



วารสารศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

JOURNAL OF FINE AND APPLIED ARTS CHULALONGKORN UNIVERSITY



Vol.

5

No.

2

58

-

72

บทเพลงหลัก “เพื่อวันพรุ่งนี้ Reprise” จากละครเพลง
“แกะดำโลกสวย เดอะมิวสิคัล”

The Theme Song “Peu Wan Prungnee, Reprise”
from the Musical “Black Sheep.”

นบ ประทีปเสนา

83

-

94

หลักนาฏยประดิษฐ์ไทยจากศิลปะต้นแบบตัวนาง
สู่นวัตกรรมสร้างสรรค์รำเดี่ยวมาตรฐาน

Thai Choreography Principles: from the Female
Model Characters to the Innovation of the Thai
Royal Solo Dance.

พัชรินทร์ สันติอัครธรณ

113

-

123

ความเกี่ยวเนื่องของบัลเลต์และคณิตศาสตร์

The Connection between Ballet and Mathematics.

สิริธร ศรีชลาคม

150

-

160

ปัจจัยแห่งความสำเร็จของวิทยานิพนธ์นักศึกษาที่ได้รับ
รางวัลการออกแบบในระดับนานาชาติ

Key Success Factors of a Student's Thesis
Project Which Won an International Design
Competition.

เพิ่มศักดิ์ สุวรรณทัต

161

-

170

เพลง “โนห์รา” : การผสานวัฒนธรรมในบทประพันธ์
ดนตรี

NORAH: Cross-Cultural Hybridity in Music
Composition

อรอุษา หนองตุรุด





วารสารศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

JOURNAL OF FINE AND APPLIED ARTS CHULALONGKORN UNIVERSITY



Vol.

5

No.

2

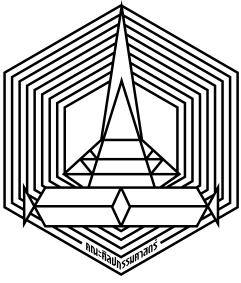
จัดทำโดย สำนักงานกองบรรณาธิการ
ฝ่ายวิชาการ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ออกแบบรูปเล่ม : ชีรัช ชัยกิจจานุกิจ

ภาพปก : การแสดงชุด “แก้วกนิษฐมไพโร” แสดงโดยนางสาวดวงพร มีทรัพย์
ได้รับความอนุเคราะห์จาก อาจารย์ ดร.พัชรินทร์ สันติอัครณ
และ บัลเลต์และคณิตศาสตร์ ได้รับความอนุเคราะห์จาก อาจารย์ ดร.สิริธร ศรีชลาคม

*เนื้อความของวารสารเล่มนี้มีการใช้แบบตัวอักษร

Grotesque MT Std และ MN ForSor EW เพื่อการออกแบบ



วารสารศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

JOURNAL OF FINE AND APPLIED ARTS CHULALONGKORN UNIVERSITY



Vol.

5

No.

2

เจ้าของ

สำนักงานกองบรรณาธิการ

ISSN (Online)

วัตถุประสงค์และขอบเขต

คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ฝ่ายวิชาการ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

2408-2317

วารสารศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย เป็นเวทีเพื่อนำเสนอ แลกเปลี่ยนความรู้ ความคิดเห็นทางวิชาการ

เผยแพร่ผลงานวิชาการ ผลงานวิจัย และผลงานสร้างสรรค์ด้านมนุษยศาสตร์

ในสาขาที่เกี่ยวข้องกับงานศิลปกรรมดังต่อไปนี้

- ทักษะศิลป์
- นฤมิตรศิลป์
- ดุริยางคศิลป์ไทย
- ดุริยางคศิลป์ตะวันตก
- นาฏยศิลป์ไทย
- นาฏยศิลป์ตะวันตก

วารสารเปิดรับบทความวิชาการและบทความวิจัยของนักวิชาการ ครู อาจารย์ นิสิตนักศึกษา

ตลอดจนผู้ที่มีประสบการณ์หรือมุมมองทางด้านศิลปกรรมอย่างกว้างขวาง

โดยบทความดังกล่าวต้องนำเสนอองค์ความรู้หรือแนวคิดใหม่ที่ได้มาจากการศึกษาค้นคว้าวิจัย

ไม่เคยได้รับการตีพิมพ์เผยแพร่ในวารสารใดมาก่อน

บทความทุกฉบับผ่านระบบการกลั่นกรองคุณภาพบทความโดยผู้ทรงคุณวุฒิ (Peer-review)

ลิขสิทธิ์ของบทความเป็นของเจ้าของบทความ บทความที่ได้รับการตีพิมพ์ถือเป็นทัศนะของผู้เขียน

กองบรรณาธิการไม่จำเป็นต้องเห็นด้วยและไม่รับผิดชอบบทความนั้น

กำหนดการออกวารสาร

วารสารศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย เป็นวารสารวิชาการในรูปแบบวารสารอิเล็กทรอนิกส์ (e-Journal) มีกำหนดการออกปีละ 2 ฉบับ คือ ฉบับที่ 1 เดือนมกราคม-มิถุนายน และ ฉบับที่ 2 เดือนกรกฎาคม-ธันวาคม

บรรณาธิการที่ปรึกษา

คณบดี คณะศิลปกรรมศาสตร์ (ศาสตราจารย์ ดร.บุษกร บิณฑสันต์)

บรรณาธิการบริหาร

รองคณบดีฝ่ายวิชาการ คณะศิลปกรรมศาสตร์ (รองศาสตราจารย์ ดร.อรพินท์ พานทอง)

บรรณาธิการ

อาจารย์ ดร.วิษชุดา วุฒาติย์

ผู้ช่วยบรรณาธิการ

ดร.จิรัชญา นูรวัฒน์

ผู้จัดการวารสาร

นายบรรพต โปทา

กองบรรณาธิการ

ศาสตราจารย์เกียรติคุณ ดร. ม.ร.ว.สุริยวุฒิ สุขสวัสดิ์

มหาวิทยาลัยสยาม

ศาสตราจารย์เกียรติคุณสริน กาสต์

มหาวิทยาลัยเชียงใหม่

ศาสตราจารย์ ดร.ชมนาด กิจจันทร์

มหาวิทยาลัยราชภัฏสวนสุนันทา

รองศาสตราจารย์ ดร.วิบูลย์ ตระกูลชัย

วิทยาลัยดนตรี มหาวิทยาลัยรังสิต

รองศาสตราจารย์ ดร.ศศิ พงศ์สรายุทธ

คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

รองศาสตราจารย์ ดร.ศิริมงคล นาฏยกุล

มหาวิทยาลัยมหาสารคาม

รองศาสตราจารย์ฉันทนา เอี่ยมสกุล

มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์

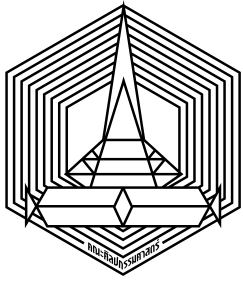
ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.นภินันท์ จันทอรรถกุล

นักวิชาการอิสระ

ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ณาดา ขวาลกุล

สถาบันเทคโนโลยีพระจอมเกล้า

เจ้าคุณทหารลาดกระบัง



วารสารศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

JOURNAL OF FINE AND APPLIED ARTS CHULALONGKORN UNIVERSITY



Vol.

5

No.

2

ผู้ช่วยศาสตราจารย์วไล อัสวเดชศักดิ์
อาจารย์ ดร.กิตติรินทร์ กิตติสกล
อาจารย์ ดร.จิรเดช เสตะพันธุ์
อาจารย์ ดร.ณัฐชา นัจจนาวากุล
อาจารย์ ดร.พัชรินทร์ สันติอวัชรธรรม
อาจารย์ ดร.มนน ธรานุรักษ์
อาจารย์ ดร.สุภาสิริร์ ปิยะพิพัฒน์
อาจารย์วิรัช สงเคราะห์

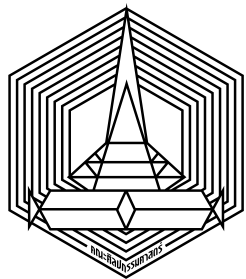
คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
สถาบันดนตรีกัลยาณิวัฒนา
มหาวิทยาลัยมหิดล
คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
มหาวิทยาลัยกรุงเทพ
มหาวิทยาลัยเทคโนโลยีราชมงคลธัญบุรี
คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

บรรณาธิการแถลง

วารสารศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ปีที่ 5 ฉบับที่ 2 นี้ เป็นฉบับแรกที่ตีพิมพ์ภายหลังการได้รับการประเมินเข้าสู่ฐานข้อมูลดัชนีอ้างอิงวารสารไทย (TCI) กลุ่มที่ 2 ประจวบกับมีคณาจารย์ที่ต้องการขอตำแหน่งทางวิชาการจำนวนมาก ในฉบับนี้จึงมีบทความเพิ่มขึ้นจากเดิมหลายบทความ เนื่องจากสามารถรองรับบทความที่จะใช้ขอตำแหน่งทางวิชาการได้แล้ว ในฉบับนี้จึงมีบทความที่น่าสนใจทั้งจากคณาจารย์ทั้งในจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย คณาจารย์จากมหาวิทยาลัยอื่น และจากนิสิตระดับมหาบัณฑิต และดุษฎีบัณฑิตจากจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย และมหาวิทยาลัยอื่น ซึ่งเป็นบทความจากหลากหลายสาขา อาทิ ความเกี่ยวเนื่องของบัลเลต์และคณิตศาสตร์, ปัจจัยแห่งความสำเร็จของวิทยานิพนธ์นักศึกษาที่ได้รับรางวัลการออกแบบในระดับนานาชาติ, เพลง “โนห์รา” : การผสมวัฒนธรรมในบทประพันธ์ดนตรี, หลักนาฏยประดิษฐ์ไทยจากศิลปินต้นแบบตัวนางสู่นวัตกรรมการสร้างสรรค์รำदैยมมาตรฐาน, การสร้างสรรค์นาฏยศิลป์สะท้อนความกดดันที่นำไปสู่การเป็นฆาตกรหญิง และบทเพลงหลัก “เพื่อวันพรุ่งนี้ Reprise” จากละครเพลง “แกะดำโลกสวย เดอะมิวสิคัล” ฯลฯ ซึ่งในฉบับนี้กองบรรณาธิการได้พยายามตรวจสอบมาตรฐานการตีพิมพ์อย่างเข้มข้นขึ้น เพื่อเล่มวารสารของเราจะได้มีมาตรฐานในฐานะวารสารที่อยู่ในฐานข้อมูลดัชนีอ้างอิงวารสารไทย (TCI) และเพื่อเป็นการพัฒนาสำหรับการก้าวขึ้นสู่ฐานข้อมูลในกลุ่มที่ 1 ต่อไป

สุดท้ายนี้ทางกองบรรณาธิการขออวยพรให้คณาจารย์ทุกท่านโชคดีในการขอตำแหน่งทางวิชาการ และหวังว่าผู้อ่านทุกท่านจะได้รับประโยชน์จากบทความภายในฉบับ และสามารถนำไปประยุกต์ใช้ในศาสตร์นั้น ๆ ได้เป็นอย่างดี

ดร.วิชุดา วุฑฒิตย
บรรณาธิการ



วารสารศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

JOURNAL OF FINE AND APPLIED ARTS CHULALONGKORN UNIVERSITY



Vol.

5

No.

2

9

-

15

ดนตรีสำหรับการแสดงหนังตะลุง คณะครูบุญส่ง ไกรเดช
จังหวัดระยอง

Music Performance for Shadow Puppet Theater of
Master Boonsong Kraidech Ensemble in Rayong
Province

กวีทัศน์ อะโศก
ข้าคม พรประสิทธิ์

16

-

29

การสร้างสรรคนาฏศิลป์สะท้อนความกดดันที่นำไปสู่
การเป็นฆาตรหญิง

The Creation of Dance Reflecting Female's Pressure
Leading to Murder

ขวัญชนก โชติมุกตะ
นราพงษ์ จรัสศรี

30

-

38

การสร้างสรรคนาฏศิลป์ ชุด มหาเทวธรณสุพรรณ

The Dance Creation by Mahathawaronnasuban

คมชัชวาล์ พสุจินทร์แดง

39

-

49

ดนตรีหนังตะลุงในจังหวัดสงขลา : ความเปลี่ยนแปลง
จากอดีตสู่ปัจจุบัน

Nang-Talung Music in Songkhla : Change From Past
to Present

ไชยวุฒิ โกศล

50

-

57

การสร้างบทเรียนสำเร็จรูปเพื่อพัฒนาทักษะการบรรเลง
จะเข้

Creating the Instructional Programs to Develop the
Skills of Playing The Ja-Khay

ณัฐธยา รังสิยานนท์
โกวิทย์ ชันธิศิริ

58

-

72

บทเพลง "เพื่อวันพรุ่งนี้ รีฟริส" จากละครเพลง
แกะดำโลกสวย เดอะมิวสิคัล

"For Tomorrow to Come, Reprise" From
"Black Sheep" the Musical

นาวาตรีณบ ประทีปเสนา

73

-

82

ดนตรีประกอบพิธีทำขวัญนาของครูชนะ ชำนิราชกิจ

Music for Preordaining Buddhist Ceremony by
Master Chana Chamnirachakit

ปราโมทย์ เทียงตรง
ภัทระ คมขำ

83

-

94

หลักนาฏยประดิษฐ์ไทยจากศิลปินต้นแบบตัวนาง
สู่นวัตกรรมการสร้างสรรครำเดี่ยวมาตรฐาน

Thai Choreography Principles: from the Female
Model Characters to Innovation of the Thai Royal
Solo Dance

พัชรินทร์ สันติอัครวรรณ

95

-

102

แนวทางเทคนิคการขับร้องของท่านผู้หญิงพวงร้อย
อภัยวงศ์

Vocal Technique in Singing Puangroi Abhaiwongse's
Song

พัทธนันท์ อาจองค์
วิบูลย์ ตระกูลชื่น

103

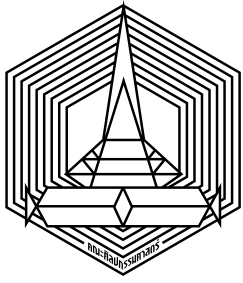
-

112

กระบวนการวิธีสร้างสรรคงานศิลปหัตถกรรมย่านลิเภา
จ.นครศรีธรรมราช

Method of Making Yan Lipao" in
Nakhon Si Thammarat

ภริตพร แก้วแถมเสื่อ



วารสารศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

JOURNAL OF FINE AND APPLIED ARTS CHULALONGKORN UNIVERSITY



Vol.

5

No.

2

113

ความเกี่ยวเนื่องของบัลเลต์และคณิตศาสตร์

The Connection Ballet and Mathematics.

สิริธร ศรีชลาคม

124

การแสดงเดี่ยวไวโอลิน โดย อธิปไตย พรหมสุรินทร์

A Violin Recital by Atippatai Promsurin

อธิปไตย พรหมสุรินทร์
นรอรด จันทร์กล่า

-

-

123

138

140

การจัดการการแข่งขันนาฏศิลป์ไทยระดับนานาชาติ :
รายการแสดงพื้นบ้าน IDA China Shenzhen
International Dance Festival 2017

Management for International Competition of Thai
Dancing Arts: the List of the Traditional
Performance IDA China Shenzhen International
Dance Festival 2017

กุลนาถ ชินโคตร

150

ปัจจัยแห่งความสำเร็จของวิทยานิพนธ์นักศึกษาที่ได้รับ
รางวัลการออกแบบในระดับนานาชาติ

Key Success Factors of a Student's Thesis Project
Which Won An International Design Competition

เพิ่มศักดิ์ สุวรรณทัต

-

-

149

160

161

เพลง “โนราห์” : การผสมผสานวัฒนธรรมในบทประพันธ์
ดนตรี

Norah: Cross Culture Hybridity in Music
Composition

อรอุษา หนองตรุด

171

คำแนะนำสำหรับผู้พิมพ์

-

-

170

180

บทความวิจัย
RESEARCH ARTICLES

ดนตรีสำหรับการแสดงหนังตะลุง คณะครูบุญส่ง ไกรเดช จังหวัดระยอง

กวีทัศน์ อะโสต*
จำคม พรประสิทธิ์**

Music Performance For Shadow Puppet Theater of Master Boonsong Kraidech Ensemble in Rayong Province

บทคัดย่อ

งานวิจัยเรื่องดนตรีสำหรับการแสดงหนังตะลุงของคณะครูบุญส่ง ไกรเดช จังหวัดระยอง มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษามูลบทที่เกี่ยวข้องกับดนตรีสำหรับการแสดงหนังตะลุงในจังหวัดระยอง ศึกษาประวัติและผลงานของนายหนังตะลุง คณะครูบุญส่ง ไกรเดช และวิเคราะห์ดนตรีสำหรับการแสดงหนังตะลุง คณะหนังตะลุงของครูบุญส่ง ไกรเดชพบว่าได้รับอิทธิพลมาจากการแสดงหนังตะลุงแถบภาคใต้ เริ่มก่อตั้งคณะตั้งแต่ปีพุทธศักราช 2521 ได้รับการสืบทอดจากครูหรั่ง สิริคำ ผลงานที่โดดเด่น คือได้รับรางวัลเกียรติคุณเป็นศิลปินดีเด่นจังหวัดระยอง ประจำปีพุทธศักราช 2555 จากการวิเคราะห์ทำนองการขับประกาศหน้าบท พบบทเพลงในขั้นตอนการโหมโรงปรากฏกระสวนจังหวะหน้าทับ 8 จังหวะ และพบกระสวนจังหวะ การบรรเลงหน้าทับประกอบอากัปกิริยาของตัวหนังมีทั้งหมด 6 จังหวะได้แก่ ตัวพระ ตัวนาง ตัวยักษ์ ตัวตลก รัว และเชิด นายหนังยังใช้การขับบทเพลงประเภทเพลงลูกทุ่ง เพลงแหล่และเพลงน้อย ทำนองการขับประกาศหน้าบทโดยพบว่ากำหนดทำนองร้องให้ตรงกับเสียงซอล ลา ที โด เร ซึ่งส่วนใหญ่จะใช้ระดับเสียงทางใน บางประโยคที่ใช้เสียงนอกบันไดเสียงพบเป็นส่วนน้อย

คำสำคัญ: ดนตรีสำหรับการแสดง/ หนังตะลุง/ ครูบุญส่ง ไกรเดช

Abstract

This study research was conducted in order to find out about the facts of the music for the shadow puppet show of master Boonsong Kraidech in Rayong province of Thailand. The purpose of the study was to find out the unique characteristic of the music for the shadow puppet show in Rayong province. In addition, the study aimed to study about the history of The shadow puppet show of master Boonsong Kraidech including analyzed the music for the “Shadow Puppet Show of Master Boonsong Kraidech”. The study revealed that the music for the show was influenced by the music of shadow puppet show in southern region of Thailand. The shadow puppet show of master Boonsong Kraidech was established in 1978 which inheritance from Master Ring Sirikum. The masterpiece performance of Master Ring Sirikum was awarded as the honorable artist of Rayang in 2012. According to the study of the announcement songs of the show the researcher found that in the music of the overture found that there were 8 differences of the dynamics. Further, there was the acting of 6 different actors along with the dynamics of music. The 6 charters were (1)main character of the actor, (2) the main character of the actress, (3) Giant, (4) Comedian, (5)Excitement and (6) the movement of the actors. In addition, the director of the show used folk music, “Lhae”or“Choi” for the show. The melody of the announcement songs found that it was assigned to follow the sound of So, La, Ti, Do, and Re. Most of the music used the tone follow Thai traditional dynamics. Litter part of the music used the tone of the music follow the dynamics of the other regions.

Keywords: Music for performance/ Shadow puppet show/ Master Boonsong Kraidech

* นิสิตระดับมหาบัณฑิต หลักสูตรศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาดุริยางค์ไทย ภาควิชาดุริยางคศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
kaweehat@gmail.com

** รองศาสตราจารย์ ดร., สาขาวิชาดุริยางค์ไทย ภาควิชาดุริยางคศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, Pkumkom@yahoo.co.th

บทนำ

หนังตะลุมเป็นศิลปะพื้นบ้านที่มีอย่างแพร่หลายในท้องถิ่นภาคใต้ของประเทศไทยการแสดงหนังตะลุมใช้วิธีการเชิดหนังเพื่อสื่อสารจากตัวหนังออกมาเป็นเรื่องราว เกิดขึ้นเป็นแสงเงาผ่านจอผ้าขาวเรื่องราวและบทบาทของตัวหนังจะสะท้อนขนบธรรมเนียมและวัฒนธรรมท้องถิ่น รวมทั้งหลักธรรม ความบันเทิงตลกขบขัน เสียดสีสังคมและคติความเชื่อต่าง ๆ สอดแทรกอยู่ในเนื้อเรื่อง¹ โดยทั่วไปมักนิยมเล่นเรื่องรามเกียรติ์ แต่ปัจจุบันมักจะมีเล่นเรื่องที่เป็นจินตนิยาย ประเภทบทละครพื้นบ้าน เช่น ลักขณวงศ์ สังข์ทอง หรือนำเอาอนุภาคของวรรณคดีมาดัดแปลงเพิ่มเติมและตั้งชื่อเรื่องขึ้นใหม่² โดยนายหนังจะเป็นผู้เชิดตัวหนังพร้อมทั้งพากย์เสียงพูดตามบทบาทของตัวละคร เช่น การพากย์เสียงชายและหญิง โดยเฉพาะการขับร้องของนายหนังจะต้องใช้ไหวพริบเป็นอย่างมากในการร้องค้น

หนังตะลุมไม่เพียงเป็นเพียงมหรสพเพื่อความเพลิดเพลินเท่านั้น หากแต่ยังแฝงไว้ด้วยภูมิปัญญาและคติธรรมที่ล้ำลึกบอกเล่าความเป็นอยู่ การทำมาหากิน ค่านิยม ความเชื่อและประวัติศาสตร์ของชนในท้องถิ่นที่สืบทอดกันมาเนิ่นนานมาถึงปัจจุบัน จึงทำให้นายหนังตะลุมสังคมยุคใหม่ ต้องมีการปรับปรุงวิธีการนำเสนอหนังตะลุมแต่ละเรื่องให้เต็มไปด้วยเนื้อหาสาระ ความบันเทิง และภูมิปัญญา คติธรรมที่นายหนังบรรจุไว้ซึ่งการแสดงหนังตะลุมไม่เพียงแต่พบในภาคใต้เท่านั้น ยังพบว่ามีการแสดงหนังตะลุมในจังหวัดระยองโดยมีการประยุกต์การแสดงให้เข้ากับวิถีชีวิตของตน โดยพัฒนาการแสดงให้เกิดความน่าสนใจด้วยการใช้ภาษาถิ่นระยอง หรือเรียกว่า ภาษาระยอง ทำให้การแสดงได้รับความนิยม ด้วยการพัฒนาเนื้อเรื่องของหนังตะลุมให้ทันกับเหตุการณ์บ้านเมืองปัจจุบัน โดยสอดแทรกคุณธรรม จริยธรรม

องค์ประกอบสำคัญของวงดนตรีสำหรับการแสดงหนังตะลุมคณะครูบุญส่ง ไกรเดช ส่วนใหญ่จะใช้เครื่องกำกับจังหวะ เช่น ฉิ่ง กรับ หมองคู่ กลองชาตรี (กลองตุ๊ก) การแสดงดนตรียังเกี่ยวข้องและมีความสำคัญกับการแสดงหนังตะลุมตั้งแต่เริ่มแสดงนั่นคือการโหมโรง ตลอดจนการดำเนินเรื่องจนกระทั่งจบการแสดง สังเกตได้ว่าดนตรีมีความสัมพันธ์เกี่ยวกับการแสดงในทุกขั้นตอน³ สารานุกรมวัฒนธรรมไทยภาคใต้ เล่มที่ 17 กล่าวถึงดนตรีในการแสดงหนังตะลุมไว้ว่า “ด้วยเหตุที่หนังตะลุมมีกลอนหลายรูปแบบและมีลีลาการร้องกลอนแตกต่างกัน ทำให้กลอนหนังตะลุมมีเสน่ห์ยิ่งดนตรีที่บรรเลงประกอบการขับกลอนแต่ละอย่างกันไป ทั้งลีลาและท่วงทำนองแล้วยิ่งเพิ่มความไพเราะและมนต์ขลังยิ่งขึ้น”⁴

คณะครูบุญส่ง ไกรเดช (ครูเจียม) ปัจจุบันอายุ 73 ปี ได้สืบสานศิลปะการแสดงหนังตะลุมโดยเริ่มเผยแพร่การแสดงหนังตะลุมเมื่อปี พ.ศ.2521 โดยเริ่มฝึกเล่นหนังตะลุมด้วยตนเอง จากการประดิษฐ์ตัวหนัง โดยนำกระดาษแข็งมาเขียนฉลุลายขึ้นเป็นตัวละครต่าง ๆ ต่อมาได้เรียนวิธีการแสดงเพิ่มเติมกับครูหรั่ง ศิริคำ จนมีความเชี่ยวชาญในเรื่องของการขับร้องและการเชิดหนังตะลุมจนได้รับมอบโอกาสให้ครูหนังตะลุมพร้อมทั้งตัวหนังทั้งหมดจากครูหรั่งมา เพื่อสืบสานศิลปะการแสดงหนังตะลุมจนได้รับความนิยมแพร่หลายในจังหวัดระยอง และพื้นที่จังหวัดใกล้เคียงจึงทำให้ครูบุญส่ง ไกรเดช ได้รับรางวัลเกียรติคุณเป็นศิลปินดีเด่นจังหวัดระยอง ประจำปีพุทธศักราช 2555 สาขาศิลปะการแสดง จากสำนักงานวัฒนธรรมจังหวัดระยอง

ด้วยภูมิปัญญาที่ทรงคุณค่าในการสืบสานวัฒนธรรมการแสดงหนังตะลุมของครูบุญส่ง ไกรเดช ถือได้ว่าเป็นบุคคลที่ผูกพันในศิลปะแขนงนี้ที่ได้อุทิศตนเพื่ออนุรักษ์ศิลปะอันล้ำค่านี้ไว้ได้ เป็นผู้รักความเป็นไทย ห่วงแหนสมบัติของชาติ ด้วยการถ่ายทอดผ่านสื่อตัวหนังออกมาเป็นเรื่องราวเปรียบเสมือนมีชีวิตจริง เพื่อยังประโยชน์แก่ชุมชนและเยาวชนไทยโดยมิให้สูญหายไป ผู้วิจัยจึงเล็งเห็นความสำคัญและตระหนักถึงภูมิปัญญาของท้องถิ่นในฐานะที่เป็นลูกหลานจึงหวังว่าการวิจัยครั้งนี้จะเป็นเอกสารที่ใช้อ้างอิงให้แก่ผู้ที่สนใจศึกษาทั่วไป

วัตถุประสงค์ของงานวิจัย

1. ศึกษามูลบทที่เกี่ยวข้องกับดนตรีสำหรับการแสดงหนังตะลุมในจังหวัดระยอง
2. ศึกษาประวัติและผลงานของนายหนังตะลุมคณะครูบุญส่ง ไกรเดช
3. วิเคราะห์ดนตรีสำหรับการแสดงหนังตะลุม คณะครูบุญส่ง ไกรเดช

1. ไพโรจน์ ทองวัน, “หนังตะลุม (Shadow play)”. (ศิลปนิพนธ์ปริญญาศิลปศาสตรบัณฑิต, มหาวิทยาลัยศิลปากร, 2553), 6.

2. พิทยา บุญรัตน์, “รำหนัง : การแสดงหนังตะลุมของภาคใต้ฝั่งตะวันตก” (งานวิจัยได้รับทุนการอุดหนุนจากงบประมาณแผ่นดินสำนักงานคณะกรรมการวิจัยแห่งชาติ (วช.) ประจำปีงบประมาณ 2541, มหาวิทยาลัยทักษิณ, 2553), 90.

3. อาภัสรา คงเผ่าพงษ์, “วิเคราะห์ดนตรีในการแสดงหนังตะลุมคณะครูอำไพ สายสังข์ จังหวัดตราด” (วิทยานิพนธ์ปริญญาโทศิลปศาสตรบัณฑิต, สาขาวิชาดุริยางค์ไทย คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย 2553), 4.

4. มูลนิธิสารานุกรมวัฒนธรรมไทย ธนาคารไทยพาณิชย์, สารานุกรมวัฒนธรรมไทยภาคกลาง 2542, 8321.

วิธีดำเนินการวิจัย

ดำเนินการวิจัยเรื่องวิเคราะห์ดนตรีในการแสดงหนังตะลุงคณะครูบุญส่ง ไกรเดช จังหวัดระยอง โดยใช้ระเบียบวิธีวิจัยเชิงคุณภาพ รวบรวมข้อมูลที่เกี่ยวข้องกับงานวิจัย โดยแบ่งประเภทของข้อมูลดังนี้

ขั้นที่ 1 รวบรวมข้อมูลที่เกี่ยวข้องกับการวิจัย โดยแบ่งประเภทของขั้นตอนดังนี้

1.1 ข้อมูลเอกสาร ทำการรวบรวมข้อมูลเอกสารจากสถานที่ต่าง ๆ เช่น สำนักงานวิทยทรัพยากร จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ห้องสมุดคณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย สำนักหอสมุดกลาง มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ สำนักงานวัฒนธรรมจังหวัดระยอง องค์การบริหารส่วนตำบลตะพง และห้องสมุดประชาชนอำเภอเมือง จังหวัดระยอง

1.2 ข้อมูลสัมภาษณ์ทำการเก็บข้อมูลที่เกี่ยวข้องกับการวิเคราะห์ดนตรีในการแสดงหนังตะลุงคณะครูบุญส่ง ไกรเดช จังหวัดระยองจากการสัมภาษณ์ผู้ทรงคุณวุฒิดังต่อไปนี้

1.2.1 นางสุกดี วิจิธรรมศักดิ์ ผู้อำนวยการสำนักงานวัฒนธรรม จังหวัดระยอง ศูนย์ราชการจังหวัดระยอง ถนนสุขุมวิท ตำบลมาบตาพุด อำเภอเมือง จังหวัดระยอง

1.2.2 นายอำเภอไพ บุญรอด บุคคลส่งเสริมด้านวัฒนธรรม อยู่บ้านเลขที่ 97/1 หมู่ 6 ตำบลบ้านค่าย อำเภอบ้านค่าย จังหวัดระยอง

1.2.3 นายบุญส่ง ไกรเดช ศิลปินดีเด่นจังหวัดระยอง สาขาศิลปะการแสดงหนังตะลุง ปีพุทธศักราช 2555 อยู่บ้านเลขที่ 122 หมู่ที่ 2 ตำบลตะพง อำเภอเมือง จังหวัดระยอง

1.2.4 นายอนันต์ ไกรเดช นักดนตรี อยู่บ้านเลขที่ 122/2 หมู่ 8 ตำบลตะพง อำเภอเมือง จังหวัดระยอง

1.2.5 นายอนันท์ ไกรเดช นักดนตรี อยู่บ้านเลขที่ 122/2 หมู่ 8 ตำบลตะพง อำเภอเมือง จังหวัดระยอง

1.2.6 นายทวีศักดิ์ ไกรเดช นักดนตรี อยู่บ้านเลขที่ 122/2 หมู่ 8 ตำบลตะพง อำเภอเมือง จังหวัดระยอง

1.2.7 นายเสวก วิเชียรล้ำ นายหนังตะลุง อยู่บ้านเลขที่ 56/1 หมู่ 9 ตำบลตะพง อำเภอเมืองระยอง จังหวัด ระยอง

1.2.8 นายประสาน สาระสังข์ อยู่บ้านเลขที่ 75/1 หมู่ที่ 1 ตำบลละหาร อำเภอปลวกแดง จังหวัดระยอง

1.2.9 นายเตชิน พุทธวารินทร์ อยู่บ้านเลขที่ 97/1 หมู่ 12 ตำบลบางบุตร อำเภอบ้านค่าย จังหวัดระยอง

ขั้นที่ 2 การเก็บข้อมูลภาคสนามในจังหวัดระยอง

การเก็บข้อมูลภาคสนามทำการรวบรวมข้อมูลจากนายหนังตะลุงในอำเภอเมือง จังหวัดระยอง และนักดนตรีของหนังตะลุงคณะครูบุญส่ง ไกรเดช อย่างละเอียด ตามขอบเขตที่กำหนดไว้เป็นเวลา 5 เดือน ด้วยวิธีการสังเกต สัมภาษณ์และบันทึกภาพประกอบ การสังเกตใช้การจดบันทึก การสัมภาษณ์จะใช้วิธีการสัมภาษณ์เดี่ยวและกลุ่มลงแถบบันทึกเสียง จดบันทึกและเก็บข้อมูลด้วยการบันทึกภาพ และเสียงของการแสดงหนังตะลุงคณะครูบุญส่ง ไกรเดช จังหวัดระยอง

ขั้นที่ 3 เรียบเรียงข้อมูลดำเนินการดังนี้

3.1 การนำข้อมูลที่บันทึกไว้ในแถบบันทึกเสียงมาเรียบเรียงข้อมูล และสรุปสาระสำคัญ

3.2 การนำข้อมูลที่รวบรวมทั้งหมดที่ได้จากการสัมภาษณ์ ด้วยวิธีการสังเกตและทำการบันทึกภาพประกอบมาตรวจสอบความถูกต้อง และเก็บข้อมูลและรายละเอียดเพิ่มเติมเนื้อหาให้สมบูรณ์

3.3 การนำข้อมูลที่ได้มาตรวจสอบและที่เก็บรายละเอียดเสริมมาศึกษาและวิเคราะห์ตามขอบเขตด้านเนื้อหาที่กำหนดไว้

ขั้นที่ 4 จัดทำรายงานวิทยานิพนธ์ฉบับสมบูรณ์

ผลการวิจัย

งานวิจัยเรื่องดนตรีสำหรับการแสดงหนังตะลุง คณะครูบุญส่ง ไกรเดช จังหวัดระยองตรงตามวัตถุประสงค์ที่ตั้งไว้คือ ศึกษามูลบทที่

ดนตรีสำหรับการแสดงหุ่นนิ่งตะลุง คณะครูบุญส่ง ไกรเดช จังหวัดระยอง

กวีทัศน์ อะโสต
จำคม พรประสิทธิ์

Music Performance For Shadow Puppet Theater of Master Boonsong Kraidech Ensemble in Rayong Province

เกี่ยวกับดนตรีสำหรับการแสดงหุ่นนิ่งตะลุงในจังหวัดระยอง ศึกษาประวัติและผลงานของนายหนังตะลุงคณะครูบุญส่ง ไกรเดช วิเคราะห์ดนตรี
สำหรับการแสดงหุ่นนิ่งตะลุง คณะครูบุญส่ง ไกรเดช จังหวัดระยอง ผลการวิจัยพบดังนี้

การศึกษามูลบทที่เกี่ยวข้องกับดนตรีสำหรับการแสดงหุ่นนิ่งตะลุงในจังหวัดระยอง พบว่าจังหวัดระยองเป็นเมืองที่มีประวัติศาสตร์ที่
เก่าแก่มากเป็นเวลานาน ทำให้ยังคงเหลือมรดกทางภูมิปัญญาของบรรพบุรุษรักษาสืบมา เช่น ด้านภาษาและวัฒนธรรม จึงพบว่ามีการแสดง
พื้นบ้านในปัจจุบันคือ เติ่งบองกลองยาว ละครชาตรี (เท่งกร๊วก) หนังใหญ่ และที่สำคัญคือหนังตะลุงที่ได้รับการเผยแพร่มาจากแถบภาคใต้ โดย
ยายแดง และนายพรมที่มีบทบาทถ่ายทอดการแสดงในท้องถิ่นโดยมีหลวงพ่อดวงศ์ วัดบ้านค่าย เป็นผู้สนใจจะให้มีการฝึกการแสดงหนังตะลุงให้
กับลูกศิษย์ที่วัดของตนต่อมา เมื่อหลวงพ่อดวงศ์ภาพ จึงทำให้เกิดการก่อตั้งคณะหนังตะลุงหลายคณะขึ้นตามอำเภอเมือง ได้แก่ หนังนายผิว
หนังนายวงศ์ หนังนายบุญ และหนังนายหรั่ง ศิริคำ ซึ่งต่อมาได้ถ่ายทอดการแสดงให้กับนายบุญส่ง ไกรเดช ที่มีประสบการณ์การแสดงหนังตะลุง
เมื่อปีพุทธศักราช 2521 โดยการใช้การแกะตัวหนังจากกระดาษแข็ง ออกแสดงมาจนกระทั่งปีพุทธศักราช 2525 จึงก่อตั้งคณะขึ้นชื่อว่าคณะครูบุญส่ง
ไกรเดช รวมระยะเวลาการแสดงหนังตะลุงมา 39 ปี ทำให้นายบุญส่ง ไกรเดช ได้รับรางวัลเกียรติคุณเป็นศิลปินดีเด่นจังหวัดระยอง ประจำปี
พุทธศักราช 2555 เนื่องจากเป็นผู้มีผลงานดีเด่นทางวัฒนธรรมสาขาศิลปะการแสดงหนังตะลุง จากสำนักงานวัฒนธรรมจังหวัดระยองพบว่า
มีเครื่องดนตรีสำหรับการแสดงคือเครื่องกำกับจังหวะ ทั้งหมด 6 ชนิดคือ โทน 2 ใบ กลองตุ้ม 2 ใบ โหม่งเห่ง 2 ลูก ฉิ่ง 1 คู่ ฉาบ 1 คู่ และ
กรับ 1 คู่ มีการประยุกต์ใช้กลองบองโกเพื่อเพิ่มความสนุกสนานในการแสดงหนังตะลุง ดนตรีสำหรับการแสดงหนังตะลุงพบกระบวนจังหวะใน
ขั้นตอนของการโหมโรง คือหน้าทับ 8 จังหวะกับกระบวน 6 จังหวะโดยการบันทึกโน้ตกระบวนจังหวะจากครูบุญส่ง ไกรเดช ด้วยสัญลักษณ์ที่ใช้
แทนวิธีการบรรเลงโทน เช่น ตัวอักษร ต หมายถึง เสียงตึง ตัวอักษร ป หมายถึง เสียงป๊ะ ตัวอักษร ท หมายถึง เสียงเท่ง ตัวอักษร ถ หมายถึง
เสียงถืด และตัวอักษร จ หมายถึง เสียงจ๊ับ ดังนี้

จังหวะที่ 1 (ไม่ปรากฏชื่อ)

โทน

----	---ป	---ป	---ท	----	---ท	---ท	---ป
------	------	------	------	------	------	------	------

จังหวะที่ 2 (ไม่ปรากฏชื่อ)

โทน

-ป-ป	-ป-ป	-ท-ท	-ท-ท	-ป-ป	-ป-ป	-ท-ท	-ท-ท
------	------	------	------	------	------	------	------

จังหวะที่ 3 พระรามลงสรง

โทน

-ต-จ	-ต-จ	-ต-จ	-ท-ท	-ต-จ	-ท-ท	-ท-ท	-ต-จ
------	------	------	------	------	------	------	------

-ท-จ	-ท-จ	-ท-ท	-ต-จ	-ต-จ	-ต-จ	-ต-จ	-ท-ท
------	------	------	------	------	------	------	------

จังหวะที่ 4 ชัดน้อย

โทน

-ต-จ	-ต-จ	-ต-จ	-ท-ท	-ต-จ	-ท-ท	-ท-จ	-ท-ท
------	------	------	------	------	------	------	------

ดนตรีสำหรับการแสดงหุ่นนิ่งตะลุง คณะครูบุญส่ง ไกรเดช จังหวัดระยอง

กวีทัศน์ อะโสต
ข้ามคม พรประสิทธิ์

Music Performance For Shadow Puppet Theater of Master Boonsong Kraidech Ensemble in Rayong Province

จังหวะที่ 5 ชัดใหญ่

โทน

- ต - จ	- ต - จ	- ต - จ	- ท - ท	- ต - จ	- ท - ท	- ท - จ	- ท - ท
---------	---------	---------	---------	---------	---------	---------	---------

- ท - จ	- ท - จ	- ท - จ	- ท - ท	- จ - ท	- จ - ท	- ท - จ	- ท - ท
---------	---------	---------	---------	---------	---------	---------	---------

จังหวะเพลงที่ 6 (ไม่ปรากฏชื่อ)

โทน

- - - ป -	- ถ - ถ	- ถ - ถ	- ต - ต	- - - ป -	- ต - ต	- จ - ต	- ถ - ถ
-----------	---------	---------	---------	-----------	---------	---------	---------

- - - ป -	- ถ - ถ	- ถ - ถ	- ท - ท	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -
-----------	---------	---------	---------	---------	---------	---------	---------

จังหวะที่ใช้ประกอบกับอากัปกิริยาของตัวหนังตะลุง อันได้แก่ รูปตัวพระ รูปตัวนาง รูปตัวยักษ์ รูปตัวตลก รัวและเชิด ยังพบว่ามีการสลับจังหวะหน้าทับประกอบการขับประกาศหน้าบท มีท่วงทำนองเดียวซึ่งมีจังหวะความยาว 1 บรรทัด ดังนี้

จังหวะที่ 7 (ไม่ปรากฏชื่อ)

โทน

- จ - จ	- ท - ท	- จ - ท	- จ - ท	- จ - จ	- ท - ท	- จ - ท	- จ - ท
---------	---------	---------	---------	---------	---------	---------	---------

จังหวะที่ 8 เชิด

โทน

- ท - ท	- ท - ท	- ท - ท	- ท - ท	- ท - ท	- ท - ท	- ท - ท	- ท - ท
---------	---------	---------	---------	---------	---------	---------	---------

จังหวะที่ 1 รูปตัวพระ

โทน

- ต - ป	- ถ - ป	- ป ต ต	- ถ - ป	- ต - ป	- ถ - ป	- ถ - ถ	- ถ - ป
---------	---------	---------	---------	---------	---------	---------	---------

จังหวะที่ 2 ตัวนาง

โทน

- ป - ป	- ป - ถ	- ป ต ต	- ป - ถ	- ป ต ต	- ป - ถ	- ถ - ถ	- ป - ท
---------	---------	---------	---------	---------	---------	---------	---------

ดนตรีสำหรับการแสดงหุ่นนิ่งตะลุง คณะครูบุญส่ง ไกรเดช จังหวัดระยอง

กวีทัศน์ อะโสต
จำคม พรประสิทธิ์

Music Performance For Shadow Puppet Theater of Master Boonsong Kraidech Ensemble in Rayong Province

จังหวะที่ 3 รูปตัวยักษ์ โทน

- จ - จ	- จ - ท	- ท - จ	- ท - ท	- จ - ท	- จ - ต	- ต - จ	- ต - ต
---------	---------	---------	---------	---------	---------	---------	---------

- จ - จ	- ท - ท	- จ - ท	- จ - ท	- จ - จ	- ท - ท	- จ - ท	- ท - จ
---------	---------	---------	---------	---------	---------	---------	---------

จังหวะที่ 4 รูปตัวตลก โทน

- ป - ป	- ป - ถ	- ป ถ ถ	- ป - ถ	- ป - ป	- ป - ถ	- ป ถ ถ	- ป - ถ
---------	---------	---------	---------	---------	---------	---------	---------

- ป - ป	- ป - ท	- ป ท ท	- ป - ท	- ป - ป	- ป - ท	- ป ท ท	- ป - ท
---------	---------	---------	---------	---------	---------	---------	---------

จังหวะที่ 5 เพลงรัว โทน

--- ป	--- ท	--- ป	--- ท	--- ท	--- ท	--- ท	--- ท
-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------

จังหวะที่ 6 เพลงเชิด โทน

- ท - ท	- ท - ท	- ท - ท	- ท - ท	- ท - ท	- ท - ท	- ท - ท	- ท - ท
---------	---------	---------	---------	---------	---------	---------	---------

จังหวะที่ใช้ประกอบกับอาภักภิกขุของตัวหนังตะลุง อันได้แก่ รูปตัวพระ รูปตัวนาง รูปตัวยักษ์รูปตัวตลก รัวและเชิด ยังพบว่ามีการสวน
จังหวะหน้าทับประกอบการขับประกาศหน้าบท มีท่วงทำนองเดียวซึ่งมีจังหวะความยาว 1 บรรทัด ดังนี้

โทน

- - ป -	- ต ต ต	ป - ต ต	- ต - -	- - ท -	- ต ต ต	ป - ต ต	- ต - -
---------	---------	---------	---------	---------	---------	---------	---------

นอกจากนี้ยังปรากฏการบรรเลงประกอบการขับร้องเพลงของนายหนังในบทเพลงประเภทเพลงลูกทุ่ง เพลงฉ่อย และเพลงแหล่
เพื่อใช้ในการสอดแทรกคติสอนใจให้เกิดความสนุกสนานผ่านบทเพลงที่นายหนังได้ประพันธ์ขึ้น

ผลสรุปการดำเนินการวิเคราะห์/ อภิปรายผล

จากการวิเคราะห์การขับประกาศหน้าบทของหนังตะลุงคณะครูบุญส่ง ไกรเดช พบว่ามีการขับกลอนโดยนำบทกลอนสุภาพทั่วไปไม่ได้
เน้นเรื่องความถูกต้องของฉันทลักษณ์ เนื่องจากการถ่ายทอดมาจากครูอาจารย์ ด้วยการเทียบเคียงเสียงการขับทำนองกับขลุ่ยเพียงออ
พบ 5 เสียงคือ เสียงซอล เสียงลา เสียงที เสียงโด และเสียงเร ซึ่งเรียงร้อยสลับสับเปลี่ยนอยู่ในท่วงทำนองของบทขับในแต่ละวรรคจะขับให้อยู่

ในเสียงที่หลากหลายคือ วรรณคดีจะขับให้ตรงกับเสียงที่และเสียงลาเป็นส่วนใหญ่ ส่วนท่ายวรจะตรงกับเสียงที่แต่ไม่เสมอไปบางครั้งอาจตรงกับเสียงลา ด้วยการเคลื่อนที่ของทำนองจะเว้นจังหวะที่ไม่สม่ำเสมอแต่มีการยกเอียงจังหวะสอดคล้องกลมกลืนกับจังหวะหน้าทับและจังหวะหนักของฉิ่ง และโหม่งเห่ง การเว้นจังหวะดังกล่าวอาจจะเกิดจากกลวิธีการขับของนายหนังที่จะแสดงให้เห็นความสามารถในการฟังจังหวะที่แม่นยำและการเชิดตัวหนังในท่วงท่าที่ตรงกับท่วงท่าที่มีสำเนียงภาษาถิ่นระยองที่สามารถบ่งบอกถึงลักษณะเฉพาะของตนเอง ด้วยการผสมผสานของวัฒนธรรมเป็นสิ่งที่ทำให้เกิดศิลปะอันทรงคุณค่าที่สะท้อนให้เห็นถึงการแพร่กระจายของวัฒนธรรมเลียนแบบที่ชาวระยองได้รับและเกิดการปรับตัวให้เข้ากับวัฒนธรรมนั้น ๆ กล่าวคือทำนองการขับบทประพันธ์หน้าบทของหนังตะลุงในจังหวัดระยองส่วนใหญ่จะมีท่วงทำนองการขับบทคล้ายกันแทบทุกวง แต่สำหรับคณะหนังตะลุงครูบุญส่ง ไกรเดช จะมีลักษณะพิเศษในการขับคือ มีกลวิธีการขับที่โดดเด่นด้วยบทขับประกาศหน้าบทที่เป็นลักษณะเฉพาะที่ได้รับการสืบทอดมาจากครูหรั่ง ศิริคำ ภูมิปัญญาจากบรรพบุรุษและบูรพาจารย์ที่ได้สั่งสมมา เหมาะแก่การวางแผนและสงวนไว้ให้คงอยู่คือศิลปะพื้นบ้านระยองหนังตะลุงคณะครูบุญส่ง ไกรเดช

ข้อเสนอแนะ

- จากการวิเคราะห์ข้อมูลที่เกี่ยวข้องกับการแสดงหนังตะลุงในจังหวัดระยอง พบว่ามีความน่าสนใจเกี่ยวกับการแสดงพื้นบ้านของอำเภอต่าง ๆ ในจังหวัดระยอง ที่ควรศึกษาในกระบวนการที่ลึกซึ้งที่จะทำให้เกิดองค์ความรู้ในการแสดงพื้นบ้านได้อย่างละเอียดและครอบคลุม
- จากการศึกษาวิจัยมูลบทที่เกี่ยวข้องของประวัติศาสตร์และวิวัฒนาการของหนังตะลุงของจังหวัดระยอง พบว่าเป็นสิ่งที่ควรรวบรวมและหาข้อมูลที่สร้างองค์ความรู้และสามารถเป็นหลักฐานได้แน่ชัดได้อย่างชัดเจนยิ่งขึ้น
- จากการวิเคราะห์ดนตรีสำหรับการแสดงหนังตะลุงของคณะครูบุญส่ง ไกรเดช พบว่ามีวัฒนธรรมที่แตกต่างซึ่งผนวกอยู่ในองค์ความรู้ในตัวตนของผู้สืบสาน อันจะเกิดความรู้ใหม่และวัฒนธรรมที่เปลี่ยนแปลงไปตามกาลเวลาควรศึกษาแบบแผนการแสดงหนังตะลุงที่เป็นเอกลักษณ์เฉพาะ ให้เกิดการเปรียบเทียบอันจะนำมาซึ่งความรู้เชิงลึก และเป็นวิจัยสืบเนื่องได้

บรรณานุกรม

- ธนาคารไทยพาณิชย์. สารานุกรมวัฒนธรรมไทยภาคกลาง/มูลนิธิสารานุกรมวัฒนธรรมไทย ธนาคารไทยพาณิชย์. พิมพ์ครั้งที่ 2. กรุงเทพฯ: มูลนิธิสารานุกรมวัฒนธรรมไทย ธนาคารไทยพาณิชย์. 2542.
- บุญส่ง ไกรเดช. สัมภาษณ์โดย กวีทัศน์ อะโสด, 10 ตุลาคม 2559.
- พิทยา บุษรัตน์. “รำหนัง : การแสดงหนังตะลุงของภาคใต้ฝั่งตะวันตก.” งานวิจัยได้รับทุนการอุดหนุนจากงบประมาณแผ่นดิน สำนักงานคณะกรรมการวิจัยแห่งชาติ (วช.) ประจำปีงบประมาณ 2541. สาขาวิชาปรัชญา สถาบันทักษิณคดีศึกษา มหาวิทยาลัยทักษิณ, 2541.
- ไพโรจน์ ทองวัน. “หนังตะลุง(Shadow play)”. ศิลปนิพนธ์ปริญญาศิลปศาสตรบัณฑิต. ภาควิชาศิลปะไทย คณะจิตรกรรม ประติมากรรม และภาพพิมพ์ มหาวิทยาลัยศิลปากร, 2553.
- อาภัสรา คงเผ่าพงษ์. “วิเคราะห์ดนตรีในการแสดงหนังตะลุงคณะครูอำไพ สายสังข์ จังหวัดตราด.” วิทยานิพนธ์ปริญญาโทมหาบัณฑิต. สาขาวิชาดุริยางค์ไทย คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2553.

บทคัดย่อ

วิทยานิพนธ์เรื่อง “การสร้างสรรคนาฏศิลป์สะท้อนความกดดันที่นำไปสู่การเป็นฆาตกรหญิง” เป็นงานวิจัยเชิงสร้างสรรค์ โดยมีวัตถุประสงค์เพื่อหารูปแบบและแนวคิดการสร้างสรรคผลงานทางนาฏศิลป์ที่ได้รับแรงบันดาลใจมาจากเรื่องราวชีวิตของผู้ต้องขังหญิง 3 คน ผู้ได้รับความกดดันจากครอบครัวนำไปสู่การเป็นฆาตกร ซึ่งผู้วิจัยได้นำแนวความคิดนาฏศิลป์และการละคร มาใช้เป็นหลักในการทำผลงานสร้างสรรค์ทางนาฏศิลป์ชิ้นนี้

ผลการวิจัยพบว่า รูปแบบของการแสดงที่สามารถจำแนกตามองค์ประกอบของการแสดงได้ 8 ประการ ได้แก่ 1) บทการแสดง เป็นบทที่ได้มาจากชีวิตจริงของผู้หญิง 3 คน นำมาเรียบเรียงใหม่โดยเรียงลำดับจากเรื่องราวที่ได้รับความกดดันน้อยที่สุดไปถึงมากที่สุด 2) นักแสดง มีคุณสมบัติทางด้านการแสดงออกทางอารมณ์ และด้านการเคลื่อนไหวเพื่อการแสดง 3) ลีลา ใช้ลีลาท่าทางที่เป็นการเคลื่อนไหวในชีวิตประจำวันซึ่งเป็นส่วนหนึ่งของนาฏศิลป์หลังสมัยใหม่ และมีลีลาการเคลื่อนไหวที่สื่อถึงการเล่าเรื่อง 4) เครื่องแต่งกาย ใช้การแต่งกายที่มาจากบุคลิกของตัวละครในเรื่องนั้น ๆ 5) ดนตรีและเสียงประกอบการแสดง มาจากการกระทบกันของสรีระร่างกายนักแสดง ประกอบกับเสียงของเครื่องดนตรีคลาริเน็ต และใช้ดนตรีเสียงสังเคราะห์จากโปรแกรมคอมพิวเตอร์ 6) อุปกรณ์ประกอบการแสดงเป็นสิ่งของที่ใช้เป็นกิจวัตรประจำวันในครัวเรือน 7) การออกแบบพื้นที่ ใช้พื้นที่ที่มีขอบเขตจำกัดให้มีความรู้สึกไม่เป็นอิสระเหมือนโดนกักขังไว้ 8) การออกแบบแสง ให้ความรู้สึกที่แสดงถึงความรุนแรง

นอกจากนี้ ยังได้แนวความคิดมาใช้หลังจากการสร้างสรรคผลงานแล้วทั้งสิ้น 8 ประเด็นคือ 1) แนวคิดเกี่ยวกับนาฏศิลป์และการละคร 2) แนวคิดทฤษฎีละครใหม่ 3) แนวคิดของนาฏศิลป์หลังสมัยใหม่ 4) แนวคิดองค์ประกอบทางด้านทัศนศิลป์ 5) แนวคิดเกี่ยวกับความรุนแรงต่อผู้หญิง 6) แนวคิดเกี่ยวกับทฤษฎีการสื่อสาร 7) แนวคิดเกี่ยวกับการให้เกียรติคู่ครอง 8) แนวคิดเกี่ยวกับพฤติกรรมกรรมนอกใจ

วิทยานิพนธ์ฉบับนี้ได้บรรลุวัตถุประสงค์การวิจัยได้ครบถ้วนแล้วทั้ง 3 ประเด็น คือ ได้รูปแบบและแนวคิดหลังการสร้างสรรคนาฏศิลป์ และได้สร้างสรรคผลงานทางนาฏศิลป์ หัวข้อเรื่อง “การสร้างสรรคนาฏศิลป์สะท้อนความกดดันที่นำไปสู่การเป็นฆาตกรหญิง” โดยการนำเสนอผลงานการแสดงเป็นการนำเสนอในรูปแบบนามธรรม ที่ใช้การแสดงในทะลุละครใหม่ ประเภทละครกายภาพและนาฏศิลป์หลังสมัยใหม่ มาเป็นหลักในการสร้างสรรค์ผลงานทางนาฏศิลป์นี้

คำสำคัญ: งานสร้างสรรค์/ นาฏศิลป์/ หญิง/ ความกดดัน/ ฆาตกร

Abstract

“The Creation of Dance Reflecting Female's Pressure Leading to Murder” is a creative research thesis, with the objective to explore the creative concepts and forms of a dance piece inspired by stories from 3 female convicts, whose family's pressure has led them to commit murder. Dance and Drama principles have also been applied to the creative processes.

The thesis demonstrates the creative process of the dance piece, devised from analyzing various aspects of the psyche of the pressure on the women, which consists of the following of 8 elements in the performing arts: 1) The script is based on real lives of the female convicts in ascending order (in terms of the amount of pressure). 2) The actresses possess similar acting abilities, which are the capacity to express emotions and physical movement for acting. 3) Dance movements are based on real-life movements and postmodern dance. 4) Costumes are devised from the characters' personalities and traits in the story. 5) Music and sound are from the actress' body, a solo clarinet and synthesized music. 6) Stage props are from household appliances. 7) Stage design evokes a feeling of being trapped. 8) Lighting design evokes the feeling of violence. Furthermore, there are 8 concepts being applied in the performance: 1) Theories of dance and drama 2) Mime theories 3) Post-Modern theories 4) Visual arts elements 5) Violence against women theories 6) Communication theories 7) Showing respect to partner theories 8) Cheating behavior theories

This thesis has already achieved its 3 objectives. First, the research found the pattern of dance. Second, the research found the concepts after the creation of dance. Third, the research found the pattern of dance and the concepts to create

การสร้างสรรค์นาฏศิลป์สะท้อนความ กดดันที่นำไปสู่การเป็นฆาตรกรหญิง

ขวัญชนก ไชติมุกตะ*

นราพงษ์ จรัสศรี**

The Creation of Dence Reflecting Female's Pressure Leading to Murder

a performance under title “The Creation of Dance Reflecting Female’s Pressure Leading to Murder” which was presented as contemporary dance in Physical Theatre and Postmodern dance which are the principle of the performance.

Keywords: Creation/ Dance/ Female/ Pressure/ Murder

* ดุษฎีบัณฑิต หลักสูตรศิลปศาสตร ศิลปกรรมศาสตรดุษฎีบัณฑิต สาขาวิชานาฏศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, quanchanok23@gmail.com

** ศาสตราจารย์ ดร., ภาควิชานาฏศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, thaiartmovement@hotmail.com

ความเป็นมาและความสำคัญของปัญหา

ปัจจุบันถึงแม้ผู้หญิงได้รับสิทธิมากขึ้น แต่ก็ยังมีความไม่เท่าเทียมกันระหว่างชายและหญิงที่ยังปรากฏอยู่ในสังคมไทย เพราะพื้นฐานของความคิดของคนไทยคิดว่า ผู้หญิงจะต้องด้อยกว่าผู้ชายเสมอ ซึ่งสามารถเห็นได้จากตัวอย่างพื้นฐานทางสังคมไทยที่ยังยึดถือกันอยู่ในปัจจุบัน เช่น ผู้หญิงไม่สามารถคบหาหรือสมรสกับผู้ชายที่มีอายุน้อยกว่ามากได้เพราะอาจถูกสังคมประณาม แต่หากผู้ชายที่มีอายุน้อยกว่าสามารถสมรสกับผู้หญิงที่มีอายุน้อยกว่ามากได้โดยไม่มีข้อครหา หรือในตัวอย่างที่ผู้ชายสามารถแต่งงานหลายครั้งได้โดยไม่มีผลเสีย แต่สำหรับผู้หญิงไทย หากสมรสหลายครั้งจะถูกผู้คนติฉินนินทา ซึ่งสามารถเห็นได้จากสื่อที่ออกข่าวเกี่ยวกับบุคคลในวงการบันเทิงหรือบุคคลที่เป็นที่รู้จักดีในสังคมไทยที่ได้กระทำการดังกล่าว นอกจากนี้ยังมีปัญหาเกี่ยวกับการลิดรอนสิทธิของผู้หญิง เช่น คดีที่เกี่ยวข้องกับการข่มขืนและการล่วงละเมิดทางเพศที่ผู้กระทำไม่ได้รับการลงโทษจากกฎหมายอย่างสาสมแก่ความผิดที่ได้กระทำ ปัญหาการหย่าร้าง เนื่องมาจากสาเหตุของการนอกใจภรรยา นอกจากนั้นแล้วยังมีปัญหาด้านเศรษฐกิจเข้ามาเป็นบทบาทสำคัญ ให้ผู้หญิงได้รับความกดดันจากครอบครัวมากขึ้น ซึ่งเหล่านี้อาจเป็นสาเหตุให้ผู้หญิงมีความรู้สึกเครียดและกดดัน หากเป็นกรณีที่ทำร้ายต่อจิตใจ ร่างกาย ชื่อเสียง และทรัพย์สินผู้หญิงมักมีความประสงค์อยากแก้แค้นเพื่อทวงสิทธิคืนจากผู้ที่ทำร้ายและเอาเปรียบ โดยจากหนังสือพิมพ์ไทยรัฐ¹ เมื่อวันที่ 13 กุมภาพันธ์ 2561 ได้รายงานสถิติปัญหาการหย่าร้างที่เกิดขึ้นในปัจจุบัน โดยอ้างอิงจากกระทรวงมหาดไทยพบว่า มีคู่สมรสที่หย่าร้างกันเพิ่มขึ้นจากปี พ.ศ. 2559 มีคู่สมรสที่หย่าร้างกันถึง 118,598 คู่ ซึ่งในปี พ.ศ. 2560 ได้มีคู่สมรสที่หย่าร้างกันมากขึ้นที่จำนวน 121,685 คู่ เพิ่มขึ้นถึง 3,087 คู่ นอกจากนั้นแล้วยังมีสถิติของผู้หญิงที่ถูกข่มขืนและปัญหาอื่น ๆ อีกมากมาย โดยจากหนังสือพิมพ์กรุงเทพธุรกิจ² เมื่อวันที่ 25 ธันวาคม 2560 ได้มีรายงานการดำเนินงานของมูลนิธิปวีณาในการช่วยเหลือสังคมเด็ก-สตรี และผู้ที่ไม่ได้รับความเป็นธรรมในรูปแบบต่าง ๆ ประจำปี พ.ศ. 2560 ตั้งแต่ 1 มกราคม-19 ธันวาคม 2560 มูลนิธิปวีณา ได้รับเรื่องราวร้องทุกข์ที่เกี่ยวข้องกับหญิงผู้ถูกลิดรอนสิทธิ ได้แก่ ข่มขืนและอนาจาร 612 ราย ล่อลวง ค้าประเวณี ค้ามนุษย์ 123 ราย ทารุณกรรม ทำร้ายร่างกาย กักขัง 836 ราย แรงงานไม่เป็นธรรม 43 ราย ปัญหาครอบครัว 1,950 ราย และขอความเป็นธรรม 399 ราย ซึ่งจะเห็นได้ว่ายังคงมีปัญหามาจากการลิดรอนสิทธิของผู้หญิงจำนวนมากที่ปรากฏอยู่ในบันทึกจากการช่วยเหลือของมูลนิธิปวีณา หงสกุล ซึ่งจากข้อมูลข้างต้นทำให้เห็นว่าผู้หญิงมากมายในประเทศไทยได้รับความกดดันจากการถูกระงับจากสังคมหลากหลายรูปแบบ เช่น สาเหตุของการหย่าร้างเนื่องมาจากปัญหาที่เกิดขึ้นจากครอบครัว การถูกระงับ เช่น การถูกข่มขืนและอนาจาร การถูกล่อลวง การถูกทารุณกรรม ทำร้ายร่างกาย กักขัง ที่เป็นสาเหตุที่ทำให้เกิดความอับอาย จึงเกิดความแค้นและความต้องการที่จะเอาคืน จึงเป็นสาเหตุให้เกิดการก่อคดีความผิดต่อชีวิต

ผู้วิจัยได้มีความสนใจสร้างสรรค์ผลงานทางด้านนาฏศิลป์ที่เกี่ยวข้องกับประเด็นคดีความผิดต่อชีวิต เนื่องจากต้องการหารูปแบบและแนวคิดที่ได้หลังการสร้างสรรคานาฏศิลป์สะท้อนความกดดันที่นำไปสู่การเป็นฆาตรกรหญิง และการที่เลือกสร้างสรรค์ในประเด็นของผู้หญิงที่ก่อคดีความผิดต่อชีวิตนี้เนื่องจากผู้วิจัยได้เติบโตมาในสังคมไทย ได้เล็งเห็นว่ามีความเกี่ยวข้องกับปัญหาการเอาเปรียบผู้หญิงมากมาย และปัญหาเหล่านี้ยังไม่ได้รับความเป็นธรรมแม้เวลาจะผ่านไปเท่าใดแล้วก็ตาม จึงต้องการสร้างสรรค์ผลงานทางด้านนาฏศิลป์เพื่อสะท้อนให้เห็นถึงปัญหาที่เกิดขึ้นต่อผู้หญิงก่อนตัดสินใจก่อคดีฆ่า โดยการสร้างสรรค์นี้ได้แนวความคิดหลังการสร้างสรรคผลงานทางด้านนาฏศิลป์ทั้งสิ้น 8 แนวคิด โดยจำแนกออกเป็นแนวความคิดทางด้านศิลปกรรม และแนวความคิดทางด้านมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ โดยแนวความคิดทางด้านศิลปกรรม ได้แก่ แนวความคิดเกี่ยวกับนาฏศิลป์และการละคร แนวความคิดเกี่ยวกับการคำนึงถึงทฤษฎีละครไมม์ แนวความคิดของนาฏศิลป์หลังสมัยใหม่ แนวความคิดองค์ประกอบทางด้านทัศนศิลป์ แนวความคิดทางด้านมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ ได้แก่ แนวความคิดเกี่ยวกับความรุนแรงต่อผู้หญิง แนวความคิดเกี่ยวกับทฤษฎีการสื่อสาร แนวความคิดเกี่ยวกับการให้เกียรติคู่ครอง แนวความคิดเกี่ยวกับพฤติกรรมการณ์นอกใจ ผู้วิจัยได้แนวความคิดหลักการ

คำถามในการวิจัย

ผู้วิจัยมีวัตถุประสงค์เพื่อค้นหาแนวทางในการออกแบบงานนาฏศิลป์ โดยอาศัยสภาวะความกดดันในผู้หญิงที่ได้กระทำคดีความผิดต่อชีวิตมาเป็นแนวทางในการสร้างสรรค์ ดังนั้น ผู้วิจัยจึงได้ตั้งประเด็นคำถามตามองค์ประกอบการสร้างสรรค์งานทางด้านนาฏศิลป์ดังนี้

1. มีรูปแบบของผลงานการแสดงสร้างสรรค์นาฏศิลป์อย่างไร
2. ได้แนวความคิดหลังการสร้างสรรคผลงานทางด้านนาฏศิลป์อะไรบ้าง

1. กรมการปกครอง กระทรวงมหาดไทย. “เดือนประจักษ์สะเทือนใจ จะไปไหนก็ไปซะ.” ไทยรัฐ (13 กุมภาพันธ์ 2561). วันที่สืบค้นข้อมูล 16 กุมภาพันธ์ 2561 (<https://www.thairath.co.th/content/1203403>).

2. มูลนิธิปวีณา. “มูลนิธิปวีณาช่วยผลงานรอบปี 60.” กรุงเทพธุรกิจ (25 ธันวาคม 2560). วันที่สืบค้นข้อมูล 9 มกราคม 2561 (<http://www.bangkokbiznews.com/news/detail/786365>).

วัตถุประสงค์ของการวิจัย

1. เพื่อหารูปแบบในการสร้างสรรค์นาฏศิลป์สะท้อนความกดดันที่นำไปสู่การเป็นฆาตกรหญิง
2. เพื่อหาแนวคิดหลังการสร้างสรรค์นาฏศิลป์สะท้อนความกดดันที่นำไปสู่การเป็นฆาตกรหญิง
3. เพื่อสร้างสรรค์ผลงานทางนาฏศิลป์ หัวข้อเรื่อง “การสร้างสรรค์นาฏศิลป์สะท้อนความกดดันที่นำไปสู่การเป็นฆาตกรหญิง”

ขอบเขตของการวิจัย

1. เป็นการแสดงที่ผสมผสานระหว่างละครกายภาพ และลีลาการเต้นในรูปแบบนาฏศิลป์หลังสมัยใหม่
2. ศึกษาเฉพาะกลุ่มผู้หญิงที่ก่อคดีความผิดต่อชีวิตเพราะการถูกเอารัดเอาเปรียบจากคนรอบครัว

ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ

แนวคิดหลังจากการสร้างสรรค์ผลงานวิจัยสร้างสรรค์ เรื่อง “การสร้างสรรค์นาฏศิลป์สะท้อนความกดดันที่นำไปสู่การเป็นฆาตกรหญิง” จะเป็นแรงกระตุ้นให้สังคมตระหนักถึงความกดดันอันเป็นสาเหตุที่นำไปสู่ความเป็นฆาตกรหญิง

กรอบแนวคิดในการวิจัย

ผู้วิจัยได้กำหนดกรอบแนวคิดในการศึกษาการวิจัยที่มุ่งเน้นการนำแนวความคิดทางด้านศิลปกรรมมาเป็นเหตุผลอ้างอิงได้แก่ ทฤษฎีการละครของละครไม่มี (Mime) มาใช้ในการสร้างสรรค์การเคลื่อนไหวที่มุ่งให้ความสำคัญด้านการสื่อสารด้วยท่าทางในชีวิตประจำวัน ประกอบกับการนำทฤษฎีการละครในการเชื่อมโยงเรื่องราว ทฤษฎีทางด้านนาฏศิลป์หลังสมัยใหม่ ทฤษฎีทางด้านทัศนศิลป์มาใช้จัดวางองค์ประกอบทางด้านนาฏศิลป์ ผลงานการวิจัยการสร้างสรรค์ทางนาฏศิลป์ฉบับนี้ผู้วิจัยมุ่งเน้นการนำเสนอถึงเรื่องราวเกี่ยวกับปัญหาที่เกิดขึ้นต่อผู้หญิงเป็นสำคัญจึงนำกรอบแนวความคิดทางด้านมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์เป็นแนวคิดที่ถูกนำมาใช้ประกอบรวม อันได้แก่ แนวความคิดความรุนแรงต่อผู้หญิง ที่เป็นการกระทำความรุนแรงทางกายและใจต่อผู้หญิง แนวความคิดทฤษฎีการสื่อสาร ที่เป็นการแสดงที่มีการสื่อสารต่อนักแสดงด้วยกันและการสื่อสารกับผู้ชม แนวความคิดการให้เกียรติคู่ครอง ที่ใช้ในการแสดงของสามีที่ทำร้ายภรรยาและสามีที่นอกใจภรรยา แนวความคิดพฤติกรรมการณ์นอกใจ ที่ใช้ในการแสดงของสามีที่นอกใจภรรยา โดยผู้วิจัยดำเนินการรวบรวมข้อมูลจากเอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง การสัมภาษณ์ การสังเกตการณ์ทั้งในรูปแบบปฐมภูมิและทุติยภูมิ สื่อสารสนเทศ ประสพการณ์ส่วนตัวของผู้วิจัยที่จะนำมาใช้เพื่อสนับสนุนงานวิจัยฉบับนี้

ขั้นตอนในการดำเนินการวิจัย

1. ศึกษาจากหนังสือ ตำรา และงานวิจัย ที่มีความเกี่ยวข้องทั้งในประเทศและต่างประเทศ
2. การสัมภาษณ์เชิงลึกจากผู้ที่มีความเชี่ยวชาญทางด้านนาฏศิลป์สร้างสรรค์ และผู้ที่มีความเชี่ยวชาญทางด้านองค์ประกอบของการแสดงอื่น ๆ ได้แก่ ครู อาจารย์ ที่มีความถนัดในด้านนั้น ๆ
3. ศึกษาผลงานนาฏศิลป์สร้างสรรค์ที่มีแนวความคิดใกล้เคียงกันกับการกดขี่ข่มเหงผู้หญิง
4. ศึกษาภาพยนตร์ โทรทัศน์ หรือการแสดงอื่น ๆ ที่มีแนวความคิดเกี่ยวข้องกับการเรียกร้องสิทธิของผู้หญิง
5. ศึกษาสาเหตุของการทำให้ผู้หญิงก่อคดีความผิดต่อชีวิต โดยการสัมภาษณ์เจ้าตัว แพทย์ทางจิตเวช และผู้เชี่ยวชาญเกี่ยวกับการแก้ปัญหาให้กับผู้หญิง
6. ศึกษารูปแบบการแสดงละครไม่มี (Mime) และการแสดงละครกายภาพ (Physical Theatre) และศึกษารูปแบบการเคลื่อนไหวร่างกายในรูปแบบต่าง ๆ
7. คัดเลือกเรื่องและสร้างโครงเรื่องที่จะทำในผลงานนาฏศิลป์สร้างสรรค์นี้
8. คัดเลือกนักแสดงที่มีคุณสมบัติตามสมควรที่ผู้วิจัยได้กำหนด
9. หารูปแบบในการแสดงนาฏศิลป์สร้างสรรค์ โดยการทดลองทำการแสดงในรูปแบบต่าง ๆ อันได้แก่ การแสดงละครเวที การแสดงละครไม่มี (Mime) ในรูปแบบต่าง ๆ การแสดงนาฏศิลป์หลังสมัยใหม่ เป็นต้น
10. เชิญผู้เชี่ยวชาญทางด้านนาฏศิลป์สร้างสรรค์ตรวจสอบ ได้แก่ อาจารย์ที่ปรึกษา และผู้เชี่ยวชาญท่านอื่น ๆ เพื่อแก้ไขและพัฒนาผลงานสร้างสรรค์

11. จัดโครงการการแสดงนาฏศิลป์สร้างสรรค์ ประกอบกับการให้แบบสอบถามแก่ผู้เข้าชมเพื่อได้รับการประเมินจากผู้ชมจากแบบสอบถามที่มีรูปแบบทั้งปลายปิดและปลายเปิด
12. สรุปผลการวิจัยและเชิญคณะกรรมการเพื่อตรวจสอบ จากนั้นสอบป้องกันวิทยานิพนธ์ เพื่อจัดพิมพ์วิทยานิพนธ์ฉบับสมบูรณ์

วิธีดำเนินการวิจัย

1. เครื่องมือที่ใช้ในการวิจัย

1.1 การสำรวจข้อมูลเชิงเอกสาร (Related Research)

ผู้วิจัยมีความเห็นว่าการศึกษาค้นคว้าข้อมูลเชิงเอกสารเป็นหลักฐานขั้นสำคัญต่องานวิจัยสามารถนำมาใช้ในการอ้างอิงเพื่อก่อให้เกิดความเชื่อถือ โดยผู้วิจัยจำเป็นต้องนำข้อมูลเหล่านั้นมาผ่านกระบวนการวิเคราะห์เพื่อให้ได้ข้อมูลที่ตรงกับประเด็นของผู้วิจัย ในการศึกษาเพื่อสร้างสรรค์ผลงานนาฏศิลป์ “การสร้างสรรคนาฏศิลป์สะท้อนความกดดันที่นำไปสู่การเป็นฆาตกรหญิง” ผู้วิจัยได้สำรวจข้อมูลต่าง ๆ ทั้ง เอกสาร หนังสือ ตำรา บทความวิชาการต่าง ๆ อันประกอบไปด้วยเนื้อหาข้อมูลในกลุ่มต่อไปนี้ ข้อมูลเกี่ยวกับทฤษฎีการละคร ข้อมูลเกี่ยวกับละครโม้ม (Mime) ข้อมูลเกี่ยวกับองค์ประกอบทางทัศนศิลป์ ข้อมูลเกี่ยวกับนาฏศิลป์หลังสมัยใหม่ และข้อมูลเกี่ยวกับแนวความคิดทางด้านมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ ข้อมูลจากวิทยานิพนธ์เรื่อง “ปัจจัยที่มีอิทธิพลต่อการกระทำความผิดของผู้ต้องขังหญิงคดีความผิดต่อชีวิตในทัณฑสถานหญิงกลาง” โดย นายณัฐกร ลักษณะชินดา เป็นต้น ที่สามารถนำมาใช้เป็นข้อมูลหลักในการสร้างสรรค์นาฏศิลป์สะท้อนความกดดันที่นำไปสู่การเป็นฆาตกรหญิงนี้ การแสดงนั้นนอกจากสามารถใช้แนวความคิดทางด้านศิลปกรรมแล้วได้มีเนื้อหาที่เกี่ยวข้องกับแนวความคิดทางด้านมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ที่สามารถนำมาใช้เป็นเหตุผลร่วมกันในการสร้างสรรค์ผลงานครั้งนี้

1.2 การสัมภาษณ์ผู้ที่เกี่ยวข้องกับงานวิจัย (Interview)

ในผลงานวิจัยฉบับนี้เป็นงานวิจัยที่เกี่ยวข้องกับประสบการณ์ของผู้หญิงที่ได้รับปัญหาจากครอบครัวจนเกิดความกดดันอันนำไปสู่การก่อคดีฆ่า อันเป็นหัวข้อที่ผู้วิจัยให้ความสำคัญด้านข้อมูลปฐมภูมิที่เกิดจากประสบการณ์จริง ได้รับทราบถึงความรู้สึกของผู้หญิงที่ได้รับผลกระทบจากการถูกเอาเปรียบ ซึ่งเป็นเรื่องที่อ่อนไหวและจำเป็นต้องดำเนินการขออนุญาตจริยธรรมการวิจัย เพื่อให้ถูกหลักการการดำเนินงานวิจัย จึงได้ทำการขออนุญาตจริยธรรมการวิจัยสำหรับการดำเนินการรวบรวมข้อมูลโดยการสัมภาษณ์อย่างถูกต้อง นอกจากการสัมภาษณ์ผู้ต้องขังหญิงแล้วผู้วิจัยยังต้องทำการสัมภาษณ์เชิงลึกจากผู้ทรงคุณวุฒิทางด้านนาฏศิลป์ และผู้ทรงคุณวุฒิทางด้านองค์ประกอบอื่นที่เกี่ยวข้องกับงานวิจัย โดยในการสัมภาษณ์ผู้วิจัยได้พิจารณาเลือกประเภทของการสัมภาษณ์ไว้เพียงรูปแบบเดียว คือ การสัมภาษณ์แบบรายบุคคล ซึ่งเป็นการสัมภาษณ์แบบมีโครงสร้างและไม่มีโครงสร้าง โดยมีประเด็นคำถามแบบปลายเปิดและปลายปิด ซึ่งมีหัวข้อในการสัมภาษณ์ ได้แก่ เรื่องราวการก่อคดีความผิดต่อชีวิต ประเด็นเกี่ยวกับการละเมิดสิทธิของผู้หญิงในสังคมไทย ประเด็นเกี่ยวกับนาฏศิลป์สร้างสรรค์ ประเด็นเกี่ยวกับการสร้างองค์ประกอบทางศิลปะที่ใช้ในการแสดง เช่น การสร้างสรรค์ดนตรี การออกแบบฉาก และการออกแบบแสงที่ใช้ในการแสดง เป็นต้น ซึ่งการจัดการเหล่านี้ทำให้สามารถบรรลุวัตถุประสงค์ของการวิจัยที่ตั้งไว้ใน ผลงานวิทยานิพนธ์หัวข้อ “การสร้างสรรคนาฏศิลป์สะท้อนความกดดันที่นำไปสู่การเป็นฆาตกรหญิง”

1.3 สื่อสารสนเทศ (Information Technology)

ระบบสารสนเทศในปัจจุบันมีการเชื่อมต่อเครือข่ายที่สามารถทำให้ผู้วิจัยสามารถศึกษารูปแบบการแสดง หรือแนวความคิดการแสดงที่เกี่ยวข้องกับการสร้างสรรค์นาฏศิลป์ของผู้วิจัยในครั้งนี้ ผู้วิจัยเล็งเห็นถึงความสำคัญของสื่อสารสนเทศว่าเป็นแหล่งข้อมูลขนาดใหญ่ที่บรรจุข้อมูลทั้งในประเทศและต่างประเทศ ในการดำเนินงานวิจัยฉบับนี้ผู้วิจัยดำเนินการค้นคว้า ศึกษาข้อมูลต่าง ๆ จากสื่อสารสนเทศในประเด็นที่เกี่ยวข้องกับหัวข้องานวิจัย “การสร้างสรรคนาฏศิลป์สะท้อนความกดดันที่นำไปสู่การเป็นฆาตกรหญิง” เช่น รูปแบบการแสดงที่มีประเด็นเกี่ยวข้องกับปัญหาที่เกิดขึ้นกับผู้หญิง รูปแบบการแสดงที่สะท้อนให้เห็นถึงความกดดันของผู้หญิง รูปแบบการแสดงที่สร้างสรรค์ขึ้นจากประเด็นการฆาตกรรม เป็นต้น ซึ่งเหล่านี้จะสามารถส่งเสริมให้ผู้วิจัยสามารถหารูปแบบการนำเสนอผลงานสร้างสรรค์ทางนาฏศิลป์ และบรรลุวัตถุประสงค์ของการวิจัยที่ได้ตั้งไว้

1.4 การสังเกตการณ์ (Observation)

การสังเกตการณ์เป็นอีกหนึ่งเครื่องมือในการดำเนินการวิจัยที่ผู้วิจัยเข้าร่วม และสังเกตในสิ่งที่เชื่อมโยงกับประเด็นที่ตนเองศึกษา และดำเนินการนำเอาสิ่งต่าง ๆ เหล่านั้นมาวิเคราะห์ สังเคราะห์เพื่อให้เกิดแง่มุมใหม่ ๆ ที่สอดคล้องกับงานวิจัยฉบับนี้ โดยการสังเกตการณ์มีหลายรูปแบบ ได้แก่ การสังเกตการณ์โดยสังเกตพฤติกรรม อารมณ์ความรู้สึกของผู้ต้องขังหญิง ในขณะที่ทำการสัมภาษณ์เมื่อผู้ต้องขังหญิงเล่าถึงสาเหตุที่ได้ก่อคดีความผิดต่อชีวิต การสังเกตการณ์โดยการเข้าร่วมและปฏิบัติการฝึกซ้อมเทคนิคการเต้นรูปแบบใหม่และการแสดงจากศิลปิน

ที่มีชื่อเสียงหลายท่าน การสังเกตการณ์โดยการเข้าชมการแสดงละครเวที และการแสดงการสร้างสรรคทางนาฏศิลป์ที่มีประเด็นหรือแนวความคิดที่เกี่ยวข้องกับงานวิจัยฉบับนี้ จึงเป็นอีกขั้นตอนที่สำคัญในการบรรลุวัตถุประสงค์ของการวิจัยในการหารูปแบบและแนวความคิดที่ได้หลังการสร้างสรรคทางนาฏศิลป์ได้เช่นกัน

1.5 การสัมมนา (Seminar)

ปัจจุบันสถานศึกษาที่เกี่ยวข้องกับศิลปะการแสดง และนาฏศิลป์ได้จัดทำโครงการสัมมนาวิชาการอย่างมากมาย ผู้วิจัยมีความเห็นว่าเป็นสิ่งที่มีประโยชน์ต่อการดำเนินการวิจัย เช่น การสัมมนาในประเด็นเกี่ยวกับการเรียนการสอนนาฏศิลป์สร้างสรรค การสัมมนาเกี่ยวกับวิธีการทำวิจัยเชิงสร้างสรรค ซึ่งเหล่านี้ส่งผลให้ผู้วิจัยจะได้รับองค์ความรู้ทั้งด้านการจัดทำรูปแบบงานวิจัย กระบวนการสร้างสรรคนาฏศิลป์ ได้รับทราบถึงวิธีการคิดของผู้ทรงคุณวุฒิทางด้านนาฏศิลป์และศาสตร์อื่นที่เกี่ยวข้อง จึงทำให้ผู้วิจัยได้รับแนวความคิดที่หลากหลายในงานสัมมนานั้น ๆ และเกิดองค์ความรู้และมุมมองอันหลากหลายที่จะช่วยส่งเสริมผู้วิจัยในการดำเนินงานการวิจัยฉบับนี้ให้มีความครบถ้วนสมบูรณ์มากยิ่งขึ้น

1.6 เกณฑ์มาตรฐานศิลปิน (Artistic Qualification)

เกณฑ์มาตรฐานศิลปินเป็นกระบวนการนำบุคคลที่ผู้วิจัยเห็นว่าเหมาะสม และนำมาเป็นต้นแบบในการสร้างสรรคผลงานนาฏศิลป์ โดยผู้วิจัยได้ตั้งประเด็นในการคัดเลือกศิลปินผู้ภูวดินาฏศิลป์สร้างสรรคในประเทศไทยไว้ ดังนี้ มีความเชี่ยวชาญการสร้างสรรคผลงานทางด้านนาฏศิลป์ มีรสนิยมที่ดี มีประสบการณ์ และสามารถถ่ายทอดองค์ความรู้สู่คนรุ่นหลัง เป็นผู้มีการยอมรับการทำงานในสาขานาฏศิลป์ มีทั้งศิลปินในระดับชาติและนานาชาติ เหล่านี้ล้วนแต่เป็นประเด็นที่ผู้วิจัยมีความเห็นว่าจะสามารถเป็นมาตรฐานสำหรับผู้วิจัยในการสร้างสรรคนาฏศิลป์ และสามารถส่งผลให้งานวิจัยฉบับนี้บรรลุวัตถุประสงค์และมีความน่าเชื่อถือมากยิ่งขึ้น

1.7 ประสบการณ์ส่วนตัวของผู้วิจัย (Personal Experience)

ผู้วิจัยเป็นผู้ที่ศึกษาในสาขาศิลปะการแสดง และมีประสบการณ์ในการสร้างสรรคผลงานการแสดงทั้งในประเทศไทยและต่างประเทศ อีกทั้งเป็นผู้ที่รับชมการแสดงที่หลากหลาย ดังนั้นในงานวิจัยฉบับนี้ผู้วิจัยได้นำประสบการณ์ส่วนตัวที่มีความเชื่อมโยงกับหัวข้อการวิจัยในการออกแบบและวิเคราะห์ข้อมูลต่าง ๆ เพื่อให้ได้ข้อมูลและรูปแบบของการแสดงที่ชัดเจนมากที่สุด จึงสามารถทำให้ตอบคำถามในการวิจัยและบรรลุวัตถุประสงค์ของการวิจัยเกี่ยวกับการหารูปแบบและแนวความคิดที่ได้หลังการสร้างสรรคผลงานทางนาฏศิลป์ได้ดียิ่งขึ้น

2. วิธีการวิเคราะห์ข้อมูล การวิเคราะห์ข้อมูลผู้วิจัยมีวิธีการดังนี้

2.1 ผู้วิจัยใช้วิธีการวิเคราะห์เนื้อหา วิธีการวิเคราะห์เอกสาร ร่วมกับการสังเกตการณ์ภาคสนาม

2.2 ผู้วิจัยใช้วิธีการสร้างสรรคผลงานนาฏศิลป์ โดยพิจารณาแต่ละขั้นตอนของงานสร้างสรรคและจัดองค์ประกอบของการแสดงการสร้างสรรคผลงานนาฏศิลป์อย่างเหมาะสม

ผลการศึกษางานวิจัย

ผู้วิจัยได้สรุปผลการวิจัยออกเป็นประเด็นต่าง ๆ ตามคำถามงานวิจัยและวัตถุประสงค์ ดังต่อไปนี้

1. รูปแบบของการสร้างสรรคผลงาน

ผู้วิจัยได้สร้างสรรคนาฏศิลป์ตามหลักการขององค์ประกอบนาฏศิลป์ 8 องค์ประกอบ ดังนี้

1.1 การออกแบบบทการแสดง

ผู้วิจัยได้ออกแบบบทการแสดงจากการเข้าสัมภาษณ์ผู้ต้องขังหญิงผู้ก่อคดีความผิดต่อชีวิต 3 คนสาเหตุมาจากการได้รับความกดดันจากครอบครัว ผู้วิจัยจึงได้นำเรื่องราวที่เกิดขึ้นจริงจากผู้หญิง 3 คนนี้มาดัดแปลงและนำมาสร้างสรรคผลงานนาฏศิลป์ ผู้วิจัยได้นำเสนอรูปแบบการเล่าเรื่องให้เป็นนามธรรม (Contemporary Dance) โดยนำเอาแก่นเรื่องของผู้หญิงที่เป็นผู้ต้องขังคดีความผิดต่อชีวิตมานำเสนอ โดย การแสดงองค์ที่ 1 ผู้หญิงถูกบุคคลในครอบครัวบังคับให้ฆ่า การแสดงองค์ที่ 2 ผู้หญิงถูกสามีทำร้าย การแสดงองค์ที่ 3 ผู้หญิงถูกสามีนอกใจ และการแสดงองค์ที่ 4 เป็นความรู้สึกนึกคิดภายในจิตใจของผู้หญิงที่มีความรู้สึกถึงความกดดันที่เหมือนกัน ซึ่งยังอยู่ในความคิดของผู้หญิงทุกคน

1.2 การคัดเลือกนักแสดง

ผู้วิจัยได้คัดเลือกนักแสดงจากความสามารถของนักแสดง โดยคัดเลือกเฉพาะนักแสดงที่มีทักษะการเคลื่อนไหวเพื่อการแสดง และต้องมีความสามารถทางด้านการเล่น (Acting) เป็นสำคัญ เพราะนักแสดงนั้นจะต้องสามารถออกอารมณ์ประกอบการเคลื่อนไหวร่างกาย

ทางนาฏศิลป์ (Dance Movement) ไปพร้อมกัน ซึ่งนักแสดงทั้งหมดเป็นนักศึกษาที่ศึกษาอยู่ในสาขาวิชาสื่อสารการแสดง วิทยาลัยนิเทศศาสตร์ มหาวิทยาลัยรังสิต สาเหตุที่ผู้วิจัยคัดเลือกนักแสดงที่ศึกษาอยู่ในกลุ่มสาขาเดียวกันนี้เพราะนักแสดงได้ร่วมงานกันหลายครั้งจึงง่ายต่อการกำกับ และการออกแบบลีลาท่าทางให้นักแสดง โดยเฉพาะลีลาท่าทางการเคลื่อนไหวร่างกายแบบกลุ่ม การเคลื่อนไหวร่างกายแบบคู่ที่ต้องมีการสัมผัสเนื้อตัวกัน นอกจากนี้การคัดเลือกนักแสดงจากสาขาวิชาเดียวกันยังทำให้ง่ายต่อการจัดคิวฝึกซ้อมนักแสดงอีกด้วย

1.3 การออกแบบลีลานาฏศิลป์

การออกแบบลีลานาฏศิลป์สร้างสรรค์นี้ ผู้วิจัยได้ออกแบบให้เป็นท่าทางที่ใช้ในชีวิตประจำวัน (Everyday Movement) และท่าทางการเต้นในรูปแบบหลังสมัยใหม่ (Post-Modern Dance) โดยได้นำรูปแบบการนำเสนอของพินา เบาซ์ (Pina Bausch) ที่มีการออกอารมณ์ สีหน้า ให้สอดคล้องกับท่าทางที่กำลังแสดงอยู่ การรับถ่ายน้ำหนักระหว่างผู้ชายและผู้หญิง การออกเสียงตามความรู้สึกและร่างกายที่เคลื่อนไหว การไล่ระดับการเคลื่อนไหวจากช้าไปเร็ว การใช้สีหน้าที่เย็นชา การใช้ท่าทางการเคลื่อนไหวของมนุษย์ เทคนิคการล้มลงแล้วลุกขึ้น เทคนิคการเคลื่อนไหวร่างกายนิ่ง ๆ (Stillness) เป็นต้น นอกจากนี้แล้วผู้วิจัยยังได้นำเอาเทคนิคการออกแบบท่าเต้นของมาร์ธา เกรแฮม (Martha Graham) ได้แก่ เทคนิคการหดตัวและการปล่อยออก (Contraction and Release) การทำท่าให้เป็นรูปเหลี่ยมต่าง ๆ มาใช้ในการออกแบบลีลาของการสร้างสรรค์นาฏศิลป์ครั้งนี้ นอกจากนี้แล้วยังได้นำรูปแบบการนำเสนอของ นราพงษ์ จรัสศรี มาเป็นพื้นฐานความคิดในการออกแบบลีลาท่าทาง โดยนำเอาเทคนิคการใช้สีหน้าที่เย็นชา เทคนิคการเต้นแบบหลังสมัยใหม่ เทคนิคการใช้พื้นที่ข้างหน้าและพื้นที่ข้างหลัง (Foreground - Background)

1.4 การออกแบบเครื่องแต่งกาย

ผู้วิจัยได้นำรูปแบบการนำเสนอการแสดงที่เกี่ยวข้องกับการเรียกร้องสิทธิของผู้หญิง โดยยึดรูปแบบการนำเสนอของศิลปินพินา เบาซ์ (Pina Bausch) เป็นหลัก เพราะในชุดการแสดงที่เกี่ยวข้องกับประเด็นปัญหาที่เกิดขึ้นต่อผู้หญิงของ พินา เบาซ์ (Pina Bausch) นั้นได้ออกแบบให้นักแสดงหญิงแต่งกายในชุดสีแดงเพื่อให้มีความเด่นออกมาจากนักแสดงอื่น ซึ่งสีแดงมักมีความหมายถึง เลือด และความรุนแรง จึงสามารถนำมาใช้ในการแต่งกายของนักแสดงหญิงที่เป็นตัวละครที่ประสบปัญหา ผู้วิจัยจึงออกแบบการแต่งกายของนักแสดงหญิงทุกคนที่ประสบปัญหาให้มีสีแดง รูปแบบของการแต่งกายมีลักษณะเหมือนจริงมีการออกแบบให้เป็นในสมัยปัจจุบัน ลักษณะของการแต่งกายของนักแสดงเป็นไปตามบุคลิกของผู้หญิงเจ้าของเรื่องที่ประสบปัญหาจนทำให้ก่อคดีฆ่า โดยผู้วิจัยได้ทำการวิเคราะห์ตัวละครจากสภาพสังคม ประโยชน์ใช้สอย อาชีพ และฐานะทางสังคมของผู้หญิงทั้ง 3 คนนี้เป็นหลัก

1.5 การออกแบบอุปกรณ์ประกอบการแสดง

การออกแบบการสร้างสรรคานาฏศิลป์ครั้งนี้ ผู้วิจัยได้นำวัสดุอุปกรณ์ที่สามารถนำมาใช้ได้ง่ายและเป็นวัสดุที่มีหน้าที่ในการใช้สอยจริงที่สามารถหาใช้ได้ในครัวเรือน แต่อุปกรณ์บางประเภทผู้วิจัยได้นำมาให้นักแสดงใช้แล้วให้นักแสดงจินตนาการว่าเป็นสิ่งอื่น เช่น ผ้าสีแดง แทนเลือด ผ้าดิบ แทนจอฉายหนัง เปลห่อตัว แก้ว และเครื่องแต่งกายของกษัตริย์ และมีอุปกรณ์อื่น ๆ ที่มีความหมายตรง เช่น มิดสปริง ปืนแก๊ป โช บันไดเชือก แก้ว ลูกโป่ง เป็นต้น ผู้วิจัยได้ออกแบบให้อุปกรณ์ที่มีความหมายตรงเหล่านี้มีลักษณะที่เหมือนจริงและใช้ได้จริง เช่น ปืนแก๊ป สามารถยิงและมีเสียงดังออกมาจริงจากกระสุนดินปืน มิดสปริงสามารถเสียบไปที่บุคคลได้และเหมือนจริงเพราะมิดสามารถกดเข้าได้ จึงทำให้ดูเหมือนมิดได้แทงเข้าไปในตัวคน เป็นต้น

1.6 การออกแบบสถานที่การแสดง

ผู้วิจัยได้เลือกใช้สถานที่บริเวณโรงใต้อาคารของคณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย เนื่องจากเป็นสถานที่ที่มีความเหมาะสมใช้ในการจัดการแสดงด้วยลักษณะบริเวณโรงเป็นพื้นที่ที่สี่เหลี่ยม มีตะแกรงกันแทนกำแพง จึงทำให้สามารถชมการแสดงได้หลายจุด เช่นเดียวกันกับการเลือกจัดวางการแสดงไว้ตามจุดต่าง ๆ ได้หลายจุดเช่นกัน จึงทำให้สถานที่แห่งนี้มีมิติและเปิดกว้างสำหรับการจัดวางการแสดงได้มากขึ้น และสามารถทำลายกรอบความคิดที่กำหนดว่าการแสดงจะต้องอยู่บนเวทีเท่านั้น ซึ่งเหล่านี้สามารถนำเอาแนวความคิดของนาฏศิลป์เฉพาะพื้นที่ (Site Specific) มาใช้ในการออกแบบสถานที่นี้ด้วย ซึ่งสามารถอธิบายในหัวข้อการใช้พื้นที่อย่างคุ้มค่าของนาฏศิลป์เฉพาะพื้นที่ได้

1.7 การออกแบบดนตรีและเสียงประกอบการแสดง

การออกแบบเพลงและเสียงสำหรับการแสดง ผู้วิจัยได้ออกแบบให้การแสดงองค์ที่ 1 ไม่มีดนตรีแต่ใช้เสียงของนักแสดงประกอบกับลีลาท่าทางที่ทำให้มีเสียงแทนดนตรี มีบทพูดสั้น ๆ ได้แก่ ‘บังคับ’ ‘ฆ่า’ ‘มึงต้องฆ่า’ ‘ไม่ยอมฆ่า’ ‘ไม่ฆ่า’ เสียงปืนที่ออกมาจากปืนแก๊ปที่มีดินปืนเป็นกระสุน และเสียงที่เป็นเสียงการทำร้ายตนเอง เช่น เสียงทุบไปที่ตัวและหน้าของนักแสดง เสียงหายใจแรง เสียงร้อง เป็นต้น ผู้วิจัยได้ออกแบบให้การแสดงในองค์ที่ 2 - 4 ใช้เพลงประกอบการแสดงโดยได้สื่อสารกับผู้เล่นดนตรีประพันธ์เพลง กัมปนาท จันธิมา จึงมีการ

ใช้เครื่องเป่ามาเล่นสด 1 ชิ้น คือ คลาริเน็ต (Clarinet) ในการทดลองการแสดงองค์ที่ 2 จนถึงการแสดงองค์ที่ 3 และดนตรีของการแสดงองค์ที่ 4 นั้นใช้เป็นเสียงดนตรีอิเล็กทรอนิกส์ ซึ่ง กัมปนาท จันธิมา ได้อธิบายว่า “เป็นการใช้เครื่องดนตรีคลาริเน็ตเดียวกับการดันสดของดนตรีอิเล็กทรอนิกส์และการออกแบบเสียง (Solo Clarinet with Live Electronic and Sound Design)”³

1.8 การออกแบบแสง

ผู้วิจัยได้มีการออกแบบแสงให้มีส่วนใหญ่ที่ได้นำมาใช้ในการแสดงคือแสงสีแดง เนื่องจากต้องการให้อารมณ์ของการแสดงให้ความรู้สึกเป็นทุกข์ มีความกดดัน การไม่ได้รับความยุติธรรม การกลั่นแกล้งของผู้หญิงและแสดงออกถึงความรุนแรง แสงโดยส่วนใหญ่ที่ใช้จึงมีความสว่างน้อย โดย “ชนิดของไฟที่ใช้ได้แก่ แอล อี ดี พาร์ (LED Par) พาร์ 64 (Par 64) พาร์ เนล (Par nel) และไฟที่ใช้ฉายเพื่อให้เห็นเงาจากหลังม่านให้คมชัดคือ ไฟ โปรไฟล์ (Profile)”⁴

2. แนวความคิดที่ได้หลังจากการสร้างสรรคผลงาน

ผู้วิจัยได้แบ่งหัวข้อของแนวความคิดที่ได้หลังการสร้างสรรคผลงานทั้งสิ้น 8 แนวความคิด โดยจำแนกออกเป็นแนวความคิดทางด้านศิลปกรรม และแนวความคิดทางด้านมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ ดังนี้

2.1 แนวความคิดทางด้านศิลปกรรม

2.1.1 แนวความคิดเกี่ยวกับนาฏศิลป์และการละคร

ผู้วิจัยนำแนวความคิดของนาฏศิลป์และการละครนี้เป็นหลักในการสร้างสรรคผลงานนี้ เพราะการนำเสนอเป็นรูปแบบของการละครเนื่องจากผู้วิจัยได้นำชีวิตจริงของผู้ต้องขังหญิงคดีฆ่า จากการที่ผู้วิจัยได้ทำการสัมภาษณ์มานำเสนอ โดยโครงเรื่องเกี่ยวกับผู้หญิง 3 คน ได้รับความกดดันจากครอบครัว แบ่งออกเป็น 3 เรื่อง และมีการแสดงทั้งสิ้น 4 องค์ของการแสดง องค์ที่ 1 ผู้หญิงถูกบังคับให้ฆ่า องค์ที่ 2 ผู้หญิงถูกสามีทำร้ายร่างกาย องค์ที่ 3 ผู้หญิงถูกสามีนอกใจ และองค์ที่ 4 เป็นความรู้สึกของผู้หญิงทั้ง 3 คนที่ได้รับแรงกดดันและมีความรู้สึกสะใจ กังวล ระวัง หวาดกลัว และกดดัน ที่เหมือนกันจากเหตุการณ์ที่ต่างกัน นอกจากนั้นแล้วการนำเสนอการแสดงนี้เน้นด้านอารมณ์ สีหน้า ท่าทางตามความรู้สึกนึกคิดของตัวละคร จึงเรียกได้ว่าเป็นการนำเสนอทางด้านการละคร ทางด้านแนวความคิดเกี่ยวกับนาฏศิลป์ ผลงานการสร้างสรรคนี้มีการใช้ลีลาการเคลื่อนไหวในชีวิตประจำวัน (Everyday Movement) มีการจัดองค์ประกอบและจัดวางพื้นที่ในการเคลื่อนไหว (Blocking) และลีลาการเคลื่อนไหวนาฏศิลป์หลังสมัยใหม่ (Post-Modern Dance) และ นาฏศิลป์ร่วมสมัย (Contemporary Dance) จึงเป็นการใช้แนวความคิดทางด้านนาฏศิลป์และการละครเข้าด้วยกัน

2.1.2 แนวความคิดเกี่ยวกับการคำนึงถึงทฤษฎีละครไม่

ในงานสร้างสรรคผลงานนี้มีการนำเสนอการแสดงตระกูลละครไม่ (Mime) เป็นการแสดงที่แตกแขนงมาเป็นละครกายภาพ (Physical Theatre) เพราะการแสดงนี้มีการสื่อสารโดยนักแสดงไม่มีบทสนทนา ไม่มีการพูดที่เป็นประโยค ใช้การออกเสียงเป็นคำ ๆ โดยใช้แนวคิดเชิงสัญลักษณ์วิทยา (Simiology) มาใช้ในการแสดง เช่น คำว่า “บึ้ง” ในองค์ที่ 1 เพื่อสื่อสารให้ผู้ชมเข้าใจว่าตัวละครนั้นได้ทำคดีฆ่ารูปแบบใด และการใช้เสียงออกมานั้นเพราะเสียงยังก้องอยู่ในความนึกคิดและยังก้องอยู่ในจิตใจของตัวละคร หลังจากนั้นได้พูดคำว่า “บังคับ” “ฆ่า” “มึงต้องฆ่า” โดยสลับกันพูดคนละคำนั้นเพื่อให้คำพูดนี้เป็นการแสดงออกสัญลักษณ์ เพื่อการสื่อสารถึงกรณีของผู้หญิงในการแสดงองค์ที่ 1 ถูกกระทำโดยการบังคับให้ก่อคดีฆ่า ในองค์ที่ 2 เกี่ยวกับผู้หญิงถูกสามีทุบตี มีเสียงร้องด้วยความเจ็บปวดของผู้หญิง และเสียงหอบหายใจ และเมื่อผู้หญิงได้ฆ่าสามีแล้วได้มีเสียงนักแสดงประกอบ 2 คนที่เป็นผู้หญิง เดินออกมาเจียบ ๆ พร้อมสลับกันพูดเบา ๆ ว่า “สะ” “ใจ” เป็นการแสดงออกเชิงสัญลักษณ์ว่า ผู้หญิงมีความรู้สึกสะใจหลังจากที่ได้เอาคืนจากสามีที่เคยทำร้ายตน การแสดงนี้ได้ออกแบบให้ต้องออกสีหน้าท่าทางตามบทบาทและอารมณ์ที่เกิดขึ้นในช่วงนั้น ๆ นักแสดงต้องออกเสียงตามความรู้สึก ได้แก่ เสียงร้องด้วยความเจ็บ เสียงกรีดเพราะความกดดันและความกลัว เสียงหัวเราะเพราะความสะใจ เสียงร้องไห้เพราะความเสียใจสำนึกผิด เป็นต้น การนำแนวคิดละครไม่ (Mime) มาใช้เนื่องจากการแสดงนี้ยึดรูปแบบการแสดงละครไม่ (Mime) ในสาขาละครกายภาพ (Physical Theatre) การออกเสียงและการใช้คำพูดในการแสดงทำให้การแสดงไม่ เป็นละครเจียบโดยสิ้นเชิง ผู้วิจัยจึงขอสรุปว่าการที่ผู้วิจัยได้นำเอาแนวความคิดเกี่ยวกับการคำนึงถึงทฤษฎีละครไม่ (Mime) นี้ เนื่องจากการแสดงไม่ได้เป็นละครพูด โดยไม่มีบทสนทนา ไม่มีการพูดแบบเต็มรูปประโยค ใช้คำพูดที่มีความหมายเชิงสัญลักษณ์ มีการออกเสียงตามความรู้สึกของตัวละคร แต่การแสดงทั้งชุดการแสดงนี้มีการใช้ร่างกายเพื่อสื่อสารในการแสดงจึงจัดได้ว่าเป็นประเภทของการนำเสนอรูปแบบละครไม่ อีกประเภทหนึ่งและสามารถคำนึงถึงทฤษฎีละครไม่ (Mime) ได้เช่นกัน

3. กัมปนาท จันธิมา, “เสียงดนตรีอิเล็กทรอนิกส์,” สัมภาษณ์โดย ขวัญชนก โชติมุขตะ, 6 ธันวาคม 2560.

4. ปาลิตา สุกุชยานิช, “การออกแบบแสง” สัมภาษณ์โดย ขวัญชนก โชติมุขตะ, 6 ธันวาคม 2560.

