



วารสารศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

JOURNAL OF FINE AND APPLIED ARTS CHULALONGKORN UNIVERSITY



Vol.

6

No.

2

9

-

21

การศึกษานาฏยลักษณะการรำเดี่ยวเชิดฉิ่งของตัวนาง
กรณีศึกษาอาจารย์พรรัตน์ศุภากร หวังในธรรม

The Study of The Characteristics of The Cherd-Ching
Solo Dance in Female Characters: Case Study
Mrs. Nuparussupakarn Vangnaitham

ณิษฐา สังข์รัตน, บุญศิริ นิยมทัศนีย์, ชีรดา นุ่มเจริญ,
นงเยาว์ อ่ำรุ่งพวงสุวรรณ, ไพฑูรย์ เข้มแข็ง

22

-

30

การขับร้องละครชาตรีคณะกัญญาลูกแม่แพน

Vocal Performance for Lakhon Chatri by
Kanya Luk Mae Pan Troupe

จันทรา เนินนอก

52

-

57

การขับร้องลำตัดพ่อผูกศรีราชา

Vocal Performance for Lamtad by
Pohpuk Sri Racha

นทีธร จุงเล็ก, พรประพิตร เฝัสวัสดิ์

58

-

68

แนวทางการบรรเลงไวโอลินบทเพลงวินเทอร์
ประพันธ์โดยอันโทนิโอ วิวัลดี

An Approach to Violin Performance Practice :
Winter by Antonio Vivaldi

นัชชา กู้เกียรติกาญจน์, วิบูลย์ ตระกูลอุ้น

114

-

120

แนวทางการซ้อมบทเพลงเปียโนโซนาตาในกุญแจเสียง
ซีเมเจอร์ ผลงานลำดับที่ 545 ตอนที่หนึ่ง ประพันธ์โดย
ว็อล์ฟกัง อะมาเดอุส โมสาร์ท

Practicing Guide of The First Movement of
Mozart's Piano Sonata in C Major, K.545

ภาวไล ตันจันทร์พงศ์





วารสารศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

JOURNAL OF FINE AND APPLIED ARTS CHULALONGKORN UNIVERSITY



Vol.

6

No.

2

จัดทำโดย สำนักงานกองบรรณาธิการ

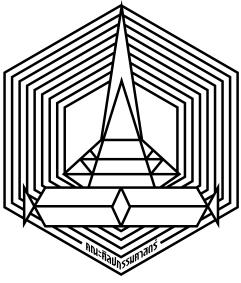
ฝ่ายวิชาการ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ออกแบบรูปเล่ม : ชี้อิษ ธีญกิจจานุกิจ

ภาพปก : ธนพล ภูเจริญ

*เนื้อความของวารสารเล่มนี้มีการใช้แบบตัวอักษร

Grotesque MT Std และ Umpush จากโครงการ Fonts-TLWG เพื่อการออกแบบ



วารสารศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

JOURNAL OF FINE AND APPLIED ARTS CHULALONGKORN UNIVERSITY



Vol.

6

No.

2

เจ้าของ

สำนักงานกองบรรณาธิการ

ISSN (Online)

วัตถุประสงค์และขอบเขต

คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ฝ่ายวิชาการ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

2408-2317

• วารสารศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย เป็นเวทีเพื่อนำเสนอ แลกเปลี่ยนความรู้ ความคิดเห็นทางวิชาการ เพื่อเผยแพร่ผลงานวิชาการ 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

ฉบับที่ 2 เดือนกรกฎาคม-ธันวาคม

บรรณาธิการที่ปรึกษา

คณบดี คณะศิลปกรรมศาสตร์ (ศาสตราจารย์ ดร.บุษกร บิณฑสันต์)

บรรณาธิการบริหาร

รองคณบดีฝ่ายวิชาการ คณะศิลปกรรมศาสตร์ (รองศาสตราจารย์ ดร.อรพินท์ พานทอง)

บรรณาธิการ

ดร.มิตรดา อังกลสิทธิ์

ผู้ช่วยบรรณาธิการ

นายสิทธิชานต์ จันทร์แจ่มใส

ผู้จัดการวารสาร

นายประกาศิต ประเสริฐสุข

กองบรรณาธิการ

ศาสตราจารย์เกียรติคุณ ดร. ม.ร.ว.สุริยวุฒิ สุขสวัสดิ์

มหาวิทยาลัยสยาม

ศาสตราจารย์เกียรติคุณสริน กาสต์

มหาวิทยาลัยเชียงใหม่

ศาสตราจารย์ ดร.ชมนาด กิจจันทร์

มหาวิทยาลัยราชภัฏสวนสุนันทา

รองศาสตราจารย์ ดร.วิบูลย์ ตระกูลชัย

วิทยาลัยดนตรี มหาวิทยาลัยรังสิต

รองศาสตราจารย์ ดร.ศศิ พงศ์สรายุทธ

คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

รองศาสตราจารย์ ดร.ศิริมงคล นาฏยกุล

มหาวิทยาลัยมหาสารคาม

รองศาสตราจารย์ฉันทนา เอี่ยมสกุล

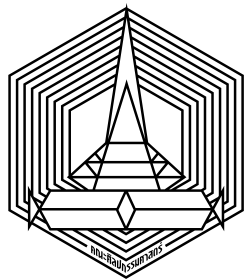
มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์

รองศาสตราจารย์วิไล อัสวเดชศักดิ์

คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.กิตติรินทร์ กิตติสกล

คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย



วารสารศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

JOURNAL OF FINE AND APPLIED ARTS CHULALONGKORN UNIVERSITY



Vol.

6

No.

2

ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ญาดา ชวาลกุล

ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.นภนันท จันทร์อรรถกุล

ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.พัชรินทร์ สันติอักษรณ

อาจารย์ ดร.จิรเดช เสตะพันธุ์

อาจารย์ ดร.ณัฐชา นัจจนาวกุล

อาจารย์ ดร.มนน ธรานุรักษ์

อาจารย์ ดร.สุภาสิริร์ ปิยะพิพัฒน์

อาจารย์วิรัช สงเคราะห์

สถาบันเทคโนโลยีพระจอมเกล้า

เจ้าคุณทหารลาดกระบัง

นักวิชาการอิสระ

คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

สถาบันดนตรีกัลยาณีวัฒนา

มหาวิทยาลัยมหิดล

มหาวิทยาลัยกรุงเทพ

มหาวิทยาลัยเทคโนโลยีราชมงคลธัญบุรี

คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

บรรณาธิการแถลง

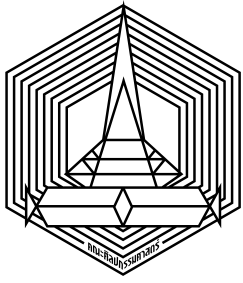
กองบรรณาธิการมีความตั้งใจและความมุ่งมั่นในการยกระดับคุณภาพวารสารให้ก้าวเข้าสู่ฐานข้อมูลระดับชาติ TCI กลุ่มที่ 1 ในอนาคตตามเป้าประสงค์ของคณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัยในการจะสร้างมาตรฐานวารสารทางสายศิลป์ให้อยู่ในระดับที่เป็นที่ยอมรับสูงสุด ซึ่งฉบับนี้เป็นปีที่ 6 ฉบับที่ 2 แล้ว และกำลังรอผลการประเมินระดับอยู่ ณ ขณะนี้

วารสารศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย นำเสนอเนื้อหาสาระของบทความที่มีคุณค่าทั้งทางด้านศิลปะในแขนงต่าง ๆ ซึ่งผ่านการกลั่นกรองตรวจคุณภาพและรับรองจากผู้ทรงคุณวุฒิที่เป็นผู้เชี่ยวชาญของแต่ละศาสตร์ที่มีความสามารถยิ่งเป็นอย่างดีมานำเสนออย่างต่อเนื่อง วารสารนี้จะเป็นแหล่งที่สามารถสร้างความมั่นใจให้กับผู้พันธ์ในประโยชน์ที่จะส่งผลกระทบต่อ การนำไปเสนอขอผลงานทางวิชาการในอนาคตและก่อให้เกิดคุณประโยชน์ต่อผู้อ่านที่มีความสนใจในศิลปศาสตร์ต่าง ๆ ในการต่อยอดเพื่อจะนำไปพัฒนาองค์ความรู้ หรืออื่นใดที่เกี่ยวข้องกับแต่ละศาสตร์ให้เกิดขึ้นต่อประชาชน สังคม และประเทศชาติได้ ซึ่งในฉบับนี้มีบทความที่น่าสนใจ อาทิ การศึกษานาฏยลักษณ์การรำเดี่ยวเชิดฉิ่งของตัวนางกรณีศึกษาอาจารย์นพรัตน์ศุภากร หวังในธรรม การขับร้องละครชาตรีคณะกัญญาลูกแม่แพน การขับร้องลำตัดพ่อผูกศรีราชา แนวทางการบรรเลงไวโอลินบทเพลงวินเทอร์ ประพันธ์โดยอันโทนีโอ วิวัลดี และแนวทางการซ้อมบทเพลงเปียโนโซนาตาในกุญแจเสียงซีเมเจอร์ ผลงานลำดับที่ 545 ตอนที่หนึ่ง ประพันธ์โดยวัลฟกัง อะมาเดอุส โมสาร์ท การแสดงขับร้องโดย ชัยพร พวงมาลี การถ่ายทอดความรู้ด้านดนตรีไทยของครูสำรวย เปรมใจ การถ่ายทอดการบรรเลงระนาดเอกของครูบุญธรรม คงทรัพย์ ซึ่งผู้อ่านสามารถสืบค้นข้อมูลเพิ่มเติมได้ที่ <http://www.tci-thaijo.or/index.php/faa/index> และหากมีคำแนะนำอันเป็นประโยชน์ใดต่อการสร้างสรรค์พัฒนาวารสารนี้ ทางกองบรรณาธิการขออภัยรับข้อติชมที่ jfaa.chula@gmail.com และจะนำข้อเสนอแนะต่าง ๆ ที่ได้รับไปพิจารณาเพื่อการพัฒนาวารสารสืบไป

ขอขอบพระคุณคณาจารย์และผู้พันธ์ทุกท่านเป็นอย่างยิ่งที่กรุณาให้เกียรติกองบรรณาธิการได้มีโอกาสนำเสนอผลงานที่มีเนื้อหาบ่งบอกเรื่องราวที่ไม่ว่าจะเป็นความเป็นมาแต่ครั้งอดีต ร่วมสมัย หรือสมัยนิยมต่าง ๆ ของทุกท่านที่เผยแพร่ในวารสารฉบับนี้และในฉบับต่อไป ขอขอบพระคุณผู้อ่านสำหรับการติดตามผลงานที่รังสรรค์ด้วยความตั้งใจจริงเสมอมา

ดร.มริดา อังสิทธิ์

บรรณาธิการ



วารสารศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

JOURNAL OF FINE AND APPLIED ARTS CHULALONGKORN UNIVERSITY



Vol.

6

No.

2

9

-

21

การศึกษานาฏยลักษณะการรำเดี่ยวเชิดฉิ่งของตัวนาง
กรณีศึกษาอาจารย์พรตน์ศุภากร หวังในธรรม

The Study of The Characteristics of The Cherd-Ching
Solo Dance in Female Characters: Case Study
Mrs. Nuparussupakarn Vangnaitham

กนิษฐา สังขรัตน์, บุญศิริ นิยมทัศน์, อริดา นุ่มเจริญ,
นงเยาว์ อารุงพงศวัฒนา, ไพฑูรย์ เข้มแข็ง

58

-

68

แนวทางการบรรเลงไวโอลินบทเพลงวีนเทอร์
ประพันธ์โดยอันโทนีโอ วีวัลดี

An Approach to Violin Performance Practice : Winter
by Antonio Vivaldi

นัชชา กุ๊เกียรติกาญจน์, วิบูลย์ ตระกูลย่น

22

-

30

การขับร้องละครชาตรีคณะกัญญาลูกแม่แพน

Vocal Performance for Lakhon Chattri by
Kanya Luk Mae Pan Troupe

จันทร์ภา เนินนอก

69

-

77

การถ่ายทอดความรู้ด้านดนตรีไทยของ
ครูสำรวย เปรมใจ

Transmission of Thai Music by
Kru Samruay Premjai

นาฏรินทร์ พัฒนเรืองรักษ์, ภัทรวดี ภูษฎาภิรมย์

31

-

39

การหาประสิทธิภาพชุดการสอนปฏิบัติรีคอร์ดเดอร์แบบ
ร่วมมือสำหรับนักเรียนชั้นมัธยมศึกษาตอนปลาย
วิทยาลัยนาฏศิลป์

The Efficiency of Recorder Skills' Instructional Package
Base on Cooperative Learning Model for Upper
Secondary Students Level of Dramatic Arts College

ฉัตรพล สุดเนตร, พนัง ปานช่วย, พิมลมาศ พร้อมสุขกุล,
ประวีณา เอี่ยมยี่สุน

78

-

90

การพัฒนาหลักสูตรรายวิชาทักษะดนตรีของนักเรียน
ระดับชั้นมัธยมศึกษาปีที่ 6 วิชาเอกดุริยางคศิลป์

Development of Music Curriculum for High
School Grade 12 Student Majoring in Music

ยงยุทธ เอี่ยมสะอาด

40

-

51

การแสดงขับร้องโดย ชัยพร พวงมาลี

A Vocal Recital by Chaiporn Phuangmalee

ชัยพร พวงมาลี, ดวงใจ ทิวทอง

91

-

98

การถ่ายทอดการบรรเลงระนาดเอกของ
ครูบุญธรรม คงทรัพย์

Transmission of Ranad Ek Performance
by Kru Boontham Khongsap

รณฤทธิ์ ไหมทอง, ภัทรระ คมขำ

52

-

57

การขับร้องลำตัดพอผูกศรีราชา

Vocal Performance for Lamtad by Pohpuk Sri Racha

นทีธร จุงเลี้ยง, พรประพิตรี เผ่าสวัสดิ์

99

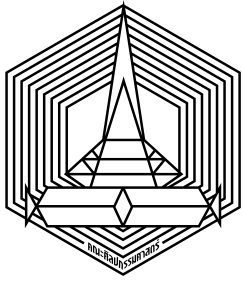
-

105

ระเบียบวิธีการบรรเลงปี่พาทย์ประกอบละครชาตรี
คณะสุตประเสริฐ ในชุมชนเกาะบางปลา

Performance Methods of Pipat Ensemble for
Sud Prasert Lakorn Chattri Troupe in Koh Bang
Pla Communication of Samuthaprakan Province

สุศักดิ์ ปานลักษณ์, ภัทรระ คมขำ



วารสารศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

JOURNAL OF FINE AND APPLIED ARTS CHULALONGKORN UNIVERSITY



Vol.

6

No.

2

107

-

113

การศึกษาวิชาปฏิบัติเครื่องตี (ปี่พาทย์)
ในมหาวิทยาลัยราชภัฏนครปฐมจากอดีตสู่ปัจจุบัน

The Historical Study of Thai Percussions (Pipat)
Practicum Program in Nakhon Pathom Rajabhat
University

สุธินันท์ โสภากาศ

114

-

120

แนวทางการซ้อมบทเพลงเปียโนโซนาตาในกุญแจเสียง
ซีเมเจอร์ ผลงานลำดับที่ 545 ท่อนที่หนึ่ง ประพันธ์โดย
ไวล์ฟกัง อะมาเดอุส โมซาร์ท

Practicing Guide of The First Movement of Mozart's
Piano Sonata in C Major, K.545

ภาวไล ตันจันทร์พงศ์

บทความวิจัย
RESEARCH ARTICLES

การศึกษานาฏยลักษณ์การรำเดี่ยวเชิดจิ้งของ ตัวนางกรณีศึกษาอาจารย์นพรัตน์สุภาการ หวังในธรรม

กนิษฐา สังขรัตน์*

บุญศิริ นิยมทัศน**

ธีรดา นุ่มเจริญ***

นงเยาว์ อารุงพงศ์วัฒนา****

ไพฑูรย์ เข้มแข็ง*****

The Study of The Characteristics of The Cherd- Ching Solo Dance in Female Characters: Case Study Mrs. Nuparussupakarn Vangnaitham

Kanittha Sangkharat*

Bunsiri Niyomtas**

Theerata Numcharoen***

Nongyao Aumrunpongwattana****

Paitoon Keamkang*****

บทคัดย่อ

งานวิจัยนี้มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษา รวบรวม ประวัติ ความเป็นมา องค์ประกอบการแสดง วิธีการแสดง ของการรำเดี่ยวเชิดจิ้งตัวนาง และเพื่อศึกษาวิเคราะห์นาฏยลักษณ์ในการรำเดี่ยวเชิดจิ้งตัวนาง ลักษณะเฉพาะของอาจารย์นพรัตน์สุภาการ หวังในธรรม โดยศึกษากระบวนการ ทำรำจำนวน 6 ชุด คือ เชิดจิ้งสุลลักษ์ณ เชิดจิ้งเมขลา เชิดจิ้งเบญกาย เชิดจิ้งนางดาว เชิดจิ้งสิดาผูกศอ และเชิดจิ้งสิดาลุยไฟ คณะผู้วิจัยใช้วิธี วิจัยเชิงคุณภาพ โดยศึกษาข้อมูล สัมภาษณ์บุคคล สังเกตการณ์ การทดลองปฏิบัติ การบันทึกข้อมูล ตรวจสอบข้อมูล วิเคราะห์ข้อมูล สรุปข้อมูล และนำเสนอผลการวิจัย พบว่า เพลงเชิดจิ้ง คือเพลงหน้าพาทย์ชนิดหนึ่งที่อยู่ในหมวดหมู่ของเพลงเชิด นิยมบรรเลงประกอบการแสดง ใช้ ประกอบกิจกรรมการรำที่เป็นเหตุการณ์สำคัญ ๆ ของตัวละคร มุ่งเน้นศิลปะการรำรำที่งดงามเพื่ออวดฝีมือของตัวละคร นาฏยลักษณ์การรำเดี่ยว เชิดจิ้งตัวนาง ในรูปแบบของอาจารย์นพรัตน์สุภาการ หวังในธรรม มีโครงสร้างทำรำประกอบสร้างขึ้นมาจากทำรำแม่บท และทำรำที่คิดประดิษฐ์ ขึ้น มีขั้นตอนการรำ 3 ขั้นตอน คือ 1. การเกริ่นนำ 2. การรำเพลงเชิดจิ้ง 3. การรำเพลงเชิดหรือเชิดกลอง โดยในขั้นตอนที่ 2 ปรากฏทำรำที่เป็น ทำรำหลักในการรำเชิดจิ้ง 9 ท่า คือ 1. ท่าเยื้องกราย 2. ท่าสอดสร้อยแล้วป้อนหน้า 3. ท่าภมรเกล้า 4. ท่านางนอน 5. ท่าก้มหันร่อน 6. ท่าเพลงสร สลับจีบยาว 7. ท่าโค้งศิลป์ 8. ท่าพ่อนใน และ 9. ท่าภาพพร ลักษณะสำคัญการรำเชิดจิ้งของอาจารย์นพรัตน์สุภาการ หวังในธรรม ได้แก่ 1. การ ใช้ร่างกายส่วนขา ตัว แขนและศีรษะให้สัมพันธ์กัน 2. คำนึงถึงบทบาทของตัวละครนั้น ๆ อยู่เสมอ 3. ผู้แสดงต้องคำนึงถึงจังหวะฉับโดยตลอด 4. ผู้แสดงต้องมีกำลังขาที่แข็งแรง

คำสำคัญ: รำเดี่ยว/ รำเชิดจิ้ง/ นพรัตน์สุภาการ หวังในธรรม

Abstract

The purpose of this research was to study and collect the data of the history, background, element of the performance and the method of Cheud-ching solo dance in female. The second purpose was to analyze the dance identity in solo dance of Cheud-ching from Nuparassuphakarn Vangnaitham. The scope of the study was the movement of Cheud-ching in female include Cheud-ching-Supalak, Cheud-ching-Mekkhala, Cheud-ching-Benyakay, Cheud-ching-Nangdao, Cheud-ching-Sida-Phuksor and Ched-ching-Sida-Luifai. The research used qualitative research method by collecting the data from document, interviewing with the expert in dance and music, observing, practicing the movement, data recording, data verifying, data analysing, summarizing the information and presenting the research results.

The result of the study found that Cheud-ching song was one of Phleng-nah-phat that included in the category of Cheud. This song usually played as a performance. It always used for the movements that were important situation of the characters. The Cheud-ching dance emphasized the beautiful movements to show dance skill. Cheud-ching-Tua-Nang the solo dance in female identity of Nuparassuphakarn Vangnaitham style had the structure of movement from Ram-mae-bot and also new creation movement, which consisted of three steps: 1. introduction, 2. Cheud-ching dance movement, and 3. Cheud song or Cheud-Klong dance movement. The Cheud-ching dance had nine main movements which were Tha-yeungkray, Tha-sodsoy continue to Tha-Phongna, Tha-phamonklau, Tha-nangnon, Tha-kanghanron, Tha-phaengsorn switching with Tha-chibyaw, Tha-kongsin, Tha-fonnai and Tha-naphaphorn. The important technique of Cheud-ching dance of Nuparassuphakarn Vangnaitham required strong legs and had to enliven the role of each characters, so the dancer knew how to express in a realistic performance.

Keyword: Solo dance/ Cherd-ching.

* นิสิตระดับมหาบัณฑิต วิทยาลัยการฝึกหัดครู มหาวิทยาลัยราชภัฏพระนคร, Kanittha_swu@live.com

** ผู้ช่วยศาสตราจารย์ สาขาวิชานาฏศิลป์ไทย วิทยาลัยการฝึกหัดครู มหาวิทยาลัยราชภัฏพระนคร, Tim24995@hotmail.com

**การศึกษานาฏยลักษณ์การรำเดี่ยวเชิดจิ้งของ
ตัวนางกรณีศึกษาอาจารย์นพรัตน์สุภาการ
หวังในธรรม**

กนิษฐา สังขรัตน์*

บุญศิริ นิยมทัศน**

ธีรดา นุ่มเจริญ***

นงเยาว์ อารุงพงศ์วัฒนา****

ไพฑูรย์ เข้มแข็ง*****

**The Study of The Characteristics of The Cherd-
Ching Solo Dance in Female Characters: Case
Study Mrs. Nuparussupakarn Vangnaitham**

Kanittha Sangkharat*

Bunsiri Niyomtas**

Theerata Numcharoen***

Nongyao Aumrungpongwattana****

Paitoon Keamkang*****

*** อาจารย์ สาขาวิชานาฏศิลป์และการละคร คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏพระนคร, Winnie_oonkati@hotmail.com

**** รองศาสตราจารย์ วิทยาลัยการฝึกหัดครู มหาวิทยาลัยราชภัฏพระนคร, nongyao99.2561@outlook.com

***** อาจารย์ วิทยาลัยนาฏศิลป์ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์, Keamkang@gmail.com

Received: 2/12/2018 Revised: 5/2/2019 Accepted: 5/2/2019

การศึกษานาฏยลักษณะการรำเดี่ยวเชิดฉิ่งของ ตัวนางกรณีศึกษาอาจารย์นพรัตน์สุภากร หวังในธรรม

กนิษฐา สังขรัตน์*

บุญศิริ นิยมทัศน**

ธีรดา นุ่มเจริญ***

นงเยาว์ อารุงพงศวัฒนา****

ไพฑูรย์ เข้มแข็ง*****

The Study of The Characteristics of The Cherd- Ching Solo Dance in Female Characters: Case Study Mrs. Nuparussupakarn Vangnaitham

Kanittha Sangkharat*

Bunsiri Niyomtas**

Theerata Numcharoen***

Nongyao Aumrungpongwattana****

Paitoon Keamkang*****

บทนำ

เพลงเชิดฉิ่ง เป็นเพลงหน้าพาทย์จัดอยู่ในหมวดหมู่ของเพลงเชิด ใช้ในเหตุการณ์เดินทาง การติดตามไล่จับ การลักลอบกระทำการอย่างใดอย่างหนึ่ง และเหตุการณ์สำคัญอื่น เช่น การฆ่าตัวตายด้วยวิธีการผูกคอ การแบหลา หรือการลุยไฟเพื่อพิสูจน์ความจริง การเสี่ยงมาลัย เลือกคู่ การวาดรูปหรือการกระทำกิจอันสำคัญต่าง ๆ นอกจากนี้ยังพบว่าเพลงเชิดฉิ่งมีความสำคัญในบทบาทของเพลงหน้าพาทย์ชั้นครูที่ใช้ในการประกอบพิธีกรรมต่าง ๆ

ในการบรรเลงเพลงเชิดฉิ่งประกอบการแสดงโขน-ละครนั้น เนื่องจากความสำคัญอยู่ที่จังหวะฉิ่ง ผู้ตีฉิ่งจะต้องรู้ว่าทำนองเปลี่ยนตัวเปลี่ยนท่าเมื่อใด และการที่เพลงเชิดฉิ่งใช้จังหวะฉิ่งเพียงอย่างเดียวทำให้มีลักษณะของทำนองเพลงที่ราบเรียบและเรื่อย ๆ ซึ่งเหมาะสมกับการแสดงที่ผู้รำต้องใช้สมาธิในการถ่ายทอดท่ารำที่ใช้ในเหตุการณ์สำคัญ หรือก่อนที่จะพบกับเหตุการณ์สำคัญ ให้มีความสม่ำเสมอของการเยื้องกรายให้สอดคล้องกับท่วงทำนอง และพร้อมที่จะเร่งจังหวะเพื่อดึงดูดความสนใจของผู้ชมที่ติดตามในเหตุการณ์สำคัญนั้น โดยตีฉิ่งเป็นจังหวะเร็วจนเสร็จภารกิจของตัวละคร¹

รำเดี่ยว คือการรำเพื่ออวดฝีมือของผู้แสดงเพียงคนเดียว ใช้พลังมากในการรำ ผู้แสดงจะต้องมีพื้นฐานการรำที่ดีจึงสามารถรำเดี่ยวได้อย่างสวยงาม เนื่องจากต้องใช้ประสบการณ์ในการควบคุมสติ อารมณ์ ควบคุมตนเอง และควบคุมคนดูไปพร้อม ๆ กัน มีไหวพริบ ปฏิภาณมาก ตัวแสดงสามารถเป็นได้ทั้ง ตัวพระ ตัวนาง ตัวยักษ์ และตัวลิง โดยตัวละครที่จะรำเดี่ยวนั้นต้องมีความสำคัญในละครเรื่องนั้น ๆ กล่าวคือ ต้องเป็นตัวเอก พระเอก หรือนางเอก หรือประกอบ กิจกรรมสำคัญมาก ๆ อย่างหนึ่ง² ยกตัวอย่างเช่น รำเชิดฉิ่งสุลลักษ์ณ์ รำลงสรทโนอิเหนา รำอุยฉายเบญกาย รำบุษบาชมศาล เป็นต้น การรำเดี่ยวนั้นมีหลายชุดด้วยกัน ทั้งเป็นการแสดงรำเดี่ยวแบบดั้งเดิม และการรำเดี่ยวที่ดัดแปลงมาจากการแสดงหลายคน ตัดตอนมาเพื่อความสะดวก

บทบาทของเพลงเชิดฉิ่งที่สำคัญ คือการบรรเลงประกอบการแสดงทางนาฏศิลป์ไทย อันจะเห็นได้จากการบรรจุเพลงเชิดฉิ่งในวรรณกรรมของกวีนิพนธ์ และพระราชนิพนธ์ในสมัยต่าง ๆ ที่มีประวัติการใช้เพลงเชิดฉิ่งสืบเนื่องกันมายาวนาน เพลงเชิดฉิ่งมีบทบาทในการแสดงในฐานะประกอบเพลงร้องและเพลงหน้าพาทย์ที่กำหนดให้ใช้ประกอบกิริยาไปมาของตัวละครตัวนางที่เป็นนางเอกหรือตัวเอกของการดำเนินเรื่อง ตั้งแต่ตัวนางที่เป็นมนุษย์ธรรมดา นางกษัตริย์ นางยักษ์ ไปจนถึงนางเทพ ซึ่งเป็นการสื่อความหมายของบทบาทตัวละครที่ใช้ประกอบกิริยาต่าง ๆ ของตัวละครในหลายเหตุการณ์ ทั้งนี้จะยกตัวอย่างเฉพาะเหตุการณ์ที่ปรากฏการแสดงในกรมศิลปากร ดังนี้

1. รำเชิดฉิ่งประกอบการเดินทาง ได้แก่ นางเมขลา นางเบญกาย นางสุลลักษ์ณ์ นางดาว ซึ่งเป็นการเดินทางไปคนเดียว นอกจากนี้ยังมีการเดินทางไปเป็นคู่อีกด้วย เช่น นางสุลลักษ์ณ์กับพระอุณรุท พระสมุทกับนางบุษมาลี เป็นต้น
2. รำเชิดฉิ่งประกอบการติดตาม ไล่จับ ค้นหา เช่น รำเชิดฉิ่งในชุดเมขลารามสูร รำเชิดฉิ่งในชุดหย้าหรีนตามนกยูง รำเชิดฉิ่งในชุดพระลอตามไก่ เป็นต้น
3. รำเชิดฉิ่งประกอบเหตุการณ์ใช้อาวุธ เช่น ตอนนางละเวงแผลงศรไปถูกปีกของพระอภัยมณี เป็นต้น
4. รำเชิดฉิ่งประกอบการฆ่าตัวตาย เช่น รำเชิดฉิ่งสิดาผูกคอ รำเชิดฉิ่งดราแบหลา เป็นต้น
5. รำเชิดฉิ่งประกอบการพิสูจน์ความบริสุทธิ์ ได้แก่ รำเชิดฉิ่งสิดาลุยไฟ
6. รำเชิดฉิ่งประกอบการกระทำการกิจสำคัญอื่น ๆ ได้แก่ สุลลักษ์ณ์วาดรูป รงนาเสียงพวงมาลัย³

การรำเพลงเชิดฉิ่งของตัวนางมีความสำคัญมากในการแสดงโขน-ละคร ผู้แสดงจะต้องเป็นผู้ที่รำดี จำท่ารำ ฟังจังหวะได้อย่างแม่นยำ เป็นการรำเพื่ออวดฝีมือของตัวละครนั้น ๆ หม่อมครูทวนสุลลักษ์ณ์ ภัทรนาวิก ครูละครนางที่มีบทบาทโดดเด่นตั้งแต่รัชสมัยพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 5 และได้เข้ามาอยู่ในกรมมหรสพตั้งแต่รัชกาลที่ 7 เป็นครูผู้ถ่ายทอดกระบวนการทำรำของตัวนางให้กับกรมมหรสพซึ่งต่อมาคือกรมศิลปากร และคุณครูเฉลย สุขะวณิช เป็นตัวละครนางของวังสวนกุหลาบ ในสมเด็จพระเจ้าฟ้าอัยยวัณศ์เดชาวุธ เข้ารับราชการเป็นครูสอนละครในโรงเรียนนาฏดุริยางคศาสตร์ กรมศิลปากร เมื่อราวพุทธศักราช 2480 ครูละครทั้งสองท่านเป็นผู้มีความเชี่ยวชาญทางด้านกระบวนการทำรำของตัวนางเป็นอย่างยิ่ง ทั้งประสบการณ์ทางด้านการแสดงที่เคยแสดงถวายพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว รวมทั้งประสบการณ์ทางด้านการสอนรำให้แก่ลูกศิษย์ในวังของเจ้านายต่าง ๆ ครูทั้งสองท่านได้ถ่ายทอดกระบวนการทำรำเชิดฉิ่งของตัวนางให้แก่อาจารย์

1. จินตนา อนุวัฒน์, “เชิดฉิ่งเมขลา” (วิทยานิพนธ์ปริญญาโทบริหารศิลป, จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2551), 1.
2. ผุสดี หลิมสกุล, “รำเดี่ยวมาตรฐานตัวนาง” (กรุงเทพมหานคร: เนติกุลการพิมพ์, 2546) 2.
3. จินตนา อนุวัฒน์, “เชิดฉิ่งเมขลา” (วิทยานิพนธ์ปริญญาโทบริหารศิลป, จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2551) 2.

การศึกษานาฏยลักษณ์การรำเดี่ยวเชิดฉิ่งของ ตัวนางกรณีศึกษาอาจารย์นพรัตน์สุภาการ หวังในธรรม

กนิษฐา สังขรัตน์*

บุญศิริ นิยมทัศน**

ธีรตา นุ่มเจริญ***

นงเยาว์ อารุงพงศวัฒนา****

ไพฑูรย์ เข้มแข็ง*****

The Study of The Characteristics of The Cherd- Ching Solo Dance in Female Characters: Case Study Mrs. Nuparussupakarn Vangnaitham

Kanittha Sangkharat*

Bunsiri Niyomtas**

Theerata Numcharoen***

Nongyao Aumrungpongwattana****

Paitoon Keamkang*****

นพรัตน์สุภาการ หวังในธรรม ศิลปินแห่งชาติสาขาศิลปะการแสดงและผู้เชี่ยวชาญนาฏศิลป์ไทย วิทยาลัยนาฏศิลป์ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กระทรวงวัฒนธรรม ไว้ครบถ้วนทุกชุด

จากเหตุผลข้างต้น คณะผู้วิจัยเห็นว่าการรำเชิดฉิ่งในแต่ละบทบาทของตัวละครและแต่ละรูปแบบของครุมีความแตกต่างกัน จึงสนใจที่จะมุ่งศึกษาประวัติความเป็นมา การสืบทอดกระบวนท่ารำ ทำรำเฉพาะ องค์ประกอบในการแสดง ความแตกต่างทางกระบวนท่ารำ การเรียงร้อยท่ารำในแต่ละชุด โดยมุ่งเน้นการศึกษาตามแบบฉบับของหม่อมครูถ้วนสุภลักษณ์ ภักธนาวิก และคุณครูเฉลย สุขะวณิช ที่ถ่ายทอดให้กับอาจารย์นพรัตน์สุภาการ หวังในธรรม บุคคลที่มีความเชี่ยวชาญทางด้านการรำเดี่ยวตัวนางและเป็นผู้สืบทอดกระบวนท่ารำเชิดฉิ่งตัวนางครบทุกชุดเพียงคนเดียวที่มีในปัจจุบัน ทั้งนี้เพื่อเป็นการอนุรักษ์และสืบทอดความงามของกระบวนท่ารำเชิดฉิ่งของตัวนางที่เป็นเอกลักษณ์เฉพาะที่ปฏิบัติสืบมาตั้งแต่รัชกาลที่ 5 ก่อนที่จะสูญหายไป การทำวิจัยครั้งนี้มีกระบวนกรรวบรวมข้อมูล วิเคราะห์ข้อมูล บันทึกข้อมูล และนำมาเรียบเรียงเป็นหลักฐานทางวิชาการ สำหรับการอนุรักษ์ สร้างสรรค์และใช้ประโยชน์ในการเรียนการสอนในรายวิชา รำเดี่ยว รำคู่ มาตรฐานทางด้านนาฏศิลป์ไทย สาขานาฏศิลป์ไทย วิทยาลัยการฝึกหัดครู และการเรียนการสอนในสถาบันการศึกษาอื่น ๆ ในวิชาการรำเดี่ยวมาตรฐานตัวนาง ทั้งนี้อาจารย์นพรัตน์สุภาการ หวังในธรรม เป็นผู้เชี่ยวชาญทางด้านนาฏศิลป์ไทยที่มีคุณวุฒิและวัยวุฒิที่เหมาะสม การเก็บรวบรวมข้อมูลต่าง ๆ จากท่านจึงนับว่าเป็นประโยชน์ต่อการเรียนการสอนวิชานาฏศิลป์ไทยและเป็นประโยชน์นานัปการ ต่อการนาฏศิลป์ของประเทศไทย

วัตถุประสงค์ของการวิจัย

1. เพื่อศึกษาและรวบรวม ประวัติ ความเป็นมา องค์ประกอบการแสดง วิธีการแสดงของการรำเดี่ยวเชิดฉิ่งตัวนาง
2. เพื่อศึกษาวิเคราะห์นาฏยลักษณ์ในการรำเดี่ยวเชิดฉิ่งตัวนางลักษณะเฉพาะของอาจารย์นพรัตน์สุภาการ หวังในธรรม

ขอบเขตของการวิจัย

ในการศึกษาวิจัยเรื่อง การศึกษานาฏยลักษณ์กระบวนกรรำเดี่ยวเชิดฉิ่งของตัวนาง : กรณีศึกษาอาจารย์นพรัตน์สุภาการ หวังในธรรม คณะผู้วิจัยมุ่งศึกษา ประวัติ องค์ประกอบ และกระบวนท่ารำของการรำเดี่ยวเชิดฉิ่งตัวนาง โดยผู้วิจัยได้กำหนดขอบเขตดังนี้

1. ขอบเขตด้านเนื้อหา

ศึกษาประวัติ องค์ประกอบ และกระบวนท่ารำของการรำเดี่ยวเชิดฉิ่งตัวนางที่ปรากฏอยู่ในกรมศิลปากร โดยศึกษากระบวนท่ารำจากอาจารย์นพรัตน์สุภาการ หวังในธรรม ดังนี้

- 1.1 รำเชิดฉิ่งสุภลักษณ์
- 1.2 รำเชิดฉิ่งเมขลา
- 1.3 รำเชิดฉิ่งเบญกาย
- 1.4 รำเชิดฉิ่งนางดาว
- 1.5 รำเชิดฉิ่งสีดาผูกศอ
- 1.6 รำเชิดฉิ่งสีดาลุยไฟ

2. ขอบเขตด้านประชากร

- 2.1 ผู้ให้ข้อมูลหลัก

อาจารย์นพรัตน์สุภาการ หวังในธรรม ผู้เชี่ยวชาญทางด้านนาฏศิลป์ไทย วิทยาลัยนาฏศิลป์ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กระทรวงวัฒนธรรม และศิลปินแห่งชาติสาขาศิลปะการแสดง

- 2.2 ผู้ให้ข้อมูลย่อย

- 1.) กลุ่มผู้เชี่ยวชาญนาฏศิลป์ไทย ศิลปินแห่งชาติ

- (1) อาจารย์สุวรรณี ชลานุเคราะห์
- (2) อาจารย์ธรรมา พวงประยงค์
- (3) อาจารย์รัตติยะ วิสิตพงศ์
- (4) อาจารย์เวณิกา บุญนา

การศึกษานาฏยลักษณ์การรำเดี่ยวเชิดฉิ่งของ ตัวนางกรณีศึกษาอาจารย์นพรัตน์สุภาการ หวังในธรรม

กนิษฐา สังขรัตน์*

บุญศิริ นิยมทัศน***

ธีรดา นุ่มเจริญ***

นงเยาว์ อารุงพงศวัฒนา****

ไพฑูรย์ เข้มแข็ง*****

The Study of The Characteristics of The Cherd- Ching Solo Dance in Female Characters: Case Study Mrs. Nuparussupakarn Vangnaitham

Kanittha Sangkharat*

Bunsiri Niyomtas**

Theerata Numcharoen***

Nongyao Aumrungpongwattana****

Paitoon Keamkang*****

- (5) รองศาสตราจารย์ ดร.ศุภชัย จันทร์สุวรรณ
- 2.) กลุ่มคณาจารย์และนาฏศิลปินผู้ได้รับการถ่ายทอดกระบวนการรำเชิดฉิ่งตัวนาง
 - (1) อาจารย์กรณิการ์ วีโรทัย
 - (2) อาจารย์อจฉรา สุภาไชยกิจ
 - (3) รองศาสตราจารย์ ดร.สวภา เวชสุรกันย์
 - (4) อาจารย์นฤมล ณ นคร
 - (5) ผู้ช่วยศาสตราจารย์วรางคณา วุฒิช่วย
 - (6) อาจารย์ฤติชนก คชเสนี
 - (7) อาจารย์จินตนา อนุวัฒน์
- 3.) กลุ่มนักวิชาการและผู้ทรงคุณวุฒิ
 - (1) อาจารย์นฤมัย ไตรทองอยู่
 - (2) อาจารย์ ดร.ไพฑูรย์ เข้มแข็ง
 - (3) ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.จุลชาติ อรรถยะนาถ
 - (4) รองศาสตราจารย์ ดร.จินตนา สายทองคำ
 - (5) ผู้ช่วยศาสตราจารย์วรินทร์พร ทับเกตุ
 - (6) ผู้ช่วยศาสตราจารย์ขวัญใจ คงถาวร
 - (7) รองศาสตราจารย์ ดร.อนุกุล โจรนสุขสมบูรณ์

วิธีการดำเนินการวิจัย

การวิจัยครั้งนี้ใช้วิธีวิจัยเชิงคุณภาพ เพื่อมุ่งเน้นให้เห็นถึงความสำคัญของการรำเดี่ยวเชิดฉิ่งตัวนาง องค์ประกอบการแสดงของแต่ละชุด ตลอดจนนาฏยลักษณ์ที่สำคัญของการรำเชิดฉิ่ง โดยศึกษาการรำเชิดฉิ่งตามรูปแบบของอาจารย์นพรัตน์สุภาการ หวังในธรรม ทั้งนี้ได้ทำการศึกษาข้อมูลประวัติศาสตร์ คำบอกเล่า บุคคล วัตถุทัศน การสนทนาสัมภาษณ์ การสังเกต การสาธิตท่ารำ การบันทึกภาพนิ่ง และเอกสารประกอบการวิจัย โดยมีการดำเนินการศึกษา ดังนี้

1. การค้นคว้าข้อมูล

ศึกษาข้อมูลโดยรวบรวมข้อมูลจากเอกสารที่เกี่ยวข้องต่าง ๆ จากแหล่งข้อมูล ได้แก่ หอสมุดแห่งชาติ หอจดหมายเหตุแห่งชาติ หอวังราชานุสรณ์ สำนักงานวิทยทรัพยากร จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย หอสมุดคณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ศูนย์รักษาศิลป์ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กระทรวงวัฒนธรรม และหอสมุดวิทยาลัยนาฏศิลป์

2. การสัมภาษณ์

สัมภาษณ์บุคคลผู้ทรงคุณวุฒิด้านวิชาการด้านนาฏศิลป์และดุริยางคศิลป์ ที่มีส่วนเกี่ยวข้องกับการแสดงรำเชิดฉิ่ง ในวิทยาลัยนาฏศิลป์ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กระทรวงวัฒนธรรม

3. การสังเกต

การสังเกตแบบมีส่วนร่วม เข้าสังเกตโดยการรับถ่ายทอดท่ารำจากอาจารย์นพรัตน์สุภาการ หวังในธรรม ในการต่อท่ารำให้กับนิสิตภาควิชานาฏศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย และสังเกตการณ์วิธีการถ่ายทอดของอาจารย์นพรัตน์สุภาการ หวังในธรรม ในการถ่ายทอดองค์ความรู้การรำเดี่ยวเชิดฉิ่งตัวนางให้กับนักศึกษาในระดับชั้นปริญญาตรี วิทยาลัยนาฏศิลป์ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กระทรวงวัฒนธรรม

4. การทดลองปฏิบัติ

ดำเนินการถ่ายทอดและฝึกปฏิบัติกระบวนการท่ารำเชิดฉิ่งของตัวนาง แบบตัวต่อตัวจากครูต้นแบบคือ อาจารย์นพรัตน์สุภาการ หวังในธรรม

5. การบันทึกข้อมูล

การศึกษานาฏยลักษณ์การรำเดี่ยวเชิดจิ้งของ ตัวนางกรณีศึกษาอาจารย์นพรัตน์สุภาการ หวังในธรรม

กนิษฐา สังขรัตน์*

บุญศิริ นิยมทัศน**

ธีรดา นุ่มเจริญ***

นงเยาว์ อารุงพงศวัฒนา****

ไพฑูรย์ เข้มแข็ง*****

The Study of The Characteristics of The Cherd- Ching Solo Dance in Female Characters: Case Study Mrs. Nuparussupakarn Vangnaitham

Kanittha Sangkharat*

Bunsiri Niyomtas**

Theerata Numcharoen***

Nongyao Aumrungpongwattana****

Paitoon Keamkang*****

ดำเนินการบันทึกข้อมูลเสียง ภาพนิ่ง และข้อมูลอธิบายทำร่าอย่างชัดเจน เพื่อนำมาประกอบการรายงานผลการวิจัย

6. การตรวจสอบข้อมูล

ดำเนินการตรวจสอบความถูกต้องของข้อมูล เนื่องจากข้อมูลเป็นเชิงประวัติศาสตร์ทางด้านนาฏศิลป์ไทย มีการบันทึกเป็นลายลักษณ์อักษรค่อนข้างน้อย การตรวจสอบข้อมูลจึงดำเนินการได้ด้วยการให้ผู้ทรงคุณวุฒิ และผู้ให้ข้อมูลหลักและผู้ให้ข้อมูลย่อย รวมถึงที่ปรึกษาโครงการวิจัยเป็นผู้ตรวจสอบข้อมูล โดยแบ่งออกเป็น ข้อมูลทางด้านทฤษฎีนาฏศิลป์ไทย และข้อมูลทางด้านกระบวนการรำและนาฏยลักษณ์ในการรำเดี่ยวเชิดจิ้งตัวนาง การตรวจสอบข้อมูลนั้นดำเนินการเป็นระยะ เพื่อความแม่นยำ คณะผู้วิจัยได้ทำการสัมภาษณ์ผู้ทรงคุณวุฒิทุกท่านด้วยแบบสัมภาษณ์ที่มีความชัดเจนและข้อมูลคำถามเหมือนกัน ซึ่งอาจได้ข้อมูลที่เหมือนกันหรือแตกต่างกันบ้าง ทั้งนี้เพื่อเป็นการยืนยันความน่าเชื่อถือของข้อมูล

7. การวิเคราะห์ข้อมูล

นำข้อมูลที่ได้ทั้งหมดมาตรวจสอบและทำการวิเคราะห์ข้อมูล ด้วยวิธีพรรณนาเชิงวิเคราะห์ เพื่อวิเคราะห์หาสัญลักษณ์ของการรำเดี่ยวเชิดจิ้งตัวนาง และสรุปข้อมูล

8. การนำเสนอผลการวิจัย

นำเสนอรูปแบบผลการวิจัย ด้วยวิธีพรรณนาเชิงวิเคราะห์

สรุปผลการวิจัย

เพลงเชิดจิ้ง คือเพลงหน้าพาทย์ชนิดหนึ่งที่อยู่ในหมวดหมู่ของเพลงเชิด เรียกอีกอย่างว่า เชิดกลอง แต่เพลงเชิดจิ้งนั้นตัดเอากลองทัดออกจนไว้แต่ฉิ่ง นิยมบรรเลงประกอบการแสดง เป็นได้ทั้งเพลงร้องและเพลงหน้าพาทย์ ใช้ประกอบการแสดงกิริยารำรำที่เป็นเหตุการณ์สำคัญของตัวละคร ร่ายรำอาวุธและการกระทำที่เป็นเรื่องลึกลับไม่ต้องการให้ใครรู้ เช่น การเดินทาง การติดตามไล่จับ การค้นหา การฆ่าตัวตาย การพิสูจน์ความจริงของตัวละครเอก มีกระบวนการทำเป็นไปตามทำนองและจังหวะฉิ่ง จากการศึกษาพบว่าการรำเชิดจิ้งนั้นมีปรากฏอยู่ 2 รูปแบบคือ การรำแบบมีบทร้อง และการรำแบบไม่มีบทร้อง มุ่งเน้นศิลปะการรำรำที่งดงาม เพื่ออวดฝีมือของตัวละคร ทั้งพระ นาง และยักษ์ เพลงเชิดจิ้ง เป็นเพลงหน้าพาทย์สำคัญเพลงหนึ่งที่ปรากฏทั้งในพิธีกรรมทางศาสนา พิธีไหว้ครู ครอบครูโขน-ละครอันเป็นพิธีอันศักดิ์สิทธิ์ทางด้านนาฏดุริยางคศาสตร์จากการศึกษาการเรียกเพลงหน้าพาทย์เชิดจิ้งในพิธีไหว้ครู-ครอบครูโขน ละคร ทั้งพิธีหลวง และพิธีราษฎร์ ที่ปรากฏหลักฐานแน่ชัดเป็นครั้งแรกในสมัยสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 4 แห่งกรุงรัตนโกสินทร์จนถึงปัจจุบัน พบว่าการเรียกเพลงหน้าพาทย์เชิดจิ้งในพิธีไหว้ครู-ครอบครูโขน ละคร เป็นเพลงหน้าพาทย์ที่ใช้ฉิ่งเชิดนางเมขลาหรือเชิดครุฑนาง ซึ่งถือเป็นเพลงหน้าพาทย์ชั้นสูง หรือเรียกว่า “หน้าพาทย์ครุฑ” คำว่าครุฑนาง หมายความว่ารวมไปถึงการเชิดครุฑละครทั้งพระและนาง เนื่องจากในการฝึกหัดละครทั้งพระและนางที่จะเป็นตัวเอกก็ใช้เพลงเชิดจิ้งเช่นเดียวกัน จะเห็นได้ว่าเพลงเชิดจิ้งมีความสำคัญสำหรับตัวพระและนางในการแสดงโขน ละคร เป็นอย่างมาก อีกทั้งเพลงเชิดจิ้งยังใช้ในการแสดงของตัวละครตัวเอกที่สำคัญ ๆ รวมทั้งเป็นเพลงหน้าพาทย์ที่ใช้บรรจอยู่ในหลักสูตรนาฏศิลป์ไทยการเรียนการสอนเพื่อเพิ่มทักษะในการที่จะได้รับบทบาทเป็นตัวเอกเมื่อฝึกไม่ลายมือ ชำนาญการรำในการแสดงทางด้านนาฏศิลป์ไทย โดยเน้นความสามารถของผู้แสดงเป็นหลัก เพราะผู้ที่สามารถรำเชิดจิ้งได้นั้นจะต้องมีพื้นฐานการรำและต้องผ่านกระบวนการฝึกฝนมาเป็นอย่างดี จึงจะสามารถออกแสดงเพื่ออวดฝีมือในกระบวนการทำในฐานะเป็นศิลปะชั้นสูงได้

นอกจากนี้ รำเชิดจิ้งยังเป็นกระบวนการทำที่บรมครูท่านผู้เชี่ยวชาญได้ถ่ายทอดให้ศิษย์ซึ่งเป็นกระบวนการที่จัดเรียงไว้เป็นแบบแผนเพื่อผสมผสานกับชั้นเชิงทางนาฏศิลป์ไทยที่ผู้รำต้องได้รับการฝึกฝนจากครูต้นแบบที่มีความแม่นยำในการปฏิบัติและจับโครงสร้างของร่างกายให้ศิษย์ผู้รับการถ่ายทอดแล้วจึงจะเกิดความงดงาม การรำเชิดจิ้งนั้นนอกจากความสามารถที่ได้รับการฝึกฝนจากครูผู้ถ่ายทอดแล้วยังขึ้นอยู่กับความสามารถของผู้รำว่าหมั่นฝึกซ้อมทักษะมากน้อยเพียงใดจึงจะเกิดลีลาเฉพาะตน ซึ่งอาจารย์นพรัตน์สุภาการ หวังในธรรมเป็นผู้ที่มีทักษะทางด้านนาฏศิลป์ไทยสูงมาก มีความแม่นยำในท่าและจังหวะของเพลง รวมทั้งเป็นผู้ที่มีความใกล้ชิดกับครูละครมาก จึงได้รับการถ่ายทอดกระบวนการรำเชิดจิ้งจากบรมครูหลายชุดด้วยกัน

อาจารย์นพรัตน์สุภาการ หวังในธรรม ปัจจุบันอายุ 81 ปี เกิดเมื่อวันที่ 5 มิถุนายน พ.ศ. 2480 ณ จังหวัดพระนคร เป็นบุตรนายอบไชยสุ ศิลปินแห่งชาติ สาขาวรรณศิลป์ (หัตถศิลป์) ประจำปี พ.ศ. 2530 อาชีพนักหนังสือพิมพ์ นามปากกา ฮิวเมอริสต์ มารดาชื่อนางสายใจ ไชยวสุ อาชีพแม่บ้าน อาจารย์นพรัตน์สุภาการ หวังในธรรม สมรสกับนายเสรี หวังในธรรม อดีตผู้เชี่ยวชาญพิเศษด้านสังกัดศิลป์ สำนักการสังคีต

การศึกษานาฏยลักษณะการรำเดี่ยวเชิดฉิ่งของ ตัวนางกรณีศึกษาอาจารย์นพรัตน์สุภากร หวังในธรรม

กนิษฐา สังขรัตน์*

บุญศิริ นิยมทัศน**

ธีรดา นุ่มเจริญ***

นงเยาว์ อารุงพงศวัฒนา****

ไพฑูรย์ เข้มแข็ง*****

The Study of The Characteristics of The Cherd- Ching Solo Dance in Female Characters: Case Study Mrs. Nuparussupakarn Vangnaitham

Kanittha Sangkharat*

Bunsiri Niyomtas**

Theerata Numcharoen***

Nongyao Aumrungpongwattana****

Paitoon Keamkang*****

กรมศิลปากร กระทรวงวัฒนธรรมและศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (ศิลปะการละคร) พ.ศ. 2531 (ถึงแก่กรรม) มีบุตรด้วยกัน 2 คน
ชื่อ นางศุภมณฑล (หวังในธรรม) วรรณนิม และ ชื่อนายมิ่งมณฑล หวังในธรรม ปัจจุบันอาจารย์นพรัตน์สุภากร หวังในธรรม พักอยู่บ้านเลขที่
99/18 หมู่บ้านลัดดารมย์ อีรีแกนซ์ พระราม 5-2 ถนนนครอินทร์ ตำบลบางขุนกอง อำเภอบางกรวย จังหวัดนนทบุรี สถานที่ทำงาน อาจารย์
นพรัตน์สุภากร หวังในธรรมเป็นผู้เชี่ยวชาญการสอนนาฏศิลป์ไทย วิทยาลัยนาฏศิลป์ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กระทรวงวัฒนธรรม และศิลปิน
แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

นับตั้งแต่อาจารย์นพรัตน์สุภากร หวังในธรรม เข้ารับการศึกษานาฏศิลป์ไทยในโรงเรียนนาฏศิลป์จนกระทั่งจบการศึกษาระดับ
ปริญญาบัณฑิต อาจารย์นพรัตน์สุภากร หวังในธรรมได้รับการฝึกฝนและถ่ายทอดกระบวนการทำรำจากบรมครูและครูผู้เชี่ยวชาญทางด้านนาฏศิลป์
ไทย ดังนี้ คุณครูมุล ยมะคุปต์ คุณครูสุภลักษณ์ ภัทรนาวิก คุณครูมลิ คงประภัทร์ คุณครูพิน โมรากุล คุณครูสอาด แสงสว่าง คุณครูอัจฉรา
อยู่ปิยะ คุณครูเจริญจิต ภัทรเสวี คุณครูอัมพร ชัชกุล ท่านผู้หญิงแก้ว สนิทวงศ์เสนี คุณครูเฉลย สุขะวณิช คุณครูจำเรียง พุทธประดับ คุณครู
นิตยา จามรมาน คุณครูลั่นจี จารุจรณ์ คุณครูจิมลัม กุลตันท์ คุณครูท้วม ประสิทธิ์กุล คุณครูดนอม โหมดเทศ และได้รับบทบาทการแสดง
มากมาย อาจารย์นพรัตน์สุภากร หวังในธรรมได้รับการถ่ายทอดการรำเดี่ยวเชิดฉิ่งตัวนาง จากหม่อมครูถ้วน สุภลักษณ์ ภัทรนาวิก คุณครู
เฉลย สุขะวณิช และคุณครูจำเรียง พุทธประดับ อย่างครบถ้วนทุกกระบวนการทำรำ

รำเชิดฉิ่งสุภลักษณ์ เป็นการแสดงชุดหนึ่งในละครในเรื่องอุณรุท ซึ่งเป็นพระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลก
มหาราช มีการสันนิษฐานว่าในสมัยโบราณได้นำระบำ ตอน สุภลักษณ์วาดรูปในเรื่องอุณรุท มาจัดแสดงเป็นระบำเบิกโรง ในสมัยพระบาทสมเด็จพระ
พระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 6 การแสดงเชิดฉิ่งสุภลักษณ์เป็นการรำเดี่ยวของนางสุภลักษณ์ ลักษณะและบุคลิกของผู้ที่จะแสดงเป็นนาง
สุภลักษณ์มีดังนี้ คือ ต้องมีรูปร่างที่ได้สัดส่วนรูปหน้าสวยงามรับกับรัดเกล้าจังหวะการรำหนักแน่นแม่นยำ มีลีลาการรำคล่องแคล่ว เข้มแข็ง
กระฉับกระเฉง เครื่องแต่งกาย แต่งกายยืนเครื่องนาง ห่มสไบสองชายสีเขียวขลิบแดง นุ่งผ้ายกสีแดง สวมรัดเกล้าเปลว และเครื่องประดับ เครื่อง
ดนตรี ใช้วงปี่พาทย์เครื่องห้า อุปกรณ์การแสดงใช้กระดาดสีขาว ม้วนและเหน็บที่เอว เป็นอุปกรณ์สำหรับวาดรูป การสืบทอดกระบวนการทำรำเชิด
ฉิ่งสุภลักษณ์ที่เข้ามาในโรงเรียนศิลปากร แผนกนาฏดุริยางค์ กรมศิลปากร ตั้งแต่ปี พ.ศ. 2477 และใช้อยู่ในปัจจุบันนี้ มีผู้วางรากฐานกระบวนการ
ทำรำ ของตัวนางมาจากคณะละคร 2 สาย คือ 1. ละครวังเจ้าพระยาเทเวศร์วงศ์วิวัฒน์ 2. ละครวังสวนกุหลาบ โดยหม่อมครูถ้วนสุภลักษณ์ ภัทร
นาวิก เป็นผู้สืบทอดกระบวนการรำเชิดฉิ่งสุภลักษณ์สายละครวังเจ้าพระยาเทเวศร์วงศ์วิวัฒน์ จากนั้นได้ถ่ายทอดกระบวนการรำให้อาจารย์
นพรัตน์สุภากร หวังในธรรม ส่วนสายละครวังสวนกุหลาบมีคุณครูเฉลย สุขะวณิชเป็นผู้สืบทอดกระบวนการรำ และได้ถ่ายทอดให้อาจารย์น
พรัตน์สุภากร หวังในธรรมด้วยเช่นกัน

รำเชิดฉิ่งเมขลา เป็นการแสดงในเรื่องเมขลา-รามสูร ซึ่งจัดแสดงในรูปแบบของการแสดงเบิกโรง โดยมีที่มาของเรื่องและประวัติตัว
ละคร ดังนี้ นางเมขลาเป็นเทพธิดาในตำนานเทพนิยายปรัมปราของไทยที่เกิดจากจินตนาการของภูมิปัญญาท้องถิ่น ผูกเป็นเรื่องราวขึ้นอย่าง
วิจิตรพิสดารเพื่อบรรยายปรากฏการณ์ธรรมชาติเกี่ยวกับฟ้าแลบ ฟ้าร้อง โดยสมมติให้ดินฟ้าอากาศมีตัวตนขึ้นมาเป็นยักษ์ เป็นเทพบุตร เทพธิดา
เรื่องราวเหล่านี้ได้เล่าขานสืบทอดกันมาและเข้าไปผูกพันกับวัฒนธรรมประเพณีของบางท้องถิ่นอย่างแนบแน่นราวกับเป็นเรื่องจริง การคัดเลือก
ผู้แสดงของการรำเชิดฉิ่งเมขลา ควรมีคุณสมบัติดังต่อไปนี้ 1. ผู้ที่จะรับบทบาทนางเมขลาต้องมีรูปร่างหน้าตา สรีระรูปร่างโปร่งเพรียว ผิวพรรณ
ดี 2. บุคลิกและอุปนิสัยดี 3. ฝีมือและความสามารถในการรำที่ดี 4. จิตพิสัยมีความอ่อนน้อมถ่อมตนและความรับผิดชอบ ผู้ที่จะรับบทบาทนาง
เมขลา ควรมีความขยันหมั่นเพียรพยายาม การแต่งกายแต่งกายยืนเครื่องนาง ผ้าห่มนาง แต่เดิมใช้ลายแก้วซึ่งดวงแต่ปัจจุบันสามารถใช้ลาย
อื่นแทนได้ เสื้อในนาง แขนยาวสีน้ำเงิน ผ้าห่มนางสีน้ำเงิน สวมมงกุฎนาง และเครื่องประดับ เครื่องดนตรี ใช้วงปี่พาทย์เครื่องห้า ผู้แสดงต้อง
ถือดวงแก้วเป็นอุปกรณ์ประกอบการแสดง การสืบทอดกระบวนการทำรำชุดเชิดฉิ่งเมขลา สามารถแบ่งสายการสืบทอดกระบวนการรำเชิดฉิ่งเมขลา
ออกเป็น 4 สาย คือ สายหม่อมครูถ้วน สุภลักษณ์ ภัทรนาวิก สายคุณครูเจริญจิต ภัทรเสวี สายท่านผู้หญิงแก้ว สนิทวงศ์เสนี และ สายคุณครู
เฉลย สุขะวณิช อาจารย์นพรัตน์สุภากร หวังในธรรม ได้รับการถ่ายทอดกระบวนการรำเชิดฉิ่งเมขลาจากสายหม่อมครูถ้วน สุภลักษณ์ ภัทร
นาวิกและ สายคุณครูเฉลย สุขะวณิช โดยได้รับการถ่ายทอดพร้อมกับอาจารย์ธรรมา พวงประยงค์ (ศิลปินแห่งชาติ) เนื่องในงานน่านน้ำแห่ง
เอเชีย โดยทั้งสองท่านเป็นตัวแทนของประเทศไทยเข้าร่วมแสดงกับเจ้าหญิงนุสราเทวีจากประเทศกัมพูชา

เชิดฉิ่งเบญจกายเป็นการรำเดี่ยวของตัวนางที่อวดฝีมือของผู้แสดง ตัดตอนมาจากโขนเรื่องรามเกียรติ์ “ตอนนางลอย” ตามที่ทศกัณฐ์
เจ้ากรุงลงกายอยากได้ตัวนางสีดามาเป็นมเหสี จึงลักพาตัวนางสีดามาจากพระราม แล้วให้นางประทับอยู่ที่อุทยานในเขตราชฐานเมืองลงกา
ต่อมาทราบข่าวว่าพระรามได้ยกทัพมาเพื่อจะชิงนางสีดาคืน จึงออกอุบายให้หลาน คือ นางเบญจกาย ไปทำกลศึกลวงพระราม โดยทำทีให้นาง

การศึกษานาฏยลักษณะการรำเดี่ยวเชิดฉิ่งของ ตัวนางกรณีศึกษาอาจารย์นพรัตน์สุภากร หวังในธรรม

กนิษฐา สังขรัตน์*

บุญศิริ นิยมทัศน**

ธีรดา นุ่มเจริญ***

นงเยาว์ อารุงพวงวัฒนา****

ไพฑูรย์ เข้มแข็ง*****

The Study of The Characteristics of The Cherd- Ching Solo Dance in Female Characters: Case Study Mrs. Nuparussupakarn Vangnaitham

Kanittha Sangkharat*

Bunsiri Niyomtas**

Theerata Numcharoen***

Nongyao Aumrungpongwattana****

Paitoon Keamkang*****

เบญจกายเข้าเฝ้านางสีดา เพื่อที่จะจดจำรูปร่างหน้าตา กิริยา ท่าทาง และแปลงกายให้เหมือนนางสีดา แล้วทำตายลอยนํ้ามาเพื่อให้พระรามเข้าใจว่านางสีดาสิ้นพระชนม์แล้ว เมื่อพระรามเห็นจะได้ยกทัพกลับไป ก่อนเดินทางไปทำกลวงศึกในครั้งนั้นนางได้ไปลาพระมารดา ปล่อยให้ภารกิจที่นางจำใจต้องปฏิบัติตามคำสั่งของทศกัณฐ์ผู้เป็นลุง การแสดงเชิดฉิ่งเบญจกายเป็นการรำเดี่ยวของตัวนางเบญจกาย ผู้แสดงเป็นนางเบญจกายต้องมีรูปร่างได้สัดส่วน กะทัดรัดกระฉับกระเฉง บุคลิกคล่องแคล่ว มีใบหน้าที่สวยงามรับกับรัดเกล้า เป็นผู้ที่มีความรู้พื้นฐานและทักษะด้านนาฏศิลป์ไทยดี จังหวะหนักแน่นละมืลลิตาทำเป็นแบบละครใน การแต่งกาย แต่งกายยืนเครื่องนาง ผ้าห่มนางสีเหลืองขลิบแดง ผ้าถุงนางสีแดง สวมรัดเกล้า เปลวและเครื่องประดับ เครื่องดนตรี ใช้วงปี่พาทย์เครื่องห้า อาจารย์นพรัตน์สุภากร หวังในธรรม ได้รับการถ่ายทอดชุดเชิดฉิ่งเบญจกาย จาก คุณครูเฉลย สุขะวณิช แสดงสาธิตนาฏศิลป์ไทย กระทรวงศึกษาธิการ เมื่อปี พ.ศ.2505

รำเชิดฉิ่งนางดาว เป็นการแสดงชุดหนึ่งในเรื่อง สองกรรวิก ละครดึกดำบรรพ์ของสมเด็จพระเจ้าฟ้าจุฑาธุชธราดิลก กรมขุนเพ็ชรบูรณ์อินทราชัย เมื่อ พ.ศ.2462 พระราชนิพนธ์ดัดแปลงมาจากจากบทละครเบิกโรงยักษ์สองกรรวิก ของกรมพระราชวังบวรมหาดิศาลพลเสพ ซึ่งทรง พระราชนิพนธ์ไว้เมื่อราวปีชวด สัมฤทธิศก จุลศักราช 1190 พ.ศ. 2371⁴ มีต้นฉบับอยู่ที่หอพระสมุดวชิรญาณ เนื่องจากพระองค์ทรงสนพระทัยในละครดึกดำบรรพ์ และทรงมีพระราชประสงค์อยากให้คณะละครของพระองค์ ได้แสดงละครเบิกโรงบ้าง จึงเป็นแรงบันดาลใจให้ทรงพระราชนิพนธ์เรื่องนี้ขึ้นเป็นละครดึกดำบรรพ์ ซึ่งได้มีโอกาสออกแสดงบ้างเพียง 2 ครั้ง เมื่อคุณครูเฉลย สุขะวณิช เคยเป็นข้าหลวงละครรุ่นใหญ่ของละครวังเพ็ชรบูรณ์ ได้เข้ามารับราชการ ณ โรงเรียนนาฏศิลป์ เมื่อ พ.ศ. 2500 จึงปรากฏการแสดงละครดึกดำบรรพ์ เรื่องสองกรรวิกขึ้นอีก 3 ครั้ง โดยมีคุณครูมูล ยมะคุปต์ เป็นผู้ฝึกซ้อมและถ่ายทอดบทบาทของตัวพระและตัวยักษ์ และคุณครูเฉลย สุขะวณิช เป็นผู้ถ่ายทอดทำรำในบทบาทของนางดาว ลักษณะบุคลิกของผู้แสดงเชิดฉิ่งนางดาว คือ ต้องมีรูปร่างได้สัดส่วน ผิวพรรณดีมีรูปหน้าที่สวยงามรับกับมงกุฎนาง มีพื้นฐานและทักษะด้านนาฏศิลป์ไทยเป็นอย่างดี อย่างไรก็ตามท่ารำของนางดาว มีลีลาทำเป็นแบบละครใน การออกท่ารำต้องนุ่มนวล สง่างาม สวยงาม ประณีต เครื่องแต่งกาย แต่งกายยืนเครื่องนาง ผ้าห่มนางสีแดงขลิบเขียว ผ้าถุงนางสีเขียว สวมมงกุฎนางและเครื่องประดับ เครื่องดนตรีใช้วงปี่พาทย์ดึกดำบรรพ์บรรเลงประกอบการแสดง ทั้งนี้มีการรำเชิดฉิ่งและรำตีบทในเพลงสีนวล คุณครูเฉลย สุขะวณิช ถ่ายทอดรำเชิดฉิ่งนางดาวให้กับอาจารย์นพรัตน์สุภากร หวังในธรรม โดยมีคุณครูจำเรียง พุทธประดับเป็นผู้ช่วยฝึกซ้อม แสดงเผยแพร่ในรายการมาลาภิรมย์ ออกอากาศทางสถานีโทรทัศน์ช่อง 5 พ.ศ. 2518

เชิดฉิ่งสีดาผูกศอ เป็นการรำในบทบาทของนางสีดา ในการแสดงโขน เรื่องรามเกียรติ์ ตอน ตอนสีดาผูกศอ ซึ่งนางสีดาคับแค้นใจที่ถูกทศกัณฐ์ ข่มเหงจิตใจ จึงถือโอกาสที่ทุกคนหลับ นอนออกมาผูกศอกับต้นโศกหวังจะทำลายชีวิต ในตอนนี้จึงมีการรำเชิดฉิ่ง เพื่อสร้างความสำคัญของเหตุการณ์ในตอนนี้นางสีดากำลังจะผูกศอกับกิ่งโศก ผู้ที่จะแสดงบทบาทนางสีดา ซึ่งเป็นนางเอกของเรื่องรามเกียรติ์จะต้องเป็นผู้ที่มีลักษณะรูปร่างหน้าตาที่งาม พร้อมทั้งองค์ประกอบของใบหน้า ไม่ว่าจะเป็น คิ้ว ตา จมูก ฟัน ปาก คาง หู หน้าผาก เครื่องแต่งกาย แต่งกายยืนเครื่องนาง ผ้าห่มนางสีแดงขลิบเขียว ผ้าถุงนางสีเขียว สวมมงกุฎนาง และเครื่องประดับ เครื่องดนตรีที่ใช้ วงปี่พาทย์เครื่องห้า อุปกรณ์ประกอบการแสดง ใช้ต้นไม้ และผ้าสำหรับใช้ผูกศอ อาจารย์นพรัตน์สุภากร หวังในธรรม ได้รับการถ่ายทอดท่ารำชุดเชิดฉิ่งสีดาผูกศอ จาก คุณครูเฉลย สุขะวณิช และถ่ายทอดให้กับอาจารย์ศรีเวียง จิวพัฒกุล เมื่อครั้งกรมศิลปากรจัดแสดงโขน ตอนทศกัณฐ์ลงสวนในรายการแสดงนาฏศิลป์และดนตรีไทย เนื่องในโอกาสจิตสมัย คล้ายวันพระราชสมภพในพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย ณ โรงละครแห่งชาติ วันที่ 24-26 กุมภาพันธ์ พ.ศ. 2519 และถ่ายทอดให้กับวิทยาลัยนาฏศิลป์ ต่อมาจนถึงปัจจุบัน

การแสดงเชิดฉิ่งสีดาลุยไฟตัดตอนมาจากโขนเรื่องรามเกียรติ์ตอนสีดาลุยไฟ เมื่อครั้งเสร็จศึกจากกรุงลงกานางสีดาได้เข้าเฝ้าพระรามและก็เข้าใจทันทีว่าพระรามขังใจในความบริสุทธิ์ของนางด้วยความซื่อสัตย์และจงรักภักดีที่มีต่อพระสวามีจึงขอพิสูจน์ตัวเองด้วยการลุยไฟต่อหน้าพระรามและเหล่าเทพเทวา พระรามจึงมีพระราชบัญชาให้สุครีพก่อกองไฟหน้าพลับพลา แล้วพระองค์ทรงแผลงศรจุดไฟให้ลุกขึ้น นางสีดาจึงอธิษฐานก่อนจะเดินเข้ากองไฟว่า ถ้านางบริสุทธิ์ปราศจากมลทินขอให้อย่าได้เป็นอันตรายแต่อย่างใด เมื่อนางสีดาขึ้นลุยไฟได้ปรากฏดอกบัวผุดรองรับพระบาทในทุกย่างก้าวนางจึงไม่ได้รับอันตรายใด ๆ จากกองไฟในการพิสูจน์ความบริสุทธิ์ครั้งนี้ จึงทำให้นางได้คืนกลับสู่บัลลังก์แห่งกรุงศรีอยุธยาอย่างสมศักดิ์ศรี เครื่องแต่งกาย แต่งกายยืนเครื่องนาง ผ้าห่มนางสีแดงขลิบเขียว ผ้าถุงนางสีเขียว สวมมงกุฎนาง และเครื่องประดับ เครื่องดนตรีที่ใช้ วงปี่พาทย์เครื่องห้า ผู้แสดงเชิดฉิ่งสีดาลุยไฟเป็นการรำเดี่ยวคือตัวนางสีดา มีบุคลิกรูปร่างสูงโปร่งเล็กน้อยได้สัดส่วน มีรูปร่างที่สวยงามรับกับมงกุฎนางผิวพรรณดี บุคลิกและอุปนิสัยเรียบร้อยสง่างาม เป็นผู้ที่มีความรู้พื้นฐานและทักษะด้านนาฏศิลป์ไทยดี มีความจำและจังหวะแม่นยำและมีลีลาทำเป็นแบบละครใน ฉากตอนนางสีดาลุยไฟ จัดเป็นฉากพลับพลาที่ประทับสำหรับพระราม พระลักษณ์ และฉาก

4. วราภรณ์ วุฒิชัย, กระบวนการรำเชิดฉิ่งของตัวนางในการแสดงโขน ละคร (อุบลราชธานี: วิทยาการพิมพ์, 2556), 40.

