วารสารศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

JOURNAL OF FINE AND APPLIED ARTS CHULALONGKORN UNIVERSITY

TCI

Vol. 5

No. 1

30 - 45 หอศิลป์สังกัดมหาวิทยาลัย: กรณีศึกษาหอศิลปวิทยนิทรรศน์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย พ.ศ.2538-2560

Thai University Affiliated Art Galleries: A Case Study of The Art Center at Chulalongkorn University from 1995 until 2017

ประพล คำจิ่ม

46 - 62 หลักการประดิษฐ์ทำนองจะเข้เพลงจีนแสเรื่องเล็กของรองศาสตราจารย์ปกรณ์ รอดช้างเผือน

Principles of Melodic Variation for Jakhay in Phleng Chin Sae Raung Lek by Associate Professor Pakorn Rodchangphuen

ประเสริฐศรี ชื่นพลี, พรประพิตร์ เผ่าสวัสดิ์

85 - 92 พลเรือโทสุริยะ สหนาวิน: นางสีดาของโขนธรรมศาสตร์

Vice-Admiral Suriya Sahanavin: Sita of Khon Thammasat

กรินทร์ กรินทสุทธิ์

102 - 112 บทประพันธ์เพลง*มิตติง* สำหรับวงดนตรีแจ๊สวงเล็ก

Meeting for Small Jazz Ensemble

เจตนิพิฐ สังข์วิจิตร

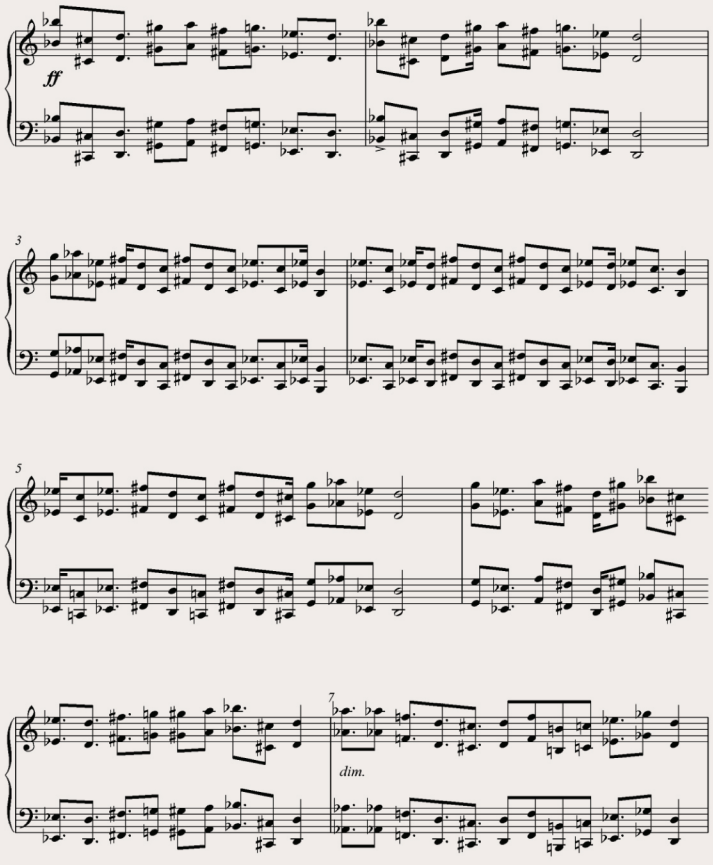
113 - 123 อิทธิพลดนตรีของโอลิเวียร์ เมสเซียน ในบทประพันธ์เพลงมิติแห่งอากาศธาตุ หมายเลข 9 และ10

The Influence of Olivier Messiaen's Music on Ether-Cosmos IX and X

วิบูลย์ ตระกูลฮุ้น

Ether-Cosmos IX

Allegro ♩=120



E-JOURNAL | วารสารอิเล็กทรอนิกส์ | EISSN 2408-2317

มีนาคม-มิถุนายน 2561
MARCH-JUNE 2018

วารสารศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

JOURNAL OF FINE AND APPLIED ARTS CHULALONGKORN UNIVERSITY

TCI

Vol. 5

No. 1

จัดทำโดย กองบรรณาธิการวารสารศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
ฝ่ายวิชาการ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ออกแบบรูปเล่ม : ธีธัช ธัญกิจจานุกิจ
ภาพปก : โน้ตเพลง Ether-Cosmos IX
โดย รองศาสตราจารย์ ดร.วิบูลย์ ตระกูลฮุ้น

*เนื้อความของวารสารเล่มนี้มีการใช้แบบตัวอักษร
Grotesque MT Std และ MN ForSor EW เพื่อการออกแบบ

E-JOURNAL | วารสารอิเล็กทรอนิกส์ | EISSN 2408-2317

มีนาคม-มิถุนายน 2561
MARCH-JUNE 2018

วารสารศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

JOURNAL OF FINE AND APPLIED ARTS CHULALONGKORN UNIVERSITY

TCI

Vol. 5

No. 1

เจ้าของ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

สำนักงานกองบรรณาธิการ ฝ่ายวิชาการ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ISSN (Online) 2408-2317

วัตถุประสงค์และขอบเขต วารสารศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย เป็นเวทีเพื่อนำเสนอ แลกเปลี่ยนความรู้ ความคิดเห็นทางวิชาการ
เผยแพร่ผลงานวิชาการ ผลงานวิจัย และผลงานสร้างสรรค์ด้านมนุษยศาสตร์
ในสาขาที่เกี่ยวข้องกับงานศิลปกรรมดังต่อไปนี้

- ทัศนศิลป์
- นฤมิตศิลป์
- ดุริยางคศิลป์ไทย
- ดุริยางคศิลป์ตะวันตก
- นาฏยศิลป์ไทย
- นาฏยศิลป์ตะวันตก

วารสารเปิดรับบทความวิชาการและบทความวิจัยของนักวิชาการ ครู อาจารย์ นิสิตนักศึกษา
ตลอดจนผู้ที่มีประสบการณ์หรือมุมมองทางด้านศิลปกรรมอย่างกว้างขวาง
โดยบทความดังกล่าวต้องนำเสนอองค์ความรู้หรือแนวคิดใหม่ที่ได้มาจากการศึกษาค้นคว้าวิจัย
ไม่เคยได้รับการตีพิมพ์เผยแพร่ในวารสารใดมาก่อน
บทความทุกฉบับผ่านระบบการกลั่นกรองคุณภาพบทความโดยผู้ทรงคุณวุฒิ (Peer-review)
ลิขสิทธิ์ของบทความเป็นของเจ้าของบทความ บทความที่ได้รับการตีพิมพ์ถือเป็นทัศนะของผู้เขียน
กองบรรณาธิการไม่จำเป็นต้องเห็นด้วยและไม่รับผิดชอบบทความนั้น

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

บรรณาธิการที่ปรึกษา คณบดี คณะศิลปกรรมศาสตร์ (ศาสตราจารย์ ดร.บุษกร บิณฑสันต์)

บรรณาธิการบริหาร รองคณบดีฝ่ายวิชาการ คณะศิลปกรรมศาสตร์ (รองศาสตราจารย์ ดร.อรพินท์ พานทอง)

บรรณาธิการ อาจารย์ ดร.วิชชุตา วุธาทิตย์

ผู้ช่วยบรรณาธิการ ดร.จิรัชญา บุรวัฒน์

ผู้จัดการวารสาร นายบรรพต โปทา

กองบรรณาธิการ

ศาสตราจารย์เกียรติคุณ ดร. ม.ร.ว.สุริยวุฒิ สุขสวัสดิ์	มหาวิทยาลัยสยาม
ศาสตราจารย์เกียรติคุณรสริน กาสต์	มหาวิทยาลัยเชียงใหม่
ศาสตราจารย์ ดร.ชมนาด กิจขันธ์	มหาวิทยาลัยราชภัฏสวนสุนันทา
รองศาสตราจารย์ ดร.วิบูลย์ ตระกูลฮุ้น	วิทยาลัยดนตรี มหาวิทยาลัยรังสิต
รองศาสตราจารย์ ดร.ศศี พงศ์สรายุทธ	คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
รองศาสตราจารย์ ดร.ศิริมงคล นาฏยกุล	มหาวิทยาลัยมหาสารคาม
รองศาสตราจารย์ฉันทนา เอี่ยมสกุล	มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์
ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.นภนันท์ จันทร์อรทัยกุล	นักวิชาการอิสระ
ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ญาดา ชวาลกุล	สถาบันเทคโนโลยีพระจอมเกล้าเจ้าคุณทหารลาดกระบัง

วารสารศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

JOURNAL OF FINE AND APPLIED ARTS CHULALONGKORN UNIVERSITY

TCI

Vol. 5

No. 1

ผู้ช่วยศาสตราจารย์วิไล อัศวเดชศักดิ์	คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
อาจารย์ ดร.กิตสิรินทร์ กิติสกล	คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
อาจารย์ ดร.จิรเดช เสตะพันธุ	สถาบันดนตรีกัลยาณิวัฒนา
อาจารย์ ดร.ณัฐชยา นัจจนาวากุล	มหาวิทยาลัยมหิดล
อาจารย์ ดร.พัชรินทร์ สันติอัชวรรณ	คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
อาจารย์ ดร.มนน ธรานุรักษ์	มหาวิทยาลัยกรุงเทพ
อาจารย์ ดร.สุภาสิรีร์ ปิยะพิพัฒน์	มหาวิทยาลัยเทคโนโลยีราชมงคลธัญบุรี
อาจารย์วิรัช สงเคราะห์	คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

บรรณาธิการแถลง

วารสารศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ได้รับการประกาศจากศูนย์ดัชนีอ้างอิงวารสารไทย (TCI) ให้อยู่ในฐานข้อมูลระดับชาติ TCI กลุ่มที่ 2 ตั้งแต่วันที่ 25 พฤษภาคม 2561 และมีผลถึงวันที่ 31 ธันวาคม 2562 ในฉบับนี้จึงมีการปรับปรุงรูปโฉมของวารสารให้มีความทันสมัยเข้ากับยุค Thailand 4.0 นอกจากนั้นยังมีการปรับรูปแบบการอ้างอิงของวารสารโดยใช้รูปแบบ Chicago Style Seventeenth Edition มีการปรับเปลี่ยนกองบรรณาธิการทั้งภายนอกและภายใน และเพิ่มเติมผู้ทรงคุณวุฒิประเมินบทความประจำวารสารที่มาจากหลากหลายสถาบันการศึกษา รวมไปถึงผู้เชี่ยวชาญในศิลปกรรมสาขาต่าง ๆ เพื่อเพิ่มคุณภาพในการประเมินบทความ

ประจวบกับฉบับนี้ตรงกับการสถาปนาคณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ครบรอบ 35 ปี จึงมีศิษย์เก่าที่มีชื่อเสียงและมีความสามารถในศาสตร์ทางศิลปกรรมแขนงต่าง ๆ เขียนบทความเพื่อตีพิมพ์ในฉบับนี้เพื่อร่วมแสดงความยินดีกับคณะฯ ได้แก่ บทความวิชาการเรื่องอิทธิพลดนตรีของโอลิเวียร์ เมสเซียน ในบทประพันธ์เพลงมิติแห่งอากาศธาตุหมายเลข 9 และ 10 โดยรองศาสตราจารย์ ดร.วิบูลย์ ตระกูลฮุ้น รองคณบดีฝ่ายวิชาการและวิจัย วิทยาลัยดนตรี มหาวิทยาลัยรังสิต และบทความวิชาการเรื่องการแสดงที่พัฒนามาจากนิทานเซน เรื่อง ภูติแพ้ โดย อาจารย์ ดร.จุติกา โกศลเหมมณี อาจารย์ประจำสาขาวิชาศิลปะการแสดงและการจัดการ มหาวิทยาลัยสงขลานครินทร์ นอกจากนี้ยังมีบทความที่น่าสนใจอีกหลายบทความภายในฉบับ อาทิ บทความวิชาการเรื่องบทเพลงมิตติง บทประพันธ์สำหรับวงดนตรีแจ๊สวงเล็ก โดย อาจารย์เจตนิพิฐ สังข์วิจิตร อาจารย์ประจำวิทยาลัยดนตรี มหาวิทยาลัยรังสิต และบรรณาธิการวารสารดนตรีรังสิตซึ่งเป็นวารสารที่อยู่ในฐานข้อมูล TCI กลุ่มที่ 1 บทความวิชาการเรื่อง พลโทสุริยะ สหนาวิน: นางสีดาของโขนธรรมศาสตร์ โดย ดร.กรินทร์ กรินทสุทธิ์ นักเขียนสารคดีท่องเที่ยวที่มีการตีพิมพ์และจัดจำหน่ายในร้านหนังสือชั้นนำของประเทศ เป็นอาทิ ผู้ที่สนใจสามารถสืบค้นข้อมูลและ download วารสารฉบับเต็มได้ที่ https://www.tci-thaijo.org/index.php/faa/index และสามารถส่งข้อติชมมายังวารสารได้ที่ jfaa.chula@gmail.com ทางวารสารขอน้อมรับและจะนำไปแก้ไขเพื่อพัฒนาคุณภาพต่อไป

สุดท้ายนี้วารสารขอขอบคุณ ผู้นิพนธ์ที่ให้ความสนใจส่งบทความมาตีพิมพ์กับทางวารสารฯ ขอบคุณผู้อ่านที่ติดตามให้การสนับสนุน ขอบคุณศูนย์ดัชนีอ้างอิงวารสารไทย (TCI) ที่เล็งเห็นมาตรฐานของวารสารและจัดให้เข้าอยู่ในฐานข้อมูลของ TCI วารสารจะพยายามรักษาและสร้างมาตรฐานเพิ่มขึ้นเพื่อให้สามารถก้าวไปสู่ฐานข้อมูล TCI กลุ่มที่ 1 ต่อไปในอนาคต

ดร.วิชชุตา วุธาทิตย์
บรรณาธิการ

วารสารศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

JOURNAL OF FINE AND APPLIED ARTS CHULALONGKORN UNIVERSITY

TCI

Vol. 5

No. 1

9 - 17

การแสดงที่พัฒนามาจากนิทานเซน เรื่อง ภูตแพ้

Puud-Pae: The Performance Evolved from The Zen Philosophy

จุติกา โกศลเหมมณี

18 - 29

กรรมวิธีการสร้างซอด้วงของช่างมาโนช ผุดผ่อง

Methods of Making Saw Duang by Master Manoch Pudpong

ธีรพงศ์ คำโปร่ง
พรประพิตร์ เผ่าสวัสดิ์

30 - 45

หอศิลป์ภายใต้สังกัดมหาวิทยาลัย: กรณีศึกษาหอศิลปวิทยนิทรรศน์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย พ.ศ.2538 -2560

Thai University Affiliated Art Galleries: A Case Study of The Art Center at Chulalongkorn University from 1995 until 2017

ประพล คำจิ่ม

46 - 62

หลักการประดิษฐ์ทำนองจะเข้เพลงจีนแสเรื่องเล็กของรองศาสตราจารย์ปกรณ์ รอดช้างเผื่อน

Principles of Melodic Variation for Jakhay in Phleng Chin Sae Raung Lek by Associate Professor Pakorn Rodchangphuen

ประเสริฐศรี ชื่นพลี
พรประพิตร์ เผ่าสวัสดิ์

63 - 68

ระเบียบการแสดงทำนองร้องและรำมะนาลำตัด คณะกำนันสำเริง คนฑา จังหวัดระยอง

Vocal Melodies Ramana Lamtad Cycles by Master Samreong Kontha in Rayong Province

สุธินันท์ โสภาภาค
ขำคม พรประสิทธิ์

69 - 77

การสร้างสรรค์งานนาฏศิลป์ไทยเชิงอนุรักษ์: ฉุยฉายธนบุรี

The Creativity of Conservative Thai Dance: Chui Chai Dhonburi

สุนันทา เกตุเหล็ก

78 - 83

ระเบียบวิธีการบรรเลงเพลงเรื่องนางหงส์ของบ้านจรรย์นาฏย์

Performance Methods of Phleng Raung Nang Hong by Ban Junyanart

สุวิชา พงษ์เกิดลาภ
ภัทระ คมขำ

84 - 92

พลเรือโท สุริยะ สหนาวิน: นางสีดาของโขนธรรมศาสตร์

Vice-Admiral Suriya Sahanavin: Sita of Khon Thammasat

กรินทร์ กรินทสุทธิ์

93 - 101

การฝึกหัดและการถ่ายทอดกระบวนรำกราวนางยักษ์

Practice and Transmission of Kraw Nang Yak Dance

จิรัชญา บุรวัฒน์

102 - 112

บทประพันธ์เพลง*มิตติง* สำหรับวงดนตรีแจ๊สวงเล็ก

Meetimg for Small Jazz Ensemble

เจตนิพิฐ สังข์วิจิตร

E-JOURNAL | วารสารอิเล็กทรอนิกส์ | EISSN 2408-2317

มีนาคม-มิถุนายน 2561
MARCH-JUNE 2018

วารสารศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

JOURNAL OF FINE AND APPLIED ARTS CHULALONGKORN UNIVERSITY

TCI

Vol. 5

No. 1

113 - 123 อิทธิพลดนตรีของโอลิเวียร์ เมสเซียน ในบทประพันธ์เพลงมิติแห่งอากาศธาตุหมายเลข 9 และ 10

The Influence of Olivier Messiaen's Music on Ether-Cosmos IX and X

วิบูลย์ ตระกูลฮุ้น

124 - 135 นาฏยศิลป์สร้างสรรค์ "คงคาอารตี" วิถีแห่งสายน้ำ

Creative Dance Performance: "Ganga Aarti," The Way of the River

ฤตพชรพร ทองถนอม

136 - 145 คำแนะนำสำหรับผู้นิพนธ์

E-JOURNAL | วารสารอิเล็กทรอนิกส์ | EISSN 2408-2317

มีนาคม-มิถุนายน 2561
MARCH-JUNE 2018

บทความวิจัย
RESEARCH ARTICLE

การแสดงที่พัฒนามาจากนิทานเซน เรื่อง ภูตแพ้

จุติกา โกศลเหมมณี*

PUUD-PAE : THE PERFORMANCE EVOLVED FROM THE ZEN PHILOSOPHY

บทคัดย่อ

การศึกษาเรื่อง แนวความคิดและรูปแบบทางศิลปะการแสดง ในการแสดงภูตแพ้ มีวัตถุประสงค์เพื่อสร้างสรรค์การแสดงที่นำเสนอปรัชญาจากนิทานเซน เพื่อเพิ่มมุมมองชีวิตและสุนทรียภาพแก่เยาวชนและบุคลากรในระดับอุดมศึกษา เป็นการวิจัยสร้างสรรค์และวิจัยเชิงคุณภาพ โดยศึกษา ค้นคว้า ข้อมูลจากแหล่งข้อมูลต่าง ๆ สื่ออิเล็กทรอนิกส์ การสัมภาษณ์ และการสังเกต โดยนำข้อมูลที่ได้จากการศึกษามาวิเคราะห์ สังเคราะห์ สร้างสรรค์เป็นการแสดง และสรุปผล

งานการแสดง ชุด ภูตแพ้ มีแนวความคิด 1. สะท้อนปรัชญานิทานเซนเป็นการแสดง 2. ภาพรวมสร้างรอยยิ้มแก่ผู้ชมได้ เลี่ยงความเครียดอันเกิดมาจากการตีความปรัชญา 3. ใช้ลูกคู่ที่นำเสนอด้วยการร้องเพลง เพื่อช่วยสรุปเรื่องแต่ละตอนทำให้การแสดงสั้นและกระชับ สะท้อนบุคลิกภาพของละคร 4. การเล่าผ่านเพลง เกิดความประทับใจได้ง่ายโดยเรียบเรียงเพลงที่แสดงถึงบุคลิกภาพของกลุ่มตัวละคร ประกอบกับเสียงพิเศษ เน้นอารมณ์ 5. แนวคิดการออกแบบการเคลื่อนไหว และการจัดองค์ประกอบศิลป์ 6. สร้าง ภูต เป็นตัวละครใหม่เพื่อเชื่อมนิทานเซนสองเรื่อง 7. บรรยากาศการแสดง เน้นการออกแบบสะท้อนความเป็นตะวันออก 8. การให้ความสำคัญกับพุทธศาสนา 9. การหลีกหนีมุมมองและประสบการณ์เก่า ในส่วนรูปแบบการแสดงเป็นละครกึ่งละครเพลง บทการแสดงดัดแปลงนิทานเซนสองเรื่อง นักแสดงมีความหลากหลายด้านพื้นฐานการแสดง ลีลาการแสดงเคลื่อนไหวแบบละคร ใช้ลีลาในชีวิตประจำวัน และนาฏศิลป์ร่วมสมัย เพลงประกอบการแสดงแต่งขึ้นใหม่ ฉากและอุปกรณ์ประกอบการแสดงเสมือนจริงร่วมกับการใช้เทคนิคพิเศษ ดัดแปลงพื้นที่ของอาคารเป็นโรงละครขนาดเล็ก แสงเน้นธรรมชาติ เครื่องแต่งกายใช้สัญลักษณ์เน้นความเรียบง่าย

คำสำคัญ: แนวความคิด/ รูปแบบ/ การสร้างสรรค์การแสดง/ นิทานเซน

Abstract

The objectives of the study on performing arts concepts and forms in the performance “Puud-Pae” are to develop one particular performance rooted from Zen philosophy. It aims to propose additional views on life and a sense of aesthetics to learners and staff in tertiary education.This is the creative study using a qualitative design.The researcher collected data from electronic media, interviews, and observation. The data were then analyzed and synthesized, leading to development of the performance. The results were finally drawn.

The initiation of “Puud-Pae” was based on concepts as follows: 1. It reflects the Zen philosophy through performing arts; 2. Entertaining effects were created, avoiding stress caused by the attempts to interpret the complicated ideas of the Zen beliefs; 3. The chorus summarized each part of stories through singing, making the performance concise and most reflecting traits of the characters; 4. The stories were told through songs selected on a basis of best describing the characters’ traits and emphasizing emotion-based special sounds, leaving a positive impression on the audience; 5. There were a careful design of moves and organization of art elements; 6. Ghosts were created as new characters to connect two Zen stories; 7. The atmosphere was made oriental. 8. The impostance of Buddhism. 9. Escape the View and Old Experience. Regarding the performing form, it was a musical drama with an entertaining purpose.The scripts were created through adjustment of two Zen stories. The performers were valued for their background of performing skills.Their moves, designed from everyday life behaviors and contemporary art, were similar to those used in dramas. The music used was newly composed. The scenes and performing instruments were made most real, together with supportof special techniques. The part of the building was transformed into a mini-theatre.The natural lighting was mainly used.The costumes were made symbolic with emphasis on simplicity.

KEYWORDS: concepts/ forms/ creation of the performance

* อาจารย์ ดร., สาขาศิลปะการแสดงและการจัดการ คณะพาณิชยศาสตร์และการจัดการ มหาวิทยาลัยสงขลานครินทร์ วิทยาเขตตรัง, chutika.k@psu.ac.th

การแสดงที่พัฒนามาจากนิทานเซน เรื่อง ภูตแพ้

จุติกา โกศลเหมมณี

PUUD-PAE : THE PERFORMANCE EVOLVED FROM THE ZEN PHILOSOPHY

บทนำ

ศิลปะการแสดงมีบทบาทในการสร้างความบันเทิงใจ บำบัดรักษาใจ รวมถึงกล่อมเกลาจิตใจมนุษย์ให้มีความละเอียดประณีต อ่อนโยน สูงส่ง ซึ่งเป็นเครื่องมือหนึ่งในการสื่อสาร ระหว่างมนุษย์กับสิ่งที่มองไม่เห็น การบูชาสิ่งศักดิ์สิทธ์ด้วยการเต้น เช่น การรำขอฝน สะท้อนความเชื่อของวิถีชีวิตมนุษย์ การสื่อสารระหว่างมนุษย์กับมนุษย์ การเล่าเรื่องโดยใช้ท่าทางประกอบเพื่อสื่อสารเรื่องราวในชีวิตประจำวัน รวมถึงการสร้างสรรค์ท่าทางเหล่านั้นให้ประณีตสวยงาม เพื่อส่งเสริมสุนทรียภาพในการชม จะเห็นได้ว่าศิลปะการแสดงสามารถเป็นเครื่องมือสื่อสารถึงกลุ่มคนได้หลายกลุ่ม การใช้ศิลปะการแสดงเป็นเครื่องมือสื่อสารโดยมีวัตถุประสงค์ เช่น วัตถุประสงค์ทางการเมืองในสมัยพระเจ้าหลุยส์ที่ 14 แห่งฝรั่งเศส ใช้ศิลปะการแสดงเป็นสื่อในการกำหนดบทบาททางสังคม การที่พระองค์ร่วมแสดงเป็นจ้าวสุริยะจักรวาล ในการแสดงบัลเลต์ ในบทละครคือผู้ที่ทำการต่อสู้เพื่อขับไล่ปีศาจ จนได้ชัยชนะ มีการต่อสู้ในละครซึ่งสะท้อนสถานการณ์จริงที่ขณะนั้นที่ฝรั่งเศสเข้าต่อสู้กับกบฏแสดงถึงชัยชนะของพระเจ้าหลุยส์ที่ 14 ในบทบาทจ้าวแห่งสุริยะจักรวาล ซึ่งเป็นการข่มขวัญกบฏในเหตุการณ์จริงนั้นด้วย[1] และละครปลุกใจของไทยในช่วงหลังสงครามโลกครั้งที่ 2 ในสภาพบ้านเมืองต้องการศูนย์รวมใจ

ศิลปะการแสดง จึงเป็นเครื่องมือหนึ่งในการเข้าถึงจิตใจมนุษย์ได้อย่างลึกซึ้ง เพราะสามารถทำให้ผู้ชมรู้สึกประทับใจ สะเทือนใจและตราตรึงอยู่ในใจ

ปัจจุบันสภาพสังคมที่ซับซ้อน การใช้ศิลปะการแสดงช่วยสร้างสุนทรีย์ ในการดำเนินชีวิต ช่วยขัดเกลาจิตใจ ลดความรุนแรง การปะทะอารมณ์ การมองความจริงของโลกเป็นอีกทางหนึ่งที่ช่วยส่งเสริมและยกระดับจิตใจให้คนในสังคมอยู่อย่างรู้คุณค่าซึ่งกันและกัน

การสร้างสรรค์ศิลปะการแสดง โดยนำแนวทางการดำเนินชีวิตจากนิทานเซน 2 เรื่อง คือเรื่อง วาง และเรื่องใครชนะ[2] มาสร้างสุนทรีย์ในรูปแบบละครเวที จึงจำเป็นต้องมีการขยายเรื่องโดยใช้ความคิดสร้างสรรค์ มาถ่ายทอดผ่านศิลปะการแสดงทั้งเป็นการบูรณาการศิลปะการแสดงจากวรรณกรรมซึ่งจะสามารถช่วยสร้างภูมิคุ้มกันทางสังคม และปลูกฝังความรับผิดชอบต่อสังคม เพื่อกระตุ้น คุณธรรมจริยธรรม สร้างสำนึก ให้กับคนรุ่นใหม่ได้

วัตถุประสงค์และขอบเขตของงานวิจัย

1. เพื่อสร้างสรรค์การแสดงที่นำเสนอปรัชญามาจากนิทานเซน
2. เพื่อเพิ่มมุมมองชีวิตและสุนทรียภาพแก่เยาวชนและบุคลากรในระดับอุดมศึกษา

วิธีดำเนินการวิจัย

การศึกษาเรื่องแนวความคิดและรูปแบบทางศิลปะการแสดง ในการแสดงภูตแพ้เป็นการวิจัยสร้างสรรค์และวิจัยเชิงคุณภาพ โดยศึกษาค้นคว้า ข้อมูลจากแหล่งข้อมูลต่างๆ สื่ออิเล็กทรอนิกส์ การสัมภาษณ์ และการสังเกต โดยนำข้อมูลที่ได้จากการศึกษามาวิเคราะห์ สังเคราะห์ สร้างสรรค์เป็นการแสดง และสรุปผล

ผลการวิจัย

การออกแบบการแสดง ภูตแพ้ เป็นการนำปรัชญาจากนิทานเซนมานำเสนอเป็นการแสดงกึ่งละครเพลง เพื่อเป็นการสร้างสำนึกการเป็นพลเมืองที่ดีผ่านการแสดง และเป็นการเพิ่มมุมมองชีวิตและสุนทรียภาพแก่เยาวชนและบุคลากรในระดับอุดมศึกษา โดยกำหนดแนวเรื่องด้านเนื้อหาการแสดง จากปรัชญาความสำคัญของการทำหน้าที่ การปล่อยวาง และการตีความของคนต่างความรู้ กำหนดเวลาในการแสดง 20 นาที

การออกแบบการแสดงชุด ภูตแพ้ ผู้วิจัยได้ตั้งประเด็นคำถามการวิจัยเป็นแนวทางในการหาคำตอบดังนี้ แนวความคิดในการออกแบบการแสดงจากนิทานเซน เรื่องภูตแพ้ เป็นอย่างไร และรูปแบบการแสดงในการออกแบบการแสดงจากนิทานเซน เรื่องภูตแพ้ เป็นอย่างไร

1. นราพงษ์ จรัสศรี, *ประวัตินาฏยศิลป์ตะวันตก*. (กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2548), 21.
2. ชัยยง เผือกทอง, บรรณาธิการ, *นิทานเซน ปฏิวัติความคิด พลิกชีวิตให้เจริญ เจริญ*. (กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์คลื่นอักษร, 2553), 11-15, 85-89.

การแสดงที่พัฒนามาจากนิทานเซน เรื่อง ภูตแพ้

จุติกา โกศลเหมมณี

PUUD-PAE : THE PERFORMANCE EVOLVED FROM THE ZEN PHILOSOPHY

1. แนวความคิดในการสร้างสรรค์งานการแสดง ชุด ภูตแพ้

แนวความคิดเป็นการกำหนดแนวทางในการออกแบบสร้างสรรค์การแสดง ซึ่งในการสร้างสรรค์การแสดงชุดภูตแพ้ มีการกำหนดแนวความคิดไว้ดังนี้

1.1 การสะท้อนปรัชญานิทานเซนเป็นการแสดง นิทานเซน เป็นนิทานที่ให้แง่คิดในเชิงปรัชญา เป็นการเล่าเรื่องในลักษณะสั้นและกระชับ ผู้นำเสนอนิทานเซน มักจะใส่ความคิดเห็นหรือการตีความแง่คิดเหล่านั้น ไว้ในตอนท้ายแยกส่วนออกจากตัวนิทาน ในนิทานเซนเรื่องเดียวกัน ก็จะมีการตีความปรัชญาไปแตกต่างกันแต่ละเรื่องมีการผูกเรื่องที่น่าสนใจ การนำนิทานมาถ่ายทอดเป็นการแสดง สามารถสื่อสารกับกลุ่มคนได้หลากหลายกลุ่ม เหมาะสำหรับยุคสมัยปัจจุบันที่ต้องการให้ทุกอย่างสำเร็จรูป รวดเร็ว ง่ายในการเข้าถึงสาระสำคัญของปรัชญาจากนิทานเซน

นิทานเซนเรื่องที่ 1 เรื่อง “วาง” เป็นปรัชญาที่เป็นที่ถกเถียงในวงกว้าง ในประเด็นที่นักบวชอุ้มหญิงสาว ที่มีทั้งผู้เข้าใจเรื่องเจตนาและผู้ตีความว่า เป็นการเปิดโอกาสให้ผู้ที่คิดไม่ดีกระทำสิ่งที่ไม่เหมาะสม หรือทำความผิด โดยอ้างความจำเป็น ซึ่งเซนมองที่เจตนา ผู้รู้ดีที่สุดคือผู้ลงมือกระทำ การวิเคราะห์เจตนาเป็นเรื่องยาก หากผู้กระทำไม่เปิดเผยความจริงนิทานเซนเรื่องที่ 2 เรื่อง “ใครชนะ” เป็นเรื่องการตีความเหตุการณ์ที่แตกต่างของบุคคลที่ต่างความรู้ ประสบการณ์และอคติ และในส่วนต้นเรื่องผู้เขียนได้เพิ่มเติมแนวคิดเกี่ยวกับการทำหน้าที่เพื่อเตือนใจบุคคลหรือผู้ชม

1.2 การสร้างภาพรวมการแสดงให้เกิดรอยยิ้มแก่ผู้ชมได้เพื่อเลี่ยงความเครียดอันเกิดมาจากการตีความปรัชญาหรือความเคร่งเครียดจากการศึกษาหลักคำสอนหรือหลักปรัชญาให้เข้าใจลึกซึ้ง ซึ่งจำเป็นต้องใช้ความคิดหรือการตีความที่ซับซ้อนที่สร้างความตึงเครียดให้กับผู้ศึกษา การออกแบบบุคลิกภาพตัวละครให้มีความสนุกสนานและบรรยากาศของการแสดงที่เหมือนจริง อบอุ่น เป็นกันเอง ช่วยปลดปล่อยอารมณ์ของผู้ชมให้ผ่อนคลายสามารถเข้าถึงหลักปรัชญาที่ต้องการสื่อสารได้ง่าย

การสร้างบุคลิกตัวละคร ได้แก่ กำหนดบุคลิกของลูกคู่ เป็นคนช่างสังเกต และอีกคนหนึ่งมีบุคลิก ขี้สงสัย จึงเป็นสาเหตุให้มีการสนทนาถามตอบกันระหว่างลูกคู่ ในเนื้อหาของการแสดงเพื่อช่วยให้ผู้ชมเข้าใจเรื่องราวได้เร็วยิ่งขึ้น และกำหนดบุคลิกลูกศิษย์ ไม่นิ่ง พูดมาก เจ้าคำถาม

การสร้างบรรยากาศการแสดง ออกแบบการเต้นร่วมสมัยให้แสดงสอดคล้องกับอารมณ์ความรู้สึกของภาพรวมการแสดงในช่วงนั้น และเป็นตัวแทนของธรรมชาติที่หยอกล้อกับนักแสดง

1.3 การใช้ลูกคู่ (Chorus) เป็นการเล่าเรื่องผ่านมุมมองของบุคคลที่ 3 ซึ่งเป็นผู้เล่าอย่างละเอียดเหมือนเห็นเหตุการณ์นั้นอยู่ การนำเสนอการเล่าเรื่องผ่านลูกคู่ซึ่งเป็นกลุ่มนักร้องที่นำเสนอเนื้อหาการแสดงด้วยการร้องเพลง ช่วยสะท้อนถึงความอารมณ์ดี ซึ่งเป็นอารมณ์หลักของเรื่อง โดยการร้องเพลง ลูกคู่ไม่มีบทบาทอยู่ในเนื้อเรื่องการแสดงแต่มีการกำหนดลีลาและการใช้พื้นที่เวที การออกแบบให้ลูกคู่เป็นผู้เห็นเหตุการณ์ในการแสดงทุกเหตุการณ์ เป็นการสร้างอารมณ์ร่วมให้ผู้ชมได้ คิดตาม นอกจากนั้นลูกคู่ยังสรุปเรื่องแต่ละตอนทำให้การแสดงสั้นและกระชับ

โดยการออกแบบให้ลูกคู่ร้องเพลงเปิดเรื่องเพื่อนำเข้าสู่การแสดง และมีบทสนทนาระหว่างลูกคู่กันเองในระหว่างฉากที่ 1 กับฉากที่ 2 เพื่อสรุปตอน และช่วงท้ายเรื่อง ลูกคู่ร้องเพลงสรุปข้อคิดทั้งหมดของละคร

ภาพที่ 1 ลูกคู่
ที่มา: ยศถกล โกศลเหมมณี, 12 พฤษภาคม 2560.

1.4 การเล่าผ่านเพลง ทำให้เกิดความประทับใจได้ง่าย โดยเรียบเรียงเพลงที่แสดงถึงบุคลิกภาพของกลุ่มตัวละคร ประกอบกับเสียงพิเศษ (sound effect) เพื่อเน้นอารมณ์ วรรณกรรมคำร้องเป็นการเล่าปูพื้น การสรุป และการชี้ประเด็นต่างๆร่วมกับทำนองง่ายต่อการเข้าใจของคนรุ่นใหม่ ขณะเดียวกันดนตรีบรรเลงประกอบการแสดงใช้สำเนียงแบบตะวันออกและใช้เครื่องดนตรีน้อยชิ้น

1.5 การออกแบบการเคลื่อนไหว การกำหนดรูปแบบการเคลื่อนไหว 3 รูปแบบ กลุ่มตัวละครหลักใช้รูปแบบละคร กลุ่มลูกคู่ใช้รูปแบบละครเพลงที่ต้องประกอบลีลา และกลุ่มจินตภาพ การกระทำของธรรมชาติ ใช้รูปแบบการเต้น ซึ่งการกำหนดรูปแบบลักษณะนี้ จะทำให้แยกแยะกลุ่มนักแสดงและบทบาทได้ง่าย กลุ่มละครจะดูจริงจังและหนักแน่น กลุ่มลูกคู่ที่เป็นการร้องเพลงร่วมไปกับการออกท่าทางการแสดงสร้างความรู้สึกผ่อนคลาย สนุกสนาน แม้เนื้อหาจะสำคัญเท่า ๆ กับกลุ่มละครหลัก ขณะที่การเต้นรำแทนการแสดงออกถึงความรู้สึกของธรรมชาติที่ยั่วยุให้เห็นถึงความรู้สึกอารมณ์ดีซึ่งเป็นอารมณ์หลักของการแสดง

ความต้องการเปลี่ยนความรู้สึกให้การออกแบบการเคลื่อนไหว โดยใช้รูปแบบละครกึ่งละครเพลงในการดำเนินเรื่อง และนาฏศิลป์ร่วมสมัยเสริมในการอธิบายอารมณ์ความรู้สึกและสถานการณ์ เช่น ในช่วงที่ฝนตก แดดออก ใช้การออกแบบลีลานาฏศิลป์ร่วมสมัย ผู้วิจัยออกแบบโดยตั้งคำถาม แดดร้อนส่งผลอย่างไรกับผู้เดินป่า ฝนตกส่งผลอย่างไรกับผู้ที่ถูกสายฝน เป็นแนวคิดในการออกแบบและสร้างสรรค์การแสดงร่วมสมัยเพื่อเสริมบรรยากาศให้สนุกสนาน

การใช้การจัดองค์ประกอบศิลป์ โดยคำนึงถึงความประสานกลมกลืนขององค์ประกอบการแสดงทั้งหมด เสื้อผ้า ลีลาการแสดง ดนตรี ฉาก อุปกรณ์ประกอบการแสดง

1.6 สร้างตัวละคร “ภูต” เพื่อเชื่อมนิทานเซนสองเรื่อง ด้วยปัจจัย 2 ประการหลัก ประการที่ 1 การนำภูตมาเป็นตัวละคร จะเป็นตัวแทนของสิ่งเหนือธรรมชาติ ซึ่งสามารถตีความได้ว่าภูตคือสิ่งศักดิ์สิทธิ์ที่บันดาลให้เหตุการณ์ต่าง ๆเกิดขึ้นให้มนุษย์ประสบพบเจอ ภูตจึงสามารถเป็นผู้บันดาลให้เกิดเหตุการณ์ในนิทานเซนทั้งสองเรื่อง ทั้งหญิงสาวในเรื่องที่หนึ่งและอาคันตุกะในเรื่องที่สอง ล้วนเป็นตัวแทนของภูตหรือสิ่งศักดิ์สิทธิ์ทั้งสิ้น ดังนั้น ภูต จึงเป็นตัวละครที่สามารถเชื่อมนิทานเซนทั้ง 2 เรื่องเข้าด้วยกันได้เป็นอย่างดี ประการที่ 2 บรรยากาศในเรื่องที่อยู่ในป่าเขา ตามความเชื่อแบบตะวันออกนั้นมักเชื่อว่ามีสิ่งเหนือธรรมชาติต่าง ๆ คุ้มครองอยู่ ภูตสามารถเป็นตัวแทนของความเชื่อดังกล่าวเป็นอย่างดี อย่างไรก็ตามเพื่อรักษาอารมณ์หลักของการแสดงไว้จึงออกแบบบุคลิกภาพของภูตให้มีลักษณะขี้เล่นและอารมณ์ดี

1.7 การให้ความสำคัญกับพุทธศาสนา สะท้อนผ่านการที่ภูตยอมแพ้การประลองปริศนาธรรม ทั้งที่ตนเองมีอิทธิฤทธิ์ อยู่เหนือความเชื่อและหลักธรรมคำสอน ไม่จำเป็นต้องนับถือศาสนาใด ๆ แต่การยอมรับความพ่ายแพ้แก่นักบวชแสดงให้เห็นว่าการโต้ปริศนาธรรมครั้งนี้ ทำให้ภูตได้เข้าถึงอย่างลึกซึ้งและเกิดความศรัทธาในหลักการแบบพุทธ

1.8 การหลีกหนีมุมมองและประสบการณ์เก่า ภูต ต้องมีพลังและความรุนแรง ตัวแทนแห่งด้านมืด เปลี่ยนเป็น ภูต ผู้มีปัญญามีธรรมะ ซึ่งเป็นสิ่งศักดิ์สิทธิ์ที่น่านับถือและควรคารวะมากกว่า ภูตที่ใช้แต่พลังอำนาจและเอาแต่ใจตน

การเลือกสร้างตัวละครใหม่นอกเหนือจากตัวละครในนิทานเซน ทั้ง 2 เรื่อง เป็นภูต เพื่อเป็นการเชื่อมเรื่องทั้งสองเรื่องเข้าด้วยกัน โดยภูตเป็นตัวละครที่สามารถแปลงกายได้ และภูตยังมีอารมณ์ ความรู้สึก จึงออกแบบให้ตัวละครภูตมีลักษณะขี้เล่น และอยากทดสอบตบะของนักบวช

ภาพที่ 2 ภูต
ที่มา: ยศถกล โกศลเหมมณี, 12 พฤษภาคม 2560.

ภาพที่ 3 ภูตแปลงเป็นหญิงสาว
ที่มา: ยศถกล โกศลเหมมณี, 12 พฤษภาคม 2560.

ภาพที่ 4 ภูตแปลงเป็นนักบวชอาคันตุกะ
ที่มา: ยศถกล โกศลเหมมณี, 12 พฤษภาคม 2560.

1.9 บรรยากาศการแสดง เน้นการออกแบบสะท้อนความเป็นตะวันออก เนื่องจากที่มาของนิทานเซน เป็นความเชื่อที่เกิดขึ้นแถบตะวันออก จึงได้ออกแบบบรรยากาศการแสดงรวมถึงองค์ประกอบการแสดงทั้งหมดให้มีกลิ่นอายของอารยธรรมตะวันออก ได้แก่ เครื่องแต่งกาย การออกแบบฉากป่าเขตร้อน รวมถึงอุปกรณ์ประกอบการแสดงอื่น ๆ

2. รูปแบบการแสดงเป็นละครกึ่งละครเพลง

2.1 บทการแสดงดัดแปลงจากนิทานเซน 2 เรื่อง คือ พระตาดีกับพระตาบอด และเรื่อง แบกไว้ทำไม เรียบเรียงใหม่เป็นวรรณกรรมร้อยแก้ว เพื่อเป็นบทละครสร้างสรรค์ ความยาวประมาณ 15-20 นาทีและเพิ่มเติมแนวคิดในการดำเนินชีวิตอื่น ๆ นอกเหนือจากประเด็นที่ได้จากนิทานเซน 2 ประเด็นข้างต้น ได้แก่ ประเด็นเรื่องการทำหน้าที่ของสรรพสิ่ง การแสดงภูตแพ้ เป็นการสร้างบทการแสดง โดยใช้รูปแบบบทละครที่ไม่เป็นแบบฉบับ เน้นที่การเล่าเรื่อง จินตนาการ เริ่มเรื่องเป็นการเล่าเรื่องโดยใช้ลีลาท่าทางประกอบดนตรี การขับร้องเพื่อให้ผู้ชมทราบแนวทางการนำเสนอ จากนั้นจึงใช้วิธีประสานเรื่องราวต่าง ๆ เข้าด้วยกัน เพื่อทำให้แนวคิดของเรื่องมีคุณค่าให้ประโยชน์แก่ผู้ชม บทเน้นที่บรรยากาศ รูปแบบการนำเสนอ การเรียบเรียงเรื่องราว

2.2 นักแสดงมีความหลากหลายด้านพื้นฐานการแสดง โดยคัดเลือกนักแสดงจากกลุ่มนักศึกษาหลายสาขา โดยใช้วิธีการคัดเลือกนักแสดงที่เฉพาะเจาะจง โดยวิธีการสังเกตและทาบทามนักแสดงดังกล่าว ให้มาทดสอบบท และมาฝึกการแสดง ทั้งนี้ต้องการให้มีนักศึกษาและบุคลากรจากหลายกลุ่มเข้าร่วมชมการแสดง

2.3 ลีลาการแสดง ใช้การเคลื่อนไหวแบบละครร่วมกับการใช้ลีลาในชีวิตประจำวัน และนาฏศิลป์ร่วมสมัยด้วยการเลียนแบบธรรมชาติ การใช้ลีลาในชีวิตประจำวันนั้นเป็นการสื่อสารที่เข้าใจและผู้ชมสามารถเข้าถึงได้ง่าย ส่วนนาฏศิลป์ร่วมสมัยเป็นรูปแบบการแสดงที่สร้างสรรค์

ท่าทางที่มาจากอารมณ์ความรู้สึก และบรรยากาศของธรรมชาติได้ดี

2.4 เพลงประกอบการแสดงแต่งขึ้นใหม่ ประกอบด้วย

เพลงสำหรับลูกคู่เพื่อดำเนินเรื่อง มีคำร้องใช้กีต้าร์เป็นเครื่องดนตรีหลักเพื่อให้สอดคล้องกับเครื่องประกอบการแสดงของลูกคู่ซึ่งเป็นการถือเครื่องดนตรีบรรเลงเล่าเรื่อง 6 ช่วง

เพลงบรรเลงไม่มีคำร้องประกอบการแสดง เรียบเรียงด้วยเครื่องดนตรีน้อยชิ้น ประกอบด้วย เพลงประกอบตัวละครภูตที่แปลงเป็นหญิงสาวที่เน้นอารมณ์สนุกแบบนุ่มนวล เพลงประกอบตัวละครนักบวชใช้เสียงเครื่องสายที่ให้ท่วงทำนองแบบตะวันออก เพลงประกอบการโต้ปริศนาธรรมใช้เพลงที่ล้อเลียนการประลองฝีมือแต่นุ่มนวลกว่า

เสียงประกอบ (sound effect) ประกอบด้วย เสียงประกอบลีลาภูต เสียงประกอบภูตแปลง เสียงประกอบธรรมชาติ ได้แก่ ลม ฝน นก เป็นต้น และเสียงล้อเลียนเมื่อมีเหตุการณ์ชวนขบขัน

2.5 ฉากและอุปกรณ์ประกอบการแสดงใช้รูปแบบเสมือนจริงร่วมกับการใช้เทคนิคพิเศษ ดัดแปลงพื้นที่ของอาคารเป็นโรงละครขนาดเล็ก โดยสร้างฉากเพียงฉากเดียวออกแบบให้เป็น 3 ส่วน แต่ให้ผสานเป็นเอกภาพเดียวกัน

บริเวณส่วนหลังของพื้นที่แสดง ใช้แสดงตอนเดินทาง เป็นป่าในเขตร้อนบนภูเขา ตกแต่งให้ฉากเป็นลำต้นไม้สูงโปร่ง มองเห็นทิวทัศน์ทะเลสาบและท้องฟ้าด้านหลัง

บริเวณด้านซ้ายของพื้นที่แสดง เป็นเขตชุ่มชื้น ใช้แสดงตอนพบหญิงสาว ใช้ต้นไม้ที่แสดงความชุ่มชื้น ได้แก่ กล้วย บอน กก และบัว โดยสร้างลำธารประกอบฉาก

บริเวณด้านขวาของพื้นที่แสดง เป็นสวนในอาราม ใช้แสดงตอนโต้ปริศนาธรรม เป็นพื้นที่ที่มีหินประดับและต้นไผ่

ภาพที่ 5 บริเวณส่วนหลังของพื้นที่แสดงใช้พื้นที่ตอนนักบวชเดินป่า
ที่มา: ยศถกล โกศลเหมมณี, 12 พฤษภาคม 2560

ภาพที่ 6 บริเวณด้านซ้ายของพื้นที่แสดงเป็นเขตชุ่มชื้น ใช้แสดงตอนพบหญิงสาว
ที่มา: ยศถกล โกศลเหมมณี, 12 พฤษภาคม 2560.

เทคนิคพิเศษที่ใช้ในเรื่อง ได้แก่ การสร้างบรรยากาศลมพัดด้วยการใช้ใบไม้ พัดลม ประกอบเสียง การสร้างฝนตกบนพื้นที่แสดงให้เกิดขึ้นจริง การสร้างลำธารที่มีน้ำไหลจริง การใช้ไอน้ำสร้างความรู้สึกเย็นในป่าดิบชื้น และการใช้ควันร่วมกับออกแบบเครื่องแต่งกายประกอบลีลาการแปลงร่างของภูต

ภาพที่ 7 การใช้เทคนิคพิเศษสายฝนในการสร้างบรรยากาศการแสดงช่วงฝนตก
ที่มา: ยศถกล โกศลเหมมณี, 12 พฤษภาคม 2560.

2.6 แสงเน้นความเรียบง่าย ตามช่วงเวลาในแต่ละวัน ยามเช้าใช้แสงอุ่น ๆ ช่วงเวลาฝนตกออกแบบแสงให้รู้สึกมืดครึ้ม ช่วงค่ำใช้แสงมืด อย่างไรก็ตาม ในการแสดงได้เปิดโอกาสให้นักศึกษาได้ทดลองปฏิบัติ จึงมีงานแสงบางรายการที่ไม่ตรงตามเป้าประสงค์

2.7 เครื่องแต่งกายใช้แนวคิดเชิงสัญลักษณ์ เน้นความเรียบง่าย โทนสีธรรมชาติ

การแต่งกายภูต ออกแบบชุดคลุมสีดำ เพื่อต้องการแสดงถึงความลึกลับและอำพราง

การแต่งกาย หญิงสาว(ภูตแปลง) ชุดสีขาวโดยใช้ผ้าชิ้นเดียว ต้องการให้โดดเด่นผ่องสว่างและสะดุดตา กลางป่า

ภาพที่ 8 : การแต่งกายของภูตแปลงเป็นหญิงสาว
ที่มา: ยศถกล โกศลเหมมณี, 12 พฤษภาคม 2560.

การแต่งกาย นักบวช สวมเสื้อแขนยาวพื้น และเสื้อคลุม เปิดไหล่ 1 ข้าง ตามแบบนักบวชที่สำรวม โทนสีเข้มเน้นธรรมชาติ

การแสดงที่พัฒนามาจากนิทานเซน เรื่อง ภูตแพ้

จุติกา โกศลเหมมณี

PUUD-PAE : THE PERFORMANCE EVOLVED FROM THE ZEN PHILOSOPHY

ภาพที่ 9 การแต่งกายของนักบวช
ที่มา: ยศถกล โกศลเหมมณี, 12 พฤษภาคม 2560.

การสร้างสรรค์การแสดง ชุดภูตแพ้จากนิทานเซนสองเรื่อง สามารถสื่อสารกับผู้ชมได้ง่าย ด้วยตัวละครที่หลากหลายมีบุคลิกภาพชัดเจน การออกแบบการเคลื่อนไหวโดยใช้การเต้นรำในการสื่อสารจินตภาพการกระทำของธรรมชาติ ยังช่วยให้ผู้ชมเข้าถึงความหมายของเนื้อหาการแสดง การใช้ลูกคู่ดำเนินเรื่องส่งผลให้เกิดความน่าสนใจและเกิดอรรถรสมากและสื่อสารได้อย่างเข้าใจง่าย การสร้างตัวละครภูตทำให้เกิดสีสันและแก้ปัญหาข้อจำกัดเรื่องตัวละครได้เป็นอย่างดีและสามารถสื่อสารเนื้อหาหลักสู่ผู้ชมได้เหมาะสมสำหรับการแสดงในสถาบันการศึกษาและการแสดงสำหรับบุคคลทั่วไป บทละครยังเอื้อให้ผู้จัดการละครสามารถออกแบบองค์ประกอบอื่น ๆ ได้ทั้งฉาก แสง ดนตรีประกอบ เพลง เสียงประกอบ รวมถึงการแต่งกาย การนำปรัชญาจากนิทานเซน มาสร้างสรรค์เป็นการแสดงเพื่อสะท้อนข้อคิดให้กับนักศึกษาและบุคลากรในระดับอุดมศึกษา เป็นความใหม่และน่าติดตาม เป็นรูปแบบที่สื่อสารเข้าใจได้ง่าย สามารถสะท้อนปรัชญาจากนิทานเซนได้

การอภิปรายผล

การนำนิทานขนาดสั้น มาเชื่อมต่อกันโดยการสร้างตัวละครใหม่ด้วยการสร้างภูต เป็นตัวเชื่อม โดยพิจารณาจากเรื่องที่มีตัวละครคล้ายคลึงกัน สถานที่ใกล้เคียงกัน นิทานสั้นลักษณะนี้ยังมีอีกหลายเรื่อง ได้แก่ นิทานอีสป เรื่องเล่าพื้นบ้าน ซึ่งสามารถนำแก่นเรื่องมาปรับปรุงวิธีการนำเสนอใหม่ ซึ่งจะก่อให้เกิดงานแสดงใหม่ได้อีกหลายชิ้น ส่วนแนวคิดการดัดแปลงพื้นที่การแสดงจากพื้นที่สาธารณะเป็นพื้นที่แสดง ให้ทุกที่สามารถเป็นพื้นที่แสดงได้ แก้ปัญหาสถานที่แสดง เปลี่ยนบรรยากาศการชมภายในโรงละคร ทำให้คนดูรู้สึกสบาย เป็นกันเอง ส่วนเพลงในการดำเนินเรื่องและสรุปเรื่อง เป็นเครื่องมือสื่อสารอย่างดีสำหรับผู้ชมยุคปัจจุบัน ที่ต้องการความรวดเร็วในการรับรู้ข้อมูล การดึงสมาธิผู้ชมให้ตรึงอยู่กับการแสดง จำเป็นต้องสร้างความน่าสนใจใหม่ รวดเร็ว และกระชับ ซึ่งการใช้เพลงประกอบลีลาในแบบละครเพลงเป็นแนวทางหนึ่ง ส่วนการกำหนด บุคลิกตัวละคร “ลูกคู่” ให้เป็นตัวเล่าเรื่องด้วยเพลงและเชื่อมต่อเนื้อหาของเรื่อง ช่วยในเรื่องการสื่อสารให้ตรงกับวัตถุประสงค์ของการแสดง อีกทั้งยังสามารถย่นเวลาในเรื่องให้เสนอเฉพาะตอนสำคัญได้ ฉากที่มีเทคนิคพิเศษ เป็นส่วนหนึ่งที่ผู้ชมให้ความสนใจ การสร้างฝนตก ลำธาร ให้เกิดขึ้นจริงบนเวที เป็นตัวช่วยเพิ่มอรรถรสได้เป็นอย่างดี ส่วนจินตภาพของรูปแบบอารมณ์ที่นำเสนอผ่านการเต้นรำทำให้เกิดความหลากหลายของรูปแบบ เกิดรสชาติที่แตกต่างจากรูปแบบหลัก การพัฒนานิทานเซนมาเป็นการแสดงส่งผลให้เป็นการสร้างเสริมคุณธรรมจริยธรรม ปลูกฝัง ให้เยาวชนมีสำนึกที่ดี กระตุ้นการอ่านหนังสือหลักคำสอน ปรัชญาการดำเนินชีวิตของผู้ชมและโดยเฉพาะอย่างยิ่งคณะทำงานที่ร่วมกันสร้างสรรค์การแสดง สามารถซึมซับหลักธรรมคำสอนได้ลึกซึ้งเนื่องจากได้เป็นส่วนหนึ่งในการดำเนินงาน

การแสดงภูตแพ้เกิดจากการร่วมมือกันหลายหน่วยงานในมหาวิทยาลัยสงขลานครินทร์ วิทยาเขตตรัง ประกอบด้วย คณะทำงานสร้างสรรค์การแสดง บทการแสดงโดย อาจารย์.ดร.จุติกา โกศลเหมมณี สาขาศิลปะการแสดงและการจัดการ การสร้างนวัตกรรมการปรับใช้พื้นที่ให้เป็นเวทีการแสดงเพื่อทดแทนโรงละคร โดย อาจารย์ยศถกล โกศลเหมมณี สาขาศิลปะการแสดงและการจัดการ การนำเสนอผลงานของนักศึกษาที่ลงทะเบียนเรียนรายวิชา เวที ฉาก แสง เสียง และการนำเสนอผลงานของนักศึกษาที่ลงทะเบียนเรียนในรายวิชาการออกแบบฉาก แสง เสียงและเทคนิคพิเศษ คณะทำงานจัดสถานที่จากบุคลากรมหาวิทยาลัยสงขลานครินทร์ ตรัง นักแสดงจากนักศึกษาหลากหลายสาขาวิชา เป็นการบูรณาการ

กิจกรรมการแสดงกับการเรียนการสอนและเสริมสร้างสุนทรียภาพให้กับกลุ่มผู้ร่วมงานและผู้ชม

ข้อเสนอแนะ

การนำเรื่องเล่าขนาดสั้นที่มุ่งนำเสนอคติสอนใจ มาทำเป็นการแสดง เป็นการเปลี่ยนรูปแบบจากการสื่อสารอย่างหนึ่งไปเป็นอีกอย่างหนึ่ง เป็นการชี้นำกันระหว่างผู้สร้างงานศิลปะแขนงต่าง ๆ เมื่อมีประเด็นที่ต้องการสื่อสารอย่างเดียวกันวรรณกรรมยังแปรเป็นนาฏกรรมได้ และยังแปรเป็นศิลปะแขนงอื่น ๆ ได้ เรื่องเล่าขนาดสั้นในลักษณะนี้มีอยู่มากมาย สามารถเป็นวัตถุดิบในการสร้างสรรค์การแสดงและงานศิลปะแขนงต่าง ๆ ได้เป็นอย่างดี

บรรณานุกรม

กฤษรา วริศราภูริชา. *งานฉากละคร 2*. กรุงเทพมหานคร: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2525.

เกรียงศักดิ์ เจริญวงศ์ศักดิ์. *การคิดเชิงสร้างสรรค์*. กรุงเทพมหานคร: ซัลเซสมีเดีย, 2545.

ชัยยง เผือกทอง. (บรรณาธิการ) *นิทานเซน ปฏิวัติความคิด พลิกชีวิตให้เจริญ เจริญ*. กรุงเทพมหานคร: สำนักพิมพ์ คลื่นอักษร, 2553.

นราพงษ์ จรัสศรี. *ประวัตินาฏยศิลป์ตะวันตก*. กรุงเทพมหานคร: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2548.

Jirayudh Panomrak. "The Transmission of Naraphong Charassri's Creative Concepts of Site-Specific Dance Performance." *วารสารวิทยบริการ มหาวิทยาลัยสงขลานครินทร์*, ปีที่ 28 ฉบับที่ 1 (ม.ค.-เม.ย. 2560): 194-198.

กรรมวิธีการสร้างซอด้วงของช่างมาโนช ผุดผ่อง

METHODS OF MAKING SAW – DUANG BY MASTER MANOCH PUDPONG

ธีรพงค์ คำโปร่ง*
พรประพิตร์ เผ่าสวัสดิ์**

บทคัดย่อ

งานวิจัยเรื่องกรรมวิธีการสร้างซอด้วงของช่างมาโนช ผุดผ่อง มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาประวัติการสร้างซอด้วงของช่างมาโนช ผุดผ่อง ศึกษากรรมวิธีการสร้างซอด้วงและปัจจัยที่ส่งผลต่อคุณภาพเสียงซอด้วง ผลการศึกษาพบว่าช่างมาโนช ผุดผ่องได้เริ่มศึกษาการสร้างซอด้วงใจรักดนตรีไทยแต่ไม่มีโอกาสได้เรียน จึงเป็นแรงผลักดันให้ช่างมาโนชค้นคว้าศึกษาด้วยตนเองจนประสบความสำเร็จในการสร้างซอด้วงเป็นที่รู้จักทั่วประเทศ สถาบันการศึกษาหลายแห่งให้ความสนใจที่จะมาศึกษาดูงานการสร้างซอ ไม้ที่ใช้ทำซอด้วงของช่างมาโนช ผุดผ่อง มีทั้งหมด 5 ชนิด คือ ไม้มะเกลือ ไม้ชิงชัน ไม้กระพี้เขา-ควาย ไม้แก้ว และไม้ดำดง การสร้างซอด้วงมีวัสดุและอุปกรณ์ทั้งหมด 40 ชนิด มีกรรมวิธีการสร้างทั้งหมด 7 ขั้นตอน คือการเตรียมกระบอกซอด้วง การขึ้นหนังซอด้วง การกลึงคันทวนซอด้วง การกลึงลูกบิด การขึ้นหางม้า การประกอบซอด้วงการแต่งเสียงซอด้วง ปัจจัยที่ส่งผลต่อคุณภาพเสียงซอด้วงของช่างมาโนช ผุดผ่อง มี 3 ขั้นคือ 1. การกลึงกระบอกซอด้วงจะต้องใช้บุ้งตะไบด้านในให้ผิวไม่เรียบ 2. การใช้หนังงูที่มีขนาดตัวยาว 4 เมตรขึ้นไปและจะใช้เฉพาะช่วงหลังเท่านั้น
3. การขึ้นหางม้าจะให้หางม้ามีลักษณะแบนไม่กลม

คำสำคัญ: กรรมวิธีการสร้าง/ ซอด้วง/ บ้านซอบางปะกง

Abstract

This research is entitled Methods of making Saw - Duang by Master Manoch Pudpong, The purposes of the reseach is to study the history of Mr. Manoch Pudpong , making process a Saw - Duang, and the factors that affect the quality of the sound of a Saw - Duang. The research result findings that show Mr. Manoch Pudpong started making a Saw - Duang by himself because of his passion; but he did not have an opportunity to study. So it was a motivation to push him to be achieve in the Saw - Duang making. He is now a Saw - Duang maker well known around the country. Many educational institutions take an interest to study about the Saw - Duang making. There are 5 kinds of wood for making the Saw-Duang of Mr. Manoch Pudpong. They are Diospyros wood, Rose wood , Burma Blackwood, Orange Jessamine, and Diospyros pubicalyx wood. There are 40 kinds of equipment , and 7 procedures including a preparing of the tube-shaped, making the open portion from leather, a bow turning, a knob turning, hair making , assembling parts of the Saw-Duang, and a sound tuning. The factors which affect the sound quality Mr. Manoch Pudpong's Saw-Duang. to use a rasp to rub the inner surface of the sound box, a using snake skin which is 4 meters, and use only the back skin, use of horsetail hair which are not round-shape.

KEYWORDS: Methods of making/ Saw – Duang/ Bann Saw Bangpakong

* นิสิตระดับมหาบัณฑิต หลักสูตรศิลปศาสตรมหาบัณฑิต ภาควิชาดุริยางคศิลป์ สาขาวิชาดุริยางคศิลป์ไทย คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, bommerate@gmail.com

** ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร., พรประพิตร์ เผ่าสวัสดิ์, ภาควิชาดุริยางคศิลป์ สาขาวิชาดุริยางคศิลป์ไทย คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, rosphoasavadi@gmail.com

กรรมวิธีการสร้างซอด้วงของช่างมาโนช ผุดผ่อง

METHODS OF MAKING SAW – DUANG BY MASTER MANOCH PUDPONG

ธีรพงค์ คำโปร่ง
พรประพิตร์ เผ่าสวัสดิ์

บทนำ

"เสียงในอุดมคติ" เป็นที่ทราบกันในหมู่นักดนตรีไทยและนักอนุรักษ์เครื่องดนตรีไทยว่าการที่จะได้มาซึ่งเสียงในอุดมคติที่ไพเราะเสนาะหูนั้นขึ้นอยู่กับผู้บรรเลงและขึ้นอยู่กับเครื่องดนตรี การที่นักดนตรีจะบรรเลงดนตรีได้ไพเราะที่สุดนั้น นอกจากผู้บรรเลงมีฝีมือที่เป็นเยี่ยมแล้ว ยังต้องอาศัยคุณลักษณะของเครื่องดนตรีที่ดีเยี่ยม ทั้ง 2 สิ่งนี้รวมกันถึงจะสามารถเข้าถึงความปลั่งชำเพาะของเสียงดนตรีได้อย่างแท้จริง[1] ซอ เป็นเครื่องดนตรีประเภทเครื่องสีซึ่งเกิดจากการใช้คันชักสีเข้าไปในตัวเครื่อง มีอยู่ 3 ประเภทคือ ซอด้วง ซออู้ และซอสามสาย

ซอด้วง มีกล่องเสียงคล้ายอุปกรณ์ดักจับสัตว์ที่เรียกว่า "ด้วง" มีลักษณะเป็นกระบอกมีไว้เพื่อใส่เหยื่อและล่อให้สัตว์เล็กเข้าไปกินเหยื่อ ซอด้วงมีทั้งหมด 2 สายซึ่งมีเสียงแหลม ดังกังวานซอด้วงมีส่วนประกอบที่สำคัญคือ กระบอกซอ ทำด้วยไม้เนื้อแข็งลำตัวมีกระพุ้งเล็กน้อยและเจาะให้เป็นโพรงภายใน ส่วนที่ใกล้หน้าขึ้นหนังเจาะรูไว้ 2 รู ตรงกันเพื่อใส่คันทวน หน้าซอขึ้นด้วยหนังงูเหลือมเพราะจะได้เสียงแก้วที่ไพเราะ คันทวน มีความยาวประมาณ 72 เซนติเมตร ทำจากไม้ซึ่งมีส่วนประกอบหลายชิ้น ได้แก่ เดือย เท้าช้าง บัวกลึงและลูกบิด มีไว้เพื่อขึง สาย 2 สายที่ทำจากเอ็นหรือไหม เชื่อมระหว่างคันทวนกับกระบอกซอ ซึ่งใส่คันชัก ทำจากไม้ไว้ระหว่างกลางของทั้ง 2 สาย

ซอด้วงมีหน้าที่สำคัญคือ ใช้บรรเลงในวงเครื่องสายและวงมโหรี เมื่อบรรเลงอยู่ในวงเครื่องสายผู้บรรเลงซอด้วงมีหน้าที่เป็นผู้นำวงและดำเนินทำนองเนื้อเพลงเป็นหลักของวงและอยู่ในมโหรีมีหน้าที่เพียงดำเนินเนื้อเพลงเท่านั้น ไม่มีหน้าที่เป็นผู้นำวงเพราะในวงมโหรีมีระนาดเอกซึ่งเสียงดังกว่าทำหน้าที่เป็นผู้นำวงอยู่แล้ว ส่วนวิธีบรรเลงซอด้วงนี้ มีทั้งสีทำนองเก็บและทำนองอ่อนหวานเป็นเสียงยาว ๆ แล้วแต่ลักษณะของทำนองเพลงในตอนนั้น ๆ[2] นอกจากนี้ซอด้วงยังสามารถบรรเลงแล้วทำให้เกิดอารมณ์โศกเศร้า คร่ำครวญ หรือดุดันได้ดีจึงนิยมนำเครื่องดนตรีชิ้นนี้มาบรรเลงเพลงเดี่ยวสำหรับบทเพลงต่าง ๆ ได้ เช่น เพลงพญาโศก เพลงนกขมิ้น สุรินทราหู เป็นต้น เมื่อนำซอด้วงมาบรรเลงเดี่ยวหรือบรรเลงในวง นักดนตรีจะต้องคำนึงถึงคุณภาพของเสียงซอด้วงเป็นสำคัญ ซึ่งเป็นเรื่องที่มีความจำเป็นมากอย่างมาก

กรรมวิธีการสร้างซอด้วงจะต้องอาศัยฝีมือของช่างที่มีความรู้ความสามารถทั้งในด้านวิชาช่างไม้การออกแบบและการกลึง นอกจากนี้ยังต้องมีความชำนาญในการใช้อุปกรณ์อย่างถูกต้องตามหลัก มีความรู้เรื่องศาสตร์ของเสียงและธรรมชาติเสียงของซอด้วงได้จะทำให้ซอด้วงที่ผลิตออกมานั้นได้คุณภาพที่ดีการสร้างซอด้วงแต่ละคัน ประกอบด้วยกระบวนการหลายขั้นตอนที่ประณีต ถึงจะได้เสียงที่ไพเราะ กังวาน หรือเสียงแก้ว ช่างจึงเป็นบุคคลสำคัญมาก เพราะเครื่องดนตรีจะมีคุณภาพดี ขึ้นอยู่กับกรรมวิธีชำเพาะของแต่ละบุคคลว่ามีความประณีตมีประสบการณ์ในการสร้างซอด้วง รวมไปถึงการแก้ไขข้อบกพร่องที่เกิดขึ้นระหว่างการผลิตซอให้มีคุณภาพการปรับปรุงคุณภาพเสียงทุกเครื่องดนตรี

ช่างมาโนช ผุดผ่อง เกิดวันที่ 21 พฤศจิกายน พุทธศักราช 2501 เป็นชาวบางปะกงโดยกำเนิดเป็นบุตรชายของนายคำง้วน ผุดผ่อง และนางสงวน ผุดผ่อง ช่างมาโนชมีความชอบและสนใจดนตรีตั้งแต่อายุ8 ปี แต่ด้วยทางบ้านมีฐานะลำบากจึงไม่สามารถซื้อเครื่องดนตรี ช่างมาโนชเล่าให้ผู้วิจัยฟังว่า

> ตอนเป็นเด็กแถวบ้านมีบ้านสอนดนตรีไทย...ดร.สุรพล จันทราปัตย์ ลูกเขยดร.อุทิศ...มาสอนเราก็อยากเรียน...อยากฟัง ไปยืนเกาะรั้วดูเขาเล่นดนตรีไทย...แต่ตอนนั้นยากจน...ไม่มีเงินไปเรียน...ราคาซอขณะนั้นราคาคันละ 250 บาท ก็ไม่มีความสามารถที่จะซื้อได้ และก็ไม่มีเวลาที่จะมานั่งเรียนซอก็จึงเก็บความฝังลึกไว้อยู่ในใจ[3]

เมื่ออายุได้ 11 ปี ช่างมาโนชได้ซื้อกระบอกซอด้วง 1 กระบอกในราคา 50 บาท เพื่อซื้อเป็นชิ้นส่วนแล้วนำมาประกอบกัน แล้วมาเหลาคันไม้ใส่เอง นำลวดมาผูกเป็นลูกบิด ช่างมาโนชมีความสามารถในการฟังเสียงมาตั้งแต่เด็ก ๆ เมื่อมีงานแสดงหรือมหรสพตามงานวัดก็

1. ภูมิใจ รื่นเริง. *"กรรมวิธีการสร้างกลองแขกของครูเสน่ห์ ภักตร์ผ่อง"* (วิทยานิพนธ์ระดับปริญญามหาบัณฑิต,จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2551), 1.
2. ราชบัณฑิตยสถาน. สารานุกรมศัพท์ดนตรีไทย (กรุงเทพฯ: ราชบัณฑิตยสถาน, 2550), 61.
3. มาโนช ผุดผ่อง, "ชีวประวัติของช่างมาโนช ผุดผ่อง," สัมภาษณ์โดย ธีรพงษ์ คำโปร่ง, 16 ตุลาคม 2559.

