านเลขที่ 91 หมู่ที่ 6 ตำบลละงู อำเภอละงู จังหวัดสตูล โดยนางสาวฮาหยาด วาโร๊ะ ช่างตัดเย็บเสื้อผ้าเป็นผู้ให้ความรู้เมื่อวันที่ 21 ธันวาคม 2562 ถึงวันที่ 22 ธันวาคม 2562

ภาพประกอบที่ 1 การลงพื้นที่ศึกษาข้อมูล กลุ่ม Rissara Eco-printed
ที่มา : ชไมพร บุญมี, 2562

ขั้นที่ 2 การวิเคราะห์ข้อมูลเพื่อใช้ในการออกแบบ เป็นการกำหนดแนวคิดและขอบเขตในการออกแบบผลิตภัณฑ์ชุดลำลอง จากการที่ได้สอบถามความต้องการด้านรูปแบบชุดลำลองจากเทคนิคการพิมพ์สีเชิงนิเวศน์จากกลุ่มตัวอย่าง พบว่า ต้องการรูปแบบชุดลำลองที่มีความสวยงาม ทันสมัยและมีเอกลักษณ์

ขั้นที่ 3 การออกแบบ หลังจากที่ได้ข้อสรุปในการออกแบบผลิตภัณฑ์ชุดลำลองจากเทคนิคการพิมพ์สีเชิงนิเวศน์ แล้วผู้วิจัยได้ใช้ความคิดสร้างสรรค์และประมวลความคิดจากข้อมูลที่รวบรวมออกแบบและร่างแบบตามแนวคิดในการออกแบบ จำนวน 5 รูปแบบ

ภาพประกอบที่ 3 แบบร่างชุดลำลอง
ที่มา : ชไมพร บุญมี, 2562

ขั้นที่ 4 การคัดเลือกแบบ หลังจากที่ได้ออกแบบร่างชุดลำลองแล้ว ผู้วิจัยได้นำแบบร่างให้ผู้เชี่ยวชาญด้านการออกแบบผลิตภัณฑ์พิจารณาความเหมาะสมของรูปแบบชุด และให้กลุ่มตัวอย่างช่วงอายุ 22-35 ปี ที่อาศัยอยู่ในพื้นที่จังหวัดสงขลา คัดเลือกแบบร่างที่ตรงกับความต้องการ และเหมาะสมสามารถผลิตได้จริง หลังจากนั้นนำแบบมาพัฒนาให้มีความสมบูรณ์เพื่อนำไปสู่กระบวนสร้างต้นแบบชุดลำลองจากเทคนิคการพิมพ์สีเชิงนิเวศน์ จำนวน 3 รูปแบบ ดังนี้

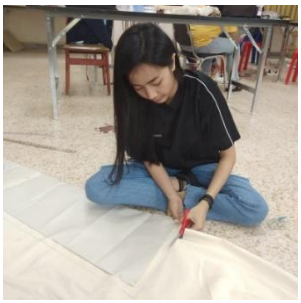
ภาพประกอบที่ 4 แบบร่างชุดลำลองที่คัดเลือก
ที่มา : ชไมพร บุญมี, 2562

ขั้นที่ 5 การพัฒนาผลิตภัณฑ์ หลังจากได้แบบร่างชุดลำลองที่คัดเลือก จำนวน 3 รูปแบบ ผู้วิจัยได้นำแบบมาปรับปรุงแก้ไขให้มีความสมบูรณ์เพื่อนำไปสู่กระบวนการสร้างต้นแบบผลิตภัณฑ์ โดยเริ่มต้นจากการสร้างลวดลายผ้าด้วยเทคนิคการพิมพ์สีเชิงนิเวศน์ ตามกระบวนการดังต่อไปนี้

ลำดับ	รายละเอียด	ภาพประกอบ
1	นำผ้าที่ต้องการนึ่งไปซักหรือต้มทำความสะอาด เวลา 30 นาที ก่อนนำมานึ่ง เพื่อให้แป้งหลุดออกจากผ้าเวลาย้อมสีจะได้ติดดียิ่งขึ้น	
2	นำผ้าที่ซักทำความสะอาดแล้ว แช่น้ำสารส้มและน้ำสนิม เวลา 30 นาที เพื่อทำให้ผ้ามีความเป็นด่าง ช่วยให้สีติดผ้าได้ดีขึ้น	
3	นำใบเพกาและใบยูคาลิปตัส ที่แช่น้ำสารส้ม เวลา 30 นาทีเพื่อทำให้ใบไม้ที่ใช้มีความเป็นกรดช่วยให้ถ่ายโอนสีออกมาได้ดี นำมาจัดวางเป็นลวดลายลงบนผ้าที่เตรียมไว้ สาเหตุที่ผู้วิจัยเลือกใบเพกาและใบยูคาลิปตัส เนื่องจากการทดลองใบไม้หลายชนิด พบว่า ใบไม้ 3 ชนิด คือ ใบเพกา ใบยูคาลิปตัสและใบกุหลาบ สีติดผ้าดีที่สุด	
4	ใช้ค้อนเล็กทุบพืชให้พอช้ำเพื่อให้การถ่ายโอนน้ำสีจากพืชไปติดผ้าได้ดียิ่งขึ้น	

ลำดับ	รายละเอียด	ภาพประกอบ
5	นำผ้าอีกผืนมาปิดทับ แล้วนำแผ่นพลาสติกปิดทับบนผ้าอีกที และนำไปม้วนกับท่อ pvc ให้แน่น แล้วรัดด้วยเชือกเพื่อให้พืชสัมผัสกับผ้าอย่างเต็มที่และม้วนให้เกิดรอยพับน้อยที่สุดเพื่อไม่ให้เกิดรอยขาดตรงลาย	
6	นำผ้าที่ม้วนแล้วไปนึ่ง โดยใช้เวลา 2-3 ชั่วโมง เมื่อครบเวลานำออกมาวางทิ้งไว้ 1 คืน โดยไม่ต้องแกะเชือกออก	
7	แกะเชือกที่รัดผ้าออกและนำไปตากให้แห้ง แล้วนำไปซักในผงซักฟอกที่มีค่า pH เป็นกลาง	

หลังจากที่ผู้วิจัยสร้างลวดลายผ้าด้วยเทคนิคการพิมพ์สีเชิงนิเวศน์แล้วนำผ้ามาตัดเย็บเป็นชุดลำลองตามรูปแบบที่คัดเลือกไว้ ตามกระบวนการดังต่อไปนี้

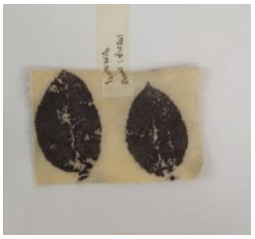
ลำดับ	รายละเอียด	ภาพประกอบ
1	สร้างแพตเทิร์นชุดลำลองตามแบบที่คัดเลือก	
2	นำผ้ามาตัดเย็บชุดลำลองตามแบบที่คัดเลือก	
3	ได้ชุดลำลองตามแบบที่คัดเลือก	

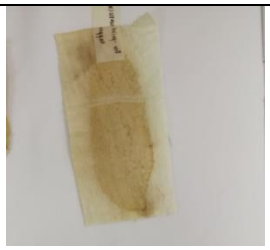
ขั้นที่ 6 การประเมินผล หลังจากที่ได้ออกแบบชุดลำลองจากเทคนิคการพิมพ์สีเชิงนิเวศน์ ผู้วิจัยได้นำมาศึกษาความพึงพอใจจากผู้บริโภค ช่วงอายุ 22-35 ปี ที่อาศัยอยู่ในพื้นที่จังหวัดสงขลา จำนวน 20 คน โดยใช้แบบสอบถามที่ผู้วิจัยสร้างขึ้น

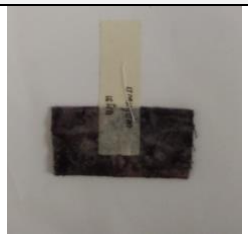
ผลการวิจัย/ Results

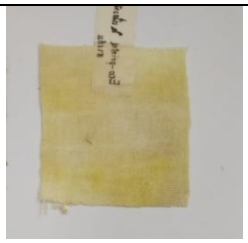
1. ผลการศึกษากรรมวิธีการพิมพ์สีเชิงนิเวศน์

จากการศึกษาและทดลองเทคนิคการพิมพ์สีเชิงนิเวศน์ พบว่า พืชที่ให้สีติดชัดที่สุดคือ ใบยูคาลิปตัส ใบเพกาและใบกุหลาบ สารช่วยย้อมที่ได้ผลดีที่สุด คือ สารส้มและน้ำสนิม โดยพบว่า การแช่ผ้าในน้ำสารส้ม และน้ำสนิม ช่วยให้ผ้าที่นึ่งมีสีที่ใสและสว่างขึ้น สีติดและเป็นรูปทรงลวดลายใบไม้ชัดเจนที่สุด สารช่วยย้อมที่ได้ผลรองลงมา คือ น้ำปูนใส พบว่า การแช่ผ้าในน้ำปูนใส ทำให้ผ้าที่นึ่งมีสีที่เข้มขึ้นจากสีเดิม ลวดลายใบไม้ไม่ค่อยชัดเต็มใบและสารช่วยย้อมที่ได้ผลน้อยที่สุด คือ น้ำเกลือ พบว่า การแช่ผ้าในน้ำเกลือ ทำให้ผ้าที่ย้อมมีสีที่ซีดจางลง เกิดลวดลายใบไม้น้อยมากและเวลาที่เหมาะสมแก่การนึ่งสีมากที่สุดคือ ช่วงเวลา 3-4 ชั่วโมง จะให้สีติดดีและลวดลายเด่นชัด สรุปผลได้ดังนี้

ลำดับ	ชนิดพืช	ระยะเวลาการนึ่ง	ผลที่ได้	สารช่วยย้อม
1	ใบเพกา	3 ชั่วโมง		น้ำปูนใส
2	ใบเพกา	3 ชั่วโมง		น้ำปูนใส
3	ใบเพกา	4 ชั่วโมง		สารส้ม
4	ใบกุหลาบ (หลังใบ)	3 ชั่วโมง		น้ำสนิม

ลำดับ	ชนิดพืช	ระยะเวลาการนึ่ง	ผลที่ได้	สารช่วยย้อม
5	ใบกุหลาบ (หน้าใบ)	3 ชั่วโมง		น้ำสนิม
6	ใบยูคาลิปตัส	4 ชั่วโมง		น้ำสนิม
6	ใบตะขบ	3 ชั่วโมง		สารส้ม
7	ใบตะขบ (หน้าใบ)	3 ชั่วโมง		คอปเปอร์ซัลเฟต
8	ใบตะขบ (หลังใบ)	3 ชั่วโมง		คอปเปอร์ซัลเฟต
9	ดอกกุหลาบ	3 ชั่วโมง		คอปเปอร์ซัลเฟต

ลำดับ	ชนิดพืช	ระยะเวลาการนึ่ง	ผลที่ได้	สารช่วยย้อม
10	ดอกกุหลาบ	3 ชั่วโมง		สนิม
11	ใบบัวบก	3 ชั่วโมง		น้ำปูนใส
12	ใบบัวบก	3 ชั่วโมง		คอปเปอร์ซัลเฟต
13	ย่านนาง	2 ชั่วโมง		น้ำเกลือ
14	ดอกอัญชัน	2 ชั่วโมง		เกลือแกง
15	ดอกเฟื่องฟ้า	3.5 ชั่วโมง		น้ำปูนใส

ลำดับ	ชนิดพืช	ระยะเวลาการนึ่ง	ผลที่ได้	สารช่วยย้อม
16	ดอกเฟื่องฟ้า	3 ชั่วโมง		น้ำปูนใส
17	เฟื่องฟ้า	3 ชั่วโมง		สารส้ม
18	ดอกอัญชัน ดอกเฟื่องฟ้า	2 ชั่วโมง		น้ำเกลือ
19	ใบเป็ดน้ำ	2.5 ชั่วโมง		น้ำเกลือ

2. ผลการออกแบบชุดลำลองจากเทคนิคการพิมพ์สีเชิงนิเวศน์

ผลการออกแบบชุดลำลองจากเทคนิคการพิมพ์สีเชิงนิเวศน์ ในครั้งนี้กำหนดแนวคิดและขอบเขตในการออกแบบ คือ ออกแบบชุดลำลองที่มีความสวยงาม ทันสมัยและมีเอกลักษณ์ โดยนำใบเพกาและใบยูคาลิปตัสมาสร้างให้เกิดลวดลายบนผืนผ้า พบว่า ได้ชุดลำลองจากเทคนิคการพิมพ์สีเชิงนิเวศน์ จำนวน 3 รูปแบบ โดยรูปแบบที่ 1 เป็นชุดลำลอง ประกอบด้วย เสื้อคลุมกิโมโน เสื้อสายเดี่ยวและกระโปรง ใช้ใบเพกาสร้างลวดลายบนผ้าซึ่งให้สีเหลือง โดยมีการใช้สีน้ำเงินเป็นสีพื้นเพื่อให้เห็นลวดลายเด่นชัด ส่วนรูปแบบที่ 2 เป็นชุดลำลอง ประกอบด้วยเสื้อสายเดี่ยว กางเกงขายาว หมวกและกระเป๋า ใช้ใบยูคาลิปตัสสร้างลวดลายบนผ้าซึ่งให้สีม่วงอมเทาและกางเกงขาวยาวใช้สีน้ำเงินจากการย้อมด้วยคราม เลือกใช้โทนสีแบบกลมกลืน และรูปแบบที่ 3 เป็นชุดลำลอง ประกอบด้วย เสื้อคลุมกิโมโนยาว เสื้อสายเดี่ยวและกระโปรงสั้น มีการใช้ผ้าย้อมสีธรรมชาติจากเมล็ดถั่วดำเป็นสีพื้นของเสื้อคลุมกิโมโนยาว ส่วนเสื้อสายเดี่ยวและกระโปรงสั้น มีการใช้สีคู่ตรงข้าม คือ สีน้ำเงินที่ได้จากการย้อมครามและสีเหลืองจากใบเพกา

ภาพประกอบที่ 5 ชุดลำลองจากเทคนิคการพิมพ์สีเชิงนิเวศน์
ที่มา : ชไมพร บุญมี, 2562

3. ผลการศึกษาความพึงพอใจของกลุ่มผู้บริโภคที่มีต่อผลิตภัณฑ์

จากผลการศึกษาความพึงพอใจของกลุ่มผู้บริโภคที่มีต่อชุดลำลองจากเทคนิคการพิมพ์สีเชิงนิเวศน์ โดยผลประเมินความพึงพอใจของกลุ่มผู้บริโภค จำนวน 20 คน มีผลการวิเคราะห์ข้อมูล ดังนี้

ตาราง 1 ผลการศึกษาความพึงพอใจของกลุ่มผู้บริโภคที่มีต่อผลิตภัณฑ์

รายการประเมิน	$\overline{X}$	SD	**ระดับความพึงพอใจ**
1. ด้านรูปทรง			
โครงสร้าง และรูปทรงสวยงาม	4.20	0.79	มาก
สีสันและลวดลายสวยงาม	4.53	0.72	มากที่สุด
รูปแบบมีความทันสมัย	4.13	0.76	มาก
มีความประณีตสวยงาม	4.43	0.56	มาก
มีความเป็นเอกลักษณ์	4.23	0.76	มาก
ค่าเฉลี่ยด้านที่ 1	4.31	0.72	มาก
2. ด้านประโยชน์ใช้สอย			
ความสะดวกสบายในการสวมใส่	4.00	.073	มาก
มีความคงทนใช้งานได้นาน	4.07	0.68	มาก
สวมใส่ได้ง่ายหลากหลายโอกาส	4.10	0.75	มาก
ค่าเฉลี่ยด้านที่ 2	4.06	0.72	มาก

รายการประเมิน	$\overline{X}$	SD	ระดับความพึงพอใจ
3. ด้านกลุ่มเป้าหมายทางการตลาด			
ความเป็นไปได้ในการผลิตจริง	4.53	0.67	มากที่สุด
มีความเหมาะสมกับรสนิยมของกลุ่มสตรีวัยรุ่น	4.03	0.80	มาก
ค่าเฉลี่ยด้านที่ 3	4.28	0.73	มาก
ค่าเฉลี่ยโดยรวม	**4.22**	**0.72**	**มาก**

จากตาราง 1 ความพึงพอใจชุดลำลองจากเทคนิคการพิมพ์สีเชิงนิเวศน์ พบว่า ผู้ตอบแบบสอบถามส่วนใหญ่มีความพึงพอใจโดยรวมอยู่ในระดับมาก มีค่าเฉลี่ยเท่ากับ 4.22 เมื่อพิจารณาเป็นรายด้าน พบว่า มีความพึงพอใจด้านรูปทรง มีค่าเฉลี่ยเท่ากับ 4.31 ซึ่งผู้ตอบแบบสอบถามพึงพอใจด้านสีสันและลวดลายสวยงาม อยู่ในระดับมากที่สุด มีค่าเฉลี่ยเท่ากับ 4.53 รองลงมา คือ ด้านกลุ่มเป้าหมายทางการตลาด มีค่าเฉลี่ยเท่ากับ 4.28 ซึ่งมีความพึงพอใจด้านความเป็นไปได้ในการผลิตจริง อยู่ในระดับมากที่สุด มีค่าเฉลี่ยเท่ากับ 4.53 และด้านประโยชน์ใช้สอย มีค่าเฉลี่ยเท่ากับ 4.06 โดยมีความพึงพอใจด้านการสวมใส่ได้ง่ายหลากหลายโอกาส อยู่ในระดับมาก มีค่าเฉลี่ยเท่ากับ 4.10 ตามลำดับ

สรุปและอภิปรายผล/ Conclusion and Discussion

ผลการออกแบบชุดลำลองจากเทคนิคการพิมพ์สีเชิงนิเวศน์ ในครั้งนี้กำหนดแนวคิดและขอบเขตในการออกแบบ คือ ความสวยงาม ทันสมัยและมีเอกลักษณ์ ผู้วิจัยได้นำเทคนิคการพิมพ์สีเชิงนิเวศน์ผสมผสานกับเทคนิคการย้อมสีธรรมชาติ ซึ่งผลจากการศึกษาทดลองเทคนิคการพิมพ์สีเชิงนิเวศน์ พบว่า พืชที่ให้สีติดชัดที่สุดคือ ใบยูคาลิปตัส ใบเพกาและใบกุหลาบ ซึ่งสอดคล้องกับ จักร พิชัยศรทัต (2564, หน้า 114) ที่กล่าวว่าในส่วนของใบพืชจะมีใบพืชบางชนิดเท่านั้นที่ให้สี เช่น ใบสัก ให้สีม่วง แดง-ชมพู ใบตะขบ ให้สีเหลือง ใบเพกาให้สีส้ม ใบยูคาลิปตัสให้สีน้ำตาล ใบดีปลากั้ง ให้สีเหลืองและใบสบู่เลือด ให้สีเขียวอ่อน ส่วนสารช่วยย้อมที่ได้ผลดีที่สุด คือ สารส้มและน้ำสนิม โดยพบว่า การแช่ผ้าในน้ำสารส้มและน้ำสนิม ช่วยให้ผ้าที่นึ่งมีสีที่ใสและสว่างขึ้น สีติดและเป็นรูปทรงลวดลายใบไม้ชัดเจนที่สุด สารช่วยย้อมที่ได้ผลรองลงมา คือ น้ำปูนใส พบว่า การแช่ผ้าในน้ำปูนใส ทำให้ผ้าที่นึ่งมีสีที่เข้มขึ้นจากสีเดิม ลวดลายใบไม้ไม่ค่อยชัดเต็มใบ และสารช่วยย้อมที่ได้ผลน้อยที่สุด คือ น้ำเกลือ พบว่า การแช่ผ้าในน้ำเกลือ ทำให้ผ้าที่ย้อมมีสีที่ซีดจางลง เกิดลวดลายใบไม้น้อยมาก และเวลาที่เหมาะสมแก่การนึ่งสีมากที่สุด คือ ช่วงเวลา 3-4 ชั่วโมง จะทำให้สีติดดีและลวดลายเด่นชัด และผลการออกแบบได้ชุดลำลองจากเทคนิคการพิมพ์สีเชิงนิเวศน์ จำนวน 3 รูปแบบ ที่ตรงกับความต้องการของกลุ่มวัยรุ่นในปัจจุบัน

ส่วนความพึงพอใจชุดลำลองจากเทคนิคการพิมพ์สีเชิงนิเวศน์ พบว่า ผู้ตอบแบบสอบถามส่วนใหญ่มีความพึงพอใจโดยรวมอยู่ในระดับมาก มีค่าเฉลี่ยเท่ากับ 4.22 เมื่อพิจารณาเป็นรายด้าน พบว่า มีความพึงพอใจด้านสีสันและลวดลายสวยงาม อยู่ในระดับมากที่สุด มีค่าเฉลี่ยเท่ากับ 4.53 รองลงมา คือ ด้านกลุ่มเป้าหมายทางการตลาด มีความพึงพอใจด้านความเป็นไปได้ในการผลิตจริง อยู่ในระดับมากที่สุด มีค่าเฉลี่ยเท่ากับ 4.53 และด้านประโยชน์ใช้สอย มีความพึงพอใจด้านการสวมใส่ได้ง่ายหลากหลายโอกาส อยู่ในระดับมาก มีค่าเฉลี่ยเท่ากับ 4.10

เทคนิคการพิมพ์สีเชิงนิเวศน์ เป็นกระบวนการพิมพ์ที่เป็นมิตรกับสิ่งแวดล้อมโดยใช้วิธีการพิมพ์ผ้าด้วยใบไม้ถ่ายโอนน้ำสีโดยโครงสร้างจากใบสู่ผืนผ้าโดยใช้วัสดุจากธรรมชาติในท้องถิ่นและการย้อมสีธรรมชาติมาทดลองสร้างสรรค์บนผืนผ้า ถือเป็นแนวทางร่วมในการสร้างผลิตภัณฑ์ให้เกิดคุณค่าและพัฒนาเทคนิคการย้อมสีธรรมชาติให้มีความหลากหลายมากยิ่งขึ้น ซึ่งผลการวิจัยที่ได้เป็นการรวบรวมองค์ความรู้เพื่อต่อยอดภูมิปัญญาท้องถิ่น เป็นแนวทางให้กับผู้ผลิตและผู้ที่สนใจเพื่อนำไปพัฒนาต่อยอดให้เกิดประโยชน์ในเชิงพาณิชย์ต่อไป

ข้อเสนอแนะ/ Suggestion

1. กรอบความคิดของการศึกษาวิจัยนี้สามารถนำไปประยุกต์ใช้ในการพัฒนารูปแบบผลิตภัณฑ์อื่นๆ ที่มีความสนใจที่จะพัฒนารูปแบบผลิตภัณฑ์ที่เป็นลักษณะเฉพาะตนได้

2. ผู้ผลิตและผู้ที่สนใจสามารถนำองค์ความรู้ ไปพัฒนาต่อยอดให้เกิดประโยชน์ในเชิงพาณิชย์ต่อไปได้โดยใช้พืชที่มีอยู่ในท้องถิ่นนั้นๆ เพื่อให้มีเรื่องราวและเอกลักษณ์

เอกสารอ้างอิง/ References

กาญจนา ลือพงศ์, ไพรัตน์ ปุญญาเจริญนนท์, จำลอง สาลิกานนท์, และนุชดาว เตะสมุทร. (2556). *การพิมพ์สีธรรมชาติจากเปลือกลูกจากแห้ง.* https://repository.rmutp.ac.th/bitstream/handle/1234567 89/1453/ITFD_56_12.pdf?sequence=1&isAllowed=y

จักร พิชัยศรทัต. (2564). *มหัศจรรย์สีสันจากธรรมชาติ*. กรุงเทพฯ: จักร พิชัยศรทัต.

_____. (2563). *การย้อมผ้าด้วยสีจากธรรมชาติ*. กรุงเทพฯ: จักร พิชัยศรทัต.

นริศรา ธีระพันธ์ศิลปิน. (2562, 9 กรกฎาคม). สัมภาษณ์.

นันทา โรจนอุดมศาสตร์. (2549). *เอกสารคำสอน รายวิชา เทคนิคการย้อมสี*. ยะลา: มหาวิทยาลัยราชภัฏ ยะลา.

นันทิพย์ หาสิน, และฉัตรดาว ไชยหล่อ. (2558). *การศึกษากระบวนการสกัดสีธรรมชาติจากพืชเพื่องานมัดย้อม*http://archmis.arch.nu.ac.th/arch_ajnu/journal/article_file/article_2015_ .97pdf

พลกฤษณ์ อุทัยกรณ์. (2562, 10 สิงหาคม). สัมภาษณ์.