การศึกษานาฏยลักษณ์การรำเดี่ยวเชิดจิ้งของ ตัวนางกรณีศึกษาอาจารย์นพรัตน์สุภากร หวังในธรรม

กนิษฐา สังขรัตน์*

บุญศิริ นิยมทัศน**

ธีรดา นุ่มเจริญ***

นงเยาว์ อารุงพงศวัฒนา****

ไพฑูรย์ เข้มแข็ง*****

The Study of The Characteristics of The Cherd- Ching Solo Dance in Female Characters: Case Study Mrs. Nuparussupakarn Vangnaitham

Kanittha Sangkharat*

Bunsiri Niyomtas**

Theerata Numcharoen***

Nongyao Aumrungpongwattana****

Paitoon Keamkang*****

วิมานที่ประทับพระอินทร์เหล่าเทวดานางฟ้า เสด็จลงมาเป็นสักขีพยาน ส่วนฉากตอนนางสีดาลุยไฟทำเป็นแท่นกองไฟโดยใช้เทคนิคพิเศษ เมื่อนางสีดาเดินลุยไฟดอกบัวมารองรับ อาจารย์นพรัตน์สุภากร หวังในธรรม ได้รับการถ่ายทอดท่ารำชุดเชิดจิ้งสีดาลุยไฟจาก คุณครูเฉลย สุขะวณิช และถ่ายทอดให้กับอาจารย์ศรีเวียง จีพัฒน์กุล รองศาสตราจารย์ ดร.สวภา เวชสุภักษ์ และถ่ายทอดให้กับวิทยาลัยนาฏศิลป์ รวมถึงจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ต่อมาจนถึงปัจจุบัน

จากการศึกษาประวัติ องค์ประกอบ และวิเคราะห์กระบวนการท่ารำของการเดี่ยวเชิดจิ้งตัวนาง กรณีศึกษาอาจารย์นพรัตน์สุภากร หวังในธรรม พบว่ากระบวนการท่ารำทั้ง 6 ชุดมีนาฏยลักษณ์ที่ตรงกัน ประกอบด้วยขั้นตอนการรำทั้งหมด 3 ขั้นตอนด้วยกันคือ

ขั้นตอนที่ 1 เกริ่นนำ เป็นการเริ่มต้นกล่าวถึงเนื้อหาในตอนนั้น ๆ ในรูปแบบของการรำตีบทแบบมีเนื้อร้อง ยกตัวอย่างเช่นรำเชิดจิ้งเมขลา จะรำในส่วนของเมขลาขึ้นก่อน เป็นการเล่าเรื่องให้ผู้ชมฟังก่อนล่วงหน้าให้ทราบถึงภารกิจสำคัญที่จะกระทำในขั้นตอนต่อไป ส่วนการรำเชิดจิ้งสีดาผูกศอ กระบวนท่ารำที่ปรากฏตามรูปแบบของอาจารย์นพรัตน์สุภากร หวังในธรรม ก็เกริ่นนำด้วยการรำตีบทของนางสีดาก่อน ว่าเสียใจและกำลังจะไปผูกศอเพื่อกระทำการฆ่าตัวตาย เป็นต้น แต่หากจะมีที่แตกต่างจากชุดอื่นคือ เชิดจิ้งสุกัลยาณี เพียงชุดเดียวเท่านั้นที่เมื่อนำมาแสดงเป็นชุดเอกเทศแล้ว จะเริ่มด้วยการเหาะเหินเดินอากาศเลย อย่างไรก็ตามก่อนการรำเชิดจิ้งสุกัลยาณี ก็มีบทบรรยายถึงภารกิจสำคัญที่นางสุกัลยาณีจะต้องกระทำก่อนการแสดง ถือได้ว่า รำเดี่ยวเชิดจิ้งทั้ง 6 ชุดนี้มีการเกริ่นนำก่อนรำเชิดจิ้งจริงทุกชุดการแสดง

ขั้นตอนที่ 2 เป็นกระบวนการรำเชิดจิ้ง บ่งบอกถึงการกระทำสำคัญ หรือภารกิจสำคัญที่กำลังกระทำอยู่ ถึงแม้ว่ากระบวนการท่ารำทั้ง 6 ชุด มีวัตถุประสงค์ในการรำเชิดจิ้งที่แตกต่างกัน ภูมิหลังของตัวละครแตกต่างกัน แต่มีท่าหลักในแนวทางที่ค่อนข้างคล้ายคลึงกันทุกชุด จะมีความแตกต่างบ้างเล็กน้อย และจะมีเหตุการณ์สำคัญบางอย่างที่จะบอกให้ทราบถึงความโดดเด่นของแต่ละตัวละคร กล่าวคือ ในการรำเชิดจิ้งเมขลา นางเมขลามีอาวุธประจำกาย คือ ดวงแก้วมณี การรำเพื่ออวดดวงแก้วมณีจึงเป็นหัวใจหลักของกระบวนการท่ารำเชิดจิ้งเมขลา ส่วนการรำเชิดจิ้งสุกัลยาณี ในขั้นตอนการรำเชิดจิ้งนี้ จะแทรกการตีกลองเข้ามา เพื่อสื่อให้เห็นถึงการเหาะผ่านก้อนเมฆ บางครั้งต้องหลบหลีกก้อนเมฆบ้าง เป็นต้น ในการเรียงท่ารำหลักในขั้นตอนการรำเชิดจิ้งขั้นตอนนี้ อาจารย์นพรัตน์สุภากร ได้ให้สัมภาษณ์ว่า ท่านั้นจะเรียงตามการรำเชิดจิ้งออกเชิดจิ้งแบบในหลักสูตรการเรียนการสอนในวิทยาลัยนาฏศิลป์ ในช่วงแรกของการรำเชิดจิ้งต้องเริ่มด้วยการป้องกัน สื่อถึงการมองไปข้างหน้า โดยก่อนกระทำการใด ๆ อันเป็นภารกิจสำคัญจำเป็นต้องตรวจตราดูให้แน่ใจก่อนว่าพร้อมหรือไม่ จากนั้นเรียงท่าที่ใช้ตามเชิดจิ้งออกเชิดจิ้งได้เลย

ขั้นตอนที่ 3 เป็นการปิดท้ายด้วยเพลงเชิด หรือเชิดกลอง แสดงให้เห็นถึงความเร่งรีบในการเดินทาง หรือประกอบภารกิจที่สำคัญนั้น ๆ ซึ่งกระบวนการท่ารำเดี่ยวเชิดจิ้ง 4 เพลง ได้แก่ เชิดจิ้งสุกัลยาณี เชิดจิ้งเมขลา เชิดจิ้งเบญจกาย และเชิดจิ้งนางดาว เมื่อรำเพลงเชิดจิ้งเสร็จสิ้น จะจบด้วยเพลงเชิดหรือเชิดกลอง แต่ในกระบวนการท่ารำชุดเชิดจิ้งสีดาผูกศอ เป็นกระบวนการท่ารำที่หนุ่มนางจะต้องเข้ามาทำการช่วยเหลือนางสีดาก่อน เมื่อรำกระบวนการท่ารำในเพลงเชิดจิ้งเสร็จก็ทำการผูกศอตัวเองกับต้นโศก ถือเป็นการกระทำการกิจสำคัญแล้ว รำเชิดจิ้งสีดาลุยไฟก็เช่นเดียวกัน เมื่อรำกระบวนการท่ารำเพลงเชิดจิ้งสำเร็จ และมีบทร้องเพลงเชิดจิ้งว่า บันดาลเป็นโกสมประทุมทอง ถือเป็นอันเสร็จภารกิจสำคัญ นางสีดาไม่ต้องรีบเร่งไปที่ใดต่อไป จึงบรรเลงเพลงเร็วและรำเพลงเร็วเข้าไปหาพระราม

สรุปและอภิปรายผลการดำเนินการวิเคราะห์

จากการศึกษาวิเคราะห์ เฉพาะกระบวนการท่ารำขั้นตอนที่ 2 ของแต่ละเชิดจิ้งพบว่า นาฏยลักษณ์ที่มีความแตกต่างกันในแต่ละชุดนั้น ขึ้นอยู่กับภูมิหลัง บทบาท และภารกิจสำคัญที่ตัวละคร สามารถแสดงรายละเอียดได้ดังนี้

1. รำเชิดจิ้งของตัวนางสุกัลยาณีมีท่ารำทั้งหมด 29 ท่า เป็นท่ารำที่มาจากเพลงแม่บท 18 ท่า และท่ารำที่มาจากความคิดประดิษฐ์ขึ้นอีก 11 ท่า ในส่วนของลักษณะกระบวนการท่ารำนั้นแบ่งออกได้เป็นท่ารำหลัก (เดี่ยว) 19 ท่า ท่ารำหลัก (คู่) 3 ท่า และท่าเชื่อมอีก 7 ท่า ทำให้สังเกตได้ว่าท่าหลัก (เดี่ยว) และท่าเชื่อมมีความสัมพันธ์ในการเชื่อมต่อท่ารำกันอย่างสอดคล้องมาก อาจเป็นไปได้ว่าก่อนที่จะรำท่าหลัก (เดี่ยว) จะต้องมีการเชื่อมมาก่อนเพื่อให้กระบวนการท่ารำแต่ละท่านั้นมีความต่อเนื่อง เพราะเพลงเชิดจิ้งเป็นการรำเดี่ยวที่ต้องอาศัยจังหวะฉิ่งและจังหวะของผู้รำเป็นหลักจึงจะเกิดความสอดคล้องสัมพันธ์กันอย่างลงตัว อย่างไรก็ตามท่าหลัก (คู่) ก็มีความสำคัญเช่นกัน โดยมาเชื่อมความสัมพันธ์ให้ท่าหลักทั้งหมดมีความแตกต่าง อาจนำมาแทรกระหว่างท่าหลัก (เดี่ยว) 2 ท่า เพื่อเกิดความไม่น่าเบื่อของกระบวนการท่ารำทั้งหมด เนื่องด้วยนางสุกัลยาณีมีภูมิหลังเป็นนางยักษ์ เป็นพระพี่เลี้ยงของนางอุษา ท่วงทีการรำจึงต้องคำนึงอยู่เสมอว่าต้องมีจังหวะที่แข็งแรง ไม่อ่อนนุ่มเหมือนตัวละครนางเอกตัวอื่น ๆ การตั้งวง การก้าวเท้า และการปฏิบัติกระบวนการท่ารำต้องให้ถูกระดับ การเหลียวหน้าและก้าวเท้าในช่วงตีกลอง ต้องแสดง

การศึกษานาฏยลักษณ์การรำเดี่ยวเชิดจิ้งของ ตัวนางกรณีศึกษาอาจารย์นพรัตน์สุภากร หวังในธรรม

กนิษฐา สังขรัตน์*

บุญศิริ นิยมทัศน**

ธีรตา นุ่มเจริญ***

นงเยาว์ อารุงพงศ์วัฒนา****

ไพฑูรย์ เข้มแข็ง*****

The Study of The Characteristics of The Cherd- Ching Solo Dance in Female Characters: Case Study Mrs. Nuparussupakarn Vangnaitham

Kanittha Sangkharat*

Bunsiri Niyomtas**

Theerata Numcharoen***

Nongyao Aumrunpongwattana****

Paitoon Keamkang*****

สีหน้าของความตื่นตระหนกตกใจ อีกทั้งมีอุปกรณ์เป็นกระดาดม้วนเหน็บอยู่ที่เข็มขัด การเบี่ยงตัวให้เห็นกระดาดเป็นกลวิธีสำคัญของอาจารย์
นพรัตน์สุภากร หวังในธรรมอีกด้วย ถือได้ว่ารำเชิดจิ้งสุกัลลักษณ์ เป็นชุดรำเดี่ยวที่มีความสวยงามมากที่สุดชุดหนึ่งที่ผู้แสดงสามารถรำเพื่อ
อวดฝีมือได้อย่างดี

2. รำเชิดจิ้งของตัวเมขลามีท่ารำทั้งหมด 25 ท่า เป็นท่ารำที่มาจากเพลงแม่บท 13 ท่า และท่ารำที่มาจากการคิดประดิษฐ์ขึ้นอีก 12 ท่า
ในส่วนของลักษณะกระบวนท่ารำนั้นแบ่งออกได้เป็นท่ารำหลัก (เดี่ยว) 14 ท่า ท่ารำหลัก (คู่) 7 ท่า และท่าเชื่อมอีก 4 ท่า สังเกตได้ว่ากระบวน
ท่ารำเชิดจิ้งของนางเมขลา เมื่อตัดกระบวนท่าของเมขลาหนึ่งวิมานออก มีท่ารำในเพลงเชิดจิ้งค่อนข้างน้อย ท่ารำที่ใช้เน้นการอวดฝีมือในการ
ถือดวงแก้วมาก เนื่องจากนางเมขลามีอาวุธประจำกายคือดวงแก้วมณี และมีอุปนิสัยร่าเริง กระฉับกระเฉง กระบวนท่ารำจะแสดงออกถึงความ
คล่องแคล่วว่องไว วิธีการปฏิบัติที่สำคัญของอาจารย์นพรัตน์สุภากร หวังในธรรมในการรำเชิดจิ้งเมขลา คือ ลูกแก้วที่ใช้ต้องมีน้ำหนักและ
ขนาดที่เหมาะสมกับมือของผู้แสดง และต้องฝึกการล่อแก้วถือดวงแก้วมณีอย่างชำนาญเพราะท่านจะไม่ใส่เชือกที่ร้อยติดกับลูกแก้ว เนื่องจาก
ท่านได้แรงบันดาลใจมาจากเจ้าหญิงบุปผาเทวี แห่งประเทศกัมพูชา ที่แสดงชุดเมขลาเหมือนกัน แต่สามารถโยนดวงแก้วมณีได้สูงเกือบติด
เพดานโรงละคร และที่สำคัญที่สุดท่านไม่แนะนำให้ผู้แสดงสวมแหวนมือขวา เนื่องจากเมื่อถึงขั้นตอนการโยนดวงแก้วมณี หากสวมแหวนเมื่อ
โยนขึ้นดวงแก้วมณีและเตรียมรอรับดวงแก้วนั้น เมื่อรับได้ ดวงแก้วมณีอาจจะกระแทกกับแหวนที่นิ้วใดนิ้วหนึ่ง ก่อให้เกิดการร่วงหล่นได้ ฉะนั้น
ท่ารำจึงมุ่งเน้นให้ความสวยงามในส่วนของคุณค่าของดวงแก้วมากเป็นพิเศษ

3. รำเชิดจิ้งของตัวเบญจกายมีท่ารำทั้งหมด 18 ท่า เป็นท่ารำที่มาจากเพลงแม่บท 13 ท่า และท่ารำที่มาจากการ คิดประดิษฐ์ขึ้นอีก 5
ท่า ในส่วนของลักษณะกระบวนท่ารำนั้นแบ่งออกได้เป็นท่ารำหลัก (เดี่ยว) 8 ท่า ท่ารำหลัก (คู่) 6 ท่า และท่าเชื่อมอีก 4 ท่า สังเกตได้ว่ากระบวน
ท่ารำเชิดจิ้งของนางเบญจกาย เมื่อตัดกระบวนท่าของตอนบทร้องเพลงเชิดจิ้งออก มีท่ารำในเพลงเชิดจิ้งค่อนข้างน้อย ท่ารำที่ใช้เน้นการอวด
ฝีมือสั้น กระชับ เนื่องจากการแสดงประกอบการแสดงโขน และต้องมีบทบาทของตัวละครอื่นอีกมาก การตัดทอนท่ารำจากกระบวนเต็ม
ของเชิดจิ้งก็จะเป็นส่วนหนึ่งที่ทำให้คนดูไม่เกิดความน่าเบื่อ และเห็นคุณค่าของตัวละครนางเบญจกาย

4. รำเชิดจิ้งของตัวนางดาวมีท่ารำทั้งหมด 18 ท่า เป็นท่ารำที่มาจากเพลงแม่บท 14 ท่า และท่ารำที่มาจากการ คิดประดิษฐ์ขึ้นอีก 4
ท่า ในส่วนของลักษณะกระบวนท่ารำนั้นแบ่งออกได้เป็นท่ารำหลัก (เดี่ยว) 7 ท่า ท่ารำหลัก (คู่) 7 ท่า และท่าเชื่อมอีก 4 ท่า สังเกตได้ว่ากระบวน
ท่ารำเชิดจิ้งของนางดาว เมื่อตัดกระบวนท่าของตอนบทร้องเพลงเชิดจิ้งออก มีท่ารำในเพลงเชิดจิ้งค่อนข้างน้อย ท่ารำที่ใช้เน้นการอวดฝีมือ
สั้น กระชับ และสวยงาม หาชมได้ยาก

5. รำเชิดจิ้งของตัวนางสีดา ตอนผูกศอก มีท่ารำทั้งหมด 18 ท่า เป็นท่ารำที่มาจากเพลงแม่บท 13 ท่า และท่ารำที่มาจากการคิดประดิษฐ์
ขึ้นอีก 5 ท่า ในส่วนของลักษณะกระบวนท่ารำนั้นแบ่งออกได้เป็นท่ารำหลัก (เดี่ยว) 8 ท่า ท่ารำหลัก (คู่) 6 ท่า และท่าเชื่อมอีก 4 ท่า สังเกตได้
ว่ากระบวนท่ารำเชิดจิ้งของนางสีดา ตอนผูกศอก เมื่อตัดกระบวนท่าของตอนบทร้องเพลงบังใบ แล้วร้องร่ำร้องออก มีความกระชับ และสวยงาม
เนื่องจากการแสดงประกอบการแสดงโขนและละครใน และต้องมีบทบาทของตัวละครอื่นอีกมาก การตัดทอนท่ารำจากกระบวนเต็มของ
เชิดจิ้งก็จะเป็นส่วนหนึ่งที่ทำให้คนดูไม่เกิดความน่าเบื่อ และเห็นคุณค่าของตัวละคร

6. เชิดจิ้งของตัวนางสีดา ตอนลุยไฟ มีท่ารำทั้งหมด 22 ท่า เป็นท่ารำที่มาจากเพลงแม่บท 16 ท่า และท่ารำที่มาจากการคิดประดิษฐ์
ขึ้นอีก 6 ท่า ในส่วนของลักษณะกระบวนท่ารำนั้นแบ่งออกได้เป็นท่ารำหลัก (เดี่ยว) 9 ท่า ท่ารำหลัก (คู่) 5 ท่า และท่าเชื่อมอีก 8 ท่า สังเกตได้
ว่ากระบวนท่ารำเชิดจิ้งของนางสีดา ตอนลุยไฟ มีความกระชับ และสวยงาม เนื่องจากการแสดงประกอบการแสดงโขน และต้องมีบทบาท
ของตัวละครอื่นอีกมาก การตัดทอนท่ารำจากกระบวนเต็มของเชิดจิ้งก็จะเป็นส่วนหนึ่งที่ทำให้คนดูไม่เกิดความน่าเบื่อ และเห็นคุณค่าของตัว
ละคร

เมื่อพิจารณาโครงสร้างท่ารำของกระบวนท่ารำเพลงเชิดจิ้งตัวนางทั้ง 6 ชุด พบว่า การรำเดี่ยวเชิดจิ้งตัวนางรูปแบบของอาจารย์นพรัตน์
สุภากร หวังในธรรม มีท่าหลักที่ปฏิบัติซ้ำกันทุกเชิดจิ้งทั้งสิ้น 9 ท่า ได้แก่ 1. ท่าเอื้องกราย 2. ท่าสอดสร้อยแล้วเชื่อมไปป้องกัน 3. ท่ามกร
เกล้า 4. ท่านางนอนสลบมือ 5. ท่าก้มหันร่อน 6. ท่าเพลงสรสลบจีบยาว 7. ท่านางนอนเชื่อมไปโค้งศัลปี 8. ท่าพ่อนใน และ 9. ท่านภาพร โดย
แต่ละกระบวนท่ารำนั้นมุ่งเน้นท่าที่จะไปประกอบการกิริยาที่สำคัญของตัวละครเองเป็นหลัก กระบวนท่ารำแต่ละท่าสามารถเรียงร้อยกันโดยต้อง
คำนึงถึงขั้นตอนของการรำเชิดจิ้งเป็นหลัก กระบวนท่ารำบางท่าเป็นท่ารำที่สอดคล้องกับกระบวนท่ารำในเพลงแม่บทที่มีการสืบทอดกันมาอย่าง
ต่อเนื่อง ดังจะเห็นได้จากตารางชื่อท่ารำดังนี้

การศึกษานาฏยลักษณ์การรำเดี่ยวเชิดจิ้งของ ตัวนางกรณีศึกษาอาจารย์นพรัตน์สุภากร หวังในธรรม

กนิษฐา สังขรัตน์*

บุญศิริ นิยมทัศน**

ธีรดา นุ่มเจริญ***

นงเยาว์ อารุงพงศวัฒนา****

ไพฑูรย์ เข้มแข็ง*****

The Study of The Characteristics of The Cherd- Ching Solo Dance in Female Characters: Case Study Mrs. Nuparussupakarn Vangnaitham

Kanittha Sangkharat*

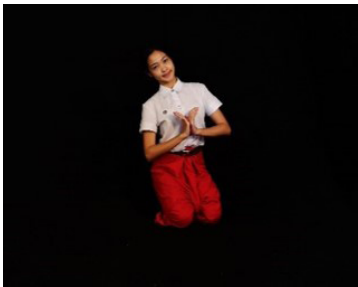
Bunsiri Niyomtas**

Theerata Numcharoen***

Nongyao Aumrungpongwattana****

Paitoon Keamkang*****

ตารางที่ 1 ท่ารำที่สอดคล้องระหว่างท่ารำในแม่บทและท่ารำในการรำเชิดจิ้ง

ชื่อท่ารำ	ท่ารำแม่บท	ท่ารำในเพลงเชิดจิ้ง
ท่าเทพนม		
ท่าสอดสร้อยมาลา		
ท่ากินรำ		
ท่าพาลาเพียงไหล่		

การศึกษานาฏยลักษณ์การรำเดี่ยวเชิดจิ้งของ ตัวนางกรณีศึกษาอาจารย์นพรัตน์สุภาการ หวังในธรรม

กนิษฐา สังขรัตน์*

บุญศิริ นิยมทัศน**

ธีรดา นุ่มเจริญ***

นงเยาว์ อารุงพงศวัฒนา****

ไพฑูรย์ เข้มแข็ง*****

The Study of The Characteristics of The Cherd- Ching Solo Dance in Female Characters: Case Study Mrs. Nuparussupakarn Vangnaitham

Kanittha Sangkharat*

Bunsiri Niyomtas**

Theerata Numcharoen***

Nongyao Aumrungpongwattana****

Paitoon Keamkang*****

ท่ากีนรฟ้อนผึ่ง		
ท่าพิสมัยเรียงหมอน		

จากตารางพบว่า มีท่ารำจำนวน 6 ท่า ที่เป็นท่ารำที่ซ้ำกับท่ารำในเพลงแม่บท ซึ่งเป็นกระบวนท่ารำที่เป็นท่ารำพื้นฐานของนาฏศิลป์ไทย มีการใช้นาฏยศัพท์และภาษาท่าทางนาฏศิลป์ไทยต่าง ๆ มาประกอบเป็นท่ารำ โดยใช้ส่วนศีรษะ ใบหน้า คอ ไหล่ ลำตัว มือ แขน ขาและเท้า อย่างครบถ้วน มีการใช้พื้นที่การแสดงอย่างหลากหลาย ทั้งการอยู่ที่จุดกึ่งกลาง การวิ่งเป็นรูปวงกลม การชอยเท้าเป็นรูปเลข 8 แนวนอน เมื่อพิจารณาจากการสังเกตการณ์แบบมีส่วนร่วมและไม่มีส่วนร่วมแล้ว คณะผู้วิจัยพบว่า ลักษณะสำคัญในการรำเชิดจิ้งของอาจารย์นพรัตน์สุภาการหวังในธรรม ได้แก่ 1. การใช้ร่างกายส่วนขา ตัว แขนและศีรษะให้สัมพันธ์กัน กล่าวคือ การปฏิบัติท่ารำใดท่ารำหนึ่งจำเป็นต้องคำนึงถึงความสมดุลของอวัยวะของร่างกาย การใช้ศีรษะ คอ ไหล่ เกลียวเอว มือ แขน ลำตัว ขา และเท้าต้องมีความสัมพันธ์กัน ไม่ขัดต่อท่าธรรมชาติ 2. คำนึงถึงบทบาทของตัวละครนั้น ๆ อยู่เสมอ โดยวิธีการเป็นผู้แสดงที่ดี หรือการจะรำให้ดีขึ้น ผู้ที่แสดงจะต้องคำนึงถึงบทบาทของตัวละครนั้น ๆ อยู่เสมอ ว่ากำลังทำอะไร มีวัตถุประสงค์อะไร และมีเรื่องราวภูมิหลังของตัวละครอย่างไร ผู้แสดงต้องศึกษาเนื้อเรื่องและตัวละครนั้นให้ครบถ้วน รวมถึงทำความเข้าใจในบทบาทหรือลักษณะนิสัยของตัวละครนั้นอย่างชัดเจนก่อนที่จะปฏิบัติการแสดง 3. ผู้แสดงต้องคำนึงถึงจังหวะและจังหวะกลองในเพลงอยู่เสมอ ในการรำเพลงเชิดจิ้งนั้น จังหวะฉิ่งเป็นส่วนสำคัญมากที่สุดที่ผู้แสดงจำเป็นต้องฟังให้ออก การห่มเข้าให้ตรงกับจังหวะฉิ่งเป็นสิ่งที่ผู้แสดงควรปฏิบัติ 4. ผู้แสดงต้องมีกำลังขาที่แข็งแรงเนื่องจากการรำเพลงเชิดจิ้งมีท่ารำที่เป็นท่าที่ใช้เท้าและขาเป็นส่วนใหญ่ เช่น การห่มเข้า การกระดกเท้า การขยับเท้า การชอยเท้า เป็นต้น การจะปฏิบัติท่ารำให้สวยงามนั้นผู้แสดงจะต้องออกกำลังกายขา โดยฝึกการชอยเท้าเป็นเวลานานพอสมควร เพื่อให้หน้าขาและกล้ามเนื้อมีความแข็งแรง หากไม่ฝึกก่อนอาจทำให้เกิดตะคริวที่ขาและส่งผลให้การรำไม่สวยงาม

ข้อเสนอแนะ

1. ควรมีการศึกษาวิจัยการรำเชิดจิ้งตัวนางในรูปแบบของอาจารย์ท่านอื่น ในการแสดงโขน ละคร ทั้งรูปแบบการรำเดี่ยว รำคู่ และการแสดงเป็นชุดเป็นตอน
2. ควรพิจารณานำผลการวิจัยไปใช้เป็นแนวทางการสร้างสรรค์ผลงานนาฏศิลป์ ในชุดรำเดี่ยวเชิดจิ้งของตัวละครอื่น ๆ

การศึกษานาฏยลักษณ์การรำเดี่ยวเชิดฉิ่งของ ตัวนางกรณีศึกษาอาจารย์นพรัตน์สุภาการ หวังในธรรม

กนิษฐา สังขรัตน์*

บุญศิริ นิยมทัศน**

ธีรดา นุ่มเจริญ***

นงเยาว์ อารุงพงศวัฒนา****

ไพฑูรย์ เข้มแข็ง*****

The Study of The Characteristics of The Cherd- Ching Solo Dance in Female Characters: Case Study Mrs. Nuparussupakarn Vangnaitham

Kanittha Sangkharat*

Bunsiri Niyomtas**

Theerata Numcharoen***

Nongyao Aumrungpongwattana****

Paitoon Keamkang*****

บรรณานุกรม

จินตนา อนุวัฒน์. “เชิดฉิ่งเมขลา.” วิทยานิพนธ์ระดับปริญญาโท, จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2551.

นาฏยา รัตนศึกษา. “การรำเชิดฉิ่งนางสีดาในการแสดงโขนของกรมศิลปากร.” วิทยานิพนธ์ระดับศิลปมหาบัณฑิต, สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์, 2557.

นิรมล หาญทองกุล. “สัญลักษณ์ : นางสำคัญในเรื่องอุณรุท.” วารสารสถาบันวัฒนธรรมและศิลปะ, ปีที่ 16 เล่มที่ 1 (กรกฎาคม-ธันวาคม 2557): 176-191.

นพรัตน์สุภาการ หวังในธรรม. “กลวิธีสำคัญในการรำเชิดฉิ่ง.” สัมภาษณ์โดย พิมพ์กา มหามัตย์. 20 เมษายน 2561.

_____. “การถ่ายทอดท่ารำเชิดฉิ่ง.” สัมภาษณ์โดย พิมพ์กา มหามัตย์. 4 ธันวาคม 2560.

ปิยวดี มากพา. “เชิดฉิ่ง: การรำชุดมาตรฐานตัวพระในละครใบ.” วิทยานิพนธ์ระดับปริญญาโท, จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2547.

ฟูสดี หลิมสกุล. รำเดี่ยวมาตรฐานตัวนาง. กรุงเทพมหานคร: เนติกุลการพิมพ์, 2546.

_____. รำเดี่ยวมาตรฐานตัวนาง เล่ม 2. กรุงเทพมหานคร: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2555.

วรางคณา วุฒิชัย. กระบวนการรำเชิดฉิ่งของตัวนางในการแสดงโขน ละคร. อุบลราชธานี: วิทยาการพิมพ์, 2556.

บทคัดย่อ

งานวิจัยเรื่องการขับร้องละครชาตรีคณะกัญญาลูกแม่แพน มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาประวัติความเป็นมาและวิเคราะห์การขับร้องละครชาตรีคณะกัญญาลูกแม่แพน ผลการศึกษาพบว่าละครชาตรีคณะกัญญาลูกแม่แพน ได้รับการถ่ายทอดการแสดงละครชาตรีมาจากครูพูน เรื่องนนท์ที่ได้ส่งต่อความรู้มาสู่บุตรสาวคือ ครูแพน เรื่องนนท์ และครูแพน เรื่องนนท์ได้ส่งต่อคณะละครชาตรีมารุ่นลูกอีกทอดหนึ่งคือครูกัญญา ทิพย์โส ซึ่งครูกัญญาได้ตั้งชื่อคณะว่า “ละครชาตรีคณะกัญญาลูกแม่แพน” ก่อตั้งคณะเมื่อปีพุทธศักราช 2535 หลังจากที่ครูพูนและครูแพนถึงแก่กรรมแล้ว โดยการแสดงยังคงลักษณะแบบดั้งเดิมของการแสดงละครชาตรีตั้งแต่รุ่นของครูพูน เรื่องนนท์ และยังคงรับการแสดงมาจนปัจจุบัน การศึกษาการขับร้องละครชาตรีคณะกัญญาลูกแม่แพน เป็นการนำทำนองร้องทั้ง 4 ทำนอง ได้แก่ทำนองร้าย ทำนองโชน ทำนองกำพลัด และทำนองครวญโชน มาบรรจุลงในบทร้องของขั้นตอนการแสดงละครชาตรีและบทละครพื้นบ้าน โดยการวิเคราะห์การขับร้องละครชาตรีมีการกำหนดใช้กลุ่มเสียง 2 ทางได้แก่ กลุ่มเสียงทางขวาและทางเพียงออล่าง การบรรจุคำร้องในทำนองร้องทั้ง 4 ทำนอง พบลักษณะการบรรจุคำร้องที่มีลักษณะเหมือนกันในประโยคที่ 1 คือมีการเว้นการบรรจุคำร้องในข้อที่ 5 ของทุกเที่ยว กลวิธีการขับร้องที่พบมากที่สุดคือ การปั้นคำ รองลงมาคือการใช้หางเสียง การสะบัดเสียง การม้วนเสียง และการม้วนคำ

คำสำคัญ: ขับร้อง/ละครชาตรี/กัญญา ทิพย์โส

Abstract

This research involving the vocal performance for Lakhon Chattri by Kanya Luk Mae Pan troupe aimed to study the background and the analysis of the vocal performance of Lakhon Chattri by Kanya Luk Mae Pan troupe. The study revealed that Lakhon Chattri of Kanya Luk Mae Pan troupe was transmitted from Kru Poon Ruengnon to his daughter: Kru Pan Ruengnonand and another generation Kru Kanya Tipyosod who named the troupe Lakhon Chattri by Kanya Luk Mae Pan. The troupe was established in 1992 after Kru Poon and Kru Pan passed away, the Lakhon Chattri has been performing in the original style. The study of the vocal performance of Lakhon Chattri conducted the example of 4 singing melodies consisting of Tumnong Rai, Tumnong Tone, Tumnong Kumplud and Tumnong Kruan Tone, which were used for Lakhon Chattri's play lyrics. The analysis showed that the pentacentric mode of Chawa and Pieng Or Larng were used. There was a pattern of the melodies used for the play lyrics, the 5th bar was always left. The most findings of singing technic Pun Kam, Hang Siang, Sabud Siang, Muan Siang and Muan Kam in order.

Keywords: Vocal/ Lakhon Chattri/ Kanya Tipyosod

Received: 10/10/2018 Revised: 26/11/2018 Accepted: 12/12/2018

บทนำ

ละครชาตรีนับเป็นละครประเภทหนึ่งของไทย ราชบัณฑิตยสถานได้ให้ความหมายของคำว่าละครชาตรีไว้ว่า ละครต้นแบบของละครรำเดิมเล่นกันเป็นพื้นบ้านทั่วไปในภาคใต้ มีทำนองเพลงร้องเป็นการเฉพาะ (ราชบัณฑิตยสถาน, 2554: 1053) สันนิษฐานว่าละครชาตรีเกิดจากการนำเอาการขับร้องและการระบำรำฟ้อนประกอบดนตรีไทย ซึ่งมีอยู่เดิมมาผสมกับการแสดงละครแบบอินเดีย ละครชาตรีของไทยในชั้นแรกมีตัวละคร 3 ตัว ได้แก่ นายโรง ตัวนาง และตัวตลก และสันนิษฐานว่าเรื่องที่แสดงเป็นนิยายของอินเดียด้วย ส่วนเครื่องดนตรีที่เล่นมีปี 1 เลาทโชน 1 คู่ และฆ้อง 2 ใบ ซึ่งวิธีการบางอย่างของละครชาตรีที่มีผู้เล่นเป็นหลัก 3 คน คือตัวบทเป็นผู้ชายคือ นายโรง หรือยืนเครื่อง 1 ตัว ทำบทเป็นหญิงหรือตัวนาง 1 ตัว ละครประเภทนี้เที่ยวเร่ร่อนไปตามหัวบ้านหัวเมืองต่าง ๆ เป็นอย่างละครเร่ เหมือนกับละครอินเดียที่เรียก “ยาตรา” ตามความหมายของคำว่าเดินหรือเคลื่อนย้าย ถ้ากระนั้นละครชาตรีอาจปรับปรุงมาตามแบบละครยาตราของอินเดียก็ได้¹

ละครชาตรีนับเป็นที่นิยมแพร่หลายทางภาคใต้ของไทย เรียกว่า “โนราห์ชาตรี” ต่อมาละครชาตรีได้เข้ามาแสดงในเมืองหลวงในสมัยสมเด็จพระเจ้ากรุงธนบุรี ปีพ.ศ. 2312 พระองค์เสด็จไปปราบเจ้านครศรีธรรมราชและกวาดต้อนผู้คนมาเมืองหลวงพร้อมด้วยพวกละคร แต่ต่อมาก็ให้เจ้านครกลับไปเมืองนครศรีธรรมราชตามเดิม ในปี พ.ศ. 2323 คณะละครของเจ้านครได้เข้ามาร่วมการแสดงในงานฉลองพระแก้วมรกต และได้ประชันกับละครผู้หญิงของหลวงด้วย แต่เข้าใจว่า การที่คณะละครเข้ามา 2 ครั้งนี้มิได้ทำให้ละครชาตรีเข้ามาแพร่หลายมากนัก เหตุการณ์สำคัญที่ทำให้ละครชาตรีแพร่หลายคือใน พ.ศ. 2375 รัชสมัยพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัว สมเด็จพระเจ้าพระยาบรมมหาราชวัง (ดิศบุญนาท) สมัยที่ยังเป็นเจ้าพระยาคลังได้ลงไปปราบและระงับเหตุการณ์ร้ายทางหัวเมืองภาคใต้ คนทางใต้จึงอพยพตามมารวมทั้งพวกที่มีความสามารถในการแสดงละครชาตรี มาตั้งบ้านเรือนอยู่ที่ตำบลสนามควาย (ถนนหลานหลวง) รวบรวมกันตั้งคณะรับเหมาแสดงตามงานต่าง ๆ จนแพร่หลายและฝึกหัดกันต่อ ๆ มา²

ละครชาตรีคณะกัญญาลูกแม่แพน เป็นละครชาตรีคณะหนึ่งในย่านหลานหลวงซึ่งมีประวัติความเป็นมาจากต้นตระกูล คือนายเรือง (ไม่มีนามสกุล) ในขณะนั้นได้รับราชการที่จังหวัดนครศรีธรรมราช ได้รับยศเป็น พระศรีชุมพล (เรือง) ด้วยความสามารถทางนาฏศิลป์ โนราห์หนังตะลุง จึงได้รวบรวมฝึกหัดลูกหลานและตั้งคณะละครชาตรีขึ้น ต่อมาเมื่อปีพุทธศักราช 2375 ได้ย้ายถิ่นฐานจากเมืองนครศรีธรรมราชเนื่องจากเกิดปัญหาทางเศรษฐกิจ ขาดอาหารมากแพ่ง พระศรีชุมพล (เรือง) จึงรวบรวมนักแสดงในคณะอพยพย้ายตามกองทัพของเจ้าพระยาบรมมหาราชวัง (ดิศบุญนาท) โดยตั้งบ้านเรือนและคณะละครขึ้นที่ถนนหลานหลวง พระศรีชุมพล (เรือง) มีบุตรชื่อว่า นายนนท์ ซึ่งได้รับการถ่ายทอดวิชาต่าง ๆ มาจากบิดาทั้งหมด นายนนท์มีบุตรชื่อนายพูน เรืองนนท์ ซึ่งนายพูนได้รับการถ่ายทอดการแสดงละครชาตรีมาจากบิดา และได้ตั้งคณะขึ้นชื่อว่า “ละครชาตรีคณะนายพูน เรืองนนท์” นางเอกคณะละครชาตรีในสมัยนั้นคือนางแพน เรืองนนท์ซึ่งเป็นบุตรของนายพูนกับนางแป้นภรรยาคนที่ 1 ของนายพูน ครั้งหนึ่งเมื่อนางแพนได้มีโอกาสไปแสดงละครชาตรีที่ประเทศกัมพูชาได้เป็นที่เลื่องลือของคนในประเทศและเป็นที่ถูกพระทัยพระเจ้ามณเฑียรวิชัยมงคลเป็นอย่างมาก



ภาพที่ 1 ครูแพน เรืองนนท์
ที่มา: กัญญา ทิพโยสธ วันที่ 24 มิถุนายน 2561

1. ธนิต อยู่โพธิ์, *รวมปาฐกถางานอนุสรณ์อยุธยา 200 ปี เล่ม 2* (กรุงเทพมหานคร: ศึกษาภัณฑ์พาณิชย์, 2510), 23-24.
2. มนตรี ตราโมท, *การละเล่นของไทย* (กรุงเทพมหานคร: มติชน, 2540), 5-6.

เมื่อนางแพนกลับมาประเทศไทยได้กลับมาอาศัยยังถนนหลานหลวงเช่นเดิม และได้แต่งงานอยู่กับนายสัมชัย ทิพย์โสซึ่งมีความ
ถนัดในเรื่องลิเกเป็นอย่างมาก จนมีบุตรผู้สืบสานละครชาตรีคือ ครูกัญญา ทิพย์โส



ภาพที่ 2 ครูกัญญา ทิพย์โส
ที่มา: จันทร์ นนอ วันที่ 19 เมษายน 2560

ครูกัญญา ทิพย์โส เป็นบุตรคนที่ 7 จากบุตรทั้งหมด 9 คนของนางแพน เรื่องนันทและนายสัมชัย ทิพย์โส ครูกัญญาเกิดเมื่อวันที่
1 เมษายน พุทธศักราช 2489 ปัจจุบันอายุ 72 ปี จบการศึกษาระดับประถมศึกษาปีที่ 1 ถึงประถมศึกษาปีที่ 4 จากโรงเรียนวัดสีตาราม และเข้า
ศึกษาระดับมัธยมศึกษาปีที่ 1 ถึงมัธยมศึกษาปีที่ 6 จากโรงเรียนวัดสังเวชวิศยาราม กรุงเทพมหานคร โดยครูกัญญาได้รับการถ่ายทอดคณะ
ละครชาตรีจากมารดา ตั้งชื่อคณะละครชาตรีขึ้นว่า “กัญญาลูกแม่แพน” เมื่อปีพุทธศักราช 2535 หลังจากที่นายพูนและนางแพนถึงแก่กรรม

โดยครูกัญญาได้กล่าวถึงต้นตระกูลว่า

ครอบครัวมาจากนครศรีธรรมราช สมัยก่อนไม่มีนามสกุล เริ่มตั้งแต่รัชกาลที่ 6 ที่นามสกุล เรื่องนันทเพราะว่าคุณพ่อของคุณทวด
นันทชื่อเรื่อง เป็นข้าราชการชั้นผู้ใหญ่อยู่ในวัง ในวังที่นครศรีธรรมราชในตำแหน่ง ได้ยศเป็นพระศรีชุมพล แต่ชื่อจริงท่านชื่อเรื่อง
พอมีนามสกุลก็นำนามสกุลของพ่อกับนามสกุลของลูกมารวมกันเป็นเรื่องนันท ต่อจากนั้นก็ไปคุณตาพูนเป็นลูกของคุณทวด
นันท คุณตาพูนก็มาด้วยขณะตอนนั้น ยังเล็กมากเพราะเพิ่งเกิดได้เดือนเดียวมาจากนครศรีธรรมราช คุณตาพูนก็มีลูกที่มีลูก
17 คน³

ละครชาตรีคณะกัญญาลูกแม่แพนเป็นคณะละครชาตรีที่คงการเล่นละครชาตรีแบบเก่าและดั้งเดิมคือ ไม่มีเครื่องเป่าพาทย์เข้ามาผสม
เครื่องดนตรีที่ใช้ในการเล่น ได้แก่ เป้ โทน กลองตุ๊ก ฉิ่งและกรับตามที่ได้รับการถ่ายทอดจากบรรพบุรุษ เรื่องที่นิยมใช้แสดงในคณะละครชาตรี
คือสังข์ทอง ไชยเชษฐ และแก้วหน้าม้า การแสดงละครชาตรีคณะกัญญาลูกแม่แพนจะเริ่มต้นด้วยการโหมโรงชาตรี ต่อด้วยการร้องประกาศหน้า
บทหรือการกล่าวคำบูชาครูโดยผู้ที่เป็นหัวหน้าวงเท่านั้น จากนั้นจึงเป็นการร้องบูชาครูหน้าเตียง และการร้องรำชัตหน้าเตียง เมื่อจบการร้องรำ
ชัตหน้าเตียงจึงเริ่มจับเรื่องหรือเริ่มเข้าการแสดง ทำนองที่ใช้ในการขับร้องละครชาตรีมีทั้งหมด 4 ทำนอง ได้แก่ ทำนองร้าย ทำนองโทน ทำนอง
กำพลัด และทำนองครวญโชน

ปัจจุบันละครชาตรีได้รับความนิยมลดลง ครูกัญญา ทิพย์โส จึงได้ถ่ายทอดองค์ความรู้ด้านการรำและขับร้องละครชาตรีให้กับเยาวชน
ในชุมชนวัดแค นางเล็ง เพื่อเป็นการอนุรักษ์ละครชาตรีแบบเก่าไว้ไม่ให้สูญหายไป ซึ่งมีทั้งนักเรียน นักศึกษา นักท่องเที่ยวและชาวต่างชาติแะ
เวียนเข้าไปเรียนอยู่เป็นประจำ ครูกัญญาเป็นผู้ที่อนุรักษ์และสืบสานศิลปะการแสดงละครชาตรีนี้ไว้โดยไม่คิดปรับเปลี่ยนไปตามยุคสมัย ซึ่งครู
กัญญาได้รับรางวัลเจ้าของภูมิปัญญาผู้สูงอายุสาขาศิลปกรรม (ด้านดนตรี) จากสำนักงานเขตป้อมปราบศัตรูพ่าย อีกทั้งยังได้ลงหนังสือนิตยสาร
ต่าง ๆ ได้แก่ หนังสือไทยเที่ยวไทย (เที่ยวบ้านปราชญ์ เรียนวิถีไทย) หนังสือนิตยสาร IS AM ARE นิตยสารดิฉัน และนิตยสาร Bangkok ผู้

3. กัญญา ทิพย์โส, “ประวัติต้นตระกูล,” สัมภาษณ์โดย จันทร์ นนอ, 19 เมษายน 2560.

วิจัยจึงประสงค์จะศึกษาการขับร้องละครชาตรีของคณะกัญญาลูกแม่แพน ซึ่งเป็นคณะละครชาตรีเก่าแก่ในย่านนางเลิ้ง เพื่ออนุรักษ์การขับร้องละครชาตรีแบบดั้งเดิมไว้

วัตถุประสงค์และขอบเขตของการวิจัย

1. เพื่อศึกษาประวัติความเป็นมาของละครชาตรีคณะกัญญาลูกแม่แพน
2. วิเคราะห์การขับร้องละครชาตรีของคณะกัญญาลูกแม่แพน

วิธีการดำเนินการวิจัย

การศึกษาวิจัยเรื่อง “การขับร้องละครชาตรีคณะกัญญาลูกแม่แพน” ใช้ระเบียบวิธีการวิจัยเชิงคุณภาพโดยผู้วิจัยได้ดำเนินการศึกษาจากการสัมภาษณ์ครูกัญญา ทิพย์โสและผู้ที่มีส่วนเกี่ยวข้อง นอกจากนี้ยังได้ทำการศึกษาค้นคว้าจากเอกสารตำราและวิจัยต่าง ๆ โดยวางแผนทางในการศึกษาไว้ดังนี้

1. ขั้รวบรวมข้อมูล

1.1 ข้อมูลจากเอกสาร

- ศึกษาเอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้องกับความเป็นมาของละครชาตรี
- ศึกษาเอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้องกับดนตรีและการขับร้องละครชาตรี

2. ข้อมูลภาคสนาม

- สัมภาษณ์ครูกัญญา ทิพย์โส หัวหน้าคณะละครชาตรีกัญญาลูกแม่แพน
- สัมภาษณ์ผู้ที่เกี่ยวข้อง ดังนี้
 - นางสาวนุช แวพลอยงาม ผู้นำชุมชนนางเลิ้ง กรุงเทพมหานคร
 - นายพิน เรืองนนท์ นักดนตรีละครชาตรีคณะกัญญาลูกแม่แพน
 - นางพรศรี เรืองนนท์ นักดนตรีละครชาตรีคณะกัญญาลูกแม่แพน
 - นางสาวพร วิริยะสกุลพันธุ์ นักแสดงละครชาตรีคณะกัญญาลูกแม่แพน
 - นางดวงฤดี แสงอนันต์ นักแสดงละครชาตรีคณะกัญญาลูกแม่แพน
 - นายประพนธ์ สมสุข นักดนตรีละครชาตรีคณะกัญญาลูกแม่แพน
 - นางสาววิมลรัตน์ ยังเขียวสด นักดนตรีละครชาตรีคณะกัญญาลูกแม่แพน
 - นางสาวกรกมล แวพลอยงาม เยาวชนผู้สืบทอดละครชาตรีคณะกัญญาลูกแม่แพน
- สังเกตในฐานะผู้เข้าร่วมในการขับร้องละครชาตรี
- จัดบันทึกข้อมูล บันทึกเสียงและภาพนิ่ง

3. ขั้วิเคราะห์ข้อมูล

4. รายงานผลการวิจัยและสรุปเสนอแนะ จัดพิมพ์รายงานฉบับสมบูรณ์

ผลการวิจัย

ความเป็นมาก่อนการเกิดละครชาตรีคณะกัญญาลูกแม่แพนมีความเกี่ยวเนื่องกับความเป็นมาเรื่องของการอพยพย้ายถิ่นฐานจากจังหวัดนครศรีธรรมราชมาตั้งบ้านเรือนที่ถนนหลานหลวง กรุงเทพมหานคร โดยได้มีการนำหนังตะลุง โนราห์ และละครชาตรีเข้ามาในถนนหลานหลวงประกอบเป็นอาชีพในการหาเลี้ยงครอบครัวละครชาตรีคณะกัญญาลูกแม่แพน เริ่มก่อตั้งขึ้นเมื่อปีพุทธศักราช 2535 โดยได้รับการสืบทอดมาจากครูแพน เรืองนนท์ และครูพูน เรืองนนท์ มีบรรพบุรุษในการก่อตั้งละครชาตรี ชื่อว่าพระศรีชุมพล (เรือง) ในเรื่องของขั้นตอนการแสดง เครื่องดนตรีที่ใช้ในการเล่นยังคงการเล่นแบบเก่าไว้ โดยสิ่งที่ขาดไม่ได้ในการแสดงละครชาตรี คือการร้องประกาศหน้าบท การร้องบูชาครูหน้าเตียง และการร้องรำชัหน้าเตียง ซึ่งเป็นขั้นตอนสำคัญที่จะต้องมีการขับเรื่อง หรือแสดงละครต่อไป

จากการศึกษาทำนองในการร้องละครชาตรีคณะกัญญาลูกแม่แพน ครูกัญญาผู้เป็นหัวหน้าคณะได้รับการสืบทอดทำนองการขับร้องละครชาตรีจากครูพูน เรืองนนท์และนางแพน เรืองนนท์ สรุปได้ว่าทำนองในการขับร้องละครชาตรีมีอยู่ด้วยกัน 4 ทำนอง ได้แก่ทำนองรำย

ทำนองโทน ทำนองกำพลัด และทำนองครวญโทน ซึ่งมีความหมายและตัวอย่างทำนองต่อไปนี้

ทำนองร้าย พจนานุกรมฉบับราชบัณฑิตยสถาน พ.ศ.ให้ความหมายว่า “เป็นทำนองร้องสำหรับดำเนินเรื่องของโชนละคร มี 2 อย่าง คือร้ายในและร้ายนอก ร้ายในสำหรับโชนและละครใน ส่วนร้ายนอกสำหรับละครนอก และละครทั่วไป”⁴ การร้องทวนคำร้องของลูกคู่ในทำนองร้ายจะมีการทวนคำร้องตั้งแต่วรรคที่ 1 ของทุกท่อนในการร้องเสมอ

--- กลาง	--- คีน	--- ลูก	- จะ - ไหว้	----	- องค์ - พระ	--- จันทร	- เจ้า -
--- ช	--- ช	--- ชฟ	- ช - ชฟ	----	- ช - ช	--- ช	- ชฟ -

- เข้า - เข้า	- จะ - ไหว้	- พระ - อา	--- ทิตย	- กลาง - คีน	- จะ - ไหว้	- พระ - จันทร	- เจ้า -
- ช - ช	- ช - ชฟ	- ช - ฟ	--- ช	- ช - ช	- ช - ชฟ	- ช - ช	- ชฟ -

- เข้า - เข้า	- จะ - ไหว้	- พระ - อา	--- ทิตย
- ช - ช	- ช - ชฟ	- ช - ฟ	--- ช

ทำนองโทน คือทำนองร้องชั้นเดียวตามจังหวะของโทน โดยมักจะใช้ในบทละครที่มีความกระชับของเนื้อเรื่องและทำนอง เช่น ในอารมณ์โกรธหรือไม่พอใจของตัวละคร ครูกัญญาอธิบายว่า “ส่วนมากบทละครถ้าโกรธกับโมโหจะร้องทำนองโทน”⁵ การร้องทวนคำของลูกคู่ในทำนองโทนจะมีการร้องทวนคำร้องในวรรคที่ 2 ของทุกท่อน

--- โทม	--- โรง	--- ลูก	- จะ - ไหว้	--- เอ่อ	- เอย -	- เป็น - น	- โม -
--- ชด	--- ช	--- ชฟ	- ช - ชฟ	--- ม	- ฟ -	- ช - ล	- ช -

--- พระ	- อี - ตี	--- ปี	--- โส	----	--- ภา	- คะ - วา	----
--- ล	- ฟ - ฟ	--- ฟ	--- ฟ	----	--- ล	- ช - ช	----

- พระ อี ตี	- ปี - โส	--- ภา	- คะ - วา	--- พระ	- อี - ตี	--- ปี	--- โส
- ช ฟ ฟ	- ฟ - ฟช	--- ล	- ช - ช	--- ล	- ฟ - ฟ	--- ฟ	--- ฟ

----	--- ภา	- คะ - วา	----
----	--- ล	- ช - ช	----

ทำนองกำพลัด คือทำนองร้อง สองชั้นมักใช้ในบทละครที่มีความโศกเศร้า อาลัย ลักษณะของการร้องทวนคำร้องของลูกคู่ในทำนองกำพลัด เป็นการทวนคำร้องในวรรคที่ 2 ของทุกท่อน ครูกัญญาได้อธิบายการร้องทำนองกำพลัดว่า “กำพลัด ทำนองที่เราร้องโศกหรือเนื้อร้องที่คิดไปถึงคนอื่น ทำนองจะเศร้า อย่างสุขุขชาเศร้าเขาก็จะร้องกำพลัด เอ้อเออเอยเมื่อเอย เมื่อเออเอยเมื่อนั้น สุขุขชาออกส่นอยู่ห้วนไหว สุขุขชา

4. ราชบัณฑิตยสถาน, สารานุกรมศัพท์ดนตรีไทย ภาคคีตะ-ดุริยางค์ (นนทบุรี: สหมิตรพริ้นตัง, 2545), 140.

5. กัญญา ทิพย์โส, “การร้องทำนองโทน,” สัมภาษณ์โดย จันทร์ นีนนอก, 15 กุมภาพันธ์ 2561.

อกสั้นอยู่ห้วนไหว อยู่ห้วนไหวใส่โตนใส่ฉิ่ง จังหวะจะช้า เหมือนทำนองของตะลุง เพราะกำพลัดคล้าย ๆ โนราห์ได้”⁶

--- ขึ้น	- ที่ - สอง	--- ต้อง	- ถูก - ชับ	----	- ถูก - ชับ	- ออก - จาก	- วัง - -
--- ช	- ช - ลท	--- ล	- ช - ช	----	- ช - ล	- ท - ล	- ช - -

--- อุ่ม	--- ลูก	----	- ไป - ยัง	----	----	- พ - นา	- อือ - ไร
--- ช	--- ลทล	----	- ช - ล	----	----	- ท - ล	- ช - ล

----	- อุ่ม - ลูก	- เอ็ง - เฝย	- ไป - ยัง	----	----	- พ - นา	- อือ - ไร
----	- ช - ล	- ท - ล	- ช - ช	----	----	- ท - ล	- ช - ล

----	----	- พ - นา	- อือ - ไร
----	----	- ท - ล	- ช - ล

ทำนองครวญโตน คือการร้องด้วยทำนอง สองชั้นตามทำนองโตน โดยจะมีลักษณะการร้องครวญจังหวะของทำนอง ดังที่ครูท้วม ประสิทธิ์กุลได้กล่าวถึงการร้องครวญ ในหนังสือพระราชเพลิงศพครูท้วม ประสิทธิ์กุล ว่า “ครวญเป็นวิธีร้องอย่างหนึ่ง ซึ่งสอดเสียงเอื้อนยาว ๆ ให้มีสำเนียงครวญคร่ำรำพันและเสียงเอื้อนที่สอดแทรกนี้ มักขยายให้ทำนองเพลงยาวออกไปจากปกติ”⁷ การร้องทำนองครวญโตนของละครชาตรีจะใช้ในบทละครที่มีความโศกเศร้า รำพึง รำพัน เช่นในบทของพระสังข์ที่ระลึกถึงมารดา ในเรื่องสังข์ทอง ตอนจันทเทวีสลักชั้นฟัก ในการร้องทำนองครวญโตนไม่มีการทวนคำร้องเหมือนกับการร้องทำนองร้าย ทำนองโตน และทำนองกำพลัด

- เอา - ช้อน	--- ท่อง	--- ร้อง	--- ดัก	--- อื้อ	- - อืออือ	----	--- เอา
- ล - ต	--- ล	--- ล	--- ช	--- ล	- - ช ฟ	----	--- ช

----	- เอ่อ - เอย	--- เอา	- แง - พัก	--- เห็น	- เป็น - ขึ้น	----	- ส - ลัก
----	- พ - ล	--- ช	- พ - ช	--- ช	- พ - ชฟ	----	- ช - พ

--- ช้อ	- อืออือ - ก็	--- สง	--- สัย	- อือ - -	----	----	----
--- ช	ฟร - ฟร	--- ฟช	--- ฟ	- ช - -	----	----	----

1. ทำนองร้องในขั้นตอนการแสดงละครชาตรี

เมื่อนำทำนองร้องมาบรรจุในขั้นตอนของการแสดงละครชาตรี พบว่าบทร้องในขั้นตอนการแสดงละครชาตรีประกอบด้วย 3 บทร้อง ได้แก่ การร้องโหมโรงประกาศหน้าบท ใช้ทำนองโตนในการร้อง การร้องบูชาครูหน้าเตียง ใช้ทำนองร้ายในการร้อง และการร้องรำชุดหน้าเตียงใช้ทำนองโตนในการร้อง ในส่วนของการบรรจุทำนองในขั้นตอนการแสดงละครชาตรีจะมีเพียง 2 ทำนอง ได้แก่ ทำนองโตนและทำนองร้าย

6. กัญญา ทิพย์โส, “การร้องทำนองกำพลัด,” สัมภาษณ์โดย จันทรา เนินนอก, 15 กันยายน 2561.

7. รวบรวมพระราชทานเพลิงศพนางท้วม ประสิทธิ์กุล, 2535, 138

เนื่องจากครูกัญญาได้กล่าวว่า “เป็นจารีตประเพณีที่เขาร้องกันมา”⁸ ซึ่งเป็นแบบดั้งเดิมที่ได้รับการถ่ายทอดมา

2. การบรรจุกทำนองร้องในบทละครพื้นบ้าน

การบรรจุกทำนองร้องในบทละครพื้นบ้านของละครชาตรีผู้วิจัยได้คัดเลือกบทละครที่ได้รับความนิยมในการแสดงละครชาตรีของคณะกัญญาลูกแม่แพน 2 เรื่อง ได้แก่เรื่องสังข์ทอง ตอนจันท์เทวีสลักชั้นฟ้า ซึ่งมีบทร้องทั้งหมด 7 บท มีการบรรจุกทำนองร้องทั้ง 4 ทำนอง ได้แก่ บทร้องที่ 1 บรรจุกด้วยทำนองร้าย บทร้องที่ 2 บรรจุกด้วยทำนองโชน บทร้องที่ 3 บรรจุกทำนองกำพลัด บทร้องที่ 4 บรรจุกทำนองครวญโชน บทร้องที่ 5 บรรจุกทำนองโชน บทร้องที่ 6 บรรจุกทำนองร้าย และบทร้องที่ 7 บรรจุกทำนองกำพลัด ในเรื่องที่ 2 บทละครเรื่องแก้วหน้าม้า ตอนถวายลูก ซึ่งมีบทร้องทั้งหมด 4 บท มีการบรรจุกทำนองร้อง ดังนี้ บทร้องที่ 1 บรรจุกทำนองโชน บทร้องที่ 2 บรรจุกด้วยทำนองร้าย บทร้องที่ 3 และบทร้องที่ 4 บรรจุกด้วยทำนองร้าย จากการบรรจุกทำนองร้องของขั้นตอนการแสดงละครชาตรีและการบรรจุกทำนองในบทละครพื้นบ้านที่กล่าวมาพบการกำหนดกลุ่มเสียงของการขับร้องเป็น 2 ทาง ได้แก่ กลุ่มเสียงทางขวา ใช้โน้ตเสริมคือเสียงมี และกลุ่มเสียงทางเพ็ญกลาง ซึ่งทั้ง 2 กลุ่มเสียงนี้มีระดับเสียงที่ใกล้เคียงกัน กลวิธีที่พบมากที่สุด คือกลวิธีการขึ้นคำ รองลงมาคือกลวิธีการใช้หางเสียง การสะบัดเสียง การม้วนเสียง และการม้วนคำตามลำดับ ตัวอย่างการใช้กลวิธีมีดังนี้

ชนิดที่ 1 การขึ้นคำ เป็นการขึ้นคำด้วยเสียง 2 เสียง เช่น คำร้องว่า “ลูก” เสียงที่ใช้ในกลวิธีคือเสียงซอล และเสียงฟา เป็นการออกเสียงแรก คือเสียงซอลก่อนและตามด้วยเสียงที่สอง คือเสียงฟา คำร้องที่ออกมาจึงออกเสียงเป็น (ลู - ลูก) เพื่อให้คำร้องมีความอ่อนหวานน่าฟังมากขึ้น

- - - ลูก	- - - จะ - ไหว้	- - - อือ - พระ	- - - พุท	- - -	- - - พระ - ธรรม	- - - มะ	- - - เจ้า -
- - - ขฟ	- - - ข - ข	- - - ฟ - ล	- - - ล	- - -	- - - ล - ข	- - - ล	- - - ขฟ -

ชนิดที่ 2 การใช้หางเสียง ลักษณะวิธีของการใช้หางเสียงจะเป็นการลากเสียงที่หนึ่ง มายังเสียงที่ 2 โดยขึ้นนาสิก เพื่อให้คำร้องที่ออกมามีความชัดเจน

- - - ครั้น	- - - ลั่น	- - - กัณ	- - - แสง -	- - -	- - -	- - - โศก	- - - สันต์
- - - ช	- - - ขฟ	- - - ช	- - - ชด -	- - -	- - -	- - - ฟ	- - - ช

ชนิดที่ 3 การสะบัดเสียง 3 เสียง เป็นการทำกลวิธีสะบัดเสียง 3 เป็นการออกเสียงด้วยความเร็วทั้ง 3 เสียงในคำเอื้อนของการร้องเพลงไทยคำว่า “เอื้อเอื้อเอื้อ”

- - - คุณ	- - - เอ	- - - เอ	- - - เอื้อเอื้อเอื้อ	- - -	- - - ครู	- - - เหมือน - ผิง	- - - เอ
- - - ฟ	- - - ช	- - - ช	- - - ลขฟ ล	- - -	- - - ช	- - - ข - ฟ	- - - ช

ชนิดที่ 4 การม้วนเสียง เป็นกลวิธีที่ คำว่า “อื้อ...อื้ออื้อ” เป็นการลากเสียงในคำเอื้อนว่าคำว่า อื้อ และตามด้วยเสียงเอื้อนคำว่า อื้ออื้อ ด้วยความเร็ว โดยไม่หายใจ ซึ่งจะพบการม้วนเสียงหลังคำร้องเสมอ

- - - อื้อ	- - - อื้ออื้อ - ก็	- - - เหมือน	- - - กัณ	- - -	- - -	- - -	- - -
- - - ช	- - - ฟร - ฟร	- - - ฟล	- - - ฟ	- - -	- - -	- - -	- - -

ชนิดที่ 5 การม้วนคำ เป็นกลวิธีการม้วนเสียงในคำร้อง เช่น คำร้องว่า “จัน” ออกเสียงเป็น (จือ - อือ - อื่น) ซึ่งพบในการร้องทำนองครวญโชน เช่นเดียวกับกลวิธีการม้วนเสียง ในการใช้กลวิธีการม้วนคำจะพบน้อยที่สุดในการร้องละครชาตรี

8. กัญญา ทิพย์โส, “ทำนองร้อง,” สัมภาษณ์โดย จันทร์ นีนนอก, 24 มิถุนายน 2561.

- พรช - ตัก	- - - ขึ้น	- - - ทุก	- - - ขึ้น	- - - อื้อ	- - - อีเงอ	- - - เออเออ	- - - เออ
- ด - ช	- - - ลขฟ	- - - ด	- - - ด	- - - ล	- - - ดล	- - - ชฟ	- - - ช

สรุปและอภิปรายผลการดำเนินการวิเคราะห์

จากการศึกษาการขับร้องละครชาตรีคณะกัญญาลูกแม่แพนผู้วิจัยพบว่า มีบทร้องในขั้นตอนการร้องละครชาตรี ดังนี้

1. บทร้องโหมโรงประกาศหน้าบท ใช้ทำนองโตน
2. บทร้องบูชาครูหน้าเตียง ใช้ทำนองร้าย
3. บทร้องรำซัดหน้าเตียง ใช้ทำนองโตน

ซึ่งบทร้องทั้ง 3 บทนี้มีความหมายที่แตกต่างกันไป ในบทร้องโหมโรงประกาศหน้าบทมีความหมายกล่าวถึงการตั้งจิตยกมือไหว้ระลึกถึงคุณพระพุทธรูป พระธรรม พระสงฆ์ บิดา มารดา ครูบาอาจารย์ ที่ได้สั่งสอนตนมา กล่าวอีกอย่างคือ เป็นการร้องก่อนเริ่มต้นการแสดง คือเป็นการประกาศให้ทราบว่าขณะนี้กำลังจะมีการแสดงเกิดขึ้น บทร้องบูชาครูหน้าเตียง เป็นการกล่าวบูชาครู แสดงความเคารพ ยกย่อง นับถือบุญคุณของคุณครูที่ได้ประสิทธิ์ประสาทวิชาให้แก่ตน อีกทั้งยังเป็นการขอขมาหากได้ทำพลาดพลั้งไป และสุดท้ายบทร้องรำซัดหน้าเตียง มีความหมายกล่าวถึงการคิดถึงหญิงสาวอันเป็นที่รัก โดยมีการเปรียบเปรยของบทร้อง โดยในบทร้องของขั้นตอนของการแสดงละครชาตรีจะมีการกำหนดทำนองร้องไว้ ไม่สามารถเปลี่ยนแปลงได้ ซึ่งเป็นกระบวนการที่ได้รับการสืบทอดมาจากบรรพบุรุษ ในเรื่องของการทำงานร้องในบทละครพื้นบ้าน สามารถเปลี่ยนแปลงทำนองร้องได้ตามความเหมาะสมของบทประพันธ์หรือเวลาที่ใช้ในการแสดง ทั้งนี้ในการแสดงละครชาตรีจะเน้นไปในทางสนุกสนาน การขับร้องจึงไม่เน้นความประณีตมากนัก โดยจะเจรจาดำเนินเรื่องเป็นหลัก

จากการศึกษาการขับร้องละครชาตรีในละครชาตรีคณะกัญญาลูกแม่แพน เป็นการร้องที่มีลักษณะเฉพาะของบทร้องและทำนองที่นำมาบรรจลงในขั้นตอนการแสดงและบทละครพื้นบ้าน ซึ่งผู้แสดงจะต้องร่ายรำและขับร้องด้วยตนเอง บทบาทที่สำคัญอีกประการหนึ่งของการขับร้องละครชาตรี คือลูกคู่ ซึ่งเป็นผู้รับร้องจากต้นบท มีลักษณะการทวนคำร้องของลูกคู่ที่แตกต่างไปในแต่ละทำนองของการร้อง และดนตรีที่ใช้ประกอบในการแสดงของคณะกัญญาลูกแม่แพน นับได้ว่าเป็นส่วนที่สำคัญอีกอย่างหนึ่ง ซึ่งมีความแตกต่างจากปัจจุบัน เนื่องจากมีเครื่องดำเนินทำนองเพียง 1 ชนิดเท่านั้น คือปี่ชวา และเครื่องกำกับจังหวะ ได้แก่ กลองชาตรี โทนชาตรี ฉิ่ง และกรับ ปัจจุบันการแสดงละครชาตรีแบบเก่าดั้งเดิมได้ลดความนิยมลง เนื่องจากมีความยากในการฝึกหัดและอาศัยความอดทนในการฝึกซ้อมเป็นอย่างมาก รวมทั้งการท่องจำบทร้องต่าง ๆ จะต้องมีความสัมพันธ์กัน ครูกัญญา ทิพย์โส นับได้ว่าเป็นบุคคลสำคัญในรุ่นปัจจุบัน ที่พยายามทำการอนุรักษ์และดำรงละครชาตรีแบบเก่าไว้ไม่ให้สูญหายไป โดยได้ทำการเผยแพร่ขั้นตอนและกระบวนการของการแสดงละครชาตรีและการร้องในทำนองต่าง ๆ ให้ผู้ที่สนใจได้ศึกษาอยู่เสมอ แม้ว่ากระแสโลกในปัจจุบันได้ให้ความสำคัญของงานศิลปะด้านละครชาตรีน้อยลง สะท้อนได้จากการที่ครูกัญญา ทิพย์โสต้องเปลี่ยนแปลงระบบการถ่ายทอดไปสู่ชุมชน และยอมรับอิทธิพลและกระแสด้านการท่องเที่ยวเชิงวัฒนธรรม ด้วยการนำการแสดงที่เป็นเรื่องราวยาว ๆ มาแสดงเป็นการสาธิตสำหรับชาวต่างประเทศ ซึ่งแม้ว่าจะเกิดการเปลี่ยนแปลง แต่ความพยายามที่จะอนุรักษ์ศาสตร์ด้านนี้ของชาติให้คงไว้อยู่ในจิตวิญญาณของศิลปินคณะกัญญาลูกแม่แพนทั้งคณะ

ข้อเสนอแนะ

จากการดำเนินการวิจัยครั้งนี้ ผู้วิจัยพบว่ายังมีเรื่องสำคัญที่ปรากฏอยู่ในคณะละครชาตรีของกัญญา ทิพย์โส คือการแสดงละครชาตรีแบบใหม่ ซึ่งมีการผสมผสานทำนองเพลงอัตราสองชั้นเข้าไปในทำนองร้อง ปรากฏตั้งแต่ปี พ.ศ. 2500 เป็นต้นมา โดยครูทองใบ เรืองนนท์เป็นผู้ไปศึกษาดนตรีไทยเพิ่มเติมในภายหลังและนำทำนองดังกล่าวเข้ามาผสมในการแสดงละครชาตรีแบบดั้งเดิม ซึ่งไม่อยู่ในขอบเขตของการศึกษาของผู้วิจัยครั้งนี้ จึงเป็นเรื่องสำคัญอีกด้านหนึ่งที่จะสามารถดำเนินการวิจัยสืบเนื่องเพื่อแสดงพัฒนาการของละครชาตรีบ้านหลานหลวงได้อีกประการหนึ่งด้วย

บรรณานุกรม

- กัญญา ทิพย์โส. “ประวัติต้นตระกูล.” สัมภาษณ์โดย จันทรา เนินนอก. 19 เมษายน 2560.
_____. “การร้องทำนองโขน.” สัมภาษณ์โดย จันทรา เนินนอก. 15 กุมภาพันธ์ 2561.
_____. “ทำนองร้อง.” สัมภาษณ์โดย จันทรา เนินนอก. 24 มิถุนายน 2561.
_____. “การร้องทำนองกำพลลัດ.” สัมภาษณ์โดย จันทรา เนินนอก. 15 กันยายน 2561.
ท้วม ประสิทธิ์กุล. หนังสือพระราชทานเพลิงศพ. กรุงเทพฯ: อมรินทร์พริ้นติ้งกรุ๊ป, 2535.
ธนิต อยู่โพธิ์. รวมปาฐกถางานอนุสรณ์อยุธยา 200 ปี เล่ม 2. กรุงเทพมหานคร: ศึกษาภัณฑ์พาณิชย์, 2510.
มนตรี ตราโมท. การละเล่นของไทย. กรุงเทพมหานคร: มติชน, 2540.
ราชบัณฑิตยสถาน. สารานุกรมศัพท์ดนตรีไทย ภาคคีตะ-ดุริยางค์. นนทบุรี: สหมิตรพริ้นติ้ง, 2545.
_____. พจนานุกรม ฉบับราชบัณฑิตยสถาน พ.ศ. 2554 พิมพ์ครั้งที่ 2. กรุงเทพมหานคร: บริษัทศิริวัฒนาอินเตอร์พริ้นท์, 2556.

