



วารสาร

ศิลปกรรมศาสตร์

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

JOURNAL OF FINE AND APPLIED ARTS
CHULALONGKORN UNIVERSITY



มกราคม-มิถุนายน 2563

VOL.7-NO.1

JANUARY-JUNE 2020



ภาพปก: ครูช่างท่าน นักดนตรีตอยอออรัน ณ เมืองตองยี
ที่มา: บุษกร บิณฑสันต์ และคณะ, "วัฒนธรรมการบรรเลงดนตรีไทใหญ่ในรัฐชาน สาธารณรัฐแห่งสหภาพเมียนมา (เมืองตองยี)"
(งานวิจัยทุนงบประมาณแผ่นดิน, 2560), 37ข.
ออกแบบรูปเล่ม: ชีธีช ธีญกิจจานุกิจ

วารสาร ศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

มกราคม - มิถุนายน 2563
JANUARY - JUNE 2020

JOURNAL OF FINE AND APPLIED ARTS
CHULALONGKORN UNIVERSITY

สำนักงานกองบรรณาธิการ ฝ่ายวิชาการ คณะศิลปกรรมศาสตร์
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย 254 ถนนพญาไท แขวงวังใหม่ เขตปทุมวัน
กทม. 10330

เว็บไซต์: <https://www.tci-thaijo.org/index.php/faa>
Email: jfaa.chula@gmail.com

E-JOURNAL วารสารอิเล็กทรอนิกส์ EISSN 2408-2317

บรรณาธิการแถลง

วารสารศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัยก้าวเข้าสู่ปีที่ 7 ในปี พ.ศ. 2563 ซึ่งเป็นปีที่สำคัญอย่างยิ่งในประวัติศาสตร์ของวารสารของเราคือการได้รับผลการพิจารณาคุณภาพวารสารให้อยู่ในฐานะข้อมูลของศูนย์ดัชนีการอ้างอิงวารสารไทย (TCI) กลุ่มที่ 1 ระหว่างปี พ.ศ. 2563-2567 ซึ่งเป็นผลสำเร็จอันมีที่มาจากความพยายามอย่างยิ่งในการพัฒนาและรักษาคุณภาพของวารสาร รวมทั้งความเอาใจใส่และความสามารถของอดีตบรรณาธิการ อาจารย์ ดร.วิษุตา วุฒาภิทยและกองบรรณาธิการทุกท่านที่ร่วมแรงร่วมใจกันผลักดันให้วารสารศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัยเติบโตขึ้นอย่างสมศักดิ์ศรีและเต็มภาคภูมิ

ในฐานะบรรณาธิการคนปัจจุบัน ดิฉันมีความมุ่งมั่นที่จะสานต่อปณิธานของวารสารศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัยให้เป็นผู้นำในการถ่ายทอดองค์ความรู้ทุกแขนงที่เกี่ยวข้องกับศาสตร์ทางศิลปกรรม เพื่อให้เป็นแหล่งเรียนรู้แก่แวดวงศิลปกรรมศาสตร์ของประเทศไทย โดยได้รับความร่วมมือจากกองบรรณาธิการในการพัฒนาวารสารในหลากหลายด้าน อาทิ การพิจารณาผู้ทรงคุณวุฒิเพิ่มเติมที่กองบรรณาธิการเลือกสรรแล้วว่าเป็นผู้ที่มีความรู้ความสามารถที่ลุ่มลึกในสาขาวิชาอันหลากหลายและมีความเข้าใจในระบบการบริหารจัดทำวารสาร การตรวจสอบคุณภาพบทความก่อนการตีพิมพ์ที่เข้มข้นยิ่งขึ้น การออกแบบปกและรูปเล่มวารสารให้มีความทันสมัยเทียบเท่าวารสารวิชาการในต่างประเทศ การปรับปรุงข้อมูลในเว็บไซต์ของวารสารให้ตรงตามเกณฑ์การพิจารณาของ TCI การสร้างเครือข่ายวิชาการกับวารสารชั้นนำอื่น ๆ รวมทั้งเพิ่มข้อกำหนดเรื่องจริยธรรมการตีพิมพ์บทความวิจัยในคน เป็นต้น สิ่งเหล่านี้ล้วนเป็นเครื่องการันตีถึงความมุ่งมั่นที่จะพัฒนาวารสารศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัยให้เป็นวารสารวิชาการที่มีคุณภาพระดับสูง อันจะช่วยยกระดับมาตรฐานองค์ความรู้ทางศิลปกรรมศาสตร์ให้มีความเข้มแข็งทัดเทียมศาสตร์แขนงอื่น ๆ อย่างมั่นคงและยั่งยืน

วารสารของเรายินดีเปิดรับบทความคุณภาพด้านศิลปกรรมศาสตร์และศาสตร์ที่เกี่ยวข้อง ขอขอบพระคุณผู้นิพนธ์ทุกท่านที่ให้ความสนใจในการส่งบทความที่น่าสนใจเข้ามาเป็นจำนวนมาก ซึ่งกองบรรณาธิการจะดำเนินการตีพิมพ์เผยแพร่บทความตามมาตรฐานของ TCI และมุ่งให้เกิดประโยชน์ทั้งต่อผู้นิพนธ์ ผู้อ่านและแวดวงวิชาการศิลปกรรมศาสตร์อย่างสูงสุด หากมีข้อเสนอแนะประการใด โปรดส่งข้อมูลมายังอีเมล jfaa.chula@gmail.com ซึ่งกองบรรณาธิการขอรับรองคำติชมของท่านไว้ด้วยความยินดียิ่ง

เจ้าของ	คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
สำนักงานกองบรรณาธิการ	ฝ่ายวิชาการ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
ISSN (Online)	2408-2317
วัตถุประสงค์และขอบเขต	วารสารศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย เป็นเวทีเพื่อนำเสนอ แลกเปลี่ยนความรู้ ความคิดเห็นทางวิชาการ เผยแพร่ผลงานวิชาการ ผลงานวิจัย และผลงานสร้างสรรค์ด้านมนุษยศาสตร์ในสาขาที่เกี่ยวข้องกับงานศิลปกรรมดังต่อไปนี้ - ทศศิลป์ - นฤมิตรศิลป์ - ดุริยางคศิลป์ไทย - ดุริยางคศิลป์ตะวันตก - นาฏศิลป์ไทย - นาฏศิลป์ตะวันตก วารสารเปิดรับบทความวิชาการและบทความวิจัยของนักวิชาการ ครู อาจารย์ นิสิตนักศึกษา ตลอดจนผู้ที่มีประสบการณ์หรือมุมมองทางด้านศิลปกรรมอย่างกว้างขวาง โดยบทความดังกล่าวต้องนำเสนอองค์ความรู้หรือแนวคิดใหม่ที่ได้มาจากการศึกษาค้นคว้าวิจัย ไม่เคยได้รับการตีพิมพ์เผยแพร่ในวารสารใดมาก่อน บทความทุกฉบับผ่านระบบการกลั่นกรองคุณภาพบทความโดยผู้ทรงคุณวุฒิ (Peer-review) ลิขสิทธิ์ของบทความเป็นของเจ้าของบทความ บทความที่ได้รับการตีพิมพ์ถือเป็นทัศนะของผู้เขียนกองบรรณาธิการไม่จำเป็นต้องเห็นด้วยและไม่รับผิดชอบบทความนั้น
กำหนดการออกวารสาร	วารสารศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย เป็นวารสารวิชาการในรูปแบบวารสารอิเล็กทรอนิกส์ (e-Journal) มีกำหนดการออกปีละ 2 ฉบับ ฉบับที่ 1 เดือนมกราคม-มิถุนายน ฉบับที่ 2 เดือนกรกฎาคม-ธันวาคม ประเภทของการพิจารณาบทความ : double blinded review จำนวนผู้ทรงคุณวุฒิประเมินบทความ : อย่างน้อย 2 ท่าน
บรรณาธิการที่ปรึกษา	คณบดีคณะศิลปกรรมศาสตร์ (ศาสตราจารย์ ดร.บุษกร บินทสันต์)
บรรณาธิการบริหาร	รองคณบดีฝ่ายวิชาการ คณะศิลปกรรมศาสตร์ (รองศาสตราจารย์ ดร.อรพินท์ พานทอง)
บรรณาธิการ	ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.พัชรินทร์ สันติอักษรวรรณ
ผู้ช่วยบรรณาธิการ	นางสาวณปภัช ภูมิ
ผู้จัดการวารสาร	นายประกาศิต ประเสริฐสุข
ผู้ช่วยผู้จัดการวารสาร	นางสาวทิพนันทนา ไตรพรหม

กองบรรณาธิการ

ศาสตราจารย์เกียรติคุณ ดร. ม.ร.ว.สุริยวุฒิ สุขสวัสดิ์ มหาวิทยาลัยสยาม
ศาสตราจารย์เกียรติคุณรสริน กาสต์ มหาวิทยาลัยเชียงใหม่
ศาสตราจารย์ ดร.ชมนาด กิจจันทร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏสวนสุนันทา
ศาสตราจารย์วิโชค มุกดามณี มหาวิทยาลัยศิลปากร
รองศาสตราจารย์ ดร.ปาริชาติ จีงวิวัฒนาภรณ์ มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์
รองศาสตราจารย์ ดร.ศศิ พงศ์สรายุทธ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
รองศาสตราจารย์ ดร.ศักดิ์ศรี วงศ์ธราดล มหาวิทยาลัยศิลปากร
รองศาสตราจารย์วิไล อัสวเดชศักดิ์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.กิตติรินทร์ กิตติสกล จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ระวีวรรณ วรรณวิไชย มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ
ผู้ช่วยศาสตราจารย์จุฬิมณี สุทัศน์ ณ อยุธยา มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์
อาจารย์ ดร.จิรเดช เสตะพันธุ์ สถาบันดนตรีกัลยาณิวัฒนา
อาจารย์ ดร.บำรุง พาทยกุล สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์
อาจารย์ ดร.สุภาสิริร์ ปิยะพิพัฒน์ มหาวิทยาลัยเทคโนโลยีราชมงคลธัญบุรี
อาจารย์วิรัช สงเคราะห์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

Publication Ethics

วารสารศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย มีหลักการในการยึดถือและปฏิบัติตามจริยธรรมในงานวิจัยทางศิลปกรรม (Fine and Applied Arts Research Ethics) อย่างเคร่งครัดโดยยึดแนวหลักการของ COPE (Committee On Publication Ethics) ดังนี้

ผู้พิมพ์ต้องนิพนธ์ผลงานและนำเสนอผลงานตนเองทั้งหมด หากมีการกล่าวถึงหรือพาดพิงผลงานหรือบทนิพนธ์ของผู้อื่นใด ต้องมีการอ้างอิงอย่างถูกต้องและเหมาะสม (cited and/or quoted appropriately) และต้องมีการระบุให้ชัดไว้ในรายการอ้างอิงด้วย ทั้งภายในบทความ และในรายการอ้างอิง (as end-note and as reference)

วารสารศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัยสงวนสิทธิ์ในการตรวจสอบบทความในทุกรูปแบบเพื่อควบคุมให้เป็นไปตามหลักการด้วยวิธีการที่เป็นไปได้และเหมาะสม หากมีการละเมิดในกรณีต่าง ๆ วารสารศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัยจะดำเนินการติดต่อผู้พิมพ์เพื่อให้ทำการส่งข้อชี้แจงอย่างเป็นทางการ และดำเนินการปฏิเสธการรับบทความนั้น ๆ หากพบว่าผู้พิมพ์มีเจตนาที่ไม่น่าเชื่อถือและไม่ดีงาม

บทความที่ผู้พิมพ์ทุกคนนำเสนอจะต้องไม่ได้รับการตีพิมพ์แล้วหรือกำลังอยู่ในกระบวนการพิจารณาของวารสารหรือองค์กรอื่นใด

บทความที่ผู้พิมพ์นำเสนอ หากเป็นการทำการวิจัยจะต้องมีการนำเสนอผลลัพธ์ การค้นพบสิ่งใหม่ ๆ การถก การวิเคราะห์ของการวิจัย และการสรุปอย่างตรงไปตรงมา ข้อมูลที่ระบุไว้ต้องเป็นข้อมูลจริงทุกประการ (data shall be free of fabrication and improper manipulation) และมีหลักฐานรองรับการค้นพบสิ่งใหม่ ๆ และการสรุปประเด็น (findings and conclusions shall be based solely on the evidence presented)

หากมีการสนับสนุนเงินทุนการทำวิจัย และ/หรือหากมีสิ่งที่เป็นผลประโยชน์ทับซ้อนใด ๆ ที่เกี่ยวข้องกับการวิจัย และ/หรือบางส่วนของบทความ ที่พิจารณาว่าจำเป็นและไม่เปิดเผยต่อสาธารณชน ผู้พิมพ์ต้องทำการรายงานเป็นทางการเมื่อนำส่งบทความต่อวารสารศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย เพื่อการพิจารณา ในส่วนของผลประโยชน์ทับซ้อนนั้น เช่น การมอบผลประโยชน์ให้ การว่าจ้างงาน การเป็นที่ปรึกษา

ผู้ประเมินและกองบรรณาธิการพึงรักษาความลับของกระบวนการประเมินบทความอย่างเคร่งครัด (respect the confidentiality of the peer review process) และต้องปกป้องและสงวนไว้ซึ่งความลับในการประเมินแบบปกปิดชื่อและสังกัดและรายละเอียดอื่น ๆ ทั้งหมดของผู้ประเมินซึ่งต้องเป็นผู้ประเมินที่มีความรู้ความสามารถและประสบการณ์โดยตรงต่อหัวข้อบทความและผู้ถูกประเมินหรือผู้พิมพ์ (double-blinded reviews)

หากมีกรณีที่มีเอกสาร ข้อมูล หรือสิ่งอื่นใด ๆ ที่เกี่ยวข้องกับบทความที่ผู้พิมพ์ได้นำส่งไว้ประกอบการนำเสนอบทความ กองบรรณาธิการพึงรักษาไว้เป็นความลับและสิทธิส่วนบุคคลของผู้พิมพ์ เว้นแต่กรณีได้รับการเห็นชอบและยินยอมจากผู้พิมพ์อย่างเป็นทางการ ทั้งนี้ ยังพิจารณาให้รวมไปถึง

- 1) ต้องไม่มีการระบุข้อมูลอ้างอิง ข้อมูลภาคสนาม หรือเครื่องมือวิจัยอันเป็นเท็จ
- 2) ต้องไม่มีการล่วงละเมิดจริยธรรมการวิจัยในมนุษย์และสิ่งมีชีวิต รวมถึงการทำลายสิ่งแวดล้อมและระบบนิเวศ
- 3) ต้องไม่มีการละเมิดลิขสิทธิ์ในผลงานศิลปกรรม
- 4) ต้องไม่มีการมีส่วนได้ส่วนเสียของผู้พิมพ์กับบุคคลและนิติบุคคล
- 5) ต้องไม่มี อาทิ การแสดงออกถึงการสนับสนุน การละเมิด และการดูหมิ่นอาฆาตมาดร้ายต่อความแตกต่างด้านสีผิว เพศ เชื้อชาติศาสนา ลัทธิความเชื่อ รวมไปถึงพฤติกรรมของกลุ่มวัฒนธรรมย่อย กลุ่มการเมืองการปกครอง และกลุ่มก่อการร้าย

สารบัญ

- 12 **คุณฉวีนิพนธ์การประพันธ์เพลง: 'ไตรศร' เดอะซินเธติคแจ๊สโพลีเอ็ม สำหรับวงดนตรีโมเดิร์นแจ๊สของซอมเบล**
เจตนิพิฐ สังข์วิจิตร
วีรชาติ เปรมานนท์
- 28 **แนวทางและวิธีการการผสมผสานดนตรีไทยและดนตรีสากลในบทเพลง "เกษตร-กษัตริย์" บทเพลงพระราชนิพนธ์ในสมเด็จพระกนิษฐาธิราชเจ้า กรมสมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี**
ชูวิทย์ บุระยง
วิชญาลัมพก์ เหล่าวานิช
สกวารัฐ สายบุญมี
- 43 **ความสำคัญของ 'เพลงเรื่อง' ต่อการพัฒนาศักยภาพนักดนตรีไทย**
ณรงค์ชัย ปิฎกรัษต์
- 60 **การศึกษาเปรียบเทียบวัฒนธรรมดนตรีไทใหญ่ในรัฐชาน สาธารณรัฐแห่งสหภาพเมียนมา**
บุษกร บิณฑสันต์
ข้าคม พรประสิทธิ์
ภัทระ คมขำ
- 75 **แนวคิดการผูกสำนวนกลอนขออุ้เพลงฉิ่งมุล่ง ชั้นเดียว กรณีศึกษารองศาสตราจารย์พิชิต ชัยเสรี**
ประชากร ศรีสาคร
- 96 **เจตจำนงเสรีของพระลอ: แนวทางการกำกับการแสดงละครเวทีเรื่อง "ลอดิลกล่มฟ้า"**
พวรรณศักดิ์ สุชี
วิษชุดา วุฒาภิตย์
- 108 **การปรับปรุงทำรำนาฏยศิลป์พื้นบ้าน: ฟ้อนสาวไหม**
เพ็ญแพน สรรพศรี
ยุทธนา ฉัพพรรณรัตน์

- 125 การแสดงเดี่ยวดับเบิลเบสในบทประพันธ์ "ปาสซีโอเน อโมโรซา" ของโจวานนี
บอตเตสซินี
แพรววณิตลิตา ณีชนะนันท์
ศศิ พงศ์สรายุทธ
- 138 การพัฒนารูปแบบกิจกรรมลำดับ เพื่อแก้ไขปัญหาภาวะซึมเศร้าในผู้สูงอายุ
ของศูนย์พัฒนาการจัดสวัสดิการสังคมผู้สูงอายุ จังหวัดปทุมธานี
ภาณุรัชต์ บุญส่ง
ระวีวรรณ วรรณวิไชย
สุรรัตน์ จินพงษ์
- 156 การวิเคราะห์อัตลักษณ์ความเป็นครูสอนขับร้องเพลงไทย ของครูสุรางค์
ดุริยพันธุ์ ศิลปินแห่งชาติ
ลภัสรดา ไววิลา
นัญจิภา สุนทรธนผล
- 171 การศึกษาอายุมากกลุ่มชาติพันธุ์มอญ
สกลพัฒน์ โคตรตันติ
มานพ วิสุทธิแพทย์
รุจี ศรีสมบัติ
- 185 แนวคิดเรื่อง ทาง: เอกลักษณ์ในสังคีตลักษณ์ไทย
ชยุติ ทศนวงศ์วรา
- 202 การประพันธ์บทการแสดงประกอบนาฏยศิลป์สร้างสรรค์ประเภทรำเดี่ยว
มาตรฐาน
พิมพ์วิภา บุรวัฒน์
- 217 ประสิทธิ์ ศิลปบรรเลง : ดุริยกรผู้เชื่อมโยงดนตรีไทยกับสากลตะวันตก
ภาศิณี สกุลสุรรัตน์
- 230 คำแนะนำสำหรับผู้นิพนธ์

บทความวิจัย

ดุष्ฎินิพนธ์การประพันธ์เพลง: 'ไตรศร' เดอะซินเธติคแจ๊สโพเอ็ม สำหรับวงดนตรีโมเดิร์นแจ๊สของซอมเบล

DOCTORAL MUSIC COMPOSITION: 'TRISORN' THE SYNTHETIC JAZZ POEM FOR MODERN JAZZ ENSEMBLE

เจตนิพิฐ สังขวิจิตร* JETNIPITH SUNGWIJIT*
วีระชาติ เปรมานนท์** WEERACHAT PREMANANDA**

บทคัดย่อ

ดุष्ฎินิพนธ์การประพันธ์เพลง: 'ไตรศร' เดอะซินเธติคแจ๊สโพเอ็ม สำหรับวงดนตรีโมเดิร์นแจ๊สของซอมเบล เป็นบทประพันธ์ที่ประพันธ์ขึ้นจากการศึกษาลักษณะเฉพาะตัว ทั้งด้านการประพันธ์ เทคนิคการอิมโพรไวส์เซชัน และบริบทของนักดนตรีแจ๊ส 3 คนที่โดดเด่นในศตวรรษที่ 20 นักดนตรีทั้ง 3 คนประกอบด้วย ชาร์ลี ปาร์คเกอร์ โดเด่นด้านดนตรีบีบ็อพ ไมล์ส เดวิส โดเด่นด้านดนตรีโมเดิร์นแจ๊ส และจอห์น โคลเทรน โดเด่นด้านดนตรีฟรีแจ๊สรวมถึงแนวคิด Coltrane Changes

บทประพันธ์แบ่งรายละเอียดเป็น Episode I : 'Kwan' Introduction เป็นการนำชื่อเล่นของผู้ประพันธ์มาใช้เป็นตัวแทนสื่อถึงจินตนาการในการประพันธ์ โดยแนวทางการประพันธ์ได้หยิบยกวัตถุดิบในดุष्ฎินิพนธ์การประพันธ์เพลงมาสร้างสรรค์ Episode II : 'Red Bird' เป็นการนำความประทับใจในบริบทของ ชาร์ลี ปาร์คเกอร์ มาสร้างสรรค์ Episode III : 'Pedal Trane' ประพันธ์ขึ้นจากแนวคิดที่ซับซ้อนของ จอห์น โคลเทรน Episode IV : 'My Modal' แรงบันดาลใจจากมิติเสียงอันทันสมัยของ ไมล์ส เดวิส และ Episode V : 'Sinsiri' Final บทประพันธ์ที่เป็นบทสรุปจากการศึกษานักดนตรีทั้ง 3 คน

บทประพันธ์ทั้งหมดได้ถูกจัดแสดงเพื่อเผยแพร่ ณ ห้อง Black Box Theater วิทยาลัยดนตรีมหาวิทยาลัยรังสิต ซึ่งการแสดงบทประพันธ์ได้รับเกียรติจากนักดนตรี 12 คน นำโดยผู้ควบคุมวง ดร.วานิช โปตะวนิช ผู้ควบคุมวงที่มีชื่อเสียงเป็นที่ยอมรับอย่างกว้างขวางในวงการดนตรีประเทศไทย และนักดนตรีชั้นนำอีก 11 คน จากวง Rangsit University Jazz Ensemble

คำสำคัญ: ดนตรีแจ๊ส/ โมเดิร์นแจ๊ส/ การประพันธ์เพลงแจ๊ส

*นิสิตระดับปริญญาดุष्ฎินิพนธ์บัณฑิต คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, kwan.alt@gmail.com

*Doctor of Fine and Applied Arts, Faculty of Fine and Applied Arts, Chulalongkorn University, kwan.alt@gmail.com

**ศาสตราจารย์วิจัย คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, drwpremananda@yahoo.com

**Prof., Faculty of Fine and Applied Arts, Chulalongkorn University, drwpremananda@yahoo.com

ABSTRACT

The doctoral music composition : 'Trisorn' (the three arrows) the synthetic Jazz poem is the creative and innovative music composition that transformed the stylistically characterizing aspect, compositional improvising techniques and influential formatting context of the three Jazz prominent of the 20th Century, who were Charlie Parker (1920-1955, King of 'Bebop'), John Coltrane (1926-1967, King of 'Free Jazz' and 'Coltrane Changes) and Miles Davis (1926-1991, King of 'Cool Jazz').

The composition has comprised of 5 unique movements; Episode I : 'Kwan' Introduction, the movement that represented the imaginative idealistic of the composer whose nickname is 'Kwan', Episode II : 'Red Bird', the movement presented the dramatic and improvising context of "Bird" (Charlie Parker), Episode III : 'Pedal Trane', the movement was influentially inspired by John Coltrane, one of a sophisticated Jazz pioneer in history, Episode IV : 'My Modal', the movement of the influential inspiration by Miles Davis, the leading of the 'Modern Jazz' sound trend, and Episode V : 'Sinsiri' Final, the last movement that composer expressed the combination of all source of ideas and experiences as conclusion of the piece.

Furthermore, the composition had been presented in the Doctoral Music Concert at Black Box Theatre, Conservatory of Music, Rangsit University, conducted by the national acclaimed conductor, Dr. Vanich Potavanich, and performed by the Rangsit University Jazz Ensemble of 12 outstanding musicians.

Keywords: Jazz Music/ Modern Jazz/ Jazz Composition

ความเป็นมาและความสำคัญ

ดนตรีแจ๊สถูกพัฒนาไปตามยุคสมัยทั้งนี้เกิดจากนักดนตรีแจ๊สหัวก้าวหน้าที่ได้แนวความคิดต่าง ๆ มาทดลองจนเกิดเป็นดนตรีแจ๊สสไตล์ใหม่เกิดขึ้น ซึ่งการพัฒนาของดนตรีแจ๊สที่สำคัญเกิดจากนักดนตรีแจ๊สชั้นนำ อาทิ ชาร์ลี ปาร์คเกอร์ (Charlie Parker; ค.ศ. 1920-1955) ไมล์ส เดวิส (Miles Davis; ค.ศ. 1926-1991) และจอห์น โคลเทรน (John Coltrane; ค.ศ. 1926-1967) นักดนตรีแจ๊สทั้ง 3 คนนอกจากจะมีส่วนในการพัฒนาดนตรีแจ๊สแล้ว ยังได้ทิ้งมรดกทางความคิดให้แก่แก่นดนตรีแจ๊สรุ่นหลังซึ่งได้นำเอาองค์ความรู้ต่าง ๆ มาใช้เป็นแนวทางให้กับตนเองอีกด้วย

ชาร์ลี ปาร์คเกอร์ นักเล่นอัลโตแซกโซโฟน นักดนตรีที่มีส่วนร่วมในการพัฒนาดนตรีบีบอป (Bebop) มากที่สุด¹ ประมาณต้นทศวรรษที่ 1940 เป็นจุดกำเนิดของดนตรีบีบอปนักดนตรีแจ๊สชั้นนำ อาทิ ชาร์ลี ปาร์คเกอร์ ได้รวมตัวกันเพื่อรวมบรรเลงดนตรีแจ๊สที่คลับชื่อว่า "Minton's Playhouse" ซึ่งการร่วมกันแสดงดนตรี ณ สถานที่แห่งนี้เป็นสิ่งนี้นักดนตรีพูดถึงกันเป็นอย่างมากในรูปแบบใหม่ของดนตรีแจ๊สที่เรียกว่า บีบอป ซึ่งเป็นจุดเปลี่ยนสำคัญต่อดนตรีแจ๊ส นิยมใช้รูปแบบวงที่มีขนาดเล็กมีจำนวนนักดนตรีน้อยกว่าวงบิ๊กแบนด์ ไม่เหมาะกับการเต้นรำ ไม่เน้นการเรียบเรียงเสียงประสาน แนวทำนองและเสียงประสานมีความซับซ้อน ส่วนมากมีอัตราความเร็วค่อนข้างมาก ดนตรีบีบอปเป็นจุดเปลี่ยนแปลงสำคัญเชิงคุณค่าทางประวัติศาสตร์ดนตรีแจ๊ส

ปี ค.ศ. 1959 ไมล์ส เดวิส นักเล่นทรมเป็ตแจ๊ส เริ่มประพันธ์บทเพลงไปในทิศทางที่มีความซับซ้อนน้อยลงและไม่ใช้การดำเนินคอร์ดเหมือนดนตรีบีบอป การอิมโพรไวส์มีการใช้ลักษณะอ้างอิงจากโมดซึ่งมีความสัมพันธ์กับคอร์ด บันไดเสียงหรือทั้งสองอย่างรวมกัน เขาเป็นผู้บุกเบิกดนตรีโมดัลแจ๊ส (Modal Jazz) ในผลงานชื่อ Kind of Blue บันทึกเสียงปี ค.ศ. 1959 สังกัดค่าย Columbia ดนตรีแจ๊สประเภทนี้เป็นการพัฒนาแนวคิดพื้นฐานจากดนตรีบีบอป นอกจากนี้ช่วงต้นทศวรรษที่ 1970 เขายังได้ผสมผสานดนตรีแจ๊สกับดนตรีร็อกและฟังก์ (Rock and Funk) โดยนำเครื่องดนตรีไฟฟ้าหลายประเภทเข้ามาผสมในวง เช่น คีย์บอร์ด เบสไฟฟ้า และกีตาร์ไฟฟ้า จากการผสมผสานนี้ทำให้เกิดเป็นดนตรีฟิวชั่นแจ๊ส (Fusion Jazz) ทำให้มิติของดนตรีแจ๊สขยายขอบเขตออกไป

ประมาณทศวรรษที่ 1960 จอห์น โคลเทรน ได้คิดค้นระบบเสียงประสานที่เชื่อมโยงกับความสัมพันธ์แบบคู่ 3 ซึ่งแนวคิดการเคลื่อนที่เสียงประสานแบบนี้ถูกเรียกว่า "Coltrane Changes" โดยขยายขอบเขตด้านของเสียงประสานออกไปจากเดิมและมีการเคลื่อนที่แบบสมมาตร (Symmetry)² ระบบนี้ถูกนำมาใช้ในบทเพลง Giant Steps จากผลงานชื่อ Giant Steps บันทึกเสียง ปี ค.ศ. 1959 สังกัดค่าย Atlantic ลูวิส พอตเตอร์ผู้ทรงคุณวุฒิด้านดนตรีแจ๊สได้กล่าวเกี่ยวกับบทเพลงนี้ไว้ว่า "บทเพลง Giant Steps ยังคงเป็นบทเพลงซึ่งชี้ให้เห็นว่าโคลเทรนได้กล่าวลาบทเพลงบีบอป"³ จากคำกล่าวนี้แสดงให้เห็นว่าระบบ Coltrane Changes มีอิทธิพลกับดนตรีแจ๊สเป็นอย่างมาก นอกจากนี้โคลเทรนยังได้สร้างสรรค์แนวทำนองการอิมโพรไวส์ที่ผสมผสานกับซีควเอนซ์และลักษณะจังหวะที่มีความหนาแน่น การสร้างสรรค์ด้วยลักษณะจังหวะของเขาทำให้กลายเป็นความโดดเด่นเฉพาะตัว การบรรเลงด้วยลักษณะจังหวะที่มีความหนาแน่นเช่นนี้ เอรา กิทเลอร์

1. Mark C. Gridley, *Jazz Styles: History & Analysis* (Englewood Cliffs, NJ: Prentice Hall, 2000), 151.

2. การเคลื่อนที่แบบสมมาตร (Symmetry) คือ การเคลื่อนที่ระยะห่างเท่า ๆ กัน

3. Lewis Porter and others, *Jazz: From Its Origins to the Present* (Englewood Cliffs, NJ: Prentice Hall, 1993), 307.

คอลัมน์นิสต์แห่งนิตยสาร Downbeat Magazine ได้เรียกว่า "Sheets of Sound"⁴ หลังจากที่เอรา กิทเลอร์ ได้ใช้ชื่อดังกล่าวแล้วส่งผลให้ผู้ทรงคุณวุฒิด้านดนตรีแจ๊สได้ใช้ชื่อเรียกดังกล่าวด้วย จะเห็นได้ว่าแนวคิด Coltrane Changes ตลอดจน Sheets of Sound เป็นเอกลักษณ์สำคัญของเขาและชี้ให้เห็นถึงพัฒนาการสำคัญที่เกิดขึ้นในดนตรีแจ๊สด้วยเช่นกัน

จากประเด็นที่กล่าวมาข้างต้นผู้ประพันธ์มีความสนใจศึกษาแนวคิดของนักดนตรีทั้ง 3 คน ด้านการสร้างสรรค์บทเพลง ด้านการอิมโพรไวส์ และด้านแนวคิดที่สำคัญตลอดจนถึงบริบทแวดล้อมอื่น ๆ เพื่อนำสาระมาสังเคราะห์เป็นวัตถุดิบในการประพันธ์บทเพลงแจ๊สสำหรับงานวิจัยครั้งนี้ นอกจากการนำดนตรีแจ๊สประเภทต่าง ๆ ที่มีคุณค่าเชิงประวัติศาสตร์ดนตรีแจ๊สมาเป็นแนวทางในการประพันธ์บทเพลงแล้ว ด้านการจัดรูปแบบวงสำหรับการแสดงผู้ประพันธ์ได้กำหนดให้ใช้รูปแบบของแจ๊สวงเล็ก ผสมผสานกับกลุ่มเครื่องเป่าและกลุ่มเครื่องสายโดยแบ่งออกได้ดังนี้ แจ๊สวงเล็กประกอบด้วย เปียโน กีตาร์ เบส กลอง กลุ่มเครื่องเป่าประกอบด้วย แซกโซโฟน คลาริเน็ต และกลุ่มเครื่องสายประกอบด้วย ไวโอลิน เชลโล

ทั้งนี้ คุชชินีพนธ์การประพันธ์เพลง 'ไตรศร' เดอะซินเธติคแจ๊สไฟเอ้ม สำหรับวงดนตรีโมเดิร์นแจ๊ส อองซอมเบิล จะประกอบด้วย 5 Episode ซึ่งผู้ประพันธ์พิจารณากำหนดชื่อบทประพันธ์โดยนำคำว่า 'ไตรศร' (Trisorn) มาใช้เป็นตัวแทนสื่อถึงแรงบันดาลใจจากการศึกษานักดนตรีแจ๊สทั้ง 3 คน ด้านคำว่า 'ไตร' ผู้ประพันธ์นำมาใช้สื่อถึงการศึกษานักดนตรีแจ๊ส 3 คน ส่วนคำว่า 'ศร' หรือ 'ลูกศร' มีนัยสื่อถึงทิศทางมุ่งไปยังเป้าหมายที่กำหนดไว้ ผู้ประพันธ์จึงนำมาใช้แทนทิศทางแนวคิดนักดนตรีแจ๊สทั้ง 3 คน ตลอดจนเป้าหมายการสร้างสรรค์ในดนตรีแจ๊สแตกต่างกัน ด้วยเหตุนี้ผู้ประพันธ์จึงพิจารณานำคำว่า 'ไตรศร' มาใช้เป็นชื่อชุดบทประพันธ์ ด้านการเผยแพร่บทประพันธ์จะบรรเลงด้วยวง Rangsit University Jazz Ensemble

วัตถุประสงค์ของการประพันธ์

เพื่อสร้างชุดบทประพันธ์เพลงแจ๊สจำนวน 1 ชุดที่ได้รับแรงบันดาลใจจากชาร์ลี ปาร์คเกอร์ ไมล์ส เดวิส และจอห์น โคลเทรน ประกอบด้วย 5 Episode ระยะเวลาโดยรวม 40 นาที และเผยแพร่ชุดบทประพันธ์ต่อสาธารณชน

ขอบเขตการประพันธ์

สำหรับประเด็นการศึกษาจากนักดนตรีแจ๊สทั้ง 3 คนจะทำการศึกษาแนวคิดหลักดังต่อไปนี้ ด้านของชาร์ลี ปาร์คเกอร์ ศึกษาบริบทดนตรีบีบอป ด้านของไมล์ส เดวิส ศึกษาบริบทดนตรีโมเดิร์นแจ๊สและฟิวชั่นแจ๊ส ด้านของจอห์น โคลเทรน ศึกษาแนวคิดระบบ Coltrane Changes และ Sheets of Sound การศึกษาประเด็นข้างต้นเพื่อการประพันธ์บทเพลงอาจมีบริบทแวดล้อมอื่น ๆ ซึ่งผู้ประพันธ์นำมาสร้างสรรค์ตามแนวทางที่กำหนดไว้

4. Mark C. Gridley, *Jazz Styles: History & Analysis* (Englewood Cliffs, NJ: Prentice Hall, 2000), 263.

ด้านการพิจารณากำหนดชื่อ Episode ต่าง ๆ ผู้ประพันธ์ใช้แนวคิดดังนี้

Episode I : 'Kwan' Introduction เป็นการนำชื่อเล่นของผู้ประพันธ์ มาใช้เป็นตัวแทนสื่อถึงจินตนาการในการประพันธ์นี้ โดยแนวคิดการประพันธ์ได้นำวัตถุดิบต่าง ๆ มาจาก Episode ทั้งหมดนำมาสร้างสรรค์

Episode II : 'Red Bird' แรงบันดาลใจจาก ชาร์ลี ปาร์คเกอร์ ผู้ประพันธ์พิจารณานำคำว่า 'Red' มาจากชื่อบทเพลงที่นำมาศึกษา นั่นคือบทเพลง Red Cross เป็นบทเพลงที่เขาประพันธ์ไว้ และผู้ประพันธ์นำบทเพลงนี้ มาศึกษาสาระเพื่อเป็นวัตถุดิบการประพันธ์ ส่วนคำว่า 'Bird' มาจากชื่อเล่นหรือฉายาของชาร์ลี ปาร์คเกอร์

Episode III : 'Pedal Trane' แรงบันดาลใจจาก จอห์น โคลเทรน ผู้ประพันธ์พิจารณานำคำว่า 'Pedal' มาจากแนวคิดการคิดแนวทำนองเสียงค้ำ (Pedal Note) ในแนวเบสบทเพลง Naima ซึ่งผู้ประพันธ์นำโน้ตเสียงค้ำนี้ มาเป็นวัตถุดิบสร้างสรรค์ในบทเพลงด้วย ส่วนคำว่า 'Trane' มาจากชื่อของ จอห์น โคลเทรน

Episode IV : 'My Modal' แรงบันดาลใจจาก ไมล์ส เดวิส เป็นการนำลักษณะการออกเสียงที่คล้ายคลึงกันระหว่างคำว่า 'Miles' ที่มาจากคำว่า 'Miles Davis' กับคำว่า 'My' ซึ่งแสดงถึงตัวแทนผู้ประพันธ์นำมาเชื่อมโยงกับคำว่า 'Modal' ที่นำมาจากดนตรีโมดัลแจ๊ส

Episode V : 'Sinsiri' Final ผู้ประพันธ์พิจารณานำชื่อมาจาก ชื่อที่พำนักของผู้ประพันธ์ในจังหวัดเชียงราย เนื่องจากขณะประพันธ์ Episode สุดท้ายนี้ผู้ประพันธ์ได้มาพำนัก ณ สถานที่แห่งนี้

ด้านการแสดงบทประพันธ์ ผู้ประพันธ์กำหนดให้ใช้รูปแบบของแจ๊สวงเล็กผสมผสานกับกลุ่มเครื่องเป่าและกลุ่มเครื่องสายเป็นแนวทางหลักในการแสดง โดยแบ่งออกได้ดังนี้ กลุ่มเครื่องจังหวะประกอบด้วย เปียโน กีตาร์ เบส กลอง กลุ่มเครื่องเป่าประกอบด้วย แซกโซโฟน คลาริเน็ต และกลุ่มเครื่องสายประกอบด้วย ไวโอลิน เชลโล่ ทั้งนี้บทประพันธ์จะบรรเลงด้วยนักดนตรีจากวง Rangsit University Jazz Ensemble

ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ

1. ได้ชุดบทประพันธ์เพลงแจ๊สจำนวน 1 ชุดบทใหม่ในมิติดนตรีแจ๊สซึ่งมีรูปแบบแจ๊สวงเล็กผสมผสานกับกลุ่มเครื่องเป่าและกลุ่มเครื่องสาย
2. ชุดบทประพันธ์เพลงแจ๊สนี้ได้รับแรงบันดาลใจจากการศึกษาแนวคิดของ ชาร์ลี ปาร์คเกอร์ ไมล์ส เดวิส และจอห์น โคลเทรน โดยนักดนตรีทั้ง 3 คนเป็นที่รู้จักในฐานะนักดนตรีแจ๊สคนสำคัญที่มีคุณค่าต่อดนตรีแจ๊ส
3. ได้เผยแพร่ชุดบทประพันธ์ต่อสาธารณะชน ในรูปแบบแจ๊สวงเล็กผสมผสานกับกลุ่มเครื่องเป่าและกลุ่มเครื่องสาย

วิธีการดำเนินงานวิจัยและการประพันธ์เพลง

การศึกษาค้นคว้าข้อมูลประเด็นต่าง ๆ ในงานวิจัยชิ้นนี้ผู้ประพันธ์กำหนดประเด็นวิธีการดำเนินงานวิจัยและการประพันธ์เพลงแบ่งออกเป็น 2 ประเด็นสำคัญ คือ ด้านการจัดหาวัตถุดิบการประพันธ์ ด้านขั้นตอนและกระบวนการสร้างสรรค์การประพันธ์ ทั้ง 2 ประเด็นจะมีความสอดคล้องกันเพื่อให้ดำเนินไปตามวัตถุประสงค์ที่กำหนดไว้ โดยประเด็นดังกล่าวมีรายละเอียดดังนี้

ด้านการจัดหาวัตถุดิบการประพันธ์

1. ศึกษาข้อมูลประเด็นดนตรีบีบอป ดนตรีโมดัลแจ๊ส และดนตรีฟิวชันแจ๊ส ตลอดจนระบบ Coltrane Changes และ Sheets of Sound จากแหล่งข้อมูล เช่น หนังสือ งานวิจัย บทความ นิตยสาร เพลง
2. ศึกษาข้อมูลประเด็นองค์ประกอบของดนตรีแจ๊ส เพื่อเชื่อมโยงถึงบริบทพื้นฐานสำคัญที่เป็นเอกลักษณ์ในดนตรีแจ๊ส การศึกษาประเด็นนี้จะมีผลช่วยให้เข้าใจดนตรีแจ๊สในลีลาอื่น ๆ ได้สะดวกยิ่งขึ้น
3. วิเคราะห์ข้อมูลต่าง ๆ โดยแนวทางการวิเคราะห์ข้อมูลในบทที่ 2 ผู้ประพันธ์นำแนวคิดข้อมูลของผู้ทรงคุณวุฒิหลายคนมาเป็นแนวทางการศึกษา โดยผู้ประพันธ์นำแหล่งข้อมูลมาจาก หนังสือ งานวิจัย บทความ นิตยสาร เพลง ข้อมูลจากเว็บไซต์ เป็นต้น เพื่อนำมาเป็นข้อมูลในการศึกษา ตลอดจนขอคำปรึกษาและคำแนะนำด้านดนตรีแจ๊สจากผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.เด่น อยู่ประเสริฐ
4. สังเคราะห์ข้อมูลเพื่อนำเสนอข้อมูลที่เกี่ยวข้องตามวัตถุประสงค์ จากนั้นจึงพิจารณานำมาเป็นวัตถุดิบสำหรับประพันธ์บทเพลงต่อไป

ด้านขั้นตอนและกระบวนการสร้างสรรค์การประพันธ์

1. กำหนดกรอบแนวคิดการประพันธ์รวมถึงโครงสร้างและเทคนิคการประพันธ์ที่เหมาะสม ตลอดจนจัดเตรียมวัตถุดิบหลักและรองสำหรับการประพันธ์
2. สร้างสรรค์บทประพันธ์ตามกรอบแนวคิดที่กำหนดไว้ ตลอดจนขอคำแนะนำด้านการประพันธ์เพลงจากอาจารย์ที่ปรึกษา
3. จัดเตรียมนักดนตรีให้เหมาะสมกับบทเพลง โดยผู้ประพันธ์จะพิจารณาถึงบทบาทเครื่องดนตรีเพื่อทำการแสดงบทเพลงเป็นแนวทางสำคัญ เนื่องจากดนตรีแจ๊สมักเปิดโอกาสให้นักดนตรีสามารถตีความการบรรเลงได้โดยเฉพาะการอิมโพรไวส์ ฉะนั้นการจัดเตรียมนักดนตรีให้เหมาะสมจึงเป็นสิ่งสำคัญ
4. เริ่มซ้อมบทเพลงกับวงดนตรีและปรับแต่งบทเพลง รวมถึงขอคำแนะนำจากนักดนตรีตลอดจนถึงขอคำแนะนำจากอาจารย์ที่ปรึกษา
5. เผยแพร่ผลงานบทประพันธ์ด้วยการแสดงดนตรี
6. จัดทำรูปเล่มดุริยางคศิลป์ฉบับสมบูรณ์ ตลอดจนถึงขอคำแนะนำจากอาจารย์ที่ปรึกษา

แนวคิดสำคัญในการประพันธ์ Episode I : 'Kwan' Introduction

Episode I : 'Kwan' Introduction มีความยาว 2.30 นาที ประกอบด้วยอัตราความเร็ว $q=140$ เป็นส่วนใหญ่และสลับขึ้นด้วยอัตราความเร็ว $q=70$, $q=160$ และ $q=120$ แนวคิดการประพันธ์ผู้ประพันธ์นำวัตถุดิบจาก 5 Episode มาใช้ทั้งด้านอัตราความเร็ว โหม่งหรือแนวคิดสำคัญในการบรรเลงจากแจ๊สวงเล็กและแซกโซโฟน เปรียบเสมือนคำกล่าวเชื้อเชิญเพื่อเชื่อมโยงเข้าสู่บทประพันธ์ทั้งหมด การบรรเลงจะบรรเลงด้วยแจ๊สวงเล็กและแซกโซโฟนเท่านั้น โดยกำหนดให้ใช้แนวคิดแวนป์⁵ จาก Episode V : 'Sinsiri' Final นำมาเป็นวัตถุดิบหลัก โดยแนวคิดแวนป์แสดงดังตัวอย่างที่ 1

The musical score is for Episode V: 'Sinsiri' Final. It consists of four staves: Piano, Guitar, Bass, and Drum Set. The Piano and Guitar parts are in 4/4 time and feature a sequence of chords: Dm9, Gm9, Am9, Bm9, Fm9, and Gm9. The Bass part is in 4/4 time and features a sequence of notes: D, G, A, B, F, G. The Drum Set part is in 4/4 time and features a sequence of notes: D, G, A, B, F, G, with a 'fill in' section at the end.

ตัวอย่างที่ 1 แนวคิดแวนป์จาก Episode V : 'Sinsiri' Final
ที่มา: ผู้วิจัย

จากแนวคิดแวนป์ข้างต้น ผู้ประพันธ์นำมาทำให้มีการเคลื่อนที่คู่ 3 เมเจอร์ เพื่อสร้างมิติเสียงแวนป์ให้มีการเคลื่อนที่ทั้งลง-ขึ้นแบบสมมาตร และสอดแทรกด้วยการบรรเลงขึ้นของนักดนตรี ซึ่งการเคลื่อนที่แบบสมมาตรผู้ประพันธ์นำแนวคิดมาจากระบบ Coltrane Changes ที่นำมาศึกษาเพื่อสังเคราะห์นำมาเป็นวัตถุดิบการประพันธ์ ทั้งนี้การเคลื่อนที่แบบสมมาตรดังกล่าวสรุปการเคลื่อนที่ได้ดังนี้



แผนภูมิที่ 1 แผนภูมิการเคลื่อนที่แบบสมมาตรจากระบบ Coltrane Changes
ที่มา: ผู้วิจัย

5. แวนป์ (Vamp) คือ การบรรเลงประกอบช่วงสั้น ๆ ด้วยแนวทำนองหรือลักษณะจังหวะของกลุ่มเครื่องบรรเลงประกอบด้วยรูปแบบการวนซ้ำแล้วซ้ำอีก มักปรากฏในช่วงท่อนนำเข้าบทเพลงและช่วงอิมโพรไวส์

แนวคิดสำคัญในการประพันธ์ Episode II : 'Red Bird'

Episode II : 'Red Bird' มีความยาว 9.08 นาที ประกอบด้วยอัตราความเร็ว 2 ระดับ คือ $q=100$ และเปลี่ยนอัตราความเร็วเป็น $q=160$ แนวคิดหลักด้านพื้นฐานการประพันธ์การสร้างสรรค์ผู้ประพันธ์ได้รับแรงบันดาลใจจากการศึกษาแนวคิดของชาร์ลี ปาร์คเกอร์ ด้านดนตรีบีบอปทั้งประเด็นด้านการดำเนินคอร์ด และแนวทำนองรวมถึงด้านบริบททางดนตรีบีบอป ซึ่งแนวคิดด้านการดำเนินคอร์ด ผู้ประพันธ์นำวัตถุดิบการดำเนินคอร์ดบลูส์ การดำเนินคอร์ด ii-V-I และการดำเนินคอร์ดริทึมเชนจ์ รวมถึงแนวทำนองสำเนียงบีบอปของ ปาร์คเกอร์นำมาสร้างสรรค์ โดยแนวคิดการดำเนินคอร์ดแสดงดังนี้



แผนภูมิที่ 2 แผนภูมิแนวคิดการดำเนินคอร์ด
ที่มา: ผู้วิจัย

ท่อน A ของบทประพันธ์ช่วงท่อนที่ 29-55 ผู้ประพันธ์นำการดำเนินคอร์ดบลูส์มาสร้างมิติให้กับกลุ่มเครื่องสายและคลาริเน็ต ทั้งนี้ได้สร้างแนวทำนองสอดคล้องไปกับการดำเนินคอร์ดบลูส์เพื่อทำให้มิติเสียงมีความหลากหลาย นอกจากนี้ผู้ประพันธ์กำหนดให้เชลโลมีบทบาทด้านการนำเนนคอร์ดบลูส์ชัดเจนมากที่สุด เปรียบเสมือนการบรรเลงวอร์คิงเบสไลน์⁶ ในแนวเบสของดนตรีแจ๊ส ตัวอย่างที่ 2 แสดงถึงการดำเนินคอร์ดบลูส์ท่อนที่ 29-42

ตัวอย่างที่ 2 การดำเนินคอร์ดบลูส์ท่อนที่ 29-42
ที่มา: ผู้วิจัย

6. วอล์คกิงเบสไลน์ (Walking Bass Line) คือ แนวคิดการบรรเลงประกอบด้วยโน้ตตัวต่ำเป็นส่วนใหญ่และมักมีการเน้นในจังหวะยกของแนวทำนองผู้เล่นเบส แนวคิดเช่นนี้มักนิยมบรรเลงร่วมกับจังหวะสวิง (Swing)

ท่อน B เป็นมิติเสียงการดำเนินคอร์ดี ii-V-I ผู้ประพันธ์กำหนดให้มีการดำเนินคอร์ดีเป็น Em7-A7-Dmaj7-Dmaj7 ผู้ประพันธ์นำแนวคิดจากการดำเนินคอร์ดีของชาร์ลี ปาร์คเกอร์ ที่มักแฝงการดำเนินคอร์ดี ii-V-I หรือ ii-V เข้าไปในการดำเนินคอร์ดีบทเพลงอยู่เสมอ ๆ (ตัวอย่างที่ 3)

ตัวอย่างที่ 3 การดำเนินคอร์ดี ii-V-I ห้องที่ 56-63
ที่มา: ผู้วิจัย

แนวคิดการนำเสนอด้านการดำเนินคอร์ดีริทึมเชนจ์ ผู้ประพันธ์นำแนวคิดการดำเนินคอร์ดีจากบทเพลง Red Cross ประพันธ์โดยชาร์ลี ปาร์คเกอร์ มาสร้างสรรค์ เริ่มต้นด้วยการเคลื่อนที่น้อยจากนั้นจึงมีการเคลื่อนที่มากขึ้นเพื่อสร้างสีสันให้กับการดำเนินคอร์ดี ทั้งนี้ยังได้ผสมผสานกับการบรรเลงของกลุ่มเครื่องดนตรีอื่น ๆ จึงทำให้มิติเสียงที่เกิดขึ้นมีความหลากหลาย โดยแนวคิดที่กล่าวมานี้ผู้ประพันธ์นำมาใช้ในห้องที่ 116-131 ตัวอย่างที่ 4 แสดงการดำเนินคอร์ดีห้องที่ 116-120 ซึ่งใช้แนวคิดจากบทเพลง Red Cross กรอบสี่เหลี่ยมแสดงถึงแนวคิดแนวทำนองที่ได้รับอิทธิพลจากบทเพลง Red Cross

ตัวอย่างที่ 4 การดำเนินคอร์ดีห้องที่ 116-120 ใช้แนวคิดจากบทเพลง Red Cross
ที่มา: ผู้วิจัย

แนวคิดสำคัญในการประพันธ์ Episode III : 'Pedal Trane'

Episode III : 'Pedal Trane' มีความยาวประมาณ 11.34 นาที มีอัตราความเร็ว 2 ระดับ คือ $q=70$ และเปลี่ยนอัตราความเร็วเป็น $q=140$ เทคนิคการประพันธ์ใช้แนวทางการศึกษาแนวคิดของจอห์น โคลเทรน ด้านแนวคิดระบบ Coltrane Changes และ Sheets of Sound มาสร้างสรรค์ ด้านแนวคิดระบบ Coltrane Changes ผู้ประพันธ์สังเคราะห์ประเด็นด้านการเคลื่อนที่แบบสมมาตร ตลอดจนถึงการเคลื่อนที่สัมพันธ์กับ ชั้นคู่ 3 มาใช้เป็นวัตถุดิบการประพันธ์ ส่วนด้านแนวคิด Sheets of Sound ที่มีพื้นฐานส่วนประกอบด้านความหนาแน่นลักษณะจังหวะผสมผสานกับการใช้ซีควเอนซ์ ผู้ประพันธ์จะกำหนดให้ ผู้เล่นแซกโซโฟนบรรเลงแนวคิดนี้ ช่วงแซกโซโฟนอิมโพรไวส์

ท่อน A ผู้ประพันธ์ได้สร้างสีสันให้มิติเสียงด้วยการนำแนวคิด Coltrane Changes ด้านการเคลื่อนที่ คู่ 3 เมเจอร์มาใช้ในการเปลี่ยนกุญแจเสียงบทประพันธ์ โดยอาศัยวัตถุดิบจากท่อน A และกำหนดให้มีการเคลื่อนที่ขึ้นเป็นชั้นคู่ 3 เมเจอร์ เริ่มจากกุญแจเสียง D เมเจอร์ ห้องที่ 1-23 เคลื่อนที่ไปยังกุญแจเสียง F# เมเจอร์ ห้องที่ 24-39 และเคลื่อนที่ไปยังกุญแจเสียง A# เมเจอร์ ห้องที่ 40-273 ผู้ประพันธ์กำหนดให้ใช้กุญแจเสียง Bb เมเจอร์ แทนกุญแจเสียง A# เมเจอร์ (ตัวอย่างที่ 5)



ตัวอย่างที่ 5 กุญแจเสียงท่อน A
ที่มา: ผู้วิจัย

ด้านแนวคิด Sheets of Sound เป็นแนวความคิดที่เกี่ยวเนื่องกับด้านความหนาแน่นลักษณะจังหวะที่เกิดขึ้นในแนวทำนองผสมผสานกับการใช้ซีควเอนซ์ ผู้ประพันธ์นำแนวคิดนี้มาใช้ช่วงแซกโซโฟนอิมโพรไวส์ ห้องที่ 61-88 แนวทางการสร้างแนวทำนองอิมโพรไวส์จะใช้โมทีฟท่อนนำเข้าบทประพันธ์เป็นแนวคิดหลักช่วงเริ่มต้นและจบอิมโพรไวส์ โมทีฟดังกล่าวจะถูกพัฒนาและเพิ่มความหนาแน่นลักษณะจังหวะให้มากขึ้นด้วยการใช้โน้ตเชบิต 2 ชั้น 6 พยางค์หรือโน้ตเชบิต 3 ชั้นผสมผสานกัน ตัวอย่างที่ 6 แสดงถึงกรอบแนวคิดแนวทำนองการอิมโพรไวส์ของผู้เล่นแซกโซโฟนที่ผู้ประพันธ์กำหนดไว้ โดยกรอบสี่เหลี่ยมแสดงถึงโมทีฟท่อนนำเข้าบทประพันธ์

ตัวอย่างที่ 6 กรอบแนวคิดแนวทำนองการอิมโพรไวส์
ของผู้เล่นแซกโซโฟนที่ผู้ประพันธ์กำหนดไว้
ที่มา: ผู้วิจัย

แนวคิดสำคัญในการประพันธ์ Episode IV : 'My Modal'

Episode IV : 'My Modal' มีความยาว 8.46 นาที อัตราความเร็ว $q=100$ แนวคิดหลักด้านการประพันธ์ใช้วัตถุดิบจากการศึกษาแนวคิดของไมล์ส เดวิส ประเด็นด้านดนตรีโมดัลแจ๊สและฟิวชันแจ๊ส โดยผู้ประพันธ์ใช้แนวคิดด้านโมดที่สัมพันธ์กับเสียงประสาน ตลอดจนถึงแนวคิดด้านเสียงประสานเคลื่อนที่เข้าผสมผสานกับแนวคิดแวนป์เป็นแนวทางสร้างสรรค์หลัก ผู้ประพันธ์มีแนวทางการประพันธ์ด้วยแนวคิดโมดนำมาสร้างสรรค์ ทั้งนี้ผู้ประพันธ์พิจารณาเลือกสรรโมด นำมาใช้เป็นแนวทางการสร้างมิติเสียงให้กับบทประพันธ์ด้วย โมดโดเรียนและโมดฟรีเจียน แนวทางที่กล่าวมาข้างต้น ผู้ประพันธ์กำหนดแนวคิดการสร้างสรรคไว้ดังนี้



แผนภูมิที่ 3 แนวคิดโมดที่นำมาสร้างสรรค์มิติเสียงให้กับบทประพันธ์
ที่มา: ผู้วิจัย

แนวทำนองหลักท่อน A ถูกสร้างอยู่ในโมด G โดเรียนเพื่อเชื่อมโยงกับการดำเนินคอร์ดและนัยโมดแนวทำนองหลักสอดแทรกโน้ตยสำคัญของโมด G โดเรียนนั่นคือ โน้ต E ผสมผสานเข้าไปในแนวทำนองผู้เล่นแซกโซโฟนด้วยโดยเฉพาะตอนจบห้องที่ 53 (ตัวอย่างที่ 7) อีกทั้งผู้ประพันธ์ยังได้วางแนวเสียงเปียโนให้มีสีสันมากขึ้นด้วยการใช้ทริยแอดในช่วงเสียงบนเพื่อให้โน้ต 9, 11, 13 (กรอบสี่เหลี่ยมตัวอย่างที่ 7)

ตัวอย่างที่ 7 แนวทำนองหลักห้องที่ 48-53
ที่มา: ผู้วิจัย

บทประพันธ์จะดำเนินเข้าสู่ท่อน B ซึ่งเป็นเสมือนประตูแห่งมิติเสียงโมดฟรีเจียน เริ่มตั้งห้องที่ 143 ด้วยการบรรเลงแวนป์ของผู้เล่นเปียโนนำเข้าสู่โมดฟรีเจียน ผู้ประพันธ์กำหนดให้แนวเสียงมือขวามีการสอดแทรกโน้ตนัยสำคัญโมด A ฟรีเจียนด้วยโน้ตคือ โน้ต Bb การบรรเลงดังกล่าวจะเป็นวัตถุบหลักให้กับแวนป์ช่วงครึ่งหลังบทประพันธ์ต่อไป (ตัวอย่างที่ 8)



ตัวอย่างที่ 8 การบรรเลงแวนป์ท่อน B ของผู้เล่นเปียโน
ที่มา: ผู้วิจัย

แนวคิดสำคัญในการประพันธ์ Episode V : 'Sinsiri' Final

Episode V : 'Sinsiri' Final มีความยาว 9.20 นาที ประกอบด้วยอัตราความเร็ว 2 ระดับ คือ $q=140$ และเปลี่ยนอัตราความเร็วเป็น $q=160$ ผู้ประพันธ์ใช้โมทีฟจังหวะเป็นวัตถุบหลักท่อน A โดยโมทีฟจังหวะที่กำหนดขึ้นมีความยาวประโยคจำนวน 6 ห้อง นอกจากนี้โมทีฟจังหวะยังผสมผสานด้วยลักษณะจังหวะขัดผนวกกับเน้นในจังหวะตกและยก ส่วนใหญ่การเน้นจะมีได้ให้มีความสำคัญกับการเน้นในจังหวะหนัก โมทีฟจังหวะที่กำหนดขึ้นจะเป็นส่วนสำคัญในการนำมาทำเป็นแวนป์ท่อน A ซึ่งแวนป์จะมีส่วนทำหน้าที่ขับเคลื่อนบทประพันธ์ต่อไป (ตัวอย่างที่ 9)



ตัวอย่างที่ 9 โมทีฟจังหวะท่อน A
ที่มา: ผู้วิจัย

ท่อน B เป็นท่อนที่สร้างความแตกต่างจากท่อน A อีกทั้งเปลี่ยนอัตราความเร็วเป็น $q=160$ แนวคิดโดยรวมผู้ประพันธ์ใช้การสร้างสรรค์จากการบรรเลงโน้ตซ้ำ ๆ ผสมผสานกับบรรเลงไล่ระดับความเข้มเสียงตั้งแต่ระดับเสียงเบาไปจนกระทั่งดังเป็นแนวคิดพื้นฐาน อีกทั้งยังประกอบด้วยการสลับแนวคิดกันขณะบรรเลงของกลุ่มเครื่องเป่ารวมถึงกลุ่มเครื่องสายสลับแนวคิดกับเปียโนและกีตาร์ แนวคิดข้างต้นแสดงดังตัวอย่างที่ 10

ตัวอย่างที่ 10 แนวทำนองห้องที่ 210-215

ที่มา: ผู้วิจัย

สรุปบทประพันธ์

การสร้างสรรค์ดุริยางคศิลป์การประพันธ์เพลง 'ไตรศร' เดอะซินเธติคแจ๊สโฟเอ็ม สำหรับวงดนตรีโมเดิร์นแจ๊สอองซอนเบิ้ล ได้รับแรงบันดาลใจจากการศึกษาแนวคิดนักดนตรีสำคัญในเชิงประวัติศาสตร์ดนตรีแจ๊ส พวกเขาเหล่านี้มีส่วนทำให้ดนตรีแจ๊สพัฒนาไปตามยุคสมัย ผลลัพธ์ที่เกิดขึ้นก่อให้เกิดเป็นมรดกทางความคิดทรงคุณค่า การศึกษาแนวคิดต่าง ๆ ของเหล่านักดนตรีทำให้ผู้ประพันธ์มีความประสงค์นำแนวคิดมาเป็นวัตถุดิบสำหรับการประพันธ์ในที่สุด ซึ่งแนวทางการประพันธ์ Episode V : 'Sinsiri' Final ผู้ประพันธ์มีทิศทางการประพันธ์ที่ต่างไปจาก Episode I : 'Kwan' Introduction, Episode II : 'Red Bird', Episode III : 'Pedal Trane' และ Episode IV : 'My Modal' กล่าวคือ เปรียบเสมือนเป็นบทสรุปจากการได้ศึกษาแนวคิดของนักดนตรีทั้ง 3 คนนำมาสร้างสรรค์ในทิศทางตนเองมากขึ้น ซึ่งแนวทางการสร้างสรรค์

ทั้ง 3 Episode แรกจะมีพื้นฐานวัตถุดิบต่าง ๆ ส่วนใหญ่นำแนวคิดมาจากนักดนตรีเหล่านี้ อีกทั้งยังมีการคัดทำนอง เสียงประสาน หรือการอิมโพรไวส์มาใช้อย่างหลากหลาย การประพันธ์ Episode V : 'Sinsiri' Final ผู้ประพันธ์จึงกำหนดให้มีทิศทางการประพันธ์ที่ต่างออกไปด้วยเหตุผลข้างต้น โดยจะกำหนดวัตถุดิบขึ้นมาใหม่และไม่มีการคัดลอกประเด็นต่าง ๆ ดังเช่น 3 Episode แรก แต่ยังคงนำแนวคิดจากนักดนตรีทั้ง 3 คน มาเป็นพื้นฐานการสร้างสรรค์

ผลจากการแสดงเพื่อเผยแพร่บทประพันธ์พบว่า จากการกำหนดแนวทางการอิมโพรไวส์ของนักดนตรีไว้นั้น นักดนตรีสามารถอิมโพรไวส์ได้ตามกรอบแนวคิดที่ผู้ประพันธ์กำหนดไว้ ทั้งด้านประเด็นลีลาดนตรีแจ๊ส ประเภทต่าง ๆ ซึ่งการกำหนดกรอบแนวคิดขึ้นมาในระดับหนึ่งดังที่กล่าวไว้ข้างต้น จะเป็นการเปิดช่องว่างให้นักดนตรีสามารถตีความการบรรเลงของตนเองได้มากขึ้น เช่น การตีความด้านการใช้บันไดเสียงที่สัมพันธ์กับคอร์ดเพื่อนำมาใช้สร้างแนวทำนองการอิมโพรไวส์ หรือประเด็นด้านการบรรเลงลีลาดนตรีแจ๊สประเภทต่าง ๆ รวมถึงประเด็นการบรรเลงสนับสนุนผู้อิมโพรไวส์ หากกำหนดกรอบแนวคิดมากเกินไปอาจทำให้นักดนตรีเกิดความวิตกกังวลในการอิมโพรไวส์และ/หรือการบรรเลงสนับสนุนของตนได้

การเผยแพร่บทประพันธ์

ดุชนิพนธ์การประพันธ์เพลง 'ไตรศร' เดอะซินเธติคแจ๊สไฟแอม สำหรับวงดนตรีโมเดิร์นแจ๊ส อองซอมเบิล ได้จัดแสดงเพื่อเผยแพร่บทประพันธ์ขึ้นเมื่อวันอังคารที่ 21 มกราคม พ.ศ. 2563 เวลา 13.00 น. ณ ห้อง Black Box Theater วิทยาลัยดนตรี มหาวิทยาลัยรังสิต โดยความร่วมมือจากหลายฝ่าย ดังนี้

ผู้ประพันธ์: เจตนิพิฐ สังข์วิจิตร

ผู้ควบคุมวง: ดร.วานิช โปตะวนิช

วง Rangsit University Jazz Ensemble: จำนวนนักดนตรี 11 คน

ผู้ควบคุมแสงสีเสียงแห่งวิทยาลัยดนตรี มหาวิทยาลัยรังสิต

บรรณานุกรม

ณัฏชา พันธุ์เจริญ. *พจนานุกรมศัพท์ดุริยางค์ศิลป์*. พิมพ์ครั้งที่ 3 กรุงเทพมหานคร: เกศกะรัต, 2552.

เด่น อยู่ประเสริฐ. "โครงสร้างของดนตรีแจ๊ส (Jazz Structure)." *วารสารดนตรีรังสิต*, ปีที่ 5 ฉบับที่ 1 (มกราคม-มิถุนายน 2553): 31-42.

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

Gitler, Ira. "Trane on the Track." *Down Beat*. No. 25 (October 1958): 16-17.

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

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

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

แนวทางและวิธีการผสมผสานดนตรีไทยและดนตรีสากลในบทเพลง
“เกษตร-กษัตริย์” บทเพลงพระราชนิพนธ์ในสมเด็จพระกนิษฐาธิราชเจ้า
กรมสมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี
INTEGRATING THAI AND WESTERN MUSIC: A CASE STUDY OF
THE ROYAL COMPOSITION OF H.R.H. PRINCESS MAHA CHAKRI
SIRINDHORN’S KASET-KASAT

ชูวิทย์ ยุระยง* CHOOWIT YURAYONG*
วิษณุวัฒน์ เหล่าวานิช** VITCHATALUM LAOVANICH**
สกวรุ้ง สายบุญมี*** SKOWRUNG SAIBUNMI***

บทคัดย่อ

การสร้างสรรคผลงานที่มีการผสมผสานดนตรีตะวันตกเข้ากับดนตรีไทยเริ่มเด่นชัดขึ้นในรัชสมัยของพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว โดยโปรดเกล้าฯ ให้เจ้าพระยาเทเวศร์วงศ์วิวัฒน์คิดค้นการแสดงละครประกอบดนตรีโดยได้รับอิทธิพลจากโอเปร่า ซึ่งเรียกวงดนตรีประเภทนี้ว่า “วงปี่พาทย์ดึกดำบรรพ์” โดยการแสดงนี้นับว่าเป็นจุดเริ่มต้นของการผสมผสานระหว่างดนตรีไทยและแนวความคิดการบรรเลงแบบตะวันตก ซึ่งทำให้ต่อมาได้มีการผสมผสานดนตรีไทยและดนตรีตะวันตกในรูปแบบอื่น ๆ เกิดขึ้นมากมาย งานวิจัยชิ้นนี้มีจุดประสงค์เพื่อศึกษาแนวทางในการผสมผสานดนตรีไทยและดนตรีสากลในบทเพลง “เกษตร-กษัตริย์” บทเพลงพระราชนิพนธ์ในสมเด็จพระกนิษฐาธิราชเจ้า กรมสมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี โดยกระบวนการในการสร้างสรรคผลงานประกอบไปด้วยการประพันธ์เบื้องต้น (ดนตรีไทย) การผสมผสานดนตรีสากล และการฝึกซ้อมและปรับความสมดุลระหว่างดนตรีไทยและดนตรีสากล ซึ่งผลการวิจัยพบว่า แนวทางและวิธีการผสมผสานดนตรีไทยและดนตรีสากลในบทเพลง “เกษตร-กษัตริย์” ประกอบด้วย การเพิ่มมิติของเสียงจากเพลงไทย การเลือกใช้เสียงเพื่อให้เกิดความกลมกลืน การเพิ่มแนวรั้วและการสอดทำนอง การควบคุมลักษณะเสียง และวิธีการอื่น เช่นการสอดทำนอง และการเล่นประสานแนวรั้วของเพลงไทย โดยแนวคิดหลักคือการให้วงดนตรีไทยเป็นหลัก ไม่ทำลายคุณลักษณะบันไดเสียงตามหลักการของดนตรีไทย

คำสำคัญ: การผสมผสานดนตรีไทยและดนตรีสากล/ บทเพลงพระราชนิพนธ์ในสมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ/ วงดนตรีร่วมสมัย/ การสร้างสรรคทางดนตรี

* ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ภาควิชาศิลปะ ดนตรีและนาฏศิลป์ศึกษา คณะครุศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, ychoowit@yahoo.com

* Asst. Prof., Department of Art Music and Dance Education, Faculty of Education, Chulalongkorn University, ychoowit@yahoo.com

** ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ภาควิชาศิลปะ ดนตรีและนาฏศิลป์ศึกษา คณะครุศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, Vitchatalum.L@chula.ac.th

** Asst. Prof., Department of Art Music and Dance Education, Faculty of Education, Chulalongkorn University, Vitchatalum.L@chula.ac.th

*** นักวิจัย ภาควิชาศิลปะ ดนตรี และนาฏศิลป์ศึกษา คณะครุศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, skowrung@gmail.com

*** Researcher at Department of Art Music and Dance Education, Faculty of Education, Chulalongkorn University, skowrung@gmail.com

ABSTRACT

The integration of Thai and Western music occurred and became more apparent in the reign of King Rama V of Thailand. At that time, the King appointed Prince Deveswongwiwat to create music with dance that was similar to Western opera and named this kind of performance Pi-pat Deuk Dam Ban. This has been renowned as a music innovation that initiated the integration of Thai and Western music. Afterwards, the integration of Thai and Western music occurred in various forms. This paper aimed to investigate the methods of integrating Thai and Western music Kaset-Kasat, the royal composition of H.R.H. Princess Maha Chakri Sirindhorn. The processes of integrating Thai and Western music included initial composition (Thai music), integrating Western music, rehearsing and adjusting, and creating music scores. The study found that the methods and processes of integrating Thai and Western music include using Western music to enhance Thai music, not ruining Thai characteristics by not tuning Thai musical instruments to a Western scale or tuning Western musical instruments to a Thai scale, adding more texture to original Thai music, sound selection for consonance, using doubling and counter melody, controlling articulations, and using other techniques such as using counter melody and accompanying Thai vocal line.

Keywords: Integration of Thai and Western music / Royal composition in H.R.H. Princess Maha Chakri Sirindhorn / contemporary music / music creation

Introduction

Music has been developing continuously in every culture. With regards to the music of Thai people, evidence showed that musical instruments and music bands have existed since the Sukothai period¹ and has been developing in numerous forms². Thereafter, when Thai society had more connections with many foreign countries, many forms of Western culture were brought into Thailand, including music. At first, however, Western music was brought in without any modifications. Later, foreign musical instruments were brought in and performed with unique characteristics of each country. The integration of Thai and Western music occurred and became more apparent in the reign of King Rama V. At that time, the King desired to have Thai music performance to welcome and entertain official foreign visitors. Consequently, he appointed Prince Deveswongwiwat (with the help of Prince Narisara Nuwattiwong, a music expert) to create a performance by selecting existing songs to be played with Pi-pat ensemble. Later, Prince Narisara Nuwattiwong arranged music with singing such as Ramayana and I-Nao, then Prince Deveswongwiwat added dance and story lines. This type of performance was used sometimes to welcome official foreign visitors. However, the performance was played only in a ballroom.

When Prince Deveswongwiwat returned from Europe, he had a conversation with Prince Narisara Nuwattiwong to extend the play to be similar to Western opera. Further, the theatre for this kind of performance was established and named Deuk Dam Ban theatre. This name was first purposed to be the name for the ensemble, but people called this type of performance as Pi-pat Deuk Dam Ban³. So, this performance was named after the theatre since then. Pi-pat Deuk Dam Ban is renowned as a musical innovation that initiated the integration of Thai and Western music. Afterwards, the integration of Thai and Western music occurred in various forms.

Kaset-Kasat was first performed on March 26, 2011 in a Pi-pat Deuk Dam Ban performance at Chulalongkorn University Auditorium on the occasion of H.R.H. Princess Maha Chakri Sirindhorn coming for the celebration of the 94th Anniversary of Chulalongkorn University. Also, this performance has been performed many times on many occasions, for example, "Maha Duriyang Thai-Sakol Chaloem Phra Kiat", presented by bands from Royal Thai Army, Royal Thai Navy, Royal Thai Air Force, and Thai Police together with Chulalongkorn University's band in 2013.

The lyrics of Kaset-Kasat was written by H.R.H. Princess Maha Chakri Sirindhorn, which consisted of five themes: water, soil, plants, animals, and fisheries. The first theme of water, began with a royal composition of King Bhumibol Adulyadej (King Rama IX), Sai Fon. The content was about solutions for drought such as artificial rain from the Department of Royal Rainmaking and

1. Panya Rungreong, *Thai Music History* (Bangkok: Thai Watana Panich Co., Ltd, 1974), 48.

2. Sa-ngobsuk Thammawiharn, *Thai Music* (Bangkok: Chulalongkorn University Press, 2002), 89.

3. Poonpit Amatayakul. *Five Reigns of Kings' Music Annals: Documents Research and Chronology 1868-2006* (Bangkok: Luang Pradit Pairon (Sorn Silpbanleng) Foundation, 2007), 72.

Agricultural Aviation as well as various irrigation projects. The soil theme described ways to nourish the soil, for example, applying fertilizer, watering, and planting vetiver grass. The animals theme included King Bhumibol's dairy farming that helped to encourage Thai people to drink more milk. Also, the lyrics portrayed other projects of King Bhumibol; products from dairy, cattle bank, and promoting to raise animals that were appropriate to the local environment. The final theme, fisheries, presented about interbreeding tilapia fish (*Tilapia nilotica*) that King Bhumibol received from the Emperor of Japan once the Emperor was a Crown Prince. Additionally, the lyrics narrated the royal duties of King Bhumibol regarding fisheries, for example, researching and studying Siamese giant carp, making fish ladder, and researching other fish species and aquatic animals. H.R.H. Princess Maha Chakri Sirindhorn desired to add Japanese music to this theme.

The performance included a singing and Thai music performance from the Saiyai Chamchuri band and a Western music performance from Chulalongkorn University's Student Affair band. The Pi-pat Deuk Dam Ban performance has been supported by H.R.H. Princess Maha Chakri Sirindhorn since 1986. Also, the Princess has been giving valuable advice and allowed Chulalongkorn University to restore and disseminate this kind of performance effectively.

Every 26th of March is an anniversary of Chulalongkorn University. H.R.H. Princess Maha Chakri Sirindhorn comes and watches the performance and performs music with the ensembles annually. In some years, the Princess composed new lyrics and had Dr. Sirichaicharn Fakchamroon, 2014 national artist in Thai music, written Thai music for the lyrics. While Assist. Prof. Choowit Yurayong, one of the authors, was responsible for integrating Western music into Thai music in many performances.

This kind of music was first performed in 2007 with the piece *Ar Noo-Ar Sim* and many other pieces were performed in later years. For example, the series of *Khak Khao*, *Ok Rabam Nang Kopee*, and *Rabam Ar Bang* in 2009; the series of *Nang Sin* in 2010 *Kaset-Kasat*, the royal composition of H.R.H. Princess Maha Chakri Sirindhorn in 2011; the piece written by the Princess to celebrate Queen Sirikit's 80th birthday in 2012; *Mong Pok Kayieng* in 2013; and the *Thai Bamboo* and *Arrogant Sunflower* performance in 2014. Assist. Prof. Choowit Yurayong was the key person who integrated Western music into these pieces.

In integrating Thai and Western music, there are many issues which need to be worked out by specialists regarding the differences between Thai and Western music, for example, tuning, sound, melody, and other musical elements. In every creation, there are valuable musical

processes. So, the authors were interested in investigating the methods in integrating Thai and Western music with regards to the royal composition of H.R.H Princess Maha Chakri Sirindhorn's Kaset-Kasat. This piece was a result of the Princess's initiative to combine Thai and Western music. This work will be useful for further compositions, research, textbooks, and academic works regarding the integration of Thai and Western music.

Methodology

In order to integrate Thai and Western music in Kaset-Kasat, the royal composition of H.R.H. Princess Maha Chakri Sirindhorn, the literature related to the integration of Thai and Western music, for example, history, theories, and principles were reviewed first. After that, the processes of integrating Thai and Western music were as following:

- Initial Composition (Thai music)

The creation of this work started from receiving the lyrics of Kaset-Kasat written by H.R.H. Princess Maha Chakri Sirindhorn. The lyrics illustrate the duties of King Bhumibol Adulyadej in five themes: water, soil, plants, animals, and fisheries. Dr. Sirichaicharn Fakchamroon then composed Thai music for the lyrics. He also considered the integration of Thai and Western music while writing the music; where to put Western music and how the melody would be written. In Dr. Fakchamroon's viewpoint, the music has to be developed from the Thai traditional music but not totally new and strange. After the Thai music was composed for the lyrics, it was recorded and ready to be used for the next process.

- Integrating Western Music

The authors, as arrangers, first listened to the recording of the Thai music, then organized and structured the arrangement with the composer. In creating this work, Western music played a supporting role in integrating music from different cultures, as can be seen in many countries. The principle of arranging this piece was to prioritize Thai music; allowing it to be presented clearly, while Western music was the supporter which makes the piece more interesting without diminishing the role of Thai music. The important aspect in integrating two different types of music was that the sound must not be too strange or dissonance. If some dissonances occur, then it was made background or accompaniment or if some sounds were closed, it was made even closer in order to minimize dissonances.

- Rehearsing and Adjusting

The practice for this kind of music started with Thai and Western music ensembles

practicing separately. Thai music performers practised as a band, while Western music performers practised individually. When these two groups of performers practised together, the adjustments in many aspects occurred in order to create balance to the piece. After the arrangement was well-adjusted, the music scores in both Thai and Western systems were created.

Findings

The methods of integrating the Thai and Western music of Kaset-Kasat were a result of the authors' experiences in working, adjusting, and creating various works over a long period. The techniques used in this work can be summarized as following:

Adding more texture to original Thai music

Western music was responsible for giving more texture to Thai music by using methods as following:

- *Using bass notes.* The bass notes were represented by low pitch musical instruments which delivered a wide range of pitches. As in bar 323, the bass notes accompanied the main melody which gave a wider range (Figure 1).

Figure 1 shows a musical score for bars 322 and 323. The score is written for a string ensemble, including Strings, Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Double Bass (Db.). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. In bar 322, the Strings staff has a melodic line, while the other instruments have whole notes. In bar 323, the Strings staff continues its melody, while the other instruments have whole rests.

Figure 1 Using bass notes to create texture in bar 323-335

Source: Choowit Yurayong

- *Using chord progressions.* The chord progressions were applied to support the main melody. The chord progressions aimed to make the main melody more explicit and helped to create clear musical phrases. Nonetheless, the chord progressions were not used throughout the piece in order to avoid dissonance.

- *Creating cadences.* After the chord progressions, a cadence or a pause was necessary in order to define the ending and the separate musical phrases.

Sound selection for consonance

Due to the fact that the pitches of these two music did not sound exactly similar, techniques that helped to create consonance were needed as following:

- *Using prolonged notes.* Prolonging notes in the harmony line and making fewer changes in the pitch were to reduce overlapping and obscuration of the Thai main melody. This also reduced dissonance because when audiences listened to the main melody with the prolonged notes, they tended to pay more attention to the melody, while the prolonged notes were just passing notes. In Figure 2, the prolonged notes occurred in the strings section as a backup which made the main melody more explicit.

The image shows a musical score for a string ensemble. The score is written for six parts: Strings, Vln. I, Vln. II, Vla., Vc., and Db. The key signature is two sharps (F# and C#), and the time signature is 4/4. The score is divided into measures by vertical bar lines. Above the first staff (Strings), there are chord symbols: B, G#m, C#m, A, and E. A large black rectangular box highlights the notes in the Vln. II, Vla., Vc., and Db. staves for measures 54, 55, 56, and 57. In these measures, the Vln. II, Vla., and Vc. parts play sustained, prolonged notes, while the Db. part plays a sustained note. The Vln. I part plays a melodic line with some slurs. The Strings part plays a rhythmic pattern of eighth notes.

Figure 2 Prolonged notes in bar 54-57
Source: Choowit Yurayong

- *Using heterophony harmony;* each line played the same melody but in different variations which emphasizes the horizontal element more than the vertical.

Using doubling and countermelody

Doubling was to repeat the same note (significant note such as the root) in other sections. It could be a doubling within the octave or wider than the octave. Countermelody in Thai music

occurs in the form of imitation of the melody. While the countermelody in Western style is quite similar to the main melody or the new composed melody. In this piece, the Western countermelody was used.

- *Doubling*. Using doubling was to make the main melody more interesting by highlighting the main melody, making it more prominent than the other parts.

- *Countermelody*. The countermelody in this piece occurred in two patterns: using the melody and using a rhythmic pattern. In Figure 3, the countermelody, using the melody, was used as an imitation of the main melody. Also, it was played more softly (*p*) than the main melody (*mf*). The countermelody, using a rhythmic pattern, was similar to the countermelody using the melody. It occurred in such a form that the rhythmic pattern imitated the main melody.

220

The musical score for Figure 3 shows a woodwind and brass ensemble. The instruments are four Trumpets (Tpt. 1-4), four Trombones (Tbn. 1-4), and a Guide. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The score is divided into two systems. The first system contains bars 220-227, and the second system contains bars 228-235. In the second system, the countermelody is marked with a piano (*p*) dynamic and is played in a more subdued manner than the main melody. The countermelody is a rhythmic pattern that imitates the main melody.

Figure 3 Countermelody, using the melody, in bar 228-235

Source: Choowit Yurayong

Controlling articulations

The articulations were controlled by markings, for example, accent, staccato, slur, finger and bow signs for strings, and dynamic markings. The articulation markings were used in various purposes such as highlighting the main melody, transferring between each part, or imitating of each instrument. In Figure 4, staccatos and slurs were used alternately.

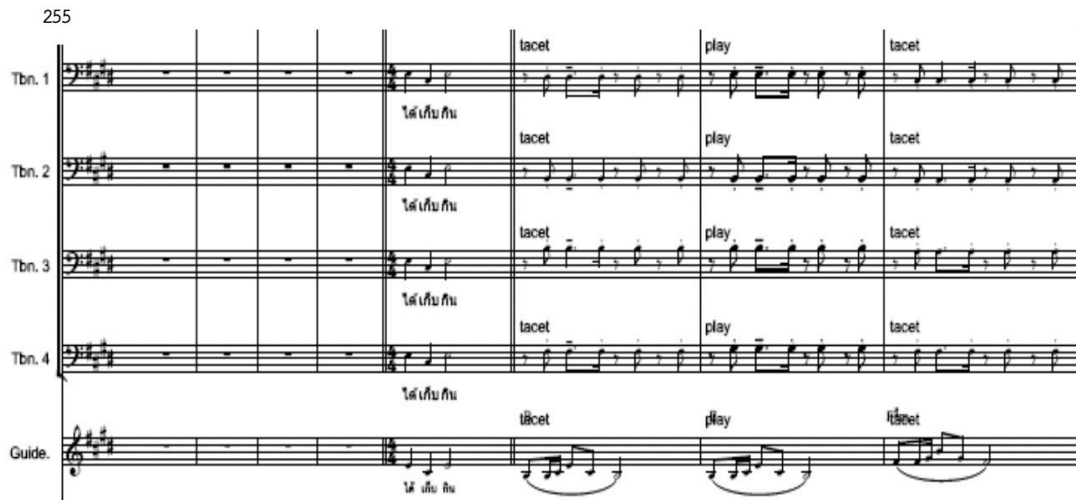


Figure 4 Using articulation markings in bar 260-262
Source: Choowit Yurayong

Other techniques

There are other techniques that can be used, depending on types of the types of music band, instruments, vocal accompaniment, and structure of the piece.

- *Using countermelody to emphasize cadence.* In Figure 5, string sections represented the countermelody that helped to create the cadence.

11

Figure 5 Using countermelody to create cadence in bar 19-20
Source: Choowit Yurayong

- *Accompanying Thai vocal line.* The Thai vocal line was accompanied by Western instruments. As in Figure 6, violins, viola, and cello accompany the vocal line, which helped to increase the more color and beauty of the vocal.

74

Guide.

strings

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Db.

Figure 6 Accompanying Thai vocal line in bar 76-84

Source: Choowit Yurayong

Discussions

Before integrating Western music into Thai, an understanding of each other's music is necessary. The key to integrating Thai and Western music for this piece is not to ruin the principle of Thai music; not tuning Thai musical instruments to a Western system or tuning Western musical instruments to a Thai scale. Western music is the supporter which makes the piece more interesting by using counter melody, chord progressions, and bass lines. This integration concept also helps to spread national music culture perfectly without losing its identity. Moreover, this can be adapted to other different types of music, not only local and Western music, for example, music from different cultures in one nation, music from different ethnic groups, music from different period of time.

Since the key concept was not to ruin Thai characteristic, the solution was to tune the G note in Thai music as equal to the E in Western music. Other notes were still one whole step away from each other as in regular Thai music. The tuning for this arrangement stuck to the original tuning of each type of music which was different from other works that adjust one type of music to fit another. The integration in this work was to find a mutual sound between Thai and Western music because the notes of Thai music cannot fit perfectly with Western, for example, the C note of Thai music was not similar to the Western C. The Thai music scale was approximately one

minor 3rd lower than the Western. Therefore, the transposition was one solution to solve this problem in order to produce as little dissonance as possible. Kaset-Kasat was a newly composed piece in which both Thai and Western elements were simultaneously tuned, based on Thai music principally. The G note in Thai music was similar to the E in Western music, so this piece was in E major.

Originally, there were some Thai music instruments that could not be transposed such as Klui (Thai flute). However, in the present day, it could be transposed by changing the length of the body which was more comfortable than in the past. Apart from the difference sound of music instruments from different culture, venue of performance was another issue that needed to be considered carefully. Different venue such as in a concert hall or outdoor provided different effects, especially for instruments made from wood. Hence, before any performances, these conditions needed to be taken into consideration.

In creating this work, the first step was to structure the piece by considering what to do, how to use the harmony to create more depth in each part. For example, in the singing section, Thai music would stop playing while Western music was added as a background to make the piece more interesting or in some opening sections that required magnificence, they would begin with Western music because various instruments could be started simultaneously, and then followed by Thai music.

The success of integrating Thai and Western music in Kaset-Kasat by the Saiyai Chamchuri band and Chulalongkorn University's Student Affair band resulted from an experiment of the composers in combining different types of music, adjusting, and creating music pieces. The methods were based on the notion that Western music would not ruin the characteristics of Thai music. This was called "Sangkeet Patana". Since "Sangkeet Pattana" was not to compose a new piece but to integrate Western music into an invented piece, there was some valuable knowledge to be gained from balancing music from different cultures, which could be summarized as Figure 7.

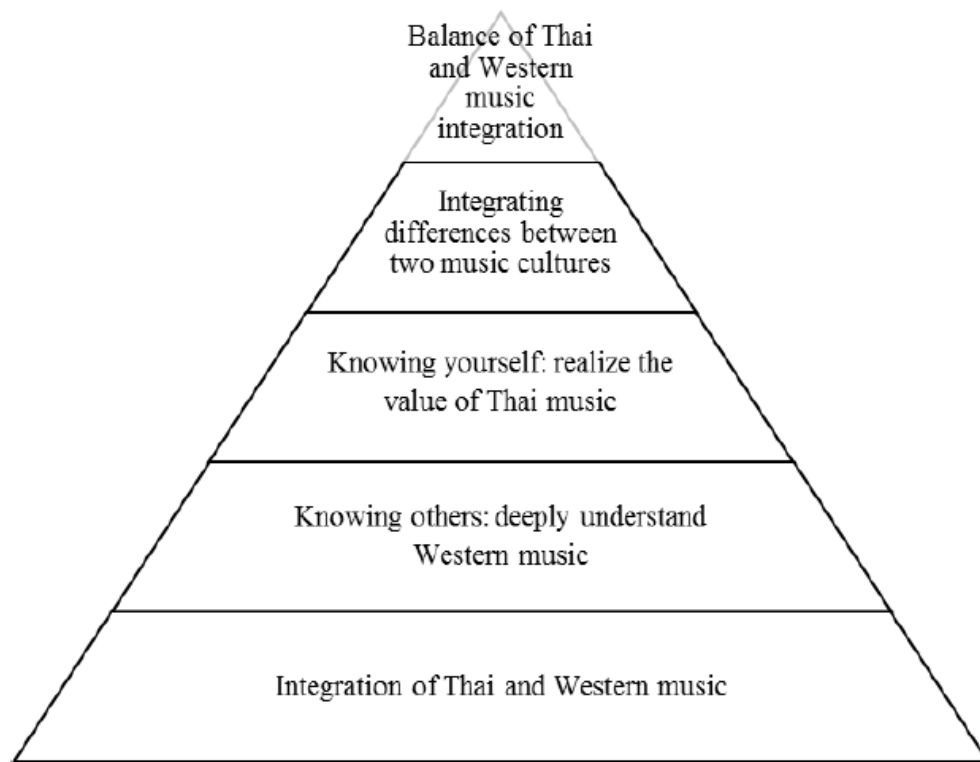


Figure 7 "Sangkeet Patana" model
Source: Choowit Yurayong

From Figure 7, the critical starting points were "Knowing others" and "Knowing yourself", which meant to have expert knowledge of Thai and Western music. The knowledge of "Sangkeet Patana" was a result of accumulation of learning as well as experiences in western theory teaching and music performances of the authors. This was a challenging task to present a work from Western culture to Thai audiences. This work of integration was a result of the authors' interests as well as experiences in teaching Western music to undergraduate students of Chulalongkorn University, which provided the authors with an understanding of Western music and a Thai context. For example, Western melody, rhythm, harmony, pattern, and composition techniques in Thai society. This understanding led to methods of integrating Thai and Western music that were totally different in terms of theory, pitch, color, dimension, instruments, rhythm, composition techniques, performing, and conducting.

