วารสาร
วิพิธพัฒนศิลป์

W I P I T

Wipitpatanasilpa Journal of Arts

สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

Bunditpatanasilpa Institute of Fine Arts

Vol. 5 No. 2 May - August 2025

ปีที่ 5 ฉบับที่ 2 พฤษภาคม - สิงหาคม พ.ศ. 2568

ISSN 2985 - 265X (Online)

Wipitpatanasilpa Journal of Arts

วัตถุประสงค์

1. เพื่อส่งเสริมและเผยแพร่ผลงานทางวิชาการ หรือผลงานวิจัยด้านศิลปวัฒนธรรม และการศึกษาด้านศิลปวัฒนธรรม
2. เพื่อเป็นสื่อกลาง แลกเปลี่ยนความรู้ และสร้างเครือข่ายทางวิชาการ และงานวิจัยด้านศิลปวัฒนธรรม
3. เพื่อเป็นแหล่งข้อมูลสำหรับบริการวิชาการ และงานวิจัยด้านศิลปวัฒนธรรมระดับชาติ และนานาชาติ
4. เพื่อเป็นการเผยแพร่ประชาสัมพันธ์สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

Aims

1. To encourage a wide range of advanced articles in arts, culture, and arts education
2. To share knowledge and build networks among research in arts, culture, and arts education
3. To provide a resource for national and international arti in arts, culture, and arts education
4. To promote Bunditpatanasilpa Institute of Fine Arts locally and and globally

ขอบเขตเนื้อหา

1. ศิลปวัฒนธรรมด้านนาฏศิลป์ ดุริยางคศิลป์ ทัศนศิลป์ วรรณศิลป์ มานุษยวิทยาดนตรี
2. ศึกษาศาสตร์ อาทิ การจัดการเรียนรู้ การสอน การวัดและประเมินผลทางการศึกษาด้านศิลปวัฒนธรรม
3. การบูรณาการศิลปวัฒนธรรมข้ามศาสตร์

Scopes

1. Arts and culture, with an emphasis on dance, music, visual arts, literature, and ethnomusicology
2. Arts education, including learning management, teaching, and assessment
3. Interdisciplinary studies in arts, culture, and broader area

กำหนดเผยแพร่: 3 ฉบับต่อปี

ฉบับที่ 1 มกราคม - เมษายน
ฉบับที่ 2 พฤษภาคม - สิงหาคม
ฉบับที่ 3 กันยายน – ธันวาคม

Periodical Issues: Three issues per year

1st Issue (January - April)
2nd Issue (May – August)
3rd Issue (September - December)

ติดต่อวารสาร

สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์
119/19 หมู่ 3 ตำบลศาลายา
อำเภอพุทธมณฑล จังหวัดนครปฐม 73170
โทร. +66 (0) 02-482-176 ต่อ 345
อีเมล: wipit.bpi@gmail.com

Contact Wipitpatanasilpa Journal of Arts (WIPIT)

Bunditpatanasilpa Institute of Fine Arts,
119/19 Moo.3 Salaya, Phutthamonthon, Nakhon Pathom Province, Thailand, 73170
Tel. +66 (0) 02-482-176 # 345
Email: wipit.bpi@gmail.com

Website: https://so02.tci-thaijo.org/index.php/WIPIT/announcement

คณะที่ปรึกษา

ดร.นิภา โสภาสัมฤทธิ์
อธิการบดีสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ประวีนา เอี่ยมยี่สุ่น
รองอธิการบดีสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

บรรณาธิการ

รองศาสตราจารย์ ดร.สมภพ เขียวมณี
ผู้อำนวยการวิทยาลัยนาฏศิลปอ่างทอง
สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

ผู้ช่วยบรรณาธิการ

ดร. ศิริลักษณ์ ฉลองธรรม
คณบดีคณะศิลปศึกษา
สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

นายธีรพงษ์ ฉลาด
รองคณบดีคณะศิลปศึกษา
สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

ดร.สุชาดา โสวัตร
สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

นางสาวสาวิณี วงศ์ศรีสุนทร
สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

นางสาวชวลัน ทีคา
สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

Advisor

Dr. Nipa Sophasamrit
President of Bunditpatanasilpa Institute of Fine Arts

Asst. Prof. Dr. Praweena Aiemyeesoon
Vice President of Bunditpatanasilpa Institute of Fine Arts

Editor-in-Chief

Assoc. Prof. Dr. Somphop Khieomani
Director of Angthong College of Dramatic Arts,
Bunditpatanasilpa Institute of Fine Arts

Assistant Editor

Dr. Sirilak Chalongtham
Dean of Faculty of Arts Education,
Bunditpatanasilpa Institute of Fine Arts

Mr. Teerapong Chalad
Deputy Dean of Faculty of Arts Education,
Bunditpatanasilpa Institute of Fine Arts

Dr. Suchada Sowat
Bunditpatanasilpa Institute of Fine Arts

Ms. Sawinee Wongsrisoonthon
Bunditpatanasilpa Institute of Fine Arts

Ms. Chavarun Teeca
Bunditpatanasilpa Institute of Fine Arts

กองบรรณาธิการผู้ทรงคุณวุฒิ

ศาสตราจารย์ ดร.ขำคม พรประสิทธิ์
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ศาสตราจารย์ ดร.ชัยยศ อิษฎ์วรพันธุ์
มหาวิทยาลัยศิลปากร

รองศาสตราจารย์ ดร.ศุภชัย จันทร์สุวรรณ์
ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (นาฏศิลป์)

รองศาสตราจารย์ ดร.ณรงค์ชัย ปิฎกรัชต์
มหาวิทยาลัยมหิดล

รองศาสตราจารย์ ดร.ณรุทธ์ สุทธจิตต์
มหาวิทยาลัยเทคโนโลยีราชมงคลตะวันออก วิทยาเขตจักรพงษ์ภูวนารถ

รองศาสตราจารย์สรรณรงค์ สิงหเสนี
สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ดุษฎี มีป้อม
สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.สมชัย ตระการรุ่ง
มหาวิทยาลัยมหิดล

ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.วิชญ มุกดามณี
มหาวิทยาลัยศิลปากร

ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ภาวิณี บุญเสริม
มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์

ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ผกามาศ จิรจารุภัทร
มหาวิทยาลัยราชภัฏสวนสุนันทา

ดร.ดุษฎี สว่างวิบูลย์พงศ์
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ดร.ไพโรจน์ ทองคำสุก
ราชบัณฑิต ประเภทวิชาวิจิตรศิลป์ (นาฏกรรมไทย)

Editor Emeritus

Prof. Dr. Kumkom Pornprasit
Chulalongkorn University

Prof. Dr. Chaiyosh Isavorapant
Silpakorn University

Assoc. Prof. Dr. Supachai Chansuwan
National Artist of Thailand (Performing Arts: Thai Classical Dance)

Assoc. Prof. Dr. Narongchai Pidokjrajt
Mahidol University

Assoc. Prof. Dr. Narutt Suttachitt
Rajamangala University of Technology Tawan-Ok (Chakrabongse Bhuvanarth Campus)

Assoc. Prof. Sannarong Singhaseni
Bunditpatanasilpa Institute of Fine Arts

Asst. Prof. Dr. Dussadee Meepom
Bunditpatanasilpa Institute of Fine Arts

Asst. Prof. Dr. Somchai Trakarnrung
Mahidol University

Asst. Prof. Dr. Vichaya Mukdamanee
Silpakorn University

Asst. Prof. Dr. Pawinee Boonserm
Thammasat University

Asst. Prof. Dr. Phakamas Jirajarupat
Suan Sunandha Rajabhat University

Dr. Dusadee Swangviboonpong
Chulalongkorn University

Dr. Pairoj Tongkumsuk (Thai Dramatic Arts)
Royal Academician

กองบรรณาธิการ

กองบรรณาธิการภายนอก

ศาสตราจารย์ ดร.ขำคม พรประสิทธิ์
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ศาสตราจารย์ ดร.ชัยยศ อิษฎ์วรพันธุ์
มหาวิทยาลัยศิลปากร

รองศาสตราจารย์ ดร.ณรงค์ชัย ปิฎกรัชต์
มหาวิทยาลัยมหิดล

รองศาสตราจารย์ ดร.ณรุทธ์ สุทธจิตต์
มหาวิทยาลัยเทคโนโลยีราชมงคลตะวันออก วิทยาเขตจักรพงษ์ภูวนารถ

ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.สมชัย ตระการรุ่ง
มหาวิทยาลัยมหิดล

ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.วิชญ มุกดามณี
มหาวิทยาลัยศิลปากร

ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ภาวิณี บุญเสริม
มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์

ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ผกามาศ จิรจารุภัทร
มหาวิทยาลัยราชภัฏสวนสุนันทา

ดร.ดุษฎี สว่างวิบูลย์พงศ์
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ดร.ไพโรจน์ ทองคำสุก
ราชบัณฑิต ประเภทวิชาวิจิตรศิลป์ (นาฏกรรมไทย)

กองบรรณาธิการภายใน

รองศาสตราจารย์ ดร.ศุภชัย จันทร์สุวรรณ์
ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (นาฏศิลป์)

รองศาสตราจารย์สรรณรงค์ สิงหเสนี
สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ดุษฎี มีป้อม
สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

Editorial Board

External Editorial Committee

Prof. Dr. Kumkom Pornprasit
Chulalongkorn University

Prof. Dr. Chaiyosh Isavorapant
Silpakorn University

Assoc. Prof. Dr. Narongchai Pidokjrajt
Mahidol University

Assoc. Prof. Dr. Narutt Suttachitt
Rajamangala University of Technology Tawan-Ok (ChakrabongseBhuvanarth Campus)

Asst. Prof. Dr. Somchai Trakarnrung
Mahidol University

Asst. Prof. Dr. Vichaya Mukdamanee
Silpakorn University

Asst. Prof. Dr. Pawinee Boonserm
Thammasat University

Asst. Prof. Dr. Phakamas Jirajarupat
Suan Sunandha Rajabhat University

Dr. Dusadee Swangviboonpong
Chulalongkorn University

Dr. Pairoj Tongkumsuk (Thai Dramatic Arts)
Royal Academician

Internal Editorial Committee

Assoc. Prof. Dr. Supachai Chansuwan
National Artist of Thailand (Performing Arts: Thai Classical Dance)

Assoc. Prof. Sannarong Singhaseni
Bunditpatanasilpa Institute of Fine Arts

Asst. Prof. Dr. Dussadee Meepom
Bunditpatanasilpa Institute of Fine Arts

รองศาสตราจารย์ ดร.สมภพ เขียวมณี
ผู้อำนวยการวิทยาลัยนาฏศิลปอ่างทอง
สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์
ดร.ศิริลักษณ์ ฉลองธรรม
คณบดีคณะศิลปศึกษา
สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์
นายธีรพงษ์ ฉลาด
รองคณบดีคณะศิลปศึกษา
สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์
ดร.สุชาดา โสวัตร
สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์
นางสาวสาวิณี วงศ์ศรีสุนทร
สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์
นางสาวชวลัน ทีคา
สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

Assoc. Prof. Dr. Somphop Khieomani
Director of Angthong College of Dramatic Arts,
Bunditpatanasilpa Institute of Fine Arts
Dr. Sirilak Chalongtham
Dean of Faculty of Arts Education,
Bunditpatanasilpa Institute of Fine Arts
Mr. Teerapong Chalad
Deputy Dean of Faculty of Arts Education,
Bunditpatanasilpa Institute of Fine Arts
Dr. Suchada Sowat
Bunditpatanasilpa Institute of Fine Arts
Ms. Sawinee Wongsrisoonthon
Bunditpatanasilpa Institute of Fine Arts
Ms. Chavarun Teeca
Bunditpatanasilpa Institute of Fine Arts

คณะกรรมการจัดทำวารสาร

รองศาสตราจารย์สรรณรงค์ สิงหเสนี
สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์
ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ดุษฎี มีป้อม
สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์
รองศาสตราจารย์ ดร.สมภพ เขียวมณี
ผู้อำนวยการวิทยาลัยนาฏศิลปอ่างทอง
สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์
ดร.ศิริลักษณ์ ฉลองธรรม
คณบดีคณะศิลปศึกษา
สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์
นายธีรพงษ์ ฉลาด
รองคณบดีคณะศิลปศึกษา
สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

Journal Production Committee

Assoc. Prof. Sannarong Singhaseni
Bunditpatanasilpa Institute of Fine Arts
Asst. Prof. Dr. Dussadee Meepom
Bunditpatanasilpa Institute of Fine Arts
Assoc. Prof. Dr. Somphop Khieomani
Director of Angthong College of Dramatic Arts,
Bunditpatanasilpa Institute of Fine Arts
Dr. Sirilak Chalongtham
Dean of Faculty of Arts Education,
Bunditpatanasilpa Institute of Fine Arts
Mr. Teerapong Chalad
Deputy Dean of Faculty of Arts Education,
Bunditpatanasilpa Institute of Fine Arts

ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.บวรนรรฎ อัญญะโพธิ์
รองคณบดีคณะศิลปศึกษา
สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์
ดร.สุชาดา โสวัตร
สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์
นายกิตติพนธ์ สิริไวยทยางกูร
สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์
นางสาวสาวิณี วงศ์ศรีสุนทร
สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์
นางสาวชวลัน ทีคา
สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

Asst. Prof. Dr. Borvornnut AnyaBodhi
Deputy Dean of Faculty of Arts Education,
Bunditpatanasilpa Institute of Fine Arts
Dr. Suchada Sowat
Bunditpatanasilpa Institute of Fine Arts
Mr. Kitiphon Siriwaitayangkoon
Bunditpatanasilpa Institute of Fine Arts
Ms. Sawinee Wongsrisoonthon
Bunditpatanasilpa Institute of Fine Arts
Ms. Chavarun Teeca
Bunditpatanasilpa Institute of Fine Arts

ผู้ออกแบบปก

นายธีรพงษ์ ฉลาด
รองคณบดีคณะศิลปศึกษา
สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

Journal Cover Designer

Mr. Teerapong Chalad
Deputy Dean of Faculty of Arts Education,
Bunditpatanasilpa Institute of Fine Arts

บทบรรณาธิการ

วารสารวิพิธพัฒนศิลป์ ปีที่ 5 ฉบับที่ 2 (พฤษภาคม – สิงหาคม 2568) เป็นวารสารอิเล็กทรอนิกส์ที่สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ จัดทำขึ้นเพื่อเผยแพร่ผลงานทางวิชาการ ผลงานวิจัย ด้านศิลปวัฒนธรรมในระดับชาติและนานาชาติ ประกอบ ไปด้วยความรู้ที่หลากหลายของสาขาด้านศิลปะและวัฒนธรรม อาทิ นาฏศิลป์ ดุริยางคศิลป์ ทัศนศิลป์ วรรณศิลป์ และการศึกษาที่เกี่ยวข้องกับสาขาศิลปะ ปัจจุบันวารสารฯ อยู่ในระบบฐานข้อมูล TCI กลุ่มที่ 2 (พ.ศ. 2568-2572) วารสารวิพิธพัฒนศิลป์ ยังคงให้ความสำคัญในการคัดเลือกและประเมินคุณภาพบทความก่อนการตีพิมพ์เผยแพร่ โดยผ่านการประเมินคุณภาพจากผู้ทรงคุณวุฒิ 3 ท่านเพื่อให้ได้บทความที่มีคุณภาพ

ในวารสารฉบับนี้ ประกอบด้วย บทความวิชาการ จำนวน 1 เรื่อง ได้แก่ 1) หนังใหญ่วัดบ้านดอน: การสร้างตัวหนังใหญ่สำหรับการแสดงหนังใหญ่ร่วมสมัย เรื่อง “สุดสาครจับม้านิลมังกร” บทความวิจัย 4 เรื่อง ได้แก่ 1) วิธีการแสดงบทบาทนางลำหับในการแสดงละครเรื่อง เงาะป่า 2) การพัฒนาหลักสูตรฝึกอบรมรำเชิดฉิ่งแผลงศร คณะละครสำเนียง ป่าโมก สำหรับนักศึกษาระดับปริญญาตรี 3) การศึกษาวงปี่ชวากลองแขกในพระราชพิธีบรมราชาภิเษก : กรณีศึกษา รองศาสตราจารย์สหวัฒน์ ปลื้มปรีชา 4) ‘Thai Sing Application’: Urban Cultural-Educational Learning Media Promoting Thai Local Vibes to Global Sphere และบทความงานสร้างสรรค์ จำนวน 3 เรื่อง ได้แก่ 1) การสร้างสรรค์ประติมากรรมอาร์ตทอย ชุด ความเชื่อที่เลือนหาย 2) การประพันธ์ทางเดี่ยวจะเข้เพลงสุดสงวน สามชั้น สำเนียงมอญ 3) การสร้างสรรค์ดนตรีพื้นบ้านอีสาน “ลายแมงภู่ตอมดอก” ในรูปแบบของวงดนตรีแจ๊สร่วมสมัย

กองบรรณาธิการขอขอบคุณผู้เขียนบทความทุกท่าน ที่ทุ่มเทผลิตผลงานทางวิชาการอันทรงคุณค่า และให้ความไว้วางใจในการดำเนินการเผยแพร่บทความในวารสารวิพิธพัฒนศิลป์ และขอขอบคุณผู้ประเมินทุกท่านที่ให้ความอนุเคราะห์ตรวจสอบความถูกต้อง กลั่นกรองคุณภาพของทุกบทความที่เผยแพร่ในวารสารฉบับนี้อย่างเข้มข้นและมีมาตรฐาน

รองศาสตราจารย์ ดร.สมภพ เขียวมณี
บรรณาธิการ

Message from the Editor–in-Chief

The Wipitpatanasilpa Journal of Arts (WIPIT), Volume 5, No. 2, **May – August** 2025, is the electronic journal of Bunditpatanasilpa Institute of Fine Arts, Bangkok, Thailand. The WIPIT Journal encourages and supports a wide range of articles by national and international authors advancing knowledge in arts and culture, including dance, music, visual arts, literature, and arts education. WIPIT is currently in Tier 2 based on the Thailand Index Citation Centre (TCI) from 2025-2029. Each article was reviewed by three reviewers to qualify the articles published.

This issue includes one academic articles, including 1) Large Shadow Puppets (Nang Yai) from Wat Baan Don: The Creation of Puppets for the Contemporary Shadow Puppetry “Sudsakorn Captures the Black Dragon Horse” There are four research articles, including 1) The Performing Techniques of Nang Lamhup Roles in the Performance of Ngor Paa 2) Development of a Training Curriculum for Ram Cherd ChingPhlaeng Son by the Samniang Pamok Theatre Troupe for Undergraduate Students 3) A Study of Pii Java Klong Khaek in the Coronation Ceremony: A Case Study of Associate Professor Sahawat Pluempreecha and 4) ‘Thai Sing Application’: Urban Cultural-Educational Learning Media Promoting Thai Local Vibes to Global Sphere. There are three creative work articles , including 1) Creation of Art Toy Sculptures set: Fading Beliefs. 2) The Creation of the Chakhe Solo Version in Sud Sa - Nguan Sam Chan with the Mon Musical Dialect Style 3) The Creation of Isan Folk Music ‘Maeng Phu Tom Dok’ Arranged for the Ensemble of Contemporary Jazz.

The WIPIT Journal of Arts would like to thank the authors and reviewers who revised and edited these articles for publication.

Assoc. Prof. Dr. Somphop Khieomani
Editor-in-Chief

Wipitpatanasilpa Journal of Arts

สารบัญ

เรื่อง **หน้า**

บทความวิชาการ (Academic Articles)

หนังใหญ่วัดบ้านดอน: การสร้างตัวหนังใหญ่สำหรับการแสดงหนังใหญ่ร่วมสมัย เรื่อง “สุดสาครจับม้านิลมังกร”.....1 - 17

Large Shadow Puppets (Nang Yai) from Wat Baan Don: The Creation of Puppets for the Contemporary Shadow Puppetry “Sudsakorn Captures the Black Dragon Horse”

นพพล จำเริญทอง/Noppon Jamreantong

ภัชภรชา แก้วพลอย/Padparadscha Kaewploy

บทความวิจัย (Research Articles)

วิธีการแสดงบทบาทนางลำหับในการแสดงละคร เรื่อง เงาะป่า.....17 - 36

The Performing Techniques of Nang Lamhup Roles in the Performance of Ngor Paa

นางสาวณัฐธิดา ศิริประเสริฐ/Nattida Siriprasert

รองศาสตราจารย์ดร.จินตนา สายทองคำ / Jintana Saitongkum ที่ปรึกษาหลัก

ดร.ชนัย วรรณะลี ที่ปรึกษาร่วม / Chanai Vannalee

การพัฒนาหลักสูตรฝึกอบรมรำเชิดฉิ่งแผลงศร คณะละครสำเนียง ป่าโมก สำหรับนักศึกษาระดับปริญญาตรี.....37 - 56

Development of a Training Curriculum for *Ram Cherd ChingPhlaeng Son* by the Samniang Pamok Theatre Troupe for Undergraduate Students

เขมวันต์ นาฏการจนดิษฐ์ / Khemawan Nattakarnjanadid

กัญชพร ตันทอง / Kanchaporn Tunthong

มาโนช บุญทองเล็ก / Manoch Boontonglek

สารบัญ (ต่อ)

เรื่อง **หน้า**

บทความวิจัย (Research Articles)

การศึกษาวงปี่ชวากลองแขกในพระราชพิธีบรมราชาภิเษก : กรณีศึกษา รองศาสตราจารย์สหวัฒน์ ปลื้มปรีชา.....57 - 79
A Study of Pii Java Klong Khaek in the Coronation Ceremony: A Case Study of Associate Professor Sahawat Pluempreecha
ฐิติวุฒิ สุขศิริวัฒน์/Thitiwut Suksiriwat

'Thai Sing Application': Urban Cultural-Educational Learning Media Promoting Thai Local Vibes to Global Sphere.....80 - 99
Dr. Suchada Sowat

บทความงานสร้างสรรค์ (Creative Work Articles)

การสร้างสรรค์ประติมากรรมอาร์ตทอย ชุด ความเชื่อที่เลือนหาย.....100 - 120
Creation of Art Toy Sculptures set: Fading Beliefs.
ภิญญวุธ บุอ่อน / Pinyawut Buon
การประพันธ์ทางเดี่ยวจะเข้เพลงสุดสงวน สามชั้น สำเนียงมอญ.....121 - 140
The Creation of the Chakhe Solo Version in Sud Sa - Nguan Sam Chan with the Mon Musical Dialect Style
อธิพัชร์ สุวรรณวัฒนะ / Athipat Suwanwattana
การสร้างสรรค์ดนตรีพื้นบ้านอีสาน "ลายแมงภู่ตอมดอก" ในรูปแบบของวงดนตรีแจ๊สร่วมสมัย.....141 - 159
The Creation of Isan Folk Music 'Maeng Phu Tom Dok' Arranged for the Ensemble of Contemporary Jazz
ธนินท์รัฐ คำมาธีรวิทย์ / Thaninrut Kammateerawit

บทความวิชาการ (Academic Article)

หนังใหญ่วัดบ้านดอน: การสร้างตัวหนังใหญ่สำหรับการแสดงหนังใหญ่ร่วมสมัย เรื่อง “*สุดสาครจับม้านิลมังกร*”

Large Shadow Puppets (Nang Yai) from Wat Baan Don: The Creation of Puppets for the Contemporary Shadow Puppetry “*Sudsakorn Captures the Black Dragon Horse*”

นพพล จำเริญทอง / Noppon Jamreantong
สาขาศิลปะการแสดง คณะดนตรีและการแสดง มหาวิทยาลัยบูรพา
Department of Performing Arts, Faculty of Music and Performing Arts, Burapha University
noppon@go.buu.ac.th

ภัชภรชา แก้วพลอย / Padparadscha Kaewploy
สาขาศิลปะการแสดง คณะดนตรีและการแสดง มหาวิทยาลัยบูรพา
Department of Performing Arts, Faculty of Music and Performing Arts, Burapha University
padparadscha@go.buu.ac.th

Received: March 24, 2025 **Revised:** July 17, 2025 **Accepted:** August 23, 2025 **Published:** August 31, 2025

บทคัดย่อ

“หนังใหญ่” นับเป็นมรดกทางวัฒนธรรมของไทยที่สืบทอดต่อกันมาอย่างยาวนาน ได้รับการยกย่องว่าเป็นศิลปะการแสดงชั้นสูงที่หลอมรวมแขนงศิลปะต่าง ๆ ไว้ด้วยกัน ทั้งนาฏศิลป์ จิตรกรรม ประติมากรรม และคีตศิลป์ ซึ่งต้องอาศัยความประณีตและความชำนาญของช่างฝีมือเพื่อสร้างสรรค์งานศิลป์ที่ทรงคุณค่า หนังใหญ่ในอดีตมักแสดงเรื่องรามเกียรติ์เป็นหลัก โดยใช้ตัวหนังที่ผ่านการฉลุลวดลายอย่างประณีต ฉายเงาผ่านจอผ้า พร้อมการเชิดและการพากย์เพื่อเล่าเรื่องราว อย่างไรก็ตาม การแสดงหนังใหญ่ได้มีการปรับเปลี่ยนให้เข้ากับยุคสมัย โดยครูอำไพ บุญรอดและคณะหนังใหญ่วัดบ้านดอนได้พัฒนาการแสดงให้หลากหลายยิ่งขึ้น ทั้งการนำวรรณกรรมเรื่องพระอภัยมณีมาตีความใหม่ และการประยุกต์เพลงไทยเดิมกับเพลงร่วมสมัย เพื่อให้เข้าถึงผู้ชมรุ่นใหม่มากขึ้น ตัวอย่างที่สำคัญคือการสร้างสรรค์หนังใหญ่ร่วมเรื่อง “สุดสาครจับม้านิลมังกร” ซึ่งเป็นส่วนหนึ่งของโครงการวิจัยที่เน้นการอนุรักษ์และพัฒนามรดกวัฒนธรรม โดยความร่วมมือระหว่างคณะหนังใหญ่

วัดบ้านดอนและอาจารย์นพพล จำเริญทอง คณะดนตรีและการแสดง มหาวิทยาลัยบูรพา การแสดงเรื่องนี้มีการสร้างตัวหนังใหม่จำนวน 3 ตัว ได้แก่ 1) หนังสุดสาครเป็นประเภทหนังเดิน 2) หนังม้านิลมังกรเป็นประเภทหนังเบ็ดเตล็ด และ 3) หนังสุดสาครจับม้านิลมังกรเป็นประเภทหนังจับ โดยกระบวนการสร้างตัวหนังได้ผสมผสานภูมิปัญญาดั้งเดิมเข้ากับเทคนิคการสร้างสมัยใหม่ เช่น การร่างภาพ การฉลุลาย การลงสี และการติดไม้คาบหนัง เพื่อให้ตัวหนังใหญ่มีความแข็งแรงและพร้อมสำหรับการแสดง การออกแบบตัวละครอ้างอิงจากจิตรกรรมไทยควบคู่กับจินตนาการของช่างฝีมือ เพื่อให้ลวดลายมีเอกลักษณ์และสอดคล้องกับเนื้อเรื่อง นอกจากนี้ การแสดงยังประยุกต์ท่วงท่าเชิดแบบดั้งเดิมเข้ากับระบำม้า พร้อมการเชิดทั้งหน้าจอและหลังจอ เพื่อสร้างมิติและประสบการณ์ใหม่ให้กับผู้ชม การแสดงหนังใหญ่ร่วมสมัยเรื่องนี้จึงเป็นตัวอย่างของการผสมผสานภูมิปัญญาดั้งเดิมกับความร่วมสมัยได้อย่างลงตัว ทั้งยังสะท้อนให้เห็นถึงคุณค่าและความสำคัญของการอนุรักษ์และพัฒนาศิลปะการแสดงหนังใหญ่ไทยให้ยังคงเป็นมรดกทางวัฒนธรรมที่มีชีวิต และสามารถเข้าถึงผู้ชมได้ทุกกลุ่มอย่างยั่งยืน

คำสำคัญ: หนังใหญ่, วัดบ้านดอน, หนังใหญ่ร่วมสมัย, สุดสาครจับม้านิลมังกร

Abstract

“Nang Yai, " the traditional shadow puppetry of Thailand, is a long-standing cultural heritage and a revered form of high-class performing art. It uniquely combines various artistic disciplines, including dance, painting, sculpture, and music. Creating a Nang Yai production requires meticulous precision and expertise on the part of the artisans to create valuable works of art. In the past, Nang Yai performances often depicted the Ramakien, Thailand’s national epic, using intricately carved puppets projected onto a cloth screen, accompanied by music and narration to tell the story. However, Nang Yai performances have evolved over time to keep pace with modern audiences. For instance, Mr Amphai Boonrod and the Wat Ban Don Nang Yai troupe have expanded the scope of the art form by introducing greater diversity, including reinterpreting the epic poem “Phra Aphai Mani” and adapting traditional Thai music with contemporary music. An important example is the joint creation of the Nang Yai performance “Sudsakorn Captures the Black Dragon Horse,” developed as part of a research project focusing on the conservation and development of cultural heritage. This project was a collaboration between the Wat Ban Don Nang Yai troupe and Mr. Noppon Jamreantong from

the Faculty of Music and Performing Arts, Burapha University. This performance introduced three newly created shadow puppets: 1) Sudsakorn (Nang Dern), 2) the Black Dragon Horse (Nang Bettaret), and 3) Sudsakorn Capturing the Black Dragon Horse (Nang Jab). Creating the shadow puppets combines traditional wisdom with modern techniques, such as sketching, stencilling, painting, and attaching puppet clamps to make the puppets strong and ready for the performance. The character designs are inspired by traditional Thai painting and enriched with the imagination of the artisans, resulting in unique patterns that are consistent with and enhance the storytelling experience. In addition, the performance blends traditional puppet movements with horse dance elements to create new dimensions and experiences for the audience. This contemporary puppet performance beautifully integrates traditional wisdom with modern artistic style. It also reflects the importance of preserving and developing Thai puppetry to remain relevant, accessible, and sustainable for all audiences.

Keywords: large shadow puppets (Nang Yai), Wat Baan Don, contemporary shadow puppetry, Sudsakorn Captures the Black Dragon Horse

บทนำ

“หนังใหญ่” เป็นมรดกทางวัฒนธรรมของไทยที่สืบทอดมาแต่สมัยโบราณ และได้รับการยกย่องว่าเป็นศิลปะการแสดงชั้นสูง ผสมผสานศิลปะแขนงต่าง ๆ เข้าด้วยกัน ไม่ว่าจะเป็น นาฏศิลป์ จิตรกรรม ประติมากรรม และคีตศิลป์ ในทุกขั้นตอนต้องอาศัยความประณีตและความวิริยะอุตสาหะของช่างฝีมือที่เชี่ยวชาญเพื่อให้ได้มางานที่ละเอียดอ่อน การแสดงหนังใหญ่มักจัดขึ้นในงานพระราชพิธีสำคัญและงานสมโภชต่าง ๆ โดยใช้ตัวหนังที่ผ่านการฉลุให้เป็นรูปตัวละครไทยอย่างประณีต ฉายเงาผ่านจอผ้าสีขาว พร้อมกับการเชิดหนังที่สอดประสานกับท่าเชิด ท่าเต้นของผู้เชิด โดยทั่วไปมักจะแสดงผ่านเรื่องรามเกียรติเป็นหลัก

ในปัจจุบัน ครูอำไพ บุญรอด ปราชญ์พื้นบ้าน ผู้ควบคุมดูแลคณะหนังใหญ่วัดบ้านดอนได้ปรับเปลี่ยนรูปแบบการแสดงให้สอดคล้องกับบริบทสมัยใหม่มากขึ้น โดยนำเสนอเรื่องราวหรือวรรณกรรมอื่น ๆ มากขึ้น เช่น เรื่องพระอภัยมณี ตอนพระอภัยมณีหนีนางผีเสื้อสมุทร ประกอบกับเพลงไทยเดิม เพลงร่วมสมัยที่ประสานกันอย่างกลมกลืน ท่าเชิด และท่าที่ประยุกต์จากระบำม้าของคณะผู้แสดงที่ยังคงรักษาสุนทรียะในหนังใหญ่นี้ไว้ได้ ในขณะเดียวกัน การมีส่วนร่วมของชุมชนและการปรับตัวให้เข้ากับยุคสมัยก็มีบทบาทสำคัญต่อการอนุรักษ์ และทำให้หนังใหญ่ยังคงเป็นส่วนหนึ่งของวัฒนธรรมไทย โดยเฉพาะในช่วงเทศกาลและโอกาสสำคัญต่าง ๆ

หนึ่งในตัวอย่างของการพัฒนาหนังใหญ่ร่วมสมัยคือ การแสดงเรื่อง “พระอภัยมณี ตอน สุดสาครจับม้านิลมังกร” ซึ่งคณะหนังใหญ่วัดบ้านดอนได้สร้างสรรค์ขึ้นในปี พ.ศ. 2566 โครงการนี้เกิดขึ้นจากความร่วมมือระหว่างคณะหนังใหญ่วัดบ้านดอนและงานวิจัยของอาจารย์นพพล จำเริญทอง อาจารย์ประจำสาขาดนตรีและการแสดง คณะดนตรีและการแสดง มหาวิทยาลัยบูรพา ซึ่งมีเป้าหมายในการพัฒนาหนังใหญ่ให้ต่อยอดและสามารถนำไปใช้แสดงในโอกาสต่าง ๆ ได้ การแสดงครั้งนี้จึงเป็นการต่อยอด การแสดงเรื่องพระอภัยมณีหนีนางผีเสื้อสมุทร ซึ่งคณะหนังใหญ่วัดบ้านดอนได้สร้างไว้ โดยอ้างอิงวรรณคดีเรื่อง พระอภัยมณีของสุนทรภู่ ซึ่งถือเป็นวรรณกรรมที่สำคัญเรื่องหนึ่งของประเทศไทย และเป็นเอกลักษณ์ทางวัฒนธรรมของจังหวัดระยอง การแสดงนี้จึงถือเป็นโอกาสให้คนดูกลุ่มใหม่ ๆ และช่วยให้การแสดงหนังใหญ่ยังคงดำรงอยู่ต่อไปในบริบทของวัฒนธรรมร่วมสมัย

การแสดงหนังใหญ่เรื่อง “พระอภัยมณี ตอน สุดสาครจับม้านิลมังกร” ในครั้งนี้ มีการสร้างตัวหนังใหม่ที่มีความสำคัญต่อการดำเนินเรื่อง 3 ตัว ได้แก่ 1) หนังสุดสาคร เป็นหนังประเภทหนังเดิน ภาพหนังเดี่ยวหน้าเสี้ยวอยู่ในท่าเดิน 2) หนังม้านิลมังกร เป็นหนังประเภทหนังเบ็ดเตล็ด ภาพสัตว์ม้านิลมังกร และ 3) หนังสุดสาครจับม้านิลมังกร เป็นประเภทหนังจับ ภาพตัวละครสุดสาครขี่ม้านิลมังกร ซึ่งบทความนี้จะนำเสนอการสร้างตัวหนังใหญ่สำหรับการแสดงหนังใหญ่ร่วมสมัย เรื่อง “สุดสาครจับม้านิลมังกร” เป็นหลัก โดยจะกล่าวถึงความสำคัญทางวัฒนธรรมหนังใหญ่ หนังใหญ่ในประเทศไทย และความเป็นมาของคณะหนังใหญ่วัดบ้านดอนโดยสังเขป เพื่อให้ผู้อ่านทำความเข้าใจเบื้องต้น

1. ความสำคัญทางวัฒนธรรมหนังใหญ่โดยสังเขป

1.1 หนังหรือวายังในภูมิภาคเอเชียตะวันออกเฉียงใต้

“หนังหรือวายัง” เป็นมรดกวัฒนธรรมร่วมในภูมิภาคเอเชียตะวันออกเฉียงใต้มาอย่างช้านาน โดยไม่เพียงแต่สะท้อนค่านิยมทางสังคมหรือความเชื่อแต่ละท้องถิ่น แต่ยังสะท้อนถึงอิทธิพลของศาสนาฮินดู พุทธ และอิสลามที่หยั่งลึกในประเทศไทย อินโดนีเซีย และมาเลเซีย โดยแก่นเรื่องของหนังหรือวายังจะได้รับแรงบันดาลใจมาจากวรรณกรรมเรื่อง รามายณะ ซึ่งถูกดัดแปลงมาเป็นเรื่องรามเกียรติ์ในประเทศไทย แสดงให้เห็นถึงอิทธิพลที่ยาวนานของศาสนาฮินดูที่มีมาก่อนศาสนาพุทธและอิสลาม (Tawalwongsri, 2012; Resminingayu, 2022)

หนังหรือวายังมีบทบาทสำคัญในการอนุรักษ์วัฒนธรรม โดยถ่ายทอดความรู้และคติธรรมดั้งเดิมผ่านการเล่าเรื่อง (Hadzantonis, 2022; Bamrungchoo et al., 2010) ดังเช่นแถบชวาและมาเลเซียได้มีพัฒนาการแสดงวายังเพื่อสอดแทรกคำสอนของศาสนาอิสลาม ซึ่งสะท้อนถึงความสามารถในการปรับตัวให้เข้ากับบริบททางศาสนาที่เปลี่ยนแปลงไป (Resminingayu, 2022) นอกจากวายังจะเป็นสื่อทางวัฒนธรรมและศาสนาแล้ว วายังยังทำหน้าที่เป็นสื่อในการแสดงความคิดเห็นทางการเมืองและสังคม โดยเฉพาะในหมู่บ้านชาวเขาของมาเลเซีย วายังถูกใช้เป็นช่องทางในการแสดงออกเพื่อโต้แย้งหรือสนับสนุนอุดมการณ์ที่เป็นที่ยอมรับในชุมชน

แม้ว่าหนังหรือวายังจะมีความสำคัญทางวัฒนธรรมที่ลึกซึ้ง แต่ความเปลี่ยนแปลงทางเทคโนโลยีและรสนิยมของผู้ชมที่ทำให้ความนิยมลดลง อันทำให้หนังหรือวายังต้องเผชิญกับการท้าทายในการรักษาคุณค่าทางวัฒนธรรมของตนเอง (Hadzantonis, 2022; Resminingayu, 2022) และเพื่อให้หนังหรือวายังยังคงมีบทบาทในวัฒนธรรมร่วมสมัย การขยายโอกาสในการจัดแสดงผ่านการประยุกต์ หรือการสร้างนวัตกรรมในการแสดง เช่น การออกแบบการเคลื่อนไหวที่ผสมผสานการเต้นร่วมสมัย หรือเนื้อหา บทการแสดงที่มีความเกี่ยวข้องในบริบทร่วมสมัยและเข้าถึงผู้ชมได้ง่ายขึ้น (Tawalwongsri, 2012) การปรับตัวเหล่านี้ยังเป็นสิ่งสำคัญที่ทำให้หนังใหญ่สามารถดำรงอยู่ได้ในยุคดิจิทัล ขณะที่ยังคงรักษาแก่นแท้ของศิลปะการแสดงอันเป็นเอกลักษณ์ของภูมิภาคเอเชียตะวันออกเฉียงใต้

1.2 หนังใหญ่ในประเทศไทย

ในประเทศไทย “หนังใหญ่” ถือเป็นศิลปะชั้นสูงที่หยั่งรากลึกในมรดกทางศิลปะและวัฒนธรรม อันเป็นการผสมผสานศิลปะแขนงต่าง ๆ เข้าด้วยกันอย่างมีเอกลักษณ์ จิตรกรรม ประติมากรรม วรรณศิลป์ นาฏศิลป์ และคีตศิลป์ โดยนักวิชาการมักเน้นย้ำถึงความสำคัญของหนังใหญ่ในพระราชพิธี ซึ่งแสดงถึงความเคารพและเชิดชูพระเดชพระคุณของพระมหากษัตริย์ไทย โดยการเล่าผ่านเรื่องรามเกียรติ์ ซึ่งสะท้อนถึงความเชื่อเรื่องสมมุติเทพที่พระมหากษัตริย์ทรงเป็นอวตารของพระวิษณุ (ชีวสิทธิ์ บุณยเกียรติ และคณะ, 2549)

จากบันทึกสมัยกรุงศรีอยุธยาระบุว่าในช่วงแรกหนังใหญ่ถูกเรียกว่า "หนัง" เท่านั้น เพื่อแยกความแตกต่างจากหนังตะลุง ซึ่งเป็นรูปแบบการแสดงหนังขนาดเล็กที่นิยมกันในภาคใต้ของประเทศไทย คำว่า "หนังใหญ่" กล่าวกันว่ามีต้นกำเนิดในสมัยรัชกาลที่ 5 ซึ่งในประเทศกัมพูชา หนังใหญ่ถูกเรียกว่า "*สเบ็กธม*" และเรียกหนังขนาดเล็กว่า *"อยอง"* แม้ว่าอินโดนีเซียจะไม่มีหนังตะลุงขนาดใหญ่ แต่นักวิชาการบางท่านได้โต้แย้งว่าหนังใหญ่นั้นมีความคล้ายคลึงกับหนังตะลุง "วายัง" ของอินโดนีเซียมาก ซึ่งอาจสันนิษฐานได้ว่าหนังใหญ่ของไทยนั้นได้รับอิทธิพลจากการแสดงของอินโดนีเซียทางอาณาจักรศรีวิชัยในช่วงพุทธศตวรรษที่ 13-14 และวัฒนธรรมขอมในช่วงพุทธศตวรรษที่ 20 (ฉวีวรรณ ศิริ, 2528; กรมศิลปากร, 2551)

ตั้งแต่สมัยกรุงศรีอยุธยาเมื่อกว่า 500 ปีที่แล้ว การแสดงหนังใหญ่เป็นส่วนหนึ่งของวัฒนธรรมไทยบันทึกทางประวัติศาสตร์จำนวนหนึ่ง รวมถึงพระราชกฤษฎีกาในรัชสมัยพระเจ้าอู่ทอง (พ.ศ. 1893 - 1912) ระบุว่าการแสดงหนังใหญ่เป็นมหรสพที่พบเห็นได้ทั่วไปในสมัยนั้น นอกเหนือจากรามเกียรติ์แบบเดิมแล้ว กวีหลวงยังได้รับมอบหมายให้เขียนบทใหม่ในรัชสมัยสมเด็จพระนารายณ์มหาราช (พ.ศ. 2199 -2231) นอกจากนี้การแสดงหนังใหญ่ยังพบในงานพระราชพิธีทางศาสนาในรัชสมัยสมเด็จพระบรมโกศ (พ.ศ. 2275 - 2301) โดยเฉพาะเพื่อถวายความจงรักภักดีต่อพระพุทธบาทที่สระบุรี (ผะอบ โปษะกฤษณะ, 2537)

ในสมัยธนบุรี (พ.ศ. 2310–2325) หนังใหญ่ได้รับอิทธิพลจากวัฒนธรรมอื่น ๆ ด้วย โดยมีหนังตะลุงของจีนนำเข้ามาในประเทศไทยในรัชสมัยของสมเด็จพระเจ้าตากสิน และในสมัยรัตนโกสินทร์ รัชสมัยพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย (พ.ศ. 2352–2367) ทรงสนับสนุนการแสดงหนังใหญ่อย่างมาก พระองค์ทรงรับสั่งช่างฝีมือให้สร้าง "ชุดหนังใหญ่พระนครไหว" ซึ่งมีชื่อเสียงในเรื่องฝีมือการฉลุหนังใหญ่ที่

ประณีต และการเชิดหนังที่มีลีลาสง่างาม ซึ่งหนังใหญ่ชุดนี้ประกอบด้วยตัวหนังขนาดใหญ่กว่า 20 ตัว ซึ่งน่าเสียดายที่ถูกทำลายในเหตุเพลิงไหม้เมื่อปี พ.ศ. 2503 (ฉวีวรรณ ศิริ, 2528) ต่อมาในรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัว (พ.ศ. 2331–2394) หลวงพ่อฤทธิ์ ช่างฝีมือชาวจังหวัดเพชรบุรี ได้สร้างตัวหนังใหญ่ของวัดพลับพลาไชยและจัดแสดงที่จังหวัดเพชรบุรี หนังชุดนี้ได้รับการถวายแด่พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวในปี พ.ศ. 2453 โดยพระครูศรัทธาสุนทรธรรม เจ้าอาวาสวัดขนอนเป็นผู้แกะสลักในปี พ.ศ. 2411 นอกจากนี้ยังมีชุดใหญ่ที่ค้นพบอีก ได้แก่ หนังใหญ่วัดสว่างอารมณ์ หนังใหญ่วัดตะเคียน หนังใหญ่วัดตะกู และหนังใหญ่วัดบ้านดอน แต่หนังใหญ่ที่ยังคงมีการจัดแสดงอยู่มีเพียง 3 แห่ง คือ หนังใหญ่วัดขนอน จังหวัดราชบุรี หนังใหญ่วัดสว่างอารมณ์ จังหวัดสิงห์บุรี และหนังใหญ่วัดบ้านดอน จังหวัดระยอง (ชีวสิทธิ์ บุณยเกียรติ และคณะ, 2549)

1.3 ความเป็นมาของคณะหนังใหญ่วัดบ้านดอน

วัดบ้านดอนในจังหวัดระยองเป็นสถานที่ที่รวบรวมหนังใหญ่ที่สำคัญที่สุดแห่งหนึ่งของประเทศไทยซึ่งมีประวัติศาสตร์ยาวนานกว่า 200 ปี วัฒนธรรมการแสดงหนังใหญ่นั้นมีความสำคัญมาก อย่างไรก็ตามยังไม่มีหลักฐานทางประวัติศาสตร์ที่ระบุแน่ชัดว่าผู้ใดเป็นผู้ริเริ่มนำเข้ามา นักวิชาการบางท่านได้สันนิษฐานว่าอาจเป็นช่างฝีมือหลวงในรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย เนื่องจากพิจารณาว่าตัวหนังใหญ่นั้นมีลักษณะคล้ายคลึงกับ "ชุดหนังใหญ่พระนครไหว" (บุญธรรม, อ้างถึงใน ชีวสิทธิ์ บุณยเกียรติ และคณะ, 2549)

ต่อมา พระยาสมุทรโภคชัยโชคจิตต์สงคราม (เกตุ ยมจินดา) ผู้ว่าราชการจังหวัดระยองคนแรก ได้จัดซื้อหนังใหญ่จำนวน 200 ตัว มาจากจังหวัดพัทลุงเพื่อมาจัดแสดงที่วัดจันทร์อุดม (วัดเก๋ง) จากนั้นจึงได้มีการจัดตั้งคณะหนังใหญ่ โดยมีครูประดิษฐ์ซึ่งเป็นผู้เชิดหุ่นที่มีฝีมือมาสอนชาวบ้านในบริเวณใกล้เคียงอีกด้วย ซึ่งต่อมา หนังใหญ่เหล่านี้ได้ถูกย้ายไปเก็บที่วัดบ้านดอนหลังจากที่ผู้ว่าราชการจังหวัดเสียชีวิต จึงยืนยันได้ว่าวัดบ้านดอนจึงเป็นศูนย์กลางของการสอนหนังใหญ่ (กรมศิลปากร, 2551)

ภายใต้การดูแลและอนุรักษ์ของพระครูปลัดวิรัติ อักขธัมโม ร่วมกับความร่วมมือจากประชาชน หน่วยงานภาครัฐ และภาคเอกชน คณะหนังใหญ่วัดบ้านดอนยังคงมุ่งมั่นสืบสานและรักษาศิลปะการแสดงนี้ให้คงอยู่ หนังใหญ่ไม่เพียงเป็นมรดกทางวัฒนธรรมของชาวระยองเท่านั้น แต่ยังได้รับการหวงแหนและภาคภูมิใจในฐานะมรดกร่วมของชุมชน ซึ่งสะท้อนถึงความผูกพันธ์อันลึกซึ้งระหว่างศิลปะการแสดงและอัตลักษณ์ของท้องถิ่นที่ได้รับสืบทอดมาอย่างยาวนาน (กรมศิลปากร, 2551) ดังเช่นครูอำไพ บุญรอด หนึ่งในบุคคลสำคัญของคณะหนังใหญ่วัดบ้านดอนได้รับการถ่ายทอดศิลปะการแสดงหนังใหญ่จากครูอำนาจ ซึ่งเป็นปัจจัยสำคัญที่ทำให้หนังใหญ่วัดบ้านดอนมีเอกลักษณ์เฉพาะตัวในการใช้ภาษาถิ่นระยองในการแสดง นอกจากนี้ การแสดงชุดสีดาลุยไฟ ยังเป็นตัวอย่างที่โดดเด่นในการผสมผสานองค์ประกอบของละครชาตรีหรือเท่งตุ๊ก ซึ่งเป็นศิลปะการแสดงที่โดดเด่นของภาคตะวันออก ที่น่าสนใจยิ่งไปกว่านั้นคือ การมีส่วนร่วมของชาวมุสลิมในชุมชนมัสยิดหนองบัวกับการแสดงหนังใหญ่วัดบ้านดอน ซึ่งสะท้อนถึงอิทธิพลของวัฒนธรรมที่หลากหลายและการอยู่ร่วมกันของชุมชนต่างศาสนาในพื้นที่ อัตลักษณ์ของหนังใหญ่วัดบ้านดอนจึงมิได้จำกัดอยู่เพียงการเป็นศิลปะพื้นบ้านของ

ภาคตะวันออกเท่านั้น แต่ยังแสดงให้เห็นถึงการผสมผสานวัฒนธรรมที่หลอมรวมกันเป็นเอกลักษณ์ของท้องถิ่นได้อย่างลึกซึ้ง (กรมศิลปากร, 2551)

2. การสร้างตัวหนังใหญ่สำหรับการแสดงหนังใหญ่ร่วมสมัย เรื่อง “สุดสาครจับม้านิลมังกร”

2.1 แนวความคิด

การแสดงหนังใหญ่ร่วมสมัยในครั้งนี้ ได้ออกแบบขึ้นใหม่โดยมีแนวคิดในการสร้างสรรค์ที่แตกต่างจากการแสดงหนังใหญ่แบบดั้งเดิม ซึ่งมักนำเสนอเรื่องรามเกียรติ์เป็นหลัก การแสดงครั้งนี้เลือกใช้วรรณกรรมเรื่อง *พระอภัยมณี ตอน สุดสาครจับม้านิลมังกร* ผลงานประพันธ์ของสุนทรภู่ กวีเอกแห่งภาคตะวันออกของไทย โดยได้มีการประพันธ์บทร้องขึ้นใหม่ที่ดัดแปลงมาจากบทละคร เพื่อให้สอดคล้องกับรูปแบบการแสดงร่วมสมัย แม้ว่าจะเป็นการแสดงที่พัฒนาขึ้นใหม่ แต่ยังคงรักษาวิธีการเชิดหนังใหญ่แบบดั้งเดิมไว้ นั่นคือการใช้แม่ท่าโขน ซึ่งเป็นพื้นฐานสำคัญของคณะหนังใหญ่วัดบ้านดอน ควบคู่ไปกับการประยุกต์ท่วงท่าของม้าเพื่อให้เหมาะสมกับตัวละครม้านิลมังกร โดยในครั้งนี้ได้มีการพัฒนาท่าทางการเชิดให้มีความแปลกใหม่และน่าสนใจยิ่งขึ้น เช่น การจับ การไล่ และการเชิดหนังพร้อมกันสองคน เพื่อสร้างความตื่นเต้น แสดงความพร้อมเพรียง และจังหวะการเคลื่อนไหวของผู้เชิดให้โดดเด่นยิ่งขึ้น นอกจากนี้ การแสดงยังแบ่งพื้นที่การเชิดออกเป็นสองลักษณะ ได้แก่ การเล่นหนังใหญ่หน้าจอเพื่อเล่าเรื่องราว และการเล่นหนังใหญ่หลังจอ เพื่อสร้างเงาทับซ้อนที่ช่วยเน้นพลังและการเคลื่อนไหวของตัวละครอย่างชัดเจน ทำให้ผู้ชมได้รับประสบการณ์การแสดงที่เป็นแนวอนุรักษ์และผู้ชมรุ่นใหม่เข้าถึงได้ง่าย ในการนี้ การสร้างตัวหนังใหม่จึงมีความสำคัญต่อการดำเนินเรื่องดังกล่าว ประกอบไปด้วยตัวหนัง 3 ตัว ได้แก่ 1) หนังสุดสาคร เป็นหนังประเภทหนังเดิน ภาพหนังเดี่ยวหน้าเสี้ยวอยู่ในท่าเดิน 2) หนังม้านิลมังกร เป็นหนังประเภทหนังเบ็ดเตล็ด ภาพสัตว์ม้านิลมังกร สำหรับผู้เชิดสองคน และ 3) หนังสุดสาครจับม้านิลมังกร เป็นประเภทหนังจับ ภาพตัวละครสุดสาครขี่ม้านิลมังกร

2.2 การออกแบบลวดลาย

ในการออกแบบลวดลายสำหรับตัวหนังใหญ่ ช่างฝีมือหนังใหญ่วัดบ้านดอนจะทำการร่างภาพและออกแบบลวดลายด้วยตนเอง โดยได้รับแรงบันดาลใจจากงานจิตรกรรมไทย อาทิ หนังสือจิตรกรรมไทยเรื่องรามเกียรติ์ ผสานกับจินตนาการและความคิดสร้างสรรค์ส่วนบุคคล เพื่อสร้างสรรค์ตัวละครใหม่ ๆ ขึ้นมา ตัวอย่างเช่น การสร้างตัวละคร “สุดสาคร” ที่ได้รับแรงบันดาลใจจากภาพพระมงกุฎ บุตรของพระราม และเสริมให้ตัวละครสุดสาครยืนอยู่บนพญานาค เพื่อสื่อถึงการเดินทางในท้องทะเลที่สอดคล้องกับบท

สำหรับม้านิลมังกร ช่างฝีมือหนังใหญ่วัดบ้านดอนได้แรงบันดาลใจจากภาพม้าในจิตรกรรมไทยและลักษณะของม้านิลมังกรในบทละคร โดยออกแบบให้หัวเป็นมังกร หางเป็นปลา และเพิ่มเกล็ดสีเขียวเข้ม เพื่อให้แสงสามารถลอดผ่านได้อย่างสวยงาม การเลือกใช้สีเขียวแทนสีดำนี้ก็เพื่อให้แสงทะลุผ่านได้ดีขณะทำการแสดง

ในขั้นตอนการร่างภาพ ช่างฝีมือจะร่างภาพบนกระดาษลอกลาย เพื่อกำหนดรายละเอียดของตัวละคร เช่น ใบหน้า ท่าทาง เครื่องทรง และเครื่องประดับต่าง ๆ นอกจากนี้ ช่างฝีมือยังต้องพิจารณาการลดทอน

รายละเอียดในบางส่วน เช่น ลายชายผ้าหรือลายเกล็ดที่อาจซับซ้อนเกินไป เพื่อป้องกันการขาดของตัวหนังในขั้นตอนการฉลุลาย

2.3 การสร้างตัวหนังใหญ่

การสร้างตัวหนังใหญ่ถือเป็นงานฝีมือและภูมิปัญญาของบรรพบุรุษ ที่ต้องใช้ทักษะและความชำนาญสูง โดยเริ่มจากการฟอกหนังวัวหรือหนังควายให้คงทน จากนั้นช่างฝีมือจะร่างเส้นลายไทยที่ต่อเนื่องโดยไร้รอยต่อ ก่อนแกะสลักหรือตอกฉลุอย่างประณีต แล้วลงสีเพื่อเพิ่มความชัดเจน สุดท้ายคือติดตัวหนังเข้ากับแท่งไม้เพื่อให้เชิดได้อย่างคล่องตัวตามจังหวะดนตรี บทพากย์ หรือบทเจรจา (สถาบันส่งเสริมศิลปหัตถกรรมไทย, 2564)

หนังใหญ่ของไทยแบ่งเป็น 2 ประเภท หลัก ๆ คือ

1) หนังกลางคืน มีสีพื้น ตัวหนังเป็นสีดำกับสีขาวของช่องไฟ

2) หนังกลางวัน ใช้สีหลายสี เช่น ขาว ดำ เขียว เหลือง แดง เพื่อความมีชีวิตชีวา

และเมื่อแบ่งลักษณะของตัวหนังที่ฉลุเป็นภาพที่เป็นไปตามเนื้อเรื่อง โดยแบ่งตามลักษณะของท่าทางอากัปกิริยา ที่อยู่อาศัย ธรรมชาติ ฯลฯ สามารถแบ่งลักษณะของตัวหนังใหญ่ได้เป็น 7 ชนิด ดังนี้

1) หนังเจ้าหรือหนังครู เป็นหนังที่ใช้สำหรับพิธีไหว้ครู ไม่ได้ใช้แสดง เช่น พระฤาษี พระอิศวร พระนารายณ์ และทศกัณฐ์ หนังครูทั้งสองภาพมักเป็นท่าแผลงศร เพื่อความศักดิ์สิทธิ์และเคารพในพิธีการ

2) หนังเฝ้าหรือหนังไหว้ เป็นหนังภาพตัวละครเดี่ยว หน้าตัวหันด้านข้าง มือพนมไหว้หรือถืออาวุธพาดบ่า ใช้ในฉากการเข้าเฝ้าหรือถวายบังคม เช่น หนุมาน องคต สุครีพ และพิเภก

3) หนังคเนจรหรือหนังเดิน เป็นภาพตัวละครเดี่ยวในท่าเดิน เช่น พระรามเดิน ทศกัณฐ์เดิน หรือนางสีดาเดิน ใช้ในฉากตรวจพลหรือยกทัพ หนังประเภทนี้แสดงถึงการเคลื่อนไหวตามท่าทางของตัวละคร

4) หนังง่า เป็นหนังภาพเดี่ยวในท่าเหาะหรือท่าลอย เช่น หนุมานในท่าเหาะ ซึ่งแสดงถึงความสง่างามและพละกำลังของตัวละคร

5) หนังเมือง เป็นหนังที่ประกอบด้วยภาพฉาก เช่น ปราสาท ราชวัง หรือหมู่บ้าน เพื่อสร้างบรรยากาศและฉากหลังของเรื่องราวที่แสดง

6) หนังจับ เป็นหนังที่มีภาพตัวละครตั้งแต่ 2 ตัวขึ้นไป อยู่ในท่วงท่าการต่อสู้หรือปะทะกัน เช่น พระรามกับทศกัณฐ์ หนุมานกับยักษ์ ซึ่งใช้แสดงฉากต่อสู้ในเรื่อง

7) หนังเบ็ดเตล็ด เป็นหนังที่ไม่จัดอยู่ในประเภทใดประเภทหนึ่งโดยเฉพาะ เช่น หนังเตยียว หนังปราสาท หรือหนังเขน เป็นส่วนประกอบของกองทัพ ตัวประกอบ หรือเครื่องตกแต่งฉากเพื่อเสริมให้การแสดงสมบูรณ์ (สเถียร ชังเกตุ, 2538)

และสำหรับการแสดงหนังใหญ่ร่วมสมัย เรื่อง “สุดสาครจับม้านิลมังกร” ในครั้งนี้ ได้สร้างตัวหนังใหม่ที่สำคัญต่อเรื่อง 3 ตัว ได้แก่ 1) หนังสุดสาคร เป็นประเภทหนังเดิน แสดงท่าเดินอยู่บนตัวพญานาคในท้องทะเล 2) หนังม้านิลมังกร เป็นประเภทหนังเบ็ดเตล็ด แสดงสัตว์ม้านิลมังกรที่เป็นตัวละครที่สร้างขึ้นใหม่ และ

3) หนังสุดสาครจับม้านิลมังกร เป็นประเภทหนังจับ ที่แสดงถึงสุดสาครขี่ม้านิลมังกร โดยมีการควบคุม ดูแลการสร้างตัวหนังโดยนายอัครพล เชิงกราย ช่างฝีมือคณะหนังใหญ่วัดบ้านดอน

ขั้นตอนการสร้างตัวหนังใหญ่ สามารถอธิบายเป็น 5 ขั้นตอนดังนี้

ขั้นตอนที่ 1 การเตรียมหนัง

การเตรียมหนังเป็นขั้นตอนแรกที่สำคัญที่สุด เพราะคุณภาพของหนังจะส่งผลโดยตรงต่อความทนทาน ความสวยงาม และความคล่องตัวของตัวหนังใหญ่ขณะทำการแสดง สำหรับตัวหนัง ช่างฝีมือคณะหนังใหญ่วัดบ้านดอนจะใช้หนังวัวขนาดใหญ่ที่สั่งจากโรงฟอกหนังแห่งหนึ่งในจังหวัดสมุทรปราการ ซึ่งมีลักษณะเป็นผืนใหญ่และมีความหนาที่เหมาะสม ไม่บางหรือหนาจนเกินไป เพื่อให้ง่ายต่อการฉลุลาย และให้แสงสามารถลอดผ่านได้อย่างสวยงามเมื่อฉายกับจอ หลังจากได้หนังวัวมาแล้ว ช่างฝีมือจะนำหนังมาทำการขูดขนออก โดยมีดขูดขนบนผิวหนังวัวออกให้หมดจนเรียบ เพื่อให้ผิวหนังเนียนและปราศจากขุยขน ช่วยให้แสงไฟลอดผ่านได้อย่างสวยงามและทำให้สีติดบนผิวหนังได้ดีขึ้น หลังจากขูดขนแล้ว หนังจะถูกล้างด้วยน้ำสะอาดเพื่อล้างกลิ่นและสิ่งสกปรกต่าง ๆ เมื่อหนังสะอาดแล้ว จะนำมาผึ่งแดดจนแห้งสนิท เพื่อให้หนังตึงและพร้อมสำหรับการเขียนลายและการฉลุในขั้นตอนถัดไป หนังที่แห้งดีจะช่วยให้ฉลุได้ง่าย คงรูป และไม่เสียรูปทรง

ภาพที่ 1 *การเตรียมหนังวัว*

หมายเหตุ. โดย นพพล จำเริญทอง, 2566, ภาพถ่ายส่วนบุคคล

ขั้นตอนที่ 2 การเขียนลาย

เมื่อภาพร่างลวดลายเสร็จสิ้นแล้ว ช่างฝีมือจะเขียนลวดลายลงบนตัวหนังที่ได้จัดเตรียมไว้ โดยมีการเขียนลายโดยใช้กระดาษลอกลาย เพื่อให้ง่ายต่อการปรับแก้ไขหากเกิดความผิดพลาด วิธีนี้จะแตกต่างจากวิธีดั้งเดิมที่มักใช้เหล็กแหลมเขียนลวดลายบนแผ่นหนังโดยตรง สิ่งสำคัญของขั้นตอนนี้อยู่ที่การรักษาความต่อเนื่องของเส้นลาย เพราะหากเส้นขาดออกจากกันหรือเล็กจนเกินไป ตัวหนังอาจขาดหรือชำรุดได้ง่ายในขณะเดียวกัน หากเส้นลายหนาเกินไปจะทำให้แสงไม่สามารถลอดผ่านได้สวยงามและเสียความโปร่งแสงที่เป็นเอกลักษณ์ของหนังใหญ่ ช่างฝีมือจึงต้องออกแบบเส้นลายให้มีขนาดพอเหมาะและต่อเนื่องกัน เพื่อให้การฉลุลายทำได้อย่างประณีต โดยที่หนังยังคงความแข็งแรงและทนทานต่อการเคลื่อนไหว

ภาพที่ 2 *ภาพร่างสุดสาครจับม้านิลมังกร*

หมายเหตุ. โดย นพพล จำเริญทอง, 2566, ภาพถ่ายส่วนบุคคล

ภาพที่ 3 *ภาพร่างผนึกแผ่นหนัง*

หมายเหตุ. โดย นพพล จำเริญทอง, 2566, ภาพถ่ายส่วนบุคคล

ภาพที่ 4 *ภาพร่างหนังจับสุดสาครจับม้านิลมังกรผนึกแผ่นหนัง*

หมายเหตุ. โดย นพพล จำเริญทอง, 2566, ภาพถ่ายส่วนบุคคล

ขั้นตอนที่ 3 การฉลุลาย

ขั้นตอนการฉลุลายตัวหนังใหญ่ ซึ่งเป็นกระบวนการสำคัญที่จะเปลี่ยนงานร่างแบบให้กลายเป็นชิ้นงานที่สมบูรณ์ โดยการฉลุลายนี้มีอุปกรณ์สำคัญที่ใช้ ได้แก่ ตุ๊ดตู่หรือมุก (เหล็กสำหรับเจาะรู) ค้อน และมีดแกะสลัก ช่างฝีมือจะใช้ตุ๊ดตู่หรือมุกตอกออกตามลวดลาย เรียกว่า “กัดมุก” และใช้มีดแกะสลักในส่วนที่ต้องการให้เกิดช่องไฟเพื่อให้แสงสามารถส่องผ่านได้อย่างงดงามเมื่อแสดงบนเวที

สำหรับลวดลายที่เป็นวงกลมหรือไข่ปลา ช่างจะใช้มุกตอกตามลวดลายอย่างประณีต ส่วนลวดลายที่มีขนาดใหญ่หรือลักษณะเหลี่ยม จะใช้มีดแกะสลักในการฉลุ นอกจากนี้ มุกที่ใช้ยังแบ่งออกเป็นหลายขนาด ได้แก่ มุกใหญ่ มุกกลาง และมุกยอด เพื่อให้เหมาะกับรายละเอียดของงาน ในบางมุมหรือส่วนโค้งของช่องไฟ ช่างจะใช้สิ่วขนาดต่าง ๆ เพื่อให้แสงไฟสามารถลอดผ่านและเผยให้เห็นรูปทรงได้อย่างสวยงาม สำหรับส่วนที่เป็นลายโปร่ง จะเห็นเป็นสีขาวเมื่อตัวหนังถูกแสงไฟส่อง

การฉลุลายตัวหนังใหญ่นั้น ช่างฝีมือจะเริ่มจากการฉลุลวดลายขนาดใหญ่ก่อน เพื่อสร้างเค้าโครงของตัวละคร จากนั้นจึงไล่เก็บรายละเอียดปลีกย่อย เช่น ลายเครื่องทรง อาวุธ หรือเครื่องประดับ เพื่อป้องกันไม่ให้ตัวหนังขาดหรือเสียหาย ทั้งนี้ ช่างฝีมือบางท่านอาจมีการปรับใช้อุปกรณ์ที่ตนถนัด เช่น การดัดแปลงมีดหรือสิ่วรูปทรงต่าง ๆ เพื่อให้เหมาะกับแต่ละสถานการณ์ แต่สิ่งสำคัญที่สุดคือลวดลายที่ได้จะต้องมีความชัดเจนและแสดงลักษณะของตัวละครได้อย่างเด่นชัด

การฉลุลายจึงเป็นขั้นตอนที่ต้องอาศัยทั้งความชำนาญและประสบการณ์ของช่างฝีมือ เพื่อควบคุมแรงกดและระยะในการตอกหรือแกะสลักให้เหมาะสม ไม่ให้ตัวหนังขาดหรือเสียรูปทรง ซึ่งทั้งหมดนี้ล้วนเป็นหัวใจสำคัญที่ทำให้ตัวหนังใหญ่มีความงดงาม แข็งแรง และพร้อมสำหรับการแสดงบนเวทีได้อย่างสมบูรณ์

ภาพที่ 5 *การฉลุลายหนังจับสุดสาครจับม้านิลมังกร*

หมายเหตุ. โดย นพพล จำเริญทอง, 2566, ภาพถ่ายส่วนบุคคล

ภาพที่ 6 *การตรวจลวดลายการฉลุตัวหนัง*

หมายเหตุ. โดย นพพล จำเริญทอง, 2566, ภาพถ่ายส่วนบุคคล

ขั้นตอนที่ 4 การลงสี

การลงสีคือการเพิ่มความโดดเด่นและความงดงามให้กับตัวหนังใหญ่ โดยจะลงสีทั้งด้านหน้าและด้านหลังของตัวหนัง เพื่อให้มีความชัดเจนเมื่อต้องส่องไฟในการแสดง ช่างฝีมือหนังใหญ่วัดบ้านดอนจะใช้สีผสมอาหาร เนื่องจากหาง่ายและมีความปลอดภัยต่อผู้ใช้งาน แม้ว่าสีชนิดนี้อาจไม่ติดทนนานเท่าสีที่ผลิตขึ้นสำหรับงานหนังโดยเฉพาะ แต่สีผสมอาหารกลับมีคุณสมบัติพิเศษที่เมื่อทาลงบนหนังแล้ว สีจะไม่หนาทึบหรือบางเกินไป ทำให้ตัวหนังยังคงโปร่งแสงและดูสวยงามเมื่อต้องเชิดกับไฟ

โดยการลงสี ช่างฝีมือจะนำน้ำสีผสมอาหารใส่ในหลอดปากกาเคมีเพื่อใช้ลงสี วิธีนี้ช่วยให้เส้นลายคมชัดและใช้เวลาลงสีน้อยลงกว่าการทาด้วยพู่กันแบบดั้งเดิม หลังจากลงสีแล้ว ช่างฝีมือจะปล่อยให้สีแห้งสนิทอย่างน้อย 5-7 วัน หรือนานกว่านั้น ขึ้นอยู่กับความหนาของหนังและความชื้นในอากาศ เพื่อให้สีแห้งตัวติดทนนาน จากนั้นจึงพ่นสเปรย์เคลือบใสเพื่อรักษาสภาพสีไม่ให้หลุดลอกง่าย และเพิ่มความคงทนให้กับตัวหนังใหญ่

ภาพที่ 7 *การลงสีตัวหนัง*

หมายเหตุ. โดย นพพล จำเริญทอง, 2566, ภาพถ่ายส่วนบุคคล

ขั้นตอนที่ 5 ไม้คาบหนัง

ขั้นตอนสุดท้ายของการทำตัวหนังใหญ่คือการติดไม้คาบหนัง ซึ่งเป็นอุปกรณ์สำคัญที่ช่วยให้ผู้เชิดสามารถควบคุมและเคลื่อนไหวตัวหนังใหญ่ได้อย่างคล่องแคล่วบนเวที ในอดีตนิยมใช้ไม้ไผ่มัดเข้ากับตัวหนังแล้วร้อยเชือกเพื่อยึดให้แน่น แต่ครั้งนี้ใช้วัสดุที่เหมาะสมมากขึ้นโดยเลือกใช้ไม้เนื้อแข็งที่มีน้ำหนักเบา เช่น ไม้ชะโอน ซึ่งเป็นไม้ที่หาได้ง่ายในท้องถิ่น มีความแข็งแรง และทนทานต่อการใช้งาน ไม้ชะโอนจะถูกนำมาเหลาให้เป็นด้าม

ทรงกลมและขัดให้เรียบ ไม่มีเสี้ยน เพื่อป้องกันการบาดมือหรือเกิดอันตรายต่อผู้เชิดในขณะใช้งาน นอกจากนี้ ช่างฝีมือจะทาน้ำยาเคลือบเงาไม้คาบหนังเพื่อยืดอายุการใช้งาน

จากนั้นจึงผูกหรือรัดตัวหนังติดกับไม้คาบหนัง โดยใช้ลวดเพื่อให้หนังยึดติดกับด้ามไม้ได้มั่นคงไม่เคลื่อนหรือหลุดในระหว่างการแสดง ซึ่งสะดวกต่อการใช้งานและการเคลื่อนย้าย ไม้คาบหนังยังสามารถออกแบบให้เหมาะกับการแสดงหนังใหญ่ร่วมสมัยได้ด้วย เช่น ในตัวละครบางตัวที่ต้องเชิดพร้อมกันสองคนอย่างม้านิลมังกร อาจมีการขยายขนาดของไม้คาบหนังให้กว้างขึ้น เพื่อให้ผู้เชิดทั้งสองสามารถจับได้พร้อมกันและเคลื่อนไหวได้สอดประสานกันอย่างสวยงามบนเวที

ภาพที่ 8 *ตัวหนังที่ใส่ไม้คาบหนัง*

หมายเหตุ. โดย นพพล จำเริญทอง, 2566, ภาพถ่ายส่วนบุคคล

2.4 การจัดแสดง

การจัดแสดงหนังใหญ่เรื่อง สุดสาครจับม้านิลมังกรของคณะหนังใหญ่วัดบ้านดอนครั้งนี้ เป็นส่วนหนึ่งของการถ่ายทอดองค์ความรู้จากกระบวนการวิจัยเชิงปฏิบัติการ (Practice as Research) ที่เน้นการอนุรักษ์และพัฒนามรดกวัฒนธรรมหนังใหญ่ ของอาจารย์นพพล จำเริญทอง คณะดนตรีและการแสดง มหาวิทยาลัยบูรพา ได้จัดการแสดง ณ โรงละครหนังใหญ่วัดบ้านดอน จังหวัดระยอง เมื่อวันที่ 3 และ 5 มีนาคม พ.ศ. 2567 และถ่ายทอดผ่านสื่อออนไลน์ควบคู่กันไป การแสดงครั้งนี้ได้คัดเลือกนักแสดงจากคณะหนังใหญ่วัดบ้านดอนตามบทบาทของตัวละคร และผ่านการควบคุมการฝึกซ้อมโดยนายอัครพล เชิงกราย เพื่อให้การแสดงมีความพร้อมและสมบูรณ์

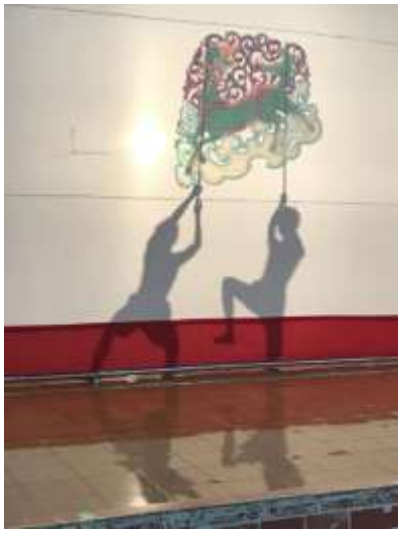
เนื้อหาการแสดงมุ่งถ่ายทอดเรื่องราวตามบทพระอภัยมณี โดยเน้นเทคนิคการเชิดที่ผสมผสานกับท่าเต้นโขนและระบำม้า เพื่อสร้างความแปลกใหม่ให้กับการแสดงหนังใหญ่ และได้ทดลองนำเสนอในเวทีวิชาการเพื่อเก็บข้อมูลและความคิดเห็นจากผู้ชม ก่อนนำมาปรับใช้จริงกับนักแสดงของคณะหนังใหญ่วัดบ้านดอน

การนำเสนอครั้งนี้ยังมีการออกแบบระบบเสียงและแสงไฟให้เหมาะสมกับการแสดง เพื่อให้ผู้ชมได้สัมผัสกับบรรยากาศของหนังใหญ่ทั้งแบบดั้งเดิมและร่วมสมัย มีการใช้เพลงประกอบ การพากย์ และดนตรีที่สอดคล้องกับอารมณ์ของเรื่องราว โดยเน้นความเข้าใจง่ายและเข้าถึงผู้ชม การแสดงมีความยืดหยุ่น สามารถจัดในรูปแบบกลางแจ้งหรือในโรงละครได้ และยังเปิดโอกาสให้ผู้ชมได้มีส่วนร่วมผ่านการเยี่ยมชมพิพิธภัณฑ์หนังใหญ่วัดบ้านดอนและการสัมภาษณ์แลกเปลี่ยนความเห็นหลังการแสดง

ภาพที่ 9 *การเชิดหนังใหญ่หน้าจอ*

หมายเหตุ. โดย นพพล จำเริญทอง, 2566, ภาพถ่ายส่วนบุคคล

ภาพที่ 10 *การเชิดหนังใหญ่หลังจอ*



หมายเหตุ. โดย นพพล จำเริญทอง, 2566, ภาพถ่ายส่วนบุคคล

บทสรุปและอภิปราย

บทสรุป

การสร้างตัวหนังใหญ่สำหรับการแสดงหนังใหญ่ร่วมสมัย เรื่อง “สุดสาครจับม้านิลมังกร” เป็นการแสดงที่ผสมผสานอย่างกลมกลืนระหว่างภูมิปัญญาช่างฝีมือไทยดั้งเดิมและการประยุกต์ใช้อุปกรณ์ที่เหมาะสม เพื่ออำนวยความสะดวกในการจัดสร้างตัวหนังตัวใหม่ทั้ง 3 ตัว ได้แก่ 1) หนังสุดสาครเป็นประเภทหนังเดิน 2) หนังม้านิลมังกรเป็นประเภทหนังเบ็ดเตล็ด และ 3) หนังสุดสาครจับม้านิลมังกรเป็นประเภทหนังจับ

ในด้านการออกแบบตัวละคร ช่างฝีมือได้ใช้เทคนิคการร่างภาพและถ่ายทอดลวดลายที่ได้รับแรงบันดาลใจจากจิตรกรรมไทย ผสมผสานกับจินตนาการส่วนบุคคล ทำให้ตัวละครมีชีวิตชีวาและเชื่อมโยงกับบริบทของเรื่องได้อย่างเหมาะสม ขั้นตอนการสร้างตัวหนังใหญ่แสดงถึงความประณีต และความเชี่ยวชาญของช่างฝีมือ ตั้งแต่การเตรียมหนังวัว การร่างลาย การฉลุลาย การลงสี ไปจนถึงการติดไม้คาบหนัง ซึ่งเป็นหัวใจสำคัญที่ช่วยเสริมให้ตัวหนังใหญ่มีความงดงาม แข็งแรง และพร้อมสำหรับการแสดงได้อย่างสมบูรณ์

อภิปราย

ในการจัดแสดงหนังใหญ่ร่วมสมัยครั้งนี้ยังได้ประยุกต์ท่วงท่าและการเชิดหนังใหญ่แบบดั้งเดิมควบคู่กับท่าทางระบำม้า เพื่อสร้างสรรค์ พัฒนาให้การแสดงมีความน่าสนใจมากขึ้น โดยการแบ่งพื้นที่การเชิดเป็นทั้งด้านหน้าและด้านหลังจอ ช่วยให้การแสดงนั้นเข้าถึงผู้ชมรุ่นใหม่ได้ง่าย เป็นตัวอย่างของการอนุรักษ์ภูมิปัญญาดั้งเดิมควบคู่กับการพัฒนาและสร้างสรรค์ศิลปะการแสดงไทยให้มีความร่วมสมัย หนังใหญ่ไทยยังคงเป็นมรดกทางวัฒนธรรมที่มีชีวิตและสามารถเข้าถึงผู้ชมได้ทุกกลุ่ม ทั้งยังเป็นการสร้างคุณค่าและความภาคภูมิใจให้กับชุมชนท้องถิ่นและผู้ที่เกี่ยวข้องอย่างยั่งยืน

รายการอ้างอิง

กรมศิลปากร. (2551). *ประวัติหนังใหญ่กับการอนุรักษ์.* กรุงเทพฯ: รัฐมนตรีว่าการกระทรวงวัฒนธรรม.