ยุพินศรี สายทอง. (2555). *หลักการและแนวคิดการออกแบบผลิตภัณฑ์.* กรุงเทพฯ: โอเดียนสโตร์.

วัชรินทร์ จรุงจิตสุนทร. (2548). *มัดย้อม : เทคนิคการออกแบบลวดลายบนสิ่งทอ.* กรุงเทพฯ: แอ๊ปป้าพริ้นติ้งกรุ๊ป จำกัด.

ฮาหยาด วาโร๊ะ. (2562, 21 ธันวาคม). สัมภาษณ์.

การศึกษากระบวนท่ารำทศกัณฐ์ในการแสดงโขนเรื่องรามเกียรติ์ ตอน ลักสีดา กรณีศึกษาอาจารย์กำพล เลื่อนเกื้อ

The Study of Ravana Character Dancing Process in Ramayana of Lak sita Episode in Thai Khon Performance: Case Study Mr. Kampool Luenkuea

ณัชพล วัฒนกุล : Natchapon Wattanakul
นักศึกษาระดับปริญญาตรี สาขาวิชานาฏยรังสรรค์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏสงขลา
Bachelor's Degree of Performance Faculty of Fine and Applied Arts, Songkhla Rajabhat University
กฤติยา ชูสงค์ : Krittiya Choosong
ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร. สาขาวิชานาฏศิลป์และการแสดง คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏสงขลา/อาจารย์ที่ปรึกษา
Assistant professor,Ph.D of Performing Arts, Faculty of Fine Arts, Songkhla Rajabhat University / Advisor

Received: April 9, 2021
Revised: May 21, 2021
Accepted: June 6, 2021

บทคัดย่อ

การศึกษาสารนิพนธ์เรื่อง การศึกษากระบวนท่ารำทศกัณฐ์ในการแสดงโขนเรื่องรามเกียรติ์ ตอนลักสีดา กรณีศึกษาอาจารย์กำพล เลื่อนเกื้อ มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาอุปนิสัย บทบาท และศึกษากระบวนการท่ารำของทศกัณฐ์ในการแสดงโขนเรื่องรามเกียรติ์ตอนลักสีดา โดยใช้วิจัยเชิงคุณภาพ เก็บรวบรวมข้อมูลจากเอกสาร หนังสือ ตำรา งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง สัมภาษณ์เชิงลึก การสังเกตแบบมีส่วนร่วม และเข้ารับการถ่ายทอดท่ารำจากอาจารย์กำพล เลื่อนเกื้อ วิเคราะห์โดยใช้วิธีการศึกษาเปรียบเทียบเพื่อเรียบเรียงเป็นสารนิพนธ์

จากการศึกษาพบว่า อุปนิสัยของทศกัณฐ์ในการแสดงโขนเรื่องรามเกียรติ์ตอนลักสีดา มีความฉลาด มีความมักมากในกาม ต้องการที่จะครอบครอง และไม่กลัวสิ่งใดที่จะเข้ามาขัดขวาง ทศกัณฐ์มีบทบาทอยู่หลายด้าน ทั้งบทบาทของความเป็นเผด็จการเอาแต่ใจ บทบาทด้านความหลงที่มีต่อนางสีดา หรือแม้แต่บทบาทด้านความเจ้าเล่ห์มีไหวพริบที่ทศกัณฐ์เอาชนะนกสดายุสำเร็จ และกระบวนท่ารำของทศกัณฐ์นั้นเป็นการรำประกอบเพลงหน้าพาทย์คือ 1. เพลงเชิด 2. เพลงรัว - เชิด 3. ตระบองกัน การรำตีท่าตามบทร้องและบทพากย์ คือ 1.ท่าชี้นิ้ว 2.ท่าแปลงกาย 3.ท่ายิ้มแย้ม 4.ท่าโกรธ ซึ่งเป็นท่ารำพื้นฐาน และภาษาท่ารำของตัวละครฝ่ายโขนยักษ์

คำสำคัญ: กระบวนท่ารำทศกัณฐ์, โขน, รามเกียรติ์

Abstract

The independent study entitled “The Study of Ravana Character Dancing Process in Ramayana of Lak sita Episode in Thai Khon Performance: Case Study Mr. Kampool Luenkuea” aimed to study traits, role of Ravana Character Dancing Process in Ramayana of Lak sita Episode in Thai Khon Performance.The study Qualitative Methods has researched information from related research papers, textbooks, books, In depth interview, Participant and received a dance broadcast from Mr. Kampool Luenkuea analyzed by using a comparative study method to compile into a thesis.

The study result was found of Ravana traits in the Khon Performance of the Ramakien in Lak Sida Episode is intelligent, incontinence, wanting to possess and not afraid of anything that will interrupt Ravana has many roles, The role of a wayward dictatorship, The role of infatuation towards Ms. Sita Or even the role of cunning and wit that Tosakan successfully defeated NokSadayu. and the Ravana Character Dancing Process is a dance composed of Na Phat songs is 1. Cherd song 2. Rua-Cherd song 3. Bludgeon kan. Dances according to the lyrics and the narration is 1. point the finger 2. Transformation 3. smileing 4. Angry which is the basic dance and the dancing language of giant characters.

Keywords: Ravana Character Dancing Process, Ramayana, the Khon Performance

บทนำ/ Introduction

มนุษย์ไม่ว่าจะเป็นการเคลื่อนไหวส่วนต่าง ๆ ของร่างกาย รวมไปถึงความเชื่อในศาสนาต่อเทพเจ้าที่มนุษย์เคารพนับถือต่อ ๆ กันมา เป็นสิ่งที่สะท้อนให้เห็นถึงวิวัฒนาการที่มีการพัฒนากันอย่างยาวนาน ภูมิปัญญา วิถีชีวิตที่มนุษย์ได้สร้างขึ้น เริ่มมีการนำเอาวัฒนธรรมของชนชาติอื่น ๆ เข้ามาผสมผสาน มีการขับร้อง ฟ้อนรำ และเล่นดนตรีประกอบเข้ากันจึงเป็นจุดกำเนิดของนาฏกรรมแขนงต่าง ๆ ให้เป็นเอกลักษณ์ต่อชาติไทยและมนุษย์สืบต่อไป ดั่งที่ วิมลศรี อุปรมัย ได้กล่าวว่า นาฏกรรมแขนง “โขน” เป็นการแสดงที่มีมาตั้งแต่สมัยโบราณเกิดขึ้นโดยการแสดงที่พัฒนาการมาจากการชักนาคดึกดำบรรพ์ การแสดงหนังใหญ่ การแสดงกระบี่กระบอง ปัจจุบันโขนมีวิวัฒนาการมาอย่างยาวนานมีด้วยกันหลายประเภท ได้แก่ โขนกลางแปลง โขนนั่งราว โขนโรงใน โขนหน้าจอ และโขนฉาก การแสดงโขนเป็นการนำเอานาฏกรรมแขนงต่าง ๆ มารวมเข้าด้วยกันอย่างลงตัว (วิมลศรี อุปรมัย, 2553 : 172 - 174)

ในวรรณคดีเรื่องรามเกียรติ์ ตัวละครทศกัณฐ์เป็นตัวละครหลักที่มีความสำคัญ มีลักษณะรูปกายเป็นยักษ์ใหญ่มีกายสีเขียว สิบเศียร ยี่สิบกร มีเมียชื่อนางกาลอัคคี มีบุตรชื่อ บรรลัยกัลป์ นางมณโฑ มีบุตรชื่ออินทรชิต ลูกสาวชื่อนางสีดา นอกจากนี้แล้วทศกัณฐ์ได้สมสู่กับนางช้าง มีลูกฝาแฝด คือ ทศคีรีวัน กับ ทศคีรีธร

และสมสู่กับนางปลา มีบุตรชื่อนางสุพรรณมัจฉา และยังได้สมสู่กับนางสนมพันตน มีลูกด้วยกันชื่อสหัสกุมาร และยังมีเมียเป็นนางสนมสิบตน มีลูกด้วยกันชื่อสิบรถ ทศกัณฐ์มีลูกรวมทั้งหมด 1,017 ตน ถือกำเนิดในพรหมพงศ์อันเป็นวงศ์กษัตริย์แห่งกรุงลงกา ซึ่งมีท้าวสหบดีพรหมเป็นปฐมวงศ์และเป็นผู้สร้างทวีปพิชัยลงกา ท้าวสหบดีพรหมมีกายสีขาว สี่พักตร์แปดกร เมื่อสร้างเมืองลงกาได้งดงามแล้วจึงเชิญธาดาพรหมไปครองเป็นปฐมกษัตริย์ ธาดาพรหมมีสี่พักตร์แปดกรเช่นกัน เมื่อได้ครองกรุงลงกาแล้วใช้ชื่อว่าท้าวจตุรพักตร์มีมเหสีชื่อนางมลิกา ต่อมาให้กำเนิดโอรสเป็นพญายักษ์มีหนึ่งหน้าสี่มือ ชื่อท้าวลัสเตียน ซึ่งเป็นพระบิดาของทศกัณฐ์ ท้าวลัสเตียนมีมเหสี 5 องค์ ทศกัณฐ์ มีพี่น้องด้วยกัน คือ กุมภกรรณ พิเภก ขร ทูษณ์ ตรีเศียร และนางสัมนักขา (สมศักดิ์ ทัดติ, 2540 : 4 - 9)

ในการแสดงโขน เรื่องรามเกียรติ์ ตอน ลักสีดา นั้นกล่าวถึงทศกัณฐ์เดินทางมาเพื่อจะเข้าไปลักพาตัวนางสีดา จึงได้สั่งให้มารีศแปลงกายเป็นกวางทองเพื่อเข้าไปหลอกล่อให้ฝ่ายพระรามหลงกล แล้วทศกัณฐ์ก็แปลงกายเป็นฤๅษีแดงเพื่อเข้าไปลักพาตัวนางสีดากลับกรุงลงกา แต่เมื่อพานางสีดาออกจากศาลาที่พำนักได้ระหว่างทางก็เจอกับนกสดายุเข้ามาขัดขวางไว้จึงทำให้เกิดการต่อสู้กัน เมื่อทศกัณฐ์จัดการกับนกสดายุได้ก็พานางสีดามุ่งหน้าไปยังกรุงลงกาในทันที ซึ่งตอน ลักสีดา นับเป็นจุดเริ่มต้นที่สำคัญอีกตอนหนึ่งในการแสดงโขนที่หลังจากทศกัณฐ์นั้นได้ลักพาตัวนางสีดากลับไปยังกรุงลงกา จึงทำให้พระรามนั้นออกติดตามหานางสีดา จึงทำให้เกิดเรื่องราวต่าง ๆ ตามมาอีกมากมาย

จากข้อมูลดังกล่าวผู้วิจัยมีความประสงค์ที่จะศึกษาในตัวละครทศกัณฐ์ ที่ถือเป็นตัวละครสำคัญมีบทบาทที่เด่นชัด ดุดัน แข็งแรง และลีลาท่ารำที่สง่างามอย่างเห็นได้ชัด เป็นตัวละครที่ทำให้เกิดเรื่องราวต่าง ๆ มากมายภายในโขนเรื่องรามเกียรติ์ ตอน ลักสีดา เนื่องจากในการแสดงโขนนั้นต้องมีการใช้ทักษะเฉพาะในการรำ ทั้งลีลาท่ารำ อารมณ์ในการแสดง การรำตีบทตามบทร้อง บทพากย์ แม้แต่การรำในเพลงหน้าพาทย์ชั้นสูงก็ต้องใช้ทักษะจึงต้องได้รับการถ่ายทอดจากครูผู้สอนที่มีความเชี่ยวชาญ ดังนั้นผู้วิจัยจึงต้องการที่จะศึกษาเกี่ยวกับอุปนิสัย บทบาท และกระบวนท่ารำของทศกัณฐ์ในการแสดงโขนเรื่องรามเกียรติ์ ตอน ลักสีดา กรณีศึกษาอาจารย์กำพล เลื่อนเกื้อ เนื่องจากอาจารย์กำพล เลื่อนเกื้อ เป็นผู้สอนโขนสงขลานครินทร์ ของศูนย์ส่งเสริมศิลปะและวัฒนธรรม มหาวิทยาลัยสงขลานครินทร์ วิทยาเขตหาดใหญ่ มีความรู้ความเชี่ยวชาญในเรื่องของโขน (ยักษ์) มีผลงาน และประสบการณ์การแสดงโขน (ยักษ์) ในหลายโอกาส และได้ถ่ายทอดกระบวนท่ารำตัวยักษ์ให้แก่สถาบันการศึกษาต่าง ๆ จนเป็นที่ยอมรับของสถาบันการศึกษา และจะนำองค์ความรู้ที่ได้รับจากการศึกษาครั้งนี้ไปใช้ประโยชน์ในอนาคตสำหรับผู้ที่สนใจในตัวละครทศกัณฐ์ ที่จะเป็นผลดีต่อสถาบันต่าง ๆ ที่ให้การสนับสนุนในเรื่องของการแสดงโขนเรื่องรามเกียรติ์ สามารถนำเอาอุปนิสัย บทบาท และกระบวนท่ารำของทศกัณฐ์ในการแสดงโขนเรื่องรามเกียรติ์ ตอน ลักสีดา ไปใช้ในผู้ที่รับบทเป็นทศกัณฐ์ในการแสดงและเป็นองค์ความรู้ในบทเรียน

วัตถุประสงค์ของการวิจัย/ Objective(s)

1. เพื่อศึกษาอุปนิสัย และบทบาทของตัวละครทศกัณฐ์ในการแสดงโขนเรื่องรามเกียรติ์ ตอน ลักสีดา ของคณะโขนสงขลานครินทร์

2. เพื่อศึกษาท่ารำของทศกัณฐ์ในการแสดงโขนเรื่องรามเกียรติ์ ตอน ลักสีดา ของอาจารย์กำพล เลื่อนเกื้อ

ระเบียบวิธีวิจัย/ Methodology

ผู้วิจัยมุ่งศึกษาค้นคว้าเนื้อหาที่เกี่ยวข้องกับประเด็นเรื่องอุปนิสัย บทบาท และท่ารำของทศกัณฐ์ในการแสดงโขน ตอน ลักสีดา กรณีศึกษาอาจารย์กำพล เลื่อนเกื้อ โดยใช้วิธีวิจัยเชิงคุณภาพ การเก็บรวบรวมข้อมูลจากเอกสาร การสัมภาษณ์ การสังเกตการณ์ และเข้ารับการถ่ายทอดกระบวนท่ารำจากอาจารย์กำพล เลื่อนเกื้อ ตามขั้นตอนการวิจัย ดังนี้

เครื่องมือที่ใช้ในการเก็บรวบรวมข้อมูล 1) แบบสำรวจ ผู้เชี่ยวชาญทางด้านนาฏศิลป์ (โขนยักษ์) 2) แบบสัมภาษณ์ กลุ่มผู้รู้เพื่อสอบถามข้อมูลจากผู้มีความเชี่ยวชาญทางด้านโขนในตอนที่ศึกษา 3) การสังเกตแบบมีส่วนร่วม และการสังเกตแบบไม่มีส่วนร่วม รับชมวิดีโอที่ถ่ายขณะอาจารย์กำพล เลื่อนเกื้อ ถ่ายทอดท่ารำแล้วนำมาฝึกฝน และศึกษาต่อด้วยตนเอง

การเก็บรวบรวมข้อมูล

1. การรวบรวมข้อมูลพื้นฐาน โดยการค้นคว้าสำรวจข้อมูลเอกสารที่เกี่ยวข้องเกี่ยวกับอุปนิสัย บทบาท และกระบวนท่ารำของทศกัณฐ์ในการแสดงโขนเรื่องรามเกียรติ์ จากบทความทางวิชาการ เช่น เอกสารประกอบการเรียน งานวิจัย หนังสือนาฏศิลป์ไทย บทความ เป็นต้น

2. การคัดเลือกและจัดหมวดหมู่ข้อมูลและสร้างเครื่องมือเพื่อใช้ในการเก็บข้อมูล โดยการใช้วิธีการวิจัยเชิงคุณภาพ และการศึกษาอย่างละเอียดพ้อมจัดระบบหมวดหมู่ตามวัตถุประสงค์ของการวิจัยที่กำหนดไว้ คือ 1. เพื่อศึกษาอุปนิสัย และบทบาทของตัวละครทศกัณฐ์ในการแสดงโขนเรื่องรามเกียรติ์ ตอน ลักสีดา ของคณะโขนสงขลานครินทร์ 2. เพื่อศึกษาท่ารำของทศกัณฐ์ในการแสดงโขนเรื่องรามเกียรติ์ ตอน ลักสีดา ของอาจารย์กำพล เลื่อนเกื้อ และการใช้เครื่องมือในการเก็บรวบรวมข้อมูล คือ แบบสำรวจ แบบสัมภาษณ์ และการสังเกต

3. การรวบรวมข้อมูลสังเกตการและข้อมูลสัมภาษณ์ โดยจากการเข้ารับการถ่ายทอดกระบวนท่ารำทศกัณฐ์จากอาจารย์กำพล เลื่อนเกื้อ การรับชมวิดีโอที่ถ่ายขณะอาจารย์กำพล เลื่อนเกื้อ ถ่ายทอดท่ารำ การสัมภาษณ์ทางโทรศัพท์จากผู้ช่วยศาสตราจารย์พิสิษฐ์ บัวงาม และการใช้แบบฟอร์มการสัมภาษณ์เกี่ยวกับอุปนิสัย บทบาท และกระบวนท่ารำของทศกัณฐ์ในการสอบถามผู้เชี่ยวชาญ

4. เข้ารับการถ่ายทอดกระบวนท่ารำจากอาจารย์กำพล เลื่อนเกื้อ โดยเข้ารับการต่อกระบวนท่ารำที่ศูนย์ส่งเสริมศิลปะและวัฒนธรรม มหาวิทยาลัยสงขลานครินทร์ วิทยาเขตหาดใหญ่ เมื่อวันที่ 6 สิงหาคม พ.ศ.2563 ซึ่งเป็นการถ่ายทอดตั้งแต่ทศกัณฐ์สั่งมารีศแปลงการเป็นกวางทอง ถึงช่วงทศกัณฐ์ปะทะกับนกสดายุ จนจบบทบาทในการแสดงของตัวละครทศกัณฐ์ในการแสดงโขนเรื่องรามเกียรติ์ตอน ลักสีดา

ผลการวิจัย/ Results

ผู้วิจัยได้ศึกษาบทบาทและกระบวนท่ารำของทศกัณฐ์ในการแสดงโขนเรื่องรามเกียรติ์ ตอน ลักสีดา ของ อาจารย์กำพล เลื่อนเกื้อ ผู้วิจัยได้สรุปผลการศึกษาประกอบด้วยประเด็น ดังนี้

1. อุปนิสัยของทศกัณฐ์ พบว่ามี 4 ลักษณะคือ มีความฉลาด มีความมักมากในกาม ต้องการที่จะครอบครอง และไม่กลัวสิ่งใดที่จะเข้ามาขัดขวาง ในส่วนของบทบาทของทศกัณฐ์ พบว่ามี 3 บทบาทคือ บทบาทของความเป็นเผ็ดการเอาแต่ใจ บทบาทด้านความหลงที่มีต่อนางสีดา หรือแม้แต่บทบาทด้านความเจ้าเล่ห์มีไหวพริบที่ทศกัณฐ์เอาชนะนกสดายุสำเร็จ

2. กระบวนท่ารำของทศกัณฐ์เป็นการรำตามจารีตโขนคือ การรำตีบทร้อง บทพากย์ การรำเพลงหน้าพาทย์ คือ เพลงเชิด เพลงรัว-เชิด และเพลงตระบองกัน เป็นท่ารำที่ต้องมีความแข็งแรง สง่างาม รวมถึงความชำนาญในการรำเพลงหน้าพาทย์ชั้นสูงที่ต้องได้รับการถ่ายทอดจากครูบาอาจารย์ที่มีความชำนาญมาก่อนที่จะได้รับบทแสดงในตัวละครทศกัณฐ์ และลีลาท่ารำแบ่งได้ดังนี้

2.1 ลักษณะการก้าวเท้า

การก้าวเท้าในแต่ละท่าก็จะเป็นการก้าวเท้าที่ลงเต็มเท้าแต่จะเปิดส้นเท้าหลังสูงกว่าตัวพระและแบะเข่าออกมากกว่าตัวพระและจะย่อลงเหลี่ยม

2.2 ลักษณะของมือวง

การตั้งวงสูงกว่าตัวพระเล็กน้อยเน้นการเปิดวงกว้าง ๆ กันข้อศอกออก

2.3 ท่ารำเฉพาะ เช่น ท่าออก การพัก ท่าแปลงกายของยักษ์ ท่าโกรธ ท่ายิ้มมีความสุข เป็นต้น และในบางท่วงท่ามีการใช้ท่ารำที่เหมือนกันแต่เป็นการรำที่ใช้บทร้อง บทพากย์ หรือการใช้อารมณ์ที่แตกต่างกัน เช่น ท่าชี้นิ้วมือ คือการชี้แทนตัวละครอื่นตามบทร้อง บทพากย์ การชี้เพื่อให้ไปทำตามคำสั่ง การชี้แล้วกระทืบเท้า ที่แสดงถึงตัวละครอีกฝ่ายที่ทำให้โกรธอย่างรุนแรง เป็นต้น จากการศึกษากระบวนท่ารำของทศกัณฐ์ พบว่ามี 3 ช่วง ดังนี้

2.3.1 ช่วงที่ 1 ทศกัณฐ์เดินทางมายังศาลาที่พำนักของพระราม จึงคิดจะลักพาตัวนางสีดาไปยังกรุงลงกา จึงสั่งให้มารีศแปลงกายเป็นกวางทองเพื่อเข้าไปล่อลวงให้พระราม และพระลักษณ์ออกตามจับกวางทอง และทำให้ทศกัณฐ์เข้าไปลักพาตัวนางสีดาได้ง่ายขึ้น ประกอบด้วยกระบวนท่ารำทั้งหมด 30 ท่า คือ

1) กระบวนท่ารำออกประกอบเพลงหน้าพาทย์เพลงเชิด มี 11 ท่า ได้แก่ ท่าตะลึกตึก ท่ากระทืบกลับ ท่าเหลี่ยมอัด ท่าเสี้ยว ท่าป้องหน้า

2) แม่ท่าของตัวละครฝ่ายยักษ์ กระบวนท่ารำตีบท มี 19 ท่า ได้แก่ ท่าเรียกท่าพร้อม ท่าชี้นิ้วมือ ท่าแปลง ท่ากวาง ท่าเดิน ท่ารัก ท่ายิ้ม ท่าไป ท่าพัก

2.3.2 ช่วงที่ 2 ทศกัณฐ์ออกจากที่หลบซ่อนเพื่อจะเข้าไปพูดคุยกับนางสีดาให้นางนั้นยอมไปกับตนเอง แต่ด้วยรูปลักษณ์ที่ดุร้ายจะทำให้นางสีดาไม่ยอมไปด้วย จึงต้องแปลงกายเป็นฤาษีแดงก่อนจะเข้าไปลักพาตัวนางสัดากลับไปยังกรุงลงกา ประกอบด้วยกระบวนท่ารำทั้งหมด 30 ท่า คือ

1) กระบวนท่ารำออกประกอบเพลงหน้าพาทย์เพลงรัว-เชิด มี 8 ท่า ได้แก่ ท่าแอบท่าชี้นิ้วมือ ท่าไป ท่าพร้อม ท่าป้องหน้า ท่าพัก

2) กระบวนท่ารำตีบท มี 16 ท่า ได้แก่ ท่าชี้นิ้วมือ ท่าไป ท่ายิ้ม ท่าตัวเรา ท่าปฏิเสธ ท่าแปลง ท่าฤาษี กระบวนท่ารำแปลงกายประกอบเพลงหน้าพาทย์เพลงตระบองกัน มี 6 ท่า เป็นกระบวนท่ารำตามแม่ท่าของยักษ์ที่ใช้ในการแปลงกาย

2.3.3 ช่วงที่ 3 ทศกัณฐ์พานางสีดานั่งราชรถมุ่งหน้ายังกรุงลงกา แต่ระหว่างทางนกสดายุเข้ามาขัดขวางไว้ทำให้ทศกัณฐ์ไม่พอใจทั้งสองจึงเข้าปะทะกัน แล้วทศกัณฐ์ก็ฆ่านกสดายุด้วยแหวนของ นางสีดา เมื่อฆ่านกสดายุได้แล้วก็มุ่งหน้าไปยังกรุงลงกาทันในที ประกอบด้วยกระบวนท่ารำทั้งหมด 34 ท่า คือ

1) กระบวนท่ารำปะทะนกสดายุ มี 5 ท่า ได้แก่ ท่าชี้นิ้วมือ ท่าตี ท่าโกรธ ท่าป้องหน้า

2) กระบวนท่ารำตีบท มี 23 ท่า ท่าชี้นิ้วมือ ท่าขัดขวาง ท่าปฏิเสธ ท่ายิ่งใหญ่ ท่าเก้ง ท่าพัก ท่าแอบ ท่าตัวเรา ท่ายิ้ม ท่าจับ กระบวนท่ารำประกอบเพลงหน้าพาทย์เพลงรัว-เชิด 6 ท่า ได้แก่ ท่าแย่ง ท่าจับ ท่าขว้าง ท่ายิ้ม ท่าพัก

กระบวนท่ารำที่ปรากฏในท่ารำของทศกัณฐ์ในการแสดงโขนเรื่องรามเกียรติ์ ตอน ลักสีดา กรณีศึกษาอาจารย์กำพล เลื่อนเกื้อ ทั้ง 3 ช่วงนี้ เห็นได้ว่าท่าที่ปฏิบัติซ้ำ ๆ กันมากที่สุดคือ ท่าป้องหน้า ท่าชี้นิ้วมือ ท่าแปลงกาย ท่ายิ้มมีความสุข ท่าโกรธ ท่าพัก ท่าปฏิเสธ ท่าเรียก และท่าตัวเรา

ซึ่งเมื่อนำท่ารำทั้งหมดมาพิจารณาร่วมกันสามารถแบ่งลักษณะท่ารำตามลักษณะการใช้เท้า มือ ศีรษะ และทิศนั้น เห็นได้ว่าทั้ง 3 ช่วงของการแสดง มีการใช้เท้า มือ ศีรษะ ทิศ ที่ใกล้เคียงกัน เช่น มือ เป็นการถือคันศร และอีกมือรำด้วยมือเปล่าตามท่ารำที่เป็นนาฏยศัพท์ทางด้านนาฏศิลป์ไทย เท้า เป็นการยกเท้าซ้าย เท้าขวาหนีบน่อง การเก็บเท้าแบบถี่ ๆ การก้าวเท้าข้างใดข้างหนึ่งแล้วย่อลงเหลี่ยม และการยืนเหลื่อมเท้ายืดเข่าตึงตัวตรง ศีรษะ เป็นการใช้ศีรษะในลักษณะของการเอียงซ้ายเอียงขวา หรือการเหลียวมองตัวละครที่กล่าวถึง และการตรงศีรษะตรงในบางท่า เช่น ท่าพัก ท่ารำออก ท่าป้องหน้า และทิศ เป็นการใช้ทิศทางทั้งด้านซ้าย ด้านขวา และด้านหน้าของเวทีการแสดง ส่วนใหญ่จะเป็นการใช้ทิศทางที่หันเข้าหาตัวละครอีกฝ่าย

ภาพประกอบที่ 1 การสัมภาษณ์อาจารย์กำพล เลื่อนเกื้อ ในหัวข้อของงานวิจัย
ที่มา : ณัชพล วัฒนกุล, 2563.