In addition, the authors needed to seek more knowledge regarding the integration of Eastern and Western music from the past until present, then developed and adjusted, and finally concluded that the best way to unite two different music cultures was to "find the balance". This was not to destroy characteristics of either culture; Thai music lovers still sensed Thai characteristics, but Western music was blended for a more elegant sound. The acceptance from the audiences to this new kind of music was the real success in integrating Thai and Western music. The Kaset-Kasat performance is available via <https://www.youtube.com/watch?v=DtCxOPYc-ZI&t=255s>

Conclusion

The principle of integrating the Thai and Western music of Kaset-Kasat, the royal composition of H.R.H. Princess Maha Chakri Sirindhorn, was to use Western music to enhance Thai music by giving priority to Thai music. The concept of arranging this piece was to prioritize Thai music; allowing it to be presented clearly, while Western music was the supporter which made the piece more interesting without diminishing the role of Thai music. In addition, this arrangement did not ruin Thai characteristics by not tuning Thai musical instruments to a Western scale or to tune Western musical instruments to a Thai scale. The solution was to tune the G note in Thai music as equal to the E in Western music. Other notes were still one whole step away from each other as in regular Thai music. The techniques used in this work could be summarized as following:

1. Adding more texture to original Thai music by using Western musical instruments. Still, this did not lessen the complexity of Thai music but enhanced what was missing. The methods included using bass notes for a more interesting melody line and chord progressions.

2. Selecting sound for consonance by prolonging notes and using heterophony harmony.

3. Using doubling and countermelody. Doubling was used in order to make the main melody more interesting by highlighting the main melody, making it more prominent than the other parts. While the countermelody was used to imitate the main melody which, in this piece, occurs in two patterns: using the melody and a rhythmic pattern.

4. Controlling articulations by using indication markings, for example, accented, staccato, slur, finger and bow signs for strings, and dynamic markings. These articulations were presented by Western musical instruments to help the main melody performed by Thai musical instruments to be more prominent.

5. Other techniques used in this arrangement included using countermelody to emphasize cadence, and accompanying Thai vocal line.

Acknowledgement

This research was funded by the Research Unit (RU), "Art Innovations and Musical Temperament Project Inherited from H.R.H. Princess Maha Chakri Sirindhorn's Initiation", and Ratchadapisek Sompoch Endowment Fund (2018), Chulalongkorn University for Innovation in Arts and Culture (761008-03AC).

REFERENCES

- Amatayakul, Poonpit. *Five Reigns of Kings' Music Annals: Documents Research and Chronology 1868-2006*. Bangkok: Luang Pradit Pairon (Sorn Silpbanleng) Foundation, 2007. (in Thai)
- Rungreong, Panya. *Thai Music History*. Bangkok: Thai Watana Panich Co., Ltd, 1974. (in Thai)
- Thammawiharn, Sa-ngobsuk. *Thai Music*. Bangkok: Chulalongkorn University Press, 2002. (in Thai)

ความสำคัญของ 'เพลงเรื่อง' ต่อการพัฒนาศักยภาพนักดนตรีไทย The Significance of Phleng-rueang towards the Development of Potential of Thai Musicians

ณรงค์ชัย ปิฎกรชิต* NARONGCHAI PIDOKRAJT*

บทคัดย่อ

การวิจัยเรื่อง "ความสำคัญของ 'เพลงเรื่อง' ต่อการพัฒนาศักยภาพนักดนตรีไทย" มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาโครงสร้างของเพลงเรื่องในวงวิชาการดนตรีไทย และเพื่อศึกษาความสำคัญของเพลงเรื่องต่อการพัฒนาศักยภาพนักดนตรีไทย การวิจัยใช้ระเบียบวิธีวิจัยด้านมานุษยดนตรีวิทยา (Ethnomusicology) ดำเนินการตั้งแต่เดือนตุลาคม 2555 ถึงเดือนตุลาคม 2557 การศึกษาและสังเคราะห์มีข้อมูลเพลงเรื่องจำนวน 101 เรื่อง ด้วยกระบวนการปฏิบัติงานภาคสนาม การเข้าไปมีส่วนร่วมในกิจกรรมดนตรี พิธีกรรมงานตามประเพณี และดำเนินการตามกรอบแนวความคิดในการวิจัย ผลวิจัยมีดังนี้

โครงสร้างของเพลงเรื่องในวงวิชาการดนตรีไทย ประกอบด้วยเพลงเรื่อง 6 โครงสร้าง คือ โครงสร้างที่นำด้วยเพลงประเภทปรบไก่ โครงสร้างที่นำด้วยเพลงประเภทสองไม้ โครงสร้างเพลงเรื่องประเภทเพลงเร็ว โครงสร้างที่เป็นประเภทเพลงฉิ่ง โครงสร้างเพลงเรื่องที่ใช้ในงานพิธีหรือพิธีกรรม และโครงสร้างที่เป็นเพลงเรื่องประเภทเพลงนางหงส์ เพลงต่าง ๆ ที่ประกอบเข้าเป็นสำรับของเพลงเรื่องแต่ละโครงสร้าง มีเพลงประเภทปรบไก่ ประเภทสองไม้ ประเภทเพลงเร็ว และประเภทเพลงฉิ่ง

ความสำคัญของเพลงเรื่องต่อการพัฒนาศักยภาพนักดนตรีไทย พบว่า เพลงเรื่องเป็นเพลงชุดที่มีการเรียบเรียงเพลงต่าง ๆ เข้าไว้ด้วยกัน ในระบบการเรียนดนตรีไทยมีแนวที่ดำเนินมาแต่โบราณคือการต่อเพลงโดยตรงระหว่างครูกับศิษย์ซึ่งเป็นวิธีทางมุขปาฐะ นักดนตรีที่ต่อเพลงเรื่องได้จำนวนมากจึงมีโอกาสฝึกทักษะปฏิบัติเครื่องดนตรี เกิดความชำนาญ เกิดความรู้เข้าใจโครงสร้างของเพลง เทคนิควิธีบรรเลงที่มีความยากและซับซ้อน เกิดความแตกฉานในวิชาการดนตรีไทย จนนำไปสู่ศักยภาพการบรรเลงดนตรีในงานหรือกิจกรรมตามประเพณีไทย มีความสามารถในการแปรทำนองเนื้อทำนองเพลงหลักไปสู่รูปแบบวิธีการบรรเลงเครื่องดนตรีชนิดต่าง ๆ การวิเคราะห์แนวทำนองเพลง การบรรเลงเพลงเดี่ยวระดับขั้นฝีมือ และมีความศักยภาพในการสร้างสรรค์ดนตรีในระดับของการประพันธ์เพลงไทยขึ้น

คำสำคัญ: เพลงเรื่อง/ ศักยภาพนักดนตรี/ นักดนตรีไทย

*รองศาสตราจารย์ ดร. สาขาวิชาดนตรีวิทยา วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล, narongchai.rajt@gmail.com

*Assoc. Prof. Dr., Musicology Department, College of Music, Mahidol University, narongchai.rajt@gmail.com

ABSTRACT

The purpose of the research "The Significance of Phleng-rueang towards the Development of Potential of Thai Musicians" aimed to study the structure of Phleng-rueang in the essence of Thai Music, as well as study its significance towards the potential development of Thai musicians. Research methodology was based on Ethnomusicology theory and procedures, having research time span covering October 2012 to October 2014. The synthesis and analysis of 101 Phleng-rueang was conducted along with fieldwork operation in order to access to the heart of the music in the ceremonies and festivals.

The result of the research would be to categorize the structure of Phleng-rueang into 6 structures including Prop-kai structure, Song-maai structure, Phleng-reao structure, Phleng-ching structure, ceremonial music structure, and Nang-hong structure. The internal structure of Phleng-rueang was comprised of prop-kai repertoire, song-maai repertoire, reao repertoire, and ching repertoire.

Since phleng-rueang comprised of several songs organized in a collection similar to a suite, the study of phleng-rueang provided an understanding of a wide variety of Thai music scholarship as well as performance techniques. Moreover, since the study of Thai music was within the oral tradition, a musician who studied phleng-rueang, inherits with the skill and knowledge that had been passed down from Thai music masters for generations. As a result, their musical potential was developed and they gain mastery of the performance in all Thai music cultures. These potentials included skill in melodic variation and modification, skill in arranging and creating transcriptions for other instruments, improvisation techniques, a scholarship in melodic analysis, composing new Thai music, as well as enhancing the solo performance at a virtuosic level.

Keywords: Phleng-rueang/ Potential of Musician/ Thai musicians

บทนำ

การเรียนรู้ทักษะปฏิบัติดนตรีไทยของศิลปินปี่พาทย์ตามแบบแผน เริ่มต้นด้วยการต่อเพลง โหมโรงเย็น และเพลงพิธีกรรมจากนั้นจึงต่อเพลงประเภท “เพลงเรื่อง” เพื่อมุ่งการพัฒนาความรู้และความสามารถของนักดนตรี การวิจัยครั้งนี้มีความสำคัญและความเป็นมาของหัวข้อ ดังนี้

ความสำคัญของ “เพลงเรื่อง” มีผลต่อนักดนตรีที่เริ่มจากการฝึกทักษะปฏิบัติเครื่องดนตรีจนเกิดความรู้ความสามารถในการบรรเลง ด้วยการต่อเพลงในชุดโหมโรงเย็นและเพลงที่จำเป็นสำหรับใช้บรรเลงประกอบงานพิธีกรรมที่เรียกว่า “สวดมนต์เย็นฉ่ำเช้า” จากนั้นจึงต่อเพลงประเภท “เพลงเรื่อง” เพลงอัตรา 3 ชั้น เพลงโหมโรงเสภา เพลงเถา เพลงตับ เพลงเกร็ด เพลงประกอบการแสดงโขนละคร เพลงหน้าพาทย์ หากมีความพร้อมจึงต่อเพลงเดี่ยว สำหรับเพลงเรื่องเป็นสำหรับเพลงที่ครูดนตรีให้ความสำคัญในการต่อเพลงประเภทนี้ให้แก่ศิษย์ เพราะเป็นเพลงที่มีการนำเพลงจำนวนหลายเพลงมาเรียบเรียงเป็นสำหรับ เพลงที่เรียบเรียงขึ้นนี้มีลักษณะของแนวทำนองคล้ายกัน มีแนวเพลงสัมพันธ์เชื่อมต่อกันระหว่างระดับเสียงที่กลมกลืนกัน ประกอบกับทำนองเพลงของแต่ละเรื่องมีทั้งประเภทเพลงปรบไก่ เพลงสองไม้ เพลงฉิ่ง เพลงเร็ว การต่อ “เพลงเรื่อง” จึงช่วยสร้างสมให้นักดนตรีมีต้นทุนความรู้เรื่องเพลงอย่างหลากหลายและเรียนรู้การแจกแจงมือฆ้องของแต่ละสำนวนกลอนเพลง การจดจำเพลงที่กำหนดอยู่ในเพลงเรื่องแต่ละสำหรับช่วยพัฒนาให้นักดนตรีมีความสามารถด้านดนตรี

ในด้านความเป็นมาของหัวข้อวิจัยสืบเนื่องมาจากการการเรียนดนตรีในสำนักดนตรีแบบดั้งเดิมและการเรียนในสถาบันการศึกษาเฉพาะทางที่ให้ความสำคัญในการเรียนเพลงเรื่อง แต่สำหรับในสถาบันการศึกษาระดับอุดมศึกษาที่เปิดหลักสูตรระดับปริญญาตรีทั้งที่เป็นวิชาชีพครูดนตรีและวิชาชีพดนตรี ได้ปรับลดหรือไม่บรรจุเพลงเรื่องไว้ในหลักสูตรแต่มุ่งไปที่เพลงบรรเลงประเภทเพลงเถา เพลงตับ เพลงเดี่ยว เครื่องดนตรี แนวคิดของการพัฒนาหลักสูตรอีกอย่างหนึ่งเป็นผลมาจากการกำหนดโครงสร้างหลักสูตรที่มีสัดส่วนของการศึกษาวิชาดนตรีในวิชาเอกซึ่งต้องปรับตามเกณฑ์มาตรฐานหลักสูตรระดับปริญญาตรีที่กำหนดไว้ระหว่าง 120-150 หน่วยกิต (เกณฑ์มาตรฐานหลักสูตรระดับปริญญาตรี พ.ศ. 2558) มีการกระจายความรู้ออกเป็นส่วน ๆ คือ ส่วนของวิชาการศึกษาทั่วไป วิชาชีพครูหรือวิชาการดนตรีที่เป็นวิชาชีพ ยังต้องจำแนกออกเป็นวิชาแกน วิชาเลือก ทั้งภาคทฤษฎีและภาคปฏิบัติ ทำให้ระยะเวลาการเรียนรู้นักดนตรีภาคปฏิบัติมีระยะเวลาจำกัดตามกรอบโครงสร้างหลักสูตร ประกอบกับวิธีการแข่งขันในการผลิตนิสิตนักศึกษาของแต่ละสถาบันการศึกษากลุ่มเลือก “ปี่พาทย์” จึงไม่เน้นเพลงชั้นพื้นฐานทั้งเพลงชุดโหมโรงเย็นรวมถึง “เพลงเรื่อง” ด้วย

จากความสำคัญและความเป็นมาดังกล่าวข้างต้น ผู้วิจัยจึงกำหนดหัวข้อการวิจัยตามการนำเสนอในบทความวิจัยครั้งนี้ว่า “เพลงเรื่อง : ความสำคัญต่อการพัฒนาศักยภาพนักดนตรีไทย” ผู้วิจัยมีความเชื่อมั่นว่างานวิจัยนี้มีความสำคัญในการก่อเกิดประโยชน์โดยตรงต่อกระบวนการจัดการเรียนรู้นักดนตรีไทยของนักดนตรีรุ่นใหม่ให้เกิดศักยภาพความเป็นนักดนตรี ทั้งยังนำไปสู่การจัด “เพลงเรื่อง” ให้เป็นส่วนหนึ่งในการพัฒนาหลักสูตรวิชาดนตรีไทยของสถาบันการศึกษาต่อไป

วัตถุประสงค์และนิยามศัพท์ของคำสำคัญ

การวิจัยกำหนดวัตถุประสงค์ไว้ 2 ประเด็นคือ เพื่อศึกษาโครงสร้างของเพลงเรื่องในวงวิชาการดนตรีไทยและเพื่อศึกษาความสำคัญของเพลงเรื่องต่อการพัฒนาศักยภาพนักดนตรีไทย โดยมีคำถามวิจัยว่า “เพลงเรื่องมีความสำคัญต่อการพัฒนาศักยภาพนักดนตรีไทยอย่างไร” มีขอบเขตการวิจัยสำคัญ 2 ด้านคือ ด้านเนื้อหา ประกอบด้วยโครงสร้างเพลงไทย ลักษณะเพลงไทย การบรรเลงของวงปี่พาทย์และเพลงเรื่องในขอบเขตของดนตรีประเภทที่เรียกว่า “ปี่พาทย์” และด้านบุคคลที่ทำการศึกษา คือ ผู้ทรงคุณวุฒิด้านดนตรีไทย ประกอบด้วยศิลปินแห่งชาติ ศิลปินดนตรี นักดนตรี นักวิชาการดนตรี ที่มีประสบการณ์ทางด้านปี่พาทย์ หรือได้รับการต่อเพลงถ่ายทอดเพลงเรื่องจากครูดนตรีมีคำสำคัญ 3 คำ แต่ละคำมีนิยามดังนี้

ศักยภาพนักดนตรี หมายถึง พลังที่แสดงคุณสมบัติให้เกิดขึ้นในภาวะแห่งพลังความสามารถของนักดนตรีซึ่งแสดงออกจนเป็นที่ประจักษ์ถึงภูมิความรู้และความสามารถทางดนตรี

นักดนตรีไทย หมายถึง นักดนตรีที่มีภูมิความรู้ความสามารถ มีทักษะปฏิบัติด้านเครื่องดนตรี ในงานวิจัยนี้คือนักดนตรีไทยจำพวกปี่พาทย์

เพลงเรื่อง หมายถึง เพลงไทยลักษณะหนึ่งที่ศิลปินดนตรีนำมาเรียบเรียงเข้าเป็นสำหรับ เพลงเรื่องสำหรับหนึ่ง ๆ มีเพลงจำนวนหลายเพลง จำแนกได้หลายรูปแบบ ได้แก่ ประเภทเพลงช้า (ปรบไก่อ) ประเภทเพลงสองไม้ ประเภทเพลงฉิ่ง เป็นต้น

ระเบียบวิธีวิจัย

การวิจัยใช้ระเบียบวิธีวิจัยเชิงคุณภาพโดยดำเนินการระบวนการด้านมานุษยดนตรีวิทยา (Ethnomusicology) มีแหล่งข้อมูลที่ใช้เพื่อการศึกษา ได้แก่ สถาบันการศึกษาที่จัดการเรียนการสอนวิชาดนตรีไทยและอยู่ในขอบเขตเนื้อหา “ปี่พาทย์” เช่น มหาวิทยาลัยต่าง ๆ วิทยาลัยนาฏศิลป์ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ บ้านศิลปินดนตรีไทย สำนักดนตรีไทย สถาบันที่มีกิจกรรมดนตรีไทย บุคคลข้อมูลที่ใช้วิจัย ได้แก่ ศิลปินแห่งชาติ ศิลปินดนตรีไทย ครูอาจารย์ผู้สอนวิชาดนตรีไทย และนักวิชาการดนตรีไทย การเก็บรวบรวมข้อมูลใช้วิธีปฏิบัติการภาคสนามเพื่อบันทึกเสียง ภาพถ่าย ภาพเคลื่อนไหว มีการสัมภาษณ์ การสังเกต การเข้าไปมีส่วนร่วมในกิจกรรมต่าง ๆ การสนทนากลุ่มย่อยระหว่างนักวิจัยกับบุคคล ข้อมูลมีกระบวนการตรวจสอบความครบถ้วนและความถูกต้องของข้อมูลเพื่อให้ตรงประเด็นก่อนทำการวิเคราะห์ ดำเนินการวัตถุประสงค์และคำถามวิจัย ข้อมูลดนตรีและบริบทดำเนินการครอบคลุมเพลงเรื่อง สารัตถะที่สัมพันธ์กับเพลงเรื่อง และอยู่ในกรอบแนวคิดการวิจัย กระบวนการสังเคราะห์เอกสารมุ่งสู่โครงสร้างของเพลงเรื่อง คุณค่าและความสำคัญของเพลงเรื่อง กระบวนการถ่ายทอด และศักยภาพนักดนตรีไทย

โครงการวิจัยนี้ผ่านการพิจารณาและได้รับการรับรองจากคณะกรรมการการวิจัยในคน สาขา สังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยมหิดล ก่อนการลงพื้นที่ปฏิบัติงานภาคสนามเพื่อเก็บรวบรวมข้อมูลตามขั้นตอนการวิจัย ในด้านประโยชน์ที่เกิดจากการวิจัย ผู้วิจัยคาดหวังว่าข้อมูลการวิจัยย่อมส่งผลต่อการนำไปใช้พัฒนาหลักสูตรการเรียนการสอนวิชาดนตรีไทยในระดับการศึกษาต่าง ๆ ทำให้วงวิชาการดนตรีเห็นความสำคัญ

ของ “เพลงเรื่อง” การใช้เป็นข้อมูลในการเรียนการสอนภาคปฏิบัติเพื่อพัฒนาศักยภาพนักดนตรีไทย ส่วนข้อมูลทำนองเพลงทางฆ้องเพลงเรื่องสามารถใช้เป็นแหล่งข้อมูลสำคัญต่อการประพันธ์เพลงไทยของ นักดนตรีไทยต่อไป

การทบทวนวรรณกรรม

การทบทวนวรรณกรรมมีประเด็นที่สัมพันธ์กับเพลงเรื่องมาใช้ในการวิเคราะห์และสังเคราะห์ข้อมูล ที่ได้จากการเก็บรวบรวมข้อมูล ในบทความวิจัยนี้นำเสนออย่างสาระสังเขป 4 ประเด็น ดังนี้

1. หลักการดนตรีไทย

การแบ่งท่อนเพลงของดนตรีไทย มีรูปแบบการเรียกชื่อสัดส่วนทำนองเพลงว่า “ท่อน” แต่ละท่อน เพลงประกอบด้วย “กลอนเพลง” ที่กำหนดเป็นวรรค เป็นประโยค มีจังหวะที่แบ่งตามลักษณะของหน้าทับ ระบุไว้ว่าเพลงหนึ่ง ๆ มีจำนวนกี่จังหวะ หรือทำนองเพลงมีจังหวะเท่าใดที่รวมกันเป็น 1 ท่อน เช่น เพลงลาว ดวงเดือนมี 3 ท่อน เพลงบุหลันลอยเลื่อนมี 2 ท่อน การเรียกท่อนบางเพลงเรียกชื่อเป็นอย่างอื่น เช่น “ตัว” ใช้สำหรับเรียกสัดส่วนของเพลงเชิด เพลงเชิดจีน เพลงตระโหมโรง บางเพลงเรียกว่า “จับ” เช่น เพลง เชิดนอก บางเพลงเรียกว่า “ท่า” เช่น เพลงกราวใน 3 ท่า ของเพลงชุดโหมโรงกลางวัน

จังหวะและหน้าทับของดนตรีไทย มีการกำหนดส่วนย่อยของเพลง นักดนตรีเมื่อบรรเลงดนตรี ต้องกำหนดสัดส่วนของจังหวะไว้ในใจเพื่อให้ทำนองเพลงดำเนินไปอย่างถูกต้อง เมื่อบรรเลงในวงดนตรี มีเครื่องดนตรีที่ทำหน้าที่เป็นเครื่องกำกับจังหวะ คือ ฉิ่ง เรียกว่าจังหวะฉิ่ง มีรูปแบบการตีหลายลักษณะทั้งนี้ ขึ้นอยู่กับแนวเพลง โดยทั่วไปเมื่อตีเสียงฉิ่งเพื่อบอกจังหวะส่วนย่อย ตีเสียงฉับเพื่อบอกจังหวะหนัก จังหวะหน้าทับคือกระสวนจังหวะของเครื่องดนตรีประเภทเครื่องหนัง เช่น ตะโพน โทน - รำมะนา สองหน้า กลองแขก กลองมลายู เช่น หน้าทับปรบไก่ หน้าทับสองไม้ ในวิชาการดนตรีไทยนิยมใช้หน้าทับปรบไก่ เป็นเกณฑ์ในการนับจังหวะ หน้าทับอื่น ๆ เช่น หน้าทับสดาบ หน้าทับสมีทอง หน้าทับเขมร หน้าทับลาว หน้าทับเจ้าเซ็น หน้าทับเช่นเหล็ก การกำกับหน้าทับเพลงหน้าพาทย์บางเพลงมีกลองตัดตีร่วมกับตะโพน เรียกจังหวะที่ตีกลองตัดว่า “ไม้กลอง” บางเพลงไม่มีจังหวะหน้าทับกำกับ เช่น เพลงฉิ่งต่าง ๆ เมื่อบรรเลง เพลงจึงใช้ฉิ่งตีกำกับจังหวะเท่านั้น

การเรียบเรียงเพลงเข้าเป็นสำหรับ มีความสำคัญและมีความจำเป็นอย่างยิ่งต่อนักดนตรีในการ ต่อเพลง เพราะเพลงที่จัดเป็นสำหรับนี้นักดนตรีต้องฝึกทักษะอย่างต่อเนื่องยิ่งเรียนรู้ทำนองเพลงได้มากก็ต้อง ยิ่งจดจำเพลงเหล่านั้น การเรียนรู้เพลงจำนวนมากเมื่อมีกิจกรรมที่ต้องใช้เพลงตามโอกาส นักดนตรีจึงมี ความพร้อมในการนำเพลงเหล่านั้นมาใช้บรรเลงได้ วิธีการที่ครูดนตรีสร้างสรรค์ไว้คือ กำหนดรูปแบบของ บทเพลงให้เข้าสำหรับโดยนำเพลงต่าง ๆ มาเรียงร้อยและกำหนดการนำสำหรับเพลงที่เรียงร้อยนั้นไปบรรเลง ตามโอกาสต่าง ๆ เพลงที่เรียงร้อยไว้อย่างเป็นแบบแผน เช่น เพลงโหมโรงเช้า โหมโรงกลางวัน โหมโรงเย็น โหมโรงเทศน์ โหมโรงประกอบการแสดงต่าง ๆ โหมโรงเสภา เพลงดับ สำหรับ “เพลงเรื่อง” จัดเป็นสำหรับหนึ่ง ที่อยู่ในหลักการของการเรียบเรียงเพลงเข้าเป็นสำหรับ

2. ทฤษฎีที่ใช้ในการวิจัย

ทฤษฎีทางประวัติศาสตร์ ทฤษฎีนี้มีหลักการอธิบายประวัติความเป็นมา พัฒนาการตามลำดับของกาลเวลา ความเปลี่ยนแปลงต่าง ๆ ที่เกิดขึ้นของเรื่องราวในสังคมและวัฒนธรรมมนุษย์ ทั้งด้านเหตุการณ์ ระเบียบพิธีกรรม ตลอดจนบุคคลที่ปรากฏตามหลักฐานทางประวัติศาสตร์ การวิเคราะห์ข้อมูลประวัติศาสตร์ได้ให้ความสำคัญระหว่างเหตุผลกับการกระทำของมนุษย์ การเข้าถึงข้อมูลในแง่มุมของประวัติศาสตร์ต้องใช้เหตุการณ์จากหลักฐานหลายอย่างประกอบกัน เพื่อนำเข้ามาใช้ในการวิเคราะห์ความซับซ้อนนั้น การตีความ และสังเคราะห์ข้อมูล ดนัย ไชยโยธา อธิบายว่าประวัติศาสตร์ทำให้ผู้ศึกษาเข้าใจเหตุการณ์ที่เป็นไปทั้งในด้านความดีและไม่ดีชีวิตและวัฒนธรรมของคนในอดีตส่งผลต่อคนในปัจจุบันและอนาคต จัดเป็นวัฏจักรแห่งประวัติศาสตร์ที่หมุนเวียน ประวัติศาสตร์ช่วยให้ผู้ศึกษาทราบถึงสิ่งที่ได้ผ่านมาแล้วในอดีต เหตุและผลของความเป็นไปได้ในวิถีชีวิต ประวัติศาสตร์มีเหตุปัจจัยประกอบ 5 ประการคือ เหตุปัจจัยทางภูมิศาสตร์ เหตุปัจจัยทางธรรมชาติ เหตุปัจจัยตามลักษณะของคน เหตุปัจจัยตามหลักที่มีการนับถือกัน และปัจจัยของเหตุการณ์สำคัญ¹ ผู้วิจัยจึงนำทฤษฎีทางประวัติศาสตร์มาศึกษาสถานการณ์ ปรากฏการณ์ทางวัฒนธรรม การวิเคราะห์ ตีความ และนำเสนอพัฒนาการเพลงเรื่องที่มีการปฏิบัติของศิลปินดนตรีในแต่ละยุคสมัย รวมทั้งการสืบทอดต่อเนื่องกันมาตั้งแต่อดีตจนถึงปัจจุบัน

ทฤษฎีการแพร่กระจายทางวัฒนธรรม ทฤษฎีนี้มีหลักการว่าสังคมและวัฒนธรรมแต่ละแห่งมีจุดเริ่มต้นที่ต่างเป็นอิสระ เมื่อมนุษย์มีปฏิสัมพันธ์ต่อกันจึงเกิดการรับ การแลกเปลี่ยน และนำสิ่งนั้นมาปรุงแต่งให้สอดคล้องกับสิ่งที่ต้องการ ลักษณะเช่นนี้จึงทำให้สังคมและวัฒนธรรมแต่ละแห่งเกิดการรับและการแลกเปลี่ยนมีความเหมือนหรือคล้ายคลึงกัน ในการวิจัยตามแนวหลักการของทฤษฎีการแพร่กระจายเมื่อนำทฤษฎีมาใช้จึงต้องศึกษาองค์รวมเพื่อช่วยให้เกิดความเข้าใจดีขึ้น เพราะองค์ประกอบทางวัฒนธรรมแต่ละส่วนมีความเข้มข้นไม่เท่ากัน อาจมีอิทธิพลอื่นทำให้เกิดความแตกต่างได้ ประเด็นที่ต้องคำนึงคือ ศูนย์กลางที่เป็นแกนทางวัฒนธรรมมีความแตกต่างไปจากสังคมและวัฒนธรรมที่อยู่รายรอบ ผู้วิจัยได้นำทฤษฎีนี้มาเป็นแนวทางในการวิเคราะห์ การแพร่กระจายเพลงเรื่องสำหรับต่าง ๆ ที่มีมาแต่เดิม เพลงเรื่องที่มีการเรียบเรียงใหม่และเป็นต้นแบบให้เกิดการศึกษาในแหล่งดนตรีต่าง ๆ ที่ดำเนินไปในแนวทางหรือสอดคล้องกับแนวทางของการแพร่กระจายทางวัฒนธรรมดนตรี

ทฤษฎีมานุษยวัฒนธรรมสัมพันธ์ เป็นทฤษฎีที่แสดงความสัมพันธ์ระหว่างเรื่องราวของมนุษย์ที่ดำรงวิถีชีวิตในแต่ละวัฒนธรรม ณรงค์ชัย ปิฎกฤษต์ กล่าวถึงหลักการของทฤษฎีนี้ว่า วัฒนธรรมเป็นกรอบสาระที่สำคัญของมนุษย์ มนุษย์เป็นผู้มีพลานุภาพในการสร้างสรรค์ การสร้างสรรค์มีความหมายถึงการกระทำที่เกิดขึ้น เมื่อสร้างและเป็นสมบัตินกลางของสังคมแล้วมนุษย์ในสังคมนั้นต่างก็ช่วยกันยึดถือ ปฏิบัติปรับปรุงตามที่เห็นว่าเหมาะสมกับความต้องการ หรือรับการแพร่กระจายทางวัฒนธรรมจากแหล่งอื่นมาเพื่อปรับปรุงให้เข้ากับตนด้วย จากนั้นวัฒนธรรมที่เป็นสมบัตินกลางจึงได้รับการเรียนรู้จากสมาชิกในสังคม เป็นการสืบสานและส่งทอดวัฒนธรรมต่อเนื่องกันไป สาระที่วัฒนธรรมมีขอบเขตกว้างขวาง ทุกรูปของกิจกรรมทั้งส่วนของวัฒนธรรมที่จับต้องได้และจับต้องไม่ได้ ครอบคลุมถึงส่วนที่เป็นกายภาพ พฤติกรรม

1. ดนัย ไชยโยธา, *ประวัติศาสตร์และวัฒนธรรมไทย* (กรุงเทพมหานคร: โอเดียนสโตร์, 2550), 6-8.

ความเชื่อ พิธีกรรม ภาษา งานด้านศิลปะ สิ่งเหล่านี้ล้วนเป็นเรื่องราวของวัฒนธรรมที่เกิดจากผลการสร้างสรรค์ของมนุษย์ทั้งสิ้น วัฒนธรรมกับมนุษย์มีความเกี่ยวข้องสัมพันธ์กันจนไม่สามารถแยกออกจากกันได้ ผู้วิจัยนำทฤษฎีนี้มาใช้เป็นแนวในการวิเคราะห์ศิลปดนตรี วงปีพาทย์ เพลงเรื่อง ที่เคลื่อนย้ายไปตามแหล่งพื้นที่วัฒนธรรมดนตรีต่าง ๆ ที่เกิดขึ้นและติดตัวนักดนตรีไปยังแหล่งใหม่ของสังคมวัฒนธรรม²

3. สารัตถะที่สัมพันธ์กับหัวเรื่องวิจัย

การวิจัยนี้มีสารัตถะที่สัมพันธ์กับเพลงเรื่องประกอบด้วยวงดนตรีและเพลงเรื่อง ดังนี้

วงดนตรี ศิลปินดนตรีใช้บรรเลงเพลงเรื่อง มีวงปีพาทย์ และวงดนตรีลักษณะอื่น ๆ วงปีพาทย์ เป็นวงดนตรีที่ใช้บรรเลงในกิจกรรมตามประเพณีซึ่งเกี่ยวข้องกับพิธีกรรมทั้งในงานพระราชพิธีและงานพิธีกรรมของราษฎร ประกอบการแสดง และเพื่อการฟัง เครื่องดนตรีที่ประสมวงปีพาทย์เครื่องใหญ่ประกอบด้วย ปี่ใน ปี่นอก ระนาดเอก ระนาดทุ้ม ระนาดเอกเหล็ก ระนาดทุ้มเหล็ก ข้องวงใหญ่ ข้องวงเล็ก ตะโพน กลองทัด ฉิ่ง ฉาบเล็ก ฉาบใหญ่ กรับ และโหม่ง แบบแผนการเรียนปีพาทย์เริ่มด้วยเพลงไหมโรงเย็น เพลงพิธีกรรม เพลงเรื่อง เพลงเถา และเพลงอื่น ๆ วงปีพาทย์ไ้มนวม เป็นวงปีพาทย์ที่มีพัฒนาการจากวงปีพาทย์เครื่องดนตรีจึงเหมือนวงปีพาทย์ ส่วนที่แตกต่างคือระนาดเอกใช้ไ้มนวมตีเพิ่มซอคู่ ซอคู่เพียงออ การประสมวงในวงปีพาทย์ไ้มนวม ประกอบด้วย ซอคู่เพียงออ ระนาดเอก ระนาดทุ้ม ข้องวงใหญ่ ข้องวงเล็ก กลองแขก ฉิ่ง ฉาบเล็ก กรับ และโหม่ง วงปีพาทย์ไ้มนวมนี้แม้ได้บรรเลงเพลงเรื่องทั้งสำหรับ แต่ก็ได้นำเพลงที่ปรากฏในสำรับจากเพลงเรื่อง เพลงฉิ่ง เป็นต้น มาบรรเลงในโอกาสต่าง ๆ วงปีพาทย์ดึกดำบรรพ์ เป็นวงดนตรีที่สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ทรงปรับปรุงขึ้นเมื่อ พ.ศ. 2435 เพื่อประกอบการแสดงละครดึกดำบรรพ์ ทรงคัดเลือกเครื่องดนตรีที่เหมาะสมกับการแสดงในโรงละครและเข้ากับลักษณะของละครที่มีการปรับแนวการแสดงละครรูปแบบใหม่ซึ่งผสมผสานละครไทยกับละครอุปรากร (opera) วงดนตรีนี้เหมาะกับการแสดงละครในโรงละคร เครื่องดนตรีที่ประสมในวงปีพาทย์ดึกดำบรรพ์ ประกอบด้วย ระนาดเอก (ใช้ไ้มนวมบรรเลง) ระนาดทุ้ม ระนาดทุ้มเหล็ก ข้องวงใหญ่ ซอคู่เพียงออ ซอคู่ ซอคู่ ตะโพน กลองตะโพน ข้องทุ้ม 7 ใบ และฉิ่ง วงปีพาทย์นางหงส์ เป็นวงดนตรีที่ใช้บรรเลงในงานอวมงคล มูลเหตุที่เรียกว่านางหงส์เพราะเมื่อบรรเลงใช้หน้าทับนางหงส์ มีเพลงเรื่องนางหงส์ตีประกอบในงานอวมงคลนั้น วงปีพาทย์นางหงส์มีเครื่องดนตรีประกอบด้วย ปี่ชวา ระนาดเอก ระนาดทุ้ม ข้องวงใหญ่ ข้องวงเล็ก กลองมลายู (บางแห่งใช้กลองทัดด้วย) ฉิ่ง ฉาบเล็ก กรับ และโหม่ง วงปีพาทย์มอญ เป็นวงดนตรีที่ใช้บรรเลงทั้งงานมงคลและงานอวมงคลขึ้นอยู่กับการนำเพลงพิธีกรรมมาบรรเลงให้เหมาะสมกับลักษณะของงาน เครื่องดนตรีในวงปีพาทย์มอญเครื่องใหญ่ประกอบด้วย ปี่มอญ ระนาดเอก ระนาดทุ้ม ระนาดเอกเหล็ก ระนาดทุ้มเหล็ก ข้องมอญวงใหญ่ ข้องมอญวงเล็ก ตะโพนมอญ เปิงมางคอก ฉิ่ง ฉาบเล็ก กรับ และโหม่ง 3 ใบ

เพลงเรื่อง มีความหมายถึงเพลงไทยที่เน้นแนวทำนองเพลงมากกว่าแนวการขับร้อง โดยการนำเพลงที่มีลักษณะใกล้เคียงกันจำนวนหลายเพลงมาเรียบเรียงเป็นชุดหรือสำหรับ จำแนกได้หลายรูปแบบ เช่น เพลงเรื่องประเภทเพลงช้า เพลงเรื่องประเภทเพลงสองไม้ เพลงเรื่องประเภทเพลงเร็ว เพลงเรื่องประเภทเพลงฉิ่ง การตั้งชื่อของเพลงเรื่องแต่ละสำรับมีหลักการตั้งชื่อแตกต่างกัน ในหนังสือสารานุกรมศัพท์ดนตรีไทย

2. ณรงค์ชัย ปิฎกัรชต์, "อคุชดุริยตาพิทวาทีตาน : ทฤษฎีมนุษย์วัฒนธรรมสัมพันธ์," เพลงดนตรี ปีที่ 12, ฉบับที่ 7 (2549): 20.

ภาคคีตะ-ดุริยางค์ ฉบับราชบัณฑิตยสถาน อธิบายไว้ว่า การแบ่งชื่อเรียกเพลงเรื่องนิยมเรียกชื่อเพลงอันดับแรก หรือเป็นเพลงสำคัญของเรื่องนั้น เช่น เรื่องพระนเรศวรชนช้างมีเพลงนเรศวรชนช้างเป็นเพลงแรก เรื่องเพลงยาวมีเพลงทะแยเป็นเพลงแรก โดยพิจารณาให้เพลงยาวเป็นเพลงสำคัญ บางเพลงเรียกชื่อตามกิจการที่ บรรเลงประกอบ เช่น เรื่องทำขวัญมีเพลงนางนาคเป็นเพลงแรก เพลงเรื่องบางสำหรับเรียกตามหน้าทับ เช่น เรื่องนางหงส์ เพลงเรื่องเมื่อจำแนกรายละเอียดแล้วมีหลายประเภท เช่น ประเภทเพลงช้า มีเพลงเรื่อง เต่ากินผักบุ้ง เพลงเรื่องพระรามเดินดง ประเภทเพลงสองไม้ เช่น เพลงเรื่องสินวล เพลงเรื่องทยอย ประเภท เพลงเร็ว เช่น เพลงเรื่องแขกมดดินหมู เพลงเรื่องแขกบรเทศ ประเภทเพลงฉิ่ง เช่น เพลงเรื่องมุล่ง เพลงเรื่อง ช้างประสานงา³

4.งานวิจัยที่สัมพันธ์กับหัวเรื่อง

การศึกษางานวิจัยที่สัมพันธ์กับหัวเรื่องวิจัย เช่น งานวิจัย “องค์ความรู้ศิลปปิ่นแห่งชาติ: นายพินิจ ฉายสุวรรณ” ของณรงค์ชัย ปิฎกรัษต์ (2552) ได้ศึกษาประวัติ ผลงานดนตรีและองค์ความรู้ของนายพินิจ ฉายสุวรรณ ในส่วนของ “เพลงเรื่อง” นายพินิจ ฉายสุวรรณ ได้นำเพลงที่มีโครงสร้างคล้ายกันมาเรียบเรียง เป็นเพลงเรื่องจำนวน 31 เรื่อง งานวิจัย “องค์ความรู้ศิลปปิ่นแห่งชาติ: นายสำราญ เกิดผล” ของณรงค์ชัย ปิฎกรัษต์ (2552) ได้ศึกษาประวัติ ผลงานดนตรี เอกลักษณะด้านดนตรีไทย และองค์ความรู้ด้าน “เพลงเรื่อง” พบว่านายสำราญ เกิดผล ได้เรียบเรียงขึ้นเพลงเรื่องครอบจักรวาล โดยท่านพิจารณาเพลงที่มีโครงสร้าง ใกล้เคียงกัน มีเพลงเรื่องที่ท่านได้รับมอบโน้ตเพลงไทยจากครูอาจ สุนทร โน้ตเพลงเหล่านั้นเป็นโน้ตเพลงที่ บันทึกลงทางเพลงของสำนักดนตรีบ้านพาทย์โกสโลว มีเพลงเรื่องจำนวนมาก นายสำราญ เกิดผลจึงได้นำเพลง เรื่องเหล่านั้นมาสอนให้แก่กณคนตรีในโครงการฯ ณ ศูนย์ส่งเสริมและเผยแพร่ดนตรีไทย ในพระราชูปถัมภ์ฯ สมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี และศิษย์ดนตรีของท่านตามสถาบันการศึกษาต่าง ๆ

งานวิจัยเรื่อง “ศึกษาชีวประวัติและวิเคราะห์ผลงานการประพันธ์เพลงของจางวางทั่ว พาทย์โกสโลว” ของโดม สว่างอารมณ์ (2540) ได้กล่าวไว้ว่า จางวางทั่ว พาทย์โกสโลว นักดนตรีสำนักบ้านพาทย์โกสโลว ได้เรียบเรียง เพลงเรื่องไว้ 5 เรื่อง คือ เพลงช้าเรื่องเต่าเห่ เพลงช้าเรื่องเต่าทอง เพลงช้าเรื่องสี่เกลอ เพลงช้าเรื่องพญาเดิน และเพลงช้าเรื่องพญาพายเรือ งานวิจัยเรื่อง “การวิเคราะห์เพลงเรื่องกระบี่ลีลา: ทางฆ้องวงใหญ่” ของกิติ จันทศร (2555) ทำการศึกษาประวัติครูเฉลิม บัวทั้ง ซึ่งเป็นผู้เรียบเรียงเพลงเรื่องกระบี่ลีลาไว้เมื่อ พ.ศ. 2515 โดยนำ เพลงประเภทหน้าทับปรบไก่ อัตรา 2 ชั้นจำนวน 4 เพลงคือเพลงกระบี่ลีลา ตะลุ่มโปง เทวาประสิทธิ์ และ กล่อมนารี ต่อด้วยเพลงประเภทสองไม้ และเพลงเร็วจากเรื่องพระรามเดินดง จบลงด้วยเพลงลา งานวิจัย เรื่อง “การวิเคราะห์เพลงเรื่องนางหงส์” ของจิรัฐพล น้อยนิธย์ (2542) ได้ทำการวิจัยเพลงเรื่องนางหงส์ที่ใช้ ในการบรรเลงของวงปี่พาทย์นางหงส์ ประกอบด้วยเพลงอัตรา 2 ชั้น จำนวน 5 เพลง ทั้งยังศึกษาประวัติ ความเป็นมาของเพลงที่ปรากฏในเพลงเรื่อง บทบาท โอกาสการบรรเลงเพลงเรื่องนางหงส์ ทำการวิเคราะห์ ทำนองเพลงเรื่องนางหงส์ทั้ง 5 เพลงนั้นด้วย งานวิจัยเรื่อง “เพลงเรื่องวิเวกเวหา ทางคุณครูพินิจ ฉายสุวรรณ (ศิลปปิ่นแห่งชาติ)” ของมนัส แก้วบุชา (2550) งานวิจัยนี้ศึกษาทางฆ้องวงใหญ่พบว่าเพลงวิเวกเวหา อัตรา 2 ชั้น เป็นเพลงที่มีมาตั้งแต่สมัยอยุธยา เมื่อเรียบเรียงเป็นเพลงเรื่องประกอบด้วยเพลงวิเวกเวหา นกกระจอก ทอง กาเรียนทอง และสาธิตาชมเดือน เพลงประเภทสองไม้ชุดนางโหย 5 ท่อน ต่อด้วยเพลงเร็วชุดนางโหย

5 ท่อน และลงจบด้วยเพลงลา

การทบทวนวรรณกรรมที่เกี่ยวกับเพลงเรื่องตามประเด็นที่ศึกษา พบว่าสาระแต่ละด้านต่างมีผลต่อการวิจัยเรื่อง "ความสำคัญของ 'เพลงเรื่อง' ต่อการพัฒนาศักยภาพนักดนตรีไทย" และมีความเกี่ยวข้องที่มีความสัมพันธ์กันโดยตลอด

สรุปผลวิจัย การอภิปรายผล และข้อเสนอแนะ

การวิจัยเรื่อง เพลงเรื่อง : ความสำคัญต่อการพัฒนาศักยภาพนักดนตรีไทย มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาโครงสร้างของเพลงเรื่องในวงวิชาการดนตรีไทย และเพื่อศึกษาความสำคัญของเพลงเรื่องต่อการพัฒนาศักยภาพนักดนตรีไทย ทำการวิจัยข้อมูลเพลงเรื่องจำนวน 101 เรื่อง มีคำถามวิจัยว่า "เพลงเรื่องมีความสำคัญต่อการพัฒนาศักยภาพนักดนตรีไทยอย่างไร" ผลการวิจัยมีดังนี้

ผลการวิจัย

1. โครงสร้างของเพลงเรื่อง

โครงสร้างของเพลงเรื่องในวงวิชาการดนตรีไทย ประกอบด้วยเพลงเรื่อง 6 โครงสร้าง คือ โครงสร้างที่ 1 เพลงเรื่องที่น่าด้วยเพลงประเภทปรบไก่ เป็นเพลงเรื่องที่น่าด้วยเพลงประเภทหน้าทับปรบไก่อัตรา 2 ชั้น นิยมเรียกเพลงประเภทนี้ว่า "เพลงช้า" โครงสร้างที่ 2 เพลงเรื่องประเภทที่น่าด้วยเพลงสองไม้เป็นเพลงเรื่องที่น่าด้วยเพลงประเภทหน้าทับสองไม้อัตรา 2 ชั้น โครงสร้างที่ 3 เพลงเรื่องประเภทเพลงเร็ว เป็นเพลงที่มีอัตราจังหวะชั้นเดียว บางส่วนของทำนองเพลงเรื่องประเภทนี้ นักดนตรีนำไปเป็นช่วงเพลงเร็วของเพลงเรื่องตามโครงสร้างอื่น ๆ โครงสร้างที่ 4 เพลงเรื่องฉิ่ง เป็นเพลงบรรเลงที่ประกอบขึ้นด้วยเพลงต่าง ๆ เรียบเรียงเข้าเป็นสำรับ เมื่อบรรเลงไม่มีจังหวะหน้าทับของตะโพน กลองทัด หรือเครื่องหนังใด ๆ ตีกำกับจังหวะ ใช้เพียงฉิ่งตีประกอบจังหวะ โครงสร้างที่ 5 เพลงเรื่องที่ใช้นางพินิจหรือพิธีกรรม หรือเฉพาะประเภทของวงดนตรี เช่น เพลงเรื่องชมสมุทร เรื่องทำขวัญ เรื่องนางหงส์ โครงสร้าง ที่ 6 เพลงเรื่องประเภทเพลงนางหงส์ มีการเรียบเรียงเพลงเข้าเป็นชุด บรรเลงเพื่อความสนุกสนาน แสดงภูมิรู้และความสามารถของนักดนตรี รูปแบบของเพลงประเภทนี้ เริ่มด้วยเพลงนางหงส์ 6 ชั้น (เพลงนางหงส์ 3 ชั้น) บรรเลงต่อด้วยเพลงอื่น ๆ 3 ชั้น ออกเพลงเร็ว เพลงฉิ่ง อาจต่อท้ายด้วยเพลงภาษาที่มีสำเนียงสอดคล้องกับเพลง 3 ชั้น เพลงเรื่องตามโครงสร้างนี้จึงมีครูดนตรีแต่ละท่านแต่ละสำนักผูกเรื่องเรียบเรียงไว้โดยเฉพาะจำนวนมาก

2. ความสำคัญของเพลงเรื่องต่อการพัฒนาศักยภาพนักดนตรีไทย มีดังนี้

ลักษณะของเพลงเรื่อง จัดเป็นเพลงไทยลักษณะหนึ่งที่ศิลปินดนตรีนำมาเรียบเรียงเข้าเป็นสำรับ แต่ละสำรับมีรูปแบบโครงสร้างที่แตกต่างกัน เพลงเรื่องมีลักษณะและสาระที่เกี่ยวของ คือ เพลงเรื่องสำหรับหนึ่ง ๆ มีเพลงจำนวนหลายเพลง มีทำนองเพลงสัมพันธ์หรือคล้ายคลึงกัน มีการเชื่อมต่อระดับเสียงของแต่ละเพลง ลักษณะของทำนองเพลงเรื่องมีสำนวนเพลงที่ขึ้นหรือลงหัวท้ายคล้ายกัน เพลงเหล่านี้มีลักษณะที่เหมาะสมต่อการฝึกหัดทักษะปฏิบัติ ฝึกความจำ ฝึกแยกแยะทำนองและจังหวะเพลง การเรียบเรียงเพลงเรื่องของศิลปินดนตรีแต่ละท่านหรือแต่ละสำนักมีความแตกต่างกันในรายละเอียด เช่น การเรียบเรียงทำนองเพลง การลำดับทำนองเพลง การวางจำนวนท่อนเพลง

การกำหนดวิธีกำกับจังหวะของเพลงเรื่อง จัดแบ่งไว้คือ เพลงประเภทปรบไ้ที่เรียกว่าเพลงซ้ำกำกับจังหวะด้วยหน้าทับปรบไ้ เรียบเรียงไว้ในส่วนแรก เช่น เพลงสร้อยสน จีนแส เต่าเห่ เต่ากินผักนึ่ง อาเฮีย เพลงประเภทสองไม้ เรียบเรียงไว้ต่อจากเพลงประเภทปรบไ้ เพลงเหล่านี้กำกับจังหวะด้วยหน้าทับสองไม้ เพลงประเภทเพลงเร็ว เรียบเรียงไว้เป็นเพลงเร็วที่บรรเลงต่อท้ายเพลงประเภทสองไม้ และเพลงเรื่อง เพลงเร็ว เพลงเหล่านี้กำกับจังหวะด้วยหน้าทับปรบไ้หรือหน้าทับสองไม้ในอัตราชั้นเดียว เพลงประเภทเพลงฉิ่ง เช่น เพลงฉิ่งเรื่องมุล่ง เพลงฉิ่งเรื่องช้างประสาธนา เพลงฉิ่งเรื่องดวงพระธาตุ เพลงฉิ่งพระฉันท เพลงเรื่องลักษณะนี้ไม่ใช้หน้าทับกำกับจังหวะแต่ใช้ฉิ่งตีให้จังหวะอย่างเดียว เพลงเรื่องนางหงส์ กำกับด้วยจังหวะหน้าทับนางหงส์ เพลงเรื่องที่เป็นเพลงพิธีกรรมกำกับจังหวะตามประเภทของเพลง เช่น เพลงเรื่องทำขวัญ กำกับด้วยจังหวะหน้าทับปรบไ้

เพลงเรื่องประเภทหน้าทับพิเศษเฉพาะ เพลงเรื่องประเภทเพลงซ้ำบางเรื่องมีหน้าทับพิเศษเฉพาะ เช่น เพลงเรื่องรำดาบใช้หน้าทับรำดาบ เรื่องเขมรใหญ่ใช้หน้าทับเขมรใหญ่ เรื่องพญาโคกใช้หน้าทับพญาโคก เพลงเรื่องประเภทเพลงซ้ำจึงมีใช้เพลงพิธีกรรม เพลงเรื่องหลายเรื่องมีการแจกแจงมือฆ้องไว้เฉพาะ มีการใช้มือตีทำนองเพลงที่หลากหลาย เพลงเรื่องที่เรียบเรียงเหมือนกันแต่ต่างทางครู ต่างสำนักดนตรี กลอนเพลงที่สร้างสรรค์ขึ้นโดยเฉพาะครู เฉพาะสำนักดนตรีย่อมมีความแตกต่างกัน เพลงเรื่องบางเรื่องครูดนตรีกำหนดให้บรรเลงวนท่อนที่เรียกว่ากลับริบใหญ่ บางกลอนเพลงจึงมีวิธีใช้มือฆ้องซึ่งนักดนตรีต้องต่อเพลงโดยตรงกับครู และต้องจดจำวิธีบรรเลงเพลงเหล่านั้นให้แม่นยำ

เพลงเรื่องประเภทเพลงนางหงส์ เมื่อนักดนตรีตั้งเพลงอัตรา 3 ชั้น เพลงสำเนียงภาษาใดแล้วเพลงที่ออกภาษานิยมให้เป็นเพลงสำเนียงภาษานั้น เพลงเรื่องประเภทเพลงนางหงส์ของแต่ละสำนักดนตรีมีการคิดเรียบเรียงเพลงต่าง ๆ ได้อย่างอิสระ ส่งผลให้เพลงเรื่องนางหงส์ประเภทนี้เกิดขึ้นใหม่จำนวนมาก ลักษณะของเพลงเรื่องที่มิใช่เพลงประเภทเพลงนางหงส์ ตามโครงสร้างที่ 6 ของงานวิจัยไม่มีการร้องส่ง ลักษณะของทำนองเพลงมีสำเนียงขึ้นลงหัวท้ายคล้ายกัน เพลงเหล่านี้มีลักษณะที่เป็นแบบฝึกหัดให้ผู้เรียนได้ฝึกความจำให้รู้จักแยกแยะเพลง จากเพลงหนึ่งเป็นอีกเพลงหนึ่ง

ความสำคัญและคุณค่าของเพลงเรื่อง การที่ศิลปินดนตรีไทยใช้แนวคิดและภูมิปัญญาเลือกคัดทำนองเพลงที่มีแนวคล้ายคลึงกัน หรือนำเพลงที่มีความหลากหลายด้านทำนองนำมาเรียบเรียงเข้าเป็นสำหรับของเพลงเรื่อง นับเป็นกุศโลบายให้ศิลปินดนตรีได้มีเพลงสำหรับศึกษาเล่าเรียน ความสำคัญและคุณค่าของเพลงเรื่องนี้จึงให้ประโยชน์แก่นักดนตรีในการฝึกซ้อมเพลงที่เป็นสำหรับของเพลง ช่วยฝึกฝนด้านทักษะปฏิบัติ ฝึกความอดทน ฝึกความพยายามในการใช้มือฆ้องที่มีความยากและซับซ้อน ช่วยในการจดจำทำนองเพลงใช้เป็นแนวทางสำหรับแปรทางของเครื่องดนตรี สร้างความแตกฉานในการใช้มือฆ้อง และเอื้อให้นักดนตรีสามารถต่อเพลงประเภทเพลงเดียว สร้างความมั่นใจแก่นักดนตรี เมื่อต้องบรรเลงในงานสำคัญ เช่น งานพระราชพิธีต่าง ๆ เป็นหลักวิชาการดนตรีในการจำแนกประเภทของเพลง เช่น ประเภทปรบไ้ ประเภทสองไม้ ประเภทเพลงเร็ว การจดจำเพลงเรื่องจำนวนมากจัดเป็นต้นทุนของการนำเพลงมาใช้เป็นสมุฏฐานในการแต่งเพลงเถา เพลงใหม่โรงเสภา หรือเพลงรูปแบบอื่น เป็นการรวบรวมองค์ความรู้เพลงไว้มิให้สูญหาย เพลงเรื่องจึงมีความจำเป็นยิ่งต่อนักดนตรีสายปี่พาทย์

เพลงเรื่องมีบทบาทต่อนักดนตรีที่เรียนเปียโน เพลงเรื่องเป็นพื้นฐานสำคัญที่ทุกคนต้องเรียน เพื่อให้คุ้นเคยกับการใช้มือฆ้อง ฝึกความทรงจำ เพลงเรื่องจำนวนมากที่ทำนองเพลงของแต่ละเพลงมีความคล้ายคลึงกัน นักดนตรีต้องมีสมาธิ มือฆ้องของเพลงเรื่องช่วยฝึกกำลังของนักดนตรีในเรื่องการแบ่งมือ แบ่งวรรคเพลง การโยนเสียง การลัดจังหวะ ย่อยั้งจังหวะ และแนวความช้าความเร็วของเพลง ลักษณะเช่นนี้ จึงส่งผลและนำไปสู่การเป็นนักดนตรีที่มีความรู้แตกฉาน เกิดความแม่นยำในกลอนเพลง การเรียนรู้เพลงเรื่องจำนวนมากจึงช่วยรักษาอนุรักษ์เพลงที่กำลังจะสูญหายให้คงอยู่ต่อไป

ประโยชน์ของเพลงเรื่อง เพลงเรื่องทำให้นักดนตรีได้ทบทวนเพลงต่าง ๆ ช่วยให้ง่ายต่อการจดจำ ทำนองเพลง ฝึกทักษะการจำ เหมาะสำหรับผู้ที่เริ่มฝึกหัดดนตรีไทยใหม่ ผู้บรรเลงเพลงเรื่องสามารถนำสำนวนกลอน สำเนียง ไปแต่งประพันธ์สร้างสรรค์เพลงขึ้นใหม่ได้อย่างไพเราะ สำหรับของเพลงเรื่องมีลักษณะเฉพาะที่นักดนตรีต่อไว้นั้น นอกจากประโยชน์ในการรวบรวมเพลงที่กระจัดกระจายเข้าไว้ด้วยกันแล้ว ยังช่วยนักดนตรีนำไปใช้ประกอบอาชีพดนตรีที่มีคุณภาพด้วย

การพัฒนาศักยภาพนักดนตรีไทย “เพลงเรื่อง” เป็นหลักวิชาดนตรีรูปแบบหนึ่งที่ครูดนตรีต่อเพลงให้แก่ศิษย์ นักดนตรีไทยที่ประสบความสำเร็จในความเป็นนักดนตรีที่มีฝีมือ มีชื่อเสียง สามารถดำรงวิชาชีพดนตรีได้นั้น นับว่าศักยภาพเป็นพลังที่แสดงคุณสมบัติให้เกิดขึ้นในภาวะแห่งความสามารถในศาสตร์และศิลป์ของดนตรีที่นักดนตรีแสดงออกจนเป็นที่ประจักษ์ จากข้อมูลสัมภาษณ์ผู้ทรงคุณวุฒิด้านวิชาการดนตรี ครูดนตรี นักดนตรี ได้ให้ความคิดเห็น ความสำคัญ ประโยชน์ของเพลงเรื่อง สังเคราะห์เป็นประเด็นความรู้ได้ คือ ก่อให้เกิดภูมิความรู้ด้านดนตรีไทยในการพัฒนาศักยภาพแห่งตนของนักดนตรี เพลงเรื่องจึงเป็นเสมือนคลังความรู้ดนตรีไทยของนักดนตรี

การอภิปรายผล

การวิจัยเรื่อง “ความสำคัญของ ‘เพลงเรื่อง’ ต่อการพัฒนาศักยภาพนักดนตรีไทย” มีผลวิจัยที่นำมาอภิปรายผลได้ดังนี้

1. โครงสร้างของเพลงเรื่องในวงวิชาการดนตรีไทย

รูปแบบของเพลงเรื่องที่ปรากฏโครงสร้าง 6 รูปแบบตามผลการวิจัยเป็นข้อสรุปของหลักวิชาการดนตรีไทย เพลงเรื่องที่มีการนำไปบรรเลงของนักดนตรีอาชีพคือเพลงเรื่องนางหงส์ซึ่งครูดนตรีได้เรียบเรียงขึ้นเป็นสำหรับใช้บรรเลง เมื่อนำไปบรรเลงแล้วยังนิยมบรรเลงต่อกันด้วย เพลงเดี่ยวเครื่องดนตรี เช่น ปี่ ระนาดเอก ระนาดทุ้ม ฆ้องวงใหญ่ ฆ้องวงเล็ก การบรรเลงเพลงเรื่องนางหงส์นี้ปรากฏในงานศพของคีนวัน ที่มีการสวดพระอภิธรรมศพคีนก่อนวันฌาปนกิจศพหรือวันพระราชทานเพลิงศพแล้วแต่กรณี สอดคล้องกับคำอธิบายของนายพินิจ ฉายสุวรรณว่า เมื่อมีการบรรเลงเพลงกลุ่มนางหงส์ชุดใหญ่ที่ตั้งเพลง 3 ชั้น หรือบางที่เริ่มจากนางหงส์ 6 ชั้นและออกเพลงอัตราชั้นต่าง ๆ นั้น เป็นการแสดงความรู้ความสามารถของนักดนตรี เนื่องจากเป็นเพลงที่ต้องใช้ความสามารถอย่างมากในการบรรเลง โดยเฉพาะคนเครื่องหนึ่งเมื่อบรรเลงไปสักพักใหญ่ต้องผ่อนแรงให้ด้วยเพลงฉิ่ง เพราะเพลงฉิ่งไม่ต้องมีกลองกำกับจังหวะใช้ตีฉิ่งเพียงอย่างเดียว ในส่วนของเพลงฉิ่งนี้ได้รับคำอธิบายเพิ่มเติมว่าเป็นเพลงที่ครูโบราณวางเงื่อนไขการใช้มือฆ้องไว้

เป็นการเฉพาะ เพลงลักษณะเช่นนี้จึงต้องต่อเพลงจากครูไว้เพื่อให้สามารถบรรเลงได้อย่างถูกต้องและคล่องแคล่ว⁵

2. ความสำคัญและคุณค่าของเพลงเรื่อง

เพลงเรื่องมีความสำคัญเพราะเป็นเพลงที่เรียบเรียงเป็นสำหรับเพื่อการสร้างความรู้ ความจำให้แก่ นักดนตรีเสริมความสามารถของตนให้สามารถนำไปใช้ได้ทั้งงานมงคลและงานอวมงคล แม้การนำไปประกอบงานพระราชพิธีทั้งงานพระราชพิธีพระศพ พระบรมศพ งานพระราชกุศลต่าง ๆ การนี้เป็นไปตามแนวพระราชดำริในสมเด็จพระกนิษฐาธิราชเจ้า กรมสมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี เมื่อครั้งดำรงพระราชอิสริยยศเป็นสมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี พระราชนิพนธ์ความนำในหนังสือโน้ตเพลงในการพระศพ สมเด็จพระเจ้าพี่นางเธอ เจ้าฟ้ากัลยาณิวัฒนา กรมหลวงนราธิวาสราชนครินทร์ไว้ว่า

การใช้ดนตรีมี 2 อย่าง คือ การใช้ประกอบอย่างหนึ่ง ใช้บรรเลงอย่างหนึ่ง การประกอบนั้นบอกช่วงเวลาหรือบอกขั้นตอนของพิธีว่าเป็นช่วงเวลาหรือขั้นตอนใดของพิธี ส่วนการบรรเลงนั้นบอกวากาลมีพิธีอะไรอยู่ เช่น เมื่อพระฉัน ปี่พาทย์บรรเลงเพลงฉิ่งพระฉัน เมื่อเจ้าภาพจุดธูปเทียนบูชาพระ ปี่พาทย์บรรเลงเพลงสาธุการ ในการพระราชพิธีพระศพ พระบรมศพ มีดนตรีบรรเลงประกอบ ถ้ากล่าวเฉพาะดนตรีไทย เห็นจะเป็นสามตอนด้วยกัน คือ เมื่อประดิษฐานพระศพ มีการพระราชกุศลต่าง ๆ มีการประกอบยาม ใช้วงปี่พาทย์นางหงส์ เมื่อเวลาพระฉันบรรเลงเพลงฉิ่งพระฉัน ตอนที่สอง เมื่อมีการออกพระเมรุ มีกระบวนพระโกศออกสู่พระเมรุท้องสนามหลวง เมื่อยাত্রากระบวนและเดินกระบวน มีแตรสังข์ มีปี่ไฉน กลองชนะและมโหรีบรรเลงเพลงพญาโศกทางฝรั่งและตอนที่สาม เมื่อพระราชทานเพลิงหรือถวายพระเพลิง เดิมเข้าใจว่าไม่มีปี่พาทย์บรรเลง คงมีแต่ปี่ไฉน กลองชนะ ประกอบ คราวงานถวายพระเพลิงพระบรมศพสมเด็จพระนางเจ้ารำไพพรรณี พระบรมราชินีในรัชกาลที่ 7 เมื่อ พ.ศ. 2528 จึงดำริให้มโหรีมาประกอบและบรรเลง ในคราวนั้นใช้วงปี่พาทย์มอญ ในคราวถวายพระเพลิงพระบรมศพสมเด็จพระศรีนครินทราบรมราชชนนี เมื่อถวายพระเพลิงมีปี่พาทย์นางหงส์เครื่องใหญ่วงหนึ่ง วงบัลลอย 2 วงของกรมศิลปากร และวงปี่พาทย์นางหงส์เครื่องใหญ่ของคณะพาทยโกศลวงหนึ่งบรรเลงและประกอบเมื่อถวายพระเพลิง⁶

การที่สมเด็จพระกนิษฐาธิราชเจ้า กรมสมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี พระราชนิพนธ์ให้ความสำคัญต่อเพลงเรื่องตลอดจนเพลงที่ใช้ในพระราชพิธีว่า “เป็นสมบัติอันมีค่า” โน้ตเพลงที่จัดพิมพ์จึงประกอบไปด้วยโน้ตเพลงประกอบซึ่งเป็นโน้ตลายมือโน้ตข่องวงใหญ่ระบบโน้ตสากลของ “ศรีโพธิ์ ทศนุต” เขียนเมื่อวันที่ 20 ตุลาคม พ.ศ. 2479 และโน้ตเพลงที่กรมศิลปากรคัดลอกใหม่มีเพลงเรื่องนางหงส์ เพลงฉิ่งพระฉัน เพลงตามโน้ตที่บันทึกนี้ประกอบด้วยเพลงต้นเพลงฉิ่ง สร้อยเพลงฉิ่ง สามเส้า (จะเข้หางยาว) จะเข้ขวางคอง ถอยหลังเข้าคอง ท้ายเพลงถอยหลังเข้าคอง ฉิ่งพระฉัน 4 ท่อน ฉิ่งนอก 2 ชั้น ฉิ่งกลาง 2 ชั้น ฉิ่งใหญ่ 2 ชั้น ฉิ่งเล็ก 2 ชั้น ฉิ่งสนาน 2 ชั้น ต่อด้วยเพลงฉิ่งขึ้นเดียว ลงจบด้วยรั้วเพลงฉิ่ง โน้ตลำดับต่อมา

5. พินิจ ฉายสุวรรณ, “เพลงฉิ่ง,” สัมภาษณ์โดย ณรงค์ชัย ปิฎกรัษฎ์, 18 มิถุนายน 2557.

6. สมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี, โน้ตเพลงในการพระศพ สมเด็จพระเจ้าพี่นางเธอ เจ้าฟ้ากัลยาณิวัฒนา กรมหลวงนราธิวาสราชนครินทร์ (กรุงเทพมหานคร: กรมศิลปากร, 2551), ไม่ปรากฏเลขหน้า.

คือโน้ตเพลงสาธุการ ระบุดูข้อมูลตอนต้นว่า “พระเพลง (พระเพลงไพเราะ ไสม สุวาทิต’) บอก ทรัพย์จิด และ ทิสเขียน” โน้ตเพลงลำดับต่อมาคือเพลงตระสันนิบาต ตระเชิญเหนือ ไปรยข้าวตอก ลงสรอง มหาชัย มหาฤกษ์ ในด้านเพลงเรื่อง มีเพลงเรื่องสร้อยสน ประกอบด้วยเพลงสร้อยสน พวงร้อย เพลงเร็วแม่วอนลูก

ในด้านดนตรีพิธีกรรมของประชาชนทั่วไป เพลงเรื่องมีความสำคัญและเป็นพื้นฐานการบรรเลงตามลักษณะของงานที่ประชาชนประกอบขึ้น ประเด็นนี้ ก็ จันทศร ได้อธิบายไว้ในเอกสารเรื่อง “ดนตรีพิธีกรรม” โดยประมวลเนื้อความเหล่านั้นให้เห็นถึงความสอดคล้องของสาระเกี่ยวกับเพลงเรื่องว่า ในงานมงคลที่มีการนำเพลงเรื่องมาบรรเลง ช่วงเวลาที่บรรเลงเพลงเรื่องคือช่วงก่อนพระสงฆ์สวดเจริญพระพุทธมนต์ พบในงานขึ้นบ้านใหม่ งานพิธีโกนจุกโดยเพิ่มเพลงเรื่องทำขวัญ เมื่อถึงพิธีทำขวัญเด็กที่เข้าพิธีโกนจุก สำหรับงานบวชนาคที่มีการจัด 2 วัน วันสุดท้ายระหว่างที่รอพิธีโกนผมและอาบน้ำเจ้านาค มีการบรรเลงเพลงเรื่องช่วงหนึ่ง ช่วงเย็นก่อนพระสงฆ์มาสวดมนต์เย็นอีกช่วงหนึ่ง คือช่วงพิธีทำขวัญนาค ปีพาทย์บรรเลงเพลงเรื่องทำขวัญ เมื่อถึงวันบวชนาค ช่วงเช้าก่อนพระสงฆ์เดินทางมาถึงบ้านงาน วงปีพาทย์บรรเลงเพลงเรื่องเมื่อพระสงฆ์มาถึงบ้านงานและขณะฉันภัตตาหารเช้า กรณีที่เลี้ยงภัตตาหารเพล วงปีพาทย์บรรเลงเพลงเรื่องถึงพระฉันอีก ในงานอวมงคลมีวงปีพาทย์นางหงส์ที่นำเพลงเรื่องนางหงส์ 2 ชั้น มาบรรเลงในงานศพ คือ บรรเลงเพลงเรื่องนางหงส์เป็นลำดับแรกก่อนบรรเลงเพลงอื่น ๆ โดยบรรเลงช่วงที่ยังไม่มีพิธีกรรม⁷

3. สร้างศักยภาพนักดนตรีในการนำไปใช้บรรเลงตามงานและโอกาสต่าง ๆ

การเรียนรู้และฝึกทักษะปฏิบัติเพลงเรื่องช่วยให้นักดนตรีมีศักยภาพในการนำเพลงไปบรรเลงในกิจกรรม งานตามประเพณีต่าง ๆ ทั้งนี้เพราะเพลงเรื่องเป็นสำหรับเพลง นักดนตรีไทยจึงได้รับการฝึกหัดเรียนรู้เพลง รู้วิธีบรรเลง การใช้มือฆ้อง ยังได้ต่อเพลงเรื่องจำนวนมากนักดนตรีคนนั้นย่อมมีต้นทุนความรู้ในการประกอบการบรรเลงในงานหรือโอกาสต่าง ๆ ได้เป็นอย่างดี ดังข้อความที่กล่าวถึงวงปีพาทย์พิธีในหนังสือ “ดนตรีในพระราชพิธี” ของสำนักการสังคีต กรมศิลปากร ว่างานพระราชพิธีจารึกพระสุพรรณบัฏในรัชกาลที่ 6 “วันรุ่งขึ้นเริ่มจารึกพระสุพรรณบัฏจารึกดวงพระชนมพรรษา และพระราชลัญจกร ประโคมตอนได้ฤกษ์จารึก พระสงฆ์สวดชัยมงคลคาถา พราหมณ์เป่าสังข์ ประโคมตอนนี้ใช้เพลงสาธุการติดต่อกับเพลงมหาชัย กว่าจะจารึกและแกะเสร็จประมาณชั่วโมงครึ่ง ครั้นไหวพราหมณ์ เจริญ ถวายน้ำสังข์และนำพระสุพรรณบัฏดวงพระชนมพรรษาเข้าบรรจุแล้วจึงเวียนเทียนสมโภช ตอนนี้องปีพาทย์บรรเลงเพลงเรื่องทำขวัญ จนกว่าจะเวียนเทียนเสร็จทั้ง 2 วันนี้ ทำ ณ พระอุโบสถ วัดพระศรีรัตนศาสดาราม”⁸

4. การสร้างศักยภาพทางดนตรีแก่นักดนตรี

ปรากฏการณ์ปัจจุบัน ศักยภาพของนักดนตรีปรากฏให้เห็นได้จากผลการปฏิบัติจริง ดังปรากฏในงานพิธีไหว้ครูดนตรีไทยเนื่องในวาระ “84 ปี ปุณนิยาจารย์ ครูพิณิจ ฉายสุวรรณ (ศิลปินแห่งชาติ)” ในวันแรกของการจัดงาน คือวันเสาร์ที่ 16 สิงหาคม 2557 การบรรเลงเน้นการนำเพลงเรื่องมาบรรเลง มีวงดนตรีหลายสถาบัน เช่น วงดนตรีไทยของสำนักการสังคีต กรุงเทพมหานคร วงดนตรีไทยของวิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล วงดนตรีไทยของวิทยาลัยนาฏศิลป์อ่างทอง การบรรเลงเพลงเรื่องของแต่ละสถาบันเริ่มตั้งแต่เวลากลางวันไปจนเวลาค่ำ

7. จันทศร, ดนตรีพิธีกรรม (ม.ป.ม: คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏสงขลา, 2554), 53-62.

8. สำนักการสังคีต กรมศิลปากร กระทรวงวัฒนธรรม, ดนตรีในพระราชพิธี (กรุงเทพมหานคร: ดอกเบญจ, 2548), 162-165.

5. การปูพื้นฐานเพลงเรื่องเพื่อสร้างศักยภาพให้นักดนตรี

การสร้างศักยภาพด้านดนตรีของนักดนตรีที่สั่งสมความรู้เพลงเรื่อง เป็นสิ่งที่นำไปสู่ความสำเร็จในวิชาชีพดนตรี เมื่อครั้งที่นายสำราญ เกิดผล ดำเนินโครงการศูนย์ส่งเสริมและเผยแพร่ดนตรีไทยในพระอุโบสถวัดพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี เมื่อ พ.ศ. 2533 ที่บ้านของท่านในตำบลบางชะนี อำเภอบางบาล จังหวัดพระนครศรีอยุธยา นั้น มีนักเรียนเยาวชนที่กรมประชาสัมพันธ์คัดเลือกและส่งเข้าโครงการ นักเรียนทุกคนต้องเรียนฆ้องวงใหญ่ก่อนเพื่อเป็นพื้นฐานจนจบเพลงโหมโรงเย็นแล้วจึงเน้นต่อเพลงเพลงเรื่อง เพื่อสร้างความเข้มแข็งให้แก่ นักดนตรี นายสำราญ เกิดผล (ศิลปินแห่งชาติ) ท่านอธิบายว่า นอกจากสอนเพลงเรื่องที่โครงการแล้วเมื่อไปสอนดนตรีตามสถาบันการศึกษาต่าง ๆ ก็ยังเน้นต่อเพลงเรื่องให้นักศึกษาที่ไปสอนนั้นด้วย⁹ เช่นเดียวกับนายพินิจ ฉายสุวรรณ (ศิลปินแห่งชาติ) ท่านอธิบายว่าได้เปิดสอนดนตรีไทยที่บ้านพัก อำเภอมหาราช จังหวัดพระนครศรีอยุธยา เป็นอาจารย์วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล และอาจารย์พิเศษที่วิทยาลัยนาฏศิลปอ่างทอง การสอนได้เน้นการต่อเพลงเรื่องให้นักดนตรีทั้ง 3 แห่งนั้น¹⁰

ข้อเสนอแนะ

ข้อเสนอแนะที่ได้จากการวิจัย

ในปัจจุบันระบบการศึกษาขั้นพื้นฐานที่มีการจัดการศึกษาดนตรีไทยในระดับวิชาชีพของวิทยาลัยนาฏศิลป์ 12 แห่งทั่วประเทศ โรงเรียนมัธยมสังคีตวิทยา วิทยาลัยดุริยางคศิลป์หรือวิทยาลัยดนตรีที่จัดการศึกษาระดับเตรียมอุดมดนตรีหรือระดับมัธยมศึกษา ควรให้ความสำคัญโดยจัดเนื้อหาภาคปฏิบัติ “เพลงเรื่อง” ให้นักเรียนได้เรียนรู้เพิ่มมากขึ้นเพื่อสร้างพื้นฐานทางด้านเพลงและทักษะการบรรเลง สำหรับวิทยาลัยนาฏศิลป์ที่มีการจัดหลักสูตรเนื้อหา “เพลงเรื่อง” อยู่แล้ว ควรเพิ่มและให้ครอบคลุมทุกประเภทและอย่างต่อเนื่องในแต่ละระดับชั้นปี ในหลักสูตรการศึกษาระดับปริญญาตรี ของสถาบันการศึกษาต่าง ๆ ที่มีสาขาวิชาเอกดนตรีไทย ควรส่งเสริมให้มีรายวิชาภาคปฏิบัติ “เพลงเรื่อง” โดยเพิ่มเนื้อหาให้มากขึ้น ผสมผสานไปกับฝึกแปรทางของเครื่องดนตรี การนำเพลงเรื่องไปบรรเลงรวมวงเพื่อสร้างศักยภาพให้นักศึกษาดนตรีให้มีความชำนาญ และควรให้ความรู้ด้านประวัติ ทฤษฎี วิธีนำไปใช้ในโอกาสต่าง ๆ อย่างถูกต้องตามขนบประเพณีที่ถือปฏิบัติกันมา นอกจากนี้ควรให้ความสำคัญของทางเพลงที่รักษาต่อเนื่องมาของแต่ละสายสำนัก หรือทางของครูดนตรี โดยบันทึกโน้ตเพลงและเผยแพร่ความรู้ในมุมกว้างให้เกิดประโยชน์ในการสืบค้นทางเพลง ทั้งยังเป็นการอนุรักษ์ให้ทางเพลงดำรงอยู่อย่างถูกต้องสมบูรณ์ต่อไป ในระดับบัณฑิตศึกษาควรจัดสัมมนาผู้ทรงคุณวุฒิทางด้านดนตรี ศิลปินดนตรี นักดนตรี และผู้ที่สนใจด้านดนตรีไทย เพื่อผนึกความรู้เกี่ยวกับ “เพลงเรื่อง” ให้เกิดประเด็นความสำคัญและคุณค่าของเพลง ควรมีการบันทึกข้อมูลความรู้ที่ได้รับนั้นไว้เพื่อการสืบค้นต่อไปในอนาคต

9. สำราญ เกิดผล, “การปูพื้นฐานเพลงเรื่องเพื่อสร้างศักยภาพให้นักดนตรี,” สัมภาษณ์โดย ณรงค์ชัย ปิฎกรัษฎ์, 16 กันยายน 2556.

10. พินิจ ฉายสุวรรณ, “การปูพื้นฐานเพลงเรื่องเพื่อสร้างศักยภาพให้นักดนตรี,” สัมภาษณ์โดย ณรงค์ชัย ปิฎกรัษฎ์, 18 มิถุนายน 2557.

ข้อเสนอแนะทั่วไป

“เพลงเรื่อง” นอกจากมีความสำคัญต่อศักราชภาพนักร้องดนตรีไทยแล้ว เพลงที่มีการเรียบเรียงเป็นสำหรับอย่างเพลงเรื่อง ได้แก่ ชุดของเพลงโหมโรง เพลงตับ เป็นต้น ต่างก็มีความสำคัญเช่นเดียวกัน จึงควรมีการวิจัยเพื่อสร้างองค์ความรู้ให้เกิดแก่งวิชาการดนตรีไทย และควรมีการวิจัย “เพลงเรื่อง” ในด้านการเปรียบเทียบเนื้อทำนอง ด้านเทคนิคการแปรทาง ด้านการวิเคราะห์แนวทางของเพลง ด้านแนวคิดความต้องการบุคคลในสังคมวัฒนธรรมที่มีต่อดนตรีไทย เพื่อเป็นหนทางในการอนุรักษ์และพัฒนาอย่างมีเป้าหมายต่อไป

บรรณานุกรม

กระทรวงศึกษาธิการ. ประกาศกระทรวงศึกษาธิการเรื่องเกณฑ์มาตรฐานหลักสูตรระดับปริญญาตรี พ.ศ. 2558.
ราชกิจจานุเบกษา เล่ม 132 ตอนพิเศษ 295 ง วันที่ 13 พฤศจิกายน 2558, 2558.

กี จันทศร. การวิเคราะห์เพลงเรื่องกระบี่ลีลา: ทางฆ้องวงใหญ่. ม.ป.ม.: คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัย
ราชภัฏสงขลา, 2555.

_____. ดนตรีพิธีกรรม. ม.ป.ม.: คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏสงขลา, 2554.

จิระพล น้อยนิตย์. "การวิเคราะห์เพลงเรื่องนางหงส์." ปริญญานิพนธ์ศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชา
มานุษยวิทยา ภาควิชา บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ, 2542.

ณรงค์ชัย ปิฎกฤษต์. "เพลงเรื่อง" ใน สารานุกรมวัฒนธรรมไทยภาคกลาง, กรุงเทพมหานคร: ธนาคารไทยพาณิชย์
จำกัด มหาชน จัดพิมพ์เนื่องในพระราชพิธีมหามงคลเฉลิมพระชนมพรรษา 6 รอบ, 2542.

ณรงค์ชัย ปิฎกฤษต์. "อคมตุรียตาพิตวาทิตาน : ทฤษฎีมานุษยวัฒนธรรมสัมพันธ์." เพลงดนตรี, ปีที่ 12 เล่มที่ 7
(2549), 20.

_____. องค์ความรู้ศิลปวัฒนธรรมแห่งชาติ : นายพินิจ ฉายสุวรรณ. กรุงเทพมหานคร: สำนักงานคณะกรรมการ
วัฒนธรรมแห่งชาติ กระทรวงวัฒนธรรม, 2552.

_____. องค์ความรู้ศิลปวัฒนธรรมแห่งชาติ : นายสำราญ เกิดผล. กรุงเทพมหานคร: สำนักงานคณะกรรมการ
วัฒนธรรมแห่งชาติ กระทรวงวัฒนธรรม, 2552.

दनัย ไชยโยธา. ประวัติศาสตร์นิพนธ์ 1. กรุงเทพมหานคร: O.S. Printing House Co., Ltd., 2527.

दनัย ไชยโยธา. ประวัติศาสตร์และวัฒนธรรมไทย. กรุงเทพมหานคร: โอเดียนสโตร์, 2550.

โดม สว่างอารมณ์. "ศึกษาชีวประวัติและวิเคราะห์ผลงานการประพันธ์เพลงของจางวางทั่ว พาทยโกศล."
ปริญญานิพนธ์ศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชามานุษยวิทยา ภาควิชา บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัย
ศรีนครินทรวิโรฒ, 2540.

พินิจ ฉายสุวรรณ. "การปูพื้นฐานเพลงเรื่องเพื่อสร้างศักยภาพให้นักดนตรี." สัมภาษณ์โดย ณรงค์ชัย ปิฎกฤษต์.
18 มิถุนายน 2557.

_____. "โครงสร้างของเพลงเรื่องในวงวิชาการดนตรีไทย." สัมภาษณ์โดย ณรงค์ชัย ปิฎกฤษต์. 18 มิถุนายน
2557.

มนัส แก้วบุชา. "เพลงเรื่องวิเวกเวหา ทางคุณครูพินิจ ฉายสุวรรณ (ศิลปินแห่งชาติ)." วิทยานิพนธ์ระดับปริญญา
มหาบัณฑิต, มหาวิทยาลัยมหิดล, 2550.

ราชบัณฑิตยสถาน. พจนานุกรม ฉบับราชบัณฑิตยสถาน พ.ศ. 2554. พิมพ์ครั้งที่ 2. กรุงเทพมหานคร:
นานมีบุ๊คส์พับลิเคชั่นส์ จำกัด, 2546.

ราชบัณฑิตยสถาน. สารานุกรมศัพท์ดนตรีไทย ภาคคีตะ-ดุริยางค์. กรุงเทพมหานคร: มหาจุฬาลงกรณ
ราชวิทยาลัย, 2540.

สมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี. โน้ตเพลงในการพระศพ สมเด็จพระเจ้าพี่นางเธอ เจ้าฟ้า
กัลยาณิวัฒนา กรมหลวงนราธิวาสราชนครินทร์. กรุงเทพมหานคร: กรมศิลปากร, 2551.

สำนักการสังคีต กรมศิลปากร กระทรวงวัฒนธรรม. ดนตรีในพระราชพิธี. กรุงเทพมหานคร: ดอกเบี๋ย, 2548.

สำราญ เกิดผล. "การปูพื้นฐานเพลงเรื่องเพื่อสร้างศักยภาพให้นักดนตรี." สัมภาษณ์โดย ณรงค์ชัย ปิฎกฤษต์.
16 กันยายน 2556.

การศึกษาเปรียบเทียบวัฒนธรรมดนตรีไทใหญ่ในรัฐชาน สาธารณรัฐแห่งสหภาพเมียนมา A Comparative Study of Tai Yai's Music Culture in Shan State, Republic of the Union of Myanmar

บุษกร บินทสันต์* BUSSAKORN BINSON*
ชาคม พรประสิทธิ์** KUMKOM PORNPASIT**
ภัทร คุมขำ*** PATTARA KOMKUM***

บทคัดย่อ

งานวิจัยนี้เป็นการศึกษาเปรียบเทียบวัฒนธรรมดนตรีของชาวไทใหญ่ในเมืองสำคัญของรัฐชาน 4 เมืองคือ เมืองจ๊อกแม เมืองสีป่อ เมืองตองยี และเมืองเซียงตุง

จากการวิจัยด้านพิธีกรรมความเชื่อพบว่า พิธีกรรมไหว้ครูสุรสติจะคงลักษณะของการเป็นพิธีกรรม สืบทอดดนตรีของศิลปินเฉพาะในเมืองที่ลิเกจาดไต้รุ่งเรืองคือ เมืองสีป่อและเมืองจ๊อกแม เนื่องจากศิลปิน ลิเกจาดไต้เครงครัดในการประกอบพิธีกรรมนี้ในแนวทางดั้งเดิม

การวิจัยเรื่องกลองกันยาว กลองมอชิง และเครื่องสาย พบว่าในพื้นที่วิจัยนั้น กลองกันยาวและ กลองมอชิงใช้บรรเลงประสมวงร่วมกับมอและฉาบใหญ่ ส่วนเครื่องสายนั้นพบเครื่องดนตรีตอยฮอรัน ใช้บรรเลงประสมในวงดนตรีประกอบการแสดงจาดไต เครื่องดนตรีทั้ง 3 ชนิดนี้ได้รับความนิยมในเมืองตอนเหนือของรัฐชานได้แก่ เมืองสีป่อ และเมืองจ๊อกแม มากกว่าอีกสองเมือง

การศึกษาเครื่องดนตรีประเภทเครื่องตีและเครื่องเป่าของชาวไทใหญ่ พบว่าเครื่องตีที่นิยมได้แก่ มอแคงหรือฆ้องแคง มอแวงหรือฆ้องวง ปัตตะนาซึ่งคล้ายระนาดเหล็กของไทย เช่าลงปัดหรือกลองชุด และ จิชอกแสงอันเป็นเครื่องกำกับจังหวะ ส่วนเครื่องดนตรีประเภทเครื่องเป่าของไทใหญ่ไม่ปรากฏในพื้นที่ของ รัฐชานในการเก็บข้อมูลครั้งนี้

คำสำคัญ: วัฒนธรรมดนตรีไทใหญ่/ รัฐชาน/ สาธารณรัฐแห่งสหภาพเมียนมา

*ศาสตราจารย์ประจำภาควิชาดุริยางคศิลป์ ศูนย์เชี่ยวชาญเฉพาะทางวัฒนธรรมดนตรีไทย คณะศิลปกรรมศาสตร์

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, bsumrongthong@gmail.com

*Prof. Dr., Music Department, Center of Excellence for Thai Music and Culture Research, Faculty of Fine and Applied Arts, Chulalongkorn University, bsumrongthong@gmail.com

**รองศาสตราจารย์ประจำภาควิชาดุริยางคศิลป์ ศูนย์เชี่ยวชาญเฉพาะทางวัฒนธรรมดนตรีไทย คณะศิลปกรรมศาสตร์

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, pkumkom@yahoo.com

**Assoc. Prof. Dr., Music Department, Center of Excellence for Thai Music and Culture Research, Faculty of Fine and Applied Arts, Chulalongkorn University, pkumkom@yahoo.com

***รองศาสตราจารย์ประจำภาควิชาดุริยางคศิลป์ ศูนย์เชี่ยวชาญเฉพาะทางวัฒนธรรมดนตรีไทย คณะศิลปกรรมศาสตร์

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, peenai2004@hotmail.com

***Assoc. Prof. Dr., Music Department, Center of Excellence for Thai Music and Culture Research, Faculty of Fine and Applied Arts, Chulalongkorn University, peenai2004@hotmail.com

ABSTRACT

This is a comparative research of musical culture of Tai Yai in 4 major cities in Shan State; Kyaukme, Hsipaw, Taunggyi, and Kengtung.

The research findings on rituals and beliefs show that the ritual Wai Kru Surasati remains strong and maintains its services as the artists' musical transmission ritual only in Kyaukme and Hsipaw where Jat Tai performance prospers, since Jat Tai artists strictly perform the ritual in its original ways.