กรมศิลปากร. (2551). *เหลียวหน้า แลหลัง ดูหนังใหญ่*. สำนักพิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ กรมศิลปากร กระทรวงวัฒนธรรม : กรุงเทพฯ

ฉวีวรรณ ศิริ. (2528). *สาเหตุของการเสื่อมความนิยมหนังใหญ่วัดขนอน ต.สร้อยฟ้า อ.โพธาราม จ.*ราชบุรี. สารนิพนธ์ศิลปศาสตรบัณฑิต (มานุษยวิทยา) มหาวิทยาลัยศิลปากร.

ชีวสิทธิ์ บุญยเกียรติ และคณะ. (2549). *หนังใหญ่วัดบ้านดอน.* ศูนย์มานุษยวิทยาสิรินธร (องค์การมหาชน) กรุงเทพฯ.

ผะอบ โปษะกฤษณะ. (2537). “ความเป็นมาของหนังใหญ่วัดขนอน” การศึกษาการถ่ายทอดวัฒนธรรม: กรณีศึกษาหนังใหญ่วัดขนอน. *เอกสารประกอบการประชุมวิชาการเนื่องในโอกาสวันคล้ายวันสถาปนาคณะครุศาสตร์ ครบ ๓๗ ปี, ๘ - ๙ กรกฎาคม ๒๕๓๗*. คณะครุศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

สถาบันส่งเสริมศิลปหัตถกรรมไทย. (2564). *หนังใหญ่วัดขนอน*. https://archive.sacit.or.th

สเถียร ชังเกตุ. (2538). หนังใหญ่: ศิลปะการแสดงชั้นสูงของไทย. กรุงเทพฯ: ชวนพิมพ์.

Bamrungchoo, B., Yodmalee, B., & Samdaengdej, K. (2010). The Ways to Conserve and Develop Isan-Shadow Puppet Performances for Promoting Cultural Value and Worth. *Journal of Social Sciences, 6(3), 408–410*. https://doi.org/10.3844/JSSP.2010.408.410

Hadzantonis, M. D. (2022). Malay, in the shadows. *Journal of Asian Pacific Communication*, *32(1), 52–82.* https://doi.org/10.1075/japc.00084.had

Resminingayu, D. H. (2022). Shadow puppets: the negotiated culture in Malaysia and Indonesia. *Deleted Journal*, *2(01).* https://doi.org/10.57210/trq.v2i01.143

Tawalwongsri, S. (2012). The Creative Choreography for Nang Yai (Thai traditional shadow puppet theatre) Ramakien, Wat Ban Don, Rayong Province. *Fine Arts Journal*, 14(2). http://ejournals.swu.ac.th/index.php/jfofa/article/view/2048

บทความวิจัย (Research Article)

วิธีการแสดงบทบาทนางลำหับในการแสดงละคร เรื่อง เงาะป่า

The Performing Techniques of Nang Lamhup Roles in the Performance of Ngor Paa

นางสาวณัฐธิดา ศิริประเสริฐ / Nattida Siriprasert
นักศึกษาระดับบัณฑิตศึกษา สาขาวิชานาฏศิลป์ไทย สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์
nut.siriprasert@gmail.com
รองศาสตราจารย์ ดร.จินตนา สายทองคำ / Jintana Saitongkum
รองศาสตราจารย์ ดร.,สาขาวิชานาฏศิลป์ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ ที่ปรึกษาหลัก
Associate ProfessorDr.,Graduate School, Bunditpatanasilpa Institute of Fine Arts
krujin@gmail.com
ดร.ชนัย วรรณะลี / Chanai Vannalee
อาจารย์ ดร., สาขาวิชานาฏศิลป์ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ ที่ปรึกษาร่วม
Dr.,Graduate School, Bunditpatanasilpa Institute of Fine Arts
chanai9554@gmail.com

Received: December 14, 2023 **Revised:** March 15, 2024 **Accepted:** August 23, 2025 **Published:** August 31, 2025

บทคัดย่อ

งานวิจัยหัวข้อ วิธีการแสดงบทบาทนางลำหับในการแสดงละคร เรื่อง เงาะป่า มีวัตถุประสงค์เพื่อ 1) ศึกษาบทบาทนางลำหับในการแสดงละคร เรื่อง เงาะป่า 2) วิเคราะห์วิธีการแสดงบทบาทนางลำหับ ในการแสดงละคร เรื่อง เงาะป่า โดยศึกษาจากเอกสาร หนังสือ สัมภาษณ์ผู้ทรงคุณวุฒิ และการศึกษาภาคสนาม ผลวิจัยพบว่า 1. ลำหับตัวละครเอกฝ่ายหญิงดำเนินชีวิตในสังคมชาวเงาะป่าอย่างกุลสตรี จิตใจอ่อนโยน รักธรรมชาติ น้ำเสียงไพเราะ อ่อนแอ รักนวลสงวนตัว รู้บุญคุณ มีปัญญา และไหวพริบ รักเดียวใจเดียว กตัญญูกตเวที และจิตใจเด็ดเดี่ยว ปรากฏบทบาทในการแสดง ดังนี้ 1) ช่วงพบรัก มีบทบาทในการเป็นหญิงสาวในสังคมชาวเงาะป่า บทบาทพี่สาวแสดงถึงความรักใคร่ ไว้วางใจน้องชาย 2) ช่วงแต่งงาน บทบาทเจ้าสาวเข้าพิธีแต่งงานตามประเพณี บทบาทลูกกตัญญูทำตามประสงค์พ่อแม่ 3) ช่วงตายเพราะรัก ปรากฏบทบาทภรรยาที่ยึดมั่น เด็ดเดี่ยวต่อความรัก 2. วิธีการแสดงบทบาทนางลำหับปรากฏในกระบวนท่ารำ แบ่งออกได้เป็น 2 ลักษณะ คือ 1) การตีบทตามคำร้อง 2) การใช้ท่ารำจากรำแม่บท วิธีการแสดงบทบาทดังกล่าวประกอบกับวิธีการรำ แบ่งเป็นการนั่งรำและการยืนรำ วิธีการสื่ออารมณ์และความรู้สึก ผ่านสีหน้า แววตา กิริยา ท่าทาง ด้วยการสื่ออารมณ์และความรู้สึกครุ่นคิด เบิกบานใจ ซาบซึ้งบุญคุณ ทักท้วง ห้ามปราม เป็นกังวล ร้อนรนใจ รู้สึกผิด คลายกังวล วิตกกังวล เสียใจกับการสูญเสีย ตัดสินใจ เด็ดขาด เด็ดเดี่ยว ประกอบกับวิธีการใช้หน้าและ

Wipitpatanasilpa Journal of Arts

สายตามอง 6 ลักษณะ มองตามมือ มองตามบท เบือนหน้า หลบหน้า กล่อมหน้า ลักคอ รวมทั้งวิธีการเจรจา การควบคุมการออกเสียงเพิ่มอารมณ์ความรู้สึกในน้ำเสียงอย่างสอดคล้องและสัมพันธ์กัน

คำสำคัญ: วิธีการแสดง, ลำหับ, เงาะป่า

Abstract

The research on “The Performing Techniques of Nang Lamhap Role in the Performance Ngoa Paa” aims to accomplish the following objectives: 1) studying Lamhap’s role in the play "Ngoa Paa," 2) analyzing techniques for the character Lamhap in the play "Ngoa Paa" by reviewing from documents, books, interviews with knowledgeable individuals, and on-the-field studies. The research findings indicate that 1) Nang Lamhap, the female protagonist, leads a life in the society of Ngoa Paa, embodying femininity with a gentle and nature-loving spirit. She possesses a melodious voice, tenderness, reserved demeanor, gratitude, wisdom, and sensitivity. Lamhap is also characterized by her unwavering commitment, virtuous nature, and independent spirit. Her role in the play is depicted in the following scenarios: 1) the love encounter phase, depicting her as a young woman in the Ngoa Paa society, expressing love and trust in her younger brother, 2) the marriage phase, where she acts as a bride in the traditional wedding ceremony, fulfilling parental wishes, and 3) the tragic love phase, portraying her as a devoted wife reflecting steadfastness and solitude in love. The findings also reveal that 2) The portrayal of character Nang Lamhap in dance movement involves two main methods: 1) enacting the lines according to the lyrics, and 2) utilizing standardized dance movements. These techniques encompass both sitting and standing dance positions, utilizing facial expressions, eye movements, gestures, and postures to convey a spectrum of emotions such as contemplation, openheartedness, gratitude, appreciation, anxiety, caution, anxiety, eagerness, regret, relief, sorrow for loss, decisiveness, and independence. Facial expressions and gaze are employed with six characteristics like following hand movements, lines, frowning, turning away, coaxing, and tilting the neck. These techniques, combined with negotiation skills and vocal control, contribute to an emotionally resonant and cohesive performance.

Keywords: Performing Techniques, Lamhap, Ngoa Paa

บทนำ

วรรณกรรม เรื่อง เงาะป่า เป็นบทพระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว ทรงใช้ระยะเวลาพระราชนิพนธ์เพียง 8 วัน ในช่วงระหว่างพักฟื้นจากพระอาการประชวรด้วยโรคมาลาเรีย เค้าโครงเรื่องมาจากเด็กชายชาวเงาะป่าเชื้อสายพัทลุงที่พระองค์ทรงรับอุปถัมภ์ไว้ชื่อคนัง ประกอบกับการที่พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวเคยได้ทรงสดับเรื่องราวเกี่ยวกับความรักของชาวเงาะป่าจากหญิงชราชื่อลมุด ครั้งที่เสด็จฯ ประพาสหัวเมืองพัทลุง ลักษณะสำคัญของละครเรื่องเงาะป่าได้รับอิทธิพลจากวรรณกรรมแบบตะวันตกมาเป็นแรงบันดาลใจในการร้อยเรียงเรื่องราวที่ต่างไปจากเรื่องอื่น เนื่องจากเรื่องราวเกี่ยวกับวิถีชีวิตชนเผ่าซาไกไม่ได้เป็นเรื่องราววงศ์กษัตริย์เหมือนกับเรื่องอื่น เนื้อเรื่อง ไม่มีอิทธิฤทธิ์ปาฏิหาริย์ตามแบบละครรำในอดีต แต่เป็นเรื่องจริง จบเรื่องแบบโศกนาฏกรรมซึ่งไม่นิยมแบบการแสดงแบบไทย ๆ (เสาวณิต วิงวอน, 2554) มีความแปลกและแตกต่างจากละครเรื่องอื่น ๆ เพราะเป็นเรื่องเกี่ยวข้องกับชาวเงาะป่า สอดแทรกแง่คิดและคติสอนใจตลอดจนขนบธรรมเนียม จารีตประเพณีที่ดีงาม อีกทั้งทรงนำคำศัพท์ภาษาก็อยมาใช้ในการพระราชนิพนธ์เรื่อง เงาะป่า จึงเป็นละครโศกนาฏกรรมความรักสามเส้าที่สร้างอารมณ์ซึ้งสะเทือนใจให้แก่ผู้ที่ได้สัมผัสละครเรื่องนี้

จากเนื้อเรื่องละครเรื่องเงาะป่าปรากฏเหตุการณ์สำคัญ 3 ตอน ได้แก่ 1) ตอนพบนาง จุดเริ่มต้นที่เป็นเหตุทำให้เกิดความสัมพันธ์ระหว่างลำหับและซมพลาเนื่องจากได้ถูกเนื้อต้องตัวกัน ความรู้สึกในตอนพบนางนั้นเต็มไปด้วยรอยยิ้ม ความเบิกบาน ความอิ่มเอมใจของลำหับที่ได้ชมความงามของดอกไม้นานาชนิดและเหล่าผีเสื้อ 2) ตอนแต่งงาน จุดสำคัญที่เป็นเหตุให้เกิดความผิดใจในความรัก ที่กำลังก่อตัวขึ้นระหว่างซมพลาและลำหับ ลำหับเริ่มมีอาการขุ่นข้องหมองใจเมื่อต้องเข้าพิธีแต่งงานกับฮเนาเพราะตนนั้นไม่ได้รักใคร่กับฮเนาและ 3) ตอนตายเพราะรัก ซึ่งในตอนนี้ปรากฏอารมณ์ทุกข์ระทมใจของตัวละครทั้ง 3 เป็นบทสรุปสุดท้ายที่ก่อให้เกิดการต่อสู้เพื่อแย่งชิงความรักเรื่องราวจึงจบลงด้วยโศกนาฏกรรมความรักของสองตัวละครเอกฝ่ายชายที่มีต่อหญิงเดียวคือลำหับ

บทบาทนางลำหับเป็นตัวละครที่มีความโดดเด่นและความสำคัญตั้งแต่ต้นจนจบเรื่อง ทั้งกระบวนท่ารำและอารมณ์ความรู้สึกของตัวละคร ซึ่งเมื่อกล่าวถึงตัวผู้ที่แสดงบทบาทลำหับนี้ได้ประทับใจผู้ชม ยังคงเป็นภาพจำและแบบอย่างในการแสดง คือ ครูอัจฉรา สุภาไชยกิจ ผู้เชี่ยวชาญด้านนาฏศิลป์ไทย (ละครนาง) สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ ซึ่งได้รับการยกย่องและยอมรับในแวดวงนาฏศิลป์ไทย ทั้งในด้านประสบการณ์การถ่ายทอดท่ารำให้แก่ศิษย์และประสบการณ์การแสดงตั้งแต่ในอดีตจนถึงปัจจุบัน ครูอัจฉรา สุภาไชยกิจได้รับคัดเลือกให้แสดงเป็นตัวละครเอกหลายบทบาท โดยเฉพาะในกระบวนการรำและวิธี ในการแสดงบทบาทนางลำหับได้รับการถ่ายทอดกระบวนท่ารำจากท่านผู้หญิงแผ้ว สนิทวงศ์เสนี (ศิลปินแห่งชาติ) และครูจำเรียง พุธประดับ (ศิลปินแห่งชาติ) ซึ่งรับการสืบทอดจากวังสวนกุหลาบโดยตรง ครูอัจฉรา สุภาไชยกิจสามารถสวมบทบาทของนางลำหับได้เป็นอย่างดี ทั้งลีลาท่าทางในการแสดง การพูด การสื่ออารมณ์ทางสีหน้าแววตา สร้างความประทับใจให้ผู้ชม จนเกิดกระแสให้ละครเรื่องเงาะป่าต้องเพิ่มรอบการแสดง เนื่องจากได้รับ

ความความสนใจจากผู้ชมเป็นอย่างมาก และการแสดงบทบาทนางลำหับของครูอัจฉรา สุภาไชยกิจ ยังคงตราตรึงใจและเป็นที่กล่าวถึงมาจนปัจจุบัน

วัตถุประสงค์

1. เพื่อศึกษาบทบาทนางลำหับในการแสดงละคร เรื่อง เงาะป่า
2. เพื่อวิเคราะห์วิธีการแสดงบทบาทนางลำหับในการแสดงละคร เรื่อง เงาะป่า

ขอบเขตการวิจัย

ในการวิจัยศึกษากลวิธีการแสดงบทบาทนางลำหับในการแสดงละคร เรื่อง เงาะป่า 3 ช่วง ได้แก่ 1) พบนาง 2) แต่งงาน และ 3) ตายเพราะรัก ตามแนวทางของท่านผู้หญิงแผ้ว สนิทวงศ์เสนี (ศิลปินแห่งชาติ) ผ่านครูอัจฉรา สุภาไชยกิจ ผู้เชี่ยวชาญนาฏศิลป์ไทย วิทยาลัยนาฏศิลป สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ ตามรูปแบบของกรมศิลปากร แสดงเมื่อครั้งปี พ.ศ. 2511

วิธีการดำเนินการวิจัย

วิทยานิพนธ์เรื่อง กลวิธีการการแสดงบทบาทนางลำหับในการแสดงละคร เรื่อง เงาะป่าครั้งนี้ เป็นการวิจัยเชิงคุณภาพ (Qualitative Research) โดยการศึกษา วิเคราะห์ข้อมูลโดยการค้นคว้าจากเอกสารวิชาการ และงานวิจัยที่เกี่ยวข้องจากแหล่งข้อมูลต่าง ๆ การศึกษาภาคสนามจากการสัมภาษณ์ และการรับการถ่ายทอดกระบวนท่ารำจากผู้ทรงคุณวุฒิ โดยดำเนินการตามขั้นตอน ดังนี้

1. การเก็บรวบรวมข้อมูล

1.1 ศึกษาวิเคราะห์จากเอกสาร

ศึกษาวิเคราะห์จากเอกสาร หนังสือ ตำรา สูจิบัตร บทความ งานวิจัย วิทยานิพนธ์ สื่อวีดิทัศน์ สื่ออิเล็กทรอนิกส์ ที่เกี่ยวข้องเรื่องประวัติความเป็นมา วรรณกรรมเรื่องเงาะป่า และเอกสารที่เกี่ยวข้อง เช่น สูจิบัตร บทละครประกอบการแสดงจากแหล่งข้อมูลต่าง ๆ

1.2 รวบรวมข้อมูลโดยการสัมภาษณ์จากผู้ทรงคุณวุฒิ ผู้เชี่ยวชาญ

โดยการสัมภาษณ์แบบไม่มีโครงสร้าง ด้วยวิธีการจดบันทึก บันทึกเสียง บันทึกภาพกับบุคคลที่มีความรู้ทางด้านนาฏศิลป์ ดนตรีไทยและวรรณกรรมโดยมีเกณฑ์การคัดเลือก ดังนี้

1.2.1 กลุ่มผู้ทรงคุณวุฒิ ผู้เชี่ยวชาญทางด้านนาฏศิลป์ไทย

เป็นผู้มีความรู้ความสามารถด้านการถ่ายทอด การแสดงนาฏศิลป์ และการสอนนาฏศิลป์ไทย โดยผู้มีประสบการณ์ด้านการแสดงไม่น้อยกว่า 30 ปี ที่มีความเกี่ยวข้องกับกระบวนท่ารำบทบาทลำหับ

1) นางสาวอัจฉรา สุภาไชยกิจ ผู้เชี่ยวชาญด้านนาฏศิลป์ไทย วิทยาลัยนาฏศิลป สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ ผู้มีประสบการณ์ในการถ่ายทอดนาฏศิลป์ไทย และการแสดงบทบาทนางลำหับ

2) นางจันทนา ทรงศรี ข้าราชการบำนาญ สำนักการสังคีต กรมศิลปากร ผู้มีประสบการณ์ในการถ่ายทอดนาฏศิลป์ไทย และการแสดงบทบาทนางลำหับ

3) นางสาวธนันดา มณีฉาย ข้าราชการบำนาญ สำนักการสังคีต กรมศิลปากร ผู้มีประสบการณ์ในการถ่ายทอดนาฏศิลป์ไทย และการแสดงบทบาทนางลำหับ

4) นางสาวสุชาดา ศรีสุระ นาฏศิลปินอาวุโส สำนักการสังคีต กรมศิลปากร ผู้มีประสบการณ์ในการถ่ายทอดนาฏศิลป์ไทย และการแสดงบทบาทนางลำหับ

1.2.2 กลุ่มทรงคุณวุฒิ ผู้เชี่ยวชาญทางด้านดนตรีไทยและการขับร้อง

เป็นผู้มีความรู้ความสามารถ ด้านการถ่ายทอด หรือการบรรเลงดุริยางค์ไทย ไม่น้อยกว่า 30 ปี ซึ่งจะทำให้ทราบถึงรูปแบบ กลวิธีการขับร้อง และการบรรเลงที่สามารถสื่อสารให้สอดคล้องกับบทบาทลีลา ท่ารำได้เป็นอย่างดี

1) ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร. ดุษฎี มีป้อม ผู้เชี่ยวชาญด้านดนตรีไทย สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

2) นางสาวทัศนีย์ ขุนทอง ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (ดนตรีไทย - คีตศิลป์) ปี พ.ศ. 2555 ผู้เชี่ยวชาญด้านการสอนคีตศิลป์ไทย สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

3) ดร.บำรุง พาทยกุล ผู้เชี่ยวชาญด้านดนตรีไทย สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

1.2.3 กลุ่มผู้ทรงคุณวุฒิ ผู้เชี่ยวชาญทางด้านวรรณกรรม

เป็นผู้มีความรู้ ความสามารถทางวรรณกรรม และงานวิชาการด้านนาฏศิลป์ไทยไม่น้อยกว่า 30 ปี ได้แก่

1) รองศาสตราจารย์ ดร. เสาวณิต วิงวอน อาจารย์ประจำภาควิชาวรรณคดีคณะมนุษยศาสตร์ มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์

2) ดร.ไพโรจน์ ทองคำสุก ราชบัณฑิต สาขานาฏกรรมไทย ราชบัณฑิตยสภา

3) ดร.อัมไพวรรณ เดชะชาติ ผู้อำนวยการกลุ่มวิจัยและพัฒนาการสังคีต กรมศิลปากร

1.3 การศึกษาภาคสนาม

โดยศึกษาจากการถ่ายทอดกระบวนท่ารำและฝึกปฏิบัติกระบวนท่ารำวิธีการแสดงบทบาทนางลำหับด้วยตนเองแบบตัวต่อตัวกับครูต้นแบบคือ ครูอัจฉรา สุภาไชยกิจ

2. เครื่องมือที่ใช้ในการวิจัย

2.1 แบบสัมภาษณ์

ผู้วิจัยได้นำข้อมูลจากการสัมภาษณ์แบบไม่มีโครงสร้าง ด้วยวิธีการจดบันทึก บันทึกเสียง บันทึกภาพ มาเรียบเรียงและจัดพิมพ์ให้ผู้ให้ข้อมูลตรวจสอบเพื่อเป็นการยืนยันความถูกต้องของข้อมูล

2.2 แบบสังเกตการณ์

แบ่งการสังเกตการณ์ออกเป็น 2 ประเภท ได้แก่ การสังเกตการณ์แบบมีส่วนร่วม และการสังเกตการณ์แบบไม่มีส่วนร่วม

1) การสังเกตแบบมีส่วนร่วม โดยศึกษาจากการถ่ายทอดกระบวนท่ารำและฝึกปฏิบัติกระบวนท่ารำวิธีการแสดงบทบาทนางลำหับด้วยตนเองแบบตัวต่อตัวกับครูต้นแบบคือ ครูอัจฉรา สุภาไชยกิจ

2) การสังเกตแบบไม่มีส่วนร่วมโดยศึกษาและสังเกตรูปแบบการแสดงองค์ประกอบการแสดงบทบาทกระบวนท่ารำของนางลำหับจากการชมวีดิทัศน์การแสดงนางลำหับในการแสดงละคร เรื่อง เงาะป่า ในงานอุ่นไอรักคลายความหนาว ณ เวทีใหญ่ สนามเสือป่า วันที่ 16 กุมภาพันธ์ 2561

3. สรุปวิเคราะห์ข้อมูล

การศึกษาข้อมูลจากเอกสาร ตำราและการศึกษาลงภาคสนามโดยนำข้อมูลที่ได้มาวิเคราะห์ตีความนำเสนอข้อมูลในรูปแบบการพรรณนาวิเคราะห์ เพื่ออธิบายความหมาย จุดประสงค์องค์ประกอบการแสดงรวมถึงโครงสร้างของกระบวนท่ารำวิธีการแสดงบทบาทนางลำหับในการแสดงละครเรื่อง เงาะป่า มีการนำเสนอข้อมูลในเชิงพรรณนาวิเคราะห์พร้อมภาพประกอบ

4. การนำเสนอข้อมูล

เรียบเรียงข้อมูลที่ได้จากการวิเคราะห์โดยสอดคล้องกับวัตถุประสงค์ของการวิจัย เพื่อจัดทำรายงานการวิจัย เรื่อง วิธีการแสดงบทบาทนางลำหับในการแสดงละคร เรื่อง เงาะป่า

ผลการวิจัย

ผลการวิจัยพบว่า 1) ลำหับเป็นลูกสาวของนายฮอยและนางตองหยิบ มีน้องชายชื่อไม้ไผ่ ลำหับเป็นหญิงงามเป็นอย่างมาก ในวรรณกรรมเป็นความเปรียบแบบอุปมาโวหาร ว่านางลำหับ รูปร่างมีความสมส่วนพอดี ไม่อ้วน ไม่ผอมจนเกินไป ใบหน้าผิวพรรณเกลี้ยงเกลา สะอาดหมดจด ดังดวงจันทร์ ดวงตาคมดำ ผมหยิกดำ อ่อนนุ่ม ขมวดกลมสม่ำเสมอกันทั้งศีรษะ แขนดังนางกินรี เล็บแดงเหมือนย้อมด้วยสี ขา เท้าเรียวยาว จัดเป็นหญิงที่งามพร้อมคนหนึ่ง ไม่ต่างจากนางเอกในวรรณคดีเรื่องอื่น ๆ จะเห็นได้จากบทชมโฉมนางเมื่อตอนเข้าพิธีแต่งงานว่า

“พิศพักตร์เพียงปะยงเมื่อทรงกลด ลออหมดมิได้มีรอยฝีไฝ
เนตรคมขำดำดังเชดสลักใจ แลวิไลปากหูดูติดตา
เรือนผมกลมขมวดเสมอสม่ำ เส้นอ่อนดำดูอร่ามงามนักหนา
กรกายคล้ายนางกินรา นขาฝ่าแดงดังแกล้งย้อม
อุระรัดครัดเคร่งตูมเต่งตั้ง ตะโพกผายพอกำลังไม่อ้วนผอม
ลำขาบาทาก็เรียวพร้อม งามละม่อมประมวลสิ้นทั้งอินทรีย์”

(พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว, 2561, น. 128)

ภาพที่ 1 *นางลำหับในการแสดงละคร เรื่อง เงาะป่า*

หมายเหตุ. โดย อัจฉรา สุภาไชยกิจ,สัมภาษณ์ 5 พฤศจิกายน 2565

เมื่อกล่าวถึงคุณลักษณะและอุปนิสัยของนางลำหับ เรื่อง เงาะป่า ปรากฏในด้านอื่นอีก ได้แก่ สตรีจิตใจอ่อนโยนรักธรรมชาติ

ดังปรากฏในตอนที่นางชมดอกไม้มีการชื่นชมความงาม นางกล่าวขอบคุณธรรมชาติ ดอกไม้ ผีเสื้อ ในคำกลอนที่ว่า

“ยามเช้า อุระเราชื่นแช่มแจ่มใส
สู้บุกป่ามาดมชมดอกไม้ ข้าขอบใจมาลีที่เบิกบาน
ล้วนอารีมิให้เรามาเก้อ เผยเผยอกลีบประทินกลิ่นหอมหวาน
สายหยุดดกย้อยห้อยพวงยาน กลิ่นซาบซ่านนาสาดอกน่าเชย”

(พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว, 2561, น. 102 - 103)

สตรีน้ำเสียงไพเราะอ่อนหวาน

ดังจะเห็นได้จากตอนที่ซมพลาแอบดูนางชมธรรมชาติและได้ยินเสียงของนางลำหับ ในกลอนที่ว่า

“ขยั้นยั้งฟังเพราะเสนาะล้ำ เสียงเหมือนน้ำเพชรรัตนจรัสกระจ่าง
สมรูปทรงนงนุชสุดสำอาง ไม่ควรขวางยามขับจับวิญญาณ์”

(พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว, 2561, น. 103)

สตรีอ่อนแอ

ดังปรากฏในตอนที่ขณะลำหับกำลังเหนี่ยวกิ่งไม้ งูได้ตกลงมารัดแขนนางลำหับ เหตุการณ์นี้ทำให้นางลำหับตกใจเป็นอย่างมาก กรีดร้องด้วยความหวาดผวาและหมดสติสลบไปในที่สุด ในกลอนที่ว่า

“นางตกใจร้องกรีดหวีดผวา หมายว่าชีวาม้วยอาสัญ
ล้มลงยังพื้นแผ่นดินพลัน ไม้ไผ่ผันผินร้องก้องพงไพร”

(พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว, 2561, น. 104)

สตรีรักนวลสงวนตัว

ดังตอนที่ลำหับฟื้นขึ้นมาแล้วพบว่าตนเองนั้นกำลังอยู่ในอ้อมกอดของชมพลา เมื่อนางได้สติจึงรีบขยับตัวหนี ถอยห่างออกจากชมพลา ก้มหน้าหลบสายตา เนื่องจากเกิดความละอายใจที่เกิดเรื่องที่ไม่ควรขึ้น ในกลอนที่ว่า

“เห็นชมพลามานั่งกอดประทับ ให้นึกอับอายใจเป็นนักหนา
เลื่อนจากตักพลันมิทันช้า ก้มหน้าไม่เหลือบแลไป”

(พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว, 2561, น. 105)

นางลำหับเป็นหญิงที่รู้จักสงวนท่าที การวางตัวและคำพูดของนางมีความเป็นกลางไม่เอนเอียง ครั้นเมื่อทราบความในใจของชมพลาแล้วก็ไม่ได้หลงระเริงกับคำกล่าวของชมพลาแต่อย่างใด จะเห็นได้จากคำกลอนที่ว่า

“จนจิต ข้าไม่เคยคิดที่จะมีผัว
ฝ่ายฮเนาเขาก็ไม่ได้ใกล้ตัว จะดีชั่วฉันใดก็ไม่รู้
ถึงตัวเจ้าเล่าก็ไม่ได้นึกรัก ไม้ไผ่ซักนำเฉลยก็เฉยอยู่
นี่เจ้ากรรมนำให้มาพบงู เจ้าจึงจู่เข้ามาว่าให้น่าอาย
คิดถึงบุญคุณมีช่วยชีวิต จะจงจิตรักเจ้าไม่จางหาย
เป็นสัจจากว่าชีวิตจะวอดวาย ข้าบรรยายตอบเสร็จจงเมตตา”

(พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว, 2561, น. 107)

สตรีรู้บุญคุณ

ดังจะพบว่านอกจากการที่นางลำหับรักนวลสงวนตัวโดยการขยับกายหนีห่าง ยังรู้จักการสงวนท่าที การใช้เหตุผล ไหวพริบปฏิภาณในการโต้ตอบ ในกลอนที่ว่า

“เมื่อนั้น นางลำหับนบนอบตอบคำถาม
ข้าไม่ทันรู้ตัวมัวเหมือนคราม ก็สิ้นความรู้สึกสมประดี
ซึ่งเมตตามาช่วยชีวิตไว้ มิให้มอดม้วยเป็นผี
จะคิดคุณทุกเวลาราตรี ตราบสิ้นชีวาวายปราน
แต่ข้อที่ว่าจะตายตาม ขอห้ามอย่าให้มากล่าวขาน
ไม่มีข้อควรเป็นเห็นเกินการ ขอประทานโทษที่ทัดขัดไว้”

(พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว, 2561, น. 105)

สตรีมีปัญญาและไหวพริบ

นางลำหับมีไหวพริบปฏิภาณที่ดี รู้จักการใช้คำพูดแก้สถานการณ์เฉพาะหน้าที่เกิดขึ้น ก่อนที่จะเจรจาจะไตร่ตรองให้ดีเสียก่อน รู้จักการบ่ายเบี่ยง ในกลอนที่ว่า

“เมื่อนั้น นวลนางลำหับพิสมัย
สนองคำซมพลาประหม่าใจ ด้วยตริตรึกนึกในให้เห็นจริง
แต่แสร้งแกล้งกล่าววาจา ช่างว่าฉะนี้ได้ไม่นึกกริ่ง
แม้นเทวาว่าคู่ควรแอบอิง ไยจึงนิ่งให้ฮเนาเขาขอร้อง
จนบิดายกให้ได้นัดงาน พึ่งซมซานมานำทำให้หมอง
เป็นจนใจมารู้ที่จะปรองดอง อย่าได้ข้องเคืองขัดอัธยา”

(พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว, 2561, น. 106)

สตรีรักเดียวใจเดียว

ลำหับเป็นหญิงที่ซื่อตรง รักเดียวใจเดียว มีความรักที่แน่วแน่ต่อซมพลาผู้เป็นสามีของตนเองคนเดียวเท่านั้น แม้กระทั่งซมพลาได้สั่งเสียกับลำหับก่อนจะสิ้นหมดหายใจให้ลำหับนั้นไปอยู่กับ ฮเนาเพื่อที่นางจะได้มีคนดูแล แต่นางก็ปฏิบัติโดยทันที ในกลอนที่ว่า

“โอ้ว่าซมพลาของเมียเอ๋ย ไฉนเลยมาสั่งดังนี้ได้
พ่อเดาจิตเมียผิดเป็นพ้นไป ด้วยนึกว่าวิสัยเป็นนารี
คงกลัวตายหมายแต่จะหาสุข ถึงยามทุกข์เข้าสักหน่อยก็ถอยหนี
อันฝูงหญิงจริงอยู่ย่อมมากมี แต่ใจของน้องนี้ไม่เหมือนกัน
พ่อตายหรือจะหมายมีผัวใหม่ ให้กินใจกันเป็นนิจคิดหวาดหวั่น
ว่าเคยสองคงปองสามไม่ข้ามวัน รสรักนั้นคงจะจางด้วยหมางใจ
รักของน้องปองแต่ให้แท้เที่ยง ไม่หลีกเลี่ยงเข็ดขามตามวิสัย
จะให้พ่อวายชนม์พ้นห่วงใย เมื่อเกิดไหนจะได้พบประสบกัน

(พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว, 2561, น. 179)

สตรีผู้มีความกตัญญูกตเวที

ลำหับเป็นหญิงที่มีความกตัญญูต่อบิดา มารดา เชื่อฟังคำสั่งสอน อยู่ในโอวาทของพ่อแม่ และไม่ต้องทำให้พ่อแม่ต้องเกิดความลำบากใจ นางจึงยอมทำตามความประสงค์ของพ่อแม่ถึงแม้จะตนเองจะไม่เต็มใจก็ตาม ในคำกลอนที่ว่า

“โอ้บิดามารดาน่าสงสาร จะรำคาญขุ่นข้องหมองศรี
ร่ำพลางนางแสนโศกี เพียงว่าชีวีจะมรณา”

(พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว, 2561, น. 123)

สตรีมีจิตใจเด็ดเดี่ยว

นางลำหับกล้าตัดสินใจจบชีวิตลงด้วยตนเอง เนื่องจากตนนั้นไม่ต้องการมีชีวิตอยู่ต่อ โดยที่ไม่มีซมพลา จึงตัดสินใจจบเรื่องราวด้วยความกล้าหาญในการปลิดชีพตนเองต่อหน้าซมพลาและฮเนา โดยการใช้บาเดะของซมพลาแทงคอตนเอง ในคำกลอนที่ว่า

“ร่ำพลางนางฉวยบาเดะมา จากมือซมพลาที่กำมั่น
แทงสอดซอกคอฉับพลัน มอดม้วยชีวันทันใด”

(พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว, 2561, น. 180)

บทบาทของลำหับ

ราชบัณฑิตยสถาน (ราชบัณฑิตยสถาน, 2546, น. 602) ได้ให้ความหมายของคำว่า บทบาท คือ การกระทำตามหน้าที่ที่กำหนดไว้ ซึ่งเป็นความหมายเชิงสังคมวิทยา และบทบาทการแสดง คือ การสวมบทบาทตัวละครเล่าเรื่องราวโดยใช้ผู้แสดง

กล่าวได้ว่าบทบาทจะช่วยให้บุคคลปฏิบัติตามสถานภาพได้อย่างมีประสิทธิภาพ เป็นการนำความจริงและจินตนาการมารวมกัน ตัวละครจึงสะท้อนให้เห็นภาพของคนในสังคมที่มีบทบาทตามฐานะ เช่นเดียวกับลำหับถูกวางลักษณะและบทบาทของตัวละครที่หลากหลายตามช่วงตอนในละครเรื่องเงาะป่า ลำหับเป็นตัวละครเอกฝ่ายหญิงมีบทบาทสำคัญในฐานะนางเอกของเรื่องเงาะป่า ในบทพระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวได้วางบทบาทของนางลำหับไว้ดังนี้

1. ช่วงพบนาง

บทบาทในการเป็นหญิงสาวในสังคมชาวเงาะป่า

ลำหับเป็นเงาะสาวที่มีความงามทั้งรูปร่าง หน้าตา กิริยามารยาทเป็นที่หมายปองของเงาะชายหนุ่ม ยึดมั่นตามค่านิยมในสังคมของเงาะป่าด้านความเชื่อและประเพณีของชนเผ่า ในบทบาทนี้ปรากฏอุปนิสัยรักนวลสงวนตัวของลำหับ รู้จักการวางที ประพฤติตัวได้เหมาะสมในสังคมชาวเงาะป่า และปฏิบัติตามทำเนียมมาโดยตลอดจนกระทั่งเกิดเหตุให้ชมพลาโดนตัวโดยไม่ตั้งใจ ดังปรากฏในพระราชนิพนธ์ว่า

“จนจิต ข้าไม่เคยคิดจะมีผัว
ฝ่ายฮเนาเขาก็ไม่ได้ใกล้ตัว จะดีชั่วฉันใดก็ไม่รู้
ถึงตัวเจ้าเล่าก็ไม่ได้นึกรัก ไม้ไผ่ซักนำเฉลยก็เฉยอยู่
นี่เจ้ากรรมนำให้มาพบงู เจ้าจึงจู่เข้ามาว่าให้น่าอาย
คิดถึงบุญคุณมีช่วยชีวิต จะจงจิตรักเจ้าไม่จางหาย
เป็นสัจจากว่าชีวิตจะวอดวาย ข้าบรรยายตอบเสร็จจงเมตตา”

(พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว, 2561, น. 107)

ภาพที่ 2 *การแสดงละคร เรื่อง เงาะป่า ตอน พบนาง*

หมายเหตุ. โดย ละคร เรื่อง เงาะป่า กรมศิลปากร โดย น้อย โขนยักษ์, 2566, Youtube.
https://www.youtube.com/watch?v=-TtLVR9tUyY&t=2001s

บทบาทในการเป็นพี่สาว

ลำหับเป็นพี่สาวของไม้ไผ่ ทั้งสองมีความรักใคร่กลมเกลียว ไม่ทะเลาะเบาะแว้ง และมีความเชื่อใจซึ่งกันและกัน เมื่อลำหับเกิดความกังวลใจไม้ไผ่ยินดีจะเป็นผู้ช่วยคอยผ่อนความกังวล โดยการพานางไปชมดอกไม้ในป่าดังใจหวัง ดังปรากฏในพระราชนิพนธ์ว่า

“เมื่อนั้น นางลำหับเชื่อสนิทไม่คิดไหว
จึงว่านะสั่งไว้ให้พี่ไป ขุดมันหัวใหญ่ที่ยังค้าง
อยู่แถวเดียวกับที่มีบุปผา คงจะสมปรารถนาทั้งสองอย่าง
พรุ่งนี้เช้าเจ้ามาไปเป็นเพื่อนทาง ว่าแล้วนางเข้าในทับหับใบบาน”

(พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว, 2561, น. 100)

ลำหับเป็นพี่สาวที่รับความห่วงใย และการช่วยเหลือจากไม้ไผ่ผู้เป็นน้องชายอยู่เสมอ ไม้ไผ่เมื่อเห็นลำหับเกิดความทุกข์ร้อนใจพยายามหาทางช่วยแก้ไขปัญหาให้นางพ้นจากความทุกข์ใจ ไม้ไผ่มองว่าลำหับเป็นพี่สาวที่ดีต่อตนเสมอมา และไม่นิ่งนอนใจให้พี่สาวเจอปัญหาเพียงลำพัง ดังพระราชนิพนธ์ว่า

“เมื่อนั้น ไม้ไผ่ร้อนใจเป็นนักหนา
เห็นเขาวุ่นทั้งบ้านการวิวาห์ ก็ไปบอกซมพลาให้แจ้งใจ”

(พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว, 2561, น. 123)

ลำหับเลือกที่จะบอกความรู้สึกกับไม้ไผ่ตามตรง โดยเชื่อว่าตนเองสามารถไว้เนื้อเชื่อใจน้องชายของตนเองได้ จึงปรากฏอุปนิสัยสตรีผู้มีความความอ่อนแอต่อไม้ไผ่ในบทบาทของการเป็นพี่สาว ดังปรากฏในพระราชนิพนธ์ว่า

“เมื่อนั้น นวลนางลำหับพิสมัย
ฟังสิ้นยินดีเป็นพ้นไป ดังได้ผ้าแดงสักร้อยพับ

เช็ดน้ำตาพลางทางว่า มาบอกช้าชีวิตคงจะดับ
ครั้งนี้รอดตายหายแค้นคับ พูดกับไม้ไผ่ไปมา”

(พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว, 2561, น. 124)

2. ช่วงแต่งงาน

บทบาทเจ้าสาว

ลำหับต้องเข้าพิธีแต่งงานกันฮเนาตามความประสงค์ของพ่อกับแม่แม้ว่าตนเองไม่ได้รังเกียจฮเนาแต่เกิดความละอายใจเนื่องจากตนเองได้เป็นภรรยาของซมพลาแล้ว ดังนั้นบทบาทเจ้าสาวของนางลำหับจึงมีความแตกต่างจากเจ้าสาวทั่วไปที่ต้องเข้าพิธีด้วยความหม่นหมองใจ ระทมใจ ดังปรากฏในพระราชนิพนธ์ว่า

“เมื่อนั้น นวลนางลำหับมารศรี
ฟังคำชนกชนนี ยิ่งทวีอัดอั้นตันใจ
นั่งนิ่งตะลึงรำพึงคิด ร้อนจิตดังพิษเพลิงไหม้
มิรู้ที่จะว่าขานประการใด น้ำตาหลั่งไหลลงพร่างพราย”

(พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว, 2561, น. 138)

บทบาทในการเป็นลูก

ลำหับเป็นบุตรที่มีคุณลักษณะในเรื่องของความกตัญญูกตเวที รู้คุณบิดามารดา ถึงแม้นางจะจำใจเข้าพิธีแต่งงานกับฮเนาแต่ก็ยินดีที่จะทำตามประสงค์ของบิดามารดาเพื่อไม่ให้ผู้มีพระคุณทั้งสองต้องขุ่นข้องหมองใจดังปรากฏในพระราชนิพนธ์ว่า

“โอ้บิดามารดาน่าสงสาร จะรำคาญขุ่นข้องหมองศรี
ร่ำพลางนางแสนโศกี เพียงว่าชีวีจะมรณา”

(พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว, 2561, น. 123)

ลำหับได้ฟังคำของพ่อกับแม่ที่อวยพรให้แก่ตนและฮเนาก็เกิดความอัดอั้นตันใจอย่างหนักหน่วง แต่เลือกเก็บความรู้สึกนั้นเอาไว้เพียงผู้เดียวโดยไม่บอกความรู้สึก และความในใจของตนให้พ่อกับแม่ได้ทราบแม้แต่น้อย นางจึงทำได้เพียงแต่ร่ำไห้โดยที่ไม่มีใครทราบถึงความรู้สึกที่แท้จริงของนาง ดังปรากฏใน พระราชนิพนธ์ว่า

“เมื่อนั้น นวลนางลำหับมารศรี
ฟังคำชนกชนนี ยิ่งทวีอัดอั้นตันใจ
นั่งนิ่งตะลึงรำพึงคิด ร้อนจิตดังพิษเพลิงไหม้
มิรู้ที่จะว่าขานประการใด น้ำตาหลั่งไหลลงพร่างพราย

(พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว, 2561, น. 123)

ภาพที่ 3 *การแสดงละคร เรื่อง เงาะป่า ตอน แต่งงาน*

หมายเหตุ. โดย ละคร เรื่อง เงาะป่า กรมศิลปากร โดย น้อย โขนยักษ์, 2566, Youtube. https://www.youtube.com/watch?v=-TtLVR9tUyY&t=2001s

3. ช่วงตายเพราะรัก

บทบาทในการเป็นภรรยา

นางลำหับสะท้อนความรักของหญิงสาวโดยอิงจากเรื่องราวความรักของชาวเงาะป่า ที่ได้รับความรักจากชายทั้งสอง โดยก่อนหน้านี้ตนเองไม่ได้มีใจทางฝ่ายใด แต่เมื่อคราวที่ถูกเนื้อต้องตัวกับซมพลาก็ยึดมั่นในขนบประเพณี จนถึงจุดเปลี่ยนที่ทำให้ความรักของซมพลาและลำหับต้องเกิดการพลัดพรากเนื่องจากลำหับต้องเข้าพิธีแต่งงานซึ่งก่อให้เกิดความทุกข์ร้อนใจแก่ลำหับ และเกิดการบาดหมางระหว่างซมพลาและฮเนา จนถึงวาระสุดท้ายของชีวิตนางลำหับนางก็ยังคงยอมเป็นภรรยาของซมพลาเพียงผู้เดียว เพราะการมีผัวเดียวเมียเดียวถือเป็นอุดมคติที่ชาวเงาะป่ายึดมั่น บทบาทภรรยาของลำหับเกิดขึ้นกับซมพลาซึ่งปรากฏคุณลักษณะสอดคล้องกับสตรีมีความซื่อตรง ดังปรากฏในพระราชนิพนธ์ว่า

“เมื่อนั้น นวลนางลำหับโฉมฉาย
ฟังคำร่ำเล่าบรรยาย ใจหายประหวั่นพรั่นนัก
จึงว่าถ้าเจ้าอันตราย เมียจะตายตามจงประจักษ์
มิขออยู่สู้โศกซึ่งพรากรัก ซบลงเหนือตักแล้วโศกา

(พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว, 2561, น. 166)

ในส่วนบทบาทของภรรยาที่ตัวลำหับสะท้อนออกมาในมุมมองของหญิงที่มีอุปนิสัยรักเดียวใจเดียว ยึดมั่นตามประเพณีได้เป็นอย่างดี คือการตัดพ้อสามีเพราะตนนั้นมีรักที่แน่แท้มอบให้แต่ซมพลาเพียงผู้เดียวเท่านั้น ไม่คิดที่จะแปรผัน ดังปรากฏในพระราชนิพนธ์ว่า

“โอ้ว่าซมพลาของเมียเอ๋ย ไฉนเลยมาสั่งดังนี้ได้
พ่อเดาจิตเมียผิดเป็นพ้นไป ด้วยนึกว่าวิสัยเป็นนารี
คงกลัวตายหมายแต่จะหาสุข ถึงยามทุกข์เข้าสักหน่อยก็ถอยหนี
อันฝูงหญิงจริงอยู่ย่อมมากมี แต่ใจของน้องนี้ไม่เหมือนกัน
พ่อตายหรือจะหมายมีผัวใหม่ ให้กินใจกันเป็นนิจคิดหวาดหวั่น
ว่าเคยสองคงปองสามไม่ข้ามวัน รสรักนั้นคงจะจางด้วยหมางใจ

รักของน้องปองแต่ให้แท้เที่ยง ไม่หลีกเลี่ยงเข็ดขามตามวิสัย
จะให้พ่อวายชนม์พ้นห่วงใย เมื่อเกิดไหนจะได้พบประสบกัน
(พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว, 2561, น. 179)

ภาพที่ 4 *การแสดงละคร เรื่อง เงาะป่า ตอน ตายเพราะรัก*

หมายเหตุ. โดย ละคร เรื่อง เงาะป่า กรมศิลปากร โดย น้อย โขนยักษ์, 2566, Youtube. https://www.youtube.com/watch?v=-TtLVR9tUyY&t=2001s

2) วิธีการแสดงบทบาทของนางลำหับในการแสดงละคร เรื่อง เงาะป่า กระบวนท่ารำเป็นการประดิษฐ์ท่ารำสื่อความหมายตามคำร้อง นอกจากนั้นต้องถ่ายทอดอารมณ์ ความรู้สึกที่มีความแตกต่างกันไปในทั้ง 3 ตอน ได้แก่ ตอนพบนาง ตอนพิธีแต่งงาน และตอนตายเพราะรัก ประกอบด้วย

1. วิธีการรำ บทบาทนางลำหับในการแสดงละครเรื่องเงาะป่า พบว่าวิธีการรำสามารถแบ่งออกได้เป็น การนั่งรำ และการยืนรำ โดยปฏิบัติแตกต่างกันซึ่งขึ้นอยู่กับความเหมาะสม

1) การนั่งรำ เป็นการรำลักษณะหนึ่งของกระบวนท่ารำ บทบาทนางลำหับลักษณะการนั่งรำที่แตกต่างกันออกไปตามหลักการรำพื้นฐานของตัวนาง ได้แก่

1. นั่งทับส้นเท้าโดยซ้อนเท้า โดยใช้เท้าข้างไหนอยู่ด้านบนก็ได้ ผู้แสดงจะดูสูงขึ้นเล็กน้อย ตัวไม่ทรุด การทรงตัวจะดีขึ้นทำให้นั่งกระทบจังหวะได้ง่ายขึ้น

2. นั่งคุกเข่า ตั้งฝ่าเท้าด้านหลังให้ตรงขนาดกับลำตัว ส้นเท้าห่างแยกกันเล็กน้อย ควรถ่ายน้ำหนักลงที่ส้นเท้าโดยให้ส้นเป็นตัวรับน้ำหนัก หากนั่งส้นเท้าชิดกันจะทำให้ตาตุ่มของเท้าทั้งสองข้างชนกัน เมื่อนั่งเป็นเวลานานจะทำให้รู้สึกเจ็บ

3. นั่งพับเพียบเรียงเท้าทางด้านขวา นั่งเรียงเท้าโดยหักข้อเท้าขึ้นขนานกัน ทรงตัวตรงยืดตัวขึ้นดันหลังโดยทิ้งน้ำตัวลงตรงกลางไม่เทไปด้านใดหนึ่ง นั่งไม่เต็มก้นหากนั่งเต็มก้นจะทำให้ตัวทรุด

4. นั่งชันเข่า เหยียดขาทั้งสองข้างออกให้สมสัดส่วน โดยเข่าที่ตั้งขึ้นมาไม่ควรสูงกว่าระดับอกไขว้เท้าเพียงเล็กน้อยเท่านั้นโดยเท้าที่อยู่ด้านนอกจะถูกยกไขว้เข้ามาอยู่ด้านในและเหยียดออกไปมากกว่าเท้าอีกข้างประมาณครึ่งของเท้า ซึ่งเป็นท่านั่งเฉพาะบทบาทนางลำหับ

5. นั่งห้อยขาเหลื่อมเท้า นั่งไม่เต็มก้น ไม่นั่งลึก เนื่องจากจะทำให้ดูจมไปด้านหลัง การทรงตัวและการดันหลังจะทำได้ยาก เท้าที่วางเหลื่อมควรวางประมาณของครึ่งเท้าอีกข้างหนึ่ง เท้าที่อยู่ด้านหลังควรเฉียงปลายเท้าออกเล็กน้อย เพื่อไม่ให้เข่าทั้งสองข้างติดกันจนเกินไป ควรมีช่องว่างระหว่างเข่าเล็กน้อย เพื่อให้มีการระบายอากาศ ขณะนั่งรำจะไม่รู้สึกอึดอัด

2) การยืนรำ เป็นการรำโดยใช้นาฏยศัพท์ส่วนเท้าและใช้ทุกส่วนในร่างกายในการปฏิบัติท่ารำบทบาทนางลำหับในการแสดงละครเรื่องเงาะป่า พบวิธีการยืนรำ ได้แก่

1. ก้าวหน้า ระยะการก้าวท้าวจะต้องเหมาะสมไม่กว้างและแคบจนเกินไป ควรย่อให้สรีระร่างกายมีความสมส่วน ไม่ต้องย่อเยอะมากเพราะจะทำให้ช่วงตัวสั้น และบทบาทของตัวละครเป็นสามัญชนจึงไม่ต้องอ่อนช้อยมากนัก

2. เหลื่อมเท้า ยืนโดยที่ไม่ต้องตึงเข่าทั้งสองข้างมาก ให้ดูเป็นธรรมชาติ เท้าที่เหลื่อมวางเหลื่อมประมาณครึ่งเท้าของเท้าที่ยืน เปิดปลายนิ้วเท้าข้างที่เหลื่อมขึ้น กดหน้าทับ แยกเข่าทั้งสองข้างออกจากกันเล็กน้อย เพื่อให้มีการระบายอากาศไม่ทำให้รู้สึกอึดอัด

3. กระดกเท้า เท้าที่ยืนจะต้องย่อเข่าตามสรีระที่เหมาะสม ขาข้างที่กระดกหลังต้องดันหน้าขาไปด้านหลังให้มากที่สุด และหนีบน่อง หักข้อเท้าและปลายนิ้วเท้าลง

4. ขยั่นเท้า เป็นการใช้กล้ามเนื้อส่วนขา จะต้องเกร็งหน้าทั้งสอง เขย่งเท้าเล็กน้อย ยืด - ยุบตามท่อนและจังหวะ การเคลื่อนตัวถึงแม้จะเคลื่อนที่ไปด้านข้างแต่ตัวจะต้องนิ่ง

5. ซอยเท้า เป็นการเคลื่อนที่ด้วยความเร็ว จังหวะในการขยับเท้าทั้งสองข้างจะต้องสม่ำเสมอ กดหน้าทับ ไม่ลงน้ำหนักเพราะจะทำให้การเคลื่อนที่ดูไม่พริ้วไหว

6. โย้ตัว จะต้องค่อย ๆ ปฏิบัติเคลื่อนตัวโดยใช้ลำตัวร่วมกับหัวไหล่เคลื่อนไปพร้อมกันอย่างช้า ๆ ซึ่งสัมพันธ์กับการกล่อมหน้าและการใช้สายตาให้ไปในทิศทางเดียวกัน

7.สะดุ้งตัว ใช้จังหวะเข่าในการสะดุ้งตัว โดยใช้เข่าเป็นตัวรับน้ำหนัก มักใช้ในท่อนเอื้อน หรือท่อนทำนองเพื่อการเปลี่ยนเอียง

2. วิธีการสื่ออารมณ์และความรู้สึก

นางลำหับในการแสดงละครเรื่องเงาะป่า พบว่ามีการสื่ออารมณ์และความรู้สึก 9 ลักษณะ ได้แก่

1) ครุ่นคิด แสดงออกโดยการการขมวดคิ้วเล็กน้อยเป็นบางครั้ง สายตามองไกล สีหน้าแสดงถึงความไม่สบายใจ

2) เบิกบานใจ แสดงออกโดยการใบหน้ายิ้มแย้ม สดใส แวววาวเปี่ยมไปด้วยความสุข

3) ซาบซึ้งบุญคุณ แสดงออกโดยการนึกถึงการช่วยเหลือของอีกฝ่าย พยายามสื่อความรู้สึกโดยการอมยิ้มเล็กน้อย มองด้วยสายตาที่จริงใจ

4) ทักท้วง ห้ามปราม แสดงออกโดยการแสดงสีหน้าจริงจัง หุบยิ้มแต่ไม่ถึงกับแสดงสีหน้าบึ้งตึง

5) เป็นกังวล แสดงออกโดยการแววตาสื่อถึงความไม่สบาย ขมวดคิ้วมากขึ้นแสดงถึงความเป็นกังวลภายในจิตใจ

6) ร้อนรนใจ แสดงออกโดยการแววตาไม่นิ่ง สอดส่ายสายตาไปมาเล็กน้อย ขมวดคิ้ว ท่าทีกระวนกระวายใจเล็กน้อย

7) รู้สึกผิด แสดงออกโดยการแววตาเศร้าหมอง ครุ่นคิดตลอดเวลา ขมวดคิ้วเล็กน้อย

8) คลายกังวล แสดงออกโดยการแววตาเป็นประกาย มีความหวัง ยิ้มมุมปากเล็กน้อย

9) วิตกกังวล แสดงออกโดยการครุ่นคิด แต่ไม่ถึงกับขมวดคิ้ว เนื่องจากเป็นความรู้สึกที่นึกคิดขึ้นมาและพยายามจะข่มความวิตกกังวลของตนเพื่อปลอบใจให้อีกฝ่ายคลายกังวลจะเป็นอารมณ์ภายในที่ต้องข่มความรู้สึกของตนเอง

10) เสียใจกับการสูญเสีย แสดงออกโดยการสายตาโศกเศร้า แสดงความเสียใจออกมาอย่างหนัก แต่การแสดงออกไม่ถึงกับร้องไห้ฟูมฟาย นึกถึงของรักที่แตกสลายและไม่มีวันได้กลับคืน

11) ตัดสินใจ เด็ดขาด เด็ดเดี่ยว แสดงออกโดยการแววตาโศกเศร้าที่มีความมุ่งมั่น แน่วแน่ มั่นใจในการกระทำของตนเอง หายใจเข้า เกร็งคอเล็กน้อย

3. วิธีการใช้หน้า และสายตาการมอง

กระบวนท่ารำบทบาทนางลำหับในการแสดงละครเรื่องเงาะป่า มีความสอดคล้องและสัมพันธ์กันในทุกส่วนของร่างกาย พบว่าวิธีการใช้หน้า และสายตาการมอง มี 6 ลักษณะ ดังต่อไปนี้

1) มองตามมือ ปฏิบัติโดยการใช้สายตามองตามมือที่ปฏิบัติเพื่อสื่อความหมายโดยใช้สายตาเสริมการชี้นำจุดสำคัญเพิ่มความรู้สึกในการสื่อสารให้ชัดเจนมากยิ่งขึ้น

2) มองตามบท ปฏิบัติโดยการใช้สายตามองไปยังสิ่งที่บทร้องกล่าวถึง เช่น บทร้องกล่าวถึงผู้คนโดยปฏิบัติมือชี้กวาด ก็ใช้การกวาดสายตาตามบทร้อง

3) เบือนหน้า ปฏิบัติโดยการปฏิบัติคล้ายกับการเอียง แต่ใช้การหันหน้าร่วมด้วยเพียงเล็กน้อยเท่านั้น หากเบือนหน้ามากเกินไปจะทำให้ผิดสรีระ สามารถปฏิบัติได้ทั้งการเบือนหน้าไปทางที่เอียงและตรงข้ามทางที่เอียง

4) หลบหน้า ปฏิบัติโดยการกดใบหน้าลงพร้อมเอียงศีรษะเล็กน้อย ลดสายตาลงมองต่ำ

5) กล่อมหน้า ปฏิบัติโดยเคลื่อนไหวใบหน้าช้า ๆ เบา ๆ อย่างต่อเนื่อง โดยวนคางเป็นเลขแปดในแนวนอน โดยที่สายตาจะต้องมีความสัมพันธ์กับใบหน้าเคลื่อนไปในทิศทางเดียวกัน

6) ลักคอ ปฏิบัติโดยการกดไหล่ลงข้างหนึ่ง แล้วเอียงศีรษะอีกข้างหนึ่ง เป็นการทำให้กระบวนท่ารำมีความสวยงามขึ้นโดยการใช้หน้าร่วมด้วยโดยการเบือนหน้าไปทางที่ศีรษะเอียง

4. วิธีการเจรจา

ท่องจำบทเจรจาให้แม่นยำ การแบ่งวรรคคำในการออกเสียงให้เหมาะสม การออกเสียงจะต้องมีการใช้เสียงหนักเบา ออกเสียงสั้นเพื่อให้กระชับและทอดยาวตามความเหมาะสม การฝึกควบคุมรูปปากในการออกเสียงเพื่อคงความงามใบหน้าของผู้แสดง ฝึกเจรจาออกเสียงอย่างสม่ำเสมอ และใส่อารมณ์ความรู้สึกลงไปในน้ำเสียง เพื่อเพิ่มอารมณ์ความรู้สึกในการรับฟัง

ตัวอย่าง การแบ่งวรรคการเจรจาบทร้อยกรอง

ซึ่งเมตตา/มาช่วยชีวิตไว้	มิให้มอดม้วย/เป็นผี
จะคิดคุณทุกเวลา/ราตรี	ตราบสิ้นชีวี/วายปราณ
แต่ข้อที่ว่า/จะตายตาม	ขอห้ามอย่าให้/มากล่าวขาน
ไม่มีข้อควรเป็น/เห็นเกินการ	ขอประทานโทษที่ทัด/ขัดไว้

สรุปและอภิปรายผล

สรุปได้ว่าประวัติความเป็นมา ลักษณะอุปนิสัยและบทบาทของนางลำหับที่ปรากฏในบทพระราชนิพนธ์มีลักษณะนิสัยที่มีเค้าโครงมาจากตัวบุคคลที่มีความสมจริง ลำหับคือตัวละครเอกฝ่ายหญิงที่สำคัญตั้งแต่ต้นจนจบเรื่อง ทำให้เกิดโศกนาฏกรรมความรัก ปรากฏบทบาททั้ง 3 ตอนสำคัญของเรื่อง ได้แก่ ตอนพบนาง ตอนแต่งงาน และตอนตายเพราะรัก ซึ่งรูปลักษณ์ ลักษณะนิสัยและบุคลิกของนางลำหับเป็นหญิงงาม มีเสียงไพเราะ เป็นสตรีมีมารยาทงดงาม ผิวพรรณสะอาด ผมดำหยิกเสมอกัน เป็นสตรีที่อ่อนหวานเหมือนกับนางเอกทั่วไป เพียบพร้อมทั้งรูปร่างบุคลิกลักษณะนิสัย ปรากฏบทบาท 5 บทบาท ได้แก่ 1) บทบาทหญิงสาวในสังคมชาวเงาะป่า ที่แสดงถึงความเป็นสตรีจิตใจอ่อนโยน รักนวลสงวนตัว 2) บทบาทการเป็นพี่สาวที่ปรากฏในตอนพบนาง 3) บทบาทเจ้าสาว มีความแตกต่างจากบทบาทเจ้าสาวทั่วไปในละครเรื่องอื่นที่ต้องเข้าพิธีแต่งงานด้วยความเศร้าหมอง 4) บทบาทลูก ที่ทำตามความต้องการของพ่อแม่เพื่อตอบแทนคุณในตอนแต่งงาน 5) บทบาทภรรยา แสดงความรัก ความห่วงใยและความซื่อสัตย์ต่อผู้เป็นสามีในตอนตายเพราะรัก

จากการศึกษาและวิเคราะห์รูปลักษณ์ ลักษณะนิสัยของนางลำหับ ให้แง่คิดในหลายด้าน ทั้งเป็นผู้ที่มีความงามทั้งทางกายและทางจิตใจ มีความยึดมั่นในประเพณี รักนวลสงวนตัว ซึ่งลำหับสามารถทำหน้าที่ในทุกบทบาทเพื่อถ่ายทอดเรื่องราวและแง่คิดได้อย่างสมบูรณ์

2) วิธีการแสดงบทบาทของนางลำหับในการแสดงละคร เรื่อง เงาะป่า มีความแตกต่างกันไปในทั้ง 3 ตอน ได้แก่ ตอนพบนาง ตอนพิธีแต่งงาน และตอนตายเพราะรัก ประกอบด้วย

1. วิธีการรำ พบว่าวิธีการรำสามารถแบ่งออกได้เป็น การนั่งรำ และการยืนรำ โดยปฏิบัติแตกต่างกันซึ่งขึ้นอยู่กับความเหมาะสม

1) การนั่งรำ เป็นการรำลักษณะหนึ่งของกระบวนท่ารำ บทบาทนางลำหับลักษณะการนั่งรำที่แตกต่างกันออกไปตามหลักการรำพื้นฐานของตัวนาง ได้แก่

1. นั่งทับส้นเท้า
2. นั่งคุกเข่า
3. นั่งพับเพียบเรียงเท้าทางด้านขวา
4. นั่งชันเข่า
5. นั่งห้อยขาเหลื่อมเท้า

2) การยืนรำ เป็นการรำโดยใช้นาฏยศัพท์ส่วนเท้าและใช้ทุกส่วนในร่างกายในการปฏิบัติท่ารำ ได้แก่

1. ก้าวหน้า
2. เหลื่อม
3. กระดกเท้า
4. ขยั่นเท้า
5. ซอยเท้า
6. โย้ตัว
7.สะดุ้งตัว

2.วิธีการสื่ออารมณ์และความรู้สึก

นางลำหับในการแสดงละครเรื่องเงาะป่า พบว่ามีการสื่ออารมณ์และความรู้สึก 9 ลักษณะ ได้แก่

1) ครุ่นคิด
2) เบิกบานใจ
3) ซาบซึ้งบุญคุณ
4) ทักท้วง ห้ามปราม
5) เป็นกังวล
6) ร้อนรนใจ
7) รู้สึกผิด
8) คลายกังวล
9) วิตกกังวล
10) เสียใจกับการสูญเสีย
11) ตัดสินใจ เด็ดขาด เด็ดเดี่ยว

3. วิธีการใช้หน้า และสายตาการมอง

กระบวนท่ารำบทบาทนางลำหับในการแสดงละครเรื่องเงาะป่า มีความสอดคล้องและสัมพันธ์กันในทุกส่วนของร่างกาย พบว่าวิธีการใช้หน้า และสายตาการมอง มี 6 ลักษณะ ดังต่อไปนี้

1) มองตามมือ
2) มองตามบท
3) เบือนหน้า
4) หลบหน้า
5) กล่อมหน้า
6) ลักคอ

4. วิธีการเจรจา

ท่องจำบทเจรจาให้แม่นยำ การแบ่งวรรคคำในการออกเสียงให้เหมาะสม การออกเสียงจะต้องมีการใช้เสียงหนักเบา ออกเสียงสั้นเพื่อให้กระชับและทอดยาวตามความเหมาะสม การฝึกควบคุมรูปปากในการออกเสียงเพื่อคงความงามใบหน้าของผู้แสดง ฝึกเจรจาออกเสียงอย่างสม่ำเสมอ และใส่อารมณ์ความรู้สึกลงไปในน้ำเสียง เพื่อเพิ่มอารมณ์ความรู้สึกในการรับฟัง

จากการศึกษาวิเคราะห์วิธีการแสดงบทบาทนางลำหับในการแสดงละคร เรื่อง เงาะป่า อภิปรายผลได้ดังนี้ บทพระราชนิพนธ์ เรื่อง เงาะป่า ในพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว โดยเค้าโครงเรื่องนั้นสอดแทรกและคงความเชื่อ ในเรื่องค่านิยม ประเพณี พิธีกรรมของชาวเงาะป่าไว้ในวรรณกรรมและถ่ายทอด สู่บทละครสำหรับใช้ในการแสดงเรื่องเงาะป่า ซึ่งมีความสอดคล้องกับทฤษฎีคติชนวิทยา มัลลิกา คนานุรักษ์ ให้ความหมายของ คติชนวิทยา ไว้ว่า คติชนวิทยาเป็นความรู้ที่เกี่ยวกับชีวิตความเป็นอยู่คนกลุ่มใดกลุ่มหนึ่ง ในสังคมที่มีวัฒนธรรมของคนกลุ่มนั้นปรากฏให้เห็น (มัลลิกา คนานุรักษ์, 2550) บทพระราชนิพนธ์เรื่องเงาะป่าให้ข้อมูลเชิงคติชนของชาวเงาะป่าในด้านความเชื่อในเรื่องของการถูกเนื้อต้องตัวกันระหว่างชายหญิง หากเงาะชายหรือเงาะหญิงสาวถูกเนื้อต้องตัวกันโดยที่ตั้งใจหรือไม่ตั้งใจก็ตามจะถือว่าได้เสียเป็นสามีภรรยากันโดยทันที โดยความเชื่อในข้อนี้ปรากฏในตอนพบนาง เป็นจุดเชื่อมโยงตัวละครเอกคือลำหับและชมพลา ได้ถูกเนื้อต้องตัวและเกิดความสัมพันธ์ฉันสามีภรรยาขึ้น ในด้านของภาษา ทรงสอดแทรกภาษาก็อยซึ่งเป็นภาษาของชนเผ่าซาไกตลอดทั้งเรื่อง กล่าวถึงอาวุธ สัตว์ ชื่อตัวละคร ข้อมูลเกิดจากการซักถามและจดบันทึกรวบรวมไว้

บทบาทนางลำหับในการแสดงละครเรื่องเงาะป่า ทั้ง 3 ตอน ได้แก่ 1) ช่วงพบรัก มีบทบาทในการเป็นหญิงสาวในสังคมชาวเงาะป่า บทบาทพี่สาว 2) ช่วงแต่งงาน มีบทบาทเจ้าสาว บทบาทลูก 3) ช่วงตายเพราะรัก ปรากฏบทบาท แม้นางลำหับเป็นตัวละครสามัญชน รูปลักษณ์ ลักษณะนิสัย บุคลิก และบทบาทของนางลำหับมีความงดงามที่มีความงดงามทั้งภายนอกและภายใน รักนวลสงวนตัว กตัญญูรู้คุณ ยึดมั่นในขนบธรรมเนียมประเพณี มั่นคงต่อความรัก และมีใจคอที่เด็ดเดี่ยว ซึ่งต่างจากบุคลิกลักษณะของนางเอกในละครนอกจากงานวิจัยของพัชรินทร์ จันทรัดทัต (2552) เรื่อง บทบาทและลีลาท่ารำนางเมรีในละครนอกเรื่องรถเสน ตอนเมรีเมา ที่พบว่านางเมรีเป็นนางเอกที่มีบทบาทนางกษัตริย์ปนความเป็นนางตลาด ในการแสดงกิริยา สีหน้าท่าทางกระฉับกระเฉงเน้นจังหวะที่แรงว่องไว ไม่เน้นท่ารำที่สวยงามของตัวละคร

นอกจากนี้วิธีการแสดงบทบาทของนางลำหับด้านวิธีการสื่ออารมณ์และความรู้สึกปรากฏอารมณ์และความรู้สึกที่หลากหลายได้แก่ ครุ่นคิด เบิกบานใจ ซาบซึ้งบุญคุณ ทักท้วง ห้ามปราม เป็นกังวล ร้อนรนใจ รู้สึกผิด คลายกังวล วิตกกังวล เสียใจกับการสูญเสีย ตัดสินใจ เด็ดขาด เด็ดเดี่ยว อารมณ์และความรู้สึกเป็นสิ่งสำคัญที่จะต้องถ่ายทอดออกมาจากภายในให้สัมพันธ์กับกระบวนท่ารำ กิริยาท่าทาง จึงจะสามารถถ่ายทอดบทบาทของตัวละครออกมาได้อย่างสมบูรณ์ สอดคล้องกับงานวิจัยของธันธวัช ปิ่นทอง (2563) เรื่อง วิธีการแสดงบทบาทนางเอกละครนอกแบบหลวง ที่พบว่า บทบาทนางรจนาในการแสดงละครเรื่องสังข์ทอง ซึ่งในตอนเลือกคู่ - หาปลา มีการแสดงออกทางอารมณ์ 5 ลักษณะ ได้แก่ รัก เศร้าเสียใจ ประชดประชัน เยาะเย้ย และโกรธ ผู้แสดงจะต้องมีรูปร่างหน้าตา ผิวพรรณดี มีทักษะการร่ายรำที่อ่อนช้อยงดงาม มีปฏิภาณไหวพริบและความจำดี ผู้แสดงจะต้องมีความสามารถในการถ่ายทอดบทบาทางอารมณ์ได้อย่างชัดเจนและกลมกลืน

กระบวนท่ารำในการแสดงบทบาทนางลำหับ แบ่งกระบวนท่ารำออกได้เป็น 2 ลักษณะ ได้แก่ 1) การตีบทตามคำร้อง โดยการใช้ภาษาท่าแทนคำพูด อารมณ์ ความรู้สึก กิริยา อาการ เลียนแบบท่าทางธรรมชาติ 2) เพลงแม่บทใหญ่ที่เป็นแบบแผนท่ารำตัวนาง สอดคล้องกับงานวิจัยของกฤษณะ สายสุนีย์ (2562) เรื่อง วิธีและกระบวนท่ารำอาบน้ำแต่งตัวของตัวละครเอกฝ่ายชายในการแสดงละครเรื่องเงาะป่า พบว่า องค์ประกอบการแสดงอาบน้ำ

แต่งตัวของซมพลาและฮเนาประกอบ กระบวนท่ารำ 3 ลักษณะ คือ การตีบทที่เลียนแบบมาจากธรรมชาติ การรำตามแบบแผนนาฏศิลป์ไทย และการใช้อุปกรณ์ประกอบการแสดง

ข้อเสนอแนะ

1. ข้อเสนอแนะในการนำงานวิจัยไปใช้

1) สำหรับผู้วิจัยที่ปฏิบัติหน้าที่เป็นนาฏศิลปินหรือนักแสดง สามารถนำไปใช้ในการศึกษาทำความเข้าใจบทบาทและอารมณ์ ความรู้สึกตัวละคร

2) สามารถศึกษาและนำงานวิจัยไปใช้เป็นแนวทางในการศึกษาลักษณะตัวละครองค์ประกอบการแสดงด้านต่าง ๆ ตลอดจนกระบวนท่ารำที่ประยุกต์ใช้กับการแสดงอื่น ๆ ได้

2. ข้อเสนอแนะในการทำงานวิจัยต่อไป

1) ควรศึกษาตัวละครอื่น ๆ ที่มีความสำคัญในการแสดงที่มีฐานะเป็นเพียงปุถุชนซึ่งมีอัตลักษณ์การแสดงที่น่าสนใจ มีลักษณะโดดเด่นและสำคัญ ควรจัดทำเป็นองค์ความรู้ด้วยกระบวนการวิจัยเพื่อเปรียบเทียบความแตกต่างด้านสถานะของตัวละครว่าส่งผลต่อกระบวนท่ารำ และวิธีการแสดงหรือไม่ เพื่อเป็นองค์ความรู้ในการศึกษาต่อไป

2) ควรศึกษาค้นคว้าและวิเคราะห์ความเป็นมา บทบาท อัตลักษณ์และกระบวนท่ารำของตัวละครอื่น ๆ ในการแสดงที่ต้องใช้ความรู้ ความสามารถ ความเชี่ยวชาญขั้นสูงของผู้แสดง เพื่อเป็นการรวบรวมจัดทำเป็นงานวิจัยแนวอนุรักษ์และสืบทอดด้านนาฏศิลป์ไทย

รายการอ้างอิง

กฤษณะ สายสุนีย์. (2562). *กลวิธีและกระบวนท่ารำอาบน้ำแต่งตัวของตัวละครเอกฝ่ายชายในการแสดงละครเรื่อง เงาะป่า*. [วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต, สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์].

จุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว, พระบาทสมเด็จพระ. (2561). *บทละครเรื่องเงาะป่า ฉบับสอบชำระ*. ไทยควอลิตี้บุ๊คส์ (2000).

ธันธวัช ปิ่นทอง. (2563). *กลวิธีการแสดงบทบาทนางเอกละครนอกแบบหลวง.* [วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต, สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์].

น้อย โขนยักษ์. (2566, 7 กุมภาพันธ์). *ละคร เรื่อง เงาะป่า กรมศิลปากร*. Youtube. https://www.youtube.com/watch?v=-TtLVR9tUyY&t=2001s

พัชรินทร์ จันทรัดทัต. (2552). *บทบาทและลีลาท่ารำนางเมรีในละครนอก เรื่องรถเสน.* [วิทยานิพนธ์ ปริญญามหาบัณฑิต, จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย].

มัลลิกา คนานุรักษ์. (2550). *คติชนวิทยา* (พิมพ์ครั้งที่ 2). โอเดียนสโตร์.

ราชบัณฑิตยสถาน. (2546). *พจนานุกรมฉบับราชบัณฑิตยสถาน พ.ศ.2542*. นานมีบุ๊ค พับลิเคชั่น.

เสาวณิต วิงวอน. (2554). *วรรณคดีการแสดง*. ภาควิชาวรรณคดี คณะมนุษยศาสตร์ มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์.

บทความวิจัย (Research Article)

การพัฒนาหลักสูตรฝึกอบรมรำเชิดฉิ่งแผลงศร คณะละครสำเนียง ป่าโมก สำหรับนักศึกษาระดับปริญญาตรี

Development of a Training Curriculum for *Ram Cherd ChingPhlaeng Son* by the Samniang Pamok Theatre Troupe for Undergraduate Students

เขมวันต์ นาฏการจนดิษฐ์ / Khemawan Nattakarnjanadid
นักศึกษาหลักสูตรศึกษาศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชานาฏศิลป์ศึกษา
คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยเทคโนโลยีราชมงคลธัญบุรี
Graduate Student, Master of Education Program in Performing Arts Education,
Faculty of Fine and Applied Arts, Rajamangala University of Technology Thanyaburi
khemawan_n@mail.rmutt.ac.th
กัญชพร ตันทอง / Kanchaporn Tunthong
อาจารย์ที่ปรึกษาหลัก หลักสูตรศึกษาศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชานาฏศิลป์ศึกษา
คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยเทคโนโลยีราชมงคลธัญบุรี
Thesis Advisor, Master of Education Program in Performing Arts Education,
Faculty of Fine and Applied Arts, Rajamangala University of Technology Thanyaburi
kanchaporn_t@rmutt.ac.th
มาโนช บุญทองเล็ก / Manoch Boontonglek
อาจารย์ที่ปรึกษาร่วม หลักสูตรศึกษาศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชานาฏศิลป์ศึกษา
คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยเทคโนโลยีราชมงคลธัญบุรี
Thesis Co-Advisor, Master of Education Program in Performing Arts Education,
Faculty of Fine and Applied Arts, Rajamangala University of Technology Thanyaburi
manoch_b@rmutt.ac.th

Received: May 26, 2025 **Revised:** August 6, 2025 **Accepted:** August 28, 2025 **Published:** August 31, 2025

บทคัดย่อ

การวิจัยครั้งนี้มีวัตถุประสงค์ 1) เพื่อพัฒนาหลักสูตรฝึกอบรมรำเชิดฉิ่งแผลงศร คณะละครสำเนียงป่าโมก สำหรับนักศึกษาระดับปริญญาตรี 2) เพื่อศึกษาผลสัมฤทธิ์ทางการเรียน และ 3) เพื่อศึกษาความพึงพอใจของนักศึกษาระดับปริญญาตรี ที่มีต่อการฝึกอบรมรำเชิดฉิ่งแผลงศร คณะละครสำเนียง ป่าโมก

การดำเนินงานวิจัย แบ่งออกเป็น 3 ระยะ ระยะที่ 1 การพัฒนาหลักสูตรฝึกอบรม เป็นการศึกษาเกี่ยวกับ 1) การหาความต้องการในการจัดฝึกอบรม จากกลุ่มผู้ให้ข้อมูลสำคัญได้แก่ ผู้บริหาร คณาจารย์และนักศึกษาสาขาวิชาศิลปะการแสดง และสาขาวิชานาฏศิลป์ศึกษา ชั้นปีที่ 1 - 4 คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏพระนครศรีอยุธยา ด้วยการใช้แบบสอบถาม 2) ศึกษาเกี่ยวกับประวัติความเป็นมาของคณะละครสำเนียง ป่าโมก ความรู้ทั่วไปที่เกี่ยวกับรำเชิดฉิ่งแผลงศร และการปฏิบัติท่ารำเชิดฉิ่งแผลงศร ด้วยการใช้แบบสัมภาษณ์อย่างไม่มีโครงสร้าง และแบบสังเกตการณ์การแสดง จากกลุ่มผู้ให้ข้อมูลสำคัญได้แก่ ผู้ที่มีความเกี่ยวข้องกับคณะละครสำเนียง ป่าโมก เพื่อนำมาพัฒนาเป็นหลักสูตรฝึกอบรมระยะที่ 2 การทดลองใช้หลักสูตรฝึกอบรม เป็นการนำหลักสูตรฝึกอบรมที่ได้จากการดำเนินงานระยะที่ 1ไปทดลองใช้ตลอดจนศึกษาหาความพึงพอใจด้วยแบบประเมินจากกลุ่มตัวอย่าง คือนักศึกษาระดับปริญญาตรีสาขาวิชาศิลปะการแสดง และสาขาวิชานาฏศิลป์ศึกษา ชั้นปีที่ 1 - 4 คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏพระนครศรีอยุธยา ภาคเรียนที่ 1 ปีการศึกษา 2567 ที่สมัครใจเข้ารับการฝึกอบรม จำนวน 17 คน และระยะที่ 3 การปรับปรุงคุณภาพหลักสูตรฝึกอบรม ซึ่งเป็นการนำเอาผลการทดลองมาแก้ไขหลักสูตรให้มีความสมบูรณ์มากขึ้น สถิติที่ใช้ในการวิเคราะห์ข้อมูล ได้แก่ ค่าเฉลี่ย ค่าร้อยละ และค่าเบี่ยงเบนมาตรฐาน

ผลจากการศึกษาพบว่า 1) หลักสูตรฝึกอบรมมีความเหมาะสมสอดคล้องกับวัตถุประสงค์การวิจัย ค่าความสอดคล้องเท่ากับ 1 2) นักศึกษามีผล สัมฤทธิ์ทางการเรียนร้อยละ 89.76 จากคะแนนเต็ม 115 คะแนน และ 3) ผู้เข้ารับการฝึกอบรมมีความพึงพอใจต่อหลักสูตรฝึกอบรม โดยรวมอยู่ในระดับมากที่สุด มีค่าเฉลี่ยเท่ากับ 4.81

คำสำคัญ: หลักสูตรฝึกอบรม, รำเชิดฉิ่งแผลงศร, คณะละครสำเนียง ป่าโมก, ผลสัมฤทธิ์ทางการเรียน

Abstract

The objectives of this research were: 1) to develop a training curriculum for *Ram Cherd Ching Phlaeng Son* by the Samniang Pamok Theatre Troupe for undergraduate students; 2) to examine students' learning achievement; and 3) to investigate students' satisfaction with the training program. The research was conducted in three phases, namely curriculum development, curriculum implementation, and curriculum revision. Phase 1 involved a needs assessment for the training program using questionnaires administered to key informants, including administrators, faculty members, and undergraduate students in Performing Arts and Dance Education (Years 1–4) at the Faculty of Humanities and Social

Sciences, Phranakhon Si Ayutthaya Rajabhat University. In addition, the curriculum development phase involved a study of the history of the Samniang Pamok Theatre Troupe, general knowledge related to *Ram Cherd Ching Phlaeng Son*, and the practical training in its dance movements. This process was conducted through unstructured interviews and performance observations with key informants connected to the troupe. Subsequently, the collected data were used to design the training curriculum. In Phase 2, the curriculum developed in Phase 1 was implemented and evaluated. Data on satisfaction were collected through evaluation forms completed by a sample of 17 undergraduate students in Performing Arts and Dance Education (Years 1–4) at the Faculty of Humanities and Social Sciences, Phranakhon Si Ayutthaya Rajabhat University, who had voluntarily enrolled in the training curriculum during the first semester of the 2024 academic year. In Phase 3, based on the implementation results, the curriculum was revised to enhance its quality and data analyzed using means, percentages, and standard deviations. The findings revealed that: 1) the training curriculum was appropriate and aligned with the research objectives, with a total mean score of 100.00 and an IOC value of 1.00; 2) students' learning achievement had a mean score of 89.76 out of 115; and 3) participants' overall satisfaction with the curriculum was at the highest level, with a mean score of 4.81

Keywords: training curriculum, *Ram Cherd Ching Phlaeng Son*, Samniang Pamok Theatre Troupe, learning achievement

บทนำ

ภูมิปัญญาท้องถิ่น หมายถึง องค์ความรู้ ความเชื่อ ความสามารถ และความจัดเจนของคนในท้องถิ่นที่เกิดจากการสั่งสมประสบการณ์และการเรียนรู้มาเป็นระยะเวลายาวนานหรือในช่วงระยะหนึ่ง มีการคิดค้นและพัฒนาอย่างต่อเนื่อง โดยถ่ายทอดสืบต่อกันมา สำหรับใช้เป็นแนวทางในการแก้ปัญหา ปรับตัว และดำรงชีวิตให้เข้ากับสิ่งแวดล้อมทางธรรมชาติ สังคม และวัฒนธรรม ตลอดจนให้เหมาะสมกับยุคสมัยอย่างเป็นเอกลักษณ์หรืออัตลักษณ์ของพื้นที่ โดยมีลักษณะทั้งที่เป็นนามธรรม เช่น โลกทัศน์ ความคิด ความเชื่อ หรือปรัชญาในการดำเนินชีวิต และในเชิงรูปธรรม เช่น เทคโนโลยี การทำมาหากิน การเกษตร ศิลปะ เครื่องมือเครื่องใช้ เป็นต้น (กรมส่งเสริมการเกษตร, 2564, น.2)

ด้วยความสำคัญดังกล่าว การอนุรักษ์ภูมิปัญญาท้องถิ่น จึงเป็นสิ่งที่ภาครัฐให้ความสำคัญ เพราะเป็นหลักฐานและองค์ความรู้ที่แสดงให้เห็นถึงศักยภาพและพลังสร้างสรรค์ของคนไทยที่สั่งสมมาตั้งแต่อดีตเป็นศักดิ์ศรี เกียรติภูมิ และเป็นทรัพยากรสำคัญในการนำไปใช้พัฒนาประเทศชาติ (ณัฏฐวุฒิ ทรัพย์อุปถัมภ์, 2558), (มูลนิธิโครงการสารานุกรมไทยสำหรับเยาวชน, 2566) ดังที่ปรากฏอยู่ในราชกิจจานุเบกษา ประกาศ

เรื่อง ยุทธศาสตร์ชาติ พ.ศ.2561-2580 (2566) และในราชกิจจานุเบกษา พระราชบัญญัติการศึกษาแห่งชาติ พ.ศ.2542 และที่แก้ไขเพิ่มเติม (ฉบับที่ 2) พ.ศ.2545 มาตรา ที่ 7 (2566) ที่สรุปได้ว่า ให้มีการสนับสนุนการพัฒนาบนฐานทุนทางสังคมและวัฒนธรรม และให้ความสำคัญ ตลอดจนจัดกระบวนการเรียนรู้ ที่ส่งเสริมให้เกิดความภาคภูมิใจในภูมิปัญญาท้องถิ่น

ละครรำของไทย เป็นศิลปะการแสดงอย่างหนึ่งซึ่งจัดว่าเป็นส่วนหนึ่งของภูมิปัญญาท้องถิ่นในสาขาศิลปกรรม ที่มีอัตลักษณ์เป็นของตนเอง และมีประวัติความเป็นมายาวนานหลายยุคสมัย โดยสามารถแบ่งออกได้เป็น 2 รูปแบบ คือ ละครรำแบบราชสำนัก และละครรำที่เป็นภูมิปัญญาของชาวบ้าน ยกตัวอย่างเช่น ละครรำของคณะละครสำเนียง ป่าโมก ที่ตั้งอยู่ ณ บ้านเลขที่ 138 ตำบลป่าโมก อำเภอป่าโมก จังหวัดอ่างทอง เป็นต้น

คณะละครสำเนียง ป่าโมก ก่อตั้งขึ้นโดยนางสำเนียง เมืองแก้ว ซึ่งเป็นศิษย์ของครูละครพื้นถิ่นหลายท่าน เช่น นางแช่ม จิตตเสวี ภรรยาของ หลวงคนธรรพวาที (จ่าง จิตตเสวี) นักดนตรีไทยบ้านคลอง บางพรม บางกอกน้อย กรุงเทพมหานครฯ โดยครูแช่มผู้นี้ เป็นผู้นำรูปแบบการละครตามแบบฉบับในกรุงเทพมหานครฯ มาถ่ายทอดให้กับศิษย์ ส่งผลให้คณะละครลูกศิษย์นางแช่ม มีความประณีต สวยงามมากกว่าละครพื้นบ้านในจังหวัดอ่างทองที่มีอยู่ทั่วไป (กนก คล้ายมุข และคณะ, 2550, น.46) ต่อมาเมื่อนางสำเนียง เมืองแก้ว ได้ก่อตั้งคณะละครของตนจึงได้ชักชวนครูละครทั้งที่มีชื่อเสียงจากที่ต่างๆ เช่น จากคณะลิเกของนายหอมหวล นาคศิริ ศิลปินลิเกผู้มีชื่อเสียง ตลอดจนเครือญาติ และบุตรธิดาที่ได้เข้ารับการศึกษาในโรงเรียนนาฏศิลป์ มาฝึกหัดละครให้กับนางละครของตน จึงทำให้มีชื่อเสียงเป็นที่รู้จักทั้งในจังหวัดและต่างจังหวัด รวมถึงสืบทอดภูมิปัญญาทางด้านศิลปะการแสดงในรูปแบบของการแสดงละคร และระบำ รำ ฟ้อน ต่าง ๆ ที่ทรงคุณค่ามาถึงปัจจุบัน เช่น รำเชิดฉิ่งแผลงศร เป็นต้น

รำเชิดฉิ่งแผลงศร ของคณะละครสำเนียง ป่าโมก จัดเป็นการรำเดี่ยว ที่ใช้สำหรับเฉพาะในการแสดงละคร โดยมิได้กำหนดขึ้นสำหรับตัวละครใด ตัวละครหนึ่ง แต่สามารถนำกระบวนท่ารำดังกล่าวไปใช้ได้กับตัวละครทุกตัว ทุกเรื่อง ที่มีบทบาทในการแผลงศรไปยังตัวละครอีกฝ่าย นางบุญเตือน เฉลยโชติ จดจำกระบวนท่ารำจากการได้เห็นนางละครรุ่นพี่ ฝึกซ้อมและออกแสดงในขณะที่ตนอยู่ในวัยเด็ก ต่อมาเมื่อวิถีชีวิตที่เปลี่ยนแปลงไป รวมถึงความนิยมในสิ่งบันเทิงที่หลั่งไหลเข้ามาตลอดเวลา ส่งผลให้คณะละครสำเนียง ป่าโมก ได้รับผลกระทบเนื่องจากละครได้รับความนิยมน้อยลง เมื่ออัตราการว่าจ้างงานและค่าตอบแทนเริ่มไม่เพียงพอต่อการดำรงชีพ ศิลปินหลายท่าน จึงจำต้องผันตัวไปประกอบอาชีพอื่นที่สร้างรายได้มากกว่า ประกอบกับศิลปินบางท่านแต่งงาน มีครอบครัว เริ่มมีอายุมากขึ้นหรือเสียชีวิต ตลอดจนเยาวชนรุ่นใหม่ให้ความสนใจฝึกหัดแสดงละครน้อยลง องค์ความรู้ต่าง ๆ ที่เคยมีอยู่จึงมิได้ถูกนำมาถ่ายทอดและเริ่มเลือนหายไปจากความทรงจำ ดังเช่น การรำเชิดฉิ่งแผลงศรที่ในปัจจุบัน มีเพียงนางบุญเตือน เฉลยโชติ เพียงผู้เดียว ที่ยังประกอบอาชีพนางละครและยังสามารถจดจำและแสดงกระบวนท่ารำดังกล่าวได้ (บุญเตือน เฉลยโชติ, การสื่อสารส่วนบุคคล, 17 กันยายน 2567) จึงเป็นเหตุให้ผู้วิจัยเกิดความคิดในการจัดทำหลักสูตรฝึกอบรมรำเชิดฉิ่งแผลงศร สำหรับนักศึกษาระดับปริญญาตรีขึ้น เพื่อเป็นการจัดเก็บองค์ความรู้เหล่านี้ไว้และเพื่อเป็นการอนุรักษ์ เผยแพร่

ตลอดจนป้องกันมิให้เกิดการสูญหาย โดยมีกลุ่มเป้าหมาย คือ นักศึกษาในระดับปริญญาตรีที่มีความสนใจ เพื่อที่นักศึกษาจะได้นำองค์ความรู้เหล่านี้ไปใช้ในการเรียนให้เกิดประโยชน์ หรือนำไปถ่ายทอดให้กับผู้ที่มีความสนใจ เพื่อเป็นการส่งเสริมและอนุรักษ์ภูมิปัญญาท้องถิ่นอย่างยั่งยืนต่อไป

วัตถุประสงค์ของการวิจัย

1. เพื่อพัฒนาหลักสูตรฝึกอบรมรำเชิดฉิ่งแผลงศร คณะละครสำเนียง ป่าโมก สำหรับนักศึกษา ระดับปริญญาตรี

2. เพื่อศึกษาผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนของนักศึกษาระดับปริญญาตรี จากหลักสูตรฝึกอบรมรำเชิดฉิ่งแผลงศร คณะละครสำเนียง ป่าโมก

3. เพื่อศึกษาความพึงพอใจของนักศึกษาระดับปริญญาตรี ที่มีต่อการฝึกอบรมรำเชิดฉิ่งแผลงศร คณะละครสำเนียง ป่าโมก

วิธีการดำเนินการวิจัย

การพัฒนาหลักสูตรฝึกอบรมรำเชิดฉิ่งแผลงศร สำหรับนักศึกษาระดับปริญญาตรี มีการดำเนินงานวิจัย แบ่งออกเป็น 3 ระยะ ดังนี้

1. การดำเนินงานวิจัยระยะที่ 1 การพัฒนาหลักสูตรฝึกอบรม

ประชากร

ผู้วิจัยทำการศึกษาหาความต้องการในการจัดฝึกอบรมรำเชิดฉิ่งแผลงศร คณะละครสำเนียง ป่าโมก สำหรับนักศึกษาระดับปริญญาตรี จากกลุ่มผู้ให้ข้อมูลสำคัญ ดังนี้

- กลุ่มผู้ให้ข้อมูลสำคัญ กลุ่มที่ 1 ได้แก่ ผู้บริหาร และคณาจารย์ สาขาศิลปะการแสดงและสาขานาฏศิลป์ศึกษา คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏพระนครศรีอยุธยา

- กลุ่มผู้ให้ข้อมูลสำคัญ กลุ่มที่ 2 ได้แก่ นักศึกษาระดับปริญญาตรี สาขาศิลปะการแสดงและสาขานาฏศิลป์ศึกษา ชั้นปีที่ 1-4 คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏพระนครศรีอยุธยา

ศึกษาข้อมูลเกี่ยวกับประวัติความเป็นมาของคณะละครสำเนียง ป่าโมก ข้อมูลความรู้ทั่วไปเกี่ยวกับรำเชิดฉิ่งแผลงศร ได้แก่ 1) ประวัติความเป็นมาของการแสดง 2) คุณค่าความสำคัญของการแสดง 3) องค์ประกอบของการแสดง ซึ่งประกอบด้วย 3.1) ลำดับขั้นตอนการแสดง 3.2) เพลงและบทร้องประกอบการแสดง 3.4) วงดนตรีประกอบการแสดง 3.5) การแต่งกายประกอบการแสดง 3.6) อุปกรณ์ประกอบการแสดง 3.7) โอกาสในการแสดง และ 3.8) กระบวนท่ารำเชิดฉิ่งแผลงศร ตลอดจนศึกษาข้อมูลเกี่ยวกับแนวความคิดในการดำเนินการพัฒนาหลักสูตรฝึกอบรมรำเชิดฉิ่งแผลงศร คณะละครสำเนียง ป่าโมก สำหรับนักศึกษาระดับปริญญาตรีด้วยวิธีการสัมภาษณ์ จากกลุ่มผู้ให้ข้อมูลสำคัญ กลุ่มที่ 3 ซึ่งประกอบด้วย เจ้าของคณะละครสำเนียง ป่าโมก นักแสดงของคณะละครสำเนียง ป่าโมก อดีตนักแสดงของคณะละครสำเนียง ป่าโมก และนักดนตรีของคณะละครสำเนียง ป่าโมก

เครื่องมือที่ใช้ในการวิจัย

การดำเนินงานวิจัยเรื่อง การพัฒนาหลักสูตรฝึกอบรมรำเชิดฉิ่งแผลงศร คณะละครสำเนียง ป่าโมก สำหรับนักศึกษาระดับปริญญาตรี ระยะที่ 1 มีเครื่องมือที่ใช้ในการวิจัย ได้แก่ 1) แบบสัมภาษณ์ประวัติความเป็นมาของคณะละครสำเนียง ป่าโมก แบบสัมภาษณ์ข้อมูลความรู้ทั่วไปเกี่ยวกับรำเชิดฉิ่งแผลงศร คณะละครสำเนียง ป่าโมก และแบบสัมภาษณ์แนวความคิดในการดำเนินการพัฒนาหลักสูตรฝึกอบรมรำเชิดฉิ่งแผลงศร คณะละครสำเนียง ป่าโมก 2) แบบสังเกตการณ์รำเชิดฉิ่งแผลงศร คณะละครสำเนียง ป่าโมก 3) แบบประเมินความต้องการในการจัดฝึกอบรมรำเชิดฉิ่งแผลงศร คณะละครสำเนียง ป่าโมก 4) หลักสูตรและแผนการจัดกิจกรรมฝึกอบรมรำเชิดฉิ่งแผลงศร คณะละครสำเนียง ป่าโมก และเอกสารประกอบการฝึกอบรมรำเชิดฉิ่งแผลงศร คณะละครสำเนียง ป่าโมก

การเก็บรวบรวมข้อมูล

การดำเนินงานวิจัยเรื่อง การพัฒนาหลักสูตรฝึกอบรมรำเชิดฉิ่งแผลงศร คณะละครสำเนียง ป่าโมก สำหรับนักศึกษาระดับปริญญาตรี ระยะที่ 1 มีวิธีการเก็บรวบรวมข้อมูล ดังนี้

1) สำรวจความต้องการในการจัดอบรมรำเชิดฉิ่งแผลงศร คณะละครสำเนียง ป่าโมก จากกลุ่มผู้ให้ข้อมูลสำคัญ ด้วยแบบประเมินความต้องการ โดยนำผลคะแนนที่ได้ไปวิเคราะห์เป็นข้อมูลเชิงสถิติ

2) เก็บรวบรวมข้อมูลเกี่ยวกับประวัติความเป็นมาของคณะละครสำเนียง ป่าโมก ข้อมูลความรู้ทั่วไปเกี่ยวกับรำเชิดฉิ่งแผลงศร และแนวความคิดในการดำเนินการพัฒนาหลักสูตรฝึกอบรมรำเชิดฉิ่งแผลงศร คณะละครสำเนียง ป่าโมก สำหรับนักศึกษาระดับปริญญาตรี ด้วยการสัมภาษณ์กลุ่มผู้ให้ข้อมูลสำคัญตามประเด็นที่กำหนดไว้ โดยบันทึกเสียงการสัมภาษณ์และภาพเคลื่อนไหวการรำเชิดฉิ่งแผลงศร ด้วยอุปกรณ์อิเล็กทรอนิกส์ ก่อนจะบันทึกข้อมูลที่ได้ลงเป็นลายลักษณ์อักษรลงในแบบสัมภาษณ์และแบบสังเกตการณ์ที่จัดทำขึ้น เพื่อนำข้อมูลที่ได้มาทำการเรียบเรียงเป็นข้อมูลเชิงพรรณนาประกอบหลักสูตรและแผนการจัดกิจกรรมฝึกอบรมรำเชิดฉิ่งแผลงศร คณะละครสำเนียง ป่าโมก และเอกสารประกอบการฝึกอบรมรำเชิดฉิ่งแผลงศร คณะละครสำเนียง ป่าโมก ต่อไป

การวิเคราะห์ข้อมูล และสถิติที่ใช้ในการวิเคราะห์ข้อมูล

1) เครื่องมือต่าง ๆ ที่ใช้ในการดำเนินงานวิจัย เมื่อผ่านการประเมินจากผู้เชี่ยวชาญแล้ว นำมาวิเคราะห์หาค่าความสอดคล้อง และถูกต้องของเนื้อหา

2) วิเคราะห์ผลความต้องการในการจัดฝึกอบรมรำเชิดฉิ่งแผลงศร คณะละครสำเนียง ป่าโมก สำหรับนักศึกษาระดับปริญญาตรี โดยใช้ค่าสถิติร้อยละ ค่าเฉลี่ยเลขคณิต และค่าเบี่ยงเบนมาตรฐาน

3) ข้อมูลที่ได้จากการเก็บรวบรวมแบบสัมภาษณ์และแบบสังเกตการณ์ ผู้วิจัยมีวิธีการนำเสนอข้อมูลด้วยการนำข้อมูลที่ได้มาแยกแยะ ตามประเด็นที่กำหนดไว้ และนำมาวิเคราะห์เรียบเรียงออกมาเป็นข้อมูลเชิงพรรณนา โดยมีการตรวจสอบความถูกต้องของเนื้อหา จากเจ้าของภูมิปัญญาท้องถิ่น

2. การดำเนินงานวิจัย ระยะที่ 2 การทดลองใช้หลักสูตรฝึกอบรม

การดำเนินการวิจัยในระยะที่ 2 เป็นการนำหลักสูตรฝึกอบรมที่ได้จากการดำเนินงานระยะที่ 1 ไปทดลองใช้กับกลุ่มตัวอย่าง โดยใช้แผนการทดลองแบบหนึ่งกลุ่มสอบหลัง เนื่องจากการลงพื้นที่เก็บข้อมูลเกี่ยวกับการรำเชิดฉิ่งแผลงศร พบว่าองค์ความรู้ดังกล่าวเป็นองค์ความรู้ที่ยังมิได้มีการนำมาจัดทำเป็นหลักสูตรของการเรียนการสอนในสถานศึกษาใดมาก่อน จึงนับว่าองค์ความรู้ดังกล่าว เป็นองค์ความรู้เฉพาะที่มีอยู่แต่ในเจ้าของภูมิปัญญาเท่านั้น ด้วยเหตุนี้การทดสอบก่อนฝึกอบรมจึงมิอาจทำได้ โดยแผนการทดลองมีดังนี้

ภาพที่ 1 *แบบแผนการทดลองหนึ่งกลุ่มสอบหลัง*

X	O_1	กลุ่มทดลอง

เมื่อ X แทน สิ่งทดลอง การจัดการกระทำ

O_1 แทน ค่าตัวแปรตามที่วัดหลังจากได้รับสิ่งทดลองหรือได้รับการจัดกระทำ

หมายเหตุ. โดย อัชฌา สุวรรณกาญจน์, 2566.

ประชากร

ได้แก่ นักศึกษาระดับปริญญาตรี สาขาศิลปะการแสดง และสาขานาฏศิลป์ศึกษา ชั้นปีที่ 1 -4 คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏพระนครศรีอยุธยา ภาคเรียนที่ 1 ปีการศึกษา 2567 จำนวน 46 คน

กลุ่มตัวอย่าง

ได้แก่ นักศึกษาระดับปริญญาตรี สาขาศิลปะการแสดง และสาขานาฏศิลป์ศึกษา ชั้นปีที่ 1 - 4 คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏพระนครศรีอยุธยา ภาคเรียนที่ 1 ปีการศึกษา 2567 ที่มีความสนใจสมัครเข้ารับการฝึกอบรม จำนวน 17 คน

เครื่องมือที่ใช้ในการวิจัย

การดำเนินงานวิจัยเรื่อง การพัฒนาหลักสูตรฝึกอบรมรำเชิดฉิ่งแผลงศร คณะละครสำเนียง ป่าโมก ในระยะที่ 2 มีเครื่องมือที่ใช้ในการวิจัย ได้แก่ 1) แผนการจัดกิจกรรมการฝึกอบรมรำเชิดฉิ่งแผลงศร คณะละครสำเนียง ป่าโมก สำหรับนักศึกษาระดับปริญญาตรี และเอกสารประกอบการฝึกอบรมรำเชิดฉิ่งแผลงศร คณะละครสำเนียง ป่าโมก และ 2) แบบประเมินความพึงพอใจ ที่มีต่อหลักสูตรฝึกอบรมรำเชิดฉิ่งแผลงศร คณะละครสำเนียง ป่าโมก

การเก็บรวบรวมข้อมูล

1) ทำการสอนและประเมินผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนตามหลักสูตรและแผนการจัดฝึกอบรมรำเชิดฉิ่งแผลงศร คณะละครสำเนียง ป่าโมก ที่ได้จากการดำเนินงานในระยะที่ 1 ประกอบด้วยแผนฝึกอบรม จำนวน 3 หน่วยการเรียนรู้ เวลาในการฝึกอบรม 12 ครั้ง ครั้งละ 1 ชั่วโมง รวมเป็น 12 ชั่วโมง

2) ให้ผู้เข้ารับการฝึกอบรมประเมินความพึงพอใจที่มีต่อหลักสูตรและประเมินความพึงพอใจ ที่มีต่อการจัดฝึกอบรมรำเชิดฉิ่งแผลงศร คณะละครสำเนียง ป่าโมก โดยนำผลคะแนนที่ได้ไปวิเคราะห์เป็นข้อมูลเชิงสถิติ

การวิเคราะห์ข้อมูล และสถิติที่ใช้ในการวิเคราะห์ข้อมูล

1) การวิเคราะห์ผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนทั้งด้านความรู้ และด้านทักษะปฏิบัติ รวมถึงวิเคราะห์ความพึงพอใจที่มีต่อหลักสูตรฝึกอบรมรำเชิดฉิ่งแผลงศร คณะละครสำเนียง ป่าโมกด้วยสถิติร้อยละ

2) วิเคราะห์ความพึงพอใจที่มีต่อการจัดฝึกอบรมรำเชิดฉิ่งแผลงศร คณะละครสำเนียง ป่าโมก โดยใช้สถิติร้อยละ ค่าเฉลี่ยเลขคณิต และค่าเบี่ยงเบนมาตรฐาน

3. วิธีดำเนินการวิจัย ระยะที่ 3 การปรับปรุงคุณภาพหลักสูตรฝึกอบรม

การดำเนินการวิจัยในระยะนี้ เป็นการนำเอาผลการทดลองใช้หลักสูตรฝึกอบรมที่ได้จากการดำเนินงานวิจัยในระยะที่ 2 มาสรุปและแก้ไขปรับปรุงในส่วนที่มีข้อบกพร่องให้มีความสมบูรณ์มากขึ้น และนำเสนอหลักสูตรฝึกอบรมที่แก้ไขแล้ว นำเสนอต่อผู้เชี่ยวชาญเพื่อปรับปรุงแก้ไขอีกครั้ง เพื่อให้ได้มาซึ่งหลักสูตรฝึกอบรมที่มีความสมบูรณ์สามารถนำไปเผยแพร่หรือใช้ประกอบการเรียนการสอนในสถานศึกษาต่าง ๆ ต่อไป

ผลการวิจัย

1. กระบวนการและผลการวิจัยในการดำเนินงานระยะที่ 1 การพัฒนาหลักสูตรฝึกอบรม

จากการที่ผู้วิจัยได้เล็งเห็นถึงความสำคัญของการรำเชิดฉิ่งแผลงศร คณะละครสำเนียง ป่าโมก นำไปสู่การกำหนดแนวคิดในการพัฒนาหลักสูตรฝึกอบรม โดยมีจุดมุ่งหมายให้หลักสูตรที่ต้องการพัฒนาขึ้นนั้น เป็นหลักสูตรที่นำเสนอความรู้และปลูกฝังให้เห็นถึงความสำคัญของภูมิปัญญาท้องถิ่น รวมถึงนำเสนอความรู้เกี่ยวกับประวัติความเป็นมาของคณะละครสำเนียง ป่าโมก ตลอดจนความรู้ทั่วไปเกี่ยวกับการรำเชิดฉิ่งแผลงศร ทั้งในด้านของประวัติความเป็นมา คุณค่าความสำคัญ องค์ประกอบการแสดง รวมถึง กระบวนท่ารำ ซึ่งเมื่อกำหนดแนวคิดในเบื้องต้นแล้ว ผู้วิจัยจึงทำการศึกษาเกี่ยวกับหลักการและขั้นตอนในการพัฒนาหลักสูตรฝึกอบรมจากเอกสารและงานวิจัยฉบับต่าง ๆ และดำเนินการตามลำดับขั้น ดังนี้

1.1 กระบวนการและผลการวิเคราะห์ความต้องการหลักสูตรฝึกอบรมรำเชิดฉิ่งแผลงศร คณะละครสำเนียง ป่าโมก

เพื่อให้เกิดความมั่นใจ ว่าหลักสูตรฝึกอบรมที่ต้องการพัฒนาขึ้นนั้น เป็นที่ต้องการของกลุ่มประชากรจริง ผู้วิจัยจึงเริ่มต้นจากการศึกษาทบทวนหลักสูตรศิลปกรรมศาสตรบัณฑิต สาขาวิชาศิลปะการแสดง และหลักสูตรครุศาสตรบัณฑิต สาขาวิชานาฏศิลป์ศึกษา มหาวิทยาลัยราชภัฏพระนครศรีอยุธยา เมื่อพบว่าทั้ง 2 หลักสูตร มีความมุ่งเน้นพัฒนาให้นักศึกษามีความรู้ความสามารถทางนาฏศิลป์ที่หลากหลาย เป็นผู้อนุรักษ์ ฟื้นฟู สร้างสรรค์ สืบสาน และต่อยอดมรดกทางวัฒนธรรมของท้องถิ่นและของชาติ จึงนำไปสู่การจัดทำแบบประเมินความต้องการในการจัดฝึกอบรมรำเชิดฉิ่งแผลงศร คณะละครสำเนียง ป่าโมก โดยได้นำเสนอต่ออาจารย์ที่ปรึกษาและผู้เชี่ยวชาญจำนวน 3 ท่าน เมื่อพบว่าแบบประเมินมีประสิทธิภาพสามารถ

นำไปใช้เก็บข้อมูลได้ จึงนำไปใช้เก็บข้อมูลจากกลุ่มผู้ให้ข้อมูลสำคัญ ได้แก่ ผู้บริหารและคณาจารย์ จำนวน 7 คน และนักศึกษาทั้งสาขาศิลปะการแสดงและสาขานาฏศิลป์ศึกษา ชั้นปี ที่ 1 – 4 คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏพระนคร ศรีอยุธยา จำนวน 37 คน ซึ่งแบบประเมินความต้องการแบ่งข้อคำถามออกเป็น 4 ด้าน จำนวนทั้งหมด 15 ข้อ โดยนำผลที่ได้มาวิเคราะห์ ดังตารางต่อไปนี้

ตารางที่ 1 *ค่าเฉลี่ยความต้องการหลักสูตรฝึกอบรมรำเชิดฉิ่งแผลงศร คณะละครสำเนียง ป่าโมก ของผู้บริหารและคณาจารย์*

ด้าน	ระดับความคิดเห็น		
	$\bar{X}$	S.D.	แปลผล
1. การเห็นคุณค่าและความสำคัญของภูมิปัญญาท้องถิ่น	4.76	0.37	มีความต้องการในระดับมากที่สุด
2. การเห็นคุณค่าและความสำคัญของรำเชิดฉิ่งแผลงศร คณะละครสำเนียง ป่าโมก จังหวัดอ่างทอง	4.57	0.53	มีความต้องการในระดับมากที่สุด
3. การนำหลักสูตรรำเชิดฉิ่งแผลงศร คณะละครสำเนียง ป่าโมก ไปใช้ในการพัฒนาศักยภาพนักศึกษา	4.45	0.67	มีความต้องการในระดับมาก
4. สถานที่และเวลาที่ใช้ในการจัดฝึกอบรม	4.14	0.69	มีความต้องการในระดับมาก
รวม	**4.48**	**0.51**	**มีความต้องการในระดับมาก**

หมายเหตุ. โดย เขมวันต์ นาฏการจนดิษฐ์, 2568.

ตารางที่ 2 *ค่าเฉลี่ยความต้องการหลักสูตรฝึกอบรมรำเชิดฉิ่งแผลงศร คณะละครสำเนียง ป่าโมก ของนักศึกษา*

ด้าน	ระดับความคิดเห็น		
	$\bar{X}$	S.D.	แปลผล
1. การเห็นคุณค่าและความสำคัญของภูมิปัญญาท้องถิ่น	4.54	0.61	มีความต้องการในระดับมากที่สุด
2. การเห็นคุณค่าและความสำคัญของรำเชิดฉิ่งแผลงศร คณะละครสำเนียง ป่าโมก จังหวัดอ่างทอง	4.46	0.56	มีความต้องการในระดับมาก
3. การนำหลักสูตรรำเชิดฉิ่งแผลงศร คณะละครสำเนียง ป่าโมก ไปใช้ในการพัฒนาศักยภาพนักศึกษา	4.38	0.64	มีความต้องการในระดับมาก
4. สถานที่และเวลาที่ใช้ในการจัดฝึกอบรม	4.33	0.62	มีความต้องการในระดับมาก
รวม	**4.43**	**0.55**	**มีความต้องการในระดับมาก**

หมายเหตุ. โดย เขมวันต์ นาฏการจนดิษฐ์, 2568.

จากตารางที่ 1 และ 2 แสดงให้เห็นว่าผู้บริหาร คณาจารย์ ตลอดจนนักศึกษาสาขาศิลปะการแสดงและสาขานาฏศิลป์ศึกษา สาขาศิลปะการแสดงและสาขานาฏศิลป์ศึกษา มีความต้องการหลักสูตรฝึกอบรม

รำเชิดฉิ่งแผลงศร คณะละครสำเนียง ป่าโมก โดยระดับความต้องการของผู้บริหารและคณาจารย์มีค่าเฉลี่ยอยู่ที่ 4.48 และระดับความต้องการของนักศึกษาอยู่ที่ 4.43 แปลผลได้ว่า มีความต้องการในระดับมาก

1.2 กระบวนการและผลการสัมภาษณ์ประวัติความเป็นมาของคณะละครสำเนียง ป่าโมก

เมื่อพบว่าผู้บริหารและคณาจารย์ตลอดจนนักศึกษา มีความต้องการหลักสูตรฝึกอบรมรำเชิดฉิ่งแผลงศร คณะละครสำเนียง ป่าโมก ผู้วิจัยเริ่มดำเนินการศึกษาข้อมูลเกี่ยวกับประวัติความเป็นมาของคณะละครสำเนียง ป่าโมก จากกลุ่มผู้ให้ข้อมูลสำคัญ ที่เป็นเจ้าของภูมิปัญญาท้องถิ่น ด้วยการจัดทำแบบสัมภาษณ์ประวัติความเป็นมาของคณะละครสำเนียง ป่าโมก โดยจัดทำขึ้นเป็นแบบสัมภาษณ์แบบไม่มีโครงสร้าง เพื่อให้ได้ข้อมูลที่มีความหลากหลาย ลุ่มลึก โดยนำเสนอต่ออาจารย์ที่ปรึกษาและผู้เชี่ยวชาญจำนวน 3 ท่าน เมื่อพบว่าแบบสัมภาษณ์มีประสิทธิภาพสามารถนำไปใช้เก็บข้อมูลได้ จึงนำไปใช้เก็บข้อมูลจากกลุ่มผู้ให้ข้อมูลสำคัญ โดยพบว่า คณะละครสำเนียง ป่าโมก ก่อตั้งขึ้นโดยนางสำเนียง เมืองแก้ว โดยเชิญนางละครที่เป็นเครือญาติและที่มีชื่อเสียงจากที่ต่าง ๆ โดยเฉพาะจากคณะลิเกของนายหอมหวล นาคศิริ มาช่วยฝึกหัดให้แก่นางละครของตน ส่งผลให้คณะละครสำเนียง ป่าโมกมีชื่อเสียงทั้งในระดับจังหวัด อำเภอ และระดับภูมิภาค รวมถึงเป็นแหล่งรวมภูมิปัญญาท้องถิ่นด้านศิลปะการแสดงละครรำที่สำคัญสืบทอดมาจวบจนปัจจุบัน

1.3 กระบวนการและผลการสัมภาษณ์ข้อมูลความรู้ทั่วไปเกี่ยวกับรำเชิดฉิ่งแผลงศร คณะละครสำเนียง ป่าโมก และผลการสังเกตการณ์รำเชิดฉิ่งแผลงศร คณะละครสำเนียง ป่าโมก

ในการศึกษาข้อมูลความรู้ทั่วไปเกี่ยวกับรำเชิดฉิ่งแผลงศรนั้น ผู้วิจัยเลือกใช้วิธีการสัมภาษณ์กลุ่มผู้ให้ข้อมูลสำคัญเป็นหลัก แต่สำหรับกระบวนท่ารำเชิดฉิ่งแผลงศรนั้น ผู้วิจัยเลือกใช้วิธีการสังเกตการณ์จากสื่อสารสนเทศและการรับถ่ายทอดกระบวนท่ารำจากกลุ่มผู้ให้ข้อมูลสำคัญ โดยเริ่มต้นจากการจัดทำแบบสัมภาษณ์และแบบสังเกตการณ์แบบไม่มีโครงสร้าง นำเสนอต่ออาจารย์ที่ปรึกษาและผู้เชี่ยวชาญจำนวน 3 ท่าน เมื่อพบว่าแบบสัมภาษณ์และแบบสังเกตการณ์มีประสิทธิภาพสามารถนำไปใช้เก็บข้อมูลได้ จึงนำไปใช้เก็บข้อมูลจากกลุ่มผู้ให้ข้อมูลสำคัญ ซึ่งพบว่า รำเชิดฉิ่งแผลงศร เป็นการรำหน้าพาทย์ประกอบบทบาทของตัวละครพระที่ต้องการทำการแผลงศรไปยังตัวละครฝ่ายตรงข้าม หรือเพื่อลองดูฤทธานุภาพของศร โดยไม่จำกัดเฉพาะตัวละครใดตัวละครหนึ่ง โดยกระบวนท่ารำนั้นนางบุญเตือน เฉลยโชติ จดจำกระบวนท่ารำมาจากการชมการฝึกซ้อมและออกแสดงของนางละครรุ่นแม่และรุ่นพี่เมื่ออยู่ในวัยเด็ก โดยลักษณะของกระบวนท่ารำเป็นการรำใช้อาวุธ ประกอบจังหวะและทำนองเพลงเชิดฉิ่ง แสดงบทบาทของตัวละครตั้งแต่การแต่งกายให้เกิดความรัดกุมในการใช้อาวุธ การค้นหาเป้าหมายในการแผลงศร การน้าวศรเพื่อเตรียมแผลงศรไปยังเป้าหมาย และสิ้นสุดที่การแผลงศรไปยังเป้าหมาย เพลงที่ใช้ประกอบการแสดง คือ เพลงเชิดฉิ่งและรัว บรรเลงโดยวงปี่พาทย์เครื่องห้า การแต่งกายเป็นการแต่งกายตามบทบาทของตัวละคร มีอุปกรณ์คือคันศรและลูกศร

1.4 กระบวนการและผลการสัมภาษณ์แนวความคิดในการดำเนินการพัฒนาหลักสูตรฝึกอบรมรำเชิดฉิ่งแผลงศร คณะละครสำเนียง ป่าโมก

เมื่อได้ข้อมูลเกี่ยวกับประวัติความเป็นมาของคณะละครสำเนียง ป่าโมก และการรำเชิดฉิ่งแผลงศร ซึ่งเป็นเนื้อหาสาระของหลักสูตรฝึกอบรมที่ผู้วิจัยต้องการพัฒนาขึ้นแล้ว เพื่อให้เกิดความมั่นใจว่า

หลักสูตรดังกล่าวได้นำเสนอความรู้และมีวิธีการถ่ายทอดที่ตรงตามเจตนารมณ์ของกลุ่มผู้ให้ข้อมูลสำคัญที่เป็นเจ้าของภูมิปัญญาจริง ผู้วิจัยจึงทำการสัมภาษณ์แนวความคิดในการดำเนินการพัฒนาหลักสูตรฝึกอบรมรำเชิดฉิ่งแผลงศร คณะละครสำเนียง ป่าโมก จากกลุ่มผู้ให้ข้อมูลสำคัญ โดยเริ่มต้นจากการจัดทำแบบสัมภาษณ์แนวความคิดในการดำเนินการพัฒนาหลักสูตรฝึกอบรมรำเชิดฉิ่งแผลงศร คณะละครสำเนียง ป่าโมกขึ้น โดยจัดทำเป็นแบบสัมภาษณ์แบบไม่มีโครงสร้าง และนำเสนอต่ออาจารย์ที่ปรึกษาและผู้เชี่ยวชาญจำนวน 3 ท่าน เมื่อพบว่าแบบสัมภาษณ์มีประสิทธิภาพสามารถนำไปใช้เก็บข้อมูลได้ จึงนำไปใช้เก็บข้อมูลจากกลุ่มผู้ให้ข้อมูลสำคัญ โดยพบว่า ผู้ให้ข้อมูลมีความมุ่งหวังให้มีการถ่ายทอดความรู้เกี่ยวกับประวัติความเป็นมาและประวัติของครูละครท่านต่าง ๆ รวมถึงผลงานการแสดงของคณะละครสำเนียง ป่าโมก เช่นการรำเชิดฉิ่งแผลงศร ให้เป็นที่รู้จัก โดยกระบวนการถ่ายทอดความรู้ วิทยากรควรถ่ายทอดความรู้ตั้งแต่ระดับพื้นฐาน เช่น การตั้งวง จีบ การถืออุปกรณ์ประกอบการรำ ควรสอนแบบตัวต่อตัว และควรให้ผู้รำมีการปฏิบัติซ้ำหลาย ๆ ครั้ง เพื่อให้เกิดความชำนาญ การประเมินผลควรประเมินเป็นรายบุคคล และควรให้ความสำคัญในด้านความถูกต้องของท่ารำ จังหวะที่ใช้ รวมถึงโครงสร้างของท่ารำที่สวยงามของผู้แสดงด้วย

1.5 กระบวนการและผลการพัฒนาหลักสูตรฝึกอบรมรำเชิดฉิ่งแผลงศร คณะละครสำเนียง ป่าโมก สำหรับนักศึกษาระดับปริญญาตรี

จากการลงพื้นที่เก็บข้อมูล จากกลุ่มผู้ให้ข้อมูลสำคัญซึ่งเป็นเจ้าของภูมิปัญญาท้องถิ่น ดังที่ได้นำเสนอในหัวข้อที่ 1.2-1.4 นำไปสู่การจัดทำหลักสูตรและแผนการจัดกิจกรรมฝึกอบรมรำเชิดฉิ่งแผลงศร คณะละครสำเนียง ป่าโมก และเอกสารประกอบการฝึกอบรมรำเชิดฉิ่งแผลงศร คณะละครสำเนียง ป่าโมก โดยนำข้อมูลที่ได้มาคัดเลือก วิเคราะห์ และเรียบเรียงขึ้น กำหนดให้เป็นหลักสูตรระยะสั้น ประกอบด้วย 3 หน่วยการเรียนรู้ พร้อมกับแบบทดสอบประจำหน่วย ประกอบด้วย หน่วยที่ 1 ความรู้ทั่วไปเกี่ยวกับภูมิปัญญาและคณะละครสำเนียง ป่าโมก หน่วยที่ 2 ความรู้ทั่วไปเกี่ยวกับรำเชิดฉิ่งแผลงศร คณะละครสำเนียง ป่าโมก และหน่วยที่ 3 การฝึกปฏิบัติท่ารำเชิดฉิ่งแผลงศร คณะละครสำเนียง ป่าโมก โดยหน่วยที่ 1-2 จะเป็นเนื้อหาในเชิงความรู้ การถ่ายทอดจึงเลือกใช้การบรรยายประกอบสื่อมัลติมีเดีย เช่น PowerPoint Slides Clip Video และเอกสารประกอบการฝึกอบรมที่นำเสนอในรูปแบบของสื่ออิเล็กทรอนิกส์ แต่สำหรับหน่วยที่ 3 จะเป็นเนื้อหาเชิงปฏิบัติ การถ่ายทอดความรู้จึงใช้การบรรยายประกอบการสาธิตเป็นหลัก และการให้ผู้เข้ารับการฝึกอบรมฝึกปฏิบัติเองทั้งแบบเดี่ยวและกลุ่ม โดยนำร่างหลักสูตรฝึกอบรมเสนอต่อผู้เชี่ยวชาญ เพื่อทำการประเมินและตรวจสอบคุณภาพ ผลการประเมินและตรวจสอบคุณภาพ พบว่า หลักสูตรฝึกอบรมรำเชิดฉิ่งแผลงศร คณะละครสำเนียง ป่าโมก มีค่าความสอดคล้องเท่ากับ 1 สรุปได้ว่าหลักสูตรฝึกอบรมสอดคล้องกับวัตถุประสงค์การวิจัยสามารถนำไปใช้ได้

2. กระบวนการและผลการวิจัยในการดำเนินงานระยะที่ 2 การทดลองใช้หลักสูตรฝึกอบรม

2.1 กระบวนการและผลการศึกษาผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนของนักศึกษาระดับปริญญาตรี ที่เข้ารับการฝึกอบรมรำเชิดฉิ่งแผลงศร คณะละครสำเนียง ป่าโมก

ผู้วิจัยได้นำหลักสูตรไปทดลองใช้กับกลุ่มตัวอย่าง โดยจัดการเรียนการสอน และวัดผลประเมินผลตามแผนที่ได้กำหนดไว้ ซึ่งพบว่ากลุ่มตัวอย่างเกิดผลสัมฤทธิ์ทางการเรียน ดังตารางต่อไปนี้

ตารางที่ 3 *แสดงผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนของผู้เข้ารับการฝึกอบรมหลักสูตรฝึกรำเชิดฉิ่งแผลงศรคณะละครสำเนียง ป่าโมก*

ลำดับที่ของกลุ่มตัวอย่าง ซึ่งเป็นผู้เข้ารับการฝึกอบรม	ผลคะแนนการทดสอบรายหน่วย						ผลคะแนนรวม 3 หน่วย 115	*ร้อยละ*
	หน่วยที่ 1 ความรู้ทั่วไปเกี่ยวกับภูมิปัญญาและคณะละครสำเนียง ป่าโมก (การวัดผลด้านความรู้) คะแนนเต็ม 20	ร้อยละ	หน่วยที่ 2 ความรู้ทั่วไปเกี่ยวกับรำเชิดฉิ่งแผลงศร คณะละครสำเนียง ป่าโมก (การวัดผลด้านความรู้) คะแนนเต็ม 20	ร้อยละ	หน่วยที่ 3 การฝึกปฏิบัติท่ารำเชิดฉิ่งแผลงศร คณะละครสำเนียง ป่าโมก (การวัดผลด้านทักษะปฏิบัติ) คะแนนเต็ม 75	ร้อยละ		
1	17	85.00	16	80.00	72	96.00	105	91.30
2	16	80.00	16	80.00	72	96.00	104	90.43
3	16	80.00	15	75.00	72	96.00	103	89.56
4	17	85.00	15	75.00	66	88.00	98	85.21
5	18	90.00	16	80.00	66	88.00	100	86.95
6	17	85.00	16	80.00	69	92.00	102	88.69
7	16	80.00	15	75.00	75	100.00	106	92.17
8	16	80.00	17	85.00	69	92.00	102	88.69
9	17	85.00	16	80.00	69	92.00	102	88.69
10	16	80.00	16	80.00	69	92.00	101	87.82
11	18	90.00	20	100.00	63	84.00	101	87.82
12	17	85.00	19	95.00	69	92.00	105	91.30
13	19	95.00	20	100.00	72	96.00	111	96.52
14	17	85.00	19	95.00	63	84.00	99	86.08
15	18	90.00	20	100.00	72	96.00	110	95.65
16	17	85.00	19	95.00	72	96.00	108	93.91
17	17	85.00	18	90.00	63	84.00	98	85.21
รวม	289	85.00	293	86.17	1173	92.00	1755	89.76

หมายเหตุ. โดย เขมวันต์ นาฏการจนดิษฐ์, 2568.

จากตารางที่ 3 แสดงให้เห็นว่า ผู้เข้ารับการฝึกอบรม มีผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนในหน่วยที่ 3 ซึ่งเป็นการวัดผลด้านการฝึกปฏิบัติท่ารำเชิดฉิ่งแผลงศรมากที่สุด คิดเป็นร้อยละ 92.00 รองลงมาได้แก่ หน่วยที่ 2

ซึ่งเป็นการวัดผลด้านความรู้ทั่วไปเกี่ยวกับรำเชิดฉิ่งแผลงศร คณะละครสำเนียง ป่าโมก คิดเป็นร้อยละ 86.17 และหน่วยที่ 1 ซึ่งเป็นการวัดผลด้านความรู้เกี่ยวกับความรู้ทั่วไปเกี่ยวกับภูมิปัญญา และคณะละครสำเนียง ป่าโมก คิดเป็นร้อยละ 85.00 และเมื่อรวมคะแนนทั้ง 3 ด้าน มีผลสัมฤทธิ์คิดเป็นร้อยละ 89.76

2.1 กระบวนการและผลการศึกษาความพึงพอใจของนักศึกษาระดับปริญญาตรี ที่มีต่อหลักสูตรฝึกอบรมรำเชิดฉิ่งแผลงศร คณะละครสำเนียง ป่าโมก

เมื่อเสร็จสิ้นการฝึกอบรม ผู้วิจัยได้ให้ผู้เข้ารับการฝึกอบรมทำการประเมินความพึงพอใจด้วยแบบประเมินความพึงพอใจ ที่มีต่อหลักสูตรฝึกอบรมรำเชิดฉิ่งแผลงศร คณะละครสำเนียง ป่าโมก ซึ่งผ่านการนำเสนอต่ออาจารย์ที่ปรึกษาและผู้เชี่ยวชาญจำนวน 3 ท่าน โดยแบบข้อคำถามออกเป็น 8 ด้าน จำนวนข้อทั้งหมด 20 ข้อ และนำผลที่ได้มาวิเคราะห์ด้วยค่าสถิติร้อยละ ค่าเฉลี่ยเลขคณิต และค่าเบี่ยงเบนมาตรฐาน พบว่ามีผลดังตารางต่อไปนี้

ตารางที่ 4 *ค่าเฉลี่ยความพึงพอใจของผู้เข้ารับการฝึกอบรมที่มีต่อหลักสูตรฝึกอบรมรำเชิดฉิ่งแผลงศร คณะละครสำเนียง ป่าโมก*

ด้าน	ระดับความคิดเห็น		
	$\bar{X}$	S.D.	แปลผล
1. ด้านหลักสูตรฝึกอบรม	4.74	0.53	มีความพึงพอใจในระดับมากที่สุด
2. ด้านกระบวนการคัดเลือกผู้เข้าฝึกอบรม	4.82	0.52	มีความพึงพอใจในระดับมากที่สุด
3. ด้านวิทยากร	4.92	0.25	มีความพึงพอใจในระดับมากที่สุด
4. ด้านสภาพแวดล้อมการเรียนรู้	4.55	0.78	มีความพึงพอใจในระดับมากที่สุด
5. ด้านการจัดการเรียนการสอน	4.77	0.30	มีความพึงพอใจในระดับมากที่สุด
6. ด้านการวัดและประเมินผล	4.88	0.28	มีความพึงพอใจในระดับมากที่สุด
7. ด้านการนำไปใช้ประโยชน์	4.97	0.12	มีความพึงพอใจในระดับมากที่สุด
8. ด้านสวัสดิการ	4.88	0.33	มีความพึงพอใจในระดับมากที่สุด
รวม	**4.81**	**0.29**	**มีความพึงพอใจในระดับมากที่สุด**

หมายเหตุ. โดย เขมวันต์ นาฏการจนดิษฐ์, 2568.

จากตารางที่ 4 แสดงให้เห็นว่า ผู้เข้ารับการฝึกอบรมมีระดับความพึงพอใจเฉลี่ยอยู่ที่ 4.81 แปลผลได้ว่ามีความพึงพอใจในระดับมากที่สุด

3. กระบวนการและผลการวิจัยในการดำเนินงานระยะที่ 3 การปรับปรุงคุณภาพหลักสูตรฝึกอบรม

หลังจากการนำหลักสูตรฝึกอบรมรำเชิดฉิ่งแผลงศร คณะละครสำเนียง ป่าโมก ไปทดลองใช้กับประชากรซึ่งเป็นกลุ่มตัวอย่าง ผลการวิจัยพบว่า นักศึกษามีผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนคิดเป็นอัตราร้อยละ 89.76

และมีค่าเฉลี่ยความพึงพอใจอยู่ที่ 4.81 แปลผลได้ว่ามีความพึงพอใจในระดับมากที่สุด โดยประชากรมีความคิดเห็นและให้ข้อเสนอแนะเพิ่มเติมให้จัดการฝึกอบรมในหลักสูตรอื่น ๆ และมีการชมเชยวิทยากร ซึ่งสูงกว่าค่ามาตรฐานที่กำหนดไว้ เมื่อนำผลที่ได้นำเสนอต่ออาจารย์ที่ปรึกษาและผู้เชี่ยวชาญจึงสรุปได้ว่าหลักสูตรดังกล่าวสามารถนำไปใช้กับกลุ่มประชากรอื่น ๆ ได้

สรุปและอภิปรายผล

สรุปผล

การวิจัย เรื่อง การพัฒนาหลักสูตรฝึกอบรมรำเชิดฉิ่งแผลงศร คณะละครสำเนียง ป่าโมก สำหรับนักศึกษาระดับปริญญาตรี สรุปผลการวิจัยตามวัตถุประสงค์ ดังนี้

1. การสรุปผลตามวัตถุประสงค์ข้อที่ 1 เพื่อพัฒนาหลักสูตรฝึกอบรมรำเชิดฉิ่งแผลงศร คณะละครสำเนียง ป่าโมก สำหรับนักศึกษา ระดับปริญญาตรี

การพัฒนาหลักสูตรฝึกอบรมรำเชิดฉิ่งแผลงศร คณะละครสำเนียง ป่าโมก สำหรับนักศึกษาระดับปริญญาตรี เริ่มต้นจากการศึกษาเอกสาร ตำราและงานวิจัยที่เกี่ยวข้องกับการพัฒนาหลักสูตร ตลอดจนศึกษาหลักสูตรของสถานศึกษา และทำการสอบถามความต้องการหลักสูตรฝึกอบรมของกลุ่มเป้าหมาย โดยเนื้อหาของหลักสูตรที่เกี่ยวกับประวัติความเป็นมาของคณะละครสำเนียง ป่าโมก และรำเชิดฉิ่งแผลงศร คณะละครสำเนียง ป่าโมกนั้น ได้มาจากการเก็บข้อมูลภาคสนาม ด้วยวิธีการสัมภาษณ์ และสังเกตการณ์จากผู้ที่มีความเกี่ยวข้องกับคณะละครสำเนียง ป่าโมก โดยนำข้อมูลที่ได้มาคัดเลือก วิเคราะห์ เรียบเรียงขึ้นเป็นหลักสูตรฝึกอบรม และนำร่างหลักสูตรฝึกอบรมเสนอต่อผู้เชี่ยวชาญเพื่อประเมินและตรวจสอบคุณภาพ โดยผลการประเมินและตรวจสอบคุณภาพ พบว่า หลักสูตรฝึกอบรมรำเชิดฉิ่งแผลงศร คณะละครสำเนียง ป่าโมก มีค่าความสอดคล้องเท่ากับ 1 ซึ่งสรุปได้ว่าหลักสูตรฝึกอบรมมีความสอดคล้องกับวัตถุประสงค์การวิจัย สามารถนำไปใช้ได้

2. การสรุปผลตามวัตถุประสงค์ข้อที่ 2 เพื่อศึกษาผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนของนักศึกษาระดับปริญญาตรี จากหลักสูตรฝึกอบรมรำเชิดฉิ่งแผลงศร คณะละครสำเนียง ป่าโมก

การศึกษาผลสัมฤทธิ์ทางการเรียน รำเชิดฉิ่งแผลงศร คณะละครสำเนียง ป่าโมก ผู้วิจัยนำหลักสูตรที่พัฒนาขึ้นไปทดลองใช้กับกลุ่มตัวอย่าง โดยสามารถสรุปผลสัมฤทธิ์ทางการเรียน โดยแบ่งออกเป็น 3 ด้าน คือ 1) ด้านความรู้เกี่ยวกับความรู้ทั่วไปเกี่ยวกับภูมิปัญญา และคณะละครสำเนียง ป่าโมก พบว่า กลุ่มตัวอย่างมีคะแนนผลสัมฤทธิ์ทางการเรียน ร้อยละ 85.00 จากคะแนนเต็ม 20 คะแนน 2) ด้านความรู้ทั่วไปเกี่ยวกับรำเชิดฉิ่งแผลงศร คณะละครสำเนียง ป่าโมก ร้อยละ 86.17 จากคะแนนเต็ม 20 คะแนน และ 3) ด้านการฝึกปฏิบัติท่ารำเชิดฉิ่งแผลงศร คณะละครสำเนียง ป่าโมก ร้อยละ 92.00 จากคะแนนเต็ม 75 คะแนน เมื่อรวมคะแนนทั้ง 3 ด้าน มีคะแนนผลสัมฤทธิ์คิดเป็นร้อยละ 89.76 จากคะแนนเต็มทั้ง 3 หน่วย รวมทั้งหมด 115 คะแนน

3. การสรุปผลตามวัตถุประสงค์ข้อที่ 3 เพื่อศึกษาความพึงพอใจของนักศึกษาระดับปริญญาตรี ที่มีต่อการฝึกอบรมรำเชิดฉิ่งแผลงศร คณะละครสำเนียง ป่าโมก

การศึกษาความพึงพอใจของผู้เข้ารับการฝึกอบรม ที่มีต่อหลักสูตรฝึกอบรมรำเชิดฉิ่งแผลงศร คณะละครสำเนียง ป่าโมก ผู้วิจัยให้ผู้เข้ารับการฝึกอบรมได้ประเมินความพึงพอใจที่มีต่อหลักสูตรฝึกอบรมรำเชิดฉิ่งแผลงศร คณะละครสำเนียง ป่าโมก ผลการศึกษาพบว่า ความพึงพอใจของผู้เข้ารับการฝึกอบรมโดยรวมอยู่ในระดับมากที่สุด มีค่าเฉลี่ยเท่ากับ 4.81

จากข้อมูลดังกล่าวจึงสามารถสรุปได้ว่าหลักสูตรฝึกอบรมรำเชิดฉิ่งแผลงศร คณะละครสำเนียง ป่าโมก มีคุณภาพ สามารถเพิ่มทักษะการรำเดี่ยวและการแสดงละครรำพื้นบ้านของนักศึกษา อีกทั้งยังสามารถนำไปใช้ในการพัฒนาประชากรหรือกลุ่มตัวอย่างอื่น ๆ ได้

อภิปรายผล

การวิจัย เรื่อง การพัฒนาหลักสูตรฝึกอบรมรำเชิดฉิ่งแผลงศร คณะละครสำเนียง ป่าโมก ผู้วิจัยแบ่งประเด็นการอภิปราย ออกเป็น 3 ระยะ ตามวัตถุประสงค์ของการวิจัย ดังนี้

1. การพัฒนาหลักสูตรฝึกอบรมรำเชิดฉิ่งแผลงศร คณะละครสำเนียง ป่าโมก มีกระบวนการ พัฒนาหลักสูตร 6 ขั้นตอน ได้แก่

1) ศึกษาหลักการ ทฤษฎีการพัฒนาหลักสูตรฝึกอบรม จากเอกสาร ตำรา และงานวิจัยที่เกี่ยวข้องของนักวิชาการหลายท่าน โดยนำมาปรับใช้ให้สอดคล้องกับงานวิจัย

2) ศึกษาหลักสูตรสาขาศิลปะการแสดง และสาขานาฏศิลป์ศึกษา คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏพระนครศรีอยุธยา เพื่อให้ทราบถึงวัตถุประสงค์ในการผลิตบัณฑิตของหลักสูตรดังกล่าว ซึ่งสอดคล้องกับแนวทางกระบวนการพัฒนาหลักสูตรของนักวิชาการหลายท่าน เช่น นิรันดร์ จุลทรัพย์ (2551, น.31) และกองฝึกอบรม กรมที่ดิน (2562, น.3) ที่กล่าวว่า การพัฒนาหลักสูตรควรมีการศึกษาสภาพปัญหา ความต้องการของหน่วยงานและสังคมนั้น ๆ รวมถึงมีการศึกษากลุ่มเป้าหมายของผู้ที่จะเข้ารับการฝึกอบรม และใช้วิธีการทางปรัชญา เพื่อตรวจสอบเกี่ยวกับการกำหนดทิศทางของหลักสูตรเพื่อให้ผู้เข้ารับการฝึกอบรมเกิดการเปลี่ยนแปลงพฤติกรรมจนทำให้สิ่งที่เป็นปัญหาได้รับการแก้ไขลุล่วงไปได้

3) สำรวจความต้องการจากผู้บริหารและคณาจารย์ ตลอดจนนักศึกษาจากทั้งสาขาศิลปะการแสดง และสาขานาฏศิลป์ศึกษา คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัพระนครศรีอยุธยา เพื่อให้เกิดความมั่นใจว่าหลักสูตรที่ต้องการจัดฝึกอบรมนั้นตรงกับวัตถุประสงค์ของหลักสูตรและตรงกับความต้องการจริง เพื่อให้ได้มาซึ่งผลสัมฤทธิ์ทางการเรียน และความพึงพอใจสูงสุด ซึ่งสอดคล้องกับแนวทางการดำเนินงานวิจัยของขณิตา ภูละมูล (2566) ที่ได้ทำการศึกษา ค้นคว้าเกี่ยวกับการพัฒนากิจกรรมเสริมหลักสูตรนาฏศิลป์ เรื่อง การใช้อาวุธในละครเสภา ซึ่งมีการศึกษาข้อมูลพื้นฐานจากหลักสูตรสถานศึกษาที่ทำการเก็บข้อมูล ตลอดจนเอกสาร และทฤษฎีที่เกี่ยวข้อง โดยนำข้อมูลที่ได้มาใช้ในการจัดทำแบบสอบถามความต้องการหลักสูตรจากนักศึกษาและกลุ่มผู้บริหาร ซึ่งเมื่อนำหลักสูตรไปทดลองใช้กับนักศึกษาที่เป็นประชากรกลุ่มตัวอย่างแล้ว พบว่านักศึกษามีความพึงพอใจโดยรวมอยู่ในระดับมากที่สุด

4) สัมภาษณ์ เจ้าของภูมิปัญญา ซึ่งจากการลงพื้นที่เก็บข้อมูลภาคสนามได้พบประเด็นที่สมควรแก่การนำมาอภิปรายหลายประเด็น เช่น ที่มาของภูมิปัญญาทางศิลปะการแสดงของคณะละครสำเนียง ป่าโมก

อาจมาจากนางละครที่มีที่มาจากสำนักของชนชั้นนำไทยในอดีต เพราะปรากฏชื่อและเรื่องราวของนางละครบางท่าน เช่น นางน้อม ซึ่งมีชื่อและประวัติตรงกันกับนางน้อม ประจายกฤต อดีตนางละครสำนักวังสวนกุหลาบและวังเพชรบูรณ์ คือ เป็นผู้มีความสามารถแสดงได้ทั้งบาทพระ นาง ยักษ์ ลิง และเป็นครูของคณะลิเกหอมหวลเหมือนกัน รวมถึงหม่อมสายหยุด ซึ่งเป็นเพื่อนของนางน้อม อาจเป็นคนเดียวกันกับ มล.สายหยุด พยัฆเสนา ข้าหลวงละครรุ่นน้องของนางน้อม ประจายกฤตก็เป็นได้ (กนก คล้ายมุข และคณะ, 2550, น.61), (ไพโรจน์ ทองคำสุก, 2545, น.52) นอกจากนี้พบว่ารูปแบบการถ่ายทอดความรู้ของคณะละครสำเนียง ป่าโมก มีลักษณะคือครูเป็นผู้ถ่ายทอดด้วยการสาธิตและให้ผู้เรียนปฏิบัติตาม ในบางครั้งครูอาจให้ผู้เรียนรุ่นพี่ เป็นผู้ปฏิบัติแทน โดยเปลี่ยนบทบาทเป็นผู้ตรวจตราท่ารำของนักเรียนแทน ซึ่งสอดคล้องกันกับที่ มาโนช บุญทองเล็ก (2564, น.173) ได้กล่าวถึงรูปแบบการสอนที่ศิลปินแห่งชาติปฏิบัติตรงกันและยึดถือสืบทอดจากรุ่นสู่รุ่น คือ 1) สอนให้รู้ 2) ทำให้ดู และ 3) อยู่ให้เห็น ซึ่งหมายถึงการที่ครูคอยควบคุม ดูแลผู้เรียนขณะที่ฝึกปฏิบัติตลอดเวลา ถ่ายทอดเนื้อหาจากง่ายไปสู่ยาก และในขณะที่ผู้เรียนรำ ครูจะจับท่ารำแก้ไขข้อบกพร่องให้

5) นำข้อมูลที่ได้มาพัฒนาหลักสูตรฝึกอบรม และตรวจสอบคุณภาพจากผู้เชี่ยวชาญจำนวน 3 ท่าน โดยผลการตรวจพิจารณา พบว่า หลักสูตรฝึกอบรมมีความเหมาะสม สามารถนำไปใช้ได้ ทั้งนี้อาจเป็นเพราะผู้วิจัยได้ทำการศึกษาเอกสาร ตำรา และงานวิจัยที่เกี่ยวข้องกับการพัฒนาหลักสูตร มีการสอบถามความต้องการหลักสูตรฝึกอบรม จากผู้บริหาร คณาจารย์ ตลอดจนนักศึกษา รวมถึงสัมภาษณ์ข้อมูลเกี่ยวกับประวัติความเป็นมาของคณะละครสำเนียง ป่าโมก และการรำเชิดฉิ่งแผลงศรคณะละครสำเนียง ป่าโมก ทั้งด้านองค์ประกอบการแสดงและกระบวนท่ารำ จากเจ้าของภูมิปัญญาท้องถิ่น จึงทำให้สามารถพัฒนาหลักสูตรได้ตรงกับความต้องการของกลุ่มเป้าหมาย รวมถึงเนื้อหาสาระในบทเรียนต่าง ๆ ที่ปรากฏในหลักสูตรมีความน่าเชื่อถือ สามารถสร้างแรงจูงใจในการเรียน ดังที่คณรัตน์ บัวทอง (2564, น.224) กล่าวว่าการจัดการเรียนการสอนโดยใช้เครื่องมือที่มีประสิทธิภาพและประสิทธิผลจะสามารถสร้างแรงจูงใจให้ผู้เรียนเกิดความสนใจในการเรียนรู้ และความพึงพอใจต่อการเรียนได้อย่างดียิ่ง

6) นำหลักสูตรฝึกอบรมรำเชิดฉิ่งแผลงศร คณะละครสำเนียง ป่าโมก ไปทดลองใช้ และสอบถามความพึงพอใจของผู้เข้ารับการฝึกอบรม ทำให้ได้มาซึ่งผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนและความพึงพอใจของผู้เข้ารับการฝึกอบรม ซึ่งจะนำเสนอในลำดับหัวข้อต่อไป

2. ผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนหลักสูตรฝึกอบรมรำเชิดฉิ่งแผลงศร คณะละครสำเนียง ป่าโมก แบ่งออกเป็น 3 ด้าน ประกอบด้วย 1) ด้านความรู้ทั่วไปเกี่ยวกับภูมิปัญญาท้องถิ่น และคณะละครสำเนียง ป่าโมก ผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนของกลุ่มประชากร มีค่าเฉลี่ยเท่ากับ 85.00 2) ด้านความรู้ทั่วไปเกี่ยวกับรำเชิดฉิ่งแผลงศร คณะละครสำเนียง ป่าโมก ผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนของกลุ่มประชากร มีค่าเฉลี่ยเท่ากับ 86.17 ซึ่งผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนทั้ง 2 ด้าน ข้างต้นมีค่าเฉลี่ยที่สูง ทั้งนี้อาจเป็นเพราะผู้วิจัยใช้วิธีสอนแบบบรรยายโดยครูหรือวิทยากร ซึ่งเหมาะสมกับการสอนเนื้อหาด้านทฤษฎี ดังที่ เสมอจันทร์ ธีระวัฒน์สกุล และคณะ (2560, น.107) กล่าวว่าวิธีการสอนแบบบรรยายโดยครูนั้นมีข้อดีคือทำให้นักเรียนมีความตั้งใจเรียน และใช้สมาธิอยู่กับการบรรยาย เมื่อประกอบกับการใช้สื่อมัลติมีเดีย จึงทำให้ผลสัมฤทธิ์ของกลุ่มประชากรอยู่ในระดับสูง แม้เป็นเนื้อหาที่มิได้

อยู่ในหลักสูตร ซึ่งสอดคล้องกับนฤเบศน์ ดาระเขต (2565) ที่ได้ศึกษาเรื่อง การพัฒนาทักษะปฏิบัติการแสดงนาฏศิลป์พื้นบ้าน โดยใช้รูปแบบการเรียนการสอนตามแนวคิดทักษะปฏิบัติของเดวีส์ร่วมกับมัลติมีเดียของนักเรียนชั้นมัธยมศึกษาปีที่ 4 และศศิณา นิยมสุข (2565) ที่ศึกษาเรื่อง การพัฒนากิจกรรมการเรียนรู้ทักษะปฏิบัตินาฏศิลป์ เรื่องรำวงมาตรฐาน โดยใช้ รูปแบบการเรียนการสอนทักษะปฏิบัติของเดวีส์ ร่วมกับแอปพลิเคชัน TikTok สำหรับนักเรียนชั้นมัธยมศึกษาปีที่ 1 ซึ่งต่างพบว่ากลุ่มตัวอย่างมีผลการเรียนหลังเรียนสูงกว่าก่อนเรียนอย่างมีนัยสำคัญทางสถิติ

3) ด้านทักษะการปฏิบัติท่ารำเชิดฉิ่งแผลงศร คณะละครสำเนียง ป่าโมก พบว่า ผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนของกลุ่มประชากร มีค่าเฉลี่ยเท่ากับ 92.00 จากคะแนนเต็ม 20 คะแนน และยังสะท้อนออกมาในรูปแบบของความพึงพอใจในด้านการจัดการเรียนการสอน ด้านการวัดผลประเมินผล และด้านวิทยากรที่มีความพึงพอใจในระดับมากที่สุด ทั้งนี้อาจเป็นเพราะหลักสูตรฝึกอบรม มีการฝึกปฏิบัติท่ารำออกเป็น 9 ครั้ง เริ่มจากการสอนให้ผู้เข้ารับการฝึกอบรมสามารถฟังและนับจังหวะเพลงรำเชิดฉิ่งได้อย่างถูกต้องแม่นยำ แล้วจึงเริ่มถ่ายทอดท่ารำที่มีทั้งหมด 4 ขั้นตอน โดยวิทยากรสาธิตท่ารำให้ผู้เข้ารับการฝึกอบรมดูก่อน และให้ผู้เข้ารับการฝึกอบรมปฏิบัติตามซึ่งสอดคล้องกับแนวคิดของอาภรณ์ มนตรีศาสตร์และจาตุรงค์ มนตรีศาสตร์ (2517, น.307) ที่กล่าวว่า เด็กจะรู้สึกว่า บทเรียนง่ายขึ้น ถ้ามีครูทำตัวอย่างให้ดู ซึ่งหากผู้เข้ารับการฝึกอบรมยังปฏิบัติได้ไม่ถูกต้อง วิทยากรจะสาธิตซ้ำจนกว่าผู้เข้ารับ การฝึกอบรมสามารถปฏิบัติเองได้ เมื่อปฏิบัติเองได้แล้ววิทยากรจะให้ผู้เข้ารับการฝึกอบรมปฏิบัติซ้ำเพื่อสังเกตความถูกต้อง และเพื่อหาข้อบกพร่องที่จำเป็นต้องแก้ไข ก่อนที่จะถ่ายทอดท่ารำในขั้นตอนต่อ ๆ ไป ซึ่งรูปแบบวิธีการสอนดังกล่าว สอดคล้องกับแนวคิดของศิลปินแห่งชาติ 3 ท่าน ได้แก่ จำเรียง พุธประดับ (ไพโรจน์ ทองคำสุก, 2547, น.144) ประเมษฐ์ บุณยะชัย (2547, น.15-29) และไพฑูรย์ เข้มแข็ง (การสื่อสารส่วนบุคคล, 27 เมษายน 2568) (Boontonglek et al. 2021) ที่ให้ความสำคัญกับการฝึกซ้อมด้วยบทเรียนที่ซ้ำ ๆ กัน หลายครั้ง เพื่อให้ผู้เรียนเกิดความชำนาญ เปรียบเสมือนนักบินที่ต้องมีเที่ยวบินคือประสบการณ์ในการขับขี่เครื่องบินหลาย ๆ ครั้ง จึงจะประสบผลสำเร็จ

4) ความพึงพอใจของผู้เข้ารับการฝึกอบรมที่มีต่อหลักสูตรฝึกอบรมรำเชิดฉิ่งแผลงศร คณะละครสำเนียง ป่าโมก พบว่า อยู่ในระดับมากที่สุด มีค่าเฉลี่ยเท่ากับ 4.81 เมื่อพิจารณาเป็นรายด้านพบว่ากลุ่มเป้าหมายมีความพึงพอใจด้านการนำไปใช้ประโยชน์มากที่สุด โดยมีค่าเฉลี่ยอยู่ที่ 4.97 ทั้งนี้อาจเป็นเพราะผู้วิจัยได้ทำการสอบถามความต้องการในการพัฒนาหลักสูตร จึงทำให้สามารถพัฒนาหลักสูตรไปในรูปแบบที่เหมาะสม ตรงกับความต้องการของกลุ่มเป้าหมาย และเมื่อเสร็จสิ้นการฝึกอบรม จึงเป็นผลสืบเนื่องให้ผู้เข้ารับการฝึกอบรมเกิดความรู้สึกว่า การฝึกอบรมในครั้งนี้ก่อให้เกิดประโยชน์ต่อตนตนเองทั้งในปัจจุบันคือได้รับความรู้ที่เป็นประโยชน์ต่อการศึกษา และสามารถนำไปถ่ายทอดให้แก่ผู้อื่นหรือนำไปประยุกต์ใช้กับการแสดงทั้งในรูปแบบจารีตและร่วมสมัย ที่อาจมีโอกาสเกิดขึ้นในอนาคตตามที่ได้คาดหวังไว้ อันถือว่าเป็นทัศนคติที่ดีต่อหลักสูตร สอดคล้องกับรัตนะ พูนเกษม (2561, น.102-103) ที่กล่าวว่าครูอาสาสมัครประจำการ 1 ปี ณ โรงเรียนนาฏศิลป์วัดธัมมาราม นครชิคาโก ได้เกิดความตระหนักว่าผู้ปกครองของนักเรียนจะภูมิใจมากหากบุตรหลานของตนสามารถปฏิบัติและขึ้นแสดงนาฏศิลป์ไทยบนเวทีได้ จึงออกแบบการเรียนการสอนให้

นักเรียนได้แสดงความรู้ความสามารถที่ได้เรียนมาบนเวที พร้อมกับวัดและประเมินผลไปพร้อมกัน เป็นเหตุให้ผู้ปกครอง ของนักเรียนมีทัศนคติที่ดีต่อการเรียนนาฏศิลป์ไทย และยังสัมพันธ์กับนฏกร ปิ่นสกุล (2560, น.66) ที่ได้ศึกษาเรื่อง การพัฒนาหลักสูตรท้องถิ่น เรื่อง ระบำโอฆะบุรี กลุ่มสาระการเรียนรูปศิลปะ (สาระนาฏศิลป์) สำหรับนักเรียนชั้นประถมศึกษาปีที่ 6 โรงเรียนเทศบาลบ้านท่าหลวง สังกัดเทศบาลเมืองพิจิตร อำเภอเมืองพิจิตร จังหวัดพิจิตร ที่พบว่าการจัดทำหลักสูตรที่สอดคล้องกับความต้องการของชุมชนและนักศึกษา มีผลต่อทัศนคติที่ดีต่อหลักสูตร

ข้อเสนอแนะ

จากผลสรุปและการอภิปรายผลการวิจัย ผู้วิจัยมีข้อเสนอแนะสำหรับนำผลการวิจัยไปใช้ประโยชน์ และข้อเสนอแนะสำหรับการวิจัยในครั้งต่อไป ดังนี้

1. ข้อเสนอแนะในการนำไปใช้

1) หน่วยงานต่าง ๆ ที่มีบทบาทเกี่ยวข้องกับการอนุรักษ์ภูมิปัญญาท้องถิ่น ควรมีการนำเอาหลักสูตรรำเชิดฉิ่งแผลงศร คณะละครสำเนียง ป่าโมก หรือเนื้อหาที่เกี่ยวข้องจากงานวิจัยฉบับนี้ไปเผยแพร่หรือใช้ประโยชน์ เพื่อเป็นการอนุรักษ์ มิให้ภูมิปัญญาดังกล่าวสูญหาย และเพื่อให้สอดคล้องกับนโยบายยุทธศาสตร์ชาติ และพระราชบัญญัติการศึกษาที่ให้ความสำคัญกับภูมิปัญญาท้องถิ่น

2) การนำหลักสูตรฝึกอบรมรำเชิดฉิ่งแผลงศร บรรจุเป็นส่วนหนึ่งของรายวิชาในหลักสูตรสถานศึกษา อาจทำให้ผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนของนักเรียน นักศึกษาที่ได้รับการถ่ายทอดความรู้เป็นไปในทิศทางที่ดีขึ้น เพราะมีเวลาในการเรียนรู้มากกว่าการจัดฝึกอบรมที่มีเวลาจำกัด

3) การนำหลักสูตรฝึกอบรมรำเชิดฉิ่งแผลงศรไปใช้ วิทยากรหรือผู้สอนควรมีการปลูกฝังให้ผู้เข้ารับการฝึกอบรม หรือผู้เรียนเกิดความภาคภูมิใจ และตระหนักถึงคุณค่าของภูมิปัญญาท้องถิ่น เพื่อเป็นการอนุรักษ์สืบทอดอย่างยั่งยืน และกระตุ้นให้เกิดการฝึกอบรมเกี่ยวกับภูมิปัญญาท้องถิ่นในประเด็นอื่น ๆ ต่อไป

4) การนำหลักสูตรฝึกอบรมรำเชิดฉิ่งแผลงศร คณะละครสำเนียง ป่าโมก ไปใช้ วิทยากรหรือผู้ช่วยควรได้รับการฝึกฝนทักษะการแสดงดังกล่าวจากเจ้าของภูมิปัญญาให้เกิดความความชำนาญ เนื่องจากเป็นการแสดงที่มีกระบวนท่าและลีลาการรำที่มีลักษณะเฉพาะตัวเป็นเอกลักษณ์ของคณะ

5) การวัดและประเมินผลสัมฤทธิ์ด้านทักษะปฏิบัติ หากได้ผู้ประเมินที่เป็นเจ้าของภูมิปัญญา หรือผู้ที่ได้รับการถ่ายทอดโดยตรง จะทำให้ได้ข้อแนะนำในการปฏิบัติท่ารำที่ถูกต้องชัดเจนมากขึ้น

2. ข้อเสนอแนะสำหรับการทำวิจัยครั้งต่อไป

1) ควรศึกษาชุดการแสดงอื่น ๆ ของคณะละครสำเนียง ป่าโมก ทั้งที่ใช้ในพิธีกรรม เช่น กระบวนท่ารำถวายมือ กระบวนท่ารำในการลาเครื่องสังเวย และที่ใช้ในการแสดงละคร เช่น กระบวนท่ารำตรวจพลของตัวละครพระ และชุดการแสดงเบ็ดเตล็ด เช่น ฟ้อนเทียน ในแบบฉบับของคณะละครสำเนียง ป่าโมก เป็นต้น

2) ควรศึกษาการแสดงพื้นบ้านอื่น ๆ ในอำเภอป่าโมก จังหวัดอ่างทอง เพื่อเป็นการรวบรวมองค์ความรู้มิให้สูญหาย และควรมีการนำมาต่อยอดด้วยการพัฒนาเป็นหลักสูตรท้องถิ่น หรือนำมาใช้ในการ

ประชาสัมพันธ์การท่องเที่ยวเพื่อกระตุ้นเศรษฐกิจด้วยการจัดให้มีเทศกาลลิเก ละครประจำปี เป็นต้น โดยมีการติดตามผลอย่างเป็นระบบ และนำเสนอในรูปแบบของรายงานการวิจัย

รายการอ้างอิง

กนก คล้ายมุข, ศุภชัย จันทร์สุวรรณ, นิภา โสภาสัมฤทธิ์ และ พินิตร์ กลับทวี. (2550). *ละครชาตรีในจังหวัดอ่างทอง (รายงานการวิจัย).* กรุงเทพฯ: สำนักงานคณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติ กระทรวงวัฒนธรรม.

กรมส่งเสริมการเกษตร. (2564). *ความรู้เบื้องต้นเกี่ยวกับภูมิปัญญาท้องถิ่นในงานส่งเสริมการเกษตร.* (พิมพ์ครั้งที่ 1). กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์ชุมนุมสหกรณ์การเกษตรแห่งประเทศไทย จำกัด.

กองฝึกอบรม กรมที่ดิน. (2562). *คู่มือกระบวนการบริหารโครงการฝึกอบรม (ฉบับปรับปรุง).* สืบค้นจาก https://www.dol.go.th/km2/Documents/book%20km%202562/4.12fo62.pdf

กรมศิลปากร. (2555). *101 ปี ละครวังสวนกุหลาบ.* (พิมพ์ครั้งที่ 2). กรุงเทพฯ : ธนาคารกรุงเทพ (จำกัด) มหาชน.

ขณิตา ภูละมูล. (2566). *การพัฒนากิจกรรมเสริมหลักสูตรการใช้อาวุธในละครเสภา.* (วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต, มหาวิทยาลัยเทคโนโลยีราชมงคลธัญบุรี).

คณรัตน์ บัวทอง. (2564). *การพัฒนาเครื่องมือการวิเคราะห์ศิลปะการแสดง.* วารสารครุศาสตร์สาร, 15(2), 224-234.

ณัฏฐวุฒิ ทรัพย์อุปถัมภ์ (2558). *เอกสารประกอบการสอน รายวิชา ภูมิปัญญาเพื่อการพัฒนาคุณภาพชีวิต.* สืบค้นจาก http://www.academy.rbru.ac.th/uploadfiles/books/58-2018-08-01-08-35-18.pdf

นฏกร ปิ่นสกุล. (2560). *การพัฒนาหลักสูตรท้องถิ่น เรื่อง ระบำโอฆะบุรี กลุ่มสาระการเรียนรู้ศิลปะ (สาระนาฏศิลป์) สำหรับนักเรียนชั้นประถมศึกษาปีที่ 6 โรงเรียนเทศบาลบ้านท่าหลวง สังกัดเทศบาลเมืองพิจิตร อำเภอเมืองพิจิตร จังหวัดพิจิตร [ข้อมูลอิเล็กทรอนิกส์].* วารสารบริหารการศึกษา มศว, 14(27), 66-71.

นฤเบศน์ ดาระเขต. (2565). *การพัฒนาทักษะปฏิบัติการแสดงนาฏศิลป์พื้นบ้าน โดยใช้รูปแบบการเรียนการสอนตามแนวคิดทักษะปฏิบัติของเดวีส์ร่วมกับมัลติมีเดีย ของนักเรียนชั้นมัธยมศึกษาปีที่ 4.* (วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต, มหาวิทยาลัยมหาสารคาม).

นิรันดร์ จุลทรัพย์. (2551). *กลุ่มสัมพันธ์สำหรับการฝึกอบรม.* สงขลา: นำศิลป์โฆษณา จำกัด.

ประเมษฐ์ บุณยะชัย. (2547). *โขนโรงใน (โขนทางละคร).* วารสารศิลปากร. 47(1), 15-29.

ไพโรจน์ ทองคำสุก. (2545). *วิเคราะห์รูปแบบความเป็นครูสู่กระบวนการถ่ายทอดความรู้ของผู้เชี่ยวชาญนาฏศิลป์ไทย ครูเฉลย ศุขะวณิช. (พิมพ์ครั้งที่ 1).* กรุงเทพฯ : สถาบันนาฏดุริยางคศิลป์ กรมศิลปากร.

ไพโรจน์ ทองคำสุก. (2547). *ครูจำเรียง พุธประดับ ศิลปินแห่งชาติ รูปแบบความเป็นครูผู้ถ่ายทอดนาฏศิลป์ไทยแบบโบราณ.* กรุงเทพฯ: สำนักการสังคีต กรมศิลปากร.

มาโนช บุญทองเล็ก. (2564). การพัฒนารูปแบบการจัดการเรียนรู้นาฏศิลป์ไทยสู่ความเป็นพลเมืองโลก. (ปริญญาดุษฎีบัณฑิต, มหาวิทยาลัยเทคโนโลยีราชมงคลธัญบุรี).

มูลนิธิโครงการสารานุกรมไทยสำหรับเยาวชน. (2566). *การจัดแบ่งสาขาภูมิปัญญาไทย.* สืบค้นจาก https://saranukromthai.or.th/sub/book/book.php?book=2_3_&chap=1_&page=t2_3_-1_-infodetail03.html

รัตนะ พูนเกษม. (2561). *การศึกษาประสบการณ์การจัดการเรียนรู้นาฏศิลป์ไทยใน ต่างแดนกรณีศึกษาโรงเรียนนาฏศิลป์ วัดธัมมาราม นครซิคาโก ประเทศสหรัฐอเมริกา.* (วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต, มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์).

ศศิณา นิยมสุข. (2565). *การพัฒนากิจกรรมการเรียนรู้ทักษะปฏิบัตินาฏศิลป์ เรื่องรำวงมาตรฐาน โดยใช้รูปแบบการเรียนการสอนทักษะปฏิบัติของเดวีส์ ร่วมกับ แอปพลิเคชัน TikTok สำหรับนักเรียนชั้นมัธยมศึกษาปีที่ 1.* (วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต, มหาวิทยาลัยมหาสารคาม).

เสมอจันทร์ ธีระวัฒน์สกุล, อุบล สุทธิเนียม และจินตนา บัวทองจันทร์. (2560). *ผลการสอนด้วยวิธีการบรรยายโดยครูกับสื่อคอมพิวเตอร์ผ่านเครือข่ายต่อความรู้ พฤติกรรมการเรียนและความพึงพอใจในการเรียน เรื่อง การพยาบาลผู้ป่วยที่มีปัญหาทางระบบประสาทของนักศึกษาพยาบาลศาสตร์ [ข้อมูลอิเล็กทรอนิกส์].* วารสารวิทยาลัยพยาบาลบรมราชชนนี กรุงเทพ. 33(3). 101-111

อาภรณ์ มนตรีศาสตร์ และจาตุรงค์ มนตรีศาสตร์. (2517). *วิชาชุดครูประกาศนียบัตรวิชาการศึกษาของคุรุสภา วิชา นาฏศิลป์.* กรุงเทพฯ: องค์การค้าของคุรุสภา.

อัชฌา สุวรรณกาญจน์. (23 พฤษภาคม 2566). *เอกสารประกอบการอบรม การพัฒนางานประจำสู่งานวิจัย แบบแผนการวิจัยแบบก่อนทดลอง.* [PowerPointSlides]. สืบค้นจาก http://permboonlearningcenter.com/pdf/r2r/3.pdf

Boontonglek Manoch, Prontadavit Nonthalee, Trirat Pratoomtong, Prammanee Rinradee. (2021). *A Learning Management Model of Thai Dance of National Artistis in Performing Arts*

บทความวิจัย (Reseach Article)

การศึกษาวงปี่ชวากลองแขกในพระราชพิธีบรมราชาภิเษก : กรณีศึกษา รองศาสตราจารย์สหวัฒน์ ปลื้มปรีชา

A Study of Pii Java Klong Khaek in the Coronation Ceremony: A Case Study of Associate Professor Sahawat Pluempreecha

ฐิติวุฒิ สุขศิริวัฒน์/Thitiwut Suksiriwat
อาจารย์, สาขาวิชาดนตรีไทยศึกษา มหาวิทยาลัยราชภัฏจันทรเกษม
Lecturer, Department of Thai Music Chandrakasem Rajabhat University
Thitiwut.s@chandra.ac.th

Received: May 23, 2025 **Revised:** August 4, 2024 **Accepted:** August 23, 2025 **Published:** August 31, 2025

บทคัดย่อ

งานวิจัยครั้งนี้มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาความสำคัญของวงปี่ชวากลองแขก ในพระราชพิธีการเสด็จกระบวนพยุหยาตราทางชลมารคในพระราชพิธีบรมราชาภิเษกโดยใช้ระเบียบวิธีวิจัยเชิงคุณภาพ (Qualitative Research) ในการเก็บรวบรวมข้อมูล ประกอบด้วยการสัมภาษณ์ระดับลึกกับผู้เกี่ยวข้องรวมถึง รองศาสตราจารย์สหวัฒน์ ปลื้มปรีชา นักวิชาการ นักดนตรีประจำเรือกลองนอกและเรือกลองใน

ผลการวิจัยพบว่า 1) ขั้นตอนของพระราชพิธีโดยรวมมีการจัดในเขตพระราชฐาน ในเขตพระบรมมหาราชวัง เมื่อเสร็จสิ้นแล้วจะเข้าสู่พระราชพิธีเบื้องปลาย โดยการเสด็จพระราชดำเนินเลียบพระนครโดยกระบวนพยุหยาตราทางสถลมารค และกระบวนพยุหยาตราทางชลมารค ในส่วนกระบวนพยุหยาตราทางทางชลมารค ดนตรีประกอบริ้วกระบวน ประกอบด้วยวงปี่ชวากลองแขก ที่เป็นเครื่องดนตรีประกอบพระอิสริยยศของพระมหากษัตริย์ บรรเลงประจำเรือกลองนอกและเรือกลองใน ด้วยบทเพลงเรื่องหน้าทับสะระหม่าไทย หรือ สะระหม่าใหญ่ ที่มีการแบ่งออกเป็น 3 ไม้ ได้แก่ ไม้ต้น ไม้โปรย และไม้แดก บรรเลงประกอบการเสด็จพระราชดำเนินทางชลมารค

คำสำคัญ : พระราชพิธีบรมราชาภิเษก, กระบวนพยุหยาตราทางชลมารค, วงปี่ชวากลองแขก, สะระหม่าไทย

Wipitpatanasilpa Journal of Arts

Abstract

This research study was conducted to serve the following objectives: 1) to study significance of Pii Java Klong Khaek ensemble in the royal barge procession during the coronation ceremony. This qualitative research study was equipped with series of in-depth interviews with several experts including Associate Professor Sahawat himself, and oter academia, and musicians in the band of Klong Nok and Klong Nai ensembles.

The following aspects of findings could be observed in the research results. 1) The preliminary stages of this royal ceremony were to conducted within royal premises inside the Royal Palace. After that upon the latter procedures, the royal processions of both land marching and royal barge were conducted with ensembles of music with Pii Java and Klong Khaek complementing the band. These Thai instruments were assigned to perform in the fleet of drum barges. With the song "Na Thap Sarama Thai" or Sarama Yai included 3 main grooves: Mai Ton, Mai Proy, and Mai Daeg were performed to honour His Majesty along the Royal Barge Procession.

Keywords: Coronation Ceremony, Royal Barge Procession, *Pii Java*, *Klong Khaek*, Thai Sarama

บทนำ

พระราชพิธีเลียบพระนครโดยกระบวนพยุหยาตราทางชลมารค เป็นพระราชพิธีที่บ่งบอกถึงวัฒนธรรมอันล้ำค่าของชาวสยาม แสดงออกถึงความงามของขั้นตอนของพระราชพิธี ความงามของเรือพระราชพิธี ในริ้วกระบวนพยุหยาตราทางชลมารค แสดงออกถึงความงามทางด้านศิลปะในด้านงานจิตรกรรมประติมากรรมที่เป็นเอกลักษณ์เฉพาะของชนชาติไทย นอกจากนั้นดนตรีประกอบริ้วกระบวนพยุหยาตราทางชลมารค ยังเป็นเครื่องแสดงออกถึงพระอิสริยยศและพระเกียรติยศของพระมหากษัตริย์ไทย เสียงเห่เรือ เสียงวงปี่ชวากลองชนะ รวมถึง เสียงวงปี่ชวากลองแขกที่บรรเลงหน้าทับ “สะระหม่าไทย หรือสะระหม่าใหญ่” ทำหน้าที่เป็นเครื่องประกอบพระอิสริยยศของพระมหากษัตริย์ อีกนัยหนึ่งในอดีตนั้นดนตรียังทำหน้าที่ในเชิงสัญลักษณ์ให้ชาวบ้านตามคุ้งหรือตามท้องน้ำที่เสด็จพระราชดำเนิน ได้ทราบว่ากระบวนเรือของพระมหากษัตริย์ได้เสด็จพระราชดำเนินผ่านมาทางนี้ ให้การใช้เรืออย่างระมัดระวัง และเสียงของวงปี่ชวากลองแขก ท่วงทำนองยังทำให้ฝีพายผู้เข้าร่วมในริ้วกระบวนรู้สึกฮึกเหิมตามทำนองจังหวะของดนตรี เสียงดนตรีจึงเป็นส่วนหนึ่งที่สำคัญในกระบวนเรือพระราชพิธี

วงปี่ชวากลองแขก เป็นวงดนตรีสำคัญที่ใช้บรรเลงประกอบการเสด็จพระราชดำเนินทางชลมารค เป็นวงดนตรีที่แสดงออกถึงพระอิสริยยศและพระเกียรติยศของพระมหากษัตริย์ไทย ทำหน้าที่บรรเลงประจำเรือ

กลองนอก หรือ เรืออีเหลือง และเรือกลองใน หรือ เรือแตงโม ประจำอยู่ในริ้วกระบวนสายกลาง สายพระราชยานนำหน้าเรือพระที่นั่งลำทรง จัดอยู่ในริ้วกระบวนนำหน้าเรือพระที่นั่งสุพรรณหงส์ เป็นเรือสำหรับผู้บัญชาการ เช่น ผู้บัญชาการทหารเรือ วงปี่ชวากลองแขกจึงเป็นเครื่องดนตรีสำคัญที่ใช้ประกอบพระอิสริยยศของพระมหากษัตริย์ จึงเป็นเหตุผลที่ทำให้ผู้วิจัยมีความสนใจในเรื่องการศึกษากระบวนเรือพระ พระราชพิธีโดยการเสด็จทางพยุหยาตราทางชลมารค นอกจากนั้นผู้วิจัยเป็นนักดนตรี มีความสนใจดนตรีประกอบการเสด็จทางชลมารค สนใจในเรื่อง “วงปี่ชวากลองแขก” ที่บรรเลงประกอบพระราชพิธีบรมราชาภิเษก พระราชพิธีเบื้องปลาย โดยการเสด็จเลียบพระนคร ด้วยกระบวนพยุหยาตราทางชลมารค นอกจากนั้นเพื่อเป็นความทรงจำที่ดีของผู้วิจัย ที่ได้จารึกข้อความผ่านงานวิจัยฉบับนี้ ได้เป็นส่วนหนึ่งในการรวบรวมข้อมูล รวบรวมงานศิลปะในพระราชพิธีบรมราชาภิเษกของ พระบาทสมเด็จพระปรเมนทรรามาธิบดีศรีสินทรมหาวชิราลงกรณ พระวชิรเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 10 ให้อยู่คู่กับชนชาติไทยสืบไป

ในงานวิจัยครั้งนี้เป็นศึกษาความสำคัญของวงปี่ชวากลองแขกในพระราชพิธีบรมราชาภิเษกพระราชพิธีเบื้องปลาย โดยการเสด็จกระบวนพยุหยาตราทางชลมารค ศึกษาประวัติ บทบาทและความสำคัญของรองศาสตราจารย์สหวัฒน์ ปลื้มปรีชา ในพระราชพิธีการเสด็จกระบวนพยุหยาตราทางชลมารค ในพระราชพิธีบรมราชาภิเษก รวมถึงศึกษาองค์ความรู้ของ รองศาสตราจารย์สหวัฒน์ ปลื้มปรีชา ที่เกี่ยวของกับวงปี่ชวากลองแขก ในพระราชพิธีการเสด็จพยุหยาตราทางชลมารค รองศาสตราจารย์สหวัฒน์ ปลื้มปรีชา เป็นต้นแบบของนักดนตรีไทยมายังรุ่นสู่รุ่น เป็นครูผู้ให้ความรู้ ความรัก ความเมตตาลูกศิษย์นักดนตรีไทย ตลอดจนเป็นหัวใจหลักทำหน้าที่สืบสาน ถ่ายทอดต่อยอดองค์ความรู้เกี่ยวกับดนตรีในพระราชพิธีที่ดีงามตามโบราณราชประเพณีของชนชาติไทยไว้สืบไป

วัตถุประสงค์ของการวิจัย

เพื่อศึกษาความสำคัญของวงปี่ชวากลองแขก ในพระราชพิธีการเสด็จกระบวนพยุหยาตราทางชลมารคในพระราชพิธีบรมราชาภิเษก

ขอบเขตของการวิจัย

ประชากรและกลุ่มตัวอย่าง

กลุ่มประชากรที่ทำการศึกษาได้แก่ รองศาสตราจารย์สหวัฒน์ ปลื้มปรีชา ฝีพายเรือพระราชพิธี กองทัพเรือ ผู้ดูแลกองเรือพระราชพิธีพิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ นักดนตรีประจำเรือสำนักการสังคีตกรมศิลปากร กองราชพิธี ผู้บรรเลงเรือฝ่ายเครื่องสูงและกลองชนะ นักวิชาการดนตรีไทย นักวิชาการประพันธ์บทเห่เรือ ผู้ขับบทเห่เรือ ครูดนตรีไทย ที่มีความเกี่ยวข้องกับพระราชพิธีในการเสด็จพระราชดำเนินโดยกระบวนพยุหยาตราทางชลมารค

วิธีดำเนินการวิจัย

การวิจัยครั้งนี้มีขั้นตอนในการดำเนินการดังต่อไปนี้ ประชากรและกลุ่มตัวอย่าง เครื่องมือที่ใช้ในการวิจัยการหาคุณภาพเครื่องมือที่ใช้ในการวิจัย การเก็บรวบรวมข้อมูล การวิเคราะห์ข้อมูล

วิธีการวิจัย ผู้วิจัยศึกษาจากวรรณกรรม การสอบถามสัมภาษณ์เชิงลึก การสัมภาษณ์อย่างเป็นทางการและการสังเกตการณ์ ผู้วิจัยได้ดำเนินการวิจัยจากแบบสอบถามสัมภาษณ์ โดยการสัมภาษณ์เชิงลึก การสัมภาษณ์อย่างเป็นทางการผู้ที่มีความเกี่ยวข้องในพระราชพิธีบรมราชาภิเษกโดยการเสด็จทางชลมารคและการสังเกตการณ์ การสอบถามสัมภาษณ์เชิงลึก การสัมภาษณ์อย่างเป็นทางการ

1. เครื่องมือที่ใช้ในการวิจัย/การหาคุณภาพเครื่องมือที่ใช้ในการวิจัย

ผู้วิจัยใช้วิธีการบันทึกข้อมูลด้วยการใช้เครื่องมือและอุปกรณ์ช่วยในการเก็บข้อมูลภาคสนาม ได้แก่ แบบสัมภาษณ์ สมุดบันทึกข้อมูล เครื่องบันทึกเสียง กล้องดิจิตอลพร้อมแผ่นเก็บความจำภาพ คอมพิวเตอร์เพื่อการจัดเก็บข้อมูล เขียนรายงานเพื่อนำเสนอผลการวิจัยโดยใช้โปรแกรม Microsoft Word XP และ Microsoft PowerPoint จากแบบสัมภาษณ์ และการสังเกตอย่างมีส่วนร่วม

2. การเก็บรวบรวมข้อมูล

ผู้วิจัยได้จัดแบ่งข้อมูลเพื่อนำมาศึกษาและเรียบเรียงในการวิจัย โดยแบ่งออกเป็น 2 ส่วน ดังนี้

2.1 ผู้วิจัยได้ค้นคว้าและรวบรวมข้อมูลพื้นฐานในการทบทวนเอกสารจากข้อมูลเอกสารประเภทเอกสารทางวิชาการ บทความตำรา หนังสือ และงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง โดยแบ่งประเด็นดังนี้ ทฤษฎีแนวคิดอัตลักษณ์ (identity) ประวัติความเป็นมาพระราชพิธีบรมราชาภิเษก ประวัติความเป็นมาพระราชการเสด็จทางชลมารค ศึกษาความสำคัญของวงปี่ชวากลองแขก ในพระราชพิธีการเสด็จกระบวนพยุหยาตราทางชลมารคในพระราชพิธีบรมราชาภิเษก ศึกษาประวัติ บทบาทและความสำคัญของรองศาสตราจารย์สหวัฒน์ ปลื้มปรีชา ในพระราชพิธีการเสด็จกระบวนพยุหยาตราทางชลมารคในพระราชพิธีบรมราชาภิเษก

2.2. การเก็บข้อมูลผู้วิจัยได้เก็บข้อมูลภาคสนามจากกลุ่มประชากรที่ศึกษา ด้วยแบบสอบถามสัมภาษณ์ โดยการสัมภาษณ์เชิงลึก การสัมภาษณ์อย่างเป็นทางการ เพื่อรวบรวมรายละเอียดต่าง ๆ ที่เกี่ยวข้องกับประเด็นวิจัย โดยมีขั้นตอนและรายละเอียดดังนี้ การเข้าสำรวจพื้นที่และร่วมกิจกรรมอย่างไม่เป็นทางการ

3. การวิเคราะห์ข้อมูล

เมื่อผู้วิจัยได้ข้อมูลเอกสารและภาคสนามแล้ว ผู้วิจัยได้นำมาเรียบเรียงเป็นหมวดหมู่ตามประเด็นที่ศึกษาในรูปแบบของงานวิจัยโดยแบ่งออกเป็นบทต่าง ๆ

1. วิเคราะห์ข้อมูลจากเอกสาร งานวิจัย และหนังสือ โดยเฉพาะข้อมูลความสำคัญของวงปี่ชวากลองแขกในพระราชพิธีการเสด็จกระบวนพยุหยาตราทางชลมารคในพระราชพิธีบรมราชาภิเษก โดยผู้วิจัยได้ทบทวนวรรณกรรมจากเอกสารหลายเล่มแล้วสรุปประเด็นออกมา

2. วิเคราะห์ข้อมูลจากการสัมภาษณ์ โดยแบ่งออกเป็นประเด็นและหมวดหมู่ เพื่อตอบวัตถุประสงค์ของงานวิจัย วิเคราะห์ข้อมูลประวัติ บทบาทและความสำคัญของรองศาสตราจารย์ สหวัฒน์ ปลื้มปรีชา ในพระราชพิธีการเสด็จกระบวนพยุหยาตราทางชลมารค

ผู้วิจัยมีการตรวจสอบข้อมูลแบบสามเส้า (data triangulation) เพื่อความถูกต้องและนำข้อมูลไปเทียบเคียงกับข้อมูลทางเอกสาร

3. ประมวลเนื้อหาและเรียบเรียงข้อมูล เพื่อนำเสนอในลักษณะของการดำเนินงานภายใต้แนวคิดทฤษฎีแนวคิดอัตลักษณ์ (identity)

ผลการวิจัย

เมื่อสิ้นสุดในการประกอบพระราชพิธีบรมราชาภิเษก ในขั้นตอนพระราชพิธีเบื้องต้น และพระราชพิธีเบื้องกลาง ที่มีรูปแบบขั้นตอนการจัดงานพระราชพิธีในเขตพระราชฐานในพระมหาราชวัง จะเข้าสู่พระราชพิธีเบื้องปลาย โดยการเสด็จพระราชดำเนินเลียบพระนคร โดยกระบวนพยุหยาตราทางสถลมารค และกระบวนพยุหยาตราทางชลมารค จุดมุ่งหมายของพระราชพิธีเพื่อให้พสกนิกรชาวไทยได้ชมพระบารมีพระมหากษัตริย์พระองค์ใหม่ของชาวสยามประเทศ และยังแสดงถึงแสนยานุภาพของกองทัพไทย ในส่วนการเสด็จพระราชดำเนินเลียบพระนคร โดยกระบวนพยุหยาตราทางชลมารค ได้มีการจัดริ้วกระบวนเรือพระราชพิธี จำนวน 52 ลำ เข้าในริ้วกระบวนพยุหยาตราทางชลมารค รูปแบบการจัดริ้วกระบวนเรือแบบ “กระบวนพยุหยาตราทางชลมารคใหญ่” ในริ้วกระบวนเรือพระราชพิธีนั้น มีการรวบรวมงานศิลปะที่งดงามหลากหลายแขนงด้วยกัน ทั้งงานทางทัศนศิลป์ในการจัดสร้างเรือพระราชพิธีในรูปแบบงานจิตรกรรม ประติมากรรม ที่เป็นเอกลักษณ์เฉพาะของชนชาติไทย รวมถึงงานศิลปะทางด้านโสตศิลป์ มีความเกี่ยวข้องกับกาพย์เห่เรือพระราชพิธี โดยเป็นการเรียบเรียงวรรณกรรมไทยไว้ในบทเห่เรือ ประกอบด้วย บทที่ 1 บทสรรเสริญพระบารมี บทที่ 2 บทชมเรือ บทที่ 3 บทชมเมือง รวมถึงงานศิลปะทางด้านดนตรีที่เป็นเครื่องประกอบพระอิสริยยศของพระมหากษัตริย์ ได้แก่ แตร สังข์ มโหระทึก วงปี่ชวากลองชนะ ได้มีการจัดลงประจำเรือรูปสัตว์ทั้ง 8 ลำ และที่สำคัญอีกอย่างหนึ่งได้แก่ “วงปี่ชวากลองแขก” ประจำเรือกลองนอกและเรือกลองใน

“วงปี่ชวากลองแขก” มีบทบาทหน้าที่หลักโดยทำหน้าที่เป็นเครื่องประกอบพระอิสริยยศและพระเกียรติยศของพระมหากษัตริย์ เป็นวงดนตรีประจำเรือกลองนอกและเรือกลองใน ประจำอยู่ในริ้วกระบวนเรือสายกลาง สายพระราชยานเรือพระที่นั่งลำทรง ทำหน้าที่บรรเลงทำนองสะระหม่าไทยประกอบการเสด็จพระราชดำเนินทางชลมารค และอีกนัยหนึ่ง “วงปี่ชวากลองแขก” มีบทบาทหน้าที่เป็นเครื่องบ่งบอกสัญญาณด้วย ท่วงทำนองสะระหม่าไทย และหน้าทับสะระหม่าไทย ซึ่งในอดีตนั้น วงปี่ชวากลองแขก ทำหน้าที่ส่งเสียงให้กำลังพลในริ้วกระบวนเรือได้ทราบว่าทางที่สัญจรจะเข้าสู่คุ้งน้ำ บอกกล่าวให้กำลังพลในเรือแต่ละลำใช้ความระมัดระวังในการพายเรือ และเสียงของวงปี่ชวากลองแขกยังทำหน้าที่ให้กำลังพลในริ้วกระบวนเรือรู้สึกฮึกเหิมไปกับทำนองและจังหวะของวงปี่ชวากลองแขก ซึ่งวงปี่ชวากลองแขกทำหน้าที่บรรเลงอยู่ในริ้วกระบวนสาย

พระราชยานสายหลักของเรือพระที่นั่ง ซึ่งเรือกลองนอกและเรือกลองใน มีวงปี่ชวากลองแขกประจำเรือลำละ 1 วง เครื่องดนตรีได้แก่ ปี่ชวา 1 เลา กลองแขก 2 ใบ และฉิ่ง 1 คู่ ประจำเรือทั้ง 2 ลำ

ตามหมายกำหนดการ พระราชพิธีบรมราชาภิเษก การเสด็จเลียบพระนคร โดยกระบวนพยุหยาตราทางชลมารค จัดขึ้น ณ วันพฤหัสบดี ที่ 12 ธันวาคม พ.ศ. 2562 เวลา 15.30 น. พระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว ทรงเครื่องบรมขัตติยราชภูษิตาภรณ์ สายสะพายนพรัตราชวราภรณ์ สวมสายสร้อยจุลจอมเกล้า เสด็จพระราชดำเนินโดยรถยนต์พระที่นั่งจากพระที่นั่งอัมพรสถาน พระราชวังดุสิต ไปยังเรือนแพที่ประทับท่าวาสุกรี ซึ่งมีรายละเอียดโดยรวมของ “วงปี่ชวากลองแขก” ในพระราชพิธีบรมราชาภิเษก ดังนี้

1. เรือกลองใน หรือ เรือแตงโม

เรือกลองใน หรือ เรือแตงโม ประจำอยู่ในริ้วกระบวนสายกลาง สายพระราชยานสายเรือพระที่นั่งลำทรง เรือกลองใน หรือ เรือแตงโม จัดอยู่ในริ้วกระบวนนำหน้าเรือสุพรรณหงส์ ซึ่งเรือกลองใน หรือ เรือแตงโม เป็นเรือสำหรับผู้บัญชาการ เช่น ผู้บัญชาการทหารเรือ และประกอบด้วย นายเรือ 1 นาย นายท้าย 2 นาย ฝีพาย 28 นาย พลสัญญาณ 1 นาย รวมถึง “วงปี่ชวากลองแขก” ผู้บรรเลงประจำเรือ 5 นาย ซึ่งผู้บรรเลงในวงปี่ชวากลองแขก ในพระราชพิธีบรมราชาภิเษก มีรายนามดังนี้ หัวหน้าวง นายยุทธนา ชิตท้วม บรรเลงฉิ่ง นายสุรศักดิ์ กิ่งไทร บรรเลงปี่ชวา นายพรชัย ตรีเนตร บรรเลงปี่ชวา นายประยงค์ ทองคำ บรรเลงกลองแขก และนายจตุพร ดำนิล บรรเลงกลองแขก

ขั้นตอนการบรรเลงและบทบาทหน้าที่ของวงปี่ชวากลองแขก บรรเลงประจำ “เรือกลองใน หรือ เรือแตงโม” ผู้บรรเลงประจำเรือ 5 นาย ผู้ตีกลองแขก 2 นาย ฉิ่ง 1 นาย ปี่ชวา 2 นาย ผู้เป่าปี่ชวาทำการเป่าบรรเลงสลับกัน วงปี่ชวากลองแขกทำหน้าที่บรรเลงเพลง “สะระหม่าไทย” และ “หน้าทับสะระหม่าไทย” ขั้นตอนของการบรรเลงวงปี่ชวากลองแขก ประจำเรือ “เรือกลองใน และ เรือแตงโม” จะเริ่มบรรเลงจากการสั่งการจากหอควบคุมหลักผ่านจากพลวิทยุประจำเรือ บรรเลงหน้าทับสะระหม่าไทยเพียง 3 ไม้ เริ่มบรรเลงไม้ที่ 1 มีชื่อเรียกว่า “ไม้ต้น” ต่อด้วยไม้ที่ 2 มีชื่อเรียกว่า “ไม้โปรย” และไม้ที่ 3 มีชื่อว่า “ไม้แดก” เมื่อบรรเลงหมดในแต่ละไม้แล้วนั้น จะมีการบรรเลงต่อด้วย “หน้าทับโยน” เป็นตัวเชื่อมหน้าทับเพื่อจะบรรเลงเข้าหน้าทับสะระหม่าในไม้ต่อไป การบรรเลง “หน้าทับสะระหม่าไทย” ต่อด้วย" “หน้าทับโยน” จะบรรเลงตั้งแต่ไม้ที่ 1 จนถึงไม้ที่ 3 เมื่อบรรเลงครบทั้ง 3 ไม้แล้ว ผู้บรรเลงจะนำไม้ที่ 2 และไม้ที่ 3 มาสลับกันตีจนถึงการส่งเสด็จพระราชดำเนิน เนื่องจากระยะทางในการเสด็จพระราชดำเนินทางชลมารคจากท่าวาสุกรี ไปยังท่าราชวรดิษฐ์ มีระยะทางรวมกว่า 3.4 กิโลเมตร ใช้ระยะเวลาการพายเรือประมาณ 45 นาที ถึง 1 ชั่วโมง ขึ้นอยู่กับกระแสน้ำ จึงต้องจำเป็นต้องนำหน้าทับสะระหม่าไทยในไม้ที่ 2 และไม้ที่ 3 มาตีสลับกันจนถึงการส่งเสด็จพระราชดำเนิน เมื่อเรือพระที่นั่งเข้าใกล้เทียบท่า ปี่ชวาจะเป่าบรรเลงทำนอง “โยน-แปลง” ในส่วนกลองแขกจะตีหน้าทับที่เรียกว่า “หน้าทับโยน-แปลง” เพื่อส่งเสด็จพระราชดำเนินขึ้นท่าฉนวน การบรรเลงหน้าทับโยนและแปลงนั้นจะบรรเลงจบเมื่อเรือพระที่นั่งจอดเทียบท่าฉนวนพอดีกับการลงจบในหน้าทับพร้อมลงโยน (ปี๊บ คงลายทอง, การสื่อสารส่วนบุคคล. 2568)

2. เรือกลองนอก มีชื่อเรียกอีกชื่อว่า “เรืออีเหลือง”

เรือกลองนอก หรือ เรืออีเหลือง ทำหน้าที่ประจำอยู่ในริ้วกระบวนสายกลางสายพระราชยาน อยู่หน้าสุดของริ้วกระบวน เป็นเรือสำหรับรองผู้บัญชาการ เช่น เสนาธิการทหารเรือ และนายเรือ 1 นาย นายท้าย 2 นาย ฝีพาย 27 นาย พลสัญญาณ 1 นาย รวมถึง “วงปี่ชวากลองแขก” ผู้บรรเลงประจำเรือ 5 นาย ซึ่งผู้บรรเลงในวงปี่ชวากลองแขก ในพระราชพิธีบรมราชาภิเษก มีรายนามดังนี้ หัวหน้าวง นายเมธา จันทร์แก้ว บรรเลงกลองแขก นายสุภร อิ่มวงค์ บรรเลงกลองแขก นายวรวรรณ วรฉัตร บรรเลงปี่ชวา นายประดิษฐ์ หนูจ้อย บรรเลงปี่ชวา นายนิรันทร์ หรุ่นทะเล บรรเลงฉิ่ง

ขั้นตอนการบรรเลงและบทบาทหน้าที่ของ วงปี่ชวากลองแขกบรรเลงประจำ “เรือกลองนอก เรืออีเหลือง” ผู้บรรเลงวงปี่ชวากลองแขกประจำเรือ 5 นาย ผู้ตีกลองแขก 2 นาย ฉิ่ง 1 นาย ปี่ชวา 2 นาย ผู้เป่าปี่ชวาจะทำการเป่าบรรเลงสลับกัน วงปี่ชวากลองแขกประจำ “เรือกลองนอก หรือ เรืออีเหลือง” ทำหน้าที่บรรเลงเพลง “สะระหม่าไทย” และ “หน้าทับสะระหม่าไทย” ประกอบริ้วกระบวนพยุหยาตราทางชลมารค ซึ่งหน้าทับสะระหม่าไทยนั้นบรรเลงเพียง 3 ไม้ เริ่มขั้นตอนการบรรเลงเริ่มโดยการรับสั่งการบรรเลงจากหอควบคุมจากพลวิทยุ เริ่มบรรเลงจากไม้ที่ 1 มีชื่อเรียกว่า “ไม้ต้น” ต่อด้วยไม้ที่ 2 มีชื่อเรียกว่า “ไม้โปรย” และไม้ที่ 3 มีชื่อว่า “ไม้แดก” เมื่อบรรเลงหมดไม้กลองในแต่ละวรรคแล้วนั้น จะมีการบรรเลงต่อด้วย “หน้าทับโยน” เป็นตัวเชื่อมหน้าทับเพื่อจะบรรเลงเข้าหน้าทับสะระหม่าไทยในไม้ต่อไป การบรรเลง “หน้าทับสะระหม่าไทย” ต่อด้วย" “หน้าทับโยน” จะบรรเลงตั้งแต่ตัวที่ 1 จนถึงตัวที่ 3 เมื่อบรรเลงครบทั้ง 3 ไม้แล้ว ผู้บรรเลงจะนำไม้ที่ 2 และไม้ที่ 3 มาสลับกันตีไปจนถึงส่งเสด็จพระราชดำเนิน โดย “เรือกลองนอก หรือ เรืออีเหลือง” ฝีพายจะพายเรือเลยท่าฉนวนท่าราชวรดิฐ เพื่อตั้งริ้วกระบวนรอส่งเสด็จพระราชดำเนินขึ้นท่าฉนวน เมื่อเรือพระที่นั่งเข้าเทียบท่าฉนวน วงปี่ชวากลองแขกประจำเรือ “เรือกลองนอก หรือ เรืออีเหลือง” จะทำการบรรเลงหยุดลงใน “หน้าทับโยน” ไม่มีการตีออก “หน้าทับแปลง” เพื่อส่งเสด็จพระราชดำเนิน แตกต่างกับ “เรือกลองใน หรือ เรือแตงโม” ที่ต้องบรรเลงส่งเสด็จด้วยการลงจบด้วยทำนองหน้าทับโยนและหน้าทับแปลง เพื่อส่งเสด็จพระราชดำเนิน (ยุทธนา ชิตท้วม, การสื่อสารส่วนบุคคล, 2568)

3. สะระหม่าไทย หรือสะระหม่าใหญ่

สะระหม่า หน้าทับที่บรรเลงในวงปี่ชวากลองแขก ซึ่งมีประวัติความเป็นมาของ “กลองแขก” เข้ามาในสยามประเทศในช่วงสมัยอยุธยาตอนปลาย โดยนำกลองแขกใช้สำหรับการรำกริชของชาวชวาในการแสดงละครเรื่องอิเหนา เรียกว่า “สะระหม่าแขก” ซึ่งเป็นต้นแบบของ “สะระหม่าไทย” ในรูปแบบของชาวสยามประเทศที่บรรเลงในวงปี่ชวากลองแขกในปัจจุบัน จากการสัมภาษณ์รองศาสตราจารย์สหวัฒน์ ปลื้มปรีชา (การสื่อสารส่วนบุคคล, 18 มีนาคม 2568) ได้กล่าวถึง “กลองแขก” ไว้ว่า มีประวัติความเป็นมาในช่วงพุทธศักราช 2275 ในรัชสมัยสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวบรมโกศ แห่งกรุงศรีอยุธยา กลองแขกได้รับอิทธิพลมาจากชวา ที่ใช้สำหรับการรำกริชของชวา ต่อมาได้นำกลองแขกมาใช้บรรเลงสำหรับการแสดงละครเรื่องอิเหนาในช่วงการแสดงรำกริชของไทย คือ การรำกริชสุหรานากง ซึ่งเป็นพระราชนิพนธ์ของเจ้าฟ้ามงกุฎ วงดนตรี

สำหรับการรำกริชในรูปแบบสยามประเทศ เรียกชื่อวงว่า “วงปี่ชวากลองแขก” ใช้การบรรเลงประกอบท่ารำ โดยทำนองเพลงและหน้าทับ เรียกว่า “สะระหม่าแขก” ซึ่งมีความสอดคล้องกับเรื่องตำนานกลองแขก ของสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ ที่ได้กล่าวถึงตำนานกลองแขกไว้ว่า

“เครื่องดนตรีที่ได้มาจากแขกมี 2 อย่างด้วยกัน ได้แก่ "กลองมะลายู" ได้รับมาจากชาวมะลายู และ "กลองแขก" เข้าใจว่าได้มาจากชาวชวา ซึ่งเครื่องปี่พาทย์แขก 2 อย่างนี้มีความคล้ายคลึงกัน แต่มีลักษณะประสมวงแตกต่างกัน คือ กลองมลายู ใช้กลอง 4 ใบ ปี่ 1 เลา ฆ้องโหม่ง 1 ใบ กลองแขก ใช้กลอง 2 ใบ ปี่ 1 เลา ฆ้องโหม่ง 1 ใบ กลองมะลายู ใช้ร้อยโยงด้วยสายหนัง ใช้ไม้ตีข้างหนึ่งและมือตีข้างหนึ่ง ในส่วนกลองแขกใช้ร้อยโยงด้วยหวายและใช้มือตีทั้งสองหน้า เข้าใจว่าได้มายังประเทศไทยต่างคราวต่างเรื่องกัน แต่เดิมเครื่องกลองมะลายูใช้ในกระบวนพยุหยาตรา ซึ่งมีการเกณฑ์พวกมะลายูเข้ากระบวน ไทยจึงได้ใช้เครื่องกลองมะลายูในกระบวนแห่ เช่น แห่คเชนทรสนาน เป็นต้น จนถึงแห่พระบรมศพและพระศพเจ้านาย จึงมีการใช้เป็นเครื่องประโคมศพ เช่น โดยลำพังเรียกว่าตีบัวลอย และใช้ในปี่พาทย์นางหงส์ ในส่วนเครื่องกลองแขก แต่เดิมนั้นใช้ในการฟ้อนรำ เช่น รำกระบี่กระบอง ทำนองจะมาแต่แขกรำกฤชก่อน และในการแห่ก็ใช้นำกระบวนแห่โสกันต์และนำเสด็จพระราชดำเนินกระบวนช้างและกระบวนเรือ เป็นต้น (ดำรงราชานุภาพ. 2473 : 15-16)

วงปี่ชวากลองแขก จึงมีประวัติความเป็นมารวมถึงบทบาทหน้าที่เริ่มจากการรับอิทธิพลมาจากชวา จากการรำกริชในรูปแบบของชวา ต่อมาในสมัยอยุธยาตอนปลายสยามประเทศได้นำวงปี่ชวากลองแขกใช้บรรเลงประกอบวรรณกรรมการแสดงของไทยเรื่องอิเหนา ในช่วงการแสดงรำกริชสุหรานากง และยังบรรเลงประกอบการรำกระบี่กระบอง การแห่นำกระบวนแห่โสกันต์ การนำเสด็จพระราชดำเนินกระบวนช้าง และกระบวนพยุหยาตราทางชลมารค หากกล่าวถึงทำนองเพลงและหน้าทับในการรำกริช กระบวนการของทำนองและหน้าทับเรียกว่า “สะระหม่าแขก” เพื่อเป็นการให้เกียรติในวัฒนธรรมที่สยามประเทศได้รับมาจากชวา จึงเรียกชื่อของปี่ว่า “ปี่ชวา” กลอง เรียกชื่อว่า “กลองแขก” และหน้าทับทำนองเพลงเรียกว่า “หน้าทับสะระหม่าแขก” เรียกชื่อตามกลุ่มชนที่ได้รับวัฒนธรรมมา ซึ่งโครงสร้าง สะระหม่าแขก และ สะระหม่าไทย มีโครงสร้างของหน้าทับดังต่อไปนี้

3.1 โครงสร้างหน้าทับสะระหม่าแขก หน้าทับสะระหม่าแขก ในสยามประเทศได้รับอิทธิพลมาทั้งเครื่องดนตรี ได้แก่ ปี่ชวา กลองแขก และหน้าทับที่เรียกว่า “สะระหม่าแขก” รูปแบบโครงสร้างของหน้าทับจะอยู่ในจังหวะคี่ คือ 1 หน้าทับมี 3 จังหวะ ทำให้เกิดวงดนตรีของไทยที่เรียกว่า “วงปี่ชวากลองแขก”

ตารางที่ 1 *หน้าทับสะระหม่าแขก*

ตัวผู้	ต - ป จ	ต จ ต ต	- จ ต จ๋
ตัวเมีย	- ป จ จ	- ป จ จ	- ท – ท

(--------3 จังหวะใน 1 หน้าทับ ----------)

หมายเหตุ. โดย สหวัฒน์ ปลื้มปรีชา. 2560 : 145

หน้าทับสะระหม่าแขกการตีจังหวะเป็นจังหวะคี่ ซึ่งเป็นต้นแบบของชาวสยามประเทศที่บรมครูทางด้านดนตรีไทยได้นำจังหวะคี่ ที่ 3 จังหวะใน 1 หน้าทับ ในหน้าทับสะระหม่าแขก ต่อมาบรมครูทางด้านดนตรีไทยทำการขยายจังหวะหน้าทับ ให้ 6 จังหวะใน 1 หน้าทับ เรียกชื่อว่า “หน้าทับโยน”

3.2 โครงสร้างหน้าทับโยน หลังจากสะระหม่าแขกเข้ามาในสมัยอยุธยาตอนปลาย ครูอาจารย์ทางด้านดนตรีไทยได้นำสะระหม่าแขกมาขยายมาเป็น “หน้าทับโยน” ในรูปแบบของไทย ซึ่งสามารถพบเห็นได้จาก ในยุคสมัยพระเจ้ากรุงธนบุรี การต่อยมวยในสมัยนายขนมต้ม การบรรเลงมิได้ใช้เพลงประเภท 2 ชั้น หากเพียงแต่ได้นำหน้าทับโยนเข้ามาบรรเลงในการต่อสู้การต่อยมวยไทย และยังพบหน้าทับโยนในการแสดงละครเรื่องอิเหนาเป็นการแสดงรำกริชในรูปแบบของไทย คือ “รำกริชสุหรานากง” การแสดงจะการบรรเลงเพลงฝรั่งรำเท้า และต่อด้วยการรำกริชใน “จังหวะโยน” และต่อด้วย “จังหวะแปลง” นอกจากนั้นการต่อยมวย การฟันดาบ การต่อสู้กระบี่กระบอง ยังตีหน้าทับโยนและแปลงประกอบการต่อสู้โบราณของไทย (สหวัฒน์ ปลื้มปรีชา, การสื่อสารส่วนบุคคล, 2568)

ตารางที่ 2 *หน้าทับโยน*

ตัวผู้	- - - นฺ	- จำ - นำ	- - - นฺ	- - - นฺ	- ต – นำ	- ต - นฺ
ตัวเมีย	- นำ - -	- นฺ - -	- - - จฺ	- นำ - -	- นฺ - -	- นฺ - ท
(---------- 6 จังหวะใน 1 หน้าทับ ----------)						

หมายเหตุ. โดย สหวัฒน์ ปลื้มปรีชา. 2560 : 145

หน้าทับโยน ได้จัดอยู่ในการเสด็จพระราชดำเนินทางชลมารค ในช่วงการตีเชื่อมต่อในแต่ละไม้ของหน้าทับสะระหม่าไทย เมื่อบรรเลงหมดแต่ละไม้ต้องตีหน้าทับโยนเป็นการรอเข้าหน้าทับสะระหม่าไทยในไม้ต่อไป หากพิจารณาหน้าทับโยน หน้าทับมีจังหวะที่เร่งเร้าน่าฮึกเหิม คึกคัก เมื่อนำไปประกอบการเสด็จทางชลมารค จะทำให้ฝีพายรู้สึกฮึกเหิมคึกคักไปกับริ้วกระบวนพยุหยาตราทางชลมารค และทำให้ฝีพายได้ทราบว่าริ้วกระบวนพยุหยาตราทางชลมารคได้ผ่านคุ้งน้ำตามทางแยกของแม่น้ำไปแล้ว หน้าทับโยนจึงเป็นต้นแบบที่ครูอาจารย์ทางด้านดนตรีไทยนำไปสร้างเป็นหน้าทับสะระหม่าไทยในรูปแบบของสยามประเทศ

3.3 โครงสร้าง สะระหม่าไทย หรือ สะระหม่าใหญ่

สะระหม่าไทย หรือ สะระหม่าใหญ่ ได้รับอิทธิพลมาจากสะระหม่าแขกของชวา หน้าทับที่ใช้ในการรำกริชของชาวชวาเรียกว่า “หน้าทับสะระหม่าแขก” ซึ่งโครงสร้างของหน้าทับคือ 3 จังหวะใน 1 หน้าทับ คำว่า “สะระ” เป็นภาษาชวา แปลว่า “หนึ่ง” และคำว่า “หม่า” แปลว่า “จังหวะของหน้าทับ” เมื่อนำมาผสมรวมคำได้ความหมายว่า “หนึ่งจังหวะของหน้าทับ” จากการวิจัยพบว่า สะระหม่า มาจากคำว่า “ซาราซ่า” หรือ “ษะลาษะห์” จนมีการเพี้ยนเสียงจนมาเป็นคำว่า “สะระหม่า” ซาราซ่า หรือ ษะลาษะห์

หมายถึง เลขสามในภาษาเปอร์เซีย หรือหมายถึง “ 3 จังหวะ” ในหนึ่งหน้าทับ และ “ชิกตะ” มีความหมายถึง เลขหก หรือ “6 จังหวะ” ในหนึ่งหน้าทับ ซึ่งภาษาเปอร์เซียและอินเดียจะใช้เป็นจังหวะของกลองแขกที่ใช้ในดนตรีพิธีกรรมในศาสนาพราหมณ์ บรรเลงใน “วงมังคละเภรี” ที่ใช้บรรเลงสำหรับการบูชาพระเขี้ยวแก้ว จังหวะที่บรรเลงเป็นจังหวะคี่ 3 จังหวะใน 1 หน้าทับ ต่อมาครูอาจารย์ทางด้านดนตรีไทย ได้นำโครงสร้างหน้าทับสะหม่าแขกมาขยายจาก 3 จังหวะ เป็น 6 จังหวะ คือ “หน้าทับโยน” เป็นจังหวะที่พบเห็นในการใช้บรรเลงสำหรับการต่อยมวย การฟันดาบ การต่อสู้กระบี่กระบอง จังหวะที่มีความเกี่ยวข้องกับการแสดงศาสตราวุธโบราณของไทย หรือการแสดงละครเรื่องอิเหนา ซึ่งอยู่ในช่วงการแสดงรำกริชของไทย คือ “รำกริชสุหรานากง” การแสดงจะการบรรเลงเพลงฝรั่งรำเท้า และต่อด้วยการรำกริชในจังหวะ “โยน-แปลง” หากกล่าวถึงหน้าทับ “สะระหม่าไทย” ในรูปแบบของชนชาวไทยก็ยังคงปรากฏ “หน้าทับโยน” บรรเลงเชื่อมต่อกับหน้าทับสะระหม่าไทยในแต่ละไม้ เป็นตัวเชื่อมการบรรเลงเพื่อเข้าสะระหม่าไทยในไม้ต่อไป (สหวัฒน์ ปลื้มปรีชา, การสื่อสารส่วนบุคคล, 2568)

หน้าทับสะระหม่าไทย หรือ สะระหม่าใหญ่ ซึ่งได้รับต้นแบบมาจากสะระหม่าแขกของชาวชวาที่มีอัตราจังหวะ 3 จังหวะใน 1 หน้าทับ เมื่อบรรเลงในลักษณะหน้าทับสะระหม่าไทย หรือ สะระหม่าใหญ่ จะเป็นการผูกในแต่ละช่วงตอนของหน้าทับให้เป็น 6 จังหวะ ร้อยเรียงเป็นหน้าทับในแต่ละวรรค ให้เป็นหน้าทับในแต่ละไม้ของหน้าทับสะระหม่าไทย ซึ่งเรียกหน้าทับโดยใช้คำว่า “ไม้” ได้แก่ ไม้ที่ 1 ชื่อว่า “ไม้ต้น” ไม้ที่ 2 ชื่อว่า “ไม้โปรย” และไม้ที่ 3 ชื่อว่า “ไม้แดก” เมื่อหมดแต่ละไม้จะเชื่อมต่อด้วยหน้าทับโยน เพื่อจะเข้าไม้อื่น ๆ ซึ่งไม้ต้น ไม้โปรย ไม้แดก ได้แยกย่อยในเนื้อเป็นวรรคร้อยเรียงกัน ในแต่ละวรรคมีชื่อเรียกในแต่ละไม้ของหน้าทับ และในแต่ละไม้ของหน้าทับสะระหม่าไทยได้แฝงความหมายเอาไว้ในแต่ละไม้ ที่มีความหมายถึงเกี่ยวข้องกับพระมหากษัตริย์ และมีชื่อเรียกในแต่ละวรรคในแต่ละไม้ดังนี้

3.3.1 ไม้ที่ 1 ไม้ต้น มีความหมายถึง การเริ่มต้น การอัญเชิญพระพุทธคุณ เทวดามาประชุมพร้อมกัน เพื่ออวยพรเป็นสิริมงคลแก่พระมหากษัตริย์ ผู้เป็นเทพเจ้าแห่งโลกมนุษย์ ซึ่ง ไม้ต้น ในแต่ละวรรคมีชื่อเรียกดังนี้ นำไม้ต้น ร่ายกลางไม้ ขัดต่าน ควงต่าน รุ่ยน้อย ขัดต่าน ตอนกลางไม้ ขัดต่าน ควงต่าน พร้อมลงกลางไม้ ขัดต่าน ควงต่าน รุ่ยใหญ่ ขัดต่าน พร้อมลงโยน และโยน

ตารางที่ 3 *ไม้ที่ 1 ไม้ต้น*

นำไม้ต้น

ตัวผู้	- - - ต	- - - ต	- - - ต	- - - ต	- - - ต	- - - ต
ตัวเมีย	- - - -	- - - -	- - - ท	- นฺ - -	- นำ - -	- - - ท

ตัวผู้	- - - ต	- - - ต	- - - ต	- - - น	- ต - นำ	- ต - นฺ
ตัวเมีย	- นฺ - -	- นำ - -	- - - ท	- นฺ - -	- นำ - -	- - - ท

หมายเหตุ. โดย สหวัฒน์ ปลื้มปรีชา. 2560 : 145

ตารางที่ 3 *ไม้ที่ 1 ไม้ต้น (ต่อ)*

ร่ายกลางไม้

ตัวผู้	- ต - ต	- - - น	- ต - น	- ต - ต	- - - นำ	- ต - นฺ
ตัวเมีย	- นฺ - -	- ท - -	- - - ท	- นฺ - -	- ท - -	- - - ท

ขัดต่าน

ตัวผู้	- ต - น	- ต - นำ	- ต - น	- ต - ต	- - - น	- ต - ต
ตัวเมีย	- น - ท	- นำ - ท	- - - ท	- น - -	- นำ - ท	- - - จ

ควงต่าน

ตัวผู้	- - - นำ	- ต - ต	- - - น	- ต - น	- ต - นำ	- ต - น
ตัวเมีย	- น - ท	- นำ - -	- ท - -	- น - -	- นำ - ท	- - - จ

รุ่ยน้อย

ตัวผู้	- ต - น	- ต - ต	- - - น	- ต - ต	- - - นำ	- ต - ต
ตัวเมีย	- น - ถ	- ถำ - -	- ท - -	- น - -	- นำ - ท	- - - ท

ขัดต่าน

ตัวผู้	- - - น	- ต - นำ	- ต - น	- ต - ต	- - - นำ	- ต - ต
ตัวเมีย	- ท - -	- นำ - ท	- - - ท	- น - -	- นำ - ท	- - - จ

ตอนกลางไม้

ตัวผู้	- - - น	- ต - ต	- - - น	- ต - น	- ต - นำ	- ต - ต
ตัวเมีย	- น - ท	- นำ - -	- ท - -	- น - -	- นำ - ท	- - - จ

ขัดต่าน

ตัวผู้	- - - น	- ต - ต	- - - น	- ต - ต	- - - นำ	- ต - ต
ตัวเมีย	- น - จ	- นำ - -	- ท - -	- น - -	- นำ - ท	- - - จ

ควงต่าน

ตัวผู้	- - - น	- ต - ต	- - - นำ	- ต - ต	- - - น	- ต - น
ตัวเมีย	- น - ท	- นำ - -	- ท - -	- น - -	- นำ - ท	- - - จ

พร้อมกลางไม้

ตัวผู้	- ต - นำ	- ต - ต	- - - น	- ต - ต	- - - นำ	- ต - ต
ตัวเมีย	- น - ถ	- ถำ - -	- ท - -	- น - -	- นำ - ท	- - - ท

หมายเหตุ. โดย สหวัฒน์ ปลื้มปรีชา. 2560 : 145

ตารางที่ 3 *ไม้ที่ 1 ไม้ต้น (ต่อ)*

ขัดต่าน

ตัวผู้	- - - ต	- - - ต	- - - น	- ต - ต	- - - นำ	- ต - ต
ตัวเมีย	- ท - -	- ท - -	- ท - -	- น - -	- นำ - ท	- - - จ

ควงต่าน

ตัวผู้	- - - น	- ต - ต	- - - น	- ต - น	- ต - น	- ต - น
ตัวเมีย	- น - ท	- นำ - -	- ท - -	- น - -	- นำ - ท	- - - จ

รุ่ยใหญ่

ตัวผู้	- ต - น	- ต - ต	- - - น	- ต - ต	- - - นำ	- ต - ต
ตัวเมีย	- น - ถ	- ถำ - -	- ท - -	- น - -	- นำ - ท	- - - ท

ตัวผู้	- - - น	- ต - นำ	- ต - น	- ต - น	- ต - นำ	- ต - น
ตัวเมีย	- ท - -	- นำ - ท	- - - ท	- น - ท	- นำ - ท	- - - ท

ขัดต่าน

ตัวผู้	- ต - ต	- - - นำ	- ต - ต	- - - น	- ต - ต	- - - นำ
ตัวเมีย	- น - -	- นำ - ท	- - - จ	- น - ท	- นำ - -	- ท - -

พร้อมลงโยน

ตัวผู้	- ต - น	- ต - นำ	- ต - ต	- - - ต	- - - ต	- - - น
ตัวเมีย	- น - -	- นำ - ท	- - - ท	- ท - -	- ท - -	- ท - -

โยน

ตัวผู้	- ต - ต	- - - นำ	- ต - ต	- - - น	- ต - ต	- - - น
ตัวเมีย	- น - -	- นำ - -	- - - จ	- น - -	- นำ - -	- - - ท

ตัวผู้s	- - - น	- จ - นำ	- - - น	- - - น	- ต - นำ	- ต - น
ตัวเมียw	- น - -	- นำ - -	- - - จ	- น - -	- นำ - -	- - - ท

ตัวผู้	- - - น	- จ - นำ	- - - น	- - - น	- ต - นำ	- ต - น
ตัวเมีย	- น - -	- นำ - -	- - - จ	- น - -	- นำ - -	- - - ท

หมายเหตุ. โดย สหวัฒน์ ปลื้มปรีชา. 2560 : 145

3.3.2 ไม้ที่ 2 ไม้โปรย มีความหมายถึง การอวยพรให้งานในพระราชพิธีมีความสมบูรณ์มั่งคง รวมทั้งให้ประชาชนอยู่อย่างร่มเย็นเป็นสุข ซึ่ง ไม้โปรย ในแต่ละวรรคมีชื่อเรียกดังนี้ โยน ควงต่าน รุ่ยใหญ่ ขัดต่าน ต้นไม้โปรย ร่ายกลางไม้ ขัดต่าน ควงต่าน รุ่ยน้อย ขัดต่าน ตอนกลางไม้ ขัดต่าน ควงต่าน พร้อมลงกลางไม้ ขัดต่าน ควงต่าน รุ่ยใหญ่ ขัดต่าน พร้อมลงโยน และโยน

ตารางที่ 4 *ไม้ที่ 2 ไม้โปรย*

โยน

ตัวผู้	- - - น	- จ - นำ	- - - น	- - - น	- ต - นำ	- ต - น
ตัวเมีย	- น - -	- นำ - -	- - - จ	- น - -	- นำ - -	- - - ท

ควงต่าน

ตัวผู้	- ต - -	- นำ - ต	- - - -	- - - ต	- - - นำ	- ต - ต
ตัวเมีย	- น - -	- นำ - -	- - - จ	- น - ถ	- ถ - -	- ท - -

รุ่ยใหญ่

ตัวผู้	- - - นฺ	- ต - ต	- - - น	- ต - น	- ต - น	- ต - น
ตัวเมีย	- น - -	- น - ท	- - - ท	- ท - -	- น - ท	- - - ท

ขัดต่าน

ตัวผู้	- ต - น	- ต - น	- ต - ต	- - - น	- ต - ต	- - - น
ตัวเมีย	- น - ท	- น - ท	- น - ท	- น - -	- น - ท	- - - จ

ต้นไม้โปรย

ตัวผู้	- ต - ต	- - - น	- ต - น	- ต - น	- ต - น	- ต - ต
ตัวเมีย	- น - ท	- น - -	- ท - -	- น - -	- น - ท	- - - ท

ร่ายกลาง

ตัวผู้	- - - น	- ต - ต	- - - น	- ต - ต	- - - นำ	- ต - นฺ
ตัวเมีย	- นฺ - -	- ท - -	- - - ท	- นฺ - -	- ท - -	- - - ท

ขัดต่าน

ตัวผู้	- ต - น	- ต - นำ	- ต - น	- ต - ต	- - - น	- ต - ต
ตัวเมีย	- น - ท	- นำ - ท	- - - ท	- น - -	- นำ - ท	- - - จ

ควงต่าน

ตัวผู้	- - - นำ	- ต - ต	- - - น	- ต - น	- ต - นำ	- ต - น
ตัวเมีย	- น - ท	- นำ - -	- ท - -	- น - -	- นำ - ท	- - - จ

หมายเหตุ. โดย สหวัฒน์ ปลื้มปรีชา / (การสื่อสารส่วนบุคคล, 2568)

ตารางที่ 4 *ไม้ที่ 2 ไม้โปรย (ต่อ)*

รุ่ยน้อย

ตัวผู้	- ต - น	- ต - ต	- - - น	- ต - ต	- - - นำ	- ต - ต
ตัวเมีย	- น - ถ	- ถำ - -	- ท - -	- น - -	- นำ - ท	- - - ท

ขัดต่าน

ตัวผู้s	- - - น	- ต - นำ	- ต - น	- ต - ต	- - - นำ	- ต - ต
ตัวเมียw	- ท - -	- นำ - ท	- - - ท	- น - -	- นำ - ท	- - - จ

ตอนกลางไม้

ตัวผู้	- - - น	- ต - ต	- - - น	- ต - น	- ต - นำ	- ต - ต
ตัวเมีย	- น - ท	- นำ - -	- ท - -	- น - -	- นำ - ท	- - - จ

ขัดต่าน

ตัวผู้	- - - น	- ต - ต	- - - น	- ต - ต	- - - นำ	- ต - ต
ตัวเมีย	- น - จ	- นำ - -	- ท - -	- น - -	- นำ - ท	- - - จ

ควงต่าน

ตัวผู้	- - - น	- ต - ต	- - - นำ	- ต - ต	- - - น	- ต - น
ตัวเมีย	- น - ท	- นำ - -	- ท - -	- น - -	- นำ - ท	- - - จ