2.1.3 แนวความคิดของนาฏศิลป์หลังสมัยใหม่

การสร้างสรรคนาฏศิลป์นี้ได้ออกแบบลีลาท่าทางการเคลื่อนไหวในชีวิตประจำวัน (Everyday Movement) และใช้แนวความคิดความเรียบง่าย (Simplicity) มีการออกแบบเครื่องแต่งกายที่มีความเรียบง่าย เพราะเป็นเครื่องแต่งกายที่สามารถใส่ได้ในชีวิตประจำวันออกแบบตามบุคลิกของตัวละคร ผู้วิจัยยังได้ออกแบบการใช้พื้นที่โดยมิได้ยึดติดว่านักแสดงจะต้องแสดงบนเวทีที่เดียวจึงมีการใช้พื้นที่อย่างเป็นอิสระในการสร้างสรรค์ผลงานขึ้นนี้ผู้วิจัยได้เปิดโอกาสให้นักแสดงได้ใช้พื้นที่โดยรอบใต้โถงอาคารของคณะศิลปกรรมศาสตร์เป็นพื้นที่ของการแสดงแนวคิดในประเด็นความคิดสร้างสรรค์สามารถนำมาใช้ในการใช้พื้นที่ได้ เนื่องจากมีการใช้เสาสำหรับการปีนขึ้นไปกระโดดและลอดช่องระหว่างตะแกรงเหล็กกับเสา และยังมีการใช้พื้นที่การแสดงบนชั้นลอยในห้องกระจกใสเป็นพื้นที่สำหรับการแสดงไปพร้อม ๆ กับการแสดงบนพื้นชั้นล่างในการแสดงองค์ที่ 1 และการใช้ห้องกระจกใสชั้นลอยเป็นพื้นที่สำหรับการแสดงช่วงสุดท้ายในการแสดงองค์ที่ 4 แนวคิดนาฏศิลป์หลังสมัยใหม่ (Post-Modern Dance) ยังเสริมให้ผู้สร้างสรรค์มีความคิดนอกกรอบวัฒนธรรมไทย เช่น การทำให้ผู้ชมคิดและจินตนาการเองว่านักแสดงหญิงและนักแสดงชายเล่นบทอสุภรรยาที่ใช้การแสดงเงาหน้าและหลังมานโดยนักแสดงมิได้สัมผัสกัน เพื่อต้องการสื่อสารให้ผู้ชมทราบว่าสามีกำลังนอกใจภรรยา และให้ผู้ชมมีความรู้สึกคล้อยตามกับความเจ็บปวดของผู้หญิงที่โดนสามีนอกใจ เป็นต้น

2.1.4 แนวความคิดองค์ประกอบทางด้านทัศนศิลป์

องค์ประกอบทางด้านทัศนศิลป์ แยกออกเป็น 3 ประเภท

1) ความเป็นเอกภาพ (Unity) ผู้วิจัยได้ทำการจัดวางทางด้านทัศนศิลป์ให้มีความเป็นเอกภาพ ได้แก่ การแต่งบทให้มีความเป็นเอกภาพ เนื่องจากผู้หญิงทุกคนประสบปัญหาที่เป็นเรื่องภายในครอบครัว โดยได้รับความกดดันจากครอบครัว และมีความรู้สึกที่เหมือนกัน การออกแบบการแต่งกายที่เป็นเอกภาพ ผู้หญิงที่ประสบปัญหาและได้รับความกดดันได้แต่งกายเป็นสีแดง และนักแสดงชายแต่งกายในชุดสีดำ เพราะเป็นฝ่ายกระทำผู้หญิงจึงเป็นกลุ่มคนในด้านมืด จึงทำให้ความเป็นเอกภาพเกิดขึ้นตามการออกแบบสีของการแต่งกายของนักแสดงนี้

2) ความกลมกลืน (Harmony) การแสดงองค์ที่ 1 เกี่ยวกับผู้หญิงที่ถูกบังคับให้ฆ่า ผู้สร้างสรรค์ได้จัดกลุ่มผู้ชายดึงตัวผู้หญิงเข้ามาในกลุ่มให้เหมือนเป็นการดูดเข้ามาและนักแสดงหญิงได้ถูกจับมือให้ถือปืนยิง จึงเป็นการจัดองค์ประกอบและการเคลื่อนไหวให้มีความกลมกลืน

3) การตัดกัน (Contrast) มี 2 รูปแบบคือ การตัดกันของสี และการตัดกันของรูปทรง ขนาด สัดส่วน ซึ่งการตัดกันของสีของการแต่งกายของนักแสดงหญิงและนักแสดงชาย โดยนักแสดงหญิงแต่งกายสีแดงและนักแสดงชายแต่งกายสีดำ จึงทำให้การแต่งกายของนักแสดงหญิงที่มีสีแดงเด่นออกมาจากสีดำที่เป็นเครื่องแต่งกายของนักแสดงชาย แบบที่ 2 คือการตัดกันของรูปทรง ขนาด สัดส่วน ผู้วิจัยคัดเลือกนักแสดงที่มีน้ำหนักและส่วนสูงที่แตกต่างกัน ซึ่งจะทำให้เห็นถึงความแตกต่างกันของระดับ (Level) ของนักแสดง เช่น การแสดงในองค์ที่ 1 กลุ่มนักแสดงชายได้ยกตัวนักแสดงหญิงขึ้น และมีนักแสดงชายที่สูงน้อยกว่าคนหนึ่งยืนแยกท่าบอยอยู่ หรือในขณะที่นักแสดงชายมีความสูงที่สูงกว่านักแสดงหญิงมากและได้ยืนอยู่รอบ ๆ นักแสดงหญิง จึงทำให้ได้รับความรู้สึกถึงการถูกคุกคามถึงแม้ว่าในขณะนั้นนักแสดงชายยังมิได้ตีบทใด ๆ การออกแบบและการจัดองค์ประกอบเหล่านี้ทำให้เห็นการตัดกันของรูปทรง ขนาด สัดส่วน และทำให้องค์ประกอบที่สร้างสรรค์ขึ้นมีความน่าสนใจและสามารถระลึกถึงความหมายอื่น ๆ มากขึ้น

2.2 แนวความคิดทางด้านมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์

2.2.1 แนวความคิดเกี่ยวกับความรุนแรงต่อผู้หญิง

แนวคิดนี้เป็นการนำเสนอความคิดที่แสดงออกถึงการทำร้ายคุกคามผู้หญิงซึ่งเป็นแนวคิดที่ครอบคลุมทุกช่วงของการแสดง ได้แก่ การแสดงองค์ที่ 1 ผู้หญิงถูกบังคับให้ฆ่า โดยนักแสดงชายตีบทโดยการทำร้ายคุกคาม (Physical Abuse) นักแสดงหญิง มีการใช้การรุมจับตัวนักแสดงหญิงให้ดูเหมือนเป็นการกดขี่ข่มเหง ทำร้าย และมีการบังคับโดยจับตัวนักแสดงหญิงเข้ากลุ่มและจับมือให้ถือปืนยิงเพื่อเป็นการบังคับให้ฆ่า การแสดงองค์ที่ 2 ผู้หญิงถูกสามีทำร้าย (Physical Abuse) ซึ่งแนวคิดเกี่ยวกับความรุนแรงต่อผู้หญิง ซึ่งการแสดงองค์ที่ 2 นี้มีความชัดเจนเกี่ยวกับแนวคิดนี้มากที่สุด ซึ่งลีลาท่าทางการเคลื่อนไหวแบบกระหว่างนักแสดงชายและนักแสดงหญิงโดยส่วนใหญ่เป็นลีลาท่าทางที่แสดงออกถึงการทำร้ายและเป็นการใช้ความรุนแรงต่อผู้หญิง ลีลาท่าทางความรุนแรงต่อผู้หญิงนี้จบสิ้นในช่วงที่ผู้หญิงตัดสินใจฆ่าสามีเพื่อเป็นการป้องกันตัว ในการแสดงองค์ที่ 3 สามีนอกใจภรรยา แม้ประเด็นนี้มิใช่ความรุนแรงที่กระทำทางร่างกาย แต่เป็นความรุนแรงต่อสภาพจิตใจ (Emotional Abuse) ของผู้หญิงที่เป็นภรรยาซึ่งอาจส่งผลให้มีสภาพจิตใจผิดปกติ และสามารถทำร้ายตนเองและผู้อื่นได้ การแสดงในองค์ที่ 4 แสดงออกถึงความรู้สึกนึกคิดของผู้หญิง ได้แก่ ความสะใจ ความต้องการล้างแค้น ความกลัวและระแวง ความกดดัน ซึ่งการแสดงในช่วงนี้มีการกระทำต่อผู้หญิงทางร่างกาย เพราะนักแสดงชายจะใช้ความรุนแรงต่อผู้แสดงของตนด้วยการลาก การดึงแขนจากโซ่ที่คล้องผู้หญิงผู้แสดงของตนไว้ ทำให้ผู้ชมเห็นถึงความรุนแรงต่อผู้หญิงที่แสดงออกมาแม้ว่าลีลาท่าทางไม่มีการทำร้าย ทุบตีแต่อย่างใด ดังนั้นแนวความคิดเกี่ยวกับ

ความรุนแรงต่อผู้หญิงนี้จึงเป็นประเด็นหลักทางด้านมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ที่สามารถนำมาใช้ได้ในการสร้างสรรคานาฏศิลป์นี้

2.2.2 แนวความคิดเกี่ยวกับทฤษฎีการสื่อสาร

การสร้างสรรคานาฏศิลป์นี้มีการสื่อสารในแบบของการสื่อสาร 2 รูปแบบ คือการสื่อสารกันระหว่างนักแสดงด้วยกันเอง และการแสดงที่สื่อสารกับผู้ชม

1) การสื่อสารกันเองระหว่างนักแสดง ได้แก่ การออกท่าทางที่สื่อสารกัน เช่น การส่งสายตาหรือสัมผัสกันระหว่างนักแสดงเพื่อให้รู้ถึงกันและสามารถทำการแสดงให้ดำเนินต่อไปได้ ซึ่งต้องมีอยู่ตลอดการแสดง

2) การสื่อสารโดยการแสดง การออกอารมณ์และสีหน้า กิริยาท่าทาง การจัดองค์ประกอบเพื่อให้ผู้ชมเข้าใจความหมาย เช่น การแสดงที่ใช้เงาในการแสดงโดยมีนักแสดงชายอยู่หน้าม่านและนักแสดงหญิงอยู่หลังม่าน นักแสดงชายทำท่าแอ่นหน้าและนักแสดงหญิงทำท่าโค้งหลัง และมีแสงเงาที่ทำให้เห็นเป็นเงาที่อยู่คนละตำแหน่ง แต่ทำให้จินตนาการว่านักแสดงกำลังเล่นบทอัจฉริยะกันอยู่ ซึ่งเป็นการแสดงที่ไม่ได้กระทำจริงบนเวทีแต่ต้องการสื่อสารให้ผู้ชมทราบวาทะครในช่วงนั้นเกี่ยวกับการนอกใจภรรยา เป็นต้น

2.2.3 แนวความคิดเกี่ยวกับการให้เกียรติคู่ครอง

เป็นแนวความคิดที่ใช้ในการแสดงองค์ที่ 2 และ 3 เพราะการแสดงองค์ที่ 2 เป็นการทำร้ายทรมานภรรยา แสดงให้เห็นว่าเป็นการไม่ให้เกียรติคู่ครอง การแสดงในองค์ที่ 3 เป็นการนอกใจภรรยา การกระทำนี้เป็นพฤติกรรมที่ไม่ให้เกียรติคู่ครอง เป็นการเหยียดหยามศักดิ์ศรีของคู่ครองที่อาจทำให้เกิดความแค้นและอาจแก้แค้นด้วยการก่อคดีฆ่า

2.2.4 แนวความคิดเกี่ยวกับพฤติกรรมการนอกใจ

การสร้างสรรคานาฏศิลป์นี้สามารถอ้างอิงถึงแนวคิดเกี่ยวกับพฤติกรรมการนอกใจได้ในการแสดงองค์ที่ 3 เพราะเป็นการนอกใจภรรยาโดยผู้วิจัยออกแบบให้ตัวละครภรรยาได้รับความกดดันโดยออกแบบลีลาท่าทางให้ได้รับความกดดันและความอึดอัดทางร่างกาย จึงออกแบบให้นักแสดงหญิงบทภรรยาตีตัวไปข้างหน้าโดยนอนคว่ำอยู่ข้างล่างสุดและให้นักแสดงหญิงที่เป็นคู่กับนักแสดงชายรับบทสามีนอนอยู่บนหลังนักแสดงหญิงบทภรรยา โดยนักแสดงชายรับบทสามีมานอนทับนักแสดงหญิงที่เป็นคู่และทำบทอัจฉริยะบนหลังของนักแสดงหญิงบทภรรยาและต้องเคลื่อนไหวไปข้างหน้า จึงทำให้ลีลานั้นนักแสดงได้รับความกดดันและความอึดอัดทางร่างกายจนทำให้นักแสดงหญิงบทภรรยาต้องพลิกตัวหงายขึ้นด้วยความอดทนต่อไปไม่ได้และได้ยิงปืนไปที่ตัวละครสามีและตัวละครคู่ของสามีในที่สุด

การวิเคราะห์ข้อมูลหลังจากการสร้างสรรคเป็นผลงานการแสดง

วัตถุประสงค์ของการวิจัยที่ตั้งไว้คือ การหารูปแบบในการสร้างสรรคทางนาฏศิลป์ การหาแนวความคิดที่ได้หลังการสร้างสรรคนาฏศิลป์ และการสร้างสรรคผลงานทางนาฏศิลป์ ซึ่งผลการวิจัยที่กล่าวไว้ข้างต้นคือการได้รูปแบบของการสร้างสรรคทางนาฏศิลป์ โดยถูกแบ่งออกเป็น 8 ประการ ได้แก่ การออกแบบบทการแสดง การคัดเลือกนักแสดง การออกแบบลีลานาฏศิลป์ การออกแบบเครื่องแต่งกาย การออกแบบอุปกรณ์ประกอบการแสดง การออกแบบสถานที่การแสดง การออกแบบดนตรีและเสียงประกอบการแสดง การออกแบบแสง และการได้แนวความคิดหลังการสร้างสรรคผลงานทางนาฏศิลป์ซึ่งได้แนวความคิดทางด้านศิลปกรรม และแนวความคิดทางด้านมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ รวมทั้งสิ้น 8 แนวความคิด ได้แก่ แนวความคิดเกี่ยวกับนาฏศิลป์และการละคร แนวความคิดเกี่ยวกับการคำนึงถึงทฤษฎีละครใหม่ แนวความคิดของนาฏศิลป์หลังสมัยใหม่ แนวความคิดองค์ประกอบทางด้านทัศนศิลป์ แนวความคิดเกี่ยวกับความรุนแรงต่อผู้หญิง แนวความคิดเกี่ยวกับทฤษฎีการสื่อสาร แนวความคิดเกี่ยวกับการให้เกียรติคู่ครอง แนวความคิดเกี่ยวกับพฤติกรรมการนอกใจ ซึ่งแนวความคิดเหล่านี้เป็นแนวความคิดที่สามารถนำมาอธิบายผลงานการสร้างสรรคานาฏศิลป์นี้ได้ครบถ้วน

การได้รูปแบบในการสร้างสรรคานาฏศิลป์และการได้รับแนวความคิดหลังการสร้างสรรคผลงานทางนาฏศิลป์ และสร้างสรรคผลงานทางนาฏศิลป์ หัวข้อเรื่อง “การสร้างสรรคานาฏศิลป์สะท้อนความกดดันที่นำไปสู่การเป็นฆาตกรหญิง” โดยได้จัดทำการแสดงขึ้น ณ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย นี่คือการได้ทำตามวัตถุประสงค์ทั้ง 3 ข้อที่กล่าวมา

3. การสร้างสรรคและเผยแพร่ผลงานการแสดง

ผู้วิจัยได้จัดแสดงนิทรรศการนำเสนอผลงานการแสดงทางด้านนาฏศิลป์ ในวันพุธที่ 6 ธันวาคม พ.ศ. 2560 เวลา 19:30-20:30 น. ณ บริเวณด้านใต้โถงอาคาร ชั้น 1 คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

การสร้างสรรคนาฏศิลป์สะท้อนความกดดันที่นำไปสู่การเป็นฆาตรกรหญิง

ขวัญชนก โชติมุกตะ
นราพงษ์ จรัสศรี

The Creation of Dence Reflecting Female's Pressure Leading to Murder



ภาพตัวอย่างที่ 1 และ 2
องค์ที่ 1 ผู้หญิงที่ถูกครอบครัวบังคับให้ฆ่า องค์ที่ 2 ผู้หญิงถูกสามีทำร้าย
ที่มา: ผู้วิจัย



ภาพตัวอย่างที่ 3 และ 4
องค์ที่ 3 ผู้หญิงถูกสามีนอกใจ องค์ที่ 4 ความคิดของผู้หญิงที่ยังหลอกหลอน
ที่มา: ผู้วิจัย

การอภิปรายผล

ความรู้ใหม่ที่เกิดขึ้นจากการสร้างสรรค์การแสดงครั้งนี้ ได้แก่ การได้รูปแบบของการแสดงที่เป็นการผสมผสานกันระหว่างนาฏศิลป์หลังสมัยใหม่ (Post-Modern Dance) และการแสดงละครกายภาพ (Physical Theatre) ซึ่งนำเสนอในรูปแบบของนาฏกรรม (Contemporary Dance) และทั้ง 8 องค์ประกอบของการแสดงล้วนค้นพบสิ่งใหม่ทั้งสิ้น

1. การออกแบบบทการแสดง ได้บทการแสดงที่นำมาจากเรื่องจริงของผู้ต้องขังหญิงที่ถูกกลั่นแกล้งในคดีความผิดต่อชีวิต
2. การคัดเลือกนักแสดง ผู้วิจัยได้ทำการทดลองกับนักแสดงกลุ่มใหม่ที่ยังไม่มีความรู้เกี่ยวกับละครกายภาพ แต่เมื่อทำการทดลองฝึกซ้อมการแสดงประเภทรูปนี้พบว่า นักแสดงสามารถทำการแสดงได้ดีขึ้นจนถึงดีขึ้นมากตามลำดับ
3. การออกแบบลีลานาฏศิลป์ ได้ลีลาท่าทางนาฏศิลป์ และการจัดองค์ประกอบทางศิลปะใหม่ เช่น การจับกลุ่มรวมกันแล้วดึงนักแสดงหญิงให้เข้าไปในกลุ่มแล้วบังคับให้จับป็น เช่น การแสดงในองค์ที่ 1 ดังภาพตัวอย่างที่ 1 ลีลาการทำร้ายภรรยาในการแสดงองค์ที่ 2 โดยการจับแขนของนักแสดงหญิงบทรภรรยาไว้แล้วเหยียบไปที่หลังแล้วย้อนตัวขึ้นและลง 3 ครั้ง ดังภาพตัวอย่างที่ 2 การเคลื่อนไหวโดยการถีบคลานไปข้างหน้าและการทับซ้อนกัน 3 คน ในการแสดงองค์ที่ 3 ดังภาพตัวอย่างที่ 3 นอกจากนั้นแล้วยังได้ค้นพบเทคนิคต่าง ๆ ที่สามารถนำมาใช้ในการแสดง เช่น เทคนิคการใช้พื้นที่เบื้องหน้าและพื้นที่เบื้องหลัง (Foreground-Background) การแสดงคู่ของนักแสดงในบทบาทที่นักแสดงชายกำลังทำร้ายนักแสดงหญิงบทรภรรยาในการแสดงองค์ที่ 2 ผู้สร้างสรรค์ได้จัดวางให้นักแสดงหญิงนั่งอยู่ในตำแหน่งพื้นที่ข้างหลังและนักแสดงชายอยู่ในพื้นที่ข้างหน้า เมื่อนักแสดงชายทำท่าตบและเตะนักแสดงหญิงจึงไม่โดนตัวนักแสดงหญิงเพราะทั้งสองอยู่คนละตำแหน่งกัน และการแสดงโดยการให้ผู้สร้างสรรค์ได้จัดวางให้นักแสดงอยู่คนละตำแหน่งกันโดยอยู่หน้าและในมาน โดยผู้แสดงเล่นบทบาทคล้ายการทำลีลาทำอศรรักษ์กันโดยไม่ได้นอนตัวกัน เป็นต้น

4. การออกแบบเครื่องแต่งกาย มีการออกแบบการแต่งกายสำหรับนักแสดงหญิงโดยใช้สีแดงที่ได้พัฒนามาจากการแสดงของพินา บาซ์ (Pina Bausch) โดยผู้สร้างสรรค์ออกแบบเพิ่มเติมให้ชุดที่สวมใส่เป็นชุดที่ใช้ในชีวิตประจำวัน และชุดที่ใกล้เคียงกับบุคลิกภาพและอาชีพของตัวละคร

5. การออกแบบอุปกรณ์ประกอบการแสดง ได้ค้นพบว่ามีอุปกรณ์ที่ใช้ตามวัตถุประสงค์ของอุปกรณ์ ได้แก่ ปืนแก๊ป มีดพลาสติกที่คล้องมือและโซ่ ลูกโป่งและกระดาศเหล็กซ์ฟอยด์ และอุปกรณ์ที่ใช้นอกวัตถุประสงค์ของอุปกรณ์ ผ้าที่ใช้จึงฉวยเงา สามารถนำมาใช้เป็นเปล แก้ว และเครื่องแต่งกายของกษัตริย์ และผ้าสีแดง แทนเลือด เป็นต้น

6. การออกแบบสถานที่การแสดง เป็นการใช้สถานที่ใต้โถงอาคาร คณะศิลปกรรมศาสตร์ ที่ผลงานนาฏศิลป์สร้างสรรค์ของนาฏศิลป์ท่านอื่นได้ทำการแสดงมาแล้ว แต่ผู้วิจัยได้ค้นพบว่า พื้นที่ระหว่างเสากับตะแกรงเหล็กสามารถออกแบบให้นักแสดงลอดผ่านได้ จึงออกแบบให้นักแสดงชายได้ปีนเสาเพื่อหลบหนีความผิดแล้วเอาตัวลอดผ่านช่องระหว่างเสาและเหล็กบนชั้นลอยไปและสามารถขึ้นไปทำการแสดงต่อในห้องกระจกใสชั้นลอยได้ โดยการแสดงในห้องกระจกใสชั้นลอยเมื่อทำการแสดงด้านในจะเห็นแต่ภาพของนักแสดงเหมือนกับอยู่ในจอทีวี หากต้องการได้ยินเสียงของนักแสดงและนักแสดงได้ยินเพลง ผู้จัดทำจะต้องติดตั้งไมล์โครโฟนและลำโพงในห้องนั้นด้วย โดยการแสดงในห้องกระจกใสชั้นลอยดังภาพตัวอย่างที่ 4

7. การออกแบบดนตรีและเสียงประกอบการแสดง ผู้วิจัยได้ค้นพบว่าการออกแบบการแสดงโดยการไม่มีดนตรีจะทำให้ผู้ชมอยู่ในความเงียบและมีสมาธิในการรับชมการแสดงมากขึ้น โดยการแสดงในองก์ที่ 1 ได้ใช้เสียงของนักแสดง และการใช้คำพูดที่ไม่เป็นรูปประโยค การได้ยินเสียงของการทำร้ายทบตีตนเองของนักแสดง เสียงอุทานและเสียงหายใจแรง เสียงปืน เป็นต้น นอกจากนั้นยังค้นพบว่าการใช้เครื่องเป่าคลาริเน็ตเดี่ยว (Solo Clarinet) สามารถทำให้บรรยากาศหดหู่ เหมาะสำหรับการแสดงในองก์ที่ 2 ที่เกี่ยวกับการถูกสามีทำร้าย และการใช้ดนตรีอิเล็กทรอนิกส์จากโปรแกรมคอมพิวเตอร์ยังสามารถทำให้การแสดงในองก์ที่ 3 และองก์ที่ 4 มีความน่าสนใจมากขึ้น

8. การออกแบบแสง ผู้วิจัยได้ค้นพบว่าการออกแบบแสงให้เป็นสีโทนร้อนและสีแดงโดยส่วนใหญ่ และการใช้แสงสว่างน้อย ทำให้ผู้ชมรับรู้ถึงความทุกข์ความอึดอัด ความกดดันและการสื่อสารถึงความรุนแรงที่เกิดขึ้นในการแสดง จึงสามารถสร้างบรรยากาศให้ผู้ชมคล้อยตามได้มากขึ้น

องค์ประกอบทั้ง 8 นี้เป็นความรู้ใหม่แก่ผู้วิจัยที่ได้จากการทำการทดลองการสร้างสรรคานาฏศิลป์สะท้อนความกดดันที่นำไปสู่การเป็นฆาตรกรหญิงนี้

การวิจารณ์

การแสดงการสร้างสรรคานาฏศิลป์สะท้อนความกดดันที่นำไปสู่การเป็นฆาตรกรหญิง เมื่อวันที่ 6 ธันวาคม 2560 นี้ มีผู้เข้าชมการแสดงทั้งสิ้นจำนวน 67 คน และมีผู้ตอบแบบสอบถามทั้งสิ้นจำนวน 42 คน คิดเป็นร้อยละ 62.69 ของผู้เข้าชมการแสดง โดยมีการวิจารณ์เกี่ยวกับการแสดงที่เป็นคำถามปลายปิดที่ใช้ในแบบสอบถามที่เป็นการสอบถามเกี่ยวกับองค์ประกอบทางนาฏศิลป์ทั้ง 8 องค์ประกอบ ได้แก่ แนวความคิดในการแสดง (Concept) มากที่สุดร้อยละ 42.86 มากร้อยละ 45.24 ปานกลางร้อยละ 11.90 ด้านบทการแสดง (Plot) แยกเป็น 1) การลำดับเรื่องราวในการแสดง มากที่สุดร้อยละ 45.24 มากร้อยละ 40.48 ปานกลางร้อยละ 14.29 2) การสื่อสารเรื่องราวในการแสดง มากที่สุดร้อยละ 42.86 มากร้อยละ 42.86 ปานกลางร้อยละ 14.29 3) ความสอดคล้องของแนวคิดและบทการแสดง มากที่สุดร้อยละ 45.24 มากร้อยละ 38.10 ปานกลางร้อยละ 16.67 ด้านนักแสดง (Performer) 1) จำนวนนักแสดง มากที่สุดร้อยละ 37.71 มากร้อยละ 59.52 ปานกลางร้อยละ 4.76 2) ความสามารถหรือทักษะของนักแสดง มากที่สุดร้อยละ 38.10 มากร้อยละ 50.00 ปานกลางร้อยละ 11.90 ด้านการออกแบบลีลา (Choreography) 1) ความงดงามของลีลาท่าทางในการแสดงมากที่สุดร้อยละ 26.19 มากร้อยละ 52.38 ปานกลางร้อยละ 21.43 2) การสื่อความหมายของลีลาท่าทางในการแสดง มากที่สุดร้อยละ 40.48 มากร้อยละ 47.62 ปานกลางร้อยละ 11.90 ด้านการออกแบบดนตรี (Music) 1) อารมณ์และความรู้สึกของดนตรีประกอบการแสดง มากที่สุดร้อยละ 45.24 มากร้อยละ 40.48 ปานกลางร้อยละ 11.90 น้อยร้อยละ 2.38 2) แนวเพลงหรือวิธีการเลือกใช้นักร้องในการแสดง มากที่สุดร้อยละ 38.10 มากร้อยละ 42.86 ปานกลางร้อยละ 16.67 น้อยร้อยละ 2.38 ด้านการออกแบบอุปกรณ์ประกอบการแสดง (Props) 1) อุปกรณ์ประกอบฯ สอดคล้องกับแนวความคิด มากที่สุดร้อยละ 30.95 มากร้อยละ 42.86 ปานกลางร้อยละ 26.19 ด้านออกแบบพื้นที่แสดง (Acting Area) 1) ขนาดของพื้นที่ที่ใช้แสดงผลงาน มากที่สุดร้อยละ 47.62 มากร้อยละ 42.86 ปานกลางร้อยละ 11.90 2) ความคุ้มค่าในการใช้สอยพื้นที่ในการแสดงมากที่สุดร้อยละ 40.48 มากร้อยละ 42.86 ปานกลางร้อยละ 14.29 น้อยร้อยละ 2.38 ด้านการออกแบบเครื่องแต่งกาย (Costume) 1) ความสวยงามของรูปแบบและสีเครื่องแต่งกาย มากที่สุดร้อยละ 26.19 มากร้อยละ 47.62 ปานกลางร้อยละ 21.42 น้อยร้อยละ 4.76 2) ความสอดคล้องของแนวคิดกับเครื่องแต่งกาย มากที่สุดร้อยละ 28.57 มาก

ร้อยละ 54.76 ปานกลางร้อยละ 14.29 น้อยร้อยละ 2.38 ด้านการออกแบบแสง (Lighting) 1) แสงมีความสอดคล้องกับการแสดง มากที่สุดร้อยละ 50.00 มากร้อยละ 35.72ปานกลางร้อยละ 14.29

การวิจารณ์เกี่ยวกับการแสดงโดยการให้สัมภาษณ์ และการตอบคำถามแบบปลายเปิด ผู้ที่ได้รับชมการแสดงมักให้คำติชมเกี่ยวกับการแสดงว่า การแสดงนี้สามารถทำให้ผู้ชมมีอารมณ์คล้อยตามการแสดงของนักแสดงผ่านลีลาท่าทางของความกดดันที่เกิดขึ้นในผู้หญิงที่ผู้วิจัยได้สร้างสรรค์ขึ้น โดยเฉพาะการแสดงในองก์ที่ 3 มีผู้ชมการแสดงหลายท่านได้ให้ความเห็นว่าสามารถมีความรู้สึกเกี่ยวกับความกดดันและความคับแค้นใจจากการได้รับชมการแสดงในช่วงการแสดงลีลาท่าทางที่นักแสดงทับซ้อนกัน 3 คน จึงสามารถแสดงออกถึงความกดดันตามบทบาทที่ได้รับจากการแสดงและสามารถทำให้ผู้ชมที่เคยมีประสบการณ์จากการโดนคู่รักนอกใจคล้อยตามได้เป็นอย่างดี

การสรุปเนื้อหา

งานวิจัยฉบับนี้เป็นการวิจัยเชิงสร้างสรรค์ ซึ่งผู้วิจัยได้ทำการทดลองในหัวข้อ การสร้างสรรคนาฏศิลป์สะท้อนความกดดันที่นำไปสู่การเป็นฆาตกรหญิง ทั้งสิ้น 5 ครั้ง โดยจำแนกเป็นการทดลองโดยไม่ได้จัดการแสดง 4 ครั้งและการทดลองครั้งสุดท้ายที่เป็นการจัดการแสดง 1 ครั้ง โดยรูปแบบการสร้างสรรคเป็นการแสดงละครไมม์ (Mime) ในรูปแบบละครกายภาพ (Physical Theatre) ที่มีการผสมผสานกับลีลานาฏศิลป์หลังสมัยใหม่ (Post- Modern Dance) และการนำเสนอในรูปแบบของนาฏกรรม (Contemporary Dance) โดยการสร้างสรรค์นี้มีการออกแบบให้องค์ประกอบทางนาฏศิลป์ครบทั้ง 8 องค์ประกอบ ได้แก่ การออกแบบบทการแสดง การคัดเลือกนักแสดง การออกแบบลีลานาฏศิลป์ การออกแบบเครื่องแต่งกาย การออกแบบอุปกรณ์ประกอบการแสดง การออกแบบสถานที่แสดง การออกแบบดนตรีและเสียงประกอบการแสดง และการออกแบบแสง และได้แนวความคิดหลังการสร้างสรรคผลงานทางนาฏศิลป์รวมทั้งสิ้น 8 แนวความคิด โดยจำแนกออกเป็นแนวความคิดทางด้านศิลปกรรม ได้แก่ แนวคิดเกี่ยวกับนาฏศิลป์และการละคร แนวคิดทฤษฎีละครไมม์ (Mime) แนวคิดของนาฏศิลป์หลังสมัยใหม่ (Post Modern Dance) แนวคิดองค์ประกอบทางด้านทัศนศิลป์ แนวความคิดทางด้านมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ ได้แก่ แนวคิดเกี่ยวกับความรุนแรงต่อผู้หญิง แนวคิดเกี่ยวกับทฤษฎีการสื่อสาร แนวคิดเกี่ยวกับการให้เกียรติคู่ครอง และแนวคิดเกี่ยวกับพฤติกรรมการณ์นอกใจ เป็นต้น ข้อมูลข้างต้นนี้ได้ตอบคำถามของการวิจัย และได้บรรลุวัตถุประสงค์การวิจัยแล้วทั้งสิ้นเนื่องจากสามารถหารูปแบบการสร้างสรรคนาฏศิลป์ได้แนวความคิดหลังการสร้างสรรคผลงานทางนาฏศิลป์ และได้จัดทำการแสดงขึ้น จึงครบวัตถุประสงค์ทั้ง 3 ข้อที่ได้ตั้งไว้

ข้อเสนอแนะเพื่อการศึกษาค้นคว้าและการทำวิจัยต่อไปในอนาคต

งานวิจัยนี้เป็นงานที่นำศาสตร์ทางด้านมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์เข้าร่วม โดยนำโครงเรื่องที่เกี่ยวกับชีวิตจริงของปुरुชนมาใช้ในการแสดง โดยเฉพาะเรื่องราวที่ทำให้เกิดการสะเทือนใจ ผู้วิจัยจะต้องระมัดระวังโดยหาความรู้เกี่ยวกับการสนทนาและการตั้งคำถามกับผู้มีส่วนร่วม ๆ จึงต้องมีการศึกษาและฝึกฝนเกี่ยวกับจิตวิทยาในการสื่อสารกับบุคคลที่มีปัญหาเหล่านี้ มิฉะนั้นการที่ผู้วิจัยเข้าไปเก็บข้อมูลและต้องตั้งคำถามการสัมภาษณ์เกี่ยวกับเรื่องราวอันน่าสะเทือนใจนี้อาจทำให้เกิดผลเสียแก่ผู้มีส่วนร่วม ๆ จึงแนะนำให้ผู้วิจัยท่านอื่น ๆ ตระหนักถึงประเด็นนี้เป็นอย่างมากในการทำวิจัยต่อไปในอนาคต

บรรณานุกรม

กรมการปกครอง กระทรวงมหาดไทย. “เตือนประโยคสะเทือนใจ จะไปไหนก็ไปชะ.” ไทยรัฐ. (13 กุมภาพันธ์ 2561).

(<https://www.thairath.co.th/content/1203403>).

กัมปนาท จันธิมา. “เสียงดนตรีอิเล็กทรอนิกส์.” สัมภาษณ์โดย ขวัญชนก โชติมุขตะ. 6 ธันวาคม 2560.

จะเด็จ เชาวน์วิไล. “เปิดสถิติความรุนแรง สามเษภรรยาฆ่ามากกว่าภรรยาฆ่าสามี นักสิทธิสตรีแนะ 5 ข้อ แก้ปัญหาได้อยู่หมัด.” มติชนออนไลน์.

1 เมษายน 2560 (<https://www.matichon.co.th/news/406869>).

ฉลาดชาย รมิตานนท์. *เล่าเรื่องเบื้องต้น สตรีศึกษา สตรีนิยม*. กรุงเทพฯ : วนิดาการพิมพ์. 2555.

ชุลุด นิ่มเสมอ. *องค์ประกอบของศิลปะ Composition of Art*. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์อมรินทร์. 2554.

ณัฐกร ลักษณะจินดา. “ปัจจัยที่มีอิทธิพลต่อการกระทำความผิดของผู้ต้องขังหญิงคดีความผิดต่อชีวิตในทัณฑสถานหญิงกลาง”. วิทยานิพนธ์ปริญญา

มหาบัณฑิต, สาขาวิชาสังคมศาสตร์ คณะรัฐศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย. 2548.

ปาลิตา สกฤษชัยวานิช. “การออกแบบแสง.” สัมภาษณ์โดย ขวัญชนก โชติมุขตะ. 6 ธันวาคม 2560.

การสร้างสรรคนาฏยศิลป์สะท้อนความ กดดันที่นำไปสู่การเป็นฆาตกรหญิง

ขวัญชนก โชติมุขตะ
นราพงษ์ จรัสศรี

The Creation of Dence Reflecting Female's Pressure Leading to Murder

มูลนิธิปวีณา. “มูลนิธิปวีณาโชว์ผลงานรอบปี 60.” กรุงเทพฯธุรกิจ. 9 มกราคม 2561 <http://www.bangkokbiznews.com/news/detail/786365>.

บทคัดย่อ

การสร้างสรรค์นาฏศิลป์ ชุด มหาเทวธรณสุบรรณ มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษารูปแบบผลงานสร้างสรรค์ทางด้านนาฏศิลป์ไทยแนวอนุรักษ์ จากแนวคิดของการสู้รบระหว่างพระนารายณ์และพญาคูขี้หอม พัฒนาแนวคิดในการสร้างสรรค์ผลงานทางด้านนาฏศิลป์ในรูปแบบใหม่ที่สามารถใช้อ้างอิงในงานวิชาการได้ และเพื่อเกิดทุนสถาบันพระมหากษัตริย์ในด้านคติชนความเชื่อของคนไทยในด้านขององค์สมมุติเทพของพระนารายณ์

ผลการวิจัยพบว่าการสร้างสรรค์นาฏศิลป์ ชุด มหาเทวธรณสุบรรณ มีองค์ประกอบซึ่งจำแนกส่วนสำคัญออกเป็น 3 เรื่อง ได้แก่ แนวคิดวิธีการสร้างสรรค์ผลงานทางด้านนาฏศิลป์ และขั้นตอนการสร้างสรรค์ทางนาฏศิลป์ โดยมีแนวคิดมาจากคติความเชื่อของคนไทยที่ได้รับอิทธิพลมาจากศาสนาพราหมณ์-ฮินดู นั่นคือตำนานของพระนารายณ์ที่ได้พญาคูขี้หอมมาเป็นพาหนะประจำพระองค์ ในด้านของวิธีการสร้างสรรค์ผลงานทางด้านนาฏศิลป์ ผู้วิจัยได้นำองค์ความรู้เดิมทางนาฏศิลป์ไทยมาปรับใช้ นำประสบการณ์ ความชำนาญที่สั่งสมมาเพื่อนำไปสู่การพัฒนากระบวนการนาฏศิลป์ใหม่ ที่ยังคงอยู่ในกรอบจารีตประเพณีของนาฏศิลป์ไทย จึงได้มาซึ่งการสร้างสรรค์นาฏศิลป์ไทยแนวอนุรักษ์ชุดนี้ ต่อมาคือขั้นตอนการสร้างสรรค์ มีทั้งหมด 5 ขั้นตอน คือ 1) ศึกษาข้อมูลทางวรรณคดีและประพันธ์บทในการแสดง 2) การบรรจเพลง 3) การกำหนดรูปร่างเครื่องแต่งกายและอุปกรณ์ในการแสดง 4) การออกแบบกระบวนการทำรำ 5) การคัดเลือกนักแสดง เมื่อได้องค์ประกอบสำหรับการแสดงครบถ้วนแล้ว หลังจากนั้นได้ขอความอนุเคราะห์จากผู้เชี่ยวชาญทางด้านนาฏศิลป์ไทยเป็นผู้ตรวจทานและแก้ไขเป็นขั้นตอนสุดท้ายและเมื่อได้รับการรับรองจากผู้เชี่ยวชาญแล้วว่าเป็นชุดการแสดงที่ถูกต้องตามหลักจารีต และแบบแผนของนาฏศิลป์ไทยแล้ว ผู้วิจัยจึงได้นำชุดการแสดงนี้ออกเผยแพร่สู่สาธารณชนในระดับนานาชาติ

คำสำคัญ: การสร้างสรรค์/ นาฏศิลป์/ มหาเทวธรณสุบรรณ

Abstract

The Dance Creation by Mahathawaronnasubun aimed to study Thai classical conservative model from fighting concepts between Narayana and Garuda and develop Thai classical creative concepts in new paradigm which could be the academic references and to esteem king institutes in believable folklores in fictional Ramayana.

The findings were found that there were 3 significant parts in the Dance Creation by Mahathawaronnasubun regarding concepts, creative Thai classical methods, and creative Thai classical steps which came from Thai believable folklores influenced by Hindu- Brahmins – Narayana legends having Garuda to be a Hindu vehicle. As Thai classical creative aspects, the researcher adapted from the original Thai classical knowledge with experiences and expertise towards new procedures which remained Thai classical customary, led to this creative Thai classical conservation. Consequently, there are 5 creative steps regarding 1) Study literary information and compose acting performance 2) Arranging for Thai incidental music 3) Shaping the costume and equipment in the show 4) Dance posture design and 5) Casting. After this component, Thai classical experts reviewed and final edited until they guaranteed that they were series of conservative and stereotypical performances, finally, the researcher presented them to international publics.

Keywords: Creation/ Thai classical dance/ Mahathawaronnasubun

* อ.ดร., สาขาวิชานาฏศิลป์ ภาควิชามนุษยศาสตร์และศิลปกรรม คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏบ้านสมเด็จเจ้าพระยา, hero.riders@gmail.com

บทนำ

นาฏศิลป์ไทย ถือได้ว่าเป็นมรดกประจำชาติ และอาจกล่าวได้ว่าเป็นศาสตร์ชั้นสูงทางศิลปะการแสดงของชาติไทยที่มีอัตลักษณ์เฉพาะทาง ทั้งในด้านกระบวนท่า อารมณ์ เครื่องแต่งกาย ผสานกับจังหวะดนตรี ซึ่งได้มีวิวัฒนาการสืบทอดมานับร้อยปีจนกระทั่งถึงปัจจุบัน โดยได้พัฒนาจากการแสดงอารมณ์ตามแบบธรรมชาติเป็นพื้นฐานจนกระทั่งถูกหล่อหลอมให้เป็นนาฏศิลป์ที่อ่อนช้อยงดงามมีแบบแผน อนึ่งนาฏศิลป์ไทยยังได้สะท้อนความเจริญทางสังคม และวัฒนธรรมไทยได้เป็นอย่างดี โดยเฉพาะศิลปะการแสดงโขน อาจกล่าวได้ว่าเป็นมรดกทางวัฒนธรรมที่แสดงให้เห็นถึงความรุ่งเรืองมาแต่อดีตกาล ต่อมาภายหลังจึงได้มีการพัฒนาให้งดงามขึ้น ทั้งนี้ปัจจุบันยังยึดหลักวิธีการรำตามแบบแผนโบราณ ซึ่งเป็นส่วนสำคัญที่จะตัดออกมิได้ ด้วยเป็นสิ่งที่แสดงให้เห็นภูมิปัญญาของชนชาติไทย ว่าโบราณจารย์ไทยเป็นนักคิดประดิษฐ์ศิลปะที่มีเอกลักษณ์เฉพาะตัว ก่อนที่จะมีการพัฒนารูปแบบมาถึงปัจจุบัน

นอกจากความวิจิตรงดงามในด้านของศิลปะการแสดงโขนของไทยดังที่ได้กล่าวมาแล้ว บทบาทในด้านความเชื่อทางศาสนาพราหมณ์-ฮินดู เป็นสิ่งที่ยังคงต้องยึดถือเป็นธรรมเนียมปฏิบัติอย่างเคร่งครัด เนื่องจากการรับอิทธิพลที่สำคัญจากประเทศอินเดียเป็นปฐม ทั้งในด้านการแสดง พิธีกรรม วรรณกรรม และตำนานเรื่องราวของเทพเจ้าต่างๆ เช่น พระอิศวร พระพรหม พระนารายณ์ เป็นต้น โดยเฉพาะการแสดงโขน เรื่องรามเกียรติ์ของไทยนั้น จะแสดงถึงเรื่องราวที่เกี่ยวข้องในปางหนึ่งของ พระนารายณ์ ซึ่งอวตารลงมาเป็นพระราม หรือเรียกอีกกรณีหนึ่งว่า รามาวตาร ซึ่งจะเห็นได้ว่า ศาสนาพราหมณ์-ฮินดู นั้น จะหยิบยกพรรณนาให้เทพเจ้าเป็นตัวแทนแห่งคุณงามความดี ซึ่งเป็นที่น่ายินดีอย่างยิ่ง หากได้นำเอาเรื่องราวในตำนานอื่น ๆ ของเทพเจ้าในศาสนาพราหมณ์-ฮินดู มาเป็นองค์ประกอบสำคัญในการสร้างสรรค์ศิลปะการแสดง

จากข้อมูลดังที่ได้กล่าวมา ผู้วิจัยเกิดแรงบันดาลใจในการศึกษาและสร้างสรรค์นาฏศิลป์ จากแนวคิดของการนำอิทธิพลสำคัญในด้านของตำนานเทพเจ้าในศาสนาพราหมณ์-ฮินดู อีกทั้งต้องการหาแนวทางใหม่เพื่อให้เกิดนาฏศิลป์สร้างสรรค์แนวอนุรักษ์ ซึ่งเป็นการต่อยอดนาฏศิลป์ชั้นสูงของไทย โดยผู้วิจัยจะสืบค้นข้อมูลจากเอกสาร การสัมภาษณ์ การสังเกตการณ์ เพื่อให้ทราบถึงข้อมูลที่ชัดเจน เพื่อเป็นข้อมูลในการวิเคราะห์และสร้างสรรค์ผลงาน อีกทั้งเป็นแนวทางในการพัฒนางานทางด้านนาฏศิลป์ในยุคปัจจุบัน ผู้วิจัยหวังเป็นอย่างยิ่งว่า การสร้างสรรค์งานนาฏศิลป์ในครั้งนี้ จะเป็นอีกหนึ่งแนวทางที่สำคัญในการสร้างคุณค่าทางวัฒนธรรมให้แก่ชาติไทยในปัจจุบันสืบมาตลอดด้วย

วัตถุประสงค์ของโครงการวิจัย

1. เพื่อศึกษารูปแบบผลงานสร้างสรรค์ทางด้านนาฏศิลป์ไทยแนวอนุรักษ์ จากแนวคิดของการสืบทอดระหว่างพระนารายณ์และพญาคูขี้
2. เพื่อพัฒนาและวิเคราะห์แนวคิดในการสร้างสรรค์ผลงานทางด้านนาฏศิลป์ไทยแนวอนุรักษ์ในรูปกระบวนการสืบทอดทางนาฏศิลป์ชั้นสูง ที่สามารถใช้อ้างอิงในงานวิชาการได้
3. เพื่อเกิดทุนสถาบันพระมหากษัตริย์ไทยอันเป็นสถาบันสูงสุดในคติชนความเชื่อของคนไทย อันเกี่ยวข้องกับความเป็นสมมติเทพ

ขอบเขตของการวิจัย

งานวิจัยเรื่อง การสร้างสรรค์นาฏศิลป์ ชุด มหาเทวธรณสุบรรณ มีขอบเขตการวิจัย ดังนี้

1. การวิจัยการสร้างสรรค์นาฏศิลป์ ชุด มหาเทวธรณสุบรรณ เป็นการหาแนวทางในการวิเคราะห์เกี่ยวกับการสืบทอดระหว่างพระนารายณ์ และพญาคูขี้ ซึ่งเป็นตอนหนึ่งที่อยู่ในตำนานเทพเจ้าทางศาสนาพราหมณ์-ฮินดู อีกทั้งเพื่อหาแนวทางในการสร้างสรรค์ผลงาน
2. การสร้างสรรค์นาฏศิลป์ในครั้งนี้ เป็นนาฏศิลป์ที่จัดอยู่ในรูปแบบของนาฏศิลป์ไทยเชิงอนุรักษ์ โดยผู้วิจัยจะได้นำแนวคิดในความหลากหลายทางการแสดงนาฏศิลป์ มาเป็นหลักสำคัญในการสร้างสรรค์ เพื่อให้เกิดความแปลกใหม่ในงานนาฏศิลป์ไทยในปัจจุบัน
3. ในงานวิจัยเรื่อง การสร้างสรรค์นาฏศิลป์ ชุด มหาเทวธรณสุบรรณ นี้ มุ่งเน้นหนักไปในเรื่องของมูลเหตุของการสืบทอดระหว่างพระนารายณ์ และพญาคูขี้ และสร้างสรรค์กระบวนท่ารำเป็นสำคัญ โดยจะใช้หลักทฤษฎีทางสัญวิทยา รวมถึงแนวคิดทางหลักธรรมคำสอนทางศาสนาพราหมณ์-ฮินดู ในตอนสำคัญนี้ เพื่อสร้างสรรค์ผลงานทางนาฏศิลป์

กรอบแนวคิดในการวิจัย

การสร้างสรรค์นาฏศิลป์ ชุด มหาเทวธรณสุบรรณ ผู้วิจัยใช้กรอบแนวคิดสุนทรียศาสตร์ประกอบกับองค์ความรู้ทางด้านศิลปกรรมศาสตร์ในรูปแบบสหสาขาวิชา โดยค้นคว้าจากเอกสารที่เกี่ยวข้องตลอดจนงานวิจัยที่เกี่ยวข้องกับสิ่งที่ผู้วิจัยศึกษามาสนับสนุนงานวิจัย เพื่อให้เห็นการสร้างสรรค์นาฏศิลป์ที่น่าเชื่อถือได้ ทั้งนี้รวมถึงการสร้างสรรค์ผลงานนาฏศิลป์ชุดต่าง ๆ ที่เกี่ยวข้องจากนาฏศิลป์และผู้ที่ทรงคุณวุฒิ

วิธีดำเนินงานวิจัย

1. ค้นคว้าข้อมูลจากหนังสือ ตำรา เอกสาร และงานวิจัยต่าง ๆ ที่เกี่ยวข้อง
2. สัมภาษณ์อาจารย์ผู้ทรงคุณวุฒิ ผู้เชี่ยวชาญทางด้านนาฏศิลป์ไทย
3. การวิเคราะห์ข้อมูล
4. การสร้างสรรค์ผลงาน
5. สรุปผลและนำเสนอเป็นงานวิจัย

ผลการวิจัย

จากการสร้างสรรค์นาฏศิลป์ไทยแนวอนุรักษ์ ชุต มหาเทวธรณสุบรรณ ผู้วิจัยตั้งวัตถุประสงค์ไว้ 3 ประการได้แก่ เพื่อศึกษารูปแบบผลงานสร้างสรรค์ทางด้านนาฏศิลป์ไทยแนวอนุรักษ์ จากแนวคิดของการสู้รบระหว่างพระนารายณ์และพญาคชก เพื่อพัฒนาและวิเคราะห์แนวคิดในการสร้างสรรค์ผลงานทางด้านนาฏศิลป์ไทยแนวอนุรักษ์ในรูปแบบกระบวนใหม่ ที่สามารถใช้อ้างอิงในงานวิชาการได้ และเพื่อเกิดทุนสถาบันพระมหากษัตริย์ไทยอันเป็นสถาบันสูงสุดในคติชนความเชื่อของคนไทย อันเกี่ยวข้องกับความเป็นสมมติเทพ สามารถสรุปผลการวิจัยได้ดังนี้

วัตถุประสงค์ข้อแรก ศึกษาแบบผลงานสร้างสรรค์ทางด้านนาฏศิลป์ จากแนวคิดของการสู้รบระหว่างพระนารายณ์และพญาคชกพบว่ารูปแบบการสร้างสรรค์ทางด้านนาฏศิลป์มีหลากหลาย ทั้งด้านนาฏศิลป์ไทยแนวอนุรักษ์ นาฏศิลป์ร่วมสมัย จากนั้นผู้วิจัยนำข้อมูลดิบเหล่านั้นมาวิเคราะห์เพื่อให้เกิดข้อเท็จจริงที่จะนำมาประยุกต์ใช้กับการสร้างสรรค์นาฏศิลป์ ชุต มหาเทวธรณสุบรรณ ซึ่งผู้วิจัยได้ใช้รูปแบบการสร้างสรรค์นาฏศิลป์ไทยแนวอนุรักษ์เป็นรูปแบบในการสร้างสรรค์ครั้งนี้ นอกจากนี้ยังค้นคว้าหาข้อมูลในอีกหลากหลายด้านเพื่อให้ได้มาซึ่งข้อมูลเชิงลึก ได้แก่ การค้นคว้าข้อมูลทางด้านหนังสือ ตำรา เอกสารต่าง ๆ การสัมภาษณ์ผู้เชี่ยวชาญ สามารถได้ข้อมูลมาเพื่อเป็นแนวทางขององค์ประกอบหลักในการวิจัย และการสร้างสรรค์ผลงาน

วัตถุประสงค์ข้อที่สอง เมื่อนำข้อมูลทั้งหมดมาวิเคราะห์เชิงลึกทำให้เกิดแนวคิดในการสร้างสรรค์ผลงานนั้นคือ ตำนานที่กล่าวถึงเหตุการณ์ที่พระนารายณ์ได้พญาคชกมาเป็นพาหนะประจำพระองค์ ซึ่งเป็นการให้สัจจะแก่กันระหว่างสองฝ่าย ฝ่ายพระนารายณ์ให้พรแก่พญาคชกให้เป็นอมตะ และสามารถอยู่สูงกว่าพระองค์ได้ ในฝ่ายพญาคชกยอมเป็นพาหนะให้แก่พระนารายณ์ ไม่ว่าพระนารายณ์จะเสด็จไปที่แห่งใด พญาคชกก็จะพาเสด็จไป เรื่องนี้เป็นตำนานที่มีอยู่เดิมและมีความสัมพันธ์เกี่ยวเนื่องกับเรื่องรามเกียรติ์ ซึ่งเป็นเรื่องราวของการแสดงโขน หากแต่ยังไม่มีผู้ใดหยิบยกตอนนี้มาสร้างสรรค์ขึ้นเป็นการแสดง ผู้วิจัยเล็งเห็นว่าเนื้อเรื่องนี้สามารถนำมาสร้างสรรค์กระบวนท่ารำ เพื่อพัฒนาให้เป็นนาฏศิลป์ไทยสร้างสรรค์ในรูปแบบอนุรักษ์ โดยมีวิธีและขั้นตอนการสร้างสรรค์ ดังนี้

ในการสร้างสรรค์นาฏศิลป์ไทยอนุรักษ์ชุดนี้ ผู้วิจัยได้ศึกษาข้อมูลจากเวทตำนานและจาวรรณคดีเพื่อนำมาประพันธ์เป็นบทสำหรับการแสดง จากนั้นจึงได้ขอความอนุเคราะห์จาก อาจารย์สมรัตน์ ทองแท้ นักวิชาการละครและดนตรีชำนาญการ สำนักการสังคีต กรมศิลปากร กระทรวงวัฒนธรรม ได้กรุณาให้คำปรึกษาและแก้ไขในการประพันธ์บทในการแสดง จึงได้บทในการแสดงที่มีเนื้อเรื่องที่มีความสมบูรณ์ และสามารถนำมาใช้ได้ทันที และได้รับความกรุณาจากอาจารย์ศักดิ์ชัย ลัดดาอ่อน ผู้เชี่ยวชาญทางด้านดุริยางคศิลป์ ข้าราชการบำนาญ สำนักการสังคีต กรมศิลปากร กระทรวงวัฒนธรรม เป็นผู้ให้คำปรึกษาในด้านของการบรรจุเพลงที่เหมาะสมในการแสดง ซึ่งเพลงที่เหมาะสมสำหรับการแสดง ได้แก่ เพลงหน้าพาทย์กลม ดังที่ อาจารย์อุดม กุลเมธพนธ์ ผู้เชี่ยวชาญทางด้านนาฏศิลป์ไทยได้กล่าวไว้ดังนี้

อุดม กุลเมธพนธ์ ได้แสดงทรรศนะเกี่ยวกับการบรรจุเพลงหน้าพาทย์¹ ที่ใช้ในการแสดง ไว้ว่า

เพลงกลม เป็นเพลงเฉพาะของพระนารายณ์ และเมื่อนำมาใช้ในการสร้างสรรค์ ก็ต้องยกตัวละครที่มีศักดิ์สูงกว่าเป็นสำคัญ จึงเห็นควรใช้เพลงหน้าพาทย์กลม ครั้นจะให้พญาครุฑรำกระบวนท่าเดียว กับพระนารายณ์เห็นว่ามันไม่เหมาะ แต่หากมีการปรับรูปแบบให้พญาครุฑเป็นเพียงบริบทหนึ่งในเพลงนี้ เพียงแต่รำใช้หน้าหนึ่ง หรือเดินเพื่อให้เข้ากับจังหวะเพลง แต่ไม่รำกระบวนท่าเดียวกับพระนารายณ์ก็อาจถือเป็นแนวทางหนึ่งในงานสร้างสรรค์ แต่ควรยึดหลักทางจารีตทางนาฏศิลป์ไทยเป็นสำคัญ ซึ่งควรสร้างสรรค์และปรับใช้ของกระบวนท่ารำตามความเหมาะสม

เครื่องแต่งกายและอุปกรณ์ที่ใช้ในการแสดง เนื่องจากการสร้างสรรค์นาฏศิลป์ชุดนี้ เป็นการสร้างสรรค์แนวอนุรักษ์ ผู้วิจัยจึงเล็งเห็นว่า ควรใช้การแต่งกายยืนเครื่อง ซึ่งเป็นการแต่งกายในการแสดงโขน-ละคร เป็นรูปแบบที่ตายตัวซึ่งมีมาแต่โบราณ ในส่วนของอาวุธที่ใช้ในการแสดงนั้น ผู้วิจัยเห็นควรว่า พระนารายณ์ควรใช้คทาเป็นอาวุธในการต่อสู้กับพญาครุฑที่มีความเหมาะสมที่สุด เนื่องจากคทาเป็นหนึ่งในอาวุธของพระนารายณ์ที่มีความยาว สามารถใช้ฟาดตีคู่ต่อสู้ได้ เหมาะควรสำหรับกระบวนรบ ซึ่งสอดคล้องกับความคิดเห็นของผู้เชี่ยวชาญ

ปกรณ์ พรพิสุทธิ์ ได้แสดงความคิดเห็นเกี่ยวกับการใช้อาวุธของพระนารายณ์ในการสู้รบ² ดังนี้

อาวุธของพระนารายณ์ในการแสดง คือ จักร ตรี คทา ส่วนพญาครุฑเป็นสัตว์ที่ใช้กรงเล็บ ใช้จะงอยปากจิก ใช้ปีกตี เมื่อสร้างสรรค์กระบวนรบ หากจะให้พระนารายณ์ไปรบโดยที่ไม่มีอาวุธ หรือด้วยการแสดงอภินิหาร อาจมิใช่การรบที่สมบูรณแบบ เพราะฉะนั้นอาวุธที่ดีที่สุดควรเป็นคทา อันจะมีความเหมาะสมที่สุด

การออกแบบกระบวนท่ารำ เมื่อนำบทประพันธ์สำหรับการแสดงไปบรรจุเพลงที่ใช้ประกอบการแสดงเรียบร้อยแล้วนั้น จึงนำมาศึกษาโดยการฟังคำร้อง ทำนอง และจังหวะ ในแต่ละเพลง แต่ละบทนั้นมีมีความสั้นยาวอย่างไร การแบ่งวรรคคำร้องเป็นอย่างไร หลังจากศึกษาคำร้อง ทำนอง และจังหวะอย่างถี่ถ้วนจนเข้าใจ ผู้วิจัยจึงคิดกระบวนท่ารำซึ่งเป็นขั้นตอนต่อไป ผู้วิจัยใช้ความรู้ ความชำนาญ และประสบการณ์ที่สั่งสมมาในการคิดสร้างสรรค์กระบวนท่ารำที่กระบวนการระหว่างพระนารายณ์และพญาครุฑซึ่งได้รับคำปรึกษาและคำแนะนำจากผู้เชี่ยวชาญทางนาฏศิลป์ไทย มีกระบวนท่าดังต่อไปนี้

กระบวนท่ารำที่สร้างสรรค์ขึ้นในกระบวนรบ



ภาพที่ 1 การสร้างสรรค์ท่ารำในกระบวนรบ
ที่มา : ผู้วิจัย

1. อุดม กุลเมธพนธ์, “เพลงหน้าพาทย์ที่ใช้ในการแสดง,” สัมภาษณ์โดย คมชวัชร พสุจินทร์แดง, 20 เมษายน 2560.

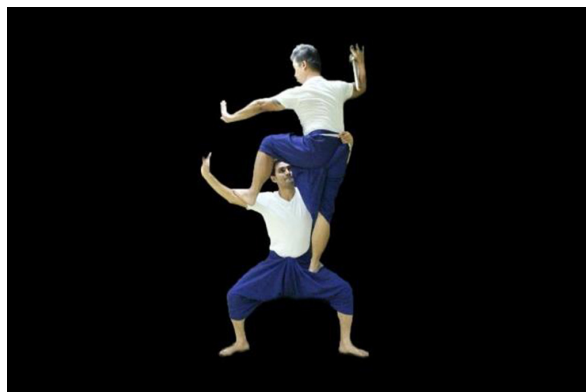
2. ปกรณ์ พรพิสุทธิ์, “อุปกรณ์ที่ใช้ในการแสดง,” สัมภาษณ์โดย คมชวัชร พสุจินทร์แดง, 7 พฤษภาคม 2560.

เป็นกระบวนท่ารบที่อยู่ในลักษณะของฝ่ายพระนารายณ์นั้น ยืนด้วยเท้าซ้าย เท้าขวาวางที่หน้าขาของพญาครุฑ มือซ้ายหงายมือแบ
หักข้อมือลง งอแขนข้างลำตัว มือขวาถือคทาให้ท่อนแขนชิดติดกับท่อนแขนของพญาครุฑ ฝ่ายพญาครุฑนั้น หันหลัง ลงเหลื่อมขา มือทั้งสอง
อยู่ในลักษณะกรงเล็บ มือซ้ายหงายวง งอแขนข้างลำตัว มือขวาให้ท่อนแขนชิดติดกับท่อนแขนของพระนารายณ์



ภาพที่ 2 การสร้างสรรค์ท่ารำในกระบวนรบ
ที่มา : ผู้วิจัย

เป็นกระบวนท่ารบที่อยู่ในลักษณะของฝ่ายพระนารายณ์ ยืนด้วยเท้าขวา เท้าซ้ายวางบนหน้าขาซ้ายของพญาครุฑ มือซ้ายแตะที่ไหล่
ของพญาครุฑ มือขวาถือคทาระดับวงบน ฝ่ายพญาครุฑ หันหลัง ลงเหลื่อมเล็กน้อย มือทั้งสองอยู่ในลักษณะกรงเล็บ มือขวาอยู่ระดับวงบน
มือซ้ายอยู่ระดับวงกลาง



ภาพที่ 3 การสร้างสรรค์ท่ารำในกระบวนรบ
ที่มา : ผู้วิจัย

เป็นกระบวนท่ารบที่อยู่ในลักษณะการขึ้นลอย ฝ่ายพระนารายณ์นั้น หันหลังเท้าขวายืนบนหน้าขาซ้ายของพญาครุฑ เท้าซ้ายวางที่ต้น
แขนขวาของพญาครุฑ มือขวาขัดคทาไว้ต้นแขน มือซ้ายตั้งมือตึงแขนเสมอรระดับไหล่ ฝ่ายพญาครุฑ ลงเหลื่อมขา มือซ้ายอยู่ในลักษณะกรง
เล็บตั้งวงบน

การออกแบบกระบวนท่ารบระหว่างพระนารายณ์กับพญาครุฑ ผู้วิจัยได้นำองค์ความรู้ ความชำนาญที่สั่งสมมา นำมาวิเคราะห์เพื่อพัฒนา
ให้เกิดกระบวนท่ารบใหม่ แล้วนำมาเรียบเรียง ให้ลำดับตามเนื้อเรื่อง ตรงตามบทประพันธ์ อันอยู่ในกรอบจารีต และถูกต้องตามหลักของ
นาฏศิลป์ไทย ซึ่งการออกแบบกระบวนท่าดังกล่าวได้รับคำปรึกษาและข้อเสนอแนะจากผู้เชี่ยวชาญมาแล้ว

กระบวนท่ารำเพลงหน้าพาทย์



ภาพที่ 4 กระบวนท่ารำในเพลงหน้าพาทย์
ที่มา : ผู้วิจัย

เป็นกระบวนท่ารำในเพลงหน้าพาทย์กลม ที่อยู่ในลักษณะการขึ้นลอย ฝ่ายพระนารายณ์นั้น เท้าขวายืนบนหน้าขาของพญาคูขี้
เท้าซ้ายวางบนไหล่ซ้ายของพญาคูขี้ มือขวาถือคทาแขนตึงระดับไหล่ มือซ้ายแบมือตั้งศอกขึ้น ลักษณะเดียวกับท่าบัวชูฝัก ฝ่ายพญาคูขี้ ลง
เหยียดขา มืออยู่ในลักษณะกรงเล็บตั้งวงกลาง สื่อความหมายว่า พญาคูขี้เป็นพาหนะประจำองค์พระนารายณ์ไม่ว่าจะไปที่ไหนใดพระนารายณ์
จะเสด็จขึ้นขี่หลังพญาคูขี้ไป



ภาพที่ 5 กระบวนท่ารำเพลงหน้าพาทย์
ที่มา : ผู้วิจัย

เป็นกระบวนในการเดินท่าเสือลากหาง ฝ่ายพระนารายณ์นั้น ยืนด้วยเท้าขวา ยกเท้าซ้าย มือซ้ายตั้งวงล่าง มือขวาถือคทาระดับวงบน
ฝ่ายพญาคูขี้ยืนด้วยเท้าขวา ยกเท้าซ้าย มืออยู่ในลักษณะกรงเล็บมือขวาระดับวงบน มือซ้ายระดับวงกลาง ทั้งคู่เดินย่อเท้าพร้อมใช้
หน้าหนึ่งไปพร้อม ๆ กัน



ภาพที่ 6 กระบวนท่ารำในช่วงสุดท้ายเมื่อจบเพลงหน้าพาทย์
ที่มา : ผู้วิจัย

พระนารายณ์ ยืนด้วยเท้าขวาเป็นหลัก เท้าซ้ายวางที่ระดับเข่าซ้ายของพญาคูขี้หอม มือซ้ายวางแตะที่ไหล่ขวาของพญาคูขี้หอม มือขวาจัดคทาอยู่ที่ต้นแขนขวา หน้ามองไปทางซ้าย ฝ่ายพญาคูขี้หอม ลงเสียวขา มืออยู่ในลักษณะกรงเล็บมือขวาระดับวงกลาง มือซ้ายระดับวงบน หน้ามองไปทางซ้าย

เพลงหน้าพาทย์เป็นเพลงที่มีกระบวนท่ารำตายตัว ซึ่งไม่สามารถเปลี่ยนแปลงได้ ผู้วิจัยจึงได้นำกระบวนท่ารำมาปรับใช้ให้มีความเหมาะสม กลมกลืนกับการแสดงตามลำดับของเนื้อเรื่อง ทั้งนี้ผู้วิจัยได้ทำการศึกษาและปรึกษาผู้เชี่ยวชาญเกี่ยวกับการบรรจเพลงและกระบวนท่ารำในเพลงหน้าพาทย์กลม เนื่องด้วยพระนารายณ์เป็นตัวละครที่มีศักดิ์สูงกว่าพญาคูขี้หอมจึงเห็นควรใช้เพลงหน้าพาทย์กลม ทั้งนี้เนื่องจากเป็นกระบวนรำจึงต้องมีพญาคูขี้หอมอยู่ในเพลงหน้าพาทย์กลมด้วย ผู้วิจัยจึงออกแบบให้พญาคูขี้หอมเป็นเพียงบริบทหนึ่งเท่านั้น มีอาจรำกระบวนท่าเดียวกับพระนารายณ์ได้ มีเพียงการใช้หน้าหนึ่งให้เข้ากับจังหวะเพลง มิให้ตัวพญาคูขี้หอมอยู่เฉยได้ อย่างที่ครูโบราณเรียกว่า มือตาย เท้าตาย ซึ่งผู้วิจัยคำนึงถึงสุนทรียะว่าด้วยเรื่องของความงาม ซึ่งได้รับความเห็นพ้องจากผู้เชี่ยวชาญเป็นสำคัญ

เมื่อสร้างสรรค์กระบวนท่าจนเรียบร้อยแล้ว จากนั้นจึงทดลองรำเข้ากับเพลงที่ใช้ประกอบการแสดง ในขั้นแรกได้ทดลองทำท่าทำให้มีความหมายตรงตามบทร้องก่อน เมื่อได้กระบวนท่าที่เหมาะสมแล้วจึงได้ทดลองรำเข้ากับเพลง ส่วนใดที่เป็นเพลงหน้าพาทย์ที่มีท่ารำเป็นแบบแผนอยู่แล้ว ก็ต้องรำให้ตรงกับจังหวะหน้าทับ ซึ่งต้องอาศัยทักษะการฟังเพลง ฟังจังหวะที่แม่นยำ ในส่วนของเพลงที่มีท่วงทำนองซ้ำก็ต้องฟังเพลง ฟังท่วงทำนองให้แม่นยำ เพราะมีผลต่อการเปลี่ยนกระบวนท่า ในส่วนของการรำตีบท ซึ่งในบทร้องอาจมีการใช้คำซ้ำ หรือคำที่มีความหมายเดียวกัน ก็ต้องใช้ท่ารำตีบทที่ไม่ซ้ำกัน และที่สำคัญต้องจำบทร้องให้ได้อย่างแม่นยำ และในส่วนของกระบวนท่ารำที่สร้างสรรค์ขึ้นใหม่นั้น ต้องทดลองรำอยู่หลายครั้ง เพื่อให้เกิดความกลมกลืน และเกิดการร่าอย่างสอดคล้อง สอดรับกัน โดยมีองค์ประกอบอื่น ๆ เช่น การใช้ทิศทาง เนื่องจากเป็นกระบวนท่ารำ การใช้ทิศทาง ซ้าย ขวา หน้า หลัง การสวนทางเปลี่ยนตำแหน่งกันจากซ้ายไปขวา จากขวาไปซ้าย การใช้พื้นที่บนเวทีต้องใช้อย่างเหมาะสม อีกทั้งการเคลื่อนที่ต้องไม่ซับซ้อนจนเกินไป

เมื่อได้ทดลองรำเข้ากับเพลงที่ใช้ประกอบการแสดงในครั้งแรกแล้ว จึงพบว่ามียังบางท่าที่ต้องปรับในเรื่องของการใช้ทิศทางที่มีการซ้ำทิศทางอยู่บ้าง จึงต้องปรับจากซ้ายไปขวา จากขวาไปซ้ายเพื่อให้เกิดความสมดุล รวมถึงมีการเพิ่มกระบวนท่ารำเพิ่มเติม เพื่อให้สอดคล้องกับทำนองเพลง

จากนั้นเป็นกระบวนตรวจสอบและแก้ไขโดยผู้เชี่ยวชาญเป็นครั้งสุดท้าย ผู้วิจัยต้องการให้การสร้างสรรค์นาฏศิลป์ชูคมีความถูกต้องตามจารีตแบบแผน และมีความสมบูรณ์มากที่สุด จึงได้ขอความกรุณาจากอาจารย์คมสัน ห้วยเมืองลาด นาฏศิลป์อาวุโส สำนักการสังคีต กรมศิลปากร กระทรวงวัฒนธรรม เป็นผู้ตรวจสอบกระบวนท่ารำ โดยผู้วิจัยได้รำให้อาจารย์ดูตั้งแต่ต้นจนจบ ซึ่งท่านได้กรุณาให้คำแนะนำในกระบวนท่ารำขึ้นล่อยว่า ผู้ที่แสดงเป็นพญาคูขี้หอมจะต้องมีกำลังที่เข้มแข็ง และผู้แสดงทั้งสองต้องหมั่นฝึกซ้อมร่วมกันบ่อย ๆ จนเคยชินเพื่อให้รู้จังหวะของกันและกัน นอกจากนั้นยังแนะนำเรื่องของการใช้ทิศทางบนเวทีว่า ควรมีการหันหน้า หันหลังสลับกันบ้าง การสลับตำแหน่งเมื่อผู้ชมชมการแสดงแล้วจะไม่เกิดความเบื่อหน่าย ผู้วิจัยได้นำคำแนะนำมาปรับปรุงแก้ไขให้เกิดความต่อเนื่อง กลมกลืนกันทั้งชุดการแสดง จากนั้นจึงนำมารำให้อาจารย์ชมอีกครั้งหนึ่ง ซึ่งท่านได้กรุณาออกปากว่าเป็นการแสดงที่ถูกต้องตามหลักจารีตแบบแผน มีกระบวนท่ารำที่มีลีลาสวยงาม และสามารถนำไปเผยแพร่ต่อไปได้

ในการสร้างสรรค์นาฏศิลป์ชุดนี้ได้ใช้หลักทฤษฎีต่าง ๆ ดังนี้ ทฤษฎีทางด้านสัญศาสตร์ ทฤษฎีทางด้านนาฏศิลป์ ทฤษฎีทางด้านดุริยางคศิลป์ และทฤษฎีทางด้านทัศนศิลป์ ในส่วนของทฤษฎีทางด้านสัญศาสตร์ สำหรับการแสดงนาฏศิลป์นั้นมีการนำสัญศาสตร์มาเป็นเครื่องมือในการสื่อสารการแสดงถึงผู้ชมด้วย นั่นคือกระบวนการทำรำตีบท ที่เป็นการแสดงท่าทำโดยที่ไม่มีบทร้อง และทำรำนั้น ๆ ก็เลียนแบบมาจากท่าทางธรรมชาติของมนุษย์ เช่น ทำยืน ทำเดิน ทำโกรธ ทำเศร้า ทำยิ้ม เป็นต้น ซึ่งสามารถทำให้ผู้ชมเข้าใจถึงสาระเนื้อหาของเรื่องได้ดียิ่งขึ้น ทฤษฎีทางด้านนาฏศิลป์ มีความสำคัญเป็นอย่างยิ่งสำหรับการสร้างสรรค์นาฏศิลป์ เพราะผู้วิจัยจำเป็นต้องศึกษาเกี่ยวประวัติของนาฏศิลป์อย่างละเอียดถี่ถ้วน ทั้งในด้านของประวัติความเป็นมา แบบแผน จารีตประเพณี และสิ่งที่ต้องห้าม เพื่อเป็นข้อมูลหลักในการสร้างสรรค์ ทฤษฎีทางด้านดุริยางคศิลป์ ในการสร้างสรรค์นาฏศิลป์จำเป็นต้องศึกษาเกี่ยวกับเรื่องดนตรีด้วย เพราะการประพันธ์เพลงที่ใช้ประกอบการแสดงทางด้านนาฏศิลป์ไทย ต้องมีความรู้ด้านเพลงไทยที่ใช้สำหรับการแสดงนาฏศิลป์ไทยด้วย เพื่อถ่ายทอดการบรรจเพลงให้ตรงกับเนื้อหาและอารมณ์ของชุดการแสดง และทฤษฎีทางด้านทัศนศิลป์ ในการแสดงบนเวทีนั้น จำเป็นต้องคำนึงถึงการใช้พื้นที่บนเวที เพื่อให้เกิดความสมดุลของชุดการแสดง การเคลื่อนที่ของนักแสดงต้องมีความสอดคล้อง สอดรับกัน ไม่มีการขวางทางกันเอง การเคลื่อนที่เป็นเส้นตรง ทแยงมุม เส้นโค้ง วงกลม ล้วนแล้วแต่ต้องใช้ทักษะทางด้านทัศนศิลป์ด้วยทั้งสิ้น

วัตถุประสงค์ข้อที่สาม เพื่อเกิดทุนสถาบันพระมหากษัตริย์ไทยอันเป็นสถาบันสูงสุดในคติชนความเชื่อของคนไทย อันเกี่ยวข้องกับความเป็นสมมติเทพ ประเทศไทยปกครองด้วยระบอบประชาธิปไตยอันมีพระมหากษัตริย์ทรงเป็นประมุข และมีคติความเชื่อว่า พระมหากษัตริย์ทรงเป็นสมมติเทพ นั่นคือพระนารายณ์อวตารลงมาปกครองประเทศ เพื่อให้เกิดความผาสุกแก่คนในชาติ ดังที่ปรากฏในสมัยกรุงศรีอยุธยา เมื่อครั้งได้สถาปนากรุงศรีอยุธยาเป็นราชธานีก็ได้ตั้งชื่อเมืองตามอย่างชื่อเมืองของพระรามในเรื่องรามเกียรติ์ และได้มีพระนามของพระรามปรากฏอยู่ในพระนามของพระมหากษัตริย์อีกด้วย ด้วยเหตุที่มีความเชื่อเช่นนี้ พญาครุฑที่เป็นพาหนะประจำพระองค์พระนารายณ์ จึงมีบทบาทเกี่ยวกับพระมหากษัตริย์ของไทยด้วยเช่นกัน พระนารายณ์และพญาครุฑกับบริบททางสังคมไทยถือได้ว่ามีบทบาทเป็นอย่างมาก ทั้งปรากฏอยู่พระราชพิธีสำคัญ ในตราของหน่วยงานราชการแผ่นดิน รวมถึงพญาครุฑก็เป็นสัญลักษณ์หนึ่งในการประทับอยู่ ณ ที่นั้น รวมถึงยังเป็นธงชัยพระครุฑพ่าห์ในการเสด็จพระราชดำเนินของพระมหากษัตริย์ไทยอีกด้วย ด้วยประการนี้ ผู้วิจัยจึงต้องการสร้างสรรค์นาฏศิลป์ไทยแนวอนุรักษ ซึ่งเป็นนาฏศิลป์แขนงที่ผู้วิจัยมีทักษะและความชำนาญเป็นอย่างดี มาใช้เป็นสื่อเพื่อแสดงความคิดเห็น และแสดงถึงความจงรักภักดีต่อสถาบันพระมหากษัตริย์อันเป็นศูนย์รวมยึดเหนี่ยวจิตใจของคนไทย ซึ่งสอดคล้องกับคติความเชื่อของคนไทยที่เชื่อว่าพระมหากษัตริย์คือสมมติเทพ

การอภิปรายผล

จากการศึกษาวิเคราะห์ข้อมูลในประเด็น “การสร้างสรรค์นาฏศิลป์ ชุด มหาเทวธรณสุบรรณ” เพื่อศึกษารูปแบบผลงานสร้างสรรค์ทางด้านนาฏศิลป์ไทยแนวอนุรักษ จากแนวคิดของการสืบทอดพระราชนิยมและพญาครุฑ พัฒนาและวิเคราะห์แนวคิดในการสร้างสรรค์ผลงานทางด้านนาฏศิลป์ไทยแนวอนุรักษในรูปกระบวนการสืบทอดทางนาฏศิลป์ขั้นใหม่ ที่สามารถใช้อ้างอิงในงานวิชาการได้ และเกิดทุนสถาบันพระมหากษัตริย์ไทยอันเป็นสถาบันสูงสุดในคติชนความเชื่อของคนไทย โดยมีวิธีและขั้นตอนการสร้างสรรค์ ดังนี้ 1) ศึกษาหาข้อมูลเพื่อนำมาใช้เป็นแนวทางหลักในการสร้างสรรค์ 2) ประพันธ์บทสำหรับการแสดง 3) บรรจเพลงประกอบบทที่ใช้ในการแสดง 4) สร้างสรรค์กระบวนการทำรำ 5) ทดลองรำกับเพลง 6) ปรับปรุงแก้ไข ขั้นตอนต่าง ๆ เหล่านี้คือการสร้างสรรค์โดยที่ผู้วิจัยได้นำความรู้ ประสบการณ์ต่าง ๆ ที่ได้รับการถ่ายทอดจากครูบาอาจารย์ และจากการสังสมประสบการณ์ทั้งในด้านการแสดง การเป็นผู้ถ่ายทอด และเป็นผู้สร้างสรรค์ผลงานทางด้านนาฏศิลป์มาเป็นพื้นฐานในการสร้างสรรค์นาฏศิลป์ไทยแนวอนุรักษในครั้งนี้ โดยยึดหลักรูปแบบการแสดงนาฏศิลป์ไทยที่มีมาแต่เดิมเป็นข้อมูลพื้นฐานในการสร้างสรรค์การแสดง จากการสร้างสรรค์นี้มีกรอบแนวคิดซึ่งเป็นจารีตของนาฏศิลป์ไทยที่มีมาแต่เดิมได้เป็นสำคัญ จึงจำเป็นต้องมีการเลือกสรรการจัดวางองค์ประกอบต่าง ๆ ให้สอดคล้องสมบูรณ์ โดยมีขั้นตอนการสร้างสรรค์กระบวนการทำรำจากการเริ่มศึกษาดำเนิน แล้วนำมาสร้างสรรค์เรียงร้อยเป็นบทประพันธ์สำหรับการแสดง จากนั้นจึงบรรจเพลง ซึ่งเพลงที่ใช้ล้วนแต่เป็นเพลงหน้าพาทย์ จากนั้นจึงเป็นการตีความหมายของบทที่ใช้ในการแสดง เพื่อสร้างสรรค์กระบวนการทำรำที่มีทั้งกระบวนการทำรำหลักและทำเชื่อมและด้วยกรอบจารีตแบบแผนในด้านกระบวนการทำรำและเพลงหน้าพาทย์ การสร้างสรรค์ครั้งนี้จำเป็นต้องยึดแบบแผนตามหลักนาฏศิลป์ไทย อีกทั้งยังคำนึงถึงความงามตามแบบนาฏศิลป์ไทยอีกด้วย เมื่อสร้างสรรค์กระบวนการทำรำครบถ้วนแล้ว จึงได้ขอความอนุเคราะห์จากผู้เชี่ยวชาญทางด้านนาฏศิลป์เป็นผู้ตรวจทางและแก้ไขครั้งสุดท้ายและในที่สุดเมื่อได้รับคำรับรองจากท่านแล้วว่าเป็นชุดการแสดงที่ถูกต้องตามหลักจารีตและแบบแผนของนาฏศิลป์แล้ว ผู้วิจัยจึงได้นำชุดการแสดงนี้ออกเผยแพร่สู่สาธารณชนในระดับนานาชาติ ซึ่งถือได้ว่าการสร้างสรรค์นาฏศิลป์ไทยแนวอนุรักษชุดนี้ นอกจากจะสร้างสรรค์เพื่อเป็นการต่อยอดพัฒนาทางด้านการแสดงนาฏศิลป์ไทย และเพื่อเกิดทุน แสดงความจงรักภักดีต่อสถาบันพระมหากษัตริย์แล้ว ยังเป็นการแสดงถึงความเคารพต่อบุรพาวาจารย์ทางด้านนาฏศิลป์ไทยอีกด้วย

ข้อเสนอแนะ

1. เป็นแนวทางในการปรับและพัฒนากระบวนท่าเพิ่มเติมจากคำแนะนำของผู้เชี่ยวชาญในการแสดงครั้งต่อไป เพื่อให้มีความเหมาะสมกับกระบวนท่า บทประพันธ์ และเพลงที่ใช้ประกอบการแสดง
2. เผยแพร่รูปแบบการแสดงสู่สาธารณชนในลักษณะของงานวิชาการเพื่อต่อยอดงานวิจัย
3. นำเข้าสู่หลักสูตรการเรียนการสอนในสถาบันการศึกษา
4. นำนาฏศิลป์ไทยสร้างสรรค์แนวอนุรักษ์ ชุด มหาเทวธรณสุบรรณ เข้าร่วมแสดงในงานเฉลิมฉลอง เพื่อเป็นการเทิดทูนสถาบันพระมหากษัตริย์ในวโรกาสต่าง ๆ ที่ภาครัฐและเอกชนจัดขึ้น เพื่อน้อมสำนึกในพระมหากรุณาธิคุณแด่ราชวงศ์จักรี

บรรณานุกรม

- ฉันทนา เอี่ยมสกุล. ศิลปะการออกแบบท่ารำ (นาฏศิลป์ไทยสร้างสรรค์). กรุงเทพมหานคร: บพิธการพิมพ์, 2554.
- ชาญณรงค์ พรุ่งโรจน์. การวิจัยทางศิลปะ. กรุงเทพมหานคร: ด่านสุทธาการ, 2543.
- ธนิต อยู่โพธิ์. โขน. กรุงเทพมหานคร: องค์การค้าของคุรุสภา, 2538.
- นันททยา ลำดวน. วรรณคดีการละคร. กรุงเทพมหานคร: โอเดียนสโตร์, 2531.
- ปกรณ์ พรพิสุทธิ์. “อุปกรณ์ที่ใช้ในการแสดง” สัมภาษณ์โดย คมชวัชร พสุรินทร์แดง. 7 พฤษภาคม 2560.
- ศุภกรณ์ ดิษฐพันธุ์. การสร้างสรรค์และการพัฒนาพฤติกรรมสร้างสรรค์. กรุงเทพมหานคร: จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2539.
- ศิลปากร, กรม. รวมงานนิพนธ์ของ นายอาคม สายาคม ผู้เชี่ยวชาญนาฏศิลป์กรมศิลปากร. กรุงเทพมหานคร: รุ่งศิลป์การพิมพ์, 2545.
- อุดม กุลเมธพันธ์. “เพลงหน้าพาทย์ที่ใช้ในการแสดง” สัมภาษณ์โดย คมชวัชร พสุรินทร์แดง. 20 เมษายน 2560.

บทคัดย่อ

บทความฉบับนี้เป็นส่วนหนึ่งของงานวิจัยเรื่อง การศึกษาเปรียบเทียบดนตรีหนังตะลุงแบบดั้งเดิมและแบบปัจจุบัน ซึ่งเป็นงานวิจัยเชิงคุณภาพดำเนินการวิจัยในระหว่างปี พ.ศ. 2555 –2558 มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาการเปลี่ยนแปลงของดนตรีประกอบการแสดงหนังตะลุงในจังหวัดสงขลา เก็บข้อมูลโดยรวบรวมข้อมูลจากเอกสาร งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง และเก็บข้อมูลภาคสนามโดยการบันทึกการแสดงหนังตะลุง สัมภาษณ์นายหนังตะลุงและลูกคู่หนังตะลุงในจังหวัดสงขลา ผลการวิจัยพบว่าดนตรีหนังตะลุงในจังหวัดสงขลามีการเปลี่ยนแปลงซึ่งสามารถแบ่งได้เป็น 3 รูปแบบ คือ 1) ดนตรีหนังตะลุงรูปแบบดั้งเดิม ประกอบด้วยเครื่องดนตรีหลัก คือ โหม่ง ฉิ่ง กลองและแตระ บทเพลงที่ใช้ใช้เพลงทับเป็นหลัก 2) ดนตรีหนังตะลุงสมัยกลางใช้เครื่องดนตรีแบบที่เรียกว่าเครื่องห้า ประกอบด้วยเครื่องดนตรี คือ โหม่ง ฉิ่ง กลอง ทับ แตระ บทเพลงที่บรรเลงใช้เพลงปี่เป็นหลัก และ 3) ดนตรีหนังตะลุงแบบสมัยปัจจุบันใช้ดนตรีสากลผสมกับดนตรีเครื่องห้าแบบสมัยกลาง บทเพลงที่ใช้มีทั้งบทเพลงหนังตะลุง เพลงไทยเดิม เพลงลูกทุ่งและเพลงสตริง สาเหตุที่ทำให้ดนตรีหนังตะลุงมีการเปลี่ยนแปลงเนื่องจากความพยายามปรับตัวเพื่อความอยู่รอด โดยเป็นการปรับเปลี่ยนตามความนิยมของผู้ชมที่เปลี่ยนจากกลุ่มผู้ใหญ่มาเป็นกลุ่มวัยรุ่น

คำสำคัญ: ดนตรีหนังตะลุง/ จังหวัดสงขลา/ ความเปลี่ยนแปลง

Abstract

This article had taken from part of an analysis study of Nang-talung music between old and present style. This research was a qualitative research, conducted during 2012-2015. The research aimed to study the changing of Nang-talung music, based on its ensemble and musical repertoires. Data had collected from both document research and fieldwork by interview of puppeteers and Nang-talung's musicians in Songkhla province. The results had shown that Nang-talung music can divided into 3 period; the old period, the middle period, and the present period. During the old period the ensemble had combined with thap, klongtook, mong, ching, and traee. While during middle period the pi had been added to the ensemble, and western instruments had added into the ensemble during present period. Musical repertoires in old period were taken from Thai traditional song, and some musical pieces were special tune for Nang-talung only. While in middle period the pieces from Look-thung music had been played, and for present period the tune were taken from Thai popular music. The reason why Nang-talung music has changed is because of the adaptation effort to survive. The change is based on the popularity of the audience who change from adult to teenager.

Keywords: Nang-talung music/ Songkhla province/ Change

* ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร., โปรแกรมวิชาดนตรีไทย คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏสงขลา, chaiwut.ko@skru.ac.th.

บทนำ

หนังตะลุงเป็นศิลปะการแสดงที่สำคัญของภาคใต้ที่ได้รับความนิยมมาตั้งแต่อดีตจนถึงปัจจุบัน อาจกล่าวได้ว่าหนังตะลุงเป็นสัญลักษณ์ทางวัฒนธรรมของภาคใต้ เห็นได้จากเมื่อเอ่ยถึงหนังตะลุงเมื่อใด คนทั่วไปมักนึกถึงภาคใต้ทันที ปัจจุบันหนังตะลุงยังคงได้รับความนิยมอย่างมากในแถบจังหวัด สงขลา พัทลุง นครศรีธรรมราช ตรัง สุราษฎร์ธานีและชุมพร หนังตะลุงมีความผูกพันกับวิถีชีวิตของชาวบ้านอย่างเห็นได้ชัด เห็นได้จากเมื่อมีงานหรือเทศกาลต่าง ๆ มักมีการว่าจ้างหนังตะลุงมาแสดงเสมอ¹

หนังตะลุงเป็นการละเล่นแบบละครเงาที่ใช้ตัวหนังส่องไฟให้เงาปรากฏบนจอหนัง ซึ่งการละเล่นลักษณะนี้เป็นการแสดงที่มีมานานและเป็นที่นิยมเล่นในหลายประเทศ เช่น ประเทศกรีก อียิปต์ อินเดียและจีน โดยไม่สามารถระบุได้แน่ชัดว่ามีแหล่งกำเนิดจากที่ใด การแสดงลักษณะนี้นิยมแสดงเพื่อฉลองความสำเร็จ การสวดดีคุณความดีและบูชาเทพเจ้า การละเล่นหนังตะลุงของภาคใต้มีลักษณะของวัฒนธรรมอินเดียปรากฏอยู่อย่างเห็นได้ชัด² หนังตะลุงภาคใต้มีนายหนังทำหน้าที่เป็นผู้เชิดตัวหนัง แต่เดิมนั้นมีนายหนัง 2 คนทำหน้าที่เชิดรูปและพากย์รูปอยู่ที่ปลายของหยวกที่เสียบรูปหนังด้านละคน เรียกว่าหัวหยวกและปลายหยวก แต่ในปัจจุบันหนังตะลุงมีผู้เชิดเป็นนายหนังเพียงคนเดียวทำหน้าที่เชิดและพากย์ตัวหนังทุกตัว ผู้ที่จะเป็นนายหนังตะลุงนั้นต้องเป็นผู้ที่มีเสียงดี มีความรอบรู้ มีไหวพริบปฏิภาณและต้องมียารมณีนั่น หนังตะลุงคณะหนึ่ง ๆ จะมีนักดนตรีจำนวน 4-5 คน ทำหน้าที่บรรเลงดนตรีประกอบการแสดงเรียกว่าลูกคู่ เครื่องดนตรีที่ใช้บรรเลงประกอบด้วย ปี 1 เล้า 1 คู่ โหม่ง 1 คู่ กลองตุ๊ก 1 ใบ ฉิ่ง 1 คู่ กรับหรือแตระ 1 อัน³

รูปแบบของดนตรีหนังตะลุงในปัจจุบันได้เปลี่ยนแปลงไปจากเดิม โดยมีการนำเครื่องดนตรีไทยและเครื่องดนตรีสากลรวมทั้งยังนิยมใช้เครื่องดนตรีจากวงดนตรีสตริงมาประสมวงร่วมกับดนตรีแบบเดิมด้วย นอกจากนี้ยังพบว่าบทเพลงที่นำมาบรรเลงนั้นมีทั้งเพลงที่เป็นเพลงไทยเดิมและเพลงลูกทุ่ง รวมทั้งมีเพลงไทยสากลและเพลงตลกแทรกในระหว่างการแสดง⁴ จากการเปลี่ยนแปลงดังกล่าวจึงทำให้ดนตรีหนังตะลุงแบบเดิมได้ถูกกลบ汰บดบังอย่างเห็นได้ชัด เป็นที่น่ากังวลว่าในอนาคตดนตรีประกอบการแสดงหนังตะลุงแบบเดิมอาจสูญหายไปก็ได้ ถ้าไม่มีการศึกษารวบรวมไว้เป็นหลักฐาน ผู้วิจัยจึงมีความสนใจศึกษาดนตรีหนังตะลุงเพื่อรวบรวมองค์ความรู้เกี่ยวกับดนตรีประกอบการแสดงหนังตะลุงตั้งแต่อดีตถึงปัจจุบัน ซึ่งจะทำให้ทราบถึงลักษณะของดนตรีและการเปลี่ยนแปลงของดนตรีหนังตะลุงในแต่ละยุคสมัย เป็นการขยายองค์ความรู้เกี่ยวกับดนตรีหนังตะลุงให้กว้างขวางขึ้น สามารถนำไปใช้ศึกษาได้ทั้งในสถาบันการศึกษาและหน่วยงานที่เกี่ยวข้องกับการจัดการศึกษาและการอนุรักษ์ส่งเสริมศิลปวัฒนธรรม เพื่อการอนุรักษ์ สืบทอดและพัฒนาดนตรีประกอบการแสดงหนังตะลุงให้คงอยู่เป็นสมบัติของชาติได้สืบไป

วัตถุประสงค์ของการวิจัย

1. เพื่อศึกษาความเปลี่ยนแปลงของดนตรีหนังตะลุงในจังหวัดสงขลา

ขอบเขตของการวิจัย

1. ผู้วิจัยศึกษากำหนดพื้นที่ในการศึกษาเฉพาะดนตรีหนังตะลุงในจังหวัดสงขลาเท่านั้น
2. ผู้วิจัยศึกษาความเปลี่ยนแปลงของดนตรีหนังตะลุงในประเด็นเกี่ยวกับรูปแบบของวงดนตรี และบทเพลงที่ใช้ในการบรรเลงหนังตะลุงเท่านั้น

แนวคิด ทฤษฎี กรอบแนวคิด

ทฤษฎีโครงสร้างหน้าที่นิยม (Structural Functional Theory) มีแนวคิดที่ว่าสังคมคือภาวะความสมดุลที่ประกอบด้วยส่วนย่อยได้แก่ครอบครัว และสถาบันต่าง ๆ ซึ่งทำหน้าที่ตามโครงสร้างที่แตกต่างกันเพื่อบำรุงรักษาสังคมไว้ โดยเน้นที่ระเบียบและความมั่นคงของสังคม ทฤษฎีนี้นำมาใช้ศึกษาดนตรีเพื่อบ่งบอกถึงวัฒนธรรมของมนุษย์ เนื่องจากดนตรีถูกมนุษย์ใช้ประกอบกิจกรรมต่างๆ จึงมีบทบาทต่อมนุษย์ทั้งทางตรงและทางอ้อม การอธิบายลักษณะเหล่านั้นต้องศึกษากระบวนการเปลี่ยนแปลงของมนุษย์ สถานะและการดำรงอยู่ของประชากรใน

1. ชวน เพชรแก้ว, รายงานการวิจัยเรื่องหนังตะลุงในประเทศไทย (สุราษฎร์ธานี: โรงพิมพ์เจริญลาภ, 2548), 2.
2. สุริวงศ์ พงษ์ไพบูลย์, หนังตะลุง (สงขลา: มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ, ม.ป.ป.), 1-2.
3. อุดม หนูทอง, ดนตรีและการละเล่นพื้นบ้านภาคใต้ (สงขลา: ภาควิชาภาษาไทยและภาษาตะวันออก มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒสงขลา, 2531), 122-124.
4. ระวีวัฒน์ ไทยเจริญ, “การวิเคราะห์ทำนองที่ใช้ประกอบการเล่นหนังตะลุง.” (วิทยานิพนธ์ระดับปริญญาโทบัณฑิต บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยมหิดล, 2541), 45-49.

วัฒนธรรมนั้น ⁵

การแพร่กระจายทางวัฒนธรรม (Culture Diffusion) เป็นการที่วัฒนธรรมจากกลุ่มหนึ่งถ่ายทอดกระจายไปสู่กลุ่มอื่น กับการรับเอาวัฒนธรรมเรียกว่าการยืมวัฒนธรรม (Culture Borrowing) ทำให้เกิดการสังสรรค์ระหว่างวัฒนธรรม (Acculturation) ซึ่งเกิดจากสังคมมีการติดต่อสัมพันธ์กัน เกิดความเข้าใจและปรับตัวเพื่อให้อยู่ร่วมกันได้ โดยเป็นไปได้มากถ้าหากสังคมหนึ่งมีวัฒนธรรมที่สูงกว่าและมีอำนาจทางการปกครองมากกว่าอีกสังคมหนึ่ง

วิธีดำเนินการวิจัย

งานวิจัยนี้เป็นงานวิจัยเชิงคุณภาพ ดำเนินการวิจัยในระหว่าง พ.ศ. 2555 – 2558 ผู้วิจัยกำหนดพื้นที่ศึกษาเป็นคณะหนังตะลุงที่แสดงในจังหวัดสงขลาในช่วงเวลาที่ดำเนินการวิจัย ศึกษาข้อมูลเบื้องต้นจากเอกสาร ตำรา งานวิจัยและเอกสารที่เกี่ยวข้อง รวบรวมข้อมูลภาคสนามโดยการสังเกต บันทึกภาพ บันทึกเสียง บันทึกภาพเคลื่อนไหวการแสดงของหนังตะลุงจำนวน 6 คณะ ได้แก่ หนังตะลุงคณะหนังอรอดโหมยิตหนังพวน สำนวนทอง หนังคลื่นน้อย ศ.ตะลุงบัณฑิต หนังมงคล ตะลุงชาโดว์ หนังสกุล เสียงแก้ว และหนังแต้ว ศ.นครินทร์ สัมภาษณ์นายหนังตะลุง นักดนตรี นักวิชาการและบุคคลที่เกี่ยวข้อง นำข้อมูลที่ได้มาจัดกระทำข้อมูลโดยนำข้อมูลมาจัดหมวดหมู่ จัดทำโน้ตเพลงและตรวจสอบความถูกต้องของข้อมูล จากนั้นจึงวิเคราะห์ข้อมูลใน 2 ประเด็นคือ ดนตรีหนังตะลุงมีการเปลี่ยนแปลงในด้านเครื่องดนตรีอย่างไรบ้าง และบทเพลงที่ใช้ในดนตรีหนังตะลุงมีการเปลี่ยนแปลงอย่างไรบ้าง จากนั้นจึงนำข้อมูลมาเรียบเรียง สรุปผลและอภิปรายผลการวิจัย

สรุปผลการวิจัย

จากการศึกษาข้อมูลเอกสารและศึกษาข้อมูลภาคสนาม เกี่ยวกับความเปลี่ยนแปลงของดนตรีหนังตะลุงในจังหวัดสงขลา โดยศึกษาในประเด็นเกี่ยวกับรูปแบบของวงดนตรี บทเพลงและการบรรเลงพบว่า ดนตรีประกอบการแสดงหนังตะลุงในจังหวัดสงขลามีการเปลี่ยนแปลงในด้านต่าง ๆ โดยสามารถแบ่งช่วงเวลาของดนตรีหนังตะลุงได้เป็น 3 รูปแบบ คือ ดนตรีหนังตะลุงรูปแบบดั้งเดิม ดนตรีหนังตะลุงสมัยกลาง และดนตรีหนังตะลุงแบบสมัยปัจจุบัน ซึ่งรูปแบบของดนตรีหนังตะลุงเหล่านี้ได้มีการเปลี่ยนแปลงแบบค่อยเป็นค่อยไปอย่างต่อเนื่อง ไม่สามารถกำหนดช่วงเวลาของดนตรีหนังตะลุงแต่ละรูปแบบได้ ผู้วิจัยได้แบ่งช่วงเวลาของดนตรีหนังตะลุงโดยอาศัยหลักฐานที่ปรากฏในเอกสารและข้อมูลจากการสัมภาษณ์นายหนังตะลุงและลูกคู่หนังตะลุง การแบ่งช่วงเวลานั้นนี้อาจไม่ตรงกับข้อเขียนของนักวิชาการท่านก็ได้ โดยรูปแบบของดนตรีหนังตะลุงในแต่ละช่วงมีลักษณะที่เด่นชัดแตกต่างกันออกไป ดังนี้

1. ดนตรีหนังตะลุงรูปแบบดั้งเดิม “ยุคเพลงทับ”

ดนตรีหนังตะลุงในยุคนี้เป็นดนตรีที่ใช้บรรเลงประกอบการหนังตะลุงตั้งแต่สมัยโบราณ การประสมวงในแบบดั้งเดิมประกอบด้วยดนตรีประเภทเครื่องทำจังหวะล้วน ๆ ได้แก่ ทับ 1 คู่ กลองตุ๊ก 1 ใบ โหม่ง 1 สำรับ ฉิ่ง 1 คู่ และตะระ 1 คู่ เครื่องดนตรีเหล่านี้เป็นเครื่องดนตรีที่มีขนาดเล็ก จึงเหมาะกับการเดินทางเคลื่อนย้ายไปแสดงในที่ต่าง ๆ เนื่องจากการเดินทางในสมัยก่อนนั้นใช้การเดินทางเท้าเป็นหลัก อีกทั้งเครื่องดนตรีพื้นบ้านของภาคใต้ในสมัยโบราณนั้นเป็นเพลงขับร้องกับเครื่องประกอบจังหวะเท่านั้น ไม่ปรากฏว่ามีเครื่องดนตรีประเภทดำเนินทำนองแต่อย่างใด เช่น การขับเพลงบอกซึ่งมีเพียงนักร้อง ลูกคู่กับฉิ่งเพียงคู่เดียว แม้การแสดงโนราในอดีตก็จะเป็นการใช้เครื่องจังหวะล้วนแบบเดียวกับการแสดงหนังตะลุง ดังนั้นวงดนตรีที่ใช้ประกอบการแสดงหนังตะลุงในยุคแรกจึงเป็นเพียงเครื่องจังหวะเป็นหลัก ดังกล่าว

บทเพลงประกอบการแสดงหนังตะลุงรูปแบบดั้งเดิมซึ่งเป็นรูปแบบที่ใช้ในการแสดงหนังตะลุงในสมัยโบราณนั้นใช้บรรเลงด้วยเพลงทับเป็นหลัก โดยทับเป็นผู้มีบทบาทสำคัญมีแบบแผนการบรรเลงสามารถเรียกเป็นบทเพลงต่าง ๆ ได้ตามลีลาของทับที่ใช้ประกอบการแสดง เช่น เพลงนาคยักษสำหรับการเดินของยักษ์ เพลงสงหรน้ำสำหรับกิริยาที่ตัวละครอาบน้ำ เป็นต้น⁶ ในการตีทับผู้ตีหนังตะลุงต้องตีให้ทันกับเหตุการณ์ไม่ว่าจะเป็นกิริยาของตัวหนังตะลุง การเชิดตัวหนังและการว่ากลอนของนายหนัง จากการสัมภาษณ์นายหนังตะลุงและลูกคู่หนังตะลุงพบว่าบทเพลงทับเหล่านี้นักดนตรีส่วนใหญ่เคยได้ยินว่ามีบทเพลงลักษณะนี้ หนังตะลุงรุ่นก่อนที่ใช้เพลงทับบรรเลงประกอบมีหนังขุนลอยฟ้าโพยมหนหรือหนังขับดีหลวง ซึ่งเป็นครูหนังตะลุงของหนังอรอดโหมยิต (หนังฉิ้น ธรรมโหมยณ์) โดยผู้ที่สามารถบรรเลงเพลงทับเหล่านี้ได้คือ หนังแหมซึ่งเป็นบุตรชายของหนังขุนลอยฟ้าโพยมหน (หนังขับดีหลวง) แต่เนื่องจากหนังแหมได้เสียชีวิตไปแล้วโดยไม่ได้ถ่ายทอด

5. จูไรรัตน์ จันทรธำรง และยุพา คลังสุวรรณ, *ประวัติศาสตร์ทางมานุษยวิทยาและวัฒนธรรม* (กรุงเทพฯ: มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์, 2531), 84-85.

6. กวน ทวนยก, “ดนตรีหนังตะลุง,” สัมภาษณ์โดย ไชยวุธ โกศล, 4 กรกฎาคม 2556.

บทเพลงทับเหล่านี้ให้กับผู้ใด จึงไม่สามารถหาข้อมูลบทเพลงทับดังกล่าวได้⁷ ข้อมูลที่เกี่ยวกับเพลงทับจึงมีเพียงข้อมูลเดียวที่เป็นข้อมูลจากงานเขียนของ สุริวงค์ พงษ์ไพฑูรย์ ซึ่งได้กล่าวถึงรูปแบบและวิธีการตีทับของบทเพลงต่าง ๆ ไว้ดังนี้

1. เพลงเดิน ตีทำนองช้า ๆ เหมือนจังหวะคนเดิน ดังนี้ ฉับพะเทิง ฉับพะเทิง ...
2. เพลงถอยหลังเข้าคลอง ตีทำนองเดินถอยหลัง ให้ออกเสียง เทิงพะฉับ เทิงพะฉับ ...
3. เพลงยักษ์ มีลีลาเหมือนยักษ์เดิน โดยตีออกเสียง คะทิดกะเทิง คะทิดกะเทิง... เมื่อยักษ์ถอยหลังตีแบบถอยหลังเข้าคลอง ให้ออกเสียงเป็น เทิงพะฉับ เทิงพะฉับ ...
4. เพลงสามหมู่ เป็นการตีทับเสียงฉับ เสียงตึงและเสียงเทิงสลับกันครั้งละสามทีเป็นสามหมู่ ดังนี้ ฉับฉับฉับ ตึงตึงตึง เทิงเทิงเทิง ...
5. เพลงออกจากวัง มีลักษณะการตีโดยใช้ปีกับโหม่งลั่นกัน ส่วนทับนั้นตีเสียงตึงตึงไปเรื่อย แล้วตีรวตามด้วยเสียง เทิงฉับฉับ
6. เพลงนางเดินป่า ลักษณะการตีเมื่อเวลานางเดินไปข้างหน้า ทับตี ตึงตึงตึง ส่วนเมื่อนางเดินถอยหลัง ทับตีเหมือนเดิมแต่ตีเบาลง
7. เพลงนางสร้งน้ำ ใช้เมื่อนางเดินไปอาบน้ำ ทับตี ฉับพะเทิง ฉับพะเทิง ถ้านางกลับจากอาบน้ำตีทับให้ออกเสียง ตึงพะฉับ ตึงพะฉับ ตึงพะฉับ ฉับพะเทิง ฉับพะเทิง ฉับพะเทิงตึง
8. เพลงเจ้าเมืองออกสั่งราชการ ทับตีเหมือนกับเพลงเดินแต่ตีให้ยืดยาวกว่าเพลงเดิน
9. เพลงชุมพล ทับตี ตึงตึงตึงตึง ... ตึงตึงตึงตึง
10. เพลงยกพล ทับตี ตึงตึงตึงตึง ... ตึงตึงตึงตึง ... เหมือนเพลงชุมพล
11. เพลงยักษ์จับสัตว์ เป็นการตีทับเลียนแบบลักษณะกริยาของยักษ์ที่เดินก้ม ๆ เงย ๆ ย่อง ๆ มอง ๆ เมื่อยักษ์เดินมาพบสัตว์ทับต้องตีให้ออกเสียง ฉับฉับฉับฉับ ... เร็ว ๆ
12. เพลงกลับวัง ทับตีเหมือนเพลงเดิน⁸

ผู้วิจัยได้ศึกษาและตีความบทเพลงเหล่านี้ร่วมกับหนังมรดกภูมิปัญญา (ศิลปหนังตะลุง) และควน ทวนยก (ศิลปหนังตะลุง) เพื่อถอดบทเพลงและบันทึกโน้ตเพลงทับของสุริวงค์ พงษ์ไพฑูรย์ ได้มีความเห็นเกี่ยวกับวิธีการบรรเลงเพลงทับต่าง ๆ เหล่านี้จำนวนหนึ่ง ดังตัวอย่างเพลงทับเพลงชุมพลที่ได้จากการวิเคราะห์เห็นว่าจะเป็นเพลงเดียวกันกับเพลงเชิดในสมัยปัจจุบัน โดยมีลีลาการบรรเลงของเครื่องดนตรีต่าง ๆ ดังนี้

ทับ	--- เทิง	--- เทิง	--- เทิง	--- เทิง	--- เทิง	--- เทิง	--- เทิง	--- เทิง
กลอง	--- ตึง	--- ตึง	--- ตึง	--- ตึง	--- ตึง	--- ตึง	--- ตึง	--- ตึง
โหม่ง	--- หมึง	--- หมึง	--- หมึง	--- หมึง	--- หมึง	--- หมึง	--- หมึง	--- หมึง
ฉิ่ง	--- ฉิ่ง	--- ฉิ่ง	--- ฉิ่ง	--- ฉิ่ง	--- ฉิ่ง	--- ฉิ่ง	--- ฉิ่ง	--- ฉิ่ง
แตระ	--- แกะระ	--- แกะระ	--- แกะระ	--- แกะระ	--- แกะระ	--- แกะระ	--- แกะระ	--- แกะระ

จากโน้ตข้างบน ในการบรรเลงเป็นการบรรเลงวนไปเรื่อย ๆ โดยยึดความซ้ำเร็วตามลีลาการเชิดของตัวหนังตะลุง จนเมื่อจะจบการเชิดหรือต้องการจะลงจบจึงเปลี่ยนลีลาของทับ กลองและโหม่งดังนี้

7. ฉันทน์ อรุณ, “ดนตรีหนังตะลุงสมัยโบราณ”, สัมภาษณ์โดย ไชยวรุณ โกศล, 6 กรกฎาคม 2556.

8. สุริวงค์ พงษ์ไพฑูรย์, *หนังตะลุง*. (สงขลา: มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ, ม.ป.ป.), 78-80.