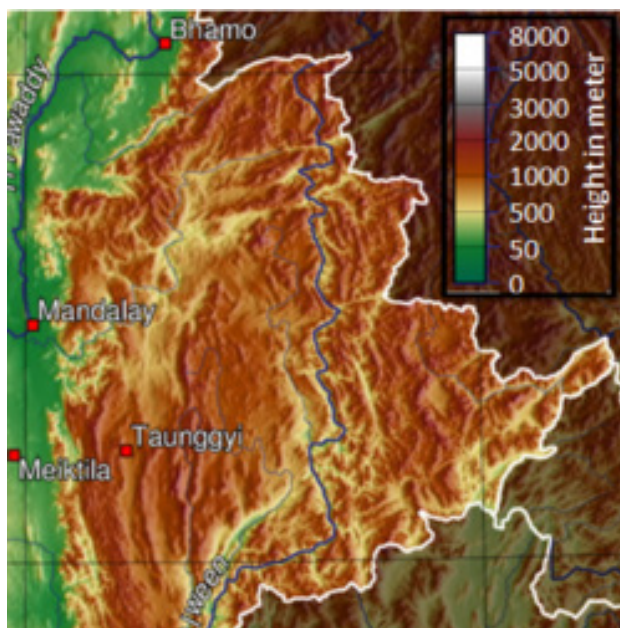
The study on Glong Kon Yao, Glong Mong Seung, and stringed instruments show that in the research areas, Glong Kon Yao and Glong Mong Seung are played with Mong and big cymbals. Stringed instrument found in the areas is Tor Yor horn which is used to play in Jat Tai musical band. The three musical instruments, Glong Kon Yao, Glong Mong Seung, and Tor Yor horn are more popular in Hsipaw and Kyaukme, cities in the northern part of Shan State.

Concerning Tai Yai's percussion instruments and wind instruments, it is found that the popular percussion instruments are Mong Khaeng, a panel gong; Mong wang, a circle gong; Patana, an instrument similar to Thai iron xylophone; Chao Long Pat, a set of drums; and Gee Hok Saeng, a rhythm marker. No Tai Yai's wind instrument is found in Shan state of this fieldwork.

Keywords: Culture of Tai Yai Music/ Shan State/ Republic of the Union of Myanmar

บทนำ

รัฐชาน มีอาณาเขตรวมทั้งหมด 62,500 ตารางไมล์ ตั้งอยู่ระหว่างเส้นละติจูดเหนือ 19 องศา 20 ลิปดา และ 24 องศา 9 ลิปดา ลองจิจูดตะวันออก 96 องศา 13 ลิปดา และ 101 องศา 9 ลิปดา ตั้งอยู่ในเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ ส่วนใหญ่เต็มไปด้วยภูเขาสูงทั่วพื้นที่ มีที่ลุ่มกลางที่ดอนซึ่งเหมาะสมกับการทำเกษตรกรรม มีผืนป่าไม้ที่มีความอุดมสมบูรณ์ตลอดจนทรัพยากรธรรมชาติที่มีค่า ลักษณะพื้นดินในบริเวณที่ราบสูงชันนั้น มีความสูงโดยเฉลี่ย 914 เมตร ส่วนใหญ่เป็นหินปูน ที่ราบสูงนี้อยู่ในระยะสี่กิโลเมตรจึงมีหุบเขาลึกปรากฏอยู่ทั่วไป มีแม่น้ำสาละวิน แม่น้ำสายหลักของรัฐชานและแม่น้ำสาขาไหลผ่านจากเหนือลงไปได้เมืองต่าง ๆ ในรัฐชานมักตั้งอยู่บนที่ราบหุบเขาเล็ก ๆ ของแม่น้ำสาขาที่ไหลลงแม่น้ำสายใหญ่ ทั้งแม่น้ำอิรวดี แม่น้ำโขงและแม่น้ำสาละวิน¹



ภาพที่ 1 แผนที่แสดงภูมิประเทศรัฐชาน

ที่มา: "Topography of Shan State In Shan State," Wikipedia, Accessed in January 21, 2019,
https://en.wikipedia.org/wiki/Shan_State.

ประชากรไทใหญ่อยู่กระจัดกระจายอยู่ในหลายประเทศ ในแถบรัฐชานมีอยู่ด้วยกัน 2 กลุ่มคือ กลุ่มที่อาศัยอยู่ดั้งเดิมและกลุ่มที่อพยพมาจากจีน คนที่อยู่มาดั้งเดิมนั้นเป็นกลุ่มคนที่พวกบามา หรือพม่าเชื่อว่าอพยพมาจากทิเบตและเรียกว่า "สยาม" หรือ "ชาน" ในภาษาพม่า ส่วนมอญเรียกว่า "เสียมโนก" กะเหรี่ยงเรียกว่า "โยนก" คะฉิ่นเรียกว่า "เสม" ผู้คนเหล่านี้เดิมปกครองตนเองและแบ่งเป็นอาณาจักรซึ่งในภาษาไตเรียกว่า "ฮายหอ" มีทั้งหมด 9 อาณาจักร ปัจจุบันอยู่ในบริเวณสาธารณรัฐแห่งสหภาพเมียนมาและเรียกชื่อชนเผ่าตามถิ่นฐาน เช่น ไตลื้อ โยนก ไตเขิน ฯลฯ ถิ่นที่อยู่อาศัยจะเป็นบริเวณที่ราบลุ่มแม่น้ำระหว่างหุบเขา เช่น ลุ่มน้ำอิรวดี (ที่ราบสูงสยามตะวันออก) ลุ่มแม่น้ำสะโตงขึ้นไปถึงเมืองอัสสัม แคว้นอาหม ประเทศอินเดีย

1. กนกกร สว่างศรี, "รัฐชานกับการเปลี่ยนแปลงทางเศรษฐกิจ สังคม และวัฒนธรรมภายใต้การปกครองของอังกฤษ ค.ศ. 1886-1948" (วิทยานิพนธ์อักษรศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาประวัติศาสตร์ศึกษา ภาควิชาประวัติศาสตร์ มหาวิทยาลัยศิลปากร, 2552), 9.

ลุ่มแม่น้ำชีนตะวันตก หรือที่ราบลุ่มเกาะปากแม่น้ำอิรวดี บ้างปรากฏที่ทางใต้ของแคว้นมอญ ซึ่งแต่ละกลุ่มชาวไต มีดินแดนและการติดต่อกันดังนี้

- ไตเขิน อยู่ที่แคว้นเชียงตุง ลุ่มแม่น้ำเขิน มีความใกล้ชิดกับไตลื้อหรือไทลื้อในเรื่องของภาษาและการนับถือ

- ไตลื้อ อยู่ที่แถบสิบสองปันนา รัฐชาน น่านจะอพยพมาจากแถบลุ่มแม่น้ำลื้อ แคว้นล้านนาในประเทศไทย

- ไตลาว ส่วนใหญ่อยู่ในอาณาจักรลาวที่มีสิบสองปันนา สิบสองจุไท และญวนนาน เชื่อว่าอพยพมาจากญวนนาน หนีการรุกรานของจีน

- ไตหล่า อยู่แถบลุ่มน้ำดำและแดง ปากอ่าวตังเกี๋ย (ทางตอนบนของเวียดนามเหนือ) ไตหล่าที่อพยพเข้ามาในประเทศไทย เรียกว่า ชาวภูไท หรือผู้ไท อาศัยอยู่แถบภาคตะวันออกเฉียงเหนือ เอกลักษณ์ที่โดดเด่นของภูไทคือ คำสอน เช่น อย่าลักขโมย (ห้ามลักขโมย)

- ไตใหญ่ (สยามไทย) อยู่แถบอาณาจักรน่านเจ้า เกิดขึ้นเมื่อ พ.ศ. 119 หลังจากที่ถูกขับหนีจากการรุกรานของชนชาติจีนมายังตังเกี๋ย ลาว อินโดจีน ชะเลียง จนมาถึงสุวรรณภูมิ ในอดีตจัดเป็นอาณาจักรที่มีอาณาเขตกว้างขวางมาก จนต้องหนีการรุกรานของราชวงศ์หวงใน พ.ศ. 1797 ปัจจุบันยังมีไตใหญ่อยู่บ้างในแถบลุ่มน้ำสาละวิน คุณหมิง และนครเชียงตุง² สำหรับในพื้นที่วิจัย 4 เมืองคือ จั๊กแม สิปอ ตองยี และเชียงตุงมีประชากรกลุ่มชาติพันธุ์ดังนี้

- เมืองจั๊กแม จำนวนประชากร 39,930 คน (ข้อมูล พ.ศ. 2557) ประกอบด้วยชาวไทใหญ่และปะหล่อง โดยปะหล่องมีเขตปกครองตนเองในบริเวณ 2 เมืองของจังหวัดจั๊กแมคือเมืองน้ำสันและเมืองตุง

- เมืองสิปอ จำนวนประชากร 20,897 คน (ข้อมูล พ.ศ. 2557) มีกลุ่มชาติพันธุ์ไทใหญ่และปะหล่อง

- เมืองตองยี จำนวนประชากร 264,804 คน (ข้อมูล พ.ศ. 2557) ประกอบด้วยชาวไทใหญ่ ลีซอ ปะโอและทะนุ โดยมีเขตปกครองตนเองของปะโอ 3 เมืองคือ ไทโปง สีแสงและปางโหลง กับเขตปกครองตนเองของทะนุ 2 เมืองคือ ปินดายาและยวงกัน

- เมืองเชียงตุง จำนวนประชากร 171,620 คน (ข้อมูล พ.ศ. 2557) โดยมีประชากรไทเขิน (ไทซิ่น) มากที่สุด รองลงมาคือไทใหญ่ และถัดไปคือกลุ่มชาติพันธุ์อื่น ๆ ได้แก่ ไทลื้อ ไทเหนือ ลัวะ ปะหล่อง ว้า แอน อาข่า อีเก้อ ลาหู่ ลีซอ ยาง พม่า แข (จีน) และอินเดีย

ชาวไทใหญ่ มีวัฒนธรรมที่โดดเด่นและเป็นเอกลักษณ์เฉพาะตน และยังคงรักษาขนบประเพณี วัฒนธรรมของตนเองไว้ได้อย่างเหนียวแน่น เดิมนั้นชาวไทใหญ่ผูกพันอยู่กับความเชื่อในสิ่งเหนือธรรมชาติ ผีสงและไสยศาสตร์ ด้วยสภาพแวดล้อมทางภูมิศาสตร์ที่เป็นแม่น้ำ ภูเขา ป่าไม้และวิถีชีวิตการทำมาหากินด้วยการทำนาเป็นหลัก ได้หล่อหลอมวิถีคิดให้เกิดวิถีชีวิตและวัฒนธรรมอันเป็นลักษณะเฉพาะของชาวไทใหญ่ วิถีคิดที่เชื่อในสิ่งเหนือธรรมชาติ ก่อให้เกิดการปฏิบัติ ขนบธรรมเนียม ประเพณี และพิธีกรรมทางไสยศาสตร์ต่าง ๆ กิจกรรมทุกอย่างจะมีความเชื่อเหล่านี้ไปเกี่ยวข้องด้วยเสมอ ต่อมาพุทธศาสนาได้เติบโต และรุ่งเรืองในเขตอาณาจักรไทใหญ่ระยะหลังมาก และเข้าไปแทนที่ความเชื่อทางไสยศาสตร์ ผีสง และสิ่งเหนือธรรมชาติบางส่วนได้³ เมื่อวิถีคิดเปลี่ยนไป วิถีชีวิต ประเพณี พิธีกรรมต่าง ๆ ก็เปลี่ยนแปลงตามไปด้วย

2. ปราณี ศิริธร, เทวอวสานสยาม (เชียงใหม่: ลานนาสาร, 2528), 49-59.

3. สมพงศ์ วิทย์ศักดิ์พันธุ์, ประวัติศาสตร์ไทใหญ่ (กรุงเทพฯ: สร้างสรรค์, 2544), 266.

แต่ยังคงเหลือร่องรอยประเพณีแบบเดิมผสมผสานอยู่ ประเพณีพิธีกรรมและความเชื่อทางศาสนานี้เองที่ทำให้ชาวไทยใหญ่สามารถรวมตัวกันเป็นกลุ่มก้อนใหญ่

ประเด็นสำคัญในการศึกษาชุดโครงการวิจัยนี้คือ การศึกษาเปรียบเทียบวัฒนธรรมดนตรีชาวไทยใหญ่ในเมืองสำคัญของรัฐชาน 4 เมืองคือ จั๊กแม สิปอ ตองยีและเซียงตุง โดยศึกษาการบรรเลงเครื่องดนตรีประเภทกลองกันยาว กลองมอชิง เครื่องสาย เครื่องตี และเครื่องเป่า รวมทั้งศึกษาพิธีกรรมและความเชื่อที่เกี่ยวข้องกับวัฒนธรรมการถ่ายทอดดนตรี หากคลั่งปัญญาวัฒนธรรมจากศิลปินชาวไทยใหญ่นี้มิได้ถูกรวบรวมไว้ในอนาคตอันใกล้ ชาวไทใหญ่รุ่นหลังอาจไม่สามารถหาร่องรอยทางวัฒนธรรมที่เป็นภูมิปัญญาของบรรพชนได้ต่อไป ด้วยเหตุนี้จึงจำเป็นอย่างเร่งด่วนที่คณะผู้วิจัยจะต้องสืบหาภูมิปัญญา ดนตรีพื้นเมืองของชาวไทยใหญ่ที่ยังคงหลงเหลืออยู่ไม่มากนักใน 4 เมืองสำคัญของรัฐชาน โดยงานวิจัยชิ้นนี้จะนำเสนอผลงานวิจัยเปรียบเทียบวัฒนธรรมดนตรีไทใหญ่ที่ได้ศึกษาจากคลังทรัพยากรทางปัญญาของศิลปินชาวไทยใหญ่ 4 เมือง อันเป็นเมืองสำคัญทางเศรษฐกิจและสังคมของชาวไทยใหญ่รัฐชาน

วัฒนธรรมของชาวไทยใหญ่ในภาพรวมของสภาพการณ์ปัจจุบัน กล่าวได้ว่าไทใหญ่เป็นสาขาหนึ่งของชนชาติไต มีภาษาพูดและภาษาเขียนเฉพาะตน มีเอกลักษณ์ทางประเพณีวัฒนธรรมซึ่งได้รับอิทธิพลมาจากพุทธศาสนา ประชากรไทใหญ่ส่วนใหญ่อาศัยอยู่ในรัฐชานซึ่งเป็นถิ่นฐานของชาวไทยมาแต่โบราณ อาณาเขตของรัฐชานนั้นติดต่อกับพม่า สาธารณรัฐประชาธิปไตยประชาชนจีน ประเทศลาว และประเทศไทย ก่อนปีค.ศ. 1947 บรรดาเจ้าฟ้าไทใหญ่เคยร่วมกันก่อตั้งเป็นสหพันธรัฐไทใหญ่ แต่ปัจจุบัน รัฐชานตกอยู่ในปกครองของรัฐบาลเมียนมา ซึ่งรัฐบาลกลางปกครองอย่างเข้มงวดและพยายามลบเลือนอัตลักษณ์ของชาติพันธุ์ อันทำให้เกิดความไม่สงบจากการต่อต้านของกองกำลังไทใหญ่อยู่เนือง ๆ งานศึกษาวิจัยวัฒนธรรมดนตรีของไทใหญ่ 4 เมืองในรัฐชานในเมืองสิปอ จั๊กแม ตองยีและเซียงตุงครั้งนี้ นับเป็นโอกาสอันดียิ่งที่ผู้วิจัยสามารถเก็บบันทึกรายละเอียดข้อมูลวัฒนธรรมดนตรีของไทใหญ่ รวมทั้งการได้สัมภาษณ์ผู้รู้ซึ่งมักเป็นศิลปินและผู้อาวุโสของชุมชน เนื่องจากวัฒนธรรมดนตรีของไทใหญ่นี้อยู่ในความเสี่ยงอย่างยิ่งที่จะสูญหาย ทั้งจากกระแสโลกาภิวัตน์และจากการปิดกั้นของรัฐบาลเมียนมา และความไม่สงบในพื้นที่ อีกทั้งการเดินทางเข้าไปยังพื้นที่วิจัยสี่เมืองนั้นทำได้ยากมากในปัจจุบัน ข้อมูลอันเป็นผลจากการศึกษาวัฒนธรรมดนตรีไทใหญ่ 4 เมืองในรัฐชานนี้จะป็นหลักฐานในการค้นคว้าวิจัยเรื่องเกี่ยวกับชนชาติไตกลุ่มไทใหญ่หรือกลุ่มอื่น ๆ ได้ต่อไปในอนาคต

วัตถุประสงค์และขอบเขตของการวิจัย

งานวิจัยนี้มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาเปรียบเทียบพิธีกรรมและความเชื่อที่เกี่ยวข้องกับวัฒนธรรมการถ่ายทอดดนตรี การบรรเลงเครื่องดนตรีประเภทกลองกันยาว กลองมอชิง และเครื่องสายรวมทั้งการบรรเลงเครื่องตีและเครื่องเป่า กำหนดขอบเขตของการวิจัย 4 เมืองคือเมืองสิปอ เมืองจั๊กแม เมืองตองยีและเมืองเซียงตุง ขอบเขตการศึกษาด้านเนื้อหาได้แก่การศึกษาลักษณะทางกายภาพเครื่องดนตรี วิธีการบรรเลงและบทเพลง ขอบเขตการบันทึกทำนองเพลงใช้วิธีทางดุริยางคศิลป์ไทยเท่านั้น

วิธีดำเนินการวิจัย

การดำเนินวิจัยใช้ระเบียบวิธีวิจัยเชิงคุณภาพ แบ่งเป็นขั้นเตรียมการ ขั้นดำเนินการและขั้นตอนวิเคราะห์ข้อมูล ขั้นเตรียมการเป็นศึกษาค้นคว้าเอกสาร รวบรวมข้อมูลหนังสือ เว็บไซต์ที่เกี่ยวข้องจากแหล่งข้อมูลภูมิภาคภายในประเทศและต่างประเทศ ขั้นดำเนินการ เดินไปเก็บข้อมูลภาคสนามด้วยการสัมภาษณ์บุคคลข้อมูล โดยเป็นการสัมภาษณ์อย่างเป็นทางการและไม่เป็นทางการ กลุ่มเป้าหมายได้แก่ หัวหน้าแหล่งวัฒนธรรม ศิลปิน ครูภูมิปัญญา ศิลปินผู้ถ่ายทอดและผู้รับสืบทอด และผู้ที่เกี่ยวข้องกับการจัดพิธีกรรมบุคคลในท้องถิ่นที่มีส่วนเกี่ยวข้องกับประเพณีรวมถึงการถ่ายทอดความรู้วัฒนธรรมการบรรเลงดนตรีไทใหญ่ ขั้นวิเคราะห์ข้อมูล ใช้หลักทางดุริยางคศิลป์พิจารณาข้อมูลทั้งมูลบท บริบท เนื้อหาตามวัตถุประสงค์ที่ดำเนินการวิจัย วิเคราะห์และสังเคราะห์เป็นองค์ความรู้

ผลการวิจัย

งานวิจัยศึกษาเปรียบเทียบวัฒนธรรมดนตรีไทใหญ่ ในรัฐซาน สาธารณรัฐแห่งสหภาพเมียนมา ณ คณะผู้วิจัยได้ลงพื้นที่ใน 4 เมืองคือเมืองสืปอ เมืองจ๊อกแม เมืองตองยี และเมืองเชียงตุง ในระหว่าง พ.ศ. 2557-2560 เพื่อเก็บข้อมูลภาคสนามด้านดนตรี การแสดง และพิธีกรรมต่าง ๆ ของไทใหญ่ ด้วยวิธีสัมภาษณ์ศิลปินและปราชญ์ชุมชน รวมทั้งสนับสนุนให้จัดพิธีไหว้ครูสุรสติที่เมืองจ๊อกแมและเมืองเชียงตุง เพื่อสังเกตการณ์รายละเอียดในพิธีกรรมด้วย งานวิจัยฉบับนี้ได้นำข้อมูลที่ได้มาวิเคราะห์เปรียบเทียบในด้านพิธีกรรมความเชื่อที่เกี่ยวข้องกับการสืบทอดดนตรี ด้านกายภาพ ลักษณะเสียง การประสมวง และทำนองของกลองกันยาว กลองมองเซิง และตอยอฮอร์น และด้านเครื่องตีและเครื่องเป่า ซึ่งสรุปผลได้ดังนี้

การศึกษาเปรียบเทียบด้านพิธีกรรมและความเชื่อที่เกี่ยวข้องกับการสืบทอดดนตรี

การศึกษาเปรียบเทียบด้านพิธีกรรมและความเชื่อที่เกี่ยวข้องกับการสืบทอดดนตรี พบว่าพิธีกรรมไหว้ครูสุรสติในเมืองไทใหญ่ 4 เมืองมีความเข้มแข็งและคงลักษณะของการเป็นพิธีกรรมสืบทอดดนตรีของศิลปินเฉพาะในเมืองที่ลิเกจาดไต้รุ่งเรืองคือ เมืองสืปอ และเมืองจ๊อกแม เนื่องจากศิลปินลิเกจาดไต้เคร่งครัดในการประกอบพิธีกรรมนี้ในแนวทางดั้งเดิม กล่าวคือ สักการะพระสุรสติในฐานะวิญญาณศักดิ์สิทธิ์ที่ประสาทความรู้และอุปถัมภ์ด้านศิลปกรรม ดนตรี ฟ้อนรำ ส่วนในเมืองที่ลิเกจาดไต้ไม่เป็นที่นิยม พิธีไหว้ครูสุรสติจะมีคติที่แปรเปลี่ยนไปตามอิทธิพลของสภาพแวดล้อม ในเมืองตองยี คติการบูชาพระสุรสติกลายเป็นการบูชาเทวีผู้ปกป้องรักษาพระไตรปิฎกตามอิทธิพลความเชื่อของชาวเมียนมาซึ่งเป็นประชากรส่วนใหญ่ในพื้นที่ และในเมืองเชียงตุง คติการบูชาพระสุรสติเน้นที่การปิดทองลงอาคมและการสักยันต์ เนื่องจากการดนตรีและลิเกจาดไต้ไม่เป็นที่นิยมนัก พิธีกรรมจึงไม่เน้นด้านการถ่ายทอดดนตรี ด้านวัฒนธรรมดนตรีนั้นพบว่าการสังสรรค์ทางวัฒนธรรม รับเอาวัฒนธรรมการแสดงและเครื่องดนตรีของชนต่างเผ่าพันธุ์บ้าง โดยเป็นวัฒนธรรมที่ใกล้เคียง ไม่แตกต่างกันมาก และมีลักษณะที่ซึมซับได้ง่าย ส่วนประเพณีสำคัญในชีวิตของชาวไทใหญ่ อย่างประเพณีปอยส่างลองนั้นยังดำรงอยู่อย่างแน่นแฟ้น แม้จะมีรูปแบบบางประการที่เปลี่ยนแปลงไปตามวัฒนธรรมอื่นบ้าง แต่สาระของประเพณียังอยู่อย่างครบถ้วนและยังสืบทอดและดำรงความสำคัญในชีวิตของผู้คนดั้งเดิม



ภาพที่ 2 ด้านหน้าการจัดพิธีบูชาเดินพระสุรสีข้างละ 6 เผิน (ภาพซ้าย)
ที่มา: ปุษกร บินทสันต์
ภาพที่ 3 นางแสงอ่อนร้องบูชาพระสุรสีในพิธีไหว้ครูสุรสี เมืองจ๊อกแม (ภาพขวา)
ที่มา: ปุษกร บินทสันต์



ภาพที่ 4 ผู้เข้าร่วมพิธีไหว้ครูสุรสี ตีมน้ำอ่างเพื่อความเป็นสิริมงคล
ที่มา: ปุษกร บินทสันต์

การศึกษาเปรียบเทียบด้านกายภาพและกลวิธีการตีกลองกันยาว กลองมอชิงและตอยอฮอรัน

การศึกษาเปรียบเทียบด้านกายภาพ วิธีการบรรเลง การประสมวงและทำนองของกลองกันยาว กลองมอชิงและตอยอฮอรัน ลักษณะทางกายภาพกลองกันยาวพบลักษณะร่วม 4 เมืองคือ ขนาดหน้ากลองที่นิยมใช้ดี นิยมขนาดเส้นผ่านศูนย์กลาง 13 นิ้ว ลักษณะเสียงกลองกันยาวศิลปินไม่มีภาษาทำนองดนตรี วิธีการบรรเลงกลองกันยาวมี 4 วิธีการคือ การตีลงสัน การตีเปิดหน้ากลอง การตีกดเสียงหน้ากลองและการใช้ปลายนิ้วตีขอบกลอง การประสมวงกลองกันยาวประกอบด้วย กลองกันยาว มอชิงและฉาบใหญ่ ทำนองกลองกันยาวมีความหลากหลายในแต่ละพื้นที่ เมืองสีป่อไม่ปรากฏการตีกลองมอชิง ลักษณะกลองอีก 3 พื้นที่ ลักษณะทางกายภาพเป็นกลองขึ้นหน้า 2 ด้าน ตรงกลางหุ่นกลองป่องออก ใช้หนังเรียดเป็นสายโยงแรงเสียง ลักษณะเสียงเกิดจากการตีลงกลางหน้ากลองตามจังหวะมอชิงและฉาบ การประสมวงประกอบด้วย กลอง 1 ใบ มอชิงเป็นชุด ไม่จำกัดจำนวนและฉาบใหญ่ จังหวะของทำนองผสมผสานทำนองเป็นชุดระหว่างเครื่องดนตรีทั้ง 3 ชิ้น ใช้ตีประกอบการแห่งานบุญ

ตัวอย่างกระสวนจังหวะของทำนองกลองกันยาว สานิตโดยครูจายหลวง ศิลปินเมืองสีป่อ ทั้งนี้ความสั้นยาวของกระสวนจังหวะแต่ละชุดขึ้นอยู่กับการตีวนไปหลาย ๆ รอบโดยไม่จำกัดจำนวน ยึดหยุ่นไปตามความประสงค์ของนักดนตรี เสียงของการบันทึกทำนองกลองเป็นการบันทึกตามเสียงที่ได้ยินจากการเก็บข้อมูลภาคสนาม เสียงเป็ง หมายถึงการใช้ฝ่ามือตีลงกลางหน้ากลองแล้วเปิดมือขึ้น เสียงกะ หมายถึงการตีกดหน้ากลอง ตัวอย่างจังหวะกลองกับเสียงมอชิง 4 รูปแบบดังนี้

กระสวนที่ 1

กลองกันยาว	- - - -	- - กะเป็ง	- - กะเป็ง	- - เป็งเป็ง
มอชิง	- - - มั่ง	- - - มั่ง	- - - มั่ง	- - - มั่ง

กระสวนที่ 2

กลองกันยาว	- - กะเป็ง	- - กะเป็ง	- - - เป็ง	- - - เป็ง
มอชิง	- - - มั่ง	- - - มั่ง	- - - มั่ง	- - - มั่ง

กระสวนที่ 3

กลองกันยาว	- - - เป็ง	- เป็งเป็ง	- - - เป็ง	- เป็งเป็ง
มอชิง	- - - มั่ง	- - - มั่ง	- - - มั่ง	- - - มั่ง

กระสวนที่ 4

กลองกันยาว	- - - เป็ง	- เป็งเป็ง	- เป็งเป็ง	- - -
มอชิง	- - - มั่ง	- - - มั่ง	- - - มั่ง	- - - มั่ง

ตัวอย่างที่ 1 ตัวอย่างกระสวนจังหวะของทำนองกลองกันยาว
ที่มา: จายหลวงสานิตทำนอง

เครื่องสี่ของไทใหญ่เรียกว่า ตอยยอฮอรัน เป็นเครื่องสี่ 4 สาย ลักษณะกายภาพเป็นการผสมของไวโอลินและฮอรัน ลักษณะเสียงมักเทียบแต่ละสายห่างกันเป็นคู่ 5 ตอยยอฮอรันนำไปประสมวงในวงดนตรีจาดไตประกอบการแสดงจาดไต ทำนองตอยยอฮอรันมีทั้งการสืบล่องตามจังหวะและสีงจังหวะอิสระ มีการสืบร่อง สำหรับเมืองจ๊อกแมมีลักษณะแตกต่างคือ ใช้กลวิธีสับัดและขยี้เข้าไประหว่างการสืบล่องด้วย จังหวัดตอนเหนือของรัฐชาน ได้แก่เมืองสีปอและเมืองจ๊อกแม มีความเข้มข้นในเนื้อหาทางดนตรีมากกว่าจังหวัดตองยีที่เป็นเมืองหลวง หรือเมืองเชียงตุงที่ผสมผสานวัฒนธรรมดนตรีหลายชาติพันธุ์บรรเลงร่วมกัน



ภาพที่ 5 กลองกันยาวของจายหลวง บ้านเวียงเก่า ตำบลชบลัง เมืองสีปอ (ภาพซ้าย)
ที่มา: ชำคม พรประสิทธิ์

ภาพที่ 6 กลองกันยาวบ้านจายล่าหมื่น ผู้ใหญ่บ้านหมวยต้อ เมืองจ๊อกแม (ภาพขวา)
ที่มา: ชำคม พรประสิทธิ์



ภาพที่ 7 การประสมวงกลองกันยาวบ้านครุฑนึ่ง เมืองตองยี (ภาพซ้าย)
ที่มา: บุษกร บิณฑสันต์ และคณะ, "วัฒนธรรมการบรรเลงดนตรีไทใหญ่ในรัฐชาน สาธารณรัฐแห่งสหภาพเมียนมา (เมืองตองยี)" (งานวิจัยทุนงบประมาณแผ่นดิน, 2560), 20ข.

ภาพที่ 8 การประสมวงกลองกันยาว ณ ศาลเจ้าเมือง เมืองเชียงตุง (ภาพขวา)
ที่มา: บุษกร บิณฑสันต์ และคณะ, "วัฒนธรรมการบรรเลงดนตรีไทใหญ่ในรัฐชาน สาธารณรัฐแห่งสหภาพเมียนมา (เมืองเชียงตุง)" (งานวิจัยทุนงบประมาณแผ่นดิน, 2561), 121ข.



ภาพที่ 9 การประสมวงกลองมอชิงบ้านต้นเท็ก เมืองจ๊อกแม
ที่มา: บุษกร บิณฑสันต์ และคณะ, "วัฒนธรรมการบรรเลงดนตรีไทใหญ่ในรัฐชาน สาธารณรัฐแห่ง
สหภาพเมียนมา (เมืองจ๊อกแม)" (งานวิจัยทุนงบประมาณแผ่นดิน, 2559), 58ข.



ภาพที่ 10 ครูสร้างห่าน นักดนตรีตอยออรัน ณ เมืองตองยี
ที่มา: บุษกร บิณฑสันต์ และคณะ, "วัฒนธรรมการบรรเลงดนตรีไทใหญ่ในรัฐชาน สาธารณรัฐแห่ง
สหภาพเมียนมา (เมืองตองยี)" (งานวิจัยทุนงบประมาณแผ่นดิน, 2560), 37ข.

การศึกษาเปรียบเทียบกายภาพและทำนองเครื่องตีและเครื่องเป่า

การศึกษาเปรียบเทียบกายภาพและทำนองเครื่องตีและเครื่องเป่าใน 4 เมือง พบว่าเครื่องดนตรีประเภทเครื่องตีปรากฏอยู่ในวงจำดไตได้แก่ มอญ แคว มีลักษณะกายภาพเป็นฆ้องแผงจำนวน 17 ลูก มอญ แคว มีลักษณะกายภาพเป็นฆ้องวงจำนวน 18 ลูก ปัตตะนา มีลักษณะกายภาพคล้ายระนาดเหล็กจำนวน 23 ลูก เช่าลงปืด มีลักษณะเป็นกลองชุดและจ๊อออกแสง เป็นเครื่องกำกับจังหวะ



ภาพที่ 11 มอญ แคว คณะบ้านหนองหมอน เมืองตองยี (ภาพซ้าย)
ที่มา: นุชกร ปิณฑสันต์ และคณะ, "วัฒนธรรมการบรรเลงดนตรีไทใหญ่ในรัฐชาน สาธารณรัฐแห่งสหภาพเมียนมา (เมืองตองยี)" (งานวิจัยทุนงบประมาณแผ่นดิน, 2560), 63ก.

ภาพที่ 12 ปัตตะนาของคณะวัดอิน เมืองเชียงตุง (ภาพขวา)
ที่มา: นุชกร ปิณฑสันต์ และคณะ, "วัฒนธรรมการบรรเลงดนตรีไทใหญ่ในรัฐชาน สาธารณรัฐแห่งสหภาพเมียนมา (เมืองเชียงตุง)" (งานวิจัยทุนงบประมาณแผ่นดิน, 2561), 69ก.

เครื่องตีประเภทดำเนินทำนองและเครื่องหนึ่งจะบรรเลงในรูปแบบจังหวะ 2 ลักษณะคือ จังหวะจี 2 หรือจังหวะปานกลาง และจังหวะจี 1 หรือจังหวะช้าในลักษณะการดำเนินทำนองแบบลอยจังหวะ ผู้บรรเลงสามารถตกแต่งรายละเอียดของทำนองเพลงได้อิสระ รูปแบบทำนองของเครื่องตีดำเนินทำนองมีความโดดเด่นที่ทำนองในส่วนท้ายวรรคเพลง คือการย่ำตัวโน้ตเป็นทำนองสั้น ๆ หรือการซ้ำทำนองที่เป็นทำนองยาว ๆ นอกจากนี้การศึกษายังพบวัฒนธรรมดนตรีมีความลุ่มลึก โดยเฉพาะในพื้นที่ตอนเหนือได้แก่ เมืองลีปอ และเมืองจ๊อแม สำหรับเมืองตองยีปรากฏคณะดนตรีจำนวนน้อยมาก และเนื้อหาทำนองมีความซับซ้อนน้อยกว่าส่วนเมืองเชียงตุงมีการผสมผสานแบบดั้งเดิมและการผสมวงกับเครื่องดนตรีชาติพันธุ์อื่น เครื่องดนตรีประเภทเครื่องเป่าของไทยใหญ่ ไม่ปรากฏในพื้นที่เก็บข้อมูล



ภาพที่ 13 วงจำดไตคณะอ่องฮักเคอ เมืองจ๊อแม
ที่มา: ภัทระ คมขำ

ภาพที่ 14 วงจำดไตคณะวัดอิน เมืองเชียงตุง
ที่มา: ภัทระ คมขำ

ตัวอย่างทำนองเพลงอ่องหย่าอ่องจอง วรรคที่ 6 จากข้อมูล 4 เมือง แสดงการซ้ำทำนองเพลง

เมืองสีป่อ

วรรคที่ 6

ทำนองร้อง

ปุง	ต่อง	ก่อง	ไห่	ป้อ	ต้อย	นาก	ทอง
--- ล	--- ล	--- ท	--- ล	--- มี่	--- ล	--- ท	- ท - รี่
แม่	มอง	อืด	เป็น	เชิง			
- รี่ - ตี่	--- ท	- ตี่ ท ล	- ช - ล	- ท - รี่	- รี่ - รี่		

ทำนองมองแค่ง

- รี่ - ล	- ล - ล	- ล - ท	- ต ท ล	--- มี่	- มี่ - ล	--- ท	- ท - รี่
- รี่ มี่ ตี่	--- ท	- ตี่ ท ล	- ช - ล	- ท - รี่	- มี่ - ล	- ท - รี่	--- รี่

ตัวอย่างที่ 2 ทำนองจากครูอ่อน คณะอ้ายหอมจอมปิ่น
ที่มา: บุษกร บินทสันต์ และคณะ, "วัฒนธรรมการบรรเลงดนตรีไทใหญ่ในรัฐชาน สาธารณรัฐแห่งสหภาพเมียนมา (เมืองสีป่อ)" (งานวิจัยทุนงบประมาณแผ่นดิน, 2558), 141ก.

เมืองจ๊อกแม

วรรคที่ 6

ทำนองร้อง

ปุง	ต่อง	ก่อง	ไห่	ป้อ	ต้อย	หนัก	ทอง
--- ล	--- ล	--- ท	--- ล	--- มี่	--- ล	--- ท	- ท - รี่
แม่	มอง	อืด	เป็น	เชิง			
- รี่ - ตี่	--- ท	- ตี่ ท ล	- ช - ล	- ท - รี่	- รี่ - รี่		

ทำนองมองแค่ง

--- ล	--- ล	--- ท	--- ล	--- มี่	--- ล	--- ท	- ท - มี่
--- รี่	--- ตี่	- ท - ล	- ช - ล	- ท - รี่	- มี่ - ล	- ท - รี่	--- รี่

ตัวอย่างที่ 3 ทำนองจากครูจ่าน คณะอ่อนฮักเคอ
ที่มา: บุษกร บินทสันต์ และคณะ, "วัฒนธรรมการบรรเลงดนตรีไทใหญ่ในรัฐชาน สาธารณรัฐแห่งสหภาพเมียนมา (เมืองจ๊อกแม)" (งานวิจัยทุนงบประมาณแผ่นดิน, 2559), 123ก.

เมืองตองยี

วรรคที่ 6

ทำนองร้อง

ปุง	ต่อง	ก่อง	ไห่	ป้อ	ต้อย	หนัก	ทอง
--- ล	--- ล	--- ท	--- ล	--- มี่	--- ล	--- ท	- ท - มี่
แม่	มอง	อืด	เป็น	เชิง			
- รี่ - ตี่	--- ท	- ตี่ ท ล	- ช - ล	- ท - รี่			

ทำนองมองแค่ง

--- ล	- ล - ล	- ล - ท	- ท - ล	- ล - มี่	- มี่ - ล	- ล - ท	- ท - มี่
- มี่ - รี่	- รี่ - รี่	- ตี่ ท ล	- ช - ล	- ท - รี่	--- รี่		

ตัวอย่างที่ 4 ทำนองจากครูสา่งจาย คณะบ้านหนองหมอน
ที่มา: บุษกร บินทสันต์ และคณะ, "วัฒนธรรมการบรรเลงดนตรีไทใหญ่ในรัฐชาน สาธารณรัฐแห่งสหภาพเมียนมา (เมืองตองยี)" (งานวิจัยทุนงบประมาณแผ่นดิน, 2560), 138ก.

เมืองเชียงตุง

วรรคที่ 6

ทำนองร้อง

ปุง	ต๋อง	ก๋อง	ไห่	ป้อ	ต๋อย	หนัก	ทอง
--- ล	--- ล	--- ท	--- ล	--- มี่	--- ล	--- ท	- ท - มี่
แม่	มอง	อืด	เป็น	เชิง			
- รี่ - ตี่	--- ท	- ตี่ ท ล	- ช - ล	- ท - รี่			

ทำนองมองแคง

--- ล	- ล - ล	- ล - ท	- ท - ล	- ล - มี่	- มี่ - ล	- ล - ท	- ท - มี่
- มี่ - รี่	- รี่ - รี่	- ตี่ ท ล	- ช - ล	- ท - รี่	--- รี่		

ตัวอย่างที่ 5 ทำนองจากครุฑอ คณะเจ้าดงไต

ที่มา: บุษกร บินทสันต์ และคณะ, "วัฒนธรรมการบรรเลงดนตรีไทใหญ่ในรัฐชาน สาธารณรัฐแห่งสหภาพเมียนมา (เมืองเชียงตุง)" (งานวิจัยทุนงบประมาณแผ่นดิน, 2561), 109ก.

การอภิปรายผล

ผลการศึกษาพบว่า พิธีกรรมความเชื่อที่เกี่ยวข้องกับดนตรีจะคงอยู่ ดำรงรูปแบบและวัตถุประสงค์ดั้งเดิมได้นั้น การดนตรีที่เกี่ยวข้องกับพิธีกรรมนั้นต้องเป็นที่นิยม มีนักดนตรีซึ่งรักษาสืบทอดพิธีกรรมอย่างเคร่งครัด มิฉะนั้นแล้ว พิธีกรรมก็จะแปรเปลี่ยนไปตามความเชื่อและความนิยมของประชากรส่วนใหญ่ในพื้นที่นั้น ๆ ในด้านเครื่องดนตรี พบว่าเครื่องดนตรีอันเป็นเอกลักษณ์ของไทใหญ่ ทั้งประเภทกลองคือ กลองกันยาว เครื่องดนตรีประเภทตีคือ มองแคง มองแวง ปัดตะนา เช่าลงปัด รวมทั้งเครื่องสี คือต๋อยฮอฮอว์น ยังคงเป็นที่นิยมใช้ตีประกอบการแสดงจำดไต และการแสดงฟ้อนในงานประเพณีต่าง ๆ ขณะที่กลองมองเชิงและจ๊อฮอกแสงเกือบจะสูญหายไปจากพื้นที่ และไม่ปรากฏข้อมูลเครื่องดนตรีประเภทเครื่องเป่า การบรรเลงดนตรีในบางพื้นที่มีกลวิธีอันโดดเด่นเฉพาะตัว วัฒนธรรมดนตรีจะเข้มข้นลุ่มลึกกว่าในเมืองทางเหนือคือเมืองสีปอและเมืองจ๊อแม ส่วนเมืองทางใต้คือเมืองต๋องยีและเมืองเชียงตุงนั้น ความนิยมดนตรีดั้งเดิมลดน้อยลง และผสมผสานกับดนตรีต่างชาติพันธุ์ จากผลการศึกษาจะเห็นได้ว่า ความเข้มข้นของวัฒนธรรมดนตรีไทใหญ่แปรเปลี่ยนไปตามความหนาแน่นของประชากรไทใหญ่ เมืองสีปอและเมืองจ๊อแมมีจำนวนประชากรชาวไทใหญ่มากกว่า จึงปรากฏความเข้มแข็งทางวัฒนธรรม ในขณะที่เมืองต๋องยีและเมืองเชียงตุงมีประชากรต่างชาติพันธุ์ผสมผสานกัน โดยไทใหญ่มิใช่ประชากรส่วนใหญ่ของพื้นที่ วัฒนธรรมไทใหญ่จึงปรากฏในรูปแบบวัฒนธรรมผสมผสาน

จากการเก็บข้อมูลภาคสนาม ณ 4 เมือง เมื่อสังเกตจากข้อมูลจะพบว่ามีความละเอียดแตกต่างกันไป เช่น เมืองต๋องยีไม่มีข้อมูลเรื่องลิเกจำดไต และมีข้อมูลสัมภาษณ์บุคคลน้อยมาก เนื่องจากมีข้อจำกัดใน

การเข้าถึงแหล่งข้อมูลด้วย คณะผู้วิจัยต้องพึ่งพาผู้นำทางซึ่งไม่สามารถเสาะหาศิลปินได้ในขณะเก็บข้อมูล ดังนั้น ข้อมูลที่ได้จึงไม่ถือว่าเป็นปรากฏการณ์อันเป็นภาพรวมแท้จริงของข้อมูล อีกประการหนึ่ง การเก็บข้อมูลในเมืองตองยีและเมืองเชียงตุงซึ่งเป็นเมืองใหญ่ ประชากรผสมผสานหลากหลายชาติพันธุ์ วัฒนธรรมดนตรีและการแสดงของไทยใหญ่เจือจางมากกว่าเมืองสืปอและเมืองจ๊อกแม ซึ่งทั้ง 2 เมืองหลังนี้มีวัฒนธรรมดนตรีและการแสดงของไทยใหญ่ที่เข้มข้นมากกว่า เพราะประชากรส่วนใหญ่เป็นชาวไทยใหญ่ ดังนั้น การศึกษาเปรียบเทียบในงานวิจัยนี้ จึงเป็นการนำข้อมูลเท่าที่สามารถเก็บรวบรวมได้มาวิเคราะห์เปรียบเทียบเท่านั้น หากได้เป็นการเก็บข้อมูลอย่างทั่วถึงและครอบคลุมไม่ ข้อจำกัดอีกประการหนึ่งก็คือ ความไม่สงบของบ้านเมืองในรัฐชาน ทำให้เป็นอุปสรรคต่อการเดินทางของคณะผู้วิจัย เนื่องจากรัฐบาลเมียนมาจำกัดพื้นที่สำหรับชาวต่างชาติในเขตต่าง ๆ นอกจากนี้ ในบางพื้นที่ หลังจากผู้วิจัยเก็บข้อมูลแล้วก็เกิดการยิงปะทะกันระหว่าง ทหารฝ่ายรัฐบาลและชนกลุ่มน้อยในเมืองต่าง ๆ ทำให้คณะผู้วิจัยไม่สามารถเก็บข้อมูลได้ตามคาดหวัง อย่างไรก็ตาม คณะผู้วิจัยหวังว่างานวิจัยชิ้นนี้จะเป็นจุดเริ่มต้นที่ดีแก่ผู้ที่สนใจในวัฒนธรรมดนตรีและการแสดงของชาวไทยใหญ่ได้ในระดับหนึ่ง

ข้อเสนอแนะ

จากการศึกษาวัฒนธรรมการบรรเลงดนตรีไทยใหญ่ในรัฐชาน สาธารณรัฐแห่งสหภาพเมียนมา พบประเด็นที่สามารถดำเนินการวิจัยสืบเนื่องได้ ได้แก่ การศึกษาด้านปัจจัยทางการเมืองที่มีผลกระทบต่อวัฒนธรรมดนตรีไทยใหญ่

บรรณานุกรม

กนกอร สว่างศรี. รัฐนากับการเปลี่ยนแปลงทางเศรษฐกิจ สังคม และวัฒนธรรมภายใต้การปกครองของ
อังกฤษ ค.ศ. 1886-1948. วิทยานิพนธ์อักษรศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาประวัติศาสตร์ศึกษา
ภาควิชาประวัติศาสตร์ มหาวิทยาลัยศิลปากร, 2552.

บุษกร ปิณฑสันต์และคณะ. วัฒนธรรมการบรรเลงดนตรีไทใหญ่ในรัฐชาน สาธารณรัฐแห่งสหภาพเมียนมา
(เมืองสีป่อ). งานวิจัยทุนงบประมาณแผ่นดิน, 2558.

_____. วัฒนธรรมการบรรเลงดนตรีไทใหญ่ในรัฐชาน สาธารณรัฐแห่งสหภาพเมียนมา (เมืองจ๊อกแม).
งานวิจัยทุนงบประมาณแผ่นดิน, 2559.

_____. วัฒนธรรมการบรรเลงดนตรีไทใหญ่ในรัฐชาน สาธารณรัฐแห่งสหภาพเมียนมา (เมืองตองยี).
งานวิจัยทุนงบประมาณแผ่นดิน, 2560.

_____. วัฒนธรรมการบรรเลงดนตรีไทใหญ่ในรัฐชาน สาธารณรัฐแห่งสหภาพเมียนมา (เมืองเชียงตุง).
งานวิจัยทุนงบประมาณแผ่นดิน, 2561.

ปราณี ศิริธร. เหนือแคว้นแดนสยาม. เชียงใหม่: ลานนาสาร, 2528.

สมพงศ์ วิทย์ศักดิ์พันธุ์. ประวัติศาสตร์ไทใหญ่. กรุงเทพฯ: สร้างสรรค์, 2544.

Wikipedia. 2018. Topography of Shan State. In Shan State. https://en.wikipedia.org/wiki/Shan_State.

แนวคิดการผูกสำนวนกลอนชออุเพลงฉิ่งมุล่ง ชั้นเดียว
กรณีศึกษารองศาสตราจารย์พิชิต ชัยเสรี
The Concept of Creating the Melodic Phrases for Saw-U
in Ching Mu Long Chan Diaw: a Case Study of Associate
Professor. Phichit Chaiseri

ประชากร ศรีสาคร* PRACHAKON SRISAKON*

บทคัดย่อ

บทความวิจัยนี้มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาแนวคิดการผูกสำนวนกลอนชออุเพลงฉิ่งมุล่ง ชั้นเดียว กรณีศึกษารองศาสตราจารย์พิชิต ชัยเสรี โดยใช้ระเบียบวิธีวิจัยเชิงคุณภาพ ซึ่งผู้วิจัยได้รับการถ่ายทอดเพลงฉิ่งมุล่ง ชั้นเดียว โดยตรงจากรองศาสตราจารย์พิชิต ชัยเสรี อีกทั้งยังสัมภาษณ์ถึงแนวคิดในการผูกสำนวนกลอนบันทึกโน้ต ค้นคว้างานวิจัย บทความ และเอกสารที่เกี่ยวข้อง จากการศึกษาผู้วิจัยพบว่า รองศาสตราจารย์พิชิต ชัยเสรี ได้นำองค์ความรู้ที่รับการสืบทอดชออุจากครูหลวงไพเราะเสียงซอ (อุ้น ดุริยชีวิน) มาเป็นแนวคิดการผูกสำนวนกลอนชออุเป็นทางของตนเอง ดังปรากฏในเพลงฉิ่งมุล่ง ชั้นเดียว

แนวคิดการผูกสำนวนกลอนเพลงฉิ่งมุล่ง ชั้นเดียว รองศาสตราจารย์พิชิต ชัยเสรี ได้ผูกสำนวนกลอนขึ้นเป็นทางไถ่มีอ สำหรับฝึกฝนเพื่อพัฒนาทักษะการบรรเลง โดยปรากฏลีลาลักษณะทำนอง 2 ลักษณะ ดังนี้ 1) ทำนองล่งหน้า 2) ทำนองล้าหลัง และแนวคิดที่สำคัญของรองศาสตราจารย์พิชิต ชัยเสรี ในการผูกสำนวนกลอนชออุปรากฏ 2 ประการ ดังนี้ 1) ผูกสำนวนกลอนให้มีสัมผัสในทำนอง 2) ผูกสำนวนกลอนให้กลมกลืนกับทำนองหลัก การผูกสำนวนกลอนที่ดีย่อมมาจากประสบการณ์ของผู้บรรเลง โดยรู้จักสังเกตจดจำ และทดลองทำ ประสบการณ์และรสนิยมจะแสดงถึงความงามของสำนวนกลอนที่ผูกขึ้น

คำสำคัญ: การผูกสำนวนกลอน/ เพลงฉิ่งมุล่ง ชั้นเดียว/ พิชิต ชัยเสรี

* อาจารย์ประจำสาขาวิชาดุริยางคศาสตร์ไทย ภาควิชาดนตรี คณะมนุษยศาสตร์ มหาวิทยาลัยนเรศวร, seaacssku@hotmail.co.th

* Lecturer of Thai Classical Music, Music Department, Faculty of Humanities, Naresuan University, seaacssku@hotmail.co.th

ABSTRACT

This article offers the principle of the concept of creating the melodic phrases for Saw-U in Ching Mu Long Chan Diaw: the case study of Associate Professor. Phichit Chaiseri. The researcher thoroughly performed Ching Mu Long Chan Diaw, which was conducted by Associate Professor. Phichit Chaiseri himself. And with the interviews, notes, and got on with the archives of research papers and related documents. It was interpreted that Associate Professor. Phichit Chaiseri adopted his deftness skill in Saw-U, which was acquired from Kru Luang Pairoh Siaeng Sor (Un Durayachivin), to create his own melodic phrases for Saw-U like Ching Mu Long Chan Diaw. The notion of the Ching Mu Long Chan Diaw's Melodic Phrases by Associate Professor. Phichit Chaiseri was Thang Lai Meu (*étude*) to a musician's technical skills. There were 2 forms of melodic phrases, i.e. 1) Luang Naa Melodics (Anticipation) and 2) La Lung Melodies (Retardation). The core concepts in creating the melodic phrases for Saw-U by Associate Professor. Phichit Chaiseri were 1) The harmonization of melodies, 2) The harmonization to the main melody. The creating of the finest melodic phrases came from experiences of the performers, i.e. observations, perceptions and try-outs. Experiences and the affection would present the artfulness of the created melodic phrases.

Keywords: Creating the Melodic Phrases/ Ching Mu Long Chan Diaw/ Phichit Chaiseri

บทนำ

ดนตรีไทยที่พลวัตถึงขั้นระดับศึกษา ย่อมผ่านการสั่งสมภูมิรู้แห่งพลังฝีมือ (tour de force) ของโบราณจารย์ทางดนตรีไทยทั้งสิ้น "คำว่า ศึกษา นี้ ข้าพเจ้าใช้ตามศาสตราจารย์กิตติ บุญเจือ ราชบัณฑิตสาขาปรัชญาสุนทรียศาสตร์เพื่อเทียบกับคำว่า Classic ของฝรั่ง"¹ หากจะกล่าวถึงดนตรีไทยที่เป็นศิลปะเพื่อศิลปะนั้น ย่อมหมายถึงศิลปะบริสุทธิ์ (Pure Art) คือ ความพึงพอใจของสุนทรียะโดยแท้ ซึ่งปลายทางแห่งความสำเร็จย่อมปรารถนาให้เกิดความสุนทรียะในบริบทแห่งความกลมกลืนเป็นสำคัญ การแปรทำนองในวัฒนธรรมดนตรีไทยได้ให้ความเป็นอิสระในการบรรเลง กล่าวคือ การแปรทำนองอันนำมาซึ่งความกลมกลืนเพื่อให้สุนทรียะภาวะนั้นสำเร็จ "ความมีอิสระ ดนตรีไทยมีเสรีเต็มที่ในการปฏิบัติบรรเลง ทำนองหลักจากฆ้องวงใหญ่เป็นเพียงโครงสร้างให้นักดนตรีทั้งปวงอาศัยแนวทางเพื่อตกแต่ง สร้างสรรค์ แปรเปลี่ยน และดำเนินปฏิภาณกวี ต่างจากนักดนตรีตะวันตกที่ต้องดำเนินตามท่วงทำนองซึ่งคีตกวีแต่งมาให้พร้อมสรรพจะบิดเบือนเปลี่ยนแปลงไปนั้นหาได้ไม่..."²

ทั้งนี้การแปรทำนองอันพึงปฏิบัติเพื่อให้เกิดความกลมกลืนในบริบทต่าง ๆ ย่อมขึ้นอยู่กับประสบการณ์และรสนิยมที่ประสบมาที่ว่าได้ "ลักษณะของประสบการณ์ทางสุนทรียะ ประสบการณ์ของคนเรานั้นมีมากมายหลายอย่างต่าง ๆ กัน, แต่ว่าประสบการณ์ทางสุนทรียะนั้นมีลักษณะแตกต่างออกไปจากประสบการณ์ต่าง ๆ เหล่านั้น. เราอาจจะกล่าวได้ว่าประสบการณ์ทางสุนทรียะ คือ ประสบการณ์เกี่ยวกับความงาม."³

ศาสตราจารย์พระยาอนุมานราชธน ได้กล่าวถึง สุนทรียภาพ ว่าด้วยเรื่อง พรหมหรือพรหมัน ในหนังสืองานนิพนธ์ชุดสมบูรณ์ หมวดศิลปะและการบันเทิง เล่ม 1 เรื่อง รวมเรื่องศิลปะและการบันเทิง ความว่าในคัมภีร์อุปนิษัทของศาสนาพราหมณ์กล่าวว่า โลกและรวมทั้งสิ่งทั้งหลายที่มีอยู่ในโลกล้วนออกจาก พรหม พรหมในที่นี้คืออะไร เขาอธิบายไว้ว่าพรหมนั้นคือสิ่งที่เรารู้และไม่รู้ ถ้าจะอธิบายคำว่าพรหมโดยแสดงออกเป็นถ้อยคำ ก็ไม่สามารถแสดงออกได้แต่ว่าการแสดงออกทั้งหมดก็ออกมาจากพรหมทั้งนั้น เราจะรู้เรื่องพรหมด้วยตาเห็นไม่ได้แต่พรหมนั่นเองที่ทำให้ตาเรามองเห็นแท้จริงถ้าเราคิดว่าเรารู้ ก็เท่ากับแสดงว่าเรารู้ผิดเดียว ผู้ซึ่งไม่รู้นั่นแหละคือผู้รู้นี้แหละ คือ พรหม ผู้ใดจะเข้าถึงพรหมได้ในทางวาจา ทางใจ หรือทางตา ไม่ได้ทั้งนั้น จะเข้าถึงพรหมได้ก็แต่ผู้ซึ่งเปล่งวาจาว่า "นั่นเช่นนั้น นั่นเช่นนั้น"

ข้อความที่กล่าวนี้ ทำให้เข้าใจและไม่เข้าใจ เพราะเมื่อฟังก็เข้าใจกล่าวเรื่องอะไรแต่ก็ไม่เข้าใจกล่าวอะไร ครั้นเมื่อข้าพเจ้าศึกษาเรื่องศิลปะและวรรณคดีก็รู้สึกว่ามีอะไรอยู่หลายอย่างที่ข้าพเจ้าเข้าใจและไม่เข้าใจ เป็นทำนองเดียวกับข้อความในคัมภีร์อุปนิษัทที่กล่าวมาข้างต้นเรื่องที่เข้าใจและไม่เข้าใจก็คือเรื่องความงามความไพเราะ อันเป็นสาระของศิลปะและวรรณคดี

1. พิชิต ชัยเสรี, *ประพันธ์เพลงไทย* (กรุงเทพฯ: แอคทีฟ พรินท์ จำกัด, 2557), 3.
2. พิชิต ชัยเสรี, *พุทธธรรมในดนตรีไทย* (ม.ป.ท.: ม.ป.พ., อัดสำเนา, 2544), 49.
3. จี. ศรีนิวาสน์, *สุนทรียศาสตร์* (กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์มหาจุฬาราชวิทยาลัย, 2534), 5.

เมื่อข้าพเจ้าดูภาพศิลป์ ฟังดนตรี หรืออ่านวรรณคดี ข้าพเจ้าก็อาจบอกได้ตามความรู้สึกนึกเห็นของข้าพเจ้าว่างามหรือไม่งาม เพราะหรือไม่เพราะ และเป็นที่ตรึงตาตรึงใจหรือไม่ เรื่องความรู้สึกที่ว่านี้ คนอื่นเข้าก็มีเช่นเดียวกัน แต่อาจไม่ตรงกับข้าพเจ้าก็ได้ ซึ่งทั้งนี้แล้วแต่เรื่องรสนิยมข้าพเจ้ารู้สึกว่างามหรือว่าเพราะ จนทำให้เปล่งวาจาออกมาว่า "นั่นเช่นนี้นั้นเช่นนั้น" ดังที่คัมภีร์อุปนิษตกกล่าวไว้ในเรื่องพรหม คือเป็นทั้งผู้รู้และไม่รู้ อะไรเป็นปัจจัยให้ข้าพเจ้ารู้ว่างามว่าเพราะรูปภาพที่ข้าพเจ้าเห็นหรือที่ทำให้รู้สึกว่างามจริง เสียงที่ได้ยินหรือถ้อยคำของภาษาที่ทำให้รู้สึกว่างามเพราะจริงการคิดค้นเพื่อหาเรื่องที่ว่านี้ว่าอะไรที่เป็นปัจจัยทำให้มนุษย์รู้สึกว่างามว่าเพราะแล้วกำหนดเป็นคุณค่า (Value) ขึ้นไว้เป็นเรื่องของ ปรชญา ในสาขา สุนทรียศาสตร์ (Aesthetics)⁴

... "ทั้งเข้าใจ และไม่เข้าใจ ทั้งพูดได้ และพูดไม่ได้ นั้นแหละ มันอย่างนั้นแหละ" เรื่องของดนตรี ความงามของศิลปะมันก็เป็นเช่นนี้ พอเราจะอธิบายว่า ณ จุดใดคือความไพเราะ ก็ยากที่มนุษย์เราจะเข้าถึง นอกเสียจากเอาตาหู ฟัง หรือใช้ประสบการณ์ตรง หากพูดพลาญพรรณนาเป็นตัวอักษรก็จะให้เข้าใจโดยกระจำชนิดที่เรียกว่า "รู้ปล้น รู้กระจ่าง เหมือนสายฟ้าฟาด" คงเป็นเรื่องยากที่จะกระทำ⁵

ขออัญเป็นเครื่องดนตรีที่สำแดงลีลาการแปรทำนองที่มีเอกลักษณ์เฉพาะตน บ้างบางทำนองอาจละม้ายคล้ายกับทางระนาดทุ้มก็เป็นได้ ซึ่งถือเป็นปกติ เนื่องจากด้วยลักษณะเสียงที่นุ่มทุ้ม ลีลาของทำนอง และเป็นเครื่องดนตรีจำพวกประเภทเครื่องตามเช่นกัน จึงส่งผลให้ทางซออู้และทางระนาดทุ้มต้องมีความสัมพันธ์กันอย่างกลมกลืนในวงมโหรี ปี่พาทย์มโหรี และปี่พาทย์ดึกดำบรรพ์ หลายทำนองอาจมองว่าซออู้ นั้นเป็น ตัวตลก⁶ "ไม่ใช่ตัวตลก แต่ซออู้เป็นเครื่องดนตรีที่สร้างสำนวนลีลาที่มีความลึกซึ้ง น่าฟัง และประณีต แม้หลายครั้งซออู้จะดูประหนึ่งเป็นตัวตลก แต่นั่นเป็นส่วนหนึ่งของซออู้เท่านั้น ลูกเต๋านั้นมี 6 ด้าน เราจะใช้ด้านเดียวเรียกตัวของมันเองไม่ได้ ซออู้มันถือได้ว่าเป็นส่วนเติมเต็มในวงเครื่องสายไทยให้สมบูรณ์ขึ้น ซึ่งทำให้ช่องว่างระหว่างซอดังและจะเข้มันหายไป"⁷

ลีลาของซออู้กับระนาดทุ้ม มันเป็น Character เดียวกัน เป็นคนสร้างความพิศวง แต่ไม่ใช่ตัวตลกนะ ฉันเคยสอนพวกเธอไปแล้ว จำกันได้เปล่า ซออู้และระนาดทุ้ม ไม่ใช่ตัวตลกแต่เป็นคนที่น่าพิศวง ศาสตราจารย์เกียรติคุณ ดร.เจตนา นาควัชระ ท่านพูดเอง แต่อาจารย์ก็ไม่ใช่นักดนตรีไทยอาจารย์จบวรรณคดีเยอรมันปริญญาเอก แต่พอมาคลุกคลีกับเราในปีแรก ๆ ที่ทำงานกับ สกว. อาจารย์เจตนา ก็บอกว่า "ถ้าจะบอกว่าระนาดทุ้มเป็นตัวตลก ผมว่าเป็นตัวตลกกระด้างงาน Shakespeare" ซึ่งฉลาดที่สุดในเรื่อง อะไรก็ตามที่มันฉลาดที่สุดในเรื่อง ดีไม่ดีมันจะเป็นตัวดำเนินเรื่องด้วยซ้ำไป⁸

4. พระยาอนุมานราชธน., 100 ปี พระยาอนุมานราชธน งานนิพนธ์ชุดสมบูรณ์ หมวดศิลปะและการบันเทิง เล่ม 1 เรื่อง รวมเรื่องศิลปะและการบันเทิง (กรุงเทพฯ: ครุสภาลาดพร้าว, 2533), 9.

5. ประชากร ศรีสาคร, "หลักการบรรเลงซอสามสายตามแนวทางของอาจารย์เจริญใจ สุนทรวาทิน," วารสารมนุษยศาสตร์ มหาวิทยาลัยนเรศวร ปีที่ 15, ฉบับที่ 3 (กันยายน-ธันวาคม 2561): 89.

6. ตัวตลก ในที่นี้ประสงคืหมายถึงความงามในสุนทรียะ 1 ใน 5 รูปแบบ คือ ความสำราญ

7. ประชากร ศรีสาคร, "การร้อยเรียงสอดทำนองซออู้," วารสารศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, ปีที่ 4, ฉบับที่ 1 (มีนาคม-สิงหาคม 2560): 16.

8. พิชิต ชัยเสรี, "ลีลาของซออู้กับระนาดทุ้ม," สัมภาษณ์โดย ประชากร ศรีสาคร, 30 มกราคม 2562.

การผูกสำนวนกลอนซออุที่ดี ผู้บรรเลงควรเข้าถึงนิยามคำว่า กลอน อย่างเข้าใจ กลอนในที่นี้ คือ ทำนองที่นำมาร้อยเรียงและเกิดการสัมผัสของทำนองภายในวรรคหรือระหว่างวรรค เรียกว่า **สัมผัสนอก** และ **สัมผัสใน** ดังเช่น การประพันธ์บทร้อยกรอง “กลอนเพลงเป็นองค์ประกอบอย่างหนึ่งในการนำเสนอการบรรเลงทำนองเพลงไทยที่สามารถนำไปสู่ความไพเราะ ความเหมาะสม โดยเฉพาะซอด้วง ซออู้ และจะเข้าซึ่งเป็นเครื่องดนตรีประเภทเครื่องสายไทยที่มีการดำเนินทำนองในลักษณะเก็บเหมือนกันทั้งสามเครื่องมือ หากแต่ในการผูกสำนวนกลอนเพลงแต่ละเครื่องดนตรีนั้น ๆ มีความแตกต่างกันตามข้อจำกัดของขอบเขตเสียงที่มีช่วงกว้างของเสียงไม่เท่ากัน”⁹ ทั้งนี้สำนวนกลอนที่ผูกขึ้นมาต้องมีความสัมพันธ์กับทำนองหลักและเครื่องดนตรีประเภทอื่น ๆ ที่ร่วมประสมวงอยู่ด้วยกันอย่างกลมกลืน โดยไม่ทิ้งลีลาลักษณะเฉพาะตน และไม่ควรปรากฏสำนวน กลอนฟาด ขึ้นในบทเพลง “กลอนฟาด โดยปกติของนักดนตรีโดยทั่วไปการผูกกลอนในลักษณะที่เรียกว่า กลอนฟาด ถือเป็นกลอนที่ไม่เหมาะสมที่จะดำเนินทำนอง หากพบลักษณะเช่นนั้นต้องยกเว้น และหาทางใหม่เพื่อดำเนินทำนอง”¹⁰ “แต่ในบางครั้งการใช้กลอนฟาดก็เป็นเสน่ห์ของซออุเหมือนกัน ซึ่งฉันเองก็ใช้บ้างบางครั้ง”¹¹

ทำนองหลัก

----	- ช - ด	- ร ม ร	ด ช - ด
------	---------	---------	---------

ทางซออุ (ในลักษณะสำนวนกลอนฟาด)

ด ร ม ร	ช ม ร ด	ท ต ร ี ล	ท ต ร ี ต
---------	---------	-----------	-----------

ทางซออุ (แก้ปัญหาลักษณะสำนวนกลอนฟาด)

ช ล ช ช	ด ร ด ต	ช ล ช ช	ด ร ี ต
---------	---------	---------	---------

ตัวอย่างที่ 1 ลักษณะสำนวนกลอนฟาด และการแก้ปัญหาลักษณะสำนวนกลอนฟาด
ที่มา: ผู้วิจัย

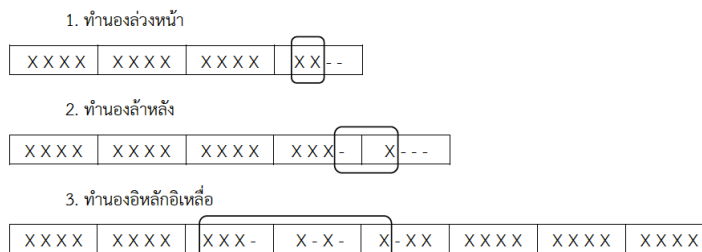
ลีลาท่วงทำนองซออุในการสอดทำนองร่วมกับเครื่องดนตรีประเภทอื่น ๆ ในวงดนตรีไทยมีลักษณะที่หยอกล้อ ยั่วเย้า เข้าหาแยกไปกับเครื่องดนตรีประเภทอื่น ๆ กันอย่างกลมกลืน ทั้งนี้ท่วงทำนองที่สื่อถึงลักษณะลีลาดังกล่าวปรากฏเด่นชัด 3 ลักษณะ ดังนี้ 1) ทำนองล่วงหน้า (Anticipation) 2) ทำนองล่าหลัง (Retardation) 3) ทำนองอิหลักอิเหลื่อ (Syncopation-Hide and seek fashion) “จริง ๆ คำภาษาไทยคำนี้ ฉันเป็นคนพูดคนแรกเลยก็ว่าได้ คำว่า ‘ล่วงหน้า ล่าหลัง’ เขามีมากันอยู่แล้ว แต่คำว่า ‘อิหลักอิเหลื่อ’ ฉันเป็นคนเอามาพูดเอง ซึ่งคำนี้คุณพระเจนฯ ใช้คำว่า Hide and seek fashion คือ ทำนองมันเหมือนการเล่นซ่อนหา”¹² จากทำนองทั้ง 3 ลักษณะ ดังกล่าว ผู้วิจัยแสดงตัวอย่างจากกระสวนทำนอง ดังนี้

9. ขำคม พรประสิทธิ์, “การผูกสำนวนกลอนเพลงของเครื่องดนตรีประเภทเครื่องสายไทย,” ใน สุจิตต์ งามสงเสริมดนตรีไทยภาคใต้ ครั้งที่ 16 มหาวิทยาลัยทักษิณ (สงขลา: มหาวิทยาลัยทักษิณ, 2546), 15.

10. ขำคม พรประสิทธิ์, “การผูกสำนวนกลอนเพลงของเครื่องดนตรีประเภทเครื่องสายไทย,” ใน สุจิตต์ งามสงเสริมดนตรีไทยภาคใต้ ครั้งที่ 16 มหาวิทยาลัยทักษิณ (สงขลา: มหาวิทยาลัยทักษิณ, 2546), 19.

11. พิษิต ชัยเสรี, “กลอนฟาด,” สัมภาษณ์โดย ประชากร ศรีสาคร, 11 กุมภาพันธ์ 2563.

12. พิษิต ชัยเสรี, “ล่วงหน้า ล่าหลัง อิหลักอิเหลื่อ,” สัมภาษณ์โดย ประชากร ศรีสาคร, 7 เมษายน 2560.



ตัวอย่างที่ 2 ลักษณะลีลาซออยู่ในรูปแบบกระสวนทำนอง
ที่มา: ผู้วิจัย

ลักษณะประเภทเพลงที่สามารถแปรทำนองได้อย่างอิสระที่สุด คือ เพลงประเภททางพื้น เช่น พญาโศก แคมมอญ สารถี เป็นต้น นอกจากนี้เพลงประเภททางกรอ ก็สามารถแปรทำนองได้บ้างตามสมควร ในช่วงทำนองที่เหมาะสม และหากมีการแปรทำนองขึ้นข้อสำคัญที่พึงระวัง คือ การแปรทำนองโดยไม่เสียลักษณะเฉพาะของทำนองในเพลงทางกรอนั้น ๆ

จากอดีตถึงปัจจุบัน **เพลงฉิ่งมุล่ง ชั้นเดียว** ถือเป็นเพลงที่สำคัญที่โบราณจารย์ทางดนตรีไทย ใช้สำหรับฝึกเพื่อพัฒนาทักษะการบรรเลงในขั้นต้น ๆ ก็ว่าได้ **เพลงฉิ่งมุล่ง ชั้นเดียว** มี 3 ท่อน ไม่มีหน้าทับ ใช้ฉิ่งตีประกอบจังหวะอย่างเดียวเท่านั้น "... ไม่มีจังหวะหน้าทับเข้ามากำกับ แต่ในบางเรื่องก็ปรากฏว่ามีหน้าทับเข้ามากำกับ เช่น เพลงเรื่องฉิ่งแมลงภูทอง 2 ชั้น เป็นต้น ส่วนเพลงมีลักษณะเฉพาะ กล่าวคือ ลักษณะทำนองของทำนองหลักมีความไม่ลงตัว ไม่แน่นอน ไม่เท่ากัน แต่นำมาร้อยเรียงต่อกันอย่างเหมาะสม"¹³ "ลักษณะทำนองเพลงที่เป็นอิสระ ปรากฏจากการควบคุมด้วยเครื่องกำกับจังหวะหน้าทับจึงเป็นเหตุให้เพลงฉิ่งให้ความรู้สึกเบาสบาย เมื่อบรรเลงจนจบจะลงทำนองที่เรียกว่า 'เซ็ดเซ้' หรือทำนอง 'รวีฉิ่งพระฉิ่ง' กรณีเพลงเรื่องฉิ่งพระฉิ่ง"¹⁴

ในบรรดาเพลงไทยประเภทต่าง ๆ นั้นเพลงฉิ่งเป็นเพลงประเภทเดียวที่มีได้ใช้เครื่องหนึ่งเข้าบรรเลงประกอบ คงมีแต่ฉิ่งเป็นเครื่องกำกับจังหวะที่สำคัญเพียงอย่างเดียว ทั้งนี้เป็นเพราะท่วงทำนองเพลงฉิ่งนั้นไม่มีความจำเป็นต้องมีความยาวของประโยคพอดีกับหน้าทับและมีนัยสำคัญที่มีความต่อเนื่องไม่ขาดสายของสำนวนกลอนเป็นเอกลักษณ์เพลงฉิ่งมุล่ง ชั้นเดียวนั้นนับว่ามีความสำคัญแก่นักดนตรียิ่งนัก เพราะเป็นเพลงไล่ข้อไล่นิ้วสำหรับทุกเครื่องมือ นอกจากจะมีสำนวนคมคายชวนฟังแล้วยังเปิดช่องให้แต่งเติมเม็ดพรายสีสันได้อย่างวิจิตรพิสดาร สามารถตกแต่งเป็นทางเดี่ยวได้ทุกเครื่องมือ แต่เดิมนั้นนิยมบรรเลงรวมอยู่ในชุดเพลงย่ำค่ำของปีพาทย์นางหงส์เป็นอัตราชั้นเดียวกับใช้ประกอบการแสดงโขนละครด้วยการร้องรับในอัตราสองชั้น ภายหลังจึงมีผู้คิดขยายเป็นสามชั้น และใช้บรรเลงเป็นเพลงเถาสืบมา¹⁵

13. ชำคม พรประสิทธิ์, "อัตลักษณ์เพลงฉิ่ง" (รายงานผลการวิจัย กองทุนวิจัยทางศิลปกรรม จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2545), 259.

14. วิศกรก แก้วลอย, วิถีเพลงเรื่อง (ขอนแก่น: คลังนันทวิทยา, 2558), 32.

15. พิเชิด ชัยเสรี, ไม้ต๋องเพลง ชุดสืบสานดุริยางคศิลป์ เล่ม 1 เพลงไทยต้องรู้ (กรุงเทพฯ: สุพจน์ จิตสุทธิญาณ, 2536), 18.

“เพลงฉิ่งมุล่ง ขึ้นเดียว สำคัญมากเลยทีเดียว เพลงนี้ฉันเปรียบเป็นโรงงาน ที่เรียกว่าเป็นโรงงาน เพราะว่าเพลงนี้จะสร้างให้นักดนตรีมีฝีมือ และถ้าฝีมือไม่ได้หรือแย่ง ก็ต้องกลับมาที่โรงงานนี้เพื่อซ่อมให้ดีขึ้นไป”¹⁶

รองศาสตราจารย์พิชิต ชัยเสรี เป็นบุคลากรสำคัญของวงการวิชาดุริยางค์ไทย และเป็นศิษย์คนสำคัญของสำนักเสนาะดุริยางค์ มีความชำนาญด้านปี่พาทย์ และเป็นเอตทัคคะด้านซอด้วง ซอด้วง และซอสามสาย เมื่อครั้งเป็นนิสิตจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย รองศาสตราจารย์พิชิต ชัยเสรี ได้ศึกษาและรับการสืบทอดองค์ความรู้ด้านเครื่องสายไทยจากครูท้าวประสิทธิ์ พาทย์โกศล และอาจารย์เจริญใจ สุนทรวาทิน และเมื่อ พ.ศ. 2513 “ในช่วงนี้เองอาจารย์เจริญใจได้รวบรวมศิษย์ก่อตั้งวงดนตรีไทยขึ้น ชื่อวง เสนาะดุริยางค์ โดยเชิญครูหลวงไพเราะเสียงซอ (อุน่ ดุริยชีวิน) มาเป็นครูผู้สอนและร่วมปรับวง อาจารย์พิชิตได้เป็นสมาชิกคนหนึ่งในวงเสนาะดุริยางค์ จึงทำให้ได้มีโอกาสเรียนซอประเภทต่าง ๆ และเพลงไทยมากมายจากหลวงไพเราะเสียงซอ (อุน่ ดุริยชีวิน) ด้วยเช่นกัน”¹⁷

เมื่อ พ.ศ. 2526 คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย เปิดรับนิสิตสาขาดุริยางค์ไทย รุ่นแรก โดยรองศาสตราจารย์พิชิต ชัยเสรี เป็นอาจารย์ประจำหลักสูตร และทำหน้าที่รับผิดชอบรายวิชาทักษะเครื่องสายไทย เพลงฉิ่งมุล่ง ขึ้นเดียว นั้นนำมาบรรจุอยู่ในหลักสูตรรายวิชาทักษะเครื่องสายไทย 1 “... อย่างซอด้วงที่ฉันผูกขึ้น ซอด้วงมันก็จะดูกว้างขวาง แจกลูก แจกดอก เดินทางอะไรได้โลดโผน ก็เลยอาจเป็นที่นิยม ก็เห็นประกวดเพลงนี้กันบ่อยในซอด้วง แต่มันไม่ใช่เพลงที่มาเล่นในซอด้วงแต่เดิม ก็จะมีแต่พวกเรา ศิลปกรรมฯ ที่เรียนกัน ฉันก็ใส่เอาไว้ในหลักสูตรอยู่ใน Skill¹⁸ | นั่นไง”¹⁹

จากปรากฏการบริบททางสังคมที่เกิดขึ้นในการประกวดดนตรีไทยประเภทเดี่ยวเครื่องดนตรี รายการประลองเพลง ประเลงมโหรี ครั้งที่ 18 (พ.ศ. 2546) และครั้งที่ 32 (พ.ศ. 2560) เพลงฉิ่งมุล่ง ขึ้นเดียว ได้ถูกกำหนดให้เป็นเพลงประกวดประเภทเดี่ยวซอด้วง (ทางไล่) สิ่งที่น่าสังเกตผู้วิจัยและผู้ร่วมเหตุการณ์ในครั้งนั้นคือ นักเรียนผู้เข้าร่วมประกวดล้วนแต่ใช้ทางเพลงของรองศาสตราจารย์พิชิต ชัยเสรี เป็นส่วนใหญ่ และผู้ที่ได้รับรางวัลชนะเลิศทั้ง 2 ครั้ง ได้เลือกใช้ทางเพลงของรองศาสตราจารย์พิชิต ชัยเสรี ด้วยเช่นกัน

ด้วยเพลงฉิ่งมุล่ง ขึ้นเดียว เป็นเพลงที่มีความพิเศษกว่าเพลงอื่น ๆ มีอิสระในการดำเนินทำนองสำนวนกลอนที่ซับซ้อน และมีเอกลักษณ์เฉพาะตัว ซึ่งยากต่อผู้มีประสบการณ์น้อยที่จะเข้าใจถึงการผูกสำนวนกลอนอันพิถีพิถัน ผู้วิจัยจึงเลือกเพลงฉิ่งมุล่ง ขึ้นเดียว ทางรองศาสตราจารย์พิชิต ชัยเสรี ที่ใช้ศึกษาในหลักสูตรศิลปกรรมศาสตรบัณฑิต จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย เป็นกรณีศึกษา

ในการศึกษาวิจัยนี้ จึงเป็นทางออกที่สำคัญสำหรับการแก้ไขปัญหาการผูกสำนวนกลอนที่ไม่เหมาะสม และเป็นการเสนอแนวทางการผูกสำนวนกลอนซอด้วงอย่างขนบที่ยึดถือปฏิบัติแต่โบราณ ผู้วิจัยเชื่อ

16. บุญช่วย ไสวตร, “เพลงฉิ่งมุล่ง ขึ้นเดียว,” สัมภาษณ์โดย ประชากร ศรีสาด, 10 สิงหาคม 2559.

17. ภูริภัตสร มังกร, “อาศรมศึกษา: รองศาสตราจารย์พิชิต ชัยเสรี” (รายงานวิชาอาศรมศึกษา คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2547), 119.

18. Skill | หมายถึง รายวิชาทักษะดุริยางค์ไทย ในหลักสูตรศิลปกรรมศาสตรบัณฑิต ภาควิชาดุริยางคศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

19. พิชิต ชัยเสรี “เพลงฉิ่งมุล่ง ขึ้นเดียว ในรายวิชาทักษะเครื่องสายไทย 1,” สัมภาษณ์โดย ประชากร ศรีสาด, 21 ตุลาคม 2562.

ว่าผลการศึกษจะสามารถนำมาซึ่งการพัฒนาระบบการแนวคิดการผูกสำนวนกลอนได้อย่างเข้าใจได้เป็นอย่างดี อันจะส่งผลต่อการรับรู้ ปรับใช้ และประสานประโยชน์ในโอกาสอื่นต่อไป อีกทั้งยังเป็นการเผยแพร่แนวคิดผลงานการประพันธ์ทางข้ออู้ของรองศาสตราจารย์พิชิต ชัยเสรี ให้เป็นที่แพร่หลายยิ่งขึ้นไป

วัตถุประสงค์ในการวิจัย

1. เพื่อศึกษาแนวคิดการผูกสำนวนกลอนข้ออู้ของรองศาสตราจารย์พิชิต ชัยเสรี
2. เพื่อศึกษาการผูกกลอนข้ออู้เพลงฉิ่งมุล่ง ชั้นเดียว

วิธีดำเนินการวิจัย

การวิจัยเรื่องแนวคิดการผูกสำนวนกลอนข้ออู้เพลงฉิ่งมุล่ง ชั้นเดียว กรณีศึกษารองศาสตราจารย์พิชิต ชัยเสรี ผู้วิจัยได้ใช้วิทยาการวิจัยเชิงคุณภาพตามกรอบแนวคิดของศาสตราจารย์ ดร.สุภาวค์ จันทรวาณิช โดยการสังเกตแบบมีส่วนร่วม (Participant Observation) หรือการสังเกตเชิงคุณภาพ (Qualitative Observation) กล่าวคือ "การสังเกตชนิดที่ผู้สังเกตเข้าไปใช้ชีวิตร่วมกับกลุ่มคนที่ถูกศึกษา มีการร่วมกระทำกิจกรรมด้วยกัน..."²⁰ อีกทั้งใช้กรอบแนวคิดการผูกสำนวนกลอนข้ออู้ และการสังคีตลักษณะวิเคราะห์เพลงไทยของรองศาสตราจารย์พิชิต ชัยเสรี²¹

ข้อมูลชั้นปฐมภูมิ

เบื้องต้นผู้วิจัยทำการติดตอรองศาสตราจารย์พิชิต ชัยเสรี เพื่อนัดหมายวัน เวลา และสถานที่ในการสืบทอดทางข้ออู้เพลงฉิ่งมุล่ง ชั้นเดียว พร้อมทั้งสัมภาษณ์บริบทที่เกี่ยวข้องของผู้วิจัยได้รับการถ่ายทอดและปรับปรุงทางข้ออู้เพลงฉิ่งมุล่ง ชั้นเดียว จารองศาสตราจารย์พิชิต ชัยเสรี ณ บ้านรังรอง (ซอยเย็นอากาศ) กรุงเทพฯ วันพฤหัสบดีที่ 9 มกราคม 2563 เวลา 14.00 น.



ภาพที่ 1 รองศาสตราจารย์พิชิต ชัยเสรี สาธิตวิธีการผูกสำนวนกลอนข้ออู้
ที่มา: ผู้วิจัย

20. สุภาวค์ จันทรวาณิช, วิทยาการวิจัยเชิงคุณภาพ (กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2551). 46.

21. พิชิต ชัยเสรี, สังคีตลักษณะวิเคราะห์ (กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2551). 20-41.

ข้อมูลชั้นทุติยภูมิ

ในการวิจัยนี้ผู้วิจัยได้บันทึกข้อมูลการสัมภาษณ์ด้วยการเขียนและการบันทึกเสียงขณะมีการสืบทอดเพลงฉิ่งมุล่ง ขึ้นเดียว และการสัมภาษณ์ พร้อมทั้งถอดข้อมูลเสียงที่บันทึกเป็นข้อความที่สามารถระบุวัน เวลาในการสัมภาษณ์ได้ เพื่อใช้เป็นหลักฐานในการอ้างอิงภายหลัง จากนั้นผู้วิจัยได้เรียบเรียงข้อมูลด้วยกระบวนการวิจัยอย่างเป็นระบบ เพื่อวิเคราะห์ และสังเคราะห์แนวคิดในการผูกสำนวนกลอนเพลงฉิ่งมุล่ง ขึ้นเดียว ของรองศาสตราจารย์พิชิต ชัยเสรี และทำการสรุปผลที่ได้จากการศึกษาพร้อมบันทึกข้อเสนอแนะ

ผลการวิจัย

83

กลอนพ่อ กลอนแม่ก็นำลายครูทั้งหลายแหละ เช่น /มดรม/พรมพ/ชมพช/ลพชล/ อันนี้ก็ชุดหนึ่งหรือ /รมชล/ดลชม/ลชมร/ชมรด/ อันนี้ก็ชุดหนึ่ง พวก Stock Character (อัตลักษณ์เข้าแบบ)ทั้งหลายที่เครื่องอื่นเขาใช้กันทั่วไป อย่างกลอนพ่อ กลอนแม่ ก็เป็นเหมือนฆ้องของพวกเครื่องสายอย่างลูกนี้ มดรม/พรมพ/ชมพช/ลพชล เขาก็เล่นกันทั่วไป มันก็คือ /-ม-ร/ร-ม-ม-ม-ช/ชช-ล/ของฆ้องนั่นเอง เครื่องสายก็ใช้อย่างนี้แหละ แต่ต่อไปมันจะเปลี่ยนเป็นอะไรอันนี้ก็ต้องคิดกันต่ออาจจะเปลี่ยนเป็น /มดรม/พชพ/มรชพ/มรดล/ เห็นไหมว่ามันก็ไปได้หมดเขาก็ยึดมาจากกลอนพ่อกลอนแม่ด้วยกันทั้งนั้นแหละ

กลอนฟาด กลอนที่เดินไปถึงจุดเขตสูงสุดของเสียงที่ตัวเองทำได้ แล้วก็หักเสียงตัวลงมา หรือจะฟาดเสียงขึ้นไป

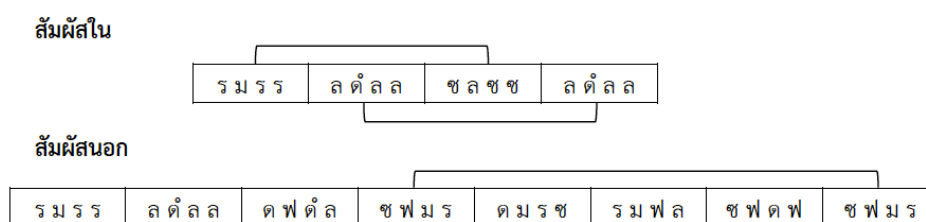
กล่อมเกล่า ความสนิทในการเชื่อมทำนองระหว่างวรรคทำและวรรครับอย่างกลมกลืน²²

แนวความคิดผู้สำนวนกลอนของรองศาสตราจารย์พิชิต ชัยเสรี กรณีศึกษาเพลงจิ้งมุล่งชั้นเดียว

จากประสบการณ์ตรงทางดนตรีไทยที่รองศาสตราจารย์พิชิต ชัยเสรี ได้ศึกษาการบรรเลงซอ และการสังเกตอย่างมีส่วนร่วมจากครูหลวงไพเราะเสียงซอ (อุน ดุริยชีวิน) ทำให้ทราบถึงการผู้สำนวนกลอนซอที่ติดอันดับปฏิบัติ การนำซึ่งมาแนวความคิดผู้สำนวนกลอนซอ กรณีศึกษาเพลงจิ้งมุล่ง ชั้นเดียว ผู้วิจัยสรุปและแยกออกเป็น 2 ประเด็น ดังนี้ 1) การสัมผัสของทำนอง 2) ผู้สำนวนกลอนให้กลมกลืนกับทำนองหลัก

ประเด็นที่ 1 การสัมผัสของทำนอง

สำนวนกลอนนั้นมีการสัมผัสของทำนองภายในวรรคหรือระหว่างวรรค เรียกว่า สัมผัสใน และสัมผัสนอก ดังเช่น การประพันธ์หรือยกทรงในวรรณกรรมไทย



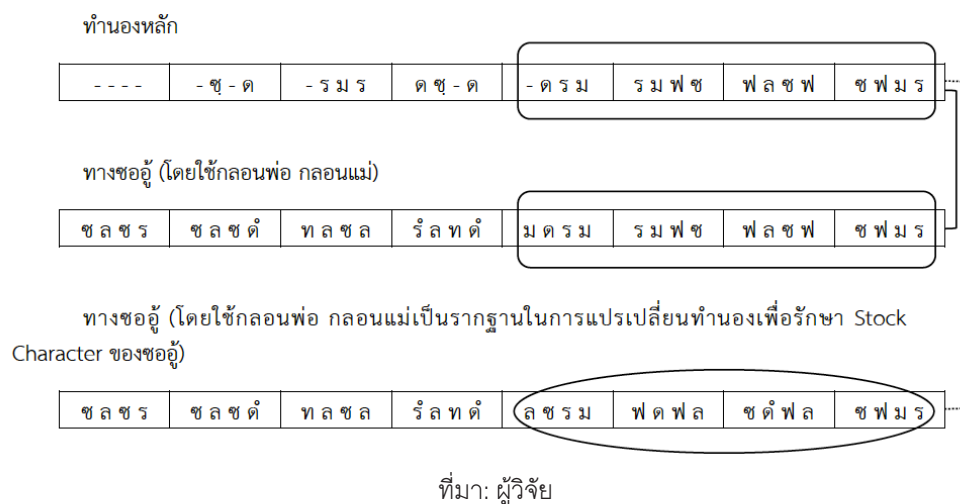
ที่มา: ผู้วิจัย

จะเห็นได้ว่าการผู้สำนวนกลอนของรองศาสตราจารย์พิชิต ชัยเสรี ได้ให้ตระถึงความสำคัญของการมีสัมผัสของทำนอง ทั้งนี้การสัมผัสของทำนองอาจปรากฏเพียงสัมผัสใดสัมผัสหนึ่งก็ได้ เช่น อาจปรากฏเสียงสัมผัสนอกเพียงอย่างเดียว หรือสัมผัสในเพียงอย่างเดียว หรืออาจปรากฏทั้งสัมผัสในและสัมผัสนอก

22. พิชิต ชัยเสรี, "กลอนพ่อ กลอนแม่ กลอนฟาด กล่อมเกล่า," สัมภาษณ์โดย ประชากร ศรีสาคร, 11 เมษายน 2563.

