วารสาร
วิพิธพัฒนศิลป์

W I P I T

Wipitpatanasilpa Journal of Arts

สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

Bunditpatanasilpa Institute of Fine Arts

Vol. 5 No. 3 September - December 2025
ปีที่ 5 ฉบับที่ 3 กันยายน - ธันวาคม 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

ขอบเขตเนื้อหา

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

กำหนดเผยแพร่: 3 ฉบับต่อปี

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

ติดต่อวารสาร

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

Aims

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

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

Periodical Issues: Three issues per year

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

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: http://so02.tci-thaijo”org/index”php/WIPIt/announcement

คณะที่ปรึกษา

ผู้ช่วยศาสตราจารย์สมเกียรติ ภูมิภักดิ์
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

กองบรรณาธิการผู้ทรงคุณวุฒิ

ศาสตราจารย์ขำคม 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
ผู้ช่วยศาสตราจารย์ดุษฎี มีป้อม
สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์
ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.สมชัย ตระการรุ่ง
มหาวิทยาลัยมหิดล

Advisor

Asst. Prof. Dr. Somkiat Pumipak
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

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

กองบรรณาธิการผู้ทรงคุณวุฒิ

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

คณะกรรมการกลั่นกรองบทความ

รองศาสตราจารย์สรรณรงค์ สิงหเสนี
สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์
ผู้ช่วยศาสตราจารย์ดุษฎี มีป้อม
สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

Editorial Emeritus

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
Royal Academician (Thai Dramatic Arts)

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
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

Article Screening Committee

Assoc. Prof. Sannarong Singhaseni
Bunditpatanasilpa Institute of Fine Arts
Asst. Prof. Dr. Dussadee Meepom
Bunditpatanasilpa Institute of Fine Arts

คณะกรรมการกลั่นกรองบทความ

รองศาสตราจารย์ ดร.สมภพ เขียวมณี
ผู้อำนวยการวิทยาลัยนาฏศิลปอ่างทอง
สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์
นางสาวศิริลักษณ์ ฉลองธรรม
คณบดีคณะศิลปศึกษา
สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์
นายธีรพงษ์ ฉลาด
รองคณบดีคณะศิลปศึกษา
สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์
ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.บวรนรรฎ อัญญะโพธิ์
รองคณบดีคณะศิลปศึกษา
สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์
ดร.สุชาดา โสวัตร
สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์
นายกิตติพนธ์ สิริไวยทยางกูร
สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์
นางสาวสาวิณี วงศ์ศรีสุนทร
สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์
นางสาวชวลัน ทีคา
สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

คณะกรรมการจัดทำวารสาร

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

ผู้ออกแบบปก

นายธีรพงษ์ ฉลาด
รองคณบดีคณะศิลปศึกษา
สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

Article Screening Committee

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
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

Journal Production Committee

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

Journal Cover Designer

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

บทบรรณาธิการ

วารสารวิพิธพัฒนศิลป์ ปีที่ 5 ฉบับที่ 3 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 ประกอบด้วยบทความจำนวน 8 เรื่อง ได้แก่ บทความวิจัย จำนวน 7 เรื่อง และบทความงานสร้างสรรค์ จำนวน 1 เรื่อง คือ 1) การพัฒนาหลักสูตรฝึกอบรม การแสดงฉุยฉายพระยาอนุชิตจักรกฤษณ์พิพรรธพงศา

2) สวดพระมาลัยคณะแม่วันดี จันจำรัส

3) การพัฒนาหลักสูตรฝึกอบรมนาฏศิลป์ ชุด ระบำพรหมาสตร์

4) การพัฒนาทักษะการบรรเลงอังกะลุงเบื้องต้น โดยการเรียนรู้แบบเพื่อนคู่คิด

5) การพัฒนาทักษะปฏิบัตินาฏศิลป์ไทยโขนยักษ์ โดยการเรียนรู้ในการปฏิบัติงานจริง

6) กลวิธีการปรับวงมหาดุริยางค์ไทยเพลงชุดสำราญดนตรีกลองตามแนวทางครูประสิทธิ์ ถาวร (ศิลปินแห่งชาติ)

7) Exploring Intangible Cultural Heritage in Phutthamonthon District, Nakhon Pathom Province

บทความสร้างสรรค์ 1 เรื่อง คือ 1) นาฏยประดิษฐ์ ชุด นาฏะปันจักลีลา

กองบรรณาธิการขอขอบคุณผู้เขียนบทความทุกท่านที่ทุ่มเทผลิตผลงานทางวิชาการอันทรงคุณค่า และให้ความไว้วางใจในการดำเนินการเผยแพร่บทความในวารสารวิพิธพัฒนศิลป์ และขอขอบคุณผู้ประเมินทุกท่านที่ให้ความอนุเคราะห์ตรวจสอบความถูกต้อง กลั่นกรองคุณภาพของทุกบทความที่เผยแพร่ในวารสารฉบับนี้อย่างเข้มข้นและมีมาตรฐาน

รองศาสตราจารย์ ดร.สมภพ เขียวมณี
บรรณาธิการ

Message from the Editor-in-Chief

The Wipitpatanasilpa Journal of Arts (WIPIT), Volume 5, No. 3, September - December 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 of the journal contains eight articles: seven research articles and one creative work article, namely:

1) Development of a Training Curriculum for the Chui Chai Phraya Anuchit Chakrakrit Pipatphongsa

2) The Phra Malai Chant “The Mae Wandee Janjumrus Group”

3) The Development of Training Curriculum for Thai Classical Dance: The Phrommat Dance Suite

4) Developing Basic Angklung Performance Skills Using Think-Pair-Share Learning

5) Developing Thai Performing Arts Practice Skills of Khon Yak through Workplace Learning

6) Thai Classical Music Conducting in Sam Ran Dontri Klong Suite based on the Conducting Methods of Khru Prasit Thawon (National Artist of Thailand)

7) Exploring Intangible Cultural Heritage in Phutthamonthon District, Nakhon Pathom Province

The creative work article is titled: The Creative Dance: "Penchak Leela Dance”

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

สารบัญ

เรื่อง **หน้า**

บทความวิจัย (Research Articles)

การพัฒนาหลักสูตรฝึกอบรม การแสดงฉุยฉายพระยาอนุชิตจักรกฤษณ์พิพรรธพงศา 1 - 16

Development of the Training Curriculum Chui Chai Phraya Anuchit Chakkrit Phiphatphongsa

โสพส มงคลประเสริฐ / Soros Mongkhonprasit

คำรณ สุนทรานนท์ / Kamron Suntharanont

รจนา สุนทรานนท์ / Rojana Suntharanont

สวดพระมาลัยคณะแม่วันดี จันจำรัส 17 - 33

The Phra Malai Chant “The Mae Wandee Janjumrus Group”

กณพ กิ้มเฉี้ยง / Kanop Kimchiang

ดุษฎี มีป้อม / Dussadee Meepom

บำรุง พาทยกุล / Bamrung Phattayakul

การพัฒนาหลักสูตรฝึกอบรมนาฏศิลป์ ชุด ระบำพรหมาสตร์ 34 - 55

The Development of Training Curriculum for Thai Classical Dance: The Phrommat Dance Suite

นัฐพล จันทร์พิธาร / Natthaphon Janpitan

มาโนช บุญทองเล็ก / Manoch Boontonglek

กัญชพร ตันทอง / Kanchaporn Tunthong

ประวิทย์ ฤทธิบูลย์ / Pravit Rittibul

สารบัญ (ต่อ)

เรื่อง **หน้า**

บทความวิจัย (Research Articles)

การพัฒนาทักษะการบรรเลงอังกะลุงเบื้องต้น โดยการเรียนรู้แบบเพื่อนคู่คิด 56 - 72

Developing Basic Angklung Performance Skills Using Think-Pair-Share Learning

กนกวรรณ บุญทิพย์ภานนท์ / Kanokwan Bunthipphanon

การพัฒนาทักษะปฏิบัตินาฏศิลป์ไทยโขนยักษ์ โดยการเรียนรู้ในการปฏิบัติงานจริง 73 - 91

Developing Thai Performing Arts Practice Skills Khon Yak through Workplace Learning

อธิศักดิ์ ฤกษ์ดี / Athisak Rukdee

มาโนช บุญทองเล็ก / Manoch Boontonglek

คำรณ สุนทรานนท์ / Kamron Suntharanont

ประวิทย์ ฤทธิบูลย์ / Pravit Rittibul

กลวิธีการปรับวงมหาดุริยางค์ไทยเพลงชุดสำราญดนตรีกลอง ตามแนวทางครูประสิทธิ์ ถาวร (ศิลปินแห่งชาติ) 92 - 110

Thai Classical Music Conducting in Sam Ran Dontri Klong Suite based on the Conducting Methods of Khru Prasit Thawon (National Artist of Thailand)

อนุสรณ์ คดีเวียง / Anuson Kadewiang

วัชรมณฑ์ อรัณยะนาค / Watcharamon Aranyanak

สาริศา ประทีปช่วง / Sarisa Prateepchuang

สารบัญ (ต่อ)

เรื่อง **หน้า**

บทความวิจัย (Research Articles)

Exploring Intangible Cultural Heritage in Phutthamonthon District, Nakhon Pathom Province 111 - 126

Thunyaluk Jaitiang

บทความงานสร้างสรรค์ (Creative Work Articles)

นาฏยประดิษฐ์ ชุด นาฏะปันจักลีลา 127 - 144

The Creative Dance: "Penchak Leela Dance”

มรกต ไพรศรี / Morakot Praisri

บทความวิจัย (Research Article)

การพัฒนาหลักสูตรฝึกอบรม การแสดงฉุยฉายพระยาอนุชิตจักรกฤษณ์พิพรรธพงศา

Development of the Training Curriculum Chui Chai Phraya Anuchit Chakkrit Phiphatphongsa

โสพส มงคลประเสริฐ / Soros Mongkhonprasit
คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยเทคโนโลยีราชมงคลธัญบุรี
Email: soros_m@rmutt.ac.th
คำรณ สุนทรานนท์ / Kamron Suntharanont
คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยเทคโนโลยีราชมงคลธัญบุรี
*Corresponding author e-mail: kamron_s@rmutt.ac.th
รจนา สุนทรานนท์ / Rojana Suntharanont
คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยเทคโนโลยีราชมงคลธัญบุรี
Email: rojana_s@rmutt.ac.th

Received: May 30, 2025 **Revised:** July 21, 2025 **Accepted:** August 27, 2025 **Published:** December 29, 2025

บทคัดย่อ

งานวิจัยนี้มีวัตถุประสงค์เพื่อ 1) เพื่อสร้างหลักสูตรฝึกอบรมการแสดงฉุยฉายพระยาอนุชิตจักรกฤษณ์พิพรรธพงศา 2) เพื่อเปรียบเทียบผลสัมฤทธิ์ด้านความรู้การแสดงฉุยฉายพระยาอนุชิตจักรกฤษณ์พิพรรธพงศาระหว่างก่อนเรียนและหลังเรียน 3) เพื่อศึกษาผลสัมฤทธิ์ด้านทักษะปฏิบัติการแสดงฉุยฉายพระยาอนุชิตจักรกฤษณ์พิพรรธพงศา และ 4) เพื่อศึกษาความพึงพอใจของผู้เข้าอบรมต่อหลักสูตรฝึกอบรมการแสดงฉุยฉายพระยาอนุชิตจักรกฤษณ์พิพรรธพงศา

กลุ่มเป้าหมายที่ใช้ในการวิจัยครั้งนี้ คือ นักศึกษาระดับปริญญาตรี สาขาวิชานาฏศิลป์ไทยศึกษา วิชาเอกโขนลิง ภาควิชานาฏดุริยางคศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยเทคโนโลยีราชมงคลธัญบุรี ปีการศึกษา 2567 จำนวน 11 คน โดยใช้วิธีการอบรมเชิงปฏิบัติการ จำนวน 2 วัน โดยใช้เวลา 12 ชั่วโมง

ผลการวิจัยพบว่า 1) หลักสูตรฝึกอบรมชุดฉุยฉายพระยาอนุชิตจักรกฤษณ์พิพรรธพงศามีความเหมาะสมในระดับมากที่สุด มีค่าเฉลี่ย ($\bar{x}$) เท่ากับ 4.89 และส่วนเบี่ยงเบนมาตรฐาน เท่ากับ 0.32 2) ผู้เข้าอบรมมีผลสัมฤทธิ์ด้านความรู้หลังเรียนสูงกว่าก่อนเรียน อย่างมีนัยสำคัญทางสถิติที่ระดับ .05 และเมื่อทดสอบด้วยสถิติ t-test พบว่า ค่า t = 20.49 3) ผู้เข้าอบรมมีผลสัมฤทธิ์ทางด้านทักษะปฏิบัติอยู่ในระดับดีมาก ค่าเฉลี่ย เท่ากับ 19.86 และส่วนเบี่ยงเบนมาตรฐาน (S.D.) เท่ากับ 0.452 และ 4) ผู้เข้าอบรมมีความพึงพอใจต่อหลักสูตรฝึกอบรมการแสดงฉุยฉายพระยาอนุชิตจักรกฤษณ์พิพรรธพงศา ภาพรวมอยู่ในระดับมากที่สุด

ค่าเฉลี่ย ($\bar{x}$) เท่ากับ 4.89 และส่วนเบี่ยงเบนมาตรฐาน (S.D.) เท่ากับ 0.144 เมื่อพิจารณาเป็นรายด้านได้พบว่ามีความพึงพอภาพรวมอยู่ในระดับมากที่สุดทุกด้าน

คำสำคัญ : หลักสูตรฝึกอบรม, ฉุยฉายพระยาอนุชิตจักรกฤษณ์พิพรรธพงศา, ผลสัมฤทธิ์ด้านความรู้, ผลสัมฤทธิ์ด้านทักษะปฏิบัติ

Abstract

This research aimed to: 1) develop and evaluate the effectiveness of a training curriculum provided on the Thai dance performance *Chui Chai Phraya Anuchit Chakkrit Phiphatphongsa*; 2) study the trainees' learning achievement in terms of knowledge before and after learning; 3) assess the trainee's practical performance skills in *Chui Chai Phraya Anuchit Chakkrit Phiphatphongsa*; and 4) examine the satisfaction of the trainees towards the training curriculum.

The sample group used in this research consisted of 11 undergraduate students majoring in Khon Ling at the Department of Dance and Music in the Faculty of Fine Arts, Rajamangala University of Technology, Thanyaburi. The training was conducted as a 12-hour workshop over two days during the 2024 academic year.

The results of the research revealed the following: 1) the training curriculum *Chui Chai Phraya Anuchit Chakkrit Phiphatphong* was highly effective, with a mean ($\bar{x}$) of 4.89 and a standard deviation (S.D) of 0.32; 2) the participants showed significantly higher knowledge achievement after the training compared to before, with a statistical significance of .05, and a t-test that yielded a t-value of 20.49; 3) the participants had a very high level of practical skills, with a mean score of 19.86 and a standard deviation of 0.45; and 4) the participants expressed the highest level of satisfaction with the training course. Overall satisfaction with the course was rated at the highest level, with a mean score of 4.89 and a standard deviation of 0.14. When analyzed according to each individual aspect, satisfaction remained at the highest level across all categories.

Keywords : training curriculum, Chui Chai Phraya Anuchit Chakkrit Phiphatphongsa, knowledge achievement, practical skills achievement

บทนำ

มหาวิทยาลัยเทคโนโลยีราชมงคลธัญบุรี เดิมมีชื่อว่า วิทยาลัยเทคโนโลยีและอาชีวศึกษา มีวัตถุประสงค์เพื่อผลิตครูอาชีวศึกษาระดับปริญญาตรีให้การศึกษาทางด้านอาชีพทั้งระดับต่ำกว่า ปริญญาตรี และประกาศนียบัตรชั้นสูง ทำการวิจัยส่งเสริมการศึกษาทางด้านวิชาชีพ และให้บริการทางวิชาการแก่สังคม เมื่อวันที่ 15 กันยายน 2531 ได้รับพระราชทานนามใหม่ว่า “สถาบันเทคโนโลยีราชมงคล” และภายหลังจากการปฏิรูปการศึกษาตาม พ.ร.บ.การศึกษาแห่งชาติ พ.ศ. 2542 ได้ยกฐานะเป็นมหาวิทยาลัยเทคโนโลยีราชมงคล 9 แห่ง เพื่อรองรับผู้เรียนจากสายอาชีพ วิทยาลัยชุมชน และการศึกษาขั้นพื้นฐาน โดยเน้นการจัดการศึกษาเชิงปฏิบัติในระดับปริญญาตรี โท และเอก มหาวิทยาลัยทั้งหมดอยู่ภายใต้การกำกับของสำนักงานคณะกรรมการการอุดมศึกษา มหาวิทยาลัยเทคโนโลยีราชมงคลธัญบุรี เป็นมหาวิทยาลัยด้านวิทยาศาสตร์และเทคโนโลยี ผลิตบัณฑิตที่เน้นการปฏิบัติ การจัดการศึกษาวิชาชีพ บนพื้นฐานของวิทยาศาสตร์และเทคโนโลยี มีวัตถุประสงค์ให้การศึกษา ส่งเสริมวิชาการและวิชาชีพชั้นสูง การใช้เทคโนโลยีในด้านต่าง ๆ สร้างงานวิจัย สิ่งประดิษฐ์ นวัตกรรม และให้บริการทางวิชาการในด้านวิทยาศาสตร์และเทคโนโลยีแก่สังคม ทำนุบำรุงศิลปะและวัฒนธรรม และอนุรักษ์สิ่งแวดล้อม พันธกิจหลักของมหาวิทยาลัยเทคโนโลยีราชมงคลธัญบุรี คือ “ผลิตบัณฑิตนักปฏิบัติ (Hands On)”

การศึกษาเป็นเครื่องมือสำคัญในการสร้างคน สร้างสังคม และสร้างชาติ เป็นกลไกหลัก ในการพัฒนากำลังคนให้มีคุณภาพ สามารถดำรงชีวิตอยู่ร่วมกับบุคคลอื่นในสังคมได้อย่างเป็นสุข ในกระแสการเปลี่ยนแปลงอย่างรวดเร็วของโลกศตวรรษที่ 21 สำนักงานเลขาธิการสภาการศึกษาจึงได้จัดทำแผนการศึกษาแห่งชาติ พ.ศ. 2560 – 2579 ซึ่ง เป็นแผนระยะยาว 20 ปีเพื่อเป็นแผนแม่บทสำหรับหน่วยงานที่เกี่ยวข้องนำไปใช้เป็นกรอบ แนวทางในการพัฒนาการศึกษา โดยมีการพิจารณาเสนอแผนการศึกษาแห่งชาติที่บูรณาการศาสนา ศิลปะ วัฒนธรรม และกีฬากับการศึกษาทุกระดับ ในการดำเนินการจัดทำแผนการศึกษาแห่งชาติได้ให้ความสำคัญกับการมีสวนรวมของทุกภาคสวน เพื่อให้สามารถขับเคลื่อนแผนไปสู่การปฏิบัติได้อย่างมีประสิทธิภาพ โดยได้ศึกษาสภาวการณ์ และบริบทแวดล้อมที่มีผลกระทบต่อการพัฒนาการศึกษาของประเทศทั้งด้านความก้าวหน้าของ เทคโนโลยีดิจิทัลแบบก้าวกระโดดที่ส่งผลต่อระบบเศรษฐกิจและสังคมของประเทศ ภูมิภาค และ โลก การเปลี่ยนแปลงโครงสร้างประชากรไปสู่สังคมสูงวัย และทักษะของประชากรในศตวรรษที่ 21 ที่ทั่วโลกต่างต้องเผชิญกับความท้าทายและมุ่งพัฒนาประเทศไปสู่การพัฒนาเศรษฐกิจและ สังคมยุค 4.0 (สำนักงานเลขาธิการสภาการศึกษา , 2560, น.1)

กระทรวงศึกษาธิการได้มีคำสั่งให้ใช้หลักสูตรแกนกลางการศึกษาขั้นพื้นฐาน พุทธศักราช 2551 ในสถานศึกษา โดยหลักสูตรนี้เป็นหลักสูตรที่ใช้แนวคิดหลักสูตรอิงมาตรฐาน (Standards-based Curriculum) กล่าวคือ เป็นหลักสูตรที่กำหนดมาตรฐานการเรียนรู้เป็นเป้าหมายในการพัฒนาคุณภาพผู้เรียน ซึ่งมาตรฐานการเรียนรู้นั้นได้ระบุสิ่งที่ผู้เรียนพึงรู้และปฏิบัติได้ ขั้นตอนการจัดทำหลักสูตรมีความยืดหยุ่นในการออกแบบหลักสูตรการเรียนการสอนอิงมาตรฐานนั้น สามารถทำได้หลายรูปแบบเพื่อพัฒนาผู้เรียนให้บรรลุถึงเป้าหมายเดียวกันมิได้มีการกำหนดหรือจัดลำดับขั้นตอนที่แน่นอนขึ้นอยู่กับเหตุผล วัตถุประสงค์ และความจำเป็นของแต่ละบริบท (กระทรวงศึกษาธิการ , 2553, น. 3)

คณะศิลปกรรมศาสตร์ มีหน้าที่รับผิดชอบจัดการศึกษาสายศิลปกรรมในระดับปริญญาตรี มุ่งเน้นส่งเสริมการเชื่อมโยงสหวิทยาการผ่านหลักสูตรแกนกลาง ผลิตทรัพยากรบุคคลทางศิลปกรรม ส่งเสริมความเข้าใจทางวัฒนธรรมและการใช้เหตุผลทางจริยธรรม เพื่อให้นักศึกษาได้มีส่วนร่วมอย่างรอบคอบกับ

มุมมองที่หลากหลาย เมื่อเรียนจบหลักสูตรนักศึกษาสามารถสร้างรากฐานที่รองรับการศึกษาเฉพาะทางในอนาคตในสาขาวิชาเอกที่ตนเลือก สามารถประกอบอาชีพและดำรงไว้ซึ่งวัฒนธรรมของชาติ

ภาควิชานาฏดุริยางคศิลป์ มุ่งเน้นการผลิตครูนักปฏิบัติการมืออาชีพที่มีความเป็นเลิศทางด้านความรู้ ทักษะ และความชำนาญทางด้านนาฏศิลป์ ดนตรี และขับร้อง ทั้งไทยและสากลในการอนุรักษ์ ประยุกต์ และสร้างสรรค์ผลงานการแสดงนาฏศิลป์ ดนตรี และขับร้อง ทั้งไทยและสากล โดยบูรณาการกับหลักวิชาวิทยาศาสตร์และเทคโนโลยี เพื่อเผยแพร่สู่สังคม มีคุณธรรมและจรรยาบรรณวิชาชีพ ซึ่งภาควิชานาฏดุริยางคศิลป์มีหลักสูตรการเรียนการสอนทั้งสิ้น 3 หลักสูตร คือหลักสูตรนาฏศิลป์ไทยศึกษา หลักสูตรดนตรีคีตศิลป์ไทยศึกษา และหลักสูตรดนตรีคีตศิลป์สากลศึกษา ที่มุ่งเน้นการผลิตครูนักปฏิบัติการมือ อาชีพที่มีความเป็นเลิศทางด้านความรู้ ทักษะ รวมถึงความชำนาญทางด้านนาฏศิลป์ไทย ในการอนุรักษ์ ประยุกต์ และสร้างสรรค์ผลงานการแสดงนาฏศิลป์ไทย โดยบูรณาการกับหลักวิชาวิทยาศาสตร์และเทคโนโลยี เพื่อเผยแพร่สู่สังคม โดยยึดหลักคุณธรรมและจรรยาบรรณวิชาชีพ ซึ่งในหลักสูตรศึกษาศาสตร์บัณฑิต สาขาวิชานาฏศิลป์ไทยประกอบไปด้วย 5 วิชาเอก ได้แก่ วิชาเอกละครพระ วิชาเอกละครนาง วิชาเอกโขนพระ วิชาเอกโขนยักษ์ และวิชาเอกโขนลิง ที่มุ่งเน้นทักษะปฏิบัติในแต่ละตัวละคร ให้นักศึกษาที่เลือกเรียนในวิชาเอกนั้นๆ มีความรู้ ความสามารถมีความชำนาญในการปฏิบัติทักษะนาฏศิลป์ไทยเฉพาะตัวละคร ทั้งการรำเดี่ยว รำคู่ และการแสดงเป็นชุดเป็นตอน และสามารถนำความรู้ และทักษะการปฏิบัตินาฏศิลป์ไทยไปถ่ายทอดให้กับผู้อื่นได้ในอนาคต

ในรายวิชารำเดี่ยว-รำคู่ เป็นรายวิชาที่มุ่งเน้นการพัฒนาทักษะการปฏิบัติท่ารำที่แสดงถึงความสามารถในการรำเดี่ยวหรือรำคู่ของตัวละครที่มีบทบาทเป็นตัวเอกหรือตัวพระเอกซึ่งจะปรากฏในการแสดงโขนหรือละครที่มีการแสดงเป็นชุดเป็นตอน จากการศึกษาสาระในรายวิชารำเดี่ยว-รำคู่ระดับปริญญาตรีชั้นปีที่ 3 ได้พบว่ายังไม่มี การแสดง “ฉุยฉายพระยาอนุชิตจักรกฤษณ์พิพรรธพงศา” ในหลักสูตร ประกอบกับชุดการแสดงดังกล่าวเป็นชุดที่ผู้วิจัยสร้างสรรค์ขึ้นโดยผ่านการตรวจสอบจากนายประสิทธิ์ ปิ่นแก้ว ศิลปินแห่งชาติสาขาศิลปะการแสดง สาขาโขน(ลิง) ปีพุทธศักราช 2554 โดยได้สร้างสรรค์ชุดการแสดงดังกล่าวขึ้นในรูปแบบของงานวิจัยสร้างสรรค์และได้นำการแสดงฉุยฉายพระยาอนุชิตจักรกฤษณ์พิพรรธพงศา เข้าร่วมประกวดงานวิจัยในงาน RMUTT Research and innovation fair for sustainable change 2023 ณ มหาวิทยาลัยเทคโนโลยีราชมงคลธัญบุรี นับว่าเป็นศิลปะการแสดงที่มีลีลากระบวนท่ารำโขนลิงที่สง่างาม ซึ่งผู้วิจัยได้สร้างสรรค์กระบวนท่ารำและได้รับการปรับปรุงกระบวนท่ารำจากนายกิตติพงษ์ ไตรพงษ์ ผู้เชี่ยวชาญทางด้านนาฏศิลป์ไทย (โขนลิง) ซึ่งเป็นลูกศิษย์ของนายประสิทธิ์ ปิ่นแก้ว โดยใช้หลักการวิจัยสร้างสรรค์เชิงอนุรักษ์มาเป็นองค์ความรู้และสื่อการสอนการแสดงฉุยฉายพญาอนุชิตจักรกฤษณ์พิพรรธพงศาและเป็นการต่อยอดทางด้านทักษะปฏิบัตินาฏศิลป์ไทย โขนลิง ประเภทรำเดี่ยว เพื่อเสริมสร้างทักษะปฏิบัตินาฏศิลป์ไทยโขนลิงให้สูงขึ้น แต่เนื่องจากมีข้อจำกัดของระยะเวลาในการจัดการเรียนการสอนในหลักสูตร ในระบบหน่วยกิต ซึ่งไม่เอื้ออำนวยต่อการนำไปสอนเพิ่มเติมโดยใช้เวลาในรายวิชา รำเดี่ยว-รำคู่ได้ ผู้วิจัยจึงนำการแสดงนี้มาถ่ายทอดท่ารำผ่านการจัดโครงการฝึกอบรมการแสดงฉุยฉายพระยาอนุชิตจักรกฤษณ์พิพรรธพงศาให้กับนักศึกษาและเยาวชนที่สนใจ โดยการจัดในรูปแบบการฝึกอบรม

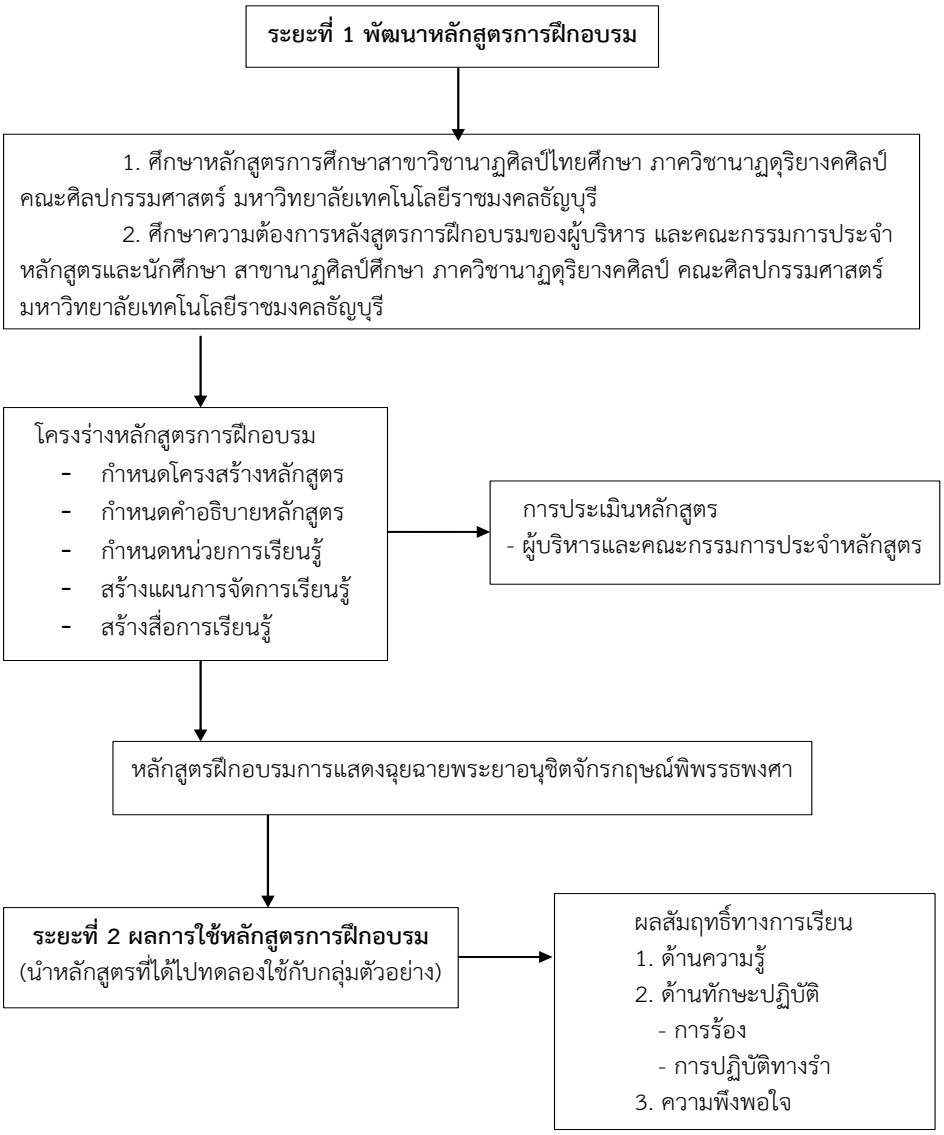
จากเหตุผลดังกล่าวข้างต้น ผู้วิจัยจึงเห็นว่าควรมีการพัฒนาหลักสูตรฝึกอบรมการแสดงฉุยฉายพระยาอนุชิตจักรกฤษณ์พิพรรธพงศา เพื่อเสริมความรู้และทักษะปฏิบัติการรำเดี่ยว ให้แก่นักศึกษาปริญญาตรีสาขาวิชานาฏศิลป์ไทยศึกษา วิชาเอกโขนลิงทุกชั้นปี รวมไปถึงเยาวชนทั่วไปที่มีความสนใจ ให้มีทักษะปฏิบัตินาฏศิลป์ไทยโขนลิงและสามารถนำองค์ความรู้ที่ได้รับจากการอบรมไปใช้ในวิชาชีพครูนาฏศิลป์จนสามารถถ่ายทอดให้กับผู้อื่นทั้งในระบบและนอกระบบได้ในอนาคต

วัตถุประสงค์

1. เพื่อสร้างหลักสูตรฝึกอบรมการแสดงฉุยฉายพระยาอนุชิตจักรกฤษณ์พิพรรธพงศา
2. เพื่อเปรียบเทียบผลสัมฤทธิ์ด้านความรู้การแสดงฉุยฉายพระยาอนุชิตจักรกฤษณ์พิพรรธพงศา ระหว่างก่อนเรียนและหลังเรียน
3. เพื่อศึกษาผลสัมฤทธิ์ด้านทักษะปฏิบัติการแสดงฉุยฉายพระยาอนุชิตจักรกฤษณ์พิพรรธพงศา
4. เพื่อศึกษาความพึงพอใจของผู้เข้าอบรมต่อหลักสูตรฝึกอบรมการแสดงฉุยฉายพระยาอนุชิตจักรกฤษณ์พิพรรธพงศา

กรอบแนวคิดของการวิจัย

ตารางที่ 1 *กรอบแนวคิดของการวิจัย*



หมายเหตุ. จากกรอบแนวคิดของการวิจัยการพัฒนาหลักสูตรฝึกอบรมการแสดงฉุยฉายพระยาอนุชิต จักรกฤษณ์พิพรรธพงศา โดย โสพส มงคลประเสริฐ สงวนลิขสิทธิ์ 2568 โดย มหาวิทยาลัยเทคโนโลยีราชมงคลธัญบุรี

วิธีการดำเนินการวิจัย

การเก็บรวบรวมข้อมูล

ในการวิจัยครั้งนี้ ผู้วิจัยมีการเก็บรวบรวมข้อมูลเป็น 2 ระยะ ดังนี้

ระยะที่ 1 การพัฒนาหลักสูตรฝึกอบรม

1. สำรวจความต้องการผู้บริหารและคณาจารย์ นักศึกษาระดับปริญญาตรี สาขาวิชานาฏศิลป์ไทย ศึกษา วิชาเอกโขนลิง ภาควิชานาฏดุริยางคศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยเทคโนโลยีราชมงคลธัญบุรี ต่อหลักสูตรฝึกอบรมการแสดงฉุยฉายพระยาอนุชิตจักรกฤษณ์พิพรรษพงศา

2. ตรวจสอบความเหมาะสมของหลักสูตรฝึกอบรมการแสดงฉุยฉายพระยาอนุชิตจักรกฤษณ์พิพรรษพงศาโดยใช้แบบประเมิน เพื่อประเมินประสิทธิภาพของหลักสูตรฝึกอบรม โดยผู้บริหาร ภาควิชานาฏดุยางคศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ และผู้เชี่ยวชาญด้านนาฏศิลป์ไทย จำนวน **5** คน

ระยะที่ 2 ศึกษาผลการใช้หลักสูตรฝึกอบรม

1. ดำเนินการจัดฝึกอบรมการแสดงฉุยฉายพระยาอนุชิตจักรกฤษณ์พิพรรธพงศา ใช้เวลา 2 วัน ระหว่างวันที่ 14-15 กันยายน 2567 วันละ 6 ชั่วโมง เป็นระยะเวลารวม 12 ชั่วโมง

2. ดำเนินการสอนตามแผนกิจกรรมการฝึกอบรม 5 แผน

3. ประเมินด้านความรู้และการประเมินการปฏิบัติท่ารำระหว่างการอบรมสอดคล้องตามแผนกิจกรรมการฝึกอบรม ดังนี้

1) แบบประเมินทางด้านความรู้ ใช้แบบทดสอบปรนัย 4 ตัวเลือก ในแผนกิจกรรมการฝึกอบรมที่ 1 เรื่อง ความรู้การแสดงฉุยฉายพระยาอนุชิตจักรกฤษณ์พิพรรธพงศา โดยใช้แบบทดสอบก่อนและหลังเรียน จำนวน 20 ข้อ 20 คะแนน

2) แบบประเมินทักษะปฏิบัติ ระหว่างการอบรมด้วยแบบการประเมิน 4 ฉบับ ดังนี้

ฉบับที่ 1 แบบประเมินทักษะปฏิบัติท่ารำเพลงฉุยฉาย ตามแผนกิจกรรมการฝึกอบรมที่ 2 รำ เต้น ท่ารำฉุยฉาย

ฉบับที่ 2 แบบประเมินทักษะปฏิบัติท่ารำเพลงแม่ศรี ตามแผนกิจกรรมการฝึกอบรมที่ 3 เยื้องกราย เพลงแม่ศรี

ฉบับที่ 3 แบบประเมินทักษะปฏิบัติท่ารำเพลงพญาเดิน ตามแผนกิจกรรมการฝึกอบรมที่ 4 ลีลาท่ารำพญาเดิน เพลงพญาเดิน

ฉบับที่ 4 แบบประเมินทักษะปฏิบัติท่ารำนำเสนอการแสดง ตามแผนกิจกรรมการฝึกอบรมที่ 5 เฉิดฉายเช่นพระยาอนุชิตจักรกฤษณ์พิพรรธพงศา

3) ประเมินความพึงพอใจของนักศึกษาและผู้เข้าฝึกอบรมต่อหลักสูตรฝึกอบรมการแสดงฉุยฉายพระยาอนุชิตจักรกฤษณ์พิพรรษพงศา

4) นำผลการประเมินกิจกรรมการฝึกอบรม และการประเมินความพึงพอใจตามหลักสูตรฝึกอบรมการแสดงฉุยฉายพระยาอนุชิตจักรกฤษณ์พิพรรษพงศา มาวิเคราะห์ข้อมูลทางสถิติ ให้สอดคล้องตามวัตถุประสงค์ของการวิจัย

การวิเคราะห์ข้อมูล

ในการวิจัยครั้งนี้ ผู้วิจัยมีการวิเคราะห์ข้อมูลเป็น 2 ระยะ ดังนี้

ระยะที่ 1 การพัฒนาหลักสูตรฝึกอบรม

1. วิเคราะห์แบบสำรวจความต้องการคณาจารย์ภาควิชานาฏดุริยางคศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยเทคโนโลยีราชมงคลธัญบุรีต่อการพัฒนาหลักสูตรฝึกอบรมการแสดงฉุยฉายพระยาอนุชิตจักรกฤษณ์พิพรรษพงศา เพื่อหาค่าสถิติ โดยใช้สถิติหาค่าเฉลี่ย และค่าเบี่ยงแบนมาตรฐาน แล้วมาเทียบกับเกณฑ์

2. ศึกษาเนื้อหาสาระการแสดงฉุยฉายพระยาอนุชิตจักรกฤษณ์พิพรรธพงศา เกี่ยวกับ ประวัติความเป็นมา ลักษณะรูปแบบการแสดง องค์ประกอบการแสดง ได้แก่ บทร้อง เครื่องดนตรี การแต่งกาย ท่ารำและโอกาสที่แสดง แล้วนำมาวิเคราะห์และสังเคราะห์เรียบเรียงเป็นสาระความรู้ในแผนกิจกรรมการฝึกอบรมที่ 1

3. วิเคราะห์ความเหมาะสมของหลักสูตรฝึกอบรมการแสดงฉุยฉายพระยาอนุชิตจักรกฤษณ์พิพรรษพงศา โดยใช้สถิติค่าเฉลี่ยและส่วนเบี่ยงเบนมาตรฐาน มาเทียบเกณฑ์ระดับคุณภาพ

ระยะที่ 2 ศึกษาผลการใช้หลักสูตรฝึกอบรม

1. เปรียบเทียบผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนด้านความรู้ หลักสูตรฝึกอบรมการแสดงฉุยฉายพระยาอนุชิตจักรกฤษณ์พิพรรษพงศา ก่อนเรียนและหลังเรียน t-test

2.วิเคราะห์ผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนด้านทักษะปฏิบัติ การแสดงฉุยฉายพระยาอนุชิตจักรกฤษณ์พิพรรธพงศา โดยใช้สถิติค่าร้อยละ นำค่าคะแนนมาเทียบกับเกณฑ์ระดับคุณภาพ

3. วิเคราะห์ผลประเมินความพึงพอใจของผู้เข้าอบรม ที่มีต่อหลักสูตรฝึกอบรมการแสดงฉุยฉายพระยาอนุชิตจักรกฤษณ์พิพรรษพงศา โดยใช้สถิติหาค่าเฉลี่ยและค่าเบี่ยงเบนมาตรฐาน และมาเทียบกับเกณฑ์ระดับคุณภาพ

สถิติที่ใช้ในการวิเคราะห์ข้อมูล

1. สถิติพื้นฐาน

1.1 การวิเคราะห์หาค่าเฉลี่ย (Arithmetic Mean) จากการตอบแบบสอบถาม

1.2 การวิเคราะห์ส่วนเบี่ยงเบนมาตรฐาน (Standard Deviation) เป็นการวัดการ กระจายที่ได้รับจากการนำไปใช้อย่างกว้างขวาง ส่วนเบี่ยงเบนมาตรฐาน คือ รากที่สองของค่าเฉลี่ยกำลัง สองของค่าเบี่ยงเบน (เบี่ยงเบนจากค่าเฉลี่ย) มีสัญลักษณ์หลายแบบ

1.3 การวิเคราะห์ค่าร้อยละ (Percentage) เป็นสถิตที่นิยมใช้มาก เป็นการ เปรียบเทียบความถี่หรือจำนวนที่ต้องการกับความถี่หรือจำนวนทั้งหมดที่เทียบเป็น 100

2. สถิติที่ใช้หาคุณภาพของเครื่องมือการวิจัย การวิเคราะห์หาค่าดัชนีความสอดคล้องระหว่างข้อคำถามกับวัตถุประสงค์ (Index of Objective Congruency: IOC)

3. สถิติที่ใช้ในการทดสอบสมมติฐาน

3.1 การวิเคราะห์ผลประเมินประสิทธิภาพของหลักสูตรโดยใช้สถิติ หาค่าเฉลี่ย ค่า เบี่ยงเบนมาตรฐาน แล้วมาเทียบกับเกณฑ์ คำนวณด้วยโปรแกรมสำเร็จรูป

3.2 การวิเคราะห์เปรียบเทียบทดสอบก่อนและหลังเรียนของการพัฒนาหลักสูตร ฝึกอบรมการแสดงฉุยฉายพระยาอนุชิตจักรกฤษณ์พิพรรษพงศา โดยใช้สูตร (t-test Dependent Samples)

3.3 การวิเคราะห์ผลคะแนนทางด้านทักษะปฏิบัติ ใช้ค่าสถิติร้อยละโดยคำนวณ ด้วยโปรแกรมสำเร็จรูป

3.4 การวิเคราะห์ความพึงพอใจโดยใช้สถิติ หาค่าเฉลี่ย ค่าเบี่ยงเบนมาตรฐาน แล้วมาเทียบกับเกณฑ์ คำนวณด้วยโปรแกรมสำเร็จรูป (บุญชม ศรีสะอาด, 2545 น. 70-126)

4. เกณฑ์ที่ใช้ในการแปลผล

ผู้วิจัยศึกษาวิธีการสร้างแบบสอบถามและกำหนดรูปแบบ แบบสอบถาม เป็นแบบมาตราส่วนประมาณค่า (Rating Scale) 5 ระดับ โดยใช้แนวทางในการสร้างแบบสอบถามความเหมาะสมเป็นแบบ มาตราส่วนประเมินค่า (Rating Scale) 5 ระดับ ตามวิธีของ บุญชม ศรีสะอาด (2541, น. 63-64) โดยกำหนดการให้คะแนนดังนี้

ค่าคะแนน	5	หมายถึง	มากที่สุด
ค่าคะแนน	4	หมายถึง	มาก
ค่าคะแนน	3	หมายถึง	ปานกลาง
ค่าคะแนน	2	หมายถึง	น้อย
ค่าคะแนน	1	หมายถึง	น้อยที่สุด

นำผลจากการประเมินมาพิจารณาหาค่าเฉลี่ย โดยใช้สถิติ ร้อยละ ค่าเฉลี่ย และส่วนเบี่ยงเบนมาตรฐาน โดยนำค่าเฉลี่ยที่ได้ไปเทียบกับเกณฑ์โดยใช้เกณฑ์การประเมินและการแปลความหมาย ดังนี้ (บุญชม ศรีสะอาด, 2541, น. 63-64)

คะแนนเฉลี่ย	4.51 – 5.00	หมายถึง	เครื่องมือมีคุณภาพดีมาก
คะแนนเฉลี่ย	3.51 – 4.50	หมายถึง	เครื่องมือมีคุณภาพดี
คะแนนเฉลี่ย	2.51 – 3.50	หมายถึง	เครื่องมือมีคุณภาพปานกลาง
คะแนนเฉลี่ย	1.51 – 2.50	หมายถึง	เครื่องมือมีคุณภาพน้อย
คะแนนเฉลี่ย	1.00 – 1.50	หมายถึง	เครื่องมือมีคุณภาพน้อยที่สุด

การวัดและประเมินผลเพื่อตรวจสอบความถูกต้องความเที่ยงตรงเชิงเนื้อหาความ สอดคล้องระหว่างการจัดกิจกรรมการเรียนรู้และจุดประสงค์การเรียนรู้ โดยการนำมาหาค่าดัชนี ความสอดคล้อง (Index of Item objective Congruence: IOC) ระหว่างจุดประสงค์เนื้อหาและ การจัดกิจกรรมการเรียนรู้ (มาเรียม นิลพันธุ์, 2549, น. 177) โดยทำแบบสำรวจรายการให้ ผู้เชี่ยวชาญพิจารณา ข้อความในแต่ละข้อ โดยกำหนดคะแนนการพิจารณา ดังนี้

1 หมายถึง	เมื่อแน่ใจว่าแผนการจัดการเรียนรู้นั้นมีความสอดคล้องระหว่างจุดประสงค์กับเนื้อหาและการจัดกิจกรรมการเรียนรู้
0 หมายถึง	เมื่อแน่ใจว่าแผนการจัดการเรียนรู้นั้นมีความสอดคล้องระหว่างจุดประสงค์กับเนื้อหาและการจัดกิจกรรมการเรียนรู้ หรือไม่
-1 หมายถึง	เมื่อแน่ใจว่าแผนการจัดการเรียนรู้นั้นไม่มีความสอดคล้องกันระหว่างจุดประสงค์กับเนื้อหาและการจัดกิจกรรมการเรียนรู้

ขอบเขตของค่าความยากง่าย (P) และการแปลความหมายของแบบทดสอบวัดผลสัมฤทธิ์

0.81 – 1.00	เป็นข้อสอบที่ง่ายมาก
0.61 – 0.80	เป็นข้อสอบที่ค่อนข้างง่าย (ใช้ได้)
0.41 – 0.60	เป็นข้อสอบที่ยากง่ายพอเหมาะ (ดี)
0.21 – 0.40	เป็นข้อสอบที่ค่อนข้างยาก (ใช้ได้)
0.00 – 0.20	เป็นข้อสอบที่ยากมาก

แบบสอบถามความพึงพอใจของนักศึกษาและผู้เข้าร่วมฝึกอบรมที่มีผลต่อการพัฒนาหลักสูตรฝึกอบรมการแสดงฉุยฉายพระยาอนุชิตจักรกฤษณ์พิพรรษพงศา ซึ่งมีลักษณะเป็นแบบสอบถามมาตราส่วนประมาณค่า (Rating scale) 5 ระดับ ตามวิธีของลิเคิร์ท (Likert) โดยมีการกำหนดเกณฑ์การประเมิน ดังนี้

ระดับ 5	หมายถึง	มีความพึงพอใจมากที่สุด
ระดับ 4	หมายถึง	มีความพึงพอใจมาก
ระดับ 3	หมายถึง	มีความพึงพอใจปานกลาง
ระดับ 2	หมายถึง	มีความพึงพอใจน้อย
ระดับ 1	หมายถึง	มีความพึงพอใจน้อยที่สุด

วิเคราะห์ความพึงพอใจในการเรียนรู้ที่มีต่อการพัฒนาหลักสูตรฝึกอบรมการแสดงฉุยฉายพระยาอนุชิตจักรกฤษณ์พิพรรษพงศา โดยการหาค่าเฉลี่ยส่วนเบี่ยงเบนมาตรฐานโดยใช้เกณฑ์ระดับความพึงพอใจในการเรียนรู้ของลิเคิร์ท (Likert) เป็นแบบมาตราส่วนประมาณค่า (Rating scale) จำแนก 5 ระดับ ที่จำแนกไว้ดังนี้ (บุญชม ศรีสะอาด, 2553, น. 82-84,121)

ค่าเฉลี่ย ระดับความพึงพอใจ

4.51-5.00	คะแนน	มากที่สุด
3.51-4.50	คะแนน	มาก
2.51-3.50	คะแนน	ปานกลาง
1.51-2.50	คะแนน	น้อย
1.00-1.50	คะแนน	น้อยที่สุด

ผลการวิจัย

1. ผลการวิเคราะห์ความเหมาะสมของหลักสูตรฝึกอบรมการแสดงฉุยฉายพระยาอนุชิตจักรกฤษณ์พิพรรธพงศา ได้พบว่า หลักสูตรฝึกอบรมการแสดงฉุยฉายพระยาอนุชิตจักรกฤษณ์พิพรรธ พงศา มีประสิทธิภาพในระดับมากที่สุด มีค่าเฉลี่ย ($\bar{X}$) เท่ากับ 4.89 และส่วนเบี่ยงเบนมาตรฐาน (S.D.) เท่ากับ 0.32

2. ผลการเปรียบเทียบผลสัมฤทธิ์ด้านความรู้จากการใช้หลักสูตรฝึกอบรมการแสดง ฉุยฉายพระยาอนุชิตจักรกฤษณ์พิพรรธพงศา ระหว่างก่อนเรียนและหลังเรียน ผลการเปรียบเทียบผลสัมฤทธิ์ทางการเรียน ได้พบว่า ผู้เข้าอบรมหลักสูตรฝึกอบรมการแสดง ฉุยฉายพระยาอนุชิตจักรกฤษณ์พิพรรธพงศา มีผลสัมฤทธิ์ด้านความรู้จากการใช้หลักสูตรฝึกอบรมการ แสดงฉุยฉายพระยาอนุชิตจักรกฤษณ์พิพรรธพงศา ระหว่างก่อนเรียนและหลังเรียน เมื่อทดสอบด้วยสถิติ t-test พบว่า ค่า t = 20.490 มีนัยสำคัญทางสถิติที่ระดับ .05 ผลปรากฏว่า ผลสัมฤทธิ์ทางการเรียน 94 ด้านความรู้หลังเรียน จากการใช้หลักสูตรฝึกอบรมการแสดงฉุยฉายพระยาอนุชิตจักรกฤษณ์พิพรรธ พงศา สูงกว่าก่อนเรียนอย่างมีนัยสำคัญทางสถิติที่ระดับ .05

3. ผลการวิเคราะห์ผลสัมฤทธิ์ด้านทักษะปฏิบัติ จากการใช้หลักสูตรฝึกอบรมการแสดง ฉุยฉายพระยาอนุชิตจักรกฤษณ์พิพรรธพงศา ได้พบว่า ผู้เข้าฝึกอบรมมีผลสัมฤทธิ์ด้านทักษะปฏิบัติ4 กิจกรรม ได้คะแนนโดยรวมในระดับดีมาก คะแนนรวม 79.46 คะแนน จากคะแนนเต็ม 80 คะแนน คิด เป็นร้อยละ 99.45 และส่วนเบี่ยงเบนมาตรฐาน (S.D.) เท่ากับ 1.808 เมื่อพิจารณาเป็นรายกิจกรรม พบว่า กิจกรรมที่มีค่าคะแนนสูงสุดมี2 กิจกรรม ได้แก่ กิจกรรมที่ 4 ลีลาท่ารำเพลงพญาเดิน และ กิจกรรมที่ 5 เฉิดฉายเช่นพระยาอนุชิต อยู่ในระดับดีมาก มีคะแนนเท่ากับ 20.00 และส่วนเบี่ยงเบน มาตรฐาน (S.D.) เท่ากับ 0.000 รองลงมา คือ กิจกรรม

ที่ 2 รำเต้นท่ารำฉุยฉาย และกิจกรรมที่ 3 เยื้อง กรายรำแม่ศรี โดยมีคะแนนเท่ากัน กิจกรรมละ 19.73 และส่วนเบี่ยงเบนมาตรฐาน (S.D.) เท่ากับ 0.904 ค่าคะแนนเฉลี่ยร้อยละเท่ากับ 19.87 และส่วนเบี่ยงเบนมาตรฐาน (S.D.) เท่ากับ 0.452 ตามลำดับ

4. ผลการวิเคราะห์ระดับความพึงพอใจต่อหลักสูตรฝึกอบรมการแสดงฉุยฉายพระยา อนุชิตจักรกฤษณ์พิพรรธพงศา

ได้พบว่า ผู้อบรมมีความพึงพอในต่อหลักสูตรฝึกอบรมการแสดงฉุยฉาย พระยาอนุชิตจักรกฤษณ์พิพรรธพงศา โดยภาพรวมอยู่ในระดับมากที่สุดทุกด้าน มีค่าเฉลี่ย ($\bar{X}$) เท่ากับ 4.89 และส่วนเบี่ยงเบนมาตรฐาน (S.D.) เท่ากับ 0.144 เมื่อพิจารณาเป็นรายด้าน ได้พบว่า มีความ พึงพอใจในระดับมากที่สุดทุกด้าน ด้านที่มีค่าเฉลี่ยสูงสุด ได้แก่ ด้านการวัดประเมินผล มีค่าเฉลี่ย ($\bar{X}$) เท่ากับ 4.93 และส่วนเบี่ยงเบนมาตรฐาน (S.D.) เท่ากับ 0.162 รองลงมา คือ ด้านกิจกรรมการเรียนการ สอน มีค่าเฉลี่ย ($\bar{X}$) เท่ากับ 4.90 และส่วนเบี่ยงเบนมาตรฐาน (S.D.) เท่ากับ 0.135 ด้านสื่อการสอน มี ค่าเฉลี่ย ($\bar{X}$) เท่ากับ 4.86 และส่วนเบี่ยงเบนมาตรฐาน (S.D.) เท่ากับ 0.208 และต่ำที่สุด คือ ด้านการ ชี้แจงและการนำเข้าสู่บทเรียน มีค่าเฉลี่ย ($\bar{X}$) เท่ากับ 4.86 และส่วนเบี่ยงเบนมาตรฐาน (S.D.) เท่ากับ 0.259 ตามลำดับ เมื่อพิจารณาเป็นรายด้าน ได้พบว่า

4.1 ด้านการชี้แจงและการนำเข้าสู่บทเรียน โดยภาพรวมอยู่ในระดับมากที่สุด มีค่าเฉลี่ย ($\bar{X}$) เท่ากับ 4.86 และส่วนเบี่ยงเบนมาตรฐาน (SD) เท่ากับ 0.259 เมื่อพิจารณาเป็นรายด้าน พบว่า ด้านที่มีค่าเฉลี่ยสูงสุด ได้แก่ ชี้แจงวัตถุประสงค์ของโครงการฝึกอบรมการแสดงฉุยฉายพระยาอนุชิตจักรกฤษณ์พิพรรธพงศา มีค่าเฉลี่ย ($\bar{X}$) เท่ากับ 5.00 และส่วนเบี่ยงเบนมาตรฐาน (SD) เท่ากับ 0.000 และการนำเข้าสู่บทเรียนของการฝึกอบรมมีความน่าสนใจ การกำหนดระยะเวลาในการจัดโครงการฝึกอบรม และการดำเนินโครงการเป็นไปตามที่กำหนด มีค่าเฉลี่ย ($\bar{X}$) เท่ากับ 4.82 และส่วนเบี่ยงเบนมาตรฐาน (SD) เท่ากับ 0.405 ตามลำดับ

4.2 ด้านกิจกรรมการเรียนการสอน โดยภาพรวมอยู่ในระดับมากที่สุด มีค่าเฉลี่ย ($\bar{X}$) เท่ากับ 4.90 และส่วนเบี่ยงเบนมาตรฐาน (SD) เท่ากับ 0.135 เมื่อพิจารณาเป็นรายด้าน พบว่า ด้านที่มีค่าเฉลี่ยสูงสุด ได้แก่ มีการเตรียมการฝึกอบรมการแสดงฉุยฉายพระยาอนุชิตจักรกฤษณ์พิพรรธพงศา และกิจกรรมการฝึกอบรมสอดคล้องตามจุดมุ่งหมายของหลักสูตร มีค่าเฉลี่ย ($\bar{X}$) เท่ากับ 5.00 และส่วนเบี่ยงเบนมาตรฐาน (SD) เท่ากับ 0.000 รองลงมา คือ ใช้วิธีการสอนและกิจกรรมการฝึกอบรมคล้องตามศักยภาพของผู้เข้ารับการอบรม เนื้อหาในการฝึกอบรมสอดคล้องตามวัตถุประสงค์ของโครงการ การกำหนดระยะเวลาในแต่ละกิจกรรมฝึกแบรมมีความเหมาะสม และกิจกรรมการฝึกอบรมพัฒนาศักยภาพด้านความรู้ มีค่าเฉลี่ย ($\bar{X}$) เท่ากับ 4.91 และส่วนเบี่ยงเบนมาตรฐาน (SD) เท่ากับ 0.302 เปิดโอกาสให้ผู้เข้ารับอบรมได้ซักถามและแสดงความคิดเห็น มีค่าเฉลี่ย ($\bar{X}$) เท่ากับ 4.82 และส่วนเบี่ยงเบนมาตรฐาน (SD) เท่ากับ 0.405 และต่ำที่สุด คือ กิจกรรมการฝึกอบรมพัฒนาทักษะปฏิบัติการรำเดี่ยว มีค่าเฉลี่ย ($\bar{X}$) เท่ากับ 4.73 และส่วนเบี่ยงเบนมาตรฐาน (SD) เท่ากับ 0.467 ตามลำดับ

4.3 ด้านสื่อการสอน โดยภาพรวมอยู่ในระดับมากที่สุด มีค่าเฉลี่ย ($\bar{X}$) เท่ากับ 4.86 และส่วนเบี่ยงเบนมาตรฐาน (SD) เท่ากับ 0.208 เมื่อพิจารณาเป็นรายด้าน พบว่า ด้านที่มีค่าเฉลี่ยสูงสุด ได้แก่ ใช้สื่อการสอน หรืออุปกรณ์ประกอบการฝึกอบรมสอดคล้องตามเนื้อหาสาระ สื่อการสอน หรืออุปกรณ์พอเพียงต่อผู้เข้ารับการฝึกอบรม มีใช้เทคโนโลยีที่ทันสมัยประกอบการฝึกอบรม และประโยชน์ที่ได้รับจากสื่อเทคโนโลยีในการฝึกอบรม มีค่าเฉลี่ย ($\bar{X}$) เท่ากับ 4.91 และส่วนเบี่ยงเบนมาตรฐาน (SD) เท่ากับ 0.302 รองลงมา คือ สื่อการสอน หรืออุปกรณ์ เสริมสร้างความเข้าใจในการฝึกอบรม มีค่าเฉลี่ย ($\bar{X}$) เท่ากับ 4.82 และส่วนเบี่ยงเบน

มาตรฐาน (SD) เท่ากับ 0.405 และต่ำที่สุด คือ สื่อการสอน หรืออุปกรณ์ ดึงดูดความสนใจผู้เข้ารับการฝึกอบรม มีค่าเฉลี่ย ($\bar{X}$) เท่ากับ 4.73 และส่วนเบี่ยงเบนมาตรฐาน (SD) เท่ากับ 0.467 ตามลำดับ

4.4 ด้านการวัดประเมินผล โดยภาพรวมอยู่ในระดับมากที่สุด มีค่าเฉลี่ย ($\bar{X}$) เท่ากับ 4.93 และส่วนเบี่ยงเบนมาตรฐาน (SD) เท่ากับ 0.162 เมื่อพิจารณาเป็นรายด้าน พบว่า ด้านที่มีค่าเฉลี่ยสูงสุด ได้แก่ ให้ข้อมูลย้อนกลับเพื่อนำไปสู่การพัฒนาตนเอง และระบบการวัดและประเมินผลโปร่งใสตรวจสอบได้ตามเวลา มีค่าเฉลี่ย ($\bar{X}$) เท่ากับ 5.00 และส่วนเบี่ยงเบนมาตรฐาน (SD) เท่ากับ 0.000 รองลงมา คือ การวัดและประเมินผลเป็นไปตามระเบียบและกฎเกณฑ์ที่กำหนด มีค่าเฉลี่ย ($\bar{X}$) เท่ากับ 4.91 และส่วนเบี่ยงเบนมาตรฐาน (SD) เท่ากับ 0.302 และต่ำที่สุด คือ วิธีการประเมินผลการเรียนชัดเจนสอดคล้องกับวัตถุประสงค์การเรียนรู้ มีค่าเฉลี่ย ($\bar{X}$) เท่ากับ 4.82 และส่วนเบี่ยงเบนมาตรฐาน (SD) เท่ากับ 0.405 ตามลำดับ

สรุปและอภิปรายผล

ผลการวิจัยครั้งนี้ มีประเด็นที่สามารถนำมาอภิปราย ผลการวิจัยได้ดังนี้

1. ผลการวิเคราะห์ระดับความเหมาะสมของหลักสูตรหลักสูตรฝึกอบรมการแสดง ฉุยฉายพระยาอนุชิตจักรกฤษณ์พิพรรธพงศา

หลักสูตรฝึกอบรมชุดฉุยฉายพระยาอนุชิตจักรกฤษณ์พิพรรธพงศามีประสิทธิภาพ ในระดับมากที่สุด เนื่องมาจากเนื้อหาของหลักสูตรมีความครอบคลุมและละเอียด ซึ่งการฝึกอบรมเน้น ให้ผู้เรียนเข้าใจถึงท่วงท่าการรำที่มีความละเอียดอ่อน และมีการถ่ายทอดความรู้ในทุกองค์ประกอบ ของชุดการแสดง เช่น การเคลื่อนไหว การแสดงอารมณ์ผ่านท่าทาง และความหมายทางวัฒนธรรมของ การแสดงชุดนี้อย่างละเอียด ทำให้ผู้เรียนสามารถเรียนรู้ได้อย่างครบถ้วน อีกทั้งครูผู้สอนมีความ เชี่ยวชาญ หากการมีครูผู้สอนที่มีความเชี่ยวชาญในนาฏศิลป์ไทยและเข้าใจลึกซึ้งเกี่ยวกับท่วงท่าของการ แสดงชุดฉุยฉาย ทำให้ผู้เรียนได้รับการแนะนำที่ถูกต้อง รวมถึงสามารถตอบคำถามและแก้ไขข้อผิดพลาด ได้อย่างมีประสิทธิภาพ และมีเทคนิคการสอนที่ส่งเสริมความเข้าใจได้อย่างง่าย โดยหลักสูตร อาจใช้เทคนิคการสอนที่มีการปรับให้เหมาะสมกับผู้เรียน เช่น การใช้เทคนิคการอธิบายที่เข้าใจง่าย การสาธิต และการเรียนรู้จากการทำจริง ซึ่งช่วยให้ผู้เรียนสามารถนำไปปรับใช้ได้ในสถานการณ์จริง สอดคล้องกับงานวิจัยของ ฉวีวรรณ ตาลสุก (2558) ได้ทำการศึกษาเรื่องการพัฒนาหลักสูตรนาฏศิลป์ สร้างสรรค์ ตามแนวทางการจัดการศึกษาเชิงสร้างสรรค์ สำหรับนักเรียนระดับชั้นประถมศึกษา โดยมีระเบียบการวิจัยแบบผสมผสานวิธีการวิจัยตามแบบแผนการวิจัยแบบแผนรองรับภายในวิทยการ เชิงปริมาณเป็นหลัก ซึ่งตัววิจัย มีวัตถุประสงค์ 1) เพื่อพัฒนาหลักสูตรนาฏศิลป์สร้างสรรค์ตามแนว ทางการจัดการศึกษาเชิงสร้างสรรค์ สำหรับนักเรียนระดับชั้นประถมศึกษา 2) เพื่อประเมินประสิทธิผล ของหลักสูตรฯ โดยศึกษาผลสัมฤทธิ์วิชานาฏศิลป์ของนักเรียนที่มีความสามารถพื้นฐานและการปฏิบัติ ท่ารำของนักเรียนที่มีพื้นฐานต่างกัน ร่วมกับการศึกษาพัฒนาการความสามารถในการสร้างสรรค์ งานด้านนาฏศิลป์ของนักเรียน และศึกษาความพึงพอใจของนักเรียนที่มีต่อหลักสูตรฯ กระบวนการวิจัย ประกอบด้วย 4 ขั้นตอน คือ ขั้นตอนที่ 1 การวิจัยการศึกษาวิเคราะห์และกำหนดจุดมุ่งหมาย ของหลักสูตร ขั้นตอนที่ 2 การพัฒนาการออกแบบและพัฒนาหลักสูตร ขั้นตอนที่ 3 การวิจัยและการนำ หลักสูตรไปทดลองใช้ และขั้นตอนที่ 4 การประเมินหลักสูตร และการขยายผลการใช้หลักสูตร จะเห็นจากการพัฒนาหลักสูตรนาฏศิลป์สร้างสรรค์ ตามแนวทางการจัดการศึกษาเชิงสร้างสรรค์ ผลการวิจัยพบว่า 1) หลักสูตรที่พัฒนามีประสิทธิโดยภาพรวมอยู่ในระดับดี 2) ผลการใช้หลักสูตรพบว่า ผลสัมฤทธิ์วิชานาฏศิลป์ของนักเรียนมีความสามารถพื้นฐานโดยรวมอยู่ระดับดี โดย

ความสามารถ ในการปฏิบัติท่ารำของนักเรียนมีพื้นฐานต่างกันและมีการพัฒนาสูงขึ้น การสร้างสรรค์งานด้านนาฏศิลป์ ของนักเรียนมีการพัฒนาสูงขึ้น และมีความพึงพอใจต่อหลักสูตรค่อนข้างดีมาก

2. ผลการวิจัยการเปรียบเทียบผลสัมฤทธิ์ด้านความรู้จากการใช้หลักสูตรฝึกอบรมการ แสดงฉุยฉายพระยาอนุชิตจักรกฤษณ์พิพรรธพงศา ระหว่างก่อนเรียนและหลังเรียน

ผลสัมฤทธิ์ด้านความรู้หลังเรียน จากการใช้หลักสูตรฝึกอบรมการแสดงฉุยฉายพระยาอนุชิตจักรกฤษณ์พิพรรธพงศา สูงกว่าหลังเรียนอย่างมีนัยสำคัญทางสถิติที่ระดับ .05 ทั้งนี้อาจเป็นผลมาจาก เนื้อหาหลักสูตรที่ถูกออกแบบอย่างเป็นระบบ โดยหลักสูตรมีการจัดระเบียบความรู้ที่เป็นระบบและมี การลำดับขั้นตอนอย่างชัดเจน เนื้อหาครอบคลุมทฤษฎีและปฏิบัติที่จำเป็นต่อการเรียนรู้การแสดง นาฏศิลป์ชุดนี้ ทำให้นักเรียนสามารถเรียนรู้และจดจำท่วงท่ารวมถึงรายละเอียดต่าง ๆ ได้ดี การใช้ เทคนิคการสอนที่หลากหลาย ซึ่งครูผู้สอนอาจใช้เทคนิคการสอนที่เหมาะสมกับผู้เรียน เช่น การอธิบาย อย่างชัดเจน การสาธิต และการใช้สื่อการเรียนรู้ที่ช่วยเสริมสร้างความเข้าใจ เช่น การใช้วิดีโอการแสดง 97 ตัวอย่างหรือการฝึกท่าทางทีละขั้นตอน ซึ่งช่วยให้ผู้เรียนสามารถเข้าใจและเรียนรู้ได้อย่างมีประสิทธิภาพ และมีการประเมินผลการเรียนรู้ของผู้เรียนอย่างสม่ำเสมอและการให้ข้อเสนอแนะเชิงสร้างสรรค์ช่วยให้ ผู้เรียนสามารถปรับปรุงทักษะและความรู้ของตนเองได้อย่างต่อเนื่อง นอกจากนี้การประเมินเป็นระยะยัง ทำให้ผู้เรียนมีความตระหนักถึงจุดแข็งและจุดอ่อนของตนเอง จึงสามารถพัฒนาต่อไปได้ อีกทั้งมีการการ สร้างสภาพแวดล้อมการเรียนที่เอื้ออำนวยต่อการฝึกซ้อม เช่น มีพื้นที่ที่เหมาะสมสำหรับการแสดง การ ใช้เครื่องแต่งกายและอุปกรณ์เสริมที่สมบูรณ์สิ่งเหล่านี้ช่วยเสริมประสบการณ์การเรียนรู้และทำให้การ ฝึกปฏิบัติเป็นไปอย่างมีประสิทธิภาพและทำให้ผู้เรียนสามารถพัฒนาความรู้และทักษะได้อย่างชัดเจน สอดคล้องกับงานวิจัยของ อาทิตย์ โพธิ์ศรีทอง (2559) ได้ศึกษาเรื่องการพัฒนาหลักสูตรฝึกอบรมครู เพื่อส่งเสริมสมรรถนะ การจัดการเรียนรู้ทางด้านดนตรีในศตวรรษที่ 21 เพื่อพัฒนาและศึกษา ประสิทธิภาพของหลักสูตรฝึกอบรมครู เพื่อส่งเสริมสมรรถนะ การจัดการเรียนรู้ทางด้านดนตรี ในศตวรรษที่ โดยผลการวิจัยพบว่า 1) หลักสูตรฝึกอบรมครูเพื่อส่งเสริมสมรรถนะการ จัดการเรียนรู้ ทางด้านดนตรีในศตวรรษที่ 21 ประกอบด้วย หลักการและเหตุผลจุดมุ่งหมาย เนื้อหาการฝึกอบรม กิจกรรม การฝึกอบรม ระยะเวลาการฝึกอบรม สื่อและวัสดุอุปกรณ์และ การวัดและประเมินผล โดย เนื้อหาการฝึกอบรมแบ่งออกเป็น 3 หน่วย คือ หน่วยที่ 1 หลักสูตรการศึกษาขั้นพื้นฐาน พ.ศ. 2551 (สาระดนตรี) หน่วยที่ 2 การจัดกิจกรรมการเรียนรู้ทาง ด้านดนตรี และหน่วยที่ 3 การใช้เทคโนโลยีเพื่อ การจัดการ เรียนรู้ในห้องเรียน 2) ผลการศึกษาประสิทธิภาพของหลักสูตรฝึกอบรมครู เพื่อส่งเสริม สมรรถนะการจัดการเรียนรู้ทางด้านดนตรีในศตวรรษที่ 21 จากการประชุมสัมมนาอิงผู้เชี่ยวชาญกลุ่ม พบว่าหลักสูตรฝึกอบรมที่พัฒนาขึ้นเป็นหลักสูตรฝึกอบรมที่ดีมีความน่าสนใจ สอดคล้องกับความ ต้องการของกลุ่มตัวอย่าง และเหมาะสมกับยุคสมัยในปัจจุบัน สามารถนำไปใช้แก้ไข ปัญหาได้จริง ส่วน ผลการประเมินความเหมาะสมและความสอดคล้องเชิงเนื้อหาของหลักสูตรฝึกอบรม พบว่า หลักสูตร ฝึกอบรมมีความเหมาะสมอยู่ใน ระดับดีมาก และมีความสอดคล้องกันทุกประเด็น

3. ผลการวิจัยผลสัมฤทธิ์ด้านทักษะปฏิบัติ จากการใช้หลักสูตรฝึกอบรมการแสดง ฉุยฉายพระยาอนุชิตจักรกฤษณ์พิพรรธพงศา

ได้พบว่า ผู้เข้าอบรมมีผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนด้านทักษะปฏิบัติโดยรวมในระดับดีมาก ทั้งนี้ อาจเป็นเพราะหลักสูตรฝึกอบรมได้รับการออกแบบอย่างเหมาะสมกับผู้เรียน โดยมีการจัดลำดับเนื้อหา ที่เป็นระบบ มีขั้นตอนการเรียนการสอนที่ชัดเจน และมีกิจกรรมการเรียนรู้ที่สอดคล้องกับการพัฒนา ทักษะปฏิบัติในนาฏศิลป์ ทำให้ผู้เรียนสามารถเรียนรู้ได้อย่างมีประสิทธิภาพ และเน้นการฝึกฝนจริงใน การแสดงนาฏศิลป์

ผู้เรียนได้ปฏิบัติท่าทาง การเคลื่อนไหว และการแสดงต่าง ๆ อย่างต่อเนื่อง ทำให้เกิด การพัฒนาทักษะปฏิบัติอย่างรวดเร็ว นอกจากนี้ การได้ฝึกปฏิบัติภายใต้การดูแลของผู้สอนที่มี ประสบการณ์ยิ่งเสริมให้เกิดการเรียนรู้ที่มีประสิทธิผล อีกทั้งการมีระบบการประเมินผลที่สม่ำเสมอ เช่น การให้คำแนะนำ การสาธิตแก้ไข และการประเมินผลในระหว่างการฝึกอบรม ช่วยให้ผู้เรียนสามารถ ปรับปรุงและพัฒนาตัวเองได้อย่างต่อเนื่อง สอดคล้องกับงานวิจัยของ พงศธร กัณหา (2567) ได้ศึกษา เรื่องการพัฒนาหลักสูตรฝึกอบรมชุดรำโทนของดีโคราช วัตถุประสงค์เพื่อ 1) พัฒนาหลักสูตรฝึกอบรม ชุดรำโทนของดีโคราช 2) เปรียบเทียบผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนรู้ระหว่างก่อนและหลังอบรม 3) ศึกษา ผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนทางด้านทักษะปฏิบัติชุดรำโทนของดีโคราชและ 4) ศึกษาความพึงพอใจของ 98 นักเรียนระดับชั้นมัธยมศึกษาปีที่ 1-3 วิทยาลัยนาฏศิลปะนครราชสีมาที่มีต่อหลักสูตรอบรมชุดรำโทน ของดีโคราช โดยใช้เครื่องมือในการวิจัย คือ 1) หลักสูตรฝึกอบรมชุดรำโทนของดีโคราช 2) แผนกิจกรรม การฝึกอบรม 3) แบบทดสอบผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนด้านความรู้4) แบบประเมินความเหมาะสมของ หลักสูตร 5) แบบประเมินความพึงพอใจทางสถิติ โดยหลักสูตรฝึกอบรมเป็นหลักสูตรระยะสั้นที่มุ่ง พัฒนาผู้เข้ารับการฝึกอบรบ ได้รับความรู้ประวัติความเป็นมา ลักษณะรูปแบบการแสดง การแต่งกาย เนื้อ ร้องทำนองเพลงและดนตรีที่ใช้บรรเลงประกอบการแสดง โอกาสที่แสดง ทักษะการร้องเพลง ทักษะการ ตีโทนและทักษะการปฏิบัติท่ารำโทนของดีโคราช ซึ่งได้กำหนดระยะเวลาหลักสูตรการอบรมนี้ประกอบด้วย 1 หน่วย 5 กิจกรรม ใช้เวลาในการฝึกอบรม 12 ชั่วโมง และมีการวัดประเมินผลหลักจาก การฝึกอบรมเสร็จสิ้น โดยผลการวิจัยพบว่า 1) หลักสูตรฝึกอบรมชุดรำโทนของดีโคราชที่พัฒนาและมี ความเหมาะสมในระดับมากที่สุด 2) นักเรียนมีผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนหลังฝึกอบรมชุดรำโทนของดี โคราชสูงกว่าก่อนอบรมอย่างมีนัยสำคัญ 3) นักเรียนมีผลสัมฤทธิ์ทางด้านทักษะปฏิบัติโดยรวมในระดับดี มาก 4) ความพึงพอใจของนักเรียนที่มีต่อหลักสูตรฝึกอบรมชุดรำโทนของดีโคราชโดยรวมอยู่ในระดับมาก ที่สุด เมื่อพิจารณาเป็นรายกิจกรรม พบว่า กิจกรรมที่มีค่าเฉลี่ยสูงสุด ได้แก่ กิจกรรมที่ 4 ลีลาท่ารำ เพลงพญาเดิน และกิจกรรมที่ 5 เฉิดฉายเช่นพระยาอนุชิต อยู่ในระดับดีมาก ทั้งนี้อาจเป็นเพราะ กิจกรรมทั้งสองนี้มีความเฉพาะเจาะจงในด้านของท่ารำ ซึ่งเป็นท่ารำที่มีลำดับและจังหวะชัดเจน เช่น "พญาเดิน" ที่เน้นการเคลื่อนไหวสง่างามตามแบบฉบับของพระยา หรือ "เฉิดฉายเช่นพระยาอนุชิต" ที่เน้นท่ารำอ่อนช้อยและการแสดงออกถึงความสูงส่งและความสง่างาม ผู้เรียนสามารถทำความเข้าใจ และฝึกฝนได้อย่างมีระบบ ทำให้การเรียนรู้และพัฒนาทักษะเป็นไปได้อย่างรวดเร็ว อีกทั้งลีลาท่ารำ ในเพลงพญาเดินและเฉิดฉายเช่นพระยาอนุชิตมีความเป็นเอกลักษณ์ทำให้ผู้เรียนสามารถจดจำและ ปฏิบัติตามได้ง่าย การมีโครงสร้างท่ารำที่ชัดเจนช่วยให้ผู้เรียนเข้าใจจังหวะ ท่วงท่า และความต่อเนื่อง ของการเคลื่อนไหวได้ง่ายขึ้น ทำให้ผลสัมฤทธิ์การเรียนดีขึ้น สอดคล้องกับงานวิจัยของ สมพร เชื้อพันธ์ (2547 , น. 59) ที่กล่าวว่า แบบทดสอบวัดผลสัมฤทธิ์ทางการเรียน หมายถึงแบบทดสอบหรือชุดของข้อสอบที่ใช้วัดความสำเร็จหรือความสามารถในการทำกิจกรรมการเรียนรู้ของนักเรียน ที่เป็นผลมาจากการจัดกิจกรรมการเรียนการสอนของครูผู้สอนว่าผ่านจุดประสงค์การเรียนรู้ที่ตั้งไว้ เพียงใด เมื่อพิจารณาถึงรายละเอียดของการประเมินความพึงพอใจของผู้เรียนที่มีต่อ หลักสูตรฝึกอบรม กาแสดงฉุยฉายพระยาอนุชิตจักรกฤษณ์พิพรรธพงศาพบว่าผู้เรียนส่วนใหญ่มีความพึงพอใจในด้าน วิทยากร ด้านเนื้อหาและกิจกรรมการอบรม โดยเฉลี่ยในส่วนนี้ เท่ากับ 4.87 ทั้งสองด้าน ในด้านของ หลักสูตร และด้านการวัดและประเมินผลผู้เรียนมีความพึงพอใจโดยเฉลี่ย 4.85 ทั้งสองด้าน

4. ผลการวิเคราะห์ระดับความพึงพอใจต่อหลักสูตรฝึกอบรมการแสดงฉุยฉายพระยาอนุชิตจักรกฤษณ์พิพรรธพงศา

ได้พบว่า ผู้เข้าอบรมมีความพึงพอใจต่อหลักสูตรการชุดฉุยฉายพระยาอนุชิตจักรกฤษณ์ พิพรรธพงศา โดยภาพรวมอยู่ในระดับมากที่สุด ทั้งนี้อาจเป็นเพราะครูผู้สอนในหลักสูตรมีความรู้และ ความชำนาญสูงในนาฏศิลป์ไทย โดยเฉพาะในชุดรำเดี่ยว "ฉุยฉาย" ทำให้การถ่ายทอดเนื้อหามีคุณภาพ ชัดเจน และเข้าใจง่าย นอกจากนี้การที่ครูผู้สอนสามารถให้คำแนะนำอย่างเป็นระบบ และแสดงตัวอย่าง 99 อย่างละเอียด ทำให้ผู้เรียนรู้สึกว่าได้รับประสบการณ์ที่มีคุณค่า อีกทั้งหลักสูตรนี้นำเสนอการแสดงที่มี ความเป็นเอกลักษณ์เฉพาะของนาฏศิลป์ไทยในชุด "ฉุยฉายพระยาอนุชิตจักรกฤษณ์พิพรรธพงศา" ซึ่ง เป็นการแสดงที่มีความงดงามและสื่อถึงวัฒนธรรมไทย ผู้เรียนมักรู้สึกพึงพอใจต่อการเรียนรู้ที่ได้สัมผัสถึง คุณค่าทางศิลปะที่มีความหมาย และทำให้รู้สึกภาคภูมิใจในความเป็นไทย การได้รับคำแนะนำและการ ประเมินผลที่ตรงจุดจากครูผู้สอน ไม่เพียงช่วยให้ผู้เรียนพัฒนาทักษะได้ แต่ยังทำให้รู้สึกว่าได้รับความใส่ ใจจากผู้สอน ทำให้เกิดความพึงพอใจต่อกระบวนการเรียนรู้มากขึ้น สอดคล้องกับงานวิจัยของ อังคณา โตกระโทก (2565) ได้ศึกษาเรื่องการพัฒนาหลักสูตรสาระเพิ่มเติมนาฏศิลป์ เรื่องระบำนาฏยมาลา สำหรับนักเรียนชั้นประถมศึกษาปีที่ 6 จากการศึกษาพบว่า การพัฒนาหลักสูตรสาระเพิ่มเติมนาฏศิลป์ เรื่องระบำนาฏยมาลา ผู้บริหารและคณาจารย์มีความเห็นต่อประสิทธิภาพของหลักสูตรโดยรวมในระดับ มากที่สุด และผลการใช้หลักสูตรสาระเพิ่มเติม พบว่านักเรียนมีผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนหลังเรียนสูงกว่า ก่อนเรียนอย่างมีนัยสำคัญทางสถิติที่ระดับ 05 เมื่อพิจารณาเป็นรายด้านนั้นนักเรียนมีผลสัมฤทธิ์ด้าน ความรู้ อยู่ในระดับดีมาก และมีผลสัมฤทธิ์ทางด้านทักษะปฏิบัติ อยู่ในระดับดีมาก สรุปได้ว่านักเรียนชั้น ประถมศึกษาปีที่ 6 มีผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนโดยรวม อยู่ในระดับดีมาก ในการวิจัยแยกระดับความพึงพอใจไว้ดังนี้

4.1 ด้านการชี้แจงและการนำเข้าสู่บทเรียน โดยภาพรวมอยู่ในระดับมากที่สุด มีค่าเฉลี่ย ($\bar{X}$) เท่ากับ 4.86 และส่วนเบี่ยงเบนมาตรฐาน (SD) เท่ากับ 0.259 เมื่อพิจารณาเป็นรายด้าน พบว่า ด้านที่มีค่าเฉลี่ยสูงสุด ได้แก่ ชี้แจงวัตถุประสงค์ของโครงการฝึกอบรมการแสดงฉุยฉายพระยาอนุชิตจักรกฤษณ์พิพรรธพงศา มีค่าเฉลี่ย ($\bar{X}$) เท่ากับ 5.00 และส่วนเบี่ยงเบนมาตรฐาน (SD) เท่ากับ 0.000 และการนำเข้าสู่บทเรียนของการฝึกอบรมมีความน่าสนใจ การกำหนดระยะเวลาในการจัดโครงการฝึกอบรม และการดำเนินโครงการเป็นไปตามที่กำหนด มีค่าเฉลี่ย ($\bar{X}$) เท่ากับ 4.82 และส่วนเบี่ยงเบนมาตรฐาน (SD) เท่ากับ 0.405 ตามลำดับ

4.2 ด้านกิจกรรมการเรียนการสอน โดยภาพรวมอยู่ในระดับมากที่สุด มีค่าเฉลี่ย ($\bar{X}$) เท่ากับ 4.90 และส่วนเบี่ยงเบนมาตรฐาน (SD) เท่ากับ 0.135 เมื่อพิจารณาเป็นรายด้าน พบว่า ด้านที่มีค่าเฉลี่ยสูงสุด ได้แก่ มีการเตรียมการฝึกอบรมการแสดงฉุยฉายพระยาอนุชิตจักรกฤษณ์พิพรรธพงศา และกิจกรรมการฝึกอบรมสอดคล้องตามจุดมุ่งหมายของหลักสูตร มีค่าเฉลี่ย ($\bar{X}$) เท่ากับ 5.00 และส่วนเบี่ยงเบนมาตรฐาน (SD) เท่ากับ 0.000 รองลงมา คือ ใช้วิธีการสอนและกิจกรรมการฝึกอบรมคล้องตามศักยภาพของผู้เข้ารับการอบรม เนื้อหาในการฝึกอบรมสอดคล้องตามวัตถุประสงค์ของโครงการ การกำหนดระยะเวลาในแต่ละกิจกรรมฝึกแบรมมีความเหมาะสม และกิจกรรมการฝึกอบรมพัฒนาศักยภาพด้านความรู้ มีค่าเฉลี่ย ($\bar{X}$) เท่ากับ 4.91 และส่วนเบี่ยงเบนมาตรฐาน (SD) เท่ากับ 0.302 เปิดโอกาสให้ผู้เข้ารับอบรมได้ซักถามและแสดงความคิดเห็น มีค่าเฉลี่ย ($\bar{X}$) เท่ากับ 4.82 และส่วนเบี่ยงเบนมาตรฐาน (SD) เท่ากับ 0.405 และต่ำที่สุด คือ กิจกรรมการฝึกอบรมพัฒนาทักษะปฏิบัติการรำเดี่ยว มีค่าเฉลี่ย ($\bar{X}$) เท่ากับ 4.73 และส่วนเบี่ยงเบนมาตรฐาน (SD) เท่ากับ 0.467 ตามลำดับ

4.3 ด้านสื่อการสอน โดยภาพรวมอยู่ในระดับมากที่สุด มีค่าเฉลี่ย ($\bar{X}$) เท่ากับ 4.86 และส่วนเบี่ยงเบนมาตรฐาน (SD) เท่ากับ 0.208 เมื่อพิจารณาเป็นรายด้าน พบว่า ด้านที่มีค่าเฉลี่ยสูงสุด ได้แก่ ใช้สื่อการสอนหรืออุปกรณ์ประกอบการฝึกอบรมสอดคล้องตามเนื้อหาสาระ สื่อการสอน หรืออุปกรณ์พอเพียงต่อผู้เข้ารับการ

ฝึกอบรม มีใช้เทคโนโลยีที่ทันสมัยประกอบการฝึกอบรม และประโยชน์ที่ได้รับจากสื่อเทคโนโลยีในการฝึกอบรม มีค่าเฉลี่ย ($\bar{X}$) เท่ากับ 4.91 และส่วนเบี่ยงเบนมาตรฐาน (SD) เท่ากับ 0.302 รองลงมา คือ สื่อการสอน หรืออุปกรณ์ เสริมสร้างความเข้าใจในการฝึกอบรม มีค่าเฉลี่ย ($\bar{X}$) เท่ากับ 4.82 และส่วนเบี่ยงเบนมาตรฐาน (SD) เท่ากับ 0.405 และต่ำที่สุด คือ สื่อการสอน หรืออุปกรณ์ ดึงดูดความสนใจผู้เข้ารับการฝึกอบรม มีค่าเฉลี่ย ($\bar{X}$) เท่ากับ 4.73 และส่วนเบี่ยงเบนมาตรฐาน (SD) เท่ากับ 0.467 ตามลำดับ

4.4 ด้านการวัดประเมินผล โดยภาพรวมอยู่ในระดับมากที่สุด มีค่าเฉลี่ย ($\bar{X}$) เท่ากับ 4.93 และส่วนเบี่ยงเบนมาตรฐาน (SD) เท่ากับ 0.162 เมื่อพิจารณาเป็นรายด้าน พบว่า ด้านที่มีค่าเฉลี่ยสูงสุด ได้แก่ ให้ข้อมูลย้อนกลับเพื่อนำไปสู่การพัฒนาตนเอง และระบบการวัดและประเมินผลโปร่งใสตรวจสอบได้ตามเวลา มีค่าเฉลี่ย ($\bar{X}$) เท่ากับ 5.00 และส่วนเบี่ยงเบนมาตรฐาน (SD) เท่ากับ 0.000 รองลงมา คือ การวัดและประเมินผลเป็นไปตามระเบียบและกฎเกณฑ์ที่กำหนด มีค่าเฉลี่ย ($\bar{X}$) เท่ากับ 4.91 และส่วนเบี่ยงเบนมาตรฐาน (SD) เท่ากับ 0.302 และต่ำที่สุด คือ วิธีการประเมินผลการเรียนชัดเจนสอดคล้องกับวัตถุประสงค์การเรียนรู้ มีค่าเฉลี่ย ($\bar{X}$) เท่ากับ 4.82 และส่วนเบี่ยงเบนมาตรฐาน (SD) เท่ากับ 0.405 ตามลำดับ

ข้อเสนอแนะ

ข้อเสนอแนะสำหรับผลการวิจัย

1. ด้านผู้บริหารควรส่งเสริมและสนับสนุนให้ครูผู้สอนสามารถจัดหลักสูตรฝึกอบรมการแสดงฉุยฉายพระยาอนุชิตจักรกฤษณ์พิพรรธพงศาอย่างต่อเนื่อง เพื่อให้เกิดประโยชน์ต่อการเรียนการสอน เนื่องจากปัจจุบันการแสดงรำเดี่ยว ในการเรียนการสอนนาฏศิลป์ไทยโขนลิงมีจำนวนน้อย ดังนั้น เพื่อเพิ่มความหลากหลายในการเรียนการสอนที่สามารช่วยให้ผู้เรียนเกิดผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนรู้ได้และสามารถนำไปใช้ให้เกิดประโยชน์ต่อตนเองทางวิชาชีพได้อย่างมีประสิทธิภาพ

2. ควรศึกษาเอกลักษณ์ของตัวละคร (หนุมาน) ในบทบาทของพระยาอนุชิตจักรกฤษณ์พิพรรธพงศา เพื่อเสริมความรู้และเตรียมการถ่ายทอดทักษะให้แก่ผู้เรียน

ข้อเสนอแนะในการวิจัยครั้งต่อไป

1. ควรพัฒนาหลักสูตรฝึกอบรมการแสดงฉุยฉายพระยาอนุชิตจักรกฤษณ์พิพรรธพงศา มาพัฒนาเพื่อศักยภาพแก่ผู้เรียน เนื่องจากเป็นการแสดงประเภทรำเดี่ยวที่ผู้เรียนต้องใช้ทักษะลีลาและ ความชำนาญเพื่อเอื้อต่อนักเรียนที่มีพื้นฐานทางด้านนาฏศิลป์ให้สามารถต่อยอดทักษะปฏิบัติในระดับที่สูงขึ้น

2. ควรพัฒนาการเรียนรู้ชุดฉุยฉายพระยาอนุชิตจักรกฤษณ์พิพรรธพงศา ในรูปแบบนวัตกรรมชุดการเรียนรู้ฝึกทักษะปฏิบัติท่ารำเพื่อให้สามารถศึกษาและพัฒนาตนเองได้

3. ควรพัฒนาหลักสูตรฝึกอบรมการแสดงฉุยฉายพระยาอนุชิตจักรกฤษณ์พิพรรธพงศา เพื่อเพิ่มทักษะและประสบการณ์ให้แก่ผู้เรียนได้นำไปเผยแพร่ต่อสาธารณะในโอกาสต่าง ๆ

กิตติกรรมประกาศ

วิทยานิพนธ์นี้สำเร็จลุล่วงได้ ด้วยความกรุณาและความอนุเคราะห์เป็นอย่างยิ่งจาก รองศาสตราจารย์คำรณ สุนทรานนท์ อาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์หลัก รองศาสตราจารย์ ดร.รจนา สุนทรานนท์ อาจารย์ที่ปรึกษาร่วม ที่ได้ให้ความกรุณาเสียสละเวลาให้คำปรึกษา คำแนะนำและให้ความช่วยเหลือ ตลอดจนตรวจสอบ ปรับปรุงแก้ไขข้อบกพร่องต่าง ๆ ตั้งแต่เริ่มต้นจนกระทั่งสำเร็จเสร็จสมบูรณ์ และขอขอบคุณ รองศาสตราจารย์ ดร.สุทธิพร บุญส่ง ที่กรุณาให้คำปรึกษาในงานวิจัย ผู้วิจัยซาบซึ้งในความกรุณาของท่านเป็นอย่างสูง ผู้ทำการศึกษาวิจัยขอขอบพระคุณเป็นอย่างสูงไว้ ณ ที่นี้

รายการอ้างอิง

กระทรวงศึกษาธิการ. (2553). *แนวทางการบริการจัดการหลักสูตร ตามหลักสูตรแกนการการศึกษาขั้นพื้นฐาน พุทธศักราช 2551*. กรุงเทพฯ : โรงพิมพ์ชุมชนสหกรณ์การเกษรตแห่งประเทศไทย จำกัด.