ภาพประกอบที่ 2 การต่อกระบวนท่ารำของตัวทศกัณฐ์
ที่มา : ณัชพล วัฒนกุล, 2563.

ภาพที่ 3 การต่อกระบวนท่ารำของตัวทศกัณฐ์ในการรำเพลงหน้าพาทย์
ที่มา : ณัชพล วัฒนกุล, 2563.

สรุปและอภิปรายผล/ Conclusion and Discussion

การวิจัยครั้งนี้ชี้ให้เห็นถึงตัวละครทศกัณฐ์ในโขนเรื่องรามเกียรติ์ ตอน ลักสีดา กรณีศึกษาอาจารย์กำพล เลื่อนเกื้อ ที่เป็นตัวละครที่สำคัญในเรื่องรามเกียรติ์ โดยตัวทศกัณฐ์จะเป็นผู้ที่คิดกลลวงต่าง ๆ ขึ้นเพื่อที่จะได้นางสีดามาครอบครองจึงทำให้เกิดเรื่องราวมากมายในโขนเรื่องรามเกียรติ์ ซึ่งสอดคล้องกับแนวคิดของประวิทย์ ฤทธิบูลย์. (2561) กล่าวว่า โขนเป็นนาฏกรรมชั้นสูงที่เก่าแก่ของไทย ที่ปรากฏหลักฐานมานานตั้งแต่สมัยกรุงศรีอยุธยา โดยมีวิวัฒนาการมาจากการละเล่น 3 ประเภท คือ หนังใหญ่ ชักนาคดึกดำบรรพ์ และกระบี่กระบอง นิยมแสดงเรื่องรามเกียรติ์ นักแสดงแบ่งเป็นฝ่าย พระ นาง ยักษ์ ลิง ในการดำเนินเรื่องราวผู้แสดงจะสวมหัวโขนในการแสดง และจะสื่อสารด้วยการพากย์ การร้องบท และกระบวนท่ารำ

ตัวละครทศกัณฐ์ในโขนตอน ลักสีดา นั้นมีอุปนิสัย บทบาทที่ชัดเจน ทั้งในด้านของอุปนิสัยที่มีความฉลาด มีความมักมากในกาม ต้องการที่จะครอบครอง และไม่กลัวสิ่งใดที่จะเข้ามาขัดขวาง ซึ่งสอดคล้องกับแนวคิดของ วัลลภ พุ่มระชัฎร์. (2559) กล่าวว่า ทศกัณฐ์ ยักษ์ใหญ่และเป็นตัวละครเอกในเรื่องรามเกียรติ์ เมื่อนำมาแสดงโขนทำให้เห็นถึงบทบาทโดดเด่น สำคัญและมีความแตกต่างไปตามสถานการณ์ของเรื่องราวต่าง ๆ ทศกัณฐ์ยังมีการรำตีท่าทางตามบทร้อง บทเจรจา บทพากย์ และการรำประกอบเพลงหน้าพาทย์ ซึ่งสอดคล้องกับแนวคิดของ ธีรภัทร์ ทองนิ่ม. (2556) ในการแสดงโขนต้องมีการร้องการพากย์และบทเจรจาเพื่อผู้ชมเกิดอรรถรสในการรับชม และเป็นผู้ส่งสารให้กับผู้แสดงในการรำตีท่าทางตามบทพากย์และบทเจรจาได้ถูกต้องกับเนื้อความและตามความสามารถในการรำ

นอกจากนั้นตัวละครทศกัณฐ์ต้องมีกระบวนท่ารำที่เป็นเอกลักษณ์ สง่างาม แข็งแรง การก้าวเท้าในแต่ละท่าก็จะเป็นการก้าวเท้าที่ลงเต็มเท้าแต่จะเปิดส้นเท้าหลังสูงกว่าตัวพระและแบะเข่าออกมากกว่าตัวพระและจะย่อลงเหลี่ยม ส่วนมือวง ก็จะตั้งวงสูงกว่าตัวพระเล็กน้อยเน้นการเปิดวงกว้าง ๆ กันข้อศอกออก และมีท่ารำเฉพาะ เช่น ท่าออก การพักท่า ท่าแปลงกายของยักษ์ ท่าโกรธ ท่ายิ้มมีความสุข เป็นต้น ซึ่งสอดคล้องกับแนวคิดของ สมศักดิ์ ทัดติ. (2540) กล่าวว่าศิลปะของไทยตั้งแต่สมัยโบราณก่อนการฝึกหัดวิชาต่าง ๆ จะต้องผ่านพิธีคำนับครูก่อนเสมอ ในการแสดงโขนเป็นตัวยักษ์ก็ต้องมีจารีตที่ปฏิบัติกันก่อนจะทำการแสดงต้องเริ่มต้องแต่ คำนับครู การฝึกท่าพื้นฐานทั้งหมด 5 ขั้นตอน จนผู้แสดงเกิดความชำนาญจึงจะออกแสดงต่อสู่สาธารณะชมได้

ข้อเสนอแนะ/ Suggestion

จากการศึกษาอุปนิสัย บทบาท และกระบวนท่ารำของทศกัณฐ์ในการแสดงโขนเรื่องรามเกียรติ์ ตอน ลักสีดา กรณีศึกษาอาจารย์กำพล เลื่อนเกื้อ ทำให้ผู้ศึกษาได้รู้จักถึงคุณค่าประโยชน์ของงานและระยะเวลา ได้รับความรู้ในอุปนิสัย บทบาท และกระบวนท่ารำของทศกัณฐ์ ทำให้เกิดประโยชน์และคุณค่าต่อผู้ที่สนใจหรือผู้ที่ได้รับบทบาทแสดงเป็นตัวทศกัณฐ์ในตอนนี้ และสถาบันที่สนใจจะศึกษาเพิ่มเติมจากมุมมองที่ผู้วิจัยได้ทำการศึกษาไว้ นอกจากนี้ผู้วิจัยได้ข้อเสนอแนะเพิ่มเติม ดังต่อไปนี้

1. ในการศึกษากระบวนท่ารำของทศกัณฐ์นั้น ยังมีการรำที่ใช้ทักษะเฉพาะหรือแม้แต่รูปแบบการแสดงที่ต่างกันของคุณครูผู้เชี่ยวชาญทางด้านนาฏศิลป์โขน (ยักษ์) ที่มีความน่าสนใจอีกหลายท่าน

2. ในการแสดงโขน เรื่องรามรามเกียรติ์ตอนอื่นที่นอกเหนือจากนี้ตัวทศกัณฐ์ก็มีความแตกต่างกันออกไปทั้งเรื่องท่ารำ เรื่องราวที่เกิดขึ้น บทบาท อารมณ์ความรู้สึกนึกคิดที่ต่างกัน

เอกสารอ้างอิง/ References

ธีรภัทร์ ทองนิ่ม. (2556). การพากย์และเจรจาที่ใช้ในการแสดงโขน. *วารสารสถาบันวัฒนธรรมและศิลปะ.* 15 (1), 13.

ประวิทย์ ฤทธิบูลย์. (2561). โขนวิทยา:ศาสตร์ ศิลป์ ถิ่นสยาม. *วารสารวิชาการนวัตกรรมสื่อสารสังคม.* 6 (2), 124-125.

วัลลภ พุ่มระชัฎร์. (2559). บทบาททศกัณฐ์: กรณีศึกษา กระบวนท่ารำและกลวิธีการแสดงโขนเรื่องรามเกียรติ์ ตอนท้าวมาลีวราชว่าความ ตามแนวทางของนายจตุพร รัตนวราหะ. วารสาร*ฉบับภาษาไทย สาขามนุษยศาสตร์ สังคมศาสตร์ และศิลปะ*. 9(2), 1109.

วิมลศรี อุปรนัย. (2553). *นาฏกรรมและการละคร*. กรุงเทพ: จุฬาลงกรมหาวิทยาลัย.

สมศักดิ์ ทัดติ. (2540). จารีตการฝึกหัดและการแสดงโขนของตัวทศกัณฐ์. *วิทยานิพนธ์ปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต. จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.*

การวิเคราะห์เดี่ยวเพลงลาวแพนสำหรับปี่ในทางครูจำเนียร ศรีไทยพันธุ์

A Musical Analysis of Lao Pan for Pii-nai Solo by Kru Jamnien Srithaiphan

สิทธินนท์ อินทร์มณี

นักศึกษาระดับปริญญาตรี สาขาวิชาดนตรีไทย คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏสงขลา

Bachelor's Degree of Thai Music Faculty of Fine and Applied Arts, Songkhla Rajabhat University

สกลพัฒน์ โคตรตันติ/ Sakolput Kottunti

อาจารย์ประจำสาขาวิชาดนตรีไทย คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏสงขลา/อาจารย์ที่ปรึกษา

Lecturer of Thai Music, Faculty of Fine Arts, Songkhla Rajabhat University / Major advisor

บรรเทิง สิทธิแพทย์/ Banterng Sittipat

อาจารย์ประจำสาขาวิชาดนตรีไทย คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏสงขลา/อาจารย์ที่ปรึกษาร่วม

Lecturer of Thai Music, Faculty of Fine Arts, Songkhla Rajabhat University / Co-advisor

Received: April 14, 2021
Revised: June 11, 2021
Accepted: September 14, 2021

บทคัดย่อ

บทความฉบับนี้มีจุดประสงค์เพื่อศึกษาโครงสร้างและเทคนิคการบรรเลงเดี่ยวของเดี่ยวเพลงลาวแพนสำหรับปี่ในทางครูจำเนียร ศรีไทยพันธุ์ ซึ่งทางเดี่ยวนี้ผู้วิจัยได้รับการถ่ายทอดจากผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร. ไชยวุธ โกศล เป็นการวิจัยเชิงคุณภาพโดยใช้ระเบียบวิธีวิจัยทางมานุษยดุริยางควิทยาดำเนินการวิจัยโดยรวบรวมข้อมูลเอกสารและข้อมูลสัมภาษณ์ผู้เชี่ยวชาญเพื่อนำมาวิเคราะห์โครงสร้างและเทคนิคการบรรลงเดี่ยว

ผลการวิจัยพบว่า โครงสร้างเดี่ยวปี่ในเพลงลาวแพนประกอบไปด้วยทำนองเพลงอัตราสองชั้นบรรเลงต่อกัน ได้แก่ เพลงต้นลาวแพน เพลงลาวแพน เพลงลาวห้าท่อน เพลงขับไม้บัณเฑาะว์ แล้วออกเพลงซุ้มลาวแพนช่วงที่ 1 อัตราจังหวะชั้นเดียว ต่อด้วย ซุ้มพิเศษ อัตราจังหวะชั้นเดียว แล้วออกท้ายซุ้มลาวแพนช่วงที่ 1 อัตราจังหวะสองชั้นแล้วออกซุ้มลาวแพนช่วงที่ 2 อัตราจังหวะชั้นเดียวและลงจบด้วยวรรคลงจบอัตราจังหวะสองชั้น เทคนิคในการเดี่ยวเพลงลาวแพนสำหรับปี่ในทางครูจำเนียร ศรีไทยพันธุ์ พบว่าสามารถแยกเทคนิคการบรรเลงออกได้ 3 ประเภท คือ 1.ประเภทการใช้นิ้ว ประกอบไปด้วยเทคนิคการสะบัด การปริบ การควงนิ้ว การพรมนิ้ว การขยี้ 2.ประเภทการใช้ลิ้น ประกอบด้วยเทคนิคการตอดลิ้น 3.ประเภทการใช้ลม ประกอบด้วยเทคนิคการเป่าเสียงโหน การเป่าเสียงกรวด ซึ่งทำให้เกิดความไพเราะและเกิดความสนุกสนานมากยิ่งขึ้น

นอกจากนี้ จากผลการวิจัยโครงสร้างของทำนองเดี่ยวเพลงลาวแพน พบว่ามีแบบแผนการบรรเลงคล้ายกับแบบแผนการบรรเลงเพลงเรื่องประเภทสองไม้ คือ ลักษณะเพลงที่บรรจุอยู่ในเพลงเรื่องนิยมใช้เพลงประเภทสองไม้มีอัตราจังหวะสองชั้นและออกเพลงเร็วอัตราจังหวะชั้นเดียว แล้วจึงลงจบด้วยทำนองที่เรียกว่า “เช็ดเช้” หรือลงจบตามทำนองของเพลงนั้น จึงสามารถกล่าวได้ว่าเพลงลาวแพนมีรูปแบบโครงสร้างเพลงที่

ตรงกับแบบแผนการบรรเลงเพลงเรื่องสองไม้ คือ ในช่วงแรกมีการบรรเลงเพลงประเภทสองไม้ที่มีอัตราสองชั้นและออกเพลงเร็ว

คำสำคัญ : เดี่ยว, เพลงลาวแพน, ปี่ใน, ครูจำเนียร ศรีไทยพันธุ์

Abstract

This article aims to study the forms and technique of solo performance of Lao Pan for Pii-nai Solo by Kru Jamnien Srithaiphan, in which the researcher was transmitted by Assistant Professor Dr. Chaiwut Kosol as a researcher. Qualitative research methodology in anthropology was conducted by collecting information, documents and interviewing experts to analyze the forms and techniques.

The results of the research were as follows: The forms in Lao Pan music consists of the song in normal tempo (Songchan) played continuously include: Ton Lao Phan, Lao Pan, Lao Ha ton, Pleang Kubmai Bandaw. Then released the song at Sum Lao Phan part 1 in fast tempo (Chandeaw), followed by special Sum Lao Pan in fast tempo (Chandeaw), Then followed by Tai Sum Lao Pan part 1 in normal tempo (Songchan), then the Sum Lao Pan part 2 in fast tempo (Chandeaw), and end with the ending melody in normal tempo (Songchan). Techniques for Lao Pan for Pii-nai Solo by Kru Jamnien Srithaiphan were able to separate the techniques 3 types: 1. Finger type. Consists of techniques for flickering, flicking, swinging, finger, rubbing. 2. Tongue type. Consisting of tongue nibble techniques 3. Air consumption type Consisting of the technique of blowing shrill notes and blowing the high notes Which makes it more melodious and more fun.

In addition, the research results of the forms of the Lao Pan. It was found that there was an instrumental pattern similar to that of the Songmai suit, The style of the songs contained in the popular use the songs in the Songmai drum pattern, with the normal tempo (Songchan), and followed by the song in fast tempo (Chandeaw). And it ends with a melody called "Chet Chae" or ends with the melody of that song. Therefore, it can be said that Lao Pan music has a music forms that matches the traditional Songmai suit, in the beginning there is a Songmai Songchan and Pleng-rew.

Keywords: Lao pan, Pii-nai, Kru Jamnien Srithaiphan

บทนำ

เพลงลาวแพนเป็นเพลงที่นักดนตรีไทยนิยมประดิษฐ์ทำนองการบรรเลงเดี่ยวมาก เนื่องจากมีทำนองที่ไพเราะและสนุกสนาน เป็นที่นิยมใช้ในการเดี่ยวอย่างแพร่หลาย นอกจากนี้ยังนิยมนำไปประกอบการฟ้อนรำเรียกว่า ฟ้อนลาวแพน เครื่องดนตรีชนิดแรกที่นำมาใช้บรรเลงประกอบการฟ้อนลาวแพนคือ ปี่ โดยเป่าทำนองเลียนเสียงของแคน (พูนพิศ อมาตยกุล. 2527: 22) เพลงเดี่ยวลาวแพนมีลักษณะทำนองที่เอื้อในการนำบทเพลงสำเนียงลาวต่าง ๆ มาร้อยเรียงกันได้อย่างอิสระ จึงทำให้มีผู้นิยมประดิษฐ์ทางเดี่ยวและบทร้องต่าง ๆ อย่างหลากหลายและกลายเป็นที่นิยมอย่างมากในปัจจุบัน (สนอง คลังพระศรี. 2549: 50) ปี่ในเป็นเครื่องดนตรีประเภทเป่าแบบมีลิ้น มีเทคนิคการบรรเลงแบบพิเศษที่สามารถเป่าให้มีเสียงยาวต่อเนื่องโดยไม่ต้องหยุดพักหายใจเรียกว่า เทคนิคการระบายลม ซึ่งเป็นเทคนิคสำคัญที่นักปี่ทุกคนต้องฝึกฝนจนเกิดความชำนาญและสามารถบรรเลงให้ได้เสียงที่มีความต่อเนื่องและสามารถสร้างความไพเราะได้ตามอารมณ์ของบทเพลง นอกจากนี้ปี่ในยังเป็นเครื่องดนตรีที่สามารถสร้างเสียงโหยหวน ดุดัน โศกเศร้า คึกคะนองได้ตามเจตนารมณ์ของผู้เป่า อีกทั้งยังสามารถบรรเลงเลียนเสียงร้องได้ใกล้เคียงที่สุดอีกด้วย (อนันต์ สบฤกษ์. 2542: 8) ปี่ในจึงเป็นเครื่องดนตรีอีกชนิดหนึ่งที่นิยมนำมาบรรเลงเดี่ยว บทเพลงที่นิยมใช้บรรเลงเดี่ยวปี่ในมีมากมาย การบรรเลงเดี่ยวปี่ในมีทางบรรเลงที่แตกต่างจากที่ใช้บรรเลงรวมวงหรือทางสำหรับบรรเลงหมู่ ครูอาจารย์ในแต่ละสำนักก็มักจะประพันธ์ทางเดี่ยวในแบบแผนของตนเองขึ้นและถ่ายทอดให้ลูกศิษย์สืบทอดกันมา (ไชยวุธ โกศล. 2549: 1) ครูจำเนียร ศรีไทยพันธุ์ เป็นบุคคลที่มีชื่อเสียงและเป็นที่ยอมรับในวงการดนตรีไทยในด้านการบรรเลงเครื่องดนตรีไทยทุกเครื่องมือทั้ง ดีด สี ตี เป่า และทางด้านการขับร้อง มีผลงานการแสดงดนตรีไทยทั้งในประเทศและต่างประเทศซึ่งเป็นที่ยอมรับของเหล่านักดนตรี เครื่องดนตรีที่ครูจำเนียร ศรีไทยพันธุ์มีความถนัดเป็นพิเศษ ได้แก่ เครื่องเป่าไทยเช่น ขลุ่ย ปี่ใน ปี่ชวา ปี่มอญ เป็นต้น ครูจำเนียร ศรีไทยพันธุ์ มีผลงานการประพันธ์เพลงไทยไว้อย่างมากมาย รวมถึงฝีมือด้านการเป่าปี่เป็นที่ยอมรับของเหล่านักดนตรีทั่วไปถึงการเลือกใช้เทคนิคการเป่าปี่และการประพันธ์ทางเดี่ยวที่มีการสอดแทรกเทคนิคพิเศษต่าง ๆ ในเพลงเดี่ยวได้อย่างไพเราะ ด้วยผลงานของครูจำเนียร ศรีไทยพันธุ์ ที่มีหลากหลายและสร้างคุณประโยชน์แด่วงการดนตรีไทยและประเทศชาติ ครูจำเนียร ศรีไทยพันธุ์ได้รับยกย่องให้เป็นศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (ดนตรีไทย) พ.ศ. 2536 ผู้วิจัยได้เล็งเห็นถึงความสำคัญของการเดี่ยวลาวแพนสำหรับปี่ในทางครูจำเนียร ศรีไทยพันธุ์ ซึ่งมีความพิเศษทั้งด้านเนื้อร้องที่ครูจำเนียร ศรีไทยพันธุ์ได้ประพันธ์ขึ้น ซึ่งมีการตีความบทร้องแตกต่างจากบทร้องทั่วไปและทางเดี่ยวปี่ในที่มีการร้อยเรียงเพลงอันเป็นเอกลักษณ์เฉพาะตัวและมีเทคนิคการบรรเลงที่สอดแทรกในทำนองเพลงเดี่ยวลาวแพนสำหรับปี่ในทางครูจำเนียร ศรีไทยพันธุ์ ซึ่งมีการสืบทอดกันเฉพาะกลุ่มศิษย์โดยตรงถ่ายทอดมาจากรุ่นสู่รุ่น จากการศึกษาเอกสารและงานวิจัยพบว่ายังไม่มีการศึกษาถึงความพิเศษของเพลงเดี่ยวลาวแพนสำหรับปี่ในทางครูจำเนียร ศรีไทยพันธุ์ ดังนั้นเพื่อเป็นการสร้างและขยายองค์ความรู้เกี่ยวกับเดี่ยวลาวแพนสำหรับปี่ในทางครูจำเนียร ศรีไทยพันธุ์ให้กว้างขวางยิ่งขึ้น อันจะเป็นประโยชน์ในการศึกษาเกี่ยวกับเดี่ยวปี่ในเพลงลาวแพน ในแง่มุมต่าง ๆ ทั้งยังส่งผลช่วยอนุรักษ์ สืบทอดและพัฒนาศิลปะการดนตรีไทยให้คงอยู่ตลอดไปอีกทางหนึ่งด้วย

วัตถุประสงค์ของการวิจัย/ Objective(s)

1. วิเคราะห์โครงสร้างของเดี่ยวลาวแพนสำหรับปี่ในทางครูจำเนียร ศรีไทยพันธุ์
2. วิเคราะห์เทคนิคการบรรเลงเดี่ยวปี่ในเพลงลาวแพนทางครูจำเนียร ศรีไทยพันธุ์