ทับ	--- เเทิง	--- เเทิง	----	----	--- เเทิง	--- เเทิง	----	----
กลอง	----	----	- ตู้- ตู้	- ตู้- ตู	----	----	- ตู้- ตู้	- ตู้- ตู
โหม่ง	--- หมั่ง	--- หมั่ง	--- หมั่ง	--- โหม่ง	--- โหม่ง	--- โหม่ง	--- โหม่ง	--- หมั่ง
ฉิ่ง	--- ฉิ่ง	--- ฉิ่ง	--- ฉิ่ง	--- ฉิ่ง	--- ฉิ่ง	--- ฉิ่ง	--- ฉิ่ง	--- ฉิ่ง
แตระ	--- แกระ	--- แกระ	--- แกระ	--- แกระ	--- แกระ	--- แกระ	--- แกระ	--- แกระ

2. ดนตรีหนังตะลุงแบบสมัยกลาง “ยุคเพลงปี่”

ดนตรีหนังตะลุงในสมัยกลาง เป็นช่วงของการเปลี่ยนแปลงจากดนตรีหนังตะลุงแบบเดิม โดยการนำเอาเครื่องดนตรีประเภทดำเนิน ทำนองตามที่หาได้ในแต่ละท้องที่ เช่น ปี่และซอ โดยเครื่องดนตรีที่เพิ่มเข้ามานี้เป็นเครื่องดนตรีที่ได้แพร่กระจายเข้ามาในภูมิภาคของภาคใต้พร้อม ๆ กับการเข้ามาของวงปี่พาทย์และวงเครื่องสาย สาเหตุที่นิยมใช้ปี่และซอเนื่องจากเป็นเครื่องดนตรีที่มีเสียงดังชัดเจน รวมทั้งมีขนาดเล็กสามารถนำไปแสดงตามที่ต่าง ๆ ได้สะดวก คณะหนังตะลุงในสมัยนั้นมักไม่มีนักดนตรีพวกคนปี่หรือคนซอประจำคณะ มีเพียงลูกคู่ ซึ่งเป็นผู้บรรเลงเครื่องกำกับจังหวะเท่านั้นที่ร่วมเดินทางไปแสดงตามที่ต่าง ๆ ร่วมกับนายหนัง เมื่อไปถึงที่แสดงนายหนังก็จะสอบถามจากชาวบ้านว่าในเขตบ้านนั้นมีนายปี่หรือนายซอบ้างหรือไม่ ถ้ามีก็จะไปว่าจ้างให้มาบรรเลงร่วมกับคณะหนัง ถ้าไม่มีก็คงใช้แต่เครื่องกำกับจังหวะตามเดิม นอกจากนี้ยังมีการนำวงปี่พาทย์เครื่องห้าทั้งวงขึ้นไปบรรเลงบนโรงหนังตะลุง โดยคณะหนังเงื่อน บ้านคูซูด อำเภอสทิงพระ จังหวัดสงขลา ได้นำเอาวงปี่พาทย์ของตนเองขึ้นไปบรรเลงประกอบการแสดงหนังตะลุงของตน ซึ่งวิธีการบรรเลงเช่นนี้คงมีแต่หนังเงื่อนเพียงคณะเดียว ไม่ปรากฏว่ามีคณะใดใช้วงปี่พาทย์ประกอบการแสดงหนังตะลุงอีกเลย⁹



ภาพที่ 1 วงดนตรีหนังตะลุงแบบเครื่องห้า หนังอรุณ แก้วสัทยา
ที่มา : ถ่ายภาพโดยผู้วิจัย

การเปลี่ยนแปลงของดนตรีหนังตะลุงแบบดั้งเดิมมาเป็นรูปแบบหนังตะลุงในสมัยกลางนั้น ปรากฏเป็นรูปแบบชัดเจนเมื่อราว พ.ศ. 2495 เนื่องจากการตั้งคณะปี่พาทย์ขึ้นหลายคณะ โดยเริ่มที่บ้านแม่ลาด อำเภอสทิงพระ จังหวัดสงขลา นำโดยครูเนียมหรือทวดเนียม ซึ่งเป็นนักปี่พาทย์ที่ย้ายมาจากภาคกลางมาแต่งงานและตั้งถิ่นฐานอยู่ที่บ้านแม่ลาด ครูเนียมได้ฝึกหัดปี่พาทย์ให้กับศิษย์จนสามารถออกไปตั้งวงปี่พาทย์ของตนเองได้หลายคณะ ทำให้เกิดวงปี่พาทย์หลายวงในจังหวัดสงขลา เช่น วงปี่พาทย์บ้านหนองหอย วงปี่พาทย์บ้านศรีชัย

9. ฉันท อรมุต, “ดนตรีหนังตะลุงสมัยโบราณ,” สัมภาษณ์โดย ไชยวุธ โกศล, 6 กรกฎาคม 2556.

วงปี่พาทย์บ้านคูขุด วงปี่พาทย์บ้านระโนด และวงปี่พาทย์บ้านควนเนียง เป็นต้น¹⁰ ด้วยเหตุของการมีวงปี่พาทย์นี้จึงทำให้นักดนตรีที่สามารถบรรเลงปี่ได้ นักปี่เหล่านี้จึงเป็นผู้ที่ได้รับการเชิญและให้วาทะให้ไปบรรเลงร่วมกับคณะหนังตะลุง จนเมื่อเป็นความนิยมว่าการใช้ปี่ประกอบในดนตรีหนังตะลุงเป็นสิ่งที่ดี จึงทำให้เกิดการเปลี่ยนแปลงรูปแบบของวงดนตรีโดยการนำปี่เข้าเป็นเครื่องดนตรีที่สำคัญอีกอย่างหนึ่งของดนตรีหนังตะลุง จนทำให้หนังตะลุงทุกคณะต้องพยายามหานายปี่มาประจำคณะ ซึ่งบางครั้งไม่มีคนปี่ก็นำเอาซอด้วงมาบรรเลงแทนเนื่องจากมีเสียงแหลมใกล้เคียงกับปี่ บางครั้งก็นำซออู้มาบรรเลงด้วยเนื่องจากให้เสียงที่กลมกลืนกับซอด้วง หรือบางครั้งก็ใช้ทั้งปี่ ซอด้วงและซออู้บรรเลงร่วมกันก็มี ดังตัวอย่างดนตรีที่ประกอบหนังอรรถโฆษิต เป็นต้น แต่เครื่องดนตรีที่นิยมบรรเลงเป็นหลักก็ยังคงเป็นปี่เช่นเดิม ต่อมานักดนตรีหนังตะลุงสมัยกลางที่ใช้ปี่ โหม่ง ฉิ่ง กลอง ทับและตะระบรรเลงร่วมกันนี้ว่าวงเครื่องห้า



ภาพที่ 2 วงดนตรีหนังตะลุงแบบเครื่องห้าแบบประยุกต์ หนังอรรถโฆษิต
ที่มา : ถ่ายภาพโดยผู้วิจัย

ในการบรรเลงประกอบการแสดงหนังตะลุงแบบเครื่องห้านั้น เครื่องดนตรีแต่ละชิ้นมีหน้าที่แตกต่างกันไป โดยมีปี่เป็นผู้ให้เพลงประกอบทับเป็นเครื่องดนตรีหลักในการนำลีลาจังหวะในขณะที่กลองเดินตามทับ โหม่งมีหน้าที่ขึ้นจังหวะโดยมีฉิ่งและกรับตีจังหวะหลักตามโหม่ง การบรรเลงในสมัยก่อนนั้นใช้คนตีทับสองคนตีทับคนละใบ คนตีโหม่งต้องตีตะระไปด้วย ส่วนกลองและฉิ่งนั้นตีสองอย่างละคน ในภายหลังมีการนำซอด้วงมาบรรเลงเพิ่มเติมด้วย วิธีการเชิดหนังในสมัยก่อนก็มีความแตกต่างจากปัจจุบันคือใช้คนเชิดสามคน โดยนายหนังคนที่หนึ่งกำกับหรือเดินเรื่อง นายหนังคนที่สองมีหน้าที่ออกรูปผู้หญิงผู้ชายและรูปยักษ์ ส่วนนายหนังคนที่สามทำหน้าที่ออกรูปตลกและตัวเบ็ดเตล็ด

การเป่าปี่หนังตะลุงในสมัยก่อนนายปี่หรือคนเป่าปี่จะนำเพลงปี่พาทย์มาใช้ นอกจากนั้นยังมีการคิดเพลงขึ้นเองโดยการเปลี่ยนเสียงที่ได้ยิน เช่น เป่าปี่เปลี่ยนเสียงเรือเหาะ (เครื่องบิน) เสียงลมพัด เสียงฟ้าผ่าเพื่อให้เข้ากับบรรยากาศของเรื่องที่แสดง โดยในขณะที่แสดงเรื่องของหนังตะลุงนายปี่ต้องคิดเพลงไปด้วยซึ่งบางครั้งใช้การด้นสดโดยใช้ปฏิภาณไหวพริบของผู้เป่า ซึ่งนายปี่ในภาคใต้เรียกวิธีการเป่าแบบนี้ว่ามุดโต การด้นสดโดยใช้ปฏิภาณไหวพริบโดยไม่มีการเตรียมทำนองเพลงไว้ล่วงหน้า มีลักษณะคล้ายกับการอิมโพรไวส์ (Improvisation) ในดนตรีแจ๊ส ซึ่งนับว่าเป็นความสามารถชั้นยอดของนักดนตรีเนื่องจากต้องเป็นผู้ที่มีปัญญาเฉียบแหลมและมีไหวพริบดีมาก จนเมื่อมีการนำเครื่องบรรเลงอื่น ๆ เช่น ซอเข้ามาบรรเลงด้วย การบรรเลงแบบด้นสดโดยใช้ปฏิภาณไหวพริบก็ทำได้ยากขึ้น เนื่องจากทำให้เครื่องดนตรีอื่นๆ ที่เพิ่มเข้ามาบรรเลงตามได้ไม่สะดวก ดังนั้นในภายหลังจึงมีการกำหนดเพลงที่บรรเลงไว้อย่างชัดเจนเพื่อให้การบรรเลงราบรื่นไม่สะดุด จนทำให้เกิดรูปแบบการบรรเลงเพลงที่เป็นแบบแผนชัดเจนมากขึ้น

ดนตรีหนังตะลุงในสมัยกลางนี้นิยมนำบทเพลงบรรเลงมาจากเพลงไทยเดิม เนื่องจากนายปี่บางคนเคยหัดปี่พาทย์ก็นำเพลงปี่พาทย์มาเล่น หรือนำเพลงไทยเดิมประเภท 2 ชั้นซึ่งได้ยืมมาจากวิทยุกระจายเสียงมาใช้โดยอาจมีการดัดแปลงให้กระชับเข้า นายปี่บางคนนำเพลง 3 ชั้นมาใช้บ้างในช่วงของการโหมโรงก่อนการแสดง ต่อมาเมื่อเพลงลูกทุ่งแพร่หลายทางวิทยุกระจายเสียงจึงมีการนำเพลงลูกทุ่งเข้ามาเล่นด้วย ซึ่งแท้จริงเพลงลูกทุ่งเหล่านั้นเป็นเพลงที่ดัดแปลงมาจากเพลงไทยเดิมอีกต่อหนึ่ง เพียงแต่เป็นเพลงที่คนคุ้นหูมากขึ้นในยุคที่วิทยุกระจายเสียง

10. ควน ทวนยก, “ดนตรีหนังตะลุง,” สัมภาษณ์โดย ไชยวรุท โกศล, 4 กรกฎาคม 2556.

เริ่มแพร่หลายในสังคมไทย ดังนั้นบทเพลงที่ใช้ในดนตรีหนังตะลุงสมัยกลางนี้จึงมีทั้งเพลงไทยเดิมและเพลงลูกทุ่งปนกัน นอกจากนี้ยังมีเพลงพื้นบ้านของปักษ์ใต้และเพลงเฉพาะสำหรับหนังตะลุง ซึ่งเพลงเหล่านี้ส่วนใหญ่ไม่มีชื่อเรียกแต่นิยมเรียกชื่อตามการใช้สำหรับตัวละคร เช่น เพลงโค เพลงนาถ เป็นต้น การเลือกเพลงมาบรรเลงนี้นายปี่เป็นผู้เลือกเพลงโดยพิจารณาให้เข้ากับลีลาตัวละครของหนังตะลุงในแต่ละฉากที่แสดง

เนื่องจากการบรรเลงดนตรีประกอบหนังตะลุงแบบสมัยกลาง ได้ปรับเปลี่ยนจากเพลงทับมาเป็นเพลงปี่กล่าวคือให้ความสำคัญกับเพลงปี่โดยให้ปี่เป็นผู้บรรเลงทำนองเพลงเป็นหลัก ส่วนเครื่องดนตรีอื่นก็บรรเลงจังหวะควบคู่กันไป ดังนั้นในขั้นตอนของการโหมโรงหนังตะลุงจึงได้เกิดธรรมเนียมการบรรเลงเพลงปี่ 12 เพลงตามแบบของเพลงทับ โดยกำหนดให้เริ่มต้นด้วยเพลงพัดชาซึ่งถือว่าเป็นเพลงครูเป็นลำดับแรก จากนั้นจึงบรรเลงเพลงอื่น ๆ ตามความถนัด เช่น เพลงสร้อยสนตัด เพลงลาวเสียงเทียน เพลงเชิด เพลงแขกมอญ เพลงจระเข้หางยาว เพลงไ้คั้ง เพลงชักใบ เพลงชะนีร้องไห้ เพลงตะนาวแปลง เพลงลาวสมเด็จ เพลงกราวตะลุง เป็นต้น

ลักษณะและลีลาของบทเพลงหนังตะลุงในสมัยกลาง มีลักษณะที่สอดคล้องผสมผสานกันระหว่างเครื่องดนตรีต่าง ๆ ในวง โดยมีปี่เป็นผู้บรรเลงทำนอง ทับและกลองควบคุมจังหวะให้สอดคล้องประสานกันตามลีลาของตัวหนัง โหม่งฉิ่งและแตระบรรเลงจังหวะย่อย ดังตัวอย่างเพลงเชิดฤๅษีต่อไปนี้

ตัวอย่างเพลงเชิดฤๅษี (สมัยกลาง)

ปี่	----	--- ล	--- ท	--- ร	- มรทุ	- ร - ม	- ร - ม	- ล - ช
ทับ	----	--- เทิง	--- เทิง	--- เทิง	--- เทิง	--- เทิง	--- เทิง	--- เทิง
กลอง	----	--- ตุง	--- ตุง	--- ตุง	--- ตุง	--- ตุง	--- ตุง	--- ตุง
โหม่ง	----	--- หมั่ง	--- หมั่ง	--- หมั่ง	--- หมั่ง	--- หมั่ง	--- หมั่ง	--- หมั่ง
ฉิ่ง	----	--- ฉิ่ง	--- ฉิ่ง	--- ฉิ่ง	--- ฉิ่ง	--- ฉิ่ง	--- ฉิ่ง	--- ฉิ่ง
แตระ	----	--- แกระ	--- แกระ	--- แกระ	--- แกระ	--- แกระ	--- แกระ	--- แกระ
ปี่	- ร - ม	- ร - ท	- ล - ช	- ล - ท	- ร - ม	- ร - ท	- ล - ช	- ท - ล
ทับ	--- เทิง	--- เทิง	--- เทิง	--- เทิง	--- เทิง	--- เทิง	--- เทิง	--- เทิง
กลอง	--- ตุง	--- ตุง	--- ตุง	--- ตุง	--- ตุง	--- ตุง	--- ตุง	--- ตุง
โหม่ง	--- หมั่ง	--- หมั่ง	--- หมั่ง	--- หมั่ง	--- หมั่ง	--- หมั่ง	--- หมั่ง	--- หมั่ง
ฉิ่ง	--- ฉิ่ง	--- ฉิ่ง	--- ฉิ่ง	--- ฉิ่ง	--- ฉิ่ง	--- ฉิ่ง	--- ฉิ่ง	--- ฉิ่ง
แตระ	--- แกระ	--- แกระ	--- แกระ	--- แกระ	--- แกระ	--- แกระ	--- แกระ	--- แกระ
ปี่	----	- ร - ม	- ช - ล	- ล - ล	----	- ร - ม	- ร - ม	- ท - ล
ทับ	----	- เทิง-เทิง	--- เทิง	--- ปี่	----	- ปี่-ปี่	--- ปี่	--- เทิง
กลอง	----	----	- ตุง- ตุง	- ตุง- ตู	----	----	- ตุง- ตุง	- ตุง- ตู
โหม่ง	----	--- หมั่ง	--- หมั่ง	--- โหม่ง	----	--- โหม่ง	--- โหม่ง	--- หมั่ง
ฉิ่ง	----	--- ฉิ่ง	--- ฉิ่ง	--- ฉิ่ง	----	--- ฉิ่ง	--- ฉิ่ง	--- ฉิ่ง
แตระ	----	--- แกระ	--- แกระ	--- แกระ	----	--- แกระ	--- แกระ	--- แกระ

3. ดนตรีหนังตะลุงรูปแบบปัจจุบัน “ยุคเพลงสากล”

วงดนตรีหนังตะลุงแบบวงเครื่องห้าได้ใช้เรื่อยมา จนมาในยุคที่เริ่มมีการเปลี่ยนแปลงในราว พ.ศ. 2513-2514 ได้มีการนำเอาฉาบใหญ่ และกลองตุ้ม 3-4 ใบ เรียกว่ากลองย่านเข้ามาใช้แทนกลองตุ้มใบเดียวแบบเดิมโดยใช้วิธีการตีแบบกลองชุด โดยผู้ที่เริ่มนำเข้ามาเป็นครั้งแรก คือนายทองลูกคู่ของหนังเซย เชื้อวชาญ บ้านอ่างทอง อำเภอเมือง จังหวัดสงขลา หลังจากนั้นจึงมีการนำเอากลองพาเหรด (สแนร์) เข้ามาใช้ ร่วมกับกลองตุ้ม จนราวปี พ.ศ. 2516 จึงมีการนำเอากลองชุดเข้ามาตีแทนกลองตุ้มและได้รับความนิยมเรื่อยมาจนกลายมาเป็นเครื่องดนตรีประจำของหนังตะลุงอย่างถาวร จนทำให้เลิกใช้กลองตุ้มไปในที่สุด หลังจากนั้นจึงนำคีย์บอร์ดและเครื่องดนตรีอื่น ๆ เข้ามาในภายหลัง¹¹ การเปลี่ยนแปลงของดนตรีหนังตะลุงดังกล่าวเป็นการเอาแบบอย่างมาจากวงดนตรีลูกทุ่ง เนื่องจากในสมัยนั้นวงดนตรีของสุรพล สมบัติเจริญ กำลังเดินสายแสดงและได้รับความนิยมเป็นอย่างมาก หนังตะลุงจึงนำเอารูปแบบวงดนตรีลูกทุ่งเต็มวงแบบของสุรพลมาประยุกต์ใช้กับการแสดงหนังตะลุง



ภาพที่ 3 วงดนตรีหนังตะลุงแบบสมัยใหม่ หนังสกุล เสียงแก้ว
ที่มา : ถ่ายภาพโดยผู้วิจัย

การใช้เครื่องดนตรีหนังตะลุงในปัจจุบันนั้นหนังตะลุงส่วนใหญ่ใช้เครื่องดนตรีแบบใหม่ คือ เป็นเครื่องดนตรีแบบเครื่องห้าในสมัยกลาง ผสมกับเครื่องดนตรีสากล มีน้อยขณะที่คงใช้เครื่องแบบเดิม แม้ในการแสดงบางครั้งเจ้าภาพอาจเป็นผู้กำหนดว่าขอให้ใช้เครื่องดนตรีแบบดั้งเดิม คณะหนังตะลุงก็ต้องจัดการตามที่เจ้าภาพร้องขอ หรือบางครั้งเจ้าภาพบอกว่าให้เอากลองชุดคณะหนังก็ต้องเอาไปด้วยทั้งนี้ขึ้นอยู่กับความชอบและความต้องการของเจ้าภาพ แต่อย่างไรก็ตามหนังตะลุงส่วนใหญ่ในปัจจุบันนิยมใช้กลองชุดและทอมบาแทนกลองตุ้ม แม้ว่าจะบรรเลงด้วยวงดนตรีเครื่องห้าแบบเดิมโดยไม่ผสมเครื่องดนตรีสากลอื่น ๆ ก็ตามทั้งนี้เนื่องจากกลองชุดสามารถเล่นจังหวะเพลงสมัยใหม่ได้ ในขณะที่วงเครื่องห้าก็สามารถตีแทนกลองตุ้มในเพลงแบบเก่าได้ด้วย

การบรรเลงดนตรีประกอบการแสดงหนังตะลุงในปัจจุบันนั้น เพลงที่ใช้ในช่วงของการออกฤกษ์ การออกโค การบอกเรื่องและการออกเจ้าเมืองซึ่งถือว่าเป็นขั้นตอนของพิธีกรรม ลูกคู่หนังตะลุงส่วนใหญ่จะใช้เพลงแบบเดิมตามขนบที่ยึดถือกันมา แต่อาจมีลูกเล่นมากขึ้นตามลักษณะของเครื่องดนตรีสมัยใหม่ ส่วนการบรรเลงประกอบการดำเนินเรื่องนั้นนิยมใช้เพลงสมัยใหม่ซึ่งขึ้นอยู่กับลูกคู่ นายหนังไม่ได้บังคับหรือเป็นคนกำหนดเพลง การเลือกเพลงที่บรรเลงนั้นขึ้นอยู่กับนักดนตรี ไม่ได้ระบุชัดเจนว่าจากใดตอนใดต้องบรรเลงเพลงอะไร การเลือกเพลงสมัยใหม่นั้นขึ้นอยู่กับกระแสนิยมในแต่ละยุคสมัย ลูกคู่ต้องติดตามข่าวสารทางสื่อต่าง ๆ เช่น วิทยุหรือโทรทัศน์ เป็นต้น ดังนั้นการบรรเลงเพลงของลูกคู่เป็นหน้าที่ของลูกคู่ นายหนังไม่ได้ยุ่งเกี่ยวและไม่ได้เข้าร่วมซ้อมด้วย หากมีการซ้อมกันลูกคู่เป็นฝ่ายซ้อมกันเอง ยกเว้นเพลงที่เป็นมุขตลกของหนังซึ่งต้องเป็นไปตามที่นายหนังกำหนด และอาจนัดแนะกันไว้ก่อน ในกรณีที่ไม่ได้ใช้ลูกคู่ประจำบางครั้งอาจทำให้ลูกคู่บรรเลงไม่กลมกลืนกันก็มี โดยปกติในการแสดงนายหนังตะลุงกับลูกคู่จะนัดเฉพาะลำดับเพลงเท่านั้น ไม่มีการซ้อมล่วงหน้า

11. อรุณ แก้วสัทยา, “ดนตรีหนังตะลุง,” สัมภาษณ์โดย ไชยวรุณ โกศล, 10 เมษายน 2555.

ดนตรีหนังตะลุงในจังหวัดสงขลา: ความเปลี่ยนแปลงจากอดีตสู่ปัจจุบัน

ไชยวุธ โกศล

Nang-Talung Music in Songkhla: Change from Past to Present

จากการศึกษายังพบว่าบทบาทหน้าที่ของเครื่องดนตรีหนังตะลุงนั้นมีการเปลี่ยนแปลงไป โดยในดนตรีแบบดั้งเดิมซึ่งเป็เครื่องนำในการบรรเลงบทเพลงและทับเป็นเครื่องนำในการบรรเลงจังหวะ ทับยังทำหน้าที่หลักในการขับบท กลองคู่บรรเลงสอดแทรกกับทับในบทเพลง โหม่ง ฉิ่งและแตรเป็นเครื่องที่เดินจังหวะหลัก อาจมีการนำซอด้วงซออู้ช่วยบรรเลงทำนองเพลงด้วยในการบรรเลงโดยรวมเป็นการบรรเลงโดยใช้ปฏิกานเป็นหลัก สามารถตัดทอนหรือเพิ่มเติมบทเพลง เร่งจังหวะให้เร็วขึ้นเพื่อให้สอดคล้องกับลีลาการเชิดและการแสดงของนายหนังได้ส่วนในหนังตะลุงแบบสมัยใหม่นั้นพบว่าปี กีตาร์และคีย์บอร์ดทำหน้าที่บรรเลงทำนองเพลง โดยอาจใช้ปีเป็นผู้นำในบทเพลงตามชนบ คีย์บอร์ดเป็นผู้นำในบทเพลงสมัยใหม่ ในบทเพลงสมัยใหม่ปีทำหน้าที่บรรเลงทำนองในส่วนที่เป็นทำนองแทนนักร้อง ส่วนคีย์บอร์ดและกีตาร์บรรเลงทำนองหลักและคอร์ด กลองชุดจะเป็นผู้ควบคุมจังหวะและเพิ่มลีลาต่าง ๆ ในขณะที่ทับถูกลดบทบาทลงมาใช้ในการขับบทเท่านั้น ทอมบาทำหน้าที่ตีแทนกลองคู่ซึ่งถูกเลิกใช้ไปโดยปริยาย โหม่ง ฉิ่งและแตรคอยบรรเลงจังหวะในบทเพลงแบบดั้งเดิมเท่านั้น ไม่ใช้บรรเลงในบทเพลงสมัยใหม่ ในการบรรเลงต้องยึดทำนองเพลงตามโน้ตที่บันทึกและชักซ้อมกันไว้จะเปลี่ยนแปลงตัดทอนไม่ได้ นายหนังต้องปรับลีลาการเชิดและลีลาการแสดงให้เหมาะสมกับดนตรี

นอกจากนี้พบว่าทำนองเพลงที่บรรเลงโดยดนตรีหนังตะลุงสมัยใหม่นั้น แม้ว่าเป็นเพลงเดิมตามชนบที่ใช้ในดนตรีแบบสมัยกลางก็ตาม ทำนองเพลงก็มีการดัดแปลง ปรับปรุงให้มีลีลาที่เร้าใจ โดดเอนขึ้น โดยมีการปรับให้สอดคล้องกันระหว่างเครื่องดนตรีสากลและเครื่องแบบเดิมดังตัวอย่างทำนองเพลงเชิดฤๅษีต่อไปนี้

ตัวอย่างเพลงเชิดฤๅษี (สมัยปัจจุบัน)

ปี	---	---	-ล-ล	ล-ลล	---	---	-ล-ล	ล-ลท
ทับ	---	---	---	---เทิง	---	---	---	---เทิง
กลอง	---	---	---	---ตุง	---	---	---	---ตุง
โหม่ง	---	---	---	---หมั่ง	---	---	---	---หมั่ง
ฉิ่ง	---	---	---	---ฉิ่ง	---	---	---	---ฉิ่ง

ปี	---	---	-ร-ร	-ร-ร	---ม	---รท	---ร	---ม
ทับ	---	---	---	---เทิง	---	---	---	---เทิง
กลอง	---	---	---	---ตุง	---	---	---	---ตุง
โหม่ง	---	---	---	---หมั่ง	---	---	---	---หมั่ง
ฉิ่ง	---	---	---	---ฉิ่ง	---	---	---	---ฉิ่ง

ปี	---รท	---ร-ม	-ชลท	ลช-ช		---ช	---ช	-ช-ช
ทับ	---	---เทิง	---	---เทิง	---	---เทิง	---เทิง	-เทิง-เทิง
กลอง	---	---ตุง	---	---ตุง	---	---ตุง	---ตุง	-ตุง-ตุง
โหม่ง	---	---หมั่ง	---	---หมั่ง	---	---หมั่ง	---หมั่ง	หมั่ง-หมั่ง
ฉิ่ง	---	---ฉิ่ง	---	---ฉิ่ง	---	---ฉิ่ง	---ฉิ่ง	-ฉิ่ง-ฉิ่ง

อภิปรายผลการวิจัย

จากผลการวิจัยที่พบว่ารูปแบบของวงดนตรีประกอบการแสดงหนังตะลุงได้ปรับเปลี่ยนจากดนตรีแบบดั้งเดิมในยุคโบราณที่ประกอบด้วย ทับ กลอง โหม่ง ฉิ่งและแตระ เป็นดนตรีในสมัยกลางที่ประกอบด้วย ปี่ ทับ กลอง โหม่ง ฉิ่งและแตระ ต่อมาเมื่อนักดนตรีหนังตะลุงเห็นแบบอย่างจากวงดนตรีลูกทุ่งของสุรพล สมบัติเจริญ ที่เดินสายแสดงในภูมิภาค จึงได้นำเอาเครื่องดนตรีแบบดนตรีลูกทุ่งมาประสมกับวงดนตรีสมัยกลาง โดยเริ่มจากกลองชุด ทอมบา คีย์บอร์ด กีตาร์จนกลายเป็นรูปแบบดนตรีหนังตะลุงสมัยปัจจุบันในที่สุด ปรากฏการณ์เช่นนี้เป็นไปตามทฤษฎีการแพร่กระจายทางวัฒนธรรม (Culture Diffusion) เนื่องจากชาวปักษ์ใต้ใช้เครื่องประกอบจังหวะต่าง ๆ ในการแสดงหนังตะลุงและโนรามาตั้งแต่โบราณ จนกระทั่งมีการแพร่กระจายของวงปี่พาทย์ในท้องถิ่นได้ จากการย้ายถิ่นฐานของนายวงปี่พาทย์ สังคมปักษ์ใต้ได้รับเอาวัฒนธรรมปี่พาทย์มาใช้และนำปี่ซึ่งพกพาได้สะดวกไปใช้กับการแสดงหนังตะลุงจนกลายเป็นรูปแบบของดนตรีหนังตะลุงสมัยกลาง ภายหลังจึงรับเอาเครื่องดนตรีจากวงดนตรีลูกทุ่งเข้ามาประสมวงจนกลายเป็นรูปแบบของดนตรีหนังตะลุงสมัยปัจจุบัน ซึ่งสอดคล้องกับการศึกษาของชวน เพชรแก้ว¹² และสุริวงษ์ พงษ์ไพบูลย์¹³ ที่กล่าวว่าดนตรีหนังตะลุงมีพัฒนาการจากดนตรีแบบใช้เพลงทับจนมาใช้เพลงปี่ในที่สุด จนกลายเป็นดนตรีในสมัยปัจจุบันที่ประกอบด้วย ปี่ ทับ โหม่ง ฉิ่ง แตระ คีย์บอร์ด กีตาร์ กีตาร์เบส กลองชุดและกลองทอมบา และสอดคล้องกับผลการศึกษาของระวีวัฒน์ ไทยเจริญ¹⁴ ที่ได้ผลการศึกษาเช่นเดียวกัน

ในด้านบทบาทหน้าที่ของเครื่องดนตรีซึ่งผลการศึกษาพบว่า ทับเป็นเครื่องดนตรีที่มีบทบาทสำคัญในการแสดงหนังตะลุงในยุค เพลงทับ โดยทำหน้าที่ควบคุมจังหวะหลักและผู้นำของบทเพลง จนเข้าสู่ยุคเพลงปี่หน้าที่การเป็นผู้นำของบทเพลงกลายเป็นหน้าที่ของปี่ซึ่งบรรเลงทำนอง ส่วนทับกลายเป็นผู้นำในส่วนของจังหวะ จนเข้าสู่ยุคปัจจุบันหน้าที่ความเป็นผู้นำของบทเพลงกลายเป็นหน้าที่ของกีตาร์และคีย์บอร์ด ปี่ทำหน้าที่บรรเลงเฉพาะเพลงหลักในขั้นตอนพิธีกรรม ทับ โหม่ง ฉิ่ง กลอง บรรเลงประกอบจังหวะในการขับบท ซึ่งลักษณะเช่นนี้เป็นไปตามทฤษฎีบทบาทหน้าที่ กล่าวคือ เครื่องดนตรีใดได้ถูกกำหนดให้ใช้งานในหน้าที่ใดก็ต้องทำหน้าที่นั้น ความสำคัญของเครื่องดนตรีก็ขึ้นอยู่กับหน้าที่หรือบทบาทของเครื่องดนตรีนั้นที่มีต่อวงดนตรี ดังที่พบว่าในสมัยก่อนความสำคัญของเครื่องดนตรีหนังตะลุงอยู่ที่ทับและปี่ โดยมีทับเป็นผู้นำด้านจังหวะ มีหน้าที่ควบคุมลีลาและความซ้ำเร็วของจังหวะ ในขณะที่ปี่เป็นผู้นำด้านทำนอง มีหน้าที่เป่าทำนองเพลงอย่างอิสระ จนเมื่อมีการนำเครื่องดำเนินทำนองอื่น ๆ เข้าประสมวง จึงเกิดมีการนัดหมายเพลงที่บรรเลงให้ตรงกันระหว่างปี่และเครื่องที่ประสมเข้ามาเพื่อความเรียบร้อยในการบรรเลง ซึ่งผลการศึกษาดังกล่าวสอดคล้องกับผลการศึกษาของมงคล ชครัตน์¹⁵ ที่พบว่าเครื่องดนตรีหนังตะลุงสมัยก่อนมีทับ กลอง โหม่ง ฉิ่งและปี่ ซึ่งล้วนมีคุณค่าและบทบาทต่อการแสดงแตกต่างกันไปตามลักษณะของเครื่องดนตรี ได้มีการสืบทอดและเปลี่ยนแปลงวิธีการบรรเลงมาจนเป็นแบบปัจจุบัน

นอกจากนี้การศึกษาในด้านลักษณะของบทเพลงซึ่งผลการศึกษาพบว่าการปรับเปลี่ยนทำนองเพลงให้มีลีลาและทำนองที่สอดคล้องกันระหว่างทำนองเพลงและลีลาของเครื่องกำกับจังหวะ เพื่อเน้นจังหวะให้หนักแน่นและเร้าใจ อีกทั้งยังมีการบันทึกโน้ตไว้เป็นแบบแผนสำหรับการบรรเลงเพื่อให้เครื่องดนตรีบรรเลงได้กลมกลืนสอดคล้องกันทุกเครื่องมือ ซึ่งเป็นไปตามทฤษฎีบทบาทหน้าที่ คือเมื่อเครื่องดนตรีใดได้ถูกกำหนดให้ใช้งานในบทบาทใดก็ต้องทำหน้าที่ไปตามบทบาทนั้น ความสำคัญของเครื่องดนตรีก็ขึ้นอยู่กับหน้าที่หรือบทบาทของเครื่องดนตรีในแต่ละขั้นตอนและแต่ละบทเพลง ซึ่งลักษณะดังกล่าวสอดคล้องกับผลการศึกษาของคมสันต์ วงศ์วรรณ¹⁶ ที่พบว่าดนตรีหนังตะลุงสมัยเดิมใช้เพลงไทยเดิมและเพลงเฉพาะการแสดงหนังตะลุงเป็นหลักในการแสดง มีการใช้เพลงไทยลูกทุ่งซึ่งดัดแปลงจากเพลงไทยเดิมบ้าง ในขณะที่ดนตรีหนังตะลุงแบบปัจจุบันนิยมใช้เพลงดังกล่าวในช่วงการออกฤกษ์จนถึงการออกเจ้าเมือง ซึ่งเป็นพิธีกรรมหลักของการแสดง ส่วนการแสดงประกอบการดำเนินเรื่องกลับใช้บทเพลงสากลสมัยใหม่เข้ามาใช้บรรเลง มีการขับร้องเพลงสากลตามสมัยนิยมในการรอเวลา เปลี่ยนฉากและในบทของตัวตลก ซึ่งเป็นสิ่งแสดงถึงการปรับตัวของดนตรีหนังตะลุงที่ปรับตัวตามกลุ่มผู้ชมที่เปลี่ยนจากกลุ่มผู้ใหญ่เป็นกลุ่มวัยรุ่น นอกจากนี้ยังทำให้เกิดการเปลี่ยนแปลงรูปแบบการแสดงหนังตะลุง จากแบบดั้งเดิมที่แสดงเป็นเรื่องราวในลักษณะของนิทาน มีการดำเนินเรื่องไปจนจบในการแสดงแต่ละครั้ง กลายเป็นรูปแบบการแสดงที่เน้นมุขตลกและการขับร้องเพลง จึงทำให้นักดนตรีประกอบการแสดงหนังตะลุงต้องปรับเปลี่ยน

12. ชวน เพชรแก้ว, *หนังตะลุงในประเทศไทย* (สุราษฎร์ธานี: โรงพิมพ์เจริญลาก, 2548), 2.

13. สุริวงษ์ พงษ์ไพบูลย์, *หนังตะลุง* (สงขลา: มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ, ม.ป.ป.), 1-2.

14. ระวีวัฒน์ ไทยเจริญ, *“การวิเคราะห์ทำนองปี่ที่ใช้ประกอบการเล่นหนังตะลุง”* (วิทยานิพนธ์ระดับปริญญาโทบัณฑิต บัณฑิตวิทยาลัย, มหาวิทยาลัยมหิดล, 2541), 45-49.

15. มงคล ชครัตน์, *“ลักษณะและคุณค่าของเครื่องประกอบการแสดงหนังตะลุงในภาคใต้”* (วิทยานิพนธ์ระดับปริญญาโทบัณฑิต, มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ, 2539)

16. คมสันต์ วงศ์วรรณ, *รายงานการวิจัยเรื่องดนตรีหนังตะลุง: กรณีศึกษาคณะอาจารย์ณรงค์ตะลุงบัณฑิต อำเภอย่านตาขาว จังหวัดตรัง* (สงขลา: ภาควิชาสารัตถศึกษา คณะศิลปศาสตร์ มหาวิทยาลัยสงขลานครินทร์, 2549)

ไปเป็นเพลงสมัยใหม่มากขึ้นตามบทบาทหน้าที่และความนิยมที่เปลี่ยนไปดังกล่าว

ข้อเสนอแนะ

1. ควรมีการศึกษาวิจัยลักษณะของดนตรีที่ใช้บรรเลงประกอบการแสดงหนังตะลุงรูปแบบดั้งเดิมและรูปแบบสมัยใหม่ในเชิงลึก โดยเก็บข้อมูลจากคณะหนังตะลุงอย่างหลากหลาย เพื่อศึกษาบทเพลง ทำนองเพลง รวมทั้งวิธีการบรรเลงทับ กลอง โหม่ง ฉิ่งและเครื่องดนตรีสากลที่นำมาประสมวงอย่างละเอียด เพื่อเป็นการรวบรวมข้อมูลเหล่านี้ไว้เป็นแหล่งข้อมูลสำหรับผู้สนใจและต้องการจะศึกษาดนตรีหนังตะลุงในเชิงลึกต่อไป
2. ควรศึกษาวิจัยเกี่ยวกับกระบวนการแสดงหนังตะลุงแบบดั้งเดิมทั้งในจังหวัดสงขลาและจังหวัดใกล้เคียง เพื่อศึกษาและรวบรวมข้อมูลเกี่ยวกับการแสดงหนังตะลุงในขั้นตอนต่าง ๆ รวมทั้งเทคนิคการการเชิดหนังตะลุงอย่างละเอียด โดยรวบรวมไว้เป็นรูปภาพและวิดีโอ เพื่อไว้เป็นหลักฐานในการศึกษาเกี่ยวกับศิลปะการแสดงหนังตะลุงแก่ผู้ที่สนใจต่อไปในอนาคต เนื่องจากแบบแผนการแสดงและวิธีการเชิดหนังตะลุงมีแนวโน้มที่จะเปลี่ยนแปลงไปอย่างต่อเนื่อง
3. หน่วยงานที่เกี่ยวข้อง เช่น ท้องถิ่นหรือสถาบันการศึกษาควรจัดตั้งเป็นศูนย์ศึกษาหนังตะลุง จัดกิจกรรมในการศึกษารวบรวมองค์ความรู้เกี่ยวกับหนังตะลุงในท้องถิ่น รวมทั้งเผยแพร่และ ถ่ายทอดให้แก่เยาวชนและผู้สนใจอย่างต่อเนื่อง เพื่อเป็นการอนุรักษ์ศิลปะการแสดงหนังตะลุงให้คงอยู่ตลอดไป
4. สถาบันการศึกษาทั้งในระดับการศึกษาขั้นพื้นฐานและอุดมศึกษา ควรจัดทำหลักสูตรดนตรีหนังตะลุงในหลักสูตรของสถานศึกษา เพื่อเป็นการเป็นถ่ายทอดความรู้เกี่ยวกับศิลปะการแสดงหนังตะลุงไปสู่เยาวชนอย่างถูกต้องและเป็นระบบ โดยการร่วมมือกับองค์กรการปกครองส่วนท้องถิ่น ปราชญ์ชาวบ้านและนายหนังตะลุงในท้องถิ่น เพื่อเป็นการอนุรักษ์ สืบสานศิลปวัฒนธรรมด้านนี้ให้คงอยู่ รวมทั้งเป็นการปลูกจิตสำนึกในด้านความรักความหวงแหนศิลปวัฒนธรรมของชาติให้แก่เยาวชน ซึ่งจะเป็นกำลังสำคัญในการอนุรักษ์และสืบทอดศิลปวัฒนธรรมของชาติให้คงอยู่ตลอดไป

บรรณานุกรม

- คมสันต์ วงศ์วรรณ. รายงานการวิจัยเรื่องการดนตรีหนังตะลุง: กรณีศึกษาคณะอาจารย์ณรงค์ตะลุง บัณฑิต อำเภอย่านตาขาว จังหวัดตรัง. สงขลา: ภาควิชาสารัตถศึกษา คณะศิลปศาสตร์ มหาวิทยาลัยสงขลานครินทร์, 2549.
- ควน ทวนยก. “ดนตรีหนังตะลุง.” สัมภาษณ์โดย ไชยวรุณ โกศล. 4 กรกฎาคม 2556.
- จุไรรัตน์ จันทรธำรง และยุพา คลังสุวรรณ. ประวัติทฤษฎีทางมานุษยวิทยาและวัฒนธรรม. กรุงเทพฯ: มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์, 2531.
- ฉันทน์ อรุณ, “ดนตรีหนังตะลุงสมัยโบราณ,” สัมภาษณ์โดย ไชยวรุณ โกศล, 6 กรกฎาคม 2556.
- ชวน เพชรแก้ว. รายงานการวิจัยเรื่องหนังตะลุงในประเทศไทย. สุราษฎร์ธานี: โรงพิมพ์อุดมลาภ, 2548.
- มงคล ชครัตน์. “ลักษณะและคุณค่าของเครื่องประกอบการแสดงหนังตะลุงในภาคใต้.” วิทยานิพนธ์ระดับปริญญาโทมหาบัณฑิต มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ, 2539.
- ระวีวัฒน์ ไทยเจริญ. “การวิเคราะห์ทำนองที่ใช้ประกอบการเล่นหนังตะลุง.” วิทยานิพนธ์ระดับปริญญาโทมหาบัณฑิต บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยมหิดล, 2541.
- สุธิวงศ์ พงษ์ไพบูลย์. หนังตะลุง. สงขลา: มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ. ม.ป.ป..
- อุดม หนูทอง. ดนตรีและการละเล่นพื้นบ้านภาคใต้. สงขลา: ภาควิชาภาษาไทยและภาษาตะวันออก มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒสงขลา, 2531.
- อรุณ แก้วสัตยา, “ดนตรีหนังตะลุง,” สัมภาษณ์โดย ไชยวรุณ โกศล, 10 เมษายน 2555.

บทคัดย่อ

การวิจัยในครั้งนี้มีวัตถุประสงค์เพื่อ 1) สร้างบทเรียนสำเร็จรูปรายวิชาปฏิบัติเครื่องดีดไทย 1 (Thai Plucked 1) ให้มีประสิทธิภาพตามเกณฑ์ 80/80 2) เปรียบเทียบทักษะการบรรเลงจะเข้ของนักศึกษา ระหว่างการสอนด้วยบทเรียนสำเร็จรูปกับการสอนแบบปกติ กลุ่มตัวอย่างในการวิจัย คือ นักศึกษาปริญญาตรี สาขาวิชาดนตรีศึกษา มหาวิทยาลัยราชภัฏกำแพงเพชร จำนวน 40 คน โดยแบ่งเป็นกลุ่มทดลอง เรียนด้วยบทเรียนสำเร็จรูป 20 คน และเป็นกลุ่มควบคุม เรียนแบบปกติ 20 คน เครื่องมือที่ใช้ในการวิจัยครั้งนี้ คือ บทเรียนสำเร็จรูป และแบบประเมินทักษะการบรรเลงจะเข้ วิเคราะห์ข้อมูลโดยการหาประสิทธิภาพของบทเรียนสำเร็จรูปจากสูตร “E” “1” / “E” “2” ค่าเฉลี่ยส่วนเบี่ยงเบนมาตรฐาน และการทดสอบค่าที (t-test)

ผลการศึกษาพบว่า

1. บทเรียนสำเร็จรูปที่สร้างขึ้นมีประสิทธิภาพเท่ากับ 81.14/84.12 ซึ่งสูงกว่าเกณฑ์ที่กำหนด
2. ทักษะการบรรเลงจะเข้ของนักศึกษาที่เรียนรู้ด้วยบทเรียนสำเร็จรูป สูงกว่าทักษะจะเข้ของนักศึกษาที่เรียนแบบปกติ อย่างมีนัยสำคัญทางสถิติที่ระดับ.05

คำสำคัญ: บทเรียนสำเร็จรูป/ ทักษะการบรรเลงจะเข้

Abstract

The purpose of this study was to 1) create the instructional programs in the practical subject for Thai Plucked 1 to be effective by 80/80 and 2) compare the undergraduate student's skills of playing the Ja-khay between using the instructional programs and the regular lesson plans. The sample of this study 40 undergraduate, Majoring the Music Education in Kamphaengphet Rajabhat University. They were divided into 2 groups thus; 1) the experimental group was 20 students, study by using the instructional programs and 2) the control group was 20 students, study by using the regular lesson plans. The research instruments were 1) the instructional programs and 2) the assessments of the Ja-khay skills by analyzing and calculating the efficiency of the instructional programs using the formula; “E” “1” / “E” “2” , the average, the standard deviation, and T-test.

The result of this study found that

1. The instructional programs that were created have the efficiency to 81.14/84.12. It was higher than the set of criteria.
2. It was found that the undergraduate student's skills in playing the Ja-khay, studying with the instructional programs were more effective than the undergraduate students, studying from the regular lesson plans by having the statistical significance at 0.5 levels.

Keywords: The Instructional Programs/ The Skills of Playing The Ja-khay

* นักศึกษาปริญญาโท สาขาวิชาดนตรี คณะวิทยาลัยการดนตรี มหาวิทยาลัยราชภัฏบ้านสมเด็จเจ้าพระยา, nattaya002426@gmail.com.

** รศ.ดร., อาจารย์ประจำภาควิชาดนตรีตะวันตก ภาควิชาการดนตรี มหาวิทยาลัยราชภัฏบ้านสมเด็จเจ้าพระยา, kbukovit84@gmail.com.

บทนำ

ดนตรีไทย เป็นศาสตร์ที่มีการเชื่อมโยงถ่ายทอดมาหลายชั่วอายุคนจากอดีตถึงปัจจุบัน ซึ่งเป็นวัฒนธรรมที่เรียกว่า “มรดกภูมิปัญญา” คือมีการถ่ายทอดสืบทอดกันมาด้วยการจดจำบอกเล่า 1 ด้วยบริบทด้านต่าง ๆ ที่สั่งสมมายาวนาน ทำให้ดนตรีไทยหล่อหลอมเป็นเอกลักษณ์ประจำชาติที่แฝงไปด้วยองค์ความรู้หลากหลายด้าน นอกจากนี้ดนตรีไทยยังเป็นศาสตร์ที่ต้องการความเข้าใจ ความซาบซึ้ง และความรู้สึกดื่มด่ำในสุนทรียะของดนตรีที่เกิดขึ้นจากการฟัง ซึ่งอยู่บนรากฐานของความเข้าใจในดนตรีอย่างลึกซึ้ง ความรู้สึกนี้จะเกิดได้ต้องขึ้นอยู่กับประสบการณ์ในการฟัง และการปฏิบัติของแต่ละบุคคล ปัจจุบันวิชาดนตรีไทยได้เป็นส่วนหนึ่งของหลักสูตรที่ใช้ตามโรงเรียน และสถาบันการศึกษาต่าง ๆ ทั้งสายวิชาชีพเฉพาะโดยตรง และสายสามัญวิชาทั่วไป มีการเรียนการสอนตั้งแต่ระดับการศึกษาขั้นพื้นฐานไปจนถึงระดับอุดมศึกษา สถาบันที่เปิดการเรียนการสอนดนตรีนั้นมีทั่วไปทั้งภาครัฐและเอกชน ทั้งในเขตส่วนกลาง และตามภูมิภาคต่าง ๆ เปิดรับผู้เรียนที่มีความสนใจในวิชาชีพด้านดนตรีไทยอย่างกว้างขวาง

มหาวิทยาลัยราชภัฏกำแพงเพชร เป็นสถานศึกษาของรัฐแห่งหนึ่งในเขตภูมิภาค ที่มีหน้าที่สำคัญ ในการจัดการศึกษาตามหลักสูตรที่สำนักงานคณะกรรมการการศึกษาระดับอุดมศึกษากำหนดขึ้น โดยมีรูปแบบการจัดการศึกษาแบ่งสาขาวิชาออกเป็นคณะต่าง ๆ มากมาย สาขาวิชาดนตรีไทย ได้จัดให้อยู่ในสาขาวิชาดนตรีศึกษา คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ ในปัจจุบันนี้มีผู้ที่สนใจสมัครเข้าเรียนในสาขาวิชาดนตรีศึกษาเฉลี่ยปีละ 200 คนในรอบ 10 ปีที่ผ่านมา ซึ่งหลักสูตรของคณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ กำหนดรายวิชาการปฏิบัติดนตรีไทยออกเป็น 4 รายวิชาด้วยกัน คือ รายวิชาปฏิบัติเครื่องดี หรือปี่พาทย์ ปฏิบัติเครื่องสี (ซอ) ปฏิบัติเครื่องเป่า (ปี่) และรายวิชาปฏิบัติเครื่องดีด (จะเข้) ซึ่งแต่ละรายวิชามีจุดมุ่งหมายตามมาตรฐานหลักสูตร ดังต่อไปนี้

1. เพื่อให้ผู้เรียนมีทักษะในการบรรเลงที่ถูกต้องตามแบบแผนดุริยางคศาสตร์
2. เพื่อให้ผู้เรียนปฏิบัติบทเพลงได้อย่างถูกต้องแม่นยำ
3. เพื่อให้ผู้เรียนได้รู้ถึงบทบาทหน้าที่และความหมายของเพลง
4. เพื่อให้ผู้เรียนสามารถปฏิบัติ ดูแลรักษา เครื่องดนตรีได้อย่างถูกต้อง

จากจุดมุ่งหมายดังกล่าว สรุปได้ว่า นักศึกษาที่เรียนใน 4 รายวิชา จะต้องมีทักษะการปฏิบัติเครื่องดนตรีอย่างถูกต้องและมีมาตรฐานตามแบบแผนดุริยางคศาสตร์ ซึ่งรายวิชาปฏิบัติเครื่องดีดไทย 1 กำหนดให้นักศึกษาปฏิบัติทักษะจะเข้ ในทำนองเพลง 9 เพลง ประกอบด้วย เพลงดัดต้นเพลงฉิ่ง สามชั้น เพลงดัดบัวหวั่นพระสมุทร เพลงเขมรไทรโยค เพลงลาวดำเนินทราย เพลงลาวดวงเดือน เพลงแขกต๋อยหม้อ เถา เพลงเขมรลอองค์ เถา เพลงโหมโรงกระแตไต่ไม้ และเพลงโหมโรงจอมสุรางค์ ซึ่งเนื้อหาดังกล่าว เป็นการกำหนดเนื้อหาที่มีความสอดคล้องตามเกณฑ์มาตรฐานดนตรีไทย สำนักงานคณะกรรมการการอุดมศึกษา, เกณฑ์มาตรฐานดนตรีไทย พุทธศักราช 2553¹ ทุกประการ นอกจากนี้ผู้วิจัยซึ่งเป็นผู้สอนในรายวิชานี้ ยังได้ถ่ายทอดวิธีการปฏิบัติจะเข้ตามเกณฑ์มาตรฐานดนตรีไทย ปี พ.ศ. 2544 สำนักมาตรฐานอุดมศึกษา, เกณฑ์มาตรฐานดนตรีไทยและเกณฑ์ประเมิน พุทธศักราช 2544² ให้กับนักศึกษา ซึ่งการนำเนื้อหาและวิธีการปฏิบัติจะเข้ตามเกณฑ์มาตรฐานดนตรีไทย เป็นการวางแนวทางในการพัฒนาทักษะจะเข้ของนักศึกษาอย่างมีมาตรฐานครบถ้วนแล้ว แต่ในสภาพความเป็นจริงก็ยังพบปัญหาในการจัดการกิจกรรมการเรียนการสอนอยู่มาก ทั้งปัญหาเรื่องระยะเวลาในการฝึก ปัญหาการรั่วไม้ดีดที่ไม่สม่ำเสมอ ปัญหาไม้ดีดโยก ปัญหาการติดกระหนบสาย ปัญหาการติดเก็บ ปัญหาเรื่องคุณภาพเสียง และปัญหาในการจดจำทำนองเพลง จึงเป็นอุปสรรคต่อการพัฒนาการจัดการเรียนการสอน ที่ไม่สามารถทำให้เกิดสัมฤทธิ์ผลตามเกณฑ์มาตรฐานดังกล่าวได้

ผู้วิจัยจึงมีแนวคิดที่จะสร้าง “บทเรียนสำเร็จรูป” ที่มีรูปแบบเฉพาะขึ้นมาใหม่ ทั้งในแบบเอกสาร และไฟล์วิดีโอ ที่สามารถเปิดในคอมพิวเตอร์ หรือสมาร์ทโฟนได้สะดวก ใช้เป็นสื่อการสอนได้ทุกที่ ทุกเวลา และเพื่อให้การสร้างบทเรียนสำเร็จรูปในครั้งนี้ สามารถนำไปใช้ประโยชน์ได้จริงและมีประสิทธิภาพตามความต้องการ จึงได้จัดทำในรูปแบบวิทยานิพนธ์ โดยมีแนวทางในการแก้ไขและพัฒนาทักษะจะเข้ของนักศึกษาให้มีประสิทธิภาพตามเกณฑ์มาตรฐานวิชาชีพดนตรีไทยในระดับอุดมศึกษา และเป็นไปตามจุดมุ่งหมายของหลักสูตร เพื่อเป็นแนวทางให้สถาบันการศึกษาต่าง ๆ ได้นำไปใช้ประโยชน์ในเชิงวิชาการต่อไป

วัตถุประสงค์ของการวิจัย

1. เพื่อสร้างบทเรียนสำเร็จรูป รายวิชาปฏิบัติเครื่องดีดไทย 1 (Thai Plucked 1) สำหรับนักศึกษาสาขาวิชาดนตรีศึกษา มหาวิทยาลัยราชภัฏกำแพงเพชร ให้มีประสิทธิภาพตามเกณฑ์ 80/ 80

1. สำนักงานคณะกรรมการการอุดมศึกษา. เกณฑ์มาตรฐานดนตรีไทย พุทธศักราช 2553. (กรุงเทพฯ: ห้างหุ้นส่วนจำกัด ภาพพิมพ์, 2553), 16-28.

2. สำนักมาตรฐานอุดมศึกษา. เกณฑ์มาตรฐานดนตรีไทยและเกณฑ์ประเมิน พุทธศักราช 2544. (กรุงเทพฯ: ห้างหุ้นส่วนจำกัด ภาพพิมพ์, 2544). 319-337.

2. เพื่อเปรียบเทียบทักษะการบรรเลงจะเข้ ของนักศึกษาในรายวิชาปฏิบัติเครื่องดีดไทย 1 ระหว่างการสอนด้วยบทเรียนสำเร็จรูป กับการสอนแบบปกติ

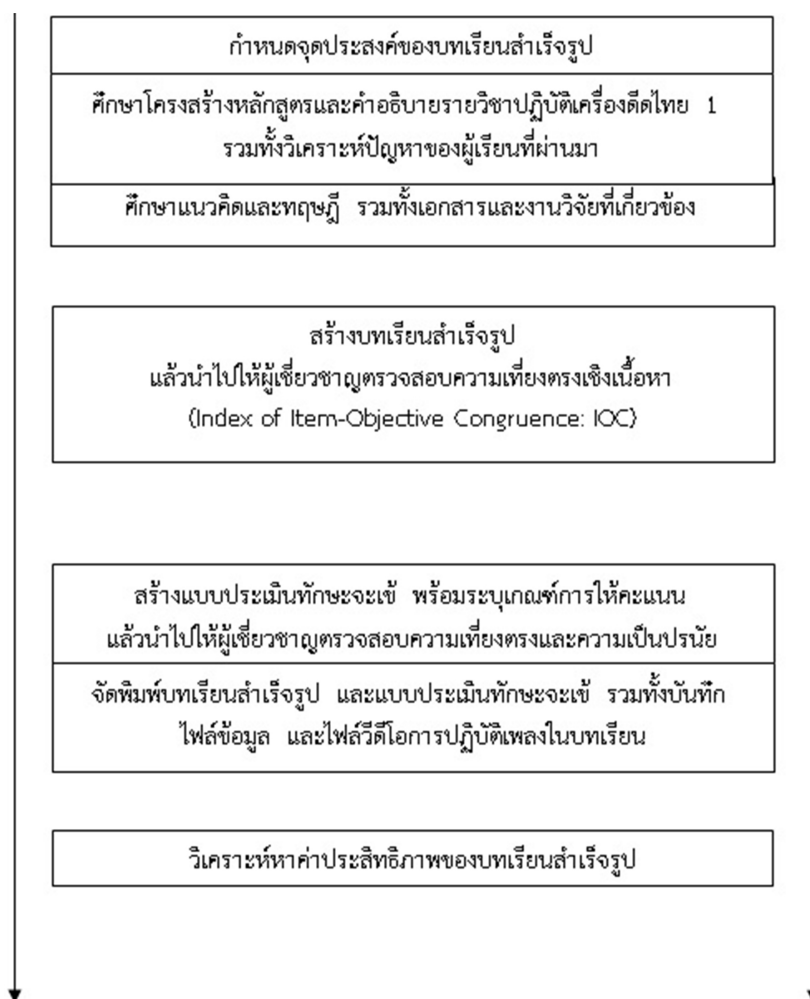
วิธีดำเนินการวิจัย

การวิจัยเรื่อง การสร้างบทเรียนสำเร็จรูปเพื่อพัฒนาทักษะการบรรเลงจะเข้ ผู้วิจัยได้ดำเนินการศึกษา ตามลำดับขั้นตอนดังนี้

ประชากร คือ นักศึกษาระดับปริญญาตรี ชั้นปีที่ 1-4 สาขาวิชาดนตรีศึกษา ในสถาบันการศึกษา 2 แห่ง คือ มหาวิทยาลัยราชภัฏอุดรดิตถ์ และมหาวิทยาลัยราชภัฏกำแพงเพชร จำนวน 82 คน แบ่งเป็น 2 กลุ่มคือ นักศึกษาที่ใช้ในการตรวจสอบประสิทธิภาพของบทเรียนสำเร็จรูป จากมหาวิทยาลัยราชภัฏอุดรดิตถ์ จำนวน 42 คน และการทดลองเปรียบเทียบทักษะการบรรเลงจะเข้ ระหว่างการสอนด้วยบทเรียนสำเร็จรูป กับการสอนแบบปกติ ใช้นักศึกษามหาวิทยาลัยราชภัฏกำแพงเพชร จำนวน 40 คน

กลุ่มตัวอย่าง คือ นักศึกษาระดับปริญญาตรีชั้นปีที่ 1-4 สาขาวิชาดนตรีศึกษา มหาวิทยาลัยราชภัฏกำแพงเพชร จำนวน 40 คน ซึ่งเป็นนักศึกษาในรายวิชาปฏิบัติเครื่องดีดไทย 1 ที่ได้มาจากการสุ่มอย่างง่าย (simple random sampling) แล้วแบ่งเป็น 2 กลุ่ม โดยให้กลุ่มที่ 1 เป็นกลุ่มทดลองเรียนด้วยบทเรียนสำเร็จรูป 20 คน และกลุ่มที่ 2 เป็นกลุ่มควบคุม เรียนด้วยวิธีการสอนแบบปกติ 20 คน

เครื่องมือที่ใช้ในการวิจัยในครั้งนี้มี 2 ชนิด คือ บทเรียนสำเร็จรูป รายวิชาปฏิบัติเครื่องดีดไทย 1 และแบบประเมินทักษะการบรรเลงจะเข้ และมีลำดับขั้นตอนการสร้างเครื่องมือทั้ง 2 ชนิดดังนี้





บทเรียนสำเร็จรูป เรื่อง การปฏิบัติทักษะจะเข้
รายวิชาปฏิบัติเครื่องดีดไทย 1 Thai Plucked 1
รหัสรายวิชา 1241301



โดย
ณัฐธยา รังสิยานนท์

บทเรียนสำเร็จรูปนี้เป็นส่วนหนึ่งของการเรียนการสอน
ในรายวิชาปฏิบัติเครื่องดีดไทย 1 Thai Plucked 1
สำหรับนักศึกษาคณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ สาขาดนตรีศึกษา
ประเภทกลุ่มวิชาเฉพาะ (บังคับ)
มหาวิทยาลัยราชภัฏกำแพงเพชร

ภาพที่ 1 บทเรียนสำเร็จรูป เรื่อง การปฏิบัติทักษะจะเข้ รายวิชาปฏิบัติเครื่องดีดไทย 1
Thai Plucked 1 รหัสรายวิชา 1241301
ที่มา : ผู้วิจัย

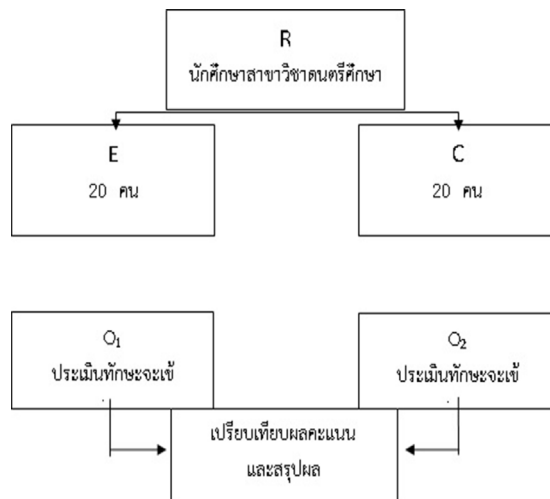
ในการเก็บรวบรวมข้อมูล ผู้วิจัยใช้วิธีประเมินทักษะการบรรเลงจะเข้ของนักศึกษาหลังจากที่เรียนรู้ทำนองเพลงแต่ละเพลงครบถ้วนแล้ว ทั้งกลุ่มที่ทดลองเรียนด้วยบทเรียนสำเร็จรูป และกลุ่มที่เรียนแบบปกติ โดยประเมินนักศึกษาเป็นรายบุคคลเพื่อเก็บคะแนน โดยมีแผนการทดลอง ดังนี้

การวิจัยครั้งนี้ ผู้วิจัยกำหนดแผนการทดลองแบบ Two Group Posttest Only Design โดยใช้สัญลักษณ์แทนความหมายดังต่อไปนี้ คันธารัตน์ ธรรมธร, “การเปรียบเทียบทักษะการตีกลองยาวของนักเรียนชั้นประถมศึกษาปีที่ 5 โรงเรียนวัดปรางค์ ระหว่างการใช้รูปแบบการสอนทักษะปฏิบัติของเดวิสส์กับการสอนปกติ”³

กำหนดให้

- | | |
|----|--|
| R | คือ กลุ่มตัวอย่าง |
| E | คือ กลุ่มทดลอง |
| C | คือ กลุ่มควบคุม |
| X1 | คือ การสอนโดยใช้บทเรียนสำเร็จรูป |
| X1 | คือ การสอนแบบปกติ |
| O1 | คือ การประเมินทักษะจะเข้ของกลุ่มทดลอง |
| O2 | คือ การประเมินทักษะจะเข้ของกลุ่มควบคุม |

3. คันธารัตน์ ธรรมธร. “การเปรียบเทียบทักษะการตีกลองยาวของนักเรียนชั้นประถมศึกษาปีที่ 5 โรงเรียนวัดปรางค์ ระหว่างการใช้รูปแบบการสอนทักษะปฏิบัติของเดวิสส์กับการสอนปกติ” (วิทยานิพนธ์ระดับปริญญาโทบริหารการศึกษา, มหาวิทยาลัยราชภัฏบ้านสมเด็จเจ้าพระยา, 2557), 36.



ภาพที่ 2 แผนการทดลอง
ที่มา : ผู้วิจัย

ขั้นตอนการทดลอง

1. แบ่งกลุ่มตัวอย่าง ซึ่งเป็นนักศึกษาสาวิชาดนตรีศึกษา ตั้งแต่ชั้นปีที่ 1-4 ออกเป็นกลุ่มทดลอง 20 คน และกลุ่มควบคุม 20 คน
2. นำบทเรียนสำเร็จรูป ไปให้กลุ่มทดลองจำนวน 20 คน ทดลองเรียนด้วยตนเอง โดยผู้วิจัยเป็นผู้อธิบายถึงขั้นตอน และวิธีการประเมินทักษะการบรรเลงจะเข้
3. ดำเนินการวิจัยเริ่มในวันและเวลาเดียวกัน โดยกลุ่มควบคุมเรียนแบบปกติ ผู้วิจัยเป็นผู้สอนด้วยตนเอง กลุ่มทดลองเรียนด้วยบทเรียนสำเร็จรูป โดยใช้ระยะเวลาในภาคเรียนที่ 1 จำนวน 80 คาบเรียน
4. คอยตรวจสอบความคืบหน้าของการฝึกทักษะการบรรเลงจะเข้ ตามเนื้อหาในบทเรียนสำเร็จรูปเป็นระยะๆ จนจบเนื้อหาทั้ง 10 บทเรียน
5. หลังจากนักศึกษาเรียนรู้ครบถ้วนแล้ว จึงประเมินทักษะการบรรเลงจะเข้ในแต่ละเพลง แล้วนำผลคะแนนที่ได้ไปวิเคราะห์ข้อมูลต่อไป
6. นำคะแนนที่ได้จากกลุ่มทดลองและกลุ่มควบคุมมาวิเคราะห์เปรียบเทียบ โดยใช้โปรแกรม Microsoft Excel 2010 ที่เขียนสูตรคำนวณไว้สำเร็จ ทดสอบค่าที (Independent t-test)

สถิติที่ใช้ในการวิเคราะห์ข้อมูล

1. การหาค่าดัชนีความสอดคล้อง (Index of Item-Objective Congruence: IOC)
2. การคำนวณหาประสิทธิภาพ คือ การหาค่าประสิทธิภาพของกระบวนการ E1 และหาประสิทธิภาพของผลลัพธ์ E2
3. การเปรียบเทียบคะแนนจากการประเมินทักษะการบรรเลงจะเข้ของนักศึกษาในกลุ่มทดลอง และกลุ่มควบคุม ใช้การทดสอบค่าที (Independent t-test) เนื่องจากจำนวนกลุ่มตัวอย่าง 2 กลุ่ม มีจำนวนเท่ากัน

ผลการวิจัย

การวิจัยในครั้งนี้ ผู้วิจัยได้ดำเนินการตามวัตถุประสงค์คือเพื่อสร้างบทเรียนสำเร็จรูปรายวิชาปฏิบัติเครื่องดีดไทย 1 ให้มีประสิทธิภาพตามเกณฑ์ 80/80 และเปรียบเทียบทักษะการบรรเลงจะเข้ของนักศึกษา ระหว่างการสอนด้วยบทเรียนสำเร็จรูป กับการสอนแบบปกติ จนสามารถนำข้อมูลที่ได้มาเสนอผลการวิเคราะห์ข้อมูล ดังต่อไปนี้

สรุปผล

บทเรียนสำเร็จรูปรายวิชาปฏิบัติเครื่องดีดไทย 1 มีเนื้อหาแบ่งออกเป็น 10 บทเรียน ประกอบด้วย ทักษะการบรรเลงจะเข้พื้นฐาน เพลงตับต้นเพลงฉิ่ง สามชั้น เพลงโหมโรงกระแตไต่ไม้ เพลงโหมโรงจอมสุรางค์ เพลงลาวดวงเดือน เพลงลาวดำเนินทราย เพลงแขกต๋อยหม้อเถา เพลงเขมรลอองค์เถา เพลงเขมรไพรโยก และเพลงดับวิาวห์พระสมุทร มีวิธีการเก็บรวบรวมข้อมูลและวิเคราะห์ข้อมูลตามวัตถุประสงค์ของงานวิจัยซึ่งแบ่งเป็น 2 ข้อ คือ

1. ผลจากการนำบทเรียนสำเร็จรูปรายวิชาปฏิบัติเครื่องดีดไทย 1 ไปทดลองใช้เพื่อหาค่าประสิทธิภาพพบว่า การทดลองครั้งที่ 1 มีประสิทธิภาพเท่ากับ 80.20/81.73 ในครั้งที่ 2 พบว่า มีประสิทธิภาพเท่ากับ 81.18/83.21 และในครั้งที่ 3 พบว่ามีประสิทธิภาพ 81.14/84.12 ซึ่งสูงกว่าเกณฑ์ที่กำหนดไว้ทั้ง 3 ครั้งจึง สรุปผลได้ว่าบทเรียนสำเร็จรูปมีประสิทธิภาพตามเกณฑ์ 80/80
2. ผลการเปรียบเทียบทักษะการบรรเลงจะเข้ ระหว่างการสอนด้วยบทเรียนสำเร็จรูป กับการสอนแบบปกติ

ตารางที่ 1 แสดงการเปรียบเทียบทักษะการบรรเลงจะเข้ ระหว่างกลุ่มทดลองกับกลุ่มควบคุม

ตารางที่ 1 แสดงการเปรียบเทียบทักษะการบรรเลงจะเข้ ระหว่างกลุ่มทดลองกับกลุ่มควบคุม							
นักศึกษา	N	$\bar{X}$	$\bar{D}$	S.D.	t-test		
					t	df	Sig.(l-tailed)
กลุ่มทดลอง	20	150.20	49.70	13.52	16.63*	19	.00
กลุ่มควบคุม	20	100.50		8.03			

*มีนัยสำคัญทางสถิติที่ระดับ .05

มีนัยสำคัญทางสถิติที่ระดับ .05

จากตารางที่ 1 จะเห็นได้ว่า นักศึกษากลุ่มทดลองมีผลคะแนนเฉลี่ยเท่ากับ 150.20 และกลุ่มควบคุมเท่ากับ 100.50 มีคะแนนผลต่างอยู่ที่ 49.70 มีคะแนนส่วนเบี่ยงเบนมาตรฐานของกลุ่มทดลองอยู่ที่ 13.52 ของกลุ่มควบคุมอยู่ที่ 8.03 โดยค่า Sig. เท่ากับ .00 ซึ่งต่ำกว่า .05

จึงสรุปได้ว่า ทักษะจะเข้ของนักศึกษาที่เรียนรู้ด้วยบทเรียนสำเร็จรูปสูงกว่า นักศึกษาที่เรียน แบบปกติอย่างมีนัยสำคัญทางสถิติที่ระดับ .05

การอภิปรายผล

จากผลการวิจัยที่พบว่า บทเรียนสำเร็จรูปมีประสิทธิภาพตามเกณฑ์ 80/80 และทักษะ การบรรเลงจะเข้ของนักศึกษาที่เรียนรู้ด้วยบทเรียนสำเร็จรูปสูงกว่าการเรียนรู้แบบปกตินั้น ผู้วิจัยสามารถนำมาอภิปรายผลถึงสาเหตุที่ทำให้เกิดขึ้นได้ดังนี้

1. การสร้างบทเรียนสำเร็จรูปในครั้งนี้ ประสบผลสำเร็จตามเกณฑ์ประสิทธิภาพ 80/80 นั้น มีสาเหตุมาจากผู้วิจัยได้วางแผนการสร้างอย่างเป็นระบบขั้นตอน มีการวิเคราะห์ปัญหาของผู้เรียน และเลือกใช้แบบประเมินทักษะการบรรเลงจะเข้ เป็นเครื่องมือในการเก็บรวบรวมข้อมูลผ่านการตรวจสอบจากผู้เชี่ยวชาญที่มีความสามารถเฉพาะด้าน มีการปรับปรุงแก้ไขเมื่อพบข้อบกพร่อง จึงทำให้บทเรียนสำเร็จรูปมีประสิทธิภาพตามเกณฑ์ 80/80 เช่นเดียวกับงานวิจัยของศรัญญา คำสิงห์นอก นิรัตน์ เล็กสราวุธ และสุระชัย สีนุปผา

2. สาเหตุที่ทำให้ทักษะการบรรเลงจะเข้ของนักศึกษาที่เรียนรู้ด้วยบทเรียนสำเร็จรูป สูงกว่าการเรียนรู้แบบปกติ น่าจะมาจากบทเรียนที่นำมาใช้ผ่านการทดสอบประสิทธิภาพตามเกณฑ์ 80/80 มาแล้ว จึงทำให้นักศึกษาเกิดการเรียนรู้ที่มีคุณภาพ นอกจากนี้ การกำหนดให้นักศึกษาเริ่มฝึกจากวิธีการง่าย ๆ ทีละขั้นตอน ซ้ำกันหลาย ๆ ครั้ง เริ่มจากท่วงท่าจับจะเข้ การพันไม้ดีด การดีดไม้คอก ไม้เข้า การดีดรัว การดีดทิงนอย การดีดสะบัด ไปจนถึงเพลงตับต้นเพลงฉิ่ง ยังมีผลทำให้นักศึกษามีทักษะพื้นฐานจะเข้ที่ดี และส่งผลต่อเนื่องกับการปฏิบัติเพลงอื่น ๆ ในบทเรียนด้วย ซึ่งการเรียบเรียงเนื้อหาตามลักษณะดังกล่าว ทำให้ผู้เรียนเกิดความพร้อม ก่อนที่จะฝึกฝนในขั้นต่อไป และสามารถเชื่อมโยงความรู้ได้ด้วยตนเอง จึงเกิดความภูมิใจและพอใจที่จะเรียนรู้ในเพลงต่อ ๆ ไป ซึ่งสอดคล้องกับทฤษฎีสัมพันธ์เชื่อมโยงของธอร์นไคด์ ที่ได้กล่าวไว้ว่า การเรียนรู้จะต้องเกิดจากความพร้อม การฝึกฝนอย่างต่อเนื่อง และมีความพอใจ

นอกจากนี้ การนำทางจะเข้ของคุณครูทองดี สุจริตกุล มาเป็นต้นแบบให้นักศึกษาได้ฝึกปฏิบัติตาม ส่งผลให้นักศึกษาจดจำทำนองเพลงได้ง่ายขึ้น เนื่องจากเป็นสำนวนจะเข้ที่มีความกลมกลืนกับทำนองหลัก และมีความเรียบง่าย ไม่ยากไม่ง่ายจนเกินไป จึงเหมาะกับนักศึกษาสาขาวิชาดนตรีศึกษา ที่ส่วนใหญ่มีความถนัดในเครื่องดนตรีแตกต่างกัน นอกจากนี้บทเรียนสำเร็จรูปยังมีรูปแบบการใช้งานที่ทันสมัย มีการบันทึก

เป็นไฟล์ข้อมูล และไฟล์วิดีโอ บันทึกในแผ่นดีวีดี สามารถพกพาได้สะดวกและเปิดในคอมพิวเตอร์ ได้ทุกที่ ทุกเวลา ใช้ได้ทั้งในห้องเรียน และนอกห้องเรียน จึงทำให้นักศึกษาเรียนรู้อย่างต่อเนื่องและสามารถใช้บทเรียนได้ตลอด นอกจากนี้การบันทึกโน้ตเพลงในบทเรียนเป็นระบบโน้ตสากล มานำเสนอให้นักศึกษาได้เลือกใช้ ยังเกิดผลดีต่อนักศึกษาอย่างยิ่ง เนื่องจากนักศึกษามีพื้นฐานด้านทฤษฎีโน้ตสากลอยู่แล้ว จึงทำให้ทราบรายละเอียดของเพลงอย่างครบถ้วนและสะดวกต่อการจดจำทำนองเพลงได้รวดเร็วขึ้น นอกจากนี้ โน้ตที่ผู้วิจัยบันทึกนี้ ไม่ใช่โน้ตจะเข้ แต่เป็นโน้ตทำนองหลัก จึงเอื้อประโยชน์ต่อการนำไปใช้ฝึกแปรทำนอง กับเครื่องดนตรีชิ้นอื่น ๆ และสามารถนำไปเผยแพร่ให้ชาวต่างชาติหรือบุคคลทั่วไปที่มีความสนใจได้ศึกษาและใช้ประโยชน์ด้านอื่น ๆ ได้จริง

ปัจจัยสำคัญที่ทำให้ทักษะการบรรเลงจะเข้ของนักศึกษา ที่เรียนรู้ด้วยบทเรียนสำเร็จรูปฉบับนี้สูงขึ้น น่าจะมาจากการสอดแทรกเนื้อหาเกี่ยวกับกลวิธีเพิ่มทักษะทั้ง 3 ทักษะ คือ การไล่สำนวนลูกเต๋า การดีดรัว การเปรียบเทียบและทดแทนทำนอง การไล่สำนวนลูกเต๋า มีผลทำให้กำลังนิ้วมือข้างซ้ายเพิ่มมากขึ้น เพราะต้องใช้นิ้วมือซ้ายกดที่นมจะเข้อย่างแรง และติดต่อกันให้จบวรรคเพลง ส่วนการดีดรัว มีผลทำให้มือข้างขวามีพลังกำลังเพิ่มมากขึ้น เพราะต้องใช้มือขวากดกับไม้ดีดให้ดีดออก และเข้าด้วยความรวดเร็วจนเกิดเป็นเสียงรัวถี่ ๆ เป็นระยะเวลาไม่ต่ำกว่า 5 นาที จึงทำให้เกิดพลังกำลังในการดีดมากขึ้น ซึ่งพลังกำลังเป็นสิ่งที่ยังคงสำคัญอย่างยิ่งต่อการบรรเลงจะเข้ เพราะเมื่อมีกำลังก็จะส่งผลให้ทักษะการบรรเลงจะเข้ในด้านต่าง ๆ ของนักศึกษามีพัฒนาการที่ดีขึ้นด้วย ส่วนการเปรียบเทียบและทดแทนทำนอง มีผลทำให้นักศึกษาสามารถจดจำทำนองเพลงได้ดีมากยิ่งขึ้น เนื่องจากการนำประโยคเพลง วรรคเพลง และห้องเพลงในแต่ละเพลงที่มี ความเหมือนกันมาใช้แทนกัน ช่วยให้นักศึกษาสามารถเรียนรู้ได้รวดเร็วขึ้น เพราะช่วยให้นักศึกษาสามารถเชื่อมโยงองค์ความรู้ได้โดยไม่ต้องเรียนรู้ใหม่ จึงทำให้เรียนรู้ทำนองเพลงได้รวดเร็วขึ้น นอกจากนี้ยังทำให้นักศึกษาเข้าใจความเป็นไปในทิศทางของทำนองเพลงที่ต้องยึดเสียงลูกตกเป็นสำคัญ เมื่อนักศึกษามีความเข้าใจในหลักการดังกล่าว ก็จะส่งผลให้จดจำทำนองเพลงได้ดีขึ้นด้วย

จากปัจจัยต่าง ๆ ที่กล่าวมาข้างต้น จึงทำให้ทักษะการบรรเลงจะเข้ของนักศึกษาที่เรียนรู้ด้วยบทเรียนสำเร็จรูป สูงกว่าทักษะจะเข้ของนักศึกษาที่เรียนรู้แบบปกติอย่างมีนัยสำคัญทางสถิติ เช่นเดียวกับงานวิจัยของคันธรัตน์ ธรรมธร Williams Robertson และ Riggs ส่งเสริมให้การปฏิบัติทักษะจะเข้ของนักศึกษาเกิดสัมฤทธิ์ผลตามจุดหมายของหลักสูตร และเป็นไปตามเกณฑ์มาตรฐานวิชาชีพดนตรีไทยในระดับอุดมศึกษา

ข้อเสนอแนะจากการวิจัย

1. การนำบทเรียนสำเร็จรูปรายวิชาปฏิบัติเครื่องดีดไทย 1 ไปใช้ผู้สอนจะต้องศึกษาและทำความเข้าใจลำดับขั้นตอนของกิจกรรมการฝึกให้เข้าใจและเกิดความมั่นใจในการนำไปใช้
2. ครูผู้สอนควรคอยเสริมแรง คอยให้กำลังใจขณะกำลังฝึกทักษะ
3. กิจกรรมการฝึกบางกิจกรรมควรสาธิตให้ดูก่อนแล้วจึงให้ฝึกด้วยตนเอง ทั้งนี้คงต้องคอยสังเกตว่ากิจกรรมใดนักศึกษาฝึกปฏิบัติด้วยตนเองไม่ได้
4. การดำเนินการฝึกควรปฏิบัติอย่างต่อเนื่อง สม่ำเสมอ ตามที่กำหนดในบทเรียนสำเร็จรูป
5. การฝึกปฏิบัติจะเข้ ควรเพิ่มความยากง่าย ตามระดับวัยวุฒิ และคุณวุฒิของผู้เรียนทั้งนี้ขึ้นอยู่กับดุลพินิจของครูและความสามารถของผู้เรียน
6. หากนักศึกษาไม่ผ่านตามเกณฑ์ที่ตั้งไว้ ควรมีการเรียนซ่อมเสริม

ข้อเสนอแนะในการวิจัยต่อไป

ควรมีการวิจัยเพื่อสร้างบทเรียนสำเร็จรูปการปฏิบัติเครื่องดนตรีประเภทอื่น ๆ ต่อไป

บรรณานุกรม

คันธรัตน์ ธรรมธร. “การเปรียบเทียบทักษะการตีกลองยาวของนักเรียนชั้นประถมศึกษาปีที่ 5 โรงเรียน วัดปาวาส ระหว่างการใช้รูปแบบการสอนทักษะปฏิบัติของเดวิสกับการสอนปกติ.” วิทยานิพนธ์ระดับปริญญาโทมหาบัณฑิต, มหาวิทยาลัยราชภัฏบ้านสมเด็จเจ้าพระยา, 2557.

- นิรัตน์ เล็กสราวุธ. “การหาประสิทธิภาพของชุดการสอนเรื่อง เครื่องดนตรีไทยในวงมโหรีเครื่องคู่ผ่านทักษะการฟังสำหรับนักเรียนชั้นประถมศึกษาปีที่ 4.” วิทยานิพนธ์ระดับปริญญาโทบริหารธุรกิจ, มหาวิทยาลัยมหิดล, 2545.
- มนตรี ตราโมท. *โสมส่องแสง ชีวิตดนตรีไทยของมนตรี ตราโมท*. กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์เรือนแก้วการพิมพ์, 2527.
- มานพ วิสุทธิแพทย์. *ทฤษฎีการวิเคราะห์เพลงไทย*. กรุงเทพฯ: สันติศิริการพิมพ์, 2556.
- ศรัญญา คำสิงห์นอก. “การหาประสิทธิภาพของแบบฝึกทักษะการบรรเลงเดี่ยวจะเข้เพลงจีนขิมใหญ่ สองชั้น.” วิทยานิพนธ์ระดับปริญญาโทบริหารธุรกิจ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์, 2558.
- สุระชัย สีนุบผา. “การหาประสิทธิภาพของแบบฝึกการเอื้อน รายวิชาขับร้อง 1 ระดับนาฏศิลป์ชั้นกลางปีที่ 1 วิทยาลัยนาฏศิลป์ลพบุรี.” วิทยานิพนธ์ระดับปริญญาโทบริหารธุรกิจ, มหาวิทยาลัยมหิดล, 2541.
- สำนักงานคณะกรรมการการอุดมศึกษา. *เกณฑ์มาตรฐานดนตรีไทย พุทธศักราช 2553*. กรุงเทพฯ: ห้างหุ้นส่วนจำกัด ภาพพิมพ์, 2553.
- สำนักมาตรฐานอุดมศึกษา. *เกณฑ์มาตรฐานดนตรีไทยและเกณฑ์ประเมิน พุทธศักราช 2544*. กรุงเทพฯ: ห้างหุ้นส่วนจำกัด ภาพพิมพ์, 2544.
- Riggs, C.W. “The Construction Evaluation of Programmed Text on of Graphs for grade Five.” Dissertation Abstracts International, 1967.
- Robertson, J. R. “An Experimental Evaluation of the Comparison of Mathematics Modules with an Individualized Guide and Textbook for Mathematics.” Dissertation Abstracts International, 1976.
- Williams, H. H. “An Experiment in Instruction.” Dissertation Abstracts International, 1972.

บทเพลง “เพื่อวันพรุ่งนี้ รีฟริส” จากละครเพลง แกะดำโลกสวย เดอะมิวสิคัล

นาวาตรี นบ ประทีป ประเสน*

“For Tomorrow to Come, Reprise” from “Black Sheep” The Musical

บทคัดย่อ

บทเพลง “เพื่อวันพรุ่งนี้ รีฟริส” เป็นเพลงสุดท้ายจากสี่บทเพลงที่มาจากบทเพลงหลัก (Theme Song) “เพื่อวันพรุ่งนี้” ประพันธ์ทำนองและเรียบเรียงเสียงประสานโดย นาวาตรี นบ ประทีป ประเสน ประพันธ์คำร้องโดย แมนสรวง (ปิยารกุล) สุรางค์รัตน์ อรุณพงศ์ ชัยวินิต และพีรพัฒน์ บัวนิลเจริญ ในละครเพลง แกะดำโลกสวย เดอะมิวสิคัล ซึ่งบทเพลงหลัก “เพื่อวันพรุ่งนี้” เป็นบทเพลงที่นักแสดงหลักทั้ง 3 คน ต้องร้องประสานกัน เพื่อแสดงออกถึงความมุ่งมั่นของแต่ละคนที่มีเป้าหมายของชีวิตในการสร้างประโยชน์เพื่อประเทศชาติ แต่มีวิธีการไปสู่เป้าหมายที่แตกต่างกัน ได้แก่ ตะวัน (รับบทโดย อดุลยารามย์ สุวรรณจักร) มีความมุ่งมั่นที่จะพัฒนาประเทศไปสู่สิ่งที่ดี บัณฑิตที่ถูกต้องด้วย สุทัศน์ (รับบทโดย ภักดิ์ภูมิ จิตต์พิสุทธิ์สิริ) มีความมุ่งมั่นที่จะพัฒนาประเทศไปสู่สิ่งที่ดีเช่นเดียวกับตะวัน แต่ยอมใช้วิธีการที่ไม่ถูกต้อง และพีระ (รับบทโดย อรุณพงศ์ ชัยวินิต) มีความมุ่งมั่นที่จะพัฒนาประเทศเช่นเดียวกัน แต่ยอมทรยศเพื่อนเพื่อรักษาเป้าหมายของชีวิตตนเอง ดังนั้นบทเพลงและดนตรีจึงต้องส่งเสริมบทบาทของตัวละครเอกทั้ง 3 คนนี้ โดยใช้วิธีการทางประพันธ์เพลงต่างๆ ได้แก่ กุญแจเสียง (ทั้งเมเจอร์และไมเนอร์) สังกัดลักษณ์ การดำเนินคอร์ด การวางแนวเสียง ลีลาสอดประสานแนวทำนอง และการเรียบเรียงเสียงวงดนตรี เพื่อให้ตัวละครเอกทั้ง 3 คนนี้แสดงบทบาทได้อย่างลึกซึ้งที่สุด

คำสำคัญ: บทเพลงหลัก/ ละครเพลง/ แกะดำโลกสวย

Abstract

“For Tomorrow to Come, Reprise” is the last of four songs from the theme song “For Tomorrow to Come”, lyrics written by Mansuang (Piyarakul) Surangkaratana, Arrunpong Chaivinit, Pheeraphat Buanincharean and music written by Lieutenant Commander Nob Pradipasen. In the “Black Sheep” the musical, three main actors must sing the theme song to express their goals for a country with their own different ways, such as “Tawan” (played by Adulyarasami Suwanachakara) who aims to develop a country by the good procedure, “Sutas” (played by Bhakbhoon Chitpisutsiri) who aims at a country as same as Tawan but with bad strategies and “Peera” (played by Arrunpong Chaivinit) who also aims at a country but he betrayed Tawan for keeping his target. So music and songs must support these three characters by using composition techniques such as keys (both major and minor keys), musical form, chord progression, chord voicings, counterpoint as well as orchestration for the actors to show a profound expression.

Keywords: Theme Song / The Musical/ Black Sheep

* คุรียาศศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาการประพันธ์เพลง วิทยาลัยดนตรีแห่งเมืองบอสตัน อาจารย์ประจำ วิทยาลัยดนตรี มหาวิทยาลัยรังสิต อีเมล nob.p@rsu.ac.th

บทเพลง “เพื่อวันพรุ่งนี้ รีฟริส” จากละครเพลง แกะดำโลกสวย เดอะมิวสิคัล

นาวาตรีเนบ ประทีปะเสน

“For Tomorrow to Come, Reprise” from “Black Sheep” The Musical

บทนำ

ดร.อาทิตย์ อุไรรัตน์ อธิการบดี มหาวิทยาลัยรังสิต มีดำริที่จะปฏิรูปการศึกษา โดยเน้นให้นักศึกษาลงมือปฏิบัติงานมากกว่าการนั่งในห้องเรียน และให้นักศึกษาทำงานร่วมกันแม้จะเรียนต่างคณะต่างหลักสูตร จึงได้ให้จัดการเรียนการสอนแบบ “สหวิทยาการ” โดยเริ่มที่หมวดวิชาศึกษาทั่วไป (General Education) ซึ่งการสร้างสรรค์ละครเพลงก็เป็นหนึ่งในโครงการดังกล่าวที่นำวิทยาลัยนิเทศศาสตร์ วิทยาลัยดนตรี คณะสถาปัตยกรรมศาสตร์ คณะดิจิทัลอาร์ต และคณะศิลปะและการออกแบบ มาปฏิบัติงานร่วมกัน ผู้ช่วยอธิการบดีฝ่ายสื่อสารองค์กร ผู้ช่วยศาสตราจารย์สมเกียรติ รุ่งเรืองวิริยะ จึงได้นำหนังสืออัตชีวประวัติของดร.อาทิตย์ อุไรรัตน์ “แกะดำโลกสวย” มาดัดแปลงเป็นบทละครเพลงเพื่อนำร่องในโครงการหมวดวิชาศึกษาทั่วไปแบบสหวิทยาการ เนื่องจากเรื่องแกะดำโลกสวย เป็นเรื่องราวชีวิตประวัติของท่านอธิการบดีอันเป็นที่รักของชาวมหาวิทยาลัยรังสิต จึงเกิดความร่วมมือร่วมใจอย่างมากมาจากผู้บริหาร คณาจารย์ เจ้าหน้าที่ และนักศึกษาเกือบทุกคณะในมหาวิทยาลัยรังสิต มาร่วมกันทำงานในละครเพลงนี้ เพื่อมอบเป็นของขวัญแด่ดร.อาทิตย์ อุไรรัตน์ ในโอกาสครบ 80 ปี ในวันที่ 9 พฤษภาคม พ.ศ. 2561

ละครเพลงนั้นต้องมีบทเพลงหลัก และเพลง “เพื่อวันพรุ่งนี้ รีฟริส” จะเป็นบทเพลงหลักสำหรับละครเพลง แกะดำโลกสวย เดอะมิวสิคัล ซึ่งเป็นบทเพลงร้องสำหรับ 3 คน (Trio) ที่ตัวละครทั้งสามคนต้องแสดงออกถึงความมุ่งมั่นที่ทาเพื่อประเทศชาติ บทสนทนาที่แตกต่างกัน ดังสรุปได้ดังนี้ คือ

ตะวัน : เป้าหมายเพื่อประเทศชาติ บนวิถีทางที่ถูกต้อง และสะอาด

สุทัศน์ : เป้าหมายเพื่อประเทศชาติ แต่บนวิถีทางที่ไม่ถูกต้องหรือสกปรกก็ได้

พีระ : เป้าหมายเพื่อประเทศชาติ แต่รักษาเป้าหมายของตนเอง แม้ต้องทรยศเพื่อนรัก

ดังนั้น ท่านอง เนื่อร้อง และการเรียบเรียงเสียงประสานของบทเพลงหลักนี้ จึงต้องนำเสนอบทบาทที่แตกต่างของทั้ง 3 ตัวละครนี้ แต่ทุกตัวละครก็ยังมีคามมุ่งมั่นเดียวกัน คือ ทาเพื่อประเทศชาติ บทเพลงหลักนี้ได้ปรากฏในละครเพลง 4 ช่วง/ วาระ ได้แก่ ฉากที่ 2 และ 3 ร้องคู่โดยตะวันและสุทัศน์ ฉากที่ 8 ร้องคู่โดยพีระและตะวัน และฉากที่ 12 ร้องประชันทั้ง 3 คน ได้แก่ พีระ สุทัศน์ และตะวัน ทีมผู้ประพันธ์เพลง (ท่านอง เนื่อร้อง และเรียบเรียงเสียงประสาน) ได้ประพันธ์และเรียบเรียงเสียงประสานบทเพลงนี้ในช่วงเดือนมกราคมถึงเมษายน พ.ศ. 2561 สำหรับบทบรรยายงานวิจัย/สร้างสรรค์นี้ จะนำเสนอเฉพาะบทเพลงหลักในฉากที่ 12 ที่มีท่านองครบถ้วนที่สุด คือ บทเพลงหมายเลข 37 หรือเพลงร้องหมายเลข 16 “เพื่อวันพรุ่งนี้ รีฟริส”

วัตถุประสงค์

1. เพื่อประพันธ์บทเพลงหลักให้กับละครเพลง แกะดำโลกสวย เดอะมิวสิคัล
2. เพื่อเรียบเรียงเสียงประสานบทเพลงหลัก ให้เหมาะสมกับฉากต่างๆ ในบทละคร ตามที่ผู้กำกับการแสดงกำหนด
3. นำบทเพลงหลักมาเรียบเรียงเสียงประสานใหม่ เพื่อใช้เป็นดนตรีประกอบบทสนทนา (Underscore) เพลงคั่นระหว่างฉาก (Transition) และเพลงหลังปิดผ้าม่าน (Curtain Call)

ขอบเขตการวิจัย/ การสร้างสรรค์

การสร้างสรรค์บทเพลงหลักนี้อยู่ภายใต้การกำกับของผู้กำกับการแสดงที่ได้กำหนดแนวคิด บทบาทตัวละคร และบทละครไว้แล้ว ทีมผู้ประพันธ์เพลงต้องทำงานตามข้อกำหนดดังกล่าวอย่างเคร่งครัด เพื่อให้คุณลักษณะของละครเพลงเรื่องนี้มีเอกภาพ อย่างไรก็ตาม ผู้กำกับการแสดงไม่ได้กำหนดลีลาดนตรี (Style) ให้บทเพลงหลัก ดังนั้นผู้ประพันธ์ท่านองจึงมีอิสระในการประพันธ์ท่านองและเรียบเรียงเสียงประสานบนบทบาทของตัวละครทั้ง 3 ตัวที่มีจุดมุ่งหมายเดียวกัน คือ เพื่อประเทศชาติ ผู้ประพันธ์จึงประพันธ์ท่านองให้แสดงออกถึงความรู้สึกที่มุ่งมั่นเพื่อประเทศชาติ โดยใช้บันไดเสียงเมเจอร์ (Major Key) อัตราจังหวะค่อนข้างช้า (Medium Slow) และใช้เครื่องหมายประจำจังหวะ (Time Signature) 128

วิธีดำเนินการวิจัย/ การสร้างสรรค์

1. ประชุมกับทีมงานละครเพลง แกะดำโลกสวย เดอะมิวสิคัล โดยเฉพาะผู้อำนวยการบทละคร ผู้เขียนบทละคร ผู้อำนวยการฝ่ายสร้างสรรค์ ผู้อำนวยการออกแบบลีลา และผู้อำนวยการผลิต เพื่อสรุปบทละคร
2. ทดสอบทักษะนักแสดง (Audition) โดยเฉพาะช่วงเสียงการร้องของแต่ละคน
3. ประพันธ์ทำนองบทเพลงหลัก แล้วส่งผู้ประพันธ์เนื้อร้อง
4. ตรวจสอบเพลงที่ประพันธ์เนื้อร้อง
5. นำเสนอให้ผู้กำกับการแสดงวิจารณ์/แก้ไขจนได้บทเพลงหลักที่ต้องการ
6. พิมพ์โน้ตทำนองนำ (Leadsheet) ของบทเพลงหลักนี้ เพื่อให้นักแสดงใช้ฝึกซ้อม
7. เรียบเรียงเสียงประสานให้วงดุริยางค์ละครเพลง (Theatre Orchestra)

ผลการวิจัย/ การสร้างสรรค์

แนวคิดงานประพันธ์

บทเพลงหลัก “เพื่อวันพรุ่งนี้” ต้องการจะแสดงออกถึงความมุ่งมั่นเพื่อประเทศชาติ ผู้ประพันธ์จึงเลือกใช้บันไดเสียงเมเจอร์ อัตราจังหวะค่อนข้างช้า (Medium Slow) และเครื่องหมายประจำจังหวะ 128 เพื่อให้ท่วงทำนองมีความรู้สึกมุ่งมั่น จะก้าวเดินไปยังจุดมุ่งหมายอย่างแน่วแน่ ไม่ว่าจะต้องฝ่าฟันอุปสรรคต่าง ๆ ตัวอย่างของบทเพลงที่ลักษณะเช่นเดียวกันนี้ ได้แก่ The Impossible Dream (The Quest) จากละครเพลงเรื่อง Man of La Mancha ประพันธ์เนื้อร้องโดย Joe Darion และทำนองโดย Mitch Leigh

แต่ในความมุ่งมั่นเดียวกันเพื่อประเทศชาตินั้น ทั้ง 3 คนกลับมีทัศนคติและวิธีการที่ไปสู่เป้าหมายแตกต่างกัน ดังนั้น แต่ละตัวละครจะมีทำนองและเนื้อร้องที่แสดงออกถึงบทบาทของตนเอง เรียกว่า โมทีฟนำ (Leitmotif) ได้แก่ ตะวันไปสู่เป้าหมายด้วยวิธีที่ใสสะอาด เพราะฉะนั้น ท่วงทำนองดนตรีและเสียงเครื่องดนตรีต้องกลมกลืน (Consonance) สู่ท่อนไปสู่เป้าหมายด้วยวิธีที่สกปรก ดนตรีและเสียงเครื่องดนตรีต้องกระด้าง (Dissonance) และวิธีที่ไปสู่เป้าหมายได้ ไม่ว่าจะต้องทรยศเพื่อน ดนตรีและเสียงเครื่องดนตรีนอกจากจะต้องกระด้างแล้วยังต้องแฝงด้วยความร้ายกาจกว่าเดิมอีกด้วย

สังเกตลักษณะและบทวิเคราะห์บทเพลง

สังเกตลักษณะ (Song Form) ของบทเพลงหลัก “เพื่อวันพรุ่งนี้ รีฟริส” วิเคราะห์แบบทฤษฎีดนตรีแจ๊ส และดนตรีสมัยนิยม (Jazz and Pop Studies) เป็นลักษณะแบบ “Verse A – Verse B – Prehook – Hook” โดยแต่ละท่อนมีค่านิยาม ดังนี้

Verse คือ ท่อนเพลงที่มีเนื้อเพลง (Lyric) ในเนื้อหาที่ค่อยๆ บอกเล่าเรื่องราวหรือความเป็นมาก่อนที่จะไปถึงบทสรุปที่ประทับใจ ซึ่งสามารถมีเนื้อความได้หลายข้อ โดยใช้ทำนองเพลงและการดำเนินคอร์ด (Chord Progression / Harmony) ที่ซ้ำเดิม

Hook คือ ท่อนเพลงที่มีเนื้อเพลงที่เป็นบทสรุปของบทเพลง ต้องมีคำที่ประทับใจผู้ฟัง จดจำได้ง่าย ยิ่งเป็นกลเม็ด (Gimmick) ต่อผู้ฟังในสมัยปัจจุบัน หรือสร้างคำแปลกใหม่ต่อสังคม ยิ่งจะได้รับความนิยมอย่างมาก เนื้อเพลงในท่อน Hook จะสามารถร้องหรือเล่นซ้ำได้ โดยเฉพาะนักร้องจะนิยมร้องซ้ำก่อนจะจบเพลง

Prehook คือ ท่อนเพลงที่อยู่ระหว่างท่อน Verse กับท่อน Hook มีเนื้อหา ทำนอง และดนตรี ที่ค่อยๆ นำพาไปสู่บทสรุปของบทเพลงที่ท่อน Hook เนื้อร้องและทำนองในท่อน Prehook จะไม่เปลี่ยนไม่ว่าจะย้อนกลับมาเล่นซ้ำ และมักจะต้องเล่นท่อน Prehook ก่อนท่อน Hook เสมอ

Bridge หรือ Transition คือ ท่อนเพลงที่ขยายความจากเนื้อหาในท่อน Hook มีท่วงทำนองและดนตรีที่รู้เร้ากว่าท่อน Hook การดำเนินคอร์ดก็ต่างจากท่อนในบทเพลง ซึ่งอาจมีการดำเนินคอร์ดแบบผสมโหมด (Mode Mixture) คือ ใช้การดำเนินคอร์ดนอกเหนือจากระบบไดอาโทนิค (Diatonic) ท่อน Bridge หรือ Transition มักจะปรากฏหลังท่อน Hook ก่อนท่อนเดี่ยวเครื่องดนตรี (Solo Adlib.)