ฉวีวรรณ ตาลสุก. (2558). *การพัฒนาหลักสูตรนาฏศิลป์สร้างสรรค์ ตามแนวทางการจัดการศึกษาเชิงสร้างสรรค์สำหรับนักเรียนระดับชั้นประถมศึกษา.* (วิทยานิพนธ์หลักสูตรปริญญาปรัชญาดุษฎีบัณฑิต) สาขาวิชาหลักสูตรและการสอน ภาควิชาหลักสูตรและวิธีสอน บัณฑิตวิทยาลัย : มหาวิทยาลัยศิลปากร.

บุญชม ศรีสะอาด และคณะ. (2550). *พื้นฐานการวิจัยการศึกษา.* พิมพ์ครั้งที่ 4. ประสานการพิมพ์ : กาฬสินธุ์.

พงศธร กัณหา. (2567). *การพัฒนาหลักสูตรฝึกอบรมชุดรำโทนของดีโคราช.* (วิทยานิพนธ์มหาบัณฑิต) สาขาวิชานาฏศิลป์ศึกษา คณะศิลปกรรมศาสตร์ : มหาวิทยาลัยเทคโนโลยีราชมงคลธัญบุรี

สมพร เชื้อพันธ์. (2547). *การเปรียบเทียบผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนคณิตศาสตร์ของนักเรียนชั้นมัธยมศึกษาปีที่ 3 โดยใช้วิธีการจัดการเรียนการสอนแบบสร้างองค์ความรู้ด้วยตนเองกับการจัดการเรียนการสอนตามปกติ.* (วิทยานิพนธ์ปริญญาครุศาสตรมหาบัณฑิต). สถาบันราชภัฏพระนครศรีอยุธยา.

สำนักงานเลขาธิการสภาการศึกษา. (2560). *แผนการศึกษาแห่งชาติ พ.ศ. 2560 – 2579*. กรุงเทพฯ : บริษัทพริกหวานกราฟฟิค จำกัด.

อังคณา โตกระโทก. (2565). *การพัฒนาหลักสูตรสาระเพิ่มเติมนาฏศิลป์ เรื่องระบำนาฏยมาลาสำหรับนักเรียนชั้นประถมศึกษาปีที่ 6***.** (วิทยา นิพนธ์ปริญญาศึกษาศาสตรมหาบันทิต)สาขาวิชานาฏศิลป์ศึกษา คณะศิลปกรรมศาสตร์ : มหาวิทยาลัยเทคโนโลยีราชมงมลธัญบุรี

อาทิตย์ โพธิ์ศรีทอง. (2559). *การพัฒนาหลักสูตรฝึกอบรมครู เพื่อส่งเสริมสมรรถนะการจัดการเรียนรู้ในศตวรรษที่ 21.* ปริญญานิพนธ์ ปร.ด. (วิทยาการทางการศึกษาและการจัดการเรียนรู้). กรุงเทพมหานคร: บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ.

บทความวิจัย (Research Article)

สวดพระมาลัยคณะแม่วันดี จันจำรัส

The Phra Malai Chant “The Mae Wandee Janjumrus Group”

กณพ กิ้มเฉี้ยง / Kanop Kimchiang
นักศึกษาหลักสูตรศิลปดุษฎีบัณฑิต สาขาวิชาดุริยางคศิลป์ บัณฑิตศึกษา สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์
Email: kanop624@gmail.com
ดุษฎี มีป้อม / Dussadee Meepom
ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร., บัณฑิตศึกษา สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์
Email: dusmeepom@gmail.com
บำรุง พาทยกุล / Bamrung Phattayakul
อาจารย์ ดร., บัณฑิตศึกษา สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์
Email: bumrung_ptk@hotmail.com

Received: March 26, 2024 **Revised:** May 8, 2024 **Accepted:** December 16, 2025 **Published:** December 29, 2025

บทคัดย่อ

บทความวิจัยฉบับนี้นำเสนอข้อมูลตามวัตถุประสงค์ข้อที่ 1 ของการวิจัยเรื่อง การสร้างสรรค์ “ทักษิณมาลัยวาทย์” จากองค์ความรู้การสวดพระมาลัยคณะแม่วันดี จันจำรัส มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาองค์ความรู้การสวดพระมาลัยคณะแม่วันดี จันจำรัส โดยใช้ระเบียบวิธีวิจัยเชิงคุณภาพ การสัมภาษณ์เชิงลึกและการเก็บข้อมูลภาคสนามแบบมีส่วนร่วมจากสมาชิกคณะสวดพระมาลัยแม่วันดี จันจำรัส ตลอดจนนักวิชาการและผู้ทรงคุณวุฒิด้านศิลปวัฒนธรรมพื้นบ้านภาคใต้ รวมทั้งสิ้น 9 คน โดยมีผลการศึกษาดังนี้

การสวดพระมาลัยคณะแม่วันดี จันจำรัส ตำบลท้ายสำเภา อำเภอพระพรหม จังหวัดนครศรีธรรมราช มีบทที่ใช้ในการสวดพระมาลัยแบ่งได้เป็น 2 ประเภท 1) บทพระมาลัยคำสวด ซึ่งเป็นบทที่มีต้นฉบับมาจากพระมาลัยคำสวดฉบับเก่า สันนิษฐานว่าประพันธ์ขึ้นในสมัยรัชกาลที่ 3 เป็นบทพระมาลัยคำสวดฉบับเดียวกับที่ใช้ในการสวดพระมาลัยทุกพื้นที่ ทั้งนี้ จากการสืบทอดแบบมุขปาฐะจึงทำให้มีสำนวนแตกต่างกันไปเล็กน้อย 2) บทนอกพระมาลัยคำสวด มีบทที่ใช้ในการเบิกโรง อำลา สื่อสารกับผู้ฟัง และบทลำ โดยส่วนมากจะเป็นบทที่นำมาจากบทวรรณกรรมหรือบทวรรณคดี ทั้งนี้ยังพบการนำเพลงพื้นบ้านอื่น เช่น บทลำตัด บอกชุด มาใช้ในการสวดพระมาลัยด้วย การบรรเลงดนตรีประกอบการสวดใช้เครื่องดนตรีพื้นบ้าน ได้แก่ ซอด้วง ซออู้ รำมะนา และเครื่องประกอบจังหวะ มีบทบาทสำคัญในการสร้างบรรยากาศเพื่อคลายความโศกเศร้าในงานศพ ทำนองที่ใช้ในการว่าบทเป็นทำนองสั้น มีทำนองเฉพาะของแต่ละบทแตกต่างกัน โดยมากจะมีจังหวะที่ไม่ต่อเนื่องและปรากฏลักษณะที่แตกต่างกับทำนองที่เป็นวรรคเป็นคู่แบบทำนองดนตรี มีลักษณะเด่นคือการใช้ “เอ เหะ เอ” ในการร้องเอื้อนทำนอง

คำสำคัญ: พระมาลัย, สวดพระมาลัย, แม่วันดี จันจำรัส

Abstract

This research article Present information according to the first objective of the research on The Creation of “TAK SIN MALAI YA WAT” from knowledge Phra Malai Chanting by Mae Wandee Janjumrus Group. The primary objective of this study is to examine the insights knowledge from Mae Wandee Janjumrus’s rendition of the “Phra Malai” chant qualitative research methods. The data collection methodology employed comprises in-depth interviews and participatory field data collection techniques.

The findings suggest that within the chanting of Phra Malai by Mae Wandee Janjumrus and her group, the verses employed exhibit a categorization into two distinct types. 1. Phra Malai chanting has been inherited from the Phra Malai chanting group. It comes from an old edition of the book “Phra Malai Kham Suad” that is assumed to have been written during the reign of King Rama III. However, the oral speech inheritance caused slightly different expressions. 2. Other chants, distinct from Phra Malai, serve various functions including opening overtures, farewells, communication with the audience, and recitation of verses. The majority of these chants consist of chapters extracted from literary texts or literary passages. Additionally, folk songs such as Lam Tat and Bok Suet have also been identified as being incorporated into the Phra Malai chanting tradition. The musical accompaniment employed during the prayers incorporates traditional folk instruments such as the saw duang, saw ou, tambourine, and various rhythm instruments which plays an important role in establishing an atmosphere for relieving grief at a funeral. Regarding the recitation of lines, a brief melody is employed, with each chapter featuring its own unique melody. These melodies exhibit discontinuous rhythms, setting them apart from paired musical melodies. A distinguishing characteristic is the utilization of “eh heh eh” melody singing.

Keywords: Phra Malai, Phra Malai Chanting, Mae Wandee Janjumrus

บทนำ

การสวดพระมาลัยในภาคใต้เป็นวรรณกรรมและการละเล่นของคนพื้นบ้าน มีจุดมุ่งหมายเพื่อใช้เป็นเครื่องมือในการนำไปสวดสอนคนในสังคมให้ละเว้นความชั่ว บางครั้งเรียก “สวดมาลัย” การสวดพระมาลัยของภาคใต้เป็นประเพณีที่เกิดขึ้นเนื่องมาจากคติความเชื่อท้องถิ่นเรื่องพระพุทธศาสนา ในอดีตนิยมสวดกันมากในพื้นที่ภาคใต้ ได้แก่ จังหวัดนครศรีธรรมราช จังหวัดสุราษฎร์ธานี จังหวัดพัทลุง และจังหวัดสงขลา โดยเมื่อมีคนตายก็จะทำการนิมนต์พระมาสวดพระมาลัยที่บ้าน หลังจากเสร็จสิ้นพิธีกรรมสวดของพระสงฆ์หากไม่มีกาหลอประโคมตอนดึกก็จะทำให้เกิดบรรยากาศวังเวง จึงเกิดความคิดให้ฆราวาสเลียนแบบพระสงฆ์มานั่งสวดบรรยายธรรมเกี่ยวกับพระพุทธศาสนา เป็นเรื่องราวเกี่ยวกับการเดินทางของพระมาลัยไปนรก สวรรค์ และพบพระศรีอาริย์ เรียกว่า “คัมภีร์มาลัย” “หนังสือมาลัย” สำหรับพื้นที่จังหวัดนครศรีธรรมราชนั้นยังพบคัมภีร์มาลัยของเก่าที่วัดสวนป่าน ตำบลในเมือง อำเภอเมือง จังหวัดนครศรีธรรมราช ซึ่งเป็นบทประพันธ์ที่กวีนิพนธ์เมืองนครในอดีตได้ร้อยเรียงไว้เพื่อใช้สวดในงานศพด้วย (พระครูวรวิริยคุณ, 2563) ปัจจุบันการสวดพระมาลัย

ในพื้นที่จังหวัดนครศรีธรรมราชได้เสื่อมความนิยมลงและค่อย ๆ สูญหายไปเกือบหมด โดยยังคงเหลือสวดพระมาลัยคณะแม่วันดี จันจำรัส คณะสวดพระมาลัยในจังหวัดนครศรีธรรมราชที่ยังคงสืบทอดกันมาจนถึงปัจจุบัน

สวดพระมาลัยคณะแม่วันดี จันจำรัส เป็นคณะสวดพระมาลัยที่บ้านท้ายสำเภา ตำบลท้ายสำเภา อำเภอพระพรหม จังหวัดนครศรีธรรมราช การสวดพระมาลัยของคณะแม่วันดี จันจำรัส ได้รับการสืบทอดมาจากครูแก้ว ผลความดี ซึ่งเป็นครูผู้นำเอาการสวดพระมาลัยมาฝึกหัดให้คนในบ้านท้ายสำเภา โดยครูแก้วได้รับสืบทอดการสวดพระมาลัยจากนายคลิ้ง สังข์สวัสดิ์ (ม.ป.ป., น. คำนำ) ในช่วงที่การสวดพระมาลัยคณะครูแก้วมีความรุ่งเรืองนั้น ได้มีการรับเชิญไปสวดพระมาลัยในหลายเขตอำเภอจนเป็นที่รู้จักในวงกว้างและมีผู้แสดงมากถึง 19 คน (สำนักงานวัฒนธรรมจังหวัดนครศรีธรรมราช, 2555) ต่อมาในภายหลังการสวดพระมาลัยได้รับความนิยมน้อยลง ทำให้คณะสวดพระมาลัยครูแก้ว ผลความดี ไม่ได้ออกไปแสดงเช่นในอดีต ส่งผลให้การสวดพระมาลัยของครูแก้วที่บ้านท้ายสำเภา ค่อย ๆ เลือนหายไปจากบทบาทและความทรงจำของคนในพื้นที่ ต่อมาเมื่อราวปี พ.ศ. 2554 สำนักงานวัฒนธรรมจังหวัดนครศรีธรรมราช ได้เข้ามาดำเนินการสนับสนุนและรื้อฟื้นสวดพระมาลัยที่บ้านท้ายสำเภา ในครั้งนี้มีแม่วันดี จันจำรัส ซึ่งเป็นบุตรสาวของนายคล่อง สงวนทอง (สมาชิกยุคแรกในคณะสวดพระมาลัยครูแก้ว) มาเป็นแม่เพลง โดยมีครูแก้ว ผลความดี และนายคล่อง สงวนทอง เป็นผู้ถ่ายทอดการสวดพระมาลัย พร้อมทั้งยังได้นายทิ้ง สงวนทอง สมาชิกคณะสวดพระมาลัยครูแก้วมาร่วมคณะจึงได้เริ่มตั้งคณะสวดพระมาลัยขึ้นใหม่และกลับมาแสดงอีกครั้ง กลายเป็นคณะสวดพระมาลัยแม่วันดี จันจำรัส ในปัจจุบัน มีบทบาทสำคัญในฐานะแหล่งเรียนรู้เชิงอนุรักษ์ ถ่ายทอด และสาธิตการสวดพระมาลัยให้แก่หน่วยงานหรือองค์กรต่าง ๆ ที่มีความสนใจ และออกไปแสดงตามงานต่าง ๆ บ้าง ซึ่งจากการศึกษาข้อมูลเบื้องต้นพบว่า การสวดพระมาลัยของคณะแม่วันดี จันจำรัส มีการนำเครื่องดนตรีพื้นบ้านมาใช้บรรเลงประกอบการสวดพระมาลัย และยังปรากฏลักษณะการพัฒนารูปแบบการสวดพระมาลัยไปตามภูมิปัญญาท้องถิ่นจนมีลีลาและท่วงทำนองสวดที่เป็นเอกลักษณ์ ซึ่งเป็นภูมิปัญญาทางวัฒนธรรมที่ควรค่าแก่การศึกษาอนุรักษ์อย่างยิ่ง

วัตถุประสงค์

เพื่อศึกษาองค์ความรู้การสวดพระมาลัยคณะแม่วันดี จันจำรัส

ขอบเขตการวิจัย

ขอบเขตด้านเนื้อหา ศึกษาองค์ความรู้การสวดพระมาลัยคณะแม่วันดี จันจำรัส 3 ประเด็น ดังนี้

1) บทสวดพระมาลัยคณะแม่วันดี จันจำรัส
2) ดนตรีประกอบการสวดพระมาลัยคณะแม่วันดี จันจำรัส
3) การว่าบทสวดพระมาลัยคณะแม่วันดี จันจำรัส

บทพระมาลัยคำสวด	หมายถึง บทวรรณกรรมเรื่องพระมาลัยที่ประพันธ์สำหรับใช้ในการสวดเป็นทำนองชาวบ้าน
บทสวดพระมาลัย	หมายถึง บทประพันธ์หรือบทวรรณกรรมที่ใช้ในการสวดพระมาลัย ทั้งบทพระมาลัยคำสวดและบทอื่นนอกบทพระมาลัยคำสวด
เอื้อนทำนอง	หมายถึง การร้องคำที่ไม่อยู่ในบทประพันธ์เป็นทำนองเข้าจังหวะ

วิธีการดำเนินการวิจัย

การวิจัยครั้งนี้ดำเนินการวิจัยโดยใช้ระเบียบวิธีวิจัยเชิงคุณภาพทางมานุษยวิทยา โดยมีกระบวนการศึกษาวิจัยดังนี้

1. การศึกษาข้อมูล แนวคิด ทฤษฎี จากเอกสารทางวิชาการและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

1.1 แนวคิดและทฤษฎีที่เกี่ยวข้อง

1) แนวคิดเกี่ยวกับคติชนสร้างสรรค์และการสร้างสรรค์ศิลป์ หลักการและแนวคิดเกี่ยวกับการสร้างสรรค์ทางภูมิปัญญาพื้นบ้านและการสร้างสรรค์ศิลปะ

2) ทฤษฎีการวิเคราะห์เพลง ใช้สำหรับการวิเคราะห์เพลงดนตรีและทำนองสวดพระมาลัยของคณะแม่วันดี จันจำรัส

1.2 สาระทางวิชาการที่เกี่ยวข้อง

1) สาระทางวิชาการเกี่ยวกับเพลงดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ ประวัติ ความหมาย สภาพสังคมวัฒนธรรมกับดนตรีในท้องถิ่นภาคใต้

2) สาระทางวิชาการเกี่ยวกับการสวดในพิธีศพโดยฆราวาส ประวัติความเป็นมา และพัฒนาการของการสวดในพิธีศพโดยฆราวาส

3) สาระทางวิชาการเกี่ยวกับการสวดพระมาลัย ประวัติความเป็นมา ขั้นตอนการสวด ลักษณะร่วมในการสวดพระมาลัย เป็นข้อมูลประกอบการศึกษาก่อนลงมือปฏิบัติการวิจัย และเป็นส่วนหนึ่งของข้อมูลประกอบการวิจัย

4) สาระทางวิชาการที่เกี่ยวข้องกับวรรณกรรมพระมาลัย ประวัติเป็นความมา ความสำคัญ และอิทธิพลของวรรณกรรมพระมาลัย

1.3 งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

ศึกษาแนวทางการดำเนินการวิจัย และประเด็นในการศึกษาค้นคว้าข้อมูลที่เกี่ยวข้องกับการสวดพระมาลัยทั้งในพื้นที่ภาคใต้และภูมิภาคอื่น

2. กลุ่มผู้ให้ข้อมูลสำคัญ

ผู้วิจัยทำการสัมภาษณ์ สังเกต กลุ่มบุคคลผู้ให้ข้อมูลสำคัญในการศึกษาการสวดพระมาลัยของคณะแม่วันดี จันจำรัส กำหนดให้เป็นสมาชิกคณะสวดพระมาลัยที่มีความชำนาญและมีประสบการณ์การสวดพระมาลัยมาเป็นระยะเวลานาน โดยมีกลุ่มผู้ให้ข้อมูลดังนี้

1) แม่วันดี จันจำรัส หัวหน้าคณะสวดพระมาลัยแม่วันดีจันจำรัส
2) นายทิ้ง สงวนทอง สมาชิกสวดพระมาลัยคณะแม่วันดี จันจำรัส
3) นายประสิทธิ์ เพชรรุพันธุ์ นักดนตรีสวดพระมาลัยคณะแม่วันดี จันจำรัส
4) กลุ่มสมาชิกสวดพระมาลัยคณะแม่วันดี จันจำรัส

3. การเก็บรวบรวมข้อมูล

3.1 การสัมภาษณ์ ผู้วิจัยทำการสัมภาษณ์ข้อมูลเชิงลึกจากกลุ่มผู้ให้ข้อมูลสำคัญ

3.2 การสังเกต ผู้วิจัยทำการสังเกตกระบวนการสวดพระมาลัยคณะแม่วันดี จันจำรัส

3.3 การสังเกตแบบมีส่วนร่วม ผู้วิจัยดำเนินการเก็บรวบรวมข้อมูลด้วยการสังเกต โดยผู้วิจัยเข้าไปเรียนรู้และร่วมแสดงสวดพระมาลัยกับคณะแม่วันดี จันจำรัส

4. เครื่องมือวิจัย

ผู้วิจัยดำเนินการเก็บข้อมูลโดยใช้เครื่องมือวิจัยที่ผ่านกระบวนการตรวจสอบเครื่องมือวิจัยโดยผู้เชี่ยวชาญ มีเครื่องมือที่ใช้ในการวิจัยดังนี้

4.1 แบบสัมภาษณ์แบบกึ่งโครงสร้าง เป็นการกำหนดข้อคำถามให้มีลักษณะคำตอบในประเด็นต่าง ๆ แบบปลายเปิด โดยผู้วิจัยเป็นผู้สัมภาษณ์ข้อมูลจากผู้ให้ข้อมูลสำคัญ

4.2 แบบสังเกต สำหรับใช้ในการเก็บข้อมูลภาคสนาม โดยผู้วิจัยเป็นผู้เข้าไปศึกษาและสังเกตในระหว่างปฏิบัติการเก็บข้อมูลวิจัย

5. การตรวจสอบความถูกต้องของข้อมูล

5.1 ใช้วิธีการตรวจสอบสามเส้าด้านข้อมูลจากบุคคลผู้ให้ข้อมูลสำคัญ ผู้วิจัยทำการตรวจสอบข้อมูลเบื้องต้นระหว่างการสัมภาษณ์และสังเกตไปตลอดจนเสร็จสิ้นกระบวนการเก็บข้อมูล ซึ่งหากมีข้อมูลที่คลุมเครือยังไม่เกิดความกระจ่างชัด ผู้วิจัยจะทำการตรวจสอบข้อมูลอีกครั้งโดยการสัมภาษณ์บุคคลผู้ให้ข้อมูลเพิ่มเติมเพื่อให้ได้ความกระจ่างก่อนนำมาทำการวิเคราะห์ สังเคราะห์

5.2 การตรวจสอบข้อมูลเกี่ยวกับทำนองว่าบท เมื่อผู้วิจัยทำการบันทึกทำนองว่าบทที่ใช้ในการสวดพระมาลัยเสร็จสิ้น ผู้วิจัยนำไปตรวจสอบยืนยันข้อมูลกับผู้ให้ข้อมูลหลัก คือ แม่วันดี จันจำรัส เป็นผู้ตรวจสอบความถูกต้อง ก่อนจะนำมาวิเคราะห์ สังเคราะห์

ภาพที่ 1 *แม่วันดี จันจำรัส*

หมายเหตุ. จาก *การสวดพระมาลัยคณะครูแก้ว ผลความดี* (น. 45), โดย สำนักงานวัฒนธรรมจังหวัดนครศรีธรรมราช, 2555, โรงพิมพ์กรีนโซน.

ผลการวิจัย

1. บทสวดพระมาลัยคณะแม่วันดี จันจำรัส

สวดพระมาลัยคณะแม่วันดี จันจำรัส รับการสืบทอดมาจากสวดพระมาลัยครูแก้ว ผลความดี โดยในอดีตนั้นครูแก้วเป็นผู้ริเริ่มนำสวดพระมาลัยมาฝึกหัดให้คนในตำบลท้ายสำเภากลายเป็นคณะสวดพระมาลัย โดยบทที่ใช้สวดพระมาลัยนั้นเป็นบทสวดที่ครูแก้ว ผลความดี ได้จดจำและรวบรวมมาจากนายคลิ้ง สังข์สวัสดิ์ ซึ่งปรากฏข้อมูลอันกล่าวถึงที่มาของบทสวดพระมาลัย ดังนี้

> *“พระมาลัยคำสวดยุคโบราณกาล ข้าพเจ้าได้จัดรวบรวมจากบุคคลโบราณหลาย ๆ ท่าน เพื่ออนุรักษ์ไว้ให้คนรุ่นหลังได้เรียนรู้ธรรมเนียมของคนโบราณที่ใช้สวดในงานศพ หลังจากการสวดของพระสงฆ์ เนื้อหาพระมาลัยคำสวดในเล่มนี้ข้าพเจ้าได้จดจำและฝึกสวดมาจาก นายคลิ้ง สังข์สวัสดิ์ ซึ่งเป็นบทสวดแบบโบราณ เพื่อเป็นการอนุรักษ์ไว้มิให้สูญหาย ข้าพเจ้าจึงรวบรวมเรียบเรียงเอกสารนี้ขึ้น หวังว่าจะเป็นประโยชน์ต่อคนรุ่นหลัง”*
>
> (แก้ว ผลความดี, คำนำ ม.ป.ป.)

โดยมีลำดับการว่าบทในการแสดงดังนี้

1) ลำตัดหน้ามาลัย (เบิกโรง)

2) ถามหาที่สวด (ตั้งนะโม 3 จบ)

3) ฉันท์รับบท (ถึงบทในกาล)

4) บทลำ หรือ บทสักวา

6) สักวาหน้ามาลัย (ลาเจ้าภาพด้วยบทนี้ทุกครั้ง)

(สุฑาพร จันทิปะ, การสื่อสารส่วนบุคคล, 7 ตุลาคม 2566)

จากการศึกษาบทสวดพระมาลัยคณะแม่วันดี จันจำรัส พบว่าสามารถแบ่งประเภทบทได้เป็น 2 กลุ่มใหญ่ ดังนี้ 1) บทพระมาลัยคำสวด (เรื่องพระมาลัย) และ 2) บทอื่นนอกพระมาลัยคำสวด ซึ่งบทอื่นที่อยู่นอกพระมาลัยคำสวดสามารถจำแนกเป็น 5 ประเภท ได้แก่ 2.1) บทที่มีลักษณะเป็นการเบิกโรงและกล่าวลา 2.2) บทลำ 2.3) ที่มีเรื่องราวเกี่ยวกับพระพุทธศาสนา 2.4) บทสักวา และ 2.5) เพลงพื้นบ้านที่นำมาใช้ในการสวดพระมาลัย

1.1 บทพระมาลัยคำสวด

บทพระมาลัยคำสวดคณะแม่วันดี จันจำรัส เป็นบทที่ทอดสืบกันมาในคณะสวดพระมาลัย จากการศึกษา พบว่า เป็นบทพระมาลัยคำสวดที่มีต้นทางมาจากหนังสือเรื่องมาลัยฉบับเก่า สันนิษฐานว่าประพันธ์ขึ้นในสมัยรัชกาลที่ 3 (ส. มนวิทูร เปรียญ อ้างถึงใน มาลัย, 2477)

บทสวดพระมาลัยคณะแม่วันดี จันจำรัส

นะโมตัสสะ ภะคะวะโต อะระหะโต สัมมาสัมพุทธัสสะ ฯ (3 ครั้ง)

(ฉันท์รับบท) ติโลกเสษถัง ตังพุทธ์ทังธรรมมัง นะวะนิยานิกัง สังฆังนิระตะนันเจวะ อภิวาทิยภาสิทธิ์สังฆ์

ข้าจะไหว้พระคุณเจ้าผู้เลิศไตรภพ ข้าจะไหว้นบพระเนาวโลกคะอุดร ข้าถวายประนมพระสงฆ์คะบวร ข้าจะแปลธรรมตามคำสั่งสอนพระเถรผู้ชื่อว่าพระมาลัย ข้าขอระงับใจบาปอันหนักหน่วง สรพยาธิทั้งปวงจงอย่าได้มาแผ้วพาล ข้าขอทรงธรรมอันแกล้วกล้าหาญ ขอจงให้ถึงซึ่งพระนิฤพาน ขึ้นชื่อว่าความผิดจงอย่าได้มามี

นัยกาลอันลัพล้น พ้นไปแล้วแต่ในครั้งก่อน
ภิกษุหนึ่งได้ซึ่งพระพร ชื่อพระมาลัยเทพเถร
อาศัยบ้านซึ่งกำพจน์ ชนบทรสรู้เจน
อันเป็นบริเวณ ในแว่นแคว้นแดนเมืองลังกา
(ฉันท์ขึ้นม้า) พระเถรนั้นเธอมีฤทธิ์ ประสิทธิ์ด้วยพระปัญญา
มียศมีศักดา อานุภาพใครจะปูญ...

(แก้ว ผลความดี, ม.ป.ป.)

พระมาลัยคำสวดฉบับเก่า (สันนิษฐานว่าประพันธ์ขึ้นในสมัยรัชกาลที่ 3)

นโม ตสฺส ภควโต อรหโต สมฺมาสมฺพุทฺธสฺส
ติโลกเสฏฺฐ์ ตำ พุทธำ ธมฺม นวนิยานิกำ
สงฺฆำ นิรกฺขณญฺเจว อภิวาทิย ภาสิสฺสำ ฯ

๏ ข้าไหว้พระเจ้าผู้เลิศไตรภพ ข้าขอนบพระนวโลกอุดร ข้าขอประนมสงฆ์อันบวร ข้าจะแปลตามคำสั่งสอนพระเถรผู้ชื่อว่ามาลัย ข้าขอระงับใจบาปอันหนักหน่วง สรรพพยาธิทั้งปวง จงอย่าได้มาพาน ข้าจะขอทรงธรรมอันแกล้วหาญ จงลุถึงพระนฤพาน ขึ้นชื่อว่าความผิดอย่าได้มีเลย

ฯ ฉันท์ ฯ

๏ ในกาลอันลับล้น พ้นไปแล้วแต่ครั้งก่อน
ภิกขุหนึ่งได้พระพร ชื่อมาลัยเทพเถร
๏ อาศัยบ้านกัมโพช ชนบทโรหเจน
อันเป็นบริเวณ ในแว่นแคว้นแดนลังกา
๏ พระเถรนั้นเธอมีฤทธิ์ ประสิทธิ์ด้วยพระปัญญา
มีศีลครองสิกขา ฌานสมบัติบริบูรณ์...

(มาลัย, 2477, น. 1)

จากข้อมูลข้างต้นจะเห็นได้ว่า บทพระมาลัยคำสวดของคณะแม่วันดี มีความแตกต่างไปจากพระมาลัยคำสวดฉบับเก่า เล็กน้อย ทั้งนี้ สืบเนื่องมาจากการสืบทอดกันมาแบบมุขปาฐะ ประกอบกับเป็นบทที่ใช้สวดร้องกันมาตั้งแต่ในอดีต อาจทำให้มีการเปลี่ยนแปลง ทั้งเพิ่ม ตัดทอน หรือเปลี่ยนวลีคำ เพื่อให้เหมาะสมกับทำนองและจังหวะที่ใช้สวด จึงทำให้มีสำนวนที่แตกต่างกันไปเล็กน้อย

1.2 บทนอกพระมาลัยคำสวด

บทนอกพระมาลัยคำสวดสามารถจำแนกเป็น 5 ประเภท ได้แก่ 1) บทที่มีลักษณะเป็นการเบิกโรงและกล่าวลา 2) บทลำ 3) ที่มีเรื่องราวเกี่ยวกับพระพุทธศาสนา 4) บทสักวา และ 5) เพลงพื้นบ้านที่นำมาใช้ในการสวดพระมาลัย

1.2.1) บทที่มีลักษณะเป็นการเบิกโรงและกล่าวลา

บทที่มีลักษณะเป็นการเบิกโรงและกล่าวลา คือบทที่ใช้เป็นบทเริ่มต้นและอำลาการสวดพระมาลัย สำหรับในการสวดพระมาลัยของคณะแม่วันดีจันจำรัส นั้น พบว่า มีการใช้บทในลักษณะการเบิกโรงและกล่าวลาทุกครั้งจนเป็นธรรมเนียมการแสดงของคณะสวดพระมาลัย บทที่มีลักษณะเป็นการเบิกโรง คือ บทที่ใช้แสดงก่อนดำเนินเรื่องราวหลักของการแสดงนั้น การเบิกโรงในการสวดพระมาลัยจึงหมายถึง การร้องสวดบทก่อนการสวดพระมาลัย มีเนื้อหาในลักษณะเป็นการทักทาย สวัสดี การขอขมาหากเกิดความผิดพลาด บทที่มีลักษณะเป็นการกล่าวลา คือบทที่ใช้ในการอำลาการสวดพระมาลัย โดยพบว่า บทสวดพระมาลัยคณะแม่วันดี จันจำรัส จะใช้บทสักวาหน้ามาลัยในการอำลาการแสดง มีเนื้อหาเป็นการอำลา การขอขมาในความผิดพลาด และการอวยพรในตอนท้าย ซึ่งบทสักวาหน้ามาลัยนี้เป็นลำดับสุดท้ายในการสวดพระมาลัยของคณะแม่วันดี จันจำรัส ซึ่งจะต้องลาเจ้าภาพด้วยบทนี้ทุกครั้ง

1.2.2) บทลำ

บทลำ เป็นบทที่ถูกนำมาใช้สวดร้องเพิ่มเติมจากเรื่องราวของพระมาลัย มักจะใช้คำว่า “ลำ” นำหน้าชื่อบท โดยบทลำต่าง ๆ นี้ เป็นบทที่นำมาจากบทวรรณกรรมหรือบทวรรณคดี ที่ถูกนำมาใช้ในการสวดพระมาลัย โดยบทที่นำมาจากบทวรรณกรรมหรือบทวรรณคดี จะเป็นบทที่ถูกนำมาใช้ว่าลำโดยไม่ได้มีการดัดแปลง กล่าวคือ เป็นการเลือกเอาส่วนใดส่วนหนึ่งของวรรณกรรมหรือวรรณคดีมาใช้เป็นบทว่าลำ ซึ่งพบว่า มีที่มาจากวรรณคดีหลายเรื่อง อาทิ พระอภัยมณี ขุนช้างขุนแผน ลักษณวงศ์ จันทโครพ กากี นิราศพระแท่นดงรัง นิราศวัดเจ้าฟ้า โดยส่วนมากเป็นบทประพันธ์ของสุนทรภู่ ซึ่งล้วนแต่เป็นบทประพันธ์ที่มีความไพเราะและมีคุณค่าทางวรรณศิลป์ทั้งสิ้น

แม้ว่าบทลำส่วนมากจะถูกนำมาจากบทวรรณกรรมหรือบทวรรณคดีโดยไม่ได้มีการดัดแปลง แต่กระนั้นก็ยังพบว่า มีบทลำบางบทที่ได้ถูกดัดแปลงมาประยุกต์ใช้ในการว่าลำด้วยเช่นกัน เช่น บทลำรามสูร ปรากฏเรื่องราวอยู่ในบทละครเรื่องรามเกียรติ์ บทพระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช เมื่อนำมาวิเคราะห์แล้วพบว่า บทลำรามสูรนี้มีเนื้อหาที่สัมพันธ์กับบทที่ปรากฏอยู่ในบทละครเรื่อง

รามเกียรติ์ เนื่องจากมีลำดับการเล่าเรื่องและรายละเอียดบางประการคล้ายกัน โดยจะเห็นว่า บทลำรามสูรนี้จะมีลักษณะที่เล่าเรื่องอย่าง รวบรัด ดำเนินเรื่องไปอย่างรวดเร็ว แตกต่างจากบทที่ปรากฏในบทละครเรื่องรามเกียรติ์ที่จะมีรายละเอียดมากกว่า จึงสันนิษฐานว่าบทลำรามสูรนี้เป็นบทที่ถูกดัดแปลงขึ้นเพื่อให้สามารถเล่าเรื่องราวได้อย่างกระชับ เหมาะสมกับการนำไปใช้ในการสวดพระมาลัย

(บทลำรามสูร) ...คราทีนั้นวรชุลเทพเทวา มีฤทธาเหาะหันพระขันถือ
ทั่วสามภพจบไกลโลกยอมเลื่องลือ **แต่ทศกัณฐ์ยี่สิบมือไม่ทานฤทธิ์...**

(แก้ว ผลความดี, ม.ป.ป.)

บทละครเรื่องรามเกียรติ์ พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช

(สมุดไทยเล่มที่ 5) ...เมื่อนั้น พระอรชุนฤทธิแรงแข็งขัน
ได้ฟังกริ้วโกรธดังไฟกัลป์ ตัวสั่นร้องตอบวาจา
อันนามกรของเราหรือ ชื่อว่าอรชุนแกล้วกล้า
เหาะมาโดยทางเมฆา ใช่ว่าเหยียบเศียรขุนมาร
อันตัวของมึงนี้เป็นไฉน มาอวดฤทธิไกรกล้าหาญ
กูนี้ก็นับว่าชายชาญ ลือสะท้านทั่วทั้งแดนไตร
ทศกัณฐ์สิบเศียรยี่สิบหัตถ์ กูยังจับมัดเอามาได้
ตัวเอ็งสองมือจะชิงชัย ที่ไหนจะรอดชีวี ฯ...

(ห้องสมุดดิจิทัลวัชรญาณ, ม.ป.ป.)

1.2.3) บทที่มีเรื่องราวเกี่ยวกับพระพุทธศาสนา

เรื่องพระมาลัยนั้นมีคุณค่าและอิทธิพลในการสอนคนให้เกรงกลัวต่อบาปและหมั่นสร้างบุญกุศล ซึ่งนอกจากบทพระมาลัยคำสวดแล้ว ยังพบว่า มีบทที่มีเรื่องราวเกี่ยวกับพระพุทธศาสนาบทอื่นที่ปรากฏอยู่ในบทสวดพระมาลัยคณะแม่วันดี จันจำรัส เช่นกัน สามารถแบ่งได้เป็น 2 ประเภท ได้แก่ บทเรื่องพระมาลัย และบทที่มีที่มาจากนิทานชาดก

1) บทเรื่องพระมาลัย คือ บทที่เล่าเรื่องราวหรือมีความเกี่ยวข้องกับเนื้อหาในเรื่องพระมาลัย แต่ไม่ปรากฏอยู่ในบทพระมาลัยคำสวด ซึ่งจะเล่าเรื่องราวพระมาลัยอย่างสั้น ๆ

2) บทที่มีที่มาจากนิทานชาดก คือ บทที่เล่าเรื่องราวที่ปรากฏอยู่ในนิทานชาดก เช่น บทว่าเศรษฐีขี้เหนียว บาปของการทำทานแล้วเกิดความเสียดายในทานที่ได้ทำไป ด้วยบุญแห่งทานจึงเกิดใหม่เป็นเศรษฐี แต่จะมีความขี้เหนียว ไม่ยอมเอาทรัพย์ที่มีมาใช้ ทนลำบาก อดอยาก กินน้อยใช้น้อยเยี่ยงยาจก เพราะความขี้เหนียวของตน เป็นต้น

1.2.4) บทสักวา

บทสักวา มีเนื้อหาในการสื่อสารและสร้างปฏิสัมพันธ์กับผู้ชมผู้ฟังหรือเจ้าภาพ เช่น บทสักวาหน้ามาลัยที่เป็นบทลา บทสักวาเราจะว่าลำ เป็นบทที่บอกให้ผู้ชมผู้ฟังติดตามการร้องลำ บทสักวาพี่มาเล่นก็เป็นเสมือนการร้องโต้เย้าหยอกเชิญให้ฝ่ายหญิงร้องสักวา และบทสักวาฟ้ามัวที่เป็นบทที่มีเนื้อหาในการไว้อาลัยแก่ผู้วายชนม์

1.2.5) เพลงพื้นบ้านที่ปรากฏในบทสวดพระมาลัย

จากการศึกษาบทสวดพระมาลัยคณะแม่วันดี จันจำรัส พบว่า มีบทที่เป็นบทของเพลงพื้นบ้านอื่น ๆ ที่นำมาใช้ในการสวดพระมาลัยด้วย ดังเช่นลำตัดที่เป็นเพลงพื้นบ้านท้องถิ่นภาคใต้ที่ใช้กล่าวความที่มีลักษณะเป็นการเบิกโรงในบทลำตัดหน้ามาลัยและลำตัดขอประกาศ นอกจากนี้ยังพบว่ามีบท “บอกชุด” อีกหนึ่งบท ที่เป็นบทที่มีที่มาจากเพลงพื้นบ้านภาคใต้ บอกชุด เป็นบทร้องในธรรมเนียมของการเล่นลิเกป่า ที่มีแบบแผนในการแสดงตามลำดับดังนี้ ลงโรง ว่าดอก ไหว้ครู บอกชุด ออกแขกแดง บอกเรื่อง และเล่นเรื่อง (บุษกร บิณฑสันต์, 2554) ซึ่งบทบอกชุด เป็นบทร้องที่จะใช้บรรยายเรื่องต่าง ๆ 12 เรื่องอย่างสั้น ๆ เพื่อบอกให้ผู้ชมทราบว่าจะเล่นเรื่องใดบ้าง ซึ่งถือเป็นธรรมเนียมของการเล่นลิเกป่า และจากการศึกษาพบว่าบทบอกชุดที่ปรากฏในบทสวดพระมาลัยนั้น มีการประพันธ์บทที่เอ่ยนาม “มิสเตอร์มาลัย” หรือ “จะฟังเรื่องไหรโหมญาติที่มา” ที่เป็นการถามผู้ฟัง (ญาติ) ว่าจะฟังนิทานเรื่องใด อันเป็นการสะท้อนถึงการนำบทบอกชุดซึ่งเป็นเพลงพื้นบ้านอื่นมาประยุกต์ใช้กับการสวดพระมาลัย

2. ดนตรีประกอบการสวดพระมาลัยคณะแม่วันดี จันจำรัส

วงดนตรีที่ใช้ในการสวดพระมาลัยคณะแม่วันดี จันจำรัส เป็นวงดนตรีพื้นบ้านที่ประกอบด้วยเครื่องดนตรีดำเนินทำนอง ได้แก่ ซอด้วง และซออู้ เครื่องดนตรีประกอบจังหวะ ได้แก่ ฉิ่ง ฉาบ กรับ และใช้รำมะนาบรรเลงจังหวะหน้าทับ เมื่อในอดีตนั้นไม่มีการบรรเลงดนตรี และจะใช้เฉพาะเครื่องประกอบจังหวะเท่านั้น โดยจะใช้ปากว่าเป็นทำนองแทนทำนองดนตรี ดังคำกล่าวของแม่วันดี จันจำรัส (การสื่อสารส่วนบุคคล, 11 กุมภาพันธ์ 2567) ว่า *“แต่แรกไม่มีดนตรี จะทำทำนองอะไรก็ใช้ปากว่า ว่าบททำนองอะไรก็ว่าทำนองให้เข้ากัน”* ต่อมาได้มีการนำดนตรีเข้ามาบรรเลงคั่นบทเพื่อให้ผู้สวดได้คลายความเหนื่อยจนกลายเป็นธรรมเนียมการสวดพระมาลัย ในอดีต การสวดพระมาลัยที่บ้านท้ายสำเภาจะใช้เครื่องดนตรีพื้นบ้าน ได้แก่ ปี่ใต้ ทับ กลองตุ๊กมาบรรเลง ไม่ได้ใช้ซอกับรำมะนาดังเช่นที่ปรากฏในปัจจุบัน เหตุที่มีการปรับเปลี่ยนจากปี่ใต้มาเป็นซอนั้นสันนิษฐานว่าอาจมาจากเหตุผลที่ซอนั้นเป็นเครื่องดนตรีที่สามารถฝึกและหาผู้บรรเลงได้ง่าย จึงมีการปรับเปลี่ยนมาใช้ซอเพื่อความสะดวกในการแสดงและกลายมาเป็นรูปแบบที่ปรากฏให้เห็นในปัจจุบัน (วาที ทรัพย์สิน, การสื่อสารส่วนบุคคล, 20 มีนาคม 2567) การบรรเลงดนตรีประกอบการสวดพระมาลัยมีบทบาทสำคัญในการสร้างบรรยากาศที่สนุกสนานคลายความโศกเศร้าในงานศพ ดังที่ เกษร เขตนิคม (2560) กล่าวว่า *“โดยทั่วไปแล้วจะสลับทำนองกับเพลงของซอ เพื่อที่จะปรับปรุงบรรยากาศของงานศพ คลายความโศกเศร้าของเจ้าภาพ”*

เพลงที่ใช้บรรเลงประกอบการสวดพระมาลัยนั้นไม่ได้กำหนดเพลงไว้เป็นการเฉพาะ เพราะในอดีตนั้นการสวดพระมาลัยไม่ได้มีดนตรีบรรเลงประกอบ ดังนั้น เมื่อนำดนตรีเข้ามาบรรเลงจึงไม่ได้กำหนดเพลงสำหรับใช้บรรเลงไว้เป็นการเฉพาะ เพียงแต่ให้เพลงนั้นสอดรับกับทำนองที่ได้ว่าบทไป ดังที่ ประสิทธิ์ เพชรรุพันธุ์ (การสื่อสารส่วนบุคคล, 11 กุมภาพันธ์ 2567) กล่าวว่า *“เพลงดนตรีไม่บังคับ เล่นบทไหนถ้าว่าแล้วแต่ทำนอง ถ้าเป็นทำนองพม่ารำขวานก็เล่นเพลงพม่ารำขวาน”* เพลงที่ใช้เป็นเพลงพื้นบ้านทั่วไป มีลักษณะเป็นเพลงที่มีทำนองสั้น ฟังง่าย ไม่ซับซ้อน โดยส่วนมากเป็นเพลงท่อนเดียว สำหรับเพลงพื้นบ้านภาคใต้มีเพลงจำนวนมากที่ทำนองมีความคล้ายคลึงกับเพลงไทย ทั้งนี้ การสืบทอดทำนองเพลงแบบฉบับพื้นบ้านภาคใต้ก็ทำให้ทำนองเพลงมีความแตกต่างกับทำนองเพลงไทยเพลงเดียวกันอยู่บ้าง ความยาวของเพลงไม่เท่ากัน มีระดับเสียงตกในบางวรรคที่ต่างกัน เป็นต้น ตัวอย่างทำนองที่ใช้บรรเลง เช่น ทำนองพม่ารำขวาน เก็บดอกไม้ (เขมรขอทาน) เขมรกำปอ ชักใบ (จีนโล้เรือ) ลาวลำปางเล็ก ดังตัวอย่าง

ตารางที่ 1 *ทำนองพม่ารำขวาน (บรรเลงต่อท้ายว่าบทลำผีเสื้อน้ำ)*

- - รำ มำ	- รำ - ซำ	- ดำ รำ มำ	- รำ ดำ รำ	- มำ รำ ดำ	รำ มำ รำ ซ	- ดำ รำ มำ	- รำ ดำ รำ
- - - -	- ดำ ดำ ดำ	- มำ รำ ดำ	- ล ซ ล	- - - -	- ดำ ดำ ดำ	- มำ รำ ดำ	- ล ซ ล
- - ดำ ซ	- ล - ซ	ฟ ร - ฟ	- - ซ ฟ	- - ด ฟ	- ซ - ล	- ดำ ซ ล	- ซ - ม
- - ร ด	- ร ม -	- ร - ซ	- ม - ร				

หมายเหตุ. ผู้วิจัยบันทึกจากทำนองที่ นายประสิทธิ์ เพชรรุพันธุ์ บรรเลงในการแสดงสวดพระมาลัย
เมื่อวันที่ 11 กุมภาพันธ์ 2567 ณ วัดสุทธาวาส ตำบลโมถ่าย อำเภอไชยา จังหวัดสุราษฎร์ธานี

ทั้งนี้ จากการสังเกตผู้วิจัยพบว่า การบรรเลงดนตรีในการสวดพระมาลัยคณะแม่วันดีจะไม่โลดโผนรวดเร็วนัก และมักจะบรรเลงด้วยความเร็วระดับปานกลาง แต่ค่อนข้างกระชับ เพื่อให้สร้างบรรยากาศที่พอเหมาะกับบรรยากาศของงานศพ และไม่จำเป็นต้องเล่นเพลงทำนองเดียวกับทำนองว่าบทเสมอไป โดยสามารถใช้เพลงทำนองอื่น ๆ มาบรรเลงแทนได้ เพราะเป็นการบรรเลงคั่นระหว่างบทและไม่ได้บรรเลงต่อเนื่องจากทำนองว่าบท โดยการบรรเลงดนตรีเข้ามามีบทบาทสำคัญต่อการสวดพระมาลัยหลายประการ ดังนี้

1) เป็นส่วนนำให้การสวดพระมาลัย หลังจากบูชาไหว้ครูเบิกโรงเสร็จสิ้นแล้ว การเริ่มสวดพระมาลัยจะเริ่มต้นด้วยการบรรเลงดนตรีหนึ่งเพลงแทนการโหมโรง ดังที่ แม่วันดี จันจำรัส (การสื่อสารส่วนบุคคล, 11 กุมภาพันธ์ 2567) เล่าว่า *“พอเริ่มถึงก็ไหว้ครูเบิกโรงก่อน แล้วพอทีหลังเราก็เล่นดนตรี ก็หลังจากเบิกโรงไหรเสร็จก็เล่นหนึ่งเพลง โหมโรง”* ซึ่งแสดงให้เห็นถึงการนำดนตรีมาเป็นสัญญาณเริ่มแสดงและเป็นการเรียกดึงความสนใจของผู้ชมผู้ฟังมาที่คณะสวดพระมาลัย

2) สร้างบรรยากาศคลายความโศกเศร้า จากการสังเกตผู้วิจัยพบว่า เพลงที่ใช้บรรเลงคั่นระหว่างบทนั้นเป็นเพลงพื้นบ้าน บรรเลงโดยใช้จังหวะปานกลาง ค่อนข้างกระชับ เพลงที่ใช้ก็จะมีทำนองที่ฟังง่าย และมีความยาวไม่มากนัก ช่วยสร้างบรรยากาศพอเหมาะพอสมกับบรรยากาศในงานศพ

3) เป็นช่องว่างให้ผู้สวดได้พัก จากการสังเกตผู้วิจัยพบว่า ทำนองสวดหรือทำนองว่าบทของสวดพระมาลัยคณะแม่วันดี จันจำรัสนั้น มีลักษณะการว่า (ร้อง) ที่ต่อเนื่องกัน มีจังหวะค่อนข้างกระชับ มีช่องว่างให้ผู้สวดพักหายได้เพียงเล็กน้อยเท่านั้น ทำให้ผู้สวดเกิดอาการเหนื่อยหอบ ซึ่งการมีดนตรีมาบรรเลงคั่นนั้นจะช่วยให้ผู้สวดได้พักหายใจและดื่มน้ำเพื่อคลายความเหนื่อย การมีดนตรีมาบรรเลงคั่นระหว่างบทนั้นสามารถช่วยให้ผู้สวดได้พักคลายความเหนื่อยหอบได้เป็นอย่างดี

4) เป็นช่วงให้ผู้สวดได้ออกลีลาร่ายรำ การสวดพระมาลัยนั้นมีการร่ายรำทำบทประกอบการสวดเป็นการออกท่าทางตามบทที่กำลังกล่าวถึงในขณะนั้น โดยบริบทจะเป็นการออกลีลาในลักษณะการนั่งตีบทเป็นหลักอาจคุกเข่าหรือยืนทำท่าบ้างเล็กน้อยแต่ไม่ได้มีการลุกขึ้นร่ายรำอย่างเต็มตัวแตกต่างจากการออกลีลาร่ายรำในระหว่างบรรเลงดนตรีคั่นบทซึ่งผู้สวดจะลุกขึ้นมายืนร่ายรำและออกลีลาอย่างเต็มที่

การบรรเลงจังหวะหน้าทับประกอบการสวดพระมาลัยคณะแม่วันดี จันจำรัส จะใช้รำมะนาบรรเลงเสียงรำมะนาที่ใช้นั้นมี 2 เสียง ได้แก่ เสียงป๊ะและเสียงเทิง เป็นจังหวะหน้าทับสั้น ๆ ตีวนไปมาตามทำนองเพลง ทั้งนี้ ทำนองการสวดพระมาลัยนั้นมีลักษณะการแบ่งวรรคที่ไม่เท่ากันในแต่ละวรรคเพลงและมักมีทำนองที่มีลีลาลักจังหวะ ผู้บรรเลงก็จะต้องบรรเลงให้สอดรับกับทำนองในแต่ละวรรคอย่าง *“เคล้าดนตรี”* (เกษม เกื้อเสนาะ, การสื่อสารส่วนบุคคล, 11 กุมภาพันธ์ 2567) ซึ่งการตีรำมะนานั้น *“ไม่บังคับ ตีให้เข้าดนตรี ให้เข้าร้อง ให้ได้รำ”* (วันดี จันจำรัส, การสื่อสารส่วนบุคคล, 11 กุมภาพันธ์ 2567) จากข้อมูลจึงสรุปได้ว่า การตีรำมะนา

ประกอบการสวดพระมาลัยนั้นไม่มีจังหวะหน้าทับที่กำหนดไว้ใช้อย่างชัดเจน สำคัญที่ผู้บรรเลงจะต้องบรรเลงให้สอดรับกับทำนองดนตรีและทำนองว่าบทในแต่ละช่วง ซึ่งผู้บรรเลงจะต้องรู้ทำนองและสามารถสวดพระมาลัยได้เป็นอย่างดี จึงจะบรรเลงรำมะนาเข้ากันได้อย่างกลมกลืน

ภาพที่ 2 *รำมะนาของคณะสวดพระมาลัยแม่วันดี จันจำรัส (ด้านหน้า)*

หมายเหตุ. โดย กณพ กิ้มเฉี้ยง, 2567

ภาพที่ 3 *รำมะนาของคณะสวดพระมาลัยแม่วันดี จันจำรัส (ด้านใน)*

หมายเหตุ. โดย กณพ กิ้มเฉี้ยง, 2567

ทั้งนี้ แม้จะไม่ได้กำหนดจังหวะหน้าทับไว้เป็นการเฉพาะ แต่จากการศึกษาผู้วิจัยพบว่า จังหวะหน้าทับที่ใช้ในการบรรเลงประกอบการสวดพระมาลัยนั้นก็มีรูปแบบพื้นฐานที่สามารถสังเกตได้ มีลักษณะเป็นจังหวะหน้าทับแบบสั้น ๆ ตีวนไปมา และมีการปรับเปลี่ยนหรือสอดแทรกลูกเล่นให้เข้ากับทำนองที่ใช้ว่าบทโดยมีหน้าทับพื้นฐานที่ปรากฏดังนี้

ตารางที่ 2 *หน้าทับรำมะนาพื้นฐานที่พบในการบรรเลงประกอบการสวดพระมาลัย*

รำมะนา	- ป - ป	- ป - ท	- ท - ป	- ท - ท
ฉิ่ง	- - - ฉ	- - - ฉ	- - - ฉ	- - - ฉ

หรืออาจสอดแทรกลูกเล่นประกอบการบรรเลงให้มีความกระชั้นยิ่งขึ้น เช่น

รำมะนา	- ป - ป	- ป - ท	- ท - ป	ป ป - ท
ฉิ่ง	- - - ฉ	- - - ฉ	- - - ฉ	- - - ฉ

หรือ

รำมะนา	- ป ป ป	- ป - ท	- ท - ป	ป ป - ท
ฉิ่ง	- - - ฉ	- - - ฉ	- - - ฉ	- - - ฉ

หมายเหตุ. โดย กณพ กิ้มเฉี้ยง, 2567

ตารางที่ 2 *หน้าทับรำมะนาพื้นฐานที่พบในการบรรเลงประกอบการสวดพระมาลัย (ต่อ)*

บางครั้งสามารถสอดแทรกลูกเล่นให้มีลักษณะลักจังหวะได้ เช่น

รำมะนา	- - - ป	- ท - -	- ป - ท	- - - ท
ฉิ่ง	- - - ฉ	- - - ฉ	- - - ฉ	- - - ฉ

หรือ

รำมะนา	- - - ป	- ท - -	- ท - ป	ป ป - ท
ฉิ่ง	- - - ฉ	- - - ฉ	- - - ฉ	- - - ฉ

หมายเหตุ. โดย กณพ กิ้มเฉี้ยง, 2567

3. การว่าบทสวดพระมาลัยคณะแม่วันดี จันจำรัส

3.1) ลักษณะโดยทั่วไปของการว่าบทสวดพระมาลัย

3.1.1 มีการประพันธ์หรือบรรจุทำนองที่ใช้ในการว่าบทแต่ละบทไว้โดยเฉพาะ ซึ่งทำให้แต่ละบทมีท่วงทำนองและวิธีการว่าในลีลาที่แตกต่างกัน สร้างอรรถรสที่หลากหลายให้แก่ผู้ชมผู้ฟัง

3.1.2 ใช้ทำนองที่ไม่ยาวมากนัก ดำเนินทำนองไปด้วยความกระชับ

3.1.3 โดยมากมีจังหวะไม่ต่อเนื่องกัน โดยเฉพาะการกลับต้นทำนองว่าบทแต่ละบทที่มักจะมีการทอดลงอย่างสั้นๆ และจะต้องตั้งจังหวะใหม่ในการว่าบทเที่ยวถัดไป ทั้งนี้ก็พบว่า มีบางทำนองที่มีลักษณะกลับต้นเป็นจังหวะต่อเนื่องกัน แต่พบเป็นเพียงส่วนน้อยในการว่าบทลำและบทสักวาเท่านั้น

3.1.4 การเอื้อนทำนองโดยใช้ “เอ เหะ เอ” นั้น เป็นลักษณะโดดเด่นของการสวดพระมาลัยคณะแม่วันดี จันจำรัส โดยพบว่ามีการใช้ในลักษณะการว่าเป็นทำนองคล้ายการเอื้อน โดย “เอ เหะ เอ” นั้น ไม่ปรากฏในการขับร้องเพลงไทยหรือเพลงพื้นบ้านอื่นอย่างชัดเจนมากนัก อาจมีปรากฏอยู่บ้างแต่ก็มีเป็นเพียงส่วนน้อย ซึ่งแตกต่างจากการสวดพระมาลัยที่จะพบได้มากจนกลายเป็นสัญลักษณ์โดดเด่นและเป็นที่จดจำ โดยสิ่งที่ยืนยันคุณลักษณะอันโดดเด่นของการเอื้อนทำนองโดยใช้ “เอ เหะ เอ” ในการสวดพระมาลัยยังปรากฏให้เห็นผ่านบทประพันธ์ที่ใช้ในการสวดพระมาลัย เช่น บทลำตัดขอประกาศที่มีการกล่าวถึง “เอ เหะ เอ” ดังนี้

...จบคำประกาศฉันบอกญาติเสียให้ฟัง ได้ของกลางมาตั้งท่านได้ฟังต่อไป
ขึ้นน้ะเอ่เห้ะเอ่ให้ดังเป้สักครา ถ้าได้ของกลางมาเราจะรำมาลัย ฯ...

“ขึ้นน้ะเอ่เห้ะเอ่ให้ดังเป้สักครา” เป็นสำนวนมีความหมายไปในลักษณะที่บอกว่าจะร้อง “เอ เหะ เอ” ให้ดังสะใจไปเสียที หรือมีความหมายประหนึ่งว่า “จะร้อง เอ เหะ เอ ให้ได้แรงอกที” เช่นนี้ เป็นการกล่าวถึง “เอ เหะ เอ” อย่างเจาะจง สะท้อนถึงคุณลักษณะอันเป็นความโดดเด่นในการสวดพระมาลัย

3.1.5) การว่าบทสวดพระมาลัยของคณะแม่วันดี จันจำรัส ปรากฏรูปแบบทำนองที่ใช้ว่าบทที่ไม่เต็มหรือเกินวรรคซึ่งแตกต่างจากทำนองแบบดนตรีที่มักจะมีสำนวนเป็นวรรค (4 ห้อง) หรือมีสำนวนเป็นคู่ประโยค สันนิษฐานว่า ลักษณะการว่าบทที่มีทำนองแบบไม่เต็มหรือเกินวรรคนี้ เป็นลักษณะของการประพันธ์ทำนองในการสวดพระมาลัยโดยไม่ได้ใช้ทำนองดนตรีหรือ “ทำนองอย่างดนตรี” มาเป็นรูปแบบในการประพันธ์ทำนองว่าบท อาจเป็นการประพันธ์ขึ้นมาอย่างเป็นอิสระไปตามภูมิปัญญา จึงทำให้มีลีลาที่เป็นเอกลักษณ์

3.2) โครงสร้างเชิงทำนอง

โครงสร้างเชิงทำนองที่พบในการสวดพระมาลัย โดยสามารถแบ่งออกได้เป็น 5 ลักษณะ ตามคำนิยามดังนี้ 1) กึ่งสวดกึ่งว่า 2) หน้าช้าหลังรัว 3) วัวพันหลัก 4) สลับสองเสียง 5) สำเนียงเฉพาะ

3.2.1) กึ่งสวดกึ่งว่า คือการว่าบทสวดพระมาลัยที่มีทำนองแบบสวดและผสมกับการว่าบทเป็นทำนองมีจังหวะ ดังตัวอย่าง

ตารางที่ 3 *การว่าบท “ติโลกเสษถัง”*

คำร้อง	- - - ติ	- - - โล	- - - กะ	- เสษ - ถัง
ทำนอง	- - - ด	- - - ร	- - - ด	- ด - ซ

ช่วงท้ายลากเสียงยาว

คำร้อง	- - - ตัง	- พุทธ - ธัง	- ธรรม - มัง	- - - -	- นะ - วะ	- นิ - ยา	- นิ - -	- - - เอ
ทำนอง	- - - ร	- ด - ร	- ด - ร	- - - -	- ด - ร	- ด - ร	- ด - -	- - - ร

คำร้อง	- - - -	- - - เห	- - - -	- - - เห	- - - -	- - - เห่	- - - -	- - - เอ
ทำนอง	- - - -	- - - ม	- - - -	- - - ร	- - - -	- - - ด	- - - -	- - - ร

คำร้อง	- - - เอ้ย	ลากเสียงต่อเนื่อง			- - - กัง	- - - เอย
ทำนอง	- - - ซ	- - - -	- - - ม	- - ร ด	- - - ม	- - - ร

หมายเหตุ. โดย กณพ กิ้มเฉี้ยง, 2567

3.2.2) หน้าช้าหลังรัว หมายถึง ลักษณะของทำนองที่ในช่วงต้นจะมีการเคลื่อนที่ของทำนองไม่มากนัก และต่อด้วยทำนองที่มีการเคลื่อนที่อย่างรวดเร็วและลื่นไหลไปจนเกือบจบเที่ยวทำนอง ดังตัวอย่าง

ตารางที่ 4 *การว่าบทในกาล*

คำร้อง	- นัย - กาล	- อัน - ลัพ	- ละ วะ อัง	- อัง - เออ	-เอ่อ-เออ	เหอ-เหอเออ	- - เออ เออ	- เออเอยล้น
ทำนอง	- ม - ม	- ม - ซ	- ม ม ซ	- ซ - ซ	- ม ซ ล	ด ล ซ ม	- - ร ม	ร ม ซ ร

ช่วงท้ายทอดแนวเล็กน้อย

คำร้อง	- - - อัง	- อัง - เออ	-เหอ-เออ	-เออเหอพ้น	- - - ไป	- - - แล้ว
ทำนอง	- - - ซ	- ซ - ซ	- ม ซ ล	ด ล ซ ม	- - - ม	- - - ร

คำร้อง	- - - แต่	- - - ใน	- อา - เอ	- - - -
ทำนอง	- - - ม	- - ร ม	- ด - ร	- - - -

หมายเหตุ. โดย กณพ กิ้มเฉี้ยง, 2567

ตารางที่ 4 *การว่าบทในกาล (ต่อ)*

คำร้อง	- - - เอ	- เหะ - เอ	- - - เอ	- เห อะ เห	- เอา แล วะ	- เหะ - เอ	- - เหะ เอ	- - เหะ เอ
ทำนอง	- - - ม	- ซ - ด	- - - ร	- ด ร ม	- ซ ซ ซ	- ม - ซ	- - ล ซ	- - ร ม

คำร้อง	- - - เห	- - อะ เห	อะ เห - -	- เอ หะ เอ	- - อะ เอ่อ	เอิง เอิง - เอย	- - อะ เอ่อ	เอิง เอย - ก่อน
ทำนอง	- - - ซ	- - ร ม	ร ซ - -	- ม ร ด	- - ร ด	ร ม - ร	- - ด ล	ด ร - ด

ช่วงท้ายทอดจังหวะลงสั้น ๆ

หมายเหตุ. โดย กณพ กิ้มเฉี้ยง, 2567

3.2.3) วัวพันหลัก[1] หมายถึง ลักษณะทำนองว่าบทที่มีเสียงตกอยู่ในเสียงเดียวตลอดทำนอง หรือมีการเปลี่ยนเสียงตกเล็กน้อยแต่ยังคงเสียงตกเดิมไว้ ดังตัวอย่าง

ตารางที่ 5 *การว่าบทลำนอนโศกเศร้าจิต*

คำร้อง	- - - ฮึ	- เอิง - เออ	- เออ ฮึ เออ	- เอิง - เอย	- ว่า - โลม	- - - ลูบ	- - - จูบ	- - - น้อง
ทำนอง	- - - ม์	ด์ ม์ ร์ ร์	- ม์ ซ์ ม์	- ร์ - ร์	- ด์ - ล	- - - ร์	- - - ด์	- - - ร์

คำร้อง	- เอ เหะ เอ	- เหะ เอ	- ละ ฮึ เอ	- เอ - เอ่	- - - เออ	เออ เอิง เอย	- ประ - -	- คอง - เล่น
ทำนอง	- ม์ ร์ ด์	- - ร์ ม์	- ร์ ซ์ ม์	- ร์ - ด์	- - - ร์	ม์ ร์ ด์ ล	- ซ์ - -	- ม์ - ร์

หมายเหตุ. โดย กณพ กิ้มเฉี้ยง, 2567

3.2.4) สลับสองเสียง หมายถึงทำนองว่าบทที่มีลีลาทำนองที่มีเสียงตกหลัก 2 เสียง สลับกันไปมาในทำนอง ดังตัวอย่าง

ตารางที่ 6 *การว่าบทสักวาเราจะว่าลำ*

คำร้อง	- - - หวัง	- - จะ ให้	- - - ท่าน	- - เจ้า งาน	- หวัง - หวัง	- หวัง - ให้	- ให้ - ท่าน	- - เจ้า งาน
ทำนอง	- - - ม	- - ร ม	- - - ด	- - ร ม	- ม - ซ	- ม - ม	- ม - ด	- - ร ม

คำร้อง	- - - -	- ท่าน - เอย	- ท่าน - เอย	- เห็น - ดู
ทำนอง	- - - -	- ม - ม	- ม - ด	- ร - ม

คำร้อง	- - - -	- ลูก คู่ เอย	- - - -	- ก่อน เคย ผ่อน
ทำนอง	- - - -	- ม ม ม	- - - -	- ม ร ด

คำร้อง	- เอ หะ เอ๊ะ	- เอหะค่อย	- - - ผ่อน	- - - ตาม	- เอ หะ เอ๊ะ	- เอหะค่อย	- - - ผ่อน	- - - ตาม
ทำนอง	- ม ร ซ	- ม ร ด	- - ร ด	- - ล ด	- ม ร ซ	- ม ร ด	- - ร ด	- - ล ด

หมายเหตุ. โดย กณพ กิ้มเฉี้ยง, 2567

[1] วัวพันหลัก มาจากชื่อกลอนกลบทเรื่องศิริวิบุลกิตติ์ ที่คำสุดท้ายของวรรคจะซ้ำกับคำแรกของวรรคถัดไป (องค์การค้าของคุรุสภา, 2519) เป็นกลอนกลบทที่ใช้ในการแสดงศิลปวัฒนธรรมพื้นบ้านภาคใต้

3.2.5) สำเนียงเฉพาะ หมายถึง ทำนองว่าบทที่มีโครงสร้างเชิงทำนองแบบเฉพาะของบทหรือทำนองนั้น และมีความแตกต่างไปจากโครงสร้างเชิงทำนองในบทอื่น ๆ ดังตัวอย่าง

ตารางที่ 7 *ตัวอย่างการว่าบทลำผีเสื้อน้ำ*

คำร้อง	- จะ กล่าว ถึง	- อ สุ รี
ทำนอง	- ฟ ฟ ฟ	- ฟ ฟ ซ

คำร้อง	- - - -	- เอิง - เออ	- เอ้ย - ผี	- เสื้อ - น้ำ	- - - -	- เอิง - เออ	- เอ้ย - ผี	- เสื้อ - น้ำ
ทำนอง	- - - -	- ฟ - ซ	- ล - ฟ	- ด - ร	- - - -	- ฟ - ซ	- ล - ฟ	- ด - ร

คำร้อง	- - - อยู่	- - ท้อง ถิ่น	- - - ทะ	- - เล วน	- - เอ่อ เออ	- เอิง - เอย	- อะ ฮึ เออ	- เอิง - เอ่ย
ทำนอง	- - - ล	- - ด ร	- - - ล	- - ซ ฟ	- - ด ฟ	- ซ - ล	- ซ ด ล	- ซ - ม

คำร้อง	- - หะ เอ่อ	- - เหอะ เอย	- เอ้ย - ชล	- ละ - สาย
ทำนอง	- - ร ด	- ร ม -	- ซ - ม	- ด - ร

บรรเลงเพลงพม่ารำขวาน
หมายเหตุ. โดย กณพ กิ้มเฉี้ยง, 2567

สรุปและอภิปรายผล

เนื้อเรื่องพระมาลัยที่ปรากฏในบทสวดพระมาลัยคณะแม่วันดี จันจำรัส มีต้นฉบับมาจากพระมาลัยคำสวดฉบับเก่าที่สันนิษฐานว่าแต่งขึ้นในสมัยรัชกาลที่ 3 โดยบทสวดพระมาลัยคณะแม่วันดีเป็นบทที่สืบทอดกันมาในคณะแบบมุขปาฐะ ทำให้มีความแตกต่างกับพระมาลัยคำสวดฉบับเก่าเล็กน้อย ทั้งยังปรากฏการนำบทอื่นที่อยู่นอกบทพระมาลัยคำสวดมาใช้ในการสวดพระมาลัย โดยสามารถแบ่งได้เป็น 5 ประเภท คือ 1) บทที่มีลักษณะเป็นการเบิกโรงและกล่าวลา คือบทที่ใช้ในตอนเริ่มและลาการแสดง 2) บทลำ คือ บทที่นำมาร้องเป็นทำนอง นำมาจากบทวรรณกรรมหรือบทวรรณคดี 3) บทที่มีเรื่องราวเกี่ยวกับพระพุทธศาสนา ปรากฏบทที่มาจากเรื่องพระมาลัยที่และนิทานชาดก 4) บทสักวา เป็นบทที่ใช้ในการสื่อสารกับผู้ชมผู้ฟัง และ 5) เพลงพื้นบ้านอื่น ๆ เช่น ลำตัด บอกชุด (ลิเกป่า)

ดนตรีประกอบการสวดพระมาลัยคณะแม่วันดี จันจำรัส ปรากฏการใช้เครื่องดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ประกอบการร้องสวดพระมาลัย ซึ่งเป็นหนึ่งในการพัฒนารูปแบบการสวดพระมาลัยไปตามภูมิปัญญาพื้นบ้าน ในอดีตนั้นไม่มีการบรรเลงดนตรีประกอบการสวดพระมาลัย และจะใช้เฉพาะเครื่องประกอบจังหวะประกอบการสวดเท่านั้น โดยจะใช้ปากว่าเป็นทำนองเพลงแทนเสียงดนตรี ต่อมาได้มีการนำดนตรีเข้ามาบรรเลงประกอบเพื่อคลายความเหนื่อยของผู้สวดจนกลายเป็นธรรมเนียมการสวดพระมาลัย มีบทบาทสำคัญในการสร้างบรรยากาศช่วยคลายความโศกเศร้าในงานศพ

ลักษณะโดยทั่วไปในการว่าบทแต่ละบทใช้ทำนองการว่าที่แตกต่างกัน ลักณะคล้ายทำนองเพลงพื้นบ้าน สั้น ไม่ซับซ้อน โดยมากมีจังหวะไม่ต่อเนื่อง มีลักษณะเด่นในการใช้ “เอ เหะ เอ” เอื้อนทำนอง สะท้อนภูมิปัญญาสร้างสรรค์ การว่าบทสวดพระมาลัยมีวิธีการว่าบทและใช้ทำนองที่เป็นเอกลักษณ์ มีโครงสร้างเชิงทำนอง 5 แบบที่ให้อรรถรสต่างกัน สามารถเล่าเรื่องราว สื่อความได้อย่างกระชับ

การสวดพระมาลัยทุกพื้นที่ตลอดจนการสวดในรูปแบบอื่น ๆ ที่พัฒนาการมาจากการสวดพระมาลัยเช่น สวดคฤหัสถ์หรือรำสวด ก็ใช้พระมาลัยคำสวดจากต้นฉบับเดียวกัน ดังที่สังเกตได้จากบทในกาลซึ่งเป็นบทแรกของเรื่องพระมาลัยที่จะเป็นบทสำคัญอันเป็นสัญลักษณ์ของพระมาลัยคำสวดเป็นวรรณกรรมพื้นบ้าน ประพันธ์ขึ้นสำหรับชาวบ้าน เขียนไว้ในรูปแบบร้อยกรองประเภทคำฉันท์และกาพย์ เพื่อให้เข้ากับทำนองสวดมีการใช้ถ้อยคำสละสลวย เน้นการเล่นสัมผัสอักษรภายในวรรค มักใช้คำสั้นที่เป็นภาษาเรียบง่าย (เด่นดาว ศิลปานนท์, 2553) ในปัจจุบัน คัมภีร์พระมาลัยคำสวดฉบับที่นิยมใช้กันแพร่หลายคือฉบับ ส.ธรรมภักดี เนื่องจากได้จัดจำหน่ายไปในวงกว้าง การสวดพระมาลัยในหลายพื้นที่ก็จะใช้พระมาลัยคำสวดฉบับนี้ในการสวดพระมาลัย ซึ่งก็เป็นพระมาลัยคำสวดที่มีเนื้อความคล้ายกัน ดังเช่นที่ปรากฏในการสวดพระมาลัยบ้านหนองขาว จังหวัดกาญจนบุรี (ปรมินท์ จารุวร, 2542) ที่จะใช้คัมภีร์พระมาลัยฉบับ ส.ธรรมภักดีในการสวดพระมาลัยเป็นหลัก สำหรับการสวดพระมาลัยของอำเภอไชยาก็มีการสืบทอดบทสวดพระมาลัยแบบมุขปาฐะโดยไม่มีการจดบันทึกเป็นลายลักษณ์อักษร และจากข้อมูลการศึกษาประเพณีสวดพระมาลัยของชาวอำเภอไชยา พบว่าบทที่ใช้สวดพระมาลัยแบ่งออกเป็น 2 ส่วน คือ ส่วนแรกคือส่วนที่เป็นเนื้อหาเกี่ยวกับพระมาลัย เป็นเนื้อความในบทสวดที่ปรากฏในหนังสือมาลัย นิยมเรียกว่า “บทในกาล” มีที่มาจากวรรคขึ้นต้นของบทสวดพระมาลัยว่า “ในกาลอันลับล้น” อีกส่วนคือบทที่อยู่นอกเนื้อหาของบทสวดพระมาลัย (อร่ามรัตน์ ด้วงชนะ, 2538) จะเห็นได้ว่าแท้จริงแล้ว บทพระมาลัยคำสวดที่ใช้ในการสวดพระมาลัยก็คือบทพระมาลัยคำสวดที่มาจากต้นฉบับเดียวกันทั้งสิ้น แต่ด้วยการสืบทอดแบบมุขปาฐะจึงส่งผลให้พระมาลัยคำสวดแต่ละฉบับมีความแตกต่างกันไปเล็กน้อย

การสวดหรือการร้องลำนอกนั้น ปรากฏในการสวดพระมาลัยหลากหลายท้องถิ่น เสมือนเป็นวัฒนธรรมที่อยู่ควบคู่กับการสวดพระมาลัยมาแต่โบราณแล้ว เพราะจากการศึกษาข้อมูลในกฎหมายตราสามดวงก็ปรากฏข้อความว่า “*...สับปรุษทายกนิมนสวดพระมาไลย ไม่สวดต้องตามเนื้อความพระบาฬีร้องเปนลำนำ แขก จีน ญวณ มอญ ฝารัง...*” (คุรุสภา, 2505 น. 226) สะท้อนว่า การร้องลำนำและการสวดพระมาลัยนั้นเป็นสิ่งที่อยู่คู่กันมานานแล้วในอดีต

การสวดพระมาลัยนั้นมีรูปแบบการสวดหลายลักษณะตามภูมิปัญญาท้องถิ่น ดนตรีประกอบการสวดพระมาลัยก็มีความหลากหลายแตกต่างกันไปตามลักษณะของการสวดพระมาลัย ดังที่ปรากฏในหลายลักษณะดังนี้ 1) หากเป็นการสวดพระมาลัยในลักษณะการสวดมนต์ ก็จะไม่มีการนำเครื่องดนตรีมาใช้บรรเลงประกอบการสวด 2) บางพื้นที่มีการสวดพระมาลัยในลักษณะเป็นทำนองเข้าจังหวะ แต่ก็ไม่ได้ทำเสียงจังหวะหรือนำเครื่องดนตรีมาบรรเลง 3) บางพื้นที่ก็มีการทำจังหวะประกอบการสวดโดยไม่ใช้เครื่องดนตรี เช่นการใช้ตาลปัตรเคาะจังหวะ 4) ในบางพื้นที่มีการใช้เฉพาะเครื่องประกอบจังหวะมาบรรเลง (โดยไม่ใช้เครื่องดนตรีดำเนินทำนอง) 5) บางพื้นที่มีการใช้เครื่องดนตรีดำเนินทำนองมาบรรเลงคั่นระหว่างสวดเพื่อให้ผู้สวดได้พัก และ 6) ในบางพื้นที่ก็มีการใช้เครื่องดนตรีบรรเลงทำนองสลับรับส่งสัมพันธ์ไปกับทำนองสวด เป็นต้น

การสวดพระมาลัยของคณะแม่วันดี จันจำรัส มีการใช้ทำนองสวดหรือว่าบทแต่ละบทแตกต่างกัน นอกจากนี้ยังพบว่า ในบางพื้นที่ก็มีการใช้ทำนองสวดพระมาลัยที่เปลี่ยนแปลงไปตามฉันทลักษณ์ของบท ซึ่งหากเป็นบทประเภทใดก็จะใช้ทำนองสำหรับสวดบทประเภทนั้น เช่น ทำนองฉันท์ใช้สำหรับบทฉันท์ เพราะทำนองที่ใช้จะมีความสัมพันธ์กับฉันทลักษณ์บทอยู่แล้ว จึงทำให้สวดได้โดยง่าย ทำนองที่ใช้สวดจึงขึ้นอยู่กับฉันทลักษณ์ของบทประพันธ์ (ปรมินท์ จารุวร, 2542)

ข้อเสนอแนะ

การสวดพระมาลัยภาคใต้ โดยเฉพาะในพื้นที่อำเภอไชยา อำเภอท่าชนะ จังหวัดสุราษฎร์ธานี ที่เคยเป็นที่นิยมอย่างมากในอดีต ปัจจุบันนั้นขาดการสืบทอดจนถือได้ว่าศิลปวัฒนธรรมพื้นบ้านที่ใกล้สูญหาย จึงควรมีการศึกษาค้นคว้าทางวิชาการเพื่อให้เกิดการอนุรักษ์องค์ความรู้ภูมิปัญญาเพลงพื้นบ้านภาคใต้ต่อไป

รายการอ้างอิง

เกษร เขตนิคม. (2560). *สาธิตการแสดงพื้นเมือง “สวดมาลัย”*. https://www.youtube.com/watch?v=gsZP23UvUmc&t=2180s

แก้ว ผลความดี. (ม.ป.ป.). *พระมาลัยคำสวด.* ม.ป.ท.