กรรมวิธีการสร้างซอด้วงของช่างมาโนช ผุดผ่อง

METHODS OF MAKING SAW – DUANG BY MASTER MANOCH PUDPONG

ธีรพงค์ คำโปร่ง
พรประพิตร์ เผ่าสวัสดิ์

จะไปยืนดู นอกจากนี้ช่างมาโนชยังมีความสามารถเล่นเครื่องดนตรีเมาท์ออร์แกนได้เอง ด้วยความชอบทางด้านดนตรีประกอบกับไม่มีเงินที่จะซื้อเครื่องดนตรีเป็นของตนเอง ช่างมาโนชจึงประดิษฐ์เครื่องดนตรีเล่นเอง จนเมื่อปีพ.ศ. 2540 เป็นจุดเริ่มต้นที่ทำให้ช่างมาโนชได้เริ่มเข้ามาในวงการดนตรีไทย โดยนางอรพินท์ ผุดผ่องซึ่งเป็นภรรยาของช่างมาโนช ได้ส่งลูกสาวคนโตไปเรียนดนตรีไทย ในระหว่างที่ลูกสาวไปเรียนอยู่นั้น ช่างมาโนช ไปรับ-ส่งลูกเรียนดนตรีไทยได้เห็นนักเรียนที่มาเรียนดนตรีไทย ด้วยความรู้สึกฝังลึกในจิตใจมีความชอบและสนใจดนตรีไทยอยู่แล้วที่สั่งสมมาเป็นระยะเวลาร่วม 30 ปี จึงเกิดแรงบันดาลใจที่จะเล่นดนตรีไทยและมีความปรารถนาที่จะได้ซอที่มีคุณภาพเสียงที่ดีสักคันจึงเริ่มหาซื้อซอคุณภาพดี แต่เมื่อได้พบซอที่มีเสียงถูกใจ เจ้าของซอกลับไม่ขายให้ จึงเกิดแรงบันดาลใจที่คิดจะทำซอขึ้นเอง หลังจากนั้นช่างมาโนชจึงคิดริเริ่มทำซอเอง โดยจ้างโรงงานกลึงกระบอกแล้วขุดแต่งเสียง ขึ้นหนัง ด้วยการค้นคว้าศึกษาด้วยตัวเองทดลองสีแล้วฟังเสียงไปเรื่อย ๆ ลองผิดลองถูกในช่วงแรกประมาณกว่า 50 ครั้ง จนได้เสียงที่พอใจในระดับหนึ่ง โดยอุปกรณ์เครื่องมือที่ใช้ในการเริ่มทำในช่วงแรกนั้นช่างมาโนชสะสมเอาของโบราณมาทำเครื่องมือเริ่มต้นนั้นมีเพียง 3 ชิ้น คือ มีดปอกผลไม้ บุ้ง และตะขอเหล็ก-ขูดไม้ ลองผิดลองถูก จนเป็นที่ยอมรับในหมู่กัลยาณมิตร

ช่างมาโนช ผุดผ่อง ศึกษาค้นคว้าและคิดพัฒนาซอด้วงเรื่อยมา ปัจจุบันสังคมรู้จักและยอมรับในวงกว้างมากขึ้นในนาม “บ้านซอบางปะกง” เพราะช่างมาโนช มีความประณีต เอาใจใส่ทุกกระบวนการผลิตจนได้มีโอกาสสร้างถวายซอ 2 คัน แด่สมเด็พระเทพรัตนราชสุดาสยามบรมราชกุมารีในนามของจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัยและนอกจากนี้การประกวดการบรรเลงดนตรีไทย “ศรทอง” ซอของบ้านซอบางปะกงได้รับความไว้วางใจในการใช้เป็นเครื่องดนตรีกลางสำหรับการประกวด อีกทั้งช่างมาโนช ยังได้รับความไว้วางใจจากสถาบันการศึกษาต่าง ๆ รวมทั้งผู้เชี่ยวชาญทางด้านดนตรีไทยหลาย ๆ ท่านในการสั่งทำซอ

งานวิจัยที่ศึกษาการสร้างซอสามสายของช่างมาโนช ผุดผ่อง พบว่ามีการศึกษาอยู่บ้างแต่เป็นการศึกษาซอสามสายและซออู้ ด้วยเหตุที่กล่าวมาข้างต้นนี้ ผู้วิจัยจึงต้องการที่จะศึกษากรรมวิธีการสร้างซอด้วงของช่างมาโนช ผุดผ่อง เพื่อทราบกรรมวิธีการสร้างซอด้วงและปัจจัยที่มีต่อคุณภาพของเสียงซอด้วง ซึ่งเป็นลักษณะเฉพาะของช่างมาโนช ผุดผ่อง เพื่อถ่ายทอดสู่คนดนตรีไทยรุ่นหลัง ซึ่งงานวิจัยนี้ได้รับความเมตตาอนุญาตจากช่างมาโนช ผุดผ่อง จึงถือเป็นการสานต่อมรดกทางดนตรีไทยนี้ไว้เพื่อเป็นประโยชน์ต่อไปในอนาคต

วัตถุประสงค์และขอบเขตของงานวิจัย

1. ศึกษาประวัติการสร้างซอด้วงของช่างมาโนช ผุดผ่อง
2. ศึกษากรรมวิธีการสร้างซอด้วงของช่างมาโนช ผุดผ่อง

วิธีดำเนินการวิจัย

งานวิจัยเล่มนี้ ผู้วิจัยได้ดำเนินการศึกษาและเก็บข้อมูลโดยใช้ระเบียบวิทยาการวิจัยเชิงคุณภาพการเก็บข้อมูลในพื้นที่ภาคสนามในพื้นที่บ้านเลขที่ 70/16 (บ้านซอ) หมู่ 18 ตำบลบางปะกง อำเภอบางปะกง จังหวัดฉะเชิงเทรา โดยสัมภาษณ์ช่างมาโนช ผุดผ่อง อีกทั้งได้รวบรวมข้อมูลวิเคราะห์ข้อมูลและสังเคราะห์ ข้อมูลโดยมีข้อมูลจากแหล่งต่าง ๆ ดังนี้

- ห้องสมุดคณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
- สำนักงานวิทยทรัพยากร จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย (หอสมุดกลาง)
- สำนักหอสมุด มหาวิทยาลัยบูรพา
- สำนักหอสมุดกลาง มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ ประสานมิตร

กรรมวิธีการสร้างซอด้วงของช่างมาโนช ผุดผ่อง

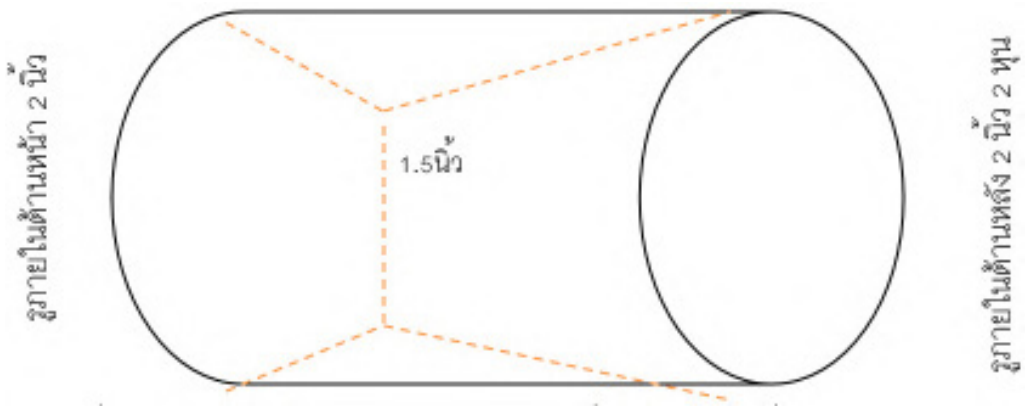
METHODS OF MAKING SAW – DUANG BY MASTER MANOCH PUDPONG

ธีรพงศ์ คำโปร่ง
พรประพิตร์ เผ่าสวัสดิ์

ผลการวิจัย

1. สัดส่วนซอด้วง

กรรมวิธีการสร้างซอด้วงของช่างมาโนช ผุดผ่อง สัดส่วนลูกบิดมี ความยาว 19 เซนติเมตร ความกว้างช่วงยอดลูกบิดอยู่ที่ 2 เซนติเมตร มีเส้นผ่าศูนย์กลาง 1.5 นิ้ว และจุดเด่นของช่างคือ มีแบบลูกบิดซอด้วงที่เป็นแบบเฉพาะมากถึง 8 แบบ ความยาวกระบอกซอด้วงของช่างมาโนช ผุดผ่อง มีความยาวมากกว่าซอด้วงทั่วไปคือยาว 14 เซนติเมตร มีความหนาของกระบอก 1 เซนติเมตร เส้นผ่าศูนย์กลางช่วงปากกระบอกซอมีความยาวประมาณ 5.5 เซนติเมตร กลึงตามแบบฉบับกระบอกซอด้วงที่ได้มาตรฐาน[4] คันชักซอด้วงของช่างมาโนช ผุดผ่องมีความยาวมากกว่าคันชักซอด้วงทั่วไปคือมีความยาวประมาณ 75 เซนติเมตร โดยช่างมาโนช ผุดผ่อง ได้อธิบายว่าทำให้รู้สึกเล่นถนัดเมื่อสีเพลงเดี่ยวโดยเฉพาะและได้เล่าให้ฟังอีกว่าเคยทำคันชักซอด้วงยาวถึง 90 เซนติเมตร สำหรับการเดี่ยวโดยเฉพาะ แต่ภายหลังจึงได้ปรับลดความยาวลงเหลือ 75 เซนติเมตร เพื่ออำนวยความสะดวกสำหรับการสีเพลงแบบปกติไม่ยาวเกินไป[5]



ภาพที่ 1. ภาพจำลองลักษณะภายในกระบอกซอที่กลึงคว้านรูในเมื่อมองจากด้านข้าง
ที่มา: ธีรพงศ์ คำโปร่ง

2. ขั้นตอนการสร้างซอด้วง

ขั้นตอนการสร้างซอด้วงของช่างมาโนช ผุดผ่องมีวัสดุและอุปกรณ์ทั้งหมด 41 ชิ้น โดยช่างมาโนช ได้หามาจากแหล่งจำหน่ายและประกอบขึ้นเองเป็นเครื่องมือเฉพาะของบ้านซอบางปะกง ได้แก่ เครื่องกลึงเหล็ก สายพานกระดาษทราย เครื่องเจาะ เครื่องพ่นสีแรงดันสูง เครื่องกลึง มีดกลึง ผ้าเช็ด แปรง เขาควาย Vernier Caliper ไม้บรรทัด ปากกา กรรไกร ฉาก บุ้ง เครื่องขึ้นหนัง เชือกโพลีโพรพิลิน กาวผง เขียง ตะปู ค้อนไม้ มีดขูดหนัง มีดสำหรับตัด แลกเกอร์ กระดาษทรายเชือกเย็บอวน/แห หมุดสำหรับขึ้นหางม้า แบบแต่งโขนซอด้วง ตุ๊ดตู่ กาวร้อน ขี้เลื่อย ที่ปักลูกบิด แปรงใหญ่เบอร์ 2 ทินเนอร์เลื่อยแต่งคันซอ ใบเลื่อยท่อ คีมปากนกแก้ว กระดาษกาว ไม้จับสำหรับพ่นสี โคมไฟ เครื่องเจียร์ และหวี

4. มาโนช ผุดผ่อง, “สัดส่วนซอด้วง,” สัมภาษณ์โดย ธีรพงศ์ คำโปร่ง, 4 มิถุนายน 2560.
5. มาโนช ผุดผ่อง, “คันชักซอด้วง,” สัมภาษณ์โดย ธีรพงศ์ คำโปร่ง, 4 มิถุนายน 2560.

ภาพที่ 2 และ 3 ภาพเครื่องกลึงแบบต่าง ๆ
ที่มา: ธีรพงค์ คำโปร่ง

ภาพที่ 4 และ 5 ภาพบุ้ง และ เครื่องขึ้นหนัง
ที่มา: ธีรพงค์ คำโปร่ง

ภาพที่ 6 และ 7 ภาพเขียง และ ค้อนไม้
ที่มา: ธีรพงค์ คำโปร่ง

กรรมวิธีการสร้างซอด้วงของช่างมาโนช ผุดผ่อง

ธีรพงค์ คำโปร่ง
พรประพิตร์ เผ่าสวัสดิ์

METHODS OF MAKING SAW – DUANG BY MASTER MANOCH PUDPONG

ภาพที่ 8 และ 9 ภาพที่ปักลูกบิดและคันทวน และ ที่จับสำหรับพ่นสี
ที่มา: ธีรพงค์ คำโปร่ง

กรรมวิธีการสร้างซอด้วงมีทั้งหมด 7 ขั้นตอนคือ การเตรียมกระบอกซอด้วง การขึ้นหนังซอด้วง การกลึงคันทวนซอด้วง การกลึงลูกบิด การขึ้นหางม้า การประกอบซอด้วง การแต่งเสียงซอด้วง

ภาพที่ 10 และ 11. ภาพการกลึงกระบอกซอด้วง
ที่มา: ธีรพงค์ คำโปร่ง

ภาพที่ 12 และ 13 ภาพการขึ้นหนัง
ที่มา: ธีรพงค์ คำโปร่ง

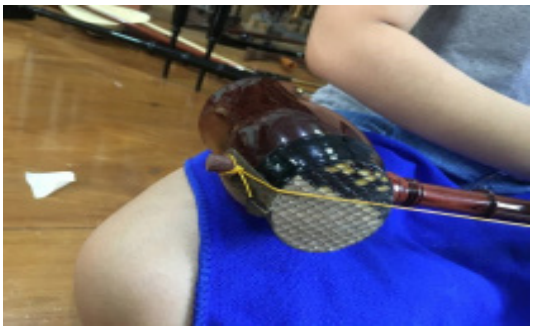
ภาพที่ 14 และ 15 ภาพการกลึงคันทวนซอ
ที่มา: ธีรพงค์ คำโปร่ง

ภาพที่ 16 และ 17 ภาพการกลึงลูกบิด
ที่มา: ธีรพงค์ คำโปร่ง

ภาพที่ 18 และ 19 ภาพการกลึงคันชัก
ที่มา: ธีรพงค์ คำโปร่ง

ธีรพงค์ คำโปร่ง
พรประพิตร์ เผ่าสวัสดิ์

ภาพที่ 20 และ 21 ภาพการขึ้นหางม้า
ที่มา: ธีรพงค์ คำโปร่ง



ภาพที่ 22 และ 23 การประกอบซอด้วง
ที่มา: ธีรพงค์ คำโปร่ง

3. ลักษณะเฉพาะซอด้วงของช่างมาโนช ผุดผ่อง

ลักษณะเฉพาะซอด้วงของช่างมาโนช ผุดผ่อง ผู้วิจัยได้ทำการศึกษาแล้วพบว่ามี 3 ประการดังต่อไปนี้

3.1 การกลึงกระบอกซอด้วงจะต้องใช้บุ้งตะไบด้านในให้ผิวไม่เรียบ เพื่อให้เนื้อไม้ดูดเสียงขณะสีทำให้เป็นเอกลักษณ์ของบ้านซอบางปะกง

3.2 ใช้หนังงูที่มีขนาดตัวยาว 4 เมตรขึ้นไปและจะใช้เฉพาะช่วงหลังเท่านั้น เพราะหนังงูจะมีความหนาที่พอดีสามารถนำไปขึ้นหนังได้โดยไม่ขาด

3.3 หางม้าใช้หางม้าจากมองโกเลีย โดยการขึ้นหางม้ามีลักษณะแบบไม่กลมเหมือนที่อื่นเพื่อความสะดวกของผู้สี

กรรมวิธีการสร้างซอด้วงของช่างมาโนช ผุดผ่อง

ธีรพงค์ คำโปร่ง
พรประพิตร์ เผ่าสวัสดิ์

METHODS OF MAKING SAW – DUANG BY MASTER MANOCH PUDPONG

ภาพที่ 24 ภาพลักษณะกระบอกภายใน
ที่มา: ธีรพงค์ คำโปร่ง

ภาพที่ 25 ภาพหนังงู
ที่มา: ธีรพงค์ คำโปร่ง

ภาพที่ 26 ภาพหางม้าที่มีลักษณะแบน
ที่มา: ธีรพงค์ คำโปร่ง

4. ปัจจัยที่ส่งผลต่อคุณภาพเสียงซอด้วง

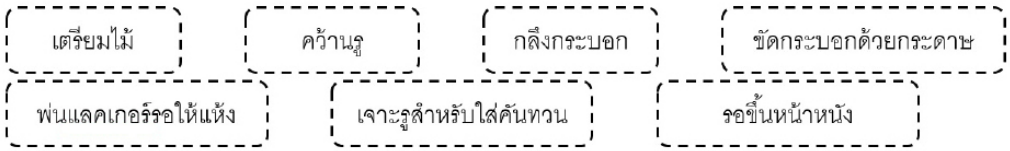
ปัจจัยที่ทำให้คุณภาพเสียงซอด้วงของช่างมาโนชมีคุณภาพที่ดีมีทั้งหมด 4 ขั้น การประกอบซอด้วงตามลักษณะเฉพาะของช่างที่ได้กล่าวมา คือ 1. การกลึงกระบอกซอด้วงจะต้องใช้บุ้งตะไบด้านในให้ผิวไม่เรียบ 2. การใช้หนังงูที่มีขนาดตัวยาว 4 เมตรขึ้นไปและจะใช้เฉพาะช่วงหลังเท่านั้น 3. การขึ้นหางม้าจะให้หางม้ามีลักษณะแบบไม่กลมเหมือนที่อื่นเพื่อความสะดวกของผู้สี

ผลสรุปการดำเนินการวิเคราะห์/ อภิปรายผล

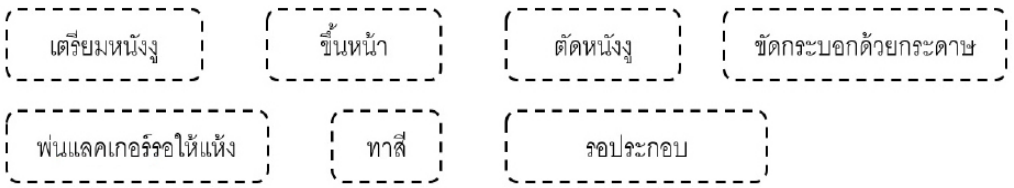
ไม้ที่ใช้ทำซอด้วงของช่างมาโนช ผุดผ่อง มีทั้งหมด 5 ชนิด คือ ไม้มะเกลือ ไม้ชิงชัน ไม้กระพี้เขา-ควาย ไม้แก้ว และไม้ดำดง การสร้างซอด้วงมีวัสดุและอุปกรณ์ทั้งหมด 40 ชนิด มีกรรมวิธีการสร้างทั้งหมด 7 ขั้นตอนคือ การเตรียมกระบอกซอด้วง การขึ้นหนังซอด้วง การกลึงคันทวนซอด้วง การกลึงลูกบิด การขึ้นหางม้า การประกอบซอด้วง การแต่งเสียงซอด้วง ปัจจัยที่ส่งผลต่อคุณภาพเสียงซอด้วงของช่างมาโนช ผุดผ่อง มี 4 ขั้นตอนคือ 1. การกลึงกระบอกซอด้วงจะต้องใช้บุ้งตะไบด้านในให้ผิวไม่เรียบ 2. การให้หนังงูที่มีขนาดตัวยาว 4 เมตรขึ้นไปและจะใช้เฉพาะช่วงหลังเท่านั้น 3. การขึ้นหางม้าจะให้หางม้ามีลักษณะแบนไม่กลมเหมือนที่อื่นเพื่อความสะดวกของผู้สี

สรุปขั้นตอนการสร้างซอด้วงของช่างมาโนช ผุดผ่อง

การเตรียมกระบอกซอด้วง



การขึ้นหนังหน้าซอด้วง



การกลึงคันทวนซอด้วง

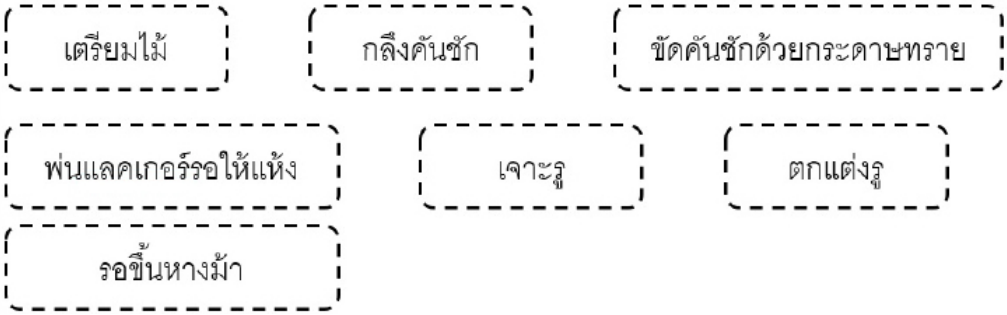
กรรมวิธีการสร้างซอด้วงของช่างมาโนช ผุดผ่อง

METHODS OF MAKING SAW – DUANG BY MASTER MANOCH PUDPONG

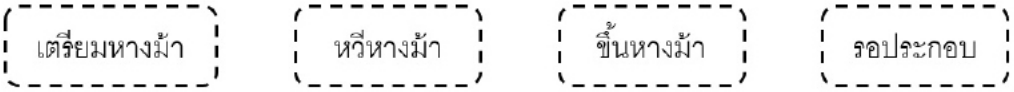
ธีรพงค์ คำโปร่ง
พรประพิตร์ เผ่าสวัสดิ์

การกลึงลูกบิด

การกลึงคันชักซอด้วง



การขึ้นหางม้า



การประกอบซอด้วง

ธีรพงค์ คำโปร่ง
พรประพิตร์ เผ่าสวัสดิ์

ข้อเสนอแนะ

ข้อเสนอแนะจากการศึกษากรรมวิธีการสร้างซอด้วงของช่างมาโนช ผุดผ่อง ถือว่าเป็นส่วนหนึ่งในการอนุรักษ์และสืบทอดภูมิปัญญาด้านงานช่าง งานวิจัยนี้เป็นการศึกษากรรมวิธีการสร้างซอด้วงของศิลปินต้นแบบเพียงท่านเดียว ควรมีการศึกษาเพิ่มเติมจากช่างท่านอื่น ๆ เพื่อจะได้ข้อมูลที่หลากหลายและทราบกรรมวิธีการสร้างซอด้วงที่แตกต่างกันอันจะเกิดเป็นองค์ความรู้เพิ่มเติม และควรมีการวิจัยเรื่องวัสดุทดแทนการสร้างซอด้วง เนื่องจากพันธุ์ไม้ที่ใช้ในการสร้างซอด้วงเป็นพันธุ์ไม้หายากและอาจจะสูญพันธุ์ในอนาคตได้

บรรณานุกรม

ตั้งปณิธาร อารีย์. *“กรรมวิธีการสร้างซออู้ของครูธีรพันธ์ ธรรมานุกูล.”* วิทยานิพนธ์ระดับปริญญามหาบัณฑิต, จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2544.

ภูมิใจ รื่นเริง. *“กรรมวิธีการสร้างกลองแขกของครูเสน่ห์ ภักตร์ผ่อง.”* วิทยานิพนธ์ระดับปริญญามหาบัณฑิต, จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2551.

ราชบัณฑิตยสถาน. *สารานุกรมศัพท์ดนตรีไทย*. กรุงเทพฯ: ราชบัณฑิตยสถาน, 2550.

มาโนช ผุดผ่อง. “ชีวประวัติของช่างมาโนช ผุดผ่อง.” สัมภาษณ์โดย ธีรพงษ์ คำโปร่ง. 16 ตุลาคม 2559.

_____. “สัดส่วนซอด้วง.” สัมภาษณ์โดย ธีรพงศ์ คำโปร่ง. 4 มิถุนายน 2560.

_____. “คันชักซอด้วง.” สัมภาษณ์โดย ธีรพงศ์ คำโปร่ง. 4 มิถุนายน 2560.

หอศิลป์ภายใต้สังกัดมหาวิทยาลัย: กรณีศึกษาหอศิลปวิทยนิทรรศน์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย พ.ศ. 2538 – 2560

THAI UNIVERSITY AFFILIATED ART GALLERIES: A CASE STUDY OF THE ART CENTER AT CHULALONGKORN UNIVERSITY FROM 1995 UNTIL 2017

ประพล คำจิ่ม*

บทคัดย่อ

บทความนี้นำเสนอการอภิปรายภายใต้หัวข้อ ‘หอศิลป์ภายใต้สังกัดมหาวิทยาลัย: กรณีศึกษาหอศิลปวิทยนิทรรศน์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย พ.ศ. 2538 – 2560’ ผ่านประสบการณ์ตรงของผู้เขียนในตำแหน่งหัวหน้าหอศิลปวิทยนิทรรศน์สู่ การวิเคราะห์ 5 ปัจจัยหลักการบริหารจัดการหอศิลป์ภายใต้สังกัดมหาวิทยาลัย 1. ประวัติศาสตร์การกำเนิดวัตถุประสงค์ หอศิลป์ 2. บทบาทและหน้าที่ของหอศิลป์ภายใต้สังกัดมหาวิทยาลัย 3. โครงสร้างดำเนินงานในแต่ละช่วงเวลา 4. กระบวน การคัดสรรหรือการได้มาของนิทรรศการ 5. โครงการเพื่อการศึกษาและการบริการวิชาการที่เกี่ยวข้องเพื่ออธิบายความ สำคัญและความแตกต่างของหอศิลป์ภายใต้สังกัดมหาวิทยาลัยที่ทำหน้าที่เป็นเฟืองจักรสำคัญในการขับเคลื่อนพัฒนาการ ศิลปะร่วมสมัยของไทย กระทั่งการอภิปรายปัญหาที่เกิดขึ้นในแต่ละส่วนของการบริหารจัดการหอศิลป์สังกัดมหาวิทยาลัยผ่านกรณีศึกษาหอศิลปวิทยนิทรรศน์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย โดยเชื่อว่าจากองค์ความรู้และประสบการณ์ตรงผสมผสาน กับการวิเคราะห์ข้อมูลเชิงวิชาการจะเอื้อประโยชน์ต่อการนำไปปรับประยุกต์เป็นกรณีศึกษาในการพัฒนาการบริหารจัดการ หอศิลป์ภายใต้สังกัดมหาวิทยาลัยอย่างเป็นรูปธรรม กระทั่งเพื่อต่อยอดจากกรณีศึกษาของหอศิลปวิทยนิทรรศน์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย สู่การสร้างสรรค์รูปแบบการจัดการหอศิลป์ภายใต้สังกัดมหาวิทยาลัยในอนาคต

คำสำคัญ: หอศิลป์มหาวิทยาลัย/ ศิลปะไทยร่วมสมัย/ การจัดการพิพิธภัณฑ์/ หอศิลปวิทยนิทรรศน์/ องค์กรไม่แสวงหาผลกำไร

Abstract

This paper discusses notions of Thai university affiliated art galleries with a case study of The Art Center at Chulalongkorn University from 1995 until 2017 through hands-on experiences of the author, who was head of this Art Center. Five gallery management concerns will be analysed within the scope of Thai university affiliated art galleries: 1. The founding purpose and history. 2. The role and function of university affiliation. 3. The organisational structure of each timeline period. 4. the curatorial process or procurement of art exhibitions. and 5. the educational programming and related academic endeavours. All concerns articulate the importance and differences within university affiliated art galleries that function as part of the cog wheel, which drives the development of contemporary art in Thailand.

The Art Center at Chulalongkorn University was chosen at a turn in policy and management restructure in 2017. These discussions will benefit all areas of development within the field of Thai university affiliated art galleries.

Keywords: University Gallery/ Thai Contemporary Art/ Thai Art Management/ The Art Center of Chulalongkorn University/ Non-Profit Organisation.

* อาจารย์ ดร., สาขาวิชาภาพถ่ายสื่อผสม ภาควิชาทัศนศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, joekum@hotmail.com

หอศิลป์ภายใต้สังกัดมหาวิทยาลัย: กรณีศึกษา หอศิลปวิทยนิทรรศน์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย พ.ศ. 2538 – 2560

THAI UNIVERSITY AFFILIATED ART GALLERIES: A CASE STUDY OF THE ART CENTER AT CHULALONGKORN UNIVERSITY FROM 1995 UNTIL 2017

ประพล คำจิ่ม

ภาพที่ 1 สมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี
เสด็จพระราชดำเนินไปทรงเปิดงานนิทรรศการ ศิลปกรรมงานสะสมของ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย 26 มีนาคม พ.ศ. 2538
ที่มา : ประพล คำจิ่ม

ประวัติศาสตร์หอศิลป์ภายใต้สังกัดมหาวิทยาลัย

สถาบันการศึกษาในระดับอุดมศึกษาของไทยมีการริเริ่มจัดตั้งหอศิลป์และพิพิธภัณฑ์ โดยมีวัตถุประสงค์ตลอดจนนโยบายที่คล้ายคลึงกัน อาทิ ส่งเสริมสนับสนุนศิลปะและวัฒนธรรม เผยแผ่องค์ความรู้ทางศิลปะสร้าง ประสบการณ์ทางสุนทรียศาสตร์ ศูนย์กลางแหล่งการเรียนรู้ และสนองตอบนโยบายมหาวิทยาลัยผ่าน กิจกรรมศิลปวัฒนธรรม หากพิจารณาในเชิงรายละเอียดการจัดกิจกรรมของหอศิลป์ภายใต้สังกัดมหาวิทยาลัย สามารถแบ่งลักษณะของกิจกรรมได้ดังนี้ 1. จัดแสดงผลงานทางด้านวิจิตรศิลป์ ประณีตศิลป์ หัตถกรรม 2. จัดแสดงผลงานทางด้านประยุกต์ศิลป์และสถาปัตยกรรม 3. จัดกิจกรรมทางด้านนาฏศิลป์ การแสดงและดนตรี 4. กิจกรรมทางวัฒนธรรมที่สัมพันธ์กับวิถีชีวิต ภูมิปัญญาท้องถิ่นและชุมชน 5. การสัมมนา บรรยาย เสนอผลงานวิจัย ตลอดจนประชุมสัมมนาเชิงปฏิบัติการที่เกี่ยวข้องกับศิลปะและวัฒนธรรม 6. การจัดประกวดผลงานศิลปกรรม และ 7. กิจกรรมอื่น ๆ ที่เกี่ยวข้องกับการสนับสนุนนโยบายมหาวิทยาลัยต้นสังกัด อย่างไรก็ตามบางสถาบันมีพันธกิจอื่น ๆ ที่แตกต่างในรายละเอียดปลีกย่อย ทั้งนี้ขึ้นอยู่กับกลุ่มบริหารหอศิลป์ ที่จะปรับประยุกต์การดำเนินกิจกรรมให้สอดคล้องกับทิศทางกระแสโลกศิลปะ ตัวชี้วัดผลสำเร็จของงาน (key performance indicators) และบริบททางสังคมช่วงเวลาดังกล่าว

หอศิลป์และพิพิธภัณฑ์ภายใต้สังกัดมหาวิทยาลัยที่โดดเด่นในประเทศไทยโดยเรียงลำดับเวลาการก่อตั้งปรากฏ ดังนี้ หอศิลป์มหาวิทยาลัยศิลปากร (ปี พ.ศ. 2522) หอศิลปวิทยนิทรรศน์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย (ปี พ.ศ.2538) หอศิลป์มหาวิทยาลัยกรุงเทพ (ปี พ.ศ. 2539) หอศิลปวัฒนธรรม มหาวิทยาลัยขอนแก่น (ปีพ.ศ. 2541) หอนิทรรศการศิลปวัฒนธรรม มหาวิทยาลัยเชียงใหม่ (ปี พ.ศ. 2541) สถาบันวัฒนธรรมศึกษากัลยาณิวัฒนา (ปี พ.ศ. 2545) หอศิลป์มหาวิทยาลัยนเรศวร (ปี พ.ศ. 2552) ศูนย์ศิลปกรรมแห่งประเทศไทย มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ (ปี พ.ศ. 2554) ฯลฯ

ปรากฏการณ์การกระจายอำนาจศูนย์กลาง พิจารณาจากการกำเนิดหอศิลปวัฒนธรรมส่วนภูมิภาคในช่วง ปี พ.ศ. 2538 ครั้น ชวน หลีกภัย ดำรงตำแหน่งนายกรัฐมนตรี ผ่านคณะรัฐมนตรีในการสนับสนุนผลักดัน นโยบายการจัดสร้างหอศิลป์ในส่วนภูมิภาคเพื่อเป็นศูนย์กลางแหล่งข้อมูลทางศิลปวัฒนธรรมของแต่ละภูมิภาค ได้แก่ หอศิลปวัฒนธรรม มหาวิทยาลัยเชียงใหม่ หอศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยทักษิณ

หอศิลป์ภายใต้สังกัดมหาวิทยาลัย: กรณีศึกษาหอศิลปวิทยนิทรรศน์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย พ.ศ. 2538 – 2560

THAI UNIVERSITY AFFILIATED ART GALLERIES: A CASE STUDY OF THE ART CENTER AT CHULALONGKORN UNIVERSITY FROM 1995 UNTIL 2017

ประพล คำจิ่ม

หอศิลปะและวัฒนธรรมภาคตะวันออก มหาวิทยาลัยบูรพา และหอศิลปวัฒนธรรม มหาวิทยาลัยขอนแก่น[1]

ทั้งนี้เพื่อเชื่อมโยงให้เห็นความเข้มงวดของนโยบายการกระจายอำนาจศูนย์กลางไปสู่ภูมิภาค พิจารณาได้จาก แผนพัฒนาเศรษฐกิจและสังคมแห่งชาติ ฉบับที่ 7 ปี พ.ศ. 2535 – 2539 บทที่ 2 การพัฒนาจิตใจ วัฒนธรรม และสังคม ส่วนที่ 3 แนวทางการพัฒนาจิตใจ วัฒนธรรมและสังคม

> *- กระจายอำนาจการบริหารงานและความรับผิดชอบไปสู่องค์กรท้องถิ่นในส่วนภูมิภาค รวมทั้งส่งเสริมให้ประชาชนเข้ามีส่วนร่วมในการอนุรักษ์ ทำนุบำรุงศิลปวัฒนธรรม ในฐานะเจ้าของวัฒนธรรมมากยิ่งขึ้น*
>
> *- สนับสนุนการเรียนรู้ การประยุกต์ใช้และการเผยแพร่ภูมิปัญญาท้องถิ่นหรือความรู้ของชาวบ้านที่สั่งสมต่อกันมาในทุก ๆ ด้านให้สามารถคงอยู่และมีบทบาทสำคัญในการพัฒนาชีวิตและความเป็นอยู่ให้สอดคล้องกับสภาพสังคมไทยและความเปลี่ยนแปลงที่เกิดขึ้น*
>
> *- ขยายขอบข่ายความร่วมมือระหว่างภาครัฐ เอกชน และประชาชนในการอนุรักษ์ ทำนุบำรุง ดูแลมรดกทาง ศิลปวัฒนธรรม ตลอดจนประสานงานและร่วมมือกับองค์กรระหว่างประเทศในการแลกเปลี่ยน ความรู้ การระดมทรัพยากร การอนุรักษ์และการส่งเสริมทางศิลปวัฒนธรรม*
>
> *- พัฒนาระบบเครือข่ายสารสนเทศทางวัฒนธรรม ให้เป็นศูนย์กลางในการบริการข้อมูลและการศึกษาค้นคว้าวิจัยงานศิลปวัฒนธรรมอย่างแพร่หลายและเป็นระบบ รวมทั้งเผยแพร่และพัฒนาประสิทธิภาพงาน วิจัยให้ได้มาตรฐานทัดเทียมกับงานวิจัยด้านอื่น ๆ*[2]

หลักฐานข้างต้นแสดงมิติทางการเมืองเข้ามามีบทบาทในการผลักดันการสถาปนาแหล่งการเรียนรู้ทางด้าน ศิลปวัฒนธรรม พร้อมทั้งการจัดสรรงบประมาณให้สามารถดำเนินการบริหารจัดการในช่วงต้นตาม วัตถุประสงค์ดังกล่าว

สาระสำคัญต้นแบบของการกำเนิดหอศิลป์ภายใต้สังกัดมหาวิทยาลัยในประเทศไทย หอศิลป์ มหาวิทยาลัยศิลปากรเปรียบเสมือนต้นแบบแห่งแรกของการก่อตั้งหน่วยงานหอศิลป์ในสังกัดมหาวิทยาลัยต่าง ๆ เพื่อประคับประคองและเผยแผ่ศิลปะสมัยใหม่ไทยให้กว้างขวาง ก่อตั้งขึ้นเมื่อปี พ.ศ. 2522 โดยมีพันธกิจ “จัดนิทรรศการศิลปะอย่างต่อเนื่องมาโดยตลอด ได้แก่ การแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ การแสดงศิลปกรรมร่วมสมัยของศิลปินรุ่นเยาว์ การแสดงศิลปะเครื่องปั้นดินเผาแห่งชาติ... เช่นเดียวกับการจัดแสดงผลงานของคณาจารย์ ตลอดจนผลงานวิทยานิพนธ์และศิลปนิพนธ์ของนักศึกษาคณะวิชาทางศิลปะและการออกแบบ”[3]

สาระสำคัญหลักของการก่อตั้งหอศิลป์มหาวิทยาลัยศิลปากร ปรากฏลักษณะของพันธกิจที่มีความใกล้ชิดกับกิจกรรมของมหาวิทยาลัยและคณะจิตรกรรม ประติมากรรมและภาพพิมพ์ พิจารณาได้ว่าหอศิลป์ก่อตั้งขึ้น เพื่อการสนับสนุนกิจกรรมหลัก ๆ ของทางมหาวิทยาลัยและบุคลากรในสังกัดมหาวิทยาลัยดังกล่าว หากปัจจุบันจะปรากฏรูปแบบการคัดสรรนิทรรศการร่วมสมัยเพิ่มขึ้น ร่องรอยเส้นทางการดำเนินกิจการของหอศิลป์มหาวิทยาลัยศิลปากรยังคงประโยชน์สำคัญในการพัฒนาวงการศิลปะสมัยใหม่และศิลปะร่วมสมัยอย่างต่อเนื่อง

กรณีศึกษาหนึ่งที่พึงพิจารณาพันธกิจและบทบาทของหอศิลป์สังกัดมหาวิทยาลัยในปัจจุบัน จากการ สัมมนาประจำปี ค.ศ. 2006 ณ College Art Association โดยมีผู้ร่วมวงประชุมโต๊ะกลม ได้แก่ Anna Hammond, Ian Berry, Sheryl Conkelton, Sharon Corwin, Pamela Franks, Katherine Hart, Wyona Lynch-McWhite, Charles Reeve & John Stomberg ล้วนเป็นบุคลากรชั้นนำในสังกัดมหาวิทยาลัยที่ดูแลรับผิดชอบการบริหารจัดการพิพิธภัณฑ์และหอศิลป์ในประเทศสหรัฐอเมริกา ร่วมแสดงความคิดเห็นอย่างกว้างขวางเกี่ยวกับแนวทางการบริหารจัดการหอศิลป์มหาวิทยาลัยในศตวรรษที่ 21 สู่การตีพิมพ์เอกสารบทความวิชาการที่ชื่อว่า ‘The Role of the University Art Museum and Gallery’ ขอสรุป

1. พิศรวัส ภู่ทอง และอัมพวัลย์ วิศวธีรานนท์, “รูปแบบการจัดการแหล่งการเรียนรู้ในสถาบันอุดม ศึกษาของรัฐ: กรณีศึกษาหอศิลปะและวัฒนธรรม,” *วารสารศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยขอนแก่น* ปีที่ 8 ฉบับที่ 2 (กรกฎาคม - ธันวาคม 2559): 2-20.

2. “แผนพัฒนาเศรษฐกิจและสังคม แห่งชาติ ฉบับที่ 7,” สำนักงานคณะกรรมการพัฒนาการเศรษฐกิจและสังคมแห่งชาติ, บันทึกข้อมูลเมื่อ 12 เมษายน 2561, http://www.nesdb.go.th/ewt_w3c/ewt_dl_link.php?nid=3782.

3. “หอศิลป์มหาวิทยาลัยศิลปากร,”มหาวิทยาลัยศิลปากร, บันทึกข้อมูลเมื่อ 6 เมษายน 2561, http://www.old.su.ac.th/html_galleries/galleries_1.asp.

ใจความเพื่อเป็นข้ออภิปรายโดยเริ่มจากข้อสรุปของ Hammond กล่าวว่า

> หอศิลป์ต้องเป็น ห้องทดลองทาง ความคิด (a laboratory of thinking) การทดลองทางความคิดในที่นี้คือ การกระตุ้น ภาคส่ง ความคิดทางศิลปะของผู้สร้างสรรค์หรือศิลปินและการกระตุ้น ภาครับ การกระตุ้น ความคิดนอกกรอบแก่ผู้ชม ขณะเดียวกันยังให้คำจำกัดความใหม่ ๆ แก่หอศิลป์มหาวิทยาลัย พื้นที่สำหรับ idea of more กล่าวคือ พยายามนำเสนอปรากฏการณ์ใหม่ ๆ ที่เกิดขึ้นในแวดวงศิลปะร่วมสมัยและการออกแบบให้กว้างขวางมาก ขึ้น Reeve เสนอบทบาทของหอศิลป์ a gallery as a questionmark สนับสนุนแนวทาง หอศิลป์เท่ากับเครื่องหมายคำถามและข้อสงสัย แต่ไม่มีคำตอบที่สมบูรณ์ให้เช่นเดียวกับการสร้างประสบการณ์ทดลอง การตั้งคำถาม และการยอมเสี่ยง (การเสนอผลงานสุดโต่งทางความคิด) คือภารกิจหนึ่งที่หอศิลป์จำเป็นต้องพิจารณา ขณะที่ Berry ชี้ให้เห็นความสำคัญว่า พื้นที่หอศิลป์ให้ความอิสระได้มากกว่าห้องเรียนปกติ ตลอดจนการเป็น หอศิลป์ สำหรับประชาชน สร้างการเชื่อมโยงชุมชนกับกิจกรรมต่าง ๆ ในหอศิลป์ ส่วนมิติทางการศึกษาสิ่งที่ Conkelton ได้เริ่มผลักดันคือ การชักชวนและสร้างความร่วมมือกับภาควิชาประวัติศาสตร์ในการทำงานคู่ ขนานร่วมกันกับหอศิลป์ (นัยส่วนนี้หมายถึงการนำศิลปะสะสมของมหาวิทยาลัยมาใช้ประโยชน์ทางการศึกษาให้มากที่สุด) คู่ขนานไปกับ Reeve ในการพยายามเผยแพร่การสร้างประสบการณ์ (ทางศิลปะ) ให้กับนักศึกษาและบุคลากรของมหาวิทยาลัย (ชุมชนมหาวิทยาลัย) เช่นเดียวกับผู้คนในเมือง “พวกเราพยายามที่จะนำศิลปะเข้าไปสู่หลักสูตรมหาวิทยาลัย”[4]

การถอดใจความบางส่วนของบทความวิชาการข้างต้นให้ไว้ เพื่อแสดงให้เห็นภาพบทบาทความสำคัญของการพัฒนาการการบริหารจัดการหอศิลป์ภายใต้สังกัดมหาวิทยาลัยที่ไม่หยุดนิ่ง ตื่นตัวพร้อมที่จะปรับประยุกต์ตัวเข้ากับกระแสการเปลี่ยนแปลงไปของสังคม การเมือง เศรษฐกิจ การศึกษา กระทั่งการมีส่วนร่วมกับชุมชนทั้งภายในภายนอกสถาบัน กรณีศึกษาของหอศิลปวิทยนิทรรศน์ (พ.ศ. 2538 - 2560) จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ในบทความนี้จะสะท้อนและวิเคราะห์ข้อมูลเชิงลึก 5 ปัจจัยหลัก การบริหารจัดการหอศิลป์ภายใต้สังกัดมหาวิทยาลัย 1. ประวัติศาสตร์การกำเนิดวัตถุประสงค์หอศิลป์ 2. บทบาทและหน้าที่ของหอศิลป์ภายใต้สังกัดมหาวิทยาลัย 3. โครงสร้างดำเนินงานในแต่ละช่วงเวลา 4. กระบวนการคัดสรรหรือการได้มาของนิทรรศการ 5. โครงการเพื่อการศึกษาและการบริการวิชาการผ่านกิจกรรมที่เกี่ยวข้องกับศิลปะร่วมสมัย

1 ประวัติศาสตร์การกำเนิดและวัตถุประสงค์หอศิลปวิทยนิทรรศน์ : บอกอะไร ?

22 ปีที่ผ่านมาหอศิลปวิทยนิทรรศน์ได้รับโอกาสในการจัดแสดงนิทรรศการศิลปกรรมในปริมาณสัดส่วนเกือบ 200 นิทรรศการ ร่วมงานกับศิลปินและภัณฑารักษ์ทั้งไทยและต่างประเทศไม่ต่ำกว่า 250 ท่าน สืบเนื่องจากคุณภาพนิทรรศการการคัดสรรและการบริหารจัดการหอศิลป์ ทำให้หอศิลปวิทยนิทรรศน์อยู่ในการจับตาของบุคลากรทั้งในวงการศิลปะและนอกสาขา การยอมรับบทบาทหอศิลป์ร่วมสมัยที่กระตุ้นปรากฏการณ์ศิลปะร่วมสมัยไทยถูกกล่าวถึงในวงกว้างอาทิ นิตยสาร Asian Art News, ArtAsiaPacific หรือแนะนำเป็นสถานที่น่าเยี่ยมชมจากหนังสือแนะนำการท่องเที่ยวอย่าง Lonely Planet Thailand 2010 นอกจากนั้นได้รับยกย่องให้เป็นแหล่งการเรียนรู้ตลอดชีวิตต้นแบบ 4 ภาค ในปี พ.ศ. 2551 จากสำนักงานเลขาธิการสภาการศึกษา กระทรวงศึกษาธิการ เป็นต้น

การทำความเข้าใจในเชิงประวัติศาสตร์มิติทางวัตถุประสงค์การก่อตั้งหน่วยงานใด ๆ สามารถพิเคราะห์จาก แนวคิดปรัชญา อัตลักษณ์ตลอดจนปรากฏการณ์ต่าง ๆ ที่ผ่านมาพบว่านิสิต นักศึกษา นักวิชาการ ศิลปิน และประชาชนส่วนใหญ่มีความเข้าใจคลาดเคลื่อนเกี่ยวกับการถือกำเนิดหอศิลปวิทยนิทรรศน์ โดยเฉพาะรูปแบบ การสังกัดหน่วยงานสถาบันวิทยบริการ (ปัจจุบันเปลี่ยนเป็น สำนักงานวิทยทรัพยกร) หรือหอสมุดกลาง จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย เนื่องจากหลายหน่วยงานเลือกที่จะไม่อธิบายวัตถุประสงค์ ยุทธศาสตร์ และปรัชญาตั้งต้นอย่างเป็นระบบ จึงเกิดความคลาดเคลื่อนหรือกินความไปถึงการลักลั่นในหน่วยงาน กระทั่งผู้ปฏิบัติงานในหน่วยงานนั้น ๆ จึงนำไปสู่ความรู้เท่าไม่ถึงการณ์ในการดำเนินกิจการต่าง ๆ หรือการส่งเสริมกิจกรรม การศึกษาประวัติการกำเนิดหอศิลปวิทยนิทรรศน์พบว่า มีหลายประเด็นที่ไม่เคยถูกนำมาพิจารณา

4. . Anna Hammond, “The Role of the University Art Museum and Gallery,” *Art Journal*, Vol 65 (Summer 2006): 21 – 39.

ทำความเข้าใจแก่นและรากฐานแนวทางความคิดวัตถุประสงค์ที่แท้จริง กระบวนการสถาปนาหน่วยงานแบ่งออกเป็น สามช่วงเหตุการณ์ ได้แก่ 1. ช่วงริเริ่มก่อตั้งมายาคติ 2. ช่วงวางแผนงานบริหารจัดการ 3. ช่วงดำเนินการและสร้างอัตลักษณ์ จุดเริ่มต้นโครงการต่อเติมอาคารมหาธีรราชานุสรณ์ (หอสมุดกลาง จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย) จาก 4 ชั้นเป็น 7 ชั้น โดย ประจักษ์ พุ่มวิเศษ (อดีตผู้อำนวยการสถาบันวิทยบริการ) *ปรารถนาที่จะออกแบบพื้นที่ชั้น 7 ของอาคารเพื่อรองรับการจัดประชุมสัมมนาทางวิชาการหรือ สามารถประยุกต์เป็นห้องดนตรีที่มีคุณภาพ (auditorium) ลักษณะ 'multipurpose space design' ขณะที่ห้องฝั่งตรงข้ามจัดให้เป็น ห้องแสดง นิทรรศการทั่วไป เพื่อส่งเสริมให้ผู้ใช้สามารถเดินทางมาใช้การบริการที่สถาบัน ฯ*[5]

ตามหนังสือบันทึกข้อความสถาบันวิทยบริการ เลขที่ ทม 0326/0680 เรื่องการขออนุญาตใช้ชื่อ หอศิลปวิทยนิทรรศน์ วันที่ 7 มีนาคม พ.ศ. 2538 ปรากฏความตอนหนึ่งให้คำจำกัดความมิติทางด้านวัตถุประสงค์ของหอศิลป์ "เป็นแหล่งรวบรวมข้อมูลและเผยแพร่กิจกรรมสร้างสรรค์ศิลปะแขนงต่าง ๆ แก่ นิสิต คณาจารย์ ข้าราชการและบุคคลที่สนใจทั่วไป" หากพิจารณาข้อความทั้งสองเอกสารจะพบความหมายที่แตกต่างกันในมิติทางด้านวัตถุประสงค์ ระหว่างห้องแสดงนิทรรศการทั่วไป กับนัยแหล่งรวบรวมข้อมูลและเผยแพร่กิจกรรมสร้างสรรค์ศิลปะแขนงต่าง ๆ

ปลายปี พ.ศ. 2551 ถึงต้นปี พ.ศ. 2552 หอศิลปวิทยนิทรรศน์ได้จัดแสดงนิทรรศการรวบรวมเอกสารข้อมูล กิจกรรมต่าง ๆ ที่ผ่านมาในรอบ 13 ปี โดยใช้ชื่อนิทรรศการ ไตรทศวาร: 13 ปี หอศิลปวิทยนิทรรศน์ ประจวบกับครบรอบ 30 ปี สถาบันวิทยบริการ มีการนำเสนอสื่อวีดีทัศน์การสัมภาษณ์อดีตผู้อำนวยการ สถาบัน ฯ ถึงแนวคิดและวัตถุประสงค์การก่อตั้งหอศิลปวิทยนิทรรศน์ ใจความตอนหนึ่ง

> อยากจะมีห้องประชุมสำหรับจัดการสัมมนาวิชาการและการแสดงนิทรรศการ ซึ่งเคยพบในต่างประเทศ ซึ่งห้องสมุดในต่างประเทศจะใช้ชั้นล่างในการจัดแสดงนิทรรศการ แต่สถาบัน ฯ จะจัดที่ชั้น 7 ห้องนิทรรศการคือนิทรรศการที่ว่านั้นควรจะเป็นนิทรรศการที่เกี่ยวข้องกับการประชุม เพราะสามารถที่จะหาเงินมาสนับสนุนกันและกันได้ อาทิเช่น จัดประชุมสัมมนาเรื่องห้องสมุดสถาบัน ฯ จะให้ร้านหนังสือมาออกโชว์และเก็บค่าพื้นที่ ซึ่งจะสามารถนำเงินมาสนับสนุนให้การประชุมเกิดขึ้นได้ ส่วนประเด็นการเก็บค่าเข้าชมมีความคิดแต่เริ่มว่าช่วงโปรโมชั่นสถาบัน ฯ ให้เสียเงินค่าเข้าใช้บริการของสถาบัน ฯ ตามระเบียบปรกติก่อน ผู้ใช้บริการจะได้รับการแจ้งว่าหากใช้บริการ หอศิลป์ชั้น 7 จะได้รับการประทับตรา เมื่อลงมายังชั้นล่างจุดแลกบัตรจะคืนเงินค่าเข้าใช้บริการ อดีตผู้อำนวยการแสดงความคิด เรื่องพวกนี้คนไม่ค่อยถือสา ถ้าได้ชมงานนิทรรศการที่มีคุณค่า เงิน 10 บาท 20 บาท มันเล็กน้อย[6]

หลักฐานอ้างอิงข้างต้นแสดงให้เห็นภาพมายาคติช่วงริเริ่มในการวางรูปแบบและการวางโครงสร้างการบริหาร จัดการหอศิลป์ผ่านมิติผู้บริหารและผู้ริเริ่มก่อตั้งหอศิลป์ หากแต่รูปแบบจากข้อความข้างต้นเปลี่ยนแปลงไปอย่างมาก ในช่วงที่สองการวางแผนงานบริหารจัดการ

เมื่อเรื่องเสนอไปยังอดีตอธิการบดี จรัส สุวรรณเวลา และเห็นพ้องกันตามหลักการเบื้องต้นในการจัดสร้างพื้นที่สำหรับจัดแสดงนิทรรศการ จึงเชิญผู้เชี่ยวชาญภายในมหาวิทยาลัยมาช่วยดำเนินการ ได้แก่ จรรมนง แสงวิเชียร อดีตคณบดีคณะศิลปกรรมศาสตร์ ช่วยเหลือในการออกแบบห้องแสดงนิทรรศการหรือจะจัดแสดงสินค้าก็ได้ ขณะที่ สุรพล วิรุฬห์รักษ์ อดีตคณบดีคณะศิลปกรรมศาสตร์ มีส่วนร่วมในการตั้งชื่อหน่วยงาน หอศิลปวิทยนิทรรศน์ คือ พื้นที่สำหรับแสดงองค์ความรู้ทางศิลปะ การวางแผนโครงการการดำเนินงาน หอศิลป์สถาบัน ฯ ได้เชิญ อภินันท์ โปษยานนท์ อดีตรองผู้อำนวยการสถาบัน ฯ และอาจารย์ประจำคณะศิลปกรรมศาสตร์ รับผิดชอบหน้าที่ดังกล่าว ช่วงการวางแผนงานบริหารจัดการและการกำหนดนโยบายระยะยาว ปรากฏว่ามิติของการออกแบบพื้นที่เชิงกึ่งพาณิชย์ อาทิ ห้องแสดงสินค้า การออกร้านค้าลดทอนบทบาทลงไป กรอบคิดของการดำรงแนวทางหอศิลป์เพื่อใช้เผยแพร่กิจกรรมทางศิลปะปรากฏความเด่นชัดมากขึ้น ในช่วงที่สามการดำเนินการและสร้างอัตลักษณ์ เป็นช่วงที่อภินันท์ โปษยานนท์ และจรรมนง แสงวิเชียร มีส่วนผลักดันการวางแผนโครงสร้างกระบวนวิธีการคัดสรรปรัชญาสู่สร้างอัตลักษณ์หอศิลป-

5. ประจักษ์ พุ่มวิเศษ, "ครบครอบ13 ปี หอศิลปวิทยนิทรรศน์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย," สัมภาษณ์โดย สุภัทรียา จิตรกร, พฤศจิกายน 2551.
6. ประจักษ์ พุ่มวิเศษ, "ครบครอบ13 ปี หอศิลปวิทยนิทรรศน์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย," สัมภาษณ์โดย สุภัทรียา จิตรกร, พฤศจิกายน 2551.

วิทยนิทรรศน์ อภินันท์ให้สัมภาษณ์ในปี พ.ศ. 2551

> ขณะนั้นมีเจตจำนงที่สร้างหอศิลป์ร่วมสมัย เพื่อการแลกเปลี่ยนความคิดทางศิลปวัฒนธรรม และสร้างประโยชน์แก่ประชาคมจุฬา ฯ รวมไปถึงวงการศิลปะร่วมสมัย โดยวางกรอบคิดให้พื้นที่หอศิลป์มีมิติทางการทดลองเป็นห้องทดลองทางศิลปะ หากพื้นที่ทดลองทางศิลปะนี้ ไม่ได้มีวัตถุประสงค์เพียงคัดสรรหรือเชิญศิลปินจัดแสดงผลงานเพียงประการเดียว แต่กินนัยยะไปยังผู้มีส่วนเกี่ยวข้องในวงการศิลปะร่วมสมัย อาทิ นักบริหารจัดการ ภัณฑารักษ์ นักวิชาการ นักประวัติศาสตร์ เพื่อศึกษาเรียนรู้ การเตรียมงานนิทรรศการอย่างครบวงจร เช่น ระเบียบวิธีการวางแผนนิทรรศการ กระบวนการคัดสรร กระบวนการสิ่งพิมพ์ สูจิบัตร การทำประชาสัมพันธ์ การติดตั้งงาน ตลอดจนการประกันผลงาน ล้วนเป็นองค์ความรู้ที่สำคัญอยู่ในบริบทของหอศิลป์ร่วมสมัย[7]

โดยเฉพาะอย่างยิ่งลักษณะของการคัดสรรนิทรรศการ และการสร้างอัตลักษณ์หอศิลป์ ได้รับการยอมรับในวงกว้างแก่หอศิลปวิทยนิทรรศน์ ซึ่งการสร้างบรรทัดฐานหรือลักษณะการดำเนินกิจการดังกล่าว กลายเป็นกรณีศึกษาแบบอย่างให้แก่หอศิลป์ร่วมสมัยในสังกัดมหาวิทยาลัยอื่น ๆ ในภายหลัง

2. บทบาทและหน้าที่ของหอศิลปวิทยนิทรรศน์ภายใต้สังกัดมหาวิทยาลัย : อัตลักษณ์ไม่หยุดนิ่ง

มิติบทบาทหอศิลป์ภายใต้สังกัดมหาวิทยาลัยในอดีตมีการให้ความเห็นอภิปรายประเด็นบทบาท หรือแนวทางการบริหารจัดการหอศิลป์ไว้หลายแนวทาง หากมีปัจจัยสำคัญที่เห็นพ้องต้องกัน[8] ซึ่งหลีกเลี่ยงไม่ได้คือเรื่อง ของ ‘การศึกษา’ จากการสัมภาษณ์ผู้เชี่ยวชาญ เน้นมิติทางการจัดการองค์ความรู้ผ่านกิจกรรมหรือ นิทรรศการ ศิลปกรรมร่วมสมัยเป็นภารกิจสำคัญของหอศิลป์มหาวิทยาลัยที่ต้องคำนึง

> ปี พ.ศ. 2557 สาขาศิลปศึกษา คณะครุศาสตร์ และหอศิลปวิทยนิทรรศน์ จัดการระดมความเห็นและสัมมนาในประเด็น หอศิลป์ในบริบทใหม่ โดยเชิญ พยูร โมสิกรัตน์ อดีตผู้อำนวยการหอศิลป์ มหาวิทยาลัย ศิลปากร วัชรินทร์ ฐิติอดิศัย อาจารย์ประจำคณะครุศาสตร์ ประพล คำจิ่ม หัวหน้าหอศิลปวิทยนิทรรศน์ กรรชิต จิตระทาน ผู้อำนวยการสำนักบริหารศิลปวัฒนธรรม สุรชัย เอกพลากร อาจารย์ประจำคณะศิลปกรรมศาสตร์ สุรชัย เอกภพโยธิน นักออกแบบ ข้อสรุปของการสัมมนาไปในทิศทางเดียวกัน คือ บุคลากรที่ทำงานหอศิลป์ หรือนักศิลปศึกษาต้องเข้าใจบทบาทการจัดการองค์ความรู้ที่มีอยู่ในนิทรรศการต่าง ๆ เพื่อส่งเสริมการเรียนรู้ แก่ผู้ชมให้เกิดประโยชน์สูงสุด[9]

บทบาทและหน้าที่การบริหารจัดการศึกษาผ่านกิจกรรมทางศิลปะร่วมสมัยเป็นภารกิจหลักที่หอศิลป์สังกัดมหาวิทยาลัยพึงสมควรผลักดันให้เกิดกระบวนการเรียนรู้อย่างเป็นรูปธรรม จากการสัมภาษณ์ผู้เชี่ยวชาญการจัดการหอศิลป์ แสดงความเห็นที่แตกต่างกันออกไปจากการบริบทของเนื้อหา กระบวนวิธี หรือ การตีความหมายเชิงคุณภาพหรือลักษณะของมืออาชีพ อาทิ อรรฆย์ ฟองสมุทร ภัณฑารักษ์ หอศิลป์ มหาวิทยาลัยกรุงเทพ พิจารณามิติของการสร้างกระบวนการเรียนรู้ว่า ปัจจุบันผลสำเร็จของนิทรรศการอาจจะไม่ใช่วัตถุประสงค์หลักของหอศิลป์ มหาวิทยาลัยกรุงเทพ หากการเรียนรู้เกิดจากการให้นักศึกษามีส่วนร่วม และเข้าใจกระบวนของนิทรรศการ นอกจากนั้นแนวทางการดำเนินกิจกรรมต่าง ๆ ของหอศิลป์ควรบรรจุเป็นส่วนหนึ่งของหลักสูตรการเรียนการสอน อาทิ โครงการเพชรมหาวิทยาลัยกรุงเทพ และประทับตราของมหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ ทำให้

7. อภินันท์ โปษยานนท์, “ครบครอบ13 ปี หอศิลปวิทยนิทรรศน์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย,” สัมภาษณ์โดย สุภัทรียา จิตรกร, พฤศจิกายน 2551.

8. กมล เผ่าสวัสดิ์, “บทบาทหอศิลปวิทยนิทรรศน์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย,” สัมภาษณ์โดย ประพล คำจิ่ม, 4 เมษายน 2561. อรรฆย์ ฟองสมุทร, “บทบาทหอศิลปวิทยนิทรรศน์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย,” สัมภาษณ์โดย ประพล คำจิ่ม, 8 เมษายน 2561. สมพร รอดบุญ, “บทบาทหอศิลปวิทยนิทรรศน์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย,” สัมภาษณ์โดย ประพล คำจิ่ม, 16 เมษายน 2561. และ กฤติยา กาวีวงศ์, “บทบาทหอศิลปวิทยนิทรรศน์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย,” สัมภาษณ์โดย ประพล คำจิ่ม, 20 เมษายน 2561.

9. คณะครุศาสตร์ และหอศิลปวิทยนิทรรศน์, หอศิลปในบริบทใหม่, บันทึกวีดีทัศน์เมื่อ 19 พฤศจิกายน 2557 ห้องประชุมชั้น 7 หอศิลปวิทยนิทรรศน์, แผ่นบันทึกวีดีทัศน์.

นักศึกษาต้องมีส่วนร่วมกับกิจกรรมของหอศิลป์ กมล เผ่าสวัสดิ์ อดีตหัวหน้าหอศิลปวิทยนิทรรศน์ เน้นมิติองค์ความรู้รายล้อมนิทรรศการ กล่าวคือ ในหนึ่งนิทรรศการมีองค์รู้หลากหลายมิติประกอบอยู่ในผลงานศิลปกรรม ดังนั้นแนวคิดบูรณาการองค์ความรู้เชิงสหสาขาถูกนำมาใช้เป็นแนว ทางในการจัดโครงการเพื่อการศึกษาให้ผู้ชมหลากหลายสาขาสามารถเข้าใจเนื้อหาอื่น ๆ ไม่ใช่แค่ศิลปะ หากยังเปิดโอกาสให้ตีความหมายระบบสัญลักษณ์ต่าง ๆ สมพร รอดบุญ อดีตผู้อำนวยการหอศิลป์ มหาวิทยาลัยศิลปากรและภัณฑารักษ์หอศิลปวัฒนธรรม มหาวิทยาลัยเชียงใหม่ หน้าที่ของการเป็นแหล่งการเรียนรู้ ที่ไม่เพียงแค่นักศึกษา คณาจารย์ในมหาวิทยาลัย แต่รวมไปถึงชุมชนได้มีโอกาสเข้าถึงการเรียนรู้ บางกรณีนิทรรศการที่จัดแสดงอาจจะไม่มีความทันสมัยนัก หากแต่ก่อประโยชน์แก่คนหมู่มาก จึงไม่จำเป็นต้องเน้นกิจกรรมสมัยใหม่เพียงอย่างเดียว กฤติยา กาวีวงศ์ ภัณฑารักษ์หอศิลป์บ้านจิม ทอมป์สัน เสนอความเห็นในมิติของนโยบายและพันธกิจที่ควรสอดคล้องกับพันธกิจหลักของมหาวิทยาลัย ขณะที่วิธีการดำเนินการควรมีลักษณะเป็นองค์กรอิสระ พันธกิจที่ 4 ของมหาวิทยาลัยว่าด้วยการบำรุงศิลปวัฒนธรรม ดังนั้นมหาวิทยาลัยสมควรจัดสรรนโยบายสนับสนุนหอศิลป์อย่างพอเพียงในการจัดนิทรรศการ และกิจกรรมเพื่อการศึกษา ฯลฯ

บทบาทของหอศิลปวิทยนิทรรศน์ตั้งแต่เริ่มก่อตั้งกระทั่งเปลี่ยนแปลงนโยบาย คงเป็นองค์กรที่ไม่แสวงหาผลกำไร (Non-Profit Organisation) ทำหน้าที่การสนับสนุนส่งเสริมศิลปวัฒนธรรมร่วมสมัยทั้งภายในประเทศ และต่างประเทศ เพื่อให้ผู้ชมทั้งประชาคมจุฬาฯ และนอกมหาวิทยาลัยรับประสบการณ์การเรียนรู้ทางศิลปะ การรับแรงบันดาลใจ การเปิดมิติทางสุนทรียศาสตร์ และเป็นแหล่งข้อมูลวิชาการศิลปะร่วมสมัย หากแต่ละช่วงการดำรงตำแหน่งของหัวหน้าหอศิลป์ที่รับผิดชอบอาจจะมีการปรับเปลี่ยนบทบาทและพันธกิจให้สอดคล้องกับปรากฏการณ์หรือสอดรับกับต้นสังกัดและนโยบายมหาวิทยาลัย

หากพิจารณาตามหลักฐานเอกสารโครงสร้างการดำเนินงานหอศิลป์ตั้งแต่อดีต หอศิลปวิทยนิทรรศน์สามารถ แบ่งช่วงหลักสำคัญ ๆ ได้ 4 ลำดับเวลา โดยมีปัจจัยการดำเนินกิจการ วิสัยทัศน์ และตัวชี้วัดผลสำเร็จของงาน (KPI) ที่แตกต่างกันออกไปดังนี้[10] อภินันท์ โปษยานนท์ อดีตรองผู้อำนวยการและหัวหน้าหอศิลปวิทยนิทรรศน์ 2538 -2547 แสดงบทบาทของหอศิลป์ในนิยามพื้นที่ปฏิบัติการทดลองทางศิลปะ (laboratory)[11] กมล เผ่าสวัสดิ์ อดีตหัวหน้าหอศิลปวิทยนิทรรศน์ 2549 - 2550 เสนอหอศิลป์พื้นที่แห่งสหสาขา (cross disciplinary)[12] และการค้นคว้าทางวิชาการ สืบแสง แสงวชิระภิบาล อดีตผู้จัดการหอศิลป์ 2551-2552 พื้นที่นอกกระแสหลัก (non-mainstream) ประพล คำจิ่ม อดีตหัวหน้าหอศิลปวิทยนิทรรศน์ 2548-2549 และวาระสอง 2552-2560 แหล่งส่งเสริมการเรียนรู้และแรงบันดาลใจ ความคิดสร้างสรรค์ (creative zone)

การสร้างนโยบายแผนการดำเนินงานในแต่ละช่วง มีปัจจัยประกอบในการตัดสินใจพิจารณาแนวทาง หลากหลายมิติ อาทิ นโยบายเศรษฐกิจสร้างสรรค์ ภูมิปัญญาองค์ความรู้พื้นถิ่น องค์ความรู้ข้ามศาสตร์ ขุมทรัพย์ทางปัญญา มหาวิทยาลัยแห่งการวิจัย แหล่งความรู้และแหล่งอ้างอิงของแผ่นดิน แหล่งการเรียนรู้ตลอดชีวิต ฯลฯ เป็นส่วนในการพิจารณานอกจากบริบทกระแสโลกศิลปะ แม้กระทั่งการพิจารณาบทบาทหรือทิศทางของหอศิลป์อื่น ๆ ในประเทศเพื่อสร้างความแตกต่างในการดำเนินกิจการ

นอกจากนั้นค่าผันแปรของตัวชี้วัดผลสำเร็จของงาน (KPI) เป็นอีกบริบทหนึ่งที่ผู้บริหารหอศิลป์ต้องคำนึง กรณีศึกษาในวาระการดำรงตำแหน่งของกมล เลือกแบ่งพื้นที่ห้องแสดงนิทรรศการให้กลายเป็นสองนิทรรศการคู่ขนานในห้วงเวลาเดียวกัน โดยอาศัยกระบวนการประกบคู่ศิลปินระหว่างศิลปินรุ่นใหม่ที่ยังไม่มีชื่อเสียงกับศิลปินที่มีชื่อเสียง ทั้งนี้เพื่อให้ศิลปินทั้งสองได้มีโอกาสแลกเปลี่ยนทัศนคติซึ่งกันและกัน เช่นเดียวกับกลุ่มผู้ชมทั้งสองต่างได้ประสบการณ์ชมผลงานที่แตกต่างกันออกไป

อย่างไรก็ตามกรณีการเพิ่มค่าตัวชี้วัดเชิงปริมาณทำให้เกิดภาระในการบริหารจัดการหอศิลป์ ท้ายที่สุดในปี พ.ศ. 2556 คณะกรรมการได้มีมติให้ลดปริมาณการจัดนิทรรศการลงเหลือ 6 นิทรรศการต่อปี จนกระทั่งเกิดการเปลี่ยนแปลงนโยบายหอศิลปวิทยนิทรรศน์ในปี พ.ศ. 2560

10. หอศิลปวิทยนิทรรศน์, “เอกสารโครงสร้างการดำเนินหอศิลปวิทยนิทรรศน์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย,” กรุงเทพมหานคร: สำนักงานวิทยทรัพยากร, 2549, 2552 และ 2554.

11. อภินันท์, วีดีทัศน์ 19 มกราคม 2560.

12. กมล เผ่าสวัสดิ์, “บทบาท หอศิลปวิทยนิทรรศน์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย,” สัมภาษณ์โดย ประพล คำจิ่ม, 4 เมษายน 2561.

3. โครงสร้างดำเนินงานบริหารจัดการ : พัฒนาการองค์ความรู้ร่วมกัน

โครงสร้างการดำเนินงานหอศิลปวิทยนิทรรศน์สามารถแบ่งองค์ประกอบเป็น 4 ส่วนสำคัญอันได้แก่ 3.1 โครงสร้างบริหารหน่วยงาน 3.2 การจัดกิจกรรมและภารกิจที่เกี่ยวข้อง 3.3 ทรัพยากรบุคคล 3.4 งบประมาณ หอศิลปวิทยนิทรรศน์เป็นหอศิลป์แห่งแรกของจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ลักษณะการดำเนินกิจการ การกำหนดโครงสร้าง และการบริหารจัดการจึงเสมือนเป็นการเริ่มเรียนรู้ร่วมกันระหว่างผู้ปฏิบัติงานสถาบัน ฯ และมหาวิทยาลัย ซึ่งที่ผ่านมามีการปรับประยุกต์เปลี่ยนแปลงให้เหมาะสมอย่างต่อเนื่อง

3.1 โครงสร้างหน่วยงาน

ครั้นสมัยก่อตั้งหอศิลปวิทยนิทรรศน์มีการออกแบบโครงสร้างไว้เป็นหน่วยงานหนึ่งภายใต้สถาบันวิทยบริการ โดยเรียกว่า กิจการพิเศษ[13] อันประกอบไปด้วย คณะกรรมการหอศิลป์ หัวหน้าหอศิลป์ เจ้าหน้าที่สนับสนุนจากสำนักงานเลขานุการ ทั้งทางด้านการทำเอกสาร การจัดเก็บข้อมูลกระทั่งการติดตั้งผลงานนิทรรศการ การฝึกฝนเจ้าหน้าที่ฝ่ายโสตทัศน์และเจ้าหน้าที่อาคารให้มีทักษะในการติดตั้งนิทรรศการศิลปะอย่างมีคุณภาพโดยหัวหน้าหอศิลป์ ทั้งหมดล้วนอาศัยทรัพยากรภายในสถาบันฯ เป็นหลัก ทั้งนี้ยังเป็นการฝึกบุคลากรในการเรียนรู้ กระบวนการทางการจัดการหอศิลป์ กระทั่งมีการขอโอนย้าย รัชดา ธนาพร จากกรมศิลปากรมาปฏิบัติหน้าที่ภัณฑารักษ์และผู้บริหารจัดการทางศิลปะ

ข้อน่าสังเกตพบว่าโครงสร้างหน่วยงานช่วงตั้งต้นของหอศิลป์จำเป็นต้องอาศัยประสบการณ์ทีมสำนักงาน เลขานุการและพลังงานบุคลากรสถาบันฯ หลายฝ่ายในการสนับสนุนกิจกรรมของหอศิลป์ การยอมรับบทบาทและความสำคัญของหอศิลป์พิจารณาได้จาก อภินันท์ นอกจากได้ดำรงตำแหน่งหัวหน้าหอศิลป์ยังรั้งตำแหน่งรองผู้อำนวยการสถาบันฯ ฝ่ายกิจการพิเศษในห้วงเวลาเดียวกัน กระทั่ง ปี พ.ศ. 2547 ผู้อำนวยการสถาบัน ฯ ช่วงเวลาดังกล่าวขอพื้นที่หอศิลป์คืนเพื่อใช้ในกิจการห้องสมุดในการอ่านหนังสือ แต่สามารถกลับมาเปิดดำเนินการอีกครั้งในเดือนมกราคม พ.ศ. 2548

ช่วงปี พ.ศ. 2549 กมล ดำรงตำแหน่งหัวหน้าหอศิลป์ โครงสร้างหอศิลป์มีการขยับขยายเปลี่ยนแปลงโดยมีการจ้างเจ้าหน้าที่ดูแลหอศิลป์ จ้างนิสิตคณะศิลปกรรมศาสตร์ทำหน้าที่ฝ่ายประสานหอศิลป์ ตลอดจนการเชิญที่ปรึกษาพิเศษดูแลกิจกรรมโครงการเพื่อศึกษาเพิ่มเติมจากภายนอกมหาวิทยาลัย ขณะที่คณะกรรมการหอศิลป์และส่วนฝ่ายสนับสนุนยังคงอาศัยบุคลากรจากสำนักงานเลขานุการ

กลางปี พ.ศ. 2551 สืบแสงดำรงตำแหน่งผู้จัดการหอศิลป์ ซึ่งถือเป็นการเปลี่ยนแปลงระบบโครงสร้างหอศิลป์ใหม่ เนื่องจากสาเหตุสถาบัน ฯ ยังไม่สามารถสรรหาผู้เหมาะสมในตำแหน่งหัวหน้าหอศิลป์ และได้ทำการปรึกษากับคณะกรรมการหอศิลป์เพื่อขอตำแหน่งเจ้าหน้าที่ฝ่ายประชาสัมพันธ์เพิ่มเติม

โครงสร้างการปฏิบัติงานหอศิลป์ลงตัวมากขึ้นเมื่อ ปี พ.ศ. 2553 ประพล ดำรงตำแหน่งหัวหน้าหอศิลป์ได้ขอตำแหน่งเจ้าหน้าที่ประจำงานสำนักงานเลขานุการหอศิลป์ เพื่อช่วยเหลือสนับสนุนทางด้านเอกสารและการจัดเก็บข้อมูลอย่างเป็นระบบ

ประเด็นที่น่าสนใจในส่วนโครงสร้างหอศิลป์อยู่ที่โครงสร้างผู้ปฏิบัติงานส่วนใหญ่ไม่ได้เป็นเจ้าหน้าที่ประจำหอศิลป์ หากอาศัยหมวดอัตราการจ้างเหมาบริการหรือการขอยืมบุคลากรภายในบริหารจัดการ ดังนั้นจะพบว่าเจ้าหน้าที่ปฏิบัติงานหอศิลป์ส่วนใหญ่มีลักษณะอัตราจ้างชั่วคราว หรือแม้แต่หัวหน้าหอศิลป์เป็นการขอยืมบุคลากรหน่วยงานภายในสายงานโครงสร้างหอศิลป์ ในช่วงสิบปีหลังมีลักษณะการบริหารงานร่วมกับสำนักงานเลขานุการสถาบันฯ โดยผู้จัดการฝ่ายงานสำนักงานเลขานุการมีสิทธิในการร่วมตัดสินใจการบริหารจัดการในส่วนต่าง ๆ ของหอศิลป์

3.2 การจัดกิจกรรมและภารกิจที่เกี่ยวข้อง

ภารกิจหลักของหอศิลป์ประกอบไปด้วย 4 กิจกรรมหลัก ได้แก่ 3.2.1 การดำเนินงานจัดนิทรรศการโดยเป็นไปตามเงื่อนไขตัวชี้วัดผลสำเร็จของงาน (KPI) จำนวนนิทรรศการและปริมาณผู้ชม 3.2.2 โครงการเพื่อการศึกษา การบรรยาย สัมมนา ประชุมทางวิชาการ หรือเสวนาอย่างใดอย่างหนึ่งจำนวนไม่น้อยกว่า 1 ครั้ง ต่อหนึ่งนิทรรศการ ซึ่งล้อไปกับนิทรรศการที่เกิดขึ้น 3.2.3 จัดกิจกรรมดนตรีในสวนประจำปี เนื่องในวันมหาธีรราชานุสรณ์ โดยหอศิลป์เป็นผู้จัดดำเนินโครงการและงบประมาณ 3.2.4 กิจกรรมอื่น ๆ ที่หอศิลป์น่าจะมีศักยภาพในการดำเนินการ เช่น การช่วยจัดนิทรรศการที่เกี่ยวข้องหน่วยงานห้องสมุด การออกปฏิบัติงานอื่น ๆ กิจกรรมนอกสถานที่และการช่วยเหลือการติดตั้งหรือให้คำปรึกษากับหน่วยงานอื่น ๆ ในมหาวิทยาลัย ภารกิจข้างต้นเป็นกิจกรรมที่ถูกนำมาพิจารณาผลสัมฤทธิ์และการมีส่วนร่วมกับมหาวิทยาลัย เป็นต้น

13. อภินันท์ โปษยานนท์, “ครบครอบ13 ปี หอศิลปวิทยนิทรรศน์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย,” สัมภาษณ์โดย สุภัทรียา จิตรกร, พฤศจิกายน 2551.