พร้อมกลางไม้

ตัวผู้	- ต - นำ	- ต - ต	- - - น	- ต - ต	- - - นำ	- ต - ต
ตัวเมีย	- น - ถ	- ถำ - -	- ท - -	- น - -	- นำ - ท	- - - ท

ขัดต่าน

ตัวผู้	- - - ต	- - - ต	- - - น	- ต - ต	- - - นำ	- ต - ต
ตัวเมีย	- ท - -	- ท - -	- ท - -	- น - -	- นำ - ท	- - - จ

ควงต่าน

ตัวผู้	- - - น	- ต - ต	- - - น	- ต - น	- ต - น	- ต - น
ตัวเมีย	- น - ท	- นำ - -	- ท - -	- น - -	- นำ - ท	- - - จ

รุ่ยใหญ่

ตัวผู้	- ต - น	- ต - ต	- - - น	- ต - ต	- - - นำ	- ต - ต
ตัวเมีย	- น - ถ	- ถำ - -	- ท - -	- น - -	- นำ - ท	- - - ท

ตัวผู้	- - - น	- ต - นำ	- ต - น	- ต - น	- ต - นำ	- ต - น
ตัวเมีย	- ท - -	- นำ - ท	- - - ท	- น - ท	- นำ - ท	- - - ท

หมายเหตุ. โดย สหวัฒน์ ปลื้มปรีชา / (การสื่อสารส่วนบุคคล, 2568)

ตารางที่ 4 *ไม้ที่ 2 ไม้โปรย (ต่อ)*

ขัดต่าน

ตัวผู้	- ต - ต	- - - นำ	- ต - ต	- - - น	- ต - ต	- - - นำ
ตัวเมีย	- น - -	- นำ - ท	- - - จ	- น - ท	- นำ - -	- ท - -

พร้อมลงโยน

ตัวผู้	- ต - น	- ต - นำ	- ต - ต	- - - ต	- - - ต	- - - น
ตัวเมีย	- น - -	- นำ - ท	- - - ท	- ท - -	- ท - -	- ท - -

โยน

ตัวผู้s	- ต - ต	- - - นำ	- ต - ต	- - - น	- ต - ต	- - - น
ตัวเมียw	- น - -	- นำ - -	- - - จ	- น - -	- นำ - -	- - - ท

ตัวผู้	- - - น	- จ - นำ	- - - น	- - - น	- ต - นำ	- ต - น
ตัวเมีย	- น - -	- นำ - -	- - - จ	- น - -	- นำ - -	- - - ท

หมายเหตุ. โดย สหวัฒน์ ปลื้มปรีชา / (การสื่อสารส่วนบุคคล, 2568)

3.3.3 ไม้ที่ 3 ไม้แดก มีความหมายถึง การจบพระราชพิธีที่ร่วมกระทำอันเป็นสิ่งที่เป็นประโยชน์แก่ชาติบ้านเมืองและปวงประชาชน ซึ่ง ไม้แดก ในแต่ละวรรคมีชื่อเรียกดังนี้ โยน ท้ายนำหัว ควงต่าน รุ่ยใหญ่ ขัดต่าน ต้นไม้แดก ร่ายกลางไม้ ขัดต่าน ควงต่าน รุ่ยน้อย ขัดต่าน ตอนกลางไม้ ขัดต่าน ควงต่าน พร้อมลงกลางไม้ ขัดต่าน ควงต่าน รุ่ยใหญ่ ขัดต่าน พร้อมลงโยน และโยน

ตารางที่ 5 *ไม้ที่ 3 ไม้แดก*

โยน

ตัวผู้	- - - น	- จ - นำ	- - - น	- - - น	- ต - นำ	- ต - น
ตัวเมีย	- น - -	- นำ - -	- - - จ	- น - -	- นำ - -	- - - ท

ท้ายนำหัว

ตัวผู้	- - - น	- จ - นำ	- - - น	- - - น	- ต - นำ	- ต - น
ตัวเมีย	- น - -	- นำ - -	- - - จ	- น - -	- นำ - -	- - - ท

ควงต่าน

ตัวผู้	- - - น	- ต - น	- ต - น	- ต - ต	- - - น	- ต - ต
ตัวเมีย	- น - ท	- น - ท	- น - จ	- น - ถ	- ถ - -	- ท - -

หมายเหตุ. โดย สหวัฒน์ ปลื้มปรีชา, การสื่อสารส่วนบุคคล, 2568

ตารางที่ 5 *ไม้ที่ 3 ไม้แดก (ต่อ)*

รุ่ยใหญ่

ตัวผู้	- - - นฺ	- ต - ต	- - - น	- ต - น	- ต - น	- ต - น
ตัวเมีย	- น - -	- น - ท	- - - ท	- ท - -	- น - ท	- - - ท

ขัดต่าน

ตัวผู้	- ต - น	- ต - น	- ต - ต	- - - น	- ต - ต	- - - น
ตัวเมีย	- น - ท	- น - ท	- น - ท	- น - -	- น - ท	- - - จ

ต้นไม้แดก

ตัวผู้	- ต - ต	- - - น	- ต - น	- ต - น	- ต - น	- ต - ต
ตัวเมีย	- น - ท	- น - -	- ท - -	- น - -	- น - ท	- - - ท

ร่ายกลางไม้

ตัวผู้	- - - น	- ต - ต	- - - น	- ต - ต	- - - นำ	- ต - นฺ
ตัวเมีย	- นฺ - -	- ท - -	- - - ท	- นฺ - -	- ท - -	- - - ท

ขัดต่าน

ตัวผู้	- ต - น	- ต - นำ	- ต - น	- ต - ต	- - - น	- ต - ต
ตัวเมีย	- น - ท	- นำ - ท	- - - ท	- น - -	- นำ - ท	- - - จ

ควงต่าน

ตัวผู้	- - - นำ	- ต - ต	- - - น	- ต - น	- ต - นำ	- ต - น
ตัวเมีย	- น - ท	- นำ - -	- ท - -	- น - -	- นำ - ท	- - - จ

รุ่ยน้อย

ตัวผู้	- ต - น	- ต - ต	- - - น	- ต - ต	- - - นำ	- ต - ต
ตัวเมีย	- น - ถ	- ถำ - -	- ท - -	- น - -	- นำ - ท	- - - ท

ขัดต่าน

ตัวผู้	- - - น	- ต - นำ	- ต - น	- ต - ต	- - - นำ	- ต - ต
ตัวเมีย	- ท - -	- นำ - ท	- - - ท	- น - -	- นำ - ท	- - - จ

ตอนกลางไม้

ตัวผู้	- - - น	- ต - ต	- - - น	- ต - น	- ต - นำ	- ต - ต
ตัวเมีย	- น - ท	- นำ - -	- ท - -	- น - -	- นำ - ท	- - - จ

ขัดต่าน

ตัวผู้	- - - น	- ต - ต	- - - น	- ต - ต	- - - นำ	- ต - ต
ตัวเมีย	- น - จ	- นำ - -	- ท - -	- น - -	- นำ - ท	- - - จ

หมายเหตุ. โดย สหวัฒน์ ปลื้มปรีชา, การสื่อสารส่วนบุคคล, 2568

ตารางที่ 5 *ไม้ที่ 3 ไม้แดก (ต่อ)*

ควงต่าน

ตัวผู้	- - - น	- ต - ต	- - - นำ	- ต - ต	- - - น	- ต - น
ตัวเมีย	- น - ท	- นำ - -	- ท - -	- น - -	- นำ - ท	- - - จ

พร้อมกลางไม้

ตัวผู้	- ต - นำ	- ต - ต	- - - น	- ต - ต	- - - นำ	- ต - ต
ตัวเมีย	- น - ถ	- ถำ - -	- ท - -	- น - -	- นำ - ท	- - - ท

ขัดต่าน

ตัวผู้	- - - ต	- - - ต	- - - น	- ต - ต	- - - นำ	- ต - ต
ตัวเมีย	- ท - -	- ท - -	- ท - -	- น - -	- นำ - ท	- - - จ

ควงต่าน

ตัวผู้	- - - น	- ต - ต	- - - น	- ต - น	- ต - น	- ต - น
ตัวเมีย	- น - ท	- นำ - -	- ท - -	- น - -	- นำ - ท	- - - จ

รุ่ยใหญ่

ตัวผู้	- ต - น	- ต - ต	- - - น	- ต - ต	- - - นำ	- ต - ต
ตัวเมีย	- น - ถ	- ถำ - -	- ท - -	- น - -	- นำ - ท	- - - ท

ตัวผู้	- - - น	- ต - นำ	- ต - น	- ต - น	- ต - นำ	- ต - น
ตัวเมีย	- ท - -	- นำ - ท	- - - ท	- น - ท	- นำ - ท	- - - ท

ขัดต่าน

ตัวผู้	- ต - ต	- - - นำ	- ต - ต	- - - น	- ต - ต	- - - นำ
ตัวเมีย	- น - -	- นำ - ท	- - - จ	- น - ท	- นำ - -	- ท - -

พร้อมลงโยน

ตัวผู้s	- ต - น	- ต - นำ	- ต - ต	- - - ต	- - - ต	- - - น
ตัวเมียw	- น - -	- นำ - ท	- - - ท	- ท - -	- ท - -	- ท - -

โยน

ตัวผู้	- ต - ต	- - - นำ	- ต - ต	- - - น	- ต - ต	- - - น
ตัวเมีย	- น - -	- นำ - -	- - - จ	- น - -	- นำ - -	- - - ท

ตัวผู้	- - - น	- จ - นำ	- - - น	- - - น	- ต - นำ	- ต - น
ตัวเมีย	- น - -	- นำ - -	- - - จ	- น - -	- นำ - -	- - - ท

หมายเหตุ. โดย สหวัฒน์ ปลื้มปรีชา, การสื่อสารส่วนบุคคล, 2568

จากการศึกษาวิจัยโครงสร้างหน้าทับสะระหม่าไทยหรือสะระหม่าใหญ่แล้วนั้น จากข้อมูลทั้ง 3 ไม้ ในแต่ละวรรคตอนของ “หน้าทับสะระหม่าไทย” หรือ “สะระหม่าใหญ่” จะเห็นได้ว่าโครงสร้างของจังหวะคือ 6 จังหวะในหนึ่งวรรค เป็นโครงสร้างเดียวกันกับ “หน้าทับโยน” ที่มีการขยายมาจาก “หน้าทับสะระหม่าแขก” ซึ่งมีข้อแตกต่างในวรรคตอนของสระหม่าไทยในแต่ละไม้มีเพียงวรรคเดียว ที่แตกต่างจากวรรคอื่น ๆ คือ วรรคที่เรียกว่า “รุ่ยใหญ่” โดยใน 1 วรรค จะมี 9 จังหวะ เป็นวรรคเดียวที่มี 9 จังหวะ แตกต่างจากวรรคอื่น ๆ ของสระหม่าไทยในแต่ละวรรคที่มี 6 จังหวะในหนึ่งวรรค หน้าทับสะระหม่าไทยในแต่ละไม้ของหน้าทับเมื่อหมดแล้วเชื่อมต่อด้วยหน้าทับโยน เพื่อรอเข้าในไม้ต่อไป นอกจากนั้นยังพิจารณาได้ว่า “หน้าทับสะระหม่าไทย” มีรูปแบบคล้ายคลึงกับ “เพลงเชิด” ในโหมโรงเย็น ที่ในแต่ละไม้ของหน้าทับสะระหม่าไทย มีการเปลี่ยนแปลงในช่วงแรกของของแต่ละไม้ และต่อท้ายด้วยวรรคตอนจะมีรูปแบบเหมือนเดิมในช่วงวรรคหลังของแต่ละไม้ในหน้าทับสะระหม่าไทย ซึ่งรูปแบบเดียวกับการบรรเลงสระหม่าใหญ่ ในการบรรเลงประกอบการเสด็จ พระราชดำเนินโดยกระบวนพยุหยาตราทางชลมารค วงปี่ชวากลองแขกจะบรรเลงหน้าทับสะระหม่าไทยต่อด้วยการออก “หน้าทับโยน” ในการเชื่อมต่อบรรเลงในแต่ละไม้ของหน้าทับสะระหม่าไทย และการบรรเลงออก “หน้าทับแปลง” ในการส่งเสด็จพระราชดำเนินขึ้นฝั่งท่าฉนวน แล้วทอดลงจบใน “หน้าทับพร้อมลงโยน” จบเมื่อเรือพระที่นั่งจอดสนิทท่าฉนวน เป็นการส่งเสด็จพระราชดำเนินโดยกระบวนพยุหยาตราทางชลมารค

3.4 หน้าทับแปลง ลักษณะการตีหน้าทับแปลงจะตีติดต่อกับหน้าทับโยน ก่อนที่จะลงจบจังหวะมีความเร่งเร้ากระชับขึ้น ลักษณะการตีการตีส่ายระหว่างกลองแขกตัวผู้และตัวเมีย คล้ายคลึงกับหน้าทับปรบไก่ชั้นเดียว หากเพียงแต่มีการพลิกแพลงการเล่นระหว่างกลองตัวผู้และตัวเมียในการตีหน้าทับ ลักษณะการตีหน้าทับแปลงมีลักษณะการตีดังนี้

ตารางที่ 6 *หน้าทับแปลง*

ตัวผู้	- - ต นำ	- ต - -	ต นำ – ต	- นำ ต นำ	- - ต นำ	- ต - -	ต นำ – ต	- นำ ต นำ
ตัวเมีย	- - - ท	- น - -	- ท - น	- ท – ท	- - - ท	- น - -	- ท – น	- ท – ท

หมายเหตุ. โดย สหวัฒน์ ปลื้มปรีชา. 2544 : 136-137

จากการวิจัยศึกษาหน้าทับแปลง มีลักษณะของจังหวะ 4 จังหวะ ใน 1 หน้าทับ แตกต่างจากหน้าทับสะระหม่าไทยและหน้าทับโยน “หน้าทับแปลง” เมื่อบรรเลงในกระบวนพยุหยาตราทางชลมารค จะทำการบรรเลงเมื่อเรือพระที่นั่งลำทรงกำลังเข้าเทียบท่าฉนวน เรือกลองนอกหรือเรืออีเหลืองจะไม่มีการตีหน้าทับแปลงเป็นการลงจบในหน้าทับโยนพร้อมกับทำนองโยนของปี่ชวา ในส่วนเรือกลองในหรือเรือแตงโม เริ่มตีหน้าทับแปลงต่อด้วยหน้าทับพร้อมลงโยน เป็นการส่งเสด็จพระราชดำเนิน และเป็นสัญญาณบอกกล่าวให้เรือในริ้วกระบวน ผู้รอรับเสด็จพระราชดำเนิน ทราบว่าเรือพระที่นั่งใกล้เข้าเทียบท่าฉนวนแล้ว

3.5 หน้าทับพร้อมลงโยน หรือพร้อมลงจบ

หน้าทับพร้อมลงโยน หรือพร้อมลงจบ เป็นการบรรเลงติดต่อจากหน้าทับแปลง ผู้บรรเลงในวงปี่ชวากลองแขกทำบรรเลงลงจบพร้อมกัน ซึ่งหากบรรเลงในกระบวนพยุหยาตราทางชลมารค ผู้บรรเลงหน้าทับพร้อมลงโยน หรือพร้อมลงจบ จะทำการบรรเลงเมื่อเรือพระที่นั่งลำทรงใกล้จอดสนิท จนสุดท้ายต้องลงจบหมดหน้าทับพร้อมกับเรือพระที่นั่งเข้าเทียบท่าฉนวน

ตารางที่ 7 *หน้าทับพร้อมลงโยน หรือพร้อมลงจบ*

ตัวผู้	- - - ต	- - - ต	- - - ต	- - - ต	- - - ต	- - - ต
ตัวเมีย	- - - ป	- - - ป	- - - ท	- - - ป	- - - ป	- - - ท

ตัวผู้	- - - ต	- - - ต	- - - ต	- - - จ	- ต - -	- ต - จ
ตัวเมีย	- - - ป	- - - ป	- - - ท	- - - จ	- น - -	- นำ - ท

ตัวผู้	- - - จ	- ต - -	- ต - จ	- - - จ	- ต - -	- ต - จ
ตัวเมีย	- - - ท	- น - -	- นำ - ท	- - - จ	- น - -	- นำ - ท

ตัวผู้	- - - จ	- ต - -	- ต - จ	- - - จ	- ต - จ	- ต - จ
ตัวเมีย	- - - ท	- น - -	- นำ - ท	- - -จ	- น - ท	- นำ - ท

ตัวผู้	- - - จ	- ต - จ	- ต - จ	- - - นำ	- จ - น	- - - นำ
ตัวเมีย	- - - ท	- น - ท	- นำ - ท	- น - -	- นำ - -	- นำ – จ

ตัวผู้	- - - น	- ต - น	- ต - นำ	- - - -	- - - นำ	- - - -
ตัวเมีย	- น - -	- นำ - -	- นำ - ท	- - - น	- - - -	- - - -

หมายเหตุ. โดย สหวัฒน์ ปลื้มปรีชา. 2544 : 136-137

4. ทำนองสะระหม่าไทย

จากการศึกษาวงปี่ชวากลองแขก ประกอบกระบวนพยุหยาตราทางชลมารค “ปี่ชวา” ทำหน้าที่ดำเนินทำนอง “สะระหม่าไทย” ทำนองโยน ทำนองแปลง และทำนองพร้อมลงโยน “ทำนองสะระหม่าไทย” ในการบรรเลงในปี่ชวากลองแขก เรียกชื่อของกลุ่มเสียงของปี่ชวาว่า “ท่า” ซึ่งประกอบด้วย 4 ท่า ได้แก่ ท่าที่ 1 กลุ่มเสียงกลาง ท่าที่ 2 กลุ่มเสียงสูง ท่าที่ 3 กลุ่มเสียงต่ำ และท่าที่ 4 กลุ่มเสียงกลางผสมกลุ่มเสียงสูง การบรรเลงทำนองของปี่ชวาในแต่ละท่าจะบรรเลงสลับกันไปขึ้นอยู่กับผู้บรรเลง และเทคนิคของผู้

บรรเลงที่แตกต่างกันออกไป ผู้บรรเลงปี่ชวาต้องเข้าใจโครงสร้างหน้าทับสะระหม่าไทย เมื่อหมดหน้าทับในแต่ละไม้ปี่ชวาจะบรรเลงต่อด้วย “ทำนองโยน” เพื่อเข้าหน้าทับในไม้กลองต่อไป และการส่งเสด็จพระราชดำเนินขึ้นท่าฉนวน ปี่ชวาบรรเลง “ทำนองแปลง และ ทำนองพร้อมลงโยน” หากกล่าวโดยรวมแล้ว กระบวนการของ “สะระหม่าไทย” เป็นกระบวนการของ “หน้าทับ” ของกลองแขก โดยทำนองปี่บรรเลงประกอบตามโครงของหน้าทับประกอบด้วย หน้าทับสะระหม่าไทย ต่อด้วยหน้าทับโยน ในส่วนปี่ชวาประจำ “เรือกลองในหรือเรือแตงโม” ปี่ชวาจะดำเนินทำนองสะระหม่าไทย ต่อด้วยทำนองโยน ทำนองแปลง และทำนองพร้อมลงโยน เพื่อส่งเสด็จพระราชดำเนินขึ้นท่าฉนวน ในส่วนปี่ชวาประจำ “เรือกลองนอก หรือ เรืออีเหลือง” ฝีพายจะพายเรือเลยท่าฉนวนท่าราชวรดิฐ เพื่อตั้งริ้วกระบวนรอส่งเสด็จพระราชดำเนินขึ้นท่าฉนวน เมื่อเรือพระที่นั่งเข้าเทียบท่าฉนวน ปี่ชวาประจำเรือ “เรือกลองนอก หรือ เรืออีเหลือง” จะทำการบรรเลงหยุดลงใน “ทำนองโยน” ไม่มีบรรเลงออก “ทำนองแปลง” เพื่อส่งเสด็จพระราชดำเนิน แตกต่างกับ “เรือกลองใน หรือ เรือแตงโม” ที่ต้องบรรเลงส่งเสด็จพระราชดำเนินด้วยการลงจบใน และทำนองแปลง และทำนองพร้อมลงโยน เพื่อส่งเสด็จพระราชดำเนิน ในส่วนเครื่องดนตรีกำกับจังหวะได้แก่ “ฉิ่ง” ทำหน้าที่กำกับจังหวะในลักษณะ “เสียงฉิ่ง” เพียงเสียงเดียว โดยบรรเลงในจังหวะตกของทำนองและหน้าทับ กำกับควบคุมทำนองปี่ชวาและหน้าทับของกลองแขก (ปี๊บ คงลายทอง, การสื่อสารส่วนบุคคล,2568)

ในการวิจัยครั้งนี้เป็นการศึกษาองค์ความรู้ของ รองศาสตราจารย์สหวัฒน์ ปลื้มปรีชา ที่เกี่ยวข้องกับ “วงปี่ชวากลองแขก” ประกอบการเสด็จพระราชดำเนินทางชลมารค ซึ่งในอดีตนั้น รองศาสตราจารย์สหวัฒน์ ปลื้มปรีชา ได้ทำการถวายงานเป็นผู้บรรเลงใน “วงปี่ชวากลองแขก” ในพระราชพิธีถวายผ้าพระกฐินหลวง ณ วัดอรุณราชวราราม โดยการเสด็จพยุหยาตราทางชลมารค ในปีพุทธศักราช 2539 และ ในปีพุทธศักราช 2542 โดยพระบาทสมเด็จพระบรมชนกาธิเบศร มหาภูมิพล อดุลยเดชมหาราช เสด็จประกอบพระราชพิธีถวายผ้าพระกฐิน รองศาสตราจารย์สหวัฒน์ ปลื้มปรีชา ได้เป็นต้นแบบการนำองค์ความรู้การบรรเลง “วงปี่ชวากลองแขก” วงปี่กลองในพระราชพิธี นำมาถ่ายทอดให้กับนักเรียน ที่ได้ศึกษา ณ วิทยาลัยนาฏศิลป และ นักศึกษาในสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ รวมถึงศิษย์ในคณะคุรุศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ซึ่ง ณ ปัจจุบันศิษย์ที่ได้รับถ่ายทอดจาก รองศาสตราจารย์สหวัฒน์ ปลื้มปรีชา ส่วนหนึ่งได้เข้ารับราชการในสำนักการสังคีต กรมศิลปากร มีหน้าที่บรรเลงประจำวงปี่ชวากลองแขก ในพระราชพิธีบรมราชาภิเษกในรัชสมัยรัชกาลที่ 10 รวมถึง พระราชพิธีถวายผ้าพระกฐินหลวง ณ วัดอรุณราชวราราม โดยการเสด็จพยุหยาตราทางชลมารค ซึ่ง รองศาสตราจารย์สหวัฒน์ ปลื้มปรีชา ได้รับการถ่ายทอดองค์ความรู้ทางดนตรีไทยและเครื่องหนังไทยจาก คุณครูพริ้ง ดนตรีรส และคุณครูพริ้ง กาญจนผลิน ได้รับการถ่ายทอดองค์ความรู้ของ “วงปี่ชวากลองแขก” จำนวน 9 ไม้กลอง และต่อมา รองศาสตราจารย์สหวัฒน์ ปลื้มปรีชา ได้นำองค์ความรู้มาศึกษาต่อยอด จนครบ 21 ไม้กลอง และได้ถ่ายทอดให้ศิษย์ทั้งกลวิธีในการบรรเลงทั้งภาคปฏิบัติ และภาคทฤษฎีให้กับศิษย์ทุกคนด้วยความเมตตา ถ่ายทอดให้องค์ความรู้ทั้งหมดโดยไม่มีการปิดบังใด ๆ ทั้งสิ้น ทำให้องค์ความรู้ของ “วงปี่ชวากลองแขก” วงดนตรีในพระราชพิธี ได้อยู่คู่กับชนชาติไทยสืบไป

สรุปและอภิปรายผล

รัชสมัยรัชกาลที่ 10 พระราชพิธีบรมราชาภิเษก ในพระราชพิธีเบื้องปลายนั้น ส่วนหนึ่งเป็นขั้นตอนที่มีการจัดนอกเขตพระราชฐานนอกเขตพระบรมมหาราชวัง ได้แก่ พระราชพิธีเลียบพระนคร โดยกระบวนพยุหยาตราทางชลมารคมารค ได้มีแบบแผน และขั้นตอนของพระราชพิธี ซึ่งในงานวิจัยครั้งนี้เป็นกรณีศึกษา รองศาสตราจารย์สหวัฒน์ ปลื้มปรีชา โดยมีข้อสรุปเกี่ยวข้องกับวงปี่ชวากลองแขกดังนี้

1. วงปี่ชวากลองแขก มีประวัติความเป็นมารวมถึงบทบาทหน้าที่เริ่มจากการรับอิทธิพลมาจากชวา จากการรำกริชในรูปแบบของชวา ต่อมาในสมัยอยุธยาตอนปลายสยามประเทศได้นำวงปี่ชวากลองแขกใช้บรรเลงประกอบวรรณกรรมการแสดงของไทยเรื่องอิเหนา ในช่วงการแสดงรำกริชสุหรานากง และยังบรรเลงประกอบการรำกระบี่กระบอง การแห่นำกระบวนแห่โสกันต์ การนำเสด็จพระราชดำเนินกระบวนช้าง และกระบวนพยุหยาตราทางชลมารค ในสยามประเทศได้รับอิทธิพลมาทั้งเครื่องดนตรี ได้แก่ ปี่ชวา กลองแขก และหน้าทับที่เรียกว่า “สะระหม่าแขก” รูปแบบโครงสร้างของหน้าทับจะอยู่ในจังหวะคี่ คือ 3 จังหวะใน 1 หน้าทับ ทำให้เกิดวงดนตรีของไทยที่เรียกว่า “วงปี่ชวากลองแขก” และได้มีการนำหน้าทับสะระหม่าแขกมาขยายเป็นหน้าทับโยน

2. โครงสร้างหน้าทับโยน หน้าทับโยน หลังจากสะระหม่าแขกเข้ามาในสมัยอยุธยาตอนปลาย ครูอาจารย์ทางด้านดนตรีไทยได้นำสะระหม่าแขกมาขยายมาเป็น “หน้าทับโยน” ขยายจาก 3 จังหวะใน 1 หน้าทับ มาเป็นหน้าทับโยนที่มี 6 จังหวะใน 1 หน้าทับ พบเห็นได้จาก ในยุคสมัยพระเจ้ากรุงธนบุรี ในการต่อยมวยในสมัยนายขนมต้ม ได้นำหน้าทับโยนเข้ามาบรรเลงในการต่อสู้การต่อยมวยไทย รวมถึงการแสดงรำกริชในรูปแบบของไทย คือ “รำกริชสุหรานากง” การแสดงในเพลงฝรั่งรำเท้า และต่อด้วยการรำกริชใน “หน้าทับโยนและ หน้าทับแปลง” จนมีการนำจังหวะหน้าทับโยน มาสร้างเป็นหน้าทับสะระหม่าไทย หรือ สะหม่าใหญ่ ในปัจจุบัน

3. หน้าทับสะระหม่าไทย หรือ สะระหม่าใหญ่ มี 6 จังหวะใน 1 วรรค ซึ่งมีการเรียกหน้าทับโดยใช้คำว่า “ไม้” ได้แก่ ไม้ที่ 1 ชื่อว่า “ไม้ต้น” ไม้ที่ 2 ชื่อว่า “ไม้โปรย” และไม้ที่ 3 ชื่อว่า “ไม้แดก” เมื่อหมดแต่ละไม้จะเชื่อมต่อด้วยหน้าทับโยน เพื่อจะเข้าไม้ต่อไป ซึ่งไม้ต้น ไม้โปรย และไม้แดก ได้แยกย่อยในเนื้อของหน้าทับร้อยเรียงกันเป็นแต่ละวรรคที่มีชื่อเรียกในแต่ละวรรคของหน้าทับ

4. วงปี่ชวากลองแขกในการเสด็จพระราชดำเนินทางชลมารค ได้จัดให้ “วงปี่ชวากลองแขก”ประจำเรือกลองนอกและเรือกลองใน ซึ่งมีบทบาทหน้าที่ดังนี้ “เรือกลองใน” ประจำอยู่ในริ้วกระบวนสายกลาง จัดอยู่ในริ้วกระบวนนำหน้าเรือสุพรรณหงส์ ซึ่งเรือกลองใน หรือ เรือแตงโมนั้น เป็นเรือสำหรับผู้บัญชาการ เช่น ผู้บัญชาการทหารเรือ และวงปี่ชวากลองแขก ทำหน้าที่บรรเลงบรรเลงเพลง “สะระหม่าไทย” หรือเรียกว่า “หน้าทับสะระหม่าไทย” ประกอบริ้วกระบวนพยุหยาตราทางชลมารค บรรเลงเพียง 3 ไม้ ไม้ที่ 1 มีชื่อเรียกว่า “ไม้ต้น” ที่จะบรรเลงต่อด้วย “หน้าทับโยน” เป็นตัวเชื่อมหน้าทับเพื่อจะบรรเลงเข้าหน้าทับสะระหม่าไทยในไม้ต่อไป จนถึงการส่งเสด็จพระราชดำเนิน เมื่อเรือเข้าใกล้เทียบท่า ปี่ชวาจะเป่าบรรเลงทำนอง “แปลง” ในส่วน

กลองแขกจะตีหน้าทับเรียกว่า “หน้าทับแปลง” และลงจบด้วย “ทำนองพร้อมลงโยน” เพื่อส่งเสด็จพระราชดำเนิน ในส่วน “เรือกลองนอก” เป็นเรือสำหรับรองผู้บัญชาการ เช่น เสนาธิการทหารเรือ และวงปี่ชวากลองแขกทำหน้าที่บรรเลงเพลง “สะระหม่าไทย” และ “หน้าทับสะระหม่าไทย” บรรเลงหน้าทับเพียง 3 ไม้ เมื่อบรรเลงหมดในแต่ละไม้ในจะมีการบรรเลงต่อด้วย “หน้าทับโยน” เป็นตัวเชื่อมหน้าทับเพื่อบรรเลงเข้าหน้าทับสะระหม่าไทยไม้ต่อไป จนถึงการส่งเสด็จพระราชดำเนินใน “หน้าทับโยน” โดยไม่มีการตี “หน้าทับแปลง” เพื่อส่งเสด็จพระราชดำเนิน

5. ทำนองสะระหม่าไทย

“ปี่ชวา” ทำหน้าที่ดำเนินทำนอง “สะระหม่าไทย” ทำนองโยน ทำนองแปลง และทำนองพร้อมลงโยน “ทำนองสะระหม่าไทย” ในการบรรเลงในปี่ชวากลองแขก เรียกชื่อของกลุ่มเสียงของปี่ชวาว่า “ท่า” ซึ่งประกอบด้วย 4 ท่า ได้แก่ ท่าที่ 1 กลุ่มเสียงกลาง ท่าที่ 2 กลุ่มเสียงสูง ท่าที่ 3 กลุ่มเสียงต่ำ และท่าที่ 4 กลุ่มเสียงกลางผสมกลุ่มเสียงสูง การบรรเลงทำนองของปี่ชวาในแต่ละท่าจะบรรเลงสลับกันไปขึ้นอยู่กับผู้บรรเลงและเทคนิคของผู้บรรเลงที่แตกต่างกันออกไป ผู้บรรเลงปี่ชวาจะต้องเข้าใจโครงสร้างหน้าทับสะระหม่าไทย เมื่อหมดหน้าทับในแต่ละไม้ปี่ชวาจะบรรเลงต่อด้วย “ทำนองโยน” เพื่อเข้าหน้าทับในไม้กลองต่อไป ในส่วนปี่ชวาประจำ “เรือกลองใน” จะดำเนินทำนองสะระหม่าไทย ต่อด้วยทำนองโยน และทำนองแปลง เพื่อส่งเสด็จพระราชดำเนิน ในส่วนปี่ชวาประจำ “เรือกลองนอก” จะดำเนินทำนองสะระหม่าไทย ต่อด้วยทำนองโยน และทำการลงจบด้วยทำนองโยน เพื่อส่งเสด็จพระราชดำเนินขึ้นท่าฉนวน

การศึกษาวงปี่ชวากลองแขกในพระราชพิธีบรมราชาภิเษก : กรณีศึกษารองศาสตราจารย์สหวัฒน์ ปลื้มปรีชา ได้นำผลการศึกษามาอภิปรายผล โดยใช้แนวคิด ทฤษฎี ผลการศึกษาวิจัยมาสนับสนุนการวิจัยในส่วนที่สอดคล้องซึ่งผลการอภิปรายดังนี้

การศึกษาวงปี่ชวากลองแขกในพระราชพิธีบรมราชาภิเษก : กรณีศึกษารองศาสตราจารย์สหวัฒน์ ปลื้มปรีชา ได้ทราบถึงบทบาทหน้าที่เพลงหน้าพาทย์ที่ใช้บรรเลงกับพิธีมงคลของไทย ซึ่งมีความสอดคล้องกับงานวิจัยของสุภาพร มาสมบูรณ์ (2558: 8-9) กล่าวว่า วงปี่ชวากลองแขก มีแบบแผนในการจัดรูปแบบของใกล้เคียงกับวงปัญจดุริยางค์ โดยมีการรับวัฒนธรรมผ่านทางชวามาเลเซียสู่พิธีกรรมหลวงของชาวไทย โดยมีการใช้ประโคมในพระราชพิธีพยุหยาตรา การฝึกยุทธกีฬา ต่อมาเมื่อมวยและศาสตราวุธโบราณได้กลายมาเป็นกีฬาและมหรสพของชาวบ้าน ประเทศไทยได้รับวัฒนธรรมปี่ชวาเข้ามาพร้อมกับกลองซึ่งชาวไทยมีชื่อเรียกว่า “กลองแขก” ในรูปแบบวงดุริยางค์ที่มีชื่อเรียกว่า “กลองสี่ปี่หนึ่ง” นอกจากนั้นยังสอดคล้องกับงานวิจัยของเกษร เอมโอด และคณะ (2563: 58-59) ที่กล่าวถึง วงประโคมแบบปัญจวาทยะว่า เริ่มปรากฏหลักฐานชัดเจนตั้งแต่สมัยอยุธยา ทั้งกลองชนะ กลองแขก และกลองมาลายู ซึ่งบทบาทของกลองชนะในหนังสือพระราชพงศาวดารกรุงศรีอยุธยา ฉบับจันทนุมาศ (เจิม) พบกลองชนะใช้บรรเลงประโคมในการตรวจกองทัพ เพื่อความพร้อมในยามศึกสงคราม ต่อกลองชนะใช้เป็นเครื่องอิสริยยศประโคมในกระบวนพยุหยาตรา และสอดคล้องกับสหวัฒน์ ปลื้มปรีชา (2544: 26) กล่าวถึง วงปี่กลองทำหน้าที่เป็นเครื่องดนตรีที่ใช้สำหรับพระมหากษัตริย์ ทำ

หน้าที่เป็นสัญลักษณ์และจัดลำดับทางสังคม โดยมีข้อกำหนดตามบรรดาศักดิ์สูงสามารถจะมีวงปี่กลองบรรเลงประโคม เพื่อแสดงฐานะของตนรวมถึงการแห่แหนในเวลาเดินทางไปราชการ วงปี่กลองมีบทบาทหน้าที่เป็นเครื่องประโคมรับใช้อยู่ในพระราชพิธีของพระมหากษัตริย์ในพระราชวัง

จากการอภิปรายผลการวิจัยการศึกษาวงปี่ชวากลองแขกในพระราชพิธีบรมราชาภิเษก : กรณีศึกษารองศาสตราจารย์สหวัฒน์ ปลื้มปรีชา ทำให้เห็นความสอดคล้องกับประวัติความเป็นมา บทบาทหน้าที่ โครงสร้างหน้าทับในวงปี่ชวากลองแขกจากอดีตสู่ปัจจุบัน

ข้อเสนอแนะการวิจัย

1. ข้อเสนอแนะสำหรับการปฏิบัติ
    1.1 การบันทึกบทเพลงประกอบพระราชพิธีบรมราชาภิเษก
    1.2 การบันทึกขั้นตอนของพระราชพิธีบรมราชาภิเษก
2. ข้อเสนอแนะสำหรับการทำวิจัยครั้งต่อไป
    2.1 ศึกษาหน้าทับสะระหม่าไทย ที่นอกเหนือจาก 3 ไม้กลอง ไม้ต้น ไม้โปรย ไม้แดก
    2.2 ศึกษาเพลงที่บรรเลงการประกอบพระราชพิธีบรมราชาภิเษก

รายการอ้างอิง

เกษร เอมโอด และคณะ. (2563). วงประโคมแบบปัญจวาทยะประเทศไทย. วารสารมนุษศาสตร์ มหาวิทยาลัยนเรศวร. 17(2). 58-59.

ดำรงราชานุภาพ,สมเด็จกรมพระยา. (2473). ตำนานเครื่องมโหรีปี่พาทย์. งานพระราชทานเพลิงศพ คุณหญิงมโนปกรณ์นิติธาดา. กรุงเทพมหานคร : โรงพิมพ์โสภณพิพรรฒธนากร.

สหวัฒน์ ปลื้มปรีชา. (2544). วงกลองแขก : วงปี่กลองในพระราชพิธีไทย. ปริญญาศิลปศาตรมหาบัณฑิต สาขาวัฒนธรรมศึกษา บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยมหิดล.

สหวัฒน์ ปลื้มปรีชา. (2560). เครื่องหนัง:หน้าทับที่ใช้กับเพลงไทย. กรุงเทพมหานคร : มีนเซอวิชซัพพลาย.

สุภาพร มาสมบูรณ์.(2558). วงปี่ชวากลองแขกประกอบการชกมวยในจังหวัดชลบุรี. ปริญญาศิลปศาตรมหาบัณฑิต สาขาดุริยางค์ไทย คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์ มหาวิทยาลัย.

บทความวิจัย (Research Article)

‘Thai Sing Application’: Urban Cultural-Educational Learning Media Promoting Thai Local Vibes to Global Sphere

Dr. Suchada Sowat

Lecturer, Department of Music Education, Faculty of Arts Education, Bunditpatanasilpa Institute of Fine Arts

suchada.s.lecturer1986@gmail.com

Received: March 10, 2025 **Revised:** March 26, 2025 **Accepted:** April 28, 2025 **Published:** August 31, 2025

Abstract

Thai classical singing is one of the ancient vocal performances of Thailand. It does exist nowadays to serve educational and cultural functions. This paper illustrates the development of Thai Sing, a self-learning educational application for Thai and non-Thai learners to learn about singing Thai classical songs. This paper provides a preliminary background of Thai classical singing in the following aspects: vocal elements (lyrics and the *uan* or wordless vocalization), teaching styles in relation to educational technology and contemporary learning style of students in Thai classical singing major, international contexts of learning and teaching Thai classical singing oversea. Then, the paper demonstrates the creation of the Thai Sing Application (a developed prototype application available for both iOS and Android platform.) based on research and development methodology, including objectives, related works, methodology, findings, and discussion on how the Thai Sing Application can be the integrative educational media to make local Thai culture approachable by global audiences; the paper also manifests that Thai culture was presented by bringing them into the song content used in the Thai Sing Application. Furthermore, this paper embraces how the Thai Sing Application is compatible with the urban consumption style and has become one of the Thai cultural media that supports lifelong learning and cultural diversity globally.

Keywords: Thai classical singing, Thai Sing Application, educational technology, educational media, Thai culture

Introduction

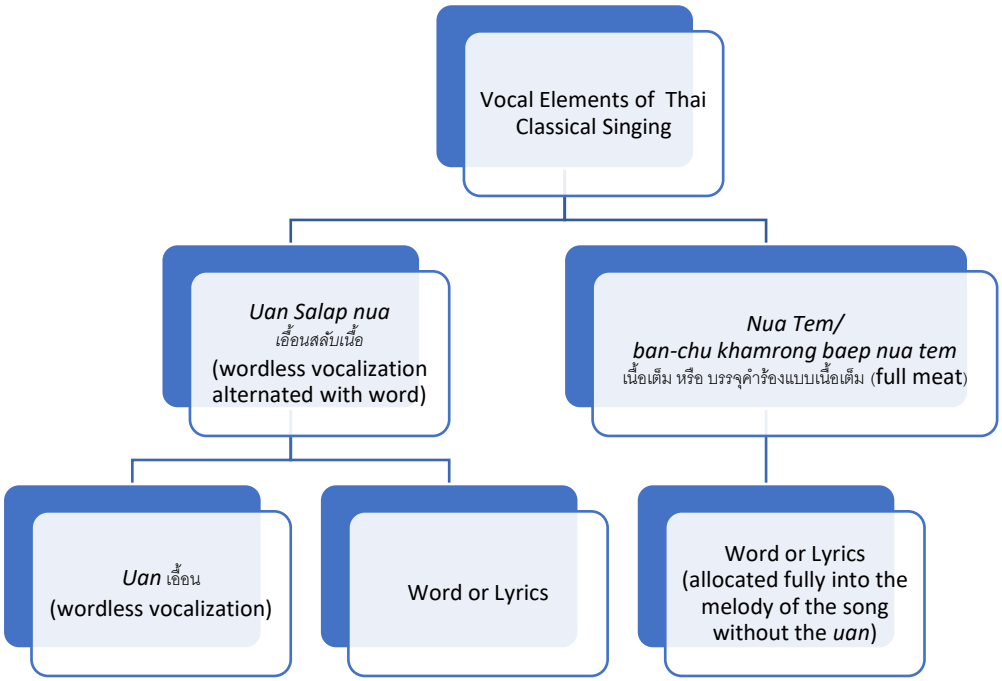
Thai classical singing or traditional Thai singing known as *'khap rong phleng Thai'* ขับร้องเพลงไทย is one of the ancient Thai vocalizations developed from traditional storytelling and recitation, and it was evolved and modulated with the influence of court tradition reflected through the style of singing, the singing components, singing use and function as well as singing tradition. The elements of Thai classical singing are divided into two different features, including *kham rong* คำร้อง (lyrics or words) and *uan* เอื้อน (wordless vocalization). The two components are used and synchronized together and alternately in the vocal performance. While lyrics are sung as song words, the *uan* is inserted between the lyrical syllables to continue the song.

Thai classical singing is also categorized based on its usage in different contexts. Thuam Prasitthikun has divided different categories of Thai classical singing as follows: 1) *kha prong kap kan sa-daeng* ขับร้องกับการแสดง (singing with theatre), 2) *kha prong kap kan banleng* ขับร้องกับการบรรเลง (singing with music), and 3) *khap rong itsara* ขับร้องอิสระ (singing with no musical and theatrical accompaniment) (Prastthikun, 1981). These categories are based on the function of singing and the different types of contexts in which the singing is involved.

Thai classical singing can also be divided based on the prominent vocal characteristics in the song. On the one hand, the traditional style of singing combines lyrics and the *uan* (wordless vocalization); this style of singing is called '*uan salap nua*' เอื้อนสลับเนื้อ (wordless voice alternated with the word) (Boonchuay Sowat, personal communication, December 19, 2024), in which there is a collaboration between the *uan* (wordless voice) and *nua* (lyrics or word). This style of singing has been transmitted over the centuries until the present.

On the contrary, another style of Thai classical singing is called *ban-chu kham rong baep nua tem* บรรจุคำร้องแบบเนื้อเต็ม (containing the lyrics fully into the melody) or *nua tem* เนื้อเต็ม (full meat). It is a singing in which the lyrics are allocated fully into the melody of the song without the use of the *uan* or wordless vocalization. In other words, the use of *uan* is not part of the singing, but lyrics fully fit into the melody to be sung without a wordless voice.

Figure 1 *Vocal Elements of uan salap nua and nua tem (Suchada Sowat, 2024)*



Noted. by Suchada Sowat, 2025

The vocal projection of the *uan* requires some basic vocal skills and a lot of training to produce the *uan* properly; therefore, it leads to the challenges of Thai classical singing. In contrast, the *nua tem* style is more likely to be easier than the *uan* as the singer needs to sing the lyrics based on the melody without wordless singing. The *nua tem* singing style has been commonly used to teach basic Thai singing, especially for teaching basic Thai classical singing to kids in the school system because it is easy for kids to sing the words. However, they learn how to sing the *uan* at a higher level of singing practice.

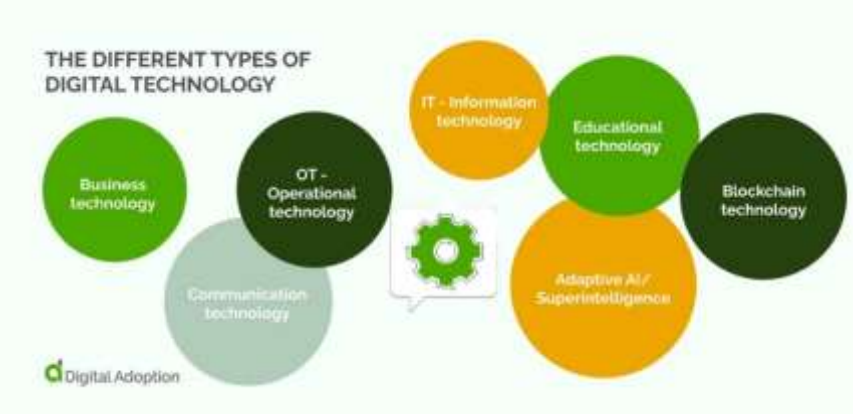
There were a number of traditional Thai repertoires selected for teaching singing to kids and it becomes a group of kids' songs used classical Thai melodies. Most of them were from existing pieces and they were taken as a melody to be allocated with a brand-new lyrics written purposely to provide children with moral thoughts for living in society.

Even though there were a number of kid songs in Thailand, most of them are composed, arranged, played, and sung based on western music instruments and ensemble. It could be said that it is quite rare to find a brand-new collection of the kid songs created to appropriate contemporary Thai and global society and performed based on Thai classical music instruments.

The existence of Thai classical singing in urban Thai society, especially in Bangkok, can be seen through two different aspects: 1) as a traditional cultural performing art passed down from many generations to be performed in urban cultural events to remind people of the old-fashion style of singing; it could either involve with music or dance and 2) as a professional subject allocated in educational system in primary and secondary level as well as higher education. However, these two aspects are not separatable because Thai classical singing is taught in the educational system and performed in public events as a cultural performing art of Thailand.

Digital technology has become an important tool for a global lifestyle. The initial definition of digital technology refers to electronic tools, devices, systems, and resources utilized to process or store data and complete many other functions. The concept and categories of digital technology can be perceived as follows: Business technology, IT– Information technology, Communication technology, OT– Operational technology, Adaptive AI/ Superintelligence, Blockchain technology, and Educational technology. It could be said that educational technology has become one of the trendy ways of learning for global students; educational technology or EdTech has revolutionized how students learn by offering breakthroughs such as computer-based instruction, interactive learning tools, audio-visual systems, and online resources (Digital Adoption, 2024). Subsequently, educational technology has inspired the idea of developing the educational application used through mobile and iPad platform; and it became the initial concept of 'Thai Sing Application' developed purposely to learn about singing classical Thai song.

Figure 2 *The Different Types of Digital Technology. "What is digital technology?"*



Noted. From Digital Adoption, 2024 (https://www.digital-adoption.com.)

Ed-Tech has been evolving dramatically; consequently, it is unavoidable for teachers to face the changeable learning development and the process of learning for modern people. The teacher is no longer a person who passes down knowledge to children; in contrast, a teacher becomes a coach or mentor who can guide students on where and how to acquire the knowledge needed. Notably, the teacher is expected to be able to produce educational media or materials that are accessible on the cloud platforms. Hence, educational applications have become accessible learning channels for students living in an urban society surrounded by current technology.

In addition, the current author has been working in the Thai classical singing circle as a professional Thai classical singer and teacher who has taught Thai classical singing and music to international learners in different countries, including Cambodia, the Netherlands, and the United Kingdom. In addition, the technological concept was brought up in this project as a tool to create educational media accessible for local and global learners who are interested in Thai classical singing and Thai cultures embodied within the singing.

The arrival of virtual education became a significant style of learning after the pandemic covid 2019. Lifestyles of people have changed dramatically; a visual society turns out to be a central station to connect people from far away and even different countries to be allocated as virtual classrooms and virtual training (Ref). Correspondingly, the self-learning process has played a significant role in showing the learner's ability and learning progress without meeting the instructor in person. There are a number of educational media developed by teachers to be used in online teaching session in which motivative visual and audio materials are required to make the online classroom attractive and avoid tedious online classroom for students.
Even though the pandemic in 2019 has already become endemic and the lifestyles of people have become normal like before the pandemic, the virtual society and environment for a living are still remaining and developing. In the education related to Thai classical singing, the oral tradition (face-to-face teaching) is the original teaching method. Students need to learn the singing lesson in person to memorize singing knowledge and practice singing skills in front of the teacher.

However, online setting has become dominant dramatically due to the learning styles of urban students. As a professional Thai classical singing teacher, I frequently use the ‘semi-oral tradition’ in undergraduate Thai vocal teaching. In other words, some undergraduate students preferred learning by ‘semi-oral tradition’ or mixed teaching styles, which included online self-practice followed by on-site meetings. In other words, students would have listened to the songs from the virtual samples made by the teacher before attending the on-site singing class. They would have met the vocal teacher and sang in front of the teacher to gain comments on their vocal improvement. Mixed online and on-site Thai vocal teaching can somehow enhance the self-practice skills of students because they must manage themselves to learn the lesson and practice vocal skills as fluently as they can before attending the face-to-face meeting with the vocal teacher to recheck and guide them on how to improve their vocal skills properly.

Cloud storage has been one of the effective options for teacher who wants to create and collect their educational medias for different subjects. YouTube become one of the most popular platforms to serve this function. The current author created YouTube channel to collect the Thai classical songs, which are the singing lessons of Thai classical singing skills allocated in the undergraduate curriculum for Thai classical singing students and have been using this platform currently.

Figure 3 List of Thai classical songs collected as a YouTube playlist made by Thai classical singing teacher, (Dr. Suchada Sowat)

Noted. by Suchada Sowat, 2025.

Figure 4 Thai classical singing class for undergraduate students attending the class to meet the teacher after listening to the song samples through YouTube channel made by teacher).

Noted. by Suchada Sowat, 2024.

Regarding international contexts, Thai classical singing is one of the Thai cultural subjects that has caught the interest of students who are non-Thai. A group of foreigners were studying Thai classical singing as part of the York Thai Music group in York, UK. The course was taught by professional Thai classical musicians and singers studying for doctoral degrees in the UK. Students included both Asian, European and British. The current author used to be one of the teachers who gave a Thai classical singing session to foreigners from 2015 to 2018; the teaching experience helped the author understand how to teach Thai singing to non-Thai people. Most of the singing content, especially the songs, are taken from traditional Thai music repertoire to be taught based on oral tradition, which sometimes obstructs the understanding of international students. Thus, it would be helpful to have a particular set of Thai classical singing lessons that are understandable and accessible for global international students.

Consequently, all the statements mentioned above inspired the current author to seek and develop further materials to be used in a broader platform to teach Thai classical singing to foreigners easily. The initial requirement is that the singing materials include songs, teaching methods, and cultural contexts with simple and accessible features for international learners.

Figure 5 Teaching Thai classical singing for Thai and non-Thai stduents in the York Thai Music Group located at Department of Music, University of York, UK in 2015.

Noted. by Suchada Sowat., 2015.

Therefore, the current state and experience in teaching Thai classical singing, as mentioned earlier, inspired the researcher to conduct a research and development project to create the Thai Sing Application, a self-learning application available globally through iOS and Android platforms.

Objectives

The research objectives are:

1. to examine the musical characteristics of Thai kid songs.

2. to create a group of brand-new musical compositions used in developing Thai classical singing applications for Thai and non-Thai learners.

Scope of the Research

The research focuses on the development of the self-learning application titled “Thai Sing” to learn about singing Thai classical song, which is accessible and understood for Thai and non-Thai learners. The research has emphasized on making educational tool to support self-learning practice of the student/audiences in the area of Thai classical singing learning. The prototype application developed is available for iOS and Android platform via smart phone and tablet.

The language used in the Thai Sing Application includes Thai and English languages. Especially, the songs to be sung in the application

Review of Literature

Reviewing previous works, related concepts, theories, and ideas are examined as initial knowledge to develop a practical singing application, which is the final goal of the research. There are several reflective ideas reviewed as follows:

1. Cultural Flows in Urban Educational Information and Global Accessibility

As the Thai Sing Application is an educational application to teach and promote Thai classical singing connected to international audiences and to be accessible through a global platform, the fundamental concepts of cultural flows are one of the related perspectives that should be mentioned. Correspondingly, Appadurai global scapes is one of the well-known globalization theories focusing on changeable human activities based on the global culture in their living to be seen through five scapes of globalization: (1) ethnoscape, (2) mediascape, (3) technoscape, (4) financescape, and (5) ideoscape (Appadurai, 1996). This fundamental approach to Appaurai's escape has become a reflexive theory to understand the conceptual approaches to application development. While ethnoscape and ideoscape can be seen through the use of traditional Thai singing content, technoscape and mediascape have played a significant role in distributing the content and increasing the accessibility to local content for global users through the use and function of the applications launched on global platforms.

According to Pablo Boczkowski, Eugenia, and Mora (2017), the style of consuming information of young people can be understood in the way that they consume the news through social media. The research showed two ideal-typical forms of news consumption, which include "first visit" (longer and habitualized with more continuous duration) and "subsequent visits" (shorter and not habitualized with discontinuous duration); these two types of new consumption manners explained the importance of continuation for consumption behaviours that can be used as an initial idea of creating and designing educational contents and application appropriate for urban people who mainly access social media platforms.

2. Integrative Strategies of Teaching and Learning within Application Development

Learning style is a crucial factor influencing the constructional style of Thai Sing application development. In other words, it is difficult to claim which one is the best learning style appropriate for all learners. There has been a continuation of scholars discussing that

learning style is not the most important that teachers should manage and prepare for all students because different students can differentiate their way of learning. The paramount goal of teaching should be to provide them not only with knowledge and skills but also to empower them, learner, to think, solve problems, and create their own way of learning based on the understanding of extensive behaviours and various abilities to learn about something individually (LeBlanc, 2018). This statement suggests that the way people start learning about something mostly depends on themselves, and then the learning strategies can be improved from their collected experiences. Therefore, the development of the Thai Sing Application is based on a self-learning style to not only provide the learner knowledge and vocal skills facilitation within the application but also open multiple practising singing skills depending on the individual style of users.

The primary idea of self-learning practice embraces the concepts of Heutagogy, which are derived from the configurated philosophical concepts of Humanism and Constructivism. Heutagogy is how learners can decide what, how, and where to learn; it rejects teacher-centred education (Nikolovska, Ilieva, and Grizev, 2019). Even though the self-learning concept influences the Thai Sing Application in how learners can access knowledge and examples of singing, it still needs to rely on a partially teacher-centered style. In other words, the Thai Sing Application has borrowed a self-learning style so that learners can visit and access the knowledge whenever and wherever they want to. However, the vocal contents are somehow arranged, led, and sampled by the teacher and appear through the sample visual and audio materials. The application user/learner can select when, where, and how to learn to sing Thai classical songs, but they start learning from a group of materials appropriately allocated. Thus, the functions of the Thai Sing Application become an integrative educational tool for learning Thai classical singing with a mix of teacher-centered and self-centered education.

Online learning has become more effective in teaching all kinds of knowledge nowadays. The use of online materials to give students more chances to access information and knowledge has become common and is mostly used in rural and urban classrooms. There are similarities in the choice of the leading platform between teachers in rural and urban areas in the implementation of online learning, which suggests that using online materials is helpful for the current way of teaching and learning (Riastini and others, 2022).

Mobile technology in education is the concept that brings about the knowledge, mobility, and accessibility of educational knowledge that affect the opportunity of learning of various learners. Mobile technology can benefit the educational gap among children from different backgrounds (Khan, Hwang, and Rehman, 2019). The Thai Sing application can portray how mobile technology in educational applications helps learners from far away, from different backgrounds and diverse communities, access particular local knowledge through global mobile technology. The way that users access the knowledge and samples of Thai classical singing by themselves anywhere and everywhere serves the gap filled by using mobile technology as an educational application that includes devices, networking, and communication.

Research Methodology

Thai Sing Application is an educational application developed to teach Thai classical singing based on a self-learning style. The process of making the application could be divided into three important stages: 1) research collecting data from documents, interviews, and media observation, 2) musical composition making (composing the musical melody and writing lyrics), and 3) application development which was the process of working with the application developer. The final goal of making the application is to launch the Thai Sing Application, which is available on both iOS and Android platforms.

The entire research uses research and development methods. There are three types of research and development, including basic research, applied research, and experimental development (Davenpor, 2025). However, applied research is the most appropriate style for Thai Sing App development because the research aims to find particular knowledge about learning Thai classical singing for Thai and non-Thai learners and make a new product, the educational application called Thai Sing. Consequently, research data were from different sources regarding the following perspectives: 1) musical characteristics of Thai songs which are suitable for kids, 2) appropriate and updated contents for the song understandable and accessible for Thai and non-Thai learners, 3) the structural elements associated with educational application development, and 4) broadcasting and launching the application in the current app market and global social media platform.

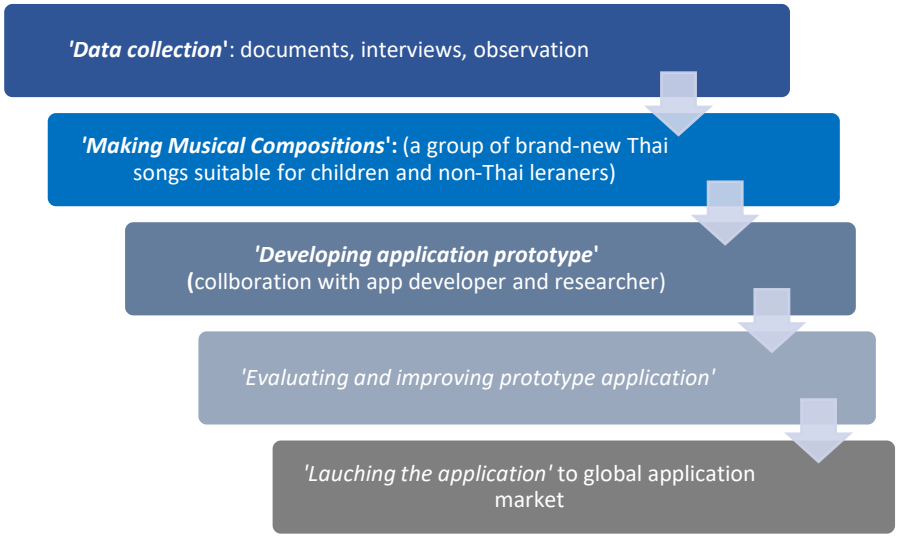
1. Data Collection

Research data were collected from documents and interviews with related experts in

different fields, including experts in Thai classical music and singing, specialists in English teaching, and Thai-English translation. Then, the data collected were analyzed and used as a substantial idea to compose a group of songs for the application. The researcher has collaborated with an application developer who can turn the researcher's ideas into a tangible educational application titled 'Thai Sing' as a prototype application to allow and enhance users to train themselves to sing Thai classical songs in modern and global contexts.

Finally, a focus group with related experts was conducted to evaluate the prototype application; the comments, suggestions, and recommendations gained from the focus group members were used to improve the quality of the application. Lastly, the Thai Sing was already launched and appeared in app markets, including iOS and Android platforms.

Figure 6 *Processes of making the research based on research and development methodology*



Noted. by Suchada Sowat., 2025.

Research Findings

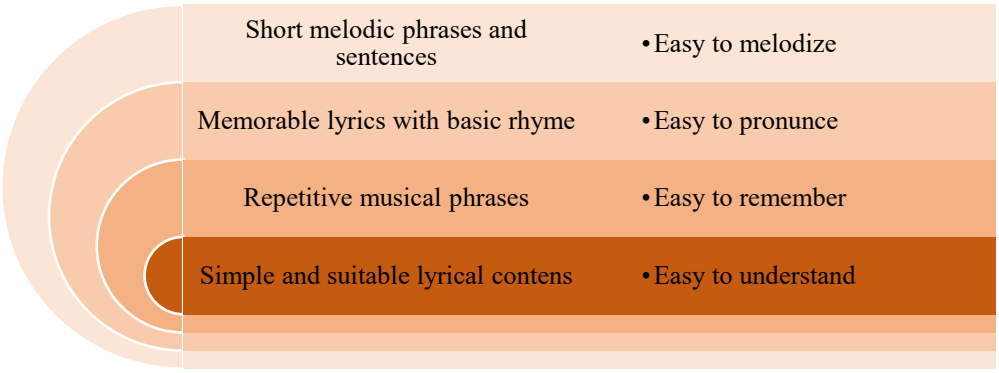
The research findings embraced two aspects:) the knowledge regarding the musical features suitable for kid songs understandable for Thai and non-Thai learners and 2) the prototype application available for both Android and iOS operating systems. Further details of findings can be explained as follows:

Musical Characteristics and Brand-New Thai Classical Music Compositions for Local and Global Audiences with Thai Cultural Iconic Signatures

Making musical compositions is one of the important stages in this research. A group of

brand-new Thai traditional music compositions were made to be allocated as vocal lessons in the Thai Sing application. The musical characteristics of the kid songs were taken as the ideal musical style to compose a group of brand-new songs because the musical features found in kids' songs are simple, memorable, energetic, and catchy, which are the expected musical features that should be fit in a group of brand-new songs composed. The idea for composing traditional Thai music composition that is suitable for kids and beginners includes the following elemental styles: 1) short melodic phrases and sentences, 2) memorable lyrics with basic rhyme, 3) repetitive musical phrases to make the song unique and catchy, and 4) simple contents with suitable themes in lyrics (Boonchuay Sowat, personal communication, November 16, 2023). Therefore, all musical features were used as an obviously musical style for composing the songs to be learnt by Thai and non-Thai learners through Thai Sing Application.

Figure 7 Spectrum of Outstanding Musical Features of Kids Song



Noted. by Suchada Sowat, 2025.

There are six brand-new musical compositions, including (1) This is Thailand ที่นี่เมืองไทย, (2) Thai Wai Sawatdi ไทยไหว้สวัสดี, (3) Thai Flag ธงไทย, (4) Speak Thai พูดไทย, (5) Thai Fruits กราวผลไม้ไทย, and (6) Thai Songkran สงกรานต์ไทย. The compositions were composed particularly with simple musical features and memorable lyrics, like kid songs, to be recognized quickly and to make them catchy. While some songs have Thai and English lyrics, some do not allow learners to practice Thai pronunciation properly. Hence, multiple valuable characteristics exist within a group of brand-new compositions within each song. Further information can be found in the QR code attached:

Figure 8 *QR Code to access the musical compositions used as vocal lessons in the Thai Sing Application*

Noted. by Suchada Sowat, 2025.

Apart from using Thai Sing as a self-practice application, musical compositions allocated in the Thai Sing application were also used to teach Thai classical singing to non-Thai learners in the classroom. The researcher has integrated the function of the Thai Sing application as one of the teaching materials to give vocal assignments to international postgraduate students of Bunditpatanasilpa Institute of Fine Arts. Students are able to access the materials and practices at home, especially; they can also make audio and video recordings through the Thai Sina application and share them with the teacher during the semester.

In addition, the prototype Thai Sing Application was also used as an integrative educational media for teaching Thai classical singing for non-Thai learners. The current author used Thai Sing Application to motivate postgraduate students to practice themselves through the functional usage of the Thai Sing Application.

Figure 13 *Using Thai Sing Application for Teaching foreign students*

Noted. by Suchada Sowat, 2025.

Regarding the song content, the lyrics used in the compositions were developed from the analysis of Thai iconic cultural symbols, including Thai greetings, Thai food, Thai national symbols, local fruits in Thailand, and Thai tradition. While the song This is Thailand gives the overall perspective of Thailand with welcoming vibes, the rest of the song signifies particular Thai cultural expressions such as Thai Wai or Thai greeting, Thai fruits, and even teaching how to speak Thai through the song titled Speak Thai. Especially, the 'Songkran' festival which was currently added to UNESCO Representative Lists of the Intangible Cultural Heritage of Humanity in 2023 (UNESCO, 2025).

One of the important musical features in a group of musical compositions is how English lyrics were composed based on traditional Thai rhyme. Researchers have composed English lyrics based on understanding the rhyme used in Thai poems, but the lyrics' meaning remains. This practice has never been done before in composing a Thai song with English lyrics written according to traditional Thai poetic rhyme. The word's sound is as important as the word's meaning to be sung in Thai classical vocal style.

Summary and Discussion

In summary, the findings of the research embraced 1) the intellectual approaches regarding the way of composing the song with the integration of kid's songs and cultural songs understandable for Thai and non-Thai learners and 2) the prototype application available on iOS and Android via smartphone and tablet under the name of 'Thai Sing'. Thai Sing can be accessible to Thai and non-Thai learners and other target customers interested in exploring Thai local and traditional music culture in the form of global tools such as mobile applications.

Interestingly, the prominent features of the Thai Sing Application reflect different aspects in relation to its multiple benefits for the users/learners. It could be explained in the following points:

1. Thai Sing as the Interconnection of Broader Target Groups to Sing Thai Classical Song

A group of brand-new compositions used in the Thai Sing Application has derived from the features of kid songs that are simple and easy to understand; this musical feature can extend to wider groups of learners of the Thai Sing Application. In other words, the composition

used as the vocal lessons in the Thai Sing Application can be understood by various types of learners, such as Thai kids, non-Thai kids, and Thai and non-Thai adults because the content of music and vocal performances in the song lesson are simple and memorable to starting singing. Therefore, a group of songs that appeared in the Thai Sing Application has become the central junction of learning for various groups of people who appreciate Thai classical singing, and the Thai Sing Application has broken the barrier of regional constrain, age differences, and ethnical differences.

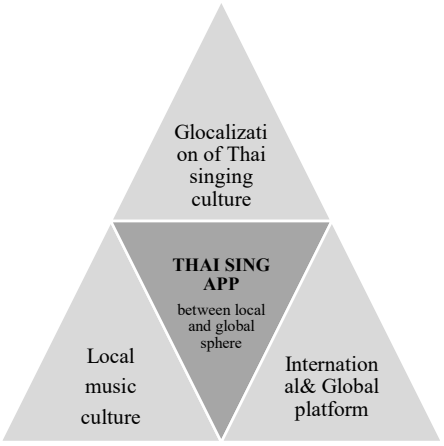
2. Thai Sing as a Glocalization of Culture

Thai Sing, as a prototype application, embraces cultural and artistic approaches. In other words, Thai Sing demonstrates how traditional and local music culture can be reproduced and represented through technological and global tools encompassing modern life. Even though the construction of the Thai Sing application relies on technological knowledge and specialization, the idea of making needs to correspond to the practical skills of singing in terms of learning and transmission.

Moreover, the Thai Sing application has become a multi-expressive educational tool for Thai and non-Thai learners to understand Thai culture. In other words, the Thai Sing application embraces various aspects of Thai culture within the songs, including Thai greetings, Thai language, Thai food, Thai traditions, and significant Thai festive events. These cultural representations can be used not only to educate learners to understand Thai classical singing but also to expand Thai culture simultaneously.

In addition, the local Thai cultures are represented through musical features that appear and are perceived via global platforms like mobile applications; this phenomenon integrates local and global elements. This concept can be understood under the term glocalization, which is a product or service developed and distributed globally but adjusted to accommodate customers in a local market (Hayes, 2012).

Figure 9 *Thai Sing Application as a representation of glocalization in Thai classical singing*



Noted. by Suchada Sowat, 2025.

3. Thai Sing Application, a Motivative Crossing-Border Educational and Cultural Identity Tool

The construction of the Thai Sing Application has brought about local Thai singing and cultures to be explored and learned by Thai audiences and non-Thai-oriented people. The Thai Sing Application has become a borderless tool embracing educational and cultural embodiment, allowing people from around the world to get to know and to know how to sing Thai songs with no regional barrier.

Furthermore, the Thai Sing Application has indirectly fulfilled the nostalgic memory of overseas Thai people. A group of iconic Thai cultures appeared in the musical characteristics such as Thai idiomatic melody, Thai musical instruments, Thai classical singing style, Thai language, Thai food, Thai fruits, and even local Thai cultural festivals like the Songkran. Thai cultural identities mentioned have motivated the nostalgic feeling of the audiences by experiencing the Thai Sing Application.

In terms of growing the Thai cultural identity for Thai citizens born overseas, the Thai Sing Application has become an educational media platform for learning about Thai culture remotely. The Thai Sing Application has embraced the iconic Thai culture to provide an artificial experience for Thai citizens overseas. They can hear Thai music in the song, speak the Thai language through the song, knowing Thai culture within the song via the way they observe and experience the musical content in the Thai Sing Application.

Thai Sing Application: Urban Consumptive Style with "Easy to Meet, Ready to Learn, and Fancy to Share"

The urban way of life intertwined with the style of urban consumption has shaped the style of living and the character of goods and products in the modern market. The design of Thai Sing accommodates the style of consumption of urban people. In other words, the application embraces compact content with the iconic Thai local cultures, comprises simple musical and vocal features like kid songs, and uses a global and easily accessible platform. The characteristics mentioned have made the Thai Sing Application "easy, catchy, and accessible," which is suitable for the lifestyle of urban users that do not regularly require elaborate and time-consuming practice. The researcher hopes that urban customers can be able to access the Thai Sing Application directly to their hands, meet the visual experience at home, and share their direct experience with the global platform through the app features so that Thai Sing embodies "easy to meet, ready to learn, and fancy to share."

Conclusion

The Thai Sing Application is the innovative media integrated with technological, educational, musical, and cultural elements. Digital technology has been used as a tool to connect resource to a wider group of users through global platform as prototype application available in both iOS and android operating system. The Thai Sing Application has demonstrated how traditional Thai singing has been adapted to suit the changeable social and cultural contexts in the area of transmission which changes from oral tradition to self-learning method intertwined with digital technology that can be accessible form not only students in classroom, but also other group of people who interested in Thai classical singing.

Using prototype applications has also helped learners access information and practice Thai classical singing anywhere and anytime at their convenience. This advantage of the Thai Sing Application becomes compatible with the style of learning and consuming information of urban people who are primarily independent, and demand rushed and compact information beyond social media use. Correspondingly, the Thai Sing Application was implicitly designed to fit the urban lifestyle to increase the number of users and learners; consequently, traditional Thai singing culture will be known widely. Thus, the Thai Sing Application obviously corresponded to the concept of "easy to meet, ready to learn, fancy to share."

The concept of learning Thai classical singing through online and global platforms has

not only increased the number of learners but also extended the learning opportunities. The flexible, mobile, and creative features of the Thai Sing Application embraced the concept of lifelong learning. In other words, Thai classical singing is no longer for students in the classroom only; it is for a larger group of learners with a form of self-initiated education concentrating on personal development (Andrew, 2024).

The musical features of kid songs were used as a connective musical feature that connects a broader target group of application users, including Thai and non-Thai users with a broader age range. The simple vocal features and iconic Thai culture used in the songs are well known and help learners to know about Thai cultural signatures at the same time. The musical features of the Thai Sing Application are helpful for international learners interested in learning Thailand's traditional music culture, which is one of the aspects that support the idea of cultural diversity in the world.

Suggestion

The Thai Sing Application is the primary step in creating an educational innovation that can benefit educational and cultural purposes. This research can be developed and modified to broaden the benefits of the Thai Sing Application with possible ways of advancement, such as making an interactive application where learners can exchange information and ideas with teachers via the application platform. Moreover, the Thai Sing Application can be developed as a real-time application that serves the modern lifestyle of people in urban areas.

Acknowledgement

This research cannot be done without the support of the related organizations as follows: 1) National Research Council of Thailand who provides funding for this research project, 2) Bunditpatansailpa Institute of Fine Arts who manage funding of the research project, 3) Faculty of Arts Education, 4) N.Y. Innova Co., Ltd., senior Thai music masters, and musicians and singers from Bunditpatanasilpa Institute of Fine Arts.

References

Andrew, I. (2024, August 22). Lifelong Learning. *Valamis*. https://www.valamis.com/hub/lifelong-learning

Appadurai, A. (1996). *Modernity at large: Cultural dimensions of globalization*. Vol. 1. University of Minnesota Press.

Boczkowski, P., Eugenia, M., Mora, M. (2017). Eugenia Mitchelstein, and Mora Matassi. "*Incidental news: How young people consume news on social media*."

Davenpor, P. (2013, March 28). *3 Types of Research and Development*. BOAST. https://boast.ai/blog/3-types-of-research-and-development/

Digital Adoption, (2024). *What is digital technology?*, Digital Adoption. https://www.digital-adoption.com.

Hayes, A. (2012, August 30). Glocalization: What it means, Advantages and Examples". *Investopedia.* https://www.investopedia.com/terms/g/glocalization.asp

Khan, S., Hwang, G., Abbas, M., and Rehman, A. (2019). Mitigating the urban–rural educational gap in developing countries through mobile technology-supported learning. *British Journal of Educational Technology*, 50(2) (2019), 735-749.

LeBlanc, Theresa René. (2018). Learning styles: academic fact or urban myth? A recent review of the literature. *Journal of college academic support programs*, 1(1), 7-7.

Nikolovska, A. Ilieva, A. Grizev, and A. Iliev. (2019, November). History of Heutagogy as a self-determinated learning. *Research Gate*. https://www.researchgate.net/publication/340413627_History_of_Heutagogy_as_a_self-determinated_learning

Prasitthikun, T. (1981). *Lak Khitasin*. College of Dramatic Arts.

Riastini, Putu Nanci, I. GA Lokita Purnamika Utami, I. Nyoman Laba Jayanta, and I. Gede Margunayasa. (2022). Platforms for Online Learning Process in Public Elementary Schools of Rural and Urban Areas. *3rd Annual Conference of Education and Social Sciences.*: 409-419.

UNESCO Intangible Cultural Heritage. (2025, February 23). *Songkran in Thailand, traditional Thai new year festival*. https://ich.unesco.org/en/RL/songkran-in-thailand-traditional-thai-new-year-festival-01719

บทความงานสร้างสรรค์ (Creative Work Articles)

การสร้างสรรค์ประติมากรรมอาร์ตทอย ชุด ความเชื่อที่เลือนหาย

Creation of Art Toy Sculptures set: Fading Beliefs.