บทคัดย่อ

การศึกษาวิจัยในครั้งนี้ ผู้วิจัยมีวัตถุประสงค์ 1) เพื่อหาประสิทธิภาพของชุดการสอนปฏิบัติรีคอร์ดเดอร์แบบร่วมมือของนักเรียนชั้นมัธยมศึกษาตอนปลาย ตามเกณฑ์ 80/80 2) เพื่อศึกษาผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนของนักเรียนที่เรียนด้วยชุดการสอนปฏิบัติรีคอร์ดเดอร์แบบร่วมมือของนักเรียนชั้นมัธยมศึกษาตอนปลาย โดยมีกลุ่มเป้าหมายที่ใช้ในการวิจัย คือ นักเรียนระดับชั้นมัธยมศึกษาตอนปลายของวิทยาลัยนาฏศิลป์ ภาคเรียนที่ 2 ปีการศึกษา 2559 จำนวน 20 คน ที่เลือกเรียนวิชาเลือกเสรี รายวิชาดนตรีสากล (Recorder) ศ30235 เครื่องมือที่ใช้ในการวิจัย ประกอบด้วย 1) ชุดการสอนปฏิบัติรีคอร์ดเดอร์แบบร่วมมือ จำนวน 3 ชุด 2) แบบประเมินในแต่ละแผนการจัดการเรียนรู้ และ 3) แบบทดสอบวัดผลสัมฤทธิ์ทางการเรียน สถิติที่ใช้ในการวิเคราะห์ข้อมูล คือ ค่าร้อยละ ค่าเฉลี่ย ผลการวิจัยพบว่า 1. คะแนนเฉลี่ยของนักเรียนด้านกระบวนการของชุดการสอน ซึ่งประกอบด้วยแผนการสอนจำนวน 3 ชุด มีประสิทธิภาพของแผนการจัดการเรียนรู้มีค่าเท่ากับ 81.14/88.65 ซึ่งสูงกว่าเกณฑ์ที่ตั้งไว้คือ 80/80 2. คะแนนผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนหลังจากการใช้ชุดการสอน พบว่า คะแนนผลสัมฤทธิ์ของนักเรียนมีคะแนนเฉลี่ยเท่ากับ 26.70 คิดเป็น ร้อยละ 89 ผลจากการใช้ชุดการสอนปฏิบัติรีคอร์ดเดอร์แบบร่วมมือ นอกจากจะมีผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนที่สูงขึ้นแล้ว การเรียนรู้แบบร่วมมือยังส่งผลให้นักเรียนมีทักษะทางสังคม รุ่นพี่และรุ่นน้องมีความช่วยเหลือเกื้อกูลกัน

คำสำคัญ: ชุดการสอน / การเรียนรู้แบบร่วมมือ / ทักษะการเล่นรีคอร์ดเดอร์

Abstract

The objectives of the research were to 1) study the efficiency of recorder skills instructional package with cooperative learning for High School Students of Dramatic Arts College with the criterion of 80/80. 2) to study the learning achievement of students studying the recorder skill instruction package with cooperative learning for upper secondary students level. The target group consisted of 20 upper secondary students level of Dramatic Arts College in the second semester, Academic Year 2016 who selected the elective course of Recorder Skills (AR30235). The research instruments consisted of 1) three instructional packages on recorder skills with cooperative learning. 2) evaluation forms of each lesson plans. 3) learning achievement tests and the statistics used for analysis was percentage and mean. The research findings were as follow: 1. The mean scores of procedure's students of instructional package included three lesson plans which had the efficiency of 81.14/88.65 and higher than a standard level with the 80/80 efficiency index. 2. The achievement posttest scores after using instructional package found that the mean scores of achievement posttest scores was at 26.70 or 89%. The result of using Recorder Skills Instructional Package with Cooperative Learning in addition to the achievement Higher education Cooperative learning also results in students having social skills. The seniors and the younger generation have mutual support.

Keywords: Instructional Package / Cooperative Learning / Recorder Skill

* นักศึกษาระดับมหาบัณฑิต สาขาวิชาดนตรี คณะวิทยาลัยการดนตรี มหาวิทยาลัยราชภัฏบ้านสมเด็จเจ้าพระยา humanjeud@gmail.com

** ดร. อาจารย์ประจำภาควิชาดนตรีตะวันตก วิทยาลัยการดนตรี มหาวิทยาลัยราชภัฏบ้านสมเด็จเจ้าพระยา, aj.pui.piano@gmail.com

** ผศ.ดร. อาจารย์ประจำภาควิชาดนตรีตะวันตก วิทยาลัยการดนตรี มหาวิทยาลัยราชภัฏบ้านสมเด็จเจ้าพระยา, pond_panang@hotmail.com

** ผศ.ดร. รองอธิการบดี สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์, praweenaa@gmail.com

บทนำ

ปัจจุบันรัฐบาลให้ความสำคัญต่อการปฏิรูปการศึกษา และถือว่าการศึกษาคือเครื่องมือสำคัญต่อการพัฒนาในทุกภาคส่วนของประเทศ กอปรกับความพยายามในการที่จะพัฒนาสังคมให้ก้าวสู่สังคมคุณภาพ สังคมแห่งภูมิปัญญาและการเรียนรู้ การจัดการศึกษาตามหลักสูตรการศึกษาขั้นพื้นฐาน และหลักสูตรสถานศึกษามุ่งพัฒนาผู้เรียนทุกคน ซึ่งเป็นกำลังของชาติให้มีความสมดุลทั้งด้านร่างกาย ความรู้ คุณธรรม มีจิตสำนึก ในความเป็นพลเมืองไทยและพลโลก ยึดมั่นในการปกครองตามระบอบประชาธิปไตย อันมีพระมหากษัตริย์เป็นประมุข มีความรู้และทักษะพื้นฐาน รวมทั้งเจตคติที่จำเป็นต่อการศึกษาคือการประกอบอาชีพและการศึกษาตลอดชีวิต โดยมีการจัดแบ่งเนื้อหาสาระออกเป็น 8 กลุ่มสาระการเรียนรู้ ประกอบด้วย สาระการเรียนรู้ภาษาไทย สาระการเรียนรู้คณิตศาสตร์ สาระการเรียนรู้วิทยาศาสตร์ สาระการเรียนรู้สังคมศึกษา ศาสนาและวัฒนธรรม สาระการเรียนรู้สุขศึกษาและพลศึกษา สาระการเรียนรู้การงานอาชีพและเทคโนโลยี สาระการเรียนรู้ภาษาต่างประเทศ สาระการเรียนรู้ศิลปะ โดยกลุ่มสาระการเรียนรู้วิชาศิลปะ ประกอบด้วยวิชา ทักษะศิลป์ ดนตรี และนาฏศิลป์

วิทยาลัยนาฏศิลป์ เป็นสถาบันที่มุ่งเน้นการศึกษาวชิราวุธเป็นหลัก ซึ่งแบ่งออกเป็น 8 สาขาวิชา ได้แก่ สาขาวิชาโขน ละคร ปี่พาทย์ เครื่องสายไทย คีตศิลป์ไทย ดนตรีสากล คีตศิลป์สากล และนาฏศิลป์สากล ซึ่งการเรียนวิชาชิพของนักเรียนชั้นมัธยมศึกษาตอนปลาย นักเรียนจะต้องเรียน 3 กลุ่มวิชาชิพ ได้แก่ กลุ่มวิชาปฏิบัติศิลป์เอก กลุ่มวิชาปฏิบัติศิลป์โท กลุ่มวิชาเลือกเสรี และรายวิชาดนตรีสากล (Recorder) เป็น 1 ในกลุ่มวิชาเลือกเสรีด้วย และการจัดการเรียนการสอน ซึ่งผู้วิจัยเป็นผู้สอนพบว่า วิชารายวิชาดนตรีสากล (Recorder) เป็นวิชาที่ยังขาดเครื่องมือในการจัดการเรียนการสอนส่งผลให้ประสิทธิภาพในการเรียนการสอนและผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนยังไม่เป็นที่น่าพอใจ จากการสังเกตของผู้วิจัยในปีการศึกษาที่ผ่านมา มีนักเรียนสาขาต่าง ๆ ที่เลือกเรียนในรายวิชานี้ มีพื้นฐานไม่เท่ากันและนักเรียนขาดการทบทวนอย่างต่อเนื่อง ผู้วิจัยได้ทำการศึกษาแนวคิดการจัดการเรียนรู้แบบร่วมมือที่พัฒนาโดย ทิศนา ขัมมณี¹ นำมาใช้สร้างชุดการสอนรีคอร์ดเดอร์ขึ้น ซึ่งวิธีการจัดการเรียนรู้แบบร่วมมือนี้มีประสิทธิภาพในการทำให้นักเรียน มีผลสัมฤทธิ์ที่ดีขึ้น

การจัดการเรียนรู้แบบร่วมมือที่พัฒนาโดย ทิศนา ขัมมณี² เป็นวิธีการสอนที่มีการจัดกิจกรรมการเรียนรู้ที่ส่งเสริมให้ผู้เรียนได้เรียนรู้ร่วมกัน เน้นการสร้างปฏิสัมพันธ์ระหว่างผู้เรียน รวมทั้งมีการแลกเปลี่ยนความคิดเห็นระหว่างกัน สมาชิกในกลุ่มจะมีความสามารถแตกต่างกัน ส่งเสริมผู้เรียนให้ช่วยเหลือกัน คนที่เก่งกว่าจะช่วยเหลือคนที่อ่อนกว่า สมาชิกในกลุ่มจะต้องร่วมกันรับผิดชอบต่อการเรียนรู้ของเพื่อน สมาชิกทุกคนในกลุ่มเพราะยึดตามแนวคิดที่ว่า ความสำเร็จของสมาชิกทุกคนจะรวมเป็นความสำเร็จของกลุ่ม ประกอบด้วย 5 องค์ประกอบ ได้แก่ 1) การเรียนรู้ต้องอาศัยหลักการพึ่งพากันเพื่อความสำเร็จร่วมกัน 2) การเรียนรู้ที่ดีต้องอาศัยการหันหน้าเข้าหากัน มีปฏิสัมพันธ์กัน (Face - to - Face Interaction) เพื่อแลกเปลี่ยนความคิดเห็น ข้อมูล และการเรียนรู้ต่าง ๆ 3) การเรียนรู้ร่วมกันต้องอาศัยทักษะทางสังคม (Social Skills) โดยเฉพาะทักษะในการทำงานร่วมกัน 4) การเรียนรู้ร่วมกันจะต้องมีผลงานหรือผลสัมฤทธิ์ทั้งรายบุคคลและรายกลุ่มที่สามารถตรวจสอบและวัดประเมินได้ และ 5) มีการวิเคราะห์กระบวนการทำงานของกลุ่มเพื่อช่วยให้กลุ่มเกิดการเรียนรู้และปรับปรุงการทำงานให้ดีขึ้น

จากการศึกษาปัญหาและเหตุผลดังกล่าว ผู้วิจัยจึงได้เห็นความสำคัญและประสิทธิภาพของชุดการสอนปฏิบัติรีคอร์ดเดอร์แบบร่วมมือมาใช้ในการจัดการเรียนรู้ในรายวิชาดนตรีสากล (Recorder) นักเรียนชั้นมัธยมศึกษาตอนปลาย วิทยาลัยนาฏศิลป์ เพื่อพัฒนาผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนปฏิบัติรีคอร์ดเดอร์ให้สูงขึ้น และเป็นแนวทางในการพัฒนาการจัดการกิจกรรมการเรียนรู้ในรายวิชาดนตรีสากล (Recorder) ต่อไป

วัตถุประสงค์

1. เพื่อหาประสิทธิภาพของชุดการสอนปฏิบัติรีคอร์ดเดอร์แบบร่วมมือ ของนักเรียนชั้นมัธยมศึกษาตอนปลาย ตามเกณฑ์ 80/80
2. เพื่อศึกษาผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนของนักเรียนที่เรียนด้วยชุดการสอนปฏิบัติรีคอร์ดเดอร์แบบร่วมมือ ของนักเรียนชั้นมัธยมศึกษาตอนปลาย

วิธีดำเนินการวิจัย

การวิจัยเรื่อง การหาประสิทธิภาพชุดการสอนปฏิบัติรีคอร์ดเดอร์แบบร่วมมือ สำหรับนักเรียนชั้นมัธยมศึกษาตอนปลาย วิทยาลัยนาฏศิลป์ ผู้วิจัยได้ดำเนินการศึกษาตามลำดับขั้นตอน ดังนี้

กลุ่มเป้าหมาย ได้แก่ นักเรียนที่กำลังศึกษาชั้นมัธยมศึกษาตอนปลายของวิทยาลัยนาฏศิลป์ ตำบลศาลายา อำเภอพุทธมณฑล จังหวัด

1. ทิศนา ขัมมณี, ศาสตร์การสอน: องค์ความรู้เพื่อการจัดกระบวนการเรียนรู้ที่มีประสิทธิภาพ (กรุงเทพฯ: จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2555), หน้า 99.
2. _____, ศาสตร์การสอน: องค์ความรู้เพื่อการจัดกระบวนการเรียนรู้ที่มีประสิทธิภาพ (กรุงเทพฯ: จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2555), หน้า 99.

นครปฐม ภาคเรียนที่ 2 ปีการศึกษา 2559 ที่เลือกเรียนวิชาดนตรีสากล (Recorder) ศ30235 จำนวน 20 คน

เครื่องมือที่ใช้ในการวิจัยในครั้งนี้ประกอบด้วย 1) ชุดการสอนปฏิบัติรีคอร์ดเดอร์แบบร่วมมือ สำหรับนักเรียนชั้นมัธยมศึกษาตอนปลาย วิทยาลัยนาฏศิลป์ ซึ่งประกอบด้วยแผนการสอนจำนวน 3 ชุด ใช้เวลาทั้งหมด 10 ชั่วโมง 2) แบบประเมินในแต่ละแผนการจัดการเรียนรู้ ได้แก่ แบบสังเกตพฤติกรรมการทำงานกลุ่มแบบประเมินการฝึกปฏิบัติ แบบสังเกตพฤติกรรมนักเรียน และ 3) แบบทดสอบวัดผลสัมฤทธิ์ทางการ เรียนที่ผู้วิจัยสร้างขึ้น เป็นแบบทดสอบชนิดเลือกตอบ 4 ตัวเลือกจำนวน 30 ข้อ

ชุดการสอนที่ใช้ในการวิจัยในครั้งนี้ มีจำนวน 3 ชุด ประกอบด้วย ชุดการสอนที่ 1 เรื่อง วิธีการเป่ารีคอร์ดเดอร์และการบำรุงรักษา ชุด การสอนที่ 2 เรื่อง โน้ตนาวู้และวิธีการเป่าตามจังหวะ ชุดการสอนที่ 3 เรื่อง ฝึกปฏิบัติกับบทเพลง

ผู้วิจัยได้กำหนดเนื้อหาชุดการสอนที่ 1 เรื่อง วิธีการเป่ารีคอร์ดเดอร์และการบำรุงรักษา เพื่อให้นักเรียนรู้จักวิธีการจับรีคอร์ดเดอร์อย่างถูก ต้อง เกิดการเรียนรู้ได้อย่างมีประสิทธิภาพพร้อมทั้งรู้จักวิธีการดูแลรักษารีคอร์ดเดอร์ ในชุดการสอนที่ 2 เรื่อง โน้ตนาวู้และวิธีการเป่าตามจังหวะ จะเป็นการฝึกการอ่านโน้ตและปฏิบัติโน้ตไปพร้อมกัน โดยผู้วิจัยได้ใส่ชื่อโน้ตและจังหวะลงไปในชุดการสอนเพื่อความเข้าใจที่ชัดเจน และเพื่อ ไม่ให้การเรียนการสอนมีความเข้าใจคลาดเคลื่อน ผู้วิจัยได้กำหนดอัตราจังหวะ 4 ในชุดการสอน เพียง 1 อัตราจังหวะเท่านั้น คือ อัตราจังหวะ 4 และได้กำหนดลงไปในชุดการสอน ให้ตัวดำมีค่าเท่ากับ 1 จังหวะ ดังตัวอย่าง



1 2 3 4 1 2 3 4 1 2 3 4 1 2 3 4

ภาพที่ 1 การปฏิบัติและการนับจังหวะ

และชุดการสอนที่ 3 เรื่อง ฝึกปฏิบัติกับบทเพลง สืบเนื่องจากชุดการสอนที่ 2 เรื่อง โน้ตนาวู้และวิธีการเป่าตามจังหวะ ได้มีการฝึกกับแบบฝึกหัด แล้ว นักเรียนเกิดการเรียนรู้จากการปฏิบัติจริง โดยวิธีการจัดการเรียนรู้แบบร่วมมือ ในชุดการสอนที่ 3 จะเป็นการฝึกให้นักเรียนได้บรรเลงกับ บทเพลงง่าย ๆ และเป็นเพลงที่คุ้นเคย บทเพลงที่ใช้ในชุดการสอนประกอบด้วย เพลง LIGHTLY ROW, เพลง TWINGLE LITTLE STAR, และ เพลงมาร์ชวิทยาลัยนาฏศิลป์ ทำให้นักเรียนเกิดการเรียนรู้ได้ดียิ่งขึ้น และทำให้การเรียนการสอนมีประสิทธิภาพ มีผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนสูง ขึ้นตามลำดับ

การเก็บรวบรวมข้อมูล

การศึกษาค้นคว้าครั้งนี้เป็นการศึกษาค้นคว้าถึงทดลอง โดยมีกลุ่มเป้าหมายเป็นนักเรียนระดับมัธยมศึกษาตอนปลาย ของวิทยาลัยนาฏศิลป์ อ.พุทธมณฑล จ.นครปฐม ที่เลือกเรียนวิชาเลือกเสรี รายวิชาการรีคอร์ดเดอร์ ศ 30235 ในภาคเรียนที่ 2 ปีการศึกษา 2559 จำนวน 20 คน ระยะเวลา ในการทดลองใช้เวลาสัปดาห์ละ 2 ชั่วโมง จำนวน 10 ชั่วโมง โดยมีขั้นตอนในการทดลองดังนี้

1. ทดสอบก่อนเรียน ด้วยแบบทดสอบผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนจำนวน 30 ข้อ
2. ดำเนินการจัดกิจกรรมการเรียนรู้ไปที่ละแผน แล้วเก็บคะแนนระหว่างเรียน ได้แก่ คะแนนจากชิ้นงานตามแผนการจัดกิจกรรมการ เรียนรู้ คะแนนจากการประเมินผลทักษะการปฏิบัติ และคะแนนการประเมินพฤติกรรมจนครบทุกแผน
3. ทดสอบวัดผลสัมฤทธิ์ทางการเรียน ด้วยแบบทดสอบผลสัมฤทธิ์ทางการเรียน ชุดเดิม จำนวน 30 ข้อ

การวิเคราะห์ข้อมูล

ในการศึกษาค้นคว้าครั้งนี้ ผู้วิจัยค้นคว้าวิเคราะห์ข้อมูล ดังนี้

1. หาประสิทธิภาพของชุดการสอนปฏิบัติรีคอร์ดเดอร์แบบร่วมมือ สำหรับนักเรียนชั้นมัธยมศึกษาตอนปลายวิทยาลัยนาฏศิลป์ ตาม เกณฑ์มาตรฐาน 80/80
2. ผลสัมฤทธิ์หลังเรียนจากการใช้ชุดการสอนปฏิบัติรีคอร์ดเดอร์แบบร่วมมือ สำหรับนักเรียนชั้นมัธยมศึกษาตอนปลายวิทยาลัยนาฏศิลป์ มากกว่าร้อยละ 80

สถิติที่ใช้ในการวิเคราะห์ข้อมูล

- สถิติที่ใช้ในการหาคุณภาพของเครื่องมือ
- สถิติพื้นฐาน ได้แก่ ร้อยละ, ค่าเฉลี่ย
- หาคุณภาพของชุดการสอนโดยใช้สูตร E_1 / E_2

สรุปผล

การหาประสิทธิภาพชุดการสอนปฏิบัติรีคอร์ดเดอร์แบบร่วมมือสำหรับนักเรียน ชั้นมัธยมศึกษาตอนปลายวิทยาลัยนาฏศิลป์ แบ่งออกเป็น 3 ชุดการสอน 5 หน่วยการเรียนรู้ ประกอบด้วย ชุดการสอนที่ 1 เรื่อง วิธีการเป่ารีคอร์ดเดอร์และการบำรุงรักษา หน่วยการเรียนรู้ที่ 1 เรื่อง วิธีการเป่ารีคอร์ดเดอร์และการบำรุงรักษา ชุดที่ 2 เรื่อง ตัวโน้ตนำรู้และวิธีการเป่าตามจังหวะ มี 2 หน่วยการเรียนรู้ ได้แก่ หน่วยการเรียนรู้ที่ 2 เรื่อง ตัวโน้ตนำรู้และวิธีการเป่าตามจังหวะ 1 และหน่วยการเรียนรู้ที่ 3 เรื่อง ตัวโน้ตนำรู้และวิธีการเป่าตามจังหวะ 2 ชุดที่ 3 เรื่อง ฝึกปฏิบัติกับบทเพลง มี 2 หน่วยการเรียนรู้ ได้แก่ หน่วยการเรียนรู้ที่ 4 เรื่อง บทเพลงบรรเลงเดี่ยวเบื้องต้น และ หน่วยการเรียนรู้ที่ 5 เรื่อง บทเพลงบรรเลงคู่เบื้องต้น มีวิธีการเก็บรวบรวมข้อมูลและวิเคราะห์ข้อมูลตามวัตถุประสงค์ของงานวิจัยซึ่งแบ่งเป็น 2 ข้อ คือ

1. ผลจากการหาประสิทธิภาพ ชุดการสอนรีคอร์ดเดอร์แบบร่วมมือสำหรับนักเรียนชั้นมัธยมศึกษาตอนปลาย วิทยาลัยนาฏศิลป์ ประกอบด้วยแผนการสอนจำนวน 3 ชุดที่ผู้วิจัยศึกษาค้นคว้าและพัฒนาขึ้น พบว่า มีประสิทธิภาพ เท่ากับ 81.14/88.65 ซึ่งมีประสิทธิภาพสูงกว่าเกณฑ์ 80/80 ที่กำหนดไว้

ตารางที่ 1 สรุปผลการวิเคราะห์หาประสิทธิภาพของชุดการสอน

ชุดการสอน	ประสิทธิภาพ
ชุดที่ 1 เรื่อง วิธีการเป่ารีคอร์ดเดอร์ และการบำรุงรักษา หน่วยการเรียนรู้ที่ 1 เรื่อง วิธีการเป่ารีคอร์ดเดอร์ และการบำรุงรักษา	80.50/88.75
ชุดที่ 2 เรื่อง ตัวโน้ตนำรู้และวิธีการเป่าตามจังหวะ หน่วยที่ 2 เรื่อง ตัวโน้ตนำรู้และวิธีการเป่าตามจังหวะ 1	80.50/87.25
ชุดที่ 2 เรื่อง ตัวโน้ตนำรู้และวิธีการเป่าตามจังหวะ หน่วยที่ 3 เรื่อง ตัวโน้ตนำรู้และวิธีการเป่าตามจังหวะ 2	82.50/86.50
ชุดที่ 3 เรื่อง ฝึกปฏิบัติกับบทเพลง หน่วยที่ 4 เรื่อง บทเพลงบรรเลงเดี่ยวเบื้องต้น	81.50/88.50
ชุดที่ 3 เรื่อง ฝึกปฏิบัติกับบทเพลง หน่วยที่ 5 เรื่อง บทเพลงบรรเลงคู่เบื้องต้น	82.00/92.25

2. ผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนของนักเรียนที่เรียนด้วยชุดการสอนปฏิบัติรีคอร์ดเดอร์ แบบร่วมมือชุดการสอนปฏิบัติรีคอร์ดเดอร์แบบร่วมมือ สำหรับนักเรียนชั้นมัธยมศึกษาตอนปลายวิทยาลัยนาฏศิลป์ เมื่อเปรียบเทียบผลสัมฤทธิ์ก่อนเรียนและหลังเรียนจากการใช้พบว่า คะแนนผลสัมฤทธิ์หลังเรียน มีคะแนนเฉลี่ยเท่ากับ 26.70 คิดเป็นร้อยละ 89

ตารางที่ 2 ผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนของนักเรียนที่เรียนด้วยชุดการสอนปฏิบัติรีคอร์ดเดอร์แบบร่วมมือ

ผลสัมฤทธิ์ทางการเรียน	n	$\bar{X}$	S.D.	ร้อยละ
หลังเรียน	20	26.70	1.08	89

อภิปรายผล

การศึกษาค้นคว้าเรื่อง การหาประสิทธิภาพชุดการสอนปฏิบัติรีคอร์ดเดอร์แบบร่วมมือสำหรับนักเรียนชั้นมัธยมศึกษาตอนปลาย วิทยาลัยนาฏศิลป์ สามารถอภิปรายผลได้ดังนี้

1. ชุดการสอนรีคอร์ดเดอร์แบบร่วมมือสำหรับนักเรียนชั้นมัธยมศึกษาตอนปลาย วิทยาลัยนาฏศิลป์ ประกอบด้วยแผนการสอนจำนวน 3 ชุดที่ผู้วิจัยศึกษาค้นคว้าและพัฒนาขึ้น พบว่ามีประสิทธิภาพ เท่ากับ 81.14/88.65 กล่าวคือ จากการใช้ชุดการสอนรีคอร์ดเดอร์แบบร่วมมือ นักเรียนมีคะแนนเฉลี่ยคิดเป็นร้อยละ 81.14 จากการปฏิบัติกิจกรรมการเรียนรู้ระหว่างเรียนในแต่ละชุดการสอน จำนวน 5 ชุดและมีคะแนนเฉลี่ยผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนหลังเรียน คิดเป็นร้อยละ 88.65 แสดงให้เห็นว่าแผนการจัดกิจกรรมการเรียนรู้โดยใช้กิจกรรมการเรียนรู้แบบร่วมมือที่ผู้วิจัยพัฒนาขึ้น มีประสิทธิภาพสูงกว่าเกณฑ์ 80/80 ที่กำหนดไว้ โดยมีเหตุผลดังนี้

1.1 ชุดการสอนที่สร้างขึ้นมีกระบวนการสร้างตามขั้นตอนอย่างเป็นระบบ โดยผู้วิจัยได้ศึกษาวิเคราะห์หลักสูตรและเนื้อหาการเรียนรู้สำหรับนักเรียนระดับชั้นมัธยมศึกษาตอนปลาย ในวิชาดนตรีสากล (Recorder) ศ30235 ของวิทยาลัยนาฏศิลป์ ศึกษากระบวนการสร้างแผนการจัดกิจกรรมการเรียนรู้โดยใช้กิจกรรมการเรียนรู้แบบร่วมมือ ตลอดจนศึกษาจิตวิทยาการสอนดนตรี เพื่อสร้างชุดการสอนให้มีความสอดคล้องกับหลักสูตรของวิทยาลัยนาฏศิลป์และนำเสนอต่ออาจารย์ที่ปรึกษา รวมไปถึงผู้เชี่ยวชาญเพื่อพิจารณาความถูกต้อง แล้วจึงนำมาปรับปรุงแก้ไขก่อนนำไปทดลองจริงกับกลุ่มตัวอย่าง เพื่อจะตรวจสอบความเหมาะสมทางด้านเนื้อหา สื่อ กิจกรรม และการวัดผลประเมินผล รวมถึงเครื่องมือที่ใช้ในการเก็บรวบรวมข้อมูล และพัฒนาปรับปรุงแก้ไขข้อบกพร่องตามคำแนะนำ เพื่อให้ได้แผนการจัดการเรียนรู้ที่ดีและมีคุณภาพสามารถนำไปใช้ได้จริง มีประสิทธิภาพ

1.2 การสร้างชุดการสอนโดยใช้กิจกรรมการเรียนรู้แบบร่วมมือ ผู้วิจัยได้พัฒนาชุดการสอนโดยเน้นนักเรียนเป็นสำคัญ ซึ่งการเรียนรู้แบบร่วมมือช่วยให้นักเรียนมีความพยายามที่จะเรียนรู้ให้บรรลุเป้าหมาย เป็นผลทำให้ผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนสูงขึ้น และมีผลงานมากขึ้น การเรียนรู้มีความคงทนมากขึ้น ช่วยให้นักเรียนมีน้ำใจนักกีฬามากขึ้น ใส่ใจในผู้อื่นมากขึ้น เห็นคุณค่าของ ความแตกต่าง ความหลากหลาย การประสานสัมพันธ์และการรวมกลุ่ม และช่วยให้นักเรียนมีสุขภาพจิตดีขึ้น มีความรู้สึกที่ดีเกี่ยวกับตนเองและมีความเชื่อมั่นในตนเองมากขึ้น นอกจากนี้ยังช่วยพัฒนาทักษะทางสังคมและความสามารถในการเผชิญกับความเครียดและความผันแปรต่าง ๆ และมีทักษะพื้นฐานการปฏิบัติรีคอร์ดเดอร์ที่ดี อันเป็นรากฐานสำคัญในการต่อยอดความรู้การปฏิบัติรีคอร์ดเดอร์ในลำดับต่อไป ส่งผลให้นักเรียนประสบความสำเร็จในการเรียนรู้และมีผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนที่สูงขึ้น เช่นเดียวกับงานวิจัยของ ไพโรจน์ มักระพันธ์³ สุดธาดา วงศรี⁴ วลภา เอียงราช⁵ และ มยุรีย์ สีเฉลียว⁶

2. ผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนของนักเรียนที่เรียนด้วยชุดการสอนปฏิบัติรีคอร์ดเดอร์แบบร่วมมือชุดการสอนปฏิบัติรีคอร์ดเดอร์แบบร่วมมือสำหรับนักเรียนชั้นมัธยมศึกษาตอนปลาย วิทยาลัยนาฏศิลป์ เมื่อเปรียบเทียบผลสัมฤทธิ์ก่อนเรียนและหลังเรียนจากการใช้พบว่าคะแนนผล

3. ไพโรจน์ มักระพันธ์, “การสร้างชุดการสอนการเป่าลูร์รีคอร์ดเดอร์สำหรับนักเรียนชั้นมัธยมศึกษาปีที่ 1 โรงเรียนเตรียมอุดมศึกษาพัฒนาการ สุวินทวงศ์” (วิทยานิพนธ์ครุศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาหลักสูตรและการสอน มหาวิทยาลัยราชภัฏราชชนรินทร์, 2553)

4. สุดธาดา วงศรี, “การพัฒนาการจัดกิจกรรมการเรียนรู้ กลุ่มสาระการเรียนรู้คณิตศาสตร์ เรื่อง เวลา ชั้นประถมศึกษาปีที่ 2 โดยใช้วิธีสอนแบบร่วมมือกัน (LT)” (วิทยานิพนธ์ครุศาสตรมหาบัณฑิต สาขาคณิตศาสตร์ศึกษา มหาวิทยาลัยราชภัฏมหาสารคาม, 2553)

5. วลภา เอียงราช, “การพัฒนากิจกรรมการเรียนรู้กลุ่มสาระการเรียนรู้คณิตศาสตร์ เรื่องการแปรผัน ชั้นมัธยมศึกษาปีที่ 2 โดยการเรียนรู้แบบร่วมมือเทคนิค LT” (การศึกษาค้นคว้าอิสระปริญญาการศึกษามหาบัณฑิต สาขาวิชาหลักสูตรและการสอน มหาวิทยาลัยมหาสารคาม, 2550)

6. มยุรีย์ สีเฉลียว, “การพัฒนาการจัดกิจกรรมการเรียนรู้ เรื่อง โจทย์ปัญหาเศษส่วนของนักเรียนชั้นมัธยมศึกษาปีที่ 1 ที่เรียนโดยใช้รูปแบบการเรียนรู้แบบร่วมมือ (LT)” (วิทยานิพนธ์ปริญญาครุศาสตรมหาบัณฑิต สาขาคณิตศาสตร์ศึกษา มหาวิทยาลัยราชภัฏมหาสารคาม, 2553)

สัมฤทธิ์ผลนักเรียน มีคะแนนเฉลี่ยเท่ากับ 26.70 คิดเป็นร้อยละ 89 เช่นเดียวกับงานวิจัยของสุทธาดา วงศรี⁷ วลภา เชียงราช⁸ และไพโรจน์ มักร่วมกัน⁹

3. เปรียบเทียบความแตกต่างระหว่างการจัดการเรียนรู้แบบเดิมกับการจัดการเรียนรู้แบบร่วมมือ หลังจากได้ทำการทดลองกับกลุ่มตัวอย่างแล้ว ผู้วิจัยได้พบความแตกต่างระหว่าง การจัดการเรียนรู้แบบเดิมกับการจัดการเรียนรู้แบบร่วมมือ โดยทฤษฎีของทศนา แจมมณี¹⁰ ได้ให้องค์ประกอบของการเรียนรู้แบบร่วมมือไว้ ประกอบด้วย การเรียนรู้ต้องอาศัยหลักการพึ่งพากันเพื่อความสำเร็จร่วมกัน การเรียนรู้ที่ดีต้องอาศัยการหันหน้าเข้าหากัน มีปฏิสัมพันธ์กัน เพื่อแลกเปลี่ยนความคิดเห็น ข้อมูล และการเรียนรู้ต่าง ๆ การเรียนรู้ร่วมกันต้องอาศัยทักษะทางสังคม โดยเฉพาะทักษะในการทำงานร่วมกันและการเรียนรู้ร่วมกันจะต้องมีผลงานหรือผลสัมฤทธิ์ทั้งรายบุคคลและรายกลุ่มที่สามารถตรวจสอบและวัดประเมินผลได้ มีการวิเคราะห์กระบวนการทำงานของกลุ่มเพื่อช่วยให้กลุ่มเกิดการเรียนรู้และปรับปรุงการทำงานให้ดีขึ้นเป็นกิจกรรมการเรียนการสอนที่เน้นนักเรียนเป็นศูนย์กลาง จึงส่งผลให้นักเรียนมีผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนสูงขึ้น สามารถอธิบายได้ ดังนี้

3.1 วิธีการจัดกลุ่มและปฏิสัมพันธ์ในกลุ่ม จากเดิมที่ผู้วิจัยได้ทำการสอนในปีการศึกษา 2557-2558 ที่ผ่านมา ได้จัดให้นักเรียนรวมกลุ่ม กลุ่มละ 7 – 10 คน ซึ่งมีความสามารถใกล้เคียงกัน ทำให้เกิดปัญหาที่ผู้สอนทำการสอนได้ไม่ทั่วถึง นักเรียนขาดความสนใจในบทเรียน ทำให้ผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนไม่ดีเท่าที่ควร จากนั้นผู้วิจัยจึงได้ทำการเปลี่ยนให้มีการเรียนการสอน แบบร่วมมือ โดยการให้จัดกลุ่มนักเรียน กลุ่มละ 4 คน ซึ่งลดความสามารถกัน โดยครูผู้สอนได้กระตุ้นให้นักเรียนได้มีปฏิสัมพันธ์ โดยการพูดคุยให้เห็นความสำคัญของกลุ่ม ดังจะเห็นได้จากนักเรียนได้มีการพูดคุย แลกเปลี่ยน การยอมรับฟังความคิดเห็นของผู้อื่น สอดคล้องกับทศนา แจมมณี¹¹ ได้กล่าวโดยสรุปว่า การเรียนรู้แบบร่วมมือจะประสบความสำเร็จได้ ต้องอาศัยทักษะทางสังคม ทักษะการปฏิสัมพันธ์กับผู้อื่น ทักษะการทำงานกลุ่ม และทักษะการแก้ปัญหาขัดแย้ง รวมทั้งการเคารพ ยอมรับ และไว้วางใจซึ่งกันและกัน เพื่อช่วยให้ดำเนินงานไปได้

3.2 การจัดการเรียนรู้แบบเดิมนักเรียนจะต่างคนต่างทำงานของตนเองได้สำเร็จโดยไม่มีการพัฒนาทักษะทางสังคม แต่การจัดการเรียนรู้แบบร่วมมือ นักเรียนต้องร่วมมือกันทำงานโดยทุกคนมีหน้าที่ของตัวอย่างจึงจะช่วยให้กลุ่มประสบความสำเร็จ ซึ่งความสำเร็จของตนเองคือความสำเร็จของกลุ่ม ทำให้นักเรียนมีพัฒนาทักษะทางสังคม สอดคล้องกับทศนา แจมมณี¹² ได้กล่าวถึงข้อดีของการเรียนรู้แบบร่วมมือไว้ว่า การเรียนรู้แบบร่วมมือช่วยให้ผู้เรียนมีน้ำใจนักกีฬามากขึ้น ใส่ใจในผู้อื่นมากขึ้น เห็นคุณค่าของความแตกต่าง ความหลากหลาย การประสานสัมพันธ์และการรวมกลุ่ม

3.3 ครูเป็นแหล่งความรู้หลักจากการเรียนรู้แบบเดิม ซึ่งในปีการศึกษา 2557-2558 ที่ผ่านมา ครูผู้สอนเป็นผู้ถ่ายทอดความรู้ให้กับนักเรียนเท่านั้น ทำให้การเรียนการสอนไม่ทั่วถึง แต่การเรียนรู้แบบร่วมมือ จะให้นักเรียนทุกคนในกลุ่มเป็นแหล่งความรู้หลัก และเปลี่ยนผู้นำกลุ่มในทุกกิจกรรมส่งผลให้นักเรียนแต่ละคนมีการเตรียมตัวในการเป็นผู้นำของกลุ่ม โดยมีการฝึกซ้อมส่วนตัวและทบทวนบทเรียนในคาบที่แล้วเมื่อถึงคาบที่จะต้องเป็นผู้นำ ทำให้มีพัฒนาในทางที่ซึ่งสอดคล้องกับทศนา แจมมณี¹³ ที่ได้กล่าวถึงข้อดีของการเรียนรู้แบบร่วมมือไว้ว่า การเรียนรู้แบบร่วมมือช่วยให้ผู้เรียนมีความพยายามที่จะเรียนรู้ให้บรรลุเป้าหมาย เป็นผลทำให้ผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนสูงขึ้น และมีผลงานมากขึ้น มีแรงจูงใจและแรงจูงใจใฝ่สัมฤทธิ์ มีการใช้เวลาอย่างมีประสิทธิภาพ ใช้เหตุผลดีขึ้น และคิดอย่างมีวิจารณ์ญาณมากขึ้น

3.4 การให้คะแนน จากการเรียนรู้แบบเดิมที่ประเมินผลเป็นรายบุคคล เพียงอย่างเดียวและครูผู้สอนเป็นผู้ให้คะแนนฝ่ายเดียว แต่การเรียนรู้แบบร่วมมือ นอกจากครูผู้สอนเป็นผู้ประเมินรายบุคคล แต่ยังมีกรรมการประเมินรายกลุ่มอีกด้วย และยังให้นักเรียนได้มีส่วนร่วมในการประเมินผลของกลุ่ม สอดคล้องกับทศนา แจมมณี¹⁴ ที่ได้ให้ความเห็นในการประเมินและวิเคราะห์กระบวนการเรียนรู้ไว้ว่า นอกจากครูจะประเมินผลการเรียนรู้ของนักเรียนทั้งทางด้านปริมาณและคุณภาพแล้ว ควรให้นักเรียนมีส่วนร่วมในการประเมิน พร้อมทั้งให้นักเรียนได้วิเคราะห์

7. สุทธาดา วงศรี, “การพัฒนาการจัดกิจกรรมการเรียนรู้ กลุ่มสาระการเรียนรู้คณิตศาสตร์ เรื่อง เวลา ชั้นประถมศึกษาปีที่ 2 โดยใช้วิธีสอนแบบร่วมมือกัน (LT)” (วิทยานิพนธ์ครุศาสตรมหาบัณฑิต สาขาคณิตศาสตร์ศึกษา มหาวิทยาลัยราชภัฏมหาสารคาม, 2553)

8. วลภา เชียงราช, “การพัฒนากระบวนการเรียนรู้กลุ่มสาระการเรียนรู้คณิตศาสตร์ เรื่องการแปรผัน ชั้นมัธยมศึกษาปีที่ 2 โดยการเรียนรู้แบบร่วมมือเทคนิค LT” (การศึกษาค้นคว้าอิสระปริญญาการศึกษามหาบัณฑิต สาขาวิชาหลักสูตรและการสอน มหาวิทยาลัยมหาสารคาม, 2550)

9. ไพโรจน์ มักร่วมกัน, “การสร้างชุดการสอนการเป่าลู่อรีคอร์ดอร์สำหรับนักเรียนชั้นมัธยมศึกษาปีที่ 1 โรงเรียนเตรียมอุดมศึกษาพัฒนาการ สุวินทวงศ์” (วิทยานิพนธ์ครุศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาหลักสูตรและการสอน มหาวิทยาลัยราชภัฏราชชนรินทร์, 2553)

10. ทศนา แจมมณี, ศาสตร์การสอน : องค์ความรู้เพื่อการจัดกระบวนการเรียนรู้ที่มีประสิทธิภาพ (กรุงเทพฯ: จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2555), หน้า 19.

11. _____, ศาสตร์การสอน : องค์ความรู้เพื่อการจัดกระบวนการเรียนรู้ที่มีประสิทธิภาพ (กรุงเทพฯ: จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2555), หน้า 100.

12. _____, ศาสตร์การสอน : องค์ความรู้เพื่อการจัดกระบวนการเรียนรู้ที่มีประสิทธิภาพ (กรุงเทพฯ: จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2555), หน้า 101.

13. _____, ศาสตร์การสอน : องค์ความรู้เพื่อการจัดกระบวนการเรียนรู้ที่มีประสิทธิภาพ (กรุงเทพฯ: จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2555), หน้า 101.

14. _____, ศาสตร์การสอน : องค์ความรู้เพื่อการจัดกระบวนการเรียนรู้ที่มีประสิทธิภาพ (กรุงเทพฯ: จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2555), หน้า 105.

การทำงานของกลุ่มและพฤติกรรมของสมาชิกกลุ่ม เพื่อให้กลุ่มมีโอกาสเรียนรู้ที่จะปรับปรุงส่วนบกพร่องของกลุ่ม

4. ปัญหาและวิธีการแก้ไขในการจัดการเรียนรู้แบบร่วมมือ ในระยะเวลาการทดลองผู้วิจัยได้พบปัญหาจากการใช้เนื่องจากบริบทของวิทยาลัยนาฏศิลป์ การเรียนการสอนจะใช้วิธีครูเป็นศูนย์กลางซึ่งเป็นวิธีการสอนแบบดั้งเดิม แต่การจัดการเรียนรู้แบบร่วมมือเป็นการให้นักเรียนได้ลงมือปฏิบัติเองทำให้พบปัญหาและการแก้ไขได้ดังนี้

4.1 การปรับตัวจากการเรียนรู้แบบเดิม ในรายวิชาดนตรีสากล (Recorder) ประกอบด้วยนักเรียนสาขา โจน ละคร ปี่พาทย์เครื่องสายไทย และคีตศิลป์ไทย โดยวิสัยนักเรียน จัดการเรียนรู้โดยมีครูเป็นองค์ความรู้เป็นต้นแบบให้นักเรียนปฏิบัติตาม ผู้วิจัยได้เปลี่ยนวิธีการจัดการเรียนรู้โดยการชี้แจงถึงผลของการจัดการเรียนรู้แบบร่วมมือ ให้นักเรียนได้ปรับตัวในคาบแรก ส่งผลทำให้นักเรียนได้เกิดการเปลี่ยนแปลงการเรียนรู้

4.2 การทำงานเป็นกลุ่ม เนื่องจากการจัดการเรียนรู้แบบร่วมมือมีการจัดกลุ่มเป็นกลุ่มเล็ก กลุ่มละ 4 คน แต่ละคนมีหน้าที่ของตัวเอง ผลัดกันเปลี่ยนหน้าที่กันในแต่ละคาบ และมีผู้นำกลุ่มในการทดลอง แต่ละกลุ่มนอกจากจะคละสาขาแล้ว ยังคละชั้นเรียนอีกด้วย ผู้วิจัยเห็นว่าอาจจะจะมีปัญหาหากให้นักเรียนชั้นมัธยมศึกษาปีที่ 4 เป็นหัวหน้ากลุ่มในคาบแรก ๆ จึงแก้ไขโดยการคาบแรกในแต่ละกลุ่มให้นักเรียนชั้นมัธยมศึกษาปีที่ 6 เป็นหัวหน้ากลุ่มก่อน ในช่วงระหว่างการทดลองจึงไม่เกิดปัญหา เพราะคาบเรียนต่อมานักเรียนได้ปรับพฤติกรรมและคุ้นเคยกับกลุ่ม

4.3 การปรับตัวของครูผู้สอน ผู้วิจัยเป็นครูผู้สอนในรายวิชาดนตรีสากล (Recorder) ตั้งแต่ปีการศึกษา 2557 และได้ทำการสอนรูปแบบเดิม ทำให้พบปัญหาของตัวผู้เรียน ผู้วิจัยก่อนการทำการทดลองผู้วิจัยได้ศึกษาวิธีการสอนแบบร่วมมือโดย ทิศนา แจมมณี¹⁵ ให้เข้าใจอย่างถ่องแท้ รวมทั้งนำปัญหาที่พบในปีการศึกษา ก่อน ๆ นำมาสร้างชุดการสอน โดยยึดเนื้อหาสาระในใบความรู้และใบงานเท่านั้น เพื่อการควบคุมบรรยากาศในชั้นเรียน และความเข้าใจในทิศทางเดียวกัน พร้อมทั้งสอดแทรกเนื้อหาสาระในท้ายคาบเรียน เพื่อเพิ่มเติมองค์ความรู้

4.4 การประเมินผล ในการประเมินผลแบบเดิม นักเรียนจะเคยชินในการประเมินผลโดยครูผู้สอน แต่การจัดการเรียนรู้แบบร่วมมือนั้น นอกจากผู้วิจัยได้ทำการประเมินนักเรียนแล้ว ผู้วิจัยยังให้นักเรียนในชั้นเรียนได้มีส่วนร่วมให้การประเมินด้วย โดยใช้แบบประเมินเดียวกับผู้วิจัย สอดคล้องกับการประเมินโดยเพื่อน (Peer Assessment) ที่ให้นักเรียนได้ประเมินโดยเพื่อน มีการสร้างสิ่งแวดล้อม ที่สนับสนุนให้เกิดการประเมินรูปแบบนี้ คือ นักเรียนมีความเชื่อใจซึ่งกันและกัน ไม่มีอคติ ซึ่งสอดคล้องกับทิศนา แจมมณี¹⁶ ที่ได้ให้ความเห็นในการประเมินและวิเคราะห์กระบวนการเรียนรู้ไว้ว่า นอกจากครูจะประเมินผลการเรียนรู้ของนักเรียนทั้งทางด้านปริมาณและคุณภาพแล้ว ควรให้นักเรียนมีส่วนร่วมในการประเมิน พร้อมทั้งให้นักเรียนได้วิเคราะห์การทำงานของกลุ่มและพฤติกรรมของสมาชิกกลุ่ม เพื่อให้กลุ่มมีโอกาสเรียนรู้ที่จะปรับปรุงส่วนบกพร่องของกลุ่ม¹⁷

5. ความสอดคล้องของการจัดการเรียนรู้แบบร่วมมือและการเรียนรู้ในศตวรรษที่ 21 จากผลการทดลองการหาประสิทธิภาพชุดการสอนปฏิบัติรีคอร์ดอร์แบบร่วมมือ สำหรับนักเรียนชั้นมัธยมศึกษาตอนปลาย วิทยาลัยนาฏศิลป์ ผู้วิจัยได้สอบถามนักเรียนหลังจากการใช้ชุดการสอนพบว่านักเรียนมีความสนใจการจัดการเรียนรู้แบบร่วมมือ และมีเจตคติที่ดีต่อวิชาดนตรีสากล ต่างจากการเรียนรู้แบบเดิม นักเรียนได้รู้จักเพื่อนและพี่ต่างสาขามากขึ้นมีความไว้วางใจซึ่งกันและกัน เกิดความสามัคคีในกลุ่ม ให้เกียรติซึ่งกันและกัน มีการแลกเปลี่ยนความคิดเห็นซึ่งกันและกัน พร้อมทั้งยอมรับฟังความคิดเห็นของผู้อื่น คอยช่วยเหลือซึ่งกันและกัน โดยมีเป้าหมายร่วมกันคือ ความสำเร็จของกลุ่มถือได้ว่าเป็นความสำเร็จของตน ซึ่งผลของการเรียนที่ผ่านมาต้องใช้ความร่วมมือร่วมใจ พุดคุยปรึกษากันในกลุ่ม ร่วมกันรับผิดชอบในหน้าที่ของตนเอง เพื่อให้ตนเองและสมาชิกทุกคนในกลุ่มประสบความสำเร็จตามเป้าหมายที่กำหนดไว้ ซึ่งสอดคล้องกับการเรียนรู้ในศตวรรษที่ 21 กล่าวคือทักษะสังคมและสังคมข้ามวัฒนธรรม (Social and Cross-Cultural Skills) เป็นทักษะทำให้คนในศตวรรษที่ 21 สามารถทำงานและดำรงชีวิตอยู่ในสภาพแวดล้อมและผู้คนที่มีความแตกต่างหลากหลายได้อย่างไม่แปลกแยก ทำให้งานสำเร็จ การพัฒนาทักษะนี้จะทำให้เกิดผลดีต่อการปฏิสัมพันธ์กับผู้อื่น เช่น ในเรื่องกาลเทศะ เกิดการทำงานในทีมที่แตกต่างหลากหลายอย่าง การเคารพความแตกต่างทางวัฒนธรรม ตอบสนองความเห็นและคุณค่าที่แตกต่างอย่างใจกว้าง เพื่อยกระดับความแตกต่างทางสังคมและวัฒนธรรมสู่การสร้างแนวความคิด วิธีทำงานใหม่ สู่คุณภาพของผลงาน¹⁸

15. ทิศนา แจมมณี, ศาสตร์การสอน : องค์ความรู้เพื่อการจัดกระบวนการเรียนรู้ที่มีประสิทธิภาพ (กรุงเทพฯ: จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2555), หน้า 101.

16. _____, ศาสตร์การสอน : องค์ความรู้เพื่อการจัดกระบวนการเรียนรู้ที่มีประสิทธิภาพ (กรุงเทพฯ: จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2555), หน้า 105.

17. สำนักงานคณะกรรมการการศึกษาขั้นพื้นฐาน กระทรวงศึกษาธิการ, ชุดฝึกอบรมการวัดและประเมินผลการเรียนรู้หลักสูตรแกนกลางการศึกษาขั้นพื้นฐาน พุทธศักราช 2551 (กรุงเทพฯ : โรงพิมพ์ชุมนุมสหกรณ์การเกษตรแห่งประเทศไทย จำกัด, 2553), 104.

18. สำนักงานคณะกรรมการการศึกษาขั้นพื้นฐาน กระทรวงศึกษาธิการ, แนวทางจัดการเรียนรู้ในศตวรรษที่ 21 (กรุงเทพฯ : โรงพิมพ์ชุมนุมสหกรณ์การเกษตรแห่งประเทศไทย จำกัด, 2558), 14.

ข้อเสนอแนะ

ข้อเสนอแนะเพื่อการปฏิบัติ

1. ในการนำกิจกรรมเรียนรู้ ไปใช้ในการจัดการเรียนรู้ ควรให้โอกาสนักเรียนในการแสดงความคิดเห็น เพื่อให้ให้นักเรียนได้เห็นคุณค่าและความสำคัญของตนเอง เพราะนักเรียนต่างสาขากันความคิดก็จะมีแตกต่างกันบ้าง
2. ชุดการสอนปฏิบัติรีคอร์ดเดอร์แบบร่วมมือ ประกอบไปด้วยกิจกรรมที่ครอบคลุมทั้งทางด้านเนื้อหาและปฏิบัติ เป็นกิจกรรมที่ส่งเสริมให้นักเรียนได้เรียนรู้ด้วยความสนใจ สนุกสนาน ครูผู้สอนควรกำหนดกิจกรรมให้สอดคล้องกับบริบทของนักเรียน และระยะเวลา
3. ขณะที่นักเรียนทำกิจกรรม ครูผู้สอนควรดูแล ใส่ใจ ให้คำแนะนำช่วยเหลือเมื่อนักเรียนประสบปัญหา และคอยควบคุมเวลาในการทำกิจกรรม รวมไปถึงความประพฤติของนักเรียนให้อยู่ในความเรียบร้อยไม่รบกวนเพื่อนกลุ่มอื่น
4. ในการจัดกิจกรรมการเรียนรู้ ควรให้โอกาสแก่นักเรียนทุกคนเท่าๆ กันครูควรชี้แจงให้นักเรียนเห็นคุณค่าและความสำคัญของตนเอง และสมาชิกกลุ่มทุกคนเพราะไม่ว่านักเรียนแต่ละคนจะมีหน้าที่ต่างกัน ต่างก็ต้องมีส่วนร่วมในกลุ่ม ถ้าหากไม่ให้ความร่วมมือหรือขาดเรียนจะทำให้กลุ่มได้คะแนนน้อย
5. ครูผู้สอนควรแจ้งผลการปฏิบัติกิจกรรมทันทีเมื่อสิ้นสุดชั่วโมงเรียน เพื่อจะให้นักเรียนได้ทราบข้อบกพร่องของตนเองและมีโอกาสได้แก้ไขให้ถูกต้องทันที
6. ควรส่งเสริมพฤติกรรมการทำงานกลุ่มควบคู่ไปกับการจัดการสอนโดยใช้การเรียนรู้แบบร่วมมืออย่างสม่ำเสมอเพื่อให้นักเรียนสามารถพัฒนาตนเองด้วยการทำงานร่วมกันภายในกลุ่มอย่างต่อเนื่อง และมีประสิทธิภาพส่งผลอย่างยั่งยืน ซึ่งก่อให้เกิดประโยชน์แก่ตัวนักเรียนเข้าสู่การทำงาน

ข้อเสนอแนะเพื่อการวิจัยในครั้งต่อไป

1. ควรมีการศึกษาค้นคว้าการใช้ชุดการสอนแบบร่วมมือ ในสาขาวิชาอื่น ๆ และในช่วงชั้นอื่น ๆ เช่น การจัดการเรียนรู้แบบร่วมมือ วิชาทฤษฎีเอก สำหรับนักเรียนชั้นมัธยมศึกษา การจัดการเรียนรู้แบบร่วมมือ วิชาสังคมศึกษาศาสตร์ สำหรับนักเรียนชั้นมัธยมศึกษาปีที่ 6 เป็นต้น
2. ควรมีการศึกษาค้นคว้าเปรียบเทียบผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนของนักเรียนกับวิธีการสอนแบบอื่น ๆ เช่น เปรียบเทียบผลสัมฤทธิ์ระหว่างการจัดการเรียนรู้แบบร่วมมือกับการเรียนรู้แบบสาธิต หรือนำไปปรับใช้กับรายวิชาอื่น ๆ ที่เกี่ยวข้องกับดนตรี
3. ควรมีการศึกษาค้นคว้าการใช้ชุดการสอนปฏิบัติรีคอร์ดเดอร์แบบร่วมมือ สำหรับนักเรียนชั้นมัธยมศึกษาตอนปลาย วิทยาลัยนาฏศิลป์ คือ ใช้ในการสอนจริงทั้งรายวิชา และประเมินผลการใช้รูปแบบภายในหนึ่งภาคเรียน เพื่อศึกษาผลการใช้ที่เกิดขึ้นจริงในการเรียน

บรรณานุกรม

- กระทรวงศึกษาธิการ. หลักสูตรการศึกษาขั้นพื้นฐาน พุทธศักราช 2551. กรุงเทพฯ : โรงพิมพ์คุรุสภาลาดพร้าว, 2551.
- ทิตนา แจมมณี. ศาสตร์การสอน: องค์ความรู้เพื่อการจัดกระบวนการเรียนรู้ที่มีประสิทธิภาพ. (พิมพ์ครั้งที่ 15). กรุงเทพฯ: จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2555.
- ไพโรจน์ มักสัมพันธ์. “การสร้างชุดการสอนการเป่าลู่รีคอร์ดเดอร์สำหรับนักเรียนชั้นมัธยมศึกษาปีที่ 1 โรงเรียนเตรียมอุดมศึกษาพัฒนาการ สุวินทวงศ์.”วิทยานิพนธ์ครุศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาหลักสูตรและการสอน, มหาวิทยาลัยราชภัฏราชชนินทร์, 2553.
- มยุรีย์ สีเฉลียว. “การพัฒนาการจัดกิจกรรมการเรียนรู้ เรื่อง โจทย์ปัญหาเศษส่วนของนักเรียนชั้นมัธยมศึกษาปีที่ 1 ที่เรียนโดยใช้รูปแบบการเรียนรู้แบบร่วมมือ (LT).” วิทยานิพนธ์ปริญญาครุศาสตรมหาบัณฑิต สาขาคณิตศาสตร์ศึกษา, มหาวิทยาลัยราชภัฏมหาสารคาม, 2553.
- ยุพาวดี วงษ์เพ็ญ. “บทบาทของครู กับสื่อการเรียนการสอน.” วารสารการศึกษาไทย, ปีที่ 4 ฉบับที่ 48 (กันยายน 2551): 10-13.
- วัลภา เฮียงราช. “การพัฒนาการจัดกิจกรรมการเรียนรู้กลุ่มสาระการเรียนรู้คณิตศาสตร์ เรื่องการแปรผัน ชั้นมัธยมศึกษาปีที่ 2 โดยการเรียนรู้แบบร่วมมือเทคนิค LT.” การศึกษาค้นคว้าอิสระปริญญาการศึกษามหาบัณฑิต สาขาวิชาหลักสูตรและการสอน, มหาวิทยาลัยมหาสารคาม, 2550.
- วาโร เฟิงสวัสดิ์. “การวิจัยการศึกษาปฐมวัย.” กรุงเทพฯ: สุวีริยาสาสน, 2554.
- สำนักงานคณะกรรมการการศึกษาขั้นพื้นฐาน กระทรวงศึกษาธิการ. “ชุดฝึกอบรมการวัดและประเมินผลการเรียนรู้หลักสูตรแกนกลางการศึกษาขั้นพื้นฐาน พุทธศักราช 2551.” กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์ชุมนุมสหกรณ์การเกษตรแห่งประเทศไทย จำกัด, 2553.

**การหาประสิทธิภาพชุดการสอนปฏิบัติรีคอร์ดอร์
แบบร่วมมือสำหรับนักเรียนชั้นมัธยมศึกษาตอน
ปลาย วิทยาลัยนาฏศิลป์**

ฉัตรพล สุดเนตร*

พนัง ปานช่วย**

พิมลมาศ พร้อมสุขกุล**

ประวีณา เอี่ยมยี่สุน**

**The Efficiency of Recorder Skills' Instructional
Package Base on Cooperative Learning Model for
Upper Secondary Students Level of Dramatic Arts
College**

Chattrapon Sudnate*

Panang Panchuay**

Pimonmas Promsukkul**

Praweena Aiemyeesoon**

สำนักงานคณะกรรมการการศึกษาขั้นพื้นฐาน กระทรวงศึกษาธิการ. “แนวทางจัดการเรียนรู้ในศตวรรษที่ 21.” กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์ชุมนุม
สหกรณ์การเกษตรแห่งประเทศไทย จำกัด, 2558.

สำนักงานคณะกรรมการพัฒนาการเศรษฐกิจและสังคมแห่งชาติ. “แผนพัฒนาเศรษฐกิจและสังคมแห่งชาติ ฉบับที่ 10 (2550-2554).”
กรุงเทพฯ: สำนักนายกรัฐมนตรี, 2549.

สุดธาดา วงศรี. “การพัฒนาการจัดกิจกรรมการเรียนรู้ กลุ่มสาระการเรียนรู้คณิตศาสตร์ เรื่อง เวลา ชั้นประถมศึกษาปีที่ 2 โดยใช้วิธีสอน
แบบร่วมมือกัน (LT).” วิทยานิพนธ์ครุศาสตรมหาบัณฑิต สาขาคณิตศาสตร์ศึกษา, มหาวิทยาลัยราชภัฏมหาสารคาม, 2553.

บทคัดย่อ

การแสดงขับร้องครั้งนี้มีจุดประสงค์ในการถ่ายทอดบทประพันธ์เพลงคลาสสิกในรูปแบบหลากหลายภาษา และยุคสมัยของคีตกวีชาวตะวันตก ผ่านการประยุกต์เทคนิคการขับร้องของนักร้องชาวตะวันตกผสมผสานให้เข้ากับกายภาพและลักษณะของนักร้องชาวเอเชียให้สามารถถ่ายทอดศักยภาพในการขับร้องโดยมีแบบฉบับเฉพาะตัวของนักร้อง อีกทั้งเป็นการแสดงศักยภาพการจัดการเตรียมการแสดงอย่างเป็นมืออาชีพ อาทิ การรังสรรค์บทประพันธ์ให้เชื่อมโยงถึงกัน การเตรียมการจัดการสถานที่รวมถึงสิ่งอำนวยความสะดวกแก่ผู้ชมการเตรียมการจัดทำโปสเตอร์และสูจิบัตรการแสดงรวมถึงการวางแผนงานในการฝึกซ้อมกับนักดนตรีผู้ร่วมแสดง

การแสดงขับร้องในครั้งนี้จัดขึ้นเมื่อวันอังคารที่ 6 มีนาคม พ.ศ. 2561 เวลา 17:30 น. ณ ห้องแสดงดนตรีซรวง 54/1 สุขุมวิทซอย 3 (ซอยนานา) กรุงเทพมหานคร โดยมีระยะเวลาในการแสดงประมาณ 1 ชั่วโมงรวมเวลาพักครึ่งของการแสดงในการแสดงครั้งนี้มีนักแสดงร่วมการแสดง ได้แก่ นายมรกต เชิดชูงาม นักเปียโน และนายธนภัท พูนผลผู้บรรเลงฮอร์น

บทเพลงที่ใช้ในการแสดงมีทั้งบทประพันธ์ประเภท เพลงร้องศิลป์ ชุดเพลงร้องที่ถูกขับร้องเป็นครั้งแรกในประเทศไทย และบทประพันธ์ประเภทอาเรีย (Aria) จากมหาอุปรากรสำคัญ โดยบทประพันธ์ทั้งหมดได้ถูกร้อยเรียงเสมือนเป็นเนื้อเรื่องเดียวกันในแง่มุมของความหมาย ตั้งแต่เริ่มต้นการแสดงจนกระทั่งสิ้นสุดการแสดง การแสดงประกอบด้วยบทประพันธ์เพลงร้อง 3 ภาษา ได้แก่ภาษาอังกฤษ ภาษาฝรั่งเศส และภาษาอิตาลีจำนวนทั้งสิ้น 4 บทเพลง

ผลการวิจัยในครั้งนี้ทำให้ผู้วิจัยได้เรียนรู้ และพัฒนาทักษะด้านการขับร้องได้อย่างถูกต้อง ทำให้นักร้องสามารถเรียบเรียงกระบวนการฝึกซ้อมได้อย่างเป็นขั้นตอน ซึ่งส่งผลโดยตรงต่อเทคนิคการร้องเพลงที่เป็นธรรมชาติ และมีประสิทธิภาพ นอกจากนี้ผู้วิจัยยังได้เรียนรู้วิธีการค้นคว้าข้อมูลบทประพันธ์ในเชิงลึกเพื่อนำมาปรับใช้กับการแสดงได้อย่างถูกต้อง และชัดเจน อีกทั้งยังได้เรียนรู้เกี่ยวกับการเตรียมการแสดงได้อย่างมีประสิทธิภาพ ไม่ว่าจะเป็นการจัดเตรียมสถานที่ การบริหารเวลาการฝึกซ้อมกับนักดนตรี และยังเป็นการอนุรักษ์ ส่งเสริมวัฒนธรรมการขับร้องแบบชาวตะวันตกสู่ประชาชนทั่วไปในประเทศไทยอีกด้วย

คำสำคัญ: การแสดงขับร้อง / ชัยพร พวงมาลี

Abstract

The vocal recital was aimed to propagate the music composition pieces in traditional of varieties of languages and many different eras of music culture in western countries. The performer used the vocal styles and technique from westerners interweaving with Asia's physical to convey performer's specific potential and singing style. This developing technique illustrated how well the performer's organisation the performance in a professional way. For example, how to created the list of music compositions that connected as a story through the meanings that suited the performer in terms of vocal and styles, the preparation of venue and facilities management for the audience, how to manage the posters, the program book, and the rehearsals with the other musicians within the performance.

The performance took place on Tuesday, March 6, 2018, at 7.30 pm. at Thongsuang Recital Hall 54/1 Sukhumvit 3 (Soi Nana) Bangkok. The vocal recital lasted proximate 1 hour including intermission which consisted of Mr. Morakot Cherdchoo-ngarn as a pianist and Mr. ThanapakPoonpol as a hornist.

Selected pieces in this recital worked by the idea of variety in the different styles including art songs, song cycle, Aria, in 3 languages; there were English, French and German. All of the musical numbers were set into one storyline from the beginning till the end. It consisted of 6 pieces, separated into 13 movements including;

The results of this research led researchers learn and improve their singing skills properly. The singer could compile the training process in steps. This method helps improving singing technique in a very natural way. In addition, the researcher learned how to research the music in depth to be applied to the show accurately and clearly, and also learned about the preparation of the show effectively. It included the preparation of a place, the rehearsal schedule with musicians and also promotion and conservation of the western culture for the people in Thailand.