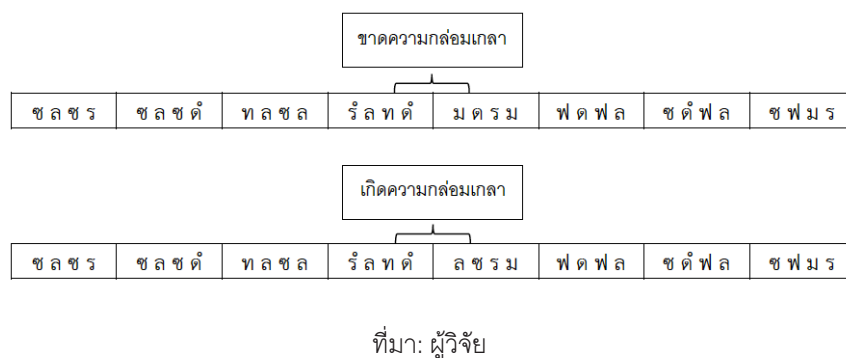
ประเด็นที่ 2 ผูกสำนวนกลอนให้กลมกลืนกับทำนองหลัก

ความอิสระในการแปรทำนองระหว่างทางชอู้กับทำนองหลัก อย่างที่ได้กล่าวไว้ข้างต้น ย่อมปรารถนามาซึ่งความกลมกลืนทั้งสิ้น รองศาสตราจารย์พิชิต ชัยเสรี ใช้แนวคิดในการผูกสำนวนกลอนโดยยึดทำนองหลักเป็นสำคัญ และการผูกสำนวนกลอนนั้นต้องรักษา Stock Character ไว้อย่างน่าฟัง ดังลักษณะตัวอย่างต่อไปนี้



จะเห็นได้ว่าทำนองหลักในวรรครับ คือ /-ดรม/ร มฟช/ฟลชฟ/ชฟมร/ เมื่อผูกสำนวนกลอนเพื่อให้เป็นไปตามประสงค์ของทำนองหลัก กล่าวคือ ทำนองหลักนี้เป็นทำนองที่บังคับสำนวนกลอนโดยมีลักษณะเป็นทำนองเก็บ วิธีการแปรทำนองที่ง่ายที่สุดก็คือ ผู้บรรเลงสามารถบรรเลงตามทำนองหลักดังกล่าวได้ทันที หากบรรเลงในลักษณะนี้อย่างไรก็ไม่ทำให้เพลงนั้น ๆ ผิดเพี้ยนไปแน่นอน แต่สิ่งที่จะขาดคือ ความเป็นอัตลักษณ์เข้าแบบของชอ้อนั้นจะหายไป หากจะเรียกความเป็น Character ของชอู้กลับมา ผู้บรรเลงควรแปรเปลี่ยนสำนวนกลอนชอู้ ดังนี้ /มดรม/ฟดฟล/ชต์ฟล/ชฟมร/

หากพิจารณาต่อไปจะเห็นว่าทางชอู้ในวรรคทำและวรรครับไม่มีความกลมกลืนของรอยต่อระหว่างวรรค ดังอธิบายตัวอย่างต่อไปนี้



ห้องที่ 4 พยางค์ที่ 4 เสียงสุดท้ายคือเสียงโดสูง เมื่อบรรเลงเสียงถัดไปคือเสียงมี พบว่ามีการเคลื่อนที่ของเสียงลงมาเป็นคู่ 6 เสียง จากเสียงโดสูงลงมาเป็นเสียงมี จึงทำให้เกิดช่องว่างระหว่างรอยต่อที่กว้างเกินไปวิธีแก้ปัญหาลักษณะนี้ ผู้บรรเลงจะต้องแปรเปลี่ยนทำนองในห้องที่ 5 เป็นต้น /ลขรม/ จะเห็นได้ว่าเดิมจากการเคลื่อนที่ของเสียงลงมาเป็นคู่ 6 ได้ปรับเปลี่ยนเป็นคู่ 3 ทั้งนี้เพื่อความกลมกลืนระหว่างวรรคทำและวรรครับ ทั้งนี้จากประเด็นทั้ง 2 ซึ่งถือเป็นหลักการสำคัญในการผูกสำนวนกลอนซอของผู้ทรงศาสตราจารย์พิชิต ชัยเสรี และหากพิจารณาถึงสำนวนกลอนที่ผูกขึ้นในเพลงฉิ่งมุล่ง ชั้นเดียว ทำให้ผู้วิจัยทราบต่อไปว่าสำนวนกลอนซอที่ผูกขึ้นนั้นปรากฏลีลาลักษณะทำนอง 2 ลักษณะ ดังนี้ 1) ทำนองล่งหน้า 2) ทำนองล้าหลัง

เพลงฉิ่งมุล่ง ชั้นเดียว เป็นเพลงประเภททางพื้น โดยรองศาสตราจารย์พิชิต ชัยเสรี ได้ผูกสำนวนกลอนขึ้นให้มีลีลาที่พิเศษกว่าทำนองปกติ กล่าวคือ ทำนองปกติถือเป็นลีลาของการบรรเลงเก็บเต็มพยางค์อย่างเพลงทางพื้นทั่วไป ซึ่งในเพลงฉิ่งมุล่ง ชั้นเดียว รองศาสตราจารย์พิชิต ชัยเสรี ได้ผูกสำนวนกลอนที่พิเศษขึ้นเพื่อแสดงถึงลีลาเฉพาะของสำนวนกลอนซอ คือ ทำนองล้าหลัง และทำนองล่งหน้า

ทำนองล่งหน้า หมายถึง การร้องหรือบรรเลงอย่างหนึ่ง ซึ่งอาจเป็นเครื่องดนตรีอย่างใดอย่างหนึ่งพริกกเพลงทำนองบรรเลงโดยตัดทำนองให้สั้นลงเพื่อไปถึงเสียงที่ตกจังหวะให้ตกก่อนเครื่องดนตรีอื่น ๆ ²³

ทำนองล่งหน้า

ด -	ช ช	ม ช - -	ม ล ช ม	ร ม ช ล	ท ด ท ล	ท ล ช ร	ช ร ช ล	ร ล ท -
-----	-----	---------	---------	---------	---------	---------	---------	---------

ที่มา: ผู้วิจัย

ทำนองล้าหลัง หมายถึง การร้องหรือบรรเลงอย่างหนึ่ง ซึ่งประดิษฐ์ทำนองให้เสียงที่ควรจะต้องตรงจังหวะไปตกกลางภายหลังจังหวะ เมื่อเป็นเช่นนี้ทำนองของประโยคนี้จะยาวกว่าประโยคธรรมดา²⁴

ทำนองล้าหลัง

¹ ร ช ล ท	ล ท ด ร	ม พ ม ร	ด ท ด ร	พ ม พ ร	ม พ ม พ	ช ร ช ล	ร ล ท -
ด -	ช ช	ม ช - -	ม ล ช ม	ร ม ช ล	ท ด ท ล	ท ล ช ร	ช ร ช ล

ที่มา: ผู้วิจัย

การผูกสำนวนกลอนยึดหลักพื้นฐานจากกลอนพอกกลอนแม่เป็นสำคัญ จากนั้นมีแปรเปลี่ยนเพื่อให้เกิดความหลากหลายของทำนอง

23. ประชากร ศรีสาคร, "การร้อยเรียงสอดทำนองซอ," วารสารศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ปีที่ 4, ฉบับที่ 1 (มีนาคม-สิงหาคม 2560): 20.

24. ประชากร ศรีสาคร, "การร้อยเรียงสอดทำนองซอ," วารสารศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ปีที่ 4, ฉบับที่ 1 (มีนาคม-สิงหาคม 2560): 21.

ทำนองหลัก							
- ล - ช	ช ช - ล	ล ล - ค	ค ค - ร	- ค - ล	- ช - พ	พ พ - ช	ช ช - ล
ทางซออยู่ในลักษณะกลอนพ้อ กลอนแม่							
ค ร ม ช	ร ม ช ล	ม ช ล ค	ช ล ค ร	พ ช ล ช	ค ล ช พ	ม ร ค ร	ม พ ช ล
ทางซออยู่ในลักษณะแปรเปลี่ยนจากกลอนพ้อ กลอนแม่							
ค ช ล ม	ช ล ค ช	ล ค ร ล	ช ล ค ร	พ ช ล ช	ค ล ช พ	ม ร ค ร	ม พ ช ล

ที่มา: ผู้วิจัย

จากกรอบแนวคิดในการผูกสำนวนกลอนซอ โดยใช้รากฐานความรู้จากครุหลวงไพเราะเสียงซอ (อุ้น ดุริยชีวิน) ซึ่งถือเป็นแม่แบบแห่งกลอนซอที่ดี ตามที่รองศาสตราจารย์พิชิต ชัยเสรี เรียกว่า กลอนพ้อ กลอนแม่ (Stock Character-อัตลักษณ์เข้าแบบ) หากผู้บรรเลงเริ่มจากการเดินตามรอยครู โดยหัดสังเกต จดจำ และลองทำ ผู้วิจัยเชื่อว่าผู้บรรเลงจะสามารถผูกกลอนซอได้ที่ระดับหนึ่ง

สรุปผลและประโยชน์ที่ได้รับจากการวิจัย

จากการศึกษาแนวคิดการผูกสำนวนกลอนซอที่ 1 เรื่องแนวคิดการผูกสำนวนกลอนซอของ รองศาสตราจารย์พิชิต ชัยเสรี ถือความสำคัญของการผูกสำนวนกลอนที่มีสัมผัสดังปรากฏในการประพันธ์ บทร้อยกรองอย่างในวรรณคดี โดยสำนวนกลอนที่ผูกขึ้นมีรากฐานมากจากกลอนพ้อ กลอนแม่ อันจะส่งผล ถึงความกลมกลืนระหว่างทางซออยู่กับทำนองหลัก นอกจากนี้ไม่ควรใช้กลอนฟาดในบทเพลง หรืออาจจะมิ ได้บ้างเพื่อความเสน่ห์ของเสียงซอ

สามารถวิเคราะห์ข้อมูลตามวัตถุประสงค์ 2 ลักษณะ ดังนี้ คือ การผูกกลอนซอเพลงฉิ่งมุล่ง ขึ้นเดียว รองศาสตราจารย์พิชิต ชัยเสรี ได้ใช้กรอบแนวคิดจากการผูกกลอนซอที่กล่าวไว้ในการวิเคราะห์ ข้อมูลตามวัตถุประสงค์ข้อที่ 1 ทุกประการ นอกจากนี้ยังพบว่าการผูกสำนวนกลอนเพลงนี้ หลีกเลี่ยงการใช้ สำนวนกลอนฟาดเป็นสำคัญ แต่ปรากฏสำนวนกลอนกลอนฟาดในบางวรรค

ช ร ช ค	ท ล ท ค	ท ล ช ล	ร ล ท ค	ม ช ม ล	ช ล ค ร	ม ร ค ล	ร ค ล ช
---------	---------	---------	---------	---------	---------	---------	---------

ที่มา: ผู้วิจัย

นอกจากนี้รองศาสตราจารย์พิชิต ชัยเสรี ได้ผูกสำนวนกลอนเพื่อแก้ปัญหาสำนวนกลอนฟาด โดยการแบ่งระดับเสียงเป็นกลุ่ม ดังต่อไปนี้

ร ช ล ท	ล ท ค ร	ม พ ม ร	ค ท ค ร	พ ม พ ร	ม พ ม พ	ช ร ช ล	¹ ร ล ท ค
---------	---------	---------	---------	---------	---------	---------	----------------------

ที่มา: ผู้วิจัย

เห็นได้ว่าห้องที่ 2 หมดเสียงสุดท้ายที่เสียงสูง จากนั้นในห้องที่ 3 จึงกลับมาตั้งเสียงใหม่ นอกจากนี้ยังพบว่าทำนองดังกล่าวมีสำนวนกลอนที่สัมผัสใน คือ ห้องที่ 2 สัมผัสกับห้องที่ 4

นอกจากนี้ยังพบสำนวนกลอนที่เป็นลักษณะเฉพาะของเพลงฉิ่งมุล่ง กล่าวคือ ไม่ควรปรับเปลี่ยนเพื่อให้เสียอัตลักษณ์เพลง หรือหากจะเปลี่ยนก็แปรเปลี่ยนเพียงแต่น้อยพองาม

ทำนองหลัก

พ ม ร พ	ม ร พ ม	ร ม พ ช	- ล ล ล	- ล ล ล	- ล ล ล	- ช - พ	- ม - ร
---------	---------	---------	---------	---------	---------	---------	---------

ทางซอฮู้

¹ พ ม ร พ	ม ร พ ม	ร ม พ ช	ด ล ล ล	ด ล ช พ	ด พ ช ล	ด ร ด ล	ช พ ม ร
----------------------	---------	---------	---------	---------	---------	---------	---------

² พ ม ร พ	ร ม พ ด
----------------------	---------

ที่มา: ผู้วิจัย

จะเห็นได้ว่าการผูกสำนวนกลอนดังกล่าว รองศาสตราจารย์พิชิต ชัยเสรี ได้ยึดหลักการสำคัญในการรักษาทำนองซึ่งเป็นอัตลักษณ์เฉพาะเพลงฉิ่งมุล่ง ขึ้นเดียว ไว้ คือ /พมรพ/มรพม/รพช/-ลลล/ เมื่อมีการผูกสำนวนกลอนในเที่ยวแรกยังคงบรรเลงเหมือนกับทำนองหลัก แต่เมื่อบรรเลงเที่ยวที่สองมีการแปรเปลี่ยนทำนองเล็กน้อยเพื่อให้เกิดความหลากหลายของทำนอง อันแสดงถึงภูมิปัญญาของผู้ประพันธ์

นอกจากนี้เมื่อศึกษาวิเคราะห์ถึงโครงสร้างของเพลงฉิ่งมุล่ง ขึ้นเดียว ทำให้ทราบถึงลักษณะเพลงดังนี้ เพลงฉิ่งมุล่ง ขึ้นเดียว เป็นเพลง 3 ท่อน ท่อนที่ 1 มี 4 วรรค ท่อน 2 มี 3 วรรค และท่อน 3 มี 8 (ไม่รวมวรรคเท่ากลางท่อน) อีกทั้งทางเสียงที่ปรากฏ คือ ทางเพียงอบบน (เป็นหลัก) และทางขวา (บางในบางทำนอง)

ข้อเสนอแนะ

จากการศึกษาวิจัยแนวความคิดการผูกสำนวนกลอนซอฮู้เพลงฉิ่งมุล่ง ขึ้นเดียว กรณีศึกษารองศาสตราจารย์พิชิต ชัยเสรี นั้น ทำให้ทราบว่า การเรียนฆ้องวงใหญ่ถือเป็นเรื่องสำคัญที่ควรต้องเรียนและทำความเข้าใจเพื่อนำผลไปสู่การผูกสำนวนกลอนลำดับต่อไป นอกจากรองศาสตราจารย์พิชิต ชัยเสรี มีความชำนาญด้านเครื่องสายไทยแล้ว รองศาสตราจารย์พิชิต ชัยเสรี ยังมีความรอบรู้ทางด้านทฤษฎีดุริยางค์ไทย สุนทรีศาสตร์ และปี่พาทย์เป็นอย่างดี โดยเฉพาะฆ้องวงใหญ่

ด้วยคุณค่ามรดกทางวัฒนธรรมแห่งดุริยางคศาสตร์ไทย ผู้วิจัยเห็นว่า ควรมีนักวิจัยและนักวิชาการได้ศึกษาความเป็นเลิศทางดุริยางคศาสตร์ไทย จากรองศาสตราจารย์พิชิต ชัยเสรี ในด้านต่าง ๆ เพื่อเป็นการรวบรวมข้อมูล และแนวคิดองค์ความรู้เกี่ยวกับกระบวนการวิจัย สำหรับใช้ศึกษา และผู้วิจัยหวังว่าจะเป็นประโยชน์ต่อนักการศึกษาในวิชาชีพดุริยางคศาสตร์ไทย ตลอดจนผู้ที่สนใจสืบไป

กิตติกรรมประกาศ

งานวิจัยนี้ได้รับทุนสนับสนุนการดำเนินโครงการวิจัย งบประมาณรายได้ คณะมนุษยศาสตร์ มหาวิทยาลัยเรศวร ประจำปีงบประมาณ 2563

ทำนองหลัก: เพลงฉิ่งมูล่ง ชั้นเดียว ผูกมือฆ้อง: รองศาสตราจารย์พิชิต ชัยเสรี

ท่อนที่ 1

วรรคที่ 1 บรรเลงสองรอบ

* - - - -	- ช - ด	- ร ม ร	ด ช - ด	- ล - ช	- พ - ม	- ร - ช
-----------	---------	---------	---------	---------	---------	---------

วรรคที่ 2 บรรเลงสองรอบ

¹ - ด ช ช	- ม - ร	- พ - ช	- ล ล ล	- ล ช พ	ช ร ม พ	ม พ ช ล
----------------------	---------	---------	---------	---------	---------	---------

² - ท ล ล

วรรคที่ 3 บรรเลงสองรอบ

ร ม ช ล	- ด ด ด	- ม ร ด	- ล - ด	- ล - -	ล ม - ร	- - ม ร	ด ล ด ช
- พ - ล	ช พ ม ร	- พ - ช	- ล ล ล				

วรรคที่ 4 บรรเลงสองรอบ

- ล ร ร	- ล ล ล	- ช พ ช	- ล ล ล	- ม ร ด	- ล ล ล	- ช พ ช	- พ พ พ
- ช - ช	ด ม - ร						

* กลับต้น

ท่อนที่ 2

วรรคที่ 1 บรรเลงสองรอบ

* - - - -	- ช - ด	- ร ม ร	ด ช - ด	- ด ร ม	ร ม พ ช	พ ล ช พ	ช พ ม ร
-----------	---------	---------	---------	---------	---------	---------	---------

วรรคที่ 1 บรรเลงสองรอบ

- ม - ม	ช ล - ช	- ม ช ร	ม ร ด ล	- ช - ด	- ด ร ม	- พ - ล	ช พ ม ร
---------	---------	---------	---------	---------	---------	---------	---------

วรรคที่ 3 บรรเลงสองรอบ

- ล ร ร	- ล ล ล	- ช - พ	- ม - ร	- ช ร ม	พ ช - พ	- ช - ช	ด ม - ร
---------	---------	---------	---------	---------	---------	---------	---------

* กลับต้น

ท่อนที่ 3

วรรคที่ 1 บรรเลงสองรอบ

* - - - -	- ช - ด	- ร ม ร	ด ช - ด	- ด - ร	ม ร ด ช	ด ช ด ร	ด ร ม พ
-----------	---------	---------	---------	---------	---------	---------	---------

วรรคที่ 2 บรรเลงสองรอบ

- - ด พ	ม ร ม พ	- - ช พ	ม ร ม พ	- พ ช พ	ด ล ช พ	ช พ ม ร	¹ ม ร ด ช
---------	---------	---------	---------	---------	---------	---------	----------------------

² ม ร ด พ

วรรคที่ 3 บรรเลงสองรอบ

- ชุ ล ทุ	ล ทุ ด ร์	- - ฟมร	- ล - ร์	- ร ม ฟ	- ฟ ฟ ฟ	- ช - ล	- ด ดั ดั
-----------	-----------	---------	----------	---------	---------	---------	-----------

วรรคที่ 4 บรรเลงสองรอบ

- - ชุชช	ม ช - -	- ล - ม	ล ช - ล	- ท - ล	- ช - ร์	- ช - ล	- ท - ดั
----------	---------	---------	---------	---------	----------	---------	----------

วรรคเท่ากลางท่อน

- ฟ - ฟ	ช ล - ดั	- ล ช ฟ	- ร์ - ด
---------	----------	---------	----------

วรรคที่ 5 บรรเลงสองรอบ

- ด - -	ช ด - ร์	- ร์ - ล	ร ด - ร์	- ด - ร์	- ม - ฟ	- ฟ ม ร	¹ ม ร ด ช
---------	----------	----------	----------	----------	---------	---------	----------------------

²ม ร ด ล

วรรคที่ 6

- ล - ชุ	ช ช - ล	ล ล - ด	ดั ดั - ร์	- ดั - ล	- ช - ฟ	ฟ ฟ - ชุ	ช ช - ล
- ร์ - ม	- ฟ ช ล	- ล ล ล	- ดั - ร์	- ดั - ล	- ช - ฟ	- ล ช ฟ	- ม - ร์

วรรคที่ 7 บรรเลงสองรอบ

ฟ ม ร ฟ	ม ร ฟ ม	ร ม ฟ ช	- ล ล ล	- ล ล ล	- ล ล ล	- ช - ฟ	- ม - ร์
---------	---------	---------	---------	---------	---------	---------	----------

วรรคที่ 8

- ช - ล	ช ฟ ม ร	- ชุ - ด	- ด ร ม	ฟ ด ฟ ช	- ล ล ล	- ช - ช	ร ช - ดั
- มั ร์ ดั	- ท - ล	- มั - ชั	- มั - ร์	- มั ร์ ดั	- ล ล ล	- ฟ ช ล	- ดั - ร์
- มั - ร์	- ดั - ล	- ด ร ม	ร ม ฟ ช	- ช ร ม	ฟ ช - ฟ	- ฟ ช ล	ดั ล ช ฟ
ช ฟ ม ร	ช ร ม ฟ	- - ล ช	ฟ ร - ฟ	- ช - ล	- ดั - ร์		

* กลับต้น

ที่มา: รองศาสตราจารย์พิชิต ชัยเสรี

ข้อ ๑: เพลงฉิ่งมุล่ง ชั้นเดียว ทางรองศาสตราจารย์ พิชิต ชัยเสรี

ท่อนที่ 1

วรรคที่ 1 บรรเลงสองรอบ

* ซ ล ซ ซ	ด ร ด ด	ซ ล ซ ซ	ด ร ด ด	ซ ล ด ซ	ล ซ ฟ ม	ร ม ฟ ซ
-----------	---------	---------	---------	---------	---------	---------

วรรคที่ 2 บรรเลงสองรอบ

¹ ซ ล ซ ซ	ร ม ร ร	ด ร ซ ฟ	ล ซ ด ล	ด ร ด ล	ซ ฟ ม ร	ด ฟ ซ ล
----------------------	---------	---------	---------	---------	---------	---------

² ล ท ล ล

วรรคที่ 3 บรรเลงสองรอบ

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

วรรคที่ 4 บรรเลงสองรอบ

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

* กลับต้น

ท่อนที่ 2

วรรคที่ 1 บรรเลงสองรอบ

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

วรรคที่ 1 บรรเลงสองรอบ

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

วรรคที่ 3 บรรเลงสองรอบ

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

* กลับต้น

ท่อนที่ 3

วรรคที่ 1 บรรเลงสองรอบ

* ด ล ซ ร	ซ ม ร ด	ร ด ท ล	ซ ล ท ด	ล ท ด ร	ร ซ ล ท	ล ท ด ร	ด ร ม ฟ
-----------	---------	---------	---------	---------	---------	---------	---------

วรรคที่ 2 บรรเลงสองรอบ

ด ร ด ฟ	ม ร ม ฟ	ม ร ด ร	ซ ร ม ฟ	ด ฟ ซ ล	ด ล ซ ฟ	ซ ฟ ม ร	¹ ม ร ด ซ
---------	---------	---------	---------	---------	---------	---------	----------------------

² ม ร ด ท

วรรณคดี 3 บรรณาสองรอบ

¹ ร ช ล ท	ล ท ด ร์	ม พ ม ร	ด ท ด ร์	พ ม พ ร	ม พ ม พ	ช ร ช ล	¹ ร ี ล ท -
² ทลช ร ช						² ร ล ท -	

วรรณคดี 4 บรรณาสองรอบ

ด - ช ช	ม ช - -	ม ล ช ม	ร ม ช ล	ท ด ี ท	ท ล ช ร	ช ร ช ล	¹ ร ี ล ท -
						² ร ี ล ท -	

วรรณคดีกลางตอน

พ พ ด พ	ช ล ท ด	ท ล ช พ	ล ช พ ด
---------	---------	---------	---------

วรรณคดี 5 บรรณาสองรอบ

¹ ด ี ช ด ี	ร ี ล ร ี	ม ร ด ท	ล ท ด ร์	ม ด ร ม	พ ช ด พ	ม ร ช พ	ม ร ด ช
² ด ี ช ด ี	ร ี ล ร ี					² ม ร ด ล	

วรรณคดี 6

ด ี ช ล ม	ช ล ด ี ช	ล ด ี ร ี	ช ล ด ี ร ี	พ ช ล ช	ด ี ล ช พ	ม ร ด ร	ม พ ช ล
ด ร ม ช	ร ม ช ล	ม ช ล ด ี	ช ล ด ี ร ี	พ ช ล ช	ด ี ล ช พ	ม พ ช ล	ช พ ม ร

วรรณคดี 7 บรรณาสองรอบ

¹ พ ม ร พ	ม ร พ ม	ร ม พ ช	ด ี ล ล	ด ี ล ช พ	ด พ ช ล	ด ี ร ด ี	ช พ ม ร
² พ ม ร พ	ร ม พ ด						

วรรณคดี 8

ด พ ช ล	ช พ ม ร	ด ี ช ล ช	พ ช ร ม	พ ด พ ช	ด ี ล ล	ร ช ล ท	ด ี ช ร ี
ท ล ช ล	ร ี ด ี ท	ด ี ล ช ม	พ ช ล ร	พ ม ช พ	ม ร ด ล	ม ช ม ล	ช ด ี ล ร ี
ล ด ี ร ี	ล ด ี ช ล	ร ม พ ช	ล ด ี ล ช	พ ด ร ม	พ ล ช พ	ด พ ช ล	ด ี ล ช พ
ช พ ม ร	¹ ด ร ม พ	ด ร ม ช	ร ม ช ล	ม ช ล ด ี	ช ล ด ี ร ี		

* กลับต้น

ลงจบ	² - ม - พ	- ด ร ม	- ช - ล	- - ร ี	ล ด ี - ร ี
------	----------------------	---------	---------	---------	-------------

ที่มา: รองศาสตราจารย์พิชิต ชัยเสรี

บรรณานุกรม

ข้าคม พรประสิทธิ์. "การผูกสำนวนกลอนเพลงของเครื่องดนตรีประเภทเครื่องสายไทย." ใน *สูจิบัตรงานส่งเสริมดนตรีไทย ภาคใต้ ครั้งที่ 16 มหาวิทยาลัยทักษิณ*. สงขลา: มหาวิทยาลัยทักษิณ, 2546.

_____. "อัตลักษณ์เพลงฉิ่ง." รายงานผลการวิจัย กองทุนรัชดาภิเษกสมโภช, จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย. 2545.

จี. ศรีนิวาสน. *สุนทรีศาสตร์*. กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์มหามกุฏราชวิทยาลัย, 2534.

บุญช่วย โสวัตร. "เพลงฉิ่งมุล่ง ชั้นเดียว." สัมภาษณ์โดย ประชากร ศรีสาคร. 10 สิงหาคม 2559.

ประชากร ศรีสาคร. "การร้อยเรียงสอดทำนองซอด้." *วารสารศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ปีที่ 4 ฉบับที่ 1 (มีนาคม-สิงหาคม)*, 2560: 16-34.

_____. "หลักการบรรเลงซอสามสายตามแนวทางของอาจารย์เจริญใจ สุนทรวาทิน." *วารสารมนุษยศาสตร์ มหาวิทยาลัยนเรศวร ปีที่ 15 ฉบับที่ 3 (กันยายน-ธันวาคม)*, 2561: 89-106.

พระยาอนุমানราชธ. 100 ปี พระยาอนุমানราชธ. งานนิพนธ์ชุดสมบูรณ์ หมวดศิลปปะและการบันเทิง เล่ม 1 เรื่อง รวมเรื่องศิลปปะและการบันเทิง. กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์ครุสภาลาดพร้าว, 2533.

พิชิต ชัยเสรี. "เพลงฉิ่งมุล่ง ชั้นเดียว ในรายวิชาทักษะเครื่องสายไทย." สัมภาษณ์โดย ประชากร ศรีสาคร. 21 ตุลาคม 2562.

_____. *โน้ตข้องเพลง ชุดสืบสานดุริยางคศิลป์ เล่ม 1 เพลงไทยต้องรู้*. กรุงเทพฯ: สุพจน์ จิตสุธิญาณ, 2536.

_____. "กลอนพ่อ กลอนแม่ กลอนฟาด กล่อมเกลา." สัมภาษณ์โดย ประชากร ศรีสาคร. 11 กุมภาพันธ์ 2563.

_____. "กลอนฟาด." สัมภาษณ์โดย ประชากร ศรีสาคร. 11 กุมภาพันธ์ 2563.

_____. *ประพันธ์เพลงไทย*. กรุงเทพฯ: แอคทีฟ พรินท์ จำกัด, 2557.

_____. *พุทธธรรมในดนตรีไทย*. ม.ป.ท.: ม.ป.พ., 2544.

_____. "ล่องหน้า ล้าหลัง อิหลักอิเหลื่อ." สัมภาษณ์โดย ประชากร ศรีสาคร. 7 เมษายน 2560.

_____. "ลีลาของชอู้กับระนาดทุ้ม." สัมภาษณ์โดย ประชากร ศรีสาคร. 30 มกราคม 2562.

_____. *สังคีตลักษณ์วิเคราะห์*. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2551.

ภูริภัตสร มังกร. "อาศรมคีรี: ร่องศาสตราจารยพิชิต ชัยเสรี." รายงานวิชาอาศรมคีรี คณะศิลปกรรมศาสตร์
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย. 2547.

วัศการก แก้วลอย. *วิรัชเพลงเรื่อง*. ขอนแก่น: คลังนานาวิทยา, 2558.

สุภางค์ จันทรวาณิช. *วิธีการวิจัยเชิงคุณภาพ*. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2551.

เจตจำนงเสรีของพระลอ: แนวทางการกำกับการแสดงละครเวทีเรื่อง “ลอร์ดิลกล่มฟ้า”

PHRA LOR'S FREE WILL: DIRECTING APPROACH FOR “LOR: LOVE, OBSESSION, REVENGE”

พรรณศักดิ์ สุขี * PUNNASAK SUKEE *
วิษุตา วุธาติย์ ** VIJJUTA VUDHADITYA **

บทคัดย่อ

งานวิจัยเรื่องเจตจำนงเสรีของพระลอ: แนวทางการกำกับการแสดงละครเวทีเรื่อง “ลอร์ดิลกล่มฟ้า” มีวัตถุประสงค์เพื่อค้นหาแนวทางการกำกับการแสดงละครเวทีไทยด้วยการนำเสนอแก่นความคิดของเรื่องที่มีความเป็นสากลเพื่อผู้ชมต่างชาติและทดลองการตีความวรรณคดีเรื่องลิลิตพระลอใหม่โดยใช้ทฤษฎีประพันธ์ศิลป์ของอริสโตเติลแนวคิดปรัชญาตะวันตกเรื่องเจตจำนงเสรีและลัทธิเหตุวิสัย เพื่อตอบคำถามสำคัญของละครเรื่องชะตากรรมและเจตจำนงเสรี โดยมีวิธีการดำเนินการวิจัยด้วยวิธีศึกษาวรรณกรรม งานศิลปะที่เกี่ยวข้อง วิธีปฏิบัติโดยการสร้างสรรค์ละครเวที วิธีสังเกตและสัมภาษณ์ผู้ชม ผลการวิจัยพบว่า ในการสร้างลักษณะนิสัยตัวละครเอกคือพระลอ ต้องเสริมความยิ่งใหญ่ในลักษณะนิสัยที่มากกว่ารูปลักษณ์ที่งดงามซึ่งถือเป็นโชคที่ติดตัวมา พระลอในละครเรื่องนี้จึงมีความสามารถในการรับ มีความเป็นผู้นำ ส่วนข้อบกพร่องผิดพลาดในลักษณะนิสัยของพระลอคือความสงสัยในกรรม ชะตากรรม และเจตจำนงเสรี หรือความอ่อนไหวทางธรรม จึงพ่ายแพ้ต่อแรงผลักดันแห่งกิเลส ตัดสินใจทำตามเจตจำนงเสรี และนำไปสู่การเรียนรู้ว่ากรรมคือการกระทำ มนุษย์เราอ่อนแอที่โทษกรรม แต่แท้จริงแล้วมนุษย์อ่อนแอต่อกิเลสที่ตนตัดสินใจเลือกกระทำเอง และการกระทำนั้นจะเป็นเจตจำนงเสรีได้ก็ต่อเมื่อผู้กระทำยอมรับว่าตนได้เลือกแล้วที่จะกระทำและพร้อมยอมรับผลสืบเนื่องที่ตามมา จากการเปิดแสดงให้ผู้ชมชาวแคนาดา ณ นครแวนคูเวอร์ ประเทศแคนาดา พบว่าผู้ชมสามารถติดตามเรื่องราว เกิดอารมณ์ร่วม เกิดการเปรียบเทียบตนเองกับตัวละคร เกิดความสงสารและความกลัว จนนำไปสู่ความสว่างทางปัญญาและการชำระล้างจิตวิญญาณให้บริสุทธิ์ตามกระบวนการของโศกนาฏกรรมได้เป็นอย่างดี

คำสำคัญ: การกำกับการแสดง / พระลอ / ลอร์ดิลกล่มฟ้า / นาฏกรรมร่วมสมัย

* นิสิตระดับปริญญาโทบัณฑิต คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, punnasak.s@bu.ac.th

** ดร. ชำนาญการชำนาญ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, vijjuta@yahoo.com

ABSTRACT

"Phra Lor's Free Will: Directing Approach for "LOR: Love, Obsession, Revenge" explores the new approach for directing Thai play with universal theme and the way of interpreting "Lilit Phra Lor" by using ideas from Aristotle's The Poetics, Western philosophical concepts of Free Will and Determinism to solve the dramatic question of "Fate and Free Will" in order to discover the Universality in theme to communicate to Non-Thai audiences. The findings reveal that, the characterization of Phra Lor, the protagonist, needs the enhance of Tragic Greatness, because nobility in appearance is "Luck", not "Manner". Therefore, Phra Lor in this version is a great warrior and leader. Phra Lor's Tragic Flaw is his doubt in Karma, Fate and Free will, which is considered Ignorance. This leads to the protagonist's recognition that Karma is Action. One blames it on Karma but in fact, one is weak and susceptible to Ananke, the force, constraint, necessity of Passion. The action will be considered Free Will only one admits that he, himself, had an intention or made a decision to do it, and ready for its consequences. "LOR: Love, Passion, Revenge" was performed in Vancouver, Canada for Canadian audiences. The show proved well that it had a capacity to communicate, lead the audience into the state of Involvement, Identification, Pity and Fear, Enlightenment, and Catharsis, as Tragedy should be.

Keywords: Directing / LOR: Love, Obsession, Revenge / Thai Contemporary Theatre

ความเป็นมาและความสำคัญของปัญหา

วรรณคดีไทยเรื่อง "ลิลิตพระลอ" ได้รับยกย่องว่าเป็นเลิศของวรรณคดีประเภทลิลิต มีผู้ดัดแปลงเป็นบทสำหรับการแสดงมาแล้วมากมายหลายครั้ง ทั้งละครรำ ละครจินตภาพ นาฏยศิลป์ร่วมสมัย และภาพยนตร์ สำหรับผู้ชมแล้วอาจตีความหมายวรรณคดีสำคัญเรื่องนี้แตกต่างกันไปบ้างตามโลกทัศน์และประสบการณ์ นอกจากเรื่องราวความรัก ความลุ่มหลงที่นำมาซึ่งความหายนะคือความตาย การตีความยังไม่อาจหลีกเลี่ยงพ้นจากแก่นความคิดหลักเรื่อง "กรรม" ได้ ถึงกระนั้นความหมายคำว่า "กรรม" และ "ชะตากรรม" ก็ยังเป็นที่ยกเถียงกันเนื่องจากความต่างในความเชื่อ

ผู้วิจัยในฐานะผู้กำกับการแสดงละครสมัยใหม่ มีความสนใจในวรรณคดีเรื่องลิลิตพระลอมาเสนอในรูปแบบละครเวทีอีกครั้งให้มีความแปลกใหม่และแตกต่างจากที่เคยมีผู้จัดแสดงมาแล้ว และต้องมีความเป็นสากล (Universality) ที่สามารถสื่อสารได้กับผู้ชมทุกชาติภาษา จึงต้องการทดลองการใช้แนวคิดเรื่องเจตจำนงเสรี (Free Will) ในการอธิบายแก่นความคิดเรื่องกรรมเพื่อค้นหาแนวทางการกำกับการแสดงที่จะสื่อสาร "เสียง" ของผู้กำกับการแสดงที่จะตอบคำถามสำคัญของละคร (Dramatic Question) ว่า "กรรม" คืออะไร นอกจากนี้ ตัวละครเอกของเรื่องคือ "พระลอ" เป็นตัวละครที่น่าสนใจและน่าศึกษาไม่น้อยกว่าตัวละครเอกในวรรณกรรมสำคัญของโลก โดยเฉพาะตัวละครเอกผู้เป็น "วีรบุรุษโศก" (Tragic Hero) ในละครโศกนาฏกรรมของตะวันตก การสร้างลักษณะนิสัยตัวละคร (Characterization) "พระลอ" ให้มีเจตจำนงเสรีเป็นการอธิบายเหตุผลและแรงผลักดันในการกระทำของตัวละครตามทฤษฎีการละครสมัยใหม่ ทำให้ตัวละครและแก่นความคิดในละครมีความเป็นสากล (Universality) ที่ผู้ชมไม่ว่าชาติใดภาษาใดสามารถเข้าใจได้ ซึ่งจะเป็นแนวทางสร้างสรรค์ละครสมัยใหม่ของไทยให้มีพื้นที่บนเวทีนานาชาติได้

วัตถุประสงค์

1. เพื่อค้นหาแนวทางการกำกับการแสดงละครสมัยใหม่ ด้วยการนำเสนอแก่นความคิดของเรื่องที่มีความเป็นสากล (Universal Theme) ที่ผู้ชมต่างชาติเข้าถึงได้และสามารถเปิดแสดงในระดับนานาชาติ
2. เพื่อเสนอแนวทางใหม่ในการตีความวรรณคดีเรื่อง "ลิลิตพระลอ" โดยการอธิบายความหมายของ "กรรม" และ "ชะตากรรม" ด้วยแนวคิดเจตจำนงเสรี (Free Will) ผ่านรูปแบบศิลปะการแสดงละครเวที

ขอบเขตของการวิจัย

งานวิจัยเรื่อง "เจตจำนงเสรีของพระลอ: แนวทางการกำกับการแสดงละครเวทีเรื่อง "ลอลิลกล่อมฟ้า" ผู้วิจัยกำหนดขอบเขตการศึกษาด้านเนื้อหา คือวรรณคดีเรื่องลิลิตพระลอ งานสร้างสรรค์ด้านศิลปะการแสดงที่มีที่มาจากวรรณคดี "ลิลิตพระลอ" ทฤษฎีการละครตะวันตก ได้แก่ ประพันธ์ศิลป์ของอริสโตเติล (Aristotle's The Poetics) แนวคิดทางพุทธศาสนาเรื่องกรรม แนวคิดและปรัชญาตะวันตกเรื่องเจตจำนงเสรี (Free Will) และลัทธิเหตุวิสัย (Determinism)

วิธีการดำเนินการวิจัย

ผู้วิจัยใช้รูปแบบงานวิจัยเชิงสร้างสรรค์ (Creative Research) มีเครื่องมือวิจัยทั้งเอกสาร การปฏิบัติ การสังเกต และสัมภาษณ์ ระหว่างเดือนมกราคม ถึงเดือนกรกฎาคม พ.ศ. 2558 โดยมีขั้นตอนดำเนินการวิจัยดังนี้

1. ศึกษาวรรณคดีเรื่อง "ลิลิตพระลอ" ทั้งในมิติของวรรณคดีศึกษาและศิลปะการแสดง ศึกษาทฤษฎี ประพันธ์ศิลป์ของอริสโตเติล แนวคิดเรื่องเจตจำนงเสรี และลัทธิเหตุวิสัยเพื่อนำมาใช้เป็นแนวทางการตีความวรรณกรรม
2. ใช้วิธีการปฏิบัติ โดยการสร้างบทสำหรับการแสดงจากวรรณคดีเรื่อง "ลิลิตพระลอ" จากนั้นจึงเข้าสู่กระบวนการซ้อม และเปิดแสดงให้ผู้ชมชาวต่างชาติได้รับชม ณ โรงละครเพย์ แอนด์ มิลตัน ห่วง (Fei & Milton Wong Experimental Theatre) นครแวนคูเวอร์ ประเทศแคนาดา
3. ใช้วิธีสังเกตปฏิกริยาผู้ชม และการสัมภาษณ์ผู้ชมหลังการแสดง

ผลการวิจัย

เมื่อวรรณคดีสโมสรที่จัดตั้งในรัชสมัยของพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัวได้ประกาศยกย่องให้ "ลิลิตพระลอ" เป็นยอดแห่งลิลิตเมื่อปีพุทธศักราช 2459 เพราะความประณีตงดงามในการประพันธ์ที่ใช้ภาษา ถ้อยคำไพเราะ เปี่ยมด้วยสุนทรียศาสตร์ จากนั้นเป็นต้นมา "ลิลิตพระลอ" กลายเป็นวรรณคดีสำคัญที่มีผู้ศึกษาวิเคราะห์ทั้งในด้านวรรณคดีศึกษาเชิงวิจารณ์ ประวัติศาสตร์ และมีการแปรรูปข้ามสื่อจากวรรณคดีไปสู่ผลงานสร้างสรรค์ทางศิลปะอีกหลากหลายแขนง ส่วนในด้านศิลปะการแสดงโดยเฉพาะอย่างยิ่งการแสดงบนเวทีนั้น "ลิลิตพระลอ" ได้ปรากฏสู่สายตาสาธารณชนหลายครั้งหลายโอกาส ที่พบได้บ่อยคือพระลอของกรมศิลปากรที่นำบทละครของพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระนราธิปประพันธ์พงศ์มาปรับและใช้บทร้องของเจ้าพระยาเทเวศร์วงศ์วิวัฒน์เป็นบางส่วน การดำเนินเรื่องเป็นไปตามวรรณคดีดั้งเดิม

นราพงษ์ จรัสศรี ได้สร้างสรรค์นาฏศิลป์ไทยร่วมสมัยเรื่องพระลอ เมื่อปี พ.ศ. 2549 ผลงานชิ้นนี้ควรถือเป็นตัวอย่างการแปรรูปข้ามสื่อโดยคงความเป็นวรรณคดีเรื่อง "ลิลิตพระลอ" ไว้ได้ดีที่สุด ทั้งนี้เพราะศิลปินผู้สร้างสรรค์มีแนวคิดในการรักษาแก่นและคุณค่าของวรรณคดีไว้อย่างครบถ้วน ผู้ชมจึงมีโอกาสดูเห็นตัวละครในวรรณคดีโลดแล่นมีชีวิตบนเวทีด้วยลีลานาฏศิลป์อันงดงามผสมกับบทจากวรรณคดีดั้งเดิมที่มีได้มีการแต่งใหม่หรือต่อเติม เพียงแต่ตัดและเว้นบทโคลงและร่ายบางบทไว้ เพื่อให้ความยาวของการแสดงมีความเหมาะสม แต่บทโคลงและร่ายที่เว้นไว้เหล่านั้นถูกแทนที่ด้วยนาฏศิลป์ที่สื่อความหมายครอบคลุมไว้ได้อย่างสมบูรณ์

สำหรับละครเวที ภัทราวดี มีชูธน ได้เคยสร้างสรรค์ละครเวทีเรื่อง "ลอลิลกราช" เมื่อปี พ.ศ. 2526 โดยดำเนินเรื่องราวตามวรรณคดีดั้งเดิม ก่อนจะนำมาสร้างสรรค์อีกครั้งในปีพ.ศ. 2552 และ 2562 ในรูปแบบละครเพลงเรื่อง "ร. รัก ล. ลิลิต ลิลิตพระลอ" ที่ดำเนินเรื่องโดยเปรียบเทียบเหตุการณ์ปัจจุบันของช่วงเวลา que จัดแสดงเพื่อสอดแทรกอุทาหรณ์สอนใจและหลักธรรม

เมื่อผู้วิจัยได้ศึกษาผลงานสร้างสรรค์ที่ผ่านมาของศิลปินท่านอื่นที่มีความสำคัญต่อศิลปะการแสดงสมัยใหม่ในประเทศไทย จึงพบแนวทางในการต่อยอดการศึกษา ค้นคว้า ทดลอง เพื่อเพิ่มคุณค่าในวัฒนธรรมต้นฉบับ และเพื่อค้นพบแนวทางใหม่ในการตีความเพื่อนำเสนอเป็นละครเวทีร่วมสมัย โดยใช้ทฤษฎีการละครตะวันตกคือประพันธ์ศิลป์ของอริสโตเติล (Aristotle's The Poetics) ในการสร้างลักษณะนิสัยตัวละคร (Characterization) ให้ตัวละครเอกมีความเป็นวีรบุรุษโศก (Tragic Hero) ที่จะต้องมีความยิ่งใหญ่ในลักษณะนิสัย (Tragic Greatness) และข้อบกพร่องผิดพลาดในลักษณะนิสัย (Tragic Flaw) เพื่อให้ละครเวทีเรื่อง "ลอร์ดิลลุ่มฟ้า" (LOR: Love, Obsession, Revenge) เข้าข่ายละครโศกนาฏกรรม (Tragedy) ตามหลักสากล ส่วนคำถามสำคัญของละคร (Dramatic Question) ผู้วิจัยมุ่งตอบคำถามเรื่อง "ชะตากรรมและเจตจำนงเสรี" (Fate and Free Will) โดยมีข้อค้นพบดังต่อไปนี้

ละครโศกนาฏกรรมในทัศนะของอริสโตเติล ต้องเป็นเรื่องราวที่แสดงถึงความทุกข์ทรมานของมนุษย์และจบลงด้วยความหายนะของตัวเอก ตัวละครเอกมีความยิ่งใหญ่ในลักษณะนิสัย (Tragic Flaw) ซึ่งเดิมอาจเข้าใจว่าหมายรวมถึงความยิ่งใหญ่ในชาติกำเนิด แต่หากพิจารณาแล้วควรหมายถึงลักษณะนิสัยที่สูงส่ง เช่น สติปัญญา ความสามารถในการรบ ความรักและเสียสละที่ผู้นำมีต่อประชาชน ความกล้าหาญ ขณะเดียวกันก็มีข้อบกพร่องผิดพลาดในลักษณะนิสัย (Tragic Flaw) ที่นำไปสู่ความหายนะ ข้อบกพร่องผิดพลาดนี้ถ้ามองให้ลึกซึ้งแล้วย่อมไม่ใช่ข้อบกพร่องสามัญเพียงเล็กน้อยที่เราท่านมีประจำอยู่ในนิสัย แต่เป็นข้อบกพร่องที่ยิ่งใหญ่พอจะทำให้ชีวิตสั่นคลอนจากก้าวที่ผิดพลาด (Hamartia) ไปจนถึงความหายนะ ซึ่งอาจหมายถึงความตายหรือความล่มสลายในที่สุด อริสโตเติลอธิบายสภาวะทางอารมณ์และจิตใจของผู้ชมที่ควรเป็นไปในขณะที่ชมละครโศกนาฏกรรมว่า ผู้ชมจะเกิดอารมณ์ร่วม (Involvement) ซึ่งเป็นปัจจัยสำคัญที่จะทำให้ผู้ชมเกิดการเปรียบเทียบตนเองกับตัวละคร (Sense of Identification) ซึ่งจะนำไปสู่สภาวะทางอารมณ์ที่เรียกว่า "ความสงสารและความกลัว" (Pity and Fear) ซึ่งเป็นภาวะที่ถูกกล่าวถึงและเป็นประเด็นในการศึกษาค้นคว้าตลอดมา ความสงสารควรหมายถึงการที่เราได้เห็นชะตากรรมของตัวละครที่ตกต่ำลงสู่ความทุกข์ทรมานด้วยสถานการณ์อันหลีกเลี่ยงได้ยาก เพราะเป็นความขัดแย้งกันระหว่างการแสวงหาความเป็นเลิศ (Arete) กับแรงผลักดันแห่งกิเลส (Ananke) อันเป็นข้อขัดแย้งที่คอยผลักดันให้ตัวละครเลือกที่จะต่อสู้เพื่อปราชัย ความปราชัยนั้นน่าจะพริ้งถึงจิตวิญญาณ สั่นคลอนรากเหง้าทางศีลธรรมจนทำให้ผู้ชมเกิดความกลัวว่าจะเกิดขึ้นกับชีวิตตน จึงเกิดการใคร่ครวญด้วยสติปัญญาว่าหากเหตุการณ์เช่นนี้เกิดกับตนแล้วจะเลือกทางออกอย่างไร ในเมื่อทางที่ตัวละครเลือกได้แสดงผลให้ประจักษ์แล้วว่าผิดพลาดเพียงใด หรือเพียงควรตระหนักไว้ว่าชีวิตคือสภาวะที่สับสนที่สุดจะคาดเดา ด้วยเหตุนี้จึงทำให้ผู้ชมเกิดความรู้สึกรู้แจ้ง (Enlightenment) และเกิดสภาวะการชำระล้างจิตวิญญาณให้บริสุทธิ์ (Catharsis) อันถือเป็นจุดประสงค์สำคัญในการชมละครโศกนาฏกรรมในท้ายที่สุด การชำระล้างจิตวิญญาณให้บริสุทธิ์นี้สันนิษฐานว่าเกิดจากการที่ผู้ชมได้ปลดปล่อยอารมณ์ไปกับละคร อารมณ์เหล่านั้นไม่ใช่เพียงความสุข ความเศร้าที่แสดงออกด้วยการหัวเราะและร้องไห้ไปกับละคร แต่อาจหมายถึงอารมณ์ที่ถูกกดและเก็บไว้ในเบื้องลึกมาแสนนานแต่ไม่มีทางระบายออกได้ในชีวิตจริง ดังนั้นตัวละครเอกในโศกนาฏกรรมจึงเป็น "ตัวแทน" ที่กระทำการที่เราเคยคิดไว้ในจิตส่วนลึก และการชมละครคือการได้ปลดปล่อยอารมณ์เหล่านั้นให้สิ้นไปจนเกิดการเรียนรู้และเหลือไว้เพียงจิตวิญญาณที่บริสุทธิ์ ละครโศกนาฏกรรมในสมัยกรีกจึงมีสถานะไม่ต่างจากศาสนาด้วยบทบาทในการ

ชำระและกล่อมเกลาจิตและวิญญาณ ในการสร้างบทเพื่อการแสดงละครเวทีเรื่อง "ลอลิลลุ่มฟ้า" ผู้วิจัยจึงสร้างความยิ่งใหญ่ในลักษณะนิสัยของตัวละครเอกคือ "พระลอ" ด้วยการดึงเอาลักษณะเด่นที่มีอยู่ตามวรรณคดีดั้งเดิมคือ รูปลักษณ์ที่งามสง่าเป็นเลิศจนเป็นที่เลื่องลือ ซึ่งคำว่า "ลอ" นั้นมีความหมายว่า งามเป็นคำยืมจากภาษาเขมรว่า "ลออ" (อ่านว่า ละ-ออ) "ลอลิลลุ่มฟ้า" คือมีความงามสง่าประหนึ่งลอยลงมาจากฟากฟ้า¹ แต่คุณสมบัติ "รูปงาม" นี้อาจยังไม่เพียงพอที่จะถือเป็นความยิ่งใหญ่ในลักษณะนิสัย (Tragic Greatness) ตามทัศนะของอริสโตเติล เพราะรูปงามคือโชค (Luck) ที่ติดตัวมาแต่เกิด ไม่ใช่ "นิสัย" ที่ฝึกฝนจนดีและยิ่งใหญ่จริง ผู้วิจัยจึงกำหนดให้พระลอเจิดจ้าในการแสดงนี้ตั้งแต่เปิดฉากแรกของการแสดง รวมถึงมีการใช้สื่อผสมเป็นภาพเคลื่อนไหวของพระลอเจิดจ้าเพื่อย้ำในอีกหลายจุดของการแสดง รวมถึงฉากที่คนซอขับบทหมอลำดังกล่าว สลักการเจิดจ้านี้มีทั้งพระลอเจิดจ้าเพื่อสื่อถึงความสามารถและชำนาญในเชิงดาบ มีทั้งพระลอเจิดจ้ากับเหล่าทหารเป็นกลุ่ม เพื่อให้เห็นความเป็นนักรบผู้ยิ่งใหญ่ มีความเป็นผู้นำ นอกจากนี้ การเจิดจ้ายังแสดงถึงความสง่างามและรากเหง้าที่มาจากความศรัทธาในพุทธศาสนา ในฉากแรก ผู้วิจัยได้กำหนดให้พระลอเจิดจ้าเดี่ยวพร้อมกับพูดบทเจรจาเดี่ยว (Monologue) ซึ่งเป็นคำถามสำคัญในละคร (Dramatic Question) ว่า

ข้าชื่อลอ ข้าเคยเชื่อว่ากรรมนั้นยิ่งใหญ่ ชีวิตเรากลุ่มกำหนดไว้ ไม่อาจเปลี่ยน ไม่อาจหนี
เหมือนสายน้ำ กาลเวลาที่ไหลรี ย่อมไม่มีวันย้อนหวนทวนกระแส เราชนะเพียงเพื่อจะแพ้
เพราะเราอ่อนแอ แค่มนุษย์ธรรมดา²

บทเจรจาเดี่ยวที่ดำเนินไปพร้อมกับการเจิดจ้านี้ สื่อความหมายว่าพระลอกำลังตั้งคำถามสำคัญของชีวิต ซึ่งเป็นความหมายเชิงอภิปรัชญา (Metaphysics) โดยเริ่มพูดถึง "กรรม" (Karma) อันเป็นแนวคิดในพุทธศาสนา ดังนั้นเพียงฉากแรกนี้ จึงเป็นการปูเรื่องราว (Exposition) ด้วยความยิ่งใหญ่ในลักษณะนิสัยของพระลอว่าเป็นกษัตริย์หนุ่มผู้สง่างามเหนือใคร เชี่ยวชาญการรบ เป็นผู้นำที่ยิ่งใหญ่ เป็นพุทธศาสนูปถัมภก และตระหนักรู้ว่าตนเป็นเพียงปุถุชนที่ยังหาคำตอบให้กับความจริงแท้ของชีวิตที่ยังเวียนว่ายอยู่ในโลกียะ โดยเปรียบเทียบครุ่นคำนึง (Contemplation) ถึงความหมายของชีวิตของพระลอในขณะที่เจิดจ้ากับวิปัสสนากรรมฐาน (Meditation) ซึ่งเป็นการฝึกจิตให้ไปสู่ระดับโลกุตระ ซึ่งแนวทางนี้ทำให้พระลอในละครเวทีเรื่อง "ลอลิลลุ่มฟ้า" ต่างไปจากการตีความพระลอตามชนบ ที่เน้นเฉพาะรูปลักษณ์ความงามเท่านั้น

ส่วนข้อบกพร่องผิดพลาดในลักษณะนิสัย (Tragic Flaw) ของพระลอนั้นหากเรามองเห็นแค่เพียงความมัวเมาลุ่มหลงในกามก็ดูจะเป็นตัวละครที่ขาดเหตุผลและขาดคุณค่าในการเป็นบทเรียนชีวิต ผู้วิจัยจึงใช้หลักการวิเคราะห์ตัวละครที่มุ่งหาแรงผลักดันทางใจของตัวละคร (Motivation) เพื่อเป็นเหตุผลในการกระทำในละครเวทีเรื่อง "ลอลิลลุ่มฟ้า" นี้ พระลอจึงเป็นผู้มีความลึกลับสงสัยถึง "ชะตากรรมและเจตจำนงเสรี" โดยในตอนต้นของละคร พระลอตั้งคำถามเรื่อง "กรรม" ซึ่งด้วยนัยนี้เป็นการสะท้อนคตินิยมเรื่องกรรมของชาวพุทธบางส่วน ที่มองเรื่องกรรม วิชากรรมว่าหมายถึงกรรมเก่า กรรมแต่อดีตชาติ ชะตากรรม โชคชะตา เป็นสิ่งที่ถูกลิขิตมาโดยเราไม่อาจรู้ได้ ไม่อาจต้านทาน มีแต่ต้องยอมรับว่านั่นคือกรรม

1. "สุจิตต์ วงษ์เทศ: พระลอ เป็นนิยายชนเผ่าลุ่มน้ำโขง ไม่ใช่เรื่องจริง ไม่มีตัวตนจริง," matichononline, บันทึกข้อมูลเมื่อ 21 มีนาคม 2559, http://matichon.co.th/newsmonitors/news_78475.

2. พรณศักดิ์ สุชี, ลอลิลลุ่มฟ้า (ปทุมธานี: มหาวิทยาลัยกรุงเทพ, 2558), 1.

พระภาสกร ภาวิไล ได้แสดงทัศนะว่ากรรมคือการกระทำ จิตใจเป็นตัวกำหนดความตั้งใจ หรือความไม่ตั้งใจที่นำไปสู่การกระทำ หรือการไม่กระทำก็ตาม ย่อมส่งผลสะท้อนกลับต่อเราและต่อโลก (World Effects)³ ด้วยนัยนี้กรรมคือการกระทำ และการกระทำนั้นเกิดขึ้นจากความตั้งใจและความไม่ตั้งใจของเราเอง หากพระลอมมีความตั้งใจที่จะ “เลือก” การกระทำของตนเอง คือการละทิ้งเมืองสรวง ละทิ้งมารดา ละทิ้งภรรยา ละทิ้งประชาชนไปหาพระเพื่อนพระแพง ความตั้งใจนั้นจะถือเป็นเจตจำนงเสรีได้หรือไม่

การยืนยันว่าพระลอมมีเจตจำนงเสรีหรือไม่ ผู้วิจัยจำเป็นต้องแก้ปัญหาคัดแย้งทางปรัชญาให้ได้เสียก่อน ลัทธิเหตุวิสัย (Determinism) ซึ่งเป็นลัทธิทางปรัชญาที่เชื่อว่าเหตุการณ์ทุกเหตุการณ์ที่เกิดขึ้นย่อมมีสาเหตุ รวมไปถึงการกระทำของมนุษย์ด้วย⁴ หากแต่การเกิดจะต้องเป็นไปตามแบบแผนที่กำหนดไว้ เหตุและผลจึงเป็นเรื่องแน่นอนตายตัวภายใต้กฎเกณฑ์ที่เปลี่ยนแปลงไม่ได้ แรงจูงใจของมนุษย์ก็เป็นสิ่งคาดเดาได้ว่าจะนำไปสู่การกระทำใดและมีผลอย่างไร ลัทธิเหตุวิสัยทางจริยศาสตร์ (Ethical Determinism) ที่ได้รับอิทธิพลความคิดจากโสเครติส (Socratis) เชื่อว่าความดีเป็นตัวกำหนดโดยความตั้งใจของมนุษย์⁵ นักปรัชญาที่เชื่อในแนวคิดนี้จึงเห็นว่าการกระทำตามเจตจำนงแห่งความดีถือว่าการกระทำที่มีเสรีภาพ คาร์ล ปอปเปอร์ (Karl Popper) นักปรัชญาสมัยใหม่เองก็เสนอว่า การกระทำที่เกิดจากการไตร่ตรองอย่างรอบคอบ ถือว่าเป็นการกระทำที่มีเหตุผล และการใช้เหตุผลเช่นนี้ ก็คือการใช้เสรีภาพในการเลือกกระทำ พฤติกรรมต่าง ๆ เสรีภาพในความหมายของปอปเปอร์จึงเป็นเสรีภาพที่มีขอบเขต กล่าวคืออยู่ในความสมเหตุสมผลและความเป็นจริง⁶ เมื่อพิจารณาตามข้อเสนอนี้ การกระทำของพระลอมดูเหมือนจะไม่สมเหตุสมผลเอาเสียเลย ประเด็นนี้ ผู้วิจัยจึงต้องยกทัศนะของอริสโตเติลมากล่าวแย้ง ด้วยอริสโตเติลไม่เห็นด้วยกับลัทธิเหตุผลวิสัยทางจริยศาสตร์ อริสโตเติลกล่าวว่าความเห็นนั้นขัดกับ “ข้อเท็จจริง” (Fact) บางอย่าง กล่าวคือ มนุษย์ไม่สามารถบังคับตนเองได้เสมอไป มีมากมายหลายครั้งในชีวิตที่เหตุผลของเราขัดกับความต้องการหรือกิเลสของเรา กล่าวอีกนัยหนึ่งก็คือกิเลสอยู่ภายใต้การควบคุมของเหตุผล แต่ก็มีบางครั้งที่เหตุผลอยู่ภายใต้การควบคุมของเจตจำนง หรือกิเลสนั่นเอง⁷

ด้วยเหตุผลของอริสโตเติล ผู้วิจัยจึงตอบคำถามสำคัญของละคร (Dramatic Question) เรื่องชะตากรรม และเจตจำนงเสรีว่า เราจำเป็นต้องแยกคำว่า “ชะตา” ออกจากคำว่า “กรรม” ชะตาคือโชคของพระลอมที่เกิดมามีรูปลักษณะที่งดงามเป็นที่เลื่องลือ เกิดในตระกูลกษัตริย์อันสูงส่ง ส่วนกรรมคือการกระทำที่เกิดจากความตั้งใจของพระลอมเอง ความตั้งใจของพระลอมคือเจตจำนงเสรี กรรมจึงเกิดจากเจตจำนงเสรี ข้อขัดแย้งที่แท้จริงของละครเรื่อง “ลอลิกล่อมฟ้า” จึงเป็นความขัดแย้งระหว่างความยิ่งใหญ่ในลักษณะนิสัย คือจิตสำนึกฝ่ายดี ความเป็นนักรบ ความเป็นกษัตริย์ที่แสวงหาความเป็นเลิศ (Arete) ความเป็นลูก ความเป็นสามี ความเป็นพุทธศาสนิกชน กับข้อบกพร่องผิดพลาดในลักษณะนิสัย คือความรู้ไม่แจ้งในธรรม จึงเกิดความพ่ายแพ้ต่อกิเลส ความอหังการในความยิ่งใหญ่จนเกิดความอยากเอาชนะ อยากครอบครอง แรงผลักดันแห่งกิเลส (Ananke) ก่อให้เกิดเจตจำนงเสรี และแท้จริงแล้วทั้งหมดนี้ก็คือความอ่อนแอของปुरुषที่แหวกว่ายอยู่ในโลกียะ

3. Phra Bhasakorn Bhavilai, *Karma for Today's Traveler* (Dhammasathan: Chiang Mai University, 2006), 9-17.

4. A.J. Ayer, "Freedom and Necessity," in *Philosophical Essays* (New York: St. Martin Press, 1954), 3-20.

5. Richard Langdon Franklin, *Free Will and Determinism: A Study of Rival Conceptions of Man* (London: Routledge, 1968), 175.

6. สุนัย ครอบยุทธ์, "คาร์ล ปอปเปอร์ กับ การแก้ปัญหาคัดแย้งระหว่างเจตจำนงเสรี กับลัทธิเหตุวิสัย" (วิทยานิพนธ์ระดับมหาบัณฑิต, จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2520), ง-จ.

7. Al-Ghazali, *The Incoherence of the Philosophers* (Brigham Young: Brigham Young University Press, 2008), 253.

เจตจำนงเสรีของพระลอเป็นกิเลสที่สุดจะควบคุม แต่ไม่ได้หมายความว่าพระลอปล่อยกิเลสนั้นให้ระเหิงไปโดยไม่ได้ใคร่ครวญไตร่ตรองใด ๆ ดังนั้น เพื่อเป็นการโต้แย้งประเด็นของลัทธิเหตุวิสัยทางจริยศาสตร์ที่ว่าเจตจำนงเสรีต้องเกิดจากการไตร่ตรองอย่างรอบคอบ ผู้วิจัยจึงได้สร้างบทเจรจาเดี่ยว (Monologue) ของพระลอที่ใคร่ครวญถึงความรู้สึก ความสัมพันธ์ของตนกับพระนางลักษณวดีเป็นบทเจรจาเดี่ยวอีกครั้งดังนี้

ข้าไม่เคยตั้งคำถาม ว่าหากพ่อข้าไม่สู้ขอนางผู้นี้ที่ข้าไม่เคยรู้จักมาเพื่อเป็นของข้า โชคชะตาจะนำพานางมาพบข้าหรือไม่ ข้าไม่เคยตั้งคำถาม ว่านางคือหญิงที่ข้าปรารถนาหรือไม่ข้าไม่เคยตั้งคำถาม ว่าเพราะเหตุใดนางจึงรักดีต่อข้า เพราะข้าคือข้า เพราะนางรักข้า หรือเพราะข้าคือสามีข้าไม่เคยตั้งคำถาม แต่เมื่อข้าตระกองกอดนางนอนในคืนนั้น ข้ามิได้ฝันถึงนาง⁸

และเมื่อพระลอได้ตัดสินใจจากเมืองสรวงมาได้ระหว่างทาง ขณะที่จะต้องข้ามแม่น้ำกาหลง พระลอได้อธิษฐานเสี่ยงทาย แสดงให้เห็นถึงความลังเลด้วยความตระหนักถึง “หน้าที่” กับ “เจตจำนงเสรี” เมื่อสายน้กาหลงได้ไหลย้อนทวนกระแส และกลายเป็นสีแดงดังโลหิต พระลอก็ยังมีใจแน่วแน่ที่จะฝ่าไป พร้อมรับผลร้ายที่อาจเกิดจากการตัดสินใจและการกระทำของตน ผู้วิจัยได้สร้างบทเจรจาเดี่ยวที่สำคัญดังนี้

สายน้ได้ทำนายชะตาข้า บาบเคราะห์หรืออยู่ข้างหน้า เตือนให้ข้ากลับหลัง นี่ข้ามีสติ ยังรู้คิดใคร่ครวญ หรือข้าต้องมนตร์จนจิตใจปั่นป่วนไม่อาจรักษาสัมปัญญะ นี่ข้ามีอิสระ หรือข้าถูกตรึงไว้กับหน้าที่ ข้าตระหนักดี ข้าคือสามี คือลูก คือจอมทัพ คือพระราชา คือผู้นำ(เหล่าทหารเจ็ดดาบเชื้องข้าในจินตนาการ) โอ้มนุษย์ แม้จะเกิดมาสูงสุดด้วยฐานันดร หรือจะเกิดมาในดงดอนแดนต่ำ ล้วนแต่อ่อนแอ แม้จะรู้เท่าทันมายาแห่งชีวิต แต่ก็ยังตรึงติดไม่อาจตัดทิ้งไปเหตุใดข้ายังอยากรได้แม้ข้ามีเหนือใครเหตุใดแม้ในยามนี้ ยามที่ข้าใคร่ครวญด้วยเหตุผลแต่ก็ยังอาจตัดสินใจเหมือนคนไม่รู้จักผิด ชอบ ชั่ว ดี ข้าต้องเตือนตัวเองไว้ข้า... ลอดิกล่มฟ้าข้าคือกษัตริย์ขัตติยะราชามีหน้าที่ต่อปวงประชา (ตัวละครอื่น ๆ ค่อย ๆ ออกไป) โอ้สายน้ โอ้ความปรารถนา โอ้เวรกรรม โอ้โชคชะตา ไม่ว่าข้าจะหันหลังกลับหรือเดินต่อไปข้างหน้า ข้าไม่อาจรู้ได้เลยว่า นั่นเป็นเพราะบาปเวรบังคับข้า หรือสิ่งใดจะมีอำนาจเหนือกว่าเวรกรรม

พระลอในละครเวทีเรื่อง “ลอดิกล่มฟ้า” จึงเป็นพระลอที่มีสติใคร่ครวญ ไตร่ตรองข้าแล้วข้าเล่า แต่ไม่อาจเอาชนะ “แรงผลักดันกิเลส” (Ananke) ได้ และเมื่อพระลอได้พบพระเพื่อนพระแพงแล้ว พระลอยังตั้งคำถามกับพระเพื่อนพระแพงเสมอว่า “เจ้ารู้ไหมว่าสิ่งใดนำข้ามา” และในฉากสุดท้าย คำถามนี้ได้ย้อนกลับมาอีกครั้ง พร้อมคำตอบที่เฉลยแก่ผู้ชม ดังนี้

พระลอ เจ้ารู้ไหม ว่าสิ่งใดนำข้ามา
เพื่อน กรรมหรือเพคะ
แพง หรือจะเป็นโชคชะตา
เพื่อน หรือมายาเวทย์มนตร์
พระลอ ข้าเคยตั้งคำถามเช่นนั้น จนบัดนี้ ข้าจึงแน่ใจ ว่าไม่มีสิ่งใดบันดาลลด
เราโทษกรรม โทษโชคชะตา โทษมายาเวทย์มนตร์ เรายอมรับว่า
เราเป็นเพียงปุถุชน เรายอมรับว่าเราแพ้ เราอ่อนแอ ว่ายวน
ไม่มีวันหลุดพ้นจากกิเลสสามัญ
เพื่อน เรามีอาจหลีกหนีบาปนี้ได้เลย
พระลอ เรามีอาจหลีกหนีบาปที่เรา "เลือก" กระทำ
แพง เรา "เลือก" บาปนี้หรือเพคะ
พระลอ ใช่ เรา...เราทุกคน⁹

จะเห็นได้ว่า "เสียง" ของผู้กำกับการแสดงที่ต้องการสื่อสารกับผู้ชมจะบอกว่าการกระทำคือการกระทำที่มนุษย์เลือกเองแล้ว ยังบอกอีกว่า ที่เราโทษ "กรรมเก่า" นั้นเป็นเพียงการเล่นบทผู้บริสุทธิ์ที่ไม่สามารถกำหนดชะตาของตนได้เอง แต่ความจริงก็คือ เราอ่อนแอ พ่ายแพ้ต่อกิเลส ทางแก้ก็คือ เมื่อเรา "เลือก" กระทำแล้ว เราต้องยอมรับการกระทำของและผลสืบเนื่องที่ตามมาอย่างกล้าหาญ จึงจะถือว่านั่นคือเจตจำนงเสรี

นอกจากนี้ ในบทสนทนาจากสุดท้ายนี้ ผู้วิจัยยังตีความถึง "มายาเวทย์มนตร์" ที่ปรากฏอยู่ในลิลิตพระลอ ทั้งสลาเหรี ไก่แก้ว และไสยศาสตร์ของปู่เจ้าสมิงพรายว่าคือกิเลสนั่นเอง เพื่อสนับสนุนแนวคิดเรื่องเจตจำนงเสรีของอริสโตเติลให้หนักแน่นชัดเจน ในแง่ของศิลปะการละครถือได้ว่าเป็นการนำเสนอเชิงสัญลักษณ์ตามแนวทางของละครสมัยใหม่แบบสัญลักษณ์นิยม (Symbolism)

สำหรับ "ความสงสารและความกลัว" (Pity and Fear) ที่ควรต้องเกิดขึ้นเมื่อผู้ชมเกิดอารมณ์ร่วมไปกับเรื่องราวจนเกิดการเปรียบเทียบตนเองกับตัวละครนั้น นอกจากเราจะสงสารในสถานการณ์ของพระลอแล้ว เรายังสงสารพระนางบุญเหลือ พระมารดาของพระลอที่มีความรักอันยิ่งใหญ่ต่อบุตร แต่ก็ไม่สามารถต้านทานความตั้งใจของพระลอได้ รวมทั้งสงสาร เห็นใจในความรักของพระนางลักษณวดีที่มีต่อพระลอ ส่วนความกลัวที่ควรต้องเกิดขึ้นคือเมื่อสายน้ำกาหลงไหลย้อนและกลายเป็นสีแดงดังโลหิต ผู้ชมจะเกิดการคิดเปรียบเทียบกับตนเองว่าหากเป็นตนเองจะย้อนกลับหลังสู่เมืองสรวง หรือจะฝ่าฟันต่อไปเหมือนพระลอ เรากลัวแทนพระลอ และกลัวว่าสถานการณ์เช่นนั้นจะเกิดขึ้นกับเรา การที่เราได้คิด ได้ไตร่ตรอง ได้ตัดสินใจ ไม่ว่าจะเลือกแนวทางเดียวกับตัวละครหรือไม่ก็ตามล้วนนำไปสู่ความสว่างทางปัญญา (Enlightenment) ซึ่งความบันเทิงในสมัยปัจจุบันดูจะขาดส่วนนี้ไป ทั้งที่เป็นส่วนสำคัญที่จะยกระดับผลงานศิลปะจากระดับอารมณ์มาสู่ระดับปัญญา

ส่วนการชำระล้างจิตวิญญาณให้บริสุทธิ์ (Catharsis) นั้น หลังจากที่ถูกผู้ชมปลดปล่อยอารมณ์เบื้องต้นที่ได้เก็บกักไว้ ซึ่งในวรรณคดีเรื่องลิลิตพระลอเต็มไปด้วยรสทางอารมณ์ทั้งรัก เศร้า โกรธ ชิงชัง เคียดแค้น แม้แต่เรื่องกามารมณ์ อารมณ์เหล่านี้ล้วนเป็นอารมณ์ที่มนุษย์ทุกคนล้วนมีแต่ควบคุมด้วยจริยธรรม เมื่อปลดปล่อยไปพร้อมกับตัวละครและได้เรียนรู้จนเกิดความสุขทางปัญญาแล้ว จึงเหลือแต่จิตใจที่บริสุทธิ์สำหรับแนวคิดทางพุทธศาสนา ละครเวทีเรื่อง “ลอลิลกล่อมฟ้า” ชี้ให้เห็นถึงผลของกรรมคือการกระทำในชาตินี้ และการหลงใหล อ่อนแอ ยอมแพ้ต่อกิเลส สำหรับงานศิลปะ ถือเป็นการยกระดับถึงขั้นสูงสุดคือจากรดับปัญญาไปสู่ระดับจิตวิญญาณ นอกจากนี้การยกระดับทางจิตวิญญาณอาจเกิดขึ้นได้จากความเพริศแพร้วในจิตใจ (Exaltation) ที่ศิลปะอันถึงพร้อมทั้งความประณีตในรูปแบบและเนื้อหาสามารถทำให้เราไปสู่ภาวะนั้นได้ เช่นในตอนจบของวรรณคดีเรื่องลิลิตพระลอ ที่พระลอ พระเพื่อน พระแพงต่อสู้กับทหารที่บุกเข้ามาแย่งพระราชฐานขึ้นในอย่างกล้าหาญโดยไม่กลัวตาย และภาพสุดท้ายคือตัวละครทั้งสามตายในท่ายืนแอบอิงกัน ซึ่งเป็นภาพที่แม้จะนำมาซึ่งความโศกสลด แต่ก็แฝงไว้ด้วยความงดงาม มีเกียรติที่ได้ยืนหยัดต่อสู้เพื่อความรัก ความตายในท่ายืนนี้ให้ความงามราวงานปฏิมากรรมที่สร้างความเพริศแพร้วทางใจเป็น “อารมณ์ทดแทน” ที่ช่วยยกระดับจิตวิญญาณ

สรุป อภิปรายผลและข้อเสนอแนะ

เจตจำนงเสรีของพระลอ: แนวทางการกำกับการแสดงละครเวทีเรื่อง “ลอลิลกล่อมฟ้า” ได้ค้นพบแนวทางใหม่ในการตีความและสร้างสรรค์ละครเวทีสมัยใหม่ที่นำเอาวัตถุดิบมาจากวรรณคดีมรดกเรื่อง “ลิลิตพระลอ” ที่ถือเป็นยอดของวรรณคดีประเภทลิลิต การตีความใหม่คือการยึดแนวคิดเรื่องเจตจำนงเสรีเป็นแกนหลัก ทั้งในการสร้างบทการแสดง การสร้างลักษณะนิสัยตัวละครเอกให้มีความเป็นวีรบุรุษโศก และทำให้ละครเข้าข่ายโศกนาฏกรรมตามทฤษฎีประพันธ์ศิลป์ของอริสโตเติล กล่าวคือเป็นเรื่องราวของวีรบุรุษที่มีความยิ่งใหญ่ในลักษณะนิสัย แต่ก็มีข้อบกพร่องผิดพลาดที่นำไปสู่ความหายนะในที่สุด ผู้ชมเกิดความสงสารและความกลัว จนเกิดความกระจำทางปัญญา และนำไปสู่การชำระล้างจิตวิญญาณให้บริสุทธิ์ (Catharsis) อันเป็นจุดมุ่งหมายสูงสุดของละครโศกนาฏกรรม

ละครเวทีเรื่อง “ลอลิลกล่อมฟ้า” ได้จัดแสดงขึ้นเมื่อวันที่ 5 พฤษภาคม 2558 ณ โรงละครเฟย์ แอนด์ มิลตัน ทวอง (Fei & Milton Wong Experimental Theatre) นครแวนคูเวอร์ ประเทศแคนาดา โดยความร่วมมือสนับสนุนของสถานกงสุลใหญ่ประจำนครแวนคูเวอร์ และมหาวิทยาลัยกรุงเทพ จากการประเมินผล



ด้วยการสังเกต ผู้วิจัยพบว่าผู้ชมชาวแคนาดาจำนวน 400 คน ติดตามเรื่องราวได้ดี มีอารมณ์ร่วม และจากการสัมภาษณ์ตัวแทนผู้ชมกลุ่มศิลปิน นักวิชาการ นักศึกษาศิลปะ และประชาชนทั่วไป พบว่าเข้าใจแก่นความคิดของเรื่อง เข้าใจคำถามสำคัญของละครเรื่องชะตากรรมและเจตจำนงเสรี สำหรับผู้ชมไทยสามารถตอบได้ว่ากรรมคือการกระทำ

เนื่องด้วยละครใช้ภาษาไทยทั้งในบทร้องและบทเจรจา และผู้วิจัยตั้งใจที่จะไม่ใช้บทบรรยายภาษาอังกฤษบนเวที (Surtitles) โดยให้มีเพียงแค่ข้อมูลเกี่ยวกับเนื้อเรื่องในสูจิบัตรเท่านั้น ทั้งนี้เพื่อที่จะสังเกตปฏิกิริยา ความสนใจของผู้ชม เพื่อทดสอบศักยภาพการสื่อสารของละคร พบว่าผู้ชมชาวแคนาดาสามารถติดตาม เข้าใจเรื่องราวได้ก็จริง แต่เมื่อมีบทร้องหรือเจรจา แม้ผู้ชมจะเข้าใจจากนาฏยลีลาที่สื่อความหมายก็ตาม เพลงและบทเจรจาเหล่านั้นกลับยิ่งเพิ่มความคาดหวังที่จะเข้าใจให้มากขึ้นของผู้ชม ซึ่งผู้ชมได้เสนอแนะว่าหากมีบทบรรยายภาษาอังกฤษบนเวทีจะช่วยให้เข้าใจโดยละเอียดทุกคำพูด ซึ่งจะเพิ่มอรรถรสความซาบซึ่งประทับใจได้มากขึ้นอย่างแน่นอน

วรรณคดีไทยยังเป็นแหล่งวัตถุดิบที่มีคุณค่าที่ศิลปินต่างสาขาสสามารถอาศัยนำมาสร้างสรรค์ในรูปแบบอื่นได้ไม่รู้จบ สำหรับสาขาศิลปะการแสดง แนวทางที่จะนำเสนอวรรณคดีในรูปแบบการแสดงในระดับนานาชาติจำเป็นต้องเข้าใจว่า วรรณคดีไทยเน้นที่ความเพลิดเพลิน ยกกระตือรือร้นด้วยรสของวรรณศิลป์และรสทางอารมณ์ต่าง ๆ แต่การสร้างสรรค์ในรูปแบบใหม่สามารถเสริมคุณค่าได้ด้วยการตีความ

บรรณานุกรม

- นพมาศ ศิริกายะ. *ประพันธ์ศิลป์ของอริสโตเติล*. กรุงเทพมหานคร: จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2525.
- นราพงษ์ จรัสศรี. "แนวคิดในการสร้างสรรค์ผลงานนาฏศิลป์ร่วมสมัย." สัมภาษณ์โดย พรรณศักดิ์ สุชี. 10 พฤศจิกายน 2562.
- พรรณศักดิ์ สุชี. *ลวดลายลุ่มฟ้า*. ปทุมธานี: มหาวิทยาลัยกรุงเทพ, 2558.
- รุ่งนภา นิยมพัฒน์. "แนวความคิดในการแสดงนาฏศิลป์ไทยร่วมสมัยเรื่องพระลอของนราพงษ์ จรัสศรี." วิทยานิพนธ์ระดับดุษฎีบัณฑิต, จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2558.
- สุนัย ครอบงุม. "คาร์ล ปอปเปอร์ กับการแก้ปัญหาความขัดแย้งระหว่างเจตจำนงเสรี กับลัทธิเหตุวิสัย." วิทยานิพนธ์ระดับมหาบัณฑิต, จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2520.
- Aristotle. *The Complete Works of Aristotle*. Princeton: Princeton University Press, 1984.
- Aristotle. *The Poetics*. London: Penguin, 1996.
- A.J. Ayer. "Freedom and Necessity." in *Philosophical Essays*, 3-20. New York: St. Martin Press, 1954.
- Bhavilai, Bhasakorn, Phra. *Karma for Today's Traveler*. Chiang Mai: Dhammasathan Chiang Mai University: 2006.
- Ghazali-Al. *The Incoherence of the Philosophers*. Brigham Young: Brigham Young University Press, 2008.
- Franklin, Richard Langdon. *Free Will and Determinism: A Study of Rival Conceptions of Man*. London: Routledge, 1968.
- บ้านและสวน. "ลิลิตพระลอ 2019 โดยภัทราวดี มีชูธน." <https://baanlaesuan.com/1293/84/arts/lilit-phra-lor-by-patravadi-2019>.
- มติชนออนไลน์. "สุจิตต์ วงษ์เทศ: พระลอ เป็นนิยายชนเผ่าลุ่มน้ำโขง ไม่ใช่เรื่องจริง ไม่มีตัวตนจริง." http://matichon.co.th/newsmonitors/news_78475

การปรับปรุงทำรำนานาฏศิลป์พื้นบ้าน: ฟ้อนสาวไหม ADJUSTMENT OF FORK DANCE PATTERN: FON SAO MAI

เพียงแพน สรรพศรี* PIANGPAN SABPASRI*
ยูทธนา ฉัพพรรณรัตน์** YOOTHANA CHUPPUNNARAT**

บทคัดย่อ

การวิจัยครั้งนี้มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาการปรับปรุงทำฟ้อนสาวไหม ใช้ระเบียบวิธีการวิจัยเชิงคุณภาพ เก็บข้อมูลโดยการวิเคราะห์เอกสาร สัมภาษณ์ วิเคราะห์ข้อมูลด้วยการวิเคราะห์เนื้อหา (Content Analysis) และนำเสนอผลการวิจัยเป็นความเรียง

ผลการวิจัยพบว่า ฟ้อนสาวไหมถูกประดิษฐ์ขึ้นจากลายเจียงสาวไหมซึ่งเป็นศิลปะการต่อสู้ของชาวล้านนา และสร้างสรรค์กระบวนการทำมาจากการทอดผ้าฝ้ายไหมอันเป็นภูมิปัญญาของชาวบ้านในท้องถิ่น เชียงรายโดยพ่อครูกุย สุภาวสิทธิ์ มีลีลาที่อ่อนช้อยนุ่มนวลเหมาะกับสตรีชาวล้านนา มี 13 กระบวนท่า ใช้วงเต่งตึงบรรเลงเพลงลาวสมเด็จประกอบการแสดง ต่อมาแม่ครูพลอยสี สรรพศรี อดีตช่างฟ้อนในคุ้มพระราชชายาเจ้าดารารัศมีได้นำฟ้อนสาวไหมมาปรับปรุงโดยนำกระบวนการของนาฏศิลป์ไทยมาผสมเข้ากับสาวไหมฉบับพื้นเมือง มี 22 กระบวนท่า ใช้วงสะล้อซอซึงบรรเลงเพลงถ้ำหลวงประกอบการแสดง และต่อมาวิทยาลัยนาฏศิลป์เชียงใหม่ทำการปรับปรุงอีกครั้ง มี 18 กระบวนท่า ใช้วงสะล้อซอซึงบรรเลงเพลงซอปั่นฝ้ายประกอบการแสดง

คำสำคัญ: การปรับปรุงทำรำนานาฏศิลป์พื้นบ้านภาคเหนือ

*นักวิจัยประจำหน่วยปฏิบัติการวิจัย (RU) วัฒนธรรมสยามศึกษา: การวิจัยและนวัตกรรมสังคม, โครงการนวัตวิทย์ทางศิลปวัฒนธรรม (761008-03AC) กองทุนรัชดาภิเษกสมโภช จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Researcher at Research Unit Siam Cultural Education: Research and Social Innovation, Innovation in Arts and Culture (761008-03AC), Piangpan.ps@gmail.com,

**อาจารย์ประจำสาขาวิชาดนตรีศึกษา คณะครุศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, Yootthanac2@hotmail.com

**Lecturer of Music Education, Faculty of Education, Chulalongkorn University, Yootthanac2@hotmail.com

ABSTRACT

This Qualitative study aimed to examine the adjustment of Fon Sao Mai's patterns. The data collection included a document analysis and interviews. A content analysis was used to analyze the data and the data was presented in a descriptive format.

The findings showed that the patterns of Fon Sao Mai derived from Lai Jerng Sao Mai, a matial arts of Lanna people, and adapted with local weaving in Chiang Rai province by Kru Kui Supawasit. The patterns were gentle and delicate which were suitable for Lanna ladies. There were 13 patterns, accomanie by Lao Somdej Prang song from Teng-Ting band. Later, Kru Proysee Sabpasri, a former dancer in a residence of Princess Dara Rassami, modified the existing patterns by mixing with Thai dance patterns. This revision included 22 patterns, accompanied by Ruesi Longtham song from Sa-raw Sor Seung band. Chiang Mai College of Dramatic Arts adjusted Fon Sao Mai again, which consisted of 18 patterns, accompanied by Sor Panfai song from Sa-raw Sor Seung band

Keywords: Adjustment of a dance pattern/ Fon Sao Mai/ Northern Folk dance

บทนำ

นาฏศิลป์พื้นบ้านเป็นศิลปะแขนงหนึ่งที่เกิดขึ้นจากภูมิปัญญาของบรรพชนในท้องถิ่นโดยแต่ละภูมิภาคจะมีเอกลักษณ์เฉพาะตัวของผู้คนในท้องถิ่นนั้น ๆ แฝงไปด้วยนัยยะเชิงคติความเชื่อ วิถีชีวิต ความเป็นอยู่ ความงามเหล่านี้ได้ถูกถ่ายทอดผ่านกระบวนการทำร้ายรำที่สร้างสรรค์จากการรวบรวมองค์ความรู้ ประสบการณ์ด้านศาสตร์และศิลป์ สืบทอดด้วยวิธีการถ่ายทอดแบบมุขปาฐะผ่านรุ่นสู่รุ่น ทั้งนี้ ด้วยวิถีชีวิตที่เปลี่ยนแปลงไปตามบริบทของสภาพสังคมที่เปลี่ยนไปในแต่ละยุคสมัย ส่งผลต่อการดำรงอยู่ของนาฏศิลป์พื้นบ้านที่มีบทบาททางสังคมน้อยลงเนื่องจากไม่อาจต้านแรงความเปลี่ยนแปลงในกระแสโลกาภิวัตน์ไปได้' แต่แม้ว่าปรากฏการณ์ดังกล่าวจะส่งผลกระทบและมีความเสี่ยงต่อการสูญหายของนาฏศิลป์พื้นบ้านก็ตาม จากการสืบค้นพบว่าปราชญ์ท้องถิ่น กลุ่มอนุรักษ์ และหน่วยงานบางแห่งก็ได้มีเจตนาสนใจต่อความเปลี่ยนแปลงที่เกิดขึ้น ทุกฝ่ายที่เกี่ยวข้องล้วนพยายามรักษาศิลปะพื้นบ้านของตนไว้อย่างเต็มกำลังแต่อาจต้องกระทำผ่านกระบวนการการปรับปรุง/พัฒนาจากของดั้งเดิมผสมผสานกับองค์ความรู้ใหม่ เพื่อให้ดำรงและถ่ายทอดสู่คนในสังคมปัจจุบันได้ต่อไป ดังนั้นจึงเกิดแนวคิดของการอนุรักษ์นาฏศิลป์พื้นเมืองไว้โดยผ่านกระบวนการปรับปรุงทำร้ายรำเพื่อเป็นการรักษาสายใยและเชื่อมโยงระหว่างของดั้งเดิมและปัจจุบันไว้²

ฟ้อนสาวไหมเป็นหนึ่งในการแสดงนาฏศิลป์พื้นบ้านที่ถูกปรับปรุงกระบวนการทำมาโดยตลอด จากแต่เดิมมีรากฐานมาจากกระบวนการทำฟ้อน "ลายเจิง (เชิง) สาวไหม" ซึ่งในสมัยก่อนนั้นมีลายเจิงสาวไหมหลายกระบวนการทำหลายครูด้วยกัน แต่ลายเจิงสาวไหมที่มีชื่อเสียงและได้รับความนิยมในท้องถิ่นล้านนา คือ ลายเจิงของพ่อครูปูน คำมาแดง สล่าเจิง ชาวดอยสะเก็ด จ.เชียงใหม่³ ต่อมากระบวนการทำลายเจิงสาวไหมถูกปรับปรุงโดยพ่อครูยุย สุภาวสิทธิ์ ผู้เป็นลูกศิษย์ของพ่อครูปูน การปรับทำในครั้งนั้นเกิดขึ้นภายหลังเมื่อพ่อครูยุยได้ย้ายไปตั้งรกรากที่บ้านศรีทรายมูล จ.เชียงราย พ่อครูยุยมีทายาทคือ แม่ครูบัวเรียว (สุภาวสิทธิ์) รัตนมณีภรณ์ ซึ่งเป็นสตรี ดังนั้น พ่อครูยุยจึงได้ปรับกระบวนการทำฟ้อนจากลายเจิงที่มีความดุเดือดตามแบบศิลปะการต่อสู้ของชาวล้านนา ให้มีลีลาอ่อนช้อยงดงามเพื่อให้เหมาะกับสรีระของสตรี และถ่ายทอดให้กับแม่ครูบัวเรียวผู้เป็นบุตรสาว กระบวนการที่ถูกปรับปรุงขึ้นนี้มีท่วงท่าการฟ้อนที่นุ่มนวลและแสดงออกถึงวัฒนธรรมทางภูมิปัญญาการทอผ้าไหมหิบบของชาวล้านนา อันเป็นเอกลักษณ์เฉพาะตัว และแม่ครูบัวเรียวได้ออกแสดงฟ้อนสาวไหมในงานต่าง ๆ ตามประเพณีท้องถิ่นของจังหวัดเชียงรายอันเป็นการสืบสานศิลปะพื้นเมืองและสืบทอดเจตนารมณ์ของพ่อครูยุยผู้เป็นบิดา แม่ครูบัวเรียวเล่าว่า

ฟ้อนสาวไหมที่แม่ (หมายถึงตัวแม่ครูบัวเรียว) ต่อมาจากพ่อ เป็นฟ้อนที่พ่อปรับมาจากกิจกรรมการทอผ้าฝ้ายของคนเชียงรายบ้านเรา แถวบ้านเราจะใช้ผ้าฝ้ายไหมเย็บ ตอนพ่อตั้งชื่อฟ้อน ถ้าจะใช้ชื่อว่าฟ้อนสาวฝ้ายก็ดูจะไม่เพราะเท่าไร เลยเรียกว่า ฟ้อนสาวไหม⁴

การปรับปรุงทำฟ้อนสาวไหมเกิดขึ้นในเวลาต่อมาโดยแม่ครูพลอยสี สรรพศรี ผู้เป็นข้าหลวงในคุ้มเจ้าแก้วนวลรัฐ และเป็นช่างฟ้อนในคุ้มพระราชชายาเจ้าดารารัศมี เมื่อพระราชชายาฯ สิ้นพระชนม์ แม่ครู

1. สมภพ เพ็ญจันทร์, "บทบาทในการอนุรักษ์และพัฒนานาฏศิลป์พื้นบ้านของอาจารย์ภาควิชานาฏศิลป์ วิทยาลัยนาฏศิลป์"

(วิทยานิพนธ์ระดับปริญญาโทบริหารศิลป์, จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2534), 2.