ภิญญวุธ บุอ่อน / Pinyawut Buon
อาจารย์, วิทยาลัยช่างศิลป สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์
Lecturer, College of Fine Arts, Bunditpatanasilpa Institute of Fine Arts
cajonkai@gmail.com

Received: March 25, 2025 **Revised:** May 26, 2025 **Accepted:** August 23, 2025 **Published:** August 31, 2025

บทคัดย่อ

บทความสร้างสรรค์นี้มีวัตถุประสงค์เพื่อสร้างสรรค์ผลงานประติมากรรมในรูปแบบอาร์ตทอย โดยมุ่งนำเสนอแนวคิดเกี่ยวกับความเชื่อในพระพุทธศาสนา โดยเฉพาะเรื่องผลของกรรม นรก และสวรรค์ อันเป็นหลักธรรมที่มีอิทธิพลต่อวิถีชีวิตและจิตสำนึกของสังคมไทยมาอย่างยาวนาน เมื่อใครก็ตามเป็นผู้ทำบุญกุศลไว้มาก เกิดมาแล้วก็จะได้เป็น มนุษย์เป็นคนมั่งมีศรีสุข ร่ำรวย มีคนนับถือมีความเจริญรุ่งเรือง เมื่อตายจากโลกนี้ไปก็จะได้เสวยผลบุญที่เมืองสวรรค์ แต่ถ้าหากทำความชั่ว ไว้มากเมื่อตายจากโลกนี้ไปก็จะได้ไปเกิดเมืองนรก อบายภูมิ เป็นต้น ซึ่งเป็นความเชื่อดั้งเดิมของชาวไทยที่กำลังเลือนหายไปในยุคสมัยปัจจุบัน อันเนื่องมาจากการเปลี่ยนแปลงของสังคมและกระแสความทันสมัยที่ทำให้คนรุ่นใหม่เริ่มห่างเหินจากศีลธรรม ความกลัวบาป และการยึดมั่นในผลแห่งกรรม

จากความเชื่อดังกล่าว ผู้สร้างสรรค์จึงหยิบยกแนวคิดนี้มาถ่ายทอดเป็นผลงานประติมากรรม ในรูปแบบ อาร์ตทอย (Art Toys) เพื่อให้ผลงานดูร่วมสมัยและเข้าถึงผู้ชมได้ง่ายขึ้น โดยใช้โปรแกรม โนแมด สกัลป์ (Nomad Sculpt) และเทคโนโลยี การพิมพ์สามมิติ (3D Printer) ในการออกแบบและผลิตผลงานศิลปะ 3 ชิ้น ซึ่งสื่อถึงเปรตในอุดมคติตามหลักคำสอนทางพุทธศาสนา โดยมีการลดทอนรายละเอียดให้เรียบง่ายแต่ยังคงแฝงความหมายลึกซึ้ง เช่น การออกแบบให้มีอวัยวะบางส่วนผิดปกติ เพื่อสะท้อนผลแห่งกรรม

กระบวนการสร้างสรรค์ประกอบด้วยการศึกษาข้อมูลจากพระไตรปิฎก แนวคิดพุทธศิลป์ การออกแบบด้วยหลักของทัศนธาตุในงานทัศนศิลป์ ร่วมกับแรงบันดาลใจจากศิลปินร่วมสมัย เช่น อนุพงษ์ จันทร ที่ใช้ศิลปะเป็นเครื่องมือสะท้อนสังคมและศาสนา ผลลัพธ์ที่ได้คือผลงานศิลปะร่วมสมัยที่สามารถเชื่อมโยงความเชื่อดั้งเดิมเข้ากับเทคโนโลยีสมัยใหม่ สื่อสารแนวคิดเรื่องกรรมและผลของกรรมได้อย่างมีประสิทธิภาพ และช่วยให้ผู้ชมโดยเฉพาะคนรุ่นใหม่เข้าถึงสาระสำคัญของพุทธศาสนาได้อย่างเข้าใจง่ายยิ่งขึ้น

คำสำคัญ: พระพุทธศาสนา, ประติมากรรมอาร์ตทอย, ความเชื่อที่เลือนหาย, นรก สวรรค์

Abstract

This article aims to document the creation of art toy sculptures, emphasizing Buddhist beliefs, particularly the concepts of karma, hell, and heaven. These principles have long influenced the way of life and consciousness of Thai society. According to Buddhist belief, those who accumulate great merit are reborn into a wealthy, respected, and prosperous life. Upon death, they enjoy the fruits of their merit in heaven. However, those who commit substantial evil deeds will be reborn in hell or other lower realms of existence. These traditional Thai beliefs are fading in the modern era due to societal changes and contemporary trends, which have led younger generations to drift away from morality, fear of sin, and adherence to the consequences of karma. Based on this belief, the artist has translated these concepts into Art Toy sculptures, making the works feel more contemporary and more accessible to viewers. Using Nomad Sculpt and 3D printing technology, three pieces of art have been designed and produced that convey the ideal form of preta according to Buddhist teachings. Overall, the details have been simplified, but they contain profound meaning, such as the inclusion of abnormal organs to reflect the results of karma. The creative process involved research into the Tripitaka (Buddhist scriptures), Buddhist art concepts, and the principles of visual elements in fine art, combined with inspiration from contemporary artists such as Anupong Chantorn, who uses art to reflect on society and religion. The result is a body of contemporary artwork that bridges traditional beliefs with modern technology, effectively communicating the concept of karma and its consequences. It also enables younger audiences to gain a deeper and more accessible understanding of core Buddhist principles.

Keywords: Buddhism, art toy, fading beliefs, hell and heaven

บทนำ

ในอดีตคติความเชื่อเรื่องเปรตถือกันแพร่หลายในพระพุทธศาสนา เปรตเป็นผีชนิดหนึ่งเนื่องจากกรรมหรือการกระทำในทางที่ชั่วร้ายมีแตกต่างกันไป เมื่อตายแล้วจึงได้เกิดเป็นเปรตชนิดต่าง ๆ กัน เช่น คนที่ชอบดุด่าตบตีพ่อแม่ผู้มีพระคุณ จะต้องไปเกิดเป็นเปรตจำพวกที่มีปากเท่ารูเข็ม มือโตเท่าใบพายหรือใบตาล อดอยากและหิวโหยอยู่เป็นนิตย์ซึ่งถือเป็นคำขู่หรือเตือนสติของคนโบราณ ให้ลูกหลาน มีความกตัญญู ให้การเลี้ยงดูพ่อแม่ยามแก่ชราและไม่ทำร้ายทั้งร่างกายจิตใจ คนที่ชอบฆ่าเป็ดฆ่าไก่ ตีไก่ เชือดหมู เชือดวัว อยู่เป็นอาจิณ เวลาตายไปแล้วอาจต้องไปเกิดเป็นเปรตประเภท ตัวเป็นคนหัวเป็นไก่ หรือหัวเป็นหมู ตามแต่ผลกรรม

ใครทำกรรมเอาไว้อย่างไรก็จะได้รับผลกรรมแบบนั้นตอบสนอง ฉะนั้นเปรตอาจมีอยู่หลายชนิดหลายจำพวก อย่างเช่น ประติมากรรมปั้นปูนแสดงรูปร่างเปรตในรูปแบบชนิดต่าง ๆ ที่วัดไผ่โรงวัว จังหวัดสุพรรณบุรี

แต่เมื่อเติบโตขึ้น ความเจริญก้าวหน้าทางวัตถุของเมือง เทคโนโลยี และสภาพสังคมได้เปลี่ยนแปลงไปอย่างรวดเร็ว ส่งผลให้รูปแบบการดำเนินชีวิตของผู้คนในสังคมเปลี่ยนแปลงตาม โดยเฉพาะการดิ้นรนเพื่อเลี้ยงชีพและดูแลครอบครัว การแข่งขันที่เข้มข้น ตลอดจนการเอารัดเอาเปรียบซึ่งกันและกันในระบบเศรษฐกิจและสังคม ได้กลายเป็นปัจจัยที่หล่อหลอมวิถีคิดและพฤติกรรมของมนุษย์ในยุคปัจจุบัน ความต้องการหลุดพ้นจากความยากจน ความปรารถนาที่จะร่ำรวย รวมถึงค่านิยมที่เน้นความสำเร็จทางวัตถุ ทำให้หลายคนค่อย ๆ ถอยห่างจากหลักธรรมในพระพุทธศาสนา การเข้าวัด การทำบุญ ตลอดจนการเคารพในพระสงฆ์ จิตใจของผู้คนจึงเปลี่ยนแปลงไป ความศรัทธาและความเชื่อในคำสอนของศาสนาก็ลดถอยลงตามไปด้วย เหตุใดผู้ที่กระทำความชั่วกลับมีความเจริญรุ่งเรือง ร่ำรวยขึ้นทุกวัน ขณะที่ผู้ที่ประพฤติธรรมและทำความดีกลับต้องเผชิญกับความทุกข์หรือความลำบากอย่างต่อเนื่อง ซึ่งความย้อนแย้งนี้กลายเป็นปัจจัยสำคัญที่ทำให้ผู้คนจำนวนมากเริ่มละเลยความเชื่อเกี่ยวกับนรก สวรรค์ ผลของกรรม การเวียนว่ายตายเกิด ตลอดจนภาพของเปรตตามคติพุทธศาสนาที่เคยเป็นตัวแทนของความน่ากลัวในอดีต ก็กลายเป็นเพียงเรื่องเล่าที่ไม่มีอิทธิพลต่อจิตสำนึกในปัจจุบันอีกต่อไป

ผู้สร้างสรรค์เป็นบุคคลหนึ่งที่ได้เกิดและดำรงชีวิตอยู่ในบริบทของสังคมร่วมสมัย แต่สภาพแวดล้อมทางสังคมรอบตัวกลับยังคงยึดถือแนวคิดแบบอนุรักษ์นิยม ซึ่งมีพื้นฐานแน่นแฟ้นในด้านศาสนา ขนบธรรมเนียม และวัฒนธรรมดั้งเดิม ความเชื่อและวิธีคิดที่สืบทอดจากรุ่นสู่รุ่นในสังคมลักษณะนี้ได้ส่งอิทธิพลต่อทัศนคติและความสนใจของผู้สร้างสรรค์ โดยเฉพาะในประเด็นเกี่ยวกับ "ผลของกรรม" ตามแนวคิดในพระพุทธศาสนา ซึ่งได้กลายมาเป็นแรงบันดาลใจสำคัญในการสร้างสรรค์ผลงานประติมากรรม แม้ว่าผู้สร้างสรรค์จะเติบโตมาในยุคที่เทคโนโลยีและความทันสมัยหลั่งไหลเข้ามาอย่างรวดเร็วและมีอิทธิพลต่อวิถีชีวิตประจำวัน แต่กระแสความเปลี่ยนแปลงดังกล่าวกลับไม่ลบเลือนความเชื่อดั้งเดิมที่ฝังรากอยู่ในจิตใจของตัวผู้สร้างสรรค์เอง หากแต่กลับเป็นแรงกระตุ้นให้เกิดความพยายามในการเชื่อมโยงแนวคิดทางศาสนากับเทคโนโลยีสมัยใหม่

จากพื้นฐานแนวคิดดังกล่าว ผู้สร้างสรรค์จึงได้สร้างสรรค์ผลงานรูปทรงของ “เปรต” ตามจินตนาการโดยอาศัยเทคโนโลยีการออกแบบและการผลิตสมัยใหม่ ถ่ายทอดความคิด อารมณ์ และความรู้สึกภายในจิตใจผ่านผลงานประติมากรรมในรูปแบบสร้างสรรค์ เพื่อสื่อสารแนวคิดเรื่องผลแห่งกรรมในบริบทของสังคมปัจจุบัน

วัตถุประสงค์การสร้างสรรค์

สร้างสรรค์ผลงานประติมากรรม ในรูปแบบอาร์ตทอย ด้วยโปรแกรม โนแมด สกัลป์ (Nomad Sculpt) ชุด ความเชื่อที่เลือนหาย

ขอบเขตการสร้างสรรค์

1. ด้านเนื้อหา แสดงออกถึง เรื่องความเชื่อทางพุทธศาสนา บุญบาป ทำดี ทำชั่ว ที่ปัจจุบันเริ่มเลือนหายไปตามยุคสมัย

2. ด้านรูปแบบผลงานสร้างสรรค์ เป็นงานประติมากรรม ในรูปแบบอาร์ตทอย สร้างผ่านโปรแกรม โนแมด สกัลป์ (Nomad Sculpt) จำนวน 3 ชิ้น ขนาด 30 x 15 x 15 ซม.

การดำเนินการสร้างสรรค์

ผลงาน “การสร้างสรรค์ประติมากรรมอาร์ตทอย ชุด ความเชื่อที่เลือนหาย” เป็นการศึกษาและสร้างสรรค์งานประติมากรรมด้วยการปั้นโมเดลสามมิติ ด้วย โนแมด สกัลป์ (Nomad Sculpt) และเทคโนโลยีการพิมพ์สามมิติ (3D Printer) ซึ่งจะทำการศึกษาและรวบรวมข้อมูลเทคนิคในการปั้นโมเดล ความเชื่อเรื่องผลของกรรมในพระพุทธศาสนา และภาพจำในวัยเด็กของผู้สร้างสรรค์ นำมาใช้สร้างสรรค์ผลงาน โดยการวิจัยสร้างสรรค์ครั้งนี้ไม่มีส่วนเกี่ยวข้องกับมนุษย์ โดยมีข้อมูลที่ศึกษาดังนี้

1. การศึกษาข้อมูลที่เกี่ยวข้อง

1.1 การศึกษาวรรณกรรม พระไตรปิฎก เปตติวิสัยภูมิ

นรกเป็นสถานที่ลงทัณฑ์ทรมานของผู้ที่ทำบาปอกุศลมามากเมื่อครั้งที่เป็นมนุษย์ เปรตบางจำพวกอาศัยปะปนอยู่กับภพมนุษย์แต่เป็นภพที่ละเอียดกว่า ซึ่งมนุษย์มองไม่เห็นแต่ไม่ได้หมายความว่าเปรตนั้นไม่มีพระสัมมาสัมพุทธเจ้าได้ตรัสยืนยันเรื่องเปรตนี้ว่ามีจริงและทรงรู้ถึงการกระทำที่จะนำไปเป็นเปรต ดังมีกล่าวไว้ในมหาสีหนาทสูตรตอนหนึ่งดังนี้ “ ดูก่อน สารีบุตร เราย่อมรู้จักเปรตวิสัย ทางไปสู่เปรตวิสัยและปฏิปทาอันจะยังสัตว์ให้ถึงเปรตวิสัย อนึ่งสัตว์ผู้ดำเนินประการใดเบื้องหน้าแต่ตายเพราะกายแตกย่อมเข้าถึงเปรตวิสัยเราย่อมรู้ชัดซึ่งการกระทำนั้นด้วย” เรื่องเปรตนี้นอกจากพระสัมมาสัมพุทธเจ้าจะทรงรู้ชัดแจ้งแล้วยังมีเหล่าสาวกอีกจำนวนมากที่รู้ ชัดแจ้งหนึ่งในจำนวนพระสาวกนั้นคือพระมหาโมคคัลลานะผู้มีฤทธิ์มากหลายครั้งที่ท่านออก บิณฑบาตกับสหธรรมิกบ้างเหล่าศิษย์บางท่านจะพบกับเปรตที่มีลักษณะต่าง ๆ อยู่บ่อยครั้งเมื่อพบแล้วก็ยังมิได้บอกอะไรกับภิกษุนั้นที่ไม่เห็นเปรตเมื่อท่านกลับมาถึงวัดแล้วจึงนำมาเล่าต่อพระพักตร์ ของพระบรมศาสดาว่าได้เห็นเปรตตนหนึ่งมีรูปร่างอย่างนั้น ๆ ซึ่งพระองค์ทรงรับรองว่าเปรตที่พระมหาโมคคัลลานะเห็นนั้นเป็นเรื่องจริงหากอ่านพระไตรปิฎกจะพบว่ามีการรวบรวมเรื่องเปรตไว้เป็น จำนวนมาก และจัดหมวดหมู่ไว้โดยเฉพาะความหมายของเปรตภูมิ เปรตติวิสยภูมิ คือ ที่อยู่ของเปรต หรือโลกของเปรตเป็นหนึ่งในอบายภูมิ 4 อันได้แก่ 1. นรก 2. เปรต 3. อสุรกาย 4. สัตว์เดรัจฉาน เปรตนั้นถือว่าเป็นภพที่ต่ำกว่ามนุษย์ แต่สูงกว่าอสุรกายและนรกในบางแง่มุม เปรตมีความทุกข์ทรมานเพราะความหิวโหย กระหายน้ำ ตลอดจนความยากลำบากในการดำรงชีวิตหลังความตาย

เปรต หมายถึง ผู้ละไปแล้ว หรือผู้ที่สิ้นชีวิตจากภพเดิมและต้องไปสู่ภพใหม่อันเป็นผลของกรรมที่ตนได้กระทำไว้ เปรตบางประเภทมีรูปร่างน่ากลัว เช่น ผิวหนังพุพอง ผอมแห้ง ท้องใหญ่โตผิดปกติ แต่มีปากเล็กเท่ารูเข็ม ทำให้ไม่สามารถกินอาหารได้ ต้องทนทุกข์ทรมานอยู่ตลอดเวลา กรรมที่ส่งผลให้ต้องไปเกิดเป็นเปรตมีหลายประเภท เช่น ความตระหนี่ถี่เหนียว การลบหลู่พระรัตนตรัย การยักยอกของสงฆ์ การพูดเท็จใส่ร้ายผู้อื่น การฆ่าสัตว์ตัดชีวิต รวมถึงการกระทำบาปต่อบิดามารดา ตามหลักฐานในพระไตรปิฎก โดยเฉพาะใน เปตวัตถุ ซึ่งเป็นส่วนหนึ่งของ ขุททกนิกาย ได้กล่าวถึงเรื่องราวของเปรตในลักษณะต่าง ๆ โดยมีทั้งเปรตที่

เคยเป็นกษัตริย์ ขุนนาง นักบวช หรือสามัญชนมาก่อน แต่ล้วนต้องกลับมาเกิดเป็นเปรตเพราะผลกรรมที่ตนได้กระทำไว้ในอดีตทั้งสิ้น

ภาพที่ 1 *จิตรกรรมฝาผนังในวัดดุสิดารามวรวิหาร กรุงเทพมหานคร*

หมายเหตุ. จาก จิตรกรรมฝาผนังในวัดดุสิดารามวรวิหาร กรุงเทพมหานคร (https://5703522com226.blogspot.com/p/blog-page_17.html)

ภาพที่ 2 *จิตรกรรมฝาผนังในวัดสุทัศนเทพวราราม ราชวรมหาวิหาร กรุงเทพมหานคร*

หมายเหตุ. จาก เรื่องเปรตวัดสุทัศน์ (http://www.reurnthai.com/index.php?topic=5256.105)

เมื่อกล่าวถึงกรรมคือการกระทำแล้ว ก็ย่อมต้องกล่าวถึงผลของกรรมหรือเรียกว่าวิบาก ซึ่งแปลว่าผลแห่งกรรมที่กระทำไว้แต่ปางก่อนในอดีต พระพุทธศาสนาสอนหลักความจริงว่า สิ่งทั้งหลายทั้งปวง ไม่ว่าจะเป็นคน สัตว์ สิ่งของ รูปธรรมนามธรรม จิตใจ ทั้งหมดล้วนแต่เป็นไปตามเหตุแห่งปัจจัย เป็นกฎธรรมชาติเกี่ยวกับพฤติกรรมของมนุษย์คือ กระบวนการก่อการกระทำและการให้ผลของการกระทำ เช่นทำกรรมดี มีผลดี ทำกรรมชั่ว มีผลชั่ว ทั้งในด้านความเจริญอันเกิดจากกุศลกรรม และความเสื่อมอันเกิดจากอกุศลกรรม

1.2 แนวคิดหรือทฤษฎี

พุทธศิลป์ (Buddhist art) งานศิลปะที่สร้างขึ้นเพื่อตอบสนอง และใช้ทางด้านพระพุทธศาสนา ที่มนุษย์สร้างสรรค์ขึ้นเป็นความงามที่แฝงไว้ด้วยปรัชญาธรรมทางวัตถุเพื่อถวายเป็นพุทธบูชา เนื่องจากพระพุทธศาสนาเป็นการส่งเสริม เผยแพร่ เป็นสิ่งช่วยยึดเหนี่ยวจิตใจของพุทธศาสนิกชน ให้เกิดความศรัทธาประพฤติปฏิบัติตนในแนวทางที่ดีงามตามหลักธรรมของพระพุทธศาสนา

ประติมากรรม (Sculpture) งานศิลปะประเภทวิจิตรศิลป์ ที่สร้างสรรค์ขึ้นเพื่อการชื่นชมในคุณค่าทางศิลปะเป็นสำคัญ มีการแสดงออกด้วยปริมาตร เป็นรูปทรง 3 มิติ มีความสูง ความกว้าง ความลึก ซึ่งกินระวางพื้นที่ในอากาศ สร้างโดยกรรมวิธีต่างๆ สามารถชื่นชมรับรู้ด้วยการมองเห็นทางสายตา ซึ่งเรียกว่าทัศนศิลป์

อาร์ตทอย (Art toy) การออกแบบและการผลิตของเล่นสะสมที่ถูกมองว่าเป็นงานศิลปะมากกว่าของเล่น มุ่งเน้นไปที่การนำเสนอความคิดสร้างสรรค์ของศิลปินผ่านการออกแบบ มีลักษณะเฉพาะทางศิลปะที่แตกต่างจากของเล่นทั่วไป

โนแมด สกัลป์ (Nomad Sculpt) โปรแกรมหรือแอปพลิเคชันสำหรับสร้างโมเดลสามมิติบนอุปกรณ์เคลื่อนที่ เหมาะสำหรับผู้ที่ต้องการเริ่มต้นสร้างอาร์ตทอย หรือพัฒนาทักษะในการสร้างโมเดล 3 มิติ

1.3 ผลงานสร้างสรรค์และงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

ผู้สร้างสรรค์ศึกษาค้นคว้าแนวทางการสร้างสรรค์ผลงานจากงานศิลปกรรมและผลงานศิลปินที่มีความรู้เฉพาะทางในรูปแบบศิลปะด้านนรกภูมิหรือเปรตภูมิและรูปแบบงานอาร์ตทอย ที่น่าสนใจเพื่อเป็นกรณีศึกษาในการสร้างสรรค์ผลงาน ช่วยเสริมสร้างความเข้าใจและแรงบันดาลใจในการสร้างสรรค์ผลงานที่มีความหมายและสื่อความคิดของผู้สร้างสรรค์ได้อย่างชัดเจน

อนุพงษ์ จันทร เป็นศิลปินที่ใช้คำสอนจากพระไตรปิฎกและไตรภูมิในการสร้างสรรค์ผลงานศิลปะเพื่อนำเสนอประเด็นทางศีลธรรมและสังคม ผลงานของเขาสะท้อนให้เห็นถึงความเสแสร้งของบางบุคคลที่ดูเหมือนมีศีลธรรมแต่แท้จริงกลับซ่อนเร้นความเลวร้าย ผลงานที่ถูกวิพากษ์วิจารณ์อย่างมา ก ได้แก่ **"ภิกษุสันดานกา"** ซึ่งวิจารณ์พฤติกรรมของบางกลุ่มในศาสนา เพื่อเตือนสติเรื่องผลของกรรม

ภาพที่ 3 *ผลงานของ อนุพงษ์ จันทร*

หมายเหตุ. จาก Art Centre Silpakorn University(https://artsandculture.google.com/partner/art-centre-silpakorn-university?hl=th)

ศิลปินใช้การสร้างภาพแบบ ตัดทอน เพื่อลดความสมจริงและเน้นแนวคิดมากขึ้น สะท้อนศีลธรรมและตั้งคำถามต่อสังคมเกี่ยวกับความถูกผิดและผลแห่งกรรม สื่อถึงมนุษย์ที่บวช หลงผิดในไสยศาสตร์ รอยสักเต็มตัว ชอบลักขโมยเหมือนกา ตายไปเกิดเป็นเปรตมือใหญ่โต ยื้อแย่งสิ่งของในบาตร ตรงกับคำกล่าวของพระพุทธเจ้าที่ได้เปรียบเทียบภิกษุลามกไว้เหมือนกับกา

ตัวงานของ อนุพงษ์ จันทร ที่จะหยิบยกความเป็นไทยมาประยุกต์ใช้สอดคล้องกับวิถีชีวิตสังคมปัจจุบันสะท้อนให้คนตระหนัก ฉุกคิดว่าเกิดอะไรขึ้นกับสังคม เป็นการนำเอาคำ สอนที่มีอยู่ในพระไตรปิฎกและไตรภูมิมาสร้างสรรค์ผลงาน ที่สอดแทรกไปด้วยคำสอนตามหลักของศาสนาพุทธ ซึ่งถือว่ามีคุณค่า ด้านความมุ่งหมายที่จะสะท้อนให้เห็นมุม มองต่าง ๆ ในสังคมเรา ที่มีคนหลากหลายประเภทที่ซุกซ่อนความเลวร้ายของตนอยู่ในคราบของคนดีมีศีลธรรม ซึ่งปัจจุบันเห็นตามข่าวอยู่มากมายเป็นการสะท้อนสังคมของไทยในส่วนที่คนคิดว่าดี แต่ปัจจุบันมีความเสื่อมถอยลง เป็นตัวอย่างงานที่สะท้อนสังคมในปัจจุบันได้ดี

พัชรพล แตงรื่น หรือ อเล็กซ์ เฟส (Alex Face) เป็นศิลปินสตรีทอาร์ตผู้สร้างตัวละคร **"มาร์ดี"** เด็กน้อยในชุดมาสคอตกระต่ายสามตา ซึ่งได้รับแรงบันดาลใจจากลูกสาวของเขา **ดวงตาที่สาม** สื่อถึงการตั้งคำถามและคอยระวังภัยให้แก่เด็กๆ จากอันตราย ที่ตาทั้ง 2 ข้างของเรานั้นมองไม่เห็น และแฝงไปด้วยนัยยะเช่น งาน อาร์ตทอย (Art Toys) ที่เขาได้ร่วมมือสร้างสรรค์กับ ไมตี้ แจ็ค (Mighty Jaxx) พวกเขาได้ผลิต กระต่ายสามตา (Baby Rabbit) จะมาพร้อมกับใบหน้าที่บึ้งตึง มือข้างหนึ่งถือกระต่ายตัวเล็ก ส่วนมืออีกข้างอยู่ด้านหลังจะซ่อนเครื่องหมายนิ้วกลาง ซึ่งบอกเล่าว่า “ควรเลือกสร้างความเข้าใจ มากกว่าปล่อยให้ความโกรธและเกลียดชังมาครอบงำ”

ภาพที่ 4 *ผลงานของ Alex Face Baby Rabbit*

หมายเหตุ. จาก The Toy Chronicle (https://www.thetoychronicle.com/news/baby-rabbit-by-alex-face-x-mighty-jaxx/)

อาร์ตทอย (Art Toy) เป็นการสร้างสรรค์ที่เกิดขึ้นในวงการศิลปะ ซึ่งได้เติมสีสันให้บรรยากาศการเสพย์งานศิลปะจากเมื่อก่อนที่เข้าถึงแค่บุคคลเฉพาะกลุ่ม ให้เกิดเป็นรูปแบบใหม่ที่ผลิตง่าย เป็นที่รู้จักในวงกว้าง และเนื่องด้วยวัฒนธรรมของคนรัก อาร์ตทอย จึงทำให้ชิ้นงานศิลปะแต่ละชิ้นถูกประเมินราคาอย่างหลากหลาย เพราะนั่นอาจไม่ใช่แค่ของสะสม แต่มันได้ล้อไปกับปรากฏการณ์ทางสังคมที่ในปัจจุบัน

2. การออกแบบและพัฒนาแบบร่าง

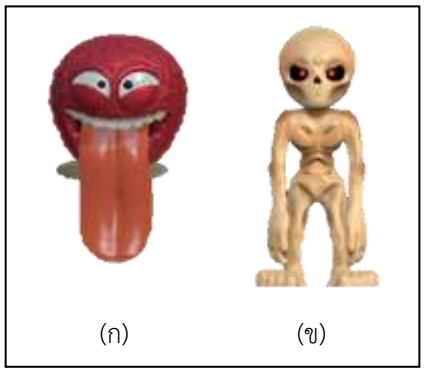
เป็นการประมวลผลแนวคิดและจินตนาการเชื่อมโยงกับเรื่องราวในแง่มุมความเชื่อของศาสนาที่ผู้คนอาจหลงลืมถึงผลกรรมในการทำบาป เป็นเหตุให้ข้าพเจ้าเกิดแรงบันดาลใจที่จะสะท้อนเนื้อหาเรื่องราวทางศาสนาและสังคมโดยเชื่อมโยงกับคติความเชื่อทางพุทธศาสนาที่เริ่มจะจางหายไปจากสังคมในยุคปัจจุบัน เพื่อสร้างกุศโลบายให้ผู้คนได้ตระหนักรู้ และให้ความสำคัญกับผลของการกระทำความผิดชอบ ชั่วดี และตรวจสอบความคิดในการดำรงชีวิต

ภาพที่ 5 *ขั้นตอนการออกแบบและพัฒนาภาพร่าง*

ภาพร่าง เปรตหมู่ต่าง ๆ จากสมุดภาพไตรภูมิ ฉบับกรุงศรีอยุธยา-กรุงธนบุรี เล่ม 1

หมายเหตุ. โดย ภิญญวุธ บุอ่อน, 2567

ภาพที่ 6 *ขั้นตอนการออกแบบและพัฒนาภาพร่าง ชิ้นที่ 1*



(ก) (ข)

หมายเหตุ. โดย ภิญญวุธ บุอ่อน, 2567

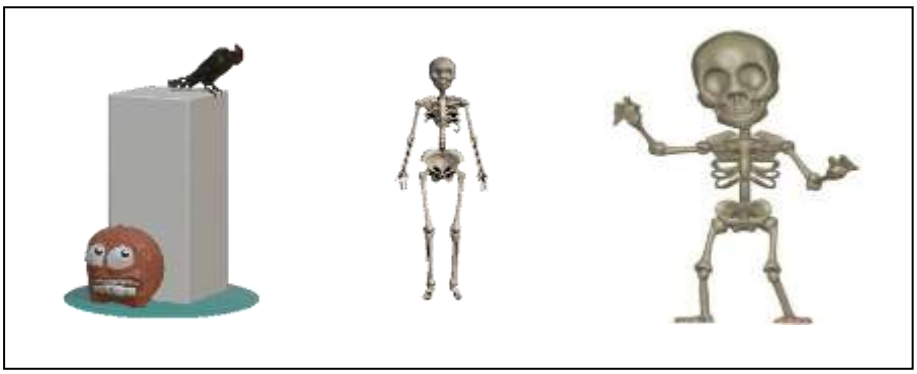
แบบร่าง (ก) เป็นรูปร่างที่ได้แรงบันดาลใจมาจากเปรตที่มีเนื้อเป็นก้อน ซึ่งเป็นเปรตชนิดหนึ่ง และได้พัฒนารูปร่าง เป็นแบบร่าง (ข) ให้เข้าถึงได้ง่ายขึ้นในรูปแบบของเปรตที่เป็นรูปร่างคน มือ เท้า ใหญ่ ปาก เท่ารูเข็ม เป็นเปรตในอุดมคติ กรรมของคนที่ชอบดุด่าตบตีพ่อแม่ผู้มีพระคุณ แบบร่าง (ข) ได้ถูกเลือกนำมาขยายเป็นผลงานจริง เพราะมีรูปแบบลักษณะที่น่าสนใจกว่า ภาพต้นแบบ (ก) ที่รูปลักษณ์ของกรรมยังไม่ชัดเจน

ภาพที่ 7 *ขั้นตอนการออกแบบและพัฒนาภาพร่าง ชิ้นที่ 2*

หมายเหตุ. โดย ภิญญวุธ บุอ่อน, 2567

แบบร่าง (ก) ที่เป็นเปรตที่มีรูปร่างเป็นชิ้นเนื้อ ถูกอีกาปากเหล็กรุมจิกกินอย่างทุกข์ทรมาน เหตุที่เป็นเช่นนี้เพราะตอนเป็นมนุษย์ทำบาป ฆ่าสัตว์ เช่น ฆ่าหมู วัว ควาย พัฒนาเป็นแบบร่าง (ข) ตัวเป็นคนหัวเป็นวัว เป็นกรรมของคนที่ชอบฆ่าหมู เชือดวัว อยู่เป็นอาจิณ เวลาตายไปแล้วไปเกิดเป็นเปรตประเภทนี้ พัฒนาต่อเป็นแบบร่างที่ (ค) ให้มีความละเอียดลงตัวใส่ความเป็นร่วมสมัยทำให้มีเอกลักษณ์ ดูน่าสนใจมากกว่าภาพร่างชิ้น (ก) , (ข) และได้ถูกเลือกนำมาขยายเป็นผลงานจริง

ภาพที่ 8 *ขั้นตอนการออกแบบและพัฒนาภาพร่าง ชิ้นที่ 3*



หมายเหตุ. โดย ภิญญวุธ บุอ่อน, 2567

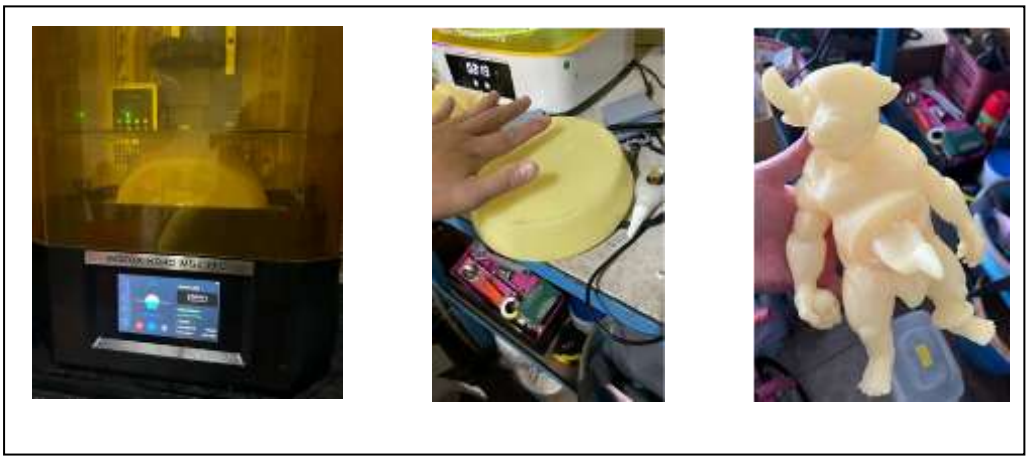
แบบร่าง (ก) เป็นเปรตที่มีรูปร่างเป็นชิ้นเนื้อกำลังหวาดกลัวอีกาที่จะมาจิกกิน เป็นการทดลองสร้างตัวละครรูปแบบเหนือจริง ใช้ลูกตาโตและสีหน้าเพื่อดึงดูดความสนใจ วางพื้นฐานอารมณ์ก่อนพัฒนาโครงสร้างทางกายภาพ เป็นแบบร่าง (ข) เป็นรูปร่างของโครงกระดูกที่มีรายละเอียด สื่อถึงชีวิตหลังความตายที่ยังต้องรับผลของกรรม พัฒนาต่อเป็นแบบร่าง (ค) พัฒนารายละเอียดกระดูกให้ดูนุ่มนวล สมดุลและเป็นมิตร มีการจัดวางในลักษณะท่าทางแสดงอารมณ์การเคลื่อนไหว เพิ่มความมีชีวิตชีวา องค์ประกอบของชิ้นงานครบถ้วน ภาพร่างชิ้น (ค) จึงได้ถูกเลือกนำมาขยายเป็นผลงานจริง

ภาพที่ 9 *ขั้นตอนการพิมพ์โมเดลออกมาด้วยเครื่อง 3D Printer*

(ก) เครื่องพิมพ์ โมเดลสามมิติ

(ข) ตัวฐานชิ้นงานหลังพิมพ์ด้วยเครื่อง 3D Printer

(ค) ตัวชิ้นงานหลังพิมพ์ด้วยเครื่อง 3D Printer



หมายเหตุ. โดย ภิญญวุธ บุอ่อน, 2567

ภาพที่ 10 *ขั้นตอนการเตรียมอุปกรณ์ในการสร้างสรรค์*

(ก) Airbrush ใช้ในการลำสีโมเดลสามมิติ

(ข) สีสำหรับทำโมเดลสามมิติ

หมายเหตุ. โดย ภิญญวุธ บุอ่อน, 2567

ภาพที่ 11 *ขั้นตอนการลงสีและเก็บลายละเอียด*

(ก) ขัดแต่งตัวโมเดล และลงสีรองพื้น

(ข) เก็บลายละเอียดสีในส่วนต่าง ๆ ตามแบบ

(ค) ประกอบชิ้นส่วนเข้าด้วยกัน และเก็บสีรอยต่อ

(ก) (ข) (ค)

หมายเหตุ. โดย ภิญญวุธ บุอ่อน, 2567

ภาพที่ 12 *การเผยแพร่ผลงานสร้างสรรค์ รูปแบบนิทรรศการ*

หมายเหตุ. โดย ภิญญวุธ บุอ่อน, 2567

ภาพที่ 13 *“การสร้างสรรค์ประติมากรรมอาร์ตทอย ชุด ความเชื่อที่เลือนหาย” ชิ้นที่ 1 เดรัจฉาน*

หมายเหตุ. โดย ภิญญวุธ บุอ่อน, 2567

ภาพที่ 14 *“การสร้างสรรค์ประติมากรรมอาร์ตทอย ชุด ความเชื่อที่เลือนหาย” ชิ้นที่ 2 เปรต*

หมายเหตุ. โดย ภิญญวุธ บุอ่อน, 2567

ภาพที่ 15 *“การสร้างสรรค์ประติมากรรมอาร์ตทอย ชุด ความเชื่อที่เลือนหาย” ชิ้นที่ 3 โครงกระดูก*

หมายเหตุ. โดย ภิญญวุธ บุอ่อน, 2567

องค์ความรู้ที่ได้รับจากการสร้างสรรค์

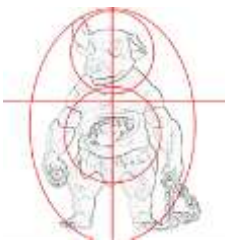
ความรู้ด้านการสร้างสรรค์และพัฒนากระบวนการเรียนรู้การศึกษาการวิเคราะห์ผลงาน สร้างสรรค์ แบ่งออกเป็น 3 ด้าน

1. ด้านการวิจัยและการพัฒนา โดยศึกษาผ่านองค์ความรู้ในสาขาทัศนศิลป์การสร้างสรรค์ที่มีขอบเขตการสร้างสรรค์การวิจัยและพัฒนาในสาขาทัศนศิลป์ การสร้างสรรค์มุ่งเน้นการศึกษากระบวนการและเทคนิคการสร้างสรรค์ โดยเริ่มจากการกำหนดสมมติฐาน ค้นหาแนวคิดและแรงบันดาลใจ นำมาสู่กา รออกแบบและพัฒนากระบวนการสร้างสรรค์ที่เหมาะสม โดยเฉพาะในงานประติมากรรมที่ต้องคำนึงถึงกลวิธี เทคนิค และวัสดุที่ใช้ รวมถึงการวิเคราะห์ข้อมูลที่แสดงออกในผลงาน องค์ประกอบและผลกระทบทางอารมณ์ เพื่อให้มั่นใจว่างานศิลปะสามารถสื่อความหมายได้อย่างมีประสิทธิภาพ และสุดท้ายคือการเผยแผลงานผ่านช่องทางต่าง ๆ เพื่อสร้างการแลกเปลี่ยนความรู้และพัฒนาองค์ความรู้ใหม่ในวงการศิลปะ

2. ด้านเทคนิคในการสร้างสรรค์ จากการศึกษาการปั้นโมเดลขึ้นจากการใช้ โนแมด สกัลป์ (Nomad Sculpt) ร่วมกับ เครื่องพิมพ์สามมิติ (3D Printer) สามารถนำไปประยุกต์ใช้ได้ในหลายด้าน เช่น การสร้าง สื่อ 3 มิติ แอนิเมชั่น (Animation) เพื่อการศึกษา ช่วยให้เนื้อหาเข้าใจง่ายและน่าสนใจมากขึ้น พัฒนาเป็น นวัตกรรมทางการศึกษา ผ่านการสร้างต้นแบบและโมเดล 3 มิติ และสามารถนำไปใช้ใน งานออกแบบสามมิติ เช่น นิทรรศการ งานศิลปะ และการพัฒนาผลิตภัณฑ์ การประยุกต์ใช้เทคโนโลยีเหล่านี้ช่วยเพิ่มความคิดสร้างสรรค์ และเปิดโอกาสให้เกิดการเรียนรู้ที่มีประสิทธิภาพมากขึ้น

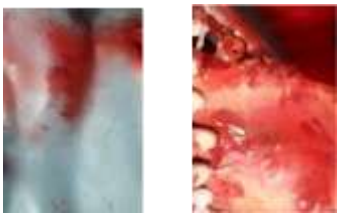
3. ด้านการวิเคราะห์ผลงานสร้างสรรค์ ผลงานชุด “การสร้างสรรค์ประติมากรรมอาร์ตทอย ชุด ความเชื่อที่เลือนหาย” ผู้สร้างสรรค์ได้วิเคราะห์ องค์ประกอบทางด้านศิลปะ คุณค่าทางด้านความงามและคุณค่าทางด้านข้อมูลความรู้ โดยได้แสดงการวิเคราะห์ผลงานแต่ละชิ้นดังต่อไปนี้

ตารางที่ 1 *การวิเคราะห์องค์ประกอบศิลปะของผลงาน ชิ้นที่ 1* เดรัจฉาน

หัวข้อ	รูปภาพ	วิเคราะห์
จุดเด่น		การจัดวางองค์ประกอบแบบกึ่งกลางภาพ มีความสมดุลและสมมาตรเท่ากันทั้งสองด้าน ส่งผลให้มีความเป็นเอกภาพ หนักแน่น มั่นคง และมีอิทธิพลต่อจิตใจ รูปทรงหน้าของสัตว์มีความเด่นชัด และรูปทรงรองลงมาคือบริเวณท้องที่มีปากเพิ่มขึ้นเพื่อขับเน้นรูปทรงของอสูรกายด้วยกลุ่มมวล ปริมาตร ที่มีขนาดและความเป็นกลุ่มก้อนให้โดดเด่น

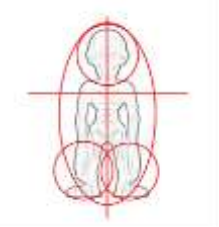
หมายเหตุ. โดย ภิญญวุธ บุอ่อน, 2567

ตารางที่ 1 *การวิเคราะห์องค์ประกอบศิลปะของผลงาน ชิ้นที่ 1* เดรัจฉาน *(ต่อ)*

หัวข้อ	รูปภาพ	วิเคราะห์
เส้น		เส้นโครงสร้างภายในงานประติมากรรมนี้ใช้ เส้นโค้ง และเส้นตรง ผสมผสานกันเพื่อสร้างรูปร่างของตัวละคร เส้นรอบตัวของชิ้นงานมีความ โค้งมน ทำให้ตัวละครดูแข็งแกร่งและมีน้ำหนัก เส้นที่เกิดจากรายละเอียดกล้ามเนื้อ และรอยแผลหรืออวัยวะภายในมีลักษณะขรุขระและหยาบ เพื่อสร้างอารมณ์ความน่ากลัว โซ่ที่ถือบริเวณแขนและเท้าให้ความรู้สึกถึงการเคลื่อนไหว ทำให้ตัวละครมีพลังและชีวิตมากขึ้น
สี	 สีดำ สีเทา สีแดง	ใช้สีหลักเป็นโทนสีเทาดำ ตัดกับสีแดง ทำให้ดูมีความลึกลับและน่ากลัว สีแดงที่ใช้เน้นจุดที่ดูน่ากลัว เช่น ปากที่หน้าท้อง เลือด และกะโหลกที่อยู่ในมือของชิ้นงาน
รูปทรง		รูปทรงที่เกิดขึ้นจะผิดเพี้ยนไปจากธรรมชาติเพราะเนื่องมาจากผลของกรรม รูปทรงที่เด่นชัดคือ ศีรษะที่เป็นสัตว์ ปากและฟันขนาดใหญ่อยู่บริเวณหน้าท้อง สัดส่วนที่บิดเบี้ยวเพื่อสร้างความรู้สึกแปลกประหลาดและมือที่ถือโซ่ตรวนแสดงให้เห็นถึงความทุกข์
พื้นที่ว่าง		การจัดการพื้นที่ว่างในผลงานมีการใช้พื้นที่ว่างภายในตัวละคร เช่น บริเวณช่องท้องที่เปิดออกและเผยให้เห็นฟันและลิ้นด้านใน ซึ่งสร้างมิติและความลึกให้กับตัวงาน ช่วยให้เกิดความรู้สึกแปลกประหลาดและชวนให้ผู้ชมจดจ่อกับรายละเอียดภายใน พื้นที่ว่างรอบตัวช่วยให้ผู้ชมสามารถโฟกัสไปที่รายละเอียดของชิ้นงานได้ชัดเจนขึ้น
พื้นผิว		มีการใช้พื้นผิวที่แตกต่างกันระหว่างผิวหนังที่เรียบและบริเวณที่เป็นแผลหรืออวัยวะภายในที่ดูขรุขระ การใช้วัสดุที่มีความเงาและด้านในบางส่วนทำให้เกิดความรู้สึกสมจริง

หมายเหตุ. โดย ภิญญวุธ บุอ่อน, 2567

ตารางที่ 2 *การวิเคราะห์องค์ประกอบศิลปะของผลงาน ชิ้นที่ 2 เปรต*

หัวข้อ	รูปภาพ	วิเคราะห์
จุดเด่น		การจัดวางองค์ประกอบแบบกึ่งกลางภาพ มีความสมดุลและสมมาตรเท่ากันทั้งสองด้าน ส่งผลให้มีความเป็นเอกภาพ มั่นคง รูปทรงหน้า ตา จมูก ปากที่มีขนาดเล็ก มีความเด่นชัด และรูปทรงรองลงมาคือบริเวณ มือ เท้า ที่ผิดรูป มีขนาดใหญ่ผิดปกติ เพื่อขับเน้นรูปทรงของเปรตให้เด่นชัดขึ้น
เส้น		เส้นโครงสร้างภายในของรูปทรงประติมากรรมมีลักษณะเป็นเส้นโค้งที่ดูยาว ทำให้เกิดความรู้สึกอ่อนแอเปราะบาง มือและเท้ามีเส้นที่ดูโค้งและขยายออก ทำให้รู้สึกถึงสัดส่วนที่ผิดธรรมชาติ ลำตัวมีแนวเส้นตรงและเฉียงที่เน้นความผอมบางของรูปร่าง ซึ่งช่วยสื่อถึงความแห้งแรงน้อยและลักษณะของสิ่งมีชีวิตที่ไม่ใช่มนุษย์
สี	 สีเขียวอ่อน	ภาพรวมของผลงาน เปรต ประกอบด้วยสีเขียวอ่อนเพียงสีเดียว ซึ่งช่วยสร้างความรู้สึกเกี่ยวกับสิ่งมีชีวิตที่ไม่ใช้มนุษย์ และสื่อถึงความผิดแปลกจากธรรมชาติของมนุษย์
รูปทรง		รูปทรงที่ปรากฏในงาน จะเป็นรูปทรงของเปรต ในท่าทางที่บ่งบอกถึงการกระทำที่ก่อให้เกิดบาป รูปทรงที่เกิดขึ้นจะผิดเพี้ยนไปจากธรรมชาติเพราะเนื่องมาจากผลของกรรม รูปทรงที่เด่นชัดคือ มือ เท้า ผิดรูป มีขนาดใหญ่ผิดปกติ ปากเท่ารูเข็ม รูปร่างผอม
พื้นที่ว่าง		การจัดการพื้นที่ว่างในผลงานด้วยหลักดุลยภาพแบบสมมาตร คือแบบเท่ากันทั้งสองด้าน ไม่หนักไปในทิศทางใดทิศทางหนึ่ง พื้นที่ว่างรอบๆ ทำให้ตัวประติมากรรมดูโดดเด่นและเน้นถึงรูปร่างที่บิดเบี้ยว
พื้นผิว		พื้นผิวของผลงานประติมากรรมมีลักษณะเรียบด้าน ไม่มีเงาสะท้อน ไม่มีรายละเอียดของกล้ามเนื้อ ทำให้ตัวผลงานดูมีความลึกลับและดูเป็นสิ่งมีชีวิตเหนือธรรมชาติ

หมายเหตุ. โดย ภิญญวุธ บุอ่อน, 2567

ตารางที่ 3 *การวิเคราะห์องค์ประกอบศิลปะของผลงาน ชิ้นที่ 3 โครงกระดูก*

หัวข้อ	รูปภาพ	วิเคราะห์
จุดเด่น		การจัดวางองค์ประกอบแบบกึ่งกลางภาพ มีความสมดุลและสมมาตรเท่ากันทั้งสองด้าน ส่งผลให้มีความเป็นเอกภาพ รูปทรงหน้าที่เป็นหัวกะโหลกมีความชัดเจน และรูปทรงรองลงมาคือบริเวณ ลำตัว แขน ขา มือ เท้า มีสามารถถอดประกอบได้ ขับเน้นความเป็นโครงกระดูกให้สมจริงมากขึ้น
เส้น		เส้นที่ใช้ มีลักษณะเป็นเส้นโค้ง ซึ่งช่วยแสดงถึง การเคลื่อนไหวท่าทางของโครงกระดูก เส้นเฉียงที่ลากผ่านแขน ขา ลำตัว ศีรษะ ช่วยแสดงทิศทางการเอียงหรือโน้มตัวของร่างกาย เส้นที่มีทิศทางขึ้นลง สลับกันไป ซึ่งช่วยให้รู้สึกถึง การทรงตัว และ แรงโน้มถ่วง และทำให้ภาพดูไม่นิ่งเฉย น่าสนใจ และมีมิติ
สี	 สีขาวครีม	ภาพรวมของผลงาน โครงกระดูก ประกอบด้วยสีครีมเป็นหลัก ไม่มีสีที่ตัดกันหรือขัดแย้งภายในตัวชิ้นงาน ทำให้โฟกัสไปที่รูปร่างมากกว่าสี โดยสีโทนอ่อนเป็นสีผิวของผลงานปรากฏเป็นพื้นที่บริเวณกว้าง ให้ความรู้สึกนุ่มนวลเป็นมิตร เข้าถึงได้ง่าย
รูปทรง		รูปทรงที่ปรากฏในงาน จะเป็นรูปทรงของโครงกระดูกปรากฏชัด แสดงให้เห็นถึงความโค้งงอ ความหนา และรูปร่างเฉพาะของกระดูกแต่ละส่วน ไม่เน้นความละเอียดทางกายวิภาคมาก แต่สามารถสื่อถึงท่าทางและรูปร่างโดยรวมได้ชัดเจน มีลักษณะเป็นสัญลักษณ์หรือโครงสร้างพื้นฐานของร่างกายมนุษย์ ดูเรียบง่ายและสื่อความหมายได้อย่างตรงไปตรงมา

หมายเหตุ. โดย ภิญญวุธ บุอ่อน, 2567

ตารางที่ 3 *การวิเคราะห์องค์ประกอบศิลปะของผลงาน ชิ้นที่ 3 โครงกระดูก (ต่อ)*

หัวข้อ	รูปภาพ	วิเคราะห์
พื้นที่ว่าง		การจัดการพื้นที่ว่างในผลงานด้วยหลักดุลยภาพแบบสมมาตร แขนทั้งสองข้างของโครงกระดูกยื่นออกไปสองด้าน และขาทั้งสองข้างอยู่ในตำแหน่งที่มั่นคง พื้นที่รอบ ๆ โครงกระดูก ทำหน้าที่เน้นให้ตัวโครงกระดูกโดดเด่นมากยิ่งขึ้น ไม่รู้สึกอึดอัด และทำให้ผู้ชมมองเห็นวัตถุหลักได้ชัดเจน ส่วนพื้นที่ของโครงกระดูก ซึ่งเป็นจุดเด่นของภาพพื้นที่นี้ถูกวางไว้ตรงกลางภาพ ช่วยให้ตัวโครงกระดูกมีความโดดเด่นขึ้นมาและมีพลังในการสื่อสารทางสายตา
พื้นผิว		พื้นผิวเรียบ ผิวของวัตถุดูเรียบเนียน ไม่มีรอยหยาบหรือความขรุขระ ความรู้สึกจากการมองเห็น แม้พื้นผิวจะดูเรียบ แต่มีรายละเอียด เช่น รอยต่อของกระดูก ช่องฟัน เบ้าตา ที่เพิ่มมิติให้กับวัตถุ ทำให้ดูมีชีวิตชีวาและสมจริงมากขึ้น

หมายเหตุ. โดย ภิญญวุธ บุอ่อน, 2567

บทสรุปและอภิปรายผล

ผลงาน “การสร้างสรรค์ประติมากรรมอาร์ตทอย ชุด ความเชื่อที่เลือนหาย” เป็นการนำเสนอแนวคิดทางพระพุทธศาสนาในประเด็นเรื่อง กรรมและผลของกรรม มาถ่ายทอดผ่านงานประติมากรรมร่วมสมัย โดยการใช้ รูปเปรต อสูรกาย ซึ่งเป็นสัญลักษณ์ที่ปรากฏอย่างเด่นชัดในคัมภีร์พุทธศาสนา เช่น เปรตวัตถุ และ ไตรภูมิพระร่วง ที่ได้อธิบายถึงสภาพความทุกข์ของผู้ทำบาปกรรม แนวคิดดังกล่าวสะท้อนถึงความเชื่อดั้งเดิมของชาวไทยที่ในปัจจุบันเริ่มเลือนหายไป เนื่องจากอิทธิพลของความทันสมัย และวัตถุนิยม

การประยุกต์ใช้ เทคโนโลยีดิจิทัล (Digital Technology) ได้แก่ โปรแกรม โนแมด สกัลป์ (Nomad Sculpt) และเทคนิคการพิมพ์สามมิติ (3D Printing) ทำให้ผลงานสามารถถ่ายทอดคติความเชื่อดังกล่าวออกมาในรูปแบบร่วมสมัย และช่วยให้นามธรรมเชิงศาสนากลายเป็นรูปธรรมที่จับต้องได้ การเลือกใช้แนวทาง อาร์ตทอย (Art Toys) ไม่เพียงเพิ่มมิติด้านความเป็นงานสะสมเชิงศิลปะ แต่ยังทำหน้าที่เป็น “สื่อกลาง” ในการกระตุ้นให้สังคม โดยเฉพาะกลุ่มเยาวชน หันกลับมาตระหนักถึงคุณค่าของพระพุทธศาสนาในแง่มิติทางศีลธรรม

ในเชิงการเปรียบเทียบ งานสร้างสรรค์ชุดนี้มีความสอดคล้องกับแนวทางของศิลปินไทยร่วมสมัย เช่น อนุพงษ์ จันทร ผู้สร้างสรรค์ผลงาน ภิกษุสันดานกา ซึ่งนำแนวคิดเรื่องผลของกรรมมาตีความผ่านจิตรกรรม เพื่อสะท้อนความเสื่อมถอยทางศีลธรรมของบางกลุ่มในสังคม ผลงานดังกล่าวเป็นตัวอย่างสำคัญที่ชี้ให้เห็นว่า ศิลปะร่วมสมัยสามารถทำหน้าที่แทนคำสอนทางศาสนา โดยการปลุกเร้าให้ผู้ชมเกิดความตระหนักรู้ต่อปัญหาสังคม (อมรรัตน์ ล้อถิรธร, 2561) ในทำนองเดียวกัน งานสร้างสรรค์ชุดนี้ได้เลือกใช้ เปรต และ อสูรกาย เป็นสัญลักษณ์ของการลงโทษตามผลกรรม โดยลดทอนรูปแบบให้เรียบง่ายในเชิง อาร์ตทอย (Art Toys) เพื่อเพิ่มการเข้าถึงแก่ผู้ชม แต่ก็ยังคงความน่าสะพรึงกลัวเชิงสัญลักษณ์เอาไว้

ในเชิงทัศนะวิชาการ พระเทพกติติปัญญาคุณ (กติติวุฒโฑ ภิกขุ, 2557) ได้อธิบายว่า “กรรม” เป็นกฎแห่งเหตุและผลที่มนุษย์ไม่อาจหลีกเลี่ยงได้ การตระหนักรู้ถึงผลของกรรมจึงมีบทบาทสำคัญต่อการหล่อหลอมพฤติกรรมของมนุษย์ให้อยู่ในกรอบแห่งศีลธรรม อันสะท้อนให้เห็นถึงพลังของหลักธรรมที่สามารถกำกับแนวทางการดำเนินชีวิตของบุคคลและสังคมได้อย่างยั่งยืน เมื่อแนวคิดดังกล่าวถูกถ่ายทอดผ่านกระบวนการทางศิลปะ ย่อมทำให้นามธรรมเชิงศาสนาซึ่งเข้าใจได้ยาก กลายเป็นสิ่งที่จับต้องและรับรู้ได้ผ่านประสบการณ์การรับชมงานทัศนศิลป์โดยตรง ขณะเดียวกัน งานวิชาการด้าน พุทธศิลป์ (Buddhist Art) ได้ชี้ให้เห็นว่า ศิลปะที่สร้างขึ้นเพื่อศาสนามิได้มีคุณค่าเฉพาะเชิงสุนทรียศาสตร์ หากยังทำหน้าที่เป็นสื่อกลางในการถ่ายทอดและสืบสานคำสอนทางพระพุทธศาสนา (ชะลูด นิ่มเสมอ, 2553) ดังนั้น ผลงานสร้างสรรค์ชุดนี้ จึงนับได้ว่าเป็นการต่อยอดบทบาทของศิลปะทางศาสนาในบริบทสังคมดิจิทัล อันสะท้อนให้เห็นถึงพลังของศิลปะร่วมสมัยที่สามารถผสานองค์ความรู้ทางพระพุทธศาสนาเข้ากับเทคโนโลยีร่วมสมัยได้อย่างมีประสิทธิภาพและทรงคุณค่า

จากการวิเคราะห์ พบว่าผลงานนี้มีคุณค่าทั้ง เชิงศิลปะ คือ การสร้างอัตลักษณ์ใหม่ผ่าน อาร์ตทอย (Art Toys) และ การพิมพ์สามมิติ (3D Modeling) เชิงศาสนา คือ การรื้อฟื้นความเชื่อเรื่องกรรม นรก สวรรค์ และ เชิงสังคม คือ การกระตุ้นให้เกิดการตั้งคำถามต่อศีลธรรมที่กำลังถูกละเลย ผลงานยังสามารถนำไปประยุกต์ใช้เป็นสื่อการเรียนรู้เชิงศาสนา การจัดนิทรรศการ หรือแม้แต่พัฒนาเชิงพาณิชย์ในรูปแบบ งานสะสมอาร์ตทอย (Art Toys Collection) ที่คงคุณค่าทางศิลป์ควบคู่กับสาระเชิงศาสนาได้

กล่าวโดยสรุป ผลงานสร้างสรรค์ “ประติมากรรมอาร์ตทอย ชุด ความเชื่อที่เลือนหาย” เป็นการนำศิลปะร่วมสมัยมาประยุกต์ใช้ในการสื่อสารแนวคิดทางพระพุทธศาสนา โดยอาศัยการผสมผสานเทคนิคดิจิทัลร่วมสมัยเข้ากับสัญลักษณ์เชิงศาสนาดั้งเดิม เพื่อรื้อฟื้นและตอกย้ำคุณค่าทางจริยธรรมที่กำลังเลือนหายไปในสังคมปัจจุบัน ผลงานดังกล่าวชี้ให้เห็นอย่างชัดเจนว่า ศิลปะสามารถทำหน้าที่เป็นสื่อกลางของศาสนาได้ อย่างมีประสิทธิภาพและทำหน้าที่เป็นเครื่องมือเชื่อมโยงศาสนา สังคม และเทคโนโลยีในยุคดิจิทัลได้อย่างสมบูรณ์

ข้อเสนอแนะ

ผลงาน "การสร้างสรรค์ประติมากรรมอาร์ตทอย ชุด ความเชื่อที่เลือนหาย" เป็นตัวอย่างที่ดีของการใช้ศิลปะเพื่อสะท้อนแนวคิดเกี่ยวกับสังคมและศาสนา โดยผสมผสานเทคโนโลยี และแนวคิด อาร์ตทอย ทำให้เกิด

รูปแบบใหม่ของงานศิลปะที่สามารถเข้าถึงผู้คนได้หลากหลาย การพัฒนาผลงานในอนาคตควรมุ่งเน้นไปที่ ด้านการศึกษา พาณิชย์ การใช้เทคโนโลยีเพิ่มเติม และการนำเสนอที่สามารถสร้างปฏิสัมพันธ์กับผู้ชม เพื่อให้เกิดผลกระทบทางความคิดและสังคมมากขึ้น

กิตติกรรมประกาศ

โครงการสร้างสรรค์เรื่อง “การสร้างสรรค์ประติมากรรมอาร์ตทอย ชุด ความเชื่อที่เลือนหาย” ได้รับทุนสนับสนุนจาก สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ ประจำปีงบประมาณ 2567 การดำเนินโครงการวิจัยสร้างสรรค์ครั้งนี้สำเร็จลุล่วงได้ด้วยความอนุเคราะห์และการสนับสนุนจากหน่วยงานและผู้เกี่ยวข้องทุกท่าน

ขอกราบขอบพระคุณผู้ทรงคุณวุฒิ ทั้ง 3 ท่าน รองศาสตราจารย์ ดร.สุรชัย ดอนประศรี,ผู้ช่วยศาสตราจารย์ทรงศักดิ์ นามโพธิ์ และ ผู้ช่วยศาสตราจารย์ศักดิ์ชาย บุญอินทร์ ที่ได้กรุณาให้คำแนะนำข้อเสนอแนะการทำบทความสร้างสรรค์ฉบับนี้ให้บรรลุผลสำเร็จตามเป้าหมาย

ขอกราบขอบพระคุณอธิการบดีสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ และ ผู้อำนวยการวิทยาลัยช่างศิลป ที่ให้ความอนุเคราะห์และสนับสนุนด้านการดำเนินงานให้โครงการนี้สำเร็จลุล่วงได้ด้วยดี

รายการอ้างอิง

จิระวัฒน์ พิตรปรีชา. (2545). *โลกศิลปะศตวรรษที่ 20*. กรุงเทพมหานคร: สำนักพิมพ์เมืองโบราณ.

ชะลูด นิ่มเสมอ. (2553). *องค์ประกอบของศิลปะ (พิมพ์ครั้งที่ 7)*. กรุงเทพมหานคร: อมรินทร์.

ธรรมะจากพระสูตร. (2567, 16 มิถุนายน). http://buddhismarticles.com/?p=216

ประเภทของเปรต. (2567, 20 กันยายน). สืบค้นจาก http://www.culture.go.th/culture_th/mobile_detail.php?cid=11&nid=4849

เปรต ไตรภูมิพระร่วง. (2566, 20 ธันวาคม). https://today.line.me/th/v2/article/MypJ2w

ผู้จัดการ360. (2567, 20 พฤศจิกายน). *The Monsters Series ‘LABUBU EXCLUSIVE FANSIGN EVENT with Kasing Lung’ 2567*. https://gotomanager.com/content/133321/

พระเทพกติติปัญญาคุณ (กติติวุฒโฑ ภิกขุ). (2557). *กรรม และการให้ผลของกรรม (พิมพ์ครั้งที่ 4)*. กรุงเทพมหานคร: โรงพิมพ์สหธรรมิก.

วิเคราะห์สัญญะ/ปรัชญา/ศาสนา/ข้อมูล/วิจัย. (2567, 2 ตุลาคม). *วิทยานิพนธ์เชิงคุณภาพ.* https://nakhonsawanresearch.blogspot.com/2011/07/qualitative-research.html

สมเด็จพระญาณสังวร สมเด็จพระสังฆราช สกลมหาสังฆปริณายก. (2553). *อำนาจอันยิ่งใหญ่แห่งกรรม.* กรุงเทพมหานคร: วิบูลย์กิจการพิมพ์.

อมรรัตน์ ล้อถิรธร. (2561, 4 กรกฎาคม). *ถ้าสงฆ์ดีจริงใยเดือดร้อนกับภิกษุสันดานกา.* http://www.palungdham.com/t237.html

อาร์ตทอย. (2567, 20 พฤศจิกายน). https://www.thairath.co.th/lifestyle/life/2777774

Art Centre Silpakorn University (https://artsandculture.google.com/partner/art-centre-silpakorn-university?hl=th)

3D Modeling. (2567, 25 กันยายน). *What is 3D modeling and real estate utilization.* https://bimspaces.com/blog/what-is-3d-modeling-and-real-estate-utilization/

บทความงานสร้างสรรค์ (Creative Work Articles)

การประพันธ์ทางเดี่ยวจะเข้เพลงสุดสงวน สามชั้น สำเนียงมอญ

The Creation of the *Chakhe* Solo Version in *Sud Sa - Nguan Sam Chan* with the *Mon* Musical Dialect Style

อธิพัชร์ สุวรรณวัฒนะ

Athipat Suwanwattana

อาจารย์วิทยาลัยนาฏศิลป สังกัดสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

Lecturer, The College of Dramatic Arts, BunditpatanasilpaInstitute of Fine Arts

athipatsu@gmail.com

Received: March 22, 2024 **Revised:** July 23, 2024 **Accepted:** August 23, 2025 **Published: August** 31, 2025

บทคัดย่อ

การประพันธ์ทางเดี่ยวจะเข้เพลงสุดสงวน สามชั้น สำเนียงมอญ เป็นการประพันธ์สำนวนกลอนในลักษณะ “ทางเดี่ยวจะเข้” โดยยังคงรูปแบบทางเดี่ยวตามอย่างจารีตเดิม เพลงสุดสงวน สามชั้น เป็นเพลงไทยสำเนียงมอญที่มีท่วงทำนองเรียบง่าย มีท่อนเดียว ประเภทหน้าทับปรบไก่ 6 จังหวะหน้าทับ ผู้สร้างสรรค์ประพันธ์ทางเดี่ยวจะเข้ให้มีลักษณะสำนวนกลอนเที่ยวแรกเป็นสำนวนทางพื้น ผูกกลอนให้มีลีลาเฉพาะสำหรับจะเข้ สอดแทรกกลวิธีและกลวิธีพิเศษคือการบรรเลง “สายลวด” รูปแบบต่าง ๆ และสำนวนกลอนผสมผสานกันระหว่างสำนวนกลอนที่มีความเรียบง่ายและสำนวนที่ซับซ้อน การใช้กลวิธีการดีด “ทิงนอย” ให้เป็นทำนองใกล้เคียงกับ “มือฆ้อง” หรือการดีดแบบ “จาว ๆ” ซึ่งควรปรากฏอยู่บ้างในการประพันธ์ทางเดี่ยว เที่ยวหลังประพันธ์ให้เป็นสำนวนทางกรอสำเนียงมอญความยาว 4 ประโยค เพื่อสำแดงสำเนียงมอญให้มีความโดดเด่นเพิ่มอรรถรสและความอ่อนหวานให้กับท่วงทำนองหลังจากนั้นเป็นทำนองทางพื้นจนจบเพลง สำนวนทางเดี่ยวสอดแทรกอัตลักษณ์เพลงไทยสำเนียงมอญด้วยทำนองเรียงเสียง ลักจังหวะและยักเยื้องจังหวะ การซ้ำทำนองในจังหวะย่อย ผู้สร้างสรรค์ได้ประดิษฐ์กลวิธีพิเศษคือการดีด “สะบัดควงเสียง” ซึ่งได้แรงบันดาลใจจากการใช้นิ้วควงของซอและปี่มาใช้ในทำนองเดี่ยวเที่ยวแรก ทำนองในช่วงท้ายของเพลงผู้สร้างสรรค์ประพันธ์สำนวนกลอนให้มีความโลดโผนด้วยกลวิธีการดีดสะบัดและการดีดขยี้เป็นทำนองสรุปเพื่ออวดศักยภาพของผู้บรรเลงด้านทักษะความคล่องแคล่วชำนาญและแม่นยำ

คำสำคัญ: เพลงสุดสงวน , ทางเดี่ยวจะเข้, เพลงสำเนียงมอญ

Wipitpatanasilpa Journal of Arts

Abstract

Creating solo compositions is a highly reserved art in music. The rhythm rates, three-tiered tones, and Mon pronunciation form the basis of composing poetic verses, presented in a solo style. The solo piece reserves a three-tiered Thai melody with Mon pronunciation, characterized by its simplicity and a single verse, belonging to the genre of Nata Krab kai with six-beat overlapping tones.

Composition of solo pieces must incorporate the poetic verse “first journey” and “return journey.” The first journey embodies traditional verses, interwoven with unique rhythms specifically crafted for the insertion of various improvisational techniques, particularly the performance of “sailors,” in different forms. Verses are interwoven between simple and complex ones, utilizing various techniques such as mimicking the sound of plucking strings or the “jaw jaw” technique. These techniques should be subtly integrated into the solo composition. The return journey presents Mon-toned verses with a length of two six-beat tones. This is a characteristic of solo pieces, often featuring disguised melodies within the original root melody and incorporating Thai-Mon musical identities throughout different sections with varying tonal sequences, rhythmic nuances, and beat accents. Repetition of melodies in sub-beats enhances the flavor and sweetness of the composition. A special technique invented is the “plucking resonance,” inspired by the use of the thumb and index finger of the zither and flute in the first journey.

Towards the end of the composition, the composer crafts verses with fluidity through techniques of plucking and flicking, summarizing the melody with the intention to showcase the performer’s prowess, agility, and precision, aiming to impress with their skillful and accurate execution.