ระเบียบวิธีวิจัย/ Methodology

เพื่อศึกษาโครงสร้างและเทคนิคการบรรเลงเดี่ยวของเดี่ยวเพลงลาวแพนสำหรับปี่ในทางครูจำเนียร ศรีไทยพันธุ์ ซึ่งทางเดี่ยวนี้ผู้วิจัยได้รับการถ่ายทอดจากผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ไชยวุธ โกศล เป็นการวิจัยเชิงคุณภาพโดยใช้ระเบียบวิธีวิจัยทางมานุษยดุริยางควิทยาดำเนินการวิจัยโดยรวบรวมข้อมูลเอกสารและข้อมูลสัมภาษณ์ผู้เชี่ยวชาญเพื่อนำมาวิเคราะห์โครงสร้างและเทคนิคการบรรลงเดี่ยว

ผลการวิจัย/ Results

การศึกษาโครงสร้างของเพลงเดี่ยวลาวแพนสำหรับปี่ในทางครูจำเนียร ศรีไทยพันธุ์ ผลการวิจัยพบว่าเพลงเดี่ยวลาวแพนสำหรับปี่ในทางครูจำเนียร ศรีไทยพันธุ์ เป็นการนำเพลงสำเนียงลาวมาร้อยเรียงต่อกันให้เป็นชุดเพลงโดยมีแบบแผนการเรียงร้อยเพลงอัตราจังหวะ 2 ชั้นสำเนียงลาว ได้แก่ ทำนองต้นลาวแพน อัตราจังหวะ 2 ชั้น หน้าทับลาว ต่อด้วยเพลงลาวแพนใหญ่อัตราจังหวะ 2 ชั้นและมีการใช้วรรคเชื่อมจากทำนองเพลงลาวแพนใหญ่ไปสู่เพลงลาวห้าท่อน ท่อนที่ 1 อัตราจังหวะ 2 ชั้น หน้าทับลาวต่อด้วยเพลงลาวห้าท่อน ท่อนที่ 2 อัตราจังหวะ 2 ชั้น หน้าทับลาว มีวรรคเพลงเชื่อมจากเพลงลาวห้าท่อน ท่อนที่ 2 ไปเพลงลาวห้าท่อน ท่อนที่ 3 อัตราจังหวะ 2 ชั้น หน้าทับลาวต่อด้วยเพลงลาวห้าท่อน ท่อนที่ 4 อัตราจังหวะ 2 ชั้น หน้าทับลาว มีวรรคเชื่อมจากเพลงลาวห้าท่อน ท่อนที่ 4 ไปเพลงลาวห้าท่อน ท่อนที่ 5 อัตราจังหวะ 2 ชั้น หน้าทับลาว ต่อด้วยซุ้มลาวแพนช่วงที่ 1 อัตราจังหวะชั้นเดียว หน้าทับซุ้มลาวแพนต่อด้วยเพลงซุ้มพิเศษ อัตราจังหวะชั้นเดียว หน้าทับซุ้มลาวแพน ต่อด้วยเพลงท้ายซุ้มลาวแพนช่วงที่ 1 อัตราจังหวะ 2 ชั้น หน้าทับลาว ต่อด้วยซุ้มลาวแพนช่วงที่ 2 อัตราจังหวะชั้นเดียว หน้าทับซุ้มลาวแพนและลงจบด้วยวรรคจบ อัตราจังหวะ 2 ชั้น หน้าทับลาว กลุ่มเสียงปัญจมูลที่พบในเดี่ยวเพลงลาวแพนสำหรับปี่ในทางครูจำเนียร ศรีไทยพันธุ์ สามารถแบ่งกลุ่มเสียงปัญจมูลได้ดังนี้

1. ทำนองเพลงต้นลาวแพน
   กลุ่มเสียงปัญจมูลที่ 1 ระดับเสียงเพียงออล่าง ฟ ซ ล x ด ร x
2. ทำนองเพลงลาวแพนใหญ่
   กลุ่มเสียงปัญจมูลที่ 1 ระดับเสียงเพียงออล่าง ฟ ซ ล x ด ร x
3. เพลงลาวห้าท่อน ท่อนที่ 1
   กลุ่มเสียงปัญจมูลที่ 1 ระดับเสียงเพียงออล่าง ฟ ซ ล x ด ร x
4. เพลงลาวห้าท่อน ท่อนที่ 2
   กลุ่มเสียงปัญจมูลที่ 1 ระดับเสียงเพียงออล่าง ฟ ซ ล x ด ร x

5. เพลงลาวห้าท่อน ท่อนที่ 3

กลุ่มเสียงปัญจมูลที่ 1 ระดับเสียงเพียงออล่าง ฟ ซ ล x ด ร x

6. เพลงลาวห้าท่อน ท่อนที่ 4

กลุ่มเสียงปัญจมูลที่ 1 ระดับเสียงเพียงออล่าง ฟ ซ ล x ด ร x

7. ทำนองเพลงลาวห้าท่อน ท่อนที่ 5

กลุ่มเสียงปัญจมูลที่ 1 ระดับเสียงเพียงออล่าง ฟ ซ ล x ด ร x

8. เพลงขับไม้บัณเฑาะว์

กลุ่มเสียงปัญจมูลที่ 4 ระดับเสียงเพียงออบน ท ด ร x ฟ ซ x

9. ทำนองซุ้มลาวแพน ช่วงที่ 1

กลุ่มเสียงปัญจมูลที่ 1 ระดับเสียงเพียงออล่าง ฟ ซ ล x ด ร x

10. ทำนองเพลงซุ้มพิเศษ

กลุ่มเสียงปัญจมูลที่ 1 ระดับเสียงเพียงออล่าง ฟ ซ ล x ด ร x

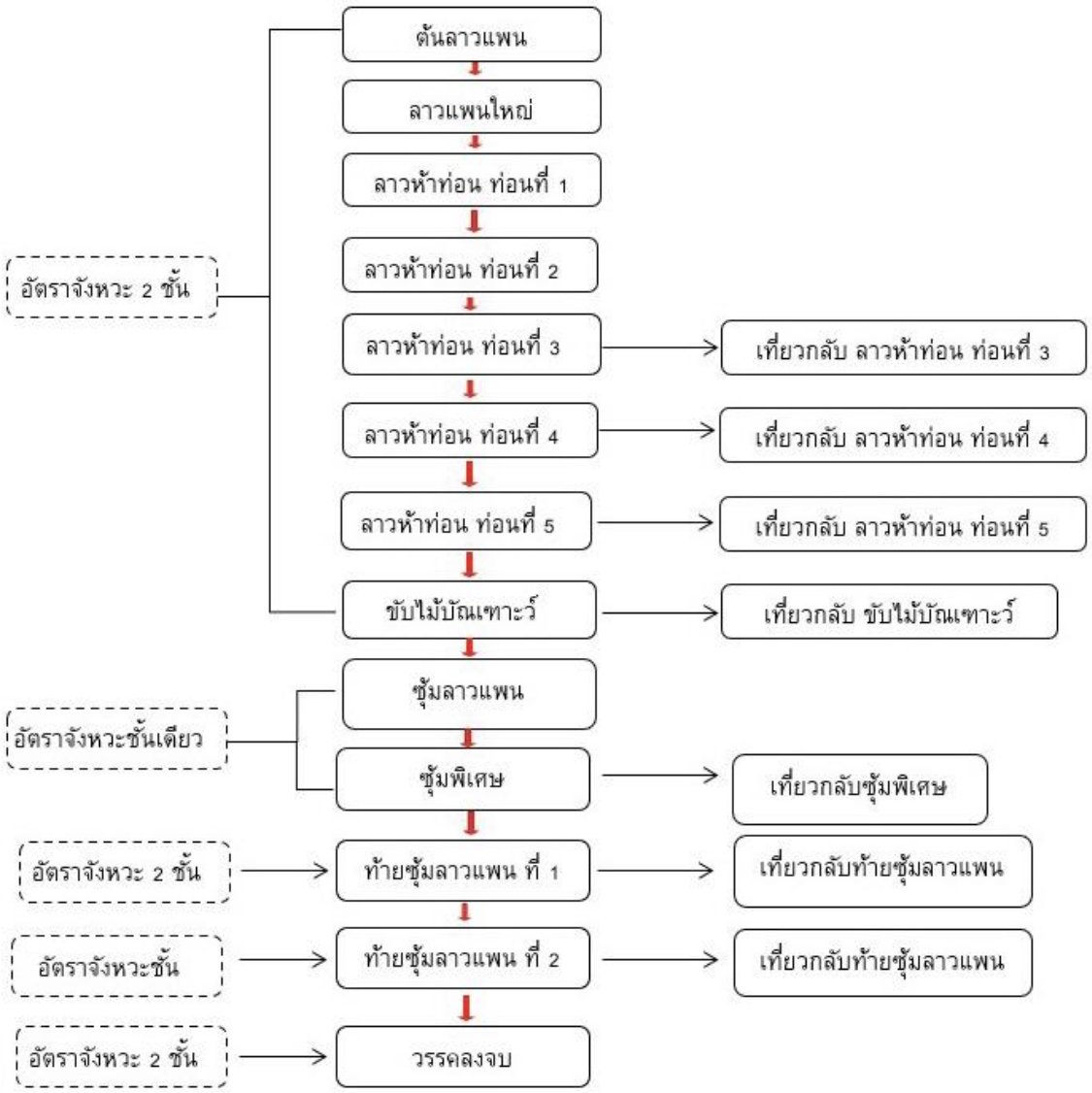
11. ทำนองท้ายซุ้มลาวแพนช่วงที่ 1

กลุ่มเสียงปัญจมูลที่ 1 ระดับเสียงเพียงออล่าง ฟ ซ ล x ด ร x

12. ทำนองท้ายซุ้มลาวแพนช่วงที่ 2

กลุ่มเสียงปัญจมูลที่ 1 ระดับเสียงเพียงออล่าง ฟ ซ ล x ด ร x

สามารถแบ่งโครงสร้างเพลงและอัตราจังหวะออกมาได้ดังแผนภาพต่อไปนี้



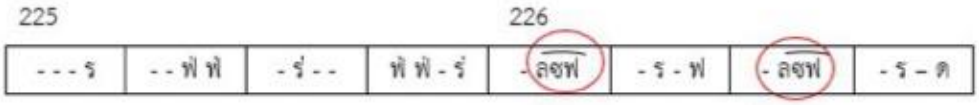
ภาพประกอบที่ 1 แผนผังโครงสร้างเดี่ยวลาวแพนสำหรับปี่ใน ทางครูจำเนียร ศรีไทยพันธุ์

ผลการวิเคราะห์เทคนิคการบรรเลงเดี่ยวเพลงลาวแพนสำหรับปี่ในทางครูจำเนียร ศรีไทยพันธุ์ สามารถสรุปเทคนิคการเดี่ยวออกมาได้ 3 ประเภท คือ เทคนิคการใช้ลิ้น เทคนิคการใช้นิ้วและเทคนิคการใช้ลม โดยแต่ละประเภทของเทคนิคจะมีการบรรเลงที่แตกต่างออกไป สามารถแยกได้ดังนี้

1. ประเภทการใช้นิ้ว ประกอบไปด้วย เทคนิคการสะบัด เทคนิคการปริบ เทคนิคการพรมนิ้ว เทคนิคการควง เทคนิคขยี้ โดยพบการใช้เทคนิคต่าง ๆ ในเพลงดังนี้

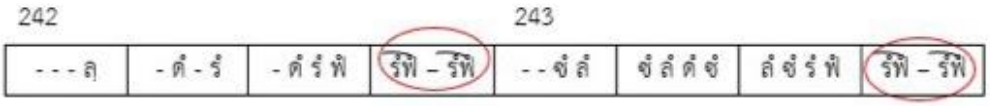
1.1 เทคนิคการสะบัด เพลงต้นลาวแพน พบ 5 ครั้ง เพลงลาวแพนใหญ่ พบ 5 ครั้ง เพลงลาวห้าท่อน ท่อนที่ 1 พบ 5 ครั้ง ท้ายซุ้มลาวแพนช่วงที่สอง พบ 1 ครั้ง

ตัวอย่างเทคนิคการสะบัดในสัญลักษณ์วงกลม



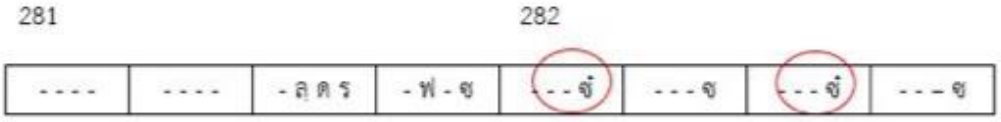
1.2 เทคนิคการปริบ เพลงต้นลาวแพน พบ 4 ครั้ง เพลงลาวแพนใหญ่ พบ 20 ครั้ง เพลงลาวห้าท่อน ท่อนที่1 พบ 5 ครั้ง เพลงเพลงลาวห้าท่อน ท่อนที่ 4 พบ 4 ครั้ง ท้ายซุ้มลาวแพนช่วงที่ 2 พบ 1 ครั้ง

ตัวอย่างเทคนิคการปริบในสัญลักษณ์วงกลม



1.3 เทคนิคการควงนิ้ว เพลงต้นลาวแพน พบ 6 ครั้ง เพลงลาวแพนใหญ่ พบ 2 ครั้ง เพลงลาวห้าท่อน ท่อนที่ 1 พบ 3 ครั้ง เพลงลาวห้าท่อน ท่อนที่ 5 พบ 8 ครั้ง เพลงซุ้มพิเศษ พบ 5 ครั้ง ท้ายซุ้มลาวแพน ช่วงที่ 1 พบ 8 ครั้ง ท้ายซุ้มลาวแพนช่วงที่2 พบ 2 ครั้ง

ตัวอย่างเทคนิคการควงนิ้วในสัญลักษณ์วงกลม



1.4 เทคนิคการพรมนิ้ว เพลงต้นลาวแพน พบ 11 ครั้ง เพลงลาวแพนใหญ่ พบ 11 ครั้ง เพลงเพลงลาวห้าท่อน ท่อนที่ 1 พบ 2 ครั้ง เพลงเพลงลาวห้าท่อน ท่อนที่ 3 พบ 4 ครั้ง เพลงเพลงลาวห้าท่อน ท่อนที่ 4 พบ 3 ครั้ง เพลงลาวห้าท่อน ท่อนที่ 5 พบ 3 ครั้ง ซุ้มพิเศษ พบ 4 ครั้ง ท้ายซุ้มลาวแพนช่วงที่ 2 พบ 4 ครั้ง ท้ายซุ้มลาวแพนชั้นเดียวช่วงที่ 2 พบ 1 ครั้ง

ตัวอย่างเทคนิคการพรมนิ้วในสัญลักษณ์วงกลม

1.5 เทคนิคการขยี้ เพลงต้นลาวแพน เจอเทคนิคการขยี้จำนวน พบ 4 ครั้ง เพลงลาวห้าท่อน ท่อนที่ 1 พบ 1 ครั้ง

ตัวอย่างเทคนิคการขยี้ในสัญลักษณ์วงกลม

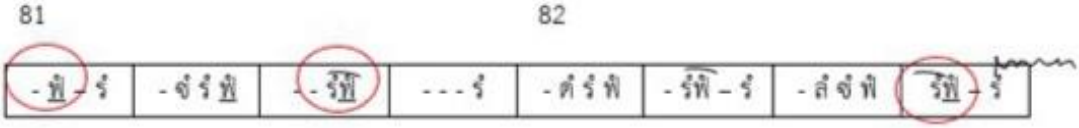
2. ประเภทการใช้ลม ประกอบไปด้วยเทคนิคการเป่าโหน เทคนิคการเป่าเสียงกรวด

2.1 เทคนิคการโหนเสียง เพลงต้นลาวแพน พบ 1 ครั้ง เพลงลาวแพนใหญ่ พบ 4 ครั้ง เพลงลาวห้าท่อน ท่อนที่ 4 พบ 2 ครั้ง เพลงลาวห้าท่อน ท่อนที่ 5 พบ 2 ครั้ง

ตัวอย่างเทคนิคการโหนเสียงในสัญลักษณ์วงกลม

2.2 เทคนิคการเป่าเสียงกรวด เพลงลาวแพนใหญ่ เพลงลาวแพน พบ 8 ครั้ง

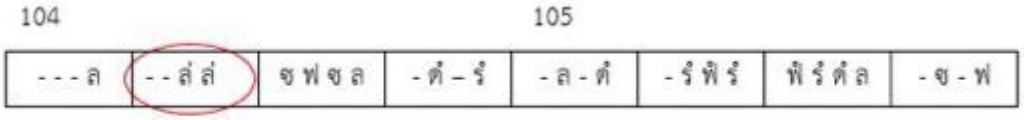
ตัวอย่างเทคนิคการเป่าเสียงกรวดในสัญลักษณ์วงกลม



3. ประเภทการใช้ลิ้น ประกอบไปด้วยเทคนิคการตอดลิ้น

3.1 เทคนิคการตอดลิ้น เพลงต้นลาวแพน พบ 2 ครั้ง เพลงลาวแพนใหญ่ พบ 1 ครั้งและเพลงลาวห้าท่อน ท่อนที่ 1 พบ 1 ครั้ง

ตัวอย่างเทคนิคการตอดลิ้นในสัญลักษณ์วงกลม



เทคนิคในการบรรเลงเดี่ยวปี่ในเพลงลาวแพนทางครูจำเนียร ศรีไทยพันธุ์ สามารถแสดงได้ตามตารางต่อไปนี้

ตารางที่ 1 แสดงเทคนิคในการบรรเลงเดี่ยวปี่ในเพลงลาวแพนทางครูจำเนียร ศรีไทยพันธุ์

ชื่อเพลง		สะบัด	ปริบ	พรม	ควง	ขยี้	โหนเสียง	เสียงกรวด	ตัดลิ้น
ต้นลาวแพน		5	4	12	6	4	1	-	1
ลาวแพนใหญ่		6	21	10	3	-	3	10	3
ลาวห้าท่อน	ท่อนที่ 1	-	-	1	-	1	-	-	1
	ท่อนที่ 2	-	-	2	-	1	-	-	-
	ท่อนที่ 3	4	-	-	3	-	-	-	-
	ท่อนที่ 4	-	4	4	-	-	-	-	-
	ท่อน 5	-	-	3	-	-	2	-	-
ขับไม้บัณเฑาะว์		-	-	-	7	-	2	-	-
ชุ้มลาวแพน	ชุ้มช่วงที่ 1	-	-	6	-	-	-	-	-
	ชุ้มพิเศษ	-	-	12	6	-	-	-	-
	ท้ายชุ้มช่วงที่ 2	-	-	4	8	-	-	-	-
	ท้ายชุ้มช่วงที่ 3	1	1	1	2	-	-	-	-

เพลงเดี่ยวลาวแพนสำหรับปี่ในทางครูจำเนียร ศรีไทยพันธุ์ มีลักษณะอันเป็นเอกลักษณ์เฉพาะตัวทั้งด้านการประพันธ์ทางเดี่ยวสำหรับปี่ใน ซึ่งครูจำเนียร ศรีไทยพันธุ์เป็นผู้มีความสามารถในการบรรเลงและประพันธ์ทางเดี่ยวสำหรับเครื่องดนตรีประเภทเครื่องเป่าที่มีชื่อเสียงในวงการดนตรีไทยและเป็นที่ยอมรับของนักดนตรีทั้งในประเทศและต่างประเทศ ครูจำเนียร ศรีไทยพันธุ์ ได้ประพันธ์ทางเดี่ยวเพลงลาวแพนซึ่งมีโครงสร้างของเพลงที่ประกอบด้วยเพลงอัตราสองชั้น สำเนียงลาว มาเรียงร้อยต่อกันและออกชุ้มลาวแพน ซึ่งมีความพิเศษ โดยครูจำเนียร ศรีไทยพันธุ์ ได้ประพันธ์ชุ้มพิเศษนี้ขึ้นมา โดยเลียนแบบเทคนิคการบรรเลงและทำนองของแคนสอดแทรกอยู่ในเพลงเดี่ยวลาวแพนสำหรับปี่ในทางครูจำเนียร ศรีไทยพันธุ์ ซึ่งเป็นผลงานอันล้ำค่าที่ครูจำเนียร ศรีไทยพันธุ์ ได้ฝากมรดกวัฒนธรรมทางด้านดนตรีไทย แด่ชาติไทยเพื่อสืบสานวัฒนธรรมไทยให้คงอยู่คู่ชาติไทยสืบไป

ผลการวิจัย/ Results

การดำเนินวิจัยเรื่องการวิเคราะห์เดี่ยวเพลงลาวแพนสำหรับปี่ใน ทางครู จำเนียร ศรีไทยพันธุ์ มีวัตถุประสงค์สองประการ ประการแรก เพื่อศึกษาโครงสร้างเดี่ยวเพลงลาวแพนสำหรับปี่ใน ทางครูจำเนียร ศรีไทยพันธุ์ ประการที่สอง เพื่อศึกษาเทคนิคเดี่ยวเพลงลาวแพนสำหรับปี่ในทางครูจำเนียร ศรีไทยพันธุ์ ซึ่งมีผลการวิจัยดังนี้

การศึกษาโครงสร้างเดี่ยวเพลงลาวแพนสำหรับปี่ในทางครูจำเนียร ศรีไทยพันธุ์ พบว่า เดี่ยวเพลงลาวแพนสำหรับปี่ในทางครูจำเนียร ศรีไทยพันธุ์ ประกอบไปด้วยทำนองเพลงสำเนียงลาวทั้งหมด 9 ทำนองเพลงเรียงร้อยต่อกัน ซึ่งมีรายละเอียดดังนี้

1. ทำนองเพลงต้นลาวแพน มีอัตราจังหวะสองชั้น หน้าทับลาว
2. ทำนองเพลงลาวแพนใหญ่ มีอัตราจังหวะสองชั้น หน้าทับลาว
3. ทำนองเพลงลาวห้าท่อน ท่อนที่ 1 มีอัตราจังหวะสองชั้น หน้าทับลาว
4. ทำนองเพลงลาวห้าท่อน ท่อนที่ 2 มีอัตราจังหวะสองชั้น หน้าทับลาว
5. ทำนองเพลงลาวห้าท่อน ท่อนที่ 3 มีอัตราจังหวะสองชั้น หน้าทับลาว
6. ทำนองเพลงลาวห้าท่อน ท่อนที่ 4 มีอัตราจังหวะสองชั้น หน้าทับลาว
7. ทำนองเพลงลาวห้าท่อน ท่อนที่ 5 มีอัตราจังหวะสองชั้น หน้าทับลาว
8. เพลงขับไม้บัณเฑาะว์ มีอัตราจังหวะสองชั้น หน้าทับลาว
9. ทำนองซุ้มลาวแพน มีอัตราจังหวะชั้นเดียว หน้าทับลูกหมด
10. ทำนองซุ้มพิเศษ มีอัตราจังหวะชั้นเดียว หน้าทับลูกหมด
11. ทำนองซุ้มลาวแพน 2 ชั้น ช่วงที่ 1 อัตราจังหวะสองชั้น หน้าทับลาว
12. ทำนองท้ายซุ้มลาวแพนช่วงที่ 2 ชั้นเดียว อัตราจังหวะ 2 ชั้นหน้าทับลาว

นอกจากนี้ยังพบรูปแบบการใช้วรรคเชื่อมในการเชื่อมทำนองเพลงหนึ่งไปอีกทำนองเพลงหนึ่ง ได้แก่ ทำนองวรรคเชื่อมที่ 1 พบได้ในทำนองเพลงลาวแพนใหญ่เชื่อมไปทำนองเพลงลาวห้าท่อน ท่อนที่ 1 ทำนองวรรคเชื่อมที่ 2 พบในทำนองเพลงลาวห้าท่อน ท่อนที่ 2 เชื่อมไปทำนองเพลงลาวห้าท่อน ท่อนที่ 3 ทำนองวรรคเชื่อมที่ 3 พบในทำนองเพลงลาวห้าท่อน ท่อนที่ 4 เชื่อมไปทำนองเพลงลาวห้าท่อน ท่อนที่ 5 และทำนองลงจบในท้ายซุ้มลาวแพน ช่วงที่ 2 มีอัตราจังหวะสองชั้นหน้าทับลาว

การวิเคราะห์เทคนิคการเดี่ยวเพลงลาวแพนสำหรับปี่ในทางครูจำเนียร ศรีไทยพันธุ์ พบการใช้เทคนิคในการบรรเลง ได้แก่ การสะบัด การปริบ การพรมนิ้ว การควง การขยี้ การตัดลิ้น การตอดลิ้น การเป่าเสียงกรวด การเป่าโหน สามารถแยกเทคนิคการบรรเลงเดี่ยวออกเป็นสามประเภท คือ