2. ปราณ วังษีเทศ และคณะ, "ศิลปหัตถกรรมพื้นบ้าน: ผลกระทบจากการเปลี่ยนแปลงเศรษฐกิจและสังคม," วารสารธรรมศาสตร์ ปีที่ 13, เล่มที่ 3 (กันยายน 2527): 22.

3. "นาฏดุริยางคศิลป์ล้านนา-ฟ้อนสาวไหม (2)," สนั่น ธรรมธิ, [คลังเอกสารสาธารณะ], <http://www.openbase.in.th/node/6942>.

4. บัวเรียว รัตนมณีภรณ์ (ศิลปินแห่งชาติ), "ฟ้อนสาวไหมฉบับพื้นเมือง," สัมภาษณ์โดย เพียงแพน สรรพศรี, 24 กรกฎาคม 2562

พลอยสีได้ออกจากคัมฯ มาตั้งรกรากที่จังหวัดเชียงรายพร้อมกับพ่อครูอินทร์หล่อ สรรพศรี ผู้เป็นสามีและนักดนตรีในคัมฯ เช่นกัน⁵ จากการที่พ่อครูอินทร์หล่อได้เห็นแม่ครูบัวเรียวพ่อนสาวใหม่ในงานบุญล้านนา ณ วัดพระแก้ว เห็นว่าการพ่อนี้มีความงดงามแปลกตาดึงดูด แต่เป็นที่น่าเสียดายด้วยยังไม่เป็นที่รู้จักอย่างแพร่หลาย ณ ช่วงเวลานั้น ด้วยความที่พ่อครูอินทร์หล่อเป็นนักดนตรีไทยและมีเครือข่ายในแวดวงศิลปะการแสดง จึงติดต่อกับแม่ครูบัวเรียวเพื่อทำความรู้จัก และแนะนำให้รู้จักกับแม่ครูพลอยสี ทั้งสองท่านชักชวนและพาแม่ครูบัวเรียวไปแสดงพ่อนสาวใหม่ให้เป็นที่ประจักษ์ต่อผู้คนในสังคมวงกว้าง ทั้งในงานต่าง ๆ และพ่อนแสดงในรายการสถานีโทรทัศน์ช่อง 8 ลำปาง จนพ่อนสาวใหม่เป็นที่รู้จักอย่างแพร่หลาย⁶

ในการนี้ แม่ครูพลอยสีเห็นว่าพ่อนสาวใหม่หากมีการใช้ช่างพ่อนหลายคนน่าจะมีการรวมตัวไปอีกแบบ แต่กระบวนทำดั้งเดิมนั้นเอื้อสำหรับแสดงพ่อนคนเดียวด้วยท่วงท่าที่เน้นความพลิ้วไหวจึงทำให้ไม่มีการลงจังหวะท่าที่แน่นอนอันเป็นการยากต่อการพ่อนให้มีความพร้อมเพรียง ดังนั้นแม่ครูพลอยสีจึงขออนุญาตแม่ครูบัวเรียวเพื่อทำกระบวนท่าพ่อนสาวใหม่ฉบับปรับปรุงขึ้น ปรับกระบวนท่าให้มีความเป็นแบบแผนโดยนำนาฏยศัพท์ของนาฏศิลป์ไทยที่ได้รับการถ่ายทอดสมัยอยู่ที่คัมพระราชชายาเจ้าดารารัศมีมาประยุกต์เข้าด้วยกัน มีการกระทบตัว สะดุ้งตัว เพื่อให้ลงจังหวะที่พอดี ตัดทอนและเพิ่มเติมบางกระบวนท่าเพื่อให้สอดคล้องกับวัตถุประสงค์ในการปรับปรุง⁷ ต่อมาโรงเรียนนาฏศิลป์เชียงใหม่ (ปัจจุบันเลื่อนวิทยฐานะเป็นวิทยาลัยนาฏศิลป์เชียงใหม่) ในสมัยที่อาจารย์ประนอม ทองสมบุญ เป็นอาจารย์ใหญ่มีนโยบายที่จะธำรงรักษา และรวบรวมศิลปะพื้นเมืองซึ่งพ่อนสาวใหม่เป็นหนึ่งในเป้าหมายสำคัญ ทางวิทยาลัยนาฏศิลป์เชียงใหม่ได้เชิญแม่ครูพลอยศรี สรรพศรี มาถ่ายทอดท่าพ่อนสาวใหม่ฉบับปรับปรุงให้กับคุณครูนาฏศิลป์ฝ่ายละคร ทั้งนี้ แม่ครูพลอยสีได้อนุญาตให้วิทยาลัยนาฏศิลป์เชียงใหม่ปรับปรุงท่าพ่อนสาวใหม่ฉบับปรับปรุงนี้ต่อไปได้ตามที่วิทยาลัยเห็นสมควร

กระนั้นการปรับปรุงพ่อนสาวใหม่ได้เกิดขึ้นอีกครั้งโดยวิทยาลัยนาฏศิลป์เชียงใหม่ได้ขออนุญาตแม่ครูพลอยสี สรรพศรี เพื่อทำการปรับท่าให้เหมาะสมและตรงต่อบริบทของวิทยาลัยมากยิ่งขึ้น ซึ่งได้รับการอนุญาตจากแม่ครูพลอยสี วิทยาลัยทำการปรับปรุงบางกระบวนท่าพ่อนโดยการปรับลดและเพิ่มเติมเรียบเรียงเป็นแบบฉบับวิทยาลัยนาฏศิลป์เชียงใหม่ ผู้มีบทบาทสำคัญในการปรับปรุงและเรียบเรียงท่าพ่อนในครั้งนั้น คือ พ่อครูคำ กาไวย์ (ศิลปินแห่งชาติ)⁸

จะเห็นว่าการปรับปรุงกระบวนท่าพ่อนสาวใหม่เกิดขึ้นอย่างต่อเนื่อง จากวิสัยทัศน์ของพ่อครูแม่ครูที่มีแนวคิดในการสืบทอดองค์ความรู้ให้เหมาะสมและสอดคล้องต่อสภาพการณ์การดำรงอยู่ของพ่อนสาวใหม่ในแต่ละบริบท ณ ช่วงเวลานั้น ๆ ทำให้การแสดงนาฏศิลป์พื้นบ้านชุดนี้สามารถยืนหยัดผ่านยุคสมัยแห่งความเปลี่ยนแปลงมาได้ จากความสำคัญและความเป็นมาดังกล่าว ผู้วิจัยจึงมีความสนใจที่จะทำการศึกษการปรับปรุงท่าพ่อน ในมิติของแนวคิดในการปรับปรุงท่าพ่อนสาวใหม่ในแต่ละช่วง โดยประโยชน์และคุณค่าของงานวิจัยนี้จะเป็นการรวบรวมองค์ความรู้เพื่อเป็นฐานข้อมูลในการศึกษาด้านนาฏศิลป์พื้นบ้านล้านนา

5. ตั้งปณิธาน อารีย์, "อาศรมศึกษา: ครูพรหมเมศวร์ สรรพศรี" (วิทยานิพนธ์ระดับปริญญาโทบัณฑิต, จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2553), 3.

6. รุจน์จรัส มีเหล็ก, "พ่อนสาวใหม่: กรณีศึกษาครูบัวเรียว รัตนมณีภรณ์ และครูคำ กาไวย์ ศิลปินแห่งชาติ" (วิทยานิพนธ์ระดับปริญญาโทบัณฑิต, จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2548), 21.

7. มาลีณี แย้มเมือง และ วชิรา แสงประทีป, "วิเคราะห์เปรียบเทียบท่าพ่อนสาวใหม่แบบปรับปรุงกับพ่อนสาวใหม่แบบพื้นเมือง" (วิทยานิพนธ์ระดับปริญญาโทบัณฑิต, วิทยาลัยครูเพชรบุรี, 2526), 128.

8. รุจน์จรัส มีเหล็ก, "พ่อนสาวใหม่: กรณีศึกษาครูบัวเรียว รัตนมณีภรณ์ และครูคำ กาไวย์ ศิลปินแห่งชาติ" (วิทยานิพนธ์ระดับปริญญาโทบัณฑิต, จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2548), 136.

ซึ่งองค์ความรู้บางประการที่ถูกถอดจากงานวิจัยชิ้นนี้ สามารถนำไปใช้เป็นกรอบแนวคิดในการสร้างสรรค์งานด้านนาฏศิลป์ได้ทั้งแบบอนุรักษ์และแบบสร้างสรรค์ อันจะยังประโยชน์ต่อวงการนาฏศิลป์ศึกษาต่อไป

คำถามวิจัย

กระบวนการทำฟ้อนสาวไหมของพ่อครูกุย สุภาวสิทธิ์ แม่ครูพลอยสี สรรพศรี และวิทยาลัยนาฏศิลป์ เชียงใหม่ มีแนวคิดและมีกระบวนการทำอย่างไร

ตารางที่ 1 ตารางแสดงข้อมูลด้านเอกสาร ตำรา และงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง
ที่มา: ผู้วิจัย

ชื่อเอกสาร/ตำรา/งานวิจัย	ประเภท	ผู้เขียน/ผู้วิจัย	ปี
วิเคราะห์เปรียบเทียบทำฟ้อนสาวไหมแบบปรับปรุงกับ ฟ้อนสาวไหมแบบพื้นเมือง	งานวิจัย	มาลีณี แยมเมือง วชิรา แสงประทีป	2526
ศิลปหัตถกรรมพื้นบ้าน: ผลกระทบจากการเปลี่ยนแปลงเศรษฐกิจ และสังคม	งานวิจัย	ปรานี วงษ์เทศ	2527
บทบาทในการอนุรักษ์และพัฒนานาฏศิลป์พื้นบ้านของอาจารย์ ภาควิชานาฏศิลป์ วิทยาลัยนาฏศิลป์	งานวิจัย	สมภาพ เพ็ญจันทร์	2534
พระราชชายาเจ้าดารารัศมี กับนาฏศิลป์ล้านนา	งานวิจัย	สายสวรรค์ ขยันยิ่ง	2543
หลักการแสดงนาฏศิลป์ปริทรรศน์	หนังสือ	สุรพล วิรุฬห์รักษ์	2547
ฟ้อนสาวไหม: กรณีศึกษาครูบัวเรียว รัตนมณีภรณ์ และครูคำ กาไวย์ ศิลปินแห่งชาติ	งานวิจัย	รุจน์จรัส มีเหล็ก	2548
นาฏดุริการล้านนา - ฟ้อนสาวไหม (2)	คลังเอกสาร สาธารณะ	สนั่น ธรรมธิ	2548
นาฏดุริการล้านนา - ฟ้อนสาวไหม (6)	คลังเอกสาร สาธารณะ	สนั่น ธรรมธิ	2548
แนวคิดทฤษฎีการฟ้อนล้านนาแบบใหม่	งานวิจัย	อนุกุล โรจนสุขสมบูรณ์	2549
อาศรมศึกษา: ครูพรหมสวรรค์ สรรพศรี.	งานวิจัย	ตั้งปณิธาน อารีย์	2553
คีตศิลป์ไทยในสมัย รัตนโกสินทร์	งานวิจัย	พันธ์ศักดิ์ วรดี	2553
การจัดการความรู้นาฏศิลป์พื้นบ้านล้านนา เรื่อง การฟ้อนสาวไหม	งานวิจัย	วัลยา ไชยพรม และ รัตนา ณ ลำพูน	2559

วัตถุประสงค์ของการวิจัย

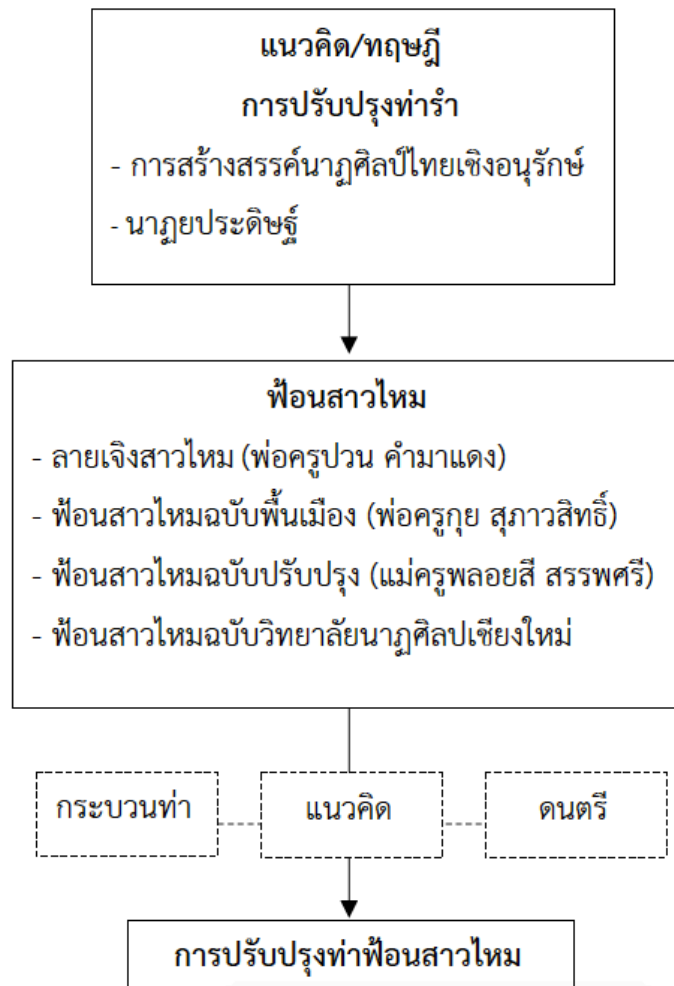
เพื่อศึกษาการปรับปรุงท่าฟ้อนสาวไหม

วิธีดำเนินการวิจัย

1. กำหนดผู้ให้ข้อมูลและแหล่งข้อมูล ได้แก่
 - 1.1) แหล่งข้อมูลด้านเอกสาร ตำรา และงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง
 - 1.2) แหล่งข้อมูลด้านบุคคล ได้แก่
 - 1.2.1) ผู้ให้ข้อมูลหลัก (Key informants) ผู้วิจัยทำการเลือกแบบเจาะจง (Purposive Sampling) ได้แก่ แม่ครูบัวเรียว รัตนมณีภรณ์ ผู้ได้รับการถ่ายทอดฟ้อนสาวไหมจากพ่อครูกูย สุภาวสิทธิ์, พ่อครูพรหมเมศวร์ สรรพศรี (บุตรชายของแม่ครูพลอยสี สรรพศรี) และ ครูจิตติรัตน์ สุวรรณอารมณ์ ครุฑนาฏศิลป์ไทย สาขาละคร วิทยาลัยนาฏศิลป์เชียงใหม่
2. เครื่องมือที่ใช้ในการวิจัย ได้แก่
 - 2.1) แบบวิเคราะห์เอกสาร สำหรับเก็บข้อมูลจากเอกสาร ตำรา และงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง
 - 2.2) แบบสัมภาษณ์ สำหรับเก็บข้อมูลจากแหล่งข้อมูลด้านบุคคล ซึ่งการทำวิจัยในครั้งนี้ ผู้วิจัยใช้วิธีการเก็บรวบรวมข้อมูลโดยใช้การสัมภาษณ์เป็นหลัก โดยใช้แบบสัมภาษณ์ชนิดกึ่งมีโครงสร้าง (Semi-structured interview)⁹
3. เก็บรวบรวมข้อมูลภาคสนามโดยการสัมภาษณ์กลุ่มผู้ให้ข้อมูลทุกท่านที่ผู้วิจัยทำการเลือกแบบเจาะจง (Purposive Sampling)
4. วิเคราะห์ข้อมูล ได้จากการเก็บรวบรวมข้อมูลจากเอกสาร ตำรา และงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง ด้วยการวิเคราะห์เนื้อหา (Content Analysis)
5. การตรวจสอบข้อมูล ผู้วิจัยตรวจสอบข้อมูลแบบสามเส้า (Triangulation) โดยผู้วิจัยใช้การตรวจสอบข้อมูลแบบสามเส้าด้านข้อมูล (Data triangulation) ซึ่งนำข้อมูลที่ได้จากแหล่งข้อมูลด้านเอกสาร ตำรา และข้อมูลที่ได้จากการสัมภาษณ์แม่ครูบัวเรียว รัตนมณี, พ่อครูพรหมเมศวร์ สรรพศรี และ ครูจิตติรัตน์ สุวรรณอารมณ์ มาพิจารณาความเหมือน/ต่าง โดยวิเคราะห์ประกอบแนวคิดทฤษฎีของงานวิจัย
6. สรุปผลและอภิปรายผล

9. สุภางค์ จันทวานิช, วิธีการวิจัยเชิงคุณภาพ (กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2561), 56.

กรอบแนวคิดการวิจัย



ที่มา: ผู้วิจัย

สรุปผลการวิจัย

การปรับปรุงท่าฟ้อนสาวไหมเกิดขึ้นทั้งหมดสาม ครั้ง โดยในครั้งแรก พ่อครูกุย สุภาวสิทธิ์ เป็นผู้รับมาจากกระบวนสาวไหมลายเจี๊ยงและภูมิปัญญาการทอผ้าฝ้ายไหมหีบของคนในท้องถิ่น ครั้งที่สองคือ แม่ครูพลอยสี สรรพศรี ช่างฟ้อนเก่าในคุ้มพระราชชายา เจ้าดารารัศมี และครั้งที่สาม คือ วิทยาลัยนาฏศิลป์เชียงใหม่ แนวคิดในการปรับปรุง และกระบวนท่าของทั้ง 3 ฉบับ มีดังนี้

1. ฟ้อนสาวไหมฉบับพื้นเมือง (พ่อครูกุย สุภาวสิทธิ์)



ภาพที่ 1 แม่ครูบัวเรียว รัตนมณีภรณ์
ที่มา: บัวเรียว รัตนมณีภรณ์

1.1 แนวคิด

ปรับปรุงมาจากกระบวนท่าลายเจี๊ยงสาวไหมของพ่อครูปวน คำมาแดง ซึ่งแต่เดิมเป็นลักษณะท่วงท่าแบบศิลปะการต่อสู้ของชายชาวล้านนาที่มีความโลดโผน ดุดัน นำมาปรับโดยตัดท่าทางกระบวนลายเจี๊ยงออก เช่น การตบมะผาบ การยุ่ม การย่าง ใส่ลีลาท่าทางการฟ้อนที่นุ่มนวลเหมาะกับสตรีชาวล้านนา เคลื่อนไหวร่างกายโดยการเลียนท่าทางตามธรรมชาติของภูมิปัญญาท้องถิ่นและผสมผสานท่าการถักทอผ้าฝ้ายไหมหีบเขียนราย บรรเลงประกอบการแสดงโดยใช้วงเต่งตั้งบรรเลงเพลงลาวสมเด็จแปลง

1.2 กระบวนท่า

มีทั้งหมด 13 กระบวนท่า ได้แก่ 1) ท่าไหว้ 2) ท่าบิดบัวบาน 3) ท่าพญาครุฑบิน 4) ท่าสาวไหมช่วงยาว 5) ท่าม้วนไหมซ้าย-ขวา 6) ท่าตากไหม 7) ท่าม้วนไหมใต้เข้า 8) ท่าม้วนไหมใต้ศอก 9) ท่าพุ่งหลอดไหม 10) ท่าสาวไหมรอบตัว 11) ท่าคลี่ปมไหม 12) ท่าปูผ้า และ 13) ท่าพับผ้า

2. ฟ้อนสาวไหมฉบับปรับปรุง (แม่ครูพลอยสี สรรพศรี)



ภาพที่ 3 แม่ครูพลอยสี สรรพศรี
ที่มา: พรหมสวรรค์ สรรพศรี

2.1 แนวคิด

ปรับปรุงมาจากสาวไหมเชียงรายได้ที่พ่อครูกุย สุภาวสิทธิ์ ถ่ายทอดให้กับแม่ครูบัวเรียว (สุภาวสิทธิ์) รัตนมณีภรณ์ โดยแม่ครูพลอยสีทำการเพิ่มท่าฟ้อนจากแต่เดิมมี 13 ท่า เพิ่มเป็น 22 ท่า เพื่อแสดงถึงกระบวนการทอผ้าฝ้ายไหมที่มีขั้นตอนละเอียดมากยิ่งขึ้น นำกระบวนการทำของนาฏศิลป์ไทยมาผสมผสานเข้ากับสาวไหมฉบับพื้นเมืองให้มีความเป็นแบบแผนเพื่อเหมาะสมต่อการแสดงฟ้อนสาวไหมโดยมุ่งเน้นการใช้ช่วงฟ้อนหลายคน มีลีลาการกระทบตัว การสะบัดตัว การกล่อมตัว การย่อนตัว การลักค่อ ลักษณะการกดตัว กดไหล่ การยกเท้า การวางปลายเท้า การยกเท้า เป็นไปตามแบบแผนนาฏศิลป์ในราชสำนัก เพิ่มท่าฟ้อนออก และท่าเชื่อมสำหรับการตั้งท่าไปกระบวนการทอผ้าไปในช่วงสลับช่อซึ่งบรรเลงเพลงถ้ำขลุ่ยหรือถ้ำขลุ่ยประกอบการแสดง

2.2 กระบวนท่า

มีทั้งหมด 22 กระบวนท่า ได้แก่ 1) ท่าออก 2) ท่าไหว้ 3) ท่าบิดบัวบาน 4) ท่าสาวไหมออกจากรั้ว 5) ท่าสาวไหม ม้วนไหมและพันไหมบนเข่า 6) ท่าสาวไหมและม้วนไหม คล้องไว้กับเท้า ดึงไหม 7) ท่าม้วนไหมและดึงไหมออกจากตัว 8) ท่าสาวไหมออกจากตัว 9) ท่าคล้องไหมกับปลายเท้าแล้วสาวไหมออก 10) ท่าม้วนไหมไว้ข้างตัวแล้วโยนไหม 11) ท่าปักหลักคล้องไหม 12) ท่าตากไหมและกลับไหม 13) ท่าพุงกระสวยบน 14) ท่าเลือกไหม 15) ท่าทอผ้าไหมด้วยการพุงกระสวยล่าง 16) ท่าทอผ้าด้วยทูก (กระตุกก็) 17) ท่าคลี่ผ้าเพื่อคลำปมไหม 18) ท่าเลือกผ้าที่ทอเสร็จ 19) ท่าสวมผ้านุ่งที่ทอเสร็จแล้ว 20) ท่าขมวดชายพก 21) ท่าม้วนไหมที่เหลือเก็บ และ 22) ท่าจบ

3. ฟ้อนสาวไหมฉบับวิทยาลัยนาฏศิลป์เชียงใหม่



ภาพที่ 4 ฟ้อนสาวไหมฉบับวิทยาลัยนาฏศิลป์เชียงใหม่
ที่มา: เพียงแพน สรรพศรี

3.1 แนวคิด

ได้รับการถ่ายทอดจากแม่ครูพลอยสี สรรพศรี และนำมาปรับปรุงอีกครั้งเพื่อให้เหมาะสมต่อบริบทของสาขานาฏศิลป์-ละคร วิทยาลัยนาฏศิลป์เชียงใหม่ มากยิ่งขึ้น โดยปรับลดกระบวนท่าที่ได้รับจากแม่ครูพลอยสี จากแต่เดิมมี 22 กระบวนท่า ปรับให้เหลือ 16 กระบวนท่า เพื่อให้การแสดงมีความกระชับมากยิ่งขึ้น เพิ่มการแปรแถวให้มีความหลากหลาย ทั้งการแปรแถวเป็นรูปปากพนัง การแปรแถวลายเจียง การแปรแถวสลับฟันปลา นอกจากนี้ยังบรรจุเพลงใหม่เพื่อใช้ในการแสดงฟ้อนสาวไหมของวิทยาลัยนาฏศิลป์เชียงใหม่ คือ เพลงซอปันผ้าย และ ล่องแม่ปิง ไขว่สงสัยซอซึ่งบรรเลงประกอบการแสดง

3.2 กระบวนท่า

มีทั้งหมด 18 กระบวนท่า ได้แก่

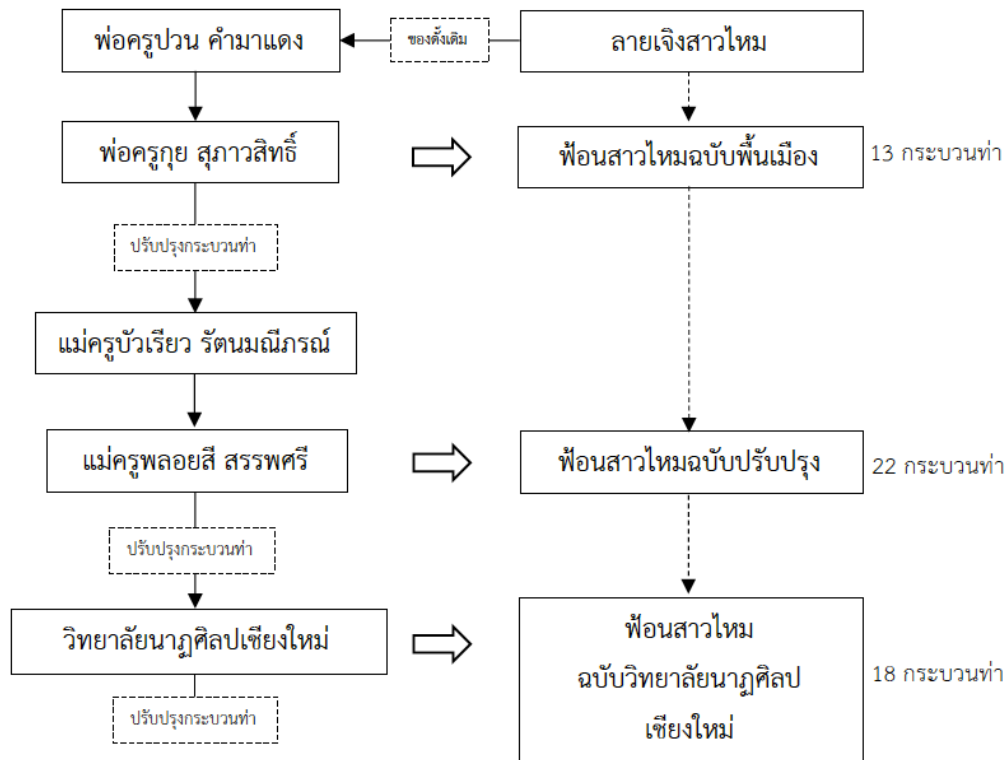
- 1) ท่าออก (สาวไหมต่ำ) 2) ท่าไหว้ 3) ท่าปิดบัวบาน 4) ท่าดึงเส้นด้าย 5) ทำนาไหมเข้ากลุ่ม 6) ท่าม้วนไหมเข้าศอก 7) ท่าสาวไหมต่ำ 8) ท่าเรียงเส้นไหม 9) ท่าไหมพันหลัก 10) สาวไหมข้างตัว 11) ท่าพุงกระสวย 12) ท่าเชื่อม (สาวไหมต่ำ) 13) ท่าล้างไหมข้างตัว 14) ทำนาไหมฝั่งแดด 15) ท่าแก้ปมไหม 16) ท่าลองผ้าถุง 17) ท่าคลี่ผ้าดู และ 18) ท่าจบ (ท่าสาวไหมสูง)

ตารางแสดงท่าฟ้อนสาวไหมฉบับพื้นเมือง (พ่อครูกุย สุภาวสิทธิ์), ฟ้อนสาวไหมฉบับปรับปรุง (แม่ครูพลอยสี สรรพศรี), ฟ้อนสาวไหมฉบับวิทยาลัยนาฏศิลป์เชียงใหม่

ตารางที่ 2 ตารางแสดงท่าฟ้อนสาวไหมฉบับพื้นเมือง (พ่อครูกุย สุภาวสิทธิ์), ฟ้อนสาวไหมฉบับปรับปรุง (แม่ครูพลอยสี สรรพศรี), ฟ้อนสาวไหมฉบับวิทยาลัยนาฏศิลป์เชียงใหม่
ที่มา: ผู้วิจัย

ท่าที่	ฟ้อนสาวไหมฉบับพื้นเมือง (พ่อครูกุย สุภาวสิทธิ์)	ฟ้อนสาวไหมฉบับปรับปรุง (แม่ครูพลอยสี สรรพศรี)	ฟ้อนสาวไหมฉบับ วิทยาลัยนาฏศิลป์เชียงใหม่
1	ท่าไหว้	ท่าออก	ท่าออก (สาวไหมต่ำ)
2	ท่าบิดบัวบาน	ท่าไหว้	ท่าไหว้
3	ท่าพญาครุฑบิน	ท่าบิดบัวบาน	ท่าบิดบัวบาน
4	ท่าสาวไหมช่วงยาว	ท่าสาวไหมออกจากรัง	ท่าดึงเส้นด้าย
5	ท่าม้วนไหมซ้าย-ขวา	ท่าสาวไหม ม้วนไหมและพัน ไหมบนเข่า	ท่านำไหมเข้ากลุ่ม
6	ท่าตากไหม	ท่าสาวไหมและม้วนไหม คล้องไว้กับเท้า ดึงไหม	ท่าม้วนไหมเข้าศอก
7	ท่าม้วนไหมได้เข้า	ท่าม้วนไหมและดึงไหมออก จากตัว	ท่าสาวไหมต่ำ
8	ท่าม้วนไหมได้ศอก	ท่าสาวไหมออกจากตัว	ท่าเรียงเส้นไหม
9	ท่าพุ่งหลอดไหม	ท่าคล้องไหมกับปลายเท้า แล้วสาวไหมออก	ท่าไหมพันหลัก
10	ท่าสาวไหมรอบตัว	ท่าม้วนไหมไว้ข้างตัวแล้ว โยนไหม	ท่าสาวไหมข้างตัว
11	ท่าคลี่ปมไหม	ท่าปักหลักคล้องไหม	ท่าพุ่งกระสวย
12	ท่าปูผ้า	ท่าตากไหมและกลับไหม	ท่าเชื่อม (สาวไหมต่ำ)
13	ท่าพับผ้า	ท่าพุ่งกระสวยบน	ท่าล้างไหมข้างตัว
14		ท่าเลือกไหม	ท่านำไหมฝั่งแดด
15		ท่าทอผ้าไหมด้วยการพุ่ง กระสวยล่าง	ท่าแก้ปมไหม
16		ท่าทอผ้าด้วยหูก (กระตุกกี่)	ท่าลองผ้าถุง
17		ท่าคลี่ผ้าเพื่อคลำปมไหม	ท่าคลี่ผ้าดู
18		ท่าเลือกผ้าที่ทอเสร็จ	ท่าจบ (ท่าสาวไหมสูง)
19		ที่สวมผ้าถุงที่ทอเสร็จแล้ว	
20		ท่าชมวดชายพก	
21		ท่าม้วนไหมที่เหลือเก็บ	
22		ท่าจบ	

สรุปการปรับปรุงทำพื่อนสาวไหม



ที่มา: ผู้วิจัย

อภิปรายผลการวิจัย

จากการที่ผู้วิจัยได้ทำการศึกษาการปรับปรุงฟ้อนสาวไหม ผู้วิจัยมีประเด็นในการอภิปรายผล ดังนี้

1. ผู้วิจัยเห็นว่ากระบวนการทำฟ้อนสาวไหมในแต่ละช่วงเวลาสามารถสะท้อนความเป็นตัวตนของผู้ทำการปรับปรุงฟ้อนสาวไหมได้เป็นอย่างดี เห็นได้จากเริ่มแรกที่พ่อครูกุย สุภาวสิทธิ์ ได้เป็นผู้ริเริ่มสร้างสรรค์ฟ้อนสาวไหมขึ้นโดยสังเกตกรรมวิธีการทอดผ้าฝ้ายไหมหีบของชาวบ้านจังหวัดเชียงราย นำมาดัดแปลงเป็นท่าฟ้อน แต่จากท่วงท่าฟ้อนสาวไหมของพ่อครูกุย ผู้วิจัยเห็นว่าแม้กระบวนการจะถูกสร้างสรรค์ขึ้นให้มีความอ่อนช้อยงดงามเหมาะกับสตรี แต่ยังคงมีอัตลักษณ์ของพ่อครูกุยในมิติของลีลาลายเจิ้งปรากฏอยู่บ้าง เห็นได้จากลักษณะการเคลื่อนไหวร่างกาย การวาดวงแขนในรัศมีที่ดีเป็นวงกว้าง ลีลาการหมุนตัวที่มีความแข็งแรงปนความอ่อนช้อย การสาวมือที่มีความเป็นอิสระ สะท้อนถึงความเป็นพื้นบ้านของพ่อครูกุย สุภาวสิทธิ์ ได้อย่างงดงาม ส่วนฟ้อนสาวไหมฉบับปรับปรุงของแม่ครูพลอยสี สรรพศรี จากการนำของเดิมมาปรับให้เข้ากับลีลานาฏศิลป์แบบราชสำนัก สะท้อนถึงความเป็นช่างฟ้อนที่ถูกขัดเกลาจากคຸ່ມหลวงเจ้าแก้วนารัฐ และคຸ່ມพระราชชายาเจ้าดารารัศมี และฟ้อนสาวไหมฉบับวิทยาลัยนาฏศิลป์เชียงใหม่ที่มีการปรับให้มีความเป็นแบบแผนมากยิ่งขึ้น สะท้อนถึงความเป็นสถาบันการศึกษาที่มุ่งผลิตผู้เรียนด้านศิลปวัฒนธรรมอย่างมีระเบียบแบบแผน

2. ในแต่ละช่วงของการปรับปรุงฟ้อนสาวไหมนั้น มิได้ทำการปรับปรุงหรือเปลี่ยนแปลงเฉพาะท่าฟ้อนเท่านั้น แต่รวมไปถึงการเปลี่ยนดนตรีที่ใช้ประกอบการแสดงด้วยเช่นกัน จะเห็นได้ว่าในช่วงแรกนั้นจะใช้วงเต๋ตึงในการบรรเลง แต่เมื่อเกิดฟ้อนสาวไหมฉบับปรับปรุงของแม่ครูพลอยสี สรรพศรี ได้เปลี่ยนจากวงเต๋ตึงเป็นวงสะล้อซอซึง และเปลี่ยนจากการบรรเลงเพลงลาวสมเด็จเจ้าเป็นเพลงถาฮิหลงถ้ำ และสำหรับฟ้อนสาวไหมฉบับปรับปรุงของวิทยาลัยนาฏศิลป์เชียงใหม่ ยังคงใช้วงสะล้อซอซึงดั้งเดิม แต่เปลี่ยนเพลงที่ใช้ในการบรรเลงโดยมีการบรรจุนำเองขึ้นใหม่ คือ เพลงซอปั่นฝ้าย และนำเพลงล่องแม่ปิงมาบรรเลงต่อท้าย ทั้งนี้ เมื่อผู้วิจัยได้ฟังเพลงทั้ง 3 ฉบับ โดยวิเคราะห์ร่วมกับท่าฟ้อนของแต่ละฉบับ ทำให้เห็นถึงความชัดเจนของแนวคิด หลักการ ของการปรับปรุงการแสดงชุดนี้มากขึ้นซึ่งถือว่าพ่อครูแม่ครูในสมัยนั้นที่ร่วมการปรับปรุงท่านได้พิจารณาความเหมาะสมรอบด้าน ไม่เพียงมุ่งในประเด็นของท่าฟ้อนเท่านั้น แต่รวมไปถึงการใช้ดนตรี เพลง ที่มีความเหมาะสมของแต่ละฉบับ ซึ่งวงเต๋ตึงนั้น บางคนเรียกว่าวงปาดก๊อง แปลว่าพาหุข้อม ซึ่งมีความหมายโดยนัยว่าเป็นวงปี่พาหุข้อมแบบพื้นเมือง มีลักษณะการบรรเลงแบบประโคนตามแบบคนล้านนา บางจังหวะค่อนข้างลอยหรือเป็นจังหวะยกจึงทำให้ยากต่อการนับจังหวะกับท่าฟ้อนซึ่งผู้วิจัยเห็นว่ามีความเหมาะสมต่อการบรรเลงสำหรับผู้ฟ้อนแสดงคนเดียว ส่วนเพลงปราสาทไหวที่ใช้บรรเลงกับฟ้อนสาวไหมฉบับปรับปรุงของแม่ครูพลอยสี สรรพศรี เป็นเพลงเดิมที่มีอยู่แล้วซึ่งเป็นเพลงอัตราจังหวะสองชั้น และเมื่อเปลี่ยนมาใช้วงสะล้อซอซึงในการบรรเลง ทำให้สำเนียงของเพลงมีความนุ่มนวลมากขึ้นเพราะเป็นเครื่องเบาไม่เน้นลักษณะการบรรเลงแบบแหหรือประโคนซึ่งเมื่อพิจารณากับท่าฟ้อน ทำให้การนับจังหวะเป็นไปอย่างเรียบง่ายและลงตัวมากยิ่งขึ้น และท้ายสุดฉบับวิทยาลัยนาฏศิลป์เชียงใหม่ ยังคงใช้วงสะล้อซอซึงดั้งเดิมไม่เปลี่ยนจากแนวคิดของแม่ครูพลอยสี สรรพศรี แต่ได้ทำการแต่งเพลงซอปั่นฝ้ายขึ้นมาสำหรับการบรรเลงประกอบฟ้อนสาวไหมนี้โดยเฉพาะ ซึ่งผู้วิจัยได้ศึกษาเพิ่มเติมด้านดนตรีพบว่า การแต่งเพลงซอปั่นฝ้ายนั้นเป็นไปตามหลักการประพันธ์เพลงไทย และถูกต้องตามหลักสังคีตลักษณ์ทุกประการ มีการเพิ่ม

ลูกเล่นการบรรเลงโดยใส่ “ลูกล้อ” ในท่อนที่สอง ซึ่งเป็นอีกมิติหนึ่งของเพลงพื้นเมืองโดยมิได้สูญเสียสำเนียงความเป็นพื้นบ้านแต่อย่างใด ในการปรับดนตรีครั้งนี้ทำให้เห็นถึงความละเอียดรอบด้านที่จะทำให้ทั้งการฟ้อนและท่วงทำนองของดนตรีมีความเป็นแบบแผนมากยิ่งขึ้นตามแนวคิดหลักของการปรับปรุง

3. ในช่วงที่กรมศิลปากรเปิดโรงเรียนนาฏศิลป์ส่วนภูมิภาคแห่งแรกที่จังหวัดเชียงใหม่ ซึ่งปัจจุบันคือวิทยาลัยนาฏศิลป์เชียงใหม่ ในคราวที่อาจารย์ประนอม ทองสมบุญ ดำรงตำแหน่งอาจารย์ใหญ่ มีนโยบายสำคัญในการอนุรักษ์ศิลปะพื้นเมืองที่กำลังจะสูญหาย โดยฟ้อนสาวไหมเป็นหนึ่งในเป้าหมายสำคัญที่ควรได้รับการสืบทอดและรักษาไว้ ในครั้งนั้นวิทยาลัยนาฏศิลป์เชียงใหม่ได้เชิญให้แม่ครูพลอยสีเป็นผู้ถ่ายทอดฟ้อนสาวไหมฉบับปรับปรุงของแม่ครูพลอยสีให้กับวิทยาลัย ผู้วิจัยคิดว่า เหตุที่วิทยาลัยเลือกฟ้อนสาวไหมฉบับของแม่ครูพลอยสี เนื่องจากเป็นกระบวนการที่ถูกรับเข้ากับแบบแผนนาฏศิลป์ไทยเรียบร้อยแล้วซึ่งสอดคล้องและเหมาะสมต่อบริบทของวิทยาลัยนาฏศิลป์เชียงใหม่ หากเมื่อพิจารณาแล้ว วิทยาลัยนาฏศิลป์เชียงใหม่ซึ่งขณะนั้นเป็นหน่วยงานที่อยู่ภายใต้กรมศิลปากร มุ่งเน้นการถ่ายทอดองค์ความรู้นาฏศิลป์ไทยด้านโขน-ละคร เป็นสำคัญ อันเป็นนาฏศิลป์ตามแบบแผนกรมมหรสพ ดังนั้นผู้เรียนจะได้รับการถ่ายทอดนาฏศิลป์แบบราชสำนักเป็นหลัก ซึ่งฟ้อนสาวไหมฉบับปรับปรุงของแม่ครูพลอยสี เป็นฟ้อนที่ยังคงรักษาอัตลักษณ์ความเป็นพื้นบ้านล้านนาไว้ และมีกระบวนการที่ปรับให้มีความเป็นแบบแผนมากยิ่งขึ้นซึ่งเหมาะต่อการวางสรีระของผู้เรียนในบริบทวิทยาลัยนาฏศิลป์เชียงใหม่

อย่างไรก็ตาม ฟ้อนสาวไหมทุกฉบับมีจุดร่วมที่เหมือนกันคือ มีกระบวนการไหว้ครู ซึ่งถือเป็นธรรมเนียมของชาวล้านนาที่บนอบบูชาครู และประการสำคัญคือ ความหมายของท่าฟ้อนที่แสดงถึงการทอผ้าฝ้ายไหม ก็ได้ถูกเปลี่ยนไปแต่อย่างใด แม้ว่ากระบวนการจะถูกปรับปรุงไปบ้างก็ตาม ผู้สร้างสรรค์ล้วนรักษาแนวคิดปรัชญาเดิมทั้งสิ้นมิให้ความหมายของการแสดงคลาดเคลื่อนไป สอดคล้องกับหลักนาฏยประดิษฐ์ที่มีแนวคิด การออกแบบ การสร้างสรรค์รูปแบบกลวิธีของนาฏศิลป์ชุดหนึ่ง รวมถึงการปรับปรุงผลงานในอดีต ในการทำให้นาฏศิลป์ชุดหนึ่งสมบูรณ์แบบตามที่ตั้งใจไว้¹⁰ ซึ่งพ่อครูแม่ครูทุกท่านล้วนมีเจตนารมณ์ที่จะสืบสานศิลปะพื้นบ้านให้คงอยู่คู่สังคมล้านนา โดยกระทำอย่างดีที่สุดผ่านแบบแผนในวิถีของตน

ทั้งนี้ ผู้วิจัยเห็นว่าการปรับปรุงนาฏศิลป์ล้านนาเกิดขึ้นมาโดยตลอด ในยุคที่เด่นชัดที่สุด คือ ครั้งสมัยพระราชชายาเจ้าดารารัศมี เสด็จนิวัตนครพิงค์เชียงใหม่เป็นการถาวร ในปีพ.ศ. 2457 สอดคล้องกับงานวิจัยของสายสวรรค์ ขยันยิ่ง ที่ศึกษาวิจัยเรื่อง พระราชชายาเจ้าดารารัศมีกับนาฏศิลป์พื้นเมือง¹¹ ที่ปรากฏข้อมูลว่า ในครั้งนั้นพระองค์ทรงมีแนวคิดการประดิษฐ์ท่ารำพื้นเมืองให้มีความงดงามแปลกใหม่โดยใช้พื้นฐานแม่ท่าของรำไทย แต่ยังคงไว้ซึ่งกลิ่นอายความเป็นล้านนาที่อ่อนช้อย นุ่มนวล และอนุกุล โรจนสุขสมบูรณ์¹² ได้สรุปข้อมูลไว้อีกว่า วิทยาลัยนาฏศิลป์เชียงใหม่ได้สืบทอดการฟ้อนแบบราชสำนักล้านนาซึ่งเป็นลักษณะการฟ้อนที่ต้องการความประณีตงดงามจึงต้องมีการกำหนดท่าฟ้อนอย่างเป็นแบบแผน มีการแปรแถวเป็นกระบวนการต่าง ๆ เพื่อให้สวยงามในการแสดง จะเห็นได้ว่าการปรับปรุงฟ้อนในแต่ละครั้งล้วนมีเป้าหมายเพื่อทำนุบำรุง ส่งเสริมนาฏศิลป์พื้นเมืองทั้งสิ้น เป็นการอนุรักษ์ผ่านแนวคิดการสร้างสรรค์ ซึ่งกระบวนการนี้ได้ทำควบคู่กันมาเนิ่นนานเพื่อให้นาฏศิลป์พื้นบ้านคงดำรงอยู่เป็นศิลปะประจำชาติในมิติของศิลปะท้องถิ่น

10. สุรพล วิรุฬห์รักษ์, *หลักการแสดงนาฏศิลป์ปริทรรศน์* (กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2547), 225.

11. สายสวรรค์ ขยันยิ่ง, *พระราชชายา เจ้าดารารัศมี กับนาฏศิลป์ล้านนา* (วิทยานิพนธ์ระดับปริญญาโทบัณฑิต, จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2543), 2.

12. อนุกุล โรจนสุขสมบูรณ์, *“แนวคิดทฤษฎีการฟ้อนล้านนาแบบใหม่”* (วิทยานิพนธ์ระดับปริญญาโทบัณฑิต, จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2549), 4.

ข้อเสนอแนะ

1. ในการศึกษาการปรับปรุงฟอนสาวไหมในครั้งนี้ นอกจากได้ทราบกระบวนการปรับปรุงทำฟอนสาวไหมในแต่ละครั้ง ผู้วิจัยพบว่าปัจจุบันฟอนสาวไหมนิยมฟอน 2 แบบ คือ ฟอนสาวไหมฉบับพื้นเมือง (แม่ครูบัวเรียว รัตนมณีภรณ์) และฟอนสาวไหมฉบับวิทยาลัยนาฏศิลป์เชียงใหม่ ส่วนฟอนสาวไหมฉบับปรับปรุงของแม่ครูพลอยสี สรรพศรี (ซึ่งเป็นฉบับที่ถ่ายทอดให้กับวิทยาลัยนาฏศิลป์เชียงใหม่ก่อนที่วิทยาลัยฯ จะขออนุญาตทำการปรับปรุงในภายหลังจนเป็นฉบับปัจจุบัน) เหลือเพียงข้อมูลด้านเอกสารและภาพถ่ายบางส่วนเท่านั้น ซึ่งผู้วิจัยเห็นว่าฟอนสาวไหมฉบับของแม่ครูพลอยสี มีความน่าสนใจที่จะทำการศึกษาและถอดข้อมูลให้เห็นถึงกระบวนการฟอน เพื่อเป็นการเติมเต็มช่วงรอยต่อของการปรับปรุงฟอนสาวไหมให้ครอบคลุมความรู้ทุกฉบับอย่างสมบูรณ์

2. การปรับปรุงทำรำในมิติของการแสดงพื้นบ้านภาคต่าง ๆ ยังมีอีกหลายการแสดงที่มีความน่าสนใจต่อการศึกษาวิจัยเพิ่มเติม

3. องค์ความรู้ด้านแนวคิดการปรับปรุงทำฟอนสาวไหมจากงานวิจัยนี้สามารถนำไปใช้เป็นกรอบแนวคิดในการสร้างสรรค์งานด้านนาฏศิลป์ได้ทั้งแบบอนุรักษ์และแบบสร้างสรรค์ สามารถยกเป็นตัวอย่างของการปรับปรุงชุดการแสดงนาฏศิลป์พื้นเมืองให้สอดคล้องกับสภาพแวดล้อม/บริบทของสังคมนั้น ๆ อันจะเป็นการอนุรักษ์ศิลปะพื้นเมืองคู่ขนานไปกับการพัฒนาเพื่อให้คงอยู่ในนิเวศทางวัฒนธรรมต่อไป

บรรณานุกรม

- ตั้งปณิธาน อารีย์. "อาศรมศึกษา: ครูพรหมเมศวร์ สรรพศรี." วิทยานิพนธ์ระดับปริญญาโทมหาบัณฑิต, จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2553.
- จิตติรัตน์ สุวรรณอารมณ์. "ฟ้อนสาวไหมฉบับแม่ครูพลอยสี สรรพศรี และวิทยาลัยนาฏศิลป์เชียงใหม่." สัมภาษณ์โดย เพ็ญแพน สรรพศรี. 1 สิงหาคม 2562.
- บัวเรียว รัตนมณีภรณ์ (ศิลปินแห่งชาติ). "ฟ้อนสาวไหมฉบับพื้นเมือง." สัมภาษณ์โดย เพ็ญแพน สรรพศรี. 24 กรกฎาคม 2562.
- ปรานี วงษ์เทศ และคณะ. "ศิลปหัตถกรรมพื้นบ้าน: ผลกระทบจากการเปลี่ยนแปลงเศรษฐกิจและสังคม." วารสารธรรมศาสตร์, ปีที่ 13 เล่มที่ 3 (กันยายน 2527): 22-24.
- มาลีณี แยมเมือง และ วชิรา แสงประทีป. "วิเคราะห์เปรียบเทียบท่ารำฟ้อนสาวไหมแบบปรับปรุงกับ ฟ้อนสาวไหมแบบพื้นเมือง." วิทยานิพนธ์ระดับปริญญาโทมหาบัณฑิต, วิทยาลัยครูเพชรบุรี, 2526.
- รุจน์รุจ มีเหล็ก. "ฟ้อนสาวไหม: กรณีศึกษาครูบัวเรียว รัตนมณีภรณ์ และครูคำ กาไวย์ ศิลปินแห่งชาติ." วิทยานิพนธ์ระดับปริญญาโทมหาบัณฑิต, จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2548.
- สมภพ เพ็ญจันทร์. "บทบาทในการอนุรักษ์และพัฒนานาฏศิลป์พื้นบ้านของอาจารย์ภาควิชานาฏศิลป์ วิทยาลัยนาฏศิลป์." วิทยานิพนธ์ระดับปริญญาโทมหาบัณฑิต, จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2534.
- สนั่น ธรรมธิ. "นาฏดุริการล้านนา - ฟ้อนสาวไหม (2)." คลังเอกสารสาธารณะ. <http://www.openbase.in.th/node/6942>.
- สนั่น ธรรมธิ. "นาฏดุริการล้านนา - ฟ้อนสาวไหม (6)." คลังเอกสารสาธารณะ. <http://www.openbase.in.th/node/6947>.
- สายสวรรค์ ขยันยิ่ง. "พระราชชายาเจ้าดารารัศมี กับนาฏศิลป์ล้านนา." วิทยานิพนธ์ระดับปริญญาโทมหาบัณฑิต, จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2543.
- สุภางค์ จันทวานิช. วิธีการวิจัยเชิงคุณภาพ. พิมพ์ครั้งที่ 24. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2561.

สุรพล วิรุฬห์รักษ์. *หลักการแสดงนาฏยศิลป์ปริวรรตน์*. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2547.

อนุกุล โรจนสุขสมบูรณ์. "แนวคิดทฤษฎีการฟ้อนล้านนาแบบใหม่." *วิทยานิพนธ์ระดับปริญญาดุษฎีบัณฑิต*, จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2549.

การแสดงเดี่ยวดับเบิลเบสในบทประพันธ์ "ปาสซิโอเน อโมโรซา"
ของโจวานนี บอตเตสซินี
A DOUBLE BASS RECITAL OF "PASSIONE AMOROSA"
BY GIOVANNI BOTTESINI

แพรววนิตติตา นิสะนันท์* PRAWWANITSITA NEESANANT**
ศศิ พงศ์สรายุทธ** SASI PONGSARAYUTH**

บทคัดย่อ

การแสดงเดี่ยวดับเบิลเบสครั้งนี้มีจุดประสงค์เพื่อต้องการพัฒนาทักษะการบรรเลงดับเบิลเบสให้มีคุณภาพมากยิ่งขึ้น และต้องการศึกษาค้นคว้าข้อมูลเกี่ยวกับบทประพันธ์ที่นำมาใช้ในการแสดง รวมถึงศึกษาประวัติผู้ประพันธ์เพลงและวิเคราะห์องค์ประกอบในบทเพลง ค้นคว้าเทคนิคการบรรเลงเพื่อเพิ่มความเข้าใจในตัวบทเพลงซึ่งเป็นตัวช่วยสำคัญที่ทำให้สามารถสื่อสารภาษาดนตรีสู่ผู้ฟังได้ตรงกับสิ่งที่ผู้ประพันธ์ต้องการ

การแสดงครั้งนี้ผู้แสดงได้คัดเลือกบทเพลงบรรเลงทั้งหมด 2 บทเพลง ได้แก่ (1) Divertimento Concertante for Double Bass and Piano ผลงานของ Nino Rota และ (2) Passione Amorosa for Two Double Basses and Piano ผลงานของ Giovanni Bottesini จัดแสดงในวันที่ 10 มิถุนายน พ.ศ. 2563 เริ่มการแสดงเวลา 15.00 น. ณ ห้องแสดงดนตรีโรงสรวง ตั้งอยู่บ้านเลขที่ 54/1 ถนนสุขุมวิทซอย 3 กรุงเทพมหานคร รวมเวลาที่ใช้ในการแสดงทั้งหมดประมาณ 1 ชั่วโมง

คำสำคัญ: ดับเบิลเบส / ปาสซิโอเน อโมโรซา / โจวานนี บอตเตสซินี

*นิสิตระดับปริญญาโทบัณฑิต หลักสูตรศิลปกรรมศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาดุริยางคศิลป์ตะวันตก ภาควิชาดุริยางคศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, angie.praw@gmail.com

**Master of Fine and Applied Arts, Department of Music, Faculty of Fine and Applied Arts, Chulalongkorn University, angie.praw@gmail.com

**รองศาสตราจารย์ ดร. สาขาวิชาดุริยางคศิลป์ตะวันตก ภาควิชาดุริยางคศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, sasi.musicfaa@gmail.com

**Assoc. Prof. Dr., Program in Western Music, Department of Music, Faculty of Fine and Applied Arts, Chulalongkorn University, sasi.musicfaa@gmail.com

ABSTRACT

The purpose of this Double Bass Recital was to develop double bass skill to be of higher quality and to study/research information on repertoires for this performance. Addition to study the composers' biography, analyses the music pieces and research the double bass techniques for more understanding which was an important aid for communicating the music language to the audience exactly what the composers wanted to convey.

The performer selected two master pieces: 1) Divertimento Concertante for Double Bass and Piano by Nino Rota 2) Passione Amorosa for Two Double Basses and Piano by Giovanni Bottesini

The Double Bass Recital took place on June 10, 2020 at 3:00 p.m. at Tongsuaug's Studio. The total duration of the performance was about 1 hour.

Keywords: Double Bass / Passione Amorosa / Giovanni Bottesini

บทนำ

การแสดงเดี่ยวดับเบิลเบสในครั้งนี้ผู้แสดงได้คัดสรรบทเพลงที่มีความน่าสนใจ และมีความคาดหวังว่าจะเป็นบทเพลงที่ผู้ฟังประทับใจ เนื่องจากเป็นบทประพันธ์ที่มีเอกลักษณ์และเป็นการให้นักดนตรีดับเบิลเบสที่ส่วนใหญ่มีบทบาทเป็นผู้บรรเลงประกอบ ให้กลายเป็นผู้บรรเลงทำนองหลัก และได้บรรเลงอย่างพลั่งไหวไพเราะเทียบเท่าเครื่องดนตรีเดี่ยวชนิดอื่น โดยบทประพันธ์ทั้งหมดที่เลือกมามีความแตกต่างกันทั้งในด้านรูปแบบและการนำเสนอ ส่งผลให้ผู้แสดงได้พัฒนาความสามารถในการบรรเลงดับเบิลเบสทั้งในบทบาทการแสดงเดี่ยว รวมถึงได้มีโอกาสศึกษาบทเพลงนำออกแสดงได้อย่างเต็มที่

วัตถุประสงค์และขอบเขตการวิจัย

เพื่อศึกษารูปแบบการสร้างสรรคงานด้านดนตรี รวมไปถึงการศึกษาและเผยแพร่ความเป็นมาของผู้ประพันธ์และบทประพันธ์ที่นำมาแสดง สามารถแบ่งได้ดังนี้

1. เพื่อศึกษาบทประพันธ์ *Passione Amorosa* และชีวประวัติของผู้ประพันธ์เพลง
2. เพื่อวิเคราะห์บทเพลงและเทคนิคในการบรรเลงบทเพลง
3. เพื่อนำเสนอวิธีการฝึกซ้อมบทประพันธ์เพื่อการแสดงดนตรี

วิธีการดำเนินการวิจัย

1. เลือกบทเพลงสำหรับการแสดง
2. ปริญญาอาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์หลักและอาจารย์วิชาทักษะดนตรีเกี่ยวกับบทเพลงที่ใช้ในการแสดง
3. ศึกษาและหาข้อมูลเกี่ยวกับบทเพลงที่ใช้แสดง
4. วิเคราะห์บทเพลงและฝึกซ้อมบทเพลง
5. ปรับแต่งและแก้ไขการแสดง
6. จัดพิมพ์และนำเสนอรูปเล่มวิทยานิพนธ์
7. แสดงผลงาน

ผลการวิจัย

1. บทประพันธ์เพลง *Passione Amorosa* for Two Double Basses and Piano โดย Giovanni Bottesini

1.1 ประวัติ และผลงานของโจวานนี บอตเตสซินี

โจวานนี บอตเตสซินี (Giovanni Bottesini) เกิดเมื่อวันที่ 22 พฤศจิกายน ค.ศ. 1821 เสียชีวิตวันที่ 7 กรกฎาคม ค.ศ. 1889 เป็นนักแต่งเพลง วาทยกร และนักดับเบิลเบสฝีมือชั้นยอดชาวอิตาลี บอตเตสซินีเกิดที่เมืองเครมา แคว้นลอมบาร์ดี ประเทศอิตาลี ครูดนตรีคนแรกคือบิดาของเขาเอง ซึ่งเป็นนักคลาริเน็ตและนักแต่งเพลง ในวัยเด็กบอตเตสซินีเคยเล่นทิมปานีกับวง Teatro Sociale ต่อมาเขาเริ่มหัดไวโอลินกับ Carlo Cogliati และอาจจะเรียนไวโอลินต่อหากไม่เกิดเหตุการณ์นี้ขึ้น เมื่อบิดาของเขาพยายามส่งลูกชาย

ตนเองเข้าศึกษาต่อที่ Milan Conservatory ในสภาวะการเงินที่ไม่สู้ดีนัก บอตเตสซินีต้องได้ทุนการศึกษาเพื่อที่จะได้เรียนที่นี่ แต่ทางวิทยาลัยเปิดรับนักเรียนทุนเฉพาะเครื่องดนตรีเพียง 2 ชนิดเท่านั้นคือดับเบิลเบสและบาสซูน บอตเตสซินีตัดสินใจหัดดับเบิลเบสและสามารถสอบเข้าวิทยาลัยได้ภายในเวลาไม่กี่สัปดาห์ เขาได้เรียนดับเบิลเบสกับ Luigi Rossi ผู้ที่ต่อมาบอตเตสซินีได้แต่งเพลงอุทิศให้ 1 เพลงคือ Tre Grandi Duetti per Contrabasso

สี่ปีต่อมา บอตเตสซินีชนะการประกวดแสดงเดี่ยว ได้รับเงินรางวัลกว่า 300 ฟรังก์ เขานำเงินก้อนนี้ซื้อดับเบิลเบสจากช่างฝีมือระดับโลก Carlo Giuseppe Testore และฉายา "The Paganini of the Double Bass" ก็เริ่มทำให้บอตเตสซินีมีชื่อเสียงมากขึ้นเรื่อย ๆ

บอตเตสซินีออกเดินทางไปยังสหรัฐอเมริกาและได้รับตำแหน่งเป็นหัวหน้ากลุ่มดับเบิลเบสของคณะอุปรากรที่ Havana และได้รับตำแหน่งผู้อำนวยการของที่นี่ ในเวลาต่อมา บอตเตสซินีได้ประพันธ์อุปรากรเรื่องแรก คือ Cristoforo Colombo เมื่อปี ค.ศ. 1847 ต่อมาในปี 1849 บอตเตสซินีแสดงเดี่ยวดับเบิลเบสในงาน Musical Union Concert ในสหราชอาณาจักร ซึ่งเป็นการมาเยือนประเทศนี้เป็นครั้งแรกของเขา และประสบความสำเร็จอย่างล้นหลามในการแสดงครั้งนี้ ทำให้บอตเตสซินีได้มีโอกาสกลับมาเล่นที่สหราชอาณาจักรอีกหลายครั้ง ฝีมือในการบรรเลงเครื่องดนตรีขนาดใหญ่ให้มิกลเม็ตต์ดีดพรายมากมายเหมือนปากานินี่เล่นไวโอลินเริ่มทำให้บอตเตสซินีโด่งดังอย่างที่สุดในกรุงลอนดอนและเมืองอื่น ๆ ในสหราชอาณาจักร

หลังความสำเร็จอันยิ่งใหญ่ บอตเตสซินีผันตัวเป็นวาทยกรประจำวง Théâtre des Italiens ณ กรุงปารีสเป็นเวลาสองปี (1855-1857) เขาได้ประพันธ์และอำนวยการบทยุทธอุปรากรเรื่องที่ 2 ในชีวิต L'Assedio di Firenze (1856) ในปี 1861 และ 1862 บอตเตสซินีกำกับวงที่ Palermo และประพันธ์อุปรากรเรื่องที่ 3 Marion Delorme (1862) และอำนวยการบทยุทธอุปรากรเรื่องนี้ในปี 1863 ในกรุงบาร์เซโลนา ประเทศสเปน

ในปี 1871 บอตเตสซินีอำนวยการให้คณะอุปรากรอิตาลี ณ Lytham Theatre ณ กรุงลอนดอน สหราชอาณาจักร ในระหว่างการจัดแสดงอุปรากรเรื่องที่ 4 ของเขา Ali Babà อยู่ ณ Giuseppe Verdi ได้เลือกบอตเตสซินีให้มาอำนวยการบทยุทธอุปรากรเรื่อง Aida รอบปฐมทัศน์ เมื่อวันที่ 27 ธันวาคม ค.ศ. 1871 ณ กรุงไคโร ประเทศอียิปต์

บ่อยครั้งที่เมื่อได้อำนวยการบทยุทธอุปรากร บอตเตสซินีจะนำดับเบิลเบสของเขามาบรรเลงบนเวทีในช่วงระหว่างพักการแสดง เพลงที่มักนำมาบรรเลงคือบทเพลงแฟนตาซี Lucia di Lammermoor, I Puritani และ Beatrice di Tenda ซึ่งยังคงเป็นที่รู้จักจนถึงทุกวันนี้ในด้านความยากที่ท้าทายคนทุกรุ่นทุกสมัย

บอตเตสซินีแต่งอุปรากรขึ้นมาอีก 3 เรื่องคือ Il Diavolo della Notte (Milan, 1859) Vinciguerra (Paris, 1870) และ Ero e Leandro (Turin, 1880) ผลงานชิ้นหลังได้รับการแต่งคำร้องโดย Arrigo Boito นอกจากนี้บอตเตสซินียังได้แต่งโอราโตริโอ The Garden of Olivet (คำร้องโดย Joseph Bennett) ซึ่งได้จัด

แสดงที่ Norwich Festival ในปี 1887 บทเพลงสำหรับสตริงควอร์เตตอีก 11 ชิ้น บทเพลงควินเตตสำหรับวงสตริงควอร์เตตกับดับเบิลเบส 1 ชิ้น และผลงานอีกหลายชิ้นสำหรับดับเบิลเบส เช่น คอนแชร์โตสำหรับดับเบิลเบส 2 บท The Gran Duo Concertante สำหรับดับเบิลเบส 2 ตัว Passione Amorosa สำหรับดับเบิลเบส 2 ตัว และบทเพลงดับเบิลเบสอื่นอีกมากมาย

ช่วงสุดท้ายของชีวิตเมื่อปี 1888 บอตเตสซินีได้รับตำแหน่งเป็นผู้อำนวยการของ Parma Conservatory จากคำแนะนำของ Giuseppe Verdi บอตเตสซินีเสียชีวิตที่เมือง Parma เมื่อวันที่ 7 กรกฎาคม ค.ศ. 1889 บทเพลงเดี่ยวดับเบิลเบสของเขายังคงเป็นบทเพลงมาตรฐานสำหรับการเล่นดับเบิลเบสจนถึงทุกวันนี้

1.2 บทเพลงปาสซิโอเน อโมโรซา

บอตเตสซินีมีชื่อเสียงแพร่หลายในช่วงต้นศตวรรษที่ 19 ยุคของอุปรากรอิตาลีเลียนของรอสซินี เบลลินี และโดนิเซตตี ดนตรีของเขามีความงามแบบละคร ความไพเราะ และการแสดงดนตรีที่ต้องใช้ทักษะที่เชี่ยวชาญเป็นอย่างมาก โน้ตเพลงต้นฉบับของเขา (Manuscript) ยังคงอยู่ทั่วทุกหนแห่งบนโลก ทว่าบอตเตสซินีไม่ได้ใส่ใจเรื่องการบันทึกวันที่หรือข้อมูลที่สำคัญอื่น ๆ ในโน้ตเพลง หนึ่งในผลงานที่ยังคงอยู่จนถึงปัจจุบันนั้น แม้ต้นฉบับจะยังไม่มีข้อความชัดเจน คือบทเพลงปาสซิโอเน อโมโรซา สำหรับดับเบิลเบสสองตัวกับเปียโน ซึ่งปัจจุบันมีผู้นำมาเรียบเรียงใหม่มากมาย เป็นเพลงที่เป็นมิตรต่อผู้เล่นและผู้ชมด้วยท่วงทำนองที่ไพเราะและสนุกสนาน

บทเพลงนี้ประกอบด้วย 3 ท่อน มีความตึงเครียดของอารมณ์เพลง และมีความยาวเพียง 15 นาที ปาสซิโอเน อโมโรซาเมืองค์ประกอบคล้ายอุปรากรขนาดเล็กสำหรับนักร้องโซปราโนและเทเนอร์แต่บรรเลงโดยดับเบิลเบสสองตัวแทน ความท้าทายด้านเทคนิคมีน้อยกว่าเพลง Gran Duo Concertante ซึ่งเดิมนั้นแต่งให้สำหรับดับเบิลเบสสองตัวกับเปียโน แต่กลับเป็นที่รู้จักในฉบับที่บรรเลงโดยไวโอลินคู่กับดับเบิลเบสและวงออร์เคสตรามากกว่า ปาสซิโอเน อโมโรซามีชีวิตชีวาและเต็มไปด้วยจิตวิญญาณและความเป็นละคร ด้วยความรู้สึกของนักประพันธ์ที่ยังมีความเยาว์วัยและอยู่ในช่วงกำลังพัฒนาฝีมือ ผู้มีเป้าหมายในการสร้างผลงานที่ยอดเยียมทั้งสำหรับนักแสดงเดี่ยวและผู้ชมด้วย บทเพลงนี้ไม่มีความลึกลับซับซ้อน มีแค่ความอ่อนเยาว์กับดนตรีที่มีพลัง และผู้แต่งเพลงที่แสดงออกถึงความรู้ที่กว้างขวางของการประพันธ์เทคนิคการเดี่ยวควบคู่กับความเป็นอุปรากรในยุคนั้นของเขา

เพลงนี้แต่งขึ้นประมาณช่วงต้นทศวรรษที่ 1840 แต่ไม่มีใครจดจำเป็นเวลาไปเกือบร้อยปีจนกระทั่งมีการแสดงคอนเสิร์ต ณ Wigmore Hall ในกรุงลอนดอน เมื่อวันที่ 15 เมษายน ค.ศ. 1926 แต่ใช้ดนตรีบรรเลงประกอบฉบับใหม่ ชาวเอ็ดวินเบิร์กนามวิกเตอร์ วัตสัน (Victor Watson, 1886-1963) ผู้ที่มีชื่อเสียงด้าน 'ปรมาจารย์' ในวงการดนตรีและเป็นนักแสดงเดี่ยวดับเบิลเบสในช่วงต้นชีวิตการทำงานของเขา การแสดงคอนเสิร์ตของเขาที่ Wigmore Hall ประกอบด้วยบทเพลงที่ออกแสดงครั้งแรกไม่ต่ำกว่าสี่เพลงจากนักประพันธ์ชาวอังกฤษ ตามมาด้วยการแสดงเพลง Dragonetti-Nanny Concerto เป็นรอบปฐมทัศน์ในอังกฤษหลังจากที่เพลงถูกตีพิมพ์ที่ปารีสเมื่อหนึ่งปีก่อนออกแสดง และการแสดงครั้งแรกของเพลงคูเอท

สำหรับดับเบิลเบสโดยบอตเตสซินี แสดงโดยนักดับเบิลเบส วิกเตอร์ วัตสัน และเฮอร์เบิร์ต ลอดจ์ (Herbert Lodge, 1891-1970) กับนักเปียโน ซิดนีย์ ครูค (Sidney Crooke, 1899-1986) สุจิตร์คอนเสิร์ตครั้งนั้น ไม่ได้พูดถึงแนวเปียโนบรรเลงประกอบฉบับใหม่ซึ่งเขียนโดยนักประพันธ์และวาทยกรชาวอังกฤษ เอร์เนสต์ ไอร์วิง (Ernest Irving, 1878-1953) ต้นฉบับเขียนชื่อว่า 'Duet. / for two Double-Basses soli. / Composed by / Bottesini. / The missing accompaniment for pianoforte or Orchestra / Imagined by / K. Ernest Irving.' แนวเดี่ยวทั้งสองแนวคือฉบับเดียวกับที่เป็นที่รู้จักและเล่นกันในทุกวันนี้ โดยมีการเปลี่ยนแปลงเล็กน้อย แต่แนวของดนตรีประกอบฉบับดั้งเดิมที่บอตเตสซินีได้ประพันธ์ไว้สูญหายไปหรือไม่เป็นที่รู้จัก บางคนยังเชื่อว่าแนวนั้นยังคงมีอยู่ในห้องสมุดหรือเป็นของสะสม แต่สำเนาของแนวเดี่ยวถูกใช้อย่างแพร่กระจายในหมู่นักดับเบิลเบส และไม่มีใครจดจำสถานที่ที่เก็บแนวของเปียโน

การตีพิมพ์แนวดนตรีประกอบเพลงปาสซีโอเน อิมโรซา ในปัจจุบันเป็นฉบับดั้งเดิมที่ประพันธ์โดยบอตเตสซินี มีเสียงและอารมณ์ของนักประพันธ์และนักแสดงเดี่ยวผู้เยาว์วัย และอยู่ในรูปแบบและสำนวนที่คล้ายกันมากเมื่อเปรียบเทียบกับผลงานในภายหลังของเขา นักดับเบิลเบสชาวอังกฤษ เอ.ซี. ไวท์ (A.C. White, 1830-1902) สะสมผลงานดนตรีไว้อ่านจำนวนมาก รวมทั้งสำเนาต้นฉบับเพลงดูโอสำหรับคลาริเน็ตดับเบิลเบส และวงออร์เคสตราของบอตเตสซินี และดูเหมือนว่าเขาได้ครอบครองสำเนาบางส่วนของบทเพลงปาสซีโอเน อิมโรซาอีกด้วย ซึ่งเดิมชื่อว่า 'ดูเอท์' ('Duet') และอาจมีการตั้งชื่อใหม่ในภายหลัง อย่างไรก็ตาม ไม่มีหลักฐานมาสนับสนุนข้อสันนิษฐานนี้ แต่ผู้คนแน่ใจว่าเป็นเช่นนั้น ชื่อเพลงของบอตเตสซินีห่างไกลจากความเป็นจริงและมักกล่าวว่าเพลงนี้มีชื่อที่แท้จริงอย่างไร แต่ชื่อเพลงของปาสซีโอเน อิมโรซา มีความโรแมนติกและมีอารมณ์ขันอย่างเยือกเย็น ไม่เหมือนกับชื่อเพลงอื่นของเขา

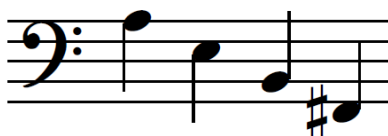
บอตเตสซินีนำช่วงเสียงต่าง ๆ ของดับเบิลเบสมาสร้างสรรค์ท่วงทำนองแบบศตวรรษที่ 19 ให้มีลักษณะทำนองเหมือนบทร้องในอุปรากร การร่ายรำที่ขบขันเยือกเย็น การปะทะของอารมณ์ ความสามารถขั้นสูง และความสุขที่แท้จริงของการใช้ชีวิต เพลงนี้เขียนให้สำหรับดับเบิลเบสสามสาย ซึ่งเป็นทางที่เป็นประโยชน์ในการเขียนทางนี้ที่บอตเตสซินีใช้สำหรับช่วงที่ต้องใช้เทคนิค และผู้เล่นจะได้ทดสอบความเป็นดนตรีและเทคนิค อาจจะไม่เหมือนเพลงอื่นในยุคนี้รวมถึงตอนนี้ที่เปิดเผยกับผู้ชม โดยเฉพาะอย่างยิ่งโน้ตบรรเลงประกอบแบบอาเปจโจและฮาร์โมนิกจากดับเบิลเบสแนวที่ 1 และโน้ตทำนองของดับเบิลเบสแนวที่ 1 ในท่อนที่สอง บทเพลงนี้ได้รับการตีพิมพ์จากหลายสำนักพิมพ์ อาทิ สำนักพิมพ์ดูบลิงเกอร์ (Dublinger - Rudolf Malaric) ยอร์ค อิดิชั่น (Yorke Edition - Rodney Slatford) ฮอฟไมสเตอร์ อิดิชั่น (Hofmeister Edition - Klaus Trumpf) และไอเอ็มซี (IMC - Stuart Sankey) โน้ตแต่ละฉบับมีความแตกต่างกันเล็กน้อย นอกจากนี้ยังมีโน้ตสำหรับไวโอลินและดับเบิลเบส ดับเบิลเบสควอร์เต็ต ดับเบิลเบสและสตริงควอร์เต็ตกับออร์เคสตรา มีการบันทึกเสียงบทเพลงฉบับเครื่องดนตรีเชลโลกับดับเบิลเบส หรือไวโอลินกับดับเบิลเบส และได้มีการนำไปเล่นกับวงหลากหลายรูปแบบ และประสบความสำเร็จมาตลอด ซึ่งเป็นเครื่องยืนยันของการเป็นบทเพลงชั้นเยี่ยม

2. วิเคราะห์บทเพลงปาสซิโอเน อโมโรซา

2.1 โครงสร้างของบทเพลง

บทเพลงนี้ประกอบด้วยกระบวนเพลงทั้งหมด 3 ท่อน ได้แก่ Allegro, Andante และ Allegro อยู่ในบันไดเสียง A major เป็นหลัก ยกเว้นท่อนที่ 2 ที่เป็นบันไดเสียง E major

ปาสซิโอเน อโมโรซามีโน้ต 3 แนว แนวแรกคือโน้ตของดับเบิลเบสแนวที่ 1 แนวที่สองคือโน้ตของดับเบิลเบสแนวที่ 2 ส่วนแนวสุดท้ายเป็นโน้ตสำหรับเปียโนบรรเลงประกอบ โดยทั่วไป เสียงของดับเบิลเบสดังพอที่จะเล่นโน้ตขึ้นพื้นได้ แต่ด้วยความที่ดับเบิลเบสเป็นเครื่องดนตรีที่มีเสียงที่ฟังได้ไม่ชัดและมีความเข้มของเสียงไม่มากพอที่จะแสดงเดี่ยว จึงมีการผลิตชุดสายดับเบิลเบสสำหรับการแสดงเดี่ยวโดยเฉพาะขึ้น ซึ่งจะตั้งสายสูงกว่าสายชุดปกติ¹ ขึ้นมา 2 ขั้นคู่ครึ่งเสียง (Semitones) ตั้งสายโดยเรียงลำดับจากสายที่เล็กที่สุดไปยังสายที่ใหญ่ที่สุด คือ A E B F# เรียกว่า Solo Tuning ผู้ประพันธ์หลายท่านหากต้องการให้ดับเบิลเบสใช้สายชุดนี้ จะระบุไว้ที่มุมซ้ายบนหน้าแรกของบทเพลงด้วยสัญลักษณ์ดังนี้ (ตัวอย่างที่ 1)



ตัวอย่างที่ 1 บรรทัด 5 เส้น แสดงระดับเสียงการตั้งสายดับเบิลเบสสำหรับแสดงเดี่ยว (Solo Tuning)
ที่มา: ผู้วิจัย

จากตัวอย่างที่ 2 จะเห็นว่ากุญแจเสียงกลายเป็น G major เนื่องจากทางปฏิบัติแล้ว ดับเบิลเบสมักฝึกซ้อมด้วยการใช้ชุดการตั้งสายแบบ Orchestra Tuning เป็นหลักด้วยหลากหลายเหตุผล เช่น นักดนตรีมีดับเบิลเบสเพียงตัวเดียวและกำลังใช้แสดงคอนเสิร์ตกับวงออร์เคสตรา เป็นต้น และด้วยความที่ Solo Tuning กับ Orchestra Tuning ตั้งสายห่างกันเป็นคู่ 4 เพอร์เฟคเหมือนกัน ทำให้สำนักพิมพ์นิยมทำโน้ตเพลงไว้สำหรับนักดับเบิลเบสส่วนใหญ่ที่เคยชินกับ Position การวางนิ้วของสาย Orchestra Tuning ซึ่งเมื่อเปลี่ยนสายเป็น Solo Tuning ก็สามารถเล่นโน้ตต่าง ๆ ด้วย Position ของการวางนิ้วแบบเดิมจากที่เล่นใน Orchestra Tuning ได้ทันที เปรียบเสมือนนักดนตรีดับเบิลเบสเล่นเครื่องดนตรีเป็นปกติ แต่เครื่องดนตรีดับเบิลเบสจะทอดเสียง (Transpose) ขึ้น 2 ขั้นคู่เสียง (Semitone)

PASSIONE AMOROSA

Bass I & II

Edited by STUART SANKEY

GIOVANNI BOTTESINI
(1821-1889)

Allegro deciso

Solo tuning:

ตัวอย่างที่ 2 ช่วงต้นของบทเพลง ปรากฏสัญลักษณ์การตั้งสายแบบ Solo Tuning ทางซ้ายมือ
ที่มา: Giovanni Bottesini, Passione Amorosa (New York: International Music Company, 1986), 1.

1. สายชุดปกติ เรียกได้ชื่อหนึ่งว่าชุดสายสำหรับการเล่นวงออร์เคสตรา หรือ Orchestra Tuning Double Bass Strings Set ตั้งสายโดยเรียงลำดับจากสายที่เล็กที่สุดไปยังสายที่ใหญ่ที่สุด คือ G D A E ("Tip For Tuning Your Double Bass" String Ovation Team, บันทึกข้อมูลเมื่อ 17 มกราคม 2560, <http://www.connollymusic.com/stringovation/double-bass-tuning-tips/>)

และสำหรับการเขียนกุญแจเสียงต่ำกว่ากุญแจเสียงที่ใช้จริง (Transpose key) จะเขียนไว้ในโน้ตชุดของดับเบิลเบสเท่านั้น ในส่วนของโน้ตเปียโนจะเขียนในกุญแจเสียง A major ตามกุญแจเสียงที่ใช้จริง (Concert key) (ตัวอย่างที่ 3)

PASSIONE AMOROSA

1

Edited by STUART SANKEY

GIOVANNI BOTTESINI
(1821-1889)

ตัวอย่างที่ 3 ช่วงต้นเพลงของโน้ตเปียโน ถูกระบุเป็นกุญแจเสียง A major
ที่มา: Giovanni Bottesini, *Passione Amorosa* (New York: International Music Company, 1986), 1.

อย่างไรก็ตาม ผู้ทำวิจัยได้เลือกใช้การตั้งสายแบบ Solo Tuning สำหรับบทเพลงทุกเพลงในการแสดงครั้งนี้ รวมถึง *Passione Amorosa* ด้วยเช่นกัน ต่อไปนี้จะกล่าวถึงกุญแจเสียง การเปลี่ยนคอร์ด โดยอ้างอิงจากกุญแจเสียงที่ใช้จริง คือกุญแจเสียง A major

2.2 วิเคราะห์บทเพลงและเทคนิคการบรรเลงดับเบิลเบสที่สำคัญในแต่ละท่อน

ท่อนที่ 1 Allegro

ภาพที่ 1 บทเพลงปาซซิโอเน อโมโรซา ท่อนแรก ห้องที่ 47-50
ที่มา: Giovanni Bottesini, *Passione Amorosa* (New York: International Music Company, 1986), 5.

ท่อนแรกเริ่มต้นด้วยเปียโนบรรเลงไต่ระดับเสียงเป็นโน้ต Arpeggio ด้วยเทคนิค Trill ในบันไดเสียง A major จากนั้นดับเบิลเบสทั้งสองตัวบรรเลงประสานเสียงด้วยคู่ 3, 5 และ 6 และกลับมาเป็นเปียโนบรรเลงแบบต้นเพลงอีกครั้งใน Dominant chord เช่นเดียวกับดับเบิลเบสที่กลับมาประสานเสียงเหมือนเดิมใน Dominant key เมื่อช่วงนี้จบลง ช่วงต่อไปจึงเริ่มต้นขึ้นด้วยความสนุกสนาน เปียโนบรรเลงประกอบเป็นโน้ต จังหวะหลักยืนพื้นให้ดับเบิลเบสสองแนวบรรเลงประสานเสียงกันด้วยทำนองอันไพเราะที่ประกอบด้วยโน้ต Arpeggio แบบก้าวกระโดดในรูปแบบโน้ตเชบิต 2 ชั้น สลับไปมาระหว่างดับเบิลเบสแนวที่ 1 กับดับเบิลเบสแนวที่ 2 หลังจากจบช่วงครั้งแรกของท่อนนี้ด้วยกุญแจเสียง A major จึงเริ่มเปลี่ยนอารมณ์เพลงด้วยการให้ดับเบิลเบสแต่ละแนวสลับกันบรรเลงเดี่ยว ให้ความรู้สึกการ 'ประชัน' กัน ซึ่งตรงนี้ผู้เล่นทั้งสองคนสามารถกำหนดความเร็วในการเล่นได้ตามความต้องการของตนเอง เหมือนกับการเล่น Cadenza และต้องใช้เทคนิคการเล่นเหมือนการร้องเพลง (Cantabile) ซึ่งต้องอาศัยการ Vibrato ของมือซ้ายควบคู่กับการควบคุม Bow Speed ของมือขวาให้สัมพันธ์กัน ทำให้เสียงมีพลังเหมือนนักร้องอุปรากรเสียงบาริโตน ช่วงนี้ใช้กุญแจเสียง E minor เพื่อเพิ่มความเข้มข้นของอารมณ์บทเพลง หลังจากนั้นกลับมาเป็นอารมณ์สนุกสนานเช่นเดิมด้วยกุญแจเสียง G major และจบท่อนแรกด้วยคอร์ด B major เป็นการปูทางสู่ท่อนที่ 2 ซึ่งอยู่ในกุญแจเสียง E major

ท่อนที่ 2 Andante



ภาพที่ 2 บทเพลงปาสซีโอเน อโมโรซา ท่อนที่สอง ห้องที่ 125-126
ที่มา: Giovanni Bottesini, *Passione Amorosa* (New York: International Music Company, 1986), 12.

เริ่มต้นด้วยเปียโนบรรเลง จากนั้นดับเบิลเบสแนวที่ 2 เริ่มบรรเลงเดียวกับเปียโน และดับเบิลเบสแนวที่ 1 บรรเลงตอบกับแนวที่ 2 เหมือนนักร้อง 2 คนกำลังร้องเพลงโต้ตอบกันด้วยความหวานชื่น ใช้เทคนิคการ Vibrato และบรรเลงให้เหมือนการร้องเพลง (Cantabile) ช่วงท้ายของท่อนนี้ดับเบิลเบสแนวที่ 1 รับบทเป็นผู้บรรเลงโน้ต Arpeggio เชบิต 1 ชั้น 6 พยางค์ประกอบทำนองที่บรรเลงโดยดับเบิลเบสแนวที่ 2 เทคนิคการเล่นโน้ต 6 พยางค์ประกอบทำนองให้ได้เสียงที่กลมกลืนพอดีกับทำนองคือ การใช้ Bow Speed ไม่สั้นไม่ยาวจนเกินไป โดยผู้ทำวิจัยใช้ความยาวประมาณ 1 ใน 4 ของความยาวหางม้าในคันชัก และกำหนด

ตำแหน่งคันชักให้อยู่ช่วงจุด Bow Balances (คันชักแต่ละอันมีจุด Balance ห่างจาก Bow Frog ประมาณ 10-12 เซนติเมตร) สำหรับแนวทำนองใช้เทคนิคบรรเลงแบบ Cantabile และใช้ระดับเสียงดังกว่าแนวบรรเลงประกอบ 1 ชั้นความดังเสียง และท่อนที่ 2 นี้ก็จบลงอย่างสวยงามในบันไดเสียง E major

ท่อนที่ 3 Allegretto



ภาพที่ 3 บทเพลงปาสซีโอเน อโมโรซา ท่อนที่สาม ห้องที่ 161-173
ที่มา: Giovanni Bottesini, *Passione Amorosa* (New York: International Music Company, 1986), 16-17.