Keywords: Sud Sa - Nguan, the *Chakhe* Solo Version, *Mon* Musical Dialect Style

บทนำ

จะเข้ เครื่องดีดไทยที่มีบทบาทหน้าที่ในการดำเนินทำนองไปตามโครงสร้างของทำนองหลัก โดยการแปรสำนวนกลอนที่สอดแทรกการประดิษฐ์ทำนองอันเป็นเอกลักษณ์เฉพาะด้วยกลวิธีและกลวิธีพิเศษของจะเข้ที่ไม่พบในเครื่องดนตรีประเภทอื่น ๆ คือการใช้ “สายลวด” ได้แก่ การดีดทิงนอย การดีดกระทบสามสาย การดีดรูดสายลวด การดีดตบสายลวด ล้วนเป็นกลวิธีที่ช่วยเพิ่มอรรถรสให้แก่ท่วงทำนองให้มีความโดดเด่นและแตกต่างจากเครื่องดนตรีอื่น ๆ โดยเฉพาะสำนวนกลอนเพลงเดี่ยวจะเข้นั้นมีความหลากหลายและมีความไพเราะที่มีลักษณะเฉพาะบ่งบอกสำนวนกลอนของความเป็น “ทางจะเข้”

“ทาง” มีความหมาย 3 ประการ ประการแรกหมายถึงวิธีการดำเนินของทำนองของเพลง เช่น ทางเดี่ยว ทางหมู่หรือทางรวมวง ประการที่สองหมายถึงวิธีดำเนินทำนองของเครื่องดนตรี เช่น ทางระนาด ทางซอ ทางจะเข้ ทางปี่ประการที่สามหมายถึงระดับของเขตบันไดเสียง เช่น ทางเพียงออ ทางใน ทางกลาง เป็นต้น (บุญธรรม ตราโมท, 2545) การประพันธ์ทางเดี่ยวจะเข้เพลงสุดสงวน สามชั้น สำเนียงมอญนี้เป็นการสร้างสรรค์สำนวนกลอนเพลงสุดสงวน สามชั้น ในลักษณะ “ทางเดี่ยว” มีบันไดเสียงคือทางกลางเป็นประธานและบันไดเสียงทางขวาเป็นทางรอง ด้วยจะเข้มีคุณลักษณะพิเศษที่ส่งผลให้การแปรทำนองของจะเข้เป็นไปอย่างอิสระ จะเข้มีสาย 3 สาย ได้แก่ สายเอก สายทุ้ม และสายลวด มีนม 11 นม จึงทำให้มีช่วงเสียง ที่กว้างสามารถดำเนินทำนองได้ถึง 36 เสียง (ขำคม พรประสิทธิ์, 2560) อีกทั้งสำนวนกลอนจะเข้ยังประดับประดาด้วยกลวิธีและกลวิธีพิเศษอันบ่งบอกเอกลักษณ์ของจะเข้ ได้แก่ การดีดกระทบสายฉ่างหรือสายลวดที่เรียกว่าการดีด “ทิงนอย” ดีดกระทบสายทุ้ม ดีดรัว ดีดกล้ำ ดีดสะบัด ดีดปริบ ดีดโปรย ดีดติ๋ว ดีดแต๋ว ดีดตบสาย เป็นกลวิธีที่ช่วยเพิ่มสีสันของเสียงจะเข้ให้มีความโดดเด่นมากยิ่งขึ้น โดยเฉพาะ “ทางเดี่ยว” ของจะเข้นั้นแสดงถึงภูมิปัญญาและความสามารถของผู้ประพันธ์ในการประดิษฐ์และเรียบเรียงสำนวนกลอนหรือเรียกว่า “การผูกกลอน” ที่มีความสัมพันธ์กับโครงสร้างทำนองหลักโดยตกแต่งให้สำนวนกลอนมีความแตกต่างจากแนวการดำเนินทำนองในรูปแบบการบรรเลงรวมวงหรือบรรเลงหมู่ เนื่องด้วยการบรรเลงเดี่ยวมีจุดประสงค์เพื่ออวดฝีมือและความแม่นยำของผู้บรรเลง ทางเดี่ยวจะเข้แต่ละทางมีแตกต่างกันตามวัตถุประสงค์ของผู้ประพันธ์ บางทางมีสำนวนกลอนในลักษณะราบเรียบไม่โลดโผนท่วงทำนองมีความคล้องจองสัมพันธ์กัน บางทางอาจมีสำนวนกลอนที่โลดโผนซับซ้อนและต้องใช้แนวการบรรเลงที่รวดเร็วกระฉับกระเฉงมีกลเม็ดเด็ดพรายเพื่อต้องการอวดทางเพลงและความคล่องแคล่วของผู้บรรเลง ทั้งนี้ผู้บรรเลงเพลงเดี่ยวต้องอาศัยความแม่นยำและกำลังที่เกิดจากการฝึกซ้อมอย่างสม่ำเสมอจนเกิดความชำนาญ ยิ่งเป็นเพลงเดี่ยวที่มีความยาวยิ่งต้องอาศัยกำลังในการบรรเลงที่มากขึ้นตามไปด้วย เช่น เพลงเดี่ยวกราวใน เพลงเดี่ยวทยอยเดี่ยว เพลงเดี่ยวเชิดนอก เพลงเดี่ยวจะเข้ที่นิยมบรรเลงกันอย่างแพร่หลายเป็นที่รู้จัก เช่น เดี่ยวลาวแพน เดี่ยวแขกมอญ เดี่ยวจีนขิมใหญ่ เดี่ยวนกขมิ้น นักดนตรีไทยได้ประพันธ์ทางเดี่ยวจะเข้เพลงต่าง ๆ ขึ้นมาอีกมากมาย การคิดประดิษฐ์ทางเพลง กลวิธีและกลวิธีพิเศษใหม่ ๆ เพื่อให้ได้อรรถรสในการบรรเลงและตอบสนองความต้องการของผู้บรรเลงและผู้ฟังมากขึ้น ผู้สร้างสรรค์จึงได้ประพันธ์ทางเดี่ยวจะเข้เพลงสุดสงวน สามชั้น สำเนียงมอญ โดยประพันธ์ทำนองที่มีอัตลักษณ์ของเพลงไทยสำเนียงมอญสอดแทรกไว้ในช่วงต่าง ๆ ของเพลงเพื่อให้สอดคล้องกับบันไดเสียงและลีลาของเพลงสุดสงวนที่มีความไพเราะอ่อนหวาน

สมัยกรุงศรีอยุธยามีชนชาติมอญอพยพย้ายถิ่นฐานเข้ามาอาศัยและตั้งรกรากอยู่ทั้งในราชธานีและบริเวณใกล้เคียง นำพาเอาวัฒนธรรมประจำชาติมอญเข้ามาด้วยจึงทำให้อารยธรรมของชนชาติมอญแพร่กระจายไปยังพื้นที่ต่าง ๆ ของประเทศไทยในปัจจุบัน คนไทยเชื้อสายมอญกระจายอยู่ในหลายพื้นที่ อาทิ จังหวัดปทุมธานี นนทบุรี สุพรรณบุรี กาญจนบุรี นครราชสีมา ราชบุรี เป็นต้น เอกลักษณ์อันโดดเด่นของชาวมอญ เช่น ภาษา อาหารการกิน เครื่องแต่งกาย ประเพณี รวมถึงวัฒนธรรมดนตรีประจำชาติที่มีความงดงามและความไพเราะเป็นเอกลักษณ์เฉพาะ ทั้งรูปลักษณ์ของเครื่องดนตรีและทำนองเพลง ความงามในวัฒนธรรม

มอญได้รับการถ่ายทอดจากบรรพบุรุษตั้งแต่อดีตจนถึงปัจจุบันที่ปรากฏหลักฐานชัดเจนคือ “ปี่พาทย์มอญ” ซึ่งเคยมีบทบาทสำคัญมาตั้งแต่อดีตปรากฏหลักฐานทางประวัติศาสตร์เมื่อครั้งมีปี่พาทย์มอญร่วมบรรเลงในงานสมโภชพระแก้วมรกตช่วงต้นกรุงรัตนโกสินทร์ เพลงมอญแท้ ๆ แต่เดิมเป็นเพลงอัตราสองชั้นและเพลงเร็วชั้นเดียว (ไตรตรึงษ์ พลอยม่วง, 2565) ชุมชนชาวไทยเชื้อสายมอญที่มีชื่อเสียงเป็นที่รู้จักและสามารถดำรงไว้ซึ่งขนบธรรมเนียมดั้งเดิมได้เป็นอย่างดี โดยเฉพาะวัฒนธรรมดนตรีปี่พาทย์มอญ อาทิ วงปี่พาทย์มอญคณะแหยมศิลป์ในตำบลเกาะเกร็ด จังหวัดนนทบุรี บรรเลงแต่เพลงมอญแท้ ๆ ที่ได้รับการสืบทอดมาจากบรรพบุรุษจากรุ่นสู่รุ่นเป็นต้น (สุจินต์ ศรีนรเศรษฐ์ และขำคม พรประสิทธิ์, 2559) ดนตรีมอญและเพลงมอญนับได้ว่ามีอิทธิพลต่อวัฒนธรรมดนตรีไทยและเพลงไทยมาตั้งแต่อดีต จะเห็นได้ว่าเพลงไทยสำเนียงมอญมีมาตั้งแต่สมัยกรุงศรีอยุธยาด้วยท่วงทำนองของเพลงมอญนั้นมีแนวจังหวะที่ช้าและมีลีลาของทำนองที่อ่อนหวาน ครูดนตรีไทยจึงได้นำสำเนียงมอญมาสอดแทรกไว้ในเพลงไทยหลายเพลง เช่น เพลงมอญดูดาว เพลงมอญอ้อยอิ่ง เพลงมอญชมจันทร์ ฯลฯ เพลงสุดสงวนเป็นเพลงไทยสำเนียงมอญทำนองเก่าที่มีท่วงทำนองไพเราะและได้รับความนิยมนำไปบรรเลงขับร้องกันอย่างแพร่หลายอีกทั้งนักดนตรีไทยได้นำทำนองไปประพันธ์เป็นทางเดี่ยวเครื่องดนตรีมากมายหลายทางด้วยกัน ทางเดี่ยวจะเข้ที่สำคัญเป็นที่นิยมเดี่ยวกันแพร่หลาย เช่น เดี่ยวจะเข้เพลงสุดสงวนสามชั้นทางครูแอบ ยุวนวณิชย์ เดี่ยวจะเข้เพลงสุดสงวนสามชั้นทางครูระตี วิเศษสุรการ เดี่ยวจะเข้เพลงสุดสงวนสามชั้นทางครูแสวง อภัยวงศ์ ฯลฯ ผู้สร้างสรรค์ประพันธ์ทางเดี่ยวจะเข้เพลงสุดสงวน สามชั้น สำเนียงมอญ โดยมีแรงบันดาลใจจากท่วงทำนองที่ไพเราะของเพลงสุดสงวนสามชั้นและอัตลักษณ์สำเนียงมอญที่พบในเพลงไทยสำเนียงมอญ ทางเดี่ยวจะเข้เพลงสุดสงวน สามชั้น สำเนียงมอญนี้ผู้สร้างสรรค์ประพันธ์ขึ้นตามหลักการประพันธ์เพลงไทยของ มนตรี ตราโมท (2538) หลักการประพันธ์เพลงไทยว่าด้วยวิธีการประพันธ์ทำนองขึ้นใหม่โดยอาศัยเพลงเดิม โดยการนำทำนองเดิมมาเป็นแนวทางในการประพันธ์ทางเปลี่ยนหรืออาจทำให้เป็นสำเนียงภาษาต่าง ๆ ผู้แต่งบรรจุโน้ตให้ครบห้องเพลงตามที่ต้องการให้เสียงลูกตกเป็นเสียงเดิมตามทำนองหลักและประดิษฐ์ทำนองใหม่ให้ไพเราะแปลกใหม่ไปจากของเดิม ผู้สร้างสรรค์ได้ประพันธ์ทางเดี่ยวจะเข้ขึ้นจากโครงสร้างทำนองหลักเพลงสุดสงวน สามชั้น โดยการแปรทำนองให้มีสำนวนเป็นทางเดี่ยวจะเข้ตามคุณลักษณะของเพลงเดี่ยวที่พึงมีสอดคล้องกับ ดุษฎี มีป้อม (2563) กล่าวว่าการแปรทำนองเพลงเดี่ยวจะต้องแตกต่างจากการแปรทำนองทั่วไปที่เรียกว่าทางธรรมดาซึ่งเป็นทางสำหรับดำเนินทำนองในเพลงหมู่ ถึงแม้ว่าสำนวนกลอนทางเดี่ยวจะมีความพิเศษแตกต่างจากเพลงต้นรากจนแทบเป็นคนละเพลง แต่ก็ยังคงต้องมีทำนองที่เป็นทำนองเรียบง่ายอย่างทางธรรมดาสอดแทรกอยู่บ้างตามความเหมาะสม และสอดคล้องกับ ธรินทร์ธร พงษ์ลือเลิศ (การสื่อสารส่วนบุคคล, 4 พฤษภาคม 2566) กล่าวถึงการเลือกใช้กลวิธีและกลวิธีพิเศษในการประพันธ์ทางเดี่ยวจะเข้ว่า การเลือกใช้กลวิธีต่าง ๆ ในการประพันธ์มีความสัมพันธ์กับสำนวนกลอนในแต่ละประโยคและทำนองหลักเพลงสุดสงวน สามชั้นนั้นมีทั้งประโยคที่เป็นทางพื้นและประโยคที่บังคับทาง ดังนั้นการประพันธ์ทางเดี่ยวจึงต้องคำนึงถึงลักษณะของเพลงในแต่ละประโยค การประพันธ์ทางเดี่ยวนั้นต้องวิเคราะห์โครงสร้างทำนองหลักของเพลงที่นำมาประพันธ์ด้วยว่า มีทางพื้นทางกรอที่ใดบ้าง หากเป็นเพลงทางพื้นทั้งหมดก็สามารถ

ประดิษฐ์สำนวนได้ตามใจผู้ประพันธ์ แต่ถ้าพบว่ามีทางบังคับด้วยก็ต้องประดิษฐ์สำนวนให้เหมือนหรือใกล้เคียงกับทำนองหลักที่บังคับไว้จึงจะเหมาะสม

วัตถุประสงค์การสร้างสรรค์

เพื่อประพันธ์ทางเดี่ยวจะเข้เพลงสุดสงวน สามชั้น สำเนียงมอญ

ขอบเขตการสร้างสรรค์

1. ด้านเนื้อหา ประพันธ์ทางเดี่ยวจะเข้เพลงสุดสงวน สามชั้น สำเนียงมอญจากโครงสร้างทำนองหลักของเดิม

2. ด้านสถานที่ ผู้สร้างสรรค์ลงพื้นที่เก็บข้อมูลจากผู้ทรงคุณวุฒิด้านจะเข้ โดยจำแนกเป็นบุคลากรในสังกัดสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย มหาวิทยาลัยราชภัฏบ้านสมเด็จเจ้าพระยา สำนักการสังคีต กรมศิลปากร

3. ด้านบุคคล ผู้สร้างสรรค์กำหนดกลุ่มผู้ทรงคุณวุฒิทางด้านจะเข้ ดังนี้

3.1 กลุ่มผู้ให้ข้อมูลหลัก เป็นผู้ทรงคุณวุฒิที่มีชื่อเสียงเป็นที่รู้จักในด้านการบรรเลงจะเข้ มีความเชี่ยวชาญเป็นที่ยอมรับนับถือในวงการวิชาการและวงการดนตรีไทย

3.2 กลุ่มผู้ให้ข้อมูลทั่วไป เป็นผู้ที่มีความรู้ความสามารถ มีความเชี่ยวชาญในด้านการบรรเลงดนตรีไทย เป็นที่ยอมรับนับถือในวงการดนตรีไทย มีความเกี่ยวข้องสัมพันธ์กับการบรรเลงเพลงเดี่ยว และมีประสบการณ์ในการประพันธ์เพลง

การดำเนินการสร้างสรรค์

1. แนวคิดในการสร้างสรรค์ผลงาน

ทางเดี่ยวเพลงสุดสงวน สามชั้น สำเนียงมอญ ประกอบด้วยการบรรเลงเที่ยวแรกและเที่ยวหลังอย่างละเที่ยวเหมือนเที่ยวกลับ การสร้างสรรค์การประพันธ์ทางเดี่ยวจะเข้เพลงสุดสงวน สามชั้น สำเนียงมอญ ผู้สร้างสรรค์ได้ประพันธ์สำนวนกลอนทางเดี่ยวจะเข้ขึ้นใหม่จากโครงสร้างทำหนองหลักสามชั้นของเดิม โดยมีแรงบันดาลใจจากความไพเราะของสำเนียงมอญที่ปรากฏในเพลงไทยหลายเพลง อีกทั้งผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ดุษฎี มีป้อม ได้ให้ข้อคิดเป็นแนวทางกับผู้สร้างสรรค์ไว้ว่า “ทางเดี่ยวจะเข้เพลงสุดสงวน สามชั้นนั้นมีหลายทางหลายสำนวนด้วยกัน แต่ละทางก็ล้วนแล้วแต่มีสำนวนที่ไพเราะและมีเอกลักษณ์เฉพาะตัว บางทางสำนวนกลอนมีความอ่อนหวาน เรียบร้อย สง่า อวดการผูกกลอนที่แยบคาย บางทางก็มีความโลดโผน กระชับ และมีแนวทำนองที่รวดเร็วเน้นความคล่องแคล่วและแม่นยำ ซึ่งแต่ละทางมีจุดมุ่งหมายเดียวกันคือการอวดทางหรือการผูกกลอนและอวดฝีมือของผู้บรรเลง แต่ยังไม่มีผู้ใดคิดประพันธ์ทางเดี่ยวจะเข้เพลงสุดสงวน สามชั้นที่เป็นสำเนียงมอญ ซึ่งเพลงสุดสงวนก็เป็นเพลงไทยสำเนียงมอญอยู่แล้วจึงมีความน่าสนใจในการนำมาประดิษฐ์ทางเดี่ยวจะเข้ที่มีสำเนียงมอญขึ้น” (การสื่อสารส่วนบุคคล, 4 พฤษภาคม 2566) โดยทางเดี่ยวจะเข้เพลงสุดสงวน สามชั้น สำเนียงมอญที่สร้างสรรค์ขึ้นใหม่นี้ยังคงรูปแบบการประพันธ์ทางเดี่ยวแบบ “จารีต” ไว้ตามขนบเช่นเดิมจากโครงสร้างทำนองหลัก

การประพันธ์ให้บรรเลงเที่ยวแรกและเที่ยวหลัง เที่ยวแรกมีลักษณะเป็นทำนองทางเก็บสลับทางกรอและสอดแทรกสำเนียงมอญไว้ในแต่ละช่วง ส่วนเที่ยวหลังสำแดงสำเนียงมอญ 4 ประโยค มีลักษณะเป็นสำนวนกลอนทางกรอที่มีท่วงทำนองอ่อนหวาน หลังจากนั้นสำนวนกลอนมีลักษณะเป็นทางพื้นหรือทางเก็บที่มีความกระชับของแนวการบรรเลงกว่าเที่ยวแรกโดยสอดแทรกท่วงทำนองที่เป็นสำเนียงมอญไว้ในแต่ละประโยคและสอดแทรกกลวิธีและกลวิธีพิเศษต่าง ๆ ของจะเข้

ผู้สร้างสรรค์ได้ใช้แนวคิดหลักการการประพันธ์เพลงไทยของ มนตรี ตราโมท คือการประพันธ์ทำนองขึ้นใหม่โดยอาศัยเพลงเดิม โดยการนำทำนองเพลงเดิมมาเป็นแนวทางในการประพันธ์ทางเปลี่ยนหรืออาจทำให้เป็นสำเนียงภาษาต่าง ๆ เพื่อใช้ในการสร้างสรรค์การประพันธ์ทางเดี่ยวจะเข้เพลงสุดสงวน สามชั้น สำเนียงมอญ แนวคิดในการประดิษฐ์สำนวนกลอนทางเดี่ยวจะเข้ใช้หลักการสำคัญที่ควรพิจารณาในการประดิษฐ์สำนวนกลอนจะเข้การประดิษฐ์สำนวนกลอนจะเข้ 6 ประการ คือ (ขำคม พรประสิทธิ์, 2560)

1.1 กลอนที่ประดิษฐ์อาจซับซ้อนหรือไม่ก็ได้แต่ทำนองบางช่วงควรมีทำนอง “จาว ๆ” ให้ปรากฏอยู่บ้าง กลอนเพลงต้องสอดคล้องไปกับทำนองหลักหรือแสดงทำนองหลักรูปแบบทำนองจาว ๆ

1.2 กลอนจะเข้ควรแสดงความสามารถในการใช้เสียงที่มีอยู่จำนวนมากให้ครบถ้วน หากดำเนินกลอนไปทางสียงสูงต้องไปให้สุดทางแล้ววกลงมาทางเสียงต่ำก็ต้องใช้เสียงไปให้สุดเช่นกัน ยกเว้นผู้ประพันธ์มีทำนองเฉพาะถือเป็นอีกกรณีหนึ่ง

1.3 กลอนจะเข้ที่ดีควรมีทำนองที่แสดงความสัมพันธ์ระหว่างวรรคย่อย กล่าวคือวรรคท้ายและวรรครับควรสัมพันธ์กันคล้ายประโยคถามตอบ เพราะความสัมพันธ์กันระหว่างกลอนที่อยู่ใกล้ชิดติดกัน ย่อมทำให้อัตราส่วนของพยางค์เสียงมีความลงตัว

1.4 มีการสอดแทรกกลวิธีการบรรเลงที่มีลักษณะเฉพาะของจะเข้ ได้แก่ การดีดทิงนอย การดีดรูดสายลวด การดีดกระทบสามสายหรือดีดฉ่าง เป็นต้น ให้ปรากฏในทำนองเพลงบางช่วงบางตอนด้วย

1.5 กลอนจะเข้ที่ดีควรหลีกเลี่ยงการหักสำนวนอย่างซอด้วง ซออู้ หรือการดีด “หลบเสียงไปมา” กล่าวคือการใช้เสียงไม่เหมาะสมตามที่ควรจะเป็น

1.6 กลอนที่ใช้สำหรับการบรรเลงรวมวงไม่ควรใช้สำนวนทางเดี่ยวมาบรรเลงร่วม กลวิธีที่สามารถเลือกใช้ในการบรรเลงทั่วไป ได้แก่ การดีดเก็บ การดีดรัว การดีดทิงนอย การดีดสะบัดเสียงเดียว สะบัดสองเสียง สะบัดสามเสียง การดีดกระทบสามสาย การดีดรูดสายลวด การดีดปริบ กลวิธีพิเศษที่ใช้สำหรับเพลงเดี่ยว ได้แก่ การดีดขยี้ การดีดตบสาย การดีดรัวรูด การดีดรูดสายเป็นเสียง “ติ๋ว” การดีดตบสายเป็นเสียง “แต๋ว”

แนวคิดในการประพันธ์ทางเดี่ยวจะเข้และการประดิษฐ์สำนวนกลอนสำหรับจะเข้ของ ธรินทร์ธร พงษ์ลือเลิศ (การสื่อสารส่วนบุคคล, 4 พฤษภาคม 2566) ด้านการตกแต่งสำนวนกลอนจะเข้ให้แสดงเอกลักษณ์ความเป็นจะเข้ด้วยกลวิธีเฉพาะของจะเข้ ได้แก่ การดีดกระทบสาย หรือทำนองหลักห่าง ๆ ต้องสอดแทรกเอกลักษณ์ คือ การดีดทิงนอย แนวคิดของณรงค์ เขียนทองกุล (2561) ด้านการประดิษฐ์สำนวนกลอนทางเดี่ยวจะเข้ให้เต็มศักยภาพ คือ การใช้เสียงที่มีอยู่จำนวนมากของจะเข้ให้ได้ครบหรือใช้ให้มากที่สุด การสร้างทำนองเดี่ยวของจะเข้ซึ่งเป็นเครื่อง

ดีดและเครื่องตีมีข้อจำกัดคือการทำเสียงยาวต่อเนื่องไม่ได้ เสียงขาดหายไปตามการบรรเลงของแต่ละเสียง และไม่อาจสร้างทำนองเดี่ยวแบบทางหวานหรือทางร้องอย่างเครื่องเป่า จึงต้องสร้างทำนองเครื่องดีดไปตามแนวทางของเครื่องดีดมีความคล้ายคลึงกับแนวทางของการเดี่ยวระนาดเอก แต่ต้องสอดแทรกแนวทางของจะเข้ไว้ในทำนองเพลงด้วย ใช้การดีดรัวเพื่อประดิษฐ์เสียงยาว คุณลักษณะเสียงพิเศษของจะเข้ คือ การดีดทิงนอย การกระทบสายที่จะต้องสอดแทรกอยู่ในทำนองว่าจะเป็นสำนวนทางบรรเลงทั่วไปหรือทางเดี่ยว

แนวคิดทฤษฎีบันไดเสียงดนตรีไทยของ มานพ วิสุทธิแพทย์ (2556) มาวิเคราะห์บันไดเสียงในการประพันธ์ การเลือกใช้กลุ่มเสียงและบันไดเสียงของเพลงที่จะเดี่ยวต้องคำนึงถึงกลุ่มเสียงที่เป็นหลักจากโครงสร้างทำนองหลัก ใช้โน้ตเสียงหลักอยู่ในกลุ่มเสียงของทำนองเพลงเป็นหลัก จะมีบางทำนองที่มีโน้ตที่เป็นเสียงจรผ่านเข้ามาได้เพื่อทำให้ทำนองเพลงเดี่ยวนั้นไพเราะ แนวทางในการวิเคราะห์บันไดเสียงเพลงสุดสงวน สามชั้น และผู้สร้างสรรค์ใช้ทฤษฎีบันไดเสียงดนตรีไทยของมานพ วิสุทธิแพทย์ (2556) มาวิเคราะห์และกำหนดบันไดเสียงในการประพันธ์ทางเดี่ยวจะเข้เพลงสุดสงวน สามชั้น สำเนียงมอญ กำหนดโน้ตสำหรับทางเครื่องสายและมโหรีเทียบกับการกำหนดโน้ตฆ้องวงใหญ่ลูกยอดเท่ากับเสียง ฟา

2. กระบวนการสร้างสรรค์ผลงาน

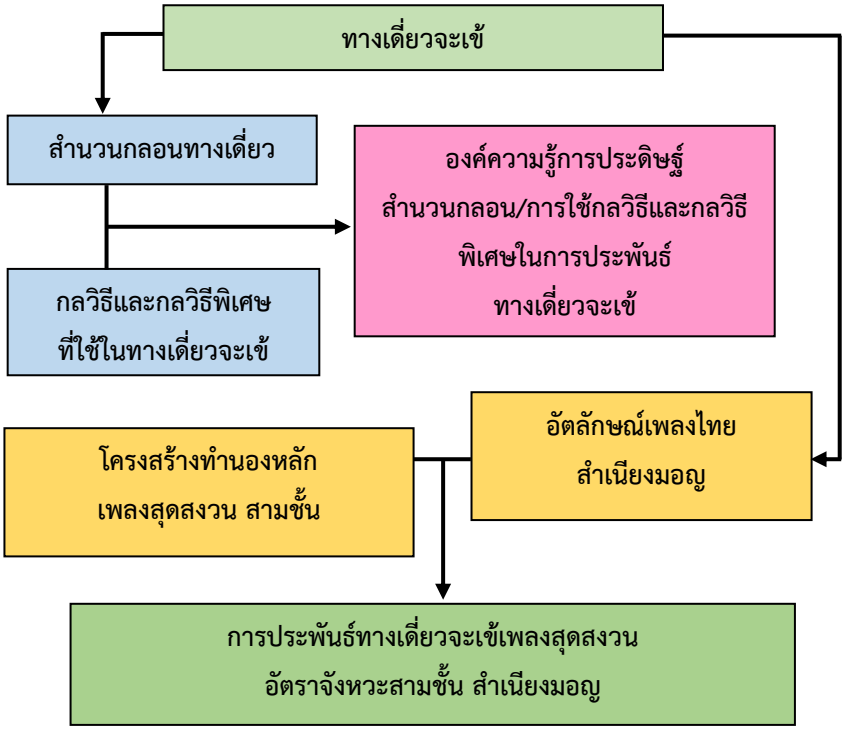
2.1 การกำหนดแนวคิด

ศึกษางานสร้างสรรค์ งานวิจัย เอกสาร ตำรา บทความที่เกี่ยวข้องงานสร้างสรรค์ รวบรวมข้อมูลและจัดทำข้อมูล แยกหมวดหมู่ เพื่อใช้เป็นฐานข้อมูลเพื่อนำมากำหนดแนวคิดในการสร้างสรรค์ผลงาน กำหนดวัตถุประสงค์ในการสร้างสรรค์ผลงาน

2.2 การออกแบบร่าง

กำหนดกรอบแนวคิด ลักษณะของผลงาน ขั้นตอนในการสร้างสรรค์งผลงาน การวิเคราะห์สังเคราะห์สรุปผล และประโยชน์ในการนำไปใช้ ดังนี้

ตารางที่ 1 กรอบแนวคิดการประพันธ์ทางเดี่ยวจะเข้เพลงสุดสงวน สามชั้น สำเนียงมอญ



หมายเหตุ. โดย อธิพัชร์ สุวรรณวัฒนะ, 2566.

2.3 การพัฒนาแบบ

ค้นความข้อมูลเพิ่มเติมจากแหล่งข้อมูลอื่น ๆ การลงพื้นที่สัมภาษณ์ผู้ทรงคุณวุฒิ ผู้เชี่ยวชาญ วิเคราะห์ประเด็นปัญหาที่พบในการสร้างสรรค์ผลงานเพื่อนำข้อมูลมาปรับแก้ไขพัฒนาให้สอดคล้องกับวัตถุประสงค์ และกรอบแนวคิด

2.4 การก่อสร้าง

นำข้อมูลที่ได้ศึกษามาเป็นแนวทางในการสร้างสรรค์ทางเดี่ยวจะเข้เพลงสุดสงวน สามชั้น สำเนียงมอญโดยการสร้างสรรค์ผลงานตามกรอบแนวคิด/ ทฤษฎีที่นำมาใช้เป็นลำดับตามขั้นตอน

2.5 การเก็บรายละเอียด

ได้รับการวิพากย์ผลงานสร้างสรรค์ทางเดี่ยวจะเข้เพลงสุดสงวน สามชั้น สำเนียงมอญ จากผู้ทรงคุณวุฒิ นำข้อเสนอแนะมาแก้ไขปรับปรุงรายละเอียดจนเสร็จสมบูรณ์

2.6 การนำเสนอผลงาน

นำเสนอและเผยแพร่ผลงานทางช่องทางออนไลน์

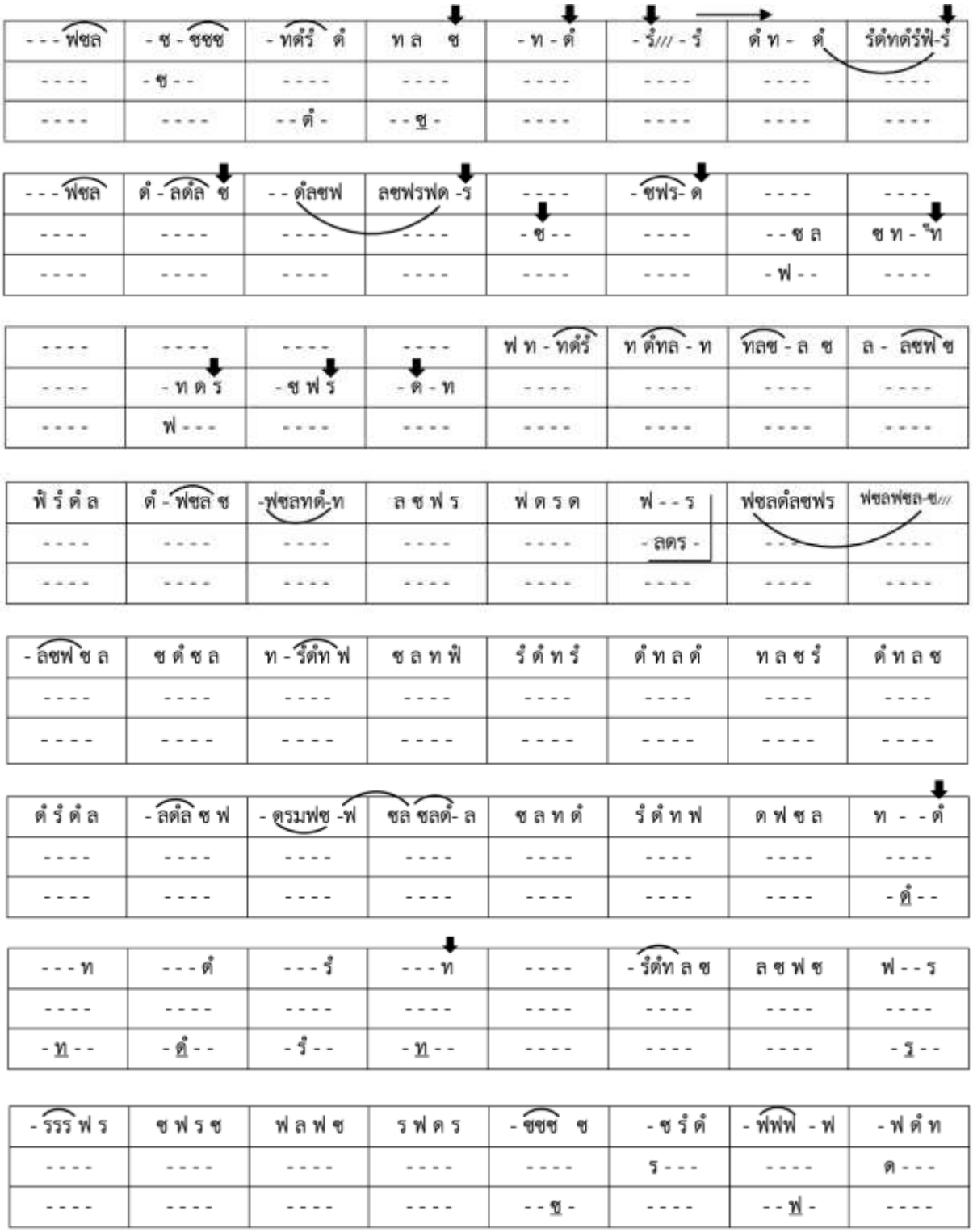
2.7 การประเมินผล

ผู้ทรงคุณวุฒิประเมินผลงานสร้างสรรค์ทางเดี่ยวจะเข้เพลงสุดสงวน สามชั้น สำเนียงมอญ ผู้สร้างสรรค์ประพันธ์ทางเดี่ยวจะเข้เพลงสุดสงวน สามชั้น สำเนียงมอญ ขึ้นจากโครงสร้างทำนองหลักของเดิม บันทึกโน้ตด้วยระบบโน้ตไทย และได้รับการตรวจสอบทำนองหลักโดย ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ดุษฎี มีป้อม ผู้เชี่ยวชาญด้านดุริยางคศิลป์ไทย ทางเดี่ยวจะเข้เพลงสุดสงวน สามชั้น สำเนียงมอญ ผู้สร้างสรรค์ประพันธ์ทางเดี่ยวจะเข้ในลักษณะเที่ยวแรกและเที่ยวหลัง โดยเที่ยวแรกเป็นทำนองทางพื้นด้วยการดีดเก็บสลับดีดรัว สอดแทรกกลวิธีและกลวิธีพิเศษต่าง ๆ ของจะเข้ ได้แก่ ดีดสะบัด ดีดขยี้ ดีดปริบ ดีดรูดสายลวด ดีดโปรย ดีดกระทบสองสาย และกลวิธีที่เป็นเอกลักษณ์ของจะเข้เด่นชัดคือการดีด “ทิงนอย” การดีดกระทบสามสาย และการสร้างสรรค์กลวิธีพิเศษขึ้นใหม่คือการ “ดีดสะบัดควงเสียง” ที่ได้แรงบันดาลใจจากกลวิธีของการบรรเลงซอและปี่ที่เรียกว่า “นิ้วควง” โดยทางเดี่ยวจะเข้เพลงสุดสงวน สามชั้น สำเนียงมอญนี้ได้นำผลการศึกษาที่พบอัตลักษณ์ของสำเนียงมอญในเพลงไทย ได้แก่ การดำเนินทำนองด้วยทางกลางเป็นบันไดเสียงหลัก กลุ่มทำนองย่อยมีลักษณะเรียงเสียง การดำเนินทำนองที่มีเสียงห่างเป็นคู่ 5 การดำเนินทำนองลักจังหวะ (เว้นหลัง) และทำนองย่อยมักจะมีเสียงโน้ตซ้ำ ๆ วิธีการประพันธ์ทำนองเป็นทางเดี่ยวในลักษณะดีดเก็บสลับดีดรัว สอดแทรกอัตลักษณ์เพลงไทยสำเนียงมอญอยู่ในวรรคต่าง ๆ ของเพลง และเที่ยวหลังผู้สร้างสรรค์ประพันธ์ทำนองขึ้นต้นความยาว 4 ประโยคให้ท่วงทำนองสำแดง “สำเนียงมอญ” ให้โดดเด่นด้วยการประพันธ์สำนวนกลอนทางกรอสำเนียงมอญ ท่วงทำนองมีลักษณะความอ่อนหวานด้วยการดีดรัวสลับดีดเก็บ จากนั้นเป็นทำนองเก็บสอดแทรกกลวิธีและกลวิธีพิเศษตลอดทั้งท่อนก่อนลงจบในหน้าทับสุดท้ายด้วยการดีดขยี้ในแนวพุ่งและกระชับ

ในส่วนของจังหวะกำหนดให้ทางเดี่ยวจะเข้เพลงสุดสงวน สามชั้น สำเนียงมอญนี้กำกับจังหวะด้วยฉิ่ง โทน รำมะนา และ ลูกเปิงมาง โดยการบรรเลงเที่ยวแรกกำหนดให้ฉิ่งตีด้วยอัตราสามชั้นทั้งหมด และโทน รำมะนา ตีด้วยหน้าทับปรบไก่สามชั้นทั้งหมด การบรรเลงเที่ยวหลังในช่วงแรกเป็นสำนวนที่สำแดงสำเนียงมอญมีความยาว 4 ประโยค กำหนดให้ฉิ่งตีด้วยอัตราสองชั้นตั้งแต่ประโยคที่ 1 – 4 ใช้ลูกเปิงมางตีด้วยหน้าทับมอญตั้งแต่ประโยคที่ 1 – 4 หลังจากนั้นเป็นทำนองทางพื้นจึงใช้โทน รำมะนาตีด้วยหน้าทับปรบไก่สามชั้นตามเดิมจนจบเพลง

ตารางที่ 2 โน้ตทางเดี่ยวจะเข้เพลงสุดสงวน สามชั้น สำเนียงมอญ

เที่ยวแรก



หมายเหตุ. โดย อธิพัชร์ สุวรรณวัฒนะ, 2566.

ตารางที่ 2 โน้ตทางเดี่ยวจะเข้เพลงสุดสงวน สามชั้น สำเนียงมอญ (ต่อ)

ฟ ร ำ - ร ร ร ำ	ด ำ ท ด ำ ร	ฟ ซ ำ ฟ ร ำ	- ร ฟ ร ำ ด ำ ท	- ล ซ ฟ ซ ล	ท - ล ท ด ำ ท	- ฟ ซ ล ท ด ำ ท	ด ร ำ ด ร ำ ฟ - ร ำ
- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -
- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -

- ซ ซ ซ ซ ด ำ	ท ล ท ด ำ	ท ล ร ำ ล	ท ด ำ ร ำ ฟ	ซ ล ท ฟ	ซ ล ท ซ	ล ท ด ำ ล	ท ด ำ ร ด ำ
- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -
- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -

ท ล ด ำ ท	ร ำ ด ำ ฟ ร ำ	ฟ ท ร ำ ด	ร ำ ซ ด ำ ท	ร ำ ด ำ ท ร ำ	ด ำ ท ล ท	ล ซ ฟ ร ำ	ด ำ ท ล ซ
- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -
- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -

ด ร ำ ด ล	ซ ฟ ล ซ	ล ร ซ ฟ	ซ ด ฟ ร	ด ด - ด	ฟ - - ร	ซ ฟ ร ฟ	ซ ล - ซ
- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- ด - -	- ล ด -	- - - -	- - - -
- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- ฎ - -	- - - -	- - - -	- - - -

เที่ยวหลัง

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

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

- - - -	ฟ ท ด ำ ร ำ	ฟ ซ ำ ฟ ร ำ	- ด ำ - ท	ฟ ร ำ - ด ำ	- ท - ล	ซ ฟ - ซ	- - - -
- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -
- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -

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

หมายเหตุ. โดย อธิพัชร์ สุวรรณวัฒนะ, 2566.

ตารางที่ 2 โน้ตทางเดี่ยวจะเข้เพลงสุดสงวน สามชั้น สำเนียงมอญ *(ต่อ)*

- ลซฟ ซ ล	ซ ด ซ ล	- ลซฟ ซ ล	ซ ล ท ฟ	ร ด ท ร	ด ท ล ด	ท ล ซ ท	ล ซ ฟ ซ
- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -
- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -

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

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

- รรร ฟ ร	ซ ฟซล - ซ	ฟซลทดำ - ท	ดำรำ ดำรำฟำ-รำ	ฟ ล ร ด	ร ฟ ร ด	- ลซฟ ซ ล	ท ฟ ด ท
- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -
- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -

ด - - ฟ	ด - - ร	ด - - ด	ด - - ท	ล ฟ ซ ล	ท ซ ล ท	ด - - -	- - - ร///
- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -
(- ด ฟ -)	(- ด ร -)	(- ด ด -)	(- ด ท -)	- - - -	- - - -	- ซ ล ท	ด ร - -

ซ ล ท ด	ท ล ท ด	- - - -	- - - -	- - - -	- ล ซ ฟ	ด - - -	- - - ด
- - - -	- - - -	ซ ล ท ด	ท ล ท ด	ซ - - -	- - - -	- - - -	- - - -
- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- ด ท ล	ด - - -	- ฟ ซ ล	ท ด - -

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

- ด - ล	- ด - ซ	ซลทดทลซ	ลทดทลซฟร	- - - -	- - - ร	ดลซลซฟร	ฟซลฟซล- ซ
- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - ซซล	- ด - -	- - - -	- - - -
ด - ล -	ด - ซ -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -

หมายเหตุ. โดย อธิพัชร์ สุวรรณวัฒนะ, 2566.

สัญลักษณ์แทนกลวิธีกลวิธีที่ใช้ในการสร้างสรรค์ทางเดี่ยวจะเข้าเพลงสุดสงวน อัตราสามชั้น สำเนียงมอญนี้ ประกอบด้วย ดีดสะบัด ดีดรัว ดีดขยี้ ดีดทิงนอย ดีดโปรย ดีดกระทบสองสาย ดีดกระทบสามสาย ดีดรูดสายลวด และดีดตบสาย แสดงด้วยสัญลักษณ์ในการบันทึกโน้ตดังนี้

ดีดรัว	แทนด้วย	X
ดีดสะบัด	แทนด้วย	XXX
ดีดขยี้	แทนด้วย	XXXXXX
ดีดทิงนอย	แทนด้วย	X
ดีดกระทบสองสาย	แทนด้วย	X
ดีดกระทบสามสาย	แทนด้วย	X
ดีดตบสาย	แทนด้วย	(X X)
ดีดรูดสายลวด	แทนด้วย	XXXX
ดีดปริบ	แทนด้วย	X///
ดีดสะบัดควงเสียง	แทนด้วย	

3. อัตลักษณ์ผลงานสร้างสรรค์

3.1 กลวิธีพิเศษ “การสะบัดควงเสียง”

ผู้สร้างสรรค์ได้ประดิษฐ์กลวิธีการดีด “สะบัดควงเสียง” โดยได้แนวคิดมาจากการใช้นิ้วควงของซอและปี่ ซึ่งปรากฏอยู่ในทำนองเดี่ยวจะเข้เที่ยวแรก ดังนี้

ตารางที่ 3 โน้ตทางเดี่ยวจะเข้เพลงสุดสงวน สามชั้น สำเนียงมอญ

พิ รำ ดำ ล	ดำ - พ่ซล ช	-พ่ซลทดำ-ท	ล ช พ่ ร	พ่ ด ร ด	พ่ - - ร	พ่ซลดำลชพ่ร	พ่ซลพ่ซล-ช///
- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- ลดร -	- - -	- - - -
- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -

หมายเหตุ. โดย อธิพัชร์ สุวรรณวัฒนะ, 2566.

ประโยคที่ 4 วรรคแรกในห้องที่ 1 ใช้การดีดเรียงเสียงจากเสียงสูงลงมาและสะบัดขึ้นสามเสียงในห้องที่ 2 จากนั้นใช้การดีดขยี้ในห้องที่ 3 ในลักษณะเรียงเสียงขึ้นเช่นเดียวกับการสะบัดในห้องที่ 2 และในห้องที่ 4 ดีดเรียงเสียงลงเช่นเดียวกับห้องที่ 1

วรรคหลังห้องที่ 5 – 6 ดีดเก็บและไล่เสียงลงมาที่สายทุ้ม และผู้สร้างสรรค์ได้ประดิษฐ์กลวิธีการดีด “สะบัดควงเสียง” โดยได้แนวคิดมาจากการใช้นิ้วควงของซอและปี่ จากนั้นจึงดีดขยี้ต่อเนื่องในห้องที่ 7 – 8 ลักษณะการขยี้เป็นการขยี้ไล่เสียงขึ้น 4 เสียงและไล่เสียงลง 4 เสียง จากนั้นขยี้แบบขมวดท้ายประโยคโดยไล่เสียงขึ้นสามเสียงซ้ำกัน 2 ครั้ง และลงท้ายด้วยกลวิธีดีดปริบเสียงซอลตามลูกตกทำนองหลัก

3.2 ทำนองสำเนียงมอญที่ปกปิดทำนองต้นรากเดิม

ในทางเดี่ยวจะเข้เพลงสุดสงวน สามชั้น สำเนียงมอญ ที่ผู้สร้างสรรค์ได้ประพันธ์ขึ้นมีลักษณะเป็นทำนองสำเนียงมอญที่ปกปิดทำนองต้นรากเดิม ซึ่งทำนองลักษณะนี้พบมากในเพลงเดี่ยว สำเนียงต่าง ๆ โดยผู้ประพันธ์นิยมประพันธ์ทางเปลี่ยนเป็นสำเนียงนั้น ๆ ซึ่งในเพลงเดี่ยวสุดสงวนที่สร้างสรรค์ขึ้นนี้ ปรากฏอยู่ในทำนองเดี่ยวเที่ยวหลังตั้งแต่ประโยคที่ 1 – 4 ดังนี้

ตารางที่ 4 สามชั้นเที่ยวหลัง

ประโยคที่ 1

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

ประโยคที่ 2

- - - ฟร	- - - -	ด ร ฟ ซ	ล ซ ฟ ร	- - ล ซ	ฟ ร - -	- ฟ - ล	ซ ฟ ซ ท
- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -
- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -

ประโยคที่ 3

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

ประโยคที่ 4

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

หมายเหตุ. โดย นายอธิพัชร์ สุวรรณวัฒนะ (2566)

การประพันธ์ทางเดี่ยวจะเข้เพลงสุดสงวน สามชั้น สำเนียงมอญนี้เป็นการสร้างสรรค์การประพันธ์เพลงไทยตามหลักดุริยางคศาสตร์ไทย คือการนำทำนองเพลงเดิมมาเป็นแนวทางในการประพันธ์ให้เสียงลูกตกตรงตามเสียงทำนองหลัก และประดิษฐ์ทำนองใหม่ให้ไพเราะแปลกใหม่ไปจากของเดิม โดยการแปรทำนองให้มีสำนวนเป็นทางเดี่ยวตามคุณลักษณะของเพลงเดี่ยวที่พึงมี ถึงแม้ว่าสำนวนกลอนทางเดี่ยวจะมีความพิเศษแตกต่างจากเพลงต้นรากจนแทบเป็นคนละเพลง แต่ก็ยังคงต้องมีทำนองที่เป็นทำนองเรียบง่ายอย่างทางธรรมดาสอดแทรกอยู่บ้างตามความเหมาะสม การประพันธ์ทางเดี่ยวนั้นต้องวิเคราะห์โครงสร้างทำนองหลักของเพลงที่นำมาประพันธ์ด้วยว่ามีทางพื้นทางกรอที่ใดบ้าง หากเป็นเพลงทางพื้นทั้งหมดก็สามารถประดิษฐ์สำนวนได้ตามใจผู้ประพันธ์ แต่ถ้าพบว่ามีทางบังคับด้วยก็ต้องประดิษฐ์สำนวนให้เหมือนหรือใกล้เคียงกับทำนองหลักที่บังคับไว้จึงจะเหมาะสม

3.3 การแปรทำนองให้แตกต่างกันจากทำนองหลักวรรคที่มีทำนองซ้ำกัน

การสร้างสรรค์การประพันธ์ทางเดี่ยวเพลงสุดสงวน สามชั้น สำเนียงมอญนี้ในทำนองที่ซ้ำกัน ผู้สร้างสรรค์ประพันธ์ทำนองให้มีความแตกต่างกัน จากโน้ตทำนองหลักในประโยคที่ 2 วรรคหลัง ประโยคที่ 8 วรรคหลัง ประโยคที่ 11 วรรคหน้าดังนี้

ตารางที่ 5 ทำนองหลักในประโยคที่ 2 วรรคหลัง ประโยคที่ 8 วรรคหลัง ประโยคที่ 11 วรรคหน้า
ทำนองหลักเพลงสุดสงวน สามชั้น

- ฟ - ท	- - ด ร	- ร - ร	- ด - ท
- ด - ท	- - - ร	- ฟ - ร	- ด - ท

โน้ตทางเดี่ยวเที่ยวแรก ประโยคที่ 2 วรรคหลัง

- - - -	- ซฟร- ด	- - - -	- - - -
- ซ - -	- - - -	- - ซ ล	ซ ท - ิท
- - - -	- - - -	- ฟ - -	- - - -

โน้ตทางเดี่ยวเที่ยวแรก ประโยคที่ 8 วรรคหลัง

- ซซซ ซ	- ซ ร ด	- ฟฟฟ - ฟ	- ฟ ด ท
- - - -	ร - - -	- - - -	ด - - -
- - ซ -	- - - -	- - ฟ -	- - - -

โน้ตทางเดี่ยวเที่ยวแรก ประโยคที่ 11 วรรคหน้า

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

โน้ตทางเดี่ยวเที่ยวหลัง ประโยคที่ 2 วรรคหลัง

- - ล ซ	ฟ ร - -	- ฟ - ล	ซ ฟ ซ ท
- - - -	- - - -	- - - -	- - - -
- - - -	- - - -	- - - -	- - - -

หมายเหตุ. โดย อธิพัชร์ สุวรรณวัฒนะ, 2566.

ตารางที่ 5 ทำนองหลักในประโยคที่ 2 วรรคหลัง ประโยคที่ 8 วรรคหลัง ประโยคที่ 11 วรรคหน้า (ต่อ)

โน้ตทางเดี่ยวเที่ยวหลัง ประโยคที่ 8 วรรคหลัง

ฟ ล ร ด	ร ฟ ร ด	- ลซฟ ซ ล	ท ฟ ด ท
- - - -	- - - -	- - - -	- - - -
- - - -	- - - -	- - - -	- - - -

โน้ตทางเดี่ยวเที่ยวหลัง ประโยคที่ 11 วรรคหน้า

ท ล ซ ช	ฟ ร ด ฟ	ร ด ท ร	ด ท ฟ ท
- - - -	- - - -	- - - -	- - - -
- - - -	- - - -	- - - -	- - - -

หมายเหตุ. โดย อธิพัชร์ สุวรรณวัฒนะ, 2566.

องค์ความรู้ที่ได้รับจากงานสร้างสรรค์

การสร้างสรรค์การประพันธ์ทางเดี่ยวจะเข้เพลงสุดสงวน สามชั้น สำเนียงมอญ จากการรวบรวมข้อมูลจากการเอกสารทางวิชาการ งานวิจัย และงานสร้างสรรค์ที่เกี่ยวข้องสามารถจำแนกองค์ความรู้ที่ได้รับเป็นหัวข้อ ดังนี้

1. อัตลักษณ์เพลงไทยสำเนียงมอญ

1.1 บันไดเสียง เพลงไทยสำเนียงมอญจะอยู่ในบันไดเสียงหลักคือบันไดเสียง ท ด ร x ฟ ซ x เพลงสุดสงวน สามชั้น ประกอบด้วย 2 บันไดเสียง ได้แก่ บันไดเสียงหลัก ท ด ร x ฟ ซ x และ ฟ ซ ล x ด ร x

1.2 มีทำนองเท่าเพลงสุดสงวน สามชั้น เป็นเพลงไทยสำเนียงมอญประเภทหน้าทับปรบไก่ มี 6 จังหวะหน้าทับ ขึ้นต้นเพลงด้วยทำนอง “เท่า” ในจังหวะหน้าทับที่ 1 ลักษณะของเท่าเป็นเท่าแบบครึ่งจังหวะ และจังหวะหน้าทับที่ 5 เป็นทำนองเท่าแบบเท่าเต็ม

1.3 โครงสร้างของเพลงที่มีทำนองซ้ำกัน การซ้ำทำนองที่มีทั้งการซ้ำกันของประโยค และการซ้ำทำนองในวรรคหรือพยางค์ของเพลง

1.4 กลุ่มทำนองย่อยมีลักษณะเรียงเสียง ทั้งโน้ตที่เรียงเสียงขึ้นและเรียงเสียงลง

1.5 ทำนองย่อยแบบลักจังหวะ

2. องค์ความรู้ด้านการประพันธ์ทางเดี่ยวจะเข้

การประพันธ์ทางเดี่ยวจะเข้มีองค์ประกอบในด้านการประพันธ์สำนวนกลอนที่ต้องผสมผสานกันระหว่างสำนวนที่มีความเรียบง่าย สำนวนกลอนโลนโผน และอาจมีสำนวนที่สำแดงสำเนียงของเพลงต่าง ๆ จะเข้เป็นเครื่องดนตรีที่มีช่วงเสียงกว้างมากทำให้การดำเนินกลอนมีความหลากหลาย การประพันธ์สำนวนกลอนควรใช้เสียงในช่วงต่าง ๆ ให้หมด กล่าวคือการดำเนินกลอนเมื่อบรรเลงไปทางเสียงสูงก็ควรใช้เสียงสูงให้

หมดจนไม่สามารถที่จะไปต่อได้จึงวกกลับลงมา ในทำนองเดี่ยวกันหากดำเนินกลอนลงไปทางเสียงต่ำก็ควรที่จะใช้เสียงต่ำไปจนสุดแล้วจึงวกกลับขึ้นมา

เอกลักษณ์ของจะเข้คือการดีดกระทบ “สายลวด” ที่ไม่ปรากฏในเครื่องดนตรีประเภทอื่น การประพันธ์ทางเดี่ยวจะเข้จึงต้องแสดงเอกลักษณ์ความเป็นสำนวนกลอนจะเข้ให้เด่นชัดด้วยการสอดแทรกกลวิธีและกลวิธีพิเศษของจะเข้ โดยเฉพาะกลวิธีที่ใช้สายลวด ได้แก่ การดีดทิงนอย การดีดกระทบสามสาย การดีดตบสาย การดีดรูดสายลวด ในการประพันธ์ทางเดี่ยวนอกจากจะมีสำนวนกลอนที่ประดิษฐ์ให้มีความพิเศษกว่าสำนวนที่ใช้บรรเลงทั่วไปก็ควรมีสำนวนกลอน “จาว ๆ” ใกล้เคียงทำนองหลักปรากฏอยู่ด้วย

ด้านของการประพันธ์สำนวนกลอนในเพลงที่มีสำเนียงต่าง ๆ สามารถสอดแทรกสำเนียงไว้ในประโยคต่าง ๆ ของเพลงตามวัตถุประสงค์ของผู้ประพันธ์ ในเพลงสุดสงวน สามชั้น สำเนียงมอญ ผู้สร้างสรรค์ประพันธ์สำเนียงมอญโดยใช้อัตลักษณ์เพลงไทยสำเนียงมอญ ได้แก่ ทำนองเท่า การซ้ำทำนอง ทำนองเรียงเสียง ทำนองลักจังหวะ มาประพันธ์สำนวนกลอนสอดแทรกกลวิธีและกลวิธีพิเศษของจะเข้ไว้ในประโยคต่าง ๆ ของเพลง และการประพันธ์สำนวนปกปิดทำนองต้นรากไว้ในเที่ยวหลังเพื่อสร้างอรรถรสให้กับท่วงทำนอง การสำแดงสำเนียงต่าง ๆ ยังสามารถใช้เครื่องประกอบจังหวะประเภทเครื่องหนังในการตีหน้าทับสำเนียงนั้น ๆ ในทางเดี่ยวจะเข้เพลงสุดสงวน สามชั้น สำเนียงมอญ ผู้สร้างสรรค์ได้กำหนดให้เที่ยวหลังตั้งแต่ประโยคที่ 1 – 4 ใช้ลูกเปิงมางในการตีหน้าทับมอญเพื่อให้เกิดสีสันของท่วงทำนองสำเนียงที่เด่นชัดมากขึ้น

บทสรุปและอภิปรายผล

สรุป

เพลงสุดสงวน สามชั้น เป็นเพลงไทยสำเนียงมอญประเภทหน้าทับปรบไก่ที่มีลีลาและท่วงทำนองของเพลงที่ไพเราะด้วยเพลงสุดสงวนมีบันไดเสียง คือ ท ด ร X ฟ ซ X และมีการใช้เสียงจร ได้แก่ เสียงมี และเสียงลา ทำหน้าที่เป็นเสียงร่วมในการดำเนินทำนอง มิได้ใช้เป็นเสียงหลัก การประพันธ์ทางเดี่ยวจะเข้เพลงสุดสงวน สามชั้น สำเนียงมอญนี้ผู้สร้างสรรค์ประพันธ์ขึ้นตามหลักการประพันธ์เพลงของ ครูมนตรี ตราโมท คือหลักการประพันธ์เพลงด้วยวิธีการประพันธ์ทำนองขึ้นใหม่โดยอาศัยเพลงเดิม

เพลงสุดสงวน สามชั้นมีสำนวนเพลงที่เป็นลักษณะเฉพาะที่พบในเพลงไทยสำเนียงมอญ คือมีทำนองเท่าซึ่งเป็นทำนองประเภทหนึ่งที่สามารถพบได้ทั่วไปในทำนองเพลงไทยโดยเฉพาะเพลงประเภทหน้าทับปรบไก่ ผู้สร้างสรรค์ได้ประพันธ์ทำนองเท่าในการขึ้นต้นประโยคทางเดี่ยวเที่ยวแรกให้เป็นการดำเนินทำนองเริ่มด้วยวิธีการสะบัดเรียงเสียงและกระทบสองสาย ในพยางค์แรก ต่อด้วยการดีดเรียงเสียงที่พบในอัตลักษณ์เพลงไทยสำเนียงมอญและสอดแทรกเอกลักษณ์ที่สำคัญของ “จะเข้” ไว้อย่างชัดเจน คือการ “ดีดทิงนอย” เลียนเสียงการตีคู่ 8 ของมือฆ้องสำเนียงมอญ สอดแทรกกลวิธีและกลวิธีพิเศษของจะเข้

การอภิปรายผล

วัฒนธรรมดนตรีไทยจัดประเภทเพลงเดี่ยวเป็นเพลงชั้นสูงที่ต้องอาศัยทักษะขั้นสูงในการบรรเลง จารีตของการเรียนเพลงเดี่ยวนอกจากต้องผ่านการเคี่ยวกรำจากครูผู้ถ่ายทอดยังต้องอาศัยการหมั่นฝึกซ้อมทบทวนอย่างมีวินัยยิ่งยวดจนสามารถบรรเลงเพลงเดี่ยวได้อย่างคล่องแคล่ว แม่นยำ ตลอดจนถ่ายทอดอารมณ์ของเพลงผ่านเสียงที่ประดิษฐ์ด้วยความประณีตให้มีคุณภาพเสียงที่ดีเยี่ยมหรือเรียกกันว่า “รสมือ”การสร้างสรรค์การประพันธ์ทางเดี่ยวจะเข้เพลงสุดสงวน สามชั้น สำเนียงมอญ ประพันธ์ขึ้นเป็นสำนวนกลอนทางเดี่ยวให้บรรเลง 2 เที่ยว ด้วยเป็นเพลงท่อนเดียวตามขนบจะบรรเลง 2 เที่ยวเหมือนการบรรเลงกลับต้น แนวการบรรเลงทำนองต่างกัน สอดคล้องกับนริศรา พันธุ์ธาดาพร (2564) ที่กล่าวถึงเพลงสุดสงวน สามชั้นว่า เป็นเพลงที่บรรเลงเที่ยวพื้น 1 เที่ยว และเที่ยวเปลี่ยนอีก 1 เที่ยว หรือที่เรียกว่าทางหวานกับทางเก็บ

เพลงสุดสงวน สามชั้นก็มีทำนองเท่าปรากฏในประโยคต้นของการขึ้นเพลงเป็นลักษณะของเพลงประเภทหน้าทับปรบไก่ และทำนองนองเท่ายังปรากฏอยู่ในวรรคหลังของจังหวะที่ 5 ด้วยเป็นลักษณะทำนองเท่าแบบเท่าเต็ม ประเด็นต่อมาคือลักษณะของกลุ่มทำนองย่อยที่มีลักษณะเรียงเสียงทั้งการเรียงเสียงขึ้นและเรียงเสียงลง การดำเนินทำนองที่มีเสียงห่างเป็นคู่ 4 และคู่ 5 การดำเนินทำนองแบบลักจังหวะโดยทำนองจะเว้นจังหวะหน้าหรือจังหวะหลังให้เป็นทำนองว่าง ๆ และทำนองย่อยมักจะมีเสียงโน้ตซ้ำ ๆ ในวรรคหรือประโยคเพลง

หลักการพิจารณาอัตลักษณ์ของเพลงไทยสำเนียงมอญยังสามารถพิจารณาจากจังหวะหน้าทับด้วย เพราะจังหวะหน้าทับที่ควบคุมก็จะมีจังหวะเฉพาะ บทเพลงเถาสำเนียงมอญจะใช้หน้าทับปรบไก่กำกับจังหวะต่อเมื่อทำนองที่ต้องแสดงสำเนียงมอญช่วงใดก็จะใช้หน้าทับมอญ เช่น ในทางเดี่ยวจะเข้เพลงสุดสงวน สามชั้น สำเนียงมอญที่ผู้สร้างสรรค์ประพันธ์ขึ้นใช้ลูกเปิงมางตีด้วยหน้าทับมอญในทำนองเดี่ยวเที่ยวหลังตั้งแต่ประโยคที่ 1 – 4 หรือมีความยาวเท่ากับ 2 จังหวะหน้าทับ (ปรบไก่) เพื่อสำแดงสำเนียงมอญให้ชัดเจนโดยประพันธ์เป็นสำนวนทางกรอสำเนียงมอญ ทำให้ทางเพลงมีความไพเราะอ่อนหวานแตกต่างจากการประพันธ์ทางเดี่ยวเที่ยวเก็บหรือเที่ยวหลังที่ส่วนใหญ่มักพบว่ามีสำนวนกลอนเป็นทางเก็บทั้งท่อน สอดคล้องกับ ไตรตรึงษ์ พลอยม่วง (2565) อธิบายถึงเพลงมอญและเพลงไทยสำเนียงมอญว่า เพลงมอญเป็นเพลงที่มีท่วงทำนองอ่อนหวานมีจังหวะที่ช้าหรือหวานระคนเศร้า

เพลงสุดสงวน สามชั้น สำเนียงมอญมีโครงสร้างทำนองหลักที่มีทำนองซ้ำกัน 3 แห่ง โดยทั่วไปแล้วเพลงไทยจะพบทำนองที่ซ้ำกันโดยเฉพาะเพลงทางพื้นหรือเพลงไม่บังคับทาง ทำนองที่ซ้ำกันนี้เป็นทำนองที่เปิดโอกาสให้ผู้บรรเลงสามารถแปรทางได้อย่างอิสระ เพลงเดี่ยวหลายเพลงจึงมักประพันธ์ขึ้นจากเพลงทางพื้นที่มีโครงสร้างแบบเปิดสามารถประดิษฐ์และตกแต่งทำนองได้อย่างอิสระตามจินตนาการของผู้ประพันธ์ บางทางมีสำนวนกลอนที่ประพันธ์ปกปิดทางจนไม่รู้ว่าต้นรากมาจากเพลงอะไรแสดงออกถึงภูมิปัญญาของสังคีตาจารย์ผู้ประพันธ์ อัตลักษณ์ของเพลงสำเนียงมอญก็มักมีทำนองที่ซ้ำกัน ทั้งทำนองที่ซ้ำกันของประโยคและการซ้ำกันในวรรคหรือพยางค์ของเพลง เพลงสุดสงวน สามชั้นก็ปรากฏทำนองที่ซ้ำกันอยู่หลายแห่ง ซึ่งในวัฒนธรรมดนตรีไทยมักแปรทำนองที่ซ้ำกันให้มีความแตกต่างกัน วัตถุประสงค์เพื่อให้ท่วงทำนองไม่ซ้ำซาก

จนน่าเบื่อ และยังเป็นการแสดงถึงความสามารถของผู้ประพันธ์และผู้บรรเลงด้วย หากเป็นการบรรเลงรวมวงแล้วมีการผูกกลอนกันแบบปัจจุบันหรือการ “ด้น” ซึ่งหมายถึงการคิดผูกกลอนโดยฉับพลันยิ่งเพิ่มอรรถรสในการบรรเลง เป็นการอวดความรู้ความสามารถและไหวพริบอย่างมีนัยคัญ กล่าวคือการผูกกลอนแบบปัจจุบันโดยมิได้มีการซักซ้อมมาก่อนนี้ในสังคมวัฒนธรรมดนตรีไทยนับว่าผู้ที่ผูกกลอนได้แบบปัจจุบัน และไพเราะตามลักษณะของกลอนแต่ละประเภท หรือสำนวนกลอนที่แตกต่างจากสำนวนกลอนเดิมและต้องเป็นสำนวนกลอนที่มีคุณภาพ คือคุณลักษณะของนักดนตรีไทยที่พึงมี เพลงเดี่ยวโดยเฉพาะเพลงที่มีเพียงท่อนเดียวจะประพันธ์ให้บรรเลง 2 เที่ยวเหมือนกับการบรรเลงกลับต้น หากแต่การกลับต้นนั้นจะต้องมีการดำเนินทำนองหรือสำนวนกลอนที่ต่างกันอย่างชัดเจนจึงจะถือได้ว่าเป็นทางเดี่ยวที่ดี เครื่องดนตรีประเภทดำเนินทำนองที่สามารถทำเสียงยาวอย่างเครื่องสีและเครื่องเป่า ได้แก่ ปี่ ซอด้วง ซออู้ ตามขนบจะบรรเลงเที่ยวแรกด้วย “เที่ยวหวาน” ท่วงทำนองมีความอ่อนหวาน สอดแทรกกลวิธีเฉพาะของเครื่องดนตรีแต่ละประเภท แนวจังหวะค่อนข้างช้าเพื่อให้สอดคล้องกับความสามารถในการทำเสียงที่ยาวผนวกเข้ากับการประดิษฐ์เสียงและกลวิธีพิเศษต่าง ๆ และเที่ยวหลังหรือเที่ยวกลับบรรเลงด้วยการดำเนินทำนองเก็บเรียกว่า “เที่ยวเก็บ” ส่วนเครื่องดนตรีประเภทที่มีเสียงสั้น ได้แก่ ระนาดเอก ระนาดทุ้ม ฆ้องวงใหญ่ ฆ้องวงเล็ก จะเข้ ขิม ไม่นิยมเรียกว่าเที่ยวหวาน - เที่ยวเก็บ เนื่องด้วย “เที่ยวแรก” แนวจังหวะจะค่อนข้างกระชับ สำนวนกลอนจะดำเนินทำนองห่าง ๆ บ้าง เก็บถี่ ๆ บ้าง สอดแทรกกลวิธีพิเศษ และ “เที่ยวหลัง” ดำเนินทำนองเก็บเป็นส่วนใหญ่และแนวทำนองที่กระชับมากกว่าเที่ยวแรก

ทางเดี่ยวจะเข้เพลงสุดสงวน สามชั้น สำเนียงมอญ ที่ผู้สร้างสรรค์ประพันธ์ขึ้นนี้มีลักษณะเด่นคือเป็นทางเดี่ยวที่มีสำนวนกลอนไม่ซับซ้อนมากนัก เป็นสำนวนกลอนเรียบง่ายที่ตกแต่งด้วยกลวิธีและกลวิธีพิเศษของจะเข้ เที่ยวแรกเป็นทำนองดีดเก็บสลับดีดรัวที่ไม่โลดโผนสำนวนกลอนจะเข้มีการใช้นิ้วในลักษณะเรียงเสียงสอดคล้องกับอัตลักษณ์เพลงไทยสำเนียงมอญที่มักมีทำนองเรียงเสียง หรือมีเสียงของโน้ตซ้ำ ๆ กัน สำนวนเดี่ยวยังคงมีทำนอง “จาว ๆ” เพื่อยังคงสำนวนไว้ให้ใกล้เคียงกับทำนองหลักมากที่สุด ทำนองเที่ยวหลัง 4 ประโยคแรกมีลักษณะเป็นทำนองที่ประดิษฐ์ขึ้นใหม่ในลักษณะสำนวนทางกรอสำเนียงมอญท่วงทำนองที่มีลีลาอ่อนหวาน ผนวกกับการใช้ลูกเปิงมางตีกำกับจังหวะเพื่อสำแดงสำเนียงมอญให้มีความโดดเด่นมากยิ่งขึ้น สำนวนกลอนสอดแทรกด้วยกลวิธีและกลวิธีพิเศษที่ทำให้ทำนองไม่ราบเรียบจนเกินไปด้วยการดีดขยี้ที่ปรากฏในช่วงต่าง ๆ ของเพลงโดยเฉพาะในประโยคสุดท้ายที่เป็นการดีดขยี้ลักษณะโลดโผนต้องอาศัยทักษะความชำนาญของผู้บรรเลงด้วยจังหวะในการบรรเลงเดี่ยวช่วงท้ายสุดของเพลงเป็นทำนองสรุปที่ต้องแสดงศักยภาพของผู้บรรเลง ทางเดี่ยวจะเข้ที่ประพันธ์ขึ้นนี้จึงมีสำนวนที่คละเคล้ากันระหว่างทำนองเรียบง่าย ทำนองที่ใกล้เคียงทำนองหลักหรือทำนองจาว ๆ และทำนองที่ซับซ้อนโลดโผน ทำให้มีทางเดี่ยวจะเข้เพลงสุดสงวน สามชั้น สำเนียงมอญนี้มีอรรถรสที่หลากหลาย

ข้อเสนอแนะ

การประพันธ์ทางเดี่ยวจะเข้เพลงสุดสงวน สามชั้น สำเนียงมอญ เป็นแนวทางในการประพันธ์ทางเดี่ยวจะเข้เพลงไทยสำเนียงมอญเพลงอื่น ๆ ให้กับผู้ที่สนใจ และแนวทางการประพันธ์ทางเดี่ยวจะเข้เพลงสุดสงวน สามชั้น

สำเนียงมอญ อาจเป็นประโยชน์ในการประพันธ์ทางเดี่ยวเพลงสุดสงวน สามชั้น สำเนียงมอญ สำหรับเครื่องดนตรีประเภทอื่น ๆ ต่อไป

กิตติกรรมประกาศ

การประพันธ์ทางเดี่ยวจะเข้เพลงสุดสงวน สามชั้น สำเนียงมอญ ได้รับการสนับสนุนทุนงานสร้างสรรค์ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ ประจำปีงบประมาณ พ.ศ. 2566 ขอขอบพระคุณท่านอธิการบดีสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ และคณะกรรมการพิจารณาทุนสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ ขอขอบพระคุณ ผู้อำนวยการวิทยาลัยนาฏศิลป ผู้ช่วยศาสตราจารย์กิตติ อัตถาผล ศาสตราจารย์ ดร.ขำคม พรประสิทธิ์ ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ดุษฎี มีป้อม อาจารย์อภิชัย พงษ์ลือเลิศ ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.สาริศา ประทีปช่วง อาจารย์ ดร.วัชรมณฑ์ อรัณยะนาค อาจารย์โอภาส ชำนาญกิจ คุณครูชัยรัตน์ วีระชัย คุณครูสุเมธ สุขสวัสดิ์ ว่าที่ ร.ต.อนุชิต เพ็งบุปผา และขอบคุณภาควิชาดุริยางค์ไทย วิทยาลัยนาฏศิลป

รายการอ้างอิง

ขำคม พรประสิทธิ์. (2560). *การดีดจะเข้เบื้องต้น* (พิมพ์ครั้งที่ 2). สำนักพิมพ์จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

ณรงค์ เขียนทองกุล. (2561). กลวิธีการบรรเลงจะเข้ในเพลงเดี่ยวทะแย สามชั้น. *วารสารมนุษยศาสตร์วิชาการ มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์, 25*(1)*, 116 – 117.*

ดุษฎี มีป้อม. (2563). *การประพันธ์ทางดี่ยวระนาดทุ้ม เพลงสุดสงวนอัตราจังหวะสามชั้นและสี่ชั้น.*งานสร้างสรรค์ของสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์.

ไตรตรึงษ์ พลอยม่วง. (2565). ดนตรี: ปี่พาทย์มอญ. *วารสาร มจร พุทธปัญญาปริทรรศ มหาวิทยาลัยมหาจุฬาลงกรณ์ราชวิทยาลัย, 7*(1), 270–282. https://so03.tci-thaijo.org/index.php/jmbr/article/view/253579/172827

นริศรา พันธุ์ธาดาพร. (2564). เดี่ยวฆ้องวงใหญ่เพลงสุดสงวน สามชั้น ทางครูวิเชียร เกิดผล. *วารสารสังคมศาสตร์เพื่อการพัฒนาท้องถิ่น มหาวิทยาลัยราชภัฏมหาสารคาม*, *5*(3), 227.

บุญธรรม ตราโมท. (2545). *ดุริยางคศาสตร์ไทย.* ชวนพิมพ์.

มนตรี ตราโมท. (2538). *ดุริยสาส์น.* ธนาคารกสิกรไทย จำกัด (มหาชน).

มานพ วิสุทธิแพทย์. (2556). ทฤษฎีการวิเคราะห์เพลงไทย. สันติศิริการพิมพ์.

สุจินต์ ศรีนรเศรษฐ์ และขำคม พรประสิทธิ์. (2559). วิเคราะห์ลักษณะของเพลงมอญเกาะเกร็ดในวงปี่พาทย์มอญคณะแหยมศิลป์. *วารสารศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 3*(1), 141–153. https://so02.tci-thaijo.org/index.php/faa/article/view/63730/52307

บทความงานสร้างสรรค์ (Creative Work Articles)

การสร้างสรรค์ดนตรีพื้นบ้านอีสาน “ลายแมงภู่ตอมดอก” ในรูปแบบของวงดนตรีแจ๊สร่วมสมัย

The Creation of Isan Folk Music ‘Maeng Phu Tom Dok’ Arranged for the Ensemble of Contemporary Jazz

ธนินท์รัฐ คำมาธีรวิทย์ / Thaninrut Kammateerawit
อาจารย์, คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏอุบลราชธานี
Lecturer, Faculty of Humanities and Social Sciences, Ubon Ratchathani Rajabhat University
Panthamit123@gmail.com

Received: April 11, 2025 **Revised:** June 27, 2025 **Accepted:** August 23, 2025 **Published:** August 31, 2025

บทคัดย่อ

งานสร้างสรรค์ชิ้นนี้ มีวัตถุประสงค์เพื่อ 1) ศึกษาลายดนตรีพื้นบ้านอีสานร่วมสมัยลายแมงภู่ตอมดอก 2) เรียบเรียง “ลายแมงภู่ตอมดอก” ในรูปแบบของวงดนตรีแจ๊สร่วมสมัย 3) เผยแพร่ผลงานสร้างสรรค์ในรูปแบบของวงดนตรีแจ๊สร่วมสมัยจากการสร้างสรรค์ดนตรีพื้นบ้านอีสาน พบว่า ลายแมงภู่ตอมดอก คือลายทำนองพื้นบ้านอีสานที่ถูกสร้างขึ้นด้วยโครงสร้างบันไดเสียง (Scale) แบบ 5 เสียงหลัก (Pentatonic scale) โดยสามารถตีความได้ทั้งในแบบ 5 เสียงหลักของเมเจอร์ (Pentatonic major) และ 5 เสียงหลักของไมเนอร์ (Pentatonic minor) ในกระบวนการสร้างสรรค์สามารถแบ่งออกเป็น 6 ขั้นตอน ได้แก่

ขั้นที่ 1 วิเคราะห์แนวทำนองหลัก (Melody) ในรูปแบบตัวโน้ตบนบรรทัด 5 เส้น

ขั้นที่ 2 กำหนดสังคีตลักษณ์และโครงสร้าง (Form and Structure) เป็น 3 ตอน (Ternary Form) ได้แก่ ABA และได้แบ่งส่วนย่อยของท่อน (Movement) ออกเป็น 7 ท่อน ได้แก่ ท่อน Introduction ท่อน Head in ท่อน Interlude ท่อน Chorus1,Chorus2 ท่อน Head out และท่อน Outro

ขั้นที่ 3 กำหนดเสียงประสาน (Harmony) บนกุญแจเสียงเอไมเนอร์ (Keys A minor) ใช้ประเภทคอร์ดทบเจ็ด (7^{th} chord) เป็นหลัก มีการใช้คอร์ดเทนชัน (Tension chord) คอร์ดสแลช (Slash chord) บนการดำเนินทางคอร์ด (Chord turnaround) ในรูปแบบ IVM7-iiim7-iim7-vim7, iim7-V7-IM7, VIM7-V7-IM7, IVM7-iiim7-vim7 การเลือกใช้บันไดเสียงและโหมดที่เกี่ยวข้อง (Scale and Mode) ในการบรรเลงทักษะคีตปฏิภาณ (Improvisation) และการเปลี่ยนกุญแจเสียงและบันไดเสียง (Modulation)

ขั้นที่ 4 กำหนดอัตราจังหวะ (Time signature) และจังหวะ (Rhythm) บนอัตราจังหวะ 4/4 ในจังหวะระหว่างสวิง (Swing) และ ชัฟเฟิล (Shuffle) ความเร็วของเพลงอยู่ระหว่าง 130-140 PBM

Wipitpatanasilpa Journal of Arts

ขั้นที่ 5 กำหนดรูปแบบวงดนตรี (Ensemble) ให้เป็นวงดนตรีขนาดเล็ก (Small band) มีเครื่องดนตรีทั้งหมดได้แก่ พิณอีสาน (Isan instrument), Guitar, Piano, Keyboard, Bass, Drum

ขั้นที่ 6 กำหนดบทบาทของเครื่องดนตรี (The Role of Musical Instrument) เสียงพิณอีสานและเสียงกีตาร์ดำเนินทำนองหลัก เสียงคีย์บอร์ดคอยบรรเลงทำนองสอดแทรก เสียงกลอง เบส คีย์บอร์ด กีตาร์ เป็นเครื่องดนตรีที่คอยบรรเลงสนับสนุน (Accompaniment) มีการด้นสด (Improvisation) ระหว่างพิณและกีตาร์ รวมทั้งการแลกเปลี่ยนการบรรเลงทักษะคีตปฏิภาณร่วม (Trade) ของเครื่องดนตรีอื่น ๆ

ขั้นที่ 7 การเผยแพร่ผลงานสู่สารณะชน โดยใช้ชื่องานว่า Maeng Phu Tom Dok (Bees swarm flowers) ในงาน The 5th International symposium on creative fine arts (ISCFA) 2024 และบนสื่อสังคมออนไลน์

คำสำคัญ: ดนตรีพื้นบ้านอีสาน , ลายแมงภู่ตอมดอก , วงดนตรีแจ๊สร่วมสมัย

Abstract

This creative work focuses on three main objectives: 1) to study the contemporary Isan folk music piece '*Maeng Phu Tom Dok*' (Bees Swarm Flowers), 2) to arrange '*Maeng Phu Tom Dok*' in the form of a contemporary jazz ensemble, and 3) to disseminate the resulting work in the form of live performances and social media. '*Maeng Phu Tom Dok*' is a folk melody from Thailand's Northeastern (Isan) region, traditionally composed using pentatonic scales. It can be interpreted using both major and minor pentatonic scales. The process of transforming this folk tune into a contemporary jazz arrangement was carried out through seven steps:

Step 1: The main melodies were transcribed and analyzed using standard musical notation. Step 2: The form and structure were determined in a ternary (ABA) form and divided into seven parts, including introduction, head in, interlude, chorus 1, chorus 2, head out, and outro.

Step 3: The harmony was based in A minor, using 7th chords as the harmonic foundation. Tension chords and slash chords were incorporated in the turnaround progression using the following pattern: IVM7-iiim7-iim7-vim7, iim7-V7-IM7, VIM7-V7-IM7, IVM7-iiim7-vim7. The related scales and modes were selected for improvisation and modulation.