3.3 ทรัพยากรบุคคล

หอศิลปวิทยนิทรรศน์มีเจ้าหน้าที่ปฏิบัติงานเริ่มจากบุคลากรเพียงสองสามคน ช่วงที่ผ่านมาในแต่ละวาระการดำรงตำแหน่งหัวหน้าหอศิลป์มีร้องขอต้นสังกัดในการขออัตรากำลังเพิ่มเติม เนื่องจากไม่เพียงพอต่อภาระที่ได้รับมอบหมาย กระทั่งปี พ.ศ. 2553 หอศิลป์ได้อัตราผู้ปฏิบัติงานทั้งหมด 5 อัตรา ได้แก่

3.3.1 หัวหน้าหอศิลป์ บริหารจัดการหอศิลป์ กำหนดทิศทาง นโยบาย พันธกิจ ปริมาณนิทรรศการ และ กิจกรรมโครงการเพื่อการศึกษา ให้เป็นตามเงื่อนไขตัวชี้วัดผลสำเร็จโดยล้อกับการขอตั้งงบประมาณประจำปี

3.3.2 ผู้จัดการหอศิลป์ รับผิดชอบในการจัดกิจกรรมต่าง ๆ ของหอศิลป์ กระจายงานไปยังส่วนที่เกี่ยวข้องในการจัดกิจกรรมทั้งภายในภายนอก จัดสรรนิทรรศการตามงบประมาณ บริหารการจัดเก็บข้อมูลนิทรรศการต่าง ๆ เป็นต้น

3.3.3 เจ้าหน้าที่ประชาสัมพันธ์ รับผิดชอบการจัดทำข่าวประชาสัมพันธ์ของหอศิลป์ จัดส่งโปสเตอร์ และ โปสการ์ดนิทรรศการไปยังหอศิลป์และบุคคลต่าง ๆ ให้ข้อมูลเกี่ยวกับหอศิลป์และนิทรรศการ ดูแลสื่อสังคมออนไลน์ของหอศิลป์ เป็นตัวแทนหอศิลป์ในการสร้างความร่วมมือทางข้อมูลข่าวสารกับหอศิลป์ต่าง ๆ

3.3.4 เจ้าหน้าที่ดูแลห้องนิทรรศการ รับผิดชอบการเปิดปิดหอศิลป์ แจกจ่ายข้อมูลนิทรรศการ เก็บรวบรวม สถิติของผู้ชม ให้ข่าวสารนิทรรศการ สามารถพานำชมนิทรรศการ ดูแลผลงานนิทรรศการให้อยู่ในความพร้อม ช่วยศิลปินติดตั้งและรื้อถอนนิทรรศการ ลงข้อมูลหอศิลป์ผ่านเว็ปไซต์ (www.car.chula.ac.th/art)

3.3.5 เจ้าหน้าที่สังกัดสำนักงานเลขานุการ ประสานงานด้านเอกสารส่วนหอศิลป์ ประสานงานด้านการจัดเตรียมประชุมสัมมนา ประสานงานการบันทึกภาพและวิดีโอ ประชาสัมพันธ์ภายใน ออกแบบแบบสอบถามในการเข้าฟังบรรยาย พร้อมจัดทำสถิติเพื่อเก็บข้อมูล วัดผลทั้งในเชิงปริมาณและเชิงคุณภาพ

บุคลากรที่ปฏิบัติงานทั้ง 5 อัตรานั้น สภาพการณ์จริงภาระหน้าที่ต่าง ๆ มีการสลับทดแทนแลกเปลี่ยนกัน ปฏิบัติงานอันมีสาเหตุจากปริมาณบุคลากรจำกัด อย่างไรก็ตามพบว่าไม่เพียงแต่หอศิลปวิทยนิทรรศน์ หน่วยงานหอศิลป์มหาวิทยาลัยต่าง ๆ ก็มีสถานการณ์ไม่แตกต่างกัน ศักยภาพของผู้ปฏิบัติงานในหอศิลป์ต้องดำเนินไปในสภาพทักษะเอนกประสงค์ (multi-function) อาทิ การออกแบบสิ่งพิมพ์ ตัดต่อวีดีทัศน์ ซ่อมแซม อุปกรณ์การติดตั้งนิทรรศการ เพื่อให้กิจกรรมบรรลุตามวัตถุประสงค์

3.4 งบประมาณ งบประมาณหอศิลปวิทยนิทรรศน์ได้จากสำนักงานวิทยทรัพยากร (ชื่อปัจจุบัน) อภินันท์ กล่าวว่าช่วงเริ่มต้นมีงบประมาณต่อปี 200,000 บาทในการบริหารจัดการหอศิลป์

"อภินันท์ โปษยานนท์, กล่าวเปิดงานนิทรรศการ Farewell: The Art Center's Acknowledgments[14] บันทึกวีดีทัศน์เมื่อ 19 มกราคม 2560, หอศิลปวิทยนิทรรศน์, แผ่นบันทึกวีดีทัศน์." ซึ่งงบประมาณดังกล่าวนำมาจัดสรรนิทรรศการอย่างจำกัด นอกจากนั้นนิทรรศการจำนวนหนึ่งได้รับการสนับสนุนงบประมาณจากหน่วยงานเอกชน องค์กร สถานทูต ไม่เพียงแต่หอศิลปวิทยนิทรรศน์ที่ได้รับการสนับสนุนจากหน่วยงานภายนอก

> หากพิจารณาหอศิลป์มหาวิทยาลัยศิลปากรก็เช่นกัน ผู้อำนวยการจำเป็นต้องเสนอโครงการหรือประสานงาน ฝ่ายศิลปวัฒนธรรมองค์กรต่าง ๆ ทั้งในและต่างประเทศ ในการจัดโครงการ นิทรรศการ งบประมาณส่วนใหญ่องค์กรเหล่านั้นจะรับผิดชอบหรือสนับสนุนในสัดส่วนที่สูงกว่าหอศิลป์ ทั้งนี้จำเป็นต้องอาศัยความร่วมมือภายนอกมหาวิทยาลัย[15]

ที่ผ่านมางบประมาณหอศิลปวิทยนิทรรศน์พิจารณาจากตัวชี้วัดผลสำเร็จของงาน (KPI) กล่าวคืออ้างอิงจากจำนวนปริมาณภาระงานคาดการณ์จะดำเนินงาน งบประมาณหอศิลปวิทยนิทรรศน์ขึ้นมาเป็นลำดับ กระทั่งปีงบประมาณ 2559 หอศิลป์ได้รับการจัดสรรงบประมาณที่ 1,900,000 บาท ซึ่งค่าใช้จ่ายประกอบด้วย 4 หมวด หลักค่าบริหารจัดการนิทรรศการคิดเป็นสัดส่วน 50% ค่าจ้างเจ้าหน้าที่ปฏิบัติงานทุกอัตราคิดเป็น 30% ครุภัณฑ์อื่น ๆ 10% กิจกรรมอื่น ๆ 10% อย่างไรก็ตามสัดส่วนงบประมาณดังกล่าว สำนักงานเลขานุการจะเป็นผู้พิจารณาอีกชั้นก่อนนำเรื่องไปสู่

14. บันทึกวีดีทัศน์เมื่อ 19 มกราคม 2560, หอศิลปวิทยนิทรรศน์, แผ่นบันทึกวีดีทัศน์.

15. สมพร รอดบุญ, "บทบาทหอศิลปวิทยนิทรรศน์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย," สัมภาษณ์โดย ประพล คำจิ่ม, 16 เมษายน 2561.

ผู้อำนวยการลงนามอนุมัติ ข้อเท็จจริงคือหอศิลปวิทยนิทรรศน์ไม่ได้ดูแล บริหารจัดการงบประมาณด้วยตนเอง เป็นเพียงนำส่งเรื่องเพื่อขออนุมัติตามลำดับขั้น ปรากฏการณ์หนึ่งที่น่านำมาแลกเปลี่ยนในประเด็นงบประมาณ กมล ให้ความเห็นว่าประเด็นเหล่านี้อาจจะขึ้นอยู่ที่ทักษะทางความสัมพันธ์บุคคล (interpersonal skill) ในการทำความเข้าใจร่วมกันกับผู้บริหารเป็นสำคัญ ในขั้นตอนกระบวนการตอบแทนหรือหมวดของการเบิกจ่ายกิจกรรมแนวทางบุกเบิกลักษณะนี้[16]

เป็นเรื่องปกติสามัญในวงราชการโดยทั่วไปที่หน่วยงานกิจกรรมพิเศษลักษณะคล้ายคลึงกันนี้ จำเป็นต้องอาศัยการทดลองและแสวงหาแนวทางความคิดใหม่ในการจัดสรรแบ่งหมวดการเบิกจ่ายให้เหมาะสมกับระบบราชการ

ภาพที่ 2 ภาพบรรยายกาศนิทรรศการ ตีท้ายครัว
ศิลปินเลือกเปลี่ยนบริบทหอศิลป์เป็นพื้นที่ทำงานของศิลปิน 10 ตุลาคม 2556
ที่มา : ประพล คำจิ่ม

4. กระบวนการคัดสรรหรือการได้มาของนิทรรศการ : ละลายกลุ่ม

หอศิลปวิทยนิทรรศน์ตั้งแต่อดีตกระทั่งปี พ.ศ. 2560 ใช้กระบวนการคัดสรรนิทรรศการ ศิลปิน หรือ ภัณฑารักษ์รับเชิญ ในสัดส่วนกว่า 60 % เป็นหลัก ส่วนที่คงเหลือเป็นลักษณะกลุ่มงานนิทรรศการที่พิจารณา จากความสัมพันธ์และปัจจัยอื่น ๆ อาทิ ความสัมพันธ์ระหว่างประเทศ สถาบัน องค์กร เป็นต้น หลักกรอบคิด ประการสำคัญของการคัดสรรนิทรรศการคือ การพยายามที่จะรักษาสมดุลของความหลากหลายทางชีวภาพให้เกิดในช่วงหน้าต่างเวลางบประมาณ ตลอดจนเพื่อกระจายความเป็นไปได้ของนิทรรศการไปยังกลุ่มต่าง ๆ ทางสังคม ที่ผ่านมาจะพบว่าไม่ได้มีเพียงนิทรรศการศิลปะร่วมสมัยเพียงอย่างเดียว แต่ยังปรากฏนิทรรศการที่สัมพันธ์กับเอกสารผลงานเชิงประวัติศาสตร์ ความสัมพันธ์กลุ่มชาติพันธุ์ ภาพยนตร์สารคดี เป็นต้น ซึ่งลักษณะกิจกรรมการผสมผสานหอศิลปวิทยนิทรรศน์มีมิติทาง soft power เป็นประตูการทูตทางด้านศิลปวัฒนธรรมอีกทางหนึ่ง[17]

16. กมล เผ่าสวัสดิ์, “บทบาทหอศิลปวิทยนิทรรศน์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย,” สัมภาษณ์โดย ประพล คำจิ่ม, 4 เมษายน 2561.

17. อภินันท์ โปษยานนท์, กล่าวเปิดงานนิทรรศการ Farewell: The Art Center’s Acknowledgments 2560,” บันทึกวีดีทัศน์เมื่อ 19 มกราคม 2560, หอศิลปวิทยนิทรรศน์, แผ่นบันทึกวีดีทัศน์.

การจำแนกลักษณะกลุ่มนิทรรศการสามารถแบ่งได้โดยหลักสำคัญ 5 ลักษณะดังนี้

1. ศิลปินหรือภัณฑารักษ์ที่ได้รับการยอมรับในระดับประเทศและสากล กล่าวคือโครงการที่เกี่ยวข้องกับศิลปิน หรือภัณฑารักษ์ที่สร้างคุณูปการต่อวงการศิลปะไทยในวงกว้าง อาทิ การรวบรวมผลงาน ศิลปินผู้ใหญ่ ศิลปินแห่งชาติ และผลงานที่มีบทบาทต่อการเปลี่ยนความคิดและรูปแบบในยุคสมัยนั้น

2. ศิลปินหรือภัณฑารักษ์รุ่นใหม่ การสร้างเวทีแห่งโอกาสให้แก่ศิลปินหรือภัณฑารักษ์ทั้งภายในประเทศและต่างประเทศ เพื่อนำเสนอมุมมองสาระประเด็นร่วมสมัยกับช่วงเวลาดังกล่าว

3. กลุ่มโครงการที่เกี่ยวข้องกับความสัมพันธ์ระหว่างองค์กรทั้งในและต่างประเทศ โครงการความร่วมมือกับองค์กร หน่วยงาน หรือคณะฯ ทั้งภายในและต่างประเทศ อาทิ สถานทูตสเปน, สถานทูตออสเตรเลีย, สถานทูตฝรั่งเศส, Japan Foundation, British Council, Goethe-Institute, AsiaLink และ dLux MediaArts ฯลฯ

4. กลุ่มประชาคมจุฬาฯ กล่าวหมายรวมไปถึงโครงการหรือกิจกรรมที่เกี่ยวข้องกับคณาจารย์ นิสิตเก่าหรือเป็นโครงการที่จัดขึ้นเพื่อสนับสนุนกิจการภายในหรือตอบสนองนโยบายของมหาวิทยาลัย

5. โครงการที่ริเริ่มจัดกิจกรรมโดยหอศิลป์ เป็นโครงการที่หอศิลปวิทยนิทรรศน์พิจารณาสมควรจัดบุกเบิก เพื่อพยายามรักษาความสมดุลสาระประเด็นของนิทรรศการให้ได้สัดส่วนที่เหมาะสม

การนำเสนอโครงการนิทรรศการด้วยศิลปินและภัณฑารักษ์เอง โครงการลักษณะนี้มักนำเสนอในรูปแบบร่าง ทางความคิด โดยศิลปินหรือภัณฑารักษ์จะเสนอแนวความคิดและลักษณะผลงานเบื้องต้น เพื่อนำมาพิจารณาหาแนวทางพัฒนาโครงการร่วมกัน ก็เป็นอีกลักษณะหนึ่งของกระบวนการคัดสรร อย่างไรก็ตามมีการนำเสนอโครงการเพื่อขอใช้บริการจัดแสดงโดยศิลปินหรือภัณฑารักษ์บางโครงการหอศิลป์ พิจารณาเห็นสมควรที่จะส่งต่อไปยังหอศิลป์จามจุรีซึ่งสังกัดมหาวิทยาลัยเดียวกัน หรือเก็บเอกสารดังกล่าวไว้ เพื่อเป็นแหล่งข้อมูลในโอกาสต่อไป ลักษณะของการจำแนกกิจกรรมข้างต้นไม่ได้เป็นรูปแบบตายตัว แต่คงต้องอาศัยการปรับประยุกต์ให้สอดคล้องกับสถานการณ์และกาลสมัยในอนาคต

5. โครงการเพื่อการศึกษาและการบริการวิชาการที่เกี่ยวข้อง : กระตุ้นรับ-ส่งสาร

โครงการเพื่อการศึกษาเป็นพันธกิจสำคัญที่ต้องแสดงบทบาทให้ชัดเจนกับการดำเนินกิจการของหอศิลป์สังกัดมหาวิทยาลัย เมื่อพิจารณาในมุมมองของนักศิลปศึกษาหรือนักจัดการทางการศึกษา หอศิลป์มหาวิทยาลัยคือ ทรัพยากรความรู้รูปแบบหนึ่ง ไม่ว่าจะคิดในมิติของการจัดรูปแบบการเรียนการสอนศิลปศึกษาบนพื้นฐานทฤษฎี Discipline Based Art Education (DBAE) โดย J. Paul Getty Trust's education institute (1984) หรือพิจารณาพัฒนาการแบบ Karen A. Hamblen บทความ The Emergence of Neo-DBAE จากหนังสือ Art Education: content and practice in a postmodern era (1997) หรือทฤษฎีการเรียนรู้ศิลปศึกษาที่กำลังสนใจมิติพื้นถิ่น Community Based Art Education (CBAE) จากหนังสือ Contemporary Issues in Art Education (2002) โดย Flavia Maria Cunha Bastos แสดงความสัมพันธ์ของหอศิลป์หรือพิพิธภัณฑ์มหาวิทยาลัยกับการส่งเสริมการสร้างความเข้าใจพื้นถิ่น เป็นทักษะการเรียนรู้ผ่านกิจกรรมนิทรรศการศิลปะ

หอศิลปวิทยนิทรรศน์พยายามจัดกิจกรรมเพื่อเร้ากระตุ้นให้เกิดการเรียนรู้ในหมู่นักเรียน นิสิต นักศึกษา ประชาชนทั่วไป ตั้งแต่ก่อตั้งหอศิลป์โดยทั้งจัดให้มีการประชุมเสวนา การแลกเปลี่ยนประสบการณ์ความรู้ทางศิลปะระหว่างศิลปิน-ศิลปิน หรือภัณฑารักษ์-ศิลปิน เป็นต้น ซึ่งถูกเขียนไว้ในโครงสร้างการดำเนินงานหอศิลป์ในทุกยุคสมัย

รูปแบบการดำเนินการที่เกี่ยวข้องกับโครงการเพื่อการศึกษามีลักษณะทางกายภาพอยู่ 4 ลักษณะ[18]

5.1 การบรรยาย: การจัดประชุมเสวนา บรรยาย หรือการประชุมสัมมนาเชิงปฏิบัติการควบคู่ไปกับการจัดแสดงนิทรรศการอย่างน้อย 1 ครั้ง การจัดบรรยายพิเศษให้แก่สถานศึกษา หน่วยงานหรือกลุ่มคณะบุคคลที่ต้องการให้หอศิลป์จัดบรรยายพิเศษเกี่ยวกับนิทรรศการ หรือเกี่ยวข้อง

18. หอศิลปวิทยนิทรรศน์, *"เอกสารโครงสร้างการดำเนินหอศิลปวิทยนิทรรศน์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย,"* กรุงเทพมหานคร: สำนักงานวิทยทรัพยากร, 2549, 2552 และ 2554.

กับการบริหารจัด การหอศิลป์ (museology and museum education) ทั้งในและนอกมหาวิทยาลัย ฯลฯ

5.2 การเผยแพร่เอกสารข้อมูล (art archive) ลักษณะของการเผยแพร่เอกสารข้อมูลที่เกี่ยวข้องกับหอศิลป์ หรือนิทรรศการในแต่ละนิทรรศการ โดยมีการจัดเก็บข้อมูล ภาพถ่าย เอกสาร บทความ และสิ่งพิมพ์ที่เกี่ยวข้องกับนิทรรศการเพื่อประโยชน์ในการสืบค้น การสนับสนุนทางการศึกษาและการทำวิจัยของนักวิชาการ การเผยแพร่เอกสารข้อมูลเอกสาร ที่ผ่านมาหอศิลปวิทยนิทรรศน์ได้ส่งเอกสารสูจิบัตร ไปยังสถาบันการศึกษาต่าง ๆ ทั้งระดับอุดมศึกษา โรงเรียน หน่วยงาน ตลอดจนเครือข่ายหอศิลป์อื่น ๆ แม้กระทั่งในสถาบันการศึกษาต่างประเทศ ปี พ.ศ. 2558 หอศิลปวิทยนิทรรศน์ได้ส่งหนังสือ '17 นิทรรศการศิลปะร่วมสมัย หอศิลปวิทยนิทรรศน์ 2553 – 2554' ไปยังสถาบันต่าง ๆ 50 สถาบัน

5.3 การสร้างทรัพยากรบุคคล หอศิลปวิทยนิทรรศน์เปิดโอกาสให้นักวิชาการ นักจัดการทางศิลปะหรือ พิพิธภัณฑ์มีโอกาสจัดบรรยายแลกเปลี่ยนองค์ความรู้ทั้งที่เป็นองค์ความรู้ศิลปะทางตรงหรือทางอ้อม ขณะเดียวกันทรัพยากรบุคคลที่ปฏิบัติงานหอศิลป์ยังมีโอกาสเดินทางไปแลกเปลี่ยนความคิดเห็นในมิติทางศิลปะกับสถาบันต่าง ๆ ทั้งในและต่างประเทศ

5.4 การสร้างเครือข่ายทางการศึกษากับหน่วยงานและสถาบันต่าง ๆ การสร้างเครือข่ายหอศิลป์เป็นการแลกเปลี่ยนข้อมูลระหว่างหน่วยงานการศึกษาภายในและนอกมหาวิทยาลัย ภารกิจดังกล่าวเป็นการสร้างความร่วมมือเพื่อการดำเนินกิจกรรมทางการศึกษาศิลปะและการระดมความเห็นระหว่างเครือข่าย ฯลฯ

การวัดประเมินผลสัมฤทธิ์ทางการศึกษาผ่านการจัดนิทรรศการศิลปะร่วมสมัย เป็นคำถามที่มักถูกกล่าวถึงในมิติของการประเมินการจัดกิจกรรมทางการศึกษา อย่างไรก็ตามกรอบความคิดในการจัดกิจกรรมทางการศึกษาแต่ละครั้ง พยายามเกลี่ยเฉลี่ยความเข้มข้นหนักเบาของสาระประเด็นที่จะสื่อสารเพื่อเปิดโอกาสกลุ่มบุคคลที่หลากหลายระดับสามารถเลือกศึกษาตามความประสงค์ แต่ละกิจกรรมทางการศึกษาหอศิลป์จะไม่ได้มุ่งอภิปรายในบริบททางศิลปะเพียงประการเดียว แต่พยายามผนวกรวมองค์ความรู้ในศาสตร์และมิติอื่น ๆ เพื่อแสดงการเชื่อมโยงนานาองค์ความรู้ที่มีปรากฏในผลิตผลทางศิลปะร่วมสมัย

ภาพประกอบที่ 3 พิธีเปิดนิทรรศการ Farewell : The Art Center's Acknowledgments 2016.
19 มกราคม 2560
ที่มา : อภินันท์ โปษยานนท์

สรุป

บทความวิชาการ 'หอศิลป์ภายใต้สังกัดมหาวิทยาลัย: กรณีศึกษาหอศิลปวิทยนิทรรศน์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย พ.ศ. 2538 – 2560' สามารถนำมาสู่ข้อสรุปได้ดังนี้ หอศิลป์สังกัดมหาวิทยาลัยโดยสามัญ มีวัตถุประสงค์หลักของการเป็นองค์กรไม่แสวงหาผลกำไร (nonprofit organisation) มุ่งเน้นการส่งเสริมผลักดันองค์ความรู้ทางด้านศิลปวัฒนธรรมในแนวทางที่หลากหลายตามนโยบายหรือวัตถุประสงค์ของหอศิลป์ตลอดจนมหาวิทยาลัย เป็นพื้นที่แหล่งการเรียนรู้ศึกษาทางด้านศิลปะ แสวงหาการสร้างแนวทางใหม่ ๆ ให้แก่วงการศิลปะในการพัฒนาองค์ความรู้

หอศิลป์ภายใต้สังกัดมหาวิทยาลัย: กรณีศึกษาหอศิลปวิทยนิทรรศน์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย พ.ศ. 2538 – 2560

THAI UNIVERSITY AFFILIATED ART GALLERIES: A CASE STUDY OF THE ART CENTER AT CHULALONGKORN UNIVERSITY FROM 1995 UNTIL 2017

ประพล คำจิ่ม

ผลิตบุคลากรทางศิลปวัฒนธรรม กระตุ้นเร้าความคิด สร้างสรรค์ เป็นภารกิจการรับใช้สังคมรูปแบบหนึ่งที่มหาวิทยาลัยพึงสนับสนุนงบประมาณและบุคลากร สร้างพื้นที่ทางการสร้างสรรค์ในการพัฒนาชาติ ซึ่งพิจารณาได้จากข้อมูลเอกสารแผนพัฒนาเศรษฐกิจแห่งชาติ การบริการรับใช้สังคมในมิตินี้ผู้ชมหรือผู้ใช้จึงมิได้ปิดกั้นเพื่อบุคลากรภายในมหาวิทยาลัยเท่านั้น แต่หมายความไปถึงประชาชนและพลเมืองต่าง ๆ ของโลกในการเข้าถึงการบริการดังกล่าว

กรณีศึกษาหอศิลปวิทยนิทรรศน์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ผ่านการวิเคราะห์ 5 ปัจจัยหลักการบริหารจัดการหอศิลป์ เป็นการอภิปรายและนำเสนอข้อมูลภายในที่ไม่เคยมีโอกาสเปิดเผยในสาธารณะ การนำเสนอชุดข้อมูลตลอดจนการรวบรวมเอกสารดังกล่าว มีวัตถุประสงค์เพื่อฉายภาพการบริหารจัดการหอศิลป์ แสดงข้อมูลอันเป็นจริงในระหว่างทางประวัติศาสตร์ 22 ปี การดำเนินงานหอศิลป์ตลอดจนผลสำเร็จในการแสวงหาการบุกเบิกแนวทางใหม่แก่วงการศิลปะร่วมสมัย การเปิดแลกเปลี่ยนมุมมองในมิติการบริหารจัดการหอศิลป์ภายใต้สังกัดมหาวิทยาลัยไม่เคยปรากฏว่ามีการจัดประชุมสัมมนาเกี่ยวกับการจัดการหอศิลป์สังกัดมหาวิทยาลัยมาก่อน แต่ที่ผ่านมาหอศิลปวิทยนิทรรศน์ได้บุกเบิกและให้ความสำคัญกับการพัฒนาในประเด็นดังกล่าวอย่างจริงจัง

ข้อสรุปการอภิปราย 1. ประวัติศาสตร์การกำเนิดวัตถุประสงค์หอศิลป์ การศึกษาพบว่าจุดเริ่มต้นของหอศิลป์มีลักษณะพึ่งพิงความสนใจเชิงปัจเจกบุคคล มากกว่าการทำความเข้าใจการมีอยู่ของหอศิลป์ในลักษณะ องคาพยพ ขณะเดียวกันคำจำกัดความหอศิลป์ตลอดจนนัยห้องแสดงภาพมีลักษณะที่แตกต่างกันอย่างไร ? จำเป็นต้องชำระให้เกิดความชัดเจน ความเห็นของกมล และอรรฆย์ กล่าวไปในทิศทางเดียวกันคือมหาวิทยาลัยต้องการสถาปนาหน่วยงานทางศิลปะ จำเป็นต้องชำระความเข้าใจร่วมกันเสียก่อนเบื้องต้น เช่น อะไรคือหอศิลป์ ? และอะไรคือศิลปะร่วมสมัย ? เพื่อตั้งกำหนดทิศทางในความเข้าใจร่วมกัน หากมีการอภิปรายและแสวงหาแนวทางร่วมกันตั้งแต่ต้นจะทำให้เกิดเสถียรภาพแก่หน่วยงาน ในทางตรงกันข้าม จะนำมาซึ่งความไม่มั่นคงในการบริหารจัดการหอศิลป์ ขาดความต่อเนื่องในการกำหนดนโยบายระยะยาว การที่หอศิลป์ไม่ได้ขึ้นตรงกับหน่วยงานกลางสำนักบริหารศิลปวัฒนธรรม หอศิลปวิทยนิทรรศน์จึงคงลักษณะ เป็นเอกเทศลอย ๆ ค้างกลางอากาศ การปิดหอศิลป์ ในช่วงปี พ.ศ. 2547-2548 จึงเป็นลางบอกเหตุหนึ่งที่แสดงให้เห็นความไม่มั่นคงของหน่วยงานที่พร้อมเตรียมยุติบทบาทได้ตลอด โดยเป็นข้อมูลที่ทราบกันอย่างดีภายใน

2. บทบาทและหน้าที่ของหอศิลป์ภายใต้สังกัดมหาวิทยาลัย มิติบทบาทหอศิลป์มหาวิทยาลัยกล่าวอย่างสรุปได้ว่า บทบาทของหน่วยงานการศึกษาต้องให้ความสำคัญเชิงการเรียนรู้เป็นลำดับต้น ทั้งมิติของการสร้างกิจกรรมที่ส่งเสริมการศึกษา การพยายามถ่ายทอดองค์ความรู้ที่มีในนิทรรศการสู่สาธารณะเพื่อรับใช้สังคม อรรฆย์เผยประเด็นที่น่าสนใจว่า ผลสรุปของนิทรรศการสำเร็จรูปอาจจะไม่ใช่เงื่อนไขที่สำคัญสำหรับหอศิลป์ มหาวิทยาลัย หากการสร้างกระบวนการเรียนรู้ระหว่างกิจกรรมอาจจะน่าสนใจกว่า สมพรมีความเห็นว่า หอศิลป์ไม่จำเป็นต้องพิจารณาการสร้างนิทรรศการในบริบทเดียว หากต้องพิจารณาบริบทแวดล้อมทางสังคมนั้น ๆ เพื่อส่งเสริมมิติการเรียนรู้ทั้งนักเรียนและประชาชน กฤติยา เสริมมิติของการทำงานแบบบูรณาการกับคณะต่าง ๆ ในมหาวิทยาลัย ควรมีความกล้าหาญในเชิงวิชาการ มีความเป็นผู้นำในการ ชูประเด็นร่วมสมัยผ่าน นิทรรศการแสดงศิลปะ กิจกรรมทางการศึกษาควรเชื่อมโยงกับสังคม การเมือง วัฒนธรรม และเศรษฐกิจของไทยตลอดจนนานาชาติ

3. โครงสร้างดำเนินงาน การดำเนินงานหอศิลปวิทยนิทรรศน์แบ่งได้เป็น 4 ส่วนสำคัญ 3.1 โครงสร้างการบริหารหน่วยงาน 3.2 การจัดกิจกรรมและภารกิจที่เกี่ยวข้อง 3.3 ทรัพยากรบุคคล 3.4 งบประมาณ หอศิลปวิทยนิทรรศน์มีลักษณะพิเศษที่ขึ้นตรงกับสำนักงานวิทยทรัพยากร (หน่วยงานบริการห้องสมุดมหาวิทยาลัย) งบประมาณที่ได้รับสนับสนุนเป็นการปันส่วนมาจากงบประมาณสำนักงานวิทยทรัพยากร โครงการบริหารงานอาศัยกระบวนการการยืมบุคลากรที่มีความเชี่ยวชาญจากคณะศิลปกรรมศาสตร์ในการบริหารจัดการดำเนินกิจการหอศิลป์ กระนั้นสำนักงานวิทยทรัพยากรก็มีส่วนร่วมในการพิจารณาอนุมัติโครงการ กิจกรรมและภารกิจหอศิลป์ยึดโยงกับดัชนีชี้วัดผลงานหรือความสำเร็จของงาน (KPI) ในแต่ละปี โดยการดำเนินงานต้องบรรลุตามมาตรฐานหลักเกณฑ์ดังกล่าว

4. กระบวนการคัดสรรหรือการได้มาของนิทรรศการ ปรากฏเงื่อนไขหลักเกณฑ์ 5 แนวทางได้แก่ 4.1 ศิลปิน หรือภัณฑารักษ์ที่ได้รับการยอมรับในระดับประเทศและสากล 4.2 ศิลปินหรือภัณฑารักษ์รุ่นใหม่ 4.3 โครงการที่เกี่ยวข้องกับความสัมพันธ์ระหว่างองค์กรทั้งในและต่างประเทศ 4.4 กลุ่มประชาคมจุฬา ฯ คณาจารย์หรือบุคลากร 4.5 โครงการที่ริเริ่มจัดกิจกรรมโดยหอศิลป์ มากกว่า 60 % ของการพิจารณานิทรรศการอาศัยกระบวนการคัดสรรเป็นกระบวนการหลักในการพิจารณา อย่างไรก็ตามบางกรณี นิทรรศการอาศัยลักษณะร่วมมือจากนานาชาติที่ได้บรรลุข้อตกลงร่วมกัน เป็นต้น

5. โครงการเพื่อการศึกษาและการบริการวิชาการที่เกี่ยวข้องเพื่ออธิบายความ กิจกรรมโครงการเพื่อการศึกษาของหอศิลปวิทยนิทรรศน์พยายามปรับปรุงแก้ไขในทุกยุคทุกสมัยเพื่อให้เกิดความเหมาะสมกับกาลเวลา สภาพสังคม ตลอดจนพฤติกรรมที่เปลี่ยนไปของมนุษย์ เช่นเดียวกับการพยายามรวมตัวเป็นเครือข่ายทางการศึกษาศิลปะและวัฒนธรรม แหล่งองค์ความรู้แลกเปลี่ยนข้อมูลทางศิลปะร่วมสมัยไทยหอศิลปวิทยนิทรรศน์พยายามเป็นพื้นที่ส่วนกลางในการเชื่อมโยงศิลปิน บุคลากรนักวิชาการไทยกับศิลปิน ภัณฑารักษ์ นักวิชาการ ต่างประเทศเพื่อก้าวไปสู่เวทีนานาชาติ

นอกจากประเด็นที่สรุปข้างต้น จากการสัมภาษณ์ผู้เชี่ยวชาญกรณีศึกษาหอศิลปวิทยนิทรรศน์ ยังปรากฏประเด็นที่พึงนำเสนอแก่ผู้อ่านในการพิจารณาบทบาทของหอศิลป์ต่อวงการศิลปะไทย ผลจากการเปลี่ยนแปลงนโยบายการบริหารจัดการของสำนักงานวิทยทรัพยากร ยังผลให้หอศิลปวิทยนิทรรศน์ มิได้เป็นพื้นที่จัดแสดงนิทรรศการศิลปะร่วมสมัยอีกต่อไป แท้จริงแล้วมีผลอย่างไรต่อวงการศิลปะร่วมสมัยไทยหรือไม่ ? กมล กฤติยาและอรรฆย์ให้ความเห็นสอดคล้องกันว่า ถึงหอศิลป์ยุติบทบาทดังกล่าวลง แต่วงการศิลปะร่วมสมัยก็เดินต่อไป แยกส่วนกัน เพราะมีเหตุปัจจัยสนับสนุนอื่น ๆ มาก อรรฆย์กล่าว มีพื้นที่อื่น ๆ อีกมากมายที่รองรับการแสดงงานนิทรรศการศิลปะร่วมสมัย ปัจจุบันการขาดแคลนพื้นที่การแสดงออกไม่มีอยู่จริง สถานการณ์ปัจจุบันเรามีหอศิลป์หรือพื้นที่ทางเลือกอีกมากมาย กรณีการขาดพื้นที่เป็นลักษณะแผ่นเสียงตกร่อง สมพร ให้ความเห็นแตกต่างออกไปเนื่องจากจุฬา ฯ เป็นทางเลือกหนึ่งให้แก่ศิลปินทุกระดับ การขาดไปก็ถือว่าขาดส่วนสนับสนุนส่วนหนึ่งไป

พิจารณาสาระของบทความการเสวนาโต๊ะกลม‘The Role of the University Art Museum and Gallery’ จะพบสาระทางการศึกษาการสร้างหลักสูตรกับหอศิลป์ พื้นที่ทางความคิด พื้นที่ทดลอง หรือการตั้งคำถาม เป็นสิ่งที่หอศิลป์สังกัดมหาวิทยาลัยได้พิจารณากรอบคิดดังกล่าวอย่างต่อเนื่อง แต่ต้องยอมรับว่าวัฒนธรรมการเข้าชมหรือการแสวงองค์ความรู้ผ่านหอศิลป์ในตะวันตกเป็นมโนทัศน์ พฤติกรรมติดตัวแต่กำเนิด สิ่งนี้อาจเป็นพันธกิจของผู้บริหารและบุคลากร หอศิลป์พิจารณาหากระบวนวิธีในการเชื้อเชิญให้บุคคลเกิดทัศนคติใหม่ต่อการเรียนรู้ผ่านวัตถุทางศิลปะหรือกิจกรรมทางศิลปะร่วมสมัยมากกว่าการถ่ายภาพคู่กับผลงานศิลปะ

ผู้สัมภาษณ์ตั้งคำถามเชิงท้าทายทางความคิด แท้จริงแล้วหอศิลป์สังกัดมหาวิทยาลัยสมควรดำรงอยู่หรือไม่ ? สมพรกล่าวว่า การมีหอศิลป์ในสถาบันเพื่อประชาสัมพันธ์องค์ความรู้ ของคนในองค์กรแก่สาธารณะและเหนือไปกว่านั้นยังเป็นการสร้างแรงบันดาลใจแก่ผู้เรียน เมื่อได้เห็นผลงานที่มีคุณภาพของผู้อื่น สามารถนำมาพัฒนา การศึกษาตนเองได้ ขณะเดียวกันก็เป็นการสร้างการเรียนรู้แก่บุคคลที่สนใจ จึงอาจจะไม่จำเป็นต้องเป็นหอศิลป์ แต่มีลักษณะเป็นห้องแสดงงานได้เช่นกัน กฤติยา กล่าวว่ายังมีความจำเป็นอยู่ หากต้องหาตำแหน่งแห่งหนใหม่ ๆ ให้เน้นการศึกษาศิลปะและแสดงนิทรรศการที่แตกต่างไปจากที่อื่น ๆ แนวความคิดใหม่ ๆ และ สร้างสรรค์นวัตกรรมใหม่ ๆ อรรฆย์แสดงความเห็นว่า หอศิลป์สถาบันอุดมศึกษาที่มีอยู่ ปรากฏแนวทางหรือความคิดเชิงคุณภาพหรือยัง สมควรพิจารณาบทบาทของหน่วยงานกับประโยชน์สาธารณะในวงกว้าง เช่นเดียวกับบางสถาบันที่ต้องการสถาปนาหอศิลป์ แต่มิได้มีความพร้อมทั้งมิติพื้นที่ งบประมาณ ความรู้ที่จะสร้างให้เกิดกิจกรรมเชิงคุณภาพ เห็นสมควรนำงบประมาณไปลงทุนกับโครงการที่จะเกิดประโยชน์สูงสุดมากกว่า อรรฆย์กล่าวถึงปัญหาหอศิลปวิทยนิทรรศน์ไว้น่าสนใจ การแสดงความเห็นประเด็นนี้กล่าวในนามของอดีตนิสิตจุฬาฯ และบุคลากรในวงการศิลปะ หอศิลป์แห่งนี้สร้างประโยชน์และกิจกรรมดี ๆ อย่างต่อเนื่อง แต่ไม่ได้ให้ความสำคัญกับบุคลากรในมหาวิทยาลัย กลับไปให้ความสำคัญกับกลุ่มคนในโลกศิลปะ สุดท้ายมันไม่ได้กระจายลงไปในที่ที่สมควรอยู่ ซึ่งตรงนี้อาจจะต้องมีนโยบายอื่น ๆ สนับสนุนให้กิจกรรมเชื่อมต่อกับคนในมากขึ้น

ผู้เขียนเชื่อว่าบทความนี้จะเป็นองค์ความรู้ทางลึกหอศิลป์สังกัดมหาวิทยาลัยมิติเชิงประวัติศาสตร์ การจัดการ ศึกษาหอศิลป์ ตลอดจนเป็นต้นแบบในการปรับปรุงหรือสร้างแนวทางการบริหารหอศิลป์สังกัดมหาวิทยาลัยอื่น ๆ ที่มีคุณภาพในอนาคตผ่านกรณีศึกษาหอศิลปวิทยนิทรรศน์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ภาคผนวก

- กมล เผ่าสวัสดิ์, รองศาสตราจารย์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย เป็นศิลปินร่วมสมัยที่มีบทบาทโดดเด่น ตั้งแต่ปี พ.ศ. 2530 ได้รับการคัดสรรผลงานร่วมแสดงในเทศกาลที่สำคัญทั้งในและต่างประเทศ อาทิ Sydney Biennale, Venice Biennale, Asian Art Show Fukuoka Art Museum และ Asia-Pacific Triennial of Contemporary Art ในขณะเดียวกันยังดำรงบทบาทนักวิชาการศิลปะร่วมสมัย

- กฤติยา กาวีวงศ์, ดุษฎีบัณฑิตจากคณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ภัณฑารักษ์หญิงที่ทำงานควบคู่ไปกับ การพัฒนาวงการศิลปะไทยร่วมสมัย ประสบการณ์ที่ผ่านมาเป็นผู้ก่อตั้ง project 304, ผู้อำนวยการหอศิลป์ บ้านจิมทอมป์สัน ภัณฑารักษ์ MAIIAM Contemporary

Art Museum และล่าสุดได้รับเชิญให้เป็นภัณฑารักษ์เทศ กาลศิลปะ Gwangju Biennale 2018 นอกจากนั้นยังเป็นที่ปรึกษาให้กับนักสะสมศิลปะร่วมสมัย

- ประจักษ์ พุ่มวิเศษ, รองศาสตราจารย์ นายสัตวแพทย์ ดร. คณะสัตวแพทยศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ผู้ก่อตั้งหอศิลปวิทยนิทรรศน์ ขณะเป็นผู้อำนวยการสถาบันวิทยบริการ นำโครงการจัดตั้งหอศิลปวิทยนิทรรศน์เข้าหารือกับอธิการบดี ศาสตราจารย์ นายแพทย์ จรัส สุวรรณเวลา ซึ่งเห็นชอบไปในทิศทางเดียวกันในการจัดตั้งโครงการดังกล่าว เชิญรองคณบดี คณะศิลปกรรมศาสตร์ จรรมนง แสงวิเชียร ร่วมแสดงความเห็นในการกำหนดทิศทาง การวางแผนการออกแบบหอศิลป์ ปัจจุบันดำรงตำแหน่งอธิการบดี มหาวิทยาลัยหัวเฉียวเฉลิมพระเกียรติ

- สมพร รอดบุญ, ผู้ช่วยศาสตราจารย์ มหาวิทยาลัยเชียงใหม่และดุษฎีบัณฑิตกิตติมศักดิ์สาขาทฤษฎีศิลป์ มหาวิทยาลัยศิลปากร เริ่มงานภัณฑารักษ์ตั้งแต่ประมาณ ปี พ.ศ. 2533 ได้การยอมรับเป็นภัณฑารักษ์หญิงที่มีส่วนบุกเบิกศิลปะร่วมสมัยไทย ในการสนับสนุนผลักดันศิลปินไปสู่เวทีศิลปะนานาชาติช่วงเวลาดังกล่าว ปัจจุบันเป็นกรรมการพิจารณาการเก็บสะสม ผลงานศิลปะให้กับพิพิธภัณฑ์ Fukuoka Asian Art Museum และ National Museum of Singapore

- อภินันท์ โปษยานนท์, ศาสตราจารย์ ดร. คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย และอดีตปลัดกระทรวงวัฒนธรรม มีบทบาทอย่างมากต่อทั้งวงการศิลปะร่วมสมัยไทยและการบริหารจัดการหอศิลปวิทยนิทรรศน์ ขณะดำรงตำแหน่งหัวหน้า หอศิลปวิทยนิทรรศน์ได้สร้างบรรทัดฐานการจัดนิทรรศการศิลปะร่วมสมัย เช่นเดียวกับการสร้างเครือข่ายทางศิลปะกับ สถาบันนานาชาติ ที่ส่งเสริมให้ศิลปินมีโอกาสนำผลงานไปแสดงยังต่างประเทศ ปัจจุบันเป็น Artistic Director เทศกาล ศิลปะ Bangkok Art Biennale 2018

- อรรฆย์ ฟองสมุทร, ภัณฑารักษ์และอาจารย์ มหาวิทยาลัยกรุงเทพ อรรฆย์ศึกษาจบทางรัฐศาสตร์ และศึกษาต่อศิลปศาสตรมหาบัณฑิตด้านการบริหารจัดการศิลปะและงานภัณฑารักษ์ อรรฆย์ยังทำ หน้าที่เป็นที่ปรึกษาให้กับหอศิลป์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ ประสบการณ์ด้านภัณฑารักษ์ ได้แก่ เป็นผู้ริเริ่มโครงการศิลปกรรมแบรนด์นิวและศิลปินพำนัก ให้กับหอศิลป์ มหาวิทยาลัยกรุงเทพ เทศกาลศิลปะ Busan Biennale และ Singapore Biennale เป็นต้น

บรรณานุกรม

กมล เผ่าสวัสดิ์. “บทบาทหอศิลปวิทยนิทรรศน์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.” สัมภาษณ์โดย ประพล คำจิ่ม. 4 เมษายน 2561.

กฤติยา กาวีวงศ์. “บทบาทหอศิลปวิทยนิทรรศน์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.” สัมภาษณ์โดย ประพล คำจิ่ม. 20 เมษายน 2561.

คณะครุศาสตร์ และหอศิลปวิทยนิทรรศน์, หอศิลปในบริบทใหม่, บันทึกวีดีทัศน์เมื่อ 19 พฤศจิกายน 2557, ห้องประชุมชั้น 7 หอศิลปวิทยนิทรรศน์, แผ่นบันทึกวีดีทัศน์.

ประจักษ์ พุ่มวิเศษ. “ครบครอบ13 ปี หอศิลปวิทยนิทรรศน์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.” สัมภาษณ์โดย สุภัทรียา จิตรกร. พฤศจิกายน 2551. (ถอดเทปสัมภาษณ์)

พิศรวัส ภู่ทอง และอัมพวัลย์ วิศวธีรานนท์. “รูปแบบการจัดการแหล่งการเรียนรู้ในสถาบันอุดม ศึกษาของรัฐ: กรณีศึกษาหอศิลปะและวัฒนธรรม.” *วารสารศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยขอนแก่น*, ปีที่ 8 ฉบับที่ 2 (กรกฎาคม - ธันวาคม 2559): 2-20.

มหาวิทยาลัยศิลปากร. “หอศิลป์มหาวิทยาลัยศิลปากร.” ข้อมูลทั่วไปหอศิลป์. http://www.old.su.ac.th/html_galleries/galleries_1.asp.

สมพร รอดบุญ. “บทบาทหอศิลปวิทยนิทรรศน์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.” สัมภาษณ์โดย ประพล คำจิ่ม. 16 เมษายน 2561.

สำนักงานคณะกรรมการพัฒนาการเศรษฐกิจและสังคมแห่งชาติ. “แผนพัฒนาเศรษฐกิจและสังคม แห่งชาติ ฉบับที่ 7.” ข้อมูลทั่วไป. http://www.nesdb.go.th/ewt_w3c/ewt_dl_link.php?nid=3782.

หอศิลปวิทยนิทรรศน์. *“เอกสารโครงสร้างการดำเนินหอศิลปวิทยนิทรรศน์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.”* กรุงเทพมหานคร: สำนักงานวิทยทรัพยากร, 2549, 2552 และ 2554. (อัดสำเนา)

หอศิลปวิทยนิทรรศน์. *17 นิทรรศการศิลปะร่วมสมัย หอศิลปวิทยนิทรรศน์ 2553 – 2554*. กรุงเทพฯ: บริษัทฟิลสไตล์จำกัด, 2558.

อภินันท์ โปษยานนท์. กล่าวเปิดงานนิทรรศการ Farewell: The Art Center’s Acknowledgments 2560,” บันทึกวีดีทัศน์เมื่อ 19 มกราคม 2560, หอศิลปวิทยนิทรรศน์, แผ่นบันทึกวีดีทัศน์.

อภินันท์ โปษยานนท์. “ครบครอบ13 ปี หอศิลปวิทยนิทรรศน์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.” สัมภาษณ์โดย สุภัทรียา จิตรกร. พฤศจิกายน 2551. (ถอดเทปสัมภาษณ์)

อรรฆย์ ฟองสมุทร. “บทบาทหอศิลปวิทยนิทรรศน์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.” สัมภาษณ์โดย ประพล คำจิ่ม. 8 เมษายน 2561.

Hammond, Anna et al. “The Role of the University Art Museum and Gallery.” *Art Journal*, Vol 65 (Summer 2006): 21 – 39.

หลักการประดิษฐ์ทำนองจะเข้เพลงจีนแสเรื่องเล็กของรองศาสตราจารย์ปกรณ์ รอดช้างเผือน

ประเสริฐศรี ชื่นพลี*
พรประพิตร์ เผ่าสวัสดิ์**

PRINCIPLES OF MELODIC VARIATION FOR JAKHAY IN PHLENG CHIN SAE RAUNG LEK BY ASSOCIATE PROFESSOR PAKORN RODCHANGPHUEN

บทคัดย่อ

งานวิจัยเรื่องนี้มุ่งเน้นศึกษาหลักการประดิษฐ์ทำนองจะเข้เพลงจีนแสเรื่องเล็กของรองศาสตราจารย์ปกรณ์ รอดช้างเผือน โดยวิธีการรวบรวมข้อมูลเอกสาร การสัมภาษณ์ และการปฏิบัติเพื่อวิเคราะห์หาหลักการประดิษฐ์ทำนองจะเข้ด้วยระเบียบวิธีการวิจัยเชิงคุณภาพ ผลการวิจัยพบว่าหลักการประดิษฐ์ทำนองจะเข้ของรองศาสตราจารย์ปกรณ์ รอดช้างเผือน เป็นกระบวนการที่สลับซับซ้อนมีทั้งการแปล (Translation) และต่อยอดไปยังการแปร (Variation) เกิดทำนองที่หลากหลายในเพลงจีนแสเรื่องเล็ก มีหลักและวิธีการที่แตกต่างกันออกไปตามวัตถุประสงค์ของการบรรเลง แสดงความเป็นเอกภาพในศาสตร์แห่งตน อยู่ภายใต้หลักขนบธรรมเนียมและบทบาทหน้าที่ของจะเข้ตามแบบแผนของโบราณจารย์ เพลงจีนแสเรื่องเล็กประกอบไปด้วย 7 บทเพลง คือ 1. เพลงจีนแส 2. เพลงแป๊ะ 3. เพลงอาเฮีย 4. เพลงชมสวน สวรรค์ 5. เพลงมาลีหวน 6. เพลงเร็วแม่วอนลูก และ 7. เพลงลา หลักการประดิษฐ์ทำนองจะเข้เพลงจีนแสเรื่องเล็กของรองศาสตราจารย์ปกรณ์ รอดช้างเผือนที่ปรากฏในงานวิจัยเรื่องนี้มี 14 ลักษณะคือ 1. การยึดทำนองหลัก 2. ใช้การเปลี่ยนกระสวนทำนอง 3. การใช้กลวิธีการดีดทิง-นอย 4. ใช้เสียงประสานและความปลั่งจำเพาะของจะเข้ 5. สร้างสำเนียงจีนด้วยการจัดจังหวะช่องไฟ 6. สร้างสำเนียงจีนด้วยการใช้เสียงเรียง 7. สร้างสำเนียงจีนด้วยการใช้ทำนองสลับฟันปลา 8. สร้างสำเนียงจีนด้วยการใช้เสียงชิดและข้ามในกลอนเพลง 9. ใช้การเปิดมือของกระจับปี่ 10. การใช้สัมผัสในและสัมผัสนอก 11. เปลี่ยนช่วงเสียงในการดำเนินทำนองภายใน 4 ห้อง 12. คงทำนองลูกล้อลูกขัด 13. ใช้กลวิธีพิเศษ 8 ลักษณะในการประดิษฐ์ทำนองในเพลงเร็วแม่วอนลูก 14. ใช้กลวิธีพิเศษ 7 ลักษณะในการประดิษฐ์ทำนองในเพลงประเภทปรบไก่สำเนียงจีน

คำสำคัญ: การแปล/ การแปร/ จะเข้/ รองศาสตราจารย์ปกรณ์ รอดช้างเผือน

Abstract

This research aims at studying the principles of melodic variation for ‘Jakhay’ in ‘Phleng Chine Sae Raung Lek’ as performed by Associate Professor Pakorn Rodchangphuen by collecting and analyzing data from documents, interviews, and performances using qualitative research methodology. The results revealed that the principles of melodic variation for Jakhay in Phleng Chine Sae Raung Lek in the composition of Associate Professor Pakorn Rodchangphuen involved a complex procedure including translation and variation resulting in a variety of melodies. The principles and methods varied depending on the objective of the performance. This demonstrated the unity between his knowledge and the traditions and roles of Jakhay according to customs of the masters in preceding generations. Phleng Chine Sae Raung Lek consists of 7 compositions: 1) ‘Phleng Chine Sae,’ 2) ‘Phleng Pae,’ 3) ‘Phleng Ar Hear,’ 4) ‘Phleng Chom Suan Sawan,’ 5) ‘Phleng Malee Huan,’ 6) ‘Phleng Rew Mae Worn Look,’ and 7) ‘Phleng La.’ The principles of melodic variation for Jakhay in Phleng Chine Sae Raung Lek as performed by Associate Professor Pakorn Rodchangphuen that were studied in this research had 14 characteristics as follows: 1) keeping the main melody, 2) changing melodic patterns, 3) using the ‘Ting-noi’ technique (double stopping on the metal strings), 4) using harmonics and specific resonance of Jakhay, 5) cultivating a Chinese tone by arranging rhythm sections, 6) cultivating a Chinese sound by using serial sounds, 7) cultivating a Chinese sound by using a sawtooth melody, 8) cultivating a Chinese sound by using joined and skipped sounds as in a music poem, 9) using the open-hand technique of a four-stringed lute, 10) using internal and external rhymes, 11) changing the range of melody over 4 bars, 12) keeping the ‘Look Lor Look Kad’ melody, 13) using 8 special techniques to achieve melodic variation in ‘Phleng Rew Mae Worn Look,’ and 14) using 8 special techniques to achieve melodic variation in a song in ‘Prok Kai Samneang Chine’ category.

KEYWORDS: Translation/ Variation/ Jakhay/ Associate Professor Pakorn Rodchangphuen

* นิสิตระดับมหาบัณฑิต หลักสูตรศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาดุริยางคศิลป์ไทย ภาควิชาดุริยางคศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์,จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, ame_demon@hotmail.co.th

** ผู้ช่วยศาสตรจารย์ ดร., สาขาวิชาดุริยางคศิลป์ไทย ภาควิชาดุริยางคศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, rosita_rosalina @hotmail.com

หลักการประดิษฐ์ทำนองจะเข้เพลงจีนแสเรื่องเล็กของรองศาสตราจารย์ปกรณ์ รอดช้างเผือน

ประเสริฐศรี ชื่นพลี
พรประพิตร์ เผ่าสวัสดิ์

PRINCIPLES OF MELODIC VARIATION FOR JAKHAY IN PHLENG CHIN SAE RAUNG LEK BY ASSOCIATE PROFESSOR PAKORN RODCHANGPHUEN

บทนำ

เพลงจีนแสเรื่องเล็ก เป็นบทเพลงที่เรียงร้อยเพลงเข้าด้วยกันทั้งหมด 7 เพลง คือ เพลงหน้าทับปรบไก่ 5 เพลง ได้แก่ เพลงจีนแส เพลงแป๊ะ เพลงอาเฮีย เพลงชมสวนสวรรค์ และเพลงมาลีหวน โดยออกเพลงเร็ว แม่วอนลูก และจบด้วยเพลงลา เป็นเพลงที่มีลักษณะสำนวนใกล้เคียงกัน และเป็นบทเพลงที่มีลักษณะ ฉันทลักษณ์ที่พิเศษ "...มีรูปแบบในการบรรเลงคล้ายกับการบรรเลงเพลงเรื่องประเภทเพลงช้า แต่ไม่สามารถจัดเป็นเพลงเรื่องประเภทเพลงช้าได้ด้วยยังขาดเพลงหน้าทับสองไม้..."[1] เพลงจีนแสเรื่องเล็กไม่สามารถจัดเป็นเพลงเรื่องประเภทปรบไก่ด้วยเช่นกัน ทั้งที่นำเพลงประเภทปรบไก่มาเรียงร้อยผูกติดต่อกัน 5 เพลง ได้แก่ เพลงจีนแส เพลงแป๊ะ เพลงอาเฮีย เพลงชมสวนสวรรค์ และเพลงมาลีหวน แต่เพลงจีนแสเรื่องเล็กออกเพลงเร็วแม่วอนลูกและจบด้วยเพลงลา ซึ่งไม่เป็นไปตามรูปแบบของการบรรเลงเพลงเรื่องประเภทปรบไก่ เพราะหากเป็นเพลงเรื่องประเภทปรบไก่จะต้องจบด้วยเพลงประเภทปรบไก่โดยมิต้องออกเพลงลา เพลงจีนแสเรื่องเล็กไม่สามารถจัดเป็นเพลงประเภทเพลงชุดได้อีกเช่นกัน "...เพราะเพลงชุดใช้หน้าทับและอัตราจังหวะแตกต่างกันในแต่ละบทเพลง เช่น เพลงชุดโหมโรงเช้า..."[2] แต่เพลงจีนแสใช้หน้าทับปรบไก่ติดต่อตลอดกันทั้ง 5 เพลง ดังนั้นเพลงจีนแสเรื่องเล็กจึงเป็นรูปแบบฉันทลักษณ์ที่เป็นเอกลักษณ์เฉพาะกาล รองศาสตราจารย์พิชิต ชัยเสรีได้รับการถ่ายทอดเพลงจีนแสเรื่องเล็กจากคุณครูสอน วงฆ้อง

"บทบาทหน้าที่ของจะเข้นั้นทำหน้าที่ดำเนินทำนองหลักให้กับวงเครื่องสายถ้าเปรียบในวงปี่พาทย์ก็ทำหน้าที่เหมือนฆ้องวงใหญ่"[3] ฉะนั้นสำนวนกลอนจะเข้จึงต้องมีลักษณะที่เป็นหลักให้กับเครื่องดนตรีอื่น ๆ ในวงได้เป็นอย่างดีและมีความสอดคล้องกับทำนองหลัก รองศาสตราจารย์ปกรณ์ รอดช้างเผือนได้กล่าวอธิบายการแปลทำนองจะเข้ไว้ว่า "...พ่อหลวงพูดไว้เลยว่าไม่ต้องทำอะไรมาก อย่าทำสวิงสวาย ยิ่งเป็นเพลงปกติ ควรเกาะลูกฆ้องไว้ หรือทำนองหลัก แล้วก็ดูว่าเจ้าของเพลงได้บังคับ สำนวนกลอนประโยคไหน บางกลอนไหนควรทำ บางกลอนเดินตรง ๆ แล้วมีเสน่ห์..."[4]

ผู้วิจัยเล็งเห็นความสำคัญของเพลงจีนแสเรื่องเล็กและมีความสนใจที่จะศึกษาในเรื่องหลักในการประดิษฐ์ทำนองจะเข้ของรองศาสตราจารย์ปกรณ์ รอดช้างเผือน เพื่อทราบถึงหลักการประดิษฐ์ทำนองจะเข้ของรองศาสตราจารย์ปกรณ์ รอดช้างเผือน ในเพลงจีนแสเรื่องเล็ก

วัตถุประสงค์และขอบเขตของงานวิจัย

1. เพื่อศึกษาประวัติของเพลงจีนแสเรื่องเล็ก
2. เพื่อศึกษาวิเคราะห์หลักการประดิษฐ์ทำนองจะเข้ในเพลงจีนแสเรื่องเล็กของรองศาสตราจารย์ปกรณ์ รอดช้างเผือน

วิธีดำเนินการวิจัย

1. สืบค้นข้อมูลเอกสาร หนังสือ และสัมภาษณ์เกี่ยวกับประวัติเพลงจีนแสเรื่องเล็ก
2. ถอดคำสัมภาษณ์และทำการบันทึกเป็นลายลักษณ์อักษร
3. วิเคราะห์ข้อมูลและทำการบันทึกเป็นลายลักษณ์อักษร
4. ต่อทำนองหลักเพลงจีนแสเรื่องเล็กจากคุณครูวิรัช สงเคราะห์และบันทึกโน้ต
5. ตรวจทำนองหลักจากรองศาสตราจารย์พิชิต ชัยเสรี
6. ต่อทำนองจะเข้เพลงจีนแสเรื่องเล็กจากรองศาสตราจารย์ปกรณ์ รอดช้างเผือนและบันทึกโน้ต

1. พิชิต ชัยเสรี, "เพลงจีนแสเรื่องเล็ก," สัมภาษณ์โดย ประเสริฐศรี ชื่นพลี, 12 กุมภาพันธ์ 2559.

2. วิรัช สงเคราะห์, "เพลงจีนแสเรื่องเล็ก," สัมภาษณ์โดย ประเสริฐศรี ชื่นพลี, 21 สิงหาคม 2559.

3. ขำคม พรประสิทธิ์, "กลอนเพลงสำหรับจะเข้," มหาวิทยาลัยนเรศวร, *สูจิบัตรการประกวดดนตรีไทยนักเรียนภาคเหนือ ครั้งที่ 6* ชิงถ้วยพระราชทานสมเด็จพระเทพรัตนราชสุดา ฯ สยามบรมราชกุมารี (ประจำปีการศึกษา 2547): 45.

4. ปกรณ์ รอดช้างเผือน, "การแปลทำนองจะเข้," สัมภาษณ์โดย ประเสริฐศรี ชื่นพลี, 6 กรกฎาคม 2559.

7. เรียบเรียงและวิเคราะห์ข้อมูล
8. จัดพิมพ์เป็นรูปเล่ม

ผลการวิจัย

ประวัติเพลงจีนแสเรื่องเล็ก

เพลงเรื่องจีนแส เป็นเพลงเรื่องที่นักดนตรีไทยรู้จักกันอยู่แล้วโดยเฉพาะนักดนตรีประเภทปี่พาทย์แต่นักดนตรีประเภทเครื่องสายมักจะไม่คุ้นชินกับเพลงเรื่อง ด้วยเหตุที่ว่าบทบาทหน้าที่ของวงเครื่องสายมิได้เกี่ยวข้องกับพระราชพิธีหรือพิธีกรรม แต่ถ้ากล่าวถึงเพลงจีนแส เพลงแป๊ะ เพลงอาเฮีย นักดนตรีประเภทเครื่องสายจะคุ้นชินมากกว่า เพลงเรื่องเป็นปัจเจกของแต่ละสำนักดนตรี บางบทเพลงแม้จะเรื่องเดียวกันแต่เมื่อพิจารณาโครงสร้างของบทเพลงก็จะพบความแตกต่างซึ่งเป็นวิถีปกติของเพลงไทย

เพลงจีนแสเรื่องเล็ก เป็นบทเพลงที่มีลักษณะคล้ายกับเพลงเรื่อง คือ มีการเรียงร้อยบทเพลงเข้าด้วยกันบทเพลงที่มีความกลมกลืนกัน แต่มีลักษณะที่พิเศษแตกต่างจากเพลงเรื่องจีนแส คือ โครงสร้างของเพลง ผู้วิจัยได้สืบค้นจากรายงานการประชุมกรรมการตรวจสอบเพลงไทยบันทึกโน้ตสากลประจำปี พ.ศ. 2480 หนังสือฟังและเข้าใจเพลงไทยของคุณครูมนตรี ตราโมท และ วิเชียร กุลตัณฑ์ หนังสือนามานุกรมศิลปินเพลงไทยในรอบ 200 ปีแห่งกรุงรัตนโกสินทร์และคำสัมภาษณ์ของรองศาสตราจารย์พิชิต ชัยเสรี เกี่ยวกับบทเพลงที่นำมาร้อยเรียงผูกกันเป็นเพลงจีนแสเรื่องเล็ก พบว่าเพลงจีนแสเรื่องเล็กมีความคล้ายคลึงกับเพลงเรื่องจีนแสใหม่ แต่ไม่ปรากฏว่าคุณครูท่านใดเป็นผู้นำมาร้อยเรียงผูกบทเพลงเข้าด้วยกัน และเกิดขึ้นในสมัยใด มีเพียงหลักฐานที่บ่งบอกถึงประวัติเพลงจีนแส เพลงแป๊ะ เพลงอาเฮีย และเพลงชมสวนสวรรค์ว่าพระประดิษฐ์ไพเราะ (มี ดุริยางกูร หรือครูมีแขก) เป็นผู้ประพันธ์ขึ้นส่วนเพลงมาลีหวนไม่ปรากฏนามผู้ประพันธ์แต่มีข้อสันนิษฐานที่บ่งบอกว่าเกิดในช่วงสมัยของพระประดิษฐ์ไพเราะ (มี ดุริยางกูร หรือครูมีแขก) คือช่วงปลายรัชกาลที่ 1 ถึงรัชกาลที่ 5 ตามลักษณะของสำนวนกลอนที่มีความคล้ายคลึงกับเพลงกำสรวลสุรางค์ที่พระประดิษฐ์ไพเราะ (มี ดุริยางกูร หรือครูมีแขก) เป็นผู้ประพันธ์ขึ้น

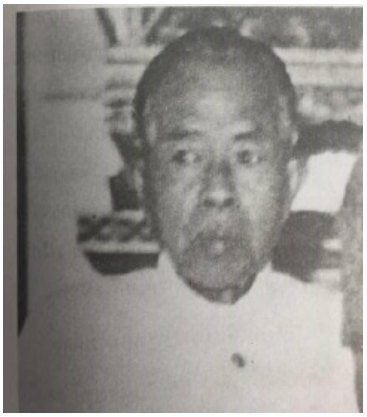
ภาพที่ 1 พระประดิษฐ์ไพเราะ (มี ดุริยางกูร หรือครูมีแขก)
ที่มา: หนังสือนามานุกรมศิลปินเพลงไทยในรอบ 200 ปีแห่งกรุงรัตนโกสินทร์, 151

รองศาสตราจารย์พิชิต ชัยเสรีได้กล่าวถึงวาระโอกาสที่ได้รับการถ่ายทอดจากครูสอน วงฆ้องไว้ดังนี้

> ...เพลงนี้ได้มาจากครูสอน วงฆ้องตีอัดเทปไว้ให้ ตอนนั้นอายุประมาณ 30 กำลังสดใสเลยต่อเพลงเร็วมาก ๆ จัดได้ว่าเป็นที่รักของครู ครูมิบอกว่าฉันสอนใครมาก็ไม่เหมือนเธอเลย เพราะว่าต่อปั๊บมาครั้งใหม่จะได้ไม่ผิดเลย... ตอนต่อเพลงกับครูสอน ครูสอนเป็นคนที่ไม่พูดถึงที่สุด ขนาดต่อเพลงด้วยกันยังไม่บอกท่อนเลย จะไม่พูดเลยนะ จะตีไป เราก็ตีไป กลับเมื่อไหร่ก็รู้นั่นแหละท่อน พอเรากลับถึงได้บอกไม่กลับ ถ้าเราไม่ได้กลับถึงจะบอกกลับสิ จะเป็นคนไม่พูดที่สุดครูสอนสอนทั้งวันไม่พูดอะไรเลยนะ...[5]

5. พิชิต ชัยเสรี, “การถ่ายทอดจากครูสอน วงฆ้อง” สัมภาษณ์โดย ประเสริฐศรี ชื่นพลี, 14 พฤศจิกายน 2559.

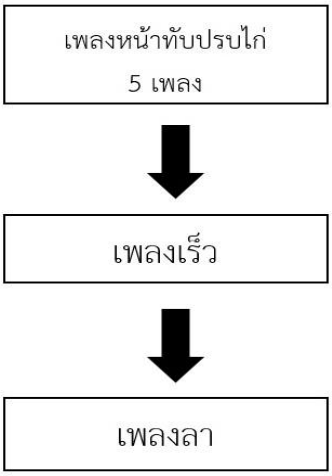
ลักษณะของการเรียนการสอนดนตรีไทยแบบโบราณครูและลูกศิษย์เป็นเรื่องที่ละเอียดอ่อน ลูกศิษย์จะมีความอ่อนน้อมถ่อมตนต่อครูบาอาจารย์เป็นอย่างยิ่ง เมื่อครูต่อเพลงให้ลูกศิษย์จะบรรเลงตามในแบบมุขปาฐะ ลูกศิษย์มักจะบรรเลงตามโดยไม่มีข้อสงสัย เจตนาเพื่อบรรเลงให้ได้ดังที่ครูได้สั่งสอนและตั้งสมาธิเพื่อการจดจำบทเพลงนั้น ๆ ให้แม่นยำ ลักษณะนิสัยของครูสอน วงฆ้องจากคำสัมภาษณ์ของรองศาสตราจารย์พิชิต ชัยเสรี ได้อธิบายถึงลักษณะนิสัยของครูสอน วงฆ้องไว้ว่า เป็นผู้ที่พูดน้อยจึงไม่ได้อธิบายเพิ่มเติมเกี่ยวกับประวัติความเป็นมาในการร้อยเรียงเพลงจีนแสเรื่องเล็ก



ภาพที่ 2 คุณครูสอน วงฆ้อง
ที่มา: หนังสือนามานุกรมศิลปินเพลงไทยในรอบ 200 ปีแห่งกรุงรัตนโกสินทร์, 271

โครงสร้างเพลงจีนแสเรื่องเล็ก

เพลงจีนแสเรื่องเล็ก ประกอบไปด้วย เพลงจีนแส เพลงแป๊ะ เพลงอาเฮีย เพลงชมสวนสวรรค์เพลงมาลีหวน ทั้ง 5 เพลงนี้เป็นเพลงอัตราจังหวะ 2 ชั้นหน้าทับปรบไก่ แล้วจึงต่อด้วยเพลงเร็วแม่วอนลูกและเพลงเร็วไม่ทราบชื่อ และจึงจบด้วยเพลงลา ดังแผนภูมิต่อไปนี้



ที่มา: ประเสริฐศรี ชื่นพลี

โครงสร้างของเพลงจีนแสเรื่องเล็กพบว่า ในโครงสร้างเพลงจีนแสเรื่องเล็กนั้น ไม่พบเพลงหน้าทับสองไม้ ซึ่งทำให้โครงสร้างของเพลงจีนแสเรื่องเล็กขาดฉันทลักษณ์ที่สำคัญของเพลงเรื่องไป จากการศึกษาโครงสร้างของเพลงเรื่องพบว่า เพลงเรื่องมีหลายประเภทแต่การร้อยเรียงเพลงต่าง ๆ

นั้นมีระเบียบแบบแผนในส่วนของเพลงจีนแสเรื่องเล็กนั้นเมื่อผู้วิจัยพิจารณาลักษณะโครงสร้างของเพลง พบว่าเพลงจีนแสเรื่องเล็กไม่มีส่วนของเพลงหน้าทับสองไม้จึงไม่ครบฉันทลักษณ์ในเพลงเรื่องทุกประเภท รองศาสตราจารย์พิชิต ชัยเสรี ได้กล่าวว่า

> ...เพลงนี้ร้อยเข้าชุดด้วยกันโดยตั้งต้นมาจากเพลงจีนแส เพลงจีนแสนี้มาจากเพลงเรื่องจีนแส แต่ถ้าจะว่าเป็นเพลงเรื่องเพลงช้าคงไม่ได้ เพราะไม่เข้าฉันทลักษณ์ในเพลงเรื่อง เพลงเรื่องต้องมี 3 ส่วน มีปรบไก่ สองไม้ เร็วถึงจะเรียกว่าเพลงเรื่อง เช่น เพลงระบำสี่บท ถ้าเรื่องระบำสี่บทต้องออกตะเข็งเป็นสองไม้ แล้วออกเจ้าเซ็นตามไป ใช้หลักของฝรั่งรำเท้า... ดูอย่างตอนงานประชุมเพลงไทย ครูผู้ใหญ่อยู่กันมากมาย ตอนนั้นมีการถกกันเรื่องเพลงเต่ากินผักบุ้ง ว่ายังขาดเพลงสองไม้ให้ไปหาเสีย แสดงว่าท่านต้องการจะวางให้เป็นรูปแบบนี้... จะมาเป็นเพลงเรื่องก็ไม่ได้ แต่ก็อนุโลมให้เรียกว่า เรื่องเล็ก เรื่องเล็ก ก็หมายความว่า เรื่องเล็ก ๆ แต่ว่าเป็นจริงอย่างไรไม่รู้ได้...[6]

จากคำสัมภาษณ์ของรองศาสตราจารย์พิชิต ชัยเสรี ผู้วิจัยพบว่าตามโบราณจารย์ได้วางระเบียบแบบแผนฉันทลักษณ์ของเพลงเรื่องประเภทต่าง ๆ แม้ไม่ได้ระบุเป็นลายลักษณ์อักษรแต่โบราณจารย์ท่านได้ยึดหลักปฏิบัติตามโครงสร้างเพลงประเภทเพลงเรื่องตามแต่ละประเภท เพลงจีนแสเรื่องเล็กแม้จะมีความคล้ายคลึงกับเพลงเรื่องจีนแสแต่ก็ไม่สามารถจัดประเภทให้อยู่ในกลุ่มเพลงเรื่องได้ ด้วยเหตุผลประการสำคัญดังที่กล่าวไว้ข้างต้น

หลักการประดิษฐ์ทำนองจะเข้เพลงจีนแสเรื่องเล็กของรองศาสตราจารย์ปกรณ์ รอดช้างเผื่อน

ที่มา: นายศิริ อเนกสิทธิสิน, 21 ตุลาคม 2558

> การจะแปลทำนองจะเข้ต้องไปช้า ๆ แปลแล้วต้องดีดเอากลับไปฟังก่อนรอบหนึ่ง แล้วค่อยแก้ไปทีละนิด เริ่มจากกลอนเนื้อแดง ๆ ...ชอบทำตอนกลางคืน เพราะมันเงียบ..มีสมาธิ ไม่มีใครที่แปลทำนองเสร็จสมบูรณ์ได้ในครั้งเดียว บางกลอนเราก็ต้องถามนักดนตรีว่าเล่นแบบนี้ได้ไหม ถ้าได้เอาเลย ถ้าไม่ได้ก็ต้องคิดใหม่ให้เหมาะกับคนดีดด้วย...[7]

จากการวิเคราะห์การประดิษฐ์ทำนองจะเข้เพลงจีนแสเรื่องเล็กทั้ง 7 เพลงของรองศาสตราจารย์ปกรณ์ รอดช้างเผื่อน ผู้วิจัยพบหลักการประดิษฐ์ทำนองจะเข้ของรองศาสตราจารย์ปกรณ์ รอดช้างเผื่อนแสดงคุณลักษณะที่สำคัญดังนี้

6. พิชิต ชัยเสรี, “โครงสร้างเพลงจีนแสเรื่องเล็ก,” สัมภาษณ์โดย ประเสริฐศรี ชื่นพลี, 12 กุมภาพันธ์ 2559.
7. ปกรณ์ รอดช้างเผื่อน, “การแปลทำนองจะเข้เพลงจีนแสเรื่องเล็ก,” สัมภาษณ์โดย ประเสริฐศรี ชื่นพลี, 22 สิงหาคม 2559.