คุรุสภา. (2505). *กฎหมายตราสามดวง เล่ม 4.* โรงพิมพ์คุรุสภา.

เด่นดาว ศิลปานนท์. (2553). *แกะรอยพระมาลัย.* มิวเซียมเพรส.

บุษกร บิณฑสันต์. (2554). *ดนตรีภาคใต้: ศิลปิน การถ่ายทอดความรู้ พิธีกรรมและความเชื่อ*. สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

ปรมินท์ จารุวร. (2542). *การสืบทอดทำนองสวดและประเพณีสวดพระมาลัยที่บ้านหนองขาว จังหวัดกาญจนบุรี* [วิทยานิพนธ์หลักสูตรอักษรศาสตรมหาบัณฑิต]. บัณฑิตวิทยาลัยจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

พระครูวรวิริยคุณ. (2563). พระมาลัย: วรรณกรรมท้องถิ่นที่มีอิทธิพลต่อวิธีคิดของคนในภาคใต้, *สารนครศรีธรรมราช. 50*(5), 53-59.

มาลัย. (2477). *มาลัย*. ม.ป.ท.

สำนักงานวัฒนธรรมจังหวัดนครศรีธรรมราช. (2555). *การสวดพระมาลัยคณะครูแก้ว ผลความดี*. โรงพิมพ์กรีนโซน.

ห้องสมุดดิจิทัลวัชรญาณ. (ม.ป.ป.). *บทละครเรื่องรามเกียรติ์ พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช*. https://vajirayana.org/บทละครเรื่องรามเกียรติ์/สมุดไทยเล่มที่-5

องค์การค้าของคุรุสภา. (2519). *ชุมนุมตำรากลอนฉบับหอพระสมุดวชิรญาณ* (พิมพ์ครั้งที่ 2). โรงพิมพ์คุรุสภาลาดพร้าว.

อร่ามรัตน์ ด้วงชนะ. (2538). *การศึกษาประเพณีสวดพระมาลัยของชาวอำเภอไชยา จังหวัดสุราษฎร์ธานี* [ปริญญานิพนธ์หลักสูตรศิลปศาสตรมหาบัณฑิต]. มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ.

บทความวิจัย (Research Article)

การพัฒนาหลักสูตรฝึกอบรมนาฏศิลป์ ชุด ระบำพรหมาสตร์

The Development of Training Curriculum for Thai Classical Dance: The Phrommat Dance Suite

นัฐพล จันทร์พิธาร / Nattapon Junpitarn
สาขาวิชานาฏศิลป์ศึกษา คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยเทคโนโลยีราชมงคลธัญบุรี
E-mail: nattapon_J@mail.rmutt.ac.th
มาโนช บุญทองเล็ก / Manoch Boontonglek
สาขาวิชานาฏศิลป์ศึกษา คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยเทคโนโลยีราชมงคลธัญบุรี
*Corresponding author E-mail: manoch_b@rmutt.ac.th
กัญชพร ตันทอง / Kanchaporn Tunthong
สาขาวิชานาฏศิลป์ศึกษา คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยเทคโนโลยีราชมงคลธัญบุรี
E-mail: kanchaporn_t@rmutt.ac.th
ประวิทย์ ฤทธิบูลย์ / Pravit Rittibul
สาขาวิชานาฏศิลป์ศึกษา คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยเทคโนโลยีราชมงคลธัญบุรี
E-mail: pravit@rmutt.ac.th

Received: November 11, 2025 **Revised:** November 13, 2025 **Accepted:** December 2, 2025 **Published:** December 29, 2025

บทคัดย่อ

บทความวิจัยนี้มีวัตถุประสงค์เพื่อ 1) พัฒนาหลักสูตรฝึกอบรมนาฏศิลป์ ชุด ระบำพรหมาสตร์ 2) ศึกษาผลการใช้หลักสูตรและการประเมินผลหลักสูตรฝึกอบรม และ 3) ศึกษาความพึงพอใจในการเข้าร่วมหลักสูตรฝึกอบรม กลุ่มเป้าหมายสัมภาษณ์เพื่อศึกษาความต้องการพัฒนาหลักสูตรฝึกอบรมแบบเจาะจง จำนวน 55 คน ประกอบด้วย ผู้บริหาร จำนวน 1 คน หัวหน้ากลุ่มสาระการเรียนรู้ศิลปะ จำนวน 1 คน ครูวิชานาฏศิลป์โรงเรียนสตรียะลา จังหวัดยะลา จำนวน 3 คน และนักเรียนชุมนมนาฏศิลป์ไทย ระดับมัธยมศึกษาตอนปลาย โรงเรียนสตรียะลา จังหวัดยะลา จำนวน 50 คน กลุ่มตัวอย่างการวิจัย ได้แก่ นักเรียนชุมชุมนาฏศิลป์ โรงเรียนสตรียะลา จังหวัดยะลา ภาคเรียนที่ 2 ปีการศึกษา 2567 จำนวน 20 คน โดยใช้วิธีการคัดเลือกแบบอาสาสมัคร (Voluntary Selection) ที่มีความสนใจในหลักสูตรฝึกอบรมนาฏศิลป์ ชุดระบำพรหมาสตร์ เครื่องมือที่ใช้ในการวิจัย ได้แก่ แบบสอบถามความต้องการในการพัฒนาหลักสูตรฝึกอบรม หลักสูตรฝึกอบรม แบบทดสอบวัดผลสัมฤทธิ์ทางการเรียน แบบประเมินทักษะปฏิบัติการขับร้องเพลงการแสดง แบบประเมินทักษะปฏิบัติท่ารำการแสดง และแบบสอบถามความพึงพอใจ สถิติที่ใช้ในการวิจัย ได้แก่ ค่าเฉลี่ย ค่าส่วนเบี่ยงเบนมาตรฐาน และค่าที

ผลการวิจัยพบว่า 1) หลักสูตรฝึกอบรมนาฏศิลป์ ชุด ระบำพรหมาสตร์ ใช้แนวคิดการสอนทักษะปฏิบัติของซิมพ์ซันเป็นแนวทางในการพัฒนาหลักสูตรจัดฝึกอบรม มี 10 องค์ประกอบ ได้แก่ หลักการ จุดมุ่งหมายการอบรม โครงสร้าง ขอบข่ายเนื้อหา เวลาการอบรม การดำเนินการจัดอบรม กิจกรรมการอบรม

การวัดและประเมินผล โครงสร้างแผนการจัดฝึกอบรม และแผนกิจกรรมฝึกอบรม จำนวน 6 แผน รวม 21 ชั่วโมง 2) ผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนหลักสูตรฝึกอบรม ด้านความรู้ มีผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนสูงกว่าก่อนเรียน อย่างมีนัยสำคัญทางสถิติที่ระดับ .05 ด้านทักษะปฏิบัติการขับร้องเพลงการแสดง มีค่าเฉลี่ยเท่ากับ 9 คะแนน จากคะแนนเต็ม 10 คะแนน ค่าเบี่ยงเบนมาตรฐานเท่ากับ 0.90 อยู่ในระดับดีมาก ด้านทักษะปฏิบัติท่ารำการแสดง ครั้งที่ 2 สูงกว่าครั้งที่ 1 โดยครั้งที่ 1 มีค่าเฉลี่ยเท่ากับ 6 คะแนน จากคะแนนเต็ม 10 คะแนน ค่าเบี่ยงเบนมาตรฐานเท่ากับ 0.78 อยู่ในระดับปานกลาง ครั้งที่ 2 มีค่าเฉลี่ยเท่ากับ 9 คะแนน จากคะแนนเต็ม 10 คะแนน ค่าเบี่ยงเบนมาตรฐานเท่ากับ 1.06 อยู่ในระดับดีมาก

คำสำคัญ: การพัฒนาหลักสูตร, หลักสูตรฝึกอบรม, หลักสูตรนาฏศิลป์, ระบำพรหมาสตร์

Abstract

This research aims to 1) develop a training curriculum for Thai classical dance: The Phrommat Dance Suite, 2) examine the results of curriculum implementation and evaluation, and 3) assess participants' satisfaction with the training curriculum. The target population was obtained through purposive sampling. There were 55 participants, including one school administrator, one head of the Arts Learning Area, three Thai classical dance teachers from Satri Yala School, Yala Province, and fifty members of the Thai Classical Dance Club at the upper secondary level of Satri Yala School. The sample comprised 20 students during the second semester of the 2024 academic year, which selected through voluntary participation method following their interest specifically in the Phrommat Dance Suite. Research instruments included a needs-assessment questionnaire, the developed training curriculum, an academic achievement test, a singing performance assessment form, a Thai classical dance performance assessment form, and a satisfaction questionnaire. Data were analyzed using descriptive statistics, including mean, standard deviation, and t-test.

The findings showed that 1) the developed training curriculum was based on Simpson's practical skills, with ten key components: principles, training objectives, curriculum structure, content scope, training time, training implementation, training activities, measurement and evaluation, training plan structure, and six training activity plans, totaling 21 hours. 2) The learning achievement was significantly improved at the 0.05 level. Singing performance skills were at a very good level, with a mean score of 9.00 and a standard deviation of 0.90. Dance performance skills were also markedly improved with the first assessment at a moderate level for a mean score of 6.00 and a standard deviation of 0.78 and the second assessment at a very good level for a mean score of 9.00 and a standard deviation of 1.06

Keywords: Curriculum development, Training curriculum, Thai classical dance, Phrommat Dance Suite

บทนำ

นาฏศิลป์ไทยถือว่าเป็นศาสตร์ทางศิลปะที่สำคัญยิ่ง เป็นสิ่งที่บ่งบอกถึงความเป็นชาติไทยด้วยรูปแบบของการแสดงที่มีลีลาอันอ่อนช้อยงดงาม แสดงออกถึงความประณีตแฝงด้วยจินตนาการและศิลปะที่ละเอียดอ่อนของคนไทยบ่งบอกถึงความมีอารยธรรมอันรุ่งเรือง และความมั่นคงของชาติที่สืบทอดกันมาแต่โบราณกาล (สุมนมาลย์ นิ่มเนติพันธ์, 2545) ในกระบวนการสืบทอดจะเกิดขึ้นด้วยการถ่ายทอดความรู้จากบรมครูทางด้านนาฏศิลป์จากรุ่นสู่รุ่น ลักษณะการถ่ายทอดจะเป็นไปตามความเห็นชอบของศิลปินที่มีฝีมือของแต่ละคณะและแต่บุคคล ตามความสามารถที่ถ่ายทอดทักษะให้อย่างเข้มข้น อีกส่วนหนึ่งขึ้นอยู่กับความสามารถของผู้เรียนโดยไม่ต้องอาศัยหลักสูตรและไม่ต้องมีเวลาเรียนเป็นตัวกำหนดการเรียนการสอน แต่การเรียนการสอนจะเกิดขึ้นเมื่อไรก็ได้ตามความสะดวกและเห็นชอบของครูผู้สอน สิ่งที่ได้รับการถ่ายทอดมาจะปรับเปลี่ยนไปตามความสามารถของผู้รับการถ่ายทอด ซึ่งอยู่ในดุลยพินิจของครูผู้สอนเป็นสำคัญในการจัดการเรียนการสอนนาฏศิลป์ไทย จะเน้นการฝึกทักษะการปฏิบัติให้เกิดความชำนาญด้วย บทเรียนที่ซ้ำ ๆ ย้ำเนื้อหา การฝึกเป็นระยะเวลานานพอสมควรจนกระทั่งผู้รับการฝึกสามารถจดจำท่าทางซึ่งเป็นหลักใหญ่ ๆ ได้จากนั้นครูผู้สอนจะถ่ายทอดกลวิธีเพื่อให้ลีลาท่ารำงดงามยิ่งขึ้นเป็นการเฉพาะตัว สำหรับลูกศิษย์รายบุคคล (ประเมษฐ์ บุณยะชัย, 2547) โดยส่วนใหญ่นักเรียนที่เรียนนาฏศิลป์จะต้องมีการฝึกทักษะให้คล่องแคล่วและมีความถูกต้อง ดังนั้นผู้เรียนต้องมีความต้องอดทน และมีความพยายามในการฝึกซ้อมที่จะต้องอาศัยทักษะการฝึกฝนเพื่อให้เกิดความชำนาญไว้ใช้ในการแสดง และเพื่อที่จะได้รักษาศิลปะประจำชาติไทยเอาไว้ โดยศาสตร์ทางด้านนาฏศิลป์ไทยนั้นจะประกอบด้วยองค์ประกอบต่าง ๆ เช่น ท่ารำ จังหวะ การใช้พื้นที่ การใช้อารมณ์ เป็นต้น อีกทั้งศาสตร์ด้านนาฏศิลป์ไทยเป็นการเสริมสร้างบุคลิกภาพ ความกล้าแสดงออก และคุณภาพชีวิตของผู้ศึกษารวมทั้งยังเป็นการสร้างนาฏยศิลปินให้มีความเชี่ยวชาญ และสามารถใช้นาฏศิลป์เป็นอาชีพเลี้ยงตนเอง ดังนั้นการทำให้นาฏศิลป์ไทยเจริญรุ่งเรืองต่อไปนั้น ต้องมีการอนุรักษ์พัฒนาบำรุงและส่งเสริมให้คนไทยตระหนัก ต่อการสืบทอดและจัดระเบียบแบบแผนให้งดงามยิ่งขึ้นสู่อนุชนรุ่นหลัง (เรณู โกศินานนท์, 2545)

ระบำ ตามพจนานุกรมฉบับราชบัณฑิตยสถาน พ.ศ. 2554 แปลว่า การฟ้อนรำเป็นชุด หรืออีกนัยหนึ่งคือ การฟ้อนรำ มุ่งหมายเพียงเพื่อความงดงามของศิลปะการรำ และการรื่นเริงบันเทิงใจไม่แสดงเป็นเรื่องราว ประกอบด้วยผู้แสดงจำนวนมากกว่า 2 คนขึ้นไป มีจุดประสงค์เพื่อแสดงความงดงามประกอบกับการแต่งกายที่สวยงาม เนื้อเพลง ดนตรีที่ไพเราะน่าฟัง และเน้นความพร้อมเพรียงการแปรแถว ในขณะแสดงมีทั้งการรำแบบใช้บท คือ มีบทร้อง และการรำตามทำนองเพลง คือไม่มีบทร้องระบำในโขน เป็นกระบวนท่ารำนำมาจากท่ารำใน แม่บท เพลงช้า และเพลงเร็ว มีจังหวะในการรำตามลำดับคือจากจังหวะช้าไปเร็วในตอนท้าย การแสดงระบำในโขนจะเน้นความงดงามในเรื่องของการแต่งกายเนื้อหาสำคัญของการดำเนินเรื่องและจัดรูปแบบการแปรแถวเข้ากับฉากหรือเวทีแสดง ระบำพรหมาสตร์ เป็นระบำ ชุดหนึ่งที่อยู่ในการแสดงโขนเรื่องรามเกียรติ์ ชุดศึกพรหมาสตร์ หรือเรียกอีกอย่างหนึ่งว่า “ระบำหน้าช้าง” เนื้อเรื่องกล่าวถึง อินทรชิตโอรสของทศกัณฐ์แปลงเป็นพระอินทร์ทรงช้างเอราวัณ ไพร่พลยักษ์แปลงเป็นเทพบุตรและเทพธิดาชวนกันจัดระบำด้วยท่ารำที่สวยงามเพื่อลวงพระลักษมณ์และพลวานร (หอสมุดแห่งชาติ, 2533) ซึ่งระบำพรหมาสตร์จัดเป็นระบำมาตรฐานที่อยู่ในการแสดงที่มีลักษณะการแต่งกายยืนเครื่องพระ-นาง ตลอดจนท่ารำ เพลงร้องและดนตรีได้กำหนดไว้เป็นแบบแผน มีลักษณะเฉพาะตัวตามแบบของนาฏศิลป์ไทย ได้กำหนดแบบแผนกระบวนการรำเป็นที่ยอมรับกันมาช้านานแล้วไม่ควรแก้ไขและดัดแปลงไปจากเดิม

การฝึกอบรม คือกระบวนการที่จัดขึ้นเป็นระบบในการเพิ่มพูนความรู้ ความสามารถ ทักษะ และทัศนคติ เพิ่มประสิทธิภาพในการทำงาน การจัดหลักสูตรฝึกอบรมหรือการจัดหลักสูตรระยะสั้น เป็นหลักสูตรที่

สร้างขึ้นโดยมีจุดมุ่งหมายเฉพาะเจาะจงเป็นเรื่อง ๆ เฉพาะอย่างสำหรับกลุ่มบุคคลบางกลุ่มเพื่อเพิ่มพูนความรู้ ประสบการณ์ หรือปรับเปลี่ยนพฤติกรรมทัศนคติของบุคคลไปในทางที่ต้องการโดยใช้ระยะเวลาไม่ยาวนานนัก หลักสูตรระยะสั้นหมายถึงหลักสูตรรายวิชาเลือกในโรงเรียนที่ครูสร้างขึ้น หลักสูตรฝึกอบรมเฉพาะเรื่องสำหรับบุคลากรในโรงเรียน สำหรับผู้ปกครองและคนในชุมชน หรือหลักสูตรฝึกอบรมเพื่อบริการวิชาการวิชาชีพให้แก่ชุมชน หรือหลักสูตรฝึกอบรมสำหรับบุคลากรในหน่วยงานต่าง ๆ (พิมสิริ วงศ์ชูชัยสถิต และคณะ, 2567) โรงเรียนสตรียะลา จังหวัดยะลา ซึ่งมีประวัติการจัดการศึกษามายาวนานกว่า 80 ปี ได้ตระหนักถึงความสำคัญของการสืบสานนาฏศิลป์ไทย โดยบรรจุรายวิชานาฏศิลป์ไทยไว้ในหลักสูตร เพื่อให้นักเรียนได้เรียนรู้และซึมซับวัฒนธรรมประจำชาติ รวมทั้งต่อยอดองค์ความรู้ไปสู่ระดับที่สูงขึ้น ซึ่งสอดคล้องกับ Rittibul, Boontonglek, Orachun, Ngerndang & Boonsong (2024) ที่พัฒนารูปแบบการจัดการเรียนรู้เพื่อมุ่งพัฒนาให้ผู้เรียนเกิดความรู้ความเข้าใจ มีทักษะวิธีการทางศิลปะ เกิดความซาบซึ้งในคุณค่าของศิลปะ เปิดโอกาสให้ผู้เรียนแสดงออกอย่างอิสระในศิลปะแขนงต่าง ๆ อย่างไรก็ตาม การจัดการเรียนการสอนในห้องเรียนยังมีข้อจำกัดด้านเวลา ทำให้ผู้เรียนที่มีความสนใจและมีทักษะทางนาฏศิลป์ไม่สามารถฝึกฝนได้อย่างเต็มที่ ซึ่งการเรียนการสอนในรายวิชานาฏศิลป์ไทยนั้น ส่วนใหญ่เป็นการเลียนแบบโดยครูผู้สอนรำนำและให้ผู้เรียนรำตาม ดังนั้นการเรียนการสอนในรายวิชานาฏศิลป์ไทยนั้นผู้สอนจะต้องเป็นผู้ชำนาญทั้งในด้านทฤษฎีและทักษะปฏิบัติในสาขาของตนเป็นอย่างมาก อีกทั้งต้องมีกลวิธีและวิธีการถ่ายทอดสู่ผู้เรียนได้เป็นอย่างดี เพราะในการเรียนนาฏศิลป์นั้นมีกระบวนท่ารำและเพลงรำอยู่มากมายทั้งการแสดงที่สร้างสรรค์ขึ้นใหม่ในยุคปัจจุบัน (Boontonglek, Rittibul, Orachun & Boonsong, 2023) ซึ่ง ดวงเดือน จันทร์เจริญ (2560) ได้กล่าวว่า การพัฒนาหลักสูตรฝึกอบรมเป็นการจัดกิจกรรมโดยใช้กระบวนการที่สร้างขึ้นเพื่อให้ผู้เข้าร่วมอบรมเกิดการเรียนรู้และเพิ่มพูนความรู้ ความเข้าใจ ทักษะ และเปลี่ยนแปลงทัศนคติที่ดีขึ้น และเป็นเทคนิคสำคัญในการช่วยพัฒนาผู้เข้าร่วมอบรม อีกทั้งสามารถนำความรู้ที่ได้รับไปปฏิบัติได้อย่างถูกต้องเหมาะสมและเกิดประโยชน์ได้ตามเป้าหมายที่ได้กำหนดไว้

จากเหตุผลดังกล่าว ผู้วิจัยจึงเล็งเห็นความจำเป็นในการพัฒนา “หลักสูตรฝึกอบรมนาฏศิลป์ ชุด ระบำพรหมาสตร์” เพื่อนำไปใช้สำหรับผู้เรียนได้ฝึกฝนเพิ่มเติมนอกเหนือจากเวลาเรียนปกติ เสริมสร้างความรู้ความเข้าใจ และทักษะเชิงปฏิบัติในระบำมาตรฐาน อีกทั้งยังเป็นการส่งเสริมให้ผู้เรียนมีจิตสำนึกในการอนุรักษ์ศิลปะการแสดงของชาติ ตลอดจนสามารถนำความรู้ไปใช้ในการแข่งขันทักษะทางวิชาการและการศึกษาต่อได้อย่างมีประสิทธิภาพ

การพัฒนาหลักสูตร

หลักสูตรเป็นหัวใจของการจัดการศึกษา เป็นแนวการกำหนดทิศทางของการศึกษาที่จะให้ความรู้ การเสริมสร้าง เจตคติ ตลอดทั้งการฝึกฝนในด้านต่าง ๆ เพื่อให้ผู้เรียนเกิดการพัฒนารอบด้าน หลักสูตรเป็นหลักและหัวใจของ การจัดการเรียนการสอน ทำให้การศึกษาดำเนินไปสู่เป้าหมายที่วางไว้และทำให้การศึกษามีประสิทธิภาพ (มารุต พัฒผล, 2567) จากการศึกษาความหมายของหลักสูตรจากแนวคิดของนักการศึกษาสามารถกล่าวได้ว่าหลักสูตร คือ ประสบการณ์ทั้งมวลที่จัดขึ้นเพื่อให้ผู้เรียนได้เรียนรู้และพัฒนาตนเองไปในทิศทางที่พึงปราถนาอย่างเหมาะสม และสอดคล้องกับสภาชีวิตความเป็นอยู่ของตนเองและชุมชน (วารีรัตน์ แก้วอุไร, 2564) โดยมีองค์ประกอบสำคัญ 4 ประการ คือ 1) วัตถุประสงค์ (Educational Purpose) ที่โรงเรียนต้องการให้ผู้เรียนเกิดผล 2) ประสบการณ์ (Educational Experience) ที่โรงเรียนจัดขึ้นเพื่อให้จุดมุ่งหมายบรรลุผล 3) วิธีการจัดประสบการณ์ (Organizational of Educational Experience) เพื่อให้การสอนเป็นไปอย่างมีคุณภาพ และ 4) วิธีการประเมิน (Determination of What to Evaluate) เพื่อตรวจสอบจุดมุ่งหมาย

ที่ตั้งไว้ (Tyler, 1949; Taba, 1962) นอกจากนี้ในการพัฒนาหลักสูตรยังต้องคำนึงถึงความสำคัญในการศึกษาการเปลี่ยนแปลงพฤติกรรมของผู้เรียน ทั้งด้านการคิด การปฏิบัติ และด้านเจตคติ โดยระบุเหตุผลความจำเป็นของการศึกษาความต้องการของผู้เรียน การกำหนดวัตถุประสงค์การศึกษาได้ถูกต้อง ส่วนวิธีการ ศึกษาความต้องการของผู้เรียน การสำรวจความสนใจของผู้เรียน มีหลากหลายวิธีการ เช่น การสัมภาษณ์ การสอบถาม การสังเกตพฤติกรรม ซึ่งการให้ความสำคัญกับการศึกษาความสนใจของผู้เรียนนี้ สอดคล้องกับแนวทางการศึกษาพิพัฒนาการนิยม (progressivism education) ที่มีจุดเน้นว่าการจัดการศึกษาที่ดีต้องเปิดโอกาสให้ผู้เรียนได้ปฏิบัติกิจกรรมทางการศึกษาที่สอดคล้องกับธรรมชาติและศักยภาพผู้เรียน การเรียนรู้เกิดจากการได้มีปฏิสัมพันธ์กับสิ่งต่างๆ รอบตัว และเรียนรู้ จากการประสบความสำเร็จรวมทั้งมีสิทธิและเสรีภาพ ตลอดจนมีความสุขในการเรียนรู้ (Dewey, 1916, 1938; Kilpatrick, 1918) ทั้งนี้ก่อนการนำหลักสูตรไปใช้จะต้องมีการประเมินหลักสูตรเพื่อให้ทราบว่าหลักสูตรที่พัฒนาขึ้นนั้นมีคุณภาพเช่นใด ควรปรับปรุงหรือพัฒนาหรือไม่ โดยเกณฑ์การประเมินคุณภาพของหลักสูตรมี 3 ข้อ คือ 1) เกณฑ์ความเป็น วิทยาศาสตร์ ได้แก่ ความเที่ยงตรงภายใน ความเที่ยงตรงภายนอก ความเชื่อมั่นความเป็นปรนัย 2) เกณฑ์การนำไปปฏิบัติได้จริง ได้แก่ ความสอดคล้องกับวัตถุประสงค์ของการประเมิน ความมีคุณค่าและความสำคัญ ความมีขอบเขตที่ชัดเจน ความน่าเชื่อถือ ความเหมาะสมของเวลา การเผยแพร่ผลการประเมิน และ3) เกณฑ์ด้านความคุ้มค่า (มารุต พัฒผล, 2567)

การฝึกอบรม

การฝึกอบรม หมายถึง กระบวนการพัฒนาความรู้ ความเข้าใจ ความชำนาญ และทัศนคติของบุคคล โดยมีวัตถุประสงค์เพื่อให้เกิด ความรู้ (Knowledge) ความเข้าใจ (Understand) ชำนาญ (Skill) และทัศนคติ (Attitude) (ธนพนธ์ ครองสระน้อย, 2563) การฝึกอบรมสามารถแบ่งออกได้หลายลักษณะ อาทิ 1) แบ่งตามลักษณะของผู้เข้ารับการฝึกอบรม (Trainee characteristic) 2) แบ่งตามลักษณะงานที่รับผิดชอบ (Job description) 3) แบ่งตามแหล่งของการฝึกอบรม (Sources of training) และ 4) แบ่งตามทักษะที่ต้องฝึก (Skills needed) นอกจากนี้ยังมีการแบ่งลักษณะของการฝึกอบรม ออกเป็นประเภทย่อย ๆ อีก 10 ประเภท ได้แก่ 1) การฝึกอบรมในขณะปฏิบัติงาน 2) การฝึกอบรมแบบการบรรยาย 3) การฝึกอบรมแบบการอภิปราย 4) การฝึกอบรมแบบเรียนรู้ด้วยตัวเอง 5) การฝึกอบรมแบบการให้คำปรึกษา 6) การฝึกอบรมแบบการสาธิต 7) การฝึกอบรมแบบการฝึกปฏิบัติ 8) การฝึกอบรมแบบการใช้กรณีศึกษา 9) การฝึกอบรม แบบการแสดงบทบาทสมมุติ และ 10) การฝึกอบรมแบบการใช้สถานการณ์จำลอง (ณัฐพล ภมรคณเสวิต และนิตยา วงศ์ภินันท์วัฒนา , 2561) โดยกระบวนการฝึกอบรมนั้น ประกอบด้วย 5 ขั้นตอน คือ 1) การคัดเลือกและออกแบบ การฝึกอบรม 2) การกำหนดวิธีการฝึกอบรมและสื่อ 3) การสร้างหรือพัฒนาเนื้อหาหลักสูตรและการฝึกอบรม 4) การดำเนินการฝึกอบรม และ 5) การประเมินและติดตามผล (วรรณสิริ ธุระแพง, เอกนฤน บางท่าไม้, ศิวนิต อรรถวุฒิกุล และสิทธิชัย ลายเสมา, 2566) หลังจากเสร็จสิ้นกระบวนการฝึกอบรม การวัดประเมินผลการฝึกอบรมถือเป็นขั้นตอนสำคัญที่จะทำให้ผู้จัดการอบรมนั้น ทราบว่าการจัดฝึกอบรมนั้น ๆ มีผลเป็นอย่างไร ตรงตามเป้าหมายหรือจุดประสงค์ที่ตั้งไว้หรือไม่ การประเมินผลการฝึกอบรมนั้นเป็นการตัดสินคุณค่าของโครงการหรือกิจกรรมการฝึกอบรม โดยใช้ข้อมูลที่เก็บรวบรวมมาเทียบกับเกณฑ์การตัดสินที่กำหนด แบ่งการประเมินผลการฝึกอบรมออกได้เป็น 4 ระดับ คือ 1) การประเมินการตอบสนองของผู้เข้ารับการอบรม 2) การประเมินการเรียนรู้ผู้เข้ารับการอบรม 3) การประเมินพฤติกรรมผู้เข้ารับการอบรม และ 4) การประเมินผลตอบแทนจากการอบรม

ระบำพรหมาสตร์

ระบำพรหมาสตร์ เป็นระบำชุดหนึ่งแทรกอยู่ในการแสดงโขนเรื่องรามเกียรติ์ ชุด ศึกพรหมาสตร์ ซึ่งเป็นบทพระนิพนธ์ของสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ ทรงแต่งเป็นบทคอนเสิร์ต สำหรับบรรเลงและขับร้องในงานต้อนรับแขกเมือง ในรัชกาลที่ 5 เดิมให้ชื่อว่า “อินทรชิตแผลงศรพรหมาสตร์” หรือชุด “ระบำพรหมาสตร์” มีชื่อเรียกอย่างหนึ่งว่า “ระบำหน้าช้าง” เพราะตามเนื้อเรื่องในบทคอนเสิร์ตนั้น กล่าวว่า อินทรชิต โอรสของ ทศกัณฐ์ใช้กลยุทธ์ลวงพระลักษมณ์และกองทัพวานรโดยอินทรชิตแปลงกายเป็นพระอินทร์ ทรงช้างเอราวัณแล้วให้บรรดาพลยักษ์แปลงกายเป็นเทพบุตร นางฟ้า ฟ้อนรำนำขบวนไป หน้าช้างเอราวัณ ผู้คิดประดิษฐ์ท่าระบำชุดนี้ คือ หม่อมเข็ม กุญชร (หม่อมของเจ้าพระยาเทเวศร์-วงศ์วิวัฒน์ ม.ร.ว. หลาน กุญชร) (พรเทพ บุญจันทร์เพ็ชร์, 2558)

วัตถุประสงค์

1. เพื่อพัฒนาหลักสูตรฝึกอบรมนาฏศิลป์ ชุด ระบำพรหมาสตร์
2. เพื่อศึกษาผลการใช้หลักสูตรและการประเมินผลหลักสูตรฝึกอบรมนาฏศิลป์ ชุด ระบำพรหมาสตร์
3. เพื่อศึกษาความพึงพอใจในการเข้าร่วมหลักสูตรฝึกอบรมนาฏศิลป์ ชุด ระบำพรหมาสตร์

ขอบเขตการวิจัย

งานวิจัยเรื่อง การพัฒนาหลักสูตรฝึกอบรมวิชานาฏศิลป์ ชุด ระบำพรหมาสตร์ ระดับมัธยมศึกษาตอนปลาย ขอบเขตงานวิจัย ออกเป็น 2 ระยะ ดังนี้

ขอบเขตด้านเนื้อหา

1) ระยะที่ 1 พัฒนาหลักสูตรฝึกอบรม

ผู้วิจัยได้ศึกษาทฤษฎี หลักการ เอกสาร ตำรา และงานวิจัยที่เกี่ยวข้องกับการพัฒนาหลักสูตรฝึกอบรม บทการแสดงละครเรื่องรามเกียรติ์ พระนิพนธ์ของสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอเจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ ความรู้เกี่ยวกับชุด ระบำพรหมมาสตร์ ได้แก่ ความหมาย ที่มา ลักษณะรูปแบบการแสดง เนื้อร้อง ทำนองเพลง ดนตรี การร้อง และการปฏิบัติท่ารำ

2) ระยะที่ 2 ทดลองใช้และประเมินผลหลักสูตรฝึกอบรม

หลักสูตรฝึกอบรมวิชานาฏศิลป์ ชุด ระบำพรหมาสตร์ ระดับมัธยมศึกษาตอนปลาย ได้กำหนดเนื้อหาในการศึกษา ออกเป็น 3 ส่วน คือ ภาคทฤษฎี ภาคการปฏิบัติ และประเมินผล ได้แก่

- ภาคทฤษฎี ประกอบด้วยเนื้อหาสาระสำคัญ ได้แก่ ความหมายและความเป็นมาของการระบำการแสดงระบำมาตฐานตามรูปแบบนาฏศิลป์ไทย ประวัติที่มา รูปแบบ และองค์ประกอบการแสดง ชุด ระบำพรหมาสตร์

- ภาคปฏิบัติ การฝึกปฏิบัติการร้องเพลงและการฝึกปฏิบัติท่ารำการแสดง ชุด ระบำพรหมาสตร์

- ประเมินผล ผู้วิจัยดำเนินการประเมินผลหลักสูตรโดยการให้นักเรียนทำแบบทดสอบความรู้ก่อนและหลังเรียน เรื่อง ประวัติความเป็นมา รูปแบบ และองค์ประกอบการแสดง ชุด ระบำพรหมาสตร์ ด้วยแบบทดสอบปรนัย 4 ตัวเลือก จำนวน 20 ข้อ ประเมินผลการปฏิบัติ การร้องเพลงและการปฏิบัติท่ารำการแสดง ชุดระบำพรหมาสตร์ โดยใช้แบบประเมินทักษะการปฏิบัติ และให้นักเรียนประเมินความพึงพอใจในการฝึกอบรมหลังจากเข้าร่วมการฝึกอบรมการแสดง ชุดระบำพรหมาสตร์

กลุ่มเป้าหมายในการศึกษาความต้องการในการพัฒนาหลักสูตรฝึกอบรม

กลุ่มเป้าหมายในการศึกษาความต้องการในการพัฒนาหลักสูตรฝึกอบรม ได้มาจากการเลือกแบบเจาะจง จำนวน 55 คน ประกอบด้วย ผู้บริหาร จำนวน 1 คน หัวหน้ากลุ่มสาระการเรียนรู้ศิลปะ จำนวน 1 คน ครูวิชานาฏศิลป์โรงเรียนสตรียะลา จังหวัดยะลา จำนวน 3 คน และนักเรียนชุมนุมนาฏศิลป์ไทย ระดับมัธยมศึกษาตอนปลาย โรงเรียนสตรียะลา จังหวัดยะลา จำนวน 50 คน

ประชากรและกลุ่มตัวอย่างในการทดลองใช้และประเมินผลหลักสูตรฝึกอบรม

ประชากร ได้แก่ นักเรียนชุมนุมนาฏศิลป์ โรงเรียนสตรียะลา จังหวัดยะลา ภาคเรียนที่ 2 ปีการศึกษา 2567 จำนวน 50 คน

กลุ่มตัวอย่าง ได้แก่ นักเรียนชุมนุมนาฏศิลป์ โรงเรียนสตรียะลา จังหวัดยะลา ภาคเรียนที่ 2 ปีการศึกษา 2567 จำนวน 20 คน โดยใช้วิธีการคัดเลือกแบบอาสาสมัคร (Voluntary Selection) ที่มีความสนใจในหลักสูตรฝึกอบรมนาฏศิลป์ ชุดระบำพรหมาสตร์

ขอบเขตด้านเวลาและสถานที่

งานวิจัยเรื่อง การพัฒนาหลักสูตรฝึกอบรมวิชานาฏศิลป์ ชุด ระบำพรหมาสตร์ ระดับมัธยมศึกษาตอนปลาย กำหนดขอบเขตระยะเวลาในการดำเนินการวิจัย ดังนี้

1) ระยะที่ 1 พัฒนาหลักสูตรฝึกอบรม

ภาคเรียนที่ 2 ในปีการศึกษา 2567 ณ โรงเรียนสตรียะลา จังหวัดยะลา

2) ระยะที่ 2 ทดลองใช้และประเมินผลหลักสูตรฝึกอบรม

ระยะเวลาในการประเมินผล หลักสูตรฝึกอบรมวิชานาฏศิลป์ ชุด ระบำพรหมาสตร์ ระดับมัธยมศึกษาตอนปลาย จำนวน 6 วัน รวมทั้งสิ้น 21 ชั่วโมง

วิธีการดำเนินการวิจัย

งานวิจัยเรื่อง การพัฒนาหลักสูตรฝึกอบรมวิชานาฏศิลป์ ชุด ระบำพรหมาสตร์ เป็นการวิจัยทางด้านการศึกษาแบบผสานวิธี (Mixed Method Research) โดยใช้ระเบียบวิธีวิจัยเชิงคุณภาพและเชิงปริมาณในลักษณะคู่ขนาน โดยมีขั้นตอนในการดำเนินงานวิจัย แบ่งออกเป็น 2 ระยะ ดังนี้

ระยะที่ 1 พัฒนาหลักสูตรฝึกอบรม

1. ศึกษาเอกสาร ตำรา และงานวิจัยที่เกี่ยวข้องกับการพัฒนาหลักสูตร หลักสูตรฝึกอบรม หลักสูตรกลุ่มสาระการเรียนรู้ศิลปะ ระดับชั้นมัธยมศึกษาตอนปลาย โรงเรียนสตรียะลา และความรู้เกี่ยวกับระบำพรหมาสตร์

2. สร้างเครื่องมือเพื่อใช้ในการเก็บข้อมูลสำหรับพัฒนาหลักสูตรฝึกอบรมนาฏศิลป์ ชุด ระบำพรหมาสตร์ และนำเครื่องมือที่พัฒนาขึ้นเสนอต่อผู้เชี่ยวชาญ จำนวน 3 ท่าน เพื่อตรวจพิจารณาความสอดคล้องเหมาะสมของเครื่องมือ โดยใช้การหาค่าความสอดคล้อง (IOC) ในด้านต่าง ๆ จากการประเมินของผู้เชี่ยวชาญ มีหลักเกณฑ์การให้คะแนน ดังนี้ (สมนึก ภัททิยธนี, 2555)

ข้อคำถามที่สอดคล้อง	ให้คะแนน +1
ข้อคำถามที่ไม่แน่ใจว่าสอดคล้อง	ให้คะแนน 0
ข้อคำถามที่ไม่สอดคล้อง	ให้คะแนน -1

3. สร้างแบบสอบถามความต้องการในการพัฒนาหลักสูตรฝึกอบรมนาฏศิลป์ ชุด ระบำพรหมาสตร์ แบบเลือกตอบ (Checklist) จำนวน 3 ตอน ประกอบด้วย ตอนที่ 1 ข้อมูลทั่วไปเกี่ยวกับผู้ตอบแบบสอบถาม

ตอนที่ 2 ข้อมูลเกี่ยวกับความต้องการในการพัฒนาหลักสูตร และตอนที่ 3 ข้อเสนอแนะ/ความคิดเห็นอื่น ๆ เกี่ยวกับการพัฒนาหลักสูตร ตรวจสอบความสอดคล้อง (IOC) ของเนื้อหา ซึ่งมีค่า (IOC) มีค่าเท่ากับ 0.9

4. นำเครื่องมือที่สร้างขึ้นเก็บข้อมูลจากกลุ่มเป้าหมาย จำนวน 55 คน ด้วยการเลือกกลุ่มเป้าหมายแบบเจาะจง

5. นำข้อมูลที่ได้จากการสอบถามความต้องการในการพัฒนาหลักสูตรฝึกอบรมนาฏศิลป์ ชุด ระบำพรหมาสตร์ มาวิเคราะห์หาค่าเฉลี่ยร่วมกับการวิเคราะห์เชิงเนื้อหา เพื่อนำไปออกแบบหลักสูตรฝึกอบรมนาฏศิลป์ ชุด ระบำพรหมาสตร์

6. นำหลักสูตรฝึกอบรมนาฏศิลป์ ชุด ระบำพรหมาสตร์ เสนอต่อผู้เชี่ยวชาญ จำนวน 3 ท่าน เพื่อตรวจพิจารณาความสอดคล้องเหมาะสมของเครื่องมือ โดยใช้การหาค่าความสอดคล้อง (IOC) ในด้านต่าง ๆ จากการประเมินของผู้เชี่ยวชาญ มีหลักเกณฑ์การให้คะแนน ดังนี้ (สมนึก ภัททิยธนี, 2555)

ข้อคำถามที่สอดคล้อง	ให้คะแนน +1
ข้อคำถามที่ไม่แน่ใจว่าสอดคล้อง	ให้คะแนน 0
ข้อคำถามที่ไม่สอดคล้อง	ให้คะแนน -1

ตรวจสอบความสอดคล้อง (IOC) ของเนื้อหา ซึ่งมีค่า (IOC) มีค่าเท่ากับ 0.9 หลังจากนั้นนำข้อเสนอแนะจากผู้เชี่ยวชาญมาปรับปรุงแก้ไขหลักสูตรฝึกอบรมให้เสร็จสมบูรณ์

7. สร้างเครื่องมือเพื่อใช้ประกอบการฝึกอบรมนาฏศิลป์ ชุด ระบำพรหมาสตร์ และนำเครื่องมือที่พัฒนาขึ้นเสนอต่อผู้เชี่ยวชาญ จำนวน 3 ท่าน เพื่อตรวจพิจารณาความสอดคล้องเหมาะสมของเครื่องมือ โดยใช้การหาค่าความสอดคล้อง (IOC) ในด้านต่าง ๆ จากการประเมินของผู้เชี่ยวชาญ มีหลักเกณฑ์การให้คะแนน ดังนี้ (สมนึก ภัททิยธนี, 2555)

ข้อคำถามที่สอดคล้อง	ให้คะแนน +1
ข้อคำถามที่ไม่แน่ใจว่าสอดคล้อง	ให้คะแนน 0
ข้อคำถามที่ไม่สอดคล้อง	ให้คะแนน -1

ประกอบด้วย

1. แบบทดสอบความรู้ก่อนและหลังเรียน เรื่อง ประวัติความเป็นมา รูปแบบ และองค์ประกอบการแสดง ชุด ระบำพรหมาสตร์ ด้วยแบบทดสอบปรนัย 4 ตัวเลือก จำนวน 20 ข้อ ตรวจสอบความสอดคล้อง (IOC) ของเนื้อหา มีค่าเท่ากับ 0.9 หาค่าความยากง่าย มีค่าอยู่ระหว่าง 0.20-0.80 และหาค่าอำนาจจำแนกโดยใช้สูตรสัมประสิทธิ์สหสัมพันธ์แบบพอยท์ไบซีเรียล (Point Biserial Correlation Coefficient) มีค่าเท่ากับ 0.54

2. แบบประเมินทักษะการปฏิบัติการขับร้องเพลงการแสดง ชุด ระบำพรหมาสตร์ โดยใช้เกณฑ์การให้คะแนน จำนวน 4 ข้อ 10 คะแนน ประกอบด้วย เนื้อเพลงถูกต้อง (4 คะแนน) ร้องเพลงได้ถูกต้องตามจังหวะ (2 คะแนน) การแบ่งวรรคได้ถูกต้อง (2 คะแนน) และอักขระถูกต้อง (2 คะแนน) ตรวจสอบความสอดคล้อง (IOC) ของเนื้อหา ซึ่งมีค่า (IOC) มีค่าเท่ากับ 0.9

3. แบบประเมินทักษะการปฏิบัติท่ารำการแสดง ชุด ระบำพรหมาสตร์ โดยใช้เกณฑ์การให้คะแนน จำนวน 4 ข้อ 10 คะแนน ประกอบด้วย ความถูกต้องของท่ารำและการมีปฏิภาณไหวพริบการแก้ไขสถานการณ์ได้ (4 คะแนน) ความแม่นยำในการใช้จังหวะและความสวยงามของโครงสร้างท่ารำ (3 คะแนน) การสื่ออารมณ์ในการแสดงได้อย่างถูกต้อง (2 คะแนน) และตั้งใจมีความพยายามในการเรียนรู้ (1 คะแนน) ตรวจสอบความสอดคล้อง (IOC) ของเนื้อหา ซึ่งมีค่า (IOC) มีค่าเท่ากับ 0.9

4.แบบสอบถามความพึงพอใจในการเข้าร่วมหลักสูตรฝึกอบรมนาฏศิลป์ ชุด ระบำพรหมาสตร์ จำนวน 3 ตอน ประกอบด้วย ตอนที่ 1 ข้อมูลทั่วไปเกี่ยวกับผู้ตอบแบบสอบถามความพึงพอใจ ตอนที่ 2 ข้อมูลเกี่ยวกับความพึงพอใจ จำนวน 18 ข้อ และตอนที่ 3 ข้อคิดเห็น/ข้อเสนอแนะ 4 ด้าน ประกอบด้วย ด้านครูผู้สอน ด้านความรู้ ด้านการจัดกิจกรรมการฝึกอบรม และด้านระยะเวลา/สถานที่/อาหาร โดยใช้เกณฑ์การให้คะแนนแบบ Rating Scale 5 ระดับ

มากที่สุด	มีค่าเท่ากับ	5 คะแนน
มาก	มีค่าเท่ากับ	4 คะแนน
ปานกลาง	มีค่าเท่ากับ	3 คะแนน
น้อย	มีค่าเท่ากับ	2 คะแนน
น้อยที่สุด	มีค่าเท่ากับ	1 คะแนน

ตรวจสอบความสอดคล้อง (IOC) ของเนื้อหา ซึ่งมีค่า (IOC) มีค่าเท่ากับ 0.9 หลังจากนั้นนำข้อเสนอแนะจากผู้เชี่ยวชาญมาปรับปรุงแก้ไขเครื่องมือต่าง ๆ ให้เสร็จสมบูรณ์

ระยะที่ 2 ทดลองใช้และประเมินผลหลักสูตรฝึกอบรม

1. ทดลองใช้หลักสูตรฝึกอบรมนาฏศิลป์ ชุด ระบำพรหมาสตร์ กับกลุ่มตัวอย่าง ระยะเวลา จำนวน 6 วัน รวม 21 ชั่วโมง

- แผนกิจกรรมการฝึกอบรมที่ 1 จำนวน 3 ชั่วโมง เรื่อง เรียนรู้ประวัติการแสดง ชุด ระบำพรหมาสตร์
- แผนกิจกรรมการฝึกอบรมที่ 2 จำนวน 3 ชั่วโมง เรื่อง ขับร้องเพลงระบำพรหมาสตร์
- แผนกิจกรรมการฝึกอบรมที่ 3 จำนวน 3 ชั่วโมง เรื่อง การฝึกปฏิบัติท่ารำ ชุด ระบำพรหมาสตร์ (ครั้งที่ 1)
- แผนกิจกรรมการฝึกอบรมที่ 4 จำนวน 3 ชั่วโมง เรื่อง การฝึกปฏิบัติท่ารำ ชุด ระบำพรหมาสตร์ (ครั้งที่ 2)
- แผนกิจกรรมการฝึกอบรมที่ 5 จำนวน 3 ชั่วโมง เรื่อง การฝึกปฏิบัติท่ารำ ชุด ระบำพรหมาสตร์ (ครั้งที่ 3)
- แผนกิจกรรมการฝึกอบรมที่ 6 จำนวน 6 ชั่วโมง เรื่อง นำเสนอผลสัมฤทธิ์การแสดง ชุด ระบำพรหมาสตร์

2. ดำเนินการทดลองใช้หลักสูตรฝึกอบรมนาฏศิลป์ ชุด ระบำพรหมาสตร์ ผู้วิจัยประเมินผลหลักสูตรด้วยการให้กลุ่มตัวอย่าง จำนวน 20 คน โดยใช้วิธีการคัดเลือกแบบอาสาสมัคร (Voluntary Selection) ที่มีความสนใจในหลักสูตรฝึกอบรมนาฏศิลป์ ชุดระบำพรหมาสตร์ ทำแบบทดสอบความรู้ก่อนและหลังเรียน เรื่อง ประวัติความเป็นมา รูปแบบ และองค์ประกอบการแสดง ชุด ระบำพรหมาสตร์ ด้วยแบบทดสอบปรนัย 4 ตัวเลือก จำนวน 20 ข้อ หลังจากนั้นประเมินผลทักษะการปฏิบัติการขับร้องเพลงการแสดง ชุด ระบำพรหมาสตร์ และทักษะการปฏิบัติท่ารำการแสดง ชุด ระบำพรหมาสตร์ โดยใช้แบบประเมินทักษะการปฏิบัติ และเมื่อดำเนินการทดลองใช้หลักสูตรเสร็จสิ้น ผู้วิจัยให้กลุ่มตัวอย่างประเมินความพึงพอใจหลังจากเข้าร่วมการฝึกอบรม ด้วยแบบสอบถามความพึงพอใจในการเข้าร่วมหลักสูตรฝึกอบรมนาฏศิลป์ ชุด ระบำพรหมาสตร์

3. นำคะแนนที่ได้จากการทดสอบความรู้ก่อนและหลังเรียน มาวิเคราะห์ โดยการหาค่าเฉลี่ย ค่าส่วนเบี่ยงเบนมาตรฐาน และเปรียบเทียบคะแนนก่อนเรียนและหลังเรียน โดยใช้สถิติทดสอบที

4. นำคะแนนที่ได้จากการประเมินผลทักษะการปฏิบัติการขับร้องเพลงการแสดง และทักษะการปฏิบัติท่ารำการแสดง ชุด ระบำพรหมาสตร์ มาวิเคราะห์ โดยการหาค่าเฉลี่ย ค่าส่วนเบี่ยงเบนมาตรฐาน และเทียบกับเกณฑ์ในการแปลผล ดังนี้

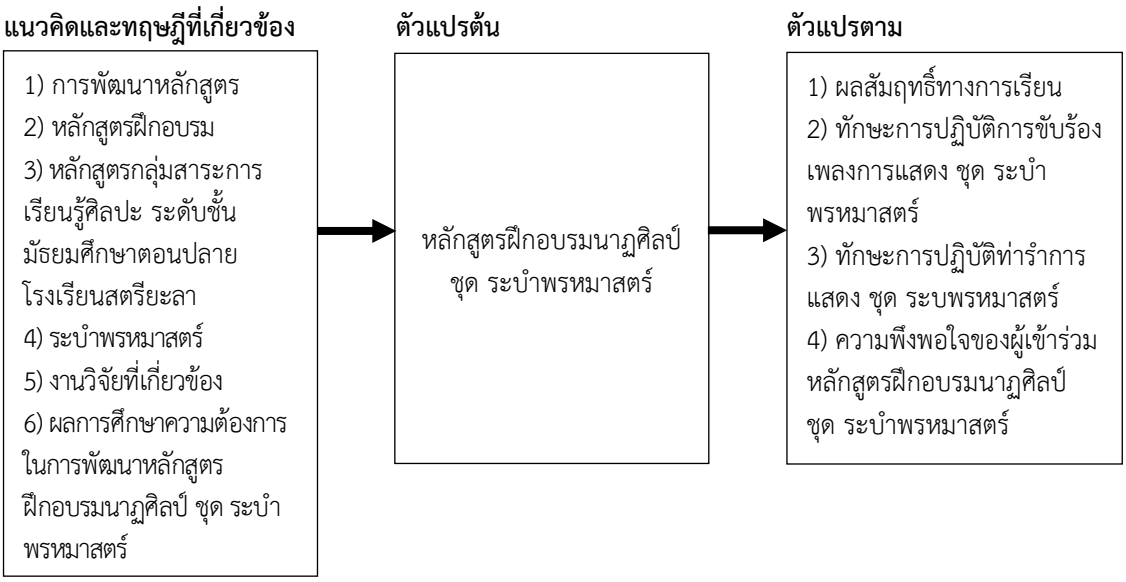
คะแนน 9 - 10 หมายถึง ระดับ ดีมาก
คะแนน 7 - 8 หมายถึง ระดับ ดี
คะแนน 5 - 6 หมายถึง ระดับ ปานกลาง
คะแนน 3 - 4 หมายถึง ระดับ พอใช้
คะแนน 1 - 2 หมายถึง ระดับ ปรับปรุง

5. นำคะแนนที่ได้จากการประเมินผลความพึงพอใจในการเข้าร่วมหลักสูตรฝึกอบรมนาฏศิลป์ ชุด ระบำพรหมาสตร์ มาวิเคราะห์ โดยการหาค่าเฉลี่ย ค่าส่วนเบี่ยงเบนมาตรฐาน และเทียบกับเกณฑ์ในการแปลผล ดังนี้

คะแนน 4.50 - 5.00 หมายถึง ระดับ มากที่สุด
คะแนน 3.50 - 4.49 หมายถึง ระดับ มาก
คะแนน 2.50 - 3.49 หมายถึง ระดับ ปานกลาง
คะแนน 1.50 - 2.49 หมายถึง ระดับ น้อย
คะแนน 0.00 - 1.49 หมายถึง ระดับ น้อยที่สุด

ผู้วิจัยศึกษาข้อมูลพื้นฐานด้วยการทบทวนเอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้องเกี่ยวกับการพัฒนาหลักสูตรการฝึกอบรม รวมทั้งสัมภาษณ์ผู้เชี่ยวชาญ เกี่ยวกับความรู้ เทคนิค และวิธีการถ่ายทอดท่ารำการแสดง ชุด ระบำพรหมาสตร์ หลังจากนั้นนำข้อมูลมาสังเคราะห์ และพัฒนาหลักสูตรฝึกอบรม นำหลักสูตรที่พัฒนาขึ้นให้ผู้เชี่ยวชาญประเมิน นำหลักสูตรไปทดลองใช้และประเมินผลหลักสูตร ซึ่งมีความสอดคล้องกับวัตถุประสงค์การวิจัย ดังภาพที่ 1

ภาพที่ 1 *กรอบแนวคิดการวิจัย*



หมายเหตุ. โดย นัฐพล จันทร์พิธาร, 2568

ผลการวิจัย

1. ผู้วิจัยได้พัฒนาหลักสูตรฝึกอบรมนาฏศิลป์ ชุด ระบำพรหมาสตร์ โดยสอบถามความต้องการในการพัฒนาหลักสูตรฝึกอบรมจากกลุ่ม ผู้บริหาร หัวหน้ากลุ่มสาระการเรียนรู้ศิลปะ ครูวิชานาฏศิลป์ โรงเรียนสตรียะลา และนักเรียนชุมนมนาฏศิลป์ไทย ระดับมัธยมศึกษาตอนปลาย โรงเรียนสตรียะลา สามารถแสดงผลได้โดยกลุ่ม A หมายถึง ผู้บริหาร หัวหน้ากลุ่มสาระการเรียนรู้ศิลปะ และครูวิชานาฏศิลป์ และกลุ่ม B หมายถึง นักเรียน ดังตารางที่ 1

ตารางที่ 1 *ผลการเปรียบเทียบความต้องการพัฒนาหลักสูตรฝึกอบรมนาฏศิลป์ ชุด ระบำพรหมาสตร์*

ข้อที่	คำถาม	กลุ่ม A	กลุ่ม B
1	ท่านต้องการหลักสูตรฝึกอบรมรูปแบบใด	การฝึกอบรมแบบการฝึกปฏิบัติและการฝึกอบรมแบบบรรยาย	การฝึกอบรมแบบการฝึกปฏิบัติและการฝึกอบรมแบบสาธิต
2	เนื้อหา/ความรู้ เรื่องใดที่ท่านต้องการในหลักสูตรฝึกอบรม	การฝึกปฏิบัติการขับร้องเพลงประกอบการแสดง ระบำพรหมาสตร์ และความรู้เกี่ยวกับประวัติความเป็นมา รูปแบบ องค์ประกอบ การแสดง ระบำพรหมาสตร์	ความรู้เกี่ยวกับประวัติความเป็นมา รูปแบบ องค์ประกอบการแสดง ระบำพรหมาสตร์ และการฝึกปฏิบัติท่ารำการแสดง ชุด ระบำพรหมาสตร์
3	วิธีการจัดการเรียนรู้แบบใดที่ท่านต้องการในหลักสูตรฝึกอบรม	วิธีการสอนแบบสาธิต และวิธีการสอนแบบบรรยาย	วิธีการสอนแบบสาธิต และวิธีการสอนแบบบรรยาย
4	การวัดและประเมินผลแบบใดที่ท่านต้องการในหลักสูตรฝึกอบรม	วัดและประเมินผลโดยใช้แบบทดสอบ และวัดและประเมินผลโดยใช้แบบประเมินทักษะการปฏิบัติ	วัดและประเมินผลโดยครูผู้สอน และวัดและประเมินผลโดยใช้แบบประเมินทักษะการปฏิบัติ
5	สื่อ/เอกสาร รูปแบบใดที่ท่านต้องการในหลักสูตรฝึกอบรม	เอกสารประกอบการอบรม และสื่อวิดิทัศน์ท่ารำการแสดง	สื่อวิดิทัศน์ท่ารำการแสดง และ Youtube
6	สถานที่ที่ใช้ในการฝึกอบรม	ห้องเรียน และเวทีสำหรับการจัดการแสดง	ห้องเรียน และห้องประชุม
7	จำนวนวันที่เหมาะสมสำหรับการฝึกอบรม	4 วัน และ 6 วัน	4 วัน และ 6 วัน
8	ระยะเวลาที่เหมาะสมในการฝึกปฏิบัติ	3 ชั่วโมง/ครั้ง และ 2 ชั่วโมง/ครั้ง	3 ชั่วโมง/ครั้ง และ 2 ชั่วโมง/ครั้ง

หมายเหตุ. โดย นัฐพล จันทร์พิธาร, 2568

จากตารางที่ 1 แสดงผลการเปรียบเทียบความต้องการที่มีการเลือกตอบมากที่สุด 2 ลำดับ ในการพัฒนาหลักสูตรฝึกอบรมนาฏศิลป์ ชุด ระบำพรหมาสตร์ สำหรับผู้บริหาร หัวหน้ากลุ่มสาระการเรียนรู้ศิลปะ ครูวิชานาฏศิลป์ และนักเรียน พบว่า ทั้งสองกลุ่มมีความต้องการในการพัฒนาหลักสูตรที่เหมือนกันในเรื่องของ 1. วิธีการจัดการเรียนรู้ โดยใช้วิธีการสอนแบบสาธิตและวิธีการสอนแบบบรรยาย 2. จำนวนวันที่เหมาะสมสำหรับการฝึกอบรม จำนวน 4 วัน และ 6 วัน และ 3. ระยะเวลาที่เหมาะสมในการฝึกปฏิบัติ คือ 3 ชั่วโมง/ครั้ง และ 2 ชั่วโมง/ครั้ง นอกจากนี้ ผู้บริหาร หัวหน้ากลุ่มสาระการเรียนรู้ศิลปะ ครูวิชานาฏศิลป์ และนักเรียน

ยังให้ข้อเสนอแนะและความคิดเห็นอื่น ๆ เกี่ยวกับการพัฒนาหลักสูตรฝึกอบรมนาฏศิลป์ ชุด ระบำพรหมาสตร์ ดังนี้

1. ยินดีสนับสนุนหลักสูตรฝึกอบรมนี้ เป็นบูรณาการกับการแข่งขันศิลปหัตถกรรม ในการพัฒนานักเรียนที่ยังอ่อนต่อการฝึกฝน

2. อยากให้จัดกิจกรรมแบบนี้บ่อย ๆ ต้องการพัฒนาหลักสูตรฝึกอบรมที่บูรณาการกับรายวิชาอื่น ๆ โดยให้วิชานาฏศิลป์เป็นวิชานำร่อง

จากผลสำรวจความต้องการจากกลุ่มเป้าหมายแล้วผู้วิจัยได้นำข้อมูลดังกล่าวไปพัฒนาร่างหลักสูตรฝึกอบรมนาฏศิลป์ ชุดระบำพรหมาสตร์นำไปให้กับผู้เชี่ยวชาญจำนวน 3 ท่าน ตรวจพิจารณาและประเมินความสอดคล้องเหมาะสม โดยใช้การหาค่าความสอดคล้อง (IOC) จากการประเมิน พบว่า หลักสูตรฝึกอบรมนาฏศิลป์ ชุด ระบำพรหมาสตร์ มีค่า IOC = 0.9 ซึ่งสรุปได้ว่าหลักสูตรมีคุณภาพ และสอดคล้องกับวัตถุประสงค์ของการวิจัย สามารถนำไปใช้ได้ โดยมีข้อเสนอแนะจากผู้เชี่ยวชาญ เพื่อนำไปปรับปรุงหลักสูตรให้ดีขึ้น คือ ด้านข้อมูลทั่วไปเกี่ยวกับผู้ตอบแบบสอบถามใส่ข้อมูลอื่น ๆ เพิ่มได้หากผู้วิจัยต้องการ เช่น เพศ อายุ เป็นต้น ควรปรับตัวเลือกสถานที่ที่ใช้ในการฝึกอบรม เป็นเวทีหอประชุม ห้องเรียนปฏิบัติ อาคารอเนกประสงค์ และลาน รวมถึงเพิ่มตัวเลือกจำนวนวันที่เหมาะสมสำหรับการฝึกอบรม โดยหลักสูตรประกอบด้วย หลักการ จุดมุ่งหมายการอบรม โครงสร้าง ขอบข่ายเนื้อหา เวลาการอบรม การดำเนินการจัดอบรม กิจกรรมการอบรม การวัดและประเมินผล โครงสร้างแผนการจัดฝึกอบรม และแผนกิจกรรมฝึกอบรม รายละเอียดดังนี้

หลักการ

หลักสูตรฝึกอบรม การแสดง ชุดระบำพรหมาสตร์เป็นหลักสูตรระยะสั้น ที่มุ่งพัฒนาผู้เข้าฝึกอบรมได้เรียนรู้ถึงความเป็นมาของระบำพรหมาสตร์ ลักษณะรูปแบบการแสดง บทร้อง ทำนองเพลง และวงดนตรีประกอบการแสดง การแต่งกายประกอบการแสดง และกระบวนท่ารำของการแสดง ชุดระบำพรหมาสตร์ โดยใช้แนวคิดของซิมพ์ซัน เข้ามาเป็นตัวช่วยพัฒนาการฝึกอบรม เพื่อฝึกฝน ให้ผู้เข้ารับการฝึกอบรมเกิดความเชี่ยวชาญชำนาญการมากขึ้นจนผู้เข้ารับการอบรมเกิดผลลัพธ์ที่สูงขึ้นตามลำดับ

จุดมุ่งหมายการอบรม

1. เพื่อให้ผู้เข้ารับการฝึกอบรมมีความเข้าใจประวัติความเป็นมา ลักษณะและรูปแบบและองค์ประกอบของการแสดง ชุด ระบำพรหมาสตร์

2. เพื่อให้ผู้เข้ารับการฝึกอบรมมีความเข้าใจบทประพันธ์ บทร้อง ทำนองเพลง วงดนตรีที่ใช้บรรเลง ทักษะการปฏิบัติการขับร้องเพลงการแสดง และทักษะการปฏิบัติท่ารำเพลงประกอบการแสดง ชุด ระบำพรหมาสตร์

3. เพื่อให้ผู้เข้ารับการฝึกอบรมมีทัศนคติที่ดีต่อการร่วมกันอนุรักษ์ สืบสานการแสดงนาฏศิลป์ ชุด ระบำพรหมาสตร์

โครงสร้าง

มวลประสบการณ์ที่จัดฝึกอบรมเพื่อให้ผู้เข้ารับการอบรมเกิดการเรียนรู้ มีดังนี้

1. ความรู้เกี่ยวกับประวัติความเป็นมาของการแสดงระบำพรหมาสตร์
2. ความรู้เกี่ยวกับลักษณะและรูปแบบการแสดงระบำพรหมาสตร์
3. ความรู้เกี่ยวกับบทร้อง ทำนองเพลง และวงดนตรีประกอบการแสดง
4. ความรู้เกี่ยวกับการแต่งกายประกอบการแสดงระบำพรหมาสตร์

5. ความรู้เกี่ยวกับการอนุรักษ์ ระบำมาตรฐาน ชุดระบำพรหมาสตร์

6. ทักษะการร้องเพลงระบำพรหมาสตร์

7. ทักษะกระบวนปฏิบัติท่ารำเพลงระบำพรหมาสตร์

8. ทักษะการแสดงระบำพรหมาสตร์

ขอบข่ายเนื้อหา

ประกอบด้วย 6 สาระตามแผนกิจกรรมฝึกอบรม ดังนี้

1. แผนกิจกรรมฝึกอบรมที่ 1 เรียนรู้ประวัติการแสดง ชุด ระบำพรหมาสตร์กิจกรรมที่ครูผู้สอนให้ความรู้ประวัติความเป็นมาของการแสดง ชุด ระบำพรหมาสตร์ ลักษณะและรูปแบบการรำ การแต่งกาย บทประพันธ์ เนื้อร้อง และทำนองเพลงระบำพรหมาสตร์

2. แผนกิจกรรมฝึกอบรมที่ 2 ขับร้องเพลงระบำพรหมาสตร์ กิจกรรมที่ผู้เข้ารับการฝึกอบรมได้เรียนรู้และฝึกทักษะฟังจังหวะเพลง การอ่านเนื้อร้อง และร้องเพลงตามเนื้อร้องเพลงระบำพรหมาสตร์

3. แผนกิจกรรมฝึกอบรมที่ 3 การฝึกปฏิบัติท่ารำการแสดงชุด ระบำพรหมาสตร์ ครั้งที่ 1 กิจกรรมที่ครูผู้สอนสาธิตกระบวนท่ารำตามเพลงหน้าพาทย์ เริ่มปฏิบัติกระบวนท่ารำตามคำร้องและทำนองเพลงระบำพรหมาสตร์ครั้งที่ 1

4. แผนกิจกรรมฝึกอบรมที่ 4 การฝึกปฏิบัติท่ารำการแสดงชุด ระบำพรหมาสตร์ ครั้งที่ 2 กิจกรรมที่ครูผู้สอนสาธิตกระบวนท่ารำตามเพลงหน้าพาทย์ เริ่มปฏิบัติกระบวนท่ารำตามคำร้องและทำนองเพลงระบำพรหมาสตร์ ครั้งที่ 2

5. แผนกิจกรรมฝึกอบรมที่ 5 การฝึกปฏิบัติท่ารำการแสดงชุด ระบำพรหมาสตร์ ครั้งที่ 3 กิจกรรมที่ครูผู้สอนสาธิตกระบวนท่ารำตามเพลงหน้าพาทย์ เริ่มปฏิบัติกระบวนท่ารำตามคำร้องและทำนองเพลงระบำพรหมาสตร์ ครั้งที่ 3

6. แผนกิจกรรมฝึกอบรมที่ 6 การนำเสนอผลสัมฤทธิ์ กิจกรรมที่ผู้เข้ารับการฝึกอบรมต้องนำเสนอผลสัมฤทธิ์ที่ได้เข้าร่วมกิจกรรมรับการฝึกอบรมโดยนำเสนอเป็นกลุ่ม

เวลาการอบรม

หลักสูตรอบรมนี้ประกอบไปด้วย 6 กิจกรรม ใช้เวลาในการฝึกอบรม 6 วันจำนวน 21 ชั่วโมง แบ่งออกเป็น ทฤษฎี 3 ชั่วโมง ฝึกปฏิบัติ 12 ชั่วโมง และนำเสนอผลสัมฤทธิ์ 6 ชั่วโมง

แนวดำเนินการอบรม

1. บรรยายความรู้เกี่ยวกับการแสดง ชุดระบำพรหมาสตร์ ลักษณะ รูปแบบการแสดง บทร้อง ทำนองเพลง และวงดนตรีประกอบการแสดง การแต่งกายประกอบการแสดง

2. บรรยายและสาธิตการอ่านเนื้อร้อง ร้องเพลงระบำพรหมาสตร์ และสาธิตการปฏิบัติกระบวนท่ารำระบำพรหมาสตร์ โดยผู้วิจัยได้บูรณาการกระบวนการเรียนรู้ตามแนวคิดของซิมพ์ซัน (Simpson) โดยทั่วไปประกอบด้วย 7 ขั้นตอน ดังนี้

1. การรับรู้ (Perception) ผู้เรียนจะเริ่มรับรู้และเรียนรู้เกี่ยวกับพฤติกรรมหรือทักษะที่ต้องการปฏิบัติ ผ่านการสังเกต การอ่าน หรือการฟังคำอธิบาย ซึ่งเป็นขั้นเตรียมความพร้อมทางจิตใจและร่างกาย

2. การเตรียมความพร้อม (Set) ผู้เรียนมีการปรับตัวและเตรียมความพร้อมทั้งทางร่างกาย จิตใจ และอารมณ์ เพื่อให้พร้อมสำหรับการปฏิบัติทักษะนั้น ๆ

3. การเลียนแบบ (Guided Response/Imitation) ผู้เรียนสังเกตการสาธิตจากครูผู้สอนหรือแบบอย่างแล้วลงมือกระทำตามแบบอย่างภายใต้การควบคุมหรือการชี้แนะอย่างใกล้ชิดจากผู้สอน

4. การลงมือกระทำตามคำสั่ง (Mechanism/Manipulation) ผู้เรียนลงมือปฏิบัติทักษะนั้นด้วยตนเองโดยไม่มีแบบอย่าง แต่ยังคงอาศัยการนึกถึงขั้นตอนและปฏิบัติตามคำสั่งหรือขั้นตอนที่เรียนรู้มาจนสามารถทำได้คล่องแคล่วในระดับหนึ่ง

5. การกระทำจนเป็นกลไก/ความชำนาญ (Complex Overt Response/Articulation) ผู้เรียนสามารถปฏิบัติทักษะได้อย่างอัตโนมัติ คล่องแคล่ว แม่นยำ และรวดเร็ว โดยไม่ต้องคิดถึงขั้นตอนมากนัก หรือสามารถทำได้ด้วยตนเองอย่างต่อเนื่อง

6. การปรับปรุงและดัดแปลง (Adaptation) ผู้เรียนสามารถปรับปรุงทักษะที่ทำได้แล้วให้เข้ากับสถานการณ์ใหม่ ๆ หรือเงื่อนไขที่เปลี่ยนแปลงไปได้อย่างเหมาะสม

7. การคิดริเริ่มสร้างสรรค์ (Origination) ผู้เรียนสามารถนำทักษะพื้นฐานไปสร้างสรรค์หรือประดิษฐ์สิ่งใหม่ ๆ หรือแสดงพฤติกรรมใหม่ ๆ ที่มีความซับซ้อนและมีลักษณะเฉพาะตัว ซึ่งเป็นการประยุกต์ใช้ทักษะอย่างสูงสุด

3. นำเสนอผลสัมฤทธิ์การแสดง ชุด ระบำพรหมาสตร์

กิจกรรมการอบรม

กิจกรรมที่ 1 เรียนรู้ประวัติการแสดง ชุด ระบำพรหมาสตร์ ใช้วิธีการบรรยายความรู้เกี่ยวกับการแสดงระบำมาตรฐาน ชุด ระบำพรหมาสตร์ ลักษณะรูปแบบการแสดง บทร้อง ทำนองเพลง และวงดนตรีประกอบการแสดง การแต่งกายประกอบการแสดง โดยใช้รูปแบบการสอนกาเย่ (Gagne)

กิจกรรมที่ 2 ขับร้องเพลงระบำพรหมาสตร์ ใช้วิธีการบรรยายการอ่านเนื้อร้องและการร้องเพลงตามเนื้อร้องให้ผู้เข้ารับการอบรมฝึกทักษะการขับร้องโดยใช้รูปแบบการสอนแบบซิมพ์ซัน (Simpson)

กิจกรรมที่ 3 - 5 การฝึกปฏิบัติท่ารำการแสดง ชุด ระบำพรหมาสตร์ โดยแบ่งเป็น 3 ช่วงในการฝึกปฏิบัติ ใช้วิธีการบรรยายและสาธิตปฏิบัติกระบวนท่ารำ พร้อมเปิดสื่อการสอนกระบวนท่ารำ ชุด ระบำพรหมาสตร์ ให้ผู้เข้าอบรมได้เห็นถึงรายละเอียดเข้าใจบริบทของกระบวนท่ารำได้อย่างชัดเจน โดยใช้รูปแบบการสอนแบบซิมพ์ซัน (Simpson)

กิจกรรมที่ 6 การนำเสนอผลสัมฤทธิ์ ใช้วิธีการอภิปรายและนำเสนอการแสดงโดยใช้รูปแบบการสอนแบบซิมพ์ซัน (Simpson)

การวัดและประเมินผล

1. ใช้แบบทดสอบวัดผลสัมฤทธิ์ทางด้านความรู้ก่อน และหลังเรียน ในกิจกรรมที่ 1 ระบำพรหมาสตร์

2. ใช้แบบประเมินทักษะการร้องเพลงระบำพรหมสตร์ ในกิจกรรมที่ 2 ขับร้องเพลงระบำพรหมาสตร์

3. ใช้แบบประเมินทักษะปฏิบัติท่ารำระบำพรหมาสตร์ ในกิจกรรมที่ 3 การฝึกปฏิบัติท่ารำการแสดง ชุด ระบำพรหมาสตร์ ครั้งที่ 1

4. ใช้แบบประเมินทักษะปฏิบัติท่ารำระบำพรหมาสตร์ ในกิจกรรมที่ 4 การฝึกปฏิบัติท่ารำการแสดง ชุด ระบำพรหมาสตร์ ครั้งที่ 2

5. ใช้แบบประเมินทักษะปฏิบัติท่ารำระบำพรหมาสตร์ ในกิจกรรมที่ 5 การฝึกปฏิบัติท่ารำการแสดง ชุด ระบำพรหมาสตร์ ครั้งที่ 3

6. ใช้แบบประเมินการนำเสนอการแสดงและแบบประเมินการร้อง เพลงระบำพรหมาสตร์ ในกิจกรรมที่ 6 การนำเสนอผลสัมฤทธิ์

2. การศึกษาผลการใช้หลักสูตรและการประเมินผลหลักสูตรฝึกอบรมนาฏศิลป์ ชุด ระบำพรหมาสตร์ แบ่งออกเป็น 3 ด้าน คือ 1) ด้านความรู้เกี่ยวกับประวัติความเป็นมา รูปแบบ และองค์ประกอบการแสดง

ชุด ระบำพรหมาสตร์ 2) ด้านทักษะการปฏิบัติการขับร้องเพลงการแสดง ชุด ระบำพรหมาสตร์ และ 3) ด้านทักษะการปฏิบัติท่ารำการแสดง ชุด ระบำพรหมาสตร์ สรุปผล ได้ดังนี้

2.1 การศึกษาด้านความรู้เกี่ยวกับประวัติความเป็นมา รูปแบบ และองค์ประกอบการแสดง ชุด ระบำพรหมาสตร์

ผลการศึกษาเปรียบเทียบด้านความรู้เกี่ยวกับประวัติความเป็นมา รูปแบบ และองค์ประกอบการแสดง ก่อนและหลังฝึกอบรมนาฏศิลป์ ชุด ระบำพรหมาสตร์ ดังตารางที่ 2

ตารางที่ 2 *ผลการเปรียบเทียบผลสัมฤทธิ์ทางการเรียน เรื่อง ประวัติความเป็นมา รูปแบบ และองค์ประกอบการแสดง ชุด ระบำพรหมาสตร์ โดยใช้สถิติ t-test ในการทดสอบความแตกต่างก่อนและหลังเรียน*

การเปรียบเทียบผลสัมฤทธิ์ทางการเรียน เรื่อง ประวัติความเป็นมา รูปแบบ และองค์ประกอบการแสดง ชุด ระบำพรหมาสตร์					
การทดสอบ	**n**	$\bar{X}$	**S.D.**	**t**	**Sig.**
ก่อนเรียน	20	7.30	2.58	13.77*	.00
หลังเรียน	20	17.75	2.22		

*มีนัยสำคัญทางสถิติที่ระดับ .05

หมายเหตุ. โดย นัฐพล จันทร์พิธาร, 2568

จากตารางที่ 2 ผลการศึกษาเปรียบเทียบด้านความรู้ เรื่อง ประวัติความเป็นมา รูปแบบ และองค์ประกอบการแสดง ชุด ระบำพรหมาสตร์ พบว่า คะแนนผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนของกลุ่มตัวอย่างหลังเรียนสูงกว่าก่อนเรียน คะแนนก่อนเรียนมีค่าเฉลี่ยเท่ากับ 7.30 จากคะแนนเต็ม 20 คะแนน ค่าเบี่ยงเบนมาตรฐานเท่ากับ 2.58 และหลังเรียนมีค่าเฉลี่ยเท่ากับ 17.75 จากคะแนนเต็ม 20 คะแนน ค่าเบี่ยงเบนมาตรฐานเท่ากับ 2.22 เมื่อทดสอบโดยใช้สถิติ T-Test for Paired Samples Test พบว่าผลสัมฤทธิ์ทางการเรียน เรื่อง ประวัติความเป็นมา รูปแบบ และองค์ประกอบการแสดง ชุด ระบำพรหมาสตร์ ของกลุ่มตัวอย่างหลังเรียนสูงกว่าก่อนเรียน ซึ่งค่า t อยู่ที่ระดับ 13.77* อย่างมีนัยสำคัญทางสถิติที่ระดับ .05

2.2 การศึกษาด้านทักษะปฏิบัติการขับร้องเพลงการแสดง ชุด ระบำพรหมาสตร์

ผลการศึกษาด้านทักษะปฏิบัติการขับร้องเพลงการแสดง ชุด ระบำพรหมาสตร์ ดังตารางที่ 3

ตารางที่ 3 *ผลการวิเคราะห์คะแนนทักษะการปฏิบัติการขับร้องเพลงการแสดง ชุด ระบำพรหมาสตร์*

ประเด็นการประเมิน	**ทักษะการปฏิบัติการขับร้องเพลงการแสดง ชุด ระบำพรหมาสตร์**		**แปลผล**
	$\bar{X}$	**S.D.**	
1. เนื้อเพลงถูกต้องตามอักขระและภาษา (คะแนนเต็ม 4 คะแนน)	3	0.60	ดีมาก
2. ร้องเพลงได้ถูกต้องตามจังหวะ (คะแนนเต็ม 2 คะแนน)	2	0.47	ดีมาก
3. น้ำเสียงถูกต้องตามทำนองเพลง (คะแนนเต็ม 2 คะแนน)	2	0.49	ดีมาก
4. ความมั่นใจในการร้องเพลง (คะแนนเต็ม 2 คะแนน)	2	0.41	ดีมาก
รวม (10 คะแนน)	**9**	**0.90**	**ดีมาก**

หมายเหตุ. โดย นัฐพล จันทร์พิธาร, 2568

จากตารางที่ 3 การศึกษาทักษะการปฏิบัติการขับร้องเพลงการแสดง ชุด ระบำพรหมาสตร์ พบว่าของกลุ่มตัวอย่างในภาพรวมมีทักษะการปฏิบัติการขับร้องเพลงการแสดง ชุด ระบำพรหมาสตร์ อยู่ในระดับดีมาก มีค่าเฉลี่ยเท่ากับ 9 คะแนน จากคะแนนเต็ม 10 คะแนน ค่าเบี่ยงเบนมาตรฐานเท่ากับ 0.98

2.3 การศึกษาด้านทักษะการปฏิบัติท่ารำการแสดง ชุด ระบำพรหมาสตร์

ผลการศึกษาด้านทักษะการปฏิบัติท่ารำการแสดง ชุด ระบำพรหมาสตร์ ดังตารางที่ 4

ตารางที่ 4 *ผลการวิเคราะห์คะแนนทักษะการปฏิบัติท่ารำการแสดง ชุด ระบำพรหมาสตร์ ครั้งที่ 1 และครั้งที่ 2*