ในส่วนของสัญลักษณ์ของคอร์ดเพื่อการวิเคราะห์บทเพลงนั้น เนื่องจากการใช้สัญลักษณ์คอร์ดในแบบทฤษฎีประสานเสียงแบบแผน (Traditional Harmony) แตกต่างกับทฤษฎีดนตรีแจ๊ส และดนตรีสมัยนิยม ดังมีรายละเอียดดังนี้

บทเพลง “เพื่อวันพรุ่งนี้ รีฟริส” จาก
ละครเพลง แกะดำโลกสวย เดอะ
มิวสิคัล

นาวาตรีเนบ ประทีปะเสน

“For Tomorrow to Come, Reprise”
from “Black Sheep” The Musical

Chord	Tradition	Jazz/Pop
Major	M	
Minor	m	-
Diminished	o	o
Augmented	+	+
Major Chord in Roman Numeral:	I	I
Minor Chord in Roman Numeral:	<u>i</u>	I-
Diminished Chord in Roman Numeral:	<u>i</u> ^o	I ^o
Augmented Chord in Roman Numeral:	I ⁺	I ⁺

- ทฤษฎีดนตรีแจ๊สใช้คอร์ดเลขโรมันตัวใหญ่ทั้งหมด แต่เดิมสัญลักษณ์ – ที่บ่งบอกว่าเป็นคอร์ดไมเนอร์ต่อท้ายเลขโรมัน
- I คือ คอร์ดที่หนึ่งรูปพื้นฐาน (Root Position) Ia คือ คอร์ดที่หนึ่งพลิกกลับขึ้นที่หนึ่ง (1st Inversion Chord) Ib คือ คอร์ดที่หนึ่งพลิกกลับขึ้นที่สอง (2nd Inversion Chord) และ Ic คือ คอร์ดที่หนึ่งพลิกกลับขึ้นที่สาม (3rd Inversion Chord)

เพลงที่ 16 เพื่อวันพรุ่งนี้ Reprise
แกะดำ โลกสวย เดอะมิวสิคัล

เนื้อร้อง : แมนสรวง (ปิยารกุด) สุรางค์รัตน์
ทำนอง : เนบ ประทีปะเสน

Med. Slow ♩ = 65

Key Dm: D- D-/C Bb Asus⁴ A D- D-/C Bb Asus⁴ VAMP

6 A V **พีระ** **A1** IV BbAdd2 Ia FAdd9/A II- G-11 V7sus4 G-11/C

ต้อง ทำให้ ดี ต้อง อยู่ ข้าง ใน กรอบ ไม่ ยิน ไม่ ยอม น้อม รับ ที่ เกิน

10 FAdd2 F/A **A2** IV BbAdd2 /C D-7 A-7 F/A G-11 G-11/C

สาม สักครู่ ไม่ ว่า อย่าง - ไร เพื่อให้ ได้ ของ ที่ ต้อง - การ ขอ เพียง ได้ มา ผิด ถูก ก็ ปลอม

14 VI- D-7 Va C/E **A3** I Va VI- V IV V7sus4 V Bb/C C/D/E

มัน ไม่ - เป็น - ไร จะ เปลี่ยน ร้าย ให้ กลาย เป็น ดี ทุก ความ เปลี่ยน แปลง จะ ต้อง ไม่ มี สิ่ง ที่ แอบ

17 F C/E D-7 C II- G-7 V7sus4 Bb/C

แฝง ด้วย แรง แห่ง ร้อน ให้ หมั่น ให้ หมอง ไม่ สด - ไส จะ ไม่ ยอม ให้

20 Isus4 I **PH** IV BbAdd2 III-7 A-7 II-7 G-11 III-7 A-7

มี จะ ชิด จะ เขียน _____ เส้นทาง เดิน _____ เส้นทาง ที่ ต้อง เปลี่ยน ไป จะ ชิด จะ

Counterline 1 **สุทัศน์**

ยอม แลก ทุก อย่าง เพื่อ ให้ ได้ ทำ ดัง ใจ ยอม ทำ ทุก

Counterline 2 **พีระ**

จะ เขียน เส้นทาง ที่ เดิน _____ ทุก ก้าว ที่ เดิน ไป _____ ด้วย ใจ ไม่ หวั่น _____

บทเพลง “เพื่อวันพรุ่งนี้ รีฟริส” จาก
ละครเพลง แกะดำโลกสวย เดอะ
มิวสิคัล

“For Tomorrow to Come, Reprise”
from “Black Sheep” The Musical

นาฏตรีฉบับ ประทีปเสนา

2

23 ^{IV} B^{ADD2} ^{III-7} A-7 ^{V7sus4/V} G⁷sus⁴ ^{V7a/V} G⁷/B ^{V9sus4} C⁹sus⁴ ^{V7} C⁷ ตะวัน

เขียน ด้วย หัว-ใจ ด้วย แรงกาย และ ชี-วิต นี้ เพื่อ วัน พรุ่ง
ทาง เพื่อ ผืน ใหญ่ ไม่ ว่า ดี ร้าย ยัง ไร ก็ จะ ต้อง ทำ ผืน ให้ จริง เพื่อ วัน พรุ่ง
และ จะ ก้าว ไป ยัง ผืน ผืน จะ ก้าว ด้วย หลัก การ ที่ ถูก ต้อง เสนอ

26 ^I F^{ADD2} ^{VI-7} /E D-7 ^{II-7} G-7 ^{V7b9sus4} B^b-6/C ^{V7} C⁷ Csus⁴

นี้ ที่ ต้อง ดี กว่าเก่า เพื่อวันพรุ่ง - นี้ ที่ ต้อง ดี กว่าเดิม ต่อให้ต้อง
นี้ ที่ ต้อง ดี กว่าเก่า เพื่อวันพรุ่ง - นี้ ที่ ต้อง ดี กว่าเดิม ต่อให้ต้อง
พระ Imitation
เพื่อวันพรุ่ง นี้ ที่ ต้อง ดี กว่าเก่า เพื่อวันพรุ่ง นี้ ที่ ต้อง ดี กว่าเดิม

30 ^I F ^{V7/VI} A⁷ ^{VI-7} D-9 D-7 ^{V9sus4/V} G⁹sus⁴ ^{V7/V} G⁷

ท้อ ต้อง แท้ ต้อง ยอม แพ้ เรื่อง ไฉน ใน ทุก ก้าว เดิน ก็
ท้อ ต้อง แท้ ต้อง ยอม แพ้ เรื่อง ไฉน ใน ทุก ก้าว เดิน ก็
ต้อง ท้อ ต้อง ท้อ-แท้ เรื่อง ไฉน ใน ทุก ก้าว เดิน ทุก ก้าว เดิน ก็

บทเพลง “เพื่อวันพรุ่งนี้ รีฟริส” จาก ละครเพลง แกะดำโลกสวย เดอะ มิวสิคัล

นาวาตรี นป ประทีป เสน

“For Tomorrow to Come, Reprise” from “Black Sheep” The Musical

3

ท่อน Verse A คือ ท่อนที่พิมพ์อักษร A1 และ A2 เริ่มตั้งแต่จังหวะยก (Pickup) ก่อนห้องที่ 7 จนถึงห้องที่ 14

ท่อน Verse B คือ ท่อนที่พิมพ์อักษร A3 เริ่มตั้งแต่จังหวะยกก่อนห้องที่ 15 จนถึงห้องที่ 20

ท่อน Prehook B คือ ท่อนที่พิมพ์อักษร PH เริ่มตั้งแต่จังหวะยกก่อนห้องที่ 21 จนถึงห้องที่ 25

และท่อน Hook คือ ท่อนที่พิมพ์อักษร HK เริ่มตั้งแต่จังหวะยกก่อนห้องที่ 26 ถึงห้องที่ 35

การดำเนินคอร์ด (Chord Progression) ของบทเพลงหลัก “เพื่อวันพรุ่งนี้” นั้น ประโยคเพลงแรกนั้น (ท่อน A1 จังหวะยกก่อนห้องที่ 7) ไม่ได้ขึ้นต้นด้วยคอร์ดที่หนึ่ง (Chord I) ของบันไดเสียงเมเจอร์ แต่ขึ้นด้วยคอร์ดที่สี่ (Chord IV) ของบันไดเสียงเมเจอร์ ซึ่งจะทำให้ความรู้สึกที่ไม่ค่อยมั่นคง เป็นคำถาม และเหมือนจะต้องมีการดำเนินต่อไป เช่นเดียวกับท่อน A2 ที่มีทำนองและการดำเนินคอร์ดเหมือนกับท่อน A1 แต่ท่อน A3 ซึ่งเป็นท่อนที่ตัวละครทั้ง 3 ตัว เริ่มร้องประสานกัน ก็ขึ้นด้วยคอร์ดที่สี่ของบันไดเสียงเมเจอร์ เพราะต้องการความรู้สึกที่มั่นคง แน่วแน่ จนมาถึงท่อน Prehook ซึ่งเป็นท่อนที่ตัวละครทั้ง 3 ตัว เริ่มร้องประสานกัน ก็ขึ้นด้วยคอร์ดที่สี่ของบันไดเสียงเมเจอร์ ซึ่งให้ความรู้สึกที่ต้องนำพาไปสู่ท่อนต่อไป คือท่อน Hook ที่ใช้คอร์ดที่หนึ่งเป็นคอร์ดขึ้นต้น ให้ความรู้สึกที่หนักแน่น แน่วแน่ และมุ่งมั่น คอร์ดที่ใช้ส่วนใหญ่ในบทเพลงหลักนี้ เป็นการดำเนินคอร์ดในระบบไดอาโทนิค ยกเว้นในท่อน Prehook ห้องที่ 24 และในท่อน Hook ห้องที่ 32 ใช้คอร์ดโดมิแนนท์ระดับสอง (Secondary Dominant) เพื่อเปลี่ยนจากคอร์ดเดิมในระบบไดอาโทนิคที่เป็นคอร์ดไมเนอร์ เป็นคอร์ดเมเจอร์ ซึ่งจะทำให้เกิดเสียงที่สว่างและหนักแน่นขึ้น นอกจากนี้ ยังใช้คอร์ดโดมิแนนท์ระดับสองในท่อน Hook ห้องที่ 30 จังหวะที่ 3 (Chord A7 หรือ V7/VI) ซึ่งนอกจากจะทำให้เกิดเสียงที่สว่างและหนักแน่นขึ้นแล้ว ยังทำให้เกิดการเปลี่ยนท่วงเสียงชั่วคราว (Tonicization) เป็นบันไดเสียง D ไมเนอร์อีกด้วย

บทเพลง “เพื่อวันพรุ่งนี้ รีฟริส” จากละครเพลง แกะดำโลกสวย เดอะมิวสิคัล

“For Tomorrow to Come, Reprise”
from “Black Sheep” The Musical

นาวาตรี นป ประทีป เสน

30 I F 5^A V7/VI A7 3^A Tonicization to D minor VI-7 D-9 9^A D-7 1^A V9sus4/V G^9sus4 1^A 7^A V7/IV G7

ท้อ ต้อง แท้ ต้อง ยอม แพ้ เรื่อง ไฉ ใน ทุก ก้าว เดิน ก็

ท้อ ต้อง แท้ ต้อง ยอม แพ้ เรื่อง ไฉ ใน ทุก ก้าว เดิน ก็

ต้อง ท้อ ต้อง ท้อ-แท้ เรื่อง ไฉ ใน ทุก ก้าว เดิน ทุก ก้าว เดิน ก็

การวางแนวเสียงของคอร์ด (Chord Voicings) ในบทเพลงหลักนี้เป็นแบบแจ๊ส/ ป๊อป คือ มีการใช้โน้ตเสียงตึง (Tension Note) ได้แก่ โน้ตตัวที่ 7 ตัวที่ 9 ตัวที่ 11 (หรือโน้ต Suspension 4) และตัวที่ 13 ของคอร์ดเป็นส่วนใหญ่ ซึ่งจะทำให้ได้เสียงดนตรีที่ไม่ชัดเจน เลื่อนลงคล้ายกับดนตรีในยุคอิมเพรสชัน (Impressionist Music) ถ้าเทียบกับภาพวาดก็จะคล้ายกับภาพวาดของ โคลด โมเนต์ (Claude Monet) จิตรกรในยุคสมัยอิมเพรสชันชาวฝรั่งเศส นอกจากนี้ ยังใช้คอร์ดพลิกกลับ (Chord Inversion) ซึ่งในทฤษฎีดนตรีแจ๊สและดนตรีสมัยนิยม เรียกคอร์ดเหล่านี้ว่า Chord “On” เช่น F/A, D-/C หรือ G-7/C เป็นต้น ซึ่งจะทำให้แนวเสียงเบสมันท่วงทำนองเป็นเส้นที่ราบเรียบ โดยไม่ใช้โน้ตกระโดดมากเกินไป

6 Key F: F# IV A1 Bbadd2 3^A of Bb Ia Fadd9/A 3^A of F II- G-11 5^A V7sus4 G-11/C

ต้อง ทำให้ ดี ต้อง อยู่ ข้าง ใน กรอบ ไม่ ยิน ไม่ ยอม น้อม รับ ที่ เกิน

แนวทำนอง (Melodic Line) โน้ตหลักของแต่ละประโยคเพลงส่วนใหญ่จะพักที่โน้ตตัวที่ 3 ของคอร์ด ซึ่งความสัมพันธ์ดังกล่าวจะให้ความรู้สึกถึงความกลมกลืนกันเป็นอย่างมาก ท่วงทำนองแสดงความชัดเจนของคอร์ด เพราะเนื่องจากตัวที่ 3 ของคอร์ดจะบ่งบอกคุณลักษณะของคอร์ดว่าเป็นคอร์ดเมเจอร์หรือไมเนอร์ ตัวอย่างของบทเพลงที่ท่วงทำนองในแต่ละประโยคเพลงพักที่โน้ตตัวที่ 3 เช่น เพลง Autumn Leaves หรือ Fly Me to the Moon เป็นต้น นอกจากนี้ โน้ตหลักของแต่ละประโยคเพลงที่เลือกก็จะพักที่โน้ตตัวที่ 5 ตัวที่ 1 และตัวที่ 7 ของคอร์ด ซึ่งก็ยังเป็นโน้ตในคอร์ด (Chord Tone) ดังนั้น ทำนองหลักจึงยังมีเสียงที่กลมกลืนกันค่อนข้างมาก ประโยคเพลงที่ทำนองมีโน้ตที่ออกจากระบบไดอาโทนิค คือ โน้ต C# ในห้องที่ 30 ซึ่งต้องเป็นไปตามคอร์ด A7 ที่มีสมาชิกโน้ตได้แก่ A C# E และ G

แนวทำนองสอดประสาน (Counterpoint Line) ในท่อน Prehook ตัวละครทั้ง 3 ตัว ต่างต้องร้องแนวทำนองของตนเอง เพื่อแสดงออกถึงบทบาทและทัศนคติที่จะไปสู่เป้าหมายของแต่ละคน ผู้ประพันธ์ได้แต่งทำนองในท่อนนี้ด้วยทฤษฎีลีลาสอดประสานแนวทำนองสามแนว ตะวันผู้ซึ่งมีบทบาทที่ดำเนินชีวิตไปสู่เป้าหมายอย่างสุจริตจะร้องทำนองที่หนึ่งซึ่งเป็นทำนองหลัก สุตศน์ผู้ซึ่งทำทุกอย่างทุกอย่างเพื่อไปสู่เป้าหมาย ไม่ว่าวิธีนั้นจะต้องทุจริตหรือไม่ก็ตามจะร้องทำนองที่สอง และพระซึ่งมีบุคลิกที่เล็ดร่อน มีความมั่นใจในตนเองแต่ฝ่ายเดียวจะร้องทำนองที่สาม แนวทำนองทั้งสามจะถูกวิเคราะห์โดยใช้วิธีวิเคราะห์แบบเชนเคอร์ (Schenkerian Analysis) ดังมีรายละเอียดดังนี้

ทำนองที่หนึ่ง หรือ ทำนองหลักที่ร้องโดยตะวัน คือ แนวทำนองคงที่ (Cantus firmus หรือ C.F.) จะได้แนวทำนองที่ถูกลดรูปจนเป็นโน้ตคงที่แบบตัวขาวประจูด (Dotted Half Note)

ทำนองที่สอง ซึ่งร้องโดยสุตศน์ คือ ลีลาสอดประสานแนวทำนองประเภทที่สอง หรือแบบ 2:1 หมายถึง โน้ต 2 ตัวของทำนองที่สอง ต่อโน้ต 1 ตัวของแนวทำนองที่หนึ่ง ซึ่งขั้นคู่ที่เกิดขึ้นระหว่างทำนองทั้งสองนี้ เป็นขั้นคู่ 3 และ 5 เกือบทั้งหมด ซึ่งให้เสียงที่กลมกลืน (Consonance) ถึงแม้ในห้องที่สี่และห้าของท่อน Prehook จะมีขั้นคู่สองและสี่ ซึ่งเป็นขั้นคู่เสียงกระด้าง (Dissonance) แต่ก็มีโน้ตเคลา

บทเพลง “เพื่อวันพรุ่งนี้ รีฟริส” จาก ละครเพลง แกะดำโลกสวย เดอะ มิวสิคัล

“For Tomorrow to Come, Reprise”
from “Black Sheep” The Musical

นาวาตรี นบ ประทีป เสน

(Resolution) ไปยังโน้ตถัดไปให้เกิดเป็นขึ้นคู่เสียงกลมกลืน

ทำนองที่สาม ซึ่งร้องโดยพระ คือ ลีลาสอดประสานแนวทำนองประเภทที่ห้า หรือแบบอิสระ (Florid) ซึ่งเมื่อเทียบกับแนวทำนองหลักที่หนึ่งแล้ว ส่วนใหญ่จะได้ขึ้นคู่เป็นเสียงกลมกลืน และถึงแม้จะมีขึ้นคู่เสียงกระด้าง โดยจะใช้โน้ตเคล้าถัดไปทุกครั้ง

ดังนั้นจึงสรุปได้ว่า ทำนองทั้งสามแนวมีลีลาทำนองสอดประสานที่ถูกควบคุมด้วยขึ้นคู่เสียงกลมกลืนเป็นส่วนใหญ่ และโน้ตในแนวทำนองบนจังหวะตก (Down Beat) จะเป็นโน้ตในคอร์ด (Chord Tone) ทั้งหมด

เพื่อวันพรุ่งนี้ Prehook Counterpoint Analysis

เนื้อร้อง : แมนสรวง (ปิยารกุล) สุรางค์รัตน์
ทำนอง : นบ ประทีป เสน

Med. Slow ♩ = 65

IV B $\flat$ add2 III-7 A-7 II-7 G-11 III-7 A-7

พระ Florid

Interval: 1 3 2 1 3 1 2 1 3 2 1 3 2 1

จะ เขียน เส้น ทาง ที่ เดิน ทก ก้าว ที่ เดิน ไป ด้วย ใจ ไม่ หวน

ตะวัน C.F.

จะ ขีด จะ เขียน

Interval: 5 3 3 5 3 5 3

สุขสันต์ 2:1

ยอม แลก ทุก - อย่าง

IV B $\flat$ add2 III-7 A-7 V7sus4/V G7sus4 V7a/V G7/B V7sus4 C $\flat$ 9sus4 V7 C7

-3 1 3 2 1 2 4 3 7 6 5 6 -4 1 2 3 4

เพื่อ วัน พรุ่ง

5 3 4 3 2 3 4 3

sus

เพื่อ วัน พรุ่ง

ในท่อน Hook นั้น ทำนองของตะวันและสุขสันต์จะเคลื่อนที่ไปในทิศทางเดียวกันและประสานเสียงด้วยขึ้นคู่ที่กลมกลืน ส่วนทำนองของพระจะสอดประสานแบบสะท้อนล้อเลียน (Imitation Echo) ทำนองหลัก ในทำนองสอดประสานเกือบทั้งหมดอยู่ในระบบไดอาโทนิค ยกเว้นห้องที่ 24 และ 32 ในแนวเสียงของสุขสันต์และพระที่ใช้โน้ตตัว B เพื่อให้ตรงกับสมาชิกโน้ตในคอร์ด G7 ห้องที่ 29 ในแนวเสียงของสุขสันต์และพระที่ใช้โน้ตตัว B $\flat$ เพื่อให้ตรงกับสมาชิกโน้ตในคอร์ด B $\flat$ -6/C และห้องที่ 30 ในแนวเสียงของพระที่ใช้โน้ตตัว C# เพื่อให้ตรงกับสมาชิกโน้ตในคอร์ด A7 แต่พระจะร้องแนวเดียวกัน (Unison) กับตะวันตั้งแต่ห้องที่ 33-36 เช่นเดียวกับสุขสันต์ก็จะร้องแนวเดียวกับทำนองหลักของตะวัน

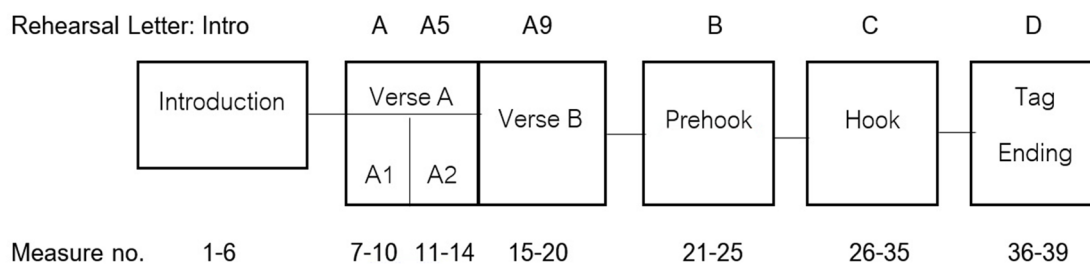
บทเพลง “เพื่อวันพรุ่งนี้ รีฟริส” จากละครเพลง แกะดำโลกสวย เดอะมิวสิคัล

นาวาตรีเนบ ประทีปเสนา

“For Tomorrow to Come, Reprise” from “Black Sheep” The Musical

ตั้งแต่จังหวะยกก่อนห้องที่ 34 แล้วทั้ง 3 คน ก็จะแยกเป็นเสียงร้องประสานตั้งแต่จังหวะยกก่อนห้องที่ 37 จนจบเพลง โดยแนวทำนองสอดประสานของทั้ง 3 แนวมีความสัมพันธ์แบบสวนทิศทางกัน โดยเฉพาะแนวทำนองสอดประสานที่สองมีความน่าสนใจมากขึ้น และแสดงออกถึงพลังร้ายที่แฝงอยู่ในตัวของพระ

สังคีตลักษณ์การเรียบเรียงเสียงประสาน (Arrangement Form) ของบทเพลงหลัก “เพื่อวันพรุ่งนี้ รีฟริส” วิเคราะห์แบบทฤษฎีดนตรีแจ๊สและดนตรีสมัยนิยม (Jazz and Pop Studies) เป็นลักษณะสังคีตลักษณ์สองตอนแบบมีช่วงเชื่อม (Binary Song Form with Prehook Transition)



ช่วงนำ (Introduction) ใช้การดำเนินคอร์ดในบันไดเสียง D ไมเนอร์ ซึ่งเป็นกุญแจเสียงร่วม (Relative Key) กับบันไดเสียง F เมเจอร์ ให้เสียงดนตรีที่ค่อนข้างน่ากลัว เพื่อแสดงถึงความร้ายที่แฝงอยู่ในตัวของพระ

การเรียบเรียงเสียงวงดนตรี (Orchestration) เครื่องดนตรีในวงดุริยางค์สำหรับละครเพลง (Theatre Orchestra) ของบทเพลงหลักนี้ ประกอบไปด้วย

Flute 1 คน	Electric/ Acoustic Guitar 1 คน
Oboe 1 คน	Electric Piano 1 คน
Bb Clarinet 1 คน	Keyboard I (Synth String) 1 คน
F French Horn 1 คน	Keyboard II (Synth Brass & String) 1 คน
Bb Trumpet 1 คน	Electric Bass Guitar 1 คน
Trombone 1 คน	Drum Set 1 คน
Auxiliary Percussion 1 คน (หลายเครื่อง)	Violin I 2 คน
Glockenspiel/ Percussion 1 คน (หลายเครื่อง)	Violin II 2 คน
Timpani 1 คน	Viola 2 คน
	Cello 2 คน

“For Tomorrow to Come, Reprise” from “Black Sheep” The Musical

22.(S16) เพื่อวันพรุ่งนี้ Reprise
บทคำ โลกสวย เดอะมิวสิคัล

លើកទី១ : ឈាមទាម ឱទ្ធិការស្រួល គ្មានអាការៈ
កំហុស ឬ រោគសញ្ញាអ្វីនោះឡើយ
ឈាម ដ៏ស្អាតដ៏ស្រស់

ดังได้กล่าวมาแล้วว่า บทเพลงหลัก “เพื่อวันพรุ่งนี้” ต้องแสดงออกถึงเสียงดนตรีที่มุ่งมั่นอย่างขาวสะอาดของตะวัน เสียงดนตรีที่สื่อถึงเป้าหมายที่ได้มาอย่างสกปรกของสุทัศน์ และเสียงดนตรีที่แสดงออกถึงความร้ายกาจของคนที่ภายนอกดูเป็นคนดี แต่สามารถทรยศหักหลังเพื่อนได้ของพระ การเรียบเรียงเสียงวงดนตรีจึงต้องสนับสนุนอารมณ์ของบทเพลงในช่วงต่างๆ ดังตัวอย่าง เช่น ท่อน C (Hook) ตะวันร้องทำนองหลักโดยมีฟลูตและกล็อกเคนชปิลเล่นไปพร้อมกันด้วย สุทัศน์ร้องทำนองที่ประสานเสียงกับทำนองหลัก ซึ่งเปรียบเสมือนตะวันกับสุทัศน์

บทเพลง “เพื่อวันพรุ่งนี้ รีฟริส” จาก ละครเพลง แกะดำโลกสวย เดอะ มิวสิคัล

นาวาตรีเนป ประทีปเสนา

“For Tomorrow to Come, Reprise” from “Black Sheep” The Musical

ต้องมีหนทางชีวิตที่แข่งขันกันเอง คือ ลงสมัครเลือกตั้งเป็นผู้แทนราษฎร โดยมีคลาริเน็ตเล่นไปพร้อมกัน แต่พีระร้องทำนองล้อเลียนทำนองหลักโดยมีกีตาร์ไฟฟ้าเสียงแตกเล่นไปพร้อมกันด้วย ซึ่งเปรียบเสมือนการทชยศต่อวันของพีระ กลุ่มเครื่องลมไม้และเครื่องสายจะเล่นท่วงทำนองเสียงสูง กลุ่มเครื่องลมทองเหลืองเล่นโน้ตที่เป็นลักษณะจังหวะของเครื่องกระทบจังหวะ (Percussive Rhythm) และกลุ่มเครื่องรืทิมเล่นโน้ตในลักษณะของเครื่องหมายประจำจังหวะ 128 ในช่วงเสียงกลาง (Mid Register)

การตีความและเทคนิคในการบรรเลง นักร้องต้องร้องเพลงในบทบาทของนักแสดงทั้งสามตัวละครตามที่ได้อกล่าวไว้ข้างต้นแล้ว ส่วนนักดนตรีต้องเล่นตามเครื่องหมายความรู้สึก (Expression Marks) ที่พิมพ์ไว้แล้วในโน้ตเพลง ซึ่งส่วนใหญ่จะเล่นด้วยน้ำเสียงเน้น (Accent) และเสียงต่อเนื่อง (Legato) เครื่องสายบางช่วงต้องเล่นแบบ Al tallone

การแสดงครั้งแรก (World Premiere)

ละครเพลง “แกะดำโลกสวย เดอะมิวสิคัล” ได้รับการสนับสนุนโครงการวิจัยและงานแสดงจากมหาวิทยาลัยรังสิต จัดแสดงต่อสาธารณชนในระหว่างวันที่ 9 ถึง 13 พฤษภาคม พ.ศ. 2561 รวมทั้งสิ้น 5 รอบการแสดง ณ ศาลาดนตรีสุริยเทพ มหาวิทยาลัยรังสิต และได้บันทึกวีดิทัศน์เพื่อเป็นหลักฐานและใช้เป็นสื่อความรู้เพื่อการเผยแพร่ สำหรับผู้ที่ต้องการจะศึกษาการสร้างสรรคผลงานละครเพลง โดยประกอบด้วยเพลงร้อง 21 เพลง ดนตรีประกอบ (Underscore) 22 เพลง และดนตรีเชื่อมระหว่างฉาก (Transition) 10 เพลง รวมทั้งสิ้น 53 รายการเพลง (Cue) โดยที่ผู้เขียนมีบทบาทในตำแหน่งผู้อำนวยการดนตรีต้องกำกับดนตรีทุกบทเพลงของละครเพลงเรื่องนี้ ดังมีรายละเอียดดังต่อไปนี้

บทเพลง “เพื่อวันพรุ่งนี้ รีฟริส” จาก
ละครเพลง แกะดำโลกสวย เดอะ
มิวสิคัล

นาวาตรีเนบ ประทีปะเสน

“For Tomorrow to Come, Reprise”
from “Black Sheep” The Musical

รายการเพลงในละครเพลง แกะดำโลกสวย เดอะมิวสิคัล

Scene#	Song#	No.	Song Name
0	U0	1	Overture ตะวันรุ่งฯ
1	S1	2	บัดเดียวดังห่านแห่ง
		3	วังเวงแว่ว
2	S2	3	เพื่อวันพรุ่งนี้
2-3	U1	4	เพื่อวันพรุ่งนี้ Hook
		5	Transition
3	M1	5	ประห้วงเพื่อประชาธิปไตย
	S3	6	มาเกิดพี่น้องนักศึกษา
	M2	7	ประห้วงจนหิระถูกจับ
	S4	8	คว้าว้าว
3-4	U2	9	เพื่อวันพรุ่งนี้ Hook
		10	Transition
4	M3	10	ทิสนามบิน
4-5	U3	11	เพื่อวันพรุ่งนี้ Hook
		12	Transition
5	S5&M4	12	อเมริกาแลนด์
	S6	13	วลาสนาพตะวันตก
	M5	14	ในห้องสอบ
6	S7&M6	15	อยู่ดีๆ ทำไมลาออก
	U4	16	บ้านตะวันตก
	U5	17	ไม่มีวันอภัย Underscore
6-7	U6	18	บ้านตะวันตก

7	M7	19	หาเสียงผู้ว่าก.ท.ม.
	S8	20	คำสัญญา
7-8	U7	21	คำสัญญา Transition
8	U8	22	พรรคไทยประชา Piano Lounge
		23	พรรคไทยประชา
	S10	24	ยินดีด้วยคุณสุทัศน์
	S11	25	ต้องไปให้ถึงฝัน
8-9	U9	26	ต้องไปให้ถึงฝัน
		27	Transition
9	S12	27	โรงพยาบาลเพื่อมวล
	U10	28	ประชา Underscore
9-10	U11	29	บ้านตะวันตก
10	U12	30	พ่อประสิทธิ์ที่ล้มลง
	S13	31	เพื่อนกันตลอดไป
10-11	U13	32	เพื่อนกันตลอดไป
		33	Transition
11	S14	33	มาร์ชการประปา (รีด)
	U14	34	รีดการประปา
		35	Underscore
	U15	35	พาดหัวข่าวหนังสือพิมพ์ 1

บทเพลง “เพื่อวันพรุ่งนี้ รีฟริส” จากละครเพลง แกะดำโลกสวย เดอะมิวสิคัล

นาวาตรีเนบ ประทีปะเสน

“For Tomorrow to Come, Reprise” from “Black Sheep” The Musical

12	S15	36	สิ่งที่ซ่อนอยู่คือความทะเยอทะยาน
	S16	37	เพื่อวันพรุ่งนี้ Reprise
	U16	38	เพื่อวันพรุ่งนี้ Transition
12-13	U16	38	เพื่อวันพรุ่งนี้ Transition
13	S17&M9	39	เมื่อตะวันตกลอบยิง
13-14	U17	40	พาดหัวข่าวหนังสือพิมพ์ 2
14	M10	41	พฤษภาทมิฬ
	U18	42	บ้านตะวันตก
	S18	43	สักวัน
14-15	U19	44	สักวัน Transition
15	U20	45	พาดหัวข่าวหนังสือพิมพ์ 3

	S19	46	ไม่เข้าใจ
	S20	47	ก้มหน้าไม่อายดิน
15-16	U21	48	ไม่มีวันอภัย Transition
16	S21	49	ขอให้เข้าใจ / ไม่มีวันอภัย
	U22	50	ก้มหน้าไม่อายดิน Underscore
	U23	51	อุดมการณ์ของพี่ระ สู้ทัศน์ และตะวันตก
17	S22	52	ตะวันตกรุ่งโรจน์ลิสต์ Finale
F	M	53	Curtain Call

สรุปผลการวิจัย/ สร้างสรรค์

บทเพลง “เพื่อวันพรุ่งนี้ รีฟริส” เป็นบทประพันธ์เพลงหลักเพลงสุดท้ายสำหรับละครเพลง แกะดำโลกสวย เดอะมิวสิคัล ซึ่งบทเพลงหลักเพลงสุดท้ายนี้ได้ถูกนำมาประพันธ์เนื้อร้องและเรียบเรียงเสียงประสานใหม่ เพื่อสร้างบรรยากาศและความรู้สึกที่ถูกต้องเหมาะสมในฉากที่ 12 รวมถึงสนับสนุนนักแสดงหลักทั้ง 3 คน ที่ต้องประชันการแสดงที่เป็นเอกลักษณ์ของแต่ละคน จนเหมือนว่าตัวละครทั้งสามคนกำลังทะเลาะกัน ทั้ง ๆ ที่ต่างก็มีจุดประสงค์ที่ให้คุณประโยชน์ให้ประเทศชาติ แต่มีวิธีการไปสู่เป้าหมายต่างกัน เป็นการสรุปบทบาทของตัวละครหลักแต่ละคน ทำให้ผู้ชมเข้าใจและได้รับอรรถรสอย่างเต็มเปี่ยม จนเกิดประทับใจจากการชมละครเพลง แกะดำโลกสวย เดอะมิวสิคัล ยิ่งไปกว่านั้น ผู้ชมยังจำทำนองหลักได้ และระลึกถึงบทบาทของตัวละครทั้งสามผ่านทางทำนองได้ยืนบทเพลงหลักนี้ ทำให้เกิดความทรงจำที่ดีต่อละครเพลง แกะดำโลกสวย เดอะมิวสิคัล

ข้อเสนอแนะ

บทเพลงหลักตามมาตรฐานสากลควรเป็นบทเพลงที่มีเนื้อเพลงซึ่งมีเนื้อหากว้าง ๆ ไม่ใส่บทสนทนาหรือคำเจาะจงของบทละครลงไป ในเนื้อเพลง เพื่อที่จะทำให้บทเพลงหลักนี้สามารถร้องได้ทุกโอกาส มีความเป็นสากล ไม่ใช่การขับร้องเฉพาะเมื่อมีการแสดงละครเพลง และบทเพลงหลักที่มีความเป็นสากลจะได้รับความนิยมถึงขั้นเป็นบทเพลงมาตรฐาน (Standard Song) และส่งผลให้ผู้ชมเรียกร้องให้จัดการแสดงละครเพลงซ้ำได้อีก (Restage) ในโอกาสต่อไป นอกจากนี้ ละครเพลงแกะดำโลกสวย เดอะมิวสิคัล คือ โครงการวิจัยและงานแสดงที่หลากหลาย คณะวิชาร่วมกันสร้างสรรค์ผลงานแบบสหวิทยาการ ซึ่งมหาวิทยาลัยยังสืดยังมุ่งมั่นที่จะปฏิรูปการศึกษาด้วยการนำองค์ความรู้ทุกด้านมาผสมผสานกัน ให้คณาจารย์และนักศึกษาจากทุกคณะวิชาได้มีโอกาสทำงานร่วมกัน เพื่อส่งเสริมให้คนไทยได้ร่วมกันสร้างนวัตกรรมใหม่ต่อสังคมและประเทศชาติ

บรรณานุกรม

ณัชชา พันธุ์เจริญ. การแต่งทำนองสอดประสาน. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2546.
 _____. พจนานุกรมศัพท์ดุริยางคศิลป์. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์เกศกระรัต, 2552.

บทเพลง “เพื่อวันพรุ่งนี้ รีฟริส” จาก
ละครเพลง แกะดำโลกสวย เดอะ
มิวสิคัล

นาวาตรี นบ ประทีป เสน

“For Tomorrow to Come, Reprise”
from “Black Sheep” The Musical

- Adler, Samuel. *The Study of Orchestration*. New York: W.W. Norton & Company, Inc., 1989.
- Benjamin, Thomas. *Counterpoint in the Style of J.S. Bach*. New York: Schirmer Books, 1986.
- Doezema, Bob. *Arranging 1 Workbook*. Boston: Berklee College of Music, 1986.
- Fux, Johann Joseph. *Gradus Ad Parnassus: the Study of Counterpoint*. New York: W.W. Norton & Company, Inc., 1943.
- Josefs, Jai. *Writing Music for Hits Songs*. Cincinnati: Writer’s Digest Books, 1989.

บทคัดย่อ

งานวิจัยเล่มนี้เป็นการทำงานวิจัยแบบเชิงคุณภาพ เรื่องดนตรีประกอบพิธีทำขวัญนาของครูชนะ ชำนิราชกิจ มุ่งเน้นศึกษาความเป็นมาของการประกอบพิธีทำขวัญนาของครูชนะ ชำนิราชกิจ ตลอดจนบททำขวัญนาและดนตรีประกอบพิธีทำขวัญนา ผู้วิจัยได้ทำการศึกษาแบบมีส่วนร่วม พบว่าพิธีทำขวัญนาเป็นพิธีกรรมหนึ่งที่มีความสัมพันธ์กับประเพณีการบวชที่เป็นที่นิยมปฏิบัติสืบต่อกันมา จุดมุ่งหมายของการทำขวัญนานั้นประการสำคัญคือการสอนให้นาคได้ระลึกถึงความกตัญญูต่อผู้มีพระคุณ พบว่าครูชนะ ชำนิราชกิจ ได้รับการถ่ายทอดการประกอบพิธีการทำขวัญนาจากคุณตาและพระพร ภิรมย์ ในด้านการขับร้องเพลงไทยได้รับการถ่ายทอดจากคุณแม่ลูกอินทร์ ชำนิราชกิจ ครูชนะ ชำนิราชกิจได้ยึดหลักการประกอบพิธีทำขวัญนาแบบโบราณ โดยใช้กลวิธีการขับร้องตามแบบแผนของการบรรเลงและขับร้องเพลงไทยตามหลักวิชาการดุริยางคศิลป์ พบบทเพลงสำคัญที่ใช้บรรเลงประกอบพิธีการทำขวัญนาแบ่งออกเป็น 3 ประเภท ได้แก่ เพลงหน้าพาทย์จำนวน 7 เพลง ประเภทเพลงสองชั้นจำนวน 11 เพลง และเพลงประเภทอื่นๆจำนวน 2 เพลง ซึ่งมีความสำคัญที่จำเป็นต้องมีการศึกษาและอนุรักษ์ให้คนรุ่นหลังได้เรียนรู้และศึกษาต่อไป

คำสำคัญ: ดนตรี/ พิธีทำขวัญนา

Abstract

This study is qualitative research about music which used in Master Chana Chamnirachakij's Preordering Buddhist ceremony. The study focuses on the history of Master Chana Chamnirachakij's Preordering Buddhist ceremony, Preordering Buddhist ceremony's script and music which used in Master Chana Chamnirachakij's Preordering Buddhist ceremony. This study conducted in Participatory Learning method. Research findings showed that preordering Buddhist ceremony relates to ordination ceremony and continually performed. The purpose of this of Preordering Buddhist ceremony is to teach person about to be ordained as a Buddhist priest (Nak) to remind his parents' kindness. Moreover, the study showed that Master Chana Chamnirachakij's Preordering Buddhist ceremony is inherited from grandfather Ruen and Pron, the monk. About Thai song singing skill, Master Chana Chamnirachakij inherits script from his mother, Lookintr Chamnirachakij. Master Chana Chamnirachakij holds to ancient ceremony style by using singing and performing music pattern of arts of playing music theory. Furthermore, this study found that there are 3 kinds of music which used in Master Chana Chamnirachakij's Preordering Buddhist ceremony; 7 Nah Pat songs, 11 Song Chun songs and 2 other songs. These are very important to study and conserve this knowledge for the new generation to study.

Keywords: Music/ Preordering Buddhist ceremony

* นิสิตระดับมหาบัณฑิต หลักสูตรศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาดุริยางค์ไทย ภาควิชาดุริยางคศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, j.sopapark@gmail.com

** รองศาสตราจารย์ ดร., สาขาวิชาดุริยางค์ไทย ภาควิชาดุริยางคศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, pkumkom@yahoo.com

บทนำ

พิธีทำขวัญนาเป็นพิธีกรรมอันเกิดจากความเชื่อถือเป็นประเพณีที่คนไทยนิยม โดยรับคติความเชื่อมาจากศาสนาพราหมณ์ที่เข้ามาเผยแพร่ในประเทศไทย ซึ่งในพิธีทำขวัญนาประกอบด้วยการใช้เครื่องที่ใช้ในการประกอบพิธีต่าง ๆ เช่น ดนบายศรี แวนเวียนเทียน เป็นต้น ที่มีความสำคัญและมีความหมายในคติความเชื่อ ในการประกอบพิธีหมอบทำขวัญจะเป็นผู้ประกอบพิธีกรรม โดยขั้นตอนในการทำขวัญนาเริ่มจากบูชาพระรัตนตรัย ต่อด้วยบทพรมนุเมตดาที่เป็นภาษามคร แล้วจึงต่อดนบายศรี จากนั้นเป็นบทการเคารพคุณบิดามารดาการปฏิสนธิ นามนาถ สมมุติบายศรี เบิกบายศรี การสอนนาถ การอธิบายเครื่องอัฐบริขาร การเชิญขวัญ และการเวียนเทียนตามลำดับ ในระหว่างที่ประกอบพิธีจะมีการขับร้อง การแห่ และดนตรีบรรเลงประกอบในแต่ละขั้นตอนที่เกี่ยวข้องกับพิธีกรรมอันศักดิ์สิทธิ์ ในการขับร้องเพลงหรือการแห่ตามลำดับขั้นตอน เนื้อหาของการแห่เกี่ยวข้องกับการสอนให้นาถได้เห็นความสำคัญของบิดามารดา เพื่อให้นาถได้ระลึกถึงพระคุณ หมอบขวัญจะพรรณนาเรื่องราวตามลำดับขั้นตอน ตั้งแต่ปฏิสนธิจนถึงได้อายุครบ 20 ปีบริบูรณ์ การร้องแห่ในพิธีทำขวัญนาแต่ละท้องถิ่นมีลักษณะแตกต่างกันไป ขึ้นอยู่กับภาษาและวัฒนธรรมที่แตกต่างกันออกไป แต่จะมีส่วนคล้ายกันในส่วนของท่วงทำนอง จากนั้นหมอบขวัญจึงเบิกบายศรีแล้วทำพิธีเวียนเทียน โดยใช้การขับร้องประกอบการบรรเลงดนตรีรับสลับกัน

อาชีพหมอบทำขวัญนาที่สืบทอดกันต่อ ๆ มาและยังคงเหลืออยู่ไม่มากนัก การสืบทอดภูมิปัญญานี้นอกจากจะเป็นการสืบสานวัฒนธรรมประเพณีของชุมชนแล้ว หมอบทำขวัญนายังสามารถนำความรู้และประสบการณ์ไปใช้เพื่อประกอบอาชีพเสริมหารายได้ให้กับครอบครัวได้อีกทางหนึ่งด้วย แต่เนื่องจากปัจจุบันการประกอบพิธีทำขวัญนาแบบโบราณที่ปฏิบัติกันมานั้นมีผู้สืบน้อยและหาได้ยาก ซึ่งถ้าหากมีการสืบสานประเพณีแบบดั้งเดิมไว้จะทำให้วัฒนธรรมประเพณี การบวชนาคและหมอบทำขวัญนา ยังคงดำรงอยู่ได้ในสังคมไทย และยังเป็นการอนุรักษ์วัฒนธรรมไทยที่มีคุณค่าแขนงนี้ให้อยู่คู่กับสังคมไทยต่อไป

บททำขวัญนาก็ยังมีการสอดแทรกหลักธรรมอยู่ในพิธีกรรม ซึ่งสามารถที่จะโน้มน้าวจิตใจให้ผู้ร่วมพิธีตระหนักถึงความสำคัญในการบวช เข้าใจเนื้อหาหลักธรรมและความรู้ต่าง ๆ รวมไปถึงดนตรีที่ใช้ในการบรรเลงขับร้องและประกอบขั้นตอนต่าง ๆ ระหว่างประกอบพิธีการทำขวัญนา ซึ่งพบว่าครูชนะ ชำนิราชกิจ เป็นบุคคลสำคัญท่านหนึ่งที่ยึดการประกอบพิธีทำขวัญนาแบบโบราณเป็นแนวทางและนำมาปรับใช้ให้เป็นเอกลักษณ์เฉพาะในการประกอบพิธีทำขวัญนาของตนเองเป็นเรื่องที่น่าสนใจศึกษาเพื่อประโยชน์ในการสืบทอดและอนุรักษ์

ครูชนะ ชำนิราชกิจ ปัจจุบันอายุ 78 ปี ข้าราชการบำนาญในตำแหน่งผู้เชี่ยวชาญการดนตรีไทย กองนันทนาการ สำนักสวัสดิการสังคม กรุงเทพมหานคร ท่านเป็นผู้หนึ่งที่ยึดถือการประกอบพิธีทำขวัญนาตามแบบฉบับโบราณซึ่งได้ยึดหลักการทำขวัญนาจากคุณตาเริ่ม ซึ่งเป็นผู้ประกอบพิธีทำขวัญที่เป็นคนท้องถิ่นในจังหวัดเพชรบุรี และยังได้รับการถ่ายทอดตำราประกอบพิธีทำขวัญนาอีกตำราหนึ่งจากพระพร ภิรมย์ (บุญญวงส์โสภิกขุ) ศิลปินที่มีชื่อเสียงและมีความเชี่ยวชาญด้านการร้อง การบรรเลงดนตรีไทย ประกอบพิธีทำขวัญนา พากย์หนังและเป็นผู้ที่ได้รับรางวัลจำนวนมากเช่น รางวัลแผ่นเสียงทองคำพระราชทาน ในปีพ.ศ. 2509 รางวัลการเชิดชูบุชนียบุคคลเกียรติยศ ทางด้านผู้ใช้ภาษาไทยดีเด่นแห่งชาติ ประจำปีพุทธศักราช 2553 เป็นต้น โดยตำราพิธีทำขวัญนาของครูชนะ ชำนิราชกิจที่ได้รับการถ่ายทอดจากพระพร ภิรมย์ (บุญญวงส์โสภิกขุ) นั้น มีลีลาสำนวนในการทำขวัญนาที่มีลักษณะเฉพาะจากคำกล่าวของครูชนะ ชำนิราชกิจที่กล่าวไว้ว่า ครูเป็นหมอบขวัญที่ได้รับมาจากหลวงพี่พร ภิรมณ์ท่านส่วนหนึ่ง ทำแบบโบราณไม่มีร้องลูกทุ่ง เพราะครูได้รับตำราเอาไว้ แล้วก็นำมาปรับให้เป็นแบบฉบับของครูเองแต่ก็ยังคงไว้ในส่วนของใจความสำคัญที่ได้รับถ่ายทอดมา เพลงที่ครูจะใส่ลงไปในการร้องครูจะต้องดูความสามารถของผู้บรรเลงว่าจะรับเพลงร้องได้หรือไม่หรือไม่ใช่สักแต่ว่าข้านี้แน่ จะต้องร้องให้พวกปี่พาทย์จนเพลง ครูไม่ทำเป็นอันขาด¹

พิธีทำขวัญนาเป็นพิธีที่มีคุณค่ามากในด้านประเพณีและวัฒนธรรม ปัจจุบันมีความนิยมลดน้อยลงด้วยสภาพการเปลี่ยนแปลงทางด้านเศรษฐกิจสังคมจึงมองว่าเป็นการฟุ่มเฟือยไม่จำเป็นนิยมจัดงานให้เสร็จเพียงวันเดียวอย่างเรียบง่าย เป็นสาเหตุให้การสืบทอดการเป็นหมอบขวัญลดลงและการถ่ายทอดเป็นไปในหมู่เครือญาติมากกว่าบุคคลอื่นเป็นการถ่ายทอดแบบมุขปาฐะ โดยขาดการจดบันทึกเป็นลายลักษณ์อักษรอย่างเป็นระบบ จึงทำให้เกิดการสูญหายของบททำขวัญนา ทำนองร้อง ทำนองแห่ และเพลงที่ใช้ประกอบพิธีทำขวัญนา ส่วนหนึ่งเป็นเรื่อง

1. ชนะ ชำนิราชกิจ, “พิธีทำขวัญนาของ ครูชนะ ชำนิราชกิจ” สัมภาษณ์โดย ปราโมทย์ เทียงตรง, 15 มกราคม 2560.

ของความนิยมที่จะแสวงหาความบันเทิงที่มีมากมายในปัจจุบันเพื่อเข้ามาทดแทนสิ่งบันเทิงต่าง ๆ ในอดีตที่ดูแคลนวัฒนธรรมเก่าอันเป็นสิ่ง
ล้ำค่า นับว่าเป็นการสูญเสียศิลปวัฒนธรรมด้านหนึ่งของชาติที่สำคัญ

สภาพสังคมปัจจุบันมีความเจริญทางเทคโนโลยีสูง โลกแคบลง การมีปฏิสัมพันธ์แลกเปลี่ยน
วัฒนธรรมระหว่างชาติเป็นไปได้อย่างรวดเร็วสังคมบ้านแปงสภาพเป็นสังคมเมืองอย่างฉับพลัน ประชาชน
สามารถหาความบันเทิงได้หลากหลายรูปแบบ ความนิยมในอรรถรสเก่า ๆ ของบททำขวัญนาเริ่มเสื่อม
ถอยขาดผู้สนับสนุนกลายเป็นของล้าสมัยไร้ค่าไม่มีสิ่งซึ่งแสดงถึงความเจริญการรับเอาวัฒนธรรมจาก
ต่างประเทศโดยการขาดการไตร่ตรองหรือขาดการผสมกลมกลืนให้เข้ากับวัฒนธรรมเก่าแก่อันเป็นสิ่ง
ล้ำค่า นั้นนับเป็นภัยอันตรายที่ใหญ่หลวงของชาติ²

จากที่ได้กล่าวมาเบื้องต้นแสดงให้เห็นถึงความสำคัญของการสัมพันธ์กันระหว่างประเพณี วัฒนธรรมและศาสนา เมื่อได้นำมารวม
กันแล้วก่อให้เกิดพิธีกรรมการทำขวัญนาขึ้น อันเป็นศาสตร์และศิลป์ที่สำคัญที่ได้สืบทอดกันมาแต่โบราณถึงอย่างไรก็ตามในสภาพสังคมและ
เศรษฐกิจที่มีความเปลี่ยนแปลงไป การประกอบพิธีทำขวัญนาถูกรวบรัดตัดขั้นตอนให้สั้นลงไปแล้วเสร็จภายในวันเดียวบ้างก็มีส่งผลกระทบ
ต่อดนตรีที่พาทยที่เคยมีบทบาทหน้าที่ควบคู่กับพิธีกรรมได้รับผลกระทบนักดนตรีต้องมีการเปลี่ยนแปลงในด้านการบรรเลงเพลงวงดนตรี ฯลฯ
เพื่อให้สอดคล้องได้ในสังคมไทยปัจจุบัน ส่งผลให้เพลงพิธีกรรมทั้งหลายที่เคยใช้หว่านหางไธสงไปจนหางไธสงได้ยาก และหายไปไหนที่สุด ดังนั้นผู้วิจัยจึงมี
ความสนใจที่จะศึกษาเรื่องของดนตรีที่ใช้ประกอบพิธีทำขวัญนาของครูชนะ ชำนิราชกิจ เพื่อรวบรวมข้อมูลการประกอบพิธีทำขวัญนา
วงดนตรี เพลง การร้อง ที่ใช้ในการประกอบพิธีทำขวัญนาของครูชนะ ชำนิราชกิจ ผู้ที่รักษาการประกอบพิธีการทำขวัญนาตามแบบฉบับที่
ได้ร่ำเรียนมาโดยไม่ได้มีการปรับเปลี่ยนไปตามความนิยมของสังคมอันเป็นประโยชน์ในการสืบทอดและอนุรักษ์สืบไป

วัตถุประสงค์และขอบเขตของงานวิจัย

1. เพื่อศึกษาความเป็นมาและการประกอบพิธีทำขวัญนาของครูชนะ ชำนิราชกิจ
2. เพื่อศึกษาบททำขวัญนาและดนตรีประกอบพิธีทำขวัญนาของครูชนะ ชำนิราชกิจ

วิธีดำเนินการวิจัย

การค้นคว้าและวิจัยวิทยานิพนธ์ฉบับนี้ ใช้รูปแบบวิจัยเชิงคุณภาพโดยศึกษาข้อมูลจากแหล่งข้อมูลต่าง ๆ ดังนี้

1. เก็บรวบรวมข้อมูลที่ใช้ประกอบการวิจัย ได้แก่ เอกสารที่มีเนื้อหาเกี่ยวกับการวิจัยโดยผู้วิจัยได้ทำการศึกษาและรวบรวมจาก
แหล่งต่าง ๆ ดังนี้

- สำนักงานวิทยทรัพยากร จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย [หอสมุดกลาง]
- หอสมุดกลางมหาวิทยาลัยมหาจุฬาลงกรณราชวิทยาลัย
- หอสมุดแห่งชาติ
- สำนักหอสมุดมหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์
- สำนักวิทยบริการและเทคโนโลยีสารสนเทศ มหาวิทยาลัยราชภัฏเพชรบุรี
- ห้องสมุดมหาวิทยาลัยมหิดล โดยแยกเป็นประเภทดังนี้

1.1 ข้อมูลปฐมภูมิ

- การสังเกตการณ์ คือ การเข้าไปร่วมสังเกตการณ์การประกอบพิธี ทำขวัญนาครูชนะ ชำนิราชกิจประกอบพิธีทำขวัญนา
- การสัมภาษณ์ (Interview) โดยทำการสัมภาษณ์บุคคลที่เกี่ยวข้อง

1.2 ข้อมูลทุติยภูมิ ได้แก่ งานวิจัย งานวิทยานิพนธ์ที่เกี่ยวข้อง หนังสือ

วารสารและเอกสารที่เกี่ยวข้องกับการวิจัย

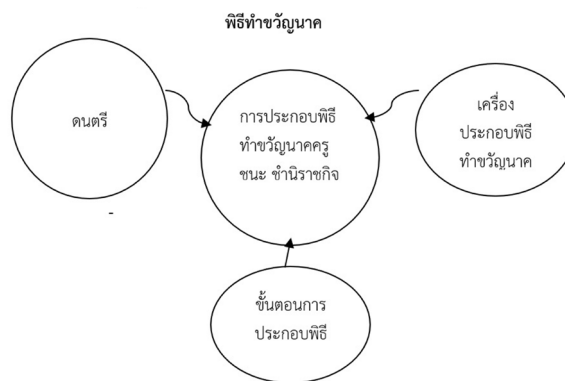
2. การวิเคราะห์ข้อมูล

- วิเคราะห์การประกอบพิธีทำขวัญนาของครูชนะ ชำนิราชกิจ

2. นรวิรุ รัตแก้ว, วิเคราะห์ภาพสะท้อนสังคมในบททำขวัญนา อำเภอท่าเสา จังหวัดนครศรีธรรมราช, สารนิพนธ์ ศึกษาศาสตรมหาบัณฑิต มหาวิทยาลัยนเรศวร
(2553), 2.

- วิเคราะห์บทเพลงและดนตรีที่ใช้ประกอบพิธีทำขวัญนาของครูชนะ ชำนิราชกิจ

กรอบแนวความคิด



ที่มา : ปราโมทย์ เทียงตรง

ผลการวิจัย

จากการศึกษาเรื่องดนตรีประกอบพิธีทำขวัญนาของครูชนะ ชำนิราชกิจ ผู้วิจัยได้กำหนดวัตถุประสงค์ไว้เพื่อศึกษาความเป็นมาการประกอบพิธีทำขวัญนา บททำขวัญนาและดนตรีประกอบพิธีทำขวัญนาของครูชนะ ชำนิราชกิจ ผู้วิจัยได้เก็บรวบรวมข้อมูลต่าง ๆ โดยการศึกษาเอกสารงานวิจัยต่าง ๆ ที่เกี่ยวข้อง การสัมภาษณ์บุคคลที่เกี่ยวข้อง และการสังเกตการประกอบพิธีทำขวัญนาของครูชนะ ชำนิราชกิจ ซึ่งสามารถสรุปผลการวิจัยได้ดังนี้

การประกอบพิธีทำขวัญนาของครูชนะ ชำนิราชกิจ ผู้วิจัยได้แยกข้อมูลออกเป็นประเด็นดังนี้

พิธีทำขวัญนา

พิธีทำขวัญนาเป็นพิธีที่ยังได้รับความนิยมอยู่ในปัจจุบัน กล่าวคือเมื่อมีการจัดงานอุปสมบทก็จะมีการจัดให้มีพิธีทำขวัญนาขึ้นก่อนเพื่อให้ญาติได้ระลึกถึงพระคุณของบิดามารดา ตระหนักถึงความกตัญญู อีกทั้งการเตรียมความพร้อมในการที่จะต้องปฏิบัติตนเมื่อเป็นพระภิกษุสงฆ์ โดยผ่านการประกอบพิธีที่มีความศักดิ์สิทธิ์ พิธีทำขวัญนาเป็นพิธีที่ได้รับความเชื่อจากศาสนาพราหมณ์ซึ่งนำมาเชื่อมโยงกับพิธีกรรมทางพระพุทธศาสนา



ภาพที่ 1 ครูชนะ ชำนิราชกิจ ประกอบพิธีทำขวัญนา

ที่มา: ปราโมทย์ เทียงตรง

อุปกรณ์ที่ใช้ประกอบพิธีทำขวัญนา

การทำขวัญนาเป็นพิธีกรรมอย่างหนึ่งที่มีหมอขวัญเป็นผู้ประกอบพิธี มีเครื่องประกอบพิธีที่สำคัญหลายอย่าง อุปกรณ์ที่ใช้ประกอบพิธีทำขวัญนาของครูชนะ ชำนิราชกิจ ประกอบไปด้วยข้าวของเครื่องใช้ต่าง ๆ ที่สำคัญในการประกอบพิธีซึ่งทางเจ้าภาพจะเป็นผู้ที่เตรียมไว้ตามคำบอกของผู้ประกอบพิธีประกอบด้วยสิ่งของดังนี้

1. บายศรี 3 ชั้น 5 ชั้น 7 ชั้น
2. ไผ่ขนาบบายศรี
3. ไผ่ยอดบายศรี 1 ฟอง
4. มะพร้าวอ่อน 1 ลูก
5. กล้วยน้ำว่า 1 หวี
6. เทียนขี้ผึ้งหนัก 1 บาท 11 เล่ม
7. แว่นเวียนเทียน
8. สายสิญจน์
9. ใบตอง 3 ทาง
10. ผ้าห่มบายศรี
11. ใบพลู 7 ใบ
12. แป้งเจิม
13. จันน้ำมนต์
14. เครื่องสังเวทียกระยาบวช
15. จันใส่ข้าวสาร
16. เครื่องกำนัลครู



ภาพที่ 2 ต้นบายศรีและเครื่องประกอบพิธีทำขวัญนาค
ที่มา : ปราโมทย์ เทียงตรง

คุณสมบัติผู้ประกอบพิธีทำขวัญนาค

ผู้ประกอบพิธีทำขวัญนาคหรือที่เรียกกันทั่วไปว่า หมอทำขวัญนาคมีหน้าที่เป็นผู้ประกอบพิธีทำขวัญนาค เป็นผู้ที่มีบทบาทสำคัญในการอบรมสั่งสอนนาคในเรื่องของความกตัญญูต่องานบุญกุศลที่ได้ทำมาและให้คำแนะนำสั่งสอนจนกระทั่งเติบโตรวมไปถึงการปฏิบัติตนในขณะที่เป็นพระภิกษุสงฆ์ และในเรื่องของอานิสงส์ของการที่นาคได้อุปสมบทในครั้งนี้ ผู้ประกอบพิธีจึงต้องเป็นผู้ที่มีคุณสมบัติที่น่าเลื่อมใสศรัทธาทั้งกาย วาจา ใจ เป็นผู้ผ่านการบวชเรียนและมีความเข้าใจในหลักธรรมคำสอนในพระพุทธศาสนาเป็นอย่างดี ซึ่งจะเป็นแบบอย่างในการประพฤติปฏิบัติที่ดีให้นาคได้ปฏิบัติตาม นอกจากนี้คุณสมบัติดังกล่าวแล้วผู้ประกอบพิธีทำขวัญนาคยังจะต้องมีความสามารถในการใช้ภาษาออกเสียงอักขระที่ชัดเจน มีน้ำเสียงที่ไพเราะ มีความสามารถด้านการร้อง การแหล่ และยังต้องมีไหวพริบปฏิภาณ ซึ่งเป็นคุณสมบัติอีกประการหนึ่งที่มีความสำคัญในการประกอบพิธีทำขวัญนาค

ลำดับขั้นตอนการประกอบพิธีทำขวัญนาค

พิธีทำขวัญนาคมีลำดับขั้นตอนประกอบด้วยการกล่าวบททำขวัญที่แต่งขึ้นเป็นร้อยและกลอนแปด โดยแบ่งออกเป็นช่วง ๆ ดังนี้

1. บทบูชาพระรัตนตรัย ประกอบด้วยการกล่าวบทชุมนุมเทวดาหรือบทสวดเป็นภาษามคธแล้วจึงต่อยด้วยบทสวดแปลเป็นภาษาไทย บทเคารพคุณ เป็นการบูชาสิ่งศักดิ์สิทธิ์และอัญเชิญมายังพิธีทำขวัญนาคเพื่อให้เกิดความเป็นสิริมงคล
2. บทปฏิสนธิ ประกอบด้วยการพรรณนาถึงความฝันของแม่ การพรรณนาการแพ้ท้องถึงตอนที่แม่ตั้งท้อง การเจ็บท้องคลอด การเห่กล่อม
3. บทนามนาค เป็นบทที่กล่าวถึงที่มา ความเชื่อ ของคำว่า นาค ซึ่งใช้เรียกแทนตัวผู้ที่บวช

4. บทสอนนาถ เป็นบทที่กล่าวถึงหลักธรรมคำสอนในพระพุทธศาสนาและแนวทางการปฏิบัติตนเมื่อได้อุปสมบทเป็นพระภิกษุสงฆ์

5. การประกอบพิธีเวียนเทียน ขั้นตอนนี้จะเป็นการเวียนเทียนสมโภชขวัญเพื่อให้เกิดความเป็นสิริมงคล เป็นการขอให้เทพดาและ
สิ่งศักดิ์สิทธิ์ทั้งหลายช่วยอำนวยพรให้แก่เนา

ขั้นตอนต่าง ๆ ของการประกอบพิธีทำขวัญนาสามารถจะเปลี่ยนแปลงหรือตัดทอนในรายละเอียดปลีกย่อยของการประกอบพิธีขึ้นอยู่กับ
กับเจ้าภาพ สถานการณ์ สภาพแวดล้อมและเวลาในที่ประกอบพิธี เพื่อให้เกิดความเหมาะสม บริหารเวลาให้เกิดความเหมาะสมแต่รักษำขั้นตอน
ของพิธีกรรมไว้อย่างครบถ้วนสมบูรณ์ ซึ่งครูชนะ ชำนิราชกิจ จะใช้เวลาในการประกอบพิธีทำขวัญนาประมาณ 2 ชั่วโมง การประกอบพิธี
ใช้การพรรณนาผ่านการขับร้อง การแห่ ประกอบเข้ากับการบรรเลงปี่พาทย์รับส่งระหว่างการประกอบพิธี

วรรณกรรมในบททำขวัญนา

วรรณกรรมในบททำขวัญนาของการประกอบพิธีทำขวัญนาของครูชนะ ชำนิราชกิจ พบว่าฉันทลักษณ์ที่ใช้ในการประพันธ์บททำขวัญ
นาแบ่งออกเป็น 2 ประเภท ได้แก่

บททำขวัญนาประเภทบทประพันธ์ร่ายยาว

ตามพจนานุกรม ฉบับราชบัณฑิตยสถาน พ.ศ.2554 ได้ให้ความหมายของร่ายยาวว่า ชื่อร่ายชนิดหนึ่ง มีลักษณะคล้ายร่ายโบราณ
ใช้แต่งบทเทศน์ บทสวด บทกล่อมลูก เป็นต้น ไม่จำกัดวรรคและคำ แต่ละวรรคไม่ควรน้อยกว่า 5 คำ นิยมส่งสัมผัสส่งท้ายวรรคหน้า และรับ
สัมผัสในวรรคถัดไปที่คำใดก็ได้ สัมผัสเชื่อมกันไปเช่นนั้นจนจบ ร่ายยาวเป็นร่ายที่ไม่มีการกำหนดจำนวนคำในวรรคหนึ่ง ๆ ซึ่งในแต่ละวรรคอาจ
จะมีคำน้อยหรือมากไม่เท่ากันทุกวรรค การสัมผัสของคำจะอยู่ที่คำสุดท้ายของวรรคหน้าสัมผัสกับคำใดคำหนึ่งในวรรคถัดไป เมื่อจบมักจะนิยม
ลงท้ายด้วยคำว่า แล้วแล นั้นแล นั้นเถิด โน้นเถิด ฉะนั้น เป็นต้น

การใช้คำประพันธ์ร่ายยาวนิยมใช้ประพันธ์ในบทที่เกี่ยวข้องกับพิธีกรรมหรือเป็นการแปลความหมายของภาษาบาลีที่มีในตำรา
โดยจะใช้คำที่วิจิตรงดงามและให้ความเข้มข้น การกล่าวบทนี้ผู้ประกอบพิธีจะกล่าวโดยใช้ทำนองที่เรียกว่า ธรรมวัตรซึ่งมีลักษณะเดียวกับ
ทำนองที่พระใช้เทศน์

บททำขวัญนาประเภทบทประพันธ์กลอนสุภาพหรือกลอนแปด

ตามพจนานุกรม ฉบับราชบัณฑิตยสถาน พ.ศ.2554 ได้ให้ความหมายของกลอนว่า คำประพันธ์ซึ่งแต่เดิมเรียกคำเรียงที่มีสัมผัสทั่วไป
จะเป็นโคลง ฉันท์ กาพย์ หรือร่าย ก็ตาม เช่น ในคำว่า ชุมนุมตำรากลอน ครั้นเรียกเฉพาะคำประพันธ์เฉพาะอย่างเป็นโคลง ฉันท์ กาพย์ ร่าย
แล้ว คำประพันธ์นอกจากนี้อีกอย่างหนึ่งจึงเรียกว่า กลอน เป็นลำนำสำหรับขับร้องบ้าง คือ บทละคร สักวา เสภา บทดอกสร้อย เป็นเพลงสำหรับ
อ่านบ้าง คือ กลอนเพลงยาว หรือ กลอนตลาด ลูกคำของ “กลอน 2” คือ กลอนฉันท์ กลอนตลาด กลอนบทละคร กลอนลิลิต กลอนสด
กลอนสวด กลอนสุภาพ กลอนเพลงยาว

การประพันธ์บททำขวัญนาด้วยกลอนสุภาพหรือกลอนแปดนั้นมีจุดประสงค์เพื่อใช้ในการขับร้องส่งประกอบเพลงประเภทสองชั้นมี
ความยาวไม่มากนัก มักใช้ในบทที่เกี่ยวข้องกับการบูชาและเวียนเทียนเฉลิมขวัญ แต่กรณีที่มีการประพันธ์ที่มีความยาวจะนิยมใช้การขับเสภา
เพื่อสื่ออารมณ์ที่มีความโศกเศร้าหรือเข้มข้นของบางตอนในบท เช่น การขับเสภาในตอนที่มีารดามีอาการเจ็บท้องใกล้คลอด เป็นต้น
หรืออาจจะใช้การแห่เพื่อบรรยาย พรรณนาเหตุการณ์ ความรู้สึกต่าง ๆ ที่มีจังหวะที่กระชับ สนุกสนาน

ดนตรีประกอบพิธีทำขวัญนาของครูชนะ ชำนิราชกิจ

ดนตรีที่ใช้ประกอบการทำขวัญนาของครูชนะ ชำนิราชกิจ ส่วนมากเป็นวงปี่พาทย์ไม้แข็งเครื่องคู่ตามที่เจ้าภาพได้จัดหา และเหตุ
ที่ในช่วงปี่พาทย์บรรเลงประกอบนั้นเนื่องมาจากการประกอบพิธีทำขวัญนาของครูชนะ ชำนิราชกิจ เป็นไปตามโบราณที่มีการขับร้องเพลงไทย
และบรรเลงเพลงหน้าพาทย์ประกอบในขั้นตอนพิธีการทำขวัญนา ซึ่งวงปี่พาทย์นั้นใช้ประกอบพิธีกรรมทางศาสนามาตั้งแต่สมัยโบราณมีบทบาท
สัมพันธ์กับวิถีชีวิตของคนในสังคมไทยตลอดมา



ภาพที่ 3 วงดนตรีที่บรรเลงประกอบพิธีทำขวัญนา
ที่มา : ปราโมทย์ เทียงตรง

พิธีการทำขวัญนาเป็นพิธีปฏิบัติสืบต่อกันมานาน โดยการพัฒนาผ่านการขับร้องการแห่ประกอบการบรรเลงดนตรีของวงปี่พาทย์ ซึ่งเพลงที่ครูชนะ ชำนิราชกิจ ใช้บรรเลงประกอบพิธีและบรรเลงประกอบการขับร้องสามารถแบ่งออกได้ 3 ประเภท ได้แก่

1. ประเภทเพลงหน้าพาทย์ ผู้วิจัยพบว่า ครูชนะ ชำนิราชกิจ นั้นมีการใช้เพลงหน้าพาทย์จำนวน 7 เพลง พบเพลงหน้าพาทย์ที่ใช้ประกอบขั้นตอนการทำขวัญนาในขั้นตอนต่าง ๆ ดังนี้

- 1.1 เพลงสาธุการ ใช้บรรเลงหลังจากการกล่าวคำบูชาพระรัตนตรัย
- 1.2 เพลงตระสันนิบาต ใช้บรรเลงหลังจากการกล่าวบทชุมนุมเทวดา เพื่ออัญเชิญสิ่งศักดิ์สิทธิ์มาประชุมพร้อมกันในพิธี
- 1.3 เพลงโอด ใช้บรรเลงในขั้นตอนของบทที่กล่าวถึงการปฏิสนธิในช่วงที่มารดาเจ็บท้องจะคลอดลูก พรรณนาให้เห็นถึงความทุกข์ทรมาน

- 1.4 เพลงมหาฤกษ์ ใช้บรรเลงประกอบขั้นตอนการจุดเทียนชัยที่ยอดต้นบายศรี มีความหมายเป็นมงคลฤกษ์งามยามดี
- 1.5 เพลงร่ำสามลา ใช้บรรเลงประกอบขั้นตอนการดับแว่นเวียนเทียนทั้ง 3 แว่น
- 1.6 เพลงกราวใน ใช้ประกอบการตักขวัญ ป้อนไข่ขวัญ และเป็นการประกอบการนำเครื่องสังเวยกระยาบวชออกไปให้อสูรที่ไม่สามารถเข้ามาในพิธีได้

1.7 เพลงเชิด ใช้บรรเลงประกอบขั้นตอนการอุ้มทอง เป็นขั้นตอนที่นำคมอบใบทองที่ลงอักขระแล้วม้วนห่อด้วยผ้าสวยงามให้กับมารดาอุ้มออกจากพิธี ปี่พาทย์จะบรรเลงเพลงเชิดประกอบการเดิน

2. ประเภทเพลงสองชั้น ผู้วิจัยพบว่า ครูชนะ ชำนิราชกิจ นั้นมีการใช้เพลงสองชั้นจำนวน 11 เพลง ซึ่งปรากฏพบว่า เพลงหน้าพาทย์ใช้ประกอบขั้นตอนการทำขวัญนาในขั้นตอนต่าง ๆ ดังนี้

- 2.1 เพลงครองจักรวาล ใช้บรรเลงประกอบการขับร้องในบทที่กล่าวบูชาคุณพระรัตนตรัย
- 2.2 เพลงเทวาประสิทธิ์ ใช้บรรเลงประกอบการขับร้องในบทที่กล่าวบูชาและอัญเชิญสิ่งศักดิ์สิทธิ์
- 2.3 เพลงพรหมณ์ดัดน้ำเต้า ใช้บรรเลงประกอบการขับร้องในบทที่กล่าวถึงขั้นตอนการปฏิสนธิในช่วงที่มารดาหลับฝัน
- 2.4 เพลงบังใบ ใช้บรรเลงประกอบการขับร้องในบทที่บิดามีความสงสารมารดาที่เจ็บท้องจะคลอดลูก
- 2.5 เพลงแขกพนุนรี ใช้บรรเลงประกอบการขับร้องในบทที่บิดามีความสงสารมารดาที่เจ็บท้องจะคลอดลูก
- 2.6 เพลงไอ้ราย ใช้บรรเลงประกอบการขับร้องในบทที่บิดามีความสงสารมารดาที่เจ็บท้องจะคลอดลูก
- 2.7 เพลงพัดชา ใช้บรรเลงประกอบการขับร้องในเนื้อหาของบทขับกล่อมให้นาคนอน
- 2.8 เพลงนางนาค ใช้บรรเลงเป็นเพลงแรกประกอบการขับร้องในขั้นตอนของการเวียนเทียน
- 2.9 เพลงขันพลับพลา ใช้บรรเลงเป็นเพลงที่ 2 ประกอบการขับร้องในขั้นตอนของการเวียนเทียน

2.10 เพลงดวงพระธาตุ ใช้บรรเลงเป็นเพลงที่ 3 ประกอบการขับร้องในขั้นตอนของการเวียนเทียน

2.11 เพลงแขกบรเทศ ใช้บรรเลงเป็นเพลงสุดท้ายประกอบการขับร้องในขั้นตอนของการเวียนเทียน

3. ประเภทอื่น ๆ

3.1 เพลงค่าน้ำนม ใช้บรรเลงประกอบการขับร้องให้นาครสถักถึงพระคุณของมารดา

3.2 เพลงเห่ฉิมพลี ใช้บรรเลงประกอบการขับร้องให้นาครสถักถึงพระคุณของมารดาและบิดา

เพลงดังกล่าวเป็นเพลงที่ครูชนะ ชำนิราชกิจ ใช้ในการประกอบพิธีและขับร้องอยู่เป็นประจำ ตามประวัติที่ผู้วิจัยได้ทำการศึกษาเป็นเพลงไทยที่มีมาตั้งแต่สมัยอยุธยา เป็นเพลงที่ถูกบรรจุอยู่ในบทมโหรี เพลงตับ เพลงโขน ละคร เพลงซ้ำ บรรเลงสืบทอดต่อกันมาจนถึงปัจจุบัน การร้องและการใช้เพลงประกอบพิธีทำขวัญนาของครูชนะ ชำนิราชกิจ ยังมีข้อแม้ดีกว่า อาจมีการเปลี่ยนแปลงได้ในบางเพลงตามความเหมาะสม ทั้งนี้ผู้ประกอบพิธีจะดูความพร้อม ความสามารถของผู้บรรเลงในวงปี่พาทย์ เนื่องจากบางครั้งวงปี่พาทย์ที่บรรเลงนั้นเป็นวงที่ทางเจ้าภาพจัดหา ไม่ใช่เป็นวงประจำของครูชนะ ชำนิราชกิจ จึงต้องมีการปรับในเรื่องของเพลงที่ใช้ให้เหมาะสม

ผลสรุปการดำเนินการวิเคราะห์ / อภิปรายผล

การประกอบพิธีทำขวัญนาของครูชนะ ชำนิราชกิจ ได้รับการถ่ายทอดจากคุณรินและพระพร ภิรมย์ โดยใช้บททำขวัญนาและใช้กระบวนการขับร้องและบรรเลงดนตรีไทยตามหลักดุริยางคศิลป์ จึงทำให้เป็นพิธีที่นิยมในสังคมอันกว้าง ซึ่งการประกอบพิธีการทำขวัญนาของครูชนะ ชำนิราชกิจ เป็นศาสตร์แขนงหนึ่งที่โดดเด่นด้านสุนทรียะ การประกอบพิธีจะใช้พรรณนาให้มากได้ทราบซึ่งในพระคุณของบิดามารดา ถึงความรักที่ได้เลี้ยงดูอบรมสั่งสอน ตั้งแต่เด็กจนเติบโตเป็นผู้ใหญ่ด้วยความยากลำบาก อีกทั้งยังพรรณนาในเรื่องของความสำเร็จของการบวชเป็นพระภิกษุในพระพุทธศาสนา แนวทางการประพฤติปฏิบัติในขณะที่เป็นพระภิกษุ พิธีทำขวัญนาจึงเป็นพิธีที่ใช้สอนนาในเรื่องดังกล่าวโดยผ่านสุนทรียศาสตร์ด้าน การร้อง การแหล่ โดยมีวงปี่พาทย์บรรเลงประกอบพิธี พบว่าเพลงที่ใช้เป็นเพลงประเภทเพลงหน้าพาทย์จำนวน 7 เพลง ได้แก่

1. เพลงสาธุการ
2. เพลงตระสันนิบาต
3. เพลงโอด
4. เพลงมหาฤกษ์
5. เพลงร่ำสามลา
6. เพลงกราวใน
7. เพลงเชิด

เพลงประเภทเพลงสองชั้นจำนวน 11 เพลง ได้แก่

1. เพลงครอบจักรวาล
2. เพลงเทวาประสิทธิ์
3. เพลงพราหมณ์ดีดน้ำเต้า
4. เพลงบังใบ
5. เพลงแขกลพบุรี
6. เพลงไอ้ร้าย
7. เพลงพัชชา
8. เพลงนางนาค
9. เพลงขันพลับพลา
10. เพลงดวงพระธาตุ
11. เพลงแขกบรเทศ

ดนตรีประกอบพิธีทำขวัญนาของ ครูชนะ ชำนิราชกิจ

ปราโมทย์ เทียงตรง
ภัทระ คมขำ

Music for Preordaining Buddhist Cermony by Master Chana Chamnirachakit

และเพลงประเภทอื่น ๆ จำนวน 2 เพลงได้แก่

1. เพลงคำนำนม
2. เพลงเห่ฉิมพลี

ใช้บรรเลงประกอบการขับร้องและขั้นตอนของพิธีทำขวัญนาตั้งแต่เริ่มพิธีถึงเสร็จสิ้นพิธี

ปัจจุบันการประกอบพิธีทำขวัญนาคลดน้อยลงเนื่องมาจากเศรษฐกิจ ระยะเวลา เป็นปัจจัยสำคัญของทางเจ้าภาพจึงทำให้ตัดขั้นตอนของการทำขวัญนาคออกซึ่งหมายถึงการตัดกระบวนการทางประเพณีและวัฒนธรรมของชาวพุทธศาสนาออกไปประการหนึ่ง และสิ่งสำคัญการทำขวัญนาคเป็นการบ่งบอกถึงคำสอนทางหลักธรรมสะท้อนภาพแห่งความกตัญญูรู้คุณ ขัดเกลาให้ผู้เข้าร่วมในพิธีได้ตระหนักถึงคุณค่าของผู้มีพระคุณและยังได้เห็นวัฒนธรรมอันดีงามสืบไป ครูชนะ ชำนิราชกิจ เป็นผู้ประกอบพิธีที่เป็นหลักอีกหนึ่งในสังคมการอุปสมบทและวงการดนตรีไทย เป็นที่ทราบกันดีว่าถ้ามีประเพณีการอุปสมบทก็ต้องเรียนเชิญครูชนะ ชำนิราชกิจ เป็นผู้ประกอบพิธีทำขวัญนาคทุกครั้ง

ข้อเสนอแนะ

1. การประกอบพิธีทำขวัญนาคเป็นประเพณีนิยมที่มีมานานตามท้องถิ่น ซึ่งผู้ประกอบพิธีแต่ละคนก็必将มีความแตกต่างกันออกไปในหลายๆด้าน จึงควรมีการศึกษาเพื่อไม่ให้สูญหาย
2. ปัจจุบันสภาพสังคมเปลี่ยนแปลงไปอย่างมาก ควรมีการศึกษาถึงปัจจัยต่าง ๆ ที่ทำให้ส่งผลกระทบต่อความนิยมพิธีการทำขวัญนาคในปัจจุบัน
3. ควรมีการศึกษาถึงปัจจัยต่าง ๆ ที่ส่งผลให้ปัจจุบัน เกิดการเปลี่ยนแปลงในเรื่องของเพลงและวงดนตรีที่ใช้ประกอบทำขวัญนาค

บรรณานุกรม

ชนะ ชำนิราชกิจ. “พิธีทำขวัญนาของ ครูชนะ ชำนิราชกิจ.” สัมภาษณ์โดย ปราโมทย์ เทียงตรง. 15 มกราคม 2560.
นรวิร์ รักเถาว์, วิเคราะห์ภาพสะท้อนสังคมในบททำขวัญนาค อำเภอท่าศาลา จังหวัดนครศรีธรรมราช. สารนิพนธ์ ศึกษาศาสตรมหาบัณฑิต มหาวิทยาลัยนเรศวร 2553.

บทคัดย่อ

โครงการวิจัย เรื่อง “หลักนาฏยประดิษฐ์ไทยจากศิลปินต้นแบบตัวนางสู่นวัตกรรมการสร้างสรรค์รำเดี่ยวมาตรฐาน” มีวัตถุประสงค์เพื่อแสวงหาหลักนาฏยประดิษฐ์ไทยประเภทรำเดี่ยวมาตรฐานตัวนางจากศิลปินต้นแบบที่มีชื่อเสียงระดับชาติ และนำหลักการ มาสร้างสรรค์รำเดี่ยวมาตรฐานตัวนางชุดใหม่ ผสมรวมกับการเลือกสรรนวัตกรรมที่เหมาะสมกับการแสดงมาช่วยส่งเสริมในด้านองค์ประกอบการแสดง วิจัยดำเนินการวิจัยประกอบด้วย 1. วางแผนโครงการวิจัยและเสนอขออนุมัติโครงการ 2. ดำเนินการเก็บข้อมูลด้านเอกสาร และการสัมภาษณ์ 3. วิเคราะห์หลักนาฏยประดิษฐ์ไทยประเภทรำเดี่ยวแบบมาตรฐานตัวนาง 4. สร้างสรรค์ชุดการแสดงรำเดี่ยวแบบมาตรฐานตัวนางชุดใหม่จากหลักการที่ได้วิเคราะห์มา 5. นำเสนอผลการวิจัยและผลงานสร้างสรรค์ในรูปแบบการสัมมนาระดับชาติ/ เวทีแสดงผลงานสร้างสรรค์ระดับนานาชาติ 6. สรุปผลการวิจัยเป็นรายงานวิจัยฉบับสมบูรณ์ และ 7. เผยแพร่บทความวิจัยในวารสารวิชาการระดับชาติที่มีผู้ประเมิน

ผลการวิจัยพบว่า หลักนาฏยประดิษฐ์ไทยประเภทรำเดี่ยวมาตรฐานตัวนางประกอบด้วยหลักสำคัญ ดังนี้

1. คัดเลือกตัวโขนหรือตัวละครที่จะสร้างสรรค์รำเดี่ยวมาตรฐาน โดยพิจารณาจากบทบาทตัวโขนหรือตัวละครที่เคยออกแสดง มีความโดดเด่น และได้รับความนิยม 2. ศึกษาชาติกำเนิด ภูมิหลัง อุปนิสัย บุคลิกลักษณะของตัวโขนหรือตัวละครจากบทประพันธ์ 3. ประพันธ์บทร้องหรือปรึกษาผู้เชี่ยวชาญเพื่อประพันธ์บทร้อง และบรรจเพลง 4. สร้างสรรค์ท่ารำโดยใช้ท่ารำมาตรฐานเป็นหลัก แล้วเพิ่มเติมท่ารำที่ประดิษฐ์ขึ้นใหม่ รวมทั้งการใส่จิตกริยาและการแสดงอารมณ์ 5. ออกแบบการใช้พื้นที่บนเวที เน้นความสมดุลของการใช้พื้นที่บริเวณจุดกึ่งกลางเวทีเป็นหลัก 6. ทดลองรำและพิจารณาแก้ไขท่ารำให้กลมกลืนต่อเนื่อง 7. ออกแบบท่ารำให้มีความกลมกลืนกับการใช้อุปกรณ์และฉาก 8. คัดเลือกผู้แสดงที่มีรูปพรรณสัณฐาน บุคลิกภาพและมีความสามารถตรงตามบทบาทรวมทั้งฝึกซ้อมและอธิบายกลวิธีในการแสดงให้แก่ผู้แสดงอย่างครบถ้วน

ผู้วิจัยได้ทดลองออกแบบการแสดงรำเดี่ยวมาตรฐานชุด “แก้วกนิษฐมไฟร” ตามหลักการที่ได้รับจากศิลปินต้นแบบ ซึ่งเป็นบทบาทของนางแก้วกนิษฐ โดยนำภูมิหลังและเค้าโครงการแสดงมาจากนางกนิษฐในละครในเรื่อง อุนรุท พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช ผสมผสานกับจินตนาการและหลักการสร้างสรรค์ในรูปแบบของการรำเดี่ยว ซึ่งเป็นการแสดงรำเดี่ยวประเภทชมสถานที่ที่ต้องอาศัยการออกแบบสร้างสรรค์ท่ารำให้มีความสอดคล้องกลมกลืนกับฉากและนวัตกรรมต่าง ๆ ในการแสดง ท่ามกลางการรักษาไว้ซึ่งขนบจารีตแบบละครใน เพื่อเป็นบทพิสูจน์หลักการว่าสามารถใช้ได้จริงในทางปฏิบัติ และสามารถนำไปขยายผลเป็นหลักนาฏยประดิษฐ์ให้แก่นาฏยศิลป์ไทยในรูปแบบอื่น ๆ รวมทั้งสามารถวิเคราะห์หลักการและสรุปผลในรูปแบบงานวิจัยเพื่อเป็นแหล่งอ้างอิงเชิงวิชาการต่อไป

คำสำคัญ: รำเดี่ยวมาตรฐาน/ ตัวนาง/ นาฏยประดิษฐ์/ ศิลปินต้นแบบ

Abstract

The objective of the “Thai choreography principles: from the female model characters to the innovation of the Thai royal solo dance” research project is to derive Thai choreography principles: from the female model characters to the innovation of the Thai royal solo dance and to employ those principles in the creation of a new set of female model characters as well as to select the appropriate innovation that is consistent with the performance congruent with the components of the performance. The research methodology consists of 1. Research planning and seeking approval for the project 2. Gathering of data both documental and interviews 3. Analyzing Thai choreography principles from the solo dance female model characters deriving from the analysis 4. Creating a new Thai royal solo dance with female model characters based on the principles of such analysis. 5. Presenting the results of the research and the innovative creation in the form of a seminar at the national level/ an arena show casing innovative work at the international level 6. Concluding the results of the research in the form of a final and complete final research report and 7. Publicizing the research as a research article with peer review at the national level.

The research finds that in Thai choreography principles of Thai royal solo dance of female model characters comprise the following characteristics 1. Masked play or royal solo dance characters are selected from those performed in theaters that were not only remarkable but also well-received by audiences. 2. The origins, backgrounds, and attributes of

the characters are analyzed from the corresponding novels or poems. 3. The lyrics composition and music selection for the plays are carried out based on advice from experts. 4. The main dance patterns are designed based on royal solo dance patterns before the specific dance moves, manner, and emotional expressions are added. 5. The stage utilization design emphasizes balance as well as maintaining presence in the center of the stage. 6. The dance patterns are tried out before being modified to enhance flow and continuity. 7. The dance patterns also take into consideration prop and setting utilization. 8. Performers are selected based on their external appearances, personality traits, and performing abilities in relation to those required by the characters. To ensure proficiency in portraying those characters, the performers receive intensive training.

The researcher has experimented with designing the “Kaew Kinnorn Chomprai” standard solo dance in accordance with the principles adopted from the original artist playing the role of Nang Kaew Kinnorn. The plot and background are taken from Nang Kinnaree in “Unnarut” a royal composition drama of King Putthayodfah Chulalok (Rama I) and combined with imagination and the creative principles in the form of a solo dance. The solo dancing features the gestures of admiration of place which require well designed dance gestures that offer a good blending with the backdrop and various performance innovations while at the same time preserving the conventions of the lakhon nai. This proves that such principles may be put to use in actual practice and can also be extended to the principles of other forms of Thai choreography. Furthermore, it is possible to analyze these principles and derive certain conclusions in the form of a research work that may be used for academic reference in the future.

Keywords: solo dance/ female dancers/ choreography/ model characters

* อ.ดร., ภาควิชานาฏยศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, rinsphatcha@gmail.com

บทนำ

รำเดี่ยวมาตรฐานเป็นนาฏยประดิษฐ์ไทยประเภทหนึ่งที่มีบทบาทสำคัญอย่างยิ่งต่อวงการนาฏศิลป์ไทย ปรากฏอยู่ในการแสดงเพื่อ
อวดฝีมือของตัวโขนและตัวละครเอก เป็นบทซูโรงและเสริมเนื้อความเกี่ยวกับตัวละครในวรรณกรรมให้ชัดเจนยิ่งขึ้น นอกจากนี้ยังได้รับการ
บรรจุลงในหลักสูตรการเรียนและการสอบ เพื่อขอสำเร็จการศึกษาในสถาบันการศึกษาระดับอุดมศึกษาต่าง ๆ ทั่วประเทศ รำเดี่ยวมาตรฐาน
ตัวนางมีที่มาจากความคิดริเริ่ม ประสบการณ์ของศิลปินต้นแบบที่เคยออกแสดงในบทบาทนางตัวเอกต่าง ๆ ผสมผสานกับ ภูมิหลังของตัวโขน/
ตัวละคร บริบทแวดล้อมและกลเม็ดเด็ดพรายในการแสดงอันมีเอกลักษณ์เฉพาะบุคคล กระบวนการสร้างสรรค์นั้นมีความน่าสนใจและเป็น
ประโยชน์อย่างยิ่ง เพราะสะท้อนถึงภูมิปัญญา ระบบความคิด การค้นคว้าข้อมูลเพื่อการสร้างสรรค์ ความคิดสร้างสรรค์ในการประดิษฐ์ทำรำ
การปรับปรุงผลงานตลอดจนการสรรหาองค์ประกอบการแสดง กระบวนการสร้างสรรค์ดังกล่าวจึงควรค่าแก่การศึกษาวิเคราะห์ในเชิงลึก เพื่อให้
ได้มาซึ่งหลักนาฏยประดิษฐ์ไทยที่สามารถนำไปเป็นทฤษฎีการสร้างสรรคงานนาฏศิลป์ไทยอย่างเป็นระบบ

นอกจากนี้ เมื่อได้รับหลักการด้านนาฏยประดิษฐ์ไทยแล้ว ผู้วิจัยสามารถนำหลักการดังกล่าวมาสร้างสรรครำเดี่ยวมาตรฐานตัวนาง
ชุดใหม่ โดยยังคงไว้ซึ่งความหมาย คุณค่าทางประวัติศาสตร์วรรณกรรม ขนบจารีตประเพณีและบริบททางสังคมไทยที่เกี่ยวข้อง ผนวกรรมกับ
การเลือกสรรนวัตกรรมที่เหมาะสมและสอดคล้องกับการแสดงมาช่วยส่งเสริมในด้านองค์ประกอบการแสดง เพื่อเป็นเครื่องพิสูจน์หลัก
นาฏยประดิษฐ์ไทยจากศิลปินต้นแบบตัวนางว่ามีประโยชน์สูง นำไปใช้ได้จริงในทางปฏิบัติ อีกทั้งยังเป็นการยกย่องเชิดชูองค์ความรู้ของศิลปิน
ชั้นครูให้เป็นที่ประจักษ์ชัด และช่วยพัฒนาทางเลือกใหม่ในการสร้างสรรค์ชุดการแสดงให้แก่วงวิชาการนาฏศิลป์ไทยสืบไป

วัตถุประสงค์ของการวิจัย

1. เพื่อวิเคราะห์หลักการ กลวิธีและกระบวนการสร้างสรรค์นาฏยประดิษฐ์ไทยโดยศิลปินต้นแบบตัวนางที่เป็นกรณีศึกษา
2. เพื่อสร้างสรรค์ชุดการแสดงรำเดี่ยวมาตรฐานตัวนางชุดใหม่ด้วยแนวทางที่ได้จากบทวิเคราะห์หลักการสร้างสรรค์

ขอบเขตของการวิจัย

ผู้วิจัยมุ่งศึกษาชุดรำเดี่ยวแบบมาตรฐานตัวนางของกรมศิลปากร กระทรวงวัฒนธรรม จากนั้น จึงมุ่งเน้นหลักการสร้างสรรค์ของศิลปิน
ต้นแบบตัวนางที่สืบเนื่องมาจากโครงการบันทึกนาฏยลีลาแห่งแผ่นดิน ปีการศึกษา 2559 จำนวน 4 ท่าน ได้แก่

1. อาจารย์ธรรมา พวงประยงค์ ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (นาฏศิลป์ไทย-ละคร)
2. อาจารย์บุญนาท ทรรทรานนท์ ข้าราชการบำนาญ กรมศิลปากร
3. อาจารย์อรรถา สุภาไชยกิจ ผู้เชี่ยวชาญนาฏศิลป์ไทย วิทยาลัยนาฏศิลป์ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กระทรวงวัฒนธรรม
4. รองศาสตราจารย์ผุสดี หลิมสกุล ข้าราชการบำนาญ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

จากนั้น ผู้วิจัยทดลองสร้างสรรค์ชุดรำเดี่ยวแบบมาตรฐานตัวนางชุดใหม่ จำนวน 1 ชุดการแสดง

วิธีดำเนินการโครงการ

1. วางแผนโครงการวิจัยและเสนอต่อที่ประชุมกรรมการภาควิชาฯและกรรมการบริหารคณะฯ ตามลำดับเพื่อขออนุมัติโครงการและ
งบประมาณ
2. ดำเนินการเก็บข้อมูลด้านเอกสาร และการสัมภาษณ์ศิลปินต้นแบบผู้สร้างสรรค์รำเดี่ยวแบบมาตรฐานตัวนาง
3. วิเคราะห์หลักนาฏยประดิษฐ์ไทยประเภทรำเดี่ยวแบบมาตรฐานตัวนาง
4. สร้างสรรค์ชุดการแสดงรำเดี่ยวแบบมาตรฐานตัวนางชุดใหม่จากหลักการที่ได้วิเคราะห์มา
5. นำเสนอผลการวิจัยและผลงานสร้างสรรค์ในรูปแบบการสัมมนาระดับชาติ/ เวทีแสดงผลงานสร้างสรรค์ระดับนานาชาติ
6. สรุปผลการวิจัยเป็นรายงานวิจัยฉบับสมบูรณ์
7. เผยแพร่บทความวิจัยในวารสารวิชาการระดับชาติที่มีผู้ประเมิน

ผลการวิจัย

ผู้วิจัยสามารถจำแนกผลการวิจัยจากการค้นพบประเด็นที่สำคัญเกี่ยวกับรำเดี่ยวมาตรฐานตัวนางออกเป็น 3 หมวดหมู่ ดังนี้

1. วิเคราะห์ความสำคัญของการสร้างรำเดี่ยวมาตรฐานให้แก่บทบาทตัวนาง

ผู้วิจัยวิเคราะห์ความสำคัญของการสร้างรำเดี่ยวมาตรฐานให้แก่บทบาทตัวนางแบ่งออกเป็น 5 ประเด็นสำคัญ ดังนี้

1) เป็นการเน้นความสำคัญให้แก่ตัวนาง

บทบาทของตัวนางในการแสดงโขนและละครโดยส่วนใหญ่เป็นบทบาทที่ช่วยเสริมความโดดเด่นให้แก่ตัวโขนหรือละครที่เป็นบุรุษเพศ ซึ่งสอดคล้องกับขนบธรรมเนียมวัฒนธรรมไทยที่มีมาแต่โบราณสตรีไทยเป็นผู้ปกครองบ้านเรือน ดูแลสามีและบุคคลในครอบครัว จึงมิได้มีบทบาทเป็นผู้นำในการทำมาหากิน การปกครอง การทำงาน การรับทัพบักฝึกเฉกเช่นฝ่ายบุรุษเพศ ดังนั้น การสร้างบทรำเดี่ยวมาตรฐานให้แก่ตัวนางจึงมุ่งเน้นไปในวิสัยธรรมชาตินิยามของสตรี อาทิ การรำลงทรงเครื่อง การรำฉุยฉาย เพื่อแสดงความงดงามในการแต่งตัวหรือการเปล่งกาย การรำชมสถานที่ เพื่อแสดงความงดงามของสิ่งแวดล้อมและทัศนียภาพของสถานที่ต่าง ๆ การรำเพลงหน้าพาทย์ต่าง ๆ อาทิ เพลงเชิดฉิ่ง เพื่อแสดงกิริยาอาการเดินทางในท่วงทีที่สง่างาม หนึ่งในกรณีที่ตัวโขนหรือตัวละครฝ่ายนางมีบรรดาศักดิ์เป็นผู้ปกครองบ้านเมือง จึงมีการสร้างบทรำเดี่ยวที่แสดงความเป็นผู้นำในการยกทัพ คือ การรำตรวจพลของตัวนาง เป็นต้น

2) เป็นบทที่สร้างสุนทรียะในเชิงวรรณศิลป์

รำเดี่ยวมาตรฐานโดยส่วนใหญ่เป็นบทที่มีเนื้อร้องเพื่อบรรยายเรื่องราว บทร้องในการรำเดี่ยวถือเป็นงานวรรณศิลป์ประเภทหนึ่งที่ประพันธ์ให้มีความไพเราะ มีสัมผัสนอก สัมผัสใน สัมผัสอักษร และสัมผัสสระ ใช้ถ้อยคำเสียงสูงต่ำที่เหมาะสมกับการขับร้อง รวมทั้งมีความสอดคล้องตรงตามความหมายที่ต้องการจะสื่อสาร บทรำเดี่ยวของตัวนางจึงเป็นบทที่สร้างสุนทรียะให้แก่การแสดงโขนละครที่ผู้ชมสามารถสัมผัสได้ผ่านการฟังหรืออ่านบทร้องนั่นเอง

3) เป็นบทรำอวดฝีมือและความงดงามของผู้แสดง

รำเดี่ยวมาตรฐานของตัวนางเป็นบทรำที่ผ่านการสร้างสรรค์ เรียงร้อย ปรับปรุงกระบวนท่ารำ การใช้พื้นที่บนเวที การใช้อุปกรณ์ การใช้ฉาก ฯลฯ มีการผสมผสานกลมกลืนกันเพื่อมุ่งหมายสื่อสารทั้ง “สาระ” และ “สุนทรียะ” ให้แก่ผู้ชม มีกระบวนท่าที่แสดงเอกลักษณ์ของผู้สร้างสรรค์และสะท้อนภูมิหลังตัวละคร รวมทั้งผู้ที่แสดงรำเดี่ยวจะต้องเป็นผู้ที่มีรูปพรรณสัณฐานที่งดงาม มีบุคลิกภาพที่โดดเด่นสอดคล้องกับบทบาทของตัวโขนหรือตัวละครที่ใช้แสดงรำเดี่ยว มีความสามารถทั้งในเชิงการรำรำ การแสดงออกทางอารมณ์ และไหวพริบปฏิภาณในการแสดง ความงดงามของรำเดี่ยวจะบังเกิดขึ้นได้จึงต้องอาศัยกระบวนท่ารำอันงดงามที่สื่อสารผ่านความงามและความสามารถของผู้แสดงในขณะเดียวกัน

4) เป็นบทที่ผ่อนคลายความเข้มข้นของเนื้อเรื่องโขนและละคร

การแสดงรำเดี่ยวมาตรฐานเป็นช่วงหนึ่งของการแสดงที่ช่วยผ่อนคลายความเข้มข้นของการดำเนินเรื่องในโขนและละคร เนื่องจากเป็นบทที่คั่นการดำเนินเรื่องราวของตัวละครให้หยุดพักชมการแสดงที่มีความงดงามและลดความตึงเครียด อาทิ บทบาทของนางครุฑที่จะต้องเข้าพิธีสตี (ฆ่าตัวตายตามพระสวามี) นางครุฑจะต้องผ่านการรำลงทรงเครื่องซึ่งเป็นการรำเดี่ยวก่อนที่จะรำครุฑแบหลา (รำกริชเพื่อแทงตัวตาย) ซึ่งในช่วงของการรำลงทรงเครื่องนั้นเป็นช่วงที่ผ่อนคลายเนื้อเรื่องละครให้มีความเข้มข้นน้อยลง ซึ่งในการแสดงโดยทั่วไปนั้นควรมีช่วงเวลาของการแสดงที่ผ่อนคลายและเข้มข้นสลับกัน เพื่อรรถรสในการชมการแสดงของผู้ชม และไม่สร้างความตึงเครียดให้แก่ผู้ชมมากเกินไป

5) เป็นบทที่สะท้อนจารีตธรรมเนียมประเพณี วิถีชีวิต และบริบททางสังคมไทย

รำเดี่ยวมาตรฐานเป็นบทการแสดงที่สะท้อนความเป็นไทย ไม่ว่าจะเป็นปรากฏในรูปแบบของจารีตธรรมเนียมประเพณี อาทิ การรำลงทรงเครื่องจะต้องมีกระบวนท่าการอาบน้ำ ประพรมด้วยเครื่องหอมที่ผ่านการคัดสรรด้วยความประณีต การแต่งตัวด้วยพัสดราภรณ์ไทยที่วิจิตรงดงาม และสวมเครื่องประดับและศิราภรณ์ที่บ่งบอกชนชั้นของตัวโขนและตัวละคร ซึ่งสะท้อนวิถีชีวิตไทยที่เป็นประเทศเขตร้อนที่ต้องมีการอาบน้ำแต่งตัวเพื่อความสะอาดบริสุทธิ์ และเตรียมความพร้อมทั้งร่างกายและจิตใจก่อนเดินทางหรือการประกอบพิธีการสำคัญ รวมทั้งองค์ประกอบในการรำลงทรงเครื่อง อาทิ คันฉ่องไทย ขวดยใส่เครื่องสุคนธ์ (เครื่องหอม) กระปุกแป้ง หวี ฯลฯ ล้วนแล้วแต่มีการเลือกสรรและจัดวางบนพานรองที่ตั้งอยู่บนเตียงหรือโต๊ะข้างที่อย่างพิถีพิถัน ซึ่งสะท้อนอุปนิสัยที่เน้นความประณีตวิจิตรบรรจงของชนชั้นราชสำนักไทยที่มีมาแต่โบราณ เป็นต้น

2. วิเคราะห์หลักนาฏยประดิษฐ์ไทยประเภทรำเดี่ยวมาตรฐานตัวนางจากศิลปินต้นแบบ

ผู้วิจัยคัดสรรศิลปินต้นแบบตัวนางที่จะเป็นผู้ให้หลักนาฏยประดิษฐ์ไทยประเภทรำเดี่ยวมาตรฐานตัวนาง อ้างอิงจากศิลปินต้นแบบตัวนางที่ได้ผู้วิจัยเรียนเชิญมาเป็นศิลปินต้นแบบในโครงการบันทึกนาฏยลีลาแห่งแผ่นดิน ประจำปีงบประมาณ 2559 โดยมีหลักเกณฑ์การพิจารณาศิลปินต้นแบบในโครงการฯ ดังนี้

1. เป็นศาสตราจารย์ของจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย หรือนาฏศิลปินที่มีชื่อเสียงระดับศิลปินแห่งชาติ หรือศิลปินเอกของกรมศิลปากร
 2. มีอายุในปัจจุบันไม่ต่ำกว่า 55 ปีบริบูรณ์
 3. เป็นผู้ออกแบบชุดการแสดงได้ด้วยตนเอง และเคยนำออกแสดงเผยแพร่ต่อสาธารณชน
 4. ชุดการแสดงต้องมีเอกลักษณ์ที่ชัดเจน และเป็นบทบาทสำคัญที่ควรค่าแก่การบันทึกไว้เป็นต้นฉบับ
 5. ศิลปินต้นแบบต้องเป็นผู้ที่สามารถแสดงเดี่ยว และให้สัมภาษณ์ข้อมูลต่าง ๆ ด้วยตนเอง¹
- จากหลักเกณฑ์ดังกล่าว ผู้วิจัยจึงได้เชิญศิลปินต้นแบบตัวนางจำนวน 4 ท่าน มาเป็นผู้ให้หลักนาฏยประดิษฐ์ไทยประเภทรำเดี่ยวมาตรฐานตัวนาง ดังนี้

- | | |
|---------------------------------|--|
| 1. อาจารย์ธรรมา พวงประยงค์ | ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง |
| 2. อาจารย์บุญนาค ทรรทรานนท์ | ข้าราชการบำนาญ กรมศิลปากร |
| 3. อาจารย์อัจฉรา สุภาไชยกิจ | ผู้เชี่ยวชาญด้านนาฏศิลป์ไทย วิทยาลัยนาฏศิลป์ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กระทรวงวัฒนธรรม |
| 4. รองศาสตราจารย์ผุสดี หลิมสกุล | อดีตศาสตราจารย์ทุนบริหารวิชาการและการศึกษาศิลปกรรม กองทุนคณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย |

หลักนาฏยประดิษฐ์ไทยมีที่มาจากภูมิหลัง ประสบการณ์ในการแสดง แนวทางการสร้างสรรค์ของศิลปินต้นแบบที่มีความแตกต่างกันออกไปตามเอกลักษณ์ของแต่ละบุคคล หลอมรวมเป็นหลักนาฏยประดิษฐ์เพื่อใช้ในการสร้างสรรค์รำเดี่ยวมาตรฐาน ซึ่งผู้วิจัยได้วิเคราะห์หลักนาฏยประดิษฐ์ไทยของศิลปินต้นแบบตัวนางทั้ง 4 ท่าน ดังนี้

1. อาจารย์ธรรมา พวงประยงค์

อาจารย์ธรรมา พวงประยงค์ มีภูมิหลังเป็นศิลปินเอกของสำนักการสังคีต กรมศิลปากรกว่า 60 ปี โดยได้รับบทบาทนางตัวเอกที่สำคัญในการแสดงโขนและละครเป็นจำนวนมาก โดยท่านมีความโดดเด่นอย่างยิ่งในการแสดงในบทบาทของนางตลาดและนางแปลง อาทิ นางผีเสื้อสมุทร นางเบญจกาย นางสาวนักษัตร (แปลง) นางเมรี นางคันธมาลี นางวาลี นางเกศสุริย (แปลง) นางสุวรรณมาลี นางกุลา ฯลฯ ซึ่งเป็นบทบาทที่เป็น “ตัวชูโรง” สร้างสีสัน ความสนุกสนาน ความตลกขบขันและอารมณ์ที่ชัดเจนให้แก่โขนและละคร ท่านจึงเป็นผู้ที่มีประสบการณ์เชี่ยวชาญอย่างสูง สามารถเข้าถึงตัวโขนและตัวละครได้อย่างลึกซึ้ง ผนวกกับอุปนิสัยของท่านเป็นคนร่าเริงสนุกสนาน และมีอารมณ์ขันอยู่เสมอ ท่านจึงใช้วิธีพิจารณาและตีความบทประพันธ์ โดยศึกษาภูมิหลังและบุคลิกลักษณะของตัวละครว่ามีลักษณะอย่างไร แล้วออกแบบท่ารำโดยใช้ท่ารำมาตรฐาน ผสมผสานกับการใส่ท่ารำที่แสดงความตลกขบขัน หรือลีลาตามสัญชาตญาณของตัวโขนหรือตัวละคร และให้สอดคล้องกับประเภทของการแสดงด้วย อาทิ การใส่จิตติริยาและอารมณ์ของนางยักษ์ที่แม้ว่าจะแปลงกายเป็นนางงามแล้วก็ยังคงมีความเป็นนางยักษ์ที่เป็นตัวตนเดิมอยู่ในท่ารำด้วย รวมทั้งมีการทดลองรำและปรับปรุงการแสดงให้แปลกใหม่อยู่เสมอ²

2. อาจารย์บุญนาค ทรรทรานนท์

อาจารย์บุญนาค ทรรทรานนท์ มีภูมิหลังเป็นศิลปินเอกตัวนางของสำนักการสังคีต กรมศิลปากรมากกว่า 60 ปี ท่านได้รับบทบาทเป็นนางเอกและนางตัวเอกในโขนและละครไทยจำนวนมาก อาทิ นางสีดา นางนารายณ์ นางมณฑิรา นางบุษบา นางครุฑา นางเกณหลง นางรจนา นางมณีรัตนา และมีบทบาทที่สร้างชื่อเสียงอย่างยิ่งคือ นางมโนห์รา ท่านจึงมีความรู้เกี่ยวกับบทบาทตัวนางในระดับสูง เมื่อวิเคราะห์อุปนิสัยและบุคลิกภาพ อาจารย์บุญนาค ทรรทรานนท์ เป็นผู้ที่มีความสุภาพเรียบร้อย อ่อนน้อมถ่อมตน และมีความใฝ่รู้อยู่เสมอ ท่านจึงออกแบบการแสดงรำเดี่ยวโดยเริ่มจาก คัดเลือกตัวละครโดยพิจารณาบทบาทการแสดงที่เป็นที่นิยม ปรึกษาผู้เชี่ยวชาญในการประพันธ์บทร้องและบรรจุเพลง แล้วประดิษฐ์ท่ารำโดยผสมผสานท่ารำมาตรฐานโบราณที่ได้รับจากปรมาจารย์ทางนาฏศิลป์ไทยกับท่ารำใหม่ที่สื่อความหมายตรงตามบทร้อง

1. พัชรินทร์ สันติอัครวรรณ, โครงการบันทึกนาฏยลีลาแห่งแผ่นดิน (กรุงเทพฯ: คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2549), 12.

2. ธรรมา พวงประยงค์, “หลักนาฏยประดิษฐ์ไทยประเภทรำเดี่ยวมาตรฐานตัวนางของธรรมา พวงประยงค์” สัมภาษณ์โดย พัชรินทร์ สันติอัครวรรณ. 24 มิถุนายน 2561.

และสร้างท่ารำที่เป็นเอกลักษณ์พิเศษให้แก่ตัวละคร อาทิ ท่าโหมบินของฉุยฉายมโนห์รา หรือท่าจรดกิริยาแบบม้าในฉุยฉายมณีนรีตนา โดยมุ่งเน้นการใช้พื้นที่บนเวทีให้อยู่กลางเวทีเป็นหลัก โดยท่านมีหลักการสร้างสรรค์ที่เป็นวลีประจำตนว่า “ท่าสวย บทดี ดนตรีไพเราะ”³

3. อาจารย์อัจฉรา สุภาไชยกิจ

อาจารย์อัจฉรา สุภาไชยกิจ มีภูมิลำเนาเป็นศิลปินเอกตัวนางและอาจารย์ประจำวิทยาลัยนาฏศิลป์ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กระทรวงวัฒนธรรม ท่านได้รับโอกาสในการแสดงบทบาทนางเอกที่สำคัญหลายบทบาท อาทิ นางมณีเมขลา พระอูมา นางนารายณ์ นางศุภลักษณ์ นางบุษบา นางมะเดวี นางลำหับ นางจันทร์ นางวันทอง ฯลฯ อาจารย์อัจฉรา สุภาไชยกิจมีอุปนิสัยและบุคลิกภาพเป็นคนสุภาพเรียบร้อย เคร่งครัดในกฎระเบียบ มีวินัยในการแสดง การฝึกซ้อมและการสอน และอุทิศตนเพื่อการแสดงและการศึกษาทางด้านนาฏศิลป์ไทย ท่านจึงมีแนวทางในการสร้างนาฏยประดิษฐ์ไทยประเภทรำเดี่ยว โดยเริ่มจากคัดเลือกตัวละครที่เหมาะสมกับการสร้างสรรค์เป็นชุดรำเดี่ยว โดยส่วนใหญ่จะเป็นบทบาทที่ท่านเคยออกแสดง หรือมีภูมิความรู้ที่สามารถออกแบบสร้างสรรค์ได้ จากนั้นศึกษาชาติกำเนิด บุคลิกลักษณะของตัวละคร แล้วปรึกษาผู้เชี่ยวชาญเพื่อประพันธ์บทร้องและบรรจเพลง แล้วสร้างสรรค์โดยเรียงลำดับตามบทร้องให้มีความต่อเนื่องไปจนกระทั่งจบเพลง มีการปรับปรุงท่ารำโดยปรึกษาผู้เชี่ยวชาญทางด้านนาฏศิลป์ไทยท่านอื่น ๆ ให้ท่ารำมีความต่อเนื่องลงตัวมากที่สุด พร้อมทั้งให้ความสำคัญกับผู้แสดงที่ต้องเลือกสรรให้เหมาะสมตรงตามภูมิหลังและบุคลิกลักษณะของตัวละคร จึงจะสามารถออกแสดงรำเดี่ยวได้อย่างสมบทบาท⁴

4. รองศาสตราจารย์สุสติ หลิมสกุล

รองศาสตราจารย์สุสติ หลิมสกุล มีภูมิลำเนาเป็นศิลปินเอกตัวนางในขณะที่ยังทรงเป็นอาจารย์ประจำวิทยาลัยนาฏศิลป์ กรมศิลปากร กระทรวงศึกษาธิการ แล้วโอนย้ายมารับราชการเป็นอาจารย์ประจำภาควิชานาฏศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ท่านจึงเป็นผู้ที่มีภูมิความรู้ทั้งในเชิงการแสดงและวิชาการในระดับอุดมศึกษา รองศาสตราจารย์สุสติ หลิมสกุลเคยได้รับบทบาทนางเอกและนางตัวเอกที่สำคัญจำนวนมาก อาทิ นางสีดา นางนารายณ์ นางสุพรรณมัจฉา นางบุษบา นางดรสา นางศุภลักษณ์ นางมโนห์รา นางวันทอง นางรจนา นางศกุนตลา ฯลฯ บุคลิกภาพและอุปนิสัยเป็นคนสุภาพเรียบร้อย มีความรักสวยรักงามตามวิสัยสตรี มีความสามารถในการวิเคราะห์ในระดับสูง และมีความเป็นนักวิชาการที่ต้องศึกษาให้ถ่องแท้ก่อนลงมือออกแบบสร้างสรรค์ ท่านจึงมีหลักนาฏยประดิษฐ์ไทยประเภทรำเดี่ยวมาตรฐานตัวนางโดยเริ่มจากการศึกษาบทพระราชนิพนธ์เพื่อแสวงหาภูมิหลัง บุคลิกลักษณะของตัวละคร โดยเน้นบทบาทของตัวละครที่ท่านเคยออกแสดงเพื่อให้เกิดความมั่นใจและเข้าใจอย่างลึกซึ้งในการสร้างสรรค์ แล้วเลือกใช้บทพระราชนิพนธ์หรือประพันธ์บทร้องให้มีถ้อยคำและเค้าโครงที่สอดคล้องกับบทพระราชนิพนธ์ ปรึกษาผู้เชี่ยวชาญด้านดนตรีไทยในการบรรจเพลง แล้วออกแบบท่ารำโดยใช้ท่ารำมาตรฐานเป็นหลัก ผสมผสานกับบุคลิกลักษณะของตัวละครให้มีความพิเศษและแปลกใหม่ หรือมีการใช้วิธีการแบบนาฏศิลป์ญี่ปุ่นที่เคยศึกษามาร้อยเรียงให้สอดคล้องกับท่ารำไทย ออกแบบการใช้อารมณ์ การกำหนดจุดที่ใช้สายตามอง รวมทั้งพิจารณาการใช้พื้นที่บนเวทีให้กระจายไปทุกทิศทาง แต่กลับมายังจุดกึ่งกลางเวทีเป็นสำคัญ และมีการใช้ท่ารำที่มีความสัมพันธ์กับอุปกรณ์และฉาก อาทิ ท่าสองกระจก ท่าเก็บดอกบัว⁵ เป็นต้น

จากบทวิเคราะห์ข้างต้น สามารถสรุปหลักนาฏยประดิษฐ์ไทยประเภทรำเดี่ยวมาตรฐานที่ได้จากศิลปินต้นแบบตัวนางทั้ง 4 ท่าน ดังนี้

1. คัดเลือกตัวโขนหรือตัวละครที่จะสร้างสรรค์รำเดี่ยวมาตรฐาน โดยพิจารณาจากบทบาทตัวโขนหรือตัวละครที่เคยออกแสดง บทบาทที่มีความโดดเด่น และได้รับความนิยมจากผู้ชม
2. ศึกษาชาติกำเนิด ภูมิหลัง อุปนิสัย บุคลิกลักษณะของตัวโขนหรือตัวละครที่ต้องการสร้างสรรค์ โดยพิจารณาจากบทพระราชนิพนธ์ บทประพันธ์ ถอดความหมายตามบทร้องที่ละคำ
3. ประพันธ์บทร้องหรือปรึกษาผู้เชี่ยวชาญเพื่อประพันธ์บทร้อง และบรรจเพลงประกอบบทการแสดง
4. สร้างสรรค์ท่ารำโดยใช้ท่ารำมาตรฐานเป็นหลัก แล้วเพิ่มเติมท่ารำที่ประดิษฐ์ขึ้นใหม่ รวมทั้งการใส่จรดกิริยาตามบุคลิกลักษณะของตัวโขนหรือตัวละครเพื่อสร้างความแปลกใหม่และเอกลักษณ์ให้แก่การแสดง ในบางกรณีอาจใช้ท่ารำหรือการแสดงนาฏศิลป์สกุลอื่น ๆ ประกอบ รวมทั้งออกแบบการแสดงอารมณ์ การแสดงแต่ละช่วง
5. ออกแบบการใช้พื้นที่บนเวที เนื่องจากบทรำเดี่ยวใช้ผู้แสดงเพียงคนเดียว จึงต้องเน้นความสมดุลของการใช้พื้นที่เวที สามารถ

3. บุนนาค ทรรทรานนท์, “หลักนาฏยประดิษฐ์ไทยประเภทรำเดี่ยวมาตรฐานตัวนางของบุนนาค ทรรทรานนท์” สัมภาษณ์โดย พัชรินทร์ สันติอัครวรรณ. 6 พฤษภาคม 2561.