1. การยึดทำนองหลัก

รองศาสตราจารย์ปกรณ์ รอดช้างเผือน ได้ให้ความสำคัญกับทำนองหลักเป็นอันดับแรก เห็นได้จากการคงรูปทำนองตามทำนองหลัก การคงเสียงลูกตกตรงทำนองหลักในห้องสำคัญ การเล็งเห็นถึงทำนองหลักที่มิควรเปลี่ยนแปลงและส่งเสริมทำนองที่แสดงถึงสำเนียงเพลงให้ชัดเจนยิ่งขึ้น ตัวอย่างเช่น

1.1 การคงรูปทำนองตามทำนองหลัก

ทำนองหลัก

- - - ม	- - ซ ซ	- - - ล	- - ซ ซ	- - - รม	- ซ - ล	- ร̣ - ด̣	- ล - ซ
- - - ท	- ซ - -	- - - ล	- ซ - -	- - ด -	- ซ - ล	- ร - ด	- ล - ซ

ทำนองจะเข้

- - - ม	ซ ซ ซ ซ	- - - ล	ซ ซ ซ ซ	- - ดรม	- ซ – ล	- ร̣ - ด̣	- ล – ซ

จากทำนองข้างต้นทำนองจะเข้ของรองศาสตราจารย์ปกรณ์ รอดช้างเผือนมีการคงรูปทำนองตามทำนองหลัก มีเพียงการเพิ่มพยางค์เสียงซอล (ซ) ห้องที่ 2 และห้องที่ 4 ในสำนวนท้าเป็นประโยคขึ้นต้นเพลงจีนแส เมื่อพิจารณาสำนวนรับทำนองหลักจะพบว่าเป็นกระสวนทำนองจาว ๆ รองศาสตราจารย์ปกรณ์ รอดช้างเผือนได้แสดงเจตนารมณ์ในการคงทำนองตามทำนองหลักไว้ ลักษณะเช่นนี้พบมากในเพลงจีนแส ตัวอย่างเช่น ประโยคที่ 2 ท่อน 1

ทำนองหลัก

- ม - -	ม ม - -	ซ ซ - -	ล ล - ด̣	- ม̣ - ม̣	- ม̣ - ร̣	- ด̣ - ล	- ซ - ด̣
- ท - ท	- - - ซ	- - - ล	- - - ด̣	- ม - ซ	- ม - ร	- ด - ม	- ร - ด

ทำนองจะเข้

- - - ม	- - - ซ	- - - ล	- - - ด̣	- ม̣ - ซ̣	- ม̣ – ร̣	ม̣ ร̣ ด̣ ล	- ซ - ด̣

ทำนองหลัก ประโยคที่ 1 ท่อน 2

- - - ด̣	- - - ล	- - - ซ	- - - ม	- - - ร	- - - ม	- - - ซ	- ล - ด̣
- - - ด	- - - ล	- - - ซ	- - - ท	- - - ล	- - - ท	- - - ซ	- ล - ด

ทำนองจะเข้

- - - ด̣	- - - ล	- - - ซ	- - - ม	- - - ร	- - - ม	- - - ซ	- ล - ด̣

1.2 การคงเสียงลูกตกตรงทำนองหลักในห้องสำคัญ ห้องเพลงที่สำคัญได้แก่ ห้องที่ 2 ห้องที่ 4 ห้องที่ 6 และห้องที่ 8 ตัวอย่าง เช่น ประโยคที่ 4 เพลงมาลีหวน ท่อน 1

ทำนองหลัก

- - ด ̣ ร ̣	ม ̣ ร ̣ - -	- ด ̣ - -	- - - ม ̣	- ม ̣ - ม ̣	- ร ̣ - ด ̣	- ร ̣ - -	ม ̣ ม ̣ - ร ̣
- ล - -	- - ด ̣ ล	- - - ท	ล ซ - ม	- ซ - ม	- ร - ด	- ร - ม	- - - ร

ทำนองจะเข้

ร	ม ร ด		ม	ซ ด ร ม	ฟ ล ซ ฟ	ด ร ม ฟ	ซ ฟ ม ร
ซ ล ด	ล	ท ล ซ ล	ท ด ร				

ทำนองจะเข้ข้างต้น เป็นตัวอย่างที่พบการคงเสียงลูกตกตรงทำนองหลักในห้องสำคัญ สังเกตได้ว่าการดีดเก็บตั้งแต่ห้องที่ 1 ถึงห้องที่ 8 สำนวนกลอนมีการใช้เสียงนอกทางเพียงออบน คือ เสียงฟา (ฟ) และเสียงที (ท) สำนวนกลอนจะเข้ของรองศาสตราจารย์ปกรณ์ รอดช้างเผื่อนไม่ได้คงเสียงลูกตกตรงกับทำนองหลักทั้ง 8 ห้อง คงไว้เพียง 5 ห้อง แต่เป็นห้องสำคัญ ได้แก่ ห้องที่ 1 2 4 5 และ 8 ลักษณะสำนวนกลอนที่ใช้มีเสียงนอกทางเพียงออบนเป็นสะพานเชื่อมเสียง สังเกตได้จากการใช้เสียงในลักษณะการเรียงเสียงในทิศทางขึ้นและลงแต่ก็ยังคงความสัมพันธ์กับทำนองหลักได้เป็นอย่างดี ตัวอย่างการคงเสียงลูกตกตรงทำนองหลักในห้องสำคัญ

1.3 การคงเสียงลูกตกตรงทำนองหลักทั้ง 8 ห้อง เช่น เพลงมาลีหวน ท่อน 2 ประโยคที่ 6 เที่ยวแรก

เที่ยวแรก

ทำนองหลัก

- ซ - ด ̣	- - ร ̣ ม ̣	- ร ̣ - ด ̣	- ท - ล	- ท ร ̣ -	ท ล - -	- ร - ม	- ซ - ล
- ร - ด	- - - ม	- ร - ด	- ท - ล	- - - ล	- - ซ ม	- ล - ท	- ซ - ล

ทำนองจะเข้

ซ ล ท ด ̣	ท ด ̣ ร ̣ ม ̣	ซ ม ̣ ร ̣ ด ̣	ร ̣ ด ̣ ท ล	ร ̣ ท ร ̣ ล	ท ล ซ ม	ร ม	ร ม ซ ล
						ท ร	

ประโยคนี้ทำนองจะเข้มีการคงเสียงลูกตกตรงทำนองหลักทั้ง 8 ห้อง

2. การเปลี่ยนกระสวนทำนอง

การเปลี่ยนกระสวนทำนองโดยการเพิ่ม-ลดพยางค์เสียง ในการแปลทำนองเป็นเรื่องที่ผู้บรรเลงต้องกระทำโดยปกติ เพราะทำนองหลักเป็นกระสวนทำนองจาว ๆ เครื่องดนตรีที่มีหน้าที่ดำเนินทำนองจึงจำเป็นต้องเพิ่มความถี่โดยการเพิ่มพยางค์เสียง หรือ ลดพยางค์เสียงเพื่อให้เหมาะสมกับการบรรเลงในเครื่องดนตรีของตน ศิลปินผู้มีความเชี่ยวชาญเมื่อแปลทำนองจากทำนองหลักเป็นของเครื่องดนตรีแต่ละเครื่องแล้วย่อมสามารถแปรทำนองให้เกิดความหลากหลายในทำนองของเครื่องดนตรีนั้น ๆ ได้อย่างกว้างขวาง ซึ่งต้องใช้สติปัญญา ความสามารถ ความคิดสร้างสรรค์ของตน

ผู้วิจัยพบว่าในเพลงจีนแสเรื่องเล็กนี้รองศาสตราจารย์ปกรณ์ รอดช้างเผือน ได้คิดประดิษฐ์ทำนองทั้งที่เกิดจากการแปลทำนองจากทำนองหลักและแปรทำนองจนเกิดลักษณะสำคัญประการหนึ่งคือ การเปลี่ยนกระสวนทำนอง ตัวอย่างเช่น เพลงแป๊ะ ท่อน 1 ประโยคที่ 3

ทำนองจะเข้

- ล ซ ม	ซ ม ร ด	- ด - ด	ซ ด ร ม	- ซ - ล	ด ล ซ ม	ล ซ ม ร	ซ ม ร ด
		ด					
		ด					

จากกระสวนทำนองที่ผู้วิจัย วงกลมไว้ (O) นั้น จะเห็นได้ว่ากระสวนทำนองมีการเปลี่ยนแปลงจาก/ X X X X / เป็น / -X -X / แล้วจึงกลับมาเป็น / X X X X / สร้างความน่าสนใจให้กับทำนองในประโยคนี้ การเปลี่ยนกระสวนทำนองลักษณะนี้ของรองศาสตราจารย์ปกรณ์ รอดช้างเผือนพบมากในทำนองดีดเก็บ ตัวอย่างเช่น เพลงอาเฮียท่อน 2 ประโยคที่ 5

ทำนองจะเข้

ซ ด ร ม	ร ม ซ ล	ด ำ ด ล	ด ล ซ ม	ซ ล ท ด	ด ด ด ำ ม	ด ำ ล ท	ด ำ - ด

สร้อยเพลงอาเฮีย ประโยคที่ 4

ทำนองจะเข้

- ด	- ร	- ม	- ซ	- ร ด ล	ด ล ซ ม	ร ด ร ม	- ซ - ล
- ด	- ร	- ม	- ซ				

ลักษณะการเปลี่ยนกระสวนทำนองของรองศาสตราจารย์ปกรณ์ รอดช้างเผือนในลักษณะนี้พบว่าจะอยู่ในตำแหน่งต้นและท้ายของสำนวน

3. การใช้กลวิธีการดีดทิง-นอย

กลวิธีการดีดทิง-นอย เป็นเอกลักษณ์ที่สำคัญของจะเข้ รองศาสตราจารย์ปกรณ์ รอดช้างเผือนเลือกใช้กลวิธีการดีดทิง-นอยเพื่อเป็นการย้ำเสียงลูกตกในประโยค และใช้บรรเลงแทนทำนองของเครื่องตามในลูกล้อ-ลูกขัด

3.1 การใช้กลวิธีการดีดทิง-นอยเพื่อย้ำเสียงลูกตกในประโยค ตัวอย่างเช่น เพลงอาเฮีย

ท่อน 2 ประโยคที่ 4

ทำนองหลัก

- - ร ร	- - ม ม	- - ซ ซ	- - ล ล	- - ร ำ ร ำ	- - ด ำ ด ำ	- - ท ท	- - ล ล
- - - ล	- - - ท	- - - ซ	- - - ล	- - - ร	- - - ด	- - - ท	- - - ล

ทำนองจะเข้

- ร	- ม	- ซ	- ล	- รำ	- ดำ	- ท	- ล
- ร	- ม	- ซ	- ล	- รำ	- ดำ	- ท	- ล

การย้ำเสียงทำนองหลักโดยการใช้กลวิธีการดีดทิง-นอย เพื่อยืนเสียงลูกตก

3.2 การใช้กลวิธีการดีดทิง-นอยเพื่อใช้บรรเลงแทนทำนองของเครื่องตามในลูกล้อลักษณะนี้จะพบในทำนองลูกล้อ เพราะจะเข้มีหน้าที่ในการบรรเลงเป็นเครื่องนำแต่ในกรณีที่ต้องบรรเลงคนเดียวจะเข้จึงเป็นทั้งเครื่องนำและเครื่องตาม ตัวอย่างเช่น สร้อยเพลงแป๊ะ

ทำนองจะเข้

ม ด ร ม	ร ม ซ ม	- - ม -	- มมม -	ร	ด ม ร ด	- - - ด	- - ดดด
				ซ ล ด		ด	
		- - - ม				ด	

จากทำนองข้างต้นจะเห็นได้ว่าประโยคนี้เป็นประโยคลูกล้อ ในส่วนของทำนองเครื่องตามรองศาสตราจารย์ปกรณ์ รอดช้างเผื่อนได้ใช้กลวิธีการดีดทิง-นอย เพื่อยืนเสียงลูกตก แต่ลักษณะที่โดดเด่นกลวิธีการดีดทิง-นอย ของรองศาสตราจารย์ปกรณ์ รอดช้างเผื่อน คือการยักจังหวะ โดยปกติการยืนทำนองแทนเครื่องตามของจะเข้จะบรรเลงตรงจังหวะตก ไม่ซับซ้อน แต่ในลักษณะทำนองที่จะเข้ของรองศาสตราจารย์ปกรณ์ รอดช้างเผื่อน ผู้วิจัยพบว่าการใช้กลวิธีการดีดทิง-นอย เพื่อยืนเสียงลูกตกมิได้คงจังหวะตกเสมอ มีการยักเยื้องจังหวะเพิ่มอรรถรสให้กับทำนอง

นอกจากนี้การใช้กลวิธีการดีดทิง-นอย ของรองศาสตราจารย์ปกรณ์ รอดช้างเผื่อน ในการบรรเลงแทนทำนองของเครื่องตามในลูกล้อ ยังพบการดีดกระทบสายลวดในจังหวะยก ตัวอย่างเช่น เพลงอาเฮีย ท่อน 2 ประโยคที่ 3

ทำนองจะเข้

ท ล ล	ท ดำ รำ มำ	- - มำมำ		ดำดำ ร ดำ	ท ล ซ ม	- - มมม	
ม							
			- มำ - -				- ม - -

4. **ใช้เสียงประสานและความปลั่งจำเพาะของจะเข้** จะเข้ เป็นเครื่องดนตรีที่มีความปลั่งจำเพาะในตนเอง คือ มีเสียงที่เกิดจากสายลวด การประดิษฐ์ทำนองจะเข้นอกจากจะใช้สายลวดในกลวิธีการดีดทิง-นอย แล้ว รองศาสตราจารย์ปกรณ์ รอดช้างเผื่อนยังใช้เสียงสายลวดในการประดิษฐ์ทำนองจะเข้ ได้แก่ การดีดประสานและการดีดกระทบสายลวด ตัวอย่างเช่น เพลงแป๊ะ ประโยคที่ 2 ท่อน 1

ทำนองจะเข้

- - - -	- ³ซ - -	- ม ม ม	- - - -	- ³ซ - -	- ร ร ร	มมม ซ ร	ม ร ด -
							ล
	ม			ร			

ทำนองจะเข้ เพลงเร็วประโยคที่ 1 เที่ยวที่ 6

ร	ม ร ด		ร ด - ดดด		ม	ซ ล ซ ม	- ร - ด
ซ ล ด	ล	ซ ซ ล	ด	ท ล ซ ล	ท ด ร		
		ม	ด				

จากประโยคทำนองข้างต้น จะเห็นได้ว่า รองศาสตราจารย์ปกรณ์ รอดช้างเผื่อน ใช้เสียงจะเข้ในสายเอก สายทุ้ม และสายลวดสัมพันธ์กันอย่างต่อเนื่อง และมีการใช้เสียงประสาน

5. สร้างสำเนียงจีนด้วยการจัดจังหวะช่องไฟ สิ่งที่ช่วยให้สำเนียงจีนโดดเด่นมากยิ่งขึ้น คือ ลีลาของจังหวะ ตัวอย่างเช่น เพลงชมสวนสวรรค์ ท่อน 1 ประโยคที่ 4

ทำนองหลัก

- - - -	- ด̣ - ด̣	- ด̣ - ท	- - - มˌ	- มˌ - มˌ	- รˌ - ดˌ	- ล ล -	ดˌ รˌ - ดˌ
- - - ด	- - - -	- ด - -	ล ซ - ม	- ซ - ม	- ร - ด	- - ร -	- - - ด

ทำนองจะเข้

- - - ด	- - ดดด	- ด - -	- ม	- ล ซ ม	ซ ม ร ด		ด ร - ด
ด		ด	ทลซ			ลลล ซ ล	
ด		ด					

จากประโยคทำนองข้างต้น จะเห็นได้ว่า รองศาสตราจารย์ปกรณ์ รอดช้างเผื่อน มีการจัดจังหวะช่องไฟให้แตกต่างจากทำนองหลัก ซึ่งการใช้กลวิธีการดีดกระทบสามสายในจังหวะยกให้อารมณ์และลีลาสำเนียงจีนโดดเด่นมากยิ่งขึ้น

6. สร้างสำเนียงจีนด้วยการใช้เสียงเรียง

การแปลทำนองในเพลงสำเนียง กลอนเพลงเป็นสิ่งสำคัญ เพื่อให้บทเพลงนั้น ๆ มีความไพเราะ และแสดงสำเนียงภาษานั้นได้ชัดเจนที่สุด การจะมองไปในทำนองเพลงทีละประโยคอาจจะไม่เห็นถึงสำเนียงของเพลงนั้นชัดเจน แต่ถ้าฟังทั้งเพลงจะเห็นความชัดเจนของสำเนียงภาษานั้น ๆ ได้ดียิ่งขึ้น การประพันธ์เพลงที่มีสำเนียง ผู้ประพันธ์มักได้แรงบันดาลจากทำนองหรือสิ่งที่บ่งบอกถึงสำเนียงนั้น ๆ แล้วจึงมาประพันธ์ต่อเป็นบทเพลง การจะสร้างกลอนเพลงที่แสดงถึงสำเนียงที่ชัดเจนจึงต้องอาศัยความเชี่ยวชาญ ประสบการณ์ และความเข้าใจอย่างลึกซึ้ง รองศาสตราจารย์ปกรณ์ รอดช้างเผื่อน ได้สร้างความเด่นชัดเรื่องสำเนียงจีนในเพลงจีนแสเรื่องเล็ก โดยการประดิษฐ์กลอนเพลงที่บ่งบอกสำเนียงจีนด้วยการใช้เสียงเรียง ตัวอย่างเช่น เพลงอาเฮีย ท่อน 2 ประโยคที่ 1

ทำนองหลัก

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

ทำนองจะเข้

- - รำ ดำ	รำ ดำ รำ ดำ	รำ ดำ รำ ดำ	- รำ - ดำ	รำ ดำ ท ล	ซ ล ท ดำ	รำ ท ดำ รำ	มำ ดำ รำ มำ

ทำนองในประโยคนี้มีรองศาสตราจารย์ปกรณ์ รอดช้างเผื่อนได้ประดิษฐ์ทำนองจะเข้เป็นทำนองดีดเก็บในห้องที่ 5 ถึงห้องที่ 8 โดยใช้เสียงที่ชิดกันในห้องที่ 5 ถึงห้องที่ 7 ในวิถีแนวเสียงลงและแนวเสียงขึ้นสลับกัน 2 ครั้ง ในกลุ่มเสียง เร โด ที ลา ซอล

7. สร้างสำเนียงจีนด้วยการใช้ทำนองสลับฟันปลา ลักษณะทำนองสลับฟันปลา คือ ทำนองที่ใช้เสียงสูงและเสียงต่ำสลับกัน ลักษณะทำนองเช่นนี้ผู้วิจัยพบว่ารองศาสตราจารย์ปกรณ์ รอดช้างเผื่อนจะใช้สร้างสำเนียงจีนแทรกในประโยคเพลงติดต่อกัน 2 ห้องเพลง ตัวอย่างเช่น ประโยคที่ 5 เพลงอาเฮีย ท่อน 1

ทำนองหลัก

- - -รม	- ซ - ล	- ดำ - ล	- ซ - ม	- ซ - ดำ	- - รำ มำ	- มำ - มำ	- รำ - ดำ
- - ด -	- ซ - ล	- ด - ล	- ซ - ท	- ร - ด	- - - ม	- ซ - ม	- ร - ด

ทำนองจะเข้

ม ด ร ม	ร ม ซ ล	รำ ดำ รำ ล	ดำ ซ ล ม	ซ ล ท ดำ	ท ดำ รำ มำ	ดำ รำ ล ท	ดำ มำ รำ ดำ

ทำนองเพลงประโยคนี้ มือฆ้องมีการจัดวางอย่างไว้อย่างเป็นระเบียบ เป็นลักษณะของสำนวนจบรองศาสตราจารย์ปกรณ์ รอดช้างเผื่อนได้ประดิษฐ์ทำนองที่แสดงสำเนียงจีนชัดเจนในห้องที่ 3 และห้องที่ 4 โดยคงเสียงลูกตกที่ตรงทำนองหลักทั้ง 2 ห้อง

8. สร้างสำเนียงจีนด้วยการใช้เสียงชิดและข้ามในกลอนเพลง นอกจากทำนองที่ใช้เสียงเรียงกันแล้วได้อรรถรสของสำเนียงจีน ผู้วิจัยพบว่ารองศาสตราจารย์ปกรณ์ รอดช้างเผื่อน สร้างสำเนียงจีนด้วยการใช้เสียงชิดและข้ามสลับกัน ตัวอย่างเช่น เพลงแป๊ะ ท่อน 2 เที่ยวที่ 2

- - - -	ซ มำ ซ รำ	มำ ดำ รำ ล	ซ ล ดำ ซ	- - - ม	- - - ซ	- - - ล	- - - ดำ
- ร - -							

จากประโยคข้างต้นจะเห็นได้ว่า สำนวนกลอนดีดเก็บมีลักษณะการใช้เสียงข้ามและชิดในสำนวนเพลงติดต่อกัน 3 ห้อง โดยเสียงข้ามจะใช้เสียงห่างกัน 3 เสียง ซึ่งการใช้เสียงลักษณะนี้แสดงถึงสำเนียงจีนได้อย่างชัดเจนเช่นกัน

9. ใช้การเปิดมือเชื่อมเสียงของกระจับปี่ จากการวิเคราะห์เพลงจีนแสเรื่องเล็กผู้วิจัยพบว่าลักษณะกลอนจะเข้ของรองศาสตราจารย์ปกรณ์ รอดช้างเผือนใช้การเปิดมือเพื่อเป็นการเชื่อมเสียงของกระจับปี่ตัวอย่างเช่น เพลงมาลีหวน ท่อน 1 ประโยคที่ 2

ตัวอย่างเช่น เพลงมาลีหวน ท่อน 1 ประโยคที่ 2

ซ ด ร ม	ร ม ซ ล	ด ร ด ล	ด ล ซ ม	ซ ล ซ ม	ซ ม ร ด		ม
						ท ล ซ ล	ท ด ร

จากตัวอย่างทำนองข้างต้น จะเห็นได้ว่าจุดที่ผู้วิจัยวงกลมไว้นั้นเป็นการดีดเปิดมือ ตามที่รองศาสตราจารย์ปกรณ์ รอดช้างเผือนได้อธิบายไว้ว่า “..จะเข้มาจากกระจับปี่...” ฉะนั้นลักษณะการใช้มือซ้ายของกระจับปี่จึงมาปรากฏในการใช้มือซ้ายของจะเข้ สำนวนกลอนที่ติดมากับกระจับปี่จึงมาปรากฏในสำนวนกลอนจะเข้ การเปิดมือของกระจับปี่ช่วยให้การดีดกระจับปี่มีความสะดวกมากขึ้น เพราะกระจับปี่เป็นเครื่องดนตรีประเภทดีดที่ตั้งดีด การเคลื่อนมือในสำนวนกลอนเก็บจึงมีความยาก ฉะนั้นสำนวนกลอนดีดเก็บของกระจับปี่จึงมีการใช้สายเปล่าเพื่อเชื่อมเสียงและเป็นการจัดการวางนิ้ววางมือใหม่ ทำให้ผู้บรรเลงมีความสะดวกมากขึ้น เมื่อมาเป็นจะเข้ซึ่งเป็นเครื่องดนตรีประเภทดีดในลักษณะวางดีด แม้จะมีความสะดวกในการเคลื่อนที่ของมือมากขึ้นแต่สำนวนกลอนดังกล่าวจึงติดมาใช้ในจะเข้ สำนวนกลอนจะเข้ที่ปรากฏในประโยคนี้รองศาสตราจารย์ปกรณ์ รอดช้างเผือนได้อธิบายว่า “...ใช้เสียงสูงเลยลูกโบราณ ครูละเมียดต่อแบบนี้ตั้งหลายลูก นี่ลูกเขา ไปดูในต้นเพลงฉิ่งท่อน 2 เราก็ใช้ลูกนี่เลยลูกโบราณครูทองดีต่อให้ตั้งแต่เด็ก...”[8]

10. การใช้สัมผัสในและสัมผัสนอก

การประดิษฐ์ทำนองของเครื่องดนตรีต้องอาศัยปฏิภาณไหวพริบและความเชี่ยวชาญอย่างมากสำนวนกลอนเพลงที่ออกมาจึงจะมีความไพเราะ มีชั้นมีเชิง มีความซับซ้อน และมีทำนองที่แสดงความสัมพันธ์กันสำนวนกลอนจะเข้ของรองศาสตราจารย์ปกรณ์ รอดช้างเผือน นำมาใช้ในเพลงจีนแส มีสัมผัสใน และเชื่อมโยงเป็นเหตุเป็นผลกัน ดังนี้

10.1 สัมผัสใน รองศาสตราจารย์ปกรณ์ รอดช้างเผือน ประดิษฐ์สำนวนกลอนจะเข้ที่มีทำนองสัมผัสใน ทั้งสัมผัสในเรื่องของกระสวนทำนอง สัมผัสในเรื่องกลวิธีพิเศษ และสัมผัสในคู่เสียง ตัวอย่างเช่นเพลงจีนแส ท่อน 2 ประโยคที่ 2
ทำนองจะเข้

ทำนองจะเข้

- - มมม	ซ ม ร ด	- - ลลล	ด ล ซ ม	มรด ร ม	ร ม ซ ล	ลลล ด ล	ด ซ - ล

เพลงแป๊ะ ท่อน 2 เที่ยวสอง ประโยคที่ 2

เพลงแป๊ะ ท่อน 2 เที่ยวสอง ประโยคที่ 2
ทำนองจะเข้

- - - -	ซ ม ซ ร	ม ด ร ล	ซ ล ด ซ	- - - ม	- - - ซ	- - - ล	- - - ด
- ร - -							

8. ปกรณ์ รอดช้างเผือน, “กลอนจะเข้แบบโบราณ,” สัมภาษณ์โดย ประเสริฐศรี ชื่นพลี, 8 มิถุนายน 2560.

10.2 สัมผัสนอก นอกจากสำนวนกลอนจะเข้ที่สัมผัสกันในประโยคแล้ว รองศาสตราจารย์ปกรณ์ รอดช้างเผือนยังให้ความสำคัญในเรื่องสัมผัสระหว่างประโยค จากตัวอย่างที่ผู้วิจัยได้ยกมาข้างต้นแสดงถึงทำนองจะเข้ที่สัมพันธ์กันระหว่างประโยคทั้งเรื่องกลวิธีพิเศษ และกระสวนทำนอง ตัวอย่างเช่น เพลงแป๊ะ ท่อน 1 ประโยคที่ 1 และประโยคที่ 2

ทำนองจะเข้ ประโยคที่ 1

- ซ ซ ซ	- ล - ด̣	- ม̣ ร̣ ด̣	- ล - ซ	- - - -	- ล- ซ	- - มมม	ซ ม - ร

ทำนองจะเข้ ประโยคที่ 2

- - - -	- ม̣ - ร̣	- ด̣ - ล	ด̣ ล - ซ	- - - -	ด̣ ล - ซ	- - มมม	ซ ม - ร

11. เปลี่ยนช่วงเสียงในการดำเนินทำนองภายใน 4 ห้องเพลง

การเคลื่อนที่ของทำนองของรองศาสตราจารย์ปกรณ์ รอดช้างเผือน ผู้วิจัยแบ่งออกเป็น 2 ลักษณะได้แก่

11.1 แบบกลมกลืน หมายถึง การประดิษฐ์ทำนองจะเข้ที่ทิศทางการเคลื่อนที่ของเสียงกลมกลืนไปกับทำนองหลัก ตัวอย่างเช่น เพลงอาเฮีย ท่อน 1 ประโยคที่ 3

ทำนองหลัก

- - ม ม	ซ - ซ -	- - ร ร	ม - ม -	- - ด ด	ร - ร -	- ร̣ - -	ด̣ ล - -
- - -ม-	- ม - ม	- - -ร-	- ร - ร	- - -ด-	- ด - ด	- - ด̣ ล	- - ซ ม

ทำนองจะเข้

- - มมม	ซ ม ซ ม	- - รรร	ม ร ม ร	- - ดดด	ร ด ร ด	- - ด̣ ล	ด̣ ซ ล ม

11.2 แบบแตกต่าง หมายถึง การประดิษฐ์ทำนองจะเข้ที่มีทิศทางแตกต่างไปจากทำนองหลัก ตัวอย่างเช่นเพลงจีนแส ท่อน 1 ประโยคที่ 3

ทำนองหลัก

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

ทำนองจะเข้

- - - -	- ด̣ ด̣ ด̣	- ม - -	- ร - รรร	- ด - ร	- ม - ซ	ลลล ด̣ ล	ซ ม - ร
- - - ด̣		- - - ร					

12. คงทำนองลูกล้อ-ลูกขัด สำนวนลูกล้อ-ลูกขัด ในเพลงไทยเป็นสำนวนที่ผู้ประพันธ์เพลงได้คิดประดิษฐ์มาอย่างสมบูรณ์แล้วเห็นได้จากทำนองหลักกระสวนทำนองมีความครบถ้วนในพยางค์เสียง คือ 3-4 พยางค์เสียง ฉะนั้นการจะเปลี่ยนแปลงใด ๆ ย่อมต้องกระทำด้วยความรอบครอบ ไตร่ตรองจนถ้วนถี่รองศาสตราจารย์ปกรณ์ รอดช้างเผือนใช้วิธีการคงสำนวนดั้งเดิมเอาไว้ มีเพียงการเติมพยางค์เสียงและครบ 4 พยางค์ในบางสำนวนที่ทำนองหลักมี 3 พยางค์ ส่วนลูกล้อใช้กลวิธีเฉพาะของจะเข้ในการยืนเสียงทำนองหลักของเครื่องตาม แสดงถึงความเคารพในทำนองเพลงที่โบราณจารย์ท่านได้ประดิษฐ์ขึ้นที่คิดอย่างถ้วนถี่สมบูรณ์ในตัวแล้ว เพลงจีนแสเรื่องเล็กเป็นเพลงที่มีลูกล้อและลูกขัดอยู่ในทุกเพลงหน้าทับปรบไก่ รองศาสตราจารย์ปกรณ์ รอดช้างเผือนได้คงทำนองลูกล้อ-ลูกขัดตามลักษณะของมือฆ้องเอาไว้ ตัวอย่างเช่น สร้อยเพลงจีนแส ประโยคที่ 1

ทำนองหลัก

- ร - -	- - ม ซ	- ซ - -	ม ซ - ม	ซ ม - -	ร ม - ร	ม ร - -	ด ร - ด
- - ม ร	ด ร - -	- - ม ร	- - - ท	- - ร ด	- - - ล	- - ด ล	- - - ซ

ทำนองจะเข้

- ร ม ร	ด ร ม ซ	- ซ ม ร	ม ซ - ม	ซ ม ร ด	ร ม - ร	ม ร ด -	
						- - - ล	ด ร - ด

จากทำนองตัวอย่างข้างต้นทั้งต้นเป็นประโยคลูกล้อและลูกขัด ในประประโยคลูกขัดจะเห็นได้ว่ารองศาสตราจารย์ปกรณ์ รอดช้างเผือนไม่ได้ทำการเปลี่ยนแปลงสำนวนกลอนเพลง คงลักษณะตามทำนองหลัก ส่วนทำนองลูกล้อรองศาสตราจารย์ปกรณ์ รอดช้างเผือนได้ยืนเสียงของเครื่องตามโดยการใช้กลวิธีการดีดทิง-นอย และสะบัดเสียงเดียวในจังหวะยกและจังหวะตก แต่ทำนองเครื่องนำไม่ได้เปลี่ยนแปลงสำนวนกลอนคงลักษณะตามทำนองหลักเช่นกัน

13. ใช้กลวิธีพิเศษ 8 ลักษณะในการประดิษฐ์ทำนองในเพลงเร็วแม่วอนลูก รองศาสตราจารย์ปกรณ์ รอดช้างเผือนได้ทำการสอดแทรกกลวิธีพิเศษที่มีลักษณะเฉพาะของจะเข้ให้ปรากฏในทำนองเพลงจีนแสเรื่องเล็ก ทำให้สำนวนกลอนจะเข้มีความซับซ้อน ตัวอย่างเช่น เพลงเร็วแม่วอนลูกประโยคที่ 1 ทั้ง 6 ครั้งใช้กลวิธีพิเศษ 8 ลักษณะ ได้แก่ การสะบัดเสียงเดียว การสะบัดสองเสียง การสะบัดสามเสียง การขยี้ การดีดกระทบสามสาย การดีดทิง-นอย การดีดรูดสาย การดีดกระทบสายลวด ตัวอย่างเช่น

ครั้งที่ 1

- ล - ร	- ด - ล	ดรม ซ ล	ร - ด	ท ล ซ ล	ท ด ร ม	ด ร ล ท	ด ม ม ร ด
			ด				

ครั้งที่ 2

ฟซล ด ร	ม ร ด ล	ดรม ซ ล	ร ด	- ซลทดลทด	- ทดรมดรมม	ซรร-มซมม	- ร - ด
			ด			- ซ	

ครั้งที่ 4

ด ล ด ร	ม ร ด ล	ลซม ล ซ	ด ลดรร -ด		- ม	ซ ร ม ซม	- ร - ด
				→			
				ด ล ท ด	ร ม	ซ	

จากตัวอย่างเพลงเร็วแม่วอนลูกข้างต้น จะเห็นได้ว่า รองศาสตราจารย์ปกรณ์ รอดช้างเผื่อน เป็นผู้มีความเชี่ยวชาญในการประดิษฐ์ทำนองจะเข้โดยใช้กลวิธีพิเศษของจะเข้ได้หลากหลาย เห็นได้อย่างชัดเจนในเพลงเร็วแม่วอนลูก มีทำนองที่ไม่ซ้ำในทำนองหลัก 1 ประโยค ทั้งสอดแทรกกลวิธีพิเศษของจะเข้โดยคงสำนวนทำนองหลักไว้เป็นสำคัญ แต่แสดงลักษณะจำเพาะของจะเข้

14. ใช้กลวิธีพิเศษ 7 ลักษณะในการประดิษฐ์ทำนองในเพลงประเภทปรบไก่สำเนียงจีน

รองศาสตราจารย์ปกรณ์ รอดช้างเผื่อนได้สอดแทรกกลวิธีพิเศษที่มีลักษณะเฉพาะของจะเข้ให้ปรากฏในทำนองเพลงจีนแสเรื่องเล็ก ประเภทปรบไก่สำเนียงจีน 7 ลักษณะ ได้แก่ การสะบัดเสียงเดียว การสะบัดสองเสียง การสะบัดสามเสียง การดีดกระทบสามสาย การดีดทิง-นอย การดีดกระทบสายลวด การดีดกระทบสองเสียง ตัวอย่างเช่น เพลงแป๊ะ ท่อน 1 เที่ยวกลับ ประโยคที่ 2

ทำนองจะเข้

- - - ร	- ม̣ - ร̣	- ด̣ - ล	ด̣ ล - ซ	- - - ซ	ด ล - ซ	- - มมม	ซ ม - ร
- ร - -				- ซ - -			

เพลงชมสวนสวรรค์ ท่อน 1 ประโยคที่ 7

ทำนองจะเข้

- - ฟซล	- ด̣ - ร̣	- ซ̣ - ม̣	- ร̣ - ด̣	- ม̣ - ร̣	- - - ท	- - ทลซ	- ม - ล

เพลงมาลีหวน ท่อน 2 ประโยคที่ 3

ทำนองจะเข้

	- ร ร ร			ด	-ม	ซ ล ซ ม	ซ ม ร ด
		- ด - ท	ล ซ - ร	- ด - -	- ทลซ		
- - - ร				ด			

จากประโยคข้างต้นพบว่าในทำนอง 1 ประโยค รองศาสตราจารย์ปกรณ์ รอดช้างเผื่อนจะสอดแทรกกลวิธีพิเศษเข้าไปในทำนองจะเข้ เพื่อให้เกิดอรรถรสของจะเข้ แสดงถึงบทบาทหน้าที่และความรับผิดชอบของจะเข้ได้อย่างชัดเจน การเป็นหลักให้กับวง ทำนองจะเข้ของรองศาสตราจารย์ปกรณ์ รอดช้างเผื่อน จะคงสำนวนกลอนตามทำนองหลักไว้มากที่สุด การใช้กลวิธีพิเศษของจะเข้เพื่อเป็นหลักและเปิดโอกาสให้เครื่องดนตรีอื่น ๆ ได้แสดงศักยภาพของ การใช้สำนวนกลอนที่ไม่ซับซ้อนเพื่อเป็นหลักในเครื่องดนตรีอื่น ๆ

หลักการประดิษฐ์ทำนองจะเข้ของรองศาสตราจารย์ปกรณ์ รอดช้างเผื่อน เป็นกระบวนการที่สลับซับซ้อนมีทั้งการแปล (Translation) ไปตามบทบาทหน้าที่ของตนเอง และสามารถต่อยอดไปยังการแปร (Variation) ทำให้เกิดทำนองที่หลากหลายในเพลงจีนแสเรื่องเล็ก แสดงถึงความเชี่ยวชาญในการประดิษฐ์ทำนองจะเข้ อันเป็นศิลปะชั้นสูงของการศึกษาดนตรีไทย มีหลักและวิธีการที่แตกต่างกันออกไปตามวัตถุประสงค์ของการบรรเลง แสดงความเป็นเอกภาพในศาสตร์แห่งตน อยู่ภายใต้หลักขนบธรรมเนียมและบทบาทหน้าที่ของจะเข้ ตามแบบแผนของโบราณจารย์

บทสรุปและข้อเสนอแนะ

เพลงจีนแสเรื่องเล็ก เป็นบทเพลงที่มีโครงสร้างลักษณะพิเศษ คือ โครงสร้างของบทเพลงคล้ายเพลงเรื่องประเภทเพลงช้าแต่ไม่สามารถจัดให้อยู่ในกลุ่มเพลงเรื่องได้ ด้วยไม่ครบฉันทลักษณ์ของเพลงเรื่องด้วยขาดเพลงหน้าทับสองไม้ ไม่ปรากฏหลักฐานชัดเจนว่าคุณครูท่านใดเรียงร้อยบทเพลงเข้าไว้ด้วยกัน ปรากฏหลักฐานชัดเจนแต่เพียงว่าเพลงจีนแส เพลงแป๊ะ เพลงอาเฮีย เพลงชมสวนสวรรค์ พระประดิษฐ์ไพเราะ (มี ดุริยางกูร หรือครูมีแขก) เป็นผู้ประพันธ์ ส่วนของเพลงมาลีหวน ไม่ปรากฏนามผู้ประพันธ์ การนำมาเรียงร้อยผูกเข้าเป็นเพลงจีนแสเรื่องเล็กนั้นปรากฏหลักฐานชัดเจนที่คุณครูสอน วงฆ้อง บันทึกเสียงมือฆ้องถ่ายทอดทำนองหลักมอบให้แก่รองศาสตราจารย์พิชิต ชัยเสรี เพลงจีนแสเรื่องเล็กประกอบไปด้วยเพลง 7 บทเพลง คือ 1. เพลงจีนแส 2. เพลงแป๊ะ 3. เพลงอาเฮีย 4. เพลงชมสวนสวรรค์ 5. เพลงมาลีหวน 6. เพลงเร็วแม่วอนลูก 7. เพลงลา

หลักการประดิษฐ์ทำนองจะเข้เพลงจีนแสเรื่องเล็กของรองศาสตราจารย์ปกรณ์ รอดช้างเผือนที่ปรากฏในงานวิจัยเรื่องนี้มี 14 ลักษณะ คือ 1. การยึดทำนองหลัก 1.1 คงรูปตามทำนองหลัก 1.2 คงเสียงลูกตกตรงทำนองหลักในห้องสำคัญ 1.3 คงเสียงลูกตกตรงทำนองหลักทั้ง 8 ห้อง 2. ใช้การเปลี่ยนกระสวนทำนอง 3. การใช้กลวิธีการดีดทิง-นอย 3.1 การใช้กลวิธีการดีดทิง-นอย เพื่อย้ำเสียงลูกตกในประโยค 3.2 การใช้กลวิธีการดีดทิง-นอยเพื่อใช้บรรเลงแทนทำนองของเครื่องตามในทำนองลูกล้อ 4. ใช้เสียงประสานและความปลั่งจำเพาะของจะเข้ 5. สร้างสำเนียงจีนด้วยการจัดจังหวะช่องไฟ 6. สร้างสำเนียงจีนด้วยการใช้เสียงเรียง 7. สร้างสำเนียงจีนด้วยการใช้ทำนองสลับฟันปลา 8. สร้างสำเนียงจีนด้วยการใช้เสียงชิดและข้ามในกลอนเพลง 9. ใช้การเปิดมือของกระจับปี่ 10. การใช้สัมผัสในและสัมผัสนอก 11. เปลี่ยนช่วงเสียงในการดำเนินทำนองภายใน 4 ห้อง 12. คงทำนองลูกล้อลูกขัด 13. ใช้กลวิธีพิเศษ 8 ลักษณะในการประดิษฐ์ทำนองใน เพลงเร็วแม่วอนลูก 14. ใช้กลวิธีพิเศษ 7 ลักษณะในการประดิษฐ์ทำนองในเพลงประเภทปรบไก่สำเนียงจีน

สรุปการใช้กลวิธีพิเศษในเพลงจีนแส เพลงแป๊ะ เพลงอาเฮีย เพลงชมสวนสวรรค์ เพลงมาลีหวน เพลงเร็วแม่วอนลูก และเพลงลา ได้ดังนี้

เพลง	การสะบัดเสียงเดียว	การสะบัดสองเสียง	การสะบัดสามเสียง	การขยี้	การดีดกระทบสายสาย	การดีดทิง-นอย	การดีดรูดสาย	การดีดกระทบสายลวด	การดีดกระทบ
จีนแส	√	-	√	-	-	√	-	-	√
แป๊ะ	√	√	√	-	√	√	-	√	√
อาเฮีย	√	-	√	-	√	√	-	√	-
ชมสวนสวรรค์	√	-	√	-	√	√	-	√	-
มาลีหวน	√	-	√	-	√	√	-	√	-
เพลงเร็วแม่วอนลูก	√	√	√	√	√	√	√	√	-
เพลงลา	√	-	√	-	-	-	-	√	-

ข้อเสนอแนะ

งานวิจัยเรื่องหลักการประดิษฐ์ทำนองจะเข้เพลงจีนแสเรื่องเล็กของรองศาสตราจารย์ปกรณ์ รอดช้างเผือนนี้ ผู้วิจัยได้ผลการวิจัยที่เกี่ยวข้องเฉพาะหลักการประดิษฐ์ทำนองจะเข้ของรองศาสตราจารย์ปกรณ์ รอดช้างเผือนเท่านั้น ยังมีประเด็นหลักการประดิษฐ์ทำนองซอด้วงและซออู้ในเพลงจีนแสเรื่องเล็กให้ผู้ที่สนใจได้ศึกษาค้นคว้าเพิ่มเติม

บรรณานุกรม

ขำคม พรประสิทธิ์. “กลอนเพลงสำหรับจะเข้” ใน มหาวิทยาลัยนเรศวร, *สูจิบัตรการประกวดดนตรีไทยนักเรียนภาคเหนือ ครั้งที่ 6* ชิงถ้วยพระราชทาน สมเด็จพระเทพรัตนราชสุดา ฯ สยามบรมราชกุมารี (ประจำปีการศึกษา 2547): 45.

พิชิต ชัยเสรี. “เพลงจีนแสเรื่องเล็ก.” สัมภาษณ์โดย ประเสริฐศรี ชื่นพลี. 12 กุมภาพันธ์ 2559.

_____. “โครงสร้างเพลงจีนแสเรื่องเล็ก.” สัมภาษณ์โดย ประเสริฐศรี ชื่นพลี. 12 กุมภาพันธ์ 2559.

_____. “การถ่ายทอดจากครูสอน วงฆ้อง.” สัมภาษณ์โดย ประเสริฐศรี ชื่นพลี. 14 พฤศจิกายน 2559.

พูนพิศ อมายตกุลและคณะ. *นามานุกรมศิลปินเพลงไทยในรอบ 200 ปี แห่งกรุงรัตนโกสินทร์*.กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์เรือนแก้ว, 2532.

ปกรณ์ รอดช้างเผื่อน. “การแปลทำนองจะเข้.” สัมภาษณ์โดย ประเสริฐศรี ชื่นพลี. 6 กรกฎาคม 2559.

_____. “การแปลทำนองจะเข้เพลงจีนแสเรื่องเล็ก.” สัมภาษณ์โดย ประเสริฐศรี ชื่นพลี. 22 สิงหาคม 2559.

_____. “กลอนจะเข้แบบโบราณ.” สัมภาษณ์โดย ประเสริฐศรี ชื่นพลี. 8 มิถุนายน 2560.

วิรัช สงเคราะห์. “เพลงจีนแสเรื่องเล็ก.” สัมภาษณ์โดย ประเสริฐศรี ชื่นพลี. 21 สิงหาคม 2559.

ระเบียบการแสดงทำนองร้องและรำมะนาลำตัด คณะกำนันสำเริง คนฑา จังหวัดระยอง

สุธินันท์ โสภาภาค*
ขำคม พรประสิทธิ์**

VOCAL MELODIES RAMANA LAMTAD CYCLES BY MASTER SAMREONG KONTHA IN RAYONG PROVINCE

บทคัดย่อ

งานวิจัยเรื่องระเบียบวิธีการแสดงทำนองร้องและรำมะนาลำตัด คณะกำนันสำเริง คนฑา มีวัตถุประสงค์ศึกษาประวัติของคณะลำตัดและศึกษาระเบียบวิธีการแสดงทำนองร้องและรำมะนาลำตัด ผลการศึกษาพบว่าคณะลำตัดกำนันสำเริง คนฑา เริ่มจากบิดาดำเนินกิจการรับงานลิเกและทำขวัญนาค ต่อมาศึกษาลำตัดจากครูสงวน เมตตา จึงชักชวนเพื่อน ๆ ที่ร่วมเรียนออกมารับงานแสดง ใช้ชื่อคณะลำตัดว่าส.เริงศิลป์และเปลี่ยนชื่อคณะเป็นลำตัดคณะกำนันสำเริง คนฑาตามลำดับ

ระเบียบวิธีการแสดงทำนองร้องและรำมะนาลำตัดพบว่า ระเบียบวิธีการร้องลำตัดมีทั้งหมด 11 ขั้นตอน ได้แก่ โหมโรง ร้องบันตน ออกแขก ผู้ชายยืนตน ผู้หญิงยืนตน ผู้ชายยืนสอง ผู้หญิงแก้ลำ ผู้ชายผู้หญิงสลับกันร้องแก้ ตัดเพลงร้องลาและลงกลอง ทำนองร้องใช้กลุ่มเสียงปัญจมูลกลุ่มเสียงเดียวและไม่พบการร้องเสียงนอกบันไดเสียง ทำนองรำมะนาพบ 12 ทำนองและ 1 ทำนองลงกลอง คือ ทำนองเรียบ ทำนองจำปาเทศ ทำนองปรบไก่ ทำนองพม่า ทำนองลาว ทำนองมอญ ทำนองเขมร ทำนองญวน ทำนองจีน ทำนองโยน ทำนองฝรั่ง และทำนองแขก และทำนองลงกลองคณะลำตัดกำนันสำเริงจะใช้ทำนองรำมะนาทั้งหมด 9 ทำนองและ 1 ทำนองลงกลอง คือ ทำนองเรียบ ทำนองจำปาเทศ ทำนองพม่า ทำนองลาว ทำนองมอญ ทำนองจีน ทำนองโยน ทำนองฝรั่ง และทำนองแขก ทำนองสุดท้ายคือทำนองลงกลอง ทำนองที่ใช้มากที่สุดคือทำนองพม่าและทำนองลาว

คำสำคัญ: ลำตัด/ รำมะนา/ เพลงพื้นบ้าน/ ทำนองร้อง

Abstract

This thesis is involving Vocal Melodies Ramana Lamtad Cycles by Master Samreong Kontha in Rayong Province, the study aims to investigate the history, tradition and regulations of Lamtad performance including the vocal and Rammana Lamtad melodies. The study shows that the troupe was established by master Samreong's father who was performing Likay and Tamkwan Nak in the beginning, after that he studied Lamtad performance with master Sa-nguan Metta. Master Samreong and his classmates started the troupe named Sor Roengsin and changed to Kamnan Samroeng Kontha in order.

There are 11 orders of Lamtad vocal and Rammana Lamtad performance regulations: Homrong, Rong bunton, Auk-keak, Puchai Yuenton, Puying Yuenton, Puchai Yuensong, Puying Kae-lam, Puchai Puying Salab Kan Rongkae, Tadpleng, Rongla and Long Klong. The vocal melodies are used in a penta-centrict system without external pitch. There are 12 pieces of Rammana melodies: Tumnong Jampated, Tumnong Prob-kai, Tumnong Pama, Tumnong Lao, Tumnong Mon, Tumnong Khamen, Tumnong Yuan, Tumnong Chin, Tumnong Yoan, Tumnong Farung, Tumnong Kaek and Tumnong Long Klong (or Tumnong Reab). The Lamtad troupe uses 9 pieces from 12: Tumnong Jampated, Tumnong Pama, Tumnong Lao, Tumnong Mon, Tumnong Chin, Tumnong Yoan, Tumnong Farung, Tumnong Kaek and Tumnong Long Klong (or Tumnong Reab). The most used pieces are Tumnong Pama and Tumnong Lao.

KEYWORDS: Lamtad / Rammana / Folk Song/ Vocal

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

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

ระเบียบการแสดงทำนองร้องและรำมะนาลำตัด คณะกำนันสำเริง คนฑา จังหวัดระยอง

สุธินันท์ โสภาภาค
ขำคม พรประสิทธิ์

VOCAL MELODIES RAMANA LAMTAD CYCLES BY MASTER SAMREONG KONTHA IN RAYONG PROVINCE

บทนำ

ระยองเป็นเมืองสำคัญที่มีสถานะเป็นจังหวัดในปัจจุบัน ตั้งอยู่ในภาคตะวันออกของประเทศไทยมีความอุดมสมบูรณ์มากทางด้านรัพยากรธรรมชาติ เป็นที่รู้จักกันโดยทั่วไปว่าเป็นดินแดนแห่งการท่องเที่ยวมีชายฝั่งทะเลทอดยาวมีแนวเทือกเขาอันอุดมสมบูรณ์ อีกทั้งยังเป็นภาคอุตสาหกรรมอันสำคัญมากที่สุดของประเทศไทยอีกด้วยตามคำขวัญของจังหวัดระยองว่า “ผลไม้รสล้ำ อุตสาหกรรมก้าวหน้า น้ำปลารสเด็ด เกาะเสม็ดสวยหรู สุนทรภู่กวีเอก” นอกจากนี้ยังเป็นเมืองเก่าแก่ทางวัฒนธรรมที่มีเอกลักษณ์ประจำท้องถิ่นมีบุคคลสำคัญที่มีชื่อเสียงมากของประเทศไทย ได้แก่ พระสุนทรโวหาร หรือคนรู้จักกันในนามสุนทรภู่และวัฒนธรรมการใช้ภาษาสำเนียงท้องถิ่นที่เป็นเอกลักษณ์ สามารถรับรู้ได้ว่าเป็นชาวพื้นถิ่นจังหวัดระยอง

ระยองเป็นจังหวัดหนึ่งในภาคตะวันออก เป็นจังหวัดที่มีรายได้ประชากรต่อหัวสูงที่สุดในประเทศและผลิตภัณฑ์มวลรวมจังหวัดอยู่ในอันดับ 2 ของประเทศไทย เป็นเมืองท่องเที่ยวที่มีแหล่งท่องเที่ยวที่มีชื่อเสียงมากมายและเป็นเมืองที่สำคัญทางเศรษฐกิจเป็นอย่างมาก ทั้งทางด้านอุตสาหกรรม การท่องเที่ยวและการเกษตรกรรม

ระยองมีชื่อในประวัติศาสตร์ครั้งแรกในครั้งที่กรุงศรีอยุธยาแตก พระเจ้าตากสินมหาราชได้ตั้งฐานเป็นช่วงสั้นก่อนจะเข้าตีจันทบุรีและรวบรวมกำลังทหารเพื่อยึดกู้กรุงศรีอยุธยา ระหว่างที่พระองค์ประทับอยู่ในระยอง กองทัพเรือก็ได้ถูกจัดตั้งขึ้นด้วย ปัจจุบันนี้ในเมืองระยองผู้คนก็ยังนับถือพระเจ้าตากสินมหาราช โดยเห็นได้จากอนุสาวรีย์ของพระองค์ ณ วัดลุ่มมหาชัยชุมพลในตัวเมืองระยองที่มีผู้คนมาสักการะมากมาย มากกว่านั้นถนนสายสำคัญในตัวเมืองระยองยังมีชื่อว่า “ถนนตากสินมหาราช”

อำเภอแกลงเป็นอำเภอหนึ่งของจังหวัดระยอง เดิมมีฐานะเป็นหัวเมืองชั้นจัตวา ตั้งอยู่บริเวณแหลมเมือง เปลี่ยนฐานะเป็นอำเภอเมื่อปี พ.ศ. 2451 อาณาเขตใกล้ชิดติดต่อกับปากน้ำประแส ติดต่อไปมาสะดวก ประกอบการคมนาคมในสมัยนั้นเป็นการคมนาคมทางน้ำทางทะเลการคมนาคมติดต่อกับกรุงเทพฯ สะดวกในแม่น้ำจอดเรือได้มีแนวแม่น้ำที่จะลำเลียงสินค้าจากด้านพื้นที่ด้านในกว้างขวาง สะดวก ชุมชนจึงมีผู้คนย้ายเข้ามาอยู่มากขึ้น[1]

ภาพที่ 1 แผนที่จังหวัดระยอง
ที่มา: http://mon-sumonta.blogspot.com/

เพลงพื้นบ้านเป็นเพลงที่เกิดจากประเพณี ศาสนาและวัฒนธรรมของชุมชนในถิ่นนั้น ๆ ซึ่งมีความโดดเด่นไปตามความนิยมของเขตพื้นที่นั้น แสดงให้เห็นถึงความสัมพันธ์ทางภาษาที่นำมาใช้ในการขับร้อง โดยมีท่วงทำนอง เนื้อร้องและจังหวะ ลักษณะเด่นทางด้านภูมิปัญญาท้องถิ่นที่กล่าวมานี้มีลักษณะเด่น คือ ถ่ายทอดกันมาแบบปากต่อปาก เล่าต่อกันมาเป็นรุ่นต่อรุ่น มีลักษณะสำนวนที่ขึ้นอยู่กับพื้นที่ของตนเอง

1. เทศบาลตำบลเมืองแกลง, *เมืองแกลงของเราเมื่อเก่าบรรพชน* (ระยอง: เทศบาลตำบลเมืองแกลง, 2546), 538.

ระเบียบการแสดงทำนองร้องและรำมะนาลำตัด คณะกำนันสำเริง คนฑา จังหวัดระยอง

สุธินันท์ โสภาภาค
ขำคม พรประสิทธิ์

VOCAL MELODIES RAMANA LAMTAD CYCLES BY MASTER SAMREONG KONTHA IN RAYONG PROVINCE

การรื่นเริง การมหรสพ ปากน้ำประแสมีโรงวิก ค่อนข้างทันสมัยในสมัยนั้น เป็นโรงใหญ่ ฝาไม้ด้านในชั้นเดียว ด้านหน้า 2 ชั้น หลังคาสังกะสี มีห้องขายตั๋ว มีห้องฉายภาพยนตร์ ด้านในมีเวทีกว้าง มีห้องหลืบสองข้างมีห้องโถงกว้างหลังเวที ใช้ได้ทั้งเล่นละคร เล่นลิเก ลำตัด ฉายภาพยนตร์ มหรสพที่มีมาแสดงส่วนมากเป็นลิเกและจะเป็นลิเกของแม่ส้มจีน จากทางท่าใหม่ จันทบุรี นานนานครั้งจะเป็นลำตัดแม่จรูญ ส่วนภาพยนตร์นาน ๆ มีครั้ง เพราะที่ปากน้ำประแสยังไม่มีไฟฟ้า เมื่อมาฉายภาพยนตร์ต้องมีเครื่องทำไฟมาด้วย ส่วนแสงสว่างในการแสดงลิเกหรือลำตัดใช้ตะเกียงเรียกว่าตะเกียงวอชิงตัน ใช้หลักการเดียวกับตะเกียงเจ้าพายุ แต่ตัวโคมไฟโคมแก้วคว่ำเอาหัวลง ส่วนที่บรรจุน้ำมันและลมอยู่ข้างบน เวลาจุดแล้วแขวนจะไม่มีก้นตะเกียงบัง สวนลิเกอื่น ๆ เช่น ลิเกกำนันชิ่ว บ้านนานั้น ได้เพียงแสดงในงานแก้บน งานกุศลเท่านั้น รวมทั้งหนังสด ละครชาตรีของชำหั้น ส่วนการรื่นเริงอื่น ๆ ก็มีในโอกาสตรุษ เช่น ตรุษจีน ตรุษสงกรานต์ ตรุษไทย การรื่นเริงอีกอย่างหนึ่งของผู้ชายส่วนใหญ่คือ การเล่นชนไก่ กัดปลาทั้งปลาเข็มและปลาหัวเงิน รวมทั้งไปเที่ยวตามงานวัดต่าง ๆ[2]

จะเห็นได้ว่าชาวระยองมีการรื่นเริง การมหรสพต่าง ๆ มาอย่างยาวนาน เอกลักษณ์อันโดดเด่นอีกประการหนึ่งของคนระยองก็คือสำเนียงภาษา ซึ่งเป็นลักษณะเด่นที่เมื่อคนต่างถิ่นไปอยู่ในพื้นที่นั้นก็สามารถรับรู้ รับฟังได้ว่า สำเนียงภาษาที่ชาวระยองใช้มีลักษณะโดดเด่นเฉพาะตัวซึ่งเป็นเอกลักษณ์ แสดงถึงวัฒนธรรมอันเก่าแก่ที่ส่งผ่านมาจากอดีตจนถึงปัจจุบันมีการสืบทอดทางวัฒนธรรมไปในตัวด้วยกระบวนการสื่อสารในวิถีชีวิต ดังนั้นสิ่งใดที่เกิดจากวิถีการดำเนินชีวิต ตั้งแต่เกิดมาของชนพื้นถิ่นอำเภอแกลง จังหวัดระยองล้วนส่งผ่านการซึมซับเรื่องวัฒนธรรมภาษาอีกด้วย

การแสดงลำตัดเป็นอีกหนึ่งการแสดงศิลปะ ที่แสดงออกด้วยวัฒนธรรมภาษาโดยการแต่งบทกลอนบทร้องสื่อถึงการดำรงชีวิตของบ้านเมือง มีเอกลักษณ์ของเครื่องดนตรี ทำนองดนตรีที่ร้องรำ การแสดงออกทางนาฏศิลป์ร่ายรำเพื่อความบันเทิงและความสามัคคีในกลุ่มชนพื้นที่ จึงเกิดเป็นเอกลักษณ์อีกประการหนึ่งของการแสดงพื้นบ้านของอำเภอแกลง จังหวัดระยอง ที่มีความแตกต่างทางด้านวัฒนธรรมดังที่กล่าวมา

ลำตัดเป็นการแสดงพื้นบ้านของภาคกลางที่รวมเอาการละเล่นพื้นบ้านพื้นเมืองของภาคกลางเข้าไว้ร่วมกัน เป็นการแสดงปฏิภาณไหวพริบของผู้แสดงประพันธ์กลอน ในลักษณะที่มีความสัมพันธ์กันไปทีละบทที่เรียกว่า “กลอนหัวเดียว” ใช้ร้องเกี้ยวพาราสีระหว่างชายกับหญิง เนื้อหาเกี่ยวกับบ้านเมืองก็มี มุ่งเน้นเรื่องความรักความสามัคคีของผู้คน เรื่องเกี่ยวกับพระพุทธศาสนา หรือเรื่องความเป็นอยู่ของชนพื้นถิ่น จากข้อมูลเบื้องต้นผู้วิจัยมีความสนใจและทำการสัมภาษณ์ข้อมูลเบื้องต้นของเจ้าของคณะลำตัดในอำเภอแกลง จังหวัดระยอง ซึ่งปรากฏพบเป็นคณะเดียวที่ยังคงแสดงและรับการแสดงอยู่ในท้องถิ่นของจังหวัดระยอง กำนันสำเริง คนฑา ว่า

กำนันสำเริง คนฑา เริ่มแสดงลำตัดเมื่ออายุ 14 ปี (พ.ศ. 2504) ปัจจุบันอายุ 71 ปี โดยฝึกหัดจากครูสงวน เมตตา ซึ่งเป็นครูลำตัดที่ตำบลชากโดน อำเภอแกลง จังหวัดระยอง ต่อมาได้ฝึกกับศิลปินรุ่นเก่าอีกหลายท่าน เมื่อมีประสบการณ์สามารถเล่นได้จนคล่องตัวจึงได้ชวนเพื่อนบ้านมาฝึกหัด จนตั้งเป็นคณะลำตัดครั้งแรกขึ้น ชื่อว่า “ส.เริงศิลป์” รับงานแสดงทั่วไป ต่อมาได้รับเลือกเป็นกำนันจึงได้เปลี่ยนชื่อคณะเป็น “ลำตัดคณะกำนันสำเริง คนฑา” กำนันสำเริง คนฑา มีผลงานทางด้านการเผยแพร่วัฒนธรรมตามความถนัด ทางด้านสื่อทางวิทยุโทรทัศน์ในรายการตะวันออกวันนั้นในวาระสำคัญต่าง ๆ เช่น วันเฉลิมพระชนมพรรษา วันสุนทรภู่ วันสงกรานต์ ฯลฯ ทางด้านสื่อสิ่งพิมพ์ มีทั้งเอกสารประชาสัมพันธ์จากใจกำนันสำเริง คนฑา ศิลปินจังหวัดระยอง เมื่อปี พ.ศ. 2543 เอกสารเผยแพร่ผลงานครอบครัวประชาธิปไตยตัวอย่าง พ.ศ.2544 และเอกสารชุดแหล่พระมหาชนกได้พิมพ์จำนวน 300 เล่ม แต่งกลอนเพื่อใช้ในการแหล่และนำไปเผยแพร่ตามหน่วยงานราชการ เพื่อใช้เป็นแนวคิดในการดำรงชีวิตและเทิดพระเกียรติพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว ในปีพ.ศ. 2553 ปัจจุบันกำนันสำเริง คนฑา เป็นประธานสภาวัฒนธรรมตำบลวังหว้า อำเภอแกลง จังหวัดระยอง ได้ใช้เวลาว่างสร้างสรรค์ผลงานด้านการแสดงลำตัดซึ่งเป็นศิลปะพื้นบ้านที่ถนัดและสนับสนุนทางด้านศิลปะการแสดงอนุรักษ์วัฒนธรรมพื้นบ้านของตำบลไว้สืบต่อไปให้คนรุ่นหลังจนเป็นที่รู้จัก

2. เทศบาลตำบลเมืองแกลง, *เมืองแกลงของเราเมื่อเก่าบรรพชน* (ระยอง: เทศบาลตำบลเมืองแกลง, 2546), 550.

ระเบียบการแสดงทำนองร้องและรำมะนาลำตัด คณะกำนันสำเริง คนฑา จังหวัดระยอง

สุธินันท์ โสภาภาค
ขำคม พรประสิทธิ์

VOCAL MELODIES RAMANA LAMTAD CYCLES BY MASTER SAMREONG KONTHA IN RAYONG PROVINCE

จากการศึกษาค้นคว้าข้อมูลพบว่าอำเภอแกลง จังหวัดระยองมีความอุดมสมบูรณ์ทางทรัพยากรธรรมชาติ เป็นแหล่งท่องเที่ยวสำคัญและเป็นแหล่งอุตสาหกรรมอันยิ่งใหญ่ของประเทศไทย ทำให้ผู้คนสนใจและมาท่องเที่ยวเป็นอันดับต้น ๆ ของประเทศ อีกประการหนึ่งระยองยังมีบุคคลสำคัญที่เป็นต้นแบบทางกวีของชาวไทยนามว่าสุนทรภู่ แสดงถึงอารยธรรมความงอกงามทางศิลปะของชาติทางภาษาอันยิ่งใหญ่การแสดงพื้นบ้านที่รวมเอาเรื่องวัฒนธรรมภาษา สำเนียงการพูด การร้อง สำเนียงดนตรีเอาไว้ เป็นช่องทางหนึ่งในการสืบทอดความเป็นชาติเอาไว้ ได้แก่ ลำตัดคณะกำนันสำเริง คนฑา จังหวัดระยอง จึงทำให้ผู้วิจัยสนใจจะศึกษาประวัติความเป็นมาของลำตัดคณะกำนันสำเริง คนฑาและระเบียบวิธีการแสดงทำนองร้องและทำนองรำมะนาลำตัดของคณะกำนันสำเริง คนฑา จังหวัดระยองเพื่ออนุรักษ์วัฒนธรรมการแสดงลำตัดคณะกำนันสำเริงที่เป็นหนึ่งเดียวของจังหวัดระยองเอาไว้ให้ยั่งยืน

วัตถุประสงค์และขอบเขตของงานวิจัย

1. เพื่อศึกษาประวัติของลำตัดคณะกำนันสำเริง คนฑา จังหวัดระยอง
2. เพื่อศึกษาระเบียบวิธีการแสดงทำนองร้องและรำมะนาลำตัด คณะกำนันสำเริง คนฑา จังหวัดระยอง

วิธีดำเนินการวิจัย

การดำเนินการวิจัยเล่มนี้ใช้ระเบียบวิธีวิจัยเชิงคุณภาพ ดำเนินการโดยการเก็บรวบรวมข้อมูล วิเคราะห์ข้อมูลและสังเคราะห์ข้อมูลโดยมีข้อมูลจากแหล่งต่าง ๆ ดังนี้

ศึกษาเอกสารงานวิจัยที่เกี่ยวข้องจากแหล่งข้อมูลต่าง ๆ

- สำนักงานวิทยทรัพยากร จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
- ห้องสมุดคณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
- ห้องสมุดกรมพระยาดำรงราชานุภาพ
- ห้องสมุดประชาชนอำเภอแกลง จังหวัดระยอง
- สภาวัฒนธรรมจังหวัดระยอง
- ฐานข้อมูลงานวิจัย

ศึกษาจากการสัมภาษณ์บุคคลข้อมูล

- ครูสำเริง คนฑา เจ้าของคณะลำตัดกำนันสำเริง คนฑา
- ครูวิภารัตน์ ปฏิสังข์ ผู้สืบทอดลำตัดคณะกำนันสำเริง คนฑา
- ครูฐาปกรณ์ จันทร์มณี ผู้สืบทอดทำนองรำมะนาคณะกำนันสำเริง คนฑา

ผลการวิจัย

กำนันสำเริง คนฑาเป็นบุตรคนที่ 10 ของคุณพ่อกิ่ม คนฑา และคุณแม่จ่อน คนฑา โดยมีพี่น้องทั้งหมด 12 คน ปัจจุบันถึงแก่กรรม 10 คน ครูสำเริงเกิดวันพุธที่ 3 มกราคม พ.ศ. 2489 ที่บ้านเลขที่ 104 หมู่ 3 ตำบลวังหว้า อำเภอแกลง จังหวัดระยอง 21110 ปัจจุบันครูสำเริง คนฑา อายุ 71 ปี รับราชการเป็นกำนันและทำสวนสละสุมาลีที่บ้านเลขที่ 66/11 หมู่ที่ 7 ตำบลวังหว้า อำเภอแกลง จังหวัดระยอง 21110 ครูสำเริงสมรสสองครั้ง ภรรยาคนแรกชื่อนางสมบัติ คนฑา (นามสกุลเดิมเติมต่อ) มีบุตรธิดาด้วยกัน 3 คน คือ นางสำราญ คนฑา นางวิภารัตน์ คนฑา และนายรณรงค์ คนฑา ภรรยาคนที่สองชื่อ นางจินตนา สุภาภรณ์ มีบุตร 1 คน คือ นายนภดล คนฑา ประวัติทางด้านการศึกษาครูสำเริงจบชั้นประถมศึกษาปีที่ 4 จากโรงเรียนวัดวังหว้า อำเภอแกลง จังหวัดระยองและเข้าศึกษาต่อมัธยมปลายจากศูนย์บริหารการศึกษานอกโรงเรียนอำเภอ

3. สำเริง คนฑา, “การสืบทอดการเล่นลิเก” สัมภาษณ์โดย สุธินันท์ โสภาภาค, 25 สิงหาคม 2559.

แกลง หลังจากนั้นได้ศึกษาวัฒนธรรมพื้นบ้านต่าง ๆ โดยศึกษาการทำขวัญนาคจากคุณพ่อกิ่ม ศึกษาลิเกจากครูแวว ศึกษาลำตัดจากครูสงวน เมตตา และครูบุญมี โดยครูกล่าวว่า “ครูบุญมีท่านเป็นคนปทุมฯ มาเล่นลำตัดที่ระยองตามไปดูแกเล่นหลายรอบ แล้วก็ตามไปแสดงเลยได้เรียนรู้ลำตัดจากครูบุญมีมากมาย”[4] ศึกษาการเขียนบทกลอนต่าง ๆ จากครูกุญแจ นาคทิพย์ ครูกล่าวว่า “ครูกุญแจแกแต่งกลอนเก่ง สัมผัสนอกสัมผัสในแกอธิบายให้เข้าใจง่ายมากและแกก็ชอบเขียนกลอนไว้มากมาย”[5] ทางด้านผลงานของครูสำเริงก็มีหลากหลายเพราะว่าอาชีพรับราชการในตำแหน่งกำนันสามารถเอื้อประโยชน์ต่อชุมชนมาก และทำให้ลำตัดเป็นที่รู้จักมากขึ้น คณะลำตัดกำนันสำเริง คนฑา เริ่มต้นโดยครูสงวน เมตตาที่เป็นครูลำตัดจากหมู่บ้านชากโดน เมื่อครูสำเริงรู้ข่าวจึงได้ไปศึกษาการเล่นลำตัดจนสามารถชักชวนคนใกล้ชิดมาฝึกหัด ทำให้คณะลำตัด ส.เริงศิลป์มีชื่อเสียงขึ้นมาเรื่อย ๆ เมื่อครูสำเริงได้รับราชการเป็นกำนันจึงได้เปลี่ยนชื่อคณะลำตัดเป็นลำตัดคณะกำนันสำเริง คนฑา หลังจากนั้นก็เริ่มรับงานและเป็นที่รู้จักมากขึ้นจนมาถึงปัจจุบัน สมาชิกมีทั้งหมด 4 รุ่น โดยรุ่นแรกรุ่นเป็นศิษย์ของครูสงวน เมตตา รุ่นที่ 2 มีสมาชิก 4 คน คือ นางลำไย สุวรรณโชติ นางอำพัน โฉมศิริ นายสาน สุวรรณโชติ และนางแดง (ไม่ทราบนามสกุล) รุ่นที่ 3 มีสมาชิก 9 คน คือ นายจำเริญ ทับทิม นายไพศาล คนฑา นางอำพัน โฉมศิริ นางสำราญ คนฑา นางสาววิภารัตน์ ปฏิสังข์ นายธวัชชัย พลอยคำ นายรณรงค์ คนฑา นายฐาปกรณ์ จันทร์มณี และนายณภัทร ชูเชิด รุ่นที่ 4 คือ เยาวชนโรงเรียนบ้านเจริญสุขและโรงเรียนรุ่งนภาพิทยา

ระเบียบวิธีการแสดงทำนองร้องและรำมะนาลำตัด คณะกำนันสำเริง คนฑา ผู้วิจัยพบว่าระเบียบวิธีการแสดง ลำตัดของคณะกำนันสำเริง คนฑา มีทั้งหมด 11 ขั้นตอน ได้แก่ โหมโรง ร้องบันตน ออกแขก (เกริ่นนำเรื่อง) ผู้ชายยืนตนร้องออกตัวและลำลอยลง ผู้หญิงยืนตน ร้องออกตัวและลำลอยลง ผู้ชายยืนสอง ลำเกี้ยว ลำว่าและลำลอยลง ผู้หญิงแก้ลำเกี้ยว ลำแก้ ลำว่าและลำลอยลง ผู้ชาย ผู้หญิง สลับกันร้องแก้ ตัดเพลง ร้องลาและลงกลอง โดยบทเพลงที่ปรากฏเป็นบทเพลงพื้นบ้านโดยคณะลำตัดกำนันสำเริงจะพบบทเพลงที่เป็นกลอนลำตัดประเภทกลอนราชนิเกลิงและกลอนหัวเดียวมากที่สุด ทำนองร้องพบว่ามีเนื้อร้องเกี่ยวกับการเกี้ยวพาราสีระหว่างชายหญิง การร้องเสียดสีกัน โดยทำนองร้องทั้งหมดพบว่ามีการร้องอยู่ในกลุ่มเสียงปัญจมูลเพียงกลุ่มเสียงเดียวเท่านั้น เหมือนเริ่มต้นร้องด้วยกลุ่มเสียงใดจะร้องกลุ่มเสียงนั้นตลอดทั้งเพลง ทำนองรำมะนาพบว่ามีทั้งหมด 12 ทำนองและ 1 ทำนองลงกลอง ได้แก่ ทำนองเรียบ ทำนองจำปาเทศ ทำนองปรบไก่ ทำนองพม่า ทำนองลาว ทำนองมอญ ทำนองเขมร ทำนองญวน ทำนองจีน ทำนองโยน ทำนองฝรั่งและทำนองแขก สุดท้ายคือทำนองลงกลอง ซึ่งพบว่าคณะลำตัดกำนันสำเริง คนฑา ใช้ทำนองรำมะนาเพียง 9 ทำนองเท่านั้น คือ ทำนองเรียบ ทำนองจำปาเทศ ทำนองพม่า ทำนองลาว ทำนองมอญ ทำนองจีน ทำนองโยน ทำนองฝรั่งและทำนองแขก สุดท้ายทำนองลงกลอง จากการศึกษาข้อมูลผู้วิจัยพบว่าทำนองที่ใช้มากที่สุดคือทำนองพม่าและทำนองลาว อัตราจังหวะฉิ่งที่พบมากที่สุดคืออัตราจังหวะชั้นเดียวและสองชั้น

ผลสรุปการดำเนินการวิเคราะห์ / การอภิปรายผล

จากการศึกษาระเบียบวิธีการแสดงลำตัดและบทเพลงผู้วิจัยพบว่า ระเบียบวิธีการแสดงลำตัดจะมีขั้นตอนการแสดง 11 ขั้นตอนดังนี้

1. โหมโรง
2. ร้องบันตน
3. ออกแขก (เกริ่นนำเรื่อง)
4. ผู้ชายยืนตน ร้องออกตัวและลำลอยลง
5. ผู้หญิงยืนตน ร้องออกตัวและลำลอยลง
6. ผู้ชายยืนสอง ลำเกี้ยว ลำว่าและลำลอยลง
7. ผู้หญิงแก้ลำเกี้ยว ลำแก้ ลำว่าและลำลอยลง
8. ผู้ชาย ผู้หญิง สลับกันร้องแก้
9. ตัดเพลง โดยใช้การออกภาษาหรือเพลงพื้นบ้าน

4. สำเริง คนฑา, “การเรียนลำตัดจากครูบุญ,” สัมภาษณ์โดย สุธินันท์ โสภาภาค, 6 กรกฎาคม 2559.
5. สำเริง คนฑา, “การแต่งกลอนเพลงของครูกุญแจ,” สัมภาษณ์โดย สุธินันท์ โสภาภาค, 5 เมษายน 2559.

10. ร้องลา
11. ลงกลอง

โดยระเบียบวิธีการแสดงจะสอดคล้องกับบทเพลง โดยเนื้อหาของบทเพลงจะเป็นเรื่องที่สอดคล้องกับงานนั้น ๆ และบทเพลงที่ปรากฏพบคือ เพลงพื้นบ้านต่าง ๆ ซึ่งคณะลำตัดกำนันสำเริงนิยมใช้บทเพลงที่เป็นกลอนราชนิเกลิงและกลอนหัวเดียวมากที่สุด เนื่องจากบทกลอนไม่มีความซับซ้อน ประพันธ์ขึ้นใหม่ได้ง่าย ระเบียบวิธีการแสดงลำตัดของคณะกำนันสำเริงมีทั้งหมด 11 ขั้นตอน บทเพลงที่พบในการแสดงลำตัดเป็นเพลงพื้นบ้าน ซึ่งกลอนราชนิเกลิงและกลอนหัวเดียวจะถูกพบมากที่สุด

จากการศึกษาทำนองร้องและรำมะนาลำตัด ผู้วิจัยพบว่าเนื้อร้องเป็นเนื้อหาที่สนุกสนาน เป็นการเกี้ยวพาราสีระหว่างชายหญิง อาจจะมีการใช้คำสองแง่สองง่ามบ้างในบางครั้ง ซึ่งทำนองร้องทั้งหมดพบว่าเมื่อเริ่มร้องจะใช้กลุ่มเสียงปัญจมูล เพียงกลุ่มเสียงเดียวเท่านั้นตลอดทั้งเพลง และไม่พบการใช้เสียงนอกบันไดเสียงในทำนองร้องลำตัด ทำนองรำมะนาผู้วิจัยพบว่า มีทั้งหมด 12 ทำนอง และ 1 ทำนองลงกลอง ในการร้องลำตัดใช้ทำนองพม่าและทำนองลาวมากที่สุด พบว่าในการร้องลำลอยจะใช้ทำนองพม่า ในการร้องลำเกี้ยวลำว่าต่าง ๆ จะใช้ทำนองลาวและฉิ่งตีจังหวะสองชั้น มีบ้างในบางครั้งที่ใช้ทำนองลาวและฉิ่งมีอัตราจังหวะเร็วเพื่อให้สอดคล้องกับทำนองร้อง

ข้อเสนอแนะ

จังหวัดระยองผู้วิจัยพบว่าศิลปวัฒนธรรมพื้นบ้านที่สืบทอดกันมานั้นมีอยู่อีกมากมาย เช่น รำโทน หนังตะลุง รำสวด วงปี่พาทย์มอญ ซึ่งเป็นแหล่งข้อมูลมรดกทางวัฒนธรรมมากมายที่ควรค่าแก่การศึกษาเก็บรวบรวมข้อมูลและพบว่ารำโทนในจังหวัดระยองเหลือคณะของครูสงวน เมตตาเพียงคณะเดียวที่ยังคงเหลืออยู่ ทั้งนี้ผู้วิจัยขอเสนอแนะให้ผู้ที่สนใจเข้าไปเก็บรวบรวมบุคคลสำคัญทางวัฒนธรรมนี้เพื่อประโยชน์ในภายภาคหน้า

บรรณานุกรม

เทศบาลตำบลเมืองแกลง. *เมืองแกลงของเราเมื่อเก่าบรรพชน*. ระยอง: เทศบาลตำบลเมืองแกลง, 2546.
“แผนที่จังหวัดระยอง.” http://mon-sumonta.blogspot.com/. 9 กุมภาพันธ์ 2560.
สำเริง คนฑา. “การแต่งกลอนเพลงของครูกุญแจ.” สัมภาษณ์โดย สุธินันท์ โสภาภาค. 5 เมษายน 2559.
_____. “การเรียนลำตัดจากครูบุญ.” สัมภาษณ์โดย สุธินันท์ โสภาภาค. 6 กรกฎาคม 2559.
_____. “การสืบทอดการเล่นลิเก.” สัมภาษณ์โดย สุธินันท์ โสภาภาค. 25 สิงหาคม 2559.

การสร้างสรรค์งานนาฏศิลป์ไทยเชิงอนุรักษ์ : ฉุยฉายธนบุรี

สุนันทา เกตุเหล็ก*

THE CREATIVITY OF CONSERVATIVE THAI DANCE: CHUI CHAI DHONBURI

บทคัดย่อ

บทความวิจัยเรื่องการสร้างสรรค์งานนาฏศิลป์ไทยเชิงอนุรักษ์: ฉุยฉายธนบุรี มีวัตถุประสงค์เพื่อกำหนดกรอบแนวคิดในการสร้างสรรค์ ออกแบบ และเผยแพร่การแสดงนาฏศิลป์ไทยเชิงอนุรักษ์ : ฉุยฉายธนบุรี ซึ่งอยู่ในรูปแบบของงานวิจัยเชิงสร้างสรรค์ โดยใช้แนวคิดในการสร้างสรรค์ทางด้านนาฏศิลป์ไทย ร่วมกับการสัมภาษณ์ผู้ทรงคุณวุฒิทางด้านนาฏศิลป์ไทย และการปฏิบัติการ โดยนำข้อมูลทั้งหมดมาวิเคราะห์ แล้วนำมาสร้างสรรค์การแสดงนาฏศิลป์ไทยตามลำดับ

ผลการวิจัยพบว่า การสร้างสรรค์นาฏศิลป์ไทยเชิงอนุรักษ์ในการแสดงชุด ฉุยฉายธนบุรี มี 6 องค์ประกอบ ได้แก่ 1) การสร้างสรรค์ตามแนวความคิดของการเชิดชูมหาวิทยาลัยราชภัฏธนบุรี สถาบันอันทรงเกียรติที่เป็นแหล่งเรียนรู้ 2) นักแสดงที่มีทักษะและความสามารถทางด้านนาฏศิลป์ไทยและการสื่อสารอารมณ์ในการแสดง 3) การออกแบบเนื้อร้องและทำนองเพลง โดยการแต่งเนื้อร้องขึ้นใหม่แต่ยังคงรูปแบบฉันทลักษณ์ และการบรรเลงดนตรีตามลักษณะฉุยฉายแบบเต็ม 4) การออกแบบกระบวนท่ารำใช้ท่าหลักและท่าเชื่อมตามรูปแบบนาฏศิลป์ไทย โดยนำมาเรียงร้อยกระบวนท่าใหม่ให้สอดคล้องกับความหมายของเนื้อร้อง 5) การออกแบบเครื่องแต่งกายแบบนาฏศิลป์ไทย โดยใช้โทนสีของเครื่องแต่งกายจากสีประจำมหาวิทยาลัย ได้แก่ สีเหลือง และสีขาว มาใช้เป็นโทนสีหลักในการออกแบบสีเครื่องแต่งกาย 6) การออกแบบพื้นที่เวทีการแสดง เน้นความสมดุลโดยใช้จุดกึ่งกลางเวทีเป็นแกนแบ่งพื้นที่ออกเป็นส่วนต่าง ๆ นอกจากนี้ในด้านแนวคิดของการสร้างสรรค์งานนาฏศิลป์ไทยเชิงอนุรักษ์: ฉุยฉายธนบุรีที่ปรากฏภายหลังการสร้างสรรค์ผลงานแล้ว พบว่ามีบางประการ ได้แก่ การคำนึงถึงท่ารำที่แสดงถึงสัญลักษณ์ และสะท้อนความหมายเพื่อการเชิดชูสถาบัน โดยผลจากการวิจัยเชิงสร้างสรรค์นี้ ได้นำมาซึ่งการแสดงชุด ฉุยฉายธนบุรี อันจะเป็นแนวทางหนึ่งของการสร้างสรรค์นาฏศิลป์ไทยเชิงอนุรักษ์ต่อไป

คำสำคัญ: การสร้างสรรค์งานนาฏศิลป์ไทย/ นาฏศิลป์ไทยเชิงอนุรักษ์/ ฉุยฉาย

Abstract

A research article in the subject of the Creativity of Conservative Thai Dance: Chui Chai Dhonburi is aimed to stipulate the concept idea of creating, designing and publicizing the showing of Conservative Thai Dance: Chui Chai Dhonburi which is in form of the creative research by using the Thai Dance creative concept in association with the interview of the qualified person in the field of Thai Dancing Art and the practice as well as bringing all information to do an analysis and then a creativity of Thai Dance showing respectively.