1. ประเภทการใช้นิ้ว ประกอบไปด้วย เทคนิคการสะบัด เทคนิคการปริบ เทคนิคการพรมนิ้ว เทคนิคการควง เทคนิคขยี้ โดยเทคนิคต่างพบในเพลงต่าง ๆ ดังนี้

1.1 เทคนิคการสะบัด เพลงต้นลาวแพน พบ 5 ครั้ง เพลงลาวแพนใหญ่ พบ 5 ครั้ง เพลงลาวห้าท่อน ท่อนที่ 1 พบ 5 ครั้ง ท้ายซุ้มลาวแพนช่วงที่สอง พบ 1 ครั้ง

1.2 เทคนิคการปริบ เพลงต้นลาวแพน พบ 4 ครั้ง เพลงลาวแพนใหญ่ พบ 20 ครั้ง เพลงลาวห้าท่อน ท่อนที่ 1 พบ 5 ครั้ง เพลงเพลงลาวห้าท่อน ท่อนที่ 4 พบ 4 ครั้ง ท้ายซุ้มลาวแพนช่วงที่ 2 พบ 1 ครั้ง

1.3 การควงนิ้ว เพลงต้นลาวแพน พบ 6 ครั้ง เพลงลาวแพนใหญ่ พบ 2 ครั้ง เพลงลาวห้าท่อน ท่อนที่ 1 พบ 3 ครั้ง เพลงลาวห้าท่อน ท่อนที่ 5 พบ 8 ครั้ง เพลงซุ้มพิเศษ พบ 5 ครั้ง ท้ายซุ้มลาวแพน ช่วงที่ 1 พบ 8 ครั้ง ท้ายซุ้มลาวแพนช่วงที่ 2 พบ 2 ครั้ง

1.4 พรมนิ้ว เพลงต้นลาวแพน พบ 11 ครั้ง เพลงลาวแพนใหญ่ พบ 11 ครั้ง เพลงเพลงลาวห้าท่อน ท่อนที่ 1 พบ 2 ครั้ง เพลงเพลงลาวห้าท่อน ท่อนที่ 3 พบ 4 ครั้ง เพลงเพลงลาวห้าท่อน ท่อนที่ 4 พบ 3 ครั้ง เพลงลาวห้าท่อน ท่อนที่ 5 พบ 3 ครั้ง ซุ้มพิเศษ พบ 4 ครั้ง ท้ายซุ้มลาวแพนช่วงที่ 2 พบ 4 ครั้ง ท้ายซุ้มลาวแพนชั้นเดียวช่วงที่ 2 พบ 1 ครั้ง

1.5 ขยี้ เพลงต้นลาวแพน เจอเทคนิคการขยี้จำนวน พบ 4 ครั้ง เพลงลาวห้าท่อน ท่อนที่ 1 พบ 1 ครั้ง

2. ประเภทการใช้ลม ประกอบไปด้วยเทคนิคการเป่าโหน เทคนิคการเป่าเสียงกรวด

2.1 การโหนเสียง เพลงต้นลาวแพน พบ 1 ครั้ง เพลงลาวแพนใหญ่ พบ 4 ครั้ง เพลงลาวห้าท่อน ท่อนที่ 4 พบ 2 ครั้ง เพลงลาวห้าท่อน ท่อนที่ 5 พบ 2 ครั้ง

2.2 การเป่าเสียงกรวด เพลงลาวแพนใหญ่ เพลงลาวแพน พบ 8 ครั้ง

3. ประเภทการใช้ลิ้น ประกอบไปด้วยเทคนิคการตอดลิ้น

3.1 เทคนิคการตอดลิ้น เพลงต้นลาวแพน พบ ๒ ครั้ง เพลงลาวแพนใหญ่ พบ 1 ครั้งและเพลงลาวห้าท่อน ท่อนที่ 1 พบ 1 ครั้ง

สรุปและอภิปรายผล/ Conclusion and Discussion

จากการวิเคราะห์เดี่ยวเพลงลาวแพนสำหรับปี่ในทางครูจำเนียร ศรีไทยพันธุ์ พบว่าโครงสร้างเพลงเดี่ยวลาวแพนทางปี่ในมีระเบียบการบรรเลงคล้ายคลึงกับเพลงลาวแพนทางเดี่ยวเครื่องดนตรีอื่น คือ ลักษณะเป็นการเรียงร้อยเพลงสำเนียงลาว อัตราจังหวะ 2 ชั้น ได้แก่ เพลงต้นลาวแพนและ เพลงลาวแพนใหญ่ 2 เพลง นี้คือเพลงหลักในการเริ่มต้นเดี่ยวเพลงลาวแพนโดยจะต้องบรรเลงเพลงเดี่ยวสองเพลงนี้ก่อนเสมอและต่อด้วยเพลงสำเนียงลาวต่าง ๆ ที่มีลักษณะทำนองเป็นไปในทางเดียวกัน โดยในเดี่ยวปี่ในทางครูจำเนียร ศรีไทยพันธุ์ได้นำกลุ่มเพลงอัตราจังหวะสองชั้นมาเรียงร้อยต่อกันดังนี้ เพลงลาวห้าท่อน ท่อนที่ 1 เพลงลาวห้าท่อน ท่อนที่ 2 เพลงลาวห้าท่อน ท่อนที่ 3 เพลงลาวห้าท่อน ท่อนที่ 4 เพลงลาวห้าท่อน ท่อนที่ 5 เพลงขับไม้บัณเฑาะว์และบรรเลงต่อด้วยเพลงซุ้มลาวแพน แต่ในการเดี่ยวเพลงลาวแพนสำหรับปี่ในทางครูจำเนียร ศรีไทยพันธุ์ มีความพิเศษที่ครูจำเนียร ศรีไทยพันธุ์ได้ประพันธ์ซุ้มพิเศษ อัตราจังหวะชั้นเดียวเพิ่มลงในซุ้มลาวแพนโดยบรรเลงเรียงตามลำดับดังนี้ ซุ้มลาวแพนช่วงที่ 1 อัตราจังหวะชั้นเดียว ต่อด้วย ซุ้มพิเศษ อัตราจังหวะชั้นเดียว แล้วออกท้ายซุ้มลาวแพน ช่วงที่ 1 อัตราจังหวะ 2 ชั้นแล้วออกซุ้มลาวแพนช่วงที่ 2 อัตราจังหวะชั้นเดียวและลงจบด้วยวรรคลงจบอัตราจังหวะ 2 ชั้น รูปแบบการบรรเลงเดี่ยวลาวแพนนี้เป็นที่น่าสังเกตว่ามีแบบแผนการบรรเลงมีความคล้ายคลึงกับเพลงเรื่องประเภทสองไม้ คือ เพลงที่บรรจุอยู่ในเพลงเรื่องเป็นเพลงประเภทสองไม้มีอัตราจังหวะเดียวกันและบรรเลงออกเพลงเร็วแล้วจึงลงจบด้วยเช็ดเช้หรือจะจบลงตามทำนองของเพลงนั้น เดี่ยวปี่ในทางครูจำเนียร ศรีไทยพันธุ์ที่ตรงกับลักษณะแบบแผนการบรรเลงเพลงเรื่องสองไม้ คือ ในช่วงแรกมีการบรรเลงเพลงประเภทสองไม้ที่มีอัตราเดียวกันการออกเพลงเร็ว

เทคนิคการเพลงเดี่ยวลาวแพนสำหรับปี่ในทางครูจำเนียร ศรีไทยพันธุ์ พบเทคนิคการบรรเลงเดี่ยวแบบต่าง ๆ ซึ่งสามารถแยกประเภทออกได้ 3 ประเภท คือ 1. ประเภทการใช้นิ้ว ประกอบด้วย การสะบัด

การปริบ การควงนิ้ว การพรมนิ้ว การขยี้ 2.ประเภทการใช้ลม ประกอบด้วยการเป่าโหน การเป่าเสียงกรวด 3. ประเภทการใช้ลิ้น ประกอบด้วยการตอดลิ้น ซึ่งสอดคล้องกับการงานวิจัยระดับมหาบัณฑิตของชัชวาล สนิทสันเทียะ เรื่องวิเคราะห์เดี่ยวปี่ในเพลงกราวในสามชั้น ทางครูจำเนียร ศรีไทยพันธุ์มีความสอดคล้องกันในด้านการใช้เทคนิคในการบรรเลงเดี่ยวปี่ในซึ่งครูจำเนียร ศรีไทยพันธุ์ ได้วางรากฐานในการเดี่ยวปี่ในโดยให้ฝึกเริ่มจากการเป่านิ้วลอง เพลงเต่ากินผักบุ้ง เพลงสาธุการ เพลงมุล่ง และเพลงเชิดนอก ซึ่งในการเดี่ยวเพลงลาวแพนนั้นจำเป็นต้องอาศัยพื้นฐานการเป่าปี่ในจากเพลงต่าง ๆ ที่ครูจำเนียร ศรีไทยพันธุ์ ได้วางรากฐานการฝึกเป่าปี่ในไว้รูปแบบเพลงเดี่ยวลาวแพนเป็นการบรรเลงเดี่ยวแบบซ้ำท่อนโดยจะเปลี่ยนโน้ตสูงต่ำตามกลอนเพลงที่ครูจำเนียร ศรีไทยพันธุ์ได้ทำการผูกกลอนเอาไว้มีสำนวนกลอนอย่างมีระบบ ซึ่งจะเห็นได้จากการประพันธ์ซุ้มพิเศษที่มีการเลียนแบบสำเนียงลาวไว้อย่างชัดเจนและเลียนแบบวิธีการบรรเลงเครื่องดนตรีประเภทแคนมาเป็นเทคนิคการบรรเลงปี่ในได้อย่างสมบูรณ์ อันแสดงศักยภาพและตัวตนความเป็นครูจำเนียร ศรีไทยพันธุ์ในทางเดี่ยวปี่ในได้อย่างชัดเจน

ข้อเสนอแนะ/ Suggestion

จากการวิจัยผู้วิจัยมีความเห็นว่าครูจำเนียร ศรีไทยพันธุ์ เป็นนักดนตรีและนักประพันธ์ที่มีความสามารถรอบตัว เป็นที่ยอมรับของนักดนตรีทั้งในประเทศและต่างประเทศ ผู้วิจัยคิดว่านอกเหนือจากหัวข้อเดี่ยวเพลงลาวทางปี่ในทางครูจำเนียร ศรีไทยพันธุ์ยังมีหัวข้ออื่น ๆ ที่น่าสนใจและสามารถพัฒนาเป็นงานวิจัยได้อีกหลายชิ้น ได้แก่

1. การศึกษาเรื่องทางร้องเพลงลาวแพนของครูจำเนียร ศรีไทยพันธุ์
2. การศึกษาเรื่องการเดี่ยวเพลงพญาโศกทางครูจำเนียร ศรีไทยพันธุ์
3. การศึกษาเรื่องการเล่นแอ่วเคล้าซอของครูจำเนียร ศรีไทยพันธุ์
4. การศึกษาเรื่องเพลงโหมโรงของครูจำเนียร ศรีไทยพันธุ์
5. การศึกษาเรื่อง เทคนิคการตัดลิ้นปี่ของครูจำเนียร ศรีไทยพันธุ์

เอกสารอ้างอิง/ References

ชัชวาล สนิทสันเทียะ. (2553). *วิเคราะห์เดี่ยวปี่ในเพลงกราวในสามชั้น ทางครูจำเนียร. ศรีไทยพันธุ์*. กรุงเทพฯ : จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

ไชยวุธ โกศล. (2549). *สาระและปฏิบัติการปี่ใน.* สงขลา. มหาวิทยาลัยราชภัฏสงขลา**.**

พูนพิศ อมาตยกุล. (2527). *ดนตรีวิจักษ์ : ความรู้เบื้องต้นเกี่ยวกับดนตรีไทยเพื่อความชื่นชม*. กรุงเทพฯ: เกียรติธุรกิจ.

สนอง คลังพระศรี. (2549). *ศิลปะการเป่าแคน : มหัศจรรย์แห่งเสียงของบรรพชนไท*. นครปฐม: วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล.

อนันต์ สบฤกษ์. (2542). *ลักษณะพิเศษและบทบาทของปี่ใน*. ภาษาและวัฒนธรรม ปีที่ 18, ฉบับที่ 2 (ก.ค.-ธ.ค. 2542).

การแสดงเดี่ยวคลาริเน็ตระดับปริญญาบัณฑิต

Graduate Clarinet Recital

อภิชญา ทองทิพย์ : Apitchaya Thongthip

นักศึกษา ระดับปริญญาตรี สาขาวิชาดุริยางคศิลป์ตะวันตก คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏสงขลา

Undergraduate student in Music Department, Faculty of Fine Arts, Songkhla Rajabhat University

ภูษิต สุวรรณมณี : Pusit Suwanmanee

อาจารย์ประจำสาขาวิชาดุริยางคศิลป์ตะวันตก คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏสงขลา/อาจารย์ที่ปรึกษา

Lecturer of Music Department, Faculty of Fine Arts, Songkhla Rajabhat University/ Advisor

Received: May 31, 2021
Revised: July 19, 2021
Accepted: July 23, 2021

บทคัดย่อ

วิจัยการแสดงเดี่ยวคลาริเน็ตระดับปริญญาบัณฑิต มีวัตถุประสงค์เพื่อฝึกปฏิบัติตามแนวปฏิบัติดนตรีในด้านเทคนิคการบรรเลงดนตรีตะวันตกในบทประพันธ์เพลงในการศึกษาครั้งนี้ผู้วิจัย ศึกษาใน 3 ประเด็นที่สำคัญ ประกอบด้วย 1) ชีวประวัติของนักประพันธ์ 2) บทวิเคราะห์เพลง และ 3) แนวปฏิบัติดนตรีจากบทประพันธ์ที่ผู้วิจัยได้เลือกศึกษา 2 บทประพันธ์ ได้แก่ บทประพันธ์ Clarinet Concert No.3 in B flat major ประพันธ์โดย Carl Philip Stamitz และบทประพันธ์ Clarinet Concerto in E flat major, Op.36 ประพันธ์โดย Franz Vincenc Krommer จากการศึกษาพบว่า การแสดงเดี่ยวคลาริเน็ตบรรลุเป้าหมายตามวัตถุประสงค์โดย สามารนำแนวปฏิบัติมาใช้ในแต่ละเพลงที่ผู้วิจัยเลือกสำหรับการแสดงได้เป็นอย่างดี

คำสำคัญ: การแสดงเดี่ยวคลาริเน็ต, การแสดงดนตรี

Abstract

The graduate clarinet recital aimed to practice following the idea of performance practice, musical performing techniques employed the specific musical repertoire in this study, the researcher focused on three main point followed, 1) composer biographies 2)repertoire analysis and 3) performance practices from chosen two famous clarinet concertos included Clarinet Concert No. 3 in B flat major, Opus 36 composed by Carl Philip Stamitz and Clarinet Concerto in E flat major, Op.36 composed by Franz Vincenc Krommer. The study found that the researcher be performed to accomplish the objectives righty.

Keyword: Clarinet Recital, Music Performance

บทนำ/ Introduction

บทประพันธ์สำหรับคลาริเน็ตมีนักประพันธ์มากมายประพันธ์ขึ้น เพื่อบรรเลงเดี่ยวกับเปียโนหรือบรรเลงประชันวงดุริยางค์คลาริเน็ตเป็นเครื่องดนตรีประเภทเครื่องเป่าลมไม้ที่พัฒนามาจากเครื่องดนตรีในสมัยกลางเรียกว่า ชาลูโม (chalumeau) คลาริเน็ตเป็นเครื่องดนตรีที่มักทำจากไม้ หรือพลาสติกทำให้เกิดเสียงโดยใช้ลิ้นเดี่ยว (single reed) ซึ่งรัดติดกับปากเป่าเช่นเดียวกับแซกโซโฟน ช่วงเสียงคลาริเน็ต (Bb) เริ่มตั้งแต่ D (เขียนว่า E^3 แต่เมื่อบรรเลงแล้วเสียงออกเป็น D^3) เนื่องจากเป็นคลาริเน็ตบีแฟลต มีเสียงต่ำกว่าที่เขียนไว้ 1 tone เรื่อยขึ้นไปประมาณ 3 1/2 คู่แปด (สำราญ ทองตัน, 2552)

ประวัติของคลาริเน็ต ประมาณ 3,000 ปีก่อนคริสต์ศักราช มีเครื่องเป่าหนึ่งชื่อว่า Memet ทำจากไม้แล้วเหลาที่ปลายตัวเครื่องให้เป็นลิ้น ต่อมาราว 2,000 ปีที่แล้วมีเครื่องดนตรีชื่อ ชาลูโม เกิดขึ้นและบรรเลงเรื่อยมาอีกเป็นพันปี ชาลูโม เป็นเครื่องดนตรีประเภทปี่ลิ้นเดี่ยว ถือกำเนิดขึ้นในยุคกลาง ในช่วงคริสต์ศตวรรษที่ 12 และได้รับความนิยมมาจนถึงช่วงกลางยุคบาโรก เป็นบรรพบุรุษโดยตรงของคลาริเน็ต จนกระทั่งในยุคคลาสสิก คลาริเน็ตจึงมีบทบาทเข้ามาแทนที่ชาลูโม และรีคอร์เดอร์ไปจนหมดสิ้น กระทั่งช่วงปี ค.ศ.1690 นายเดนเนอร์แห่งเมืองนูเรมเบิร์ก เยอรมนี ได้ดัดแปลง ชาลูโม แล้วเรียกชื่อเป็นคลาริเน็ต จากนั้นก็มีผู้พัฒนาการต่อมาเรื่อย ๆ และเริ่มใช้กันอย่างแพร่หลายในวงออร์เคสตรา เมื่อปี ค.ศ.1780 คลาริเน็ตเป็นหนึ่งในเครื่องดนตรีโปรดของโมซาร์ท และแทนที่โอโบในวงโยธวาทิตได้ในที่สุด ช่วงปี ค.ศ.1800 คลาริเน็ตมีคีย์เพิ่มเป็น 5 - 6 คีย์ ค.ศ.1812 ไอวาน มุลเลอร์ได้ประดิษฐ์เป็น 13 คีย์ เพื่อให้บรรเลงเพลงได้หลากหลายขึ้น และเป็นผู้ที่หันลิ้นมาไว้ด้านล่างของปากเป่าแบบปัจจุบัน ต่อมาปี ค.ศ.1843 โกลส และบัฟเฟต์ ครูสอนคลาริเน็ตในปารีส ได้เอาระบบ Boehm ของฟลุตมาใช้กับคลาริเน็ต ตามด้วยการเพิ่มคีย์อีก 5 - 6 คีย์ โดย คาร์ล บาร์มานน์ในปี ค.ศ.1862 การออกแบบใหม่ ในต้นศตวรรษที่ 20 ปี ค.ศ.1912 โดย โอสการ์ โอห์เบอร์คา Clarinet มาจากภาษาอิตาเลียน คลาริน่า - Clarina แปลว่า แตร ใส่คำวิเศษตามหลัง คือ - et แปลว่าเล็ก ๆ รวมเป็น คลาริเน็ต แปลว่า แตรอันเล็ก ๆ คลาริเน็ตเป็นเครื่องดนตรีประเภทเครื่องเป่าลมไม้ ทรงกระบอกตรง ลำโพงบานออก และมีที่เป่าเป็นลิ้นเดี่ยว เล่นโดยใช้นิ้วปิดเปิดรูและกดคีย์ต่าง ๆ เกิดเสียงโดยการเป่าลมผ่านช่องแคบ ๆ ให้เข้าไปภายในท่อซึ่งทำหน้าที่เป็นตัวขยายเสียงให้ดังขึ้น ลักษณะของเสียงที่เกิดขึ้นจะแตกต่างกันตามขนาดของท่อความสั้นยาวของท่อ และความแรงของลมที่เป่าเข้าไปภายในท่อลำตัวปี่คลาริเน็ตทำด้วยโลหะ และไม้ หรือบางครั้งก็ทำด้วยยาง หรือพลาสติก ลำตัวปี่กลวง เปลี่ยนระดับเสียงโดยใช้นิ้ว และคีย์โลหะบุนวมปิดเปิดรูปี่คลาริเน็ตมีรูปร่างคล้ายกับปี่โอโบ แตกต่างกันที่ปากเป่า (กำพวด) คุณภาพเสียงมีช่วงเสียงกว้าง และทุ้มลึกมีนิ้วพิเศษที่ทำเสียงได้สูงมากเป็นพิเศษ (Robert Cummings, 2011) ในการวิจัยครั้งนี้ ผู้วิจัยได้นำบทประพันธ์ 2 บท ได้แก่

1. บทประพันธ์ Clarinet Concert No.3 in B flat major ประพันธ์โดย Carl Philip Stamitz
2. บทประพันธ์ Clarinet Concerto in E flat major,Op.36 ประพันธ์โดย Franz Vincenc

ซึ่งเป็นบทประพันธ์การบรรเลงเดี่ยวคลาริเน็ต ที่มีความน่าสนใจทั้งในแง่ชีวประวัติ และผลงานของนักประพันธ์ รวมถึงสไตล์การประพันธ์ และเทคนิคต่างๆ ผู้วิจัยจึงมีความสนใจที่จะศึกษาและนำมาเผยแพร่โดยการนำเสนอการแสดงเดี่ยวคลาริเน็ต

วัตถุประสงค์ของการวิจัย/ Objective(s)

1. เพื่อศึกษาชีวประวัติและผลงานเพลงคลาริเน็ตของนักประพันธ์ Carl Philip Stamitz และ Franz Vincenc Krommer

2. เพื่อวิเคราะห์สไตล์การประพันธ์ และเทคนิคเฉพาะของคลาริเน็ตที่ใช้ในเพลงที่ผู้วิจัยเลือกสำหรับการแสดง

3. เพื่อกำหนดแนวปฏิบัติดนตรี ประเด็นในการฝึกซ้อมเทคนิค และวิธีการฝึกซ้อมเทคนิคที่ใช้ในเพลงที่ผู้วิจัยเลือกสำหรับการแสดง

ระเบียบวิธีวิจัย/ Methodology

วิธีการแสดง

1. การคัดเลือกบทประพันธ์ที่ใช้แสดง

ผู้วิจัยได้คัดเลือกบทประพันธ์สำหรับการแสดงทั้งหมดจำนวน 2 บทประพันธ์ โดยพิจารณาจากความน่าสนใจ และเทคนิคต่างๆ ที่ปรากฏในบทประพันธ์ รวมถึงช่วงเสียงของคลาริเน็ตดังนี้

1.1 Clarinet Concert No.3 in B flat major ประพันธ์โดย Carl Philip Stamitz

1.2 Clarinet Concerto in E flat major, Op.36 ประพันธ์โดย Franz Vincenc Krommer

2. ขั้นตอนการเตรียมตัวสำหรับการแสดง

2.1 คัดเลือกบทเพลงที่ใช้ในการแสดง และนำเพลงที่เลือกไปปรึกษาอาจารย์ผู้สอนคลาริเน็ต

2.2 ศึกษาค้นคว้าข้อมูลของบทเพลง และบทวิเคราะห์ที่ใช้ในการแสดง

2.3 วางแผนการฝึกซ้อม และปฏิบัติตามแผนที่วางไว้

2.4 แสดงบทเพลงบางส่วนให้อาจารย์สอนคลาริเน็ตและกรรมการดู

2.5 จัดทำสูจิบัตร โปสเตอร์ เพื่อประชาสัมพันธ์การแสดง

2.6 แสดงบทเพลงทั้งหมดให้อาจารย์สอนคลาริเน็ตดูเพื่อขอคำแนะนำ

2.7 จัดเตรียมสถานที่การแสดงและฝึกซ้อมเสมือนจริง

2.8 พักผ่อนให้เพียงพอ เตรียมความพร้อมของร่างกายก่อนวันแสดงจริง

3. ตารางการวางแผนสำหรับการแสดง

ตารางที่ 1 ตารางการวางแผนสำหรับการแสดง

การวางแผนสำหรับการแสดง พ.ศ.2563	มิ.ย.	ก.ค.	ส.ค.	ก.ย.	ต.ค.	พ.ย.
1. คัดเลือกและศึกษาบทเพลง						
2. เข้าพบอาจารย์ที่ปรึกษาเพื่อวางรายการแสดง						
3. ศึกษาและฝึกซ้อมบทเพลงที่จะแสดง						
4. แสดงบทเพลงบางท่อนให้อาจารย์ที่ปรึกษาโครงงานและกรรมการดู						
5. จัดทำสูจิบัตร โปสเตอร์ เพื่อประชาสัมพันธ์การแสดง						
6. แสดงให้คณะกรรมการก่อนวันที่แสดงจริง						
7. แสดงผลงานต่อสาธารณชน						