ท่อนสุดท้ายของบทเพลงนี้กลับมาเล่นด้วยความเร็วระดับ Allegretto และกลับมาใช้กุญแจเสียง A major อีกครั้งเหมือนกันท่อนแรก เปียโนบรรเลงเปิดท่อนเพลงเหมือนเช่นเคย จากนั้นดับเบิลเบสแนวที่ 2 ก็เริ่มบรรเลงก่อน และตามด้วยดับเบิลเบสแนวที่ 1 บรรเลงโต้ตอบกลับ ตรงนี้มีลักษณะการบรรเลงโต้ตอบกันเหมือนท่อนที่ 2 แต่เพิ่มเติมความสนุกสนานเข้ามา จากนั้นบทเพลงก็เข้มข้นขึ้นเรื่อย ๆ ด้วยการให้ดับเบิลเบสแนวที่ 1 เล่นในช่วงเสียงที่สูงมากจนต้องใช้เทคนิคมือซ้ายแตะสายแทนกดสายในโน้ต Middle C ขึ้นไป โดยมีดับเบิลเบสแนวที่ 2 กับเปียโนช่วยบรรเลงประกอบในระดับเสียงที่ต่ำกว่า 1-2 ช่วงคู่แปด และช่วงสุดท้ายของเพลงนี้ ดับเบิลเบสทั้งสองแนวได้ประสานเสียงกันในช่วงเสียงที่สูงมากทั้งคู่ เป็นจุดสูงสุดของบทเพลงนี้และจบลงด้วยกุญแจเสียง A major อย่างยิ่งใหญ่

3. ขั้นตอนวิธีการฝึกซ้อมบทประพันธ์ปาสซีโอเน อิมโรชา

1. คัดเลือกบทเพลง และคัดเลือกโน้ตเพลงฉบับที่จะใช้งาน ผู้ทำวิจัยเลือกใช้นิตจากสำนักพิมพ์ Yorke Edition สำหรับแนวดับเบิลเบสทั้งสองแนว และโน้ตเปียโนจากสำนักพิมพ์ International Music Company หรือ IMC

2. ศึกษาจากผู้แสดงท่านอื่นผ่านทางสื่อต่าง ๆ อาทิ วิดีทัศน์ ซีดี หรือดีวีดี เพื่อเป็นแนวทางในการบรรเลง ผู้ทำวิจัยศึกษาแนวทางการเล่นบทเพลงปาสซีโอเน อิมโรชา

3. เริ่มซ้อมแนวดับเบิลเบสที่รับผิดชอบ โดยผู้ทำวิจัยบรรเลงแนวดับเบิลเบสแนวที่ 1 และให้ผู้แสดงแนวดับเบิลเบสอีกท่านบรรเลงแนวดับเบิลเบสแนวที่ 2 โดยแยกกันไปซ้อมโน้ตของตนเองให้เรียบร้อย ต่อไปนี้จะกล่าวในส่วนของการซ้อมของผู้ทำวิจัย

4. เริ่มจากการซ้อมซ้ำ ๆ เพื่อหาแนวทางการวางนิ้วในแต่ละโน้ต และการใช้โบว์ให้มีประสิทธิภาพ และเหมาะสมกับบทเพลง จากนั้นเมื่อได้ทางนิ้วและทางโบว์ที่ต้องการแล้วจึงเริ่มซ้อมกับเมโทรโนมโดยเริ่มจากจังหวะช้าไปจนถึงจังหวะจริง ขั้นตอนนี้ผู้ทำวิจัยใช้เวลาซ้อมครั้งละ 1-2 หน้า ตามวันและเวลาที่สะดวก เมื่อสามารถเล่นได้แล้วจึงซ้อมต่อในหน้าถัดไป ทั้งนี้ต้องไม่ซ้อมจนร่างกายเหนื่อยล้าจนเกินไป เพื่อให้กล้ามเนื้อจดจำการเล่นให้ได้มากที่สุด ผู้ทำวิจัยใช้เวลาซ้อมครั้งละ 1-3 ชั่วโมง ตามความยากของแต่ละช่วงของบทเพลง

5. เมื่อซ้อมได้จนจบท่อน ผู้ทำวิจัยจะเริ่มซ้อมกับผู้แสดงอีกท่านเพื่อปรับการออกเสียงให้กลมกลืนกัน ซึ่งเป็นขั้นตอนที่ต้องฝึกอย่างสม่ำเสมอเช่นเดียวกับการซ้อมคนเดียว โดยการซ้อมกับผู้แสดงอีกท่านนั้นต้องปรับทั้งโทนเสียงให้ใกล้เคียงกันที่สุด ไม่หนักกว่า หรือบางกว่าอีกฝ่าย เปรียบเป็นผู้เล่นคนเดียวกัน และปรับในเรื่องเทคนิคทั่วไป เช่น ระดับเสียง ขึ้นคู่ จังหวะ อีกทั้งยังต้องรู้จักบทบาทว่ากำลังเป็นผู้เล่นท่านเอง หรือผู้เล่นโน้ตประกอบท่านเอง เป็นต้น

6. เมื่อผู้แสดงแนวดับเบิลเบสทั้งสองคนปรับได้เข้าที่แล้ว จึงเริ่มซ้อมกับเปียโน โดยมีผู้เชี่ยวชาญช่วยฟังจากระยะเดียวกับที่ผู้ชมนั่งอยู่เพื่อปรับเสียงให้เข้ากับเปียโน

7. ในวันที่ซ้อม ณ ห้องแสดงจริง นักแสดงทุกคนซ้อมด้วยกันและให้ผู้เชี่ยวชาญช่วยฟังและปรับเสียงเพื่อให้เสียงต่าง ๆ ออกมาอย่างสมบูรณ์แบบที่สุด

8. บันทึกเสียงทุกครั้งที่ซ้อมเพื่อนำกลับมาฟังและปรับปรุงการเล่นเพื่อให้ได้เสียงที่ดีที่สุด

3.1 แนวทางการแสดงเดี่ยวดับเบิลเบส

1. ผู้แสดงกำหนดบทเพลงสำหรับการแสดงและลำดับการแสดง

2. ผู้แสดงถ่ายทอดบทประพันธ์ผ่านเครื่องดนตรี
3. เมื่อแสดงจบ ผู้แสดงรับฟังความคิดเห็นจากผู้ชมและนำไปพัฒนาต่อเพื่อให้ได้การแสดงที่มีคุณภาพมากขึ้นในโอกาสต่อไป
4. บันทึกวีดิทัศน์การแสดง เพื่อนำกลับมาฟังและปรับปรุงการเล่น รวมถึงเผยแพร่ทางสื่ออิเล็กทรอนิกส์ต่อไป

ผู้แสดงแบ่งการแสดงออกเป็น 2 ช่วงการแสดง ช่วงละ 20-30 นาที และมีเวลาพักการแสดงอีก 15 นาที รวมทั้งสิ้นประมาณ 1 ชั่วโมง การแสดงเดี่ยวดับเบิลเบสในครั้งนี้กำหนดการจัดแสดงวันที่ 10 มิถุนายน พ.ศ. 2563 เริ่มการแสดงเวลา 15.00 น. ณ ห้องแสดงดนตรีรังสรวง ตั้งอยู่บ้านเลขที่ 54/1 ถนนสุขุมวิทซอย 3 กรุงเทพมหานคร

4. สรุปผลการวิจัยและข้อเสนอแนะ

ผลของการวิจัยในครั้งนี้ทำให้ผู้วิจัยเข้าใจบทประพันธ์ปาสซิโอเน อโมโรซามากขึ้น ด้วยว่าเป็นบทเพลงที่มีลักษณะเหมือนอุปรากรขนาดเล็กสไตล์อิตาลี ดับเบิลเบสสองแนวมีบทบาทเปรียบเสมือนนักร้องอุปรากร ที่มีการสนทนากัน การมีความเข้าใจตรงจุดนี้ทำให้นักดนตรีสามารถแสดงออกมาได้ตรงตามความต้องการของผู้ประพันธ์ และทำให้บทเพลงฟังดูน่าสนใจยิ่งขึ้น

การศึกษาวิจัยครั้งนี้ทำให้ทราบว่านอกจากผู้แสดงจะมีความสามารถในการบรรเลงเครื่องดนตรีแล้ว ยังต้องรู้จักศึกษาค้นคว้าบทเพลงอย่างกว้างขวาง อาทิ การตีความบทเพลงทั้งด้านประวัติศาสตร์ และด้านรูปแบบการประพันธ์ ซึ่งผู้แสดงต้องสามารถอธิบายขั้นตอนการฝึกซ้อมของผู้แสดงได้ นอกจากนี้ผู้แสดงต้องรู้จักวางแผนการแสดงอย่างละเอียดถี่ถ้วน และรู้จักบริหารเวลาให้สมดุลทั้งเวลาการฝึกซ้อมดนตรีกับเวลาทำวิทยานิพนธ์

บรรณานุกรม

ณัฏชา พันธุ์เจริญ. *ทฤษฎีดนตรี*. พิมพ์ครั้งที่ 9. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2553.

ณัฏชา พันธุ์เจริญ. *พจนานุกรมศัพท์ดุริยางคศิลป์*. พิมพ์ครั้งที่ 3. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2552.

Bottesini, Giovanni. Slatford, Rodney. *Yorke complete Bottesini Double concertos volume I for two double basses and piano*. London: Yorke Edition, 2000.

Bottesini, Giovanni. *Passione Amorosa for Double Bass and Piano*. New York: International Music Company, 1986.

Chisholm, Hugh, ed. "Bottesini, Giovanni". In *Encyclopaedia Britannica*. 11th ed. Cambridge: Cambridge University Press, 1911.

Ripley, George; Dana, Charles A., eds. "Bottesini, Antonio." In *The American Cyclopaedia*. 2nd ed. New York: D. Appleton and Company, 1879.

String Ovation Team. "Tip for Tuning Your Double Bass." at String Ovation Music Blog.
<http://www.connollymusic.com/stringovation/double-bass-tuning-tips/>.

การพัฒนารูปแบบกิจกรรมลำตัด เพื่อแก้ไขปัญหภาวะ ซึมเศร้าในผู้สูงอายุ ของศูนย์พัฒนาการจัดสวัสดิการสังคมผู้สูงอายุ จังหวัดปทุมธานี

DEVELOPMENT OF LAMTAT ACTIVITIES MODEL TO SOLVE DEPRESSION PROBLEMS IN THE ELDERLY OF THE ELDERLY SOCIAL WELFARE DEVELOPMENT CENTER PHATHUM THANI PROVINCE

ภาณุรัตน์ บุญส่ง* PANURAT BOONSONG*
ระวีวรรณ วรรณวิไชย** RAWIWAN WANWICHAJ**
สุรรัตน์ จินพงษ์*** SUREERAT CHENPONG***

บทคัดย่อ

งานวิจัยครั้งนี้มีความมุ่งหมายสำคัญในการศึกษาการใช้กิจกรรมลำตัด เพื่อแก้ไขปัญหภาวะซึมเศร้าในผู้สูงอายุของศูนย์พัฒนาการจัดสวัสดิการสังคมผู้สูงอายุ จังหวัดปทุมธานี โดยดำเนินการวิจัยเพื่อพัฒนารูปแบบกิจกรรมลำตัด เพื่อแก้ไขปัญหภาวะซึมเศร้าในผู้สูงอายุ ซึ่งกลุ่มตัวอย่างที่ใช้ในการวิจัยครั้งนี้เป็นกลุ่มผู้สูงอายุที่มีภาวะซึมเศร้าที่อยู่ในศูนย์ ฯ ใช้วิธีการคัดเลือกจากการคัดกรองผู้สูงอายุที่มีภาวะซึมเศร้า โดยใช้เครื่องมือเป็นแบบประเมินภาวะซึมเศร้า เพื่อคัดเลือกผู้สูงอายุที่มีภาวะซึมเศร้า โดยกลุ่มตัวอย่างนั้นต้องมีความสมัครใจที่จะเข้าร่วมกิจกรรมได้ และอยู่ภายใต้การดูแลจากเจ้าหน้าที่ศูนย์ ฯ จำนวน 22 คน กำหนดแบบการวิจัยเป็นการวิจัยเชิงกลุ่มทดลองศึกษาผลก่อนและหลังการทดลอง ผู้วิจัยได้เก็บรวบรวมข้อมูลและทำการทดลองจากกลุ่มตัวอย่าง ใช้สถิติ ค่าเฉลี่ย ค่าเบี่ยงเบนมาตรฐาน ผลของการพัฒนารูปแบบกิจกรรมลำตัด เพื่อแก้ไขปัญหภาวะซึมเศร้าในผู้สูงอายุ และศึกษาความพึงพอใจของผู้สูงอายุที่มีต่อกิจกรรมลำตัดในการแก้ไขปัญหภาวะซึมเศร้า ผลการศึกษาสรุปลงได้ว่า 1. การพัฒนารูปแบบกิจกรรมลำตัด เพื่อแก้ไขปัญหภาวะซึมเศร้าในผู้สูงอายุ ได้รูปแบบกิจกรรมจำนวน 10 กิจกรรมแบ่งออกเป็น 2 ช่วง โดยนำหลักการด้านการเคลื่อนไหวที่เป็นอิสระที่มีความสัมพันธ์กับอารมณ์และความรู้สึก ซึ่งมีดนตรีประกอบในการควบคุมจังหวะการเคลื่อนไหวที่แสดงออก และนำกระบวนการด้านนันทนาการมาใช้ในการสร้างกิจกรรมที่จะช่วยลดภาวะซึมเศร้าของผู้สูงอายุ โดยเน้นการเสริมสร้างความสุข และการกล้าแสดงออกมากกว่าเพิ่มพูนทักษะ ซึ่งใช้เวลาในการทำกิจกรรม จำนวน 5 สัปดาห์ ๆ ละ 2 ครั้ง รวมเป็น 10 ครั้ง ๆ ละ 1 ชั่วโมง 30 นาที จากการทดลอง พบว่า ผลการทดลองในช่วงระหว่างการใช้กิจกรรมลำตัดและหลังการใช้กิจกรรมลำตัดเพื่อลดภาวะซึมเศร้าในผู้สูงอายุ มีค่าคะแนนซึมเศร้ามลดลง 2. ความพึงพอใจของผู้สูงอายุที่มีต่อกิจกรรมลำตัดในการแก้ไขปัญหภาวะซึมเศร้าในผู้สูงอายุ พบว่า ผู้สูงอายุมีความพึงพอใจต่อกิจกรรมกิจกรรมลำตัด เพื่อแก้ไขปัญหภาวะซึมเศร่าอยู่ในระดับมาก

คำสำคัญ: กิจกรรมลำตัด/ การแก้ไขภาวะซึมเศร้าในผู้สูงอายุ/ การพัฒนารูปแบบกิจกรรม/ศูนย์พัฒนาการจัดสวัสดิการสังคมผู้สูงอายุ จังหวัดปทุมธานี

* นักศึกษาระดับปริญญาโทบัณฑิต หลักสูตรการศึกษามหาบัณฑิต มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ, tonaenest@gmail.com

*Master of Education Program in Art Education, Srinakharinwirot University, tonaenest@gmail.com

** ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร., คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ, rawiwan@g.swu.ac.th

**Asst. Dr., Faculty of Fine and Applied Arts, Srinakharinwirot University, rawiwan@g.swu.ac.th

*** อาจารย์ ดร., คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ, suree_cu@hotmail.com

***Dr., Faculty of Fine and Applied Arts, Srinakharinwirot University, suree_cu@hotmail.com

receive 31/01/2563, revise 20/03/2563, accept 09/04/2563

ABSTRACT

The objectives of this research were to investigate the intervention of Lamtat performance activities to solve the problem of depression among the elderly in the Pathum Thani Social Welfare Development Centre for Older Peoples, The sample of this study consisted of elderly people suffering from depression. The sample was selected by screening elderly people with depression. A depression scale was used as a research instrument to screen elderly people with depression. Based on inclusion criteria, the sample was twenty-two elderly people with depression who voluntarily participated in Lamtat activities and under the supervision of the staff at the centre. A One Group Pretest-Posttest Design was used in this research. And the data were collected and analyzed using mean and standard deviation. In order to develop a model for Lamtat performance activities to solve the problem of depression in the sample and to study the level of satisfaction of the sample with Lamtat performance activities as an intervention to solve depression. The results of this study were summarized as follows: 1) the developed model of Lamtat performance to solve the problem of depression among the elderly of Pathum Thani Social Welfare Development Centre for Older Persons consisted of ten activities, which were divided into two parts. The principle of independent movement related to the emotions and feelings was based on rhythm control with music. In addition, recreation processes were applied to create activities that helped to reduce depression among the elderly. The emphasis was on enhancing happiness and being assertive rather than increasing skills. The duration required was five weeks, two times per session, with a total of ten sessions. It took an hour and thirty minutes per session. The experimental result showed that after implementing the developed Lamtat activities, the sample's depression score decreased; 2) the satisfaction of the sample with the developed Lamtat activities at a high level.

Keywords: Lamtat activities/ Solve depression problem in the elderly/ Development activities model/ The elderly social welfare development center Phathumthani province

ความเป็นมาและความสำคัญของปัญหา

ภาวะซึมเศร้า เป็นการเจ็บป่วยทางจิตใจชนิดหนึ่ง ซึ่งจะทำให้รู้สึกไม่มีความสุข ซึมเศร้า จิตใจหม่นหมอง หดความกระตือรือร้น เบื่อหน่าย แยกตัวเอง ชอบอยู่เงียบ ๆ คนเดียว ท้อแท้ บางครั้งมีความรู้สึกสิ้นหวัง มองชีวิตไม่มีคุณค่า มองตนเองไร้ค่า เป็นภาระต่อคนอื่น ถ้ามีอาการมาก จะมีความรู้สึกเบื่อชีวิต คิดอยากตาย หรือคิดฆ่าตัวตาย ภาวะซึมเศร้าเป็นความผิดปกติทางอารมณ์ในทางจิตเวชที่พบบ่อยโรคหนึ่ง ในช่วงสองทศวรรษที่ผ่านมาปัญหาซึมเศร้าพบสูงขึ้นเรื่อย ๆ จากการศึกษาขององค์การอนามัยโลกร่วมกับมหาวิทยาลัยฮาร์วาร์ด และธนาคารโลกประมาณว่าในอีก 2 ทศวรรษข้างหน้าคือ ปี พ.ศ. 2563 ภาวะซึมเศร้าจะเป็นสาเหตุการตายและการสูญเสียเป็นอันดับ 2 รองจากโรคหัวใจขาดเลือด¹ สำหรับประเทศไทย จากข้อมูลการรักษาโรคซึมเศร้าของโรงพยาบาลจิตเวชทั่วประเทศไทย พบว่าจำนวนผู้ป่วยโรคซึมเศร้าระหว่างปี พ.ศ. 2540 – 2545 มีแนวโน้มสูงขึ้นเป็นลำดับคือ จาก 55.9 รายต่อประชากรหนึ่งแสนคนในปี พ.ศ. 2540 เป็น 168.3 รายต่อประชากรหนึ่งแสนคนในปี พ.ศ. 2545 วัยสูงอายุเป็นวัยที่มีความเปลี่ยนแปลงมาก ทั้งร่างกาย จิตใจ สังคม สิ่งแวดล้อม เป็นวัยบั้นปลายของชีวิต ภาวะซึมเศร้าจะทำให้โรคทางกายที่เป็นอยู่มีอาการมากขึ้น หรือทำให้เกิดภาวะแทรกซ้อนได้ง่ายขึ้น ถ้ามีอาการรุนแรง จะมีอันตรายจากการทำร้ายตนเองได้ มีรายงานการฆ่าตัวตายในผู้สูงอายุ ซึ่งพบว่า ร้อยละ 90 มีความสัมพันธ์กับภาวะซึมเศร้า จากข้อมูลการคัดกรองสุขภาพผู้สูงอายุและผู้พิการในปี พ.ศ. 2556 พบว่า ผู้สูงอายุที่เข้าข่ายภาวะซึมเศร้ามีถึงร้อยละ 33 แต่ผู้สูงอายุในชุมชนที่มีอาการรุนแรงถึงขั้นเป็นโรคซึมเศร้าจริง ๆ มีประมาณร้อยละ 6 เท่านั้น หากผู้สูงอายุอยู่ในภาวะซึมเศร้านาน ๆ โดยไม่ได้รับการรักษาจะกลายเป็นโรคซึมเศร้าและบางรายอาจมีโรคความจำเสื่อมจนพัฒนาเป็นโรคสมองเสื่อมหรืออัลไซเมอร์ได้ จึงจำเป็นต้องดูแลจิตใจผู้สูงวัยที่เสี่ยงต่อภาวะซึมเศร้า

ศูนย์พัฒนาการจัดสวัสดิการสังคมผู้สูงอายุ จังหวัดปทุมธานี กรมกิจการผู้สูงอายุ กระทรวงการพัฒนาสังคมและความมั่นคงของมนุษย์ เป็นหน่วยงานหนึ่งให้การดูแล และพัฒนาผู้สูงอายุที่มีปัญหา ได้แก่ ญาติไม่สามารถดูแลได้ ถูกทอดทิ้ง ไม่มีที่อยู่อาศัย ขาดผู้อุปการะ และเร่ร่อน ซึ่งจากสถิติการรับเข้าผู้สูงอายุปี พ.ศ. 2560 ที่ทางศูนย์พัฒนาการจัดสวัสดิการสังคมผู้สูงอายุ จังหวัดปทุมธานีรวบรวมไว้พบว่า ผู้สูงอายุที่เข้ามาอยู่ในศูนย์นั้นมีปัญหามาจากขาดผู้อุปการะมากเป็นอันดับ 1 รองลงมาคือ ญาติไม่สามารถดูแลได้ และในวัยสูงอายุนั้นย่อมมีปัญหาเรื่องโรคประจำตัว และโรคที่เกิดขึ้นในวัยสูงอายุที่เกิดการเปลี่ยนแปลงในการดำเนินชีวิต ซึ่งสถิติโรคประจำตัวผู้สูงอายุในบ้านผู้สูงอายุจังหวัดปทุมธานีพบว่า ผู้สูงอายุเป็นโรคความดันโลหิตสูง และภาวะซึมเศร้า เป็นจำนวนมาก คิดเป็นร้อยละ 70 ของจำนวนผู้สูงอายุทั้งหมด จากการสัมภาษณ์พยาบาลวิชาชีพที่ดูแลผู้สูงอายุ พบว่าผู้สูงอายุส่วนใหญ่มีปัญหาเกี่ยวกับสุขภาพจิตเป็นส่วนมาก และด้วยสุขภาพจิตที่ไม่ดีจึงส่งผลต่อไปยังสุขภาพร่างกาย อันจะตามมาด้วยโรคภัยไข้เจ็บอื่น ๆ ซึ่งจากปัญหาด้านสุขภาพจิต และอารมณ์ของผู้สูงอายุที่ไม่ดีนัก เป็นปัญหาสำคัญที่ต้องได้รับการฟื้นฟู ด้วยผู้สูงอายุแต่ละบุคคลมาจากต่างที่ต่างครอบครัว พบเจอเรื่องราวในชีวิตกันมาคนละเรื่อง มีเรื่องราวและความทรงจำที่มีทั้งดีและไม่ดีมากนัก เมื่อในวัยชราตนเองนั้นต้องเปลี่ยนสภาพที่อยู่อาศัยมาอาศัยอยู่ที่บ้านผู้สูงอายุนั้น จึงก่อให้เกิดสภาวะจิตใจห่อเหี่ยว มีภาวะซึมเศร้า หรือในบางรายก็รับกับสภาพตนเองไม่ได้ แยกตัวออกจากสังคม จนบางรายถึงขั้นป่วยจนไม่สามารถดำเนินชีวิตได้ตามปกติได้

1. สมชาย จักรพันธุ์, "สุขภาพจิต: ปัญหาสุขภาพในศตวรรษหน้า," *หมออนามัย* ปีที่ 10, ฉบับที่ 2 (กรกฎาคม – ธันวาคม 2544): 8-9.

จากปัญหาด้านสุขภาพกาย และสุขภาพจิตของผู้สูงอายุที่พบเจอนั้น ศูนย์พัฒนาการจัดสวัสดิการสังคมผู้สูงอายุ จังหวัดปทุมธานี ได้มีการพัฒนาและฟื้นฟูผู้สูงอายุทุก ๆ ท่าน โดยการจัดให้มีกิจกรรมบำบัดฟื้นฟูผู้สูงอายุ กิจกรรมฝึกอาชีพ กิจกรรมพัฒนาศักยภาพ และการมีส่วนร่วมชุมชน และกิจกรรมศูนย์การเรียนรู้เพื่อให้ผู้สูงอายุได้ใช้เวลาไปกับกิจกรรมต่าง ๆ เพื่อพัฒนาร่างกาย อารมณ์ และการปรับตัวเข้ากับสังคมใหม่ จากการสัมภาษณ์นักกิจกรรมบำบัดที่บ้านผู้สูงอายุนั้นพบว่า ผู้สูงอายุส่วนมากชื่นชอบการร้องรำ การรำ ซึ่งผู้ดูแลการจัดกิจกรรมบำบัดที่ศูนย์ ฯ ได้มีการใช้ทำรำมาผนวกเข้ากับการออกกำลังกาย ผลปรากฏว่าผู้สูงอายุมีความสุขและชื่นชอบมากกว่าการออกกำลังกายตามท่าบริหารมากขึ้นกว่ารูปแบบเดิม อีกทั้งในช่วงเวลาพักผ่อนตามอัธยาศัย ผู้สูงอายุก็จะร้องขอให้ผู้ดูแลเปิดการแสดงลิเก หรือลำตัดให้ชม จากการสังเกตพบว่า ผู้สูงอายุจะมีความสุข รอยยิ้ม และเสียงหัวเราะได้จากการนั่งชมการแสดงดังกล่าว ด้วยเหตุดังกล่าวข้างต้นผู้วิจัยเกิดความสนใจในการจะนำนาฏกรรมบำบัดเข้ามามีส่วนช่วยเหลือในการแก้ไขปัญหาวะซีมเศร้าในผู้สูงอายุ ผู้วิจัยจึงได้ศึกษาความสำคัญของนาฏกรรมบำบัด โดยจะนำลำตัดที่เป็นการแสดงพื้นบ้านของคนไทย เป็นการขับลำนำและรำรำเคลื่อนไหวที่เป็นอิสระ มีความสัมพันธ์กับอารมณ์และความรู้สึก มีดนตรีประกอบการแสดงที่สนุกสนานมาเป็นพื้นฐานในการสร้างชุดกิจกรรมสำหรับแก้ไขปัญหาวะซีมเศร้าในผู้สูงอายุ ณ ศูนย์พัฒนาการจัดสวัสดิการสังคมผู้สูงอายุ จังหวัดปทุมธานี จากการสัมภาษณ์นักพัฒนาสังคมสงเคราะห์มีความคิดเห็นเกี่ยวกับผู้วิจัยในการจะใช้ศิลปะการแสดงลำตัดมาเป็นพื้นฐานในการแก้ไขปัญหาวะซีมเศร้าในผู้สูงอายุนั้น ถือว่าเป็นสิ่งน่าสนใจและจะมีคุณประโยชน์อย่างมาก เนื่องด้วยศิลปะการแสดงลำตัดนั้นสามารถเข้าไปมีส่วนร่วมได้กับผู้สูงอายุทุก ๆ คน ด้วยเน้นที่การร้อง และการรำอย่างอิสระ อีกทั้งผู้สูงอายุ ยังได้ฝึกใช้การจำบทร้อง การคิดสร้างสรรค์เนื้อร้อง และทำรำเป็นการบริหารกล้ามเนื้อจากท่วงท่าการรำต่าง ๆ ฝึกการเข้าสังคม และเป็นการแสดงที่ผู้สูงอายุส่วนใหญ่ให้ความสนใจ ที่สำคัญผู้สูงอายุที่ไม่สามารถเคลื่อนที่ได้ด้วยตนเองนั้น ก็ยังสามารถที่จะเข้าร่วมกิจกรรมนี้ได้ ถือว่าเป็นกิจกรรมที่เหมาะสมกับผู้สูงอายุเป็นอย่างมาก ดังนั้น ผู้วิจัยมีความมุ่งหวังให้ผู้สูงอายุมีสุขภาพจิต และอารมณ์ที่ดีขึ้น พ้นจากภาวะซีมเศร้า และมีความสุขในการดำเนินชีวิตในบั้นปลายของชีวิต ผู้วิจัยจึงเกิดแรงบันดาลใจอย่างยิ่งในการที่จะใช้กิจกรรมลำตัด เพื่อแก้ไขปัญหาวะซีมเศร้าในผู้สูงอายุ จังหวัดปทุมธานี เพื่อให้ผู้สูงอายุที่ถือเป็นประชากรที่จะมีจำนวนเพิ่มมากขึ้นในสังคมไทย มีสุขภาพใจ สุขภาพกายที่ดีแข็งแรง มีความสุขในบั้นปลายของชีวิต

ความมุ่งหมายของการวิจัย

1. เพื่อพัฒนารูปแบบกิจกรรมลำตัด เพื่อแก้ไขปัญหาวะซีมเศร้าในผู้สูงอายุของศูนย์พัฒนาการจัดสวัสดิการสังคมผู้สูงอายุ จังหวัดปทุมธานี
2. เพื่อศึกษาความพึงพอใจของผู้สูงอายุ ที่มีต่อกิจกรรมลำตัดในการแก้ไขปัญหาวะซีมเศร้าในผู้สูงอายุของศูนย์พัฒนาการจัดสวัสดิการสังคมผู้สูงอายุ จังหวัดปทุมธานี

ความสำคัญของการวิจัย

งานวิจัยครั้งนี้จะเป็นแนวทางในการสร้างรูปแบบกิจกรรมและการใช้ศิลปะการแสดงพื้นบ้านเพื่อแก้ไขปัญหาวะซีมเศร้าในผู้สูงอายุ ที่จะส่งผลให้เกิดการเปลี่ยนแปลงไปในทิศทางที่ดี สามารถดำรงชีวิต

อันจะก่อให้เกิดความสุขทางด้านอารมณ์และจิตใจ ของกลุ่มเป้าหมายผู้สูงอายุ ศูนย์พัฒนาการจัดสวัสดิการสังคมผู้สูงอายุ จังหวัดปทุมธานี

ขอบเขตของการวิจัย

ประชากรที่ใช้ในการวิจัย

ประชากรที่ใช้ในการวิจัยครั้งนี้เป็นกลุ่มผู้สูงอายุ ศูนย์พัฒนาการจัดสวัสดิการสังคมผู้สูงอายุจังหวัดปทุมธานี จำนวน 40 คน

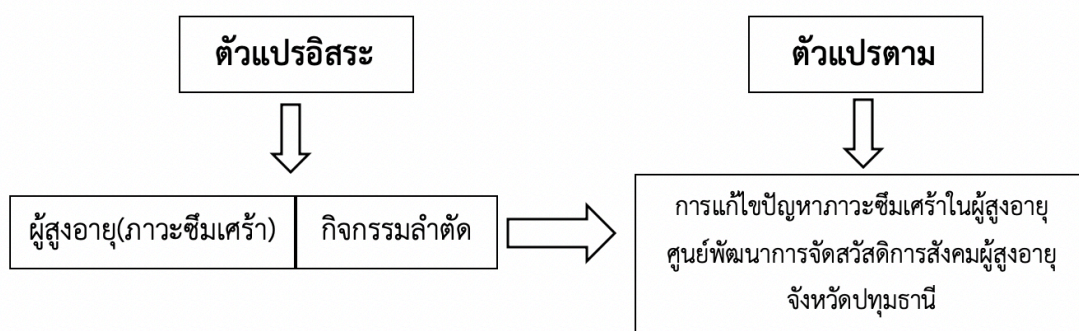
กลุ่มตัวอย่างที่ใช้ในการวิจัย

กลุ่มตัวอย่างที่ใช้ในการวิจัยครั้งนี้เป็นกลุ่มผู้สูงอายุ ที่มีภาวะซึมเศร้า ที่อยู่ในศูนย์พัฒนาการจัดสวัสดิการสังคมผู้สูงอายุจังหวัดปทุมธานี ใช้วิธีการคัดเลือกจากการคัดกรองผู้สูงอายุที่มีภาวะซึมเศร้า โดยใช้แบบประเมินภาวะซึมเศร้า เพื่อคัดเลือกผู้สูงอายุที่มีภาวะซึมเศร้า โดยกลุ่มตัวอย่างนั้นต้องมีความสนใจที่จะเข้าร่วมกิจกรรมได้ และอยู่ภายใต้การดูแลจากเจ้าหน้าที่ศูนย์ฯ จำนวน 22 คน

ตัวแปรที่ศึกษา

1. ตัวแปรอิสระ ได้แก่ ผู้สูงอายุที่มีภาวะซึมเศร้า และกิจกรรมลำตัด
2. ตัวแปรตาม ได้แก่ การแก้ไขปัญหภาวะซึมเศร้าในผู้สูงอายุ ศูนย์พัฒนาการจัดสวัสดิการสังคมผู้สูงอายุจังหวัดปทุมธานี

กรอบแนวคิดในการวิจัย



ที่มา: ผู้วิจัย

เครื่องมือที่ใช้ในการวิจัย

ในการวิจัยครั้งนี้ผู้วิจัยใช้เครื่องมือในการวิจัยออกเป็น 3 ประเภท คือ

1. การสร้างและตรวจสอบคุณภาพรูปแบบกิจกรรมลำดับ เพื่อแก้ไขปัญหาภาวะซึมเศร้าในผู้สูงอายุ ศูนย์พัฒนาการจัดสวัสดิการสังคมผู้สูงอายุจังหวัดปทุมธานี โดยผู้วิจัยได้ทำการศึกษา วิเคราะห์ สังเคราะห์ ข้อมูลจากเอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง เพื่อนำหลักการ แนวคิดและทฤษฎีมาสร้างรูปแบบกิจกรรม แล้วนำเสนอผู้ทรงคุณวุฒิ จำนวน 5 ท่าน เพื่อพิจารณาหาค่าดัชนีความสอดคล้องระหว่างกิจกรรมกับ วัตถุประสงค์และความเที่ยงตรงในการวิจัย (IOC) ซึ่งผู้ทรงคุณวุฒิแต่ละท่านให้คะแนนและตรวจสอบความเหมาะสมของรูปแบบแล้วนำไปทดลองใช้ ซึ่งผู้ทรงคุณวุฒิแต่ละท่านให้คะแนนตามเกณฑ์ จากนั้นนำมาปรับปรุงแก้ไขเพื่อให้ได้รูปแบบกิจกรรมที่สมบูรณ์ก่อนนำไปทดลองจริง ซึ่งในการวิจัยครั้งนี้ผู้วิจัยได้นำศิลปะ การแสดงลำดับ ด้านการร้อง และการเคลื่อนไหวที่มีความสัมพันธ์กับอารมณ์และความรู้สึก ซึ่งเป็นรูปแบบ หนึ่งของการแสดงออกและเป็นกระบวนการของกิจกรรมที่จะช่วยแก้ไขภาวะซึมเศร้าในผู้สูงอายุ ศูนย์พัฒนาการจัดสวัสดิการสังคมผู้สูงอายุจังหวัดปทุมธานี

2. ใช้แบบสอบถามวัดภาวะซึมเศร้าของกระทรวงสาธารณสุข (TGDS-15) ในการวัดค่าระดับของ ภาวะซึมเศร้าก่อนและหลังทำกิจกรรม การให้คะแนนของแบบวัดภาวะซึมเศร้า เป็น ใช่ และไม่ใช่ ซึ่งจะนำ คำตอบที่ได้มาคิดคะแนน และแปลผล ในการวิจัยครั้งนี้โดยแบ่งแบบวัดออกเป็น 2 ส่วน คือ

2.1 เป็นแบบสอบถามข้อมูลพื้นฐานทั่วไป

2.2 แบบสอบถามวัดภาวะซึมเศร้าของกระทรวงสาธารณสุข (TGDS-15) เป็นการวัดภาวะ ซึมเศร้าสำหรับผู้สูงอายุ โดยมีข้อบ่งชี้

1. ผู้ทำแบบวัดควรเป็นผู้สูงอายุไทยที่เข้าใจภาษาไทยและอ่านออกเขียนได้ ไม่มี ความบกพร่องทางการรู้คิด สามารถตอบคำถามได้เองโดยไม่ต้องการคำอธิบายเพิ่มเติม กรณีที่ไม่เข้าใจ คำถาม อาจเป็นไปได้ว่าผู้สูงอายุเป็นโรคสมองเสื่อม

2. ไม่ควรทำ บ่อยกว่า 1 ครั้งต่อสัปดาห์

3. หากสายตาไม่ดีหรืออ่านไม่คล่อง ผู้ดูแลสามารถอ่านคำถามให้ฟังได้ โดยอ่านให้ ครบทุกคำ ไม่ขาดไม่เกิน และไม่ต้องอธิบายเพิ่มเติม เพราะความหมายอาจผิดเพี้ยนซึ่งจะทำให้การแปลผล แบบวัดผิดพลาด

4. มีคำอธิบายเพิ่มเติมสำหรับคำถามบางข้อ

3. แบบสอบถามความพึงพอใจ โดยผู้วิจัยศึกษาเอกสารและรูปแบบของกิจกรรมหรือนาฏกรรม บำบัด และศึกษาหลักเกณฑ์และวิธีการในการสร้างแบบวัดแบบมาตราส่วนวัดประเมินค่า เพื่อนำมาสร้าง ข้อคำถามในแบบสอบถาม โดยแบบสอบถามที่ผู้วิจัยสร้างขึ้น เป็นแบบมาตราส่วนวัดประเมินค่า 4 ระดับ จำนวน 18 ข้อ ให้ผู้สูงอายุเลือกตอบเพียงระดับใดระดับหนึ่ง แล้วนำเสนอผู้ทรงคุณวุฒิ จำนวน 5 ท่าน เพื่อพิจารณาหาค่าดัชนีความสอดคล้องและความเที่ยงตรงในการวิจัย (IOC) จากนั้นผู้วิจัยเลือกคำถาม ข้อคำถามที่มีค่า IOC ตั้งแต่ 0.50 ขึ้นไปไว้ จำนวน 18 ข้อ แบ่งออกเป็น 4 ด้าน คือ 1. ด้านเนื้อหาสาระของ กิจกรรม มีจำนวน 4 ข้อ 2. ด้านวิทยากร มีจำนวน 5 ข้อ 3. ด้านการดำเนินกิจกรรม มีจำนวน 4 ข้อ

4. ด้านคุณประโยชน์ของกิจกรรม มีจำนวน 5 ข้อ

การเก็บรวบรวมข้อมูล

ผู้วิจัยดำเนินการเก็บรวบรวมข้อมูลจากกลุ่มตัวอย่างในการทำวิจัยตามขั้นตอนดังนี้

1. ขั้นเตรียมการ

1.1 ผู้วิจัยดำเนินการติดต่อประสานงานกับหน่วยงานของกลุ่มตัวอย่างที่ศึกษาและเก็บข้อมูล เพื่อเข้าพบและชี้แจงวัตถุประสงค์และขอความร่วมมือในการทำวิจัย

1.2 จัดทำหนังสือขออนุญาตการทำวิจัยที่ทำในมนุษย์พร้อมกับแบบวัดภาวะซึมเศร้าของกระทรวงสาธารณสุข (TGDS-15) เพื่อใช้ในการคัดเลือกกลุ่มตัวอย่างที่จะนำมาใช้ในการทดลองในงานวิจัย

1.3 จัดทำหนังสือทางราชการขอความร่วมมือในการจัดกิจกรรมและเก็บข้อมูลจากกลุ่มตัวอย่างจากบัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒไปยังศูนย์พัฒนาการจัดสวัสดิการสังคมผู้สูงอายุ จังหวัดปทุมธานี กรมกิจการผู้สูงอายุ กระทรวงการพัฒนาสังคมและความมั่นคงของมนุษย์

2. ขั้นตอนการ

2.1 ผู้วิจัยชี้แจงกิจกรรมและการใช้สถานที่สำหรับผู้สูงอายุที่จะเข้าร่วม โดยให้เจ้าหน้าที่เป็นผู้เตรียมความพร้อม จากนั้นผู้วิจัยเตรียมอุปกรณ์ และบุคลากรที่จะเข้ามาทำกิจกรรมลำตัดให้ผู้สูงอายุ ศูนย์พัฒนาการจัดสวัสดิการสังคมผู้สูงอายุ จังหวัดปทุมธานี

2.2 ผู้วิจัยดำเนินการทดลองโดยสร้างความคุ้นเคยกับผู้สูงอายุ โดยใช้กิจกรรมเพื่อคลายพฤติกรรมของกลุ่มตัวอย่าง และใช้วิธีการสุ่มแบบเจาะจง โดยใช้เครื่องมือเป็นแบบวัดภาวะซึมเศร้า เพื่อคัดเลือกผู้สูงอายุที่มีภาวะซึมเศร้า โดยกลุ่มตัวอย่างนั้นต้องมีความสมัครใจที่จะเข้าร่วมกิจกรรมได้ ซึ่งอยู่ในการดูแลของเจ้าหน้าที่ จำนวน 22 คน

2.3 ผู้วิจัยดำเนินการใช้กิจกรรมลำตัด โดยจัดแผนดำเนินกิจกรรมทดลอง ซึ่งผู้วิจัยได้กำหนดกิจกรรมไว้ 5 สัปดาห์ สัปดาห์ละ 2 ครั้ง รวมเป็น 10 ครั้ง ครั้งละ 1 ชั่วโมง 30 นาที โดยผู้วิจัยจะใช้กิจกรรมลำตัดเป็นกิจกรรมทดลอง

2.4 ผู้วิจัยได้ทำการเก็บข้อมูลกับกลุ่มตัวอย่างหลังจากการทำกิจกรรมเสร็จแล้วโดยใช้แบบวัดภาวะซึมเศร้า และใช้แบบสอบถามความพึงพอใจ นำข้อมูลที่ได้เก็บรวบรวมมาจากกลุ่มตัวอย่างไปวิเคราะห์โดยใช้โปรแกรมทางสถิติและนำเสนอผลทดลองก่อนและหลังการทำกิจกรรม และผลของความพึงพอใจต่อกิจกรรมเป็นค่าสถิติเพื่อเป็นการสนับสนุนผลการทดลองให้ครอบคลุมมากขึ้น

การจัดกระทำและการวิเคราะห์ข้อมูล

ในการวิจัยครั้งนี้ผู้วิจัยได้ทำการวิเคราะห์ข้อมูลที่ได้เก็บรวบรวมข้อมูลมาจากกลุ่มตัวอย่าง โดยใช้โปรแกรมทางสถิติสำเร็จรูปในการวิเคราะห์ข้อมูลและมีขั้นตอนในการวิเคราะห์ โดยนำข้อมูลจากแบบสอบถามที่ได้เก็บรวบรวมหลังการทดลอง (Posttest) ดำเนินการวิเคราะห์ข้อมูลโดยมีขั้นตอนในการวิเคราะห์ดังนี้

1. ผู้วิจัยทำการตรวจสอบความถูกต้อง สมบูรณ์ของข้อมูลในแผนกิจกรรมลำตัด และแบบสอบถามความพึงพอใจของกิจกรรมที่ได้ผ่านการตรวจสอบคุณภาพจากผู้เชี่ยวชาญ

2. การวิเคราะห์ข้อมูลได้แบ่งการวิเคราะห์ข้อมูลไว้ดังนี้

2.1 อธิบายคุณภาพของเครื่องมือ ค่าดัชนีความสอดคล้องระหว่างกิจกรรมกับวัตถุประสงค์ การวิจัยโดยใช้สูตร IOC

2.2 อธิบายค่าความเหมาะสมของแผนกิจกรรมลำดับ โดยใช้สถิติพื้นฐาน ได้แก่ ค่าเฉลี่ย (Mean) และค่าความเบี่ยงเบนมาตรฐาน (Standard deviation)

2.3 อธิบายค่าระดับความพึงพอใจของกิจกรรม โดยใช้สถิติพื้นฐาน ได้แก่ ค่าเฉลี่ย (Mean) และค่าความเบี่ยงเบนมาตรฐาน (Standard deviation)

2.4 อธิบายข้อมูลทั่วไปของกลุ่มตัวอย่างด้วยจำนวนและร้อยละ (Percentage)

2.5 อธิบายลักษณะกลุ่มตัวอย่างโดยใช้จำนวน และผลคะแนนจากแบบวัดภาวะซึมเศร้า ของกระทรวงสาธารณสุข (TGDS-15)

3. การอภิปรายผลข้อมูล ผู้วิจัยนำผลจากการวิเคราะห์ทั้งหมดมานำเสนอในรูปแบบตารางประกอบ คำอธิบาย

สรุปผลการวิจัย

จากการวิจัยเรื่อง การแก้ไขปัญหภาวะซึมเศร้าในผู้สูงอายุ โดยใช้กิจกรรมลำดับ จังหวัดปทุมธานี ครั้งนี้ได้กำหนดความมุ่งหมายไว้ ดังนี้

1. เพื่อพัฒนารูปแบบกิจกรรมลำดับ แก้ไขปัญหภาวะซึมเศร้าในผู้สูงอายุ ศูนย์พัฒนาการจัดสวัสดิการสังคมผู้สูงอายุจังหวัดปทุมธานี พบว่า ผลจากการสร้างรูปแบบกิจกรรมลำดับ แก้ไขปัญหภาวะซึมเศร้าในผู้สูงอายุ ศูนย์พัฒนาการจัดสวัสดิการสังคมผู้สูงอายุ จังหวัดปทุมธานี ซึ่งในแผนการจัดกิจกรรมดังกล่าวประกอบไปด้วยสาระสำคัญของแผนกิจกรรม กระบวนการจัดกิจกรรม การวัดและประเมินผล วัสดุและอุปกรณ์ในการทำกิจกรรมโดยผู้วิจัยได้แบ่งกิจกรรมออกเป็น 2 ช่วง ดังนี้

ช่วงที่ 1 เตรียมความพร้อม คือ การปฐมนิเทศ/สร้างความสัมพันธ์

ช่วงที่ 2 กิจกรรมลำดับเพื่อบำบัด คือ กิจกรรมที่จัดขึ้น ดังนี้

- มาละไว มาละวา-เพลงลอย กลอยใจ-ร้องล่ำลูกคู่-ลำนาลำตัด
- ลำนาคุดจูด-ลำตัด เย็นใจ-ลงแขก เกี้ยวข้าว-เรือลำเกร่ง
- รำมะนา พายขับ-ลำตัด ยาซู่ใจ

รูปแบบกิจกรรมลำดับที่ผู้วิจัยสร้างขึ้น เพื่อแก้ไขปัญหภาวะซึมเศร้าในผู้สูงอายุในศูนย์ ฯ นำหลัก การด้านศิลปะการแสดงพื้นบ้านที่ไม่ได้กำหนดกฎเกณฑ์เพียงแต่เน้นการสร้างความสุขที่มีความสัมพันธ์กับ อารมณ์และความรู้สึก ซึ่งมีดนตรีและเนื้อร้องประกอบและนำกระบวนการกลุ่มมาใช้ในการสร้างกิจกรรมที่ จะช่วยส่งเสริมความสัมพันธ์กับผู้อื่น โดยใช้ระยะเวลาในการศึกษาและทำกิจกรรมจำนวน 5 สัปดาห์ ๆ ละ

2 ครั้ง รวมเป็น 10 ครั้ง ๆ ละ 1.30 นาที

จากนั้น ผู้วิจัยนำเครื่องมือที่ใช้ในการวิจัยไปตรวจสอบประสิทธิภาพหาความเที่ยงตรงตามความคิดเห็นผู้ทรงคุณวุฒิ และมีค่าดัชนีสอดคล้องอยู่ที่ระดับ 1.00 สรุปได้ว่าผู้ทรงคุณวุฒิมีความคิดเห็นว่ารูปแบบกิจกรรมลำตัดกับวัตถุประสงค์ การจัดกิจกรรมเพื่อแก้ไขปัญหาภาวะซึมเศร้าในผู้สูงอายุมีความสอดคล้องเมื่อผ่านการพิจารณาจากผู้ทรงคุณวุฒิเสร็จเรียบร้อยแล้ว ผู้วิจัยได้นำรูปแบบกิจกรรมลำตัดกับวัตถุประสงค์ของการจัดกิจกรรมเพื่อแก้ไขปัญหาภาวะซึมเศร้าในผู้สูงอายุ ไปทดลองใช้ (Try out) กับผู้สูงอายุซึ่งไม่ใช่กลุ่มตัวอย่าง แต่มีลักษณะใกล้เคียงกับกลุ่มตัวอย่างที่ใช้ในการทดลอง แล้วนำมาปรับปรุงแก้ไขเพื่อประสิทธิภาพของเครื่องมือที่ใช้ในการทดลองจริง

ผลการวิเคราะห์คะแนน ภาวะซึมเศร้าตามแบบวัดความเศร้าในผู้สูงอายุ (TGDS-15) ของประชากรในศูนย์ ฯ เพื่อคัดเลือกกลุ่มตัวอย่างการเข้าร่วมกิจกรรมลำตัด และแก้ไขปัญหาภาวะซึมเศร้าในผู้สูงอายุ พบว่า ประชากรผู้สูงอายุ จำนวน 40 คน มีค่าคะแนนการวัดภาวะโรคซึมเศร้าตามแบบวัดความเศร้าในผู้สูงอายุ (TGDS-15) มีผู้สูงอายุที่มีภาวะซึมเศร้า จำนวน 22 คน ไม่มีภาวะซึมเศร้า จำนวน 15 คน และเป็นโรคซึมเศร้า จำนวน 3 คน ผลการวิเคราะห์ด้านอายุของกลุ่มตัวอย่างที่ศึกษาในครั้งนี้ ที่อยู่ในอายุเฉลี่ย 60-70 ปี มีจำนวน 16 คน คิดเป็นร้อยละ 72.72 อายุเฉลี่ย 71-80 ปี มีจำนวน 4 คน คิดเป็นร้อยละ 18.18 อายุเฉลี่ย 81-90 ปี มีจำนวน 2 คน คิดเป็นร้อยละ 9.10 ด้านสาเหตุการอยู่อาศัยในศูนย์ ฯ ส่วนใหญ่มีสาเหตุมาจากขาดผู้อุปการะ จำนวน 10 คน คิดเป็นร้อยละ 45.45 ไม่มีที่อยู่อาศัย จำนวน 6 คน คิดเป็นร้อยละ 27.27 ญาติไม่สามารถดูแลได้ จำนวน 5 คน คิดเป็นร้อยละ 22.72 และเร่ร่อน จำนวน 1 คน คิดเป็นร้อยละ 4.54 ด้านโรคประจำตัวของผู้สูงอายุส่วนใหญ่เป็นโรคความดันโลหิตสูงจำนวน 14 คน คิดเป็นร้อยละ 63.63 โรคไขมันในเลือดสูงจำนวน 5 คน คิดเป็นร้อยละ 22.72 โรคหัวใจจำนวน 2 คน คิดเป็นร้อยละ 9.10 และโรคเบาหวานจำนวน 1 คน คิดเป็นร้อยละ 4.50 ส่วนผลการวิเคราะห์ค่าคะแนนภาวะซึมเศร้าตามแบบวัดความเศร้าในผู้สูงอายุ (TGDS-15) ของกลุ่มตัวอย่างระหว่างการเข้าร่วมกิจกรรมลำตัด เพื่อแก้ไขปัญหาภาวะซึมเศร้าในผู้สูงอายุ ณ ศูนย์ ฯ พบว่า กลุ่มตัวผู้สูงอายุ จำนวน 22 คน เมื่อได้เข้าร่วมกิจกรรมลำตัดมาแล้ว 5 ครั้ง มีผู้สูงอายุที่มีภาวะซึมเศร้าอยู่ จำนวน 19 คน ไม่มีภาวะซึมเศร้า จำนวน 3 คน และผลการวิเคราะห์ค่าคะแนนภาวะซึมเศร้าตามแบบวัดความเศร้าในผู้สูงอายุ (TGDS-15) ของกลุ่มตัวอย่างหลังการเข้าร่วมกิจกรรมลำตัด (Posttest) พบว่า กลุ่มตัวอย่างผู้สูงอายุที่ยังคงมีภาวะซึมเศร้า จำนวน 12 คน และไม่มีภาวะซึมเศร้าแล้ว จำนวน 10 คน

2. เพื่อศึกษาความพึงพอใจของผู้สูงอายุ ที่มีต่อกิจกรรมลำตัด พบว่า ความพึงพอใจของความพึงพอใจของผู้สูงอายุหลังการใช้กิจกรรมลำตัด ที่มีต่อด้านเนื้อหาสาระโดยภาพรวมอยู่ในระดับมาก มีค่าเฉลี่ยเท่ากับ 4.34 ค่าเบี่ยงเบนมาตรฐานเท่ากับ 0.55 ความพึงพอใจของผู้สูงอายุหลังการใช้กิจกรรมลำตัด ที่มีต่อด้านวิทยากรโดยภาพรวมอยู่ในระดับ มากที่สุด มีค่าเฉลี่ยเท่ากับ 4.65 ค่าเบี่ยงเบนมาตรฐานเท่ากับ 0.65 ความพึงพอใจของผู้สูงอายุหลังการใช้กิจกรรมลำตัด ที่มีต่อด้านการดำเนินกิจกรรมโดยภาพรวมอยู่ในระดับ มาก มีค่าเฉลี่ยเท่ากับ 4.22 ค่าเบี่ยงเบนมาตรฐานเท่ากับ 0.58 และความพึงพอใจของผู้สูงอายุ

หลังการใช้กิจกรรมลำดับ ที่มีต่อด้านคุณประโยชน์ของกิจกรรมโดยภาพรวมอยู่ในระดับ มาก มีค่าเฉลี่ยเท่ากับ 3.93 ค่าเบี่ยงเบนมาตรฐานเท่ากับ 0.58

จากผลวิเคราะห์การศึกษาค้นคว้าความพึงพอใจของผู้สูงอายุ ที่มีต่อกิจกรรมลำดับในการแก้ไขปัญหภาวะซึมเศร้าในผู้สูงอายุ ในการวิจัยครั้งนี้ เป็นเครื่องบ่งชี้ว่า กิจกรรมลำดับ ที่ผู้วิจัยได้สร้างขึ้นโดยผ่านการพิจารณาตรวจสอบจากผู้ทรงคุณวุฒิทางด้านสาธารณสุข ด้านกิจกรรมสำหรับผู้สูงอายุ และด้านศิลปะการแสดงลำดับ ในการแก้ไขปัญหภาวะซึมเศร้าในผู้สูงอายุ เป็นกิจกรรมที่มีคุณภาพ และสามารถลดปัญหาการเกิดภาวะซึมเศร้า ที่จะพัฒนาไปเป็นโรคซึมเศร้าในผู้สูงอายุได้ อีกทั้งผู้สูงอายุเกิดความรู้ในเรื่องของศิลปะการแสดงลำดับเกิดความเพลิดเพลิน ความสุข และชื่นชอบกิจกรรมต่าง ๆ ที่ผู้วิจัยได้นำไปใช้กับผู้สูงอายุ

อภิปรายผล

ในการวิจัยเรื่องการพัฒนาแบบกิจกรรมลำดับ เพื่อแก้ไขปัญหภาวะซึมเศร้าในผู้สูงอายุ ของศูนย์พัฒนาการจัดสวัสดิการสังคมผู้สูงอายุ จังหวัดปทุมธานีครั้งนี้ สามารถอภิปรายผลการวิจัยได้ดังนี้

1. ผลจากการพัฒนาสร้างรูปแบบกิจกรรมลำดับ แก้ไขปัญหภาวะซึมเศร้าในผู้สูงอายุศูนย์พัฒนาการจัดสวัสดิการสังคมผู้สูงอายุ จังหวัดปทุมธานี ซึ่งในแผนการจัดกิจกรรมดังกล่าวประกอบไปด้วยสาระสำคัญของแผนกิจกรรม กระบวนการจัดกิจกรรม การวัด และประเมินผล อุปกรณ์ในการทำกิจกรรม ซึ่งรูปแบบกิจกรรมลำดับที่ผู้วิจัยสร้างขึ้น เพื่อแก้ไขปัญหภาวะซึมเศร้าในผู้สูงอายุโดยนำหลักการด้านนาฏกรรมบำบัดที่มีความสัมพันธ์กับอารมณ์และความรู้สึกโดยใช้ดนตรีและการร้องและการเคลื่อนไหวร่างกาย โดยนำการเคลื่อนไหวมาเป็นรูปแบบหนึ่งของการแสดงออกและเป็นกระบวนการกลุ่มมาใช้ในการสร้างกิจกรรมที่จะช่วยแก้ไขปัญหภาวะซึมเศร้า ซึ่งใช้เวลา 5 สัปดาห์ สัปดาห์ละ 2 ครั้ง รวมเป็น 10 ครั้ง ครั้งละ 1 ชั่วโมง 30 นาที จากการศึกษาการแนวคิด และทฤษฎีการพัฒนาแบบกิจกรรมที่นักวิชาการหลายท่านได้อธิบาย ถึงการพัฒนาแบบกิจกรรมไว้ และผู้วิจัยได้นำหลักการดังกล่าวมาวิเคราะห์และพัฒนารูปแบบกิจกรรมลำดับ โดยการสร้างรูปแบบ (Model) นั้นไม่มีข้อกำหนดที่ตายตัวแน่นอนว่าต้องการทำอะไรบ้าง แต่โดยทั่วไปจะเริ่มต้นจากการศึกษาองค์ความรู้ (Intensive Knowledge) เกี่ยวกับเรื่องที่เราจะสร้างรูปแบบให้ชัดเจน จากนั้นจึงหาสมมติฐาน และหลักการของรูปแบบที่จะพัฒนา แล้วนำมาสร้างรูปแบบตามหลักการที่กำหนดขึ้นและนำรูปแบบที่สร้างขึ้นไปตรวจสอบ และประเมินผลหาคุณภาพของรูปแบบ โดยสรุปแล้วการพัฒนาแบบกิจกรรมลำดับในครั้งนี้ มีการดำเนินการ 4 ขั้นตอน คือ ขั้นตอนที่ 1 การศึกษาและสำรวจข้อมูลเบื้องต้นเกี่ยวกับ แนวคิดและหลักการดูแลผู้สูงอายุที่มีโอกาส และความเสี่ยงในการเป็นโรคซึมเศร้า และระบบการดูแลผู้สูงอายุภายในศูนย์พัฒนาการจัดสวัสดิการสังคมผู้สูงอายุ จังหวัดปทุมธานี ขั้นตอนที่ 2 เป็นการสร้างกิจกรรมลำดับขึ้น เพื่อนำไปใช้ในการดำเนินกิจกรรมกับผู้สูงอายุ โดยการสังเคราะห์ จากแนวคิด ทฤษฎี และการสัมภาษณ์ นำมาสร้างรูปแบบกิจกรรมลำดับ ขั้นตอนที่ 3 เป็นการพัฒนารูปแบบกิจกรรมลำดับ โดยทดสอบหาค่าความสอดคล้องระหว่างรูปแบบกิจกรรมลำดับกับวัตถุประสงค์การจัดกิจกรรม (IOC) จากผู้ทรงคุณวุฒิ เพื่อให้ได้รูปแบบกิจกรรมที่มีคุณภาพ ปลอดภัย และมีความเป็นไปได้ในทางปฏิบัติ และขั้นตอนที่ 4 เป็นการวิเคราะห์หาความสอดคล้องระหว่างรูปแบบกิจกรรมลำดับกับวัตถุประสงค์การจัดกิจกรรม เพื่อนำผลจากการวิเคราะห์มาปรับปรุง พัฒนากิจกรรมต่อไป

ในการพัฒนารูปแบบกิจกรรมลำตัด แก้ไขปัญหาภาวะซึมเศร้าในผู้สูงอายุศูนย์ ฯ ผู้วิจัยได้นำแนวคิดในการพัฒนารูปแบบกิจกรรมลำตัด โดยใช้ลักษณะรูปแบบการเล่นลำตัด ผสมกับกิจกรรมนันทนาการ เพื่อพัฒนาความสุขของผู้สูงอายุด้านสุขภาวะทางจิตใจตามค่านิยมของกรมสุขภาพจิต ดังนี้

ตารางที่ 1 แนวคิดในการพัฒนารูปแบบกิจกรรมลำตัด เพื่อแก้ไขปัญหาภาวะซึมเศร้าในผู้สูงอายุ ของศูนย์พัฒนาการจัดสวัสดิการสังคมผู้สูงอายุ จังหวัดปทุมธานี
ที่มา: ผู้วิจัย

ลำตัด	นันทนาการ	การพัฒนาความสุขของผู้สูงอายุด้านสุขภาวะทางจิตใจ
- เพลงลอย การร้องเพลงลอยในลำตัดที่เป็นรูปแบบเพลงร้องแบบคำกลอนหัวเดียว (คำกลอนในทุกบาทเป็นสระเดียวกัน) เป็นการร้องอย่างง่าย ๆ และมีจังหวะที่ครึกครื้น สร้างความสนใจ	- เกม เกม ที่ใช้กฎ กติกา อย่างง่าย ๆ เพื่อเป็นการกำหนดข้อตกลง และเงื่อนไขในการดำเนินกิจกรรมต่าง ๆ โดยนำเอาเกมที่เน้นการสร้าง ความสนุกสนาน การกระตุ้นความสนใจ และการมี	สุขสนุก (Recreation) ความสามารถของผู้สูงอายุในการเลือกวิถีชีวิตที่รื่นรมย์ สนุกสนาน ด้วยการทำกิจกรรมที่ก่อให้เกิดอารมณ์เป็นสุขจิตใจสดชื่นแจ่มใส กระปรี้กระเปร่า มีคุณภาพชีวิตที่ดี
- เพลงเกี่ยวข้าว การร้องเพลงเกี่ยวข้าวเป็นลักษณะคำกลอนหัวเดียว และมีการร้องลูกคู่ รับท้ายบทว่า “เฮ้อเฮ้อ” มีการเคลื่อนไหวร่างกายแสดงท่าทางประกอบ การลงแขกเกี่ยวข้าว - เพลงเรือ การร้องเพลงเรือเป็นลักษณะคำกลอนหัวเดียว และมีการร้องลูกคู่ รับท้ายบทว่า “ฮาให้เขี่ยบเขี่ยบ” มีการเคลื่อนไหวร่างกายแสดงท่าทางประกอบ การพายเรือ - กลองรำมะนา จังหวะและหน้าที่ในการตีกลองรำมะนา จะมีเสียงทำนองที่โดดเด่นชัดเจนในแต่ละหน้าที่ (รูปแบบการตีกลองทำนองต่าง ๆ) และจังหวะที่ครึกครื้น สร้างความสนุกสนาน มีเสียงที่ดังชัดเจนในการตี	ปฏิสัมพันธ์ร่วมกับผู้อื่นเข้ามาเป็นหลักในการพัฒนารูปแบบกิจกรรมขึ้น - บทบาทสมมติ บทบาทสมมติที่เป็นการให้ผู้ร่วมกิจกรรมได้แสดงออกทางความคิด และการเคลื่อนไหวร่างกาย ตามบทบาทสมมติที่ต้องการแสดงออกมาให้สอดคล้องกับเงื่อนไขที่กำหนด เป็นการเปิดโอกาสให้ใช้ความคิดสร้างสรรค์และการตอบสนองต่อการเคลื่อนไหวทางกายภาพ สร้างความสนุกสนาน และก่อให้เกิดความสุข - กิจกรรมการเคลื่อนไหวร่างกาย การเคลื่อนไหวร่างกายเป็นการพัฒนาทางกายภาพ และการมีปฏิสัมพันธ์กับผู้อื่นเปิดโอกาสให้เคลื่อนไหวร่างกายได้ตามอิสระเกิดความสุข และสนุกสนานในการทำกิจกรรมร่วมกับผู้อื่น	สุขสบาย (Health) ความสามารถของผู้สูงอายุในการดูแลสุขภาพร่างกาย ให้มีสมรรถภาพร่างกายที่แข็งแรง คล่องแคล่ว มีกำลัง สามารถตอบสนองต่อความต้องการทางกายภาพได้ สุขสง่า (Integrity) ความรู้สึกรับรู้พอใจในชีวิต ความภาคภูมิใจ เกิดความสุขกับตนเอง มีความเชื่อมั่นและยอมรับในตนเอง และมีปฏิสัมพันธ์กับผู้อื่น

2. ลักษณะของกิจกรรมลำตัดเพื่อแก้ไขปัญหาภาวะซึมเศร้าในผู้สูงอายุ โดยใช้กิจกรรมลำตัด จังหวัดปทุมธานี แบ่งกิจกรรมออกเป็น 2 ช่วง ดังนี้

ช่วงที่ 1 เตรียมความพร้อม (สัปดาห์ที่ 1/ครั้งที่ 1)

ลักษณะของกิจกรรม เป็นการปฐมนิเทศ/สร้างความสัมพันธ์ ซึ่งผู้วิจัยได้ศึกษาและใช้แนวคิดของกิจกรรมกลุ่ม เพื่อเป็นการสร้างความสัมพันธ์ และสร้างความเข้าใจในการทำกิจกรรมที่เป็นกิจกรรม โดยมุ่งเน้นให้เกิดกระบวนการทำงานร่วมกันของสมาชิกทุกคน โดยมีการแลกเปลี่ยนความคิดเห็นซึ่งกันและกัน สามารถนำไปใช้ในการพัฒนาตนเองในด้านต่าง ๆ ตามจุดมุ่งหมายที่ตั้งไว้ ซึ่งพบว่า หลังจากการทำกิจกรรมปฐมนิเทศ/สร้างความสัมพันธ์ สังเกตได้ว่า ผู้สูงอายุให้ความร่วมมือในการร่วมกิจกรรม มีความสนใจในการทำกิจกรรมต่าง ๆ และมีปฏิสัมพันธ์ระหว่างผู้สูงอายุในกลุ่มมากขึ้น และจากการสังเกตพฤติกรรมในการร่วมกิจกรรม ดังเช่น ผลการสัมภาษณ์ของผู้สูงอายุท่านหนึ่งที่ได้กล่าวถึงความสุขจากการทำกิจกรรมแบบกลุ่ม “ปกติผมเองอยู่ที่ศูนย์นี้ ก็จะไม่ค่อยได้พูดคุย หัวเราะกับใครมากนัก... แต่พอมีกิจกรรมลำตัด นี้เข้ามาให้ผมได้ร่วมเล่นกิจกรรม มีเกมที่ให้ผมได้ร่วมเล่นกับเพื่อน ๆ ได้เห็นถึงความสามารถและรอยยิ้มของคนอื่น ๆ ทำให้หลังจากการเลิกเล่นกิจกรรมไปแล้ว ผมกับเพื่อน ๆ มีเรื่องมานั่งคุย นั่งหัวเราะกันต่อ...” และจากการศึกษาตามแนวคิดในการจัดขนาดของกลุ่มที่เหมาะสมในการทำกิจกรรมกลุ่ม ซึ่งนำมาใช้ในการทำกิจกรรมลำตัด เพื่อแก้ไขปัญหาภาวะซึมเศร้าในผู้สูงอายุครั้งนี้เกิดผลดี เนื่องจากมีสมาชิกกลุ่มไม่เกิน 15 คน สมาชิกทุกคนมีโอกาสแสดงออกถึงศักยภาพของตนเองที่มีอยู่ได้อย่างทั่วถึงคือ มีหน้าที่ มีบทบาทในกลุ่ม และมีโอกาสได้ใช้ทักษะของตนเองทั่วถึงกัน แต่สามารถยืดหยุ่นได้ตามความจำเป็นของสถานการณ์ และผู้วิจัยได้กำหนดการเข้าร่วมกิจกรรมโดยใช้เวลาและจำนวนครั้งในการทำกิจกรรมกลุ่ม คือใช้เวลา 8 สัปดาห์ สัปดาห์ละ 2 ครั้ง รวมเป็น 16 ครั้ง ครั้งละ 1 ชั่วโมง 30 นาที อีกทั้งยังสอดคล้องกับ กรมสุขภาพจิต จิตนันทพันธุ์² กล่าวว่า การจัดกิจกรรมกลุ่มนั้นควรจัดสัปดาห์ละ 2-3 ครั้ง แต่แต่ละครั้งควรใช้เวลาประมาณ 60-90 นาที ขึ้นอยู่กับความเหมาะสมช่วงวัยของสมาชิกในกลุ่ม

ช่วงที่ 2 กิจกรรมลำตัดเพื่อบำบัด (สัปดาห์ที่ 2-5/ครั้งที่ 3-10)

การนำลำตัด มาผสมผสานเข้ากับนันทนาการ โดยใช้เกมและบทบาทสมมติ เพื่อให้ผู้สูงอายุที่มีภาวะซึมเศร้า เกิดความเพลิดเพลิน และมีความสุข ในการเล่นเกมลำตัดและเพื่อให้ผู้สูงอายุที่มีภาวะซึมเศร้า มีความเชื่อมั่นในตนเองและมีปฏิสัมพันธ์กับผู้อื่น ซึ่งในกิจกรรมนี้ ผู้วิจัยได้นำรูปแบบของการแสดงลำตัดที่จะเริ่มต้นการร้องโดยใช้ทำนองเพลง และจังหวะอย่างง่าย ๆ เพื่อให้ผู้แสดงเตรียมความพร้อมในการร้อง และเป็นการเกริ่นนำก่อนเริ่มการแสดงมาผนวกกับนันทนาการ ที่เป็นกิจกรรมที่ได้เคลื่อนไหวร่างกายเพื่อความสนุกสนานเพลิดเพลิน รื่นเริงผ่อนคลายอารมณ์ ภายใต้อากูติกที่ไม่เคร่งครัด สามารถมาประยุกต์ให้เหมาะสมกับผู้สูงอายุ และสถานการณ์นั้น ๆ พบว่า หลังจากการทำกิจกรรมผ่านไป 5 ครั้ง ผู้วิจัยได้สังเกตเห็นพฤติกรรมของผู้สูงอายุ ที่มีการพัฒนาในการดำเนินชีวิตได้มากขึ้น เริ่มมีปฏิสัมพันธ์กับผู้อื่นมากขึ้น สามารถทำกิจวัตรประจำวันของตนเอง และช่วยเหลือตนเองได้มากขึ้น สภาวะทางอารมณ์มีการพัฒนาขึ้น ใจเย็นไม่โมโหง่าย ทางด้านกระบวนการคิด เกิดการพัฒนาไม่ค่อยวิตกกังวล และมีสมาธิมากขึ้น ในด้านสุขภาพร่างกาย มีความแข็งแรงขึ้น ไม่ค่อยอ่อนเพลีย และหลังจากนั้นผู้วิจัยได้สังเกตพฤติกรรมของผู้สูงอายุ และสัมภาษณ์พยาบาลผู้ดูแล หลังจากการดำเนินกิจกรรมลำตัดครบ 10 ครั้ง พบว่า ผู้สูงอายุมีการพัฒนา

2. กรมสุขภาพจิต จิตนันทพันธุ์, "ผลของการใช้กิจกรรมกลุ่มที่มีต่อพลังสุขภาพจิตของนักเรียนอาชีวศึกษา" (วิทยานิพนธ์ระดับมหาบัณฑิต, มหาวิทยาลัยรามคำแหง, 2554), 35.

ในการดำเนินชีวิตเปลี่ยนไปในทางที่ดีขึ้นอย่างมาก มีปฏิสัมพันธ์กับผู้อื่น สามารถทำกิจวัตรประจำวันของตนเองได้มากขึ้น ตอบสนองต่อความต้องการทางกายภาพได้ สภาวะทางอารมณ์ดีขึ้น ใจเย็น เอื้อเฟื้อ ไม่โมโหง่าย มีกระบวนการคิด ไม่วิตกกังวล มีสมาธิมากขึ้น ไม่มองโลกในแง่ร้าย ทางด้านสุขภาพร่างกายแข็งแรงขึ้น ไม่ค่อยอ่อนเพลีย สุขภาวะจิตสดชื่นแจ่มใส กระปรี้กระเปร่า มีคุณภาพชีวิตที่ดี มีอารมณ์ขัน และชื่นชอบการทำกิจกรรมร่วมกันเป็นกลุ่ม เกิดความรู้สึกพึงพอใจในชีวิต ความภาคภูมิใจ เกิดความสุขกับตนเอง มีความเชื่อมั่นและยอมรับในตนเอง ซึ่งสอดคล้องกับ สุจริต สุวรรณชีพ³

ในการพัฒนาความสุขเชิงจิตวิทยาในผู้สูงอายุนั้น สามารถวัดในเชิงสัมพันธ์ได้จึงจะทำให้ผู้สูงอายุมีสุขภาพกายและสุขภาพจิต อีกทั้งยังสอดคล้องกับวิทยา อินทร์พงษ์พันธุ์⁴ กล่าวว่า กิจกรรมนันทนาการที่ส่งผลในการพัฒนาคุณภาพชีวิตของผู้สูงวัยในสถานสงเคราะห์คนชรา คือ กิจกรรมดนตรีไทยที่เป็นการรวมตัวกันของวงดนตรีไทย วงกลัวยไม้ของศูนย์พัฒนาการจัดสวัสดิการสังคมผู้สูงอายุบ้านวาสนะเวศม์จากการศึกษาแนวคิดและทฤษฎีนาฏกรรมบำบัด พบว่า นาฏกรรมบำบัดเป็นรูปแบบและวิธีการสื่อสารอย่างหนึ่งที่มนุษย์เลือกใช้ ซึ่งเป็นการสร้างความพอใจในความต้องการพื้นฐานของมนุษย์ที่มีความต้องการจะสื่อสารให้บุคคลอื่นรับรู้ถึงอารมณ์และความรู้สึก จึงต้องหาวิธีเพื่อช่วยผู้รับการบำบัด โดยการสร้างเอกลักษณ์เพื่อให้เข้าใจการรักษาแบบนาฏกรรมบำบัดนี้ด้วย คือทำให้เกิดการใช้ภาษาพูดบรรยายต่อเนื่องซึ่งเป็นรูปแบบหนึ่งของการแสดงออกของกลุ่ม และกระบวนการของแต่ละกลุ่ม

การใช้จังหวะการเคลื่อนไหวร่างกายที่มีดนตรีประกอบ โดยจะนำการเคลื่อนไหวมาตีความอธิบายหรือสื่อความหมายเพื่อให้เกิดความสามัคคี และช่วยเหลือผู้ที่มีปัญหาทางจิต เช่น ความกังวล ซึมเศร้าหรือมีปัญหาความสัมพันธ์กับผู้อื่นตลอดจนนำมาใช้บำบัดอาการเจ็บปวดที่รุนแรงบางอย่าง ซึ่งในการวิจัยครั้งนี้ผู้วิจัยได้นำเอาหลักการด้านการเคลื่อนไหวร่างกายที่มีความสัมพันธ์กับอารมณ์และความรู้สึก เป็นรูปแบบหนึ่งของการแสดงออกและเป็นกระบวนการที่เป็นแนวทางในการสร้างเครื่องมือของกิจกรรม ที่จะช่วยแก้ไขปัญหภาวะซึมเศร้าในผู้สูงอายุ จังหวัดปทุมธานี ซึ่งสอดคล้องกับ นฤมล อินทหมี⁵ กล่าวว่า การศึกษาผลของศิลปะบำบัดต่อการลดระดับภาวะซึมเศร้าในผู้สูงอายุ ในศูนย์พัฒนาการจัดสวัสดิการสังคมผู้สูงอายุบ้านธรรมปกรณ์ เชียงใหม่ พบว่าผู้สูงอายุกลุ่มทดลองหลังจากได้รับศิลปะบำบัด มีภาวะซึมเศร้ามลดลงต่ำกว่าก่อนทดลอง คือกลุ่มทดลองมีภาวะซึมเศร้ามลดลงหลังได้รับศิลปะบำบัด และมีภาวะซึมเศร้ามลดลงต่ำกว่ากลุ่มควบคุมที่ไม่ได้รับศิลปะบำบัด

ตัวอย่างบทร้องที่ใช้ประกอบกิจกรรม

1. เพลงนกน้อย (ใช้ร้องประกอบกิจกรรมในครั้งที่ 1-4, 10 โดยใช้ระยะเวลาร้อง ครั้งละ 2 นาที)

(ลูกคู่) โอ้เจ้านกน้อยเอ๋ย ก่อนนี้เคยจับอยู่บนคอน (ซ้ำ)
เจรจาจู้จี้กล่อมผีให้นอน เจรจาเสียงร้องกล่อมน้องให้นอน
เจ้ามาหลุดจากกรงหลงเข้าดงกลางดอน ทิ้งน้องให้นอนคนเดียว.....เอ๋ย

3. สุจริต สุวรรณชีพ และคณะ, แนวทางการดูแลทางด้านสังคมจิตใจของผู้สูงอายุเพื่อป้องกันปัญหาสุขภาพจิต (นนทบุรี: กรมสุขภาพจิต, 2559), 7-14.

4. วิทยา อินทร์พงษ์พันธุ์, ผลของโปรแกรมนันทนาการที่มีต่อการพัฒนาสมรรถภาพทางกายเพื่อสุขภาพของผู้สูงอายุ (กรุงเทพฯ: สถาบันการพลศึกษา, 2555), 112.

5. นฤมล อินทหมี, "ผลของศิลปะบำบัดต่อการลดระดับภาวะซึมเศร้าในผู้สูงอายุในศูนย์พัฒนาการจัดสวัสดิการสังคมผู้สูงอายุบ้านธรรมปกรณ์เชียงใหม่" (วิทยานิพนธ์ระดับมหาบัณฑิต, จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2555), 4.

โอ้ว่าคุณครูบาที่อุทิศสาศ์สอน ท่านให้ความรู้ไว้เป็นกระดูกคาลอน
ถ้าไม่จำท่านให้จดมีกำหนดไว้แน่นอน ทุกดับทุกตอนของลำตัด.....เอ๋ย

ขอคารวะอีกสักครั้งท่านผู้ฟังทั้งหลาย ทั้งคุณนายคุณน้า ที่ได้มากมาย
กราบเรียนท่านผู้ชมเชิงคารมที่ไม่คมคาย ให้รู้สึกอับอายเสียจริง.....เอ๋ย

พูดถึงชีวิตคนสูงวัยไม่มีอะไรทุกข์ทน ถึงจะเดินก้าวช้าก็พยายามฝึกฝน
ต้องทำตัวครึกครื้นสิ่งอื่นไม่กังวล ต้อนรับชาวชนที่มาชม.....เอ๋ย

2. เพลงทุ่งเล (ใช้ร้องประกอบกิจกรรมในครั้งที่ 4-7, 10 โดยใช้ระยะเวลาร้อง ครั้งละ 3 นาที)

*ทุ่งเล ทุ่งเล วันนี้จะเห่พม่าใหม่ ตั้งแต่มาอยู่เมืองไทยมาเป็นครูใหญ่ติกลองยาว
ตั้งแต่มาอยู่เมืองไทยมาเป็นครูใหญ่ติกลองยาว

ท่อน 1 กราบกำประนมกรเป็นสร้อยสุนทรภาษาไทย (ซ้ำ)

ขอไหว้ครูผู้มีน้ำใจที่สอนเพลงให้กับพวกเรา และสวัสดิ์ท่านทั้งหลายที่เรียงรายทั้งหนุ่มสาว

ท่อน 2 ถ้อยคำร่ำร้องทำนันทองภาษาไทย (ซ้ำ)

หากผิดพลาดประการใดต้องขออภัยไว้สักราว ถ้าหากว่าท่านถูกใจช่วยตบมือให้กับพวกเรา

ท่อน (ชาย1) สวัสดิ์ สวัสดิ์ แม่สาวโสภีที่สูงวัย (ซ้ำ)

พี่มันหนุ่มบ้านไกลนีกอยากชิดใกล้แม่สาว ๆ อย่าหาว่าพี่ไม่เกรงใจขอไต่ไลน์ได้หรือเปล่า

ท่อน (หญิง1) ได้ยิน ได้ยิน พ่อศิลปินสูงวัย ได้หรือเปล่า (ซ้ำ)

อยากรู้จักใช้ไหมมาขอไต่ไลน์สาว ๆ ฉันไม่เคยจำไลน์ฉันจำได้แต่เบอร์รองเท้า

ท่อน (ชาย2) เหลือบมองเหลือบมองมาพบนวน้องทรามวัย (ซ้ำ)

หน้าเจ้างามเกินใครแต่เอ๊ะทำไมผมขาว คงเป็นเพราะว่าสูงวัยหรือแพ้ยอะไรหรือเปล่า *

ท่อน (หญิง2) ปากดี ปากดี มาร้องเสียดสีเกินไป (ซ้ำ)

พ่อผู้ชายปากม้ามามาถามอะไรเรื่องผมเผ้า มันอาจจะดูเยอะไปก็ฉันไฮไลต์ด้วยสีขาว

ท่อน 3 หนึ่งคำสองคำ ที่คอยพูดยั่วว่าสูงวัย (ซ้ำ)

อย่าสบประมาทเกินไปถ้าเธอเข้าใจแล้วเธอจะหนาว ฉันมีดีอีกมากมายไม่ยากบรรยายมันเรื่องยาว

3. เพลงเกี่ยวข้าวสูงวัย (ใช้ร้องประกอบกิจกรรมในครั้งที่ 8, 10 โดยใช้ระยะเวลาร้อง ครั้งละ 3 นาที)

พวกเราสาว. ผู้สูงวัย

พวกเราหัวใจที่แข็งแกร่ง

เราสั่งสมประสบการณ์

เอาไว้นานพอแรง

ถึงอ่อนกำลังแขนขา

แต่ทว่าหัวใจยังแกร่ง

ยังเก่งกล้าสามารถ

เจลิยวฉลาดเข้มแข็ง

ถึงเดินช้าแต่ว่าชั่ววี

ไม่ต้องกลัวจะล้มตะแคง

พวกเรายังมีความหมาย

ยังส่องประกายไม่อัปแสง

อย่ามองว่าตนไร้ค่า

ยิ่งทำให้ล้ำอ่อนแรง

ประสบการณ์ที่ผ่านมา
ไม่หอยเหงาเจ้าจุก
ใช้ชีวิตให้สนุกสนาน
ต้องจริงจังและจริงใจ
ขอให้สุขมีเรื่อยแรง

เราว่าต้องเข้มแข็ง
เหมือนนมทุกช้อเอาไว้ทั้งแท่ง
เบิกบานไม่ตันตะแบง
ไม่มีอะไรแอบแฝง
ขอให้แข็งแรงทุกคนเลย

4. เพลงเรือลำเกร่ง (ใช้ร้องประกอบกิจกรรมในครั้งที่ 9, 10 โดยใช้ระยะเวลาร้อง ครั้งละ 4.30 นาที)

เพลงเรือผู้สูงวัยวันนี้ตั้งใจมาร้อง
ต้องขอภัยไว้ ณ ที่นี้
หากว่ามันอึดอาดยืดอาดย่ำแย่
ทนฟังสักครั้งวันนี้เราตั้งใจจริง
พวกเราอยากสืบสานให้เพลงพื้นบ้านคงอยู่
คนร้องก็แก่เพลงก็เก่า มันดูเก่าดีเหมือนกัน
ได้มาร้องเพลงเรือไม่รู้สีกเบื่อหน่าย
ต้องยัดเรือไว้ให้มันไม่จั้นจะอันตราย
เดี๋ยวมาเรือจะยั้งแย่ว่าเราแก่เกินไป

หากผิดเพี้ยนบกพร่องต้องขอภัย
หากการแสดงที่มี ไม่ทันสมัย
ก็คนพายนั่นก็แก่เกินไป
คุณผู้ชายคุณผู้หญิง อย่าเมินใส่
ไม่ยากให้เลือนจากหู และตาไป
อายุอานามคงห่างกัน ไม่เท่าไร
เรือโคลงเคลงน้ำกระฉอกเหมือนได้ออกกำลังกาย
ปากก็ร้องมือก็จับ ขยับมากนั้ไม่ได้
ต้องตั้งอกตั้งใจให้ดีเอ๋ย



ภาพที่ 1 ท่ารำที่ใช้ประกอบการเล่นกิจกรรมลำตัด
ที่มา: คณะลำตัดหวังเต๊ะ-แม่ศรีนวล, ท่ารำในลำตัด (นครปฐม: แหล่งเรียนรู้มรดก
ภูมิปัญญาทางวัฒนธรรม, 2562), ไม่มีเลขหน้า.

3. ผลของการใช้กิจกรรมลำตัด เพื่อแก้ไขปัญหภาวะซึมเศร้าในผู้สูงอายุ ศูนย์พัฒนาการจัดสวัสดิการสังคมผู้สูงอายุ จังหวัดปทุมธานี ผู้วิจัยได้สัมภาษณ์ และใช้แบบคัดกรองโรคซึมเศร้า ผู้วิจัยได้ใช้แบบวัดความเศร้าในผู้สูงอายุ (TGDS-15) วัดกับผู้สูงอายุ โดยให้ผู้สูงอายุตอบคำถามตามแบบวัด ทั้งสิ้น 15 ข้อ ค่าคะแนนภาวะซึมเศร้าตามแบบวัดความเศร้าในผู้สูงอายุ (TGDS-15) ของกลุ่มตัวอย่างระหว่างการเข้าร่วมกิจกรรมลำตัด พบว่า กลุ่มตัวผู้สูงอายุที่พักอาศัยอยู่ ณ ศูนย์พัฒนาการจัดสวัสดิการสังคมผู้สูงอายุ จังหวัดปทุมธานี จำนวน 22 คน ที่มีภาวะซึมเศร้า ได้เข้าร่วมกิจกรรมลำตัดแล้ว 5 ครั้ง ผู้สูงอายุที่มีภาวะซึมเศร้า มีจำนวน 19 คน ไม่มีภาวะซึมเศร้า จำนวน 3 คน ซึ่งเกิดการเปลี่ยนแปลงของจำนวนผู้สูงอายุที่มีภาวะซึมเศร้า และหลังจากการร่วมกิจกรรมลำตัดครบ 10 ครั้ง พบว่า กลุ่มตัวผู้สูงอายุ จำนวน 22 คน ที่มีภาวะซึมเศร้า หลังจากร่วมกิจกรรมลำตัด (Posttest) ผู้สูงอายุที่มีภาวะซึมเศร้ามีจำนวน 12 คน ไม่มีภาวะซึมเศร้า มีจำนวน 10 คน ซึ่งมีการเปลี่ยนแปลงลดภาวะซึมเศร้าในผู้สูงอายุได้เพิ่มมากขึ้น แต่เมื่อผู้วิจัยได้วิเคราะห์ข้อมูลถึงสาเหตุปัจจัยของผู้สูงอายุที่ยังคงมีภาวะซึมเศร้าใน 12 คน พบว่ามีสาเหตุสืบเนื่องมาจาก ผู้สูงอายุที่มีโรคประจำตัวหลายโรค เช่น โรคความดันโลหิตสูง โรคระบบหัวใจและหลอดเลือด ปัญหาทางด้านสังคม เช่น ปัญหาครอบครัว และปัญหาชีวิต เช่น ความผิดหวังจากการล้มเหลวจากชีวิต ซึ่งสาเหตุดังกล่าวเหล่านี้ เป็นผลสืบเนื่องทำให้ผู้สูงอายุที่ยังคงมีภาวะซึมเศร้าทั้ง 12 คนนั้น ยังคงมีอาการ และพฤติกรรมที่มีภาวะซึมเศร้าปรากฏอยู่บ้าง เมื่อเทียบกับค่าคะแนนภาวะซึมเศร้าตามแบบวัดความเศร้าในผู้สูงอายุ (TGDS-15) แต่หากพิจารณาเป็นรายข้อแล้วจะพบว่า ก่อนและหลังการเข้าร่วมกิจกรรมลำตัด ผู้สูงอายุมีการตอบข้อคำถามในแบบวัดที่ดีขึ้นจากการมีภาวะซึมเศร้าก่อนเข้าร่วมกิจกรรมลำตัด ผู้วิจัยจึงสามารถอภิปรายผลโดยสรุปได้ว่า การใช้กิจกรรมลำตัดเพื่อแก้ไขปัญหภาวะซึมเศร้าในผู้สูงอายุนั้นสามารถช่วยลดภาวะซึมเศร้าในผู้สูงอายุได้ ในกลุ่มผู้สูงอายุที่ไม่มีโรคประจำตัวหลายโรค ไม่มีความทรงจำในชีวิตที่เลวร้ายมากนัก แต่หากผู้สูงอายุที่มีปัญหาดังกล่าวข้างต้นนั้น กิจกรรมลำตัดอาจจะสามารถช่วยพัฒนาสภาวะทางอารมณ์ และพฤติกรรมที่แสดงออก ให้เกิดการพัฒนาไม่มีภาวะซึมเศร้าได้ ทั้งนี้ ผู้สูงอายุมีความสุข และชื่นชอบในการทำกิจกรรมลำตัด ทั้ง 10 กิจกรรม เกิดการกระตุ้นและเร้าความสนใจ และความกระตือรือร้นในการทำกิจกรรมแต่ละครั้งของผู้สูงอายุ และพบว่าผู้สูงอายุเกิดความมุ่งมั่นในการจะทำกิจกรรมในครั้งต่อไป ทุกครั้งที่มีการดำเนินกิจกรรมเสร็จสิ้น และจากการสอบถามพยาบาล พี่เลี้ยงผู้ดูแลผู้สูงอายุ พบว่าหลังจากเสร็จสิ้นกิจกรรมต่าง ๆ แล้วในช่วงเวลาว่าง ผู้สูงอายุส่วนใหญ่ จะนำเพลงในกิจกรรมลำตัดมาร้องเล่นกัน ทางศูนย์ ฯ จึงได้นำเอากิจกรรมลำตัดมาใช้เป็นกิจกรรมหลัก ด้วยกิจกรรมดังกล่าวนี้สร้างความสุขและความสนใจแก่ผู้สูงอายุได้เป็นอย่างมากจากการพิจารณาการเปลี่ยนแปลงทางด้านการมีภาวะซึมเศร้าในผู้สูงอายุ พบว่า กิจกรรมลำตัดช่วยพัฒนาแก้ไขปัญหภาวะซึมเศร้าในผู้สูงอายุ ด้านอารมณ์ และพฤติกรรมการแสดงออกได้มากที่สุด จากข้อมูลตามแบบวัดความเศร้าในผู้สูงอายุ (TGDS-15) และการสังเกตพฤติกรรมของผู้สูงอายุโดยพยาบาล และเจ้าหน้าที่ของศูนย์ ฯ ซึ่งผู้สูงอายุมีพฤติกรรมการแสดงออก สุขภาพจิต และปฏิสัมพันธ์กับผู้อื่นเปลี่ยนแปลงไปในทิศทางที่ดีขึ้น และมีความสนใจในการแสดงลำตัดเพิ่มมากขึ้น



ภาพที่ 2 การเล่นเกมล่ำตัด เพื่อแก้ไขปัญหภาวะซึมเศร้าในผู้สูงอายุ
ณ ศูนย์พัฒนาการจัดสวัสดิการสังคมผู้สูงอายุ จังหวัดปทุมธานี
ที่มา: ผู้วิจัย

ข้อเสนอแนะ

1. การนำรูปแบบกิจกรรมล่ำตัดเพื่อแก้ไขปัญหภาวะซึมเศร้าในผู้สูงอายุไปใช้ ควรศึกษาและทำความเข้าใจกับกลุ่มตัวอย่าง ศึกษาประเภทของกิจกรรม แล้วนำเครื่องมือทุกชิ้นที่ผู้วิจัยใช้ในการวิจัยได้แก่ แบบสอบถามวัดภาวะซึมเศร้าของกระทรวงสาธารณสุข (TGDS-15) ในการวัดค่าระดับของภาวะซึมเศร้าก่อนและหลังทำกิจกรรม ซึ่งจะนำคำตอบที่ได้มาคิดคะแนนและแปลผล เพื่อให้เกิดความเหมาะสมและประสิทธิภาพอย่างสูงสุดในกิจกรรม

2. การใช้กิจกรรมล่ำตัดเพื่อแก้ไขปัญหภาวะซึมเศร้าในผู้สูงอายุ กับผู้สูงอายุที่จิตแพทย์ระบุว่า เป็นโรคซึมเศร้าและได้รับยา อาจจะไม่ก่อให้เกิดผลการพัฒนาที่ชัดเจน เนื่องจากสภาวะทางอารมณ์และจิตใจ อยู่ในการควบคุม ดูแล และรักษาจากแพทย์

3. ผลการวิจัยครั้งนี้เป็นผลการวิจัยที่เกี่ยวข้องกับการศึกษาการใช้กิจกรรมล่ำตัดเพื่อแก้ไขปัญหภาวะซึมเศร้าในผู้สูงอายุ ที่ศูนย์พัฒนาการจัดสวัสดิการสังคมผู้สูงอายุ จังหวัดปทุมธานี เพื่อช่วยให้ปัญหภาวะซึมเศร้าในผู้สูงอายุลดลง ไม่ก่อให้เกิดการลุกลามจนเป็นโรคซึมเศร้า จึงควรจัดให้มีกิจกรรมเกี่ยวกับด้านเสริมสร้างความสุข คู่กับการพัฒนาด้านร่างกายไปพร้อม ๆ กัน

4. ควรพัฒนารูปแบบกิจกรรมล่ำตัดนี้ กับสาขาสายวิชาชีพอื่น ๆ เพื่อเพิ่มความสุขลดความภาวะเป็นโรคซึมเศร้า และเพิ่มทักษะในการดำเนินชีวิตในกลุ่มคนทั่วไป

บรรณานุกรม

- กมลทิพย์ จิตินันท์พันธุ์. "ผลของการใช้กิจกรรมกลุ่มที่มีต่อพลังสุขภาพจิตของนักเรียนอาชีวศึกษา." วิทยานิพนธ์ระดับมหาบัณฑิต, มหาวิทยาลัยรามคำแหง, 2554.
- คณะลำตัดหวังเต๊ะ-แม่ศรีนวล. *ท่ารำในลำตัด*. นครปฐม: แหล่งเรียนรู้มรดกภูมิปัญญาทางวัฒนธรรม ลำตัดและเพลงพื้นบ้านภาคกลางพ่อหวังเต๊ะ-แม่ศรีนวล, 2562.
- จิตรา ดุษฎีเมธาและคณะ. *การพัฒนาโปรแกรมสนับสนุนการบำบัดที่มีต่อความสุขของผู้สูงอายุ*. กรุงเทพฯ: สำนักเลขาธิการวุฒิสภา, 2558.
- ณทัย วงศ์ปการันย์และคณะ. *คู่มือการดูแลผู้สูงวัย: สูตรคลายซึมเศร้า*. นนทบุรี: สถาบันวิจัยระบบสาธารณสุข, 2559.
- นฤมล อินทพิน. "ผลของศิลปะบำบัดต่อการลดระดับภาวะซึมเศร้าในผู้สูงอายุในศูนย์พัฒนาการจัดสวัสดิการสังคมผู้สูงอายุบ้านธรรมปกรณ์เชียงใหม่." วิทยานิพนธ์ระดับมหาบัณฑิต, จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2555.
- พิณธ ปรัญญานุสรณ์. "ผลของนาฏกรรมบำบัดต่อคุณภาพการนอนหลับของผู้สูงอายุในชมรมผู้สูงอายุ." วิทยานิพนธ์ระดับมหาบัณฑิต, จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2548.
- วิทยา อินทร์พงษ์พันธุ์. *ผลของโปรแกรมสนับสนุนการที่มีต่อการพัฒนาสมรรถภาพทางกายเพื่อสุขภาพของผู้สูงอายุ*. กรุงเทพฯ: สถาบันการพลศึกษา, 2555.
- สมชาย จักรพันธุ์. "สุขภาพจิต: ปัญหาสุขภาพในศตวรรษหน้า." *หมออนามัย*, ปีที่ 10 เล่มที่ 2 (กรกฎาคม – ธันวาคม 2544): 8-16.
- สมภพ เรืองตระกูล. *โรคซึมเศร้าและการฆ่าตัวตาย*. กรุงเทพฯ: เรือนแก้วการพิมพ์, 2549.
- สุจิต สุวรรณชีพ และคณะ. *แนวทางการดูแลทางด้านสังคมจิตใจของผู้สูงอายุเพื่อป้องกันปัญหาสุขภาพจิต*. นนทบุรี: กรมสุขภาพจิต, 2559.