The result of research is found that the Creativity of Conservative Thai Dance in the showing set of Chui Chai Dhonburi contains 6 compositions, i.e. 1) the creativity under the concept of glorification of Dhonburi Rajabhat University, a honorable institute where is a source of learning, 2) the actors and actresses who are skillful and capable of Thai Dance and have the emotional communication in the showing, 3) designing the lyric and melody of the song by composing a new lyric but it still remains in form of prosody and making of the music as per the characteristic of full Chui Chai, 4) designing the dancing posture to use the main posture and linked posture as per the form of Thai Dance by bringing them to arrange for the new posture to be corresponding to the meaning of the lyric, 5) designing the costume in form of Thai Dance by using the colored tone of costume from the color of the University, i.e. yellow and white to be the main colored tone in designing the color of costume, 6) designing the spaces of showing stage is emphasized on a balance by using the middle point of the stage as a core to divide the spaces into various parts. In addition, on the concept of the Creativity of Conservative Thai Dance: Chui Chai Dhonburi appeared after the creativity of workpiece, it is found that there are some the following aspects: regarding the dancing posture signifies the symbol and reflects the meaning for glorification of the institute. The result of the creative research is acquired of the showing set of Chui Chai Dhonburi which will be a way of the Creativity of Conservative Thai Dance further.

Keywords: The creativity of Thai Dance/ Conservative Thai Dance/ Chui Chai

* อาจารย์ สาขาวิชานาฏศิลป์และการแสดง คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏธนบุรี, nan_na10@hotmail.com

การสร้างสรรค์งานนาฏศิลป์ไทยเชิงอนุรักษ์ : ฉุยฉายธนบุรี

สุนันทา เกตุเหล็ก

THE CREATIVITY OF CONSERVATIVE THAI DANCE: CHUI CHAI DHONBURI

บทนำ

การรำ “ฉุยฉาย” เป็นการแสดงที่มีแบบแผนมาแต่โบราณ โดยมีปี่พาทย์บรรเลงเพลงออกด้วยเพลงรัว ร้องเพลงฉุยฉายและเพลงแม่ศรี แล้วปี่พาทย์บรรเลงเพลงเข้าด้วยเพลงเร็ว – ลา อันเป็นแบบแผนของการบรรเลงดนตรีประกอบการแสดงฉุยฉาย และยังถือได้ว่าการรำ “ฉุยฉาย” เป็นการรำเพื่ออวดฝีมือของผู้แสดง มีกระบวนท่ารำงดงาม เครื่องแต่งกาย บทร้อง ทำนองเพลงและดนตรีที่ไพเราะตามขนบจารีตและแบบแผนของการแสดงนาฏศิลป์ไทย ซึ่งมีผู้ให้ความหมายไว้หลายประการ อาทิ วิมลศรี อุปรมัย อธิบายว่า “ฉุยฉาย คือ ประเภทของการแสดงนาฏศิลป์ไทยชุดหนึ่ง ที่มีลีลาเยื้องกราย มักใช้ในการรำเดี่ยว การร่ายรำแสดงถึงอุปนิสัยของตัวละครโดยเน้นลักษณะบุคลิกภาพเฉพาะอย่าง ฉะนั้นบทร้องในการแสดงประเภทฉุยฉายจึงมักพรรณนาถึงหน้าตา ท่าทาง และการแต่งองค์ทรงเครื่องที่ค่อนข้างละเมียดละไมสวยงาม”[1] ซึ่งการรำฉุยฉายจะปรากฏอยู่ในบทบาทของพระเอก นางเอก หรือตัวเอกของเรื่องในการแสดงโขน ละคร เพื่อ บ่งบอกเอกลักษณ์ของตัวละคร บอกความภาคภูมิใจในความสง่างาม ความงดงามของตัวละคร หรือบอกความงามของตัวละครที่แปลงกาย หรือแต่งกาย ทำให้มีรูปลักษณ์ที่เป็นเอกลักษณ์ของตัวละครนั้น ๆ ดังนั้น การรำฉุยฉายจึงเป็นวิธีการ หรือเป็นขนบนิยมในการสื่อเรื่องราวบ่งบอกอัตลักษณ์ของตัวละครที่สืบทอดกันมาจนกลายเป็นแบบแผนนาฏศิลป์ไทย มีปรากฏอยู่ในการแสดงโขน ละคร อาทิ โขน เรื่อง รามเกียรติ์ การแสดงชุด ฉุยฉายอินทรชิต ฉุยฉายเบญกาย ฉุยฉายนางนารายณ์ ละครนอกเรื่องพระอภัยมณี การแสดงชุด ฉุยฉายผีเสื้อสมุทร

นอกจาการแสดงในรูปแบบฉุยฉายที่ปรากฏในโขน ละคร การแสดงในรูปแบบฉุยฉายยังปรากฏในงานการแสดงต่าง ๆ ตามความเหมาะสม เช่น การแสดงฉุยฉายสำหรับรำเบิกโรงประกอบการแสดง การแสดงฉุยฉายสำหรับรำอวยพรในงานเฉพาะกิจ การแสดงฉุยฉายสำหรับรำเป็นชุดเอกลักษณ์ของสถาบัน โดยจุดมุ่งหมายของการรำฉุยฉายมีหลายประการ อาทิ เพื่อบ่งบอกความสำคัญ ข้อมูลความเป็นมา เอกลักษณ์และบริบทโดยรวมของงานหรือสถาบันนั้น ๆ เพื่อเป็นการนำความสุขสวัสดิมงคลมาสู่ผู้ชมและผู้แสดง

การสร้างสรรค์งานนาฏศิลป์ไทยเชิงอนุรักษ์ : ฉุยฉายธนบุรี เป็นการสร้างสรรค์การแสดงฉุยฉายสำหรับรำเป็นชุดเอกลักษณ์ของสถาบัน เพื่อทำให้เห็นถึงเอกลักษณ์และความเป็นมาของมหาวิทยาลัยราชภัฏธนบุรี เชิดชูสถาบันอันทรงเกียรติที่เป็นแหล่งเรียนรู้ และผลิตบัณฑิตที่มีคุณภาพออกไปรับใช้สังคมให้สมกับความหมายของคำว่า “ราชภัฏ” ที่มีความหมายว่า “คนของพระราชา...ข้าของแผ่นดิน” อีกทั้งยังเป็นการสร้างความภูมิใจและเน้นให้นักศึกษาตระหนักถึงการนำความรู้ที่ได้รับจากการศึกษาเล่าเรียนไปพัฒนาท้องถิ่นและประเทศชาติต่อไป

การสร้างสรรค์งานนาฏศิลป์ไทยเชิงอนุรักษ์ : ฉุยฉายธนบุรี จึงเป็นการถ่ายทอดความคิดสร้างสรรค์ทางด้านนาฏศิลป์ไทยบนพื้นฐานของเหตุผลรวมกับความคิดสร้างสรรค์ อันก่อให้เกิดการแสดงชุดใหม่ที่ยังคงรักษาขนบจารีตในการแสดง โดยยึดหลักในการตระหนักคุณค่าของงานด้านศิลปะการแสดงนาฏศิลป์ไทย ตลอดจนเคารพศิลปะการแสดงแห่งภูมิปัญญาของบรมครูทางด้านนาฏศิลป์ไทย ซึ่งจะเป็นการอนุรักษ์และพัฒนาชุดการแสดงนาฏศิลป์ไทยควบคู่กันไปได้อย่างยั่งยืน

วัตถุประสงค์การวิจัย

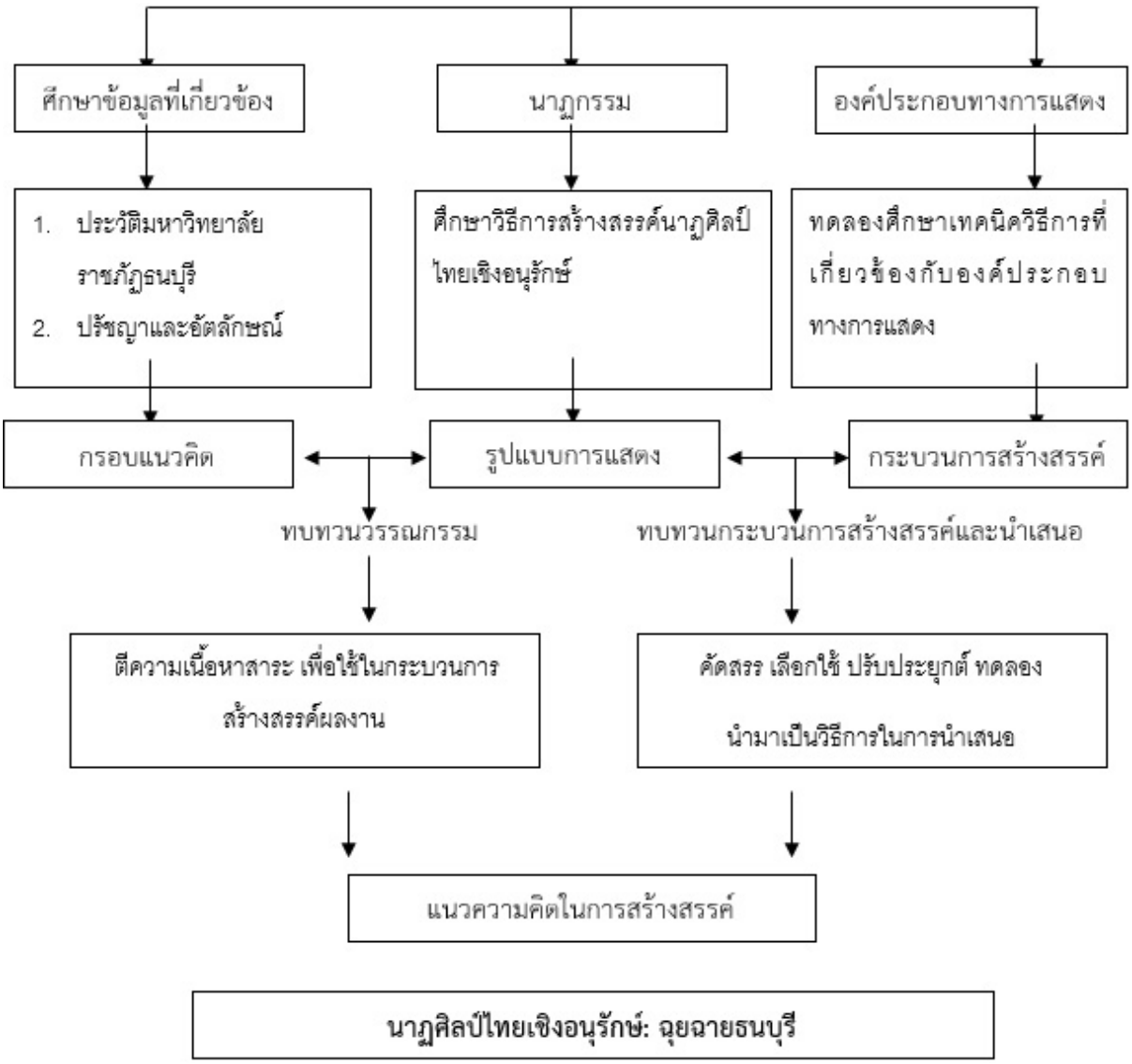
งานสร้างสรรค์เชิงวิชาการ เรื่อง “การสร้างสรรค์งานนาฏศิลป์ไทยเชิงอนุรักษ์: ฉุยฉายธนบุรี” นี้เป็นงานวิจัยเชิงสร้างสรรค์ เพื่อหาแนวคิดในการสร้างงานการแสดงนาฏศิลป์ไทยเชิงอนุรักษ์ และออกแบบสร้างสรรค์ชุดการแสดง “ฉุยฉายธนบุรี” รวมทั้งเลือกสรรองค์ประกอบต่าง ๆ โดยแบ่งวัตถุประสงค์ได้ ดังนี้

1. เพื่อกำหนดกรอบแนวคิดในการสร้างสรรค์งานนาฏศิลป์ไทยเชิงอนุรักษ์ : ฉุยฉายธนบุรี
2. เพื่อสร้างชุดการแสดงนาฏศิลป์ไทยเชิงอนุรักษ์ : ฉุยฉายธนบุรี
3. เพื่อเผยแพร่การแสดงนาฏศิลป์ไทยเชิงอนุรักษ์ : ฉุยฉายธนบุรี

1.วิมลศรี อุปรมัย, *นาฏกรรมและการละคร* (กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2553), 61.

กรอบแนวคิดการวิจัย

กรอบแนวคิดการวิจัย “การสร้างสรรค์งานนาฏศิลป์ไทยเชิงอนุรักษ์ : ฉุยฉายธนบุรี”



วิธีการดำเนินการวิจัย

การวิจัยเรื่อง “การสร้างสรรค์งานนาฏศิลป์ไทยเชิงอนุรักษ์ : ฉุยฉายธนบุรี” ในครั้งนี้เป็นการวิจัยเชิงสร้างสรรค์ โดยการเก็บข้อมูลจากเอกสาร หนังสือ ตำรา งานวิจัยที่เกี่ยวข้องกับการสร้างสรรค์งานนาฏศิลป์ไทยเชิงอนุรักษ์ : ฉุยฉายธนบุรี การสัมภาษณ์ผู้เชี่ยวชาญทางด้านนาฏศิลป์ จากนั้นจึงนำข้อมูลทั้งหมดมาวิเคราะห์ และสังเคราะห์ข้อมูล แล้วออกแบบการแสดงเพื่อนำเสนอเป็นงานวิจัยต่อไป โดยมีการเผยแพร่การแสดงในงานเทิดพระเกียรติสมเด็จพระเจ้าตากสินมหาราช ประจำปี พ.ศ. 2560 ในวันที่ 27 ธันวาคม 2560 ณ เวทีกลาง ถนนลาดหญ้า เขตคลองสาน กรุงเทพมหานคร และในโครงการเสวนาวิชาการแนวคิดและการสร้างสรรค์นาฏศิลป์ไทยร่วมสมัย ของสาขาวิชาการละคร (นาฏยศาสตร์ไทย) คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ ในวันที่ 5 เมษายน 2561

ผลการวิจัย

บทความวิจัยนี้เป็นส่วนหนึ่งของงานวิจัยเรื่อง “การสร้างสรรค์งานนาฏศิลป์ไทยเชิงอนุรักษ์ : ฉุยฉายธนบุรี” เพื่อหาแนวคิดและรูปแบบที่นำมาสู่การสร้างสรรค์ชุดการแสดง ผู้วิจัยจึงขอสรุปผลการวิจัย ดังนี้

1) รูปแบบการแสดงประกอบด้วย 6 องค์ประกอบ

1.1) การสร้างสรรค์ตามแนวความคิด

การสร้างสรรค์งานนาฏศิลป์ไทยเชิงอนุรักษ์ : ฉุยฉายธนบุรี เป็นการถ่ายทอดความคิดสร้างสรรค์ทางด้านนาฏศิลป์ไทยบนพื้นฐานของเหตุผล รวมกับความคิดสร้างสรรค์ที่ได้รับแรงบันดาลใจจากเอกลักษณ์และความเป็นมาของมหาวิทยาลัยราชภัฏธนบุรีที่มีมาอย่างยาวนานในการบริการวิชาการแก่สังคม ธำรงศิลปวัฒนธรรม เชื่อมโยงการวิจัยสู่การพัฒนาท้องถิ่นให้มั่นคงอย่างยั่งยืน สมกับบทบาทของสถาบันอุดมศึกษาเพื่อการพัฒนาท้องถิ่น และการยึดมั่นในอุดมการณ์ของการผลิตบัณฑิตที่มีคุณภาพออกไปรับใช้สังคม โดยมีศูนย์รวมยึดเหนี่ยวจิตใจของชาวมหาวิทยาลัยราชภัฏธนบุรี คือ สมเด็จพระเจ้าตากสินมหาราช กษัตริย์ผู้กอบกู้เอกราชจากพม่า และสถาปนากรุงธนบุรีเป็นเมืองหลวง เพื่อนำมาสร้างสรรค์เป็นผลงานทางด้านนาฏศิลป์ควบคู่กับการอนุรักษ์ขนบจารีตทางการแสดงนาฏศิลป์ไทยเข้าไว้ด้วยกัน ซึ่งสะท้อนอัตลักษณ์ที่ชัดเจนในเป้าหมายของการผลิตบัณฑิตที่มีทั้งความรู้ ความสามารถทั้งในด้านวิชาชีพ และการปลูกฝังคุณธรรม จริยธรรมในการเคารพและเทิดทูนสถาบันชาติ ศาสนา และพระมหากษัตริย์ ตลอดจนการทำนุบำรุงศิลปวัฒนธรรมของชาติไทย

1.2) นักแสดง

การคัดเลือกนักแสดงสำหรับงานวิจัยสร้างสรรค์นี้ มีการเลือกใช้นักแสดงที่มีพื้นฐานทักษะการปฏิบัติทางด้านนาฏศิลป์ไทยเป็นอันดับแรก รวมทั้งมีการสื่อสารอารมณ์ในการแสดงที่ดี เนื่องจากนักแสดงเป็นสื่อกลางที่จะถ่ายทอดความงามของกระบวนท่ารำ และสื่อความหมายแก่ผู้ชม ในงานวิจัยสร้างสรรค์นี้ จึงทำให้ต้องการนักแสดงที่มีทักษะใกล้เคียงกันและเน้นการเคลื่อนไหวที่พร้อมเพรียง ผู้วิจัยได้นำเสนอการใช้นักแสดงหญิงจำนวน 8 คน ที่มีรูปร่างขนาดเท่า ๆ กัน เพราะจะทำให้สะดวกในการแปรแถว และเกิดความสวยงาม มีหน้าตางดงามตามลักษณะของตัวนางที่มีใบหน้ากลมแป้น หรือรูปไข่ อีกทั้งยังพิจารณาในเรื่องของการมีระเบียบวินัย ความตรงต่อเวลา และมีมนุษยสัมพันธ์ที่ดีต่อผู้ร่วมงาน

ภาพที่ 1: นักแสดงชุด ฉุยฉายธนบุรี
ที่มา: ผู้วิจัย

1.3) การออกแบบเนื้อร้องและทำนองเพลง

ผู้วิจัยได้ยึดหลักการออกแบบทำนองเพลงตามรูปแบบฉุยฉายแบบเต็มตามที่มีมาแต่โบราณ ใช้วงดนตรีปี่พาทย์เครื่องห้าในการบรรเลง เริ่มต้นด้วยทำนองเพลงที่ใช้ในการเปิดตัวของนักแสดง คือ ปี่พาทย์บรรเลงเพลงรัว แล้วร้องเพลงฉุยฉาย 2 บท จากนั้นร้องเพลงแม่ศรี 2 บท และจบลงด้วยปี่พาทย์บรรเลงเพลงเร็ว–ลา โดยมีการแต่งเนื้อร้องขึ้นใหม่ที่บ่งบอกถึงลักษณะของนักศึกษาที่เข้ามาเรียนในมหาวิทยาลัยราชภัฏธนบุรี

สีประจำมหาวิทยาลัย การทำนุบำรุงศิลปวัฒนธรรม การเคารพเชิดชูสถาบันชาติ ศาสนา และการเทิดทูนสถาบันกษัตริย์ไทย โดยมีศูนย์รวมยึดเหนี่ยวจิตใจที่สำคัญของชาวมหาวิทยาลัยราชภัฏธนบุรี คือ สมเด็จพระเจ้าตากสินมหาราช ตลอดจนการผลิตบัณฑิตที่มีคุณภาพของมหาวิทยาลัยราชภัฏธนบุรีออกไปรับใช้สังคม มุ่งเน้นการพัฒนาท้องถิ่น และการชื่นชมบัณฑิตที่มีความเพียรมานะพยายามในการศึกษาหาความรู้สมกับคำที่ว่า “คนของพระราชา ข้าของแผ่นดิน” ดังนี้

ปี่พาทย์ทำเพลงรัว

ร้องเพลงฉุยฉาย

ฉุยฉายเอย แน่งน้อยเอวบางร่างสคราญสมส่วน
ผุดผาดผิวพรรณพักตร์ดั่งจันทร์นวล ยามยิ้มแย้มยวนช่างงามยามพิศ
เจ้าเข้าศึกษาสถาบันทรงค่า ราชภัฏงามสง่านำวิทยาให้ก้าวไกล
ราชภัฏธนบุรี จรรโลงศิลป์นำวิถีเจริญวัฒนธรรม
เลือดขาวเหลืองใสสะอาด ธำรงรัฐนบศาสน์เทิดราชวงศ์ไทย
พระเจ้าธนบุรีเป็นฉัตรชัย ศูนย์รวมจิตใจใต้ร่มใบพิกุลจัน

ร้องเพลงแม่ศรี

แม่ศรีเอย แม่ศรีธนบุรี
สร้างนักปราชญ์เมธี ให้เป็นศรีสถาบัน
เพื่อนำการศึกษา ไปพัฒนาสร้างสรรค์
ท้องถิ่นไทยสำคัญ นำชาติก้าวไกลเอย
ชื่นชมเอย ชื่นชมลูกเจ้าตาก
สู้อดทนบั่นบาก เรียนรู้ศาสตร์ศิลป์
คนของพระราชา ข้าของแผ่นดิน
สมสมญาลือระบิล ปิ่นราชภัฏเอย

ปี่พาทย์ทำเพลงเร็ว–ลา

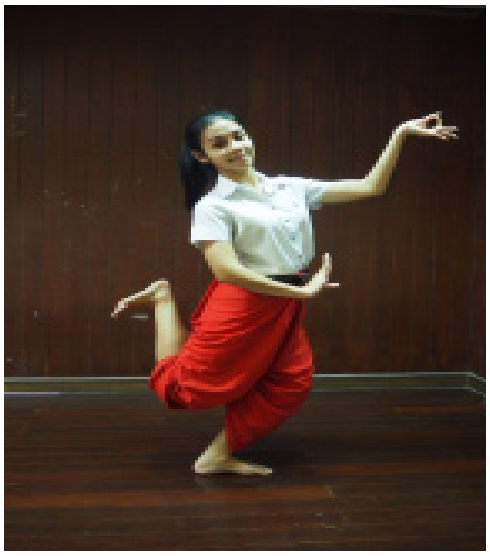
1.4) การออกแบบกระบวนท่ารำ

การออกแบบกระบวนท่ารำ ผู้วิจัยออกแบบท่ารำโดยการตีบทตามความหมายของเนื้อร้อง โดยใช้ท่าหลักและท่าเชื่อมนำมาร้อยเรียงเป็นกระบวนท่าแบบนาฏศิลป์ไทยผสมผสานกับจินตนาการ และประสบการณ์ที่สั่งสมมา ซึ่งสอดคล้องกับแนวคิดการออกแบบนาฏยศิลป์ไทยของอาจารย์สุวรรณี ชลานุเคราะห์ ที่มีแนวคิดในการออกแบบสร้างสรรค์ผลงานนาฏยศิลป์ไทย ได้แก่ การออกแบบลีลาท่ารำโดยใช้หลักการจินตนาการ ออกแบบการแสดงนาฏยศิลป์ไทยจากการนำสิ่งต่าง ๆ ที่ได้ประสบในชีวิตประจำวัน และจากประสบการณ์ที่สั่งสมมาเป็นแนวคิดในการสร้างสรรค์เป็นชุดการแสดงนาฏยศิลป์ไทย และนำความประทับใจในรูปแบบเก่า ๆ นำมาร้อยเรียงกระบวนลีลา การร่ายรำใหม่ให้ดูสมจริงทันยุคทันสมัยมากขึ้น[2] โดยการแสดงชุด ฉุยฉายธนบุรี มีการใช้ท่ารำมือจีบล่อแก้วในลักษณะท่าทางต่าง ๆ เพื่อแสดงถึงสัญลักษณ์ของมหาวิทยาลัยราชภัฏธนบุรี ดังตัวอย่างต่อไปนี้

2. ณัฏฐนันท์ จันนิวงศ์ และผุสดี หลิมสกุล, “การออกแบบลีลานาฏศิลป์ไทยของอาจารย์สุวรรณี ชลานุเคราะห์ ศิลปินแห่งชาติ ปี พ.ศ. 2533” *วารสารศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย* ปีที่ 1, ฉบับที่ 1 (มีนาคม – สิงหาคม 2557): 39.

ภาพที่ 2 ท่า “ราชภัฏงามสง่า”
ที่มา: ผู้วิจัย

ท่า “ราชภัฏงามสง่า” ในการรำชุด ฉุยฉายธนบุรี ผู้แสดงตำแหน่งซ้ายและตำแหน่งขวาใช้ท่ารำมือทั้งสองจีบหงายล่อแก้ว งอแขนข้างลำตัว แล้วพลิกมือตั้งจีบล่อแก้วระดับวงกลาง และผู้แสดงตำแหน่งกลางมือทั้งสองจีบล่อแก้วในท่า “พรหมสี่หน้า”



ภาพที่ 3 ท่า “ราชภัฏธนบุรี”
ที่มา: ผู้วิจัย

ท่า “ราชภัฏธนบุรี” ในการรำชุด ฉุยฉายธนบุรี ใช้ท่ารำมือซ้ายตั้งวงล่าง มือขวาหงายวง งอแขนข้างลำตัว แล้วเปลี่ยนเป็นมือซ้ายจีบล่อแก้วคว่ำแล้วสอดมือขึ้นตั้งระดังวงบัวบาน มือขวาหงายวง แล้วพลิกมือตั้งวงล่าง

ภาพที่ 4 ท่า “แม่ศรีธนบุรี”
ที่มา: ผู้วิจัย
ท่า “แม่ศรีธนบุรี” ในการรำชุด ฉุยฉายธนบุรี ใช่ท่ารำมือขวาตั้งวงบน มือซ้ายจีบหงายล่อแก้วระดับอก

1.5) การออกแบบเครื่องแต่งกาย

การออกแบบเครื่องแต่งกาย ผู้วิจัยได้ออกแบบเครื่องแต่งกายสำหรับการแสดงนาฏศิลป์ไทยชุด ฉุยฉายธนบุรี โดยคำนึงถึงการสื่อถึงความเป็นมหาวิทยาลัยราชภัฏธนบุรี จึงเลือกการใช้โทนสีของเครื่องแต่งกายจากสีประจำมหาวิทยาลัย ได้แก่ สีเหลือง และสีขาว มาใช้เป็นโทนสีหลักในการจัดวางองค์ประกอบของสีเครื่องแต่งกายชุดตัวนาง โดยแต่งกายด้วยการห่มสไบชายเดียวสีเหลืองและสีขาวซ้อนทับกัน และนุ่งผ้าหน้านางสีทอง สวมใส่เครื่องประดับทอง ทรงผมแสกกลางตั้งเกี้ยวยอด ใส่ท้ายช้องและจอนหู

ภาพที่ 5 เครื่องแต่งกายการแสดงชุด ฉุยฉายธนบุรี ด้านหน้าและด้านหลัง
ที่มา: ผู้วิจัย

1.6) การออกแบบพื้นที่เวทีการแสดง

การออกแบบพื้นที่เวทีการแสดงใช้การแปรแถวที่หลากหลาย เนื่องจากใช้นักแสดงจำนวนมาก แต่ยังคงเน้นเรื่องความสมดุลเป็นหลักในการออกแบบการใช้พื้นที่เวทีในการแสดง โดยใช้กลางเวทีเป็นแกนแบ่งด้านซ้ายและด้านขวา ด้านหน้าและด้านหลัง นอกจากนี้การแปรแถวของนักแสดงยังมีการหมุนเวียนตำแหน่งของนักแสดงให้อยู่ในตำแหน่งด้านหน้าและด้านหลัง โดยใช้หลักการเคลื่อนที่เป็นลายเส้น และมีการสลับขึ้นหน้า–ลงหลัง สลับซ้าย–ขวา อย่างพร้อมเพรียงกัน

ภาพที่ 6: การแปรแถวโดยการใช้การเคลื่อนที่ด้วยท่ารำ โดยสามารถมองเห็นลักษณะของแถวแบบกลุ่มใหญ่และลักษณะของแถวแบบกลุ่มเล็ก 2 กลุ่ม ได้ในเนื้อเพลงเดียวกัน
ที่มา: ผู้วิจัย

ภาพที่ 7: การแปรแถวโดยการใช้การเคลื่อนที่แบบวิ่งไปตามเส้น ไม่ตัดผ่านหน้า โดยแถวเฉียงทางด้านซ้ายวิ่งเคลื่อนที่เป็นเส้นเดียวด้านหน้าเวที และกลุ่มด้านขวาจะวิ่งเคลื่อนที่ตามวงเป็นเส้นเดียวทางด้านหลังเวที
ที่มา: ผู้วิจัย

การอภิปรายผล

จากการศึกษาวิเคราะห์ข้อมูล ในประเด็น “การสร้างสรรค์งานนาฏศิลป์ไทยเชิงอนุรักษ์: ฉุยฉายธนบุรี” เพื่อหากรอบแนวคิดในการแสดงได้อาศัย 6 องค์ประกอบหลัก เป็นปัจจัยสำคัญในการสร้างสรรค์ผลงาน ได้แก่ 1) แนวคิดการสร้างสรรค์ 2) นักแสดง 3) การออกแบบเนื้อร้องและทำนองเพลง 4) การออกแบบกระบวนท่ารำ 5) การออกแบบเครื่องแต่งกาย 6) การออกแบบพื้นที่เวทีการแสดง โดยใช้หลักของเหตุและผลในการเลือกสรรแต่ละองค์ประกอบให้เกิดความสมบูรณ์ของการแสดง ยึดหลักรูปแบบการแสดงฉุยฉายที่มีมาแต่เดิมเป็นข้อมูลพื้นฐานในการคิดและสร้างสรรค์ผลงาน ถ่ายทอดอัตลักษณ์ ความเป็นมาของมหาวิทยาลัยราชภัฏธนบุรีผ่านการแสดงทางด้านนาฏศิลป์ไทย จากการสร้างสรรค์นี้มีหลักสำคัญในการวางกรอบแนวคิดของการแสดงและเลือกสรรจัดวางองค์ประกอบต่าง ๆ ให้สอดคล้องสมบูรณ์ โดยมีหลักการของการสร้างสรรค์กระบวนท่ารำจากการตีความหมายของเนื้อเพลง แล้วนำมาเรียงร้อยกระบวนท่าหลักและท่าเชื่อม แต่ด้วยกรอบของความเป็นแบบแผนในด้านของเนื้อร้องทำนองเพลงและท่ารำในบางท่า จึงทำให้การสร้างสรรค์นี้เป็นการสร้างสรรค์เชิงอนุรักษ์ที่ไม่ได้อาศัยเพียงจินตนาการและรสนิยมของผู้วิจัยได้ทั้งหมด

แต่ยังคงความงดงามตามแบบนาฏศิลป์ไทย การสร้างสรรค์ที่ควบคู่ไปกับการอนุรักษ์นี้ จึงเป็นการสร้างสรรค์ผลงานทางด้านนาฏศิลป์พร้อมกับการเคารพภูมิปัญญาของปรมาจารย์ทางด้านนาฏศิลป์ไว้ด้วยกัน

ข้อเสนอแนะ

จากงานวิจัยเชิงสร้างสรรค์ “การสร้างสรรค์งานนาฏศิลป์ไทยเชิงอนุรักษ์: ฉุยฉายธนบุรี” นี้ ผู้วิจัยมีข้อเสนอแนะดังนี้

1. งานวิจัยเชิงสร้างสรรค์นี้ เป็นแนวทางหนึ่งในการสร้างสรรค์ผลงานทางด้านนาฏศิลป์ไทยที่สะท้อนอัตลักษณ์ของหน่วยงานผ่านศิลปะการแสดงทางด้านนาฏศิลป์ไทย ซึ่งจากกระบวนการวิจัยนี้อาจเป็นแนวทางหนึ่งในการสร้างสรรค์นาฏศิลป์ในรูปแบบอื่น ๆ ที่สะท้อนอัตลักษณ์ของหน่วยงานและสถาบันต่าง ๆ ต่อไป และควรมีการวิจัยเพื่อพัฒนาและปรับปรุงแนวคิดให้เป็นประโยชน์ต่อการศึกษาต่อไปในอนาคต

2. การสร้างสรรค์งานนาฏศิลป์ไทยเชิงอนุรักษ์นี้ ยังเป็นแนวคิดที่แสดงให้เห็นถึงการอนุรักษ์ขนบจารีตทางด้านนาฏศิลป์ไทยควบคู่กับการสร้างสรรค์ อันเป็นแนวทางหนึ่งในการสืบทอดการแสดงให้กับวงการนาฏศิลป์ไทย ด้วยแนวคิดนี้ยังสามารถนำไปต่อยอดแรงบันดาลใจในการคิดสร้างสรรค์ศิลปะแขนงอื่น ๆ ได้ต่อไป

บรรณานุกรม

เครือวัลย์ เรืองศรี. *ฉุยฉาย*. เพชรบุรี: สถาบันราชภัฏเพชรบุรี, 2542

ณัฏฐนันท์ จันนิวงศ์ และผุสดี หลิมสกุล. “การออกแบบลีลานาฏศิลป์ไทยของอาจารย์สุวรรณี ชลานุเคราะห์ ศิลปินแห่งชาติ ปี พ.ศ. 2533” *วารสารศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย*, ปีที่ 1 ฉบับที่ 1 (มีนาคม – สิงหาคม 2557): 39.

ราชภัฏธนบุรี. มหาวิทยาลัย. *มหาวิทยาลัยราชภัฏธนบุรี 60 ปีแห่งคุณภาพ. มหาวิทยาลัยราชภัฏธนบุรี*. กรุงเทพมหานคร: สำนักพิมพ์ยูเนียนอุลตร้าไวโอเร็ต จำกัด: 2551.

วิมลศรี อุปรมัย. *นาฏกรรมและการละคร*. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2553.

ระเบียบวิธีการบรรเลงเพลงเรื่องนางหงส์ของบ้านจรรย์นาฏย์

PERFORMANCE METHODS OF PHLENG RAUNG NANG HONG BY BAN JUNYANART

สุวิชา พงษ์เกิดลาภ*
ภัทระ คมขำ**

บทคัดย่อ

การวิจัยเรื่องระเบียบวิธีการบรรเลงเพลงเรื่องนางหงส์ของบ้านจรรย์นาฏย์ เป็นงานวิจัยเชิงคุณภาพ มุ่งเน้นศึกษาบริบทที่เกี่ยวข้องการสืบทอดเพลงเรื่องนางหงส์บ้านจรรย์นาฏย์ และศึกษาระเบียบวิธีการบรรเลงเพลงเรื่องนางหงส์ที่สำคัญของบ้านจรรย์นาฏย์ ผลการวิจัยพบว่าวงปี่พาทย์นางหงส์ของบ้านจรรย์นาฏย์ได้ถ่ายทอดความรู้ด้านดนตรีให้กับนักดนตรีที่มีชื่อเสียงในปัจจุบัน ได้แก่ บ้านอรรถกฤษณ์ บ้านใหม่หางกระเบนและครูบุญยงค์ ครูบุญยัง เกตุคง

เพลงเรื่องนางหงส์ของบ้านจรรย์นาฏย์ที่สำคัญได้รับการถ่ายทอดจากครูเพชร จรรย์นาฏย์ ได้แก่ เพลงนางหงส์ หกชั้น เพลงนางหงส์สามชั้น เพลงนางหงส์ สองชั้น เพลงเรื่องแสนสุดสวาท และเพลงเรื่องเทพบรรทม โดยร้อยเรียงเพลงให้เอื้อต่อศักยภาพของนักดนตรี โดยเฉพาะอย่างยิ่งเพลงเรื่องเทพบรรทม ประกอบด้วยเพลงนางหงส์ หกชั้น เดี่ยวระนาดเอกเพลงเทพบรรทม สามชั้น เพลงเร็ว เพลงฉิ่ง เพลงเร็ว เดี่ยวเพลงฉิ่งมุล่ง เพลงภาษา เพลงเร็วบรเทศ และลูกหมด ผู้วิจัยพบว่าเพลงเรื่องเทพบรรทมนี้เป็นเพลงเรื่องที่โดดเด่น เป็นการแสดงทักษะอันเป็นเลิศของนักดนตรีบ้านจรรย์นาฏย์ได้อย่างเต็มที่ เนื่องจากเป็นเพลงที่ต้องใช้กำลังในการบรรเลงมาก มีการบรรเลงเดี่ยวเพื่ออวดฝีมือของนักดนตรี เป็นต้นแบบของการบรรเลงเพลงเรื่องนางหงส์สำหรับนักดนตรียุคใหม่ ส่งต่อเรื่องการสืบทอดและเป็นที่ประจักษ์ในวงการดนตรีไทยถึงปัจจุบัน

คำสำคัญ: ระเบียบวิธีการบรรเลง/ เพลงเรื่องนางหงส์/ บ้านจรรย์นาฏย์

Abstract

This thesis is a qualitative research involving Performance Methods Of Phleng Raung Nang Hong By Ban Junyanart, aims to study the transmission of Phleng Raung Nang Hong in Ban Junyanart's school including methods and regulations of the selected Phleng Raung Nang Hong performance of Ban Junyanart's school. The information were collected by observation and interview persons including collected the academic papers. The study reveals that the Pipat Nang Hong ensemble of Ban Junyanart's school has been transmitting the knowledge of music from the several schools: Ban Attakrit, Ban Mai Hang Kra Ben and Kru Boonyong–Boonyung Kedkong.

The important Phleng Raung Nang Hong of Ban Junyanart's school were transmitted from Kru Petch Junyanart consists Phleng Nang Hong Hok Chun, Phleng Nang Hong Sam Chun, Phleng Nang Hong Song Chun, Phleng Raung Sansud Sawat, Phleng Raung Thep Buntom which were arranged according to the musician's ability, especially the Phleng Raung Thep Buntom comprises: Phleng Nang Hong Hok Chun, Thep Buntom for Ranat Ek solo piece, Phleng Rew, Phleng Ching, Phleng Rew, Phleng Ching Mulong solo piece, Phleng Pasa, Phleng Rew Borrated and Lukmod. Therefore the Phleng Raung Thep Buntom is the most outstanding one to completely present the musician skills, the musicians perform with a lot of energy use, and there are solo pieces. The Phleng Raung Thep Buntom shows the composer's intellect which can be the model for composing the Phleng Raung Nang Hong in a new age of Thai classical music society.

KEYWORDS: Methods/ Phleng Raung Nang Hong/ Ban Junyanart

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

** ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร., คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, peenai2004@hotmail.com

ระเบียบวิธีการบรรเลงเพลงเรื่องนางหงส์ของบ้านจรรย์นาฏย์

PERFORMANCE METHODS OF PHLENG RAUNG NANG HONG BY BAN JUNYANART

สุวิชา พงษ์เกิดลาภ
ภัทระ คมขำ

บทนำ

ดนตรีไทยเป็นศิลปะอย่างหนึ่งที่เกี่ยวข้องกับการดำเนินชีวิตของคนไทยมาแต่ครั้งโบราณ นับตั้งแต่การเกิด อุปสมบท เข้าพิธีสมรส และประเพณีเกี่ยวกับการตาย โดยแต่ละงานจะมีการใช้วงดนตรีที่แตกต่างกันออกไปตามขนบธรรมเนียมและรูปแบบเพลงที่ใช้ เช่น ในพิธีกรรมโดยทั่วไปมักใช้วงปี่พาทย์พิธี พิธีแต่งงานมักใช้วงเครื่องสายหรือวงมโหรีบรรเลงขับกล่อม และในพิธีเกี่ยวกับความตายมักใช้วงดนตรีบรรเลงประโคมศพ ได้แก่ วงปี่พาทย์มอญ และวงปี่พาทย์นางหงส์

การประโคมศพในภาคกลางตามแบบแผนและประเพณีตั้งแต่โบราณมักจะนิยมบรรเลงด้วยวงปี่พาทย์นางหงส์ ซึ่งเป็นวงดนตรีที่โบราณาจารย์ทางด้านดุริยางค์ไทยได้คิดผสมและปรับปรุงให้สมบูรณ์ขึ้นในสมัยรัชกาลที่ 4[1] โดยเกิดจากการรวมกันของวงปี่พาทย์พิธีและวงบัวลอย มีการนำเพลงหลาย ๆ เพลงนำมาเรียงร้อยต่อกัน ประกอบกันเป็นเพลงเรื่องนางหงส์อัตราจังหวะสองชั้น ครูมนตรี ตราโมท และครูวิเชียร กุลตัณฑ์ ได้ระบุไว้ในหนังสือฟังและเข้าใจเพลงไทยว่า

> เพลงเรื่องนางหงส์ซึ่งเป็นอัตรา 2 ชั้นนั้น มีเพลงหลายเพลงเรียงติดต่อกัน เริ่มต้นด้วยเพลงพราหมณ์เก็บหัวแหวน เพลงสาวสอดแหวน เพลงแสนสุดสวาทและเพลงแมลงวันทอง เพลงแมลงวันทองนั้นมีอยู่ 2 ตอน ดำเนินทำนองท่อนแรกต่างกัน บางท่านจึงแยกเรียกทำนองในตอนแรกเป็นอีกเพลงหนึ่งว่า เพลงแมลงปอทอง[2]

ผู้วิจัยพบว่าเพลงที่นำมาเรียงร้อยต่อกันประกอบด้วยเพลงพราหมณ์เก็บหัวแหวน เพลงสาวสอดแหวน เพลงแสนสุดสวาท และเพลงแมลงวันทอง ซึ่งมีท่วงทำนองที่สอดคล้องกลมกลืนกัน การบรรเลงประโคมศพจะใช้หน้าทับนางหงส์ สองชั้นในการกำกับจังหวะ ครูบุญช่วย แสงอนันต์ ได้กล่าวถึงการใช้หน้าทับในเพลงนางหงส์ว่า

> เพลงเรื่องนางหงส์ก็ใช้หน้าทับนางหงส์เลย อัตราจังหวะต่าง ๆ ก็เปลี่ยนขยายไปตามเพลงทั้งสามชั้นหกชั้น แล้วเราจะใช้กลองทัดเวลาประโคม ส่วนมากเขาใช้กลองทัด ที่เขาตี ครึ่ม ครึ่ม กันนั่นแหละ พอมาเป็นเพลงเรื่องหลาย ๆ อย่างเขาก็ใช้กลองมลายูตรงนั้น ใช้ไม้ตีด ติง ถั่งถั่ง ติง ถั่งถั่ง ไปเรื่อยเลย[3]

การประโคมในพิธีศพจะใช้เพลงนางหงส์บรรเลงประโคมอยู่เสมอ จากนั้นจึงมีการประพันธ์เพลงเรื่องประเภทเพลงนางหงส์เกิดขึ้นอีกมากมาย โดยเกิดขึ้นจากปรมาจารย์ของแต่ละสำนักดนตรีได้นำบทเพลงต่าง ๆ มาร้อยเรียงต่อกันตามทฤษฎีของเพลงเรื่อง อันเป็นหนึ่งในแบบแผนทางดุริยางค์ไทย เพลงเรื่องต่าง ๆ เหล่านี้ก็จะมีลักษณะที่แตกต่างกันไป ขึ้นอยู่กับลักษณะเฉพาะของสำนักดนตรีนั้น ๆ เช่น สำนักหลวงประดิษฐไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) สำนักบ้านพาทยโกศล บ้านดุริยประณีต บ้านจรรย์นาฏย์ เป็นต้น

บ้านจรรย์นาฏย์ เป็นตระกูลนักดนตรีปี่พาทย์สืบเชื้อสายมาจากครูเพชร จรรย์นาฏย์ ซึ่งเป็นครูผู้มีชื่อเสียงด้านการบรรเลงปี่พาทย์มาแต่เดิม ท่านเคยเป็นหนึ่งในนักดนตรีของวังบูรพาภิรมย์และได้ย้ายออกมาตั้งถิ่นฐานอยู่ที่จังหวัดพระนครศรีอยุธยา สำนักดนตรีแห่งนี้ถือได้ว่ามีชื่อเสียงเป็นที่รู้จักอย่างกว้างขวางมากสำนักหนึ่งแห่งกรุงรัตนโกสินทร์ มีศิษยานุศิษย์ผู้มีความสามารถในเชิงดนตรีอยู่มากมาย โดยในปัจจุบันรับงานบรรเลงปี่พาทย์ในงานมงคลและงานอวมงคลด้วย แบ่งเป็นวงปี่พาทย์พิธี วงปี่พาทย์เสภา วงปี่พาทย์มอญ และวงปี่พาทย์นางหงส์ ซึ่งตามงานอวมงคลในยุคสมัยนี้ ชาวบ้านนิยมว่าจ้างวงปี่พาทย์มอญไปบรรเลงอยู่เสมอ เนื่องจากวงปี่พาทย์มอญนั้นประกอบด้วยเครื่องดนตรีที่ดูยิ่งใหญ่และสวยงาม จึงเป็นที่พอใจของชาวบ้านมากกว่า ส่งผลกระทบให้วงปี่พาทย์นางหงส์ถูกลดบทบาทลงไปไม่น้อย ผู้วิจัยเห็นควรที่จะศึกษาบริบทที่เกี่ยวข้องกับวงปี่พาทย์นางหงส์บ้านจรรย์นาฏย์ เพื่อบันทึกรวบรวมให้เป็นประโยชน์แก่การค้นคว้าและเพิ่มพูนความรอบรู้ในการเป็นนักวิชาชีพดนตรีไทยต่อไป

1. กระทรวงศึกษาธิการ, *สังคีตนิยม 1.* (กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์คุรุสภาลาดพร้าว, 2526), 11.
2. มนตรี ตราโมท และวิเชียร กุลตัณฑ์, *ฟังและเข้าใจเพลงไทย.* (กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์ไทยเขษม, 2523), 359.
3. บุญช่วย แสงอนันต์, "การใช้หน้าทับในเพลงนางหงส์," สัมภาษณ์โดย สุวิชา พงษ์เกิดลาภ, 21 ตุลาคม 2559.

วัตถุประสงค์และขอบเขตของงานวิจัย

1. เพื่อศึกษาบริบทที่เกี่ยวข้องกับการสืบทอดเพลงเรื่องนางหงส์บ้านจรรย์นาฏย์
2. เพื่อศึกษาวิเคราะห์รูปแบบการร้อยเรียงเพลงเรื่องนางหงส์ที่สำคัญของบ้านจรรย์นาฏย์

วิธีดำเนินการวิจัย

ผู้วิจัยดำเนินการโดยใช้วิธีวิจัยเชิงคุณภาพตามขั้นตอน ดังนี้

1. ศึกษาบริบทต่าง ๆ เกี่ยวกับวงปี่พาทย์นางหงส์บ้านจรรย์นาฏย์โดยรวบรวมข้อมูลจากหนังสือ บทความ งานวิจัย และวิทยานิพนธ์สถาบันการศึกษาต่าง ๆ จากสถานที่สืบค้นข้อมูล ดังนี้

- หอสมุดแห่งชาติ
- สำนักงานวิทยทรัพยากร จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
- ห้องสมุดคณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
- ห้องสมุดดนตรีไทย อาคารศิลปวัฒนธรรม จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
- หอสมุดดนตรี จิ๋ว บางซื่อ วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล
- สำนักหอสมุดกลาง มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ
- สำนักหอสมุด มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์
- ศูนย์รักษ์ศิลป์ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

2. สัมภาษณ์ข้อมูลและต่อเพลงจากบุคคลสำคัญที่เป็นทายาทตระกูลจรรย์นาฏย์ ดังนี้

- ครูพิทักษ์ จรรย์นาฏย์ นักดนตรีอิสระ ผู้ดูแลวงปี่พาทย์บ้านจรรย์นาฏย์ในปัจจุบัน และเป็นอาจารย์ภาควิชาดนตรี คณะมนุษยศาสตร์ มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์ ปัจจุบันอายุ 58 ปี เชี่ยวชาญการบรรเลงเครื่องดนตรีปี่พาทย์
- ครูไพรัตน์ จรรย์นาฏย์ ดุริยางคศิลปินอาวุโส สำนักการสังคีต กรมศิลปากร ปัจจุบันมีอายุ 56 ปี เชี่ยวชาญการบรรเลงเครื่องดนตรีปี่พาทย์

3. สัมภาษณ์ผู้ทรงคุณวุฒิด้านดนตรีไทย ดังนี้

- ครูฉลาก โพธิ์สามต้น ปัจจุบันเป็นอาจารย์พิเศษสาขาวิชาดนตรีไทย ภาควิชาศิลปนิเทศ คณะมนุษยศาสตร์ มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์ อายุ 79 ปี มีความเชี่ยวชาญด้านฆ้องวงเล็ก
- ครูบุญช่วย แสงอนันต์ ผู้เชี่ยวชาญด้านดนตรีไทย สำนักการสังคีต กรมศิลปากร ปัจจุบันอายุ 72 ปี มีความเชี่ยวชาญด้านเครื่องหนัง
- ครูปื๊บ คงลายทอง อดีตหัวหน้ากลุ่มดุริยางค์ไทย สำนักการสังคีต กรมศิลปากร ผู้เชี่ยวชาญด้านดนตรีไทย ปัจจุบันอายุ 64 ปี มีความเชี่ยวชาญด้านเครื่องเป่า

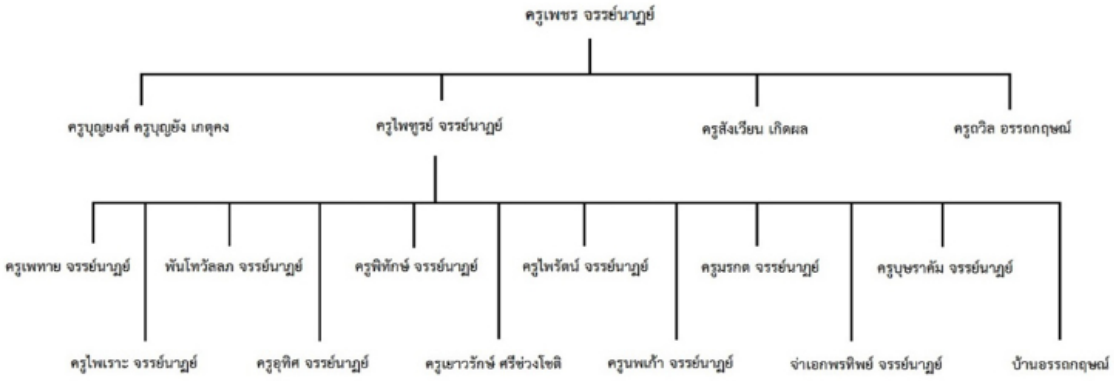
4. เรียบเรียงและวิเคราะห์ข้อมูลอย่างเป็นระบบ จัดทำเป็นรูปเล่ม

ผลการวิจัย

วงปี่พาทย์บ้านจรรย์นาฏย์เป็นวงดนตรีไทยที่มีชื่อเสียงเป็นที่รู้จักโดยทั่วไป ตั้งอยู่บริเวณวัดจอมเกษ ตำบลขยาย อำเภอบางปะหัน จังหวัดพระนครศรีอยุธยา หัวหน้าวงคนแรกคือครูเพชร จรรย์นาฏย์ สืบทอดมายังครูไพฑูรย์ จรรย์นาฏย์ผู้เป็นบุตรชาย ซึ่งในยุคนั้นมีศิษย์ผู้มีฝีมือเป็นนักดนตรีที่มีชื่อเสียงหลายท่าน เช่น ครูบุญยงค์ เกตุคง ครูบุญยัง เกตุคง ครูสังเวียน เกิดผล ครูถวิล อรรถกฤษณ์ เป็นต้น[4] อีกทั้งยังมีบรรดาลูกศิษย์

4. ไพรัตน์ จรรย์นาฏย์, “วงปี่พาทย์บ้านจรรย์นาฏย์,” สัมภาษณ์โดย สุวิชา พงษ์เกิดลาภ, 20 เมษายน 2558.

ในเขตอำเภอบางปะหันและอำเภอใกล้เคียง รวมไปถึงนักดนตรีจากจังหวัดในพื้นที่ภาคกลางเดินทางมาร่ำเรียนวิชาดนตรีที่บ้านอีกมากมาย ทั้งจังหวัดอ่างทอง นนทบุรี ปทุมธานี ราชบุรี เพชรบุรี สมุทรสงคราม และกรุงเทพมหานคร



ภาพสายการสืบทอดความรู้บ้านจรรย์นาฏย์
ที่มา: สุวิชา พงษ์เกิดลาภ

การถ่ายทอดความรู้ต่าง ๆ ได้สืบทอดจากครูเพชร จรรย์นาฏย์มาสู่ครูไพฑูรย์ จรรย์นาฏย์จนมาถึงรุ่นครูยุคปัจจุบันด้วยวิธีการสอนแบบปากต่อปาก ใช้การสาธิตให้ผู้เรียนดูแล้วปฏิบัติตาม โดยผู้เรียนจะต้องผ่านการเรียนเพลงชุดโหมโรงเช้า โหมโรงเย็น เพลงเรื่องขั้นพื้นฐาน เพลงเสภา เพลงเถา และเพลงเกร็ดต่าง ๆ จนมีทักษะฝีมือที่ดีในระดับหนึ่งจึงจะสามารถเรียนเพลงเรื่องนางหงส์ได้ ทั้งนี้ขึ้นอยู่กับดุลยพินิจของครูผู้สอนด้วย[5] ปัจจุบันนี้บ้านจรรย์นาฏย์ยังคงถ่ายทอดเพลงเรื่องนางหงส์ให้แก่ลูกศิษย์เรื่อยมา โดยมีครูผู้เป็นทายาทของตระกูลจรรย์นาฏย์เป็นหัวเรี่ยวหัวแรงคนสำคัญ ได้แก่ ครูอุทิศ ครูพิทักษ์ ครูไพรัตน์ ครูนพเก้า ครูมรกตและจ่าเอกพรทิพย์ จรรย์นาฏย์

เมื่อมีการประโคมในพิธีศพยุคสมัยก่อน บ้านจรรย์นาฏย์จะนำทั้งวงปี่พาทย์มอญและวงปี่พาทย์นางหงส์ไปบรรเลงที่งานนั้นด้วยกันในคราวเดียว โดยแต่ละคืนสามารถประโคมทั้งเพลงมอญและเพลงนางหงส์ได้ ครูฉลาก โพธิ์สามต้น ผู้มีศักดิ์เป็นน้องเขยของครูไพฑูรย์ จรรย์นาฏย์ และมีประสบการณ์ได้ร่วมบรรเลงเพลงเรื่องนางหงส์กับบ้านจรรย์นาฏย์ได้เล่าว่า

> สมัยนั้นผมหนุ่ม ๆ ก็เคยไปเล่นกับเขานะ แต่ไม่กี่ครั้งหรอก เขาเล่นเครื่องมอญก่อน คืนแรกเล่นเครื่องมอญก็ประโคมย่ำค่ำเลย พอมาอีกคืนก็ตั้งนางหงส์ย่ำไทย ที่เขาตั้งนางหงส์แล้วออกสิบสองภาษานั่นแหละเขาเรียกย่ำไทย ทั้งแขก ลาว จีน เขมร พวกภาษาทั้งหลาย แล้วก็มีอะไรล่ะ มีเพลงเรื่อง รู้สึกเรื่องเทพบรรทมเขาก็เล่น[6]

การบรรเลงเพลงนางหงส์ในงานสวดพระอภิธรรมนั้น คืนแรกบ้านจรรย์นาฏย์มักจะประโคมย่ำค่ำด้วยวงปี่พาทย์มอญ แล้วคืนถัดไปจะประโคมด้วยวงปี่พาทย์นางหงส์ ใช้เพลงนางหงส์ต่อด้วยเพลงชุดสิบสองภาษาและบรรเลงเพลงเรื่องอีกด้วย นอกจากนี้ผู้วิจัยยังพบประเด็นสำคัญเกี่ยวกับนักดนตรีผู้บรรเลงเครื่องเป่าของบ้านจรรย์นาฏย์ โดยครูปี๊บ คงลายทองกล่าวว่า

> บ้านครูเพชรหรอ แต่ก่อนก็มีครูผวนเป่าอยู่นะ ครูผวน ผวน บุญจำเริญนี่แหละแกเป่าปี่ แล้วก็มีครูรวม นามสกุลอะไรฉันก็นึกไม่ออก มีครูผวน บุญจำเริญ ครูรวม แล้วก็มีบางทีพ่อเทียบเคยไปเป่าให้อยู่ พ่อเทียบเคยไปแต่ก่อนหาคนเป่าปี่ชวาค่อนข้างจะยาก[7]

5. ไพรัตน์ จรรย์นาฏย์, “การถ่ายทอดความรู้ของครูเพชร จรรย์นาฏย์,” สัมภาษณ์โดย สุวิชา พงษ์เกิดลาภ, 20 มิถุนายน 2560.
6. ฉลาก โพธิ์สามต้น, “บรรเลงเพลงเรื่องนางหงส์กับบ้านจรรย์นาฏย์,” สัมภาษณ์โดย สุวิชา พงษ์เกิดลาภ. 5 ธันวาคม 2559.
7. ปี๊บ คงลายทอง, “นักดนตรีผู้บรรเลงเครื่องเป่าบ้านจรรนาฏย์,” สัมภาษณ์โดย สุวิชา พงษ์เกิดลาภ, 8 กรกฎาคม 2559.

ระเบียบวิธีการบรรเลงเพลงเรื่องนางหงส์ของบ้านจรรย์นาฏย์

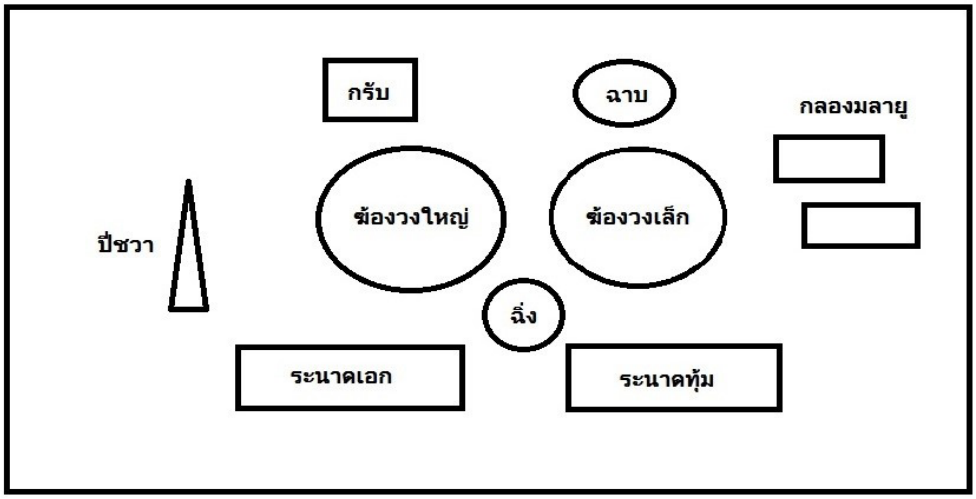
สุวิชา พงษ์เกิดลาภ
ภัทระ คมขำ

PERFORMANCE METHODS OF PHLENG RAUNG NANG HONG BY BAN JUNYANART

นักดนตรีผู้บรรเลงเครื่องเป่าเป็นหลักในบ้านจรรย์นาฏย์ตั้งแต่สมัยครูเพชร จรรย์นาฏย์ คือ ครูผวน บุญจำเริญ รวมทั้งครูเทียบ คงลายทอง ก็เคยได้มีโอกาสร่วมบรรเลงเพลงนางหงส์กับบ้านจรรย์นาฏย์ด้วย ต่อมาเมื่อครูไพฑูรย์ จรรย์นาฏย์เป็นผู้นำวงมีครูรวม สุโข ทำหน้าที่เป็นผู้บรรเลงเครื่องเป่า จนกระทั่งในปัจจุบันเป็นครูพิทักษ์ จรรย์นาฏย์ที่รับหน้าที่เป่าปี่ชวาอยู่เสมอ

ภาพวงปี่พาทย์นางหงส์บ้านจรรย์นาฏย์เมื่อประมาณ พ.ศ.2510
ที่มา: สุวิชา พงษ์เกิดลาภ

การบรรเลงเพลงเรื่องนางหงส์ของบ้านจรรย์นาฏย์มีรูปแบบการจัดวงเช่นเดียวกับวงปี่พาทย์พิธีโดยทั่วไปตรงตำแหน่งผู้บรรเลงปี่ในของวงปี่พาทย์พิธีเปลี่ยนเป็นปี่ชวาสำหรับวงปี่พาทย์นางหงส์ มีการใช้กลองทัดกำกับจังหวะในการประโคม และใช้กลองมลายูกำกับจังหวะในการบรรเลงเพลงเรื่องต่าง ๆ ดังเช่นแผนผังต่อไปนี้



แผนผังแสดงการจัดวงปี่พาทย์นางหงส์บ้านจรรย์นาฏย์
ที่มา: สุวิชา พงษ์เกิดลาภ

เพลงเรื่องประเภทเพลงนางหงส์ของบ้านจรรย์นาฏย์ได้ถูกสืบทอดมาตั้งแต่ครูเพชร จรรย์นาฏย์ โดยมีเพลงนางหงส์ที่สำคัญของบ้าน ได้แก่ เพลงนางหงส์หกชั้น เพลงนางหงส์สามชั้น เพลงนางหงส์สองชั้น เพลงเรื่องแสนสุดสวาท และเพลงเรื่องเทพบรรทม หากมีการบรรเลง

ปี่พาทย์นางหงส์งานใดก็จะต้องนำเพลงต่าง ๆ เหล่านี้ไปบรรเลงประโคมศพด้วยเสมอ โดยเฉพาะอย่างยิ่งเพลงเรื่องเทพบรรทมที่มีการบรรเลงเดี่ยวระนาดเอกอวดฝีมือด้วย ครูพิทักษ์ จรรย์นาฏย์ ได้อธิบายว่า

> เวลาเล่นมันก็เริ่มจากนางหงส์หกชั้นก่อนนะ แล้วแต่จะออกเพลงอะไร รุ่นผมก็ต่อจากคุณพ่อที่ต่อจากครูเพชรอีกที เขาก็จะให้เดี่ยวระนาดเทพบรรทมเลย หกชั้นเสร็จเราเดี่ยวระนาด คือมาสามชั้นนี่เราไม่ได้ตีหมู่ เดี่ยวเสร็จก็ออกเพลงเร็ว เพลงฉิ่ง ออกเพลงเร็วอีกรอบด้วย เพลงฉิ่งมุล่ง ตามฟอร์มเรื่องนางหงส์เลย ตามรูปแบบโบราณนะ อีกเรื่องก็มีเพลงเรื่องแสนสุดสวาท แล้วออกเพลงเร็วมัดตีนหมูก็ได้ ดูเสียงแล้วก็ลีลาไม่ให้มันเยอะเกินไป[8]

เพลงเรื่องเทพบรรทมของบ้านจรรย์นาฏย์ถือเป็นเพลงที่มีความโดดเด่นน่าสนใจอย่างยิ่ง เพราะเป็นเพลงที่ครูเพชร จรรย์นาฏย์ได้ร้อยเรียงและประพันธ์เดี่ยวระนาดเอกไว้ในเพลงนี้ด้วย ประกอบด้วยเพลงนางหงส์ หกชั้น เดี่ยวระนาดเอกเพลงเทพบรรทม สามชั้น เพลงเร็ว เพลงฉิ่ง เพลงเร็ว เดี่ยวเพลงฉิ่งมุล่ง เพลงสิบสองภาษา เพลงเร็วบรเทศ และลูกหมด แสดงให้เห็นความสามารถขั้นสูงของผู้บรรเลงได้อย่างเต็มที่ ทั้งยังรักษารูปแบบการบรรเลงเพลงเรื่องนางหงส์แบบโบราณเอาไว้อย่างเหนียวแน่น

ผลสรุปการดำเนินการวิเคราะห์/ การอภิปรายผล

จากการศึกษาระเบียบวิธีการบรรเลงเพลงเรื่องนางหงส์ของบ้านจรรย์นาฏย์ ผู้วิจัยพบว่ามีเพลงเรื่องนางหงส์ที่สำคัญโดดเด่นอยู่ด้วยกัน 5 เพลง ได้แก่ เพลงนางหงส์ หกชั้น เพลงนางหงส์ สามชั้น เพลงนางหงส์ สองชั้น เพลงเรื่องแสนสุดสวาท และเพลงเรื่องเทพบรรทม มีการร้อยเรียงเพลงต่าง ๆ เข้าด้วยกัน โดยยึดหลักการแบบโบราณ ได้แก่ เพลงนางหงส์ เพลงสามชั้น เพลงเร็ว เพลงฉิ่ง เพลงภาษา เพลงเร็ว และลงจบด้วยลูกหมด การบรรเลงออกเพลงเร็วและเพลงฉิ่งคำนึงถึงบันไดเสียงเป็นสำคัญ รวมทั้งใช้เพลงที่มีลีลาของเพลงสอดคล้องกันด้วย

นอกจากนี้ผู้วิจัยยังพบว่า เพลงเรื่องเทพบรรทมถือเป็นเพลงเรื่องนางหงส์ที่โดดเด่นที่สุดของบ้านจรรย์นาฏย์ เพราะมีการบรรเลงเดี่ยวระนาดเอกที่ต้องอาศัยทักษะฝีมืออย่างยิ่ง แสดงให้เห็นได้อย่างชัดเจนว่า นักดนตรีของบ้านจรรย์นาฏย์เป็นผู้มีฝีมือทางด้านดนตรีอันเป็นเลิศ

ข้อเสนอแนะ

เพลงเรื่องนางหงส์ของแต่ละสำนักถือเป็นภูมิปัญญาที่ทรงคุณค่า และยังคงมีเพลงเรื่องนางหงส์ของสำนักดนตรีอื่น ๆ เช่น สำนักเสนาะดุริยางค์ บ้านพาทยรัตน์ ควรค่าแก่การศึกษาค้นคว้าเพื่อเป็นประโยชน์กับคนรุ่นหลังต่อไป

บรรณานุกรม

กระทรวงศึกษาธิการ. *สังคีตนิยม 1*. กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์คุรุสภาลาดพร้าว, 2526.
ฉลาก โพธิ์สามต้น. “บรรเลงเพลงเรื่องนางหงส์กับบ้านจรรย์นาฏย์.” สัมภาษณ์โดย สุวิชา พงษ์เกิดลาภ. 5 ธันวาคม 2559.
บุญช่วย แสงอนันต์. “การใช้หน้าทับในเพลงนางหงส์.” สัมภาษณ์โดย สุวิชา พงษ์เกิดลาภ. 21 ตุลาคม 2559.
ปี๊บ คงลายทอง. “นักดนตรีผู้บรรเลงเครื่องเป่าบ้านจรรนาฏย์.” สัมภาษณ์โดย สุวิชา พงษ์เกิดลาภ. 8 กรกฎาคม 2559.
พิทักษ์ จรรย์นาฏย์. “เพลงเรื่องเทพบรรทมที่มีการเดี่ยวระนาดเอกอวดฝีมือ.” สัมภาษณ์โดย สุวิชา พงษ์เกิดลาภ. 6 ตุลาคม 2560.
ไพรัตน์ จรรย์นาฏย์. “วงปี่พาทย์บ้านจรรย์นาฏย์.” สัมภาษณ์โดย สุวิชา พงษ์เกิดลาภ. 20 เมษายน 2558.
ไพรัตน์ จรรย์นาฏย์. “การถ่ายทอดความรู้ของครูเพชร จรรย์นาฏย์.” สัมภาษณ์โดย สุวิชา พงษ์เกิดลาภ. 20 มิถุนายน 2560.
มนตรี ตราโมท และวิเชียร กุลตัณฑ์. *ฟังและเข้าใจเพลงไทย*. กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์ไทยเขษม, 2523.

8. พิทักษ์ จรรย์นาฏย์, “เพลงเรื่องเทพบรรทมที่มีการเดี่ยวระนาดเอกอวดฝีมือ,” สัมภาษณ์โดย สุวิชา พงษ์เกิดลาภ, 6 ตุลาคม 2560.

บทความวิชาการ
ACADEMIC ARTICLE

พลเรือโท สุริยะ สหนาวิน : นางสีดาของโขนธรรมศาสตร์

VICE-ADMIRAL SURIYA SAHANAVIN : SITA OF KHON THAMMASAT

กรินทร์ กรินทสุทธิ์*

บทคัดย่อ

บทความนี้เป็นการศึกษาพลเรือโท สุริยะ สหนาวิน ในด้านของชีวประวัติและจุดเด่นในการแสดงและการเป็นครู ทั้งนี้ พลเรือโท สุริยะ สหนาวิน เป็นบุคลากรในวงการโขนโดยฝึกหัดโขนจากคณะโขนธรรมศาสตร์ซึ่งเป็นโขนสมัครเล่น และมีชื่อเสียงในการแสดงบทนางสีดา แม้ว่าจะไม่ได้เป็นนักแสดงโขนอาชีพ (มีอาชีพเป็นทหารเรือ) และไม่ได้ฝึกซ้อมโขนตามรูปแบบของวิทยาลัยนาฏศิลป แต่ปัจจุบันยังคงได้รับการยอมรับนับถือจากวงการโขนว่าเป็นบุคคลผู้ใหญ่ท่านหนึ่งและได้รับการยกย่อง เช่น ได้รับเชิญให้ร่วมงานไหว้ครู มีผู้เรียกว่าครู แม้ไม่ได้สอนท่ารำโดยตรง

การศึกษานี้ จะเป็นการวิเคราะห์ว่าปัจจัยใดที่ทำให้พลเรือโท สุริยะ สหนาวิน สามารถดำรงสถานะนี้ได้ แม้ว่าจะมิได้เป็นครูโขนที่สอนในแบบแผนทั่วไปที่เคยทำกันมาก่อน

ผลการศึกษาพบว่า ปัจจัยสำคัญที่ส่งผลให้เป็นเช่นนั้น เนื่องจากพลเรือโท สุริยะ มีคุณสมบัติสำคัญคือ ความรักในการแสดง ความคิดสร้างสรรค์ การใช้อารมณ์ในการแสดง การมีปฏิสัมพันธ์ทางสายตากับคนดู ซึ่งได้ถ่ายทอดความรู้ในด้านนี้ให้กับนักแสดงโขนรุ่นหลัง

นอกจากนี้แล้ว ปัจจัยภายนอกที่ส่งผลให้เกิดปรากฏการณ์ดังกล่าวคือ การที่ ม.ร.ว.คึกฤทธิ์ ปราโมชได้เห็นคุณสมบัติที่เป็นจุดเด่นของพลเรือโท สุริยะ สหนาวิน อีกทั้งแนวคิดของโขนธรรมศาสตร์ ได้มีส่วนสนับสนุนให้พลเรือโท สุริยะ ได้ใช้คุณสมบัติพิเศษที่มีอยู่ สร้างความยอมรับนับถือในลักษณะดังกล่าวได้

คำสำคัญ : พลเรือโท สุริยะ สหนาวิน/ โขนธรรมศาสตร์/ โขนสมัครเล่น

Abstract

This article is about Vice Admiral Suriya Sahanavin, renowed as Khon Master. Even though he practice Khon from amateur Khon troupe (Khon Thammasat) and did not perform Khon as his profession. He is still be respected as a senior Khon Master in the Khon circle. Being invited in Wai Khru ceremony, teacher appreciation ritual, even though he does not teach Khon as a livelihood.

This article will find and explain how Vice Admiral Suriya obtained his status. The studies found some factors that make this phenomenon; these are, appreciation in performance, creativity, the new techniques of eye contact between dancer and audience, which is skills that he usually taught his students.

In addition, another external factor that drove this phenomenon was M R Kukrith Pramoj, who can seek the prominent skill, and significant aspects . Another factor is the philosophy of Khon Thammasat, that support him to utilize his gift that lead him to attain these adoration from Khon circle.