4. วันเวลาและสถานที่แสดง

การแสดงเดี่ยวคลาริเน็ตครั้งนี้จัดขึ้นในวันที่ 11 เดือนพฤศจิกายน 2563 เวลา18.00 น. เป็นต้นไป ณ โรงละคร ชั้น 4 คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏสงขลา

5. รายการแสดง

5.1 Clarinet Concert Nr.3 in B flat major ประพันธ์โดย Carl Philip Stamitz (ประมาณ 16 นาที)

5.2 Clarinet Concerto in E flat major, Op.36 ประพันธ์โดย Franz Vincenc Krommer (ประมาณ 23 นาที) รวมเวลาที่ใช้ในการแสดงทั้งหมด 50 นาที

6. บันทึกการแสดง

บันทึกการแสดงเก็บบันทึกไว้ที่ ห้องสมุดคณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏสงขลา

ผลการวิจัย/ Results

1. บทประพันธ์เพลง Clarinet Concert No.3 in B flat major ประพันธ์โดย Carl Philip Stamitz

1.1 ประวัติผู้ประพันธ์ และความสำคัญของบทเพลง

คาร์ล ฟิลิป สตามิทซ์ (Carl Philip Stamitz, 1745-1801) เป็นนักแต่งเพลงชาวเยอรมันเชื้อสายเช็กบางส่วน คาร์ล สตามิทซ์ เกิดในต้นเดือนพฤษภาคมปี ค.ศ.1745 เขาเป็นลูกชายคนโตของโยฮันน์ สตามิทซ์ (Johann Stamitz) นักไวโอลินและนักแต่งเพลงในยุคคลาสสิกตอนต้น เกิดที่เมืองมันไฮม์ (Mannheim) เขาได้รับบทเรียนจากบิดา และคริสเตียนแคนนาบิช (Christian Cannabich) ผู้สืบทอดตำแหน่งหัวหน้าวงซิมโฟนีแห่งเมืองมันไฮม์ (Mannheim) ในวัยเยาว์ สตามิทซ์ทำงานเป็นนักไวโอลินในวงออร์เคสตราของศาลที่มันไฮม์ ในปี ค.ศ.1770 โดยเริ่มเดินทางในฐานะนักคีตโดยยอมรับการนัดหมายระยะสั้น แต่ไม่เคยได้รับตำแหน่งถาวร สตามิทซ์ไปเยี่ยมเมืองในยุโรปหลายเมืองโดยอาศัยอยู่ที่สตราสบูร์ก (Starsbourg)

และลอนดอนในปี ค.ศ.1794 โดยยอมทิ้งการเดินทาง และย้ายไปอยู่กับครอบครัวที่เยนา (Jena) ทางตอนกลางของเยอรมนี แต่สถานการณ์ย่ำแย่ลง และตกอยู่ในภาวะหนี้สิน และความยากจน เขาเสียชีวิตในปี ค.ศ.1801

สตามิทซ์เขียนบทประพันธ์ประเภทซิมโฟนีคอนเสิร์ตซิมโฟนี และคอนแชร์โตสำหรับเครื่องดนตรีคลาริเน็ต เชลโล ฟลูต โอโบ บาสซูน บาสเซ็ต ฮอร์น ไวโอลิน วิโอลา วิโอลา อามอร์ฯ โดยบทประพันธ์คอนแชร์โตสำหรับคลาริเน็ต และวิโอลาคอนแชร์โตได้รับการชื่นชมเป็นพิเศษ อีกทั้งสตามิทซ์ยังเขียนบทประพันธ์ดนตรีแชมเบอร์ Duos, Trios และ Quartets อีกทั้งยังประพันธ์อุปรากรสองเรื่อง ได้แก่ Der verliebte Vormund และ Dardanus สูญหายไปแล้ว ลักษณะการประพันธ์เพลงของสตาร์มิทซ์คล้ายกับรูปแบบการประพันธ์เพลงของ วอล์ฟกัง อมาเดอุส โมสาร์ท (Wolfgang Amadeus Mozart, 1756-1791) หรือ ฟรานซ์ โจเซ็ฟ ไฮเดิน (Franz Joseph Haydn, 1732-1809) โดยบทประพันธ์ที่มีความโดดเด่นด้วยท่วงทำนองที่น่าดึงดูดแม้ว่าการเขียนเพลงสำหรับเครื่องดนตรีเดี่ยว

1.2 บทวิเคราะห์เพลง Clarinet Concert Nr.3 in B flat major ประพันธ์โดย Carl Philip Stamitz ประกอบด้วยทั้งหมด 3 ท่อน ดังนี้

ท่อนที่ 1 Allegro moderato ในอัตราส่วนจังหวะ 4/4 กำหนดให้โน้ตตัวดำ มีอัตราความเร็วเท่ากับ 100 สำหรับลักษณะการประสานเสียงมีความไพเราะ มีความดัง - เบา และใช้สำเนียง การเล่นอย่างชัดเจน ลักษณะเด่นของท่อนนี้คือ โน้ตเขบ็ตสองชั้นที่เป็นกลุ่ม ๆ การไล่ขึ้น - ลง ของโน้ตไปตามบันไดเสียง ท้ายประโยคของเพลงมักมีเทคนิคการพรมนิ้ว และโน้ตสะบัด ท้ายเพลงจบด้วยท่อนคาเดนซ่าที่เปิดโอกาสให้ผู้แสดงได้อวดฝีมือ

ท่อนที่ 2 Romanze ในอัตราส่วนจังหวะ 4/4 กำหนดให้โน้ตตัวดำมีอัตราความเร็วเท่ากับ 65 ทำนองมีความไพเราะ นุ่มนวล ลักษณะเด่นคือ การเล่นโน้ตสะบัด

ท่อนที่ 3 Rondo ในอัตราส่วนจังหวะ 6/8 กำหนดให้โน้ตตัวดำมีอัตราความเร็วเท่ากับ 86 ทำนองหลักมีการสลับกับทำนองอื่น ให้ความรู้สึกแจ่มใส สนุกสนาน และมีลีลารวดเร็ว มีความดัง – เบา และการออกสำเนียงอย่างชัดเจน ลักษณะเด่นของท่อนนี้ คือการเล่นโน้ตเขบ็ตสองชั้นที่เป็นขั้นคู่ต่าง ๆ สลับกันไป

1.3 แนวปฏิบัติดนตรี ประเด็นในการฝึกซ้อมเทคนิคเฉพาะและวิธีการฝึกซ้อมเทคนิค สำหรับคลาริเน็ต แบ่งเป็นประเด็นและวิธีการฝึก เรียงลำดับตามท่อนของเพลง ดังนี้

ท่อนที่ 1 Allegro moderato

1. แนวปฏิบัติดนตรี

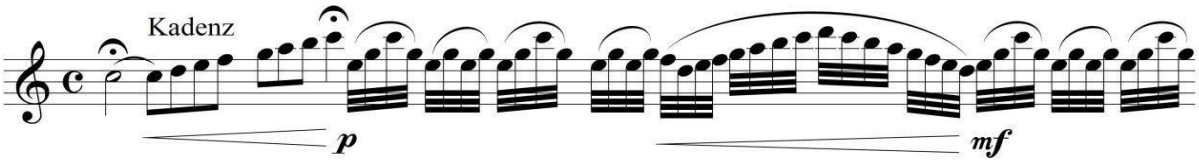
ก่อนฝึกซ้อมเพลง ผู้วิจัยต้องฝึกซ้อมบันไดเสียงในคีย์ของเพลง เพื่อให้เกิดความคุ้นชิ้นและเพิ่มความแม่นยำในการบรรเลงทำนองหลักได้อย่างถูกต้องสมบูรณ์ (ตัวอย่างภาพที่ 1) สำหรับการฝึกโน้ตเขบ็ตสองชั้น ระหว่างฝึกซ้อมต้องเปิดเครื่องเคาะจังหวะ (metronome) เพื่อให้การฝึกซ้อมโน้ตมีสัดส่วนคงที่ (ตัวอย่างภาพที่ 2)

ภาพประกอบที่ 1 ตัวอย่างบันไดเสียง ซี เมเจอร์
ที่มา: อภิชญา ทองทิพย์, 2563

ภาพประกอบที่ 2 แบบฝึกหัดโน้ตเขบ็ตสองชั้น
ที่มา: อภิชญา ทองทิพย์, 2563

2. เทคนิคเฉพาะเรื่อง คาเดนซ่า (cadenza)

คาเดนซ่า คือ ช่วงที่ผู้แสดงได้แสดงฝีมือเดี่ยวเครื่องดนตรีอย่างเต็มที่ในขณะที่วงดุริยางค์หยุดบรรเลง แต่เดิมผู้แสดงต้องด้นสด แต่ต่อมานักแต่งเพลงจะเขียนช่วงเดี่ยวไว้ให้ (ณัชชา พันธุ์เจริญ, 2554) ดังตัวอย่างภาพที่ 3



ภาพประกอบที่ 3 ตัวอย่างคาเดนซ่า ฉบับ Carl Stamitz
ที่มา: อภิชญา ทองทิพย์, 2563

3. วิธีการฝึกซ้อมเทคนิคเฉพาะเรื่อง คาเดนซ่า

การฝึกซ้อมทุกครั้งจำเป็นต้องเปิดเครื่องเคาะจังหวะ เพื่อให้เกิดความคุ้นชินกับทำนองและง่ายต่อการฝึกซ้อมมากยิ่งขึ้น เนื่องจากทำนองท่อนคาเดนซ่า เป็นทำนองที่มีความยืดหยุ่นของจังหวะ และต้องคำนึงถึงการแบ่งวรรคหายใจหรือวลีเพลงเป็นสำคัญ เนื่องจากทำนองท่อนนี้มีอิสระในการบรรเลงมาก ต้องทำความเข้าใจประโยคเพลง ผู้วิจัยได้ตีความท่อนคาเดนซ่าไว้ว่า โน้ตเฟอร์มาตา (fermata) ควรเป่าให้เต็มเสียง และแข็งแรง เพื่อเป็นการเน้นย้ำ และนำเข้าสู่ท่อนนี้ สำหรับโน้ตประดับประดา ที่มีการไล่เสียงไปมาเปรียบเสมือนการโชว์เทคนิคการไล่นิ้วของคลาริเน็ต ซึ่งผู้วิจัยได้ตีความว่าเหมือนลักษณะสายลม

ท่อนที่ 2 Romanze

1. แนวปฏิบัติดนตรี

ก่อนฝึกซ้อมเพลง ผู้วิจัยต้องฟังเพลงเพื่อให้เข้าถึงความหมายของเพลงการตีความหมายเพลง และฝึกโน้ตเสียงสูง

2. เทคนิคเฉพาะเรื่องการเล่นโน้ตสะบัด (grace note)

โน้ตสะบัด คือ โน้ตประดับชนิดหนึ่ง เป็นโน้ตตัวเล็กที่อยู่หน้าโน้ตหลักเล่นผ่านไปอย่างรวดเร็วโดยไม่นับค่าอัตราของตัวโน้ต (ณัชชา พันธุ์เจริญ, 2554) ดังตัวอย่างภาพที่ 4

ภาพประกอบที่ 4 แสดงโน้ตที่มีเทคนิคการเล่นโน้ตสะบัด ฉบับ Carl Stamitz

ที่มา: อภิชญา ทองทิพย์, 2563

3. วิธีการฝึกซ้อมเทคนิคเฉพาะเรื่องการเล่นโน้ตสะบัด

ซ้อมทุกครั้งต้องเปิดเครื่องนับจังหวะเพื่อให้โน้ตสะบัดทุกตัวมีความชัดเจนและสม่ำเสมอเท่ากัน

ท่อนที่ 3 Rondo

1. แนวปฏิบัติดนตรี

ก่อนที่จะฝึกซ้อมเพลง ผู้วิจัยจะต้องฝึกซ้อมโดยการเปิดเครื่องเคาะจังหวะเพื่อให้การเล่นโน้ตมีจังหวะที่คงที่ และฝึกโน้ตขั้นคู่เพื่อให้นิ้วเกิดความคุ้นเคย

2. เทคนิคเฉพาะเรื่องการเล่นโน้ตสั้นแบบห้วน ๆ

โน้ตสั้นแบบห้วน ๆ คือ จุดที่อยู่บนหรือล่างของตัวโน้ต ให้เล่นโน้ต ตัวนั้นสั้นๆ (ณัชชา พันธุ์เจริญ, 2554) ดังตัวอย่างภาพที่ 5

ภาพประกอบที่ 5 แสดงโน้ตที่มีเทคนิคการเล่นโน้ตสั้นแบบห้วน ๆ

ที่มา: ณัชชา พันธุ์เจริญ, 2554

3. วิธีการฝึกซ้อมเทคนิคเฉพาะเรื่องการเล่นโน้ตสั้นแบบห้วน ๆ ซ้อมทุกครั้งต้องเปิดเครื่องนับจังหวะเพื่อให้การตัดลิ้นในรูปแบบสั้นห้วนๆ ทุกตัวมีความชัดเจนเท่ากัน

2. บทประพันธ์เพลง Clarinet Concerto in E flat major, Op.36 ประพันธ์โดย Franz Vincenc Krommer

2.1 ประวัติผู้ประพันธ์ และความสำคัญของบทเพลง

ฟรานซ์ วินเซนซ์ ครอมเมอร์ (Franz Vincenc Krommer, 1759-1831) เป็นนักประพันธ์ดนตรีคลาสสิกชาวเช็ก ครอมเมอร์เป็นนักแต่งเพลงชาวเช็กที่ประสบความสำเร็จมากที่สุดคนหนึ่งในเวียนนา เกิดในเมืองโมราเวียน (Moravian) เป็นบุตรชายของนายกเทศมนตรีเมืองคาเมนิเซอ (Kamenice) ชื่อว่า จอร์จ ครอมเมอร์ (Georg Krommer, 1646-1721) และเขาได้รับการฝึกดนตรีครั้งแรกในปี ค.ศ.1774 เขาได้รับการสอนไวโอลิน และออร์แกนโดยลุงอันโตน มาเธยา (Anton Matthias Krommer, 1742-1804) เป็นนักแต่งเพลงและนักร้องประสานเสียง ที่ Turan หลังจากนั้นหลายปี โดยครอมเมอร์ได้ศึกษาเรียนรู้ด้วยตนเองในการประพันธ์ดนตรี และทฤษฎี ในปี ค.ศ.1777 เขาทำงานร่วมกับลุงของเขาในฐานะนักออร์แกน ต่อมาเขาได้รับการแต่งตั้งให้เป็นนักไวโอลินในวงออร์เคสตราของดยุค Duke of Styrum ใน Simontornya ประเทศฮังการี ในปี ค.ศ.1788 เขาได้รับแต่งตั้งให้เป็นผู้อำนวยการดนตรีของวงดุ๊กดุ๊ก หลังจากนั้นก็ออกจากตำแหน่งนั้นเพื่อไปเป็นผู้แสดงคอนเสิร์ตที่วิหาร Pecs ในปี ค.ศ.1795 เขาย้ายกลับไปที่เวียนนาหลังจากชื่อเสียงของเขาเติบโตขึ้น และเขาก็สร้างชื่อให้ตัวเอง ในปี ค.ศ.1815 เขาได้รับแต่งตั้งให้เป็นผู้พิทักษ์ประตูห้องให้กับจักรพรรดิฟรานซ์ ที่ 1 เขาดำรงตำแหน่งนี้จนกระทั่งเสียชีวิตในเวียนนาเมื่อวันที่ 8 มกราคม ค.ศ.1831

ฟรานซ์ วินเซนซ์ ครอมเมอร์ มีผลงานบทประพันธ์มากมายเช่น Symphonies, Concertos, Compositions for wind ensemble, String Quintets และ Violin Sonatas เป็นต้น เขาเป็นคู่แข่งที่แข็งแกร่งของ Beethoven ในช่วงต้นศตวรรษที่19 วง String Quartets ของเขาได้รับการยกย่องอย่างสูง

2.2 บทวิเคราะห์เพลง Clarinet Concerto in E flat major, Op.36 ประพันธ์โดย Franz Vincenc Krommer ประกอบด้วยทั้งหมด 3 ท่อน ดังนี้

ท่อนที่ 1 Allegro ในอัตราส่วนจังหวะ 4/4 กำหนดให้โน้ตตัวดำมีอัตราความเร็วเท่ากับ 120 ผู้เล่นบางคนอาจเล่นเร็วกว่า มีความไพเราะ และสนุกสนาน โน้ตส่วนใหญ่เป็นประโยคเพลงในท่อนนี้ใช้โน้ตตัวที่ต่ำที่สุดของคลาริเน็ต คือเสียง D (E) และใช้เสียงที่เกือบสูงสุด คือเสียง E (F) ลักษณะเด่นของท่อนนี้คือ กลุ่มโน้ตที่ไล่ขึ้นไล่ลงแบบอาร์เพจจิโอ (arpeggio) และโน้ตโครมาติก (chromatic scale)

ท่อนที่ 2 Adagio ในอัตราส่วนจังหวะ4/4 กำหนดให้โน้ตตัวดำมีอัตราความเร็วเท่ากับ 62 ผู้เล่นบางคนอาจเล่นช้าหรือเร็วกว่า มีความไพเราะ ยิ่งใหญ่ มีความดัง – เบา (dynamic) อย่างชัดเจน เนื่องจากเพลงนี้อยู่ในช่วงคลาสสิกตอนปลายย่างเข้ายุคโรแมนติก

ท่อนที่ 3 Rondo ในอัตราส่วนจังหวะ6/8 กำหนดให้โน้ตตัวดำมีอัตราความเร็วเท่ากับ 105 ผู้เล่นบางคนอาจเล่นช้าหรือเร็วกว่า มีความสนุกสนานและไพเราะ มีการตอบโต้กันของวงออร์เคสตรากับคลาริเน็ต ลักษณะเด่นของท่อนนี้คือ กลุ่มโน้ตที่ไล่ขึ้นไล่ลงแบบโครมาติก และการใช้โน้ตเสียงสูงค่อนข้างเยอะ

2.3 แนวปฏิบัติดนตรี ประเด็นในการฝึกซ้อมเทคนิคเฉพาะและวิธีการฝึกซ้อมเทคนิคสำหรับคลาริเน็ตแบ่งเป็นประเด็นและวิธีการฝึก เรียงลำดับตามท่อนของเพลง ดังนี้

ท่อนที่ 1 Allegro moderato

1. แนวปฏิบัติดนตรี

ก่อนฝึกซ้อมเพลง ผู้วิจัยต้องฝึกซ้อมบันไดเสียงของคีย์ในเพลง เพื่อให้เกิดความคุ้นชิ้นของบันไดเสียงประจำเพลง และเพิ่มความมั่นใจในการบรรเลงโน้ตของเพลง (ตัวอย่างภาพที่ 6) การฝึกโน้ตอาร์เพจจีโอ (arpeggio) โดยในระหว่างฝึกต้องเปิดเครื่องเคาะจังหวะ เพื่อให้การบรรเลงโน้ตมีสัดส่วนคงที่ การซ้อมโน้ตเสียงสูงต้องใช้กล้ามเนื้อบริเวณท้องมากขึ้นกว่าปกติ เพื่อให้เกิดเสียงที่มีคุณภาพ เนื่องจากผู้เล่นอาจจะเกิดอาการบีบปาก และมีผลกระทบต่อความเพี้ยนของเสียงได้

ภาพประกอบที่ 6 ตัวอย่างบันไดเสียง เอฟ เมเจอร์

ที่มา : อภิชญา ทองทิพย์, 2563

2. เทคนิคเฉพาะเรื่องการเล่นโน้ตอาร์เพจจีโอ

โน้ตอาร์เพจจีโอ คือ โน้ตตัวที่ 1, 3, 5 ของคอร์ด ซึ่งเล่นเรียงกันทีละตัวตามลำดับจากต่ำไปสูงหรือจากสูงไปต่ำ เช่น โน้ตอาร์เพจจีโอของคอร์ด C Major คือ โน้ตตัวโด (C), มี (E), ซอล (G) (ณัชชา พันธุ์เจริญ, 2554) ดังตัวอย่างภาพที่ 7

ภาพประกอบที่ 7 แสดงโน้ตอาร์เพจจีโอของคอร์ด C Major

ที่มา : ณัชชา พันธุ์เจริญ, 2554

3. วิธีการฝึกซ้อมเทคนิคเฉพาะเรื่องการเล่นโน้ตอาร์เพจจีโอ

ซ้อมทุกครั้งต้องเปิดเครื่องเคาะจังหวะ ซ้อมอย่างช้า ๆ โดยทุกครั้งที่ซ้อมต้องซ้อมสเกลก่อน แล้วเพิ่มการเล่นโน้ตอาร์เพจจีโอไปด้วย ควรเล่นทอดยาว (Legato) ก่อน (ตัวอย่างภาพที่ 8) เพราะจะทำให้เราสามารถรู้ได้ทันทีถ้านิ้วแต่ละนิ้วเปิดปิดแป้นกดได้ไม่แม่นยำจนทำให้เกิดเสียงอื่นแทรกเข้ามา เมื่อชำนาญแล้วจึงควรฝึกซ้อมสำเนียงในรูปแบบอื่น ๆ ต่อไป

ภาพประกอบที่ 8 แบบฝึกหัดโน้ตอาร์เพจจีโอ

ที่มา: อภิชญา ทองทิพย์, 2563

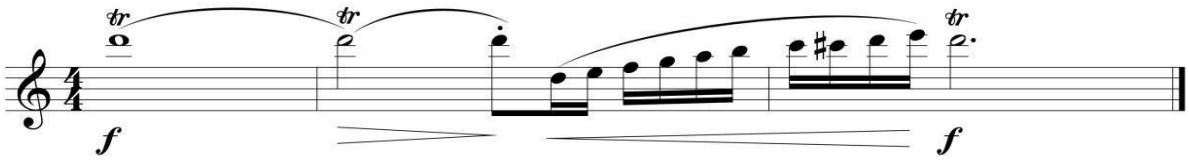
ท่อนที่ 2 Adagio

1. แนวปฏิบัติดนตรี

ก่อนที่จะฝึกซ้อมเพลง ผู้วิจัยจะต้องฟังเพลงเพื่อให้เข้าถึงความหมายของเพลง การตีความหมายเพลง และการฝึกโน้ตเสียงต่ำ

2. เทคนิคเฉพาะเรื่องการเล่นโน้ตประดับ การพรมนิ้ว (trill)

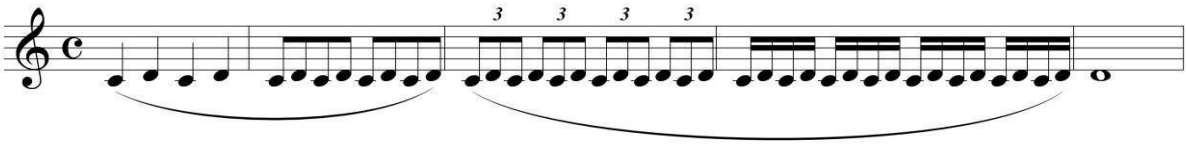
การพรมนิ้ว (trill) คือ การเล่นโน้ตสองตัว สลับไปมาอย่างรวดเร็ว จัดเป็นโน้ตประดับชนิดหนึ่ง (ณัชชา พันธุ์เจริญ, 2554) ดังตัวอย่างภาพที่ 9



ภาพประกอบที่ 9 แสดงภาพโน้ตที่มีเทคนิคการพรมนิ้ว (trill)
ที่มา: ณัชชา พันธุ์เจริญ (2554)

3. วิธีการฝึกซ้อมเทคนิคเฉพาะเรื่องการเล่นโน้ตประดับ การพรมนิ้ว (trill)

ซ้อมทุกครั้งต้องเปิดเครื่องนับจังหวะเพื่อให้โน้ตพรมทุกตัวมีความชัดเจน และสม่ำเสมอเท่ากัน ซ้อมช้า ๆ โดยเล่นโน้ตตัวดำ, เขบ็ตหนึ่งชั้น, เขบ็ตสองชั้น, เขบ็ตหนึ่งชั้น สามพยางค์ และเขบ็ตสองชั้น ตามลำดับ (ตัวอย่างภาพที่ 10)



ภาพประกอบที่ 10 แบบฝึกหัดการพรมนิ้ว (trill)
ที่มา: ณัชชา พันธุ์เจริญ (2554)