การวิเคราะห์อัตลักษณ์ความเป็นครูสอนขับร้องเพลงไทย ของครูสุรางค์ ดุริยพันธุ์ ศิลปินแห่งชาติ An Analysis of Thai Traditional Singing Teacher's Identity of Kru Surang Duriyabhan (National Artist)

ลภัสรดา ไวรวิลา* LAPATLADA WAIWILA *
นัททิภา สุนทรณผล** NUTTIKA SOONTORNTANAPHOL **

บทคัดย่อ

ครูสุรางค์ ดุริยพันธุ์ ศิลปินแห่งชาติ เป็นผู้มีอัตลักษณ์การขับร้องเพลงไทยที่โดดเด่นเฉพาะตัว มีความชำนาญในการถ่ายทอดกลวิธีการขับร้องที่ยึดผู้เรียนเป็นสำคัญ ด้วยการบูรณาการเนื้อหาให้เข้ากับ ยุคสมัยที่เหมาะสมต่อการเรียนรู้ของผู้เรียนในปัจจุบัน ท่านจึงเป็นเสมือนครูศิลปินต้นแบบให้แก่ลูกศิษย์และ ครูดนตรีไทย ได้ยึดถือเป็นแบบอย่างในเรื่องคุณลักษณะความเป็นครูได้อย่างดียิ่ง และเพื่อยุติการสูญหาย ด้านคีตศิลป์ไทยให้แก่คนรุ่นหลังต่อไป การวิจัยครั้งนี้มีวัตถุประสงค์เพื่อ (1) เพื่อศึกษาประวัติและผลงาน ของ ครูสุรางค์ ดุริยพันธุ์ (2) เพื่อวิเคราะห์อัตลักษณ์ความเป็นครูสอนขับร้องเพลงไทยของครูสุรางค์ ดุริยพันธุ์ ศิลปินแห่งชาติ ใช้วิธีการดำเนินงานวิจัยเชิงคุณภาพที่ได้จากการสัมภาษณ์ 6 ขั้นตอน (1) รวบรวมข้อมูล จากเอกสาร (2) สร้างแบบสัมภาษณ์ครูสุรางค์ ดุริยพันธุ์ (3) นำแบบสัมภาษณ์ไปให้ผู้เชี่ยวชาญตรวจสอบ คุณภาพ (4) สัมภาษณ์ครูสุรางค์ ดุริยพันธุ์ (5) เรียบเรียงและวิเคราะห์ข้อมูล (6) สรุปและอภิปรายผล

ผลการวิจัยสามารถวิเคราะห์ได้ 2 ประเด็น (1) ครูสุรางค์ ดุริยพันธุ์ ครูเป็นผู้มีความรู้ความสามารถ โดยพรสวรรค์และสืบทอดองค์ความรู้จากบรรพบุรุษ เป็นผู้เชี่ยวชาญทั้งด้านทฤษฎีและปฏิบัติอันเป็นผล มาจากปัจจัย 2 ส่วน ได้แก่ ปัจจัยภายในคือ เชี่ยวชาญ ปัจจัยภายนอก คือ การสนับสนุนจากครอบครัว ท่านเป็นผู้มีศิลป์ในการถ่ายทอดมีจิตวิญญาณความเป็นครู ตลอดจนปลูกฝังให้ศิษย์มีคุณธรรมจริยธรรม ด้วยการดำรงตนเป็นแบบอย่างที่ดี (2) ครูสุรางค์ ดุริยพันธุ์ เป็นผู้ให้ความสำคัญต่อการจัดการเรียนรู้ที่เน้น ผู้เรียนเป็นสำคัญ ผ่านกระบวนการสอนที่เป็นขั้นตอน มีการพัฒนาวิธีการสอนให้เหมาะสมกับผู้เรียน อยู่เสมอ โดยใช้หลักการประเมินผู้เรียนตามสภาพจริง และยังคงรักษาไว้ซึ่งระเบียบแบบแผนการขับร้องแต่ โบราณไว้ครบถ้วนทุกประการ

คำสำคัญ: สุรางค์ ดุริยพันธุ์ / อัตลักษณ์ / ครูดนตรีไทย

*นิสิตระดับปริญญาโทบัณฑิต, สาขาวิชาศิลปศึกษา คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ, lapatlada_ninew@hotmail.com

*Master of Education Program, Art Education, Faculty of Fine Arts, Srinakharinwirot University, lapatlada_ninew@hotmail.com

**ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร., สาขาวิชาศิลปศึกษา คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ, nuttikas@g.swu.ac.th

**Asst. Dr., Art Education, Faculty of Fine Arts, Srinakharinwirot University, nuttikas@g.swu.ac.th

ABSTRACT

Kru Surang Duriyabhan (National Artist) is the person who has an outstanding identity of Thai traditional singing. She is also specialized in teaching singing techniques which mostly rely on the students by integrating the contents to the modern period which is appropriate to the students today she is considered as a role model of performer teacher for students and Thai music teachers and in order to preserve and in knowledge of Thai traditional singing for next generation. This research aims to 1) study the biography and works of Kru Surang Duriyabhan and 2) analyze the Thai traditional singing of identity of Kru Surang Duriyabhan. This research is using qualitative method consisting of six processes including which are (1) collecting data from the documents (2) creating the interview form for Kru Surang Duriyabhan (3) validating the interview form by the validators (4) interviewing Kru Surang Duriyabhan (5) arranging and analyzing the data and (6) drawing conclusion and discussion.

The findings were 1) Kru Surang Duriyabhan is the teacher who is a talented and born to be professional teacher, specialized both theoretically and practically knowledgeable talented by in heritage knowledge from ancestors. She is specialized both theory and practice from two factors consisting of internal factor which is wisdom and external factor which is family supports. She is an art of conveying and the spirit of being a teacher, as well as cultivating morality and ethics to her students of being a good model and 2) Kru Surang Duriyabhan focuses on student - centred learning management through sequential teaching process by always developing teaching techniques which are appropriate to students and evaluating according to actual condition and maintaining singing rules and standards from ancient in all aspects.

Keywords: Surang Duriyabhan/ Identity/ Thai Music Teacher

บทนำ

การร้องเพลงเป็นการแสดงออกขั้นพื้นฐานของมนุษย์ ที่ทำให้ผู้ร้องแสดงอารมณ์ความรู้สึกผ่านบทเพลงได้ชัดเจนกว่าเสียงดนตรีใด ๆ เนื่องจากการร้องเพลงมีการเชื่อมโยงกับภาษา ได้แก่ คำร้อง ซึ่งมีความหมายที่เฉพาะเจาะจง การขับร้องเพลงไทยเป็นวัฒนธรรมที่สืบทอดมาตั้งแต่โบราณจนถึงปัจจุบันที่ประกอบไปด้วย คำประพันธ์ การเอื้อนเสียงต่าง ๆ ที่มีลักษณะเสียง สูง ต่ำ สั้น ยาว เบา ดัง อันเป็นโครงสร้างหลักสำคัญของการขับร้องเพลงไทย ในสมัยก่อนการเรียนการสอนขับร้องมีลักษณะเป็นแบบปากต่อปาก หรือเรียกว่า มุขปาฐะ ซึ่งเป็นการเรียนที่ต้องใช้ความสามารถในด้านการจำเนื้อร้อง ทำนอง และลีลาต่าง ๆ โดยไม่มีการจดบันทึกเป็นโน้ตเพลงแต่อย่างใด การขับร้องเพลงไทยมีทางร้องที่หลากหลายซึ่งเกิดจากการสร้างสรรค์เทคนิคทางร้องต่าง ๆ ที่แตกต่างกันออกไปตามแนวคิดและปฏิภาณของครูผู้สอนแต่ละท่าน ทำให้เกิดเป็นเอกลักษณ์การขับร้องเฉพาะตนที่ชัดเจน

ครูสุรางค์ ดุริยพันธุ์ เป็นบรมครูผู้มีความความเชี่ยวชาญในศาสตร์ทางศิลปวิทยาไทย โดยเกิดจากพรสวรรค์และสายเลือด สืบเนื่องมาจากท่านเกิดในครอบครัวนักดนตรี คือ ครอบครัวดุริยประณีต และเป็นบุตรของครูเหี่ยวและครูเข้มซ้อย ดุริยพันธุ์ ที่ได้รับราชการเป็นศิลปิน สังกัดแผนกดุริยางค์ไทย กองการสังคีต (ปัจจุบันคือกรมศิลปากร) จึงทำให้ครูซึมซับและเกิดความสนใจการขับร้องเพลงไทย อีกทั้งยังได้รับความรู้จาก คุณป้า คุณน้า ที่เป็นนักร้องของวงดุริยประณีต โดยครูได้เริ่มฝึกขับร้องเพลงตั้งแต่อายุ 8 ขวบ เนื่องจากมีความสามารถในการจดจำบทเพลงต่าง ๆ ได้อย่างแม่นยำ มีความขยันหมั่นเพียรต่อการฝึกขับร้องเพลงไทยจนพัฒนาทักษะไปได้อย่างสูงสุด และได้ขับร้องร่วมกับครูหลายท่าน ได้แก่ ครูเจริญใจ สุนทรวาทีน ครูเบญจรงค์ ธนโกเศศ ร้อยเอกชิต แฉ่งฉวี ครูจิรัส อัจฉรวงศ์ ศาสตราจารย์นายแพทย์สุเอ็ด คชเสณี ครูศรีนาฏ เสริมสิริ ครูมนตรี ตราโมท นับเป็นการเพิ่มพูนความรู้หล่อหลอมให้ครูสุรางค์ ดุริยพันธุ์ เป็นผู้มั่งมีอัตลักษณ์ด้านการขับร้องเพลงไทยที่โดดเด่นด้วยน้ำเสียงและวิธีการขับร้องที่ละเอียดละออ

ครูสุรางค์ ดุริยพันธุ์ เป็นผู้ที่มีจิตวิญญาณแห่งความเป็นครูอย่างเต็มเปี่ยม มีความชำนาญในการถ่ายทอดวิธีการขับร้องที่ลึกซึ้ง ได้รับเชิญเป็นวิทยากรและอาจารย์พิเศษให้แก่สถาบันการศึกษาต่าง ๆ มากมาย ทั้งในระดับมัธยมศึกษาจนถึงระดับอุดมศึกษา (พ.ศ. 2502 - 2563) และท่านได้เสียชีวิตเมื่อวันที่ 14 กุมภาพันธ์ พ.ศ. 2563 ซึ่งเป็นระยะเวลากว่า 61 ปี ที่ครูมุ่งมั่นอุทิศตนเพื่อถ่ายทอดความรู้ด้านการขับร้องด้วยเทคนิคการสอนที่บูรณาการเนื้อหาสาระให้เข้ากับยุคสมัย เพื่อให้ผู้เรียนเข้าใจหลักการขับร้องที่กระชับและสามารถขับร้องเพลงไทยได้รวดเร็วขึ้น ผ่านบทเพลงที่ครูประพันธ์ขึ้นทั้ง 3 บทเพลง นับเป็นหลักสูตรการสอนที่สร้างทักษะการขับร้องขั้นพื้นฐานให้แก่ผู้เรียนตั้งแต่ระดับประถมศึกษาจนถึงระดับอุดมศึกษาได้อย่างดีเยี่ยม

ดังนั้น การวิเคราะห์อัตลักษณ์ความเป็นครูสอนขับร้องเพลงไทยของครูสุรางค์ ดุริยพันธุ์ ศิลปินแห่งชาติ จึงเป็นประโยชน์ต่อการพัฒนาการเรียนการสอนขับร้องเพลงไทยให้เกิดผลสัมฤทธิ์สูงสุดแก่ผู้เรียน และเพื่อสร้างแรงบันดาลใจให้ครูผู้สอนขับร้อง ได้ยึดถือเป็นแบบอย่างในเรื่องคุณลักษณะความเป็นครู ตลอดจนเทคนิควิธีการสอนต่าง ๆ ได้อย่างถูกต้องเหมาะสม เพื่ออนุรักษ์วิชาความรู้ด้านศิลปวิทยาไทยให้แก่คนรุ่นหลัง

ต่อไป ทำให้วิเคราะห์หัตถ์ลักษณะความเป็นครูสอนขับร้องเพลงไทยของครูสุรางค์ ดุริยพันธุ์ ศิลปินแห่งชาติ เป็นประเด็นต่าง ๆ ดังนี้ 1) ประวัติและผลงานของครูสุรางค์ ดุริยพันธุ์ ศิลปินแห่งชาติ 2) คุณลักษณะความเป็นครูของครูสุรางค์ ดุริยพันธุ์ ศิลปินแห่งชาติ

วัตถุประสงค์

1. เพื่อศึกษาประวัติและผลงานของครูสุรางค์ ดุริยพันธุ์ ศิลปินแห่งชาติ
2. เพื่อวิเคราะห์หัตถ์ลักษณะความเป็นครูสอนขับร้องเพลงไทย ของครูสุรางค์ ดุริยพันธุ์ ศิลปินแห่งชาติ

วิธีการศึกษา

การวิเคราะห์หัตถ์ลักษณะความเป็นครูสอนขับร้องเพลงไทยของครูสุรางค์ ดุริยพันธุ์ ศิลปินแห่งชาติ ใช้วิธีการดำเนินงานวิจัยในเชิงคุณภาพ (Qualitative Research) เน้นการวิเคราะห์เอกสารและการวิเคราะห์ข้อมูลที่ได้จากการสัมภาษณ์ซึ่งมีขั้นตอนการดำเนินการ ดังนี้

1. เก็บรวบรวมข้อมูลจากการสืบค้นตำรา งานเอกสาร และงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง เพื่อนำมาวิเคราะห์สร้างประเด็นคำถามในการสัมภาษณ์ครูสุรางค์ ดุริยพันธุ์ ศิลปินแห่งชาติ
2. สร้างแบบสัมภาษณ์ครูสุรางค์ ดุริยพันธุ์ ศิลปินแห่งชาติ
3. นำแบบสัมภาษณ์ไปให้ผู้เชี่ยวชาญตรวจสอบคุณภาพก่อนนำไปใช้และแก้ไขตามคำแนะนำ
4. สัมภาษณ์ผู้ให้ข้อมูลหลัก คือ ครูสุรางค์ ดุริยพันธุ์ ศิลปินแห่งชาติ
5. เรียบเรียงและวิเคราะห์ข้อมูลจากแหล่งต่าง ๆ เพื่อนำมาวิเคราะห์หัตถ์ลักษณะความเป็นครูสอนขับร้องเพลงไทยของครูสุรางค์ ดุริยพันธุ์ ศิลปินแห่งชาติ โดยนำเสนอข้อมูลตามประเด็นต่าง ๆ ดังนี้
 - 5.1 ประวัติและผลงานของครูสุรางค์ ดุริยพันธุ์ ศิลปินแห่งชาติ
 - 5.2 คุณลักษณะความเป็นครูของครูสุรางค์ ดุริยพันธุ์ ศิลปินแห่งชาติ
6. สรุปผลการวิจัย อภิปรายผล และให้ข้อเสนอแนะที่เป็นประโยชน์ต่อการทำวิจัยครั้งต่อไป

ผลการศึกษา

การวิเคราะห์หัตถ์ลักษณะความเป็นครูสอนขับร้องเพลงไทยของครูสุรางค์ ดุริยพันธุ์ ศิลปินแห่งชาติ แบ่งออกได้ 2 ตอน ดังนี้

ตอนที่ 1 ประวัติและผลงานของครูสุรางค์ ดุริยพันธุ์ ศิลปินแห่งชาติ

1.1 ประวัติส่วนตัว

ครูสุรางค์ ดุริยพันธุ์ ได้รับการยกย่องเป็นศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (คีตศิลป์) ในปี พ.ศ. 2560 เกิดวันที่ 8 เมษายน พ.ศ. 2480 ณ บ้านดุริยประณีต เลขที่ 83 ถนนลำพูน (หลังวัดสังเวชวิศยาราม) ตำบลวัดสามพระยา อำเภอพระนคร จังหวัดพระนคร ถึงแก่กรรมวันที่ 14 กุมภาพันธ์ พ.ศ. 2563 สิริรวมอายุ 82 ปี เป็นบุตรของนายเหนียว ดุริยพันธุ์ อาชีพข้าราชการคีตศิลปินตรี กองการสังคีต กรมศิลปากร และนางเข้มซ้อย ดุริยพันธุ์ (ดุริยประณีต) อาชีพข้าราชการคีตศิลปินเอกกองการสังคีต กรมศิลปากร เป็นบุตร

คนที่ 1 ในพี่น้องจำนวน 6 คน ได้แก่ 1. นางสาวศุภรางค์ ดุริยพันธุ์ 2. นายชนะ ดุริยพันธุ์ (ถึงแก่กรรม) 3. นางดวงเนตร ดุริยพันธุ์ (ถึงแก่กรรม) 4. นายนฤพนธ์ ดุริยพันธุ์ 5. ร้อยตรีอนันต์ ดุริยพันธุ์ 6. นายพจนาดุริยพันธุ์ ครูสุรางค์ ดุริยพันธุ์ สมรสกับนายบุญเกิด ทองประยูร (หย่าร้าง) มีบุตรจำนวน 2 คน คือ 1. นายสิทธิศักดิ์ ทองประยูร (ถึงแก่กรรม) 2. นางวัชรวรรณ ดุริยพันธุ์ (มีสีล) ครูสุรางค์ ดุริยพันธุ์ ศึกษาในชั้นประถมศึกษาที่โรงเรียนวรวิทย์วิทยาลัย ระดับชั้นมัธยมศึกษาที่โรงเรียนเบญจมราชาลัยและโรงเรียนพระศรีอริยวิมล

การศึกษาด้านดนตรี ในวัยเด็กครูสุรางค์ ดุริยพันธุ์ เริ่มฝึกหัดขับร้องเพลงไทย ตั้งแต่เยาว์วัยกับครูชม รุ่งเรือง (ดุริยประณีต) ผู้เป็นน้าสาว ได้แก่ เพลงสองชั้น ต่อมาครูเชื้อม (สุดา) เขียววิจิตร (ดุริยประณีต) ผู้เป็นป้า ได้เห็นความสามารถด้วยน้ำเสียงอันไพเราะและความสามารถในการจำเนื้อร้องทำนองเพลงได้แม่นยำ จึงได้สอนขับร้องประเภทเพลงสามชั้นและเพลงเถา จนครูสามารถขับร้องเพลงไทยร่วมกับวงปี่พาทย์คณะดุริยประณีตของครูสุขและครูแถม ดุริยประณีต ผู้ที่เป็นตายาย จึงทำให้ครูได้รับความไว้วางใจให้เป็นนักร้องประจำวงออกงานต่าง ๆ อย่างจริงจัง ผลงานที่ครูภาคภูมิใจและตราตรึงอย่างหาที่สุดมิได้คือ เมื่ออายุ 15 ปี ได้ถวายการขับร้องต่อหน้าพระพักตร์ พระบาทสมเด็จพระบรมชนกาธิเบศร มหาภูมิพลอดุลยเดชมหาราช บรมนาถบพิตรและสมเด็จพระนางเจ้าสิริกิติ์ พระบรมราชินีนาถ พระบรมราชชนนีพันปีหลวง เมื่อครั้งเสด็จพระราชดำเนินทอดพระเนตรการขับร้องและบรรเลงวงอังกะลุงรุ่นเด็ก ซึ่งเป็นลูกหลานของครูสุขและครูแถม ดุริยประณีต ณ พระที่นั่งอัมพรสถาน

ครูสุรางค์ ดุริยพันธุ์ แม้จะไม่ได้ศึกษาด้านการขับร้องเพลงไทยจากสถาบันการศึกษา แต่ความรู้ความสามารถที่ครูมีนั้นไม่ด้อยไปกว่าผู้อื่น เนื่องจากครูมีคุณแม่คือครูแซมซ้อย ดุริยพันธุ์ ซึ่งเป็นนักร้องที่มีชื่อเสียงของกรมศิลปากร ที่ได้รับการถ่ายทอดวิชาความรู้ด้านการขับร้องมาจากบรมครูดนตรีไทยหลายท่าน เช่น พระยาเสนาะดุริยางค์ (แช่ม สุนทรวาทิน) จึงทำให้ครูสุรางค์ ดุริยพันธุ์ ได้รับความรู้ด้านการขับร้องตามแนวทางของพระยาเสนาะดุริยางค์ (แช่ม สุนทรวาทิน) มาจากคุณแม่ทั้งหมด จนสามารถขับร้องเพลงไทยประเภทต่าง ๆ ได้อย่างประณีต ละเอียดลุลว ได้แก่ เพลงหุ่นกระบอก เพลงพื้นบ้าน และสามารถขับเสภาได้ทุกสำเนียง นอกจากนี้ครูสุรางค์ ดุริยพันธุ์ ยังได้เรียนรู้เทคนิคการขับร้องเพลงไทยจากบรมครูหลายท่าน ได้แก่ ครูสุดา เขียววิจิตร (ผู้เป็นป้า) ครูเหนียว ดุริยพันธุ์ (ผู้เป็นบิดา) ครูแถม ดุริยประณีต (ผู้เป็นยาย) ครูสุดจิตต์ ดุริยประณีต (ศิลปินแห่งชาติ ผู้เป็นน้า) ครูชม รุ่งเรือง (ผู้เป็นน้า) ครูเบญจรงค์ ธนโกเศศ (ศิลปินแห่งชาติ) ครูศรีนาฏ เสริมสิริ ครูจิรัส อัจฉรงค์ (ศิลปินแห่งชาติ) ครูมนตรี ตราโมท (ศิลปินแห่งชาติ) ร้อยเอกชิต แฉ่งฉวี และศาสตราจารย์นายแพทย์สุเ็ดด คชเสนี

จากการศึกษาประวัติของครูสุรางค์ ดุริยพันธุ์ สามารถสรุปได้ว่า ครูเป็นผู้มีความรู้ความสามารถโดยพรสวรรค์และสืบทอดจากบรรพบุรุษ เป็นผู้เชี่ยวชาญด้านการขับร้องเพลงไทยทั้งเรื่องปฏิบัติและทฤษฎี อันเป็นผลมาจากปัจจัย 2 ส่วน ได้แก่ ปัจจัยภายในคือ เซอร์ปัญญา ความรู้ ความสามารถด้านการจดจำ และ ความถนัดด้านการขับร้อง ประกอบกับครูมีความรักชื่นชอบต่อการขับร้องเพลงไทย จึงทำให้ครูมีความสุขที่ได้เรียนขับร้องจนเกิดความมุ่งมั่นขยันหมั่นเพียรต่อการฝึกซ้อมเพื่อพัฒนาทักษะด้านการขับร้องของ

ตนเอง ปัจจัยภายนอก คือ ครูได้รับการสนับสนุนจากบุคคลในครอบครัว และมีโอกาสได้เรียนขับร้องเพลงกับบรมครูขับร้องหลายท่าน นับเป็นการเพิ่มพูนความรู้ด้านการขับร้องเพลงไทยของครูให้มากขึ้น ทำให้ครูได้รับองค์ความรู้ใหม่ ๆ ในการพัฒนาทักษะด้านคีตศิลป์จนเกิดเป็นอัตลักษณ์การขับร้องเพลงที่โดดเด่นเฉพาะตัว

1.2 ด้านการสอน

พ.ศ. 2502–2504 ครูสอนวิชาขับร้องเพลงไทยให้แก่นักเรียนระดับประถมศึกษา และมัธยมศึกษา โรงเรียนราชินี



ภาพที่ 1 ครูสุรางค์ ดุริยพันธุ์ สอนขับร้องเพลงไทยที่โรงเรียนราชินี
ที่มา: ครูสุรางค์ ดุริยพันธุ์

พ.ศ. 2505–2520 ครูสอนขับร้องเพลงไทย ประจำแผนกนาฏดุริยางค์ สถาบันโทรทัศน์ไทยทีวีช่อง 4 บางขุนพรหม

พ.ศ. 2514–2530 อาจารย์พิเศษสอนขับร้องเพลงไทย ภาควิชานาฏยสังคีต คณะอักษรศาสตร์ มหาวิทยาลัยศิลปากร วิทยาเขตพระราชวังสนามจันทร์

พ.ศ. 2520–2522 อาจารย์พิเศษชุมนุมดนตรีไทย มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์

พ.ศ. 2533–2563 อาจารย์พิเศษสอนวิชาขับร้องเพลงไทย 1–2 สาขาวิชาดนตรีศึกษา ภาควิชาศิลปดนตรีและนาฏศิลป์ศึกษา คณะครุศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

พ.ศ. 2547 อาจารย์พิเศษวิชาขับร้องเพลงไทย โรงเรียนราชวินิตมัธยม

พ.ศ. 2548–2563 อาจารย์พิเศษสอนขับร้องเพลงไทย โรงเรียนเทพศิรินทร์

พ.ศ. 2549–2550 อาจารย์พิเศษสอนรายวิชาอาศรมศึกษา ตามหลักสูตรศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาดุริยางค์ไทย คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

พ.ศ. 2551-2563 อาจารย์พิเศษชมรมดนตรีไทย สถาบันเทคโนโลยีพระจอมเกล้าเจ้าคุณทหารลาดกระบัง

- พ.ศ. 2555–2563 อาจารย์พิเศษสอนวิชาทักษะดนตรีไทย (ขับร้องไทย) 1-7
สาขาวิชาดนตรี ศึกษาภาควิชาศิลปดนตรีและนาฏศิลป์ศึกษา คณะครุศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
- พ.ศ. 2560 วิทยากรสอนขับร้องเพลงไทย ให้แก่นักเรียนผู้มีความสามารถพิเศษ
ด้านทัศนศิลป์ ด้านดนตรีและด้านนาฏศิลป์ รุ่นที่ 3 จัดโดยสำนักงานการศึกษาขั้นพื้นฐาน
- พ.ศ. 2561 วิทยากรสอนขับร้องเพลงไทย ให้แก่นักเรียนผู้มีความสามารถพิเศษด้านทัศนศิลป์
ด้านดนตรีและด้านนาฏศิลป์ รุ่นที่ 4 จัดโดยสำนักงานการศึกษาขั้นพื้นฐาน
- พ.ศ. 2562 อาจารย์พิเศษชมรมดนตรีไทย คณะนิติศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

1.3 ด้านการแสดงดนตรี

- ขับร้องเพลงไทยได้รับรางวัลชนะเลิศ และได้ขับร้องเพลงถวายเฉพาะพระพักตร์ สมเด็จพระนางเจ้าสิริกิติ์ พระบรมราชินีนาถ พระบรมราชชนนีพันปีหลวง พร้อมได้รับพระราชทานถ้วยรางวัลจากพระหัตถ์ ณ พลับพลาที่ประทับบริเวณสนามหญ้าหน้าสถานเสาวภาในงานกาชาด
- ขับร้องเพลงร่วมกับวงเสริมมิตรบรรเลง โดยสมเด็จพระกนิษฐาธิราชเจ้า กรมสมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี ได้ร่วมทรงซอด้วง ณ พระราชวังไกลกังวล
- ขับร้องสัทวากลอนสดในงานฉลอง 200 ปี กวีเอกของโลกสุนทรภู่ โดยสมเด็จพระกนิษฐาธิราชเจ้า กรมสมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี ได้ร่วมทรงสัทวาและได้รับมอบหมายให้เป็นผู้ขับร้องบทสัทวาพระราชนิพนธ์ พร้อมทั้งปฏิบัติหน้าที่เป็นผู้ควบคุมรายการถ่ายทอดสดให้กับสถานีโทรทัศน์สีกองทัพบกช่อง 9 อสมท.
- ขับร้องเพลงพญาโศกและเพลงเชิดนอก ในงานเชิดชูเกียรติ 100 ปี พระยาภูมิเสวิน (จิตร จิตตเสวี) ณ ศูนย์สังคีตศิลป์ ธนาคารกรุงเทพ 12 มิถุนายน 2537



ภาพที่ 2 ครูสุรางค์ ดุริยพันธุ์ ขับร้องเพลงพญาโศกและเพลงเชิดนอก ณ ศูนย์สังคีตศิลป์
ที่มา: ครูสุรางค์ ดุริยพันธุ์

- ขับร้องเพลงร่วมกับเดี่ยวซิมเพลงสารถี 3 ชั้น ในการบรรเลงดนตรีไทย "วิเศษศิลป์ปิ่นสยาม" ถวายพระพรชัยมงคลแด่สมเด็จพระกนิษฐาธิราชเจ้า กรมสมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี ในวโรกาสทรงเจริญพระชนมายุ 50 พรรษา 2548 ของสำนักงานคณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติ หอประชุมใหญ่ ศูนย์วัฒนธรรมแห่งประเทศไทย

- ขับร้องเพลงร่วมกับกรมกิจการพลเรือนทหาร ในงานมหกรรมดนตรีไทยเฉลิมพระเกียรติสมเด็จพระกนิษฐาธิราชเจ้า กรมสมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี ในวโรกาสทรงเจริญพระชนมายุ 50 ณ หอประชุมโรงเรียนเตรียมทหาร จังหวัดนครนายก

- ขับร้องเพลงปลาทอง เถา ในวงมโหรีถวายเฉพาะพระพักตร์สมเด็จพระกนิษฐาธิราชเจ้า กรมสมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี ณ ปะรำพิธีพระราชวังปญไทย

- ขับร้องเพลงสุรินทราหู 3 ชั้น โดยมีครูเฉลิม ม่วงแพศรี ศิลปินแห่งชาติ สีซอสามสาย ณ อาคารศิลปวัฒนธรรม จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ในวันที่ 14 สิงหาคม 2554

- ขับร้องเพลงไทย การแสดงดนตรีไทยโดยครูอาวุโสแห่งรัตนโกสินทร์พุทธศักราช 2559 เพื่อเฉลิมพระเกียรติสมเด็จพระกนิษฐาธิราชเจ้า กรมสมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี ในวันที่ 23 มิถุนายน 2559 ณ ศูนย์วัฒนธรรมแห่งประเทศไทย

- บันทึกการถวายการคุณพระช่วย ช่วงศิลปะแผ่นดิน ศิลปินแห่งชาติ ปี พ.ศ. 2560

- ขับร้องเพลงธรรณีกรรแสง รายการพิเศษ 6 สถิต ณ แดนสรวง และบันทึกเทปโทรทัศน์ทางสถานีโทรทัศน์ช่อง 9 อสมท. ในปี พ.ศ. 2560

- ขับร้องเพลงไทย การแสดงดนตรีไทยโดยครูอาวุโสแห่งรัตนโกสินทร์ เพื่อเฉลิมพระเกียรติสมเด็จพระกนิษฐาธิราชเจ้า กรมสมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี เนื่องในโอกาสเจริญพระชนมพรรษา 63 พรรษา ในวันที่ 16 สิงหาคม 2561 หอประชุมใหญ่ ศูนย์วัฒนธรรมแห่งประเทศไทย

- ขับร้องเพลงไทย "การแสดงดนตรีไทยครูอาวุโสแห่งรัตนโกสินทร์" เพื่อเฉลิมพระเกียรติ สมเด็จพระกนิษฐาธิราชเจ้า กรมสมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี เอกอัครราชทูตอัมก มรดกวัฒนธรรมไทย และ "วิเศษศิลป์ปิ่น" ณ ศูนย์วัฒนธรรมแห่งประเทศไทย ในวันที่ 15 กรกฎาคม 2562

- ขับร้องเพลงไทย การแสดงดนตรีไทยสามมิตรสราญรมย์เพลินบรรเลงเพลงภาษา ณ หอแสดงดนตรี อาคารศิลปวัฒนธรรม จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ในวันที่ 29 สิงหาคม 2562

- ขับร้องเพลงไทย การแสดงจุฬาวาติตร้อยปีคีตาจารย์ "ครูแซมซ้อย ดุริยพันธุ์" ณ อาคารศิลปวัฒนธรรม จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ในวันที่ 6 ธันวาคม 2562

ตอนที่ 2 คุณลักษณะความเป็นครูของครูสุรางค์ ดุริยพันธุ์ ศิลปินแห่งชาติ แบ่งออกเป็น 4 ด้าน ดังนี้

2.1 ด้านบุคลิกภาพ

2.1.1 บุคลิกภาพทางกาย

ครูสุรางค์ ดุริยพันธุ์ ให้ความสำคัญต่อการรักษาสุขภาพของตนเองอย่างยิ่ง เนื่องจากครูใช้วิธีการสอนโดยการร้องให้ผู้เรียนฟังทีละวรรคตอน ครูจึงต้องรักษาเสียงของตนเองไม่ให้แหบแห้งด้วยการเข้านอนเร็วและดื่มน้ำในอุณหภูมิที่ปกติ ซึ่งครูปฏิบัติเช่นนั้นมาอย่างสม่ำเสมอ การดูแลรักษาสุขภาพร่างกาย

ให้แข็งแรงอย่างเคร่งครัด จึงเป็นปัจจัยสำคัญที่ทำให้ครูสุรางค์ ดุริยพันธุ์ สามารถสอนขับร้องได้อย่างเต็มประสิทธิภาพ นอกจากนี้ครูให้ความสำคัญเรื่องภาพลักษณ์ของการแต่งกายเป็นอย่างยิ่ง เช่น การเลือกสวมใส่เสื้อผ้าและเครื่องประดับสีสุภาพ ตลอดจนการแต่งหน้าและออกแบบทรงผมให้สวยงามสุภาพเรียบร้อยเหมาะสมกับโอกาสต่าง ๆ ทั้งในบทบาทของการเป็นครูบาอาจารย์และบทบาทของการเป็นศิลปิน

2.1.2 บุคลิกภาพทางวาจา

ครูสุรางค์ ดุริยพันธุ์ เป็นผู้รักษาคำพูดและมีศิลปะในการพูดด้วยการเลือกใช้คำพูดที่ถูกต้องชัดเจน มีเหตุผล เพื่ออธิบายยกตัวอย่าง ซึ่งเป็นการสอนเชิงอุปมาอุปมัยให้ผู้เรียนเข้าใจหลักการขับร้องเพลงไทยเบื้องต้น ได้แก่ ลักษณะการเอื้อนหรือเทคนิควิธีต่าง ๆ ที่ซับซ้อนจนผู้เรียนสามารถปฏิบัติได้อย่างถูกต้อง ตลอดจนการใช้คำพูดเพื่ออบรมสั่งสอนปลูกฝังคุณธรรมจริยธรรมให้แก่ศิษย์ นอกจากนี้การให้เกียรติผู้อื่นโดยการระมัดระวังคำพูดของตนเองเป็นสิ่งที่ครูสุรางค์ ดุริยพันธุ์ ยึดเป็นหลักปฏิบัติประจำตน คือ ครูจะไม่ตำหนิผู้อื่น ไม่พูดจาให้ร้ายส่อเสียดอันเป็นการก่อให้เกิดความขุ่นข้องหมองใจต่อกัน นับเป็นคุณลักษณะที่ควรค่าแก่การยึดเป็นแบบอย่างทั้งด้านความเป็นครูและด้านความเป็นนักดนตรีไทยที่ดี

2.1.3 บุคลิกภาพทางอารมณ์และสังคม

ครูสุรางค์ ดุริยพันธุ์ เป็นผู้ที่สามารถควบคุมอารมณ์ได้ดีเยี่ยมทั้งในเวลาดีใจ เสียใจ หรือโกรธ โดยครูจะวางตัวด้วยบุคลิกที่นิ่งเฉยไม่แสดงความรู้สึกเหล่านั้นออกมาทั้งในสีหน้าและแววตา ครูจะตั้งสติค่อย ๆ คิด ค่อย ๆ พูดออกมาอย่างเป็นเหตุเป็นผลด้วยถ้อยคำที่สุภาพ เพื่อแก้ปัญหาที่เกิดขึ้นโดยไม่ถือโทษ ดิเตียน หรือตำหนิผู้ใดต่อหน้าสาธารณะให้อับอาย ครูเป็นผู้มีจิตใจกว้างขวางยอมรับฟังความคิดเห็นที่แตกต่างของผู้อื่นเสมอ เป็นผู้ที่มีวุฒิภาวะทางอารมณ์ที่ดีเยี่ยม มีการวางตัวและการแสดงออกที่สุภาพเหมาะสมกับบทบาทและปฏิบัติหน้าที่อย่างเต็มกำลังความสามารถของตน



ภาพที่ 3 ครูสุรางค์ ดุริยพันธุ์ เข้าร่วมพิธีรดน้ำดำหัวศิลปินแห่งชาติ ปี 2561
ที่มา: ครูสุรางค์ ดุริยพันธุ์

2.2 ด้านคุณธรรมจริยธรรม

ครูสุรางค์ ดุริยพันธุ์ ปลุกฝังคุณธรรมจริยธรรมให้แก่ศิษย์ ทั้งจากคำสอนและการปฏิบัติตนเป็นแบบอย่าง ประการแรกด้านคุณธรรม คือ ในเรื่องการรักษาดนตามหลักศีลธรรมด้วยการไหว้พระสวดมนต์หมั่นทำบุญตักบาตรเพื่อรำลึกและอุทิศส่วนกุศลให้แก่ บิดามารดา ครูบาอาจารย์ ครูเทพ ผู้มีอุปการะคุณที่ล่วงลับ และเป็นผู้ดำเนินชีวิตโดยใช้หลักพรหมวิหาร 4 ด้วยความเมตตากรุณาต่อศิษย์ มีความยินดีแก่ผู้อื่นด้วยความจริงใจ และสามารถวางเฉยเมื่อพบเรื่องที่ทำให้ขุนข้องหมองใจ เป็นผู้มีสมาธิจดจ่อสิ่งที่ทำด้วยความแน่วแน่ นับเป็นคุณลักษณะที่ควรค่าแก่การยึดเป็นแบบอย่างทั้งด้านความเป็นครู และด้านความเป็นนักดนตรีไทยที่ดี ประการที่สองด้านจริยธรรม ครูสุรางค์ ดุริยพันธุ์ ให้คำสอนแก่ศิษย์ว่า จะต้องมียุติธรรม ความละเอียดอ่อน ปฏิบัติตนตามหลักการข้อร้องอย่างมีระเบียบแบบแผนทุกประการ ซึ่งมีหลัก 12 ประการ ดังนี้ 1) มีความขยันหมั่นเพียร 2) ความตั้งใจ 3) ความละเอียดประณีต 4) การดูแลรักษาสุขภาพ 5) รู้จักถ่อมตน 6) ไม่ตำหนิติเตียนผู้อื่น 7) มีมนุษยสัมพันธ์ที่ดี 8) ตรงต่อเวลา 9) รู้จักถ่ายทอดความรู้ให้แก่ผู้อื่น 10) รักษาเกียรติความเป็นนักดนตรีที่ดี 11) มีอารมณ์สุนทรีย์ 12) อุทิศตนเพื่อศิลปะ ทั้งนี้ครูได้ปลุกฝังคุณธรรมจริยธรรมเหล่านี้ให้แก่ลูกศิษย์ทั้งทางตรงและทางอ้อม ปัจจัยที่ทำให้การปลุกฝังคุณธรรมจริยธรรมของครูสุรางค์ ดุริยพันธุ์ ให้แก่ศิษย์สำเร็จได้นั้นคือความใกล้ชิด และการเกิดปฏิสัมพันธ์ร่วมกันระหว่างครูและศิษย์อันเป็นการสร้างศรัทธาที่ศิษย์มีต่อครู

2.3 ด้านองค์ความรู้

ครูสุรางค์ ดุริยพันธุ์ เป็นผู้มั่งคั่งความรู้ด้านการขับร้องที่แตกฉาน มีเอกลักษณ์ในการขับร้องที่โดดเด่นเฉพาะตัว เนื่องจากครูเป็นทายาทสายตรงของผู้มีความเชี่ยวชาญด้านคีตศิลป์ไทย คือ ครูเหนียว ดุริยพันธุ์ และ ครูเข้มซ้อย ดุริยพันธุ์ นอกจากนี้ท่านได้มีโอกาสเรียนขับร้องโดยตรงกับบรมครูด้านการขับร้องที่มีชื่อเสียงหลากหลายท่าน นอกจากนี้ครูสุรางค์ ดุริยพันธุ์เป็นผู้มีความเชี่ยวชาญในหลักวิชาการเป็นอย่างดี ซึ่งท่านได้ผลิตเอกสารประกอบการสอนที่มีเนื้อหาเพื่อสร้างพื้นฐานการขับร้องเพลงไทยที่ถูกต้องตามขนบการสอนแบบโบราณ โดยการประยุกต์บทเพลง 3 บทเพลง คือ 1) เพลงสามเสียงไพเราะ อธิบายหลักการเอื้อนสามพยางค์อันเป็นพื้นฐานสำคัญของการขับร้องเพลงไทย 2) เพลงหัวใจเสียงเอื้อน อธิบายการเปล่งเสียงเอื้อนรูปแบบต่าง ๆ 3) เพลงกลวิธีขับร้องเพลงไทย อธิบายเทคนิคพิเศษของการขับร้อง ได้แก่ การร้องลัก ย่อย โยน โจน จังหวะ ที่ครูประพันธ์คำร้องมีเนื้อหาเกี่ยวกับหลักการขับร้องเพลงไทยเบื้องต้น บรรจุในหลักสูตรการสอนเพื่อให้ผู้เรียนเรียนรู้ทฤษฎี และฝึกทักษะการขับร้องไปในตัว ทั้งนี้ ยังรวมถึงการเสริมเทคนิค ลีลา การถ่ายทอดอารมณ์เพลงที่มีความละเอียดประณีต บ่งบอกได้ถึงความใส่ใจในการถ่ายทอดความรู้ของครูสุรางค์ ดุริยพันธุ์ ที่เต็มศักยภาพอย่างแท้จริง

2.4 ด้านการถ่ายทอด

ครูสุรางค์ ดุริยพันธุ์ มีวิธีการถ่ายทอดความรู้ที่หลากหลาย โดยพิจารณาจากความพร้อม ความรู้ ความสามารถและปฏิภาณไหวพริบของผู้เรียนเป็นหลัก ซึ่งเรื่องที่ครูเน้นย้ำเสมอคือการฝึกให้ผู้เรียนขับร้องเพลงไทยได้ถูกต้อง ตามหลักการแห่งคีตศิลป์ไทยทุกประการ สามารถแบ่งขั้นตอนการถ่ายทอดความรู้ของครูสุรางค์ ดุริยพันธุ์ ได้ 3 ขั้นตอน ได้แก่ 1) ขั้นเตรียมการ 2) ขั้นสอน 3) ขั้นวัดและประเมินผล ดังนี้

2.4.1 ขั้นเตรียมการ

สามารถแบ่งออกได้ 2 ประเด็น ดังนี้ 1) การพิจารณาผู้เรียน ครูสุรางค์ ดุริยพันธุ์ มีการวิเคราะห์ผู้เรียนเป็นรายบุคคล ซึ่งสามารถแบ่งออกได้ 2 กลุ่ม คือ กลุ่มที่มีทักษะด้านการขับร้อง ครูจะให้ผู้เรียนร้องเพลงให้ฟังเพื่อวิเคราะห์น้ำเสียงและเทคนิคการขับร้องว่ามีข้อดี ข้อบกพร่องและควรเน้นในเรื่องใดบ้าง เพื่อที่ครูจะวางแผนการสอนให้เหมาะสมกับผู้เรียนต่อไป และกลุ่มที่ไม่มีทักษะด้านการขับร้อง ครูสุรางค์ ดุริยพันธุ์ จะใช้เกณฑ์การพิจารณาคุณสมบัติขั้นพื้นฐานดังนี้ 1) มารยาทของผู้เรียน คือ ต้องมีกิริยาสำรวม สุภาพเรียบร้อย 2) มีทักษะการฟังหรือโสตประสาทที่ดี คือ สามารถแปลงเสียงได้ตรงกับระดับเสียงดนตรี ทดสอบโดยการตีระนาดแล้วให้ผู้เรียนออกเสียงตาม 3) น้ำเสียง คือ มีแก้วเสียงที่ดีสามารถฝึกฝนพัฒนาต่อได้ หากผู้เรียนผ่านเกณฑ์การพิจารณาคุณสมบัติขั้นพื้นฐานแล้วนั้น จะได้รับการถ่ายทอดความรู้ด้านการขับร้องทั้งเรื่องทฤษฎีและทักษะจากครูสุรางค์ ดุริยพันธุ์ อย่างเป็นขั้นตอน 2) การจัดเตรียมสื่อการเรียนการสอน ครูสุรางค์ ดุริยพันธุ์ จะวางแผนเนื้อหาบททวนเนื้อร้องของบทเพลงที่จะสอนผู้เรียนล่วงหน้าเสมอ โดยสื่อที่ครูใช้ในการสอน คือ เนื้อร้อง วิซีดี โปรเจ็คเตอร์ ฉิ่ง เนื่องจากในระหว่างการสอนขับร้องทุกครั้งครูจะเป็นผู้ตีฉิ่งให้ผู้เรียนฝึกขับร้องเสมอ ทำให้ผู้เรียนเกิดความเข้าใจจังหวะของการขับร้อง และเป็นการฝึกทักษะการฟังเพื่อให้ผู้เรียนรู้จักจังหวะหนัก เบา อันจะทำให้ผู้เรียนสามารถขับร้องเพลงไทยได้คงที่ตามอัตราจังหวะ



ภาพที่ 4 สมุดจดเนื้อร้องที่ครูสุรางค์ ดุริยพันธุ์ ใช้ประกอบการสอน
ที่มา: ครูสุรางค์ ดุริยพันธุ์

2.4.2 ขั้นสอน

การจัดการเรียนการสอนของ ครูสุรางค์ ดุริยพันธุ์ คือ การสอนให้ผู้เรียนมีความรู้ด้านทฤษฎี และมีทักษะการขับร้องพื้นฐานที่ถูกต้องตามระเบียบแบบแผนแห่งหลัก “คีตศิลป์” สามารถพัฒนาทักษะการขับร้องต่อไปได้สูงสุด จากการศึกษาพบว่า ครูมีการปรับปรุงและสร้างสรรค์นวัตกรรมเพื่อพัฒนาการเรียนการสอนของตนเอง เพื่อให้มีเนื้อหาที่เหมาะสมกับผู้เรียนในยุคปัจจุบันทำให้ครูสามารถอธิบายหลักการขับร้องเพลงไทยต่าง ๆ ได้อย่างกระชับ สร้างความเข้าใจให้แก่ผู้เรียนอย่างง่ายดาย ตามขั้นตอนได้ ดังนี้

1) การอธิบายทฤษฎีการขับร้องเพลงไทย ก่อนเริ่มฝึกขับร้องเพลงไทยให้แก่ผู้เรียนเพื่อให้ผู้เรียนเกิดความเข้าใจด้วยวิธีการบรรยายอย่างเป็นขั้นตอนก่อนทำการปฏิบัติ 2) การฝึกเปล่งเสียงเอื้อนพื้นฐาน ได้แก่ เสียง อือ เออ เอิง เอย ที่เป็นองค์ประกอบสำคัญทำให้การขับร้องเกิดความไพเราะและถูกต้องตามหลักการขับร้องเพลงไทย 3) การฝึกเปล่งเสียงเอื้อนเป็นวรรคตอน เป็นการสร้างความรู้ความเข้าใจการเอื้อนในทำนองเพลงต่าง ๆ ได้ดียิ่งขึ้น ทำให้ผู้เรียนสามารถเรียบเรียงทำนองเอื้อนได้อย่างรวดเร็ว 4) การฝึกขับร้องเพลง 3 บทเพลงที่ครูประพันธ์ขึ้น คือ “เพลงสามเสียงไพเราะ” มีเนื้อหาอธิบายหลักการเอื้อนสามพยางค์ เพลง “เพลงหัวใจเสียงเอื้อน” มีเนื้อหาอธิบายการเปล่งเสียงเอื้อนในทำนองเพลงรูปแบบต่าง ๆ และเพลง “เพลงกลวิธีการขับร้องเพลงไทย” ที่มีเนื้อหาอธิบายเทคนิคพิเศษของการขับร้องได้อย่างครบถ้วน 5) การฝึกขับร้องเพลงไทยจากเพลงง่ายไปสู่ยาก ได้แก่ เพลงลาวเจริญศรี 2 ชั้น เพลงลาวดวงเดือน 2 ชั้น เพลงสร้อยสนตัด 2 ชั้น เพลงแขกบรเทศ 2 ชั้น เพลงแขกต๋อยหม้อ เถา เพลงแขกบรเทศ เถา เพลงอาหนู เถา เป็นต้น ซึ่งเป็นวิธีการสอนที่วางรากฐานทักษะการขับร้องของผู้เรียนอย่างค่อยเป็นค่อยไปตามขีดความสามารถของตนเองอย่างเป็นระบบ

2.4.3 ขั้นตอนวัดและประเมินผล

ครูสุรางค์ ดุริยพันธุ์ ได้มีการแบ่งหลักการวัดและประเมินผลที่ชัดเจน ออกเป็น 2 ด้าน ได้แก่ 1) ด้านความถูกต้อง คือ ผู้เรียนจะต้องปฏิบัติทักษะการขับร้องได้ถูกต้องตามระเบียบแบบแผนทุกประการ ได้แก่ ทำนอง เสียงเอื้อน คำร้อง การแบ่งวรรคบทร้อง การหายใจ ฯลฯ โดยครูประเมินผลผู้เรียนตามสภาพจริงทั้งก่อนเรียน ระหว่างเรียนและหลังเรียน ทำให้ครูทราบพัฒนาการของผู้เรียนอย่างละเอียด และสามารถนำผลการประเมินมาวิเคราะห์เพื่อเป็นแนวทางในการจัดการเรียนการสอนให้เกิดประสิทธิภาพ 2) ด้านความไพเราะ เป็นปัจจัยสำคัญอีกประการที่ครูใช้เป็นเกณฑ์ในการประเมินทักษะการขับร้องของผู้เรียนทุกครั้ง ผู้เรียนจะต้องขับร้องเพลงไทยด้วยความใส่ใจในรายละเอียดของการขับร้องในทุกวรรคตอนของบทเพลง

สรุปผล

จากการวิเคราะห์อัตลักษณ์ความเป็นครูสอนขับร้องเพลงไทยของครูสุรางค์ ดุริยพันธุ์ ผู้วิจัยนำเสนอผลการวิจัยได้ 2 ประเด็น ดังนี้

1. ประวัติและผลงานของครูสุรางค์ ดุริยพันธุ์ ศิลปินแห่งชาติ

ครูสุรางค์ ดุริยพันธุ์ ถือเป็นบุคคลที่ควรค่าแก่การยกย่องให้เป็นศิลปินแห่งชาติ ตลอดช่วงชีวิตของท่านได้สร้างสรรค์ผลงานด้านคีตศิลป์อันทรงคุณค่าจนเป็นที่ยอมรับต่อสาธารณะชนไว้มากมาย ซึ่งมีหลักฐานสามารถอ้างอิงได้จากหนังสือ เอกสารวิชาการ ภาพถ่าย ไฟล์เสียง ไฟล์วีดิทัศน์ ตลอดจนสื่อต่าง ๆ ที่เผยแพร่บนโซเชียลเน็ตเวิร์ก ทำให้เยาวชนหรือครูผู้สอนที่สนใจเรื่องการขับร้องเพลงไทย สามารถนำไปใช้เป็นต้นแบบในการขับร้องได้อย่างเป็นระบบ แสดงให้เห็นถึงจิตวิญญาณความเป็นครูและการมีปณิธานอันแน่วแน่ที่ครูต้องการจะถ่ายทอดองค์ความรู้ของตน เพื่อสืบสานศิลปะด้านการขับร้องเพลงไทยให้คงอยู่ต่อไป ด้วยการสร้างหลักสูตรการสอนที่ปรับปรุงเนื้อหาและวิธีการสอน ให้เข้ากับการเรียนรู้ของผู้เรียนในยุคปัจจุบัน ด้วยการประพันธ์เนื้อร้อง 3 บทเพลง ที่ใช้เป็นสื่อการสอนสามารถอธิบายเนื้อหาสาระของการ

ขับร้องเพลงไทยไว้ครบถ้วน คือ เพลงสามเสียงไพเราะ มีเนื้อหาอธิบายหลักการเอื้อนสามพยางค์ เพลงหัวใจเสียงเอื้อน มีเนื้อหาอธิบายการเปล่งเสียงเอื้อนในรูปแบบต่าง ๆ และเพลงกลวิธีการขับร้องเพลงไทย ที่หาอธิบายเทคนิคพิเศษที่ใช้ในการขับร้อง

2. คุณลักษณะความเป็นครูของครูสุรางค์ ดุริยพันธุ์ ศิลปินแห่งชาติ

ครูสุรางค์ ดุริยพันธุ์ เป็นผู้อุทิศตนเพื่อพัฒนาและอนุรักษ์ศิลปะด้านคีตศิลป์ไทยอย่างแท้จริงมีความเป็นครูศิลปินอย่างเต็มเปี่ยม ครูยึดหลักการสอนที่เน้นผู้เรียนเป็นสำคัญด้วยการประยุกต์วิธีการสอนที่ทำให้ผู้เรียนรู้จักองค์ประกอบทั้งหมดของการขับร้อง จนเกิดความเข้าใจวิธีการขับร้องของบทเพลงประเภทต่าง ๆ ได้อย่างถ่องแท้ และสามารถนำความรู้ที่ได้มาวิเคราะห์เพื่อปรับใช้ในการขับร้องบทเพลงอื่น ๆ ได้อย่างเหมาะสมและสร้างสรรค์ อีกทั้งได้ฝึกทักษะการฟังให้แก่ผู้เรียนในระหว่างการสอนเสมอ เนื่องจากครูเป็นผู้เน้นคุณภาพของเสียงร้องเป็นอย่างมาก จึงทำให้ผู้เรียนฟังเสียงร้องอย่างมีคุณค่าจนเกิดความซาบซึ้งในบทเพลง ในด้านการประเมินผลนั้นครูใช้วิธีการประเมินผู้เรียนตามสภาพจริงเป็นรายบุคคล เพื่อเน้นคุณภาพและความถูกต้องของการขับร้องตามระเบียบแบบแผน ครูไม่ได้เน้นย้ำเพียงแต่เรื่องทฤษฎีเท่านั้น ในระหว่างการสอนครูมักจะสอดแทรกเรื่องคุณธรรมจริยธรรมให้แก่ผู้เรียนซึมซับอยู่เสมอ คือการเป็นผู้ให้ การรู้จักเสียสละ นึกถึงประโยชน์ส่วนรวมมากกว่าประโยชน์ส่วนตน ความกตัญญูต่อผู้มีพระคุณ ได้แก่ บพการี ครูบาอาจารย์ สถาบันพระมหากษัตริย์ สถาบันการศึกษา ควรหาทางตอบแทนบุญคุณท่านเหล่านั้นตามกำลังความรู้ความสามารถที่มี

ข้อเสนอแนะ

1. ควรมีการนำอัตลักษณ์ความเป็นครูสอนขับร้องเพลงไทยของครูสุรางค์ ดุริยพันธุ์ ศิลปินแห่งชาติ มาประยุกต์ใช้เป็นต้นแบบในการพัฒนาความเป็นครูให้แก่ครูสอนขับร้องเพลงไทยรุ่นใหม่ต่อไป
2. ควรนำผลที่ได้จากงานวิจัยไปใช้เป็นแนวทางกำหนดคุณลักษณะความเป็นครู เช่น การจัดหลักสูตรอบรมครูสอนขับร้องเพลงไทย การพัฒนาการเรียนการสอนขับร้องเพลงไทย เป็นต้น
3. ควรมีการทำวิจัยการพัฒนาแผนการสอนขับร้องเพลงไทยสำหรับนักเรียนระดับประถมศึกษาและมัธยมศึกษา เพื่อสร้างความทราบซึ่งและเจตคติที่ดีต่อการขับร้องเพลงไทยให้เกิดขึ้นแก่ผู้เรียน

บรรณานุกรม

เจริญใจ สุนทรวาทิน. *หลักและวิธีการขับร้องของพระยาเสนาะดุริยางค์ ข้าพเจ้าภูมิใจที่เกิดเป็นนักดนตรีไทย*. กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์เรือนแก้ว, 2530.

ณรุทธิ์ สุทธจิตต์. *จิตวิทยาการสอนดนตรี*. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2541.

_____. *ดนตรีศึกษา:หลักการและสาระสำคัญ*. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2559.

ณัฐพล นาคะเต. "การศึกษาอัตลักษณ์และกระบวนการถ่ายทอดการขับร้องเพลงทยอยของครูสุรางค์ ดุริยพันธุ์." *วิทยานิพนธ์ปริญญาครุศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาดนตรีศึกษา ภาควิชาศิลปะ ดนตรี และ นาฏศิลป์ศึกษา, จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย*, 2555.

ดนิญา อุทัยสุข. "การวิเคราะห์ปัจจัยที่ส่งผลต่อความสำเร็จในการถ่ายทอดความเป็นคีตศิลป์จากครุคีตศิลป์ต้นแบบ: ครูสุรางค์ ดุริยพันธุ์ ศิลปินแห่งชาติ ผู้มีคุณูปการต่อการพัฒนาการด้านคีตศิลป์ไทย." *วารสารครุศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย*, ปีที่ 46 เล่มที่ 4 (ตุลาคม-ธันวาคม 2561): 168-187.

ทิตนา แหมมณี. *ศาสตร์การสอนองค์ความรู้เพื่อการจัดการกระบวนการเรียนรู้ที่มีประสิทธิภาพ*. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2556.

มนตรี ตราโมท. *คำบรรยายวิชาดุริยางค์ศาสตร์ไทย*. กรุงเทพฯ: ชวนพิมพ์, 2545.

สงบศึก ธรรมวิหาร. *ดุริยางค์ไทย*. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2545.

สาขาวิชาดนตรีศึกษา คณะครุศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย. *หนังสือที่ระลึกงาน มุขิตาจิต 72 ปี ครูสุรางค์ ดุริยพันธุ์ ในงานไหว้ครูดนตรีไทยปี 2552*. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2552.

สังัด ภูเขาทอง. *การดนตรีไทยและทางเข้าสู่ดนตรีไทย*. กรุงเทพฯ: เรือนแก้วการพิมพ์, 2532.

สุรางค์ ดุริยพันธุ์. "ประวัติผลงานด้านการสอนและผลงานแสดงดนตรี." *สัมภาษณ์โดย ลภัสรดา ไววิลา*. 5 สิงหาคม 2562.

_____ . "กระบวนการสอนขับร้องเพลงไทย." สัมภาษณ์โดย ลภัสรดา ไววิลา. 15 กันยายน 2562.

_____ . "การปลูกฝังคุณธรรมจริยธรรมให้แก่ศิษย์." สัมภาษณ์โดย ลภัสรดา ไววิลา. 18 ตุลาคม 2562.

การศึกษาจยามกลุ่มชาติพันธุ์มอญ A STUDY OF CHYAM IN MON ETHNIC GROUP

สกลพัฒน์ โคตรตันติ* SAKOLPUT KOTTUNTI*

มานพ วิสุทธิแพทย์** MANOP WISUTTIPAT**

รุจี ศรีสมบัติ*** RUJEE SRISOMBAT***

บทคัดย่อ

งานวิจัยเรื่อง การศึกษาจยามกลุ่มชาติพันธุ์มอญเป็นการวิจัยเชิงคุณภาพมีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาความเป็นมาของจยามและศึกษาการบรรเลงจยามในกลุ่มชาติพันธุ์มอญ กำหนดพื้นที่วิจัยในชุมชนมอญในประเทศไทย ชุมชนมอญชายแดนไทยและสาธารณรัฐแห่งสหภาพเมียนมาและชุมชนมอญในรัฐมอญ สาธารณรัฐแห่งสหภาพเมียนมา ใช้ระเบียบวิธีวิจัยตามแนวคิดของฟราน โบแอส ผลการวิจัยพบว่าเครื่องดนตรีจยามมีความเป็นมาจากการนำเครื่องดนตรีของเจ้าชายกับเจ้าหญิงสองเมืองที่มีแม่น้ำกั้นกลางและมีจระเข้อาศัยอยู่มาก เจ้าชายใช้จระเข้เป็นพาหนะในการไปพบเจ้าหญิง วันหนึ่งจระเข้นั้นถูกทำร้ายจากจระเข้ตัวอื่นจนตายและทำให้เจ้าชายที่หลงอยู่ในปากสิ้นพระชนม์ไปด้วย ชาวมอญยกย่องเคารพบูชาจระเข้ที่มีความซื่อสัตย์และเสียสละ จึงสร้างเครื่องดนตรีที่มีลักษณะเป็นรูปจระเข้ในวัฒนธรรมดนตรีมอญและถือเป็นเครื่องดนตรีประจำชาติ การศึกษาการบรรเลงจยามกลุ่มชาติพันธุ์มอญพบว่า ชุมชนมอญชายแดนไทยและสาธารณรัฐแห่งสหภาพเมียนมาและชุมชนมอญในรัฐมอญ สาธารณรัฐแห่งสหภาพเมียนมา บรรเลงโดยดำเนินทำนองทั้ง 3 สาย มีการใช้กลวิธีการสลับ การปรับ การโปรยและการขยี้ บทเพลงที่ใช้ได้แก่ เพลงขิมยบ้อบโหว เพลงป้าละหยายมัว เพลงท้ามละโหยบ้อบโหว เพลงจ้าวบ้านวและเพลงเย็นสะม้ายชาววะนะเพ็ง ส่วนการบรรเลงจยามชุมชนมอญในประเทศไทยนิยมบรรเลงด้วยสายเอกเป็นหลัก ใช้สายทุ้มเป็นสายกระทบ ไม่นิยมใช้สายลวดและกลวิธีพิเศษ เพลงที่ใช้ได้แก่ เพลงเจ็กมัว เพลงโปดเซ และเพลงสินวล

คำสำคัญ: ชาติพันธุ์มอญ / จยาม / ดนตรีมอญ

*นิสิตระดับปริญญาตรีบัณฑิต สาขามานุษยวิทยาและมานุษยวิทยา คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ, sakolput.k@gmail.com

*Doctor of Fine and Applied Arts in Ethnomusicology, Faculty of Fine Arts, Srinakharinwirot University, sakolput.k@gmail.com

**รองศาสตราจารย์ ดร. สาขาวิชาดุริยางคศาสตร์ไทยและเอเชีย คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ, manopwis@swu.ac.th

**Assoc. Dr., Thai and Asian Music, Faculty of Fine Arts, Srinakharinwirot University, manopwis@swu.ac.th

***ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร. สาขาวิชาดุริยางคศาสตร์ไทยและเอเชีย คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ, rujee_je@hotmail.com

***Asst. Dr., Thai and Asian Music, Faculty of Fine Arts, Srinakharinwirot University, rujee_je@hotmail.com

ABSTRACT

The study of Chyam in Mon ethnic groups is qualitative research aiming at the study of the derivation as well as the playing of this musical instrument among the ethnic groups. The area of research covered Mon communities in Thailand, in the border region of Thailand, and in Republic of the Union of Myanmar. This study was conducted by The Franz Boas methodology.

From the research we found that the musical instrument called chyam in a such ethnic group is originated from the "love myth of the prince and the princess" who separated apart by a river with plenty of crocodiles. The prince who hid himself in the crocodile mouth to see princess. One day the crocodile was attacked to death which caused the prince to pass away in this tragedy. Therefore, the Mon has worshiped a crocodile in accordance with the legend of honesty and sacrifice. Hence, they created a musical instrument resembling the crocodile shape in their culture, and which is considered as their national musical instrument. The results of this research, show that the playing of chyam at the Mon communities between the border region of Thailand also in Mon state in Republic of the Union of Myanmar indicates the use of three string in their melodies, including which the techniques of: sabat, prip, proy and kayee. The songs used were Smoiboptho, Palayaimua, Thamlahoiboptho, Chaobanua and Yensamai-Saowanaphoeng. In concrest, The playing of chyam in Thailand is mainly played on one string (sai-ele) , While the second string (sai-thum) makes the krathop sound. The use of the special techniques and the metal string (sai-luat) are not favorable. The songs used were Choekmua, Potse and Sinoun.

Keywords: Mon Ethnic / Chyam / Mon music

บทนำ

มอญ เป็นชนชาติหนึ่งในเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ มีวัฒนธรรมเป็นแบบฉบับของตนเอง ถิ่นฐานอยู่ทางฝั่งตะวันออกของแม่น้ำอิรวดีในพม่าตอนล่าง มีอาณาเขตใกล้เคียงกับประเทศไทย มีการติดต่อค้าขายกับต่างชาติโดยเฉพาะอินเดีย ได้รับการถ่ายทอดวัฒนธรรมและสร้างสมอารยธรรมความเจริญต่าง ๆ ทั้งวัฒนธรรม ศาสนาและการค้า ถือได้ว่าอาณาจักรมอญเป็นชนชาติที่มีอารยธรรม มีภาษาเป็นของตนเอง ศิลปวัฒนธรรมประเพณีต่าง ๆ ประณีตละเอียดอ่อน จากการที่อาณาจักรมอญมีความสงบ ทำให้ไม่มีการเตรียมการด้านการทหาร จึงถูกรุกรานจากอาณาจักรพม่าและตกเป็นฝ่ายพ่ายแพ้ ตกเป็นของพม่าใน พ.ศ. 1600 ซึ่งเป็นจุดเริ่มต้นของการต่อสู้ระหว่างชนสองชาติ ติดต่อกันมาเป็นเวลานานร้อยปี¹ จนกระทั่งพุทธศตวรรษที่ 23 อาณาจักรมอญจึงได้สูญเสียเอกราชให้แก่พม่า เมื่อชาวมอญมีความเดือดร้อนเพราะถูกกดขี่ข่มเหงจากพม่า ก็มักจะหนีลงเรือลี้ภัยเข้ามากราบบังคมทูลฯ ต่อพระมหากษัตริย์ไทยก่อน เพื่อขออพยพเข้ามาพึ่งพระบรมโพธิสมภาร นโยบายของทางการไทยที่มีต่อมอญอพยพ คือ ยินดีต้อนรับ เพราะนอกจากจะเป็นการเพิ่มแรงงานการผลิตในภาคเกษตรกรรมแล้ว ยังเป็นกำลังสำคัญในการป้องกันและสร้างอาณาจักรไทยให้เข้มแข็ง เมื่อชาวมอญเข้ามาอยู่ภายใต้พระบรมโพธิสมภารแล้ว พระมหากษัตริย์ไทยจะพระราชทานที่ดิน อุปกรณ์ก่อสร้างและจัดสถานที่ให้ปลูกบ้านเรือนอยู่อาศัย โดยมากเป็นย่านริมแม่น้ำและใกล้พระนครหรือชานพระนคร เนื่องจากสะดวกต่อการสัญจรและมีความอุดมสมบูรณ์ในการดำเนินชีวิต ให้สิทธิในการประกอบพิธีกรรมทางศาสนาและประกอบอาชีพโดยอิสระ ความสัมพันธ์ระหว่างมอญกับไทยเป็นไปด้วยดี ชาวมอญมีความเคารพและมีความรู้สึกที่ดีต่อพระมหากษัตริย์ไทย²

ศิลปวัฒนธรรมมอญมากมายที่แสดงถึงสัญลักษณ์ของชนชาติมอญและเป็นสิ่งชี้วัดความเจริญ ความมีอารยธรรมขั้นสูงและมีความเป็นมาที่ยาวนานของชนชาติมอญอย่างหนึ่งคือ ศิลปวัฒนธรรมด้านการดนตรี นาฏศิลป์และการขับร้องหรือการร้องรำทำเพลงของมอญอันเป็นเอกลักษณ์ทางวัฒนธรรมของมอญ ศิลปวัฒนธรรมเหล่านี้เป็นงานสร้างสรรค์ที่มีคุณค่าของบรรพชนมอญ เป็นศิลปะที่แสดงออกถึงความคิด ค่านิยม ความรู้สึกและสุนทรีย์ทางอารมณ์³ สันนิษฐานว่าวัฒนธรรมทางดนตรีของมอญได้เผยแพร่เข้ามาในประเทศไทยตั้งแต่สมัยอยุธยา มีเอกสารสำคัญทางประวัติศาสตร์สมัยอยุธยาที่กล่าวถึงปีพาทย์มอญที่ใช้ในงานพระราชพิธีที่สำคัญของพระมหากษัตริย์ คือ การใช้ปีพาทย์มอญแสดงมอญรำในงานพระบรมศพสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวบรมโกศเมื่อปีขาล จุลศักราช 1120 หรือปีพุทธศักราช 2301⁴ นอกจากพิณพาทย์รามัญและมีโหมมอญที่ถวายงานในฐานะมหรสพในพระราชพิธีต่าง ๆ ในราชสำนักไทย ยังมีวัฒนธรรมดนตรีของมอญที่สำคัญปรากฏอีกประเภทหนึ่งคือวงเครื่องสายมอญ ซึ่งคนมอญใช้บรรเลงในพิธีกรรมและบรรเลงประกอบการขับร้องเพลงทะเลยมอญหรือบรรเลงเพื่อการรื่นเริงในโอกาสจัดงานหรือเทศกาลต่าง ๆ ชาวมอญเรียกวงดนตรีประเภทนี้ว่า “โกรจยาม” คำว่า โกรจยาม หมายถึง เครื่องสายคือ มีเครื่องดนตรีประเภทสายเป็นหลักได้แก่ โกร (ซอ มอญ) และจยาม (จะเข้ มอญ) ดังนั้นวงโกรจยามประกอบด้วย โกร (ซอ มอญ) จยาม (จะเข้ มอญ) อะโลด (ขลุ่ย มอญ) ปุงตัง (เปิงมาง) และหะเดหรือคะเด (ฉิ่ง) เมื่อกล่าวถึงวงโกรจยามก็จะหมายถึงเครื่องดนตรี 5 ชิ้นนี้เสมอ⁵

1. เจือจันทร์ วงศ์พลกานันท์, "กระบวนการสร้างอัตลักษณ์ของสตรีชาวด่านกลุ่มชาติพันธุ์มอญและปฏิสัมพันธ์กับกลุ่มพม่าและไทย : กรณีศึกษาชุมชนมอญในจังหวัดกาญจนบุรี" (วิทยานิพนธ์ระดับปริญญาโทชั้นศิลปศาสตร, มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์, 2549), 1-3.
2. สุภรณ์ โอเจริญ, มอญในเมืองไทย (กรุงเทพมหานคร: สำนักงานกองทุนสนับสนุนการวิจัยและมูลนิธิโครงการตำราสังคมศาสตร์และมนุษยศาสตร์, 2541), 46-47.
3. พิศาล บุญผูก, ปีพาทย์มอญรำ (นนทบุรี: มหาวิทยาลัยสุโขทัยธรรมาธิราช, 2558), 22-23.
4. วีระ พันธุ์เชื้อ, ปีพาทย์มอญ (กรุงเทพมหานคร: มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ, 2558), 19-21.
5. ชโลมใจ กลั่นรอด, "ทะเลยมอญ: วัฒนธรรมการดนตรีของชาวมอญชุมชนวัดบางกระดี่" (วิทยานิพนธ์ปริญญาโทชั้นศิลปศาสตร, มหาวิทยาลัยมหิดล, 2541), 174.

จยาม ในภาษามอญแปลว่า จระเข้ ด้วยรูปลักษณะของเครื่องดนตรีที่มีความพิเศษคือ นิยมที่จะแกะสลัก หุ่นของเครื่องดนตรี ซึ่งทำหน้าที่เป็นกล่องเสียงให้เป็นรูปจระเข้นอนเหยียดยาวตามชื่อ จยามเป็นเครื่องดนตรี ที่แสดงอัตลักษณ์ชาติพันธุ์มอญที่สำคัญของชาวมอญ มีการใช้จยามบรรเลงในโอกาสสำคัญ งานประเพณี มอญและพิธีกรรมต่าง ๆ ที่เกี่ยวกับชาวมอญ จยามจึงเป็นเครื่องดนตรีโบราณที่สำคัญชิ้นหนึ่งที่สามารถ บ่งบอกความเป็นอัตลักษณ์ร่วมของชาวเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ โดยเฉพาะกลุ่มชาติพันธุ์ที่ใช้ภาษาตระกูล มอญเขมรหรือตระกูลภาษาออสโตรเอเชียติก (Austro-Asiatic) ความรู้ความเข้าใจเกี่ยวกับจยามยังคงจำกัด อยู่ในวงแคบและบางประเด็นยังไม่มีการศึกษาแบบเจาะลึก เช่น ประวัติและพัฒนาการของเครื่องดนตรี จยามในแต่ละชุมชนที่มีการอาศัยของชาวมอญ บทเพลง วิธีการบรรเลงและการสร้างสำนวนทำนองที่มี ลักษณะเฉพาะของแต่ละชุมชนที่มีประวัติศาสตร์ชุมชนแตกต่างกัน ได้แก่ มอญที่อพยพเข้ามาในเมืองไทย ตั้งแต่ต้นกรุงรัตนโกสินทร์ มอญที่อพยพเข้ามาอาศัยอยู่ตามชายแดนไทยพม่าแถบอำเภอสังขละบุรี จังหวัด กาญจนบุรีและมอญในรัฐมอญ สาธารณรัฐแห่งสหภาพเมียนมา

การดำเนินการวิจัยนี้ได้สังเกตเห็นถึงความสำคัญขององค์ความรู้เกี่ยวกับจยามในกลุ่มชาติพันธุ์มอญ และคาดหวังว่า การศึกษาจยามกลุ่มชาติพันธุ์มอญจะเป็นงานวิจัยที่สามารถอธิบายเส้นทางความสัมพันธ์ และความต่างของวัฒนธรรมการบรรเลงจยามที่ปรากฏในประเทศไทยในแต่ละพื้นที่กับวิถีชีวิตของกลุ่ม ชาติพันธุ์มอญในสาธารณรัฐแห่งสหภาพเมียนมา ที่อพยพเข้ามาอยู่ในประเทศไทยในพื้นที่ต่าง ๆ ทั้งในพื้นที่ ศูนย์กลางของประเทศไทย พื้นที่ชายแดนระหว่างประเทศไทยและสาธารณรัฐแห่งสหภาพเมียนมา และใน พื้นที่รัฐมอญ สาธารณรัฐแห่งสหภาพเมียนมา อันแสดงให้เห็นประวัติศาสตร์การเข้ามาและการแพร่กระจาย ทางวัฒนธรรม สะท้อนอัตลักษณ์สำคัญของชาวมอญที่ยังคงรักษาวัฒนธรรมและประเพณีอันเก่าแก่ของตน ไว้อย่างเหนียวแน่น เพื่อเป็นองค์ความรู้ด้านมานุษยวิทยาดุริยางควิทยา อันเป็นประโยชน์ในการศึกษาเกี่ยวกับ ประวัติศาสตร์ของจยามในแง่มุมต่าง ๆ อีกทั้งยังเป็นการอนุรักษ์ สืบทอดวัฒนธรรมดนตรีอันดีงามของกลุ่ม ชาติพันธุ์มอญอีกทางหนึ่งด้วย

วัตถุประสงค์ของการวิจัย

1. ศึกษาความเป็นมาของจยามในกลุ่มชาติพันธุ์มอญ 3 พื้นที่ ได้แก่ พื้นที่ศูนย์กลางของประเทศไทย พื้นที่ชายแดนระหว่างประเทศไทยและสาธารณรัฐแห่งสหภาพเมียนมา และในพื้นที่รัฐมอญ สาธารณรัฐแห่งสหภาพเมียนมา
2. ศึกษาการบรรเลงจยามในกลุ่มชาติพันธุ์มอญ 3 พื้นที่ ได้แก่ พื้นที่ศูนย์กลางของประเทศไทย พื้นที่ชายแดนระหว่างประเทศไทยและสาธารณรัฐแห่งสหภาพเมียนมา และในพื้นที่รัฐมอญ สาธารณรัฐแห่งสหภาพเมียนมา

วิธีดำเนินการวิจัย

งานวิจัยเรื่องการศึกษาจยามกลุ่มชาติพันธุ์มอญเป็นงานวิจัยเชิงคุณภาพ ใช้ระเบียบวิธีวิจัยตาม แนวคิดของฟราน โบแอส ซึ่งเป็นแนวการศึกษาทำความเข้าใจกับชุมชนและวัฒนธรรมความเป็นอยู่ของ

ชุมชน โดยเก็บรวบรวมข้อมูลความเป็นมาทางประวัติศาสตร์ ร่วมกับการเก็บข้อมูลภาคสนาม ทั้งจากการสัมภาษณ์ การสังเกตการณ์แบบมีส่วนร่วมและจากการสอบถาม รวบรวมความรู้ต่าง ๆ เกี่ยวกับเครื่องดนตรีจ๋ยามของชุมชนมอญในที่ต่าง ๆ เชื่อมโยงความเป็นมา การปรับเปลี่ยนและการคงอยู่ของเครื่องดนตรีจ๋ยามในชุมชนมอญ โดยใช้วิธีการศึกษาทางมานุษยวิทยาเป็นแนวทางในการดำเนินการวิจัย กำหนดพื้นที่วิจัยโดยเลือกชุมชนมอญที่มีความสำคัญด้านดนตรีอย่างโดดเด่น 3 พื้นที่ ซึ่งมีบริบททางสังคมที่แตกต่างกัน ชัดเจนคือ 1) มอญในประเทศไทย ศึกษาจากคณะพะเยาของมอญหงส์ฟ้ารามัญของชุมชนมอญบางกระดีเขตบางขุนเทียน กรุงเทพมหานคร 2) มอญชายแดนไทยและสาธารณรัฐแห่งสหภาพเมียนมา ศึกษาจากวงปี่พาทย์มอญหงสาวดีของศูนย์วัฒนธรรมมอญสังขละบุรี จังหวัดกาญจนบุรี และ 3) มอญในสาธารณรัฐแห่งสหภาพเมียนมา ศึกษาจากคณะวงดนตรีมอญของครูโทไปญ (Nai Htaw Paing) อาจารย์สอนจ๋ยามและดนตรีมอญ รัฐมอญ สาธารณรัฐแห่งสหภาพเมียนมา แล้วนำข้อมูลมาวิเคราะห์เชิงพรรณนาโดยใช้ทฤษฎีทางมานุษยวิทยา สังคมวิทยาและทฤษฎีทางดุริยางควิทยาเป็นหลักในการวิเคราะห์ในรูปแบบของการวิจัยเชิงคุณภาพตามทฤษฎีทางมานุษยวิทยาและดุริยางควิทยาแบบบูรณาการ เพื่อให้ได้ข้อสรุปและข้อมูลตามวัตถุประสงค์ที่ตั้งไว้

ผลการวิจัย

ประวัติความเป็นมาของจ๋ยามนั้น มีตำนานความเชื่อ (myth) ที่สัมพันธ์กับความเชื่อเรื่องสัตว์ศักดิ์สิทธิ์ประจำลุ่มน้ำ กล่าวคือ ในรัฐมอญเชื่อกันว่ารูปร่างของจ๋ยามที่มีลักษณะเป็นรูปกระซิ่นนั้น มาจากเรื่องเล่าของชาวมอญที่มีความเชื่อว่า ชาวมอญอพยพมาจากเมืองจีนประมาณ 3,000 กว่าปี สมัยนั้นมีพระมหากษัตริย์ชื่อ ซาโมยยกกะ มีโอรสชื่อแมนนันทา เจ้าชายแมนนันทาหลงรักสาวคนหนึ่งที่มีเมืองตะเลียงซึ่งอยู่ฝั่งตรงข้ามโดยมีแม่น้ำใหญ่กั้นกลาง ในแม่น้ำนั้นมีจระเข้อาศัยอยู่เป็นจำนวนมากและทำร้ายผู้คนที่อาศัยและเดินทางในแม่น้ำสายนี้ แต่มีจระเข้ตัวหนึ่งที่สนิทและเป็นเพื่อนเล่นกับเจ้าชายมาตั้งแต่เด็ก เจ้าชายตั้งชื่อให้จระเข้ตัวนี้ว่า มดปั่ว เวลาที่เจ้าชายจะไปหาหญิงคนรักก็จะให้มดปั่วพาเจ้าชายข้ามแม่น้ำไปแบบนั้นทุกครั้ง อยู่มาวันหนึ่งระหว่างการเดินทางพาเจ้าชายข้ามแม่น้ำไปหาสาวคนรัก จระเข้ที่อาศัยอยู่ในแม่น้ำนี้ได้เกิดการทะเลาะวิวาทและรุมกัดกัน ทำให้การเดินทางพาเจ้าชายไปหาสาวคนรักมีอุปสรรค มดปั่วจึงให้เจ้าชายเข้าไปอยู่ในปากของตนเพื่อไม่ให้เจ้าชายได้รับอันตรายจากจระเข้ตัวอื่น แต่ระหว่างทางที่พาเจ้าชายข้ามฝั่งกลับ มดปั่วโดนจระเข้ตัวอื่นรุมกัดทำให้มดปั่วบาดเจ็บสาหัสและถึงแก่ความตายก่อนที่จะพาเจ้าชายข้ามกลับมาถึงฝั่ง ทำให้เจ้าชายที่หลบอยู่ในปากของมดปั่วขาดอากาศหายใจและสิ้นพระชนม์อยู่ในปากพร้อมกับมดปั่ว เมื่อกษัตริย์ผู้เป็นพ่อและประชาชนทั่วทั้งเมืองทราบข่าวก็พากันเสียใจ จนข่าวการสิ้นพระชนม์ของเจ้าชายทราบถึงสาวคนรัก จึงทำให้สาวคนรักนั้นเสียใจมากจนตรอมใจตายตามเจ้าชายแมนนันทาไปในเวลาต่อมา กษัตริย์ผู้เป็นพ่อจึงจัดพิธีเผาศพโอรสและสาวคนรักไปพร้อม ๆ กัน ระหว่างที่เผาศพของทั้งคู่ควันไฟที่เผาของสองเมืองก็ลอยขึ้นไปบนฟ้าและขึ้นไปรวมตัวกันบนท้องฟ้าจากเหตุการณ์ในครั้งนี้ทำให้เกิดเป็นตำนานความรักและเรื่องราวของจระเข้ที่ชื่อมดปั่วจนกลายเป็นสัญลักษณ์หนึ่งของชาวมอญ เพื่อเป็นการยกย่องเชิดชูในความรัก ความซื่อสัตย์ของมดปั่วที่มีต่อเจ้าชายด้วยความเคารพนับถือจึงนำมาซึ่งความเป็นเอกลักษณ์และสัญลักษณ์ของชาวมอญมาตั้งแต่อดีตจนถึงปัจจุบัน โดยนำมาประดิษฐ์เป็นเครื่องดนตรีที่เรียกว่า จ๋ยาม ที่มีรูปร่างเหมือนจระเข้ มีลวดลายเป็นเกล็ด หัวตา ปาก ขา เท้าและมีหางตามจินตนาการของชาวมอญสืบมา^{6,7}

6. ปลัดกร กลิ่นบางพุด, "การศึกษา"จ๋ยาม" (ปริญญาานิพนธ์ระดับมหาบัณฑิต, มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ, 2556), 81-82.

7. Awe Mon, "ประวัติ เพลงและการบรรเลงจ๋ยาม," สัมภาษณ์โดย สกลพัฒน์ โคตรตันติ, 15 กรกฎาคม 2560.



ภาพที่ 1 ภาพสลักรูปนักดนตรีบรรเลงจยาม พิณและการฟ้อนรำในสาธารณรัฐแห่งสหภาพเมียนมา
ที่มา: ผู้วิจัย

การแพร่กระจายของจยาม นอกจากชุมชนมอญที่มีเครื่องดนตรีจยามในชุมชนแล้ว จยามถือเป็นเครื่องดนตรีที่แสดงอัตลักษณ์ความเป็นกลุ่มชาติพันธุ์มอญ ส่วนชุมชนมอญอื่น ๆ ที่ไม่มีจยามในชุมชน เมื่อถึงเวลาเทศกาลหรือเวลาที่มียงานในชุมชนก็จะหาดนตรีเครื่องสายมอญหรือโกรจยามไปบรรเลง เพื่อให้เกิดความสัมพันธ์ระหว่างชุมชนมอญในที่ต่าง ๆ นอกจากจยามจะทำหน้าที่เป็นเครื่องดนตรีที่บ่งบอกอัตลักษณ์ความเป็นชาติพันธุ์มอญแล้ว จยามยังเข้าไปอยู่ในระบบการศึกษาในโรงเรียนที่อยู่ในชุมชนมอญต่าง ๆ ด้วย เช่น ชุมชนมอญบางกระดี่ ชุมชนมอญบ้านอ้อมโรงหีบ ชุมชนมอญสมุทรสาครที่บรรจุวิชาการบรรเลงจยามและเครื่องสายมอญอื่น ๆ ให้เป็นวิชาเลือกสำหรับนักเรียนที่สนใจ อันเป็นการอนุรักษ์การบรรเลงเครื่องสายมอญไว้อีกทางหนึ่งด้วย ส่วนบทบาทหน้าที่ของจยามในแต่ละพื้นที่ที่มีความเหมือนและความต่างของรูปแบบการใช้งาน ในอดีตนั้นการบรรเลงดนตรีเป็นการเล่นเพื่อรับใช้เทพเจ้าและตอบสนองความเชื่อทางศาสนาในพิธีกรรมศักดิ์สิทธิ์มากกว่าที่จะนำมาเล่นเพื่อความบันเทิง สนุกสนานและงานทั่วไป ปัจจุบันจยามในชุมชนมอญบางกระดี่ เขตบางขุนเทียน กรุงเทพมหานคร ในประเทศไทย ใช้ประกอบการขับร้องโต้ตอบของชายหญิงในรูปแบบการเกี้ยวพาราสี เรียกการละเล่นประเภทนี้ว่า ทะแยมมอญ รูปแบบคล้ายกับวงเครื่องสายไทยเรียกวงดนตรีประเภทนี้ว่าโกรจยาม ประกอบด้วยเครื่องดนตรี 5 ชิ้นคือ จยาม (จะเข้) อะโลดหรือกะโลด (ขลุ่ยมอญ) โกร (ซอญมอญ) ปุงตัง (เปิงมาง) และหะเดหรือคะเด (ฉิ่ง) ส่วนจยามในชุมชนมอญชายแดนไทยและสาธารณรัฐแห่งสหภาพเมียนมา อำเภอสังขละบุรี จังหวัดกาญจนบุรีนั้น จยามเป็นหนึ่งในเครื่องดนตรีในวงปี่พาทย์มอญหงสาวดีที่ใช้บรรเลงประกอบการขับร้องและฟ้อนรำในรูปแบบของชุดการแสดง ซึ่งมีบทบาทหน้าที่เหมือนกับจยามในรัฐมอญ สาธารณรัฐแห่งสหภาพเมียนมา เครื่องดนตรีในวงปี่พาทย์มอญ

หงสาวดี ประกอบด้วยเครื่องดนตรีชนิดต่าง ๆ ได้แก่ จุยาม (จะเข้) ปี่ตะล่ำขาว (ระนาดไม้) ปี่ตะล่ำปะซอล (ระนาดเหล็ก) ปี่ต๋ก่าน (ฆ้องมอญ) วางซอน (กลองเปิงมาง 14 ลูก) ตะหลด (ขลุ่ย) ชะนัว (ปี่มอญ) หะเปิน (ตะโพนใบเล็ก) หะเปินหะโหนก (ตะโพนใบใหญ่) เปิงมาง (เปิงมาง 4 ใบ) สะไค้ด (กลุ่มเครื่องประกอบจังหวะประเภทกลอง) คะดี (ฉิ่ง) คะเหนิด (เกราะ) ชาน (ฉาบ) และกะดีหะปะ (ฉิ่ง, เกราะ และ ฉาบ)⁸ ซึ่งเป็นการแสดงที่แสดงออกถึงอัตลักษณ์ชาติพันธุ์มอญ มีความสำคัญต่อความรู้สึกสำนึกถึงบรรพบุรุษของชาวมอญที่อยู่ในต่างแดน ปัจจุบันมอญมีสถานภาพทางสังคมในสาธารณรัฐแห่งสหภาพเมียนมาเป็นเพียงรัฐหนึ่งในประเทศ ไม่ได้เป็นชาติเหมือนในอดีต การแสดงออกถึงความภาคภูมิใจในกลุ่มชาติพันธุ์มอญจึงเป็นสิ่งที่สะท้อนให้เห็นได้จากวัฒนธรรมการแสดงที่เล่าเรื่องราวอดีตอันรุ่งเรืองของอาณาจักรมอญในงานรำลึกบรรพชนมอญหรืองานประเพณีมอญในทุกชุมชนมอญทั่วโลก

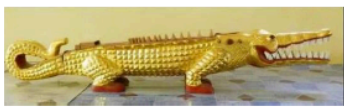
ตารางที่ 1 ตารางบทบาทหน้าที่จุยาม
ที่มา: ผู้วิจัย

พื้นที่	วงดนตรี	บทบาททางดนตรี	บทบาททางสังคม
มอญบางกระตี	วงโจรจุยาม	1) ประกอบการละเล่นทะแยมมอญ 2) บรรเลงทำนองหลักของเพลง	1) อัตลักษณ์ชุมชน 2) ประกอบพิธีกรรมทางศาสนา 3) มรดกภูมิปัญญาทางวัฒนธรรม 4) ระบบการศึกษา
มอญสังขละบุรี	วงปี่พาทย์มอญหงสาวดี	1) ประกอบการแสดง 2) บรรเลงทำนองหลักของเพลง	1) อัตลักษณ์ชุมชน 2) ประกอบพิธีกรรมทางศาสนา 3) ระบบการศึกษา
มอญมะละแหม่ง	วงดุริยางค์กัณฑ์วัดโมณ	1) ประกอบการแสดง 2) บรรเลงทำนองหลักของเพลง	1) อัตลักษณ์ชาติพันธุ์/ รัฐ 2) ประกอบพิธีกรรมทางศาสนา 3) ระบบการศึกษา

ด้านความสัมพันธ์ของจุยามกับเครื่องดนตรีประเภทอื่น ๆ จากการศึกษาพบว่าเครื่องดนตรีประเภทเครื่องดีดที่วางราบกับพื้น (Zither) ในภูมิภาคเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ พบว่ามีการใช้เครื่องดนตรีประเภทนี้ อยู่ในหลาย ๆ วัฒนธรรม โดยมีฐานความเชื่อเรื่องเครื่องดนตรีกับสัตว์ศักดิ์สิทธิ์ที่มีรูปร่างคล้ายจะเข้ ได้แก่ ประเทศไทย ราชอาณาจักรกัมพูชาและสาธารณรัฐแห่งสหภาพเมียนมา ซึ่งสามารถแบ่งย่อยลงไปได้อีกตามภูมิภาคต่าง ๆ ของประเทศ เช่น จะเข้ในวัฒนธรรมดนตรีภาคกลางของประเทศไทย กระปี่ในวัฒนธรรมดนตรีภาคตะวันออกเฉียงเหนือของประเทศไทย มิจวง (Mi gyaung) ของสาธารณรัฐแห่งสหภาพเมียนมา และตะเข้ (Takhe) ของราชอาณาจักรกัมพูชา เครื่องดนตรีดังกล่าวนี้มีรูปร่างลักษณะและวิธีการบรรเลงที่เหมือนกันทั้งสิ้นคือ วางเครื่องดนตรีราบกับพื้นแล้วใช้วัสดุแท่งปลายแหลมดีดสายเพื่อให้เกิดเสียงและมีความเชื่อพื้นฐานเดียวกันว่ารูปทรงของเครื่องดนตรีมีที่มาของชื่อ ความหมายพัฒนาการ และการลดทอนรูปร่างมาจากรูปตัวจะเข้ทั้งสิ้น

8. ณฤตล เผือกอำไพ, "วงปี่พาทย์มอญหงสาวดี หมู่บ้านมอญ บ้านวังกะ ต่าบลหนองลู อำเภอสังขละบุรีจังหวัดกาญจนบุรี" (ปริญญา นิพนธ์ระดับปริญญามหาบัณฑิต มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ, 2556), 76-77.