Keyword : Vice Admiral Suriya Sahanavin/ Khon Thammasat/ Amature Khon

* ดร., สาขาวิชาสหวิทยาการ ดุษฎีบัณฑิต วิทยาลัยสหวิทยาการ มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์, รองผู้อำนวยการ สายงานที่ปรึกษา 1 บริษัท ทริส คอร์ปอเรชั่น จำกัด, Karin@tris.co.th

พลเรือโท สุริยะ สหนาวิน : นางสีดาของโขนธรรมศาสตร์

กรินทร์ กรินทสุทธิ์

VICE-ADMIRAL SURIYA SAHANAVIN : SITA OF KHON THAMMASAT

บทนำ

การเรียนการสอนวิชานาฏศิลป์ไทยในระดับมืออาชีพนั้น ต้องได้รับการฝึกซ้อมตั้งแต่เยาว์วัย เป็นเวลาเนิ่นนาน เพื่อที่จะสามารถได้รับการยอมรับผู้คนในวงการ อีกทั้งเป็นการเรียนที่ต้องมีความใกล้ชิดกันมากระหว่างครูกับศิษย์ ผู้ที่ได้รับการเรียกว่า “ครู” จะใช้ระยะเวลาในการสร้างความสัมพันธ์กับศิษย์เป็นเวลานาน ส่งผลให้ความเป็นครูกับศิษย์นั้นมิได้เพียงการที่มีกิจกรรมการเรียนและการสอนเท่านั้น แต่ยังเป็นสถานะที่มีความเคารพนับถือยกย่องกันเป็นการส่วนตัวด้วย

อย่างไรก็ตาม ยังมีบุคคลบางท่านที่มีลักษณะพิเศษไปกว่าที่กล่าวมา กล่าวคือ ได้การยอมรับในวงการนาฏศิลป์โขน ได้รับเชิญในงานไหว้ครูหลายสถาบัน และได้รับการนับถือ ยกย่องในฐานะครูผู้ใหญ่ ทั้ง ๆ ที่มิได้เรียนนาฏศิลป์อย่างมืออาชีพ และมิได้เป็นผู้สอนท่ารำ แก่นักเรียนโขนโดยตรง

พลเรือโท สุริยะ สหนาวิน เป็นบุคคลที่มีลักษณะดังกล่าวนี้ เนื่องจากได้เข้าสู่วงการโขนโดยได้รับการคัดเลือกจาก ม.ร.ว.คึกฤทธิ์ ปราโมช ให้เป็นนักแสดงนำในคณะโขนธรรมศาสตร์ ซึ่งเป็นโขนสมัครเล่น และเป็นที่ยกย่องกล่าวชื่นชมจากคนในวงการโขนในยุคเดียวกัน และนอกจากในฐานะนักแสดงแล้ว พลเรือโท สุริยะ ยังเป็นที่รู้จักกับบุคคลต่าง ๆ ในวงการโขน ทั้งโขนธรรมศาสตร์ โขนรามคำแหง โขนสถาบันคึกฤทธิ์ และโขนกรมศิลปากรอีกด้วย อีกทั้งได้รับเชิญให้เข้าร่วมงานไหว้ครูในหลายสถาบัน และยังคงมีความเกี่ยวข้องกับวงการนี้ ได้รับการเรียกว่า “ครู”จากนักเรียนโขนเสมอ

วัตถุประสงค์ของการศึกษา

ประเด็นของการศึกษาในที่นี้คือการวิเคราะห์ว่า เหตุใดบุคคลที่ได้รับการฝึกหัดโขนในลักษณะโขนสมัครเล่น ไม่ได้รับการฝึกหัดโขนในลักษณะมาตรฐานของกรมศิลปากร (ซึ่งมีการฝึกหัดโขนตั้งแต่อายุยังน้อย ใช้เวลาหลายปี จึงสามารถออกแสดงได้) จึงได้เป็นนักแสดงที่มีชื่อเสียงในวงการเป็นที่ยอมรับ สามารถเข้าสู่แวดวงสังคมของโขน ได้รับเชิญในงานไหว้ครูของหลายสถาบัน และมีโอกาสให้คำแนะนำต่าง ๆ แก่นักแสดงรุ่นหลังจนคนในวงการโขนถือว่าเป็นครูอาวุโสท่านหนึ่ง

วิธีการศึกษา

ประเด็นการศึกษาจะพิจารณาประวัติของพลเรือโท สุริยะ สหนาวิน ในด้านของพัฒนาการ การเรียนรู้ ฝึกฝนทางด้านการแสดงนาฏศิลป์ และเหตุการณ์สำคัญที่มีต่อคุณลักษณะ นิสัย พฤติกรรม ตลอดจนการสร้างสมคุณสมบัติที่สำคัญของบุคคล ที่เอื้อต่อการเข้ามาสู่สถานะที่เป็นครูที่ได้รับการยอมรับยกย่องได้ รวมถึงการศึกษาวิเคราะห์เพื่อหาคำตอบว่า ประสบการณ์ แนวคิด คุณลักษณะ พฤติกรรมของบุคคล และสภาวะแวดล้อมที่เกี่ยวข้อง ส่งผลต่อการเข้าสู่สถานะนี้ได้อย่างไร

การศึกษาใช้ข้อมูลในเชิงคุณภาพ ข้อมูลหลักได้จากการสัมภาษณ์ พลเรือโท สุริยะ โดยใช้คำถามปลายเปิดแบบมีโครงสร้าง คือ

1. ประวัติ การเข้าสู่วงการนาฏศิลป์โขน
2. คุณสมบัติที่เป็นจุดเด่นในการแสดง
3. บุคคลที่เกี่ยวข้อง ซึ่งให้โอกาสและผลักดันในการเข้าสู่วงการ
4. ความสัมพันธ์กับบุคคลต่าง ๆ ในวงการโขน
5. ผลงาน เหตุการณ์สำคัญที่เกี่ยวข้อง

ผลการศึกษา

ข้อมูลสำคัญที่ได้จากการสัมภาษณ์ และนำไปใช้ในการวิเคราะห์ มีดังนี้

1.ประวัติก่อนการเข้าสู่วงการ

พลเรือโท สุริยะ มีความชื่นชอบงานด้านนาฏศิลป์อยู่เป็นพื้นฐานอยู่แล้ว โดยในวัยเด็ก บ้านอยู่ในบริเวณโบสถ์พราหมณ์ มีโอกาสได้ชมละครชาตรี และชมลิเกมาตั้งแต่เด็ก จึงเกิดความต้องการที่จะเรียนนาฏศิลป์ไทย แต่ไม่สามารถเรียนได้เนื่องจากผู้ปกครองไม่สนับสนุน และมีความคิดว่าเป็นผู้ชายไม่ควรเรียนรำ จึงได้ศึกษาสายสามัญที่โรงเรียนเซนต์คาเบรียลและโรงเรียนอำนวยศิลป์ หลังจากนั้นได้ศึกษาต่อในระดับปริญญาตรีที่คณะนิติศาสตร์ มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์

เนื่องจากมีความสนใจในการแสดงนาฏศิลป์มานานแล้ว จึงได้หาโอกาสที่จะเข้าสู่วงการ ทั้งนี้ขณะที่ศึกษาอยู่ในมหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์นั้น โขนธรรมศาสตร์ได้จัดตั้งแล้ว ท่านจึงได้สมัครเข้าคณะโขนธรรมศาสตร์ แต่สมัครไม่ทัน เนื่องจากในเวลานั้นโขนธรรมศาสตร์ได้ฝึกซ้อมมานานและใกล้เวลาที่จะแสดงจริงแล้ว แม้ว่าจะอยู่ในช่วงเวลาที่จะรับนักแสดงชุดที่สอง แต่เพื่อนได้ห้ามไว้ว่าไม่ควรสมัคร เนื่องจากมีอายุมากกว่าผู้แสดงคนอื่น ๆ หลังจากนั้นจึงได้ไปปรึกษากับเพื่อนว่าต้องการจะเรียนด้านนาฏศิลป์ และได้พบกับ วณี ซึ่งเป็นลูกสาวของครูลมุล ยมะคุปต์ (แม่ลมุล) จึงแนะนำให้ไปเรียนกับมารดาของตนที่บ้าน

จะเห็นได้ว่า แม้จะปฏิเสธโอกาสในการเข้าไปสู่การแสดงโขน แต่เส้นทางการแสดงที่ท่านได้เลือกนั้นยังคงเป็นงานด้านนาฏศิลป์ ซึ่งเป็นสิ่งที่มีใจรัก และเป็นสิ่งที่สนับสนุนในการเข้าสู่วงการโขนของท่านในอนาคต

หลังจากนั้นจึงได้ศึกษาฝึกซ้อมนาฏศิลป์กับครูลมุลที่บ้านที่วัดน้อยนางหงส์ เรียนเพลงช้าเพลงเร็ว รำเพลงศรีนวล โดยผู้ที่ทำการฝึกหัดในขณะนั้น มีจำนวนนักเรียนผู้ชายเพียงสองคนเท่านั้น แต่เมื่อฝึกซ้อมถึงเดือนที่สี่ได้ย้ายมาฝึกที่สถานีโทรทัศน์กองทัพบกสนามเป้า และมีโอกาสได้รับการคัดเลือกให้แสดงรำชัดชาตรี

ต่อจากนั้น คณะศิลปศาสตร์ มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ มีการจัดแสดงลิเก แต่หาผู้ที่จะมาแสดงเป็นนางโมราไม่ได้ จึงชักชวนให้มาต่อท่าลิเกให้นักแสดง เนื่องจากเห็นว่าพลเรือโท สุริยะ สนใจลิเกมาตั้งแต่เด็ก อย่างไรก็ตามนักศึกษาจากคณะศิลปศาสตร์ก็ยังไม่สามารถแสดงได้ จึงให้ท่านแสดงในฐานะดารารับเชิญจากคณะนิติศาสตร์ ทว่าในการแสดงจริง ได้แสดงในอีกลักษณะหนึ่งที่ผู้ชมไม่คาดคิด คือ แทนที่จะเปิดผอบแล้วรำออกมากลับแสดงโดยการเปิดสุ่มไก่ แล้วนางโมราเต้นบัลเลต์ ออกมาแทน

แม้ว่าจะเป็นการแสดงที่ผิดไปจากความคาดหมายของผู้ชมอย่างมาก แต่กลับเป็นผลดีอย่างยิ่ง เนื่องจากทำให้ท่านมีชื่อเสียง ผู้ชมได้ทราบว่านักศึกษาจากคณะนิติศาสตร์คนนี้เป็นเสมือนเพชรในตม แม้จะไม่ได้ศึกษานาฏศิลป์มาโดยตรง แต่มีความสามารถ มีความแตกต่างอย่างน่าสนใจโดยเฉพาะบทบาทของผู้หญิง

กรณีนี้ยังแสดงให้เห็นด้วยว่า แม้พลเรือโทสุริยะ จะแสดงได้แตกต่างกับนักแสดงมืออาชีพ แต่ก็มีความคิดสร้างสรรค์ที่โดดเด่น ซึ่งส่งผลให้มีชื่อเสียง แสดงความสามารถในแบบของตนที่เป็นลักษณะของตนเอง

หลังจากนั้น ท่านได้มีชื่อเสียงโด่งดังในการด้านการแสดง แต่ยังไม่ใช่ในด้านการแสดงโขน แต่เป็นการแสดงประเภทอื่น ๆ เช่น ลิเก ลูกทุ่ง สาละวัน และได้รับบทบาทเป็นผู้หญิงมาโดยตลอด

2. การเข้าสู่วงการโขน

แม้ว่าพลเรือโท สุริยะ จะเคยปฏิเสธโอกาสที่จะเข้าสู่วงการโขนธรรมศาสตร์มาครั้งหนึ่งแล้ว แต่การที่ได้ฝึกซ้อมงานนาฏศิลป์อื่น ๆ ทำให้ได้รับการตระหนักรู้ถึงความสามารถ ในฐานะนาฏศิลป์ชายที่เป็นตัวแสดงหญิง กล่าวได้ว่าเป็นการสร้างโอกาสอันดีที่จะมาถึงในวันหนึ่ง

ในที่สุด โอกาสในการเข้าสู่วงการโขนก็มาถึง เมื่อนักศึกษาจากคณะโขนธรรมศาสตร์รุ่น 2 ได้แจ้งว่า ขณะนี้โขนธรรมศาสตร์อยู่ในระหว่างใกล้จะออกแสดงแล้ว แต่ ม.ร.ว.คึกฤทธิ์ ปราโมช ยังหาคนเล่นเป็นนางสีดา (เบญกายแปลง) ตอนนางลอย ที่แสดงได้อย่างน่าพอใจไม่ได้ เมื่อครูลมุลทราบจึงแจ้งว่ามีศิษย์ซึ่งเป็นนักศึกษาธรรมศาสตร์อยู่คนหนึ่ง สวยมาก หากแต่งกายเป็นนางสีดาแล้วจะยิ่งสวย ท่านจึงได้มีโอกาสได้พบกับ ม.ร.ว.คึกฤทธิ์ ที่วิทยาลัยนาฏศิลป ซึ่งเมื่อได้เห็นใบหน้าก็กล่าวว่านักศึกษาคนนี้มีลักษณะตรงตามความต้องการ เนื่องจากมีความสวยคู่ควรกับบท

นางสีดาและยังผ่านการฝึกซ้อมมาจากครูลมุลมาแล้วด้วย

จะเห็นได้ว่าการเข้าสู่วงการโขนของท่าน เกิดจากปัจจัยทั้งในด้านโอกาสและความสามารถในการแสดงประกอบกัน โดยโอกาสนั้น คือ การที่คณะโขนมหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์เป็นโขนสมัครเล่น ผู้ที่จะเข้ามาแสดงในคณะนี้จึงไม่จำเป็นต้องฝึกซ้อมโขนมาก่อน นอกจากนี้ โขนธรรมศาสตร์ยังมีแนวคิดว่าตัวละครหลักของโขนควรใช้ผู้ชายแสดง แม้แต่บทตัวนางก็ตาม ท่านจึงได้โอกาสอันสำคัญนี้ โดย ม.ร.ว.คึกฤทธิ์ ปราโมช ซึ่งเป็นผู้จัดตั้งและเป็นผู้ฝึกซ้อมได้กล่าวไว้ว่า “ความจริงดั้งเดิมมานั้นโขนเป็นเรื่องของผู้ชาย เพราะเป็นเรื่องรบทัพจับศึกต้องออกแรงมาก ต้องขึ้นลอยปีนป่ายขึ้นไป ซึ่งผู้หญิงทำยาก และเขาไม่ทำด้วย เขาถือกันว่าการขึ้นลอย เอาหญิงมาขึ้นบ่าขึ้นไหล่ เหยียบศีรษะ เขาไม่ยอม” (การบรรยายของ ม.ร.ว.คึกฤทธิ์ เรื่อง “มาตรฐานนาฏศิลป์ไทย” ที่หอประชุมมหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ วันที่ 14 มีนาคม 2534)[1]

นอกเหนือจากโอกาสที่เปิดกว้างแล้ว ปัจจัยสำคัญอีกประการหนึ่งที่ทำให้สามารถเข้าสู่วงการคือคุณสมบัติด้านความสามารถของศิลปินด้วย กล่าวคือ นอกจากเป็นคนสวยแล้วยังต้องฝึกฝนฝีมือให้พร้อม เพื่อที่ว่าเมื่อมีโอกาสนั้นจะสามารถฉวยโอกาสนั้นไว้ได้ ซึ่งกรณีของพลเรือโทสุริยะ ถือว่าเป็นเช่นนั้น

หลังจากได้รับการคัดเลือกแล้ว ต้องเร่งรัดการฝึกซ้อมอย่างมาก เนื่องจากจะต้องออกแสดงเพียง 3 เดือนหลังจากนั้น โดยมีครูลมุลต่อท่ารำให้หน้ากระจก แต่เมื่อมีความตั้งใจจริงประกอบกับมีความชอบและมีพื้นฐานทางนาฏศิลป์อยู่ก่อนแล้ว จึงสามารถฝึกซ้อมได้ทัน และแสดงได้ดีจนผู้ชมกล่าวขวัญถึง และเมื่อได้มีโอกาสได้แสดงทางโทรทัศน์จึงยิ่งมีชื่อเสียงมาก โดยเฉพาะในปี พ.ศ. 2512-2513 เป็นช่วงที่โขนธรรมศาสตร์รุ่งเรือง ส่งผลให้ท่านมีชื่อเสียงสูงสุด

เหตุการณ์ตลกที่อยู่ในความทรงจำคือ ครั้งหนึ่งขณะที่ได้ไปแสดงที่ต่างจังหวัดแห่งหนึ่ง ม.ร.ว.คึกฤทธิ์ ซึ่งแสดงเป็นทศกัณฐ์ แต่ในวันนั้นไม่ได้แสดง ได้มายืนดูข้างเวที เมื่อท่านขึ้นเวทีแสดง ก็ได้ยินเสียง ม.ร.ว.คึกฤทธิ์ บอกว่า “เห็นแล้ว อยากตบมันจัง” จึงมีความสงสัยและหวั่นใจมาก ภายหลังเมื่อได้ถาม ม.ร.ว.คึกฤทธิ์ ว่าอยากตบใคร จึงบอกว่า “อยากตบเธอ เพราะเธอเล่นได้ดี แสดงอารมณ์ กวาดตามาให้ผู้ชมทั้งโรงเลย”[2] สิ่งนี้แสดงให้เห็นว่า นักแสดงนั้นแม้จะได้รับการสอนให้แสดงท่าทางต่าง ๆ ตามที่ครูสอน แต่ผลที่ได้รับอาจไม่เหมือนกัน เนื่องจากแต่ละบุคคลมีคุณสมบัติภายในคือจริตกิริยา ซึ่งหากบุคคลนั้นมีอยู่ในธรรมชาติของตน แม้จะไม่ได้รับการสอนก็จะแสดงให้เห็นได้เอง

การแสดงจริตกิริยาของนางสีดานั้น สามารถทำให้ได้รับการชื่นชอบที่เกินคาด ทั้งในเวทีและนอกเวที ดังปรากฏได้ว่า ขณะที่แสดงเสร็จแล้วกำลังเดินกลับที่พัก มีนักศึกษาชายเดินตามมาจีบ หรือในกรณีที่ไปแสดงที่จังหวัดสุราษฎร์ธานี ได้มีผู้ชายมาเขย่าประตูโรงภาพยนตร์ (โขนในช่วงเวลานั้นส่วนใหญ่แสดงที่โรงภาพยนตร์) เพื่อเข้ามาคุยเนื่องจากเข้าใจผิดว่าเป็นผู้หญิง แต่ท่านไม่กล้าคุยตอบเพราะเกรงจะรู้เมื่อได้ยินเสียงว่าเป็นผู้ชาย ผู้ชมโขนก็จะซักชวนให้คุยอย่างไรก็ไม่เป็นผลสำเร็จ หลังจากนั้นจึงได้ทราบความจริงเมื่อถอดเครื่องแต่งกายออก จึงทราบว่าเป็นผู้ชาย

เหตุการณ์ดังกล่าวแสดงให้เห็นว่าท่านสามารถแสดงได้ดี ในบทบาทตัวละครหญิงที่มีเสน่ห์ โดยมีเทคนิคในการใช้สายตาชม้ายชายตาไปที่คนดู นอกจากนั้น การที่ ม.ร.ว.คึกฤทธิ์ คัดเลือกนางเอกได้ดี มีความสวยจับใจคนดูเป็นส่วนสำคัญที่ทำให้มีผู้ชมคอยติดตามการแสดงมาก

1. วัลย์วิภา บุรุษรัตนพันธุ์, *นาฏศิลป์ไทย* (กรุงเทพฯ: สถาบันไทยคดีศึกษา, 2536), 35.

2. สุริยะ สหนาวิน, “เหตุการณ์ตลก,” สัมภาษณ์โดย กรินทร์ กรินทสุทธิ์, 13 มิถุนายน 2560.

พลเรือโท สุริยะ สหนาวิน : นางสีดาของโขน ธรรมศาสตร์

กรินทร์ กรินทสุทธิ์

VICE-ADMIRAL SURIYA SAHANAVIN : SITA OF KHON THAMMASAT

ภาพที่ 1: พลเรือโท สุริยะ สหนาวิน ขณะแสดงเป็นนางเบญกาย ที่แปลงเป็นนางสีดา
ที่มา: ได้รับความอนุเคราะห์จาก พลเรือโท สุริยะ สหนาวิน

ภาพที่ 2: ทศกัณฐ์เกี้ยวนางสีดา (เบญจกายแปลง) ซึ่งแสดงโดยพลเรือโท สุริยะ สหนาวิน
ที่มา: ได้รับความอนุเคราะห์จาก พลเรือโท สุริยะ สหนาวิน

3. พลเรือโท สุริยะ สหนาวิน ในปัจจุบัน

หลังจากที่ท่านสำเร็จการศึกษาจากมหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์แล้ว ได้เข้ารับราชการเป็นทหารเรือจนเกษียณ แม้ว่าจะไม่ได้แสดงโขนอีกแล้ว แต่ยังคงติดตามชมการแสดง โดยมีเพื่อน คนรู้จัก ในวงการโขนได้ไปมาหาสู่เสมอ ทั้งนักแสดงโขนธรรมศาสตร์ และนักแสดงโขนจากกรมศิลปากร ทำให้เป็นที่รู้จักในวงการโขนอยู่เสมอมา

สิ่งสำคัญประการหนึ่งคือ การเป็นนักแสดงโขนธรรมศาสตร์นั้นสามารถสร้างเครือข่ายสายสัมพันธ์กับโขนสมัครเล่นคณะอื่น ๆ ด้วย เช่น โขนรามคำแหง โขนสถาบันศึกฤทธิ์ เนื่องจากผู้ที่จัดตั้งคณะโขนเหล่านั้นและผู้ที่เกี่ยวข้องจำนวนมากเป็นบุคลากรจากโขนธรรมศาสตร์ นอกจากนั้นการฝึกซ้อมที่โขนธรรมศาสตร์ทำให้ได้รู้จักครูโขนของกรมศิลปากรจำนวนมากอีกด้วย

ดังนั้น เมื่อมีวาระโอกาสสำคัญในวงการโขน เช่น ในงานไหว้ครูสถาบันต่าง ๆ จะมีการเชิญพลเรือโท สุริยะ สหนาวิน มาเข้าร่วมงาน ทั้งงานไหว้ครูโขนธรรมศาสตร์ โขนรามคำแหง วิทยาลัยนาฏศิลป์จึงเชิญมาร่วมงานในพิธีไหว้ครูบ่อยครั้ง ซึ่งท่านได้ไปร่วมงานเสมอ

การที่มีผู้ยอมรับว่าเป็นครู และมีนักเรียนโขนเรียกว่า “ครู” ทั้งที่ไม่ได้เป็นครูสอนโขนอย่างเป็นทางการ พลเรือโท สุริยะ ได้ให้ความเห็นว่า “เราไปร่วมพิธีไหว้ครู ไปนั่งในฐานะผู้ใหญ่คนหนึ่ง ไม่จำเป็นต้องไปฝึกเขารำ แต่เราสามารถให้ความรู้เขาในหลายด้าน เนื่องจากเราได้ดูการฝึกซ้อมมาหลายรุ่น”[3] จากประสบการณ์ที่ได้ชมการฝึกซ้อมมาหลายครั้ง จากครูหลายท่านเป็นเวลานาน ทำให้ได้เกร็ดความรู้ที่สามารถนำไปใช้สอนได้ ตัวอย่างเช่น ได้พบว่าการรำไม่ได้มีแบบแผนเดียว แต่มีหลายแบบ เช่น กรณีของครูลมุลสอนฉุยฉายสอนให้ปาดมือคนละลักษณะ โดยครูได้บอกว่าความสามารถของผู้แสดงต่างกัน ไม่มีถูกผิดเสมอไป “นอกจากนั้น เรารู้ว่าครูแต่ละคนรักเด็กต่างกัน ถ้าคนนั้นเก่งเอาไป 100% ถ้านิสัยไม่ดี เอาไป 80% ถ้าไม่ชอบมัน ก็ต่อให้มันจบ ๆ กันไป”[4]

จากการที่ได้สังเกตมานานและได้เห็นวิธีการสอนที่แตกต่างกันมาก จึงสามารถให้ความรู้ในสิ่งนั้นได้ “บางครั้งเวลาชมการแสดง คนข้าง ๆ ถามว่ารำถูกหรือไม่ ผิดแบบแผนหรือไม่ บางครั้งเราจะบอกได้ นอกจากนั้นแล้ว ความรู้อื่น ๆ นอกเหนือจากท่ารำ เรานำมาบอกเด็กนักเรียนได้ เช่น อธิบายว่าครูคนนี้เป็นอย่างไร ดาราคนนี้ขึ้นมาได้เพราะนารีอุปถัมภ์หรือครูอุปถัมภ์”[5]

คุณสมบัติพิเศษอีกประการหนึ่งคือสามารถให้คำแนะนำแก่นักแสดงรุ่นหลัง ในประเด็นที่นอกเหนือจากท่ารำ ซึ่งครูกรมศิลปากรท่านสอนได้ดีอยู่แล้ว โดยเฉพาะเรื่องการใช้อารมณ์ จริตจะก้านในการแสดง ซึ่งเป็นสิ่งนอกเหนือจากนาฏลักษณ์ตามตำราการสอน ตัวอย่างเช่น เมื่อตอนไปดูซ้อมโขนรามคำแหง จะให้คำแนะนำนักแสดงโดยเรียกเข้ามากระซิบว่านางเบญกายต้องเดินหน่อย อย่ายืนนิ่ง เพราะต้องยั่วยักษ์ ต้องชม้อยซ้ายขวา บอกผู้ที่แสดงเป็นพระอุมาว่าจะนั่งเฉยเป็นตุ๊กตาไม่ได้ แต่จะต้องมีการสะบัดหน้า ชม้ายชายตา ยิ้มในที แต่เวลาโกรธไม่ควรจะเกรี้ยวกราดชี้นิ้วแบบนางตลาด ซึ่งในขณะนี้บางครั้งก็มีการแสดงโดยใช้อารมณ์เกินเลยไป

การแนะนำเหล่านี้ เป็นประเด็นเล็ก ๆ น้อย ๆ ที่เรียกได้ว่าเป็น”ความรู้นอกตำรา” แต่เป็นประเด็นที่พลเรือโท สุริยะสนใจ จึงทำให้นักเรียนโขนได้เทคนิคนี้เพิ่มเติมมาใช้ในการแสดงมากขึ้น

ดังนั้น นักเรียนโขนหลายคนจึงถือว่าท่านเป็นครู ให้เกียรติและเรียกว่า “ครู” ในเวลาต่อมา เพราะถือว่าได้ให้ความรู้แก่เขา เมื่อได้เข้าร่วมพิธีไหว้ครู เข้ามาดูการฝึกซ้อมโขนหลายสถาบัน คนในวงการโขนจึงให้ความยกย่องว่าเป็นผู้อาวุโสที่มีความรู้ความสามารถท่านหนึ่งในวงการโขน

การอภิปรายผล : ประเด็นสำคัญที่พบจากการศึกษา

พลเรือโท สุริยะ สหนาวิน เป็นนักแสดงโขนสมัครเล่น ที่มีคุณสมบัติโดดเด่นที่ถือว่าเป็นทุน (capital) ของการเป็นนาฏศิลปินและการเป็นครู และเมื่อมีโอกาส อยู่ในสนามทางสังคมที่มีปัจจัยส่งเสริมสอดคล้องกัน ทำให้สามารถนำเอาทุนมาใช้ได้อย่างเหมาะสม สามารถได้รับการยอมรับในวงการ ดังจะกล่าวสรุปดังนี้

1. การที่มีใจรัก ทำให้เกิดการแสวงหาโอกาสในการฝึกซ้อมงานด้านนาฏศิลป์ ซึ่งสร้างพื้นฐานและโอกาสที่ดีในการเข้าสู่วงการโขนในอนาคต จากการที่มีใจรักในงานนาฏศิลป์ ทำให้ได้ไปฝึกรำกับครูลมุล ซึ่งมีความใกล้ชิดกับ ม.ร.ว.คึกฤทธิ์ ปราโมช และเมื่อทาง ม.ร.ว.คึกฤทธิ์ มีความต้องการ

3. สุริยะ สหนาวิน, “คำว่าครู,” สัมภาษณ์โดย กรินทร์ กรินทสุทธิ์, 13 มิถุนายน 2560.

4. สุริยะ สหนาวิน, “เกร็ดความรู้การถ่ายทอดความรู้,” สัมภาษณ์โดย กรินทร์ กรินทสุทธิ์, 13 มิถุนายน 2560.

5. สุริยะ สหนาวิน, “วิธีการสอนที่แตกต่างกัน,” สัมภาษณ์โดย กรินทร์ กรินทสุทธิ์, 13 มิถุนายน 2560.

หาผู้ที่แสดงบทบาทนาง สีดาจึงได้ใช้โอกาสและความสามารถนี้ นำพาตนให้สามารถแสดงความสามารถที่โดดเด่นจนเป็นที่ประจักษ์นอกเหนือจากทักษะการรำ และการมีเส้นสายในวงการโขนแล้ว ยังมีทุนเรื่องความสวย มาเป็นปัจจัยสนับสนุนอีกด้วย เนื่องจากปัจจัยสำคัญที่ ม.ร.ว.คึกฤทธิ์ คัดเลือกมาแสดง คือความสวย แต่จะต้องมีการฝึกฝน แสวงหาโอกาสในการเข้าสู่วงการนาฏศิลป์ประกอบกันด้วย

2. แม้ว่าท่านจะมิได้รับการฝึกซ้อมอย่างเป็นแบบแผนมาอย่างยาวนาน และการที่มีพื้นฐานการแสดงแตกต่างกับโขนมืออาชีพ ทำให้สามารถนำเอาความแตกต่างนี้มาเป็นจุดเด่นในการแสดงได้ ตัวอย่างเช่น การที่ไม่ยึดติดตามกรอบเดิม (เช่น การแสดงเป็นนางโมรา โดยเต้นบัลเลต์ออกมาจากสุ่มไก่) ทำให้สร้างสรรค์สิ่งใหม่ได้มากกว่าผู้ที่แสดงตามแบบแผนทั่วไป

นอกจากนั้น การที่ ม.ร.ว.คึกฤทธิ์ ปราโมช เห็นความสามารถในการแสดงเป็นสีดาที่ชม้ายชายตามาที่ผู้ชม เป็นความโดดเด่นกว่านางสีดาอื่น ๆ ที่เคยมีมา และได้ถ่ายทอดให้กลวิธีนี้มาสู่ผู้แสดงรุ่นหลัง สิ่งนี้แสดงให้เห็นว่า นักแสดงนั้นแม้จะได้รับการสอนท่ารำในแบบฉบับเดียวกัน แต่มิใช่ว่าจะแสดงออกมาเหมือนกันทั้งหมด เนื่องจากแต่ละบุคคลนั้นมีตัวตนบางอย่างอยู่ภายใน โดยเฉพาะในกรณีของท่าน ซึ่งมีนิสัยการพูดจาที่แสดงอารมณ์เปิดเผย (ม.ร.ว.คึกฤทธิ์ เคยบอกว่าเป็น “นางกษัตริย์แต่ปากตลาด”) แสดงจริตออกมาให้เห็นชัดเจน แม้จะไม่ได้สอนก็จะสามารถแสดงสิ่งนี้ออกมาได้และนำมาเป็นจุดเด่นได้

3. นอกเหนือจากปัจจัยจากตัวบุคคลแล้ว สภาพแวดล้อมภายในวงการโขนนั้นมีความสำคัญไม่แพ้กัน ในการเปิดโอกาสให้ได้แสดงความสามารถเป็นที่ยอมรับ เนื่องจากโขนธรรมศาสตร์มีมาตรฐานการคัดเลือกผู้แสดงที่แตกต่างจากกรมศิลปากร โดยใช้ตัวละครผู้ชายเป็นตัวนาง นอกจากนั้นเกณฑ์การคัดเลือกนางสีดาของ ม.ร.ว.คึกฤทธิ์ ให้ความสำคัญกับความสวย นอกเหนือไปจากฝีมือการแสดง จึงเปิดโอกาสให้มีชื่อเสียงในวงการนับได้ว่านอกเหนือจากความสามารถ คุณสมบัติส่วนตนแล้ว โอกาสจากการได้ครูที่มองเห็นความสามารถก็เป็นปัจจัยในความสำเร็จที่สำคัญด้วย

4. การที่ได้รู้จักกับคนในวงการโขนมานาน มีความสนใจบุคคลต่าง ๆ จึงสามารถให้ความรู้กับคนรุ่นหลังได้ในเรื่องต่าง ๆ เนื่องจากมีประสบการณ์ได้เห็นครูรุ่นก่อนสอนหลายคน หลายแบบ จึงบอกได้ว่าเหตุใดครูคนเดียวกันจึงสอนต่างกัน และมีเกร็ดเล็กเกร็ดน้อยมาเล่า จึงเป็น “ความรู้นอกตำรา” นอกจากนั้น การที่รู้จักกับคนในวงการโขนมาก ทั้งเรื่องการสอนและเรื่องส่วนตัว จึงมีประเด็นสนทนา ให้ความรู้ที่น่าสนใจแก่เด็กได้มาก เช่น อธิบายว่าดาราบางคนมีชื่อเสียงได้เพราะใคร เพราะเหตุใด เป็นต้น

5. แม้ว่าจะไม่ได้ศึกษาและฝึกซ้อมโขนอย่างมืออาชีพ แต่การที่ได้เป็นนักแสดงโขนสมัครเล่นที่ธรรมศาสตร์นั้นเป็นโอกาสในการเข้าสู่การรู้จักมักคุ้นกับคนในวงการโขน ทั้งครูโขนจากกรมศิลปากร และการสร้างเครือข่ายสายสัมพันธ์กับโขนสมัครเล่นอื่น ๆ ด้วย เช่น โขนรามคำแหง โขนสถาบันมูลนิธิคึกฤทธิ์ เนื่องจากบุคลากรที่จัดตั้งและเกี่ยวข้องจำนวนมาก เป็นบุคลากรจากโขนธรรมศาสตร์ จึงได้เข้าร่วมงานไหว้ครูของโขนสถาบันต่าง ๆ และเมื่อประกอบกับการที่ได้มีโอกาสให้ความรู้กับนักแสดงโขนรุ่นหลัง จึงทำให้ได้รับการยอมรับว่าเป็นครูที่วงการให้การยอมรับนับถือ

บทสรุป

พลเรือโท สุริยะ สหนาวิน เข้าสู่วงการโขนที่เป็นโขนสมัครเล่น มิใช่โขนอาชีพ แต่ก็สามารถอยู่ในวงการได้อย่างภาคภูมิ ส่วนหนึ่งนั้นเกิดจากการที่มีคุณสมบัติที่โดดเด่น เช่น มีความสวยเหมือนผู้หญิงจริงเมื่อแต่งกายในชุดตัวนาง ใช้จริตกิริยาในการแสดงทำให้ดึงดูดสายตาผู้ชม เป็นที่รู้จักของบุคคลในวงการโขน จึงสามารถนำมาใช้สร้างชื่อเสียง คุณค่า เป็นอย่างดี และได้ใช้ความรู้ความสามารถและคุณสมบัตินั้น นำมาสอน นำมาถ่ายทอดให้คนรุ่นหลังต่อไป นอกจากนั้นการเป็นโขนสมัครเล่นที่มีหลักเกณฑ์การคัดเลือกที่แตกต่างจากกรมศิลปากร ทำให้สามารถเปิดโอกาสให้นำคุณสมบัติที่มีอยู่มาใช้อย่างเต็มที่

ข้อสังเกตอีกประการหนึ่งคือ ความเป็นครูอาจไม่ใช่เพียงกิจกรรมที่จะต้องมีการเรียนการสอนเท่านั้น แต่เป็น “สถานะและความสัมพันธ์” อีกด้วย โดยเฉพาะการได้รับความนับถือ คารวะในความเป็นผู้ใหญ่ในระดับเดียวกับครูที่สอนตน อาจไม่ได้เกิดจากการสอนท่ารำเสมอไป แต่อาจเป็นการให้ความรู้ แบ่งปันประสบการณ์ จนได้รับการยอมรับนับถือในระดับเดียวกับครูที่สอนท่ารำ ต่อท่ารำให้ตน

บรรณานุกรม

สุริยะ สหนาวิน. พลเรือโท “เหตุการณ์ตลก.” สัมภาษณ์โดย กรินทร์ กรินทสุทธิ์. 13 มิถุนายน 2560.

_____ “คำว่าครู.” สัมภาษณ์โดย กรินทร์ กรินทสุทธิ์. 13 มิถุนายน 2560.

_____ “เกร็ดความรู้การถ่ายทอดความรู้.” สัมภาษณ์โดย กรินทร์ กรินทสุทธิ์. 13 มิถุนายน 2560.

_____ “วิธีการสอนที่แตกต่างกัน.” สัมภาษณ์โดย กรินทร์ กรินทสุทธิ์. 13 มิถุนายน 2560.

วัลย์วิภา บุรุษรัตนพันธุ์, ม.ล. *นาฏศิลป์ไทย*. กรุงเทพฯ. สถาบันไทยคดีศึกษา, 2536.

การฝึกหัดและการถ่ายทอดกระบวนรำกราวนางยักษ์

PRACTICE AND TRANSMISSION OF KRAW NANG YAK DANCE

จิรัชญา บุรวัฒน์*

บทคัดย่อ

การรำกราวนางยักษ์ เป็นการรำที่สำคัญสำหรับผู้แสดงที่รับบทบาทนางยักษ์ในการแสดงโขนและละครรำของไทย ผู้รับบทบาทนางยักษ์ทุกคนต้องรำเพลงนี้ได้ ซึ่งการรำกราวนางยักษ์มีขั้นตอนการฝึกหัด ได้แก่ การฝึกเต้นเสา การฝึกหัดท่ารำตามแบบฉบับโขน การถ่ายทอดกระบวนท่ารำเพลงกราวใน และการฝึกหัดจริตกิริยาแบบตัวนาง ซึ่งในกระบวนการฝึกหัดและถ่ายทอดกระบวนท่ารำนั้นมีข้อควรคำนึงหลายประการที่มีผลต่อการถ่ายทอดท่ารำ ได้แก่ ความชอบและความสนใจของผู้รับการถ่ายทอด ทักษะของผู้รับการถ่ายทอด วิธีการถ่ายทอดของผู้ถ่ายทอด และระยะเวลาในการถ่ายทอด ซึ่งส่งผลให้กระบวนการถ่ายทอดไม่มีประสิทธิภาพเท่าที่ควร ดังนั้นเพื่อให้การถ่ายทอดมีประสิทธิภาพ ควรคำนึงถึงคุณสมบัติที่เหมาะสมของผู้รับการถ่ายทอด ทักษะที่ดีของผู้รับการถ่ายทอด การฝึกหัดตามขั้นตอน และสำหรับการเรียนในชั้นเรียนควรคำนึงถึงการคัดเลือกบทเรียนที่เหมาะสมในการสอน ซึ่งการฝึกหัดเพลงกราวนางยักษ์นับเป็นส่วนสำคัญของการพัฒนาทักษะทางการแสดงบทบาทนางยักษ์ให้มีความชำนาญ เพราะเป็นเพลงหน้าพาทย์สำคัญที่บทบาทนางยักษ์แทบทุกบทต้องใช้ในการแสดง

คำสำคัญ: กราวนางยักษ์/ การถ่ายทอด/ กระบวนรำ/ การฝึกหัด/ ข้อควรคำนึงถึง

ABSTRACT

Kraw Nang Yak Dance is essential to dancers who perform the role of Nang Yak (Female Demon) in the performance of Khon and Thai classical dance drama. All Nang Yak dancers must be able to perform this dance. The training steps of Kraw Nang Yak Dance include the practicing of dance movements for the pole dance, Khon dance and Krawnai dance as well as the practicing of the distinctive movements and demeanors of the female characters in Thai classical dances. The training and transmission process of the dance movements of this dance have created several problems with significant impacts on the transmission of Kraw Nang Yak dance movements. These reflections originated from such factors as the passion and interest of dance trainees in the dance, their dance skills, trainers' transmission technique and the length of training. These factors can render the training process less efficient than it should be. Therefore, to ensure efficient transmission of dance movements, trainers should take into consideration the appropriate qualifications and skills of dance trainees as well as the suitability of the training steps. For class instruction, special attention should be given to the selecting of suitable dance lessons for students.

Key words: Kraw Nang Yak/ Transmission/ Dance/ Training/ Reflections

* ดร, สาขาวิชานาฏยศิลป์ไทย, ผู้ช่วยบรรณาธิการ, วารสารศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, burawatj@gmail.com

การฝึกหัดและการถ่ายทอดกระบวนรำกราวนางยักษ์

PRACTICE AND TRANSMISSION OF KRAW NANG YAK DANCE

จิรัชญา บุรวัฒน์

การรำ “กราวในนางยักษ์ หรือ กราวนางยักษ์” เป็นการรำที่สำคัญสำหรับผู้แสดงที่รับบทบาทนางยักษ์ทั้งในการแสดงโขนและละครรำของไทย เนื่องจากเป็นเพลงที่ประกอบกิริยาการเดินทางหรือการยกทัพของตัวยักษ์และนางยักษ์ เพลงกราวนางยักษ์นั้นมีกระบวนท่ารำที่เรียงร้อยมาจากแม่ท่าของการฝึกหัดโขนยักษ์และเสริมลีลาที่เป็นกิริยาของตัวนางเข้าไปให้เป็นแบบฉบับของเพลงกราวในของตัวนางยักษ์โดยเฉพาะ เช่น ท่าห่มผ้า การก้าวข้างหลบเข่าแบบตัวนาง เป็นต้น ซึ่งผู้แสดงบทบาทนางยักษ์ทุกคนต้องรำเพลงนี้ได้ และการที่จะสามารถรำได้ดีจะต้องมีขั้นตอนการฝึกหัดเป็นลำดับขั้น ดังนี้

1. การฝึกเต้นเสา

การเต้นเสา คือ การเต้นโดยยกเท้าขึ้นลงสลับกัน สาเหตุที่เรียกว่าเต้นเสาเพราะในการฝึกนั้นผู้รับการฝึกต้องเหยียดแขนตึงออกไปด้านหน้าระดับไหล่ ฝ่ามือทาบกับเสา แต่ในปัจจุบันการฝึกไม่นิยมทาบฝ่ามือกับเสาแล้วแต่ยังเหยียดแขนตึงไปด้านหน้าลำตัว ปลายนิ้วเหยียดตึงหักข้อมือขึ้นในลักษณะเดียวกับ การทาบมือที่เสา ยืนแยกขาหันปลายเท้าทั้งสองออกไปด้านข้างลำตัว ย่อเข่าลงให้เป็นมุม 90 องศา ลักษณะนี้เรียกว่า ตั้งเหลี่ยม หรือลงเหลี่ยม จากนั้นย่ำเท้าซ้ายขวาสลับกัน ในขณะที่ยกเท้า ให้ยกเท้าขึ้นสูงจนเป็นมุม 90 องศา แล้วหนีบน่องเข้าหาลำตัว โดยครูต้นแบบจะเคาะจังหวะประกอบการเต้นเสาเพื่อให้ผู้รับบทบาทเคยชินกับจังหวะของเพลง โดยปกติแล้วจังหวะที่ครูเคาะจะเป็นจังหวะเพลงกราวใน[1]

การฝึกเต้นเสาเป็นการฝึกหัดเบื้องต้นเพื่อเสริมสร้างกำลังขาให้แข็งแรง ไม่เหนื่อยง่าย และยังเป็นการฝึกฟังจังหวะเพลงกราวในไปด้วย ถึงแม้ว่าจะเป็นขั้นตอนการฝึกหัดเบื้องต้นแต่เป็นขั้นตอนที่สำคัญ เนื่องจากการรำกราวนางยักษ์ต้องใช้พละกำลังของขามากเนื่องจากมีการเต้นแบบโขน มีการกระทบเท้า การกระทบส้น และการเก็บเท้า ดังนั้นหากผู้ฝึกหัดไม่มีกำลังขาที่แข็งแรงเพียงพอ อาจทำให้การปฏิบัติท่ารำไม่ถูกต้องและขาดความงดงามตามแบบฉบับของการแสดง

2. การฝึกหัดท่ารำแบบฉบับโขน

ขั้นตอนนี้จำเป็นสำหรับผู้รับบทบาทเป็นนางยักษ์ที่ไม่มีพื้นฐานของการแสดงโขน เพราะท่ารำส่วนใหญ่นำมาจากท่าของการแสดงโขนตัวยักษ์ ดังนั้น ผู้ที่ไม่มีพื้นฐานของการแสดงโขนจำเป็นต้องฝึกหัดทำความเข้าใจกับท่ารำที่เป็นแบบฉบับของโขน โดยผู้ถ่ายทอดต้องฝึกหัดตั้งแต่องศาของการยกขา การตั้งวง การหลบเหลี่ยมที่มีลักษณะของตัวพระและตัวลิงผสมกัน การกระทบเท้า หรือยืดกระทบ การกระทืบฟัน การกระทบส้น การลอยหน้า การขึ้น การเหลียว การจับอาวุธ ซึ่งเป็นท่าที่มีใช้อยู่เกือบตลอดเพลง ดังนั้นผู้รับการถ่ายทอดต้องทำความเข้าใจกับกลวิธีการปฏิบัติท่ารำเหล่านี้และหมั่นฝึกฝนให้เกิดความชำนาญ

3. การฝึกหัดกระบวนท่าเพลงกราวใน

การฝึกหัดกระบวนท่านั้นจะประกอบไปด้วยผู้ถ่ายทอดและผู้รับการถ่ายทอด ผู้ถ่ายทอดนั้นจะถ่ายทอดตามกระบวนท่าพร้อมทั้งอธิบายกลวิธีในการทำท่ารำแต่ละท่าให้กับผู้รับการถ่ายทอดเพื่อให้เกิดความเข้าใจและทำท่ารำได้ถูกต้องและงดงามตามแบบแผน ซึ่งในขณะที่ทำการถ่ายทอด ผู้ถ่ายทอดจะคอยสังเกตการณ์ปฏิบัติท่ารำของผู้รับการถ่ายทอดว่าถูกต้องงดงามตามแบบแผนหรือไม่ หากมีข้อบกพร่องผู้ถ่ายทอดจะอธิบายและแก้ไขจุดบกพร่องจนผู้รับการถ่ายทอดสามารถปฏิบัติท่ารำได้ถูกต้องและงดงามตามแบบแผน ซึ่งขั้นตอนนี้นั้นจำเป็นต้องใช้ระยะเวลาในการฝึกหัดระหว่างผู้ถ่ายทอดและผู้รับการถ่ายทอดอย่างเพียงพอ รวมไปถึงผู้รับการถ่ายทอดต้องไปฝึกฝนด้วยตนเองเพิ่มเติมตามคำแนะนำของผู้ถ่ายทอดด้วย

1. จิรัชญา บุรวัฒน์, *“นาฏยลักษณ์ของนางยักษ์ในโขนและละครรำ”* (วิทยานิพนธ์ระดับปริญญาดุษฎีบัณฑิต, จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2559), 289.

ภาพที่ 1: ภาพการถ่ายทอดกระบวนท่ารำเพลงกราวนางยักษ์
ณ มหาวิทยาลัยราชภัฏพระนครศรีอยุธยา วันที่ 22 กุมภาพันธ์ 2560
ที่มา: ได้รับความอนุเคราะห์จาก อาจารย์ฤตพชรพร ทองถนอม อาจารย์ประจำสาขาวิชาศิลปะการแสดง
มหาวิทยาลัยราชภัฏพระนครศรีอยุธยา

4. การฝึกหัดลีลาแบบตัวนาง

ในการฝึกหัดขั้นตอนนี้มีความสำคัญมากขั้นตอนหนึ่ง เนื่องจากเป็นลีลาที่แสดงให้เห็นถึงความแตกต่างระหว่างตัวยักษ์ผู้ชายและตัวนางยักษ์ โดยเฉพาะผู้รับการถ่ายทอดที่เป็นผู้ชายจะต้องฝึกหัดจริตกิริยาแบบผู้หญิง เช่น การเดิน การลอยหน้า การสะบัดหน้า เป็นต้น ส่วนผู้รับการถ่ายทอดที่เป็นผู้หญิงต้องฝึกให้มีลีลาเข้มแข็งเช่นผู้ชาย แต่สามารถเพิ่มเติมจริตกิริยาของผู้หญิง เช่นการสะบัดหน้า การค้อน ซึ่งต้องอยู่ในดุลยพินิจของผู้ถ่ายทอดด้วยว่าสามารถปฏิบัติท่าทางเช่นนี้ได้หรือไม่ ซึ่งจากการสัมภาษณ์อาจารย์วัชนี เมษะมาน ผู้เชี่ยวชาญด้านการแสดงบทบาทนางยักษ์ของวิทยาลัยนาฏศิลป กรมศิลปากร ท่านได้กล่าวว่า การเพิ่มเติมรายละเอียดเล็กน้อยบางประการทำให้เสริมบุคลิกของตัวละครให้ดูเป็นผู้หญิงมากขึ้น เช่น การลอยหน้าและสะบัดหน้าตามในจังหวะสุดท้าย นอกจากนี้ยังถือเป็นอัตลักษณ์ในการแสดงส่วนบุคคลของท่านอีกด้วย[2] ซึ่งท่านได้รับการฝึกหัดจากปรมาจารย์ที่มีความเชี่ยวชาญในด้านนาฏยศิลป์ไทยโดยเฉพาะบทบาทนางยักษ์หลายท่าน และการแสดงของท่านสร้างความประทับใจให้กับผู้ชมการแสดงทุกครั้ง แสดงให้เห็นว่าการใส่ใจรายละเอียดในการแสดงซึ่งต้องใส่ใจตั้งแต่ขั้นตอนการฝึกหัด เป็นผลให้การแสดงมีความงดงามและถูกต้องตามแบบฉบับนาฏยลักษณ์ของการแสดงนั้น ๆ และสร้างความประทับใจให้กับผู้ชมได้

5. การถ่ายทอดองค์ความรู้เรื่ององค์ประกอบการแสดง

นอกจากความสามารถในกระบวนรำแล้ว ผู้ถ่ายทอดต้องคำนึงถึงองค์ประกอบในการแสดงอื่น ๆ ด้วย เนื่องจากเป็นส่วนเสริมการแสดงให้มีความสมจริงมากยิ่งขึ้น ดังนั้น ผู้ถ่ายทอดควรอธิบายรายละเอียดต่าง ๆ ให้ผู้รับการถ่ายทอดเข้าใจและเพิ่มความระมัดระวังเมื่อทำการแสดง โดยมีประเด็นหลักที่สำคัญ ได้แก่

เครื่องแต่งกาย เนื่องจากบทบาทนางยักษ์ในโขนและละครรำมีฐานันดรที่แตกต่างกัน เช่น นางยักษ์ป่า นางยักษ์เมือง ดังนั้นรายละเอียดของเครื่องแต่งกายจะแตกต่างกัน นางยักษ์เมืองจะสวมเสื้อปักดิ้น และห่มสไบนางยักษ์ ส่วนนางยักษ์ป่านั้นจะสวมเสื้อที่เป็นเนื้อผ้าเรียบและห่มสไบนางยักษ์เช่นกัน ซึ่งทั้งนางยักษ์ป่าและนางยักษ์เมืองจะต้องแต่งกายให้มีสีตรงตามลักษณะของตัวละครที่ระบุในบทละครหรือสีและลักษณะหัวโขน หรือพงศ์ในเรื่องรามเกียรติ์ ซึ่งการสวมเสื้อปักดิ้นนั้น ตัวเสื้อจะมีน้ำหนักมากและเวลาสวมต้องรัดเสื้อให้แน่นเพื่อให้สรีระของผู้แสดงมีความสวยงาม ดังนั้นจะมีความอึดอัดในการสวมใส่ และอีกประการหนึ่งนางยักษ์ในการแสดงโขนจะต้องสวมศีรษะโขน ผู้รับการถ่ายทอดจึง

2. วัชนี เมษะมานา, “การรำและการฝึกหัดบทบาทนางยักษ์ในการแสดงโขนและละครรำ,” สัมภาษณ์โดย จิรัชญา บุรวัฒน์, 12 มกราคม 2559.

ควรต้องมีสุขภาพร่างกายที่แข็งแรง และสำหรับผู้ที่ไม่คุ้นเคยในการสวมศีรษะโขน ควรฝึกซ้อมพร้อมด้วยการสวมศีรษะโขนให้คุ้นเคย เพราะศีรษะโขนนั้นมีช่องสำหรับมองที่ตาทั้งสองข้างและมีช่องเล็ก ๆ ที่บริเวณปากเพื่อสำหรับหายใจและคาบเชือก หากสุขภาพร่างกายไม่พร้อมอาจทำให้เหนื่อยง่ายและอาจหมดสติในระหว่างแสดงได้

การแต่งหน้า เนื่องจากนางยักษ์ในการแสดงละครรำจะไม่สวมศีรษะปิดหน้าดังเช่นการแสดงโขน แต่ใช้วิธีแต่งหน้าแทน ผู้ถ่ายทอดควรอธิบายการแต่งหน้าของนางยักษ์ในการแสดงที่เป็นข้อควรคำนึงหลัก ดังนี้

- การแต่งหน้าของนางยักษ์ในละครรำมี 2 ลักษณะ คือ การเขียนพรายหน้ายักษ์ และการแต่งหน้าปกติแล้วสวมศีรษะโขนไว้บนศีรษะโดยไม่สวมลงมาปิดหน้า

- การเขียนพรายหน้ายักษ์ จะไม่สวมศีรษะโขน เพราะถือว่าเป็นการซ้อนหน้า แต่จะสวมกระบังหน้าแทน

- การเขียนพรายหน้ายักษ์ผู้เขียนต้องมีความเชี่ยวชาญ และมีความเข้าใจในลักษณะของพรายหน้าแต่ละลักษณะ ซึ่งระหว่างยักษ์เพศชายและนางยักษ์ จะมีลักษณะการเขียนพรายหน้าที่แตกต่างกัน

ดังนั้น ผู้รับการถ่ายทอดต้องระมัดระวังและพิถีพิถันในการคัดเลือกผู้ที่จะมาเขียนพรายหน้า เพื่อให้เขียนออกมามีทั้งความถูกต้องและความสวยงามไปพร้อมกัน

ภาพที่ 2: ภาพการแต่งกายของนางยักษ์เมือง ซึ่งเป็นนางยักษ์ในการแสดงโขน
ที่มา: ผู้เขียน บันทึกเมื่อวันที่ 9 มีนาคม 2554

การฝึกหัดและการถ่ายทอดกระบวนรำกราวนางยักษ์

PRACTICE AND TRANSMISSION OF KRAW NANG YAK DANCE

จิรัชญา บุรวัฒน์

ภาพที่ 3: ภาพการแต่งกายของนางยักษ์ป่า มีการเขียนพรายหน้าและสวมกระบังหน้าแทนการสวมหัวโขน
ที่มา: ผู้เขียน บันทึกเมื่อวันที่ 24 มิถุนายน 2556

องค์ประกอบที่สำคัญอีกประการ คือ อาวุธที่ใช้ในการแสดง อาวุธหลักที่ใช้ในการแสดงสำหรับบทบาทนางยักษ์นั้น ได้แก่ กระบองที่มีลักษณะเป็นท่อนยาวและควั่นเป็นเกลียว มีด้ามจับ ผู้รับการถ่ายทอดควรฝึกการใช้อาวุธให้ชำนาญ ควรเลือกอาวุธที่เหมาะสมกับสรีระของตนเอง ไม่สั้นไปหรือยาวไป และไม่ควรมีน้ำหนักที่หนักมาก เพราะจะทำให้แขนล้าเมื่อทำการแสดงได้ นอกจากกระบองแล้ว นางยักษ์บางตัวอาจมีอาวุธที่แตกต่างออกไป เช่น นางอังกาศตไล (อากาศตะไล) มีการใช้อาวุธทั้งขนาดสั้นและขนาดยาว วิธีการใช้อาวุธแต่ละชนิดก็แตกต่างกัน ดังนั้นผู้ถ่ายทอดจึงต้องฝึกหัดให้ผู้รับการถ่ายทอดใช้อาวุธแต่ละชนิดให้ชำนาญ การแสดงจึงจะออกมาสวยงามตามแบบฉบับของการแสดงบทบาทนางยักษ์

องค์ประกอบที่มีความสำคัญมากอีกประการคือ ดนตรีประกอบการแสดง ซึ่งในกระบวนการรำกราวนางยักษ์ใช้เพลงกราวในประกอบการแสดง ซึ่งผู้ถ่ายทอดควรแนะแนวทางสำหรับผู้รับการถ่ายทอด ดังนี้ ขั้นแรกควรอธิบายถึงลักษณะของเพลงกราวในว่าเป็นเพลงหน้าพาทย์ที่มีท่วงทำนองเข้มแข็ง ดุดัน จึงเป็นหน้าพาทย์ที่บรรจุให้ใช้สำหรับบทบาทยักษ์ และท่วงทำนองและหน้าทับเป็นสิ่งที่ผู้รับการถ่ายทอดต้องฝึกฟังให้ชำนาญ หน้าทับในการรำกราวนางยักษ์มี 3 ลักษณะคือ หน้าทับหลักของเพลงกราวใน จะมีเสียงคือ ต้อม ต้อม ต้อม ต้อม ช่วงแจกไม้หน้าทับจะมีเสียง ป๊ะ เท่ง ป๊ะ และการรัวกลอง และส่วนที่สำคัญคือการบากกลอง ซึ่งบ่งบอกว่าหมดจังหวะแต่ละลักษณะและเปลี่ยนเป็นจังหวะใหม่ ซึ่งมีความสัมพันธ์กับการเปลี่ยนท่ารำด้วย ผู้รับการถ่ายทอดจึงต้องฝึกฟังจังหวะเหล่านี้ให้ชำนาญเพราะจะสามารถรำได้ลงจังหวะอย่างถูกต้องตามหลักการทางนาฏยศิลป์ไทย

ในการถ่ายทอดและรับการถ่ายทอดท่ารำในแต่ละครั้งสิ่งที่ผู้ถ่ายทอดมักประสบ คือ ปัญหาในการถ่ายทอดท่ารำ และจากกระบวนการถ่ายทอดที่กล่าวมาเบื้องต้นนั้นหากเป็นการถ่ายทอดในลักษณะตัวต่อตัว ปัญหาที่พบจะเป็นปัญหาเฉพาะของตัวผู้รับการถ่ายทอดซึ่งมีปัจจัยประกอบหลายประการ ได้แก่ พื้นฐานทักษะทางด้านนาฏยศิลป์ไทย การฝึกหัดที่มากเพียงพอ ความรู้และเข้าใจในการปฏิบัติท่ารำรวมไปถึงลีลาในการรำด้วย แต่หากเป็นการเรียนการสอนในชั้นเรียนนั้นปัญหาที่พบย่อมมีส่วนที่แตกต่างออกไป เนื่องจากเป็นการเรียนการสอนที่มีผู้รับการถ่ายทอดจำนวนมาก และเป็นการเรียนในระยะสั้น มีการวัดผลโดยการสอบปฏิบัติท่ารำ ซึ่งหลังจากเสร็จสิ้นการสอบผู้เรียน

ต้องเรียนบทเรียนต่อไป จึงเป็นเหตุให้ผู้เรียนมุ่งสมาธิและความสนใจอยู่ที่บทเรียนใหม่และไม่ได้ฝึกฝนทบทวนบทเรียนที่เรียนผ่านมาแล้วเท่าที่ควร ไม่เหมือนกับการถ่ายทอดเพื่อออกแสดงซึ่งต้องทบทวนและฝึกฝนจนเชี่ยวชาญจึงจะสามารถออกแสดงต่อสาธารณชนได้

ข้อควรคำนึงในกระบวนการถ่ายทอดท่ารำเพลงกราวนางยักษ์

จากการที่ผู้เขียนได้มีโอกาสเป็นทั้งผู้รับการถ่ายทอดและผู้ถ่ายทอดหลายครั้ง* จึงทำให้พบข้อควรคำนึงหลายประการจากกระบวนการถ่ายทอดบทบาทนางยักษ์ ดังจะกล่าวถึงเป็นลำดับ ดังนี้

1. ความชอบของผู้รับการถ่ายทอด

ความชอบในที่นี้หมายถึง ความพึงพอใจในบทเรียนของผู้เรียน ในปัจจุบันผู้เรียนที่เลือกเรียนทางด้านนาฏยศิลป์ในระดับอุดมศึกษาล้วนมีเหตุผลที่หลากหลาย เช่น ตัวผู้เรียนมีความชอบในศาสตร์แขนงนี้อย่างแท้จริง ผู้ปกครองมีความชอบในศาสตร์แขนงนี้และสนับสนุนให้เรียน ผลการเรียนถึงในระดับการเรียนในสาขาวิชานี้ เป็นสาขาวิชาที่คิดว่าตนเองมีความถนัด หรือต่อยอดจากการเรียนในระดับชั้นมัธยมศึกษา เป็นต้น และยังมีอีกหลายเหตุผลในการเลือกเรียนในสาขานี้ และเหตุผลสำคัญที่นำมาซึ่งปัญหาด้านนี้ คือ ความเข้าใจในตัวศาสตร์ที่คลาดเคลื่อนของผู้เรียน เนื่องจากผู้เรียนอาจมีความชอบและได้ทำกิจกรรมด้านนี้ในช่วงที่เรียนชั้นมัธยมศึกษา แต่การทำกิจกรรมในโรงเรียนนั้นเป็นเพียงส่วนน้อยของศาสตร์แขนงนี้ เมื่อเข้ามาเรียนในระดับที่สูงขึ้นบทเรียนมีความลึกซึ้งมากขึ้น ผู้เรียนต้องพบกับบทเรียนทั้งที่ชอบและไม่ชอบ และเมื่อมีทัศนคติที่เป็นด้านลบต่อบทเรียนบางบทเรียน ความใส่ใจและตั้งใจฝึกฝนย่อมไม่เท่ากับบทเรียนที่ตนเองชอบหรือถนัด ทำให้เป็นผลต่อการปฏิบัติท่ารำที่ไม่ถูกต้องและขาดความงดงามตามแบบฉบับของการแสดง

2. ความสนใจของผู้รับการถ่ายทอด

ความสนใจของผู้เรียนนั้นมีที่มาจากความชื่นชอบส่วนบุคคล เมื่อมีความชอบ ความสนใจเพื่อศึกษาหาความรู้จะมีมากกว่าสิ่งที่ตนมิได้สนใจ จะสังเกตได้ว่า ผู้รับการถ่ายทอดที่มีความสนใจจะมีการซักถามข้อข้องใจในการปฏิบัติท่ารำ เมื่อปฏิบัติท่ารำไม่ได้ หรือมีการปฏิบัติท่ารำให้ผู้ถ่ายทอดดูและสอบถามว่าปฏิบัติได้ถูกต้องหรือไม่ และต้องแก้ไขสิ่งใดบ้าง โดยมิต้องให้ผู้ถ่ายทอดเป็นผู้บอกแต่เพียงอย่างเดียว ในขณะที่ผู้ที่ไม่สนใจ จะปฏิบัติท่ารำตามที่ผู้ถ่ายทอดได้ถ่ายทอดให้ แต่ไม่มีการตรวจสอบตนเองว่าสามารถปฏิบัติท่ารำได้ถูกต้องหรือไม่ และไม่ทบทวนบทเรียนเท่าที่ควรจะสังเกตได้จากการเรียนการสอนในครั้งที่ 1 ผู้ถ่ายทอดได้แนะนำกลวิธีและต่อท่ารำให้กับผู้รับการถ่ายทอดและให้ผู้รับการถ่ายทอดกลับไปฝึกฝนด้วยตนเอง เมื่อถึงการเรียนในครั้งที่ 2 กลุ่มที่มีความสนใจและพยายามซักถามข้อข้องใจในการเรียนในครั้งที่ 1 จะสามารถปฏิบัติท่ารำได้ต่อเนื่อง ครบถ้วนตามแบบฉบับการรำกราวนางยักษ์ ส่วนกลุ่มที่ไม่พยายามซักถามและไม่ฟังในขณะที่ผู้ถ่ายทอดได้อธิบายกลวิธีการปฏิบัติ หรือการแก้ไขข้อบกพร่องต่าง ๆ ในการปฏิบัติท่ารำ จะมีการปฏิบัติท่ารำได้ไม่ครบถ้วนและไม่ถูกต้องตามแบบฉบับของการรำกราวนางยักษ์

3. ทักษะที่แตกต่างกันของผู้รับการถ่ายทอด

สำหรับการถ่ายทอดเพื่อออกแสดง โดยส่วนใหญ่แล้วผู้ถ่ายทอดจะคัดเลือกผู้รับการถ่ายทอดที่มีคุณสมบัติที่เหมาะสมแก่การรับการถ่ายทอด เช่น มีพื้นฐานทางนาฏยศิลป์ไทยในระดับดีถึงดีมาก มีประสบการณ์ในการแสดง มีรูปร่างและบุคลิกที่เหมาะสมกับการรับบทบาทนางยักษ์ เป็นต้น แต่หากเป็นการเรียนการสอนในชั้นเรียนผู้ถ่ายทอดไม่สามารถจะเลือกคุณสมบัติของผู้รับการถ่ายทอดได้ เนื่องจากในปัจจุบันสถานศึกษาระดับอุดมศึกษาหลายแห่งนั้นเปิดรับทั้งบุคคลที่มีพื้นฐานทางด้านนาฏยศิลป์ไทยและบุคคลที่ไม่มีพื้นฐานทางด้านนาฏยศิลป์ไทย ในส่วนที่มีพื้นฐานทางด้านนาฏยศิลป์ไทยนั้นมีทั้งที่มีพื้นฐานทางโขนและละคร ทักษะของผู้เรียนในหนึ่งชั้นเรียนจึงมีความแตกต่างกันเป็นอันมาก จึงเป็นเหตุให้การรับรู้และการปฏิบัติท่ารำมีความแตกต่างเป็นอันมาก เช่น ผู้ที่มีพื้นฐานทางด้านโขนยักษ์จะรับรู้ขั้นตอน กลวิธีในการรำ และการปฏิบัติท่ารำจะสามารถปฏิบัติได้ค่อนข้างถูกต้อง สร้างความสะดวกให้กับผู้ถ่ายทอด เช่น การเอ่ยชื่อท่ารำหรือชื่อแม่ท่าของโขนยักษ์ ผู้ที่มีพื้นฐานทางด้านโขนยักษ์จะสามารถปฏิบัติได้ทันที ผู้ถ่ายทอดเพียงอธิบายเพิ่มเติมถึงลีลาและพลังที่ใช้เนื่องจากเป็นตัวนาง ลีลาจึงต้องมีจริตกิริยาของเพศหญิง และพลังที่

* จากประสบการณ์การเป็นผู้รับการถ่ายทอดจากครูที่รับบทบาทการแสดงเป็นนางยักษ์ทั้งครูทางด้านนาฏยศิลป์โขนและละครรำ และจากประสบการณ์การเป็นผู้ถ่ายทอดท่ารำเพลงกราวนางยักษ์ และแนะนำกลวิธีการรำเพลงกราวนางยักษ์ให้กับนิสิตนักศึกษาสำหรับการสอบรำเดี่ยวมาตรฐานทางด้านนาฏยศิลป์ในหลายสถาบันและการเป็นวิทยากรถ่ายทอดท่ารำเพลงกราวนางยักษ์ให้กับนักศึกษาสาขาวิชานาฏศิลป์ไทย มหาวิทยาลัยราชภัฏพระนครศรีอยุธยา

แสดงออกจะต้องไม่เข้มแข็งดุดันเท่ากับตัวยักษ์ที่เป็นเพศชาย ทำให้การเรียนการสอนสามารถทำได้อย่างรวดเร็วและมีเวลาเหลือเพียงพอต่อการทบทวนและฝึกฝนเพื่อให้เกิดความเชี่ยวชาญมากขึ้น ส่วนผู้ที่มีพื้นฐานจากนาฏยศิลป์ไทยแขนงอื่น การรับรู้ขั้นตอน กลวิธีในการรำและการปฏิบัติท่ารำจะไม่ถูกต้องในทันที ผู้ถ่ายทอดจะต้องอธิบายลักษณะของท่ารำ กลวิธีการปฏิบัติท่ารำที่ถูกต้อง รวมถึงตรวจสอบว่าผู้รับการถ่ายทอดนั้นสามารถปฏิบัติท่ารำได้ถูกต้อง จึงจะสามารถสอนหรืออธิบายด้านลีลาการแสดงได้เป็นลำดับต่อไป ซึ่งในลักษณะนี้จะต้องใช้เวลาในการอธิบายและการปฏิบัติท่ารำซ้ำหลายครั้งมากกว่าผู้มีทักษะทางด้านโขนยักษ์ผู้เรียนกลุ่มนี้จึงจะเข้าใจขั้นตอนการรำและกลวิธีของท่ารำแต่ละท่า และสามารถปฏิบัติท่ารำได้อย่างถูกต้องตามแบบฉบับการรำกราวนางยักษ์

4. วิธีการถ่ายทอดของผู้ถ่ายทอด

วิธีการถ่ายทอดของผู้ถ่ายทอดเป็นอีกปัจจัยที่ทำให้ผู้รับการถ่ายทอดสามารถปฏิบัติท่ารำได้อย่างถูกต้อง เนื่องจากที่กล่าวข้างต้นว่าผู้รับการถ่ายทอดนั้นมีทักษะที่แตกต่างกัน ดังนั้นผู้ถ่ายทอดย่อมต้องมีการเตรียมตัวและหากลวิธีในการถ่ายทอดตามทักษะของผู้รับการถ่ายทอด หากผู้ถ่ายทอดมีความเชี่ยวชาญในการแสดงบทบาทนี้ แต่ไม่ถนัดในการอธิบายหรือการถ่ายทอดรวมไปถึงไม่สามารถแก้ไข จุดบกพร่องของผู้รับการถ่ายทอดได้ เป็นปัจจัยสำคัญอย่างหนึ่งที่ทำให้ผู้รับการถ่ายทอดไม่เข้าใจในกระบวนท่ารำและไม่สามารถปฏิบัติท่ารำให้ถูกต้องและงดงามตามแบบฉบับได้

5. ระยะเวลาในการทำการถ่ายทอด

ระยะเวลาในการเรียน สำหรับการถ่ายทอดเพื่อการออกแสดงต่อสาธารณชนนั้น ผู้ถ่ายทอดจะต้องพิจารณาแล้วว่าผู้รับการถ่ายทอดมีความแม่นยำในกระบวนท่ารำ รวมถึงมีลีลาการรำที่งดงามตามแบบฉบับของนาฏยลักษณ์ตัวนางยักษ์ จึงจะอนุญาตให้ทำการแสดงได้ ซึ่งระยะเวลาของการถ่ายทอดในลักษณะนี้ไม่สามารถระบุแน่นอนได้ว่าควรใช้เวลานานเท่าใด แต่ในการที่จะฝึกหัดจนชำนาญย่อมต้องใช้ระยะเวลามากพอสมควร การแสดงจึงจะมีคุณภาพ แต่หากเป็นการเรียนการสอนในชั้นเรียนระยะเวลาในการถ่ายทอดและรับการถ่ายทอดนั้นมีเวลาที่จำกัด เนื่องจากในการเรียนการสอนในปัจจุบันจะเรียนโดยการนับหน่วยกิตและเรียนตามเนื้อหาในหลักสูตร ซึ่งโดยส่วนใหญ่แล้วจะมีเวลาในการเรียน 2-4 ครั้งต่อหนึ่งบทเรียน ซึ่งในหนึ่งครั้งจะใช้เวลาประมาณ 2-3 ชั่วโมงแล้วแต่ว่าเป็นหลักสูตรของที่ใดและกำหนดเวลาในการเรียนไว้เท่าใด ซึ่งทั้งนี้รวมการสอบปฏิบัติเพื่อประเมินผลไว้ในจำนวนครั้งด้วย และในเวลาที่จำกัดจะต้องสอนและสอบให้จบบทเรียน ดังนั้นผู้ถ่ายทอดอาจต้องงดเว้นรายละเอียดบางอย่างไปเพื่อให้ถ่ายทอดได้จบทันตามเวลาที่กำหนด ด้วยว่าทักษะของผู้รับการถ่ายทอดไม่เท่ากัน ดังนั้นการสอนด้วยความรวดเร็ว เช่น การต่อกระบวนท่ารำให้จบภายใน 1-2 ชั่วโมงจึงเป็นสิ่งที่เป็นไปได้ยาก หรือหากทำได้คุณภาพของการถ่ายทอดอาจไม่ดีเท่าที่ควร อย่างไรก็ตามผู้ถ่ายทอดต้องพยายามเก็บรายละเอียดของการปฏิบัติท่ารำให้ถูกต้องซึ่งอาจมีทั้งผู้รับการถ่ายทอดที่สามารถปฏิบัติได้ด้วยความเข้าใจ และผู้รับการถ่ายทอดที่ไม่สามารถปฏิบัติได้เพราะยังไม่มีความเข้าใจในบทเรียน ดังนั้นระยะเวลาจึงเป็นปัจจัยสำคัญที่ส่งผลให้กระบวนการถ่ายทอดท่ารำประสบผลสำเร็จหรือไม่

จากปัญหาที่กล่าวมาเป็นอุปสรรคในการถ่ายทอดกระบวนท่ารำกราวนางยักษ์ซึ่งเป็นผลให้การถ่ายทอดท่ารำออกมาไม่ถูกต้อง ผู้รับการถ่ายทอดบางส่วนไม่สามารถรำหรือแสดงได้ถูกต้องตรงตามแบบฉบับของนาฏยลักษณ์กระบวนการรำกราวนางยักษ์ ซึ่งเมื่อพิจารณาแล้วในกระบวนการถ่ายทอดควรมีข้อควรคำนึงถึงเพื่อแก้ไขปัญหาและทำให้กระบวนการถ่ายทอดเป็นไปด้วยความราบรื่น มีความถูกต้องและงดงามตามแบบฉบับนาฏยลักษณ์ของกระบวนการรำกราวนางยักษ์

ข้อควรคำนึงถึงในการฝึกหัดการรำเพลงกราวนางยักษ์

จากการประสบปัญหาจากการฝึกหัดกระบวนท่ารำเพลงกราวนางยักษ์ที่กล่าวมาในเบื้องต้น ผู้เขียนจึงขอเสนอแนะสิ่งที่ควรคำนึงถึงในการฝึกหัด เพื่อเป็นแนวทางการแก้ไขปัญหาในขั้นต้นแก่ผู้ถ่ายทอดและผู้รับการถ่ายทอด เพื่อให้การถ่ายทอดนั้นมีความถูกต้องและงดงามตามแบบฉบับนาฏยลักษณ์ของการรำกราวนางยักษ์ ดังจะกล่าวถึงเป็นลำดับ ดังนี้

การฝึกหัดและการถ่ายทอดกระบวนรำกราวนางยักษ์

PRACTICE AND TRANSMISSION OF KRAW NANG YAK DANCE

จิรัชญา บุรวัฒน์

1. คุณสมบัติของผู้รับการถ่ายทอด

คุณสมบัติของผู้รับการถ่ายทอดเป็นปัจจัยหลักข้อแรกของการฝึกหัดกระบวนท่ารำกราวในนางยักษ์ สิ่งที่ควรคำนึงถึงสำหรับการถ่ายทอดกระบวนท่ารำเพลงกราวนางยักษ์ โดยในการถ่ายทอดเพื่อการออกแสดง ควรคำนึงถึง

1.1 พื้นฐานทางด้านการแสดง ผู้ที่จะรับบทบาทนี้ควรจะเป็นผู้ที่ได้รับการศึกษาในสาขานาฏยศิลป์ไทยโขน หรือละครรำ สำหรับในการแสดงโขน โดยส่วนใหญ่จะคัดเลือกจากผู้ที่มีพื้นฐานทางด้านโขนยักษ์ก่อนเป็นอันดับแรก เนื่องจากมีความเข้าใจในกระบวนการรำกราวในอยู่แล้ว นอกจากโขนยักษ์แล้ว[3] ผู้ที่ได้รับบทบาทการแสดงนางยักษ์ ยังใช้ผู้ที่มีพื้นฐานทางด้านโขนลิงด้วย ดังจะเห็นได้จากการแสดงของกรมศิลปากรที่คุณครูกรี วรศะริน ผู้รับบทบาทหนุมานที่มีชื่อเสียงของกรมศิลปากร รับบทบาทเป็นนางกากนาสูร ซึ่งเป็นนางยักษ์ ในการแสดงโขน ชุด ปราบกากนาสูร หรือคุณครูจลาด พกุลานนท์ รับบทบาทตัวนางยักษ์ทั้งในการแสดงโขนและละครรำ เป็นต้น แต่หากเป็นการแสดงละคร ผู้รับการถ่ายทอดไม่จำเป็นต้องมีพื้นฐานทางโขนยักษ์ แต่ต้องมีพื้นฐานทางด้านนาฏยศิลป์ไทย และต้องรับการฝึกหัดตามกระบวนการฝึกหัดข้างต้น และหมั่นฝึกซ้อมด้วยตนเองอย่างหนัก เพื่อให้การแสดงที่ออกสู่สายตาผู้ชม งดงามและมีความสมจริงและถูกต้องตามแบบฉบับการรำ

1.2 บุคลิกภาพของผู้แสดง การแสดงหรือสวมบทบาทตัวละครใด ๆ การคัดเลือกบุคลิกภาพของผู้แสดงให้ใกล้เคียงกับบุคลิกของตัวละคร จะช่วยให้การแสดงดูสมจริงขึ้น เช่น ผู้รับบทบาทนางยักษ์ควรมีรูปร่างสูงใหญ่ ค่อนข้างท้วม มีกิริยาสง่า น่าเกรงขาม มีความองอาจผึ่งผาย ในขณะเดียวกันควรมีความคล่องแคล่ว ปราดเปรียว และมีความมั่นใจในตนเอง แต่อย่างไรก็ดี อ.วัชนี ได้ให้ข้อสังเกตว่า “ผู้ที่รับบทบาทนางยักษ์สำหรับครูไม่จำเป็นต้องตัวใหญ่ ขอให้รำได้ เต้นได้ เสียงไม่เพี้ยนก็สามารถแสดงได้”[4] ซึ่งผู้ถ่ายทอดบางท่านจะพิจารณาจากความสามารถเป็นหลัก แต่ผู้เขียนขอให้ข้อสังเกตว่าหากคัดเลือกจากคนที่มีบุคลิกใกล้เคียงกับตัวละครจะทำให้การแสดงดูสมจริงมากขึ้น

1.3 ลักษณะนิสัย ผู้รับการถ่ายทอดต้องเป็นผู้ที่มีระเบียบวินัย มีความรับผิดชอบ มีความกระตือรือร้น มีความตั้งใจและขยันหมั่นเพียร เพราะการรับบทบาทการแสดง หรือการเรียนในชั้นเรียนก็ตาม ผู้รับการถ่ายทอดต้องทำความเข้าใจกับบทบาทตัวละครที่ได้รับซึ่งอาจต้องมีการทำการศึกษานอกเวลาที่ทำการถ่ายทอด หรือภายในชั้นเรียน รวมไปถึงการฝึกทบทวนบทเรียนด้วยตนเอง ผู้รับการถ่ายทอดจะต้องมีความรับผิดชอบจึงจะบังคับตนเองให้ศึกษาและปฏิบัติตามกระบวนการทั้งหมดนี้ได้โดยมิต้องให้ผู้ถ่ายทอดต้องย้ำเตือนซ้ำหลายครั้ง

2. ทักษะของผู้รับการถ่ายทอด

ทักษะของผู้รับการถ่ายทอดนั้นมีความสำคัญต่อการถ่ายทอดเพื่อการออกแสดงเป็นอันมาก เนื่องจากหากทักษะดี การแสดงจึงจะออกมาดี และหากทักษะไม่ดี การแสดงจะออกมาไม่ดีด้วย นอกจากการคัดเลือกผู้แสดงที่มีพื้นฐานทางนาฏยศิลป์ไทยแล้ว ต้องคัดเลือกผู้ที่มีทักษะในการแสดงที่ดีด้วย ทักษะการแสดงที่ดีหมายถึง มีความสามารถด้านการแสดงสูง ผ่านการฝึกหัดทั้งเบื้องต้น การฝึกหัดเพลงหน้าพาทย์ การแสดงเป็นชุดเป็นตอน มีทักษะในการฟังจังหวะดนตรี หมายถึง มีความแม่นยำในการฟังและเข้าใจในจังหวะดนตรี ไม่รำคร่อมจังหวะ และสามารถแยกแยะจังหวะกลองแต่ละแบบที่ใช้ในการรำกราวนางยักษ์ได้ หากเป็นผู้ที่มีประสบการณ์ด้านการแสดงบนเวทีด้วยแล้วยิ่งเป็นผลดีมากยิ่งขึ้น เนื่องจากจะมีความเข้าใจในเรื่องทิศทางการใช้เวทีซึ่งจะทำให้การถ่ายทอดกระบวนท่ารำสะดวกยิ่งขึ้น และที่สำคัญจะต้องเป็นผู้ที่เรียนรู้ได้ดี มีความจำที่ดี และมีความเข้าใจในกระบวนการรำ สามารถเลียนแบบผู้ถ่ายทอดและนำกลับไปฝึกฝนด้วยตนเองได้อย่างถูกต้อง

3. ขั้นตอนในการถ่ายทอด

ผู้ถ่ายทอดควรจัดลำดับการถ่ายทอดให้เป็นลำดับขั้น โดยควรเริ่มจากการให้ผู้ถ่ายทอดทำความเข้าใจกับตัวละครที่จะถ่ายทอด ผู้รับการถ่ายทอดควรทราบเรื่องราวเกี่ยวกับตัวละครนั้น ตัวละครนั้นเป็นใคร ทำอะไรในเรื่อง ตัวละครมีความพิเศษหรือไม่ อย่างไร อุปนิสัยของตัวละครเป็นอย่างไร บุคลิกของตัวละครเป็นอย่างไร เพื่อที่จะถ่ายทอดตัวละครที่เป็นเพียงจินตนาการของผู้ประพันธ์ออกมาเป็นภาพที่สมบูรณ์และมีความสมจริง เมื่อผู้รับการถ่ายทอดมีความเข้าใจเกี่ยวกับตัวละครแล้ว ลำดับต่อไปคือการฝึกหัดเบื้องต้น จะฝึกหัดสิ่งใดบ้างขึ้นอยู่กับดุลยพินิจของผู้ถ่ายทอด โดยพิจารณาจากทักษะทางการแสดงของผู้รับการถ่ายทอด แต่หากเป็นการเรียนการสอนในชั้นเรียนจะต้องฝึกทุกอย่างเหมือนกันทั้งหมด โดยเริ่มจากการฝึกเต้นเสาและการฟังจังหวะเพลงกราวใน การฝึกหัดกระบวนท่ารำแบบโขน เมื่อผู้รับการถ่ายทอดมีความเข้าใจในจังหวะเพลงและมีความชำนาญในการฝึกเบื้องต้นแล้ว จึงเริ่ม

3. ประดิษฐ์ ศิลปสมบัติ, “คุณสมบัติของผู้แสดงนางยักษ์,” สัมภาษณ์โดย จิรัชญา บุรวัฒน์, 20 ตุลาคม 2549.