ประเด็นการประเมิน	ทักษะการปฏิบัติท่ารำการแสดง ชุด ระบำพรหมาสตร์ ครั้งที่ 1		ทักษะการปฏิบัติท่ารำการแสดง ชุด ระบำพรหมาสตร์ ครั้งที่ 2	
	$\bar{x}$	S.D.	$\bar{x}$	S.D.
1. ความถูกต้องของท่ารำและการมีปฏิภาณไหวพริบการแก้ไขสถานการณ์ได้ (คะแนนเต็ม 4 คะแนน)	2	0.55	4	0.61
2. ความแม่นยำในการใช้จังหวะและความสวยงามของโครงสร้างท่ารำ (คะแนนเต็ม 3 คะแนน)	2	0.47	3	0.47
3. การสื่ออารมณ์ในการแสดงได้อย่างถูกต้อง (คะแนนเต็ม 2 คะแนน)	1	0.47	2	0.47
4. ตั้งใจมีความพยายามในการเรียนรู้และอารมณ์ (คะแนนเต็ม 1 คะแนน)	1	0.50	1	0.00
รวม	**6**	**0.78**	9	**1.06**

หมายเหตุ. โดย นัฐพล จันทร์พิธาร, 2568

จากตารางที่ 4 การศึกษาด้านทักษะการปฏิบัติท่ารำการแสดง ชุด ระบำพรหมาสตร์ พบว่า ทักษะการปฏิบัติท่ารำการแสดง ชุด ระบำพรหมาสตร์ ของกลุ่มตัวอย่างนภาพรวมมีทักษะการปฏิบัติท่ารำการแสดง ชุด ระบำพรหมาสตร์ อยู่ในระดับดีมาก ครั้งที่ 2 สูงขึ้นกว่าครั้งที่ 1 โดยครั้งที่ 1 มีค่าเฉลี่ยเท่ากับ 6 คะแนน จากคะแนนเต็ม 10 คะแนน ค่าเบี่ยงเบนมาตรฐานเท่ากับ 0.78 อยู่ในระดับปานกลาง ครั้งที่ 2 มีค่าเฉลี่ยเท่ากับ 9 คะแนน จากคะแนนเต็ม 10 คะแนน ค่าเบี่ยงเบนมาตรฐานเท่ากับ 1.06 อยู่ในระดับดีมาก

3. การศึกษาความพึงพอใจของผู้เข้ารับการอบรมที่มีต่อหลักสูตรฝึกอบรมนาฏศิลป์ ชุด ระบำพรหมาสตร์

ผลการศึกษาความพึงพอใจของผู้เข้ารับการอบรมที่มีต่อหลักสูตรฝึกอบรมนาฏศิลป์ ชุด ระบำพรหมาสตร์ ดังตารางที่ 5

ตารางที่ 5 *ผลความพึงพอใจในการเข้าร่วมหลักสูตรฝึกอบรมนาฏศิลป์ ชุด ระบำพรหมาสตร์*

ด้านที่	ด้าน	$\bar{X}$	S.D.	แปลผล	อันดับ
1	ด้านครูผู้สอน	4.60	0.70	มากที่สุด	3
2	ด้านความรู้	4.74	0.51	มากที่สุด	1
3	ด้านการจัดกิจกรรมการฝึกอบรม	4.70	0.60	มากที่สุด	2
4	ด้านระยะเวลา/สถานที่/อาหาร	4.59	0.63	มากที่สุด	4
รวมทุกด้าน		**4.66**	**0.61**	**มากที่สุด**	**-**

หมายเหตุ. โดย นัฐพล จันทร์พิธาร, 2568

จากตารางที่ 5 ความพึงพอใจในการเข้าร่วมหลักสูตรฝึกอบรมนาฏศิลป์ ชุด ระบำพรหมาสตร์ พบว่า ความพึงพอใจของผู้เข้ารับการอบรมในภาพรวมอยู่ในระดับมากที่สุด มีค่าเฉลี่ยเท่ากับ 4.66 ค่าเบี่ยงเบนมาตรฐานเท่ากับ 0.61 หากพิจารณาเป็นรายด้านจะพบว่า ผู้เข้ารับการอบรมมีความพึงพอใจในด้านความรู้มากที่สุด มีค่าเฉลี่ยเท่ากับ 4.74 ค่าเบี่ยงเบนมาตรฐานเท่ากับ 0.51 รองลงมา ได้แก่ ด้านการจัดกิจกรรมการฝึกอบรม มีค่าเฉลี่ยเท่ากับ 4.70 ค่าเบี่ยงเบนมาตรฐานเท่ากับ 0.60 อยู่ในระดับมากที่สุด และน้อยที่สุด ได้แก่ ด้านระยะเวลา/สถานที่/อาหาร ค่าเฉลี่ยเท่ากับ 4.59 ค่าเบี่ยงเบนมาตรฐานเท่ากับ 0.63 อยู่ในระดับมากที่สุด

สรุปและอภิปรายผล

การวิจัย เรื่อง การพัฒนาหลักสูตรฝึกอบรมนาฏศิลป์ ชุด ระบำพรหมาสตร์ ผู้วิจัยแบ่งประเด็นการอภิปราย ออกเป็น 3 ประเด็น ตามวัตถุประสงค์ของการวิจัย ดังนี้

1. การพัฒนาหลักสูตรฝึกอบรมนาฏศิลป์ ชุด ระบำพรหมมาสตร์ มีกระบวนการพัฒนาหลักสูตร 2 ขั้นตอน ประกอบด้วย 1) การพัฒนาหลักสูตร และ 2) การทดลองใช้และประเมินผลหลักสูตร ซึ่งสอดคล้องกับ วราภรณ์ อาจคำไพ (2565): มารุต พัฒผล (2567) ที่กล่าวว่า การพัฒนาหลักสูตรมีรูปแบบการพัฒนาประกอบด้วย 3 ขั้นตอน ได้แก่ 1) การพัฒนาหลักสูตร 2) การทดลองใช้หลักสูตร และ 3) การประเมินผลหลักสูตร นอกจากนี้ยังสอดคล้องกับพระสุเมธ เอี่ยมบวร (2566) ที่กล่าวว่า การพัฒนาหลักสูตรฝึกอบรมมีกระบวนการพัฒนามาจากการสอบถามความต้องการในการจัดฝึกอบรมและนำข้อมูลที่ได้ไปพัฒนาหลักสูตร เมื่อได้หลักสูตรที่ตรงตามความต้องการแล้วนำไปทดลองใช้และประเมินผลความพึงพอใจต่อการใช้หลักสูตร ซึ่งในการพบวนการก่อนการพัฒนาหลักสูตรฝึกอบรมนาฏศิลป์ ชุด ระบำพรหมมาสตร์ ผู้วิจัยได้มีการสอบถามความต้องการในการพัฒนาหลักสูตรจากผู้เกี่ยวข้อง ประกอบด้วย ผู้บริหาร หัวหน้ากลุ่มสาระการเรียนรู้ศิลปะ ครูวิชานาฏศิลป์ และนักเรียน โรงเรียนโรงเรียนสตรียะลา ซึ่งตรงกันกับ พงศธร กัณหา (2567) ที่กล่าวว่า ผู้วิจัยได้ทำการสำรวจความต้องการในการพัฒนาหลักสูตรฝึกอบรมรายวิชานาฏศิลป์ ชุด รำโทนของดีโคราช จากผู้ที่เกี่ยวข้องเช่นกัน เมื่อผู้วิจัยได้ข้อมูลแล้ว จึงนำข้อมูลที่ได้ไปพัฒนาคู่มือหลักสูตรฝึกอบรมนาฏศิลป์ ชุด ระบำพรหมมาสตร์ ก่อนที่จะนำหลักสูตรไปทดลองใช้ ผู้วิจัยได้มีการนำหลักสูตรเสนอต่อผู้เชี่ยวชาญ จำนวน 3 ท่าน เพื่อประเมินคุณภาพของหลักสูตร โดยการหาค่าความสอดคล้อง (IOC) ผลการตรวจพิจารณาความเหมาะสมของหลักสูตร พบว่า หลักสูตรมีความเหมาะสม สามารถนำหลักสูตรไปใช้ได้ ซึ่งสัมพันธ์กับ ชีวานันท์ คนองมาก (2562) ที่กล่าวว่า การพัฒนาหลักสูตร “ฟ้อนออนซอนงามงอนไอ่คำ” กลุ่มสาระการเรียนรู้

ศิลปะ ชั้นมัธยมศึกษาตอนต้น มีคุณภาพอยู่ในระดับมากที่สุด สามารถนำหลักสูตรไปใช้ได้ แต่ต่างกันที่วิธีการประเมินคุณภาพหลักสูตรที่ใช้วิธีการให้ผู้เชี่ยวชาญ 5 ท่าน ประเมินโดยใช้มาตรประมาณค่า 5 ระดับ

2. ผลการใช้หลักสูตรและการประเมินผลหลักสูตรฝึกอบรมนาฏศิลป์ ชุด ระบำพรหมาสตร์ แบ่งประเด็นการอภิปราย ดังนี้

2.1 ผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนด้านความรู้ คะแนนผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนของกลุ่มตัวอย่างหลังเรียนสูงกว่าก่อนเรียน ทั้งนี้เป็นเพราะผู้วิจัยใช้วิธีสอนแบบบรรยาย (Lecture Method) ซึ่งเหมาะสมกับการสอนเนื้อหาด้านทฤษฎี ทำให้กลุ่มตัวอย่างมีผลสัมฤทธิ์ที่สูงขึ้น ซึ่งตรงกันกับพิมสิริ วงศ์ชูชัยสถิต (2567) ที่กล่าวว่า หลักสูตรฝึกอบรมการแสดง ชุด รำลงสรงสุหร่ายอุณรุท การจัดการเรียนรู้ด้านทฤษฎี ใช้วิธีการสอนแบบบรรยาย และผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนของกลุ่มตัวอย่างหลังเรียนสูงกว่าก่อนเรียนเช่นกัน ทั้งนี้ยังตรงกันกับดนัย จันทร์ศรี (2564) ที่ศึกษาการเปรียบเทียบผลสัมฤทธิ์การเรียนรู้เรื่อง เพลงช้า เพลงเร็ว เพลงเชิด และเพลงเสมอ โดยใช้รูปแบบการเรียนการสอนทักษะปฏิบัติของแฮร์โรว์กับการเรียนการสอนทักษะปฏิบัติแบบปกติ สำหรับนักเรียนชั้นมัธยมศึกษาปีที่ 1 ในแผนการจัดการเรียนรู้ที่ 1 ใช้วิธีการสอนแบบบรรยายในการจัดการเรียนรู้ด้านทฤษฎี เรื่อง ความรู้เบื้องต้นเกี่ยวกับเพลงหน้าพาทย์ เพลงช้า และเพลงเร็ว ผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนของกลุ่มตัวอย่างหลังเรียนสูงกว่าก่อนเรียน นอกจากนี้ยังสอดคล้องกับ ปวิชญา เนียมคำ (2558) ที่ศึกษาการพัฒนาหลักสูตรมรดกภูมิปัญญาทางวัฒนธรรม หนังใหญ่วัดสว่างอารมณ์ กลุ่มสาระการเรียนรู้ศิลปะ สำหรับนักเรียนชั้นมัธยมศึกษาปีที่ 5 ในแผนการจัดการเรียนรู้ที่ 1 ผู้วิจัยใช้วิธีการสอนแบบการทำกิจกรรมกลุ่มร่วมกับการสอนแบบตั้งคำถามและการสอนแบบบรรยาย ผลการวิจัยพบว่า ผลสัมฤทธิ์การเรียนด้านความรู้ของกลุ่มตัวอย่างหลังเรียนสูงกว่าก่อนเรียน

2.2 ด้านทักษะการปฏิบัติการขับร้อง พบว่า ทักษะการปฏิบัติการขับร้องเพลงการแสดง ชุด ระบำพรหมาสตร์ ของกลุ่มตัวอย่างมีค่าเฉลี่ยเท่ากับ 9 คะแนน จากคะแนนเต็ม 10 คะแนน ซึ่งอยู่ในระดับดีมาก ทั้งนี้เป็นเพราะวิธีการจัดกิจกรรมการฝึกอบรม ครูมีการจัดเตรียมสื่อวิดิทัศน์ รวมถึงใบความรู้เกี่ยวกับเนื้อเพลงระบำพรหมาสตร์ให้นักเรียน ทั้งยังใช้วิธีการอ่านเนื้อร้อง และร้องเพลงนำนักเรียนทีละวรรค หากมีวรรคใดที่นักเรียนอ่านหรือร้องไม่ถูกต้อง ครูจะคอยให้คำแนะนำ ซึ่งสอดคล้องกับ วิทยา ศรีผ่อง (2563) ที่กล่าวว่า การใช้ชุดฝึกการขับร้องเพลงไทยเพื่อพัฒนาศักยภาพของผู้ขับร้องเป็นการพัฒนาทักษะด้านพละกำลังในการขับร้องไม่ให้เกิดการเพี้ยนเสียง ส่งผลให้สามารถขับร้องได้จนจบเพลงโดยยังคงรักษาคุณภาพระดับเสียง รวมถึงยังเป็นการฝึกการควบคุมลมหายใจในการขับร้องให้ถูกต้องตามจังหวะช่องไฟของเพลง ซึ่งผู้เรียนสามารถนำชุดฝึกไปฝึกฝนด้วยตนเองได้ และยังสอดคล้องกับ พนิดา อ่อนดี และพิภัช สอยใย (2566) การจัดการเรียนรู้แบบร่วมมือเพื่อพัฒนาทักษะการขับร้องเพลงไทยเบื้องต้น พบว่าทักษะการขับร้องมีระดับที่สูงขึ้น เนื่องจากมีการสร้างกิจกรรมให้นักเรียนได้เรียนรู้ร่วมกันทำให้มีความเข้าใจวิธีการขับร้องมากขึ้น ได้รับการฝึกฝนจากครูผู้สอนรวมถึงการทำซ้ำบ่อย ๆ จนทำให้เกิดการเรียนแบบร่วมมือกันและทักษะการขับร้องเพลงที่ดี และยังสอดคล้องกับ พิมสิริ วงศ์ชูชัยสถิต (2567) ที่กล่าวว่า การฝึกปฏิบัติ การขับร้องเพลงการแสดง ชุด รำลงสรงสุหร่าย ผู้วิจัยจะเริ่มต้นจากการอธิบายให้กลุ่มตัวอย่างเข้าใจความหมายของเนื้อเพลงเสียก่อน หลังจากนั้นจะผู้วิจัยจะร้องนำทีละวรรคและให้ผู้เรียนร้องตาม นอกจากนี้ ยังสัมพันธ์กับ มาโนช บุญทองเล็ก (2564) ที่กล่าวว่า รูปแบบการเรียนรู้นาฏศิลป์ไทยสู่ความเป็นพลเมืองโลก ที่พัฒนาขึ้นนั้นมีรูปแบบการสอน 6 ขั้นตอน ขั้นตอนที่ 2.1 ขั้นให้ความรู้ด้านเนื้อร้องและทำนองเพลง ผู้สอนมีกระบวนการจัดการเรียนรู้แบ่งเป็นขั้นย่อย คือ 1) วิเคราะห์เนื้อร้อง และความหมายของแต่ละบทเพลงโดยเชื่อมโยงกับความเป็นพลเมืองโลก 2) ผู้สอนอ่านเนื้อร้องให้ผู้เรียนอ่านตาม 3) ผู้สอนฝึกทักษะการร้องนำทีละวรรค ผู้เรียนร้อง

ตามจนจบเพลง 4) ผู้สอนฝึกทักษะการร้องนำ ให้ผู้เรียนร้องตาม อย่างถูกต้องตามทำนองและจังหวะ และ 5) ผู้เรียนร้องเพลงได้ถูกต้องตามทำนองและจังหวะ

2.3 ด้านทักษะการปฏิบัติท่ารำการแสดง ชุด ระบำพรหมาสตร์ พบว่า ทักษะการปฏิบัติท่ารำของกลุ่มตัวอย่าง ครั้งที่ 2 สูงขึ้นกว่าครั้งที่ 1 โดยครั้งที่ 1 มีค่าเฉลี่ยเท่ากับ 6 คะแนน จากคะแนนเต็ม 10 คะแนน ค่าเบี่ยงเบนมาตรฐานเท่ากับ 0.78 อยู่ในระดับปานกลาง ครั้งที่ 2 มีค่าเฉลี่ยเท่ากับ 9 คะแนน จากคะแนนเต็ม 10 คะแนนค่าเบี่ยงเบนมาตรฐานเท่ากับ 1.06 อยู่ในระดับดีมาก ทั้งนี้เป็นเพราะผู้วิจัยใช้วิธีการสอนตามแนวคิดทักษะปฏิบัติของซิมพ์ซัน ซึ่งมีกระบวนการและขั้นตอนจากง่ายไปสู่ยาก ซึ่งสอดคล้องกับ นิธิพล ธิมะสาร (2564) ที่กล่าวว่า ผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนรู้ของนักเรียนที่เรียนด้วยกิจกรรมการเรียนรู้ทักษะปฏิบัติตามแนวคิดของซิมพ์ซัน เรื่อง ฟ้อนมโนห์ราเสี่ยนย้าย หลังเรียนสูงกว่าเกณฑ์ที่กำหนด เนื่องจากใช้วิธีการสอนตามแนวคิดทักษะปฏิบัติของซิมพ์ซัน ลักษณะของกิจกรรมการเรียนรู้นั้นมีการกำหนดเนื้อหา และกำหนดระดับความยากง่ายให้เหมาะสมกับผู้เรียน นอกจากนี้ยังสัมพันธ์กับ จุฑารัตน์ ดวงเทียน (2558) ที่กล่าวว่า ผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนเรื่อง การประดิษฐ์ท่ารำประกอบเพลงค่านิยม 12 ประการ โดยใช้รูปแบบการเรียนการสอนตามแนวคิดทักษะปฏิบัติของซิมพ์ซัน กลุ่มทดลองมีทักษะปฏิบัติการรำสูงกว่ากลุ่มควบคุม

3. ผลการประเมินความพึงพอใจของผู้ใช้หลักสูตรฝึกอบรมนาฏศิลป์ ชุด ระบำพรหมาสตร์ ด้านการประเมินผลหลักสูตรฝึกอบรมนาฏศิลป์ ชุด ระบำพรหมมาสตร์ สำหรับนักเรียนชุมนุมนาฏศิลป์ไทย ระดับมัธยมศึกษาตอนปลาย พบว่า ความพึงพอใจของผู้เข้ารับการอบรมในภาพรวมอยู่ในระดับมากที่สุด ทั้งนี้เป็นเพราะหลักสูตรฝึกอบรมนาฏศิลป์ ชุด ระบำพรหมมาสตร์ สำหรับนักเรียนชุมนุมนาฏศิลป์ไทย ระดับมัธยมศึกษาตอนปลาย มีความสอดคล้องกับความต้องการของกลุ่มเป้าหมาย เนื่องจากผู้วิจัยได้มีการสอบถามความต้องการในการพัฒนาหลักสูตรก่อนการฝึกอบรม ทำให้สามารถพัฒนาหลักสูตรไปในรูปแบบที่เหมาะสมและตรงกับความต้องการ ตรงกันกับ พิมสิริ วงศ์ชูชัยสถิต (2567) ที่กล่าวว่า ความพึงพอใจของผู้เข้ารับการอบรมที่มีต่อหลักสูตรฝึกอบรมการแสดง ชุด รำลงสรงสุหร่ายอุณรุท โดยรวมอยู่ในระดับมากที่สุด เนื่องจากมีการสอบถามความต้องการในการพัฒนาหลักสูตรจากผู้มีส่วนเกี่ยวข้องก่อนพัฒนาหลักสูตร ทั้งยังสอดคล้องกับ พิมพ์ณัฐชยา เทียนเจษฎา (2562) ที่กล่าวว่า ครูที่ได้รับการฝึกอบรมหลักสูตรฝึกอบรมครูเพื่อพัฒนาทักษะการจัดการเรียนรู้ วิทยาการคำนวณ ระดับปฐมวัย มีความพึงพอใจต่อหลักสูตรฝึกอบรมในระดับมากที่สุด เนื่องจากรูปแบบการจัดการอบรมมีการวิเคราะห์ความต้องการในการฝึกอบรม (need assessment) เป็นขั้นตอนแรกของการจัด การฝึกอบรมอย่างเป็นระบบ การวิเคราะห์ดังกล่าวจะช่วยให้ทราบข้อมูลที่จำเป็นสำหรับการออกแบบและพัฒนาโครงการฝึกอบรม เพื่อให้สอดคล้องกับความต้องการและเกิดประโยชน์สูงสุด ทั้งยังสัมพันธ์กับ ภรณี ศิริวิศาลสุวรรณ (2562) ที่กล่าวว่า เริ่มต้นพัฒนาหลักสูตรด้วยการสอบถามความต้องการจำเป็นสำหรับการพัฒนาหลักสูตรเสริมสร้างทักษะชีวิตในยุคดิจิทัล สำหรับนักเรียนระดับชั้นมัธยมศึกษาตอนต้นของโรงเรียนสังกัดกรุงเทพมหานคร และผลการศึกษาความพึงพอใจที่มีต่อหลักสูตร พบว่า นักเรียนมีความพึงพอใจต่อหลักสูตรในระดับมากที่สุด

จากประเด็นการอภิปราย แสดงให้เห็นว่าหลักสูตรฝึกอบรมนาฏศิลป์ ชุด ระบำพรหมาสตร์ ที่พัฒนาขึ้นมีความเหมาะสม และสามารถนำไปใช้ได้ โดยมีการสอบถามความต้องการจากกลุ่มเป้าหมายก่อนพัฒนาหลักสูตร ซึ่งช่วยให้หลักสูตรสอดคล้องกับความต้องการจริงของผู้เรียนและผู้สอน การประเมินผลการใช้หลักสูตร พบว่าผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนด้านความรู้และทักษะปฏิบัติของนักเรียน มีการพัฒนาอย่างมีนัยสำคัญ โดยความพึงพอใจของผู้เข้ารับการอบรมอยู่ในระดับสูงสุด ซึ่งสะท้อนถึงความสำเร็จของการออกแบบและการจัดการอบรมที่ตอบสนองต่อความต้องการของกลุ่มเป้าหมายได้ดี

ข้อเสนอแนะ

จากผลสรุปและการอภิปรายผลการวิจัย ผู้วิจัยมีข้อเสนอแนะสำหรับนำผลการวิจัยไปใช้ประโยชน์และข้อเสนอแนะสำหรับการวิจัยในครั้งต่อไป ดังนี้

1. ข้อเสนอแนะทั่วไปสำหรับการนำผลการวิจัยไปใช้

1.1 ควรส่งเสริมให้หลักสูตรนี้เป็นส่วนหนึ่งในการเตรียมความพร้อมสำหรับการแข่งขันศิลปหัตถกรรม และการพัฒนาศักยภาพนักเรียนในระดับที่สูงขึ้น ทั้งในระดับชาติและระดับท้องถิ่น

1.2 ควรเพิ่มกิจกรรมการฝึกอบรมในรูปแบบบูรณาการกับวิชาอื่น ๆ เพื่อให้ผู้เรียนได้รับประโยชน์สูงสุดจากหลักสูตรที่มีคุณภาพ

2. ข้อเสนอแนะสำหรับการวิจัยครั้งต่อไป

2.1 ควรเพิ่มวิธีการสอนที่หลากหลายเพื่อค้นหาประสิทธิภาพสูงสุดในการฝึกอบรม เช่น การเรียนการสอนแบบออนไลน์หรือแบบผสมผสาน (blended learning)

2.2 ควรขยายกลุ่มตัวอย่างให้หลากหลายมากขึ้น โดยไม่จำกัดเฉพาะโรงเรียนเดียว หรือการทดลองใช้กับกลุ่มนักเรียนในระดับต่าง ๆ เพื่อให้ผลการวิจัยสามารถสะท้อนภาพรวมที่ชัดเจนยิ่งขึ้น

2.3 การสำรวจความคิดเห็นของผู้เข้ารับการอบรมก่อนและหลังการฝึกอบรม ควรใช้เครื่องมือที่หลากหลายและมีการวิเคราะห์ที่ลึกซึ้งขึ้นเพื่อตอบสนองความต้องการในการพัฒนาหลักสูตรในอนาคต

รายการอ้างอิง

จุฑารัตน์ ดวงเทียน. (2558). *การพัฒนาแผนการจัดการเรียนรู้โดยใช้ทักษะปฏิบัติของซิมพ์ซัน ร่วมกับ การเรียนรู้แบบร่วมมือ เทคนิค STAD เรื่องการประดิษฐ์ท่ารำประกอบเพลงค่านิยม 12 ประการสำหรับนักเรียนชั้นมัธยมศึกษาปีที่ 3.* [วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต]. มหาวิทยาลัยเทคโนโลยีราชมงคลธัญบุรี.

ชีวานันท์ คะนองมาก. (2562). *การพัฒนาหลักสูตร “ฟ้อนออนซอนงามงอนไอ่คำ" กลุ่มสาระการเรียนรู้ศิลปะชั้นมัธยมศึกษาตอนต้น.* [วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต] มหาวิทยาลัยราชภัฏสกลนคร.

ณัฐพล ภมรคณเสวิต และนิตยา วงศ์ภินันท์วัฒนา. (2561). รูปแบบการฝึกอบรมที่เหมาะสมกับทักษะในงานทางด้านเทคโนโลยีสารสนเทศ. *วารสารระบบสารสนเทศด้านธุรกิจ.* 4(3). 66-85. 10.14456/jisb.2018.16

ดนัย จันทร์ศรี. (2564). *การเปรียบเทียบผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนในรายวิชานาฏศิลป์ไทย โขนพระ รำหน้าพาทย์ ของนักเรียนชั้นมัธยมศึกษาปีที่ 1 ระหว่างกลุ่มที่เรียนโดยใช้รูปแบบการเรียนการสอนทักษะปฏิบัติของแฮร์โรว์กับกลุ่มที่เรียนโดยใช้วิธีการสอนแบบปกติ.* [วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต]. มหาวิทยาลัยเทคโนโลยีราชมงคลธัญบุรี.

ดวงเดือน จันทร์เจริญ. (2560). *การออกแบบโครงการการเรียนรู้และการฝึกอบรม.* กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์มหาวิทยาลัยมหาสารคาม.

ธนพนธ์ ครองสระน้อย. (2563). การพัฒนาหลักสูตรฝึกอบรมวิชาชีพ เรื่อง การออกแบบยรรจุภัณฑ์ สำหรับกลุ่มวิสาหกิจชุมชนตำบลโพรงอากาศ. [วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต]. มหาวิทยาลัยเทคโนโลยีราชมงคลธัญบุรี.

นิธิพล ธิมะสาร. (2564). *การพัฒนากิจกรรมการเรียนรู้ทักษะปฏิบัติตามแนวคิดของซิมพ์สัน เรื่อง ฟ้อนมโนห์ราเสี่ยงย้าย สำหรับนักเรียนชั้นมัธยมศึกษาปีที่ 3.* [วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต] มหาวิทยาลัยราชภัฏมหาสารคาม.

ประเมษฐ์ บุณยะชัย. (2547). *โขนโรงใน (โขนทางละคร).* กรมศิลปากร.

ปวิชญา เนียมคำ. (2558). *การพัฒนาหลักสูตรมรดกภูมิปัญญาทางวัฒนธรรมหนังใหญ่วัดสว่างอารมณ์ กลุ่มสาระการเรียนรู้ศิลปะ สำหรับนักเรียนชั้นมัธยมศึกษาปีที่ 5.* [วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต]. มหาวิทยาลัยราชภัฏเทพสตรี.

พนิดา อ่อนดี และพิภัช สอยใย. (2566). การจัดการเรียนรู้แบบร่วมมือเพื่อพัฒนาทักษะการขับร้องเพลงไทยเบื้องต้น สำหรับนักเรียนชั้นมัธยมศึกษาตอนปลาย โรงเรียนเสลภูมิพิทยาคม. *วารสารสังคมศาสตร์เพื่อพัฒนาท้องถิ่น มหาวิทยาลัยราชภัฏมหาสารคาม.* 7(4), 208-218. https://so02.tci-thaijo.org/index.php/soc-rmu/article/download/263611/177919/1073725

พระสุเมธ เอี่ยมบวร. (2566). *การพัฒนาหลักสูตรฝึกอบรมออนไลน์ตามหลักโยนิโสมนสิการ เพื่อเสริมสร้างการรู้เท่าทันดิจิทัลสำหรับนักเรียนชั้นมัธยมศึกษาปีที่ 4.* [วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต]. มหาวิทยาลัยราชภัฏรำไพพรรณี.

พงศธร กัณหา. (2567). *การพัฒนาหลักสูตรฝึกอบรม ชุด รำโนของดีโคราช* [วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต]. มหาวิทยาลัยเทคโนโลยีราชมงคลธัญบุรี.

พิมพ์ณัฐชยา เทียนเจษฎา. (2562). *การพัฒนาหลักสูตรฝึกอบรมครูเพื่อพัฒนาทักษะการจัดการเรียนรู้วิทยาการคำนวณระดับปฐมวัย*. บุรีรัมย์: สำนักงานเขตพื้นที่การศึกษาประถมศึกษาบุรีรัมย์ เขต 3.

พิมสิริ วงศ์ชูชัยสถิต. (2567). *การพัฒนาหลักสูตรฝึกอบรมการแสดง ชุด รำลงสรงสุหร่าย* [วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต]. มหาวิทยาลัยเทคโนโลยีราชมงคลธัญบุรี.

พิมสิริ วงศ์ชูชัยสถิต, มาโนช บุญทองเล็ก, กัญชพร ตันทอง และประวิทย์ ฤทธิบูลย์. (2567). การพัฒนาหลักสูตรฝึกอบรมการแสดง ชุด รำลงสรงสุหน่ายอุณรุท. วารสารมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยนครพนม. 14(3), 271-286.

พรเทพ บุญจันทร์เพ็ชร์. (2558). *ประวัตินาฏศิลป์ไทย: ภาคกลาง.* กรุงเทพฯ: โอเดียนสโตร์

ภรณี ศิริวิศาลสุวรรณ. (2562). *การพัฒนาหลักสูตรเสริมสร้างทักษะชีวิตในยุคดิจิทัลสำหรับนักเรียนระดับชั้นมัธยมศึกษาตอนต้นของโรงเรียนสังกัดกรุงเทพมหานคร.* [วิทยานิพนธ์ปริญญาดุษฎีบัณฑิต]. มหาวิทยาลัยศิลปากร.

มาโนช บุญทองเล็ก. (2564). *การพัฒนารูปแบบการจัดการเรียนรู้นาฏศิลป์ไทยสู่ความเป็นพลเมืองโลก.* [วิทยานิพนธ์ปริญญาดุษฎีบัณฑิต]. มหาวิทยาลัยเทคโนโลยีราชมงคลธัญบุรี.

มารุต พัฒผล. (2567). *รูปแบบการพัฒนาหลักสูตรร่วมสมัย*. (พิมพ์ครั้งที่ 2). กรุงเทพฯ: ศูนย์ผู้นำนวัตกรรมหลักสูตรและการเรียน

เรณู โกศินานนท์. (2545). *สืบสานนาฏศิลป์ไทย*. กรุงเทพฯ: ไทยวัฒนาพานิช.

วราภรณ์ อาจคำไพ. (2565). *การพัฒนาหลักสูตรฝึกอบรมโดยใช้เทคนิคการเรียนรู้ร่วมกันผ่านระบบสังคมออนไลน์สำหรับธุรกิจ เพื่อส่งเสริมความรู้ด้านคลังสินค้าและพฤติกรรมการมีส่วนร่วมของพนักงานในองค์กรธุรกิจอุตสาหกรรมแปรรูปอาหาร*. [วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต]. มหาวิทยาลัยศิลปากร.

วารีรัตน์ แก้วอุไร. (2564). *การพัฒนาหลักสูตร: จากทฤษฎีสู่การปฏิบัติ*. พิษณุโลก: มหาวิทยาลัยนเรศวร.

วรรณสิริ ธุระแพง, เอกนฤน บางท่าไม้, ศิวนิต อรรถวุฒิกุล และสิทธิชัย ลายเสมา. (2566). การพัฒนากิจกรรมการฝึกอบรมโดยใช้เทคนิคการเรียนรู้ร่วมกันผ่านระบบสังคมออนไลน์สำหรับธุรกิจเพื่อส่งเสริมความรู้ด้านคลังสินค้าและพฤติกรรมการมีส่วนร่วมของพนักงานในองค์กรธุรกิจอุตสาหกรรมแปรรูปอาหาร. *วารสารสิรินธรปริทรรศน์*. 24(2). 1-14. https://so06.tci-thaijo.org/index.php/jsrc/article/view/253486/179844

วิทยา ศรีผ่อง. (2563). *ชุดฝึกการขับร้องเพลงไทยสำหรับพัฒนาศักยภาพของผู้ขับร้อง.* กรุงเทพฯ: สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

สุมนมาลย์ นิ่มเนติพันธ์. (2545). *การละครไทย.* กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์ไทยวัฒนาพานิช.

สมนึก ภัททิยธนี. (2555). *การวัดผลการศึกษา.* (พิมพ์ครั้งที่ 8). กรุงเทพฯ: ประสานการพิมพ์.

หอสมุดแห่งชาติ. (2533). *บรรณานุกรมงานนิพนธ์ของพระสารประเสริฐ (ตรีนาคะประทีป).* กรุงเทพฯ: หอสมุดแห่งชาติ. (เอกสารวิชาการหอสมุดแห่งชาติ อันดับที่ 3/2533).

Boontonglek, M., Rittibul, P., Orachun, R., & Boonsong, P. (2023). Dramatic Arts Innovation and Learning Management in the 21st Century. *Asian Journal of Arts and Culture*. vol.23, no.2. pp. 1-11. https://doi.org/10.48048/ajac.2023.260039

Dewey, J. (1916). *Democracy and Education: An Introduction to the Philosophy of Education*. New York: Macmillan.

Dewey, J. (1938). *Experience and Education*. New York: Macmillan.

Kilpatrick, W. H. (1918). *The Project Method*. Teachers College Record.

Rittibul, P., Boontonglek, M., Orachun, R., Ngerndang, A., & Boonsong, P. (2024). The Development of Learning Media in Virtual Classroom On Topics of Thai Performing Arts. *Edelweiss Applied Science and Technology.* vol.8, no.6, pp. 7655-7662. https://doi.org/10.55214/25768484.v8i6.3659

Taba, H. (1962). *Curriculum Development: Theory and Practice.* New York: Harcourt Brace Jovanovich.

Tyler, R. W. (1949). *Basic Principles of Curriculum and Instruction*. Chicago: The university of Chicago press.

บทความวิจัย (Research Article)

การพัฒนาทักษะการบรรเลงอังกะลุงเบื้องต้น โดยการเรียนรู้แบบเพื่อนคู่คิด
Developing Basic Angklung Performance Skills Using Think-Pair-Share Learning

กนกวรรณ บุญทิพย์ภานนท์ / Kanokwan Bunthipphanon
ตำแหน่งครู สังกัดสำนักงานเขตพื้นที่การศึกษาประถมศึกษาอ่างทอง
Teacher position under the Ang Thong Primary Educational Service Area Office
Email: teacherpoppo@gmail.com

Received: November 6, 2025 **Revised:** November 11,2025 **Accepted:** December 12,2025 **Published:** December 29,2025

บทคัดย่อ

การพัฒนาทักษะการบรรเลงอังกะลุงเบื้องต้น โดยการเรียนรู้แบบเพื่อนคู่คิด (Think Pair Share) ของนักเรียนระดับชั้นประถมศึกษาปีที่ 3 โรงเรียนวัดยางช้าย มีวัตถุประสงค์เพื่อพัฒนาทักษะการบรรเลงอังกะลุงเบื้องต้นของนักเรียนระดับชั้นประถมศึกษาปีที่ 3 โรงเรียนวัดยางช้าย โดยใช้รูปแบบการเรียนรู้แบบเพื่อนคู่คิด (Think Pair Share) ซึ่งเป็นกระบวนการเรียนรู้ที่เปิดโอกาสให้นักเรียนได้คิด (Think) ให้นักเรียนคิดหาคำตอบด้วยตนเองคนเดียว จับคู่ (Pair) ให้นักเรียนจับคู่กับเพื่อนเพื่อแลกเปลี่ยนความคิดเห็น และแบ่งปัน (Share) ให้นักเรียนนำเสนอแนวคิดที่ได้จากการแลกเปลี่ยนกับชั้นเรียนทั้งหมดเพื่อสร้างองค์ความรู้ด้วยตนเอง กลุ่มตัวอย่างคือ นักเรียนชั้นประถมศึกษาปีที่ 3 จำนวน 12 คน ที่ได้จากการเลือกแบบเจาะจง เครื่องมือที่ใช้ในการวิจัยประกอบด้วย แผนการจัดการเรียนรู้แบบเพื่อนคู่คิด จำนวน 6 แผน แบบทดสอบก่อน–หลังเรียน และแบบบันทึกผลการเรียนรู้ การวิจัยใช้รูปแบบการทดลองแบบกลุ่มเดียววัดผลก่อนและหลังเรียน (One-Group Pretest–Posttest Design) โดยดำเนินการทั้งหมด 8 สัปดาห์

ผลการวิจัยพบว่า ค่าเฉลี่ยคะแนนก่อนเรียนเท่ากับ 8 คะแนน คิดเป็นร้อยละ 40 ซึ่งอยู่ในระดับ “ปรับปรุง” ส่วนหลังเรียนมีค่าเฉลี่ยเท่ากับ 18.42 คะแนน คิดเป็นร้อยละ 92.08 อยู่ในระดับ “ดีมาก” แสดงให้เห็นว่าการเรียนรู้แบบเพื่อนคู่คิดสามารถพัฒนาทักษะการบรรเลงอังกะลุงของนักเรียนได้อย่างมีประสิทธิภาพในทุกองค์ประกอบของทักษะ ทั้งความถูกต้องของระดับเสียง ทำนอง ความสม่ำเสมอของจังหวะ การอ่านโน้ต และการบรรเลงรวมวง ด้านพฤติกรรมการเรียนรู้พบว่า ผู้เรียนมีความกระตือรือร้นในการเรียนสูงขึ้น กล้าแสดงออก มีความมั่นใจในการบรรเลงอังกะลุงมากขึ้นอย่างต่อเนื่อง เข้าใจการเรียนรู้ร่วมกันกับเพื่อนร่วมชั้นเรียน รู้จักการรับฟังความคิดเห็นของผู้อื่น ช่วยเหลือซึ่งกันและกัน และเกิดการแลกเปลี่ยนเรียนรู้ภายในกลุ่ม ส่งผลให้บรรยากาศการเรียนรู้เป็นไปในเชิงบวก ผู้เรียนมีความภาคภูมิใจในตนเองและกลุ่ม รวมทั้งมีเจตคติที่ดีต่อการเรียนดนตรีไทยมากยิ่งขึ้น

คำสำคัญ: อังกะลุง, การเรียนรู้แบบเพื่อนคู่คิด, ผลสัมฤทธิ์ทางการเรียน, ดนตรีไทย, การพัฒนาทักษะ

Abstract

This research, entitled Developing Basic Angklung Performance Skills Using Think-Pair-Share Learning, aimed to enhance the basic Angklung (traditional bamboo musical instrument) performance skills of Prathomsuksa 3 students at Wat Yang Chai School through the Think-Pair-Share (TPS) learning model. The TPS model is a collaborative learning approach of three sequential stages for knowledge construction. First, the Think stage requires students to individually reflect and formulate their own ideas. Second, the Pair stage involves students in pairs to exchange and discuss those ideas. Finally, the Share stage encourages students to present their synthesized ideas from peer discussion in class towards the self-directed knowledge.

The study employed a One-Group Pretest–Posttest Design. The target population comprised a purposive sample of 12 Prathomsuksa 3 students. Research instruments included six TBS-based lesson plans, a pretest-posttest assessment, and a learning outcome recording form. Data were collected over a period of eight weeks.

The results revealed a significant improvement in students' Angklung performance skills. The mean pretest score was 8 points (40%) at the "Needs Improvement" level. Following the implementation of TPS learning model, the mean posttest score rose to 18.42 points (92.08%) at the "Excellent" level. This indicated that the TBS approach effectively enhanced students' performance skills across all components, including pitch accuracy, melody, rhythmic consistency, music reading, and ensemble performance.

Additionally, students demonstrated higher learning enthusiasm, greater confidence in expressive performance, and a continuous increase of confidence when playing the angklung, along with a better collaborative learning among classmates for ideas and opinions. Moreover, this consequently led to mutual assistance and knowledge exchange towards more positive classroom learning atmosphere, increased self-pride and group pride, and more positive attitude of learning Thai traditional music.

Keywords: Angklung, Think-Pair-Share Learning, Learning Achievement, Thai Traditional Music, Skills Development

บทนำ

ดนตรีไทยเป็นมรดกทางวัฒนธรรมที่สะท้อนเอกลักษณ์และอัตลักษณ์ของชาติไทยมาอย่างยาวนาน เป็นศิลปะที่ผสมผสานภูมิปัญญา ความงาม และความละเอียดอ่อนของวิถีชีวิตไทยอย่างลึกซึ้ง ดนตรีไทยจึงมิได้มีคุณค่าเพียงในฐานะการแสดงออกทางศิลปะเท่านั้น หากยังเป็นเครื่องมือสำคัญในการหล่อหลอมคุณลักษณะอันพึงประสงค์ของผู้เรียน ทั้งด้านความมีวินัย ความอดทน การทำงานร่วมกับผู้อื่น ความเคารพในกติกา และความภาคภูมิใจในความเป็นไทย ดังนั้น การจัดการเรียนการสอนดนตรีไทยในสถานศึกษา จึงมีบทบาทสำคัญอย่างยิ่งในการอนุรักษ์และสืบทอดมรดกทางวัฒนธรรมให้คงอยู่ในสังคมไทยอย่างยั่งยืน อีกทั้งยังเป็นการพัฒนา

ผู้เรียนให้มีความเข้าใจในรากเหง้าทางวัฒนธรรมของตนเอง และตระหนักถึงคุณค่าของศิลปะดนตรีไทยในฐานะสมบัติของชาติ

เครื่องดนตรีไทยประเภทเครื่องตี เช่น “อังกะลุง” ถือเป็นเครื่องดนตรีที่เหมาะสมอย่างยิ่งสำหรับการเรียนรู้ในระดับประถมศึกษา เนื่องจากมีลักษณะการบรรเลงที่เข้าใจง่าย เสียงไพเราะ และสามารถเล่นร่วมกันเป็นวงได้อย่างสนุกสนาน การเรียนรู้การบรรเลงอังกะลุงจึงเป็นกิจกรรมที่ส่งเสริมพัฒนาการของผู้เรียนในหลายมิติ ทั้งด้านจังหวะ การฟังเสียงประสาน การทำงานร่วมกัน และความมีระเบียบวินัย ซึ่งล้วนเป็นทักษะพื้นฐานที่สำคัญต่อการเรียนรู้ดนตรีในระดับที่สูงขึ้นไป นอกจากจะส่งเสริมการอนุรักษ์ศิลปะดนตรีไทยแล้ว อังกะลุงยังมีรากทางวัฒนธรรมร่วมกับประเทศอินโดนีเซีย ทำให้ผู้เรียนเข้าใจความสัมพันธ์อันดีในระดับภูมิภาคอาเซียนอีกด้วย

ในศตวรรษที่ 21 ซึ่งเป็นยุคแห่งการเปลี่ยนแปลงอย่างรวดเร็ว กระบวนการเรียนรู้ที่มีประสิทธิภาพต้องเปิดโอกาสให้ผู้เรียนเป็นผู้สร้างองค์ความรู้ด้วยตนเอง (Learner-Centered Approach) และเรียนรู้ผ่านการลงมือปฏิบัติจริง (Active Learning) เพื่อให้เกิดการเรียนรู้อย่างมีความหมาย การเรียนรู้แบบเพื่อนคู่คิด (Think–Pair–Share) จึงเป็นรูปแบบหนึ่งที่ตอบโจทย์การเรียนรู้แนวใหม่นี้ได้อย่างมีประสิทธิภาพ เนื่องจากช่วยให้ผู้เรียนได้ฝึกกระบวนการคิดอย่างเป็นระบบ ได้แลกเปลี่ยนความคิดเห็นกับเพื่อน และได้แบ่งปันความรู้ร่วมกันในชั้นเรียน โดยกระบวนการเรียนรู้ดังกล่าวไม่เพียงแต่ส่งเสริมให้เกิดการเข้าใจอย่างลึกซึ้งเท่านั้น แต่ยังช่วยพัฒนาทักษะทางสังคม การสื่อสาร และการทำงานร่วมกัน ซึ่งเป็นคุณลักษณะสำคัญของผู้เรียนในยุคปัจจุบัน

แนวคิดการเรียนรู้แบบเพื่อนคู่คิด (Think–Pair–Share) ซึ่งพัฒนาโดย Lyman (1981) เป็นหนึ่งในเทคนิคการเรียนรู้แบบร่วมมือ (Cooperative Learning) ที่มุ่งให้ผู้เรียนทุกคนมีส่วนร่วมในกระบวนการเรียนรู้อย่างเท่าเทียม โดยประกอบด้วยสามขั้นตอนสำคัญ ได้แก่ ขั้น “Think” หรือการคิดวิเคราะห์ด้วยตนเอง ขั้น “Pair” หรือการจับคู่แลกเปลี่ยนความคิดเห็นกับเพื่อน และขั้น “Share” หรือการนำเสนอความคิดเห็นต่อชั้นเรียนอย่างเปิดเผย การดำเนินกิจกรรมเช่นนี้ทำให้ผู้เรียนทุกคนได้มีโอกาสคิดและแสดงออกในเชิงสร้างสรรค์ ได้รับการยอมรับจากเพื่อนร่วมชั้น และเรียนรู้การฟังผู้อื่นอย่างมีเหตุผล เมื่อนำมาประยุกต์ใช้ในรายวิชาดนตรี ผู้เรียนสามารถนำแนวคิดที่ได้จากการสนทนาและการวิเคราะห์มาทดลองบรรเลงจริงในวงร่วมกับเพื่อน ส่งผลให้เกิดการเรียนรู้ร่วมกันอย่างแท้จริง

ในอีกมิติหนึ่ง การเรียนรู้แบบเพื่อนคู่คิดยังช่วยสร้าง “พื้นที่ปลอดภัยทางจิตใจ” (Psychological Safety) สำหรับผู้เรียน โดยเฉพาะในระดับประถมศึกษาที่ผู้เรียนบางคนอาจรู้สึกกลัวการแสดงออกหรือวิตกกังวลต่อความผิดพลาด การได้ทำงานร่วมกับเพื่อนในบรรยากาศที่เป็นมิตรช่วยลดความตึงเครียด เพิ่มความมั่นใจ และกระตุ้นให้ผู้เรียนกล้าคิด กล้าแสดงออก และกล้าลองผิดลองถูกมากขึ้น ซึ่งถือเป็นหัวใจสำคัญของการเรียนรู้แบบเชิงรุก (Active Learning) การแลกเปลี่ยนความคิดเห็นระหว่างเพื่อนยังช่วยสร้างความรู้สึกมีคุณค่าในตนเอง ผู้เรียนรับรู้ว่าความพยายามของตนมีผลต่อความสำเร็จของกลุ่ม อันนำไปสู่การปลูกฝังทักษะการทำงานร่วมกัน และความรับผิดชอบต่อส่วนรวมในวงอังกะลุงอย่างเป็นรูปธรรม

ในด้านของครูผู้สอน การนำรูปแบบเพื่อนคู่คิดมาใช้ในการสอนยังช่วยเปลี่ยนบทบาทของครูจาก “ผู้ถ่ายทอดความรู้” มาเป็น “ผู้อำนวยความสะดวกในการเรียนรู้” (Facilitator) ครูสามารถสังเกตพฤติกรรมของผู้เรียนรายบุคคลได้อย่างใกล้ชิด เข้าใจความแตกต่างระหว่างผู้เรียน และปรับกลยุทธ์การสอนให้เหมาะสมกับศักยภาพของแต่ละคน การมีส่วนร่วมของผู้เรียนในการแลกเปลี่ยนความคิดเห็นยังเป็นข้อมูลเชิงคุณภาพที่ช่วยให้ครูมองเห็นแนวทางในการพัฒนาทักษะของผู้เรียนอย่างต่อเนื่องและรอบด้าน

ดังนั้น การพัฒนานวัตกรรมการจัดการเรียนรู้ดนตรีไทยในระดับประถมศึกษาควรมุ่งเน้นการเรียนรู้เชิงรุก (Active Learning) ที่สอดคล้องกับหลักสูตรแกนกลางการศึกษาขั้นพื้นฐาน พ.ศ. 2551 (ฉบับปรับปรุง พ.ศ. 2560) ซึ่งมุ่งส่งเสริมให้ผู้เรียนมีทักษะพื้นฐานทางดนตรี การฟัง การบรรเลง การร้อง และการสร้างสรรค์ โดยมีเป้าหมายให้ผู้เรียนสามารถใช้ดนตรีเป็นสื่อในการแสดงออก ถ่ายทอดอารมณ์ และสร้างความสัมพันธ์ทางสังคม การจัดการเรียนรู้ดนตรีไทยในระดับนี้จึงเป็นจุดเริ่มต้นสำคัญในการปลูกฝังความรักและความภาคภูมิใจในวัฒนธรรมไทย ตลอดจนการพัฒนาทักษะทางสติปัญญา อารมณ์ และสังคมไปพร้อมกัน ซึ่งสอดคล้องกับทักษะแห่งศตวรรษที่ 21 ได้แก่ การคิดวิเคราะห์ การแก้ปัญหา การสื่อสาร และการทำงานร่วมกัน

เมื่อพิจารณาสภาพการเรียนการสอนดนตรีในระดับประถมศึกษา พบว่าการจัดกิจกรรมในลักษณะกลุ่มยังมีข้อจำกัดหลายประการ ทั้งด้านเวลาเรียนที่จำกัด ความแตกต่างระหว่างผู้เรียน และความพร้อมของอุปกรณ์ในแต่ละโรงเรียน การนำรูปแบบการเรียนรู้แบบเพื่อนคู่คิดมาประยุกต์ใช้จึงเป็นแนวทางที่เหมาะสม เพราะสามารถจัดกิจกรรมได้ในกลุ่มขนาดเล็ก เปิดโอกาสให้ผู้เรียนแต่ละคนได้ฝึกฝนร่วมกับเพื่อนที่มีระดับความสามารถใกล้เคียงกัน เกิดการเรียนรู้แบบแลกเปลี่ยนและช่วยเหลือซึ่งกันและกัน อีกทั้งยังเอื้อให้ครูสามารถติดตามพฤติกรรมและผลการเรียนรู้ของนักเรียนได้อย่างใกล้ชิด ซึ่งช่วยเพิ่มประสิทธิภาพในการจัดการเรียนรู้ในภาพรวมของห้องเรียน นอกจากนี้การเรียนรู้แบบเพื่อนคู่คิดยังส่งเสริมบรรยากาศการเรียนรู้ที่อบอุ่นและเป็นมิตร ผู้เรียนรู้สึกสบายใจที่จะซักถาม แสดงความคิดเห็น และแลกเปลี่ยนความคิดโดยไม่กลัวความผิดพลาด กระบวนการนี้ช่วยลดความเครียดในชั้นเรียนและสร้างแรงจูงใจภายในส่งผลให้ผู้เรียนเกิดความพยายามที่จะพัฒนาทักษะการบรรเลงให้ดียิ่งขึ้นอย่างต่อเนื่อง ในขณะเดียวกันครูผู้สอนยังสามารถนำข้อมูลจากการติดตามความก้าวหน้าของผู้เรียนแต่ละคนมาปรับปรุงแผนการสอนให้เหมาะสมกับศักยภาพของผู้เรียนแต่ละคนได้อย่างยืดหยุ่นและมีประสิทธิภาพ

ในบริบทของโรงเรียนวัดยางซ้าย ซึ่งเป็นโรงเรียนขนาดกลาง ครูผู้สอนให้ความสำคัญกับการส่งเสริมการเรียนรู้ดนตรีไทย เพื่อให้ผู้เรียนได้ฝึกฝนทั้งความรู้ทางดนตรีและคุณลักษณะด้านวัฒนธรรม การสอนอังกะลุงจึงเป็นสื่อสำคัญที่ช่วยสร้างแรงจูงใจและความภาคภูมิใจในความเป็นไทยให้กับผู้เรียน การนำรูปแบบการเรียนรู้แบบเพื่อนคู่คิดมาประยุกต์ใช้ในการสอนอังกะลุงจึงเป็นแนวทางที่เหมาะสม เพราะช่วยให้นักเรียนได้ฝึกฝนผ่านการลงมือปฏิบัติจริง ได้แลกเปลี่ยนความคิดเห็นกับเพื่อน ร่วมกันวิเคราะห์จังหวะและทำนองเพลง ซึ่งส่งผลให้ผู้เรียนเกิดความเข้าใจที่ลึกซึ้งยิ่งขึ้น และสามารถพัฒนาทักษะทางดนตรีได้อย่างต่อเนื่อง

จากการจัดการเรียนการสอนสาระดนตรีในระดับชั้นประถมศึกษาปีที่ 3 โรงเรียนวัดยางซ้าย พบว่านักเรียนส่วนใหญ่มีความสนใจและความกระตือรือร้นต่อการเรียนอังกะลุง โดยเฉพาะเมื่อได้เห็นการบรรเลงของรุ่นพี่ที่มีประสบการณ์มากกว่า ซึ่งสะท้อนให้เห็นว่าผู้เรียนมีแรงบันดาลใจในการเรียนรู้และพร้อมจะพัฒนาตนเอง แต่ในทางปฏิบัติกลับพบว่านักเรียนยังขาดความรู้และความเข้าใจที่ถูกต้องในการบรรเลง เช่น การอ่านโน้ต การจับจังหวะ การรักษาระดับเสียง และการบรรเลงรวมวงอย่างเป็นระบบ โดยเฉพาะความเข้าใจที่ถูกต้องเกี่ยวกับระดับเสียง กล่าวคือ ความสูง–ต่ำของเสียงที่เกิดจากการสั่นสะเทือนของอังกะลุงแต่ละตัว ซึ่งเป็นองค์ประกอบพื้นฐานของดนตรีไทยที่ผู้เรียนต้องพัฒนา “โสตทักษะ” ซึ่งเป็นทักษะสำคัญในการฟังและแยกแยะระดับเสียงที่ถูกต้อง หากขาดความเข้าใจในเรื่องนี้จะส่งผลให้ผู้เรียนบรรเลงทำนองผิดเพี้ยน อีกทั้งการรักษาระดับเสียง คือ ความสามารถของผู้เรียนในการบรรเลงอังกะลุงให้ตรงกับเสียงที่กำหนดในบทเพลง รวมทั้งสามารถควบคุมเสียงให้คงที่ มีความสั้นยาวตรงตามจังหวะที่กำหนด ส่งผลให้การบรรเลงรวมวงเกิดความไพเราะและประสานสอดคล้องกัน ประเด็นสำคัญเหล่านี้สะท้อนให้เห็นว่าการเรียนรู้แบบบรรยายหรือสาธิตเพียงอย่างเดียวอาจไม่เพียงพอในการพัฒนาทักษะเชิงปฏิบัติและกระบวนการคิดของผู้เรียนอย่างลึกซึ้ง

จึงจำเป็นต้องพัฒนาวิธีการสอนที่ช่วยให้ผู้เรียนได้ฝึกทักษะนี้อย่างเป็นระบบ ผ่านการคิด วิเคราะห์ และฝึกฝนร่วมกับเพื่อน เน้นการมีส่วนร่วมของผู้เรียนมากขึ้น

การใช้รูปแบบการเรียนรู้แบบเพื่อนคู่คิดช่วยลดช่องว่างระหว่างผู้เรียนที่มีความสามารถแตกต่างกัน โดยผู้เรียนที่มีความเข้าใจมากกว่าจะสามารถอธิบาย ชี้แนะ และช่วยเหลือเพื่อนในกระบวนการฝึกบรรเลง ซึ่งเป็นการเรียนรู้แบบ “เพื่อนช่วยเพื่อน” (Peer Tutoring) ที่มีประสิทธิภาพ และช่วยสร้างบรรยากาศการเรียนรู้แบบมีส่วนร่วม (Collaborative Learning Environment) ในชั้นเรียนดนตรีไทย การฝึกซ้อมร่วมกันในลักษณะนี้ยังช่วยให้ผู้เรียนเกิดความอดทน มีสมาธิ และเรียนรู้การเคารพกติกาการทำงานร่วมกัน ซึ่งเป็นคุณลักษณะสำคัญในการเรียนรู้ดนตรีไทยแบบรวมวง

การวิจัยครั้งนี้จึงมีจุดมุ่งหมายเพื่อพัฒนาทักษะการบรรเลงอังกะลุงของนักเรียนชั้นประถมศึกษาปีที่ 3 โรงเรียนวัดยางช้าย โดยใช้รูปแบบการเรียนรู้แบบเพื่อนคู่คิด (Think–Pair–Share) เป็นแนวทางในการจัดกิจกรรมการเรียนรู้ เพื่อส่งเสริมให้ผู้เรียนมีส่วนร่วมในกระบวนการเรียนรู้มากขึ้น และเกิดความเข้าใจในบทเรียนอย่างลึกซึ้ง การจัดการเรียนรู้ในรูปแบบนี้คาดว่าจะช่วยให้นักเรียนสามารถพัฒนาทักษะการบรรเลงได้อย่างมีประสิทธิภาพ ทั้งในด้านความถูกต้องของจังหวะ ทำนอง การอ่านโน้ต การบรรเลงรวมวง และความกล้าแสดงออกทางดนตรี นอกจากนี้การเรียนรู้แบบเพื่อนคู่คิดยังเป็นแนวทางสำคัญในการพัฒนากระบวนการเรียนรู้ร่วมกัน ซึ่งส่งผลเชิงบวกต่อผู้เรียนในระยะยาว โดยเฉพาะด้านการคิดวิเคราะห์ การสื่อสาร การแก้ปัญหา และการทำงานร่วมกับผู้อื่น กล่าวได้ว่า การออกแบบการจัดการเรียนรู้ดนตรีไทยโดยเฉพาะการบรรเลงอังกะลุงผ่านกระบวนการเพื่อนคู่คิด จึงเป็นแนวทางที่สอดคล้องกับบริบทของผู้เรียนระดับประถมศึกษา เพราะเป็นกิจกรรมที่สนุก เข้าใจง่าย ส่งเสริมความร่วมมือ และสร้างแรงจูงใจในการเรียนรู้ ผู้วิจัยจึงได้ดำเนินกระบวนการวิจัยโดยทดลองใช้รูปแบบการเรียนรู้แบบเพื่อนคู่คิด เพื่อศึกษาผลของการจัดการเรียนรู้ต่อพัฒนาการทางทักษะการบรรเลงอังกะลุงเบื้องต้น รวมถึงพฤติกรรมการเรียนรู้ของนักเรียน ซึ่งผลการวิจัยจะสามารถชี้ชัดได้ว่าประสิทธิภาพของรูปแบบดังกล่าวเป็นอย่างไร เกิดจากองค์ประกอบใด เพื่อเป็นแนวทางในการพัฒนาแผนการสอนดนตรีไทยที่เน้นผู้เรียนเป็นสำคัญในอนาคต

วัตถุประสงค์

เพื่อพัฒนาทักษะการบรรเลงอังกะลุงเบื้องต้น โดยการเรียนรู้แบบเพื่อนคู่คิด (Think Pair Share) ของนักเรียนระดับชั้นประถมศึกษาปีที่ 3 โรงเรียนวัดยางช้าย

ขอบเขตการวิจัย

กลุ่มตัวอย่างที่ใช้ในการวิจัย นักเรียนในระดับชั้นประถมศึกษาปีที่ 3 จำนวน 12 คน โดยการเลือกกลุ่มตัวอย่างแบบเจาะจง (Purposive sampling)

ระยะเวลาที่ใช้ในการวิจัย ผู้วิจัยใช้เวลาทั้งหมด 8 สัปดาห์ ตั้งแต่เดือนมกราคม พ.ศ. 2568 ถึงเดือนกุมภาพันธ์ พ.ศ. 2568

วิธีการดำเนินการวิจัย

การดำเนินการวิจัยครั้งนี้มุ่งพัฒนาทักษะการบรรเลงอังกะลุงเบื้องต้น โดยการเรียนรู้แบบเพื่อนคู่คิด (Think Pair Share) ของนักเรียนระดับชั้นประถมศึกษาปีที่ 3 โรงเรียนวัดยางช้าย โดยมีวิธีการดำเนินการวิจัยดังนี้

1. รูปแบบการวิจัย

การวิจัยครั้งนี้เป็นการวิจัยเชิงทดลอง (Experimental Research) โดยใช้รูปแบบการทดลองแบบกลุ่มเดียวทดสอบก่อนและหลังเรียน (One-Group Pretest-Posttest Design)

การควบคุมตัวแปรแทรกซ้อนในการวิจัย

ด้านการเจริญเติบโต (Maturation) การวิจัยครั้งนี้ดำเนินการในระยะเวลา 8 สัปดาห์ ซึ่งเป็นช่วงเวลาที่ไม่ยาวนานจนเกินไป จึงช่วยลดผลกระทบจากการเปลี่ยนแปลงตามวัยหรือพัฒนาการตามธรรมชาติของนักเรียน ทั้งด้านร่างกาย อารมณ์ และสติปัญญา นอกจากนี้ กลุ่มตัวอย่างเป็นนักเรียนระดับชั้นเดียวกัน คือ ชั้นประถมศึกษาปีที่ 3 ซึ่งมีช่วงอายุใกล้เคียงกัน ทำให้มีระดับพัฒนาการที่ไม่แตกต่างกันมากนัก ส่งผลให้สามารถควบคุมอิทธิพลของการเจริญเติบโตที่อาจมีผลต่อทักษะการบรรเลงอังกะลุงได้ในระดับหนึ่ง

ด้านเหตุการณ์ภายนอก (History) ระหว่างดำเนินการวิจัย ผู้วิจัยได้ควบคุมกิจกรรมการเรียนรู้ของนักเรียนให้เป็นไปตามแผนการจัดการเรียนรู้ที่กำหนดไว้อย่างต่อเนื่อง โดยไม่มีการจัดกิจกรรมพิเศษด้านดนตรีอังกะลุงหรือการฝึกซ้อมเพิ่มเติมนอกเวลาเรียนในช่วงการทดลอง ทั้งนี้เพื่อป้องกันผลกระทบจากเหตุการณ์ภายนอกที่อาจส่งผลต่อพัฒนาการด้านทักษะการบรรเลงอังกะลุงของนักเรียน นอกจากนี้ ผู้วิจัยยังติดตามสภาพแวดล้อมการเรียนรู้ของนักเรียนอย่างสม่ำเสมอ เพื่อให้มั่นใจว่าไม่มีปัจจัยแทรกซ้อนจากกิจกรรมนอกห้องเรียนที่ส่งผลกระทบต่อผลการวิจัยอย่างมีนัยสำคัญ

ด้านผลกระทบจากการทดสอบ (Testing Effect) จากการทำแบบทดสอบซ้ำ ผู้วิจัยเว้นระยะเวลาในการจัดการเรียนรู้และการทดสอบหลังเรียนอย่างเหมาะสม เพื่อให้ผลคะแนนที่เกิดขึ้นสะท้อนถึงการพัฒนาทักษะจากกระบวนการจัดการเรียนรู้แบบเพื่อนคู่คิด (Think–Pair–Share) อย่างแท้จริง ไม่ใช่ผลจากความคุ้นเคยกับแบบทดสอบ

2. ประชากรและกลุ่มตัวอย่าง

2.1 ประชากร

นักเรียนโรงเรียนวัดยางช้าย ภาคเรียนที่ 2 ปีการศึกษา 2567 จำนวน 160 คน

2.2 กลุ่มตัวอย่าง

นักเรียนในระดับชั้นประถมศึกษาปีที่ 3 จำนวน 12 คน ได้มาโดยการสุ่มตัวอย่างแบบเจาะจง (Purposive Sampling) โดยมีเกณฑ์ในการคัดเลือก คือ ต้องเป็นนักเรียนที่ไม่มีประสบการณ์ในการบรรเลงอังกะลุงมาก่อน

3. เครื่องมือที่ใช้ในการวิจัย

ในการศึกษาและดำเนินการวิจัยในครั้งนี้ ผู้วิจัยได้ใช้เครื่องมือดังนี้

1) แผนการจัดการเรียนรู้แบบเพื่อนคู่คิด (Think-Pair-Share) จำนวน 6 แผน

2) สื่อการสอน การบรรเลงอังกะลุงเบื้องต้น

3) แบบบันทึกผลการเรียนรู้

3.1) แบบประเมินทักษะ (Rubric Score)

3.2) แบบสังเกตแบบมีส่วนร่วม (Participant Observation)

4) แบบทดสอบก่อน-หลังเรียน

4. วิธีการดำเนินงานวิจัยและเก็บรวบรวมข้อมูล

ในการดำเนินงานวิจัยและเก็บรวบรวมข้อมูล ผู้วิจัยได้ศึกษา ติดตาม และประเมินผลการเปลี่ยนแปลงของนักเรียน จะมีขั้นตอนการดำเนินงาน ดังนี้

1) ศึกษา วิเคราะห์ มาตรฐาน และตัวชี้วัด กลุ่มสาระการเรียนรู้ศิลปะ สาระดนตรี ตามหลักสูตรแกนกลางการศึกษาขั้นพื้นฐาน

2) ศึกษาแนวคิดการจัดการเรียนรู้แบบเพื่อนคู่คิด (Think-Pair-Share)

3) จัดทำโครงสร้างการเรียนการสอนเรื่องทักษะการบรรเลงอังกะลุงเบื้องต้น ระดับชั้นประถมศึกษาปีที่ 3

4) จัดทำแผนการจัดการเรียนรู้ รายวิชาศิลปะ สาระดนตรี เรื่อง การบรรเลงอังกะลุงเบื้องต้นให้สอดคล้องกับมาตรฐาน และตัวชี้วัดของหลักสูตรแกนกลางการศึกษาขั้นพื้นฐาน รวมถึงวิธีการวัดผลและประเมินผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนของผู้เรียน

5) สร้างและพัฒนาสื่อ นวัตกรรม เทคโนโลยี ให้สอดคล้องกับแผนการจัดการเรียนรู้ และการพัฒนาคุณภาพผู้เรียน

6) ประเมินผลสัมฤทธิ์ทางด้านการบรรเลงอังกะลุง ก่อนเรียน (pre-test)

7) ดำเนินการจัดกิจกรรมการเรียนการสอน เพื่อพัฒนาทักษะการบรรเลงอังกะลุงเบื้องต้น

8) ประเมินผลสัมฤทธิ์ทางด้านการบรรเลงอังกะลุง หลังเรียน (post-test)

9) วิเคราะห์ อภิปรายผล การจัดการเรียนการสอน เพื่อนำมาปรับปรุงและพัฒนาแผนการจัดการเรียนรู้ สื่อ นวัตกรรมการเรียนรู้ให้มีคุณภาพ

4.1 การกำหนดปัญหาเพื่อการพัฒนา

นักเรียนระดับชั้นประถมศึกษาปีที่ 3 ปีการศึกษา 2567 ปีนี้ ได้ผ่านการทดสอบบรรเลงอังกะลุงเบื้องต้น โดยผู้เรียนหลายคนจับระดับเสียง จังหวะจากการฟังได้บ้าง แต่ยังไม่ถูกต้อง จึงทำให้บรรเลงในแต่ละครั้งไม่เหมือนกัน และไม่มั่นใจ สาเหตุมาจากผู้เรียนยังไม่มีความรู้พื้นฐานเบื้องต้นในการบรรเลงอังกะลุง ยังไม่ได้รับการฝึกหัด และเรียนรู้เทคนิคในการบรรเลงรวมวง

4.2 การกำหนดทางเลือก

จากประเด็นปัญหาที่เกิดขึ้น ผู้วิจัยได้ศึกษาแนวทางการพัฒนาเพื่อให้ผู้เรียนเกิดทักษะการบรรเลงอังกะลุงที่สูงขึ้น โดยออกแบบแผนการจัดการเรียนรู้ เรื่อง การบรรเลงอังกะลุงเบื้องต้น และใช้สื่อการสอนประกอบในการเรียนการสอน

4.3 การวางแผนและการดำเนินการ

ออกแบบการจัดการเรียนรู้ให้สอดคล้องกับจุดประสงค์การเรียนรู้ ได้แก่ นักเรียนสามารถอ่านโน้ต และบรรเลงอังกะลุงเบื้องต้นได้ถูกต้องตามจังหวะ (Cognitive/Psychomotor) นักเรียนสามารถรักษาจังหวะร่วมกับเพื่อนในวงได้อย่างสอดคล้อง (Social/ Collaboration) นักเรียนแสดงเจตคติที่ดีต่อการเรียนดนตรีไทย (Affective)

การออกแบบแผนการสอน มีกระบวนการ 5 ขั้นตอนดังนี้

1) ขั้นนำเข้าสู่บท (Warm-up) ใช้เวลา 5 - 8 นาที เริ่มกิจกรรมฝึกร่างกาย ฝึกจังหวะ หรือฝึกการสังเกตง่าย ๆ เช่น การปรบมือ การสังเกตและตรวจสภาพเครื่องดนตรี ฟังหรือดูสื่อการสอนตัวอย่างการบรรเลงสั้น ๆ การวิเคราะห์เสียงโน้ต เป็นต้น

2) ขั้น Think ใช้เวลา 5 - 8 นาที ครูตั้งคำถามเชิงวิเคราะห์ ตอบคำถามเป็นรายบุคคล เช่น “เมื่อบรรเลงเสียงไม่ชัด นักเรียนคิดว่าเกิดจากสาเหตุใดบ้าง?” “การรักษาจังหวะเพื่อให้สอดคล้องกับเพื่อนสามารถทำได้อย่างไร?”

3) ขั้น Pair ใช้เวลา 10 - 15 นาที ให้นักเรียนจับคู่กันเอง หรือครูจับคู่ให้ตามบริบทผู้เรียนและเนื้อหาในแต่ละคาบเรียน เพื่อแลกเปลี่ยนความคิด ปรึกษา และทดลองบรรเลงร่วมกัน เช่น ฝึกซ้อมวรรคเพลง ที่จังหวะยังไม่ถูกต้องร่วมกัน สลับบทบาทการเป็นผู้บรรเลง - ผู้ฟัง การร่วมกันการแก้ไขข้อผิดพลาด

4) ขั้น Share ใช้เวลา 10 - 15 นาที ตัวแทนคู่บางคู่นำเสนอหน้าชั้นเรียน หรือแต่ละคู่เสนอข้อสรุปในการแก้ไขข้อผิดพลาดของคู่ตนเอง ครูให้ข้อเสนอแนะย้อนกลับ บอกจุดแข็ง จุดอ่อน หรือคำแนะนำในการพัฒนาแต่ละคู่ของนักเรียน

5) ขั้นทดสอบ และสรุปบทเรียน ใช้เวลา 5 - 10 นาที ทดสอบการบรรเลง ประเมินทักษะตามเกณฑ์ (Rubric Score) บันทึกผลการประเมินทักษะและพฤติกรรมการเรียนรู้ ผู้เรียนสะท้อนความคิดเห็นพร้อมกับสรุปบทเรียนร่วมกัน

การดำเนินการวิจัยใช้เวลากิจกรรมละ 1 ชั่วโมงต่อสัปดาห์ ทั้งหมด 8 สัปดาห์ ดังนี้

ตารางที่ 1 *การดำเนินกิจกรรมการเรียนการสอน 8 สัปดาห์*

สัปดาห์ที่	กิจกรรม	เครื่องมือ
1	1) ทดสอบก่อนเรียน 2) ชี้แจงจุดประสงค์การเรียนการสอน	1) แบบทดสอบก่อนเรียน 2) แบบบันทึกผลการเรียนรู้
2	สอนเนื้อหา - ความรู้เบื้องต้นเกี่ยวกับอังกะลุง - การจับและเทคนิคการบรรเลงอังกะลุง	1) แผนการจัดการเรียนรู้ 2) สื่อการสอน
3	สอนเนื้อหา - การอ่านโน้ต ระดับเสียง และจังหวะ	1) แผนการจัดการเรียนรู้ 2) สื่อการสอน
4	สอนเนื้อหา - แบบฝึกหัดที่ 1 ไล่เสียงโน้ต 7 ระดับเสียง - แบบฝึกหัดที่ 2 ปรบมือร้องโน้ตเพลงให้ตรงจังหวะ - แบบฝึกหัดที่ 3 บรรเลงตามโน้ตให้ตรงจังหวะ	1) แผนการจัดการเรียนรู้ 2) สื่อการสอน
5	สอนเนื้อหา - การบรรเลงเพลงยะวา ท่อน 1	1) แผนการจัดการเรียนรู้ 2) สื่อการสอน
6	สอนเนื้อหา - การบรรเลงเพลงยะวา ท่อน 2	1) แผนการจัดการเรียนรู้ 2) สื่อการสอน
7	สอนเนื้อหา - การบรรเลงรวมวง	1) แผนการจัดการเรียนรู้ 2) สื่อการสอน
8	1) ทบทวนความรู้ 2) ทดสอบหลังเรียน	1) แบบทดสอบหลังเรียน 2) แบบบันทึกผลการเรียนรู้

หมายเหตุ. โดย กนกวรรณ บุญทิพย์ภานนท์, 2568.

4.4 การเก็บรวบรวมข้อมูล

การเก็บรวบรวมข้อมูลดำเนินการในระหว่างช่วงเวลาการจัดกิจกรรมการเรียนรู้ตามแผนการจัดการเรียนรู้แบบเพื่อนคู่คิด (Think–Pair–Share) ใช้เวลาทั้งสิ้น 8 สัปดาห์ โดยมีขั้นตอนดังนี้

1) การเตรียมการเก็บข้อมูล

ผู้วิจัยได้จัดเตรียมเครื่องมือสำหรับการเก็บข้อมูล ได้แก่ แบบทดสอบก่อนเรียน–หลังเรียน (Pretest–Posttest) แผนการจัดการเรียนรู้แบบเพื่อนคู่คิด จำนวน 6 แผน แบบบันทึกผลการเรียนรู้ และแบบสังเกตพฤติกรรมของผู้เรียน เพื่อให้การเก็บข้อมูลเป็นไปอย่างเป็นระบบและสอดคล้องกับวัตถุประสงค์ของการวิจัย

2) ดำเนินการทดสอบก่อนเรียน (Pretest)

ดำเนินการทดสอบก่อนเรียนกับนักเรียนชั้นประถมศึกษาปีที่ 3 จำนวน 12 คน เพื่อวัดระดับความรู้และทักษะการบรรเลงอังกะลุงเบื้องต้นในด้านการรู้จักเครื่องดนตรี การจับและเทคนิคการบรรเลงอังกะลุง การอ่านโน้ต ระดับเสียง และการบรรเลงตามจังหวะ

3) การดำเนินการจัดกิจกรรมการเรียนรู้

จัดกิจกรรมการเรียนรู้ตามแผนการสอนแบบเพื่อนคู่คิด จำนวน 6 แผน ครอบคลุมเนื้อหา ได้แก่ การรู้จักเครื่องดนตรีอังกะลุง ความรู้เบื้องต้นเกี่ยวกับอังกะลุง การจับและเทคนิคการบรรเลงอังกะลุง การอ่านโน้ต ระดับเสียง และจังหวะ การบรรเลงตามแบบฝึกง่าย ๆ การบรรเลงเพลง “ยะวา” และการรวมวงอังกะลุง

4) การสังเกตและบันทึกข้อมูลระหว่างการเรียนรู้

ระหว่างดำเนินกิจกรรม ผู้วิจัยได้สังเกตพฤติกรรมการเรียนรู้ของนักเรียน เช่น ความตั้งใจ ความร่วมมือ ความรับผิดชอบ และความสนใจในกิจกรรม พร้อมทั้งบันทึกข้อมูลเชิงพฤติกรรมลงในแบบบันทึกผลการเรียนรู้ เพื่อใช้ประกอบการวิเคราะห์เชิงคุณภาพ

5) การสะท้อนความคิดเห็นของผู้เรียน

หลังจบกิจกรรมแต่ละแผน ผู้วิจัยได้ให้ผู้เรียนสะท้อนความคิดเห็นเกี่ยวกับการเรียนรู้แบบเพื่อนคู่คิด เพื่อประเมินความเข้าใจ ความสนใจ และความร่วมมือของผู้เรียนในแต่ละสัปดาห์

6) ดำเนินการทดสอบหลังเรียน (Posttest)

เมื่อครบระยะเวลา 8 สัปดาห์ ผู้วิจัยได้ดำเนินการทดสอบหลังเรียน เพื่อเปรียบเทียบกับผลการทดสอบก่อนเรียน และประเมินความก้าวหน้าในการพัฒนาทักษะการบรรเลงอังกะลุงของนักเรียนแต่ละคน

7) การสรุปผลการเก็บข้อมูล

ผู้วิจัยได้รวบรวมและตรวจสอบความถูกต้องของข้อมูลทั้งหมด ทั้งเชิงปริมาณ (คะแนนการทดสอบ) และเชิงคุณภาพ (พฤติกรรมการเรียนรู้และความคิดเห็นของผู้เรียน) เพื่อใช้เป็นฐานข้อมูลในการวิเคราะห์ผลการวิจัย

4.5 การวิเคราะห์ข้อมูล

การวิเคราะห์ข้อมูลในงานวิจัยนี้ ดำเนินการโดยใช้ทั้งข้อมูลเชิงปริมาณและข้อมูลเชิงคุณภาพ เพื่อให้ผลการวิเคราะห์มีความถูกต้อง ครอบคลุม และสะท้อนพัฒนาการของผู้เรียนได้อย่างรอบด้าน โดยมีขั้นตอนดังนี้

1) การรวบรวมคะแนนจากการทดสอบก่อนเรียนและหลังเรียน

ผู้วิจัยได้รวบรวมผลการทดสอบก่อนเรียน (Pretest) และหลังเรียน (Posttest) ของนักเรียนชั้นประถมศึกษาปีที่ 3 จำนวน 12 คน เพื่อใช้เป็นข้อมูลพื้นฐานในการวิเคราะห์พัฒนาการทางการเรียนรู้ด้านทักษะการบรรเลงอังกะลุง

2) การคำนวณทางสถิติพื้นฐาน

นำผลคะแนนจากการทดสอบมาคำนวณหาค่าเฉลี่ย (Mean) และร้อยละ (Percentage) เพื่อให้ทราบผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนก่อนและหลังเรียนว่ามีการเปลี่ยนแปลงเพิ่มขึ้นหรือไม่ และอยู่ในระดับใด

3) การกำหนดเกณฑ์การประเมินผลสัมฤทธิ์ทางการเรียน

ใช้เกณฑ์การประเมินผลตามระดับคะแนนร้อยละ 5 ระดับ ดังนี้ ดีมาก (ร้อยละ 90–100) ดี (ร้อยละ 65–89) พอใช้ (ร้อยละ 50–64) ปรับปรุง (ต่ำกว่าร้อยละ 50) จากเกณฑ์ดังกล่าวช่วยให้เห็นพัฒนาการของนักเรียนในเชิงปริมาณอย่างชัดเจนและสามารถเปรียบเทียบผลได้อย่างเป็นระบบ

4) การวิเคราะห์ข้อมูลเชิงปริมาณ

วิเคราะห์ผลคะแนนโดยเปรียบเทียบระหว่างผลการทดสอบก่อนเรียนและหลังเรียน เพื่อพิจารณาว่าผู้เรียนมีพัฒนาการทางทักษะการบรรเลงอังกะลุงเพิ่มขึ้นในทิศทางที่ดีขึ้นหรือไม่ และอยู่ในระดับใดเมื่อเทียบกับเกณฑ์การประเมิน

5) การวิเคราะห์ข้อมูลเชิงคุณภาพ

วิเคราะห์ข้อมูลจากแบบบันทึกผลการเรียนรู้และการสังเกตพฤติกรรมของนักเรียน เช่น ความตั้งใจ ความร่วมมือ ความรับผิดชอบ และเจตคติต่อการเรียนดนตรีไทย เพื่อนำมาอธิบายลักษณะการเปลี่ยนแปลงด้านทักษะทางดนตรีและพฤติกรรมของผู้เรียนให้ชัดเจนยิ่งขึ้น

6) การสังเคราะห์ผลการวิเคราะห์ข้อมูล

นำข้อมูลเชิงปริมาณและข้อมูลเชิงคุณภาพมาสังเคราะห์ร่วมกัน เพื่อให้การสรุปผลการวิจัยมีความสมบูรณ์ เชื่อมโยงกัน และสามารถอธิบายพัฒนาการของผู้เรียนทั้งในด้านความรู้ ทักษะ และคุณลักษณะทางดนตรี

5. สถิติที่ใช้ในการวิเคราะห์ข้อมูล

ในการศึกษาและดำเนินการวิจัย ผู้วิจัยได้ใช้สถิติการวิเคราะห์ข้อมูลดังนี้

1) ค่าเฉลี่ย

2) ร้อยละ

ผลการวิจัย

งานวิจัยการพัฒนาทักษะการบรรเลงอังกะลุงเบื้องต้น โดยการเรียนรู้แบบเพื่อนคู่คิด (Think Pair Share) ของนักเรียนระดับชั้นประถมศึกษาปีที่ 3 โรงเรียนวัดยางช้าย ในครั้งนี้ สามารถวิเคราะห์ข้อมูลได้ดังนี้

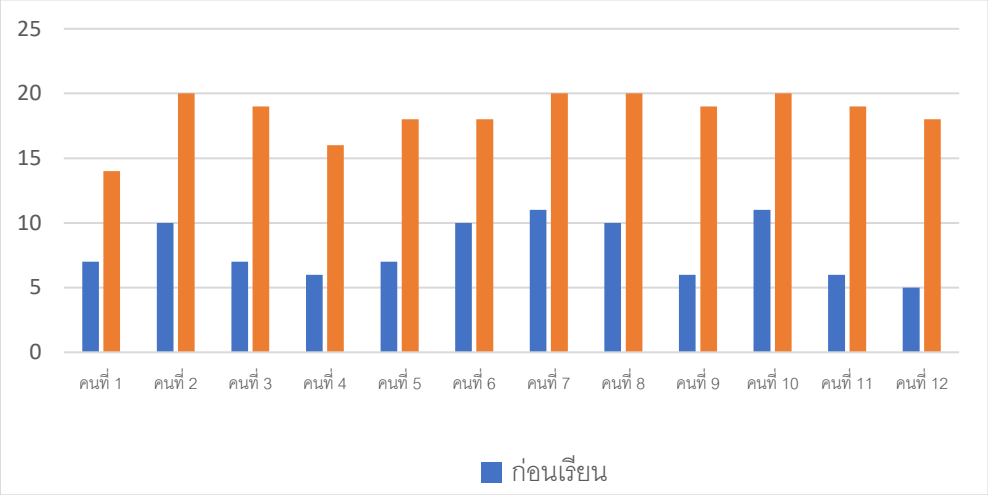
ตารางที่ 2 *ผลการทดสอบก่อนเรียนและหลังเรียน*

นักเรียนคนที่	ผลการทดสอบ					
	ก่อนเรียน			หลังเรียน		
	คะแนน (20)	ร้อยละ	ผลการประเมิน	คะแนน (20)	ร้อยละ	ผลการประเมิน
1	7	35	ปรับปรุง	14	70	ดี
2	10	50	พอใช้	20	100	ดีมาก
3	7	35	ปรับปรุง	19	95	ดีมาก
4	6	30	ปรับปรุง	16	80	ดี
5	7	35	ปรับปรุง	18	90	ดีมาก
6	10	50	พอใช้	18	90	ดีมาก
7	11	55	พอใช้	20	100	ดีมาก
8	10	50	พอใช้	20	100	ดีมาก
9	6	30	ปรับปรุง	19	95	ดีมาก
10	11	55	พอใช้	20	100	ดีมาก
11	6	30	ปรับปรุง	19	95	ดีมาก
12	5	25	ปรับปรุง	18	90	ดีมาก
ค่าเฉลี่ย	8	40	ปรับปรุง	18.42	92.08	ดีมาก

หมายเหตุ. โดย กนกวรรณ บุญทิพย์ภานนท์, 2568.