ท่อนที่ 3 Rondo

1. แนวปฏิบัติดนตรี

ก่อนที่จะฝึกซ้อมเพลง ผู้วิจัยจะต้องฝึกซ้อมโดยการเปิดเครื่องเคาะจังหวะเพื่อให้ การเล่นโน้ตมีจังหวะที่คงที่ การฝึกโน้ตขั้นคู่เพื่อให้นิ้วเกิดความคุ้นเคย และการซ้อมโน้ตเสียงสูงยิ่งเป่าเสียงสูงขึ้นยิ่งจะต้องออกแรงโดยใช้กล้ามเนื้อบริเวณท้องมากขึ้น ถ้าออกแรงที่ท้องไม่พอ จะไปออกแรงที่ปากแทน คือจะทำให้เกิดการบีบปากเพื่อเป่าเสียงสูง

2. เทคนิคเฉพาะเรื่องการเล่นโน้ตโครมาติก (chromatic)

โน้ตโครมาติก คือโน้ตทุกตัวในระบบดนตรีสากล ซึ่งประกอบด้วยโน้ต 12 ระดับเสียง ระยะห่างของโน้ตทุกตัวจะห่างกันครึ่งเสียงเท่ากันหมด (สำราญ ทองตัน, 2552) ดังตัวอย่างภาพที่ 11

ภาพประกอบที่ 11 แสดงโน้ตโครมาติก
ที่มา: สำราญ ทองตัน (2552)

3. วิธีการฝึกซ้อมเทคนิคเฉพาะเรื่องการเล่นโน้ตโครมาติก

ซ้อมทุกครั้งต้องเปิดเครื่องนับจังหวะเพื่อให้การเล่นโน้ตโครมาติกทุกตัวมีความชัดเจนเท่ากันซ้อมช้า ๆ เพื่อให้การเล่นโน้ตทุกตัวมีความชัดเจนจากนั้นค่อย ๆ เพิ่มความเร็วในการซ้อมให้เท่ากับความเร็วของเพลง

สรุปและอภิปรายผล/ Conclusion and Discussion

สรุปผลการวิจัย

วิจัยเรื่อง การแสดงเดี่ยวคลาริเน็ตระดับปริญญาบัณฑิต มีวัตถุประสงค์เพื่อ 1) เพื่อศึกษาชีวประวัติและผลงานเพลงคลาริเน็ตของนักประพันธ์ Carl Philip Stamitz และ Franz Vincenc Krommer 2) เพื่อวิเคราะห์สไตล์การประพันธ์ และเทคนิคเฉพาะของคลาริเน็ตที่ใช้ในเพลงที่ผู้วิจัยเลือกสำหรับการแสดง 3) เพื่อกำหนดแนวปฏิบัติดนตรี ประเด็นในการฝึกซ้อมเทคนิค และวิธีการฝึกซ้อมเทคนิคที่ใช้ในเพลงที่ผู้วิจัยเลือกสำหรับการแสดง

ผู้วิจัยได้ค้นคว้าข้อมูลต่าง ๆ เกี่ยวกับชีวประวัติของนักประพันธ์ และเนื้อหาของบทเพลง ประวัติผู้ประพันธ์ และผลงานอื่น ๆ และนำมาสนับสนุนการแสดง รวมถึงวิเคราะห์บทประพันธ์ กำหนดแนวปฏิบัติดนตรี เพื่อนำมาสนับสนุนการแสดง แต่สิ่งที่สำคัญที่สุดในการแสดงนั้นคือ การฝึกซ้อม หากไม่มีการวางแผนการฝึกซ้อม และลงมือฝึกซ้อมตามแผนที่วางไว้ ผลสุดท้ายการแสดงจะไม่สามารถประสบความสำเร็จได้ นอกจากการฝึกซ้อมบทประพันธ์ที่แสดงแล้วการเก็บเกี่ยวประสบการณ์จากผู้อื่นถือเป็นสิ่งสำคัญอย่างยิ่งจะช่วยให้ผู้แสดงได้มีความคิดที่หลากหลายมากขึ้น การเพิ่มประสบการณ์ต่าง ๆ อาจกระทำได้หลายวิธี ซึ่งวิธีที่ผู้แสดงปฏิบัติเป็นประจำคือ การฟังจากสื่อต่าง ๆ ฟังการบรรเลงจากอาจารย์ผู้สอน และพูดคุยแสดงความคิดเห็น ยอมรับคำวิจารณ์เพื่อนำไปปรับปรุงให้ดีขึ้น รวมถึงศึกษาจากสื่ออื่น ๆ เช่น การดูคอนเสิร์ตที่หลากหลาย การเข้าอบรมเชิงปฏิบัติการจากอาจารย์หรือศิลปิน การบรรเลงรวมกันกับวงอื่น ๆ รวมถึงการฟังความคิดเห็นจากผู้ชม จุให้ผู้ฟังเกิดความประทับใจเสียงคลาริเน็ตที่ผู้แสดงได้นำเสนอ

อภิปรายผล

การจัดการแสดงครั้งนี้ ผู้วิจัยได้เริ่มเตรียมงานและวางแผนตั้งแต่เดือนมิถุนายน พ.ศ.2563 โดยเลือกบทประพันธ์ที่สนใจ มีการใช้เทคนิคเฉพาะต่าง ๆ ของคลาริเน็ตที่หลากหลาย รวมถึงรูปแบบของบทประพันธ์มีความเหมาะสม แล้วจึงส่งให้อาจารย์ประจำเครื่องเอกคัดเลือกอีกที โดยคำนึงถึงจุดประสงค์หลักในการจัดการแสดงเดี่ยว นั่นคือการฝึกซ้อมเพื่อมาแสดงต่อสาธารณชน นอกจากการบรรเลงบทประพันธ์ให้ไพเราะ และถูกต้องตามเทคนิคแล้ว ต้องเรียนรู้วิธีการบรรเลงกับนักเปียโน (accompaniment) และนักดนตรีที่ร่วมแสดง ซึ่งในการแสดงครั้งนี้ได้มีการพูดคุย และฝึกซ้อม โดยให้ข้อเสนอแนะในเรื่องของการบรรเลงบทประพันธ์ การแลกเปลี่ยนความคิดเห็นซึ่งกันและกัน เพื่อให้การแสดออกมาอย่างสมบูรณ์มากที่สุด และวิธีลักษณะท่าทางการแสดงบนเวที หลังจากที่ได้บทเพลงทั้งหมดที่จะแสดง ผู้วิจัยจึงเริ่มศึกษาสไตล์ของบทประพันธ์เพื่อให้เข้าใจ และถ่ายทอดอารมณ์ของบทประพันธ์ออกมาได้อย่างลึกซึ้ง รวมถึงเชิญผู้ทรงคุณวุฒิทางด้านดนตรีมาเป็นกรรมการประเมินการแสดง และให้ข้อเสนอแนะ ดังนี้

1. อาจารย์นริศวร์ แก้วมณี ผู้ทรงคุณวุฒิทางเครื่องดนตรีคลาริเน็ต ให้ข้อเสนอแนะในเรื่อง สีสันของเสียงยังไม่ดีมาก ตอนเล่นโน้ตไล่เสียงเหมือนมีการปล่อยปากมากไปรวมไปถึงการสื่อสารและการนำเสนอยังไม่มีอารมณ์ร่วมไปกับเสียงที่บรรเลงประกอบทำนองหลัก ส่วนรายการแสดง มีความเหมาะสม รายการเพลง และโปสเตอร์ดีมาก

2. ผู้ช่วยศาสตราจารย์วีระศักดิ์ อักษรถึง ผู้ทรงคุณวุฒิทางด้านดนตรี ให้ข้อเสนอแนะว่าการเล่นโน้ตเสียงสูงยังควบคุมเสียงได้ไม่ค่อยดี และวิธีการในการปฏิบัติ เกี่ยวกับเครื่องมือคลาริเน็ตยังไม่ดี รวมไปถึงรายละเอียดในการเล่นเสียง ยังควบคุมได้ไม่ดี ส่วนรายการแสดง รายการเพลง และโปสเตอร์ถือว่าทำได้ดี

3. อาจารย์ภูษิต สุวรรณมณี ผู้ทรงคุณวุฒิทางด้านดนตรี ให้ข้อเสนอแนะว่า การเล่นโน้ตเสียงสูงยังควบคุมเสียงได้ไม่ค่อยดีรวมไปถึงการเล่นโน้ตเขบ็ตสองชั้น ซึ่งยังทำได้ไม่ค่อยดี สำหรับรายการแสดงรายการเพลง และโปสเตอร์ถือว่าทำได้ดี

ข้อเสนอแนะ/ Suggestion

ในการแสดงเดี่ยวมักมีเหตุการณ์ที่ไม่คาดคิดซึ่งอาจจะเกิดจากตัวผู้แสดง หรือสภาพแวดล้อมขณะแสดง ทำให้ผู้แสดงต้องมีการเตรียมความพร้อมทั้งด้านร่างกาย และด้านจิตใจก่อนทำการแสดงมีข้อควรคำนึงและปฏิบัติดังต่อไปนี้

1. ควรพักผ่อนให้เพียงพอเพื่อสร้างความพร้อมให้กับร่างกายก่อนวันทำการแสดง

2. ก่อนทำการแสดงจริง ควรฝึกซ้อมในสถานที่จริงเพื่อให้ผู้แสดงเกิดความคุ้นเคยกับสถานที่แสดง

3. หาเวลาว่างให้กับตัวเองก่อนทำการแสดงจริง ไม่ซ้อมอย่างหักโหมในวินาทีสุดท้ายก่อนแสดง เพราะอาจไม่ได้ช่วยให้สถานการณ์ดีขึ้น ยิ่งทำให้ผู้แสดงมีความรู้สึก กังวลมากขึ้น

4. ไม่ทำกิจกรรมอื่นในวันแสดง เพราะวันที่แสดงถือเป็นกิจกรรมที่สำคัญที่สุด

5. บุคลิกในการแสดงถือเป็นสิ่งสำคัญยิ่งที่จะช่วยให้ ผู้แสดงมีความมั่นใจในการแสดงมากขึ้น

6. ความตื่นเต้น และความผิดพลาดในการแสดงเป็นสิ่งที่ผู้แสดงหลีกเลี่ยงไม่ได้ ดังนั้นผู้แสดงต้องมีสติอยู่ตลอดเวลา และการวางแผนการฝึกซ้อมที่ดีเพื่อช่วยลดอาการตื่นเต้น และทำให้ผู้แสดงมีความมั่นใจมากขึ้น

เอกสารอ้างอิง/ References

ณัชชา พันธุ์เจริญ. (2554). *พจนานุกรมศัพท์ดุริยางค์.* (พิมพ์ครั้งที่ 3). กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์เกศกะรัต.

สำราญ ทองตัน. (2552). *โครมาติกสเกล.* สืบค้น 5 สิงหาคม 2563, จาก http://www.taltritone.com/2009/06/chromatic-scale.html.

Carl Stamitz. (2011) Concerto No.3 for Clarinet and Orchestra in B-flat Major. Retrieved August 3, 2020, from https://bit.ly/2VYJqYy

Robert Cummings. (2011) Carl Stamitz. Retrieved August 3, 2020, from https://bit.ly/2VYJqYy

ไก่เถื่อน : เพลงกล่อมเด็กภาคใต้สำหรับเปียโน

Kai – Theun : The Southern Folk Lullaby Music for Piano

มลิสา หนูเจริญ : Malisa Nucharoen
นักศึกษา ระดับปริญญาตรี สาขาวิชาดุริยางคศาสตร์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏสงขลา
Undergradute students of Music Department, Faculty of Fine Arts, Songkhla Rajabhat University/
สัญญา เผ่าพืชพันธุ์ : Sanya Phaophuechphandhu
อาจารย์สาขาวิชาดุริยางคศิลป์ตะวันตก คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏสงขลา/อาจารย์ที่ปรึกษาหลัก
Lecturer of Music Department, Faculty of Fine Arts, Songkhla Rajabhat University/ Major advisor
อติพล อนุกูล : Atipon Anukul
ผู้ช่วยศาสตราจารย์สาขาวิชาดุริยางคศิลป์ตะวันตก คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏสงขลา/อาจารย์ที่ปรึกษาร่วม
Assistant professor of Music Department, Faculty of Fine Arts, Songkhla Rajabhat University/ Co-advisor

Received: June 1, 2021
Revised: July 19, 2021
Accepted: August 18, 2021

บทคัดย่อ

จากแรงบันดาลใจบทเพลงกลุ่มเด็กพื้นบ้านภาคใต้ “ไก่เถื่อน” ผู้วิจัยได้นำมาเรียบเรียงเสียงประสานด้วยการใช้แนวคิดแบบธีมและแวริเอชั่นสำหรับเปียโน มีวัตุประสงค์ เพื่อดำรงไว้ซึ่งสำเนียงดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ และสร้างสรรค์ผลงานจากสำเนียงดนตรีเดิม เป็นเสียงที่มีความร่วมสมัยผ่านการเรียบเรียงเสียงประสานจากการคงสาระสำคัญจากการใช้แนวทำนองเดิมผ่านการศึกษาบทเพลงในลักษณะของการทบทวนวรรณกรรมทุติยภูมิจากเอกสาร สื่อออนไลน์ และทฤษฎีดนตรีในการสร้างสรรค์ผลงานภายใต้ชื่อ “Gallus Lullaby” โดยบันทึกเป็นโน้ตสากลมีความยาว 2.40 นาที

จากการศึกษาพบว่า ผลงานสร้างสรรค์สามารถเรียบเรียงได้เหมาะสำหรับที่ใช้เป็นเพลงกล่อมเด็กเป็นอย่างดี ในด้านการเรียบเรียงเสียงประสานใช้ช่วงเสียงที่หลากหลายไม่จำเจ ผ่านเทคนิคการบรรเลงที่ไม่ซับซ้อน รวมถึงการเลือกใช้คอร์ดและเสียงประสานให้มีความลื่นไหลเหมาะสมกับบทเพลง

คำสำคัญ: เพลงกล่อมเด็ก, เพลงกล่องเด็กภาคใต้, บทประพันธ์เปียโน

Abstract

Southern folk lullaby music entitled “Kai-Theun inspired the researcher to arrange a piano solo piece using the theme and variation The creative work aimed to preserve the Southern musical idiom and create an arrangement that inspired that original theory by retaining the authentic essence. The researcher reviewed the musical knowledge related to the study on the secondary sources and online media as well as the Western music theory. As a result, the researcher named the piece “Gallus Lullaby”. Which has a duration of 2.40 minute.

Keyword: lullaby, southern lullaby, piano

บทนำ/ Introduction

เพลงกล่อมเด็ก มีข้อมูลทางคติชนวิทยาในด้านการใช้ภาษา ซึ่งมักสืบทอดกันมาด้วยวิธีมุขปาฐะเป็นส่วนใหญ่ ด้วยเหตุนี้เพลงกล่อมเด็กจึงเป็นวรรณกรรมท้องถิ่นประเภทมุขปาฐะชนิดหนึ่ง และเป็นเพลงร้องเพื่อให้เด็กเกิดความสนุกสนานเพลิดเพลินและนอนหลับไปด้วยความอุ่นใจซึ่งเป็นของสากล ไม่ว่าชาติใด ภาษาใด ย่อมมีเพลงกล่อมเด็กกันทั้งนั่น

ประเทศไทยมีเพลงกล่อมเด็กอยู่ทั่วทุกภาค แต่ละภาคมีชื่อเรียกแตกต่างกัน คือ ภาคเหนือ เรียกว่า “เพลงอื่อลูก” เพราะมักขึ้นต้น “อื่อจา” อยู่เสมอ ภาคใต้เรียก “เพลงร้องเรือ เพลงน้องนอน หรือเพลงช้าน้อง เพลงเสภา ที่เรียกว่าเพลงร้องเรือเพราะว่าเปลที่ใช้เชือกผูกโยงให้เด็กนอนมีลักษณะคล้ายเรือ เมื่อไกวเปลก็คล้ายกับเรือแล่น ที่เรียกว่าเพลงช้าน้องนั้น อาจจะกร่อนมาจากคำว่า “เห่ช้าให้น้องนอนให้ลูกนอน” คำว่า “ชา” หมายถึง การกล่อมขวัญหรือสดุดี เรียกว่า “เพลงน้องนอน” คงจะเรียกใช้ตามโอกาสที่ใช้เพลงนี้คือใช้เพื่อต้องการกล่อมน้อง (ลูก) ให้นอน ส่วนที่เรียกว่า “เพลงเสภา” นั้นอาจเป็นเพราะว่ามีการนำเอาเพลงกล่อมเด็ก ไปเล่นเป็นทำนองกลอนสดเป็นบทปฏิพากย์โต้ตอบคารมกัน เพื่อแสดงถึงความรอบรู้และปฏิภาณไหวพริบในเชิงกลอนภาคกลาง เรียก “เพลงกล่อมเด็ก” เพราะเป็นเพลง หรือ บทร้อยกรองที่ใช้เพื่อ “กล่อมเด็ก” ภาคอีสานเรียก “เพลงนอนสาหล่า” ‘นอนสาเยอ” “นอนสาเดอ” ตามคำขึ้นต้นของเนื้อเพลง (วิมล ดำศรี, 2552)

ผู้วิจัยเห็นว่าเพลงกล่อมเด็กเป็นบทเพลงที่มีมาแต่ช้านานเป็นวรรณกรรมท้องถิ่นที่มีคุณค่าเป็นอย่างมาก และควรอนุรักษ์ไว้ อีกทั้งปัจจุบันพบว่าไม่ค่อยได้รับความนิยมจากการฟังในกลุ่มคนรุ่นใหม่ สังเกตุได้จากอิทธิพลของอุตสาหกรรมดนตรีโลกที่มีพัฒนาตามยุคสมัยมากขึ้น และผู้วิจัยได้มีโอกาสรับชมผลงานของศาสตราจารย์ ดร.ณัชชา พันธุ์เจริญ “วรรณกรรมเปียโนแห่งกรุงสยาม” โดยมีทั้งหมด 7 บทเพลง เพลงแรกที่ได้เรียบเรียงเองคือ ตับวิวาหพระสมุท เป็นการบรรเลงร่วมกับวงเครื่องสายไทยและเดี่ยวเปียโน หรือการบรรเลงเดี่ยว จึงเกิดแรงบันดาลใจในการทำวิจัยชิ้นนี้

วัตถุประสงค์ของการวิจัย/ Objective(s)

เพื่อสร้างสรรค์บทเพลงกล่อมเด็กภาคใต้โดยการเรียบเรียงประสานสำหรับเปียโน

ขอบเขตของการวิจัย

เลือกพัฒนาบทเพลงกล่อมเด็กภาคใต้ จำนวน 1 เพลง คือ เพลงไก่เถื่อน เป็นผลงานสร้างสรรค์โดยการเรียบเรียงเสียงประสานสำหรับการเดี่ยวเปียโน

ระเบียบวิธีวิจัย/ Methodology

การศึกษาค้นคว้าครั้งนี้เป็นงานวิจัยสร้างสรรค์โดยอาศัยข้อมูลทางวิชาการ จากเอกสารงานวิจัย หนังสือทางวิชาการ เอกสารสิ่งพิมพ์ และ ข้อมูลจากสื่ออิเล็กทรอนิกส์ เพื่อให้งานวิจัยบรรลุตามวัตถุประสงค์ จึงดำเนินการศึกษาค้นคว้าโดยมีขั้นตอนดังนี้

1. ขั้นตอนรวบรวมข้อมูล

1.1 รวบรวมข้อมูลประวัติความเป็นของเพลงกล่อมเด็ก จากหนังสือเพลงกล่อมเด็ก การเรียบเรียงเสียงประสานและทฤษฎีดนตรีต่าง ๆ ที่เกี่ยวข้อง จากหนังสือทฤษฎีดนตรี หนังสือสังคีตลักษณ์และการวิเคราะห์ และ หนังสือคำศัพท์ดนตรีสากล ที่สำนักวิทยบริการและเทคโนโลยี มหาวิทยาลัยราชภัฏสงขลา สำนักหอสมุด มหาวิทยาลัยทักษิณสงขลา และ สำนักทรัพยากรการเรียนรู้ คุณหญิงหลง อรรถกระวีสุนทร มหาวิทยาลัยสงขลานครินทร์

1.2 ข้อมูลจากสื่ออิเล็กทรอนิกส์ โดยฟังเนื้อร้องเพลงกล่อมเด็กจาก YouTube ช่องพีเคเรคคอร์ด (https://www.youtube.com/watch?v=hVLC8RpeOX0)

2. ขั้นตอนการศึกษาข้อมูล

2.1 ศึกษาเนื้อร้อง และความหมายของเพลงไก่เถื่อน จากแหล่งที่มาของงานวิจัย หนังสือและสื่ออิเล็กทรอนิกส์

2.2 ศึกษาทฤษฎีการเรียบเรียงเสียงประสานแบบธีมและแวริเอชั่น มาเป็นองค์ประกอบหลักในการสร้างสรรค์

2.3 นำข้อมูลความรู้ไปพัฒนาเป็นผลงานสร้างสรรค์โดยการเรียบเรียงเสียงประสานสำหรับเปียโน

3. เครื่องมือที่ใช้สำหรับการวิจัย

ผู้วิจัยได้สร้างเครื่องมือสำหรับประเมินบทเพลงที่พัฒนาโดยการเรียบเรียงเสียงประสานขึ้นจากการจัดทำแบบสอบถามโดยการทำแบบประเมินสำหรับ มีองค์ประกอบ ดังนี้

3.1 ด้านความเป็นเพลงกล่อมเด็ก

3.2 ด้านเทคนิคการบรรเลง

3.3 ด้านการพัฒนาโดยการเรียบเรียงเสียงประสาน

4. ขั้นวิเคราะห์ข้อมูล

4.1 ถอดทำนองหลักของเพลงไก่เถื่อนเป็นโน้ตสากล

4.2 กำหนดคอร์ด และแนวทำนองสอดประสาน

4.3 ออกแบบลีลา และเทคนิคการเดี่ยวเปียโน

4.4 วิเคราะห์ทำนอง ช่วงเสียง บันไดเสียง ขั้นคู่ และสังคีตลักษณ์

4.5 นำผลงานสร้างสรรค์ให้ผู้ทรงคุณวุฒิทางด้านดนตรีตรวจสอบเพื่อวัดความถูกต้องตามขั้นตอน

4.6 นำผลงานการสร้างสรรค์เผยแพร่สู่สาธารณชน

5. ขั้นสรุป

5.1 สรุปผลการวิจัย

5.2 อภิปรายผล

5.3 ข้อเสนอแนะ

ผลการวิจัย/ Results

ผลการวิจัยเรื่องการพัฒนาบทเพลงกล่อมเด็กภาคใต้สำหรับเปียโนนี้ เป็นการรายงานผลการวิเคราะห์โครงสร้างของทำนองเพลงกล่อมเด็กภาคใต้ และกระบวนการสร้างสรรค์โดยผู้วิจัยได้คัดเลือกบทเพลงที่นำมาเรียบเรียง จากความน่าสนใจของทำนองเนื้อร้อง สามารถสร้างแรงจูงใจและเข้าถึงผู้ฟังได้ง่าย โดยการวิเคราะห์ทำนองเนื้อร้อง ใช้หลักทฤษฎีดนตรีตะวันตกบันทึกโน้ตสากล และกระบวนการสร้างสรรค์จำนวน 1 บทเพลง ดังต่อไปนี้

1. วิเคราะห์ทำนองเพลงไก่เถื่อน

เพลงไก่เถื่อน เป็นเพลงกล่อมเด็กภาคใต้ที่มีคำร้องเพียงอย่างเดียว หรือการร้องสด ไม่มีดนตรีประกอบ โดยมีเนื้อเพลงดังนี้

“..อา เอ้อ..ไก่เถื่อนเหอ... ขันเทือนทั้งบ้าน โลกสาวขี้คร้าน... นอนให้แม่ปลุก
ฉวยได้ด้ามขวาน...แยงวานดังพรุก... นอนให้แม่ปลุก...โลกสาวขี้คร้าน เหอ..”