4. วัชนี เมษะมาน, “คุณสมบัติของผู้รับบทบาทนางยักษ์,” สัมภาษณ์โดย จิรัชญา บุรวัฒน์, 12 มกราคม 2559.

การถ่ายทอดกระบวนท่ารำ โดยผู้ถ่ายทอดควรอธิบายกลวิธีในการรำรวมไปถึงอารมณ์ที่แสดงออกในการแสดง รวมไปถึงการฝึกหัดจริตกิริยาแบบตัวนางยักษ์ จากนั้นควรมีการประเมินผล โดยให้ผู้รับการถ่ายทอดปฏิบัติกระบวนท่ารำทั้งหมดแล้วผู้ถ่ายทอดสังเกตการณ์แสดงของผู้รับการถ่ายทอด และแนะนำข้อควรปรับปรุง สำหรับการเรียนการสอนในชั้นเรียนการวัดผลและประเมินผลคือการสอบปฏิบัติ ซึ่งผู้ประเมินผลควรมีเกณฑ์ในการตัดสินและให้คะแนนอย่างชัดเจนและควรแนะนำข้อดีและข้อควรปรับปรุงของผู้สอบแต่ละคน เพื่อที่ทุกคนจะได้นำข้อแนะนำไปพัฒนาตนเองต่อไป

4. การบรรจุบทเรียนลงในหลักสูตร

สิ่งที่ควรคำนึงถึงอีกประการหนึ่งคือ การบรรจุบทเรียนลงในหลักสูตร การบรรจุบทเรียนลงในหลักสูตรของแต่ละสถาบันนั้นควรตระหนักถึงธรรมชาติของผู้เรียน เช่น สถานศึกษาบางแห่งรับผู้เรียนเข้าศึกษาโดยไม่มีข้อกำหนดด้านคุณสมบัติที่ชัดเจน ไม่ว่าตัวผู้เรียนจะเรียนจบมาด้านใดก็รับเข้าเรียนในสาขาวิชานาฏยศิลป์ได้ ทำให้ทักษะของผู้เรียนแตกต่างกันมาก การเรียนการสอนในบางแห่งไม่ได้แยกสอนตามแขนงวิชา จะทำการเรียนรวมกันทั้งสาขาวิชา จึงทำให้มีความหลากหลายเกิดขึ้นภายในชั้นเรียน การเรียนรู้ของผู้เรียนจะเป็นไปตามความถนัดของแต่ละบุคคล เช่น หากผู้เรียนมีทักษะทางด้านละครรำมาก่อน ในการเรียนเนื้อหาที่เป็นทักษะในการแสดงโขนอาจจะปฏิบัติได้ไม่ดีเท่าที่ควร เนื่องจากความไม่ถนัด ในขณะเดียวกันผู้ที่มีพื้นฐานทางด้านการแสดงโขน อาจปฏิบัติได้ดีกว่า และในทางกลับกันผู้ที่มีทักษะทางด้านการแสดงโขน อาจปฏิบัติเนื้อหาที่เป็นละครรำได้ด้อยกว่าผู้ที่มีพื้นฐานทางด้านละครรำ หรือในสถานศึกษาบางแห่งรับผู้เรียนที่ไม่เคยมีพื้นฐานทางด้านนาฏยศิลป์ไทยเลยเข้าเรียนในสาขาวิชานาฏยศิลป์ การเรียนการสอนจึงล่าช้าและไม่สามารถจะสอนให้ได้คุณภาพตามที่หลักสูตรกำหนด ดังนั้นในการคัดเลือกหรือการบรรจุบทเรียนควรคำนึงถึงว่าผู้รับการถ่ายทอดซึ่งหมายถึงผู้เรียนว่ามีความเหมาะสมกับทักษะของผู้เรียนหรือไม่ ผู้เรียนสามารถจะเรียนแล้วเกิดผลดีหรือไม่ หรือเรียนแล้วจะเข้าใจได้มากน้อยเพียงใด และที่สำคัญผู้เรียนสามารถนำไปใช้ประโยชน์ในการประกอบอาชีพในอนาคตได้หรือไม่ สิ่งเหล่านี้เป็นสิ่งที่ผู้ที่บรรจุบทเรียนลงในหลักสูตรและผู้ที่อยู่ในวงการการศึกษาต้องนำไปพิจารณาใคร่ครวญให้ถี่ถ้วน

จากข้อควรคำนึงถึงทั้ง 4 ข้อ เป็นเพียงข้อแนะนำเบื้องต้นในการคัดเลือกผู้แสดงและแก้ปัญหาในการฝึกหัดและการถ่ายทอดกระบวนการรำกราวนางยักษ์เท่านั้น อย่างไรก็ตามผู้ถ่ายทอดต้องใช้วิจารณญาณในการแก้ปัญหาซึ่งต้องปรับไปตามสถานการณ์ที่เผชิญอยู่ เพราะในการถ่ายทอดแต่ละครั้ง ผู้รับการถ่ายทอดย่อมมีความแตกต่างกัน คือ เป็นคนละคน หรือคนละกลุ่ม ย่อมต้องเผชิญปัญหาที่แตกต่างกัน ดังนั้นสิ่งสำคัญคือวิจารณญาณและวิธีการแก้ไขปัญหาของผู้ถ่ายทอดเอง

การเรียนการสอนทางด้านนาฏยศิลป์ เป็นสาขาวิชาที่มีความเฉพาะตัวของศาสตร์ ดังนั้นการเรียนการสอนจึงจำเป็นต้องมีขั้นตอน และวิธีการในการศึกษา เช่น การรำกราวนางยักษ์ซึ่งเป็นการรำที่สำคัญสำหรับตัวนางยักษ์ ผู้ที่รับบทบาทนางยักษ์ทุกคนต้องรำกราวนางยักษ์ได้ ซึ่งการฝึกหัดการรำกราวนางยักษ์มีขั้นตอนในการฝึกหัด ได้แก่ การฝึกหัดเบื้องต้น การถ่ายทอดกระบวนท่ารำ และการฝึกหัดลีลา และจริตกิริยาในการรำและการแสดง ซึ่งจากประสบการณ์ของผู้เขียนพบว่าในการฝึกหัดแต่ละครั้งนั้นมีปัญหาเกิดขึ้นหลายประการซึ่งมีสาเหตุจากทั้งตัวของผู้รับการถ่ายทอด ผู้ถ่ายทอด รวมถึงปัจจัยแวดล้อมอื่น ๆ ซึ่งผู้เขียนได้เสนอแนะข้อควรคำนึงถึงในการฝึกหัดไว้เพื่อเป็นแนวทางเบื้องต้นในการแก้ไขปัญหา แต่สิ่งที่สำคัญในการแก้ไขปัญหาแต่ละครั้งขึ้นอยู่กับวิจารณญาณของผู้ถ่ายทอดที่ต้องปรับไปตามสถานการณ์ของปัญหาที่เผชิญอยู่ และในการฝึกหัดการรำหรือการแสดงชุดอื่น ๆ อาจประสบปัญหาเช่นกัน เพียงแต่ปัญหาที่ประสบอาจแตกต่างกันไปตามปัจจัยที่เกี่ยวข้อง ซึ่งหากมีการศึกษาถึงปัญหาที่เกิดขึ้นและแนะแนวทางการแก้ไขปัญหาในแต่ละชุดการแสดง จะเป็นประโยชน์ต่อวงการนาฏยศิลป์ รวมไปถึงวงการการศึกษาที่เกี่ยวข้องกับสาขานาฏยศิลป์ต่อไปในอนาคต

บรรณานุกรม

จิรัชญา บุรวัฒน์. *“นาฏยลักษณ์ของนางยักษ์ในโขนและละครรำ.”* วิทยานิพนธ์ระดับปริญญาดุษฎีบัณฑิต, จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2559.
ประดิษฐ์ ศิลปสมบัติ, “คุณสมบัติของผู้แสดงนางยักษ์.” สัมภาษณ์โดย จิรัชญา บุรวัฒน์. 20 ตุลาคม 2549.
วัชนี เมษะมาน, “คุณสมบัติ และการฝึกหัดของผู้รับบทบาทนางยักษ์.” สัมภาษณ์โดย จิรัชญา บุรวัฒน์. 12 มกราคม 2559.

บทประพันธ์เพลง*มิตติง* สำหรับวงดนตรีแจ๊สวงเล็ก

MEETING FOR SMALL JAZZ ENSEMBLE

เจตนิพิฐ สังข์วิจิตร*

บทคัดย่อ

บทเพลงมิตติง ได้รับแรงบันดาลใจจากบรรยากาศและความรู้สึกที่ได้รับของห้องประชุมคณะวิทยาลัยดนตรี มหาวิทยาลัยรังสิต ผู้ประพันธ์ใช้แนวทางการประพันธ์บทเพลงในรูปแบบโมดัลแจ๊ส โดยกำหนดให้แนวทำนองและเสียงประสานที่มีความสัมพันธ์กับโมดลิเดียน นอกจากนี้เสียงประสานยังมีการใช้แนวคิดด้านการเคลื่อนที่แบบขั้นคู่ 3 ไมเนอร์และเสียงประสานที่ประกอบด้วยโน้ต 3 ตัว บทความนี้แบ่งออกเป็น 3 หัวข้อย่อย ได้แก่ 1. อรรถาธิบายแนวคิดเบื้องต้นของการประพันธ์ 2. แนวทางการบรรเลง และ 3. แนวทางการอิมโพรไวส์ ทั้งนี้หัวข้อดังกล่าวจะเชื่อมโยงและสอดคล้องกับแนวทางผู้ประพันธ์กำหนดไว้ ทำให้บทเพลงถูกบรรเลงออกมาได้อย่างสมบูรณ์มากที่สุดตามแนวทางที่กำหนดไว้ของผู้ประพันธ์

คำสำคัญ: มิตติง/ วงดนตรีแจ๊สวงเล็ก/ โมดัลแจ๊ส

Abstract

The song ‘Meeting’ is inspired by an atmosphere and impression of a meeting room which is located at in the Conservatory of Music of Rangsit University. The composer employs modal jazz as a musical framework of composition whose melodic and harmonic elements are closely related to Lydian mode. In addition, the minor thirds and the three-note voicings are also apparent and noticeable in the harmonic elements. This article consists of three parts firstly, the introductory notions of composition. Second part concerns with the performance. The last one concerns with improvisation. These three parts would be conformed to the method intended and favoured by the composer which would render in the performance of the score a sound perfectly faithful to the original intention.

KEYWORDS: Meeting/ Small Jazz Ensemble/ Modal Jazz

* อาจารย์, วิทยาลัยดนตรี มหาวิทยาลัยรังสิต, kwan.alt@gmail.com

บทประพันธ์เพลง*มิตติง* สำหรับวงดนตรีแจ๊สวงเล็ก

MEETING FOR SMALL JAZZ ENSEMBLE

เจตนิพิฐ สังข์วิจิตร

บทเพลงมิตติง ได้รับแรงบันดาลใจจากห้องประชุมของคณะ ที่บ่อยครั้งสถานการณ์หรือทิศทางการประชุมต้องระดมความคิดเพื่อหาหนทางแก้ไข-พัฒนาให้กับวาระการประชุมต่าง ๆ ซึ่งแนวทางการแก้ไข-พัฒนานี้มักจะเกิดจากการนำเอาสิ่งที่มีอยู่แล้วมาเป็นพื้นฐาน แล้วจึงเพิ่มแนวคิดอื่นผสมผสานทำให้เกิดทิศทางการแก้ไข-พัฒนาในที่สุด บางวาระการประชุมมักได้บทสรุปจากปฏิกิริยาตอบสนองที่พัฒนาต่อยอดแนวคิดมาจากสิ่งที่เกิดขึ้นก่อนทั้งในทิศทางเดียวกันหรือตรงกันข้าม ด้วยเหตุผลและมุมมองดังกล่าว ทำให้ผู้ประพันธ์มีความสนใจในทิศทางการประพันธ์บทเพลงนี้ให้มีบริบทของโมดัลแจ๊ส (Modal Jazz) ซึ่งโมดัลแจ๊สเป็นการพัฒนาแนวคิดพื้นฐานจากดนตรีแจ๊สรูปแบบบีบอปที่เกิดขึ้นมาก่อน เป็นเหมือนกับปฏิกิริยาตอบสนองที่ตรงข้ามต่อบีบอปนั้นเอง วิธีคิดในการอิมโพรไวส์นั้นเปลี่ยนไปหลังจากการกำเนิดของโมดัลแจ๊ส ข้อจำกัดและข้อบังคับของการดำเนินคอร์ดน้อยลงเนื่องจากโมดัลแจ๊สมีจังหวะเสียงประสานที่ช้า การอิมโพรไวส์ในบริบทของโมดัลแจ๊สเน้นที่การใช้โมดผู้แสดงจะต้องรู้จักโมดนั้น ๆ และโมดที่เกี่ยวข้องผู้แสดงสามารถใช้โน้ตบางโน้ตจากโมดและสร้างกลุ่มโน้ตจากโมดนั้น ๆ เช่น หาทรัยแอดต่าง ๆ หรือบันไดเสียงเพนทาโทนิกที่ซ่อนอยู่ในโมดหรือใช้เททราคอร์ด เป็นต้น ผู้แสดงสามารถสร้างความน่าสนใจในการอิมโพรไวส์โดยการสร้างจังหวะและทำนองที่หลากหลาย โดยไม่มีข้อจำกัดของเสียงประสานแบบแผน[1]

บทเพลงนี้ใช้แนวคิดของดนตรีแจ๊สรูปแบบโมดัลแจ๊ส ที่ให้ความสัมพันธ์กับเรื่องของโมดแนวทำนองและเสียงประสานมีนัยของความสัมพันธ์เกี่ยวกับโมดลิเดียน โครงสร้างของบทเพลงมิตติง สามารถแบ่งได้ดังรายละเอียดต่อไปนี้

นักดนตรีบรรเลงท่อนนำเข้าสู่บทเพลง
นักดนตรีบรรเลงแนวทำนองหลักท่อน A
นักดนตรีบรรเลงแนวทำนองหลักท่อน B
ผู้เล่นเบสอิมโพรไวส์
ผู้เล่นเปียโนอิมโพรไวส์
ผู้เล่นกีต้าร์อิมโพรไวส์
นักดนตรีบรรเลงแนวทำนองหลักท่อน B
นักดนตรีบรรเลงแนวทำนองหลักท่อน C
ผู้เล่นแซกโซโฟนอิมโพรไวส์และจบบทเพลง

บทเพลงนี้มีท่อนหลักอยู่ 5 ท่อน โดย 4 ห้องแรกเป็นท่อนนำเข้าสู่บทเพลง (Introduction) บรรเลงทั้งหมด 8 ห้อง โดยแนวทำนองจะบรรเลงด้วยโน้ตตัวเดียวซึ่งเป็นโน้ตร่วมของเสียงประสานทั้งหมดในท่อนนี้ จากนั้นจะเข้าสู่ท่อน A ของบทเพลง (ตัวอย่างที่ 1)

ตัวอย่างที่ 1 แสดงแนวทำนองท่อนนำเข้าสู่บทเพลง ห้องที่ 1-8

ท่อน A ของบทเพลง ในท่อนนี้แนวทำนองและเสียงประสานมีเทคนิคที่ผู้ประพันธ์นำมาใช้ คือ ด้านแนวทำนองมีการบ่งบอกถึงนัยของโมดลิเดียนในห้องที่ 5 ห้องที่10 และ11-12 โดยห้องที่ 5 บนคอร์ด Cmaj#11 แนวทำนองใช้โน้ตเอกลักษณ์ของโมดลิเดียนนั่นคือโน้ต F# นอกจากนี้ในห้องที่ 11-12 บนคอร์ด Gmaj7#11 แนวทำนองใช้โน้ตเอกลักษณ์ของโมดลิเดียนเช่นกันนั่น คือ โน้ต C# สังเกตว่าห้องที่ 5 และห้องที่ 11-12

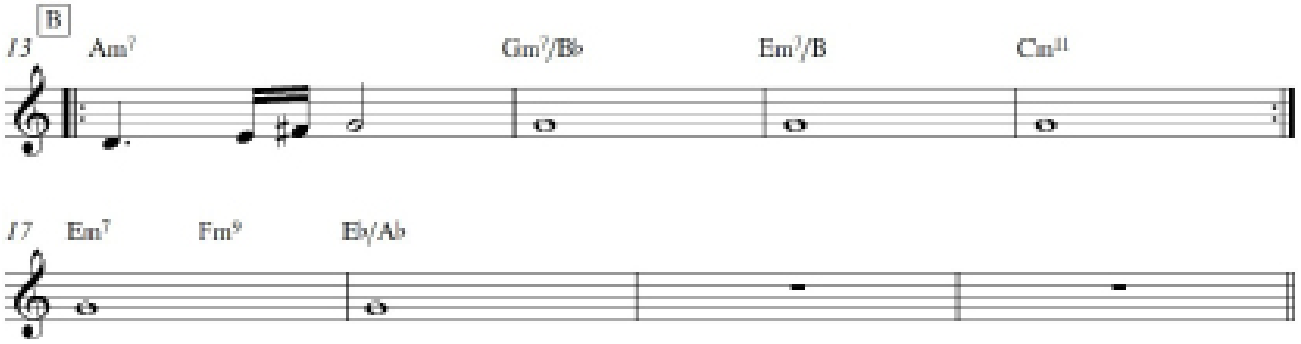
1. เด่น อยู่ประเสริฐ. “Generatrix บทประพันธ์เพลงสำหรับวงดนตรีแจ๊ส และการแสดงเปียโนแจ๊ส.” วารสารดนตรีรังสิต. 6 (กรกฎาคม 2554): 11.

แนวทำนองมีการค้างโน้ตเอกลักษณ์หลายจังหวะอาทิ โน้ตตัวขาว โน้ตตัวกลม เป็นต้น ทำให้นัยของโมดมีความชัดเจน ลักษณะด้านเสียงประสานแนวทำนองท่อนนี้มีการเคลื่อนที่ขึ้นลักษณะขั้นคู่ 3 ไมเนอร์ ในห้องที่ 6-7 มีการดำเนินคอร์ดเป็น Bm7-Dm7-Fm7 (ตัวอย่างที่ 2)

ตัวอย่างที่ 2 แสดงท่อน A ของบทเพลง

ท่อน B ของบทเพลงด้านแนวทำนองมีการใช้โน้ตเสียงค้างยาวที่โน้ต G เริ่มตั้งแต่จังหวะที่สามของห้องที่ 13-18 ด้านเสียงประสานมีการใช้เทคนิคการเคลื่อนที่ของแนวเบส ซึ่งตรงนี้จะตรงข้ามกับแนวทำนองที่ไม่ได้มีการเคลื่อนที่ทำให้แนวเบสมีความโดดเด่นขึ้น นอกจากนี้เสียงประสานยังสนับสนุนแนวทำนองด้วยเช่นกัน สังเกตว่าแนวทำนองที่โน้ต G จะเป็นโน้ตในคอร์ดทั้งสิ้นทำให้กลมกลืนไปกับมิติของเสียงประสาน ขณะเดียวกันก็เปิดโอกาสให้กับทิศทางการเคลื่อนที่ในแนวเบสด้วย

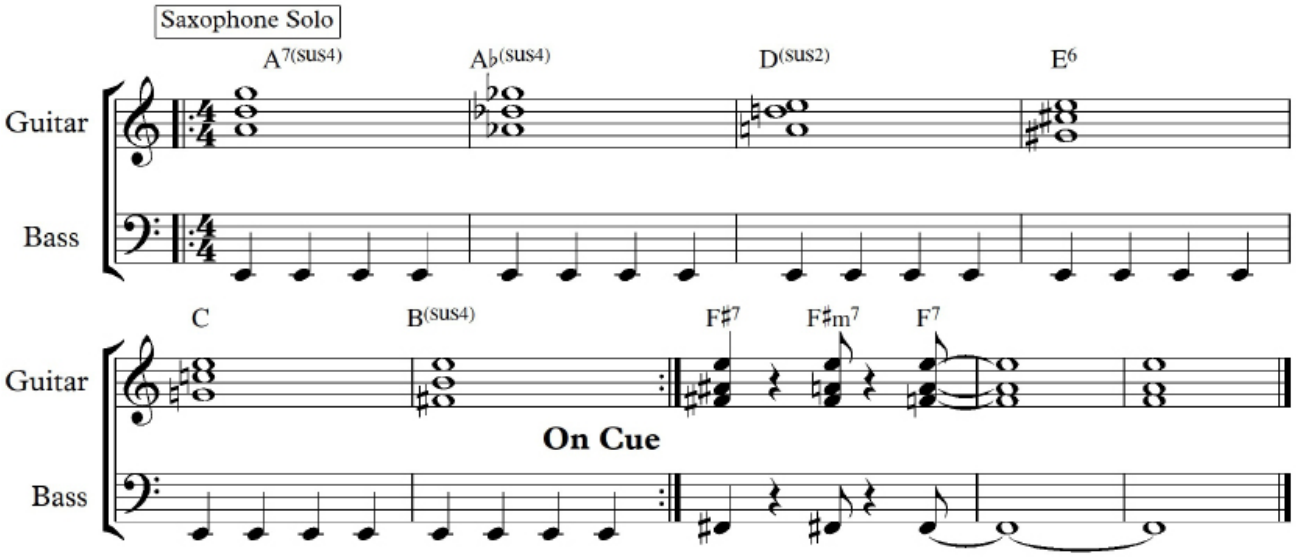
ตัวอย่างที่ 3 แสดงแนวทำนองท่อน B ของบทเพลง



จากนั้นบทเพลงจะเข้าสู่ท่อนอิมโพรไวส์ โดยท่อนอิมโพรไวส์ของผู้เล่นแซกโซโฟนนั้นจะมีความแตกต่างจากท่อนอื่น ๆ ของบทเพลง ด้านเสียงประสานผู้ประพันธ์แบ่งออกเป็น 2 ส่วน ได้แก่ เสียงประสานของผู้เล่นเบสและเสียงประสานของผู้เล่นกีต้าร์ เสียงประสานของผู้เล่นเบสจะบรรเลงด้วยโน้ต E ลักษณะโน้ตตัวดำเป็นหลัก (ทั้งนี้ผู้บรรเลงเบสสามารถพัฒนาการบรรเลงได้อีก) ด้านเสียงประสานของผู้เล่นกีต้าร์นั้นจะมีลักษณะการบรรเลงด้วยเสียงประสานที่ประกอบด้วยโน้ต 3 ตัว (Three Note Voicing) ซึ่งการบรรเลงด้วยโน้ต 3 ตัว ให้ความรู้สึกที่ชัดเจนและผู้เล่นกีต้าร์สามารถวางนิ้วมือซ้ายได้ง่าย ในท่อนนี้เมื่อผู้เล่นแซกโซโฟนเสร็จสิ้นการอิมโพรไวส์ จะส่งสัญญาณให้ผู้ร่วมบรรเลงทุกคนเข้าสู่ท่อนจบของบทเพลงเป็นการสิ้นสุดบทเพลงนี้ (ตัวอย่างที่ 4)

ก่อนจะเข้าสู่ท่อนอิมโพรไวส์ของผู้เล่นแซกโซโฟนนั้น จะมีท่อนอิมโพรไวส์ของผู้เล่นเบสผู้เล่นเปียโนและผู้เล่นกีต้าร์ก่อนตามลำดับ ทั้งนี้ในบทวิเคราะห์บทเพลงนี้ผู้ประพันธ์ได้นำท่อนอิมโพรไวส์ของผู้เล่นแซกโซโฟนมากล่าวถึงเพียงท่อนเดียวนั้น เนื่องจากเสียงประสานมีความแตกต่างจากท่อนอิมโพรไวส์ของผู้เล่นเบสผู้เล่นเปียโนและผู้เล่นกีต้าร์ อนึ่ง ตัวอย่างที่ 4 จะแสดงถึงการบรรเลงประกอบของเครื่องดนตรีกีต้าร์และเบสเท่านั้นไม่ได้แสดงโน้ตของผู้เล่นแซกโซโฟน

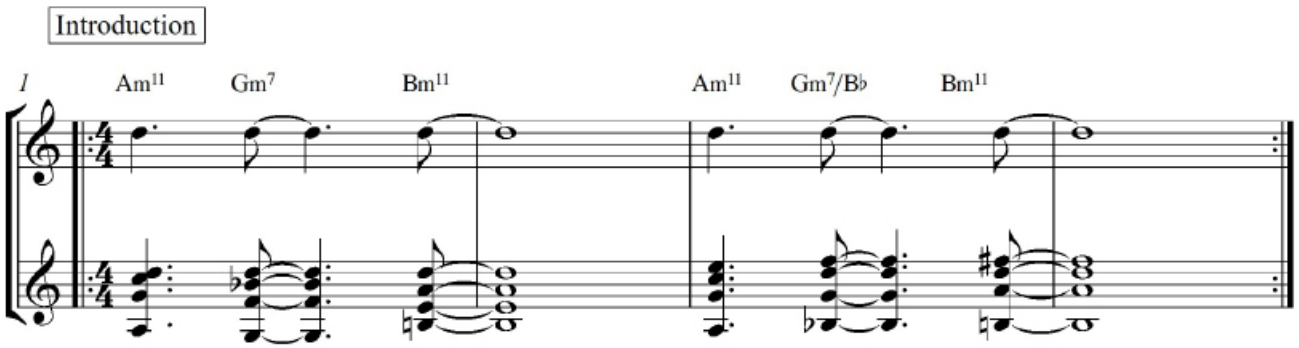
ตัวอย่างที่ 4 แสดงการดำเนินคอร์ดท่อนอิมโพรไวส์ของผู้เล่นแซกโซโฟน



แนวทางการบรรเลงบทเพลงมิตติง

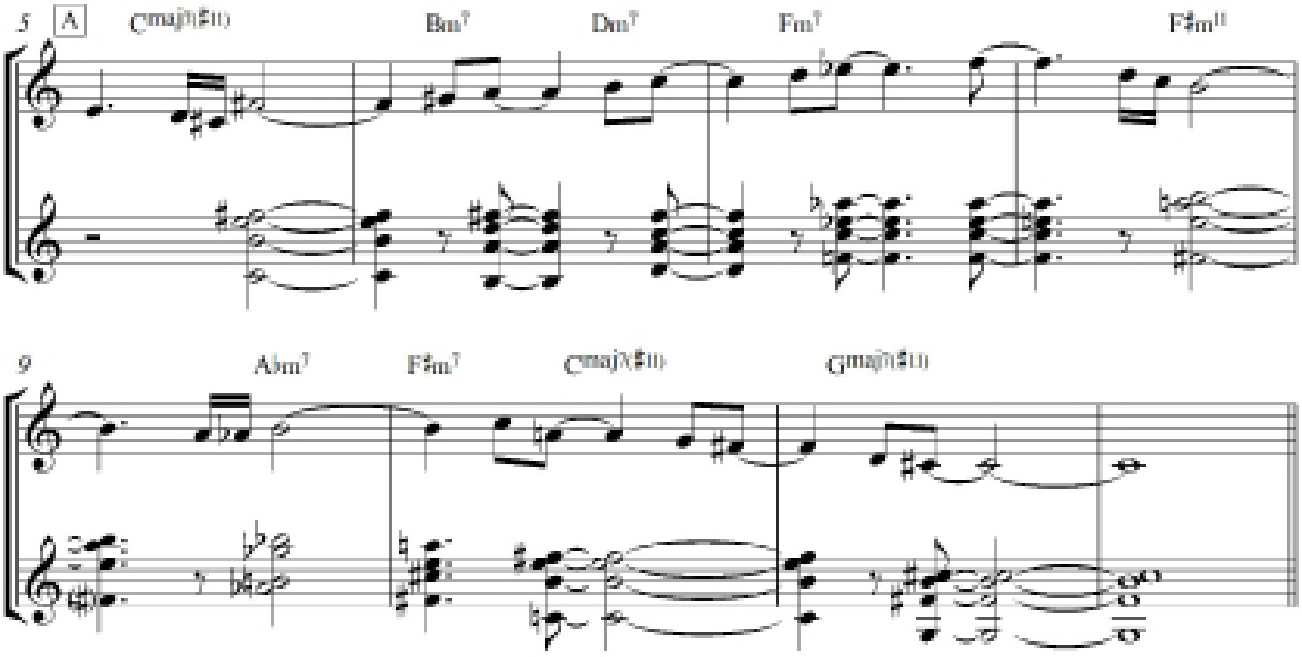
แนวทางการบรรเลงบทเพลงมิตติง ผู้เขียนจะกล่าวถึงในมิติของเครื่องดนตรีกีต้าร์เป็นประเด็นหลักและ/ หรือเสริมในประเด็นอื่น ๆ ที่เห็นเป็นสาระเพิ่มเติม ช่วงการบรรเลงประกอบท่อนนำเข้าสู่บทเพลงของผู้เล่นกีต้าร์ ผู้ประพันธ์แนะนำให้ใช้เสียงประสานตามตัวอย่างที่ 5 จากตัวอย่างบรรทัดบนเป็นแนวทำนองหลัก บรรทัดล่างจะเป็นเสียงประสานที่แนะนำในการบรรเลงประกอบ ห้องที่ 1-2 สังเกตว่าโน้ตสูงสุดของเสียงประสานนี้จะเป็นโน้ตเดียวกับแนวทำนองหลักนั่นคือ โน้ต D จากแนวเสียงนี้ทำให้โน้ต D มีความเด่นชัดขึ้นทั้งจากแนวทำนองหลักและการสนับสนุนจากเสียงประสาน ห้องที่ 3-4 เสียงประสานมีการเปลี่ยนโน้ตสูงสุดของแนวเสียง สังเกตได้ว่าจะไม่ได้สนับสนุนแนวทำนองหลักให้มีความชัดเจนแบบเสียงประสานห้องที่ 1-2 แต่จะเพิ่มมิติของเสียงประสานเข้าไปแทนที่เนื่องจากแนวเสียงสูงสุดมีการเคลื่อนที่จากโน้ต E-F-F# ตามลำดับช่วยเพิ่มมิติของเสียงประสานให้มีสีสันมากขึ้น มากกว่าการบรรเลงประกอบแบบเดิมซ้ำกันทั้ง 4 ห้อง

ตัวอย่างที่ 5 แสดงการบรรเลงประกอบท่อนนำเข้าสู่บทเพลงของกีต้าร์



ท่อน A การบรรเลงประกอบจะเน้นที่การสนันสนุนแนวทำนองหลักเป็นสำคัญ จากตัวอย่างที่ 6 สังเกตว่าลักษณะจังหวะการบรรเลงประกอบจะมีทิศทางดังที่กล่าวไว้ เริ่มจากห้องที่ 5 การบรรเลงประกอบจะเริ่มบรรเลงในจังหวะที่สามที่โน้ต F# จากนั้นห้องที่ 6-7 จะบรรเลงประกอบในจังหวะยกซึ่งจะสนับสนุนกับแนวทำนองหลัก (บรรทัดบน) ที่แนวทำนองมีการเคลื่อนที่ในจังหวะยกเช่นเดียวกัน จากนั้นห้องที่ 8-9 การบรรเลงประกอบจะสนับสนุนแนวทำนองหลักที่โน้ตตัวขาวของแนวทำนอง และในห้องที่ 10-12 มีแนวคิดการบรรเลงคล้ายกับห้องที่ 6-7 ด้านการวางแนวเสียงของการบรรเลงประกอบนั้นโน้ตตัวสูงสุด บางครั้งมีการใช้โน้ตตัวเดียวกับแนวทำนองหลักและบางครั้งไม่ใช้ ทั้งนี้เหตุผลคล้ายคลึงกับการบรรเลงท่อนนำเข้าสู่บทเพลงที่ ควรผสมผสานความชัดเจนให้กับแนวทำนองหลัก และควรเพิ่มมิติให้กับแนวทำนองหลักด้วยเช่นกัน

ตัวอย่างที่ 6 แสดงการบรรเลงประกอบท่อน A



การบรรเลงประกอบท่อน B แนวเสียงที่ผู้ประพันธ์กำหนดให้ใช้ในการบรรเลงนั้น (บรรทัดล่าง) แนวเสียงตัวสูงสุดจะเป็นโน้ตเดียวกับแนวทำนองหลักนั่นคือโน้ต G ซึ่งมีการบรรเลงโน้ตนี้ค้างยาวจำนวนหลายห้อง นอกจากนี้แนวต่ำสุดของแนวเสียงจะมีเคลื่อนที่ไปตามแนวเบสด้วย จากแนวคิดทั้งสองแบบนี้ทำให้แนวเสียงการบรรเลงประกอบมีการสนับสนุนทั้งแนวทำนองหลักและการเคลื่อนที่ของแนวเบส อนึ่งการบรรเลงประกอบ

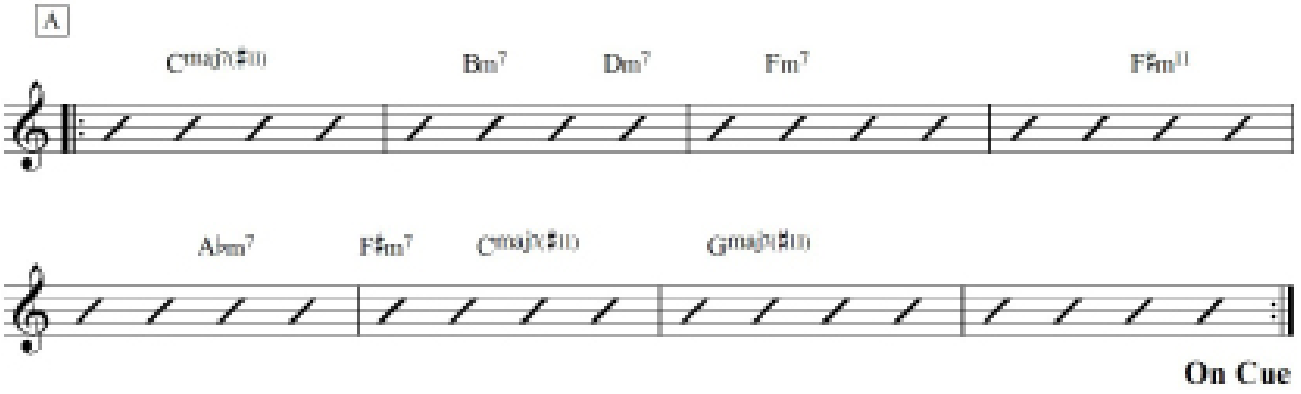
ท่อนแซกโซโฟนอิมโพรไวส์ ผู้ประพันธ์ไม่ได้กล่าวถึงแต่ให้ผู้บรรเลงประกอบใช้แนวเสียงตามตัวอย่างที่ 6 ในการบรรเลง

ตัวอย่างที่ 7 แสดงการบรรเลงประกอบท่อน B

แนวทางการอิมโพรไวส์บทเพลงมิตติง

ด้านการอิมโพรไวส์ของบทเพลงนี้ จะกล่าวถึงท่อนอิมโพรไวส์ของผู้เล่นเปียโนกับผู้เล่นกีต้าร์และท่อนแซกโซโฟนอิมโพรไวส์ โดยท่อนอิมโพรไวส์ของผู้เล่นเปียโนกับผู้เล่นกีต้าร์จะมีเสียงประสานที่เหมือนกัน ซึ่งได้วัตถุดิบมาจากเสียงประสานของแนวทำนองหลักท่อน A นั่นเองสามารถดูได้จากตัวอย่างที่ 8 นอกจากนี้แนวคิดที่สามารถใช้ในการอิมโพรไวส์ของผู้เล่นเปียโนกับผู้เล่นกีต้าร์สามารถดูได้จากตัวอย่างที่ 9 แนวคิดที่ใช้ในการอิมโพรไวส์นี้เป็นเพียงทางเลือกหนึ่งเท่านั้น ผู้อิมโพรไวส์สามารถใช้บันไดเสียงอื่น ๆ ที่มีความสัมพันธ์กับเสียงประสานได้อีกมากมายขึ้นอยู่กับทิศทางของผู้บรรเลงด้วย

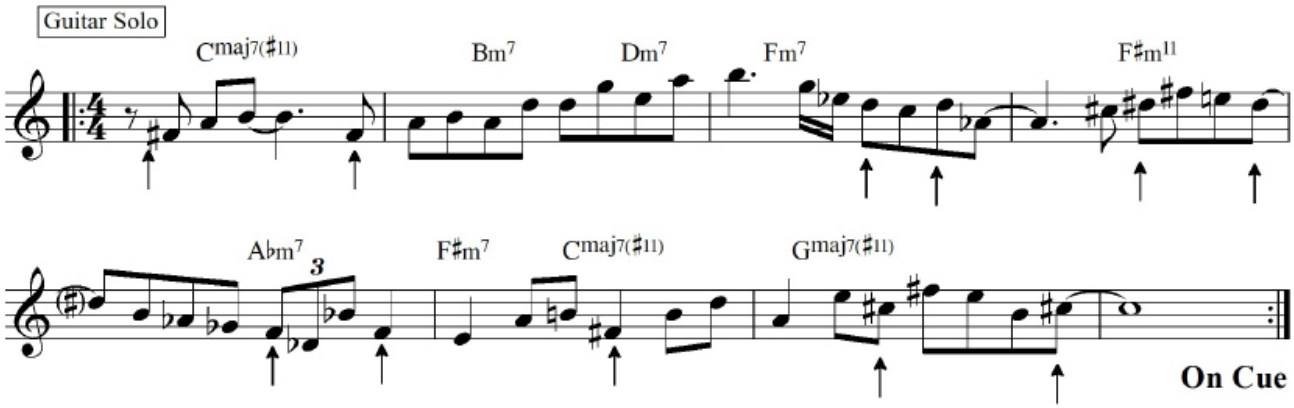
ตัวอย่างที่ 8 แสดงเสียงประสานท่อนอิมโพรไวส์ของผู้เล่นเปียโนและผู้เล่นกีต้าร์



ตัวอย่างที่ 9 แสดงแนวคิดที่ใช้ในการอิมโพรไวส์

แนวทำนองการอิมโพรไวส์ สามารถใช้แนวคิดจากบันไดเสียงที่ยกตัวอย่างมาเป็นแนวทางซึ่งผู้ประพันธ์ยกตัวอย่างแนวทำนองการอิมโพรไวส์ของผู้เล่นกีต้าร์ โดยใช้บันไดเสียงที่ยกตัวอย่างจากตัวอย่างที่ 9 มาเป็นแนวทาง สังเกตว่าจากแนวคิดการใช้บันไดเสียงดังกล่าวในแนวทำนองการอิมโพรไวส์นั้น จะมีการใช้ตัวโน้ตที่เป็นเอกลักษณ์ของโมดด้วย (โน้ตที่ลูกศรชี้ในตัวอย่าง 10) เช่น การใช้โมดลิเดียนจะถูกใช้กับคอร์ด Cmaj7#11 และ Gmaj7#11 มีการใช้โน้ตเอกลักษณ์กับทั้งสองคอร์ด และโมดโดเรียนจะถูกใช้กับคอร์ด Fm7, F#m11, Abm7 มีการใช้โน้ตเอกลักษณ์ของโมดด้วยเช่นเดียวกัน อนึ่ง แนวทางการอิมโพรไวส์นี้เป็นเพียงแนวคิดหนึ่งยังมีแนวคิดอื่น ๆ อีกมากมาย ตามแนวทางการบรรเลงของผู้อิมโพรไวส์

ตัวอย่างที่ 10 แสดงตัวอย่างแนวทำนองการอิมโพรไวส์ที่ใช้แนวคิดจากตัวอย่างที่ 9



แนวทางการใช้บันไดเสียงท่อนแซกโซโฟนอิมโพรไวส์ ผู้ประพันธ์เลือกบันไดเสียงที่สามารถนำมาใช้สร้างแนวทำนองการอิมโพรไวส์ในท่อนนี้ดังตัวอย่างที่ 11 จากตัวอย่างผู้ประพันธ์ได้แสดงการดำเนินคอร์ดของผู้เล่นแซกโซโฟนและแสดงแนวทางการใช้บันไดเสียงสำหรับอิมโพรไวส์ไว้ 2 ทางเลือก ทั้งนี้ขึ้นอยู่กับแนวทางการบรรเลงของผู้อิมโพรไวส์เป็นสำคัญประกอบด้วย แนวคิดของตัวอย่างเป็นเพียงแนวคิดหนึ่งในการอิมโพรไวส์เท่านั้น ผู้อิมโพรไวส์สามารถเชื่อมโยงแนวคิดอื่น ๆ เพื่อสร้างสีสันให้กับแนวทางของตนเองได้อีกมากมาย

ตัวอย่างที่ 11 แสดงบันไดเสียงท่อนแซกโซโฟนอิมโพรไวส์

สรุปบทประพันธ์เพลงมิตติง

1. เป็นบทประพันธ์เพลงแจ๊สที่ได้แรงบันดาลใจ จากการระลึกถึงสถานที่ของวิทยาลัยดนตรี มหาวิทยาลัยรังสิต
2. เพื่อสร้างบทประพันธ์เพลงแจ๊สบทใหม่สำหรับวงดนตรีแจ๊สขนาดเล็ก ที่ได้ใช้แนวคิดด้านโมดในการประพันธ์
3. เสียงประสานมีการใช้แนวคิดด้านการเคลื่อนที่แบบขั้นคู่ 3 ไมเนอร์ และการเคลื่อนที่ด้วยโน้ต 3 ตัว

บทเพลงมิตติง เป็นบทเพลงที่ประพันธ์ขึ้นจากแนวคิดของดนตรีแจ๊สรูปแบบโมดัลแจ๊สที่เน้นการใช้โมดในการสร้างสรรค์บทเพลง ทางเลือกการใช้บันไดเสียงนั้นมีหลายทางเลือกขึ้นอยู่กับองค์ประกอบหลาย ๆ อย่าง อาทิ แนวทางการบรรเลงของผู้บรรเลง รูปแบบของดนตรีที่นำมาบรรเลง หรือความเชี่ยวชาญที่แตกต่างกันของการบรรเลงดนตรีแจ๊สรูปแบบต่าง ๆ ของนักดนตรีที่ร่วมบรรเลงด้วยกัน ฯลฯ ทั้งนี้ขึ้นอยู่กับแนวทางการบรรเลงของนักดนตรีทั้งหมดว่าจะให้ออกมาในทิศทางแบบใด แต่ประเด็นที่สำคัญคือทำให้บทเพลงมีความสมบูรณ์ให้มากที่สุดตามที่ได้กำหนดแนวทางไว้

กิตติกรรมประกาศ

บทเพลงมิตติง เป็นบทเพลงที่อยู่ในโครงการวิจัยเชิงสร้างสรรค์เรื่อง “ความทรงจำสำหรับวงดนตรีแจ๊สวงเล็ก (Memory for Small Jazz Ensemble)” ได้รับทุนสนับสนุนการวิจัยจากสถาบันวิจัย แห่งมหาวิทยาลัยรังสิตปี พ.ศ. 2558 ทำการแสดงเผยแพร่งานวิจัยเชิงสร้างสรรค์เมื่อวันที่ 26 สิงหาคม พ.ศ. 2559 ภายใต้ชื่อ “งานแสดงวิจัยผลงานเชิงสร้างสรรค์: Scenes from a Memory” นอกจากนี้ บทเพลงมิตติง ยังถูกนำไปเผยแพร่บทประพันธ์ในงาน ไทยแลนด์อินเตอร์เนชั่นแนลแจ๊สคอนเฟอเรนท์ 2017 (Thailand International Jazz Conference 2017) เมื่อวันที่ 28 มกราคม พ.ศ. 2560 ณ วิทยาลัยดุริยางค์ศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล ศาลายา จังหวัดนครปฐม มีผู้เข้าชมประมาณ 200 คน บทประพันธ์ได้ถูกนำมาเผยแพร่จากวงดนตรีชื่อ “Jetnipith Quintet”

บทประพันธ์เพลง*มิตติง* สำหรับวงดนตรีแจ๊สวงเล็ก

MEETING FOR SMALL JAZZ ENSEMBLE

เจตนิพิฐ สังข์วิจิตร

บทประพันธ์เพลง*มิตติง* สำหรับวงดนตรีแจ๊สวงเล็ก

MEETING FOR SMALL JAZZ ENSEMBLE

เจตนิพิฐ สังข์วิจิตร

บรรณานุกรม

เจตนิพิฐ สังข์วิจิตร. “8 ภาพความทรงจำสำหรับวงดนตรีแจ๊สสมัยใหม่.” *วารสารดนตรีรังสิต*. ฉบับที่ 2 ปีที่ 12 (2017): 43-57.

_____. “ระบบโคลเทรนเชนจ์.” *วารสารดนตรีรังสิต*. ฉบับที่ 2 ปีที่ 10 (2015): 17-36.

ณรงค์ฤทธิ์ ธรรมบุตร. *การประพันธ์เพลงร่วมสมัย*. กรุงเทพมหานคร:สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์ มหาวิทยาลัย, 2552.

ณัชชา พันธุ์เจริญ. *พจนานุกรมศัพท์ดุริยางค์ศิลป์*. พิมพ์ครั้งที่ 3. กรุงเทพมหานคร: สำนักพิมพ์เกศกะรัต, 2552.

เด่น อยู่ประเสริฐ. “Generatrix บทประพันธ์เพลงสำหรับวงดนตรีแจ๊ส และการแสดงเปียโนแจ๊ส.” *วารสารดนตรีรังสิต*. ฉบับที่ 2 ปีที่ 6 (2011): 5-21.

วีรชาติ เปรมานนท์. *ปรัชญาและเทคนิคการแต่งเพลงร่วมสมัยไทย*. กรุงเทพมหานคร: คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2537.

Gridley, Mark C. *Jazz Styles: History & Analysis*. Englewood Cliffs, NJ: Prentice Hall, 2000.

Levine, Mark. *The Jazz Theory Book.Petaluma*, CA: Sher Music, 1995.

Liebman, David. *A Chromatic Approach to Jazz Harmony and Melody*. Rottenburg, Germany: Advance Music, 1991.

Porter, Lewis. “John Coltrane’s Music of 1960 Through 1967: Jazz Improvisation As Composition.” Degree Doctor of Philosophy, Brandeis University, 1983.

_____., Ullman, Micheal., and Hazell, Edward. *Jazz: From Its Origins to the Present*. Englewood Cliffs, NJ: Prentice Hall, 1993.

บทประพันธ์เพลง*มิตติง* สำหรับวงดนตรีแจ๊สวงเล็ก

MEETING FOR SMALL JAZZ ENSEMBLE

เจตนิพิฐ สังข์วิจิตร

Rawlins, Robert., and Bahha, Nor Eddine."Jazzology: *The Encyclopedia of Jazz Theory for All Musicians*."Milwaukee, WI: Hal Leonard Corporation, 2005.

Reeves, Scott D. *Creative Jazz Improvisation*. Englewood Cliffs, NJ: Prentice Hall, 2007.

อิทธิพลดนตรีของโอลิเวียร์ เมสเซียน ในบทประพันธ์เพลง มิติแห่งอากาศธาตุหมายเลข 9 และ 10

THE INFLUENCE OF OLIVIER MESSIAEN'S MUSIC ON ETHER-COSMOS IX AND X

วิบูลย์ ตระกูลฮุ้น*

บทคัดย่อ

บทประพันธ์เพลง มิติแห่งอากาศธาตุ เป็นบทประพันธ์เพลงชุดสำหรับเปียโน ประกอบด้วยบทเพลงย่อยจำนวนทั้งหมด 20 บทเพลง ซึ่งบทประพันธ์เพลง มิติแห่งอากาศธาตุ หมายเลข 9 และ 10 ได้เลียนแบบแนวคิดวิธีการประพันธ์เพลงของโอลิเวียร์ เมสเซียน โดยเฉพาะอย่างยิ่งวิธีการจัดการกับลักษณะจังหวะในดนตรี ได้แก่ การเพิ่มค่าโน้ต การขยายหรือย่อส่วนจังหวะ และรูปแบบจังหวะที่ไม่สามารถอ่านย้อนกลับได้ รวมถึงวิธีการจัดการระดับเสียงและรูปแบบจังหวะที่ไม่สอดคล้องกัน การประพันธ์เพลงโดยการเลียนแบบวิธีการประพันธ์เพลงลักษณะนี้ ผู้ประพันธ์เพลงถูกจำกัดด้วยกรอบแนวคิดของเมสเซียนพอสมควร เนื่องจากจำเป็นต้องใช้วิธีการจัดการกับลักษณะจังหวะในดนตรีให้เป็นไปตามทิศทางเดียวกับเมสเซียน ซึ่งผู้ประพันธ์เพลงได้พยายามใช้วิธีการประพันธ์เพลงแบบเมสเซียนอย่างตรงไปตรงมา แต่ทั้งนี้ยังคงมีอิสระในการเลือกใช้ระดับเสียง รวมถึงเสียงประสานได้

คำสำคัญ: มิติแห่งอากาศธาตุ/ บทประพันธ์เพลง/ บทเพลงเปียโน/ เมสเซียน

Abstract

Ether-Cosmos is a collection of twenty short compositions for piano. Ether-Cosmos no. 9 and no. 10 followed Olivier Messiaen's compositional techniques in constructing rhythms, namely added value, augmentation or diminution, non-retrogradable rhythm, and the dissociation of rhythm from harmony and melody. It is composer intention to write in the style of Messiaen, therefore the musical concepts are limited to that of Messiaen. The rhythmic compositional ideas are presented as Messiaen would have done, however the composer still have full control of pitches and harmonies.

KEYWORDS: Ether-Cosmos/ Composition/ Piano Repertoire/ Messiaen

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

อิทธิพลดนตรีของโอลิเวียร์ เมสเซียน ในบทประพันธ์เพลง มิติแห่งอากาศธาตุหมายเลข 9 และ 10

THE INFLUENCE OF OLIVIER MESSIAEN'S MUSIC ON ETHER-COSMOS IX AND X

วิบูลย์ ตระกูลฮุ้น

บทนำ

บทประพันธ์เพลง มิติแห่งอากาศธาตุ (Ether-Cosmos) เป็นบทประพันธ์เพลงชุดสำหรับเปียโน ประกอบด้วยบทเพลงย่อยจำนวนทั้งหมด 20 บทเพลง โดยบทเพลงแต่ละบทมีความยาวระหว่าง 1-3 นาที ยกเว้นบทเพลงหมายเลข 18 มีความยาวมากกว่า 12 นาที บทประพันธ์เพลงสำหรับเปียโนชุดนี้อยู่ภายใต้โครงการวิจัยเชิงสร้างสรรค์ด้านการประพันธ์เพลงเรื่อง "อากาศธาตุ: บทประพันธ์เพลงเปียโนเพื่อการวิเคราะห์ (Ether-Cosmos: Piano Music Compositions for Analysis)" ซึ่งได้รับทุนสนับสนุนงานวิจัยประเภทสร้างสรรค์ จากสำนักงานกองทุนสนับสนุนการวิจัย สาขามนุษยศาสตร์ ประจำปีงบประมาณ พ.ศ. 2558 บทเพลงแต่ละบทของบทประพันธ์เพลงชุดนี้ ผู้ประพันธ์เพลงได้นำเทคนิคและวิธีการประพันธ์เพลงที่ปรากฏในศตวรรษที่ 20 ไม่ว่าจะเป็นเทคนิคการประพันธ์เพลงที่ใช้โดยทั่วไป หรือแนวคิดวิธีการประพันธ์เพลงที่เป็นเอกลักษณ์เฉพาะของนักประพันธ์เพลงคนสำคัญมาใช้เป็นวัตถุดิบสำหรับการประพันธ์เพลง บทประพันธ์เพลง มิติแห่งอากาศธาตุ หมายเลข 9 และ 10 ได้เลียนแบบแนวคิดการประพันธ์เพลงของโอลิเวียร์ เมสเซียน (Olivier Messiaen) โดยเฉพาะอย่างยิ่งวิธีการจัดการกับลักษณะจังหวะในดนตรี

โอลิเวียร์ เมสเซียน นักประพันธ์ชาวฝรั่งเศสเกิดเมื่อวันที่ 10 ธันวาคม ค.ศ. 1908 ที่เมืองอาวีญง (Avignon) ช่วงระหว่างสงครามโลกครั้งที่ 1 เขาอาศัยอยู่กับแม่ที่เมืองเกรอนอบล์ (Grenoble) ขณะที่พ่อของเขาเป็นทหารร่วมรบในสงคราม ช่วงเวลาที่เมสเซียนอาศัยอยู่ที่เกรอนอบล์ เขาได้เริ่มหัดและเล่นเปียโนด้วยตัวเองโดยไม่มีอาจารย์สอน ขณะที่เมสเซียนอายุได้เพียง 9 ปี (ค.ศ. 1917) เขาได้ประพันธ์เพลงบทแรกในชีวิตของเขา ซึ่งเป็นบทเพลงสำหรับเปียโน The Lady of Shalott บทประพันธ์เพลงนี้มีแนวคิดพื้นฐานมาจากบทกวีของนักกวีชื่อเธนนิซัน (Tennyson) นอกจากนี้ เมสเซียนยังได้อ่านและศึกษาผลงานของเชคสเปียร์ (Shakespeare) อีกทั้งศึกษาบทเพลงอุปรากร Don Giovanni ของโมสาร์ต (Mozart) บทเพลงอุปรากร Alceste ของกลูค (Gluck) และบทเพลงร้อง La Damnation de Faust ของแบร์ลิโอส (Berlioz)[1]

ปี ค.ศ. 1919-1930 เมสเซียนได้ศึกษาที่วิทยาลัยดนตรีแห่งปารีส (Paris Conservatoire) เขาได้เรียนเปียโนครั้งแรกกับจอร์จ ฟาเคนเบิร์ก (Georges Falkenberg) ช่วงเวลานั้นเขายังได้เรียนการประสานเสียงกับชอง แกลลอน (Jean Gallon) เครื่องตีกับโยเซฟ แบกเกอซ์ (Joseph Baggers) ออร์แกนกับมาเซล ดูเพรย์ (Marcel Dupré) และประวัติศาสตร์ดนตรีกับมัวริส เอมมานูเอล (Maurice Emmanuel) ซึ่งทั้งมาเซล ดูเพรย์ และมัวริส เอมมานูเอล ทำให้เมสเซียนได้มีโอกาสเรียนรูปแบบจังหวะของกรีก (Greek Rhythm) เป็นครั้งแรก อีกทั้งเขาได้ค้นพบตาราง 120 รูปแบบจังหวะของอินเดียที่เรียกว่า "deçî-tâlas" ในหนังสือ Samgîta-ratnâkara บันทึกโดยซานกาเดวา (Sharngadeva) และถูกบันทึกอีกครั้งโดยลาวิยาก (Lavignac) ในหนังสือ Encyclopédie de la Musique[2] นอกจากนี้ พอล ดูคัส (Paul Dukas) อาจารย์สอนการประพันธ์เพลงที่วิทยาลัยดนตรีแห่งปารีส เป็นคนแรก ๆ ที่มีอิทธิพลต่อการประพันธ์เพลงของเมสเซียน[3]

รูปแบบจังหวะของกรีกโบราณและอินเดียมีอิทธิพลต่อเมสเซียนอย่างมาก จนกระทั่งเขานำรูปแบบจังหวะเหล่านั้นมาประยุกต์เป็นรูปแบบจังหวะของตัวเขาเอง จอห์นสันกล่าวว่า "เมสเซียนได้พิจารณาว่าจังหวะเกิดมาจากการขยายช่วงระยะเวลา แทนการได้มาจากการแบ่งสัดส่วนของเวลา"[4] สำหรับการจัดการกับลักษณะจังหวะในดนตรี เมสเซียนได้อธิบายไว้ในหนังสือ "The Technique of My Musical Language"[5] โดยแนวคิดด้านลักษณะจังหวะของเมสเซียน ซึ่งผู้ประพันธ์เพลงได้นำมาใช้กับบทเพลง มิติแห่งอากาศธาตุ หมายเลข 9 มีดังนี้

1. การเพิ่มค่าโน้ต (Added Value) เป็นการเพิ่มค่าความยาวให้กับจังหวะใด ๆ ด้วยตัวโน้ต (Note) ตัวหยุด (Rest) หรือประจุด (Dot)[6] ลองพิจารณาเปรียบเทียบรูปแบบจังหวะแต่ละห้องระหว่างบรรทัดห้าเส้นบน-ล่าง (ตัวอย่างที่ 1) เห็นได้ว่า รูปแบบจังหวะแต่ละห้องของบรรทัดห้าเส้นล่างได้เพิ่มตัวโน้ต ตัวหยุด และประจุด (สังเกตเครื่องหมาย + ค่าที่ถูกเพิ่ม) ตามลำดับ

1. Robert S. Johnson, *Messiaen* (Los Angeles: University of California Press, 1975), 9.
2. Robert S. Johnson, *Messiaen* (Los Angeles: University of California Press, 1975), 10.
3. Anthony Pople, *Messiaen*: *Quatuor pour la fin du Temps* (Cambridge: University of Cambridge Press, 1998), 2.
4. Robert S. Johnson, *Messiaen* (Los Angeles: University of California Press, 1975),32.
5. Olivier Messiaen, *The Technique of My Musical Language*, translated by John Satterfield (Paris: Alphonse Leduc, 1956).
6. Olivier Messiaen, *The Technique of My Musical Language*, translated by John Satterfield (Paris: Alphonse Leduc, 1956), 16.

ตัวอย่างที่ 1 เปรียบเทียบการเพิ่มค่าโน้ตให้กับรูปแบบจังหวะ

2. การขยายหรือย่อส่วนจังหวะ (Augmentation or Diminution) เป็นการเพิ่ม-ลดค่าความยาวตัวโน้ตที่ซับซ้อนมากกว่าการเพิ่ม-ลดค่าโน้ตที่เป็นอัตราส่วนตามวิธีการดั้งเดิม[7]

	ลดลง	เพิ่มขึ้น	
1/5	♩ ♩ ♩	♩ ♪ ♩ ♪ ♩ ♪	1/4
1/4	♩. ♪ ♩.	♩ ♩ ♩	1/3
♪ (ระบุค่าแน่นอน)	♩ ♫ ♩	♩ ♪ ♫. ♩ ♪	♪ (ระบุค่าแน่นอน)

3. รูปแบบจังหวะที่ไม่สามารถอ่านย้อนกลับได้ (Non-retrogradable Rhythm) เป็นรูปแบบของกลุ่มจังหวะแบบแพลินโดรม (Palindromic Rhythm) ซึ่งมีความสมมาตร เมื่ออ่านโน้ตจากตัวหน้าไปตัวหลัง หรืออ่านถอยหลังจากโน้ตตัวหลังไปตัวหน้าจะเหมือนกัน[8] ตามจริงแล้วเมื่อกลุ่มโน้ตใด ๆ เมื่อเขียนถอยหลังครั้งหนึ่งแล้วก็จะกลายเป็นรูปแบบจังหวะที่ไม่สามารถอ่านย้อนกลับได้นั่นเอง

นอกจากแนวคิดด้านลักษณะจังหวะของเมสเซียน ซึ่งผู้ประพันธ์เพลงได้นำมาใช้กับบทประพันธ์เพลง มิติแห่งอากาศธาตุ หมายเลข 9 แล้ว ยังมีแนวคิดวิธีการประพันธ์เพลงของเมสเซียนอีกรูปแบบหนึ่งที่ผู้ประพันธ์เพลงได้นำมาใช้สำหรับบทประพันธ์เพลง มิติแห่งอากาศธาตุ หมายเลข 10

บทเพลงหมายเลข 10 เป็นการใช้วิธีการจัดการระดับเสียงและรูปแบบจังหวะที่ไม่สอดคล้องกันไปในเวลาเดียวกัน ซึ่งเป็นลักษณะของ "การซ้ำรูปแบบจังหวะ (Isorhythm)" เทคนิคนี้เริ่มปรากฏตั้งแต่ยุคกลาง (Medieval) หมายถึง การซ้ำวนรูปแบบหรือกลุ่มจังหวะ (Rhythmic Pattern) โดยที่รูปแบบของระดับเสียง (Pitch Pattern) อาจไม่ซ้ำ แต่ถ้ารูปแบบของระดับเสียงถูกซ้ำวนด้วย ความยาวของกลุ่มจังหวะและรูปแบบระดับเสียงจะต้องไม่เท่ากัน ถ้าความยาวทั้งสองเท่ากันจะกลายเป็นลักษณะจังหวะแบบออสตีนาโต[9] เมสเซียนใช้เทคนิคนี้บนแนวเปียโนในบทประพันธ์เพลง Quartet for the End of Time (1935) โดยซ้ำวนทุก ๆ 17 หน่วยจังหวะ และ 29 หน่วยระดับเสียงหรือเสียงประสาน[10]

7. Leon Dallin, *Techniques of Twentieth Century Composition: A Guide to the Materials of Modern Music*, 3rd ed. (Boston: McGraw-Hill, 1974), 67.

8. Miguel A. Roig-Francoli, *Understanding Post-Tonal Music* (Boston: McGraw-Hill, 2008), 259.

9. Stefan Kostka, *Materials and Techniques of Twentieth-Century Music*, 3rd ed. (Upper Saddle River, NJ: Prentice Hall, 2006), 133.

10. Robert S. Johnson, *Messiaen* (Los Angeles: University of California Press, 1975), 62.

อิทธิพลดนตรีของโอลิเวียร์ เมสเซียน ในบทประพันธ์เพลง มิติแห่งอากาศธาตุหมายเลข 9 และ 10

THE INFLUENCE OF OLIVIER MESSIAEN'S MUSIC ON ETHER-COSMOS IX AND X

วิบูลย์ ตระกูลฮุ้น

อรรถาธิบายบทประพันธ์เพลง มิติแห่งอากาศธาตุ หมายเลข 9

บทเพลงนี้มีความยาวประมาณ 55 วินาที มีโครงสร้างตอน A B (ห้องที่ 1-8 และ 9-16) ตามด้วยช่วงจบหางเพลงย่อยห้องที่ 17-18 บทเพลงนี้ไม่มีเครื่องหมายกำหนดจังหวะ (Non-Metric) เนื่องจากผลรวมจังหวะแต่ละห้องไม่เท่ากัน และความยาวของประโยคเพลงแต่ละประโยคก็เท่ากับห้องเพลงนั้น ๆ ซึ่งห้องที่มีความยาวมากที่สุดคือห้องที่ 6 นอกจากนี้ บทเพลงยังมีพื้นผิวแบบมอโนฟอนี (Monophony) ตลอดทั้งเพลง โดยใช้โน้ตโครมาติกจำนวนทั้งสิ้น 11 ตัว ขาดโน้ตตัว E เพียงตัวเดียวเท่านั้น แม้ว่าบทเพลงจะใช้โน้ตโครมาติกมาก แต่ก็ยังคงอยู่ภายใต้ดนตรีระบบนีโอโทแนลิตี เนื่องจากบทเพลงยังคงได้ยินศูนย์กลางระดับเสียงที่โน้ตตัว D ซึ่งเป็นโน้ตที่ปรากฏขึ้นบ่อย และเป็นโน้ตลากยาวกว่าโน้ตตัวอื่นโดยเฉพาะอย่างยิ่ง โน้ตตัวดังกล่าวก็ยังเป็นโน้ตเป้าหมายที่แนวทำนองเคลื่อนเข้าหา

ตอน A (ห้องที่ 1-8) ใช้วิธีการประพันธ์เพลงแบบการเพิ่มค่าโน้ต โดยมีทั้งการเพิ่มค่าตัวโน้ตด้วยการประจุด และการเพิ่มด้วยโน้ตเขบ็ตสองชั้น แต่ทั้งบทเพลงนี้ไม่มีการเพิ่มค่าด้วยตัวหยุด (ตัวอย่างที่ 2) ลองสังเกตเครื่องหมายบวก (+) แสดงให้เห็นอย่างชัดเจนว่าเป็นโน้ตที่ถูกเพิ่มค่าให้ยาวขึ้นกว่าโน้ตตัวอื่นด้วยการประจุด และเป็นการเพิ่มโดยใช้ระดับเสียงอื่นด้วยโน้ตเขบ็ตสองชั้น

ตัวอย่างที่ 2 การเพิ่มค่าตัวโน้ตด้วยการประจุดและโน้ตเขบ็ตสองชั้น, Ether-Cosmos IX

ตอน B (ห้องที่ 9-16) ใช้รูปแบบจังหวะที่ไม่สามารถอ่านย้อนกลับได้ (ตัวอย่างที่ 3) อีกทั้งใช้การขยายและย่อส่วนจังหวะ (ตัวอย่างที่ 4) ในเวลาเดียวกัน โดยแต่ละห้องของตอน B เมื่ออ่านรูปแบบจังหวะย้อนกลับจะมีค่าเหมือนเดิม และเมื่อเปรียบเทียบแต่ละห้องจะพบเทคนิคขยายหรือย่อส่วนจังหวะซึ่งกันและกัน

ตัวอย่างที่ 3 รูปแบบจังหวะที่ไม่สามารถอ่านย้อนกลับ, Ether-Cosmos IX

เมื่อพิจารณาห้องที่ 9-12 เฉพาะรูปแบบจังหวะ ตามตัวอย่างที่ 3 จะเห็นได้ว่า รูปแบบจังหวะของแต่ละห้องเมื่ออ่านย้อนกลับจะได้รูปแบบจังหวะเดิม อีกทั้งถ้าพิจารณารูปแบบจังหวะทีละ 2 ห้อง (เฉพาะห้องที่ 9-10 และ 10-11) ก็ไม่สามารถอ่านย้อนกลับได้ นอกจากนี้ ถ้าพิจารณาอ่านย้อนกลับรูปแบบจังหวะห้องที่ 9-11 ก็จะได้รูปแบบจังหวะเดิมอีกเช่นกัน โดยมีโน้ตที่มีเครื่องหมายดอกจัน (*) เป็นจุดศูนย์กลางของการอ่านย้อนกลับ

Ether-Cosmos IX[11]

Wiboon Trakulhun

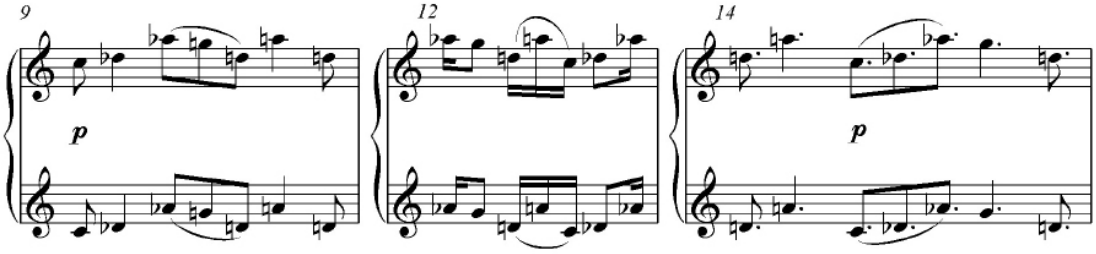
11. วิบูลย์ ตระกูลฮุ้น, มิติแห่งอากาศธาตุบทประพันธ์เพลง 20 บท สำหรับเปียโน (กรุงเทพฯ: ธนาเพรส, 2559), 46-47.

อิทธิพลดนตรีของโอลิเวียร์ เมสเซียน ในบทประพันธ์เพลง มิติแห่งอากาศธาตุหมายเลข 9 และ 10

THE INFLUENCE OF OLIVIER MESSIAEN'S MUSIC ON ETHER-COSMOS IX AND X

วิบูลย์ ตระกูลฮุ้น

ตัวอย่างที่ 4 การขยายหรือย่อส่วนจังหวะ, Ether-Cosmos IX



จากตัวอย่างที่ 4 ถ้าพิจารณาให้รูปแบบจังหวะห้องที่ 9 เป็นตัวอย่างเปรียบเทียบ จะเห็นได้ว่า รูปแบบจังหวะห้องที่ 12 ถูกลดค่าความยาวตัวโน้ตแต่ละตัวลงเท่ากับ 1/2 ส่วนรูปแบบจังหวะห้องที่ 14 เพิ่มค่าความยาวตัวโน้ตแต่ละตัวขึ้น 1/2 เช่นกัน โดยวิธีการประจุด นอกจากนี้ ส่วนช่วงจบหางเพลง (ห้องที่ 17-18) นำมาจากห้องที่ 1-2 เพียงแต่จัดกลุ่มจังหวะใหม่ เท่านั้น

อรรถาธิบายบทประพันธ์เพลง มิติแห่งอากาศธาตุ หมายเลข 10

ผู้ประพันธ์เพลงเริ่มต้นประพันธ์บทเพลงนี้ด้วยการสร้างรูปแบบของกลุ่มจังหวะ และรูปแบบของระดับเสียงหรือเสียงประสาน โดยกำหนดให้มี 11 หน่วยจังหวะ และ 8 หน่วยระดับเสียงหรือเสียงประสาน ซึ่งโน้ตตัวบนสุดเป็นแนวทำนอง (ตัวอย่างที่ 5) จากนั้นใช้วิธีการซ้ำหน่วยจังหวะและระดับเสียงเหล่านั้น

ตัวอย่างที่ 5 รูปแบบจังหวะและระดับเสียง (แนวทำนอง), Ether-Cosmos X

บทเพลงนี้ยาวประมาณ 1.15 นาที โครงสร้างบทเพลงเป็นไปตามวิธีการประพันธ์เพลง โดยใช้การซ้ำวนรูปแบบจังหวะทั้งหมด 7 รอบ (บรรทัดห้าเส้นแต่ละบรรทัด) และซ้ำวนรูปแบบระดับเสียง 9 รอบ (ประโยคเพลงแต่ละประโยค) ซึ่งเมื่อพิจารณารูปแบบจังหวะตลอดทั้งเพลง จะเห็นได้ว่าเป็นการซ้ำวนรูปแบบเดิม โดยไม่มีการเปลี่ยนแปลงใด ๆ (ยกเว้นห้องสุดท้ายช่วงจบเพลง)

อย่างไรก็ตาม เมื่อพิจารณารูปแบบระดับเสียง พบว่า การเล่นรอบที่ 1-8 จะมีทั้งที่เหมือนและแตกต่างกัน ดังนี้

1) รูปแบบระดับเสียงรอบที่ 1 และ 5 เล่นโน้ตตัวทุกตัวที่กำหนดไว้

2) รอบที่ 2 และ 8 มี 2 แนว (ใช้โน้ตเหมือนกัน)

3) รอบที่ 3 และ 7 มี 4 แนว (ใช้โน้ตเหมือนกัน)

4) รอบที่ 4 และ 6 มี 4 แนว (ใช้โน้ตเหมือนกัน แต่ต่างจากครั้งที่ 3 และ 7)

สำหรับการเล่นบางรอบที่มี 2 หรือ 4 แนวนั้น เป็นเพียงการตัดโน้ตบางตัวออกจากเสียงประสานของแต่ละคอร์ด โดยไม่มีการเปลี่ยนแปลงโน้ตใด ๆ ทั้งสิ้น อย่างไรก็ตาม ก่อนจะถึงการเล่นรอบสุดท้ายห้องที่ 18 ได้นำเสียงประสาน 2 หน่วยแรกมาใช้ (ตัวอย่างที่ 6) นอกจากนี้ การเล่นรอบสุดท้ายได้มีการปรับเปลี่ยนเสียงประสานเล็กน้อย ส่วนการเล่นรูปแบบระดับเสียงแต่ละรอบ แม้ว่าจะต่างกันแต่แนวทำนองหรือโน้ตแนวบนสุดยังคงเดิมตลอดทั้งเพลง

ตัวอย่างที่ 6 รูปแบบจังหวะและระดับเสียงช่วงท้ายเพลง, Ether-Cosmos X

หากพิจารณาประเด็นเสียงประสานและระบบดนตรีที่ใช้สำหรับบทเพลงนี้ จะเห็นได้ว่า สามารถวิเคราะห์เป็นคอร์ดที่ประกอบด้วยโน้ต 3-4 ตัวได้ โดยเฉพาะอย่างยิ่งแนวมือขวาสามารถวิเคราะห์คอร์ดได้อย่างชัดเจน ส่วนแนวมือซ้ายอาจพิจารณาเป็นคอร์ดที่ตัดโน้ตตัวที่ 5 ของคอร์ดได้เช่นกัน ยกเว้นคอร์ดสุดท้ายตัดโน้ตตัวที่ 3 นอกจากนี้ เสียงประสานที่เกิดขึ้นอาจวิเคราะห์ความสัมพันธ์ภายในทางเดินเสียงประสานได้หลายมิติ อย่างไรก็ตาม บทเพลงนี้ก็ยังคงอยู่ภายใต้ดนตรีระบบนีโอโทแนลิตีที่มีโน้ต Eb เป็นศูนย์กลางเสียง

อิทธิพลดนตรีของโอลิเวียร์ เมสเซียน ในบทประพันธ์เพลง มิติแห่งอากาศธาตุหมายเลข 9 และ 10

THE INFLUENCE OF OLIVIER MESSIAEN'S MUSIC ON ETHER-COSMOS IX AND X

วิบูลย์ ตระกูลฮุ้น

Ether-Cosmos X [12]

Wiboon Trakulhun

12. วิบูลย์ ตระกูลฮุ้น, มิติแห่งอากาศธาตุบทประพันธ์เพลง 20 บท สำหรับเปียโน, 50-51.