จากตารางพบว่านักเรียนจำนวน 12 คน ค่าเฉลี่ยคะแนนก่อนเรียน (Pretest) เท่ากับ 8 คะแนน คิดเป็นร้อยละ 40 ผลการประเมินระดับ ปรับปรุง ค่าเฉลี่ยคะแนนหลังเรียน (Posttest) เท่ากับ 18.42 คะแนน คิดเป็นร้อยละ 92.08 ผลการประเมินระดับ ดีมาก นักเรียนทุกคนมีคะแนนหลังเรียนสูงกว่าก่อนเรียนอย่างชัดเจน

ภาพที่ 1 *แผนภูมิแสดงผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนก่อนเรียน-หลังเรียน*



หมายเหตุ. โดย กนกวรรณ บุญทิพย์ภานนท์, 2568.

เมื่อพิจารณารายบุคคลหลังการจัดกิจกรรมการเรียนรู้แบบเพื่อนคู่คิด (Think–Pair–Share) พบว่านักเรียนทุกคนมีคะแนนเพิ่มขึ้น โดยเฉพาะนักเรียนที่มีผลการเรียนระดับปรับปรุงก่อนเรียน มีพัฒนาการสูงสุดหลังเข้าร่วมกิจกรรมการเรียนรู้ ซึ่งสะท้อนให้เห็นว่ารูปแบบการจัดการเรียนรู้ดังกล่าวช่วยกระตุ้นให้ผู้เรียนเกิดความสนใจและมีส่วนร่วมในกระบวนการเรียนรู้มากขึ้น

ตารางที่ 3 *การสังเกตพฤติกรรมและการสะท้อนความคิดเห็นของผู้เรียนรายสัปดาห์*

สัปดาห์ที่	พฤติกรรม	การสะท้อนความคิดเห็น
1	นักเรียนส่วนใหญ่ให้ความสนใจในการเรียนรู้เครื่องดนตรีอังกะลุง มีความตื่นเต้นและอยากลองเล่น ผู้เรียนบางคนยังถืออังกะลุงไม่ถูกวิธี แต่มีความพยายามในการฝึกฝน	ผู้เรียนรู้สึกว่าอังกะลุงน่าสนใจและได้รู้จักเครื่องดนตรีไทยชนิดใหม่ หลายคนกล่าวว่า “สนุกและอยากเล่นให้ได้เหมือนครู เหมือนรุ่นพี่”
2	นักเรียนเริ่มเข้าใจวิธีจับและเทคนิคการบรรเลงได้ดีขึ้น มีการช่วยเหลือกันระหว่างคู่เรียนในระหว่างการฝึกซ้อม	ผู้เรียนกล่าวว่าการฝึกกับเพื่อนช่วยให้จำได้เร็วขึ้น และเข้าใจจังหวะการบรรเลงที่ถูกต้อง
3	นักเรียนมีความตั้งใจในการอ่านโน้ตเสียงสูง–ต่ำ และเริ่มสามารถจับคู่เสียงได้ถูกต้องมากขึ้น	ผู้เรียนรู้สึกว่าการเรียนแบบจับคู่ช่วยให้เข้าใจโน้ตได้ง่ายกว่าเรียนคนเดียว บางคนกล่าวว่า “ได้เรียนรู้จากเพื่อนด้วย”
4	นักเรียนมีความมั่นใจมากขึ้น สามารถบรรเลงเป็นท่อนสั้น ๆ ได้ถูกต้อง มีการให้กำลังใจและแก้ไขกันภายในคู่เรียน	ผู้เรียนรู้สึกภูมิใจเมื่อบรรเลงได้สำเร็จ และบอกว่าการฝึกกับเพื่อนช่วยให้จำจังหวะได้ดีขึ้น

หมายเหตุ. โดย กนกวรรณ บุญทิพย์ภานนท์, 2568.

ตารางที่ 3 *การสังเกตพฤติกรรมและการสะท้อนความคิดเห็นของผู้เรียนรายสัปดาห์ (ต่อ)*

5	นักเรียนเริ่มจดจำโน้ตของเพลงยะวาได้ และสามารถบรรเลงร่วมกับเพื่อนได้อย่างประสานกันมากขึ้น มีการฝึกซ้อมซ้ำโดยไม่ต้องย้ำเตือน	ผู้เรียนส่วนใหญ่บอกว่า “รู้สึกสนุกและอยากให้มีการฝึกเพลงอื่น ๆ อีก”
6	นักเรียนมีความสามัคคีมากขึ้น สามารถปรับตัวและฟังเสียงของเพื่อนในวงได้ดีขึ้น มีการแบ่งหน้าที่และให้ความร่วมมืออย่างเป็นระบบ	ผู้เรียนกล่าวว่าการได้เล่นร่วมกันทำให้รู้สึกเหมือนเป็นส่วนหนึ่งของวง และภูมิใจที่ได้เล่นพร้อมเพื่อน
7	นักเรียนซ้อมอย่างตั้งใจ มีการแก้ไขข้อผิดพลาดเล็กน้อยด้วยตนเองและเพื่อนคู่คิด มีความกระตือรือร้นที่จะบรรเลงรวมวงให้ดีขึ้น	ผู้เรียนหลายคนกล่าวว่า “รู้สึกตื่นเต้นที่ได้บรรเลงร่วมกัน ช่วยเหลือกัน” และ “อยากให้ทุกคนเล่นให้พร้อมกันมากขึ้น”
8	นักเรียนทุกคนสามารถบรรเลงร่วมวงได้ครบตามบทเพลง มีความมั่นใจและแสดงออกทางดนตรีได้อย่างเป็นธรรมชาติ	ผู้เรียนกล่าวว่าภูมิใจในผลงานของตนเองและเพื่อน รู้สึกว่าได้เรียนรู้ทั้งการฟัง การช่วยเหลือ และการทำงานร่วมกัน

หมายเหตุ. โดย กนกวรรณ บุญทิพย์ภานนท์, 2568.

จากการสังเกตพฤติกรรมและการสะท้อนความคิดเห็นของผู้เรียนพบว่า นักเรียนมีพัฒนาการด้านความรู้ ทักษะ และเจตคติทางดนตรีเพิ่มขึ้นอย่างต่อเนื่อง ผู้เรียนส่วนใหญ่มีความกระตือรือร้นในการเข้าร่วมกิจกรรม แสดงออกด้วยความมั่นใจ และมีความรับผิดชอบในการฝึกซ้อมมากขึ้น สามารถบรรเลงร่วมกับเพื่อนได้อย่างมีระบบและให้ความช่วยเหลือกันอย่างสร้างสรรค์ การเรียนรู้แบบเพื่อนคู่คิดช่วยส่งเสริมให้ผู้เรียนมีการแลกเปลี่ยนความคิดเห็นและฝึกการสื่อสารที่เหมาะสม เกิดความภาคภูมิใจในผลงานของตนเองและเพื่อนในวงดนตรี ส่งผลให้ผู้เรียนมีเจตคติที่ดีต่อการเรียนดนตรีไทยและมีความสุข สนุกสนานในการเรียนรู้มากขึ้น และมีความรับผิดชอบต่อหน้าที่ของตน

ผลการเรียนรู้ระหว่างทางจากการดำเนินการจัดการเรียนรู้แบบเพื่อนคู่คิด (Think–Pair–Share) ตลอดระยะเวลา 8 สัปดาห์ พบว่าผู้เรียนเกิดกระบวนการเรียนรู้ระหว่างทางที่หลากหลายและมีความหมาย ซึ่งเป็นพัฒนาการที่ค่อย ๆ สะสมจนส่งผลต่อผลสัมฤทธิ์ด้านทักษะการบรรเลงอังกะลุงอย่างชัดเจนในช่วงท้ายของการวิจัย กระบวนการเรียนรู้ระหว่างทางเหล่านี้ไม่เพียงช่วยให้ผู้เรียนพัฒนาทักษะเชิงปฏิบัติ แต่ยังส่งเสริมการคิดวิเคราะห์ การทำงานร่วมกัน และทักษะทางสังคมที่จำเป็นต่อการเรียนรู้ดนตรีไทยในระยะยาวอีกด้วย

กระบวนการ “Think” ในระยะแรกของการเรียน ผู้เรียนเริ่มต้นด้วยการทำความเข้าใจลักษณะของอังกะลุง การจับ พื้นฐานการบรรเลง ทำให้ผู้เรียนได้มองย้อนกลับและตรวจสอบวิธีปฏิบัติของตนเองอย่างใคร่ครวญ ผู้เรียนบางคนเริ่มตระหนักถึงข้อผิดพลาด เช่น การอ่านโน้ตนับจังหวะไม่ถูกต้อง การจับอังกะลุงแน่นเกินไป การออกแรงเขย่ามากหรือน้อยเกินไปส่งผลต่อเสียงของอังกะลุง เป็นต้น ซึ่งเป็นการเรียนรู้ผ่านการสังเกตตนเอง และเป็นจุดเริ่มต้นที่สำคัญของการพัฒนาทักษะอย่างยั่งยืน

ขั้น “Pair” ผู้เรียนได้แลกเปลี่ยนความคิดเห็นและเปรียบเทียบทักษะกับเพื่อน การทำงานเป็นคู่ช่วยให้ผู้เรียนที่มีพื้นฐานอ่อนสามารถเรียนรู้จากผู้ที่มีทักษะดีกว่าได้โดยตรง ผ่านการสาธิต การชี้แนะ และคำอธิบายอย่างเป็นกันเอง การช่วยเหลือซึ่งกันและกันเช่นนี้ทำให้ผู้เรียนมีความมั่นใจมากขึ้น กล้าที่จะทดลองและฝึกฝนซ้ำโดยไม่รู้สึกกดดัน นอกจากนี้ยังช่วยให้ผู้เรียนที่มีพื้นฐานดีได้พัฒนาทักษะการเป็นผู้นำ การอธิบาย และฝึกใช้ภาษาเชิงดนตรีเพื่อสื่อความหมายให้เพื่อนเข้าใจ ซึ่งถือเป็นพัฒนาการทางสังคมที่เกิดขึ้นอย่างเด่นชัดในช่วงกลางของการวิจัย

ขั้น “Share” ผู้เรียนได้ฝึกการสื่อสารต่อหน้าชั้นเรียน การอธิบายสิ่งที่ค้นพบร่วมกันในคู่ การเสนอวิธีแก้ไขจุดบกพร่อง หรือการบรรเลงรวมวงหลังจากการเรียนรู้ร่วมกัน สิ่งเหล่านี้ทำให้ผู้เรียนเกิดความมั่นใจและมีความกล้าแสดงออกเพิ่มขึ้นจากสัปดาห์แรกอย่างเห็นได้ชัด ผู้เรียนสามารถตอบคำถามครูได้อย่างมีเหตุผลมากขึ้น และเริ่มใช้ภาษาดนตรี เช่น จังหวะ ระดับเสียง ทำนอง หรือทอดจังหวะเพลง ได้ถูกต้องมากขึ้น ซึ่งสะท้อนการเรียนรู้เชิงลึกที่ค่อย ๆ ก่อตัวตลอดกระบวนการเรียนรู้

นอกจากนี้ยังพบว่า ผู้เรียนมีพัฒนาการด้านโสตทักษะดีขึ้น สามารถฟังและแยกแยะจังหวะหรือระดับเสียงที่ผิดเพี้ยนได้รวดเร็วกว่าเดิม ในการฝึกซ้อมรวมวงช่วงท้ายของการวิจัย ผู้เรียนสามารถบรรเลงได้ตรงระดับเสียง รักษาระดับเสียง และจังหวะให้สอดคล้องกับเพื่อนร่วมวงได้โดยไม่ต้องพึ่งพาครูตลอดเวลา แสดงถึงการเปลี่ยนการเรียนรู้ไปสู่การเรียนรู้แบบอิสระมากขึ้น ผู้เรียนมีทักษะการร่วมมือพัฒนาขึ้นอย่างต่อเนื่อง การช่วยเหลือเพื่อน การแบ่งหน้าที่ในคู่ การรอคอย และการรับผิดชอบบทบาทของตนเองในวงอังกะลุง ล้วนเป็นพฤติกรรมเชิงบวกที่เกิดขึ้นระหว่างการดำเนินกิจกรรม ผู้เรียนมีความสุขในการเรียน สนุกกับการบรรเลง และรู้สึกผูกพันกับกลุ่มมากขึ้น นำไปสู่การสร้างบรรยากาศการเรียนรู้ที่ปลอดภัย และการเรียนรู้เชิงสร้างสรรค์

สรุปและอภิปรายผล

งานวิจัยเรื่อง การพัฒนาทักษะการบรรเลงอังกะลุงเบื้องต้น โดยการเรียนรู้แบบเพื่อนคู่คิด (Think Pair Share) ของนักเรียนระดับชั้นประถมศึกษาปีที่ 3 โรงเรียนวัดยางช้าย สรุปได้ดังนี้

การวิจัยครั้งนี้มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาผลของการใช้การจัดการเรียนรู้แบบเพื่อนคู่คิด (Think-Pair-Share) ต่อการพัฒนาทักษะการบรรเลงอังกะลุงของนักเรียนชั้นประถมศึกษาปีที่ 3 โดยใช้รูปแบบการทดลองแบบกลุ่มเดียววัดก่อนและหลังเรียน (One-Group Pretest-Posttest Design) กลุ่มตัวอย่างที่ใช้ในการวิจัยคือ นักเรียนชั้นประถมศึกษาปีที่ 3 จำนวน 12 คน ดำเนินการเก็บรวบรวมข้อมูลโดยใช้แผนการจัดการเรียนรู้แบบเพื่อนคู่คิด (Think-Pair-Share) ซึ่งเน้นกระบวนการเรียนรู้ร่วมกันของผู้เรียน ผ่านขั้นตอนการคิดวิเคราะห์ การจับคู่แลกเปลี่ยนความคิดเห็น และการแบ่งปันผลการเรียนรู้ในชั้นเรียน เครื่องมือที่ใช้ประกอบด้วย แผนการจัดการเรียนรู้ 6 แผน แบบทดสอบก่อน–หลังเรียน และแบบบันทึกผลการเรียนรู้ ส่งผลให้คะแนนผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนของนักเรียนหลังเรียนสูงกว่าก่อนเรียน แสดงให้เห็นว่าการจัดการเรียนรู้แบบเพื่อนคู่คิด (Think-Pair-Share) สามารถช่วยพัฒนาความสามารถด้านการอ่านโน้ต การจับจังหวะ การควบคุมระดับเสียง และการบรรเลงอังกะลุงร่วมกับผู้อื่นได้อย่างมีประสิทธิภาพ ส่งผลให้นักเรียนเกิดการพัฒนาทักษะการบรรเลงอังกะลุงเบื้องต้นจากระดับพื้นฐานไปสู่ระดับที่ดีขึ้นอย่างเป็นรูปธรรม

ในด้านพฤติกรรมการเรียนรู้ พบว่านักเรียนมีพัฒนาการทางทักษะทางสังคมและการเรียนรู้ร่วมกันเพิ่มขึ้นอย่างต่อเนื่อง ผู้เรียนส่วนใหญ่มีความกระตือรือร้นในการเรียน มีพัฒนาการด้านความร่วมมือการทำงานร่วมกัน กล้าแสดงออก สนุกกับกิจกรรม และมีความมั่นใจมากขึ้นในการบรรเลงอังกะลุง ผู้เรียนมีความรับผิดชอบต่อบทบาทหน้าที่ของตนเองในวงอังกะลุง และสามารถช่วยเหลือเพื่อนในกลุ่มได้ดี การเรียนรู้แบบเพื่อนคู่คิดช่วยให้ผู้เรียนมีการแลกเปลี่ยนความคิดเห็น รู้จักการฟังผู้อื่น การแก้ปัญหาร่วมกัน และสื่อสารเชิงสร้างสรรค์มากขึ้น ส่งผลให้เกิดบรรยากาศการเรียนรู้เป็นไปในเชิงบวก เป็นมิตร และสร้างแรงจูงใจในการเรียนดนตรีไทย เอื้อต่อการพัฒนาทักษะการบรรเลงอังกะลุงอย่างมีประสิทธิภาพ ผู้เรียนเกิดความภาคภูมิใจในผลงานของตนเองและเพื่อนร่วมกลุ่ม และมีเจตคติที่ดีต่อการเรียนดนตรีไทยอย่างยั่งยืน

อภิปรายผลการวิจัย

จากผลการวิจัยพบว่า การจัดการเรียนรู้แบบเพื่อนคู่คิด (Think-Pair-Share) มีประสิทธิภาพในการพัฒนาทักษะการบรรเลงอังกะลุง ซึ่งสอดคล้องกับแนวคิดของ Johnson & Johnson (1999) ที่ระบุว่า การเรียนรู้แบบร่วมมือช่วยส่งเสริมการคิดวิเคราะห์และการพัฒนาทักษะทางสังคม ช่วยเสริมสร้างแรงจูงใจ ความรับผิดชอบ และการมีส่วนร่วมของผู้เรียน ซึ่งปรากฏชัดในการศึกษาครั้งนี้ นักเรียนมีความกระตือรือร้นสนุกกับกิจกรรม และกล้าแสดงออกทางดนตรีมากขึ้น การเรียนรู้แบบเพื่อนคู่คิดส่งเสริมให้ผู้เรียนได้คิดวิเคราะห์ และแลกเปลี่ยนความคิดเห็นอย่างเป็นระบบ ผ่านกระบวนการ “คิด - คู่ - แบ่งปัน” (Think-Pair-Share) ซึ่งสอดคล้องกับแนวคิดของ Lyman. F (1981) ที่กล่าวว่า เทคนิคนี้เป็นกระบวนการเรียนรู้ที่เปิดโอกาสให้ผู้เรียนทุกคนได้มีส่วนร่วมในการแสดงความคิดเห็นและสร้างองค์ความรู้ร่วมกัน นอกจากนี้ ผลการศึกษายังสอดคล้องกับงานวิจัยของธันยพร อุดคำมี และกฤธยากาญจน์ โตพิทักษ์ (2566) ที่พบว่า การเรียนรู้แบบเพื่อนคู่คิดช่วยเพิ่มผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนและความพึงพอใจของผู้เรียน ในการพัฒนาทักษะการอ่านจับใจความของนักเรียนระดับประถมศึกษา พบผลลัพธ์เช่นเดียวกันคือ ผู้เรียนมีผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนและความร่วมมือที่ดีขึ้นอย่างชัดเจน แสดงให้เห็นว่ากระบวนการดังกล่าวสามารถประยุกต์ใช้ได้อย่างกว้างขวางในหลายกลุ่มสาระการเรียนรู้

โดยทั่วไปการจัดการเรียนการสอนอังกะลุงในระดับประถมศึกษามักใช้รูปแบบการสอนแบบครูเป็นศูนย์กลาง (Teacher-Centered Approach) คือ ครูเป็นผู้สาธิตการบรรเลง นักเรียนปฏิบัติตามพร้อมกันทั้งชั้นเรียน ซึ่งวิธีการดังกล่าวแม้จะช่วยให้ผู้เรียนเห็นแบบอย่างที่ถูกต้อง แต่ยังมีข้อจำกัดหลายประการ เช่น นักเรียนบางส่วนไม่กล้าแสดงออก ไม่กล้าซักถามเมื่อมีข้อสงสัย นักเรียนที่เรียนช้าอาจตามเพื่อนไม่ทัน ขณะที่นักเรียนที่มีความสามารถสูงกว่าอาจรู้สึกเบื่อหน่าย อีกทั้งการฝึกบรรเลงพร้อมกันทั้งห้องยังทำให้ครูไม่สามารถดูแลนักเรียนเป็นรายบุคคลได้อย่างทั่วถึง ส่งผลให้ทักษะการบรรเลงของนักเรียนมีความแตกต่างกันอย่างชัดเจน และการเรียนรู้ไม่เต็มตามศักยภาพของผู้เรียนแต่ละคน เมื่อได้นำรูปแบบการเรียนรู้แบบเพื่อนคู่คิด (Think–Pair–Share) มาใช้ กระบวนการเรียนการสอนอังกะลุงจึงเปลี่ยนจากการเรียนรู้แบบรับฟังเพียงอย่างเดียวไปสู่การเรียนรู้แบบมีส่วนร่วมอย่างแท้จริง นักเรียนได้มีโอกาสคิด วิเคราะห์จังหวะ และโน้ตด้วยตนเอง แลกเปลี่ยนความคิดเห็นกับเพื่อน และฝึกบรรเลงร่วมกันเป็นคู่ก่อนนำไปสู่การบรรเลงรวมวงทั้งชั้น วิธีการนี้ช่วยแก้ปัญหานักเรียนที่ไม่กล้าแสดงออก ลดความกังวลในการบรรเลงผิดพลาด และเปิดโอกาสให้นักเรียนได้เรียนรู้จากเพื่อนในระดับที่ใกล้เคียงกัน นอกจากนี้นักเรียนที่มีความสามารถสูงยังได้พัฒนาทักษะการอธิบายและการเป็นผู้นำ ขณะที่นักเรียนที่มีพื้นฐานอ่อนก็ได้รับการช่วยเหลืออย่างใกล้ชิด ส่งผลให้ความแตกต่างระหว่างผู้เรียนลดลง บรรยากาศการเรียนรู้เป็นไปในเชิงบวก และนักเรียนสามารถพัฒนาทักษะการบรรเลงอังกะลุงได้อย่างทั่วถึงมากยิ่งขึ้น

สำหรับรายวิชาดนตรี การจัดการเรียนรู้แบบเพื่อนคู่คิด (Think-Pair-Share) ทำให้นักเรียนสามารถบรรเลงอังกะลุงร่วมกันได้อย่างกลมกลืน ถูกต้องตามระดับเสียง ทำนองเพลง และจังหวะ ทั้งยังสนุกกับกิจกรรมการเรียนรู้มากขึ้น และเกิดความมั่นใจในการแสดงออกทางดนตรี สอดคล้องกับแนวคิดของ พงศ์เทพ วัฒนาสุข (2562) ที่ชี้ว่าการฝึกบรรเลงอังกะลุงในรูปแบบกลุ่มมีผลต่อการพัฒนาความสัมพันธ์และความสามัคคีในวงดนตรี อีกทั้งยังช่วยส่งเสริมสมรรถนะสำคัญของผู้เรียนตามหลักสูตรแกนกลางการศึกษาขั้นพื้นฐาน ได้แก่ การสื่อสาร การคิดอย่างมีวิจารณญาณ การแก้ปัญหา และการทำงานร่วมกับผู้อื่น ซึ่งสามารถต่อยอดสู่การพัฒนาการเรียนรู้ดนตรีไทยในระดับสูงต่อไปได้ การพัฒนาทักษะการบรรเลงอังกะลุงเบื้องต้นโดยการเรียนรู้แบบเพื่อนคู่คิด (Think-Pair-Share) จึงเป็นแนวทางที่เหมาะสมกับการสอนดนตรีไทยในระดับ

ประถมศึกษาที่สามารถพัฒนาทักษะทางดนตรี ควบคู่ไปกับการปลูกฝังเจตคติที่ดีต่อการเรียนรู้ร่วมกันกับผู้อื่น ทั้งยังสอดคล้องกับสมรรถนะสำคัญของผู้เรียนในศตวรรษที่ 21 ที่เน้นการคิดวิเคราะห์ การสื่อสาร และการร่วมมือในการแก้ปัญหาอย่างสร้างสรรค์

นักเรียนบางคนอาจมีผลคะแนนหลังเรียนเพิ่มขึ้นไม่มากนัก เมื่อเปรียบเทียบกับนักเรียนที่เริ่มต้นจากระดับต่ำ สภาวะดังกล่าวสามารถอธิบายได้ด้วยแนวคิด “Ceiling Effect” ซึ่งหมายถึงภาวะที่ผู้เรียนมีระดับความสามารถใกล้เคียงกับระดับสูงสุดของแบบทดสอบตั้งแต่ต้น ทำให้ไม่สามารถแสดงความก้าวหน้าในเชิงปริมาณได้อย่างชัดเจน แม้ในความเป็นจริงผู้เรียนจะมีพัฒนาการด้านทักษะ การแสดงออก และความประณีตในการบรรเลงที่ดีขึ้นก็ตาม อย่างไรก็ตามเมื่อพิจารณาข้อมูลเชิงพฤติกรรมร่วมด้วย พบว่านักเรียนกลุ่มนี้มีบทบาทสำคัญในการช่วยเหลือเพื่อน อธิบายวิธีการบรรเลง และเป็นผู้นำในกิจกรรมกลุ่ม ซึ่งสะท้อนให้เห็นว่าการเรียนรู้แบบเพื่อนคู่คิด (Think–Pair–Share) ไม่เพียงพัฒนาด้านผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนเชิงตัวเลขเท่านั้น แต่ยังช่วยเสริมสร้างบทบาททางสังคม ความรับผิดชอบ และทักษะการเป็นผู้นำของผู้เรียนอีกด้วย ดังนั้น แม้นักเรียนบางคนจะมีข้อจำกัดด้านการเพิ่มขึ้นของคะแนนจากผล Ceiling Effect แต่การพัฒนาในมิติด้านพฤติกรรมและทักษะทางสังคมยังคงเกิดขึ้นอย่างชัดเจน

เชิงสังคมและวัฒนธรรม (Social & Cultural Discussion) การเรียนการสอนอังกะลุงในบริบทโรงเรียนประถมศึกษาไม่เพียงการถ่ายทอดทักษะทางดนตรีเท่านั้น แต่ยังเป็นการสืบสานมรดกทางวัฒนธรรมและการสร้างอัตลักษณ์ของผู้เรียนในระดับชุมชน ผลการวิจัยครั้งนี้ชี้ให้เห็นว่าการจัดการเรียนรู้แบบเพื่อนคู่คิด (Think–Pair–Share) ไม่เพียงแต่ยกระดับผลสัมฤทธิ์ทางการบรรเลงเท่านั้น แต่ยังส่งผลเชิงบวกต่อทัศนคติและความภาคภูมิใจทางวัฒนธรรมของผู้เรียนด้วย เมื่อผู้เรียนได้ฝึกบรรเลงเครื่องดนตรีร่วมกับเพื่อน ทำให้เกิดการแลกเปลี่ยนความรู้ข้ามวัย และข้ามประสบการณ์ที่มีคุณค่าทางสังคมและวัฒนธรรม ข้อสังเกตทางวัฒนธรรมที่สำคัญได้แก่

1) การมีส่วนร่วมแบบร่วมมือช่วยปลูกฝังความรู้สึกเป็นเจ้าของมรดกทางดนตรีของท้องถิ่น

2) การฝึกแบบร่วมมือเปิดโอกาสให้การถ่ายทอดความรู้เกิดขึ้นทั้งในรูปแบบครูกับนักเรียน และเพื่อนกับเพื่อน จึงลดช่องว่างระหว่างผู้มีความชำนาญและผู้เริ่มต้น

3) กิจกรรมการบรรเลงรวมวง ส่งเสริมการรับรู้คุณค่าร่วมกันและความภาคภูมิใจในวัฒนธรรมของตนเอง

การจัดการเรียนรู้แบบเพื่อนคู่คิด (Think-Pair-Share) สามารถส่งเสริมการบูรณาการบทเรียนอังกะลุงเข้ากับกิจกรรมชุมชน เช่น งานประเพณีท้องถิ่น กิจกรรมต่าง ๆ ของโรงเรียน งานวัฒนธรรมของตำบล ฯลฯ เพื่อสร้างความเชื่อมโยงระหว่างโรงเรียนกับชุมชน ทำให้ผู้เรียนได้เห็นคุณค่าทางสังคมของการแสดงดนตรี นอกจากนี้ควรส่งเสริมการเรียนรู้นอกห้องเรียน (community-based learning) เช่น การเชิญผู้สูงอายุ หรือผู้มีความรู้ด้านดนตรีมาแลกเปลี่ยนประสบการณ์และเทคนิคการบรรเลง เพื่อเสริมมิติการเรียนรู้เชิงวัฒนธรรมและการสืบทอดภูมิปัญญา หรืออาจขยายโอกาสพัฒนาแหล่งเรียนรู้ในชุมชน เพื่อให้นักเรียนสามารถทบทวน เผยแพร่ หรือเชื่อมโยงกับประวัติศาสตร์ตามบริบทวัฒนธรรมท้องถิ่น

ข้อเสนอแนะ

1) นำการจัดการเรียนรู้แบบเพื่อนคู่คิด (Think-Pair-Share) ไปใช้ในรายวิชาดนตรีไทยระดับชั้นอื่น ๆ เพื่อส่งเสริมการเรียนรู้แบบมีส่วนร่วม

2) พัฒนาแผนการจัดการเรียนรู้ให้สอดคล้องกับระดับความสามารถของนักเรียน เพื่อให้เกิดประสิทธิภาพสูงสุด

3) จัดอบรมหรือแลกเปลี่ยนเรียนรู้ให้ครูดนตรีได้ศึกษาแนวทางการจัดการเรียนรู้แบบเพื่อนคู่คิด เพื่อนำไปประยุกต์ใช้ได้อย่างมีประสิทธิภาพในบริบทของตนเอง

4) พัฒนาสื่อเทคโนโลยีประกอบการเรียนการสอน เช่น สื่อวิดีทัศน์ แบบฝึกหัด ฯลฯ เพื่อกระตุ้นความสนใจและส่งเสริมการเรียนรู้ดนตรีอย่างต่อเนื่อง

5) พัฒนาคู่มือ หรือ Best Practice การสอนอังกะลุงโดยใช้รูปแบบการเรียนรู้แบบเพื่อนคู่คิด

6) เปรียบเทียบกับวิธีการสอนแบบอื่น (Quasi-experiment)

7) ติดตามและประเมินผลการใช้รูปแบบการเรียนรู้แบบเพื่อนคู่คิดในระยะยาว เพื่อศึกษาผลกระทบต่อทักษะทางดนตรี ทักษะสังคม และเจตคติของผู้เรียนอย่างรอบด้าน

8) ศึกษาปัจจัยที่ส่งผลต่อความสำเร็จในการจัดการเรียนรู้

รายการอ้างอิง

กระทรวงศึกษาธิการ. (2560). *หลักสูตรแกนกลางการศึกษาขั้นพื้นฐาน พุทธศักราช 2551 (ฉบับปรับปรุง พุทธศักราช 2560)*. สำนักวิชาการและมาตรฐานการศึกษา สำนักงานคณะกรรมการการศึกษาขั้นพื้นฐาน.

ธันยพร อุดคำมี และ กฤธยากาญจน์ โตพิทักษ์. (2566). *การพัฒนาทักษะการอ่านจับใจความโดยใช้การจัดการเรียนรู้แบบเพื่อนคู่คิด (Think-Pair-Share) ร่วมกับแนวคิดการใช้คำถามสำหรับนักเรียนชั้นประถมศึกษาปีที่ 2*. วารสารการศึกษาประถมศึกษา, 18(1), 45-60.

พงศ์เทพ วัฒนาสุข. (2562). *การศึกษากระบวนการฝึกทักษะการบรรเลงอังกะลุงของนักเรียนระดับประถมศึกษา*. วารสารวิชาการดนตรีไทย, 15(1), 30-50.

Johnson, D. W., & Johnson, R. T. (1999). *Cooperative learning in the classroom: Research and practice*. Interaction Book Company.

Lyman, F. (1981). *The responsive classroom discussion: The inclusion of all students*. University of Maryland.

บทความวิจัย (Research Article)

การพัฒนาทักษะปฏิบัตินาฏศิลป์ไทยโขนยักษ์ โดยการเรียนรู้ในการปฏิบัติงานจริง

Developing Thai Performing Arts Practice Skills Khon Yak through Workplace Learning

อธิศักดิ์ ฤกษ์ดี / Athisak Rukdee
สาขาวิชานาฏศิลป์ศึกษา คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยเทคโนโลยีราชมงคลธัญบุรี
E-mail: athisak_r@mail.rmutt.ac.th
มาโนช บุญทองเล็ก / Manoch Boontonglek
สาขาวิชานาฏศิลป์ศึกษา คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยเทคโนโลยีราชมงคลธัญบุรี
*Corresponding author E-mail: manoch_b@rmutt.ac.th
คำรณ สุนทรานนท์ / Kamron Suntharanont
สาขาวิชานาฏศิลป์ศึกษา คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยเทคโนโลยีราชมงคลธัญบุรี
E-mail: kamron_s@rmutt.ac.th
ประวิทย์ ฤทธิบูลย์ / Pravit Rittibul
สาขาวิชานาฏศิลป์ศึกษา คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยเทคโนโลยีราชมงคลธัญบุรี
E-mail: pravit@rmutt.ac.th

Received: October 29, 2025 **Revised:** November 24, 2025 **Accepted:** November 27, 2025 **Published:** December 29, 2025

บทคัดย่อ

การวิจัยนี้มีวัตถุประสงค์เพื่อ 1) พัฒนารูปแบบการสอนในการพัฒนาทักษะปฏิบัตินาฏศิลป์ไทยโขนยักษ์ 2) พัฒนาทักษะปฏิบัตินาฏศิลป์ไทยโขนยักษ์ และ 3) ประเมินความพึงพอใจของผู้ที่เกี่ยวข้องกับผู้เรียนนาฏศิลป์ไทยโขนยักษ์ กลุ่มตัวอย่างเป็นนักเรียนนาฏศิลป์ไทย สาขาวิชาโขนยักษ์ ชั้นประกาศนียบัตรวิชาชีพปีที่ 3 วิทยาลัยนาฏศิลปอ่างทอง ปีการศึกษา 2567 จำนวน 5 คน ที่ได้จากการเลือกแบบเจาะจง เครื่องมือวิจัยประกอบด้วย 1) แผนการจัดการเรียนรู้ เรื่องรำหน้าพาทย์เชิดฉิ่งศรประจัน จำนวน 8 แผนการเรียนรู้แผนละ 2 ชั่วโมง รวม 16 ชั่วโมง 2) แบบประเมินทักษะปฏิบัติ และ 3) แบบประเมินความพึงพอใจของผู้ที่เกี่ยวข้อง สถิติที่ใช้ในการวิเคราะห์ข้อมูล ได้แก่ ค่าร้อยละ ค่าเฉลี่ย ค่าส่วนเบี่ยงเบนมาตรฐาน

ผลการวิจัยพบว่า รูปแบบการสอนที่พัฒนาขึ้น มีทั้งหมด 7 ขั้นตอน คือ ขั้นที่ 1 การทบทวนความรู้เดิม ขั้นที่ 2 ให้ความรู้ใหม่ ขั้นที่ 3 ปฏิบัติทักษะย่อย ขั้นที่ 4 แลกเปลี่ยนความรู้และปฏิบัติซ้ำ ๆ ขั้นที่ 5 ให้เทคนิคและเก็บรายละเอียด ขั้นที่ 6 เชื่อมโยงให้สมบูรณ์ และขั้นที่ 7 ประเมินผล ผู้เรียนมีสมรรถนะด้านทักษะปฏิบัตินาฏศิลป์ไทยโขนยักษ์เพิ่มขึ้นเฉลี่ยร้อยละ 79.57 สูงกว่าเกณฑ์ที่กำหนด และมีความพึงพอใจของผู้ที่เกี่ยวข้องในระดับมากที่สุด โดยมีค่าเฉลี่ยเท่ากับ 4.67 มีค่าส่วนเบี่ยงเบนมาตรฐาน เท่ากับ 0.57 ผลการวิจัยแสดงให้เห็นว่าการบูรณาการรูปแบบการสอนที่ผู้วิจัยนำมาใช้สามารถส่งเสริมสมรรถนะด้านทักษะปฏิบัติของผู้เรียนได้อย่างมีประสิทธิภาพ

คำสำคัญ: การพัฒนาทักษะ, การเรียนรู้จากการปฏิบัติงานจริง, โขนยักษ์, ทักษะนาฏศิลป์ไทย

Abstract

This research aims to 1) develop a teaching model for enhancing Thai performing arts practice skills of Khon Yak, 2) improve Thai performing arts practice skills of Khon Yak, and 3) assess the satisfaction of those relevant to the learners. The sample group consisted of five third-year vocation certificate students majoring in Khon Yak at Ang Thong College of Dramatic Arts during the 2024 academic year. The participants were selected through purposive sampling. The research instruments included 1) eight learning management plans on the topic of Ram Na Phat Chert Ching Sorn Prachan, each of which lasted two hours, totaling 16 hours, 2) a practice skills assessment form, and 3) a satisfaction questionnaire for those involved in learning. Data were analyzed using mean and standard deviation.

The findings revealed that the developed teaching model consisted of seven steps: Step 1: review prior knowledge, Step 2: provide new knowledge, Step 3: practice sub-skills, Step 4: exchange knowledge and repeat practice, Step 5: give techniques and collect data, Step 6: integrate skills, and Step 7: evaluate results. The students' Thai performing arts practice skills of Khon Yak increased by an average of 79.57 percent, exceeding the established criteria. Additionally, the satisfaction of those involved in learning was at the highest level, with a mean of 4.67 and a standard deviation of 0.57. The results showed that the developed teaching model could effectively enhance the learners' competence in Thai performing arts practical skills of Kon Yak.

Keywords: Thai performing arts, Practice skills, Workplace learning, Khon Yak

บทนำ

นาฏศิลป์ไทยเป็นรากฐานทางวัฒนธรรมของชาติไทยที่ถูกประดิษฐ์ขึ้นจากบรรพบุรุษ และสืบทอดกันจากรุ่นสู่รุ่น ผ่านกระบวนการจัดการเรียนรู้ในวิชานาฏศิลป์ โดยแบ่งออกเป็น 2 สาขา ได้แก่ โขน และละคร นอกจากนี้การแสดงโขนยังสามารถแบ่งสาขาย่อยออกตามลักษณะของตัวละครที่มาจากวรรณกรรมเรื่องรามเกียรติ์ เป็น 4 สาขา ได้แก่ ตัวพระ ตัวนาง ตัวยักษ์ และตัวลิง (ธนิต อยู่โพธิ์, 2511)

หลักสูตรนาฏดุริยางคศิลป์เป็นหลักสูตรระดับประกาศนียบัตรวิชาชีพต่อจากการศึกษาระดับมัธยมศึกษาตอนต้นหรือเทียบเท่าของวิทยาลัยนาฏศิลปอ่างทอง ที่ได้รับการปรับปรุงและพัฒนามาอย่างต่อเนื่องเพื่อให้สอดคล้องกับแผนพัฒนาเศรษฐกิจและสังคมแห่งชาติ แผนการศึกษาแห่งชาติและประชาคมอาเซียน เพื่อผลิตและพัฒนากำลังคนระดับฝีมือให้มีสมรรถนะ มีคุณธรรม จริยธรรมและจรรยาบรรณวิชาชีพ สามารถประกอบอาชีพได้ตรงตามความต้องการของสถานประกอบการและประกอบอาชีพอิสระ หรือศึกษาต่อในระดับสูงขึ้น อีกทั้งยังเป็นหลักสูตรวิชาชีพด้านนาฏศิลป์ ดุริยางคศิลป์และคีตศิลป์ ที่เตรียมความพร้อมให้ผู้เรียนสามารถพัฒนาสร้างสรรค์นวัตกรรม ด้วยความรู้ด้านนาฏศิลป์ ดุริยางคศิลป์ และคีตศิลป์ทั้งไทยและสากล ที่มีความสัมพันธ์สอดคล้องซึ่งกันและกัน สามารถเพิ่มมูลค่าเชิงเศรษฐกิจได้โดยเน้นการพัฒนาสมรรถนะเฉพาะด้านด้วยการปฏิบัติจริงตามศักยภาพและโอกาสของผู้เรียน นอกจากนี้ยังเป็นหลักสูตรที่ส่งเสริมสนับสนุน และประสานความร่วมมือในการจัดการศึกษาระหว่างหน่วยงานและองค์กรที่เกี่ยวข้องทั้งภาครัฐและ

ภาคเอกชน และเป็นหลักสูตรที่เปิดโอกาสให้วิทยาลัย สถานประกอบการ ชุมชนและท้องถิ่นมีส่วนร่วมในการพัฒนาหลักสูตรให้ตรงตามความต้องการ สอดคล้องกับศิลปวัฒนธรรม ภูมิปัญญาท้องถิ่น สามารถเรียนรู้ พัฒนา อนุรักษ์ สืบสาน สร้างสรรค์ศาสตร์แห่งศิลป์ ด้านนาฏศิลป์ ดุริยางคศิลป์และคีตศิลป์ของชาติสืบไป (กองส่งเสริมวิชาการและงานวิจัย สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์, 2562) อีกทั้งยังมุ่งพัฒนาให้ผู้เรียนเกิดความรู้ความเข้าใจ มีทักษะวิธีการทางศิลปะ มีความซาบซึ้งในคุณค่าของศิลปะ เปิดโอกาสให้ผู้เรียนแสดงออกอย่างอิสระในศิลปะแขนงต่าง ๆ (Rittibul, Boontonglek, Orachun, Ngerndang & Boonsong, 2024)

การเรียนการสอนในรายวิชานาฏศิลป์ไทยนั้น ส่วนใหญ่เป็นการเลียนแบบโดยครูผู้สอนรำนำและให้ผู้เรียนรำตาม ดังนั้นการเรียนการสอนส่งผลให้ผู้สอนจำเป็นต้องมีความชำนาญทั้งในด้านทฤษฎีและทักษะปฏิบัติในสาขาของตนเป็นอย่างมาก อีกทั้งต้องมีเทคนิคและวิธีการถ่ายทอดสู่ผู้เรียนได้เป็นอย่างดี เพราะในการเรียนนาฏศิลป์นั้นมีกระบวนท่ารำและเพลงรำอยู่มากมายทั้งการแสดงที่สร้างสรรค์ขึ้นใหม่ในยุคปัจจุบัน (Boontonglek, Rittibul, Orachun & Boonsong, 2023) ซึ่งเป็นการแสดงที่มีการผสมผสานศิลปะสากลแขนงต่าง ๆ ร่วมกับศิลปะการแสดงแบบไทย ๆ นอกจากนี้ยังมีการแสดงสร้างสรรค์ต่าง ๆ จากวิทยาลัยนาฏศิลปทั่วประเทศที่ประดิษฐ์กระบวนท่ารำและท่าเต้นเป็นชุดการแสดงได้อย่างลงตัว หรือแม้แต่การแสดงที่สร้างสรรค์จากอดีตโดยครูผู้สอนทางด้านนาฏศิลป์ ซึ่งถือได้ว่าท่านเป็นผู้ทรงความรู้ทั้งทางด้านทฤษฎีและด้านทักษะปฏิบัติ จนกลายมาเป็นผลงานการอนุรักษ์ในปัจจุบัน อาทิเช่น การรำเพลงช้าเพลงเร็ว การรำแม่ท่ายักษ์และลิง การรำกราวตรวจพลต่าง ๆ การรำระบำอนุรักษ์ต่าง ๆ รวมถึงการรำเพลงหน้าพาทย์อีกด้วย

เพลงหน้าพาทย์เป็นเพลงที่ใช้บรรเลงประกอบการแสดงโขน ละคร ซึ่งใช้ประกอบอากัปกิริยาทั้งของมนุษย์ สัตว์ วัตถุ ธรรมชาติ อีกทั้งกิริยาที่มีตัวตน กิริยาสมมติ ตลอดจนกิริยาที่เป็นอดีตและปัจจุบัน เพลงที่บรรเลงประกอบกิริยาทั้งหลายเหล่านี้ ถือว่าเป็นเพลงหน้าพาทย์ทั้งสิ้น (มนตรี ตราโมท, 2531; ประวิทย์ ฤทธิบูลย์, 2563) ในการบรรเลงเพลงหน้าพาทย์นั้นสามารถแบ่งได้ออกเป็น 2 ประเภท ได้แก่ เพลงหน้าพาทย์ที่ใช้ประกอบพิธีไหว้ครู ซึ่งเป็นเพียงการบรรเลงเท่านั้นไม่มีผู้แสดงรำประกอบ และเพลงหน้าพาทย์ที่ใช้ประกอบการแสดงโขนและละคร (จตุพร รัตนวราหะ, 2519) เพลงหน้าพาทย์รูปแบบที่ 2 นี้ จะต้องมีผู้แสดงแสดงประกอบการบรรเลงด้วย ซึ่งนั้นหมายถึงการแสดงอากัปกิริยาต่าง ๆ ตามเนื้อเรื่องนั้น ๆ ซึ่งมีเพลงหน้าพาทย์ที่ใช้ในการประกอบการแสดงมากมาย โดยเพลงหน้าพาทย์เชิดฉิ่งศรประจัน เป็นเพลงหน้าพาทย์ที่ใช้เพลงบรรเลงด้วยกันทั้งหมด 2 เพลง ได้แก่ เพลงหน้าพาทย์เชิดฉิ่ง และเพลงหน้าพาทย์รัว การรำเพลงหน้าพาทย์เชิดฉิ่งศรประจัน เป็นการรำที่ใช้ในการแสดงโขน ความหมายคือการรำเพื่อดูเชิงในการศึกก่อนที่จะแผลงศรสังหารฝั่งตรงข้าม กระบวนท่ารำเพลงหน้าพาทย์เชิดฉิ่งศรประจัน มีทั้งกระบวนท่าตัวพระและกระบวนท่าของตัวยักษ์ ซึ่งใช้กระบวนท่ารำที่เหมือนกัน สมศักดิ์ ทัดติ (การสื่อสารส่วนบุคคล, 20 สิงหาคม 2566)

จากการวิเคราะห์ข้อมูลที่ผู้วิจัยได้ทำการสอนในระยะเวลา 5 ปี พบว่า รูปแบบการสอนที่ผู้สอนนิยมใช้อย่างแพร่หลายแบบเก่า คือ การใช้ผู้สอนเป็นต้นแบบ โดยครูรำนำ ผู้เรียนรำตามนั้นส่งผลให้ผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนของผู้เรียนในยุคปัจจุบันไม่เป็นไปตามเป้าหมายที่ตั้งไว้ โดยเฉพาะการเรียนในเนื้อหาที่มีความซับซ้อนมีกระบวนท่ารำ และรายละเอียดมากพอสมควรอย่างเพลงหน้าพาทย์เชิดฉิ่งศรประจัน ที่มีกระบวนท่ารำ 4 ทิศ และมีกระบวนท่ารำที่ผสมผสานกันระหว่างท่ารำของตัวพระและท่ารำของตัวยักษ์ ทำให้ผลการประเมินของผู้เรียนรายบุคคลได้คะแนนในเนื้อหารำหน้าพาทย์เชิดฉิ่งศรประจัน อยู่ในระดับน้อยถึงปานกลาง ผู้วิจัยจึงทำการศึกษาค้นคว้าข้อมูลในการที่จะพัฒนารูปแบบการสอนเพื่อพัฒนาสมรรถนะของผู้เรียนด้านทักษะปฏิบัติในเนื้อหาเพลงหน้าพาทย์เชิดฉิ่งศรประจันของตัวยักษ์ วารี ทิมอินทร์ (2564) กล่าวว่าในปัจจุบันการศึกษาไทยมุ่งเน้นพัฒนากระบวนการเรียนรู้โดยเน้นให้ผู้เรียนเรียนรู้ด้วยการปฏิบัติ ทั้งนี้มีครูเป็นผู้แนะนำให้มากกว่าจะ

ถ่ายทอดความรู้ด้วยตนเอง และใช้สื่อผนวกกับวิธีการสอนที่หลากหลาย สามารถนำมาใช้ในการสอนนาฏศิลป์ โดยมีครูเป็นต้นแบบที่ดีและทำหน้าที่ชี้แนะปรับปรุงแก้ไขให้ผู้เรียนสามารถพัฒนาตนเองได้อย่างสมบูรณ์ตามศักยภาพของตนเอง ดังนั้นครูผู้สอนจึงมีส่วนสำคัญที่จะช่วยกันพัฒนาทั้งในด้านการจัดการเรียนการสอนด้วยวิธีการสอนที่หลากหลายเพื่อพัฒนาผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนของผู้เรียนให้สูงขึ้น

ด้วยเหตุดังกล่าวผู้วิจัยจึงนำรูปแบบการสอนทักษะปฏิบัติของเดวีส์ รูปแบบการสอนแบบซิปปาโมเดล และรูปแบบการสอนของครูนาฏศิลป์ในอดีตมาบูรณาการร่วมกันเพื่อใช้ในการจัดการเรียนการสอน เพื่อพัฒนารูปแบบการสอนและการเรียนรู้ทักษะปฏิบัติของผู้เรียนสาขาวิชาโขนยักษ์ชั้นประกาศนียบัตรวิชาชีพปีที่ 3 วิทยาลัยนาฏศิลปอ่างทอง ในรายวิชานาฏศิลป์โขน 5 เรื่องรำหน้าพาทย์เชิดฉิ่งศรประจัน เพื่อให้เกิดผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนอันเป็นพื้นฐานสำคัญในการพัฒนาความสามารถด้านนาฏศิลป์ไทยต่อไป

รูปแบบการสอนทักษะปฏิบัติของเดวีส์

เดวีส์ (Davies, 1971) ได้นำเสนอแนวคิดเกี่ยวกับการพัฒนาทักษะปฏิบัติไว้ว่าทักษะส่วนใหญ่จะประกอบไปด้วยทักษะย่อย ๆ จำนวนมาก การฝึกให้ผู้เรียนสามารถทำทักษะย่อย ๆ เหล่านั้นได้ก่อนแล้วค่อยเชื่อมโยงต่อกันเป็นทักษะใหญ่ จะช่วยให้ผู้เรียนประสบผลสำเร็จได้ดีและเร็วขึ้น มีวัตถุประสงค์เพื่อช่วยพัฒนาความสามารถด้านทักษะปฏิบัติของผู้เรียนซึ่งกระบวนการเรียนการสอนมี 5 ขั้นตอน ดังนี้ ขั้นที่ 1 ขั้นสาธิตทักษะหรือการกระทำ ขั้นที่ 2 ขั้นสาธิตและให้ผู้เรียนปฏิบัติทักษะย่อย ขั้นที่ 3 ขั้นให้ผู้เรียนปฏิบัติทักษะย่อย ขั้นที่ 4 ขั้นให้เทคนิควิธีการ ขั้นที่ 5 ขั้นให้ผู้เรียนเชื่อมโยงทักษะย่อย ๆ เป็นทักษะที่สมบูรณ์ ผลลัพธ์ที่ผู้เรียนจะได้รับจากการเรียนตามรูปแบบการสอนทักษะปฏิบัติของเดวีส์ ผู้เรียนจะสามารถปฏิบัติทักษะได้เป็นอย่างดีมีประสิทธิภาพมากยิ่งขึ้น จากการศึกษารูปแบบการสอนของเดวีส์ จะเห็นได้ว่าในรูปแบบนี้มุ่งเน้นในการพัฒนาด้านทักษะการปฏิบัติโดยมีวิธีการจากการปฏิบัติทักษะย่อย สู่การเชื่อมโยงทักษะปฏิบัติต่าง ๆ เป็นทักษะปฏิบัติที่สมบูรณ์ ซึ่งผลลัพธ์ที่ได้ คือผู้เรียนจะได้รับความรู้ในด้านทักษะปฏิบัติจากทักษะย่อย ๆ และสามารถที่จะเชื่อมโยงเป็นทักษะปฏิบัติที่สมบูรณ์ได้ โดยมีครูผู้สอนเป็นผู้แนะนำ ซึ่งเหมาะสมกับการเรียนการสอนในยุคปัจจุบัน และเหมาะสมกับการเรียนการสอนที่มีการสอนในด้านทักษะปฏิบัติเป็นสำคัญอย่างวิชานาฏศิลป์

รูปแบบการเรียนการสอนแบบซิปปา (CIPPA Model)

ทิศนา แขมมณี (2561) ได้พัฒนารูปแบบนี้ขึ้นจากประสบการณ์ที่ได้ใช้แนวคิดทางการศึกษาต่าง ๆ โดยมีวัตถุประสงค์เพื่อ มุ่งพัฒนาผู้เรียนให้เกิดความรู้ ความเข้าใจในเรื่องที่เรียนอย่างแท้จริง นอกจากนั้นยังช่วยพัฒนาทักษะกระบวนการต่าง ๆ ซึ่งมีขั้นตอนดำเนินการ 7 ขั้นตอนดังนี้ ขั้นที่ 1 การทบทวนความรู้เดิม ขั้นที่ 2 การแสวงหาความรู้ใหม่ ขั้นที่ 3 การศึกษาทำความเข้าใจข้อมูล/ความรู้ใหม่ และเชื่อมโยงความรู้ใหม่กับความรู้เดิม ขั้นที่ 4 การแลกเปลี่ยนความรู้ความเข้าใจกับกลุ่ม ขั้นที่ 5 การสรุปและจัดระเบียบความรู้ ขั้นที่ 6 การปฏิบัติและ/หรือการแสดงผลงาน ขั้นที่ 7 การประยุกต์ใช้ความรู้ ผลลัพธ์ที่ผู้เรียนจะได้รับ คือ ผู้เรียนจะเกิดความเข้าใจในสิ่งที่เรียนสามารถอธิบาย ชี้แจง ตอบคำถามได้ดี นอกจากนั้นยังได้ทักษะในการคิดวิเคราะห์ การคิดสร้างสรรค์ การทำงานเป็นกลุ่ม การสื่อสาร รวมทั้งเกิดความใฝ่รู้ด้วย

จะเห็นได้ว่ารูปแบบการสอนแบบซิปปา (CIPPA Model) นั้น มุ่งพัฒนาศักยภาพของผู้เรียนในด้านความรู้ ความเข้าใจ และต้องการให้ผู้เรียนสามารถคิด วิเคราะห์ รวมถึงร่วมกันทำงานเป็นหมู่คณะเพื่อแลกเปลี่ยนความรู้ซึ่งกันและกัน อันเป็นสิ่งดีงามที่จะทำให้ผู้เรียนสามารถอยู่ร่วมกับผู้อื่นได้กับสังคมในภายภาค

หน้า โดยมีวิธีการเป็นขั้นตอนทั้งหมด 7 ขั้นตอน ซึ่งในแต่ละขั้นตอนมีรายละเอียดที่แตกต่างกันออกไป และส่งผลให้เกิดผลลัพธ์แก่ผู้เรียน คือ ผู้เรียนจะเกิดความรู้ ความเข้าใจในเนื้อหาสาระที่ผู้สอนสื่อสารออกไป อีกทั้งยังสามารถอธิบายชี้แจงและตอบคำถามได้เป็นอย่าง และมีการเก็บข้อมูลความรู้เป็นขั้นตอน สามารถเลือกใช้ได้ในโอกาสถัดไปได้อย่างสมบูรณ์แบบ

รูปแบบการจัดการเรียนรู้นาฏศิลป์ไทยในอดีต

มาโนช บุญทองเล็ก (2564) ศึกษาแนวคิดและวิธีการปฏิบัติการจัดการเรียน การสอนจากอดีตมาสู่ปัจจุบัน รูปแบบการจัดการเรียนการสอน หรือการจัดการเรียนรู้ สามารถบูรณาการการจัดการเรียนรู้ที่เกิดขึ้นจากอดีตถึงปัจจุบัน สรุปได้ดังนี้

1) ด้านการจัดการหลักสูตรผู้สอนต้องพิจารณาจากผู้เรียนเป็นหลัก โดยพิจารณาเนื้อหาวิชา มุ่งเน้นความสามารถของผู้เรียน การรับรู้ การฝึกฝนเพื่อเพิ่มพูนความรู้ การพัฒนาทักษะสู่การแสดงบนเวที

2) ด้านสิ่งสนับสนุนการเรียนรู้ ผู้สอนมุ่งเน้นเรื่องการจัดสรรเวลาให้เหมาะสมกับการฝึกฝนและการปฏิบัติงานในหน้าที่ต่าง ๆ ที่ได้รับมอบหมาย โดยมุ่งเน้นเรื่องความมีระเบียบวินัย การฝึกปฏิบัติตนให้เป็นแบบอย่างที่ดีโดยเน้นการปฏิบัติตนของผู้สอนเป็นต้นแบบที่ดีให้แก่ผู้เรียน

3) ด้านการจัดการความรู้ ผู้สอนควรสร้างความเข้าใจกับผู้เรียนในเบื้องต้น เพื่อเป็นพื้นฐานให้ผู้เรียนสามารถเรียบเรียงความรู้ใหม่ โดยผู้สอนต้องสร้างความสนใจให้แก่ผู้เรียน โดยการใช้ถ้อยคำที่สุภาพ มีการเสริมแรงบวกด้วยการให้กำลังใจกับผู้เรียน กล่าวชมเชย เน้นการถ่ายทอดความรู้แบบตัวต่อตัว สอนด้วยการบอกเล่า โดยผู้สอนเป็นต้นแบบในการสาธิตปฏิบัติท่ารำ ผู้เรียนรำตาม ประเมินผลด้วยการให้ศิษย์ปฏิบัติท่ารำให้ผู้สอนเป็นผู้พิจารณาแก้ไขให้ถูกต้องและตรงกับบุคลิกภาพของผู้เรียน

4) ด้านการประเมินผลผู้เรียน ผู้สอนเป็นผู้ประเมินผลผู้เรียนจากการปฏิบัติท่ารำ ในชั้นเรียนและในการแสดงบนเวที โดยการพิจารณาจากการปฏิบัติ หากยังไม่ดีเท่าที่ควรผู้สอนจะเป็นผู้ฝึกฝนให้ผู้เรียนปฏิบัติซ้ำ ๆ จนกว่าจะสามารถปฏิบัติและออกแสดงได้ โดยการประเมินมี 2 ขั้นตอน ขั้นแรก ในขณะเรียน ผู้สอนจะสังเกตและประเมินผ่านพฤติกรรมของผู้เรียน ในเรื่องของความพร้อมในการเรียนรู้ การมีความตั้งใจและความขยันอดทนในการปฏิบัติท่ารำ ขั้นที่ 2 คือ ขณะแสดงโดยผู้สอนสังเกตจากความถูกต้องของท่ารำที่เหมาะสมต่อบุคลิกภาพของผู้แสดงและความเหมาะสมต่อการปฏิบัติร่วมกันในกลุ่มการแสดง

จากการบูรณาการการเรียนนาฏศิลป์ไทยในอดีตดังกล่าวข้างต้นนั้น สามารถอธิบายได้ว่าระบบที่พัฒนาการเรียนการสอนนาฏศิลป์ไทยที่ดีที่สุดคือผู้สอน ซึ่งผู้สอนต้องพัฒนาความรู้ทั้งทางด้านทฤษฎีและปฏิบัติอย่างสม่ำเสมอ เพื่อให้เกิดทักษะความชำนาญและความเชี่ยวชาญในวิชาชีพของผู้สอน อีกทั้งต้องมีเทคนิคและวิธีการถ่ายทอดที่หลากหลาย จึงจะได้ชื่อว่า การพัฒนาการสอนสู่การจัดการเรียนรู้ ผู้วิจัยสามารถเรียบเรียงเป็นองค์ความรู้และวิธีการถ่ายทอดความรู้นาฏศิลป์ไทยได้ดังนี้ ขั้นที่ 1 ขั้นทบทวนความรู้เดิม ขั้นที่ 2 ขั้นเพิ่มเติมความรู้ใหม่ ขั้นที่ 3 ขั้นย่อยทักษะ ขั้นที่ 4 ขั้นปฏิบัติซ้ำ ขั้นที่ 5 ขั้นเก็บรายละเอียด ขั้นที่ 6 ขั้นประเมินผล ผลลัพธ์ที่ผู้เรียนจะได้รับ คือ ผู้เรียนจะเกิดทักษะในการจำและทักษะในการปฏิบัติจากทักษะย่อย ๆ สู่ทักษะใหญ่ นอกจากนี้ผู้เรียนยังสามารถนำความรู้ที่ได้รับไปใช้ในการแสดงบนเวทีจริงได้อีกด้วย

หลักสูตรนาฏดุริยางคศิลป์ ระดับประกาศนียบัตรวิชาชีพ พุทธศักราช 2562

หลักสูตรนาฏดุริยางคศิลป์ ระดับประกาศนียบัตรวิชาชีพ พุทธศักราช 2562 เป็นหลักสูตรที่พัฒนาขึ้นให้สอดคล้องกับพระราชบัญญัติการศึกษาแห่งชาติ พ.ศ.2542 (และแก้ไขเพิ่มเติม พ.ศ.2545 และพ.ศ.2553) พระราชบัญญัติสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ พ.ศ.2550 และระเบียบกระทรวงศึกษาธิการ ว่าด้วยการจัดการศึกษาและประเมินผลการเรียนตามหลักสูตรประกาศนียบัตรวิชาชีพ พุทธศักราช 2556 เพื่อผลิตกำลังคนที่มีความสามารถเฉพาะด้านนาฏศิลป์ดุริยางคศิลป์และคีตศิลป์ทั้งไทยและสากล ตลอดจนศิลปะการแสดงและดนตรีพื้นบ้าน ในการอนุรักษ์ สืบสาน สร้างสรรค์ศิลปวัฒนธรรม ที่มีคุณธรรม จริยธรรมและจรรยาบรรณวิชาชีพ สามารถนำไปใช้ประกอบอาชีพได้ตรงตามความต้องการของสถานประกอบการและการประกอบอาชีพอิสระ ตลอดจนการศึกษาในระดับที่สูงขึ้น โดยสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ได้จัดแผนการเรียน ระบบและวิธีการเรียนที่เหมาะสมตรงตามศักยภาพของผู้เรียนสอดคล้องกับภาวะเศรษฐกิจและสังคม ทั้งในระดับชุมชน ระดับท้องถิ่นและระดับชาติ (กองส่งเสริมวิชาการและงานวิจัย สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กระทรวงวัฒนธรรม, 2562)

รำหน้าพาทย์เชิดฉิ่งศรประจัน

ศุภชัย จันทร์สุวรรณ์ (2547) ได้กล่าวถึงการรำหน้าพาทย์เชิดฉิ่งศรประจันไว้ว่ารำหน้าพาทย์เชิดฉิ่งศรประจันเป็นการรำแผลงศรระหว่างพระรามกับทศกัณฐ์เช่นเดียวกับเชิดฉิ่งศรทะนง เสรี หวังในธรรม (2546 อ้างถึงในศุภชัย จันทร์สุวรรณ์, 2547) อธิบายว่า ถึงแม้รำเชิดฉิ่งศรทะนงและรำเชิดฉิ่งศรประจันจะเป็นการรำเพื่อแผลงศรเหมือนกันแต่ไม่สามารถใช้ท่ารำในเวลาเดียวกันได้ ต้องเลือกใช้อย่างใดอย่างหนึ่ง อีกทั้งท่ารำเชิดฉิ่งศรประจันก็ยังแตกต่างจากท่ารำเชิดฉิ่งศรทะนง โดยเชิดฉิ่งศรประจันเป็นท่ารำที่ฝ่ายพระและฝ่ายยักษ์รำพร้อมกันและเหมือนกันในทุกกระบวนท่า โดยเริ่มจากการหันหน้าประจันกันและเคลื่อนไปทางทิศต่าง ๆ จนครบทั้ง 4 ทิศ ซึ่งปัจจุบันการแสดงโขนนิยมใช้เชิดฉิ่งศรทะนงจึงทำให้การรำเชิดฉิ่งศรประจันในการแสดงโขนเกือบจะสูญหายไป ในปีพุทธศักราช 2541 ครูอุดม อังศุธร ได้ถ่ายทอดท่ารำให้กับนายฤทธิเทพเถาว์หิรัญ เพื่อแสดงโขน ชุด พระรามคืนนคร ณ อุทยานพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย อำเภออัมพวา จังหวัดสมุทรสาคร ซึ่งตัวละครที่ใช้คือพระรามและทศกัณฐ์ รำเชิดฉิ่งศรประจันเป็นการรำแผลงศรต่อสู้กันธรรมดาโดยทศกัณฐ์เป็นฝ่ายแพ้แล้วหนีไป แต่ในการแสดงโขนส่วนใหญ่มักจะแสดงตอนขาดเศียรขาดกร ซึ่งในการแสดงโขนตอนดังกล่าวมักจะใช้เชิดฉิ่งศรทะนงเป็นหลักจึงทำให้พบการรำเชิดฉิ่งศรประจันในการแสดงโขนได้ยาก สมศักดิ์ ทัดติ (การสื่อสารส่วนบุคคล, 20 สิงหาคม 2566) กล่าวว่า การรำเชิดฉิ่งศรประจันของตัวยักษ์คือ การรำประกอบเพลงหน้าพาทย์ในการแสดงโขน ใช้สำหรับตัวละครฝ่ายพระและฝ่ายยักษ์ซึ่งจะมีกระบวนท่ารำที่เหมือนกันทุกกระบวนท่าโดยเริ่มจากการหันหน้าเข้าหากันและรำไปพร้อมกันโดยหันไปทางทิศขวาของตนเองจนรำครบทั้ง 4 ทิศ แล้วแผลงศรเข้าหากันในกระบวนการเรียนการสอนกำหนดให้ฝ่ายของตนเองเป็นฝ่ายชนะ แต่ในกระบวนการแสดงที่เคยพบถูกกำหนดให้ฝ่ายพระเป็นฝ่ายชนะ ฝ่ายยักษ์เป็นฝ่ายแพ้ แต่นอกจากนี้ก็ยังมีการแสดงอีกรูปแบบหนึ่งที่กำหนดให้ยักษ์เป็นฝ่ายชนะ คือการแสดงโขน ชุด ศึกนาคบาศของมูลนิธิส่งเสริมศิลปาชีพในสมเด็จพระนางเจ้าสิริกิติ์ พระบรมราชินีนาถ พระบรมราชชนนีพันปีหลวง ในปีพุทธศักราช 2557 แต่ไม่ใช่การรำเชิดฉิ่งศรประจันแบบกระบวนท่าคู่ เป็นเพียงการรำเชิดฉิ่งแบบกระบวนท่ารำเดี่ยว โดยตัวละครอินทรชิตเป็นผู้รำแผลงศรนาคบาศ

วัตถุประสงค์

1. เพื่อพัฒนารูปแบบการสอนในการพัฒนาสมรรถนะด้านทักษะปฏิบัตินาฏศิลป์ไทยโขนยักษ์
2. เพื่อพัฒนาทักษะปฏิบัตินาฏศิลป์ไทยโขนยักษ์

ขอบเขตการวิจัย

ระยะที่ 1 ระยะค้นคว้า

ขอบเขตด้านเนื้อหา

ศึกษา ค้นคว้าจากเอกสาร ตำรา งานวิจัยที่เกี่ยวข้องกับรูปแบบการสอนทักษะปฏิบัติของเดวีส์ รูปแบบการสอนซิปปา และรูปแบบการสอนของครูนาฏศิลป์ไทยในอดีต นำมาวิเคราะห์ร่วมกับการจัดการเรียนรู้ในหลักสูตรนาฏดุริยางคศิลป์ ระดับประกาศนียบัตรวิชาชีพ วิทยาลัยนาฏศิลปอ่างทอง และสัมภาษณ์เนื้อหาองค์ความรู้เกี่ยวกับเพลงหน้าพาทย์เชิดฉิ่งศรประจัน ในเนื้อหาสาระ คือ ประวัติความเป็นมา รูปแบบการแสดง จังหวะ ทำนองเพลง วงดนตรีองค์ประกอบ โอกาสที่ใช้แสดง และกระบวนท่ารำ

ขอบเขตด้านประชากร

กลุ่มผู้ให้ข้อมูลสำคัญ

- อาจารย์สมศักดิ์ ทัดติ ผู้เชี่ยวชาญด้านนาฏศิลป์ไทยโขนยักษ์
- อาจารย์ประเมษฐ์ บุณยะชัย ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดงโขน
- อาจารย์จารุชา จันทสิโร รองผู้อำนวยการฝ่ายวิชาการและงานวิจัย วิทยาลัยนาฏศิลปอ่างทอง ตำแหน่งครูชำนาญการพิเศษ (โขนพระ)

ขอบเขตด้านระยะเวลาในการค้นคว้า

เดือนพฤษภาคม - มิถุนายน พุทธศักราช 2567

ระยะที่ 2 ระยะนำหลักสูตรไปใช้

ขอบเขตด้านเนื้อหา

เพลงหน้าพาทย์เชิดฉิ่งศรประจัน รายวิชานาฏศิลป์โขน 5 ชั้นประกาศนียบัตรวิชาชีพปีที่ 3 สาขาวิชาโขนยักษ์ วิทยาลัยนาฏศิลปอ่างทอง สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กระทรวงวัฒนธรรม

ขอบเขตด้านประชากร

ประชากร

ผู้เรียนวิชานาฏศิลป์ไทย สาขาโขน ชั้นประกาศนียบัตรวิชาชีพปีที่ 3 ปีการศึกษา 2567 จำนวน 11 คน วิทยาลัยนาฏศิลปอ่างทอง สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กระทรวงวัฒนธรรม

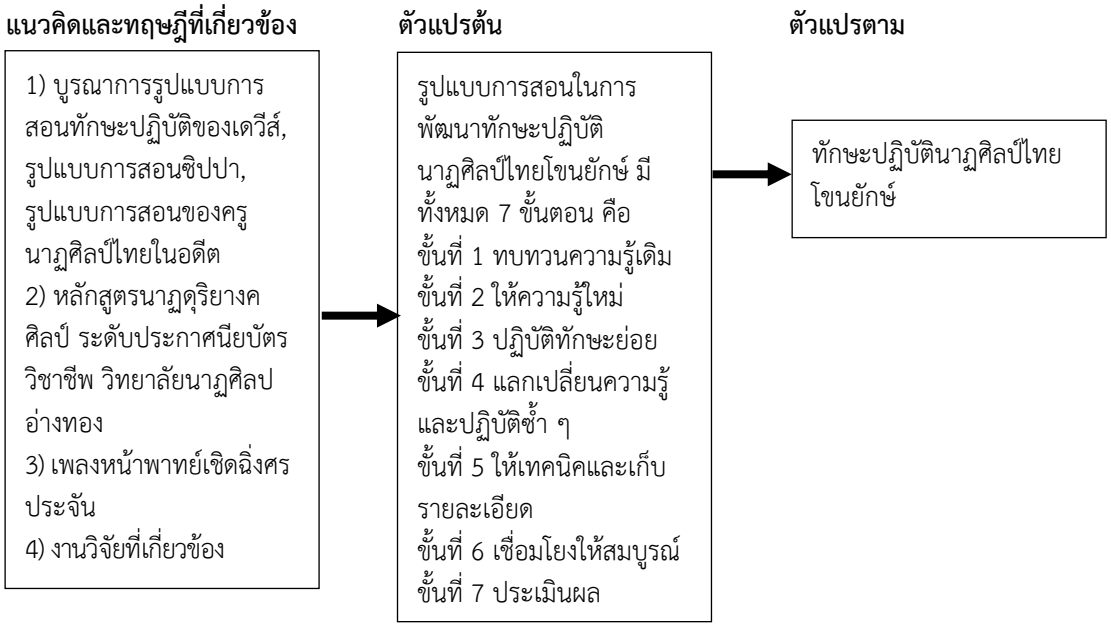
กลุ่มตัวอย่าง

กลุ่มตัวอย่างที่ในการวิจัยเลือกแบบเจาะจง ผู้เรียนนาฏศิลป์ไทยโขนยักษ์ ชั้นประกาศนียบัตรวิชาชีพปีที่ 3 วิทยาลัยนาฏศิลปอ่างทอง สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กระทรวงวัฒนธรรม ที่กำลังศึกษาในรายวิชารำหน้าพาทย์เพลงเชิดฉิ่งศรประจัน ในปีการศึกษา 2567 จำนวน 5 คน

ขอบเขตด้านระยะเวลาในการทำงานวิจัย

ภาคการศึกษาที่ 1 ปีการศึกษา 2567

ภาพที่ 1 *กรอบแนวคิดการวิจัย*



หมายเหตุ. โดย อธิศักดิ์ ฤกษ์ดี, 2568

วิธีการดำเนินการวิจัย

เครื่องมือที่ใช้ในการวิจัย

การวิจัยครั้งนี้ ผู้วิจัยได้กำหนดเครื่องมือที่ใช้ในการพัฒนารูปแบบการสอนเพื่อพัฒนาสมรรถนะด้านทักษะปฏิบัติ (โขนยักษ์) โดยประกอบด้วย

1. เครื่องมือที่ใช้ในการวิจัย

1) แผนการจัดการเรียนรู้ เรื่องรำหน้าพาทย์เชิดฉิ่งศรประจัน จำนวน 8 แผนการเรียนรู้ แผนละ 2 ชั่วโมง รวม 16 ชั่วโมง

2. เครื่องมือที่ใช้ในการวัดและประเมินผล

1) แบบทดสอบก่อนเรียนและหลังเรียน

แบบทดสอบก่อนเรียนและหลังเรียน เรื่องความรู้ทั่วไปเกี่ยวกับเพลงหน้าพาทย์เชิดฉิ่งศรประจัน สำหรับนักเรียนสาขาวิชาโขนยักษ์ ชั้นประกาศนียบัตรวิชาชีพปีที่ 3 เป็นแบบทดสอบชนิดปรนัยเลือกตอบ 4 ตัวเลือก จำนวน 1 ฉบับ (20 ข้อ)

2) แบบประเมินทักษะปฏิบัติ

แบบประเมินการปฏิบัติท่ารำเพลงหน้าพาทย์เชิดฉิ่งศรประจัน จำนวน 1 ฉบับ โดยใช้เกณฑ์การประเมินตามประเด็นหัวข้อ คือ ความถูกต้องของท่ารำ ความแข็งแรงของท่ารำความความถูกต้อง แม่นยำของจังหวะ และความสมบูรณ์ในการเชื่อมท่ารำ โดยใช้เกณฑ์การให้คะแนนแบบ Rubrics Scoring 5 ระดับ 20 คะแนน

การสร้างเครื่องมือที่ใช้ในการวิจัย

เครื่องมือที่ใช้ในการวิจัยในครั้งนี้ ผู้วิจัยดำเนินการสร้างเครื่องมือ โดยมีขั้นตอนการสร้างเครื่องมือในการวิจัย ดังนี้

1. การสร้างเครื่องมือที่ใช้ในการวิจัย มีขั้นตอนการสร้างเครื่องมือ ดังนี้

1) ศึกษาหลักสูตรจุดประสงค์รายวิชาทฤษฎีที่เกี่ยวข้อง

2) ศึกษาและวิเคราะห์หลักสูตรนาฏดุริยางคศิลป์ระดับประกาศนียบัตรวิชาชีพพุทธศักราช 2562 กลุ่มสาระการเรียนรู้นาฏศิลป์โขน (สาขาวิชาโขนยักษ์) เรื่องปฏิบัติท่ารำเพลงหน้าพาทย์เชิดฉิ่งศรประจัน โดยค้นคว้าเนื้อหาเกี่ยวกับประวัติความเป็นมา ความหมาย และโอกาสที่ใช้เพลงหน้าพาทย์เชิดฉิ่งศรประจัน

3) จัดทำแผนการจัดการเรียนรู้รายวิชานาฏศิลป์โขน 5 เรื่องเพลงหน้าพาทย์เชิดฉิ่งศรประจัน โดยใช้รูปแบบการสอนทักษะปฏิบัติของเดวีส์ผสมผสานกับรูปแบบการสอนชิปปาโมเดลและการสอนของครูนาฏศิลป์ในอดีต สำหรับนักเรียนชั้นประกาศนียบัตรวิชาชีพปีที่ 3 จำนวน 8 แผนการจัดการเรียนรู้ ประกอบด้วย

(1) แผนการจัดการเรียนรู้ที่ 1 ความรู้ทั่วไปเกี่ยวกับเพลงหน้าพาทย์เชิดฉิ่งศรประจัน

(2) แผนการจัดการเรียนรู้ที่ 2 การฝึกปฏิบัติกระบวนท่ารำเพลงหน้าพาทย์เชิดฉิ่งศรประจันตั้งแต่ท่านุ่งผ้าถึงท่าสั่งศร

(3) แผนการจัดการเรียนรู้ที่ 3 การฝึกปฏิบัติกระบวนท่ารำเพลงหน้าพาทย์เชิดฉิ่งศรประจันตั้งแต่ท่ารำร่ายถึงท่าผาลาขวาขยั่นเท้า

(4) แผนการจัดการเรียนรู้ที่ 4 การฝึกปฏิบัติกระบวนท่าเพลงหน้าพาทย์เชิดฉิ่งศรประจันตั้งแต่ท่าส่อสูงถึงท่าวงกลาง

(5) แผนการจัดการเรียนรู้ที่ 5 การฝึกปฏิบัติกระบวนท่าเพลงหน้าพาทย์เชิดฉิ่งศรประจันตั้งแต่ท่าจีบคว่ำแขนตึงห่มเข่าถึงท่าแตะเท้าสอดจีบ

(6) แผนการจัดการเรียนรู้ที่ 6 การฝึกปฏิบัติกระบวนท่าเพลงหน้าพาทย์เชิดฉิ่งศรประจันตั้งแต่ท่าขยั่นเท้าสอดจีบถึงท่าวงกลางถือลูกศร

(7) แผนการจัดการเรียนรู้ที่ 7 การฝึกปฏิบัติกระบวนท่าเพลงหน้าพาทย์เชิดฉิ่งศรประจันตั้งแต่ท่าจ่อศรถึงท่าแผลงศร

(8) แผนการจัดการเรียนรู้ที่ 8 การฝึกปฏิบัติกระบวนท่าเพลงหน้าพาทย์เชิดฉิ่งศรประจันตั้งแต่ขยับมองจนถึงท่าป้องหน้า

4) นำแผนการจัดการเรียนรู้เสนอผู้เชี่ยวชาญด้านเนื้อหา จำนวน 3 ท่าน เพื่อตรวจสอบความถูกต้อง แล้วนำมาปรับปรุงให้สมบูรณ์

5) นำแผนการจัดการเรียนรู้ที่ผ่านการตรวจสอบจากผู้เชี่ยวชาญแล้วนำมาปรับปรุงแก้ไขให้สมบูรณ์แล้วนำไปใช้สอนจริงกับนักเรียนกลุ่มเป้าหมาย

2. การสร้างเครื่องมือที่ใช้ในการวัดและประเมินผลด้านความรู้มีขั้นตอนการสร้างเครื่องมือดังนี้

1) ศึกษาหลักสูตร จุดประสงค์รายวิชา ทฤษฎีที่เกี่ยวข้อง

2) ศึกษาและวิเคราะห์ หลักสูตรนาฏดุริยางคศิลป์ ระดับประกาศนียบัตรวิชาชีพ พุทธศักราช 2562 กลุ่มสาระการเรียนรู้นาฏศิลป์โขน เรื่องความรู้ทั่วไปเกี่ยวกับเพลงหน้าพาทย์เชิดฉิ่งศรประจัน โดยค้นคว้าเนื้อหาเกี่ยวกับประวัติความเป็นมา ความหมาย การแต่งกายและโอกาสที่ใช้เพลงหน้าพาทย์เชิดฉิ่งศรประจัน

3) ศึกษา ทฤษฎี หลักการและวิธีการสร้างแบบทดสอบและเครื่องมือวัดผลและประเมินผล

4) สร้างแบบทดสอบวัดผลสัมฤทธิ์ทางการเรียน ด้านความรู้ ก่อนเรียนและหลังเรียน เรื่องเพลงหน้าพาทย์เชิดฉิ่งศรประจัน สำหรับนักเรียนสาขาวิชาโขนยักษ์ ชั้นประกาศนียบัตรวิชาชีพปีที่ 3 เป็นแบบทดสอบชนิดปรนัยเลือกตอบ 4 ตัวเลือก จำนวน 1 ฉบับ 20 ข้อ

5) นำแบบทดสอบเสนอผู้เชี่ยวชาญด้านเนื้อหา จำนวน 3 ท่าน เพื่อตรวจสอบความถูกต้อง แล้วนำมาปรับปรุงให้สมบูรณ์

6) นำแบบทดสอบที่ผ่านการตรวจสอบให้ผู้เชี่ยวชาญจำนวน 3 ท่าน ตรวจสอบความสอดคล้อง (IOC) ของเนื้อหา มีค่าอยู่ระหว่าง 0.7-1.00 หาค่าความยากง่าย มีค่าอยู่ระหว่าง 0.20-0.80 และหาค่าอำนาจจำแนกโดยใช้สูตรสัมประสิทธิ์สหสัมพันธ์แบบพอยท์ไบซีเรียล (Point Biserial Correlation Coefficient) มีค่าเท่ากับ 0.54

7) นำแบบทดสอบที่ผ่านการตรวจสอบจากผู้เชี่ยวชาญแล้วนำมาปรับปรุงแก้ไขให้สมบูรณ์แล้วนำไปใช้จริงกับนักเรียนกลุ่มเป้าหมาย

3. การสร้างเครื่องมือที่ใช้ในการวัดและประเมินผลด้านทักษะปฏิบัติ มีขั้นตอนการสร้างเครื่องมือ ดังนี้

1) ศึกษาหลักสูตรจุดประสงค์รายวิชาทฤษฎีที่เกี่ยวข้อง

2) ศึกษาและวิเคราะห์ หลักสูตรนาฏดุริยางคศิลป์ ระดับประกาศนียบัตรวิชาชีพ พุทธศักราช 2562 กลุ่มสาระการเรียนรู้นาฏศิลป์โขน เรื่องปฏิบัติท่ารำเพลงหน้าพาทย์เชิดฉิ่งศรประจัน

3) ศึกษา ทฤษฎี หลักการและวิธีการสร้างแบบประเมินทักษะปฏิบัติการปฏิบัติท่ารำ

4) สร้างแบบประเมินทักษะปฏิบัติการปฏิบัติท่ารำเพลงหน้าพาทย์เชิดฉิ่งศรประจัน จำนวน 1 ฉบับ โดยใช้เกณฑ์การประเมินตามประเด็นหัวข้อดังนี้ ความถูกต้องของท่ารำ ความแข็งแรงของท่ารำ ความถูกต้องแม่นยำของจังหวะ และความสมบูรณ์ในการเชื่อมท่ารำ โดยใช้เกณฑ์การให้คะแนนแบบ Rubrics Scoring 5 ระดับ

5) นำแบบประเมินทักษะปฏิบัติการปฏิบัติท่ารำเสนอผู้เชี่ยวชาญด้านเนื้อหา จำนวน 3 ท่าน เพื่อตรวจสอบความถูกต้องแล้วนำมาปรับปรุงให้สมบูรณ์

6) นำแบบประเมินทักษะปฏิบัติการปฏิบัติท่ารำที่ผ่านการตรวจสอบให้ผู้เชี่ยวชาญ จำนวน 3 ท่าน ตรวจสอบความสอดคล้อง (IOC) ของเนื้อหามีค่าเท่ากับ 1.00

7) นำแบบประเมินทักษะปฏิบัติการปฏิบัติท่ารำที่ผ่านการตรวจสอบจากผู้เชี่ยวชาญแล้ว

การเก็บรวบรวมข้อมูล

ผู้วิจัยดำเนินการเก็บรวบรวมข้อมูลโดยมีขั้นตอนการเก็บรวบรวมข้อมูลในการวิจัย ดังนี้