Keywords: Vocal Recital / Chaiporn Phuangmalee

* นิสิตระดับปริญญาโท ภาควิชาดุริยางคศิลป์ สาขาศาสตรบัณฑิต หลักสูตรศิลปกรรมศาสตรมหาบัณฑิต ภาควิชาดุริยางคศิลป์ สาขาศาสตรบัณฑิต จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, pop.chaiporn@gmail.com

** รองศาสตราจารย์ ภาควิชาดุริยางคศิลป์ สาขาศาสตรบัณฑิต จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, jiab_duangjai@hotmail.com

Received: 20/4/2018 Revised: 16/7/2018 Accepted: 17/7/2018

บทนำ

ในการจัดการแสดงเดี่ยวการขับร้องที่มีภาษาที่แตกต่างกัน 3-4 ภาษาขึ้นไป นักร้องจะต้องมีความเข้าใจความหมายของบทเพลงร้อง และฝึกฝนเทคนิคการขับร้องเป็นอย่างดี นอกจากนี้นักร้องควรศึกษาค้นคว้าถึงข้อมูลของบทประพันธ์นั้น ๆ เพื่อให้มีความเข้าใจถึงชีวประวัติของผู้ประพันธ์ และช่วงเวลาในการประพันธ์ นำไปสู่ความเข้าใจและแรงบันดาลใจในการประพันธ์เพลง หรือแม้แต่บทกวีที่ถูกนำมาใช้เรียบเรียงเป็นเนื้อร้อง โดยเฉพาะบทประพันธ์ดังกล่าวนำมาจากอุปรากรยิ่งต้องศึกษาถึงลักษณะอุปนิสัยของบุคคลหรือตัวละครที่ขับร้องบทเพลงนั้น ๆ เพื่อการถ่ายทอดหรือสื่อความหมาย อารมณ์ ความรู้สึก รูปแบบการร้อง ซึ่งจะทำให้สามารถเลือกใช้เทคนิคหรือโทนเสียงให้สอดคล้องกับบทเพลงได้อย่างเหมาะสม

บทประพันธ์ที่ผู้เขียนได้คัดสรรเพื่อนำเสนอในการแสดงเดี่ยวขับร้องในครั้งนี้ ผู้เขียนได้เลือกจากความสอดคล้องของเนื้อหาความหมายของแต่ละบทเพลง โดยมีเนื้อหาที่มีความเกี่ยวข้องและเชื่อมโยงกันจากแก่นความหมายของแต่ละบทเพลง โดยผู้เขียนได้เลือกบทเพลงตามชนิดเสียงของนักร้องแบบฟาค (Vocal Fach) เพื่อให้ผู้แสดงสามารถถ่ายทอดบทเพลงได้อย่างสมบูรณ์มากยิ่งขึ้น

วัตถุประสงค์และขอบเขตของงานวิจัย

1. เพื่อการทดลองและการปรับใช้เทคนิคการขับร้องให้เหมาะสมกับนักร้อง
2. เพื่อเรียบเรียงวิธีการฝึกซ้อมได้อย่างเป็นขั้นตอน และมีประสิทธิภาพสูงสุด
3. เพื่อศึกษาผลงานของรูปแบบและสไตล์การประพันธ์เพลงของแต่ละยุคสมัยในภาษาที่แตกต่างกัน
4. เพื่อเผยแพร่รูปแบบการร้องเพลงคลาสสิกของชาวตะวันตกให้แก่ผู้คนที่ไปในรูปแบบสร้างสรรค์จากการร้อยเรียงเป็นเรื่องราวที่มีความต่อเนื่องกัน
5. เพื่อเก็บรวบรวมข้อมูลในเชิงลึกในแง่มุมมองของการฝึกซ้อมเทคนิคต่าง ๆ นำมาถ่ายทอดตลอดจนพัฒนาการแสดง

วิธีดำเนินการศึกษาวิจัย

1. คัดเลือกบทเพลงสำหรับการจัดการแสดงผ่านเนื้อหาความหมายที่มีความสอดคล้องกัน
2. ฝึกซ้อมบทเพลงกับอาจารย์ผู้มีทักษะและความเชี่ยวชาญเกี่ยวกับบทเพลงที่จัดเตรียมมา
3. ปรึกษาและวางแผนหัวข้อวิทยานิพนธ์ และแนวทางการค้นคว้าวิจัยสร้างสรรค์กับอาจารย์ที่ปรึกษา
4. ค้นคว้าข้อมูลเกี่ยวกับบทเพลงและเนื้อหาที่เกี่ยวข้องในหัวข้อวิทยานิพนธ์
5. ฝึกซ้อมกับนักดนตรี
6. จัดการเตรียมความพร้อมของการแสดง เช่น การจองสถานที่ การจัดทำโปสเตอร์ และสูจิบัตร
7. จัดการแสดง
8. จัดทำรูปเล่มและการนำเสนอวิทยานิพนธ์

ผลการวิจัย

1. สามารถเรียนรู้เทคนิค และพัฒนาทักษะทางด้านการขับร้องเพลงได้อย่างถูกวิธีและเป็นธรรมชาติ
2. สามารถจัดการฝึกซ้อมด้วยตนเองอย่างเป็นขั้นตอนและมีระบบระเบียบ
3. สามารถใช้เนื้อหาที่ศึกษาค้นคว้า นำมาวิเคราะห์ใช้ประโยชน์มาประกอบกับทักษะการแสดงและสามารถสื่อถึงบทเพลงได้อย่างเข้าใจและถูกต้องมากยิ่งขึ้น
4. สามารถจัดเตรียมการแสดงได้อย่างมีคุณภาพและประสิทธิภาพ
5. ได้อนุรักษ์ ส่งเสริม และได้เผยแพร่วัฒนธรรมการขับร้องแบบชาวตะวันตกสู่ประชาชนทั่วไปในประเทศไทย

ในการทำการแสดงทั้งหมดในแต่ละบทเพลงผู้แสดงจะต้องค้นคว้าวิจัยเนื้อหาเชิงลึกเกี่ยวกับบทประพันธ์นั้น ๆ ไม่ว่าจะเป็นในแง่มุมมองเชิงวรรณกรรม บทกวีของคีตกวี ข้อมูลชีวประวัติของผู้ประพันธ์ โดยนำมาใช้วิเคราะห์และตีความบทเพลงให้สอดคล้องกับขนบธรรมเนียมหรือบทแสดงในบทเพลง รวมถึงการสื่ออารมณ์เพลงให้ผู้ฟังสามารถเข้าใจถึงความหมายได้อย่างลึกซึ้ง ดังตัวอย่างเพลง Der Erlkönig ประพันธ์โดย ฟรานซ์ ชูแบร์ท (Franz Schubert)

ชีวประวัติ ฟรานซ์ ชูแบร์ท

ฟรานซ์ ชูแบร์ท เกิดเมื่อปี ค.ศ. 1797-1828 ณ เมืองลิคเทินทาล (Lichtenthal) ใกล้กรุงเวียนนา ประเทศออสเตรีย ชูแบร์ทมีผลงานที่โด่งดังจำนวนมากในช่วงอายุของเขา ผลงานส่วนใหญ่เป็นผลงานการประพันธ์ประเภทเพลงฆราวาส (Secular music) โดยหลักเพลงขับร้องภาษาเยอรมัน (lieder) อีกทั้งยังมีผลงานเพลงศาสนา (Sacred music) มหาอุปรากร (Opera) ดนตรีประกอบละคร เพลงเปียโน บทประพันธ์ในลักษณะดนตรีเชมเบอร์ และซิมโฟนีอีกจำนวนมาก โดยชูแบร์ทได้รับแรงบันดาลใจนักประพันธ์เพลงที่สำคัญอาทิ โวล์ฟกัง อมาเดอุส โมซาร์ท (Wolfgang Amadeus Mozart : 1756 - 1791) ฟรานซ์ ชูแบร์ท ถือได้ว่าเป็นนักประพันธ์ที่มีชื่อเสียงมากที่สุดในโลกดนตรีตะวันตกในช่วงปลายยุคคลาสสิกจบงานในช่วงตอนต้นของยุคโรแมนติก ผลงานการประพันธ์ของเขายังเป็นที่แพร่หลายและใช้บรรเลงบ่อยครั้งในเหล่านักประพันธ์ช่วงต้นศตวรรษที่ 19 ผลงาน ผลงานเพลงร้องขึ้นเอกที่มีชื่อเสียงบทหนึ่งชื่อว่า Marguerite aurouet จาก Gretchen am Spinnrade

รายละเอียดบทประพันธ์

Der Erlkönig (The Erlking) เป็นผลงานการประพันธ์ชิ้นแรกของชูแบร์ทที่ได้รับการตีพิมพ์ ประพันธ์ขึ้นเมื่อชูแบร์ท มีอายุเพียง 18 ปี โดยเนื้อหาเพลงดั้งเดิมมาจากตำนานเรื่องเล่าจากประเทศเดนมาร์ก และได้ถูกแปลเป็นภาษาเยอรมัน โดย โจฮาน กอตฟรีด วอน เฮเดอร์ (Johann Gottfried von Herder) ต่อมาโจฮาน เกอเธ่ (Johann Goethe) ได้ประพันธ์เนื้อเรื่องเป็นบทกวีเพื่อให้เป็นส่วนหนึ่งของอุปรากรประเภท Singspiel ในเรื่อง "Die Fischerin" (The Fisher's Wife) โดยบทกลอนบทนี้ถูกเขียนขึ้นเพื่อให้แสดงโดยผู้หญิง แต่ส่วนใหญ่ผู้คนมักได้ยินเพลงหรือกลอนบทนี้ถูกขับร้องโดยผู้ชาย

เนื้อเรื่องย่อ

เด็กผู้ชายคนหนึ่งที่อยู่อาศัยในอ้อมแขนของพ่อที่กำลังเดินทางควมกลับบ้านท่ามกลางพายุในยามวิกาล โดยระหว่างทางนั้นเด็กชายได้ยินเสียงและเห็นภาพของปีศาจ Erlkönig ที่ล่อล่อและจะมาเอาวิญญาณตนเองผู้ที่กำลังป่วยหนักไปอยู่ด้วย โดยระหว่างทางเด็กน้อยได้พูดกับพ่อด้วยความหวาดกลัวว่าปีศาจกำลังจะมาลักพาตัวตนไปอยู่ด้วย แต่พ่อเองไม่เห็นปีศาจและไม่ได้ยินเสียงจึงได้พูดปลอบประโลมโดยบอกว่าสิ่งที่ลูกน้อยเห็น และได้ยินนั้นเป็นเพียงแค่อายุหมอก และต้นไม้ยามคำคืน เสียงที่ได้ยินเป็นเพียงเสียงกิ่งไม้และใบไม้แห้ง ลูกน้อยสงสัยดังขึ้นเมื่อถูกปีศาจกล่ากราย พ่อจึงรีบควมม้าเร็วขึ้นด้วยความกังวล ในตอนสุดท้ายเมื่อถึงจุดหมายพ่อจึงรับรู้ว่าลูกน้อยนั้นได้เสียชีวิตไปแล้ว

การตีความ

ในบทเพลงนี้นักร้องจะต้องคำนึงถึงตัวละครถึง 4 ตัวละคร ได้แก่ ผู้บรรยาย พ่อ ลูก และปีศาจ ในแต่ละตัวละครจะมีบุคลิกที่แตกต่างกันออกไป โดยชูแบร์ท ได้ใช้ทั้งคีย์เมเจอร์และคีย์ไมเนอร์ การเลือกใช้ช่วงเสียงสูง กลาง และต่ำ และการเลือกใช้ความหนาแน่นของเนื้อดนตรีของดนตรีบรรเลงต่าง ๆ เพื่อแยกแยะลักษณะของตัวละครให้มีความแตกต่างและชัดเจนมากขึ้น โดยบทบาทของลูกชายที่คอยพูดหรือตะโกนด้วยความหวาดกลัวจะอยู่ในคีย์ไมเนอร์ และอยู่ในช่วงเสียงสูงตลอดทั้งเพลง ท่อนของปีศาจที่คอยพูดจาหลอกลวงลูกชายที่อยู่ในอ้อมแขนของพ่อนั้นจะมีเนื้อดนตรีที่แตกต่างจากตัวละครอื่น ๆ เปรียบเสมือนว่าอยู่กับคนละมิติ และทั้งหมดจะอยู่ในคีย์เมเจอร์แต่ในท่อนสุดท้ายของปีศาจจะอยู่ในคีย์ไมเนอร์เนื่องจากกล่าวถึงการที่ปีศาจกำลังใช้กำลังขู่เชิญเอาชีวิตของลูกชายไป แต่บทของพ่อมีสิ่งที่น่าสนใจคือ คีย์จะเปลี่ยนจากเมเจอร์ ในช่วงแรกที่พ่อพูดปลอบใจลูกไปทั้งเมเจอร์และทั้งไมเนอร์ในตอนที่มีกังวลและความตึงเครียดของอารมณ์คีย์จะย้ายไปคีย์ไมเนอร์ในตอนที่พ่อเริ่มรู้ชะตากรรมของลูกชาย ในบทเสียงของพ่อจะถูกประพันธ์ให้อยู่ในช่วงเสียงต่ำ และส่วนในบทของผู้บรรยายที่จะมีอยู่ในช่วงเริ่มต้นเพลงและช่วงท้ายสุดของบทเพลง

นักร้องต้องทำความเข้าใจบทบาทในแต่ละท่อน เข้าใจความหมายและแยกแยะตัวละครให้ชัดเจน รวมถึงทั้งการฟังดนตรีประกอบอย่างถี่ถ้วนเพราะจะทำให้สามารถจินตนาการภาพและสามารถสื่อออกมาได้ชัดเจนมากขึ้น การควบคุมความดังและความเบาเป็นอีกเรื่องที่สำคัญมาก เพราะไม่เพียงแต่ต้องเปล่งเสียงรู้เสียงดนตรีประกอบเท่านั้น การควบคุมความดังและความเบายังสามารถบ่งบอกและสื่อถึงอารมณ์ของตัวละครนั้น ๆ ให้ชัดเจนขึ้นได้อีกด้วย รวมถึงทั้งการเลือกใช้โทนเสียงให้เหมาะสมกับตัวละครที่กำลังสื่ออารมณ์ถึงอะไรอยู่ เช่น ความกลัว ความรีบร้อน หรือกำลังพูดปลอบใจอยู่

การวิเคราะห์บทประพันธ์

โดยรวมแล้วบทเพลงนี้ใช้คีตลักษณ์การประพันธ์ค่อนข้างไปทางลักษณะการแต่งแบบเล่าเรื่องหรือคีตลักษณ์แบบ Through composed ซึ่งเป็นคีตลักษณ์ที่เหมาะสมกับการใช้เล่าเรื่องได้เป็นอย่างดี ถึงแม้ว่าในบทประพันธ์ชั้นนี้จะมีการแบ่งส่วนหรือตัวละครอย่างชัดเจนและมีการวนกลับมาของตัวละครนั้น ๆ แต่ลักษณะของทำนองนั้นได้ถูกปรับเปลี่ยนไปตลอดทุกครั้ง

บทประพันธ์นี้เริ่มต้นด้วยการเล่น Triplet ใน Tonic (G) โดยมีมือขวา จังหวะนี้ได้ถูกใช้ดำเนินเพลงเป็นส่วนมากหรือเกือบทั้งเพลง โดยสื่อถึงเสียงฝีเท้าของการควมม้าอย่างเร่งรีบ ซึ่งเป็นการกำหนดอารมณ์เพลง และเป็นการสร้างบรรยากาศตั้งแต่เริ่มจนจบทำให้ผู้ฟังรู้สึกถึงความเร่งรีบและความตึงเครียด ประกอบกับ motif ที่แตกต่างของมือซ้ายที่เน้นเป็นคีย์ไมเนอร์ ซึ่งเป็นการช่วยเพิ่มและสร้างความตึงเครียดของบทเพลงมากขึ้นอีก ดังภาพต่อไปนี้



ภาพที่ 1 แสดงถึง Motif ที่สื่อถึงฝีเท้าของการควมม้า

ในตอนที่ 15 เป็นทำนองร้องทำนองแรกที่เข้ามา เป็นการนำเสนอบทของผู้บรรยายเรื่องเล่าซึ่งถูกประพันธ์ให้อยู่ในช่วงเสียงกลางของแนวเสียงร้อง ในตอนที่ 36 ตำแหน่งเสียงถูกเลื่อนให้ต่ำลงคือตัวละครบทพอ และเมื่อเข้าสู่ตัวละครลูกชาย ตำแหน่งของเสียงกระโดดขึ้นไปอยู่ในช่วงสูงของตำแหน่งเสียงร้อง ทั้งหมดนี้ถูกเขียนอยู่ในคีย์ไมเนอร์

ในการเปลี่ยนคีย์ซึ่งเป็นการแยกนกกลิกระหว่างตัวละครส่วนใหญ่ ซูแบร์ท เลือกใช้ Diatonic Pivot Modulation ซึ่งเป็นการเปลี่ยนได้อย่างแนบเนียนโดยไม่รู้สึกว่าเป็นการเคลื่อนย้ายคีย์อย่างกะทันหันจนเกินไป ทำให้ทำนองเพลงและการเปลี่ยนบทตัวละครถูกเชื่อมและดำเนินเรื่องไปได้อย่างประติดประต่อ เช่น ในการเปลี่ยนระหว่างตัวละครพ่อเข้าสู่ตัวละครลูก โดยใช้คอร์ด iv ของคีย์ Gm เปลี่ยนเข้าสู่คอร์ด i ของคีย์ Cm ระหว่างตอนที่ 39 และ 40 ดังภาพต่อไปนี้



ภาพที่ 2 การใช้ Diatonic Pivot Modulation

เมื่อบทดำเนินเรื่องมาถึงตัวปีศาจครั้งแรก (ตอนที่ 58) คีย์ของเพลงได้ถูกเปลี่ยนขึ้นไปอยู่ในคีย์เมเจอร์ที่ใกล้เคียง (B flat major) ในช่วงนี้เนื้อดนตรีของเพลงเปลี่ยนจากอารมณ์และบรรยากาศที่น่ากลัวไปเป็นบรรยากาศที่รื่นรมย์และเบิกบานมากขึ้นแต่เมื่อบทร้องเป็นปีศาจประกอบกับเนื้อร้องแล้วจะให้ความรู้สึกถึงความยาวนานและความแดกดัน เพราะในท่อนนี้ปีศาจกำลังล้อลวงเด็กผู้ชายด้วยของสวยงามดังภาพต่อไปนี้



ภาพที่ 3 การเข้ามาครั้งแรกของบทปีศาจ

บทของปีศาจในบทเพลงนี้จะกลับมา 3 ครั้งด้วยกันในทุก ๆ ครั้งเกิดขึ้นในคีย์เมเจอร์แต่จะสังเกตได้ว่าคีย์จะสูงขึ้นในทุก ๆ ครั้ง (จาก Bb >> C >> Eb) และถูกคั่นด้วยคีย์ไมเนอร์จากบทตัวละครพ่อ และลูกชาย การเปลี่ยนคีย์อย่างต่อเนื่อง (Bb Maj >> B min >> C Maj >> C# min >> D min >> E Maj) ประกอบกับการเพิ่มความดัง (Crescendo) ซึ่งเป็นการสร้างอารมณ์เพลงให้เกิดความตึงเครียดและมีความเข้มข้นมากขึ้นเรื่อย ๆ ตลอดทั้งเพลง ในการสร้างอารมณ์ตึงเครียดหรือการทำให้รู้สึกถึงสถานการณ์คับขันที่เพิ่มขึ้นไปเรื่อย ๆ ชูแบร์ทเลือกใช้เทคนิคการใช้ระบบครึ่งเสียง (Chromaticism) ทั้งในทำนองร้องและดนตรีประกอบจนถึงจุดสำคัญที่สุดของเรื่องเมื่อลูกชายได้สิ้นชีวิตก่อนถึงบ้าน ดังภาพต่อไปนี้



ภาพที่ 4 การใช้ Chromaticism ที่ส่วนของดนตรีประกอบเพื่อให้สื่อถึงการควมบ้าที่เร็วขึ้น

ในประโยคสุดท้ายเป็นการร้องกึ่งพูด (Recitative) ของผู้บรรยาย กล่าวถึงว่า ในที่สุดพ่อก็พาลูกชายกลับบ้านแต่ลูกชายก็ได้เสียชีวิตลงขณะอยู่ในอ้อมกอดของพ่อ ซึ่งคีย์ก็กลับมาในคีย์แรก ซึ่งเป็นคีย์เดียวกับคีย์เริ่มต้นของเพลงเช่นกัน คือ G minor และเป็น Perfect Authentic Cadence (PAC) ดังภาพที่ 5



ภาพที่ 5 Revitative และ Perfect Authentic Cadence (PAC) จบในตอนท้ายสุดของบทประพันธ์

การเลือกใช้ช่วงเสียงและ/หรือชุดจังหวะในการแบ่งแยกตัวละคร

Motif ที่แสดงให้เห็นถึงการควมบ้า - ชูแบร์ทเลือกใช้กลุ่มตัวโน้ต Triplet ในการสื่อถึงการควมบ้า หรือเสียงฝีเท้าของม้าต่อนัว และการใช้ความดัง/เบา หรือคีย์ต่าง ๆ ในการแสดงถึงความช้า/เร็วดังภาพต่อไปนี้



ภาพที่ 6 Motif ที่แสดงให้เห็นถึงการควมบ้า

บทบาทของผู้บรรยายเรื่อง ชูแบร์ทใช้เสียงช่วงกลาง และยังคงใช้จังหวะอัตราจังหวะสาม (triplet) เป็นหลักในส่วนของดนตรีประกอบ เพื่อให้เห็นถึงบรรยากาศตอนผู้บรรยายกำลังบรรยายเปิดเรื่องโดยอยู่ในคีย์ไมเนอร์ซึ่งเป็นการสร้างโทนเสียงให้มีความอึมครึมมากขึ้น ดังภาพต่อไปนี้



ภาพที่ 7 แสดงถึงช่วงเสียงของบทผู้บรรยาย

ในตัวละครของพ่อ ช่วงเสียงจะอยู่ในช่วงล่างของแนวเสียงร้องเพื่อให้รู้สึกถึงความอบอุ่นและสูงวัย ให้ความรู้สึกรอบอุ่นและปลอดภัยในเสียงที่ค่อนข้างเบา



ภาพที่ 8 แสดงถึงช่วงเสียงของบทละครพ่อ

ในตัวละครของลูกชายที่กำลังป่วย ช่วงเสียงจะเลื่อนไปอยู่ช่วงเสียงสูงและดั่งขึ้น เพื่อแสดงให้เห็นถึงเสียงเด็กและการตะโกนกรีดร้องด้วยความหวาดกลัว ความตื่นเต้นและกระวนกระวายในเสียงร้อง ดังภาพต่อไปนี้



ภาพที่ 9 แสดงถึงช่วงเสียงของบทละครลูก

ในตัวละครปีศาจ จะเริ่มจากเสียงเบาและดั่งขึ้นในครั้งสุดท้ายที่ท่อนปีศาจกลับมาเพื่อทำให้รู้สึกถึงการถูกรุก หรือการใช้กำลังบีบบังคับมากขึ้น ในท่อนนี้จึงหว่า Motif ที่สื่อถึงการควมมาได้ถูกเปลี่ยนไป แต่ความรู้สึกของ Triplet นั้นยังไม่ได้หายไปทั้งหมด ส่วนประกอบจะแตกต่างจากส่วนอื่นของเพลง เนื้อดนตรีประกอบจะเบาบางลงทำให้รู้สึกว่าเป็นภาพลวงตาหรือภาพจิตสำนึกของลูกชายกับปีศาจที่อยู่ต่างที่กับทั้งมา และพ้องดังภาพต่อไปนี้



ภาพที่ 10 แสดงถึง Motif ที่สื่อถึงการควมมา



ภาพที่ 11 แสดงถึง Motif ที่สื่อถึงการควมมาในอีกรูปแบบหนึ่ง

วิธีการฝึกซ้อม

เนื่องจากในบทเพลงมีตัวละครที่ต้องสื่อถึงมากถึง 4 ตัวละครด้วยกัน เพราะฉะนั้นการควบคุมโทนเสียง ความดังเบา และน้ำหนักเสียง จึงมีความสำคัญมากในการสื่อถึงการจำแนกตัวละครแต่ละตัว ประกอบกับท่าทาง การแสดงออกไม่ว่าจะเป็นสีหน้าแวตาทหรือท่าทางของร่างกาย

ในบทละครของตัวละครลูก โทนเสียงจะต้องมีความใสและบาง เพื่อให้ผู้ฟังได้รับความรู้สึกถึงความอ่อนเยาว์และไร้เดียงสา เนื่องจากอารมณ์เพลงกำหนดให้ตัวละครเด็กอยู่ในสภาวะหวาดกลัวและหวาดระแวง การควบคุมลมหายใจและแรงลมจึงสำคัญต่อการสื่ออารมณ์ การแสดงสีหน้าและสายตาที่หวาดกลัวจะช่วยทำให้ผู้ชมและผู้ฟังมีความรู้สึกคล้อยตาม ตัวละคร แบบฝึกหัดที่ใช้ในการฝึกเสียงตัวละครเด็กที่ดีคือ "แบบฝึกหัดเสียงพื้นฐาน 19 ในบทที่ 11 และแบบฝึกเสียงก้าวหน้า 15 ในบทที่ 12" จากหนังสือ "อรรถบทการขับร้อง โดย ร.ศ.ดวงใจ ทิวทอง"¹ แบบฝึกหัดนี้สามารถฝึกเพื่อให้เสียงมีความก้องกังวาน และพุ่งไปข้างหน้า โดยมีการใช้และการขยับของปากและบริเวณริมฝีปากได้อย่างดี ซึ่งทำให้อาการเกร็งกล้ามเนื้อบริเวณปากได้ผ่อนคลายมากขึ้น

ในบทละครของตัวละครพ่อ โทนเสียงจะมีความนุ่มลึกและสงบ การควบคุมการเคลื่อนย้ายการใช้ลมที่นิ่งและมั่นคง กับการใช้เสียงจากบริเวณทรวงอก (Chest voice) จึงมีความสำคัญมากในตัวละครบทนี้ ท่าทางหรือหน้าตาในการสื่อถึงตัวละครพ่อควรมีความสุ่ม รู้สึกอบอุ่นและปลอดภัย แบบฝึกหัดที่นำมาใช้ในการฝึกเสียงบริเวณทรวงอกออกมาและทำให้การใช้แรงลมควบคุมแน่นกับเสียงอย่างพอดี คือ "แบบฝึกหัดเสียงพื้นฐาน 13 - 14 ในบทที่ 10 จากหนังสือ "อรรถบทการขับร้อง โดย ร.ศ.ดวงใจ ทิวทอง" โดยฝึกเฉพาะช่วงเสียงที่ต้องร้องหรือบริเวณช่วงเสียงต่ำของตำแหน่งเสียง (Vocal range) ตั้งแต่ตัวโน้ต G3 ลงมาจน G2 ในช่วงตัวละครนี้ผู้ร้องต้องเปิดช่องโพรงบริเวณด้านปากหรือเพดานอ่อน (Soft palate) มากเป็นพิเศษ เพื่อให้ได้โทนเสียงที่ใหญ่ กว้าง และอบอุ่นมากขึ้น

ในบทละครของตัวละครผู้บรรยายเรื่อง เสียงจะอยู่ในช่วงเสียงต่ำถึงเสียงกลาง การฝึกอ่านคำให้ชัดเจน ไม่กว่าจะเป็นการใช้สระและวรรณยุกต์ของตัวสะกดท้ายคำต่าง ๆ จึงเป็นลักษณะหรือบุคลิกของนักบรรยาย โดยสีหน้าและท่าทางจะต้องไม่โดดเด่นจนเกินไปจนกลืนกับบุคลิกของตัวละครอื่น ๆ โดยเฉพาะตัวละครพ่อ ที่มีความคล้ายคลึงกับตัวละครผู้บรรยาย

ในบทละครของตัวละครวิญญาณหรือปีศาจ Erlikönig ตัวละครนี้ค่อนข้างน่าสนใจเนื่องจากแนวร้องเคลื่อนไหวอย่างเป็นอิสระ มีการใช้โทนเสียงที่หลากหลาย และมีการสื่ออารมณ์ที่ซับซ้อน มีการใช้เสียงร้องที่เหมือนเสียงกระซิบ (Sotto voice) ที่ต้องควบคุมลมให้อยู่เหนือเสียง แต่ยังคงต้องรักษาระดับความกังวานของเสียงอยู่แต่ไม่ให้ดังจนเกินไป และเนื่องจากท่อนของปีศาจมีทำนองที่มีการเคลื่อนไหวของตัวโน้ตกระโดดไปมา การฝึกร้อง Solfege หรือการร้องตัวโน้ตจะทำให้การออกเสียงสูงเสียงต่ำ (Intonation) ประกอบกับการร้องประโยคให้เชื่อมโยงกันแบบ Legato สลับกับการร้องสั้น ๆ ในขั้นสูง ๆ แบบ Staccato อย่างช้า ๆ จะสามารถร้องโน้ตได้แม่นยำแข็งแรงมากขึ้น การฝึกร้อง solfege จะทำให้กล้ามเนื้อคอกับการเปล่งเสียงทำนองได้ดี แล้วจึงเริ่มฝึกร้องจังหวะจริง ในท่อนนี้นักร้องสามารถใช้สีหน้าสายตา ประกอบกับท่าทางไอ้โกลมได้มากขึ้น เพื่อให้เข้าถึงตัวละครปีศาจที่กำลังจะล่อลวงวิญญาณเด็กให้ไปอยู่ด้วย

หลักการฝึกซ้อมและการเตรียมความพร้อมก่อนการซ้อม

ก่อนเริ่มการซ้อมในทุก ๆ ครั้ง นักร้องควรมีการเตรียมความพร้อมทั้งทางร่างกายและความพร้อมของเสียงเพื่อเป็นการกระตุ้นและเปรียบเสมือนการยืดเส้นยืดสายของนักกีฬาก่อนออกเล่นกีฬา ด้วยการยืดกล้ามเนื้อเพื่อผ่อนคลายกล้ามเนื้อที่อาจมีอาการเกร็งหรือยึดจากการทำกิจวัตรประจำวันผิดจากธรรมชาติ และสำรวจท่าทางของร่างกายโดยยึดหลักของ Alexander Technique เข้ามาปรับใช้

วิธีการของ Alexander Technique นั้น โดยหลัก ๆ แล้วจะมีทั้งหมด 4 แนวคิดที่จะช่วยให้มนุษย์มีท่าทางการนั่ง การยืน และการเดินที่ถูกต้องตามโครงสร้างของสรีระร่างกายที่ถูกต้องดังนี้

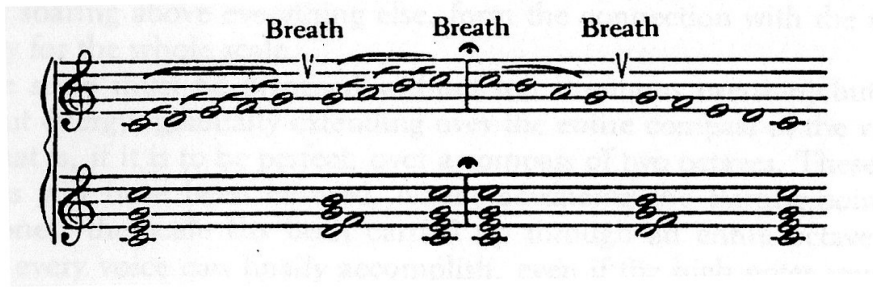
1. ช่วยปลดอาการเกร็งกล้ามเนื้อบริเวณคอ เพื่อให้เกิดการสมดุลของตำแหน่งศีรษะ
2. ช่วยให้กล้ามเนื้อบริเวณลำตัวมีความยืดหยุ่น
3. ช่วยให้ขาทั้ง 2 ข้างไม่ยึดติดอยู่กับกระดูกบริเวณสะโพก
4. ช่วยให้หัวไหล่เปิดออกด้านข้าง (อกผายไหล่ผึ่ง)

จากนั้นเริ่มการบริหารปอดหรือกล้ามเนื้อภายในร่างกายที่จะต้องใช้ออกแรง (Support) หรือออกแรงในการเปล่งเสียงร้องด้วยแบบฝึกหัดการทำ Hiss โดยการหายใจเข้าให้เต็มปอดและเป่าลมออกระหว่างฟันบนและล่างโดยไม่อ้ากราม ทำสลับยาวและสั้นเป็นชุด ต่อมาทำการกระพือปาก (Lips Roll) พร้อมเปล่งเสียงตามตัวโน้ตสูงและต่ำ

1. ดวงใจ ทิวทอง, อรรถบทการขับร้อง กระบวนแบบและนวัตกรรมการขับร้อง (กรุงเทพมหานคร: สำนักพิมพ์วิส-คอมเซ็นเตอร์, 2560).

ต่อมาเริ่มเปล่งเสียงด้วยแบบฝึกหัดต่าง ๆ โดยเริ่มจากเสียงเบาก่อนแล้วจึงค่อย ๆ เริ่มดังขึ้นทีละน้อยโดยแบบฝึกหัดที่ดีในการเริ่มเปล่งเสียง เช่น

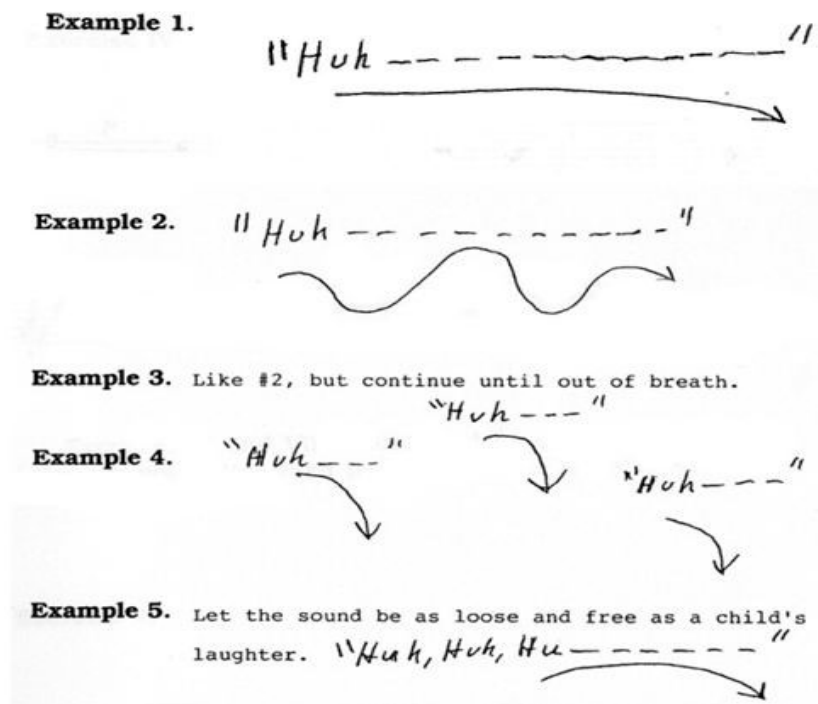
ก. The Great Scale จากหนังสือ HOW TO SING - Lilli Lehmann (หน้า 96)²



ภาพที่ 12 The Great Scale

ร้องแบบฝึกหัดเหล่านี้โดยใช้สระต่าง ๆ ในการเปล่งเสียง เช่น อี เอ อา โอ อุ ฯลฯ เพื่อให้กล้ามเนื้อคันทันและจดจำตำแหน่งของการออกเสียงในแต่ละตัวโน้ต เพื่อให้ได้คุณภาพเสียงที่สละสลวย พลัดไหว และมีการเคลื่อนไหวระหว่างตัวโน้ตอย่างคล่องตัวสำหรับทุกช่วงเสียงในทุก ๆ สระ

ข. แบบฝึกหัดจากหนังสือ DISCOVER YOUR VOICE โดย Oren L. Brown (หน้า 255-267)³



ภาพที่ 13 แบบฝึกหัดสำหรับการฝึกเคลื่อนไหวเสียงระหว่างตัวโน้ต

2. Lilli Lehmann. *How to Sing* (New York: Dover Publishers, 1960), 96.

3. Oren L. Brown. *Discover Your Voice* (San Diego: Singular Publishing Group, Inc. 1996), 255-267.

Exercise I



Exercise II



Exercise III



Exercise III a



Exercise IV



ภาพที่ 14 แบบฝึกหัดการฝึกออกเสียงสระต่างๆ

บทสรุป

ในการดำเนินการทำวิจัยและการจัดการแสดงในครั้งนี้ ผลลัพธ์ออกมาได้อย่างราบรื่น อุปสรรคสำคัญในการจัดการแสดงในครั้งนี้คือ การจัดเวลาซ้อมกับนักดนตรี ไม่ว่าจะเป็น นักเปียโนหรือนักซอร์นเนื่องจากผู้แสดงทั้ง 3 คนมีเวลาที่ค่อนข้างจำกัด การจัดสถานที่ สิ่งอำนวยความสะดวก และการเตรียมความพร้อมร่างกายก่อนเข้าซ้อมในทุก ๆ ครั้งจึงเป็นเรื่องที่สำคัญ เนื่องด้วยความเป็นมืออาชีพของนักดนตรีทุกคนจึงทำให้การแสดงเป็นไปอย่างราบรื่นตรงตามแบบแผนที่วางไว้

ประโยชน์ที่ได้รับ

สำหรับการศึกษาการขับร้องในระดับมหาวิทยาลัยนี้ ทำให้นักแสดงได้เพิ่มพูนความรู้และทักษะต่าง ๆ ทั้งเชิงทฤษฎีและเชิงปฏิบัติ เช่น

1. การคัดสรรเพลงที่เหมาะสมกับตัวนักแสดง
2. การสืบค้นข้อมูลรายละเอียดของทั้งประวัติเพลง ประวัติคีตกวี บทกวีที่ใช้ในเพลง และการถ่ายทอดอารมณ์เพลงในเชิงลึก
3. การจัดการ เตรียมตัวการฝึกซ้อมเพื่อจัดการแสดงอย่างเป็นลำดับและเป็นขั้นตอน
4. การเตรียมความพร้อมของการแสดง ไม่ว่าจะเป็นเรื่องการจัดสถานที่ การจัดการสิ่งอำนวยความสะดวกแก่ผู้ชม การกำหนดวันเวลา และการทำโฆษณาทั้งในรูปแบบโปสเตอร์และช่องทางตามสื่อออนไลน์ ต่าง ๆ
5. การจัดการกับอารมณ์และสมาธิของนักแสดงเอง
6. การบริหารเวลาในการทำการแสดง และการเตรียมการซ้อม

คำแนะนำและข้อเสนอนะ

ในการเตรียมการแสดง นักร้องจะต้องรู้จักเสียงและความสามารถในการขับร้องหรือแนวเสียงความกว้างของเสียงของตัวเองเป็นอย่างดี เพื่อที่จะใช้ในการเลือกเพลงที่เหมาะสม เนื่องจากถ้าเลือกเอาเพลงที่ไม่ตรงกับแนวหรือขนาดเสียงตัวเองมาใช้ในการแสดงนั้น นอกจากจะทำให้การฝึกซ้อมไม่เป็นผลแล้ว จะทำให้มีอาการเครียด และวิตกกังวล และแน่นอนว่าจะส่งผลกระทบต่อสุขภาพกายและจิต ผลที่ตามมาคือการแสดงจะออกมาไม่ดีตามต้องการ

อุปสรรคอื่น ๆ คือ การจดจำบทเพลง การควบคุมสมาธิและจัดการกับความเครียด การมีสมาธิที่ดีเป็นอีกหนึ่งวิธีที่สามารถทำให้การแสดงออกมาได้ดี เนื่องจากนักดนตรีทุกคนจะต้องแสดงออกมาในสถานที่ที่มีผู้ชมกำลังจดจ่อกับการแสดง ถ้านักดนตรีไม่มีความสามารถในการควบคุมสมาธิหรือสติขณะการแสดงได้ การแสดงนั้นอาจออกมาไม่ราบรื่น และจะสร้างความวิตกกังวลให้กับผู้ชมมากขึ้น

บรรณานุกรม

ดวงใจ ทิวทอง. *อรรถาธิบายการขับร้อง กระบวนแบบและนวัตกรรมการขับร้อง*. พิมพ์ครั้งที่ 1. กรุงเทพมหานคร: สำนักพิมพ์วิส-คอมเซ็นเตอร์, 2560.

Lehmann, Lilli. *How to Sing*. New York: Dover Publishers, 1960.

Brown, Oren L. *Discover Your Voice*. San Diego: Singular Publishing Group, Inc. 1996.

บทคัดย่อ

งานวิจัยเรื่องการขับร้องลำตัดพ่อผูกศรีราชา มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาประวัติความเป็นมาและกลวิธีการขับร้องลำตัดของคณะลำตัดพ่อผูก ศรีราชา ผลการศึกษาพบว่าคณะลำตัดพ่อผูกศรีราชา ก่อตั้งโดยนายผูก เอกพจน์ ใน พ.ศ. 2486 แม่ประพิมพ์ เอกพจน์ เป็นบุตรของพ่อผูก สืบทอดลำตัดแบบเก่าและดั้งเดิมตามที่ได้รับถ่ายทอดจากบรรพบุรุษในการแสดงลำตัดนั้น ใช้รำมะนา 4 ลูก ฉิ่ง และ คนร้อง ซึ่งบทเพลงที่โดดเด่นที่พ่อผูกได้ประพันธ์ไว้คือ ลำตัดลำตัด ก ไก่-ฮ นกยูง

จากการวิเคราะห์การขับร้องลำตัด ก ไก่ ถึง ฮ นกยูงซึ่งนางประพิมพ์ เอกพจน์ ได้รับการถ่ายทอดมาจากนายผูก เอกพจน์ ผู้เป็นบิดาพบว่า มีจำนวนทั้งหมด 3 ช่วง คือช่วงเกริ่นนำ ช่วงเนื้อเพลง และช่วงท้าย โดยในช่วงเกริ่นนำจะไม่มีจังหวะ จะเริ่มเข้าจังหวะในช่วงเนื้อเพลง และช่วงท้าย กลวิธีที่ใช้ในการขับร้องทำนองลำตัดใช้กลุ่มเสียงเดียว การใช้ทางเอื้อน 2 เสียงโดยใช้เสียง 2 พยางค์ ติดกัน และใช้เสียง 3 พยางค์ การตกแต่งทำนองด้วยเสียงเอื้อนต้นประโยค การใช้ลมหายใจตั้งแต่ 7-8 ห่อง และ แบ่งเป็น 4 ห่อง การใช้ลมหายใจ 3 ห่อง การเน้นเสียงในห่องที่ 3 และ 4 ที่ใช้สระเสียงยาว ซึ่งแสดงให้เห็นถึงความสามารถด้านการประพันธ์ทางร้องและกลวิธีการขับร้องซึ่งได้รับการสืบทอดจากรุ่นสู่รุ่นได้เป็นอย่างดี

คำสำคัญ: ลำตัด/พ่อผูกศรีราชา/การขับร้องลำตัด/ลำตัดศรีราชา

Abstract

The study aimed to investigate the history and techniques of the vocal performance for Lamtad By Pohpuk Sri Racha. It revealed that the Pohpuk Sri Racha group was founded by Mr.Puk Akepoj In 1943. Mrs.Prapim Akepoj is Pohpuk's daughter who receives and continues the original style of Lamtad performance from her father.The performance of Lamtad entails four Ramana (a frame drum), Ching (a pair of cymbol) and the vocalists. The master piece of Pohpuk was Lamtad Kor Kai – Hor Nokhook.

According to the analysis of the vocal performance of Kor Kai – Hor Nokhook, it was able to show the quality of the author's performance and vocal techniques. Mrs.Prapim Akepoj had been passed on all the vocal techniques from Mister Puk Akepoj. The vocal parts were consisted of 3 parts: introduction, the lyric and the ending on the introduction's part. In the introduction, there was no rhythmic accompaniment. The techniques used for vocal performances were employed only for a group of single voice by drawing out a note by using 2 syllables and 3 syllables. The decorations of the melody were done by using the sound "aoey" at the beginning of the sentence. Other techniques included breathing techniques with 7- 8 measures and it was divided into 4 measures as well as 3 measures. The accentuation was normally found in the third and the fourth measure of the sentence.

KEYWORDS: LAMTAD/ POH PUK/ SRI RACHA

* นิสิตระดับมหาบัณฑิต ศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาดุริยางค์ไทย ภาควิชาดุริยางคศิลป์ ศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, nateetorn-a12_t@hotmail.com

** ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร. สาขาวิชาดุริยางค์ไทย ภาควิชาดุริยางคศิลป์ ศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, rosphoasavadi@gmail.com

Received: 12/10/2018 Revised: 26/11/2018 Accepted: 12/12/2018

บทนำ

จังหวัดชลบุรี หรือที่เรียกกันสั้น ๆ ว่า “เมืองชล” เป็นจังหวัดที่อยู่ในภาคตะวันออก จากหลักฐานทางประวัติศาสตร์พบว่าชุมชนอยู่อาศัยย้อนไปได้ถึงยุคทวารวดี หนังสือวัฒนธรรมพัฒนาการทางประวัติศาสตร์เอกลักษณ์และภูมิปัญญาจังหวัดชลบุรี¹ ได้เผยแพร่ไว้ว่าจังหวัดชลบุรีเป็นแหล่งสังฆมทางอารยธรรมและความเจริญรุ่งเรืองในหลาย ๆ ด้าน โดยเฉพาะการท่องเที่ยว ขนบธรรมเนียมประเพณี วิถีชีวิต สำหรับคนทั่วไปแล้ว จังหวัดชลบุรีอาจเป็นที่รู้จักในฐานะเมืองท่องเที่ยวที่ใกล้กรุงเทพมหานคร โดยเฉพาะหาดบางแสน และพัทยา รวมไปถึงอำเภอศรีราชา จังหวัดชลบุรีเป็นแหล่งวัฒนธรรมที่สำคัญแห่งหนึ่งที่มีศิลปะการแสดง ดนตรีไทย และดนตรีพื้นบ้านรวมทั้งวัฒนธรรมและประเพณีมากมายที่ปรากฏให้เห็นอย่างชัดเจนในปัจจุบัน

วัฒนธรรมพื้นบ้านของจังหวัดชลบุรีที่มีลักษณะร่วมกันหลายประการ เช่น นิทานชาวบ้าน เพลงชาวบ้าน และความเชื่อพื้นบ้านต่าง ๆ มีการนำเรื่องในนิทานมาตั้งเป็นชื่อสถานที่ต่าง ๆ เช่น นิทานเรื่องพระรถเมรีซึ่งเป็นที่มาของโคกพนมดี คลองผาฉาบ มีการนำลักษณะภูมิประเทศหรือลักษณะเฉพาะมาตั้งชื่อสถานที่ เช่น คลองจระเข้สั้น ย่าถ่าน บ้านมอญ (บ้านเก่า) บางละมุง ในด้านเพลงชาวบ้าน เพลงที่ร้องเล่นกันมีทั้งเพลงที่เป็นของถิ่นนี้โดยเฉพาะ และเพลงที่เหมือนกับจังหวัดอื่น ๆ ในภาคกลาง สุภางค์ จันทวานิช² ได้ทำการสำรวจเพลงเฉพาะถิ่นของจังหวัดชลบุรีพบว่า มี 6 ประเภท ได้แก่ เพลงหงส์ เพลงระบำ เพลงเอ๋ย เพลงวง เพลงโซ และเพลงป่า เพลงเหล่านี้ส่วนใหญ่เป็นกลอนเพลงหัวเดียว คือ กลอนที่ลงท้ายด้วยคำที่ประสมสระและสะกดแม่เดียวกัน วิธีย่อเหมือนเพลงฉ่อย ต่างกันในตอนลูกคู่รับเพียงเล็กน้อย ส่วนเพลงที่เหมือนกับเพลงพื้นบ้านภาคกลาง คือ ลำตัด เพลงฉ่อย เพลงเกี่ยวข้าว เพลงร่ำวง

ในบรรดาศิลปะการแสดงของไทยหลากหลายแขนงนั้น “ลำตัด” ถือเป็นการแสดงที่มีเสน่ห์ชวนฟัง เนื่องจากฟังแล้วสนุกครึกครื้นทั้งทำนอง จังหวะ และเนื้อหา ด้วยลีลาการโต้คารมกลอนเชือดเฉือนกันระหว่างหญิงกับชาย มีเนื้อหาสนุกสนาน มีการเล่นคำให้ชวนขบคิดบางครั้งออกไปทางสองแง่สองง่าม บวกกับเสียงกลองร่ำมะนาที่ปลุกเร้าอารมณ์ สร้างความบันเทิงเร้าใจให้กับผู้ชม

ในจังหวัดชลบุรีมีคณะลำตัด 2 คณะ ดังปรากฏข้อมูลคณะลำตัดที่ได้รับการบันทึกไว้โดยคณะกรรมการประมวลเอกสารและจดหมายเหตุในคณะกรรมการอำนวยการจัดงานเฉลิมพระเกียรติพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวเนื่องในโอกาสพระราชพิธีมหามงคลเฉลิมพระชนมพรรษา 6 รอบ 5 ธันวาคม 2542³ คือ คณะนายผูก ศรีราชา และคณะหนองเหียง พนสนิม ซึ่งมักจะมีผู้หาไปเล่นในงานประจำปีของวัด อำเภอ จังหวัด งานทอดกฐิน งานประเพณีสงกรานต์ งานขึ้นบ้านใหม่ ในการบันทึกข้อมูลของคณะกรรมการประมวลเอกสารและจดหมายเหตุในคณะกรรมการอำนวยการจัดงานเฉลิมพระเกียรติพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวเนื่องในโอกาสพระราชพิธีมหามงคลเฉลิมพระชนมพรรษา 6 รอบ 5 ธันวาคม 2542 บันทึกข้อมูลเบื้องต้นไว้เฉพาะด้านที่เกี่ยวกับประวัติของคณะลำตัดโดยสังเขปเท่านั้น ส่วนข้อมูลเกี่ยวกับทำนองและวิธีการเล่นลำตัดรวมทั้งความเชื่อยังไม่ได้มีการศึกษาไว้ของทั้ง 2 คณะนี้

คณะลำตัดเมืองชลบุรีเป็นคณะลำตัดที่มีความเป็นมาเก่าแก่กว่าคณะลำตัดอื่น ๆ ในภาคตะวันออก และเป็นครูที่ถ่ายทอดไปสู่คณะลำตัดในพื้นที่ใกล้เคียงด้วย อภิรักษ์ เกษมผลกุล (2558) ได้อธิบายในหนังสือก้านลครูกำนันคุณว่า คณะลำตัดกำนันสำเริง จังหวัดระยองได้ศึกษาเล่าเรียนจากครูสง่าเดโชจากอำเภอศรีราชา จังหวัดชลบุรี ซึ่งมักฝึกหัดกันที่บ้านครูไสว ตำบลชากพง อำเภอแกลง จังหวัดระยอง คณะของครูสง่าเดโชได้รับความนิยมมาก มีผู้จัดหาไปแสดงตามที่ต่าง ๆ เช่น ในจังหวัดปทุมธานี กรุงเทพมหานคร พระนครศรีอยุธยาด้วย ซึ่งปัจจุบันยังไม่สามารถสืบหาข้อมูลคณะครูสง่าเดโชได้ อย่างไรก็ตามในระยะเวลาที่ร่วมสมัยกันนั้นมีลำตัดจากกรุงเทพมหานคร ย้ายมาอาศัยอยู่ที่อำเภอศรีราชา เมืองชลบุรี คือลำตัดคณะพ่อผูกซึ่งเดิมอาศัยอยู่บริเวณศาลเจ้าพ่อเสือในกรุงเทพมหานคร

ลำตัดคณะพ่อผูก ศรีราชา (นายผูก) ก่อตั้งขึ้นในสมัยพระบาทสมเด็จพระปกเกล้าเจ้าอยู่หัวเป็นลำตัดคณะหนึ่งที่อยู่ในอำเภอศรีราชา มีอายุเป็นระยะเวลานานกว่า 70 ปี และมีชื่อเสียงโด่งดังไปทั่วภาคตะวันออก ฝีมือการแสดงหน้าเวที เป็นที่ยอมรับในระดับประเทศ หนังสือพิมพ์ศรีราชา⁴ ได้เผยแพร่ประวัติของนายผูก เอกพจน์ ผู้ก่อตั้งคณะลำตัดไว้ว่านายผูก เอกพจน์หรือพ่อผูกเป็นศิลปินดีเด่นและผู้มีผลงานดีเด่นทางด้าน ศิลปะการแสดง ด้านการแสดงพื้นบ้าน (ลำตัด) ปี พ.ศ. 2535 โดยกระทรวงวัฒนธรรม ท่านเกิดราว พ.ศ. 2460 เป็นบุตรของนายพันธ์

1. กรมศิลปากร, หนังสือวัฒนธรรมพัฒนาการทางประวัติศาสตร์เอกลักษณ์และภูมิปัญญาจังหวัดชลบุรี เนื่องในโอกาสพระราชพิธีมหามงคลเฉลิมพระชนมพรรษา 6 รอบ 5 ธันวาคม 2552 (กรุงเทพมหานคร: องค์การคำของคุรุสภา, 2544)
2. สุภางค์ จันทวานิช, “สภาพสังคม - วัฒนธรรมของพื้นที่บริเวณชายฝั่งทะเลตะวันออก, รายงานผลการศึกษา” (โครงการวิจัยและพัฒนาเพื่อการจัดการศึกษาในบริเวณพื้นที่ชายฝั่งทะเลตะวันออก สำนักงานคณะกรรมการการศึกษาแห่งชาติ สำนักงานกฤษฎมนตรี, 2529), 83.
3. กรมศิลปากร, หนังสือวัฒนธรรมพัฒนาการทางประวัติศาสตร์เอกลักษณ์และภูมิปัญญาจังหวัดชลบุรี เนื่องในโอกาสพระราชพิธีมหามงคลเฉลิมพระชนมพรรษา 6 รอบ 5 ธันวาคม 2552 (กรุงเทพมหานคร: องค์การคำของคุรุสภา, 2544), 70.
4. หนังสือพิมพ์ศรีราชา, 16 พฤศจิกายน 2554, 5.

เอกพจน์ นางเคลือบ เอกพจน์ พ่อเพลงแม่เพลงฉ่อย นายผูกเริ่มเล่นลำตัดมาตั้งแต่เป็นวัยรุ่นและได้รับการสืบทอดมาจากบิดาและมารดา ภรรยาของนายผูกชื่อนางชลอ เอกพจน์ มีบุตรทั้งหมด 2 คน ประมาณ พ.ศ. 2520 พ่อผูกถึงแก่กรรมลงแต่ท่านยังได้ถ่ายทอดกลวิธีในการขับร้องลำตัดไว้ให้ลูกสาวของท่านคือ นางประพิมพ์ เอกพจน์ ซึ่งเป็นผู้สืบสานตำนานของลำตัดพ่อผูก มาจนถึงปัจจุบัน

คณะลำตัดพ่อผูก ศรีราชาเป็นคณะลำตัดที่ทรงการเล่นลำตัดแบบเก่าและดั้งเดิมตามที่ได้รับการถ่ายทอดจากบรรพบุรุษ และเป็นคณะที่มีเอกลักษณ์เฉพาะตัวทางด้านการเล่นลำตัด บทร้องที่มีความเป็นเอกลักษณ์ โดยอยู่ในความดูแลของแม่ประพิมพ์ เอกพจน์ ในการแสดงลำตัดนั้น ใช้ระฆัง 4 ลูก ฉิ่ง และ คนร้อง ด้วยเหตุดังที่ได้กล่าวข้างต้น ผู้วิจัยมีความสนใจที่จะเก็บรวบรวมข้อมูล และศึกษาระเบียบแบบแผน ตลอดจนกลวิธีการถ่ายทอดอารมณ์ หลักในการขับร้อง และกลวิธีการขับร้องต่าง ๆ ของคณะลำตัดพ่อผูกศรีราชา เพื่อเป็นการอนุรักษ์รูปแบบการร้องลำตัดที่เป็นสมบัติอันทรงคุณค่าของชาติให้ดำรงอยู่สืบไป

1.2 วัตถุประสงค์

- 1.2.1 เพื่อศึกษาประวัติความเป็นมาของคณะลำตัดพ่อผูกศรีราชา
- 1.2.2 เพื่อศึกษากลวิธีการขับร้องลำตัดของคณะลำตัดพ่อผูกศรีราชา

1.3 วิธีดำเนินงานวิจัย

ในการศึกษาวิจัยเรื่อง “การขับร้องลำตัดพ่อผูกศรีราชา” ผู้วิจัยใช้ระเบียบวิธีการวิจัยเชิงคุณภาพโดยผู้วิจัยได้ดำเนินการศึกษา จากการสัมภาษณ์แม่ประพิมพ์ เอกพจน์และผู้ที่มีส่วนเกี่ยวข้อง นอกจากนี้ยังได้ทำการศึกษาค้นคว้าจากเอกสารตำราและวิจัยต่าง ๆ และใช้วิธีการเก็บข้อมูลจากสื่อวีดิโอ คลิปเสียงและรูปภาพ ในประเด็นต่อไปนี้

- 1.3.1 ศึกษารวบรวมข้อมูลเอกสารที่เกี่ยวข้องในประเด็นต่าง ๆ ดังนี้
 - ขั้นตอนก่อนการถ่ายทอด (พิธีกรรม การฝากตัวเป็นศิษย์)
 - การถ่ายทอดการขับร้องลำตัดตามแนวทางของพ่อผูก
 - ลำดับเพลงที่ใช้ในการเล่นลำตัดและทำนองที่ใช้ในการเล่น
- 1.3.2 จัดบันทึกข้อมูล และค้นคว้าจากสื่อบันทึกเสียง ภาพถ่าย และวีดิโอ
- 1.3.3 ไขว้วิเคราะห์ข้อมูล
 - ลักษณะเฉพาะการแสดงลำตัดที่เป็นเอกลักษณ์เฉพาะของคณะลำตัดพ่อผูกศรีราชา
 - กลวิธี และ แบบแผนในการขับร้องที่พบของคณะลำตัดพ่อผูก ศรีราชา
- 1.3.4 รายงานผลการวิจัยและสรุปเสนอแนะ จัดพิมพ์รายงานฉบับสมบูรณ์

ผลการวิจัย

ผู้ก่อตั้งลำตัดคณะพ่อผูก คือ นายผูก เอกพจน์ เกิดประมาณ พ.ศ.2460 เป็นบุตรของพ่อพันธ์ เอกพจน์ แม่เคลือบ เอกพจน์ พ่อเพลงแม่เพลงฉ่อย นายผูกเล่นลำตัดมาตั้งแต่เป็นหนุ่มและได้สมรสกับนางชลอ เอกพจน์ มีบุตร 2 คน คือ

1. นางประพิมพ์ เอกพจน์ ปัจจุบันยังรับงานและเล่นลำตัด
2. นายชุมพล เอกพจน์ (เสียชีวิตแล้ว)

พ่อผูกเสียชีวิตเมื่อประมาณ พ.ศ. 2520 ในปัจจุบันแม่ประพิมพ์ เอกพจน์บุตรสาวของพ่อผูกยังสืบทอดตำนานของลำตัดคณะพ่อผูกมาจนทุกวันนี้ ภูมิลำเนาเดิมเป็นคนกรุงเทพมหานคร ในปี พ.ศ. 2485 ได้อพยพครอบครัวหนีน้ำท่วมใหญ่จากกรุงเทพฯ มาตั้งรกรากที่อำเภอศรีราชาประกอบอาชีพทำไร่ บริเวณวัดนาพรวัวเก่า ตำบลสุรศักดิ์ ในสมัยนั้นมีพ่อเพลง แม่เพลงลำตัดมาด้วยคือ พ่อประยูร ภูมิดิษฐ์ และ แม่จรรยา บุญยทัต แต่ทั้งสองท่านกลัวไข้ป่าจึงย้ายกลับกรุงเทพมหานคร ดังปรากฏหลักฐานในหนังสือพิมพ์ศรีราชา วันที่ 16 พฤศจิกายน 2554 ดังนี้

สมัยนั้นศรีราชาเป็นป่าชุก และเต็มไปด้วยไข้ป่าพ่อประยูรและแม่จรรยา มิตรสหายของพ่อผูกกลัวไข้ป่า จึงย้ายกลับไปอยู่กรุงเทพฯ ซึ่งต่อมาทั้ง 2 ท่านเป็นลำตัดคณะดังของกรุงเทพมหานคร ส่วนพ่อผูกตัดสินใจตั้งรกรากอยู่ศรีราชาตั้งแต่นั้นเป็นต้นมาต่อมาพ่อผูก

เลิกทำไร่และย้ายเข้ามาอยู่ในตลาดศรีราชา เข้าทำงานอยู่ที่โรงเลื่อยศรีราชา เป็นคนงานโยนไม้ขึ้นรถไฟ แต่ยังรับเล่นลำตัดและลิเกด้วย สมัยก่อนลำตัดเป็นอาชีพที่เลี้ยงตัวได้ มีงานเล่นประจำ งานวัดก็จัดกันหลายแห่งตลอดทั้งปี (อดีตคดี ศิรานันท์, อ้างถึงใน, หนังสือพิมพ์ศรีราชา, 16 พฤศจิกายน 2554)

ในอดีตลำตัดคณะพ่อผูกได้รับความนิยมมากและจัดแสดงครั้งละ 10 วัน ต่างกับการแสดงลำตัดในยุคปัจจุบัน ทั้งนี้คณะพ่อผูกได้รับเชิญให้แสดงในงานสำคัญประจำปี ดังปรากฏในบันทึกไว้ดังนี้

- งานประจำปีจังหวัดชลบุรี หรือ งานนมัสการพระพุทธสิหิงค์และงานกาชาด
- งานปิดทองหลวงพ่อบ๊อ อำเภอสัตหีบ
- งานประจำปีวัดบึงบวรสถิต อำเภอบ้านบึง



ภาพที่ 1 ผู้คนกำลังรอชมลำตัดพ่อผูกศรีราชา งานสารทเดือนสิบ จังหวัดนครศรีธรรมราช
ที่มาภาพ : แม่ประพิตร เอกพจน์

นายชุมพล เอกพจน์ บุตรชายคนที่สองของพ่อผูกเล่าถึงประวัติบรรพบุรุษซึ่งประกอบอาชีพเป็นพ่อเพลงและแม่เพลงมาแต่เดิมในหนังสือวัฒนธรรมดนตรีและเพลงพื้นเมืองภาคกลาง เขียนโดยภัทรวดี ภูษฎาภิรมย์ว่า

คุณย่าเป็นเพลงฉ่อย ชื่อเคลือบ (2425 - 2480) เป็นคนกรุงเทพมหานคร เล่นเพลงมาตั้งแต่สมัยยังไม่มีไมโครโฟน ว่าเพลงทุกอย่างได้หมด อาศัยอยู่ในเรือ ปู่คือนายผัน หนองงาม เป็นพ่อเพลงเพลงฉ่อยอยู่ที่ปราจีนบุรี มีคนหาย่าไปเล่นที่ปราจีนเลยเจอกัน

สมัยรัชกาลที่ 6 รัชกาลที่ 7 ลำตัดเฟื่องฟูมากเงินดีกว่าลิเก สมัยก่อนมีประชัน ทุกงานแล้วแต่เจ้าภาพ ชนะได้หลายเงิน สมัยทองละ 200 - 300 บาท รับงาน 2,000 - 2,500 บาท ลูกคู่คนละ 150 บาท รวมทั้งคนร้อง นักดนตรี มีทั้งหมด 10 คน พ่อยุคพ่อจั่นบก (ย้ายบ้านมาปลูกบนพื้นดิน - ผู้เขียน) มีฐานะดี⁵

5. ภัทรวดี ภูษฎาภิรมย์, วัฒนธรรมดนตรีและเพลงพื้นเมืองภาคกลาง (กรุงเทพมหานคร: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2552), 88.



ภาพที่ 2 การแสดงลำตัดคณะนายผูก ศรีราชา ในสมัยโบราณ
ที่มาภาพ : แม่ประพิมพ์ เอกพจน์



ภาพที่ 3 การแสดงลำตัดคณะนายผูก ศรีราชา ในสมัยโบราณ
ที่มาภาพ : แม่ประพิมพ์ เอกพจน์

การแสดงลำตัดของคณะพ่อผูกศรีราชา นอกจากการร้องแบบปกติแล้ว ยังมีเพลงพิเศษมากมายซึ่งได้ประพันธ์ขึ้นมาใหม่โดยนายผูกเอกพจน์ ผู้ก่อตั้งลำตัดพ่อผูกศรีราชา และบทเพลงที่มีเอกลักษณ์และกลวิธีพิเศษที่เป็นจุดเด่นของคณะก็คือ “ลำตัด ก ไก่ ถึง ฮ นกฮูก”

ลำตัด ก ไก่ ถึง ฮ นกฮูก นั้น พ่อผูกได้นำความงามของอักษรไทยทั้งหมด 44 ตัว มาประพันธ์คำร้องของลำตัดให้มีความงดงามตามลักษณะของอักษรไทย และได้เพิ่มเติมกลวิธีการร้องลำตัดให้น่าสนใจขึ้นด้วยการใช้เทคนิคการพูดสอดแทรกเข้าไปให้คำนั้นมีคำสองแง่สองง่ามบ้าง แต่ไม่มีคำหยาบคายในบทร้อง มีการสลับการร้องกันระหว่างชายและหญิง และเป็นหนึ่งบทเพลงที่สร้างความภูมิใจแก่คณะลำตัดพ่อผูกศรีราชา

กลวิธีการขับร้องลำตัดของคณะพ่อผูกศรีราชา

จากการศึกษาระเบียบแบบแผนและหลักในการขับร้องของลำตัดคณะพ่อผูกศรีราชา พบว่า มีการใช้โหมโรงรำมะนาทั้งหมด 12 ภาษา มีการใช้กลวิธีในการขับร้องลำตัดชุด ก ไก่ ถึง ฮ นกฮูก ทั้งหมด 8 กลวิธี สามารถแบ่งออกกรายประเด็นได้ดังนี้ การแบ่งลมหายใจ มีการใช้ลมหายใจ 2 แบบหลัก ๆ คือ การแบ่งลมหายใจ 2 ครั้งใน 1 บรรทัด และการหายใจยาวทั้งบรรทัด การแบ่งประโยคโดยใช้ลักษณะของกลอนในการแบ่งโดยกลอนที่พบมากที่สุดในการขับร้อง ลำตัด ก ไก่ ถึง ฮ นกฮูก คือ กลอนเล็ง การใช้กลวิธีการเน้นคำร้องโดยจะเน้นในคำร้องที่เป็นคำ

นทีธร จุงเลียก*
พรประพิตร เผ่าสวัสดิ์**

Nateetorn Jungliak*
Pornprapit Phoasavadi**

กริยาในประโยคและใช้ความสามารถในการแสดงว่ากำลังทำอะไรออกมาพร้อมการเน้นเสียงเน้นคำร้องให้ผู้ชมเข้าใจมากยิ่งขึ้นในการแสดง การใช้คำสองแง่สองง่าม เพื่อไม่ให้บทร้องมีความหยาบคาย ในการร้องสองแง่สองง่ามนักร้องลำตัดจะต้องใช้ความสามารถในการแสดงออกมาด้วย เพื่อเพิ่มรรถรสในการแสดง ทำให้ผู้ชมไม่เบื่อ และเกิดอารมณ์สนุกสนานร่วมด้วย พบการแบ่งลมหายใจเพื่อให้คำร้องขาดหาย เพื่อไม่ให้เกิดความสะดุดในการร้องลำตัด พบกลวิธีการบรรจุคำร้องโดยใช้ภาษาที่เข้าใจง่าย ไม่มีคำร้องที่หยาบคาย และใช้โน้ตที่เหมือนกันเกือบทุกบรรทัด เนื่องจากลำตัดเป็นเพลงประเภทกลอนหัวเดียว และไม่มีการเปลี่ยนเสียง แต่ผู้แสดงจะต้องมีความจำที่ดี และมีปฏิภาณในการด้นกลอนเมื่อถึงสถานการณ์ที่ต้องด้นเพลงสด ๆ บนเวที พบการใช้เสียงเอื้อน ในช่วงต้น และช่วงท้าย จะไม่พบเสียงเอื้อนในเนื้อร้องของลำตัด ในการเอื้อนของการขับร้องลำตัดจะแตกต่างไปจากการเอื้อนของเพลงไทยเดิม ซึ่งการร้องลำตัดจะเน้นความสนุกสนาน จึงไม่มีการแบ่งเป็นสามเสียงแบบเพลงไทยเดิม แต่จะเป็นการร้องเป็นโน้ต ตัวเดียว ตามเสียงของตัวโน้ต

ข้อเสนอแนะ

ลำตัดพ่อผูกศรีราชาเป็นคณะลำตัดคณะที่มีชื่อเสียงในจังหวัดชลบุรี และยังคงมีประวัติศาสตร์แต่เดิมก่อนการตั้งคณะที่ควรทำการศึกษาคือ การย้ายมาอยู่ศรีราชาด้วยกันในครั้งนั้นมีพ่อผูก พ่อประยูร แม่จรรยา ซึ่งล้วนแต่เป็นครูลำตัดที่มีชื่อเสียง ซึ่งแม่จรรยา บุญยทัต เป็นครูที่มีชื่อเสียงและยังมีคณะลำตัดที่เคยมีชื่อเสียง และท่านยังมิกลวิธีที่น่าสนใจต่าง ๆ รวมทั้งลำตัดออกภาษา 12 ภาษา และ ทั้งนี้ผู้วิจัยขอเสนอแนะให้ผู้สนใจเก็บรวบรวมผลงานและศึกษาการขับร้องลำตัดของคณะแม่จรรยา บุญยทัต เพื่อประโยชน์ในภายภาคหน้า

รายการอ้างอิง

- ภัทรวดี ภูษฎาภิรมย์. *วัฒนธรรมดนตรีและเพลงพื้นเมืองภาคกลาง*. กรุงเทพมหานคร: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2552.
- มนตรี ตราโมท. *การละเล่นของไทย*. กรุงเทพมหานคร: มติชน, 2540.
- กาญจนา อินทรสุณานนท์. *พื้นฐานมานุษยวิทยาควิทยาภาควัฒนธรรม*. เอกสารคำสอนคณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ. 2540.
- กรมศิลปากร. *หนังสือวัฒนธรรมพัฒนาการทางประวัติศาสตร์เอกลักษณ์และภูมิปัญญาจังหวัดชลบุรี เนื่องในโอกาสพระราชพิธีมหามงคลเฉลิมพระชนมพรรษา 6 รอบ 5 ธันวาคม 2552*. กรุงเทพมหานคร: องค์การคำของคุรุสภา, 2544.
- สุภางค์ จันทวานิช. *สภาพสังคม - วัฒนธรรมของพื้นที่บริเวณชายฝั่งทะเลตะวันออก*. รายงานผลการศึกษา. โครงการวิจัยและพัฒนาเพื่อการจัดการศึกษาในบริเวณพื้นที่ชายฝั่งทะเลตะวันออก สำนักงานคณะกรรมการการศึกษาแห่งชาติ สำนักงานกฤษฎีกา. 2529.
- ศาสตราจารย์ ดร.บุญกร บินทาสันต์และคณะ. *วัฒนธรรมดนตรีไทยภาคกลาง และภาคอีสานใต้*. รายงานการวิจัย. จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย. 2549.
- สุรพล วิรุฬห์รักษ์และคณะ. *ลิเก*. กรุงเทพมหานคร: โรงพิมพ์คุรุสภาลาดพร้าว, 2539.
- อนนก นาวิกมูล. *เพลงนอกศตวรรษ*. กรุงเทพมหานคร: สำนักพิมพ์มติชน, 2550.
- _____. *สารานุกรมเพลงพื้นบ้านภาคกลาง*. กรุงเทพมหานคร: โรงพิมพ์พิมพ์เนศ, 2528.
- อมรา กล้าเจริญ. *เพลงและการละเล่นพื้นบ้าน*. กรุงเทพมหานคร: โอเดียนสโตร์, 2553.
- อลิสรา รามโกมุท. *นาฏสาธิตวัฒนธรรมไทย*. กรุงเทพมหานคร, 2553.
- วัฒน์ บุญจับ. *“จังหวะและทำนองในเพลงฉ่อยและลำตัด”*. วิทยานิพนธ์อักษรศาสตรมหาบัณฑิต, จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2547.
- ประพิมพ์ เอกพจน์. สัมภาษณ์โดย นทีธร จุงเลียก, 15 มกราคม 2561.
- _____. สัมภาษณ์โดย นทีธร จุงเลียก, 25 มกราคม 2561.
- หนังสือพิมพ์ศรีราชา. 16 พฤศจิกายน 2554.

บทคัดย่อ

บทความนี้เป็นการคัดย่อมาจากการวิจัยเรื่อง แนวทางการบรรเลงไวโอลินบทเพลง วินเทอร์ ประพันธ์โดยอันโทนิโอ วิวัลดี มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาแนวทางและวิธีการบรรเลงไวโอลินที่เหมาะสมและสอดคล้องกับบทกลอนในบทเพลง วินเทอร์ รวมทั้งนำเสนอแนวทางการฝึกซ้อมไวโอลิน จากผลการศึกษาพบว่าบทเพลง วินเทอร์มีบทกลอนกำกับอยู่สันนิษฐานว่าวิวัลดีเป็นผู้ประพันธ์ ซึ่งแสดงออกถึงอารมณ์ความรู้สึกของฤดูหนาว ดังนั้นการบรรเลงบทเพลงนี้จำเป็นต้องเลือกใช้ความเข้มเสียงและเทคนิคที่สามารถส่งผลต่อการบรรเลงได้อย่างเหมาะสมกับความหมายของบทกลอนซึ่งได้แก่ การใช้ส่วนของคันชัก พื้นที่หางม้า น้ำหนักของข้อมือ และการเลือกใช้นิ้วมือซ้ายบนแบงนิ้ว นอกจากนี้ ยังมีเทคนิคและแนวทางการบรรเลงที่ผู้ประพันธ์ใช้ในการบรรเลงทั้งหมด 8 เทคนิค คือ การใช้คันชักบรรเลงโน้ตแยกด้วยความรวดเร็ว ความสัมพันธ์ของข้อศอกซ้ายและขวา การใช้คันชักกระโดด การใช้ข้อมือในการเปลี่ยนคันชักที่รวดเร็ว การเลือกวางตำแหน่งคันชักในการบรรเลง การเลือกใช้ความเร็วในการเคลื่อนที่ของคันชัก การถ่ายเทน้ำหนักของหัวไหล่ไปยังข้อมือ และการเลือกใช้นิ้วมือซ้ายให้เหมาะสมกับบทเพลง

คำสำคัญ: วิวัลดี / ไวโอลิน / วินเทอร์ / แนวทางการบรรเลง

Abstract

This article was related to the study of violin performance practice in Antonio Vivaldi's *Winter from The Four Seasons*. The objectives of this study were to discover the appropriate methods of violin performance to this piece, as well as proposing ways to practise the piece effectively. The result of the study showed that Vivaldi supposedly composed the poem to express the emotion of winter; thus, performing the composition required techniques of controlling dynamic and others, so that the meaning of the poem was conveyed. These techniques included bowing and the area of bow, managing wrist-weight and choosing fingers in the left hand. Besides these techniques, the author also used 8 techniques of violin practising which comprised the bowing technique with fast speed, the coordination of left and right elbows, the using of the bow in spiccato, the using of wrist changing position rapidly, the alternatives position of the bow, the choosing of the speed of the bow, the shifting of the momentum from the shoulder to the wrist, and the fingering in the left hand.

Keywords: Vivaldi / Violin / Winter / Performance Practice

* นักศึกษาระดับปริญญาโทมหาบัณฑิต หลักสูตรดุริยางคศาสตรมหาบัณฑิต วิทยาลัยดนตรี มหาวิทยาลัยรังสิต, nutcha.rainbow@gmail.com

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

Received: 22/07/2019 Revised: 07/08/2019 Accepted: 15/08/2019

ที่มาและความสำคัญ

บทประพันธ์เพลง *ไวโอลินคอนแชร์โตหมายเลข 4 ในบันไดเสียงเอฟไมเนอร์ ลำดับที่ 8 อาร์วี 297 (Violin Concerto No. 4 in F minor, Op. 8, RV 297)* หรือรู้จักกันในนาม *วินเทอร์ (Winter)* ซึ่งหมายถึงฤดูหนาว ได้ถูกประพันธ์ขึ้นในปี ค.ศ.1723 และเผยแพร่ครั้งแรกในปี ค.ศ.1725 ณ กรุงอัมสเตอร์ดัม ประเทศเนเธอร์แลนด์ ซึ่งวินเทอร์เป็นบทหนึ่งจาก ชุด *เดอะโฟร์ซีซั่น*¹ นอกจากนี้ คูลเบอร์เจน (Koolbergen)² ยังได้อธิบายเพิ่มเติมเกี่ยวกับบทประพันธ์นี้ว่า วิวัลดีต้องการสื่อปรากฏการณ์ทางธรรมชาติทั้งสี่ฤดูออกมาในรูปแบบของดนตรี ประพันธ์ขึ้นเพื่ออุทิศให้กับท่านเคาท์ เวนเซอเลอส์ ดี มาซิน (Count Wenceslaus di Marzin) ถูกบรรเลงครั้งแรกด้วยวงในราชสำนักซึ่งวิวัลดีเป็นวาทยกรในครั้งนั้นด้วย สิ่งเหล่านี้เป็นสิ่งที่เกิดขึ้นบ่อยในช่วงชีวิตของเขา บทประพันธ์เพลงชุด *เดอะโฟร์ซีซั่น* เป็นบทเพลงที่มีชื่อเสียง มีความโด่งดังในหมู่นักประพันธ์เพลง เป็นที่ชื่นชอบ และได้มีการนำออกแสดงสู่สาธารณชนบ่อยครั้ง นอกจากนี้ ตั้งแต่ปี ค.ศ. 1940 เป็นต้นมา บทเพลงของวิวัลดีได้นำออกไปแสดงและได้รับความนิยมเป็นที่ชื่นชอบของผู้คนเป็นอย่างมาก

จากคำกล่าวของณรุทธิ์ สุทธจิตต์³ ที่ได้กล่าวไว้ว่า บทเพลง *เดอะโฟร์ซีซั่น* เป็นตัวอย่างที่ดีของการใช้ดนตรีเพื่อบรรยายลักษณะของฤดูต่าง ๆ ตามบทกลอน ซึ่งตรงกับคำกล่าวของวานิช โปตะวานิช⁴ ว่า การประพันธ์เพลงประเภท[ดนตรีบรรยายเรื่องราว]เริ่มมีบทบาทตั้งแต่ยุคฟื้นฟูศิลปวิทยาการ จนกระทั่งเป็นที่นิยมมากขึ้นในยุคโรแมนติกตอนปลาย นอกจากนี้ ศศิ พงศ์สรายุทธ⁵ ยังกล่าวเสริมเกี่ยวกับ บทเพลง *เดอะโฟร์ซีซั่น* ว่าเป็นบทประพันธ์เพลงสำหรับการประชันกันระหว่างเครื่องดนตรีเดี่ยวกับกลุ่มของเครื่องดนตรี หรือที่เรียกว่า โซโลคอนแชร์โต (Solo Concerto)

ณรุทธิ์ สุทธจิตต์⁶ ได้อธิบายว่าความซาบซึ้งของดนตรีจะเกิดขึ้นได้นั้นต้องมีการฟังที่ดีด้วย เช่น การฟังโดยการรับรู้หรือการฟังอย่างตั้งใจจริง ความรู้พื้นฐานเกี่ยวกับบทเพลงของผู้ฟัง เป็นต้น นอกจากการเป็นผู้ฟังที่ดีแล้ว ดนตรีกีฬาส่งผลต่อผู้ฟังด้วย ดนตรีจะเกิดขึ้นได้ควรมีส่วนประกอบ 2 ส่วนใหญ่ ๆ ดังนี้ 1) ส่วนที่เกี่ยวกับมนุษย์ ได้แก่ ผู้ประพันธ์เพลง ผู้แสดง และผู้ฟัง 2) ส่วนที่เกี่ยวกับเครื่องมือ ได้แก่ เครื่องดนตรี การพิมพ์ และสื่อการเสนอดนตรี ถ้าขาดส่วนหนึ่งส่วนใดไปดนตรีจะไม่ใช่ดนตรีโดยสมบูรณ์ เมื่อกล่าวถึงดนตรีอาจหมายถึงโน้ตเพลงที่ผู้ประพันธ์แต่งไว้ ซึ่งเป็นเรื่องของสัญลักษณ์ ไม่เกี่ยวกับเสียง เมื่อผู้แสดงหรือนักดนตรีนำโน้ตเพลงมาเล่นจึงเกิดเป็นดนตรีขึ้น นักดนตรีจึงมีบทบาทในการถ่ายทอดความรู้สึกของบทเพลงให้กับผู้ฟังโดยการตีความจากโน้ตเพลงมาเป็นเสียงดนตรี ซึ่งนักดนตรีแต่ละคนหรือวงแต่ละวงย่อมถ่ายทอดความรู้สึกออกมาแตกต่างกันไปตามความเข้าใจและต้องการของผู้แสดง สิ่งนี้เองเป็นเหตุผลที่ทำให้การแสดงบทเพลงเดียวกันในแต่ละครั้งเกิดความแตกต่างในด้านความรู้สึกของบทเพลง

นอกจากความเข้าใจในบทเพลงแล้ว อภิชัย เลี่ยมทอง ยังอธิบายไว้ว่าผู้บรรเลงจำเป็นต้องมีการฝึกซ้อมและการเตรียมตัวอย่างถูกต้องเพื่อให้เกิดประสิทธิภาพในการแสดงมากที่สุด ผู้บรรเลงต้องเรียนรู้สิ่งต่าง ๆ เช่น ลักษณะอคูสติกของห้องแสดง (Room Acoustic) ความเหมาะสมระหว่างการบรรเลง รวมถึงเสียงรบกวนจากผู้ฟัง สิ่งเหล่านี้จำเป็นอย่างยิ่งที่นักดนตรีจะต้องฝึกซ้อมให้เกิดความชำนาญก่อนขึ้นแสดงจริง เพื่อให้เกิดประสิทธิภาพอย่างสูงสุด เมื่อผู้บรรเลงฝึกซ้อมอย่างถูกต้องแล้วจะทำให้สามารถควบคุมเทคนิคการบรรเลงเครื่องดนตรีและการประหม่าบทเพลงได้⁷

จากที่กล่าวมานี้ ผู้ประพันธ์มีความตั้งใจศึกษาเกี่ยวกับแนวทางและวิธีการบรรเลงไวโอลินที่เหมาะสมและสอดคล้องกับบทกลอนในบทเพลง วินเทอร์ รวมถึงนำเสนอแนวทางการฝึกซ้อม เพื่อให้เกิดประโยชน์ต่อผู้ประพันธ์และผู้ที่ต้องการศึกษายบทเพลง *วินเทอร์*

1. Paul Everett, *Vivaldi: The Four Seasons and Other Concertos, Op. 8* (Cambridge: Cambridge University Press, 1996), 3.