4. อัจฉรา สุภาไชยกิจ, “หลักนาฏยประดิษฐ์ไทยประเภทรำเดี่ยวมาตรฐานตัวนางของอัจฉรา สุภาไชยกิจ” สัมภาษณ์โดย พัชรินทร์ สันติอัครวรรณ. 16 กรกฎาคม 2561.

5. สุสติ หลิมสกุล, “หลักนาฏยประดิษฐ์ไทยประเภทรำเดี่ยวมาตรฐานตัวนางของสุสติ หลิมสกุล” สัมภาษณ์โดย พัชรินทร์ สันติอัครวรรณ. 2 ธันวาคม 2560.

เคลื่อนที่ไปในทิศทางต่าง ๆ แต่ยังคงยึดหลักกลับมายังจุดกึ่งกลางเวทีเป็นหลัก

6. ทดลองรำ และปรับปรุงการแสดงจนกว่าจะเกิดความกลมกลืนลงตัว พิจารณาแก้ไขทำให้ไม่ซ้ำกัน มีการสลับทิศทางในการรำ มิให้ซ้ำซากจำเจ และให้รำมีความต่อเนื่องกลมกลืนจนจบการแสดง

7. ออกแบบท่ารำให้มีความกลมกลืนกับการใช้อุปกรณ์และฉาก โดยคำนึงถึงการจัดวาง การหยิบจับที่คล่องแคล่วถนัดมือ และเป็นไปตามจารีตการแสดงนาฏยศิลป์ไทย

8. คัดเลือกผู้แสดงที่มีรูปพรรณสัณฐาน บุคลิกภาพและมีความสามารถที่จะรับการถ่ายทอดการแสดง รำเดี่ยวได้ตรงตามเจตนารมณ์ของผู้สร้างสรรค์ รวมทั้งฝึกซ้อมและอธิบายกลวิธีในการแสดงให้แก่ผู้แสดงอย่างครบถ้วน

จากหลักนาฏยประดิษฐ์ไทยฯ ข้างต้น ผู้วิจัยได้นำหลักการดังกล่าวมาทดลองออกแบบการแสดงรำเดี่ยวมาตรฐานชุดใหม่ ชุด “แก้วกนิษฐมไพโร” โดยอิงหลักการของศิลปินต้นแบบตัวนางผนวกกับกลวิธีและนวัตกรรมของผู้วิจัยที่คิดค้นขึ้นเอง ดังที่จะกล่าวในหัวข้อต่อไป

3. วิเคราะห์กระบวนการสร้างสรรค์รำเดี่ยวมาตรฐานตัวนางชุด แก้วกนิษฐมไพโร

กระบวนการสร้างสรรค์รำเดี่ยวมาตรฐานชุด แก้วกนิษฐมไพโร ผู้วิจัยได้อาศัยหลักนาฏยประดิษฐ์ไทยประเภทรำเดี่ยวมาตรฐานจากศิลปินต้นแบบตัวนางทั้ง 4 ท่าน มาเป็นแนวทางในการสร้างสรรค์ ประกอบกับผู้วิจัยได้เพิ่มเติมกลวิธีและนวัตกรรมที่มีประโยชน์ต่อการสร้างสรรค์เข้าไปเพิ่มเติม เพื่อให้การแสดงรำเดี่ยวชุดใหม่สามารถอธิบายที่มาและกระบวนการสร้างสรรค์ได้อย่างสมเหตุสมผล พร้อมทั้งเรียบเรียงเป็นงานวิจัยฉบับสมบูรณ์ และเผยแพร่ทั้งผลการวิจัยและการแสดงสู่สาธารณชน โดยผู้วิจัยได้วิเคราะห์กระบวนการสร้างสรรค์และสรุปได้ดังนี้

1. คัดเลือกบทบาทตัวโจน/ ตัวละครจากแรงบันดาลใจ

ผู้วิจัยพิจารณาคัดเลือกบทบาทของตัวโจน/ ตัวละครที่ต้องการจะสร้างสรรค์ โดยได้รับแรงบันดาลใจจากละครในซึ่งเป็นละครที่ผู้วิจัยชื่นชอบและมีความสนใจเป็นพิเศษ โดยผู้วิจัยได้เลือกตัวละคร “นางแก้วกนิษฐ” หนึ่งในห้ากนิษฐจากละครในเรื่อง อุณรุท มาจัดทำเป็นผลงานสร้างสรรค์ เนื่องจากผู้วิจัยมีความชื่นชอบบทบาทของนางกนิษฐ และเคยจัดทำวิทยานิพนธ์เกี่ยวกับนางกนิษฐ (มโนहर) ในระดับปริญญาโทมาหลายครั้งแล้ว ผู้วิจัยจึงมีพื้นฐานความรู้และเล็งเห็นแนวทางการศึกษาค้นคว้าเกี่ยวกับกนิษฐได้โดยสะดวก ซึ่งเหมาะสมกับการจัดทำผลงานสร้างสรรค์ชุดแรกที่ควรเลือกบทบาทที่ตนเองมีความสนใจและมีความถนัด เพื่อให้สามารถสร้างสรรค์ผลงานได้อย่างราบรื่นและมีคุณภาพ

2. ศึกษาภูมิหลังและข้อมูลของบทบาทตัวละครที่ต้องการสร้างสรรค์

เมื่อพิจารณาเลือกบทบาทของนางแก้วกนิษฐแล้ว ผู้วิจัยได้ศึกษาภูมิหลังและข้อมูลเกี่ยวกับนางแก้วกนิษฐจากบทพระราชนิพนธ์เรื่อง อุณรุท ในพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช พบว่า นางแก้วกนิษฐ เป็นชาวสวรรค์ มีน้องนางกนิษฐจำนวน 4 คน ซึ่งเป็นที่ต้องพระราชหฤทัยของพระอุณรุทเมื่อคราวเสด็จประพาสป่า พระอุณรุทจึงติดตามมาหวังจะได้นางกนิษฐทั้งห้าเป็นชายา เมื่อนางแก้วกนิษฐได้พบและตกเป็นชายาของพระอุณรุทแล้ว นางแก้วกนิษฐได้พาพระอุณรุทมาเที่ยวชมสระสุคนธ์ธารซึ่งตั้งอยู่ใกล้เขาไกรลาส ซึ่งบทพระราชนิพนธ์ได้บรรยายข้อมูลเกี่ยวกับนางแก้วกนิษฐและสระสุคนธ์ธาร ซึ่งผู้วิจัยใช้เป็นข้อมูลปฐมภูมิในการศึกษาภูมิหลังของตัวละครที่ต้องการจะสร้างสรรค์

3. วางแนวคิดในการแสดงและเลือกประเภทการแสดง

ผู้วิจัยได้พิจารณาว่า หากนางแก้วกนิษฐสามารถพาพระอุณรุทมาเที่ยวที่สระสุคนธ์ธาร แสดงว่านางต้องเคยเดินทางมาสถานที่แห่งนี้แล้ว จึงเกิดแนวคิดในการนำตัวละครหนึ่งในกนิษฐทั้งห้า โดยพิจารณาบทบาทของนางแก้วกนิษฐซึ่งมีความโดดเด่นมากที่สุดนำมาจัดทำเป็นผลงานสร้างสรรค์ประเภทรำเดี่ยวมาตรฐาน โดยจินตนาการว่านางเคยเดินทางมาชมสระสุคนธ์ธาร จึงสามารถพาพระอุณรุทมาเที่ยวชมได้ และเลือกประเภทการแสดงให้เป็นผลงานสร้างสรรค์ประเภทการรำชมสถานที่ ทั้งนี้ เพื่อให้เกิดความสอดคล้องกับบทพระราชนิพนธ์ อีกทั้งการรำชมสถานที่ สามารถสร้างสิ่งแวดล้อมด้วยการใช้ฉากและนวัตกรรมประกอบการแสดงได้ และการรำชมสถานที่สามารถออกแบบท่ารำได้อย่างอิสระและสามารถใช้พื้นที่บนเวทีได้อย่างหลากหลาย

4. ประพันธ์บทร้องและบรรเลงเพลง

ผู้วิจัยได้ประพันธ์บทร้องชุด “แก้วกนิษฐมไพโร” ร่วมกับ ดร.จิรัชญา บุรวัฒน์ ซึ่งเป็นผู้ที่มีความสามารถในการประพันธ์บทร้อยกรองสำหรับการแสดงเป็นอย่างดี โดยอ้างอิงบทพระราชนิพนธ์เรื่อง อุณรุท เป็นต้นแบบในการประพันธ์ ผู้วิจัยได้ลำดับบทร้องโดยกล่าวถึงสถานที่คือ สระสุคนธ์ธาร ซึ่งตั้งอยู่ใกล้เขาไกรลาส อันเต็มไปด้วยพืชพันธุ์ธรรมาชาติมีกลิ่น มีต้นไม้ใหญ่ มีแก้วล้อยแก้วเกี่ยวเลื้อยพัน ท่ามกลางลมที่พัดพากลิ่นหอมของดอกไม้หอมอบอวลชื่นใจ รวมทั้งมีการบรรยายลักษณะดอกไม้ ดอกบัวชนิดต่าง ๆ ฝูงปลา หมู่นก ซึ่งอิงชื่อของดอกไม้

และสัตว์ทุกชนิดตามบทพระราชนิพนธ์ทั้งสิ้น ผู้วิจัยได้ประพันธ์ให้เหมาะสมกับการเป็นบททำเดี่ยวและมีใจความกระชับมากยิ่งขึ้น โดยผู้วิจัย
ขอยกตัวอย่างบทพระราชนิพนธ์ต้นฉบับและบทร้องที่แต่งขึ้นใหม่ ความว่า

พระราชนิพนธ์เรื่อง อุณรุท

“พิกุลแก้วกรรมกรกาหลง

พระชีชนวนนางประคองเคียง

นางเต็ดดวงกุหลาบบานสลัม

น้อมถวายนั้ดดาพระอวตาร

มหาหงส์พุทธชาดมหาดเหียง

ภิรมย์เรียงชมช่อพกากาญจน์

ประยงค์แย้มกลีบกลิ่นหอมหวาน

ผ่านฟ้ารับดมแล้วชมนาง”⁶

ตัวอย่างบทร้องรำเดี่ยวมาตรฐานชุด “แก้วกีนนรชมไพร”

“พิกุลส่งกลิ่นประทีนหอม

กาหลงแก้วดอกขาวพราวพรรณ

ประยงค์น้อมพวงย้อยดั่งสร้อยสวรรค์

ดวงกุหลาบเคียงคั่นกรรมกร”

เมื่อประพันธ์บทร้องเสร็จแล้ว ผู้วิจัยได้ปรึกษาผู้เชี่ยวชาญด้านดนตรีไทย คือ อาจารย์สมชาย ทับพร ข้าราชการบำนาญ กรมศิลปากร
กระทรวงวัฒนธรรม เพื่อบรรจุเพลงให้เหมาะสมกับการแสดง ซึ่งท่านได้แนะนำให้ตัวละครออกด้วยเพลงเชิด แสดงการบินของนางแก้วกีนนร
มายังสระสุพรรณธรร ส่วนบทร้องชมสถานที่ใช้เพลงวิลันดาชั้นเดียว 4 คำกลอน ซึ่งเป็นเพลงที่เหมาะสมกับการบรรยายทัศนียภาพของสถานที่
แล้วต่อด้วยร้องเพลงสะสมอีก 8 คำกลอน เพื่อให้เปลี่ยนบรรยากาศ ซึ่งเพลงสะสมให้ท่วงทำนองที่อ่อนหวานเหมาะกับบทชมสถานที่ที่มีความ
งดงาม และจบด้วยเพลงฉิ่ง เพื่อแสดงการเดินชมสถานที่โดยรอบอีกครั้งของนางกีนร⁷

5. สร้างสรรค์ทำรำโดยผสมผสานระหว่างทำรำมาตรฐานและทำที่ประดิษฐ์ขึ้นใหม่

ผู้วิจัยยึดหลักนาฏยประดิษฐ์ไทยฯ จากศิลปต้นแบบที่ว่า เมื่อสร้างรำเดี่ยวมาตรฐาน ทำรำส่วนใหญ่ต้องมีความเป็นทำ
มาตรฐาน ผู้วิจัยจึงเลือกใช้ทำมาตรฐานในการออกแบบสร้างสรรค์ทำรำเป็นสำคัญ อาทิ ทำ “สุรียา” ใช้ทำบังสุรียา แสดงอาการบังแสงพระอาทิตย์
ทำ “หยัดยืน” ใช้ทำพรหมสีหน้า แสดงภาพต้นไม้ใหญ่ที่ยืนต้นแผ่กิ่งก้านสาขาอย่างมั่นคง เป็นต้น ส่วนทำที่ประดิษฐ์ขึ้นใหม่ ผู้วิจัยเลือกใช้กับ
บทร้องที่เหมาะสมกับการประดิษฐ์ทำใหม่ อาทิ ทำ “เลื้อยเลี้ยว” ผู้วิจัยเลือกใช้ทำวาดจิบเป็นเส้นโค้งต่อเนื่องกันหลายเส้นโค้ง แล้วม้วนจิบเลี้ยว
กลับไปจุดเดิม แสดงการเลื้อยเลี้ยวของเถาวัลย์ที่เกาะเกี่ยวต้นไม้ใหญ่ หรือทำ “กรรมกร” ใช้ทำจิบหางยสองมือไขว้ข้อมือซ้อนกัน กรีดนิ้วตึง
เพื่อเปรียบเทียบกับลักษณะของดอกกรรมกรที่มีกลีบดอกเป็นแฉกแยกจากกัน เป็นต้น ทั้งนี้ ทำรำทุกทำยังคงไว้ซึ่งการสื่อความหมายตาม
บทร้องและไม่ขัดต่อลักษณะของฉากประกอบการแสดง

6. พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช. *บทละครเรื่อง อุณรุท* (กรุงเทพฯ: สำนักวรรณกรรมและประวัติศาสตร์ กรมศิลปากร, 2545), 410.

7. สมชาย ทับพร, “การบรรจุเพลงรำเดี่ยวชุด แก้วกีนนรชมไพร” สัมภาษณ์โดย พัทชรินทร์ สันตือสุวรรณ. 30 พฤษภาคม 2561.



ภาพที่ 1: ท่า “หยัดยืน” ใช้ทำรำมาตรฐานในเพลงรำแม่บทใหญ่ “พรหมสี่หน้า”
ที่มา: ผู้วิจัย



ภาพที่ 2: ท่า “กรรณิการ” ใช้ทำที่ประดิษฐ์ขึ้นใหม่ มือจับไขว้เลียนแบบกลีบดอกกรรณิการที่แยกเป็นแฉก
ที่มา: ผู้วิจัย

6. ออกแบบการใช้พื้นที่บนเวที

ผู้วิจัยเลือกใช้การออกแบบพื้นที่บนเวทีของรำเดี่ยวมาตรฐานตามหลักนาฏยประดิษฐ์ไทยฯ โดยยึดจุดกึ่งกลางเวทีเป็นสำคัญ โดยเริ่มจากการใช้พื้นที่กึ่งกลางเวทีด้านหน้าในเพลงเชิด แล้วมายังกึ่งกลางเวทีเพื่อรำรำในบทร้องตอนต้น จากนั้นในบทชมดอกไม้ ผู้วิจัยเริ่มต้นจากการชมดอกไม้ที่ตั่งอยู่ด้านขวามือของผู้แสดง แล้วเวียนขวามาชมต้นไม้ถัดไปเรื่อย ๆ เป็นวงกลม ตามแบบการรำเดี่ยวโบราณ จากนั้นกลับมา ฟังขวาด้านหน้าเวทีเพื่อชมสระบัว แล้วชมนกที่ฝั่งซ้ายด้านหน้าเวที แล้วกลับมาอยู่กึ่งกลางเวทีในตอนจบของบทร้อง ส่วนในเพลงฉิ่ง ผู้วิจัยได้กำหนดให้ผู้แสดงเดินชมสถานที่โดยรอบในลักษณะเลขแปดแนวนอน ซึ่งเป็นลักษณะการเดินรำที่มีมาแต่โบราณ แล้วมารำรำจนจบเพลงที่กึ่งกลางเวที สะท้อนให้เห็นความตั้งใจของผู้วิจัยที่ต้องการรักษารูปแบบจารีตการแสดงรำเดี่ยวให้ดำรงอยู่

7. ทดลองรำ และปรึกษาผู้เชี่ยวชาญเพื่อแก้ไขท่ารำ

ผู้วิจัยได้ทดลองรำให้ศิลปต้นแบบชมเพื่อให้คำแนะนำ ซึ่งได้รับคำแนะนำที่สำคัญยิ่งหลายประการ อาทิ การเชื่อมท่าให้มีความต่อเนื่อง การออกแบบท่ารำให้ตรงตามคำและครบทุกคำ การใช้พื้นที่ให้มีความหลากหลาย การใส่จิตกริยาของนกเพื่อเพิ่มความเป็นนางกนิรี เป็นต้น ซึ่งผู้วิจัยน้อมรับทุกคำแนะนำและนำไปแก้ไขปรับปรุงท่ารำให้มีความสอดคล้องลงตัวยิ่งขึ้น

8. ออกแบบฉากและอุปกรณ์ประกอบฉากด้วยนวัตกรรมด้านองค์ประกอบทางสถาปัตยกรรม

ผู้วิจัยออกแบบฉากและอุปกรณ์ประกอบฉากด้วยนวัตกรรมด้านองค์ประกอบทางสถาปัตยกรรม เนื่องจากฉากที่ใช้ประกอบการแสดงเป็นฉากป่าหิมพานต์ที่เต็มไปด้วยพืชพันธุ์ธรรมชาติ มีมวลดอกไม้สีสันพันธุ์ มีสระบัวหลากชนิด มีนกประดับอยู่ในฉาก ซึ่งผู้วิจัยต้องศึกษาลักษณะของต้นไม้ ดอกไม้ นก ที่ปรากฏในบทร้อง จากหนังสือและแหล่งอ้างอิงที่เกี่ยวข้อง แล้วคัดสรรวัสดุที่ใกล้เคียงกับของจริงมากที่สุด ในด้านของการจัดวางฉาก ผู้วิจัยใช้หลักองค์ประกอบทางสถาปัตยกรรมมาเป็นหลักในการจัดวาง ได้แก่ ระนาบ (Plane) รูปร่าง (Shape) รูปทรง (Form) ผิววัสดุ (Texture) สีและน้ำหนักร (Color and Tone) สัดส่วน (Proportion) และที่ว่าง (Space) โดยมีหลักในการจัดองค์ประกอบทางสถาปัตยกรรม ได้แก่ การซ้ำ (Repetition) จังหวะ (Rhythm) การลดหลั่น (Gradation) ความสมดุล (Balance) และการเน้น (Emphasis)⁸ รวมทั้งมีการใช้เทคโนโลยีการตัดต่อเสียงนกเข้าซ้อนในช่วงบทร้องกล่าวถึงนกชนิดต่าง ๆ เพื่อสร้างบรรยากาศให้มีความสมจริงยิ่งขึ้น

9. เลือกสรรองค์ประกอบการแสดง

นอกจากเพลงดนตรี ฉากและอุปกรณ์ประกอบฉากแล้ว ผู้วิจัยเลือกสรรองค์ประกอบการแสดงเพื่อให้เหมาะสมกับการแสดงด้วย ได้แก่ เครื่องแต่งกาย ผู้วิจัยยังคงยึดหลักการแต่งกายนางกนิรีแบบละครในเรื่อง อุนรุท โดยได้ต้นแบบเครื่องแต่งกายจากการแสดงละครในเรื่อง อุนรุท ที่จัดแสดง ณ อุทยานพระบรมราชานุสรณ์ พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย วันที่ 2-3 กุมภาพันธ์ 2561 ซึ่งนางแก้วกนิกร แต่งกายแบบยืนเครื่องกนิรี สวมเล็บทองเหลือง สวมศิราภรณ์เป็นกระบังหน้าทองและสวมเกี้ยว แต่ปรับปรุงการสวมปีกหางให้มีความเป็นกนิรีมากยิ่งขึ้น กล่าวคือใช้ปีกทองผ้าโปร่งเพื่อลดความหนักของปีกที่ปักด้วยดิน และสวมหางกระหนกโดยสวมทับรัดสะเอวกนิรี เพื่ออวดลวดลายของหางกนิรีและเน้นความเป็นกนิรีให้เด่นชัดขึ้น

10. คัดเลือกผู้แสดงและถ่ายทอดการแสดง

ผู้วิจัยคัดเลือกผู้แสดงเป็นนางแก้วกนิกรคือ นางสาวดวงพร มีทรัพย์ นิสิตปริญญาศิลปกรรมศาสตรดุษฎีบัณฑิต สาขาวิชาศิลปกรรมศาสตร์ เนื่องจากมีใบหน้างดงามเรียวยาวเล็กเหมือนนก มีรูปร่างโปร่งและเพรียวเหมาะกับการรับบทบาทเป็นนางกนิรี มีความตั้งใจในการฝึกซ้อมการแสดง มีความสามารถในการรำรำและการสื่อสารอารมณ์ได้ดี มีประสบการณ์ในการแสดงสูง และมีไหวพริบปฏิภาณในการแก้ไขสถานการณ์เฉพาะหน้าได้ดี

11. เผยแพร่การแสดงบนเวทีระดับนานาชาติ

ผู้วิจัยได้นำผลงานสร้างสรรค์รำเดี่ยวมาตรฐานชุด แก้วกนิกรชมไพร ออกแสดงในเวทีระดับนานาชาติ เนื่องในโครงการเครือข่ายศิลปวัฒนธรรม การอบรมเชิงปฏิบัติการและมหกรรมศิลปะ ดนตรี และการแสดงครั้งที่ 8 วันที่ 14 มิถุนายน 2561 ณ หอดนตรีและการแสดงอโศกมนตรี 1 อาคารนวัตกรรม ศาสตราจารย์ ดร.สาโรช บัวศรี มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ (ประสานมิตร) ซึ่งเป็นเวทีการแสดงระดับนานาชาติที่มีสถาบันการศึกษาทั้งภายในและต่างประเทศเข้าร่วมส่งการแสดงกว่า 40 สถาบัน

8. ภาณุ วชิระนิเวศ. องค์ประกอบสถาปัตยกรรม (พิษณุโลก: สำนักพิมพ์มหาวิทยาลัยนเรศวร, 2559), 3.



ภาพที่ 3: ภาพการแสดงผลงานสร้างสรรค์รำเดี่ยวมาตรฐานชุด “แก้วกนิษฐมไพโร”
แสดงโดย นางสาวดวงพร มีทรัพย์
ที่มา: ผู้วิจัย

12. แก้ไขท่ารำและองค์ประกอบการแสดงให้สมบูรณ์

หลังจากเผยแพร่การแสดงแล้ว ผู้วิจัยได้พิจารณาแก้ไขท่ารำและองค์ประกอบการแสดงให้มีความสมบูรณ์ยิ่งขึ้น อาทิ ท่ารำในเพลงเชิด การจัดวางฉากและองค์ประกอบฉากให้มีความสมดุลยิ่งขึ้น รวมทั้งแก้ไขกลวิธีการรำและการแสดงอารมณ์ให้แก่ผู้แสดงให้มีความถูกต้องและชำนาญมากยิ่งขึ้น

13. จัดสัมมนาเชิงวิชาการเพื่อเผยแพร่ผลงานวิจัยและการแสดงบนเวทีระดับชาติ

ผู้วิจัยจัดสัมมนาเชิงวิชาการเพื่อเผยแพร่ผลงานวิจัยและการแสดงบนเวทีระดับชาติ ในโครงการเผยแพร่ผลงานวิจัยเรื่อง “หลักนาฏยประดิษฐ์ไทยจากศิลปินต้นแบบตัวนาง สุนัฏกรรมกรสร้างสรรครำเดี่ยวมาตรฐาน” ซึ่งนำเสนอผลการวิจัยในลักษณะของการบรรยาย ต่อด้วยการแสดงผลงานรำเดี่ยวมาตรฐานชุด “แก้วกนิษฐมไพโร” เมื่อวันที่ 31 สิงหาคม 2561 ณ หอแสดงดนตรี อาคารศิลปวัฒนธรรม จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

14. เรียบเรียงผลงานเป็นงานวิจัยฉบับสมบูรณ์

ผู้วิจัยวิเคราะห์และเรียบเรียงผลงานเป็นงานวิจัยฉบับสมบูรณ์ เพื่อนำเสนอผลการวิจัยในเวทีระดับชาติ และนำเสนอรายงานการวิจัยฉบับสมบูรณ์ผ่านมติที่ประชุมคณะกรรมการบริหารคณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ในเดือนกันยายน 2561

15. เผยแพร่บทความวิจัยในวารสารระดับชาติที่มีผู้ประเมิน

ผู้วิจัยเผยแพร่บทความวิจัยในวารสารศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ปีที่ 5 ฉบับที่ 2 (กรกฎาคม-ธันวาคม 2561) ซึ่งเป็นวารสารระดับชาติที่ได้รับการจัดอันดับคุณภาพตามมาตรฐานของศูนย์อ้างอิงดัชนีวารสารไทย (TCI) กลุ่มที่ 2

สรุป

รำเดี่ยวมาตรฐาน เป็นงานสร้างสรรค์ประเภทหนึ่งทางด้านนาฏยศิลป์ไทยที่มีความสำคัญต่อการแสดงถึงภูมิปัญญาและความสามารถในการออกแบบสร้างสรรค์ของผู้สร้างสรรค์ เป็นการสร้างความสำคัญให้กับตัวโจนหรือตัวละคร และอวดฝีมือและความงดงามของผู้แสดงให้ปรากฏแก่สายตาผู้ชม ซึ่งศิลปินต้นแบบตัวนางทั้ง 4 ท่าน ล้วนแล้วแต่เป็นผู้ที่ผ่านประสบการณ์ในการสร้างสรรค์รำเดี่ยวมาตรฐานตัวนาง และได้กรุณาให้หลักนาฏยประดิษฐ์ไทยประเภทรำเดี่ยวมาตรฐานไว้ ซึ่งผู้วิจัยได้นำมาเป็นต้นแบบในการทดลองสร้างสรรค์รำเดี่ยวมาตรฐานโดยผสมผสานหลักการทางสถาปัตยกรรมและกลวิธีของผู้วิจัยเองร่วมด้วย ผลการสร้างสรรค์สะท้อนให้เห็นว่า หลักนาฏยประดิษฐ์ไทยของศิลปินต้นแบบนำไปใช้ได้จริงในทางปฏิบัติ และบังเกิดผลสำเร็จเป็นการแสดงชุด “แก้วกนิษฐมไพโร” ซึ่งเป็นรำเดี่ยวมาตรฐานของนางแก้วกนิรี จากละครในเรื่อง อุณรุท ที่มีการผสมผสานหลักการต่าง ๆ เข้าด้วยกัน โดยยังคงไว้ซึ่งรูปแบบและจารีตการแสดงทางนาฏยศิลป์ไทยอย่าง

ครบถ้วน ซึ่งหลักนาฏยประดิษฐ์ไทยฯ ดังกล่าวสามารถนำไปประยุกต์ใช้เป็นต้นแบบของการสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ไทยมาตรฐานประเภทอื่น ๆ ได้ ซึ่งจะส่งผลต่อการเพิ่มทางเลือกใหม่ของการชมการแสดงให้แก่แวดวงนาฏยศิลป์ไทยสืบไป

บรรณานุกรม

บุณนาค ทรรทรานนท์. “หลักนาฏยประดิษฐ์ไทยประเภทรำเดี่ยวมาตรฐานตัวนางของบุณนาค ทรรทรานนท์” สัมภาษณ์โดย พัชรินทร์ สันติอัครวรรณ. 6 พฤษภาคม 2561.

ผุสดี หลิมสกุล. *รำเดี่ยวแบบมาตรฐานตัวนาง เล่ม 2*. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2555.

_____. “หลักนาฏยประดิษฐ์ไทยประเภทรำเดี่ยวมาตรฐานตัวนางของผุสดี หลิมสกุล” สัมภาษณ์โดย พัชรินทร์ สันติอัครวรรณ. 2 ธันวาคม 2560.

พรชีวินทร์ มลิพันธุ์. *กนิรี: สุนทรีภาพในงานศิลปะและวรรณกรรม*. กรุงเทพฯ: ศยาม, 2549.

พัชรินทร์ สันติอัครวรรณ. *โครงการบันทึกนาฏยลีลาแห่งแผ่นดิน*. กรุงเทพฯ: คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2559.

พุทธรยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช, พระบาทสมเด็จพระ. *บทละครเรื่อง อนุรุท*. กรุงเทพฯ: สำนักวรรณกรรมและประวัติศาสตร์ กรมศิลปากร, 2545.

ภณ วชิระนิเวศ. *องค์ประกอบสถาปัตยกรรม*. พิษณุโลก: มหาวิทยาลัยนเรศวร, 2559.

มหาวิทยาลัยราชภัฏวไลยอลงกรณ์ ในพระบรมราชูปถัมภ์. *วังคันธมาส สวนดอกไม้หอม*. กรุงเทพฯ: บริษัทซีดีพริ้นท์ จำกัด, 2559.

ยุคคล จิตสำรวย. *ไม้ใหญ่ ดอกงาม*. กรุงเทพฯ: ฝน, 2556.

รจนา พวงประยงค์. “หลักนาฏยประดิษฐ์ไทยประเภทรำเดี่ยวมาตรฐานตัวนางของรจนา พวงประยงค์” สัมภาษณ์โดย พัชรินทร์ สันติอัครวรรณ. 24 มิถุนายน 2561.

ส. พลายน้อย. *อมนุษยนิยาย*. กรุงเทพฯ: บริษัทรวมสาส์น (1977) จำกัด, 2535.

สมชาย ทับพร. “การบรรจุเพลงรำเดี่ยวชุด แก้วกีนนรชมไพร” สัมภาษณ์โดย พัชรินทร์ สันติอัครวรรณ. 30 พฤษภาคม 2561.

อัจฉรา สุภาไชยกิจ. “หลักนาฏยประดิษฐ์ไทยประเภทรำเดี่ยวมาตรฐานตัวนางของอัจฉรา สุภาไชยกิจ” สัมภาษณ์โดย พัชรินทร์ สันติอัครวรรณ. 16 กรกฎาคม 2561.

บทคัดย่อ

การวิจัยเรื่อง เทคนิคการขับร้องบทเพลงของท่านผู้หญิงพวงร้อย อภัยวงศ์ ซึ่งประกอบไปด้วย 5 บทได้แก่ เพลงบัวขาว เพลงดอกไม้ เพลงจันทร์เอย เพลงไม้งาม และเพลงเงาไม้ มีวัตถุประสงค์เพื่อการศึกษาเทคนิคและวิธีการขับร้องบทเพลงของท่านผู้หญิงพวงร้อย อภัยวงศ์ ในแบบดนตรีตะวันตก เพื่อนำไปใช้ในการแสดงหรือเป็นการศึกษาบทเพลงสำหรับผู้ที่มีความสนใจที่จะฝึกขับร้องบทเพลงของท่านผู้หญิงพวงร้อย อภัยวงศ์ ผลการศึกษาพบว่า บทเพลงเหล่านี้สามารถขับร้องในรูปแบบของดนตรีตะวันตกได้ แต่ต้องปรับการออกเสียงภาษาไทยให้ถูกต้องเหมาะสมกับหลักการร้อง บทเพลงเหล่านี้ประพันธ์โดยได้รับอิทธิพลจากบทเพลงตะวันตก ดังนั้นรูปแบบการร้องแบบทอดเสียงจึงเป็นสิ่งที่พบในทุกบทเพลง นอกจากนี้การปรับความเข้มของเสียงและอารมณ์ความรู้สึกในการร้องให้สอดคล้องกับเนื้อหาของเพลงก็เป็นอีกปัจจัยที่สำคัญในการขับร้องเพลงเหล่านี้ ซึ่งจะส่งผลให้การขับร้องและการตีความบทเพลงเป็นไปอย่างมีประสิทธิภาพ นอกจากนี้จากการวิเคราะห์เนื้อเพลงให้อยู่ในลักษณะของสัทอักษรเพื่อให้ง่ายต่อการออกเสียง ก่อนจะเลือกกุญแจเสียงที่เหมาะสมกับเสียงร้อง และเป็นเทคนิคสู่ความสำเร็จที่สำคัญยิ่งนำจุดที่มีปัญหาฝึกซ้อมเพื่อหาวิธีการที่เหมาะสม และฝึกซ้อมซ้ำหลายครั้งจนเกิดความคุ้นชิน

คำสำคัญ: แนวทางการฝึกซ้อม/ การตีความ/ พวงร้อย อภัยวงศ์/ เพลงร้องไทย

Abstract

The research ‘Vocal Technique in Singing Puangroi Abhaiwongse’s Songs’, which focuses on 5 songs: ‘Bua Khao’, ‘Dok Mai’, ‘Chan Oei’, ‘Mai Ngam’, and ‘Ngao Mai’, aims to study the compositions in order to efficiently apply Western classical singing techniques to practice and performance. It also aims to be a guideline for singers who have interest in performing Abhaiwongse’s compositions. It can be concluded from the study that the compositions can be sung with Western classical singing technique. The major concern is to maintain the correct pronunciation of tonal Thai lyric in the Western singing style. Evidently that Western compositional technique has significantly influenced on the Abhaiwongse’s songs. Hence, the requirement of legato singing technique can be found in all of the studied pieces. It is also apparent that understanding the change of dynamic and expression in accordance with the feeling of a song can remarkably enhance the interpretation of a piece and the quality of a performance. Besides, the analysis of the phonetic alphabets of the lyrics can possibly simplify pronunciation choosing appropriate keys that are suitable for the researcher’s vocal range. Would mean whiles encountered technical difficulties. The singer should focus on the difficult passages, find appropriate solutions, and repeatedly practice on that focused sections is truly be the technique to the success.

Keywords: Singing Approach/ Interpretation/ Puangroi Abhaiwongse/ Thai Song

* นักศึกษาระดับปริญญาโทบัณฑิต หลักสูตรดุริยางคศาสตรมหาบัณฑิต วิทยาลัยดนตรี มหาวิทยาลัยรังสิต, art.pattanan@gmail.com

** รศ.ดร., วิทยาลัยดนตรี มหาวิทยาลัยรังสิต, wbtrakulhun@gmail.com

ความเป็นมาและความสำคัญ

เสียงร้องนั้นเกิดขึ้นจากการเปล่งเสียงของมนุษย์ ซึ่งเป็นพฤติกรรมที่มนุษย์เราทำกันมาตลอด หากศึกษาประวัติศาสตร์ดนตรีตะวันตกจะพบว่าในยุคแรก ๆ ของดนตรีตะวันตก เพลงร้องแนวเดียว (Chant) คือ ดนตรีที่มีอิทธิพลมากที่สุดในช่วงเวลานั้น ในตอนแรกเพลงร้องแนวเดียวจะบรรเลงด้วยการขับร้องจากเสียงของมนุษย์เพียงอย่างเดียว ก่อนที่บทเพลงประเภทอื่น ๆ จะพัฒนาจนมีบทบาทสำคัญในประวัติศาสตร์ดนตรีตะวันตก โดยมีทั้งที่มีเครื่องดนตรีประกอบการขับร้อง หรือมีแต่การบรรเลงโดยเครื่องดนตรีเพียงอย่างเดียว

การขับร้องเพลงแบบตะวันตกหลายประเภท ล้วนมีพื้นฐานมาจากการขับร้องเพลงคลาสสิก ดวงใจ อมาตยกุล¹ ได้อธิบายว่าการร้องเพลงคลาสสิก คือการขับร้องบทเพลงในสไตล์ของชาวยุโรปที่มีมานาน มีความยากในการร้องที่ลิลาของดนตรี และเนื้อหาของบทเพลงต้องอาศัยเทคนิคขั้นสูงในการถ่ายทอดบทเพลงและอารมณ์เพลงได้หลากหลายรูปแบบ โดยทำนองเพลงคลาสสิกจะมีช่วงเสียงที่กว้าง อีกทั้งมีการดำเนินทำนองที่ยาก นักร้องจะต้องมีกำลังในการขับร้องด้วยเสียงที่ก้องกังวาน และลอยพุ่งไปไกล ดังนั้นจะเห็นได้ว่าการขับร้องเพลงคลาสสิกเป็นเทคนิคการขับร้องเพลงขั้นสูง หากสามารถขับร้องได้ก็จะสามารถนำหลักการพื้นฐานมาประยุกต์ใช้กับการร้องเพลงประเภทอื่นได้

ทัศนวิน ฐุสรานนท์² ได้กล่าวถึงพัฒนาการของเพลงไทยว่ามีวิวัฒนาการมาจากเพลงพื้นบ้าน พื้นเมือง หรือเพลงชาวบ้าน ก่อนที่ภายหลังจะพัฒนามาเป็นเพลงไทยสากล ซึ่งต่อมาได้แยกประเภทเป็นเพลงลูกทุ่งและเพลงลูกกรุง

เพลงไทยสากล คือ บทเพลงที่ใช้มาตรฐานของดนตรีแบบตะวันตก บทเพลงประเภทนี้เกิดขึ้นโดยได้รับอิทธิพลมาจากชาวตะวันตก ตั้งแต่สมัยรัชกาลที่ 5 มีการใช้โน้ตแบบสากล และการใช้เครื่องดนตรีแบบดนตรีตะวันตกมาบรรเลงในบทเพลง แต่มีเนื้อร้องเป็นภาษาไทย เริ่มจากการพัฒนามาจากทำนองเอื้อนของเพลงไทยเดิม โดยนำมาใส่เนื้อร้อง อีกทั้งยังมีการบรรเลงด้วยเครื่องดนตรีไทยประกอบอยู่บ้าง³ ซึ่งการขับร้องเพลงไทยเดิมนั้นให้ความสำคัญกับการเอื้อน และการออกเสียงคำร้องที่ชัดเจน สามารถออกเสียงอักขระของภาษาไทยได้อย่างถูกต้อง

ช่วงรัชสมัยของพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว (รัชกาลที่ 6) ถือว่าเป็นยุคทองของศิลปะการแสดงต่าง ๆ อีกทั้งยังเป็นช่วงเวลาที่ดินของตะวันตกเข้ามามีอิทธิพลต่อดนตรีไทยเป็นอย่างมาก ต่อเนื่องมาจนถึงต้นรัชสมัยของพระบาทสมเด็จพระปกเกล้าเจ้าอยู่หัว (รัชกาลที่ 7) ผลงานการประพันธ์เพลงของท่านผู้หญิงพวงร้อย (สินทวงศ์) อภัยวงศ์เกิดขึ้นในช่วงเวลานั้น ท่านผู้หญิงพวงร้อยถือเป็นนักประพันธ์เพลงหญิงคนแรกของไทยที่ได้รับตำแหน่งศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (เพลงไทยสากล) ผลงานที่เป็นที่รู้จักกันโดยทั่วไป คือเพลงร้องซึ่งมักจะเป็นเพลงประกอบละครและภาพยนตร์ โดยเฉพาะบทเพลงบ๊วขาว ที่ได้รับคัดเลือกจากศูนย์วัฒนธรรมแห่งเอเชียของยูเนสโกให้เป็นบทเพลงแห่งเอเชีย

การขับร้องไม่ว่ารูปแบบใดนั้นถือเป็นศิลปะการแสดงดนตรีอย่างหนึ่ง ซึ่งต้องอาศัยการฝึกซ้อมเช่นเดียวกับการบรรเลงดนตรีด้วยเครื่องดนตรีประเภทต่าง ๆ ศิลปะทางด้านการแสดงดนตรีที่ดี คือ ศิลปะของการสร้างเสียงดนตรีโดยมีการถ่ายทอดอารมณ์ ความคิด และจินตนาการของผู้ประพันธ์เพลงผ่านการบรรเลงของนักดนตรี หรือการขับร้องของนักร้อง ผู้ถ่ายทอดต้องมีความรู้และความเข้าใจในบทเพลง นอกจากนี้ยังต้องมีเทคนิคการบรรเลงหรือขับร้องที่สมบูรณ์ ไม่ติดขัด จึงจะสามารถถ่ายทอดแนวคิดของผู้ประพันธ์ได้อย่างครบถ้วน⁴ ดังนั้นการฝึกซ้อมอย่างสม่ำเสมอ และถูกต้องจึงเป็นสิ่งจำเป็นอย่างยิ่ง โดยเฉพาะการขับร้องที่เป็นการใช้ร่างกายของเราเป็นเครื่องดนตรี นั้นหมายความว่านักร้องต้องมีความรู้ความเข้าใจเกี่ยวกับการใช้ร่างกายของตนเองในการควบคุมเสียงร้อง จึงจะสามารถฝึกซ้อมและพัฒนาการขับร้องได้

สำหรับวิทยานิพนธ์ฉบับนี้จะเป็นการวิเคราะห์แนวทางการฝึกซ้อม การขับร้อง และการตีความบทเพลง รวมไปถึงการแก้ไขปัญหาที่พบขึ้นระหว่างการฝึกซ้อม เพื่อนำไปใช้ในการแสดงบทเพลงของท่านผู้หญิงพวงร้อย อภัยวงศ์ จากที่กล่าวข้างต้นไว้ว่าผลงานของท่านผู้หญิงพวงร้อย อภัยวงศ์ เกิดขึ้นในช่วงรัชสมัยของสมเด็จพระปกเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 7 หรือประมาณ พ.ศ. 2480 (ค.ศ. 1937) ซึ่งเป็นช่วงที่ดินไทยได้รับอิทธิพลจากดนตรีของชาวตะวันตก หากเปรียบเทียบกับช่วงเวลาในประวัติศาสตร์ดนตรีคลาสสิกซึ่งเป็นช่วงที่ศิลปะการขับร้องอุปรากร (Opera) แบบโรมันติกได้พัฒนาถึงขีดสุดจนเกิดการประพันธ์เพลงในรูปแบบใหม่ ๆ ในยุคศตวรรษที่ 20 ผู้วิจัยจึงตั้งข้อสันนิษฐานว่าน่าจะสามารถนำพื้นฐานของการร้องเพลงแบบคลาสสิกมาปรับใช้กับการขับร้องบทเพลงของท่านผู้หญิงพวงร้อย อภัยวงศ์ได้ จึงทำให้ผู้วิจัยสนใจที่จะศึกษาและนำบทเพลงของท่านมาทำการแสดง

1. ดวงใจ อมาตยกุล, *เพราะเพลง* (กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์กายมารุต, 2546), 26.

2. ทัศนวิน ฐุสรานนท์, “พัฒนาการในการสื่อสารของเพลงลูกทุ่งผ่านการเล่าเรื่องตามค่านิยมของสังคมไทย,” *วารสารนิเทศศาสตร์และนวัตกรรมการสื่อสาร*, ปีที่ 4, ฉบับที่ 2 (กรกฎาคม - ธันวาคม 2560): 1-30.

3. ศิริพร กรอบทอง, *วิวัฒนาการเพลงลูกทุ่งในสังคมไทย* (กรุงเทพมหานคร: พันธกิจ, 2547), 46 – 62.

4. อภิชัย เลี่ยมทอง. 2555. “หลักสำคัญสำหรับการฝึกซ้อมดนตรีเพื่อประสิทธิภาพสูงสุด,” *วารสารดนตรีรังสิต*, ปีที่ 7 ฉบับที่ 1 (มกราคม – มิถุนายน 2555): 29-39.

วัตถุประสงค์การวิจัย

งานวิจัยนี้เป็นการศึกษาและตีความบทเพลงของท่านผู้หญิงพวงร้อย อภัยวงศ์ สำหรับแนวทางการฝึกซ้อมและการขับร้องด้วยวิธีการขับร้องในรูปแบบของดนตรีตะวันตก รวมไปถึงการประยุกต์ใช้ภาษาไทยในบทเพลง เพื่อนำไปใช้ในการแสดง อีกทั้งเป็นแนวทางในการศึกษาบทเพลงสำหรับผู้ที่มีความสนใจที่จะฝึกขับร้องบทเพลงของท่านผู้หญิงพวงร้อย อภัยวงศ์

ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ

1. ได้ความรู้ความเข้าใจในบทเพลงและสามารถตีความบทเพลงเพื่อการแสดงของท่านผู้หญิงพวงร้อย อภัยวงศ์ สำหรับการขับร้องได้
2. สามารถนำองค์ความรู้ที่ศึกษามาปรับใช้เพื่อเป็นแนวทางในการฝึกซ้อมและการขับร้องบทเพลงของท่านผู้หญิงพวงร้อย อภัยวงศ์ได้
3. เป็นแนวทางให้แก่ผู้ที่สนใจในการขับร้องเพลงของท่านผู้หญิงพวงร้อย อภัยวงศ์
4. เป็นแนวทางในการขับร้องเพลงไทยสากลอื่น ๆ ด้วยวิธีการร้องแบบคลาสสิกตะวันตกได้

ขอบเขตในการวิจัย

เนื่องจากบทเพลงที่ท่านผู้หญิงพวงร้อย อภัยวงศ์ได้ประพันธ์ไว้มีมากถึง 124 บทเพลง ผู้วิจัยจึงได้เลือกเพียงบางส่วนที่จะนำมาศึกษาค้นคว้า โดยคัดเลือกจากบทเพลงที่ท่านเองที่ไพเราะ เป็นที่รู้จักอย่างแพร่หลาย และยังเป็นที่ยอมรับร้องอยู่ในปัจจุบัน รวมไปถึงยังมีการใช้แสดงอยู่จนทุกวันนี้ ซึ่งผู้วิจัยจะขับร้องเพลงเหล่านี้ในคอนเสิร์ตจบการศึกษา ทั้งหมด 5 เพลง ได้แก่ บัวขาว ดอกไม้ จันทร์เอย แม่จาม และเงาไม้

การศึกษาค้นคว้าครั้งนี้ผู้วิจัยจะมุ่งเน้นในการวิเคราะห์บทเพลงทั้ง 5 เพลงในแง่ของการวิธีฝึกปฏิบัติเพื่อการแสดง ได้แก่ การตีความบทประพันธ์เพื่อการแสดงโดยจะวิเคราะห์วิธีการขับร้องและการใช้เสียง ลักษณะลีลาในการขับร้อง ความเข้มของเสียง และการแสดงอารมณ์ความรู้สึกที่เหมาะสมกับบทเพลง รวมไปถึงการประยุกต์ใช้ภาษาไทยในบทเพลง นอกจากนี้ ผู้วิจัยยังได้วิเคราะห์โครงสร้างของบทประพันธ์เพลงในภาพรวม อีกทั้งนำเสนอแนวทางการฝึกซ้อมที่ใช้สำหรับการแสดงของงานวิจัยครั้งนี้ เพื่อให้การแสดงมีความสมบูรณ์มากที่สุด

ข้อตกลงเบื้องต้น

1. คำศัพท์ทางด้านดนตรีที่เกี่ยวข้องในงานวิจัยฉบับนี้ อ้างอิงมาจาก พจนานุกรมศัพท์ดุริยางคศิลป์ พิมพ์ครั้งที่ 4 พ.ศ. 2554 ของ ศาสตราจารย์ ดร.ณัฏฐา พันธุ์เจริญ
2. สำหรับคำทับศัพท์ภาษาอื่น ๆ ที่อยู่นอกเหนือจากภาษาอังกฤษ อีกทั้งไม่ปรากฏในพจนานุกรมศัพท์ดุริยางคศิลป์ ผู้เขียนจะเขียนภาษาไทยตามการออกเสียงของภาษานั้น ๆ ตามความเหมาะสม
3. โน้ตเพลงที่ใช้ในการวิจัยนี้มาจากหนังสือ ท่านผู้หญิงพวงร้อย (สนิทวงศ์) อภัยวงศ์ รวบรวมและเรียบเรียงโดยพูลพล อรุณรักถาวร พ.ศ. 2541

วิธีการดำเนินงานวิจัย

งานวิจัยเรื่อง “แนวทางเทคนิคการขับร้องของท่านผู้หญิงพวงร้อย อภัยวงศ์” ได้ถูกริเริ่มขึ้นภายใต้ความสนใจของผู้วิจัยที่มีต่อการขับร้องบทประพันธ์เพลงที่แต่งโดยท่านผู้หญิงพวงร้อย อภัยวงศ์ ดังนั้นงานวิจัยฉบับนี้จึงมีจุดมุ่งหมายเพื่อให้ผู้วิจัยสามารถขับร้องบทเพลงของท่านผู้หญิงพวงร้อยได้ด้วยวิธีการปรับใช้เทคนิควิธีการขับร้องเพลงแบบคลาสสิกตะวันตกที่ผู้วิจัยได้ศึกษามา และนำไปประยุกต์ใช้ในการฝึกซ้อมด้วยแนวทางที่เหมาะสม รวมไปถึงสามารถตีความบทเพลงเพื่อการแสดงการขับร้องได้ ผู้วิจัยได้เริ่มจากการศึกษาข้อมูล และทำการเก็บรวบรวมข้อมูลจากแหล่งต่าง ๆ จากนั้นนำข้อมูลที่ได้มาวิเคราะห์ และนำเสนอข้อมูล ซึ่งมีรายละเอียดดังนี้

1. การเก็บรวบรวมข้อมูล

ผู้วิจัยได้ทำการเก็บรวบรวมข้อมูลที่เกี่ยวข้องกับบทเพลงของท่านผู้หญิงพวงร้อย อภัยวงศ์ การฝึกซ้อม และการตีความ รวมไปถึงการขับร้องทั้งเพลงไทยและเพลงคลาสสิก เพื่อนำไปประยุกต์ใช้กับการแสดงได้ โดยข้อมูลต่าง ๆ นั้นจะนำมาจากหนังสือ ตำราเรียนต่าง ๆ งานวิจัย และบทความต่าง ๆ รวมไปถึงข้อมูลจากเว็บไซต์และสื่อสารสนเทศอิเล็กทรอนิกส์ต่าง ๆ ที่มีเนื้อหาเกี่ยวข้องกับบทเพลง นอกจากนี้ยังได้นำโน้ตเพลงจาก หนังสือ ท่านผู้หญิงพวงร้อย (สนิทวงศ์) อภัยวงศ์ รวบรวมและเรียบเรียงโดยพูลพล อรุณรักถาวร พ.ศ. 2541 มาใช้ในการ

วิเคราะห์สำหรับงานวิจัยในครั้งนี้อีกด้วย

2. ขั้นตอนการทำวิจัย

เมื่อผู้วิจัยได้ทำการรวบรวมข้อมูลต่าง ๆ ดังที่กล่าวมาข้างต้นแล้ว ผู้วิจัยจึงนำข้อมูลที่ได้มาวิเคราะห์เพื่อใช้ในการตีความและฝึกซ้อมตามขั้นตอนต่อไปนี้

- 2.1 ศึกษาบริบทของบทเพลง
- 2.2 ศึกษาลักษณะดนตรี และความสัมพันธ์ระหว่างดนตรีกับเนื้อร้องของบทเพลง
- 2.3 ศึกษาการแสดงของผู้อื่นเพิ่มเติมทั้งจากการดูคอนเสิร์ตและสื่ออิเล็กทรอนิกส์
- 2.4 นำข้อมูลที่ได้จากการศึกษามาใช้ในการตีความบทเพลงในแง่ของวิธีการใช้เสียงหรือเทคนิคการขับร้อง รวมไปถึงลีลาในการร้องที่เหมาะสมกับบทเพลง
- 2.5 ฝึกซ้อมโดยนำข้อมูลต่าง ๆ ที่ศึกษารวบรวมมาปรับใช้เป็นแนวทางในการขับร้อง
- 2.6 สังเกตปัญหาที่เกิดขึ้นระหว่างการซ้อม รวมไปถึงจุดบกพร่องต่าง ๆ ในการขับร้อง
- 2.7 หาแนวทางแก้ไขปัญหาที่เกิดขึ้นเพื่อนำไปปรับใช้ในการซ้อมให้ได้อย่างมีประสิทธิภาพ

3. ขั้นตอนการวิเคราะห์ข้อมูล

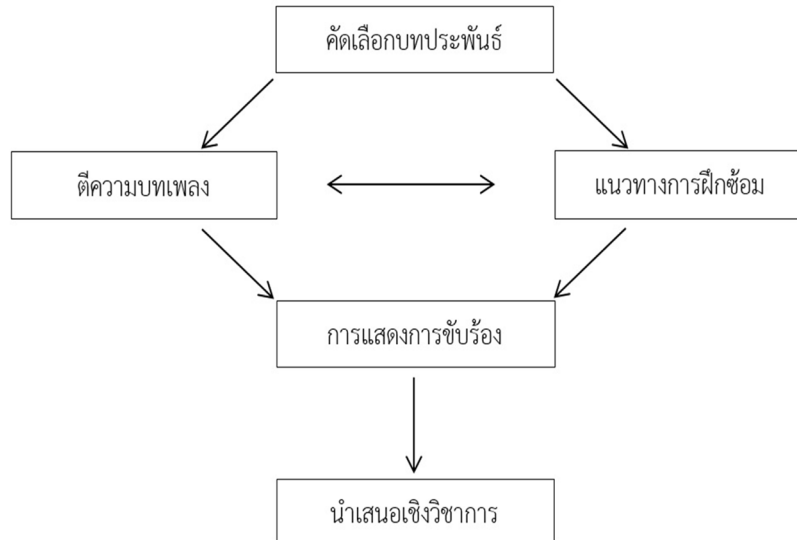
สำหรับขั้นตอนนี้ผู้วิจัยได้นำข้อมูลต่าง ๆ ที่รวบรวมมาวิเคราะห์ให้อยู่ในขอบเขตที่ได้กำหนดไว้ของงานวิจัยและตรงตามวัตถุประสงค์โดยมีวิธีการดังนี้

- 3.1 นำข้อมูลที่ได้จากการรวบรวมมาเรียบเรียงให้เป็นระบบ โดยการจัดลำดับข้อมูลเป็นขั้นตอน
- 3.2 ตรวจสอบข้อมูลให้ถูกต้องครบถ้วนตามวัตถุประสงค์และขอบเขตของงานวิจัย
- 3.3 ศึกษาข้อมูลจากหนังสือ ตำรา บทความทางวิชาการ รวมไปถึงข้อมูลจากอินเทอร์เน็ตโดยละเอียดให้ตรงตามวัตถุประสงค์และขอบเขตทางการศึกษาที่ผู้วิจัยได้กำหนดไว้ โดยแบ่งเป็นประเด็นต่าง ๆ ดังนี้

- 1) แนวทางการตีความบทเพลงของท่านผู้หญิงพวงร้อย อภัยวงศ์ ซึ่งผู้วิจัยจะทำการเลือกวิธีการขับร้องและการใช้เสียง ลักษณะลีลาในการขับร้อง ความเข้มของเสียง และการแสดงอารมณ์ความรู้สึกที่เหมาะสมกับบทเพลง
- 2) แนวทางการฝึกซ้อมบทเพลงของท่านผู้หญิงพวงร้อย อภัยวงศ์
- 3) นำแนวทางที่ได้ไปปรับใช้ในการแสดงการขับร้องบทเพลงของท่านผู้หญิงพวงร้อย อภัยวงศ์
- 4) เป็นแนวทางแก่ผู้ที่สนใจในการขับร้องบทเพลงของท่านผู้หญิงพวงร้อย อภัยวงศ์

4. กรอบแนวคิดงานวิจัย

เมื่อพิจารณาจากขั้นตอนการดำเนินงานข้างต้นแล้ว ผู้วิจัยสามารถนำมาสร้างกรอบแนวคิด และกรอบขั้นตอนการดำเนินงานการวิจัยได้ดังต่อไปนี้



แผนภูมิที่ 1 กรอบแนวคิดและกรอบขั้นตอนการดำเนินงานวิจัย
ที่มา: พัชรนันท์ อัจจงค์ (2561: 40)

5. การนำเสนอข้อมูลและสรุปผลการวิจัย

งานวิจัยฉบับนี้เป็นงานวิจัยเชิงวิเคราะห์เพื่อใช้ในการแสดงขับร้อง ผู้วิจัยจึงได้ทำการเผยแพร่ 2 รูปแบบ ดังนี้

5.1 การแสดงคอนเสิร์ตจบการศึกษาระดับปริญญาโท ภายใต้ชื่อ “Graduated Recital” โดยจะทำการแสดงขึ้นในวันที่ 21 มิถุนายน พ.ศ. 2561 เวลา 19.00 น. ณ ห้องแสดงดนตรี วิทยาลัยดนตรี มหาวิทยาลัยรังสิต

5.2 การเขียนอธิบายเชิงวิชาการในวิทยานิพนธ์ ซึ่งนำเสนอเกี่ยวกับแนวทางเทคนิคการขับร้องของท่านผู้หญิงพวงร้อย อภัยวงศ์ รวมไปถึงการตีความบทเพลงในแง่ของการใช้เสียงและเทคนิคการขับร้องในแต่ละบทเพลงเพื่อการแสดง

สรุปผลวิจัย

จากการฝึกซ้อมบทเพลงในครั้งนี้ ผู้วิจัยพบว่าบทเพลงไทยสากลของท่านผู้หญิงพวงร้อย อภัยวงศ์นั้นสามารถนำวิธีการขับร้องตามแบบคลาสสิกตะวันตกมาใช้ได้เป็นอย่างดี โดยมีปัจจัยที่ต้องระวังคือการออกเสียงคำร้องภาษาไทย โดยเฉพาะปัจจัยของวรรณยุกต์ สระ และตัวสะกด ในส่วนของการตีความบทเพลงนั้น ผู้วิจัยนำเสนอการตีความด้านอารมณ์ความรู้สึกและลีลาการขับร้อง เช่น บทเพลงนี้พูดถึงสิ่งใด ด้วยความรู้สึกใด การร้องแบบต่อเนื่องในแต่ละประโยค การปรับความเข้มเสียงในแต่ละประโยค และอารมณ์ในภาพรวมของบทเพลง เป็นต้น เนื่องจากเพลงไทยนั้นเมื่อวิเคราะห์แล้วไม่พบความซับซ้อนทางด้านโครงสร้างของดนตรี

ข้อมูลงานวิจัยการฝึกซ้อมบทเพลงเพื่อการแสดงในครั้งนี้จะส่งผลให้การแสดงของผู้วิจัยนั้นมีประสิทธิภาพสูงสุด เนื่องจากผู้วิจัยได้วิเคราะห์เพียงแค่ประเด็นที่เกี่ยวกับการฝึกซ้อมการขับร้องและการตีความเพียงเท่านั้น ซึ่งสามารถอธิบายผลการวิจัยได้ ดังนี้

จากการวิจัยแนวทางเทคนิคการขับร้องของท่านผู้หญิงพวงร้อย อภัยวงศ์ ครั้งนี้ได้วิเคราะห์การตีความเพื่อใช้สำหรับการแสดงเป็นวัตถุประสงค์หลักที่ผู้วิจัยได้ให้ความสำคัญ ซึ่งครอบคลุมประเด็นวิเคราะห์วิธีการขับร้องและการใช้เสียง ลักษณะลีลาในการขับร้อง ความเข้มของเสียง และการแสดงอารมณ์ความรู้สึกที่เหมาะสมกับบทเพลง รวมไปถึงการประยุกต์ใช้ภาษาไทยในบทเพลง โดยการตีความในประเด็นของอารมณ์การขับร้อง ลักษณะลีลาการขับร้องและความเข้มของเสียงนั้น เนื่องด้วยบทเพลงมีความเรียบง่ายมาก อารมณ์ของบทเพลงในแต่ละเพลงจึงเป็นไปในทิศทางเดียวกัน ความหมายของแต่ละเพลงมักพูดถึงประเด็นเดียว ซึ่งทุกเพลงจะร้องในลักษณะโน้ตต่อเนื่องในประโยคเพลง ส่วนด้านความเข้มของเสียงผู้ประพันธ์กำหนดความเข้มของเสียงไว้ข้างนั้น ผู้วิจัยได้ปรับเพิ่มในแต่ละประโยคเพลง โดยมียึดจากระดับความสูงต่ำของโน้ตเป็นหลัก เนื่องจากธรรมชาติของโน้ตเป็นปัจจัยอย่างหนึ่งที่จะบอกความเข้มของเสียงได้เป็นอย่างดี อีกทั้งบางกรณีอาจจำเป็นต้องปรับระดับเสียงของโน้ตบางตัว เพื่อให้สอดคล้องกับเสียงวรรณยุกต์ภาษาไทย (ตัวอย่างที่ 1)

ตัวอย่างที่ 1 โน้ตเพลงบัวขาวต้นฉบับ และโน้ตจากการวิเคราะห์ของผู้วิจัย

Moderato

เห็น บัว - ขาว พราว - อยู่ ใน บึง - ใหญ่ - ดอก -

ใบ - นวล - ผ - ชาติ สะอาด - ตา - น้ำ

โน้ตต้นฉบับในกุญแจเสียง F เมเจอร์
ที่มา: พัชรนันท์ อัจจงค์ (2561: 83)

Moderato

p เห็น บัว - ขาว พราว - อยู่ ใน บึง - ใหญ่ - ดอก -

mp ใบ - นวล - ผ - ชาติ สะอาด - ตา - น้ำ

โน้ตจากการวิเคราะห์และวิเคราะห์ของผู้วิจัยในกุญแจเสียง G เมเจอร์
ที่มา: พัชรนันท์ อัจจงค์ (2561: 92)

สำหรับประเด็นการประยุกต์ใช้ภาษาไทยในบทเพลง เป็นอีกประเด็นหนึ่งที่ผู้วิจัยให้ความสำคัญเป็นอย่างมาก โดยผู้วิจัยได้คำนึงถึงการออกเสียงคำร้องให้ถูกต้องตามหลักภาษา ซึ่งแต่ละภาษาก็จะมีวิธีการอ่านที่แตกต่างกัน ภาษาไทยก็เป็นภาษาที่มีความยุ่งยากซับซ้อนในการออกเสียง ดังนั้นควรทำความเข้าใจในหลักการออกเสียงภาษาไทยเบื้องต้นโดยการวิเคราะห์เป็นสัทอักษรเพื่อให้เห็นโครงสร้างของคำร้องแต่ละคำ อีกทั้งปัจจัยของวรรณยุกต์ ซึ่งส่งผลโดยตรงต่อการขับร้องโน้ต สำหรับบทเพลงของท่านผู้หญิงพวงร้อย อภัยวงศ์ ได้กำหนดโน้ตที่ตรงกับเสียงวรรณยุกต์ไว้อย่างเหมาะสม และผู้วิจัยได้วิเคราะห์ด้วยตัวเองเพิ่มเติมเพื่อหาโน้ตที่ตรงกับเสียงวรรณยุกต์มากที่สุด

โครงสร้างของบทเพลงทั้งหมดล้วนอยู่ในสัจคีตลักษณ์แบบสองตอน ในบางบทเพลงมีการใช้แนวคิดของการกลับมาของโมทีฟสำคัญในบทเพลงเพื่อแสดงความเป็นเอกภาพของบทเพลง (ตัวอย่างที่ 2) อีกทั้งอัตราจังหวะของบทเพลงเองก็เรียบง่าย มีการใช้อัตราจังหวะ 4/4 เป็นส่วนใหญ่ยกเว้นแต่เพลงเงาไม้ที่เป็นอัตราจังหวะ 3/4 สามารถเพิ่มเติมท่อนนำและท่อนจบนอกเหนือจากที่ผู้ประพันธ์แต่งไว้ได้ และมีอิสระในการปรับเปลี่ยนโครงสร้างของบทเพลงคล้ายกับดนตรีแจ๊ซ รวมไปถึงการเปลี่ยนแปลงกุญแจเสียงก็สามารถเปลี่ยนแปลงให้เหมาะสมกับช่วงเสียงของผู้ขับร้องอีกด้วย

ตัวอย่างที่ 2 การกลับมาของโมทีฟในบทเพลงไม่งาม
ที่มา: พัทธนันท์ อาจองค์ (2561: 95)

Moderato

mf ไม่ งาม กลิ่น ดี สิ หน ด้

โมทีฟในท่อน A

16 ข้าง - แดง เด่น แดง พร้อย

การกลับมาของโมทีฟในท่อน B ที่ต่างช่วงเสียงกัน

ด้านการฝึกหัดเพลงนั้น เมื่อสามารถทำความเข้าใจกับธรรมชาติของภาษาไทยและปัญหาที่พบในการออกเสียงสำหรับการร้องเพลงไทยแล้ว การฝึกซ้อมอ่านคำร้องตามจังหวะของบทเพลงเป็นขั้นตอนแรกของการฝึกซ้อม และจากนั้นจึงเริ่มร้องคำร้องพร้อมกับทำนองอย่างช้า ๆ ก่อน และปรับให้เร็วขึ้นเท่าจังหวะจริง หากคำโน้ตช่วงใดมีความซับซ้อน ผู้ฝึกสามารถร้องเป็นโซเฟจหรือค่าง่าย ๆ เช่น “ลา” หรือ “อา” ได้จนคล่องแล้วจึงร้องคำร้องจริง ซึ่งวิธีการดังกล่าวนี้จะช่วยให้การฝึกหัดบทเพลงภาษาไทยอื่น ๆ เป็นไปอย่างมีประสิทธิภาพมากขึ้นด้วย

สำหรับแนวทางการฝึกซ้อม ดังที่กล่าวไว้ว่าผู้วิจัยได้ให้ความสำคัญกับการออกเสียงคำร้องที่ถูกต้อง ผู้วิจัยจึงวิเคราะห์เนื้อเพลงในลักษณะของสัทอักษรเพื่อให้ง่ายต่อการออกเสียง และอ่านออกเสียงเนื้อร้องทีละประโยค โดยออกเสียงคำให้มีความยาวตามคำโน้ตให้เป็นไปตามธรรมชาติของภาษาไทย ซึ่งก่อนที่จะทำการหัดแนวทำนอง ผู้วิจัยได้เลือกกุญแจเสียงที่เหมาะสมกับเสียงร้องโดยให้อยู่ในช่วงเสียงที่ไม่สูงหรือต่ำเกินไปของผู้วิจัย ต่อมาในการหัดแนวทำนองผู้วิจัยจะเริ่มจากการกดเทียบเสียงกับเปียโนและร้องฝึกด้วยค่าง่าย ๆ เมื่อสามารถจดจำทำนองได้แล้วจึงจะเป็นขั้นตอนของการขับร้องคำร้องพร้อมกับทำนอง โดยเริ่มจากอัตราจังหวะที่ช้ากว่าอัตราจังหวะจริงเพื่อเป็นการตรวจสอบการออกเสียงทั้งในแง่ของการปิดคำ และการออกเสียงวรรณยุกต์ไทยที่ถูกต้อง ทั้งนี้หากพบปัญหาในการขับร้องให้หาจุดที่มีปัญหาแยกออกมาฝึกซ้อมโดยค้นหาวีธีการที่เหมาะสม และซ้อมซ้ำจนเกิดความคุ้นชิน ก่อนที่จะเริ่มซ้อมการขับร้องทั้งเพลงต่อ

อภิปรายผล

งานวิจัยครั้งนี้ผู้วิจัยได้นำข้อมูลที่ได้ไปปรับใช้ในการแสดงคอนเสิร์ตจบการศึกษาระดับปริญญาโทของผู้วิจัย ซึ่งเป็นข้อมูลส่วนหนึ่งจะทำให้การแสดงของผู้วิจัยนั้นออกมามีประสิทธิภาพมากที่สุด ดังที่กล่าวไว้ว่าผู้วิจัยได้วิเคราะห์เพียงแค่ประเด็นที่เกี่ยวกับการฝึกซ้อมการขับร้องและการตีความเพียงเท่านั้น เนื่องจากยังมีปัจจัยอื่นที่เข้ามาเกี่ยวข้องในวันแสดงจริง ซึ่งผู้วิจัยจะขับร้องกับวงเปียโนเซกซ์เตต (Piano Sextet) ซึ่งเมื่อขับร้องกับวงนั้นจะต้องมีรายละเอียดต่าง ๆ เข้ามาเกี่ยวข้อง เช่น การปรับความเข้มของเสียงให้ไปในทิศทางเดียวกัน การปรับสีสันของเสียงให้เข้ากับวง จังหวะในการเข้าเพลงพร้อมกับวง รวมไปถึงการซ้อมกับวงในสถานที่จริงจะเกิดปัญหาอะคูสติก (Acoustic) ห้องแสดงที่ไม่คุ้นเคย จึงต้องปรับเสียงสมดุล (Balance) ของนักร้องและวงให้เหมาะสม

รวมทั้งข้อมูลที่ได้จากการวิจัยของผู้วิจัยนั้น โดยเฉพาะในด้านการปรับระดับเสียงของโน้ตให้ตรงกับวรรณยุกต์และการเพิ่มโน้ตระดับเพื่อเสริมลีลาการร้องเป็นเพียงความเห็นของผู้วิจัยเท่านั้น โดยผู้ฝึกสามารถปรับวิเคราะห์ด้วยตนเองเพื่อหาโน้ตที่ตรงกับเสียงวรรณยุกต์และมีความเหมาะสมกับผู้ฝึกมากที่สุด ซึ่งในความเป็นจริงนั้นการใช้โน้ตอื่นจะไม่มีความตายตัว เพียงแต่ต้องเลือกใช้โน้ตที่เหมาะสมกับเสียงวรรณยุกต์ นอกจากนี้การลากคำและปิดค่านั้นก็จะส่งผลโดยตรงกับคำของตัวโน้ต

ความเข้าใจในธรรมชาติของโน้ตเพลงและประโยคเพลงเป็นอีกปัจจัยที่สำคัญ เนื่องจากหลักการตีความที่ผู้วิจัยใช้ก็คือการขับร้องตามธรรมชาติของโน้ตและประโยคเพลง ผู้วิจัยจึงวิเคราะห์หาความเข้มของเสียงตามทิศทางของโน้ตกับความหมายของบทเพลงและอารมณ์เพลง โดยผู้ขับร้องอาจเพิ่มเติมการควบคุมลักษณะเสียง (Articulation) ได้ตามความเหมาะสมกับเนื้อหา ซึ่งหลักการนี้มีความสัมพันธ์กับการขับเคลื่อนบทเพลงให้มีความไพเราะและมีความหมายมากยิ่งขึ้น

เมื่อประมวลความเข้าใจในองค์ประกอบข้างต้นทั้งหมดกับการฝึกซ้อมการขับร้องให้ชำนาญ เพื่อให้เกิดการเรียนรู้และการจดจำแล้วนั้น ข้อควรระวังคือไม่ควรซ้อมอย่างไร้จุดหมาย เมื่อพบจุดที่มีปัญหาให้นำจุดนั้นมาซ้อมแก้ไขจนได้ผลดีแล้วจึงจะเริ่มซ้อมตั้งแต่ต้นจนจบ ทั้งนี้ การซ้อมกับเปียโนหรือวงดนตรีที่บรรเลงประกอบ (Accompaniment) นับเป็นสิ่งจำเป็นเพื่อให้เกิดความคุ้นเคยของนักร้องและนักดนตรีที่จะแสดงร่วมกัน

จากการฝึกซ้อมบทเพลงเหล่านี้ ส่งผลให้ผู้วิจัยพบว่าเพลงไทยเป็นผลงานอันทรงคุณค่า ถึงแม้โครงสร้างของบทเพลงและเทคนิคทางการประพันธ์จะมิได้ซับซ้อนเท่ากับเพลงตะวันตก แต่มีคำร้องและทำนองที่ไพเราะ และมีความสวยงามของภาษาอย่างทรงคุณค่าและสมควรอนุรักษ์ผลงานเหล่านี้ไว้สืบไป

บรรณานุกรม

ดวงใจ อมาตยกุล. *เพราะเพลง*. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์กายมารุต, 2546.

ทัศนวิศน์ ฐธรรณนท์, “พัฒนาการในการสื่อสารของเพลงลูกทุ่งผ่านการเล่าเรื่องตามค่านิยมของสังคมไทย.” *นิเทศศาสตร์และนวัตกรรมการสื่อสาร*, ปีที่ 4, ฉบับที่ 2 (กรกฎาคม - ธันวาคม 2560): 1-30.

พัทธนันท์ อาจองค์. “แนวทางการฝึกซ้อมบทเพลงร้องของท่านผู้หญิงพวงร้อย อภัยวงศ์.” *วิทยานิพนธ์ระดับปริญญาโท* มหาวิทยาลัยรังสิต, 2561.

ศิริพร กรอบทอง. *วิวัฒนาการเพลงลูกทุ่งในสังคมไทย*. กรุงเทพฯ: พันทิจ, 2547.

อภิชัย เลี่ยมทอง. 2555. “หลักสำคัญสำหรับการฝึกซ้อมดนตรีเพื่อประสิทธิภาพสูงสุด.” *ดนตรีรังสิต*, ปีที่ 7 ฉบับที่ 1 (มกราคม - มิถุนายน 2555): 29-39.

บทคัดย่อ

บทความนี้เป็นส่วนหนึ่งของงานวิจัยเรื่อง “แนวทางการพัฒนาผลิตภัณฑ์จากย่านลิเภา จ.นครศรีธรรมราช” นำเสนอผลการศึกษาด้านกรรมวิธีการสร้างสรรค์งานหัตถกรรมจักสานย่านลิเภาเพื่อเป็นข้อมูลสำหรับการอนุรักษ์และสืบสานทักษะงานศิลปหัตถกรรมและภูมิปัญญาของช่างฝีมือพื้นถิ่นเครื่องจักสานย่านลิเภาใน จ.นครศรีธรรมราช โดยใช้วิธีการวิจัยเชิงคุณภาพสำรวจข้อมูลจากเอกสารที่เกี่ยวข้อง ลงพื้นที่สำรวจข้อมูลและสัมภาษณ์กลุ่มผู้ประกอบการตัวอย่างจำนวน 3 กลุ่ม ผลการศึกษาพบว่างานศิลปหัตถกรรมจักสานย่านลิเภาามีวิธีการ 3 ขั้นตอนหลัก คือ 1) การเตรียมเส้นย่านลิเภา 2) การขึ้นรูปทรงและสร้างลวดลายผลิตภัณฑ์ 3) การประกอบและตกแต่งผลิตภัณฑ์ มีวิธีการขึ้นรูปทรงและสร้างลวดลายอยู่ 6 วิธี คือ 1) การขึ้นรูปแบบทาบ 2) การขึ้นรูปด้วยการขึ้นกรอง 3) การขึ้นรูปด้วยการขึ้นโครงเสียบ 4) การขึ้นรูปแบบโปรง 5) การขึ้นรูปด้วยวิธีการสานล้อมต้นแบบ 6) การขึ้นรูปด้วยการสานเป็นแผ่นเพื่อนำไปเย็บขึ้นรูป โดยแต่ละวิธีส่งผลให้เกิดให้รูปทรงและลวดลายของผลิตภัณฑ์ การใช้ทักษะฝีมือและแนวทางการพัฒนาผลิตภัณฑ์ที่แตกต่างกัน

คำสำคัญ: ย่านลิเภา/ หัตถกรรม/ ผลิตภัณฑ์

Abstract

This article is a part of research project on “A Design Development of Nakhon Si Thammarat’s Lipao Handicraft Product” aim to present method of making “Yan Lipao” as database for conservation and dissemination of artisanal and intellectual skills of the local wicker technicians in Nakhon Si Thammarat. Using qualitative research methods; survey data from relevant documents, collected and interviewed three groups of entrepreneurs. The results showed that there were three main steps. 1) Prepare the Yan Lipao for weaving 2) Forming and shaping products 3) Assembly and Decoration. There are six ways to shape and create patterns of products: 1) Formation by rattan 2) Forming by the filter. 3) Forming with the frame structure. 4) Forming by weaving 5) Forming by weaving cover prototype 6) Forming by weaving a sheet. Each method results in the shape and pattern of the product, use of skill sets and product development approaches.

Keywords: Yan Lipao/ Handicraft/ Product

* อาจารย์, สาขาการออกแบบอุตสาหกรรม สำนักวิชาสถาปัตยกรรมศาสตร์และการออกแบบ มหาวิทยาลัยวลัยลักษณ์, pharitporn.ka@wu.ac.th

บทนำ

“... ย่านลิเภานี้เป็นศิลปะเก่าแก่ของบรรพบุรุษเรา แล้วก็วัตถุดิบก็เกิดขึ้นเองภายในประเทศคือ ทางภาคใต้ที่ฝนตกมากด้วยย่านลิเภานั่นก็คือเป็นวัชพืชชนิดหนึ่งที่ขึ้นเอง รกโดยธรรมชาติ ได้ต้นยาง ได้สวนยาง ปิดดินให้ชุ่มชื้น และที่ภาคใต้ใช้ได้ดีเพราะว่าฝนตกมาก ทำให้เกิดความเหนียว ทำให้เส้นเหนียว และอยู่ได้เป็นร้อยปี อันนี้ที่คนญี่ปุ่นบอกว่า เป็นลักษณะพิเศษของย่านลิเภา ถ้าแม้ว่าทิ้งให้แ่กับต้นแล้ว โยของ เขาจะเหนียวอยู่ได้เป็นร้อยปี โดยที่ไม่มีความเสื่อมมากักดินเลย เพราะฉะนั้นพูดได้ว่าเป็นพืชเศรษฐกิจ ที่ยอดเยี่ยมที่สุดของเมืองไทย...”¹

ผลิตภัณฑ์ย่านลิเภาสันนิษฐานว่ามีการทำกันมาตั้งแต่สมัยกรุงศรีอยุธยา แต่เริ่มเป็นที่รู้จักเมื่อครั้งสมัยกรุงรัตนโกสินทร์ ด้วยเหตุเจ้าพระยาณครศรีธรรมราชได้นำงานจักสานย่านลิเภาถวายเจ้านายในกรุงเทพฯ แต่ยังไม่เป็นที่แพร่หลายนัก จนในสมัยรัชกาลที่ 2 เจ้าพระยา ยมราช (ปั้น สุขุม) เมื่อครั้งที่ดำรงตำแหน่งพระยาสุขุมนัยวินิตสมุเทศาภิบาลมณฑลนครศรีธรรมราช ได้นำงานจักสานย่านลิเภามาพื้นฟูขึ้นใหม่ จนเริ่มเป็นที่รู้จักในหมู่มชนชั้นสูงของกรุงเทพฯ ในปัจจุบันงานจักสานย่านลิเภาได้รับการสนับสนุนจากโครงการศิลปาชีพและหน่วยงานอื่น ๆ มาอย่างต่อเนื่อง พัฒนาการออกแบบจากการเป็นเครื่องใช้สอยในชีวิตประจำวัน เช่น พาน เขียนหมาก กล่องยาเส้น สู่ผลิตภัณฑ์หัตถกรรมที่มีความละเอียดสวยงามมีมูลค่าสูง จังหวัดนครศรีธรรมราชถือได้ว่ามีกลุ่มคนมีฝีมือเรื่องงานจักสานย่านลิเภาอยู่มาก มีกลุ่มจักสานย่านลิเภาใน จังหวัดนครศรีธรรมราชหลากหลายกลุ่ม แต่ละกลุ่มมีเอกลักษณ์ความงดงามแตกต่างกันไป ผลิตภัณฑ์ย่านลิเภาจึงถือเป็นงานศิลปหัตถกรรม ที่เป็นเอกลักษณ์ขึ้นชื่อของภาคใต้อีกด้วย

บทความนี้เป็นส่วนหนึ่งของงานวิจัยเรื่อง “แนวทางการพัฒนาผลิตภัณฑ์จากย่านลิเภา จ.นครศรีธรรมราช” ซึ่งนำเสนอผลการศึกษาวิจัยออกเป็น 2 ส่วนคือ 1) ด้านแนวทางการพัฒนาผลิตภัณฑ์ เนื่องจากพบว่าผลิตภัณฑ์จากย่านลิเภาในปัจจุบัน มีชนิดและรูปแบบของผลิตภัณฑ์ รวมทั้งการจัดจำหน่ายที่คล้ายคลึงกันในทุกกลุ่ม บางส่วนเกิดปัญหาการตกค้างขาย รวมทั้งส่วนใหญ่ยังคงนำเสนอผลิตภัณฑ์ในรูปแบบดั้งเดิม ทำให้ขาดความหลากหลายของชนิดและรูปแบบผลิตภัณฑ์และยังไม่สามารถพัฒนาสินค้าให้ตรงกับความต้องการของลูกค้าที่มีอำนาจซื้อทั้งในประเทศและต่างประเทศได้ 2) ด้านกระบวนการขึ้นรูปผลิตภัณฑ์จากย่านลิเภาใน จ.นครศรีธรรมราช เพื่อการเผยแพร่ อนุรักษ์และสืบสานภูมิปัญญาความรู้เชิงช่างฝีมือหัตถกรรม ยังไม่เคยมีการรวบรวมและเผยแพร่อย่างเป็นระบบ และเพื่อเป็นข้อมูลสำหรับการหาแนวทางการพัฒนาผลิตภัณฑ์ ซึ่งพบว่ากรรมวิธีการขึ้นรูปผลิตภัณฑ์จากย่านลิเภามีหลายรูปแบบที่แตกต่างกัน ส่งผลต่อรูปทรงของผลิตภัณฑ์และความต้องการทางด้านทักษะฝีมือ ซึ่งความแตกต่างนี้ผู้วิจัยตั้งสมมุติฐานว่าวิธีการพัฒนางานออกแบบที่เหมาะสมแตกต่างกันไป

บทความนี้นำเสนอผลการศึกษาด้านกรรมวิธีการขึ้นรูปผลิตภัณฑ์จากย่านลิเภาใน จ.นครศรีธรรมราช เพื่อการอนุรักษ์และสืบสานภูมิปัญญาความรู้เชิงช่างฝีมือหัตถกรรมและผลของกรรมวิธีการขึ้นรูปต่อแนวทางการพัฒนาผลิตภัณฑ์

วัตถุประสงค์

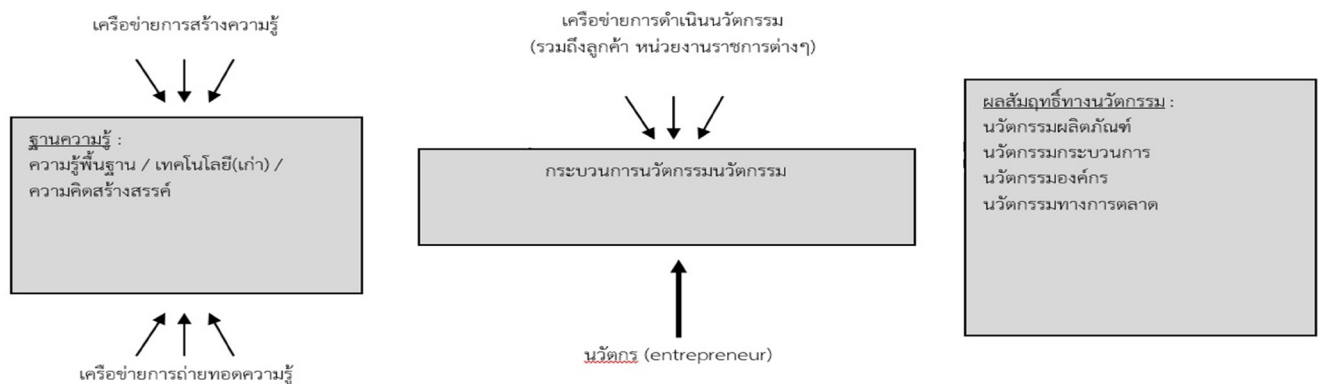
1. นำเสนอผลการศึกษารวมวิธีการขึ้นรูปผลิตภัณฑ์จากย่านลิเภาเพื่อการอนุรักษ์และสืบสานภูมิปัญญาความรู้เชิงช่างฝีมือหัตถกรรมพื้นถิ่นเครื่องจักสานย่านลิเภาใน จ.นครศรีธรรมราช
2. เพื่อนำเสนอข้อคิดเห็นด้านแนวทางการพัฒนาผลิตภัณฑ์จากย่านลิเภา

วิธีการศึกษา

การศึกษหาแนวทางการพัฒนาผลิตภัณฑ์จากย่านลิเภา กำหนดกรอบแนวทางการศึกษา วิจัยโดยใช้แนวคิดพื้นฐานทฤษฎีนวัตกรรมทางเศรษฐกิจของ Joseph Schumpeter ที่กฤษฎา แพทย์หลวง อธิบายไว้ว่าการพัฒนาที่สามารถสร้างประโยชน์เชิงธุรกิจให้กับองค์กรได้ คือ การพัฒนาในเชิงนวัตกรรมด้านต่าง ๆ 4 ด้านคือ ด้านนวัตกรรมผลิตภัณฑ์ นวัตกรรมกระบวนการ นวัตกรรมองค์กรและนวัตกรรมการตลาด ที่ต้องมีการเชื่อมโยงกระบวนการสร้างความรู้ความคิดสร้างสรรค์จากฐานข้อมูลเดิม กับเทคโนโลยีและกระบวนการใช้ในเชิงพาณิชย์เข้าด้วยกัน โดยนวัตกรรมที่มีความรู้ความเข้าใจ² ซึ่งในการวิจัยครั้งนี้คือกลุ่มผู้เชี่ยวชาญด้านการออกแบบผลิตภัณฑ์หัตถอุตสาหกรรม จำนวน 6 ท่าน

1. “ย่านลิเภาวัชพืชมูลค่าแห่งเมืองคอน”, ผู้จัดการออนไลน์ บันทึกข้อมูลเมื่อ 1 สิงหาคม 2550 <http://www.manager.co.th/>

2. กฤษฎา แพทย์หลวง. “นวัตกรรมในอุตสาหกรรมสร้างสรรค์ : กรณีศึกษาเปรียบเทียบองค์กรธุรกิจชุมชนในอุตสาหกรรมมรดกทางวัฒนธรรมไทย.” รายงานวิจัย, มหาวิทยาลัยหอการค้าไทย, 2555, หน้า 11.



แผนภาพที่ 1 แสดงแผนภาพความสัมพันธ์ระหว่างฐานความรู้ กระบวนการนวัตกรรมและผลสัมฤทธิ์ทางนวัตกรรมภายใต้การดำเนินนวัตกรรมโดยนักนวัตกรรมและเครือข่ายต่าง ๆ ที่เกี่ยวข้องโดย กลยุทธ์ แพทย์หลวง³

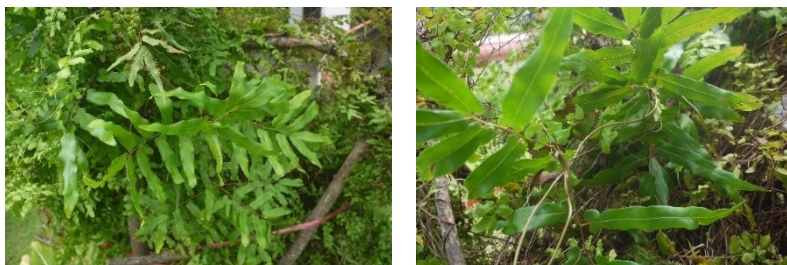
ด้านฐานความรู้เทคโนโลยีเก่า คือภูมิปัญญาด้านกระบวนการทางศิลปหัตถกรรมเครื่องจักสานย่านลิเภาใช้วิธีการการวิจัยเชิงคุณภาพโดยการสำรวจข้อมูลจากเอกสารต่างๆ ที่เกี่ยวข้อง คัดเลือกกลุ่มผู้ประกอบการตัวอย่างโดยมีเกณฑ์การเลือกคือ เป็นกลุ่มผู้ประกอบการที่มีการทำผลิตภัณฑ์จากย่านลิเภาอย่างต่อเนื่องจนถึงปัจจุบัน มีครูช่างทักษะฝีมือดี กลุ่มตัวอย่างที่เลือกครอบคลุมวิธีการขึ้นรูปทั้งหมดที่มีการทำใน จ.นครศรีธรรมราช ลงพื้นที่สำรวจข้อมูลและสัมภาษณ์อย่างละเอียด โดยมีกลุ่มผู้ประกอบการตัวอย่างที่คัดเลือกจำนวน 3 กลุ่มคือ ศูนย์ศิลปหัตถกรรมพื้นบ้านนครศรีธรรมราช กลุ่มสตรีสหกรณ์การเกษตรเมืองนครศรีธรรมราช และกลุ่มสตรีจักสานย่านลิเภาบ้านนาเคียน

ผลการศึกษา

กรรมวิธีการขึ้นรูปหัตถกรรมเครื่องจักสานย่านลิเภา จังหวัดนครศรีธรรมราช มี 3 ขั้นตอนหลักคือ 1) การเตรียมเส้นย่านลิเภา 2) การขึ้นรูปทรงและสร้างลวดลายผลิตภัณฑ์ 3) การประกอบและตกแต่งผลิตภัณฑ์ โดยมีรายละเอียดในแต่ละขั้นตอนดังนี้

ขั้นตอนที่ 1 การเตรียมเส้นย่านลิเภา

ย่านลิเภาเป็นพืชล้มลุกตระกูลเฟิร์นหรือเถาวัลย์ชนิดหนึ่งในสกุล *Lygodium Flexuosum* อยู่ในวงศ์ *Chizaeaceae* ซึ่งมีอยู่หลายชนิด ลำต้นเป็นเถาเลื้อยใต้ดินแทงใบขึ้นเหนือดินเป็นระยะ และจะเกาะเกี่ยวต้นไม้อื่น ๆ มีก้านเรียวยาวมีความยาวและความเหนียวมาก แต่ละเถามีความยาวประมาณ 1-2 เมตร มีการเจริญพันธุ์และเติบโตช้า ภาษาท้องถิ่นภาคใต้จะเรียกเถาวัลย์ว่า “ย่าน”



ภาพที่ 1-2 แสดงลักษณะของเถาย่านลิเภา

การขึ้นรูปให้เลือกลำเถาย่านลิเภาใหญ่ที่เป็นย่านแก่ มีความสดและความสมบูรณ์ตลอดเส้น มีความยาวไม่น้อยกว่าหนึ่งเมตร ย่านลิเภาที่สดจะสะดวกในการลอกเปลือกออกมาใช้งาน หากทิ้งให้แห้งจะลอกเปลือกออกได้ยาก ไม่สะดวกแก่การเตรียมเป็นเส้นสำหรับการสาน

การเตรียมย่านลิเภา จะนำเส้นย่านลิเภาใหญ่ไปแขวนตากลมในที่ร่มให้แห้ง แล้วนำไปฉีกเป็นเส้นตามขนาดที่จะใช้งาน (4-6 เส้นย่อย) การฉีกมักใช้มีดหรือปลายปากกาที่ทำเป็นแฉกแยกแล้วดึงออกเป็นเส้น จากนั้นนำไปชุบด้วยมีดให้แต่ละเส้นบางเท่า ๆ กัน หรือใช้วิธี “การ

3. เรื่องเดียวกัน, หน้า 4.

กระบวนการสร้างสรรค์งานศิลปหัตถกรรม ย่านลิเภา จ.นครศรีธรรมราช

Method of Making “YAN LIPAO” in NAKHON SI THAMMARAT

ภริตพร แก้วแกมเสือ

ชักเรียง” คือการนำเส้นลิเภามาชักผ่านรูที่ใช้ฝากระป๋องกลมหรือแผ่นสังกะสีเจาะรูไล่เรียงขนาดใหญ่ไปเล็ก โดยจะเริ่มจากการชักรูดย่านลิเภาไล่จากรูขนาดใหญ่พอดีเส้น (ที่ผ่าแบ่งไว้แบบหยาบ ๆ ก่อน) ค่อย ๆ ไล่ไปรูที่ขนาดเล็กลงเพื่อให้เป็นเหลาเส้นใยที่โตเกินขนาดออกจนได้ขนาดเส้นที่ต้องการ เส้นลิเภาที่ได้จะมีลักษณะเป็นเส้นที่บางและอ่อนตัว ผิวตอกเรียบลื่น สวยงาม โดยวิธีชักเรียงนี้ใช้ในการเหลาตอกวัสดุประกอบอื่น ๆ ที่มีลักษณะอ่อนตัวและเหนียวทนด้วยเช่นกัน เช่น ไม้ไผ่ หวาย กลุ้ม

ตารางที่ 1 แสดงวัสดุและอุปกรณ์ที่ใช้ในการเตรียมเส้นและขึ้นรูปผลิตภัณฑ์ย่านลิเภา

ย่านลิเภา นิยมใช้ 2 ชนิด คือ ย่านลิเภาดำ และย่านลิเภาแดง	หวาย นิยมใช้ขนาดเส้นผ่าศูนย์กลางประมาณ 2-4 มิลลิเมตร	ไม้ไผ่ ใช้ทำเป็นโครงสร้างในการขึ้นรูป	ใบลาน ใช้การสานร่วมเพื่อเพิ่มสีและแน่นลายให้เด่นชัด

อุปกรณ์ในการทำ 1. มีดเล็กสำหรับการแบ่งเส้นลิเภา 2. ฝากระป๋องหรือโลหะอื่นๆ เจาะรูขนาดไล่ขนาด เพื่อการชักเรียง 3. อุปกรณ์สำหรับการหนีบ การยึด เพื่อช่วยยึดจับในระหว่างการขึ้นรูป 4. เข็มปลายแหลมแบบยาว ช่วยในการแทงเจาะตัวโครงของผลิตภัณฑ์ 5. อุปกรณ์อื่นๆ ตามการดัดแปลงใช้ของแต่ละกลุ่ม เช่น ไม้สำหรับจิ้งเชือก	
---	--

ตารางที่ 2 แสดงขั้นตอนการเตรียมเส้นย่านลิเภาสำหรับสาน

	1. แยกเปลือกของเส้นลิเภา ออกเป็นเส้นเล็กๆ ปกติจะแยกเป็น 3-6 เส้น (ย่านลิเภาจะมีลักษณะเป็นเปลือกที่มีผิวบางเหนียว หุ้มแกนแข็งเปราะอยู่ด้านใน)
	2. ชักเรียง เพื่อให้ได้เส้นย่านลิเภาที่มีขนาดเท่า ๆ กัน และมีความเรียบลื่น (โดยการดึงเส้นย่านลิเภาผ่านช่องเจาะบนวัสดุโลหะ ค่อย ๆ ดึงผ่านช่องที่เล็กลงเรื่อย ๆ จนได้ขนาดตามที่ต้องการ)
	3. ชูดด้วยมีดเล็ก ๆ เพื่อเก็บรายละเอียดให้เรียบร้อย

นอกจากเส้นย่านลิเภาแล้วยังมีการใช้วัสดุอื่นมาประกอบ เพื่อช่วยเรื่องโครงสร้างหรือเพื่อเพิ่มสีให้กับผลิตภัณฑ์ การเตรียมวัสดุทำโครงผลิตภัณฑ์ขึ้นอยู่กับวัสดุที่ใช้และรูปแบบที่ต้องการ

ตารางที่ 3 แสดงขั้นตอนการเตรียมวัสดุอื่น ๆ

	ไม้ไผ่ : จะต้องนำมาจักให้เป็นเส้นเล็ก ๆ เสียก่อน จึงจะนำไปชักเรียงและขูดด้วยมีดเพื่อตกแต่งให้กลมและเรียบ จะได้เป็นเส้นไม้เส้นเล็ก ๆ มักใช้เป็นโครงเส้นตั้งให้กับการขึ้นรูปด้วยวิธีขึ้นกรองและขึ้นโครงเสียบ
	เส้นใยลาน : ใช้การกรีดด้วยมีดหรือเหล็กปลายแหลมแล้วฉีกออกเป็นเส้นเล็ก ๆ ใช้สานร่วมกับเส้นย่านลิเภา เพื่อเพิ่มสีและเสริมให้เห็นลวดลายได้ชัดเจนมากขึ้น
	หวาย : มักซื้อแบบสำเร็จรูปนิยมใช้ขนาดเส้นผ่าศูนย์กลางประมาณ 2-4 มิลลิเมตร ใช้ช่วยขึ้นโครงสร้างของรูปทรงผลิตภัณฑ์
	เบ้าแบบสำหรับการขึ้นรูปทรง มักใช้ไม้เนื้ออ่อน เช่น ไม้รังโร มาขึ้นรูปเพื่อเป็นโครงหรือเป็นเบ้าแบบสำหรับการขึ้นรูปทรงของผลิตภัณฑ์

ขั้นตอนที่ 2 การขึ้นรูปและสร้างลวดลายผลิตภัณฑ์

งานศิลปหัตถกรรมย่านลิเภามีวิธีการเตรียมเส้นย่านลิเภาในรูปแบบเดียว แต่มีวิธีการขึ้นรูปอยู่ 6 วิธี คือ 1) การขึ้นรูปแบบทาบ 2) การขึ้นรูปด้วยการขึ้นกรอง 3) การขึ้นรูปด้วยการขึ้นโครงเสียบ 4) การขึ้นรูปแบบโปร่ง 5) การขึ้นรูปด้วยวิธีการสานล้อมต้นแบบ และ 6) การขึ้นรูปด้วยการสานเป็นแผ่นเพื่อนำไปเย็บขึ้นรูป โดยแต่ละวิธีมีการใช้ทักษะฝีมือและให้รูปแบบผลิตภัณฑ์ที่แตกต่างกัน

1. การขึ้นรูปแบบทาบ โดยการใช้โครงหวายขุดขึ้นรูปโครงสร้าง ใช้เส้นย่านลิเภาพันยึดเส้นหวายให้ติดกันแบบสลับหว่างไปทีละชั้น ได้ผลิตภัณฑ์รูปทรงวงกลม วงรี มีความแข็งแรงมาก



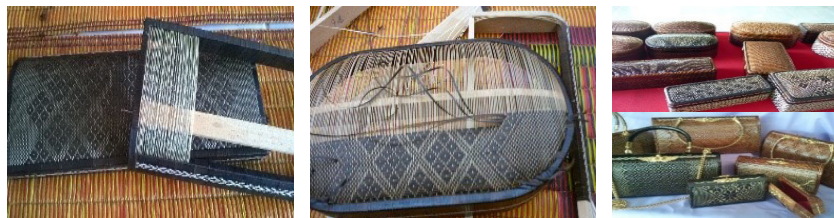
ภาพที่ 3-5 แสดงวิธีการขึ้นรูปแบบทาบและรูปทรงของผลิตภัณฑ์ที่ได้

2. การขึ้นรูปด้วยการขึ้นกรอง โดยการใช้เส้นไม้ไผ่ที่ชักเรียงจนเป็นเส้นกลมเล็ก มาร้อยเป็นแพโดยการพันเส้นด้ายบาง ๆ ยึดส่วนหัว-ท้าย จากนั้นจึงนำโครงไม้เนื้ออ่อนมายึดติดประกบส่วนหัว-ท้ายเพื่อให้แข็งแรง แล้วใช้เส้นย่านลิเภาสานวนไปทีละชั้น (อาจใช้เส้นลานสานร่วมด้วย) ตามลวดลายที่กำหนดไว้ ได้ผลิตภัณฑ์ทรงกลม ทรงเหลี่ยมต่าง ๆ



ภาพที่ 6-8 แสดงวิธีการขึ้นรูปด้วยการขึ้นกรองและรูปทรงของผลิตภัณฑ์ที่ได้

3. การขึ้นรูปด้วยการขึ้นโครงเสียบ โดยการใช้เส้นไม้ไผ่ที่ชักเรียงจนเป็นเส้นกลมเล็กมาจิ้มหัวท้ายไปกับโครงไม้เนื้ออ่อนที่มักทำเป็นกรอบขอบของผลิตภัณฑ์ใช้เส้นย่านลิเภาสานไปที่ละชั้น ตามลวดลายที่กำหนดไว้ ได้ผลิตภัณฑ์ที่เป็นลักษณะกล่อง กระเป๋าที่มีผิวโค้ง



ภาพที่ 9-11 แสดงวิธีการขึ้นรูปด้วยการขึ้นโครงเสียบและรูปทรงของผลิตภัณฑ์ที่ได้

4. วิธีการขึ้นรูปแบบโปรงโดยการใช้เส้นหวายที่แบ่งเป็นเส้นเล็ก ๆ พันวนขึ้นรูปไปที่ละชั้นตามเค้าแบบที่ทำจากไม้เนื้ออ่อนใช้เส้นย่านลิเภากัดยึดเส้นหวายให้อยู่ทรงแบบพับสับระหว่างไปที่ละชั้น



ภาพที่ 12-14 แสดงวิธีการขึ้นรูปแบบโปรงและรูปทรงของผลิตภัณฑ์ที่ได้

5. วิธีการขึ้นรูปด้วยการพันและสานไปตามรูปทรงของแบบ ใช้การพันเส้นย่านลิเภารอบแบบแล้วใช้เข็มช่วยดึงสานเส้นย่านลิเภาหรือเส้นลานเป็นลวดลาย



ภาพที่ 15-17 แสดงวิธีการขึ้นรูปด้วยการพันและสานรอบตามรูปทรงของแบบ

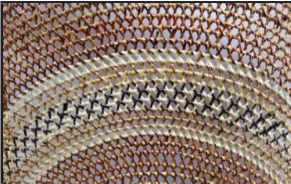
6. วิธีการขึ้นรูปด้วยการสานเป็นแผ่น ขึ้นเส้นยืนด้วยการทากาวติดกับแผ่นไม้หรือกระดาด แล้วนำไปขึ้นรูปหรือประกอบเป็นผลิตภัณฑ์ต่อไป



ภาพที่ 18-20 แสดงวิธีการขึ้นรูปด้วยการสานเป็นแผ่น ภาพเคสโทรศัพท์ ที่มา <http://www.dailynews.co.th>

การขึ้นรูปทั้ง 6 วิธีนั้น นอกจากจะได้รูปทรงที่แตกต่างเป็นลักษณะเฉพาะแล้ว ยังทำให้ได้ลักษณะของลวดลายที่ต่างกันไป ดังนี้

ตารางที่ 4 แสดงลักษณะของลวดลายที่ได้ในแต่ละวิธีการขึ้นรูป

	การขึ้นรูปแบบทึบ ลวดลายเกิดจากการสับหว่างของการพันในแต่ละชั้นและการพลิกหน้าหลังของเส้นย่านลิเภาที่จะมีสีที่ต่างกันไป (ด้านหลังจะมีสีน้ำตาลอ่อน)
	การขึ้นรูปด้วยการขึ้นกรอง การขึ้นรูปด้วยการขึ้นโครงเสียบ การขึ้นรูปด้วยการพันและสานไปตามรูปทรงของแบบ และการขึ้นรูปด้วยการสานเป็นแผ่น สร้างลวดลายจากการยกจัดแบบเดียวกับการทอผ้า
	การขึ้นรูปด้วยวิธีการสานแบบโปร่ง ลวดลายเกิดจากการสานสลับสีของย่านลิเภา หรือเส้นใบลานที่สานพันเส้นโครงข่ายไปที่ละชั้น ลวดลายที่ได้มีลักษณะเป็นแถบสีดำ น้ำตาล หรือ ขาวสลับกัน

3. ขั้นตอนการประกอบและตกแต่งผลิตภัณฑ์

หลังจากการขึ้นรูปทรงผลิตภัณฑ์ด้วยวิธีการต่าง ๆ แล้ว จะมีการเก็บแต่งส่วนต่าง ๆ ที่ไม่เรียบร้อย ขัดผิวด้วยกระดาษทราย ทาผิวผลิตภัณฑ์ด้วยน้ำยาเคลือบผิวประเภทแลคเกอร์ทั้งแบบด้านและแบบมันเพื่อความสวยงามและความคงทน จากนั้นจึงนำไปประกอบและการตกแต่งด้วยวัสดุหรือเครื่องตกแต่งต่าง ๆ เช่น หูจับ ตัวยึด ตัวปิดข้อต่อ ซึ่งมีทั้งการขายเป็นอุปกรณ์สำเร็จรูปและสั่งทำพิเศษ ผลิตภัณฑ์ที่ขึ้นรูปแบบทึบมักประดับตกแต่งด้วยเครื่องถมเงิน ถมทอง เครื่องทองเหลือง เพราะเป็นกลุ่มผลิตภัณฑ์ที่มีราคาสูง



ภาพที่ 21-24 แสดงการเคลือบผิวผลิตภัณฑ์ และการประกอบชิ้นส่วนระหว่างตัวกับฝา การต่อเข้ากับหูหิ้วและอุปกรณ์สำหรับการยึด การล็อก บานพับหรือการนูนด้านในด้วยผ้าไหม การนูนด้านในด้วยผ้ากำมะหยี่ ในผลิตภัณฑ์ประเภทกระเป๋า หรือการเย็บติดกับตัวกระเป๋า ด้านในที่ทำด้วยผ้าในผลิตภัณฑ์ประเภทกระเป๋าสะพาย เป็นต้น



ภาพที่ 25-28 แสดงการตกแต่งผลิตภัณฑ์จากย่านลิเภาด้วยเครื่องถมเงิน
เครื่องถมทอง เครื่องทองเหลือง การตกแต่งด้วยการประกอบกับวัสดุหนัง

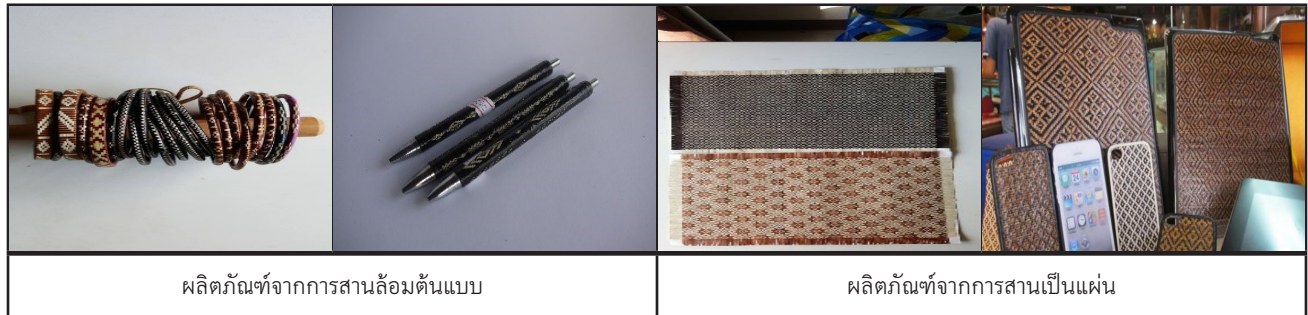
สรุปผลและอภิปรายผล

กรรมวิธีการสร้างสรรค์งานหัตถกรรมย่านลิเภา จ.นครศรีธรรมราช มี 3 ขั้นตอนหลักคือ

- 1) การเตรียมเส้นย่านลิเภา
- 2) การขึ้นรูปทรงและสร้างลวดลายผลิตภัณฑ์
- 3) การประกอบและตกแต่งผลิตภัณฑ์

การขึ้นรูปทรงและสร้างลวดลาย มีวิธีการทำ 6 วิธี คือ 1) การขึ้นรูปแบบทียบ 2) การขึ้นรูปด้วยการขึ้นกรอง 3) การขึ้นรูปด้วยการขึ้นโครงเสียบ 4) การขึ้นรูปแบบโปร่ง 5) การขึ้นรูปด้วยวิธีการสานล้อมต้นแบบ 6) การขึ้นรูปด้วยการสานเป็นแผ่นเพื่อนำไปเย็บขึ้นรูป โดยแต่ละวิธีให้รูปทรงและลวดลายของผลิตภัณฑ์รวมถึงการใช้ทักษะฝีมือที่แตกต่างกัน ซึ่งส่งผลถึงข้อเสนอแนะแนวทางการพัฒนาที่แตกต่างกัน โดยข้อเสนอแนะด้านแนวทางการพัฒนาผลิตภัณฑ์ใช้วิธีการวิเคราะห์และสรุปผลจากการนำเสนอผลการศึกษาด้านกรรมวิธีการสร้างสรรค์งานหัตถกรรมจักสานย่านลิเภา ของช่างฝีมือพื้นถิ่น จ.นครศรีธรรมราช เพื่อสัมภาษณ์และแลกเปลี่ยนความคิดเห็นด้านแนวทางการพัฒนางานออกแบบผลิตภัณฑ์กับกลุ่มผู้ที่เกี่ยวข้องกับการออกแบบผลิตภัณฑ์หัตถกรรมจำนวน 6 คน คืออาจารย์ทางด้านการออกแบบผลิตภัณฑ์ 3 คน นักออกแบบผลิตภัณฑ์หัตถกรรม 3 คน ด้วยวิธีการจัดประชุมแบบกลุ่มย่อย





ผลิตภัณฑ์จากการสานล้อมต้นแบบ

ผลิตภัณฑ์จากการสานเป็นแผ่น

ภาพที่ 29-40 แสดงรูปแบบผลิตภัณฑ์ที่ได้จากกรรมวิธีการขึ้นรูปทั้ง 6 วิธี

ในภาพรวมวัสดุย่านลิเภาที่น่าสนใจในด้านความเป็นวัสดุเฉพาะถิ่น และความทนทาน ให้สีสันของผลิตภัณฑ์ในโทนสีดำ สีน้ำตาลเข้ม สีน้ำตาลอ่อน วิธีการขึ้นรูปทรงและลวดลายทำให้ได้ผลิตภัณฑ์ที่ให้ภาพลักษณ์เป็นทางการ มีความประณีตและมีราคาสูง รูปแบบและเทคนิคการขึ้นรูปผลิตภัณฑ์ยังมีความแตกต่างกันมากพอที่จะสร้างเอกลักษณ์เฉพาะตัวได้ ควรเน้นความเด่นของคุณสมบัติวัสดุ เช่น ความคงทน ไม่เป็นรา เบา มีสีเฉพาะ ย้อมสีไม่ได้ หรือพัฒนางานออกแบบให้ผลิตภัณฑ์ดูมีสีสันมากขึ้น เช่น ทดลองการใช้วัสดุอื่น ๆ มาสานร่วมหรือใช้ประกอบกับผลิตภัณฑ์ เพื่อเพิ่มรูปแบบผลิตภัณฑ์และขยายกลุ่มเป้าหมาย ทั้งนี้ด้วยความแตกต่างด้านรูปทรง ลวดลายและทักษะฝีมือที่ใช้ในแต่ละกรรมวิธีการขึ้นรูป มีข้อเสนอแนะแนวทางการพัฒนาผลิตภัณฑ์ที่ต่างกัันดังนี้

การขึ้นรูปแบบทึบ ใช้ทักษะฝีมือขั้นสูง รูปแบบผลิตภัณฑ์ที่ได้จากมีความละเอียดประณีตของลวดลายและวิธีการตกแต่ง มีความแข็งแรงทนทาน ควรส่งเสริมให้เป็นงานหัตถกรรมในรูปแบบดั้งเดิมเพื่อการอนุรักษ์งานฝีมือขั้นสูง และงานออกแบบผลิตภัณฑ์ระดับสูงที่มีราคาแพง

การขึ้นรูปด้วยการขึ้นโครงและการขึ้นรูปด้วยการขึ้นโครงเสียบ ใช้ทักษะฝีมือค่อนข้างสูง ลวดลายละเอียด ควรส่งเสริมให้เป็นงานหัตถกรรมในรูปแบบดั้งเดิมแต่มีการปรับขนาดสัดส่วนและรูปทรงให้ทันสมัยและเหมาะสมกับการใช้งานในปัจจุบันให้มากขึ้น โดยเฉพาะกล่องต่าง ๆ ที่ยังมีสัดส่วนที่ดูไม่ทันสมัยไม่สามารถทำให้ผู้ซื้อนึกออกว่าจะนำไปปรับใช้ในชีวิตประจำวันได้อย่างไร พัฒนาลวดลายรูปแบบใหม่ ๆ หรือลดความละเอียดของลวดลายลงบางส่วน

การขึ้นรูปแบบโปร่งขึ้นรูปได้เร็วฝึกทำได้ไม่ยากแต่มีปัญหาด้านการยุบตัวของผลิตภัณฑ์และมักพบการหลุดของเส้นย่านลิเภา ผลิตภัณฑ์จึงต้องมีโครงสร้างเพื่อช่วยยึดควรพัฒนาเครื่องมือและกรรมวิธีในการผลิตที่ทำให้สามารถควบคุมรูปทรงและลดการบิดเบี้ยวได้ขึ้น ทดลองใช้วัสดุสำหรับทำเบ้าแบบที่ทำได้ง่ายขึ้นมีมาตรฐานมากขึ้น ลดข้อจำกัดด้านขนาดและรูปทรงของแบบ ผลิตภัณฑ์ในกลุ่มกระเป๋าควรปรับขนาด สัดส่วนของผลิตภัณฑ์ให้เหมาะสมกับการใช้งานในปัจจุบันให้มากขึ้น

การขึ้นรูปด้วยวิธีการสานล้อมต้นแบบ ควรมีการเปลี่ยนรูปแบบผลิตภัณฑ์จากเดิมที่เคยทำคือกลุ่มของประดับชิ้นเล็ก เช่น กำไล ข้อมือ ที่คาดผม ปากกา พัฒนางานออกแบบผลิตภัณฑ์เพื่อสร้างโอกาสในการขายได้มากขึ้น เช่น ผลิตภัณฑ์สำหรับการตกแต่งภายใน อาทิ กรอบรูป ถาดใส่ของ ของตกแต่งบนโต๊ะ

การขึ้นรูปด้วยการสานเป็นแผ่นนำเสนอเป็นแผ่นวัสดุตั้งต้นสำหรับการนำไปใช้ทำผลิตภัณฑ์ให้หลากหลายรูปแบบผลิตภัณฑ์ในแวดวงต่าง ๆ ได้รู้จักมากขึ้น เพื่อสร้างโอกาสในการนำไปต่อยอดสร้างผลิตภัณฑ์ที่หลากหลายมากขึ้น

กลุ่มผู้ประกอบการมีกรรมวิธีการขึ้นรูปที่ต่างกัันตามทักษะความชำนาญ และมีรูปแบบผลิตภัณฑ์ที่มีความแตกต่างกัน จึงควรมีการแยกสถานะของการพัฒนางานออกแบบให้ชัดเจน อาทิ แบ่งการพัฒนาออกเป็นกลุ่มงานหัตถกรรมแบบงานศิลปะงานหัตถกรรมแบบดั้งเดิม เน้นผลทางด้านคุณค่าความเป็นงานฝีมือขั้นสูงเพื่อการอนุรักษ์และการสืบสาน ผลิตภัณฑ์กลุ่มสินค้าราคาสูง และกลุ่มงานออกแบบผลิตภัณฑ์หัตถอุตสาหกรรม ที่ประยุกต์กรรมวิธีทางหัตถกรรมแบบดั้งเดิมมาสร้างผลิตภัณฑ์ในรูปแบบใหม่ ๆ เน้นการสร้างงานสร้างอาชีพให้กับชุมชน กลุ่มผลิตภัณฑ์ที่ไม่ต้องการความละเอียดประณีตมาก เช่น ของใช้ประจำวัน ของที่ระลึก ควรมีการส่งเสริมการพัฒนาปรับเปลี่ยนรูปแบบผลิตภัณฑ์ย่านลิเภา ให้มีความหลากหลายและเหมาะสมกับการใช้ในชีวิตประจำวันมากขึ้น มีการเปลี่ยนรูปแบบผลิตภัณฑ์จากเดิมที่เคยทำ ผลิตภัณฑ์ดูมีสีสันมากขึ้น ขยายกลุ่มเป้าหมายไปสู่กลุ่มผู้ชายหรือผู้หญิงวัยทำงานที่กว้างขึ้น เพื่อสร้างโอกาสในการขายสร้างรายได้ ดึงดูดให้คนรุ่นใหม่หันมาสืบทอดการทำผลิตภัณฑ์จากย่านลิเภาอย่างต่อเนื่อง

ข้อเสนอแนะ

ควรมีการศึกษาเพิ่มเติมในด้านต่าง ๆ ให้ครบถ้วน เช่น กรรมวิธีการผลิตโดยละเอียดทั้งในด้านวิธี เวลาที่ใช้ การลงทุน มูลค่าของผลิตภัณฑ์ การขายปลีกกับการขายจำนวนมาก ๆ เพื่อการวางแผนทางด้านการตลาด การพัฒนาอุปกรณ์ที่จะสามารถทำได้เร็วขึ้น ขึ้นรูปได้ไม่บิดเบี้ยว การหาเหตุปัจจัยที่จะสร้างแรงจูงใจในการฝึกช่างฝีมือ เป็นต้น

บรรณานุกรม

- กฤษฎา แพทย์หลวง. “นวัตกรรมในอุตสาหกรรมสร้างสรรค์ : กรณีศึกษาเปรียบเทียบองค์กรธุรกิจชุมชนในอุตสาหกรรมรดกทางวัฒนธรรมไทย.” รายงานวิจัย, มหาวิทยาลัยหอการค้าไทย, 2555. <http://eprints.utcc.ac.th/1676/3/1676fulltext.pdf>
- กุลธิดา เดชวรสินสกุล. “แนวทางการพัฒนาผลิตภัณฑ์จากย่านลิเภา”. สัมภาษณ์โดย ภริตพร แก้วแกมเสือ. วันที่ 26 สิงหาคม 2558.
- ธีรพจน์ ธีโรภาส. “แนวทางการพัฒนาผลิตภัณฑ์จากย่านลิเภา”. สัมภาษณ์โดย ภริตพร แก้วแกมเสือ. วันที่ 22 สิงหาคม 2558.
- นัสดา ดวงฐิตะดิกล. “แนวทางการพัฒนาผลิตภัณฑ์จากย่านลิเภา”. สัมภาษณ์โดย ภริตพร แก้วแกมเสือ. วันที่ 9 กรกฎาคม 2558.
- นันทนา บุญล่อ. “แนวทางการพัฒนาผลิตภัณฑ์จากย่านลิเภา”. สัมภาษณ์โดย ภริตพร แก้วแกมเสือ. วันที่ 22 สิงหาคม 2558.
- ศุภชัย แก้วทนต์. “แนวทางการพัฒนาผลิตภัณฑ์จากย่านลิเภา” สัมภาษณ์โดย ภริตพร แก้วแกมเสือ. วันที่ 17 กันยายน 2558.
- ศรณยา เสียงอารมณ์. “แนวทางการพัฒนาผลิตภัณฑ์จากย่านลิเภา”. สัมภาษณ์โดย ภริตพร แก้วแกมเสือ. วันที่ 26 สิงหาคม 2558.