1. กำหนดกลุ่มเป้าหมายที่ใช้ในการทดลอง

2. ทำแบบทดสอบก่อนเรียน (Pre-test) กับกลุ่มเป้าหมายและบันทึกผลการทดสอบไว้เป็นคะแนนสอบก่อนเรียนเพื่อใช้ในการวิเคราะห์ข้อมูล

3. ดำเนินการทดลองตามแผนการจัดการเรียนรู้ที่กำหนด จำนวน 8 แผน การจัดการเรียนรู้กับกลุ่มเป้าหมาย

4. ทำแบบทดสอบ (Post-test) กับกลุ่มเป้าหมายโดยใช้แบบทดสอบความรู้ชุดเดียวกันกับแบบทดสอบก่อนเรียนและนำคะแนนที่ได้จากการทดสอบหลังเรียนไปวิเคราะห์ข้อมูล

5. ประเมินผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนแบ่งเป็น 2 ตอน

ตอนที่ 1 ประเมินผลสัมฤทธิ์ด้านความรู้ ทดสอบผลสัมฤทธิ์ในแผนการจัดการเรียนรู้ที่ 1 เรื่องความรู้ทั่วไปเกี่ยวกับเพลงหน้าพาทย์เชิดฉิ่งศรประจัน

ตอนที่ 2 ประเมินผลสัมฤทธิ์ทางด้านทักษะปฏิบัติ ทดสอบผลสัมฤทธิ์ในแผนการจัดการเรียนรู้ที่ 2-8

6. รวบรวมข้อมูลที่ได้ทำการวิเคราะห์ข้อมูล

สถิติที่ใช้ในการวิเคราะห์ข้อมูล

ผู้วิจัยดำเนินการวิเคราะห์ข้อมูลด้วยวิธีการทางสถิติดังนี้

1. ค่าร้อยละ (Percentage)
2. ค่าเฉลี่ย (Mean)
3. ส่วนเบี่ยงเบนมาตรฐาน (Standard Deviation)

ผลการวิจัย

1. ผลการพัฒนารูปแบบการสอนโดยบูรณาการรูปแบบการสอนทักษะปฏิบัติของเดวีส์ การสอนแบบซิปปา และการสอนของครูนาฏศิลป์ไทยในอดีต พบว่า รูปแบบการสอนที่ผู้วิจัยได้พัฒนาขึ้น มีทั้งหมด 7 ขั้นการเรียนรู้ ดังตารางที่ 1

ตารางที่ 1 *วิเคราะห์เปรียบเทียบรูปแบบการสอน*

รูปแบบการสอน			
เดวีส์	**ซิปปาโมเดล**	**การสอนนาฏศิลป์ไทยในอดีต**	**รูปแบบการบูรณาการ**
	1.การทบทวนความรู้เดิม	1.การทบทวนความรู้เดิม	1.ขั้นทบทวนความรู้เดิม
1.สาธิตทักษะหรือการกระทำ	2.การแสวงหาความรู้ใหม่	2.ขั้นเพิ่มเติมความรู้ใหม่	2.ขั้นให้ความรู้ใหม่
2.สาธิตให้ผู้เรียนปฏิบัติทักษะย่อย	3.การศึกษาทำความเข้าใจข้อมูล	3.ขั้นปฏิบัติทักษะย่อย	3.ขั้นปฏิบัติทักษะย่อย
3.ให้ผู้เรียนปฏิบัติทักษะย่อย	4.การแลกเปลี่ยนความรู้ความเข้าใจกับกลุ่ม	4.ขั้นปฏิบัติซ้ำ	4.ขั้นแลกเปลี่ยนความรู้และปฏิบัติซ้ำ ๆ
4.ให้เทคนิควิธีการ	5.การสรุปและจัดระเบียบความรู้	5.ขั้นเก็บรายละเอียด	5.ขั้นให้เทคนิคและเก็บรายละเอียด
5.ให้ผู้เรียนเชื่อมโยงทักษะย่อยเป็นทักษะที่สมบูรณ์			6.ขั้นเชื่อมโยงให้สมบูรณ์
	6.การปฏิบัติหรือการแสดงผลงาน	6.ขั้นประเมินผล	7.ขั้นประเมินผล
	7.การประยุกต์ใช้ความรู้		

หมายเหตุ. จากวิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต (น.74) โดย อธิศักดิ์ ฤกษ์ดี, 2568, มหาวิทยาลัยเทคโนโลยีราชมงคลธัญบุรี

จากตารางที่ 1 การวิเคราะห์เปรียบเทียบรูปแบบการสอน จะเห็นได้ว่ารูปแบบการสอนที่ผสมผสานกันระหว่างรูปแบบการสอนทักษะปฏิบัติของเดวีส์กับรูปแบบการสอนแบบซิปปาโมเดลและรูปแบบการสอนนาฏศิลป์ไทยในอดีตนั้น ผู้วิจัยได้รวมเอาการสอนทักษะปฏิบัติทั้งของไทยและต่างประเทศกับการสอนด้านความรู้ ความเข้าใจมาผนวกรวมไว้ด้วยกัน เพื่อให้ผู้เรียนเกิดทักษะ ทั้งในด้านความรู้ ความเข้าใจ และทักษะปฏิบัติ ซึ่งเชื่อมโยงข้อมูลเดิมสู่ข้อมูลที่ได้รับใหม่อย่างเป็นระบบและสามารถถ่ายทอดความรู้ที่ได้รับออกมาในรูปแบบการปฏิบัติได้จริง ซึ่ง 7 ขั้นที่ผู้วิจัยนำมาพัฒนานั้น เกิดจากรูปแบบการสอนทักษะปฏิบัติของเดวีส์ 5 ขั้นตอน และ รูปแบบการสอนแบบซิปปาโมเดลอีก 7 ขั้นตอน ผนวกกับรูปแบบการสอนนาฏศิลป์ไทยในอดีตที่ผู้วิจัยสรุปไว้อีก 7 ขั้น โดยนำมาวิเคราะห์ในแต่ละขั้นตอนแล้วนำมาผนวกรวมกันอย่างเป็นระบบและสามารถนำไปใช้ได้จริง ดังนี้

ขั้นที่ 1 ขั้นทบทวนความรู้เดิม ในขั้นนี้จะทำให้ผู้เรียนได้ทบทวนความรู้เดิมเพื่อเป็นพื้นฐานความรู้ความเข้าใจในการเรียนเรื่องที่จะเรียนในลำดับถัดไป

ขั้นที่ 2 ขั้นให้ความรู้ใหม่ ในขั้นนี้ผู้เรียนจะได้ความรู้ใหม่จากผู้สอนด้วยวิธีการต่าง ๆ โดยสามารถบูรณาการกับข้อมูลเก่าที่ผ่านการทบทวนในขั้นที่ 1 ได้ อีกทั้งยังสามารถเห็นรูปแบบ กระบวนการต่าง ๆ ที่จะได้รับแบบเต็มรูปแบบด้วยวิธีการสาธิตหรือการกระทำในขั้นนี้อีกด้วย

ขั้นที่ 3 ขั้นปฏิบัติทักษะย่อย ในขั้นนี้ผู้เรียนจะต้องทำความเข้าใจในข้อมูลใหม่ที่ได้รับและเรียนรู้เพิ่มเติมจากผู้สอนผ่านวิธีการสาธิตของผู้สอน ซึ่งผู้เรียนต้องทำความเข้าใจในข้อมูลแบบละเอียดด้วยคำแนะนำของผู้สอนและสามารถปฏิบัติทักษะย่อย ๆ ขององค์ความรู้ใหญ่ได้เพื่อเป็นพื้นฐานในการปฏิบัติทักษะที่สมบูรณ์ต่อไป

ขั้นที่ 4 ขั้นแลกเปลี่ยนความรู้และปฏิบัติซ้ำ ๆ ในขั้นนี้ผู้เรียนจะสามารถเรียนรู้ผ่านกระบวนการกลุ่มซึ่งต้องแลกเปลี่ยนเรียนรู้ร่วมกันกับเพื่อนในชั้นเรียน และนอกจากนี้ผู้สอนสามารถให้ผู้เรียนปฏิบัติทักษะแบบซ้ำ ๆ เพื่อให้เกิดกระบวนการจำในทักษะนั้น ๆ

ขั้นที่ 5 ขั้นให้เทคนิคและเก็บรายละเอียด ในขั้นนี้ผู้สอนจะให้ข้อมูลที่เป็นเทคนิคและวิธีการต่าง ๆ ในการเรียนรู้ ผู้เรียนจะสามารถรับรู้ข้อมูลจากผู้สอน และจัดเก็บข้อมูลต่าง ๆ ไว้อย่างเป็นระบบ และผู้สอนยังสามารถให้เทคนิค วิธีการต่าง ๆ ในกระบวนการปฏิบัติเพื่อให้ผู้เรียนปฏิบัติได้ดีมากขึ้น

ขั้นที่ 6 ขั้นเชื่อมโยงให้สมบูรณ์ ในขั้นนี้เป็นขั้นที่ผู้เรียนจะต้องเชื่อมโยงข้อมูลย่อยต่าง ๆ เป็นข้อมูลที่สมบูรณ์ เพื่อให้เกิดความรู้ใหม่ ๆ ถ้าในทางปฏิบัติอาจบอกได้ว่าในขั้นนี้ผู้เรียนจะสามารถปฏิบัติทักษะกระบวนการต่าง ๆ ออกมาได้อย่างสมบูรณ์ในขั้นนี้ได้

ขั้นที่ 7 ขั้นประเมินผล ในขั้นนี้เมื่อผู้เรียนจะต้องนำเสนอทักษะต่าง ๆ ที่ได้เรียนรู้ไป ในชั้นเรียนอาจจะประเมินได้ทั้งแบบกลุ่มหรือรายบุคคล ขึ้นอยู่กับผู้สอน นอกจากการนี้ยังสามารถทำการประเมินในการปฏิบัติจริงจากสถานการณ์จริงที่ผู้เรียนปฏิบัติตามวาระต่าง ๆ ได้อีกด้วย ซึ่งได้ให้ผู้เชี่ยวชาญจำนวน 3 ท่าน ประเมิน (IOC) ได้ค่าการตรวจ (IOC) เท่ากับ 1.00 เนื่องจากแบบประเมินครอบคลุมทุกประเด็นของการจัดการเรียนรู้ที่มุ่งเน้นพัฒนาสมรรถนะด้านทักษะปฏิบัติของผู้เรียนขั้นสูง

2. ผลการพัฒนาสมรรถนะด้านทักษะปฏิบัตินาฏศิลป์ไทยโขนยักษ์

ตารางที่ 2 *ผลการพัฒนาสมรรถนะด้านทักษะปฏิบัตินาฏศิลป์ไทยโขนยักษ์ โดยเทียบกับเกณฑ์ร้อยละ 75*

n	คะแนนเต็ม	ผลการพัฒนาสมรรถนะด้านทักษะปฏิบัติ			เกณฑ์ที่ตั้งไว้
		$\bar{x}$	S.D.	ร้อยละ	ร้อยละ
5	100	56.84	4.36	79.57	75.00

หมายเหตุ. จากวิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต (น.76) โดย อธิศักดิ์ ฤกษ์ดี, 2568, มหาวิทยาลัยเทคโนโลยีราชมงคลธัญบุรี

จากตารางที่ 2 แสดงผลการพัฒนาสมรรถนะทางด้านทักษะปฏิบัติของผู้เรียนนาฏศิลป์ไทย สาขาวิชาโขนยักษ์ ชั้นประกาศนียบัตรวิชาชีพปีที่ 3 วิทยาลัยนาฏศิลปอ่างทอง สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ ปีการศึกษา 2567 โดยเทียบกับเกณฑ์ร้อยละ 75 จากผู้เรียนทั้งหมด 5 คน คะแนนเต็ม 100 คะแนน ซึ่งคิดเป็นค่าเฉลี่ยเท่ากับ 56.84 มีส่วนเบี่ยงเบนมาตรฐานเท่ากับ 4.36 และมีผลการพัฒนาสมรรถนะด้านทักษะปฏิบัติคิดเป็นร้อยละ 79.57 ซึ่งสูงเกณฑ์ที่กำหนด

ภาพที่ 2 *กิจกรรมการสอนในการพัฒนาทักษะปฏิบัตินาฏศิลป์ไทยโขนยักษ์ (ขั้นที่ 1 ทบทวนความรู้เดิม)*

หมายเหตุ. โดย อธิศักดิ์ ฤกษ์ดี. (2568). การพัฒนาสมรรถนะด้านนาฏศิลป์ไทย (โขนยักษ์) โดยการเรียนรู้ในการปฏิบัติงานจริง (วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต ไม่ได้ตีพิมพ์). มหาวิทยาลัยเทคโนโลยีราชมงคลธัญบุรี

ภาพที่ 3 *กิจกรรมการสอนในการพัฒนาทักษะปฏิบัตินาฏศิลป์ไทยโขนยักษ์ (ขั้นที่ 2 ให้ความรู้ใหม่)*

หมายเหตุ. โดย อธิศักดิ์ ฤกษ์ดี. (2568). การพัฒนาสมรรถนะด้านนาฏศิลป์ไทย (โขนยักษ์) โดยการเรียนรู้ในการปฏิบัติงานจริง (วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต ไม่ได้ตีพิมพ์). มหาวิทยาลัยเทคโนโลยีราชมงคลธัญบุรี

ภาพที่ 4 *กิจกรรมการสอนในการพัฒนาทักษะปฏิบัตินาฏศิลป์ไทยโขนยักษ์ (ขั้นที่ 3 ปฏิบัติทักษะย่อย)*

หมายเหตุ. โดย อธิศักดิ์ ฤกษ์ดี. (2568). การพัฒนาสมรรถนะด้านนาฏศิลป์ไทย (โขนยักษ์) โดยการเรียนรู้ในการปฏิบัติงานจริง (วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต ไม่ได้ตีพิมพ์). มหาวิทยาลัยเทคโนโลยีราชมงคลธัญบุรี

ภาพที่ 5 *กิจกรรมการสอนในการพัฒนาทักษะปฏิบัตินาฏศิลป์ไทยโขนยักษ์ (ขั้นที่ 4 แลกเปลี่ยนความรู้และปฏิบัติซ้ำ ๆ)*

หมายเหตุ. โดย อธิศักดิ์ ฤกษ์ดี. (2568). การพัฒนาสมรรถนะด้านนาฏศิลป์ไทย (โขนยักษ์) โดยการเรียนรู้ในการปฏิบัติงานจริง (วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต ไม่ได้ตีพิมพ์). มหาวิทยาลัยเทคโนโลยีราชมงคลธัญบุรี

ภาพที่ 6 *กิจกรรมการสอนในการพัฒนาทักษะปฏิบัตินาฏศิลป์ไทยโขนยักษ์ (ขั้นที่ 5 ให้เทคนิคและเก็บรายละเอียด)*

หมายเหตุ. โดย อธิศักดิ์ ฤกษ์ดี. (2568). การพัฒนาสมรรถนะด้านนาฏศิลป์ไทย (โขนยักษ์) โดยการเรียนรู้ในการปฏิบัติงานจริง (วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต ไม่ได้ตีพิมพ์). มหาวิทยาลัยเทคโนโลยีราชมงคลธัญบุรี

ภาพที่ 7 *กิจกรรมการสอนในการพัฒนาทักษะปฏิบัตินาฏศิลป์ไทยโขนยักษ์ (ขั้นที่ 6 เชื่อมโยงให้สมบูรณ์)*

หมายเหตุ. โดย อธิศักดิ์ ฤกษ์ดี. (2568). การพัฒนาสมรรถนะด้านนาฏศิลป์ไทย (โขนยักษ์) โดยการเรียนรู้ในการปฏิบัติงานจริง (วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต ไม่ได้ตีพิมพ์). มหาวิทยาลัยเทคโนโลยีราชมงคลธัญบุรี

ภาพที่ 8 *กิจกรรมการสอนในการพัฒนาทักษะปฏิบัตินาฏศิลป์ไทยโขนยักษ์ (ขั้นที่ 7 ประเมินผล)*

หมายเหตุ. โดย อธิศักดิ์ ฤกษ์ดี. (2568). การพัฒนาสมรรถนะด้านนาฏศิลป์ไทย (โขนยักษ์) โดยการเรียนรู้ในการปฏิบัติงานจริง (วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต ไม่ได้ตีพิมพ์). มหาวิทยาลัยเทคโนโลยีราชมงคลธัญบุรี

สรุปและอภิปรายผล

1. ผลการพัฒนารูปแบบการสอนโดยบูรณาการรูปแบบการสอนทักษะปฏิบัติของเดวีส์ การสอนแบบซิปปา และการสอนของครูนาฏศิลป์ไทยในอดีต พบว่า ได้รูปแบบการสอนที่พัฒนาขึ้น มีขั้นตอนทั้งหมด 7 ขั้น ที่มุ่งเน้นพัฒนาสมรรถนะทั้งทางด้านความรู้ ความเข้าใจ และทักษะปฏิบัติ อีกทั้งยังสามารถให้ผู้เรียนออกปฏิบัติงานได้จริง ผลการวิจัยแสดงให้เห็นว่าการบูรณาการรูปแบบการสอนที่ผู้วิจัยนำมาใช้สามารถส่งเสริมสมรรถนะด้านทักษะปฏิบัติของผู้เรียนได้อย่างมีประสิทธิภาพ ซึ่งสอดคล้องกับงานวิจัยของ ฉวีวรรณ กุดหอม, อุษา ปราบหงส์ และพจมาน ชำนาญกิจ (2558) ศึกษาการพัฒนาการสอนวิชานาฏศิลป์ ตามรูปแบบซิปปาและรูปแบบการพัฒนาทักษะปฏิบัติของซิมพ์ซัน ระดับชั้นมัธยมศึกษาปีที่ 2 มีประสิทธิภาพของกิจกรรมการเรียนรู้นาฏศิลป์ ตามรูปแบบซิปปาและรูปแบบการพัฒนาทักษะปฏิบัติของซิมพ์ซัน ระดับชั้นมัธยมศึกษาปีที่ 2 มีผลการประเมินเท่ากับ 78.30/83.96 ซึ่งสูงกว่าเกณฑ์ 75/75 ที่ตั้งไว้ และสอดคล้องกับ นฤเบศร์ ระดาเขต (2565) ศึกษาเรื่องการพัฒนาทักษะปฏิบัติการแสดงนาฏศิลป์พื้นบ้านโดยใช้รูปแบบการเรียนการสอนตามแนวคิดทักษะปฏิบัติของเดวีส์ร่วมกับมัลติมีเดียของนักเรียนชั้นมัธยมศึกษาปีที่ 4 ในการพัฒนาแผนการจัดการเรียนรู้โดยใช้รูปแบบการสอนตามแนวคิดทักษะปฏิบัติของเดวีส์ร่วมกับมัลติมีเดีย ของนักเรียนชั้นมัธยมศึกษาปีที่ 4 มีคุณภาพเท่ากับ 74.09/74.11 ซึ่งเป็นไปตามเกณฑ์ที่กำหนด และยังสอดคล้องกับ ประวิทย์ ฤทธิบูลย์ (2560) ศึกษาเรื่องการพัฒนาความสามารถในการสร้างสรรค์ผลงานทางด้านนาฏศิลป์ไทยโดยใช้โมเดลซิปปา ในประเด็นสอดคล้องของการพัฒนาแผนการจัดการเรียนรู้ เพื่อพัฒนาความสามารถในการสร้างสรรค์ผลงานทางด้านนาฏศิลป์ไทยซึ่งมีเนื้อหาสาระสำคัญประกอบด้วยเรื่อง นาฏทฤษฎี, นาฏลักษณ์, นาฏยศัพท์,นาฏประดิษฐ์ จำนวน 4 แผนการเรียนรู้ ครั้งละ 4 ชั่วโมง โดยใช้ขั้นตอนการจัดการเรียนรู้ในรูปแบบโมเดลซิปปา ซึ่งมีทั้งหมด 7 ขั้นตอนซึ่งตรงกับผลการวิจัยรูปแบบการสอนที่ผู้วิจัยพัฒนาขึ้นที่มีความสอดคล้องกันและมีค่าความเหมาะสมอยู่ในระดับมาก จึงสามารถสรุปได้ว่ารูปแบบการสอนสามารถนำไปใช้พัฒนาผู้เรียนได้จริง

2. ผลการพัฒนาทักษะปฏิบัตินาฏศิลป์ไทยโขนยักษ์ โดยเทียบกับเกณฑ์ร้อยละ 75 มีค่าเท่ากับ 79.57 ซึ่งสูงกว่าเกณฑ์ที่กำหนดไว้ ซึ่งสอดคล้องกับงานวิจัยของกายสิทธิ์ ศรีทา (2564) ศึกษาเรื่องการพัฒนากิจกรรมการเรียนรู้ทักษะปฏิบัตินาฏยศัพท์ โดยใช้รูปแบบของเดวีส์ กลุ่มสาระกชนัชารเรียนรู้ศิลปะ สำหรับนักเรียนชั้นประถมศึกษาปีที่ 6 โดยนักเรียนมีคะแนนทักษะปฏิบัตินาฏยศัพท์คิดเป็นร้อยละ 87.88 ซึ่งสูงขึ้นกว่าเกณฑ์

ร้อยละ 80 อย่างมีนัยสำคัญทางสถิติที่ระดับ .01 และยังสอดคล้องกับ ฉวีวรรณ กุดหอม, อุษา ปราบหงส์ และพจมาน ชำนาญกิจ (2558) ศึกษาเรื่องการพัฒนากิจกรรมการเรียนรู้วิชานาฏศิลป์ ตามรูปแบบซิปปาและรูปแบบการพัฒนาทักษะปฏิบัติของซิมพ์ซัน ระดับชั้นมัธยมศึกษาปีที่ 2 โดยทักษะปฏิบัติทางนาฏศิลป์ของนักเรียนที่เรียนด้วยกิจกรรมการเรียนรู้วิชานาฏศิลป์ตามรูปแบบซิปปาและรูปแบบการพัฒนาทักษะปฏิบัติของซิมพ์ซัน หลังเรียนสูงกว่าเกณฑ์ 75% อย่างมีนัยสำคัญทางสถิติที่ระดับ .01 และยังสอดคล้องกับ ภัทราพร ชาลีดี (2565) ศึกษาเรื่องการพัฒนาทักษะปฏิบัตินาฏศิลป์ ชุดไก่ขัน โดยใช้แนวคิดของเดวีส์ร่วมกับแอปพลิเคชั่น Tik Tok สำหรับนักเรียนชั้นประถมศึกษาปีที่ 5 โดยนักเรียนชั้นประถมศึกษาปีที่ 5 มีค่าเฉลี่ยอยู่ที่ร้อยละ 85.29 และมีทักษะปฏิบัติท่ารำนาฏศิลป์ ชุดไก่ขัน หลังการจัดการเรียนรู้วิชานาฏศิลป์ โดยใช้แนวคิดของเดวีส์ร่วมกับแอปพลิเคชั่น TikTok สูงกว่าเกณฑ์ที่กำหนดร้อยละ 70 ภาพรวมอยู่ในระดับดีเยี่ยม เมื่อพิจารณาแล้วจะเห็นได้ว่าคะแนนทักษะปฏิบัติของนักเรียนสูงกว่าเกณฑ์ที่กำหนดไว้ และสอดคล้องกับ มาโนช บุญทองเล็ก (2564) กล่าวว่า การจัดการเรียนรู้ คือ การนำองค์ความรู้ที่อยู่ในตัวบุคคลผ่านการกลั่นกรองด้วยวิธีการ และกระบวนการต่าง ๆ เพื่อนำมาใช้ถ่ายทอดองค์ความรู้และเป็นเครื่องมือในการพัฒนามนุษย์ ให้เจริญงอกงามทั้งทางด้านสติปัญญา อารมณ์และจิตใจที่มีการมุ่งเน้นทั้งทางด้านความรู้ ความเข้าใจและทักษะปฏิบัติที่ควบคู่กันไปอย่างต่อเนื่องจนครบทุกขั้นตอนมากกว่าการสอนแบบปกติและสอดคล้องกับ วรินทร์พร ทับเกตุ (2566) ในการศึกษาเปรียบเทียบผลสัมฤทธิ์การพัฒนาทักษะการรำเชิดฉิ่ง -เชิดจีน ด้วยการจัดการเรียนรู้แบบห้องเรียนกลับด้านพบว่า ผู้เรียนเข้าใจการเชื่อมโยงระหว่างหลักการท่ารำ และทำนองเพลง เมื่อเรียนรู้ในชั้นเรียนจริงจึงสามารถปฏิบัติได้อย่างรวดเร็ว อีกทั้งมีลีลาท่ารำสวยงามยิ่งขึ้นซึ่งตรงกับผลงานวิจัยในประเด็นการพัฒนารูปแบบการสอนเพื่อใช้ในการพัฒนาผู้เรียนให้มีสมรรถนะด้านทักษะปฏิบัติขั้นสูง

ข้อเสนอแนะ

1. ข้อเสนอแนะทั่วไปสำหรับการนำผลการวิจัยไปใช้

1.1 สำหรับสถานศึกษา หน่วยงาน และผู้เกี่ยวข้องในการจัดการศึกษา

1) สนับสนุนการนำรูปแบบการสอนแบบบูรณาการไปใช้ในสถานศึกษาและหน่วยงานที่เกี่ยวข้องควรพิจารณาและส่งเสริมให้มีการนำรูปแบบการสอนแบบบูรณาการ ที่พัฒนาขึ้นในงานวิจัยนี้ไปใช้ในการจัดการเรียนการสอนนาฏศิลป์ไทย โดยเฉพาะอย่างยิ่งในสาขาวิชาโขนยักษ์ เนื่องจากผลการวิจัยชี้ให้เห็นว่ารูปแบบดังกล่าวสามารถพัฒนาสมรรถนะด้านทักษะปฏิบัติของผู้เรียนได้อย่างมีประสิทธิภาพ และยังสร้างความพึงพอใจให้กับทั้งผู้เรียน และผู้ที่เกี่ยวข้องการนำไปใช้ในวงกว้างจะช่วยยกระดับคุณภาพการศึกษาด้านนาฏศิลป์โดยรวมให้ดียิ่งขึ้น

2) จัดทำคู่มือและอบรมครูผู้สอน เพื่อให้การนำรูปแบบการสอนแบบบูรณาการไปใช้เป็นไปอย่างถูกต้องตามวัตถุประสงค์ สถานศึกษาควรจัดทำคู่มือการสอน ที่ชัดเจนและเข้าใจง่าย รวมถึงจัดการอบรมเชิงปฏิบัติการสำหรับครูผู้สอนนาฏศิลป์โขนและผู้ที่เกี่ยวข้อง เพื่อให้ครูมีความเข้าใจอย่างลึกซึ้งในทุกขั้นตอนของกระบวนการสอนทั้ง 7 ขั้นตอน และสามารถนำไปปรับใช้ให้เข้ากับเนื้อหาอื่น ๆ ได้อย่างเหมาะสม

3) ส่งเสริมการประเมินผลที่หลากหลาย และควรสนับสนุนให้ครูผู้สอนใช้เครื่องมือประเมินผลที่หลากหลาย ที่งานวิจัยนี้ได้พัฒนาขึ้น เช่น แบบทดสอบความรู้ แบบประเมินทักษะปฏิบัติ และแบบประเมินเจตคติ เพื่อให้การวัดผลสัมฤทธิ์ของผู้เรียนมีความครอบคลุมและเป็นไปตามเกณฑ์ที่กำหนดไว้ และควร

สนับสนุนให้มีการใช้เกณฑ์การให้คะแนนแบบ Rubrics Scoring อย่างต่อเนื่อง ซึ่งจะช่วยให้การประเมินทักษะมีความเป็นรูปธรรมและสามารถให้ข้อมูลย้อนกลับที่เป็นประโยชน์แก่ผู้เรียน

1.2 ข้อเสนอแนะสำหรับผู้สอนนาฏศิลป์โขนและครูผู้เกี่ยวข้อง

1) ศึกษาและทำความเข้าใจรูปแบบการสอนอย่างละเอียดและลึกซึ้ง ครูผู้สอนควรใช้เวลาศึกษาและทำความเข้าใจ รูปแบบการสอนแบบบูรณาการ อย่างละเอียดในทุกขั้นตอน ตั้งแต่ขั้นตอนการทบทวนความรู้เดิม การให้ความรู้ใหม่ การปฏิบัติทักษะย่อย การแลกเปลี่ยนความรู้ การให้เทคนิคและเก็บรายละเอียด การเชื่อมโยงให้สมบูรณ์ ไปจนถึงการประเมินผล การทำความเข้าใจอย่างถ่องแท้จะช่วยให้ครูสามารถนำรูปแบบนี้ไปปรับใช้ได้อย่างมีประสิทธิภาพและบรรลุวัตถุประสงค์ในการพัฒนาผู้เรียนให้มีสมรรถนะขั้นสูง

2) ให้ข้อมูลย้อนกลับที่สม่ำเสมอ และชัดเจนครูควรมีการแจ้งระดับคะแนนการประเมินทักษะให้ผู้เรียนทราบอย่างสม่ำเสมอ เพื่อให้ผู้เรียนรับรู้ถึงจุดแข็ง และจุดที่ต้องพัฒนาของตนเอง การให้ข้อมูลย้อนกลับนี้มีความสำคัญอย่างยิ่งต่อการพัฒนาอย่างต่อเนื่องของผู้เรียน และควรใช้การประเมินแบบ Rubrics Scoring เพื่ออธิบายรายละเอียดของคะแนนอย่างชัดเจนเป็นรูปธรรม

3) นำเทคนิคและวิธีการสอนที่หลากหลายมาใช้นอกจากรูปแบบการสอนหลักแล้ว ครูควรนำ เทคนิคและวิธีการสอนที่หลากหลาย มาใช้ร่วมด้วย เช่น การสาธิตท่ารำที่ถูกต้อง การให้คำแนะนำเป็นรายบุคคล และการจัดการเรียนรู้แบบกลุ่ม เพื่อส่งเสริมการแลกเปลี่ยนความรู้ระหว่างผู้เรียน รวมถึงการใช้สื่อการสอนที่น่าสนใจเพื่อเพิ่มความเข้าใจ เช่น มัลติมีเดีย หรือแม้แต่แอปพลิเคชันอย่าง TikTok เพื่อทบทวน และพัฒนาตนเองได้นอกเวลาเรียน

1.3 ข้อเสนอแนะสำหรับผู้เรียนนาฏศิลป์โขน

1) ให้ความสำคัญกับการทบทวน และทำความเข้าใจผู้เรียนควรให้ความสำคัญกับขั้นตอนการทบทวนความรู้เดิม และการทำความเข้าใจข้อมูลใหม่ที่ได้รับจากผู้สอน การสร้างความรู้พื้นฐานที่ถูกต้องจะช่วยให้การเรียนรู้ในขั้นตอนถัดไปเป็นไปอย่างราบรื่น และสามารถเชื่อมโยงองค์ความรู้ย่อย ๆ เข้าด้วยกันได้อย่างสมบูรณ์และสามารถสร้างเอกลักษณ์ที่สำคัญเฉพาะตนได้

2) ฝึกปฏิบัติซ้ำ ๆ อย่างสม่ำเสมอถือเป็นหัวใจสำคัญในการพัฒนาทักษะ ผู้เรียนควรฝึกฝนท่ารำที่ได้เรียนรู้อย่างต่อเนื่อง เพื่อให้เกิดความแม่นยำของจังหวะ ความถูกต้องของท่ารำ และความแข็งแรงของร่างกาย การฝึกฝนนี้จะช่วยให้สามารถปฏิบัติทักษะออกมาได้อย่างสมบูรณ์

3) เปิดใจรับฟังข้อผิดพลาด และนำไปปรับปรุง เปิดใจรับฟังคำแนะนำและ ข้อผิดพลาด ที่ครูผู้สอนแจ้งให้ทราบ การรับรู้ และยอมรับข้อบกพร่องของตนเองเพื่อเป็นก้าวแรกของการพัฒนาตนเองที่ถูกต้องตามหลักนาฏศิลป์ไทย และควรนำข้อเสนอแนะเหล่านั้นไปปรับปรุงแก้ไขการปฏิบัติของตนเองอย่างจริงจัง

2. ข้อเสนอแนะสำหรับการวิจัยครั้งต่อไป

1) ควรมีการพัฒนาแผนการจัดการเรียนรู้โดยใช้รูปแบบการสอนแบบบูรณาการนี้ใน เนื้อหาท่ารำเพลงอื่น ๆ เพื่อศึกษาว่ารูปแบบการสอนนี้สามารถนำไปใช้กับศาสตร์นาฏศิลป์ด้านอื่น ๆ ได้หรือไม่ นอกจากนี้ควรขยายกลุ่มตัวอย่างการวิจัยไปยังผู้เรียนในระดับและสถาบันอื่น ๆ เพื่อให้ผลการวิจัยมีความครอบคลุมและสามารถนำไปอ้างอิงได้ในวงกว้างมากขึ้น

2) เปรียบเทียบกับรูปแบบการสอนอื่น ๆ เพื่อมุ่งเน้นไปที่การเปรียบเทียบประสิทธิภาพ ของรูปแบบการสอนแบบบูรณาการนี้กับรูปแบบการสอนอื่น ๆ ที่ใช้กันอยู่ เพื่อยืนยันว่ารูปแบบที่พัฒนาขึ้นนั้นมีประสิทธิภาพสูงกว่าจริงหรือไม่ เช่น การเปรียบเทียบกับวิธีการสอนแบบดั้งเดิม หรือการสอนที่ใช้เทคโนโลยีเป็นหลัก เพื่อให้ได้ข้อมูลเชิงลึกที่สามารถนำไปพัฒนาต่อยอดได้

3) ควรทำการวิจัยเพิ่มเติมเพื่อศึกษา ปัจจัยอื่น ๆ ที่ส่งผลต่อผลสัมฤทธิ์ในการเรียนรู้ เช่น เจตคติของผู้เรียนที่มีต่อวิชาเรียน การมีส่วนร่วมในการเรียน และการประเมินความพึงพอใจของผู้ชมหรือผู้ใช้ประโยชน์ เพื่อให้สามารถระบุปัจจัยที่ช่วยส่งเสริมการเรียนรู้ได้อย่างครบถ้วนและนำไปสู่การพัฒนากระบวนการเรียนการสอนที่ดียิ่งขึ้น

4) ควรมีการปรับปรุงและพัฒนา เครื่องมือวัดผลให้มีความหลากหลายและทันสมัยมากขึ้น โดยอาจนำเทคโนโลยีใหม่ ๆ มาใช้ในการประเมินผล เช่น การใช้กล้องวิดีโอเพื่อบันทึกและวิเคราะห์ท่ารำ หรือการใช้โปรแกรมคอมพิวเตอร์เพื่อประเมินความแม่นยำของจังหวะ ซึ่งจะช่วยให้การประเมินมีความเที่ยงตรงและแม่นยำยิ่งขึ้น

5) งานวิจัยครั้งต่อไปอาจพิจารณาศึกษาผลในระยะยาว หลังจากที่ผู้เรียนได้ใช้รูปแบบการสอนนี้ไปแล้วในระยะหนึ่ง เพื่อดูว่าทักษะที่พัฒนาขึ้นนั้นคงอยู่หรือไม่ และสามารถนำไปประยุกต์ใช้ในการแสดงหรือการทำงานจริงได้อย่างยั่งยืนเพียงใด

รายการอ้างอิง

กายสิทธิ์ ศรีทา. (2564). *การพัฒนากิจกรรมการเรียนรู้ทักษะปฏิบัตินาฏยศัพท์ โดยใช้รูปแบบของเดวีส์กลุ่มสาระการเรียนรู้ศิลปะ สำหรับนักเรียนชั้นประถมศึกษาปีที่ 6.* [วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต]. มหาวิทยาลัยมหาสารคาม.

กองส่งเสริมวิชาการและงานวิจัย สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กระทรวงวัฒนธรรม. (2562). *หลักสูตรนาฏดุริยางคศิลป์ระดับประกาศนียบัตรวิชาชีพ พุทธศักราช 2562.* (พิมพ์ครั้งที่ 2). นนทบุรี: บริษัทไทภูมิ พับลิชชิ่ง.

จตุพร รัตนวราหะ. (2519). *เพลงหน้าพาทย์.* กรุงเทพฯ: ประพันธ์สาส์น.

ฉวีวรรณ กุดหอม, อุษา ปราบหงษ์ และพจมาน ชำนาญกิจ. (2558). *การพัฒนากิจกรรมการเรียนรู้วิชานาฏศิลป์ตามรูปแบบซิปปาและรูปแบบพัฒนาทักษะปฏิบัติของซิมพ์ซัน ระดับชั้นมัธยมศึกษาปีที่ 2.* [วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต]. มหาวิทยาลัยราชภัฏสกลนคร.

ทิศนา แขมมณี. (2561). *ศาสตร์การสอน.* กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

ธนิต อยู่โพธิ์. (2511). *โขน.* กรุงเทพฯ: กรมศิลปากร.

นฤเบศร์ ระดาเขต. (2565). *การพัฒนาทักษะปฏิบัติการแสดงนาฏศิลป์พื้นบ้าน โดยใช้รูปแบบการเรียนการสอนตามแนวคิดทักษะปฏิบัติของเดวีส์กับมัลติมีเดีย ของนักเรียนชั้นมัธยมศึกษาปีที่ 4.* [วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต]. มหาวิทยาลัยมหาสารคาม.

ประวิทย์ ฤทธิบูลย์. (2560). การพัฒนาความสามารถในการสร้างสรรค์ผลงานทางด้านนาฏศิลป์ไทย โดยใช้โมเดลซิปปา. *วารสารสถาบันวัฒนธรรมและศิลปะ,* 18(2): 72-89.

ประวิทย์ ฤทธิบูลย์. (2563). *โขนวิทยา: ศาสตร์ ศิลป์ ถิ่นสยาม.* พิมพ์ครั้งที่ 2. กรุงเทพฯ: ทริปเพิ้ลเอ็ดดูเคชั่น.

ภัทราพร ชาลีดี. (2565). *การพัฒนาทักษะปฏิบัตินาฏศิลป์ ชุด ไก่ขัน โดยใช้แนวคิดของเดวีส์ร่วมกับแอปพลิเคชั่น Tik Tok สำหรับนักเรียนชั้นประถมศึกษาปีที่ 5.* [วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต] มหาวิทยาลัยรังสิต.

มาโนช บุญทองเล็ก. (2564). *การพัฒนารูปแบบการจัดการเรียนรู้นาฏศิลป์ไทยสู่ความเป็นพลเมืองโลก.* [วิทยานิพนธ์ปริญญาดุษฎีบัณฑิต]. มหาวิทยาลัยเทคโนโลยีราชมงคลธัญบุรี.

มนตรี ตราโมท. (2531). *ศัพท์สังคีต.* กรุงเทพฯ: การศาสนา.

วารี ทิมอินทร์. (2564). *การพัฒนาผลสัมฤทธิ์ทางการเรียน รายวิชานาฏศิลป์: ระบำนกสามหมู่ โดยใช้รูปแบบการสอนทักษะปฏิบัติของเดวีส์สำหรับนักเรียนชั้นประถมศึกษาปีที่ 4.* [วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต]. มหาวิทยาลัยเทคโนโลยีราชมงคลธัญบุรี.

วรินทร์พร ทับเกตุ. (2566). การเปรียบเทียบผลสัมฤทธิ์การพัฒนาทักษะการรำเชิดฉิ่ง-เชิดจีนด้วยการจัดการเรียนรู้แบบห้องเรียนกลับด้าน ในรายวิชาทักษะนาฏศิลป์ 1 สำหรับผู้เรียนระดับปริญญาตรีปีที่ 1. *วารสารวิพิธพัฒนศิลป์*. 3(2): 16-32.

ศุภชัย จันทร์สุวรรณ์. (2547). *การศึกษาวิเคราะห์วิธีการร่ายรำ และลีลาท่ารำของโขนตัวพระ : กรณีศึกษาตัวพระราม.* [วิทยานิพนธ์ปริญญาดุษฎีบัณฑิต]. จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

Davies, I. K. (1971). *The Management of Learning*. London: McGraw-Hill.

Boontonglek, M., Rittibul, P., Orachun, R., & Boonsong, P. (2023). Dramatic Arts Innovation and Learning Management in the 21st Century. *Asian Journal of Arts and Culture*. vol.23, no.2. pp. 1-11. https://doi.org/10.48048/ajac.2023.260039

Rittibul, P., Boontonglek, M., Orachun, R., Ngerndang, A., & Boonsong, P. (2024). The Development of Learning Media in Virtual Classroom On Topics of Thai Performing Arts. *Edelweiss Applied Science and Technology*. vol.8, no.6, pp. 7655-7662. https://doi.org/10.55214/25768484.v8i6.3659

บทความวิจัย (Research Article)

กลวิธีการปรับวงมหาดุริยางค์ไทยเพลงชุดสำราญดนตรีกลอง ตามแนวทางครูประสิทธิ์ ถาวร (ศิลปินแห่งชาติ)

Thai Classical Music Conducting in *Sam Ran Dontri Klong* Suite based on the Conducting Methods of Khru Prasit Thawon (National Artist of Thailand)

อนุสรณ์ คดีเวียง / Anuson Kadewiang
นักศึกษาหลักสูตรศิลปมหาบัณฑิต สาขาดุริยางคศิลป์ สังกัดสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์
Students of the Master of Fine Arts program in Thai Music Bunditpatanasilpa Institute
Email: Anusonkadewiang@gmail.com
วัชรมณฑ์ อรัณยะนาค / Watcharamon Aranyanak
อาจารย์ ดร. วิทยาลัยนาฏศิลป สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์
Dr., The College of Dramatic Arts, Bunditpatanasilpa Institute of Fine Arts
Email: Aeh_aem1640@hotmail.com
สาริศา ประทีปช่วง / Sarisa Prateepchuang
ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร., สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์
Asst. Prof. Dr., of Bunditpatanasilpa Institute of Fine Arts
Email: Sarisa14ketja@gmail.com

Received: April 20, 2025 **Revised:** May 8, 2025 **Accepted:** August 3, 2025 **Published:** December 29, 2025

บทคัดย่อ

บทความนี้ มีวัตถุประสงค์เพื่อ ศึกษากลวิธีการปรับวงมหาดุริยางค์ไทย เพลงชุดสำราญดนตรีกลอง ตามแนวทางครูประสิทธิ์ ถาวร (ศิลปินแห่งชาติ) วิธีการดำเนินงานวิจัยผู้วิจัยใช้ระเบียบวิธีวิจัยเชิงคุณภาพ โดยจาการสัมภาษณ์ การสังเกต และค้นคว้าจากเอกสารโดยกำหนดเก็บข้อมูลข้อมูล 3 ส่วน 1) ข้อมูลจากเอกสาร 2) ข้อมูลจากการสัมภาษณ์ 3) ข้อมูลจากการสังเกต เครื่องมือที่ใช้ดำเนินการวิจัย คือ แบบสัมภาษณ์กึ่งโครงสร้าง และแบบสังเกตอย่างมีส่วนร่วม ดำเนินการวิเคราะห์ข้อมูลเชิงเปรียบเทียบระหว่างข้อมูลที่ได้รับจากการศึกษาผู้ให้ข้อมูล 2 กลุ่ม คือ กลุ่มผู้ให้ข้อมูลหลัก จำนวน 8 ท่าน และกลุ่มนักวิชาการดนตรีไทย จำนวน 3 ท่าน โดยจะนำข้อมูลที่ได้มาดำเนินการตรวจสอบคุณภาพแบบสามเส้า คือ 1) การตรวจสอบสามเส้าด้านข้อมูล 2) การตรวจสอบสามเส้าวิธีรวบรวมข้อมูล

ผลการวิจัยพบว่า กลวิธีการปรับวงมหาดุริยางค์ไทยของครูประสิทธิ์ ถาวร ในการบรรเลงเพลงชุดสำราญดนตรีกลอง มีลักษณะเด่นคือ การกำหนดรูปแบบการบรรเลงแบบบังคับทางในทุกบทเพลง โดยใช้จังหวะกลองเป็นเครื่องมือสำคัญในการเชื่อมโยงระหว่างเพลง รวมทั้งมีการเปลี่ยนแปลงจังหวะของบทเพลงอย่างเป็นระบบ แนวทางการบรรเลงดังกล่าวก่อให้เกิดความสอดคล้องและกลมกลืนกันระหว่างกลุ่มเครื่องดนตรีดำเนินทำนอง และกลุ่มเครื่องดนตรีประกอบจังหวะ ส่งผลให้บทเพลงมีความต่อเนื่องและมีเอกภาพ

ทางดนตรี การปรับวงมหาดุริยางค์ไทยของครูประสิทธิ์ ถาวร ยังสะท้อนถึงการนำแนวคิดการบรรเลงของวงออร์เคสตรามาประยุกต์ใช้กับดนตรีไทย โดยมีการจัดสรรบทบาทการบรรเลงของเครื่องดนตรีในลักษณะสลับกัน หรือแบ่งช่วงการบรรเลงออกเป็นตอน ๆ ทั้งในกลุ่มเครื่องสายและกลุ่มปี่พาทย์ ทั้งนี้ยังคงเน้นการบรรเลงอย่างพร้อมเพรียงของเครื่องดนตรีทุกชนิด เพื่อสร้างพลังเสียงและความชัดเจนทางอารมณ์ของบทเพลง นอกจากนี้ ยังให้ความสำคัญกับการควบคุมระดับเสียง เช่น ความดัง ความหนัก–เบา รวมถึงความยาวและความสั้นของเสียง เพื่อเพิ่มมิติและความหลากหลายทางการแสดงออกทางดนตรี การบรรเลงเพลงชุดสำราญดนตรีกลอง สามารถจำแนกออกเป็น 3 กลวิธี ได้แก่ 1) กลวิธีการขึ้นเพลง ซึ่งประกอบด้วยการขึ้นพร้อมกันทุกเครื่องดนตรี การขึ้นโดยเครื่องดนตรีชนิดใดชนิดหนึ่ง และการขึ้นเพลงโดยใช้จังหวะหน้าทับ 2) กลวิธีการเชื่อมต่อเพลง ได้แก่ การเชื่อมด้วยจังหวะกลอง การเชื่อมด้วยทำนองเพลง และการเชื่อมโดยการเปลี่ยนจังหวะกลอง 3) กลวิธีการบรรเลง ซึ่งประกอบด้วยการบรรเลงลูกล้อ การลักจังหวะ การเหลื่อมจังหวะ การสลับเครื่องดนตรี และการบรรเลงพร้อมกันทุกเครื่องดนตรี

คำสำคัญ: สำราญดนตรีกลอง, การปรับวงมหาดุริยางค์ไทย, ครูประสิทธิ์ ถาวร (ศิลปินแห่งชาติ)

Abstract

This article objectives were to study the method of conducting a musical performance of the *Maha Duriyangthai* (the grand Thai classical music orchestra) following the guidelines of Khru Prasit Thawon. The research methodology involved data collection from three main resources, including documents, interviews, and participant observation. The research tools used were unstructured interview forms and participatory observation forms. Data analysis involved comparative analysis between data obtained from two groups of study participants: the primary data group comprising eight individuals and the Thai music experts group comprising three individuals. The obtained data will be used to perform a triangular quality check, which is 1) triangulation of data 2) triangulation of data collection methods.

The research results found that Thai Classical Music Conducting in Sam Ran Dontri Klong by Khru Prasit Thawon was a compulsory playing style for every song by has used to rhythm of the drum to connect the songs and change the rhythm of the song. The guidelines to playing was harmonious between musical instrument conduct melody and rhythmically musical instruments group. The adjustment to Thai Orchestra Kru Prasit Thaworn takes the method from the orchestra with the playing of the musical instrument take turns and to share the playing of each instrument both the stringed instruments and the gamelan. By emphasize the show idiom poem convey emotion and to adjust the sound to be loud, heavy, light, short, and long. The playing of the Sam Ran Dontri Klong has 3 methods of the playing was 1) Methods for starting a song include starting the song every instrument together. By The playing to any one instrument and the Starting a song using face overlay thythm. 2) The strategy to connect of the song consist of the connect of the song with drum rhythm, the linking songs with melodies, the welding by changing the drum rhythm. The strategy to the playing consist of the playing castors the rhythm, the playing steal the rhythm, the playing overlap the rhythm, the playing switching instrument, the playing all instruments simultaneously.

Keywords: Sam Ran Dontri Klong, musical conducting of the mahaduringthai ensemble (the grand Thai classical music orchestra), Khru Prasit Thawon (National Artist of Thailand)

บทนำ

วงมหาดุริยางค์ไทย ถือเป็นวงดนตรีไทยที่มีขนาดใหญ่ที่สุด ประกอบด้วยเครื่องดนตรีทั้ง 4 ประเภท มีจำนวนไม่น้อยกว่า 100 ชิ้น มีลักษณะการประสมวงเช่นเดียวกับวงมโหรี มีการเพิ่มจำนวนเครื่องดนตรีหลายสิบชิ้น มีเอกลักษณ์ตรงที่มีฉิ่งเพียงคนเดียวทำหน้าที่ควบคุมจังหวะเหมือนวาทยกรในวงดุริยางค์สากล (อัศนีย์ เปลี่ยนศรี, 2555) การที่จะควบคุมผู้บรรเลงจำนวนมากให้บรรเลงอย่างพร้อมเพรียงกันได้นั้นเป็นสิ่งที่ยาก ดังนั้น การปรับวงจึงมีความสำคัญมากในการบรรเลงดนตรีไทย “การปรับวงดนตรีโดยขนบไทยนั้น หมายถึงการปรับปรุง ตกแต่ง การบรรเลงดนตรีไปตามแบบแผนที่วิชาการดุริยางค์ไทยได้กำหนดรูปแบบไว้เป็นมาตรฐาน มีการคิดค้นและรวบรวมหลักการต่าง ๆ ในการบรรเลงไว้อย่างละเอียด เรียกสิ่งต่าง ๆ เหล่านั้นว่า “หลักการปรับวง” มีเนื้อหาสาระที่กล่าวถึงหลักการและวิธีการต่าง ๆ ที่จะสามารถนำมาเสริมสร้างการบรรเลงให้มีรสแห่งสุนทรียมากขึ้น” (บุญช่วย โสวัตร และคณะ 2539, น. 16) ทั้งนี้เพื่อให้ผู้บรรเลง บรรเลงโดยพร้อมเพรียงกัน มีความสอดคล้องกลมกลืนกันในเครื่องดนตรีแต่ละชนิด นอกจากนี้ ในการปรับวงดนตรีไทยผู้ปรับวงต้องสอดแทรกกลวิธีต่าง ๆ ในการปรับวงเพื่อให้เพลงเกิดอรรถรส เกิดลีลาที่มีความหลากหลายของเพลง ซึ่งจะทำบทเพลงนั้นเกิดความไพเราะที่แตกต่างกันออกไป

กลวิธีการบรรเลง หมายถึง วิธีการบรรเลงเครื่องดนตรีแต่ละประเภท ซึ่งผู้ปรับวงดนตรีจำเป็นต้องมีความรู้และความเข้าใจอย่างลุ่มลึก ทั้งในด้านทฤษฎีดนตรีและด้านการปฏิบัติจริง เนื่องจากเครื่องดนตรีแต่ละชนิดมีกลวิธีการบรรเลงที่แตกต่างกัน ผู้ปรับวงจึงต้องสามารถเลือกใช้และสอดแทรกกลวิธีเหล่านี้ให้สอดคล้องกับลักษณะของบทเพลง เพื่อให้การบรรเลงเกิดความกลมกลืนและมีประสิทธิภาพสูงสุด ตัวอย่างเช่น ระนาดเอกมีกลวิธีการบรรเลงที่หลากหลาย อาทิ การตีสะเดาะ การตีสะบัด การตีขยี้ รวมถึงการตีดำเนินทำนองเป็นคู่แปด หรือที่เรียกว่าการตีเก็บ ซึ่งกลวิธีเหล่านี้ช่วยเสริมความเด่นชัดของทำนองหลัก ผู้ปรับวงดนตรีจำเป็นต้องนำกลวิธีดังกล่าวมาใช้ให้เหมาะสมกับอารมณ์และลักษณะของเพลง ในขณะที่ระนาดทุ้มมีกลวิธีการบรรเลงที่เป็นเอกลักษณ์แตกต่างจากระนาดเอก โดยมิได้ยึดการบรรเลงคู่แปดเป็นหลัก แต่มีลีลาการดำเนินทำนองที่โดดเด่นและล้อขัดกับระนาดเอก ส่งผลให้เกิดความสนุกสนานและเพิ่มสีสันให้แก่การบรรเลง สำหรับเครื่องดนตรีชนิดอื่น ๆ จะบรรเลงทำนองตามลักษณะเฉพาะของเครื่องดนตรีนั้น ๆ ซึ่งทั้งหมดนี้ถือเป็นองค์ประกอบสำคัญที่ผู้ปรับวงดนตรีไทยต้องมีความเข้าใจอย่างลึกซึ้ง เพื่อนำไปประยุกต์ใช้ในการปรับวงให้เกิดความหลากหลาย ความโดดเด่น และความสมดุลของเสียง อันจะนำไปสู่การบรรเลงที่มีอรรถรส มีสุนทรียะ และมีคุณค่าทางศิลปะ ดังนั้น ผู้ปรับวงดนตรีไทยที่มีประสิทธิภาพต้องมีความรู้ความสามารถรอบด้าน เข้าใจกลวิธีการบรรเลง การสร้างเสียง รวมถึงลีลาและอารมณ์ของบทเพลงอย่างลึกซึ้ง เพื่อให้การปรับวงบรรลุวัตถุประสงค์และมีคุณภาพสูงสุด ทั้งนี้ ครูประสิทธิ์ ถาวร เป็นครูดนตรีไทยและศิลปินแห่งชาติผู้มีความเชี่ยวชาญด้านการปรับวงดนตรีไทยอย่างลุ่มลึก และได้รับการยอมรับอย่างกว้างขวางในวงการดนตรีไทย

ครูประสิทธิ์ ถาวร เป็นศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง พุทธศักราช 2531 ได้ศึกษาดนตรีไทยจากคุณครูหลวงประดิษฐไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) และได้รับการยกย่องว่าเป็นผู้มีความเชี่ยวชาญและมีความสามารถด้านดนตรีไทยอย่างรอบด้าน ทั้งในเชิงทฤษฎีและเชิงปฏิบัติ ครูประสิทธิ์ ถาวร ได้ศึกษาและทำความเข้าใจระเบียบวิธีการประพันธ์เพลง รวมถึงแนวทางการบรรเลงดนตรีเพื่อถ่ายทอดอารมณ์ของบทเพลงให้เข้าถึงผู้ฟังอย่างลึกซึ้ง ส่งผลให้เป็นผู้มีความรู้เกี่ยวกับบทเพลงดนตรีไทยหลากหลายประเภท และมีความ

แตกฉานในการบรรเลงดนตรีไทย ด้วยองค์ความรู้และประสบการณ์ที่สั่งสมมา ครูประสิทธิ์ ถาวร ได้นำมาสร้างสรรค์ผลงานด้านการประพันธ์เพลงและการปรับวงดนตรีไทยไว้อย่างกว้างขวางครอบคลุมวงดนตรีหลายรูปแบบ ตั้งแต่เพลงหมู่จนถึงเพลงเดี่ยว จนได้รับการยอมรับอย่างแพร่หลายในหมู่ครูดนตรีไทย ศิลปิน และวงวิชาการด้านดนตรีไทย ผลงานสำคัญประการหนึ่งของครูประสิทธิ์ ถาวร คือ การก่อกำเนิดวงมหาดุริยางค์ไทย ซึ่งถือเป็นการจัดตั้งวงดนตรีไทยขนาดใหญ่ที่สุดของประเทศไทยในรอบ 200 ปี แห่งกรุงรัตนโกสินทร์ โดยแสดงครั้งแรกเมื่อวันที่ 28 ธันวาคม พุทธศักราช 2515 ด้วยการบรรเลงบทเพลงในตับนางลอย เพลงม่านมุ้ยเชียงตา และเพลงโหมโรงคลื่นกระทบฝั่ง ภายหลังจากการแสดงครั้งแรก ครูประสิทธิ์ ถาวร ได้จัดการแสดงวงมหาดุริยางค์ไทยอีกหลายครั้ง โดยคัดเลือกบทเพลงที่มีสำนวนกลอนและลีลาที่ใกล้เคียงกันมาบรรเลง พร้อมทั้งประพันธ์หรือขยายบทเพลงขึ้นใหม่ เช่น เพลงโหมโรง เพลงสองชั้น เพลงเดี่ยว ซึ่งหนึ่งในผลงานสำคัญดังกล่าว คือ เพลงชุดสำราญดนตรีกลอง

เพลงชุดสำราญดนตรีกลอง เป็นเพลงที่ครูประสิทธิ์ ถาวรได้ประพันธ์ขึ้น และนำเพลงที่มีสำนวนใกล้เคียงกันมาเรียบเรียงใหม่ ทำนองเพลงช่วงแรกประกอบด้วยเพลงสำเนียงพม่า สำเนียงตะลุง เพลงระบำร่อนแร่ และเพลงกราวตะลุง ช่วงที่ 2 เป็นเพลงชุดด้อมค่าย ซึ่งเป็นเพลงที่มีสำเนียงมอญ ประกอบด้วยเพลงด้อมค่าย ท้ายเพลงด้อมค่าย และเพลงม้าวิ่ง ช่วงที่ 3 เป็นเพลงแสนคำนึงชั้นเดียวและออกเดี่ยวท้ายเพลง เพื่อแสดงความสามารถของนักดนตรี ทำนองเพลงชุดนี้มีท่วงทำนองสอดคล้องกับจังหวะกลองนานาชนิดที่นิยมใช้อยู่ตามภาคต่าง ๆ ของประเทศไทย แนวเพลงมีทั้งจังหวะช้า ปานกลาง และเร็ว อารมณ์ของเพลงแสดงถึงความสนุกสนาน (สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กระทรวงวัฒนธรรม, 2551)

จากความสำคัญข้างต้นนี้ ผู้วิจัยมีความสนใจที่จะศึกษาเรื่อง กลวิธีการปรับวงมหาดุริยางค์ไทยของครูประสิทธิ์ ถาวร (ศิลปินแห่งชาติ) เพลงชุดสำราญดนตรีกลองในวาระเนื่องในโอกาสมหามงคลพระราชพิธีบรมราชาภิเษกพระบาทสมเด็จพระปรเมนทรรามาธิบดีศรีสินทร มหาวชิราลงกรณ พระวชิรเกล้าเจ้าอยู่หัว ในวันที่ 25 พฤษภาคม พ.ศ. 2562 ณ ท้องสนามหลวง เพื่อให้เกิดประโยชน์ต่อวัฒนธรรมดนตรีไทยในระบบการศึกษา ใช้เป็นฐานองค์ความรู้เกี่ยวกับการปรับวงมหาดุริยางค์ไทย โดยนำไปประยุกต์ใช้ในการเรียนการสอนในโรงเรียน วิทยาลัย มหาวิทยาลัย นอกจากนี้ยังเป็นการพัฒนาทักษะด้านดนตรี การแสดง พัฒนาสมอง พัฒนาความจำ และช่วยสร้างสัมพันธภาพระหว่างครู นักเรียน นักศึกษา เพื่อให้เกิดความสามัคคีปรองดองซึ่งกันและกันในหมู่คณะ

วัตถุประสงค์การวิจัย

เพื่อศึกษากลวิธีการปรับวงมหาดุริยางค์ไทย เพลงชุดสำราญดนตรีกลอง ตามแนวทางครูประสิทธิ์ ถาวร (ศิลปินแห่งชาติ)

ขอบเขตการวิจัย

1. ขอบเขตด้านเนื้อหา ศึกษากลวิธีการปรับวงมหาดุริยางค์ไทย เพลงชุดสำราญดนตรีกลอง ตามแนวทางครูประสิทธิ์ ถาวร (ศิลปินแห่งชาติ) เนื่องในโอกาสมหามงคลพระราชพิธีบรมราชาภิเษกพระบาทสมเด็จพระปรเมนทรรามาธิบดีศรีสินทรมหาวชิราลงกรณ พระวชิรเกล้าเจ้าอยู่หัว

2. ขอบเขตด้านสถานที่ ศึกษา และวิเคราะห์กลวิธีการปรับวงมหาดุริยางค์ไทยเพลงชุดสำราญดนตรีกลองในเชิงลึกเฉพาะวาระงานการแสดงมหรสพสมโภช เนื่องในโอกาสมหามงคลพระราชพิธีบรมราชาภิเษกพระบาทสมเด็จพระปรเมนทรรามาธิบดีศรีสินทรมหาวชิราลงกรณ พระวชิรเกล้าเจ้าอยู่หัว

3. ขอบเขตด้านบุคคล กำหนดกลุ่มบุคคลข้อมูลไว้ 2 กลุ่ม ดังนี้

3.1 กลุ่มครู อาจารย์ ที่เป็นผู้ช่วยในการปรับวงมหาดุริยางค์ไทย จำนวน 8 ท่าน

3.1.1 ดร.สิริชัยชาญ ฟักจำรูญ (ศิลปินแห่งชาติ)

3.1.2 ครูลำยอง โสวัตร

3.1.3 ดร.บำรุง พาทยกุล

3.1.4 ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ดุษฎี มีป้อม

3.1.5 ผู้ช่วยศาสตราจารย์กิตติ อัตถาผล

3.1.6 ครูวีระชาติ สังขมาน

3.1.7 ครูทรงยศ แก้วดี

3.1.8 ครูมนตรี เปรมปรีดา

3.2 กลุ่มนักวิชาการดนตรีไทย 3 ท่าน

3.2.1 ศาสตราจารย์เกียรติคุณ นายแพทย์พูนพิศ อมาตยกุล

3.2.2 รองศาสตราจารย์ดร.สมศักดิ์ เกตุแก่นจันทร์

3.2.3 อาจารย์สมาน น้อยนิตย์

วิธีการดำเนินการวิจัย

1. เครื่องมือที่ใช้ในการวิจัย

1.1 การสัมภาษณ์เป็นแบบกึ่งโครงสร้าง ข้อคำถามเป็นแบบปลายเปิด เป็นการเจาะข้อมูลเชิงลึกจากจากครู อาจารย์ ที่เป็นผู้ช่วยในการปรับวงมหาดุริยางค์ไทย

1.2 การสังเกตแบบมีส่วนร่วม ในวาระงานการแสดงมหรสพสมโภช เนื่องในโอกาสมหามงคลพระราชพิธีบรมราชาภิเษกพระบาทสมเด็จพระปรเมนทรรามาธิบดีศรีสินทรมหาวชิราลงกรณ พระวชิรเกล้าเจ้าอยู่หัว ในวันที่ 25 พฤษภาคม พ.ศ. 2562 ณ ท้องสนามหลวง เนื่องจากผู้วิจัยได้รับมอบหมายให้บรรเลงฆ้องวงใหญ่ในการปรับวงมหาดุริยางค์ไทยครั้งนี้ และสังเกตแบบมีส่วนร่วมในการเก็บข้อมูลจากกลุ่มนักวิชาการดนตรีไทย ซึ่งมีขั้นตอนการสร้างเครื่องมือ ดังนี้

2. การเก็บรวบรวมข้อมูล

2.1 การศึกษาเอกสาร ศึกษาเอกสาร วิทยานิพนธ์ และงานวิจัยที่เกี่ยวข้องกับการบรรเลงและกลวิธีการปรับวงดนตรีไทย วงมหาดุริยางค์ไทยของครูประสิทธิ์ การวิเคราะห์ข้อมูลตามวัตถุประสงค์

2.2 การสัมภาษณ์ โดยสัมภาษณ์กลวิธีการปรับวงมหาดุริยางค์ไทยเพลงชุดสำราญดนตรีกลองตามแนวทางครูประสิทธิ์ ถาวร (ศิลปินแห่งชาติ) จากครู อาจารย์ และครูผู้ช่วยในการฝึกซ้อมการปรับวงมหาดุริยางค์ไทย ในวาระงานเนื่องในโอกาสมหามงคลพระราชพิธีบรมราชาภิเษกพระบาทสมเด็จพระปรเมนทรรามาธิบดีศรีสินทรมหาวชิราลงกรณ พระวชิรเกล้าเจ้าอยู่หัว และสัมภาษณ์ข้อมูลในบริบทต่าง ๆ ที่เกี่ยวข้องกับการปรับวงมหาดุริยางค์ไทยจากผู้ที่มีความรู้เชี่ยวชาญ มีประสบการณ์ทางดุริยางค์ศิลป์ไทย

2.3 การสังเกต เป็นการสังเกตกลวิธีการปรับวงมหาดุริยางค์ไทย เพลงชุดสำราญดนตรีกลอง ตามแนวทางครูประสิทธิ์ ถาวร (ศิลปินแห่งชาติ) จากครู อาจารย์ ที่เป็นผู้ช่วยในการปรับวงมหาดุริยางค์ไทย ในวาระงานเนื่องในโอกาสมหามงคลพระราชพิธีบรมราชาภิเษกพระบาทสมเด็จพระปรเมนทรรามาธิบดีศรีสินทรมหาวชิราลงกรณ พระวชิรเกล้าเจ้าอยู่หัว และกลุ่มนักวิชาการดนตรีไทย เพื่อให้ได้ข้อมูลเชิงประจักษ์เพื่อใช้ในการวิเคราะห์ข้อมูลเกี่ยวกับการปรับวงมหาดุริยางค์ไทย

3. การวิเคราะห์ข้อมูล

ผู้วิจัยดำเนินการวิเคราะห์ตามวัตถุประสงค์จากบุคคลข้อมูล 2 กลุ่ม คือ ผู้ให้ข้อมูลหลัก และกลุ่มนักวิชาการดนตรีไทย และนำเสนอเป็นรูปแบบของการบรรยายเชิงพรรณนา

ภาพที่ 1 *ครูประสิทธิ์ ถาวร (ศิลปินแห่งชาติ)*

หมายเหตุ. ครูประสิทธิ์ ถาวร. จาก “สูจิบัตร 100 ปีชาตกาล ครูประสิทธิ์ ถาวร,” โดย ห้องสมุดดนตรีสมเด็จพระเทพรัตน์ หอสมุดและคลังความรู้มหาวิทยาลัยมหิด, 2564, โครงการรำลึก 100 ปีชาตกาล ครูประสิทธิ์ ถาวร (ศิลปินแห่งชาติ), น. 1, ภาพที่ 1

ภาพที่ 2 *มหรสพมหาดุริยางค์ไทยแห่งกรุงรัตนโกสินทร์*

หมายเหตุ. มหรสพมหาดุริยางค์ไทยแห่งกรุงรัตนโกสินทร์. จาก “กลวิธีการปรับวงมหาดุริยางค์ไทยเพลงชุดสำราญดนตรีกลองตามแนวทางครูประสิทธิ์ ถาวร,” โดย ทรงยศ แก้วดี และ อนุสรณ์ คดีเวียง, 2567.

ผลการวิจัย

จากการศึกษากลวิธีการปรับวงมหาดุริยางค์ไทย เพลงชุด สำราญดนตรีกลอง ตามแนวทางของครูประสิทธิ์ ถาวร ศิลปินแห่งชาติ พบว่า แนวคิดและรูปแบบการปรับวงดังกล่าวได้นำมาใช้ในการแสดงมหรสพสมโภช เนื่องในโอกาสมหามงคลพระราชพิธีบรมราชาภิเษก พระบาทสมเด็จพระปรเมนทรรามาธิบดีศรีสินทรมหาวชิราลงกรณ พระวชิรเกล้าเจ้าอยู่หัว โดยมี ดร.สิริชัยชาญ ฟักจำรูญ ศิลปินแห่งชาติ เป็นผู้ควบคุมวง ซึ่งได้นำแนวทางการปรับวงมหาดุริยางค์ไทยของครูประสิทธิ์ ถาวร มาประยุกต์ใช้เป็นหลักในการปรับวงมหาดุริยางค์ไทยสำหรับการบรรเลงเพลงชุด สำราญดนตรีกลอง ในโอกาสดังกล่าว ทั้งนี้ มีคณะครูจากวิทยาลัยนาฏศิลป และอาจารย์จากสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ร่วมเป็นผู้ช่วยในการปรับวงมหาดุริยางค์ไทย เพลงชุดสำราญดนตรีกลอง เป็นผลงานที่ครูประสิทธิ์ ถาวร

ได้ประพันธ์ขึ้นและบรรเลงครั้งแรก ณ ประเทศอังกฤษ และได้มีการปรับปรุงเพิ่มเติมอย่างต่อเนื่องจนมีความสมบูรณ์ครบถ้วน ในกระบวนการปรับปรุงดังกล่าว ครูประสิทธิ์ ถาวร ได้ประพันธ์ทำนองเชื่อมขึ้นใหม่สำหรับเพลงชุดนี้ ซึ่งทำนองเชื่อมดังกล่าวไม่มีชื่อเรียกอย่างเป็นทางการ โดย ดุษฎี มีป้อม (การสื่อสารส่วนบุคคล, 27 ตุลาคม 2566) ได้อธิบายว่า เป็นทำนองที่มีลีลาสื่อถึงบรรยากาศการท่องเที่ยวในยามราตรี และได้นำมาบรรจุไว้ในเพลงชุดสำราญดนตรีกลอง ดังนั้น ในการแสดงมหรสพสมโภชครั้งนี้ จึงมีการบรรเลงเพลงชุดสำราญดนตรีกลอง โดยอาศัยกลวิธีการปรับวงมหาดุริยางค์ไทยและระเบียบวิธีการบรรเลงตามแนวทางของครูประสิทธิ์ ถาวร ซึ่งมีรายละเอียดของกลวิธีและรูปแบบการบรรเลงดังจะกล่าวต่อไป

1. การปรับวงมหาดุริยางค์ไทย

เพลงชุดสำราญดนตรีกลองที่ครูประสิทธิ์ ถาวร เป็นผู้ประพันธ์ขึ้น และเป็นผู้ปรับวงมหาดุริยางค์ไทย ครูประสิทธิ์ ถาวรเน้นแสดงสำนวนกลอน และวิธีการปรับ วิธีการปรุงเสียงให้มีเรื่องของความดัง หนักเบา สั้นยาว เน้นการสื่ออารมณ์เป็นหลัก นอกจากนี้ มีการบรรเลงที่สลับกันบรรเลงหรือ แบ่งการบรรเลงของแต่ละเครื่องมือออกไป ทั้งเครื่องสาย และปี่พาทย์ ฉะนั้นการปรับวงมหาดุริยางค์ไทย ในเพลงชุดสำราญดนตรีกลอง เครื่องดนตรีทุกประเภทจะต้องบรรเลงไปตามลักษณะของฆ้องวงใหญ่ (ทำนองหลัก) ซึ่งผู้วิจัยสรุปเกี่ยวกับรายละเอียดในการปรับวงมหาดุริยางค์ไทยในเพลงชุดสำราญดนตรีกลองตามหัวข้อดังนี้

1.1 รูปแบบการปรับวง

การปรับวงมหาดุริยางค์ไทยของครูประสิทธิ์ ถาวร เป็นการประยุกต์แนวคิดการบรรเลงแบบวงออร์เคสตรากับดนตรีไทย โดยจัดสรรบทบาทและสลับการบรรเลงของเครื่องดนตรีทั้งกลุ่มเครื่องสายและปี่พาทย์ ควบคู่กับการเน้นความพร้อมเพรียง การควบคุมระดับเสียง และน้ำหนักเสียง เพื่อเสริมพลัง อารมณ์ และมิติทางดนตรีให้ชัดเจนยิ่งขึ้น รวมถึงแนวทางในการควบคุมวง หรือ เป็นผู้กำกับจังหวะในการบรรเลง ซึ่ง กิตติ อัตถาผล (การสื่อสารส่วนบุคคล, 12 ตุลาคม 2566) และวีระชาติ สังขมาน (การสื่อสารส่วนบุคคล, 27 ตุลาคม 2566) ได้กล่าวไว้ว่า ลักษณะที่เด่นชัดในการควบคุมการบรรเลงวงมหาดุริยางค์ไทย คือ ผู้ปรับวงต้องตีฉิ่งอยู่ทางด้านหน้าของวงหรือด้านข้างของวง ด้วยเหตุนี้ถือว่าเป็นการรวบรวมความเป็นอันหนึ่งอันเดียวของผู้บรรเลงทุกคนให้จดจ่ออยู่กับผู้ควบคุมการบรรเลง เมื่อทุกสายตาของผู้บรรเลงทุกคนจดจ่อมาที่ผู้ปรับวงแล้วนั้น ผู้ปรับวงสามารถให้สัญญาณในการกำกับและควบคุมการบรรเลงทั้งหมด เช่น เรื่องการขยับแนวของจังหวะเพลงให้เร็วขึ้น หรือ การเพิ่มเติมใส่กลวิธีต่าง ๆ ของการบรรเลงได้ตามเจตนารมณ์ตามความต้องการของผู้ปรับวงอย่างครบถ้วนและทันท่วงที ทั้งนี้เพื่อให้การบรรเลงที่ออกมานั้นมีความพร้อมเพรียงมีประสิทธิภาพในการบรรเลง ซึ่ง สิริชัยชาญ ฟักจำรูญ (การสื่อสารส่วนบุคคล, 28 ตุลาคม 2566) ได้กล่าวไว้ว่า จุดเด่นที่สำคัญในการปรับวงมหาดุริยางค์ไทยของครูประสิทธิ์ ถาวร นั้นไม่ได้มีผู้ปรับเพียงคนเดียว ถึงแม้จะเป็นที่ยอมรับกันกลุ่มนักดนตรีไทยว่าเป็นผู้ปรับวงดนตรีไทยที่มีความสามารถรอบตัวแต่ครูประสิทธิ์ ถาวร จะให้เกียรติผู้ร่วมงานทุกคนเสมอ โดยปรึกษาครูอาจารย์ผู้ใหญ่หลาย ๆ ท่าน ซึ่งท่านจะคอยแนะแนวทางในกลวิธีต่าง ๆ ของการบรรเลงว่าส่วนของทำนองเพลงนั้นเพลงนี้ต้องบรรเลงอย่างไรถึงจะเกิดความไพเราะและมีความเหมาะสม ทั้งนี้ครูประสิทธิ์ ถาวร ก็เก็บมาปรุงแต่งเพิ่มเติมต่อไป นอกจากการปรึกษาครูบาอาจารย์ชั้นผู้ใหญ่แล้วครูประสิทธิ์ ถาวร คอยถามลูกศิษย์ทุกคนเสมอว่าสามารถบรรเลงได้หรือไม่ หากยังไม่สามารถปฏิบัติวิธีการบรรเลงในส่วนนั้นได้ครูประสิทธิ์ ถาวร จะพยายามหาวิธีการบรรเลงต่าง ๆ เพื่อให้มีสอดคล้องในกลวิธีการบรรเลงและความเหมาะสมกับลูกศิษย์แต่ละคนออกไป อีกหนึ่งอย่างที่ครูประสิทธิ์ ถาวร คอยเน้นย้ำ ซึ่ง สิริชัยชาญ ฟักจำรูญ (การสื่อสารส่วนบุคคล, 28 ตุลาคม 2566) ได้กล่าวไว้ว่า ความสวยงาม ความพร้อมเพรียงของการบรรเลงในวงมหาดุริยางค์ไทย ครูประสิทธิ์ ถาวร มีแนวคิดที่นำกระดาษสีทองติดที่หัวไม้ตีจำพวกเครื่องตีเป็นหลัก รวมถึงการลากคันชักของซอชนิดต่าง ๆ เมื่อฉายไฟสาดเข้ามาขณะผู้บรรเลงบรรเลงอยู่นั้น ภาพของการบรรเลงจะเคลื่อนไหวไปในทิศทางเดียวกัน

ซึ่งทำให้เกิดความพร้อมเพรียง ความสวยงามตื่นตาตื่นใจมาก ๆ ซึ่งครูประสิทธิ์ ถาวรได้นำแบบอย่างมาจากการลากคันชักของไวโอลินในวงมหาดุริยางค์สากลอย่างวงออร์เคสตรา (Orchestra)

1.2 ทำนองหลักของเพลงชุดสำราญดนตรีกลอง

การกำหนดมือฆ้องวงใหญ่ถือเป็นขั้นตอนสำคัญอันดับแรกในการปรับวงมหาดุริยางค์ไทย เนื่องจากการบรรเลงในวงมหาดุริยางค์ไทยประกอบด้วยเครื่องดนตรีและผู้บรรเลงจำนวนมาก หากไม่มีการกำหนดมือฆ้องวงใหญ่ให้ชัดเจน อาจส่งผลให้แนวทางการบรรเลงขาดความเป็นเอกภาพและไม่เป็นไปในทิศทางเดียวกัน ดังนั้น ก่อนดำเนินการปรับวงมหาดุริยางค์ไทย จึงจำเป็นต้องมีการต่อเพลงหรือกำหนดรูปแบบมือฆ้องวงใหญ่ให้เป็นมาตรฐานเดียวกัน เพื่อให้การบรรเลงดำเนินไปอย่างพร้อมเพรียงและสอดคล้องกันทั้งวง

สำหรับทำนองหลักของเพลงชุด สำราญดนตรีกลอง ได้นำมาจากรูปแบบการปรับวงมหาดุริยางค์ไทยของครูประสิทธิ์ ถาวร ซึ่งคณะครูวิทยาลัยนาฏศิลป์ได้ทำการบันทึกเสียงทำนองหลักดังกล่าว และจัดส่งให้วิทยาลัยนาฏศิลป์ทั้ง 12 แห่งใช้เป็นแนวทางเดียวกัน เมื่อถึงขั้นตอนการซ้อมบรรเลงรวมวง คณะครูวิทยาลัยนาฏศิลปะและอาจารย์จากสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ได้ดำเนินการปรับมือฆ้องวงใหญ่ให้แก่ครู อาจารย์ และนักศึกษาของสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์อีกครั้ง เพื่อสร้างความเข้าใจในรูปแบบมือฆ้องที่เป็นมาตรฐานเดียวกัน โดยมี ดร.สิริชัยชาญ ฟักจำรูญ เป็นผู้ตรวจสอบความถูกต้องของมือฆ้องวงใหญ่ในเพลงชุดสำราญดนตรีกลอง

1.3 การปรับแนวทำนอง

การปรับวงมหาดุริยางค์ไทยของครูประสิทธิ์ ถาวร มิได้มุ่งเน้นเพียงการกำหนดรูปแบบหรือกลวิธีการบรรเลงเท่านั้น หากยังให้ความสำคัญกับกระบวนการถ่ายทอดองค์ความรู้แก่ผู้บรรเลง โดยใช้รูปแบบการสอนเชิงเปรียบเทียบแบบอุปมาอุปไมยเป็นสำคัญ ทั้งนี้ ดุษฎี มีป้อม (การสื่อสารส่วนบุคคล, 27 ตุลาคม 2566) และทรงยศ แก้วดี (การสื่อสารส่วนบุคคล, 12 ตุลาคม 2566) ได้อธิบายตรงกันว่า ครูประสิทธิ์ ถาวร ใช้วิธีการถ่ายทอดการปรับวงและกลวิธีการบรรเลงผ่านการเปรียบเทียบเชิงภาพและอารมณ์ เพื่อช่วยให้ผู้บรรเลงเข้าใจสาระทางดนตรีที่มีความซับซ้อนได้โดยง่าย และสามารถเข้าถึงอารมณ์ทางสุนทรียะของบทเพลงได้อย่างชัดเจน วิธีการถ่ายทอดดังกล่าวสะท้อนถึงความสามารถของครูประสิทธิ์ ถาวร ในการแปลงแนวคิดเชิงนามธรรมให้เป็นรูปธรรมที่ผู้บรรเลงสามารถจินตนาการและนำไปปฏิบัติได้จริง โดยเฉพาะกลวิธีการบรรเลงที่ยากต่อการอธิบายในเชิงทฤษฎี ครูจะใช้ถ้อยคำ หรือสำนวนไทยในการพูดเปรียบเทียบให้สอดคล้องกับประสบการณ์ใกล้ตัวของผู้บรรเลง ตัวอย่างเช่น การใช้คำว่า “มดแดงชะเง้อ” เพื่ออธิบายลักษณะการลงจบในช่วงท้ายของเพลงโหมโรงท้ายเพลงวา กล่าวคือ เมื่อบรรเลงทำนองแม่บทมาจนถึงจุดจบของเพลง แต่มีการหยุดค้างเสียงไว้หนึ่งจังหวะก่อนจะลงจบในลำดับถัดไป ลักษณะดังกล่าวเปรียบเสมือนมดแดงที่ชะเง้อคอมองลูกมะม่วงซึ่งอยู่สูงก่อนจะเคลื่อนไหวต่อไป การเปรียบเทียบในลักษณะนี้ช่วยให้ผู้บรรเลงตระหนักถึงข้อบกพร่องหรือความคลาดเคลื่อนในการบรรเลง และสามารถเข้าใจเจตนาทางดนตรีของครูได้อย่างชัดเจนยิ่งขึ้น เมื่อผู้บรรเลงเข้าใจแนวทางการบรรเลงตามการเปรียบเทียบดังกล่าวแล้ว ย่อมสามารถบรรเลงดนตรีได้ตรงตามแนวทำนองอย่างกลมกลืน เกิดความไพเราะ และสามารถถ่ายทอดอารมณ์ของบทเพลงไปสู่ผู้ฟังได้อย่างมีคุณภาพ ซึ่งสอดคล้องกับแนวคิดและกลวิธีการปรับวงมหาดุริยางค์ไทยของครูประสิทธิ์ ถาวร ที่มุ่งเน้นทั้งความถูกต้องทางดนตรีและคุณค่าทางสุนทรียะควบคู่กันไป

จากการศึกษากระบวนการปรับวงมหาดุริยางค์ไทยของครูประสิทธิ์ ถาวร สามารถสะท้อนให้เห็นถึงปรัชญาและแนวคิดทางดนตรีที่ยึดถือเป็นหลักในการสร้างสรรค์ผลงาน ซึ่งครูประสิทธิ์ ถาวร ได้เน้นย้ำกับลูกศิษย์อยู่เสมอว่า “ดนตรีดีที่เพราะ” แนวคิดดังกล่าวเป็นรากฐานสำคัญในการออกแบบวิธีการบรรเลงและการจัดวางโครงสร้างเสียงของวงมหาดุริยางค์ไทยให้เกิดความงดงามทั้งในเชิงเทคนิคและเชิงสุนทรียภาพ โดย สิริชัยชาญ ฟักจำรูญ (การสื่อสารส่วนบุคคล, 28 ตุลาคม 2566) ได้กล่าวว่า การปรับวงมหาดุริยางค์ไทย

ของครูประสิทธิ์ ถาวร มีลักษณะเด่นคือการออกแบบวิธีการบรรเลงและลีลาทางดนตรีให้สอดคล้องกับศักยภาพของเครื่องดนตรีแต่ละชนิด พร้อมทั้งปรับวิธีการบรรเลงให้เหมาะสมกับโครงสร้างทำนองและจังหวะของบทเพลงอย่างเป็นระบบ ลักษณะเฉพาะของการปรับวงมหาดุริยางค์ไทยตามแนวทางของครูประสิทธิ์ ถาวร คือการประยุกต์แนวคิดการบรรเลงแบบวงออร์เคสตราของดนตรีสากลมาปรับใช้กับดนตรีไทย โดยจัดสรรบทบาทของเครื่องดนตรีทั้ง 4 ประเภทให้มีการบรรเลงสลับกัน บรรเลงแยกกัน หรือแบ่งการดำเนินทำนองออกเป็นวรรคและประโยคอย่างมีนัยสำคัญ ทั้งนี้ กระบวนการปรับวงมิได้เป็นการกำหนดรูปแบบตายตัว หากแต่เป็นกระบวนการเชิงทดลองที่ครูประสิทธิ์ ถาวร ใช้การทดลองบรรเลงในแต่ละช่วงของบทเพลง เพื่อประเมินความเหมาะสมด้านเสียง อารมณ์ และความสมดุลของวง ก่อนนำมาประยุกต์ใช้เป็นแนวทางหลักในการบรรเลง ซึ่งวิธีการเหล่านี้เกิดจากภูมิปัญญาและประสบการณ์ในการปรับวงดนตรีไทยในประเภทวงต่าง ๆ แนวคิดดังกล่าวสอดคล้องกับข้อค้นพบจากการสัมภาษณ์ ดุษฎี มีป้อม (การสื่อสารส่วนบุคคล, 27 ตุลาคม 2566) ซึ่งระบุว่า ในระหว่างการปรับวงมหาดุริยางค์ไทย ครูประสิทธิ์ ถาวร จะให้คำแนะนำเชิงลึกแก่ผู้บรรเลงในประเด็นการควบคุมน้ำหนักเสียง ความดัง–เบา และการสร้างคุณภาพเสียงของเครื่องดนตรีแต่ละชนิด เพื่อให้เกิดความกลมกลืนและเอกภาพของเสียงทั้งวง จากกระบวนการดังกล่าว แสดงให้เห็นว่าการออกแบบวิธีการบรรเลงของครูประสิทธิ์ ถาวร มีลักษณะยืดหยุ่น ปรับเปลี่ยนตามบริบทของบทเพลงและศักยภาพของผู้บรรเลงในแต่ละครั้ง ทั้งนี้ เพื่อเน้นการแสดงศักยภาพเชิงกลวิธีของเครื่องดนตรีแต่ละชนิดอย่างชัดเจน ส่งผลให้การบรรเลงมีความหลากหลายเชิงลีลา เกิดอรรถรสทางดนตรีที่ลุ่มลึก และสามารถสร้างความน่าสนใจแก่ผู้ฟังได้อย่างต่อเนื่อง อันสะท้อนถึงคุณค่าทางศิลปะและความเป็นเลิศของการปรับวงมหาดุริยางค์ไทยในเชิงวิชาการอย่างแท้จริง

1.4 การไหว้ครูก่อนการบรรเลงวงมหาดุริยางค์ไทย

กระบวนการปรับวงและการออกแบบวิธีการบรรเลงดังที่กล่าวมาแล้ว การประกอบพิธีไหว้ครูหรือการบูชาครูก่อนการบรรเลงดนตรีนับเป็นขั้นตอนสำคัญในการแสดงวงมหาดุริยางค์ไทย พิธีดังกล่าวถือเป็นจารีตประเพณีทางดนตรีไทยที่สืบทอดกันมาอย่างยาวนาน และควรปฏิบัติเป็นประจำทุกครั้งก่อนการแสดง เพื่อแสดงความเคารพและระลึกถึงครูอาจารย์ผู้ถ่ายทอดองค์ความรู้ทางดนตรี ในการประกอบพิธีไหว้ครู ดร.สิริชัยชาญ ฟักจำรูญ ทำหน้าที่เป็นผู้นำกล่าวคำบูชาครู โดยผู้บรรเลงจะกล่าวคำบูชาตามอย่างพร้อมเพรียง พิธีกรรมดังกล่าวมีบทบาทสำคัญในการสร้างศรัทธาและเสริมสมาธิให้แก่ผู้บรรเลง ส่งผลให้ผู้บรรเลงเกิดความมั่นใจ ความพร้อม และความตั้งใจในการบรรเลงดนตรี ทั้งในด้านจิตใจและการแสดงออกทางดนตรี กล่าวโดยสรุป พิธีไหว้ครูก่อนการบรรเลงวงมหาดุริยางค์ไทยมิได้เป็นเพียงพิธีกรรมตามขนบธรรมเนียมเท่านั้น หากแต่เป็นองค์ประกอบสำคัญที่สนับสนุนกระบวนการบรรเลงให้เกิดความสมบูรณ์ ทั้งในเชิงวัฒนธรรม จิตวิญญาณ และคุณภาพของการแสดง ซึ่งสอดคล้องกับแนวคิดและกระบวนการทำงานด้านดนตรีไทยตามแนวทางของครูประสิทธิ์ ถาวร ที่ให้ความสำคัญกับความพร้อมทั้งทางกายและทางใจของผู้บรรเลง

กล่าวโดยสรุปได้ว่า แนวคิดและวิธีการต่าง ๆ ในการปรับวงมหาดุริยางค์ไทยของครูประสิทธิ์ ถาวร ได้ถูกนำมาใช้เป็นกรอบแนวทางสำคัญในการปรับวงมหาดุริยางค์ไทยในการแสดงมหรสพสมโภช เนื่องในโอกาสมหามงคลพระราชพิธีบรมราชาภิเษก พระบาทสมเด็จพระปรเมนทรรามาธิบดีศรีสินทรมหาวชิราลงกรณ พระวชิรเกล้าเจ้าอยู่หัว ทั้งนี้ มนตรี เปรมปรีดา (การสื่อสารส่วนบุคคล, 12 ตุลาคม 2566) ได้อธิบายว่าการปรับวงมหาดุริยางค์ไทยในวาระงานครั้งนี้ ได้นำรูปแบบการบรรเลงและรายละเอียดต่าง ๆ เกี่ยวกับกระบวนการปรับวงมหาดุริยางค์ไทยในครั้งที่ครูประสิทธิ์ ถาวร เป็นผู้ปรับวงมาใช้เป็นแนวทางในการดำเนินงานในทุกขั้นตอน

จากการศึกษากลวิธีการปรับวงมหาดุริยางค์ไทย เพลงชุดสำราญดนตรีกลอง ตามแนวทางของครูประสิทธิ์ ถาวร ศิลปินแห่งชาติ ผู้วิจัยสามารถสรุปกลวิธีการปรับการบรรเลงรวมวงมหาดุริยางค์ไทยของครูประสิทธิ์ ถาวร โดยจะแยกประเด็นกลวิธีที่ค้นพบในการปรับการบรรเลงออกตามโครงสร้างโน้ตดังต่อไปนี้

2. กลวิธีในการปรับวงเพลงชุดสำราญดนตรีกลอง

2.1 กลวิธีการขึ้นเพลง

2.1.1 การขึ้นเพลงพร้อมกันทุกเครื่องมือเครื่องดนตรีทุกเครื่องบรรเลงทำนองเพลงพม่ากลองยาว สามชั้นขึ้นเพลงพร้อมกัน ดังตัวอย่างต่อไปนี้

ตารางที่ 1 *ทำนองเพลงพม่ากลองยาว สามชั้น*

มือขวา	- - - ล	- ล - ล	- ม ซ ล	ซ ม ร ม	- - - ล	- ม - ล	ท - ซ ล	ด̣ - ร̣ ม
มือซ้าย	- - - ล̣	- ล̣ - ล̣	- ท ซ ล̣	ซ̣ ท̣ ล̣ ม̣	- - - ม	- ม̣ - ม	ม - ร ม	ด - ร ม

มือขวา	- - - ม̣	- ม̣ - ม̣	- ม̣ ม̣ ม̣	ม̣ ม̣ ร̣ ม̣	- - - ล	- ม̣ - ม̣	- ร̣ ด̣ ท	ล ท ซ ล
มือซ้าย	- - - ล	- ล - ล	- ม ซ ล	ซ ม ร ม	- - - ม	- ซ - ม	- ร ด ท̣	ล̣ ท̣ ซ̣ ล̣

หมายเหตุ. โดย อนุสรณ์ คดีเวียง, 2566.