2. Jeroen Koolbergen, *Vivaldi*, Translated by Carla V. Splunteren & Tony Burret (New York: Smithmark, 1995), 49.

3. ณรุทธิ์ สุทธจิตต์, *สังคีตนิยาม: ความซาบซึ้งในดนตรีตะวันตก*, พิมพ์ครั้งที่ 12 (กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2557), 102.

4. วานิช โปตะวานิช, “บทประพันธ์เพลงดุริยางคนิพนธ์ “เทวะ” ส่วสำหรับวงออร์เคสตรา,” *ดนตรีรังสิต* ปีที่ 12, ฉบับที่ 1 (มกราคม-มิถุนายน 2560): 90.

5. ศศิ พงศ์สรายุทธ, *ดนตรีตะวันตก: ยุคบาโรกและยุคคลาสสิก* (กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2553), 92.

6. ณรุทธิ์ สุทธจิตต์, *สังคีตนิยาม: ความซาบซึ้งในดนตรีตะวันตก*, พิมพ์ครั้งที่ 12 (กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2557), 6-7.

7. อภิชัย เลี่ยมทอง, “หลักสำคัญสำหรับการฝึกซ้อมดนตรีเพื่อประสิทธิภาพสูงสุด,” *ดนตรีรังสิต* ปีที่ 7, ฉบับที่ 1 (มกราคม-มิถุนายน 2555): 30.

วัตถุประสงค์

1. ศึกษาแนวทางและวิธีการบรรเลงไวโอลินที่เหมาะสมและสอดคล้องกับบทกลอนในบทเพลง วินเทอร์
2. เพื่อนำเสนอแนวทางการฝึกซ้อมไวโอลินในบทเพลง วินเทอร์ของผู้ประพันธ์

ขอบเขต

1. ผู้ประพันธ์เลือกบทเพลง วินเทอร์ ซึ่งมีทั้งหมด 3 ท่อน ได้แก่ Allegro Non Molto, Largo, และ Allegro ซึ่งเป็นส่วนหนึ่งของการแสดงคอนเสิร์ต มาทำการวิจัยเพียงบทเพลงเดียวเท่านั้น
2. ศึกษาบทกลอนพร้อมทั้งวิเคราะห์แนวทำนองร่วมกัน เพื่อเลือกใช้ความเข้มเสียง (dynamic) สำหรับการบรรเลง รวมถึงเทคนิคการบรรเลงไวโอลิน เช่น การเลือกใช้ส่วนของคันชัก พื้นที่หางม้า น้ำหนักของข้อมือ และการเลือกใช้นิ้วในมือซ้ายบนแผงนิ้วให้เหมาะสม เป็นต้น รวมทั้งประเด็นอื่น ๆ ที่น่าสนใจ
3. บทความนี้ได้นำแนวคิด ข้อคิดเห็น และข้อเสนอแนะ รวมทั้งเทคนิคการบรรเลงต่าง ๆ จากนอร์แมน แลมป์ และซูซาน แลมป์ คูก (Norman Lamb and Susan Lamb Cook)⁸

ข้อตกลงเบื้องต้น

1. บทความนี้ผู้ประพันธ์ใช้โน้ตจากหนังสือ Il Cimento Dell Armonia e Dell Inventione สำนักพิมพ์ Michele Carlo Le Cene ค.ศ. 1958 โดยมีเนเวลล์ เจนกินส์ (Newell Jenkins) เป็นบรรณาธิการ
2. คำศัพท์ในบทความ ผู้ประพันธ์อ้างอิงจากหนังสือพจนานุกรมศัพท์ดุริยางคศิลป์ พิมพ์ครั้งที่ 3 โดยศาสตราจารย์ ดร.ณัชชา พันธุ์เจริญ พิมพ์เมื่อปี พ.ศ. 2552
3. คำศัพท์เทคนิคการบรรเลงไวโอลินที่ปรากฏในบทความนี้ บางกรณีใช้เป็นคำทับศัพท์ภาษาอังกฤษเพื่อให้ผู้อ่านสามารถเข้าใจได้ง่าย

วิธีการดำเนินการวิจัย

บทความนี้เกี่ยวกับการศึกษาแนวทางและวิธีการบรรเลงไวโอลินที่เหมาะสมและสอดคล้องกับบทกลอนในบทเพลง วินเทอร์มีความจำเป็นต้องพิจารณาหรือวิเคราะห์บทเพลงในเชิงทฤษฎีดนตรี เพื่อสามารถกำหนดแนวทางในการอธิบายการวิจัยให้เป็นลำดับขั้นตอนอย่างเหมาะสม แต่มุ่งเน้นประเด็นการบรรเลงไวโอลินที่เหมาะสมและสอดคล้องกับบทกลอน รวมถึงเทคนิคและแนวทางการฝึกซ้อม

ในการศึกษาแนวทางการบรรเลง ผู้ประพันธ์ได้ศึกษาข้อมูลเบื้องต้นจากแหล่งข้อมูลต่าง ๆ เพื่อเป็นแนวทางในการพิจารณาวิธีการบรรเลง ผู้ประพันธ์ได้ดำเนินการวิจัยอย่างเป็นขั้นตอน ได้แก่ รวบรวมข้อมูลและบริบทที่เกี่ยวข้อง ศึกษาบทกลอนและแนวทางการฝึกซ้อมให้เหมาะสมและสอดคล้องกับบทกลอน นำเสนอข้อมูลและสรุปผลการวิจัย ซึ่งมีรายละเอียดดังนี้

1. การเก็บรวบรวมข้อมูล

ผู้ประพันธ์ได้ทำการเก็บรวบรวมข้อมูลจากแหล่งข้อมูลที่เกี่ยวข้องจากแหล่งที่มาต่าง ๆ ดังนี้

1.1 ข้อมูลจากหนังสือ ตำรา บทความ วิทยานิพนธ์ และงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง เทคนิคการบรรเลง และการฝึกซ้อมเพื่อการแสดง ได้แก่ บริบทที่เกี่ยวข้องกับบทเพลง ลักษณะของดนตรีในยุคบาโรก เทคนิคการบรรเลงที่เหมาะสม หลักในการฝึกซ้อมดนตรีเพื่อให้เกิดประสิทธิภาพ บทประพันธ์เพลงสำหรับไวโอลินในยุคบาโรก

1.2 เว็บไซต์และสื่ออิเล็กทรอนิกส์อื่น ๆ โดยพิจารณาจากแหล่งข้อมูลที่มีความน่าเชื่อถือ เช่น การสืบค้นจากฐานข้อมูลโปรเควส (Proquest)

8. Norman Lamb, and Susan L. Cook, *String: Guide to Teaching*, 7th ed. (New York: The McGraw-Hill, 2002), 55-73.

2. ขั้นตอนการทำวิจัย

หลังจากเก็บรวบรวมข้อมูล ผู้ประพันธ์ได้ทำการศึกษาต่อโดยการนำข้อมูลที่ได้รวบรวมไว้มาวิเคราะห์เพื่อใช้สำหรับการฝึกซ้อม การตีความบทเพลงให้เหมาะสมและสอดคล้องกับบทกลอน แบ่งเป็นขั้นตอนดังนี้

- 2.1 ศึกษาบริบทของบทเพลง
- 2.2 ศึกษาความสัมพันธ์ระหว่างดนตรีกับบทกลอน
- 2.3 ศึกษาการแสดงของผู้อื่นผ่านสื่ออิเล็กทรอนิกส์ เพื่อเป็นแนวทางในการบรรเลง
- 2.4 นำข้อมูลที่ได้จากการศึกษามาใช้วิเคราะห์ให้เป็นไปตามวัตถุประสงค์และขอบเขตงานวิจัย
- 2.5 ฝึกซ้อมโดยนำข้อมูลต่าง ๆ ที่ศึกษารวบรวมมาปรับใช้เป็นแนวทางและวิธีบรรเลงไวโอลิน
- 2.6 ฝึกซ้อมและออกแสดง
- 2.7 นำเสนอรายงานผลงานวิจัย

3. ขั้นตอนการวิเคราะห์ข้อมูล

ผู้ประพันธ์ได้นำข้อมูลที่รวบรวมมาวิเคราะห์ โดยให้ตรงตามวัตถุประสงค์ โดยมีวิธีการดังนี้

- 3.1 นำข้อมูลที่รวบรวมมาทั้งหมดมาเรียงลำดับออกเป็นขั้นตอนอย่างเป็นระบบ
- 3.2 ตรวจสอบข้อมูลให้มีความถูกต้องตามวัตถุประสงค์ และขอบเขตของการทำวิจัยที่ได้กำหนดไว้
- 3.3 ศึกษาข้อมูลจากบทความ วารสารทางวิชาการ รวมไปถึงหนังสือและตำราที่เกี่ยวข้องโดยละเอียด ให้ตรงตามวัตถุประสงค์
- 3.4 วิเคราะห์ข้อมูลตามวัตถุประสงค์และขอบเขตที่ต้องการศึกษา โดยเริ่มจากการศึกษาบทกลอน วิเคราะห์แนวทำนองที่สอดคล้องกับบทกลอน การเลือกใช้ความเข้มเสียง รวมถึงเทคนิคการบรรเลงไวโอลิน เช่น การเลือกใช้ส่วนของคันชัก พื้นที่ของหางม้า น้ำหนัก ข้อมือ และการเลือกใช้นิ้วมือซ้ายบนแผ่นนิ้วให้เหมาะสม เป็นต้น รวมทั้งประเด็นอื่น ๆ ที่น่าสนใจ
- 3.5 ฝึกซ้อมให้เป็นไปตามผลการศึกษาวิจัยและเตรียมออกแสดง พร้อมทั้งเตรียมและนำเสนอผลงานในรูปแบบงานเขียนเชิงวิชาการ

4. การนำเสนอข้อมูล

บทความฉบับนี้เป็นบทความเชิงวิเคราะห์เพื่อใช้ในการแสดงไวโอลิน ผู้ประพันธ์ได้ทำการเผยแพร่งานออกเป็น 2 รูปแบบ คือ

- 4.1 การแสดงคอนเสิร์ตในคอนเสิร์ตระดับชั้นปริญญาโท (Master Recital) ณ ห้อง 215 วิทยาลัยดนตรี มหาวิทยาลัยรังสิต ในวันที่ 24 กรกฎาคม 2560 เวลา 15.00 น.
- 4.2 การเขียนอธิบายเชิงวิชาการในวิทยานิพนธ์ เสนอแนวทางการบรรเลงที่เหมาะสมและสอดคล้องกับบทกลอน นำเสนอแนวทางการฝึกซ้อม และประเด็นอื่น ๆ ที่น่าสนใจ

สรุปผลการวิจัย

บทกลอนที่ปรากฏในบทเพลง วินเทอร์สามารถเรียบเรียงความหมายของบทกลอนตามท่อนทั้ง 3 ท่อนของบทเพลง วินเทอร์ได้ดังนี้
ท่อนที่ 1 : ความหนาวเย็นเยือกของฤดูหนาว ลมที่นำกลัว ลมกระโชกแรง จังหวะของเท้าที่วิ่งอยู่บนความหนาวเย็น การวิ่งอยู่บนหิมะที่เต็มไปด้วยรอยเท้า ฟันที่กำลักระแทกกันเพราะความหนาวเย็น

ท่อนที่ 2: ความอบอุ่นรอบกองไฟ ในขณะที่หิมะยังคงตกโปรยปราย

ท่อนที่ 3: การเดินบนลานน้ำแข็ง การเคลื่อนตัวไปข้างหน้าด้วยความช้าและความกลัว การก้าวไปข้างหน้าอย่างช้า ๆ เพราะกลัวจะลื่นล้ม การเดินด้วยความระมัดระวัง กลับมาเดินบนลานน้ำแข็งด้วยความมั่นคงอีกครั้ง หิมะเริ่มแตกละลาย สายลมพัด เสียงลมโซยพัดผ่านบานประตูเพื่อที่จะกลับไปเจอกับความหนาวเย็นที่สดใสมากกว่าเดิม สายลมพัดกระหน่ำ ทั้งหมดนี้ คือ ความสนุกในฤดูหนาว

จากการวิเคราะห์บทเพลง วินเทอร์ ทั้งหมด 3 ประเด็น ได้แก่ วิเคราะห์แนวทำนองที่สอดคล้องกับบทกลอน การเลือกใช้ความเข้มเสียงสำหรับการบรรเลง และเทคนิคการบรรเลงไวโอลิน อีกทั้งนำเสนอแนวทางการฝึกซ้อม ทำให้ผู้ประพันธ์ได้ผลสรุปจากการวิจัยในแต่ละท่อนดังนี้

1. การตีความและการฝึกซ้อมในตอนี่ 1

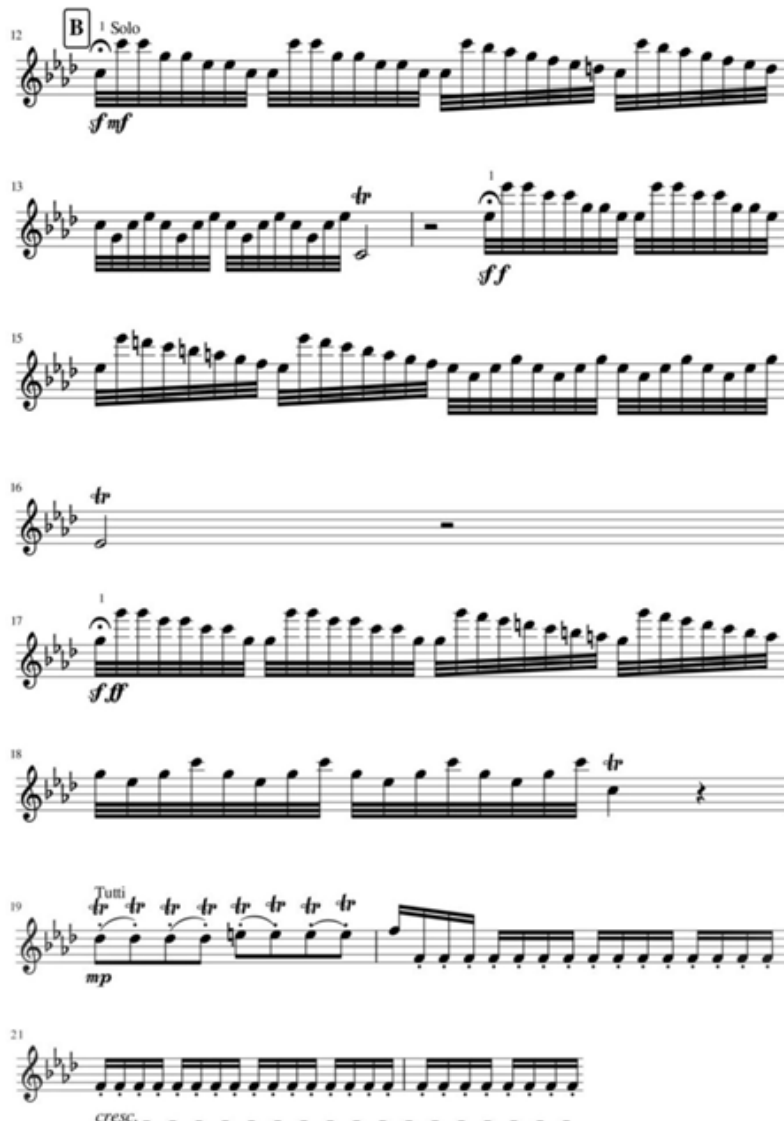
1.1 การวิเคราะห์แนวทำนองที่สอดคล้องกับบทกลอน

จากบทกลอนที่กล่าวไปข้างต้น ผู้ประพันธ์จะบรรเลงทริล (Trill) จากโน้ตที่ปรากฏก่อน ตามด้วยโน้ตที่สูงกว่าหนึ่งขั้น (ตัวอย่างที่ 1) เนื่องจากผู้ประพันธ์ต้องการเสียง Bb ที่เด่นชัด เปรียบเสมือนหิมะที่กำลังโปรยปราย อีกทั้งการใช้เครื่องหมายยี่ดั่งหว่า (Fermata) ให้กับโน้ตบางตัว เพื่อเป็นการเน้นโน้ตที่เป็นองค์ประกอบของทริลแอด (Cm) พร้อมกับแสดงออกถึงความรุนแรงของพายุ (ตัวอย่างที่ 2 ห้องที่ 12-18)



ตัวอย่างที่ 1 การบรรเลงทริล

นอกจากนี้การบรรเลงเครื่องหมายสัน ยังแสดงออกถึงคนกำลังวิ่งอยู่บนหิมะ (ตัวอย่างที่ 2 ห้องที่ 20-22) และการบรรเลงโน้ตกระโดด (Spiccato) แสดงออกถึงพื้นที่ที่กระทบกันเพราะความหนาวเย็น (ตัวอย่างที่ 3)



ตัวอย่างที่ 2 การบรรเลงเครื่องหมายยี่ดั่งหว่า



ตัวอย่างที่ 3 การบรรเลงโน้ตกระโดด

1.2 การเลือกใช้ความเข้มเสียงสำหรับการบรรเลง

ผู้ประพันธ์จะบรรเลงด้วยความเข้มเสียงดังเป็นส่วนใหญ่ ในช่วงกลางของท่อนนี้มีการเพิ่มความเข้มเสียงที่หลากหลายมากขึ้น โดยมีการเพิ่มความเข้มเสียงตามระดับเสียง (Pitch) การเพิ่มเครื่องหมายดังขึ้นและเบาลง เพื่อแบ่งประโยคตามหัวทำนอง การบรรเลงเสียงเบาเพื่อแสดงออกถึงพื้นที่กำลังกระทบกันเพราะความหนาวเย็น ตามที่ได้กล่าวมาก่อนหน้านี้ (ตัวอย่างที่ 3)

1.3 เทคนิคการบรรเลงไวโอลิน

ในท่อนแรกจะมีการใช้คันชักหลายรูปแบบ ดังนี้ การใช้คันชักบรรเลงโน้ตแยกด้วยความรวดเร็ว การใช้คันชักบรรเลงโน้ตกระโดด และการเลือกวางตำแหน่งคันชักในการบรรเลง เมื่อต้องการบรรเลงเสียงดังควรวางคันชักในตำแหน่งที่ 1-3 เมื่อต้องการบรรเลงเสียงเบาควรวางคันชักในตำแหน่งที่ 4-5 ของสาย รวมทั้งการเลือกใช้นิ้วมือซ้ายให้เหมาะสมกับบทเพลง

1.4 แนวทางการฝึกซ้อม

แนวทางการฝึกซ้อมในท่อนที่ 1 เนื่องจากเป็นท่อนนี้อยู่ในอัตราจังหวะเร็วและมีการเปลี่ยนสายไปมาบ่อยครั้ง จึงต้องฝึกซ้อมการควบคุมข้อมือและการตั้งข้อศอกที่ถูกตำแหน่ง ฝึกซ้อมซ้ำ ๆ จากอัตราจังหวะช้า จนกระทั่งสามารถบรรเลงในอัตราจังหวะจริงได้ การเลือกใช้เนื้อของหางม้าให้เหมาะสม เช่น การใช้เนื้อหางม้าเล็กน้อยในการสร้างเสียงที่ไม่ชัดเจน เปรียบเสมือนเกร็ดหิมะ การวางคันชักบนสายให้ถูกตำแหน่งและเหมาะสมกับการเปลี่ยนตำแหน่งของนิ้วมือซ้าย รวมทั้งฝึกซ้อมการเปลี่ยนตำแหน่งนิ้วมือซ้ายอย่างบ่อยครั้ง ซึ่งผู้ประพันธ์จะฝึกซ้อมจากช้าไปเร็ว

2. การตีความและการฝึกซ้อมในท่อนที่ 2

2.1 การวิเคราะห์แนวทำนองที่สอดคล้องกับบทกลอน

ท่อนที่ 2 เป็นการแสดงออกถึงบรรยากาศความอบอุ่นรอบกองไฟ ที่ภายนอกเต็มไปด้วยหิมะโปรยปราย ผู้ประพันธ์ได้แบ่งประโยคเพลงตามจังหวะของโน้ตที่มีลักษณะเหมือนหรือคล้ายคลึงกัน (สังเกตเครื่องหมายหายใจ) เน้นการบรรเลงให้เสียงต่อเนื่อง มีการใช้โน้ตประดับเพิ่มขึ้นจากเดิม เช่น โน้ตทริล (แต่ยังคงเล่นแบบปกติตามลักษณะทั่วไปของยุคบาโรก) โน้ตมอร์ดนต์ (Mordent) โน้ตเบียด (Acciaccatura) ซึ่งทำให้ทำนองเกิดความแตกต่างจากโน้ตต้นฉบับ และเกิดความไพเราะมากขึ้น (ตัวอย่างที่ 4)

2.2 การเลือกใช้ความเข้มเสียงสำหรับการบรรเลง

การเลือกใช้ความเข้มเสียงในท่อนนี้ ผู้ประพันธ์มักจะใช้เครื่องหมายดังขึ้นและเบาลง เป็นส่วนใหญ่ จะบรรเลงความเข้มเสียงตามระดับเสียง โดยจะบรรเลงโน้ตที่มีระดับเสียงต่ำด้วยความเข้มเสียงเบาและจะเพิ่มความเข้มเสียงดังขึ้นเรื่อย ๆ ตามระดับเสียงโน้ตที่สูงขึ้นเพื่อให้เกิดความรู้สึกการเคลื่อนที่ของแนวทำนองตลอดเวลา และความเข้มเสียงเหล่านี้ยังทำให้แต่ละประโยคของบทเพลงเกิดความต่อเนื่อง เชื่อมโยงกัน



ตัวอย่างที่ 4 โน้ตระดับและเทคนิคการบรรเลง

2.3 เทคนิคการบรรเลงไวโอลิน

เนื่องจากท่อนนี้อยู่ในอัตราจังหวะซ้า ผู้ประพันธ์ต้องการแสดงออกถึงบรรยากาศที่อบอุ่นรอบกองไฟ จึงต้องคำนึงถึงการใช้ออกสอกในการวิบริาโตซึ่งทำให้ได้เสียงที่อบอุ่นมากกว่าการวิบริาโตด้วยข้อมือ การถ่ายเทน้ำหนักจากหัวไหล่ไปยังข้อมือขวา การเลือกใช้ความเร็วของคันชักในการสร้างความเข้มเสียง เมื่อต้องการบรรเลงจากเบาไปดัง ผู้ประพันธ์จะเริ่มจากการเคลื่อนที่คันชักจากซ้ายไปเร็ว และจะวางตำแหน่งคันชักอยู่ระหว่าง 2-4 เพื่อให้เสียงเรียบ และแสดงออกถึงอารมณ์ความรู้สึกได้

2.4 แนวทางการฝึกซ้อม

แนวทางการฝึกซ้อมเน้นการบรรเลงเพื่อให้เกิดเสียงอบอุ่น โดยใช้ระยะของคันชักที่ยาวมากขึ้น ใช้เนื้อหางมาเติมพื้นที่ถ่ายเทน้ำหนักจากหัวไหล่ไปยังข้อมือ ใช้น้ำหนักจากท่อนแขนในการบรรเลง ความเร็วในการเคลื่อนที่คันชัก และการเลือกวางคันชักบนสายที่เหมาะสม นอกจากนี้ยังต้องคำนึงถึงการวิบริาโตเพื่อให้เกิดเสียงที่อบอุ่นอีกด้วย

3. การตีความและการฝึกซ้อมในท่อนที่ 3

3.1 การวิเคราะห์แนวทำนองที่สอดคล้องกับบทกลอน

ท่อนที่ 3 เป็นการแสดงออกถึงการเดินอยู่บนลานน้ำแข็ง ความระมัดระวังจากการลื่นล้ม การวิ่งสลับกับการล้ม ความพยายามที่จะเดินต่อไปบนลานน้ำแข็ง จนกระทั่งน้ำแข็งแตกลง เสียงลมโชยพัด ลมหนาวหวนกลับคืนมาอีกครั้ง ทั้งหมดนี้คือบทสรุปของฤดูหนาวที่มีอารมณ์สุข และทุกข์ปะปนกันไป โดยที่แนวทำนองส่วนใหญ่ ผู้ประพันธ์จะบรรเลงเสียงที่ไม่ขาดออกจากกันมากจนเกินไป มีการบรรเลง

เครื่องหมายเชื่อมเสียงและเครื่องหมายสั้นร่วมกัน การบรรเลงเครื่องหมายเน้นเสียง (Accent) (ตัวอย่างที่ 5) นอกจากนี้ มีการแบ่งกลุ่มโน้ตแบบถามตอบ โดยใช้เครื่องหมายหน่วง (Tenuto) และความเข้มเสียง เพื่อสร้างกลุ่มโน้ตแบบการถามตอบ (ตัวอย่างที่ 6)



ตัวอย่างที่ 5 การบรรเลงเครื่องหมายเชื่อมเสียงและสั้น



ตัวอย่างที่ 6 การแบ่งกลุ่มโน้ตแบบการถามตอบ โดยใช้เครื่องหมายหน่วงและความเข้มเสียง

3.2 การเลือกใช้ความเข้มเสียงสำหรับการบรรเลง

การบรรเลงดัง เบา ค่อย ๆ ดัง หรือ ค่อย ๆ เบา ตามระดับเสียง การบรรเลงเบาทันที เปรียบเสมือนการเดินทางบนถนนน้ำแข็งที่ต้องใช้ความระมัดระวังเป็นอย่างมาก การบรรเลงความเข้มเสียงที่แตกต่างกันระหว่างห้องดนตรี 2 ห้อง เพื่อแสดงออกถึงความชัดเจนของกลุ่มโน้ตถามตอบ

3.3 เทคนิคการบรรเลงไวโอลิน

เทคนิคการบรรเลงส่วนใหญ่ ผู้ประพันธ์จะใช้การบรรเลงเต็มหน้าทางม้าเป็นส่วนใหญ่ และจะใช้ข้อมือในการเปลี่ยนคันชัก อย่างไรก็ตามการบรรเลงด้วยท่อนแขนอาจจะไม่เหมาะสมนัก เนื่องจากท่อนนี้เป็นท่อนที่มีอัตราจังหวะเร็ว ในบางช่วงของท่อนนี้จะมีการเปลี่ยนสายอย่างรวดเร็ว ผู้ประพันธ์จะใช้การยกข้อศอกในการเปลี่ยนคันชักไปยังสายที่ต้องการบรรเลง รวมทั้งข้อศอกซ้ายจะต้องเปลี่ยนตามการเคลื่อนที่ของนิ้วในมือซ้าย นิ้วมือจะต้องอยู่บนแผงนิ้วในรูปแบบเดิมตลอด อีกทั้งเมื่อเปลี่ยนตำแหน่งนิ้วและสายพร้อมกัน การเปลี่ยนข้อศอกซ้ายและขวาจะต้องเปลี่ยนพร้อมกันด้วยเพื่อให้ได้เสียงที่ชัดเจน สะอาด และไม่มีเสียงรบกวนจากการบรรเลง ซึ่งในท่อนนี้ผู้ประพันธ์จะบรรเลงคันชักอยู่บนตำแหน่งที่ 2-3 ของสายเป็นส่วนใหญ่

3.4 แนวทางการฝึกซ้อม

แนวทางการฝึกซ้อม เน้นการควบคุมคันชักให้อยู่บนตำแหน่งที่เหมาะสมและคงที่ ต้องคอยระมัดระวังในการเลือกใช้ข้อศอกให้ถูกตำแหน่ง ผู้ประพันธ์จะฝึกซ้อมการเปลี่ยนข้อศอกในอัตราจังหวะที่ช้าจนเกิดความเคยชิน จากนั้นจึงฝึกซ้อมในอัตราจังหวะจริง เนื่องจากโน้ตในท่อนนี้มีการเคลื่อนที่อยู่ตลอดเวลา ในส่วนของนิ้วในมือซ้ายนั้นจะต้องฝึกซ้อมให้เกิดความแม่นยำ จำเสียงที่ถูกต้องให้ได้ คำนึงถึงองศาของข้อศอกที่มีผลต่อรูปแบบนิ้ว และการควบคุมนิ้วจะต้องอยู่ในรูปแบบที่ถูกต้องเสมอ เพื่อให้เสียงไม่เพี้ยน

อภิปรายผล

ในบทความนี้ ผู้ประพันธ์ได้ศึกษาแนวทางและวิธีการบรรเลงไวโอลินที่เหมาะสมและสอดคล้องกับบทกลอนในบทเพลง *วินเทอร์* โดยมุ่งเน้นที่ประเด็นหลัก 3 ประเด็น ได้แก่ การวิเคราะห์แนวทำนองที่สอดคล้องกับบทกลอน การเลือกใช้ความเข้มเสียงสำหรับการบรรเลง และเทคนิคการบรรเลงไวโอลิน อีกทั้งยังเสนอแนวทางการฝึกซ้อมไวโอลินของผู้ประพันธ์ ทำให้ผู้ประพันธ์สามารถอภิปรายผลได้ดังนี้

1. การวิเคราะห์แนวทำนองที่สอดคล้องกับบทกลอน

จากการวิจัยพบว่า ท่อนที่ 1 บทกลอนกล่าวถึง หิมะตก ลมกระโชกแรง การวิ่งอยู่บนหิมะที่เต็มไปด้วยรอยเท้า พื้นที่กำลังกระทบกันเพราะความหนาวเย็น จากโน้ตต้นฉบับในจุดซ้อม A มีบทกลอนกำกับอยู่ว่า ความหนาวเย็นเยือกของฤดูหนาว มีการบรรเลงเครื่องหมายทริล และเครื่องหมายเชื่อมเสียง ผู้ประพันธ์พิจารณาว่าความหนาวเย็นเยือกที่หิมะกำลังตกอยู่ ผู้ประพันธ์จึงเพิ่มเครื่องหมายสั้น (staccato) ซึ่งแสดงออกถึงเกร็ดหิมะที่กำลังตกเป็นก้อน ๆ ต่อมาในจุดซ้อม B มีบทกลอนกำกับว่า ลมกระโชกแรง โน้ตต้นฉบับจะบรรเลงต่อเนื่อง ผู้ประพันธ์พิจารณาว่าควรเพิ่มเครื่องหมายยัติภังค์ไว้ที่ต้นประโยค เพื่อแสดงออกถึงลมที่แรงขึ้นเรื่อย ๆ จากนั้นจุดซ้อม C มีบทกลอนกำกับว่า การวิ่งอยู่บนหิมะที่เต็มไปด้วยรอยเท้า จากโน้ตต้นฉบับมีการใช้เครื่องหมายเชื่อมเสียงร่วมกับเครื่องหมายสั้น ผู้ประพันธ์พิจารณาว่าควรใช้เครื่องหมายสั้นเพียงอย่างเดียว เพื่อให้เสียงที่ออกมาชัดเจน

สำหรับท่อนที่ 2 บทกลอนกล่าวถึงความอบอุ่นรอบกองไฟในขณะที่ฝนยังคงตกโปรยปราย เมื่อผู้ประพันธ์พิจารณาจากโน้ตต้นฉบับแล้วเห็นว่าควรเพิ่มโน้ตระดับเพื่อให้แนวทำนองเคลื่อนที่ไปข้างหน้า ซึ่งแสดงออกถึงอารมณ์ที่ยังคงเคลื่อนไหวอยู่ตลอดเวลา

ส่วนท่อนที่ 3 บทกลอนกล่าวถึงการเดินบนลานน้ำแข็งด้วยความระมัดระวัง หิมะเริ่มละลาย สายลมพัดกระหน่ำ ความสนุกของฤดูหนาว จากโน้ตต้นฉบับจะมีการบรรเลงเครื่องหมายเชื่อมเสียง เครื่องหมายสั้น เครื่องหมายเชื่อมเสียงร่วมกับเครื่องหมายสั้น ผู้ประพันธ์พิจารณาว่าการบรรเลงด้วยลักษณะสำเนียงเสียงดังกล่าวมีความสอดคล้องกับบทกลอนข้างต้นได้ดี จึงเลือกบรรเลงตามโน้ตต้นฉบับ

2. การเลือกใช้ความเข้มเสียงสำหรับการบรรเลง

เนื่องจากบทประพันธ์เพลง *วินเทอร์* เป็นบทประพันธ์เพลงในยุคบาโรกซึ่งปกติโน้ตต้นฉบับมักไม่มีเครื่องหมายความเข้มเสียงกำกับตลอดทั้งบทเพลง ผู้ประพันธ์จึงได้พิจารณาใช้ความเข้มเสียงที่ได้จากการตีความบทกลอน และเลือกใช้ความเข้มเสียงระหว่างความเข้มเสียงเบา (*pp*) จนถึงดังมาก (*ff*) สำหรับการบรรเลง เพื่อแสดงออกถึงอารมณ์ความรู้สึกให้สอดคล้องกับความหมายของบทกลอน เช่น ความเข้มเสียงเบาแสดงออกถึงหิมะตก ความเข้มเสียงดังปานกลาง ดัง และดังมาก แสดงออกถึงพายุที่กำลังโหมกระหน่ำแรงมากขึ้น ความเข้มเสียงดังปานกลางแสดงออกถึงการวิ่ง การใส่เครื่องหมายดังขึ้นและเบาลง เพื่อให้เกิดความต่อเนื่องของแนวทำนอง การบรรเลงความเข้มเสียงสูงขึ้น หรือต่ำลงตามระดับเสียง นอกจากนี้ ผู้ประพันธ์ยังได้ใช้ความเข้มเสียงที่แตกต่างกันในตัวอย่างที่ 6 ห้องที่ 192-212 เพื่อสร้างกลุ่มโน้ตให้มีลักษณะแบบถาม-ตอบของแนวทำนองให้ชัดเจนขึ้น อย่างไรก็ตาม การเลือกใช้ช่วงของความเข้มเสียงในบทความครั้งนี้ ผู้บรรเลงคนอื่นอาจตีความแตกต่างออกไปขึ้นอยู่กับแนวทางการบรรเลงและการตีความของแต่ละบุคคล

3. เทคนิคการบรรเลงไวโอลิน

จากการวิจัยพบว่า การบรรเลงเทคนิคต่าง ๆ ในบทเพลง *วินเทอร์* จะเป็นการบรรเลงเทคนิคเฉพาะตัว ซึ่งอาจมีความแตกต่างจากบริบททั่วไปของยุคบาโรก เช่น การบรรเลงทริล ผู้ประพันธ์พิจารณาว่าควรเริ่มบรรเลงจากโน้ตที่บันทึกไว้ในโน้ตเพลง ตามด้วยโน้ตที่สูงกว่าหนึ่งขั้น เนื่องจากผู้ประพันธ์ต้องการเน้นเสียง Bb (ตัวอย่างที่ 1) ให้เด่นชัด ซึ่งแตกต่างจากลักษณะการบรรเลงทริลในยุคบาโรกที่มักเริ่มจากโน้ตที่สูงกว่าโน้ตที่บันทึกไว้ในโน้ตเพลงก่อน นอกจากนี้ ผู้ประพันธ์ได้บรรเลงโดยใช้เครื่องหมายยัติภังค์ให้กับโน้ตบางตัว เพื่อเป็นการเน้นโน้ตที่เป็นองค์ประกอบของทริลแอด พร้อมทั้งเป็นการแสดงออกถึงอารมณ์ของพายุที่มากขึ้น ส่วนการบรรเลงโดยใช้เครื่องหมายหน่วงจะเล่นบนจังหวะหนักโดยบรรเลงให้หน่วงจังหวะเพียงเล็กน้อยร่วมกับการใช้ความเข้มเสียง เพื่อสร้างกลุ่มโน้ตถาม-ตอบ สำหรับเครื่องหมายสั้นและเครื่องหมายเชื่อมเสียงที่ปรากฏในโน้ตต้นฉบับ ผู้ประพันธ์พิจารณาว่าบางช่วงของบทเพลงควรตัดเครื่องหมายเชื่อมเสียงออก บรรเลงโน้ตสั้นเพียงอย่างเดียว เนื่องจากต้องการบรรเลงให้เสียงออกมาคมชัดและสอดคล้องกับบทกลอน นอกจากนั้นผู้ประพันธ์ยังได้ใช้เครื่องหมายเน้นเสียงเพื่อเป็นการแบ่งกลุ่มโน้ตให้แยกออกจากกันชัดเจนขึ้น พร้อมทั้งเพิ่มความกดดันของเสียงให้สอดคล้องกับบทกลอน จากที่กล่าวไปข้างต้น การที่จะบรรเลงเทคนิคต่าง ๆ ได้ ต้องคำนึงถึงการเลือกใช้ส่วนของคันชัก พื้นที่หางมา น้ำหนักของข้อมือ และการเลือกใช้นิ้วมือซ้ายบนแผงนิ้วให้เหมาะสม เพื่อให้แสดงออกถึงอารมณ์ความรู้สึกของบทเพลงได้อย่างสมบูรณ์

4. แนวทางการฝึกซ้อม

จากการวิจัยพบว่าการที่จะบรรเลงให้แสดงออกถึงอารมณ์ความรู้สึกต่าง ๆ ได้อย่างหลากหลายต้องใช้เทคนิคการบรรเลงคันชักและการเลือกใช้นิ้วมือซ้ายอย่างเหมาะสม ซึ่งในบทความนี้ผู้ประพันธ์ได้ให้ความสำคัญกับแนวทางการฝึกซ้อมในเทคนิคต่าง ๆ ทั้งหมด 8 เทคนิค คือ การใช้คันชักบรรเลงโน้ตแยกด้วยความรวดเร็ว ความสัมพันธ์ของข้อศอกซ้ายและขวา การใช้คันชักกระโดด การใช้ข้อมือในการเปลี่ยนคันชักที่รวดเร็ว การเลือกวางตำแหน่งคันชักในการบรรเลง การเลือกใช้ความเร็วในการเคลื่อนที่ของคันชัก การถ่ายเทน้ำหนักจากหัวไหล่ไปยังข้อมือขวา และการเลือกใช้นิ้วมือซ้ายให้เหมาะสมกับบทเพลง

นอกจากนี้ ผู้บรรเลงควรศึกษาเกี่ยวกับบริบทของบทเพลงเป็นอันดับแรก เช่น ประวัติบทเพลง รวมถึงแนวคิดของนักประพันธ์เพลงว่าต้องการสื่ออะไรในบทเพลง เพื่อให้ทราบว่าจะต้องบรรเลงไปในทิศทางไหน จากนั้นเรียงลำดับโน้ตตามความสำคัญในแต่ละช่วง วิเคราะห์แนวทำนองที่สอดคล้องกับบทกลอน และนำมาฝึกซ้อม โดยเริ่มจากการแบ่งเพลงเป็นช่วง ๆ หรือแบ่งตามจุดซ้อม แบ่งประโยคเพลง เพื่อให้ช่วยต่อการซ้อมและความแม่นยำในการจำเทคนิค การเริ่มเทคนิคต่าง ๆ ควรเริ่มจากการฝึกให้ถูกต้องตั้งแต่ครั้งแรก การเลือกใช้นิ้วในมือซ้าย การเลือกคันชักให้อยู่ในตำแหน่งที่เหมาะสม เพื่อให้เกิดความคุ้นเคยกับสิ่งที่ถูกต้องตั้งแต่เริ่ม เพราะถ้าซ้อมแบบผิดวิธีหรือเลือกวิธีที่ไม่เหมาะสมเป็นเวลานาน จะทำให้แก้ยากมากกว่าการทำให้ถูกต้องตั้งแต่ครั้งแรก

จากที่กล่าวมาข้างต้น อาจกล่าวได้ว่าการแสดงออกถึงอารมณ์ความรู้สึกนั้น นอกจากเทคนิคที่ใช้ในการบรรเลงแล้ว การศึกษาบทเพลงก็อาจจะทำให้เกิดความรู้ความเข้าใจและความซาบซึ้งในบทเพลงมากยิ่งขึ้น ดังที่ ฌูรท์ สุธจิดต์⁹ ได้กล่าวไว้ว่า ยิ่งผู้ฟังประเภทนี้มีความรู้ความเข้าใจในเรื่องราวที่ผู้ประพันธ์เพลงนำมาบรรยายด้วยสีสันของโสตศิลป์ให้เป็นเสียงดนตรี ย่อมทำให้อารมณ์นั้นดื่มด่ำไปกับเสียงดนตรีที่บรรเลงเป็นเรื่องราวได้อย่างลึกซึ้ง

อย่างไรก็ตามผู้บรรเลงอาจจะมีบรรเลงที่แตกต่างกันออกไป ซึ่งเกิดจากประสบการณ์การเรียนรู้ที่แตกต่างกัน เช่น การเรียนกับอาจารย์ และประสบการณ์การฟังเพลง เป็นต้น แม้กระทั่งประสบการณ์จากการแสดง ผู้บรรเลงจะค้นพบแนวทางที่เหมาะสมกับปัจจัยต่าง ๆ เช่น การเลือกใช้เทคนิคให้เหมาะสมกับบทเพลงและตัวผู้บรรเลง รวมถึงการตีความบทเพลงในบริบทอื่น ๆ เช่น ประวัติการประพันธ์เพลง อารมณ์ที่ผู้ประพันธ์เพลงต้องการจะสื่อ ตลอดจนการเลือกโน้ตที่นำมาใช้ในการบรรเลง เมื่อผู้บรรเลงมีความเข้าใจในบริบทโดยรอบแล้ว ผู้บรรเลงควรตั้งเป้าหมายในการฝึกซ้อมอย่างชัดเจน ว่าต้องการจะซ้อมอย่างไร เช่น ซ้อมเทคนิคในมือซ้ายให้คล่องก่อน จากนั้นจึงซ้อมเทคนิคของคันชัก เป็นต้น เพื่อให้ได้แนวทางการบรรเลง และการฝึกซ้อมที่มีประสิทธิภาพ

9. ฌูรท์ สุธจิดต์, สันตินิยม: ความซาบซึ้งในดนตรีตะวันตก, พิมพ์ครั้งที่ 12 (กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2557), 106.

แนวทางการบรรเลงไวโอลินบทเพลงวินเทอร์
ประพันธ์โดยอันโทนิโอ วิวัลดี

นัชชา กู้เกียรติกาญจน์*
วิบูลย์ ตระกูลฮุน**

An Approach to Violin Performance Practice :
Winter by Antonio Vivaldi

Nutcha Googietgarn*
Wiboon Trakulhun**

บรรณานุกรม

- ณัชชา พันธุ์เจริญ. *พจนานุกรมศัพท์ดุริยางคศิลป์*. พิมพ์ครั้งที่ 3. กรุงเทพฯ: เกศกะรัต, 2552.
- ณรุทธ์ สุทธจิตต์. *สังคีตนิยม: ความซาบซึ้งในดนตรีตะวันตก*. พิมพ์ครั้งที่ 12. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2557.
- ภาวไล ตันจันทร์พงศ์. “การสร้างความมั่นใจสำหรับการแสดงเดี่ยว.” *วารสารดนตรีรังสิต*, ปีที่ 7 เล่มที่ 1 (มกราคม-มิถุนายน 2555): 40-47.
- วานิช โปตะวนิช. “บทประพันธ์เพลงดุริยางคนิพนธ์ “เทวะ” สวีทสำหรับวงออร์เคสตรา.” *วารสารดนตรีรังสิต*, ปีที่ 12 เล่มที่ 1 (มกราคม-มิถุนายน 2560): 87-102.
- ศศิ พงศ์สรายุทธ. *ดนตรีตะวันตก: ยุคบาโรกและยุคคลาสสิก*. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2553.
- อภิชัย เลี่ยมทอง. “หลักสำคัญสำหรับการฝึกซ้อมดนตรีเพื่อประสิทธิภาพสูงสุด.” *วารสารดนตรีรังสิต*, ปีที่ 7 เล่มที่ 1 (มกราคม-มิถุนายน 2555): 29-39.
- Everett, Paul. *Vivaldi: The Four Seasons and Other Concertos, Op. 8*. Cambridge: Cambridge University press, 1996.
- Lamb, Norman, & Susan L. Cook. *Strings: Guide to Teaching. 7th ed*. New York: McGraw-Hill, 2002.
- Koolbergen, Jeroen. *Vivaldi*. Translated by Splunteren, Carla V. & Tony Burret. New York: Smithmark, 1995.

บทคัดย่อ

งานวิจัยเรื่องการถ่ายทอดดนตรีไทยของครูสำรวย เปรมใจ มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาประวัติและผลงานของครูสำรวย เปรมใจ กระบวนการถ่ายทอดความรู้ด้านดนตรีไทยของครูสำรวย เปรมใจ และบทบาทการสืบทอดดนตรีไทยของครูสำรวย เปรมใจ

ผลการวิจัยพบว่า ครูสำรวย เปรมใจได้รับการถ่ายทอดความรู้การเล่นดนตรีไทย การผลิตและการซ่อมแซมเครื่องดนตรีไทยจากบิดาคือ ครูปลั่ง เปรมใจ และได้เรียนดนตรีกับครูผู้เชี่ยวชาญด้านดนตรีไทยอีกหลายท่านจนมีความรู้ความสามารถ ต่อมาเป็นเจ้าของวงดนตรีไทย และเปิดบ้านสอนดนตรีไทย “บ้านเปรมใจ” เป็นวิทยาทานโดยไม่มีค่าใช้จ่าย ส่งผลทำให้สภากวีวัฒนธรรมเขตบางซื่อ กรุงเทพมหานคร ยกย่องให้ครูสำรวย เปรมใจ เป็นบุคคลดีเด่นของสภากวีวัฒนธรรมเขตบางซื่อ และบ้านเปรมใจได้รับการยกย่องให้แหล่งวัฒนธรรมด้านศิลปะการแสดงในเขตบางซื่อ ผู้ผ่านการศึกษาด้านหลักสูตรการเรียนการสอนจะได้รับประกาศนียบัตรจากสภากวีวัฒนธรรมเขตบางซื่อ ส่งผลทำให้การถ่ายทอดความรู้ด้านดนตรีไทยของบ้านเปรมใจมีแบบแผนขั้นตอนในการถ่ายทอด ซึ่งส่วนใหญ่เป็นไปตามขนบการถ่ายทอดดนตรีไทยนับตั้งแต่การครอบครู วิธีการบรรเลง รวมถึงลำดับเพลงในการถ่ายทอด โดยมีการพัฒนาวิธีการถ่ายทอดความรู้เป็นแบบฉบับของตนเองเรียกว่าดนตรี 3 ภาษา คือ ภาษามือ ภาษาโน้ต ภาษาเสียง ชื่อเสียงจากการสอนดนตรี การผลิตเครื่องดนตรีและซ่อมแซมเครื่องดนตรีทำให้ครูสำรวย เปรมใจมีบทบาทในการเผยแพร่ดนตรีไทยทั้งในการนำวงดนตรีไทยไปบรรเลงและการประชาสัมพันธ์แนะนำดนตรีไทย

คำสำคัญ: การถ่ายทอด / ดนตรีไทย / สำรวย เปรมใจ

Abstract

Research on Transmission of Thai music by Kru Samruay Premjai had three objectives: studying the history and his background , learn how to convey the Thai music knowledge and studied the Thai music how to convey the role of Kru Samruay Premjai.

Kru Samruay Premjai had learnt music with many Thai music experts including his father. Later, he owned a Thai band and opened a house to teach Thai music for free. As a result, the Culture Council of Bang Sue district, praised him as an outstanding teacher. His residence, Ban Premkai, has been honored as the centre of cultural arts of Bang Sue. Those who passed the course will receive a certificate from the Culture Council of Bang Sue. As a result, the transfer of Thai music knowledge of the House of Samruay Premjai was recognized as a systematic model which in line with Thai music. Compositing methods included sequences of songs to be conveyed. The development of the method of transferring knowledge was typical model of their own which was called 3-language music medthods which were solfege hand signs, the note, and the sound music. Kru Samruey Premjai's important role was making thai-music instrument and repairing them. He was known in traditional conveying Thai music including both the performance and making it well-known.

Keywords: Transmission /Thai Music / Samruay Premjai

*นิสิตระดับมหาบัณฑิต หลักสูตรศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาดุริยางค์ไทย คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, natarin.ph@gmail.com

**รองศาสตราจารย์ ดร. สาขาวิชาดุริยางค์ไทย คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, patarawdee@gmail.com

บทนำ

สภาวัฒนธรรมเขตบางซื่อเป็นแหล่งวัฒนธรรมในเขตบางซื่อ ซึ่งศึกษาค้นคว้าแหล่งวัฒนธรรมทั้ง 5 ด้าน โดยมีบ้านเปรมใจของครูสำรวย เปรมใจซึ่งเปิดสอนดนตรีไทยได้รับการยกย่องให้เป็นแหล่งวัฒนธรรมด้านศิลปะการแสดงในเขตบางซื่อ

บ้านเปรมใจรู้จักกันในนามว่าโรงเรียนสอนดนตรีไทยบ้านเปรมใจ หรือโรงเรียนวิทยาทานดนตรีไทยบ้านเปรมใจ ก่อตั้งโดยครูสำรวย เปรมใจ บุตรของครูปลั่ง เปรมใจ และ นางบุญรอด เปรมใจ เดิมโตมาจากครอบครัวนักดนตรีไทย โดยได้รับการถ่ายทอดความรู้การเล่นดนตรีไทย การประดิษฐ์และซ่อมเครื่องดนตรีไทยจนมีความชำนาญเป็นที่ยอมรับในวงการดนตรีไทย¹ เป็นเจ้าของวงและ ถ่ายทอดวิชาความรู้เกี่ยวกับดนตรีไทยให้แก่เยาวชนและผู้สนใจเรียนดนตรีไทยต่อมาได้เปิดบ้านเป็นโรงเรียนสอนดนตรีไทยจากนั้นได้สร้างวงดนตรีไทยบ้านเปรมใจ และพัฒนาเป็นโรงเรียนสอนดนตรีไทยและศูนย์ซ่อมดนตรีไทย นับจนถึงปัจจุบันเป็นเวลาเกือบ 50 ปี

วัตถุประสงค์

1. เพื่อศึกษาประวัติและผลงานของครูสำรวย เปรมใจ
2. เพื่อศึกษากระบวนการถ่ายทอดความรู้ด้านดนตรีไทยของครูสำรวย เปรมใจ
3. เพื่อศึกษาบทบาทการสืบทอดดนตรีไทยของครูสำรวย เปรมใจ

วิธีดำเนินการวิจัย

ในการวิจัยเรื่องการถ่ายทอดความรู้ด้านดนตรีไทยของครูสำรวย เปรมใจ ผู้วิจัยใช้ระเบียบวิธีวิจัยเชิงคุณภาพ โดยแบ่งวิธีการเป็น 4 ขั้นตอนดังนี้

1. ศึกษาและรวบรวมข้อมูลเอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้องกับการถ่ายทอดความรู้ด้านดนตรีไทยของครูสำรวย เปรมใจเป็นแหล่งอ้างอิงต่าง ๆ ได้แก่
 - สำนักงานวิทยทรัพยากร จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
 - ห้องสมุดคณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
 - โครงการเครือข่ายห้องสมุดประเทศไทย สำนักงานคณะกรรมการอุดมศึกษา
2. ศึกษาและรวบรวมข้อมูลจากการสัมภาษณ์ครูสำรวย เปรมใจ เกี่ยวกับการถ่ายทอดความรู้ด้านดนตรีไทย
3. ศึกษาและรวบรวมข้อมูลจากการสัมภาษณ์ผู้ที่เกี่ยวข้อง
4. สรุปและนำเสนอผลการศึกษาค้นคว้าแบบพรรณนาวิเคราะห์

ผลการวิจัย



1. สำรวย เปรมใจ, สัมภาษณ์โดย นาฏรินทร์ พัฒนเรืองรักษ์, 14 สิงหาคม 2560.

ภาพที่ 1 ครูสำรวย เปรมใจ
ที่มาภาพ : นาฏรินทร์ พัฒนเรืองรักษ์ (14 สิงหาคม 2560)

ครูสำรวย เปรมใจ เกิดและเติบโตในครอบครัวดนตรีไทย ครูสำรวย เปรมใจ เรียนจบระดับชั้น ประถมศึกษาปีที่ 4 จากโรงเรียน วัดมัจฉานติการามหรือวัดน้อย หลังจากนั้นครูสำรวย เปรมใจไม่ได้เรียนต่อ แต่ศึกษาดนตรีไทยโดยฝึกเล่นดนตรีไทยตั้งแต่ปี พ.ศ. 2485 จากครูปลั่ง เปรมใจ (บิดา) เริ่มจากการฝึกเครื่องกำกับจังหวะ เช่น กรับ ฉาบ จนฝึกบรรเลงฆ้องวงใหญ่ เพลงสาธุการ เป็นเพลงแรกและได้เรียนดนตรีกับครูผู้เชี่ยวชาญด้านดนตรีไทยอีกหลายท่าน ได้แก่ ขุนฉลาดฆ้องวง(सान์ ดุริยาชีวะ) ครูสินหมื่นคนธรรพ์ประสิทธิ์สาร (ตะะ กาญจนะ พลิน) ครูพิม นักระนาด ครูโส ผ่องแผ้ว ครูสำรวย เกิดผลและครูบุญมา ทองคำ เป็นต้น นอกจากความรู้ด้าน ดนตรีไทยแล้วครูสำรวย เปรมใจ ยังมีความรู้ความสามารถในการผลิตเครื่องดนตรีไทยหลายประเภท เช่น อังกะลุง ระนาด กลอง เป็นต้น



ภาพที่ 2 ป้ายทางเข้าบ้านเปรมใจ
ที่มาภาพ : นาฏรินทร์ พัฒนเรืองรักษ์ (14 สิงหาคม 2560)

ในปี พ.ศ. 2511 ครูสำรวย เปรมใจตั้งวงดนตรีของตัวเอง ชื่อวง ส.เปรมใจ ต่อมา ในปี 2537ครูสำรวย เปรมใจได้เปิดบ้านสอนดนตรีไทย เครื่องดนตรีที่เปิดสอนมีทั้งเครื่องดีด สี ตี เป่า การเรียนมีทั้งแบบไปกลับ และการเข้าค่ายฝึกซ้อมแบบอยู่ประจำ โดยไม่คิดค่าใช้จ่าย จึงเป็นเหตุผลให้ผู้ปกครองให้ชื่อโรงเรียนนี้ว่า “โรงเรียนวิทยาทานการดนตรีไทย” เพราะคำว่า “วิทยาทาน” คือการให้ความรู้ มอบความรู้ให้กับศิษย์ และต่อมาเปลี่ยนชื่อเป็น “บ้านเปรมใจ” การถ่ายทอดความรู้ด้านดนตรีไทยในลักษณะดังกล่าวส่งผลทำให้สภากวีวัฒนธรรมเขตบางซื่อ กรุงเทพมหานคร ยกย่องให้ครูสำรวย เปรมใจ เป็นบุคคลดีเด่นของสภากวีวัฒนธรรมเขตบางซื่อ และบ้านเปรมใจได้รับการยกย่องให้แหล่งวัฒนธรรมด้านศิลปะการแสดงในเขตบางซื่อ ผู้ผ่านการศึกษาดูตามหลักสูตรการเรียนการสอนจะได้รับประกาศนียบัตรจากสภากวีวัฒนธรรมเขตบางซื่อ

ครูสำรวย เปรมใจ ได้เล่าเรื่องราวความเป็นมาของบ้านเปรมใจว่า

การถ่ายทอดด้านความรู้ด้านดนตรีไทยของครูสำรวย เปรมใจ

บ้านเปรมใจได้รับการยกย่องให้แหล่งวัฒนธรรมด้านศิลปะการแสดงในเขตบางซื่อ ผู้ผ่านการศึกษาตามหลักสูตรการเรียนการสอนจะได้รับประกาศนียบัตรจากสภาวัฒนธรรมเขตบางซื่อ ทำให้การถ่ายทอดความรู้ด้านดนตรีไทยของบ้านเปรมใจมีแบบแผนขั้นตอนในการถ่ายทอดและมีการสอบประเมินเพื่อรับรองผลการศึกษา ซึ่งขั้นตอนและวิธีการถ่ายทอดความรู้ส่วนใหญ่เป็นไปตามขนบการถ่ายทอดดนตรีไทยนับตั้งแต่การครอบครู วิธีการบรรเลง รวมถึงลำดับเพลงในการถ่ายทอด โดยครูสำรวย เปรมใจ พัฒนวิธีการถ่ายทอดความรู้เป็นแบบฉบับของตนเองเรียกว่าดนตรี 3 ภาษา คือ ภาษามือ ภาษาโน้ต ภาษาเสียง ขั้นตอนการถ่ายทอดความรู้ มีดังต่อไปนี้

ขั้นที่ 1 ผู้เรียนต้องผ่านพิธีการรับศิษย์ เพื่อเป็นการเริ่มต้นการศึกษาดนตรีไทยโดยขนบ โดยเริ่มจากการพิจารณาผู้เรียน การฝากตัวเป็นศิษย์และการเตรียมความพร้อม ครูสำรวย เปรมใจ มีแนวทางการคิดเรื่องวิธีการถ่ายทอดดนตรีไทย ดังต่อไปนี้

...การเริ่มเรียนดนตรีไทย จะเริ่มเรียนกันในวันพฤหัสบดี เพราะถือว่าวันพฤหัสบดีเป็นวันครูการเลือกเรียนเครื่องดนตรีจะต้องคำนึงถึงความเหมาะสมกับร่างกายของตน และในการบรรเลงดนตรีไทยนั้นใช้บรรเลงด้วยจำ ไม่ใช้โน้ต เพราะฉะนั้นการเรียนการสอนในขั้นต้นจึงเริ่มสอนด้วยภาคปฏิบัติอย่างเดียว ส่วนทฤษฎีไปสอนเอาตอนที่ปฏิบัติได้คล่องแคล่วแล้ว...⁴

ขั้นที่ 2 สอนวิธีการบรรเลง โดยเริ่มจากการจับอุปกรณ์เครื่องดนตรี เพื่อให้ผู้เรียนทำความคุ้นเคยกับเครื่องดนตรีก่อนการเรียน เช่น สอนโดยให้ผู้เรียนจับไม้ระนาด ไม้ซิม ไม้ดีดจะเข้การวางซอ การสีซอให้ถูกต้อง รวมทั้งสอนวิธีการนั่ง ให้ถูกต้องลักษณะ ซึ่งผู้วิจัยได้สำรวจวิธีการสอนท่านั่งได้ดังต่อไปนี้

1. ประเภทปี่พาทย์ นั่งขัดสมาธิสำหรับการเล่นเครื่องดนตรีปี่พาทย์เกือบทุกชนิด หรืออาจจะนั่งพับเพียบตามความถนัดสำหรับเครื่องดนตรีบางประเภท เช่น ระนาดเอกและระนาดทุ้ม เป็นต้น
2. ประเภทเครื่องสาย เครื่องเป่าและขับร้อง นั่งพับเพียบขาทับซ้าย หลังตรง ซึ่งเป็นท่าที่สุภาพเรียบร้อย

ขั้นที่ 3 การต่อเพลง ครูสำรวย เปรมใจ กำหนดระดับความยากง่ายของเพลงไว้ 3 ระดับ โดยแบ่งเป็น 10 ประโยค ได้แก่

1. การต่อเพลงระดับง่าย หรือเพลงในระดับประโยคที่ 1 เพลงแรกสำหรับผู้ฝึกเรียน คือ เพลงแขกบรเทศชั้นเดียว ซึ่งในเพลงมีตัวโน้ตเพียงไม่กี่ตัว เหมาะสำหรับการให้เด็กฝึกจำตัวโน้ต ต่อด้วยเพลงลาวครวญ สองชั้นและเพลงนาคราช ชั้นเดียว เป็นต้น
2. การต่อเพลงระดับปานกลางหรือเพลงในประโยคที่ 2-6 สำหรับที่ผู้เรียนที่ผ่านการเรียนเพลงระดับง่ายแล้วจะต่อเพลงประเภทเพลงสองชั้น ชั้นเดียวและเพลงเถา เช่น เพลงลาวดวงเดือนสองชั้นและชั้นเดียว เพลงค้างคาวกินกล้วย เพลงแป๊ะสามชั้น และเพิ่มการสอนเทคนิคการเล่นดนตรีไทย ศัพท์สังคีตดนตรีไทย
3. การต่อเพลง ระดับยากหรือเพลงในประโยคที่ 7-10 ผู้เรียนต้องผ่านการเรียนเพลงระดับปานกลาง ประเภทเพลงระดับยาก ผู้เรียนต้องเข้าใจความหมายของเพลง ตัวโน้ตจนเกิดความชำนาญ ซึ่งครูสำรวย เปรมใจจะต่อเพลงประเภทนี้ให้กับศิษย์ที่มีความสนใจ⁵

ทั้งนี้ในระหว่างการศึกษาครูสำรวย เปรมใจ จะส่งเสริมให้ศิษย์มีประสบการณ์จากการออกงาน เช่น การประกวด ออกรายการโทรทัศน์ หรืองานกิจกรรมการแสดงต่าง ๆ เพื่อส่งเสริมให้ผู้เรียนมีประสบการณ์ และเมื่อผู้เรียนผ่านการศึกษาตามขั้นตอนที่กำหนดแล้วจะต้องผ่านการสอบวัดผลประเมินผล จึงจะได้รับประกาศนียบัตรจากสภาวัฒนธรรมเขตบางซื่อ

วิธีการถ่ายทอดความรู้

ครูสำรวย เปรมใจพัฒนวิธีการถ่ายทอดความรู้เป็นแบบฉบับของตนเองเรียกว่าดนตรี 3 ภาษา คือ ภาษามือ ภาษาโน้ต ภาษาเสียง กล่าวคือ

ภาษามือ เป็นการสอนสำหรับเด็กที่มีอายุน้อยมาก เทียบกับระดับเด็กอนุบาลหรือเด็กที่ไม่สามารถอ่านตัวโน้ตได้ โดยครูสำรวยใช้วิธี

4. สำรวย เปรมใจ, สัมภาษณ์โดย นาฏรินทร์ พัฒนเรืองรักษ์, 14 สิงหาคม 2560.

5. _____, สัมภาษณ์โดย นาฏรินทร์ พัฒนเรืองรักษ์, 8 กันยายน 2561.

การสาธิตให้นักเรียนจำวิธีการบรรเลงมือซ้ายและมือขวาในการบรรเลง เพื่อฝึกนักเรียนหรือผู้เรียนบังคับมือในการบรรเลงเครื่องดนตรี
ภาษาโน้ต เป็นการสอนอีกระดับหนึ่งให้ผู้เรียนผ่านการฝึกการสอนผ่านภาษามือ ภาษาโน้ตใช้กับผู้เรียนที่สามารถอ่านโน้ตเพลงได้ ใน
ขั้นนี้ครูสำรวย จะสอนให้ศิษย์หรือผู้เรียนเข้าใจตัวโน้ตมากขึ้น เช่น การใช้ชั้นคู่ของตัวโน้ตคู่ห้าและคู่แปดสำหรับผู้เรียนสามารถอ่านโน้ตและ
เข้าใจใจการบรรเลงได้ดีแล้ว ครูจะคอยกำกับให้ผู้เรียนเล่นให้ถูกต้องพร้อมให้ผู้เรียนสามารถดูโน้ตกำกับตามไปได้
ภาษาเสียง วิธีนี้เป็นวิธีที่ใช้สอนกันมาตั้งแต่ในอดีต เป็นหลักการจำเสียงโดยการเลียนเสียงเครื่องดนตรีโดยที่ผู้เรียนต้องจำลักษณะ
เสียงของเครื่องดนตรีต่าง ๆ ได้ ผู้เรียนส่วนใหญ่ผ่านการฝึกหัดจำเสียงเครื่องดนตรีที่ผู้เรียนเล่นโดยผ่านการทดสอบประโยค 3 ครูสำรวยใช้วิธี
การเลียนเสียง เป็นเสียงของโน้ตที่ละตัวจากการสอนภาษาโน้ต แทนการบอกกล่าวเป็นเพลงเพื่อใช้ฝึกวิธีการจำจากภาษามือและภาษาโน้ต การ
ฝึกภาษาเสียง ครูสำรวย เปรมใจจะสอนแบบตัวต่อตัวให้กับผู้เรียน⁶

บทบาทการสืบทอดดนตรีไทยของครูสำรวย เปรมใจ

การเปิดบ้านเพื่อสอนดนตรีไทยเป็นวิทยาทาน และเป็นผู้ประกอบพิธีไหว้ครูดนตรีไทย นับเป็นการสืบทอดดนตรีไทยอย่างสำคัญแล้ว
ครูสำรวย เปรมใจ ยังมีบทบาทในการพัฒนาองค์กรจุฬาราชมนตรี ช่อมและสร้างเครื่องดนตรี (ดังกล่าวมาข้างต้น) นอกจากนั้นครูสำรวย เปรมใจ ยังมี
บทบาทในการเผยแพร่ดนตรีไทยในโอกาสต่าง ๆ เช่น

- 7 พฤษภาคม 2542 นางอังกะลุง ไปแสดงในงานจุฬาวาทิตครั้งที่ 82 ณ เรือนไทย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
- 22 กุมภาพันธ์ พ.ศ. 2544 นางปีพาทย์เครื่องคู่ไปแสดงในงานโรงเรียนประจำปี ที่โรงเรียนราชชนนิจาจารย์สามเสนวิทยาลัย 2
- 24 สิงหาคม 2549 เป็นวิทยากรถวายความรู้ด้านการซ่อมสร้างเครื่องดนตรีไทย ณ โรงเรียนพระปริยัติธรรม แผนกสามัญศึกษา
วัดเวตวันธรรมมาวาส⁷
- นอกจากนั้นครูสำรวย เปรมใจ ยังมีบทบาทในการเผยแพร่ดนตรีไทยทางวิทยุ โทรทัศน์ และสื่ออื่น ๆ เช่น
- 21 ธันวาคม 2549 เผยแพร่ดนตรีไทยในรายการสยามพลาซ่า “ช่วงไทยใจซ่า” ทางช่อง 9
- 8 มกราคม 2550 รายการโลกใบใหญ่ ทางช่อง 7
- 19 พฤศจิกายน 2552 เผยแพร่ดนตรีไทยในรายการรักไทยเที่ยวไทย ทางช่องเคเบิลท้องถิ่น
- 23 มีนาคม 2553 เผยแพร่ดนตรีไทยในรายการบุษบา บานเช้า
- 23 เมษายน 2553 เผยแพร่ดนตรีไทยในรายการอร่อยร้อยเส้นทาง ทางช่อง 5
- 22 กรกฎาคม 2553 เผยแพร่ดนตรีไทยในรายการเลิฟแอนด์แคร์ ทางช่อง 5 เป็นต้น



ภาพที่ 4 ศิระสำหรับพิธีไหว้ครู
ที่มาภาพ : นาฏรินทร์ พัฒนเรืองรักษ์ (27 มกราคม 2561)

6. สำรวย เปรมใจ, สัมภาษณ์โดย นาฏรินทร์ พัฒนเรืองรักษ์, 11 มีนาคม 2561.

7. _____, สัมภาษณ์โดย นาฏรินทร์ พัฒนเรืองรักษ์, 11 มีนาคม 2561.

การถ่ายทอดความรู้ด้านดนตรีไทยของ ครูสำรวย เปรมใจ

นาฏรินทร์ พัฒนเรืองรักษ์*
ภัทรวดี ภูชฎาภิรมย์**

Transmission of Thai Music by Kru Samruay Premjai

Nattarin Phatthanaruangrak*
Patarawdee Puchadapirom**

บทบาทในการสืบทอดดนตรีไทยของครูสำรวย เปรมใจทำให้ได้รับรางวัลมากมายจากองค์กร และหน่วยงานต่าง ๆ เช่น รางวัลพระราชทานโล่เกียรตินักดนตรีใจงามพร้อมเข็มเชิดชูเกียรติ ภูมิปัญญาท้องถิ่นผู้เผยแพร่วัฒนธรรมไทยจากสมเด็จพระนางเจ้าสิริกิติ์ พระบรมราชินีนาถ ในรัชกาลที่ 9 เป็นต้น ครูสำรวย เปรมใจ ได้รับรางวัลเกียรติคุณจากสถาบันต่าง ๆ มากมาย เช่น

2 เมษายน 2543	โล่ศิลปินดีเด่นของกรุงเทพมหานคร จากสภาวัฒนธรรมแห่งชาติ
2 เมษายน 2544	โล่เชิดชูเกียรติศิลปินสยาม จากกองทุนเชิดชูปราชญ์บุคคล
9 กรกฎาคม 2545	โล่พระราชทานพร้อมเข็มเชิดชูเกียรติผู้มีน้ำใจงามด้วยการสืบสานวัฒนธรรมประเพณีและภูมิปัญญาไทย จากสมเด็จพระนางเจ้าสิริกิติ์ พระบรมราชินีนาถ
19 กันยายน 2552	เกียรติบัตรผู้รักษาวรรณธรรมท้องถิ่น จากกระทรวงวัฒนธรรมแห่งชาติ
20 กันยายน 2552	โล่เกียรตินักดนตรี อาจารย์ผู้นำเยาวชนดีเด่นแห่งชาติ ⁸



ภาพที่ 5 ป้ายเชิดชูปราชญ์ชุมชน
ที่มาภาพ : นาฏรินทร์ พัฒนเรืองรักษ์ (24 พฤศจิกายน 2561)

บทสรุปและข้อเสนอแนะ

การศึกษาประวัติ ผลงาน บทบาท และการถ่ายทอดด้านดนตรีไทยของ ครูสำรวย เปรมใจ พบว่าครูสำรวย เปรมใจ ซึ่งเป็นเจ้าของวงดนตรี ส.เปรมใจได้เปิดสอนดนตรีไทย “บ้านเปรมใจ”เป็นวิทยาทาน และได้รับการสนับสนุนจากสภาวัฒนธรรมเขตบางซื่อ กรุงเทพมหานคร ให้บ้านเปรมใจเป็นแหล่งวัฒนธรรมด้านศิลปการแสดงในเขตบางซื่อ ผู้ผ่านการศึกษาด้านหลักสูตรการเรียนการสอนจะได้รับประกาศนียบัตรจากสภาวัฒนธรรมเขตบางซื่อ ส่งผลทำให้การถ่ายทอดความรู้ด้านดนตรีไทยของบ้านเปรมใจมีแบบแผนขั้นตอนในการถ่ายทอด ซึ่งส่วนใหญ่เป็นไปตามขนบการถ่ายทอดดนตรีไทยนับตั้งแต่การครอบครู วิธีการบรรเลง รวมถึงลำดับเพลงในการถ่ายทอด

ขั้นตอนการถ่ายทอดความรู้ด้านดนตรีของครูสำรวย เปรมใจนั้น 3 ขั้นตอน ได้แก่ การผ่านพิธีการรับศิษย์ วิธีการบรรเลงและการต่อเพลง ซึ่งครูสำรวย เปรมใจ ได้กำหนดระดับความยากง่ายของเพลงไว้ 3 ระดับ โดยแบ่งเป็น 10 ประโยครวมถึงได้พัฒนา วิธีการถ่ายทอดความรู้เป็นแบบฉบับของตนเองเรียกว่า ดนตรี 3 ภาษา คือ ภาษามือ ภาษาโน้ตและภาษาเสียง อีกทั้งครูสำรวย เปรมใจยังมีบทบาทในการเผยแพร่ดนตรีไทยในงานกิจกรรมต่าง ๆ และสื่อต่าง ๆ เช่น วิทยุ โทรทัศน์ สื่อออนไลน์ อีกทั้งยังเป็นผู้ที่มีความสามารถในการสร้างและซ่อมเครื่องดนตรี ทำให้สามารถพัฒนาอังกะลุงราว และตั้งศูนย์ซ่อมเครื่องดนตรีไทย บทบาทในการอุทิศตนในการถ่ายทอดและสืบทอดดนตรีไทยทำให้ครูสำรวย เปรมใจ ได้รับรางวัลเกียรติคุณมากมาย

8. สำรวย เปรมใจ, สัมภาษณ์โดย นาฏรินทร์ พัฒนเรืองรักษ์, 11 มีนาคม 2561.