Step 4: The time signature and rhythm were set in 4/4 time between a swing and shuffle, with the tempo of the song ranging between 130-140 BPM.

Step 5: The ensemble was arranged as a small jazz band, incorporating both Western and traditional Thai instruments, including the *pin* (a traditional Isan string instrument), guitar, piano, keyboard, bass, and drums.

Step 6: The role of the musical instruments was defined. The sounds of the *pin* and guitar carried the main melody, while the keyboard provided overtones. The drums, bass, keyboard, and guitar formed the accompaniment. There was also improvisation between the *pin* and guitar, along with improvisational exchanges involving other musical instruments.

Step 7: The work was publicized under the title '*Maeng Phu Tom Dok*' at the 5th International Symposium on Creative Fine Arts (ISCFA) 2024 and shared on social media.

Keywords: Isan folk music, Maeng Phu Tom Dok, ensemble of contemporary jazz

บทนำ

ดนตรีพื้นบ้านอีสานมีพัฒนาการในด้านประวัติศาสตร์ที่หลากหลาย พบเห็นได้หลากหลายรูปแบบ เช่น พัฒนาการในรูปแบบของการนำลายทำนองที่มาจากการบรรเลงเดี่ยวของเครื่องดนตรีอีสาน เช่น แคน พิณ โปงลาง โหวด และพัฒนาการในรูปแบบวงดนตรีพื้นบ้านอีสาน โดยสามารถแบ่งตามเขตพื้นที่อีสานเหนือและอีสานใต้ เช่น อีสานตอนเหนือ ได้แก่ วงหมอลำ วงโปงลาง วงแคน วงกลองยาว และอีสานใต้ ได้แก่ วงเจรียง วงกันตรึม วงกลุ่มวัฒนธรรมเพลงโคราช (อมรา กล่ำเจริญ, 2553) โดยเฉพาะพัฒนาการของวงหมอลำที่ได้รับความนิยมในวงการเพลงสมัยนิยมเป็นอย่างมากในปัจจุบัน จากการนำรูปแบบของดนตรีตะวันตกมาผสมผสานทำให้เกิดความหลากหลายทางวัฒนธรรมดนตรี เช่น การประพันธ์เพลงบนแนวทางดนตรีตะวันตกโดยการใช้ลายทำนองพื้นบ้านอีสานเป็นทำนองหลัก ทั้งในรูปแบบการใส่เนื้อร้องและการเดี่ยวเครื่องดนตรี เกิดเป็นการผสมผสานทางวัฒนธรรมดนตรีที่สามารถพบเห็นได้จากเพลงสมัยนิยมในปัจจุบันตามสื่อสังคมออนไลน์ เป็นต้น

ลายแมงภู่ตอมดอก คือลายทำนองดนตรีพื้นบ้านอีสานที่ถูกจัดอยู่ในหมวดลายใหญ่ทางสั้นที่แสดงถึงความหนักแน่นของจังหวะและสะท้อนถึงความภาคภูมิใจในความเป็นวัฒนธรรมอีสาน ถูกตีความหมายในเชิงพรรณนาในเรื่องของความงดงามและความสมดุลของธรรมชาติ ที่เปรียบเสมือนเสียงของแมลงภู่ที่กำลังตอมกลิ่นเกสรดอกไม้อยู่ (วีระศักดิ์ งามวงศ์รณชัย และคณะ, 2553) ถูกนิยมนำไปบรรเลงทั้งในรูปแบบบรรเลงรูปแบบเดี่ยวและรูปแบบรวมวง เป็นลายที่สามารถนำมาบรรเลงบนเครื่องดนตรีอีสานทุกประเภท ได้แก่ พิณที่เป็นประเภทเครื่องดีด ซอที่เป็นประเภทเครื่องสี โปงลางที่เป็นประเภทเครื่องตี และแคน โหวด ที่เป็นประเภทเครื่องเป่า เป็นต้น ขึ้นอยู่กับการประยุกต์และลีลาของผู้บรรเลงที่ต้องการนำลายแมงภู่ตอมดอกไปใช้บรรเลงในรูปแบบใด เช่น การนำไปบรรเลงในวงโปงลาง การนำไปโชว์ทักษะการเล่นแบบด้นสดในการบรรเลงเดี่ยวของพิณ แคน หรือโหวด และการนำไปสร้างสรรค์ดนตรีในรูปแบบเชิงวิชาการ

ดนตรีแจ๊สมีองค์ประกอบที่ชัดเจนบนกระบวนการคิดที่มีความซับซ้อน ทั้งในทางทฤษฎีและปฏิบัติของการสร้างสรรค์ดนตรี (Elements of Jazz) ทั้งในเรื่องของจังหวะ (Jazz Rhythm) สำเนียง (Jazz Sound) เสียงประสาน (Jazz Harmony) สังคีตลักษณ์และโครงสร้าง (Jazz Form and Structure) และการด้นสด (Jazz Improvisation) ที่น่าสนใจและน่าศึกษา (ธีรัช เลาห์วีระพานิช, 2562) ผู้เรียบเรียงจึงสร้างสรรค์บท

ประพันธ์เพลงนี้ขึ้นมา โดยใช้องค์ประกอบของดนตรีแจ๊สในการสร้างสรรค์เพลงที่ใช้ลายทำนองพื้นบ้านอีสาน ลายแมงภู่ตอมดอก ดำเนินทำนองหลัก (Melody) ออกแบบสังคีตลักษณ์และโครงสร้าง ออกแบบเสียงประสาน ออกแบบจังหวะ ออกแบบบทบาทของเครื่องดนตรี รวมทั้งเผยแพร่ผลงานสู่สารธารณชนทั้งในรูปแบบการบันทึกบนสังคมออนไลน์และการแสดงสด ทำให้เกิดเป็นผลงานสร้างสรรค์ทางดนตรีที่มีการผสมผสานวัฒนธรรม ระหว่างวัฒนธรรมดนตรีอีสานและวัฒนธรรมดนตรีตะวันตก สะท้อนถึงการอยู่ร่วมกันระหว่าง 2 วัฒนธรรมดนตรีบนความแตกต่างด้วยแนวคิดและรูปแบบของวงดนตรีแจ๊สร่วมสมัย

วัตถุประสงค์การสร้างสรรค์

1. เพื่อศึกษาลายดนตรีพื้นบ้านอีสานร่วมสมัยลายแมงภู่ตอมดอก
2. เพื่อเรียบเรียง“ลายแมงภู่ตอมดอก” ในรูปแบบของวงดนตรีแจ๊สร่วมสมัย
3. เพื่อเผยแพร่ผลงานสร้างสรรค์ในรูปแบบของวงดนตรีแจ๊สร่วมสมัยจากการสร้างสรรค์ดนตรีพื้นบ้านอีสาน

ขอบเขตการสร้างสรรค์

1. ขอบเขตด้านเนื้อหา

1.1 ศึกษาลายแมงภู่ตอมดอก จากเอกสารที่เกี่ยวข้อง เช่น ตำรา หนังสือ งานวิจัย และสื่อสังคมออนไลน์ที่เกี่ยวข้อง

1.2 ศึกษาองค์ประกอบของดนตรีแจ๊ส จากเอกสารที่เกี่ยวข้อง เช่น ตำรา หนังสือ และงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

2. ขอบเขตด้านการเรียบเรียง

2.1 องค์ประกอบของดนตรีแจ๊ส (Elements of Jazz)

2.2 การจัดการวงดนตรีระหว่างเครื่องดนตรีอีสานและเครื่องดนตรีตะวันตก (Ensemble) ในรูปแบบของวงดนตรีแจ๊สร่วมสมัย

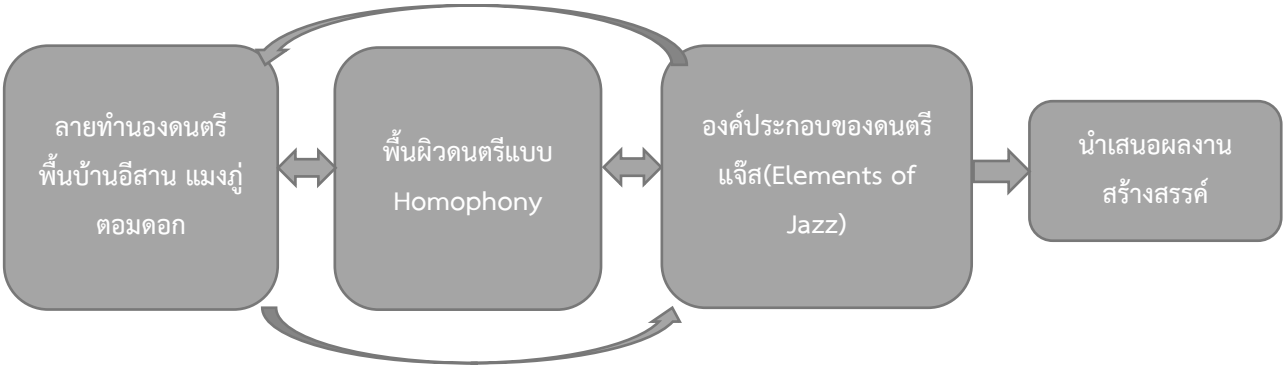
การดำเนินการสร้างสรรค์

1. แนวคิดในการสร้างสรรค์ผลงาน

ผู้เรียบเรียงใช้แนวคิดการเรียบเรียงด้วยองค์ประกอบของดนตรีแจ๊ส (Elements of Jazz) โดยใช้ลายแมงภู่ตอมดอก เป็นทำนองหลักในการดำเนินการบรรเลง บนพื้นผิวดนตรี (Texture) ในรูปแบบทำนองหลักที่มีเสียงประสานคอยสอดแทรก (Homophony) บนลายทำนองทำดนตรีพื้นบ้านอีสานแมงภู่ตอมดอกที่ชวนจินตนาการถึงบรรยากาศของธรรมชาติที่มีแมลงภู่กำลังตอมดอกไม้ ตามแหล่งข้อมูลของลายแมงภู่ตอม

ดอกที่ถูกจัดอยู่ในหมวดหมู่ของลายแบบธรรมชาติที่ปรากฏเฉพาะ (ชมรมศิลปวัฒนธรรมอีสาน จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2550) เพื่อสร้างสรรค์ลายทำนองดนตรีพื้นฐานอีสานให้มีความองค์ประกอบของดนตรีที่เพิ่มขึ้นไปจากลายทำนองแนวเดียว (Monophony) และนำเสนอผลงานสร้างสรรค์บนพื้นที่ในระดับนานาชาติ เพื่อให้ลายทำนองพื้นบ้านอีสาน เป็นที่รู้จักมากกว่าพื้นที่ของวัฒนธรรมดนตรีพื้นบ้านอีสานไทย

ภาพที่ 1 *กรอบแนวคิดการสร้างสรรค์*



หมายเหตุ. โดย ธนินท์รัฐ คำมาธีรวิทย์, 2567.

2. กระบวนการสร้างสรรค์ผลงาน

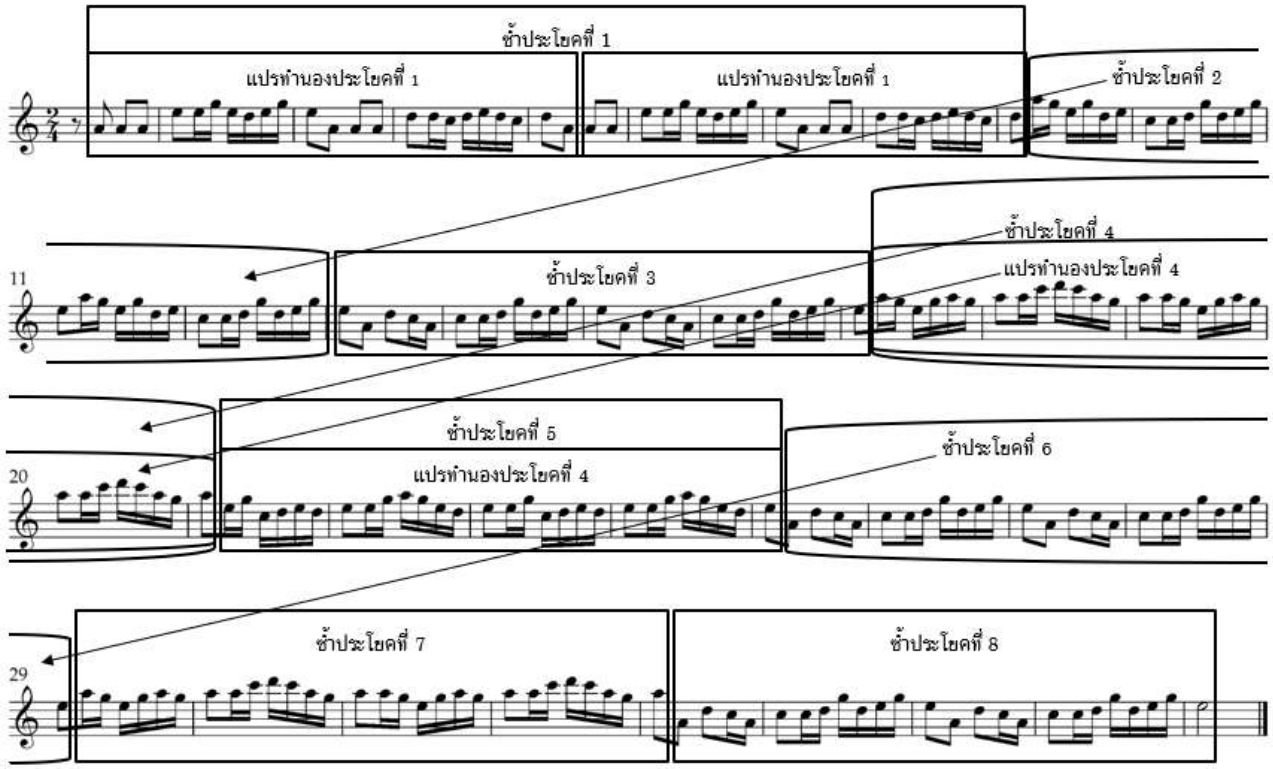
ผู้เรียบเรียงได้เริ่มจากวิเคราะห์ลายแมงภู่ตอมดอกบนกรอบแนวคิดการสร้างสรรค์บนพื้นฐานองค์ความรู้ในด้านทฤษฎีดนตรีตะวันตก เพื่อนำไปเรียบเรียงบนองค์ประกอบของดนตรีแจ๊ส โดยผู้เรียบเรียงได้ตั้งชื่อขึ้นมาใหม่เป็นภาษาอังกฤษว่า “Maeng Phu Tom Dok (Bees swarm flowers)” เป็นการนำคำอ่านภาษาไทยคำว่า “แมงภู่ตอมดอก” มาสะกดให้เป็นคำอ่านภาษาอังกฤษว่า “Maeng Phu Tom Dok” ก่อนที่จะแปลความหมายให้เป็นประโยคของภาษาอังกฤษทในวงเล็บว่า “Bees swarm flowers” ที่แปลว่าแมลงกำลังตอมดอกไม้ เพื่อให้สอดคล้องกับความหมายเดิมของลายแมงภู่ตอมดอก โดยผู้เรียบเรียงได้แบ่งกระบวนการสร้างสรรค์ผลงานไว้ทั้งหมดดังต่อไปนี้

2.1 วิเคราะห์แนวทำนองหลัก (Analyze the melody)

ในการวิเคราะห์และถอดแนวทำนองหลักของผู้เรียบเรียงนั้น เป็นการถอดแนวทำนองให้อยู่ในรูปแบบโน้ตบรรทัด 5 เส้น เพื่อนำไปวิเคราะห์และเรียบเรียงตามขั้นตอนขององค์ประกอบดนตรีแจ๊ส โดยจากการวิเคราะห์พบว่า อัตราจังหวะเป็น 2/4 ดำเนินทำนองด้วยค่าตัวโน้ตเขบ็ต 1 ชั้น เขบ็ต 2 ชั้น เป็นส่วนใหญ่ มีทิศทางการเคลื่อนโน้ตแบบคงที่บนกุญแจเสียงเอไมเนอร์หรือซีเมเจอร์ (A minor or C major) ตามหลักสังคีตลักษณ์และการวิเคราะห์ (ณัชชา โสคติยานุรักษ์, 2544) อยู่ในโครงสร้างของบันไดเสียง 5 เสียงหลักแบบเพนทาโทนิค (Pentatonic scale) ทั้งหมด 37 ห้องเพลง สามารถจัดแนวทำนองออกเป็นประโยคเพลงย่อย

(Period) ทั้งหมด 8 ท่อน ที่ถูกพัฒนาด้วยวิธีการซ้ำประโยค (Repetition) ทั้งหมด 8 ท่อน และการแปรทำนองในแต่ละประโยค (Variation) ทั้งหมด 2 ท่อนในประโยคซ้ำที่ 1 และประโยคซ้ำที่ 4

ภาพที่ 2 *วิเคราะห์แนวทำนองหลัก (Analyze the melody) โดยการถอดโน้ตออกมาในรูปแบบบรรทัด 5 เส้น แสดงให้เห็นการแบ่งประโยคทำนองออกเป็นช่วงต่าง ๆ พร้อมทั้งการซ้ำประโยคและการแปรทำนอง ซึ่งสะท้อนถึงโครงสร้างและรูปแบบการดำเนินทำนองของบทเพลง*



หมายเหตุ. โดย ธนินท์รัฐ คำมาธีรวิทย์, 2567.

2.2 กำหนดสังคีตลักษณ์และโครงสร้าง (Form and Structure)

จากการวิเคราะห์แนวทำนองหลัก (Melody) ผู้เรียบเรียงได้กำหนดสังคีตลักษณ์ของเพลงในรูปแบบ 3 ตอน (Ternary Form) แบบ ABA และได้แบ่งส่วนย่อยของท่อน (Movement) ออกเป็น 7 ท่อน ได้แก่ ท่อน Introduction ท่อน Head in ท่อน Interlude ท่อน Chorus1 , Chorus2 ท่อน Head out ท่อน Outro รวมทั้งท่อนเชื่อม (Interludes) ระหว่าง ท่อน A และท่อน B โดยมีรายละเอียดดังต่อไปนี้

2.2.1 การนำเสนอท่อน A เริ่มจากส่วนย่อยที่เป็นท่อน Introduction เป็นการนำเสนอแนวทำนองหลัก จากการบรรเลงเดี่ยวพิณลายแมงภู่ตอมดอกในรูปแบบต้นฉบับของทำนอง (Traditional folk songs) 1 รอบ ก่อนที่จะนำเสนอในรูปแบบส่วนย่อยที่เป็นท่อน Head in และ Head out ซึ่งเป็นการนำเสนอลายแมงภู่ตอมดอกทั้งในรูปแบบการซ้ำประโยค (Repetition) และการแปรทำนองในแต่ละประโยค (Variation) มาเรียบเรียงใหม่ในระหว่างก่อนและหลังการนำเสนอทักษะสังคีตปฏิภาณ (Improvisation) ตามองค์ประกอบของดนตรีแจ๊ส (Elements of Jazz) และการแปรทำนอง (Variation) จากหน่วยทำนองย่อยของ

เพลง (Motif) ในส่วนย่อยที่เป็นท่อน Outro ตามหลักสังคีตลักษณ์และการวิเคราะห์ (ณัชชา โสคติยานุรักษ์, 2544)

2.2.2 การนำเสนอท่อน B เป็นการนำเสนอทักษะคีตปฏิภาณในแต่ละบทบาทของเครื่องดนตรี ทั้งในรูปแบบการนำเสนอคีตปฏิภาณแบบบรรเลงเดี่ยวและบรรเลงร่วมในรูปแบบส่วนย่อยที่เป็นท่อน Chorus1 และ Chorus2 โดยใช้ท่อนเชื่อมคั่นกลาง

2.2.3 การนำเสนอท่อนเชื่อม คือ การแบ่งระหว่างท่อน A ไปหาท่อน B ก่อนที่จะกลับมาจบที่ท่อน A อีกรอบ และเชื่อมท่อน Chorus1 และ Chorus2 ที่เป็นส่วนย่อยของท่อน B

ตารางที่ 1 *สังคีตลักษณ์และโครงสร้าง (Form and Structure) ของเพลง*

สังคีตลักษณ์ (Form)	ท่อน A			ท่อน B				ท่อน A	
ส่วนย่อยของท่อน (Movement)	Introduction	Head in	ท่อนเชื่อม	Chorus 1	ท่อนเชื่อม	Chorus 2	ท่อนเชื่อม	Head out	Outro

หมายเหตุ. โดย ธนินท์รัฐ คำมาธีรวิทย์, 2567.

ภาพที่ 3 *การนำทำนองหลักจากการวิเคราะห์มาวางการดำเนินทางคอร์ดเบื้องต้นบนกรอบแนวคิดการนำเสนอท่อน A*

หมายเหตุ. โดย ธนินท์รัฐ คำมาธีรวิทย์, 2567.

2.3 กำหนดเสียงประสาน (Harmony)

ผู้เรียบเรียงได้กำหนดเสียงประสานออกเป็น 5 ส่วน ตามหลักการเรียบเรียงเพลงแบบสมัยนิยม (สมชาย รัศมี, 2559) บนองค์ประกอบดนตรีแจ๊สในเรื่องของการออกแบบเสียงประสาน ได้แก่

2.3.1 กำหนดกุญแจเสียง (Key signature) ผู้เรียบเรียงได้กำหนดกุญแจเสียงเพลงนี้ให้อยู่ในกุญแจเสียงเอไมเนอร์ (Key A minor) ตามรูปแบบแนวทำนองหลักแบบต้นฉบับ (Traditional folk songs) และกุญแจเสียงบีไมเนอร์ (Key B minor) ในท่อน A

2.3.2 กำหนดประเภทของคอร์ด (Chord) โดยเลือกใช้คอร์ดประเภทคอร์ดทบเจ็ด (7th chord) เป็นหลัก เช่น คอร์ดประเภทเมเจอร์เซเว่น (Major7) คอร์ดประเภทไมเนอร์เซเว่น (Minor7) และคอร์ดประเภทดอมินันท์เซเว่น (Dominant7) รวมถึงการใช้คอร์ดเทนชัน (Tension chord) ในท่อน A และคอร์ดสแลช (Slash chord) ในท่อน B บนกุญแจเสียงเอไมเนอร์และบีไมเนอร์

2.3.3 กำหนดการดำเนินทางคอร์ด (Turnaround chord) ผู้เรียบเรียงได้กำหนดการดำเนินทางคอร์ดในรูปแบบ “แพตเทิร์นคอร์ด (Pattern chord)” ในแต่ละประเภทของคอร์ดในเพลงไว้ทั้งหมด 6 ชุด ได้แก่

1) แพตเทิร์นคอร์ดแบบ IVM7-iiim7-iim7-vim7 ที่มีการใช้คอร์ดเทนชัน (Tension chord) ในบางครั้งบนท่อน A ได้แก่ คอร์ด Fmaj7–Em7–Dm7–Am7(9)(11)

2) แพตเทิร์นคอร์ดแบบ iim7-V7-IM7 บนท่อน A ได้แก่ คอร์ด Dm7–G7–Cmaj7 และคอร์ด Em7–A7–Dmaj7

3) แพตเทิร์นคอร์ดแบบ VIM7-V7-IM7 ที่มีการใช้คอร์ดเทนชันในบางครั้งบนท่อน A ได้แก่ คอร์ด Gmaj7– F#7(#9)–Bm7

4) แพตเทิร์นคอร์ดแบบ IVM7-iiim7-vim7 บนท่อน A ได้แก่ คอร์ด Fmaj7–Em7–Am7

5) แพตเทิร์นคอร์ดแบบ ประเภทคอร์ดเสียงค้าง (Pedal point) ที่มีการใช้คอร์ดเทนชั่นและคอร์ดสแลช (Slash chord) เป็นหลักบนท่อน B ได้แก่ คอร์ด Am11–Am7/Esus2 (vim11-vim7/iiisus2), คอร์ด Am7/Fsus2–Am7/Gsus2 (vi7/IVsus2-vi7/Vsus2), คอร์ด Am7–Am7/D7 (vi7-vi7/II7), คอร์ด Bb69–Ab69 (bVII69-bVI69), และคอร์ด Gb69-G69-Ab69-Bb69 (bV69-V69-bVI69-bVII69) นำเสนอในรูปแบบแพตเทิร์นคอร์ดทั้งหมด 5 แบบ (Payne & Kostka, 2004)

นอกจากรูปแบบแพตเทิร์นคอร์ดในท่อน A เป็นส่วนใหญ่แล้ว ผู้เรียบเรียงยังได้กำหนดคอร์ดในท่อนเชื่อม (Interludes) โดยใช้วิธีการเล่นโน้ตเดียวกันแบบยูนิซัน (Unison) เคลื่อนขึ้นไปในทิศทางเดียวกัน จากโครงสร้างบันไดเสียงระหว่างเอบลูส์ไมเนอร์และเอเมโลดิกไมเนอร์ (A blues minor scale and A melodic minor) ก่อนที่จะส่งไปที่คอร์ด E7(#9) หลังโน้ตตัวสุดท้ายของท่อนเชื่อม

2.3.4 กำหนดบันไดเสียงและโหมด (Scale and Mode) โดยผู้เรียบเรียงได้กำหนดให้แนวทำนองหลัก (Melody) อยู่ในบันไดเสียงเอไมเนอร์ (A minor scale) ที่อยู่ในโครงสร้างของบันไดเสียง 5 เสียงหลักแบบเพนทาโทนิค (Pentatonic scale) ตามรูปแบบแนวทำนองต้นฉบับ (Traditional folk songs) และ

ในส่วนของการนำเสนอทักษะคีตปฏิภาณ (Improvisation) ผู้เรียบเรียงได้กำหนดบันไดเสียงและโหมดเพื่อเป็นแนวทางของผู้บรรเลงในการนำเสนอทักษะคีตปฏิภาณไว้ดังนี้

1) การใช้บันไดเสียงเอไมเนอร์ 4 รูปแบบได้แก่ เอเนเชอรัลไมเนอร์ (A natural minor) เอฮาโมนิคไมเนอร์ (A harmonic minor) เอเมโลดิกไมเนอร์ (A melodic minor) และเอเพนโทนิค (A minor pentatonic) ในท่อน B บนส่วนย่อยของท่อน Chorus 1 และ Chorus 2

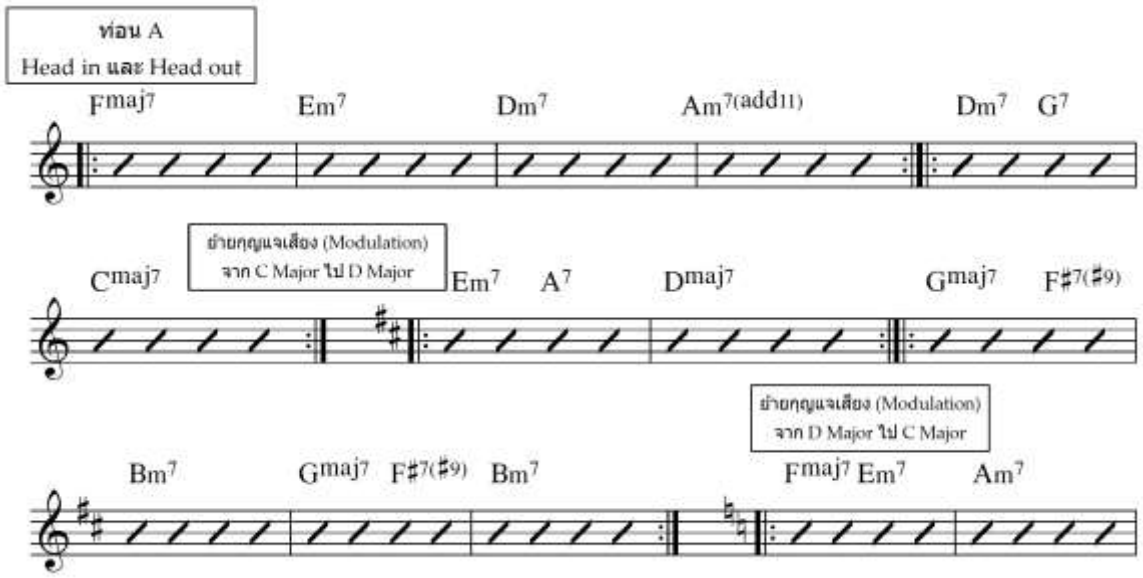
2) การใช้โหมด 2 รูปแบบได้แก่ เอดอเรียนโหมด (A dorian mode) และเอฟรีเจียนโหมด (A phrygian mode) ในท่อน B บนส่วนย่อยของท่อน Chorus 1 และ Chorus 2

2.3.5 กำหนดการย้ายกุญแจและบันไดเสียง *(Modulation)* เป็นการใช้วิธีแบบการเปลี่ยนไปกุญแจเสียงใหม่โดยตรง โดยผู้เรียบเรียงกำหนดการย้ายกุญแจเสียงท่อน A ดังต่อไปนี้

1) ในส่วนย่อยของท่อน Head in และ Head out ระหว่างกุญแจเสียงซีเมเจอร์ไปหาดีเมเจอร์ (C Major to B Major) ระหว่างคอร์ด Cmaj7 (IM7) ของกุญแจเสียงซีเมเจอร์ไปหาคอร์ด Em7(iim7) ของกุญแจเสียงดีเมเจอร์ และกลับมาที่กุญแจเสียงซีเมเจอร์เหมือนเดิมระหว่างคอร์ด Bm7(vim7) ไปหาคอร์ดของกุญแจเสียงดีเมเจอร์ FMaj7(IVM7) ของกุญแจเสียงซีเมเจอร์

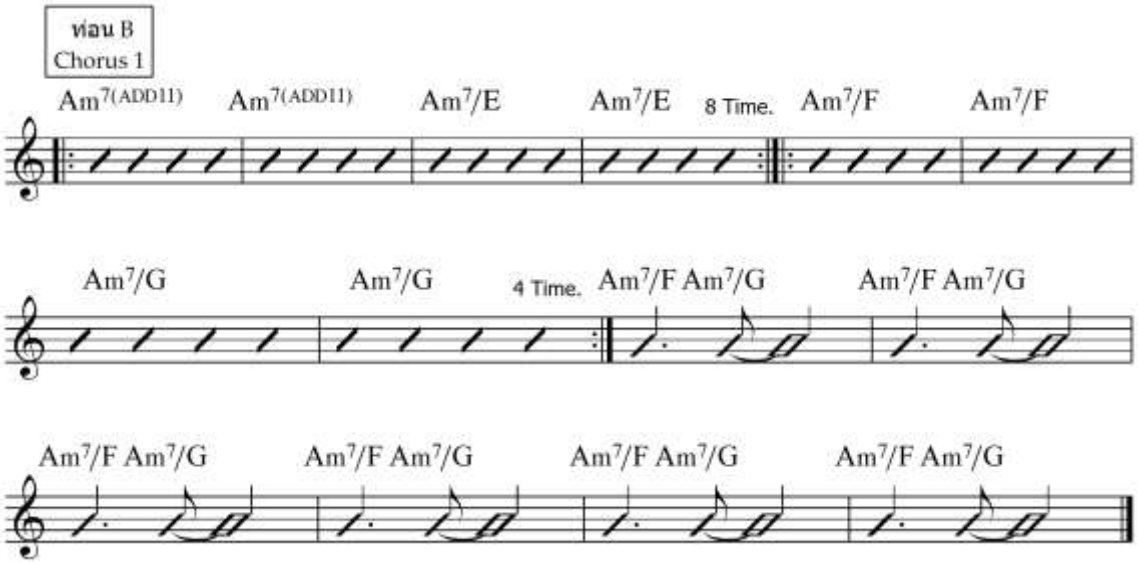
2) ในส่วนย่อยของท่อน Outro เป็นการย้ายในรูปแบบบันไดเสียง (Scale) โดยอาศัยระยะครึ่งเสียง (Chromatic Progression) ของหน่อยทำนองย่อยของเพลง (Motif) จากเอไมเนอร์ไปสู่เอฟไมเนอร์ (A minor to F minor) ทีละครึ่งเสียงในทุกๆ ครึ่งห้องของเพลง โดยใช้การดำเนินแพตเทิร์นคอร์ดแบบ IVM7-iiim7-vim7 ที่ต้องย้ายกุญแจเสียงตามหน่อยทำนองย่อยของเพลง

ภาพที่ 4 *กำหนดการดำเนินทางคอร์ดแบบแพตเทิร์นคอร์ดและการย้ายกุญแจเสียงในท่อน A*



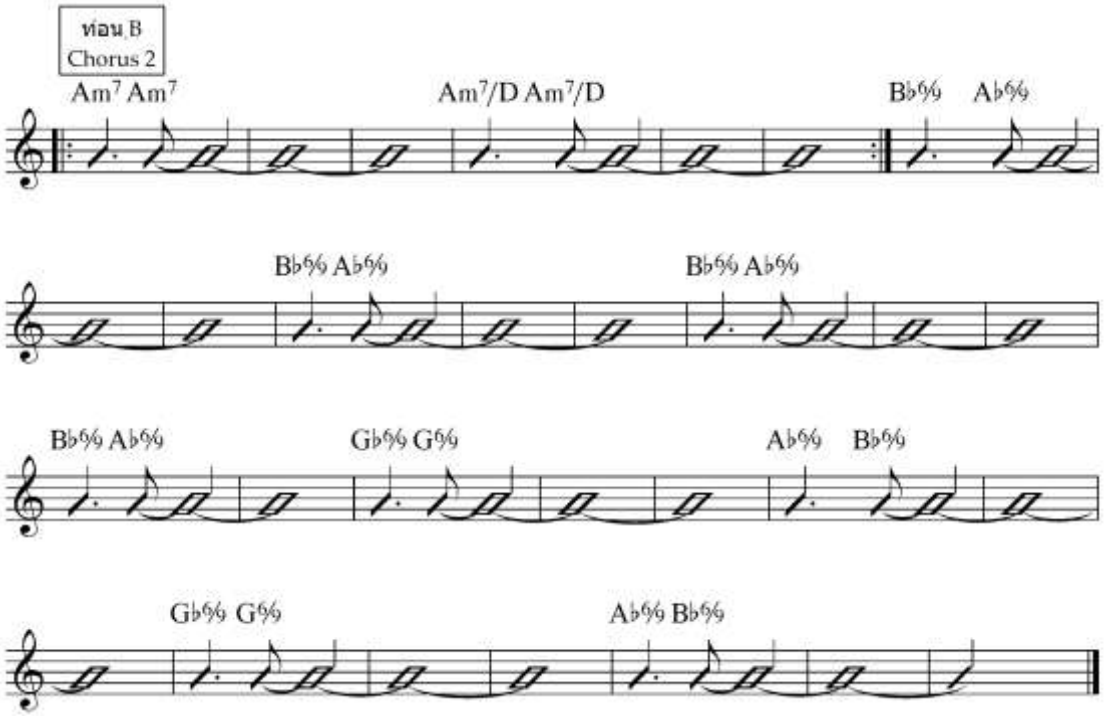
หมายเหตุ. โดย ธนินท์รัฐ คำมาธีรวิทย์, 2567.

ภาพที่ 5 *กำหนดการดำเนินทางคอร์ดแบบแพตเทิร์นคอร์ดในท่อน B (Chorus 1)*



หมายเหตุ. โดย ธนินท์รัฐ คำมาธีรวิทย์, 2567.

ภาพที่ 6 *กำหนดการดำเนินทางคอร์ดแบบแพตเทิร์นคอร์ดในท่อน B (Chorus 2)*

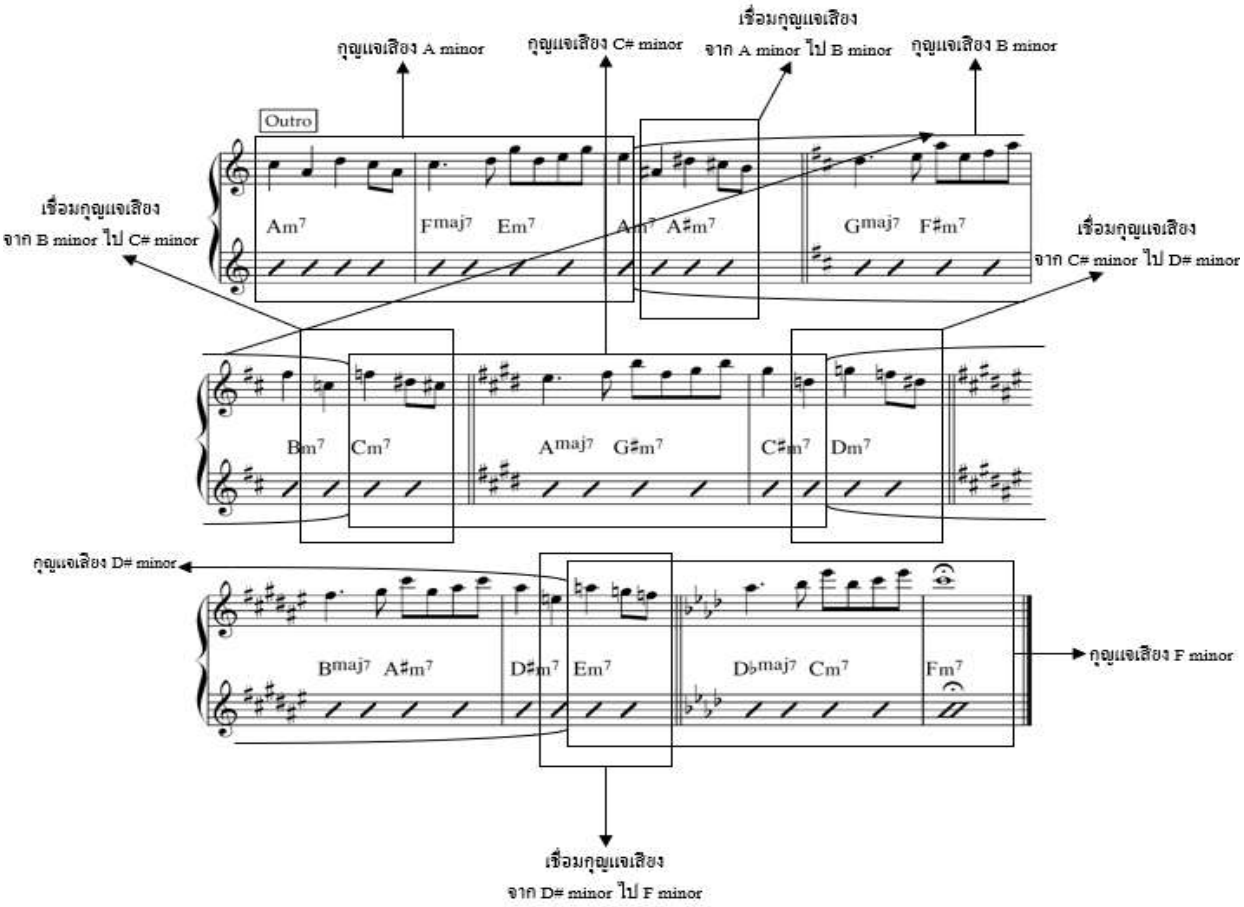


หมายเหตุ. โดย ธนินท์รัฐ คำมาธีรวิทย์, 2567

ภาพที่ 7 *ท่อนเชื่อม (Interludes) โดยใช้วิธีการเล่นโน้ตเดียวกันแบบยูนิซัน (Unison) ก่อนส่งไปคอร์ด E7(#9)*

หมายเหตุ. โดย ธนินท์รัฐ คำมาธีรวิทย์, 2567.

ภาพที่ 8 *ท่อน Outro เป็นการย้ายในรูปแบบบันไดเสียง (Scale) โดยอาศัยระยะครึ่งเสียง (Chromatic Progression) ของหน่อยทำนองย่อยของเพลง (Motif) ในทุกๆ ครึ่งห้องเพลง*



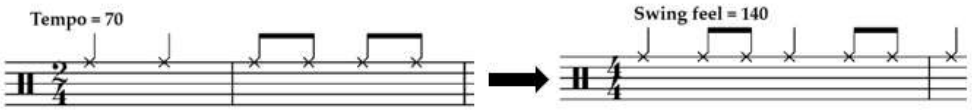
หมายเหตุ. โดย ธนินท์รัฐ คำมาธีรวิทย์, 2567.

2.4 กำหนดอัตราจังหวะ (Time signature) และจังหวะ (Rhythm)

ผู้เรียบเรียงได้กำหนดอัตราจังหวะจากแนวทำนองหลักที่เป็น 2/4 ให้เป็น 4/4 บนจังหวะที่ผสมผสานระหว่างจังหวะสวิง (Swing) และจังหวะชัฟเฟิล (Shuffle) เป็นการย่อยจังหวะจาก 2/4 ให้เป็นการนับจังหวะแบบสวิง 4/4 ด้วยค่าตัวโน้ตเขบ็ต 1 ชั้น ให้เร็วขึ้นแบบเท่าตัว (Double time) ด้วยการเคาะจังหวะ

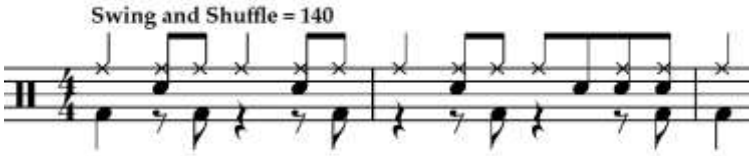
บนเครื่องกระทบทองเหลืองของกลองชุด (Drum set) แบบสวิง และการเคาะจังหวะกระเดื่อง (Bass drum) กับสแนร์ (Snare) ของกลองชุดแบบชัฟเฟิล บนความเร็วของจังหวะระหว่าง 130-140 PBM

ภาพที่ 9 *การกำหนดจังหวะของเพลง*



หมายเหตุ. โดย ธนินท์รัฐ คำมาธีรวิทย์, 2567

ภาพที่ 10 *การกำหนดจังหวะ Swing และ Shuffle*



หมายเหตุ. โดย ธนินท์รัฐ คำมาธีรวิทย์, 2567.

2.5 กำหนดรูปแบบวงดนตรี (Ensemble)

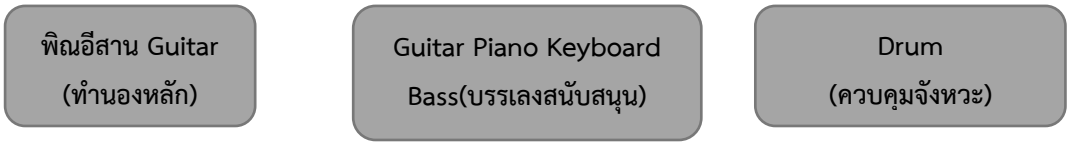
ผู้เรียบเรียงกำหนดให้เป็นวงขนาดเล็ก (Small band) ที่ใช้องค์ประกอบของดนตรีแจ๊สในการนำเสนอ กำหนดให้มีเครื่องดนตรีทั้งหมด 7 ชิ้น ได้แก่ พิณอีสาน (Isan instrument), Guitar, Piano, Keyboard, Bass, Drum โดยสามารถแบ่งกลุ่มเครื่องดนตรีตามหน้าที่การบรรเลงทั้งหมดเป็น 3 กลุ่ม ดังต่อไปนี้

2.5.1 กลุ่มที่บรรเลงหลัก ทำหน้าที่บรรเลงลายทำนองหลักท่อน A ในส่วนย่อยของท่อน Head in และ Head out รวมทั้งการโชว์ทักษะคีตปฏิภาณ (Improvisation) ในท่อน B ในส่วนย่อยของท่อน Chorus 1 ได้แก่ พิณอีสาน และ Guitar

2.5.2 กลุ่มที่บรรเลงสนับสนุน ทำหน้าที่คอยบรรเลงสนับสนุน (Accompaniment) บนอัตราจังหวะและการดำเนินทางคอร์ดในแต่ละท่อน และบรรเลงทำนองสอดแทรกทำนองหลัก (Counter-melody) ได้แก่ Guitar Piano Keyboard และ Bass

2.5.3 กลุ่มที่บรรเลงควบคุมจังหวะ ทำหน้าที่กำหนดทิศทางของจังหวะ (Rhythmic Foundation) กำหนดความเร็วของเพลง (Tempo) กำหนดความดัง-เบาของเพลง (Dynamic Control) และกำหนดการเปลี่ยนถ่ายระหว่างท่อนของเพลง (Form and Transition) ได้แก่ Bass และ Drum (Sabina, 2001)

ภาพที่ 11 *กำหนดรูปแบบวงดนตรี (Ensemble)*



หมายเหตุ. โดย ธนินท์รัฐ คำมาธีรวิทย์, 2567.

2.6 กำหนดบทบาทของเครื่องดนตรี (The Role of Musical Instrument)

จากการกำหนดรูปแบบวงดนตรี ผู้เรียบเรียงได้กำหนดบทบาทการบรรเลงในแต่ละกลุ่มเครื่องดนตรีที่แตกต่างกันออกไป ดังต่อไปนี้

2.6.1 พิณอีสาน (Isan instrument) จัดอยู่ในกลุ่มที่บรรเลงหลัก มีรายละเอียดดังต่อไปนี้

1) ท่อน A เริ่มจากในส่วนย่อยของท่อน Introduction เป็นการบรรเลงเดี่ยวลายแมงภู่ตอมดอกแบบต้นฉบับของทำนอง (Traditional folk songs) 1 รอบ ระหว่างห้องที่ 1 - 50 อยู่ที่ลีลาของผู้บรรเลง ตามด้วยในส่วนย่อยของท่อน Head in , Head out จะเป็นการเล่นแนวทำนองหลักสลับกับเสียง Guitar โดยในส่วนย่อยของท่อน Head in จะอยู่ระหว่างห้องที่ 87 - 107 และในส่วนย่อยของท่อน Head out จะอยู่ระหว่างห้องที่ 211 – 266 และในส่วนย่อยของท่อน Outro จะเป็นการเล่นแบบย้ายบันไดเสียง (Scale) โดยอาศัยระยะครึ่งเสียง (Chromatic Progression) ของหน่อยทำนองย่อยของเพลง (Motif) จากเอไมเนอร์ไปสู่เอฟไมเนอร์ (A minor to F minor) ทีละครึ่งเสียงในทุกๆ ครึ่งห้องของเพลง

2) ท่อน B เริ่มจากในส่วนย่อยของท่อน Chorus 1 เป็นการโชว์ทักษะคีตปฏิภาณ (Improvisation) ด้วยบันไดเสียงเอเพนโทนิค (A minor pentatonic) และเอดอเรียนโหมด (A dorian mode) ระหว่างห้องที่ 129 – 158 และในส่วนย่อยของท่อน Chorus 2 เป็นการนำเสนอทักษะคีตปฏิภาณแบบแลกเปลี่ยน (Trade) กับเครื่องดนตรีอื่นๆ ด้วยวิธีการนำเสนอจังหวะจากหน่อยทำนองย่อยของเพลง ด้วยบันไดเสียงเอเพนโทนิค (A minor pentatonic) ระหว่างห้องที่ 164 – 197

2.6.2 Guitar จัดอยู่ในกลุ่มที่บรรเลงหลักและบรรเลงสนับสนุน (Accompaniment) มีรายละเอียดดังต่อไปนี้

1) ท่อน A ในบทบาทการบรรเลงหลัก ในส่วนย่อยของท่อน Head in , Head out จะเป็นการเล่นแนวทำนองหลักสลับกับเสียงพิณอีสาน โดยในส่วนย่อยของท่อน Head in จะอยู่ระหว่างห้องที่ 59 - 86 และในส่วนย่อยของท่อน Head out จะอยู่ระหว่างห้องที่ 211 – 238

2) ท่อน A ในบทบาทการบรรเลงสนับสนุน ในส่วนย่อยของท่อน Head in , Head out , จะเป็นการเล่นแบบดีดสนับสนุนลง (Comping on the downbeat.) บนค่าโน้ตตัวดำ(Quarter note) ในจังหวะสวิง (Swing) และจังหวะชัฟเฟิล (Shuffle) ตามรูปแบบการดำเนินทางคอร์ดที่ผู้เรียบเรียงได้กำหนดเอาไว้ และในส่วนย่อยของท่อน Outro จะเป็นการเล่นสนับสนุนแบบดีดลง (Comping on the downbeat.) บนค่าโน้ตตัวขาว (Half note) ตามรูปแบบการดำเนินทางคอร์ดที่ผู้เรียบเรียงได้กำหนดเอาไว้ด้วยวิธีการย้ายบันไดเสียง (Scale) โดยอาศัยระยะครึ่งเสียง (Chromatic Progression) ของหน่อยทำนองย่อยของเพลง (Motif)

3) ท่อน B ในบทบาทการบรรเลงหลัก ในส่วนย่อยของท่อน Chorus 1 จะเป็นการนำเสนอทักษะคีตปฏิภาณ (Improvisation) โดยการใช้บันไดเสียงเอไมเนอร์ทั้ง 4 รูปแบบ ได้แก่ เอเนเชอรัลไมเนอร์ (A natural minor) เอฮาโมนิคไมเนอร์ (A harmonic minor) เอเมโลดิกไมเนอร์ (A melodic minor) และเอเพนโทนิค (A minor pentatonic) และใช้โหมด เอดอเรียนโหมด (A dorian mode) สลับกันระหว่าง

ห้องที่ 113 – 128 และในส่วนย่อยของท่อน Chorus 2 เป็นการนำเสนอการบรรเลงทำนองหลักจากหน่อยทำนองย่อยของเพลง (Motif) ก่อนส่งให้เครื่องดนตรีอื่นๆ นำเสนอทักษะคีตปฏิภาณแบบแลกเปลี่ยน (Trade)

4) ท่อน B ในบทบาทการบรรเลงสนับสนุน ในส่วนย่อยของท่อน Chorus 1 และ Chorus 2 จะเป็นการเล่นสนับสนุนแบบดีดลง (Comping on the downbeat.) บนค่าโน้ตตัวกลม (Whole note) ค่าโน้ตตัวขาวและสัดส่วนของท่อนเพลง (Rhythmic) ตามรูปแบบการดำเนินทางคอร์ดที่ผู้เรียบเรียงได้กำหนดเอาไว้

5) ท่อนเชื่อม (Interludes) เป็นการเล่นโน้ตร่วมกันแบบยูนิซัน (Unison) เคลื่อนขึ้นไปในทิศทางเดียวกัน จากโครงสร้างบันไดเสียงระหว่างเอบลูส์ไมเนอร์และเอเมโลดิกไมเนอร์ (A blues minor scale and A melodic minor) ก่อนที่จะส่งไปที่คอร์ด E7(#9) หลังโน้ตตัวสุดท้าย ในห้องที่ 108-112 , 159-163 , 198-201

2.6.3 Piano จัดอยู่ในกลุ่มบรรเลงสนับสนุน (Accompaniment) ในท่อน A และท่อน B บทบาทการเล่นสนับสนุนของ Piano จะเล่นแบบกดโน้ตบนค่าโน้ตตัวกลมตามอัตราส่วนในจังหวะของเพลงตามรูปแบบการดำเนินทางคอร์ดที่ผู้เรียบเรียงได้กำหนดเอาไว้แต่ละท่อน รวมถึงการล่นโน้ตร่วมกันแบบยูนิซัน (Unison) ในท่อนเชื่อม

2.6.4 Keyboard จัดอยู่ในกลุ่มบรรเลงสนับสนุน ในรูปแบบการเล่นสอดแทรกทำนองหลัก (Counter-melody) มีรายละเอียดดังต่อไปนี้

1) การเล่นสอดแทรกทำนองหลักในท่อน A จะอยู่ส่วนย่อยของท่อน Head in , Head out ในวิธีการสอดประสานหลังจากการนำเสนอทำนองหลักของพิณอีสาน (Pin instrument) และส่วนย่อยของท่อน Outro แบบโน้ตยูนิซัน (Unison) ร่วมกับพิณในรูปแบบการย้ายบันไดเสียง (Scale) โดยอาศัยระยะครึ่งเสียง (Chromatic Progression) ของหน่อยทำนองย่อยของเพลง (Motif) จากเอไมเนอร์ไปสู่เอฟไมเนอร์ (A minor to F minor)

2) การเล่นสอดแทรกทำนองหลักในท่อน B ส่วนย่อยทำนองของท่อน Chorus 2 ในวิธีการเล่นสอดประสานพร้อมกันกับโน้ตกีตาร์ที่กำลังนำเสนอการบรรเลงทำนองหลักจากหน่อยทำนองย่อยของเพลง (Motif) ก่อนส่งให้เครื่องดนตรีอื่นๆ นำเสนอทักษะคีตปฏิภาณแบบแลกเปลี่ยน (Trade)

3) ท่อนเชื่อม (Interludes) เป็นการเล่นร่วมกันแบบยูนิซัน (Unison) เคลื่อนขึ้นไปในทิศทางเดียวกัน จากโครงสร้างบันไดเสียงระหว่างเอบลูส์ไมเนอร์และเอเมโลดิกไมเนอร์ (A blues minor scale and A melodic minor) และยังสอดแทรกโน้ตลายประสานในรูปแบบคู่ 3 เมเจอร์ (Interval: major 3rd) ก่อนที่จะส่งไปที่คอร์ด E7(#9) หลังโน้ตตัวสุดท้าย

2.6.5 Bass จัดอยู่ในกลุ่มบรรเลงสนับสนุนและบรรเลงควบคุมจังหวะระหว่างการเล่นประกอบจังหวะกับกลองชุด (Rhythm) กับบรรเลงสนับสนุนเสียงประสานด้วยโน้ตต้นเสียงของคอร์ด (Root) มีรายละเอียดดังต่อไปนี้

1) ท่อน A ในส่วนย่อยของท่อน Head in , Head out จะบรรเลงด้วยวิธีการ “Walking” คือการเล่นในรูปแบบค่าโน้ตตัวดำ (Quarter note) ไปตามรูปแบบการดำเนินคอร์ดที่ผู้เรียบเรียงกำหนดทั้งในรูปแบบอาร์เปโจ (Arpeggio) การเกลาโน้ตแบบครึ่งเสียง (Chromatic approach) เข้าหาโน้ตต้นเสียงของคอร์ด (Root) บนจังหวะสวิง (Swing) และจังหวะชัฟเฟิล (Shuffle) และในส่วนย่อยของท่อน Outro จะเล่นโน้ตร่วมแบบยูนิซัน (Unison) ในรูปแบบการย้ายในรูปแบบบันไดเสียง (Scale) โดยอาศัยระยะครึ่งเสียง (Chromatic Progression) ของหน่อยทำนองย่อยของเพลง (Motif) จากเอไมเนอร์ไปสู่เอฟไมเนอร์ (A minor to F minor) ทีละครึ่งเสียงในทุกๆ ครึ่งห้องของเพลง

2) ท่อน B ในส่วนย่อยของท่อน Chorus 1, Chorus 2 เป็นการบรรเลงโน้ตต้นเสียงของคอร์ดไปตามจังหวะและสัดส่วนของของเพลงบนรูปแบบการดำเนินคอร์ดที่ผู้เรียบเรียงกำหนด และการนำเสนอทักษะคีตปฏิภาณแบบแลกเปลี่ยน (Trade) ในส่วนย่อยของท่อน Chorus 2 หลังจากนำเสนอการบรรเลงทำนองหลักจากหน่อยทำนองย่อยของเพลง (Motif) ของ Guitar โดยการใช้เอฟรีเจียนโหมด (A phrygian mode)

3) ท่อนเชื่อม (Interludes) เป็นการเล่นร่วมกันแบบยูนิซัน (Unison) เคลื่อนขึ้นไปในทิศทางเดียวกัน จากโครงสร้างบันไดเสียงระหว่างเอบลูส์ไมเนอร์และเอเมโลดิกไมเนอร์ (A blues minor scale and A melodic minor) ก่อนที่จะส่งไปที่คอร์ด E7(#9) หลังโน้ตตัวสุดท้าย ในห้องที่ 108-112 , 159-163 , 198-201

2.6.6 Drum จัดอยู่ในกลุ่มบรรเลงควบคุมจังหวะ มีรายละเอียดดังต่อไปนี้

1) ท่อน A โดยเริ่มจากเกริ่นนำด้วยการสร้าง Groove pattern ทั้งหมด 8 ห้อง หลังส่วนย่อยของท่อน Introduction ก่อนเข้าส่วนย่อยของท่อน Head in ในส่วนที่เหลือก็จะเป็นการควบคุมจังหวะ (Rhythmic) กำหนดความเร็วของเพลง (Tempo) กำหนดความดัง-เบาของเพลง (Dynamic Control) และกำหนดการเปลี่ยนถ่ายระหว่างท่อนของเพลง (Form and Transition) บนจังหวะสวิง (Swing) และจังหวะชัฟเฟิล (Shuffle)

2) ท่อน B โดยเริ่มจากเกริ่นนำด้วยการสร้าง Groove pattern ทั้งหมด 8 ห้อง หลังส่วนย่อยของท่อน Chorus 2 ก่อนเข้าส่วนย่อยของท่อน Head out ในท่อน A บนจังหวะสวิง (Swing) และจังหวะชัฟเฟิล (Shuffle) ในส่วนย่อยของท่อน Chorus 1 กำหนดให้น้ำหนักของท่อนเบาลงไปจากส่วนย่อยของท่อนอื่นๆ เพื่อสร้างมิติของน้ำหนักเพลง (Dynamic Control) และในส่วนย่อยของท่อน Chorus 2 เป็นการนำเสนอทักษะคีตปฏิภาณแบบแลกเปลี่ยน (Trade) โดยเฉพาะช่วงสุดท้ายก่อนเข้าท่อน A เพื่อให้ทราบถึงการเปลี่ยนถ่ายระหว่างท่อนของเพลง (Form and Transition)

3) ท่อนเชื่อม (Interludes) เป็นการเล่นร่วมกันแบบยูนิซัน (Unison) บนสัดส่วนของโน้ตเพลงเพื่อให้ทราบถึงการเปลี่ยนถ่ายระหว่างท่อนของเพลง

.

2.7 การเผยแพร่ผลงานสู่สารณะชน

ผลงานสร้างสรรค์ Maeng Phu Tom Dok (Bees swarm flowers) ถูกนำไปเผยแพร่ในโครงการนำเสนอผลงานสร้างสรรค์ด้านศิลปกรรมศาสตร์ระดับนานาชาติ ครั้งที่ 5 (The 5th International symposium on creative fine arts (ISCFA) 2024) ภายใต้ชื่องาน “Creativity of Cultural Diversity for a More Harmonious World” จัดโดย คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏจันทรเกษม ระหว่างวันที่ 22-23 สิงหาคม 2567 ผ่านระบบออนไลน์ รวมทั้งยังเผยแพร่บนสื่อสังคมออนไลน์บนยูทูป (Youtube) เพื่อเพิ่มช่องทางในการเผยแพร่ผลงานสร้างสรรค์นี้ให้เป็นที่รู้จักในวงกว้าง (ISCFA, 2024)

ภาพที่ 12 *โครงการนำเสนอผลงานสร้างสรรค์ด้านศิลปกรรมศาสตร์ระดับนานาชาติ ครั้งที่ 5 (The 5th International symposium on creative fine arts (ISCFA) 2024)*

หมายเหตุ. โดย ISCFA, 2024.

ภาพที่ 13 *QR Code การนำเสนอผลงานสร้างสรรค์ “Maeng Phu Tom Dok (Bees swarm flowers)” ในงาน The 5th International Symposium on Creative Fine Arts (CRU-ISCFA) 2024 23rd August 2024 at Chandrakasem Rajabhat University (Online Event) นาทีที่ 3:53:05- 4:03:55*

หมายเหตุ. โดย Chandrakasem Rajabhat University, 2567.

ภาพที่ 14 *QR Code Maeng Phu Tom Dok (Bees swarm flowers) บนสื่อสังคมออนไลน์ยูทูป (Youtube)*

หมายเหตุ. โดย Thaninrut Kammateerawit, 2567.

องค์ความรู้ที่ได้รับจากงานสร้างสรรค์

1. องค์ความรู้ในด้านการเรียบเรียงเพลงแจ๊ส (Arrangement of Jazz music) ผู้เรียบเรียงได้สร้างสรรค์ดนตรีจากลายทำนองพื้นบ้านอีสาน “ลายแมงภู่ตอมดอก” ที่ถูกประพันธ์ไว้แล้วในรูปแบบเพลงลายทำนองแนวเดียว ด้วยองค์ประกอบทางดนตรีแจ๊ส (Elements of Jazz) เพื่อพัฒนาการสร้างสรรค์งานดนตรีให้มีตัวเลือกสำหรับผู้ฟังดนตรีแจ๊สหรือผู้ฟังทั่วไปมากยิ่งขึ้น อีกทั้งทำให้ลายทำนองของดนตรีพื้นบ้านอีสานถูกพัฒนาด้วยองค์ความรู้ในด้านดนตรีตะวันตกเกิดเป็นการผสมผสานวัฒนธรรมทางดนตรีระหว่างวัฒนธรรมอีสานของประเทศไทยที่อยู่ในทวีปเอเชียตะวันออกเฉียงใต้กับวัฒนธรรมของทวีปตะวันตก

2. การจัดรูปแบบวงดนตรีเพื่อพัฒนาลายทำนองพื้นบ้านอีสาน (Ensemble ensembles for the development of Isan folk melodies.) โดยยึดหลักการรูปแบบวงดนตรีตะวันตกได้แก่ Guitar, Piano, Keyboard, Bass, Drum เพื่อบรรเลงสอดแทรกแนวทำนองหลักของดนตรีพื้นบ้านอีสานด้วยหลักการแนวคิดของพื้นผิวดนตรี (Texture) ในรูปแบบทำนองหลักที่มีเสียงประสานคอยสอดแทรก (Homophony) ของทฤษฎีดนตรีตะวันตก ที่ยังคงความเป็นเอกลักษณ์ของดนตรีพื้นบ้านอีสานเอาไว้ด้วยลายทำนองหลัก (Melody) สีสันของเสียงทำนอง (Timbre) ของเสียงจากเครื่องดนตรีอีสานจากพิณ (Isan instrument)

3. ได้บทเพลงจากการสร้างสรรค์งานดนตรีโดยใช้ชื่อว่า “Maeng Phu Tom Dok (Bees swarm flowers)” เกิดเป็นงานดนตรีสร้างสรรค์ที่มีความร่วมสมัยทางวัฒนธรรมดนตรีทั้งในรูปแบบทฤษฎีและปฏิบัติ รวมทั้งได้เผยแพร่สู่สาธารณชนในรูปแบบงานวิชาการในระดับนานาชาติและสื่อสังคมออนไลน์ เพื่อให้งานสร้างสรรค์ชิ้นนี้เป็นที่รู้จักในวงกว้าง และงานสร้างสรรค์นี้ยังเป็นทางเลือกในการอนุรักษ์วัฒนธรรมดนตรีอีสานด้วยวิธีการสร้างสรรค์ดนตรีพื้นบ้านอีสาน “ลายแมงภู่ตอมดอก” ในรูปแบบของวงดนตรีแจ๊สร่วมสมัย ด้วยองค์ประกอบของดนตรีแจ๊สและลายทำนองพื้นบ้านอีสานแบบดั้งเดิม

สรุป

การสร้างสรรค์ดนตรีพื้นบ้านอีสาน “ลายแมงภู่ตอมดอก” ในรูปแบบของวงดนตรีแจ๊สร่วมสมัย คืองานสร้างสรรค์ทางดนตรีที่ใช้ชื่อว่า Maeng Phu Tom Dok (Bees swarm flowers) เป็นการนำลายทำนองพื้นบ้านอีสาน “แมงภู่ตอมดอก” ที่มีต้นแบบมาจากลายดนตรีพื้นบ้านอีสานในรูปแบบทำนองแนวเดียว (Monophony) ที่ชวนจินตนาการถึงบรรยากาศของธรรมชาติที่มีแมลงภู่กำลังตอมดอกไม้ ตามแหล่งข้อมูลของลายแมงภู่ตอมดอกที่ถูกจัดอยู่ในหมวดหมู่ของลายแบบธรรมชาติที่ปรากฏเฉพาะ (ชมรมศิลปวัฒนธรรมอีสาน จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2550) นำมาวิเคราะห์บนรูปแบบของโน้ตบรรทัด 5 เส้น เพื่อนำไปเรียบเรียงใหม่บนกรอบแนวคิดในรูปแบบของทฤษฎีดนตรีตะวันตกในเรื่องของพื้นผิวดนตรี (Texture) แบบทำนองหลักระหว่าง Guitar และพิณอีสาน ที่มีเสียงประสานคอยสอดแทรก (Homophony) จากกลุ่มเครื่องดนตรีตะวันตกในรูปแบบวงเล็ก (Small band) ด้วยองค์ประกอบของดนตรีแจ๊ส (Elements of Jazz) ในเรื่องของสังคีตลักษณ์และโครงสร้าง (Jazz Form and Structure) จังหวะ (Rhythm) เสียงประสาน (Harmony) สำเนียง (Sound) และการนำเสนอทักษะคีตปฏิภาณ (Improvisation) (ธีรัช เลาห์วีระพานิช, 2562) จากบทบาทการนำเสนอการบรรเลงของเครื่องดนตรี ที่แตกต่างกันออกไปตามส่วนย่อยของท่อนเพลงในแต่ละท่อนผลงานสร้างสรรค์นี้

ถูกเผยแพร่ในระดับนานาชาติและสื่อสังคมออนไลน์เพื่อนำเสนอสู่สาธารณะชนในรูปแบบงานดนตรีสร้างสรรค์ที่มีการผสมผสานระหว่างวัฒนธรรมดนตรีอีสานและวัฒนธรรมดนตรีตะวันตก เพื่อให้ลายทำนองพื้นบ้านอีสานเป็นที่รู้จักมากกว่าพื้นที่ของวัฒนธรรมดนตรีพื้นบ้านอีสานไทย

การอภิปรายผล

งานสร้างสรรค์ทางดนตรีชิ้นนี้ คือการผสมผสานวัฒนธรรม 2 วัฒนธรรมผ่านบริบทของเสียงดนตรีระหว่างวัฒนธรรมของชาวอีสานในประเทศไทยที่อยู่เขตพื้นที่เอเชียตะวันออกเฉียงใต้กับวัฒนธรรมของชาวตะวันตกในประเทศสหรัฐอเมริกาที่อยู่ในเขตพื้นที่อเมริกาเหนือตามหลักภูมิศาสตร์ของโลกที่มีความแตกต่างกันในหลากหลายมิติ ให้มีความเป็นอันหนึ่งอันเดียวกันด้วยการผสมผสานของเสียงดนตรีผ่านการนำเสนอสู่สาธารณะชน สอดคล้องกับงานวิจัยเชิงสร้างสรรค์ของวีระศักดิ์ งามวงศ์รณชัย และคณะ (2553) ที่ได้สร้างสรรค์บทประพันธ์เพลง “อีสานรอนโด” สำหรับวินอองซอมเบิล โดยได้นำลายทำนองจากดนตรีพื้นบ้านอีสาน ได้แก่ ลายนกไซบินข้ามทุ่ง ลายตั๊กแตนตำข้าวลาย แมงตับเต่า และลายแมงภู่ตอมดอก มาเรียบเรียงในรูปแบบพื้นผิวดนตรีแบบทำนองหลากหลายแนวประสานกับทำนองหลัก (Polyphony) บนองค์ประกอบของทฤษฎีดนตรีตะวันตก ในรูปแบบวงดนตรีสำหรับเครื่องลม (Wind Ensemble) แสดงให้เห็นถึงการผสมผสานดนตรีอีสานและดนตรีตะวันตกได้อย่างกลมกลืนทั้งในเรื่องของจังหวะ ทำนอง และโครงสร้างของเพลง ทำให้เกิดดนตรีร่วมสมัยด้วยการรวมวัฒนธรรมดนตรีเข้าด้วยกัน เพื่อสะท้อนความสุนทรียภาพของดนตรีที่ไร้พรหมแดน สู่การพัฒนาแนวคิดและการสร้างแรงบันดาลใจในการสร้างสรรค์ผลงานการประพันธ์เพลงต่อไป อีกทั้งยังได้องค์ความรู้ใหม่ในด้านการเรียบเรียงเพลงแจ๊สโดยใช้ทำนองจากดนตรีพื้นบ้านอีสานและการจัดรูปแบบวงดนตรีเพื่อพัฒนาลายทำนองพื้นบ้านอีสาน เกิดเป็นผลงานสร้างสรรค์งานดนตรีโดยใช้ชื่อว่า “Maeng Phu Tom Dok (Bees swarm flowers)”

ข้อเสนอแนะ

1. ศึกษาและวิเคราะห์ลายทำนองเพลงพื้นบ้านอีสานอื่นๆ จากศิลปินพื้นบ้านอีสาน เพื่อนำไปเรียบเรียงหรือประพันธ์ขึ้นมาใหม่ในรูปแบบงานวิจัยเชิงสร้างสรรค์ทางดนตรี ทำให้เกิดการผสมผสานวัฒนธรรมที่มีดนตรีเป็นศูนย์กลาง

2. ศึกษาองค์ประกอบของดนตรีแจ๊สในด้านอื่นๆ เช่น การแวมป์ (Vamp) เพื่อนำไปใช้ออกแบบงานสร้างสรรค์ทางดนตรีในรูปแบบการประพันธ์หรือเรียบเรียงที่ใช้ลายทำนองหลักจากดนตรีพื้นบ้านอีสาน ทำให้เกิดทางเลือกในการเรียบเรียงดนตรีแจ๊สบนลายทำนองหลักจากดนตรีพื้นบ้านอีสานที่มากขึ้น

3. การออกแบบวงดนตรีในรูปแบบอื่นๆ เช่น วงบิ๊กแบนด์ (Big band) วงออร์เคสตรา (Orchestra) เพื่อวางบทบาทการนำเสนองานสร้างสรรค์ทางดนตรีที่มีการผสมผสานระหว่างดนตรีอีสานกับดนตรีตะวันตกเป็นทางเลือกให้กับนักประพันธ์เพลง นักเรียบเรียงเพลง นักดนตรี และผู้ฟัง

รายการอ้างอิง

ชมรมศิลปวัฒนธรรมอีสาน จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย. (2550). *ดนตรีพื้นบ้านอีสาน.* จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย. http://www.isan.clubs.chula.ac.th/dontri/index.php?transaction=lai02.php

ณัชชา โสคติยานุรักษ์. (2544). *สังคีตลักษณ์และการวิเคราะห์.* กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

ธีรัช เลาห์วีระพานิช. (2562). “องค์ประกอบของดนตรีแจ๊ส.” *วารสารศิลปกรรมศาสตร์จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย* 6, ฉบับที่ 1 (มกราคม-มิถุนายน 2562): 141-162.

วีระศักดิ์ งามวงศ์รณชัย, วาทิน ประชานันท์, ณัฐพล อาสว่าง. (2553). “การสร้างสรรค์บทประพันธ์เพลง “อีสานรอนโด” สำหรับวินอองซอมเบิล.” *วารสารมนุษยสังคมสาร (มนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์) 22,* ฉบับที่ 3 (กันยายน-ธันวาคม 2567): 141-162.

สมชาย รัศมี. (2559). *การเรียบเรียงเพลงสมัยนิยม Arranging for Poppular Music.* กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์สหธรรมิกจำกัด.

อมรา กล่ำเจริญ. (2553). *เพลงและการละเล่นพื้นบ้าน.* กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์โอเดียนสโตร์.

Chandrakasem Rajabhat University. (2024, August 27). *The 5th International Symposium on Creative Fine Arts (CRU-ISCFA) 2024.* Youtube. https://www.youtube.com/watch?v=6YgShlfJ1XA

ISCFA. (2024). *CRU The 5th International Symposium on Creative Fine Arts 2024.* Facebook. https://web.facebook.com/CRU.ISCFA2024?_rdc=1&_rdr#

Payne, D. & Kostka, S. (2004). *Tonal Harmony.* New York: McGraw-Hill Publishers.

Sabina, L. M. (2001). *Jazz Arranging and Orchestration: A Concise Introduction.* New York: Schirmer.

Kammateerawit, T. (2025, March 25). *การเรียบเรียงลาย "แมงภู่ตอมดอก" ในรูปแบบวง Jazz (Maeng Phu Tom Dok Bees swarm flowers for Ensemble).* Youtube. https://www.youtube.com/watch?v=J-BOIQM9Wkg&t=1s

รายละเอียด และหลักเกณฑ์ในการส่งบทความ

วารสารวิพิธพัฒนศิลป์ รับตีพิมพ์บทความคุณภาพทางด้านศิลปะ นาฏศิลป์ ดุริยางคศิลป์ ทัศนศิลป์ และการศึกษาที่เกี่ยวข้องกับสาขาศิลปะ โดยมีกลุ่มเป้าหมาย คือ คณาจารย์ นักศึกษา นักวิจัย และบุคคลทั่วไป ทั้งในระดับชาติ และนานาชาติ โดยกำหนดออกปีละ 3 ฉบับ

ฉบับที่ 1 มกราคม – เมษายน
ฉบับที่ 2 พฤษภาคม – สิงหาคม
ฉบับที่ 3 กันยายน – ธันวาคม

ประเภทบทความที่เผยแพร่

ผู้เขียนต้องระบุประเภทของบทความว่าเป็นบทความประเภทใด โดยบทความที่เผยแพร่ในวารสารวิพิธพัฒนศิลป์ มีขอบเขตประเภท ดังนี้

1. บทความวิจัย บทความวิชาการ หรือบทความงานสร้างสรรค์ ที่นำเสนอแนวคิด องค์ความรู้ ทฤษฎี วิธีการวิจัย หรือกระบวนการอันเกี่ยวข้องกับสาขาวิชาด้านศิลปะ นาฏศิลป์ ดุริยางคศิลป์ ทัศนศิลป์ และการศึกษาที่เกี่ยวข้องกับสาขาศิลปะ

2. บทความวิจารณ์หนังสือ หรือบทความปริทัศน์ ที่เกี่ยวข้องกับสาขาวิชาที่ปรากฏในข้อ 1. ทั้งนี้ บทความที่ส่งมาตีพิมพ์ต้องไม่เคยเผยแพร่ในวารสาร หรือสิ่งพิมพ์ใดมาก่อน และไม่อยู่ระหว่างการพิจารณาของวารสาร หรือสิ่งพิมพ์อื่น โดยการส่งบทความเข้าสู่ระบบวารสารวิพิธพัฒนศิลป์ สามารถส่งบทความผ่านระบบออนไลน์ได้ที่ **เว็บไซต์:** https://so02.tci-thaijo.org/index.php/WIPIT

ท่านสามารถอ่านรายละเอียดของบทความเพิ่มเติม ในส่วนขององค์ประกอบบทความ การจัดรูปแบบหน้า การเขียนรายการอ้างอิง และอื่น ๆ ได้ที่
เว็บไซต์: https://so02.tci-thaijo.org/index.php/WIPIT/about/submissions

วารสารวิพิธพัฒนศิลป์

สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กระทรวงวัฒนธรรม
กองส่งเสริมวิชาการและงานวิจัย ฝ่ายผลิตสื่อสิ่งพิมพ์และตำราวิชาการ
119/19 หมู่ 3 ต.ศาลายา อ.พุทธมณฑล จ.นครปฐม 73170
โทร. Tel: 02-4822176-78 ต่อ 345
Fax: 02-482-2170
อีเมล: wipit.bpi@gmail.com
เว็บไซต์ https://so02.tci-thaijo.org/index.php/WIPIT