บทคัดย่อ

บทความวิจัยฉบับนี้มาจากการวิจัยเรื่อง “ความเกี่ยวเนื่องของบัลเลต์และคณิตศาสตร์” ในโครงการวิจัยการศึกษาความเกี่ยวเนื่องของนาฏศิลป์ตะวันตกและคณิตศาสตร์ ตามแผนยุทธศาสตร์คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ประจำปีงบประมาณ 2559 มีวัตถุประสงค์เพื่อให้เป็นแหล่งค้นคว้าข้อมูลที่เกี่ยวข้องกับทฤษฎีบัลเลต์ และเป็นตัวอย่างการศึกษาวิจัยทฤษฎีบัลเลต์ที่สัมพันธ์กับศาสตร์แขนงอื่น อีกทั้งเป็นประโยชน์ต่อการเรียน การสอนและการศึกษานาฏศิลป์ตะวันตกในประเทศไทยต่อไป วิจัยดำเนินงานวิจัยในงานวิจัยฉบับนี้ ได้แก่ การศึกษาข้อมูลเอกสาร การสัมภาษณ์ผู้เชี่ยวชาญ การสังเกตการณ์การเรียนการสอนเกี่ยวกับพฤติกรรมและแนวคิดการนำเส้น(Line) และรูปทรง(Form) ของคณิตศาสตร์มาใช้ในการสอนของครูผู้สอนบัลเลต์ในระดับนานาชาติ และจากประสบการณ์ในการเรียนและการสอนบัลเลต์ของผู้วิจัยเอง เพื่อวิเคราะห์ความเกี่ยวข้องของแนวคิดทางด้านคณิตศาสตร์ที่แฝงอยู่ในพื้นฐานของบัลเลต์ และท่าแขนและเท้าพื้นฐานของบัลเลต์ทั้ง 5 ท่า แล้วนำข้อมูลมาเรียบเรียง วิเคราะห์ สรุปเป็นงานวิจัยฉบับนี้

ผลจากการวิจัยพบว่า ความเกี่ยวเนื่องของบัลเลต์และคณิตศาสตร์ปรากฏในแนวคิดของระบบจำนวน ได้แก่ การใช้ตัวเลขเป็นชื่อเรียกท่า และการกำหนดชื่อท่าหรือชื่อลักษณะการเดินโดยเรียกตามจำนวน ในแนวความคิดรูปทรงเรขาคณิต ปรากฏเส้นและรูปทรงที่เป็นค่านิยมความงามแบบบัลเลต์คลาสสิก ปรากฏแนวคิดสัดส่วน ว่าด้วยสัดส่วนในอุดมคติของร่างกายนักบัลเลต์ การเปิดอกของขาและเท้า การกำหนดตำแหน่งของขาเป็นองศา มุมและทิศทางใน การจัดวางร่างกาย และยังปรากฏแนวคิดสมมาตรในบัลเลต์คลาสสิกอีกด้วย ทั้งในงานวิจัยฉบับนี้ได้วิเคราะห์แนวคิดคณิตศาสตร์กับท่าพื้นฐานของแขนและเท้าในบัลเลต์คลาสสิกทั้ง 5 ท่า โดยการถ่ายภาพแบบจำลอง ทำให้เห็นว่าแนวคิดทางด้านคณิตศาสตร์เป็นมุมมองที่สะท้อนให้เห็นค่านิยมของความงามในบัลเลต์ การเข้าใจมุมมองเหล่านี้จะทำให้สามารถเต้นบัลเลต์ได้อย่างสมบูรณ์มากยิ่งขึ้น

คำสำคัญ: บัลเลต์/ คณิตศาสตร์/ ท่าพื้นฐานของแขนและเท้าในบัลเลต์คลาสสิก

Abstract

This research has been studied about the connection between western dance and mathematics according to the strategic plan of Faculty of Fine and Applied Arts, Chulalongkorn University in the fiscal year 2016, The objectives of this study are to be the resource about the ballet theory and to deploy the case study between ballet techniques and other related theories. As well as this, the study aims to contribute the western dancing education in Thailand.

The data of this study has been collected through literary research, interview with the experts, class behavioral observation and the application of lines and forms based on mathematics theory to the class by the ballet teachers in an international level, along with the teaching experience of own researcher. From this data, the connection between ballet and ideas of mathematics theory, which has been infiltrated in the basic of ballet techniques and 5 Basic Positions of Arms and Feet, will be analyzed.

It is found that the connection between ballet techniques and mathematics theory is appeared in the form of numeric system. For example, the common ballet terms have been named after the number in mathematics system. Based on the ideas of geometric, the appearances of lines and forms have been regarded as the aesthetic values of classical ballet. The concepts of ideal body proportion in ballet dancers and the turn-out positions of legs and feet, the leg positions aligned by the angles plus the body positions and directions can be seen in symmetrical concepts in classical ballet as well. This study has analyzed the mathematics concepts related to the 5 Basic Positions of Arms and Feet in classical ballet by simulating the concepts of mathematics which reflected the aesthetic values of classical ballet. To better understand these concepts, the ballet dancers will be able to perform the flawless ballet performance.

Keywords: ballet/ mathematics/ geometric/ Basic Positions of Arms and Feet in classical ballet

* อาจารย์ ดร., ภาควิชานาฏศิลป์ สาขานาฏศิลป์ตะวันตก คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, mumsirithorn@gmail.com.

บทนำ

การแสดงออกทางความงามมักจะเปลี่ยนแปลงไปตามความนิยมของสังคมและวัฒนธรรม ประเพณีด้านความงามของศิลปะครอบคลุมไปถึงความงามในด้านเรื่องราวและเนื้อหาสาระ เพราะเรื่องราวและเนื้อหาสาระมักจะก่อให้เกิดความพึงพอใจ ความบันเทิง แต่เพราะจุดประสงค์ของความงามอยู่ที่รูปลักษณ์ที่มองเห็นกับคุณสมบัติของสิ่งที่เราเห็น รูปทรงในศิลปะคือองค์ประกอบศิลป์ที่ถูกจัดวางหรือรวบรวมขึ้นให้สัมพันธ์กันอย่างกลมกลืนหรืออย่างมีเอกภาพ

บัลเลต์ได้สร้างแบบแผนมาตรฐานที่พัฒนาสืบเนื่องมาจนถึงปัจจุบันโดยเริ่มตั้งแต่สมัยฟื้นฟูศิลปวิทยาการ (Renaissance) ซึ่งเป็นสมัยที่ศิลปินเข้าใจถึงบทบาทแรกเริ่มของความเคลื่อนไหวได้อย่างเป็นธรรมชาติ “เลโอนาร์โด ดา วินชี กล่าวว่า การเคลื่อนไหวก่อให้เกิดรูปทรงทั้งปวง และโครงสร้างมอเบียบให้กับ การเคลื่อนไหว”¹ การเคลื่อนไหวไม่ใช่เพียงการเคลื่อนไหวของวัตถุผ่านพื้นที่ว่างเท่านั้น แต่มีระเบียบที่มองไม่เห็นมากกว่านั้นมาก ทั้งในด้านการเปลี่ยนแปลง พัฒนาการ และวิวัฒนาการ คณิตศาสตร์จึงได้แทรกซึมเข้าไปในประวัติการพัฒนาการของศิลปะแขนงต่าง ๆ เพื่อเป็นโครงสร้างจัดระเบียบให้การเคลื่อนไหวที่ก่อให้เกิดความกลมกลืนนั้น เช่นเดียวกับในบัลเลต์

ในปีค.ศ. 1581 บัลทัสซา เดอ โบโซเยอส์ (Balthasar de Beaujoyeulx) ได้สร้างสรรค์และให้คำจำกัดความการแสดงซึ่งนักวิชาการด้านบัลเลต์ยึดถือว่าเป็นการแสดงบัลเลต์เรื่องแรกของโลก เรื่อง เลอ บัลเลต์ โกมิก เดอ ลา เรน (Le Ballet Comique de la Reine) ว่าเป็น “การจัดกลุ่มการเต้นรำในรูปแบบของเรขาคณิต”² จนมาถึง ปีค.ศ. 1999 วิลเลียม ฟอรัสไซด์ (William Forsythe) นักออกแบบท่าเต้นบัลเลต์แบบนีโอคลาสสิก และนาฏยศิลป์ร่วมสมัยกล่าวว่า “นักเต้นบัลเลต์ถูกสอนให้เต้นตามเส้นของคณิตศาสตร์ สร้างรูปทรงเรขาคณิตในพื้นที่ว่าง”³ ซึ่งแสดงความเกี่ยวเนื่องของบัลเลต์และคณิตศาสตร์ตั้งแต่จุดแรกเริ่มพัฒนาการของบัลเลต์จนถึงยุคปัจจุบัน

จากการศึกษาเทคนิคการเต้นบัลเลต์รูปแบบคลาสสิกทำให้การเต้นบัลเลต์เป็นการจัดระเบียบ การเต้นรำที่เป็นรูปแบบนิยม (Formalized form)⁴ การเต้นบัลเลต์คือการสร้างความงามจากการเคลื่อนไหวร่างกายให้เกิดเส้น (Line) และรูปทรง (Form) ที่แสดงออกซึ่งความงาม ทฤษฎีการเต้น บัลเลต์และพื้นฐานการเต้นในรูปแบบบัลเลต์คลาสสิกถูกใช้เป็นกฎและหลักการในการเต้นและสร้างสรรค์ท่าเต้นบัลเลต์เพื่อเป็นการจัดระเบียบความงามในการแสดงสำหรับนักบัลเลต์ทั่วโลก ถึงแม้ว่าศาสตร์ของนาฏยศิลป์และคณิตศาสตร์แทบจะถูกจัดให้เป็นแนวความคิดขัดแย้งกัน เช่นเดียวกันกับสมองซีกซ้ายและซีกขวา นาฏยศิลป์ถูกมองเป็นศิลปะที่สร้างความบันเทิง มุ่งเน้นที่ความงาม ความคิดสร้างสรรค์ ซึ่งเป็นมุมมองที่ตรงกันข้ามของหลักการคณิตศาสตร์ที่เน้นหลักการและเหตุผล แต่ความจริงแล้วมีความสัมพันธ์กัน

ในปัจจุบันมีหนังสือ บทความ งานวิจัยเกี่ยวกับความเกี่ยวเนื่องของศิลปะแขนงต่าง ๆ กับคณิตศาสตร์หรือวิทยาศาสตร์ รวมไปถึงมีการศึกษาค้นคว้าและวิจัยในด้านของนาฏยศิลป์ตะวันตกและบัลเลต์ด้วยเช่นกัน แต่ทั้งหมดเป็นการศึกษาในแง่มุมมองของนักวิทยาศาสตร์ นักคณิตศาสตร์ หรือนักฟิสิกส์ ที่มุมมองการศึกษาเพื่อหาทฤษฎีความสัมพันธ์ระหว่างกลศาสตร์กับการเคลื่อนไหว การนำสูตรการคำนวณเข้าใช้ในการออกแบบท่าเต้น หรือ รวมไปถึงการศึกษาแนวคิดทางด้านคณิตศาสตร์ที่แฝงอยู่ในการนาฏยศิลป์ร่วมสมัยและการออกแบบท่าเต้นการแสดงชุดต่าง ๆ แต่ในแง่มุมมองของทฤษฎีการเต้นรำยังไม่ปรากฏมากนัก

วัตถุประสงค์ของการวิจัย

- งานวิจัยฉบับนี้ศึกษาวิเคราะห์ความเกี่ยวข้องของแนวคิดทางด้านคณิตศาสตร์ที่แฝงอยู่ในพื้นฐานของบัลเลต์
- เพื่อศึกษาวิจัยความเกี่ยวเนื่องของบัลเลต์ในรูปแบบบัลเลต์คลาสสิกและคณิตศาสตร์
- เพื่อให้การวิจัยครั้งนี้เป็นพื้นฐานในการวิจัยด้านนาฏยศิลป์ตะวันตกที่สัมพันธ์กับศาสตร์แขนงอื่นต่อไป

วิธีดำเนินการวิจัย

งานวิจัยฉบับนี้ จัดอยู่ในงานวิจัยเชิงคุณภาพ ที่มีรูปแบบวิธีการเขียนวิจัยแบบพรรณนา มุ่งเน้นศึกษาวิเคราะห์ความเกี่ยวข้องของแนวคิดทางคณิตศาสตร์ ที่แฝงอยู่ในท่าบัลเลต์ และท่าแขนและเท้าพื้นฐานของบัลเลต์ทั้ง 5 ท่า ทั้งในเชิงประวัติศาสตร์ และทฤษฎี ผู้วิจัยเริ่ม

1. เดวิด โบห์ม, ว่าด้วยความสร้างสรรค์ = *On Creativity*, แปลโดย โดมร ศุภปรีชา (กรุงเทพฯ: สานเงินมีมา, 2557), 164-165.

2. Selma Jeanne Cohen, *International Encyclopedia of Dance: A Project of Dance Perspectives Foundation, Inc.* (New York: Oxford University Press, 2004), 130.

3. William Forsythe and Paul Kaiser, “Dance Geometry,” *Performance Research* 4, no. 2 (1999): , doi:10.1080/13528165.1999.10871671.

4. David Michael Levin, “Balanchine’s Formalism,” *Salmagundi*, no. 33/34 (1976): 217. <http://www.jstor.org/stable/40546934>.

ต้นจากหาแหล่งข้อมูลที่เกี่ยวข้องกับงานวิจัยจากแหล่งข้อมูลต่าง ๆ ประกอบไปด้วยการศึกษาข้อมูลจากหนังสือ งานวิจัย บทความ เอกสารประกอบการเรียนการสอน และสื่อออนไลน์ ในหัวข้อที่เกี่ยวข้องของบัลเลต์และคณิตศาสตร์ โดยใช้กลุ่มตัวอย่างในการวิเคราะห์ความเกี่ยวเนื่องของบัลเลต์และคณิตศาสตร์ อันได้แก่ ระบบจำนวน สมมาตร สัดส่วนและรูปทรงเรขาคณิต

ต่อมาผู้วิจัยใช้วิธีการเก็บข้อมูลโดยวิธีการสัมภาษณ์ผู้เชี่ยวชาญทางด้านนาฏยศิลป์ ที่มีประสบการณ์ และมุมมองที่แตกต่างกัน รวมถึงการสังเกตการณ์การเรียนการสอน ชักถามเกี่ยวกับพฤติกรรม และแนวคิดการนำเสนอและรูปทรงจากหลักการทางคณิตศาสตร์มาใช้ในการเรียนการสอนของครูผู้สอนบัลเลต์ในระดับนานาชาติ รวมถึงจากประสบการณ์ในการเรียนบัลเลต์และการสอนในระดับมหาวิทยาลัยของผู้วิจัยเอง เพื่อให้ได้มาถึงข้อมูลที่มุ่งเน้นการศึกษาวิเคราะห์ความเกี่ยวข้องของแนวคิดทางด้านคณิตศาสตร์ที่แฝงอยู่ในพื้นฐานของบัลเลต์ และท่าเต้นและท่าของบัลเลต์ทั้ง 5 ท่า ทั้งในแง่ของประวัติศาสตร์และทฤษฎี แล้วนำข้อมูลมาเรียบเรียง วิเคราะห์ และสรุปเป็นงานวิจัยฉบับนี้

การวิเคราะห์ความเกี่ยวเนื่องของบัลเลต์และคณิตศาสตร์

จากกระบวนการการวิจัยข้างต้นผู้วิจัยได้วิเคราะห์แนวคิดทางคณิตศาสตร์ที่แฝงอยู่ในพื้นฐานของบัลเลต์ และที่ปรากฏในระเบียบแบบแผนการจัดร่างกายของท่าพื้นฐานของแขนและเท้าในบัลเลต์ทั้ง 5 ท่า โดยจำแนกออกเป็น 4 แนวคิดดังนี้

1. ความเกี่ยวเนื่องของบัลเลต์และคณิตศาสตร์ในแนวคิดของระบบจำนวน

แน่นอนว่าคณิตศาสตร์เป็นส่วนสำคัญส่วนหนึ่งในการเต้นรำ ระบบจำนวนแฝงอยู่ในดนตรี การฟังเพลง การนับจังหวะ ศาสตร์จารย์ ดร.นราพงษ์ จรัสศรี กล่าวว่า “สิ่งที่เกี่ยวข้องโดยตรงและชัดเจนที่สุดสำหรับการเต้นบัลเลต์และคณิตศาสตร์ คือ จังหวะ”⁵ การใช้จังหวะเป็นคณิตศาสตร์ที่มีอยู่ในนาฏยศิลป์ การออกแบบท่าเต้น และรูปทรงของการเคลื่อนไหวทุกประเภท นอกจากระบบจำนวนในรูปแบบของจังหวะแล้วในเชิงทฤษฎีการเต้นบัลเลต์ยังเกี่ยวพันกับจำนวนตัวเลขเห็นได้ตั้งแต่ในท่าพื้นฐาน ไปจนถึงท่าระดับซับซ้อน และองค์ประกอบในการเต้นต่าง ๆ ถูกจัดระบบเป็นตัวเลขเพื่อให้เข้าใจง่ายเป็นสากล เช่น การให้ลำดับเพื่อแบ่งแยกประเภทและรายละเอียด กล่าวโดยพื้นฐานที่สุด ระบบจำนวนถูกนำมาใช้เป็นสัญลักษณ์สากลในลักษณะของชื่อท่า และคำจำกัดความสำหรับบัลเลต์คลาสสิก ซึ่งปรากฏเห็นได้ชัดอยู่ 3 ประเภท คือ

1.1 การใช้ตัวเลขเป็นชื่อเรียกท่า

ในกรณีนี้คือการใช้ตัวเลขเป็นสัญลักษณ์ของชื่อท่า โดยตัวเลขที่เป็นชื่อท่าไม่มีส่วนเกี่ยวข้องของกระบวนการท่าท่าแม้แต่เล็กน้อย ซึ่งชื่อตัวเลขเหล่านี้เป็นชื่อสากลที่ใช้อยู่ทั่วโลกอาจจะมีรายละเอียดในการทำแตกต่างกันไปตามหลักสูตรการเรียนการสอนบัลเลต์แต่ละประเทศ มีปรากฏ 2 ท่าอันได้แก่ ชื่อท่าพื้นฐานของแขนและเท้าในบัลเลต์คลาสสิกเรียกชื่อโดยเรียงตามลำดับตัวเลขตั้งแต่ท่าที่ 1 ถึงท่าที่ 5 โดยได้ถูกบัญญัติชื่อและวิธีทำไว้ตั้งแต่ปลายคริสต์ศตวรรษที่ 17 โดย ปีแอร์ โบซองส์ (Pierre Beauchamps) ผู้คิดค้น ทฤษฎี ดอง เดกอ (The Danse d' école) ซึ่งเป็นทฤษฎีบัลเลต์คลาสสิกทฤษฎีแรก⁶ เขาใช้เส้นและรูปทรงทางคณิตศาสตร์และตัวเลขเป็นการกำหนดท่าทางพื้นฐานที่กลายเป็นสากลที่เข้าใจง่ายมาจนถึงปัจจุบันนี้ชื่อเรียกรูปแบบของการท่าท่า และการใช้ตัวเลขเป็นชื่อ รูปแบบของการท่าท่า แอ-รา-เบสก์ (Arabesque) ซึ่งเป็นท่าโพส หรือตำแหน่งหยุดนิ่งของร่างกาย นักเต้นจะทรงตัวอยู่บนขาเดียวโดยที่ขาที่ยกขึ้นจากพื้นส่งตรงไปด้านหลังโดยไม่งอขา

5. นราพงษ์ จรัสศรี, “ความเกี่ยวเนื่องของบัลเลต์และคณิตศาสตร์,” สัมภาษณ์โดย สิริธร ศรีชลาคม, 14 กันยายน 2559.

6. Carol Lee, *Ballet in Western Culture: A History of Its Origins and Evolution*, (New York: Routledge, 2002), 78.



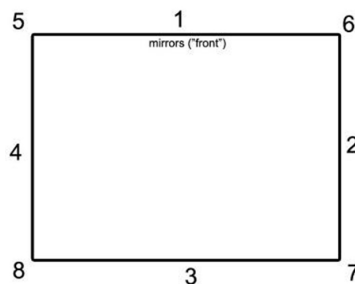
ภาพที่ 1 ท่าพื้นฐานของเท้าท่าที่ 1-5 ในบัลเลต์คลาสสิกที่เรียกตามระบบตัวเลข
ที่มา: ผู้วิจัย

1.2 การกำหนดชื่อท่าหรือชื่อลักษณะการเต้นโดยเรียกตามจำนวน

นอกจากการใช้ตัวเลขในการลำดับท่าในท่าบัลเลต์คลาสสิกแล้ว จำนวนครั้งในการเคลื่อนไหวร่างกายต่อ 1 ท่า หรือจำนวนนักแสดงในระบำ 1 ชุด กลายเป็นชื่อท่าแต่ละท่าที่ระบุรายละเอียดของการเคลื่อนไหวในท่านั้น ๆ โดยส่วนมากใช้การนับในภาษาฝรั่งเศสซึ่งเป็นสากลสำหรับเทคนิคบัลเลต์ เช่น ชื่อท่าการกระโดดขึ้นตีจากกลางอากาศ (Batterie) ท่าหมุน (Pirouette) ใช้จำนวนรอบในการหมุนเป็นการระบุวิธีการท่าท่า และการใช้ตัวเลขระบุลักษณะของระบำ โดยใช้ตัวเลขในภาษาฝรั่งเศสเป็นชื่อสากล เพื่อแสดงจำนวนนักแสดงในระบำ 1 ชุด ยกตัวอย่างเช่น ปา เดอ เดอ (Pas de Deux) คือ ระบำคู่ หรือ ปา เดอ ตรัว (Pas de Trois) คือ การเต้น 3 คน เป็นต้น

1.3 การกำหนดทิศทางในพื้นที่ของการเต้นโดยเรียกเป็นตัวเลข

ในการฝึกบัลเลต์คลาสสิกจะมีศัพท์เฉพาะมากมาย ศัพท์หมวดหนึ่งที่ถูกกำหนดไว้อย่างชัดเจนตั้งแต่ยุคแรกเริ่มของบัลเลต์คือชื่อมุมและด้านต่าง ๆ ของห้องเรียนหรือเวทีเพื่อให้ง่ายต่อการสื่อสารและการทำความเข้าใจ มุมและด้านต่าง ๆ จะถูกกำหนดโดยใช้ตัวเลข 1-8 เมื่อจะหันหน้าไปทางด้านไหน หรือเดินทางไปยังทิศใดจะใช้ตัวเลขกำกับในการบันทึกท่าเพื่อให้เข้าใจง่ายขึ้น ไม่มีบันทึกระบุไว้ชัดเจนว่าแต่แรกเริ่มใช้การเรียกอย่างไร แต่ในปัจจุบันวิธีการเรียงลำดับตัวเลขได้แตกต่างกันออกไป 3 ประเภทตามหลักสูตรการเรียนการสอนบัลเลต์นานาชาติในปัจจุบัน ยกตัวอย่างเช่นในภาพที่ 2 ต่อไปนี้



ภาพที่ 2 ภาพการกำหนดตำแหน่งด้านและมุมต่าง ๆ ของห้องบัลเลต์โดยใช้ตัวเลขแบบหลักสูตร
รอยัล อคาเดมี ออฟ ดานซ์ (Royal Academy of Dance)

ที่มา: Royal Academy of Dance, *Grades Examination Syllabus: For Girls and Boys* (London: Academy, 1991), 1.

2. ความเกี่ยวเนื่องของบัลเลต์และคณิตศาสตร์ในแนวคิดรูปทรงเรขาคณิต

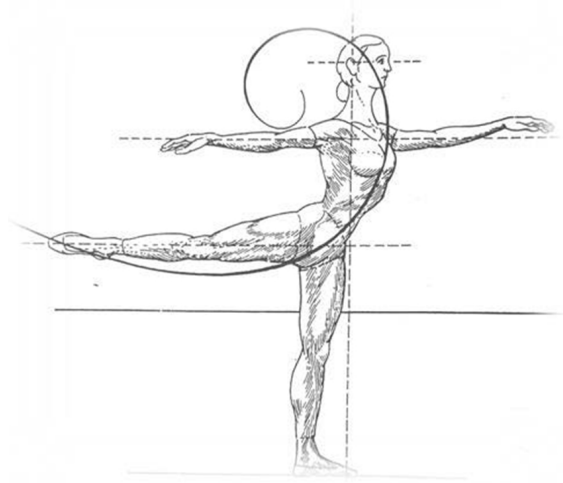
ศาสตร์ส่วนหนึ่งของเรขาคณิตว่าด้วยความสัมพันธ์ระหว่างเส้น มุม ที่มีระเบียบ มีส่วนต่าง ๆ สัมพันธ์กันอย่างสม่ำเสมอ มีหลักเกณฑ์หยุดนิ่ง มั่นคงและสมมาตร เช่น ลูกบาศก์ ทรงกลม กรวยกลม และกรวยเหลี่ยม การที่เราชื่นชมในศิลปวัตถุเพราะว่ามีรูปทรงที่สวยงาม มีลักษณะที่สำคัญคือความกลมกลืนขององค์ประกอบที่ทำให้เป็นเอกภาพ เช่นเดียวกับการเต้นบัลเลต์ที่นักบัลเลต์จะต้องเป็นผู้ที่สามารถจัดระเบียบส่วนต่าง ๆ ของร่างกายให้เป็นลายเส้นต่าง ๆ ได้อย่างสวยงามชัดเจน วางตำแหน่งมือเท้าให้ได้ทิศทางได้จุดที่ต้องการ

องค์ประกอบในความงามของบัลเลต์ที่สำคัญที่สุดคือ จุด (Point) และ เส้น (lines) ตัวอย่างเช่นความต่อเนื่องของการเคลื่อนไหวร่างกายที่ทำให้เกิดเส้นลักษณะต่าง ๆ กัน เมื่อประสมประสานกับความหนักเบาในการเคลื่อนไหวของนักบัลเลต์ที่ได้รับแรงบันดาลใจมาจากเสียงดนตรี สามารถถ่ายทอดมายังจิตใจของผู้ชมได้ นักสุนทรียศาสตร์เรียกสิ่งนี้ว่า รูปทรง (form) บางทีใช้คำว่ารูปแบบ นักบัลเลต์เรียกว่า เส้น (Line) และ รูปทรง (Dance Form) ศรวณีย์ ธาระธินิต อดีตนักเต้นประจำคณะอเมริกันบัลเลต์ เธียเตอร์ (American Ballet Theatre) และอดีตนักแสดงนำ (Principal Dancer) ของคณะ แกรนด์ บัลเลต์ เด เจนีฟ (Grand Ballet de Geneve) ได้ให้ความคิดเห็นในเรื่องนี้ไว้สรุปได้ว่า “การเต้นบัลเลต์มีความเกี่ยวข้องกับเรขาคณิต ทั้งในเรื่องของรูปทรง 2 มิติอย่างสี่เหลี่ยมและวงกลม ที่ปรากฏบริเวณร่างกายของนักเต้น และพื้นที่โดยรอบนักเต้น, รูปทรง 3 มิติ ในการหมุน มุม องศา ในการเปิดสะโพก และการเต้นคู่”⁷

เมื่อบัลเลต์คลาสสิกให้ความสำคัญกับเส้นของร่างกายในการทำท่าทางต่าง ๆ ให้เกิดลายเส้นที่ถูกต้องอย่างเคร่งครัด ถ้านักบัลเลต์สามารถวางมือและเท้าได้ในตำแหน่งพื้นฐานที่สมบูรณ์เสมอ นักบัลเลต์คนนั้นจะสามารถวางตำแหน่งได้สมบูรณ์แบบในท่าที่ยากขึ้น ๆ ไป และในความเป็นจริงแล้ว การรักษารูปทรงตำแหน่งพื้นฐานในขณะเต้น เป็นเรื่องที่ยากที่สุดสำหรับนักบัลเลต์ทุกคน นักบัลเลต์คนหนึ่งใช้เวลาในการฝึกฝนมากกว่า 10 ปี เพื่อทำให้ร่างกายมีกล้ามเนื้อที่สามารถรองรับรูปทรงอยู่ได้ในตำแหน่งที่สมบูรณ์แบบพร้อมตลอดเวลาที่เต้น

เส้นในท่าทางของการเคลื่อนไหวแบบบัลเลต์ได้ถูกกำหนดอย่างชัดเจน โดยมีคำอธิบายที่ละเอียดมีพื้นฐานมาจากการบัญญัติทฤษฎีบัลเลต์ ดอง เดอก ที่เกิดขึ้นในสมัยพระเจ้าหลุยส์ที่ 14 และได้ถูกศึกษาค้นคว้าละเอียดลึกซึ้งไปเรื่อย ๆ ตามความก้าวหน้าทางด้านวิทยาศาสตร์ การกีฬาและกลศาสตร์ การเคลื่อนไหว (Kinesiology) กลายเป็นพื้นฐานการเต้นบัลเลต์ที่ได้รับการยอมรับเป็นมาตรฐานสากลทั่วโลก (Ballet Foundation) รูปทรงของการเต้น (Dance Form) เป็นมาตรชี้วัดถึงความงามและความถูกต้องแม่นยำในการเต้นของนักเต้นแต่ละคน นับรวมไปถึงการใช้รูปทรงของพื้นที่ทั้งแนวระนาบบนพื้นเวที และในอากาศ เส้นของทิศทางการเคลื่อนไหว (Direction & Dimension) เป็นการดูรูปทรงทั้งในแบบ 2 มิติ และ 3 มิติ แต่เมื่อรูปร่างของมนุษย์เป็นลักษณะ 3 มิติ รูปร่างของนักเต้นจึงกลายเป็นรูปทรง 3 มิติที่ปรากฏอยู่ในพื้นที่ซึ่งก็คือเวที เมื่อเป็นการเต้นคู่ก็จะเป็นการประสานเส้นและรูปทรงของร่างกายของคน 2 คนเข้าด้วยกัน หากเป็นการเต้นกลุ่มก็จะนับรวมไปถึงการแปรแถว รูปทรงของแถว ระดับ (Formation & Level) เกณฑ์ในการพิจารณาเหล่านี้พื้นฐานการเต้นบัลเลต์เป็นสาเหตุหลักสาเหตุหนึ่งที่ทำให้บัลเลต์จัดเป็นการเต้นรำแบบรูปทรงนิยม (Formalism) ซึ่งมีกฎเกณฑ์และข้อพิจารณาละเอียดปลีกย่อยต่าง ๆ อีกมาก

7. ศรวณีย์ ธาระธินิต, “ความเกี่ยวเนื่องของบัลเลต์และคณิตศาสตร์,” สัมภาษณ์โดย สิริธร ศรีชลาคม, 21 มิถุนายน 2559.



ภาพที่ 3 ภาพแนวความคิดเกี่ยวกับ เส้น (Line) ที่สมบูรณ์ในการทำท่า แอ-รา-เบสท์ แบบบัลเล่ต์คลาสสิกของ มานูเอล สจ๊วท ซึ่งมีทั้งเส้นระนาบขนานกับพื้นระหว่างแนวเส้นสายตา เส้นของแขน เส้นของขาที่ยื่นไปด้านหลัง เส้นในแนวดิ่งซึ่งเป็นเส้นแสดงการรับน้ำหนักของร่างกายที่ลงไปเท้า ในขณะที่เดียวกันทำนี้ให้ความรู้สึกของเส้นโค้งที่พุ่งไปด้านหน้า

ที่มา: Muriel Stuart, Lincoln Kirstein, and Carlus Dyer, *The Classic Ballet: Basic Technique and Terminology* (Gainesville: University Press of Florida, 1998), 106.

แนวความคิดเรื่องเส้นและรูปทรงเป็นแนวคิดพื้นฐานสำหรับบัลเล่ต์ แฝงอยู่ในการเรียนการสอน และการเต้น จากการสังเกตการณ์การเรียนการสอนบัลเล่ต์จะเห็นได้ชัดว่า ครูผู้สอนจะใช้การเปรียบเทียบรูปร่างและรูปทรงและเส้นกับท่าบัลเล่ต์ต่าง ๆ เพื่อให้ผู้เรียนเห็นภาพเข้าใจและนำไปประยุกต์ใช้ในการควบคุมร่างกายตนเอง ก่อนที่จะฝึกฝนจนกล้ำเนื้อจดจำเส้นและรูปทรงเหล่านั้นจนทำได้อย่างสมบูรณ์ แนวความคิดทางด้านคณิตศาสตร์จึงเป็นแนวความคิดแฝงที่มีอยู่ในเทคนิคการเต้นบัลเล่ต์คลาสสิก

3. ความเกี่ยวเนื่องของบัลเล่ต์และคณิตศาสตร์ในแนวคิดสัดส่วน

สัดส่วนในที่นี้ คือการนำแนวความคิดทางด้านคณิตศาสตร์มาผสมผสานกับค่านิยมความงามในอุดมคติทางด้านศิลปะ เป็นความสมส่วนซึ่งกันและกันของขนาดที่เหมาะสมในส่วนต่าง ๆ ของรูปทรงและระหว่างรูปทรง ในขณะเดียวกัน จากการศึกษาจากวรรณกรรมที่เกี่ยวข้องในหัวข้อ ความเกี่ยวเนื่องของคณิตศาสตร์และศิลปะ ทำให้ได้เห็นว่าในยุคฟื้นฟูศิลปวิทยาซึ่งเป็นช่วงเวลาเดียวกับการเต้นบัลเล่ต์ได้เริ่มพัฒนารากฐานแนวความคิด แนวทางขององค์ประกอบ การออกแบบ รูปทรงในทางคณิตศาสตร์ได้ถูกแปรรูปไปเป็นอัตราส่วน ไม่ว่าจะเป็นสัดส่วนของมนุษย์ การออกแบบสถาปัตยกรรม การวาดภาพแบบทัศนียภาพ และแน่นอนไม่เว้นในบัลเล่ต์ ผู้วิจัยได้พิจารณาถึงสัดส่วนในบัลเล่ต์ไว้ 3 ประเด็นคือ

3.1 สัดส่วนในอุดมคติของร่างกายนักบัลเล่ต์ (Ballet Proportion)

เป็นที่ยอมรับกันดีว่านักเต้นบัลเล่ต์จะต้องมีร่างกายที่สามารถเคลื่อนไหวได้อย่างสอดคล้องประสานกลมกลืนกันทั่วทั้งร่างกาย มีความคล่องตัว ความอดทน และนอกจากความแข็งแรง ยืดหยุ่น และคุณสมบัติของกล้ามเนื้อในมุมมองเดียวกับร่างกายของนักกีฬาแล้ว สัดส่วนของร่างกายของนักบัลเล่ต์ก็เป็นอีกคุณสมบัติหนึ่งที่ทำให้เด็กที่ชื่นชอบบัลเล่ต์ก้าวผ่านการเป็นนักเรียนไปสู่ระดับมืออาชีพ สัดส่วนของร่างกายที่เหมาะสมทำให้สามารถแสดงถึงเส้นของท่าบัลเล่ต์แบบคลาสสิกได้ชัดเจนมากยิ่งขึ้น แต่ควรทำความเข้าใจว่าสัดส่วนในอุดมคติของร่างกายนักบัลเล่ต์มืออาชีพไม่ได้มีระบุไว้ชัดเจน นักเต้นแต่ละคนมีลักษณะของร่างกายที่แตกต่างกันตามธรรมชาติ มีเพียงโรงเรียนบัลเล่ต์ในรัสเซีย หรือสาธารณรัฐประชาชนจีนที่มีการวัดสัดส่วนของนักเรียนที่จะมาเข้าเรียนในการคัดตัวแต่แรกเข้า

ถึงแม้ไม่มีสัดส่วนระบุเป็นกฎเกณฑ์แบบลายลักษณ์อักษร แต่ก็พอจะรวบรวมสัดส่วนในอุดมคติได้ดังต่อไปนี้ สัดส่วนของนักบัลเล่ต์ที่ดีคือมีความสมดุลระหว่างครึ่งบนและล่างของร่างกาย เมื่อเทียบกับสัดส่วนในอุดมคติของมนุษย์ในงานศิลปะสมัยกรีกหมายความว่า ความยาวจากยอดของศีรษะมาจนถึงกระดูกก้นกบ และความยาวจากกระดูกก้นกบมาจนถึงพื้นนั้นเท่ากัน หรือ ส่วนละ 50

เปอร์เซ็นต์ของความสูงของร่างกายทั้งหมด และความยาวของช่วงขาที่แบ่งออกเป็น 2 ช่วง คือจากกระดูกก้นกบมาจนถึงเข่า และจากเข่าถึงพื้น ซึ่งทั้ง 2 ช่วงต้องมีความยาวเท่ากันเช่นกัน แต่เดิมโรงเรียนบัลเลต์ในรัสเซียใช้มาตรฐานนี้ในการคัดเลือกนักเรียนเข้าเรียนในโรงเรียน โดยเฉพาะที่ วากาโนวา บัลเลต์ อคาเดมี่ แต่ได้มีภาพยนตร์สารคดีบัลเลต์ ชื่อ “52 เปอร์เซ็นต์” (52 Percent)⁸ ของผู้กำกับหนัง และสารคดีชาวโปแลนด์ ชื่อ ราฟาเอล สกาสกี (Rafal Skalski) เผยแพร่ใน ปีค.ศ. 2007 เกี่ยวกับเด็กผู้หญิงชาวรัสเซียที่ต้องการคัดตัวเข้าเรียนใน วากาโนวา บัลเลต์ อคาเดมี่ แต่สัดส่วนที่เป็นมาตรฐานในการรับเข้าเรียนคือความยาวของช่วงขามีความยาว ร้อยละ 52 ของความสูงของร่างกาย แต่เธอมีความยาวของขาสั้นไปร้อยละ 0.4 เธอจึงต้องเข้าคัดเลือกใหม่ในโอกาสหน้า ภาพยนตร์สารคดีเรื่องนี้แสดงให้เห็นถึงสัดส่วนในอุดมคติของโรงเรียนบัลเลต์ระบบรัสเซีย และความจริงจังในการสร้างรูปร่างให้ได้ส่วนของนักเรียนบัลเลต์ในรัสเซีย

และตามรูปแบบความงามแบบคลาสสิก ผู้ชายจะมีไหล่ที่กว้างกว่าสะโพกเล็กน้อย ในขณะที่สำหรับผู้หญิงไม่จำเป็น แต่สำหรับบัลเลต์ทั้งผู้ชายและผู้หญิงควรมีไหล่กว้างกว่าสะโพกเล็กน้อย กระดูกสันหลังทุกข้อเรียงกันเป็นเส้นตรง ไม่มีอาการคด หรือบิด คอ ยาว ศีรษะไม่ใหญ่หรือไม่เล็กจนเกินไป แขนยาว กระดูกเข่าตรงกับหน้าแข้งและไล่ตรงลงมาถึงกลางเท้า เท้ามีความยืดหยุ่น หากมีส่วนโค้งของเท้าก็จะดี

ในปัจจุบันมีความเชื่อว่าลักษณะของกล้ามเนื้อและรูปร่างที่ดีสามารถเกิดขึ้นได้จากการฝึกฝนที่ถูกต้องและการเอาใจใส่จากครูสอนบัลเลต์ที่มีความรู้ หลาย ๆ สถาบันจะติดตามดูพัฒนาการของนักเรียนเมื่อเจริญเติบโตขึ้นตามระยะเวลาที่ศึกษา ซึ่งไม่สามารถประเมินอัตราการเจริญเติบโตได้อย่างแน่นอน การฝึกฝนในอนาคตจึงสำคัญกว่าสัดส่วน แต่ในแง่ของมีอาชีพสัดส่วนดังกล่าวมีผลในการคัดเลือกเข้าคณะ หรือสร้างความได้เปรียบในการสร้างโอกาสในการแสดงในฐานะมีอาชีพ อย่างไรก็ตาม อย่าลืมว่านี่เป็นเพียงสัดส่วนในอุดมคติแบบบัลเลต์คลาสสิกเท่านั้น ความสามารถในการเต้น และการแสดงออกยังเป็นปัจจัยสำคัญที่สุดสำหรับนักบัลเลต์เสมอและตลอดไป

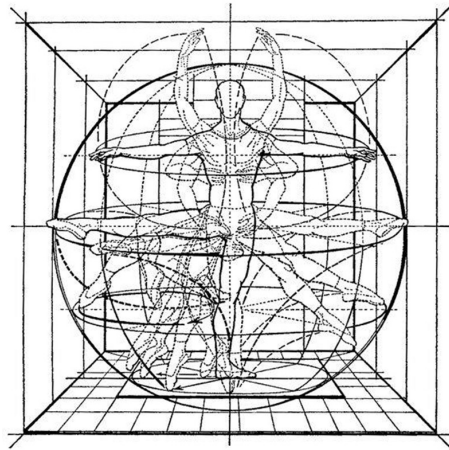
3.2 สัดส่วนที่ปรากฏเป็นองศาในการเคลื่อนไหวแบบบัลเลต์คลาสสิก

หากพิจารณาแนวความคิดทางด้านเรขาคณิต สัดส่วนในรูปทรง คือความสัมพันธ์ระหว่างเส้น และมุมที่ก่อให้เกิดองศา องศาในการเคลื่อนไหวแบบบัลเลต์คลาสสิก คือการเชื่อมโยงแนวคิดด้านสัดส่วนของร่างกายกับค่านิยมในความงามซึ่งเป็นเอกลักษณ์ที่เห็นได้ชัดของบัลเลต์คลาสสิก เกิดจากการเคลื่อนไหวส่วนต่าง ๆ ของร่างกายให้ได้มุม หรือทิศทางตามระเบียบวิธีการแบบบัลเลต์ เช่น การเปิดออกของขาและเท้า (Turn out) ซึ่งอาจจะกล่าวได้ว่า บัลเลต์เป็นการเดินรูปแบบเดียวที่เน้นการเปิดออกของขาและเท้า (Turn out) เป็นสำคัญ เป็นเรื่องจำเป็นจะต้องได้รับการฝึกฝน ฝึกหัด และทำซ้ำจนเชี่ยวชาญ และสามารถคงสภาพการเปิดออกของขาและเท้าได้ในการเคลื่อนไหวทุกท่าตลอดระยะเวลาในการเต้น โดยรักษาการทรงตัว และตำแหน่งของลำตัวที่สง่างามเอาไว้ เป็นมุมมองความงามที่สำคัญมากสำหรับบัลเลต์คลาสสิก สัดส่วนที่ปรากฏเป็นองศาในการเคลื่อนไหวแบบบัลเลต์คลาสสิกอีกประการหนึ่ง คือ องศาของตำแหน่งขาที่เคลื่อนไหว (Working Leg) ที่ทำมุมกับขาซึ่งรับน้ำหนักของร่างกาย (Supporting Leg) ความละเอียดในความแตกต่างของท่าบัลเลต์แต่ละท่าถูกกำหนดด้วยจำนวนองศาของตำแหน่งขาที่เคลื่อนไหว (Working Leg) ที่ทำมุมกับขาซึ่งรับน้ำหนักของร่างกาย (Supporting Leg) ดังตัวอย่างท่าพื้นฐานในการยัดซี่เท้าออกในหมวด บาท เตอ มัง (Battement) เมื่อขาที่ชี้ออกไปอยู่ในองศาที่ต่างกัน ชื่อท่า คุณสมบัติความหนักเบาในการทำ และการเน้นท่าทางจะแตกต่างกันโดยทันที

3.3 มุมและทิศทางในการจัดวางร่างกายแบบบัลเลต์คลาสสิก

อิทธิพลของแนวทางในการวาดภาพทัศนียภาพ การลงตำแหน่งของจุดและทิศทางอย่างชัดเจนที่ก่อให้เกิดภาพ 3 มิติในพื้นที่ใดพื้นที่หนึ่ง พ้องกับการจัดวางร่างกายบนเวทีในบัลเลต์พื้นฐานที่สำคัญของรูปทรงในบัลเลต์ (Ballet Form) ก็คือมุมและทิศทางในการจัดวางส่วนต่าง ๆ ของร่างกาย และการเคลื่อนไหวไปในทิศทางต่าง ๆ บัลเลต์ใช้ระบบเดียวกับการแบ่งประเภทเส้นในทัศนศิลป์ เช่น เส้นตรง เส้นทแยง เส้นโค้ง และระบบการคิดในหลักของเรขาคณิต ตามที่จะได้เห็นภาพจำลองทัศนคติในการจัดระเบียบร่างกายในมุมและทิศทางต่าง ๆ ในการเต้นบัลเลต์คลาสสิก ของ มานูเอล สจิวท (Muriel Stuart) ในภาพประกอบที่ 4 เมื่อร่างกายมนุษย์มีระยะของการเคลื่อนไหวเป็นวงกลมวงใหญ่ 1 วง กรอบของวงกลมคือสี่เหลี่ยมใหญ่ ร่างกายสามารถจัดวางแขน ขาให้เกิดเส้นตัดในองศาต่าง ๆ ของวงกลมและสี่เหลี่ยมนี้

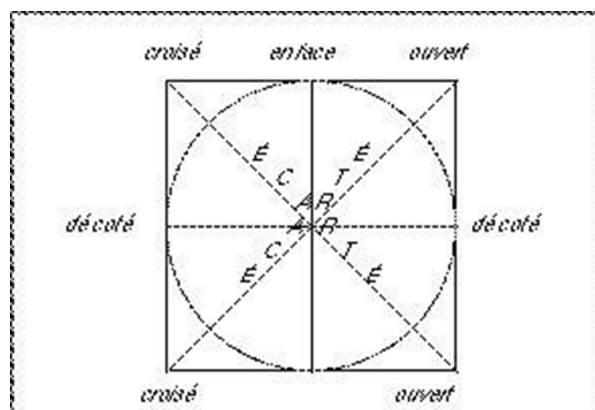
8. “52 PERCENT – Dokument I 52 PERCENT – Documentary,” Vimeo, accessed May 2016, <https://vimeo.com/121017289>.



ภาพที่ 4 ภาพจำลองทัศนคติในการจัดระเบียบร่างกายในมุมและทิศทางต่าง ๆ ในการเต้นบัลเล่ต์คลาสสิก (Space Module of the Arms and Legs I) ของ มานูเอล สจ๊วท

ที่มา: Muriel Stuart, Lincoln Kirstein, and Carlus Dyer, *The Classic Ballet: Basic Technique and Terminology* (Gainesville: University Press of Florida, 1998), 2.

รูปทรงของบัลเล่ต์ยังให้ความสำคัญกับความละเอียดในเรื่องทิศทางและมุมของการหัน (Facing & Direction) ดังที่ได้มีการกำหนดชื่อเรียกและรายละเอียดลงไปยังชัดเจนถึงตำแหน่งของเท้า ขา ลำตัว แขน และการหันศีรษะ การหันศีรษะมี 9 แบบ และมีทิศทางของร่างกาย 9 ทิศทางนักเต้นจะต้องจินตนาการจนเข้าใจเส้นของทิศทางต่าง ๆ โดยมีพื้นที่สี่เหลี่ยมที่สมมุติให้ตัวนักเต้นเองอยู่ตรงกลาง (Personal Square) ดังภาพประกอบที่ 5 ทิศแต่ละทิศจะสร้างให้เกิดเส้นแขนงมุมด้านหน้าและด้านหลัง และเส้นขนานกับกรอบสี่เหลี่ยมของตัวนักเต้นแต่ละคน ซึ่งแนวคิดเช่นนี้ใกล้เคียงกับการสร้างเส้นแนวระนาบในการวาดภาพแบบทัศนียภาพ



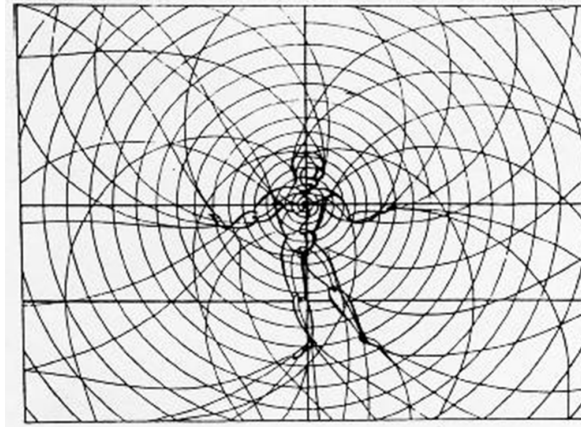
ภาพที่ 5 ภาพพื้นที่สี่เหลี่ยมที่สมมุติให้ตัวนักเต้นเองอยู่ตรงกลาง (Personal Square) สามารถหันร่างกายเพื่อสร้างเส้นไปได้ 9 ทิศทาง

ที่มา: Royal Academy of Dance, *Grades Examination Syllabus: For Girls and Boys* (London: Academy, 1991), 1.

นักออกแบบท่าเต้นชาวเยอรมัน ชื่อ ออสการ์ ชเลมเมอร์ ผู้เป็นจิตรกร ประติมากร นักออกแบบ และนักออกแบบท่าเต้นที่ศึกษาสถาบันเบาเฮาส์ (Bauhaus) สถาบันสถาปัตยกรรมและศิลปะประยุกต์ที่กลายเป็นศูนย์กลางการออกแบบของเยอรมนี ในทศวรรษที่ 19-20 ชเลมเมอร์ สนใจทฤษฎีของการใช้พื้นที่บนเวที เขาเรียกทฤษฎีนี้ว่าการรู้สึกถึงพื้นที่ (Sensation of space) สาธิตให้เห็นถึง เส้นตรงของเรขาคณิต เส้นเฉียง วงกลม เส้นโค้ง ความสมมาตรของพื้นที่ ซึ่งทั้งหมดมีอยู่ในพื้นที่ และเคลื่อนที่ไปมาพร้อมกับนักแสดง⁹ ผลงานที่มีชื่อ

9. Susanne Lahusen, "Oskar Schlemmer: Mechanical Ballets?" *Dance Research: The Journal of the Society for Dance Research* 4, no. 2 (1986): 65. Accessed February/March 2016. doi:10.2307/1290727.

เสียงที่สุดของเขา คือ ทริอาดิสเชส บัลเลต์ (Triadisches Ballett) ในปีค.ศ. 1922



ภาพที่ 6 ภาพแนวความคิด มนุษย์และศิลปะ (Mensch und Kunstfigur) ของ ชเลมเมอร์

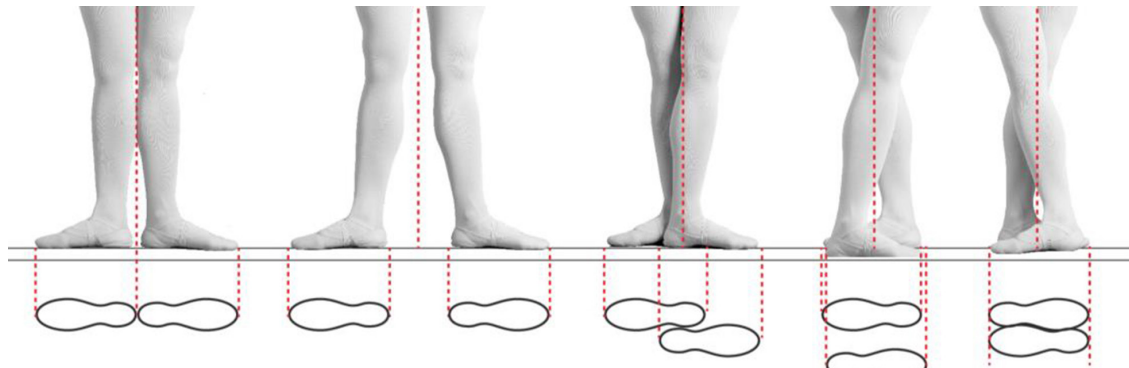
ที่มา: http://67.media.tumblr.com/94300f75d8ff8b564532b8e43517e3f1/tumblr_inline_nlhofpFXDC1so10c9_400.png

4. ความเกี่ยวเนื่องของบัลเลต์และคณิตศาสตร์ในแนวคิดสมมาตร

“สมมาตร” คือ ความเที่ยงตรงและความคิดที่ชัดเจนของความสมดุล ความสม่ำเสมอของรูปร่างที่ความงามได้สัดส่วน และความแข็งแรง ในงานวิจัยฉบับนี้ ผู้วิจัย ได้ทำการวิเคราะห์คุณสมบัติความสมมาตร โดยคำนึงถึงการลงน้ำหนักในการเคลื่อนไหว ถ้าเปรียบเทียบกับร่างกายของมนุษย์เป็นไม้กระดานหก หน้าที่ของนักเต้นคือการรักษาการทรงตัวของร่างกาย ในตลอดเวลาที่เคลื่อนไหวและเคลื่อนที่ การฝึก การทรงตัว เป็นโจทย์ที่สำคัญสำหรับนักเต้นบัลเลต์ทั้งชายและหญิง ในการเต้นแบบคลาสสิก ถ้าในทัศนศิลป์ความสมดุลพบมากในการประดับตกแต่ง การวางองค์ประกอบของงานศิลปะให้สมบูรณ์ จิตติ ชมพี ผู้กำกับและออกแบบท่าเต้น ผู้ก่อตั้งคณะ เอ็กทีนส์มังกีส์แดนซ์เธียเตอร์ (18Monkeys Dance Theatre) กล่าวว่า “รูปแบบการเต้นบัลเลต์มีเรื่องของความสมมาตรมาเกี่ยวข้องกับการรักษาสมดุลของน้ำหนัก การถ่วงน้ำหนักตัวทั้งในท่าหนึ่ง และท่าเคลื่อนไหวระนาบ เส้นตรง เส้นโค้ง เรื่อง 3 มิติ ที่ร่วมกับเรื่องเส้นแกน โดยให้ลำตัวเป็นแกน จะเห็นการทำงานร่วมกันของจุด 3 จุด ที่มาเกี่ยวข้องกับเรื่อง เวกเตอร์ (Vector) ลายของแขนที่มีความเกี่ยวข้องกับเส้นกราฟ และฟังก์ชัน การเคลื่อนไหวออกจากจุดศูนย์กลาง การบิดออก หรือ การสะท้อนภาพรูปทรง”¹⁰

ความสำคัญของการรักษาสมดุลของร่างกายเห็นได้อย่างชัดเจนในท่าพื้นฐานของแขนและเท้าในบัลเลต์คลาสสิกทั้ง 5 ท่า ในภาพที่ 7 เส้นประสีแดงคือเส้นดั่งที่แสดงถึงการลงน้ำหนักลงไปเท้าโดยที่น้ำหนักของร่างกายจะอยู่ที่ปลายเท้า $\frac{3}{4}$ ส่วน อีก $\frac{1}{4}$ ที่เหลือจะอยู่ที่บริเวณสันเท้า

10. จิตติ ชมพี, “ความเกี่ยวเนื่องของบัลเลต์และคณิตศาสตร์,” สัมภาษณ์โดย สิริธร ศรีชลาคม, 21 สิงหาคม 2559.

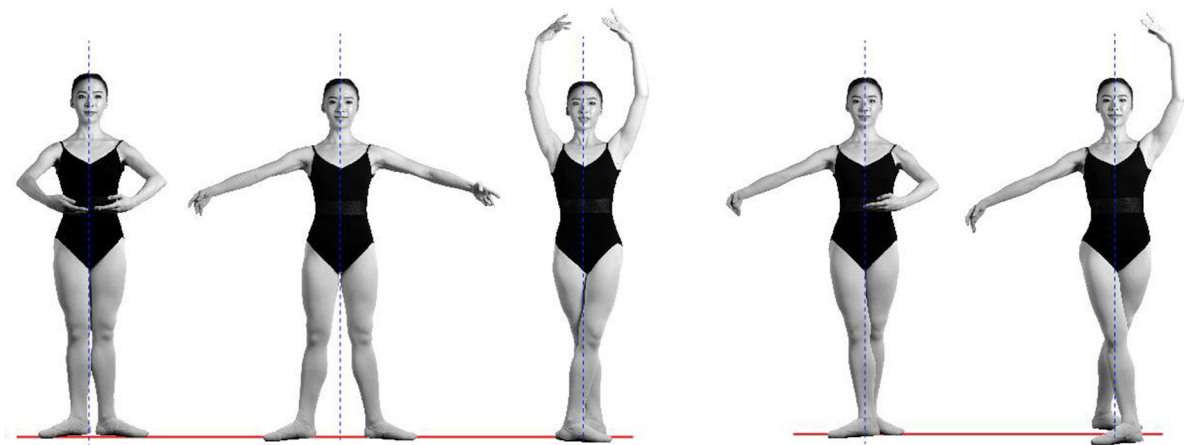


ท่าที่ 1 1st position ท่าที่ 2 2nd position ท่าที่ 3 3rd position ท่าที่ 4 4th position ท่าที่ 5 5th position

ภาพที่ 7 ภาพท่าเท้าพื้นฐานทั้ง 5 ท่า พร้อมแผนผังตำแหน่งของเท้าเมื่อมองจากมุมบน

ที่มา: ผู้วิจัย

ท่าพื้นฐานของแขนในบัลเล่ต์คลาสสิกทั้ง 5 ท่า จุดเริ่มต้นของท่าแขนอยู่ที่บริเวณกลางหลัง ไม่ใช่หัวไหล่ สำหรับบัลเล่ต์ที่ เส้น เป็นเรื่องสำคัญ ความรู้สึกกว้างและแผ่ขยายไปในพื้นที่ของเส้นแขนจึงจำเป็น จุดเริ่มต้นของเส้นอยู่ที่กึ่งกลางหลังระหว่างสะบักทั้ง 2 ข้าง แล้วขยายไปสุดที่ปลายนิ้ว แต่ความรู้สึกของแขนจะต้องยาวเกินกว่าปลายนิ้วกลางออกไป โค้งเป็นวงกลมแล้วกลับมาที่ปลายนิ้วอีกข้าง ซึ่งแขนทั้ง 2 ข้างจะต้องมีน้ำหนักเท่ากันเสมอ เพื่อให้ระดับไหล่ เอว สะโพกอยู่ในแนวระนาบที่ขนานกับพื้นเท่ากันตลอดเวลาเพื่อรักษาสมดุลของท่าไว้



ภาพที่ 8 ภาพแสดงลักษณะความสมมาตรของท่าที่ 1, 2 และ 5 และลักษณะความสมมาตรของตำแหน่งตรงกันข้าม (Opposition) ในท่าที่ 3 และ 4

ซึ่งแขนที่อยู่ด้านหน้าจะตรงกันข้ามกับขาที่อยู่ด้านหน้า

ที่มา: ผู้วิจัย

ในท่าพื้นฐานของแขนและเท้าในบัลเล่ต์คลาสสิกท่าที่ 1, 2 และ 5 มีคุณสมบัติที่สมมาตรเพราะด้านขวาและด้านซ้ายของนักแสดงอยู่ในตำแหน่งเดียวกัน แต่ไม่ได้หมายความว่าในท่าที่ 3 หรือ 4 ไม่สมดุลกันเพราะแขนและเท้าอยู่ในคนละตำแหน่ง เนื่องจากในบัลเล่ต์มีตำแหน่งที่เรียกว่า ตรงกันข้าม (Opposition) หรือแขนที่อยู่ด้านหน้าจะตรงกันข้ามกับขาที่อยู่ด้านหน้า ดังนั้นน้ำหนักของร่างกายจะถูกถ่วงให้สมดุลกันเสมอ

ในทัศนคติของผู้วิจัย สำหรับบัลเล่ต์ ความสมดุลคือเทคนิคที่ยากที่สุดในการเต้นแบบคลาสสิกคือการทรงตัวเพื่อรักษาเส้นของร่างกายให้ถูกต้องตามระเบียบการจัดวางไม่ว่าจะยืนบน 2 ขา ขาเดียว ยืนบนปลายเท้า หรือกระโดดขึ้นกลางอากาศ นักเต้นจะต้องสามารถจัดระเบียบของร่างกาย ถ่วงน้ำหนักให้ถูกต้อง เพื่อที่จะรักษาสมดุลของร่างกายเพื่อทำท่าระดับสูงให้ได้สมบูรณ์แบบ

สรุปและประโยชน์ที่ได้รับจากการวิจัย

ผู้วิจัยได้ศึกษาข้อมูลเกี่ยวกับความสัมพันธ์ของค่านิยมที่เชื่อมโยงกันระหว่างศิลปะและคณิตศาสตร์ ทั้งในมุมมองของแรงบันดาลใจ แนวความคิด เนื้อหา และผลงาน ที่เกิดจากการเข้าใจถึงแก่นแท้ทางด้านคณิตศาสตร์ของศิลปิน ที่แปรผันตามสภาพสังคม การเมือง และเศรษฐกิจ ความเจริญก้าวหน้าทางวิทยาการ ทำให้เห็นถึงพัฒนาการของบัลเลต์ในยุคแรกเริ่มที่เกี่ยวข้องกับคณิตศาสตร์ที่มีท่าทาง การเดินรำ และการแปรแถวที่มาจากรูปทรงเรขาคณิต หลักการสมมาตร หรือทำตรงข้าม ในการจัดวางท่า และการบิดออกหรือบิดเข้าเป็นเกลียวในท่าหมุน เทคนิคพื้นฐานบัลเลต์คลาสสิกที่ได้ถูกวางระเบียบแบบแผนไว้ตั้งแต่ปลายคริสต์ศตวรรษที่ 17 อันประกอบไปด้วยการจัดตำแหน่งร่างกายที่ต้องตามแบบแผนบัลเลต์คลาสสิก ทำพื้นฐานของแขนและเท้าทั้ง 5 ท่า และทิศของร่างกายในการเต้นบัลเลต์ ปรากฏท่าทางการเคลื่อนไหวที่ได้รับแรงบันดาลใจจากเรขาคณิต และทิศทางของร่างกายนักเต้นเป็นเสมือนการลากเส้นระหว่างนักเต้น จากมุมมองที่ไปสู่ผู้ชมในรูปแบบต่าง ๆ โดยมีชื่อเรียกอิงตามระบบจำนวนที่แตกต่างกันตามหลักสูตรการเรียนการสอนในโรงเรียนบัลเลต์สำคัญ ๆ ทั่วโลก และความเกี่ยวข้องของบัลเลต์กับคณิตศาสตร์ในมุมมองของการใช้ทิศทาง องศา ระยะทาง การใช้น้ำหนักในจุดสมมาตร รูปร่าง รูปทรง และเส้นของร่างกายในการเต้นบัลเลต์ในท่าทางต่าง ๆ

จะเห็นว่า บัลเลต์มีความเกี่ยวเนื่องกับคณิตศาสตร์อยู่หลายประการ ทั้งที่เห็นได้ชัดเจน หรือที่ต้องใช้จินตนาการเพื่อพิจารณาถึงแนวความคิดที่แฝงอยู่ตามที่ได้อธิบายไปแล้ว อย่างไรก็ตาม ทั้งหมดยังคงเป็นองค์ความรู้ในมุมมองของเทคนิคการเต้นบัลเลต์คลาสสิก ที่เมื่อเข้าใจจะช่วยให้ นักเต้นสามารถเต้นได้อย่างสมบูรณ์มากยิ่งขึ้น แต่อย่าลืมว่าบัลเลต์เป็นศิลปะการแสดงไม่ใช่กีฬา ดังนั้นนักเต้นที่ดีนอกจากจะมีเทคนิคที่สมบูรณ์แล้วการแสดงออก อารมณ์ ดนตรี การหายใจ การถ่ายทอดความรู้สึกให้ผู้ชม ย่อมจะเป็นสิ่งสำคัญที่สร้างให้บัลเลต์เป็นศิลปะ ไม่ใช่เป็นเพียงแค่เทคนิคการเคลื่อนไหวร่างกาย

อย่างไรก็ตาม งานวิจัยฉบับนี้เป็นตัวอย่างในการศึกษาวิจัยบัลเลต์ที่สัมพันธ์กับศาสตร์แขนงอื่น สามารถเป็นแหล่งค้นคว้าหาความรู้ที่เกี่ยวข้องกับทฤษฎีบัลเลต์ และเป็นประโยชน์ต่อการเรียนการสอนและการศึกษานาฏยศิลป์ตะวันตกในประเทศไทยต่อไป

บรรณานุกรม

- จิตติ ชมพี, “ความเกี่ยวเนื่องของบัลเลต์และคณิตศาสตร์,” สัมภาษณ์โดย สิริธร ศรีชลาคม, 21 สิงหาคม 2559.
- นราพงษ์ จรัสศรี, “ความเกี่ยวเนื่องของบัลเลต์และคณิตศาสตร์,” สัมภาษณ์โดย สิริธร ศรีชลาคม, 14 กันยายน 2559.
- โบห์ม, เดวิด. *ว่าด้วยความสร้างสรรค์ = On Creativity*. แปลโดย โดมร สุขปรีชา. กรุงเทพฯ: สวนเงินมีมา, 2557.
- ศรณีย์ ธนะธินิต, “ความเกี่ยวเนื่องของบัลเลต์และคณิตศาสตร์,” สัมภาษณ์โดย สิริธร ศรีชลาคม, 21 มิถุนายน 2559.
- “52 PROCENT - Dokument | 52 PERCENT - Documentary.” Vimeo. Accessed May 2016. <https://vimeo.com/121017289>.
- Cohen, Selma Jeanne. *International Encyclopedia of Dance: A Project of Dance Perspectives Foundation, Inc.* New York: Oxford University Press, 2004.
- Forsythe, William, and Paul Kaiser. “Dance Geometry.” *Performance Research* 4, no. 2 (1999): 64-71. doi:10.1080/13528165.1999.10871671.
- Lahusen, Susanne. “Oskar Schlemmer: Mechanical Ballets?” *Dance Research: The Journal of the Society for Dance Research* 4, no. 2 (1986): 65. Accessed February/March 2016. doi:10.2307/1290727.
- Lee, Carol. *Ballet in Western Culture: A History of Its Origins and Evolution*. New York: Routledge, 2002.
- Levin, David Michael. “Balanchine’s Formalism.” *Salmagundi*, no. 33/34 (1976): 216-36. <http://www.jstor.org/stable/40546934>.
- Royal Academy of Dance. *Grades Examination Syllabus: For Girls and Boys*. London: Academy, 1991.
- Stuart, Muriel, Lincoln Kirstein, and Carlus Dyer. *The Classic Ballet: Basic Technique and Terminology*. Gainesville: Univ ersity Press of Florida, 1998.

บทคัดย่อ

การแสดงเดี่ยวไวโอลินในครั้งนี้มีจุดประสงค์เพื่อศึกษาและค้นคว้าข้อมูลเกี่ยวกับบทเพลงที่ใช้แสดงไวโอลินประกอบด้วยการศึกษาเกี่ยวกับผู้ประพันธ์เพลงในด้านชีวประวัติ ด้านการประพันธ์เพลงและแรงบันดาลใจในการประพันธ์เพลงของผู้ประพันธ์ การตีความบทเพลง เปรียบเทียบการตีความในบทเพลงของนักแสดงไวโอลินต่างๆ ศึกษาแนวความคิดและเทคนิคการบรรเลง และวิเคราะห์ในบทเพลงเพื่อให้เป็นประโยชน์ในการฝึกซ้อม การเตรียมตัวสำหรับการแสดงและรวมถึงการจัดการแสดง

การแสดงได้คัดเลือกบทเพลงบรรเลง 4 บทเพลง จากผลงานของนักประพันธ์เพลงที่มีชื่อเสียงและได้ประพันธ์ผลงานอันทรงคุณค่าไว้รวมทั้งหมด 3 ยุค ได้แก่ (1) Violin sonata no.1 in A minor, Op.105 ประพันธ์โดย Robert Schumann (2) Sonatas for solo Violin no.3 in D minor, Op.27 (Ballade) ประพันธ์โดย Eugene Ysaye (3) Violin Concerto in D major, Op.61 ประพันธ์โดย Ludwig Van Beethoven (4) Cantabile for Violin and Piano in D major, Op.17 ประพันธ์โดย Niccolò Paganini

การแสดงเดี่ยวไวโอลินในครั้งนี้กำหนดจัดการแสดงในวันที่ 4 เมษายน พ.ศ. 2561 เริ่มการแสดงเวลา 14.00 น. ณ ห้อง Recital hall ชั้น 3 คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย รวมเวลาที่ใช้ในการแสดง 1 ชั่วโมง 40 นาที

คำสำคัญ: ไวโอลินคลาสสิก/ การแสดงเดี่ยวไวโอลิน/ อธิปไตย พรหมสุรินทร์

Abstract

The purpose of this Violin Recital was to study and research information on repertoire for violin performance. The study included composer's biography, composition, and composer's inspiration; interpretation, a comparative study on different performance interpretation, thought processes, and performing technique; music analyses to aid the practice and preparation of the recital; and the presentation of the recital.

For the performance, four pieces by famous composers from three periods were selected: (1) Violin sonata no.1 in A minor, Op.105 by Robert Schumann (2) Sonatas for solo Violin no.3 in D minor, Op.27 (Ballade) by Eugene Ysaye (3) Violin Concerto in D major, Op.61 by Ludwig Van Beethoven (4) Cantabile for Violin and Piano in D major, Op.17 by Niccolò Paganini.

The Violin Recital took place on April 4, 2018 at 2:00 p.m. at Recital Hall, Third Floor, Faculty of Fine and Applied Arts, Chulalongkorn University. The total duration of the performance is 1 hour 40 minutes.

Keywords: Classical Violin/ Violin Recital/ Atippatai Promsurin

* นิสิตระดับมหาบัณฑิต หลักสูตรศิลปกรรมศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาดุริยางคศิลป์ตะวันตก ภาควิชาดุริยางคศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, jabby.atpt@gmail.com

** ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร. สาขาวิชาดุริยางคศิลป์ตะวันตก ภาควิชาดุริยางคศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, Noraath@gmail.com

บทนำ

การแสดงเดี่ยวไวโอลินในครั้งนี้ ผู้แสดงคัดเลือกบทเพลงจากยุคสมัยที่แตกต่างกัน โดยแต่ละบทเพลงนั้นต้องใช้เทคนิคและการแสดงออกทางอารมณ์ที่มีระดับความยากเหมาะสมกับการแสดงเดี่ยวไวโอลินในระดับบัณฑิตศึกษา โดยบทเพลงที่ผู้แสดงได้คัดเลือกมีลักษณะแตกต่างกันทั้งในด้านรูปแบบการประพันธ์และเทคนิคในการแสดงเดี่ยวไวโอลิน ส่งผลให้ผู้แสดงได้พัฒนาความสามารถในด้านต่าง ๆ ได้อย่างเต็มที่

วัตถุประสงค์ของการแสดงเดี่ยวไวโอลิน

ผู้แสดงมีวัตถุประสงค์ในการแสดงดังนี้

1. เพื่อศึกษาบทเพลงสำหรับการแสดงเดี่ยวไวโอลิน
2. เพื่อฝึกทักษะและพัฒนาเทคนิคการบรรเลงไวโอลินของผู้แสดง
3. เพื่อฝึกฝนทักษะในด้านการแสดงต่อหน้าสาธารณชน
4. เพื่อสืบสานบทเพลงสำหรับไวโอลินอันทรงคุณค่าให้คงอยู่ต่อไป
5. เพื่อเผยแพร่ผลงานการแสดงเดี่ยวไวโอลินให้นักเรียน นิสิต นักศึกษาและบุคคลทั่วไปที่มีความสนใจทางด้านดนตรี
6. เพื่อรวบรวมข้อมูลบทเพลงที่ใช้การแสดงในด้านประวัติของบทเพลง ด้านประวัติของผู้ประพันธ์ เทคนิคการบรรเลง วิธีการฝึกซ้อม และการตีความบทเพลง นำมาจัดทำเป็นวิทยานิพนธ์

ขอบเขตของการแสดง

การแสดงเดี่ยวไวโอลินในครั้งนี้ ผู้แสดงได้คัดเลือกบทเพลงโดยพิจารณาจากคุณค่าของบทเพลง ความไพเราะ ความเหมาะสมทางด้านเทคนิค การแสดงออกทางด้านอารมณ์ และความเหมาะสมกับเวลาที่ใช้ในการแสดง การแสดงในครั้งนี้ผู้แสดงได้แบ่งการแสดงออกเป็น 2 ช่วง ช่วงละประมาณ 40 นาที และเวลาพักครึ่งการแสดง 15 นาที รวมเวลาการแสดงทั้งหมดใช้เวลาประมาณ 1 ชั่วโมง 40 นาที โดยแสดงบทเพลงตามลำดับที่ได้กำหนดไว้ในสูจิบัตร

การแสดงเดี่ยวไวโอลินในครั้งนี้กำหนดจัดการแสดงในวันที่ 4 เมษายน พ.ศ. 2561 เริ่มการแสดงเวลา 14.00 น. ณ ห้อง Recital hall ชั้น 3 คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

วิธีดำเนินการวิจัย

1. คัดเลือกบทเพลงที่จะใช้ในการแสดงและปรึกษากับอาจารย์ที่ปรึกษา
2. ศึกษาและค้นคว้าเกี่ยวกับประวัติและวิเคราะห์บทเพลงที่จะแสดง
3. เรียนบทเพลงที่จะแสดงกับผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.นรอรอด จันทร์กล้า
4. แบ่งเวลาในการฝึกซ้อมบทเพลงให้เหมาะสม
5. เตรียมความพร้อมทางด้านสมรรถภาพร่างกายเพื่อแสดงเดี่ยวไวโอลิน
6. กำหนดวัน เวลาและสถานที่ในการแสดง
7. จัดทำสูจิบัตรสำหรับการแสดง
8. จัดเตรียมการบันทึกภาพและเสียง
9. ฝึกซ้อมกับสถานที่จริงกับนักเปียโนที่จะใช้ในการแสดงจริง
10. ฝึกซ้อมการแสดงเสมือนจริงพร้อมทั้งแต่งกายด้วยชุดแสดงจริง
11. วิเคราะห์ผลการวิจัยและสรุปผลจัดทำเป็นรูปเล่ม

รายการแสดงเดี่ยวไวโอลิน

การแสดงเดี่ยวไวโอลินในครั้งนี้ได้กำหนดให้ผู้แสดงบรรเลงบทเพลง 4 บทเพลง จากผลงานของนักประพันธ์เพลงที่มีชื่อเสียงและได้ประพันธ์เพลงหรือผลงานอันทรงคุณค่าไว้รวมทั้งหมด 3 ยุค โดยเรียงลำดับการแสดงดังต่อไปนี้

1. Violin sonata no.1 in A minor, Op.105 ประพันธ์โดย Robert Schumann เป็นบทประพันธ์ในยุคโรแมนติก มีทั้งหมด 3 ท่อน ใช้เวลาแสดงประมาณ 15 นาที ตามลำดับดังนี้

- Mit leidenschaftlichem Ausdruck
- Allegretto
- Lebhaft

2. Sonatas for solo Violin no.3 in D minor, Op.27 (Ballade) ประพันธ์โดย Eugene Ysaye เป็นบทประพันธ์ในยุคศตวรรษที่ยี่สิบ ใช้เวลาแสดงประมาณ 8 นาที

3. Violin Concerto in D major, Op.61 ประพันธ์โดย Ludwig Van Beethoven เป็นบทประพันธ์ในยุคคลาสสิก ใช้เวลาแสดงประมาณ 40 นาที ตามลำดับดังนี้

- Allegro ma non troppo
- Larghetto
- Rondo Allegro

4. Cantabile for Violin and Piano in D major, Op.17 ประพันธ์โดย Niccolò Paganini เป็นบทเพลงในยุคโรแมนติก ใช้เวลาแสดงประมาณ 5 นาที

ผลการวิจัย

การแสดงเดี่ยวไวโอลินครั้งนี้มีรายการแสดงทั้งหมด 6 บทเพลง ผู้แสดงได้เลือก 1 บทเพลงจากวิทยานิพนธ์เพื่อนำมาอธิบายอย่างละเอียดดังต่อไปนี้

บทเพลง Violin Sonata No.3 in D minor, Op.27 (Ballade) ประพันธ์โดย Eugene Ysaye

ประวัติของผู้ประพันธ์

Eugene Ysaye เกิดในปี ค.ศ. 1858 ที่เมือง Liege ประเทศเบลเยียม บิดาเป็นนักไวโอลินและได้สอนให้เขาเล่นไวโอลินตั้งแต่วัยเด็ก เมื่อเขาอายุได้ 7 ขวบเขาสามารถนั่งเล่นอยู่ในวงออร์เคสตราได้ ในปีเดียวกันเขาได้เข้าโรงเรียนดนตรีในเมือง Liege เมื่อเขาอายุได้ 13 ปี Ysaye สามารถเล่นเพลงไวโอลินที่มีเทคนิคขั้นสูงทั้งหมดของ Paganini, Bach, Beethoven, Wieniawsky ในปี ค.ศ.1873 เขาได้รับรางวัล “Premier Prix” ที่เมือง Liege ต่อมาในปี ค.ศ. 1876 Ysaye ได้ย้ายไปที่เมือง Paris ประเทศฝรั่งเศส เขาได้พบกับ Vieuxtemps, Franz Liszt, Anton Rubenstein, Cesar Franck and Camille Saint-Saens ในเวลานี้ทำให้เขาเริ่มหันมาประพันธ์เพลง และในปี ค.ศ. 1879 เขาได้รับตำแหน่งให้เป็นหัวหน้าวงออร์เคสตราในกรุง Berlin หลังจากนั้นเขาได้ออกแสดงคอนเสิร์ตทั่วยุโรป ทำให้ Ysaye เริ่มมีชื่อเสียงเป็นอย่างมาก ในปี ค.ศ. 1894 เขาเริ่มมีอาการบาดเจ็บที่แขนซ้ายของเขาเนื่องจากการซ้อม เป็นสาเหตุทำให้เขาหยุดเล่นไวโอลินไปหลายปี Ysaye จึงหันไปเป็นผู้ควบคุมวง เมื่อสงครามโลกครั้งที่ 1 เกิดขึ้นในปี ค.ศ. 1914 Ysaye ได้ย้ายไปที่ประเทศอังกฤษจากนั้นได้รับตำแหน่งเป็นผู้ควบคุมวงในประเทศสหรัฐอเมริกาถึง 4 ปี และในปี 1918 Ysaye ได้ย้ายกลับไปที่ประเทศเบลเยียมได้แสดงคอนเสิร์ตและเป็นครูสอนไวโอลิน Ysaye ได้แต่งโอเปร่าที่มีชื่อว่า Pierre li houyeu เสร็จสมบูรณ์ จากนั้นไม่นานผลงานของเขาได้รับการเปิดตัวในโรงละครเมื่อไม่กี่สัปดาห์ก่อนที่เขาจะเสียชีวิตลงในปี ค.ศ. 1931 Ysaye เป็นนักประพันธ์เพลงที่อยู่ในช่วงรอยต่อระหว่างศตวรรษที่ 19 และ 20 มีบทบาทในเรื่องของเทคนิคของไวโอลินที่สำคัญท่านหนึ่ง ผลงานที่ได้รับความนิยมมากที่สุดคือ Six sonatas for solo violin op.27, The unaccompanied sonata for cello op.28

ประวัติของบทเพลง Violin Sonata No.3 in D minor, Op.27 (Ballade)

Ysaye ประพันธ์ผลงานบทนี้ขึ้นในปี ค.ศ. 1923 โดยได้รับแรงบันดาลใจในการประพันธ์เพลงจาก Joseph Szigeti ที่แสดงคอนเสิร์ตของ Johann Sebastian Bach, Violin Sonata no.1 in G minor Bwv 1001 ซึ่งเป็นสาเหตุที่ทำให้ Ysaye ได้ประพันธ์เพลงชุดนี้ขึ้นจำนวน 6 บท หนึ่งในผลงานที่สำคัญและมีชื่อเสียงมากในจำนวน 6 บทคือ Violin Sonata no.3 in D minor, Op 27 Unaccompanied หมายถึงเป็นบทประพันธ์เพลงเดี่ยวไวโอลินโดยไม่มีเครื่องบรรเลงประกอบ Ysaye เขียนผลงานประเภท Violin Sonatas ไว้ทั้งหมดจำนวน 6 บท ประพันธ์

ขึ้นเพื่อให้ นักไวโอลินที่มีความสามารถและเทคนิคขั้นสูงในยุคสมัยนั้นตามลักษณะการเล่นและอุปนิสัยของแต่ละคนที่แตกต่างกัน ประกอบไปด้วย Violin Sonata no.1, Op 27 in G minor (Joseph Szigeti), Violin Sonata no.2, Op 27 in A minor (Jacques Thibaud), Violin Sonata no.3, Op 27 in D minor (Georges Enescu), Violin Sonata no.4, Op 27 in E minor (Fritz Kreisler), Violin Sonata no.5, Op 27 in G major (Mathieu Crickboom), Violin Sonata no.6 Op.27 in E major (Manuel Quiroga) ซึ่งเป็นบทประพันธ์ที่เป็นเพลงเดี่ยวไวโอลินที่ไม่มีเครื่องบรรเลงประกอบทั้งสิ้น

Ysaye ประพันธ์บทเพลงนี้โดยมีลักษณะที่โดดเด่นในความเป็นดนตรีของต้นศตวรรษที่ 20 คือผู้ประพันธ์มีการใช้เทคนิคในการประพันธ์หลายอย่าง เช่น Whole Tone Scale, Dissonances, Quarter Tone นอกจากนั้น Ysaye ได้คิดค้นและพัฒนาเทคนิคการเล่นไวโอลินที่มีส่วนสำคัญในยุคศตวรรษที่ 20 ในเรื่องของการใช้คันชักและเทคนิคของมือซ้ายของไวโอลินได้อย่างเชี่ยวชาญ

Violin Sonata no.3 in D minor, Op.27 (Ballade) เป็นเพลงที่มีทำนองร่วมสมัยหรือมีแนวทำนองและเสียงประสานในแบบคริสต์ศตวรรษที่ 20 แบบแผนต่างๆที่เป็นมาตรฐานในการประพันธ์เพลงในยุคศตวรรษที่ 20 ได้มีการผ่อนผันคลายลง เหลือแต่โครงสร้างที่เป็นหลักอยู่ในแบบหลวมๆ ซึ่งผู้ประพันธ์เริ่มที่จะแสวงหาความมีอิสระในการแต่งเพลงมากยิ่งขึ้น แต่ในความเป็นอิสระนั้นยังคงมีกรอบของแบบแผนอยู่บ้าง บทเพลงนี้มีลักษณะของบทเพลงที่คล้ายกับ Partitas for Violin No.2 in D minor, BWV 1004 ในทำนองของชาโคน (Chaconne) ของ Johann Sebastian Bach มากเพียงมีข้อแตกต่างกันอยู่บ้างคือ ผู้ประพันธ์มีการพัฒนาแนวทำนอง การใช้เสียงประสาน และเทคนิคการเล่นไวโอลินต่างๆ ที่ถูกพัฒนาหลายร้อยปีให้เข้ากับยุคสมัยศตวรรษที่ 20 หรือจะเรียกบทเพลงแบบนี้ว่าการนำเอาแนวความคิดและเทคนิคการประพันธ์เพลงในยุคบาโรกมาพัฒนาในยุคศตวรรษที่ 20 ที่เรียกว่า นีโอบาโรก (Neo-Baroque) บทเพลงนี้มีการผสมผสานกันระหว่างยุคบาโรก ยุคโรแมนติกและยุคศตวรรษที่ 20 เข้าด้วยกันอย่างลงตัว

บทวิเคราะห์เพลง Violin Sonata No.3 in D minor, Op.27 (Ballade)

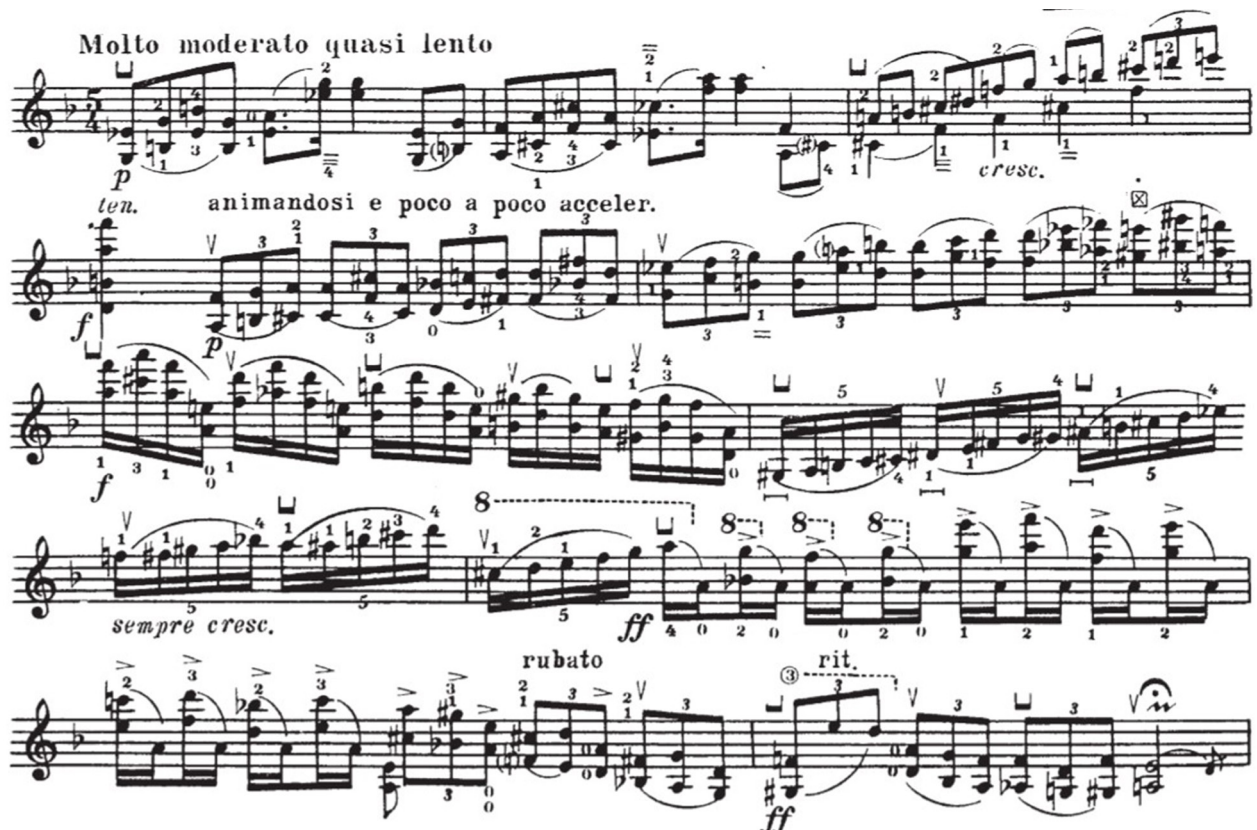
บทเพลงนี้เป็นบทประพันธ์สำหรับเดี่ยวไวโอลินโดยไม่มีเครื่องดนตรีบรรเลงประกอบ ที่มีแค่ 1 ท่อน ประกอบไปด้วย 2 ส่วนคือ ส่วนที่มีลักษณะอัตราจังหวะ 4/4 มีทำนองที่ช้า (Ballade) มีลีลาที่เหมือนกับ Recitativo แบบขับร้องแบบเจรจาทันทีร้องก็พูด และส่วนที่มีลักษณะอัตราจังหวะ 3/8 (Allegro) มีลีลาจังหวะที่เร็ว ทั้งสองส่วนนี้อยู่ในเพลงเดียวกัน คำว่า Ballade (บัลลาด) คือบทเพลงเรื่องราว รากศัพท์มาจากภาษาละตินคำว่า Ballare แปลว่าเต้นรำ หมายถึงบทเพลงประเภทหนึ่งซึ่งเป็นที่รู้จักกันดีในยุโรปเริ่มตั้งแต่สมัยยุคกลางบทเพลงประเภทนี้มีเนื้อหาที่เกี่ยวกับการเล่าเรื่องราว ไวโอลินโซนาตาบทนี้อยู่ในบันไดเสียง D ไมเนอร์ทั้งบทเพลงซึ่งไม่มีการย้ายบันไดเสียงแต่อย่างใด มีเนื้อดนตรี (Texture) แบบโพลิโฟนี (Polyphony) เป็นการใช้ทำนองหลายแนวเพื่อประสานทำนองหลักอีกทีหนึ่งและมีรูปแบบเป็นสังคีตลักษณะทำนองหลักและการแปร (Theme and variation) หมายถึงแบบแผนการประพันธ์เพลงที่ประกอบไปด้วยการซ้ำของเนื้อหาดนตรีที่ยังคงยึดองค์ประกอบหลักทางดนตรีที่สำคัญไว้ ขณะที่รายละเอียดอาจถูกแปรออกไปต่างจากเดิมด้วยวิธีการต่าง ๆ ของผู้ประพันธ์ ในบทเพลงนี้ใช้สังคีตลักษณะทำนองและการแปรแบบต่อเนื่อง (Continuous Variation) ลักษณะสังคีตลักษณะประเภทนี้ทำให้งานเพลงมีความต่อเนื่องสานต่อเป็นเนื้อเดียวกันตั้งแต่ต้นจนจบ

ภาพประกอบที่ 1 Eugene Ysaye : Violin Sonata no.3 in D minor, Op.27 ห้องที่ 1



เริ่มต้นบทเพลงผู้ประพันธ์ต้องการที่จะเกริ่นนำก่อนจะนำเสนอทำนองหลัก (Theme) โดยการใช้เทคนิคการประพันธ์ของการร้องแบบ กึ่งร้องกึ่งพูด (Recitativo) เปรียบกับการร้องในอุปรากรช่วงที่นักร้องเปล่งเสียงขึ้นลง ที่มีระดับเสียงไม่ชัดเจน เริ่มต้นบทเพลงมีความเข้มของเสียง (Dynamic) ที่เริ่มจากเบาไปหาดัง ผู้ประพันธ์ได้ใช้เทคนิคการเล่นโน้ตที่มีลักษณะเป็นการสืกเสียงของไวโอลิน (Double Stop) ที่มีทิศทาง การเคลื่อนแนวทำนองสองแนวแบบขนาน (Parallel Motion) ในบรรทัดแรกผู้ประพันธ์ใช้เทคนิค Whole Tone Scale หมายถึงบันไดเสียงที่ ประกอบไปด้วยโน้ต 6 ตัว ห่างกัน 1 เสียงเต็มหรือเป็นระยะคู่ 2 เมเจอร์ เป็นรูปแบบในการประพันธ์และมีการพัฒนาแนวทำนองต่างๆ ช่วงต้น เพลงนี้จะรู้สึกได้ถึงทาบหรือซ้อนกันของแนวทำนองที่เริ่มจากความเบาไปหาความดังและมีการเร่งจังหวะขึ้นเล็กน้อยเพื่อเข้าไปหาโน้ตตัว สูงสุดของประโยคเพลง ในช่วงนี้มีประโยคเพลงที่ถามตอบกันเปรียบเทียบเหมือนการบรรยายเรื่องราว ผู้ประพันธ์ได้เขียนกำกับไว้ว่า Lento molto sostenuto หมายถึงให้ผู้บรรเลงเล่นในอัตราจังหวะที่ช้าและเล่นให้ยาวหรือเต็มค่าของตัวโน้ตมากกว่าปกติเล็กน้อย

ภาพประกอบที่ 2 Eugene Ysaie : Violin Sonata no.3 in D minor, Op.27 ห้องที่ 2-11



ในช่วงนี้เป็นช่วง Introduction ผู้ประพันธ์มีการเปลี่ยนเครื่องหมายกำหนดจังหวะ (Time signature) จากในตอนต้นบทเพลงที่เป็น 4/4 เป็น 5/4 เห็นได้ว่าผู้ประพันธ์ต้องการเปลี่ยนอัตราจังหวะเพื่อเป็นการสร้างความไม่สม่ำเสมอของจังหวะและมีการใช้เทคนิคการเล่นคู่เสียงของไวโอลิน (Double Stop) ที่ต่อเนื่องกันตลอดในช่วงนี้ สามารถแบ่งประโยคเพลงที่ถามตอบกันได้อย่างชัดเจน ผู้ประพันธ์มีการพัฒนาแนวทำนองโดยการเริ่มจากโน้ตตัวเบ็ดชั้นเดียวเข้าไปหาโน้ต 3 พยางค์และเข้าไปหาโน้ตตัวเบ็ด 2 ชั้นโดยใช้หลักในการประพันธ์ของ Whole tone scale และ Dissonances ทบกันเป็นชั้น ๆ มากขึ้น มีความเข้มของเสียงเพิ่มมากขึ้นมากกว่าต้นเพลง ผู้ประพันธ์เขียนกำกับไว้ Molto moderato quasi lento หมายถึง ให้ผู้บรรเลงเล่นในจังหวะที่เร็วปานกลางแต่ไม่เร็วมากเกินไป

ภาพประกอบที่ 3 Eugene Ysaie : Violin Sonata no.3 in D minor, Op.27 ห้องที่ 12-27



ทำนองแรก (Theme 1) ถูกนำเสนอโดยใช้โมทีฟ (Motif) ของโน้ต 3 พยางค์ในบันไดเสียง D ไมเนอร์ อัตราจังหวะ 3/8 ผู้ประพันธ์นำเสนอโดยใช้เทคนิคการเล่นคู่เสียงของไวโอลิน (Double stop) ที่ต่อเนื่องกัน ผู้ประพันธ์เขียนกำกับไว้ว่า All in Tempo giusto e con bravura หมายถึงให้ผู้บรรเลงเล่นตามจังหวะอย่างเคร่งครัดด้วยเทคนิคการเล่นดนตรีในขั้นสูง ต่อมาจะสังเกตได้ว่าในช่วงทำนองหลักนี้เราสามารถแบ่งออกเป็น 2 ประโยค ผู้ประพันธ์มีการพัฒนาแนวทำนองเพื่อไม่ให้ซ้ำกับประโยคแรกโดยการแปร (Variation) เป็นเทคนิคที่นำการซ้ำมาดัดแปลง แต่ยังคงรักษาของเดิมไว้โดยการแปรลักษณะจังหวะ เสียงประสาน และสีสันทันของเสียง ในช่วงนี้ผู้ประพันธ์มีการใช้โน้ตประดับที่เรียกว่า มอร์ดนต์ (Mordent) เพื่อเพิ่มสีสันและชีวิตชีวาให้กับแนวทำนอง ในตอนท้ายของท่อนนี้มีการใช้ลักษณะของเคเดนซ์เปิด (Half cadence) ทำให้มีลักษณะของเสียงที่ค้างอยู่ และเป็นสัญญาณว่าเพลงจะต้องดำเนินต่อไป การฝึกซ้อมในช่วงนี้ผู้แสดงควรเข้าใจลักษณะจังหวะที่ถูกต้อง โดยเริ่มฝึกซ้อมการสีคู่เสียงของไวโอลิน (Double stop) ด้วยจังหวะที่ช้าไปหาเร็วและควรคำนึงถึงลักษณะของจังหวะและระดับเสียงที่ถูกต้อง นอกจากนั้นให้ผู้แสดงคำนึงถึงการเชื่อมต่อของแต่ละคู่เสียงให้มีคุณภาพของเสียงที่ดีรวมไปถึงการใช้คันชักที่เหมาะสมและความสัมพันธ์กันระหว่างมือซ้ายกับมือขวา ผู้แสดงไม่ควรเอียงคันทักษะมากเกินไปในช่วงนี้แต่ควรใช้คันชักให้เต็มสัดส่วนของคันทักษะ เพื่อคุณภาพของเสียงที่ดีและง่ายต่อการเล่นโน้ตในลักษณะดังกล่าวเป็นต้น

ภาพประกอบที่ 4 Eugene Ysaie : Violin Sonata no.3 in D minor, Op.27 ห้องที่ 28-37



หลังจากนั้นผู้ประพันธ์มีการพัฒนาและแปรทำนองที่ครั้งที่ 1 (Variation 1) ยังคงใช้โมทีฟ (Motif) ที่เป็นโน้ต 3 พยางค์อยู่เช่นเคย แต่ผู้ประพันธ์มีการเปลี่ยนความเข้มของเสียง (Dynamic) ที่เบาลงจากทำนองแรกที่นำเสนอเพื่อให้ในช่วงนี้มีแนวทำนองที่ผ่อนคลายลงและรู้ถึงความแตกต่างของทำนองแรก (Theme 1) กับการแปรทำนองครั้งที่ 1 (Variation 1) นอกจากนั้นมีการเคลื่อนไหวแนวทำนองในช่วงนี้เป็นแบบการเคลื่อนไหวแนวทำนองสองแนวแบบสวนทาง (Contrary motion)

ภาพประกอบที่ 5 Eugene Ysaye : Violin Sonata no.3 in D minor, Op.27 ห้องที่ 38-43



ทำนองแรกถูกนำกลับมาพัฒนาอีกครั้ง ในช่วงสั้นๆ เป็นการแปรทำนองครึ่งสอง (variation 2) อยู่ในบันไดเสียงหลัก D ไมเนอร์ ผู้ประพันธ์มีการพัฒนาแนวทำนองโดยใช้ลักษณะโน้ตที่เป็น 3 พยางค์ที่มีจังหวะที่เหมือนเดิมแต่มีการเปลี่ยนเสียงประสานและในตอนท้ายของประโยคเพลง นอกจากนั้นผู้ประพันธ์ใช้เคเดนซ์เปิด (Half Cadence) เพื่อให้ความรู้สึกว่ายังไม่จบบทเพลง