ทั้งนี้การที่ทางราชการให้การสนับสนุน ส่งเสริมมรดกทางวัฒนธรรมของชาติลงสู่ชุมชนผ่านครูภูมิปัญญาหรือปราชญ์ชาวบ้าน ควรจะให้การสนับสนุนและติดตามการดำเนินการอย่างต่อเนื่อง เพื่อประโยชน์ในการสืบทอดมรดกวัฒนธรรมของชาติให้ยั่งยืนสืบต่อไป

ข้อเสนอแนะ

จากการศึกษาเกี่ยวกับการถ่ายทอดความรู้ด้านดนตรีไทยของครูสำรวย เปรมใจ ผู้วิจัยได้พบประเด็นที่สำคัญเกี่ยวกับข้อมูลเชิงประวัติศาสตร์ เกี่ยวเนื่องพัฒนาการ การประดิษฐ์องค์มูลของครูอีกหลายท่าน เช่น ครูอรุณ บัวเอี่ยม ครูสวิต ทับทิมศรี เป็นต้น

รายการอ้างอิง

- กระทรวงศึกษาธิการ. หลักสูตรแกนกลางการศึกษาขั้นพื้นฐาน พุทธศักราช 2551. กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์ชุมนุมสหกรณ์การเกษตรแห่งประเทศไทย, 2551.
- กิตติ ภิรมย์. “ศึกษาการผลิตองค์มูลของครูสำรวย เปรมใจ.” วิทยานิพนธ์ศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาดนตรีไทย ภาควิชาดนตรี คณะมนุษยศาสตร์ มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์, 2556.
- ชั้น ศิลปบรรเลง. การศึกษาดนตรีไทยของข้าพเจ้า ใน ดนตรีไทยอุดมศึกษาครั้งที่ 16. กรุงเทพฯ: เรือนแก้วการพิมพ์, 2527.
- ณัฐธัย อินทร์คง. การสืบทอดวัฒนธรรมดนตรีไทยของบ้านเปรมใจ. งานวิจัยซึ่งเป็นส่วนของรายวิชาการวิจัยทางดนตรี หลักสูตรปรัชญาดุษฎีบัณฑิต สาขาวิชาดนตรี วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล, 2553.
- นิพนธ์ กล้ากล่อมจิตร. การศึกษาวิธีการถ่ายทอดดนตรีไทยในโรงเรียนและบ้านดนตรีไทย. วิทยานิพนธ์ปริญญาครุศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาดนตรีศึกษา ภาควิชาศิลปะดนตรีและนาฏศิลป์ศึกษา คณะครุศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2556.
- โรงเรียนดนตรีสิริวิภา. “ดนตรีเฉลิมพระเกียรติเนื่องในโอกาสมหามงคลฉลองรับวาระ 85 พรรษา.” ข่าวสารของโรงเรียนสิริวิภา. www.sac.or.th/databases/museumdatabases/review_inside_ByMember_Detail.php?id=147&CID=4119
- วงศ์สันต์ วสันตสุริย์. “การสืบทอดดนตรีไทยครูสกุล แก้วเพ็ญกาศ.” วิทยานิพนธ์ศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาดุริยางค์ไทย ภาควิชาดุริยางคศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2555.
- วิมาลา ศิริพงษ์. “การสืบทอดวัฒนธรรมดนตรีไทยในสังคมไทยปัจจุบัน ศึกษากรณีสกุลพาทย์โกศและสกุลศิลปบรรเลง.” วิทยานิพนธ์หลักสูตรสังคมวิทยาและมานุษยวิทยามหาบัณฑิต สาขามานุษยวิทยา คณะสังคมวิทยาและมานุษยวิทยา มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์, 2534.
- วิกิพีเดีย สารานุกรมเสรี. “เขตบางซื่อ.” <https://th.wikipedia.org/wiki/เขตบางซื่อ> วิรัช ชูสูงเนิน. โครงการตำรา ดนตรีเบื้องต้นสำหรับครูประถม. พิษณุโลก: แผนกเอกสารและการพิมพ์มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ พิษณุโลก, 2540.
- ศูนย์ข้อมูลกลางทางวัฒนธรรม. “โรงเรียนสอนดนตรีไทย บ้านเปรมใจ.” http://www2.m-culture.in.th/album/164761/โรงเรียนสอนดนตรีไทย_บ้านเปรมใจ
- สงบศึก ธรรมวิหาร. “แนวคิดและวิธีการของมนตรี ตราโมท ในการอนุรักษ์ถ่ายทอดดนตรีไทยและเพลงไทย.” วิทยานิพนธ์ครุศาสตรมหาบัณฑิต ภาควิชาสารัตถศึกษา บัณฑิตวิทยาลัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2534.
- _____. ดุริยางค์ไทย. กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2540.
- สังัด ภูเขาทอง. การดนตรีไทยและทางเข้าสู่ดนตรีไทย. กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์เรือนแก้วการพิมพ์, 2532.
- _____. ดุริยางค์ไทย. กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2540.
- สภาองค์กรชุมชน. “ข้อมูลเขตบางซื่อ.” <http://coc.nida.ac.th/node/7771>
- สภาวัฒนธรรมเขตบางซื่อ. “ความเป็นมา.” <http://bangsueculture.tripod.com/history/history.html>
- สำนักงานเขตบางซื่อ. “ประธานสภาวัฒนธรรมเขตบางซื่อ.” <http://www.bangkok.go.th/bangsue/page/sub/1858>.
- สำนักวัฒนธรรม กีฬา และการท่องเที่ยว กรุงเทพมหานคร. แหล่งวัฒนธรรมท้องถิ่นที่มีชีวิตของ กรุงเทพมหานคร. กรุงเทพฯ: หิน หยาง การพิมพ์, 2554.
- สำรวย เปรมใจ. “ประวัติและการถ่ายทอดความรู้ของครูสำรวย เปรมใจ.” สัมภาษณ์โดย นาฏรินทร์ พัฒนเรืองรักษ์. 14 สิงหาคม 2560.
- _____. “ประวัติและการถ่ายทอดความรู้ของครูสำรวย เปรมใจ.” สัมภาษณ์โดย นาฏรินทร์ พัฒนเรืองรักษ์. 27 มกราคม 2561.
- _____. “ประวัติและการถ่ายทอดความรู้ของครูสำรวย เปรมใจ.” สัมภาษณ์โดย นาฏรินทร์ พัฒนเรืองรักษ์. 11 มีนาคม 2561.

การถ่ายทอดความรู้ด้านดนตรีไทยของ ครูสำรวย เปรมใจ

นาฏรินทร์ พัฒนเรืองรักษ์*
ภัทรวดี ภูษณาภิรมย์**

Transmission of Thai Music by Kru Samruay Premjai

Nattarin Phatthanaruangrak*
Patarawdee Puchadapirom**

สำรวย เปรมใจ. “ประวัติและการถ่ายทอดความรู้ของครูสำรวย เปรมใจ.” สัมภาษณ์โดย นาฏรินทร์ พัฒนเรืองรักษ์. 8 กันยายน 2561.
_____. “ประวัติและการถ่ายทอดความรู้ของครูสำรวย เปรมใจ.” สัมภาษณ์โดย นาฏรินทร์ พัฒนเรืองรักษ์. 24 พฤศจิกายน 2561.
หอสมุดและคลังความรู้มหาวิทยาลัยมหิดล. “ฉลาดมองวง (สำน ดุริยาธิวัระ) ชุน (พ.ศ.2428-2511).” <http://mulinet3.li.mahidol.ac.th/elib/cgi-bin/opacexe.exe?op=dig&db=MUSIC&pat=code&cat=aut&skin=u&lpp=16&catop=&scid=zzz&ref=A:@509&nx=1&lang=0>

บทคัดย่อ

การพัฒนาหลักสูตรรายวิชาทักษะดนตรีของนักเรียนระดับชั้นมัธยมศึกษาปีที่ 6 มีจุดมุ่งหมายของการศึกษาค้นคว้าวิจัย เพื่อพัฒนาหลักสูตรรายวิชาทักษะดนตรีของนักเรียนระดับชั้นมัธยมศึกษาปีที่ 6 วิชาเอกดุริยางคศิลป์ และศึกษาประสิทธิภาพของการใช้หลักสูตรรายวิชาทักษะดนตรีของนักเรียนระดับชั้นมัธยมศึกษาปีที่ 6 วิชาเอกดุริยางคศิลป์ จากการศึกษาค้นคว้าโดยการรวบรวมเอกสารตำราวิชาการและการพัฒนาหลักสูตรรายวิชาทักษะดนตรีของนักเรียนระดับชั้นมัธยมศึกษาปีที่ 6 วิชาเอกดุริยางคศิลป์ ได้ผลสรุปดังนี้

การพัฒนาหลักสูตรรายวิชาทักษะดนตรี ซึ่งในรายวิชาทักษะดนตรีนั้น ยังต้องแยกเครื่องมือออกเป็น 13 ชนิด ได้แก่ เปียโน (Piano) ขับร้อง (Vocal) ไวโอลิน (Violin) วิโอล่า (Viola) เชลโล่ (Cello) ดับเบิลเบส (Double Bass) แซกโซโฟน (Saxophone) ฟลูต (Flute) คลาริเน็ต (Clarinet) ทรัมเปต (Trumpet) กีตาร์คลาสสิก (Classical Guitar) กีตาร์ไฟฟ้า (Electric Guitar) และกลองชุด (Drum)

ผลของขั้นตอนกระบวนการพัฒนาหลักสูตรมีดังนี้ นักเรียนทุกคนในระดับชั้นมัธยมศึกษาปีที่ 4-6 จะต้องเรียนการปฏิบัติเครื่องดนตรีที่ตนเองเลือก 1 ชิ้น และเรียนต่อเนื่อง 6 ภาคการศึกษา ซึ่งในแต่ละภาคการศึกษานักเรียนจะได้เรียนปฏิบัติเครื่องดนตรีเดียวกับอาจารย์เฉพาะทางแต่ละเครื่องมือ โดยหลักสูตรรายวิชาทักษะดนตรีได้พัฒนาการเรียนการสอน เนื้อหา และบทเพลงในการสอนให้เหมาะสมกับพื้นฐานของนักเรียนแต่ละคน โดยทางกลุ่มสาระการเรียนรู้ดนตรี เป็นผู้จัดการวัดผลปลายภาคในรูปแบบของการแสดงดนตรี (Recital)

จากการทดลองนำหลักสูตรรายวิชาทักษะดนตรีไปทดลองใช้ พบว่า นักเรียนกลุ่มเป้าหมาย จำนวน 19 คน ที่ได้รับการจัดการเรียนรู้ตามหลักสูตรรายวิชาทักษะดนตรี กลุ่มสาระการเรียนรู้ดนตรี ของนักเรียนชั้นมัธยมศึกษาปีที่ 6 โรงเรียนสาธิตมหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ ประสานมิตร (ฝ่ายมัธยม) ร้อยละ 42.11 ของจำนวนนักเรียนทั้งหมด มีผลสัมฤทธิ์ในการเรียนในเกณฑ์ที่ดี โดยได้คะแนนเฉลี่ยตั้งแต่ 3.50 ขึ้นไป ผลการวิเคราะห์การเปรียบเทียบความพึงพอใจในสภาพปัจจุบัน/ความเป็นจริงต่อสภาพที่พึงประสงค์/ที่ควรเป็นของนักเรียนที่ได้รับการสอนด้วยหลักสูตรรายวิชาทักษะดนตรีเอกดุริยางคศิลป์ โดยแบ่งเป็น 4 ด้าน ได้แก่ ด้านอาจารย์ผู้สอนทักษะดนตรี ด้านตัวผู้เรียนรายวิชาทักษะดนตรี ด้านสภาพแวดล้อมที่มีผลต่อรายวิชา และด้านโครงสร้างหลักสูตรรายวิชา โดยส่วนมากนักเรียนมีความคาดหวังต่อสภาพที่พึงประสงค์มากกว่าสภาพปัจจุบัน

คำสำคัญ: การพัฒนาหลักสูตรรายวิชาทักษะดนตรี/ การเรียนปฏิบัติดนตรี/ มัธยมศึกษาตอนปลาย

Abstract

Development of music curriculum for High School Grade 12 Student Majoring in Music Purposes of study were as follows :

1. To improve the school curriculum for students majoring in music
2. To study the efficiency of the newly implemented music curriculum for students majoring in music

From the reviews of academic literature regarding music ability of High School Grade 12 student whose major subject was music showed that the curriculum development in music ability subjects still had to be classified into 13 instruments including Piano, Vocal, Violin, Viola, Cello, Double bass, Saxophone, Flute, Clarinet, Trumpet, Classical Guitar, Electric Guitar and Drum. The steps of enhancing the curriculum consisted of High School Grade 10-12 students had to choose 1 main musical instrument and practiced the instrument for 6 semesters. In each semester, students would learn and practised the self chosen instrument with the teacher specialized in that specific instrument. The lessons and songs were specially developed and were flexible in order to meet the students' abilities. The Board of Music Program was responsible for evaluating the students' performance through the recital.

From the result of the study, the 19 target High School Grade 12 students from Sinakharinwirot University Prasarnmit Demonstration School (secondary) 42.11% of had received appreciable academic performance in music subjects, which had the average GPA of 3.50 and above.

Moreover, by comparing the satisfaction of the real conditions to the ideal conditions, students who had experienced new-developed music curriculum were prone to be keener on the ideal conditions. The conditions included 4 aspects: the instructors, the students, the environment, and the curriculum.

Keywords: Curriculum development in music skill/ The practical lesson of music skill/ High School Grade 12

* อาจารย์กลุ่มสาระการเรียนรู้ดนตรี โรงเรียนสาธิตมหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ ประสานมิตร (ฝ่ายมัธยม) ,yongyuta@g.swu.ac.th

Received: 07/7/2018 Revised: 15/05/2019 Accepted: 19/06/2019

บทนำ

วิชาเอกดุริยางคศิลป์โรงเรียนสาธิตมหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ ประสานมิตร (ฝ่ายมัธยม) เริ่มก่อตั้งครั้งแรกเมื่อปีการศึกษา 2547 โดยเกิดจากโครงการความร่วมมือระหว่างคณะศิลปกรรมศาสตร์และโรงเรียนสาธิตมหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ ประสานมิตร (ฝ่ายมัธยม) เริ่มแรกเปิดเป็นหลักสูตรพหุศิลป์ศึกษา (Art Education) ซึ่งเป็นวิชาสามัญบังคับและเลือก สำหรับการศึกษาในระดับมัธยมศึกษาตอนปลาย นักเรียนที่ลงทะเบียนเรียนอาจมีวัตถุประสงค์เพื่อสอบเข้าศึกษาต่อในระดับอุดมศึกษาทางด้านศิลปกรรมศาสตร์ หรือเพื่อเป็นพื้นฐานความรู้ความสามารถและประสบการณ์ชีวิต หลักสูตรพหุศิลป์ศึกษาไม่ใช่หลักสูตรกวดวิชา เรียนลัด หรือเพื่อเตรียมตัวสำหรับการศึกษาต่อระดับอุดมศึกษา แต่เป็นวิชาสามัญพื้นฐานเพื่อการพัฒนาสภาพการรู้คิดและศักยภาพทางด้านศิลปกรรมศาสตร์ เพื่อเสริมให้หลักสูตรในระดับมัธยมศึกษาตอนปลายมีความสมบูรณ์ทางศิลปกรรมศาสตร์ยิ่งขึ้น

คณาจารย์คณะศิลปกรรมศาสตร์ และโรงเรียนสาธิตมหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ ประสานมิตร (ฝ่ายมัธยม) ร่วมกันพัฒนาหลักสูตรคำอธิบายวิชาเพื่อการเรียนรู้และร่วมกันสอนหลักสูตรพหุศิลป์แยกเป็น 5 กลุ่มวิชา ดังนี้

1. กลุ่มวิชาศิลปะการแสดง (Performing Art)
2. กลุ่มวิชานาฏศิลป์ (Dance)
3. กลุ่มวิชาดนตรี (Music)
4. กลุ่มวิชาออกแบบ (Design)
5. กลุ่มวิชาศิลปะจินตทัศน์ (Imagine Art)

นักเรียนสามารถเลือกเรียนในกลุ่มวิชาใดกลุ่มวิชาหนึ่งตามความถนัด แต่ละกลุ่มวิชามีทั้งวิชาบังคับ และวิชาเลือกทุกภาคเรียน ตั้งแต่ มัธยมศึกษาปีที่ 4-6

ทั้งนี้วิชาเอกดุริยางคศิลป์เป็นหลักสูตรที่ส่งเสริมและพัฒนาศักยภาพตามความถนัดของนักเรียนด้านดนตรีในแขนงต่าง ๆ ทั้งดนตรีไทยและดนตรีตะวันตก โดยมีเป้าหมายเพื่อเตรียมความพร้อมความรู้ดนตรี และทักษะการบรรเลงเครื่องดนตรีให้นักเรียน เพื่อเป็นพื้นฐานสู่การศึกษาต่อด้านดนตรีในระดับมหาวิทยาลัย ตลอดจนประกอบอาชีพด้านดนตรีหลังจากการสำเร็จการศึกษา ปัจจุบันหลักสูตรวิชาเอกดุริยางคศิลป์ได้จัดการเรียนรายวิชาเอกทั้งหมด 34 หน่วยกิต และมีคาบเรียนทั้งสิ้น 68 คาบ ประกอบด้วยรายวิชาต่าง ๆ ทั้งภาคปฏิบัติและภาคทฤษฎี อาจกล่าวได้ว่าวิชาที่เป็นหัวใจสำคัญในการเรียนดนตรีของเอกดุริยางคศิลป์คือ วิชาทักษะดนตรี นักเรียนทุกคนในระดับชั้นมัธยมศึกษาปีที่ 4-6 จะต้องเรียนการปฏิบัติเครื่องดนตรีเอกที่ตนเองเลือกในทุกภาคการศึกษา ซึ่งในแต่ละภาคการศึกษานักเรียนจะได้เรียนปฏิบัติเครื่องเดียวกับอาจารย์พิเศษเฉพาะเครื่องมือเอกจากบุคลากรภายนอก ทั้งหมด 10 ครั้ง ซึ่งแต่เดิมอาจารย์พิเศษที่เข้ามาสอนแต่ละเครื่องมือ จะเป็นผู้ออกแบบการจัดการเรียนการสอน เนื้อหา และคัดเลือกบทเพลงในการสอนให้เหมาะสมกับพื้นฐานของนักเรียนแต่ละคนด้วยตนเอง โดยทางกลุ่มสาระการเรียนรู้ดนตรี เป็นผู้จัดการวัดผลปลายภาคในรูปแบบของการแสดงดนตรี (Recital) ซึ่งจากการจัดการเรียนการสอนในรูปแบบดังกล่าวนี้เองที่ทำให้ทางกลุ่มสาระการเรียนรู้ดนตรีได้พบถึงปัญหาว่าเกิดความแตกต่างในรูปแบบการจัดการเรียนการสอนที่ต่างกันมาตรฐานในการคัดเลือกบทเพลงไม่เท่ากัน แบบฝึกหัดรวมถึงมาตรฐานในการวัดและประเมินผลไม่มีความสอดคล้องกับวัตถุประสงค์ตามที่ตั้งไว้ด้วยเหตุดังกล่าว ผู้วิจัยจึงเห็นว่าควรมีการดำเนินการกำหนดเนื้อหาในการเรียนการสอนตลอดจนการวางมาตรฐานในการวัดและประเมินผลเพื่อให้มีมาตรฐานเทียบเท่าสถาบันดนตรีที่มีชื่อเสียงและสอดคล้องกับมาตรฐานการเข้าศึกษาต่อในระดับมหาวิทยาลัยสำหรับนักเรียนต่อไป

หลักสูตรรายวิชาทักษะดนตรี กลุ่มสาระการเรียนรู้ดนตรี วิชาเอกดุริยางคศิลป์ โรงเรียนสาธิตมหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ ประสานมิตร (ฝ่ายมัธยม) รายวิชาทักษะดนตรี 13 เครื่องมือเอก ดังนี้ ไวโอลิน วิโอล่า เชลโล่ ดับเบิลเบส กีตาร์คลาสสิก ฟลูต คลาริเน็ต กลองชุด กีตาร์ไฟฟ้า เปียโน ทรมเป็ต แซกโซโฟน และขลุ่ยฝรั่ง ประกอบด้วยเนื้อหาได้แก่ ความรู้ทั่วไปเกี่ยวกับดนตรีสากล ลักษณะและส่วนประกอบของเครื่องดนตรีเอก การฝึกเรื่องการวางท่าทางการจับเครื่องดนตรี ท่าทางการฝึกปฏิบัติ ทฤษฎีดนตรี ฝึกปฏิบัติบทเพลง และแบบฝึกหัด การแสดงดนตรี (Recital)

บทเพลงประกอบการเรียนการสอน

วิชา/คาบ	ไวโอลิน	ไวโอล่า	เชลโล่	กีตาร์	กลองชุด	คลาสิเนต	เปียโน	ฟลูต
1-2	Presto (3rd movt from symphony no.4)/J C Bach, arr.Wade	Bourree from cello suite no.3 in C/J S Bach	Gavotte/ Gossek	All day and all of the night/The Kings	All day and all of the night/The Kings	Concerto No.3	Waltz In Ab major	The swan Saint-saent
3-4	Theme and Variation from Caprice no.24/ Pganini, arr. Cohen	Allegro/ Mozart	Air/Le Fleming	Basket case/ Green day	Chain of fools/ Aretha frankin	18 expressive study c major	Allegro in G major	Meditation From thai
5-6	Rondon from littie School of Melody, op.123/ Dancla, arr.Cohen	March from the nut-cracker suite, no.24 / Tchai kovsky	Sweet Reverie, no.40/ Tchai kovsky	Creep/ Radio head	Creep/ Radio head	18 expressive study c major	The strom	Sonata in F Major/ terraman
9-10	Rustic Dance/ Norton	Chanson de Matin, op. 15 no.2/Elgar	Polacca/ J S Bach	John Barley corn /Tradi tional	John Barley corn / Tradi tional	18 expressive study c major	Air	Sonata In A minor/ nandel
11-12	The Fascinator /Scott, arr. Huws Jones	La cumpar-sita / Rodriguez	Bourree/ Handel	Sunshine of your love/ Cream	Natural blues/ Moby	Five Baga telles	River flow in you	Concerto In G major/ stamitz
13-14	Conterto No.2 3rd Movement /F. Seitz	Melodie/ Rubenstein	Allegro/ Haydn	Heroes/ David Bowie	Sunshine of your love/ Cream	Sonata Op.167/ saint-saens	Secret	Concerto In D major

รายวิชาทักษะดนตรีปฏิบัติ ผู้เรียนมีความรู้ทั่วไปเกี่ยวกับดนตรีสากล ประวัติดนตรีตะวันตกโดยสังเขป ประวัติเฉพาะเครื่องดนตรี ศัพท์เทคนิคทางดนตรี คีตกวีระดับโลก บทประพันธ์เพลงคลาสสิกที่มีชื่อเสียง ผู้เรียนสามารถบอกลักษณะและส่วนประกอบของเครื่องดนตรี การเรียกชื่อส่วนประกอบต่าง ๆ ฝึกปฏิบัติประกอบเครื่อง ฝึกปฏิบัติวิธีดูแลรักษาเครื่อง ผู้เรียนมีความสามารถในการใช้เทคนิคการเล่นด้วยมือซ้ายและมือขวา มีบุคลิกท่าทางในการฝึกปฏิบัติที่ถูกต้อง การจับเครื่องดนตรี การวางนิ้ว ท่าทางในการเล่น ทำนองและทำนอง การฝึกการใช้มือซ้าย และการวางตำแหน่งนิ้วให้ตรงเสียง การฝึกการใช้มือขวา และการจับคันชัก การเคลื่อนไหวในรูปแบบต่างๆ ของเทคนิคและน้ำเสียงทางดนตรี และบทเพลง มีความรู้ทฤษฎีดนตรี การอ่านโน้ตสากล การฝึกร้องโน้ต และปรบมือ บัณฑิตเสียงต่าง ๆ สัญลักษณ์ทางดนตรีต่าง ๆ ผู้เรียนสามารถฝึกปฏิบัติบทเพลงและแบบฝึกหัดต่างๆ ฝึกเทคนิคการสีเสียงสั้น (Staccato) ฝึกเทคนิคการสีเสียงยาวต่อเนื่อง (Legato) ฝึกการบรรเลงเพลงในจังหวะปกติ (Common Time) ฝึกปฏิบัติเพลงคู่ (Duet)

การวัดผลประเมินผล การสอบปฏิบัติเครื่องดนตรี (Recital) วิชาเอกดุริยางคศิลป์

Music Ability	คุณสมบัติ และเนื้อหาในการประเมิน
Melody	สามารถเล่นทำนองได้ถูกต้องทั้งหมด มีความสามารถในการจำทำนองได้อย่างถูกต้อง
Intonation	เล่นระดับเสียงได้ถูกต้องทั้งหมดไม่ผิดเพี้ยน
Rythm	เล่นได้ถูกต้องตามค่าความสั้นยาวของเสียงและเข้าใจลีลาของจังหวะ
Tempo	แสดงให้เห็นว่าเข้าใจและเล่นได้ถูกต้องตรงกับเครื่องหมายที่กำหนดไว้มีพัฒนาการทักษะความรู้สึกละเอียดเกี่ยวกับจังหวะ
Articulation	สามารถเล่นเพลงได้ต่อเนื่องถูกต้องทั้งเพลงอย่างมั่นใจ
Technique/Acuracy	ใช้นิ้วได้อย่างถูกต้องทั้งหมด และนำเทคนิคที่ได้มาประยุกต์ใช้กับการเล่นดนตรี
Dynamic	สามารถเล่นระดับความดัง เบา ถูกต้องทั้งหมด แสดงให้เห็นว่ามีความใส่ใจในการเล่นให้ถูกต้อง
Tone/Vibrato	สามารถผลิตเสียงที่มีคุณภาพตลอดทั้งเพลง รู้จักการฝึกหายใจอย่างเหมาะสม บรรเลงด้วยความไพเราะ
Music/Expression	แสดงให้เห็นท่าทางการแสดงออกที่สื่อถึงอารมณ์ ความรู้สึกในบทเพลงได้ดี
Stage Presence/Professionalism	แสดงให้เห็นว่ามีการนำเสนอบทเพลงได้อย่างดี มีความมั่นใจดึงดูดผู้ชม
Note Reading	มีความสามารถในการอ่านโน้ตดนตรีที่ดี สามารถอ่านโน้ตแบบฉบับเล่นได้
Playing Proficiency	มีความสามารถในการบรรเลงอย่างมีคุณภาพ
Preference	มีความชื่นชอบในงานดนตรีที่หลากหลาย
Background Knowledge	มีความรู้ทางดนตรี ทั้งในแง่ประวัติศาสตร์ การนิยามความหมายการประพันธ์ นักดนตรี สามารถพรรณนาออกมาเป็นวาจาและตัวหนังสือได้
Discrimination	มีความสามารถในการวินิจฉัยเสียงที่ได้ยิน
Identification With note reading	มีความสามารถในการร้องจากการอ่านโน้ต และตอบได้ว่ามีคุณสมบัติอย่างไร
Creating/Improvisation	มีความคิดสร้างสรรค์ในการบรรเลง

Musicality

มีความรักดนตรีอย่างลึกซึ้ง มีความชื่นชมในเสน่ห์ของดนตรี มีความสนใจในเครื่องดนตรี
มีความสามารถในการเล่นดนตรีด้วยการฟัง การซ้อมดนตรีเป็นส่วนหนึ่งของชีวิต
สามารถเล่นดนตรีร่วมกับผู้อื่นได้ ตรงต่อเวลา มีจรรยาบรรณ สามารถประเมินตนเองได้
และยอมรับฟังความคิดเห็นของผู้อื่น หากความรู้เพิ่มเติมเสมอ

วัตถุประสงค์ของการวิจัย

1. เพื่อพัฒนาหลักสูตรรายวิชาทักษะดนตรีของนักเรียนระดับมัธยมศึกษาปีที่ 6 วิชาเอกดุริยางคศิลป์
2. เพื่อศึกษาประสิทธิผลของการใช้หลักสูตรรายวิชาทักษะดนตรีของนักเรียนระดับชั้นมัธยมศึกษาปีที่ 6 วิชาเอกดุริยางคศิลป์

ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ

1. ได้แนวทางเพื่อพัฒนาหลักสูตรรายวิชาทักษะดนตรี กลุ่มสาระการเรียนรู้ดนตรี โดยเป็นไปตามหลักสูตรการศึกษาขั้นพื้นฐาน พุทธศักราช 2551 กลุ่มสาระดนตรี
2. ได้แนวทางสร้างนวัตกรรมใหม่ที่ช่วยส่งเสริมทักษะดนตรีของนักเรียนวิชาเอกดุริยางคศิลป์
3. เป็นแนวทางในการพัฒนาหลักสูตรสถานศึกษาของผู้บริหาร ครูผู้สอน ตลอดจนผู้มีส่วนร่วมเกี่ยวข้องในการพัฒนาหลักสูตรให้มีความเหมาะสม

สมมุติฐานในการวิจัย

หลักสูตรรายวิชาทักษะดนตรีปฏิบัติของนักเรียนระดับมัธยมศึกษาปีที่ 6 โรงเรียนสาธิตมหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ ประสานมิตร (ฝ่ายมัธยม) ที่พัฒนาขึ้น มีประสิทธิภาพโดยพิจารณาจาก

1. ทักษะดนตรีของนักเรียนมัธยมศึกษาปีที่ 6 วิชาเอกดุริยางคศิลป์ก่อนและหลังใช้หลักสูตรรายวิชาทักษะดนตรีที่ผู้วิจัยพัฒนาขึ้นแตกต่างกัน
2. ความพึงพอใจของครูและนักเรียนที่มีต่อหลักสูตรรายวิชาทักษะดนตรีของนักเรียนมัธยมศึกษาปีที่ 6 วิชาเอกดุริยางคศิลป์อยู่ในระดับความคาดหวังขั้นสูง

ขอบเขตการวิจัย

กลุ่มเป้าหมาย

กลุ่มเป้าหมายที่ใช้ในการศึกษาประสิทธิภาพของหลักสูตรสถานศึกษาครั้งนี้ ได้แก่ นักเรียนชั้นมัธยมศึกษาปีที่ 6 วิชาเอกดุริยางคศิลป์ ภาคเรียนที่ 2 ปีการศึกษา 2559 ของโรงเรียนสาธิตมหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ ประสานมิตร (ฝ่ายมัธยม) จำนวน 1 ห้องเรียน มีนักเรียนจำนวน 19 คน

ระยะเวลาในการทำวิจัย

การวิจัยในภาคเรียนที่ 2 ปีการศึกษา 2559 โดยใช้เวลาดทดลอง จำนวน 18 สัปดาห์ สัปดาห์ละ 2 คาบ (คาบละ 50 นาที) รวม 30 ชั่วโมง

ด้านขอบเขตเนื้อหา

เนื้อหาที่ใช้ในการวิจัยครั้งนี้ เป็นเนื้อหาประกอบในหลักสูตรสถานศึกษา กลุ่มสาระการเรียนรู้ดนตรี เรื่องมาตรฐานบทเพลงและแบบฝึกหัดสำหรับการเรียนรายวิชาทักษะดนตรีของนักเรียนระดับชั้นมัธยมศึกษาปีที่ 6 วิชาเอกดุริยางคศิลป์ ในเครื่องดนตรีต่าง ๆ ได้แก่ เปียโน (Piano) ขับร้อง (Vocal) ไวโอลิน (Violin) วิโอล่า (Viola) เชลโล่ (Cello) ดับเบิลเบส (Double Bass) คลาริเน็ต (Clarinet) ฟลูต (Flute) แซกโซโฟน (Saxophone) ทรัมเป็ต (Trumpet) กีตาร์คลาสสิก (Classical Guitar) กีตาร์ไฟฟ้า (Electric Guitar) และกลองชุด (Drum)

วิธีดำเนินการวิจัย

การวิจัยและพัฒนา ผู้วิจัยกำหนดขอบเขตเนื้อหาเป็นเนื้อหาประกอบในหลักสูตรสถานศึกษา กลุ่มสาระการเรียนรู้ดนตรี เรื่องมาตรฐาน บทเพลงและแบบฝึกหัดสำหรับการเรียนรายวิชาทักษะดนตรีของนักเรียนระดับชั้นมัธยมศึกษาปีที่ 6 วิชาเอกดุริยางคศิลป์ ในเครื่องดนตรีต่าง ๆ ได้แก่ เปียโน (Piano) ขับร้อง (Vocal) ไวโอลิน (Violin) วิโอล่า (Viola) เชลโล่ (Cello) ดับเบิลเบส (Double Bass) คลาริเน็ต (Clarinet) ฟลูต (Flute) แซกโซโฟน (Saxophone) ทรัมเป็ต (Trumpet) กีตาร์คลาสสิก (Classical Guitar) กีตาร์ไฟฟ้า (Electric Guitar) และกลองชุด (Drum) ผู้วิจัยได้ดำเนินการวิจัยตามลำดับดังนี้

1. การกำหนดกลุ่มเป้าหมาย

กลุ่มเป้าหมายที่ใช้ในการศึกษาประสิทธิภาพของหลักสูตรรายวิชาทักษะดนตรีปฏิบัติกลุ่มสาระการเรียนรู้ดนตรีของนักเรียนแผนการเรียนวิชาเอกดุริยางคศิลป์ ในชั้นมัธยมศึกษาปีที่ 6 วิชาเอกดุริยางคศิลป์ ภาคเรียนที่ 2 ปีการศึกษา 2559 จำนวน 1 ห้องเรียน มีนักเรียนรวม 19 คน ที่เรียนเครื่องมือเอกแยกเป็นเครื่องดนตรีต่าง ๆ ได้แก่ เปียโน (Piano) ขับร้อง (Vocal) ไวโอลิน (Violin) วิโอล่า (Viola) เชลโล่ (Cello) ดับเบิลเบส (Double Bass) กีตาร์ไฟฟ้า (Electric Guitar) กีตาร์คลาสสิก (Classical Guitar) ทรัมเป็ต (Trumpet) แซกโซโฟน (Saxophone) ฟลูต (Flute) คลาริเน็ต (Clarinet) กลองชุด (Drum)

2. ขั้นตอนการพัฒนาหลักสูตร

การพัฒนาหลักสูตรรายวิชาทักษะดนตรี ของนักเรียนชั้นมัธยมศึกษาปีที่ 6 แผนการเรียนวิชาเอกดุริยางคศิลป์ โรงเรียนสาธิตมหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ ประสานมิตร (ฝ่ายมัธยม) เป็นวิจัยที่ผู้วิจัยได้ดำเนินขั้นตอนกระบวนการพัฒนาหลักสูตร มีขั้นตอนดังนี้

ขั้นตอนที่ 1 การศึกษาและวิเคราะห์ข้อมูลพื้นฐาน

ขั้นตอนที่ 2 การร่างหลักสูตร

ขั้นตอนที่ 3 การตรวจสอบร่างหลักสูตร

ขั้นตอนที่ 4 การนำหลักสูตรไปทดลองใช้

ขั้นตอนที่ 5 การประเมินหลักสูตร

ขั้นตอนมีรายละเอียดดังนี้

ขั้นตอนที่ 1 การศึกษาและวิเคราะห์ข้อมูลพื้นฐาน

1. ศึกษาจากการสัมภาษณ์ซึ่งจัดเป็นข้อมูลปฐมภูมิ (Primary data) โดยมีประเด็นสำคัญ คือข้อมูลทั่วไป เช่น สถานภาพ ระดับการศึกษา อายุ เครื่องดนตรีวิชาเอกที่เรียนในรายวิชาทักษะดนตรี

2. ศึกษาสภาพทั่วไปของโรงเรียนสาธิตมหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ ประสานมิตร (ฝ่ายมัธยม) ในด้านต่าง ๆ เช่น บุคลากร อุปกรณ์และสื่ออาคารสถานที่ ห้องเรียน ข้อมูลเหล่านี้ศึกษาได้จากเอกสารรายงานซึ่งได้รู้ถึงศักยภาพและการพัฒนาการของผู้เรียน เพื่อเป็นข้อมูลในการร่างหลักสูตรที่มีความเหมาะสม

3. วิเคราะห์หลักสูตรการศึกษาขั้นพื้นฐานพุทธศักราช 2551 กลุ่มสาระการเรียนรู้ดนตรี สาระที่ 2 ดนตรี มาตรฐาน 2.1 เข้าใจแสดงออกทางดนตรีอย่างสร้างสรรค์ วิเคราะห์ วิพากษ์วิจารณ์คุณค่าดนตรี ถ่ายทอดความรู้สึก ความคิดต่อดนตรีอย่างอิสระ และประยุกต์ใช้ในชีวิตประจำวัน

4. เก็บรวบรวมข้อมูล ผู้วิจัยดำเนินการเก็บรวบรวมข้อมูลพื้นฐานและข้อมูลที่เกี่ยวข้องด้วยตนเองจากการสัมภาษณ์ โดยได้รับความร่วมมือในการเก็บข้อมูลจากผู้อำนวยการโรงเรียน กลุ่มสาระการเรียนรู้ดนตรี และนักเรียนรายวิชาทักษะดนตรี

ขั้นตอนที่ 2 การร่างหลักสูตร

1. นำข้อมูลที่ได้รับจากการดำเนินการในขั้นตอนที่ 1 คือการสัมภาษณ์ การศึกษาสภาพทั่วไปของโรงเรียนสาธิตมหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ ประสานมิตร (ฝ่ายมัธยม) การวิเคราะห์หลักสูตรการศึกษาขั้นพื้นฐานพุทธศักราช 2551 กลุ่มสาระการเรียนรู้ดนตรี มาตรฐานที่ ศ. 2.1 และวิเคราะห์มาตรฐานการเรียนรู้ดนตรี เป็นแนวทางในการร่างหลักสูตรรายวิชาทักษะดนตรีปฏิบัติ ซึ่งประกอบ 6 ส่วน

1.1 โครงสร้างของหน่วยการเรียนรู้

1.2 สาระการเรียนรู้

- 1.3 ผลการเรียนรู้ที่คาดหวัง
- 1.4 การจัดการเรียนรู้
- 1.5 สื่อและแหล่งการเรียนรู้
- 1.6 การวัดและการประเมินผลการเรียนรู้

2. ผู้วิจัยจัดทำร่างหลักสูตรรายวิชาทักษะดนตรี กลุ่มสาระการเรียนรู้ดนตรี ของนักเรียนชั้นมัธยมศึกษาปีที่ 6 โรงเรียนสาธิตมหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ ประสานมิตร (ฝ่ายมัธยม) เสนอคณะกรรมการวิจัย เพื่อพิจารณาตรวจสอบและเสนอแนะ ในการปรับปรุง

ขั้นตอนที่ 3 การตรวจสอบคุณภาพของร่างหลักสูตร

1. นำเสนอร่างต่อผู้เชี่ยวชาญ เพื่อตรวจสอบคุณภาพของร่างหลักสูตร ทั้งฉบับ ก่อนนำไปทดลองใช้ ซึ่งผู้เชี่ยวชาญมีดังนี้
ผู้เชี่ยวชาญ จำนวน 5 ท่าน เพื่อตรวจสอบคุณภาพร่างหลักสูตร ในด้านความเหมาะสม ความสอดคล้องและแผนการจัดการเรียนรู้ มีเกณฑ์ในการคัดเลือกผู้เชี่ยวชาญดังนี้

1. มีประสบการณ์ด้านหลักสูตรและการสอนและเกี่ยวกับการจัดการเรียนการสอน
2. มีประสบการณ์ด้านการแสดงดนตรีเป็นที่ยอมรับในสังคม
3. มีประสบการณ์ด้านการนิเทศการศึกษา กลุ่มสาระการเรียนรู้ดนตรี
4. มีประสบการณ์ด้านบริหารสถานศึกษาหรือเป็นผู้บริหารสถานศึกษา
5. มีประสบการณ์ด้านการจัดการเรียนการสอนกลุ่มสาระการเรียนรู้ดนตรี

2. สิ่งที่ต้องตรวจสอบ

2.1 ความเหมาะสมของส่วนประกอบหลักสูตร และความสอดคล้องของร่างหลักสูตร เป็นการพิจารณาว่า ด้านวิสัยทัศน์ ภารกิจและเป้าหมาย ด้านโครงสร้างหลักสูตร ด้านผลการเรียนรู้ที่คาดหวังและสาระการเรียนรู้ ด้านคำอธิบายรายวิชา ด้านหน่วยการเรียนรู้ ด้านแผนจัดการการเรียนรู้ ด้านสื่อการเรียนรู้และแหล่งการเรียนรู้ และด้านการวัดและประเมินผล มีความเหมาะสมและสอดคล้องของร่างหลักสูตรหรือไม่เพียงใด

2.2 ความสอดคล้องของแผนจัดการเรียนรู้ กับหลักสูตร การจัดกิจกรรมการเรียนรู้ สื่อและแหล่งเรียนรู้ การวัดผลและประเมินผลการเรียนรู้ มีความสอดคล้องกับการพัฒนาหลักสูตรหรือไม่เพียงใด

3. การเก็บรวบรวมข้อมูล นำร่างหลักสูตรเสนอผู้เชี่ยวชาญแต่ละท่านพิจารณา แล้วตรวจสอบคุณภาพของร่างหลักสูตร และเก็บรวบรวมจากผู้เชี่ยวชาญ เพื่อเตรียมวิเคราะห์ข้อมูล

4. การวิเคราะห์ข้อมูล ซึ่งวิเคราะห์ด้านองค์ประกอบของร่างหลักสูตร โดยใช้การวิเคราะห์เนื้อหา

5. การปรับปรุงร่างหลักสูตรนำผลการประเมินร่างหลักสูตรเสนอต่อคณะกรรมการควบคุมวิจัย เพื่อพิจารณาให้ความเห็นชอบ ให้ข้อเสนอแนะ ความคิดเห็น เพื่อปรับปรุงแก้ไขให้เหมาะสมที่สุด จัดทำหลักสูตรฉบับสมบูรณ์ก่อนนำไปทดลองใช้

ขั้นตอนที่ 4 การนำหลักสูตรไปทดลองใช้

ผู้วิจัยเป็นผู้นำหลักสูตรไปทดลองใช้กับกลุ่มตัวอย่าง คือ นักเรียนชั้นมัธยมศึกษาปีที่ 6 ภาคเรียนที่ 2 ปีการศึกษา 2559 ของโรงเรียนสาธิตมหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ ประสานมิตร (ฝ่ายมัธยม) จำนวน 19 คน โดยดำเนินการตามแผนจัดการเรียนรู้ รวมทั้งสิ้น 30 ชั่วโมง

ขั้นตอนที่ 5 การประเมินผลหลักสูตร

การประเมินผลหลักสูตรสามารถวัดได้ จากแบบวัดผลสัมฤทธิ์ทางการเรียน ประเมินผลก่อนและทดลองใช้หลักสูตร

3. เครื่องมือที่ใช้ในการวิจัย

การวิจัยครั้งนี้ ผู้วิจัยได้ดำเนินการสร้างคุณภาพของเครื่องมือ ดังนี้

1. แบบสัมภาษณ์ความคิดเห็นเกี่ยวกับการพัฒนาหลักสูตรรายวิชาทักษะดนตรี
 - 1.1 การสัมภาษณ์อย่างไม่เป็นทางการ
 - 1.2 นำแบบสัมภาษณ์เสนอต่อคณะกรรมการวิจัย และนำมาปรับปรุงแก้ไขให้เหมาะสมก่อนนำไปใช้จริงต่อไป
 - 1.3 วิเคราะห์ข้อมูลเนื้อหาข้อมูลที่ได้จากการสัมภาษณ์ เพื่อนำไปเป็นแนวทางการพัฒนาหลักสูตรรายวิชาทักษะดนตรี
- กลุ่มสาระการเรียนรู้ดนตรี ของนักเรียนชั้นมัธยมศึกษาปีที่ 6 โรงเรียนสาธิตมหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ ประสานมิตร (ฝ่ายมัธยม)
2. แบบประเมินด้านความเหมาะสมของร่างหลักสูตรรายวิชาทักษะดนตรี
 - 2.1 จัดวิพากษ์หลักสูตรประเมินด้านความเหมาะสม ร่างหลักสูตรรายวิชาทักษะดนตรี ของนักเรียนชั้นมัธยมศึกษาปีที่ 6 โรงเรียนสาธิตมหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ ประสานมิตร (ฝ่ายมัธยม)
 - 2.2 นำแบบประเมินด้านความเหมาะสมของร่างหลักสูตรรายวิชาทักษะดนตรีปฏิบัติที่สร้างขึ้นแล้ว เสนอต่อผู้เชี่ยวชาญ พิจารณาความเหมาะสมของร่างหลักสูตรรายวิชาทักษะดนตรี
 - 2.3 นำผลการประเมินด้านความเหมาะสมของร่างหลักสูตรรายวิชาทักษะดนตรีปฏิบัติได้เสนอต่อคณะกรรมการวิจัยพิจารณา ตรวจสอบ เพื่อปรับปรุงแก้ไขให้มีความสมบูรณ์มากยิ่งขึ้น
3. แผนการจัดการเรียนรู้ ผู้วิจัยได้สร้างและหาคุณภาพของแผนการจัดการเรียนรู้ ดังนี้
 - 3.1 ศึกษาเนื้อหาจากหลักสูตรสถานศึกษา กลุ่มสาระการเรียนรู้ดนตรี
 - 3.2 ศึกษาขั้นตอนการเขียนแผนจัดการเรียนรู้
 - 3.3 วิเคราะห์ จุดประสงค์ และเวลาเรียน โดยการนำหน่วยการเรียนรู้มาวิเคราะห์เนื้อหาย่อย ผลการเรียนรู้ที่คาดหวัง และเวลาเรียนให้เหมาะสมกับการจัดการเรียนรู้
 - 3.4 นำแผนจัดการเรียนรู้นำเสนอผู้เชี่ยวชาญ
 - 3.5 นำแผนจัดการเรียนรู้มาปรับปรุงแก้ไขให้มีความสมบูรณ์มากยิ่งขึ้น

4. การเก็บรวบรวมข้อมูล

ผู้วิจัยดำเนินการเก็บรวบรวมข้อมูลด้วยตนเอง โดยการทบทวนเอกสาร งานวิจัย หลักสูตรจากสถาบันดนตรี และการสัมภาษณ์นักเรียน รายวิชาทักษะดนตรี รวบรวมและวิเคราะห์ข้อมูลที่ได้เป็นรายชื่อบทเพลงสำหรับเครื่องดนตรีต่าง ๆ

5. การจัดทำข้อมูล

1. ทบทวนเอกสาร งานวิจัย และหลักสูตรดนตรีจากสถาบันต่าง ๆ เพื่อกำหนดรายชื่อบทเพลงที่สอดคล้องกับมาตรฐานเนื้อหา วิชาทักษะดนตรีระดับชั้นมัธยมศึกษาปีที่ 6
2. เก็บข้อมูลโดยการสัมภาษณ์เกี่ยวกับรายชื่อบทเพลงที่ใช้สอนในวิชาทักษะดนตรีระดับชั้นมัธยมศึกษาปีที่ 6 จากผู้ทรงคุณวุฒิ ด้านการสอนเครื่องดนตรีต่าง ๆ เพื่อนำมาสังเคราะห์ร่วมกับข้อมูลจากการทบทวนเอกสาร
3. รวบรวมและสังเคราะห์ข้อมูลที่ได้เป็นรายชื่อบทเพลงสำหรับเครื่องดนตรีต่าง ๆ
4. กำหนดบทเพลงในหลักสูตรรายวิชาทักษะดนตรีสำหรับนักเรียนวิชาเอกดุริยางคศิลป์ ชั้นมัธยมศึกษาปีที่ 6
5. จัดประชุมวิพากษ์เพื่อปรับปรุงคุณภาพของบทเพลงในหลักสูตร
6. ปรับปรุงตามข้อเสนอจากการวิพากษ์
7. นำหลักสูตรที่ได้ไปทดลองใช้กับกลุ่มตัวอย่างเพื่อศึกษาประสิทธิผลของหลักสูตร โดยวัดจากการพัฒนาทางทักษะดนตรี ของนักเรียน และความพึงพอใจในการใช้หลักสูตรของนักเรียนและผู้สอน

6. สถิติที่ใช้ในการวิเคราะห์ข้อมูล

การเขียนวิเคราะห์ข้อมูล ผู้วิจัยได้ดำเนินการวิเคราะห์ข้อมูลตามลำดับดังนี้

1. วิเคราะห์ข้อมูลจากการสัมภาษณ์เกี่ยวกับการพัฒนาหลักสูตรรายวิชาทักษะดนตรีปฏิบัติ

2. วิเคราะห์ผลการประเมินร่างหลักสูตรรายวิชาทักษะดนตรี โดยผู้เชี่ยวชาญวิเคราะห์ข้อมูลโดยการวิเคราะห์เนื้อหา (Content Analysis)

สถิติที่ใช้ในการวิเคราะห์ข้อมูล สถิติพื้นฐาน ได้แก่

1. ค่าร้อยละ
2. ค่าเฉลี่ย $\bar{X}$
3. ค่าส่วนเบี่ยงเบนมาตรฐาน (S.D.)

ผลการวิจัย

1. การพัฒนาหลักสูตรรายวิชาทักษะดนตรี ซึ่งในรายวิชาทักษะดนตรีนั้น ยังต้องแยกออกเป็น 13 เครื่องมือเอกต่าง ๆ ได้แก่ เปียโน (Piano) ขับร้อง (Vocal) ไวโอลิน (Violin) วิโอล่า (Viola) เชลโล่ (Cello) ดับเบิลเบส (Double Bass) แซกโซโฟน (Saxophone) ฟลูต (Flute) คลาริเน็ต (Clarinet) ทรัมเป็ต (Trumpet) กีตาร์คลาสสิก (Classical Guitar) กีตาร์ไฟฟ้า (Electric Guitar) และกลองชุด (Drum)

2. ผลของขั้นตอน กระบวนการพัฒนาหลักสูตรมีดังนี้

2.1 ความเหมาะสมของร่างหลักสูตร พบว่าชื่อหลักสูตรรายวิชาทักษะดนตรี มีความคิดเห็นว่าเป็นเหมาะสมดี จุดมุ่งหมายหลักสูตรรายวิชาดนตรี น่าจะเป็นไปตามจุดประสงค์ที่ตั้งไว้ ระบบการศึกษา และการกำหนดหน่วยกิต น่าจะเพิ่มหน่วยกิต รายวิชาทักษะดนตรีปฏิบัติเป็น 1.5 หน่วยกิต เพราะรายวิชามีกระบวนการเรียนการสอนทั้งการสาธิต การอภิปราย และต้องมีชั่วโมงฝึกซ้อมบทเพลง

อาจารย์ประจำหลักสูตร และอาจารย์รายวิชาทักษะดนตรี อาจารย์ดี มีคุณภาพ อาจมีการปรับวิธีเชิญอาจารย์พิเศษด้านทักษะ เช่น ก่อนเปิดเทอม และก่อนสอบ ควรมีการกำหนดรายชื่ออาจารย์ประจำ และอาจารย์พิเศษให้ชัดเจน โดยประกาศแจ้งให้ทราบในหลักสูตร และมีการประกาศต่าง ๆ ให้ผู้ปกครองและนักเรียนทราบ อาจมีการทำรายชื่อผู้สอนรายวิชาดนตรีปฏิบัติให้ทราบ และนำไปใช้ของนักเรียนในการเลือกเรียน การจัดทำเนียบอาจารย์พิเศษไว้ให้ชัดเจน อาจเป็นใบแทรกเป็นรายภาคการศึกษา อนุมัติโดยฝ่ายวิชาการของโรงเรียน

2.2 ความสอดคล้องของร่างหลักสูตร โครงสร้างของหลักสูตร ที่จะพัฒนานตนเองให้พร้อมที่จะเรียนในระดับมหาวิทยาลัยในวิชาเอกสาขาที่ถนัดต่อไป ควรเพิ่มหน่วยกิตรายวิชาปฏิบัติมากขึ้น สถานที่ และอุปกรณ์การสอน ควรมีห้องใหญ่เพื่อซ้อมรวมวง ในอนาคตควรมีการขยายห้องเรียน ห้องฝึกซ้อมย่อย เพื่อให้เหมาะสมกับจำนวนนักเรียน และการเรียนเครื่องมือชิ้นเดียวของแต่ละบุคคล ซึ่งแต่ละปีการศึกษา รับเต็มจำนวนได้ 30 คน ต้องมีห้องเรียนให้เหมาะสมกับจำนวนผู้เรียน ควรมีห้องฝึกซ้อมเดี่ยวให้เพียงพอกับจำนวนนักเรียน จำนวนห้องควรมีให้เพียงพอในการจัดการเรียนการสอนรายวิชาปฏิบัติและฝึกซ้อม คำอธิบายรายวิชาเหมาะสมเรียบร้อย

2.3 ความสอดคล้องของแผนจัดการเรียนรู้ แผนการจัดการเรียนรู้รายวิชาทักษะดนตรีที่ดีและสามารถพัฒนาได้ มีแผนดำเนินการที่ดี บทเพลงประกอบการเรียนการสอน ได้เสนอแนะเพิ่มเติมบทเพลง ส่วนรายชื่อบทเพลงและระดับความยากง่ายบทเพลงที่จัดไว้ในเกณฑ์ดีแล้ว ควรเพิ่มตัวอย่างบทเพลง และบอกข้อกำหนด เกณฑ์ขั้นต่ำของการกำหนดบทเพลง อาจมีหัวข้อการเพิ่มเติมบทเพลงอิสระตามความสามารถของผู้เรียนเป็นรายบุคคล ควรจัดเก็บต่างหากจากห้องสมุดโรงเรียนส่วนกลาง เป็นที่เก็บเฉพาะเพื่อให้เหมาะสมในการดูแล และสะดวกในการใช้งาน

3. ประสิทธิภาพของการใช้หลักสูตรรายวิชาทักษะดนตรี ของนักเรียนระดับชั้นมัธยมศึกษาปีที่ 6 วิชาเอกดุริยางคศิลป์

3.1 นำแผนการจัดการเรียนรู้รายวิชาทักษะดนตรีปฏิบัติที่ผ่านการตรวจสอบจากผู้เชี่ยวชาญมาปรับปรุงแก้ไขตามความคิดเห็น โดยปรับปรุงให้เหมาะสมตามขั้นตอนการจัดการเรียนรู้รายวิชาทักษะดนตรีปฏิบัติ เพื่อสร้างแผนการจัดการเรียนรู้ฉบับถูกต้องสมบูรณ์

3.2 ผลการวิเคราะห์ข้อมูลประสิทธิภาพการใช้หลักสูตรรายวิชาทักษะดนตรีของนักเรียนระดับชั้นมัธยมศึกษาปีที่ 6 วิชาเอกดุริยางคศิลป์ โดยผู้วิจัยได้ทำการสร้างเครื่องมือเป็นแบบสอบถาม (Questionnaire) เป็นแบบสอบถามแบบเลือกตอบ (Check list) โดยได้ทำการศึกษาจากเอกสารงานวิจัยที่เกี่ยวข้องและสร้างขึ้นเอง แบ่งเป็น 3 ตอน คือ

ตอนที่ 1 ผู้ตอบแบบสอบถามเป็นผู้หญิงมากที่สุด คิดเป็นร้อยละ 57.9 และเป็นผู้ชายคิดเป็นร้อยละ 42.1 โดยมีผู้ตอบแบบสอบถามอายุ 18 ปี คิดเป็นร้อยละ 52.6 อายุ 17 ปี คิดเป็นร้อยละ 42.1 และอายุ 19 ปี คิดเป็นร้อยละ 5.3 ซึ่งสถานภาพของผู้ตอบแบบสอบถามเป็น

นักเรียนวิชาเอกดุริยางคศิลป์ จำนวน 19 คน มีการศึกษาสูงสุดในระดับมัธยมศึกษาตอนปลาย

ตอนที่ 2 ผลการวิเคราะห์การเปรียบเทียบความพึงพอใจในสภาพปัจจุบันความเป็นจริง ต่อสภาพที่พึงประสงค์ที่ควรจะเป็นของครูผู้
ใช้หลักสูตร และนักเรียนที่ได้รับการสอนด้วยหลักสูตรวิชาทักษะดนตรีเอกดุริยางคศิลป์ โดยค่าเฉลี่ย ($\bar{X}$) และส่วนเบี่ยงเบนมาตรฐาน (S.D)

การเปรียบเทียบความพึงพอใจในสภาพปัจจุบัน/ความเป็นจริง ต่อสภาพที่พึงประสงค์ที่ควรจะเป็นของครูผู้ใช้หลักสูตรและ
นักเรียนที่ได้รับการสอนด้วยหลักสูตรวิชาทักษะดนตรีเอกดุริยางคศิลป์ โดยแบ่งเป็น 4 ด้าน ได้แก่ ด้านอาจารย์ผู้สอนทักษะดนตรี ด้านตัวผู้
เรียนรายวิชาทักษะดนตรี ด้านสภาพแวดล้อมที่มีผลต่อรายวิชา และด้านโครงสร้างหลักสูตรรายวิชา จากผู้ตอบแบบสอบถามจำนวน 19 คน

ผู้ตอบแบบสอบถามมีความพึงพอใจด้านอาจารย์ผู้สอนทักษะดนตรี ด้านผู้เรียนรายวิชาทักษะดนตรี และโครงสร้างหลักสูตรรายวิชา
ผลการประเมินน้อยกว่าสภาพที่พึงประสงค์ที่ควรจะเป็น ในด้านผู้เรียนรายวิชาทักษะดนตรีมีผลความพึงพอใจในสภาพปัจจุบัน/ความเป็นจริง
อยู่ในระดับมาก ดังนั้นในภาพรวมจึงสรุปว่าผู้ตอบแบบสอบถามมีความพึงพอใจในสภาพปัจจุบันความเป็นจริงน้อยกว่าสภาพที่พึงประสงค์/ที่
ควรจะเป็น หมายถึงนักเรียนมีความคาดหวังสภาพที่พึงประสงค์สูงกว่าในสภาพปัจจุบัน

ตอนที่ 3 ข้อเสนอแนะอื่น ๆ ของผู้ตอบแบบสอบถาม

หลักสูตรการสอนเข้ากับนักเรียนได้ดีอยู่แล้ว ควรมีห้องฝึกซ้อมดนตรี ควรมีการจัดการสอน Private ให้มีระบบมากกว่านี้ เนื่องจาก
จะได้คุ้มค่าเรียนและได้ประสิทธิภาพ ควรมีการประชาสัมพันธ์หลักสูตรให้เป็นที่รู้จักมากขึ้น ควรมีการนำเสนอที่ปรึกษาหลักสูตร ณาจารย์
ประจำ ณาจารย์พิเศษ และความเชื่อมโยงกับหน่วยงานภายนอก เพื่อให้เห็นแนวทางของการพัฒนาผู้เรียนในหลักสูตร ควรมีการกำหนดเกณฑ์
มาตรฐานในการสอบแต่ละช่วงชั้น และธรรมเนียมการปฏิบัติในการแสดงดนตรีสู่สาธารณะอย่างเป็นมาตรฐาน เทียบเท่าสถาบันชั้นนำในต่าง
ประเทศ ควรมีการจำแนกความสามารถของนักเรียนที่มีความสามารถมากและน้อยออกจากกัน เพื่อพัฒนานักเรียนที่มีความสามารถสูงอยู่แล้ว
ให้ดีขึ้นไปอีก และนักเรียนความสามารถน้อยพัฒนาสู่มาตรฐานได้และไม่ถ่วงนักเรียนคนอื่น ในการสอบภาคปฏิบัติการแสดงดนตรี (Recital)
อยากให้สนับสนุนผู้เรียนอย่างเต็มความสามารถ และเป็นแบบแผนตามมาตรฐานสากลในการจัดการแสดงดนตรี (Recital)

อภิปรายผล

การพัฒนาหลักสูตรรายวิชาทักษะดนตรีของนักเรียนระดับชั้นมัธยมศึกษาปีที่ 6 วิชาเอกดุริยางคศิลป์ วิชาทักษะดนตรี นักเรียนทุก
คนในระดับชั้นมัธยมศึกษาปีที่ 4-6 จะต้องเรียนการปฏิบัติเครื่องดนตรีเอกที่ตนเองเลือกในทุกภาคการศึกษาตลอดการศึกษา ในแต่ละตัวเลือก
นักเรียนจะได้เรียนปฏิบัติเครื่องเดียวกับอาจารย์พิเศษเฉพาะเครื่องมือเอกจากบุคลากรภายนอก มีอาจารย์พิเศษที่เข้ามาสอนแต่ละเครื่องมือ จะ
เป็นผู้ออกแบบการจัดการเรียนการสอน เนื้อหา และคัดเลือกบทเพลงในการสอนให้เหมาะสมกับพื้นฐานของนักเรียนแต่ละคนด้วยตนเอง โดย
ทางกลุ่มสาระการเรียนรู้ดนตรีเป็นผู้จัดการวัดผลปลายภาคการศึกษาในรูปแบบของการแสดงดนตรี (Recital) ซึ่งจากการจัดการเรียนการสอน
ในรูปแบบดังกล่าวนี้เองที่ทำให้ทางกลุ่มสาระการเรียนรู้ดนตรีได้พบถึงปัญหา โดยพบว่าเกิดความแตกต่างในรูปแบบการจัดการเรียนการสอนที่
ต่างกัน มาตรฐานในการคัดเลือกบทเพลงไม่เท่ากัน แบบฝึกหัดรวมถึงมาตรฐานในการวัดและประเมินผลไม่มีความสอดคล้องกับวัตถุประสงค์
ตามที่ตั้งไว้ ด้วยเหตุดังกล่าว คณะผู้วิจัยจึงเห็นว่า ควรมีการดำเนินการกำหนดเนื้อหาในการเรียนการสอนตลอดจนการวางมาตรฐานในการวัด
และประเมินผลเพื่อให้มีมาตรฐานเทียบเท่าสถาบันดนตรีที่มีชื่อเสียง และสอดคล้องกับมาตรฐานการเข้าศึกษาต่อในระดับมหาวิทยาลัย

การจัดการเรียนการสอนแผนการเรียนวิชาเอกดุริยางคศิลป์ โรงเรียนสาธิตมหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ ประสานมิตร (ฝ่ายมัธยม)
ได้เห็นถึงความสำคัญของการส่งเสริมและพัฒนาศักยภาพของผู้เรียนให้สอดคล้องกับความสามารถที่หลากหลายเฉพาะบุคคล ทฤษฎีพหุปัญญา
ของ โฮเวิร์ด การ์ดเนอร์ ความสามารถทางปัญญาของมนุษย์ในด้านดนตรี รายวิชาต่าง ๆ ที่นักเรียนต้องเรียนไปตามลำดับขั้นระหว่างอยู่ใน
โรงเรียน และให้ได้ความหมายในลักษณะทั่วไปหมายถึง ประสบการณ์ที่โรงเรียนจัดให้ผู้เรียน เช่น กิจกรรมการเรียน กิจกรรมนอกหลักสูตร สิ่ง
ที่สังคมมุ่งหวังไว้ให้เด็กได้รับวิถีทางต่าง ๆ เพื่อนำไปสู่เป้าหมายในการจัดการศึกษา เป็นการปฏิบัติงานของครูผู้สอนและผู้บริหาร เนื่องจาก
หลักสูตรได้รวมจุดมุ่งหมายเนื้อหา สาระเวลาเรียน และการประเมินผลไว้เป็นแนวทางกว้าง ๆ

การพัฒนาหลักสูตรรายวิชาทักษะดนตรีปฏิบัติของนักเรียนระดับชั้นมัธยมศึกษาปีที่ 6 วิชาเอกดุริยางคศิลป์ เป็นหลักสูตรเพื่อส่งเสริม
และพัฒนาศักยภาพตามความถนัดของนักเรียนแผนการเรียนวิชาเอกดุริยางคศิลป์ เพื่อเตรียมความพร้อมทั้งทางด้านความรู้ด้านดนตรี
และทักษะ

การบรรเลงเครื่องดนตรีให้นักเรียน เพื่อเป็นพื้นฐานสู่การศึกษาต่อด้านดนตรีในระดับอุดมศึกษา² แผนซึ่งได้ออกแบบจัดทำขึ้น เพื่อแสดงถึงจุดหมายการจัดเนื้อหาสาระกิจกรรม และมวลประสบการณ์ในแต่ละโปรแกรมการศึกษา เพื่อให้ผู้เรียนมีพัฒนาการในด้านต่าง ๆ ตามจุดหมายที่ได้กำหนดไว้

การพัฒนาหลักสูตรรายวิชาทักษะดนตรี ระดับชั้นมัธยมศึกษาปีที่ 6 การดำเนินการกำหนดเนื้อหาแบบเรียน บทเพลง แบบฝึกหัด ในการเรียนการสอนให้เป็นมาตรฐานในการวัด และประเมินผลเพื่อให้มีมาตรฐานเทียบเท่าสถาบันดนตรีที่มีชื่อเสียง และสอดคล้องกับมาตรฐาน สอบเข้าศึกษาต่อในระดับมหาวิทยาลัยสำหรับนักเรียน³ เรื่องสื่อกลางของการเรียนการสอนที่โรงเรียนจัดขึ้นเพื่อให้โอกาสแก่นักเรียนได้รับ ประสบการณ์ต่าง ๆ ซึ่งนำไปสู่ผลผลิตทางการเรียนที่พึงปรารถนาวิธีการสอน โดยใช้กระบวนการที่ผู้สอนช่วยให้ผู้เรียนเกิดการเรียนรู้ตาม วัตถุประสงค์ที่กำหนด โดยการพูด บอก เล่าอธิบาย สิ่งที่ต้องการสอนแก่ผู้เรียน ให้ผู้เรียนถามแล้วประเมินการเรียนรู้ของผู้เรียนด้วยวิธีใดวิธี หนึ่ง ซึ่งโดยทั่วไปมักจะเป็นการสื่อสารทางเดียวจากผู้สอนไปสู่ผู้เรียน ซึ่งผู้เรียนมักจะมีส่วนร่วมน้อย นอกจากการฟัง การจดและการจำเป็น สำคัญ

2. ชำรง บัวศรี, *ทฤษฎีหลักสูตร การออกแบบพัฒนา* (กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ, 2532), 6

3. ไพฑูรย์ สินลารัตน์, *การพัฒนารูปแบบการจัดการเรียนการสอนแบบ CRP*, 2550, 19

บรรณานุกรม

- บุญศรี คำชาย. *จิตวิทยาการเรียนการสอน*. กรุงเทพฯ: 9119 เทคนิคพรินต์, 2540.
- จงรัก พุกกะณานนท์. *หลักการสอนเปียโน*. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์โอเดียนสโตร์, 2542.
- ชนิดา ตั้งเดชะศิริ. “ทำอย่างไรให้การซ้อมมีคุณภาพ.” *วารสารศิลปกรรมศาสตร์*, ปีที่ 4 เล่มที่ 2 (กรกฎาคม-ธันวาคม 2539): 50-51.
- ณรุทธ์ สุทธจิตต์. *จิตวิทยาการสอนดนตรี*. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2535.
- _____. *ดนตรีคลาสสิก บทเพลงและการขับร้อง*. กรุงเทพฯ: กรมวิชาการ กระทรวงศึกษาธิการ, 2545.
- ณัชชา พันธุ์เจริญ. *พื้นฐานทฤษฎีดนตรี*. กรุงเทพฯ: กรมวิชาการ กระทรวงศึกษาธิการ, 2538.
- ณัชชา โสคติยานุรักษ์. *การแต่งทำนองสอดประสาน*. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2546.
- _____. *จากประสบการณ์ครูดนตรี*. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2549.
- ดวงใจ อมาตยกุล. *การขับร้องประสานเสียง*. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2546.
- ดุษฎี พนมยงค์ บุญทัศนกุล. *सानฝันด้วยเสียงเพลง*. กรุงเทพฯ: บ้านเพลง, 2539.
- ธวัชชัย นาควงษ์. *โคได้สู่การปฏิบัติ*. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์, 2544.
- ประสิทธิ์ เลี้ยวศิริวงศ์. *ปทานุกรมดนตรีสากล*. เชียงใหม่: สำนักพิมพ์ The Knowledge Center, 2545.
- พรพจน์ เพ็ชรทวีโรเดช. “ปัจจัยด้านพฤติกรรมการณ์การเรียนรู้ที่เกี่ยวข้องกับผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนของนักศึกษามหาวิทยาลัยกรุงเทพ.”
- สารนิพนธ์ปริญญาการศึกษามหาบัณฑิต, มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ, 2547.
- พิชัย วาสนาส่ง. *เพลงเพลินใจ*. กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์กรุงเทพ, 2546.
- ไพรัช มากกาญจก. *กิดาร์ไฟฟ้า*. กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์เจริญดี, 2537.
- วิรัช ชูสูงเนิน. *ดนตรีสำหรับครูประถมศึกษา*. พิษณุโลก: มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ พิษณุโลก, 2520.
- ศรินทิพย์ พงษ์ศาสตร์. “ปัจจัยที่ส่งผลต่อแรงจูงใจในการเข้าเรียนระดับอุดมศึกษาโดยวิธีสอบตรง ของนิสิตมหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ.”
- วิทยานิพนธ์ปริญญาการศึกษามหาบัณฑิต, มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ, 2546.
- สรรพสิทธิ์ คุ้มประพันธ์. *ดนตรีที่รัก*. กรุงเทพฯ: สำนักมูลนิธิโกมลคีมทอง, 2531
- สำนักงานคณะกรรมการการศึกษาแห่งชาติ. *การปฏิรูปการเรียนรู้ตามแนวคิด 5 ทฤษฎี*. กรุงเทพฯ: โอเดียนสโตร์, 2541.
- สิงขร สอนขัน. *เล่นดนตรีวิธีง่ายเล่ม1*. กรุงเทพฯ: สยามมิวสิก อินเทอร์เน็ตชั่นแนล จำกัด, 2546.
- สุกรี เจริญสุข. *จะฟังดนตรีอย่างไรให้ไพเราะ*. กรุงเทพฯ: เรือนแก้วการพิมพ์, 2532.
- _____. *แดนมลิพระเกียรติ*. กรุงเทพฯ: มหาวิทยาลัยมหิดล, 2546.
- หรรษา นิลวิเชียร. *ปฐมวัยศึกษา หลักสูตรและแนวปฏิบัติ*. กรุงเทพฯ: โอเดียนสโตร์, 2535.
- Baines, Anthony. *Woodwind instruments and Their history*. (4th Edition). New York: Dover Publications, 1991.
- Bastien, James W. *How to teach piano successfully*. New York: Kjos Music Company, 1995.
- Choksy, Lois. *The Kodaly Method II*. New Jersey: Prentice-Hall, Inc, 1999.
- Colwell, R. (Ed.). *HANDBOOK OF RESEARCH ON MUSIC TEACHING AND LEARNING VOLUME I*. New York: Mazwell press, 2005.
- Flesch, Carl. *The Art of Violin Playing Book One*. New York: Carl Fischer, 2000.
- Herfurth, C. Paul. *A TUNE A DAY for VIOLIN*. Boston: Boston Music Company, 1933.
- Ingham, Richard. *Saxophone*. New York: The University of Cambridge, 1998.
- Kline, Tod F. *Classic Tunes & Tales*. New York: Parker Publishing Company, 1997.
- Plummeridge, Charles. *Music Education in Theory & Practice*. UK: Bugess Science Press, 1991.
- Stevens, Denis. *A History of Song*. New York: W.W. Norton & Company, 1970.
- Szonyi, Erzsebet. *Kodaly's Principles in Practice*. Boston: Boosey & Hawkes, 1973.
- Trinity Guildhall Examinations. *Piano Syllabus including Accompanying, Duet & Six Hands 2007-2008*.