2.1.2 การบรรเลงโดยเครื่องมือใดเครื่องมือหนึ่งหลังจากบรรเลงเพลงพม่ากลองยาวในอัตราจังหวะ สามชั้น จบลง กลองยาวเปลี่ยนจังหวะหน้าทับ เป็น สองชั้น เพื่อให้เพลงนั้นกระชับขึ้น ในขนาดเดียวกันก็ใช้กลวิธีการสลับการบรรเลงโดยให้ขลุ่ยเป่าในประโยคต่อไปนี้เพียงเครื่องมือเดียว

ตารางที่ 2 *ทำนองเพลงพม่ากลองยาว สามชั้น*

กลองยาว สองชั้น	**- - - -**	**- - - ป**	**- - - ป**	**- - - พ̣**	**- ป - -**	**- - ป พ̣**	**- - - พ̣**	**- พ̣ - บ̣**
มือขวา	- - - -	- ล - ท	- - ล ท	- - ล ล	- ร̣ - -	ท ร̣ - ท	- - ล ท	- - ล ล
มือซ้าย	- - - -	- ล̣ - ท̣	- - - ท̣	- ล̣ - -	- ร - -	- ร - ท	- - - ท̣	- ล̣ - -

หมายเหตุ. โดย อนุสรณ์ คดีเวียง, 2566.

2.1.3 การขึ้นเพลงโดยใช้จังหวะหน้าทับเพลงพม่ากลองยาว เถา ก่อนเริ่มทำนองเพลงพม่ากลองยาว สามชั้น ผู้บรรเลงตีกลองยาว 2 จังหวะเพื่อเกริ่นนำก่อนเป็นอันดับแรก และตีในจังหวะหน้าทับนิ้วนจนจบ สามชั้น ดังนี้

สัญลักษณ์แทนเสียงของกลองยาว ใช้บรรเลงในเพลงพม่ากลองยาว เถา

พยัญชนะ ป แทนเสียง ป่ะ

พยัญชนะ พ̣ แทนเสียง เพลิ่ง

พยัญชนะ บ̣ แทนเสียง บ่อม

ตารางที่ 3 *จังหวะกลองยาว สามชั้น*

กลองยาว สามชั้น	**- - - ป**	**- ป - พ̣**	**- - - ป**	**- ป – พ̣**	**- - - ป**	**- ป - พ̣**	**ป - ป พ̣**	**พ̣ พ̣ - บ̣**
	- - - ป	**- ป - พ̣**	**- - - ป**	**- ป – พ̣**	**- - - ป**	**- ป - พ̣**	**ป - ป พ̣**	**พ̣ พ̣ - บ̣**

หมายเหตุ. โดย อนุสรณ์ คดีเวียง, 2566.

2.2 กลวิธีการเชื่อมต่อเพลง

2.2.1 การเชื่อมเพลงด้วยจังหวะกลอง

ตารางที่ 4 *ท้ายเพลงพม่ากลองยาวชั้นเดียว*

มือขวา	- - ร̣ ท	- - ล ล	- - ล ท	- - ล ล	- - ร̣ ท	- - ล ล	- - ล ท	- - ล ล
มือซ้าย	- - ร ท̣	- ล̣ - -	- ซ - -	- ล̣ - -	- - ร ท̣	- ล̣ - -	- ซ - -	- ล̣ - -

หมายเหตุ. โดย อนุสรณ์ คดีเวียง, 2566.

หลังจากบรรเลงเพลงพม่ากลองยาวในอัตราจังหวะชั้นเดียวแล้ว พบว่าใช้กลวิธีการเชื่อมเพลงด้วยจังหวะกลอง ซึ่งเป็นเอกลักษณ์สำคัญของเพลงชุดสำราญดนตรีกลอง โดยใช้โทน กลองชาตรี ตีเชื่อมเป็นจังหวะเฉพาะแล้วค่อย ๆ ทอดจังหวะให้ช้าลงเพื่อเชื่อมไปยังทับ กลองตุ๊ก แล้วบรรเลงทำนองเพลงที่ใช้เชื่อมเพลงไปยังเพลงกราวตะลุงต่อไป

สัญลักษณ์แทนเสียงโทน กลองชาตรี ใช้บรรเลงเชื่อมเพื่อเปลี่ยนเพลง และเปลี่ยนจังหวะเพลง

<u>โทน</u> ใช้สัญลักษณ์ ดังนี้

สัญลักษณ์ ป แทนเสียง ป่ะ

สัญลักษณ์ ต แทนเสียง ติง

สัญลักษณ์ ท แทนเสียง โทน

<u>กลองชาตรี</u> ใช้สัญลักษณ์ ดังนี้

สัญลักษณ์ ต̆ แทนเสียง ติง

สัญลักษณ์ ต̣ แทนเสียง ตุง

ตารางที่ 5 *จังหวะกลองโทนและกลองชาตรี*

กลองชาตรี	**- - - -**	**ต̆ ต̆ ต̆ ต̆**	**ต̆ ต̆ - -**	**ต̆ - ต̆ ต̆**	**- - - -**	**ต̣ ต̣ ต̣ ต̣**	**ต̣ ต̣ - -**	**ต̣ - ต̣ ต̣**
โทน	**ป ป ป ป**	**ท ท ท ท**	**ป ป ป ป**	**ท ท ท ท**	**ป ป ป ป**	**ท ท ท ท**	**ป ป ป ป**	**ท ท ท ท**

หมายเหตุ. โดย อนุสรณ์ คดีเวียง, 2566.

2.2.2 การเชื่อมเพลงด้วยทำนองเพลงหลังจากบรรเลงเพลงร่อนแร่ สองชั้น จบลง พบว่ามีการบรรเลงทำนองเพลงที่ครูประสิทธิ์ ถาวร ได้ประพันธ์ขึ้นเพื่อเชื่อมจากเพลงกราวตะลุง สองชั้น และเพลงร่อนแร่สองชั้น ไปเพลงกราวตะลุง ชั้นเดียว ดังตัวอย่างต่อไปนี้

ตารางที่ 6 ทำนองเพลงที่ใช้เชื่อมไปยังเพลงกราวตะลุง ชั้นเดียว

มือขวา	- - - -	- - - ซ	- - ซ ล	ด ล - -	- - ซ ล	ด ล - -	ซ ม - -	ร ม - ม
มือซ้าย	- - - -	- ซ - -	- ม - -	- - ซ ม	- ม - -	- - ซ ม	- - ร ด	- - ร -

มือขวา	- - - -	- - - ซ	- - ซ ล	ด ล - -	- - ซ ล	ด ล - -	ซ ล - -	ซ ม - -
มือซ้าย	- - - -	- ซ - -	- ม - -	- - ซ ม	- ม - -	- - ซ ม	- - ซ ม	- - ร ด

สัญลักษณ์ลูกศรชี้ขึ้น ↑ เป็นวิธีการบรรเลงกวาดของเครื่องตี

หมายเหตุ. โดย อนุสรณ์ คดีเวียง, 2566.

นอกจากนี้ หลังบรรเลงจังหวะกลองที่เชื่อมมาจากเพลงพม่ากลองยาว เถา พบว่ามีการบรรเลงทำนองเพลงที่ครูประสิทธิ์ ถาวร ได้ประพันธ์ขึ้นเพื่อเชื่อมเพลง ดังตัวอย่างต่อไปนี้

ตารางที่ 7 *เพลงที่ใช้เชื่อมไปยังเพลงกราวตะลุง สองชั้น*

มือขวา	- - - -	- - - ม	- - - -	- ซ - ล	- ด̣ - ล	- ซ - -	- ด̣ - -	- ร̣ - ม̣
มือซ้าย	- - - -	- - - ท̣	- - - -	- ซ̣ - ล̣	- ด - ล	- ซ̣ - -	- ด - -	- ร - ม

มือขวา	- - - -	- - - -	- - - ม̣	- - - ม̣	- - - -	- - - -	- - - ม̣	- - - ม̣
มือซ้าย	- - - -	- - - -	- - - ม	- - - ม	- - - -	- - - -	- - - ม	- - - ม

มือขวา	- - - -	- - - -	- - - ม̣	- - - ม̣	- - - -	- - - -	- - - ม̣	- - - ม̣
มือซ้าย	- - - -	- - - -	- - - ม	- - - ม	- - - -	- - - -	- - - ม	- - - ม

มือขวา	- - - ม̣	- - - ม̣	- - - ม̣	- - - ม̣	- - - ม̣	- - - ม̣	- - - ม̣	- - - ม̣
มือซ้าย	- - - ม	- - - ม	- - - ม	- - - ม	- - - ม	- - - ม	- - - ม	- - - ม

หมายเหตุ. โดย อนุสรณ์ คดีเวียง, 2566.

2.2.3 การเชื่อมโดยการเปลี่ยนจังหวะกลองเมื่อบรรเลงเพลงพม่ากลองยาวจบลง ใช้โทน กลองชาตรี บรรเลงเชื่อมและทอดจังหวะลง จากนั้นเปลี่ยนจังหวะกลองโดยใช้ทับ กลองตุ๊ก เพื่อให้ได้เห็นลักษณะการเชื่อมโดยการเปลี่ยนจังหวะกลอง ผู้วิจัยจะยกตัวอย่าง ดังนี้

สัญลักษณ์แทนเสียงของทับ กลองตุ๊ก ใช้บรรเลงในทำนองเพลงที่ใช้เชื่อมเพลง และกราวตะลุง สองชั้น เพลงร่อนแร่ สองชั้น และกราวตะลุง ชั้นเดียว

<u>ทับ</u> ใช้สัญลักษณ์ ดังนี้

สัญลักษณ์ ป แทนเสียง ปับ

สัญลักษณ์ ตๆ แทนเสียง ติง

สัญลักษณ์ ตฺ แทนเสียง ตุง

สัญลักษณ์ ทๆ แทนเสียง เท่ง

<u>กลองตุ๊ก</u> ใช้สัญลักษณ์ ดังนี้

สัญลักษณ์ ตๆ แทนเสียง ตุ้ง

ตารางที่ 8 *จังหวะทับและกลองตุ๊ก*

เนื้อกลอง (จังหวะหลักของกลอง)

ทับ	**- - - ป**	**- ตำ - ป**	**ตฺ ตฺ ป -**	**ทำ ทำ - ตฺ**	**- - - ป**	**- ตำ - ป**	**ตฺ ตฺ ป -**	**ทำ ทำ - ตฺ**
กลองตุ๊ก	- - - -	- - - -	- - - -	**- - - ตำ**	- - - -	- - - -	- - - -	**- - - ตำ**

จังหวะบาก (การตีย้ำจังหวะเพื่อเข้าทำนองเพลง)

ทับ	**- ป - ป**	**- ป - -**	**ป - ป ป**	**ทำ ทำ - ตฺ**	**- ทำ - -**	**- ทำ - -**	**- ทำ - -**	**- ป - -**
กลองตุ๊ก	- - - -	- - - -	- - - -	**- - - ตำ**	**- - - ตำ**	**- - - ตำ**	**- - - ตำ**	**- - - ตำ**

หมายเหตุ. โดย อนุสรณ์ คดีเวียง, 2566.

ตารางที่ 9 *จังหวะทับและกลองตุ๊ก (ต่อ)*

ท้ายเพลงกราวตะลุงชั้นเดียว

มือขวา	- มำ รำ ดำ	- ล - ดำ	- มำ รำ ดำ	- ล - ซ	- มำ รำ ดำ	- ล - ดำ	- มำ รำ ดำ	- ล - ซ
มือซ้าย	- ม ร ด	- ม - ด	- ม ร ด	- ม - ร	- ม ร ด	- ม - ด	- ม ร ด	- ม - ร

สัญลักษณ์โค้งลง) เป็นวิธีการบรรเลงสะบัดลงของเครื่องสาย และเครื่องปี่พาทย์

หมายเหตุ. โดย อนุสรณ์ คดีเวียง, 2566.

หลังจากทุกเครื่องมือบรรเลงเพลงกราวตะลุง ชั้นเดียวจบลงแล้ว จะบรรเลงเพลงท้ายกราวตะลุง (เพลงรำมะนา) พบว่ามีการเปลี่ยนจังหวะกลองทับจากเพลงตะลุงชั้นเดียว มาเป็นจังหวะกลองของเพลงท้ายกราวตะลุง หรือเพลงรำมะนา ดังตัวอย่างต่อไปนี้

สัญลักษณ์แทนเสียงของกลองรำมะนา ใช้บรรเลงในเพลงท้ายกราวตะลุง (เพลงรำมะนา)

<u>รำมะนา</u> ใช้สัญลักษณ์ ดังนี้

สัญลักษณ์ ทำ แทนเสียง เท่ง

สัญลักษณ์ พฺ แทนเสียง พลึง

ตารางที่ 10 *จังหวะหน้าทับ “กลองรำมะนา” และเพลงท้ายกราวตะลุง หรือเพลงรำมะนา*

รำมะนา	**- - - ทำ**	**- ทำ - พฺ**	**- - - ทำ**	**- ทำ - พฺ**	**- - - ทำ**	**- ทำ - พฺ**	**- - - ทำ**	**- ทำ - พฺ**
เครื่องสาย	- - - -	- - - -	- ดำ - ซ	- ล - ดำ	- - - -	- ล - ดำ	- ล รำ ดำ	- ล - ซ
มือขวา	- - - -	- - - -	- ดำ - ซ	- ล - ดำ	- - - -	- ล - ดำ	- ล รำ ดำ	- ล - ซ
มือซ้าย	- - - -	- - - -	- ด - ร	- ม - ด	- - - -	- ม - ด	- ม ร ด	- ม - ร
เครื่องสาย	- - - -	- - - -	- ดำ - ซ	- ล - ดำ	- - - -	- มำ - ซ	- มำ ลำ ซำ	- มำ - รำ
มือขวา	- - - -	- - - -	- ดำ - ซ	- ล - ดำ	- - - -	- มำ - มำ	- มำ มำ มำ	- มำ - รำ
มือซ้าย	- - - -	- - - -	- ด - ร	- ม - ด	- - - -	- ม - ซ	- ม ล ซ	- ม - ร

หมายเหตุ. โดย อนุสรณ์ คดีเวียง, 2566.

2.3 กลวิธีการบรรเลง

2.3.1 การบรรเลงลูกล้อ

ในการบรรเลงทำนองเพลงที่ใช้เชื่อมเพลง พบกลวิธีการบรรเลงล้อ โดยเครื่องสายเป็นผู้บรรเลงล้อ และปี่พาทย์บรรเลงรับ โดยผู้วิจัยได้ทำสัญลักษณ์ กล่าวคือ ส่วนที่เป็นตัวเข้มจะเป็นส่วนของเครื่องสายเป็นผู้ล้อ และส่วนที่ไม่ได้ทำตัวเข้มเป็นส่วนของปี่พาทย์ซึ่งเป็นผู้ตาม ดังตัวอย่างต่อไปนี้

ตารางที่ 11 *ทำนองเพลงกราวตะลุง สองชั้น*

เครื่องสาย	**- - - -**	**รˌ มˌ รˌ ดˌ**	**- - ท ล**	**ท ล ท ดˌ**	**- - ท ล**	**ท ดˌ - -**	**- ท - ล**	**ท ล ซ ล**
มือขวา	- - - -	รˌ มˌ รˌ ดˌ	- - ท -	ท - ท ดˌ	- - ท -	ท ดˌ - -	- ท - -	ท ล - ล
มือซ้าย	- - - -	ร ม ร ด	- - - ล	- ล - ซ	- - - ล	- ซ - -	- ฟ - ล	- - ซ ม
เครื่องสาย	**- - - -**	**รˌ มˌ รˌ ดˌ**	**- - ท ล**	**ท ล ท ดˌ**	**- - ท ล**	**ท ดˌ - -**	**- ท - ล**	**ท ล ซ ล**
มือขวา	- - - -	รˌ มˌ รˌ ดˌ	- - ท -	ท - ท ดˌ	- - ท -	ท ดˌ - -	- ท - -	ท ล - ล
มือซ้าย	- - - -	ร ม ร ด	- - - ล	- ล - ซ	- - - ล	- ซ - -	- ฟ - ล	- - ซ ม
มือขวา	- - - -	**เครื่องสาย**	- ท - -	ท ล - ล	- - - -	**เครื่องสาย**	- ท - -	ท ล - ล
มือซ้าย	- - - -	**รˌ มˌ รˌ ดˌ**	- ฟ - ล	- - ซ ม	- - - -	**รˌ มˌ รˌ ดˌ**	- ฟ - ล	- - ซ ม

หมายเหตุ. โดย อนุสรณ์ คดีเวียง, 2566.

ในการบรรเลงเพลงระบำร่อนแร่ สองชั้น พบกลวิธีการบรรเลงล้อ โดยให้เครื่องสายบรรเลงนำ แล้วให้ปี่พาทย์บรรเลงรับ บรรเลงในลักษณะอย่างนี้สลับกันไป ส่วนที่เป็นตัวเข้มจะเป็นส่วนของเครื่องสายเป็นผู้ล้อ และส่วนที่ไม่ได้ทำตัวเข้มเป็นส่วนของปี่พาทย์ซึ่งเป็นผู้ตาม ดังตัวอย่างต่อไปนี้

ตารางที่ 12 *เพลงระบำร่อนแร่ สองชั้น*

เครื่องสาย	- - - -	- - - -	- - ซ ล	- - ดˌ รˌ	- - มˌ รˌ	- - ดˌ รˌ	- - มˌ รˌ	- - ดˌ รˌ
มือขวา	- - - -	- - - -	- - ซ ล	- - ดˌ รˌ	- - มˌ รˌ	- - ดˌ รˌ	- - มˌ รˌ	- - ดˌ รˌ
มือซ้าย	- - - -	- - - -	- - ซ ฺล ฺ	- - ด ร	- - ม ร	- - ด ร	- - ม ร	- - ด ร
เครื่องสาย	- - - -	- - - -	- - ซ ล	- - ดˌ รˌ	- - มˌ รˌ	- - ดˌ รˌ	- - ดˌ ล	- - ซ ล
มือขวา	- - - -	- - - -	- - ซ ล	- - ดˌ รˌ	- - มˌ รˌ	- - ดˌ รˌ	- - ดˌ ล	- - ซ ล
มือซ้าย	- - - -	- - - -	- - ซ ฺล ฺ	- - ด ร	- - ม ร	- - ด ร	- - ด ม	- - ร ม

หมายเหตุ. โดย อนุสรณ์ คดีเวียง, 2566.

2.3.2 การบรรเลงลักจังหวะ

ในการบรรเลงเพลงพม่ากลองยาว สองชั้น พบการใช้กลวิธีลักจังหวะของเครื่องสายและปี่พาทย์ โดยเครื่องสายบรรเลงวรรคที่ 1 และปี่พาทย์ลักจังหวะต้องวรรคที่ 2 ดังตัวอย่างต่อไปนี้

ตารางที่ 13 *เพลงพม่ากลองยาว สองชั้น*

	เครื่องสาย				ปี่พาทย์			
มือขวา	- - - -	- ร - ม	- - ซ ล	- ซ - ล	- ด̣ - -	- ด̣ - -	- ซล	- ซ - -
มือซ้าย	- - - -	- ล̣ - ท̣	- - - ล̣	- ซ̣ - ล̣	- ล - -	- ล - ม	- ฟ - -	- - - ล

	ปี่พาทย์
มือขวา	- ล - -
มือซ้าย	- - - -

สัญลักษณ์โค้งขึ้น เป็นวิธีการบรรเลงสะบัดขึ้นของเครื่องตี 2) บรรทัดที่ 2 ห้องที่ 1 เป็นจังหวะย้อย

หมายเหตุ. โดย อนุสรณ์ คดีเวียง, 2566.

2.3.3 การบรรเลงเหลื่อมจังหวะ

ในการบรรเลงทำนองที่ใช้เชื่อมเพลง พบกลวิธีการบรรเลงเหลื่อมจังหวะ คือ เครื่องสายบรรเลงนำโดยเริ่มที่จังหวะยก แล้วปี่พาทย์บรรเลงต่อโดยเริ่มที่จังหวะตก ดังตัวอย่างต่อไปนี้

ตารางที่ 14 *ทำนองที่ใช้เชื่อมเพลง*

เครื่องสาย	**- ม̣ - -**	**- ม̣ - -**	**- ม̣ - -**	**- ม̣ - -**	**- ม̣ - -**	**- ม̣ - -**	**- ม̣ - ม̣**	**ร̣ ด̣ - -**
มือขวา	- - - ม̣	- - - ม̣	- - - ม̣	- - - ม̣	- - - ม̣	- - - ม̣	- - - ม̣	- ม̣ ร̣ ด̣
มือซ้าย	- - - ม	- - - ม	- - - ม	- - - ม	- - - ม	- - - ม	- - - ม	- ม ร ด

เครื่องสาย	**- ร̣ ด̣ ล̣**	**- - - -**	**- ม̣ ร̣ ด̣**	**- - - -**	**ร̣ ด̣ ล**	**- - - -**	**- ม̣ ร̣ ด̣**	**- - - -**
มือขวา	- - - -	- ร̣ ด̣ ล	- - - -	- ม̣ ร̣ ด̣	- - - -	- ร̣ ด̣ ล	- - - -	- ม̣ ร̣ ด̣
มือซ้าย	- - - -	- ร ด ล̣	- - - -	- ม ร ด	- - - -	- ร ด ล̣	- - - -	- ม ร ด

เครื่องสาย	**- ร̣ ด̣ ล̣**	**- - - -**	**- ม̣ ร̣ ด̣**	**- - - -**	**ร̣ ด̣ ล**	**- - - -**	**- ม̣ ร̣ ด̣**	**- - - ร̣**
มือขวา	- - - -	- ร̣ ด̣ ล	- - - -	- ม̣ ร̣ ด̣	- - - -	- ร̣ ด̣ ล	- - - -	- ม̣ ร̣ ด̣
มือซ้าย	- - - -	- ร ด ล̣	- - - -	- ม ร ด	- - - -	- ร ด ล̣	- - - -	- ม ร ด

เครื่องสาย	**ด̣ ล - ม̣**	**ร̣ ด̣ - ร̣**	**ด̣ ล - ม̣**	**ร̣ ด̣ - ร̣**	**ด̣ ล - ม̣**	**ร̣ ด̣ - ร̣**	**ด̣ ล - ม̣**	**ร̣ ด̣ - ม̣**
มือขวา	- ร̣ ด̣ ล	- ม̣ ร̣ ด̣	- ร̣ ด̣ ล	- ม̣ ร̣ ด̣	- ร̣ ด̣ ล	- ม̣ ร̣ ด̣	- ร̣ ด̣ ล	- ม̣ ร̣ ด̣
มือซ้าย	- ร ด ล̣	- ม ร ด	- ร ด ล̣	- ม ร ด	- ร ด ล̣	- ม ร ด	- ร ด ล̣	- ม ร ด

เครื่องสาย	**ร̣ ด̣ - ม̣**	**ร̣ ด̣ - ม̣**	**ร̣ ด̣ - ม̣**	**ร̣ ด̣ - ม̣**
มือขวา	- ม̣ ร̣ ด̣	- ม̣ ร̣ ด̣	- ม̣ ร̣ ด̣	- ม̣ ร̣ ด̣
มือซ้าย	- ม ร ด	- ม ร ด	- ม ร ด	- ม ร ด

ตัวอักษรตัวหนาเป็นลักษณะการบรรเลงเหลื่อมจังหวะของเครื่องสาย

หมายเหตุ. โดย อนุสรณ์ คดีเวียง, 2566.

2.3.4 การบรรเลงสลับเครื่องมือในการบรรเลงเพลงพม่ากลองยาว สามชั้น พบว่ามีกลวิธีการสลับการบรรเลงของแต่ละเครื่องมือ โดยให้ขลุ่ยเป่าทำนองเพลงในประโยคที่ 1 ดังตัวอย่างต่อไปนี้

ตารางที่ 15 *เพลงพม่ากลองยาว สามชั้น*

ประโยคที่ 1

ขลุ่ยเพียงออ	- - - -	- ล - ล	- - - ล	- ท - -	- - ล ซ	- ล - ท	- ล - -	- ซ - ด̣
	- - - -	- ม̣ - ร̣	- - - ล	- ด̣ - -	- ท - -	- ล - ร	- ด̣ - ท	ล - ซ ล

หมายเหตุ. โดย อนุสรณ์ คดีเวียง, 2566.

ในประโยคที่ 2 ใช้กลวิธีการกวาดจากเสียง ลา คู่ 8 ลงมาคู่ 4 โดยให้เครื่องดนตรีปี่พาทย์ทั้งหมดบรรเลง

ตารางที่ 16 *เพลงพม่ากลองยาว สามชั้น*

ประโยคที่ 2

มือขวา		- - - ล		- - - ร	- - - ล	- - - ร	- - ม ฟ	- ซ - ล
มือซ้าย		- - - ล̣		- - - ล̣	- - - ล̣	- - - ล̣	- - ม ฟ̣	- ซ̣ - ล̣

มือขวา		- - - ม̣	- - - ร̣	- - - ล	- - - ท	- - ล ซ	- ล - ม	- ซ - ล
มือซ้าย		- - - ม	- - - ร	- - - ล̣	- - - ท̣	- - ล̣ ซ̣	- ล̣ - ท̣	- ซ̣ - ล̣

****หมายเหตุ.* โดย อนุสรณ์ คดีเวียง, 2566.

ตารางที่ 17 *เพลงพม่ากลองยาว สามชั้น*

ประโยคที่ 3 สลับการบรรเลงโดยให้ขลุ่ยเป่าทำนองเพลงในวรรคที่ 1 และให้ซอด้วง และซออู้บรรเลงรับต่อในวรรคที่ 2

ประโยคที่ 3

ขลุ่ยเพียงออ	- - - -	- - - ด̣	- - - ม̣	- - - ด̣	- - ม̣ ด̣	- - ท ล	- - ท ล	- - ซ ล
มือขวา	- - - -	- - - ด̣	- - - ม̣	- - - ด̣	- - ม̣ ด̣	- - ท ล	- - ท ล	- - ซ ล
มือซ้าย	- - - -	- - - ด̣	- - - ม̣	- - - ด̣	- - ม̣ ด̣	- - ท ล	- - ท ล	- - ซ ล

ซอด้วง - ซออู้	- - - -	- - - ล	- - ท ล	- - ซ ล	- - ท ล	- - ซ ล	- ท - ด̣	- ร̣ - ม̣
มือขวา	- - - -	- - - ล	- - ท ล	- - ซ ล	- - ท ล	- - ซ ล	- ท - ด̣	- ร̣ - ม̣
มือซ้าย	- - - -	- - - ล	- - ท ล	- - ซ ล	- - ท ล	- - ซ ล	- ท - ด̣	- ร̣ - ม̣

หมายเหตุ. โดย อนุสรณ์ คดีเวียง, 2566.

ประโยคที่ 4 สลับการบรรเลงโดยให้จะเข้ดีดทำนองเพลงในวรรคที่ 1 และให้ปี่พาทย์บรรเลงรับต่อในวรรคที่ 2

ตารางที่ 18 *เพลงพม่ากลองยาว สามชั้น*

ประโยคที่ 4

ซอด้วง - ซออู้	- - - -	- - - ล	- - ท ล	- - ซ ล	- - ท ล	- - ซ ล	- ท - ด̣	- ร̣ - ม̣
มือขวา	- - - -	- - - ล	- - ท ล	- - ซ ล	- - ท ล	- - ซ ล	- ท - ด̣	- ร̣ - ม̣
มือซ้าย	- - - -	- - - ล	- - ท ล	- - ซ ล	- - ท ล	- - ซ ล	- ท - ด̣	- ร̣ - ม̣

ปี่พาทย์								
มือขวา	- - - -	- - - ม̣	- - ม̣ ม̣	- - ม̣ ม̣	- - ม̣ ม̣	- - ม̣ ม̣	- ม - ม̣	- ร̣ - ม̣
มือซ้าย	- - - -	- - - ล	- - ท ล	- - ซ ล	- - ท ล	- - ซ ล	- ซ̣ - ม	- ร̣ - ม̣

หมายเหตุ. โดย อนุสรณ์ คดีเวียง, 2566.

2.3.5 การบรรเลงพร้อมกันทุกเครื่องมือประโยคที่ 5 หลังจากใช้กลวิธีการสลับการบรรเลงของแต่ละเครื่องมือตั้งแต่ประโยคที่ 1 ถึง 4 แล้ว ทุกเครื่องมือก็จะกลับมาบรรเลงรวมกันทั้งวงอีกครั้งใน

ตารางที่ 19 *เพลงพม่ากลองยาว สามชั้น*

มือขวา	- - - ม̣	ม̣ม̣ - ม̣ม̣	ม̣ม̣ - ม̣ม̣	ม̣ ม̣ ร̣ ม̣	- - - ล	- ม̣ - ม̣	- ร̣ ด̣ ท	ล ท ซ ล
มือซ้าย	- - - ล	ทล - ซล	ทล - ซล	ซ ม ร ม	- - - ม	- ซ - ม	- ร ด ท̣	ล̣ ท̣ ซ̣ ล̣

หมายเหตุ. โดย อนุสรณ์ คดีเวียง, 2566.

2.3.6 การบรรเลงสะบัดในการบรรเลงเพลงกลาวตะลุง พบว่ามีการใช้กลวิธีการตีสะบัดคู่ 8 ของปี่พาทย์ดังตัวอย่างต่อไปนี้

ตารางที่ 20 *เพลงกลาวตะลุง*

มือขวา	- ม̣ ร̣ ด̣	- ล - ด̣	- ม̣ ร̣ ด̣	- ล - ซ	- ม̣ ร̣ ด̣	- ล - ด̣	- ม̣ ร̣ ด̣	- ล - ซ
มือซ้าย	- ม ร ด	- ม - ด	- ม ร ด	- ม - ร	- ม ร ด	- ม - ด	- ม ร ด	- ม - ร

หมายเหตุ. โดย อนุสรณ์ คดีเวียง, 2566.

จากการวิเคราะห์ข้อมูลข้างต้น จึงสามารถสรุปกลวิธีการปรับการบรรเลงรวมวงมหาดุริยางค์ไทยตามแนวทางของครูประสิทธิ์ ถาวร ในเพลงชุดสำราญดนตรีกลอง เนื่องในโอกาสมหามงคล พระราชพิธีบรมราชาภิเษกพระบาทสมเด็จพระปรเมนทรรามาธิบดีศรีสินทรมหาวชิราลงกรณ พระวชิรเกล้าเจ้าอยู่หัว ในวันที่ 25 พฤษภาคม พ.ศ.2562 ณ ท้องสนามหลวง โดยจะแยกประเด็นกลวิธีที่พบในการปรับการบรรเลงได้ตามตารางดังต่อไปนี้

ตารางที่ 21 *กลวิธีการปรับการบรรเลงของครูประสิทธิ์ ถาวร ที่ใช้ในการปรับวงเพลงชุดสำราญดนตรีกลอง*

ลำดับ	ชื่อเพลง	กลวิธีการขึ้นเพลง			กลวิธีการเชื่อมต่อเพลง			กลวิธีการบรรเลง					
		1	2	3	1	2	3	1	2	3	4	5	6
1	พม่ากลองยาว สามชั้น	/		/							/	/	
2	พม่ากลองยาว สองชั้น						/		/		/	/	/
3	พม่ากลองยาว ชั้นเดียว						/					/	
4	ทำนองเพลงที่ใช้เชื่อมเพลง	/		/	/		/	/		/	/	/	
5	กราวตะลุง สองชั้น		/	/		/	/				/		
6	ร่อนแร่ สองชั้น		/				/				/		
7	ทำนองเพลงที่ใช้เชื่อมเพลง		/			/	/				/	/	
8	กราวตะลุงชั้นเดียว						/					/	/
9	ท้ายกราวตะลุง หรือรำมะนา						/				/		

หมายเหตุ. โดย อนุสรณ์ คดีเวียง, 2566.

สรุปและอภิปรายผล

การปรับวงมหาดุริยางค์ไทยของครูประสิทธิ์ ถาวร มีลักษณะแตกต่างจากการปรับวงดนตรีไทยทั่วไปอย่างชัดเจน เนื่องจากเป็นการนำแนวคิดและรูปแบบการบรรเลงของวงมหาดุริยางค์ในดนตรีสากล อย่างวงออร์เคสตรา มาประยุกต์ใช้ให้สอดคล้องกับโครงสร้างและลักษณะการบรรเลงของดนตรีไทย ครูประสิทธิ์ ถาวร ให้ความสำคัญกับการออกแบบวิธีการบรรเลงและลีลาทางดนตรีให้เหมาะสมกับเครื่องดนตรีแต่ละชนิด รวมถึงคำนึงถึงศักยภาพของผู้บรรเลงแต่ละคนเป็นสำคัญ รูปแบบการปรับการบรรเลงในวงมหาดุริยางค์ไทยตามแนวทางของครูประสิทธิ์ ถาวร มิได้เน้นให้เครื่องดนตรีทุกประเภทบรรเลงต่อเนื่องยาวตลอดทั้งบทเพลง หากแต่เป็นการจัดสรรบทบาทการบรรเลงโดยแบ่งกลุ่มเครื่องปี่พาทย์และเครื่องสายให้มีการบรรเลงสลับกัน หรือแบ่งการดำเนินทำนองออกเป็นช่วงวรรค หรือช่วงของประโยค เช่น ให้กลุ่มเครื่องปี่พาทย์บรรเลงนำในประโยคหนึ่ง แล้วให้กลุ่มเครื่องสายบรรเลงรับต่อ หรือให้เครื่องเป่าบรรเลงนำ ก่อนที่กลุ่มเครื่องปี่พาทย์และเครื่องสายจะบรรเลงร่วมกันในประโยคถัดไป รวมถึงการจัดให้เครื่องสายบรรเลงล้อและเครื่องปี่พาทย์บรรเลงรับตาม ทั้งนี้ ครูประสิทธิ์ ถาวร จะคอยปรับเปลี่ยนและเพิ่มเติมรูปแบบการบรรเลงอยู่เสมอ เพื่อให้เหมาะสมกับบริบทและโอกาสของงานที่กำลังจะจัดแสดง ในกระบวนการปรับการบรรเลง ครูประสิทธิ์ ถาวร จะจัดให้เครื่องดนตรีไทยทั้ง 4 ประเภทบรรเลงสลับกัน บรรเลงแยกกัน หรือแบ่งการดำเนินทำนองคนละวรรค คนละประโยค พร้อมทั้งสอดแทรกกลวิธีการบรรเลงที่สำคัญ ได้แก่ กลวิธีการขึ้นเพลง กลวิธีการเชื่อมต่อเพลง และกลวิธีการบรรเลง ซึ่งสอดคล้องกับการศึกษาของ วีระ พันธุ์เสือ (2544) ที่ได้ศึกษาการปรับวงในเพลงชุดฝรั่งรำเท้า ของครูประสิทธิ์ ถาวร และพบว่า เทคนิคการปรับวงประกอบด้วยการขึ้นเพลงพร้อมกัน การขึ้นเพลงโดยเครื่องดนตรีชนิดใดชนิดหนึ่ง และการขึ้นเพลงตามจังหวะหน้าทับ ตลอดจนเทคนิคการบรรเลงและการเชื่อมต่อระหว่างเพลงในกรณีที่โครงสร้างหรืออัตราจังหวะของเพลงไม่สัมพันธ์กัน นอกจากนี้ในกระบวนการปรับวงมหาดุริยางค์ไทย ครูประสิทธิ์ ถาวร มิได้มุ่งเน้นจำนวนบทเพลงที่จะบรรเลงในแต่ละครั้ง หากแต่ให้ความสำคัญกับคุณภาพของการบรรเลงในแต่ละบทเพลง โดยเน้นความพร้อมเพรียง ความไพเราะ และความ

เรียบร้อยของเสียงเป็นหลัก ทั้งนี้ ครูประสิทธิ์ ถาวร ให้ความสำคัญอย่างยิ่งกับคุณค่าของเสียงดนตรี โดยยึดหลักว่า “เสียงทุกเสียงต้องมีค่า” ซึ่งแนวคิดดังกล่าวได้ถูกนำมาใช้เป็นแนวทางในการปรับวงมหาดุริยางค์ไทยในงานมหรสพสมโภชครั้งนี้ โดย ดร.สิริชัยชาญ ฟักจำรูญ ศิลปินแห่งชาติ และคณะครูอาจารย์จากวิทยาลัยนาฏศิลป สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ ได้นำรูปแบบและกลวิธีการปรับวงของครูประสิทธิ์ ถาวร มาใช้เป็นหลักในการดำเนินงาน

จากแนวทางดังกล่าว สามารถสรุปได้ว่า การออกแบบวิธีการบรรเลงในวงมหาดุริยางค์ไทยของครูประสิทธิ์ ถาวร มีความหลากหลายและยืดหยุ่น โดยเน้นการใช้กลวิธีพิเศษของเครื่องดนตรีแต่ละชนิดอย่างเหมาะสม ครูจะคอยทดลอง ปรับปรุง และพัฒนารูปแบบการบรรเลงอย่างต่อเนื่องจนเกิดความไพเราะและเหมาะสม ก่อนนำมาใช้เป็นหลักในการบรรเลงต่อไป กระบวนการดังกล่าวส่งผลให้การบรรเลงมีความแตกต่างมีสุนทรียะหลากหลาย สร้างความน่าสนใจและความตื่นตาตื่นใจแก่ผู้ฟังได้อย่างต่อเนื่อง และสะท้อนถึงคุณค่าทางศิลปะของการปรับวงมหาดุริยางค์ไทยตามแนวทางของครูประสิทธิ์ ถาวร อย่างเด่นชัด

ข้อเสนอแนะ

จากการดำเนินการวิจัยพบประเด็นที่สามารถทำวิจัยสืบเนื่องได้ การทำวิจัยครั้งต่อไปจึงควรมีการศึกษาเกี่ยวกับองค์ความรู้ในประเด็น หรือ มุมมองด้านอื่น ๆ ของครูประสิทธิ์ ถาวร (ศิลปินแห่งชาติ) เช่น การใช้กลอน (ทาง) ระนาดเอกให้เหมาะสมกับประเภทเพลงไทยต่าง ๆ หรือ ศึกษากลวิธีการปรับวงมหาดุริยางค์ไทยของครูประสิทธิ์ ถาวรในบริบทอื่น ๆ ที่ไม่ได้กล่าวถึง หรือการประพันธ์เพลงตามแนวทางครูประสิทธิ์ ถาวร เพื่อความครบถ้วนสมบูรณ์ในเรื่ององค์ความรู้ด้านดนตรีไทย ซึ่งจะเป็นประโยชน์อย่างยิ่งต่อศิลปวัฒนธรรม วิชาชีพ และผู้ที่สนใจศึกษา

รายการอ้างอิง

นัฐพงศ์ โสวัตร. (2544). การปรับวงดนตรีไทย. *วารสารภาษาและวัฒนธรรม*, *20* (1), 53 – 55. https://so03.tci-thaijo.org/index.php/JLC/article/view/32409/27658

บุญช่วย โสวัตร และนิสิตปริญญาโท สาขาวิชาดุริยางค์ไทย รุ่นที่ 1 คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย. (2539). *การปรับวงดนตรีไทยขั้นสูง*. เรือนแก้วการพิมพ์.

ประสิทธิ์ ถาวร. (2546). *อนุสรณ์งานพระราชทานเพลิงศพนายประสิทธิ์ ถาวร ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (ดนตรีไทย).* กรมศิลปากร สำนักงานคณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติ.

วีระ พันธุ์เสือ. (2544). *เทคนิคการปรับวงของครูประสิทธิ์ ถาวร เพลงชุดฝรั่งรำเท้า* [ปริญญานิพนธ์ ปริญญามหาบัณฑิต, มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ].

สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กระทรวงวัฒนธรรม. (2551). *สูจิบัตรการบรรเลงวงมหาดุริยางค์ไทยและการแสดงศิลป์*. จัดแสดงวันที่ 29 - 30 สิงหาคม 2551 ศูนย์วัฒนธรรมแห่งประเทศไทย.

หอสมุด และคลังความรู้มหาวิทยาลัยมหิดล. (2564). *สูจิบัตร 100 ปีชาตกาล ครูประสิทธิ์ ถาวร*. จัดแสดงรายการผ่านโปรแกรมผ่าน Cisco WebEx วันที่ 9 กันยายน 2564 ณ มหาวิทยาลัยมหิดล.

อัศนีย์ เปลี่ยนศรี. (2555). *พินิจดนตรีไทย เล่ม 1 “ชุดประวัติศาสตร์ไทย”*. มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์.

Research Articles

Exploring Intangible Cultural Heritage in Phutthamonthon District, Nakhon Pathom Province

Thunyaluk Jaitiang
Asst. Prof. Dr., Faculty of Art Education, Bunditpatanasilpa Institute of Fine Arts, Nakhon Pathom
E-mail: thanyaluk2523@gmail.com

Received: July 21, 2025 **Revised:** July 21, 2025 **Accepted:** December 1, 2025 **Published:** December 29, 2025

Abstract

This qualitative research aims to (1) explore the intangible cultural heritage of Phutthamonthon District, Nakhon Pathom Province, and (2) develop guidelines for the conservation and promotion of such intangible cultural heritage. A snowball sampling approach involved 29 participants, including public servants, farmers, community volunteers, and village philosophers. The semi-structured interview was employed for data collection.

According to the findings, there were thirty-three intangible cultural heritage artifacts: riceberry rice and young coconut ice cream, rice crackers, salted eggs, *RD43* rice, *Mu Hong*, crispy rice, processed products from Gac fruit, *Kaeng Bon*, *Khao tom Mat*, *Sai Krok Mu Som Khun Yai Noi*, *Pla Duk Fu* chili paste, Thai coconut rice pancake, *Phat Thai* with papaya strips, Thai-style fried banana, aromatic pounded unripe rice, *Mok Pla Chon*, basketry hats and woven arches, *Bai Si Phak Cham*, *Phan Lang Nam Sang*, fishnet weaving, carpentry, shipwright, Uncle Jam's Lotus Field, local herbs, Thai massage, local practitioners, *Tham Khwan Nak*, traditional water almsgiving, funeral rites, wedding ceremonies, rain retreat rituals, rice cultivation, and ordination ceremony rites. The development of guidelines included the integration of intangible cultural heritage curricula within educational institutions, the preservation of knowledge supported by information technology, the establishment of a dynamic repository for cultural heritage education, along with the soliciting support from educational entities, private sectors, and governmental bodies to effectively promote and incorporate intangible cultural heritage into both pedagogy and research.

Keywords: Intangible cultural heritage, Folk wisdom, Phutthamonthon District

Introduction

Intangible cultural heritage refers to knowledge, beliefs, values, skills, and practices having been created and passed down through generations. It is essential to preserve, transmit, and safeguard these heritages to ensure that future generations could study and learn from them. According to the United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization (UNESCO, 2003), intangible cultural heritage (ICH) encompasses knowledge, beliefs, values, skills, and practices inherited across generations, which represent the identity and cultural continuity of communities. Such heritage contributes to cultural diversity and supports sustainable societal and national development. Thailand is abundant in cultural diversity and regional intellectual heritage, such as *Nora Khuan*, *Phi Ta Khon*, shadow puppetry, *Likay* (traditional Thai theater), *Muay Thai*, and *Songkran*, many of which have gained international recognition (Department of Cultural Promotion, 2023).

Thailand boasts a tremendous and diverse intangible cultural heritage, comprising a wide range of practices, cultural knowledge, and skills. This intangible cultural heritage is expressed through people, tools, or objects, which have been accepted and shared by individuals, groups, or communities and inherited from one generation to the next. There are distinct characteristics that vary according to contexts, community areas, and environments (Wisudthiluck, 2017a; Nathalang, 2003). In addition, the intangible cultural heritage is a unique aspect of the country's cultural identity, with diversity, mutual acceptance, and respect embedded in the identities of the groups and societies as humanity (Wisudthiluck, 2017b). The Thai government has established policies to conserve, restore, and disseminate Thai cultural heritage, enabling all Thais to learn and understand the national history. This focuses on instilling Thai values among the next generations in a bid to foster a strong cultural society and enhance Thailand's recognition worldwide. As a consequence, all Thais are encouraged to recognize the value of Thai wisdom and obligated to protect, preserve, and cherish this intangible cultural heritage to ensure its continuation within the Thai nation (Thaichantarak, 2021).

Rapid changes and developments of the world's economy, society, and technology have increasingly led to the risk of damage to national cultural heritage in terms of physical integrity and values. As a result, many intangible cultural heritage sites have been physically deteriorated or significantly devalued. In Thailand, the conservation of intangible cultural heritage requires more diverse and effective approaches of management to encourage the participation of all relevant sectors, particularly public sectors. (Satsanguan, 2000).

Phutthamonthon District, Nakhon Pathom Province, possesses abundant and diverse social and cultural capital, including local potential and historical development across different periods which powered by people participation (Lorterapong, 2022a). Studying community history through stories can be an essential part of building community empowerment. The

studying narratives are oral history methods, which involve interviews, observation of one's way of life, and emotional engagement of local people (Thammawat, 2016). Therefore, the community-based cultural heritage plays an important part in creating a sense of community pride. It can also be further developed to enhance distinctive cultural tourism, generate income through cultural products and services, and promote sustainable practices in the community.

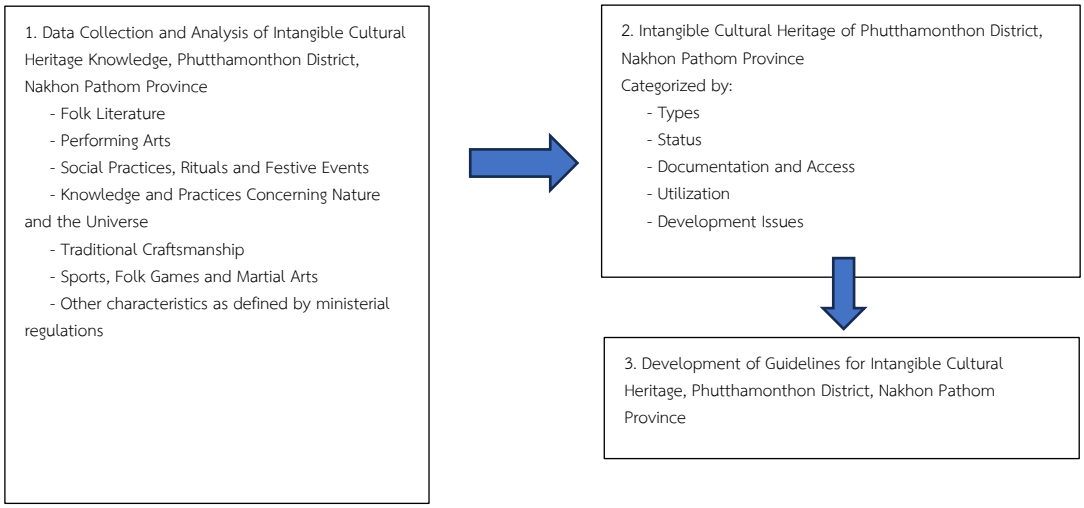
Following the researcher' s study and preliminary field survey conducted in Phutthamonthon District, Nakhon Pathom Province, it was found that the knowledge of intangible cultural heritage has been collected by individuals and communities and scattered across various areas. No agency has systematically collected and compiled the knowledge of intangible cultural heritage. Given the significance of these issues and problems, this researcher aims to study the intangible cultural heritage of Phutthamonthon District, Nakhon Pathom Province, through the process of exploring the community's identity and utilizing the community network approach to guide the research process. In addition, the research outcomes are expected to generate tangible benefits for the community, namely a database for cultural tourism and a resource for the development of local curricula among schools in Phutthamonthon District, Nakhon Pathom Province.

Purpose of study

1. To explore the intangible cultural heritage of Phutthamonthon District, Nakhon Pathom Province
2. To develop guidelines for the conservation and promotion of intangible cultural heritage of Phutthamonthon District, Nakhon Pathom Province

This research study aims to collect and analyze data on the intangible cultural heritage of Phutthamonthon District, Nakhon Pathom Province. Data analysis includes the classification and status of intangible cultural heritage, the methods of documentation and accessibility, the applications, utilizations, and challenges in development of guidelines, as well as the conservation strategies. The study conceptual framework is illustrated in Figure 1.

Figure 1 *A Conceptual Framework of Intangible Cultural Heritage: The Case Study of Phutthamonthon District, Nakhon Pathom Province*



Noted: By Thunyaluk Jaitiang, 2023

Research Methodology

The qualitative methods were applied to obtain accurate and comprehensive data in accordance with the study objectives.

Objective 1: Exploring the intangible cultural heritage

Primary data were collected through in-depth interviews with people knowledgeable about the intangible cultural heritage in Phutthamonthon District, Nakhon Pathom Province, Additionally, the secondary data from books, academic documents, and textbooks were reviewed as follows:

1.1 Time scope: June 1 – September 30, 2023

1.2 Participants: Key informants consisted of government officials, farmers, community volunteers, and local people. The initial interviewed was conducted with Ms. Wanna Kamkom, a local wisdom from Maha Sawat Subdistrict, Phutthamonthon District, Nakhon Pathom Province, who met the criteria for knowledge of intangible cultural heritage. The subsequent interviews were performed with other 29 informants.

1.3 Research tools

Data were collected using a semi-structured interview form, which divided into three parts.

Part 1: General information of the interviewees, including gender, age, address, status, type of informant, educational background, and work experience

Part 2: Scope and content of the intangible cultural heritage, Phutthamonthon District, Nakhon Pathom Province, which covered the names of intangible cultural heritage items, the local names of intangible cultural heritage (if any), the characteristics and nature of

intangible cultural heritage, the details of each intangible cultural heritage item, the location of intangible cultural heritage (e.g. name of the village/community), address and name of key heritage bearers, the status of intangible cultural heritage, the methods of conservation and accessibility of intangible cultural heritage, and the approaches for application and utilization of intangible cultural heritage.

Part 3: Suggestions on the intangible cultural heritage of Phutthamonthon District, Nakhon Pathom Province, including opinions and concerns for conservation, development, and sustainable utilization of intangible cultural heritage.

1.4 Steps for development and validation of research tools

1.4.1 Review of relevant documents, textbooks, and research studies related to intangible cultural heritage

1.4.2 Submission of the developed semi-structured interview form to three experts for evaluation of content validity in terms of consistency with research objectives by using the Index of Item-Objective Congruence (IOC), accuracy, appropriateness, and language clarity. Revisions were made accordingly to the experts' recommendations. The IOC ratings ranged from 0.67 to 1.00, indicating that all interview items were properly aligned with research objectives. The validated tools were applied for field data collection.

1.5 Data collection

This research study obtained approval from the Human Research Ethics Committee, Bunditpatanasilpa Institute of Fine Arts, (Certificate No BIEC-003-2566). Data collection was conducted as follows:

1.5.1 Secondary data were collected through a review of relevant documents, textbooks, and research studies related to intangible cultural heritage.

1.5.2 A formal letter of introduction was prepared to request permission for data collection. The letter was issued by the Faculty of Fine Arts, Bunditpatanasilpa Institute of Fine Arts, and submitted to the District Chief of Phutthamonthon District, Nakhon Pathom Province, to explain the research objectives and seek permission for interview.

1.5.3 Field data were collected through interviews with research participants in Phutthamonthon District, Nakhon Pathom Province, using a snowball sampling technique. The process started with the selection of an initial key informant, who then recommended subsequent participants. Each participant introduced more informants until data saturation which was indicated by the absence of new or differing responses to interview questions.

1.6 Data analysis

Data analysis was conducted as follows:

1.6.1 Qualitative data analysis was applied. The findings were presented in a descriptive narrative format. Data obtained from the interviews were transcribed verbatim. All data were carefully reviewed.

1.6.2 Data from interviews, documents, textbooks, and related theoretical concepts were analyzed to examine the history background and knowledge associated with each type of intangible cultural heritage.

1.6.3 Meanings were identified and grouped by categorizing issues with similar characteristics or meanings, then interpreted and classified according to the characteristics and types of intangible cultural heritage.

1.6.4 Data were verified for accuracy using the triangulation techniques. Checking was conducted by returning interview transcriptions to the informants for confirmation of accuracy and completeness, taking into accounts differences in location and time among participants.

1.6.5 Data were then systematically summarized, organized, analyzed, and validated to ensure accuracy and reliability of research findings.

Objective 2: Developing guidelines for the dissemination of intangible cultural heritage

2.1 Participants

key informants comprised government officials, farmers, community volunteers, and local people who were part of the same group in the field data collection on intangible cultural heritage, totaling 29 participants.

2.2 Research Tools

Data were collected using a semi-structured interview form which divided into two parts as follows:

Part 1: General information of the interviewees, which consisted of fill-in-the-blank questions, including gender, age, address, status, type of informant, educational background, and occupation

Part 2: Guidelines for the development and dissemination of intangible cultural heritage in Phutthamonthon District, Nakhon Pathom Province, namely activities, supporting agencies, budget, equipment, locations, technology, and other relevant factors, such as curriculum development, learning resources, and personnel

3. Development and validation of research tools

3.1 Relevant documents, textbooks, and research studies related to intangible cultural heritage were reviewed.

3.2 The interview form was developed and submitted to three experts for evaluation of content validity in terms of consistency with research objectives using the Index of Item Objective Congruence (IOC), accuracy, and appropriateness. Revisions were made in accordance with the experts' suggestion. The IOC ratings ranged from 0.67 to 1.00, indicating

that all items were properly aligned with research objectives. The revised tools were then used for field data collection.

4. Data collection

4.1 Secondary data were collected from relevant documents, textbooks, and research studies related to intangible cultural heritage.

4.2 A formal letter of introduction was prepared to request permission for data collection. The letter was issued by the Faculty of Fine Arts, Bunditpatanasilpa Institute of Fine Arts, and submitted to the District Chief of Phutthamonthon District, Nakhon Pathom Province, to explain the study objectives and request permission to conduct interviews.

4.3 Field data were collected through semi- structured interviews with research participants.

4.4 The snowball sampling method was applied and started with an initial key informant who subsequently introduced more participants. Data collection continued until saturation indicated by the repetition of responses and absence of new data.

5. Data analysis

5.1 Qualitative data analysis was employed, with findings presented in a descriptive narrative format. Interview data were transcribed verbatim and thoroughly reviewed.

5 . 2 Opinions obtained from interviews were analyzed together with relevant documents, textbooks, and theoretical concepts, focusing on the development of guidelines for each type of intangible cultural heritage.

5.3 Data were categorized by issues with similar characteristics or meanings. These categories were then interpreted and classified, according to the nature and characteristics of intangible cultural heritage.

5.4 Data were verified using triangulation techniques, including cross-checking data from multiple sources.

5.5 Data were systematically summarized, organized, analyzed, and validated to ensure accuracy, consistency, and reliability of research findings.

Results

The results of this research study were presented in accordance with the research objectives.

Objective1: Exploring the intangible cultural heritage in Phutthamonthon District, Nakhon Pathom Province

Based on the data collection, a total of 33 items of intangible cultural heritage were identified. These can be categorized into 4 main types as follows:

1. Types of intangible cultural heritage

1.1 Knowledge and practices on nature and the universe

This type refers to knowledge, methods, skills, practices, and expressions arising from interactions between people and nature, which can be further divided into three sub-types.

1.1.1 Food and Nutrition

There were 15 items, including riceberry rice and young coconut ice cream, rice crackers, salted eggs, *Mu Hong* (braised pork with Chinese-style preserved bamboo shoots), crispy rice, processed products from Gac fruit, *Kaeng Bon* (spicy curry with fish and elephant ear stalks), *Khao tom Mat* (steamed sticky rice with coconut milk and banana wrapped in banana leaves), *Sai Krok Mu Som Khun Yai Noi* (fermented pork sausage), *Pla Duk Fu* chili paste (deep-fried catfish with chili, Thai coconut rice pancake, *Phat Thai* with papaya strips, Thai-style fried banana, aromatic pounded unripe rice, *Mok Pla Chon* (steamed fish with curry paste).

1.1.2 Traditional medicine

It concerns various practices related to treatment, prevention, and health promotion, based on knowledge passed down from ancestors and teachers. Three items, including Thai massage, local herbal medicine, and local practitioners, were identified.

1.1.3 Natural resource and environmental management

This refers to knowledge related to the conservation and utilization of natural resources. Three items, including low-glycemic-index rice, *Uncle Jam's Lotus Field*, and rice cultivation, were identified.

1.2 Folk literature and language

This type is related to narratives that reflect villagers' ways of life which passed through oral traditions, particularly folk songs in the traditional ordination ceremonies. One item was identified: *Tham Khwan Nak*.

1.3 Social practices, rituals, traditions, and festivals

These refer to shared behaviors and activities passed down through generations, reflecting the community identify and contributing to social cohesion. Five items were identified: traditional water almsgiving, funeral rites, wedding ceremonies, rain retreat rituals, and ordination ceremony rites.

1.4 Traditional handicrafts

These are creative works derived from local wisdom and craftmanship, using specific materials, tools, and techniques which reflect cultural identity of three subtypes as follows:

1.4.1 Weaving

This refers to production methods such as weaving, knotting, and tying. Three items, including basketry hats, woven arches, and fishnet weaving, were identified.

1.4.2 Woodwork

It includes items created primarily from wood by using techniques such as cutting, sawing, carving, drilling, and polishing. Two items were identified: shipwright and carpentry.

1.4.3 Ornaments

This refers to handicrafts made from materials such as banana leaves, water hyacinth, and other local materials to carve, engrave, string, welding, and attach. Two items were identified: *Phan Lang Nam Sang* and *Bai Si Phak Cham*.

2. Status of intangible cultural heritage

It can be classified into two types as follows:

2.1 Widely practiced intangible cultural heritage

This wisdom heritage is commonly practiced across regions, with varying specific processes. Twenty-one items were identified: riceberry rice and young coconut ice cream, rice crackers, salted eggs, low glycemic index rice, crispy rice, processed products from Gac fruit, traditional water almsgiving, funeral rites, *Kaeng Bon*, *Khao tom Mat*, wedding ceremonies, rain retreat rituals, rice cultivation, *Sai Krok Mu Som Khun Yai Noi*, *Pla Duk Fu* chili paste, Thai coconut rice pancake, *Phat Thai* with papaya strips, ordination ceremony rites, Thai-style fried banana, *Mok Pla Chon*, and *Bai Si Phak Cham*.

2.2 Intangible cultural heritage at risk of disappearance

This required urgent promotion and conservation with support from governmental, private, and local organizations. Otherwise, it can be lost over time. Twelve items were identified: basketry hats and woven arches, *Uncle Jam's Lotus Field*, *Mu Hong*, local herbs, *Tham Khwan Nak*, traditional water almsgiving, fishnet weaving, carpentry, Thai massage, local practitioners, shipwright, and *Phan Lang Nam Sang*.

3. Documentation and accessibility to intangible cultural heritage data

3.1 Managed items

A total of 21 items have been managed as follows:

3.1.1 Document-based formats: Seven items can be conserved through documents, brochures, and photographs, namely rice crackers, salted eggs, basketry hats and woven arches, *Uncle Jam's Lotus Field*, ceremonial rites of gratitude, processed products from Gac fruit, and traditional water almsgiving.

3.1.2 Video format: Ten items can be conserved through video demonstrations on YouTube, such as riceberry rice and young coconut ice cream, rice crackers, salted eggs, low glycemic index rice, processed products from Gac fruit, Thai coconut rice pancakes, *Phat Thai* with papaya strips, Thai-style fried banana, rice cultivation, ceremonial rites of gratitude, ordination ceremony rites, and local practitioners.

3.1.3 QR Codes format: Three items, including riceberry rice and young coconut ice cream, rice cracker, and salted eggs, can be accessed via QR Codes.

3.1.4-3.15 Video recording and learning center: *Uncle Jam's Lotus Field* has been documented through video recordings of the farming process every two years and it is planned to be developed as a lotus farming learning center.

3.2 Unmanaged items

A total of 14 items have not yet been managed, including *Mu Hong*, crispy rice, *Kaeng Bon*, *Khao tom Mat*, *Sai Krok Mu Som Khun Yai Noi*, *Pla Duk Fu* chili paste, and local herbs, funeral rites, wedding ceremonies, rain retreat rituals, rice cultivation, Thai massage, fishnet weaving, and carpentry.

4. Utilization of intangible cultural heritage

There are seven forms of intangible cultural heritage utilization.

4.1 Cultural tourism: Eight items, including riceberry rice and young coconut ice cream, rice crackers. Salted eggs, *Uncle Jam's Lotus Field*, ceremonial rites of gratitude, processed products from Gac fruit, traditional water almsgiving, and shipwright

4.2 Souvenirs: Nine items, including rice crackers, salted eggs, low-glycemic-index rice, basketry hats and woven arches, lotus products from *Uncle Jam's Lotus Field*, crispy rice, processed products from Gac fruit, traditional water almsgiving, and shipwright

4.3 Income generation for local people: Twenty-two items as potential income sources for local communities, including rice crackers, salted eggs, low glycemic index rice, *Mu Hong*, crispy rice, *Kaeng Bon*, *Khao tom Mat*, *Sai Krok Mu Som Khun Yai Noi*, *Pla Duk Fu* chili paste, Thai coconut rice pancake, *Phat Thai* with papaya strips, Thai-style fried banana, aromatic pounded unripe rice, *Mok Pla Chon*, basketry hats and woven arches, *Uncle Jam's Lotus Field*, fishnet weaving, carpentry, rice cultivation, *Bai Si Phak Cham*, and *Phan Lang Nam Sang*

4.4 Traditional events and festivals: Nine items as applicable to community traditions and festivals, including basketry hats and woven arches, *Bai Si Phak Cham*, *Phan Lang Nam Sang*, funeral rites, wedding ceremonies, rain retreat rituals, rice cultivation, and ordination ceremony rites

4.5 Basic health care: Three items, including local herbs, Thai massage, and local practitioners

4.6 School curriculum integration: One item, including ceremonial rites of gratitude

4.7 Water transportation promotion: One item, including shipwright

5. Issues and Problems in intangible cultural heritage conservation

These can be summarized into six aspects as follows:

5.1 Raw materials, equipment, and technology: Eight items, including, riceberry rice and young coconut ice cream, low glycemic index rice, crispy rice, processed products from Gac fruit, carpentry, Thai massage, *Mok Pla Chon*, and shipwright

5.2 Networks: Two items, including rice crackers and salted eggs

5.3 Popularity: Six items, including basketry hats and woven arches, traditional water almsgiving, carpentry, shipwright, *Bai Si Phak Cham*, and *Phan Lang Nam Sang*

5.4 Methods and process: Five items, including basketry hats and woven arches, crispy rice, Thai massage, carpentry, and shipwright

5.5 Labor and wages: Two items, including *Uncle Jam's Lotus Field* and shipwright

5.6 Succession and knowledge transmission: Twenty-four items, including *Mu Hong*, processed products from Gac fruit, *Kaeng Bon*, *Khao tom Mat*, *Sai Krok Mu Som Khun Yai Noi*, *Pla Duk Fu* chili paste, Thai coconut rice pancake, *Phat Thai* with papaya strips, Thai-style fried banana, aromatic pounded unripe rice, *Mok Pla Chon*, local herbs, ceremonial rites of gratitude, funeral rites, wedding ceremonies, rain retreat rituals, rice cultivation, ordination ceremony rites, fishnet weaving, shipwright, *Bai Si Phak Cham*, *Phan Lang Nam Sang*, Thai massage, and local practitioners

Objective 2: Developing guidelines for intangible cultural heritage

The guidelines are as follows:

1. Intangible cultural heritage curriculum should be integrated into educational institutions so that students can recognize its importance and value the need for conservation, continuation, and development.

2. Intangible cultural heritage knowledge should be systematically collected, communicated, and exchanged through information technology, such as database systems, websites, demonstration videos, and case examples.

3. Living sources of knowledge on intangible cultural heritage information should be created as community-based learning resources to supports lifelong learning. These resources should enable people to learn, explore, and exchange knowledge through various forms of presentation, such as pamphlets, video clips, local sages, and storytelling.

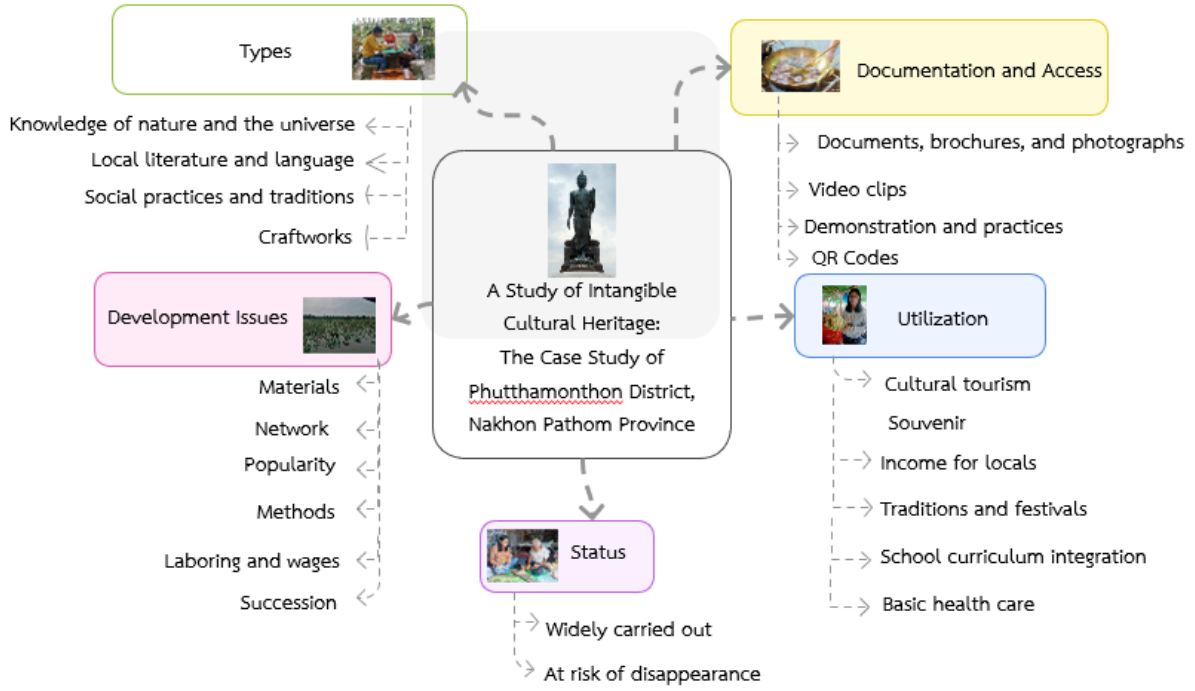
4. Government agencies, private sectors, and educational institutions should provide concreate supports to all sectors as follows:

4.1 Government agencies and the private sectors should support educational institutions or relevant organizations in conducting studies on intangible cultural heritage in a bid to record it as evidence and promote sustainable conservation.

4.2 Educational institutions should support and promote the integration of intangible cultural heritage into teaching and learning by encouraging teachers to design learning activities such as 1) assigning students to engage with local communities, 2) inviting local scholars to teach at educational institutions, and 3) organizing field visits to key areas or,

for certain topics, inviting local scholars to share their knowledge and experiences directly with students as illustrated in Figure 2.

Figure 2 *Intangible cultural heritage, Phutthamonthon District, Nakhon Pathom Province*



Noted: By Thunyaluk Jaitiang, 2023

Discussion and Conclusions

The research findings can be discussed according to study objectives as follows:

1. Exploring the intangible cultural heritage

Data collection could identify 33 items of intangible cultural heritage in Phutthamonthon District, Nakhon Pathom Province, with a wide variety of arts and cultures, such as young coconut riceberry rice ice cream, *Khao*43 (RD43), and *Uncle Jam's Lotus Field*. These represent cultural capital and distinctive characteristics of Phutthamonthon District that are worthy of further study and conservation for future generations. People can apply the knowledge of cultural capital to develop a creative economy that generates income in the local community. The findings are consistent with the study of (Pleansamai et al., 2016), which explored the enhancement of knowledge on cultural diversity in Phutthamonthon District among children and youth. Their study showed that Phutthamonthon District is an area with cultural diversity, both the original cultural traditions and new cultures forms influenced by technological advancement and urbanization from the expansion of the central city.

2. Developing guidelines for the intangible cultural heritage

The guidelines can be summarized as follows:

2.1 Integrating cultural heritage in educational institutions will help preserve and sustain Thai arts and culture through research and academic services, in line with the vision of Bunditpatanasilpa Institute of Fine Arts (2024), which emphasizes the creation of research, creative works, and innovations that contribute valuable knowledge on arts and culture to the society and the provision of academic services related to arts and culture for educational institutions, communities, and the local areas.

2.2 Collecting and managing knowledge of intangible cultural heritage through information technology can facilitate more convenient and rapid access for those interested in studying such heritage. This approach is consistent with the Department of Cultural Promotion (2018), which highlights that the establishment of digital database of *Khon* in Thailand can enhance the promotion and preservation of cultural heritage through efficient retrieval and research.

2.3 Developing living learning resources related to intangible cultural heritage can support lifelong learning by providing spaces where everyone can learn, explore, and exchange knowledge. These learning resources can be presented in various formats, such as video clips, local experts, and storytelling, in a bid to increase more engagement and interest. This is consistent with Koanantakool (2012) stating that museums should function as "social spaces" for community learning, even though they cannot entirely replace learning or education processes within each community’s social and cultural context.

2.4 Support from government agencies, private sectors, and educational institutions is essential and can be implemented as follows:

2.4.1 Government agencies and private sectors should provide sufficient budgets for intangible cultural heritage conservation. For instance, funding can be allocated to educational institutions or relevant organizations to conduct studies on intangible cultural heritage in Phutthamonthon District, Nakhon Pathom Province. Such heritage can be further developed to generate income for local communities. This approach is consistent with the National Research Council of Thailand (2023), stating that research and innovation development sub-plan can emphasize the development of foundational social and human knowledge through research, innovation, and application in the social sciences and humanities. Also, it aligns with Chanhom et al. (2012), which studied the development of woven fabric products based on the art and wisdom of the *Thai Song Dam* people in Nakhon Pathom Province. Their study showed that local wisdom related to woven fabric art of the *Thai Song Dam* community in Nakhon Pathom Province has been inherited from ancestors. In the meantime, government agencies have subsequently played a role in shaping product designs and patterns.

2.4.2 Educational institutions should support and promote the integration of intangible cultural heritage into teaching and learning by encouraging teachers to design suitable learning activities for the 21st century teaching management. This is consistent with Vanichwatanavorachai and Homfung (2018), which studied creative integration and identified. three approaches to integrate local wisdom into education: 1) bringing students to local wisdom sources, 2) integrating local wisdom into schools, and 3) combining both approaches. Local wisdom can serve as an effective medium for teaching and learning, while developing essential skills for living in the 21st century.

Suggestions

This study can further contribute the protection, inheritance, and development of intangible cultural heritage, with the following suggestions.

1. Suggestions from research

1.1 The institute should systematically collect and manage information on intangible cultural heritage, such as developing a website and a digital database. These resources can be used by students for writing reports and theses, as well as creating performances, and studying, the history of local intangible cultural heritage.

1.2 Teachers should assign tasks which encourage students to independently practice researching, as well as writing reports and theses by using various sources of information, such as experts, national artists, and local scholars.

1.3 The institute should encourage students to engage in community based learning by visiting local communities to study and research intangible cultural heritage. This will help students gain a deeper understanding of community arts and culture, while fostering creativity and developing knowledge that can be applied to income generation for both students and the local community.

1.4 Since intangible cultural heritage information is related to intellectual property rights, the institute should provide training for lecturers, students, and related persons to prevent copyright infringement and plagiarism of others' works.

2. Suggestions for future research

2.1 Future studies should focus on the development of cultural historical routes. This is because many intangible cultural heritage sites and practices are located in nearby communities, allowing for study visits along nearby routes.

2.2 In-depth research on intangible cultural heritage should be conducted to obtain more detailed information on cultural and social capital.

2.3 Further research should be conducted on the development of intangible cultural heritage through data collection across all sectors, such as government agencies, private

sectors, and local communities, to establish guidelines for the sustainable development of local wisdom and intangible cultural heritage.

Acknowledgements

The project received research funding from the Thailand Science Research and Innovation (TSRI). Special thanks also conveys to Bunditpatanasilpa Institute of Fine Arts for allocating research funding for the fiscal year of 2023.

References

Bunditpatanasilpa Institute of Fine Arts. (2024). *Bunditpatanasilpa Institute of Fine Arts Development Plan (2022-2026) Annual Budget 2024*. https://www.bpi.ac.th/upload/media/2022/03/92586226d881847c8.pdf

Chanhom, T., Phommoon, P., & Tekhanmag, K. (2012). The Development of Textiles Products by Art and Wisdom of Thai Song Dam in Nakornpathom province. *Journal of the Association of Researchers, 17*(2), 17-28. http://www.ar.or.th/ImageData/Magazine/8/DL_145.pdf

Department of Cultural Promotion. (2018). *Khon: Thailand's First Representative List of the Intangible Cultural Heritage of Humanity*. Department of Cultural Promotion.

Koanantakool. (2012). *Lecture 6: Promotion, support and succession Cultural heritage with educational activities*. https://shorturl.asia/xsq8w

Lorterapong, P. (2022). *Higher education arts and culture work*. https://www.mhesi.go.th/index.php/en/news-and-announce-all/news-all/executive-ps-news/6911-20.html

Nathalang, E. (2003). *Local wisdom and knowledge management*. Amarin Corporations Public Company Limited.

National Research Council of Thailand. (2023). *Annual Operational Plan for the Fiscal Year 2024*. https://www.nrct.go.th/file/11/NRCT-Action-Plan-2567.pdf

Pleansamai, T., Prapakdee, C., & Yokyong, S. (2016). Strengthening knowledge of Cultural Diversity in Phutthamonthon District for Children and Youths. *Research and Development Journal Suan Sunandha Rajabhat University, 8*(3), 50-64. https://so05.tci-thaijo.org/index.php/irdssru/article/view/214556/149382

Promotion and Conservation of Intangible Cultural Heritage Act, B.E. 2559 (2016). (2016). (March 1, 2016). Government Gazette, Vol. 133, Part 19a, pp. 1-9.

Satsanguan, N. (2000). *Principles of Cultural Anthropology* (4th ed.). Racha Printing Company.

Thaichantarak, A. (2021). Inheriting Art and Cultural Wisdom Heritage of Ethnic Groups in Buriram province. *Journal of Education Buriram Rajabhat University, 1*(1), 25-37. https://so01.tci-thaijo.org/index.php/BRUJE/article/view/263561/171916

Thammawat, J. (2016). Research guidelines for creating cultural capital for the Nakhon Sawan Community. In Suchat Saengthong (Eds.), *Research concepts on the history and culture of the Chao Phraya River Basin community* (pp. 20-21). Rimping Karnpim.

UNESCO. (2003). *Text of the Convention for the Safeguarding of the Intangible Cultural Heritage*. https://ich.unesco.org/en/convention

Vanichwatanavorachai, S., & Homfung, C. (2018). The Creative Integration of Local Wisdom into Teaching and Learning in the 21st Century. *Veridian E-Journal Silpakorn University, 11*(3), 2551-2563. https://he02.tci-thaijo.org/index.php/Veridian-E-Journal/article/view/161261/116257

Wisudthiluck, S. (2017). *Heritage of the nations: lessons learned from the neighboring countries*. Princess Maha Chakri Sirindhorn Anthropology Centre.