บทประพันธ์เพลง มิติแห่งอากาศธาตุ หมายเลข 9 และ 10 เป็นส่วนหนึ่งจากบทประพันธ์เพลงชุดสำหรับเปียโน ผู้ประพันธ์เพลงได้เลียนแบบแนวคิดด้านการจัดการกับลักษณะจังหวะของเมสเซียน ได้แก่ การเพิ่มค่าโน้ต การขยายหรือย่อส่วนจังหวะ และรูปแบบจังหวะที่ไม่สามารถอ่านย้อนกลับได้ รวมถึงวิธีการจัดการระดับเสียงและรูปแบบจังหวะที่ไม่สอดคล้องกัน ซึ่งการประพันธ์เพลงโดยการเลียนแบบวิธีการประพันธ์เพลงลักษณะนี้ ผู้ประพันธ์เพลงถูกจำกัดด้วยกรอบแนวคิดของเมสเซียนพอสมควร เนื่องจากจำเป็นต้องใช้วิธีการจัดการกับลักษณะจังหวะในดนตรีให้เป็นไปตามทิศทางเดียวกับเมสเซียน ซึ่งผู้ประพันธ์เพลงได้พยายามใช้วิธีการประพันธ์เพลงแบบเมสเซียนอย่างตรงไปตรงมา แต่ทั้งนี้ยังคงมีอิสระในการเลือกใช้ระดับเสียงรวมถึงเสียงประสานได้ ถึงแม้ว่าจะมีข้อจำกัดด้านการประพันธ์เพลง อย่างไรก็ตาม การประพันธ์บทเพลง มิติแห่งอากาศธาตุ หมายเลข 9 และ 10 ก็เป็นไปวัตถุประสงค์และขอบเขตงานวิจัยที่ได้รับกรอบการสร้างสรรค์งานวิจัยจากสำนักงานคณะกรรมการวิจัยแห่งชาติอย่างสมบูรณ์[13]

นอกจากนี้ สำหรับการปฏิบัติเปียโนของบทประพันธ์เพลงทั้งสองบทเพลงนี้ มีความยืดหยุ่นพอสมควร ผู้ประพันธ์เพลงเปิดโอกาสให้นักเปียโนสามารถตีความบทเพลง ได้โดยอิสระในหลายประเด็น เช่น อารมณ์ของบทเพลง วิธีการพิจารณาเลือกใช้เพเดิลของเปียโน การใช้มือซ้ายและมือขวาบนแนวต่าง ๆ ความยืดหยุ่นความเร็วจังหวะภายในบทเพลง และอื่น ๆ อย่างไรก็ตาม นักเปียโนจำเป็นต้องทำความเข้าใจบทเพลงแต่ละบทก่อน ทั้งนี้เพื่อให้รักษาแนวคิดและเทคนิควิธีการประพันธ์เพลงที่นำมาใช้เป็นวัตถุดิบ สำหรับการประพันธ์เพลงแต่ละบทไว้ได้อย่างสมบูรณ์[14]

การแสดงครั้งแรก (World Premiere)

บทประพันธ์เพลง มิติแห่งอากาศธาตุ ถูกนำเสนอการบรรยายและนำออกแสดงครั้งแรก ณ ห้องแสดงดนตรี อาคารรัตนคุณากร (ตึก 11) มหาวิทยาลัยรังสิต เมื่อวันพุธที่ 31 สิงหาคม พ.ศ. 2559 เวลา 13.00 น. โดยนักเปียโนที่ให้เกียรติบรรเลงบทเพลงที่ 9 และ 10 ได้แก่ ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.รามสูร สีตลายัน

กิตติกรรมประกาศ

บทประพันธ์เพลง มิติแห่งอากาศธาตุ หมายเลข 9 และ 10 อยู่ภายใต้โครงการวิจัยเชิงสร้างสรรค์ด้านการประพันธ์เพลงเรื่อง "อากาศธาตุ: บทประพันธ์เพลงเปียโนเพื่อการวิเคราะห์ (Ether-Cosmos: Piano Music Compositions for Analysis)" ได้รับทุนสนับสนุนงานวิจัยประเภท

13. วิบูลย์ ตระกูลฮุ้น, "บทประพันธ์เพลงมิติแห่งอากาศธาตุ" *วารสารดนตรีรังสิต* 12, 1: 2560, 106.
14. วิบูลย์ ตระกูลฮุ้น, "บทประพันธ์เพลงมิติแห่งอากาศธาตุ" *วารสารดนตรีรังสิต* 12, 1: 2560, 110.

สร้างสรรค์จากสำนักงานกองทุนสนับสนุนการวิจัย (สกว.) และสำนักงานคณะกรรมการวิจัยแห่งชาติ (วช.) ภายใต้โครงการวิจัยที่มุ่งเป้าตอบสนองความต้องการในการพัฒนาประเทศ: ด้านมนุษยศาสตร์ ประจำปี 2558 กรอบวิจัยที่ 1 ศิลปกรรมเพื่อยกระดับจริยธรรมในสังคมไทย นอกจากนี้งานวิจัยครั้งนี้ได้รับรางวัล "ผลงานวิจัยระดับดี (สาขาปรัชญา)" จากสภาวิจัยแห่งชาติ ประจำปี พ.ศ. 2560

บรรณานุกรม

วิบูลย์ ตระกูลฮุ้น. *มิติแห่งอากาศธาตุบทประพันธ์เพลง 20 บท สำหรับเปียโน*. กรุงเทพฯ: ธนาเพรส. 2559.

วิบูลย์ ตระกูลฮุ้น. "บทประพันธ์เพลงมิติแห่งอากาศธาตุ." *วารสารดนตรีรังสิต* 12, 1: 103-112. 2560.

Dallin, Leon. *Techniques of Twentieth Century Composition: A Guide to the Materials of Modern Music*, 3rd ed. Boston: McGraw-Hill. 1974.

Johnson, Robert S. *Messiaen*. Los Angeles: University of California Press. 1975.

Kostka, Stefan. *Materials and Techniques of Twentieth-Century Music*, 3rd ed. Upper Saddle River, NJ: Prentice Hall. 2006.

Messiaen, Olivier. *The Technique of My Musical Language*. Translated by John Satterfield. Paris: Alphonse Leduc. 1956.

Pople, Anthony. *Messiaen: Quatuor pour la fin du Temps*. Cambridge: University of Cambridge Press. 1998.

Roig-Francoli, Miguel A. *Understanding Post-Tonal Music*. Boston: McGraw-Hill. 2008.

นาฏยศิลป์สร้างสรรค์ “คงคาอารตี” วิถีแห่งสายน้ำ

ฤตพชรพร ทองถนอม*

CREATIVE DANCE PERFORMANCE: “GANGA AARTI,” THE WAY OF THE RIVER

บทคัดย่อ

บทความเรื่องนาฏยศิลป์สร้างสรรค์ “คงคาอารตี” วิถีแห่งสายน้ำ เป็นการนำเสนอการแสดงที่ถ่ายทอดจากความเชื่อเรื่องการบูชาแม่น้ำของคนไทยและคนอินเดียตามวิถีความเชื่อที่มีความเกี่ยวข้องและผูกพันกับแม่น้ำของคนไทยและคนอินเดียในรูปแบบต่างๆ ในเรื่องการบูชา ขมา และขอพร โดยให้ความสำคัญถึงพิธีคงคาอารตี ที่เมืองพาราณสี ประเทศอินเดีย เป็นกรณีศึกษา เนื่องจากเป็นต้นกำเนิดของการบูชาพระแม่คงคา แม่น้ำศักดิ์สิทธิ์ตามคติความเชื่อ เรื่องวิถีชีวิต ประเพณี และขนบความเชื่อเกี่ยวกับการบูชาแม่น้ำของคนไทยและคนอินเดียตั้งแต่โบราณ โดยมีแรงบันดาลใจ และแนวคิดในการสร้างสรรค์ผลงานจากประสบการณ์ตรงเมื่อครั้งไปศึกษานาฏยศิลป์อินเดีย ภารตะนาฏยัมของผู้เขียน ชาวเมืองเชื่อว่าแม่น้ำคงคาในช่วงที่ไหลผ่านเมืองพาราณสีเป็นช่วงที่มีความศักดิ์สิทธิ์ และยังคงรักษาสืบทอดวิถีความเชื่อเกี่ยวกับพิธีกรรมการบูชาแม่น้ำคงคาอันศักดิ์สิทธิ์อย่างต่อเนื่องจนถึงทุกวันนี้ จากการลงพื้นที่และศึกษาถึงจุดหมายแห่งความศรัทธา ประเพณีที่งดงามของชาวเมือง ทำให้ผู้เขียนเกิดแรงบันดาลใจในการสร้างสรรค์งานทางด้านนาฏยศิลป์ โดยการนำประสบการณ์ตรงที่ได้ใช้ชีวิตและได้เห็นวิถีแห่งความเชื่อความศรัทธาที่ชาวเมืองยึดถือและปฏิบัติสืบต่อกันมา ถ่ายทอดเป็นการแสดงนาฏยศิลป์สร้างสรรค์ “คงคาอารตี” วิถีแห่งสายน้ำ ในการสร้างสรรค์ผลงานครั้งนี้ ผู้เขียนใช้รูปแบบการแสดงนาฏยศิลป์อินเดียภารตะนาฏยัม ผสมกับนาฏยศิลป์ไทย และผสานด้วยกลิ่นอายของนาฏยศิลป์ตะวันตก เพื่อให้เกิดความร่วมสมัย เนื่องจากความเชื่อความศรัทธาในความศักดิ์สิทธิ์ของแม่น้ำคงคานั้น เป็นที่ประจักษ์แก่ชาวโลกมาช้านานอย่างไม่ต้องสงสัย โดยการสร้างสรรค์งานจะอาศัยองค์ประกอบหลักทางด้านนาฏยศิลป์ทั้ง 7 แบบ อันประกอบด้วย 1) การออกแบบโครงเรื่องและบทการแสดงที่เป็นเรื่องราวเกี่ยวกับวิถีการบูชาตามความเชื่อของผู้ศรัทธาที่มีต่อพระแม่คงคา 2) การออกแบบดนตรีที่นำมาใช้ประกอบการแสดงทั้งที่เป็นการบรรเลงของนักดนตรีเพื่อสร้างบรรยากาศ และสร้างสรรค์ขึ้นใหม่เพื่อให้เกิดความร่วมสมัย 3) การคัดเลือกนักแสดงที่มีความสามารถทางด้านนาฏยศิลป์ที่มีความหลากหลาย 4) การออกแบบลีลาและสัญลักษณ์มีการใช้ตามขนบแบบแผน และท่าทางที่ใช้ในชีวิตประจำวันในการสื่อความหมายและถ่ายทอดเรื่องราว 5) การออกแบบอุปกรณ์ที่ใช้แนวคิดมินิมอลลิสม์ มีความเรียบง่าย 6) การออกแบบเครื่องแต่งกายที่ใช้ในการแสดงเป็นแบบอนุรักษณ์และสร้างสรรค์อย่างเรียบง่าย และ7) การใช้พื้นที่เวทีในลักษณะเปิดภายใต้โครงเรื่องที่แบ่งการแสดงออกเป็น 3 องก์ ด้วยกันได้แก่ องก์ที่ 1 ความศรัทธาบูชาตามวิถี องก์ที่ 2 รับประเพณีจากพราหมณ์ องก์ 3 สืบสานตามความเชื่อ

คำสำคัญ: นาฏยศิลป์สร้างสรรค์/ คงคาอารตี/ นาฏยศิลป์อินเดีย

Abstract

This article aims to propose a dance performance conveying beliefs on the river worship rituals of Thai and Indian people in various forms, including worshiping, forgiving, and blessing, according to their ways of life which are tightly bound to the rivers. The emphasis is on Ganga Aarti in Varanasi of India as it is the origin of the worship rituals of the holy River Ganga. This work is also inspired by the experience the writer gained while studying Bharatanatyam classical dance at Banaras Hindu University, Varanasi City of India. It is believed among the locals in Varanasi that the passage of the River Ganga through Varanasi is sacred and they have continued to preserve the tradition of worshiping the sacred Ganga River until now. The Ganga Aarti, the Way of the River is a contemporary dance performance created by integrating Bharatanatyam classical dance with Thai classical and Western dances. This creative dance performance is composed of the 7 major elements: 1) a storyline and script design concerning the worship ritual to the goddess of the Ganga; 2) contemporary music composition used for the dance performance; 3) a selection of talented dance performers; 4) a creation of traditional and daily life styles, postures, and symbols to convey meanings and stories; 5) an equipment design based on the concept of minimalism; 6) a costumes design with conservative and creative styles; and 7) a design of an open stage divided into 3 Acts: Faith, Brahman Tradition, and Inheritance.

Keywords: Dance Creation/ Ganga Aarti/ Indian Dance

* อาจารย์, สาขาศิลปะการแสดง คณะมนุษยศาสตร์และสังคมสาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏพระนครศรีอยุธยา, roongrohini@hotmail.com

นาฏยศิลป์สร้างสรรค์ “คงคาอารตี” วิถีแห่งสายน้ำ

ฤตพชรพร ทองถนอม

CREATIVE DANCE PERFORMANCE: “GANGA AARTI,” THE WAY OF THE RIVER

บทนำ

คนไทยเป็นกลุ่มชนที่มีวิถีชีวิตที่เกี่ยวข้อง และมีความเชื่อเกี่ยวพันกับสายน้ำ ตั้งแต่เกิดจนตาย วิถีชีวิตและประเพณีมากมายที่แสดงให้เห็นถึงความผูกพันกับสายน้ำมาแต่ครั้งอดีต ประเทศไทยเป็นประเทศเกษตรกรรมที่ต้องอาศัยน้ำเพื่อการเกษตร ไม่ว่าจะเป็น การทำนา ทำสวน ทำไร่ นอกจากนี้ยังมีความเชื่อเกี่ยวกับแม่พระคงคาว่าเป็นผู้รักษาสายน้ำลำธารให้มีน้ำเพื่อใช้ในการเลี้ยงสัตว์ หรือแม้แต่เพื่อการดำรงชีวิต คนไทยมักนิยมตั้งบ้านเรือนในที่ราบที่ลุ่มหรือใกล้แหล่งน้ำ เพื่อจะได้ทำมาหากินได้สะดวก เพื่อใช้ประโยชน์จากน้ำ จึงไม่แปลกที่จะผูกพันและมีความเชื่อความศรัทธาเกี่ยวกับน้ำ เช่น ความเชื่อเรื่องนาคให้น้ำว่าในแต่ละปีนาคจะให้น้ำมากหรือน้ำน้อย ปีใดมีน้ำที่ใช้ทำการเกษตรพอเพียงผลผลิตทางการเกษตรก็จะอุดมสมบูรณ์ จึงเป็นที่มาของประเพณีหลายอย่างของคนไทย เช่น การลอยกระทงในวันเพ็ญเดือนสิบสอง เพื่อขอขมาแม่พระคงคา จากการที่พวกเราได้ใช้ประโยชน์จากน้ำหรือทำให้น้ำเกิดความสกปรกตลอดทั้งปี

ผู้คนส่วนมากทั่วทั้งอุษาคเนย์ทำพิธีขอขมาน้ำและดิน ตามความเชื่อในการนับถือผีอย่างนี้มาไม่น้อยกว่า 3,000 ปีมาแล้ว จากนั้นก็ทำสืบเนื่องตลอดจนถึงปัจจุบัน แต่คนในราชสำนักและคนในสังคมเมืองกลับให้ความสำคัญกับประเพณีที่รับมาจากจีนและอินเดีย แล้วนำมาปรับปรุงให้เข้ากับความเชื่อทางศาสนาพุทธ และพราหมณ์เรียกว่า การลอยโคม ลอยประทีป คนในอยุธยาสมัยสมเด็จพระนารายณ์มหาราชรับประเพณีลอยโคมจากจีน มีบันทึกในเอกสารยุโรป น่าเชื่อว่าเป็นต้นแบบลอยกระทงที่เริ่มสมัยรัชกาลที่ 3 ส่วนประเพณีลอยประทีปของอินเดียเป็นประเพณีของศาสนาพราหมณ์ จะจัดขึ้นราวเดือนตุลาคม-พฤศจิกายน ของทุกปี ในเทศกาลดีปาวลี คนอินเดียจะใช้ตะคันดินเผา หรือตะเกียงที่ทำจากวัสดุต่าง ๆ ใส่น้ำมันมะพร้าวหรือน้ำมันที่ทำจากไขมันสัตว์ แล้วมีไส้ตะเกียงทำจากฝ้าย ใช้จุดไฟเป็นดวง ๆ ภาษาเขมรเรียกว่า จองเปรียง หมายถึงจุดน้ำมันจากไขมันของวัว ควาย ในราชสำนักอยุธยานิยมทำพิธีแบบนี้ พบในวรรณกรรม เช่น ทวาทศมาศ[1]

ดังนั้นคนไทยและคนอุษาคเนย์จึงมีพิธีขอขมาน้ำและดิน ซึ่งปฏิบัติสืบต่อกันมาเป็นประจำทุกปีถือเป็นการสิ้นปีนักษัตรเก่า (ตามปฏิทินจันทรคติ) โดยจะมีขึ้นราวเดือนพฤศจิกายน (ตามปฏิทินสุริยคติ) เพราะเชื่อว่า น้ำ และ ดิน เป็นผู้ให้ความมีชีวิตมาตลอดทั้งปี คือ ให้อาหารเพื่อหล่อเลี้ยงชีวิตของมนุษย์ อันได้แก่ ข้าวปลาพืชพันธุ์ธัญญาหารต่าง ๆ ดังนั้น เมื่อถึงสิ้นปีจะต้องมีพิธีขอขมาในเดือนสิ้นปี คือเดือน 12 แล้วขึ้นปีใหม่ คือเดือน 1 เรียกว่าเดือนอ้าย (ราวปลายพฤศจิกายน หรือ ต้นธันวาคม) พิธีขอขมาน้ำและดินชาวบ้านจะหาวัสดุที่ลอยน้ำได้จากธรรมชาติ เช่น กาบกล้วย กระบอกไม้ มาทำเป็นกระบะ ปั้นตุ๊กตาดินเหนียวแต่ปัจจุบันมีการใช้ดินน้ำมันเพื่อความสะดวกแล้วแต่จะหาได้ เป็นตุ๊กตาคล้ายรูปคนเท่ากับจำนวนสมาชิกในครอบครัว ปั้นรูปสัตว์เลี้ยง แล้วใส่เครื่องเซ่นผี เช่น ข้าวเหนียวหรือข้าวสวย อาหารคาว หวาน และดอกไม้ ฯลฯ ใส่ลงไปในกระบะแล้วลอยไปกับน้ำเพื่อเป็นการบูชาและขอขมาต่อธรรมธรรมชาติ ดินและน้ำซึ่งหมายถึงพระแม่คงคา

ภาพที่ 1, 2 ตุ๊กตาเสียกบาล ประเพณีขอขมาธรรมชาติ ดินและน้ำ
ที่มา: ได้รับความอนุเคราะห์จากนราธิป ทองถนอม

1. สุจิตต์ วงษ์เทศ, “พิธีขอขมาดินและน้ำ ตามความเชื่อในศาสนาผี,” สัมภาษณ์โดย ฤตพชรพร ทองถนอม, 1 ตุลาคม 2560)

นาฏยศิลป์สร้างสรรค์ “คงคาอารตี” วิถีแห่งสายน้ำ

CREATIVE DANCE PERFORMANCE: “GANGA AARTI,” THE WAY OF THE RIVER

ฤตพชรพร ทองถนอม

สุจิตต์ วงษ์เทศ ได้กล่าวถึง คงคา ไว้ว่า คงคา (คำบาลี-สันสกฤต) เป็นชื่อแม่น้ำสายหนึ่งในอินเดีย ที่ได้รับยกย่องว่ามีความศักดิ์สิทธิ์ตามความเชื่อของศาสนาพราหมณ์ มีกำเนิดจากป่าหิมพานต์ (บนทิวเขาหิมาลัย) ไทยยืมคำว่าคงคามาใช้หมายถึงน้ำโดยทั่วไป แล้วเรียกผีน้ำว่าแม่พระคงคา คนไทยเพิ่งรู้จักแม่พระคงคาหลังติดต่อรับศาสนาพราหมณ์-พุทธ จากอินเดีย ราวหลัง พ.ศ. 1000 หรือราวไม่เกิน 1,500 ปีมาแล้ว[2]

จากความเชื่อเรื่องน้ำของคนไทย ซึ่งมีความเกี่ยวข้องผูกพันกับน้ำในด้านต่าง ๆ ทำให้ผู้เขียนสนใจที่จะศึกษาถึงวิถีชีวิตของคนในประเทศอินเดีย ซึ่งเป็นต้นกำเนิดของพระแม่คงคาแม่น้ำศักดิ์สิทธิ์ตามคติความเชื่อ ว่ามีวิถีชีวิต ประเพณี หรือความเชื่อเกี่ยวกับความสำคัญของน้ำ เหมือนกับคนไทยหรือไม่อย่างไร โดยมุ่งศึกษาเฉพาะบริเวณแม่น้ำคงคาที่เมืองพาราณสี ซึ่งเชื่อกันว่าเป็นช่วงที่มีความสำคัญและศักดิ์สิทธิ์ โดยผู้เขียนได้ถ่ายทอดผลจากการศึกษาในครั้งนี้ออกมาในรูปแบบของการแสดงนาฏศิลป์สร้างสรรค์ “คงคาอารตี” วิถีแห่งสายน้ำ ซึ่งจะใช้การผสมผสานระหว่างนาฏยศิลป์อินเดียภารตะนาฏยัม นาฏยศิลป์ไทย และนาฏยศิลป์ตะวันตก ในการรังสรรค์ชุดการแสดงครั้งนี้เพื่อให้เกิดความร่วมสมัย

วิถีความเชื่อแห่งพระแม่คงคาแม่น้ำศักดิ์สิทธิ์ที่เมืองพาราณสี

แม่น้ำคงคา เป็นแม่น้ำสายสำคัญที่หล่อเลี้ยงชีวิตของชาวอินเดียมายาวนานแต่ครั้งอดีตกาล และความเชื่อในความศักดิ์สิทธิ์ของเหตุแห่งการกำเนิดของแม่น้ำคงคา “พระแม่คงคา” เป็นสายน้ำที่มีความสำคัญและศักดิ์สิทธิ์ เป็นแม่น้ำแห่งการรวมจิตใจของคนอินเดียหรือผู้ที่นับถือศาสนาพราหมณ์-ฮินดูทั่วโลกให้เป็นหนึ่งเดียว ชาวฮินดูนับถือกันว่า แม่น้ำคงคาเป็นแม่น้ำศักดิ์สิทธิ์ที่สุด พระ ดร.อดิศักดิ์ อิสสโร (อิสสโร) ได้พูดถึงตามตำนานในคัมภีร์พระเวทของอินเดียกล่าวว่า พระแม่คงคาสถิตอยู่บนมวยผมของพระศิวะ เป็นแม่น้ำศักดิ์สิทธิ์ (Holy Ganga) ชาวอินเดียจึงขนานนามว่า “คงคาสวรรค์” และได้มีการบันทึกในคัมภีร์ฤคเวท และวรรณคดีที่สำคัญอื่น ๆ ของอินเดียอีก เช่น คัมภีร์ปุราณะและในมหากาพย์มหาภารตะเป็นต้น[3]

ดังนั้นชาวอินเดียเชื่อว่า ถ้าใครได้ดื่มได้อาบน้ำจากแม่น้ำคงคาจะสามารถชำระล้างบาปมลทินทั้งปวง ช่วยให้คนผู้นั้นกลายเป็นผู้บริสุทธิ์ ซึ่งเมื่อตายไปจะได้ขึ้นสู่สรวงสรรค์ ได้พบกับเทพเจ้าที่ตนเชื่อและศรัทธา ด้วยความเชื่อนี้ทำให้ชาวฮินดูนับถือแม่น้ำคงคาว่าศักดิ์สิทธิ์ก็เพราะเชื่อกันว่าแม่น้ำคงคาที่ไหลลงมาจากสวรรค์นั้น ได้ไหลผ่านเศียรของพระศิวะมหาเทพสูงสุดแห่งเทพทั้งปวง ด้วยความเชื่อในความศักดิ์สิทธิ์ของพระแม่คงคานี้ทำให้ชาวเมืองและผู้ที่อยู่ใกล้จึงพากันมาอาบน้ำชำระบาปกันเป็นประจำ ส่วนผู้ที่อยู่ไกลก็พยายามเดินทางไปเยือนแม่น้ำคงคาแห่งนี้ให้ได้สักครั้งในชีวิต และไม่ลืมที่จะนำน้ำจากแม่น้ำคงคาติดตัวกลับไป และเก็บน้ำจากแม่น้ำคงคานี้ไว้ในหม้อหรือโอ่ง ไว้ใช้ผสมในน้ำที่จะใช้ในพิธีสำคัญ เช่น พิธีแต่งงาน การสรงน้ำเทวรูป หรือแม้แต่งานศพ โดยเฉพาะช่วงที่พระแม่คงคาไหลผ่านที่เมืองวาราณสี (Varanasi) หรือที่คนไทยรู้จักกันในชื่อพาราณสีแห่งนี้ ซึ่งเคยเป็นเมืองหลวงแห่งแคว้นกาสี และเชื่อกันว่าเป็นสถานที่ที่องค์พระศิวะมหาเทพทรงสถิตอยู่เพื่อประทานพรแห่งพลัง ปราชญ์ความรู้ และเสียงดนตรี จึงขนานนามว่า เมืองแห่งพระศิวะมหาเทพ (The City of Lord Shiva) โดยธรรมชาติสายน้ำทุกสายจะไหลสู่ทางทิศใต้ แต่สายน้ำแห่งพระแม่คงคา ณ ที่บริเวณเมืองพาราณสีแห่งนี้ กลับไหลย้อนกลับขึ้นไปทางทิศเหนือ ตามความโค้งของแม่น้ำ เป็นลักษณะพระจันทร์ครึ่งเสี้ยวดั่งที่ประดับอยู่บนมวยผมของพระศิวะ ทำให้ยิ่งตอกย้ำและยืนยันถึงความมหัศจรรย์แห่งแม่น้ำคงคาสายนี้เป็นทวีคูณ

2. สุจิตต์ วงษ์เทศ, “คงคา,” สัมภาษณ์โดย ฤตพชรพร ทองถนอม, 1 พฤศจิกายน 2560.

3. พระ ดร.อดิศักดิ์ อิสสโร (อิสสโร), “พระแม่คงคาตำนานในคัมภีร์พระเวทของอินเดีย,” สัมภาษณ์โดย ฤตพชรพร ทองถนอม, 13 เมษายน 2550.

นาฏยศิลป์สร้างสรรค์ “คงคาอารตี” วิถีแห่งสายน้ำ

CREATIVE DANCE PERFORMANCE: “GANGA AARTI,” THE WAY OF THE RIVER

ฤตพชรพร ทองถนอม

ภาพที่ 3, 4 แม่น้ำคงคา เมืองพาราณสี ประเทศอินเดีย
ที่มา: ผู้เขียน

พระมหา ดร.ประมวล ฐานทตุโต (บุลาลม) ได้เล่าถึงความเชื่อเรื่องความศักดิ์ของแม่น้ำคงคาที่เมืองพาราณสีว่า ชาวฮินดูเชื่อกันว่า แม่น้ำคงคาช่วงที่ไหลผ่านเมืองพาราณสีเป็นช่วงที่มีความศักดิ์สิทธิ์ที่สุด พระราชาทุกพระองค์ในอดีตจะเสด็จลงสรงชำระล้างบาปและประกอบพิธีกรรมต่าง ๆ อยู่เป็นนิจ จึงได้ทรงสร้างพลับพลาที่ประทับ และท่าน้ำไว้จำนวนมากถึง 84 ท่า เพื่อใช้สำหรับประกอบพิธีกรรมทางศาสนา สำหรับประกอบพิธีเผาศพ ใช้สำหรับอาบน้ำ ทั้งของพระราชา และชาวเมืองทั่วไป ดังได้เห็นกันอยู่ในปัจจุบัน ท่าน้ำที่ใหญ่และสำคัญที่สุด คือ ท่าทศอัศวเมธ (Dashashvamedh) มีตำนานเรื่องเล่าอยู่ว่า พระพรหมได้ประกอบพิธีอัศวเมธ ที่ท่าน้ำแห่งนี้ พิธีอัศวเมธ เป็นพิธีบูชายัญด้วยม้า ครั้งนั้นใช้ม้าเพื่อประกอบพิธีจำนวน 10 ตัว (ทศ หมายถึง สิบ อัศว หมายถึง ม้า และ เมธ หมายถึงการบูชายัญ เพราะเหตุนี้ท่าทศอัศวเมธจึงได้ชื่อว่า เป็นท่าน้ำที่มีความศักดิ์สิทธิ์ที่สุด ที่ใช้ประกอบประเพณีการบูชา และพิธีกรรมต่าง ๆ โดยจัดขึ้นเป็นประจำและต่อเนื่องมาเป็นเวลายาวนานตั้งแต่โบราณกาล ในทุก ๆ วันจะมีชาวเมืองพาราณสีและที่เดินทางมาจากที่ต่าง ๆ มาอาบน้ำเพื่อชำระบาปกันตลอดทั้งวัน โดยเฉพาะอย่างยิ่งในช่วงก่อนพระอาทิตย์ขึ้น และช่วงโพล้เพล้หลังพระอาทิตย์ตก ด้วยความเชื่อที่ว่า “หากผู้ใดได้มาอาบน้ำชำระร่างกาย ณ บริเวณท่าน้ำทศอัศวเมธแห่งนี้แล้ว บาปทั้งหมดก็จะสูญสิ้นไป”[4] ผู้เขียนเองก็ได้มีโอกาสเข้าร่วมพิธีบูชาอารตีแม่น้ำคงคาอยู่เป็นประจำ เมื่อครั้งที่ศึกษาทางนาฏยศิลป์อินเดียภารตะนาฏยัม ณ มหาวิทยาลัยบาณารัสฮินดู (Banaras Hindu University) เมืองพาราณสี ประเทศอินเดียแห่งนี้

พิธีกรรมการอาบน้ำในแม่น้ำคงคาเพื่อชำระบาปนั้นมีวัฒนธรรมและประเพณีที่ปฏิบัติสืบต่อกันมาแต่โบราณ จะประกอบพิธีบูชาวันละ 2 เวลา ได้แก่ ช่วงก่อนพระอาทิตย์ขึ้น และช่วงโพล้เพล้หลัง พระอาทิตย์ตก แต่คนส่วนใหญ่จะให้ความสำคัญในช่วงเวลาพระอาทิตย์ขึ้นมากกว่าช่วงหลังพระอาทิตย์ตก ธรรมเนียมที่ถือปฏิบัติจะเริ่มจาก เมื่อมาถึงท่าน้ำทุกคนจะเดินลงไปในแม่น้ำด้วยความเคารพและศรัทธา ยืนหันหน้าไปทางทิศตะวันออกใช้มือทั้งสองกอบน้ำขึ้นมา หรือจะใช้ภาชนะที่นำมาตักน้ำขึ้นมาก็ได้ จากนั้นสวดมนต์หรืออธิษฐานจิตต่อพระแม่คงคา ขณะที่สวดมนต์อยู่นั้นก็ค่อยเทน้ำกลับลงไปในแม่น้ำ เมื่ออธิษฐานจิตเสร็จแล้วก็เริ่มอาบน้ำชำระร่างกายปกติ ซึ่งชาวฮินดูเชื่อว่าเป็นเวลาที่องค์สุริยเทพกำลังขับเคลื่อนราชรถล้อเดียวเทียมด้วยม้าสีขาว 7 ตัว ทะยานขึ้นสู่ขอบฟ้าเพื่อกำจัดความมืดมิดให้แก่ชาวโลก การปฏิบัติเช่นนี้ถือเป็นการแสดงความเคารพและความศรัทธาต่อพระแม่คงคาด้วยความจริงใจ และเป็นการต้อนรับองค์สุริยเทพด้วยความเคารพ อีกนัยหนึ่งถือว่าเป็นการต้อนรับเอาสิริมงคลเข้ามาสู่ชีวิต เป็นแสงรุ่งอรุณแห่งชีวิตใหม่

4. พระมหา ดร.ประมวล ฐานทตุโต (บุลาลม), “ความเชื่อเรื่องความศักดิ์ของแม่น้ำคงคาที่เมืองพาราณสี,” สัมภาษณ์โดย ฤตพชรพร ทองถนอม, 5 ธันวาคม 2550.

ภาพที่ 5, 6 วิถีความเชื่อการอาบน้ำที่แม่น้ำคงคา เมืองพาราณสี ประเทศอินเดีย
ที่มา: ผู้เขียน

พิธีคงคาอารตีที่เมืองพาราณสีแรงบันดาลใจในการสร้างผลงาน

การบูชาคงคาอารตี เป็นพิธีการบูชาพระแม่คงคาของคนอินเดีย เปรมจันทน์ ฮัมบา ได้กล่าวถึงความหมายของ การบูชาอารตี ไว้ว่า เป็นการบูชาเทพเจ้าด้วยไฟ คนอินเดียเชื่อว่าไฟเป็นสิ่งบริสุทธิ์ และสามารถชำระล้างสิ่งชั่วร้ายและขจัดสิ่งอัปมงคลต่าง ๆ ให้หมดสิ้นไป[5] ดังนั้น การบูชาพระแม่คงคาจึงนิยมใช้แบบการบูชาอารตี การบูชามีหลายรูปแบบแล้วแต่วิถีปฏิบัติตามความเชื่อของแต่ละคน การบูชาอารตีที่เป็นที่รู้จักอย่างแพร่หลายไปทั่วโลก ก็คือการทำพิธีบูชาในแบบของพราหมณ์ พิธีกรรมนี้จะเริ่มขึ้นตั้งแต่เวลาเช้าตรู่แสงรุ่งอรุณแรกของวัน บรรดาพราหมณ์ผู้ประกอบพิธีกรรมการลงอาบน้ำ จะสั่นระฆัง และเป่าสังข์ เพื่อต้อนรับองค์สุริยเทพ และเริ่มประกอบพิธีสวดบูชาพระแม่คงคา โดยใช้อุปกรณ์เพื่อประกอบพิธีอารตีดังนี้ สังข์ ระฆัง กระดิ่ง ธูป ภาชนะหรือหม้อใส่น้ำคงคา กำยาน ตะเกียงน้ำมันฆี การบูร ดอกไม้ พัดขนนกยูง และแส้หางจามรี ซึ่งสิ่งของทั้งหมดนี้เป็นสัญลักษณ์ที่แสดงถึงธาตุทั้ง 5 ในศาสนาฮินดู อันได้แก่ ธรณี อัคนี วรุณ จันทรา วาโย

ภาพที่ 7, 8 พราหมณ์ขณะประกอบพิธีคงคาอารตี เมืองพาราณสี ประเทศอินเดีย
ที่มา: ผู้เขียน

5. Premchand Hombal, ”การบูชาอารตี.” สัมภาษณ์โดย ฤตพชรพร ทองถนอม, 23 มิถุนายน 2556.

นาฏยศิลป์สร้างสรรค์ “คงคาอารตี” วิถีแห่งสายน้ำ

ฤตพชรพร ทองถนอม

CREATIVE DANCE PERFORMANCE: “GANGA AARTI,” THE WAY OF THE RIVER

นอกจากนี้ยังมีวิถีในการบูชาพระแม่คงคาที่แตกต่างกันออกไปตามความเชื่อ โดยเฉพาะสตรีที่นับถือศาสนาฮินดู พวกเธอจะนำสิ่งของต่าง ๆ อันได้แก่ ดอกไม้ ธูปเทียน ของหอม ขนม นมเนย มะพร้าว กล้วย อ้อย ผ้าส่าหรี และผงซินดูร์ (Sindur) เป็นผงแป้งสีแดงชาดสำหรับใช้เจิมหน้าผากเพื่อความเป็นสิริมงคล เพื่อประกอบพิธีกรรมการบูชา ขอพรจากพระแม่คงคา ชาร์ลม่าครูชาวอินเดียที่สอนพิเศษภาษาอังกฤษและฮินดีให้กับผู้เขียนได้เล่าว่า สิ่งที่พวกเธอขอพรต่อพระแม่คงคานั้นส่วนใหญ่จะเป็นเรื่องของชีวิตครอบครัว โดยเฉพาะอย่างยิ่งเรื่องคู่ครองและให้ได้บุตรชาย พวกเธอจะขอพรให้ได้คู่ครองที่ดีมีคุณธรรม เป็นผู้นำครอบครัวให้อยู่เย็นเป็นสุขและมีบุตรชายที่เป็นคนดีเฉลียวฉลาด เป็นที่พึ่งของครอบครัวต่อไปในภายภาคหน้า ดังนั้นสตรีในศาสนาฮินดูจึงมั่นคงในการบูชา เชื่อและมีความศรัทธาต่อพระแม่คงคาอย่างจริงจัง เธอจะสวดมนต์อ้อนวอนและขอพรต่อพระแม่คงคาให้ชีวิตของเธอและครอบครัวมีความสุขและสมบูรณ์

ภาพที่ 9, 10 บูชาพระแม่คงคา ที่เมืองพาราณสี ประเทศอินเดีย
ที่มา: ผู้เขียน

ดังนั้นจะเห็นได้ว่าด้วยความผูกพันที่หล่อหลอมมาจากความเชื่อความศรัทธาที่มีต่อพระแม่คงคาที่เปรียบเสมือนสายน้ำแห่งชีวิต ก่อให้เกิดประเพณีและวัฒนธรรมที่งดงามและทรงคุณค่า ทำให้ผู้เขียนเกิดแรงบันดาลใจอยากจะหยิบยกวิถีการบูชาพระแม่คงคา จากการนำประสบการณ์ตรงที่ได้ใช้ชีวิตและได้สัมผัสวิถีแห่งความเชื่อ ความศรัทธาที่ชาวเมืองยึดถือและปฏิบัติสืบต่อกันมาแต่โบราณ ถ่ายทอดเป็นการแสดงนาฏยศิลป์สร้างสรรค์ “คงคาอารตี” วิถีแห่งสายน้ำ โดยการผสมผสานระหว่างนาฏยศิลป์อินเดียภารตะนาฏยัม นาฏยศิลป์ไทย และนาฏยศิลป์ตะวันตกเพื่อให้เกิดความร่วมสมัย เนื่องจากความเชื่อความศรัทธาในความศักดิ์สิทธิ์ของแม่น้ำคงคาเป็นที่ประจักษ์แก่ชาวโลกมาช้านาน โดยการสร้างสรรค์จะอาศัยองค์ประกอบหลักทางด้านนาฏยศิลป์ทั้ง 7 แบบ อันประกอบด้วย 1) การออกแบบโครงเรื่องและบทการแสดงที่เป็นเรื่องราวเกี่ยวกับวิถีการบูชาตามความเชื่อของผู้ศรัทธาที่มีต่อพระแม่คงคา 2) การออกแบบดนตรีที่นำมาใช้ประกอบการแสดงทั้งที่เป็นการบรรเลงของนักดนตรีเพื่อสร้างบรรยากาศ และสร้างสรรค์ขึ้นใหม่เพื่อให้เกิดความร่วมสมัย 3) การคัดเลือกนักแสดงที่มีความสามารถทางด้านนาฏยศิลป์ที่มีความหลากหลาย 4) การออกแบบลีลาและสัญลักษณ์มีการใช้ตามขนบแบบแผน และท่าทางที่ใช้ในชีวิตประจำวันในการสื่อความหมายและถ่ายทอดเรื่องราว 5) การออกแบบอุปกรณ์ที่ใช้แนวคิดมินิมอลลิสม์ มีความเรียบง่าย 6)การออกแบบเครื่องแต่งกายที่ใช้ในการแสดงเป็นแบบอนุรักษณ์และสร้างสรรค์อย่างเรียบง่าย และ 7)การใช้พื้นที่เวทีในลักษณะเปิด ภายใต้โครงเรื่องโดยแบ่งการแสดงออกเป็น 3 องก์ ด้วยกัน องก์ที่ 1 ความศรัทธาบูชาตามวิถี องก์ที่ 2 รับประเพณีจากพราหมณ์ องก์ 3 สืบสานตามความเชื่อ

การแสดงนาฏยศิลป์สร้างสรรค์ “คงคาอารตี” วิถีแห่งสายน้ำ

องก์ที่ 1 ความศรัทธาบูชาตามวิถี

ฉากที่ 1 เป็นการพูดถึงวิถีชีวิตของคนไทยที่มีความผูกพันกับแม่น้ำ โดยการใช้ประโยชน์จากแม่น้ำเพื่อหล่อเลี้ยงชีวิต ใช้เสียงขลุ่ย เพื่อสื่อถึงสายน้ำในยามเช้า ซอ ฆ้อง ฉิ่ง และกรับ บรรเลงเป็นดนตรีประกอบการแสดงเพื่อสื่อถึงวิถีชีวิตของชาวบ้าน ผู้แสดงเป็นชาวบ้านคนไทยใช้ลีลาท่ารำในลักษณะการด้นสดทางนาฏยศิลป์ (improvisation) และ ท่าทางที่ใช้ในชีวิตประจำวันของมนุษย์ (everyday movement) อุปกรณ์ที่ใช้ประกอบการแสดงจะเป็นสุ่ม ตะข้อง เพื่อสื่อถึงอาชีพหาปลา ใช้กระบุงที่ยาด้วยชันเพื่อสื่อถึงการใช้ตักน้ำเอาไปใช้ในครัวเรือน และใช้กระบุงเพื่อสื่อถึงการใส่เสื้อผ้าเครื่องนุ่งห่มการซักในชีวิตประจำวัน การแต่งกายเน้นหลักความเป็นมินิมอลลิสม์ (Minimalism) มีความเรียบง่ายโดยใช้ผ้าสีพื้นนุ่งเป็นโจงกระเบน ผู้หญิงห่มเป็นผ้าแถบ และคล้องคอ ส่วนผู้ชายสวมเสื้อแขนยาว และสื่อว่าเป็นคนไทย

ภาพที่ 11, 12 นาฏยศิลป์สร้างสรรค์ คงคาอารตี วิถีแห่งสายน้ำ องก์ที่ 1 ฉากที่ 1
ที่มา: ผู้เขียน

ฉากที่ 2 เป็นการพูดถึงการบูชา ขมา และขอพร ต่อพระแม่คงคา ตามความเชื่อของคนไทยที่มีมาแต่โบราณ ดนตรีที่ใช้ประกอบมีการสร้างสรรค์ขึ้นใหม่มีการผสมผสานเครื่องดนตรีร่วมสมัย ได้แก่ อิเล็กโทน ฟลุ๊ท และเครื่องออกแบบเสียง เพื่อสื่อถึงความศักดิ์สิทธิ์และศรัทธาในพระแม่คงคา ผู้แสดงเป็นชาวบ้านยังคงใช้ลีลาท่ารำในลักษณะการด้นสดทางนาฏยศิลป์ (improvisation) และท่าทางที่ใช้ในชีวิตประจำวันของมนุษย์ (everyday movement) ส่วนพระแม่คงคามีการใช้ท่าทางการเคลื่อนไหวของนาฏยศิลป์สากล รวมถึงการแต่งกายของพระแม่คงคาเน้นหลักความเป็นมินิมอลลิสม์ (Minimalism) มีความเรียบง่ายและร่วมสมัยด้วยการใส่กระโปรง เสื้อเกาะอก และห่มสไบเรียบ เพื่อความคล่องตัวในการแสดง อุปกรณ์ที่ใช้สื่อถึงการบูชา ขมาและขอพรต่อพระแม่คงคาเป็นอุปกรณ์ที่ทำขึ้นเพื่อใช้ในพิธีกรรมจริง

ภาพที่ 13, 14 นาฏยศิลป์สร้างสรรค์ คงคาอารตี วิถีแห่งสายน้ำ องก์ที่ 1 ฉากที่ 2
ที่มา: ผู้เขียน

องก์ที่ 2 รับประเพณีจากพราหมณ์

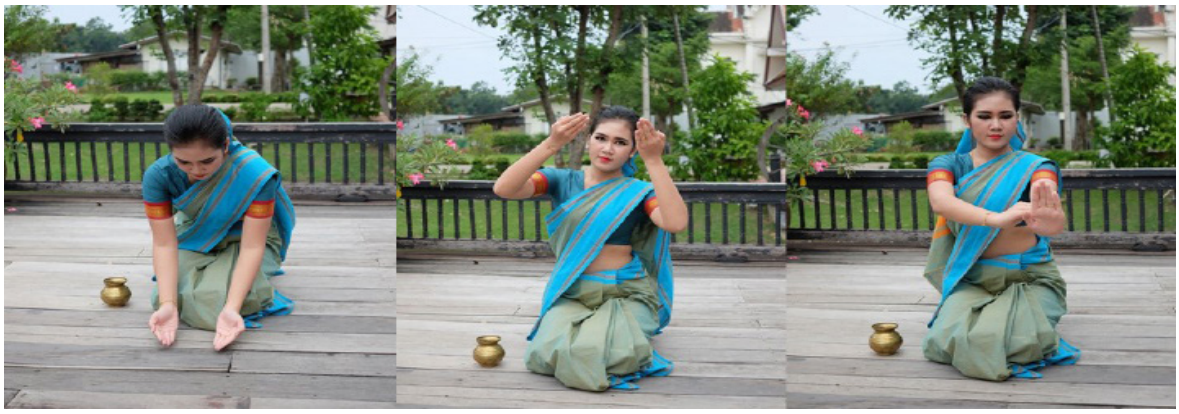
ฉากที่ 1 เป็นการพูดถึงวิถีความเชื่อของคนอินเดียที่มีต่อพระแม่คงคาในเรื่องการอาบน้ำเพื่อชำระบาป ใช้เสียงตาลปุระ เสียงกระดิ่งดัง ประกอบกับเสียงดนตรีสมัยใหม่ เพื่อสื่อถึงวิถีชวิตของชาวเมืองพาราณสีที่แม่น้ำคงคาในยามเช้า ผู้แสดงเป็นผู้บูชาอินเดียใช้ลีลาท่ารำในลักษณะการด้นสดทางนาฏยศิลป์ (improvisation) และ ท่าทางที่ใช้ในชีวิตประจำวันของมนุษย์ (everyday movement) สื่อถึงการบูชาและการอาบน้ำ อุปกรณ์ที่ใช้ประกอบการแสดงจะเป็นภาชนะทองเหลืองที่ใช้สำหรับบรรจุน้ำ การแต่งกายเน้นหลักความเป็นมินิมอลลิสม์ (Minimalism) มีความเรียบง่ายบ่งบอกถึงเชื้อชาติอินเดียของตัวละคร ด้วยการสวมเบ้าห่มส่าหรีสีพื้น

ภาพที่ 15, 16 นาฏยศิลป์สร้างสรรค์ คงคาอารตี วิถีแห่งสายน้ำ องก์ที่ 2 ฉากที่ 1 การบูชาก่อนอาบน้ำ
ที่มา: ผู้เขียน

นาฏยศิลป์สร้างสรรค์ “คงคาอารตี” วิถีแห่งสายน้ำ

ฤตพชรพร ทองถนอม

CREATIVE DANCE PERFORMANCE: “GANGA AARTI,” THE WAY OF THE RIVER



ภาพที่ 17, 18, 19 นาฏยศิลป์สร้างสรรค์ คงคาอารตี วิถีแห่งสายน้ำ องก์ที่ 2 ฉากที่ 1 การอาบน้ำ
ที่มา: ผู้เขียน

ฉากที่ 2 เป็นการพูดถึงวิถีความเชื่อของคนอินเดียที่มีต่อพระแม่คงคาในเรื่องการบูชาอารตี โดยมีอุปกรณ์ในการบูชาที่นำเสนอให้เห็น 2 รูปแบบ ได้แก่ แบบที่ 1 แบบถาดบูชาบรรจุดอกไม้ ตะเกียงน้ำมัน และผงชินดูร์ และแบบที่ 2 แบบกระทงที่ทำจากใบไม้บรรจุดอกไม้ และตะคันเทียน ดนตรีที่ใช้บรรเลงเป็นเพลงสวดขอพรต่อพระแม่คงคา เพื่อสื่อถึงความเชื่อความศรัทธาที่บริสุทธิ์ การใช้ลีลาท่ารำของผู้บูชาชาวอินเดียยังใช้ในลักษณะการด้นสดทางนาฏยศิลป์ (improvisation) และท่าทางที่ใช้ในชีวิตประจำวันของมนุษย์ (everyday movement) สื่อถึงการสวดบูชาต่อพระแม่คงคา อุปกรณ์ที่ใช้ประกอบการแสดงจะเป็นภาชนะถาดทองเหลืองประกอบด้วย ดอกไม้ ตะเกียงน้ำมัน ผงชินดูร์ และกระทงที่ทำจากใบไม้ใส่ด้วยดอกไม้ และตะคันเทียน

ภาพที่ 20, 21, 22 นาฏยศิลป์สร้างสรรค์ “คงคาอารตี” วิถีแห่งสายน้ำ องก์ที่ 2 ฉากที่ 2 การบูชาอารตี
ที่มา: ผู้เขียน

ฉากที่ 3 เป็นการพูดถึงความเชื่อของคนอินเดียที่มีต่อเทพเจ้าที่เราอุทิศตนบูชาด้วยความเชื่อและความศรัทธาว่าเทพเจ้านั้นจะรับรู้และจะประทานพรให้สำเร็จดังที่เราปรารถนา โดยการนำเสนอให้เห็นถึงการรับรู้ของพระแม่คงคาในการสวดบูชาของตน ดนตรีประกอบจะใช้ดนตรีร่วมสมัยผสมกับเทคนิคพิเศษ ได้แก่ อิเล็กโทน ฟลุ๊ท และเครื่องออกแบบเสียง เพื่อสื่อถึงลักษณะที่ใจดีและเยือกเย็นประดุจสายน้ำของพระแม่คงคา ผู้บูชาใช้ลีลาท่ารำในลักษณะการด้นสดทางนาฏยศิลป์ (improvisation) และท่าทางที่ใช้ในชีวิตประจำวันของมนุษย์ (everyday movement) สื่อถึงการ

สวดบูชาต่อพระแม่คงคา และลีลาท่าทางการเคลื่อนไหวแบบนาฏยศิลป์อินเดียภารตะนาฏยัมของผู้บูชา ด้วยกระทงใบไม้ ส่วนผู้แสดงเป็นพระแม่คงคาใช้ลีลาท่าทางการเคลื่อนไหวของนาฏยศิลป์สากล

ภาพที่ 23, 24, 25 นาฏยศิลป์สร้างสรรค์ คงคาอารตี วิถีแห่งสายน้ำ องก์ที่ 2 ฉากที่ 3 คงคาอารตี
ที่มา: ผู้เขียน

ภาพที่ 26, 27, 28 นาฏยศิลป์สร้างสรรค์ คงคาอารตี วิถีแห่งสายน้ำ องก์ที่ 2 ฉากที่ 3 พระแม่คงคารับกระทงบูชา
ที่มา: ผู้เขียน

องก์ที่ 3 สืบสานตามความเชื่อ

ฉากที่ 1 เป็นการพูดถึงวิถีความเชื่อการบูชา ขอขมา ต่อพระแม่คงคา ในเทศกาลลอยกระทงของคนไทยที่ถือปฏิบัติสืบต่อกันมาจนถึงปัจจุบัน ดนตรีที่ใช้คือเพลงขับไม้บัณเฑาะว์ที่มีมาตั้งแต่สมัยอยุธยา ใช้ลีลาท่ารำในลักษณะการจีบส่งหลัง การเดินยกหน้า กระดกหลังในแบบของนาฏยศิลป์ไทย การใช้มือในลักษณะท่ารำของนาฏยศิลป์อินเดียภารตะนาฏยัม ใช้การวิ่ง การพอยต์เท้าของนาฏยศิลป์สากล อุปกรณ์ที่ใช้ประกอบการแสดงใช้กระทงใบตอง ดอกไม้ ธูป เทียน เพื่อสื่อถึงการรับวัฒนธรรมการใช้วัสดุธรรมชาติมาทำเป็นกระทง และการบูชาด้วยไฟแบบอารตีของอินเดีย การแต่งกายเน้นหลักความเป็นมินิมอลลิสม์ (Minimalism) มีความเรียบง่ายบ่งบอกถึงเชื้อชาติไทยและอินเดียของตัวละคร การใช้กระโปรงเพื่อความคล่องตัวและมีความร่วมสมัย มีการใช้สัญลักษณ์เพื่อสื่อถึงการรับวัฒนธรรม ได้แก่ ผู้แสดงที่เป็นคนไทยให้ใส่สังวาลเพื่อสื่อถึงสัญลักษณ์การสวมสายสิญจน์ของพราหมณ์ ผู้แสดงที่เป็นคนอินเดียสวมสไบทับชุดส่าหรี เพื่อสื่อถึงการเข้ามายังสยามประเทศ การใช้กาบกล้วย ใบตองที่พับประดิษฐ์เป็นกระทงอย่างสวยงามตามแบบของวัฒนธรรมไทยและประดับด้วยเครื่องบูชาดอกไม้ ธูป และเทียน ตามขนบความเชื่อการบูชาด้วยไฟแบบอารตีของพราหมณ์

ภาพที่ 29, 30, 31 นาฏยศิลป์สร้างสรรค์ คงคาอารตี วิถีแห่งสายน้ำ องก์ที่ 3 สืบสานตามความเชื่อ
ที่มา: ผู้เขียน

สรุป

นาฏยศิลป์สร้างสรรค์ “คงคาอารตี” วิถีแห่งสายน้ำ สร้างสรรค์ขึ้น โดยยึดหลักตามความเชื่อพื้นฐานของมนุษย์ที่มีต่อพระแม่คงคา เทวีแห่งสายน้ำที่หล่อเลี้ยงทุกสรรพสิ่งให้อุดมสมบูรณ์และคงอยู่อย่างเป็นสุข ความเชื่อความศรัทธาต่อเทพเจ้าที่ตนนับถือเป็นสิ่งที่ยึดเหนี่ยวจิตใจให้ผู้ศรัทธานั้นยึดมั่นและประกอบแต่กรรมดี ประพฤติปฏิบัติดีตามหลักธรรมคำสอนทางศาสนา ด้วยการนำเอาความเชื่อความศรัทธามาสร้างสรรค์เป็นการแสดงทางนาฏยศิลป์ ทำให้ผู้เขียนได้รับความรู้เพิ่มขึ้นมากมายในเรื่องของขนบ ธรรมเนียม และประเพณีที่ถือปฏิบัติในเรื่องของการบูชาแม่น้ำ ทำให้เข้าใจความหมายและความสำคัญของการบูชาที่ปฏิบัติสืบทอดมายาวนาน ได้เห็นวัฒนธรรมที่งดงามและศักดิ์สิทธิ์ ควรค่าแก่การดำรงไว้ให้คงอยู่ต่อไปตราบนานเท่านาน

ข้อเสนอแนะ

จากการศึกษาหาข้อมูลต่าง ๆ ที่เกี่ยวข้องกับผลงานสร้างสรรค์ชิ้นนี้ ทำให้ผู้เขียนเกิดแนวคิดและแรงบันดาลใจที่จะศึกษาและสร้างสรรค์ผลงานเกี่ยวกับประเพณี และความเชื่อต่อไป เนื่องจากยังมีประเพณี พิธีกรรม อื่น ๆ ที่เกี่ยวข้องกับความเชื่อความศรัทธาที่มีผลต่อการดำรงชีวิตของมนุษย์ ที่น่าสนใจและน่าค้นหาอีกมากมาย ดังนั้นผลงานสร้างสรรค์ชิ้นนี้ จึงเป็นเสมือนแรงบันดาลใจทำให้ผู้เขียนและผู้ที่สนใจเกิดความมุ่งมั่นที่จะพัฒนาผลงานที่มีคุณภาพต่อไป

บรรณานุกรม

กรุณา-เรืองอุไร กุศลาสัย. *อินเดียอนุทวีปที่น่าทึ่ง*. พิมพ์ครั้งที่ 4. กรุงเทพมหานคร: สำนักพิมพ์ศยาม, 2544.

กรุณา-เรืองอุไร กุศลาสัย. *ภารตวิทยา*. พิมพ์ครั้งที่ 7. กรุงเทพมหานคร: สำนักพิมพ์ศยาม, 2554.

กิตติ วัฒนะมหาตม์. *ตรีเทวปกรณ์*. พิมพ์ครั้งที่ 2. กรุงเทพมหานคร: พลพันธ์การพิมพ์, 2542.

พระมหา ดร.ประมวล ฐานทตฺโต (บุลาลม). อาจารย์ประจำวิชาปรัชญาและศาสนา มหาวิทยาลัยมหาจุฬาลงกรณ ราชวิทยาลัย วิทยาเขตขอนแก่น. สัมภาษณ์โดย ฤตพชรพร ทองถนอม, 5 ธันวาคม 2550.

มาลัย. *กำเนิดเทวดา*. กรุงเทพมหานคร: บวรสารการพิมพ์, 2540.

สุจิตต์ วงษ์เทศ. ศิลปินแห่งชาติ สาขาวรรณศิลป์ (กวีนิพนธ์) ประจำปี พ.ศ. 2545 นักเขียนรางวัลศรีบูรพา ประจำปี พ.ศ. 2536 นักประวัติศาสตร์และโบราณคดี. สัมภาษณ์โดย ฤตพชรพร ทองถนอม, 1 ตุลาคม 2560, 1 พฤศจิกายน 2560.

ดร.อดิศักดิ์ อิสสโร (อิสสโร). พระ. พระนักศึกษาไทยที่เมืองพาราณสี. สัมภาษณ์โดยฤตพชรพร ทองถนอม, 13 เมษายน 2550.

Hombal, P.C. Professor. Head of Bharatanatyam, Faculty of Performing Arts, Banaras Hindu University, Varanasi, India. Interview by Rittapotcharaporn Thongtanorm, 23 June 2011.

การจัดเตรียมต้นฉบับบทความสำหรับส่งเสนอเพื่อพิจารณาตีพิมพ์

1. ต้องเป็นบทความทางวิชาการ/บทความวิจัย/บทความปริทัศน์/บทวิจารณ์หนังสือและผลงานด้านศิลปกรรมศาสตร์หรือสาขาที่เกี่ยวข้องตรงตามวัตถุประสงค์และขอบเขตของวารสาร บทความที่ส่งเสนอตีพิมพ์ต้องไม่เคยตีพิมพ์จากที่ใดมาก่อน และไม่ควรอยู่ในระหว่างการส่งเสนอเพื่อพิจารณาตีพิมพ์ในวารสารอื่น ๆ

2. เป็นบทความภาษาไทยหรือภาษาอังกฤษ ในกรณีเป็นภาษาอังกฤษ ต้องไม่เป็นบทความที่แปลจากงานนิพนธ์ที่ตีพิมพ์ในภาคภาษาไทยหรือภาษาต่างประเทศอื่น ๆ มาก่อน จะมีบทคัดย่อภาษาไทยประกอบด้วยหรือไม่ก็ได้

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

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

- ชื่อผู้นิพนธ์ ใช้ตัวอักษรตัวหนาขนาด 16 point ระบุชื่อ-นามสกุลจริงทั้งภาษาไทยและภาษาอังกฤษของผู้นิพนธ์ สำหรับชื่อภาษาอังกฤษให้ใช้ตัวพิมพ์ใหญ่ทั้งหมด จัดแนวพิมพ์แบบชิดขวา

- ตำแหน่งทางวิชาการ ต้นสังกัด และที่อยู่ของผู้นิพนธ์ ใช้อักษรขนาด 16 pt ในรูปแบบของเชิงอรรถใต้บทคัดย่อ กำกับด้วยเครื่องหมายดอกจัน (*) โดยระบุการศึกษาขั้นสูงสุดหรือตำแหน่งทางวิชาการ (ถ้ามี) และสังกัดของผู้นิพนธ์ ทั้งภาษาไทยและภาษาอังกฤษ พร้อมทั้งระบุจดหมายอิเล็กทรอนิกส์ (Email address) ที่เป็นชื่อโดเมน (Domain) ของสถาบันต้นสังกัด หรืออีเมล์อื่นที่ใช้ในการติดต่อที่เป็นทางการ และหากมีผู้นิพนธ์ร่วมจะต้องระบุที่อยู่ สังกัด และอีเมลให้ครบถ้วนถัดจากชื่อผู้นิพนธ์หลัก

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

- หัวเรื่อง ใช้ตัวอักษรตัวหนาขนาด 16 point จัดแนวพิมพ์แบบชิดซ้าย

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

- บรรณานุกรม ใช้อักษรปกติขนาด 16 point ทั้งภาษาไทยและภาษาอังกฤษ โดยเรียงลำดับตามตัวอักษร จัดแนวพิมพ์ชิดซ้ายและบรรทัดต่อมาของรายการเดียวกันต้องย่อหน้าเข้าไป 7 ตัวอักษร

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

เกณฑ์การพิจารณากลั่นกรองบทความ (Peer-review)

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

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

3. บทความที่ได้รับอนุมัติจากผู้ทรงคุณวุฒิแล้ว จะได้รับการบันทึกสถานะและแจ้งผลการพิจารณาแก่ผู้เขียนเพื่อให้ดำเนินการปรับปรุงแก้ไขต้นฉบับ และ/หรือ เก็บรวบรวมต้นฉบับที่สมบูรณ์เพื่อตีพิมพ์เผยแพร่ ทั้งนี้เมื่อได้รับต้นฉบับฉบับสมบูรณ์แล้ว กองบรรณาธิการจะแจ้งผู้นิพนธ์รับทราบเป็นหนังสือตอบรับการตีพิมพ์ ซึ่งจะระบุปีที่และฉบับที่ตีพิมพ์

4. ในกรณีที่ผู้นิพนธ์มีความประสงค์ต้องการยกเลิกการตีพิมพ์ ต้องแจ้งความประสงค์เป็นลายลักษณ์อักษรเรียนถึง “บรรณาธิการบริหารวารสารศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย” เท่านั้น

5. บทความที่ไม่ผ่านการพิจารณา กองบรรณาธิการจะแจ้งผู้นิพนธ์รับทราบเป็นลายลักษณ์อักษรโดยไม่ส่งคืนต้นฉบับ ทั้งนี้ผลการพิจารณาถือเป็นอันสิ้นสุด ผู้นิพนธ์จะไม่มีสิทธิ์เรียกร้องหรืออุทธรณ์ใด ๆ ทั้งสิ้น

อนึ่ง ในกรณีที่ผู้นิพนธ์ถูกปฏิเสธการพิจารณาบทความเนื่องจากตรวจพบการคัดลอกบทความ (Plagiarism) โดยไม่มีการอ้างอิงแหล่งที่มา จะไม่สามารถเสนอบทความเดิมได้อีก และกองบรรณาธิการขอสงวนสิทธิ์การส่งบทความของผู้นิพนธ์ในฉบับถัดไป จนกว่าจะมีการปรับปรุงคุณภาพบทความตามเกณฑ์ที่กำหนด

การส่งบทความ

1. ผู้นิพนธ์ต้องกรอกแบบฟอร์ม “แบบเสนอส่งบทความเพื่อพิจารณาตีพิมพ์ลงในวารสาร” โดยกรอกข้อมูลและพิมพ์แบบฟอร์มจากไฟล์เอกสารอิเล็กทรอนิกส์เท่านั้น

2. ในกรณีที่เป็นบทความจากรายงานวิจัยหรือโครงงานต่าง ๆ จะต้องมีหนังสือรับรองจากต้นสังกัด หรือประธานหลักสูตร หรืออาจารย์ที่ปรึกษาโครงการ ในการนำผลงานเสนอตีพิมพ์

3. ในกรณีที่เป็นบทความวิจัยซึ่งเป็นส่วนหนึ่งของวิทยานิพนธ์ จะต้องมีหนังสือรับรองจากอาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์หลักในการนำผลงานเสนอตีพิมพ์ โดยให้มีชื่อถัดจากผู้นิพนธ์ลำดับแรกในฐานะผู้นิพนธ์หลัก (Corresponding Author)

4. ในกรณีที่เป็นบทความที่มีผู้นิพนธ์มากกว่า 1 คน จะต้องมีใบรับรองจากผู้นิพนธ์ร่วมทุกคน โดยให้ระบุชื่อ-นามสกุลจริง สังกัด และที่อยู่ในลำดับถัดจากผู้นิพนธ์หลักทุกรายการ

5. ในกรณีเป็นบทความภาษาต่างประเทศ หรือมีการอ้างอิงเนื้อหาจากเอกสารภาษาต่างประเทศที่มิใช่ภาษาอังกฤษ ต้องมีหนังสือรับรองความถูกต้องจากสถาบันภาษาหรือผู้เชี่ยวชาญด้านภาษาที่มีคุณวุฒิไม่ต่ำกว่าระดับปริญญาโทแนบมาพร้อมกับบทความวิชาการหรือบทความวิจัยนั้น

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

7. ให้ทำการลงทะเบียนเพื่อบอกรับเป็นสมาชิกวารสาร พร้อมทำการส่งต้นฉบับบทความและแนบเอกสารประกอบการส่งบทความผ่านระบบ Online Submission โดยเลือกใช้ช่องทางเว็บไซต์วารสารในเครือข่าย Thai Journal Online (TCI) https://www.tci-thaijo.org/index.php/faa

ลิขสิทธิ์และกรรมสิทธิ์ของบทความ

ลิขสิทธิ์ของบทความเป็นของเจ้าของบทความ บทความที่ได้รับการตีพิมพ์ถือเป็นทัศนะของผู้เขียน กองบรรณาธิการไม่จำเป็นต้องเห็นด้วยและไม่รับผิดชอบต่อบทความนั้น

การเขียนอ้างอิงในเนื้อหาและการเขียนบรรณานุกรม

วารสารศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ได้กำหนดรูปแบบการอ้างอิงโดยใช้การอ้างอิงในเนื้อหาเป็นระบบเชิงอรรถตามรูปแบบการอ้างอิงแบบ Chicago Style โดยผู้นิพนธ์สามารถศึกษาเพิ่มเติมได้จาก http://www.chicagomanualofstyle.org หรือจากหนังสือ The Chicago Manual of Style SEVENTEENTH EDITION

ตัวอย่างการเขียนอ้างอิงในเนื้อหา

หนังสือ/Book

1. Zadie Smith, *Swing Time* (New York: Penguin Press, 2016), 315–16.

1. มาลินี คัมภีรญาณนนท์, *ประวัติศาสตร์ศิลปะญี่ปุ่น* (นครปฐม: โรงพิมพ์มหาวิทยาลัยศิลปากร, 2532), 240-252.

วารสาร/Journal

2. Susan Satterfield, “Livy and the Pax Deum,” *Classical Philology 111*, no. 2 (April 2016): 170.

2. ศศี พงศ์สรายุทธ, “นวัตกรรมการบันทึกโน้ตเสียงปาฬิจากพระไตรปิฎกสัชฌายะ,” *ดนตรีรังสิต ปีที่ 12*, ฉบับที่ 2 (กรกฎาคม – ธันวาคม 2560): 127.

บทความในหนังสือ/Chapterr or Other Parts of a Book

3. Kate Andersen Brower, “Backstairs Gossip and Mischief,” i*n The Residence: Inside the Private World of the White House* (New York: Harper, 2015), 211.

3. ภาควิชาบรรณารักษศาสตร์ คณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, “การอ่านและการบันทึก,” ใน *การค้นคว้าและการเขียนรายงาน* (กรุงเทพมหานคร: โรงพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2556), 121.

วิทยานิพนธ์/Thesis or Dissertation

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

4. จิรัชญา บุรวัฒน์, *"นาฏยลักษณ์ของนางยักษ์ในโขนและละครรำ"* (วิทยานิพนธ์ระดับปริญญาดุษฎีบัณฑิต, จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2559), 89-95.

สารานุกรม/Encyclopedia

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

5. *สารานุกรมไทยสำหรับเยาวชน*, เล่มที่ 34. (2540), "เพลงพื้นบ้าน"

การอ้างอิงข้อมูลจากเอกสารทุติยภูมิ/Citations taken from Secondary Sources

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

6. มาลินี คัมภีรญาณนนท์, "ภาพม้วนเล่าเรื่องบันทึกความทรงจำของมูราซากิ ชิกิบุ" *ประวัติศาสตร์ศิลปะญี่ปุ่น* (นครปฐม, โรงพิมพ์มหาวิทยาลัยศิลปากร วิทยาเขตพระราชวังสนามจันทร์ 2532): 181, อ้างถึงใน จิรัชญา บุรวัฒน์, *จิตรกรรมสมัยคามาคุระ* (สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2560), 36.

สัมภาษณ์/Interview

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

7. จักรพันธุ์ โปษยกฤต, "แรงบันดาลใจในการวาดภาพนางมโนห์รา," สัมภาษณ์โดย พัชรินทร์ สันติอัชวรรณ, 20 กันยายน 2557.

โน้ตเพลง/Score

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

Unpublished scores

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

รูปภาพ/Picture, ประติมากรรม/Sculpture

Print

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

Arts in collection and other stand-alone works

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

งานศิลปะที่ได้รับการตีพิมพ์

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

งานศิลปะในลักษณะอื่น ๆ

9. โอกุสต์ รอแด็ง, *รูปปั้นนักคิด (the thinker)*, 1902. ประติมากรรมสำริด, 71.5 ซม. พิพิธภัณฑ์รอแด็ง ปารีส.

สื่ออิเล็กทรอนิกส์/Electronic media

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

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

เว็บไซต์/Website

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

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

หนังสืออิเล็กทรอนิกส์/Electronic Books

12. Begley, Adam. Updike. New York: Harper, 2014.
12. Begley, Adam. Updike. New York: Harper, 2014. iBooks.
12. Begley, Adam. Updike. New York: Harper, 2014. Kindle.
12. Begley, Adam. Updike. New York: Harper, 2014. NOOK.
12. Begley, Adam. Updike. New York: Harper, 2014. Google Play Books.

12. คุณสุวรรณ, พระมะเหลเถไถ. กรุงเทพมหานคร: ไทย พับบลิชเชอร์, 2557. กูเกิล เพลย์ บุ๊ก.

ตัวอย่างการเขียนบรรณานุกรม

หนังสือ/Book

13. Smith, Zadie. *Swing Time*. New York: Penguin Press, 2016.

13. ขำคม พรประสิทธิ์. *การดีดจะเข้ขั้นพัฒนา.* กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2560.

วารสาร/Journal

14. Satterfield, Susan. "Livy and the Pax Deum." *Classical Philology* 111, no. 2 (April 2016): 165–76.

14. อานุภาพ คำมา. "ลาเวนเดอร์แห่งความสงบ." *ดนตรีรังสิต*, ปีที่ 13 เล่มที่ 1 (มกราคม – มิถุนายน 2561): 27-40

บทความในหนังสือ/Chapterr or Other Parts of a Book

15. Brower, Kate, Andersen. "Backstairs Gossip and Mischief." *In The Residence: Inside the Private World of the White House*, 207-22. New York: Harper, 2015.

15.ภาควิชาบรรณารักษศาสตร์ คณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย. "การอ่านและการบันทึก." ใน *การค้นคว้าและการเขียนรายงาน*, 121-140. กรุงเทพมหานคร: โรงพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2556.

วิทยานิพนธ์/Thesis or Dissertation

16. Rutz, Cynthia Lillian. *"King Lear* and Its Folktale Analogues.*"* PhD diss., University of Chicago, 2013.

16. จิรัชญา บุรวัฒน์. *"นาฏยลักษณ์ของนางยักษ์ในโขนและละครรำ."* วิทยานิพนธ์ระดับปริญญาดุษฎีบัณฑิต, จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2559.

สารานุกรม/Encyclopedia

17. Garner, Bryan A. *Garner's Modern English Usage*. 4th ed. New York: Oxford University Press, 2016.

17. โครงการสารานุกรมไทยสำหรับเยาวชนโดยพระราชประสงค์ในพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว. *สารานุกรมไทยสำหรับเยาวชน*, เล่มที่ 34. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์เกศกะรัต, 2549.

สัมภาษณ์/Interview

18. Stamper, Kory. "From 'F-Bomb' to 'Photobomb,' How the Dictionary Keeps Up with English." Interview by Terry Gross. *Fresh Air*, NPR, April 19, 2017. Audio, 35:25. http://www.npr.org/2017/04/19/524618639/from-f-bomb-to-photobomb-how-the-dictionary-keeps-up-with-english.

18. วิชชุตา วุธาทิตย์. "พุทธศิลป์ในประเทศไทย." สัมภาษณ์โดย บรรพต โปทา. 20 มกราคม 2561.

โน้ตเพลง/Score

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

Unpublished scores

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

รูปภาพ/Picture, ประติมากรรม/Sculpture

Print

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

Arts in collection and other stand-alone works

20. Picasso, Pablo. Bull's Head. Spring 1942. Bicycle saddle and handlebars, 33.5 x 43.5 x 19 cm. Musée Picasso Paris.

งานศิลปะที่ได้รับการตีพิมพ์

20. จักรพันธุ์ โปษยกฤต, *ศุภลักษณ์อุ้มสม*, กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2540, 44.

งานศิลปะในลักษณะอื่น ๆ

20. โอกุสต์ รอแด็ง, *รูปปั้นนักคิด (the thinker)*, 1902. ประติมากรรมสำริด, 71.5 ซม. พิพิธภัณฑ์รอแด็ง ปารีส.

สื่ออิเล็กทรอนิกส์/Electronic media

21. "Crop Duster Attack," *North by Northwest*, directed by Alfred Hitchcock (1959; Burbank, CA: Warner Home Video, 2000), DVD.

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

เว็บไซต์/Website

22. Bouman, Katie. “How to Take a Picture of a Black Hole.” Filmed November 2016 at TEDxBeaconStreet, Brookline, MA. Video, 12:51. https://www.ted.com/talks/katie_bouman_what_does_a_black_hole_look_like.

22. สำนักการสังคีต. “รำรจนาเสี่ยงพวงมาลัย.” ข้อมูลความรู้ทั่วไป. http://www.finearts.go.th/performing/parameters/km/item/รำรจนาเสี่ยงพวงมาลัย.

หนังสืออิเล็กทรอนิกส์/Electronic Books

23. Borel, Brooke. Infested: How the Bed Bug Infiltrated Our Bedrooms and Took Over the World. Chicago: University of Chicago Press, 2015. Adobe Digital Editions EPUB.

23. คุณสุวรรณ. พระมะเหลเถไถ. กรุงเทพมหานคร: ไทยพับบลิชเชอร์, 2557. หนังสืออิเล็กทรอนิกส์.

วารสารศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

JOURNAL OF FINE AND APPLIED ARTS CHULALONGKORN UNIVERSITY

TCI

Vol. 5

No. 1

สงวนลิขสิทธิ์ © พ.ศ. 2557

ฝ่ายวิชาการ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
254 ถนนพญาไท แขวงวังใหม่ เขตปทุมวัน กรุงเทพฯ 10330
โทร. 0-2218-4555, โทรศัพท์เคลื่อนที่ 06-2337-4120
http://www.jfaa.faa.chula.ac.th

E-JOURNAL | วารสารอิเล็กทรอนิกส์ | EISSN 2408-2317

มีนาคม-มิถุนายน 2561
MARCH-JUNE 2018

วารสารศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

JOURNAL OF FINE AND APPLIED ARTS CHULALONGKORN UNIVERSITY

TCI

Vol. 5

No. 1

ที่อยู่:
ถนนพญาไท เขตปทุมวัน กรุงเทพมหานคร 10330

โทรศัพท์:
06 2337 4120 , 02 218 4555

อีเมล:
jfaa.chula@gmail.com

เว็บไซต์
www.jfaa.faa.chula.ac.th

E-JOURNAL | วารสารอิเล็กทรอนิกส์ | EISSN 2408-2317

มีนาคม-มิถุนายน 2561
MARCH-JUNE 2018