บทคัดย่อ

งานวิจัยเรื่องการถ่ายทอดการบรรเลงระนาดเอกของครูบุญธรรม คงทรัพย์ มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษามูลบทที่เกี่ยวข้องและวิธีการถ่ายทอดการบรรเลงระนาดเอกของครูบุญธรรม คงทรัพย์ ผลการวิจัยพบว่า ครูบุญธรรม คงทรัพย์ ได้รับการถ่ายทอดเริ่มแรกจากบิดา จากนั้นได้ศึกษาด้านดนตรีไทยต่อกับครูสาตี มัลลย์มาลย์ และครูเจียน มัลลย์มาลย์ ซึ่งเป็นศิษย์สายสำนักพาทย์โกสัล จนทำให้เป็นผู้ที่มีความสามารถทางดนตรีไทยท่านหนึ่ง อีกทั้งฝีมือในการบรรเลงระนาดเอกของครูบุญธรรม คงทรัพย์ เป็นที่เลื่องลือมากโดยเฉพาะการบรรเลงเพลงเรื่องนางหงส์ ทำให้ได้รับฉายาว่า “บุญธรรมระนาดกำแพงเมืองจีน” การถ่ายทอดการบรรเลงระนาดเอกของครูบุญธรรม คงทรัพย์ พบว่า ท่านจะให้ความสำคัญในเรื่องพื้นฐานและการฝึกฝนมากที่สุด เพราะหากมีพื้นฐานที่ดีแล้วจึงจะสามารถบรรเลงระนาดเอกได้ทุกรูปแบบ ในการถ่ายทอดให้แก่ลูกศิษย์นั้น จะเน้นในเรื่องของคุณภาพเสียงระนาดเป็นสำคัญ โดยการบรรเลงระนาดเอกของครูบุญธรรม คงทรัพย์ ต้องตีระนาดให้เสียงที่ออกมามีความหนักแน่นและชัดเจนเพื่อที่จะทำหน้าที่เป็นผู้นำในวงปี่พาทย์และสามารถคุมวงได้ ลูกศิษย์ที่เคยได้รับการถ่ายทอดการบรรเลงระนาดเอกของครูบุญธรรม คงทรัพย์ ที่มีชีวิตอยู่ในปัจจุบัน ได้แก่ 1. ครูมนัส จันทรชื่น 2. ครูชลอ แสงม่วง 3. ครูปราศรัย พรหมจิตต์ 4. ครูกิตติศักดิ์ อยู่สุข

คำสำคัญ: การถ่ายทอด / การบรรเลง / ระนาดเอก / บุญธรรม คงทรัพย์

Abstract

Dissertation, “Transmission of Ranad Ek Performance by Kru Boontham Khongsap” focused on related information of Ranad Ek performance style and how Kru Boontham Khongsap passed knowledge and experiences on his students. The study found that Kru Boontham had been firstly trained to play Thai classical music by his father at his young age, then continued learning with Kru Salee Malaimarn and Kru Jian Malaimarn who both were disciples at Pattayago-son, Thai traditional music family. With this learning and training led Kru Boontham to be one of Thai classical music masters. Moreover, he later gained widely reputations as a talented musician at playing Ranad Ek especially performing Nang Hong song and later, he was given a name "Boontam, the Great Chinese Wall Ranad". The finding underlined that paying attention at fundamental and hard training considered as the most important parts of his lesson. He believed that the good basic led musicians to be able playing Ranad Ek in any several styles. To pass skill on his students, he purposefully focused on quality of Ranad sound which had to be expressed as much as strong volume and clear sound to be able functioning as a major sound and a leading instrument as well as control other elements in PiPhat Ensemble. Lastly, disciples who were taught directly by Kru Boontham and still alive are 1. Kru Manas Chanchuen 2. Kru Chalor Saengmoung 3. Kru Prasai Promchit and 4. Kru Kittisak Yoosook.

Keywords: Transmission / Performance / Ranad Ek / Boontham Khongsap

* นิสิตระดับมหาบัณฑิต ศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาดุริยางค์ไทย ภาควิชาดุริยางคศิลป์ ศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, ronnarit_2536@hotmail.com

** ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร. สาขาวิชาดุริยางค์ไทย ภาควิชาดุริยางคศิลป์ ศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, peenai2004@hotmail.com

Received: 12/9/2018 Revised: 26/11/2018 Accepted: 12/12/2018

บทนำ

ครูบุญธรรม คงทรัพย์ เป็นนักดนตรีไทยท่านหนึ่งที่มีชื่อเสียงในด้านระนาดเอกเป็นอย่างมาก ในด้านวิชาดนตรีนั้นได้เรียนมาทางสายสำนักบ้านพาทย์โกสุม ซึ่งสำนักที่มีบุคคลทางดนตรีไทยคนสำคัญอีกท่านหนึ่งคือครูจางวางทั่ว พาทย์โกสุม มีลูกศิษย์ที่มีชื่อเสียงหลายท่าน เช่น ครูเทวประสิทธิ์ พาทย์โกสุม คุณหญิงไพฑูรย์ กิตติวรรณ ครูอุทัย พาทย์โกสุม ครูสาส์น มัลลย์มาลย์ นักระนาดเอกประจำสำนักที่มีชื่อเสียงคือ ครูทรัพย์ เซ็นพานิช และครูเจียน มัลลย์มาลย์ ซึ่งต่อมาครูบุญธรรม คงทรัพย์ ได้เป็นลูกศิษย์คนสำคัญของครูสาส์น มัลลย์มาลย์ และครูเจียน มัลลย์มาลย์ การศึกษาวิชาทางดนตรีนั้นทำให้มีความรู้และมีฝีมือมากทั้งทางเพลงฝั่งธนบุรีและฝั่งพระนคร ๑ โดยเฉพาะฝีมือในการบรรเลงระนาดเอก ทำให้เป็นที่กล่าวขานมากในสมัยนั้น ภายหลังได้บวชเป็นพระภิกษุและจำพรรษาอยู่ที่วัดบางโปรง จังหวัดสมุทรปราการ ด้วยความที่เป็นผู้ที่มีความรู้และฝีมือดีทำให้มีลูกศิษย์รุ่นหลังสนใจเข้ามาขอฝากตัวเป็นศิษย์จำนวนมาก¹

ครูบุญธรรม คงทรัพย์ ท่านได้นำความรู้วิชาการทางดนตรีไทยของฝั่งคุณครูจางวางทั่ว พาทย์โกสุมมาเผยแพร่ให้วงการดนตรีไทยของจังหวัดสมุทรปราการ เป็นที่รู้จักและแพร่หลายโดยทั่วไป ทำให้เพลงของบ้านพาทย์โกสุมมีผู้รู้จักมากขึ้น ซึ่งปัจจุบันมีผู้ศึกษาเล่าเรียนค่อนข้างน้อยที่ได้รู้จักเพลงทางบ้านพาทย์โกสุม แต่ทั้งนี้ครูบุญธรรม ท่านเป็นบุคคลที่อ่อนน้อมถ่อมตนมีความซื่อสัตย์จริงใจ และตั้งมั่นอยู่ในอุดมการณ์ของตนเอง ประพฤติปฏิบัติตามแบบฉบับของคุณครูที่ได้สั่งสอนไว้ทุกประการ ท่านเก็บตัวอยู่กับความมีค่าอันประเสริฐที่ได้ที่มีอยู่ในตัวท่าน ไม่ว่าผู้หนึ่งผู้ใดถ้าหากไม่มีความซื่อสัตย์กตัญญูหรือความจริงใจก็อย่าได้หวังเลยว่าจะได้รับความรู้วิชาการทางดนตรีไทย

จากการศึกษาชีวประวัติครูบุญธรรม คงทรัพย์ ทำให้เห็นว่าท่านเป็นนักดนตรีไทยคนหนึ่งที่มีความสามารถในทางดนตรีไทยโดยเฉพาะในทางระนาดเอก เป็นครูผู้ที่ปฏิบัติตนเป็นแบบอย่างที่ดีให้แก่ลูกศิษย์ ทำให้ท่านมีลูกศิษย์หลายคนที่ยากเข้ามาเรียนกับท่าน และยังได้ถ่ายทอดเพลงประเภทต่าง ๆ โดยเฉพาะเพลงเดี่ยว ที่ได้ถ่ายทอดให้กับลูกศิษย์ของท่านไว้มากมาย อีกทั้งทางเพลงยังเป็นทางที่มีลักษณะโดดเด่นและต้องใช้ฝีมือในการบรรเลงเป็นอย่างมาก

วัตถุประสงค์และขอบเขตของการวิจัย

1. เพื่อศึกษาชีวประวัติและมูลบทที่เกี่ยวข้องกับครูบุญธรรม คงทรัพย์
2. เพื่อศึกษาวิธีการถ่ายทอดการบรรเลงระนาดเอกของครูบุญธรรม คงทรัพย์

วิธีการดำเนินการวิจัย

การศึกษาวิจัยเรื่อง การถ่ายทอดการบรรเลงระนาดเอกของครู บุญธรรม คงทรัพย์ ผู้วิจัยได้ใช้ระเบียบวิธีการวิจัยเชิงคุณภาพโดยแบ่งขั้นตอนการดำเนินงานดังนี้

1. ศึกษามูลบทต่าง ๆ เกี่ยวกับชีวประวัติของครูบุญธรรม คงทรัพย์ โดยรวบรวมข้อมูลจากหนังสือ บทความ งานวิจัย และวิทยานิพนธ์ของสถาบันการศึกษา รวมถึงสถานที่ที่มีความเกี่ยวข้อง โดยมีการสืบข้อมูล ดังนี้

- หอสมุดแห่งชาติ
- สำนักงานวิทยทรัพยากร จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
- ห้องสมุดคณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
- ห้องสมุดดนตรีอาคารศิลปวัฒนธรรม จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
- วัดบางโปรง จังหวัดสมุทรปราการ

2. สัมภาษณ์ลูกศิษย์และผู้ใกล้ชิดของครูบุญธรรม คงทรัพย์ เกี่ยวกับชีวประวัติและการสืบทอด
3. บันทึกเสียงการสัมภาษณ์

1. เหมราช เหมหงษา, “วิวัฒนาการการถ่ายทอดการบรรเลงจะเข้: การศึกษาเชิงประวัติศาสตร์” (วิทยานิพนธ์ระดับปริญญาโท, จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2541), 196.

4. ถอดคำสัมผัสและทำการบันทึกเป็นลายลักษณ์อักษร
5. เรียบเรียงและวิเคราะห์ข้อมูล
6. จัดพิมพ์เป็นรูปเล่ม

ผลการวิจัย

จากการรวบรวมข้อมูลจากหนังสือ เอกสารต่าง ๆ รวมถึงการสัมภาษณ์ลูกศิษย์ที่ได้ศึกษาการบรรเลงระนาดเอก และผู้ที่มีความเกี่ยวข้องกับครูบุญธรรม คงทรัพย์ สามารถสรุปผลการวิจัยเรื่อง การถ่ายทอดการบรรเลงระนาดเอกของครูบุญธรรม คงทรัพย์ ได้ดังต่อไปนี้

ชีวประวัติครูบุญธรรม คงทรัพย์



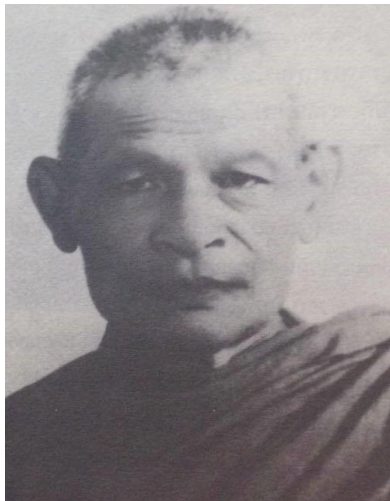
ภาพที่ 1 ครูบุญธรรม คงทรัพย์
ที่มาภาพ : ครูกิตติศักดิ์ อยู่สุข

ครูบุญธรรม คงทรัพย์ เกิดเมื่อวันที่ 18 กุมภาพันธ์ พ.ศ. 2463 ณ ตำบลบางโปรง อำเภอ เมือง จังหวัดสมุทรปราการ เป็นบุตรของนายผันและนางเที่ยง คงทรัพย์ ซึ่งนายผันนั้นเป็นเพื่อนรุ่นเดียวกับนายสุข ตรียประณีต เคยรับราชการด้วยกันที่แผนกพิณพาทย์หลวง ในสมัยปลายรัชกาลที่ 5 ซึ่งมีเจ้าพระยาเทเวศร์วงศ์วิวัฒน์ (ม.ร.ว.หลาน กุญชร) เป็นผู้บังคับบัญชา ภายหลังเมื่อพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวสวรรคตจึงลาออกมาทำอาชีพส่วนตัว ทางด้านชีวิตครอบครัว ได้สมรสกับนางน้อม รวยพินิจ มีลูกด้วยกัน 5 คน คือ นางอุบลรัตน์ คงทรัพย์ นายสิทธิโชค คงทรัพย์ นายนิติศาสตร์ คงทรัพย์ นางเทพสุณี ผ่องใสภา และนางสุนันทา พุทธศรี ครูบุญธรรมประกอบอาชีพทางด้านดนตรีมาโดยตลอด โดยเป็นคนระนาดเอกประจำวงของครูสาส์และครูเจียน มาลัยมาลัย ที่พระโขนง และวงของนายชม้อย ภักตร์พริ้ง ที่บางกะปิ ได้ชื่อว่าเป็นศิษย์เอกของครูสาส์และครูเจียนคู่กับนายยิบ มาลัยมาลัย ซึ่งอยู่ในขณะเดียวกัน เมื่อปี พ.ศ. 2475 รัฐบาลได้จัดงานเฉลิมฉลองสะพานพระพุทธยอดฟ้าฯ ที่สร้างเสร็จในวาระที่กรุงเทพมหานคร อายุครบ 150 ปี มีการจัดประกวดปีพาทย์ทั้ง 2 ฟังแม่น้ำเจ้าพระยาในบริเวณเชิงสะพานพระพุทธรูป โดยแบ่งออกเป็นปีพาทย์ทางฝั่งธนบุรีและฝั่งพระนคร ได้ทำหน้าที่ตีระนาดเอกให้วงบางกะปิของนายชม้อย ซึ่งมีครูสาส์และครูเจียนเป็นผู้ควบคุม ได้รับรางวัลชนะเลิศด้วยเหรียญเงินของทางฝั่งพระนคร และราวปี พ.ศ. 2490 ครูบุญธรรม คงทรัพย์ ยังได้ติดตามครูเจียนไปช่วยบรรเลงดนตรีในงานไหว้ครูที่บ้านบาตร ของครูหลวงประดิษฐไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) มีความพอใจอย่างมากได้รับไว้เป็นศิษย์และถ่ายทอดเดี่ยวระนาดเอกเพิ่มเติมให้หลายเพลง นับเป็นลูกศิษย์คนหนึ่งในจำนวน 10 คนที่หลวงประดิษฐไพเราะชื่นชมฝีมือในทางระนาดเอก นอกจากมีฝีมือในการบรรเลงเพลงเสภาเพลงมอญ และเพลงเดี่ยวต่าง ๆ แล้ว เพลงที่สามารถบรรเลงได้ไพเราะและเป็นที่เลื่องลือมากที่สุดอีกประเภทคือเพลงเรื่องนางหงส์ อันเป็นที่มาของสมญานามว่า “บุญธรรมระนาดกำแพงเมืองจีน” ซึ่งเป็นชื่อที่นักดนตรีในสมัยนั้นต่างให้การยกย่อง ยอมรับในฝีมือการตีระนาดเอกว่ามีเสียงที่ชัดเจนและแข็งแรงมั่นคง มีกำลังดีสามารถตีขึ้นระยะได้เหนียวแน่นยาวนานและทนมาก²

2. พูนพิศ อมาตยกุล, จดหมายเหตุดนตรี 5 รัชกาล (กรุงเทพมหานคร: มูลนิธิหลวงประดิษฐไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง), 2550), 336-337.

จากการศึกษาชีวประวัติของครูบุญธรรม คงทรัพย์ ทำให้เห็นได้ว่า ครูบุญธรรม คงทรัพย์เป็นลูกศิษย์คนสำคัญของครูสาละและครูเจียน วัลย์มาลัย สายระนาดเอกจากฝั่งธนบุรี ซึ่งเป็นผู้ที่มีความสามารถในการบรรเลงระนาดเอกและเครื่องดนตรีปี่พาทย์ทุกชนิด ทั้งยังมีฝีมือในการบรรเลงระนาดเอกได้อย่างไพเราะทั้งเพลงเดี่ยวและเพลงประเภทต่าง ๆ จนเป็นที่รู้จักและเป็นที่ยอมรับในขณะนั้นด้วยฉายาว่า “บุญธรรม ระนาดกำแพงเมืองจีน” อีกทั้งยังได้รับคำชื่นชมจากครูหลวงประดิษฐไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) ซึ่งเป็นครูผู้ที่มีชื่อเสียงทางด้านระนาดเอก คนสำคัญของวงการดนตรีไทย และได้รับครูบุญธรรม คงทรัพย์ ไว้เป็นลูกศิษย์และได้ถ่ายทอดเพลงเดี่ยวให้กับครูบุญธรรม คงทรัพย์ เพิ่มเติมอยู่หลายเพลง ด้วยฝีมืออันเป็นที่เลื่องลือทำให้รู้สึกได้ว่า ครูบุญธรรม คงทรัพย์ ถือเป็นนักระนาดในตำนานอีกท่านหนึ่งที่ได้รับการยอมรับในสังคมดนตรีไทยตราบนานถึงทุกวันนี้

ช่วงบวชเป็นพระภิกษุ



ภาพที่ 2 พระบุญธรรม จิตปัญโญ
ที่มาภาพ : รณฤทธิ์ ไหมทอง

ภายหลังจากที่ครูบุญธรรม คงทรัพย์ ได้เกษียณอายุราชการแล้ว จึงตัดสินใจบวชเป็นพระภิกษุจำพรรษาอยู่ที่วัดบางโปรง จังหวัดสมุทรปราการ โดยมีนายทองเจือ พรหมจิตต์ หัวหน้าวงดนตรีปี่พาทย์และเป็นศิษย์รุ่นใหญ่ที่คอยดูแลรับใช้อย่างใกล้ชิด แต่เนื่องจากครูบุญธรรม คงทรัพย์นั้น ด้วยความที่เคยเป็นนักดนตรีมีฝีมือ มีความรู้ในระดับครูบาอาจารย์ เป็นที่เคารพนับถือของหัวหน้าวงดนตรีจากคณะต่าง ๆ อย่างกว้างขวาง เมื่อบวชเป็นพระแล้วปรากฏว่ามีลูกศิษย์และผู้สนใจมาศึกษาหาความรู้เป็นประจำ นอกจากนี้หลังจากที่บวชเป็นพระแล้วนั้น ท่านยังเป็นผู้อ่านโองการไหว้และครอบครูดนตรีไทยอีกด้วย

ตอนหลวงอาอ่านโองการไหว้ครู ตอนนั้นท่านบวชแล้ว ก็เคยมีคนมาถามว่าเป็นพระมาอ่านได้หรือ หลวงอา ก็พูดทำนองว่า ถ้าเอางริง ๆ สมัยพระพุทธเจ้าใครละ ตั้งแต่ชุดแรกเลยที่เป็นครูพระพุทธเจ้า ฤๅษีทั้ง 5 นี่ก็เปรียบเทียบกับเอานะ คือบางคนเค้าจะถือตรงนี้ แต่หลวงอาจะไม่ถือ³

3. ธเนศ ห้องทองแดง, “ชีวประวัติครูบุญธรรม คงทรัพย์,” สัมภาษณ์โดย รณฤทธิ์ ไหมทอง, 24 พฤษภาคม 2561.



ภาพที่ 3 ครูบุญธรรม คงทรัพย์ ทำพิธีครอบครูดนตรีไทย
ที่มาภาพ : รณฤทธิ์ ไหมทอง



ภาพที่ 4 ครูบุญธรรม คงทรัพย์ ในพิธีไหว้ครูดนตรีไทย
ที่มาภาพ : รณฤทธิ์ ไหมทอง

การศึกษาด้านดนตรีไทยของครูบุญธรรม คงทรัพย์

ครูบุญธรรม คงทรัพย์ เมื่ออายุได้ 9 ปี ได้เริ่มเรียนดนตรีจากบิดาคือครูผัน คงทรัพย์ เรียนกับบิดาได้ถึงอายุ 11 ปี ครูสาลี มาลัยมาลัย จึงขอตัวไปอยู่ด้วยและได้ถ่ายทอดวิชาให้มากมาย แต่เนื่องจากครูสาลีนั้น ในขณะที่ต่อเดี่ยวระนาดเพลงกราวในให้ครูบุญธรรม จะเปลี่ยนทางเพลงไปเรื่อย ๆ ทำให้ ครูบุญธรรม คงทรัพย์ ไม่สามารถจำเพลงได้ เมื่อครูเจียน มาลัยมาลัย มาพบจึงได้ขอตัวครูบุญธรรม คงทรัพย์ไปอยู่ด้วย และได้ต่อเพลงเดี่ยวกราวในให้จนจบ

ครูเจียนกับครูสาลี คู่เป็นพี่น้องกัน หลวงอาบุญธรรมเหมือนว่าตอนนั้นกำลังต่อเดี่ยวกราวในกับครูสาลีอยู่ แล้วต๋อยยังงี้ก็ต่อไม่จบ เพราะมีอนี่ ๆ พอหลวงอาทำได้แล้วครูสาลีก็เปลี่ยน เปลี่ยนไปไม่รู้จักจบ จนครูเจียนมาเจอเข้า ก็เลยขอตัวครู บุญธรรมไปแล้วบอกว่ากับครูสาลีว่า เดี่ยวจะไปต่อเองกับคนนี้ ก็ถึงได้จบ ที่นี้เทปที่แกเคยตีไว้ที่บ้านแกเองมันหายไปแล้ว คือแกอัดไว้ตอนตีเดี่ยวกราวใน มีปู้นหรือใครนี่แหละตีฉิ่ง พอเทปหายก็ไม่เคยมีใครเคยได้ยินหลวงอาเดี่ยวแบบเต็ม ๆ เลย หลวงอาไม่ทันได้ไปอยู่ที่บ้านจางวางทั่ว พอจะไปครูจางวางทั่วก็เสียก่อน แต่เพลงก็ต่อกับครูสาลี ครูเจียน เพลงก็ฟังร่น ๆ เหมือนกัน บ้านเดียวกัน⁴

4. ธเนศ ห้องทองแดง, “ชีวประวัติครูบุญธรรม คงทรัพย์,” สัมภาษณ์โดย รณฤทธิ์ ไหมทอง, 24 พฤษภาคม 2561.

ประวัติการทำงาน

ข้อมูลทางด้านการปฏิบัติงานของครูบุญธรรม คงทรัพย์ ผู้วิจัยได้ศึกษาข้อมูลจากหนังสือจดหมายเหตุ 5 รัชกาล ซึ่งได้รวบรวมข้อมูลในการทำงานการเข้ารับราชการตำรวจของครูบุญธรรม คงทรัพย์ ไว้ดังนี้

ในปี พ.ศ. 2500 กรมตำรวจก่อตั้งวงดนตรีไทยขึ้น จากนั้นในอีก 2 ปี ต่อมา ครูบุญธรรม คงทรัพย์ จึงได้สมัครเข้ารับราชการโดยมีตำแหน่งเป็น พล ๑ พิเศษ สังกัดวงดนตรีไทยในแผนกดุริยางค์ วงบัญชาการจเรตำรวจ บรรจุเมื่อวันที่ 1 กรกฎาคม พ.ศ. 2502 ระหว่างที่ได้ปฏิบัติราชการ ได้แสดงฝีมือและผลงานร่วมกับนักดนตรีคนอื่น ๆ ในวงเดียวกันไว้มากมาย ทำวงดนตรีของกรมตำรวจมีชื่อเสียงมาก และยังเป็นคนระนาดเอกที่นำวงดนตรีของกรมตำรวจไปบรรเลงออกอากาศทางสถานีวิทยุและโทรทัศน์ รวมทั้งบรรเลงประชันกับวงดนตรีวงอื่น ๆ และสถาบันอื่น ๆ เช่น รายการดนตรีสำหรับประชาชน ณ เวทีสังคีตศาลา กรมศิลปากร เป็นต้นตลอดเวลา 22 ปีที่รับราชการตำรวจ ได้เลื่อนขั้นและปรับยศตำแหน่งบ้างตามโอกาส ในที่สุดท้ายก่อนจะครบเกษียณอายุราชการเมื่อวันที่ 1 ตุลาคม พ.ศ. 2524 จึงได้รับพระราชทานยศเป็นร้อยตำรวจตรี⁵



ภาพที่ 5 ร้อยตำรวจตรีบุญธรรม คงทรัพย์
ที่มาภาพ : รณฤทธิ์ ไหมทอง

การประชันดนตรี

การประชันทางดนตรีของครูบุญธรรม คงทรัพย์ เป็นเรื่องราวที่ถูกพูดถึงมากที่สุดคืองานไหว้ครูที่บ้านครูหลวงประดิษฐไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) ถือว่าเป็นการประชันครั้งสำคัญที่ทำให้ครูบุญธรรม คงทรัพย์ เป็นที่รู้จักมากยิ่งขึ้น จากการสัมภาษณ์ลูกศิษย์และสืบค้นจากงานวิจัยที่มีความเกี่ยวข้อง ทุกท่านล้วนแต่ได้เล่าถึงเหตุการณ์การประชันระนาดของครูบุญธรรม คงทรัพย์ ในครั้งนั้น ซึ่งเรื่องราวจากคำบอกเล่ามีเนื้อหาที่เป็นไปในแนวทางเดียวกัน ผู้วิจัยจึงได้รวบรวมข้อมูลทางด้านการประชันระนาดในงานไหว้ครูบ้านครูหลวงประดิษฐไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) มีใจความดังนี้

ตอนนั้นที่งานไหว้ครูบ้านหลวงประดิษฐฯ มีครูประสิทธิ์ ถาวร หลวงน้ำเต้าเล่าให้ฟังว่าก็ตีเรียง ๆ กันมาเพราะมีเพื่อนเค้าอีก 4 คน ก็ตีมาอยู่ด้วยกัน พอจนสุดท้ายมาเหลือสองราง หลวงน้ำเต้ากับตาไก่ แล้วครูหลวงประดิษฐฯ มานั่งตีฉิ่งเอง ตัวหลวงน้ำเต้าเล่าให้ฟังนะ เค้าบอกที่ตาไก่ว่างไม้แล้วหนีไปเลยเพราะว่าหลวงน้ำเต้าตีดัง ตอนที่ตีสรวนใจตัวเอง

5. พูนพิศ อมาตยกุล, จดหมายเหตุดนตรี 5 รัชกาล (กรุงเทพมหานคร: มูลนิธิหลวงประดิษฐไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง), 2550), 337-338.

ท้ายเพราะมันต้องสวมท้ายนิ แล้วพอตอนจะส่งก็ตีเต็มทีแล้วเสียงดังด้วย ทีนี้ก็รับไม่ทันอะสิ เลยวางไม้แล้วก็ไปเลย ท่านบอกว่าถ้าจะหมดตัวต้องฟังให้สุดเลย แต่ตอนที่ท่านตีมาเรื่อย ๆ มาทีแรกทีละราง ๆ เพราะว่ามีการประสิทธิ์ ถาวร แล้วก็หลาย ๆ คน เป็นเพื่อนเค้าทั้งนั้น ก็ตีเรียงมาเรื่อย ๆ ใครไม่ไหวก็ตกไปหลบไป เค้าจะเป็นของเค้าแบบนี้ คาไก่แกก็ตีไหว น่าดูเลยลองไปฟังเทปดูสิ ส่วนตายดกับหลวงน้าหลัง ๆ เค้าก็เป็นเพื่อนกันดีเพราะเค้าอายุปีเดียวกันด้วย⁶

ท่านเคยเล่าให้ฟังนะตอนไปตีที่บ้านครูหลวงประดิษฐ ๑ ไปตีกับครูไก่อ่ ประชันกันเค้าว่ามีระนาดอย่างเดียว มีระนาด 7 ราง อันนี้คือได้ยินจากที่ท่านเล่าให้ฟังเลย ท่านบอกว่าตอนนั้นไปตีประโคนอยู่ที่วัดสวนส้ม พอเสร็จกลางคืน ก็ไปกันที่บ้านครูหลวงประดิษฐ ๑ เพราะเค้าจัดงานไหว้ครูก็ต้องมีไปบรรเลงอะไรพวกนี้ แล้วที่นี้ครูบุญธรรมท่านก็ไปพอไปถึงหน้าบ้านใครเค้าเห็นก็ไม่ว่าเลยวิ่งไปบอกครูหลวงประดิษฐ ๑ ว่าคุณครู ๑ บุญธรรมมาแล้ว ครูหลวงประดิษฐ ๑ ท่านก็เลยเดินออกมาจับมือไปเลย แล้วก็พูดว่า นี่คู่ปรับเก่ามารออยู่ตั้งแต่เย็นแล้ว ทำใครไปทั่วแต่ไม่มีใครกล้าตี ท่านหมายถึงครูไก่อ่ นะ แล้วครูบุญธรรมก็เลยถามครูหลวงประดิษฐ ๑ ว่า คุณครูเชื่อใจผมหรือ ท่านก็ตอบว่า เอน้าฉันเชื่อใจเธอ ก็ให้ตีกับครูไก่อ่ นั้นแหละ ระนาด 7 รางตอนนั้นก็มีการประสิทธิ์ ถาวร ตีรางที่ 5 ครูบุญธรรมรางที่ 6 แล้วก็ครูไก่อ่ รางที่ 7 ที่เค้าพูด ๆ มากี่มีหลายรางแต่ผมจำไม่ได้ ทีนี้พอนั่งครบ 7 รางเค้าก็บรรเลงโดยไม่มีฆ้อง ก็ร้องเทพพรหม 3 ชั้น ตีระนาดทั้งนั้นไม่มีฆ้อง ทีนี้ครูบุญธรรมเสียงระนาดแกดังกว่าเพื่อน ครูประสิทธิ์นั่งอยู่ข้าง ๆ ก็บอกว่าครูบุญธรรมว่า อย่าให้มันไปนะ เพราะครูไก่อ่ แก่ ไหวกว่านี้ แต่เสียงระนาดครูบุญธรรมแกดังอยู่ พอครูไก่อ่ จะตีไปครูบุญธรรมตีไม้ให้ไป เสียงระนาดท่านคุมอยู่หมด ท่านเป็นคนตัวใหญ่ นั่งระนาดนี้ระนาดเหลือนิดเดียว พอจบเทพพรหมทีนี้เค้าก็เดี่ยวแถมมอญกัน เดี่ยวไล่มาทีละราง ทีนี้พอมารถึงราง 6 เค้าก็จะรับราง 5 เนี่ย ครูไก่อ่ เค้าก็ทำแล้ว เค้าบอกว่า พี่ธรรมถ้ามีเท่าไรก็ส่งมาเลย ทีนี้พอครูบุญธรรมเค้ารับก็ตีแขกมอญ แล้วพอถึงท่อน 3 เนี่ย ท่านเอาเท้าขวาวไปไหวหน้าก่อนแล้วไปเก็บพื้นทีหลัง แล้วท่านตีสุดเลย ครูไก่อ่ ก็รับไม่ทัน เพราะครูบุญธรรมท่านไม่ถอนแนวให้ แก่แล้วพอตีจบหันหลังให้เลย ครูไก่อ่ ก็รับไม่ทันสิเพราะคิดว่าจะถอนให้ เหมือนว่าตีไปได้ท่อนหนึ่งตีไม้จบเลยวางไม้แล้วกลับบ้านไปเลย ใครบอกครูบุญธรรมไม้ไหวแกไหวนะ คิดดูลองไปฟังที่ครูไก่อ่ ตีพญาโศก 6 ชั้น ไหวขนาดไหน ครูบุญธรรมส่งให้ยังรับไม่ทัน ตอนนั้นเค้าถึงลืกันไปทั่วกรุงเทพว่าระนาดที่ด้านครูไก่อ่ อยู่ก็มีแค่ครูบุญธรรมคนเดียวคนอื่นด้านไม่อยู่หรอก⁷

ท่านเคยเล่าให้ฟังว่า ตอนที่ตีประชันที่บ้านครูหลวงประดิษฐ ๑ จะตีเดี่ยวระนาดอย่างเดียวต่อตัวเพลงเชิด ก็ตีส่ง ๆ กันมาทีละราง ๆ จำได้ว่าครูบุญธรรมจะเป็นรางก่อนสุดท้าย รางสุดท้ายครูประสงค์ พิณฑพาทย์ ครูบุญธรรมก็ฉลาดมากเลยนะ แก่ตีเสียงดังแล้วก็ตีแนวเดียวอยู่อย่างนั้นไม่ยอมเปลี่ยนแนว พอรู้ว่าจะหมดแล้วแกพุ่งขึ้นไปสุดเลย ครูประสงค์ก็รับแล้วลงเลย บอกครูบุญธรรมว่า แก่ส่งมาอย่างนี้นั่นจะตียังไง⁸

สรุปและอภิปรายผลการดำเนินการวิเคราะห์

จากการศึกษาการถ่ายทอดการบรรเลงระนาดเอกของครูบุญธรรม คงทรัพย์ พบว่าในการฝากตัวเป็นลูกศิษย์ของครูบุญธรรม คงทรัพย์ จะมีพิธีกรรมในการรับลูกศิษย์และพิธีครอบครูตามขนบธรรมเนียมของการไหว้ครูดนตรีไทย ลูกศิษย์ที่ได้เข้ามาเรียนระนาดเอกในขั้นแรกจะต้องมีการวางพื้นฐานในการบรรเลงระนาดที่ถูกต้อง โดยให้มีการฝึกไล่ระนาดตามกระบวนการและกลวิธีของระนาดเอก การไล่ระนาดจะมีเวลาที่เป็นมาตรฐานคือเวลาตีสี่ไปจนถึงหกโมงเช้า การบรรเลงระนาดเอกของครูบุญธรรม คงทรัพย์ จะต้องมีการซ้อมในการบรรเลงที่หนักแน่น เสียงระนาดจะต้องดังและสามารถควบคุมวงได้

ในการถ่ายทอดเพลงเดี่ยวระนาดเอกของครูบุญธรรม คงทรัพย์นั้น ท่านจะมีวิธีการคือ ดูทักษะผู้บรรเลงเป็นสำคัญ ทางเดียวในแต่ละเพลงเมื่อได้ถ่ายทอดให้ลูกศิษย์จึงจะแตกต่างกันไป แต่ทั้งนี้ในทางเดียวยังคงลักษณะสำนวนเฉพาะที่ชี้ให้ทราบว่าเป็นศิษย์สำนักเดียวกัน ท่านก็จะดูสิ่งนี้เป็นสำคัญ และปรับเปลี่ยนทางเดียวให้เหมาะกับลูกศิษย์ในแต่ละคน ในการบรรเลงระนาดเอกของครูบุญธรรม คงทรัพย์ ท่านได้ให้

6. มนต์ จันทรชื่น, “การประชันงานไหว้ครู,” สัมภาษณ์โดย รณฤทธิ์ ไหมทอง, 4 สิงหาคม 2561.

7. ชลอ แสงม่วง, “การประชันงานไหว้ครู,” สัมภาษณ์โดย รณฤทธิ์ ไหมทอง, 11 สิงหาคม 2561.

8. ปราศรัย พรหมจิตต์, “การประชันงานไหว้ครู,” สัมภาษณ์โดย รณฤทธิ์ ไหมทอง, 8 กรกฎาคม 2561.

ลูกศิษย์ที่เรียนระนาดเอกยึดข้อปฏิบัติในการบรรเลงระนาดเอก ดังนี้

1. ให้บีบนิ้วหัวแม่มือ นิ้วกลางและนิ้วชี้พร้อมกันทั้ง 3 นิ้ว
2. ให้นิ้วกลางประคองไม้ไว้โดยห้ามหลุด
3. ให้นิ้วก้อยให้สอดไว้ได้ไม้
4. บรรเลงในลักษณะกึ่งข้อกึ่งแขน

ลูกศิษย์ที่ได้รับการถ่ายทอดการบรรเลงระนาดเอกกับครูบุญธรรม คงทรัพย์ ที่ยังมีชีวิตอยู่ในปัจจุบัน มีรายนามดังต่อไปนี้

1. ครูมนัส จันทรชื่น
2. ครูชลอ แสงม่วง
3. ครูปราศรัย พรหมจิตต์
4. ครูกิตติศักดิ์ อยู่สุข

ข้อเสนอแนะ

จากการศึกษาการถ่ายทอดการบรรเลงระนาดเอกของครูบุญธรรม คงทรัพย์ แสดงให้เห็นว่ามีเพลงเดี่ยวสำคัญอีกมากมายที่น่าสนใจศึกษา เช่น เดี่ยวระนาดเอกเพลงกราวในเถา เป็นเพลงเดี่ยวชั้นสูงและสำคัญเพลงหนึ่ง มีลักษณะทางเพลงที่โดดเด่น ซึ่งควรค่าแก่การศึกษาของผู้ที่สนใจจะศึกษาสืบต่อไป

บรรณานุกรม

คณะลูกศิษย์ครูบุญธรรม คงทรัพย์. อนุสรณ์งานพระราชทานเพลิงศพกรณีพิเศษ พระบุญธรรม ฐิตบุญญ. สมุทราการ: พระประแดงการพิมพ์, 2541.

ชลอ แสงม่วง. “การประชันงานไหว้ครู.” สัมภาษณ์โดย รณฤทธิ์ ไหมทอง. 11 สิงหาคม 2561.

ธเนศ ห่องทองแดง. “ชีวประวัติครูบุญธรรม คงทรัพย์.” สัมภาษณ์โดย รณฤทธิ์ ไหมทอง. 24 พฤษภาคม 2561.

ปราศรัย พรหมจิตต์. “การประชันงานไหว้ครู.” สัมภาษณ์โดย รณฤทธิ์ ไหมทอง. 8 กรกฎาคม 2561

พูนพิศ อมาตยกุล และคณะ. จดหมายเหตุดนตรี 5 รัชกาล. กรุงเทพฯ: มูลนิธิหลวงประดิษฐไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง), 2550.

มนัส จันทรชื่น. “การประชันงานไหว้ครู.” สัมภาษณ์โดย รณฤทธิ์ ไหมทอง. 4 สิงหาคม 2561.

บทคัดย่อ

การวิจัยเรื่องระเบียบวิธีการบรรเลงปี่พาทย์ประกอบละครชาตรี คณะสุตประเสริฐ ในชุมชนเกาะบางปลา เป็นงานวิจัยเชิงคุณภาพ มุ่งเน้นศึกษาบริบทที่เกี่ยวข้องกับระเบียบวิธีการบรรเลงปี่พาทย์ประกอบการแสดงละครชาตรีของคณะสุตประเสริฐ ผลการวิจัยพบว่าละครชาตรีของคณะสุตประเสริฐ ได้รับการถ่ายทอดจากครูจิบ รุ่งไพโรจน์ เป็นการแสดงเพื่อแก้บน โดยจะใช้เวลาแสดง 1 วัน ลำดับการแสดงเริ่มจากการไหว้ครู ปี่พาทย์ทำเพลงโหมโรง ร้องเชิญสิ่งศักดิ์สิทธิ์และรำถวายมือ ทำการแสดงช่วงเช้า พักกลางวันเพื่อลาเครื่องสังเวศ ทำการแสดงช่วงบ่ายจนจบเรื่อง ตามลำดับ เนื้อเรื่องที่ใช้ในการแสดงจะเลือกมาจากวรรณคดีไทย เรื่องที่ได้รับความนิยม ได้แก่ สังข์ทองและแก้วหน้าม้า ใช่วงปี่พาทย์ไทยในการบรรเลง เพลงที่ใช้บรรเลงประกอบละครได้แก่ เพลงหน้าพาทย์ใช้เมื่อตัวละครแสดงอาการปรีดา เช่น เดินทาง ร้องไห้ แปลงกาย เป็นต้น และเพลงละครใช้รับร้องส่งร้องเมื่อตัวละครร้องเพลง นักแสดงเป็นผู้ร้องเพลงด้วยตัวเองโดยจะร้องเพลงขึ้นก่อน แล้วปี่พาทย์จึงบรรเลงรับร้อง เมื่อจบการแสดงจะร้องเพลงส่งสิ่งศักดิ์สิทธิ์กลับสู่ที่ประทับ ปี่พาทย์บรรเลงเพลงร่ำและกรวาร์ว ลำดับการบรรเลงและการแสดงปรับเปลี่ยนได้ตามความเหมาะสม ปรับปรุงตามความนิยมของผู้ชมมาโดยตลอด จึงทำให้ละครชาตรีคณะนี้มีชื่อเสียงและเป็นที่รู้จักจนถึงปัจจุบัน

คำสำคัญ: ระเบียบวิธีการบรรเลง / ละครชาตรี / คณะสุตประเสริฐ

Abstract

The study of the playing method of the Pipat ensemble musical accompaniment Lakhon Chatri by Sudprasert troupe in Koh Bang Pla community was a qualitative research. Focus on contextual studies related to the method of playing the Pipat ensemble musical accompaniment Lakhon Chatri by Sudprasert troupe. The research found that Lakhon Chatri by Sudprasert troupe relayed from Jib Rungpairoj. The performance was for redeeming a vow to a god. It would take 1 day by the show sequence began with teacher worship to music teacher and dance teacher, Pipat ensemble played an overture, Sing and dance to invite the sacred, Morning show, Lunch break for retaking the sacrifice, Show the afternoon until the end. The story used in the show were selected from Thai literature. Popular story such as Sang Thong (The Golden Prince of the Sea Conch) or Kaew Na Mah (A horse-faced woman). Pipat Chatri ensembled and Thai Pipat play. The songs used to play in the show was Nahpat song and used when the character acted like a trip, cry, transform, etc. Nahpat song was used to sing the chorus when the character sang. Performers were self-singers by sing the song first and then performed Pipat song. At the end of the show the performers would sing the song for send the sacred back to the place. The Pipat played Rua song and Ground-Rum song. The sequence of plays and performances was adjustable as appropriate. And, improved by the popularity of the audience throughout. Therefore, Lakhon Chatri performance by Sudprasert troupe became famous and well-known to date.

Keyword: Method of playing / Lakhon Chatri / Sudprasert troupe

* นิสิตระดับมหาบัณฑิต หลักสูตรศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาดุริยางค์ไทย ภาควิชาดุริยางคศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, p.surasak1992@gmail.com

** ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร. สาขาวิชาดุริยางค์ไทย ภาควิชาดุริยางคศิลป์ ศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, peenai2004@hotmail.com

Received: 12/10/2018 Revised: 26/11/2018 Accepted: 12/12/2018

บทนำ

จังหวัดสมุทรปราการ ตั้งขึ้นในสมัยกรุงศรีอยุธยา มีชื่อเรียกแต่เดิมว่า “เมืองปากน้ำ” เพราะตั้งอยู่บริเวณปากแม่น้ำเจ้าพระยาที่ไหลออกอ่าวไทย เป็นเมืองท่าสำหรับพักเรือสินค้าของชาวต่างชาติที่เข้ามาค้าขายในประเทศไทย นอกจากนี้ยังเป็นเมืองหน้าด่านที่สำคัญเพราะอยู่ติดทะเล มีการสร้างป้อมปราการต่างๆขึ้นบริเวณริมทะเลเพื่อป้องกันข้าศึก ปัจจุบันประกอบไปด้วยอำเภอจำนวน 6 อำเภอ ได้แก่ อำเภอบางบ่อ อำเภอบางพลี อำเภอบางเสาธง อำเภอเมืองสมุทรปราการ อำเภอพระประแดง อำเภอเมืองสมุทรปราการ อำเภอเมืองสมุทรปราการ อำเภอเมืองสมุทรปราการ

ชุมชนเกาะบางปลา ตั้งอยู่ที่ตำบลบางปลา อำเภอบางพลี จังหวัดสมุทรปราการ แต่เดิมชุมชนเกาะบางปลาเป็นชุมชนเล็ก ๆ อยู่ติดริมทะเล เกาะบางปลาเป็นชื่อที่ชาวบ้านใช้เรียกพื้นที่ในบริเวณนั้นเพราะในพื้นที่ของตำบลบางปลามีลำคลองต่าง ๆ อยู่มากมาย ทำให้พื้นที่บริเวณนั้นมีลักษณะเป็นเกาะ ชาวบ้านในชุมชนเกาะบางปลามีอาชีพเกษตรกรรมเป็นหลัก มีพื้นที่ทำเกษตรกรรมเป็นของตัวเอง ประกอบกับพื้นที่นี้มีลำคลองตัดผ่านจำนวนมาก มีต้นโกงกางขึ้นริมน้ำ ชาวบ้านบางส่วนจึงทำบ่อปลาและตัดไม้โกงกางเป็นอีกอาชีพหนึ่ง ชาวบ้านในชุมชนจึงมีวิถีชีวิตความเป็นอยู่ที่ยเรียบง่าย มีประเพณีวัฒนธรรมโบราณที่ยึดถือสืบทอดกันมาจนถึงปัจจุบัน ได้แก่ ประเพณีงานประจำปีศาลเจ้าพ่อพระราม พระลักษมณ์ ศาลเจ้าพ่อเสือ พิธีสงฆ์น้ำเจี๊ว ซึ่งเป็นตัวแทนองค์เจ้าพ่อที่ประชาชนให้ความเคารพนับถือมากกว่า 30 องค์ เป็นประเพณีท้องถิ่นที่หาดูได้ยากได้ในปัจจุบัน นอกจากนี้ยังเป็นชุมชนที่มีนาฏศิลป์พื้นบ้าน มีคณะละครชาตรีและวงปี่พาทย์ที่มีชื่อเสียงเป็นที่รู้จักของคนในชุมชน และพื้นที่ใกล้เคียง ซึ่งบ่งบอกว่าชุมชนเกาะบางปลาเป็นชุมชนเก่าแก่ที่มีคุณค่าทางประวัติศาสตร์

ในสมัยโบราณก่อนที่จะมีละครขึ้น ไทยเราก็มีการขับร้องพ้องกันอย่างที่เรียกว่ามอญในจำพวกระบำ เพราะไม่ได้แสดงเป็นเรื่องเป็นราวแต่อย่างใด ต่อมาเมื่อได้รับวัฒนธรรมด้านละครของอินเดียเข้ามาจึงได้เกิดเป็นละครชาตรีขึ้น ซึ่งแต่แรกมีลักษณะคล้ายคลึงกับอินเดียมาก... มีเครื่องปี่พาทย์ประกอบเพียง ปี่เลาหนึ่ง โทนคู่หนึ่ง กลองเล็กคู่หนึ่งและฆ้องคู่เท่านั้น ละครชาตรีนี้ได้เผยแพร่เป็นที่นิยมอยู่ในจังหวัดภาคใต้ของไทยแต่สมัยโบราณเห็นจะนิยมแสดงแต่เรื่องมโนราห์ (พระสุธน) กันเป็นพื้น¹

ละครชาตรีเป็นละครที่มีมาตั้งแต่สมัยโบราณ เป็นที่นิยมทางจังหวัดในภาคใต้ของประเทศไทย เริ่มเข้ามาแพร่หลายในกรุงรัตนโกสินทร์อย่างเห็นได้ชัดในสมัยรัชกาลที่ 3 โดยละครชาตรีจะประกอบด้วย โรงละครชาตรีอย่างง่าย ไม่มีฉาก มีเพียงหลังคา เครื่องแต่งกายแบบยืนเครื่อง วิธีแสดงตามระเบียบแบบแผนและปี่พาทย์ประกอบการแสดงใช้เพียง ปี่ 1 เลา โทน 1 คู่ กลองเล็ก (กลองชาตรี) 1 คู่และฆ้องคู่²

ในสมัยรัชกาลที่ 6 มีผู้คิดผสมวิธีการแสดงละครชาตรีกับละครนอกเข้ารวมกันเรียกว่า ละครชาตรีเข้าเครื่องหรือละครชาตรีเครื่องใหญ่ แตกต่างจากละครชาตรีโดยที่โรงละครนั้นจะมีฉากในบางฉาก ใช้วงปี่พาทย์ที่ประกอบการแสดงทั้ง 2 แบบ ได้แก่ ตามแบบละครชาตรีเดิมและวงปี่พาทย์ที่ใช้ประกอบการแสดงละครนอก เพลงที่ใช้ร้องและวิธีการแสดงมีทั้ง 2 แบบ เป็นรูปแบบละครชาตรีที่นิยมในภาคกลาง

ในปัจจุบันละครชาตรีในชุมชนเกาะบางปลานิยมเล่นละครชาตรีเข้าเครื่องหรือละครชาตรีเครื่องใหญ่โดยยังคงมีคณะละครชาตรีที่สืบทอดการแสดงอยู่รูปแบบวงปี่พาทย์ที่ใช้ประกอบการแสดงละครชาตรีเป็นรูปแบบประสม มีระเบียบแบบแผนและวิธีการบรรเลงเพื่อประกอบการแสดงละครชาตรี รวมไปถึงการประสมวงเพื่อบรรเลงประกอบการแสดงในกรณีต่างๆ ซึ่งวงปี่พาทย์ที่สามารถบรรเลงประกอบการแสดงละครชาตรีในชุมชนบางปลาที่ผู้วิจัยจะทำการศึกษา ได้แก่ คณะสดประเสริฐ

ผู้วิจัยเล็งเห็นว่าการบรรเลงปี่พาทย์ประกอบการแสดงละครชาตรีของคณะสดประเสริฐในชุมชนเกาะบางปลานั้น มีระเบียบแบบแผนในด้านการบรรเลง การใช้เพลง การประสมวง ตลอดจนพิธีกรรมต่างๆ ซึ่งควรค่าแก่การศึกษาวิจัย

วัตถุประสงค์และขอบเขตของงานวิจัย

ผู้วิจัยดำเนินการโดยใช้วิธีวิจัยเชิงคุณภาพตามขั้นตอน ดังนี้

1. ศึกษาและค้นคว้าข้อมูลที่เกี่ยวข้องกับการแสดงละครชาตรีและคณะสดประเสริฐโดยรวบรวมข้อมูลจากหนังสือ บทความ งานวิจัยและวิทยานิพนธ์สถาบันการศึกษาต่างๆ จากสถานที่สืบค้นข้อมูล ดังนี้

- หอสมุดแห่งชาติ
- สำนักงานวิทยทรัพยากร จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

1. มนตรี ตราโมท, *การละเล่นของไทย* (กรุงเทพมหานคร: โรงพิมพ์ไทยวัฒนาพานิช, 2540), 3-4.

2. _____, *การละเล่นของไทย* (กรุงเทพมหานคร: โรงพิมพ์ไทยวัฒนาพานิช, 2540), 3-4.

- ห้องสมุดคณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
- ห้องสมุดดนตรีไทย อาคารศิลปวัฒนธรรม จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
- หอสมุดดนตรี จิว บางซื่อ วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล
- สำนักหอสมุดกลาง มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ
- สำนักหอสมุด มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์
- ศูนย์รักษาศิลป์ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

2. สัมภาษณ์ข้อมูลจากบุคคลสำคัญในคณะสดประเสริฐ ดังนี้

- ปี่พาทย์ทุกชนิด
- ครูสุชาติ ศรีอ่อน หัวหน้าคณะสดประเสริฐ เป็นครูผู้ฝึกสอนและดูแลวงดนตรี มีความเชี่ยวชาญในการบรรเลง เครื่องดนตรี
 - ครูเพลินใจ ศรีอ่อน ผู้ดูแลด้านการละครของคณะสดประเสริฐ
 - นายสันติสุข ศรีอ่อน หลานของครูสุชาติ ศรีอ่อน มีความเชี่ยวชาญในการบรรเลงเครื่องดนตรีปี่พาทย์ นักดนตรีประจำคณะ
- สดประเสริฐ

3. สัมภาษณ์ผู้ทรงคุณวุฒิด้านดนตรีไทย ดังนี้

- เครื่องหนัง
- ครูบุญช่วย แสงอนันต์ ผู้เชี่ยวชาญด้านดนตรีไทย สำนักการสังคีต กรมศิลปากร ปัจจุบันอายุ 74 ปี มีความเชี่ยวชาญด้าน
 - ครูبيب คงลายทอง อดีตหัวหน้ากลุ่มดุริยางค์ไทย สำนักการสังคีต กรมศิลปากร ผู้เชี่ยวชาญด้านดนตรีไทย ปัจจุบันอายุ 65 ปี มีความเชี่ยวชาญด้านเครื่องเป่า
 - ครูศักดิ์ชัย ลัดดาอ่อน ข้าราชการบำนาญ สำนักการสังคีต กรมศิลปากร มีความเชี่ยวชาญด้านการบรรเลงปี่พาทย์ประกอบ
- การแสดง

4. เรียบเรียงและวิเคราะห์ข้อมูลอย่างเป็นระบบ จัดทำเป็นรูปเล่ม

ผลการวิจัย

คณะสดประเสริฐ เป็นคณะดนตรีไทยและละครชาตรีที่เก่าแก่ในชุมชนเกาะบางปลา ที่สืบทอดกิจการมาแล้วถึง 4 รุ่น โดยมีนายเพชร ศรีเพชร เป็นผู้ก่อตั้งคณะดนตรีไทยในตำบลบางปลา เป็นยุคของการเริ่มต้นคณะดนตรีเอกชนที่รับบรรเลงดนตรีไทย ในยุคนั้นยังไม่มีการแสดงละครชาตรี เมื่อนายเพชร ศรีเพชรถึงแก่กรรม คณะดนตรีได้อยู่ในความดูแลของบุตรสาวคือนางพุด และนายชิด ศรีอ่อน ผู้เป็นบุตรเขย เป็นยุคของการเติบโต ซึ่งละครชาตรีได้เกิดขึ้นในยุคนั้นแล้วดำเนินกิจการคณะดนตรีไทยและละครชาตรีอย่างเต็มตัว ภายหลังได้เปลี่ยนชื่อคณะเป็น “คณะบุญเชิดร่วมศิริ” เมื่อนายชิดและนางพุดอยู่ในวัยชราจึงมอบกิจการของคณะให้กับนายบุญเชิด ซึ่งเป็นบุตรชายและนางประเสริฐ ศรีอ่อน ผู้เป็นสะใภ้รับช่วงต่อ

นายบุญเชิดและนางพุด ยังคงรักษาสืบทอดกิจการของคณะดนตรีไว้ดังเดิม แต่สมาชิกส่วนหนึ่งแยกตัวไปตั้งคณะใหม่ จึงทำให้คณะบุญเชิดร่วมศิริได้รับผลกระทบ หลังจากเหตุการณ์นี้นายบุญเชิดก็ได้แก้ปัญหาจนผ่านพ้นอุปสรรคไปได้ แล้วได้เปลี่ยนชื่อคณะใหม่ ใช้ชื่อว่า “คณะสดประเสริฐ” ตามชื่อของนางประเสริฐ ศรีอ่อน และใช้ชื่อนี้ตลอดมาจนกระทั่งนายบุญเชิดถึงแก่กรรม ผู้ที่รับสืบทอดกิจการต่อคือ นายสุชาติ ศรีอ่อน บุตรชายคนโต ได้ร่วมกับน้องอีก 3 คนในการดูแลคณะดนตรี

“เริ่มเดิมทีก็มีมาตั้งแต่ครั้งปู่ตายที่เล่าให้ฟัง แล้วก็ตกทอดต่อๆกันมาจนถึงรุ่นลุง ต่อไปถ้าถูกเป็นก็ตกทอดไปถึงลูกๆอีก เครื่องเมื่อก่อนนี้เขาเรียกเครื่องไทยแล้วก็พัฒนามามีเครื่องมืออยู่ ลุงเกิดมาก็เห็นว่าเครื่องอยู่แล้ว”³

ระเบียบวิธีการบรรเลงปี่พาทย์ประกอบ ละครชาตรี คณะสุตประเสริฐ ในชุมชน เกาะบางปลา

สุรศักดิ์ ปานลักษณ์*
ภัทระ คอมคำ**

Performance Methods of Pipat Ensemble for Sud Prasert Lakorn Chatri Troupe in Koh Bang Pla Communication of Samuthaprakan Province

Surasak Parnluck*
Pattara Komkam**

คณะสุตประเสริฐได้ริเริ่มการแสดงละครชาตรีในยุคของนายชิดและนางพุด ศรีอ่อน โดยได้ติดต่อกับ ครูจ๊อบ รุ่งไพโรจน์ ครูละครชาตรีจากจังหวัดเพชรบุรีให้มาถ่ายทอดวิชาการละครให้กับสมาชิกในคณะ วัตถุประสงค์ดั้งเดิมของคณะละครชาตรี คือ เพื่อแก้บน บูชาเทวดาเพื่อความ เป็นสิริมงคลและกำจัดเสนียดจัญไร จะแสดงตามสถานที่ศักดิ์สิทธิ์ ซึ่งคณะสุตประเสริฐมักจะแสดงในงานเทศกาลประจำปีต่าง ๆ รวมถึงงาน ประเพณีประจำท้องถิ่น นอกจากนี้ยังมีงานแสดงประเภทงานแก้บนประจำสถานที่ต่าง ๆ ทั้งในและนอกเขตอำเภอบางพลี โดยทางคณะจะรับ งานแสดงตามที่มีผู้ว่าจ้างเท่านั้น

“ส่วนใหญ่ก็เล่นงานแก้บน ละครชาตรีสมัยก่อนค่าเงินมันถูก มีเครื่องครบ ช้องสองวง ระนาด เอก ระนาดทุ้ม มีปี่ด้วย มีตะโพนไทยแล้วก็กลอง พอหลัง ๆ ต้องประหยัด ระนาดราง ทุ้มราง แล้วก็ ตะโพนกับกลองรวมกันนะ นอกจากนี้ก็มีโชว์ประจำตำบล ที่ตำบลเขาจะมีการไหว้เจ้าเข้าทรง งานเจ้าก็ ไปทำ”⁴

ในการบรรเลงปี่พาทย์ประกอบการแสดงละครชาตรีของคณะสุตประเสริฐ แต่เดิมเครื่องดนตรีที่ใช้มีเพียงโหมหรือทับ 1 คู่ กลองตุ้ม 1 คู่ ช้องคู่ ปี่นอก กรับและฉิ่ง โดยมีเครื่องดำเนินทำนองอย่างเดียวคือปี่⁵ แต่ปัจจุบันได้ปรับเปลี่ยนโดยนำแบบแผนละครต่าง ๆ มาประสมด้วย จึงทำให้ต้องใช้วงปี่พาทย์เครื่องคู่หรือเครื่องใหญ่ มาใช้ในการบรรเลงประกอบการแสดงแทนวงปี่พาทย์ชาตรีเดิม

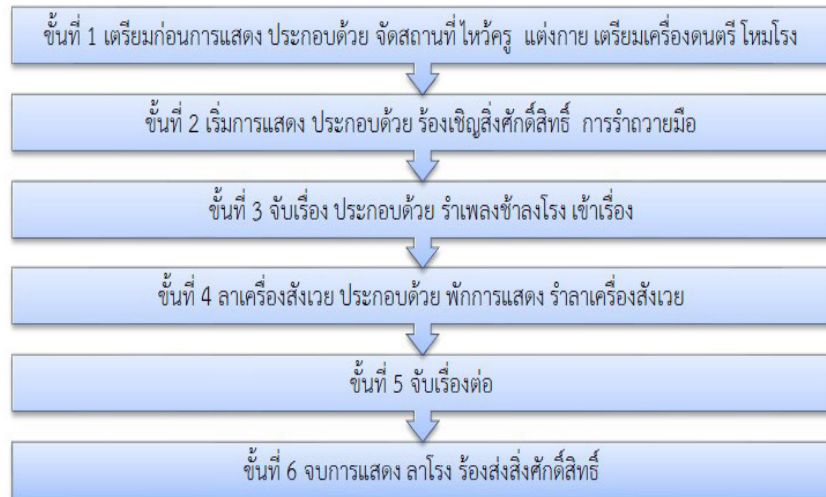


เครื่องดนตรีที่บรรเลงประกอบการแสดงละครชาตรี
ที่มา : นายสุรศักดิ์ ปานลักษณ์

การแสดงละครชาตรีของคณะสุตประเสริฐจะเป็นการแสดงเต็มวัน ลำดับในการแสดงละครชาตรี ก่อนทำการแสดงจะมีการไหว้ครูดนตรี และไหว้ครูละคร เมื่อไหว้ครูเสร็จ วงปี่พาทย์ก็จะเริ่มบรรเลงโหมโรง เพื่อเป็นการบอกว่าใกล้ทำการแสดงแล้ว ต่อด้วยการร้องเชยลึงค์ศักดิ์สิทธิ์ และรำถวายมือตามลำดับ ซึ่งช่วงนี้จะใช้เวลาประมาณ 1 ชั่วโมง จากนั้นจะเริ่มทำการแสดงตามเรื่องที่เตรียมมาจนถึงเที่ยง ละครจะหยุด การแสดงเพื่อไปลาของเครื่องสังเวย ก่อนที่จะเริ่มแสดงช่วงบ่ายวงปี่พาทย์จะบรรเลงโหมโรงก่อน แล้วจึงเริ่มทำการแสดงต่อจนจบ แต่บางครั้ง จะทำการแสดงยาวจนจบเรื่องโดยไม่พักเที่ยง แล้วลาเครื่องสังเวยหลังจากแสดงจบแล้ว ทั้งนี้ตามแต่จะตกลงกับผู้ว่าจ้าง

4. สุชาติ ศรีอ่อน, “หัวหน้าคณะสุตประเสริฐ,” สัมภาษณ์โดย สุรศักดิ์ ปานลักษณ์, 24 กันยายน 2559.

5. พรรณศิริ จุลภาพ, “ความเข้มแข็งทางวัฒนธรรมดนตรีไทยในตำบลบางปลา กรณีศึกษาดนตรีไทยคณะสุตประเสริฐ” (วิทยานิพนธ์ปริญญาโทบริหาร การศึกษา, มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ, 2542), 84.



แผนภาพลำดับการแสดงละครชาตรี คณะสุตประเสริฐ
ที่มา : สุภาศิริ สิงห์กระจ่าง (2555: 72-73)

“มันก็ดำเนินเรื่องไปเลยสมมุติว่าเล่นเรื่องสังข์ทองก็เล่นตามทำนองไป พอถึงเที่ยงเราก็ต้องหยุดเล่นก่อนที่หยุดก็เพื่อที่จะไปลาพวกศาลเกย ที่พวกเขาวางของไหว้ เราต้องลาให้เค้าก่อน มันเป็นสองแบบ ถ้าเกิดเจ้าภาพบอกไม่ต้องพักเที่ยงให้เล่นยาวไปเลย เราก็ไปลาให้เขาตอนเราเลิกทีเดียว”⁶



ฉากสำหรับแสดงละครชาตรี
ที่มา : นายสุรศักดิ์ ปานลักษณ์

6. สันติสุข ศรีอ่อน, “นักดนตรีประจำคณะสุตประเสริฐ,” สัมภาษณ์โดย สุรศักดิ์ ปานลักษณ์, 30 กันยายน 2561.

ระเบียบวิธีการบรรเลงปี่พาทย์ประกอบ ละครชาตรี คณะสดประเสริฐ ในชุมชน เกาะบางปลา

สุรศักดิ์ ปานลักษณ์*
ภัทระ คอมคำ**

Performance Methods of Pipat Ensemble for Sud Prasert Lakorn Chatri Troupe in Koh Bang Pla Communication of Samuthaprakan Province

Surasak Parnluck*
Pattara Komkam**

เพลงที่ใช้บรรเลงประกอบการแสดงละครชาตรีมีหลายประเภทเพลงหน้าพาทย์และเพลงละคร เพลงหน้าพาทย์จะใช้บรรเลงประกอบการแสดงอาภักปฏิยาของตัวละคร เช่น เดินทาง ร้องไห้เสียใจ แปลงกาย ผู้รบ แสดงอิทธิฤทธิ์ เป็นต้น เพลงละครจะใช้บรรเลงรับร้องส่งร้องของตัวละคร สำหรับการบรรเลงรับร้องส่งร้อง นักแสดงจะร้องเพลงขึ้นมาก่อน ดนตรีจึงบรรเลงให้จังหวะตามเพลงที่นัดแสดงร้อง นักดนตรีต้องอาศัยประสบการณ์จากการบรรเลงมาเป็นเวลานานทำให้สามารถบรรเลงเป็นทำนองเพลงได้โดยไม่ต้องมีบทละครที่บรรจุเพลงไว้หรือทราบล่วงหน้าว่านักแสดงจะร้องเพลงใด เมื่อการแสดงจบลงจะร้องเชิญสิ่งศักดิ์สิทธิ์กลับสู่ที่ประทับ ปี่พาทย์บรรเลงเพลงร่ำและเพลงกราวรำเป็นการจบการแสดง การบรรเลงปี่พาทย์ประกอบการแสดงละครชาตรีของคณะสดประเสริฐนั้น แสดงให้เห็นถึงความสามารถและประสบการณ์ของผู้บรรเลงได้เป็นอย่างดี โดยทางคณะสดประเสริฐได้มีการปรับปรุงระเบียบวิธีการบรรเลงให้สอดคล้องกับสภาพสังคมในปัจจุบัน ซึ่งแสดงให้เห็นว่าเป็นสิ่งที่มีคุณค่าและถือว่าเป็นมรดกทางวัฒนธรรม

ตำแหน่งของวงปี่พาทย์จะอยู่ด้านหน้าโรง นิยมบริเวณด้านขวาของเวที ตำแหน่งของวงปี่พาทย์นั้น นักดนตรีจะต้องมองเห็นผู้แสดงได้ชัดเจน แต่ถ้าสถานที่ไม่อำนวยอาจปรับเปลี่ยนตำแหน่งได้ตามความเหมาะสมซึ่งอนุโลมได้ จะมีนักดนตรีเฉพาะเครื่องดนตรีเครื่องหลักเท่านั้น ได้แก่ ระนาดเอก ระนาดทุ้ม หมองวง ตะโพน กลองทัด บางครั้งจะใช้เพียง ระนาดเอก ตะโพน กลองทัด เพื่อประหยัดค่าใช้จ่าย ส่วนเครื่องประกอบจังหวะ นักแสดงจะช่วยกันบรรเลงจากด้านหลังฉากในเวลาที่ยังไม่ได้ออกแสดง บางครั้งก็ทำหน้าที่นักดนตรีด้วยแต่โดยมากจะแบ่งหน้าที่ชัดเจนระหว่างนักแสดงกับนักดนตรี แต่เครื่องประกอบจังหวะต้องบรรเลงได้ทุกคน⁷



แผนผังเวทีการแสดง
ที่มา : นายสันติสุข ศรีอ่อน



โรงละครชาตรีชั่วคราว
ที่มา : นายสุรศักดิ์ ปานลักษณ์

7. สุภาศิริ สิงห์กระโจม, “การศึกษาละครชาตรีตำบลบางปลา อำเภอบางพลี จังหวัดสมุทรปราการ” (วิทยานิพนธ์ปริญญาโทบริหารธุรกิจ, มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ, 2555), 92-93.

สรุปผลการดำเนินการวิเคราะห์ / อภิปรายผล

จากการศึกษาระเบียบวิธีการบรรเลงปี่พาทย์ประกอบละครชาตรี คณะสุตประเสริฐ ผู้วิจัยพบว่าคณะสุตประเสริฐใช้วงปี่พาทย์ไทยในการบรรเลงประกอบละครชาตรีแทนวงปี่พาทย์ชาตรีของเดิม มีเครื่องดนตรีหลัก คือ ระนาดเอก ระนาดทุ้ม ข้องวงใหญ่ ตะโพน และกลองทัด บางครั้งจะใช้เพียงระนาดเอก ตะโพน กลองทัด เพื่อประหยัดค่าใช้จ่าย ส่วนเครื่องประกอบจังหวะนักแสดงจะช่วยกันบรรเลงอยู่หลังจากเวลาที่ยังไม่มีบทออกแสดง

ในการแสดงละครชาตรี ลำดับการแสดงเริ่มจากการไหว้ครู ปี่พาทย์ทำเพลงโหมโรง ร้องเชยสิ่งศักดิ์สิทธิ์และรำถวายมือ ทำการแสดงช่วงเช้า พักกลางวันเพื่อลาเครื่องสังเวย ทำการแสดงช่วงบ่ายจนจบเรื่อง ตามลำดับ เนื้อเรื่องที่ใช้ในการแสดงจะเลือกมาจากวรรณคดีไทย เรื่องที่ได้รับความนิยม ได้แก่ สังข์ทองและแก้วหน้าม้า ใช้วงปี่พาทย์ไทยในการบรรเลง เพลงที่ใช้บรรเลงประกอบละครได้แก่เพลงหน้าพาทย์ใช้เมื่อตัวละครแสดงอาการปรีดา เช่น เดินทาง ร้องไห้ แล่งกาย เป็นต้น และเพลงละครใช้รับร้องส่งร้องเมื่อตัวละครร้องเพลง นักแสดงเป็นผู้ร้องเพลงด้วยตัวเองโดยจะร้องเพลงขึ้นก่อนแล้วปี่พาทย์จึงบรรเลงรับร้อง เมื่อจบการแสดงจะร้องเพลงส่งสิ่งศักดิ์สิทธิ์กลับสู่ที่ประทับ ปี่พาทย์บรรเลงเพลงร่ำและกราวรำ ลำดับการบรรเลงและการแสดงปรับเปลี่ยนได้ตามความเหมาะสม ปรับปรุงตามความนิยมของผู้ชมมาโดยตลอด

นอกจากนี้ผู้วิจัยยังพบว่า ผู้บรรเลงปี่พาทย์ประกอบละครชาตรีจะต้องอาศัยประสบการณ์อย่างมาก ต้องสังเกตนักแสดงให้ดี ตัดสินใจใช้เพลงได้อย่างถูกต้องและสามารถแก้สถานการณ์เฉพาะหน้าได้ ซึ่งนักดนตรีของคณะสุตประเสริฐอาศัยสิ่งเหล่านี้จึงทำให้บรรเลงปี่พาทย์ประกอบการแสดงได้อย่างลื่นไหล สามารถดำเนินเรื่องได้อย่างต่อเนื่องและสร้างความบันเทิงให้กับผู้ชมได้ แสดงให้เห็นอย่างชัดเจนว่าระหว่างนักแสดงและนักดนตรีนั้นมีฝีมือและความเข้ากันได้เป็นอย่างดี

ข้อเสนอแนะ

การบรรเลงปี่พาทย์ประกอบการแสดงนั้นถือเป็นภูมิปัญญาทางด้านศิลปะที่ทรงคุณค่า และยังมีการแสดงละครชาตรีของคณะอื่น ๆ อีกมากมาย ซึ่งแต่ละคณะก็มีความแตกต่างกัน จึงควรศึกษา ค้นคว้า ตลอดจนจดบันทึกเพื่อเป็นประโยชน์แก่คนรุ่นหลังต่อไป

รายการอ้างอิง

- พรรณศิริ จุลกาฬ. “ความเข้มแข็งทางวัฒนธรรมดนตรีไทยในตำบลบางปลา กรณีศึกษาดนตรีไทยคณะสุตประเสริฐ.” วิทยานิพนธ์ระดับปริญญาโท, วิชาเอกมนุษยศึกษาศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ, 2542.
- มนตรี ตราโมท. *การละเล่นของไทย*. พิมพ์ครั้งที่ 2. กรุงเทพมหานคร: โรงพิมพ์ไทยวัฒนาพานิช, 2540.
- สุชาติ ศรีอ่อน. “หัวหน้าคณะสุตประเสริฐ.” สัมภาษณ์โดย สุรศักดิ์ ปานลักษณ์. 24 กันยายน 2559.
- สุภาศิริ สิงห์กระโจม. “การศึกษาละครชาตรีตำบลบางปลา อำเภอบางพลี จังหวัดสมุทรปราการ.” วิทยานิพนธ์ปริญญาโท, สาขาวิชาศิลปศึกษา คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ, 2555.
- สันติสุข ศรีอ่อน. “นักดนตรีประจำคณะสุตประเสริฐ.” สัมภาษณ์โดย สุรศักดิ์ ปานลักษณ์. 30 กันยายน 2561.