บทความงานสร้างสรรค์ (Creative Work Articles)

นาฏยประดิษฐ์ ชุด นาฏะปันจักลีลา
The Creative Dance: "Penchak Leela Dance”

มรกต ไพรศรี / Morakot Praisri
อาจารย์, คณะศิลปศึกษา สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์
Lecturer, Faculty of Art Education, Bunditpattanasilpa Institute
Email: Praisri_Morakot@yahoo.com

Received: April 11, 2025 **Revised:** May 17, 2025 **Accepted:** August 13, 2025 **Published:** December 29, 2025

บทคัดย่อ

นาฏยประดิษฐ์ ชุด นาฏะปันจักลีลา มีวัตถุประสงค์เพื่อสร้างสรรค์และเผยแพร่ โดยนำเสนอการแสดงที่ถ่ายทอดศิลปะป้องกันตัวปันจักสีลัต ด้วยวิธีการวิจัยเชิงสร้างสรรค์ตามกระบวนการวิจัยเชิงคุณภาพ โดยเก็บรวบรวมข้อมูลจากเอกสาร งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง และการสัมภาษณ์ ผลการศึกษาพบว่า นาฏยประดิษฐ์ ชุด นาฏะปันจักลีลา สร้างขึ้นจากแรงบันดาลใจเรื่องการใช้ความรุนแรงกับผู้หญิง และความสำคัญของการป้องกันตัวของผู้หญิง จึงเกิดแนวคิดการสร้างสรรค์การแสดงที่นำเอาศิลปะป้องกันตัว มาผสมผสานกับความสวยงามอ่อนช้อย แต่แฝงไปด้วยความแข็งแกร่งของผู้หญิง โดยการนำกระบวนท่าต่อสู้ปันจักสีลัต โดยเลือกกระบวนท่ารุก ท่ารับ และท่าปัดป้อง มาผสมผสานกับศิลปะการเต้นรองเง็งนาฏศิลป์พื้นบ้านภาคใต้ จนเกิดเป็นนาฏยประดิษฐ์ ชุด นาฏะปันจักลีลา ที่มีความแข็งแกร่งของกระบวนท่าต่อสู้ และความนุ่มนวล อ่อนช้อย การแสดงแบ่งออกเป็น 3 ช่วง ช่วงที่ 1 อัตลักษณ์ของสตรีมุสลิม ทำนองดนตรีเป็นจังหวะช้า ท่าทางแสดงออกถึงวัฒนธรรมที่เป็นอัตลักษณ์ของหญิงสาวมลายู เช่น การทักทาย การทำดุอาอ์ และลักษณะการแต่งกาย ช่วงที่ 2 การฝึกศิลปะป้องกันตัว การแสดงสถานการณ์ถูกคุกคาม การฝึกหัดการต่อสู้ปันจักสีลัต ช่วงที่ 3 การประลองฝีมือจากการฝึกป้องกันตัวปันจักสีลัต ซึ่งในแต่ละช่วงจะมีการใช้ร่างกายในการเคลื่อนไหวด้วยกระบวนท่ารำรองเง็งสอดแทรกในการแสดงแต่ละช่วงอย่างกลมกลืน การแสดงชุดนี้ จะช่วยให้ผู้หญิงเกิดความตระหนักในการสนใจการฝึกหัดศิลปะการป้องกันตัว จะทำให้ได้เรียนรู้กระบวนท่าในการป้องกันตัวและสามารถนำไปประยุกต์ใช้ได้

คำสำคัญ: นาฏยประดิษฐ์, ปันจักสีลัต, นาฏะปันจักลีลา

Abstract

This creative research, entitled **"Nata Pencak Leela,"** aims to create and disseminate a choreographed performance that integrates the martial art of *Pencak Silat*. The study employed a qualitative and creative research methodology, gathering data through literature reviews of relevant research and semi-structured interviews.

The findings revealed that the inspiration for this performance stems from the critical issue of violence against women and the necessity of female self-defense. The creative concept harmonizes the formidable strength of martial arts with aesthetic grace, symbolizing female resilience. The choreography incorporates ten fundamental *Pencak Silat* movements — comprising offensive, defensive, and parrying techniques—seamlessly blended with the rhythmic movements of *Rong Ngeng*, a traditional folk dance of Southern Thailand.

The performance is structured into three distinct acts:

Act I: Identity of Muslim Women: Characterized by slow musical tempos and Malay vocalizations, this section portrays the cultural identity of Malay women through gestures such as greetings, *Du'a* (supplications), and traditional attire.

Act II: Martial Arts Training: This act depicts a threatening situation, transitioning into the practice of *Pencak Silat* techniques accompanied by rhythmic Sumatran melodies.

Act III: The Demonstration of Self-Defense: This segment showcases a combat display using *Pencak Silat* techniques, with musical variations designed to evoke emotional intensity. Throughout all three acts, *Rong Ngeng* dance movements are harmoniously integrated into the physical expression.

This performance serves to raise awareness regarding female self-defense. By learning these choreographed movements, women can acquire practical self-protection skills applicable to real-life situations.

Keywords: creative dance, Penchak Silat, Penchak Silat Dance

บทนำ

สถานการณ์ความรุนแรงที่เกิดขึ้นกับผู้หญิงในปัจจุบัน มีแนวโน้มที่รุนแรงมากขึ้น ผู้หญิงจึงถูกจัดอยู่ในกลุ่มเปราะบาง ต้องเผชิญความเหลื่อมล้ำจากอคติทางจารีต ประเพณี และวัฒนธรรม ทำให้บางคนสูญเสียโอกาสและได้รับผลกระทบในชีวิตอย่างหนัก สาเหตุนี้จึงเป็นจุดสำคัญที่ทำให้ผู้สร้างสรรค์ตระหนักถึงความเท่าเทียมและการป้องกันสิทธิสตรี จึงเป็นแรงบันดาลใจให้เกิดแนวคิดในการสร้างสรรค์การแสดงที่สามารถนำศิลปะป้องกันตัว มาผสมผสานกับความสวยงามอ่อนช้อย แต่แฝงไปด้วยความแข็งแกร่งของผู้หญิง โดยผู้สร้างสรรค์เลือกศิลปะการต่อสู้ป้องกันตัวที่เรียกว่า ปันจักสีลัต เพื่อมาสร้างสรรค์นาฏยประดิษฐ์ขึ้นมาใหม่

ปันจักสีลัต เป็นศิลปะกาป้องกันตัวที่คนเชื้อสายมลายู ตอสู้ด้วยมือเปล่า เท้าเปล่า เน้นให้เห็นลีลาการเคลื่อนไหวที่สวยงาม คำว่า ปันจักสีลัต (Pencak Silat) มาจากภาษาอินโดนีเซีย โดยคำว่า ปันจัก (Pencak) หมายถึง การป้องกันตนเอง และคำว่า สีลัต (Silat) หมายถึงศิลปะ รวมความแล้วหมายถึงศิลปะการป้องกันตนเอง กีฬาประเภทนี้เดิมเป็นศิลปะการต่อสู้ของคนเชื้อสายมาลายูในภาคพื้นเอเชียอาคเนย ได้แก่ มาเลเซีย อินโดนีเซีย ฟิลิปปินส์ สิงคโปร์ บรูไน และพื้นที่ในจังหวัดชายแดนภาคใต้ของประเทศไทย คือ ปัตตานี ยะลา สตูล นราธิวาส และสงขลา เรียกว่า “สิละ” “ดีกา” หรือ “บือดีกา” มีบางท่านกล่าวว่า “สิละ” มีรากคำว่า “ศิละ” ภาษาสันสกฤต (ไทยพีบีเอส (Thai PBS), 2565) ปนจักสีลัต นับวาเป็นศิลปะการปองกันตัวที่มีเอกลักษณ จนพัฒนามาเป็นกีฬาที่แข็งขันกันในระดับนานาชาติ ซึ่งมีศิลปะของแม่ท่าต่อสู้ที่ยังคงเดิมและใช้ในการแข่งขันประเภทต่อสู้ และมีการพัฒนาท่าทางให้มีความสวยงามสำหรับการแข่งขันประเภทลีลากระบวนทาแสดงออกถึงความแข็งแกร่ง เชน ท่าเตะ ท่าถีบ ท่าป้องกัน เป็นต้น โดยเฉพาะ ท่าปาซัง ซึ่งเป็นลักษณะเดนของกีฬาชนิดนี้ ใชสำหรับการร่ายรำก่อนการแข็งขันต่อสู้ จะมีทั้งหมด 8 ท่าย่อย เปรียบเสมือนการไหว้ครู มีรูปแบบการแข่งขันทั้งแบบปันจักสีลัตลีลา คือ แสดงเฉพาะท่าทางการต่อสู้ที่ร้อยเรียงกันมาอย่างสวยงามและการแข่งขันต่อสู้จริง การแข่งขันมีทั้งประเภทเดี่ยวและประเภททีม สามารถเข้าร่วมแข่งขันได้ทั้งผู้ชายและผู้หญิง ปัจจุบันการสร้างสรรค์ผลงานด้านนาฏศิลป์สามารถทำได้หลากหลายแนวทางที่เป็นการแสดงความคิดสะท้อนความเป็นเอกลักษณของสิ่งใดสิ่งหนึ่งขึ้นมาในรูปแบบของการแสดง เชน สภาพภูมิศาสตร ศาสนา ความเชื่อ ประเพณี การประกอบอาชีพ และกีฬา ฯลฯ ซึ่งกีฬาที่นิยมนำมาสร้างสรรค์การแสดง คือ ชกมวย โดยมีการนำศิลปะแม่ไม้มวยไทยมาผสมผสานเกิดการแสดงที่หลากหลายและเป็นที่นิยมกันในวงกว้าง

รองเง็ง เป็นศิลปะการเต้นรำพื้นบ้านของชาวมุสลิม เป็นการแสดงที่นิยมเล่นกันมาเป็นเวลาช้านาน ในประเทศไทยมีชาวมุสลิมอาศัยอยู่มากทางภาคใต้ โดยเฉพาะสามจังหวัดชายแดนภาคใต้ คือ ปัตตานี ยะลา และนราธิวาส การเต้นรองเง็งมีความสวยงาม อ่อนหวาน เน้นการเคลื่อนไหวมือ เท้า ลำตัว ให้สัมพันธ์กับจังหวะดนตรีที่ไพเราะ ลีลาการเคลื่อนไหวมีความสง่างาม ลักษณะการเต้นเป็นการเต้นรำคู่ชายหญิง มีการแสดงท่าทางการเกี้ยวพาราสีกันระหว่างคู่เต้น แต่เป็นลักษณะการเต้นที่สุภาพไม่มีการถูกเนื้อต้องตัวกัน เนื่องจากต้องอยู่ในขนบธรรมเนียมของชาวมุสลิม คือ ผู้ชายและหญิงสาวที่ไม่ได้เป็นสามีภรรยากัน ห้ามมีการถูกเนื้อต้องตัวกัน มิฉะนั้นถือเป็นการผิดวินัยของศาสนาอิสลาม ลักษณะดังกล่าวจึงเป็นกฎกติกาของการเต้นรองเง็งที่มีการยึดถือต่อ ๆ กันมา จึงทำให้ศิลปะการเต้นรองเง็งมีเอกลักษณ์ และกลายเป็นการเต้นรำพื้นบ้านของชาวไทยมุสลิมที่อาศัยอยู่บริเวณภาคใต้ตอนล่างของประเทศไทย กล่าวกันว่าการเต้นรองเง็งในสมัยโบราณเป็นการเต้นรำในราชสำนักหรือบ้านขุนนาง เช่น วังยะหริ่ง สมัยก่อนการเปลี่ยนแปลงการปกครอง (พ.ศ. 2435-2445) โดยท่านเจ้าเมืองให้ข้าทาสบริวารที่เป็นผู้หญิงฝึกเต้นรองเง็ง เพื่อไว้ต้อนรับแขกบ้านแขกเมืองในงานรื่นเริงต่าง ๆ ต่อมาเมื่อรองเง็งได้แพร่หลายสู่ชาวบ้าน จึงทำให้ลักษณะการเต้นมีการขยายตัวอย่างรวดเร็ว จนมีการตั้งคณะรองเง็งขึ้นเพื่อรับจ้างเต้นตามงานต่าง ๆ รองเง็งนอกจากความงามทางด้านการเต้นแล้วยังมีเอกลักษณ์ทางด้านการแต่งกายแบบชาวพื้นเมืองไทยมุสลิมปรากฏในการแสดงด้วย

จากแนวคิดการสร้างสรรค์การแสดงศิลปะป้องกันตัวสำหรับผู้หญิง ผู้สร้างสรรค์จึงนำวัฒนธรรมที่เป็นเอกลักษณ์อันโดดเด่นของชาวมุสลิม ได้แก่ การต่อสู้ปันจักสีลัตและการแสดงพื้นบ้านรองเง็งของชาวมุสลิมมาผสมผสานให้เกิดการแสดงนาฏศิลป์เพื่อสร้างความตระหนักถึงความสำคัญของการฝึกหัดศิลปะป้องกันตัวของผู้หญิงผ่านศิลปะการแสดงนาฏศิลป์ จึงเปนแรงบันดาลใจให้ผู้วิจัยจัดทำงานสร้างสรรค์ ชุด นาฏะปันนจักลีลา ซึ่งมีความหมายถึง การแสดงลีลาการต่อสู้ปันจักสีลัตในรูปแบบนาฏศิลป์ โดยศึกษาทาทางและลีลาการเคลื่อนไหวร่างกายของปนจักสีลัตและท่ารำรองเง็ง นำไปสู่การออกแบบงานสร้างสรรค์โดยใชหลักการทาง

นาฏยประดิษฐ์ที่ผสมผสานท่าทางการต่อสู้ปันจักสีลัตกับท่ารำรองเง็งของชาวมุสลิม มีการศึกษาค้นคว้าข้อมูลเชิงลึก เพื่อกำหนดกรอบและรูปแบบการแสดง การประพันธเพลง การออกแบบทารำ และออกแบบเครื่องแต่งกายของผู้แสดง ดำเนินการศึกษาตามระเบียบวิธีการวิจัย โดยการวางแผนการทำงาน ศึกษาค้นคว้า เก็บรวบรวมขอมูลวิเคราะห ออกแบบ ตรวจสอบ ปรับปรุงแก้ไข และจัดประชุม วิพากษผลงาน เพื่อให้งานวิจัยนาฏยประดิษฐชุด นาฏะปนจักลีลา มีความสมบูรณและสามารถสืบค้นกระบวนการออกแบบได้ทุกขั้นตอนซึ่งเปนประโยชนในการเก็บรวบรวมองคความรูเพื่อการคนควา ทั้งในเชิงเอกสารและผลงานการแสดงตอไป

วัตถุประสงค์การสร้างสรรค์

1. เพื่อศึกษาอัตลักษณ์ทางวัฒนธรรมการต่อสู้และศิลปการแสดงของชาวมุสลิมสู้กระบวนการนาฏยประดิษฐ์ ชุด นาฏะปันจักลีลา

2. นำเสนอศิลปะการต่อสู้ป้องกันตัวปันจักสีลัตผ่านการแสดงทางนาฏศิลป์ เพื่อสร้างความตระหนักถึงความสำคัญในการฝึกศิลปะการต่อสู้สำหรับผู้หญิง

ขอบเขตการสร้างสรรค์

ขอบเขตข้อมูลที่ใช้ในการวิจัยครั้งนี้เป็นการศึกษากีฬาพื้นบ้านปันจักสีลัต และการแสดงพื้นบ้านภาคใต้ชุด รองเง็ง แนวทางในการสร้างสรรค์การแสดง โดยทำการศึกษาและเก็บข้อมูลที่มีความเกี่ยวข้อง จากเอกสารทางวิชาการ หนังสือ สื่อสิ่งพิมพ์ สื่อออนไลน์ งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง และผลงานการสร้างสรรค์นาฏศิลป์ไทยที่มีลักษณะเกี่ยวกับการนำกีฬามาสร้างงานการแสดง เพื่อกำหนดกรอบแนวคิดที่ใช้ในการสร้างสรรค์ อีกทั้งการทดลอง ค้นคว้า ความเป็นไปได้ในการสร้างสรรค์ผลงาน

การดำเนินการสร้างสรรค์

การสร้างสรรค์งานนาฏยประดิษฐ ชุด นาฏะปนจักลีลา ผู้สร้างสรรค์ได้วิธีดำเนินการสร้างสรรค์โดยใช้ข้อมูลจากการศึกษา มาเป็นแนวทางในการสร้างสรรค์ผลงานตามระเบียบวิธีวิจัยที่ออกแบบให้มีความเหมาะสมกับงานวิจัยซึ่งมีรายละเอียดในการดำเนินการวิจัย ดังนี้

1. แรงบันดาลใจในการสร้างสรรค์

นาฏะปันจักลีลา ผู้สร้างสรรค์แรงบันดาลใจมาจาก 2 ประเด็น ดังนี้

1.1 ข่าวการใช้ความรุนแรงในสังคม ซึ่งในแต่ละเหตุการณ์เหยื่อความรุนแรงมักจะเป็นเด็กและผู้หญิง และมีแนวโน้มที่เกิดขึ้นบ่อยและมีความรุนแรงมากยิ่งขึ้น อันเกิดจากปัจจัยหลายประการ เช่น ความเชื่อค่านิยมสังคมไทยในอดีตที่ว่า สามีเป็นช้างเท้าหน้า ภรรยาเป็นช้างเท้าหลัง เมื่อภรรยากระทำให้เกิดความขุ่นข้องใจหรือไม่ทำตามที่สั่ง ก็จะใช้กำลังทำร้ายร่างกาย หรือพฤติกรรมที่ต่ำทรามทางจิตใจของคนที่ชอบใช้ความรุนแรงข่มเหงผู้อ่อนแอกว่า จนสร้างความบอบช้ำทั้งทางร่างกายและจิตใจ ส่งผลต่อการดำเนินชีวิตได้อย่างปกติสุข ต้องอยู่ในสังคมอย่างหวาดระแวง

1.2 การแข่งขันกีฬาปันจักสีลัต ซึ่งเป็นกีฬาในรูปแบบการต่อสู้พื้นบ้านภาคใต้ของไทย และของชาวมุสลิมในประเทศใกล้เคียง ได้แก่ มาเลเซีย สิงคโปร์ บรูไน และอินโดนีเซีย มีการจัดแข่งขันในระดับนานาชาติ การแข่งขันมีทั้งแบบการต่อสู้กันจริง ๆ และการการแข่งขันโชว์เฉพาะท่าทางการร่ายรำโดยใช้ท่าการต่อสู้ปันจักสีลัต มีการแข่งขันทั้งประเภทชายและหญิง ซึ่งกระบวนท่าปันจักสีลัตสามารถนำมาใช้ต่อสู้ป้องกันตัวได้จริง

จากปัจจัยทั้ง 2 ประเด็น จึงก่อให้เกิดแรงบันดาลใจอันนำมาสู่การสร้างสรรค์การแสดงในรูปแบบศิลปะการต่อสู้ของผู้หญิง ใช้หลักการนาฏยประดิษฐ์โดยนำท่าทางการต่อสู้จากกีฬาปนจักสีลัตเป็นหลัก ผสมผสานท่ารำรองเง็งโดยใช้อัตลักษณ์เฉพาะการใช้ร่างกาย ได้แก่ มือ เท้า ลำตัว เพื่อออกแบบท่าทางการเคลื่อนไหวร่างกายในการเคลื่อนที่ การแปรแถว และการเชื่อมท่ารำ ในรูปแบบนาฏศิลป์ จนเกิดเป็นนวัตกรรมการแสดงนาฏศิลป์สร้างสรรค์ ชุด นาฏะปนจักลีลา ที่แสดงให้เห็นถึงความสามารถของผู้หญิงที่สามารถใช้ทักษะการต่อสู้จากกีฬาเพื่อปกป้องตนเองจากการใช้ความรุนแรง สร้างความตระหนักให้ผู้หญิงลุกขึ้นมาปกป้องตนเอง สร้างค่านิยมทางความคิด “ถึงจะอ่อนโยนแต่ไม่อ่อนแอ”

2. การศึกษาข้อมูล

ผู้สร้างสรรค์ได้ทำการศึกษาข้อมูลด้วยวิธีการต่าง ๆ ที่เป็นประโยชน์ต่อการวิจัยในครั้งนี้ เพื่อใช้เป็นฐานข้อมูลในการเรียบเรียงและวิเคราะห์ โดยมีเนื้อหาที่เกี่ยวข้องกับประวัติความเป็นมา วรรณกรรม แนวคิด ทฤษฎี บทความและงานวิจัยต่าง ๆ ที่เกี่ยวข้องกับการวิจัยครั้งนี้ โดยใช้วิธีการดังต่อไปนี้

2.1 การศึกษาเอกสาร

ผู้สร้างสรรค์ได้ศึกษาข้อมูลจากเอกสารจากแหล่งข้อมูลต่าง ๆ ซึ่งเป็นการศึกษาค้นคว้าจากเอกสารทางวิชาการ หนังสือ สื่อสิ่งพิมพ์ สื่อออนไลน์ และงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง ทั้งที่เป็นหลักฐานในขั้นปฐมภูมิ (Primary source) และทุติยภูมิ (Secondary source) จากแหล่งศึกษาค้นคว้าความรู้ต่าง ๆ เพื่อนำมาเป็นฐานข้อมูลในการสร้างสรรค์ผลงาน โดยข้อมูลที่ศึกษาค้นคว้า มีหลากหลายประเด็น ดังนี้

2.1.1 แนวคิดเกี่ยวกับกีฬาปันจักสีลัต ได้แก่ ผลของการฝกเตะสองแบบ ที่มีตอความเร็วของการเตะในกีฬาปนจักสีลัต (นักรบ ทองแดง, 2553) ผลการฝึกฝนปันจักสีลัตที่มีต่อสมรรถภาพทางกายที่เกี่ยวข้องกับสุขภาพ (อังคณา อุ่นกสิเวช, 2554) การวิเคราะห์การใช้ทักษะกีฬาปันจักสีลัตในการแข่งขันกีฬาซีเกมส์ (พ.ศ.2550–2556) (อับดุลเล๊าะ มะหลี, 2560) ศึกษาดนตรีประกอบการแสดงปันจักสีลัต : กรณีศึกษาวงปันจักสีลัตฮารีเมา ปัตตานี บ้านแบรอ ตำบลตะลุโบะ อำเภอเมือง จังหวัดปตตานี (วิศรุต เจี้ยงยี่, 2561) ผลของโปรแกรมการฝึกแบบผสมผสานที่มีต่อความคล่องแคล่วว่องไวของนักกีฬาปันจักสีลัต (ณัฐพล ตั่นมี, 2562) การศึกษาข้อมูลข้างต้นนำมาสู่การคัดเลือกท่าทางการต่อสู้ที่เหมาะสมกับสรีระร่างกายของผู้หญิง เครื่องดนตรีที่จะใช้ประกอบการแสดง และแนวเพลงที่จะนำมาสร้างสรรค์การแสดง

2.1.2 แนวคิดเกี่ยวกับการแสดงภาคใต้ ได้แก่ รองเง็ง นาฏศิลป์พื้นเมืองภาคใต้ (สุภา วัชรสุขุม, 2530) กระบวนการสร้างสรรค์ระบำพื้นบ้านมลายูภาคใต้ คณะอัสลีมาลา (จิระเดช นุกูลโรจน์, 2566) การศึกษาข้อมูลข้างต้นนำมาสู่การออกแบบการใช้ร่างกายส่วนต่าง ๆ ในการออกแบบท่าทางการเคลื่อนไหวร่างกายในการเคลื่อนที่ การแปรแถว และการเชื่อมท่ารำ ในการแสดง

2.2 การสัมภาษณ์

เครื่องมือในการสัมภาษณ์ เป็นแบบสัมภาษณ์ที่สร้างขึ้นจากการศึกษาเอกสาร และงานวิจัยที่เกี่ยวข้องแล้วได้นำข้อมูลจากการสัมภาษณ์มาวิเคราะห์เนื้อหาและสังเคราะห์ข้อมูลที่ร่วมกับข้อมมูลจากเอกสารที่มีความสอดคล้องกันเกี่ยวกับการสร้างสรรค์ ชุด นาฏะปนจักลีลา โดยมีบุคคลที่สัมภาษณ์ ดังนี้

2.2.1 นายนักชาย จิเมฆ	ครูศิลปะ ปราชญ์มุสลิม
2.2.2 ว่าที่ร้อยตรีภัทรกฤษณ์ พุ่มพิพัฒน์	ผู้ช่วยอธิการบดี สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ อดีตนักกีฬาปันจักสีลัตทีมชาติไทย

2.2.3 นายประเมษฐ์ บุณยะชัย	ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (สาขานาฏศิลป์-โขน) พุทธศักราช 2563
2.2.4 นางรัตติยะ วิกสิตพงศ์	ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (สาขานาฏศิลป์ไทย) พุทธศักราช 2560
2.2.5 นางนฤมัย ไตรทองอยู่	ผู้เชี่ยวชาญนาฏศิลป์ไทย สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์
2.2.6 รองศาสตราจารย์ ดร.ศุภชัย จันทร์สุวรรณ์	ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (นาฏศิลป์) พุทธศักราช 2548
2.2.7 ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.จินตนา อนุวัฒน์	อาจารย์วิทยลัยนาฏศิลป ผู้เชี่ยวชาญการแสดงนาฏศิลป์พื้นเมืองภาคใต้
2.2.8 นายธราธิป สิทธิชัย	อาจารย์ประจำภาควิชาดุริยางคศิลป์ศึกษา คณะศิลปศึกษา ผู้เชี่ยวชาญดนตรีพื้นเมืองภาคใต้

2.3 การศึกษาจากสื่อวีดิทัศน์ มีรายละเอียดดังนี้

2.3.1 บันทึกการแข่งขันกีฬาปันจักสีลัต

2.3.2 บันทึกการสัมภาษณ์ออกสื่อของปราชญ์พื้นบ้านปันจักสีลัต

2.3.3 บันทึกการแสดงรองเง็งของกลุ่มนักแสดงคณะต่าง ๆ

2.3.4 บันทึกการแสดงสร้างสรรค์ที่มาจากกีฬา ชุด ตะกร้อล้อท่า ของคณะศิลปศึกษา สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

3. การกำหนดกรอบแนวคิด

ผู้สร้างสรรค์ได้กำหนดกรอบแนวคิดในการสร้างสรรค์การแสดง ชุด นาฏะปันจักลีลา เพื่อเป็นกรอบในการดำเนินการสร้างสรรค์ให้เป็นไปอย่างมีทิศทางและตรงตามวัตถุประสงค์ โดยกำหนดกรอบแนวคิด ดังนี้

3.1 รูปแบบการแสดง ผู้สร้างสรรค์ได้ออกแบบรูปแบบการแสดงให้เป็นการแสดงการต่อสู้ของผู้หญิงที่แสดงให้เห็นถึงความอ่อนช้อยสวยงามของผู้หญิงแต่แฝงไปด้วยความเข้มแข็ง และมีทักษะการต่อสู้ป้องกันตัวได้การแสดงจะต้องมีทั้งความสวยงามจากการร่ายรำตามแบบนาฏศิลป์พื้นเมืองภาคใต้รองเง็ง และความตื่นเต้นเร้าใจจากกระบวนท่าต่อสู้ของปันจักสีลัต แบ่งช่วงการแสดงออกเป็น 3 ช่วง ได้แก่

ช่วงที่ 1 อัตลักษณ์ของสตรีมุสลิม กระบวนท่าเป็นการแสดงออกถึงลักษณะการแต่งกายของหญิงสาวชาวมุสลิมที่สวมใส่ชุดปกปิดร่างกายที่มิดชิด ใช้ผ้าคลุมศีรษะ (ฮิญาบ) ประกอบการแสดงท่าทางการเคลื่อนไหวร่างกายด้วยท่าทางที่เป็นอัตลักษณ์ของท่ารำของทางภาคใต้ คือ การใช้มือแบในลักษณะแบมือกรีดนิ้วกลางคล้ายลักษณะการจีบแต่นิ้วกลางไม่ติดกับนิ้วหัวแม่มือ การใช้เท้าในลักษณะกดปลายเท้าลงไม่ว่าจะเป็นการจรดเท้ากับพื้น การยกเท้า ตลอดจนลักษณะการเต้นโขยกเท้าแบบรองเง็ง การใช้ลำตัวที่เน้นการใช้สะโพก ซึ่งเป็นอัตลักษณ์การใช้ร่างกายในการร่ายรำของนาฏศิลป์ภาคใต้ คาแร็กเตอร์ของผู้แสดงในช่วงนี้จะแสดงออกถึงความสวยงามอ่อนหวานของหญิงสาวชาวมุสลิม ท่าทางการร่ายรำจึงมีความเชื่องช้า นิ่มนวลอ่อนโยน และทิ้งท้ายช่วงที่ 1 กล่าวถึงผู้หญิงถูกผู้ชายลวนลาม ข่มเหงรังแก

ช่วงที่ 2 การฝึกหัดศิลปะป้องกันตัว กระบวนท่าจะเริ่มจากการทำดุอาอ์ เป็นซึ่งเป็นวิถีปฏิบัติของชาวมุสลิมในการขอพรพระเป็นเจ้า (พระอัลเลาะห์) ในการกระทำการใด ๆ ให้สำเร็จ ในการแสดงจะเป็นการแสดงให้เห็นถึงการขอพรพระเจ้า (พระอัลเลาะห์) ให้สามารถฝึกหัดศิลปะป้องกันตัวปันจักสีลัตได้สำเร็จ ถ้าเปรียบกับการแสดงการต่อสู้ของนาฏศิลป์ไทยก็เปรียบเสมือนการไหว้ครู ซึ่งเป็นการรำลึกถึงครูบาอาจารย์ที่ประสิทธิ์ประสาทวิชาการต่อสู้ นายนักชาย จิเมฆ ครูศิลปะ ปราชญ์มุสลิม ได้ให้คำแนะนำเกี่ยวกับการนำดุอา

มาใช้ประกอบการแสดงว่า การทำดุอาเป็นการสวดมนต์เพื่อขอพร ดังนั้นเมื่อนำมาใช้ประกอบการแสดงไม่ได้เป็นการขอพรจริงจึงควรทำแค่ท่าทางที่เป็นสื่อสัญลักษณ์มือ ได้แก่ การพนมมือแล้วแบฝ่ามือออกชูมือขึ้นสูง เพื่อให้เห็นถึงการวิงวอนพระเป็นเจ้าเท่านั้น ไม่ถือว่าเป็นการล่วงเกินทางศาสนาแต่อย่างใดเนื่องจากเป็นการทำด้วยจิตอันบริสุทธิ์ไม่ได้นำไปทำท่าทางอันนำมาซึ่งความเสื่อมเสีย (นักชาย จิเมฆ. สัมภาษณ์, 4 มีนาคม 2565) หลังจากนั้นจึงเข้าสู่กระบวนท่าฝึกหัดศิลปะการต่อสู้ปันจักสีลัต

ช่วงที่ 3 การประลองฝีมือจากการฝึกป้องกันตัวปันจักสีลัต เป็นการแสดงให้เห็นถึงการนำท่าปันจักสีลัตที่ฝึกหัดในช่วงที่ 2 ประยุกต์ใช้ประลองฝีมือกัน เพื่อเป็นการฝึกหัดการป้องกันตัว ในช่วงที่ 3 นี้จะแบ่งการแสดงออกเป็นช่วงย่อย คือ 1. ช่วงของการประลองกำลังกันของสตรี และ 2. เป็นการต่อสู้ป้องกันตัวจากคนร้ายที่เป็นผู้ชาย เพื่อแสดงให้เห็นถึงผู้หญิงก็สามารถป้องกันตัวเองจากคนร้ายได้ด้วยศิลปะป้องกันตัวปันจักสีลัต และช่วงท้ายการแสดงจะเป็นการแสดงออกถึงลีลาความอ่อนช้อยงดงามของสตรีชาวมุสลิม แต่แฝงไปด้วยความเข้มแข็งโดยการโชว์สรุปกระบวนท่าปันจักสีลัตที่นำมาใช้เป็นท่ารำหลักในการสร้างสรรค์การแสดงในครั้งนี้

3.2 การออกแบบแนวเพลงประกอบการแสดง เนื่องจากปันจักสีลัต เป็นศิลปะการต่อสู้ของชาวมุสลิมที่แพร่หลายในชาติอาเซียนหลาย ๆ ชาติ ดนตรีจึงเป็นการผสมผสานดนตรีของหลายชาติ ประกอบไปด้วย อินโดนีเซีย มาเลเซีย บรูไน และไทย โดยการนำเอาดนตรีพื้นบ้านของแต่ละชาติมาจัดวางองค์ประกอบใหม่และประพันธ์ให้มีมิติเร้าอารมณ์ สื่อสารออกมาทางจังหวะที่หนักแน่น แต่มีเสียงร้องร้องท่วงทำนองที่อ่อนช้อย สื่อถึงความสวยงามของหญิงสาว นอกจากนี้ยังมีการใช้บันไดเสียงและวิธีการการบรรเลงของดนตรีแต่ละประเทศผสมผสานเข้ากับดนตรีตะวันตก และ สังเคราะห์เสียง (Synthersizer) โดยจะแบ่งช่วงทำนองดนตรีให้สอดรับกับรูปแบบการแสดง ดังนี้

ช่วงที่ 1 อัตลักษณ์ของสตรีมุสลิม ขึ้นต้นด้วยการขับร้องเป็นภาษามลายูก่อนเข้าเพลง “Gadis cantik dan kuat sedang menari แปลเป็นภาษาไทยว่า เหล่าสาว ๆ ที่งดงามและแข็งแกร่งกำลังร่ายรำ Gerakan mereka tajam, bijak dan lincah. Their movement are sharp, wise and agile แปลเป็นภาษาไทยว่า ท่วงท่าลีลาของพวกเขานั้นเฉียบคม ปราดเปรียว และว่องไว ทำนองดนตรีจะเป็นจังหวะช้า ตัวเพลงจะมีการนำเสนอ Theme ผ่านทางเนื้อร้องและค่อย ๆ พัฒนาทำนองในช่วง 2 นาทีแรก การเดินของจังหวะที่ช้า ใช้ดนตรีจากชาติต่าง ๆ เพื่อสร้าง Character ของหญิงสาวก่อนจะทำการฝึกการต่อสู้

ช่วงที่ 2 การฝึกหัดศิลปะป้องกันตัวปันจักสีลัต จังหวะดนตรีมีความกระชับขึ้น มีการผสมผสานทั้งจังหวะและทำนองของดนตรี เกาะสุมาตรา ประเทศอินโดนีเซีย และดำเนินหน้าทับกลองหลักโดยใช้กลองแขก แต่งจังหวะหน้าทับขึ้นใหม่ ผสมกับเครื่องประกอบจังหวะ ตะวันตกให้มีมิติและสร้างความดุดันมากขึ้นแต่ยังคงความอ่อนช้อยและลีลาที่งดงามของหญิงสาวไว้อยู่ เตรียมตัวก่อนที่จะต่อสู้กัน

ช่วงที่ 3 การประลองฝีมือจากการฝึกป้องกันตัวปันจักสีลัต ก่อนเข้าช่วงที่ 3 จะมีดนตรีบรรเลงในลักษณะที่คล้ายการรัวก่อนการต่อสู้หลังจากไหว้ครูในการแสดงศิลปะการต่อสู้ทั้งของไทยและในคาบสมุทรมลายู โดยท่วงทำนองและจังหวะจะมีการผ่อนหนักผ่อนเบา ท่อนดนตรีที่เบาลงสื่อถึงการดูเชิงคู่ต่อสู้และท่อนที่ดุดันเร้าอารมณ์เปรียบเสมือนการต่อสู้สลับกันไปมา

3.3 การออกแบบท่ารำ

ช่วงที่ 1 อัตลักษณ์ของสตรีมุสลิม ใช้ท่ารำจากนาฏศิลป์พื้นเมืองภาคใต้รองเง็ง โดยมิได้นำมาทั้งกระบวนท่า แต่เป็นการนำเอกลักษณ์การใช่มือ ใช้เท้า และลำตัวในการรำของฝ่ายหญิงมาจัดเรียงเป็นกระบวนท่ารำใหม่ขึ้น

ภาพที่ 1 *ตัวอย่างการออกแบบท่ารำจากนาฏศิลป์พื้นเมืองภาคใต้*

หมายเหตุ. โดย มรกต ไพรศรี, 2567

ช่วงที่ 2 การฝึกหัดศิลปะป้องกันตัว สร้างสรรค์กระบวนท่ารำขึ้นใหม่

ภาพที่ 2 *ตัวอย่างการออกแบบท่ารำที่สร้างสรรค์กระบวนท่ารำขึ้นใหม่*

หมายเหตุ. โดย มรกต ไพรศรี, 2567

ช่วงที่ 3 การประลองฝีมือจากการฝึกป้องกันตัวปันจักสีลัต ท่ารำมาจากท่าการต่อสู้จากกีฬาปันจักสีลัต

ภาพที่ 3 *ตัวอย่างการออกแบบท่ารำที่ท่ารำมาจากท่าการต่อสู้จากกีฬาปันจักสีลัต*

หมายเหตุ. โดย มรกต ไพรศรี, 2567

3.4 การออกแบบเครื่องแต่งกาย

เครื่องแต่งกายผู้สร้างสรรค์ได้รับแรงบันดาลใจมาจากเอกลักษณ์การแต่งกายของหญิงสาวมุสลิมเชื้อสายมลายูผสมผสานกับรูปแบบการแต่งกายของนักกีฬาปันจักสีลัต เพื่อสื่อให้เห็นถึงความงดงามที่ซ่อนความเข้มแข็งอยู่ภายใน แต่เนื่องจากเป็นลักษณะการแต่งกายซึ่งเป็นอัตลักษณ์ของเชื้อชาติและศาสนาซึ่งเป็นเรื่องเปราะบางในประเด็นที่ผู้สร้างสรรค์และผู้แสดงไม่ใช่ผู้นับถือศาสนาอิสลามและไม่ได้มีเชื้อสายมุสลิม ผู้สร้างสรรค์จึงได้ทำการศึกษาค้นคว้าข้อมูลเพิ่มเติมเกี่ยวกับการแต่งกายของหญิงสาวชาวมุสลิมจากเว็บไซต์ต่าง ๆ โดยเฉพาะเว็บไซต์ Pantip ซึ่งเป็นเว็บไซต์ที่เปิดให้ผู้มีความสงสัยในประเด็นต่าง ๆ ตั้งกระทู้ถาม และจะมีผู้คนมากมายรวมไปถึงมีความรู้หรือความชำนาญเฉพาะทางเข้ามาตอบข้อคำถามนั้น ผู้สร้างสรรค์ได้ค้นหากระทู้ถึงประเด็นผู้ที่ไม่ใช่ศาสนาอิสลามสามารถแต่งกายแบบชาวมุสลิมได้หรือไม่ ซึ่งหลาย ๆ กระทู้มีผู้ตอบส่วนใหญ่มีความเห็นไปในทิศทางเดียวกันว่าสามารถแต่งได้ แต่ควรปฏิบัติตนให้สุภาพเรียบร้อยไม่กระทำการอันใดที่ก่อให้เกิดความ เสื่อมเสียหรือเสียหาย อันจะก่อให้เกิดความเข้าใจผิดว่าเป็นการกระทำของชาวมุสลิม กอปรกับผู้สร้างสรรค์เคยได้เดินทางไปเผยแพร่ศิลปวัฒนธรรมธรรมที่ประเทศซาอุดิอาระเบียซึ่งเป็นประเทศที่นับถือศาสนาอิสลาม ประชากรเป็นชาวมุสลิม ซึ่งมีกฎหมายของซาอุดีอาระเบียบัญญัติว่า “สตรีจะต้องสวมชุดคลุมอาบายะห์ในสถานที่ที่อาจถูกพบเห็นโดยชายที่ไม่ใช่สามีและเครือญาติ มิฉะนั้นอาจถูกตำรวจศาสนาควบคุมตัวและลงโทษได้” ซึ่งในครั้งนั้นคณะนักแสดงและผู้สร้างสรรค์เองซึ่งนับถือศาสนาพุทธก็ต้องสวมใส่ชุดอาบายะห์เช่นกัน สอดคล้องกับคำสัมภาษณ์นายนักชาย จิเมฆ ครูศิลปะและปราชญ์มุสลิม กล่าวว่า “ศาสนาอิสลามกำหนดบัญญัติให้ผู้หญิงชาวมุสลิมต้องแต่งกายให้มิดชิดเมื่อออกจากบ้านไปพบปะกับบุคคลอื่น แต่ไม่ได้มีข้อห้ามสำหรับผู้นับถือศาสนาอื่นว่าห้ามแต่งกายแบบชาวมุสลิม” (นักชาย จิเมฆ. สัมภาษณ์, 4 มีนาคม 2565) ซึ่งในการออกแบบเครื่องแต่งกายในการแสดง ผู้สร้างสรรค์ยึดรูปแบบการแต่งกายของผู้หญิงชาวมุสลิมในแถบภูมิภาคเอเชียซึ่งจะมีวิธีการคลุมผ้าโพกศีรษะ (ฮิญาบ) แบบเปิดให้เห็นใบหน้า ซึ่งแตกต่างจากผู้หญิงชาวมุสลิมแถบตะวันออกกลางซึ่งจะคลุมผ้าทั้งศีรษะและใบหน้า เห็นเพียงเฉพาะดวงตาทั้งสองข้างเท่านั้น ดังนั้นผู้สร้างสรรค์จึงมีแนวคิดในการออกแบบเครื่องแต่งกายการแสดงเป็น 2 ชุด ได้แก่

ชุดที่ 1 นำเสนอเอกลักษณ์และวิถีชีวิตของหญิงสาวชาวมุสลิม คือ การคลุมฮิญาบ สวมเสื้อแขนยาวสีแดงลายผ้าปาเต๊ะ ชายเสื้อยาวคลุมเข่า ซึ่งเป็นวัฒนธรรมร่วมของผู้คนในคาบสมุทรมลายู ลวดลายผ้าเป็นลายเส้นตรงและลายดอกไม้ สื่อถึงความอ่อนหวานผสานความเข้มแข็ง สวมกางเกงขายาว

ชุดที่ 2 เป็นชุดที่แสดงถึงการใช้ศิลปะการป้องกันตัว สวมที่คาดศีรษะสื่อถึงการเตรียมความพร้อม สวมเสื้อแขนยาว กางเกงขายาวสีเข้ม สื่อถึงความเข้มแข็งและสะดวกต่อการเคลื่อนไหว รัดเอวด้วยผ้าปาเต๊ะ รัดเอวด้วยผ้าสีพื้น

จากการออกแบบเครื่องแต่งกายนำมาสู่การนำไปใช้ในแต่ละช่วงการแสดง ดังนี้

ช่วงที่ 1 อัตลักษณ์ของสตรีมุสลิม เป็นการกล่าวถึงบุคลิกลักษณะของสตรีมุสลิมในภาคใต้ของประเทศไทย ยังไม่มีการต่อสู้ ผู้สร้างสรรค์จึงออกแบบเครื่องแต่งกายจากการแต่งกายในวิถีชีวิตของหญิงมุสลิมในภาคใต้ของประเทศไทย ใช้ชุดแต่งกายชุดที่ 1 สวมทับชุดข้างในซึ่งเป็นชุดที่ 2 ที่ต้องเปลี่ยนในการแสดงช่วงที่ 2 และ 3 คลุมศีรษะด้วยผ้าคลุม (ฮิญาบ) ซึ่งเป็นอัตลักษณ์การแต่งกายของหญิงสาวชาวมุสลิม

ช่วงที่ 2 การฝึกหัดศิลปะป้องกันตัว และช่วงที่ 3 การประลองฝีมือจากการฝึกป้องกันตัวปันจักสีลัต ผู้สร้างสรรค์ออกแบบชุดให้มีลักษณะคล้ายกับชุดที่ใส่แข่งขันกีฬาปันจักสีลัต เพื่อให้เกิดความสมจริง และความคล่องตัวในการออกท่าทางการต่อสู้ แต่มีการสวมใส่เครื่องประดับเล็กน้อยเพื่อให้เกิดความงาม ตามแบบเครื่องแต่งกายในการแสดงนาฏศิลป์ และมีการปล่อยทิ้งชายพกผ้ายาวประมาณหัวเข่า เพื่อให้

เกิดความพริ้วไหวไปตามการเคลื่อนไหวร่างกาย ตรงกับแนวคิด “อ่อนโยน แต่ไม่อ่อนแอ” ซึ่งการพริ้วไหวของผ้าชายพก เป็นตัวแทนของความอ่อนโอนของหญิงสาว ส่วนการแสดงท่าทางการต่อสู้ที่เข้มแข็ง เป็นตัวแทนความแข็งแกร่ง ไม่อ่อนแอ

ภาพที่ 4 *การออกแบบชุดการแสดง*

หมายเหตุ. โดย มรกต ไพรศรี, 2567

4. การคัดเลือกนักแสดง

ผู้สร้างสรรค์คัดเลือกผู้แสดงผู้หญิงจำนวน 8 คน ที่มีทักษะในการแสดงนาฏศิลป์ มีสรีระรูปร่างที่สมส่วนไม่อ้วนจนเกินไป และไม่ผอมเกินไป มีลำคอโปร่งรับกับช่วงตัว ดูแล้วมีความสง่างาม มีบุคลิกที่คล่องแคล่วปราดเปรียว เหมาะสมกับการฝึกหัดและแสดงท่าทางการต่อสู้ปันจักสีลัต ที่สำคัญคือ ต้องมีความสูง 165 เซนติเมตรขึ้นไป เพื่อให้ดูเหมาะสมกับการเป็นนักสู้

5. การสร้างสรรค์กระบวนท่ารำ

การสร้างสรรค์กระบวนท่ารำ เป็นกระบวนการหนึ่งในการวิจัยครั้งนี้ ผู้สร้างสรรค์กำหนดแนวคิดในการสร้างสรรค์กระบวนท่ารำจากการศึกษาเอกสาร ตำราทางวิชาการในศาสตร์ที่เกี่ยวข้อง เพื่อนำมาปรับใช้ในการสร้างสรรค์กระบวนท่ารำ เมื่อได้กระบวนท่ารำตามที่คาดหวังแล้วจึงเริ่มการทดลอง ปฏิบัติกระบวนท่ารำเพื่อหาความเหมาะสมและความพอดีของกระบวนท่ารำกับการแสดง ดังมี รายละเอียดต่อไปนี้

5.1 การวอร์มร่างกาย

การวอร์มร่างกาย เป็นขั้นตอนแรกในการสร้างสรรค์ท่ารำ เนื่องจากการการวอร์มร่างกายเป็นการยืดกล้ามเนื้อเพื่อเตรียมความพร้อมให้กับกล้ามเนื้อ และกระตุ้นอัตราการเต้นของหัวใจให้สูงขึ้นเพิ่มศักยภาพในการออกกำลังกาย เล่นกีฬา หรือการทำกิจกรรมที่ต้องใช้กำลังเพื่อลดการบาดเจ็บของกล้ามเนื้อ ในการสร้างสรรค์กระบวนท่ารำต้องมีการออกท่าทาง โดยเฉพาะท่าทางที่เกี่ยวกับกีฬาการต่อสู้จะต้องใช้พลังมากในการเคลื่อนไหวร่างกาย ดังนั้นการวอร์มร่างกายจึงเป็นสิ่งสำคัญ และจะต้องวอร์มร่างกายทุกครั้งก่อนการฝึกซ้อมการแสดง

5.2 การออกแบบกระบวนท่ารำ

เป็นขั้นตอนของการนำกรอบแนวคิดในการแสดงมาสู่การออกแบบท่ารำเพื่อให้สอดคล้องกับแนวคิดและท่วงทำนองเพลง โดยผู้สร้างสรรค์คัดเลือกท่าที่เห็นว่ามีความเหมาะสมกับการปฏิบัติของผู้หญิงและเหมาะสมกับการนำมาเรียงร้อยให้เกิดความสวยงามในการแสดงจำนวน 10 ท่า ประกอบด้วย ท่าท่าสงบนิ่ง

ท่าปาชัง ท่าชกต่อย ท่าถีบ ท่าเตะข้างหรือไซด์คิก ท่าเตะในการร่ายรำ ท่าดัน ท่าฟันศอก ท่าป้องกัน ท่ากวาดหลัง นำมาใช้เป็นท่ารำหลัก แล้วเชื่อมท่ารำหลักด้วยท่ารำนาฏศิลป์พื้นบ้านภาคใต้รองเง็งเพื่อใช้ในการเชื่อมจากท่าต่อสู้หนึ่งไปยังอีกท่าต่อสู้หนึ่ง และยังเป็นการใช้ท่ารองเง็งสำหรับการเคลื่อนที่และแปลแถวในการแสดงอีกด้วย

5.3 การฝึกซ้อมเพื่อให้เกิดความชำนาญ

เมื่อออกแบบกระบวนท่ารำเสร็จสิ้นเรียบร้อยแล้ว ขั้นตอนต่อไปเป็นการฝึกซ้อมเพื่อให้เกิดความชำนาญ โดยเริ่มแรกเป็นการฝึกซ้อมแบบดิบ คือ ไม่เปิดเพลง แต่จะใช้วิธีนับจังหวะเพื่อให้เกิดความชำนาญในกระบวนท่ารำก่อน หลังจากมีความชำนาญในกระบวนท่ารำแล้ว จึงเริ่มซ้อมเข้ากับทำนองเพลงเพื่อให้เกิดความชำนาญในการแสดงที่ตรงจังหวะทำนองดนตรี และเมื่อเกิดความชำนาญในการซ้อมเข้ากับทำนองแล้ว ขั้นตอนต่อไปจะเป็นการซ้อมเข้ากับชุดการแสดงเพื่อหาข้อบกพร่องของการชุดกับการออกท่าทางในการแสดง หากพบข้อบกพร่องจะได้ทำการแก้ไขได้ทันท่วงที

6. การนำเสนอผู้ทรงคุณวุฒิวิพากษ์

เมื่อการสร้างสรรค์การแสดง ชุด นาฏะปันจักลีลา สำเร็จครบทุกองค์ประกอบแล้ว ผู้สร้างสรรค์ได้นำการแสดงนำเสนอผู้ทรงคุณวุฒิวิพากษ์ เมื่อวันที่ 1 ตุลาคม 2566 ณ ห้อง 203 ชั้น 2 อาคารคณะศิลปศึกษา สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ เพื่อรับข้อเสนอแนะมาปรับปรุงแก้ไขผลงานให้มีความสมบูรณ์มากยิ่งขึ้น โดยมีคณะกรรมการผู้ทรงคุณวุฒิ ดังนี้

1. นางรัตติยะ วิกสิตพงศ์	ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (นาฏศิลป์ไทย) ปีพุทธศักราช 2560
2. รศ.ดร.ศุภชัย จันทร์สุวรรณ์	ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (นาฏศิลป์) ปีพุทธศักราช 2548
3. นางพิมณภัทร์ ถมังรักษ์สัตว์	ผู้เชี่ยวชาญด้านนาฏศิลป์ไทย คณะศิลปศึกษา สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์
4. ผศ.ดร.ดุษฎี มีป้อม	ผู้เชี่ยวชาญด้านดนตรีไทย สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์
5. นายนาวี คชเสนีย์	ผู้เชี่ยวชาญด้านดนตรีสากล คณะศิลปศึกษา สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์
6. ว่าที่ร.ต.ภัทรกฤษณ์ พุ่มพิพัฒน์	ผู้ช่วยอธิการบดี สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ อดีตนักกีฬาปันจักสีลัตทีมชาติไทย
7. ผศ.ดร.ณัฐภา นาฏยนาวิน	รองผู้อำนวยการสำนักศิลปะและวัฒนธรรม มหาวิทยาลัยราชภัฏบ้านสมเด็จเจ้าพระยา
8. นายกล้ากูล อัครเดชานัฏ	ศิลปินอิสระ นักออกแบบการแสดง

ภาพที่ 5 *การนำเสนอผู้ทรงคุณวุฒิเพื่อวิพากษ์ผลงานการสร้างสรรค์*

หมายเหตุ. โดย มรกต ไพรศรี, 2567

7. ถ่ายภาพนิ่งและภาพเคลื่อนไหวเพื่อนำเสนอรายงาน

หลังจากที่นำเสนอผู้ทรงคุณวุฒิวิพากษ์ผลงานสร้างสรรค์และนำข้อเสนอแนะมาปรับปรุงแก้ไขแล้ว ผู้สร้างสรรค์ได้ทำการบันทึกภาพนิ่งและภาพเคลื่อนไหวสำหรับการจัดทำรูปเล่มรายงาน เพื่อเตรียมความพร้อมเสนอรายงานความก้าวหน้ากับคณะกรรมการสำนักงานการวิจัยแห่งชาติ

ภาพที่ 6 *การบันทึกภาพนิ่งเพื่อรายงานความก้าวหน้าและจัดทำรูปเล่มรายงาน*

หมายเหตุ. โดย มรกต ไพรศรี, 2567

ภาพที่ 7 *การบันทึกภาพเคลื่อนไหวเพื่อรายงานความก้าวหน้า*

หมายเหตุ. โดย มรกต ไพรศรี, 2567

8. การเผยแพร่ผลงานสร้างสรรค์

การเผยแพร่ผลงาน เป็นขั้นตอนสุดท้ายในการสร้างสรรค์ผลงาน โดยผู้สร้างสรรค์ได้นำผลงานที่สร้างสรรค์การแสดง ชุด นาฏะปันจักลีลา เผยแพร่บนเวทีนาฏศิลป์สร้างสรรค์ระดับชาติ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ ครั้งที่ 7 จัดโดยสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ ณ เวทีโรงละครคณะศิลปนาฏดุริยางค์ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

ภาพที่ 8 การเผยแพร่ผลงานสร้างสรรค์

หมายเหตุ. คณะศิลปนาฏดุริยางค์ สถาบันบัณฑิพัฒนศิลป์. 2566. https://www.youtube.com/watch?v=vjvJwZd3EKg

ความรู้ / องค์ความรู้ที่ได้รับจากงานสร้างสรรค์

การสร้างสรรค์การแสดง ชุด นาฏะบันจักสีลัต เป็นการสร้างสรรค์การแสดงที่ผ่านกระบวนการวิจัยสร้างสรรค์ อันเกิดจากแรงบันดาลใจการใช้ความรุนแรงกับสตรี โดยนำสิ่งที่ผู้สร้างสรรค์พบเห็นมาเป็นแรงบันดาลใจในการสร้างสรรค์การแสดงด้วยการผสมผสานนาฏยจารีต 2 รูปแบบ คือ จารีตแห่งกีฬาต่อสู้พื้นบ้านภาคใต้ปันจักสีลัตกับจารีตในการแสดงนาฏศิลป์พื้นเมืองภาคใต้รองเง็ง จนกลายเป็นนวัตกรรมการแสดงรูปแบบใหม่ที่มีเนื้อหาเกี่ยวกับการแสดงทักษะความสามารถในการต่อสู้ของผู้หญิงโดยเน้นกระบวนท่าตั้งรับเป็นหลัก เนื่องจากผู้หญิงเป็นเพศที่อ่อนแอกว่าผู้ชายโดยสรีระร่างกายอยู่แล้ว ดังนั้นการเน้นการตั้งรับเพื่อปกป้องและหลีกหนีจึงเป็นสิ่งที่ดีที่สุดในการนำกระบวนท่ามาสร้างสรคค์ผลงาน ก่อให้เกิดความตระหนักรู้และเห็นความสำคัญของการเรียนรู้ป้องกันตัวของสตรีในยามคับขันเพื่อหลีกหนีอันตรายที่เกิดขึ้นเพื่อเอาตัวรอด ซึ่งการแสดงสร้างสรรค์ ชุด นาฏะปันจักลีลา ถึงจะเป็นการแสดงด้านนาฏศิลป์ แต่หากได้เรียนรู้ก็จะมีทักษะในการป้องกันตัวเนื่องจากเป็นกระบวนท่าที่มีจากศิลปะการต่อสู้ปันจักสีลัตที่ใช้จริง

สรุปและอภิปรายผล

จากการสร้างสรรค์การแสดงนาฏยประดิษฐ์ ชุด นาฏะปันจักลีลา ผู้สร้างสรรค์ได้ใช้ข้อมูลสำคัญ 5 ประการ ได้แก่ 1. การใช้ความรุนแรงกับสตรี 2. ท่าทางการต่อสู้ปันจักสีลัต 3. ท่ารำพื้นบ้านภาคใต้ รองเง็ง 4. การแต่งกายของหญิงสาวชาวมุสลิม และ 5. วัฒนธรรมทางดนตรีของชาวมุสลิม นำมาเป็นปัจจัยในการสร้างสรรค์ผลงานในครั้งนี้ โดยแบ่งขั้นตอนการสร้างสรรค์ออกเป็น 6 ขั้นตอน ได้แก่ 1) กำหนดกรอบแนวคิดการแสดง 2) การออกแบบการแสดง 3) การออกแบบเครื่องแต่งกาย 4) การออกแบบทำนองเพลง 5) การคัดเลือกผู้แสดง และ 6) การออกแบบกระบวนท่ารำ ความน่าสนใจของการแสดง คือ การนำผู้หญิงมาแสดงท่าทางการต่อสู้ด้วยรูปแบบการต่อสู้ปันจักสีลัต ซึ่งเป็นรูปแบบการต่อสู้ที่ไม่ค่อยพบเห็นได้ทั่วไปเหมือนการต่อสู้แบบมวยไทย ซึ่งคัดเลือกท่าที่เหมาะสมกับสตรีจำนวน 10 ท่า ทั้งท่าที่เป็นลักษณะการรุกทำลาย และท่ารับป้องกันตัว ได้แก่ ท่าสงบนิ่ง ท่าปาซัง ท่าชกหรือต่อย ท่าถีบ ท่าเตะข้างหรือไซร์คิก ท่าเตะ (ในการร่ายรำ)

ท่าดัน ท่าฟันศอก ท่าป้องกัน และท่ากวาดหลัง ผสมผสานกับความอ่อนช้อยของลีลาท่ารำรองเง็งโดยนำเฉพาะเอกลักษณ์ของใช้ร่างกายในการร่ายรำ ได้แก่ การใช้มือ การใช้เท้า และการใช้ลำตัว นำมาออกแบบท่าเคลื่อนไหวร่างกายในการเคลื่อนที่ การแปรแถว และการเชื่อมท่ารำในการแสดง ทำให้ท่ารำมีทั้งความอ่อนหวานสวยงามและเข้มแข็ง ตรงกับ concept “ถึงจะอ่อนโยนแต่ไม่อ่อนแอ” อีกทั้งรูปแบบการแต่งกายของหญิงสาวมุสลิมที่มีความแปลกใหม่ในการแสดง กอปรกับท่วงทำนองเพลงที่เรียบเรียงเสียงประสานขึ้นใหม่ที่มีท่วงทำนองทั้งช้า อ่อนหวาน และเร็ว ดุดัน ทำให้การแสดงมีความสวยงามน่าสนใจ

การสร้างสรรค์การแสดง ชุด นาฏะบันจักสีลัต เป็นการสร้างสรรค์การแสดงที่ผ่านกระบวนการวิจัยสร้างสรรค์ อันเกิดจากแรงบันดาลใจการใช้ความรุนแรงกับสตรี โดยนำสิ่งที่ผู้สร้างสรรค์พบเห็นมาเป็นแรงบันดาลใจในการสร้างสรรค์การแสดงด้วยการผสมผสานนาฏยจารีต 2 รูปแบบ คือ จารีตแห่งกีฬาต่อสู้พื้นบ้านภาคใต้ปันจักสีลัตกับจารีตในการแสดงนาฏศิลป์พื้นเมืองภาคใต้รองเง็ง จนกลายเป็นนวัตกรรมการแสดงรูปแบบใหม่ ที่มีเนื้อหาเกี่ยวกับการแสดงทักษะความสามารถในการต่อสู้ของผู้หญิงโดยเน้นกระบวนท่าตั้งรับเป็นหลัก เนื่องจากผู้หญิงเป็นเพศที่อ่อนแอกว่าผู้ชายโดยสรีระร่างกายอยู่แล้ว ดังนั้นการเน้นการตั้งรับเพื่อปกป้องและหลีกหนีจึงเป็นสิ่งที่ดีที่สุดในการนำกระบวนท่ามาสร้างสรคค์ผลงานในครั้งนี้

จากการศึกษาแนวคิดที่ได้จากการสร้างสรรค์การแสดง ชุด นาฏะปันจักลีลา สามารถอภิปรายผลได้ดังนี้

1. แนวคิดในการสร้างสรรค์การแสดง ชุด นาฏะปัญจักลีลา ได้นำทฤษฎีการสร้างสรรค์ ทฤษฎีการเคลื่อนไหวทางด้านนาฏศิลป์ และทฤษฎีการสร้างงานนาฏศิลป์มาใช้เป็นแนวทางในการออกแบบรูปแบบการแสดง คือ ได้สร้างสรรค์บนแนวคิดหลักการส่งเสริมให้ผู้หญิงหันมาตระหนักถึงความสำคัญในการป้องกันตัวจากภัยสังคมที่เกิดจากมนุษย์ด้วยกันเองจากการปล้น จี้ ชิงทรัพย์ ตลอดจนหมายย่ำยีทางร่างกาย โดยผู้สร้างสรรค์ได้เล็งเห็นถึงปัญหาจากความรุนแรงทางภาคใต้จึงใช้ผู้หญิงชาวมุสลิมเป็นตัวแทนของการ ฝึกทักษะป้องกันตัว โดยนำกีฬาการต่อสู้ปันจักสีลัตซึ่งเป็นกีฬาการต่อสู้ที่เป็นที่รู้จักแพร่หลายของชาวมุสลิมมาผสมผสานกับอัตลักษณ์ของ ท่ารำรองเง็งซึ่งเป็นศิลปะการแสดงของชาวมุสลิมที่ปรากฏในภาคใต้ตอนล่างประเทศมาเลเซีย และประเทศอินโดนีเซีย นำเสนอผ่านผู้แสดงหญิงล้วนเพื่อสร้างความตระหนักให้ผู้หญิงให้ความสำคัญในการฝึกฝนทักษะการต่อสู้เพื่อปกป้องร่างกายและทรัพย์สินของตนเอง มากกว่าหวังพึ่งพาผู้อื่นเพื่อลดการถูกข่มเหงรังแกและใช้ความรุนแรงกับสตรีด้วยเห็นว่าเป็นเพศที่อ่อนแออีกต่อไป สอดคล้องกับทฤษฎีความคิดสร้างสรรค์ของทิพวัลย์ ปัญจมะวัต (2548) กล่าวว่า การสร้างสรรค์ ต้องเป็นการความคิดที่มุ่งแก้ปัญหาหรือประดิษฐ์คิดค้นในแนวทางที่แปลกใหม่แตกต่างไปจากเดิม และมีคุณค่าก่อให้เกิดประโยชน์ และสอดคล้องกับกรมวิชาการ (2544) กล่าวว่า ความคิดสร้างสรรค์แบ่งเป็น 3 ประเภท ได้แก่ 1. ความคิดสร้างสรรค์ทางความคิด (Creative in thinking) คือการคิดแสวงหาแนวทางแก้ปัญหาให้ประสบความสำเร็จและเจริญก้าวหน้า รู้จักการศึกษา วิเคราะห์ปัญหา สาเหตุของปัญหา และแนวทางแก้ปัญหา เพื่อนำมาวางแผนงานต่อไป 2. ความคิดสร้างสรรค์ทางความงาม (Creative in beauty) คือ การสร้างสรรค์ความงามที่แปลกใหม่ให้งดงามและมีคุณค่ายิ่งขึ้น ซึ่งเป็นความคิดสร้างสรรค์ในทางปฏิบัติ เช่น การสร้างสรรค์งานศิลปะให้มีความแปลกใหม่ เป็นต้น และ 3. ความคิดสร้างสรรค์ทางประโยชน์ใช้สอย (Creative in function) คือการสร้างสรรค์ดัดแปลงสิ่งต่าง ๆ ให้มีคุณค่าทางประโยชน์ใช้สอย เช่น งานสิ่งประดิษฐ์ งานศิลปะที่ผลิตผลงานขึ้นให้เกิดประโยชน์ใช้สอย และสอดคล้องกับทฤษฎีการสร้างงานนาฏศิลป์ของสุรพล วิรุฬห์รักษ์ (2547) ได้กล่าวถึงขั้นตอนการสร้างงานนาฏศิลป์ไว้ว่า 1. การคิดให้มีนาฏยศิลป์ กิจกรรมนั้นต้องการแสดงเอกลักษณ์ทางวัฒนธรรมของท้องถิ่น ซึ่งมักสัมพันธ์กับการท่องเที่ยว ด้วยเหตุนี้ ชุมชนซึ่งได้กำหนดเป็นแหล่งท่องเที่ยว ก็ได้รับ

การกระตุ้นหรือสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ท้องถิ่นที่แสดงหรือสะท้อนเอกลักษณ์ทางวัฒนธรรมของถิ่นนั้น เพื่อนำมาเป็นเครื่องบันเทิงแก่นักท่องเที่ยว ดังนั้นจึงมีนาฏยศิลป์เกิดขึ้นเพื่อการนี้อย่างมากมายด้วยวิธีการ 2 อย่าง คือ 1) นำนาฏยศิลป์พื้นบ้านที่มีอยู่เดิม แต่เป็นนาฏยศิลป์ที่แสดงโดยชุมชน ในชุมชน เพื่อชุมชน มาปรับเป็นนาฏยศิลป์โดยนาฏยศิลปินอาชีพบนเวทีเพื่อนักท่องเที่ยว และ 2) สร้างสรรค์นาฏยศิลป์ชุดใหม่ โดยประยุกต์กิจกรรมของท้องถิ่นมาทำเป็นนาฏยศิลป์ 2. การกำหนดความคิดหลักเป็นสิ่งจำเป็นสำหรับการสร้างสรรค์งานด้านนาฏยศิลป์เพื่อเป็นผลงานเป็นไปตามเจตนารมณ์ของผู้สร้างสรรค์ การกำหนดความคิดหลักมี 2 ระดับ คือ 1) ระดับเป้าหมาย คือ การกำหนดให้ชัดเจนว่านาฏยศิลป์ ชุดที่คิดขึ้นนี้เพื่ออะไร หรือเพื่อใคร และ 2) ระดับวัตถุประสงค์ คือ เป็นการนำเอาเป้าหมายมากำหนดเป็นสิ่งที่ประสงค์จะให้เกิดขึ้นในรูปแบบของกิจกรรมต่าง ๆ ที่ชัดเจน เพื่อจะได้นำไปปฏิบัติให้เป็นไปตามวัตถุประสงค์ได้ง่าย 3. การประมวลข้อมูล เพื่อเป็นแรงบันดาลใจ คือ ข้อมูลที่กระตุ้นหรือเสริมให้นักนาฏยประดิษฐ์ คิดนาฏยศิลป์ชุดนั้นไปในแนวใดแนวหนึ่ง ข้อมูลแรงบันดาลใจมักเป็นผลงานศิลปะสาขาต่าง ๆ ทั้งนาฏยศิลป์ ทัศนศิลป์ ดุริยศิลป์ และวรรณศิลป์ 4. การกำหนดรูปแบบให้เป็นการผสมหลายนาฏยจารีต นักนาฏยประดิษฐ์ที่มุ่งแหวกแนวออกไปจากจารีตเดิม โดยการนำเอานาฏยจารีตตั้งแต่สองชนิดขึ้นไปมาผสมกันให้เกิดเป็นพันธุ์ผสม

2. การออกแบบการสร้างสรรค์การแสดง ชุด นาฏะปัญจักลีลา ได้ออกแบบโดยการนำเอาศิลปะการต่อสู้พื้นบ้านปันจักสีลัตมาผสมผสานกับการแสดงพื้นบ้านรองเง็งซึ่งถือว่าเป็นต้นแบบในการพัฒนาสร้างสรรค์การแสดงระบำพื้นบ้านภาคใต้ตอนล่างในชั้นหลัง โดยการสร้างสรรค์ได้คัดเลือกกระบวนท่าต่อสู้ปันจักสีลัตที่มีความโดดเด่นในการทำคะแนนในการแข่งขันและเหมาะสมกับการออกท่าทางของผู้หญิงนำมาสร้างสรรค์การแสดงจำนวน 10 ท่า ได้แก่ ท่าสงบนิ่งในการร่ายรำ ท่าปาซัง ท่าชกหรือต่อย ท่าถีบ ท่าเตะข้างหรือไซร์คิก ท่าเตะ (ในการร่ายรำ) ท่าดัน ท่าฟันศอก ท่าป้องกัน และท่ากวาดหลัง นำมาผสมผสานท่ารำนาฏศิลป์พื้นเมืองภาคใต้ มีโครงสร้างท่ารำมาจากการรำรองเง็ง คือ การใช้มือ สะโพก ไหล่ เท้า และเคลื่อนไหวโดยการเต้นเป็นสำคัญ ออกแบบทำนองเพลงบรรเลงจากการใช้เครื่องดนตรีของประเทศไทยและประเทศใกล้เคียง ได้แก่ มาเลเซีย สิงคโปร์ บรูไน และอินโดนีเซีย มาเรียบเรียงเสียงประสานให้มีกลิ่นอายของทำนองดนตรีของกลุ่มชนมลายูใช้ประกอบการแสดง เนื่องจากการต่อสู้ปันจักสีลัตและการแสดงรองเง็งเป็นวัฒนธรรมร่วมของชาวมุสลิม สอดคล้องกับอับดุลเล๊าะ มะหลี (2560) กล่าวว่า นักกีฬาปันจักสีลัตที่ทำคะแนนได้ในรอบชิงชนะเลิศ ในทุกรุ่นน้ำหนักทั้งประเภทชายและหญิงใช้ทักษะกีฬาปันจักสีลัต ทั้งสิ้น 6 ทักษะจากทั้งหมด 10 ทักษะ ได้แก่ 1. การต่อยหมัดตรง 2. การเตะเฉียง 3. การถีบ 4. การทำล้มด้วยมือ5. การทำล้มด้วยเท้า และ 6. การทำล้มด้วยมือและเท้า สรุปได้ว่าทักษะที่นักกีฬาปันจักสีลัตทำคะแนนได้มีด้วยกัน 2 ทักษะ คือ ทักษะการใช้มือและการใช้เท้าโดยพบว่า ทักษะการใช้มือมีความถี่ ในการใช้ทักษะการต่อย หมัดตรงมากที่สุด เนื่องจากการต่อยหมัดตรงเป็นอาวุธที่กระทำได้อย่างง่าย รวดเร็วและมีความแม่นยำสูงทำให้คู่ต่อสู้ป้องกันตัวได้อยากและสามารถกลับสู่การเคลื่อนไหวในลักษณะท่าป้องกันได้ อย่างว่องไวนอกจากนี้ยังสามารถที่จะใช้เทคนิคในการเล่นจังหวะสองได้ดีอีกด้วย สำหรับทักษะการใช้เท้าโดยการเตะเฉียงพบว่าเป็นทักษะที่สามารถทำคะแนนได้เป็นอันดับสองเนื่องจากว่าเป็นทักษะการโจมตีคู่ต่อสู้ได้แทบทุกระยะ สามารถเห็นผล ได้อย่างชัดเจนอีก ทั้งยังสร้างความบอบช้ำได้อีกทางหนึ่งด้วย แต่นักกีฬาต้องระมัดระวังจากการถูกคู่ต่อสู้ใช้มือจับเพื่อทำให้ล้มตามกติกา ดังนั้นนักกีฬาที่ใช้ทักษะการเตะเฉียงจะต้องมีความรวดเร็ว ในการเตะเฉียงอีกด้วย เพื่อชิงความได้เปรียบในการแข่งขัน และสอดคล้องกับจิระเดช นุกูลโรจน์ (2566) ระบำพื้นบ้านมลายูภาคใต้เป็นการเต้นที่พัฒนามาจากการแสดงรองเง็ง ของคณะอัสลีมาลา แบ่งได้ 2 รูปแบบ คือ 1) การแสดงที่อวดลีลาท่ารำ นิยมใช้นักแสดงเป็นผู้หญิงล้วน 2) การแสดงเกี้ยวพาราสีของคู่ ชาย – หญิงผู้สร้างสรรค์ได้นำนาฏศิลป์สกุลต่าง ๆ

ที่ปรากฏในดินแดนมลายู ได้แก่ นาฏศิลป์มาเลเซีย ยอเก็ต สิละ ระบำพื้นเมืองภาคใต้ตอนล่าง และนาฏศิลป์ไทย มาผสมผสานกับกระบวนท่าเต้นรองเง็งจนเกิดเป็นกระบวนท่าใหม่ที่มีความสวยงามและสมบูรณ์ นอกเหนือกระบวนท่าเต้นแล้ว ผู้สร้างสรรค์ยังคงยึดถือขนบธรรมเนียม อันดีงามในแบบมลายูไว้อย่างเด่นชัดด้วยเช่นกัน

3. ผลจากการสร้างสรรค์การแสดง ชุด นาฏะปันจักสีลัต ผู้หญิงสามารถนำไปฝึกฝนเพิ่มเติมสำหรับใช้ป้องกันตัวเบื้องต้น เพื่อหลีกหนีและขอความช่วยเหลือ ทั้งยังเป็นการช่วยส่งเสริมสุขภาพร่างกายของผู้หญิงให้มีความแข็งแรง ถือว่าเป็นการออกกำลังกายอีกรูปแบบหนึ่ง สอดคล้องกับอังคณา อุ่นกสิเวช (2554) กล่าววว่า ผลของการฝึกปันจักสีลัตมีแนวโน้มค่าเฉลี่ยของสมรรถภาพทางกายที่เกี่ยวข้องกับสุขภาพเพิ่มสูงขึ้น ดังนั้น การฝึกปันจักสีลัตจึงมีประโยชน์ต่อสุขภาพและพัฒนาสมรรถภาพทางกายที่เกี่ยวข้องกับสุขภาพ และเป็นทางเลือกหนึ่งของการออกกำลังกายที่มีความ สนุกสนานท้าทายความสามารถ

4. การสร้างความตระหนักรู้จากงานสร้างสรรค์การแสดงชุด นาฏะปันจักลีลา เป็นการล้มล้างระบบคิดทางสังคมไทยที่ให้ความสำคัญกับเพศชายมาตั้งแต่อดีต เป็นระบบชายเป็นใหญ่หรือปิตาธิปไตย (Patriarchy) ระบบคิดที่ถูกสร้างขึ้นโดยกำหนดให้สถานภาพ ตำแหน่งของเพศชายเหนือเพศหญิง และให้คุณค่าความเป็นชายมากกว่าความเป็นหญิง ไม่ว่าจะอยู่ในฐานะอะไร เช่น พ่อ สามี ลูกชายที่มีสิทธิมีอำนาจเหนือเพศหญิง หรือแนวคิดที่เพศชายเป็นศูนย์กลางของสังคมเป็นผู้นำ ที่หล่อหลอมบทบาทหน้าที่ อำนาจ สถานภาพ คุณค่าความสัมพันธ์ทางเพศที่แตกต่างและไม่เท่าเทียมกันระหว่างเพศหญิงและเพศชาย โดยส่งผ่านสถาบันต่าง ๆ ในสังคม เช่น ครอบครัว วัฒนธรรมประเพณี ศาสนา ระบบการศึกษา สื่อมวลชน สื่อพื้นบ้าน ศิลปะ งานบันเทิง โฆษณา ระบบการเมืองการปกครอง เป็นต้น ที่ทำหน้าที่ฝึกฝน กล่อมเกลาความคิดหญิงและชายมานาน ระบบเพศทำการผลิตซ้ำ หนุนเสริมให้ระบบคิดชายเป็นใหญ่มีความมั่นคงแข็งแกร่ง จนทำให้คนทั่วไปมองเห็นว่าเป็นเรื่องปกติธรรมดา และไม่สามารถเปลี่ยนแปลงได้ เป็นสาเหตุของการกดขี่รูปแบบต่าง ๆ ในสังคม เช่น การกดขี่ทางชนชั้น สีผิว ชาติพันธุ์ เพศทางเลือก เป็นต้น เพราะเพศชายถูกหล่อหลอมให้เรียนรู้ที่จะครอบงำ ควบคุม แสวงหาประโยชน์ ไม่ไว้ใจ ไม่รับฟังความคิดเห็น ไม่เคารพเพศหญิงที่เป็นภรรยา แม่ พี่สาว หรือลูกสาวของตนเอง จึงเป็นการง่ายที่เขาจะพยายามควบคุมและแสวงหาผลประโยชน์จากเพศหญิงคนอื่น ๆ ที่มีแหล่งอำนาจด้อยกว่า

ถึงแม้ว่าในปัจจุบันบทบาทของผู้หญิงจะทัดเทียมผู้ชายมากยิ่งขึ้น แต่การปลูกฝังการรับรู้ของฝ่ายชายเรื่องการเป็นผู้นำ และการอยู่เหนือผู้หญิงเป็นเรื่องของศักดิ์ศรีจึงมักเห็นผู้หญิงถูกดูถูก ข่มเหง รังแกอยู่เนือง ๆ การแสดง “นาฏะปันจะลีลา” จึงมีส่วนกระตุ้นให้ผู้หญิงเกิดการเล็งเห็นถึงการปกป้องร่างกายและศักดิ์ศรีความเป็นมนุษย์ และสามารถก่อให้เกิดแรงกระเพื่อมในการคิดที่จะเรียนรู้การป้องกันตัวจากภัยอันรายที่เกิดจากมนุษย์ได้ ทุกสถานที่ ทุกสถานการณ์ สอดคล้องกับเยาวภา บุรพลชัย (2566) อดีตนักกีฬาเทควันโดเหรียญทองแดง โอลิมปิก ครั้งที่ 28 ณ กรุงเอเธนส์ ประเทศกรีซ กล่าวในงานเสวนาเรื่อง "ยุติความรุนแรงต่อผู้หญิง” ในวันยุติความรุนแรงต่อสตรีสากล ชี้ว่าสังคมไทยมีการคุกคามทางเพศ อยู่จริง แนะผู้หญิง เรียนศิลปะป้องกันตัว เพื่อเอาตัวรอดยามคับขัน โดยมองว่าเราทุกคนต้องฝึกที่จะปกป้องตนเองจากการคุกคามต่าง ๆ ไม่ว่าจะเป็นทางวาจา หรือ การกระทำ การปิดช่องว่างต่าง ๆ ที่จะก่อให้เกิดการคุกคามในแบบต่าง ๆ มีหลากหลายวิธี โดยวิธีที่ดีที่สุดสำหรับผู้หญิง คือ ควรดูแลตนเองโดยการออกกำลังกายอย่างสม่ำเสมอ หรืออาจไปเรียนวิชาศิลปะป้องกันตัวแขนงต่าง ๆ เพื่อเป็นทักษะเอาตัวรอดในยามคับขัน เพราะในวันนี้หากเรายังไม่สามารถที่จะปรับเปลี่ยนผู้อื่นได้ 100% เราก็ควรที่จะสร้างทักษะการเอาตัวรอดและปกป้องตัวเอง “รู้รักษาตัวรอดเป็นยอดดี”

ข้อเสนอแนะ

1. แนวทางการสร้างสรรค์งานแสดงควรคำนึงถึงประโยชน์เชิงสร้างสรรค์สังคมมากกว่ามุ่งเพื่อความบันเทิง โดยการหยิบเอาปัญหาทางสังคมนำมาสร้างสรรค์เป็นการแสดงเพื่อนำเสนอให้สังคมได้ตระหนักถึงปัญหาและพร้อมที่จะให้ความร่วมมือในการแก้ไขปัญหาของสังคม เพื่อให้เกิดสังคมที่น่าอยู่ผ่านศิลปะการแสดง

2. การสร้างสรรค์การแสดงนาฏศิลป์ที่นำเอาเอกลักษณ์ทางวัฒนธรรมที่โดดเด่นของชาติไทยน้อย จึงควรที่จะนำเอกลักษณ์ทางวัฒนธรรมมาสร้างสรรค์ผลงานทางนาฏศิลป์เพื่อนำไปเผยแพร่ให้เป็นที่รู้จักในระดับนานาชาติ เป็นการขับเคลื่อนนโยบาย ซอฟพาวเวอร์ รัฐบาล เพื่อเป็นการกระตุ้นเศรษฐกิจของประเทศผ่านศิลปะการแสดงอีกช่องทางหนึ่ง

ท่านสามารถรับชมนาฏยประดิษฐ์ ชุด นาฏะปันจักลีลา ได้ตาม QR CODE ด้านล่างนี้

รายการอ้างอิง

กรมวิชาการ. (2544). *ความคิดสร้างสรรค์.* กรุงเทพฯ: กรมวิชาการ กระทรวงศึกษาธิการ.

จิระเดช นุกูลโรจน์. (2566). *กระบวนการสร้างสรรค์ระบำพื้นบ้านมลายูภาคใต้ คณะอัสลีมาลา.* วิทยานิพนธ์หลักสูตรศิลปศาสตรมหาบัณฑิต มหาวิทยาลัยราชภัฏสวนสุนันทา กรุงเทพมหานคร

ณัฐพล ตั่นมี. (2562). *ผลของโปรแกรมการฝึกแบบผสมผสานที่มีต่อความคล่องแคล่ววองไวของนักกีฬาปันจักสีลัต.* วิทยานิพนธ์หลักสูตรศึกษาศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาพลศึกษา คณะศึกษาศาสตร์ สถาบันพละศึกษา จังหวัดกระบี่.

นักรบ ทองแดง. (2553). *ผลของการฝกเตะสองแบบ ที่มีตอความเร็วของการเตะในกีฬาปนจักสีลัต.* วิทยานิพนธ์หลักสูตรวิทยาศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาวิทยาศาสตร์การออกกำลังกาย บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ กรุงเทพมหานคร.

ทิพวัลย์ ปัญจมะวัต. (2548). *ปัจจัยที่ส่งผลต่อความคิดสร้างสรรค์ของนิสิตระดับปริญญาบัณฑิต จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.* วิทยานิพนธ์คุรุศาสตรมหาบัณฑิต. จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

ไทยพีบีเอส (Thai PBS). (2565). *รู้จัก! "ปันจักสีลัต" กีฬาที่ไทยคว้าเหรียญทองแรก ในศึกซีเกมส์.* ออนไลน์. สืบค้นเมื่อวันที่ 15 มิถุนายน 2566 จาก https://www.thaipbs.or.th/news

เยาวภา บุรพลชัย. (2566). *“วิว เยาวภา” ชี้สังคมไทยมีการคุกคามทางเพศอยู่จริง แนะผู้หญิงเรียนศิลปะป้องกันตัว เพื่อเอาตัวรอดยามคับขัน”.* หนังสือพิมพ์บ้านเมือง ออนไลน์. https://www.banmuang.co.th/news/politic/356624

วิศรุต เจี้ยงยี่. (2561). *ศึกษาดนตรีประกอบการแสดงปันจักสีลัต : กรณีศึกษาวงปันจักสีลัตฮารีเมาปัตตานี บ้านแบรอ ตำบลตะลุโบะ อำเภอเมือง จังหวัดปัตตานี.* วิทยานิพนธ์หลักสูตรศิลปกรรมศาสตร์มหาบัณฑิต มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ กรุงเทพมหานคร.

สุภา วัชรสุขุม. (2530). *รองเง็ง นาฏศิลป์พื้นเมืองภาคใต้.* ศูนย์ศิลปวัฒนธรรมวิทยาลัยครูยะลา ชมรมสังคมศาสตร์ภาคใต้. กรุงเทพมหานคร: ลิฟวิ่ง จำกัด.

สุรพล วิรุฬห์รักษ์. (2547). *หลักการแสดงนาฏยศิลป์ปรทรรศน์.* กรุงเทพฯ: ด่านสุทธาการพิมพ์ จำกัด.

อังคณา อุ่นกสิเวช. (2554). *ผลการฝึกฝนปันจักสีลัตที่มีต่อสมรรถภาพทางกายที่เกี่ยวข้องกับสุขภาพ.* วิทยานิพนธ์หลักสูตรวิทยาศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาวิทยาศาสตร์การกีฬา บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ กรุงเทพมหานคร.

อับดุลเล๊าะ มะหลี. (2560). *การวิเคราะห์การใช้ทักษะกีฬาปันจักสีลัตในการแข่งขันกีฬาซีเกมส์ (พ.ศ.2550 – 2556).* วิทยานิพนธ์หลักสูตรศึกษาศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาหลักสูตรและการสอน มหาวิทยาลัยสงขลานครินทร์ จังหวัดสงขลา.

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

Wipitpatanasilpa
Journal of Arts

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