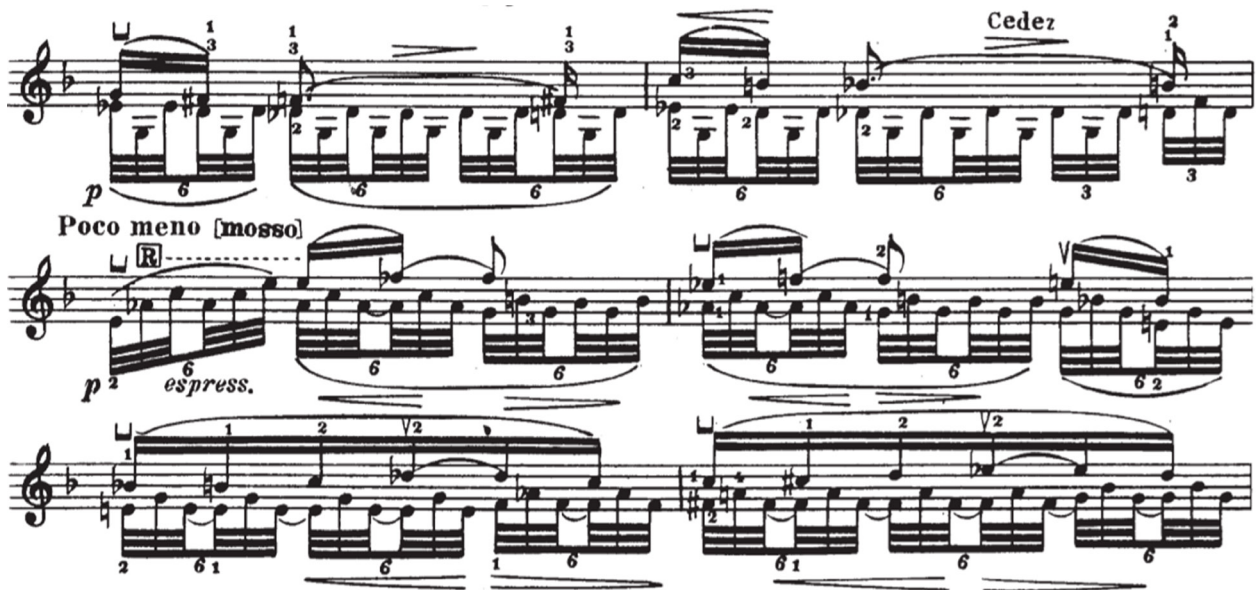
ภาพประกอบที่ 6 Eugene Ysaye : Violin Sonata no.3 in D minor, Op.27 ห้องที่ 44-55



ในช่วงนี้ผู้ประพันธ์ได้เสนอการแปรทำนองใหม่ที่สาม (Variation 3) ที่มีลักษณะโน้ตแบบโครมาติก (Chromatic note) และโน้ตที่มีลักษณะเป็นการกระจายคอร์ดหรืออาร์เปจโจ (Arpeggio) ที่มีทิศทางขึ้นลง โดยผู้ประพันธ์เขียนกำกับไว้ว่า dolce หมายถึง ให้ผู้บรรเลงเล่นโดยไพเราะอ่อนหวานทำให้ความเข้มของเสียง (Dynamic) ในช่วงนี้มีลักษณะที่เบาและแตกต่างจากทำนองที่นำเสนอในตอนแรก ในส่วนนี้ยังมีคำศัพท์ที่น่าสนใจคือ calmato หมายถึงให้ผู้บรรเลงเล่นแนวทำนองแบบสงบและเรียบๆ ให้มากที่สุด การเล่นในช่วงนี้ผู้แสดงควรฝึกลักษณะของเทคนิคการสืข้ามสาย (Cross String) ให้มีมุมของคันชักให้น้อยที่สุดในการเปลี่ยนสายเพื่อให้เกิดความเรียบของทำนองตามที่ผู้ประพันธ์กำหนด และควรใช้ลักษณะของคันชักที่เหมาะสมคือ ในช่วงกลางคันชัก ผู้แสดงเอียงคันชักไปหาสายต่อไปก่อนเสมอจะทำให้การบรรเลงใน

ลักษณะการสีข้ามสายมีความเรียบมากยิ่งขึ้นและควรคำนึงถึงคุณภาพของเสียงที่ดี การฝึกซ้อมการเล่นโน้ตในลักษณะนี้ผู้แสดงควรแบ่งวรรคตอนของประโยคเพลงให้มีความเหมาะสมและควรแยกฝึกซ้อมที่ละประโยคโดยเริ่มจากจังหวะที่ช้าก่อนเสมอ เพื่อให้ผู้แสดงจดจำระดับเสียงและการเคลื่อนที่ของโน้ตที่ถูกต้องจากนั้นจึงเพิ่มจังหวะให้เร็วขึ้นตามที่ผู้แสดงต้องการ

ภาพประกอบที่ 7 Eugene Ysaye : Violin Sonata no.3 in D minor, Op.27 ห้องที่ 56-68



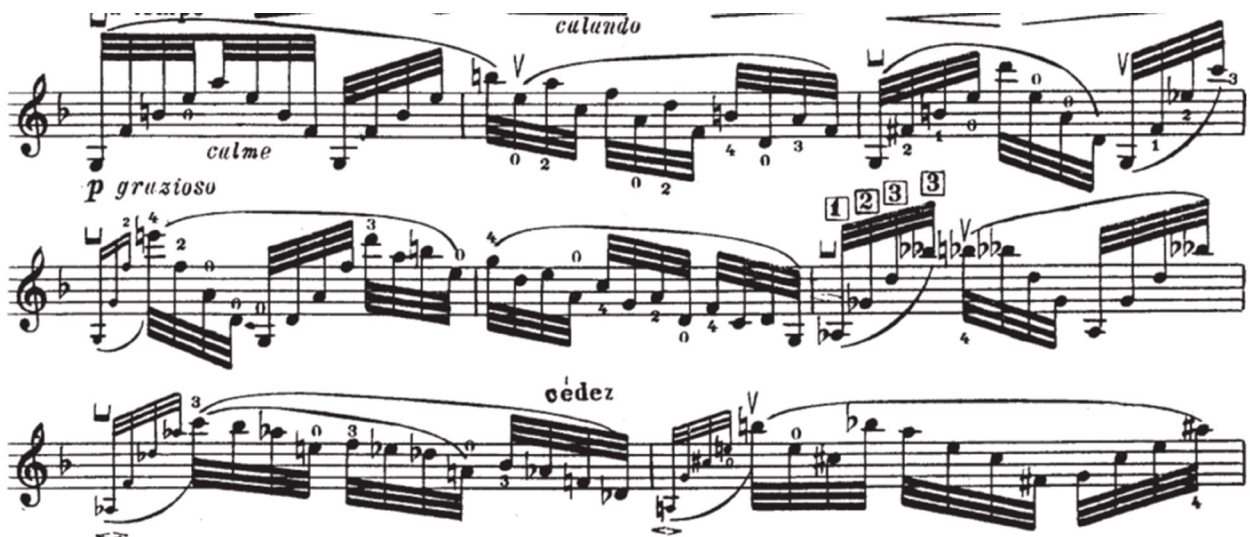
ผู้ประพันธ์นำเสนอการแปรในครั้งที่สี่ (Variation 4) โดยใช้เทคนิคการเล่นคู่สายของไวโอลิน (Double stop) ในส่วนโน้ตที่เป็น 3 พยางค์และสังเกตได้ว่าผู้ประพันธ์มีการพัฒนาทำนองโดยการใช่มุขีฟองโน้ต 3 พยางค์ที่ซ้อนกัน 2 แนวเสียง ซึ่งมีแนวทำนองที่สลับไปมาในแนวเสียงบนและแนวเสียงล่าง การเล่นโน้ตในลักษณะนี้ผู้บรรเลงต้องดึงทำนองหลักให้เด่นออกมามากกว่าทำนองประสานให้ได้ ผู้บรรเลงควรทั้งน้ำหนักของคันชักในสายที่ต่ำกว่าให้มากกว่าสายที่สูงกว่าเพื่อให้เสียงทำนองหลักออกมาชัดเจนมากยิ่งขึ้นเปรียบเทียบคือ ทั้งน้ำหนักที่สายต่ำ 60 เฮอร์เซ็นต์และสายที่สูงกว่า 40 เฮอร์เซ็นต์ และควรฝึกซ้อมโดยเริ่มจากจังหวะที่ช้ามาก ๆ และควรคำนึงถึงการเชื่อมต่อของตัวโน้ตและการเชื่อมต่อของเสียงให้มากที่สุด

ภาพประกอบที่ 8 Eugene Ysaie : Violin Sonata no.3 in D minor, Op.27 ห้องที่ 69-75



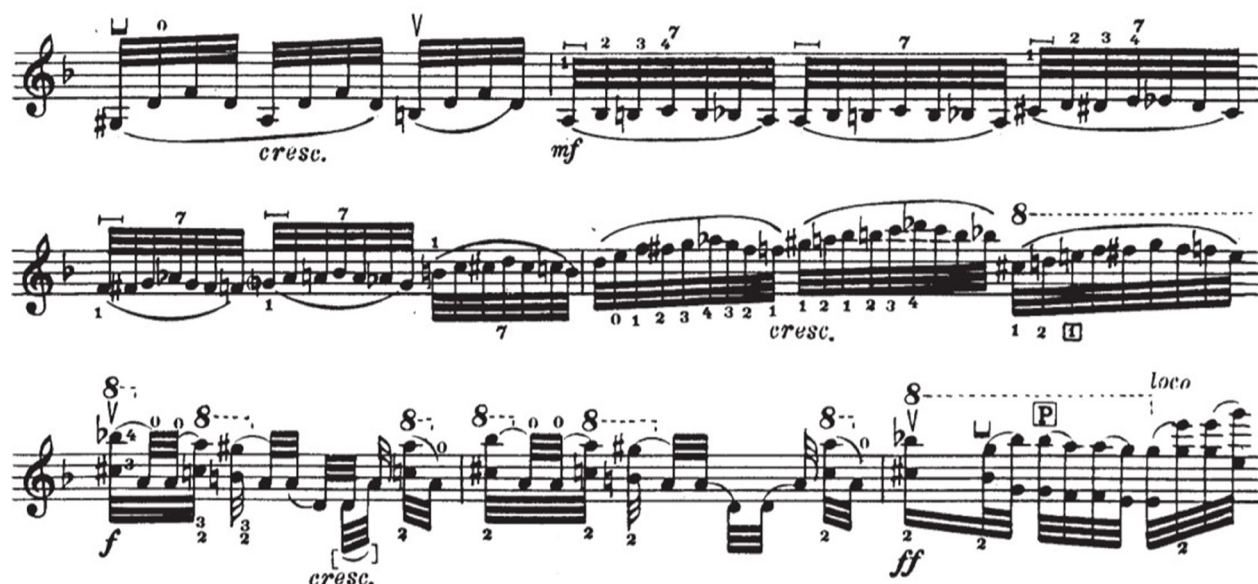
ผู้ประพันธ์นำเสนอการแปรทำนองในครั้งที่ห้า (Variation 5) โดยใช้ลักษณะการเล่นคู่สายเป็นทำนองหลักสลับกับการเล่นโน้ตตัวเดียวที่เป็นทำนองประสาน และมีการพัฒนาทำนองโดยใช้โน้ตตัวเบ็ด 3 ชั้น ในช่วงนี้มีความเข้มของเสียง (Dynamic) ที่เบา ผู้ประพันธ์เขียนคำศัพท์กำกับไว้คือ Poco meno e grazioso หมายถึงให้ผู้บรรเลงเล่นทำนองนี้อย่างสง่างามและมีเสน่ห์ ผู้บรรเลงควรใช้คันชักให้เต็มคันชักและเล่นให้เสียงต่อเนื่องกันมากที่สุด

ภาพประกอบที่ 9 Eugene Ysaie : Violin Sonata no.3 in D minor, Op.27 ห้องที่ 76-90



ช่วงนี้ผู้ประพันธ์ได้นำเสนอการแปรทำนองครั้งที่หก (Variation 6) ผู้ประพันธ์ได้ใช้เทคนิคการกระจายคอร์ด (Arpeggiando) ในโน้ตตัวเบ็ด 3 ชั้น ผู้บรรเลงควรฝึกซ้อมในช่วงนี้โดยการขยายอัตราส่วนโน้ตให้เป็นตัวเบ็ดสองชั้นหรือชั้นเดียว และควรเริ่มฝึกซ้อมในอัตราจังหวะที่ช้าไปหาเร็วและควรคำนึงถึงคุณภาพของเสียงที่ดี นอกจากนั้นผู้ประพันธ์มีการนำโมทีฟ (Motif) ในส่วนของ Introduction ที่เป็นลักษณะส่วนโน้ตเป็น 5 พยางค์มาพัฒนาให้เป็นลักษณะส่วนโน้ตที่เป็น 7 พยางค์ ที่มีทิศทางจากโน้ตที่ต่ำไปสูง ในส่วนนี้ผู้บรรเลงควรฝึกซ้อมช่วงนี้ในจังหวะที่ช้าไปหาเร็ว และเล่นโน้ตในลักษณะที่เป็น 7 พยางค์ให้มีลักษณะความยาวที่เท่ากันทุกตัว

ภาพประกอบที่ 10 Eugene Ysaie : Violin Sonata no.3 in D minor, Op.27 ห้องที่ 91-96



ช่วงห้องหมายเลข 91-95 เป็นช่วงที่เชื่อมต่อแนวทำนอง (Bridge) เพื่อนำเข้าไปหาทำนองหลักที่กลับมาในครั้งสุดท้ายก่อนที่จะถึง
ท่อนสรุป (Coda) ผู้ประพันธ์ได้นำทำนองหลักมาพัฒนาโดยเล่นโน้ตคู่เสียงที่สูงจะสังเกตได้ว่าจะมีทำนองหลักซ่อนอยู่ในช่วงนี้ในแนวเสียงบน
สุด และผู้ประพันธ์ได้พัฒนาแนวทำนองต่อโดยการเล่นคู่สาย (Double Stop) ขึ้นคู่ 10 ในห้องที่ 93-94 ซึ่งเป็นขึ้นคู่ผสมที่ห่างกันมาก ผู้บรรเลง
ต้องซ้อมช่วงนี้ให้ชำนาญที่สุดและให้ถอยนิ้วโป้งลงไปอยู่ใต้สะพานของไวโอลินให้พอประมาณเพื่อที่จะทำให้รูปมือมีองศาความกว้างและสามารถ
ถ่างนิ้วชี้กับนิ้วก้อยได้ในระยะคู่ 10 ของไวโอลินได้ง่ายยิ่งขึ้น การฝึกซ้อมในลักษณะการเล่นโน้ตของคู่ 10 ผู้แสดงควรฝึกซ้อมทีละคู่อย่างช้าๆ
โดยคำนึงถึงคุณภาพเสียงที่ดี ผู้แสดงควรใช้ลักษณะของการถอยนิ้วชี้ลงมาหาโน้ตหรือเสียงที่ถูกต้องมากกว่าการยัดนิ้วก้อยไปหาโน้ตหรือเสียง
ที่ถูกต้องจะทำให้ผู้แสดงเล่นในช่วงนี้ได้ดียิ่งขึ้น หลังจากที่คุณแสดงมีความเข้าใจถึงลักษณะการใช้นิ้วและทิศทางของทำนองมากยิ่งขึ้นแล้วให้
ผู้แสดงคำนึงถึงความต่อเนื่องของโน้ตแต่ละตัวให้มากที่สุดและรวมถึงการต่อเนื่องในแต่ละประโยคของบทเพลงเช่นกัน

ภาพประกอบที่ 11 Eugene Ysaye : Violin Sonata no.3 in D minor, Op.27 ห้องที่ 97-105



ผู้ประพันธ์ได้นำเสนอการแปรทำนองครั้งสุดท้าย (Variation 7) บันไดเสียง D ไมเนอร์ ที่มีทำนองคล้ายกันกับทำนองแรกแต่ ในช่วงนี้ผู้ประพันธ์มีการพัฒนาแนวทำนองและเสียงประสานโดยการเปลี่ยนแนวทำนองจากไมเนอร์เป็นเมเจอร์ในประโยคเพลงที่สอง ในตอนท้ายประโยคผู้ประพันธ์ใช้เคเดนซ์แบบเปิด (Half Cadence) และมีการใช้โน้ตประดับที่เรียกว่า มอร์ดนต์ (Mordent) เพื่อเพิ่มสีสันให้กับเคเดนซ์ (Cadence)

ภาพประกอบที่ 12 Eugene Ysaye : Violin Sonata no.3 in D minor, Op.27 ห้องที่ 106-111



ช่วงนี้เป็นส่วนของบทสรุป (Coda) ผู้ประพันธ์ได้พัฒนาแนวทำนองโดยใช้โน้ตตัวเข้บิต 3 ชั้นที่เริ่มจากขึ้นคู่เสียงที่แคบจนไปขึ้นคู่เสียงที่กว้างโดยใช้โครมาติกสเกล (Chromatic scale) ในแนวทำนองบน ส่วนแนวล่างผู้ประพันธ์ใช้เทคนิคของเสียงค้าง (Pedal Tone) ด้วยอัตราจังหวะที่เร็ว Tempo poco vivo e ben marcato หมายถึง ให้ผู้บรรเลงเร่งด้วยจังหวะที่เร็วและมีชีวิตชีวา ร่าเริงโดยใช้เน้นเสียงแนวที่เคลื่อนที่ให้ดังกว่าโน้ตตัวข้างเคียงเล็กน้อย

ภาพประกอบที่ 13 Eugene Ysaie : Violin Sonata no.3 in D minor, Op.27 ห้องที่ 112-117



ผู้ประพันธ์มีการใช้เทคนิคของการกระจายเสียง (Arpeggiando) การเล่นทำนองในรูปแบบของอาร์เปจโจ (Arpeggio) โดยการเปลี่ยนอัตราจังหวะ (Time signature) เป็น 3/8 ในช่วงนี้ผู้บรรเลงควรฝึกซ้อมกับเครื่องกำหนดจังหวะ (Metronome) โดยเริ่มจากจังหวะที่ช้าไปหาเร็ว ผู้ประพันธ์เขียนกำกับว่า Più mosso หมายถึงให้ผู้บรรเลงเคลื่อนไหวมากขึ้นและเร่งจังหวะให้เร็วขึ้น

ภาพประกอบที่ 14 Eugene Ysaie : Violin Sonata no.3 in D minor, Op.27 ห้องที่ 118-126



ผู้ประพันธ์มีการนำเสนอทำนองหลักในตอนใกล้ที่จะจบของบทเพลงและมีการพัฒนาทำนองรวมไปถึงสี่ส้นของบทเพลงที่น่าตื่นเต้น โดยการเล่นคู่เสียงของไวโอลิน (Double stop) คู่ 10 โดยมีอัตราจังหวะที่รวดเร็วและเร่งขึ้นไปจนจบบทเพลงและใช้เคเดนซ์ปิดแบบสมบูรณ์ (Perfect authentic cadence)

วิธีการฝึกซ้อมบทเพลง ปัญหาและการแก้ไข

บทเพลงนี้เป็นเพลงที่อยู่ในยุคศตวรรษที่ 20 ผู้บรรเลงควรศึกษาประวัติของผู้ประพันธ์และประวัติของบทเพลงเพื่อเป็นข้อมูลต่อการตีความโดยภาพรวมของบทเพลงทั้งหมด นอกจากนั้นผู้บรรเลงควรศึกษาเทคนิคที่ใช้ในการประพันธ์และคำศัพท์ต่างๆ ที่ผู้ประพันธ์ได้เขียนกำกับไว้ในบทเพลง สิ่งนี้จะเป็นส่วนหนึ่งเพื่อให้ผู้บรรเลงได้เข้าใจถึงแนวคิดของผู้ประพันธ์ว่าต้องการที่จะสื่อสารถึงสิ่งใดในการประพันธ์บทเพลงดังกล่าว ผู้บรรเลงควรหาเหตุและผลที่เกิดขึ้นจากการมองภาพรวมทั้งหมดของบทเพลง สิ่งที่เขาหาไม่ได้ในการตีความบทเพลงคือการวิเคราะห์บทเพลงอย่างละเอียดในทุกแง่มุมและทุกมิติของดนตรีเป็นอีกหนึ่งกุญแจสำคัญในการตีความบทเพลง

การฝึกซ้อมบทเพลงนี้ผู้บรรเลงควรฝึกซ้อมไล่บันไดเสียง D เมเจอร์และไมเนอร์ทั้งสองแบบก่อนฝึกซ้อมอย่างสม่ำเสมอ และควรฝึกแบบฝึกหัดที่เกี่ยวข้องกับเทคนิคการเล่นคู่สาย โดยใช้แบบฝึกหัดของ Kreutzer 42 Etudes และ Rode 24 Caprices ในบทที่ 23 เพื่อเตรียมตัวและสร้างเทคนิคในการเล่นบทเพลงนี้ นอกจากนั้นควรฝึกแบบฝึกหัดของ Sevcik For Violin ในบทของการเล่นโน้ตที่มีลักษณะเป็นคู่ 10 เพื่อเพิ่มความแข็งแรงของกำลังข้อมนิ้วและพัฒนาเทคนิคการกดนิ้วควบสองสาย (Double Stop) ให้แม่นยำของเสียงมากยิ่งขึ้นเพื่อพร้อมที่จะบรรเลงบทเพลงนี้

วิธีการฝึกซ้อมของบทเพลงนี้ผู้แสดงควรแยกฝึกซ้อมทีละประโยค โดยเริ่มจากจังหวะที่ช้าเพื่อให้แน่ใจถึงระดับเสียงที่ถูกต้องและมีคุณภาพของเสียงมากที่สุด และจึงนำประโยคที่ฝึกซ้อมนั้นมาประกอบกันเป็นท่อนจนขยายเป็นบทเพลงโดยคำนึงถึงเคเดนซ์ (Cadence) หรือประโยคเพลงเป็นหลัก (Phrase) การฝึกซ้อมในแต่ละประโยคนั้นผู้แสดงควรฝึกซ้อมไปพร้อมกับการจดจำโน้ตรวมไปถึงตำแหน่งของรูปมือให้ได้และควรคำนึงถึงการเชื่อมต่อของแต่ละตัวโน้ตให้มากที่สุด ปัญหาของบทเพลงนี้เนื่องจากบทเพลงนี้มีลักษณะของเทคนิคการกดนิ้วควบสองสาย (Double Stop) อยู่มากผู้แสดงควรแยกฝึกซ้อมทีละตัวโน้ตเพื่อให้แน่ใจในระดับเสียงที่ถูกต้องและเพิ่มความเร็วขึ้นตามทีผู้แสดงสามารถบังคับระดับเสียงที่ดีได้ นอกจากเทคนิคการสีกุสายนั้ยังมีเทคนิคการสีกุสายนัยแบบต่อเนื่องที่มีลักษณะจังหวะที่ค่อนข้างเร็ว การฝึกซ้อมในเทคนิคดังกล่าวผู้แสดงควรเริ่มฝึกซ้อมจากจังหวะที่ช้าและพยายามกดนิ้วในลักษณะเดียวกันกับการเล่นคอร์ดของไวโอลิน ดังนั้นผู้แสดงจึงไม่ควรยกนิ้วออกจากสายเพราะจะทำให้เล่นยากมากยิ่งขึ้น นอกจากนั้นผู้แสดงควรผ่อนน้ำหนักของแขนทั้งสองข้างลงให้รู้สึกผ่อนคลายพอสมควรและควรฝึกซ้อมโดยสังเกตเวลาที่เปลี่ยนสายให้มุมของคันชักเอียงเข้าไปหาสายหรือโน้ตตัวต่อไปเสมอเพื่อให้เกิดความต่อเนื่องมากที่สุด ปัญหาต่อไปคือเทคนิคการเล่นโน้ตคู่ 10 เป็นขั้นคู่ผสมที่ห่างกันมาก ผู้แสดงควรแยกซ้อมทีละคู่ให้ชำนาญที่สุดและจึงเพิ่มความเร็วขึ้นโดยคำนึงถึงคุณภาพเสียงที่ตีรวมไปถึงระดับเสียงที่ถูกต้อง เทคนิคการสีกุสายนัยคู่ 10 นั้นให้ผู้แสดงถอยนิ้วโป้งลงไปอยู่ใต้สะพานของไวโอลินให้พอประมาณเพื่อที่จะให้รูปมือมีองศาความกว้างและสามารถถ่างนิ้วซีกกับนิ้วก้อยได้ในระยะคู่ 10 ของไวโอลินได้ง่ายยิ่งขึ้น นอกจากนั้นการเล่นโน้ตที่มีลักษณะการสีกุสายนัยที่ต้องถ่างนิ้ว ผู้แสดงควรใช้ลักษณะของการถอยนิ้วซึ่งลงมาหาโน้ตหรือเสียงที่ถูกต้องมากกว่าการยัดนิ้วก้อยไปหาโน้ตหรือเสียงที่ถูกต้อง

บทสรุปและคำแนะนำ บทสรุป

วิทยานิพนธ์การแสดงเดี่ยวไวโอลินนี้ ผู้แสดงได้ค้นคว้าและศึกษาหาข้อมูลจากที่ต่างๆ เพื่อนำมาสนับสนุนการแสดงทั้งการศึกษาด้านประวัติและเนื้อหาของบทเพลง ประวัติของผู้ประพันธ์และผลงานอื่นๆ เนื้อหาทั่วไปเกี่ยวกับบทเพลงที่แสดง การทำความเข้าใจเกี่ยวกับบทเพลง การศึกษาด้านทฤษฎีและสังคีตลักษณ์ของบทเพลง การวิเคราะห์แนวความคิดของผู้ประพันธ์ องค์ประกอบต่างๆ เหล่านี้ล้วนเป็นส่วนสำคัญในการกำหนดทิศทางของการเตรียมตัวการฝึกซ้อมและการแสดง ซึ่งทำให้ผู้แสดงได้รับความรู้จากการศึกษาและที่สำคัญที่สุดคือ การที่ผู้แสดงสามารถถ่ายทอดสิ่งเหล่านี้ให้กับนักดนตรีรุ่นต่อไปได้

ผู้แสดงหวังไว้เสมอว่าการที่ผู้แสดงเข้ารับการศึกษาในระดับปริญญาโทนั้น จะช่วยพัฒนาความรู้และศักยภาพของผู้แสดง เพื่อที่จะนำสิ่งเหล่านั้นไปพัฒนาให้วงการดนตรีของเมืองไทยได้มีมาตรฐานสากล เนื่องจากผู้แสดงเห็นว่ายังมีนักเรียนรุ่นใหม่ที่มีความสามารถทัดเทียมต่างประเทศอีกหลายคน แต่ยังขาดผู้สอนที่มีความรู้ความชำนาญอย่างแท้จริง หากเขาเหล่านั้นได้มีโอกาสศึกษาอย่างถูกต้องเหมาะสม ก็จะทำให้มีฝีมือทัดเทียมกับประเทศอื่นๆ

คำแนะนำ

จากการศึกษาวิจัย ผู้แสดงควรประเมินความสามารถของตนเองก่อนที่จะคัดเลือกบทเพลงที่นำมาใช้แสดง จากนั้นจึงวางแผนกับการฝึกซ้อมให้เหมาะสมกับช่วงเวลา ผู้แสดงควรฝึกซ้อมบันไดเสียงและแบบฝึกหัดต่าง ๆ ของไวโอลินเป็นประจำ เพื่อช่วยในเรื่องเทคนิคของการบรรเลงบทเพลงให้ดีขึ้น นอกจากนี้ควรศึกษาและวิเคราะห์บทเพลงในแนวไวโอลินและแนวเปียโนอย่างละเอียด เพื่อที่จะช่วยทำให้เข้าใจบทเพลงมากยิ่งขึ้น นอกจากนี้ผู้แสดงควรหาโอกาสแสดงบทเพลงที่จะใช้แสดงก่อนการแสดงจริง เพื่อเป็นการซ้อมใหญ่และหาข้อบกพร่องของตนเอง และนำมาฝึกซ้อมและแก้ไขในส่วนผิดพลาด ก่อนการแสดง 1 สัปดาห์ ผู้แสดงไม่ควรฝึกซ้อมหนักมากเกินไปเพราะจะทำให้ร่างกายแบกรับความตึงเครียดมากเกินไปส่งผลให้การแสดงอาจจะไม่สมบูรณ์เต็มที่

บรรณานุกรม

- ณัชชา พันธุ์เจริญ. *พจนานุกรมศัพท์ดุริยางคศิลป์*. พิมพ์ครั้งที่ 3. กรุงเทพมหานคร: สำนักพิมพ์เกษกรวรรต, 2552.
- _____. *สังคีตลักษณ์และการวิเคราะห์*. พิมพ์ครั้งที่ 4. กรุงเทพมหานคร : สำนักพิมพ์เกษกรวรรต. 2552.
- _____. *ทฤษฎีดนตรี*. พิมพ์ครั้งที่ 9. กรุงเทพมหานคร : สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย. 2552.
- ณรงค์ฤทธิ์ ธรรมบุตร. *การประพันธ์เพลงร่วมสมัย*. กรุงเทพมหานคร : สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย. 2552.
- ศศิ พงศ์สรายุทธ. *ดนตรีตะวันตกยุคกลางและยุคฟื้นฟูศิลปวิทยาการ*. กรุงเทพมหานคร : สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย. 2556.
- _____. *ดนตรีตะวันตกยุคบาโรกและยุคคลาสสิก*. กรุงเทพมหานคร : สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย. 2553.

บทความวิชาการ
ACADEMIC ARTICLES

บทคัดย่อ

บทความนี้มีวัตถุประสงค์เพื่อนำเสนอแนวทางการปฏิบัติที่ใช้สำหรับเข้าแข่งขันนาฏศิลป์ไทยสร้างสรรค์ในระดับนานาชาติ จากรางวัลชนะเลิศการแข่งขัน IDA China Shenzhen International Dance Festival 2017 ณ สาธารณรัฐประชาชนจีน เมื่อวันที่ 2 ธันวาคม พ.ศ.2560 โดยสาขาวิชานาฏศิลป์และศิลปการแสดง มหาวิทยาลัยราชภัฏจันทรเกษม ได้ส่งการแสดงระบำโนราไชยรัตน์เข้าแข่งขัน ซึ่งเป็นการแสดงที่สร้างสรรค์จากการผสมผสานระหว่างการรำโนราและการรำมวยไชยาเข้าด้วยกัน การแสดงชุดนี้นำมาฝึกซ้อมและเป็นส่วนหนึ่งของรายวิชาการเตรียมฝึกประสบการณ์วิชาชีพ ซึ่งเป็นรายวิชาที่เน้นให้นักศึกษาฝึกการทำงานร่วมกัน

แนวทางการจัดการปฏิบัติที่ควรใช้ทำการแข่งขันนาฏศิลป์ระดับนานาชาติมีหลายประการ ได้แก่ การรวบรวมข้อมูลที่เกี่ยวข้องกับการแข่งขันให้ได้มากที่สุด เพื่อนำไปวิเคราะห์และวางแผนการทำงานร่วมกัน โดยจะต้องวางแผนหลักและแผนสำรองสำหรับการแข่งขันในต่างประเทศ เลือกการแสดงให้เหมาะสมกับรายการและศักยภาพของนักแสดง เตรียมความพร้อมเรื่องเอกสารและสัมภาระ สุดท้ายที่สำคัญที่สุด คือ ความคิดที่มีผลต่อจิตใจอีกหนึ่งของนักแสดง อันทำให้เกิดความตั้งใจมีสมาธิในการแข่งขัน

สรุปแนวทางการปฏิบัติที่นำเสนอนี้มุ่งเน้นให้ผู้สนใจนาฏศิลป์ไทยไปแข่งขันในระดับนานาชาติได้ตระหนักถึงการเตรียมตัวจากการรวบรวมข้อมูลทั้งภายนอกและภายในของเรา เพื่อวิเคราะห์หาโอกาสไปสู้เป้าหมาย จากนั้นต้องปฏิบัติออกมาเป็นรูปธรรมด้วยการกำจัดจุดอ่อน นำเสนอจุดแข็ง และสร้างโอกาสเพื่อป้องกันปัญหาภายนอกที่อาจเกิดขึ้นหรือการเตรียมแผนรองรับความเสี่ยง และที่สำคัญที่สุดหลังจากการวิเคราะห์คือทุกคนจะต้องลงมือปฏิบัติตามแนวทางที่ได้จากการวิเคราะห์ เพื่อให้เกิดการทำงานเป็นรูปธรรมและบรรลุเป้าหมายการแข่งขันได้อย่างแท้จริง

คำสำคัญ: การแข่งขันนาฏศิลป์/ นาฏศิลป์นานาชาติ/ กลยุทธ์

Abstract

This article aims to provide management for the contest of Thailand Dancing Arts in the international level from the winner of the competition IDA China Shenzhen International Dance Festival 2017 at China by the branch of dancing arts and performing arts, Chandrakasem Rajabhat University integrated teaching of the professional experiences course. The course focuses on training students to work together.

Practices should be used to compete with several international dancing arts include gathering competition information as much as possible to analyze and plan to work together by planning the master plans and backup plans for the competition abroad. Select the performing that suit to the needs of the actors as well. Preparing documentation and necessity. Finally, the most important is the idea that influence impulsive mind of the actors. This makes the intention to concentrate on the competition.

Summary the proposed guidelines that focus on bringing Thailand Dancing Arts to compete on an international level. Aware of preparations information from both inside and outside of us to analyze opportunities into goals. Then must come out with a concrete by eliminate the weak, Present strengths and create opportunities to prevent outside or prepare a plan for supporting the risk. And the most important after analyzing was everyone must act according to the guidelines from analysis to achieve concrete work and achieve goals truly competitive.

Keywords: Dancing Arts Competition/ International Dancing Arts/ Strategy

* อาจารย์, สาขาวิชานาฏศิลป์และศิลปการแสดง คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏจันทรเกษม, kullanadchinkot@gmail.com

บทนำ

กลยุทธ์ที่ผู้เขียนนำเสนอคือแนวทางที่ควรปฏิบัติในการแข่งขันนาฏศิลป์ระดับนานาชาติ ในเรื่องของการวางแผนกลยุทธ์ การเตรียมตัว และการแก้ไขปัญหาเฉพาะหน้า แนวทางการปฏิบัติที่ได้มาจากการวิเคราะห์ภาพรวมของคณะผู้แข่งขัน คือ สาขาวิชานาฏศิลป์ และศิลปะการแสดง มหาวิทยาลัยราชภัฏจันทรเกษม เพื่อวางกลยุทธ์ให้สามารถบรรลุเป้าหมายจำเพาะนี้ให้สำเร็จ โดยเขียนเชิงวิเคราะห์เปรียบเทียบและจากมุมมองการบริหารจัดการในประสบการณ์ที่ได้มีส่วนร่วมดำเนินงานในการแข่งขันที่สามารถชนะการแข่งขันนาฏศิลป์ระดับนานาชาติ 2 รายการ ได้แก่

1. รางวัลชนะเลิศนาฏศิลป์ระดับนานาชาติ Thailand Dramatic Festival 2017 Princess Cup and IDA Thailand Open Dance Championship 2017 ในประเทศไทย ซึ่งถ้วยพระราชทานสมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี จัดโดย สมาคมนาฏกรรมแห่งประเทศไทย วันที่ 11 พฤศจิกายน พ.ศ. 2560 ณ ราชกรีฑาสโมสร กรุงเทพมหานคร ประเทศไทย

2. รางวัลชนะเลิศนาฏศิลป์พื้นบ้านระดับนานาชาติ IDA China Shenzhen International Dance Festival 2017 ในสาธารณรัฐประชาชนจีน จัดโดย สมาคม IDA Drama China วันที่ 2 ธันวาคม พ.ศ. 2560 ณ เมืองเซินเจิ้น (Shenzhen) สาธารณรัฐประชาชนจีน

จากประสบการณ์ข้างต้นทำให้ผู้เขียนสังเกตได้ว่าทุกคณะที่เข้าแข่งขันมีหัวหน้าหรือผู้นำทำหน้าที่บริหารคณะให้ไปในทิศทางเดียวกัน ดังนั้นจะต้องทราบข้อมูลเกี่ยวกับรายการแข่งขันให้มากที่สุด รวมถึงควรทราบข้อมูลของผู้เข้าแข่งขันคณะอื่น ๆ ด้วย เพื่อวิเคราะห์สถานการณ์ของกลุ่มและทราบถึงสถานะปัจจุบันและในอนาคตของเราว่าต้องดำเนินการให้คณะของเราไปสู่เป้าหมายได้มากขึ้นอันเป็นแหล่งที่มาของการวางกลยุทธ์ข้อต่อไป

แนวทางการปฏิบัติในการแข่งขันนาฏศิลป์ไทยในระดับนานาชาติมีขั้นตอนดังต่อไปนี้

1. ศึกษาข้อมูลและกฎเกณฑ์การแข่งขัน

1.1 รู้เขา รู้เรา รอบรู้ครั้ง ชนะร้อยครั้ง

สิ่งที่สำคัญประการแรกสำหรับการแสดงหรือการแข่งขัน คือการศึกษาหาข้อมูลการแข่งขันเพื่อเตรียมตัวให้เกิดความพร้อม รวมถึงเตรียมแผนสำรองสำหรับแก้ไขสถานการณ์เฉพาะหน้า โดยต้องมีข้อมูลของการแข่งขัน คณะกรรมการตัดสิน ข้อมูลของผู้เข้าแข่งขัน ข้อมูลของสภาพแวดล้อม ภูมิประเทศที่ทำการแข่งขัน ข้อมูลเหล่านี้จะช่วยเพิ่มความได้เปรียบในการแข่งขัน (Competitive Advantage) ซึ่งข้อมูลต่าง ๆ นี้ไม่ควรละเลย เพราะสำคัญต่อการวิเคราะห์เพื่อใช้ในการดำเนินงานต่อไป โดยการหาข้อมูลจะเกิดจากการตั้งคำถามที่มุ่งเน้นการแก้ไขปัญหาที่อาจเกิดขึ้นดังต่อไปนี้

1.1.1 รู้เขา

หาข้อมูลเกี่ยวกับรายการแข่งขันเป็นเรื่องสำคัญต่อการวางแผน ต้องทราบถึงกฎเกณฑ์การแข่งขัน คณะกรรมการ คณะผู้เข้าแข่งขันอื่น ๆ รูปแบบการแสดงที่เคยชนะการแข่งขันและรูปแบบการแสดงที่คาดว่าจะนำมาแสดงในการแข่งขันปัจจุบัน เป็นต้น ซึ่งในการแข่งขันจริงจัดในหอประชุมประกอบด้วยเวทีขนาดใหญ่มีทางเข้าออกเวทีด้านซ้ายและขวา หอประชุมบรรจุผู้ชมได้ 100 ที่นั่ง ผู้เข้าแข่งขันประมาณ 15 ทีม กรรมการตัดสินที่มีความเชี่ยวชาญด้านการแสดงต่างสาขาจำนวน 6 คน ได้แก่ ผู้เชี่ยวชาญด้านศิลปะการแสดง ด้านการแสดงลีลาศ ด้านกีฬายิมนาสติก ด้านการแสดงพื้นบ้าน ชาวจีน 3 ท่าน ชาวยุโรป 1 ท่าน และไทย 2 ท่าน ซึ่งผู้เข้าแข่งขันที่น่าสนใจ คือ ทีมเด็กกายกรรมจากประเทศจีนที่มีร่างกายยืดหยุ่นสูง แต่ละคณะต้องแนะนำการแสดงด้วยภาษาจีนหรือภาษาอังกฤษ สำหรับคณะสาขาวิชานาฏศิลป์และศิลปะการแสดงแนะนำการแสดงด้วยภาษาอังกฤษ ขณะแสดงจริงได้มีความพร้อมเพรียง ความแม่นยำ อารมณ์ความรู้สึกที่นักแสดงถ่ายทอด ความผิดพลาดบนเวทีน้อยมาก อีกทั้งยังเป็นการแสดงที่ชาวจีนไม่เคยชมจึงได้รับการชื่นชมจากผู้ชมและได้รับเสียงปรบมือจำนวนมาก

1.1.2 รู้เรา

การวิเคราะห์ข้อมูลเกี่ยวกับเราเป็นการหาจุดแข็ง จุดด้อย มองหาโอกาสได้เปรียบเพื่อพัฒนา และอุปสรรคที่อาจจะเกิดขึ้นเพื่อหาแนวทางแก้ไข ปัญหา เมื่อเทียบเคียงกับการวิเคราะห์การตลาดธุรกิจ (SWOT) นั้นถือว่าคล้ายกันเป็นอย่างมาก กล่าวคือจุดแข็งของสาขาวิชานาฏศิลป์และศิลปะการแสดงมีผลงานวิจัยนาฏศิลป์สร้างสรรค์ของนักศึกษาจำนวนมาก จึงมีแหล่งข้อมูลการแสดงเพื่อคัดเลือกการแสดงที่น่าสนใจและได้คัดเลือกชุดระบำโนราไชยรัตน์มาทำการแข่งขัน เพราะเล็งเห็นถึงลีลาการแสดงที่มีเอกลักษณ์อันเป็นเสน่ห์ของประเทศไทย เนื่องจากการแสดงนี้ผสมศิลปะการรำโนราและศิลปะการต่อสู้มวยไชยาเอาไว้อย่างลงตัว อีกทั้งนักแสดงส่วนหนึ่งเคยแสดงชุดนี้มาก่อนทำให้สามารถพัฒนาการแสดงให้ดียิ่งขึ้นเพื่อให้พร้อมต่อการแข่งขันมากที่สุด กล่าวคือแต่เดิมใช้ผู้แสดงหญิงล้วน 8 คน พัฒนาให้มีผู้แสดงชายเพิ่ม 3 คน เพื่อสร้างความแข็งแกร่งในท่ามวยไชยา แต่ยังคงไว้ซึ่งลีลาท่ารำอันอ่อนช้อยของการรำโนรา พร้อมทั้งมีครูผู้สอนที่มีทักษะ

การรำโนราและการรำมวยเป็นผู้กำกับกับการฝึกซ้อมจึงทำให้พัฒนาทักษะทางร่างกายของผู้แสดงได้อย่างรวดเร็วและมีคุณภาพ เครื่องแต่งกายแต่เดิมมีเครื่องแต่งกายของผู้แสดงหญิงล้วนนั้นจำนวน 8 ชุด และยังมีความสมบูรณ์อยู่มาก จึงต้องสร้างเครื่องแต่งกายของผู้แสดงชายเพียง 3 ชุด ด้วยการประยุกต์เครื่องแต่งกายของการแสดงอื่นมาปรับใช้ให้เหมาะสมและมีรูปแบบในทางเดียวกันกับการแต่งกายของผู้หญิง และที่สำคัญนักแสดงมีความมุ่งมั่นและตั้งใจในการแข่งขันจึงทำให้การฝึกซ้อมตลอดจนการแข่งขันมีความราบรื่น

จุดด้อยของของเรา คือ มีเวลาการฝึกซ้อมเพียงหนึ่งสัปดาห์จึงต้องบริหารจัดการเวลาให้พร้อมต่อการแข่งขันให้มากที่สุด นักแสดงหลายคนต้องแบ่งเวลามาร่วมซ้อมพร้อมกันจากภาระหน้าที่หลักในเรื่องของการเรียนและการทำงานพิเศษมาทำการฝึกซ้อมทำให้ร่างกายของผู้แข่งขันอ่อนล้าบ้างในบางครั้ง ทั้งนี้ต้องเป็นกลยุทธ์ที่ถูกต้องตามกฎหมายเกณฑ์การแข่งขัน อีกทั้งต้องสามารถประทับใจกรรมการเพื่อเพิ่มปัจจัยให้บรรลุเป้าหมายมากขึ้น



ภาพที่ 2 การฝึกซ้อมเข้าแข่งขันนาฏศิลป์ระดับนานาชาติ ชุด โนราไชยรัตน์

วันที่ 30 พฤศจิกายน พ.ศ.2560

ที่มา : นางสาวชไมพร จันทรวินุลย์

การประกวดนาฏศิลป์ทั้ง 2 รายการข้างต้น เป็นการประกวดนาฏศิลป์ที่ไม่จำกัดรูปแบบการแสดง (Freestyle) ตัดสินด้วยกรรมการไม่จำกัดสาขาการแสดงประมาณ 15 ท่าน โดยนานาชาติส่งการแสดงเข้าร่วมประกวดนาฏศิลป์ที่มีความเฉพาะของประเทศตนเอง ซึ่งการแข่งขันรายการแรกในประเทศไทยมีผู้เข้าร่วมการแข่งขันประมาณ 20 กว่าประเทศ การแข่งขันรายการที่ 2 ในสาธารณรัฐประชาชนจีนมีเข้าร่วมประกวดประมาณ 30 กว่าคณะอื่น โดยข้อมูลที่รวบรวมได้นี้ถูกนำมาวิเคราะห์เพื่อวางแผนหลักและแผนสำรอง จากนั้นประชุมคณะผู้แสดงและผู้ทำงานทุกส่วนให้เข้าใจตรงกันทุกคน

2. กลยุทธ์และการวางแผนการแข่งขัน

2.1 วิเคราะห์จุดอ่อนและจุดแข็งของตัวเอง เพื่อมองหาโอกาสและปัจจัยภายในและภายนอก เช่นเดียวกับการวิเคราะห์การตลาดของการทำธุรกิจ (SWOT) ซึ่งผลการวิเคราะห์จะทำให้ผู้บริหารตระหนักว่ามีโอกาสไปสู่เป้าหมายที่ต้องการได้อย่างไร และสิ่งที่ทำให้ไม่สามารถไปสู่เป้าหมายได้คือสิ่งใด

2.2 เมื่อวิเคราะห์อย่างแจ่มชัดแล้วจะทำให้ทราบสถานะของตนเองต่อภาพรวมการแข่งขันทั้งหมด จากนั้นจะต้องปฏิบัติเพื่อให้แผนกลยุทธ์เป็นรูปธรรมมากขึ้นด้วยวิธีดังต่อไปนี้

- (1) กำจัดจุดอ่อน
- (2) นำเสนอจุดแข็ง
- (3) สร้างโอกาสและป้องกันปัญหาที่อาจเกิดขึ้นนอกเหนือจากการเตรียมตัวหรือแผนการรองรับความเสี่ยง

2.3 ลงมือปฏิบัติ

ผู้ที่จะบรรลุเป้าหมายได้นั้นจะต้องระลึกอยู่เสมอว่า ผู้ที่ลงมือปฏิบัติจริงเท่านั้นที่จะเป็นแรงขับเคลื่อนให้กลยุทธ์บรรลุเป้าหมาย ซึ่งผู้ที่ปฏิบัติในที่นี้คือนักแสดงและทีมงานทุกคน ผู้บริหารจัดการควรมีหน้าที่บริหารการทำงานของบุคคลในคณะให้ไปในทิศทางเดียวกัน

3. การวางแผนการดำเนินงาน

3.1 แผนการดำเนินงานหลัก

การวางแผนการดำเนินงานหลัก จัดตั้งขึ้นเพื่อให้ทุกคนทำงานไปในทิศทางเดียวกันและลดความเสี่ยงของปัญหาที่อาจจะเกิดขึ้นให้น้อยลง ผ่านการประชุมวางแผนร่วมกันรวมถึงมอบหมายหน้าที่รับผิดชอบโดยมีรายละเอียดดังต่อไปนี้

3.1.1 เลือกชุดการแสดงและพัฒนานักแสดงให้มีความพร้อมสูงสุด

การเลือกชุดการแสดงคณะผู้แข่งขันนั้นเลือกด้วยการคำนึงถึงการนำเสนอที่น่าสนใจและได้ใช้ทักษะทางร่างกายของผู้แสดงอย่างเต็มที่ เพื่อสร้างความน่าติดตามตลอดการแสดงและสุดท้ายต้องจบการแสดงได้อย่างเรียบร้อยด้วยการออกแบบท่ารำเข้าเวทีให้ผู้แสดง วิธีนี้เป็นวิธีที่คณะผู้แข่งขันเลือกใช้ในการแข่งขันนาฏศิลป์ต่าง ๆ บ่อยครั้ง เพื่อให้สะดวกต่อการเลือกนักแสดงและง่ายต่อการฝึกซ้อมในลำดับต่อไป

ชุดการแสดงที่เลือกไปแข่งขัน คือ ระบำโนราไชยรัตน์ มีความโดดเด่นในเรื่องของความอ่อนช้อยจากศิลปะการรำโนราและความแข็งแรงจากศิลปะมวยไชยา ที่นำมาผสมผสานรังสรรค์ท่ารำ เป็นการแสดงในชุดเดียว ใช้ผู้แสดงทั้งหมด 8 คนประกอบด้วยผู้หญิง 6 คน ผู้ชาย 5 คน สวมเครื่องแต่งกายและเครื่องประดับรูปแบบเดียวกัน แต่รายละเอียดของการแต่งกายผู้หญิงและผู้ชายต่างกันเล็กน้อย ซึ่งภาพรวมของการแต่งกายเป็นรูปแบบที่ไม่เหมือนกับการแสดงชุดอื่น ๆ ซึ่งส่วนใหญ่แต่งกายหลากหลาย (freestyle) ซึ่งถือว่าทีมเรามีความแตกต่างและความประทับใจผ่านการแต่งกายที่ละเอียดและประณีต การแสดงอยู่ในกฎเกณฑ์รายการการแข่งขันทุกประการ คือ เวลาการแสดงไม่เกิน 3.30 นาที จำนวนผู้แสดงไม่เกิน 10 คน

3.1.2 วิธีการเตรียมเอกสาร

การเตรียมเอกสารจะต้องเตรียมล่วงหน้าด้วยการตรวจสอบเอกสารให้รอบคอบ 3 ครั้ง เพื่อป้องกันการผิดพลาดของเอกสารระหว่างประเทศของคณะผู้เดินทางจำนวน 11 คน ก่อนส่งเอกสารในขั้นตอนต่าง ๆ การเตรียมเอกสารที่เกี่ยวข้องเหมือนกันทั้งหมด คณะควรตรวจสอบหนังสือเดินทางของนักแสดงให้เป็นไปตามข้อกำหนดกฎหมายกรณีเดินทางออกนอกประเทศ เพื่อความรวดเร็วและลดความเสี่ยงการเกิดข้อผิดพลาดลงได้

3.1.3 วางแผนการฝึกซ้อม

เนื่องจากนักแสดงที่ได้รับคัดเลือกไปแข่งขันมีทักษะทางนาฏศิลป์ที่แตกต่างกันจึงต้องเข้าเก็บตัวเพื่อพัฒนาทักษะการใช้ร่างกาย ไหวพริบและความแม่นยำในการแสดง นักแสดงเป็นนักศึกษาจากหลายชั้นปี ซึ่งมีเวลาว่างที่ต่างกันจึงต้องสละเวลาส่วนตัวมาเพื่อฝึกซ้อมให้พร้อมกันทุกครั้งการฝึกซ้อมทุกครั้งจะทำให้การฝึกซ้อมทุกครั้งมีประสิทธิภาพมากขึ้น หากผู้แสดงมาซ้อมไม่ครบทุกคนจะทำให้พัฒนาทักษะได้ไม่เท่ากัน อีกทั้งอาจเกิดความสับสนเข้าใจไม่ตรงกัน เพราะการแข่งขันที่สาธารณรัฐประชาชนจีน เป็นรายการต่อเนื่องจากรางวัลชนะเลิศการแข่งขันในประเทศไทย จึงทำให้ต้องประสานงานและเตรียมการเร่งด่วน จากการแข่งขันที่สาธารณรัฐประชาชนจีนเป็นรายการต่อเนื่องจากรางวัลชนะเลิศการแข่งขันในเมืองไทย ให้มหาวิทยาลัยและกองประกวดสนับสนุนการเดินทางและค่าครองชีพในประเทศจีนอย่างกะทันหัน ทำให้มีเวลาเตรียมตัวและฝึกซ้อม 1 สัปดาห์ โดยมีตารางการซ้อม ดังนี้

ตารางที่ 1 ตารางการฝึกซ้อม

เวลา	จันทร์	อังคาร	พุธ	พฤหัสบดี	ศุกร์	หมายเหตุ
9.00น.	ประชุม นักแสดงทำ ความเข้าใจ และให้ ข้อมูลการ แข่งขัน	เตรียม ร่างกาย	ประชุมทำ ความ เข้าใจทำ หลักโนรา และมวยไช ยา นักแสดง ฝึกท่าหลัก โนราด้วย ตนเอง	ต่อทำรำ ครึ่งหลัง ของการ แสดง	ซ้อมการ แสดง ทั้งหมด	ครึ่งวันเช้า
13.00น.	คัดเลือก นักแสดง	ฝึกท่าหลัก โนรา	นักแสดง ฝึกท่าหลัก มวยไชยา ด้วยตนเอง	ซ้อมครึ่ง แรกและ ครึ่งหลัง ของการ แสดง รวมกัน		ครึ่งวัน บ่าย
18.00น.	จัดเตรียม เครื่องแต่ง กาย นักแสดง	ฝึกท่าหลัก มวยไชยา	ต่อทำรำ ครึ่งแรก ของการ แสดง	จัดเตรียม เครื่องแต่ง กาย นักแสดง และ สัมภาษณ์ ส่วนตัว		ช่วงเย็น

จากตารางจะเห็นได้ว่าการฝึกซ้อมช่วงแรก เป็นการฝึกพื้นฐานการรำโนรา และการรำมวยไชยา ซึ่งเป็นลักษณะของท่ารำต่าง ๆ ในการแสดง ประกอบด้วยลักษณะของการใช้แขน ขา ลำตัว รวมถึงอารมณ์ความรู้สึกขณะรำ เพื่อให้เกิดความงามของท่ารำแบบโนราและมวยไชยาอย่างแม่นยำ

การฝึกซ้อมช่วงกลางเป็นการฝึกท่าหลักหรือท่าเด่นของการแสดงอันเป็นท่าที่จะนำเสนอเพื่อให้เกิดความประทับใจต่อกรรมการและผู้เข้าร่วมชมการแข่งขัน ท่าหลักมีลักษณะเป็นท่าชุดหรือหลายท่าที่รำต่อกัน จึงต้องซ้อมให้เกิดความพร้อมเพรียงและแม่นยำเป็นหมู่คณะ

การฝึกซ้อมช่วงสุดท้ายเป็นการนำท่ารำโนราประกอบท่ารำมวยไชยา ได้แก่ ท่ารำโนราที่มีความอ่อนช้อย เช่น การกรัดนิ้ว การดั่งวง การใช้ขา การยกขาสูง รวมถึงความตัวอ่อนของผู้แสดง การแปรแถวมักใช้ท่ารำจากโนรา และ ท่ารำมวยไชยาที่มีความแข็งแรง เช่น ท่าตั้งกาด ป้องกัน ท่าชก ท่าเตะ ท่าถีบ และการออกเสียงที่อึกเขิม เป็นต้น ซึ่งลีลาการเคลื่อนไหวทั้ง 2 ส่วนถูกผสมผสานกันอย่างลงตัวและมีความชัดเจน กล่าวคือ ช่วงรำโนราใช้ท่ารำที่มีความอ่อนช้อยชัดเจนด้วยการรำและให้จบเป็นช่วงความอ่อนช้อยแล้วจึงเริ่มต้นแสดงความแข็งแรงของท่ารำมวยไชยาสลับกันโดย ร้อยเรียงให้ตอนสุดท้าย จบด้วยท่าโนราและท่ามวยไชยาพร้อมกันเป็นภาพหนึ่ง จากนั้นเริ่มทำใหม่ด้วยท่าโนราเป็นท่าเข้าเวทีเพื่อจบการแสดง

3.2 แผนการดำเนินงานสำรอง

แผนการดำเนินงานสำรองจัดตั้งขึ้นเพื่อรองรับความเสี่ยงของปัญหาที่อาจเกิดขึ้นเมื่อพบปัญหาสามารถใช้แผนสำรองแก้ไขได้ เช่น เรื่องการติดต่อสื่อสารในต่างประเทศ เรื่องที่พักและการเดินทาง เรื่องนักแสดงสำรอง และเรื่องเกี่ยวกับองค์ประกอบการแสดง เป็นต้น ซึ่งได้ผ่านการประชุมวางแผนร่วมกันรวมถึงมอบหมายหน้าที่รับผิดชอบโดยมีรายละเอียดดังต่อไปนี้

3.2.1 คาดการณ์เหตุการณ์แข่งขันจริง

เนื่องจากการแสดงระบำโนราไชยรัตน์มีนักแสดง 9 คน ต้องใช้เวลาแต่งหน้าและแต่งตัว 3 ชั่วโมง จึงเริ่มเตรียมตัวนักแสดงเวลา 12.30 น. - 15.30 น. เพื่อเดินทางออกจากที่พักเวลา 16.00 น. ไปสถานที่แข่งขัน 17.00 น. งานเริ่ม 19:00 น. มีเวลาเตรียมความพร้อม 1 ชั่วโมงก่อนการแสดง จึงแบ่งหน้าที่เป็น 2 ฝ่าย คือ 1. ฝ่ายประสานงานและสวัสดิการ ตรวจสอบองค์ประกอบการแสดงที่ต้องใช้ให้เรียบร้อย ห้องพัก อาหาร อธิบายประวัติการแสดงให้แก่ผู้ดำเนินรายการ เตรียมยาสามัญประจำบ้าน และอื่น ๆ โดยต้องเป็นใช้การสังเกตและความรวดเร็วเพื่อแก้ไขปัญหา 2. นักแสดงตรวจสอบความพร้อมของตัวเอง รวมถึงดูแลการแต่งกายให้กันและกัน จากนั้นเตรียมร่างกาย (warm up) และทำสมาธิให้พร้อมต่อการแข่งขัน ในส่วนของการเจ็บป่วยที่อาจเกิดขึ้นสามารถรักษาได้จากชุดยาสามัญประจำบ้านและอุปกรณ์ทำแผลที่เตรียมมา แต่หากมีกรณีไม่สามารถทำการแสดงได้จึงจะให้นักแสดงสำรองที่ถูกฝึกซ้อมมาพร้อมกันขึ้นแสดงแทน

3.2.2 การแบ่งหน้าที่ส่วนตัวและส่วนกลาง

การแบ่งหน้าที่ความรับผิดชอบเป็น 2 ส่วน คือส่วนตัวและส่วนรวมนั้นเป็นเรื่องจำเป็น เนื่องจากต้องรับผิดชอบหน้าที่ของตนให้ดีแล้ว ต้องรับหน้าที่ส่วนรวมเกี่ยวกับการอยู่ร่วมกันเป็นทีม การช่วยการแต่งตัวดูแลความเรียบร้อยซึ่งกันและกัน รวมถึงการดูแลน้ำหนักสัมภาระที่จะขึ้นเครื่องบิน การจัดเก็บเสื้อผ้าเครื่องประดับไม่ให้เกิดการชำรุด รวมทั้งการบรรจุลงกระเป๋าตามมาตรฐานการบิน ซึ่งทุกคนต้องเตรียมเครื่องมือสื่อสารให้สามารถติดต่อกันในสาธารณรัฐประชาชนจีนด้วยการติดตั้งโปรแกรมสื่อสารตามมาตรฐานของสาธารณรัฐประชาชนจีนเพื่อเพิ่มประสิทธิภาพการประสานงานให้สะดวกมากขึ้น

3.3 สรุปแผนดำเนินงานหลักและแผนดำเนินงานสำรอง

3.3.1 นักแสดง มีนักแสดงหลัก 9 คน แผนสำรองคือ เตรียมนักแสดงสำรอง 1 คนเดินทางไปด้วยโดยมีหน้าที่เป็นสวัสดิการและนักแสดงสำรอง

3.3.2 เอกสาร มีความสำคัญต่อการเดินทางเข้า-ออกประเทศจีนเป็นอย่างมาก จึงไม่ควรซื้อผิดพลาดเรื่องเอกสารตลอดการเดินทาง เอกสารในที่นี้ได้แก่ เอกสารสำคัญเดินทาง (passport) เอกสารรายละเอียดที่พักและจุดมุ่งหมายการเดินทาง ตั๋วเครื่องบินไป-กลับ เอกสารทางราชการที่สนับสนุนการแข่งขันจากต้นสังกัด เป็นต้น แก้ไขด้วยการร่วมกันตรวจสอบความถูกต้องของเอกสารอย่างน้อย 2 ครั้ง และวางแผนสำรองในกรณีที่เอกสารอาจสูญหายระหว่างเดินทางด้วยการทำสำเนาเอกสารประจำตัวของทุกคนไว้ที่ส่วนกลางเป็นผู้รวบรวม ทั้งนี้ควรเตรียมประวัติการแสดงที่เป็นภาษาอื่นอย่างน้อย 3 ภาษา ได้แก่ ภาษาไทย ภาษาอังกฤษ และภาษาจีน หรือภาษาท้องถิ่น เพื่อให้แน่ใจว่าจะมีข้อมูลการแสดงไปนำเสนอในรายการแข่งขัน ป้องกันในกรณีที่ข้อมูลที่ส่งถึงรายการแข่งขันอาจผิดพลาดหรือสูญหายจะได้มีฉบับสำรองให้กรรมการ ทั้งนี้ได้ส่งรายละเอียดประวัติการแสดงให้กองประกวดล่วงหน้าก่อนเดินทางแล้ว

3.3.3 การเดินทาง เลือกนักแสดงที่สามารถแต่งตัวและช่วยผู้อื่นได้ทุกคน โดยร่วมกันเตรียมอุปกรณ์ที่ต้องใช้ทั้งส่วนตัวและส่วนกลาง เช่น เครื่องสำอาง หนังสือสำคัญติดตัว เงินและกล่องบันทึกภาพ ยังขาดความรู้และไม่มีประสบการณ์ดำเนินชีวิตในสาธารณรัฐประชาชนจีนจึงเตรียมแผนสำรองดังนี้ 1. มอบเงินติดตัวให้ทุกคนเพื่อใช้จ่ายในกรณีฉุกเฉินที่สาธารณรัฐประชาชนจีน 2. ให้ทุกคนเตรียมเครื่องมือสื่อสารและติดตั้งโปรแกรมสำหรับติดต่อกันตามมาตรฐานของสาธารณรัฐประชาชนจีน

3.3.4 การจัดเตรียมและการแต่งกายนักแสดง เนื่องจากมีเวลาเตรียมตัวแข่งขันเพียง 1 สัปดาห์ จึงเลือกนักแสดงที่สามารถแต่งตัวและช่วยเพื่อนแต่งตัวได้ รวมถึงการช่วยดูแลความเรียบร้อยของเครื่องแต่งกายและช่วยกันเตรียมอุปกรณ์ส่วนตัวและส่วนกลางก่อนเดินทาง เช่น เครื่องสำอาง หนังสือสำคัญติดตัว เงินและกล่องโทรศัพท์มือถือ โดยมีแผนสำรองคือ จะต้องฝึกซ้อมนักแสดงสำรองให้มีพื้นฐานและปรับตัวได้เร็วสามารถแสดงแทนใครก็ได้ รวมถึงต้องเป็นสวัสดิการช่วยแต่งตัวผู้แสดง ควบคุมการซ้อมและการแต่งกายโดยอาจารย์ชรรค์ชัย หอมจันทร์ และช่วยประสานงานและดูแลความเรียบร้อยโดยอาจารย์กุลนาถ ชินโคตร

3.3.5 ระหว่างการแข่งขันจริง การแข่งขันจริงเราต้องคาดการณ์ล่วงหน้าว่าจะมีบรรยากาศและสถานการณ์ที่อาจเป็นปัญหาต่อการแข่งขัน จึงทำให้ทราบว่ายังมีรายละเอียดเกี่ยวกับองค์ประกอบการแสดงที่ต้องเตรียมแผนสำรองไว้แก้ไขดังนี้ 1. ไม่ทราบลักษณะเวทีการแสดง จึงเตรียมออกแบบลีลาการเคลื่อนไหวให้สามารถแสดงบนเวทีลักษณะใดก็ได้ 2. เนื่องจากทำการซ้อมอย่างหนักและสำรวจความพร้อมของร่างกายและจิตใจของผู้แสดงพบว่า มีความกังวลและความตื่นเต้นก่อนเดินทางไปแข่งขัน อาจทำให้ร่างกายพักผ่อนไม่เพียงพอและอ่อนแอได้ จึงเตรียมยาสามัญประจำบ้านและอุปกรณ์ทำแผล รวมถึงนักแสดงสำรอง 1 คน 3. เนื่องจากส่งเพลงที่ใช้แข่งขันผ่านระบบอินเทอร์เน็ต (Internet) และอาจเกิดข้อผิดพลาดเรื่องเพลงที่ใช้แสดงได้ จึงเตรียมเพลงบันทึกใส่แผ่นซีดี (CD) แฟลชไดรฟ์ (flash drive) และส่งเพลงเข้าจดหมายอิเล็กทรอนิกส์ (E-mail) เป็นข้อมูลเพลงสำรองให้พร้อมต่อการแข่งขัน รวมถึงเรื่องประสานงานกับผู้ดำเนินรายการเพื่อมอบเอกสารข้อมูลการแสดงสำหรับพูดบนเวที และ 4. ในกรณีที่เครื่องแต่งกายอาจหลุดระหว่างรอทำการแสดง จึงต้องเตรียมเข็ม ด้าย กรรไกร ซึ่งเป็นอุปกรณ์ที่ใช้แต่งตัวและซ่อมแซมเครื่องกายโดยมอบหมายให้นักแสดงดูแล

3.3.6 กล่องบันทึกภาพการทำงานและการแสดง โดยกำหนดให้ น.ส.ชไมพร จันทรวินุลย์ เป็นฝ่ายสวัสดิการที่รับผิดชอบบันทึกภาพด้วยกล้องหลัก 1 ตัว สำหรับเก็บภาพการทำงานกล้องสำรอง โดยอาจารย์กุลนาถ ชินโคตร และมอบหมายให้ทุกคนถ่ายรูปการทำงานด้วยกล้องโทรศัพท์มือถือส่วนที่จะส่งผ่านแอปพลิเคชัน ไลน์ (Line Application) เพื่อนำภาพไปเขียนรายงานการแข่งขันต่อต้นสังกัด

4. วิเคราะห์ผลการแข่งขัน

หลังจากได้รับรางวัลชนะเลิศนาฏศิลป์ระดับนานาชาติ IDA China Shenzhen International Dance Festival 2017 ในสาธารณรัฐประชาชนจีน ประเภทนาฏศิลป์พื้นบ้าน ทำให้เกิดการวิเคราะห์ถึงปัจจัยที่ทำให้คณะนาฏศิลป์ตัวแทนประเทศไทยจากมหาวิทยาลัยราชภัฏจันทรเกษมได้รับรางวัลชนะเลิศ ดังต่อไปนี้



ภาพที่ 2 การรับรางวัลชนะเลิศนาฏศิลป์พื้นบ้านระดับนานาชาติ IDA China Shenzhen International Dance Festival 2017 ในสาธารณรัฐประชาชนจีน จาก สมาคม IDA Drama China วันที่ 3 ธันวาคม พ.ศ.2560
ที่มา : นางสาวชไมพร จันทรวิบูลย์

4.1.1 การนำเสนอการแสดงได้อย่างน่าสนใจ

ความน่าสนใจ มีผลทำให้เกิดความรู้สึกน่าติดตามตั้งแต่แรกพบ คือ เครื่องแต่งกายสีน้ำเงินเข้มประกายเงินซึ่งเป็นสีโทนที่ไม่ซ้ำกับคู่แข่งทีมอื่น ประกอบกับเครื่องประดับที่มีความประณีตทำจากลูกปัดโนรา เมื่อสวมใส่บนตัวนักแสดงก็จะเกิดความพลิ้วไหวขณะเคลื่อนไหวร่างกาย ดังนั้นเมื่อแสดงจะมีลีลาท่าทำรำที่ลวดลายลูกปัดจะนิ่งทำให้เกิดสงบสะกดสายตาได้อย่างลุ่มลึก แต่เมื่อใช้ลีลาท่าทำรำส่ายไหล ลูกปัดจะพลิ้วไปทางเดียวกันทั้งหมด ลีลาการเคลื่อนไหวที่รวมความอ่อนช้อยและแข็งแรงเข้าด้วยกันประกอบกับนักแสดงที่มีความพร้อมเพรียงและแม่นยำ แสดงสีหน้าอารมณ์สอดคล้องกับคุณลักษณะความอ่อนช้อยของรำโนราและคุณลักษณะนักร้องของมวยไชยา สามารถถ่ายทอดบุคลิกภาพหรืออารมณ์ ความรู้สึกภายในออกมาได้จากนักแสดง ตรงกับทฤษฎีของ อริสโตเติล ที่อธิบายเกี่ยวกับศิลปะไว้ว่า ศิลปะ ไม่เพียงเป็นการเลียนแบบบุคคลลักษณะของรูปทรงภายนอก แต่ต้องสามารถแสดงออกถึงคุณลักษณะภายในของสิ่งนั้น ๆ ด้วย เช่น เมื่อวาดรูปคนสิ่งสำคัญไม่ใช่เพียงวาดให้เหมือนที่สุด แต่จะต้องสามารถถ่ายทอดแสดงออกถึงบุคลิกภาพหรืออารมณ์ ความรู้สึก (Art as Representation) ของคน ๆ นั้น¹ อีกทั้งใช้เสียงดนตรีที่มีความเร้าใจด้วยจังหวะกลองและเสียงปี่โนราเป็นตัวดำเนินทำนองเพลง ผู้แสดงเปล่งเสียง “เอ๋ย” ขณะรำมวยไชยาเพื่อเพิ่มมิติทางเสียง เกิดความผิดพลาด 1 ท่ารำ แต่ถือว่าบนเวทีนั้นน้อยมากเมื่อเทียบกับการแสดงชุดอื่นและสามารถแก้ไขปัญหามนเวทีได้ดีไม่ทำให้ภาพรวมการแสดงเสีย

1. ชาญณรงค์ พรุ่งโรจน์, การวิจัยทางศิลปะ. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2548.

4.2 การเตรียมความพร้อมทุกองค์ประกอบการแสดง

การเตรียมความพร้อมทุกองค์ประกอบการแสดงรวมถึงเตรียมการเดินทางและสัมภาระที่จำเป็นต้องใช้ในต่างแดนให้รอบคอบ เป็นเรื่องสำคัญมีผลต่อความคิดของผู้แสดง เพราะทำให้ลดความกังวลเพื่อให้เกิดความผ่อนคลายและสามารถใช้สมาธิต่อการแข่งขันได้มากขึ้น อีกทั้งยังลดความเสี่ยงต่อการเกิดปัญหาในต่างแดน

4.3 การสนับสนุนจากต้นสังกัด

การสนับสนุนจากต้นสังกัดต่าง ๆ เสมือนเป็นขวัญกำลังใจอย่างหนึ่งที่ทำให้เกิดแรงผลักดันมีต่อจิตใจของผู้ที่ต้องเดินทางไปทำการกิจอันจะสร้างความภูมิใจให้กับองค์กรและส่วนรวมได้ และที่สำคัญการสนับสนุนจากต้นสังกัดฝ่ายต่าง ๆ เป็นส่วนสำคัญทำให้เกิดการเดินทางและสนับสนุนปัจจัยในการดำเนินงาน เช่น ค่าครองชีพ ค่าสมัครเข้าแข่งขัน และความปลอดภัยในต่างประเทศ เป็นต้น

4.4 การสร้างจิตวิทยาให้เกิดความตั้งใจและมีสมาธิในการแข่งขัน

การสร้างจิตวิทยามีผลต่อความความกระหายชัยชนะของผู้เข้าแข่งขัน เนื่องจากเป็นแหล่งกำเนิดของความมุ่งมั่นตั้งใจ เกิดความเพียรในการแก้ไขอุปสรรคต่าง ๆ และความต้องการชนะของผู้เข้าแข่งขันนั้นสามารถสร้างความสามัคคีให้เป็นหนึ่งเดียวกัน เกิดการดูแลซึ่งกันและกันเป็นประสบการณ์ที่ละลายพฤติกรรมให้ทุกคนละทิ้งเรื่องส่วนตัวชั่วขณะเพื่อร่วมใจกันปฏิบัติหน้าที่ให้บรรลุเป้าหมายของการแข่งขัน

5. ประโยชน์ที่ได้จากการแข่งขัน

5.1 ข้อดีการแข่งขันนาฏศิลป์ระดับนานาชาติ

5.1.1 ประโยชน์ที่ได้จากการแข่งขันนาฏศิลป์ คือ ความภาคภูมิใจและความเชื่อมั่นในประสบการณ์แสดงของนักศึกษา ไม่ได้มุ่งหวังของรางวัลหรือเงินรางวัลอันเป็นรางวัลระยะสั้น แต่มุ่งหวังให้นักศึกษารู้สึกภูมิใจในตัวเอง เป็นเกียรติประวัติที่ได้ใช้วิชาความรู้ด้านนาฏศิลป์อย่างสร้างสรรค์และประสบความสำเร็จในระดับนานาชาติ อีกทั้งได้สร้างประโยชน์และสร้างชื่อเสียงแก่ประเทศไทย และเป็นตัวอย่างที่ดีให้กับเด็กรุ่นใหม่ที่สนใจเรียนนาฏศิลป์ทราบถึงประโยชน์อีกด้านหนึ่งและอาจมีส่วนช่วยขับเคลื่อนเศรษฐกิจของประเทศไทย

5.1.2 เพื่อรณรงค์ให้ผู้เรียนนาฏศิลป์และศิลปินสร้างงานที่มีคุณค่า โดยมุ่งหมายให้เกิดประโยชน์แก่ประชาชนและส่วนรวม เสมือนกับคณะนาฏศิลป์มีการปรับตัวให้ตอบสนองความต้องการของสังคมได้อย่างดี

5.1.3 เพื่อเผยแพร่ศิลปวัฒนธรรมของชาติ อีกทั้งส่งเสริมและสนับสนุนให้เกิดการเผยแพร่และแลกเปลี่ยนวัฒนธรรมระหว่างประเทศได้อย่างกว้างขวาง เปิดประสบการณ์ให้คณะผู้เข้าแข่งขันเปรียบเสมือนการแข่งขันนี้เป็นสื่อและวิธีการที่ทำให้ได้เผยแพร่ภูมิปัญญาด้านนาฏศิลป์ไทยทั้งศิลปะการรำโนราและศิลปะการต่อสู้มวยไชยา

5.2 ข้อเสียการแข่งขันนาฏศิลป์ระดับนานาชาติ

5.2.1 ใช้งบประมาณในการประกวดมาก เนื่องจากจะต้องจ่ายค่าตัวเครื่องบินและใช้เงินเพื่ออำนวยความสะดวกในการดำเนินชีวิตให้พร้อมต่อการแข่งขัน จึงต้องของบประมาณสนับสนุนจากต้นสังกัดเพื่อดำเนินการแข่งขัน

5.2.2 การเตรียมตัว การวางแผนหลักและแผนสำรองต้องคิดให้รอบคอบอย่างมาก เนื่องจากการแข่งขันในต่างประเทศหากเกิดปัญหานั้นจะทำให้แก้ไขยาก วิธีแก้ไข คือ จะต้องทำให้ผู้แข่งขันคำนึงถึงจุดมุ่งหมายในการนำนาฏศิลป์ไปแสดงในต่างประเทศให้ดีที่สุด ดังนั้นจะต้องเตรียมความพร้อมของตัวเองให้ดีที่สุดและคำนึงถึงการเตรียมพร้อมของทีมด้วย โดยจะต้องช่วยเหลือซึ่งกันและกันตลอดการแข่งขัน



ภาพที่ 3 เกียรติบัตรและเหรียญรางวัลชนะเลิศนาฏศิลป์พื้นบ้านระดับนานาชาติ IDA China Shenzhen International Dance Festival 2017 ในสาธารณรัฐประชาชนจีน จาก สมาคม IDA Drama China วันที่ 3 ธันวาคม พ.ศ.2560
ที่มา : นางสาวกุลนาถ ชินโคตร

แนวทางการปฏิบัติที่นำเสนอในบทความนี้ มุ่งเน้นเพื่อเป็นแนวทางให้ผู้ที่สนใจนาฏศิลป์ไทยไปแข่งขันในระดับนานาชาติตระหนักถึงการเตรียมตัวจากการ รวบรวมข้อมูลทั้งภายนอกและภายในของเรา เพื่อวิเคราะห์หาโอกาสไปสู่เป้าหมาย เมื่อทำการวิเคราะห์แล้วจะต้องปฏิบัติออกมาเป็นรูปธรรมด้วยการกำจัดจุดอ่อน นำเสนอจุดแข็ง และสร้างโอกาสเพื่อป้องกันปัญหานอกเหนือจากการเตรียมตัวหรือการรองรับความเสี่ยงนั่นเอง และสิ่งที่สำคัญที่สุดหลังจากการวิเคราะห์คือทุกคนจะต้องลงมือปฏิบัติตามแนวทางที่ได้จากการวิเคราะห์ไว้เพื่อให้เกิดการทำงานเป็นรูปธรรมและบรรลุเป้าหมายได้อย่างแท้จริง ทั้งนี้การประกวดนาฏศิลป์ระดับนานาชาติทำให้ได้ประสบการณ์การแก้ไขปัญหาเฉพาะหน้า ซึ่งเป็นสิ่งที่นักศึกษาต้องประสบในการทำงานจริงอีกทั้งยังได้เรียนรู้การทำงานด้านนาฏศิลป์ของนานาชาติอีกด้วย

บรรณานุกรม

- ขรรค์ชัย หอมจันทร์. “รูปแบบการแสดงระบำโนราไซยรัตน์.” สัมภาษณ์โดย กุลนาถ ชินโคตร. 27 พฤศจิกายน 2560.
- ชาญณรงค์ พรุ่งโรจน์. *การวิจัยทางศิลปะ*. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2548.
- ชาวโรจน์ วลัยเมธี, “วัฒนธรรมนาฏศิลป์ไทยในฐานะหน่วยทางเศรษฐศาสตร์จุลภาค : การสำรวจข้อมูล ประวัติศาสตร์เชิงวัฒนธรรม,” *วารสารศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ปีที่ 4 เล่มที่ 2* (กันยายน – กุมภาพันธ์ 2560): 20 – 29.
- ยงกฤต สายเนตร. “เรื่องแจ้ง การบูรณาการกับการเรียนการสอนในมหาวิทยาลัยทักษิณ.” *วารสารศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ปีที่ 4 เล่มที่ 2* (กันยายน – กุมภาพันธ์ 2560): 11-19.
- สำนักงานปลัดกระทรวงศึกษาธิการ. “การจัดการ SWOT เพื่อการวางแผน.” กลุ่มยุทธศาสตร์และแผน.
<http://www.reo1.moe.go.th/web/images/download/2558-reo4-km-swot.pdf>

การจัดการการแข่งขันนาฏศิลป์ไทยระดับ
นานาชาติ : รายการการแสดงพื้นบ้าน IDA China
Shenzhen International Dance Festival 2017

กุลนาถ ชินโคตร

Management for International
Competition of Dancing Arts: The List of
The Tradotional Performance IDA China
ShenZhen International Dance Festival
2017

อรรณพ ขมวัฒนา. “จุดมุ่งหมายการนำนาฏศิลป์ไทยแข่งขันระดับนานาชาติ.” สัมภาษณ์โดย กุลนาถ ชินโคตร. 29 สิงหาคม 2561.

ปัจจัยแห่งความสำเร็จของวิทยานิพนธ์ นักศึกษาที่ได้รับรางวัลการออกแบบใน ระดับนานาชาติ

เพิ่มศักดิ์ สุวรรณทัต*
เฮจิ อัน**

Key Success Factors of a Student's Thesis Project Which an International Design Competition

บทคัดย่อ

การศึกษาปัจจัยแห่งความสำเร็จของวิทยานิพนธ์นักศึกษาที่ได้รับรางวัลการออกแบบในระดับนานาชาติ HOW International Design Awards 2017 เป็นกรณีศึกษาการออกแบบนิเทศศิลป์ ที่ใช้การสังเกตแบบมีส่วนร่วมในกระบวนการออกแบบของนักศึกษาในฐานะของอาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์ มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษากระบวนการออกแบบของนักศึกษา และศึกษาการพัฒนาผลงานออกแบบนิเทศศิลป์ของนักศึกษาเพื่อไปสู่การประกวดผลงานออกแบบในระดับนานาชาติ รวมถึงวิเคราะห์ปัจจัยแห่งความสำเร็จของผลงานนักศึกษาที่ได้รับรางวัล โดยผลจากการศึกษาพบปัจจัยแห่งความสำเร็จ 3 ด้าน ได้แก่ 1. ปัจจัยด้านการออกแบบ 2. ปัจจัยด้านทักษะและทัศนคติของผู้ออกแบบ และ 3. ปัจจัยด้านทักษะและทัศนคติของผู้ควบคุมการออกแบบ มากไปกว่านั้นในแต่ละปัจจัยยังมีประเด็นย่อยอีกหลายประเด็นที่ต้องคำนึงถึงในการสร้างผลงานออกแบบนิเทศศิลป์เพื่อให้ได้ผลงานที่มีคุณภาพในระดับสากล

คำสำคัญ: ประกวดผลงานออกแบบในระดับนานาชาติ/ ออกแบบนิเทศศิลป์/ ออกแบบเรขศิลป์

Abstract

The study of key success factors of student's thesis project, that won an award from HOW International Design Competition 2017, was a case study of communication design thesis project that I was an advisor who involved in participant observation during student's design process. The objective was to examine student's design process, to study development of student's communication design for international design competition, and to analyze contributing factors of the award-winning design work. The findings suggested three key success factors i.e. 1. Design itself 2. Designer's skill and attitudes and 3. Instructor's skills and attitudes. In addition, other minor factors also were required to put into consideration in order to create communication design work that met quality of international standard.

Keywords: International Design Competition/ Communication Design/ Graphic Design

* อ.ดร., ภาควิชาภูมิสถาปัตย์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, permsak.s@chula.ac.th

** ศิลปศาสตรบัณฑิต ออกแบบนิเทศศิลป์ วิทยาลัยนานาชาติ มหาวิทยาลัยมหิดล, haejian.p@gmail.com

บทนำ

บทความวิชาการนี้เป็นการศึกษาปัจจัยแห่งความสำเร็จของวิทยานิพนธ์ระดับอุดมศึกษาในหลักสูตรการออกแบบนิเทศศิลป์ วิทยาลัยนานาชาติ มหาวิทยาลัยมหิดล ในประเด็นการออกแบบเพื่อส่งเสริมการท่องเที่ยวโดยผลงานที่ศึกษาได้รับรางวัลการออกแบบในระดับนานาชาติ

เป็นที่ทราบกันดีว่า ประเทศไทยเป็นประเทศที่มีภูมิประเทศสวยงาม มีประเพณีและวัฒนธรรมที่มีเอกลักษณ์ จุดเด่นทางด้านศิลปวัฒนธรรมของไทยมีความน่าสนใจดึงดูดนักท่องเที่ยวให้มาศึกษาและเที่ยวชมเป็นจำนวนมาก จากรายงานยุทธศาสตร์กระทรวงการท่องเที่ยวและกีฬา ฉบับที่ 4 (พ.ศ.2560-2564) ระบุว่าสถานการณ์และแนวโน้มด้านการท่องเที่ยวระดับสากลและระดับชาติมีการเจริญเติบโตไปในทางบวก เทคโนโลยีทางการสื่อสารจะเข้ามามีบทบาทมากขึ้นในอุตสาหกรรมการท่องเที่ยว เนื่องจากพฤติกรรมของนักท่องเที่ยวที่เป็นวัยหนุ่มสาวนิยมวางแผนการเดินทางท่องเที่ยวและพกพาเครื่องมือสื่อสารเพื่อหาข้อมูลระหว่างการเดินทางท่องเที่ยวทางช่องทางออนไลน์

การออกแบบนิเทศศิลป์จัดเป็นส่วนสำคัญส่วนหนึ่งในการโฆษณาและประชาสัมพันธ์การท่องเที่ยว โดยการออกแบบที่ดีนั้น ไม่เพียงแต่ต้องคำนึงถึงเรื่องความสวยงามเท่านั้น แต่ยังต้องทำความเข้าใจในส่วนประกอบหลาย ๆ ด้านของการออกแบบ เช่น กระบวนการออกแบบ องค์ประกอบด้านความงาม เนื้อหาของข้อมูลที่ต้องการจะสื่อ กลุ่มเป้าหมายที่เป็นผู้รับสาร และรูปแบบของสื่อชนิดต่าง ๆ ที่เป็นช่องทางเชื่อมต่อไปสู่กลุ่มเป้าหมาย เป็นต้น นอกจากนี้คุณภาพของผลงานออกแบบนิเทศศิลป์ที่ดีมีมาตรฐานในระดับนานาชาติมีส่วนช่วยส่งเสริมการท่องเที่ยวของไทยให้มีภาพลักษณ์ที่ดีในระดับสากล ผู้เขียนมุ่งหวังให้การศึกษาปัจจัยแห่งความสำเร็จของการออกแบบที่ได้รับรางวัลในครั้งนี้เป็นการนำเสนอแนวทางการพัฒนาผลงานออกแบบนิเทศศิลป์เพื่อส่งเสริมการท่องเที่ยวของไทย ให้แก่นิสิต นักศึกษา และผู้ที่สนใจ ได้นำไปศึกษาและประยุกต์ใช้ให้เกิดประโยชน์ต่อไปในอนาคต

วัตถุประสงค์

1. ศึกษากระบวนการออกแบบของนักศึกษาด้วยการสังเกตแบบมีส่วนร่วม
2. ศึกษาการพัฒนาผลงานออกแบบนิเทศศิลป์ของนักศึกษาเพื่อไปสู่การประกวดผลงานออกแบบในระดับนานาชาติ
3. วิเคราะห์ปัจจัยแห่งความสำเร็จของผลงานนักศึกษาที่ได้รับรางวัลการออกแบบในระดับนานาชาติ

ขอบเขตของการศึกษา

ศึกษาเฉพาะกระบวนการออกแบบภายใต้หลักสูตรการออกแบบนิเทศศิลป์ วิทยาลัยนานาชาติมหาวิทยาลัยมหิดล และผลงานวิทยานิพนธ์ด้านการออกแบบของนักศึกษาหลักสูตรการออกแบบนิเทศศิลป์ ระดับปริญญาตรี ที่ได้รับรางวัลในระดับนานาชาติจาก HOW International Design Awards 2017

วรรณกรรมที่เกี่ยวข้อง

เพื่อก่อให้เกิดความเข้าใจในการศึกษาปัจจัยแห่งความสำเร็จของผลงานนักศึกษาที่ได้รับรางวัลการออกแบบในระดับนานาชาติ จากกรณีศึกษาการออกแบบนิเทศศิลป์เพื่อส่งเสริมการท่องเที่ยวโดยผลงานที่ศึกษาได้รับรางวัลในระดับนานาชาติจาก HOW International Design Awards 2017

การท่องเที่ยว

จากรายงานยุทธศาสตร์ของกระทรวงการท่องเที่ยวและกีฬา ฉบับที่ 4 (พ.ศ.2560-2564) ได้ระบุว่าสถานการณ์และแนวโน้มด้านการท่องเที่ยวระดับสากลมีทิศทางไปในทางบวก เนื่องมาจากการท่องเที่ยวของโลกมีการเติบโตอย่างต่อเนื่อง ต้นทุนการท่องเที่ยวต่ำลงเป็นผลจากราคาน้ำมันที่ลดลง การท่องเที่ยวจึงเป็นอุตสาหกรรมที่สำคัญในการผลักดันเศรษฐกิจโลกในระยะยาว ประเทศกำลังพัฒนาจะมีบทบาทมากขึ้นในตลาดการท่องเที่ยวโลก นักท่องเที่ยวเริ่มหันมาให้ความสำคัญกับประสบการณ์ในการท่องเที่ยวมากกว่าวัตถุ ก่อให้เกิดการเปลี่ยนแปลงในพฤติกรรมนักท่องเที่ยวและการใช้จ่ายของนักท่องเที่ยวโลก โดยมีประเด็นที่สำคัญด้านพฤติกรรมเรื่องการใช้จ่ายเทคโนโลยีที่มีบทบาทสูงขึ้นระหว่างการท่องเที่ยว อีกทั้งสถานการณ์และแนวโน้มด้านการท่องเที่ยวระดับประเทศที่ได้มีการอ้างอิงจากรายงานของสภาการเดินทางและการท่องเที่ยวโลกที่ระบุว่า ประเทศไทยมีรายได้จากการท่องเที่ยว 2.9 ล้านล้านบาทในปี พ.ศ. 2559 ซึ่งมีรายได้เพิ่มขึ้นจากปี พ.ศ. 2558 และ 2557 อย่างต่อเนื่อง และประมาณการว่าในปี 2560 มีรายได้จากการท่องเที่ยวทั้งหมด 3.18 ล้านล้านบาท และคาดการณ์ว่าในปี พ.ศ. 2570 จะ

เพิ่มขึ้นมากถึง 5.98 ล้านล้านบาท ในด้านการจ้างงาน ในปี พ.ศ. 2559 การท่องเที่ยวทำให้เกิดการจ้างงานทั้งทางตรงและทางอ้อมมากถึง 5.73 ล้านตำแหน่ง คิดเป็นร้อยละ 15.1 ของการจ้างงานทั่วทั้งประเทศ ทั้งหมดนี้เนื่องจากจำนวนนักท่องเที่ยวที่เดินทางเข้ามาในประเทศไทยเพิ่มจำนวนมากขึ้นอย่างต่อเนื่อง โดยในปี พ.ศ.2559 มีจำนวนถึง 32.6 ล้านคน โดย 5 อันดับแรก มีนักท่องเที่ยวชาวจีนเดินทางเข้ามาท่องเที่ยวมากเป็นอันดับที่ 1 จำนวน 8.75 ล้านคน อันดับที่ 2 เป็นนักท่องเที่ยวชาวมาเลเซีย จำนวน 3.53 ล้านคน อันดับที่ 3 เป็นนักท่องเที่ยวชาวเกาหลีใต้ จำนวน 1.46 ล้านคน นักท่องเที่ยวชาวญี่ปุ่น จำนวน 1.43 ล้านคน และอันดับที่ 5 นักท่องเที่ยวชาวลาว จำนวน 1.4 ล้านคน จากข้อมูลข้างต้นแสดงให้เห็นความสำคัญของอุตสาหกรรมการท่องเที่ยวของประเทศไทยและแนวโน้มด้านพฤติกรรมนักท่องเที่ยวที่เปลี่ยนไป จึงมีความจำเป็นที่ต้องส่งเสริมการท่องเที่ยวที่เน้นการให้ประสบการณ์ที่ดีแก่นักท่องเที่ยวผ่านเทคโนโลยีทางการสื่อสาร¹

การออกแบบนิเทศศิลป์

กระบวนการออกแบบ

กระบวนการออกแบบมีหลายรูปแบบ ในการศึกษาครั้งนี้ กระบวนการออกแบบนิเทศศิลป์ สำหรับใช้ในสถาบันการศึกษาของ Victorian Curriculum and Assessment Authority, 2012 ได้ถูกนำมาใช้ประกอบขั้นตอนการทำวิทยานิพนธ์ของนักศึกษาเพราะมีข้อดีคือ มีการแบ่งขั้นตอนกระบวนการออกแบบที่เป็นระบบและไม่ซับซ้อน มีขั้นตอนหลักอยู่ 6 ขั้นตอน คือ 1. พัฒนาข้อสรุปการออกแบบ (Development of the brief) 2. การวิจัย (Research) 3. การก่อให้เกิดความคิด (Generation of ideas) 4. พัฒนาความคิดรวบยอด (Development of concepts) 5. ปรับแต่งให้ดีขึ้น (Refinement) และ 6. ผลลัพธ์ของการนำเสนอ (Resolution of presentations) ผู้เขียนได้ทำการศึกษาและทดลองเพิ่มเติม มีความเห็นว่าถ้าจะประยุกต์ใช้ กระบวนการออกแบบนี้ ให้เหมาะสมกับการออกแบบในช่วงเวลาที่จำกัด นักออกแบบจะต้องพัฒนาความคิดรวบยอดและการออกแบบไปพร้อมกัน จึงเสนอปรับเพิ่มเป็น ข้อ 4. พัฒนาความคิดรวบยอดและการออกแบบ (Development of concepts and designs) จากเดิมที่พัฒนาความคิดรวบยอดเพียงอย่างเดียว²

หลักการกำกับศิลป์

การกำกับศิลป์มีความสำคัญต่อการออกแบบนิเทศศิลป์เป็นอย่างยิ่งเพราะเป็นวิธีในการนำเสนอภาพที่ต้องใช้ศิลปะหลายแขนงประกอบเข้าด้วยกัน จากการศึกษาแนวคิดทางการออกแบบโฆษณาของ Mahon, 2010 พบว่าการกำกับศิลป์ประกอบด้วย 8 วิธีการ คือ 1. มองมุมต่าง (Seeing things differently) 2. ทำในวิธีที่แตกต่าง (Doing things differently) หรือสร้างความประหลาดใจให้ผู้รับชม (Surprise) 3. เปิดให้ผู้รับชมได้ค้นพบกับความหมายที่แฝงอยู่ (Give the audience something to discover) หรือ สร้างเรื่องความหมายซ้อน (Double meaning) 4. ใช้ภาพที่ต้องตีความหมาย (Using ambiguous imagery) 5. สร้างการเรียงลำดับมุมมองของภาพ (Establishing a visual hierarchy) 6. สร้างสรรค์ภาพที่ส่งผลกระทบต่อทัศนคติ (Creating visual impact) 7. มีความเรียบง่ายและไม่เกินกว่าเหตุ (Simplicity and understatement) 8. ก่อให้เกิดภาพพจน์ที่ติดตราตรึง (Creating a distinct look for the brand) เมื่อทราบหลักการและทำความเข้าใจหลักการกำกับศิลป์แล้ว ผู้ควบคุมการออกแบบมีหน้าที่แนะนำและให้คำปรึกษานักศึกษาในการเลือกนำวิธีการที่เหมาะสมมาใช้ในการออกแบบ³

กลุ่มเป้าหมายในยุคดิจิทัล

สิ่งสำคัญที่ต้องคำนึงถึงในการออกแบบคือกลุ่มเป้าหมาย นักออกแบบได้กำหนดกลุ่มเป้าหมายของโครงการเอาไว้ที่กลุ่มหนุ่มสาวอายุระหว่าง 18-24 ปี ซึ่งเป็นกลุ่มคนที่เกิดและโตมาพร้อมกับการพัฒนาของดิจิทัลเทคโนโลยี เช่น อินเทอร์เน็ต โซเชียลมีเดีย เกมคอมพิวเตอร์ โทรศัพท์มือถือและสมาร์ทโฟน เป็นต้น โดยปัจจัยที่ก่อให้เกิดสังคมดิจิทัลขึ้นในยุคปัจจุบันมีสาเหตุ 3 ประการด้วยกัน คือ

1. อุปกรณ์ดิจิทัลพกพาที่มีประสิทธิภาพสูงขึ้น ด้วยเหตุนี้จึงสอดคล้องกับประสิทธิภาพของเครือข่ายระบบอินเทอร์เน็ตและเทคโนโลยีการสื่อสารไร้สายที่สามารถส่งผ่านข้อมูลได้หลากหลายรูปแบบมากกว่าในอดีต ยิ่งไปกว่านั้นระบบการจัดเก็บและประมวลผลข้อมูลในระบบ

1. “ยุทธศาสตร์กระทรวงการท่องเที่ยวและกีฬา ฉบับที่ 4 (พ.ศ.2560-2564)”กระทรวงการท่องเที่ยวและกีฬา, บันทึกข้อมูลเมื่อวันที่ 22 มิถุนายน 2561, http://www.mots.go.th/ewt_dl_Link.php?nid

2. Victorian Curriculum and Assessment Authority, *Visual Communication Design* (Victoria: Victorian Curriculum and Assessment Authority, 2012), 13.

3. Nick Mahon. *Art direction* (Lausanne: AVA Publishing SA, 2010), 40-80.

ปัจจัยแห่งความสำเร็จของวิทยานิพนธ์ นักศึกษาที่ได้รับรางวัลการออกแบบใน ระดับนานาชาติ

เพิ่มศักดิ์ สุวรรณทัต
เฮจิ อัน

Key Success Factors of a Student's Thesis Project Which an International Design Competition

คลาวด์ คอมพิวติ้ง ทำให้พื้นที่จัดเก็บข้อมูลดิจิทัลส่วนบุคคลมีขนาดใหญ่ขึ้นและสามารถเข้าถึงได้ด้วยอุปกรณ์การสื่อสารหลากหลายรูปแบบ

2. กิจกรรมดิจิทัล จากผลสืบเนื่องของปัจจัยในข้อที่ 1 ที่กล่าวถึงข้างต้น ก่อให้เกิดกิจกรรมดิจิทัลในหลากหลายรูปแบบที่ทำให้ผู้บริโภคมีส่วนร่วมกับกิจกรรมได้อย่างทั่วถึง ผู้บริโภคหรือกลุ่มเป้าหมายไม่ได้เป็นเพียงผู้เสพข้อมูลเพียงอย่างเดียวเหมือนในอดีตแต่กลับมีบทบาทมากขึ้นในการเข้าไปมีส่วนร่วมในการสร้างสรรค์สินค้า ผลิตภัณฑ์ หรือ บริการ ที่มีในปัจจุบัน โดยผ่านการแสดงความคิดเห็น การวิจารณ์ การแชร์ข้อมูล เช่น ระบบการจองที่พักโรงแรมในทางออนไลน์ ที่ผู้บริโภคมีการประเมินให้คะแนน และแสดงความคิดเห็น เสนอแนะและแนะนำให้ผู้อื่นในสังคมออนไลน์ได้รับทราบข้อมูลจากอีกด้านหนึ่งที่นอกเหนือจากทางฝั่งผู้ประกอบการเพียงฝ่ายเดียว ระบบการนำทางที่สามารถเชื่อมต่อกับอุปกรณ์สื่อสารไร้สายได้หลากหลายรูปแบบ ระบบการธนาคารทางอินเทอร์เน็ต ที่ส่งเสริมให้การทำธุรกรรมออนไลน์เกิดขึ้นได้ในหลากหลายพื้นที่และช่องทาง ทำให้การดำเนินธุรกิจการค้าเป็นไปได้อย่างรวดเร็วมากขึ้น เป็นต้น

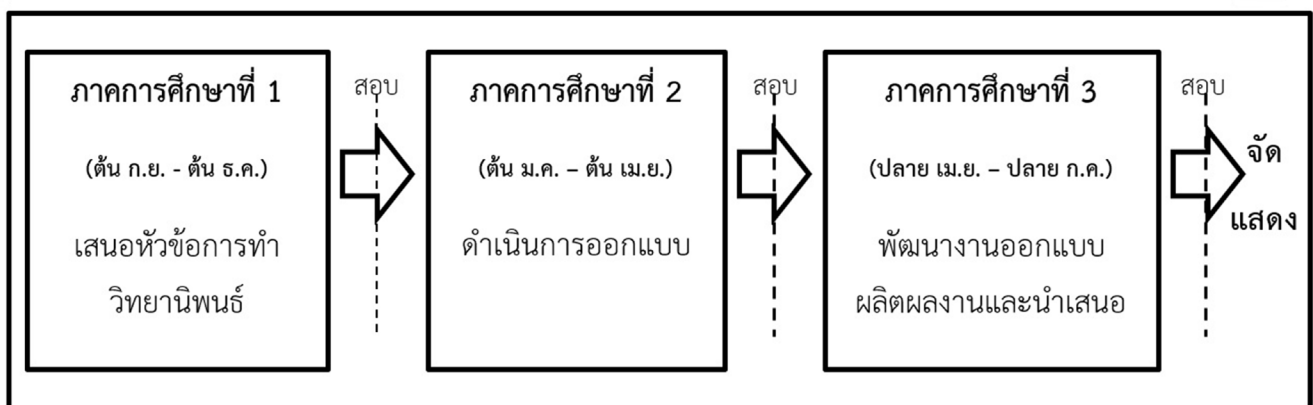
3. ผู้บริโภคสัญชาติดิจิทัล หรือมีอีกชื่อหนึ่งว่ากลุ่ม เจน ซี ซึ่งย่อมาจาก Connected Generation มีความหมายว่ากลุ่มคนที่เชื่อมต่อกัน โดยเฉพาะอย่างยิ่งกับเครือข่ายสังคมออนไลน์ โดยกลุ่มผู้บริโภคกลุ่มนี้ไม่เฉพาะเจาะจงว่าอยู่ในช่วงอายุใดช่วงอายุหนึ่งเท่านั้นแต่มีพฤติกรรมในชีวิตประจำวันที่มีสัมพันธ์กับกิจกรรมออนไลน์อย่างสม่ำเสมอเป็นส่วนใหญ่ในแต่ละวัน ซึ่งกลุ่มผู้บริโภคกลุ่มนี้มีจำนวนเพิ่มขึ้นอย่างต่อเนื่องสอดคล้องไปกับความก้าวหน้าทางดิจิทัลเทคโนโลยี⁴

ผลการวิเคราะห์

การศึกษาปัจจัยแห่งความสำเร็จของผลงานนักศึกษานักศึกษาที่ได้รับรางวัลการออกแบบในระดับนานาชาติ แบ่งลำดับขั้นตอนการศึกษาตามวัตถุประสงค์ 3 ข้อ ดังต่อไปนี้

ข้อแรก: ศึกษากระบวนการออกแบบของนักศึกษาด้วยการสังเกตแบบมีส่วนร่วม

ก่อนเริ่มต้นการออกแบบผู้ควบคุมการออกแบบต้องเคยมีประสบการณ์ด้านการออกแบบรวมถึงเข้าใจกระบวนการออกแบบเป็นอย่างดี ในกรณีนี้ผู้ควบคุมการออกแบบคืออาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์ และ นักออกแบบคือนักศึกษา ถ้าเปรียบเทียบกับภาคอุตสาหกรรมการออกแบบ เช่น ในบริษัทโฆษณา ผู้ควบคุมการออกแบบคือ ตำแหน่งผู้กำกับศิลป์ (Art Director) และนักออกแบบ คือ ตำแหน่งนักออกแบบเรขศิลป์ (Graphic Designer) นอกจากนี้ในส่วนของกระบวนการออกแบบถูกกำหนดให้เป็นไปในทิศทางเดียวกันกับขั้นตอนการทำวิทยานิพนธ์ของนักศึกษา ซึ่งแต่ละมหาวิทยาลัยก็มีความแตกต่างกันตามแนวทางของแต่ละที่ โดยหลักสูตรการออกแบบนิเทศศิลป์ วิทยาลัยนานาชาติ มหาวิทยาลัยมหิดล เป็นหลักสูตร 3 ภาคการศึกษา



ภาพที่ 1 ขั้นตอนการทำวิทยานิพนธ์ 3 ภาคการศึกษา หลักสูตรการออกแบบนิเทศศิลป์ ว.นานาชาติ ม.มหิดล
ที่มา: เพิ่มศักดิ์ สุวรรณทัต

4. ปิยะชาติ อิสรภักดี, *BRANDING 4.0* (กรุงเทพมหานคร: อมรินทร์ฮาวทู อมรินทร์พริ้นติ้ง แอนด์ พับลิชชิ่ง, 2561), 45-90.