บทความวิชาการ
ACADEMIC ARTICLES

บทนำ

มหาวิทยาลัยราชภัฏนครปฐม ก่อตั้งเมื่อ พ.ศ. 2479 มีชื่อว่าโรงเรียนสตรีฝึกหัดครูนครปฐม โดยรับเฉพาะนักเรียนหญิงฝึกหัดครู ต่อมาเปิดรับนักเรียนฝึกหัดชายและเปิดสอนระดับประกาศนียบัตร ในปีพ.ศ. 2503 เปลี่ยนชื่อมาเป็นโรงเรียนฝึกหัดครูนครปฐม ต่อมาปี พ.ศ. 2513 ได้เปลี่ยนชื่อมาเป็นวิทยาลัยครูนครปฐม ในปี พ.ศ. 2535 พระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวภูมิพลอดุลยเดชได้โปรดเกล้าฯ พระราชทานนามวิทยาลัยครูว่าสถาบันราชภัฏ จึงได้เป็นมหาวิทยาลัยราชภัฏนครปฐมตั้งแต่นั้นเป็นต้นมา เริ่มรับนักศึกษาในระดับอุดมศึกษาเพื่อผลิตครูคืนสู่ท้องถิ่น มีทั้งสาขาวิชาครุศาสตร์ สาขาวิทยาศาสตร์ และสาขาศิลปศาสตร์ ต่อมาได้ปรับปรุงหลักสูตรพร้อมทั้งปรับปรุงโครงสร้างหมวดการศึกษาทั่วไปเพื่อให้เป็นไปตามมาตรฐานของสำนักคณะกรรมการอุดมศึกษา ปัจจุบันมีคณะที่เปิดสอนทั้งหมด 5 คณะ ได้แก่ คณะครุศาสตร์ คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ คณะวิทยาศาสตร์และเทคโนโลยี คณะวิทยาการจัดการ และคณะพยาบาลศาสตร์

คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ เปิดการเรียนการสอนตั้งแต่ภาคเรียนที่ 1 ปีการศึกษา 2519 โดยการปรับเปลี่ยนโปรแกรมวิชาสังคมศึกษา หมวดวิชาภาษาไทย หมวดวิชาภาษาอังกฤษ หมวดวิชาศิลปศึกษา ดนตรี และนาฏศิลป์ รวมเข้าด้วยกัน “แต่เดิมใช้คำว่าโปรแกรม ต่อมาได้เปลี่ยนมาใช้คำว่าสาขา สาขาของเรา สาขาวิชาดนตรีศึกษาเป็นสาขาหนึ่งที่อยู่ในคณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ เปิดสอนทั้งดนตรีไทยและดนตรีสากล ครั้งแรกเมื่อปี พ.ศ. 2530” ขณะนั้นมีผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ศิลปชัย กงตาล เป็นประธานสาขาเป็นคนแรก คณะอาจารย์ประจำสาขาทั้งหมด 4 คน ดนตรีไทย 2 คน ได้แก่ ผู้ช่วยศาสตราจารย์กฤษฎา ด้านประดิษฐ์ (ถึงแก่กรรม) และผู้ช่วยศาสตราจารย์การุณ ด้านประดิษฐ์ ดนตรีสากล 2 คน ได้แก่ ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ศิลปชัย กงตาล และอาจารย์สมิต วิสุทธิเดช

สาขาวิชาดนตรีศึกษาออกงานดนตรีรับใช้สังคมตั้งแต่นั้นเป็นต้นมา ทั้งงานในมหาวิทยาลัยและงานนอกมหาวิทยาลัย ดนตรีไทยเริ่มมีบทบาททางสังคม นำโดยผู้ช่วยศาสตราจารย์กฤษฎา ด้านประดิษฐ์ และผู้ช่วยศาสตราจารย์การุณ ด้านประดิษฐ์ ต่อมาเปิดรับอาจารย์ประจำ อาจารย์พรรณรพี บุญเปลี่ยน อาจารย์พิทักษ์ (ไม่ทราบนามสกุล;ถึงแก่กรรม) อาจารย์สรายุทธ์ โชติรัตน์ และอาจารย์สุธินันท์ โสภากาศ ตามลำดับ และมีผู้เชี่ยวชาญด้านดนตรีไทย คืออาจารย์มีกิจ อินทร์พัฒน์ อาจารย์ไพรัช ดำรงกิจถาวร และผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ภัทระ คมขำ ในส่วนของดนตรีสากลเปิดรับอาจารย์ประจำ อาจารย์อัญญา สุตมาตร ผู้ช่วยศาสตราจารย์กัญจ์ จินดาวัฒน์ อาจารย์วรชิน มั่งคั่ง อาจารย์ศราวุธ วิจารณ์ อาจารย์อรณพ เรืองมณี อาจารย์อานนท์ ห่อสกุลสุวรรณ และอาจารย์สิริภพ สิทธิสน อาจารย์พิเศษได้แก่ ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ศิลปชัย กงตาล และอาจารย์หิณวิมาน ฉุยน้อย รวมอาจารย์ประจำสาขาวิชาทั้งหมด 11 คน อาจารย์พิเศษ 5 คน

สาขาดนตรีศึกษามีนักศึกษาเรียนร่วมกันโดยไม่แยกวิชาเอกมาตลอด เมื่อปีพ.ศ. 2542 มีแนวคิดการจัดรูปแบบโปรแกรมวิชาออกเป็น 2 โปรแกรม เพื่อทำหน้าที่สร้างบัณฑิตทางดนตรีสายตรง ได้แก่ โปรแกรมดนตรีไทย และโปรแกรมดนตรีสากล และในปีพ.ศ. 2554 - 2555 โปรแกรมวิชาดนตรีได้พัฒนาหลักสูตรใหม่ คือ หลักสูตรครุศาสตรบัณฑิต สาขาวิชาดนตรีศึกษา ซึ่งเริ่มจัดการเรียนการสอนในปี 2555 นับตั้งแต่นั้นเป็นต้นมาจนถึงปัจจุบัน เป็นเวลา 7 ปี โดยได้ผลิตบัณฑิตที่มี ศักยภาพพร้อมทำงานในประชาคมอาเซียน เป็นศูนย์กลางการเรียนรู้อารยธรรม ทวารวดี และเป็นคำตอบของท้องถิ่นในการสร้างภูมิคุ้มกันต่อการเปลี่ยนแปลง ตามแนวทางของมหาวิทยาลัยราชภัฏนครปฐม

Received: 28/02/2019 Revised: 14/06/2019 Accepted: 23/07/2019

การศึกษาวิชาปฏิบัติเครื่องดี (ปีพาทย์) ในมหาวิทยาลัยราชภัฏนครปฐม

ยุคผู้ช่วยศาสตราจารย์กฤษฎา ด้านประดิษฐ์ (พ.ศ. 2530 – พ.ศ. 2554)

จากการศึกษาข้อมูลพบว่าอาจารย์กฤษฎา ด้านประดิษฐ์ เป็นผู้ที่มีบทบาทสำคัญต่อการศึกษาวิชาปฏิบัติเครื่องดี (ปีพาทย์) ในมหาวิทยาลัยราชภัฏนครปฐมเป็นอย่างมาก อาจารย์ได้ยึดแบบแผนการเรียนการสอนตามแบบโบราณ จากการสัมภาษณ์ผู้ช่วยศาสตราจารย์การณย์ ด้านประดิษฐ์ รองอธิการบดี มหาวิทยาลัยราชภัฏนครปฐม ได้กล่าวไว้ว่า

การเรียนการสอนของที่นี่ก็ต้องดูเด็กเป็นหลัก ให้ความใส่ใจ เพราะว่าเด็กที่นี้สมัยก่อนอยู่แบบ
กินนอน นอนกันที่บ้านพักครูนี้แหละ พี่ผมก็นอนอยู่บนบ้านเด็กก็นอนด้านล่าง เวลาทำเครื่องดนตรีก็ทำ
ที่บ้าน ซ้อมดนตรีก็ทำที่บ้านนี้ เพราะเด็กสมัยก่อนจะอยู่คลุกคลีกับครู การเรียนการสอนก็สอนแบบโบราณ
ปีพาทย์ก็ต้องต่อไหมโรงเช้า ไหมโรงเย็น เพราะว่าถือเป็นพื้นฐานของนักปีพาทย์ ถ้าได้ก็ต้องดูจนกว่า
จะได้ พี่ผมเป็นคนคุมมากและให้ความสำคัญกับการเรียนแบบโบราณมาก เด็กดนตรีสากลมาเรียนวิชา
ปฏิบัติพื้นฐานดนตรีไทยก็ต้องต่ออย่างนี้ไหมโรงเช้า

เวลาต่อเพลงต้องค่อย ๆ ต่อ เพราะบางคนเข้ามาเรียนไม่มีพื้นฐานก็มี บางคนที่บ้านมีวงก็มี ก็
ต้องดูแล้วต่อไปพร้อม ๆ กัน บางคนได้มาแล้วก็มาปรับมือให้เหมือนกัน พอได้เพลงไหมโรงเช้า ไหมโรง
เย็น ก็จะต่อเพลงเรื่องบ้าง เพลงเกร็ดบ้าง แล้วแต่จะไปออกงานไหน มีทั้งงานปีพาทย์ไทยและงานปีพาทย์
มอญ



ภาพที่ 1 การบรรเลงดนตรีของนักศึกษามหาวิทยาลัยราชภัฏนครปฐม

ผู้ช่วยศาสตราจารย์กฤษฎา ด้านประดิษฐ์ (ซ้ายมือ)

ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ศิลปชัย กองตาล (ขวามือ)

ที่มา : อาจารย์พรพรรณ พิบุญเปลี่ยน วันที่ 1 พฤศจิกายน พ.ศ. 2561

ผู้ช่วยศาสตราจารย์กฤษฎา ด้านประดิษฐ์ เกิดวันศุกร์ที่ 25 กันยายน พ.ศ. 2502 ตำบลสองพี่น้อง อำเภอสองพี่น้อง จังหวัดสุพรรณบุรี
เป็นบุตรของนายกิมเลียง และนางเกี้ยว ด้านประดิษฐ์ มีพี่น้อง 5 คน คือ นางกำไล บุญยกิจ ผู้ช่วยศาสตราจารย์กฤษฎา ด้านประดิษฐ์ ผู้ช่วย
ศาสตราจารย์การณย์ ด้านประดิษฐ์ นายสันติ ด้านประดิษฐ์ (ถึงแก่กรรม) และนายวิลาศ ด้านประดิษฐ์ ตามลำดับ การศึกษาสายสามัญระดับ
ประถมศึกษา โรงเรียนสองพี่น้อง จังหวัดสุพรรณบุรี ระดับมัธยมศึกษาโรงเรียนวัดพระแม่ประจักษ์ จังหวัดสุพรรณบุรี ระดับอุดมศึกษา การศึกษา
บัณฑิต (ดุริยางคศาสตร์) คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒประสานมิตร ระดับปริญญาโท วิทยาลัยดุริยางค
ศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล การศึกษาด้านดนตรีเริ่มเรียนดนตรีไทยและหัดจากทางญาติผู้ใหญ่และครูดนตรีมืออาชีพ เช่นครูห้อย ศรีรุ่งเรือง และ
ครูหว่า ศรีรุ่งเรือง ครูดนตรีไทยมีชื่อเสียงในอำเภอสองพี่น้อง ติดตามครูไปเล่นดนตรีไทยตามงานต่าง ๆ ต่อมาได้พบครูสุนทร ช่างกลั่นกุล
ที่บ้านด่านสำโรง จังหวัดสมุทรปราการ จึงทำให้อาจารย์กฤษฎาได้ เรียนรู้การซ่อมสร้างเครื่องดนตรีจากครูสุนทร นอกจากนั้นยังเรียนรู้วิธีการทำ

พื้นระนาดจากครูสวาด มั่นศรีจันทร์ ศิลปินดีเด่นสาขาคดนตรีไทย จังหวัดนครปฐม อาจารย์กฤษฎาจึงเริ่มเรียนรู้ดนตรีไทยทั้งเรื่องการบรรเลงและการซ่อมสร้างตั้งแต่นั้นเป็นต้นมา เมื่อเข้าศึกษาที่มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ ประสานมิตรอาจารย์กฤษฎาได้มีโอกาสศึกษาคดนตรีไทยจากครูผู้ใหญ่ อาทิ ครูมนตรี ตราโมท ครูเชื้อ ดนตรีรส ครูบุญช่วย โสวัตร ครูณัฐพงศ์ โสวัตร ครูมนัส ขาวปลื้ม ครูไกรฤทธิ์ กันเรือง ครูสมภพ ขำประเสริฐ จนได้ศึกษาคดนตรีขึ้นสูงการสืบทอดเดี่ยวระนาดทุ้มจากครูกาหลง ฟังทองคำ เรียนเพลงเรื่องจาก ครูสำราญ เกิดผล และครูพินิจ ฉายสุวรรณ

ผู้ช่วยศาสตราจารย์กฤษฎา ด้านประดิษฐ์ เริ่มรับราชการครูที่วิทยาลัยครูนครปฐมในปี พ.ศ. 2525 โดยสอนวิชาดนตรีไทย พ.ศ. 2530 ดำรงตำแหน่งประธานโปรแกรมวิชาดนตรี พ.ศ. 2545 ดำรงตำแหน่งคณบดีคณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ ปี 2552 ดำรงตำแหน่งรองอธิการบดี ฝ่ายกิจการนักศึกษา จึงเป็นผู้ที่สอนดนตรีไทยคนแรกในมหาวิทยาลัยราชภัฏนครปฐม อาจารย์ได้บุกเบิกดนตรีไทยจนเป็นที่รู้จักของคนในจังหวัดนครปฐม มีลูกศิษย์ทั้งในมหาวิทยาลัยและนอกมหาวิทยาลัย สร้างชื่อเสียงให้มหาวิทยาลัยในขณะนั้น ดนตรีไทยจึงมีผลงานทั้งรับชมมหาวิทยาลัยและนอกมหาวิทยาลัย ให้บริการสังคมพร้อมทั้งฝึกประสบการณ์ของนักศึกษาดนตรีไทยของมหาวิทยาลัยราชภัฏนครปฐม

จากการเรียนการสอนในรายวิชาปฏิบัติเครื่องดี (เปี๊ยะพาทย์) เพลงที่เป็นพื้นฐานสำคัญของผู้เรียนเปี๊ยะพาทย์คือเพลงโหมโรงเช้าและโหมโรงเย็น อาจารย์กฤษฎา ด้านประดิษฐ์ได้ยึดการเรียนการสอนตามแบบโบราณ โดยจะเพิ่มเติมเพลงเรื่อง เพลงเกร็ดเพื่อบรรเลงออกงานต่าง ๆ นอกจากนี้เปี๊ยะพาทย์ไทยที่ทำชื่อเสียงให้มหาวิทยาลัยแล้วยังมีเปี๊ยะพาทย์มอญที่มีชื่อเสียงอีกด้วย เนื่องจากอาจารย์กฤษฎาสรางเครื่องเปี๊ยะพาทย์มอญไว้มากจึงรับงานเปี๊ยะพาทย์มอญมากด้วยเช่นกัน จากคำสัมภาษณ์อาจารย์จำลอง ดอกขेम ลูกศิษย์คนสำคัญกล่าวว่า

อาจารย์กฤษฎาบอกผมว่าอยากสร้างเครื่องมอญ เราไม่มีสตางค์พอที่จะซื้อเราทำยังงั้นดิ ผมเลยขอให้อาจารย์ท่านสร้างเครื่องเองเลย เพราะอาจารย์ท่านมีความรู้เรื่องช่าง เราก็เริ่มสร้างเครื่องมอญกันกับอาจารย์ รู้สึกว่าเริ่มรับงานเปี๊ยะพาทย์มอญครั้งแรกช่วงปี 2539 ใช้ชื่อคณะว่าอาจารย์กฤษฎา“ราชภัฏ” หลังจากนั้นก็เริ่มต่อเพลงมอญและรับงานมอญมาเรื่อย ๆ

พบว่ายุคแรกเป็นการเรียนการสอนวิชาปฏิบัติเครื่องดี (เปี๊ยะพาทย์) เริ่มต้นโดยผู้ช่วยศาสตราจารย์กฤษฎา ด้านประดิษฐ์ การเรียนการสอนในยุคแรกนี้จะดูเด็กเป็นเกณฑ์ ทั้งนักศึกษาที่เป็นดนตรีและไม่เป็นดนตรีเมื่อจบการศึกษาจะต้องสามารถบรรเลงดนตรีได้ โดยแบ่งกลุ่มนักศึกษาและสอนตามทักษะของแต่ละคน เนื่องจากการเข้ามาศึกษาเด็กแต่ละคนมีพื้นฐานทางด้านดนตรีไม่เท่ากัน



ภาพที่ 2 วงเปี๊ยะพาทย์มอญคณะ
อาจารย์กฤษฎา “ราชภัฏ”
ที่มา : อาจารย์พรรณรพี บุญเปลี่ยน
วันที่ 1 พฤศจิกายน พ.ศ. 2561



ภาพที่ 3 ป้ายวงเปี๊ยะพาทย์มอญ
คณะอาจารย์กฤษฎา “ราชภัฏ”
ที่มา : อาจารย์พรรณรพี บุญเปลี่ยน
วันที่ 1 พฤศจิกายน พ.ศ. 2561

ยุคอาจารย์ไพรัช ดำรงกิจถาวร (พ.ศ. 2540 – พ.ศ. 2560)

เป๊พาทย์ในมหาวิทยาลัยราชภัฏนครปฐมเริ่มเป็นที่รู้จักขึ้นมาเรื่อยๆ จากการค่อยๆ สร้างชื่อเสียงของอาจารย์กฤษฎา เริ่มมีสมาชิกทั้งนักศึกษาที่เป็นศิษย์เก่าและศิษย์ปัจจุบันเพิ่มมากขึ้น และเมื่ออาจารย์กฤษฎาเสียชีวิต อาจารย์ไพรัช ดำรงกิจถาวร ลูกศิษย์คนสำคัญของอาจารย์กฤษฎา ได้ดูแลการเรียนการสอนเป๊พาทย์ของสาขาวิชาดนตรีศึกษาทั้งหมดต่อมา

อาจารย์ไพรัช ดำรงกิจถาวร เกิดวันพุธที่ 24 กันยายน พ.ศ. 2512 อำเภอเมืองนครปฐม จังหวัดนครปฐม เป็นบุตรของนายขันติ ดำรงกิจถาวร และนางไข ดำรงกิจถาวร มีพี่น้อง 4 คน คืออาจารย์ไพรัช ดำรงกิจถาวร นายสมศักดิ์ ดำรงกิจถาวร นางพัชรี ทักษิณา และนายสมบุญณ์ ดำรงกิจถาวร การศึกษาระดับประถมศึกษาโรงเรียนวัดไผ่ล้อม (พลประชาอุปถัมภ์) จังหวัดนครปฐม ระดับมัธยมศึกษาโรงเรียนพระปฐมวิทยาลัย ระดับอุดมศึกษา ดุริยางคศิลป์ไทย คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย การศึกษาด้านดนตรีชั้นมัธยมศึกษาปีที่ 1 เริ่มเรียนอังกะลุงกับอาจารย์มานพ ชมพูนิช ชั้นมัธยมศึกษาปีที่ 3 เริ่มหัดเป๊พาทย์กับอาจารย์สวัสดิ์ ชมพูนิช ชั้นมัธยมศึกษาปีที่ 4 เริ่มเรียนเป๊พาทย์กับผู้ช่วยศาสตราจารย์กฤษฎา ด่านประดิษฐ์ โดยอาจารย์ไพรัชเล่าถึงการจับมือให้ผู้เขียนฟังว่า เริ่มจับมือสาธิตการกับอาจารย์ทะนง ชมพูนิช ซึ่งเป็นพ่อของอาจารย์มานพและอาจารย์สวัสดิ์ และจับตระโหมโรงกับอาจารย์กฤษฎา พอขึ้นโหมโรงกลางวันจับกับอาจารย์มนตรี ตราโมท และองค์พระฯ สองครั้งกับอาจารย์พินิจ ฉายสุวรรณ และอาจารย์สำราญ เกิดผล เมื่อเข้าเรียนที่คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย อาจารย์ไพรัชได้ศึกษาดนตรีกับอาจารย์ผู้ใหญ่หลายท่าน อาจารย์ไพรัชเล่าให้ผู้เขียนฟังว่า พอเข้าเรียนที่ศิลปกรรมมีอาจารย์บุญกรเป็นที่ปรึกษา โดยส่วนมากเรียนปฏิบัติกับอาจารย์บุญกร ได้เรียนกับอาจารย์บุญช่วย โสวัตร อาจารย์ปกรณ์ รอดช้างเผื่อน ทฤษฎีเรียนกับอาจารย์มนตรี ตราโมท เครื่องหนึ่งจะเป็นอาจารย์ครูสมพงษ์ โรหิตาจร และเรียนเดี่ยวกับครูเชื้อ ดนตรีรส

เมื่อเรียนจบระดับอุดมศึกษา อาจารย์ไพรัช ดำรงกิจถาวรเริ่มทำงานเป็นพนักงานขาย พอทำได้ 4-5 ปี ผู้ช่วยศาสตราจารย์กฤษฎา ด่านประดิษฐ์ จึงเชิญอาจารย์ไพรัชมาเป็นอาจารย์พิเศษที่มหาวิทยาลัยราชภัฏนครปฐมแต่นั้นช่วงปี พ.ศ. 2540 ต่อมาอาจารย์ได้ลาออกจากอาจารย์พิเศษ และกำลังศึกษาต่อระดับปริญญาตรี สาขานิติศาสตร์ มหาวิทยาลัยสุโขทัยธรรมาธิราช

อาจารย์ไพรัชเน้นการเรียนการสอนพื้นฐานเป็นสำคัญ โดยใช้เพลงตามเกณฑ์มาตรฐานดนตรีไทย นอกจากนั้นอาจารย์ไพรัชนำกลวิธีการบรรเลงของการเรียนการสอนจากคณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัยมาใช้ เนื่องจากท่านจบปริญญาตรีจากคณะศิลปกรรมศาสตร์ จึงใช้รูปแบบการสอนจากอาจารย์ในคณะศิลปกรรมศาสตร์ มาประยุกต์ใช้กับนักศึกษา เช่น การไล่มือ การกรอ การฉาบ การจับไม้ เน้นต่อเพลงพื้นฐานสำคัญของนักเป๊พาทย์ คือโหมโรงเช้า โหมโรงเย็น เพลงเรื่อง ตามคำสัมภาษณ์อาจารย์ไพรัช ดำรงกิจถาวร ดังนี้



ภาพที่ 4 อาจารย์ไพรัช ดำรงกิจถาวร
ที่มา : นางสาวสุธินันท์ โสภากาศ วันที่ 16 พฤศจิกายน พ.ศ. 2561

องค์ความรู้ที่นำมาใช้สอนนักศึกษาที่นี่ อาจารย์กฤษฎานำองค์ความรู้มาทางคุณครูสมภพ ข้า
ประเสริฐมาใช้ โดยจะเน้นย้ำมากทั้งในมือฆ้อง การแบ่งมือ ต้องซ้อมดนตรีเพราะครูสมภพท่านเป็นคนดู
ช่วงหนึ่งคุณครูสมภพท่านสอนที่ศิลปากรทำให้อาจารย์กฤษฎาใกล้ชิดพบคุณครูสมภพอยู่บ่อยครั้ง เมื่อ
อาจารย์กฤษฎาเสียชีวิตผมเองก็เดินตามแบบอาจารย์กฤษฎามาตลอด มีบ้างที่นำความรู้จากคณะ
ศิลปกรรมศาสตร์มาใช้ แต่เนื่องด้วยการเรียนการสอนที่นี่เป็นวุฒิครู นักศึกษาส่วนใหญ่ที่เข้ามาเรียนก็จะ
มาหลายรูปแบบ ทั้งเริ่มมาเรียนปฏิบัติที่ใหม่ และเด็กที่มาจากบ้านดนตรีต่าง ๆ ดังนั้นที่นี่จะใช้เวลาใน
การปรับพื้นฐานเด็กให้เข้ารูปเข้ารอยประมาณสองปี ปรับพื้นฐาน ปรับมือ เวลาที่เหลืออีกประมาณ 3 ปี
ก็จะสอนทั้งกลวิธีการตีวงเครื่องต่าง ๆ เพื่อหวังให้นำไปปฏิบัติใช้ได้กับการทำงานในอนาคต

ทางด้านเพลงที่ใช้ก็จะถ่ายทอดเพลงพื้นฐานสำคัญของปีพาทย์ คือ โหมโรงเช้า โหมโรงเย็น เพลง
เรื่อง แน่นนอนว่าต้องต่อเพราะเป็นสิ่งสำคัญ ส่วนทางด้านงานบริการวิชาการต่าง ๆ เราก็มีทั้งงานนอก
ราชการและงานในราชการ เช่น ปีพาทย์ประกอบพิธีกรรมไหว้ครูของอาชีวศึกษา นครปฐม ของ
มหาวิทยาลัยศิลปากรที่ชะอำ มหาวิทยาลัยราชภัฏภูเก็ต พวกนี้เราก็เดินทางไปบรรเลงวงพิธีกรรมอยู่
ตลอดจนถึงปัจจุบันนี้

พบว่ายุคภายหลังอาจารย์กฤษฎา ด้านประดิษฐ์เสียชีวิต อาจารย์ไพรัช ดำรงกิจการได้ดูแลการเรียนการสอนปีพาทย์ของสาขาวิชา
ดนตรีศึกษาทั้งหมดต่อมา โดยเดินตามรอยผู้ช่วยศาสตราจารย์กฤษฎา นอกจากนี้อาจารย์ไพรัชนำรูปแบบการเรียนการสอนจากคณะศิลปกรรม
ศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัยมาใช้ เนื่องจากท่านจบปริญญาตรีจากที่สถานที่นี่มา ตลอดจนได้รับความรู้การฝึกฝนมาอย่างดี

ยุคอาจารย์สุธินันท์ โสภากาศ (พ.ศ. 2561 – ปัจจุบัน)

ปัจจุบันการเรียนการสอนในรายวิชาปฏิบัติเครื่องดี (ปีพาทย์) ของสาขาดนตรีศึกษา มหาวิทยาลัยราชภัฏนครปฐม ผู้เขียนนางสาวสุธิ
นันท์ โสภากาศเป็นผู้ดูแลรับผิดชอบในรายวิชาดังกล่าว อยู่ภายใต้การดูแลของ ผู้ช่วยศาสตราจารย์การุณ ด้านประดิษฐ์ เนื่องจากผู้เขียนเรียน
จบการศึกษาปริญญาบัณฑิตและปริญญาโทมาทางด้านศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย จึงนำแนวทางการเรียนตามแบบแผน
ของคณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัยเข้ามาใช้และให้ความสำคัญกับแนวทางของผู้ช่วยศาสตราจารย์กฤษฎา ด้านประดิษฐ์ โดย
ได้รับคำปรึกษาจากอาจารย์ไพรัช ดำรงกิจการอยู่เสมอเพื่อสืบทอดแนวทางจากอดีตสู่ปัจจุบัน มุ่งเน้นการเรียนการสอนพื้นฐานเป็นสำคัญ เพื่อ
ปลูกฝังให้นักศึกษามีความรู้ ความเข้าใจในการเรียนการสอนปฏิบัติจนนำไปประยุกต์ใช้ในการดำรงชีพได้



ภาพที่ 5 อาจารย์สุธินันท์ โสภากาศ
ที่มา : นางสาวสุธินันท์ โสภากาศ วันที่ 1 กรกฎาคม พ.ศ. 2562

จากข้อมูลข้างต้นพบว่า

ผู้ช่วยศาสตราจารย์กฤษฎา ด้านประดิษฐ์ใช้แนวทางการเรียนการสอนปฏิบัติแบบโบราณ เป็นศิษย์ใกล้ชิดอาจารย์สมภพ จำประเสริฐ จึงได้นำความรู้จากคุณครูสมภพมาถ่ายทอดอยู่มากในยุคแรกของการเรียนการสอนปฏิบัติเครื่องดี (เป๊พาทย์) ผู้ช่วยศาสตราจารย์กฤษฎาได้เน้นย้ำถึงพื้นฐานของนักศึกษาต่อเพลง โหมโรงเช้า โหมโรงเย็น เพลงเรื่อง เพลงพิธีกรรม เพลงหน้าพาทย์ประกอบพิธีการไหว้ครูดนตรีไทย

ต่อมาหลังผู้ช่วยศาสตราจารย์กฤษฎาเสียชีวิต อาจารย์ไพรัช ดำรงกิจถาวร ได้ดำเนินการถ่ายทอดองค์ความรู้ในรายวิชาปฏิบัติเครื่องดี (เป๊พาทย์) ต่อมาโดยยึดแนวทางตามผู้ช่วยศาสตราจารย์กฤษฎาเช่นเดิม พบว่าถ่ายทอดเพลงโหมโรงเช้า โหมโรงเย็น เพลงพิธีกรรม เนื่องจากต้องออกงานบรรเลงรับใช้สังคมจึงต้องต่อเพลงหน้าพาทย์ชั้นสูงด้วยและยังพบว่าศิษย์ในยุคแรกได้ต่อเพลงหน้าพาทย์ชั้นสูงมาจากผู้ช่วยศาสตราจารย์กฤษฎามาเกือบทั้งหมด ถือว่าอาจารย์ไพรัชเป็นศูนย์รวมให้ศิษย์เก่า ๆ มารวมตัวและบรรเลงงานสำคัญ ๆ ของมหาวิทยาลัยอยู่เสมอ เช่น งานไหว้ครูดนตรีไทยของสาขาวิชาดนตรีศึกษา มหาวิทยาลัยราชภัฏนครปฐม

ปัจจุบันผู้เขียนอาจารย์สุธินันท์ โสภากาศ ได้ดำเนินการตามรอยอาจารย์ทั้งสองท่านดังกล่าวข้างต้น หากแต่ว่าผู้เขียนได้นำแนวทางของคณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย มาปรับใช้เพราะเห็นว่าการดำเนินตามแนวทางอาจารย์ทั้งสองท่านนั้นเป็นแนวทางปฏิบัติของครูโบราณซึ่งเป็นสิ่งที่สร้างคน สร้างวัฒนธรรมทางด้านดนตรีไทยอย่างงดงาม จึงควรรักษาปฏิบัติตามแนวทางไว้อย่างมั่นคง โดยผู้เขียนเน้นย้ำให้นักศึกษาตระหนักถึงความสำคัญของการศึกษาแบบโบราณ ให้นักศึกษาเห็นประโยชน์ของความงดงามในแบบฉบับโบราณดั้งเดิม อีกทั้งผู้เขียนปรับใช้โดยการเน้นย้ำการก้าวให้ทันกับเหตุการณ์ในกระแสโลกาภิวัตน์ให้นักศึกษาฝึกฝนในเรื่องของโปรแกรมคอมพิวเตอร์ การใช้โน้ตดนตรีไทยและโน้ตสากลเพื่อพัฒนาศักยภาพของนักศึกษาให้เป็นเลิศรับใช้สังคมสืบไป

จากการศึกษาข้อมูลการเรียนการสอนพบว่า บทเพลงที่ใช้ในการเรียนการสอนยุคผู้ช่วยศาสตราจารย์กฤษฎา ด้านประดิษฐ์สืบทอดถึงอาจารย์ไพรัช ดำรงกิจถาวร และผู้เขียนมีดังนี้

ยุค/ผู้รับผิดชอบการสอน	เพลงพื้นฐานในหลักสูตร	เพลงนอกหลักสูตร	การพัฒนาศักยภาพด้านปฏิบัติดนตรี
ยุคที่ 1 ผู้ช่วยศาสตราจารย์ กฤษฎา ด้านประดิษฐ์ (พ.ศ. 2530-พ.ศ. 2554)	1. โหมโรงเช้า 2. โหมโรงเย็น 3. เพลงเรื่อง 4. เพลงเกร็ด (ตามเกณฑ์ มาตรฐานดนตรีไทย)	1. เพลงหน้าพาทย์ชั้นสูง (ไหว้ครู) 2. เพลงมอญ	1. เพลงฉิ่ง 2. เพลงเรื่อง
ยุคที่ 2 อาจารย์ไพรัช ดำรงกิจถาวร (พ.ศ. 2540-พ.ศ. 2560)	1. โหมโรงเช้า 2. โหมโรงเย็น 3. เพลงเรื่อง 4. เพลงเกร็ด (ตามเกณฑ์ มาตรฐานดนตรีไทย)	1. เพลงหน้าพาทย์ชั้นสูง 2. เพลงมอญ	1. เพลงฉิ่ง 2. เพลงเรื่อง
ยุคปัจจุบัน นางสาวสุธินันท์ โสภากาศ (พ.ศ. 2560-ปัจจุบัน)	1. โหมโรงเช้า 2. โหมโรงเย็น 3. เพลงเรื่อง 4. เพลงเกร็ด (ตามเกณฑ์ มาตรฐานดนตรีไทย)	1. เพลงหน้าพาทย์ชั้นสูง 2. เพลงมอญ 3. เพลงระบำ 4. โหมโรงกลางวัน	1. เพลงฉิ่ง 2. เพลงเรื่อง

ผู้เขียนเพิ่มเติมเพลงระบำและเพลงโหมโรงกลางวันเข้าไปในเพลงนอกหลักสูตร เพราะเห็นว่านักศึกษาในยุคปัจจุบันมีความสามารถมากขึ้น

บรรณานุกรม

- การุณย์ ด้านประดิษฐ์. “อาจารย์กฤษฎา ด้านประดิษฐ์.” สัมภาษณ์โดย สุธินันท์ โสภากาศ. 1 พฤศจิกายน 2561.
- จำลอง ดอกขेम. “อาจารย์กฤษฎา ด้านประดิษฐ์.” สัมภาษณ์โดย สุธินันท์ โสภากาศ. 10 สิงหาคม 2561.
- ไพรัช ดำรงกิจถาวร. “การจับมือ.” สัมภาษณ์โดย สุธินันท์ โสภากาศ. 16 พฤศจิกายน 2561.
- _____. “เข้าเรียนที่คณะศิลปกรรม.” สัมภาษณ์โดย สุธินันท์ โสภากาศ. 16 พฤศจิกายน 2561.
- _____. “การเรียนการสอนสำหรับนักศึกษา.” สัมภาษณ์โดย สุธินันท์ โสภากาศ. 16 พฤศจิกายน 2561.
- ยุทธ โตดิเทพย์. *ประวัติครู 16 มกราคม 2554*. กรุงเทพฯ: สกศ. ลาดพร้าว, 2554.
- ศิลปชัย กงตาล. “สาขาคดนตรีศึกษา.” สัมภาษณ์โดย สุธินันท์ โสภากาศ. 6 ธันวาคม 2561.

แนวทางการซ้อมบทเพลงเปียโนโซนาตา
ในกุญแจเสียงซีเมเจอร์ ผลงานลำดับที่ 545
ท่อนที่หนึ่ง ประพันธ์โดย ว็อล์ฟกัง อะมาเดอุส โมสาร์ท

ภาวไล ตันจันทรพงศ์*

Practicing Guide of The First Movement of
Mozart's Piano Sonata in C Major, K.545

Pawalai Tanchanpong*

บทคัดย่อ

การใช้ระเบียบวิธีการฝึกซ้อมเปียโนอย่างถูกวิธีจะส่งผลให้การฝึกซ้อมมีประสิทธิภาพสูงภายในเวลาอันสั้น บทความนี้ได้วิเคราะห์ความสัมฤทธิ์ผลของวิธีการฝึกซ้อมบทเพลงเปียโนโซนาตาในกุญแจเสียงซีเมเจอร์ ผลงานลำดับที่ 545 ท่อนที่ 1 ซึ่งบทเพลงนี้เป็นบทเพลงที่มีชื่อเสียงและมีผู้นิยมนำมาแสดงบ่อยครั้ง สำหรับระเบียบวิธีการซ้อมบทเพลงนี้ ผู้เล่นควรทำความเข้าใจในองค์ความรู้โดยรวมของเพลงเปียโนในยุคคลาสสิก ทั้งลักษณะสำคัญของบทเพลงยุคนี้ วิธีการเล่นให้เกิดเสียง และสีสันตามสไตล์เพลง การใช้นิ้วและการใช้เพดัล รวมถึงการวิเคราะห์โครงสร้าง การวิเคราะห์สังคีตลักษณ์ และแนวทางการฝึกซ้อมเพื่อให้เกิดประโยชน์แก่ผู้เล่นอย่างสูงสุด

คำสำคัญ: โมสาร์ท, เปียโนโซนาตา, โซนาตายุคคลาสสิก, แนวทางการซ้อม

Abstract

Using the efficient piano performance method is the key to learn new piece faster. This article investigated strategies to efficiently achieve the first movement of Mozart's Piano Sonata in C major K, 545. This piano sonata is one of the most famous and popular among Mozart's Sonatas. To productively practice this piece, pianists have to understand general knowledge of classical music including characteristic of classical style, fingering, form, and the use of pedal effect. The article combined all required understanding which expected to benefit to any pianist and researcher.

Keywords: Mozart, Piano Sonata, Classical Sonata, Practicing Guide

* ผู้ช่วยศาสตราจารย์ประจำภาควิชาดนตรี คณะมนุษยศาสตร์ มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์ pawalai.tan@gmail.com

Received: 26/08/2019 Revised: 26/09/2019 Accepted: 01/10/2019

ว็อล์ฟกัง อะมาเดอุส โมสาร์ท (Wolfgang Amadeus Mozart; 1756-1791) เป็นนักประพันธ์เพลงชาวออสเตรียที่ได้รับการยกย่องว่าเป็นอัจฉริยะทั้งในด้านการเล่นดนตรีและการประพันธ์เพลงตั้งแต่เด็ก เป็นนักประพันธ์ที่มีความสำคัญมากผู้หนึ่งในยุคคลาสสิก โมสาร์ทได้ประพันธ์บทเพลงไว้อย่างหลากหลายประเภท เช่น ซิมโฟนี อوبرา คอนแชร์โต มิสซา เพลงร้อง เชมเบอร์ และเพลงเดี่ยวสำหรับเครื่องดนตรีหลายชนิด บทเพลงของโมสาร์ท มีลักษณะการประพันธ์เพลงที่เป็นเอกลักษณ์ต่างจากเพื่อนร่วมยุคสมัย โดยให้ความสำคัญกับการเล่นแนวทำนองที่เน้นความต่อเนื่อง (Legato) ซึ่งต่างจากในยุคบาโรกที่ผ่านมา และเน้นการเล่นโดยใช้เทคนิคขั้นสูงที่แสดงออกถึงความสามารถของผู้เล่น โมสาร์ทเป็นทั้งนักดนตรีและนักประพันธ์เพลงจึงสามารถนำทั้งเทคนิคการเล่นและการประพันธ์มาผสมผสานได้อย่างเยี่ยมยอดและมีเอกลักษณ์เฉพาะตัว โดยโมสาร์ทได้ประพันธ์เพลงโซนาตา สำหรับเปียโนไว้ 18 บท โดยแบ่งเป็น 3 ช่วงหลัก ตามลำดับของการประพันธ์ดังนี้

1. ช่วงแรก มีลักษณะโครงสร้างโน้ตที่บางเบา ผสมผสานความเป็นลีลากาลองด์ (Style Galant) ซึ่งเป็นลีลาดนตรีในช่วงศตวรรษที่ 18 คือเป็นช่วงเชื่อมของยุคบาโรก และช่วงต้นคลาสสิก ลักษณะดนตรีจะฟังสบายขึ้น ไม่มีเนื้อหาเคร่งเครียด จริงจัง ไม่มีแนวดนตรีที่ซับซ้อนเหมือนในยุคบาโรก มักเป็นทำนองเพลงกับแนวประกอบที่ชัดเจน ฟังง่าย ลดการใช้โน้ตระดับจากยุคบาโรก ในช่วงนี้ประกอบไปด้วยโซนาตา 6 บท ที่ประพันธ์ในปี ค.ศ. 1774-1775 บทเพลงในช่วงนี้มีความสดใส ไม่ซับซ้อน สั้น และชัดเจนในโครงสร้างเพลง

2. ช่วงกลาง เป็นช่วงที่โมสาร์ทเริ่มมีการทดลองใช้เทคนิคที่ต่างจากในช่วงแรก มีความซับซ้อนมากขึ้น มีการเพิ่มแนวเสียงประสานที่มีความเป็นโครมาติก มีการระบุความเข้มเสียง (Dynamics) ที่มีความหือหาวและละเอียดอ่อนมากขึ้น ผู้เล่นต้องใช้เทคนิคในการเล่นมากขึ้นกว่าในช่วงแรก ในส่วนของสังคีตลักษณ์ โมสาร์ทให้ความสำคัญกับช่วงพัฒนา (Development) มากขึ้น โดยมีการขยายความ เพิ่มความยาวและนำทำนองหลักมาใช้ในแบบที่พลิกแพลงและเพิ่มความซับซ้อนกว่าในช่วงแรก ช่วงกลางนี้โมสาร์ทประพันธ์เพลงโซนาตาไว้ 7 บท ระหว่างปี ค.ศ. 1776-1783

3. ช่วงปลาย คือช่วงการประพันธ์ตั้งแต่ปี ค.ศ. 1784 เป็นช่วงที่โซนาตาได้รับการพัฒนาสูงสุดของโมสาร์ท เป็นช่วงที่ต้องใช้เทคนิคขั้นสูงในการเล่น มีความซับซ้อนทั้งในด้านโครงสร้างเสียงประสานและการขยายของสังคีตลักษณ์โซนาตา อีกทั้งยังมีการนำเทคนิคการสอดประสานแนวทำนอง ซึ่งเป็นเทคนิคสำคัญที่ใช้ในสมัยบาโรก เข้ามาผสมผสานในบทเพลง มีการทดลองประพันธ์โซนาตาแฟนตาเซีย (Fantasia) ซึ่งเป็นบทเพลงที่มีความเป็นอิสระมากขึ้น เติมไปด้วยความหือหาวทั้งในด้านการสอดประสานแนวทำนอง การใช้ความเข้มเสียงที่ต่างกันอย่างโดดเด่น และความซับซ้อนของโครงสร้างเพลง ซึ่งนับได้ว่าแตกต่างจากบทเพลงในช่วงที่ผ่านมาและแตกต่างจากบทเพลงอื่น ๆ ในยุคสมัยนั้น ได้รับการกล่าวถึงว่าเป็นจุดเปลี่ยนที่สำคัญของยุคคลาสสิก นักเปียโนนิยมนำบทเพลงโซนาตาในช่วงปลายนี้ไปเป็นบทเพลงในการแสดงคอนเสิร์ตและใช้ในการแข่งขันเปียโนอยู่เสมอ

สิ่งสำคัญที่ควรศึกษาก่อนการเล่นบทเพลงโซนาตาของโมสาร์ท คือ ศึกษาโครงสร้างทำนอง โครงสร้างเสียงประสาน สังคีตลักษณ์ และเทคนิคที่นำมาใช้ในการประพันธ์ รวมไปถึงเทคนิคในการเล่น หากผู้เล่นทำความเข้าใจบทเพลงก่อน จะทำให้มีประสิทธิภาพและเข้าใจดีขึ้น บทเพลงนี้จะกล่าวถึง ลักษณะเด่นของบทเพลงในยุคคลาสสิกและเทคนิคทั่วไปที่สำหรับการเล่นโซนาตา จากนั้น จึงอธิบายแยกเฉพาะในท่อนที่หนึ่งของบทเพลงเปียโนโซนาตา ในกุญแจเสียงซีเมเจอร์ ผลงานลำดับที่ 545

ลักษณะเด่นที่พบและแนวทางปฏิบัติในบทเพลงโซนาตา

1. แนวทำนองได้อินชัดเจนในขณะที่ยีกแนวจะเล่นแนวประกอบ หรือเรียกว่า Accompaniment โดยลักษณะการเล่นเป็นแบบอัลเบร์ตีเบส (Alberti bass) คือแนวประสานที่อยู่ในรูปของคอร์ดแตก ซึ่งแตกต่างจากยุคบาโรกโดยสิ้นเชิง ดังตัวอย่าง



ตัวอย่างที่ 1 อัลเบร์ตีเบส

สิ่งสำคัญในการเล่นอัลเบิร์ตเบสคือการคุมเสียงให้เรียบและสม่ำเสมอ การเลือกใช้นิ้วสำคัญมาก หากเล่นต่อกันเป็นเวลานานโดยการใช้นิ้วเดิม นี้อาจเกิดความเมื่อยล้า และเมื่อเกิดความเมื่อยล้าแล้วการควบคุมนิ้วจะทำให้ยาก ผลที่ตามมาคือการเล่นที่น้ำเสียงไม่สม่ำเสมอและควบคุมจังหวะไม่ได้ หากพบอัลเบิร์ตเบสในโน้ต ผู้เล่นควรศึกษาว่าควรใช้นิ้วอย่างไร หากเป็นการเล่นที่ไม่ยาวจนเกินไปผู้เล่นอาจไม่ต้องเปลี่ยนนิ้วที่ใช้ แต่หากเป็นการเล่นที่ต่อกันยาว ผู้เล่นควรคำนึงถึงนิ้วที่จะใช้ให้ดี นอกจากนี้ พลากังของนิ้วก็มีส่วนสำคัญในการเล่นให้เรียบ ผู้เล่นควรซ้อมซ้ำและดั่ง เพื่อเพิ่มพลังนิ้ว อีกทั้งการคิดโน้ตเป็นกลุ่มทำให้เล่นได้ง่ายขึ้น เช่น ตัวอย่างที่ 1 ในห้องแรก ผู้เล่นควรคิดว่าเป็นคอร์ด C เมเจอร์แบบพลิกกลับครั้งที่สองโดยโน้ตเบสคือ G ในการคิดโน้ตเป็นกลุ่มจะทำให้มีเตรียมพร้อมได้ดีกว่าการคิดโน้ตเป็นตัวซึ่งการเล่นอัลเบิร์ตเบสนี้เป็นเทคนิคที่พบเจอได้มากในบทเพลงเปียโนยุคคลาสสิก

2. โครงสร้างของบทเพลงในยุคคลาสสิกเป็นโครงสร้างที่มีแบบแผน สามารถวิเคราะห์ในเชิงทฤษฎีได้อย่างชัดเจน โครงสร้างที่นำมาใช้มากที่สุดคือ สังกิตลักษณ์โซนาตา (Sonata Form) ซึ่งพัฒนามาจากสังกิตลักษณ์สองตอนแบบย้อนกลับ (Rounded Binary) สังกิตลักษณ์สองตอนแบบย้อนกลับประกอบไปด้วย 2 ตอน คือ ตอน A และตอน B และมีการระบุให้เล่นซ้ำในแต่ละตอน จึงได้ยีนว่าเป็น 2 ตอนอย่างชัดเจน แต่มีการนำเอาตอน A กลับมาในช่วงท้าย ซึ่งต่างจากสังกิตลักษณ์แบบสองตอนธรรมดา โดยต่อมาได้มีการพัฒนาจนกลายเป็นสังกิตลักษณ์โซนาตาที่ใช้กันอย่างแพร่หลายในยุคคลาสสิก สังกิตลักษณ์โซนาตาประกอบไปด้วย 3 ส่วนใหญ่ ๆ คือ

ตอนนำเสนอ (Exposition) คือ การนำเสนอทำนองหลักและกุญแจเสียงหลักของบทเพลง ส่วนมากจะประกอบไปด้วย 2 ทำนองหลัก ทำนองที่หนึ่งมักอยู่ในกุญแจเสียงหลัก หรือเรียกว่า โทนิค (Tonic) ทำนองที่สอง จะมีความแตกต่างกันในทางลีลา อารมณ์ และลักษณะการเล่น โดยทำนองที่สองมักอยู่ในกุญแจเสียงโดมิแนนท์ (Dominant) หรือกุญแจเสียงร่วม (Relative) จากนั้นในช่วงท้ายของช่วงนำเสนออาจมีการนำเสนอทำนองอีกแนวหนึ่งซึ่งมีความยาวไม่มากนัก และมีลักษณะต่างจากทำนองทั้งสองที่นำเสนอไปแล้ว เรียกว่าช่วงหางเพลงย่อย (Codetta) ในตอนจบของช่วงนำเสนอผู้ประพันธ์มักมีการระบุเครื่องหมายย้อน ซึ่งผู้เล่นจะย้อนหรือไม่ย้อนก็ได้

ตอนพัฒนา (Development) เป็นช่วงที่นักประพันธ์นำทำนองหลักมาพัฒนา โดยใช้เทคนิคการประพันธ์ที่มีเอกลักษณ์เฉพาะตัว มีการพัฒนาได้หลากหลายวิธี ไม่ว่าจะเป็นการย่อหรือขยายแนวทำนอง การพัฒนาโครงสร้างเสียงประสาน มีการใช้เสียงประสานที่มีความเป็นโครมาติกมากขึ้นกว่าในช่วงนำเสนอ แต่เป็นการเปลี่ยนแบบชั่วคราวและสามารถวิเคราะห์ได้อย่างชัดเจน การใช้เทคนิคเลียนแบบห้วงลำดับทำนอง (Sequential imitation) อีกทั้งยังสามารถนำเสนองานอื่น ๆ ที่ไม่ใช่ทำนองหลักและนำมาพัฒนาต่อได้ ตอนพัฒนาถือว่าเป็นจุดเด่นของบทประพันธ์เพราะมักนิยมใช้เทคนิคการเล่นที่หลากหลาย การใช้ความเข้มเสียงที่มีสีสันชัดเจน

ตอนย้อนความ (Recapitulation) เป็นการนำทำนองหลักทั้งสองกลับมา ซึ่งจะกลับมาเล่นในกุญแจเสียงหลักทั้ง 2 ทำนอง ส่วนตอนท้ายสุดของบทเพลงอาจมีหรือไม่มีช่วงสรุป (Coda) ก็ได้

3. การใช้เพดัล (Pedal) มีการใช้กันอย่างหลากหลายสำหรับการเล่นบทเพลงเปียโนในช่วงต้นของยุคคลาสสิก อาทิ เสียงควรรสสะอาด ปราศจากการใช้เพดัล รวมถึงการใช้เพดัลให้เกิดเสียงต่อกันได้ บทความนี้จะกล่าวถึงวิธีการใช้เพดัลที่เป็นที่นิยมเพื่อเป็นแนวทางในการตัดสินใจและการฝึกซ้อม สำหรับการใช้นิ้วหรือไม่ใช้นิ้วเพดัลนั้นเป็นสนิยมและการตีความของผู้เล่นโดยเฉพาะ โดยสามารถแบ่งการใช้เพดัลได้ตามหน้าที่ดังนี้

3.1 การใช้ตามเสียงประสาน คือ เมื่อมีการเปลี่ยนเสียงประสาน ผู้เล่นควรเปลี่ยนเพดัลเพื่อไม่ให้เสียงปนกัน

3.2 การใช้ตามจังหวะ ขณะเล่นจังหวะซ้ำ เสียงประสานมักเปลี่ยนซ้ำตามไปด้วย การใช้เพดัลนั้น ใช้เพื่อให้แนวทำนองหรือแนวเสียงประสานเกิดความต่อเนื่อง

3.3 การใช้ตามลักษณะเสียง (Articulation) ส่วนมากการเล่นเสียงต่อเนื่องสามารถทำได้โดยการใช้นิ้ว แต่จะมีบางกรณีที่ต้องใช้เพดัลช่วยเชื่อมเสียง หากเป็นการเน้นเสียง (Accent) จะก็สามารถใช้เพดัลเพื่อการเน้นเสียงได้

3.4 การใช้ตามความเข้มเสียง สามารถใช้เพื่อเพิ่มความดังหรือเพิ่มสีสันให้กับเพลงได้ แต่ควรระวังไม่ให้เสียงปนกัน

3.5 การใช้ตามแนวทำนอง เพื่อเพิ่มความสำคัญของโน้ตที่มีค่ายาว ในกรณีที่โน้ตนี้ไม่สามารถทำได้หรือเพื่อเพิ่มความก้องกังวานของโน้ตที่มีค่ายาว

3.6 การใช้เพื่อเพิ่มความหนาของเสียง ในบางช่วงของทำนองที่ต้องเล่นเสียงสูง การใช้เพเดิลเพื่อให้เสียงนั้นออกมาชัดเจนและไม่เบาจนเกินไป

การใช้เพเดิลดังกล่าวมาข้างต้นนั้นเป็นเพียงแนวทางเพื่อให้ผู้เล่นสามารถนำไปประยุกต์ใช้ได้ตามความเหมาะสม แต่สำหรับการเล่นแต่ละบทเพลงนั้น ต้องอาศัยการวิเคราะห์และศึกษาอย่างถ่องแท้ว่าต้องการเสียง แบบใดแล้วจึงจะสามารถวางแผนการใช้เพเดิลได้

4. การใช้โน้ตประดับ ในยุคคลาสสิกมีการใช้โน้ตประดับแต่ไม่หือหาวมากเท่ากับยุคบาโรก ในการเล่นโน้ตประดับส่วนมากผู้ประพันธ์จะระบุอย่างชัดเจน

วิธีฝึกซ้อมบทเพลงเปียโนโซนาตา ในกุญแจเสียงซีเมเจอร์ ท่อนที่หนึ่ง ของ โวล์ฟกัง อะมาเดอุส โมสาร์ท

โซนาตาบทนี้ประพันธ์ขึ้นในปี ค.ศ. 1788 โมสาร์ทตั้งใจประพันธ์ขึ้นเพื่อเป็นแบบฝึกให้นักเปียโนระดับต้นได้ใช้ฝึกและเตรียมตัวที่จะเล่นโซนาตาอย่างเต็มรูปแบบต่อไป โซนาตาบทนี้เหมาะกับการฝึกอัลเบิร์ตเบสและการไล่บันไดเสียงทั้งสเกลและอาร์เปโจ ซึ่งเป็นเทคนิคที่พบมากในท่อนแรกของบทเพลงนี้

บทเพลงประกอบไปด้วย 3 ท่อน คือ อัลเลโกริ (Allegro) อันดันเต (Andante), และรอนโด (Rondo) แต่บทความนี้จะกล่าวถึงเฉพาะท่อนอัลเลโกริซึ่งอยู่ในสังคีตลักษณ์โซนาตา บทเพลงระบุว่าอัลเลโกริคืออัตราเร็ว สำหรับช่วงนำเสนออยู่ระหว่างห้องที่ 1-28 โดยห้องที่ 1-4 เป็นทำนองหลักที่หนึ่ง อยู่ในกุญแจเสียงซีเมเจอร์ หรือกุญแจเสียงหลักของเพลง



ต่อมาห้องที่ 5 เป็นช่วงที่เริ่มเข้าสู่ช่วงเชื่อม (Transition) เพื่อนำไปสู่ทำนองหลักที่สอง ในกุญแจเสียงจี เมเจอร์ ในห้องที่ 14



ตัวอย่างที่ 3 ทำนองหลักที่สอง

แนวทางการซ้อมบทเพลงเปียโนโซนาตา
ในกุญแจเสียงซีเมเจอร์ ผลงานลำดับที่ 545
ท่อนที่หนึ่ง ประพันธ์โดย ว็อล์ฟกัง อะมาเดอุส โมซาร์ท

Practicing Guide of The First Movement of
Mozart's Piano Sonata in C Major, K.545

ภาวไล ดันจันทรพงศ์*

Pawalai Tanchanpong*

ในช่วงนำเสนองานหลักในมือขวาเน้นการเล่นเสียงต่อเนื่อง การใช้นิ้วที่ดีจะทำให้บรรเลงไม่ยาก ต้องมีการวางแผนการใช้นิ้วเพื่อให้ได้เสียงต่อกัน ส่วนมือซ้ายเป็นการเล่นแบบอัลเบิร์ตเบสและโน้ตขึ้นคู่สลับไปมา เน้นการเล่นให้เสียงสม่ำเสมอ ไม่กวนแนวทำนองในมือขวา ช่วงนำเสนองบจบลงในห้องที่ 28 ด้วยกุญแจเสียงซีเมเจอร์ และมีเครื่องหมายย้อนสำหรับช่วงนำเสนอก่อนที่จะเข้าสู่ช่วงพัฒนา

ช่วงพัฒนา เริ่มต้นที่ห้องที่ 29 มีการใช้การไล่โน้ตขึ้นและลงสลับไปมา และการใช้เทคนิคเลียนแบบห้วงลำดับทำนอง สำหรับเสียงประสานมีการเปลี่ยนกุญแจเสียงบ่อยครั้ง เริ่มจากซีไมเจอร์ สลับด้วยคอร์ดดีไมเจอร์ และเคลื่อนลงเป็นคู่ 5 จากซีไมเจอร์ ในห้องที่ 37 ลงมา จนกระทั่งถึงห้องที่ 42 ซึ่งเป็นช่วงย้อนกลับ เทคนิคส่วนมากในช่วงพัฒนานี้เป็นการไล่บันไดเสียงทั้งขึ้นและลง สลับมือกันไปมาเหมือนการล้อกันระหว่างมือซ้ายและมือขวา

ช่วงย้อนความเริ่มในห้องที่ 42 ด้วยทำนองหลักที่หนึ่ง ซึ่งปกติการกลับมาจะกลับมาในกุญแจเสียงหลัก แต่โซนาตาบทนี้ ทำนองหลักกลับมาในกุญแจเสียงเอฟไมเจอร์ ถือว่าเป็นจุดที่น่าสังเกตว่าโมซาร์ทได้เริ่มทดลองการใช้เสียงประสานที่แปลกจากที่เคยทำมา



ตัวอย่างที่ 4 การกลับมาของทำนองหลักที่หนึ่งในช่วงย้อนความ

ตามด้วยช่วงเชื่อมเพื่อนำไปสู่ทำนองหลักที่ 2 ซึ่งกลับมาในห้อง 59 ในกุญแจเสียงซีเมเจอร์ ซึ่งเป็นกุญแจเสียงหลัก ตามแบบแผนเดิมของสังคีตลักษณ์โซนาตา



ตัวอย่างที่ 5 การกลับมาของทำนองหลักที่สองในช่วงย้อนความ

ท่อนนี้จบด้วยกุญแจเสียงซีเมเจอร์โดยมีการย้ำเคเนซ ก่อนจบในห้องที่ 71-73 เมื่อวิเคราะห์โครงสร้างอย่างคร่าว ๆ แล้ว ผู้เล่นจะได้ภาพรวมของเพลงว่าส่วนใดมีความคล้ายคลึงกันในทางเทคนิค เช่น ในส่วนนำเสนอกับส่วนย้อนความจะมีความคล้ายกัน ส่วนพัฒนา ก็จะนำเอาทำนองหลักมาดัดแปลง มีการเปลี่ยนเสียงประสานบ่อยครั้งเพื่อเพิ่มสีสันให้เพลงน่าสนใจ เมื่อวิเคราะห์เรียบร้อยแล้ว ผู้เล่นควรวางแผนการซ้อมให้ดี เพื่อให้เกิดประสิทธิภาพสูงสุด

เทคนิคหลักที่พบและแนวทางการฝึกซ้อม

1. ในการไล่บันไดเสียงขึ้นลง ทั้งแบบสเกลและอาร์เปจ สิ่งที่ต้องคำนึงคือความเรียบของเสียง และความเท่ากันของจังหวะ หากผู้เล่นได้ฝึกการไล่สเกลมาเป็นอย่างดีจะไม่พบกับปัญหาในการเล่นบทเพลงนี้เลย วิธีการซ้อมคือให้ดูว่าการไล่โน้ตเริ่มต้นตรงไหนและสิ้นสุดที่ใด จากนั้นให้คิดถึงนิ้วที่ต้องใช้ เพราะบางครั้งการไล่โน้ตไม่ได้เหมือนกับสเกลเมเจอร์หรือไมเนอร์ทั้งหมด อาจมีการข้ามนิ้วหรือมีนิ้วที่ผิดออกไป จึงต้องคำนึงถึงการเปลี่ยนนิ้วต่อเนื่องหรือเลกาโต เพราะหากไม่ใช้นิ้วที่ต่อเนื่องกันไม่ได้ เช่น ห้อง 9-11 ควรมีการคิดการใช้นิ้วในมือขวาให้ดี ในตัวอย่างด้านล่างจะมีการใช้นิ้วสองแบบเพื่อเป็นตัวอย่างให้เลือกตามความถนัด



ตัวอย่างที่ 6 โน้ตมือขวา

2. ในการเล่นโน้ตประดับ (ทริล) ทั้งแบบสั้นและแบบยาว บทเพลงยุคคลาสสิก ส่วนมากผู้เล่นจะเริ่มทริลที่โน้ตหลักสลับกับโน้ตตัวที่สูงกว่าสลับกันไปมา มีทั้งแบบการทริลแบบนับจังหวะให้ลงพอดีและการทริลแบบอิสระ



ตัวอย่างที่ 7 การทริลโน้ต

3. การเล่นอัลแบร์ตีเบส พบได้บ่อยครั้งโดยเฉพาะในมือซ้าย ต้องเล่นให้เสียงเรียบและมีความสม่ำเสมอของจังหวะ การใช้นิ้วที่เหมาะสมจะช่วยลดการเกร็งของมือได้ รวมไปถึงการสลับเปลี่ยนนิ้วจะทำให้นิ้วไม่ล้า ซึ่งจะทำให้การเล่นเรียบขึ้น



ตัวอย่างที่ 8 การเล่นอัลแบร์ตีเบส

4. ความเข้มเสียง ในโน้ตที่เป็นต้นฉบับของโมซาร์ทไม่ได้ระบุความเข้มเสียงไว้ แต่ถ้าหากใช้โน้ตจากสำนักพิมพ์อื่น ๆ อาจมีการแนะนำความเข้มเสียงให้โดยปกติจะนำเสนอทำนองหลักในมือขวากับความเข้มเสียงที่ดังกว่าโน้ตประกอบหรือการเล่นแบบอัลแบร์ตีเบสในมือซ้าย ควรระวังไม่ให้เสียงจากมือซ้ายกลบทำนอง ในส่วนนำเสนอ เพลงเริ่มต้นด้วยทำนองหลักที่หนึ่ง ผู้เล่นควรเล่นความเข้มเสียงที่ดังเพื่อให้เกิดความสนใจและให้ผู้ฟังรับรู้ถึงการนำเสนอทำนองหลัก ส่วนในช่วงเชื่อมให้เล่นตามทิศทางของประโยคเพลง เช่น ทิศทางขึ้นก็ให้เล่นดังขึ้น หากทิศทางลงก็ให้เล่นเบาลง หรือหากมีการเล่นเลียนแบบซีเควนซ์หลาย ๆ ครั้งต่อกันก็ให้เล่นในแนวทางเดียวกัน

สำหรับการซ้อมให้แบ่งเป็นส่วนย่อย ๆ อาจแบ่งตามประโยคเพลงหรือแบ่งตามเคเดนซ์ได้ ส่วนในช่วงเริ่มต้นหัดเพลง ผู้เล่นควรศึกษาและวางแผนการซ้อมให้ดี สามารถกำหนดได้เองตามความถนัดเมื่อกำหนดแล้วควรเขียนหมายเลขหรือตัวอักษรกำกับ เพื่อให้ง่ายต่อการฝึกซ้อม โดยการซ้อมทุกครั้งผู้เล่นควรเปิดเครื่องจับจังหวะด้วยอัตราที่ช้าและแยกเล่นทีละมือ เพื่อจะได้ไต่ยีนโน้ตที่สำคัญของแต่ละแนว แล้วจึงเล่น 2 มือพร้อมกันและเปิดเครื่องจับจังหวะให้เร็วขึ้นเพื่อควบคุมจังหวะให้คงที่

สรุป

การซ้อมเพื่อให้เกิดประสิทธิภาพสูงสุดนั้น ต้องอาศัยองค์ความรู้หลายอย่างเข้าด้วยกัน ไม่ว่าจะเป็น ความรู้ในทางทฤษฎี เช่น การวิเคราะห์โครงสร้างเพลงในเชิงเสียงประสาน การวิเคราะห์สังคีตลักษณ์ ความเข้าใจวิธีการเล่นในบทเพลงตามยุคสมัย การพิจารณาเลือกใช้นิ้วที่ดี การใช้เพดัลที่เหมาะสม การได้รับคำชี้แนะจากอาจารย์ผู้สอนอย่างใกล้ชิดและสม่ำเสมอ และการวางแผนการซ้อมที่ดีจะทำให้สามารถเล่นเพลงได้ในเวลาอันสั้น รวมถึงสิ่งสำคัญที่ขาดไม่ได้คือ การฝึกซ้อมอย่างสม่ำเสมอและถูกวิธี

บรรณานุกรม

ณัชชา พันธุ์เจริญ. *ดนตรีคลาสสิก: บุคคลสำคัญและผลงาน*. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2550.

..... . *พจนานุกรมศัพท์ดุริยางคศิลป์*. พิมพ์ครั้งที่ 4. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์เกษกรรต์, 2554.

ปานใจ สาณะเสน. *วรรณคดีเปียโน*. ม.ป.ท., 2541.

ภาวไล ตันจันทรพงศ์. “บทประพันธ์เพลงทางแปรในวรรณกรรมเปียโนของเบโทเฟน: การแสดงดนตรีพร้อมบทวิเคราะห์.”

วารสารดนตรีรังสิต 12, 2 (2560): 103-110.

ศศิ พงศ์สรายุทธ. *ดนตรีตะวันตก ยุคบาโรกและคลาสสิก*. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2553.

อภิชัย เลี่ยมทอง. “การบรรเลงเดี่ยวเชลโล่ร่วมกับเปียโนและวงดุริยางค์ การแสดงพร้อมบทวิเคราะห์.” *วารสารดนตรีรังสิต*

13, 2 (2561): 105-114.

Gordon, Stewart. *A history of keyboard literature music for the piano and its forerunners*. New York: G. Schirmer, Inc, 1996.

Kenneth Drake. *The Beethoven sonatas and the creative experience*. Bloomington: Indiana University Press, 1994.

Mozart, Wolfgang Amadeus. *Piano sonatas Vol.2*. Vienna: Wiener Urtext, 2010.

Nagawa, Eri. “A Study of Béla Batók with Analysis and the Experience of Performing His Piano Concerto No. 3.”

Rangsit Music Journal No.13, 1 (2018): 41-57.

Newman, William S. *The sonata in the classic era*. 3rd ed. New York: Norton, 1983.

Rosenblum, S. P. *Performance practices in classic piano music: Their principles and applications*. Bloomington:

Indiana University Press, 2007.

การจัดเตรียมต้นฉบับบทความสำหรับส่งเสนอเพื่อพิจารณาตีพิมพ์

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

2. เป็นบทความภาษาไทยหรือภาษาอังกฤษ ในกรณีเป็นภาษาอังกฤษ ต้องไม่เป็นบทความที่แปลจากงานนิพนธ์ที่ตีพิมพ์ในภาคภาษาไทยหรือภาษาต่างประเทศอื่น ๆ มาก่อน จะมีบทความภาษาไทยประกอบด้วยหรือไม่ก็ได้

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

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

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

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

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

- **หัวเรื่อง** ใช้ตัวอักษรตัวหนาขนาด 16 point จัดแนวพิมพ์แบบชิดซ้าย

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

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

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

เกณฑ์การพิจารณาถ่วงดุลบทความ (Peer-review)

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

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

3. บทความที่ได้รับอนุมัติจากผู้ทรงคุณวุฒิแล้ว จะได้รับการบันทึกสถานะและแจ้งผลการพิจารณาแก่ผู้เขียนเพื่อให้ดำเนินการปรับปรุง

แก้ไขต้นฉบับ และ/หรือ เก็บรวบรวมต้นฉบับที่สมบูรณ์เพื่อตีพิมพ์เผยแพร่ ทั้งนี้เมื่อได้รับต้นฉบับฉบับสมบูรณ์แล้ว กองบรรณาธิการจะแจ้งผู้พิมพ์รับทราบเป็นหนังสือตอบรับการตีพิมพ์ ซึ่งจะระบุปีที่และฉบับที่ตีพิมพ์

4. ในกรณีที่ผู้พิมพ์มีความประสงค์ต้องการยกเลิกการตีพิมพ์ ต้องแจ้งความประสงค์เป็นลายลักษณ์อักษรเรียนถึง “บรรณาธิการบริหารวารสารศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย” เท่านั้น

5. บทความที่ไม่ผ่านการพิจารณา กองบรรณาธิการจะแจ้งผู้พิมพ์รับทราบเป็นลายลักษณ์อักษรโดยไม่ส่งคืนต้นฉบับ ทั้งนี้ผลการพิจารณาถือเป็นอันสิ้นสุด ผู้พิมพ์จะไม่สิทธิเรียกร้องหรืออุทธรณ์ใด ๆ ทั้งสิ้น

อนึ่ง ในกรณีที่ผู้พิมพ์ถูกปฏิเสธการพิจารณาบทความเนื่องจากตรวจพบการคัดลอกบทความ (Plagiarism) โดยไม่มีการอ้างอิงแหล่งที่มา จะไม่สามารถเสนอบทความเดิมได้อีก และกองบรรณาธิการขอสงวนสิทธิ์การส่งบทความของผู้พิมพ์ในฉบับถัดไป จนกว่าจะมีการปรับปรุงคุณภาพบทความตามเกณฑ์ที่กำหนด

การส่งบทความ

1. ผู้พิมพ์ต้องกรอกแบบฟอร์ม “แบบเสนอส่งบทความเพื่อพิจารณาตีพิมพ์ลงในวารสาร” โดยกรอกข้อมูลและพิมพ์แบบฟอร์มจากไฟล์เอกสารอิเล็กทรอนิกส์เท่านั้น

2. ในกรณีที่บทความจากรายงานวิจัยหรือโครงการต่าง ๆ จะต้องมีการรับรองจากต้นสังกัด หรือประธานหลักสูตร หรืออาจารย์ที่ปรึกษาโครงการ ในการนำผลงานเสนอตีพิมพ์

3. ในกรณีที่บทความวิจัยซึ่งเป็นส่วนหนึ่งของวิทยานิพนธ์ จะต้องมีการรับรองจากอาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์หลักในการนำผลงานเสนอตีพิมพ์ โดยให้มีชื่อผู้พิมพ์ลำดับแรกในฐานะผู้พิมพ์หลัก (Corresponding Author)

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

5. ในกรณีเป็นบทความภาษาต่างประเทศ หรือมีการอ้างอิงเนื้อหาจากเอกสารภาษาต่างประเทศที่มีใช้ภาษาอังกฤษ ต้องมีการรับรองความถูกต้องจากสถาบันภาษาหรือผู้เชี่ยวชาญด้านภาษาที่มีความรู้ไม่ต่ำกว่าระดับปริญญาโทแนบมาพร้อมกับบทความวิชาการหรือบทความวิจัยนั้น

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

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

ลิขสิทธิ์และกรรมสิทธิ์ของบทความ

ลิขสิทธิ์ของบทความเป็นของเจ้าของบทความ บทความที่ได้รับการตีพิมพ์ถือเป็นทัศนะของผู้เขียน กองบรรณาธิการไม่จำเป็นต้องเห็นด้วยและไม่รับผิดชอบต่อบทความนั้น

การเขียนอ้างอิงในเนื้อหาและการเขียนบรรณานุกรม

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

ตัวอย่างการเขียนอ้างอิงในเนื้อหา

หนังสือ/Book

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

วารสาร/Journal

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

บทความในหนังสือ/Chapter or Other Parts of a Book

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

วิทยานิพนธ์/Thesis or Dissertation

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

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

สารานุกรม/Encyclopedia

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

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

การอ้างอิงข้อมูลจากเอกสารทุติยภูมิ/Citations taken from Secondary Sources

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

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

สัมภาษณ์/Interview

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

7. จักรพันธุ์ โปษยกฤต, “แรงบันดาลใจในการวาดภาพนางมโนห์รา,” สัมภาษณ์โดย พัทรินทร์ สันติอัครวรรณ, 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 ร็อดแต็ง, *รูปปั้นนักคิด (the thinker)*, 1902. ประติมากรรมสำริด, 71.5 ซม. พิพิธภัณฑ์ร็อดแต็ง ปารีส.

สื่ออิเล็กทรอนิกส์/Electronic media

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

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

เว็บไซต์/Website

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

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

หนังสืออิเล็กทรอนิกส์/Electronic Books

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

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

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

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

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

12. คุณสุวรรณ, พระมะเหลเถไถ. กรุงเทพมหานคร: ไทยพับบลิชเชอร์, 2557. กูเกิลเพลย์บุ๊ก.

ตัวอย่างการเขียนบรรณานุกรม

หนังสือ/Book

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

13. จำคม พรประสิทธิ์. *การดีจะเข้ขั้นพัฒนา*. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2560.

วารสาร/Journal

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

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

บทความในหนังสือ/Chapter or Other Parts of a Book

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

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

วิทยานิพนธ์/Thesis or Dissertation

16. Rutz, Cynthia Lillian. “*King Lear and Its Folktale Analogues*.” PhD diss., University of Chicago, 2013.
16. จิรัชญา บุรวัฒน์. “นาฏยลักษณะของนางยักษ์ในโขนและละครวรา.” วิทยานิพนธ์ระดับปริญญาคุษฎีบัณฑิต, 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 วุฒาพิตย์. “พุทธศิลป์ในประเทศไทย.” สัมภาษณ์โดย บรรพต โปทา. 20 มกราคม 2561.

โน้ตเพลง/Score

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

Unpublished scores

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

รูปภาพ/Picture, ประติมากรรม/Sculpture

Print

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

Arts in collection and other stand-alone works

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

งานศิลปะที่ได้รับการตีพิมพ์

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

งานศิลปะในลักษณะอื่น ๆ

20. โอคุสต์ รอตต์, *รูปปั้นนักคิด (the thinker)*, 1902. ประติมากรรมสำริด, 71.5 ซม. พิพิธภัณฑ์รอตต์ ปารีส.

สื่ออิเล็กทรอนิกส์/Electronic media

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

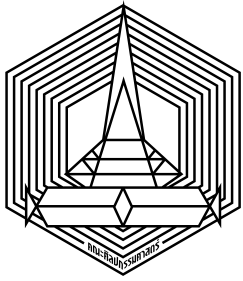
21. ประทักษ์ ประทีปะเสน, *ฝากใจมาในเพลง*, บันทึกเสียงเมื่อ 9 ธันวาคม 2551, ห้องบันทึกเสียงกองดุริยางค์ทหารเรือ, แผ่นบันทึกเสียง.

เว็บไซต์/Website

22. Bouman, Katie. "How to Take a Picture of a Black Hole." Filmed November 2016 at TEDxBeaconStreet, Brookline, MA. Video, 12:51.
https://www.ted.com/talks/katie_bouman_what_does_a_black_hole_look_like.
22. สำนักการสังคีต. "รำจนาเสียงพวงมาลัย." ข้อมูลความรู้ทั่วไป.
<http://www.finearts.go.th/performing/parameters/km/item/รำจนาเสียงพวงมาลัย>.

หนังสืออิเล็กทรอนิกส์/Electronic Books

23. Borel, Brooke. Infested: How the Bed Bug Infiltrated Our Bedrooms and Took Over the World. Chicago: University of Chicago Press, 2015. Adobe Digital Editions EPUB.
23. คุณสุวรรณ. พระมะเหลเถไถ. กรุงเทพมหานคร: ไทยพับบลิชเชอร์, 2557. หนังสืออิเล็กทรอนิกส์.



วารสารศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

JOURNAL OF FINE AND APPLIED ARTS CHULALONGKORN UNIVERSITY



Vol.

6

No.

2

สงวนลิขสิทธิ์ © พ.ศ. 2557

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



วารสารศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

JOURNAL OF FINE AND APPLIED ARTS CHULALONGKORN UNIVERSITY



Vol.

6

No.

2



ที่อยู่:

ถนนพญาไท เขตปทุมวัน กรุงเทพมหานคร 10330

โทรศัพท์:

06 2337 4120 , 02 218 4555

อีเมล:

jfaa.chula@gmail.com

เว็บไซต์

www.jfaa.faa.chula.ac.th