เนื้อเพลงด้านบนนี้คือเพลงกล่อมเด็กบทหนึ่งซึ่งผู้ที่มีภูมิลำเนาอยู่ทางภาคใต้คงจะรู้จักกันเป็นอย่างดี หากแต่อาจจะมีเนื้อร้องที่แตกต่างกันบ้างในแต่ละท้องที่ เพลงกล่อมเด็กเป็นเพลงที่นอกจากมีความไพเราะ แสดงถึงความรักของแม่ที่มีต่อลูกแล้วยังสะท้อนค่านิยม ความเชื่อ วิถีชีวิตของผู้คนและอารมณ์ขันในแต่ละ พื้นพี่ได้เป็นอย่างดี เนื้อร้องจากเพลงกล่อมเด็กที่ยกตัวอย่างมาเราก็สามารถอธิบายได้หลายประการ เช่น การสอนลูกผู้หญิงว่าอย่าหัดเป็นคนตื่นสาย ขนาดไก่ขันจนดังลั่นแล้วยังนอนหลับอยู่ได้ อารมณ์ขันคือวิธีการปลุกด้วยการใช้ด้ามขวานที่มก้น หากเป็นคนใต้ร้องจะได้อารมณ์มากในท่อน “ฉวยได้ด้ามขวาน...แยงวาน ดังพรุก

การวิเคราะห์ทำนองเพลงไก่เถื่อน

ภาพประกอบที่ 1 โน้ตทำนองเพลงไก่เถื่อน
ที่มา: มลิสา หนูเจริญ, 2563

เพลงไก่เถื่อน อยู่ในกุญแจเสียง C เมเจอร์และโน้ตที่ใช้ในเพลงมี เสียงโด เสียงเร เสียงมี เสียงซอล เสียงลา พบขั้นคู่แบบเมโลดิก (melodic interval) คือขั้นคู่ที่เกิดขึ้นไม่พร้อมกัน ได้แก่ คู่ 2 เมเจอร์, คู่ 3 เมเจอร์, คู่หนึ่ง และ คู่ 5 เพอร์เฟค มีแนวทำนองเดียว (one-part form) โดยประโยคเพลงที่ 1 ห้องที่ 1 - 4 ประโยคเพลงที่ 2 ห้องที่ 5 - 8 เป็นประโยคถาม - ตอบ (antecedent – consequent)

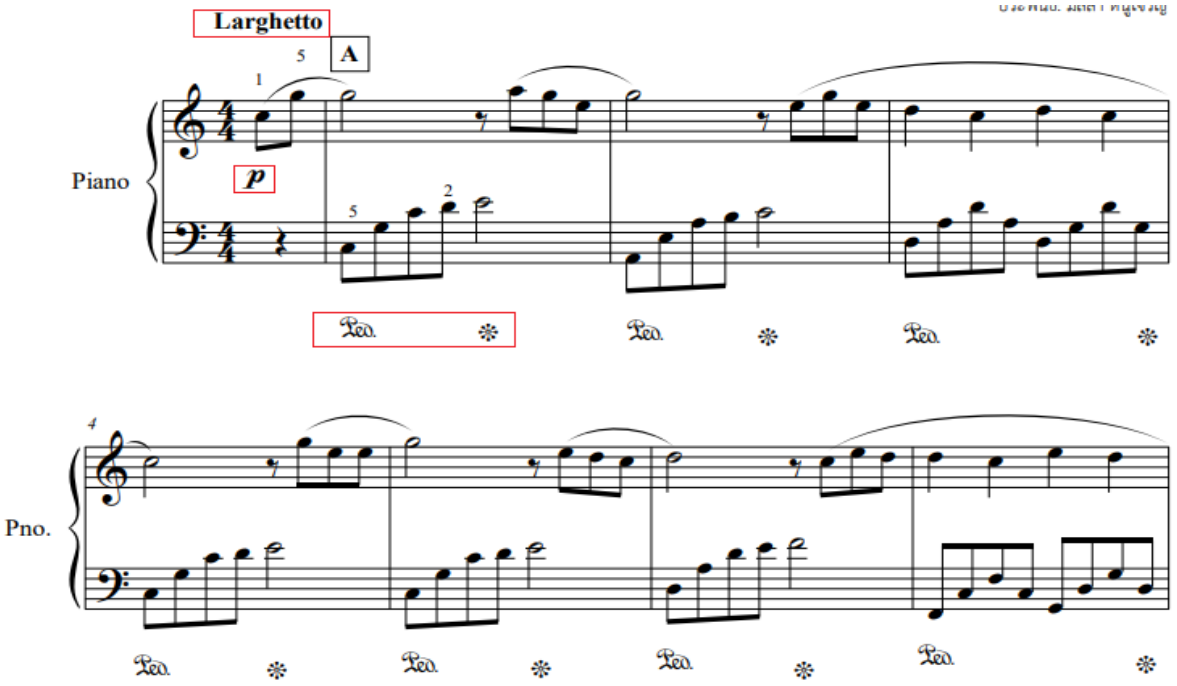
2. กระบวนการสร้างสรรค์

การสร้างสรรค์ผลงาน ผู้วิจัยได้คัดเลือกบทเพลงกล่อมเด็กภาคใต้มา 1 บทเพลง คือ เพลงไก่เถื่อน นำมาพัฒนาโดยใช้เทคนิคการเรียบเรียงเสียงประสานและเทคนิคการบรรเลงเปียโน แต่ยังคงทำนองหลักเพื่อให้ความรู้สึกวัฒนธรรมเพลงกล่อมเด็กในภาคใต้ โดยผู้วิจัยได้นำเสนอชื่อผลงานผลงานสร้างสรรค์ใหม่ว่า “Gallus Lullaby” ส่งผลให้เกิดองค์ความรู้ใหม่ เพื่ออนุรักษ์และส่งเสริมบทเพลงกล่อมเด็กภาคใต้ต่อคนรุ่นหลังให้มีความหลากหลายในการรับฟังมากยิ่งขึ้น

ความหมายของชื่อเพลง Gallus Lullaby ผู้วิจัยได้นำแนวคิดจากการนำสกุลของสัตว์ปีก ที่บินไม่ได้ ชื่อสกุล Gallus เป็นภาษาลาตินที่มีความหมายถึง “ไก่ตัวผู้”ผู้วิจัยจึงนำสกุลชื่อเรียกโดยรวม มาตั้งเพราะเพลงที่ผู้วิจัยนำมาสร้างสรรค์เดิมมีชื่อเพลงว่าไก่เถื่อน จึงจัดอยู่ในสกุลเดียวกัน และคำว่า Lullaby (n) เป็นคำศัพท์ภาษาอังกฤษมีความว่าเพลงกล่อมเด็ก จึงนำสองคำมารวมกันทำให้ผู้ที่ได้อ่านหรือ เห็นชื่อเพลงนี้ครั้งแรกก็รู้ได้เลยว่าเป็นเพลงกล่อมเด็ก ดังนั้นผู้วิจัยจึงเห็นว่าชื่อ “Gallus Lullaby” มีความเหมาะสมที่ใช้เรียกงานชิ้นนี้ มีความยาวเพลง 2.40 นาที

บทเพลงดังกล่าว ผู้วิจัยได้สร้างสรรค์ขึ้นมาใหม่ เป็นสังคีตลักษณ์แบบธีมและแวริเอชั่น (theme and variations) เป็นรูปแบบที่ประกอบด้วยส่วนสำคัญ 2 ส่วน คือ ธีม (theme) หรือทำนองหลัก และแวริเอชั่น (variations) หรือส่วนที่มีการเปลี่ยนแปลงจากทำนองหลัก (A, A1 A2 A3)

ท่อน A (ห้องเพลงที่ 1 - 8) เป็นอัตราจังหวะช้า (larghetto) ความเร็วที่ใช้ในเพลงอยู่ที่ 64 bmp

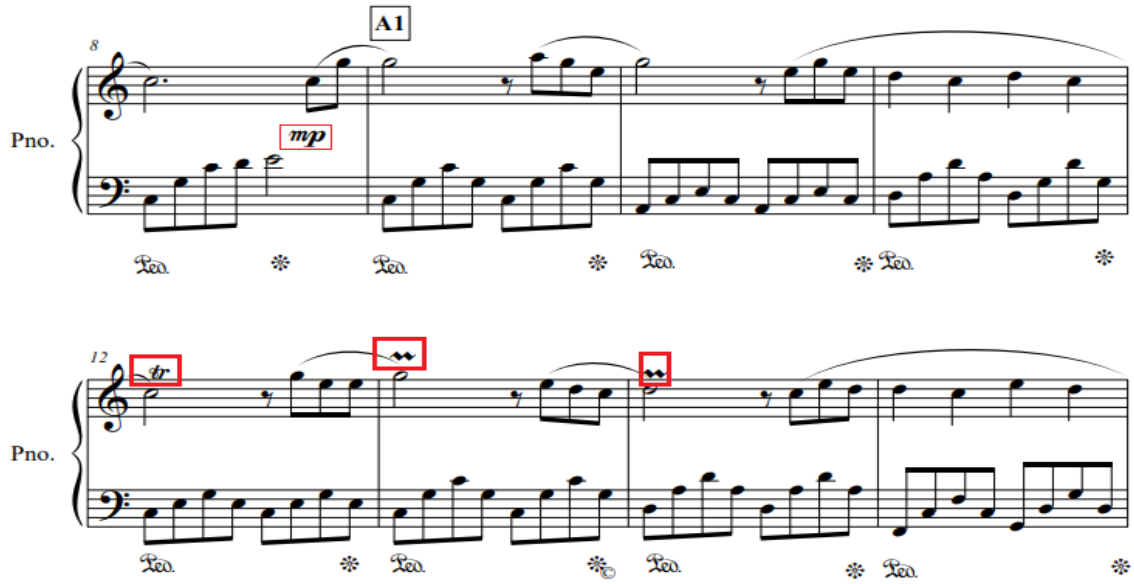


และมีการกำหนดความดังเบา คือ p หรือ piano หมายความว่า เล่นด้วยเสียงเบาโดยนำทำนองเพลงไก่เถื่อนเดิมบรรเลงโดยมือขวาบรรเลงทำนองเดิม (melody) ในกุญแจเสียงซอลและมือใช้บรรเลงโดยใช้คอร์ดแตกหรือ broken chord (กลุ่มโน้ตในคอร์ดที่นำมาเล่นทีละตัว) และเทคนิคการใช้เสียงค้าง (pedal technique) เพิ่มความหนาและยาวขึ้นของเสียง

ภาพประกอบที่ 2 ตัวอย่างแสดงห้องเพลงที่ 1 - 8
ที่มา: มลิสา หนูเจริญ, 2563

ท่อน A1 (ห้องเพลงที่ 9 - 21) ยังคงเป็นการเล่นทำนองเดิมอยู่ มีการกำหนดความดังเบา (mezzo piano) เล่นด้วยเสียงเบาปานกลาง มือขวายังคงเล่นทำนองเดิมอยู่ ส่วนมือซ้ายเป็นการเล่นคอร์ดแตก หรือการ broken chord อย่างสม่ำเสมอ และเทคนิคการใช้เสียงค้าง (pedal technique) เพิ่มความหนาและยาวขึ้นของเสียง ในห้องที่ 12 ผู้วิจัยได้เพิ่มโน้ตประดับ (ornament)

การพรมนิ้ว (Trill) บนโน้ต C ในที่นี่คือเล่นโน้ต C กับโน้ตที่อยู่สูงกว่าคือโน้ต D สลับไปมาอย่างรวดเร็ว ในห้องที่ 13 – 14 มีการเพิ่มโน้ตประดับ (ornament) การสะบัดกลับ (mordent) แต่เป็น upper mordent คือ การเล่นโน้ตตัวที่ระบุกับตัวที่สูงกว่า 1 ตัว ในห้องที่13 พบบนโน้ต G และห้องที่ 14 พบบนโน้ต D



ภาพประกอบที่ 3 ตัวอย่างภาพแสดงห้องเพลงที่ 9 – 15
ที่มา: มลิสา หนูเจริญ, 2563

ภาพประกอบที่ 4 ตัวอย่างแสดงห้องเพลงที่ 16 - 21
ที่มา: มลิสา หนูเจริญ, 2563

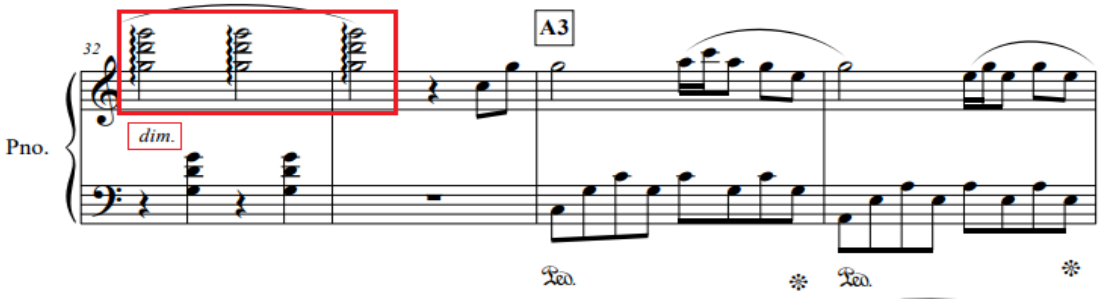
ท่อน A2 (ห้องเพลงที่ 22 - 33) ช่วงนี้มีการขยายทำนองขึ้นเล็กน้อยแต่ก็ยังคงทำนองเดิมอยู่ในห้องที่ 19 พบการไล่โน้ตเพียงบางโน้ตบนบันไดเสียง C major pentatonic scale เกิดขึ้นในจังหวะที่ 1 ของมือขวา และเกิดขึ้นในจังหวะที่ 2 ของมือซ้าย ในห้องที่ 20 พบขั้นคู่ (interval) ที่เกิดขึ้นไม่พร้อมกันแต่อยู่ในทำนองเดียวกัน เคลื่อนทำนองแบบข้ามขั้น (disjunct motion) เป็นการเคลื่อนทำนองจากโน้ต G ไปยังโน้ต D เป็นโน้ตในคอร์ด G เกิดบนขั้นคู่ 4 เพอร์เฟค เพื่อส่งเข้าในท่อนต่อไป (ดังตัวอย่างภาพที่ 6) ในห้องที่

22 - 24 ในท่อนนี้ผู้วิจัยเพิ่มเทคนิคการเล่นคู่แปด (octave) หรือช่วงคู่แปด ในแนวทำนองหลักทำเดิม เพื่อให้โน้ตมีเสียงที่หนาขึ้นและน่าฟังมากยิ่งขึ้นและให้กลิ่นอายแบบการบรรเลงระนาดในดนตรีไทย ในห้องที่ 25 - 27 ในท่อนนี้ผู้วิจัยเพิ่มใช้เทคนิคการเลียนเสียง (imitation) เป็นการซ้ำทำนองที่เกิดขึ้นคนละแนวเสียงและเกิดขึ้นในเวลาต่างกัน แต่แนวที่ซ้ำกันต้องเลื่อมกัน คล้ายกับการสื่อถึงเพลงบอกที่มีลูกคู่ ในห้องที่ 28 - 31 ในช่วงนี้เป็นช่วงที่ขยายทำนองเพิ่มขึ้นเพื่อส่งเข้าท่อนต่อไป ในห้องที่ 31 มีการไล่บันไดเสียง C major โดยมือซ้ายเริ่มจากโน้ต G ในกุญแจฟา G A B C D E F G และมือขวาไล่บันไดเสียงต่อ A B C D E F G ในกุญแจซอล ใช้เครื่องหมายแสดงความเข้มเสียงที่บอกให้เร่งเสียงดังขึ้นเป็นลำดับ Crescendo (cresc.) เพื่อเพิ่มสีสันสร้างอารมณ์ที่แตกต่าง ทำให้ผู้ฟังติดตามด้วยความตื่นเต้นนำไปสู่ท่อนต่อไป ในห้องที่ 32 - 33 ใช้เครื่องหมายแสดงความเข้มเสียงที่บอกให้ทำเสียงเบาลงกว่าเดิม Diminuendo (dim.) บรรเลงสืบเนื่องจากท่อนที่แล้ว ผู้วิจัยใช้เทคนิคคอร์ด “กระจาย” หรือคอร์ด arpeggiated ซึ่งหมายความว่าโน้ตไม่ได้เริ่มต้นพร้อมกัน คอร์ด arpeggiated เขียนด้วยเส้นเลื้อยจากบนลงล่างด้านของคอร์ดนั้นๆ จะเล่นกระจายจากโน้ตต่ำสุดไปยังโน้ตสูงสุด

ภาพประกอบที่ 5 ตัวอย่างแสดงห้องเพลงที่ 22 – 27

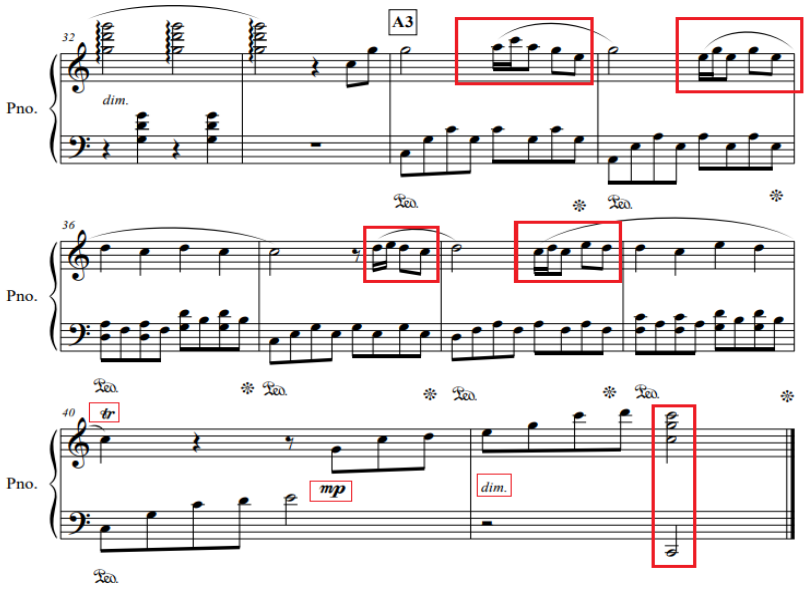
ที่มา: มลิสา หนูเจริญ, 2563

ภาพประกอบที่ 6 ตัวอย่างแสดงห้องเพลงที่ 28 - 31
ที่มา: มลิสา หนูเจริญ, 2563



ภาพประกอบที่ 7 ตัวอย่างแสดง ท่อน A2 ห้องเพลงที่ 32 - 33
ที่มา: มลิสา หนูเจริญ, 2563

ท่อน A3 (ห้องเพลงที่ 34 - 41) ในท่อน A3 เป็นสังคีตลักษณ์ทำนองหลักและการแปรแบบประดับประดา (ornamental variations) ใช้เครื่องหมายกำหนดความดังเบา p หรือ piano หมายความว่าเล่นด้วยเสียงเบา ในห้องที่ 34 - 35, 37 - 38 เป็นการแปรนำทำนองมาประดับประดาให้แตกต่างไปจากทำนองเดิมไม่มาก โดยความยาวยังคงเดิมและลักษณ์ทั่วไปของทำนองก็ยังมีเค้าของเก่าอยู่มากซึ่งทำให้จำได้ทันทีที่ได้ยิน และจุดเด่นในท่อนนี้คือสำเนียงลีลาความเป็นดนตรีไทยเพิ่มขึ้นมา ในห้องที่ 40 ผู้วิจัยได้เพิ่มโน้ตประดับ (ornament) การพรมนิ้ว(Trill) บนโน้ต C ในที่นี่คือเล่นโน้ต C กับโน้ตที่อยู่สูงกว่าคือโน้ต D สลับไปมาอย่างรวดเร็ว เพื่อส่งเข้าท่อนจบของประโยค (phrase) แบบเดนซ์ปิดแบบสมบูรณ์ (perfect authentic cadence – ตัวย่อ PAC) ดำเนินคอร์ด V ไป I ในห้องที่ 41 ดำเนินคอร์ด G โดมินันท์ไป C โทนิก เป็นการดำเนินคอร์ดเพื่อจบอย่างหนักแน่นและมีน้ำหนักที่สุด



ภาพประกอบที่ 8 ตัวอย่างแสดงห้องเพลงที่ 34 – 41
ที่มา: มลิสา หนูเจริญ, 2563

สรุปและอภิปรายผล/ Conclusion and Discussion

จากการพัฒนาบทเพลงกล่อมเด็กภาคใต้สำหรับเปียโนนี้ ผู้วิจัยมีวัตถุประสงค์เพื่อพัฒนาบทเพลงกล่อมเด็กภาคใต้สำหรับการบรรเลงเปียโนเป็นงานสร้างสรรค์เพื่อเป็นหนทางหนึ่งที่จะอนุรักษ์เพลงกล่อมเด็กภาคใต้ให้เป็นที่รู้จักมากขึ้น โดยการถอดทำนองเนื้อร้องเพลงไก่เถื่อนบันทึกโน้ตดนตรีสากลตามหลักทฤษฎีดนตรีตะวันตกและสังคีตลักษณ์ เพื่อพัฒนาเป็นงานสร้างสรรค์และนำไปบรรเลงกับเปียโน

1. สรุปผลการวิจัย

จากการสร้างสรรค์บทเพลง Gallus Lullaby ที่ผู้วิจัยได้มีแรงบันดาลใจจากเพลงกล่อมเด็กภาคใต้ เพลงไก่เถื่อน โดยในกระบวนการสร้างสรรค์ยังคงแนวทำนองหลักเดิมไว้ เพื่อเป็นหนทางหนึ่งที่จะรักษาบทเพลงพื้นบ้านประเภทนี้ได้ สำหรับผลงานการสร้างสรรค์ ผู้วิจัยได้สัมภาษณ์การประเมินผลงานโดยผู้ทรงคุณวุฒิทางด้านดนตรี แบ่งออกเป็น 3 ด้านดังนี้

1. ด้านสื่อถึงความเป็นเพลงกล่อมเด็ก สามารถเป็นสื่อที่เหมาะสมในการเผยแพร่ให้กับเยาวชนรุ่นใหม่ บทเพลงมีจังหวะที่ช้าเหมาะสมสำหรับการบรรเลงเพื่อความผ่อนคลายได้เป็นอย่างดี

2. ด้านเทคนิคการบรรเลง มีการใช้ อพาร์ทจิโอ คอร์ด (Arpeggio chord) การใช้ช่วงเสียงที่หลากหลายไม่ซ้ำจนเกินไป ถือว่าใช้เทคนิคหลายรูปแบบ

3. ด้านการพัฒนาโดยการเรียบเรียงเสียงประสาน มีการถอดแนวทำนองเดิมจากต้นฉบับ มีการเลือกใช้บันไดเสียงที่เหมาะสมกับบทเพลงที่นำมาเรียบเรียง และการเลือกใช้คอร์ดกับแนวทำนองสอดประสานสนับสนุนทำนองหลักได้เป็นอย่างดี

2. อภิปรายผล

จากผลศึกการศึกษา และวิเคราะห์ได้ข้อสรุปดังนี้ ผลงานการสสร้างสรรค์บทเพลง Gallus Lullaby สามารถเป็นสื่อที่เหมาะสมในการเผยแพร่บทเพลงกล่อมเด็กได้เป็นอย่างดี มีการใช้สัญลักษณ์เครื่องหมายทางดนตรีสากลเหมาะสมที่สามารถนำไปบรรเลงเปียโนได้ และผู้ฟังมีความเพลิดเพลิน เกิดความไพเราะ และยังคงจำทำนองเนื้อร้องเพลงไก่เถื่อนเดิมได้

ข้อเสนอแนะ/ Suggestion

ในการศึกษาวิจัยครั้งนี้ ยังมีประเด็นอื่นๆ เกี่ยวกับเพลงกล่อมเด็กให้เราได้ศึกษาอีกมากมายทั้งในประเด็นของเพลงกล่อมเด็กภาคใต้ที่ผู้วิจัยเองก็ยังศึกษาได้ไม่ครอบคลุมทุกบทเพลงยังมีบทเพลง ที่น่าสนใจอีกมากมาย ควรให้มีการบันทึกเสียงด้วยการบรรเลงจริง เพื่อรับฟังความคิดเห็นจากนักเปียโน แล้วนำมาพัฒนาและปรับปรุงการเรียบเรียงเสียงประสานด้วย และสามารถนำมาพัฒนาเป็นงานสร้างสรรค์ได้ สำหรับผู้ที่สนใจสามารถต่อยอดหรือศึกษาเพิ่มเติมได้อีกในประเด็นนี้หรือประเด็น อื่น ๆ ตามความสนใจ

เอกสารอ้างอิง/ References

วิมล ดำศรี. (2552). *เพลงกล่อมเด็กภาคใต้: การศึกษาเชิงวิเคราะห์กรณีศึกษาเมือง นครศรีธรรมราช.* (รายงานผลการการวิจัย). นครศรีธรรมราช: ศูนย์ศิลปวัฒนธรรม มหาวิทยาลัยราชภัฏนครศรีธรรมราช.