ปัจจัยแห่งความสำเร็จของวิทยานิพนธ์ นักศึกษาที่ได้รับรางวัลการออกแบบใน ระดับนานาชาติ

เพิ่มศักดิ์ สุวรรณทัด
เฮจิ อัน

Key Success Factors of a Student's Thesis Project Which an International Design Competition

แต่ละภาคการศึกษาใช้เวลา 12 สัปดาห์ โดยในภาคการศึกษาที่ 1 ของปีการศึกษาจะเริ่มต้นประมาณสัปดาห์ที่ 2 ของเดือนกันยายน และจะเสร็จสิ้นการเรียนการสอนในสัปดาห์แรกของเดือนธันวาคม ภาคการศึกษาที่ 2 เริ่มในช่วงต้นสัปดาห์แรกของเดือนมกราคมและสิ้นสุดในช่วงสัปดาห์แรกของเดือนเมษายน และภาคการศึกษาที่ 3 เริ่มประมาณสัปดาห์ที่ 3 ของเดือนเมษายนและสิ้นสุดประมาณสัปดาห์ที่ 3 ของเดือนกรกฎาคม นอกจากนี้เมื่อสิ้นสุดการเรียนการสอนของแต่ละภาคการศึกษาก็จะมีการจัดสอบเพื่อคัดกรองคุณภาพของผลงานนักศึกษา มีการเชิญผู้เชี่ยวชาญที่เป็นนักออกแบบและอาจารย์ที่สอนด้านการออกแบบเรขศิลป์และนิเทศศิลป์จากมหาวิทยาลัยอื่น ๆ ภายนอกมหาวิทยาลัยมหิดล มาร่วมเป็นกรรมการสอบ ในแต่ละภาคการศึกษาก็จะมีการวางเป้าหมายของการปฏิบัติงานเพื่อให้อาจารย์ที่ปรึกษาและนักศึกษาศึกษาปฏิบัติตามดังนี้

ภาคการศึกษาที่ 1 เป้าหมายคือ การเสนอหัวข้อวิทยานิพนธ์

นักศึกษาต้องทำการศึกษา ค้นคว้า และวิจัยในเบื้องต้นเพื่อให้ได้มาซึ่งหัวข้อวิทยานิพนธ์ที่มีประโยชน์ต่อสังคม ซึ่งในขั้นตอนนี้เมื่อถึงกำหนดการสอบในปลายภาคการศึกษา นักศึกษาต้องนำเสนอหัวข้อวิทยานิพนธ์อย่างน้อย 2 หัวข้อต่อกรรมการสอบ พร้อมกับเสนอข้อมูลสนับสนุนความสำคัญของหัวข้อที่แสดงให้เห็นถึงความเหมาะสมที่จะนำมาเป็นหัวข้อวิทยานิพนธ์ รวมไปถึงต้องนำเสนอรูปภาพประกอบเพื่อใช้อ้างอิง (Visual Reference) ถึงความเป็นไปได้ของแนวทางการออกแบบผลงานที่คาดว่าจะสร้างสรรค์ให้เกิดขึ้น ทั้งนี้กิจกรรมดังกล่าวตลอดขั้นตอนนี้จะอยู่ในความดูแลของอาจารย์ประจำรายวิชาการเสนอหัวข้อวิทยานิพนธ์ และอาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์

ภาคการศึกษาที่ 2 เป้าหมายคือ ดำเนินการออกแบบ

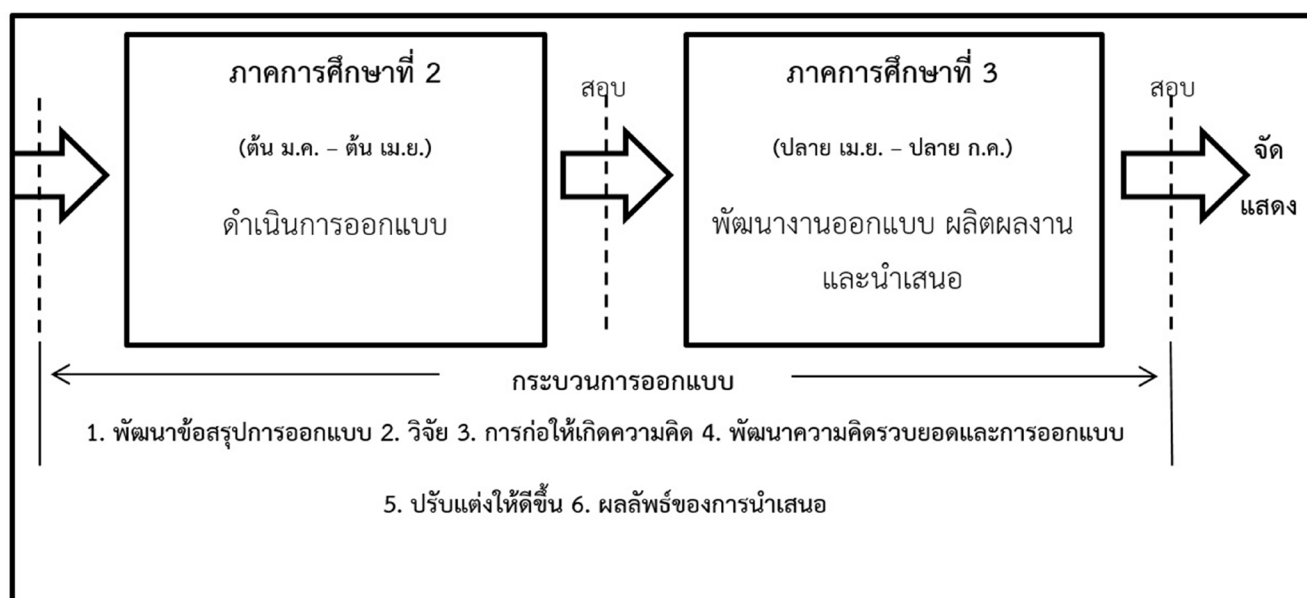
นักศึกษานำหัวข้อวิทยานิพนธ์ที่ผ่านการสอบในภาคการศึกษาที่ 1 มาเป็นโจทย์ในการออกแบบ โดยเริ่มจากการพัฒนาข้อสรุปการออกแบบ (Design Brief) เพื่อให้เห็นถึงทิศทางและขอบเขตการออกแบบ โดยข้อสรุปการออกแบบ ประกอบด้วย ประเด็นที่ต้องคำนึงถึง 10 ข้อ ซึ่งนักออกแบบต้องศึกษาหาข้อมูลและสรุปออกมาเขียนตอบในแต่ละประเด็น ดังนี้ 1) ชื่อโครงการ 2) ขอบเขตของงาน 3) คู่แข่ง 4) ตำแหน่งจุดยืนทางการตลาด 5) ปัญหา 6) กลุ่มเป้าหมาย 7) วัตถุประสงค์ 8) ความคิดรวบยอด 9) เหตุผลสนับสนุนความคิดรวบยอด 10) คุณลักษณะของงานออกแบบ เมื่อนักศึกษาได้เขียนข้อสรุปการออกแบบ (Design Brief) จะทำให้เห็นทิศทางและภาพรวมของการทำงานออกแบบเพื่อไปสู่วัตถุประสงค์ที่วางไว้ จากนั้นนักศึกษาก็จะเริ่มลงมือ เสนอความคิดสร้างสรรค์ (Creative Idea) แบบร่าง (Sketch) ทิศทางการกำกับศิลป์ (Art Direction) ภายใต้กรอบของข้อสรุปการออกแบบ เสนอต่ออาจารย์ที่ปรึกษา ในภาคการศึกษาที่ 2 นักศึกษาในฐานะของนักออกแบบจะต้องศึกษาวิจัย (Research) ลึกลงไปภายใต้ข้อสรุปการออกแบบเพื่อพัฒนาแบบร่างและความคิดรวบยอดของผลงานออกแบบออกมาให้เห็นเป็นรูปธรรมและควรนำเสนอออกมาให้ได้มากกว่า 1 แนวทาง เพื่อให้เห็นทางเลือกในการออกแบบที่หลากหลาย จากนั้นอาจารย์และนักศึกษาพัฒนาและสรุป เพื่อคัดกรองออกมาเป็นรูปแบบและแนวทางการออกแบบที่เหมาะสมตรงตามข้อสรุปของการออกแบบมากที่สุด เพียง 1 แนวทาง เพื่อพัฒนาเป็นต้นแบบที่ก่อให้เกิดความคิด (Generation of ideas) ที่แสดงทิศทางการออกแบบ เช่น ถ้าการออกแบบหนังสือเป็นส่วนหนึ่งของขอบเขตการทำวิทยานิพนธ์ นักศึกษาต้องนำเสนอแนวความคิดและต้นแบบผลงานออกแบบที่เป็นแบบจำลองของหนังสือในขนาดเท่าจริงของหนังสือที่จะทำ และ/หรือ ถ้าผลงานออกแบบเป็นไปในลักษณะงานเรขศิลป์เคลื่อนไหว (Motion Graphics) นักศึกษาต้องนำเสนอแนวความคิดและต้นแบบผลงานในรูปแบบ บอร์ดเล่าเรื่อง (Story Board) เพื่อลำดับภาพและการเล่าเรื่อง เป็นต้น ทั้งนี้กิจกรรมดังกล่าวตลอดขั้นตอนนี้จะอยู่ในความควบคุมของอาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์ เมื่อสิ้นสุดภาคการศึกษาที่ 2 นักศึกษาจะได้แนวความคิดการออกแบบและต้นแบบที่เป็นแนวทางในการออกแบบภายใต้หัวข้อวิทยานิพนธ์ และนำเสนอต่อกรรมการสอบ

ภาคการศึกษาที่ 3 เป้าหมายคือ พัฒนางานออกแบบ ผลิตผลงานและนำเสนอ

นักศึกษานำคำแนะนำของอาจารย์ที่ปรึกษาและกรรมการสอบมาทำการวิเคราะห์เพื่อปรับปรุงและต่อยอดให้ดีขึ้น โดยคำนึงถึงขอบเขตและรูปแบบของสื่อเป็นสำคัญ นักศึกษาวางแผนการผลิตและดำเนินการผลิตผลงานออกแบบด้วยตนเอง และ/หรือ ร่วมกับฝ่ายผลิต โดยนักศึกษาควบคุมการผลิตให้เป็นไปตามต้นแบบผลงานที่ตนออกแบบ เช่น การผลิตสื่อสิ่งพิมพ์ต้องทำงานร่วมกับทีมงานโรงพิมพ์ การผลิตเว็บไซต์ต้องทำงานร่วมกับนักเขียนโปรแกรมคอมพิวเตอร์ เป็นต้น ดังนั้นนักศึกษาต้องมีพื้นฐานความเข้าใจในการจัดเตรียมส่วนประกอบของงานออกแบบเพื่อส่งต่อสู่กระบวนการผลิตสื่อในรูปแบบต่าง ๆ เช่น การเตรียมไฟล์ผลงานออกแบบเพื่อส่งโรงพิมพ์ การเตรียมดิจิทัลไฟล์เพื่อส่งต่อให้นักเขียนโปรแกรมคอมพิวเตอร์ทำงานเพื่อสร้างเว็บไซต์ และ การเตรียมไฟล์ภาพเคลื่อนไหวเพื่อส่งให้ผู้ตัดต่อ ลำดับภาพเป็นภาพยนตร์โฆษณา เป็นต้น ซึ่งทั้งหมดที่กล่าวมา อาจารย์ที่ปรึกษาต้องคอยให้คำแนะนำและกำกับแนวทางการพัฒนาและผลิตผลงานออกแบบให้สำเร็จ ล่วงหน้ากำหนดเพื่อนำผลงานการผลิตสื่อในรูปแบบต่าง ๆ มาวางแผนการนำเสนอต่อกรรมการสอบ และเตรียมการจัดการแสดงนิทรรศการเพื่อแสดงผลงานวิทยานิพนธ์ต่อสาธารณชน รวมถึงการเตรียมผลงานออกแบบเพื่อส่งประกวดในระดับนานาชาติ

เพิ่มศักดิ์ สุวรรณทัต
เฮจิ อัน

Key Success Factors of a Student's Thesis Project Which an International Design Competition



ภาพที่ 2 ขั้นตอนการทำวิทยานิพนธ์ และกระบวนการออกแบบในภาคการศึกษาที่ 2 และ 3
ที่มา: เพิ่มศักดิ์ สุวรรณทัต

ข้อที่ส่ง: ศึกษาการพัฒนาผลงานออกแบบนิเทศศิลป์ของนักศึกษาเพื่อไปส่งการประกวดผลงานออกแบบในระดับนานาชาติ

อาจารย์ที่ปรึกษาศึกษากฎระเบียบของการประกวดผลงานออกแบบในระดับนานาชาติ ต้องคำนึงถึงคุณภาพและค่าน้ำเชื่อถือของการจัดการประกวด โดยสังเกตได้จาก การดำเนินการประกวดที่มีการจัดต่อเนื่องติดต่อกันเป็นเวลานาน มีการคัดเลือกรวมการตัดสินที่เป็นบุคคลมีประสบการณ์และมีชื่อเสียงเป็นที่ยอมรับในวงการออกแบบระดับนานาชาติ และมีการเผยแพร่ผลงานและรายนามผู้ชนะเลิศที่ได้รับรางวัลออกสู่สาธารณะ ในกรณีนี้อาจารย์ที่ปรึกษาค้นคว้าศึกษาและเลือกการประกวดในโครงการ HOW International Design Awards 2017 ซึ่งจัดขึ้นโดยสำนักพิมพ์ HOW ที่มีชื่อเสียงด้านการผลิตหนังสือและนิตยสารด้านการออกแบบนิเทศศิลป์ ตั้งอยู่ ณ ประเทศสหรัฐอเมริกา โดยการประกวดได้ถูกจัดขึ้นอย่างต่อเนื่องมาเป็นเวลามากกว่า 20 ปี เป็นที่เชื่อถือของนักออกแบบในระดับนานาชาติ

อาจารย์ที่ปรึกษาศึกษาผลงานออกแบบของนักศึกษานานาชาติที่เคยได้รับรางวัลจากการประกวด HOW International Design Awards ย้อนไปในอดีต 2 ปี คือผลงานในปี 2015 และ 2016 ขึ้นตอนนี้มีความจำเป็นอย่างยิ่งเพราะจะทำให้อาจารย์ผู้ควบคุมการออกแบบของนักศึกษาที่ต้องการจะส่งผลงานการออกแบบของนักศึกษาเข้าประกวด เห็นถึงคุณภาพและมาตรฐานของผลงานออกแบบที่ได้รับรางวัลจากการศึกษาและวิเคราะห์ผลงานออกแบบของนักศึกษาที่ได้รับรางวัล ทำให้พบว่าสิ่งสำคัญคือผลงานออกแบบต้องมีความเป็นสากล เช่น การใช้ภาษาอังกฤษในการสื่อสาร การใช้ภาพถ่าย ภาพประกอบ และ/ หรือ สัญลักษณ์ต่างๆ ในงานออกแบบต้องสื่อความหมายที่เข้าใจได้ง่ายไม่ซับซ้อน ต้องมีการออกแบบที่ดึงดูดความสนใจของผู้ชม เช่น สีเส้นที่โดดเด่น สไตล์การออกแบบที่มีเอกลักษณ์มีแนวคิดในการออกแบบที่เป็นเอกลักษณ์สอดคล้องกับเนื้อหาและหัวข้อของงาน และข้อความที่สื่อสารในงานออกแบบควรมีเนื้อหาที่กระชับเข้าใจง่ายและตรงประเด็น ข้อมูลที่สำคัญจากการวิเคราะห์ผลงานออกแบบของนักศึกษาที่ได้รับรางวัล ย้อนไปในอดีต 2 ปี ถูกนำมาใช้ประกอบในการควบคุมการออกแบบของนักศึกษา

ข้อที่สาม: วิเคราะห์ปัจจัยแห่งความสำเร็จของผลงานนักศึกษาที่ได้รับรางวัลการออกแบบในระดับนานาชาติ

ข้อมูลจากเว็บไซต์การประกวด HOW International Design Awards 2017 รายงานว่า มีผู้สมัครส่งผลงานเข้าประกวดมากกว่า 1,000 ราย แต่มีเพียง 292 รายเท่านั้นที่ได้รับการคัดเลือกให้ได้รับรางวัลภายใต้การประกวดผลงานทั้งหมด 20 ประเภท เช่น ประเภทงานออกแบบ 3 มิติ งานออกแบบโฆษณา งานออกแบบเว็บไซต์ งานออกแบบโปสเตอร์ และประเภทผลงานของนักศึกษา เป็นต้น โดยในการประกวดประเภทผลงานนักศึกษา มีนักศึกษาที่ได้รับรางวัล Outstanding Achievement Winner จำนวน 1 รางวัลซึ่งผู้ที่ได้รับรางวัลเป็นนักศึกษาของประเทศสหรัฐอเมริกา และมีผู้ที่ได้รับรางวัล Merit Winners ทั้งหมด 23 ราย โดยผลงานของนักศึกษาจากประเทศสหรัฐอเมริกา ได้รับรางวัล

ปัจจัยแห่งความสำเร็จของวิทยานิพนธ์ นักศึกษาที่ได้รับรางวัลการออกแบบใน ระดับนานาชาติ

เพิ่มศักดิ์ สุวรรณทัต
เฮจิ อัน

Key Success Factors of a Student's Thesis Project Which an International Design Competition

มากที่สุดจำนวน 17 ราย รองลงมาคือผลงานของนักศึกษาจากประเทศเกาหลีที่ได้รับรางวัลทั้งสิ้นรวม 2 ราย ส่วนที่เหลือคือผลงานของนักศึกษาจากประเทศไทย เม็กซิโก อิสราเอล และ ประเทศสวีเดน ได้รับรางวัลประเทศละ 1 ราย

ผลงานการออกแบบเรขศิลป์เพื่อส่งเสริมการท่องเที่ยวโดยในภาคเหนือของประเทศไทย ชื่อโครงการ “อัพ ออน อะ ดอย (UP ON A DOI)” ของนางสาว เฮจิ อัน เป็นผลงานนักศึกษาจากประเทศไทยที่เป็น 1 ใน 23 รายที่ได้รับรางวัล Merit Winners ซึ่งจากการวิเคราะห์ปัจจัยแห่งความสำเร็จของผลงานนักศึกษาที่ได้รับรางวัลในครั้งนี้พบว่ามียปัจจัย 3 ด้าน คือ

1) ปัจจัยด้านการออกแบบ

- มีกระบวนการออกแบบที่ดีสอดคล้องกับขั้นตอนการทำวิทยานิพนธ์ของทางมหาวิทยาลัย
- ผลงานออกแบบมีความเป็นสากลด้วยการใช้ภาษาอังกฤษเป็นหลักในการสื่อสาร
- มีแนวคิดในการออกแบบที่เป็นเอกลักษณ์สอดคล้องกับเนื้อหาและหัวข้อของงาน
- การใช้ภาพถ่าย ภาพประกอบ และ สัญลักษณ์ต่าง ๆ ในงานออกแบบที่มีการตัดทอนรายละเอียดที่ไม่จำเป็นออก ทำให้เกิดความเรียบง่าย สื่อความหมายที่เข้าใจได้ง่ายและไม่ซับซ้อน
- มีการออกแบบที่ดึงดูดความสนใจของผู้ชมด้วยสีสันที่โดดเด่น และสไตล์การออกแบบที่มีเอกลักษณ์
- เนื้อหาข้อมูลที่กระชับใช้ภาษาที่เข้าใจง่ายและตรงประเด็น
- มีการแสดงผลงานออกแบบผ่านสื่อที่หลากหลาย ทั้งในรูปแบบสิ่งพิมพ์และภาพเคลื่อนไหว

2) ปัจจัยด้านทักษะและทัศนคติของผู้ออกแบบ (นักศึกษา)

- มีพื้นฐานความเข้าใจภาษาอังกฤษในเกณฑ์ดีในระดับที่สื่อสารได้
- มีความรู้พื้นฐานการออกแบบนิเทศศิลป์ 4 ปี ในระดับอุดมศึกษาเข้าใจหลักการกำกับศิลป์
- มีความร่วมมือที่ดีกับอาจารย์ที่ปรึกษาในการพัฒนาผลงานออกแบบ
- นักศึกษามุ่งมั่นในการส่งผลงานเข้าประกวดในระดับนานาชาติ

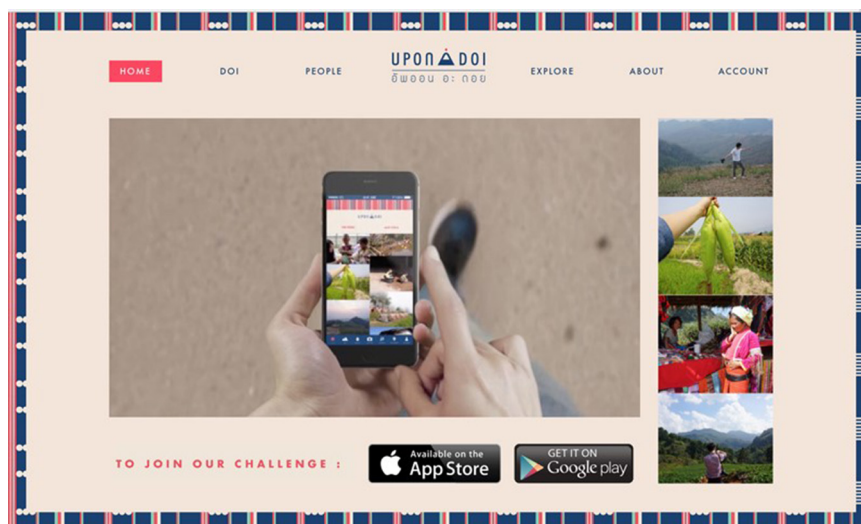
3) ปัจจัยด้านทักษะและทัศนคติของผู้ควบคุมการออกแบบ (อาจารย์ที่ปรึกษา)

- มีความเข้าใจกระบวนการออกแบบนิเทศศิลป์และขั้นตอนการทำวิทยานิพนธ์ของนักศึกษา
- มีประสบการณ์ในการร่วมประกวดผลงานออกแบบระดับนานาชาติและเข้าใจกฎเกณฑ์การประกวด
- มีความเข้าใจภาษาอังกฤษในเกณฑ์ดีในระดับที่สื่อสารได้
- เคยมีประสบการณ์ในการเป็นนักออกแบบอาชีพ รวมถึงเป็นอาจารย์สอนและเป็นอาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์ด้านการออกแบบ ในระดับอุดมศึกษามาก่อน

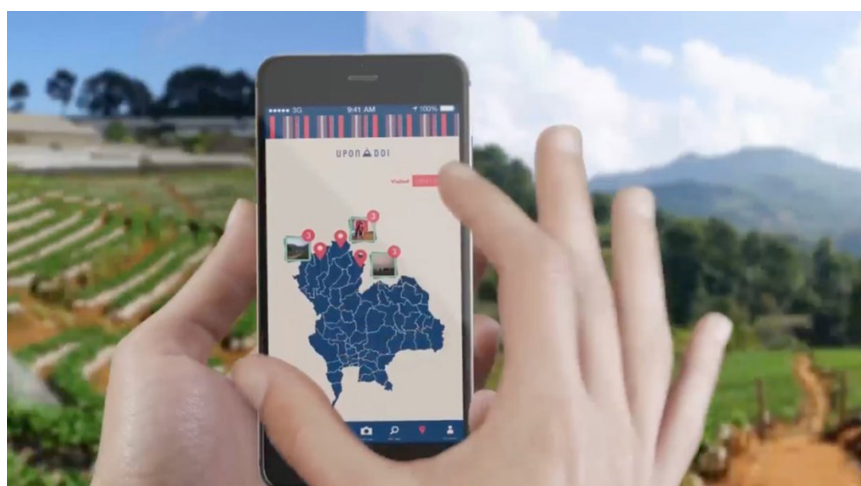
ปัจจัยแห่งความสำเร็จของวิทยานิพนธ์ นักศึกษาที่ได้รับรางวัลการออกแบบใน ระดับนานาชาติ

เพิ่มศักดิ์ สุวรรณทนต์
เฮจิ อัน

Key Success Factors of a Student's Thesis Project Which an International Design Competition



ภาพที่ 3 ผลงานออกแบบหน้าเว็บไซต์ “อัป ออน อดอย” ผลงาน นางสาว เฮจิ อัน นักศึกษาชั้นปีที่ 4
หลักสูตรออกแบบนิเทศศิลป์ ว. นานาชาติ ม. มหิดล
ที่มา: www.howdesign.com

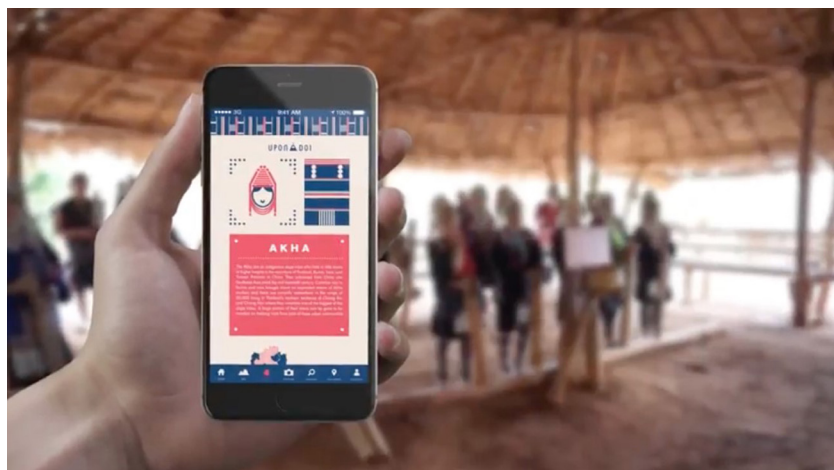


ภาพที่ 4 การออกแบบภาพแสดงการสาธิตการใช้แอปพลิเคชัน “อัป ออน อดอย” เพื่อหาข้อมูล
ผลงาน นางสาว เฮจิ อัน นักศึกษาชั้นปีที่ 4 หลักสูตรออกแบบนิเทศศิลป์ ว. นานาชาติ ม. มหิดล
ที่มา: www.howdesign.com

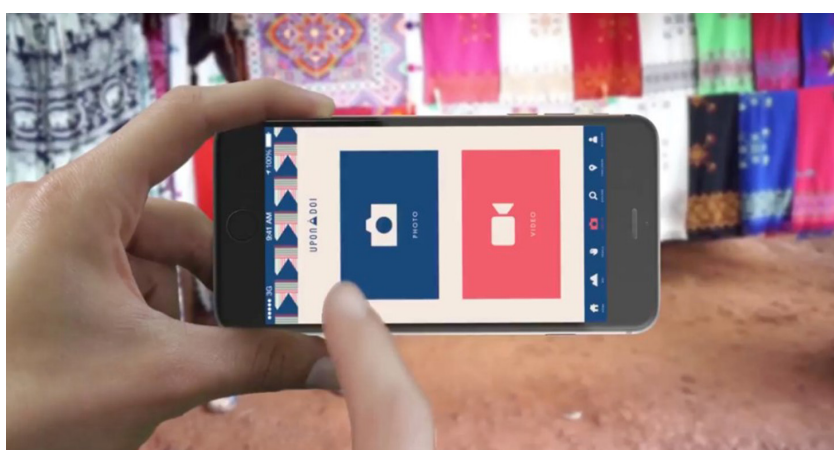
ปัจจัยแห่งความสำเร็จของวิทยานิพนธ์ นักศึกษาที่ได้รับรางวัลการออกแบบใน ระดับนานาชาติ

เพิ่มศักดิ์ สุวรรณทัต
เฮจิ อัน

Key Success Factors of a Student's Thesis Project Which an International Design Competition



ภาพที่ 5 ภาพแสดงการออกแบบหน้าจอแอปพลิเคชันเพื่อแสดงข้อมูลเกี่ยวกับชาวดอย
ผลงาน นางสาว เฮจิ อัน นักศึกษาชั้นปีที่ 4 หลักสูตรออกแบบนิเทศศิลป์ ว. นานาชาติ ม. มหิดล
ที่มา: www.howdesign.com



ภาพที่ 6 การออกแบบภาพแสดงการสกรีนการใช้แอปพลิเคชัน “อัฟ ออน อะ ดอย” เพื่อการถ่ายรูป
ผลงาน นางสาว เฮจิ อัน นักศึกษาชั้นปีที่ 4 หลักสูตรออกแบบนิเทศศิลป์ ว. นานาชาติ ม. มหิดล
ที่มา: www.howdesign.com

ปัจจัยแห่งความสำเร็จของวิทยานิพนธ์ นักศึกษาที่ได้รับรางวัลการออกแบบใน ระดับนานาชาติ

เพ็ญศักดิ์ สุวรรณทัต
เฮจิ อัน

Key Success Factors of a Student's Thesis Project Which an International Design Competition



ภาพที่ 7 ภาพแสดงการออกแบบสิ่งพิมพ์เพื่อใช้ประชาสัมพันธ์ โครงการฯ ผลงาน นางสาว เฮจิ อัน
นักศึกษาชั้นปีที่ 4 หลักสูตรออกแบบนิเทศศิลป์ ว. นานาชาติ ม. มหิดล
ที่มา: www.howdesign.com



ภาพที่ 8 ภาพแสดงการออกแบบสิ่งพิมพ์เพื่อใช้ประชาสัมพันธ์ โครงการฯ ผลงาน นางสาว เฮจิ อัน
นักศึกษาชั้นปีที่ 4 หลักสูตรออกแบบนิเทศศิลป์ ว. นานาชาติ ม. มหิดล
ที่มา: www.howdesign.com

สรุปและอภิปรายผล

ปัจจัยแห่งความสำเร็จของผลงานนักศึกษานักศึกษาที่ได้รับรางวัลการออกแบบในระดับนานาชาติ ซึ่งเป็นผลจากการทดลองที่ประสบความสำเร็จ เป็นกรณีศึกษาให้ อาจารย์ นักศึกษา และผู้ที่สนใจ เห็นถึงความสำคัญในการพัฒนาปัจจัยทั้ง 3 ด้าน เพื่อให้ได้ผลงานการออกแบบที่มีประสิทธิภาพในระดับสากล คือ 1. ปัจจัยด้านการออกแบบ 2. ปัจจัยด้านทักษะและทัศนคติของผู้ออกแบบ และ 3. ปัจจัยด้านทักษะและ

ทัศนคติของผู้ควบคุมการออกแบบ การสนับสนุนให้นักศึกษาส่งผลงานวิทยานิพนธ์ด้านการออกแบบเข้าประกวดในระดับนานาชาติ ทำให้เกิดการพัฒนาศักยภาพของอาจารย์ที่ปรึกษาและนักศึกษาที่ร่วมกันสร้างสรรค์ผลงานออกแบบ ก่อให้เกิดประโยชน์ทั้งในด้านการออกแบบและด้านวิชาการ อีกทั้งผลงานการออกแบบที่ได้รับรางวัลส่งผลดีในหลายประเด็น เช่น นักศึกษาภูมิใจในตนเองและได้ผลงานออกแบบที่เป็นพอร์ตโฟลิโอ (Portfolio) ที่ดีทำให้มีโอกาสประสบความสำเร็จมากกว่านักศึกษารายอื่นในการสมัครงาน หรือ สมัครเรียนต่อในระดับที่สูงขึ้น การที่นักศึกษาได้รับรางวัลในระดับนานาชาติชื่อเสียงมาให้กับสถาบันการศึกษา รวมไปถึงการเป็นตัวอย่างที่ดีให้นักศึกษารุ่นน้อง ทำให้เกิดความภาคภูมิใจในสถาบัน สิ่งสำคัญอาจารย์ที่ปรึกษาผู้ควบคุมการออกแบบต้องไม่บังคับหรือกดดันนักศึกษาให้ส่งผลงานเข้าประกวด แต่ต้องวางแผนให้การทำงานร่วมกันระหว่างอาจารย์และนักศึกษาเป็นไปด้วยดีอย่างมีประสิทธิภาพ โดยนักศึกษามีความเต็มใจที่จะสร้างสรรค์ผลงานออกแบบที่ดี

บรรณานุกรม

- กระทรวงการท่องเที่ยวและกีฬา. ยุทธศาสตร์กระทรวงการท่องเที่ยวและกีฬา ฉบับที่ 4 (พ.ศ.2560-2564)
ยุทธศาสตร์กระทรวงการท่องเที่ยวและกีฬา พ.ศ.2560-2564. http://www.mots.go.th/ewt_dl_Link.php?nid=9690.
ปิยะชาติ อิศรภักดี. *BRANDING 4.0* พิมพ์ครั้งที่ 9. กรุงเทพมหานคร: อมรินทร์ฮาวทู อมรินทร์พริ้นติ้งแอนด์พับลิชชิ่ง, 2561.
AN, HAEJI. *UP ON A DOI*. BA. Thesis., Communication Design Program, International College, Mahidol University, 2016.
HOW. "International Design Awards: 2017 Winner Galleries." Access June 29, 2018. <https://www.howdesign.com/international-design-awards-2017-winners-galleries/>.
Mahon, Nick. *Art direction*. Lausanne: AVA Publishing SA, 2010.
Victorian Curriculum and Assessment Authority, *Visual Communication Design*. Victoria: Victorian Curriculum and Assessment Authority, 2012.

บทคัดย่อ

เพลง “โนราห์” (Norah) บทประพันธ์สำหรับวงออร์แกนเบลโล ประพันธ์โดย อรอุษา นองตรุด เป็นผลงานที่ได้รับคัดเลือกให้ร่วมบรรเลงในรายการ Young Composers’ Prize ที่จัดขึ้นโดย Asian Composers League (ACL) ประเทศฟิลิปปินส์ เมื่อวันที่ 7 พฤศจิกายน พ.ศ. 2558 โดยวง GRUPO 20/21 Modular Music Ensemble นำวงเพลงโดย Josefino Chino Toledo ณ ศูนย์วัฒนธรรมแห่งประเทศไทย

เพลง “โนราห์” เป็นบทประพันธ์ที่แสดงออกถึงอัตลักษณ์ของวัฒนธรรมดนตรีท้องถิ่นใต้ ซึ่งได้รับแรงบันดาลใจจากการแสดงโนราห์ หนึ่งในศิลปวัฒนธรรมการแสดงพื้นบ้านประจำภาคใต้ของไทย ที่มีสำเนียงโดดเด่นแสดงออกซึ่งเอกลักษณ์อย่างเด่นชัด บทประพันธ์เพลงบทนี้สร้างสรรค์ขึ้นใหม่จากประสบการณ์เพื่อเป็นตัวแทนของความคิด ความงาม ความประทับใจ และความภูมิใจที่ผู้สร้างสรรค์ได้รับจากดนตรีโนราห์ โดยผสมผสานดนตรีโนราห์แบบดั้งเดิมเข้ากับตะวันตกอย่างกลมกลืน ถ่ายทอดผ่านเทคนิคการประพันธ์และเครื่องดนตรีเพลงตะวันตกร่วมสมัย อันเป็นหน้าที่สำคัญในการสร้างจิตสำนึกในการสืบทอดภูมิปัญญาอันทรงคุณค่าแห่งบรรพบุรุษ

คำสำคัญ: ผสมผสานวัฒนธรรม/ โนราห์/ บทประพันธ์เพลง

Abstract

“Norah” Music composition for chamber ensembles, composed by Onusa Nongtrud. The piece was selected to perform in Young Composers’ Prize concert held by Asian Composers League (ACL), Philippines on November 7th, 2015. It was performed by GRUPO 20/21 Modular Music Ensemble and conducted by Josefino Chino Toledo at Philippines Cultural Center.

“Norah” presented an identity of southern music culture. It was inspired from Norah play – one of the most famous traditional plays with a very unique characteristic of southern Thailand. This music is composed through personal experience to represent concept, thought, esthetic, impression, and pride with an aim to increase people’s awareness of invaluable cultural conservation.

Keywords: Cross culture/ Norah/ Music composition

* อาจารย์ประจำสาขาดนตรีสากล คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏสุราษฎร์ธานี, onusa.non@gmail.com

บทนำ

ปัจจุบันเราไม่สามารถปฏิเสธได้ว่าการผสมผสานทางวัฒนธรรม (Cultural hybridity) มีอิทธิพลต่อวิถีชีวิตแบบวัฒนธรรมหลังสมัยใหม่ (Postmodern culture) เพิ่มมากขึ้นในทุกมิติ ความเปลี่ยนแปลงที่เกิดขึ้นนั้นเป็นพลวัตเสมือนธรรมชาติที่สร้างขึ้นเพื่อความอยู่รอด ธรรมชาติของวัฒนธรรมนั้นมีการเปลี่ยนแปลงตลอดเวลา มิเช่นนั้นแล้ววัฒนธรรมนั้นก็จะหายไปที่สุด การดิ้นรนปรับตัวจึงเป็นวิธีการที่สำคัญท่ามกลางกระแสโลกที่กำลังเปลี่ยนแปลงไปในทุกวินาที เช่นเดียวกันกับวัฒนธรรมดนตรีที่เกิดแนวความคิดการผสมผสานทางวัฒนธรรมขึ้นในบทประพันธ์ดนตรีร่วมสมัยมากมาย เช่น การผสมผสานวัฒนธรรมดนตรียุโรปกับอเมริกา หรือดนตรีตะวันตกกับดนตรีตะวันออก

ดนตรีเป็นศิลปะนามธรรม การสร้างสรรค์งานด้านดนตรีให้สามารถเข้าถึงผู้คนทั่วไปได้จึงเป็นสิ่งสำคัญ เป็นการสร้างโอกาสให้วงการดนตรีพัฒนาก้าวหน้าสู่ระดับสากล ฉะนั้นจำเป็นต้องสร้างสรรค์ผลงานดนตรีด้วยกระบวนการค้นคว้าอย่างมีหลักการและเหตุผลที่เป็นระบบ ซึ่งเหล่านี้จะเป็นกลไกสำคัญในการสร้างความเข้มแข็งและขับเคลื่อนให้ดนตรีร่วมสมัยมีบทบาทในแง่ภูมิวิชาการมากขึ้น เกิดเป็นศาสตร์และศิลป์ที่ก่อประโยชน์ต่อสังคมส่วนรวม

บทประพันธ์ดนตรีมากมายได้รับแรงบันดาลใจจากศิลปวัฒนธรรมพื้นบ้านที่แสดงอัตลักษณ์ความโดดเด่นอย่างชัดเจน บทประพันธ์ดนตรีเหล่านี้มีแนวความคิดการผสมผสานวัฒนธรรมระหว่างวัฒนธรรมดนตรีที่เกิดจากการผสมผสานเอกลักษณ์ดั้งเดิมของแต่ละชาติกับอิทธิพลจากวัฒนธรรมอื่น ถ่ายทอดผ่านเทคนิคการประพันธ์เพลงตะวันตกร่วมสมัย เพื่อสร้างสรรค์ดนตรีเสียงใหม่ขึ้นจากแนวคิดวิธีต่าง ๆ เช่น ด้านมิติสีสันเสียงของเครื่องดนตรี ด้วยการผลิตเสียงจากเครื่องดนตรีในรูปแบบต่าง ๆ (Instrumental effects) แนวคิดเรื่องแนวทำนอง (Melodic character) แนวคิดเรื่องจังหวะ (Rhythm and meter) ที่มีพื้นฐานมาจากสำนวนดนตรีพื้นบ้าน

ความเป็นมาของงานประพันธ์ดนตรีผสมผสานวัฒนธรรม

บทประพันธ์ที่เกิดขึ้นในช่วงยุคศตวรรษที่ 20 และ 21 หรือที่เรียกว่าบทประพันธ์ดนตรีร่วมสมัย (Contemporary composition) ควรเป็นงานที่สามารถนำเสนอและถ่ายทอดตัวตนของผู้ประพันธ์เพลง เนื้อหามีความเกี่ยวข้องกับชีวิต และควรต้องเป็นงานที่เปิดมุมมองในการทดลองแสวงหาแนวความคิดใหม่ทางดนตรีในวัฒนธรรมดนตรีอื่น เพื่อเรียนรู้วิถีของแต่ละวัฒนธรรมในอดีตนั้นแนวคิดเรื่องดนตรีผสมผสานวัฒนธรรมอาจจะจำกัดอยู่เพียงดนตรีที่เป็นดนตรีพื้นบ้าน แต่ปัจจุบันมักจะหมายถึงดนตรีที่มาจากวัฒนธรรมอื่นนอกเหนือจากวัฒนธรรมตะวันตก หรืออาจหมายถึงดนตรีที่ผสมผสานทุกวัฒนธรรมเข้าด้วยกัน¹

แนวความคิดการผสมผสานทางวัฒนธรรมไม่ได้เป็นแนวคิดใหม่ของการประพันธ์ดนตรีร่วมสมัย อันมีหลักฐานปรากฏอยู่ในดนตรีแบบแผนของกลุ่มชาวยุโรป-อเมริกัน (Euro-American classical tradition) มาอย่างยาวนานนำโดยผู้ประพันธ์ เช่น โอลิเวียร์ เมสเซียเน (Olivier Messiaen) จอห์น เคจ (John Cage), โคลิน แมคฟี (Colin McPhee) และ ลู แฮร์ริสัน (Lou Harrison) กลุ่มผู้ประพันธ์เหล่านี้เป็นกลไกสำคัญที่ทำให้เกิดงานประพันธ์ดนตรีร่วมสมัยยุโรป-อเมริกัน (Euro-American contemporary music) ในยุคหลังสมัยใหม่ขึ้นมากมายเรื่อยมาจนถึงปัจจุบัน ทั้งนี้บทประพันธ์แต่ละบทมีความแตกต่างกันไปตามประสบการณ์ส่วนตัวของผู้ประพันธ์ ทำให้การพัฒนาแนวความคิดการผสมผสานทางวัฒนธรรมในการประพันธ์มีเทคนิควิธีที่แตกต่างกัน แต่ซึ่งมิได้ทำลายสถานะเดิมของทั้งดนตรีดั้งเดิม (Traditional music) ไปแต่อย่างใด

แนวคิดผสมผสานวัฒนธรรมในดนตรีตะวันตก

กระแสความนิยมดนตรีต่างวัฒนธรรมส่งผลให้เกิดความแปลกใหม่ของวัฒนธรรมดนตรี ยังผลให้นักประพันธ์ เกิดความคิดในการคิดค้นวิธีการผสมผสานระหว่างองค์ประกอบของดนตรีตะวันออกและตะวันตกในการสร้างสรรค์งานดนตรี เช่น อิทธิพลจากวัฒนธรรมดนตรีจีน อินเดีย ญี่ปุ่น เกาหลี และอินโดนีเซีย ซึ่งผลงานการประพันธ์ของนักประพันธ์จากประเทศในกลุ่มเอเชียมีมากมาย แต่ละชาติมีความแตกต่างกันในด้านแนวความคิดการสร้างสรรค์ ซึ่งขึ้นอยู่กับประสบการณ์และภูมิหลังของนักประพันธ์เหล่านั้น ทำให้ผลงานมีความน่าสนใจแตกต่างไปตามความหลากหลายของเทคนิควิธีและเนื้อหาดนตรี

จีนร่วมสมัย (Chinese Contemporary)

ชวเอน ชุง (Chou Wen-Chung) ผู้นำการสังเคราะห์วัฒนธรรมดนตรีจีนเข้ากับปรัชญาดนตรีสมัยใหม่ โดยเริ่มจากการศึกษาแนวคิดและเทคนิควิธีประพันธ์ดนตรีกลุ่มล้ำยุค (Avant garde) เพื่อค้นหาลักษณะเฉพาะตัวที่อยู่บนฐานคิดของการผสมผสาน จนลงตัวเกิดเป็นงาน

1. ณรงค์ฤทธิ์ ธรรมบุตร, วรรณศิลป์และบทวิเคราะห์เพลงที่ประพันธ์โดย ณรงค์ฤทธิ์ ธรรมบุตร (กรุงเทพมหานคร: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2553), 34.

ที่มีความลงตัวสอดคล้องระหว่างดนตรีสมัยใหม่กับสุนทรียะของดนตรีจีน² ผลงานของ ชูเวิน ชุง ทำให้กลุ่มนักประพันธ์รุ่นใหม่เรียกว่า “new wave” เช่น เชน ยี่ (Chen Yi, 1953) จู ลง (Zhou Long, 1953) ไบรท์ เชน (Bright Shen, 1955) และ ตัน ดุน (Tan Dun, 1957) สร้างบทประพันธ์ที่มีความโดดเด่นของภาษาดนตรีด้วยแนวคิดผสมผสานวัฒนธรรมในแบบฉบับของตนเอง

เกาหลีร่วมสมัย (Korea Contemporary)

นักประพันธ์ผู้มีชื่อเสียงสัญชาติเยอรมันเชื้อสายเกาหลี อิชัง ยุน (Isang Yun, 1917 – 1995) สร้างสรรค์การประพันธ์ดนตรีขึ้นในรูปแบบของตัวเองบนพื้นฐานของวัฒนธรรมและปรัชญาเกาหลี ผสมผสานกับแนวคิดและเทคนิคดนตรียุโรป อิชัง ยุน มีผลงานบทประพันธ์แสดงออกถึงตัวตนและเอกลักษณ์ ที่สร้างขึ้นตามแนวคิดของลัทธิเต๋า (Taoism) โดยถ่ายทอดแนวคิดผ่านเทคนิคการบรรเลง เครื่องดนตรีในรูปแบบต่าง ๆ

อินซุก ชิน (Unsuik Chin, 1961) สร้างงานประพันธ์ดนตรีผ่านการสังเคราะห์ดนตรีเยอรมันและดนตรีเกาหลี ดนตรีของ อินซุก ชิน อบอุ่นไปด้วยเอกลักษณ์เฉพาะที่เน้นสีสันเสียงของเครื่องดนตรีแต่ละชนิด

เอเชียตะวันออกเฉียงใต้ร่วมสมัย (Southeast Asian Contemporary)

ภูมิภาคเอเชียตะวันออกเฉียงใต้เป็นแหล่งรวมวัฒนธรรมที่เก่าแก่ของโลก³ ลักษณะภูมิประเทศและภูมิอากาศทำให้ดินแดนต่างๆ ในภูมิภาคนี้มีวัฒนธรรมและประวัติศาสตร์ร่วมกัน ส่งผลต่อประเพณีความเชื่อที่เชื่อมโยงซึ่งกัน

นักประพันธ์ดนตรีร่วมสมัยในกลุ่มเอเชียตะวันออกเฉียงใต้อย่างประเทศกัมพูชา ที่มีผลงานโดดเด่น ได้แก่ ชินนารี อุง (Chinary Ung, 1942) นักประพันธ์ชาวอเมริกันเชื้อสายกัมพูชา ได้คิดค้นเทคนิคต่างๆ ในการบรรเลงเครื่องดนตรีเอเชียโดยทั่วไปมาประยุกต์ใช้ในการบรรเลงเครื่องดนตรีตะวันตก เพื่อสะท้อนมุมมองผ่านเทคนิคการประพันธ์ โดยมีการตีความองค์ประกอบต่างๆ ของดนตรีในมิติที่หลากหลาย นำเสนอดนตรีประจำชาติกัมพูชาในบริบทดนตรีตะวันตกได้อย่างไม่ขัดเจน

แนวคิดผสมผสานวัฒนธรรมในดนตรีประเทศไทย

การเริ่มเข้ามาของชาติตะวันตกในรูปแบบของการค้า การเผยแผ่ศาสนา และการกิจการทางทูต นับเป็นช่องทางสำคัญในการเปิดรับวัฒนธรรมต่างชาติอย่างเสรี ในด้านดนตรีมีการนำคำร้องไทยใส่ในทำนองเพลงตะวันตก นอกจากนั้นแล้วยังมีการสร้างแนวทำนองใหม่โดยเลียนสำเนียงภาษา สีสัน ลีลาดนตรี และจังหวะของดนตรีต่างชาติ ความรู้ความสามารถของนักประพันธ์คนไทยทั้งในอดีตเรื่อยมาจนถึงปัจจุบันที่มีความเชี่ยวชาญทั้งเรื่องดนตรีไทยและดนตรีตะวันตก การผสมผสานทั้งสองศาสตร์สองวัฒนธรรมที่มีความแตกต่างกันได้อย่างลงตัว ความเข้าใจอย่างถ่องแท้ทั้งด้านดนตรีไทยและดนตรีสากลของศิลปินทำให้เกิดงานสร้างสรรค์วรรณกรรมดนตรีในแนวทางใหม่ด้วยวิธีการแบ่งคร่าว ๆ ได้ 3 แบบ คือ 1. ประพันธ์งานขึ้นใหม่ 2. เรียบเรียงเพลงไทยในลีลาของดนตรีตะวันตก 3. เรียบเรียงดนตรีไทยในรูปแบบดนตรีไทย

เมื่อกล่าวถึงนักประพันธ์ชาวไทยที่เป็นกลไกสำคัญในการพัฒนาวงการดนตรีในประเทศไทย ได้แก่ สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอเจ้าฟ้าบริพัตรสุขุมพันธุ์ กรมพระนครสวรรค์วรพินิต (ค.ศ. 1881-1944) ทรงเป็นเจ้าฟ้าชาวไทยในสมัยรัชกาลที่ 5 พระองค์แรกที่ประพันธ์และเรียบเรียงดนตรีโดยใช้เทคนิคและวิธีการบันทึกโน้ตแบบตะวันตกแต่ยังคงไว้ซึ่งลีลาทำนองแบบดนตรีไทย⁴ เช่น บทเพลงทะเลบัวสองชั้น และบทเพลงคลื่นกระทบฝั่งสองชั้น เป็นบทประพันธ์ที่เรียบเรียงสำหรับวงโยธวาทิตด้วยเทคนิคการประพันธ์แบบดนตรีตะวันตก สอดแทรกในแนวทำนองหลักที่เป็นทำนองไทย

พระเจนดุริยางค์ (ปิติ วาทยากร) มีชื่อเดิมว่า ปีเตอร์ ไฟท์ (Peter Feit) เป็นอีกบุคคลสำคัญที่วางรากฐานและสร้างผลงานในวงการดนตรีในประเทศไทย คือผู้เรียบเรียงตำราทฤษฎีดนตรีสากล และตำราประสานเสียงเป็นฉบับภาษาไทย นับได้ว่าเป็นช่วงที่สำคัญที่มีการเผยแพร่ความรู้ด้านดนตรีตะวันตกในประเทศไทย

อาจารย์ประสิทธิ์ ศิลปบรรเลง (ค.ศ. 1912-1999) เป็นหนึ่งในคนไทยที่มีโอกาสศึกษาทางการประพันธ์ดนตรี ณ สถาบันดนตรีแห่งกรุงโตเกียว หรือ Tokyo Academy of Music (ปัจจุบันคือ Tokyo University of the Arts) ประเทศญี่ปุ่นกับอาจารย์ชาวเยอรมัน

2. Eric C. Lai, *The Music of Chou Wen-chung* (England: TJ International Ltd, 2009), 148.

3. ณัฏฐา พันธุ์เจริญ และคณะ, “ประสานเสียงสำเนียงระฆัง ชิมโฟนีสำหรับเครื่องดนตรีอาเซียนและวงออร์เคสตรา,” ใน *ดนตรีลึกลับ: รวบรวมบทความดนตรีสร้างสรรค์เชิงวิชาการ* (กรุงเทพมหานคร: บริษัท ธนาเพรส จำกัด, 2559), 49.

4. พูนพิศ อมาตยกุล, *การก่อเกิดเพลงไทยสากล: แนวคิดด้านดนตรีวิทยา*. (กรุงเทพมหานคร: อมรินทร์พริ้นติ้งแอนด์พับลิชชิ่ง, 2554), 20.

เคลาส์ พริงส์ไฮม์ (Klaus Pringsheim, ค.ศ. 1883–1972) ในด้านแนวทางและวิธีการในการประพันธ์ดนตรีตะวันตก อาจารย์ประสิทธิ์ยังมีความสามารถทางด้านดนตรีไทยอย่างแตกฉาน จากการได้รับสืบทอดความรู้และจิตวิญญาณศิลปินจากผู้เป็นบิดาคือ หลวงประดิษฐไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง, ค.ศ. 1881–1954) บรมครูด้านดนตรีไทย ผลงานการประพันธ์ดนตรีของอาจารย์ประสิทธิ์ เกิดจากการผสมผสานวัฒนธรรมดนตรีไทยกับเทคนิควิธีการประพันธ์ดนตรีตะวันตก เชื่อมเอาดนตรีสองวัฒนธรรมเข้าด้วยกันอย่างลงตัว ซึ่งต้องอาศัยความรู้ความสามารถทางดนตรีระดับสูงในการวิเคราะห์เพื่อแสดงให้เห็นถึงแก่นความสัมพันธ์ของทั้งดนตรีไทยและดนตรีตะวันตก ตัวอย่างบทประพันธ์ เช่น เสี่ยงเทียน และ ไชยมิส โรมานซ์ (Siamese Romances) กระบวนที่ 2 และ 3 บทประพันธ์ทั้งสองแสดงให้เห็นถึงความเชี่ยวชาญ และความคิดสร้างสรรค์ ที่สร้างความโดดเด่น⁵

ในปี ค.ศ. 1975 มีการจัดตั้งสมาคมนักประพันธ์ไทย (Thai Composers Association) ขึ้นโดยสมเถา สุจริตกุล ดนู อันตระกุล และ บรูซ แกัสตัน ซึ่งผู้ประพันธ์ทั้งสามนี้เป็นผู้นำด้านแนวคิดผสมผสานวัฒนธรรม ผลงานสร้างสรรค์ที่ออกมามีรูปแบบแตกต่างกันแต่มีจุดร่วมเดียวกัน คือ การนำเสนอทั้งดนตรีดั้งเดิมและดนตรีร่วมสมัยในสัดส่วนที่ลงตัวยิ่งไปกว่านั้นลูกศิษย์ของ บรูซ แกัสตัน อย่างไกวล์ กุลวัฒน์นัย นุญรัตน์ ศิริรัตนพันธ์ และจิรัช เสดะพันธุ์ กลายเป็นนักดนตรีที่มีบทบาทสำคัญอย่างยิ่งในวงการการศึกษาด้านดนตรี

ณรงค์ฤทธิ์ ธรรมบุตร เป็นนักประพันธ์อีกคนหนึ่งที่มีความสนใจในดนตรีไทยและได้มีโอกาสนำสำเนียงดนตรีไทยมาประยุกต์ในบทประพันธ์เพลง⁶ โดยการใช้สีสันเสียงที่แสดงออกถึงอัตลักษณ์ของการผสมผสานดนตรีไทยกับดนตรีร่วมสมัยอย่างลงตัว ด้วยเทคนิคการประพันธ์แบบดนตรีตะวันตก เช่น การเลียนเทคนิคการบรรเลงเครื่องดนตรีไทย การใช้บันไดเสียงเพนตาโทนิค เพื่อเลียนสำเนียงดนตรีตะวันออก การสร้างเนื้อดนตรีแบบหลากหลาย มีผลงานการแสดงบทประพันธ์เพลงโดยวงออร์เคสตราชั้นนำอย่างสม่ำเสมอในประเทศสหรัฐอเมริกา ยุโรป เอเชีย ออสเตรเลีย ผลงานที่สำคัญได้แก่ คอนแชร์โตมหาราชสำหรับระนาดเอก และวงดุริยางค์ บทเพลงชินไฟเนีย ซิมโฟนี ประสานเสียงสำเนียงระฆัง ฯลฯ

ณรงค์ ปรารักษ์เจริญ นักประพันธ์ที่มีผลงานนำออกแสดงระดับนานาชาติ ที่นำเสนอแนวคิดการผสมผสานวัฒนธรรมไทยและตะวันตกผ่านผลงานบทประพันธ์ ที่มีวัตถุดิบจากประเทศไทยถิ่นบ้านเกิดรวมเข้าด้วยกันกับองค์ประกอบทางดนตรีตะวันตก โดยการปรับให้เข้ากับรูปแบบและอัตลักษณ์ของตนเอง สร้างมุมมองทางดนตรีที่ต่างไปจากเดิม ทำให้แนวคิดการผสมผสานวัฒนธรรมไม่เพียงแต่ขยายขอบเขตการสร้างสรรค์ของนักประพันธ์ชาวไทยเท่านั้น หากแต่นักประพันธ์ชาวต่างชาติเองก็เช่นกัน ที่ได้รับแรงบันดาลใจดังกล่าวในการสร้างสรรค์บทประพันธ์⁷

การเรียนรู้วัฒนธรรมอันควบคู่ไปกับวัฒนธรรมของตัวเอง ทำให้เรารู้จักวัฒนธรรมตัวเองที่สอดแทรกถึงปรัชญา ความเชื่อได้อย่างลึกซึ้งยิ่งขึ้น เห็นได้จากที่นักประพันธ์ดนตรีส่วนใหญ่ที่หันกลับมาองหาความโดดเด่นของวัฒนธรรมอันเป็นมรดกของชาติ เพื่อสรรค์สร้างผลงานทางดนตรีที่แปลกใหม่ มีคุณค่า รวมถึงสร้างอัตลักษณ์ให้กับผลงานของตัวเองเราจึงไม่ควรปฏิเสธการเรียนรู้ในความแตกต่าง และกล้าทำในสิ่งที่ไม่เคยปรากฏมาก่อน

โนรา หรือ โนราห์

บทประพันธ์ เพลง “โนราห์” หรือสะกดด้วยภาษาอังกฤษว่า “Norah” เป็นเพลงที่ผู้ประพันธ์ได้ประพันธ์ขึ้นใหม่บนฐานแนวคิดการผสมผสานวัฒนธรรม โดยมีดนตรี “โนรา” หรือภาษาอังกฤษเขียนว่า “Nora” เป็นชื่อของการแสดงของภาคใต้ที่ผู้ประพันธ์ใช้เป็นวัตถุดิบหลักในการสร้างสรรค์บทประพันธ์ ผู้ประพันธ์เลือกใช้คำว่า “โนราห์” โดยดัดแปลงการสะกดคำเป็นชื่อของบทประพันธ์ และเลียนเสียงคำอ่าน โน-รา เพื่อสร้างความคุ้นชิน และสร้างบรรยากาศให้นักถึงพื้นที่ทางภาคใต้ของประเทศไทย ทั้งยังทำให้รู้สึกถึงความเป็นพื้นที่ใกล้ชิด เป็นอันหนึ่งอันเดียวกัน

แรงบันดาลใจในการสร้างสรรค์บทประพันธ์เพลง “โนราห์”

เพลง “โนราห์” เป็นผลงานบทประพันธ์ที่สร้างสรรค์ขึ้นจากแรงบันดาลใจภายในที่เกิดขึ้นผ่านการเรียนรู้ การสัมผัสหล่อหลอมเป็น

5. ภาคินี สกฤษรัตน์, *บทประพันธ์เพลงดุริยางค์ไทย: จิตรกรรมเพลงภาพชีวิต ประสิทธิ์ ศิลปบรรเลง* (วิทยานิพนธ์ระดับปริญญาโทบัณฑิต, หลักสูตรศิลปกรรมศาสตรบัณฑิต คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์ 2560), 2-3.

6. ณรงค์ฤทธิ์ ธรรมบุตร, *อรรถาธิบายและบทวิเคราะห์บทเพลงที่ประพันธ์โดย ณรงค์ฤทธิ์ ธรรมบุตร* (กรุงเทพมหานคร: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2553), 3.

7. Nathinee Chucherdwatanasak, *Narong Prangcharoen and Thai Cross-Cultural Fusion in Contemporary Composition* (Master’s thesis, University of Missouri-Kansas City, 2014), 105.

ประสบการณ์ เป็นความประทับใจของผู้ประพันธ์ และนำเสนอถ่ายทอดด้วยวิธีการของการประพันธ์ดนตรีร่วมสมัยตะวันตกอันเป็นอิทธิพลของความเป็นสมัยใหม่ ที่สร้างให้เกิดสิ่งใหม่ที่เหมาะสมกับบริบทของสังคมโลกาภิวัตน์ พลวัตการเปลี่ยนผ่านส่งผลให้เกิดการปรับเปลี่ยนเพื่อความมีอยู่ของสิ่งเดิม

สืบเนื่องจากภูมิหลังที่ผู้ประพันธ์เกิดและเติบโตท่ามกลางวัฒนธรรมพื้นถิ่นได้ ฉะนั้นการได้เห็น ได้สัมผัสกับการแสดงพื้นบ้านจึงเป็นเรื่องที่เกิดขึ้นได้โดยทั่วไป จนเลยและมองข้ามคุณค่าความสำคัญของสิ่งเหล่านี้ไป จนเมื่อได้ศึกษาด้านดนตรีตะวันตกมาในระดับหนึ่ง จึงเป็นโอกาสให้ได้ย้อนกลับสู่รากเหง้าและถามตัวเองว่า “ฉันเป็นใคร” และ “ฉันมาจากไหน” และได้พบว่าตัวตนคือสิ่งที่มีค่าและสำคัญที่สุดในการทำงานสร้างสรรค์ ผู้ประพันธ์จึงใช้ศิลปะการแสดงพื้นบ้านภาคใต้อย่างโนรา เพื่อเป็นตัวแทนในการแสดงออกถึงอัตลักษณ์ความเป็นตัวตนผ่านผลงานการประพันธ์เพลงบทนี้

การแสดงโนรา

การแสดงโนรานั้นมีความโดดเด่นทั้งในแง่การแสดงและดนตรีประกอบผู้แสดงต้องแสดงความสามารถทั้งการร้องและการรำโดยมีลูกคู่และดนตรีรับ โดยการร้องรำทำบทถือเป็นสุดยอดของศิลปะการแสดงของโนรา⁸ ข้อเสนอพื้นฐานเกี่ยวกับการแสดงโนราเกิดขึ้นมากมายถึงที่มาจุดกำเนิด ซึ่งอาจสรุปความเป็นมาของโนราตั้งแต่อดีตจนถึงปัจจุบันได้ว่า โนรานั้นจะเป็นอารยธรรมของอินเดียภาคใต้ที่เข้ามาทางแหลมมลายู ชาว และภาคใต้ของไทย ในช่วงที่อาณาจักรศรีวิชัยกำลังรุ่งเรือง⁹ โดยเฉพาะทำรำนตอนไหว้ครูที่มีท่าทางและการใช้มือและนิ้วคล้ายอินเดีย¹⁰ ซึ่งคล้ายคลึงกับมะโย่ง (Mak Yong) การละเล่นประเภทละครของชาวไทยมุสลิม¹¹ เป็นที่นิยมในกลุ่มชาวมลายูทางภาคใต้ของประเทศไทย มะโย่งถูกนำเอามาพัฒนาผสมผสานความเชื่อ พิธีกรรม นาฏศิลป์ การละคร และดนตรีเข้าด้วยกัน ทั้งยังแสดงออกถึงท้องถิ่นความเป็นมลายู มักนิยมแสดงในจังหวัดชายแดนภาคใต้ของไทย สงขลา ปัตตานี ยะลา นราธิวาส ประเทศมาเลเซีย เกาะสุมาตราเหนือ และชาวในประเทศอินโดนีเซีย

เครื่องดนตรีที่ใช้ในการบรรเลงดนตรีโนรา

ดนตรีประกอบการแสดงโนรา บรรเลงเพื่อแสดงจังหวะทั้งการรำร้องและขับร้องของการแสดงโนรา ประกอบด้วย 1. กลอง เป็นกลองทาบขนาดเล็ก 1 ใบที่ตีเสริมเน้นจังหวะและตีล่อไปกับเสียงของทาบ ซึ่งทาบคุมจังหวะลีลาการรำและลีลาการขับร้องกลอนที่มีลีลาแตกต่างกันไป¹² 2. ฉิ่ง ฉาบขนาดเล็ก ใช้ให้เข้าจังหวะ 3. แตระ คือกรับที่ใช้ตีกระทบกับรางหม่อง ทำหน้าที่กำกับจังหวะการขับร้องกลอน¹³ 4. ทับ เป็นทาบคู่เสียงต่างกันเล็กน้อย ใช้ตีคุมจังหวะและเป็นตัวนำในการเปลี่ยนจังหวะ ทำนอง โดยเฉพาะคนตีทับกับคนรำโนราต้องรู้เชิงกันตามปกติผู้ตีทับจะเปลี่ยนจังหวะการตีล่อไปตามผู้รำ 5. เปีย เป็นเครื่องดนตรีที่สามารถปรับระดับเสียง ด้วยการทอดเสียงหรือหดยเสียงตามเสียงร้องในการขับบทได้ และ 6. หม่อง หรือฆ้องคู่ ประกอบด้วยลูกฆ้อง 2 ลูก ที่มีเสียงแหลมและทุ้ม ใช้ตีคู่กับฉิ่ง และประกอบการขับร้องกลอน

ด้วยองค์ประกอบและหน้าที่ของเครื่องดนตรีที่ใช้ประกอบการแสดงโนราข้างต้นนั้น ผู้ประพันธ์ได้นำเอาลีลา และสำเนียงของเครื่องดนตรีดังกล่าวมาประยุกต์ใช้กับเทคนิคการประพันธ์ด้วยเครื่องดนตรีตะวันตก ดังจะกล่าวถึงในลำดับต่อไป

เทคนิคการประพันธ์เพลง “โนราห์” ในบริบทการผสมผสานวัฒนธรรม

เพลง “โนราห์” บทประพันธ์ที่ใช้ชื่อสอดคล้องกับชื่อของการแสดงพื้นบ้านโนรา เพื่อสร้างบรรยากาศและเกิดความรู้สึกร่วมกับบริบทความเป็นพื้นถิ่น โดยสื่อให้เห็นถึงแนวคิดสมัยใหม่ที่สอดแทรกอยู่ในบทประพันธ์ เพลง “โนราห์” เป็นผลงานที่สร้างสรรค์ขึ้นใหม่ โดยการทดลองประยุกต์ใช้ดนตรีตะวันตกและดนตรีโนราอย่างเหมาะสม แม้ว่าดนตรีทั้งสองประเภทนี้จะมีความแตกต่างกันในหลากหลายมุม หากแต่ผู้ประพันธ์ได้วิเคราะห์สำเนียงลีลาดนตรีประกอบการแสดงโนราแล้วถ่ายทอดผ่านเทคนิควิธีการประพันธ์รูปแบบดนตรีตะวันตกที่หลากหลาย ทำให้บทประพันธ์เพลงนี้นำเสนอสำเนียงดนตรีโนราที่ยังคงไว้ซึ่งลักษณะอันโดดเด่นเฉพาะ ออกมาในรูปแบบของดนตรีร่วมสมัยตะวันตก ด้วยอัตลักษณ์การประพันธ์ที่เป็นแง่มุมของผู้ประพันธ์เอง

8. อุทัย เอกสะพัง และคณะ, “ภูมิปัญญาจากนาฏศิลป์โนราที่ส่งผลต่อวัฒนธรรมท้องถิ่น” (รายงานวิจัย หน่วยวิทยบริการ มหาวิทยาลัยมหาจุฬาลงกรณราชวิทยาลัย จังหวัดสงขลา, 2551), 11-12.

9. บุญกร บินฆาสันต์, ดนตรีภาคใต้ ศิลปิน การถ่ายทอดความรู้ พิธีกรรม และความเชื่อ กรุงเทพมหานคร: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2554), 120.

10. ภัทรวิดิ ภูษาภิรมย์, วัฒนธรรมบันเทิงภาคใต้ (กรุงเทพมหานคร: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2554), 63.

11. บุญกร บินฆาสันต์, ดนตรีภาคใต้ ศิลปิน การถ่ายทอดความรู้ พิธีกรรม และความเชื่อ (กรุงเทพมหานคร: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2554), 12.

12. ภัทรวิดิ ภูษาภิรมย์, วัฒนธรรมบันเทิงภาคใต้ (กรุงเทพมหานคร: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2554), 16.

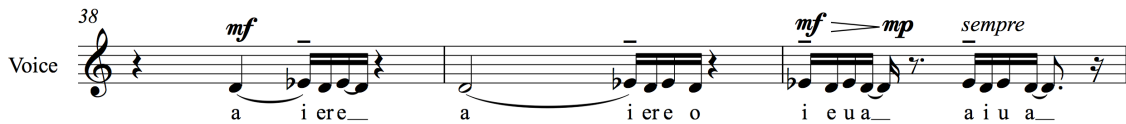
13. เรื่องเดียวกัน, 17.

1. องค์ประกอบของดนตรีประกอบการแสดงโนรา

นอกจากการใช้กลุ่มเสียงจากดนตรีประกอบการแสดงโนรา และสีสันของเสียงเพื่อสื่อวัฒนธรรมดนตรีท้องถิ่นในบทประพันธ์นี้แล้ว ยังมีการใช้ลักษณะของการบรรเลงที่พบได้ในการบรรเลงของเครื่องดนตรีพื้นบ้าน และลักษณะการขับกลอนในดนตรีโนรามาประยุกต์ใช้ในการบรรเลงเครื่องดนตรีตามรูปแบบการบรรเลงแบบตะวันตก

1.1 บทร้อง

บทประพันธ์มีการเลียนเสียงการขับกลอนด้วยลักษณะจังหวะและทิศทางของทำนองที่คล้ายกับโน้ตสะบัด (Grace note) หรือการเอื้อนของทำนองการขับกลอนในดนตรีโนราลักษณะรูปร่างเส้นของแนวทำนอง (Contour) เป็นการใช้โน้ตในลักษณะเรียงขึ้นลงด้วย ขึ้นคู่แคบ ๆ มากกว่าการใช้โน้ตแบบกระโดด เพื่อแสดงให้เห็นลักษณะเด่นอีกประการของการขับกลอนส่วนคำร้องใช้เพียงเทคนิคการออกเสียง ในรูปแบบต่าง ๆ โดยไม่มีคำร้องที่สื่อความหมายพิเศษ ทั้งนี้เพื่อต้องการให้แนวร้องและแนวของการบรรเลงดนตรีนั้นสื่อความให้เป็นไปในทิศทางเดียวกัน ดังปรากฏในตัวอย่างที่ 1



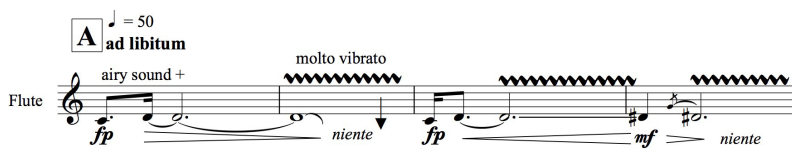
ตัวอย่างที่ 1 การเลียนวิธีการขับกลอนในแนวร้องห้องที่ 38-40

1.2 ทำนอง

แนวทำนองในดนตรีประกอบการแสดงโนราในแต่ละประยศนั้นมีแก่นนำหนักของเสียงที่หลากหลายนับว่าเป็นวิธีการบรรเลงที่เป็นเอกลักษณ์ที่โดดเด่น ในเพลง “โนราห์” ได้ใช้เทคนิควิบราโต (Vibrato) ที่เป็นเทคนิคการบรรเลงแบบดนตรีตะวันตก ทำให้เกิดระดับความถี่และความเร็วที่แตกต่างกันส่งผลให้ได้สีสันเสียงแตกต่างกันน่าสนใจ

1.2.1 เสียงแบบวิบราโตและเสียงนิ่ง (Vibrating and Non-vibrating Tone)

ตัวอย่างที่ 2 แสดงเทคนิควิบราโตสามารถใช้ได้กับทั้งโน้ตที่มีค่ายาวและสั้น โดยเริ่มบรรเลงด้วยเสียงนิ่งแล้วค่อย ๆ เริ่มวิบราโตขึ้นอย่างช้า ๆ และเร็วขึ้นตามลำดับ ซึ่งจะทำได้ค่อย ๆ เพิ่มความถี่มากขึ้น



ตัวอย่างที่ 2 เทคนิควิบราโตและเสียงนิ่งในแนวฟลูต ห้องที่ 1-10

1.2.2 โน้ตสะบัด (Grace Notes)

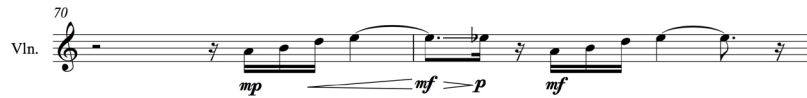
ตัวอย่างที่ 3 เป็นการใช้โน้ตสะบัดเป็นเทคนิคการบรรเลงร่วมที่ปรากฏทั้งในดนตรีตะวันตกร่วมสมัยและดนตรีประกอบการแสดงโนรา จึงนำมาใช้ในการสร้างสรรค์บทประพันธ์นี้



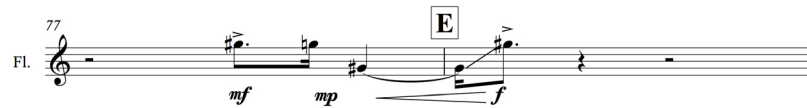
ตัวอย่างที่ 3 การใช้โน้ตสะบัดในแนวคลาริเน็ตห้องที่ 30-31

1.2.3 เทคนิคการรูดเสียง (Portamento)

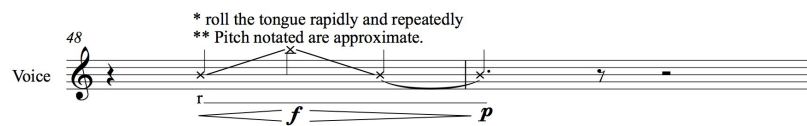
เมื่อใช้เทคนิคที่กล่าวมาข้างต้นพร้อมกับเทคนิคการรูดเสียงสนับสนุนให้เกิดเสียงที่คล้ายเสียงเอื้อนของการขับกลอน หรือลักษณะการบรรเลงของเครื่องดนตรีแนวต่าง ๆ ที่มีหน้าที่บรรเลงเพื่อประกอบการขับกลอน ดังตัวอย่างที่ 4-6



ตัวอย่างที่ 4 เทคนิคการรูดเสียงในแนวไวโอลิน ห้องที่ 70-71



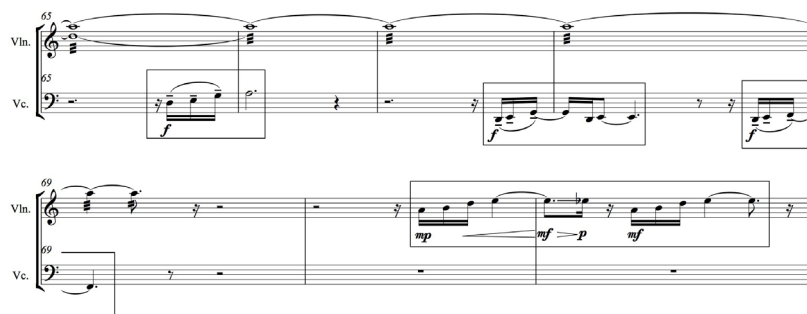
ตัวอย่างที่ 5 เทคนิคการรูดเสียงในแนวฟลูต ห้องที่ 77-78



ตัวอย่างที่ 6 เทคนิคการรูดเสียงในแนวร้องห้องที่ 60-61

1.2.4 การคัดทำนอง (Quotation)

เป็นเทคนิคการประพันธ์ที่สำคัญในดนตรีร่วมสมัย การคัดทำนองสำหรับบทประพันธ์ เพลง “โนราห์” นำโน้ตฟ (Motive) สั้นๆ ที่เป็นทำนองดนตรีประกอบการแสดงโนราห์คันทู ผสมผสานกับแนวทำนองและเสียงประสานที่ประพันธ์ขึ้น ซึ่งถูกนำมาดัดแปลงด้วยเทคนิคการประพันธ์ร่วมสมัย เพื่อสร้างดนตรีที่มีความซับซ้อน และสีสันของเสียงที่มีความไพเราะสวยงาม ปรากฏอยู่ในแนวต่าง ๆ ตลอดทั้งบทเพลง ในตัวอย่างที่ 7 แสดงโน้ตฟที่ได้จากการคัดทำนองมาปรากฏอยู่ในแนวไวโอลินและเชลโล



ตัวอย่างที่ 7 การคัดทำนองในแนวไวโอลินและเชลโล ห้องที่ 65-71

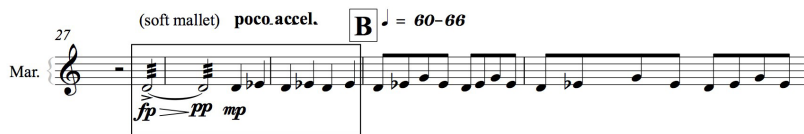
2. การจัดระบบเสียง

การจัดระบบเสียงของ เพลง “โนราห์” เป็นการจัดเสียงที่ผสมผสานระหว่างแนวคิระบบอิงกุญแจเสียงและแนวคิระบบอิงกุญแจเสียงใหม่ เป็นการขยายขอบเขตการใช้โน้ตที่นอกเหนือการใช้โน้ตบันไดเสียงเมเจอร์หรือไมเนอร์เพื่อให้บทเพลงมีสีสันที่หลากหลาย

การเปลี่ยนเสียงโน้ตเป็นไปอย่างอิสระ โดยไม่มีข้อกำหนดตายตัว

2.1 ระบบเสียง

โน้ต D กลายเป็นโน้ตสำคัญที่เกิดขึ้นในบทประพันธ์เกิดจากการคัดเอาทำนองจากเสียงโหม่ง ซึ่งบรรเลงโน้ตสองตัวที่เล่นซ้ำไปมาอย่างตรงไปตรงมาเป็นแนวหลัก (Ostinato)¹⁴ ปรากฏอยู่ตลอดทั้งเพลง การคัดทำนองในบทประพันธ์นี้ไม่ได้ใช้แบบตรงไปตรงมา และชัดเจนแต่ใช้วิธีการพัฒนาโมทีฟในแนวเครื่องดนตรีต่าง ๆ ในตัวอย่างที่ 8 ปรากฏโน้ต D แนวมาริมบาบรรเลงเป็นโน้ตสำคัญในการดำเนินทำนองและมีการพัฒนารูปแบบจังหวะ



ตัวอย่างที่ 8 โน้ตสำคัญที่ปรากฏในแนวมาริมบา ห้องที่ 27-31

3. การสร้างสีสันเสียง

ในดนตรีสมัยใหม่มีการคิดค้นเทคนิคการบรรเลงเครื่องดนตรีตะวันตกที่มีวิธีการบรรเลงแตกต่างไปจากการบรรเลงแบบเดิม (Extended technique) เพื่อเลียนสีลาของการบรรเลงเครื่องดนตรีพื้นบ้านด้วยเทคนิควิธีบรรเลงแบบดนตรีตะวันตก ทำให้เกิดความน่าสนใจ สร้างสีสันเสียงแปลกใหม่ที่เป็นเอกลักษณ์ของผู้ประพันธ์เองทั้งยังเป็นการสื่อความหมายโดยนัยของบริบทพื้นที่ที่นำเสนอผ่านแง่มุมของผู้ประพันธ์ที่มีรากเหง้าผูกพันกับเสียงของดนตรีโนรา

3.1 เทคนิคการบรรเลงเครื่องดนตรี

บทประพันธ์ใช้บีโพลีคลาริเน็ต (Clarinet in Bb) บรรเลงด้วยเทคนิคการรัวลิ้น (Flutter tongue) เพื่อเลียนเสียงและลักษณะการบรรเลงของปี่โนราที่มีลักษณะคล้ายเสียงลม (Windy sound) ดังปรากฏในตัวอย่างที่ 9



ตัวอย่างที่ 9 การใช้เทคนิครัวลิ้นในแนวคลาริเน็ต ห้องที่ 74-76

3.2 การใช้เครื่องดนตรีตะวันตกแทนเครื่องดนตรีพื้นบ้าน

บทประพันธ์นี้ใช้กลองบองโก (Bongo) บรรเลงจังหวะประกอบเลียนเสียงของเสียงทับในดนตรีโนราประกอบด้วยตัวกลอง 2 ใบ ใบหนึ่งเสียงต่ำ อีกใบหนึ่งเสียงสูง ทำหน้าที่เป็นเครื่องควบคุมจังหวะ ดังตัวอย่างที่ 10 แสดงการเลียนสีลาเครื่องดนตรีทับปรากฏในแนวกลองบองโก



ตัวอย่างที่ 10 การเลียนสีลาเครื่องดนตรีทับในแนวกลองบองโก ห้องที่ 55-56

เทคนิคการสร้างสรรค เพลง “โนราห์” บทนี้ เกิดขึ้นจากเทคนิคการประพันธ์แบบดนตรีร่วมสมัยที่ใช้แนวคิดผสมผสานกับดนตรีประกอบการแสดงโนราอย่างลงตัว ด้วยองค์ประกอบทั้งองค์ประกอบของดนตรีโนรา การจัดระบบเสียง และการสร้างสีสันเสียง ทำให้บทประพันธ์เพลงนี้มีความสมบูรณ์ทั้งในแง่ของบริบทวัฒนธรรมและสุนทรียะทางดนตรี

14. ณิชชา พันธุ์เจริญ, พจนานุกรมศัพท์ดุริยางคศิลป์ (กรุงเทพมหานคร: เกศกะรัต, 2554), 264.

แนวคิดในการประพันธ์ดนตรีในเพลง “โนราห์”

เพลง “โนราห์” สร้างสรรค์ขึ้นเพื่อสื่อสาร บอกเล่าเรื่องราว และถ่ายทอดความคิดของผู้ประพันธ์ ด้วยการประยุกต์เทคนิควิธีการประพันธ์ดนตรีร่วมสมัยกับแนวคิดของผู้ประพันธ์ ทำให้เกิดดนตรีที่มีความหลากหลาย ถ่ายทอดเอกลักษณ์เฉพาะ และจินตนาการของผู้ประพันธ์ ทั้งยังเป็นการสร้างองค์ความรู้ใหม่ให้เกิดขึ้นกับวงวิชาการดนตรีดังแนวคิดต่อไปนี้

1. แนวคิดการผสมผสานวัฒนธรรมดนตรี

บทประพันธ์ เพลง “โนราห์” มีการนำวัตถุดิบทางดนตรีพื้นบ้านมาประยุกต์เข้ากับดนตรีตะวันตก ได้แก่ การใช้เครื่องดนตรีตะวันตกแทนเครื่องดนตรีพื้นบ้าน โดยการนำเสนองานการเล่นลีลา และลีลาของดนตรีพื้นบ้านด้วยเทคนิคการบรรเลงในดนตรีร่วมสมัย และมีการสร้างเสียงประสานใหม่ด้วยการใช้เทคนิคการตัดทำนองสั้นๆ ในดนตรีโนราห์มาพัฒนาด้วยเทคนิคการประพันธ์ร่วมสมัย

2. แนวคิดการสร้างสีสันเสียงเฉพาะ

การแสดงพื้นบ้านโนราห์มีการขับบทประกอบการบรรเลงเครื่องดนตรีเป็นเอกลักษณ์ บทประพันธ์จึงสร้างสีสันเสียงจากการผสมผสานเสียงร้องเข้าด้วยกันกับเสียงบรรเลงดนตรี ซึ่งลักษณะการร้องนำเอาสำเนียงการเอื้อนแบบดนตรีโนราห์มาพัฒนาเป็นแนวร้องที่สร้างสีสันเสียงพิเศษ ด้วยเทคนิคการเปล่งเสียงแบบต่าง ๆ เช่น การรัวลิ้น การกระดกลิ้น การออกเสียงแบบเสียงกระซิบ แม้ว่าในแนวจะไม่ปรากฏคำร้องที่มีความหมาย แต่สามารถสร้างสีสันให้กับบทประพันธ์ได้อย่างน่าสนใจ นอกจากนี้ยังมีการใช้เทคนิคการผสมผสานเสียงในการบรรเลงเครื่องดนตรีให้เกิดเสียงที่แตกต่าง เช่น เทคนิคการรัวลิ้นของคลาริเน็ต การใช้นิ้วมือติดแทนการสีด้วยคันชักของกลุ่มเครื่องสาย

บทส่งท้าย: การบรรจบกันของสุนทรียะกับการอนุรักษ์อย่างยั่งยืน

กระแสสังคมที่เปลี่ยนแปลงยังผลให้เกิดการปรับตัวของวิถีวัฒนธรรม การสืบสานให้คงอยู่ไว้ด้วยวิธีการจัดวางระหว่างวิถีเก่าและใหม่ร่วมกันอย่างเหมาะสม จึงต้องอาศัยการศึกษาเรียนรู้บริบทวัฒนธรรมอื่นให้เกิดความเข้าใจถึงความแตกต่าง เพื่อปรับตัวและอยู่ร่วมกันอย่างเคารพซึ่งกัน อันเป็นปรากฏการณ์การถ่ายโอนทางวัฒนธรรมที่มีอิทธิพลต่อการก่อให้เกิดแนวคิดการผสมผสานวัฒนธรรมที่ปรากฏในผลงานบทประพันธ์เพลงบทนี้

การสร้างสรรคงานประพันธ์เพลงบนแนวคิดการผสมผสานวัฒนธรรม สะท้อนอัตลักษณ์พื้นถิ่น และสร้างเอกลักษณ์เฉพาะให้กับผู้ประพันธ์ ด้วยวิธีการผสมผสานเทคนิคการประพันธ์เข้าด้วยกันกับองค์ประกอบของวิถีพื้นถิ่นในรูปแบบดนตรีตะวันตกร่วมสมัย สามารถสะท้อนคุณค่าและประจักษ์ถึงวิถีตัวตน ผู้ประพันธ์หวังเป็นอย่างยิ่งว่าผลงานบทประพันธ์ เพลง “โนราห์” จะเป็นหนึ่งในแรงบันดาลใจที่ทำให้เกิดการสร้างสรรค์ผลงานที่มีความหลากหลายทั้งในด้านของแนวคิดและสุนทรียะ ในขณะเดียวกันก็ยังคงสะท้อนตัวตนของยุคสมัยเพื่อบอกเล่าสืบต่อเรื่องราวและประสบการณ์จากฐานฐาน รวมถึงสร้างจิตสำนึกที่ดีในการสืบทอดภูมิปัญญาอันทรงคุณค่าของท้องถิ่น ให้สายธารแห่งวัฒนธรรมพื้นถิ่นยังคงอยู่ต่อไป

บรรณานุกรม

ณรงค์ฤทธิ์ ธรรมบุตร. การประพันธ์เพลงร่วมสมัย. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2552.

..... อรรถาธิบายและบทวิเคราะห์บทเพลงที่ประพันธ์โดย ณรงค์ฤทธิ์ ธรรมบุตร. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2553.

ณัชชา พันธุ์เจริญ. พจนานุกรมศัพท์ดุริยางคศิลป์. พิมพ์ครั้งที่ 4. กรุงเทพฯ: เกศกะรัต, 2554.

ณัชชา พันธุ์เจริญ และคณะ. “ประสานเสียงสำเนียงระฆัง ชิมโฟนีสำหรับเครื่องดนตรีอาเชียนและวงออร์เคสตรา,” ใน ดนตรีลีขิต: รวมบทความดนตรีสร้างสรรค์เชิงวิชาการ, 48-72. กรุงเทพมหานคร: บริษัท ธนาเพรส จำกัด, 2559.

บุญกร บิณฑสันต์. ดนตรีภาคใต้: ศิลป การถ่ายทอดความรู้ พิธีกรรมและความเชื่อ. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2554.

พูนพิศ อมาตยกุล. การก่อเกิดเพลงไทยสากล: แนวคิดด้านดนตรีวิทยา. กรุงเทพมหานคร: อมรินทร์พริ้นติ้งแอนด์พับลิชชิ่ง, 2554.

ภัทรวดี ภูษณาภิรมย์. วัฒนธรรมบันเทิงภาคใต้. กรุงเทพมหานคร: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2554.

ภาติณี สกฤตสุวรรณ์. “บทประพันธ์เพลงคุณหญิงพินิจ: จิตรกรรมเพลงภาพชีวิต ประสิทธิ์ ศิลปะบรรเลง” วิทยานิพนธ์ ระดับปริญญาโท

บัณฑิต, หลักสูตรศิลปกรรมศาสตร์ ดุษฎีบัณฑิต คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2560.
อุทัย เอกสะพัง และคณะ. “ภูมิปัญญาจากนาหนังโนราห์ที่ส่งผลต่อวัฒนธรรมท้องถิ่น” รายงานวิจัย, 11-12. สงขลา: หน่วยวิทยบริการ
มหาวิทยาลัยมหาจุฬาลงกรณราชวิทยาลัย, 2551.
Lai, Eric C. *The Music of Chou Wen-chung*. England: TJ International Ltd., 2009.
Nathinee Chucherdwatanasak. “*Narong Prangcharoen and Thai Cross-Cultural Fusion in Contemporary Composition.*”
Master’s thesis, University of Missouri-Kansas City, 2014.

การจัดเตรียมต้นฉบับบทความสำหรับส่งเสนอเพื่อพิจารณาตีพิมพ์

1. ต้องเป็นบทความทางวิชาการ/บทความวิจัย/บทความปริทัศน์/บทความหนังสือและผลงานด้านศิลปกรรมศาสตร์หรือสาขาที่เกี่ยวข้องตรงตามวัตถุประสงค์และขอบเขตของวารสาร บทความที่ส่งเสนอตีพิมพ์ต้องไม่เคยตีพิมพ์จากที่ใดมาก่อน และไม่ควรรออยู่ในระหว่างการส่งเสนอเพื่อพิจารณาตีพิมพ์ในวารสารอื่น ๆ

2. เป็นบทความภาษาไทยหรือภาษาอังกฤษ ในกรณีเป็นภาษาอังกฤษ ต้องไม่เป็นบทความที่แปลจากงานนิพนธ์ที่ตีพิมพ์ในภาคภาษาไทยหรือภาษาต่างประเทศอื่น ๆ มาก่อน จะมีบทความภาษาไทยประกอบด้วยหรือไม่ก็ได้

3. ผู้พิมพ์จะต้องเตรียมเนื้อหาต้นฉบับ (Manuscript) พิมพ์ลงในแม่แบบบทความฉบับเต็มที่ได้เตรียมไว้ในรูปของเอกสารอิเล็กทรอนิกส์ (Word Document ไฟล์สกุล .Doc หรือ .Docx หรือ ไฟล์เอกสารชนิด PDF) สภาพพร้อมพิมพ์ลงบนกระดาษ (Print out) มีความยาวไม่น้อยกว่า 10 หน้ากระดาษ A4 และไม่เกิน 15 หน้ากระดาษ A4 ตั้งค่าน้ำหนักกระดาษด้านบนและด้านซ้าย 1.5 นิ้ว ด้านล่างและด้านขวา 1 นิ้ว ใช้ชุดแบบอักษรมาตรฐานราชการไทยสารบรรณ (TH SarabunPSK) ตลอดทั้งบทความ และมีส่วนประกอบของบทความที่สำคัญตามลำดับ ดังนี้

- **ชื่อบทความ** ใช้ตัวอักษรตัวหนาขนาด 18 point ทั้งภาษาไทยและภาษาอังกฤษ สำหรับชื่อภาษาอังกฤษใช้ตัวพิมพ์ใหญ่ทั้งหมด ชื่อบทความต้องมีความกระชับและครอบคลุมเนื้อหาของบทความ กำหนดจำนวนคำไม่เกิน 15 คำ จัดแนวพิมพ์แบบกึ่งกลางหน้ากระดาษ

- **ชื่อผู้พิมพ์** ใช้ตัวอักษรตัวหนาขนาด 16 point ระบุชื่อ-นามสกุลจริงทั้งภาษาไทยและภาษาอังกฤษของผู้พิมพ์ สำหรับชื่อภาษาอังกฤษให้ใช้ตัวพิมพ์ใหญ่ทั้งหมด จัดแนวพิมพ์แบบชิดขวา

- **ตำแหน่งทางวิชาการ ต้นสังกัด และที่อยู่ของผู้พิมพ์** ใช้อักษรขนาด 16 pt ในรูปแบบของเชิงอรรถใต้บทความกำกับด้วยเครื่องหมายดอกจัน (*) โดยระบุการศึกษาขั้นสูงสุดหรือตำแหน่งทางวิชาการ (ถ้ามี) และสังกัดของผู้พิมพ์ ทั้งภาษาไทยและภาษาอังกฤษ พร้อมทั้งระบุจดหมายอิเล็กทรอนิกส์ (Email address) ที่เป็นชื่อโดเมน (Domain) ของสถาบันต้นสังกัด หรืออีเมลอื่นที่ใช้ในการติดต่อที่เป็นทางการ และหากมีผู้พิมพ์ร่วมจะต้องระบุที่อยู่ สังกัด และอีเมลให้ครบถ้วนถัดจากชื่อผู้พิมพ์หลัก

- **บทคัดย่อ** ใช้อักษรปกติขนาด 14-16 point ทั้งภาษาไทยและภาษาอังกฤษ จัดแนวพิมพ์แบบกระจายบรรทัด กำหนดจำนวนไม่เกิน 2 หน้ากระดาษ สำหรับบทความวิจัย บทคัดย่อจะต้องประกอบด้วยความสำคัญของปัญหา วัตถุประสงค์การวิจัย การดำเนินการวิจัยและผลการวิจัย

- **หัวเรื่อง** ใช้ตัวอักษรตัวหนาขนาด 16 point จัดแนวพิมพ์แบบชิดซ้าย

- **เนื้อหาบทความ** ใช้ตัวอักษรปกติขนาด 16 point จัดแนวพิมพ์แบบกระจายบรรทัดหากเป็นบทความจากรายงานวิจัย/วิทยานิพนธ์/งานค้นคว้าอิสระ ควรมีเนื้อหาที่ครอบคลุมในหัวข้อต่าง ๆ ได้แก่ บทนำ วัตถุประสงค์ วิธีการศึกษา ผลการศึกษา การอภิปรายผล สรุป และข้อเสนอแนะ การนำไปใช้จัดแสดงหรือการจดแจ้งลิขสิทธิ์ พร้อมทั้งมีคำอธิบายภาพ ตาราง แผนผัง โน้ตเพลง ฯลฯ โดยระบุแหล่งที่มาให้ครบถ้วน

- **บรรณานุกรม** ใช้อักษรปกติขนาด 16 point ทั้งภาษาไทยและภาษาอังกฤษ โดยเรียงลำดับตามตัวอักษร จัดแนวพิมพ์ชิดซ้าย และบรรทัดต่อมาของรายการเดียวกันต้องย่อหน้าเข้าไป 7 ตัวอักษร

4. ผู้พิมพ์ต้องจัดเตรียมภาพประกอบ โดยจัดทำภาพประกอบเป็นไฟล์รูปภาพ นามสกุล JPEG หรือ TIFF ความละเอียด 300-350 dpi และต้องระบุชื่อไฟล์ภาพให้ชัดเจน และเรียงไฟล์ภาพตามลำดับในเนื้อหาบทความ

เกณฑ์การพิจารณาถ่วงดุลบทความ (Peer-review)

1. กองบรรณาธิการจะเป็นผู้พิจารณาคุณภาพวารสารขั้นต้นจากแบบตรวจสอบรายการเอกสารประกอบการเสนอส่งบทความต้นฉบับด้วยตนเอง (Manuscript Submission Self-Checklist) ที่ผู้พิมพ์ได้แนบมาพร้อมหลักฐานต่าง ๆ และจะต้องผ่านการตรวจการคัดลอกบทความ (Plagiarism) ด้วยโปรแกรมอักขราวิสุทธิ์ (Akarawisut)

2. บทความต้นฉบับที่ผ่านการตรวจรูปแบบแล้วจะได้รับการคัดกรองจากกองบรรณาธิการเพื่อสรรหาผู้ทรงคุณวุฒิ (Peer-reviewer) ที่มีประสบการณ์การวิจัยตรงตามสาขาที่เกี่ยวข้องจำนวน 3 ท่าน ซึ่งไม่มีส่วนได้ส่วนเสียกับผู้พิมพ์

3. บทความที่ได้รับอนุมัติจากผู้ทรงคุณวุฒิแล้ว จะได้รับการบันทึกสถานะและแจ้งผลการพิจารณาแก่ผู้เขียนเพื่อให้ดำเนินการปรับปรุง

แก้ไขต้นฉบับ และ/หรือ เก็บรวบรวมต้นฉบับที่สมบูรณ์เพื่อตีพิมพ์เผยแพร่ ทั้งนี้เมื่อได้รับต้นฉบับฉบับสมบูรณ์แล้ว กองบรรณาธิการจะแจ้งผู้พิมพ์รับทราบเป็นหนังสือตอบรับการตีพิมพ์ ซึ่งจะระบุปีที่และฉบับที่ตีพิมพ์

4. ในกรณีที่ผู้พิมพ์มีความประสงค์ต้องการยกเลิกการตีพิมพ์ ต้องแจ้งความประสงค์เป็นลายลักษณ์อักษรเรียนถึง “บรรณาธิการบริหารวารสารศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย” เท่านั้น

5. บทความที่ไม่ผ่านการพิจารณา กองบรรณาธิการจะแจ้งผู้พิมพ์รับทราบเป็นลายลักษณ์อักษรโดยไม่ส่งคืนต้นฉบับ ทั้งนี้ผลการพิจารณาถือเป็นอันสิ้นสุด ผู้พิมพ์จะไม่สิทธิเรียกร้องหรืออุทธรณ์ใด ๆ ทั้งสิ้น

อนึ่ง ในกรณีที่ผู้พิมพ์ถูกปฏิเสธการพิจารณาบทความเนื่องจากตรวจพบการคัดลอกบทความ (Plagiarism) โดยไม่มีการอ้างอิงแหล่งที่มา จะไม่สามารถเสนอบทความเดิมได้อีก และกองบรรณาธิการขอสงวนสิทธิ์การส่งบทความของผู้พิมพ์ในฉบับถัดไป จนกว่าจะมีการปรับปรุงคุณภาพบทความตามเกณฑ์ที่กำหนด

การส่งบทความ

1. ผู้พิมพ์ต้องกรอกแบบฟอร์ม “แบบเสนอส่งบทความเพื่อพิจารณาตีพิมพ์ลงในวารสาร” โดยกรอกข้อมูลและพิมพ์แบบฟอร์มจากไฟล์เอกสารอิเล็กทรอนิกส์เท่านั้น

2. ในกรณีที่บทความจากรายงานวิจัยหรือโครงการต่าง ๆ จะต้องมีการรับรองจากต้นสังกัด หรือประธานหลักสูตร หรืออาจารย์ที่ปรึกษาโครงการ ในการนำผลงานเสนอตีพิมพ์

3. ในกรณีที่บทความวิจัยซึ่งเป็นส่วนหนึ่งของวิทยานิพนธ์ จะต้องมีการรับรองจากอาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์หลักในการนำผลงานเสนอตีพิมพ์ โดยให้มีชื่อผู้พิมพ์ลำดับแรกในฐานะผู้พิมพ์หลัก (Corresponding Author)

4. ในกรณีที่บทความที่มีผู้พิมพ์มากกว่า 1 คน จะต้องมีการรับรองจากผู้พิมพ์ทุกคน โดยให้ระบุชื่อ-นามสกุลจริง สังกัด และที่อยู่ ในลำดับถัดจากผู้พิมพ์หลักทุกรายการ

5. ในกรณีเป็นบทความภาษาต่างประเทศ หรือมีการอ้างอิงเนื้อหาจากเอกสารภาษาต่างประเทศที่มีใช้ภาษาอังกฤษ ต้องมีการรับรองความถูกต้องจากสถาบันภาษาหรือผู้เชี่ยวชาญด้านภาษาที่มีคุณสมบัติไม่ต่ำกว่าระดับปริญญาโทแนบมาพร้อมกับบทความวิชาการหรือบทความวิจัยนั้น

6. ในกรณีที่มีไฟล์เอกสารแนบประกอบกับบทความ เช่น รูปภาพ หรือรูปกราฟิก จะต้องระบุชื่อไฟล์ให้ชัดเจนและเรียงลำดับหมายเลขชื่อไฟล์ตรงกับรูปในบทความ โดยใช้รูปที่มีขนาดเหมาะสม คุณภาพสีและความละเอียดสำหรับการพิมพ์ (ไฟล์รูปชนิด TIFF หรือ JPEG ความละเอียดไม่น้อยกว่า 300 dpi ขนาดไฟล์ละไม่เกิน 2 MB)

7. ให้ทำการลงทะเบียนเพื่อขอรับเป็นสมาชิกวารสาร พร้อมทำการส่งต้นฉบับบทความและแนบเอกสารประกอบการส่งบทความผ่านระบบ Online Submission โดยเลือกใช้ช่องทางเว็บไซต์วารสารในเครือข่าย Thai Journal Online (TCJ) <https://www.tci-thaijo.org/index.php/faa>

ลิขสิทธิ์และกรรมสิทธิ์ของบทความ

ลิขสิทธิ์ของบทความเป็นของเจ้าของบทความ บทความที่ได้รับการตีพิมพ์ถือเป็นทัศนะของผู้เขียน กองบรรณาธิการไม่จำเป็นต้องเห็นด้วยและไม่รับผิดชอบต่อบทความนั้น

การเขียนอ้างอิงในเนื้อหาและการเขียนบรรณานุกรม

วารสารศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ได้กำหนดรูปแบบการอ้างอิงโดยใช้การอ้างอิงในเนื้อหาเป็นระบบเชิงบรรณานุกรมรูปแบบการอ้างอิงแบบ Chicago Style โดยผู้พิมพ์สามารถศึกษาเพิ่มเติมได้จาก <http://www.chicagomanualofstyle.org> หรือจากหนังสือ The Chicago Manual of Style SEVENTEENTH EDITION

ตัวอย่างการเขียนอ้างอิงในเนื้อหา

หนังสือ/Book

1. Zadie Smith, *Swing Time* (New York: Penguin Press, 2016), 315–16.
1. มาลินี คัมภีร์ญาณนนท์, *ประวัติศาสตร์ศิลปะญี่ปุ่น* (นครปฐม: โรงพิมพ์มหาวิทยาลัยศิลปากร, 2532), 240-252.

วารสาร/Journal

2. Susan Satterfield, “Livy and the Pax Deum,” *Classical Philology* 111, no. 2 (April 2016): 170.
2. ศศิ พงศ์สรายุทธ, “นวัตกรรมการบันทึกโน้ตเสียงปาฬจากพระไตรปิฎกสมัยอยุธยา,” *ดนตรีรังสิต ปีที่ 12*, ฉบับที่ 2 (กรกฎาคม – ธันวาคม 2560): 127.

บทความในหนังสือ/Chapter or Other Parts of a Book

3. Kate Andersen Brower, “Backstairs Gossip and Mischief,” in *The Residence: Inside the Private World of the White House* (New York: Harper, 2015), 211.
3. ภาควิชาบรรณารักษศาสตร์ คณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, “การอ่านและการบันทึก,” ใน *การค้นคว้าและการเขียนรายงาน* (กรุงเทพมหานคร: โรงพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2556), 121.

วิทยานิพนธ์/Thesis or Dissertation

4. Cynthia Lillian Rutz, “*King Lear and Its Folktale Analogues*” (PhD diss., University of Chicago, 2013), 99–100.

4. จิรัชญา บุรวัฒน์, “นาฏยลักษณะของนางยักษ์ในโขนและละคร” (วิทยานิพนธ์ระดับปริญญาตรีบัณฑิต, จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2559), 89-95.

สารานุกรม/Encyclopedia

5. *Encyclopedia Britannica*, 15th ed. (1980), s.v. “salvation”

5. สารานุกรมไทยสำหรับเยาวชน, เล่มที่ 34. (2540), “เพลงพื้นบ้าน”

การอ้างอิงข้อมูลจากเอกสารทุติยภูมิ/Citations taken from Secondary Sources

6. Louis Zukofsky, “Sincerity and Objectification,” *Poetry* 37 (February 1931): 269, quoted in Bonnie Costello, *Marianne Moore: Imaginary Possessions* (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1981), 78.

6. มาลินี คัมภีร์ญาณนนท์, “ภาพม้วนเล่าเรื่องบันทึกความทรงจำของมูราซากิ ชิกิบุ” *ประวัติศาสตร์ศิลปะญี่ปุ่น* (นครปฐม, โรงพิมพ์มหาวิทยาลัยศิลปากร วิทยาเขตพระราชวังสนามจันทร์ 2532): 181, อ้างถึงใน จิรัชญา บุรวัฒน์, *จิตรกรรมสมัยคามาคูระ* (สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2560), 36.

สัมภาษณ์/Interview

7. Kory Stamper, “From ‘F-Bomb’ to ‘Photobomb,’ How the Dictionary Keeps Up with English,” interview by Terry Gross, *Fresh Air*, NPR, April 19, 2017, audio, 35:25, <http://www.npr.org/2017/04/19/524618639/from-f-bomb-to-photobomb-how-the-dictionary-keeps-up-with-english>.

7. จักรพันธุ์ โปษยกฤต, “แรงบันดาลใจในการวาดภาพนางมโนห์รา,” สัมภาษณ์โดย พัทรินทร์ สันติอวัชรณ, 20 กันยายน 2557.

โน้ตเพลง/Score

8. **Published scores** – same way as book

Unpublished scores

8. Ralph Shapey, “Partita for Violin and Thirteen Players,” score, 1966, Special Collections, Joseph Regenstein Library, University of Chicago.

รูปภาพ/Picture, ประติมากรรม/Sculpture

Print

9. Jean-Paul Chavas, David Hummels, and Brain D. Wright, eds., *The Economics of Food Price Volatility* (Chicago: University of Chicago Press, 2014), 167, table 4.4.

Arts in collection and other stand-alone works

9. Picasso, Pablo. *Bull’s Head*. Spring 1942. Bicycle saddle and handlebars, 33.5 x 43.5 x 19 cm. Musee Picasso Paris.

งานศิลปะที่ได้รับการตีพิมพ์

9. จักรพันธุ์ โปษยกฤต, *ศุภลักษณ์อุ้มสม*, (กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2540), 44.

งานศิลปะในลักษณะอื่น ๆ

9. โอคุสต์ ร็อดแต็ง, *รูปปั้นนักคิด (the thinker)*, 1902. ประติมากรรมสำริด, 71.5 ซม. พิพิธภัณฑ์ร็อดแต็ง ปารีส.

สื่ออิเล็กทรอนิกส์/Electronic media

10. Richard Strauss, *Don Quixote*, with Emanuel Feuermann (violoncello) and the Philadelphia Orchestra, conducted by Eugene Ormandy, recorded February 24, 1940, Biddulph LAB 024, 1991, compact disc.

10. ประทักษ์ ประทีปะเสน, *ฝากใจมาในเพลง*, บันทึกเสียงเมื่อ 9 ธันวาคม 2551, ห้องบันทึกเสียงกองดุริยางค์ทหารเรือ, แผ่นบันทึกเสียง.

เว็บไซต์/Website

11. "Privacy Policy," Privacy & Terms, Google, last modified April 17, 2017, <https://www.google.com/policies/privacy/>.

11. "นิเทศศิลป์กับเรขศิลป์ต่างกันอย่างไร," arthouseschool, บันทึกข้อมูลเมื่อ 26 พฤศจิกายน 2559, <https://www.arthouseschool.com/single-post/2016/11/26/นิเทศศิลป์กับเรขศิลป์ต่างกันอย่างไร/>.

หนังสืออิเล็กทรอนิกส์/Electronic Books

12. Begley, Adam. Updike. New York: Harper, 2014.

12. Begley, Adam. Updike. New York: Harper, 2014. iBooks.

12. Begley, Adam. Updike. New York: Harper, 2014. Kindle.

12. Begley, Adam. Updike. New York: Harper, 2014. NOOK.

12. Begley, Adam. Updike. New York: Harper, 2014. Google Play Books.

12. คุณสุวรรณ, พระมะเหลเถไถ. กรุงเทพมหานคร: ไทย พับลิชเชอร์, 2557. กูเกิล เพลย์ บুক.

ตัวอย่างการเขียนบรรณานุกรม

หนังสือ/Book

13. Smith, Zadie. *Swing Time*. New York: Penguin Press, 2016.

13. จำคม พรประสิทธิ์. *การดีจะเข้ขั้นพัฒนา*. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2560.

วารสาร/Journal

14. Satterfield, Susan. "Livy and the Pax Deum." *Classical Philology* 111, no. 2 (April 2016): 165–76.

14. อานูภาพ คำมา. "ลาเวนเดอร์แห่งความสงบ." *ดนตรีรังสิต*, ปีที่ 13 เล่มที่ 1 (มกราคม – มิถุนายน 2561): 27–40

บทความในหนังสือ/Chapter or Other Parts of a Book

15. Brower, Kate, Andersen. "Backstairs Gossip and Mischief." *In The Residence: Inside the Private World of the White House*, 207–22. New York: Harper, 2015.

15. ภาควิชาบรรณารักษศาสตร์ คณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย. "การอ่านและการบันทึก." ใน *การค้นคว้าและการเขียนรายงาน*, 121–140. กรุงเทพมหานคร: โรงพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2556.

วิทยานิพนธ์/Thesis or Dissertation

16. Rutz, Cynthia Lillian. “*King Lear and Its Folktale Analogues*.” PhD diss., University of Chicago, 2013.
16. จิรัชญา บุรวัฒน์. “นาฏยลักษณะของนางยักษ์ในโขนและละคร.” วิทยานิพนธ์ระดับปริญญาตรีบัณฑิต, จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2559.

สารานุกรม/Encyclopedia

17. Garner, Bryan A. *Garner’s Modern English Usage*. 4th ed. New York: Oxford University Press, 2016.
17. โครงการสารานุกรมไทยสำหรับเยาวชนโดยพระราชประสงค์ในพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว. *สารานุกรมไทยสำหรับเยาวชน*, เล่มที่ 34. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์เกศกะรัต, 2549.

สัมภาษณ์/Interview

18. Stamper, Kory. “From ‘F-Bomb’ to ‘Photobomb,’ How the Dictionary Keeps Up with English.” Interview by Terry Gross. *Fresh Air*, NPR, April 19, 2017. Audio, 35:25.
<http://www.npr.org/2017/04/19/524618639/from-f-bomb-to-photobomb-how-the-dictionary-keeps-up-with-english>.
18. วิชชุดา วุฒาพิทย. “พุทธศิลป์ในประเทศไทย.” สัมภาษณ์โดย บรรพต โปทา. 20 มกราคม 2561.

โน้ตเพลง/Score

19. **Published scores** – same way as book

Unpublished scores

19. Ralph Shapey, “Partita for Violin and Thirteen Players,” score, 1966, Special Collections, Joseph Regenstein Library, University of Chicago.

รูปภาพ/Picture, ประติมากรรม/Sculpture

Print

20. Jean-Paul Chavas, David Hummels, and Brain D. Wright, eds., *The Economics of Food Price Volatility*. Chicago: University of Chicago Press, 2014, 167, table 4.4.

Arts in collection and other stand-alone works

20. Picasso, Pablo. Bull’s Head. Spring 1942. Bicycle saddle and handlebars, 33.5 x 43.5 x 19 cm. Musée Picasso Paris.

งานศิลปะที่ได้รับการตีพิมพ์

20. จักรพันธ์ โปษยกฤต, *ศุภลักษณ์อุ้มสม*, กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2540, 44.

งานศิลปะในลักษณะอื่น ๆ

20. โอคุสต์ รอตต์, *รูปปั้นนักคิด (the thinker)*, 1902. ประติมากรรมสำริด, 71.5 ซม. พิพิธภัณฑ์รอตต์ ปารีส.

สื่ออิเล็กทรอนิกส์/Electronic media

21. “Crop Duster Attack,” *North by Northwest*, directed by Alfred Hitchcock (1959; Burbank, CA: Warner Home Video, 2000), DVD.

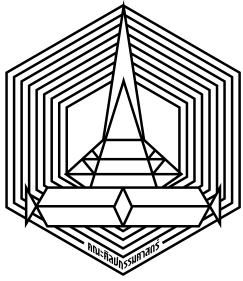
21. ประทักษ์ ประทีปะเสน, *ฝากใจมาในเพลง*, บันทึกเสียงเมื่อ 9 ธันวาคม 2551, ห้องบันทึกเสียงกองดุริยางค์ทหารเรือ, แผ่นบันทึกเสียง.

เว็บไซต์/Website

22. Bouman, Katie. "How to Take a Picture of a Black Hole." Filmed November 2016 at TEDxBeaconStreet, Brookline, MA. Video, 12:51.
https://www.ted.com/talks/katie_bouman_what_does_a_black_hole_look_like.
22. สำนักการสังคีต. "รำจนาเสียงพวงมาลัย." ข้อมูลความรู้ทั่วไป.
<http://www.finearts.go.th/performing/parameters/km/item/รำจนาเสียงพวงมาลัย>.

หนังสืออิเล็กทรอนิกส์/Electronic Books

23. Borel, Brooke. Infested: How the Bed Bug Infiltrated Our Bedrooms and Took Over the World. Chicago: University of Chicago Press, 2015. Adobe Digital Editions EPUB.
23. คุณสุวรรณ. พระมะเหลเถไถ. กรุงเทพมหานคร: ไทยพับบลิชเชอร์, 2557. หนังสืออิเล็กทรอนิกส์.



วารสารศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

JOURNAL OF FINE AND APPLIED ARTS CHULALONGKORN UNIVERSITY



Vol.

5

No.

2

สงวนลิขสิทธิ์ © พ.ศ. 2557

ฝ่ายวิชาการ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
254 ถนนพญาไท แขวงวังใหม่ เขตปทุมวัน กรุงเทพฯ 10330
โทร. 0-2218-4555, โทรศัพท์เคลื่อนที่ 06-2337-4120
<http://www.jfaa.faa.chula.ac.th>



วารสารศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

JOURNAL OF FINE AND APPLIED ARTS CHULALONGKORN UNIVERSITY



Vol.

5

No.

2



ที่อยู่:

ถนนพญาไท เขตปทุมวัน กรุงเทพมหานคร 10330

โทรศัพท์:

06 2337 4120 , 02 218 4555

อีเมล:

jfaa.chula@gmail.com

เว็บไซต์

www.jfaa.faa.chula.ac.th