ตารางที่ 2 ตารางแสดงจยามลักษณะต่าง ๆ ที่พบในพื้นที่วิจัย
ที่มา: ผู้วิจัย

พื้นที่	ลักษณะเครื่องดนตรีจยามในพื้นที่วิจัย	
มอญบางกระดี่		
มอญสังขละบุรี		
มอญมะละแหม่ง		

ลักษณะทางกายภาพและระบบเสียง ปัจจุบันการสร้างเครื่องดนตรีจยามในรัฐมอญและในประเทศไทยนั้นมีการปรับเปลี่ยนพัฒนาลดทอนรูปแบบลง กล่าวคือ จยามในรัฐมอญที่ใช้บรรเลงปกติยังคงรักษารูปแบบการใช้รูปจระเข้ แต่ในการฝึกซ้อมนั้นในรัฐมอญมีการประดิษฐ์จยามที่มีเพียงโครงสร้างสำคัญที่ทำให้เกิดเสียง ได้แก่ สาย 3 สาย นม โต๊ะ หย่องและลูกบิด ในพื้นที่ชายแดนไทยพม่าพบจยามรูปจระเข้เพียงลักษณะเดียวและในประเทศไทยพบรูปร่างจยามที่มีความแตกต่างกันอยู่ 2 รูปแบบคือ จยามที่เป็นรูปจระเข้ทั้งตัวแบบดั้งเดิมและจยามที่มีรูปร่างแบบจะเข้ไทย ระบบเสียงของจยามทั้ง 3 พื้นที่ มีระดับการตั้งเสียงที่ตรงกันคือ สายเอกตั้งตรงกับเสียงฟา สายทุ้มตั้งตรงกับเสียงโด และสายลวดตั้งตรงกับเสียงฟาต่ำ เป็น 1 คู่เสียงกับสายเอก ซึ่งเป็นระดับเสียงที่ต่ำกว่าเสียงของจะเข้ของไทยอยู่ 5 เสียง เนื่องด้วยขนบในการบรรเลงจยามของกลุ่มชาติพันธุ์มอญมีความเกี่ยวข้องกับการขับร้อง การตั้งเสียงให้มีระดับเสียงต่ำทำให้ผู้ขับร้องสามารถขับร้องอยู่ในระดับเสียงที่ขับร้องได้สะดวก อีกทั้งการตั้งเสียงของเครื่องดนตรีให้มีเสียงต่ำยังทำให้การขับร้องชัดเจนขึ้น



ภาพที่ 2 จยามในรัฐมอญ สาธารณรัฐแห่งสหภาพเมียนมาแบบลดทอนโครงสร้าง
ที่มา: สกลพัฒน์ โคตรตันติ

การศึกษาการบรรเลงจยามกลุ่มชาติพันธุ์มอญพบว่าชุมชนมอญในประเทศไทยบรรเลงจยามดำเนินทำนองโดยการติดโน้ตเดี่ยวและการกรอตามลักษณะของทำนองเพลง ไม่มีการประดิษฐ์ทางบรรเลงเฉพาะของจยาม ไม่ปรากฏการใช้กลวิธีพิเศษในการบรรเลงและใช้สายทุ้มเป็นสายกระทบในบางเสียงของช่วงทำนองเพลง เช่น เสียงซอลและเสียงเร ไม่ปรากฏการใช้สายลวดดำเนินทำนองหรือติดกระทบสายลวดในลักษณะของการติดกระทบคู่แปดหรือทิงนอย การใช้ไม้ติดเข้าออกมีระบบคล้ายกับจะเข้ไทยคือ เน้นเสียงพยางค์ที่ 2 และ 4 โดยการใช้ไม้ติดเข้า มีบางทำนองที่ต้องการเน้นให้เกิดเสียงที่ชัดเจน นักดนตรีมักใช้ไม้ติดเข้าตลอดทั้งทำนอง การรวบไม้ติดไม่จำเป็นต้องจบด้วยไม้ติดเข้าเสมอไป ระบบนิ้วมือซ้ายที่ใช้ในการกดเพื่อให้เกิดเสียงเน้นความสะดวกในการเดินนิ้วในทำนองที่จะบรรเลง การใช้นิ้วเริ่มหรือการวางนิ้วไม่มีกฎเกณฑ์ตายตัว การสร้างสำนวนทำนองเน้นความเรียบง่าย ไม่ซับซ้อนมากนัก เพื่อไม่ให้กลบเสียงร้อง จยามทำหน้าที่ดำเนินทำนองหลักให้วง ดำเนินทำนองในจังหวะที่ค่อนข้างสม่ำเสมอ มีการลดหรือเพิ่มน้ำหนักมือในการบรรเลงขณะที่มีการขับร้องและการบรรเลงอย่างเดียว เพลงที่นักดนตรีจยามในประเทศไทยนิยมบรรเลงในปัจจุบันเป็นเพลงที่ใช้ประกอบการละเล่นทะแยมอญ ได้แก่ เพลงเจ็กมั่ว เพลงโปดเซ และเพลงสีนวล ส่วนชุมชนมอญชายแดนไทยและสาธารณรัฐแห่งสหภาพเมียนมาและชุมชนมอญในรัฐมอญ สาธารณรัฐแห่งสหภาพเมียนมานั้นมีการบรรเลงดำเนินทำนองและมีการใช้กลวิธีพิเศษต่าง ๆ ตลอดการบรรเลงคล้ายลักษณะการบรรเลงเดี่ยวในทางดนตรีไทยได้แก่ การสะบัด การปรีบ การโปรย การขยี้และการเหนี่ยวสาย ระบบนิ้วมือซ้ายที่ใช้ในการกดเพื่อให้เกิดเสียงเน้นความสะดวกในการเดินนิ้วในทำนองที่จะบรรเลง การใช้นิ้วเริ่มหรือการวางนิ้วไม่มีกฎเกณฑ์ตายตัว ไม่พบการใช้ศัพท์สังคีตเรียกการบรรเลงกลวิธีพิเศษ การสร้างสำนวนทำนองของอาจา (อาจารย์) พิจารณาจากลักษณะของทำนองหลักและศักยภาพของนักดนตรีผู้ได้รับการถ่ายทอดเป็นหลัก โดยเน้นความสนุกสนานมีชีวิตชีวาตามอารมณ์เพลง ใช้กลวิธีพิเศษต่าง ๆ เพื่อวัดความสามารถ ความคล่องแคล่วและความจำของนักดนตรี เนื้อทำนองหลักมีส่วนสำคัญต่อการสร้างสำนวนทำนองเฉพาะของจยาม เนื่องจากผู้ประพันธ์ต้องถือเอาทำนองหลักเป็นโครงสร้างสำคัญในการประดิษฐ์ทางบรรเลงของจยามเพื่อยังคงลักษณะเด่นของทำนองเพลง โดยแทรกกลวิธีพิเศษต่าง ๆ เพื่อให้เกิดสำเนียงเฉพาะแบบมอญ เช่น การใช้กลวิธีการเหนี่ยวสายเพื่อให้เกิดเสียงที่สูงขึ้นกว่าเสียงปกติครึ่งเสียงในทำนองเพลง คล้ายลักษณะเสียงเอื้อนการร้องเพลงในภาษามอญ ตัวอย่างทำนองการบรรเลงจยามที่พบในการเก็บข้อมูลภาคสนาม

เพลงเจ็กมั่ว ชุมชนมอญบางกระดี่ กรุงเทพมหานคร
ท่อนเดี่ยว

(- - -)	- ตี - ตี	- รี่ รี่	ตี ล - ล	- - ตี ช	- ล - ช	ฟ ม ร ม	ฟ ล ช ฟ)
- ฟ ช ฟ	ร ฟ ช ล	ร ล ร ล	- ช - ฟ	- ตี - ท	ล ท ตี มี่	- รี่ ตี ช	ล ท ตี รี่
(- - -)	- ตี - มี่	- รี่ ตี ช	ล ท ตี รี่	- ล - ท	ล ท ตี รี่	มี รี่ ตี ช	ล ท ตี รี่)
- ชี - ชี	- มี รี่ ตี	- ท ล ช	ล ท ล ตี	- - - -	- - - -	- - ช ล	ตี รี่ ตี ตี
ช ล ตี ฟี่	- รี่ ตี ล	ช ตี ล ช	ตี ล ช ฟ	- - ตี ช	- - ตี ล	ช ล ตี รี่	ฟี่ รี่ ตี ตี

ที่มา: สกลพัฒน์ ไตรรัตน์

สำหรับการเรียนจยามของมอญชายแดนไทยและสาธารณรัฐแห่งสหภาพเมียนมา และมอญในรัฐมอญ สาธารณรัฐแห่งสหภาพเมียนมานั้นเริ่มจากการใช้แบบฝึก จำนวน 12 แบบฝึก เมื่อสามารถบรรเลงตามแบบฝึกทั้งหมดแล้วก็จะสามารถนำวิธีบรรเลงจากแบบฝึกไปใช้ในเพลงได้ ลักษณะเช่นเดียวกับการอ่านโน้ตในทันที (sight reading) ของดนตรีตะวันตก เพลงที่นักดนตรีจยามในรัฐมอญ สาธารณรัฐแห่งสหภาพเมียนมาและนักดนตรีชาวมอญชายแดนไทยและสาธารณรัฐแห่งสหภาพเมียนมานิยมบรรเลงมีจำนวนน้อยส่วนใหญ่เป็นเพลงที่ใช้ประกอบการแสดงในโอกาสต่าง ๆ เช่น งานต้อนรับแขกผู้มาเยือน งานการแลกเปลี่ยนทางวัฒนธรรม งานประจำปีหรืองานประเพณีของชาวมอญและงานรื่นเริงหรืองานแสดงทั่วไป ได้แก่ เพลงขิมยบ๊อบไทว เพลงป้าละหยายมัว เพลงท่ามละไฮยบ๊อบไทว เพลงจ้าวบ้านวและเพลงเย็นสะม้าย ช้าววะนะเพ็ง

อภิปรายผลการวิจัย

ความเป็นมาของการสร้างเครื่องดนตรีโดยผูกกับเรื่องราวตำนานความรักของเจ้าชายและเจ้าหญิงสองเมืองที่มีแม่น้ำกั้นกลางและใช้จระเข้เป็นพาหนะในการไปพบกัน มีความสอดคล้องกับทฤษฎีการสร้างตำนานหรือนิทานซึ่งสะท้อนให้เห็นถึงวิถีชีวิต ความคิด ความเชื่อรวมถึงประเพณีต่าง ๆ ของคนในอดีต

การบรรเลงจยามของชุมชนมอญพื้นที่ละ 1 ท่าน ยังคงรักษาขนบธรรมเนียม วิธีการบรรเลงแบบดั้งเดิมไว้ สอดคล้องกับขิลมใจ กลั่นรอดว่า ชาวมอญบางกระดี่เป็นชุมชนที่มีวัฒนธรรมด้านต่าง ๆ เป็นของตนเองที่เข้มแข็งมาก ชาวมอญบางกระดี่จำนวนไม่มากนักที่จะรู้จักปี่พาทย์มอญ โดยเฉพาะประชาชนหมู่ที่ 2 หมู่ที่ 8 และหมู่ที่ 9 จะรู้จักแต่เครื่องดนตรีประเภทที่มีสายที่เรียกว่า โกรจยาม เครื่องดนตรีประเภทปี่พาทย์เข้ามามีบทบาทที่บางกระดี่น้อยมาก เพราะไม่ว่าจะเป็นงานมงคลประเภทต่าง ๆ หรือแม้แต่งานศพ ชาวบางกระดี่ก็จะมีดนตรีที่เรียกว่า ทะแย คอยเป็นเพื่อนขับกล่อมหรืออาจจะกล่าวอีกนัยหนึ่งก็คือ โกรจยามหรือปัวแขวกเป็นดนตรีเอกลักษณ์ของบางกระดี่ก็ได้ ปัจจุบันวงโกรจยามหรือทะแยมอญของชุมชนมอญบางกระดี่ถือเป็นคณะทะแยมอญเก่าแก่คณะสุดท้ายที่มีในประเทศไทย มีการประสมเครื่องดนตรีของไทย เช่น ซอด้วง เข้าไปในวงเพื่อให้สอดคล้องกับวงดนตรีมอญ ตามทฤษฎีการสังสรรค์ระหว่างวัฒนธรรม (Acculturation) ซึ่งเป็นการติดต่อสัมพันธ์กันระหว่างกลุ่มชนสองกลุ่มทำให้เกิดการแลกเปลี่ยนวัฒนธรรมซึ่งกันและกัน และเมื่อกลุ่มหนึ่งยอมรับเอาวัฒนธรรมของอีกกลุ่มหนึ่งเข้ามาผสมผสานกับวัฒนธรรมของตนเองจึงเกิดการเปลี่ยนแปลงวัฒนธรรมขึ้นในกลุ่มชนนั้น วัฒนธรรมดนตรีมอญของชุมชนมอญในประเทศไทยที่มีการรับเอาเครื่องดนตรีและบทเพลงไทยบางเพลงเข้ามาในวัฒนธรรมเดิม ส่วนวัฒนธรรมดนตรีของชุมชนมอญชายแดนและมอญในรัฐมอญ สาธารณรัฐแห่งสหภาพเมียนมาก็ปรับรูปแบบของเครื่องดนตรี วงดนตรีและบทเพลงตามรูปแบบวงดนตรีชาวยวของสาธารณรัฐแห่งสหภาพเมียนมา

สรุปผลการวิจัย

การศึกษาความเป็นมาของเครื่องดนตรีจยาม ในชุมชนมอญในรัฐมอญ สาธารณรัฐแห่งสหภาพเมียนมาและชุมชนมอญสังขละบุรี จังหวัดกาญจนบุรี สร้างจากตำนานความรักของเจ้าชายและเจ้าหญิงที่ใช้จระเข้เป็นพาหนะในการไปพบเจ้าหญิงโดยการเข้าไปอยู่ที่ปากจระเข้และพาข้ามแม่น้ำไป วันหนึ่งจะเข้

นั้นถูกทำร้ายจากจระเข้ตัวอื่นจนตายและทำให้เจ้าชายที่หลบอยู่ในปากสิ้นพระชนม์ไปด้วย จึงทำให้ชาวมอญยกย่องเคารพบูชาจระเข้ที่มีความซื่อสัตย์และเสียสละ จึงสร้างเครื่องดนตรีที่มีลักษณะเป็นรูปจระเข้ในวัฒนธรรมดนตรีมอญและถือเป็นเครื่องดนตรีประจำชาติของชาวมอญ คนมอญจึงสร้างเครื่องดนตรีเพื่อระลึกถึงความจงรักภักดีและความซื่อสัตย์ของจระเข้ที่ซื่อสัตย์ ส่วนในชุมชนมอญในประเทศไทยไม่ปรากฏตำนานหรือเรื่องเล่าที่เกี่ยวข้องกับเครื่องดนตรีชนิดนี้

การศึกษาการบรรเลงจยามกลุ่มชาติพันธุ์มอญพบว่า ชุมชนมอญในประเทศไทยบรรเลงจยามโดยใช้สาย 1 หรือเจ็ดนิ้วในการดำเนินทำนองโดยไม่ใช้กลวิธีพิเศษในการบรรเลงและใช้สายทู่เป็นสายกระทบ ไม่ปรากฏการใช้สายลวดดำเนินทำนองหรือตกแต่งทำนอง เพลงที่นักดนตรีจยามในประเทศไทยนิยมบรรเลงในปัจจุบันเป็นเพลงที่ใช้ประกอบการละเล่นทะเล่ยมอญ ได้แก่ เพลงเจ็ดนิ้ว เพลงโปดเซ และเพลงสั่นวล ชุมชนมอญชายแดนไทยและสาธารณรัฐแห่งสหภาพเมียนมาและชุมชนมอญในรัฐมอญ สาธารณรัฐแห่งสหภาพเมียนมา มีการบรรเลงดำเนินทำนองและพบการใช้กลวิธีพิเศษต่าง ๆ ได้แก่ การสะบัด การปรับ การโปรย การเหี่ยวสายและการขยี้ ไม่พบศัพท์สังคีตที่ใช้เรียกการบรรเลงกลวิธีพิเศษ ส่วนเพลงที่นักดนตรีจยามในรัฐมอญ สาธารณรัฐแห่งสหภาพเมียนมาและนักดนตรีชาวมอญชายแดนไทยและสาธารณรัฐแห่งสหภาพเมียนมานิยมบรรเลง ส่วนใหญ่เป็นเพลงที่ใช้ประกอบการแสดงในโอกาสต่าง ๆ เช่น งานต้อนรับแขกผู้มาเยือน งานการแลกเปลี่ยนทางวัฒนธรรม งานประจำปีหรืองานประเพณีของชาวมอญและงานรื่นเริงหรืองานแสดงทั่วไป ได้แก่ เพลงขมิ้นบ๊อบไทว เพลงป้าละหยายมัว เพลงท่าม ละไฮบ๊อบไทว เพลงจ้าว บ่านัวและเพลงเย็นสะม้ายชาววะนะเพ็ง

ข้อเสนอแนะ

1. ข้อเสนอแนะเกี่ยวกับการพัฒนาลักษณะทางกายภาพของจยาม

จากการลงพื้นที่ภาคสนามพบว่าการสร้างเครื่องดนตรีจยามยังขาดแคลนช่างผู้ชำนาญในการผลิต จึงไม่สามารถสร้าง ซ่อมแซมและปรับแต่งเสียงจยามให้มีคุณภาพเสียงที่ดีได้ การสร้างเครื่องดนตรีจยามที่มีลักษณะทางกายภาพของเครื่องดนตรีที่สวยงามสมบูรณ์ จำเป็นต้องอาศัยฝีมือและวัสดุอุปกรณ์ทางการช่างที่ครบครัน มีศักยภาพสูง ส่วนการปรับแต่งเสียงของจยามให้ได้ตามความต้องการของผู้บรรเลงเป็นลักษณะเฉพาะของนักดนตรีที่ต้องปรับแต่งเสียงด้วยตนเองหรือนำช่างให้ผลิตตามที่ตนต้องการ จึงควรมีการประสานความรู้ความสามารถและฝีมือโดยการทำงานร่วมกันระหว่างช่างและผู้ผลิต ซึ่งจะส่งผลให้เครื่องดนตรีจยามมีคุณลักษณะทางกายภาพที่ถูกต้องสวยงามตามสัดส่วนและมีคุณภาพเสียงที่ดี

2. ข้อเสนอแนะเกี่ยวกับการศึกษาการบรรเลงจยาม

จากการลงพื้นที่ศึกษาภาคสนามโดยการสังเกตอย่างมีส่วนร่วม ผู้วิจัยพบว่าเอกสารตำราเกี่ยวกับการฝึกหัดและบรรเลงจยามยังมีอยู่อย่างจำกัด อีกทั้งเอกสารตำราที่พบยังขาดคุณภาพในการบันทึกภาพและเสียงที่ชัดเจน ทำให้รายละเอียดของเสียงและกลวิธีพิเศษไม่สมบูรณ์ แต่อย่างไรก็ตาม ข้อมูลที่ได้บันทึกไว้ได้เหล่านั้นนับว่ามีคุณค่าและเป็นประโยชน์อย่างยิ่งสำหรับการศึกษากลวิธีบรรเลงจยามในปัจจุบัน

ในการศึกษาครั้งนี้ผู้วิจัยใช้การบันทึกโน้ตและศึกษารายละเอียดตามหัวข้อของการวิเคราะห์กลวิธีพิเศษในการบรรเลงที่ได้ตั้งไว้เท่านั้น เนื่องจากปัจจุบันยังไม่มีข้อสรุปที่ชัดเจนเกี่ยวกับการสร้างสัญลักษณ์แทนเสียงและกลวิธีพิเศษในการบรรเลงจยาม ซึ่งประกอบด้วยกลวิธีพิเศษในการบรรเลงแบบต่าง ๆ ที่มีความละเอียดในการบรรเลงและบันทึกค่อนข้างมาก ประเด็นปัญหาต่าง ๆ เหล่านี้ ผู้วิจัยเห็นว่าหากมีผู้สนใจนำโน้ตที่ได้บันทึกไว้ไปขยายผลเพื่อสร้างรูปแบบการบันทึกโน้ตจยามที่ครอบคลุมกลวิธีพิเศษในการบรรเลงจยามได้อย่างสมบูรณ์ถูกต้องและครบถ้วนในโอกาสต่อไปแล้ว ย่อมส่งผลให้การอนุรักษ์ เผยแพร่ และพัฒนาการบรรเลงจยามเป็นไปได้อย่างดีและมีคุณค่ายิ่ง

ในช่วงที่ผู้วิจัยได้ออกเก็บข้อมูลภาคสนามในการทำวิจัย ทั้งในชุมชนมอญในประเทศไทย ชุมชนมอญชายแดนไทยและสาธารณรัฐแห่งสหภาพเมียนมาและชุมชนมอญในรัฐมอญ สาธารณรัฐแห่งสหภาพเมียนมา ผู้วิจัยได้สัมผัสกับวิถีชีวิตของผู้คนและศิลปินของทั้ง 3 พื้นที่ ทำให้พบสิ่งที่น่าสนใจศึกษาที่นอกเหนือจากวัตถุประสงค์ในการวิจัยที่ตั้งไว้มากมาย เช่น คติความเชื่อเรื่องการไหว้ครู ความเชื่อมโยงทางประวัติศาสตร์วัฒนธรรมดนตรีของทั้งสองประเทศ สุนทรียภาพและอุดมคติทางดนตรี ตลอดจนแหล่งเรียนรู้และสืบทอดความรู้การบรรเลงจยามที่มีประสิทธิภาพซึ่งล้วนเป็นประเด็นที่น่าสนใจ ตลอดจนประเด็นทางประวัติศาสตร์ สังคมศาสตร์ มนุษยศาสตร์และดนตรีวิทยา โดยศึกษาจากบริบทของเครื่องดนตรีจยาม ลักษณะเฉพาะที่สำคัญของเพลงและแบบแผนในการบรรเลงเครื่องดนตรีจยามเพื่อเป็นการต่อยอดองค์ความรู้เกี่ยวกับจยามในพื้นที่ชุมชนมอญต่าง ๆ ให้สมบูรณ์มากยิ่งขึ้น อีกทั้งเป็นการอนุรักษ์ สืบทอดให้เครื่องดนตรีจยามให้คงอยู่คู่วัฒนธรรมที่ดั่งามของชาวมอญสืบไป

บรรณานุกรม

- เจือจันทร์ วงศ์พลกานันท์. "กระบวนการสร้างอัตลักษณ์ของสตรีชายแดนกลุ่มชาติพันธุ์มอญและปฏิสัมพันธ์กับกลุ่มพม่าและไทย : กรณีศึกษาชุมชนมอญในจังหวัดกาญจนบุรี." วิทยานิพนธ์หลักสูตรปริญญา ดุษฎีบัณฑิต สาขาวิชาสหวิทยาการ, มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์, 2549.
- ชโลมใจ กลั่นรอด. "ทะแยมอญ : วัฒนธรรมการดนตรีของชาวมอญชุมชนวัดบางกระดี่." วิทยานิพนธ์ ปริญญาโท สาขาวัฒนธรรมศึกษา, มหาวิทยาลัยมหิดล, 2541.
- ณฤตล เผือกอำไพ. "วงปี่พาทย์มอญหงสาวดี หมู่บ้านมอญ บ้านวังกะ ตำบลหนองลู อำเภอสังขละบุรี จังหวัดกาญจนบุรี." ปริญญานิพนธ์มหาบัณฑิต สาขามานุษยวิทยาคติวิทยา, มหาวิทยาลัย ศรีนครินทรวิโรฒ, 2556.
- ปลัดจันทร กลิ่นบางพุด. "การศึกษาจุยาม." ปริญญานิพนธ์มหาบัณฑิต สาขามานุษยวิทยาคติวิทยา, มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ, 2556.
- พิศาล บุญผูก. ปี่พาทย์มอญว่า. นนทบุรี : สำนักบรรณสารสนเทศ มหาวิทยาลัยสุโขทัยธรรมาธิราช, 2558.
- วีระ พันธุ์เสือ. ปี่พาทย์มอญ. กรุงเทพฯ : สาขาวิชาดุริยางคศาสตร์ศึกษา คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ, 2558.
- สุภรณ์ โอเจริญ. มอญในเมืองไทย. กรุงเทพฯ : สำนักงานกองทุนสนับสนุนการวิจัยและมูลนิธิโครงการ ตำราสังคมศาสตร์และมนุษยศาสตร์. 2541.
- Awe Mon. "ประวัติ เพลงและการบรรเลงจุยาม." สัมภาษณ์โดย สกลพัฒน์ โคตรตันติ. 15 กรกฎาคม 2560.

บทความวิชาการ

แนวคิดเรื่อง ทาง: เอกลักษณ์ในสังคีตลักษณ์ไทย The Concept of Taang: a Uniqueness in Thai musical form

ชยุติ ทัศนวงศ์วรา* CHAYUTI TASSANAWONGWARA*
จรัญ กาญจนประดิษฐ์** JARUN KANCHANAPRADIT**

บทคัดย่อ

บทความวิชาการนี้มุ่งเน้นการชี้ประเด็นและขยายประเด็น และตั้งคำถามกับแนวคิดเรื่อง ทาง ในดนตรีไทย ซึ่งเป็นประเด็นศึกษาที่มีความสำคัญสำหรับการเรียนและการสืบทอดดนตรีไทย โดยศึกษา ประเด็นเรื่องทางจากทัศนะของอาจารย์มนตรี ตราโมท ซึ่งเป็นผู้วางรากฐานการศึกษาดนตรีไทยเชิงวิชาการ โดยอาจารย์มนตรีให้บรรณาธิบายเรื่องทางไว้ในลักษณะการจำแนกลักษณะสามประการ อันประกอบด้วย ทางสำหรับเครื่องดนตรี ทางจากผู้ประพันธ์เพลง และทางที่เป็นกลุ่มแนวเสียงสำหรับเพลงไทย จากการ ขยายประเด็นเรื่องทาง ผู้ศึกษาพบว่าประเด็นดังกล่าวตามที่อาจารย์มนตรี ตราโมทให้ทัศนะไว้มีความ ครอบคลุมในเบื้องต้น ทว่ายังมีรูปแบบของทางที่ส่งผลและมีอิทธิพลต่อสังคีตลักษณ์ไทยในระดับอื่นลึกลงไป นอกจากนี้เครื่องดนตรีที่สามารถประดิษฐ์ทางของตนเองในลักษณะทางเครื่องแล้ว เมื่อดนตรีวางอยู่บน รากฐานของการบรรเลงประสมวง ผู้ศึกษาย่อมเห็นประเด็นสำคัญเรื่อง ทางสำหรับวงดนตรีด้วย การปรากฏ เรื่องทางสำหรับวงดนตรีนี้เป็นเรื่องที่คิดต่อยอดจากการแนวคิดเรื่องทางเครื่องของอาจารย์มนตรี ตราโมท แต่มีมิติที่แตกต่างหลากหลาย และส่งผลต่อรูปแบบการประกอบสร้างทางเสียงดนตรีที่แตกต่างของวงดนตรี ไทยแต่ละประเภท ทั้งนี้มีองค์ประกอบหลักในการแบ่งจำแนกเอกลักษณ์ของทางสำหรับวงดนตรีไทย 3 ประการ คือ ส่วนของทำนองแปร แนวการบรรเลง และการตีความเพลง

คำสำคัญ: ทาง/ สังคีตลักษณ์/ วงดนตรีไทย

*อาจารย์พิเศษ สาขาวิชาดนตรีและการแสดง คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยขอนแก่น, tasanawara@gmail.com

*Guest Lecturer Music and Performing Art Department, Faculty of Fine and Applied Arts, KhonKaen University, tasanawara@gmail.com

**รองศาสตราจารย์ สาขาวิชาดนตรีและการแสดง คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยขอนแก่น, jarun@kku.ac.th

** Assoc. Prof. Music and Performing Art Department, Faculty of Fine and Applied Arts, KhonKaen University, jarun@kku.ac.th

ABSTRACT

The article aims to point out and clarify on the ultimate issue of traditional Thai music particularly, focusing on the concept of Taang. The concept is a significant point for studying and music transmission. For this concept is built on the previous concepts which theorized by Mister Montri Tramote, he was a pioneering distinguish scholar for traditional Thai music in academic. Mr. Tramote suggested that the word Taang in music directly refers to variation melodies, composer's styles, and musical keys. Development of the concept of Taang found that—the Taang could be deeply inscribed as an ensemble's character. An idea of the ensemble's character influences musical form in depth. Although, each variation melody style is based on the character of instruments, while players create variation melody must inevitably consider an ensemble's character as well. A clarification of the concept of Taang is based on Mr. Tramote's concept. Furthermore, this article originally introduced Taang in different idea regarding structuralizing soundscape, form, and analysis. Therefore the concept of Taang is definitely elaborated as 3 components namely variation melody design, beating time, and music interpretation.

Keywords: *Taang*/ Musical form/ Traditional Thai music ensemble

บทนำ

ดนตรีไทยเป็นภูมิปัญญาสั่งสมผ่านกาลเวลาโดยมีวิวัฒนาการมาเป็นลำดับขั้น หากแต่หลักฐานที่ปรากฏถึงต้นกำเนิดและลักษณะทางดนตรีอย่างชัดเจนนั้นยังมีอยู่ในจำนวนน้อย อาจกล่าวได้ว่าไม่สามารถสืบค้นที่มาอย่างชัดเจนได้ และยังเป็นประเด็นอีกว่า “อะไรคือสิ่งที่บ่งบอกถึงความเป็นดนตรีไทย” ขอบเขตของดนตรีไทยจะสามารถนับรวมดนตรีอะไรเข้าไปได้บ้าง ดนตรีในประเทศไทยทั้งหมดเป็นดนตรีไทยหรือไม่ ทว่าในทางปฏิบัติแล้ว เป็นที่แน่นอนว่าดนตรีไทยถูกจัดแบ่งเป็นสองกลุ่มหลักคือ ดนตรีไทยรูปแบบราชสำนักและดนตรีพื้นบ้านหรือดนตรีพื้นเมือง ซึ่งรูปแบบดนตรี ราชสำนักที่จะใช้เป็นสิ่งศึกษาสำคัญในบทความนี้หมายถึงดนตรีไทยของราชสำนักภาคกลาง อันหมายรวมปี่พาทย์ เครื่องสาย และมโหรี โดยวงดนตรีทั้งสามประเภทนี้ เป็นที่ทราบในวงการดนตรีไทยว่าเป็นวงดนตรีสามประเภทหลักที่อยู่คู่สังคมไทยมาเป็นเวลายาวนาน และมีการจำกัดรูปแบบวงดนตรีไว้เป็นมาตรฐานทั้งการจัดระเบียบเครื่องดนตรีในวงดนตรีและหลักการการประสมวงดนตรี¹ เป็นที่ทราบโดยทั่วกันว่ารูปแบบของวงดนตรีแต่ละประเภท ถูกจำแนกให้มีขนาดของวง อันประกอบด้วยชนิดและจำนวนของเครื่องดนตรีที่แตกต่างกันออกไป รวมทั้งแนวทางในการบรรเลงก็มีความแตกต่างกันออกไปเช่นกัน โดยมานพ วิสุทธิแพทย์ ได้กล่าวว่า การนิยามขอบเขตของดนตรีไทยและเพลงไทย มีลักษณะที่ว่าด้วยการขับร้องและหรือการบรรเลง โดยการขับร้องมีเอื้อน และการบรรเลงด้วยเครื่องดีด สี ตี เป่า เพลงที่ใช้มีลักษณะเฉพาะ เช่น เพลงเถา เพลงตับ เพลงหน้าพาทย์²

ความรู้ทางภาคปฏิบัติการดนตรีไทยมีลักษณะถ่ายทอดแบบตัวต่อตัว โดยครูเป็นผู้ถ่ายทอดสู่ศิษย์ ใช้วิธีการเลียนแบบครูเป็นหลัก ขั้นตอนดังกล่าวนี้ถือปฏิบัติกันอย่างเคร่งครัด ยิ่งในลำดับการถ่ายทอดเพลงที่ถูกจัดลำดับไว้ว่าเป็นเพลงชั้นสูง อาทิ เพลงหน้าพาทย์ ย่อมมีความรัดกุมในการถ่ายทอดเป็นทวิคูณ ถือได้ว่าในส่วนภาคปฏิบัติการดนตรีไทยได้วางรูปแบบการถ่ายทอดความรู้เป็นที่ชัดเจนแน่นอน ถึงแม้จะก้าวสู่ปัจจุบันสมัยรูปแบบการถ่ายทอดดังกล่าว ยังคงยึดถือตามขนบดั้งเดิม อาจมีความแตกต่างในรายละเอียดแต่ถือได้ว่าเล็กน้อย

ในส่วนภาควิชาการ บุคคลที่นับว่ามีคุณูปการสำคัญต่อวงการวิชาการดนตรีไทยแต่อดีต จวบจนปัจจุบันมีไม่มากนัก ผู้ที่โดดเด่นและถือได้ว่าเป็นผู้ทรงความรู้ท่านหนึ่ง คือ อาจารย์ยมนตรี ตราโมท ท่านได้พยายามนำความรู้ทางดนตรีไทยถ่ายทอดออกมาเป็นลายลักษณ์อักษร อาจารย์ยมนตรี ตราโมทจึงนับได้ว่าเป็นปูชนียาจารย์ทางดนตรีไทยอย่างแท้จริง ข้อเสนอในงานเขียน ‘คำบรรยาย วิชาดุริยางคศาสตร์ไทย’ เป็นหมุดหมายแรกที่เปิดองค์ความรู้และชี้ชัดว่าความรู้ของดนตรีไทยมีอยู่จริงและอยู่ตรงไหน และสิ่งที่เป็นความรู้จำเพาะที่สำคัญแก่นดนตรีไทย ที่แตกต่างจากดนตรีตะวันตก บางอย่างเป็นขนบปฏิบัติและมีความแข็งแรงพอให้เป็นหลักการทางดนตรีได้ อาจารย์ยมนตรี ตราโมท ได้เล็งเห็นความสำคัญและคัดกรองความรู้จากประสบการณ์ของท่านและการนำประสบการณ์มา ขบคิดจนเกิดเป็นหนังสือเล่มดังกล่าว เป็นการเปิดมิติความรู้ของดนตรีไทยอย่างที่ไม่เคยมีผู้ใดจัดสรรให้เป็นระบบระเบียบมาก่อน นับได้ว่าเป็นดนตรีวิทยาอย่างดนตรีไทยก็ว่าได้

อาจารย์ยมนตรี ตราโมท เล็งเห็นคุณประโยชน์ในบางกรณีในการเลียนแบบการอธิบายตามรูปแบบตะวันตกและดำเนินการปรับใช้ให้เหมาะสมกับธรรมชาติของดนตรีไทย ขบคิดจากธรรมชาติของดนตรีสู่หลักการ

1. กรมศิลปากร, คำบรรยายวิชาดุริยางคศาสตร์ไทย (กรุงเทพฯ: ชวนพิมพ์, 2545), 97-135.

2. มานพ วิสุทธิแพทย์, ทฤษฎีการวิเคราะห์เพลงไทย (กรุงเทพฯ: สันติศิริการพิมพ์, 2556), 9.

อย่างมีความสมเหตุสมผลเพื่อสร้างความเข้าใจตามรูปแบบสากล ในส่วนความรู้จำเพาะที่เป็นประเด็นหลัก ในดนตรีไทยก็ได้ทำให้ถูกเจือจางไป หลายแง่มุมยังถูกนำมาเป็นโครงร่างสำคัญในการศึกษาและวิเคราะห์ เพลงไทยในสถาบันการศึกษาหลักของประเทศไทย แตกแขนงออกไปตามรูปแบบความนิยมของแต่ละสำนัก ที่นำความรู้ของอาจารย์มนตรี ตราโมทไปต่อยอด จนแตกประเด็นและรูปแบบการจำแนกสังคีตลักษณะเพลง ไทยอย่างกว้างขวาง อาจารย์มนตรี ตราโมทได้ทั้งจิตวิทยาทางดนตรีไทยภาควิชาการให้อนุชนได้ขบคิดต่อจาก หัวกระทุ้ที่ท่านได้เคยนำเสนอในหนังสือ แต่ทว่าประเด็นหลายอย่างเป็นเรื่องลึกซึ่งจำต้องอาศัยหลักการ ปฏิบัติทางเพื่อเข้าใจความลุ่มลึกทางดนตรีบางประการ จากนั้นจึงสามารถตีจิตวิทยาความรู้ที่ท่านทิ้งไว้ให้ อย่างถนัดเหมาะสม

หนังสือ คำบรรยายวิชาดุริยางคศาสตร์ไทย จึงเป็นแบบเรียนหลักตั้งแต่พุทธศักราช 2481 จวบจน ปัจจุบัน จากเรื่องที่เป็นมุขปาฐะหลายเรื่องเป็นเรื่องราวเฉพาะตนและเข้าใจกันตามรูปแบบของปัจเจกบุคคล อาจารย์มนตรี ตราโมทได้นำมาแสดงอธิบายพร้อมยกตัวอย่างหรือกรณีศึกษาเพื่อแสดงการมีที่มาที่ ไปอย่างลึกซึ้ง นับว่าเป็นการสถาปนาความรู้ทางวิชาการที่โดดเด่น กอปรกับท่านมีความรู้ทางภาษาไทยใน ระดับดีเลิศ จึงทำให้หนังสือที่ท่านเขียนเป็นการถ่ายทอดความรู้ที่เข้าใจได้ง่ายถึงแม้จะผ่านระยะเวลานาน หลายทศวรรษ หากแต่ความรู้ที่ถูกถ่ายทอดออกมาผู้เขียนท่านได้แสดงไว้แล้วว่าเป็นความรู้ชนิดพื้นฐานใน การเรียนดุริยางคศาสตร์ไทย กล่าวคือ ใช้เป็นความรู้ควบคู่ในการเรียนภาคปฏิบัติ โดยหากเข้าใจความรู้ ภาควิชาการจะช่วยสนับสนุนให้ภาคปฏิบัติมีความชัดเจนอันเนื่องมาจากการกระทำโดยมีความรู้จริงเป็นพื้น

อาจารย์มนตรี ตราโมท แบ่งการเรียนดุริยางคศาสตร์ตามหลักสูตรของกระทรวงธรรมการ (ในขณะนั้น) ไว้เป็นสองภาค กล่าวคือ ภาคปฏิบัติ ที่มีจุดประสงค์ให้เกิดการฝึกฝนจนชำนาญในการใช้เครื่องดนตรี มีความแม่นยำในบทเพลงบรรเลง และมีความถูกต้องตามลักษณะการบรรเลงทุกประการ อีกส่วนเป็นภาค วิชาการ ซึ่งจำเพาะเจาะจงให้มีการศึกษาเกี่ยวกับดนตรี โดยจำแนกออกเป็นสามหน่วยย่อย ๆ ว่าด้วยประวัติ ดนตรี ว่าด้วยกฎเกณฑ์แห่งดนตรี ว่าด้วยความรู้เบ็ดเตล็ดและความเห็นในการดนตรี³

นอกจากนั้นได้มีผู้เสนอทัศนะที่เฉพาะลงไปโดยใช้พื้นฐานความคิดเรื่องทางของ อาจารย์มนตรี ตราโมท กล่าวคือ ทางว่าด้วย 'ทางเดี่ยว' โดยเป็นการประกอบกันเข้าจากทางเพลง ทางสำหรับเครื่องมือ และทาง ของครู (บุคคล) ทางเดี่ยวจึงเป็นตัวอย่างสะท้อนความเป็นเอกภาพของการนำทาง ทั้งสามรูปแบบ (ทางเพลง ทางเครื่อง ทางครู) มาผนวกให้เป็นหนึ่ง ทั้งหมดนี้ได้ถ่ายทอดออกมาเป็นทางเดี่ยวผ่านกลวิธีการบรรเลง นอกจากนี้ทางยังมีหน้าที่กำหนดบทบาทหน้าที่สร้างคุณลักษณะเฉพาะตัวของเครื่องดนตรี และบทบาทใน การสร้างทำนอง เช่น เครื่องดนตรีบางชนิดมีบทบาทในการสร้างการแปรทำนองอย่างละเอียดเป็นพื้น เรียกว่า "การเก็บ" เครื่องดนตรีบางชนิดมีบทบาทในการสร้างทำนองห่าง ๆ เครื่องดนตรีบางชนิดมีบทบาทในการ สร้างความกระโดดโลดเต้นของทำนอง ซึ่งทางของเครื่องดนตรีนับเป็นบทบาทที่แปรเปลี่ยนไปตามทางเพลง โดยจะเห็นได้ชัดว่าหากบรรเลงเพลงบังคับทาง บทบาทของทางเครื่องดนตรีจะถูกจำกัดให้คล้อยตามทาง ของบทเพลง⁴ เรื่องทางเป็นประเด็นค้นคว้า และแฝงฝังอยู่ในวัฒนธรรมดนตรีของไทย ในชาติตะวันตกดนตรี แจ๊สถูกหยิบยกเข้ามาเป็นเครื่องมือในการสะท้อนภาพการแปรทำนองของไทย โดยมีนักวิชาการอาศัย

3. กรมศิลปากร, คำบรรยายวิชาดุริยางคศาสตร์ไทย (กรุงเทพฯ: ชวนพิมพ์, 2545), 6-12.

4. ธรณีส หินอ่อน, เดี่ยวซอด้วง (ขอนแก่น: คลังนาโนวิทยา, 2561), 37-38.

องค์ความรู้ของอาจารย์มนตรี ตราโมทเป็นแนวคิดในการสำรวจรายละเอียดของทาง ในประเด็นทางครู เป็นการสถาปนาทางของสายสำนักที่นักดนตรี (ลูกศิษย์) ได้รับถ่ายทอดและดำรงไว้ซึ่งลักษณะเด่นของทางครู (Stylistics Characteristics) แม้ว่าเพลงจะเป็นของที่ใช้ร่วมกันแต่การแปรเนื้อเพลงสามารถบ่งบอกภาพสะท้อนสายสำนักอย่างมีลักษณะเฉพาะ⁵

จะเห็นได้ว่า “ทาง” เป็นเรื่องสำคัญอย่างยิ่งต่อการศึกษาดนตรีไทยและเป็นแนวทางหลักของวงดนตรีไทย ความชัดเจนเรื่องทางจึงเป็นเอกลักษณ์อันดีที่ทำให้ดนตรีไทยมีความเป็นเอกลักษณ์ และเมื่อศึกษาลึกลงไปจะเห็นกระบวนการเชิงโครงสร้างของดนตรีไทยที่มีลักษณะเด่นไม่เหมือนดนตรีอื่น หากว่าด้วยดนตรีแล้วย่อมมีคุณสมบัติบางอย่างที่ใช้ร่วมกัน **คุณสมบัติว่าด้วยความงามของเสียง** เป็นประการหลักในการเข้าถึงสุนทรียภาพของดนตรี ซึ่งดนตรีทั่วโลกย่อมมีแนวทางที่มุ่งไปสู่สุนทรียภาพเช่นเดียวกัน ทว่าความมีเอกลักษณ์เฉพาะนี้เองเป็นสิ่งสร้างความหลากหลาย เป็นตัวแบ่งดนตรีออกเป็นลักษณะต่าง ๆ ตามความหลากหลายของกลุ่มชาติพันธุ์มนุษย์

หนึ่งในดนตรีไทยเราได้รับการพัฒนาอย่างต่อเนื่อง องค์ความรู้หลักได้มีเสถียรภาพพอสมควรโดยนับว่าผู้รวบรวม วิเคราะห์ความรู้ในทางวิชาการของดนตรีไทยคนสำคัญคือ อาจารย์มนตรี ตราโมท ความรู้ทางวิชาการนี้ เมื่อมีผู้ใหญ่ปูทางไว้พอสมควร อนุชนย่อมต้องแสวงหาความรู้เชิงลึกต่อไป “ทาง” เป็นประเด็นปัญหาสำคัญประการหนึ่งที่ถูกหยิบยกเข้ามามีส่วนในการศึกษาวิชาการดนตรีไทยตามสถาบันต่าง ๆ ผู้เขียนเล็งเห็นว่า ความรู้เรื่องทางจำเป็นต้องได้รับการต่อยอดเพิ่มเติมให้กระจ่างชัด เป็นบรรทัดฐาน จึงจำต้องชี้ประเด็นในการศึกษาเรื่องทางสำหรับวงดนตรี ซึ่งเป็นเอกลักษณ์อีกประการหนึ่งในสังคัลลักษณ์ไทย

ทาง: การหาขอบเขตร่วมของเสียงในวงดนตรี

ทางสำหรับวงดนตรีไทย เป็นสิ่งที่ถูกนำมาเป็นตัวแบ่งแยกความเป็นดนตรีไทยออกเป็นหมวดหมู่ กล่าวคือ เมื่อเครื่องดนตรีไทยรวมเข้ากันบรรเลงเป็นการบรรเลงแบบหมู่ และมีมาตรฐานในการกำหนดลักษณะการบรรเลงร่วมแล้วจึงเป็นการจัดประเภทวงดนตรีเข้าไปในตัว โดยในปัจจุบันการจัดประเภทวงดนตรีไทยมีอยู่ด้วยกันสามประเภท ได้แก่ วงปี่พาทย์ วงเครื่องสาย และวงมโหรี

ธรรณัฐ หินอ่อน กล่าวว่า การประสมวงปี่พาทย์เป็นพัฒนาการขั้นสูงสุดของดนตรีไทย มีรากฐานมาจากวัฒนธรรมร่วมที่มีอิทธิพลมาจากอินเดีย ขอม ไทย ลาว พม่า มอญ โดยคำว่า พาทย์ หรือ วาทย์ เป็นคำที่มาจากรากศัพท์ทางสันสกฤต อันมีความหมายว่าเครื่องประโคม เครื่องบรรเลง เครื่องเป่า วงดนตรีในลักษณะเดียวกับปี่พาทย์นี้ มีกระจายทั่วไปในไทย กัมพูชา และลาว ทว่าหากนับเอาลักษณะที่คล้ายคลึงกันจากการรวมหมู่ของเครื่องดนตรีประเภทเครื่องเป่า และเครื่องตี เข้าไว้แล้ว วงดนตรีของประเทศพม่า ‘วงวายซาย’ ก็มีรูปแบบไปในแนวทางปี่พาทย์ด้วยเช่นกัน วงประเภทที่สอง คือวงเครื่องสายพบว่ามีหลักฐานการกำเนิดของวงเครื่องสายมาตั้งแต่สมัยสุโขทัย วงเครื่องสายประกอบด้วยบรรดาเครื่องดนตรีต่าง ๆ ที่มีสายเป็นประธาน มีเครื่องเป่าและเครื่องตีประกอบจังหวะรวมเข้าอยู่ด้วย ในไตรภูมิพิภพ (ไตรภูมิพระร่วง) มีการระบุถึง “การติดพินและสีซอพุงตอ” ไว้ในจารึกที่มีเนื้อหาเกี่ยวข้องกับดนตรี วงดนตรีประเภทสุดท้าย

5. John Garzoli & Bussakorn Binson, “Improvisation, Thang, and Thai Musical Structure,” in *Musicology Australia*, (July 2018): 11-16.

มีวิวัฒนาการที่แตกต่างและถือว่าในปัจจุบันเป็นวงดนตรีไทยมาตรฐานที่รวมเครื่องดนตรีทุกประเภทเข้าไว้ด้วยกันอันประกอบด้วยเครื่องดีด เครื่องสี เครื่องตี และเครื่องเป่าคือ วงมโหรี ซึ่งในปัจจุบันวงมโหรีเป็นการรวมตัวของวงเครื่องสายและวงปี่พาทย์ ที่อนุวัติให้ย่อขนาดเครื่องดนตรีประเภทเครื่องตีดำเนินทำนองให้มีขนาดเล็กลง⁶

ข้อมูลพื้นฐานจะเห็นได้ว่าวงดนตรีไทยมีรูปแบบที่มีเอกลักษณ์เฉพาะตัว มีทั้งการแยกลักษณะการกำเนิดเสียงต่าง ๆ ของเครื่องดนตรีแล้วนำมารวมเข้าด้วยกันเป็นวงต่าง ๆ โดยเครื่องดนตรีหลากหลายประเภทเข้าด้วยกัน ย่อมชี้ให้เห็นว่าการประสมวงดนตรีมีความสลับซับซ้อนของแหล่งกำเนิดเสียง นอกจากนั้นทางโครงสร้างเสียงของเครื่องดนตรีแต่ละประเภทเมื่อประสมเข้าเป็นวงดนตรีร่วมกันแล้วย่อมจำเป็นอย่างยิ่งในการหาจุดสมดุลของวงดนตรีเพื่อให้วงดนตรีสามารถผสมและดำเนินกิจกรรมทางดนตรีไปได้ทางสำหรับวงดนตรีเป็นหนึ่งในคุณภาพของวงดนตรีที่มีพื้นที่เชิงโครงสร้างดนตรีไทยชัดเจน ทว่ายังไม่ค่อยได้รับการกล่าวถึงมากนักเพียงแต่เป็นอันหมายรู้กันในหมู่ นักดนตรีว่าทางสำหรับวงดนตรีนี้มีจริง และมีความแตกต่างกันระหว่างวงปี่พาทย์ วงมโหรีและวงเครื่องสาย

ประเด็นสำคัญในการกำหนดองค์ประกอบของทางสำหรับวงดนตรีไทย คือ ช่วงเสียงของเครื่องดนตรีแต่ละชนิด โดยพื้นฐานแล้วการกำหนดระยะห่างของเสียงหนึ่งไปเสียงหนึ่งเป็นที่ยอมรับว่า ระบบเสียงสำหรับดนตรีไทยนั้นมีลักษณะเป็นระบบเจ็ดเสียงเท่าโดยเฉลี่ย⁷ ระบุว่าในการศึกษาของ A. J. Ellis และ Carl Stumpf ได้มีการวัดความห่างเสียงของดนตรีไทยโดยความห่างเสียงจากเสียงหนึ่งไปอีกเสียงหนึ่งที่อยู่ถัดไปเป็นไปในรูปแบบหนึ่งช่วงทบเสียง มีลักษณะเป็นเจ็ดเสียงเท่า (a seven-pitch equidistant)⁸ โดยสัมพันธ์กับ มนตรี ตราโมท อธิบายไว้ว่าเครื่องดนตรีที่ใช้สำหรับทำลำนามีเสียงสูงต่ำต่างกันหลาย ๆ เสียง โดยตามหลักดุริยางคศาสตร์ก็ถือว่ามีเสียงเรียงลำดับเจ็ดเสียง ถึงแม้เครื่องดนตรีบางชนิดจะสามารถทำเสียงได้มากกว่า 7 เสียงแต่เสียงที่เกิดขึ้น คือเสียงที่เกิดจากเจ็ดเสียงซ้ำกัน แม้ว่าในทางปฏิบัติเครื่องดนตรีไทยจำนวนไม่น้อยสามารถทำเสียงให้มีสัดส่วนละเอียดลงไปมากกว่าเจ็ดเสียงเท่า⁹ เมื่อพิจารณาลงไปแล้วจะพบว่า ดนตรีทางฝั่งตะวันตกได้กำหนดสัดส่วนการแบ่งเสียงละเอียดลงไปมากกว่าดนตรีไทยและก็เป็นการสอดคล้องกันที่เครื่องสายไทยโดยเฉพาะเครื่องสายที่ใช้การคาดคะเนเสียงในการหาตำแหน่งเสียง (ไม่มีจุดกำหนดเสียงตายตัว เช่นเดียวกับ จะเข้มีนมกำหนดตำแหน่งเสียง) จะสามารถแบ่งเสียงย่อยออกเป็นเสียงที่ละเอียดมากเพียงใดก็ย่อมได้ แต่เมื่อพิจารณาเสียงที่ใช้ในกลุ่มเพลงไทยส่วนมาก ย่อมหนีไม่พ้นระบบเจ็ดเสียงเท่า โดย พระเจนดุริยางค์ ให้ข้อคิดเห็นไว้ว่าดนตรีไทยมีชั้นของเสียงเป็นไปตามรูปแบบเจ็ดลำดับชั้นเสียงที่แตกต่างกัน โดยบันไดเสียงในเพลงไทยใช้ระบบ กลุ่มเสียง 5 เสียง โดยหลักเสียงเสียงที่ 4 และปรากฏเสียงที่ 7 เป็นครั้งคราว¹⁰ โดยสรุปแล้วพื้นฐานเรื่องเสียง ระบบเสียง และบันไดเสียง เป็นประเด็นหลักที่ส่งผลต่อเรื่องทางสำหรับวงดนตรี และเป็นพื้นฐานที่ใช้อธิบายการรวมกลุ่มของเครื่องดนตรีที่ใช้ช่วงเสียงในระดับใกล้เคียงกัน เรื่องบันไดเสียงนี้ พิชิต ชัยเสรี ใช้คำว่ากลุ่มเสียงปฏุมูล ซึ่งได้รับแนวคิดเรื่อง Penta-Centric

6. ธรณีส หินอ่อน, *การประสมวงดนตรีไทย* (ขอนแก่น: โรงพิมพ์มหาวิทยาลัยขอนแก่น, 2557), 37-38, 109-110.

7. David Morton, *The traditional music of Thailand* (Los Angeles: University of California Press, 1976), 22-23.

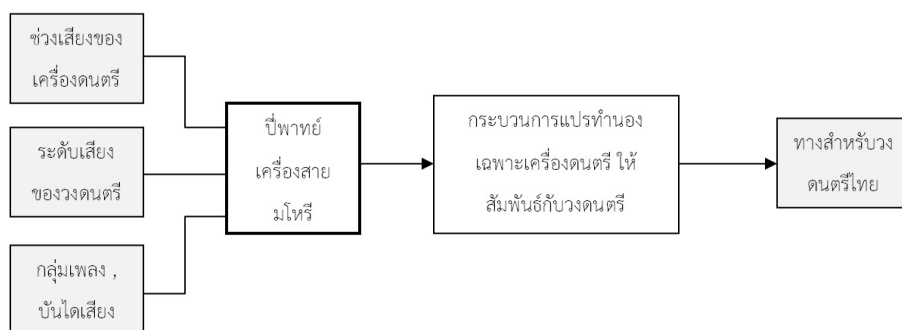
8. ผลการศึกษาดังกล่าวมีอิทธิพลต่อการอธิบายเรื่องระบบเสียงดนตรีไทยในวงกว้าง ถึงแม้ผลการศึกษาในภายหลังจะมีหลักฐานอ้างว่า เป็นการตรวจวัดที่ไม่สมบูรณ์ เจ็ดเสียงเท่าในความเข้าใจของนักวิชาการต่างชาติอาจให้ความสำคัญในลำดับความถี่เสียงที่เป็นมาตรฐานที่สามารถตรวจวัดได้ด้วยเครื่องมือทางวิทยาศาสตร์ ซึ่งแตกต่างกับคำว่า "เท่า" ที่มีเกณฑ์วัดด้วย "หู" (ความรู้สึก) ของนักดนตรีไทย แต่เมื่อผลการตรวจวัดระดับเสียงสอดคล้องกับคตินิยมของนักดนตรีไทย จึงทำให้ผลการศึกษาดังกล่าวนี้ ยังคงมีอิทธิพลต่อการอธิบายระบบเสียงและความถี่ของดนตรีไทย

9. กรมศิลปากร, *คำบรรยายวิชาดุริยางคศาสตร์ไทย* (กรุงเทพฯ: ขวณพิมพ์, 2545), 45.

10. พิชิต ชัยเสรี, *สังคีตลักษณ์วิเคราะห์* (กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2559), 2.

จาก Francis Silkstone ซึ่งเห็นชอบร่วมกันว่าดนตรีไทยใช้เสียงมากกว่า 5 เสียง แต่นิยมเสียงการใช้เสียงที่ 4 และเสียงที่ 7 จนทำให้ดูคล้ายว่ามีเพียง 5 เสียง¹¹ ซึ่งสอดคล้องกับมานพ วิสุทธิแพทย์ กล่าวว่าบันไดเสียงเป็นการจัดระบบและการใช้เสียงของเครื่องดนตรีไทย บันไดเสียงไทยเป็นบันไดเสียงระบบ 5 เสียง ซึ่งเสียงที่เหลืออีก 2 เสียง (จาก 7 เสียง) อาจมีการใช้หรือไม่ใช้ โดยจัดกลุ่มเป็น กลุ่มเสียงหลัก 5 เสียง และกลุ่มเสียงรอง 2 เสียง¹²

จากต้นกำเนิดดนตรีไทยที่วางรากฐานอยู่ในระบบ 7 เสียงเท่า (โดยเฉลี่ยด้วยการฟัง) ในขั้นต้นทางสำหรับวงดนตรีไทย เกิดจากการประสมวงของเครื่องดนตรีหลากหลายชนิด การกำหนดจุดรวมของเสียงในวงดนตรีที่แต่ละเครื่องมือมีช่วงเสียงที่ไม่เท่ากันจึงเป็นเรื่องหลัก มิเช่นนั้น จะไม่สามารถหาระดับเสียงในการบรรเลงได้ กล่าวคือ ทางสำหรับวงดนตรีไทย เกี่ยวข้องกับปัจจัยหลายประการ ประการแรก กลุ่มช่วงเสียงของเครื่องดนตรีในวงดนตรี ประการที่สอง ทางในการตั้งระดับเสียงของวงดนตรี ประการที่สาม กลุ่มเพลงที่ใช้และบันไดเสียงของเพลง ด้วยปัจจัยทั้งสามประการที่กล่าวมา ส่งผลให้เกิดเอกลักษณ์ของทางสำหรับวงดนตรีที่แตกต่างกัน แม้จะบรรเลงเพลงที่มีทำนองเดียวกันหากแต่บรรเลงต่างชนิดวงกัน ผลลัพธ์ที่ได้ย่อมต่างกัน อาทิ รสของดนตรีที่ต่างกัน ผู้เขียนได้มุ่งความสนใจและเสนอความคิดใหม่ว่า “เมื่อบทบาทของวงดนตรีถูกกำหนดสถานะ จากปัจจัยที่แตกต่างกัน สู่ความคาดหวังในรสสัมผัสของเสียงที่แตกต่างกันอย่างเด่นชัด องค์ประกอบหลัก คือ การแปรทำนองที่เครื่องดนตรีต่าง ๆ ต้องทำหน้าที่แปรผันตามวงดนตรีที่เครื่องดนตรีนั้นสังกัดอยู่จึงเกิดกระบวนการแบ่งขอบเขตของทางสำหรับวงดนตรี”



แผนภูมิที่ 1 กระบวนการสร้างเอกลักษณ์ เรื่องทางสำหรับวงดนตรีไทย
ที่มา: ผู้เขียน

ช่วงเสียงของเครื่องดนตรี เป็นเรื่องสำคัญประการแรกที่ต้องคำนึงถึง เพราะเป็นขอบเขตของเสียงที่ประสมกันในวงดนตรีนั้น จะมีช่วงกว้างหรือแคบย่อมขึ้นอยู่กับความสูง-ต่ำ ของระดับเสียงของกลุ่มเครื่องดนตรีในวงดนตรีที่สามารถผลิตเสียงได้ เครื่องดนตรีบางชนิดสามารถแสดงเสียงในช่วงเสียงต่ำ-กลาง บางชนิดสามารถแสดงเสียงในช่วงเสียงกลาง-สูง เครื่องดนตรีบางชนิดมีช่วงเสียงแคบ บางชนิดมีช่วงเสียงกว้าง หากพิจารณาแต่ช่วงเสียงของเครื่องดนตรีแต่ละชนิดไปที่ละเครื่องมือ ย่อมเห็นภาพที่ชัดเจน โยงใยให้มองเห็นขอบเขตเสียงในการแสดงศักยภาพทางเสียงของเครื่องดนตรีนั้น ๆ แต่หากเมื่อใดที่เครื่องดนตรีที่มีความ

11. พิชิต ชัยเสรี, *สังคีตลักษณ์วิเคราะห์* (กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2559), 2.

12. มานพ วิสุทธิแพทย์, *ทฤษฎีการวิเคราะห์เพลงไทย* (กรุงเทพฯ: สันติศิริการพิมพ์, 2556), 15.

หลากหลายของช่วงเสียงต่างกันมารวมเข้าด้วยกันเป็นวงดนตรี การแสดงศักยภาพส่วนตัวของช่วงเสียงของเครื่องดนตรีแต่ละชิ้นจำเป็นต้องสะท้อนความเป็นเอกภาพของวงดนตรี จึงเกิดกระบวนการสร้างดุลยภาพทางเสียงสำหรับวงดนตรี (Compromise)

ในความหลากหลายนี้เองการแบ่งช่วงเสียงของวงดนตรีจึงเป็นเรื่องสำคัญ เมื่อแบ่งย่อยไปพิจารณาทีละรายละเอียดของการประสมวงดนตรีไทยในแต่ละประเภท ก็ย่อมมีความแตกต่างหลากหลายลงไปอีก อาทิ ประเภทวงเครื่องสาย วงเครื่องสายปี่ชวามีช่วงเสียงอยู่ในช่วงเสียงสูงกว่าวงเครื่องสายผสม ด้วยเหตุนี้ ย่านเสียงหรือช่วงเสียงของวงดนตรีจึงเป็นเอกลักษณ์เฉพาะวงดนตรี การใช้ช่วงเสียงมีความสำคัญโดยที่เครื่องดนตรีแต่ละชิ้นโน้มเข้าหาดุลยภาพทางเสียงของวงดนตรี ช่วงเสียงของวงดนตรีจึงเป็นปัจจัยหลักที่ทำให้เกิดกระบวนการสร้างสำนวนทำนองของเครื่องดนตรีในวงนั้นให้มีความเป็นเอกภาพของพื้นที่เสียงของวงดนตรี (Sound area of ensembles) เครื่องดนตรีบางชนิดมีย่านเสียงที่ทับซ้อนกันในช่วงเสียง อาทิ ช่วงเสียงบนสายทุ้มของซอด้วง (ซอล ลา ที โด) และช่วงเสียงบนสายเอกซออู้ (ซอล ลา ที โด เร) จะพบว่า มี 4 เสียงที่ทับซ้อนกัน

แนวความคิดเรื่องความสำคัญของช่วงเสียงจะเห็นภาพชัดเจนยิ่งขึ้นเมื่อพิจารณาถึงช่วงเสียงของนักร้อง เนื่องจากนักร้องที่เป็นผู้ชายและนักร้องที่เป็นผู้หญิงมีช่วงเสียงที่แตกต่างกัน โดยขนบดนตรีไทยแต่เดิมไม่นิยมให้นักร้องชายและหญิงร้องเพลงร่วมกัน จำเป็นต้องแยกหน้าที่ ดังคำกล่าวที่ว่า "ผู้หญิงร้องร้ายผู้ชายร้องพากย์"¹³ จากข้อความที่กล่าวมา เห็นได้ว่าแม้นักร้องต่างเพศกันจะแบ่งกันร้องคนละท่อน หากแต่ในเพลงเดียวกันจะเกิดความไม่สมบูรณ์ในการขับร้องก็เป็นเพราะพิสัยเสียงของนักร้องต่างกัน ทว่าในวงดนตรีไทยที่มีเครื่องดนตรีมากมายเข้าประสมรวมกัน แม้แต่ละเครื่องจะมีช่วงเสียงที่ต่างกันเมื่อรวมเข้าด้วยกันจึงจำเป็นต้องหาพื้นที่เสียงร่วมกัน



แผนภูมิที่ 2 ลักษณะพื้นที่เสียงของวงดนตรี
ที่มา: ผู้เขียน

พื้นที่เสียงของวงดนตรีไทย

พื้นที่เสียงของวงดนตรี สามารถพบได้ว่ามีเครื่องดนตรีที่ใช้ย่านเสียงหรือช่วงเสียงทับซ้อนกันไปบางช่วง หรืออาจมีเครื่องดนตรีมากกว่าสองชนิดที่มีช่วงเสียงทับซ้อนกัน ในส่วนของเครื่องดนตรีบางชนิดที่มีช่วงเสียงแคบ ช่วงเสียงทั้งหมดของเครื่องดนตรีชนิดนั้น อาจกำลังอยู่ในพื้นที่เสียงของวงดนตรี กล่าวคือ พื้นที่เสียงของวงดนตรีทับสนิทกับช่วงเสียงของเครื่องดนตรีนั้น ๆ โดยมีความสัมพันธ์กับระดับเสียงของวงดนตรี

ระดับเสียงของวงดนตรี เมื่อมองภาพรวมสามารถใช้ภาพพื้นที่เสียงของวงดนตรีมาจำลองแบบระดับเสียงของวงดนตรีได้พอประมาณแต่ในรายละเอียดแล้ว ระดับเสียงของวงดนตรีมีผลพวงของปัจจัยมาจากช่วงเสียงของเครื่องดนตรี และแนวทางการบรรเลง กล่าวคือ ในวงดนตรีไทยวงหนึ่ง ๆ มีพื้นที่เสียงของวงดนตรีที่กว้างขวาง แต่สามารถเลือกกระดับเสียงของวงดนตรีโดยจำกัดพื้นที่เสียง ในกรณีที่ต้องการนำเสนอเอกลักษณ์ของวงดนตรี เช่น วงเครื่องสายปี่ชวา มีระดับเสียงของวงในระดับเสียงสูง วงปี่พาทย์ดีกดำบรรพ์ มีระดับเสียงของวงในระดับเสียงต่ำ วงมโหรีมีระดับเสียงของวงในระดับเสียงกลาง ด้วยเหตุที่ว่าแม้จะเห็นวงดนตรีประเภทเดียวกันโดยมีพื้นที่เสียงเดียวกันแต่สามารถสำแดงระดับเสียงได้แตกต่างกัน เนื่องด้วย 4 ปัจจัย

1. วงดนตรีนั้นมีพื้นที่เสียงกว้าง และสามารถเลือกใช้ระดับเสียงของวงดนตรีได้หลากหลาย
2. วงดนตรีนั้นปรับระดับเสียง (เทียบเสียง) ของเครื่องดนตรีทั้งวงให้มีเสียงสูงขึ้นหรือต่ำลง ทั้งองค์ประกอบ
3. วงดนตรีนั้นแปรผันระดับเสียงตามเครื่องดนตรีเด่นที่เข้ามาประสมชนิดใดชนิดหนึ่ง
4. วงดนตรีนั้นเลือกใช้ระดับเสียงของวงตามบทบาทของเพลงที่บรรเลง

กลุ่มเพลง และบันไดเสียง เป็นปัจจัยหลักสำคัญที่ส่งผลโดยตรงต่อทางสำหรับวงดนตรีไทย กล่าวคือ เพลงแต่ละเพลงมีบทบาทหน้าที่ประจำเพลงทั้งอิงอาศัยว่า เป็นเครื่องบ่งชี้ภาพตัวแทนของความคิดดีลีท ความร่าเริงแจ่มใส ความเรียบง่าย ความมีพลัง หรือแม้กระทั่งความโศก บทบาทในแง่นี้เป็นเรื่องของสุนทริยภาพของเพลง ตัวอย่างที่เด่นชัด คือ เพลงหน้าพาทย์ บทบาทของเพลงเพื่อสื่ออาการ (Action) และความรู้สึก (Feeling) เพลงหน้าพาทย์ขึ้นสูงแสดงความน่าเกรงขาม คักดีลีท เพลงจึงจำเป็นต้องบรรจไว้ให้กับวงดนตรีที่สามารถแสดงออกถึงสีนของเสียงที่สามารถสื่อความคิดดีลีท คุณสมบัติของวงดนตรี คือ ถ่ายทอดเสียงเพลงสื่อความรู้สึกในอุดมคติ เพลงหน้าพาทย์จึงจำต้องถูกบรรเลงโดยวงปี่พาทย์ไม่แข็ง เป็นปัจจัยที่แรก การพาความรู้สึกไปถึงจุดสูงสุดอาศัยกลไกทางดนตรีด้วย กล่าวคือ เมื่อเลือกวงดนตรีที่สำแดงสีนของเสียงออกมาได้อย่างเหมาะสมแล้ว วงดนตรีนั้นมีพื้นที่เสียงกว้าง จำเป็นต้องเลือกเสียงระดับเสียงให้เหมาะสม บันไดเสียงเป็นลูทางของการตั้งต้นเพลงว่าเพลงนั้นสมควรอยู่ในบันไดเสียงใดจึงจะแสดงความรู้สึกในอุดมคติได้อย่างถึงที่ เพลงหน้าพาทย์บรรเลงโดยวงปี่พาทย์ไม่แข็ง บันไดเสียงซอล (เทียบเคียงกับนิ้วเสียงซอลของปี่ใน) สามารถถ่ายทอดความรู้สึกดีลีทได้ถึงความสมบูรณ์

กลุ่มเพลงยังหมายรวมถึง ธรรมชาติของเนื้อหาสาระของเพลงนั้น ที่เหมาะสมกับวงดนตรีประเภทต่าง ๆ อาทิ กลุ่มเพลงสำหรับเครื่องสาย กลุ่มเพลงหน้าพาทย์สำหรับปี่พาทย์ไม่แข็ง กลุ่มเพลงประกอบการ

แสดงละครสำหรับปีพาทย์ไม้ยมม กลุ่มเพลงเสภาสำหรับปีพาทย์ไม้แข็ง ไม่ว่าจะเป็นเพลงทางพื้น หรือเพลง บังคับทาง ย่อมมีธรรมชาติของเพลงที่อำนวยให้วงดนตรีต่าง ๆ บรรเลงได้อย่างเหมาะสม และมีกลุ่มเพลง บางกลุ่มที่สามารถอนุโลมให้ใช้กลุ่มเพลง หรือบางบทเพลงในกลุ่มเพลง โดยบรรเลงได้ในวงดนตรีต่างกัน กลุ่มเพลงจึงทำหน้าที่โดยตรงเป็นปัจจัยในการกำหนดทางสำหรับวงดนตรีไทย เช่น เพลงไหมโรงกลอง (เพลงชุดไหมโรงเข้า ไหมโรงเย็น) เหมาะสมสำหรับวงปีพาทย์ เนื่องจากลักษณะโครงสร้างเพลง ทั้งโครงสร้าง ทำนอง โครงสร้างจังหวะ และโครงสร้างเชิงรูปแบบเพลง อำนวยให้เกิดความไพเราะเหมาะสมโดยบรรเลง ผ่านวงปีพาทย์

เพลงที่ใช้บรรเลงจากหลายวงดนตรี หมายถึง เพลงที่ถูกจัดกลุ่มเหมาะสมสำหรับการบรรเลงโดย วงดนตรีประเภทหนึ่ง แต่สามารถนำไปบรรเลงโดยวงดนตรีอีกประเภทได้ แม้กลุ่มเพลงจะเป็นเครื่องกำหนด ทางสำหรับวงดนตรีแต่เมื่อพิจารณาในระดับองค์ประกอบปัจจัยของเรื่องกลุ่มเพลง สามารถถูกหยิบไปใช้ได้ หลากหลาย เช่น เพลงตับมโหรี เมื่อพิจารณาจะพบว่า เพลงตับมโหรีเป็นกลุ่มเพลงสำหรับวงมโหรี เพลงแรก คือ เพลงนางนาค สองชั้น ขึ้นด้วยบันไดเสียง ฟา (เทียบเคียงกับขลุ่ยเพียงออ) ทว่าหากนำเพลงตับมโหรีไป บรรเลงโดยวงปีพาทย์ไม้ยมมผสมเครื่องสาย ระดับเสียงของวงดนตรีเปลี่ยนไป ทำให้เพลงนางนาค สองชั้น นิยมบรรเลงด้วยบันไดเสียง โด (เทียบเคียงกับขลุ่ยเพียงออ) วิธีการตรวจสอบกลุ่มเพลงนี้ สามารถวิเคราะห์ โดยพิจารณาจากสาเหตุ การแปรผันของบริบทต่าง ๆ ที่ทำให้เพลงจากกลุ่มเพลงหนึ่งสามารถบรรเลงได้ด้วย วงดนตรีต่างประเภทกัน ดังนี้

1. **เปลี่ยนบันไดเสียง** กล่าวคือ เมื่อเพลงใดเพลงหนึ่งมีความเหมาะสมกับการบรรเลงด้วยวงดนตรี ประเภทหนึ่ง เมื่อจำเป็นต้องบรรเลงด้วยวงดนตรีต่างประเภทกัน ต้องทำการเปลี่ยนบันไดเสียง เมื่อเปลี่ยน บันไดเสียงแล้ว ย่อมส่งผลกระทบต่อทางแปร ที่จะต้องปรับให้เหมาะสมกับเครื่องดนตรี ขอบเขตเสียง และระบบเสียงของวงดนตรีนั้น ๆ อาทิ เพลงเรื่องแขกบรเทศ เมื่ออยู่ในเพลงเรื่องใช้วงปีพาทย์ไม้แข็ง บรรเลง ด้วยบันไดเสียง ซอล (ปี่ใน) แต่เมื่อใช้วงดนตรีอื่นบรรเลง บรรเลงด้วยบันไดเสียง โด (ขลุ่ยเพียงออ)

2. **สืบทอดมา** เพลงไทยหลายเพลงมีที่มาต่างกัน กล่าวคือเพลงไทยจำนวนหนึ่ง ที่มาแต่ต้นถูกกำหนด ให้ผสมอยู่ในกลุ่มเพลงหนึ่ง แต่เมื่อดนตรีไทยมีวิวัฒนาการมาโดยลำดับ มีการยึดเพลง ย่อเพลง หรือเปลี่ยน หน้าที่การใช้งานของเพลง ทำให้รูปลักษณะโครงสร้างของเพลงเปลี่ยนไป เพลงใหม่ที่ได้รับการแปรสภาพจึง ถูกจัดให้อยู่ในกลุ่มเพลงใหม่ เหมาะสมกับการบรรเลงโดยวงดนตรีอีกประเภทหนึ่งโดยปริยาย อาทิ เพลงแขก ต่อยหม้อ บรรจุอยู่ในเพลงซ้ำเรื่องมอญแปลง¹⁴ มีลักษณะเป็นเพลงทางพื้น บรรเลงโดยวงปีพาทย์ไม้แข็ง ต่อ มาเมื่อ อาจารย์มนตรี ตราโมท นำมาประดิษฐ์ขึ้นเป็นเพลงเถา สำนวนเพลงมีลักษณะเป็นเพลงบังคับทาง กรณีนี้นี้ทำให้เห็นได้ว่า ได้มีการเปลี่ยนแปลงโครงสร้างทำนองและโครงสร้างจังหวะ กล่าวคือ ก) จากเพลงทาง พื้นสู่เพลงบังคับทาง ข) จากเพลงสองชั้น สู่เพลงเถา ค) เลือกสรรองค์ประกอบเพลงไทยบางอย่างมาเป็นแม่ แบบในการประพันธ์ (ลูกตก) ง) เติมสำเนียงภาษาให้เด่นชัด รูปแบบดังกล่าวมานี้เป็นการแปรสภาพเพลง ส่งผลต่อการจัดกลุ่มเพลงจากเพลงที่ถูกจัดในกลุ่มปีพาทย์ สู่เพลงกลุ่มเครื่องสาย

14. วัศกรกร แก้วลอย, *วิรัชเพลงเรื่อง* (ขอนแก่น: คลังนาโนวิทยา, 2558), 155.

3. **เปลี่ยนหน้าที่ของบทเพลง** เพลงย่อมมีหน้าที่ในการแสดงออกว่าเพลงนั้น มีจุดประสงค์ของเพลงเพื่ออะไร เพื่อประกอบการแสดง เพื่อขับกล่อม เพื่อประกวดประชัน เพื่ออวดฝีมือ หรือเพื่อระเริงระเริงประกอบพิธีกรรม เมื่อบทบาทหน้าที่ของเพลงเปลี่ยนไป ย่อมส่งผลต่อรูปแบบของวงที่ใช้ในการบรรเลง หรืออาจกล่าวว่า ความเหมาะสมกับการใช้งานเปลี่ยนจึงต้องปรับสภาพ เมื่อเปลี่ยนหน้าที่ของบทเพลงจึงส่งผลต่อรูปแบบวงดนตรี อาทิ เพลงแขกมอญในกลุ่มเพลงเรื่องแขกมอญ มีอัตราจังหวะสองชั้น บรรเลงโดยวงปี่พาทย์ไม้แข็ง เมื่อได้รับการปรับปรุงขึ้นเป็นเพลงแขกมอญ สามชั้น ตัดลงเป็นเพลงแขกมอญ สองชั้น (ต่างจากในเพลงเรื่อง) และชั้นเดียว ทำให้เกิดกระสวนมือฆ้องที่แปรเปลี่ยนไปเหมาะกับเพลงเถา และนิยมให้เพลงแขกมอญเถาเป็นเพลงประเภทกลุ่มเพลงเสภา เหมาะกับวงปี่พาทย์เสภาที่เน้นความเร็ว และมีการร้องส่งจึงทำให้ในเพลงแขกมอญเถาที่ได้รับการปรับปรุงจากเพลงแขกมอญในกลุ่มเพลงเรื่อง ได้รับบทบาทใหม่ส่งผลโดยตรงต่อทางสำหรับวงดนตรีไทย ทำให้เพลงแขกมอญ มีมิติในการแปรทำนองของเครื่องดนตรี การสร้างสำเนียงภาษา สำนวนของทำนองหลัก แปรเปลี่ยนตามไปด้วย

ช่วงเสียงของเครื่องดนตรี ระดับเสียงของวงดนตรี และกลุ่มเพลง และบันไดเสียง เป็นเพียงสิ่งตั้งต้นในการสร้างจินตภาพของทางสำหรับวงดนตรีไทยเท่านั้น มูลเหตุทั้งสามเรื่องนี้ถูกจำแนกออกจากโครงสร้างความเป็นเอกลักษณ์ของทางสำหรับวงดนตรีไทย เมื่อค้นพบแล้วขั้นตอนต่อไป คือ การแปรทำนองของเครื่องดนตรีไทย จะเห็นลักษณะรูปแบบชัดเจนยิ่งขึ้น จากเครื่องดนตรีเครื่องเดียว เมื่ออยู่ในสถานะวงดนตรีที่แตกต่างกัน ถูกปัจจัยทั้งสามข้างต้นจำกัดขอบเขต การสำแดงออกของเครื่องดนตรีนั้นย่อมแตกต่างกันไป หมายความว่าเห็นได้ชัดเจนที่สุด คือ กระบวนการแปรทำนองเฉพาะเครื่องดนตรีให้สัมพันธ์กับวงดนตรี

ในวงการดนตรีไทยแม้เครื่องดนตรีชนิดหนึ่งจะสามารถแปรทำนองได้อย่างอิสระเพียงใด ก็ย่อมต้องส่อสำแดงสำนวนกลอนเพลง (ทำนองแปร) ออกมาจะมีความชัดมากนักเพียงใดย่อมหนีไม่พ้นจะต้องเกี่ยวเนื่องกับวงดนตรีเป็นพื้นหลังของกลอนเพลงนั้นและสอดคล้องกับทำนองฆ้อง มีผู้ให้ความเห็นว่าในดนตรีไทยทำนองฆ้องและทำนองหลักมิใช่สิ่งเดียวกัน โดยอรรถาธิบายว่าโดยปกติฆ้องวงใหญ่เป็นเครื่องมือที่ปฏิบัติหน้าที่ใกล้เคียงทำนองหลัก¹⁵ กล่าวได้ว่า สมมติทางแปรของระนาดเอกมีสำนวนอย่างหนึ่ง แม้มาจากโครงสร้างทำนองหลักวรรคเดียว ก็สามารถแปรทำนองให้หลากหลายเป็นหลายสำนวน อาทิ

ทำนองฆ้องวงใหญ่

- ช - ม	- ร - ด	ด ด - ร	ร ร - ม	- ช - ล	- ช - ม	ม ม - ร	ร ร - ด
---------	---------	---------	---------	---------	---------	---------	---------

ทำนองแปร ส่วนที่ 1

ท ล ช ร	ช ม ร ด	ท ล ช ล	ท ด ร ม	ช ล ท ด	ท ล ช ม	ร ม พ ช	พ ม ร ด
---------	---------	---------	---------	---------	---------	---------	---------

ทำนองแปร ส่วนที่ 2

ช ล ช ม	-ดรมชมรด	รมพมร -	มพชพม -	-ชลทลทด	ท ล ช ม	-รมพชมพช	พ ม ร ด
---------	----------	---------	---------	---------	---------	----------	---------

ทำนองแปร ส่วนที่ 3

ท ล ช ร	ช ล ท ด	ร ม ร ด	ท ล ช ม	ล ด ล ช	ม ช ร ม	ด ร ม ร	ช ม ร ด
---------	---------	---------	---------	---------	---------	---------	---------

ที่มา: ผู้เขียน

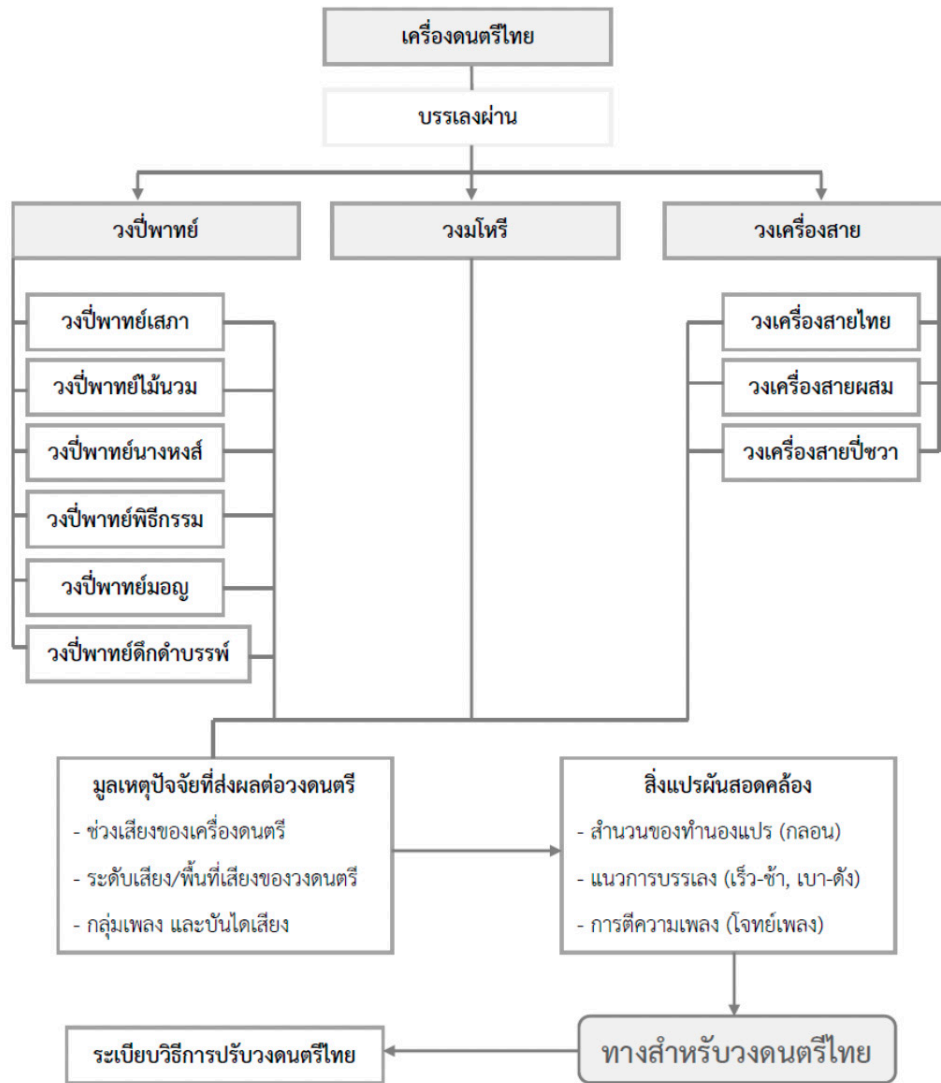
จากสำนวนทำนองแปรตัวอย่างทั้งสามสำนวน เห็นชัดว่ามีลีลาต่างกัน ทิศทางเสียงในการดำเนินกลอนเพลงต่างกัน กลวิธีในการบรรเลงต่างกัน ทำให้นักดนตรีผู้ประดิษฐ์ทำนองแปรของเครื่องดนตรีชนิดใดชนิดหนึ่ง ย่อมต้องคำนึงถึงความเหมาะสมว่าเครื่องดนตรีชนิดนั้นบรรเลงอยู่ในวงดนตรีประเภทใด ด้วยความรู้ว่าทางแปรที่ดีต้องเหมาะกับวงดนตรีชนิดใด ต้องอาศัยประสบการณ์ตรง ที่ทราบหลักการของวงดนตรีประเภทต่าง ๆ กล่าวคือ ระนาดเอกมโหรี จำต้องใช้ทำนองแปรที่สละสลวย ยืดโยงกับเครื่องสาย ไม่โลดโผนโจนทะยาน ไม่ใช้กลวิธีพิเศษ เช่น สะบัด สะเดาะ มากจนเกินไป หรือหลีกเลี่ยงกลวิธีขี้ในทางกลับกัน ระนาดเอกในวงปี่พาทย์เสภา จำเป็นต้องสำแดงศักยภาพให้ครบเครื่องเชิงกลวิธี ทั้งสะบัด สะเดาะ ขี้ผสมการตีเก็บเป็นพื้น

ในทางปฏิบัติ เป็นที่หมายรู้ว่าทำนองแปรของเครื่องดนตรีไทย หรือเรียกในภาษาพูดว่า กลอน อาทิ กลอนระนาด กลอนซอ กลอนจะเข้ ฯ เป็นการยืมคำจากทางฝ่ายภาษาศาสตร์มาใช้ ซึ่งอุปมาการประดิษฐ์กลอนสำหรับเครื่องดนตรีก็มีส่วนคล้ายการแต่งกลอนในภาษาไทยนั่นเอง กล่าวคือ ในร้อยกรองมีฉันทลักษณ์ ในกลอนเพลงก็มีคิตลักษณ์ ที่วางอยู่บนความสัมพันธ์ของเสียง สัมผัส สำแดงความหมาย และความเหมาะสม¹⁶ ¹⁷กลอนจึงสื่อความหมายว่า ลู่ทางในการปฏิบัติการสร้างทำนองแปรของเครื่องดนตรีไทย อาจารย์มนตรี ตราโมท ให้คำนิยามว่าทางของเครื่องดนตรี นับว่ากลอน เป็นทางสำหรับเครื่องดนตรี ทว่าผู้เขียนเห็นว่าทางของเครื่องดนตรีจะบังเกิดชัดเจนเข้าขั้นสร้างภาพตัวตนของเครื่องดนตรี ผ่านกลุ่มเพลงที่ใช้บรรเลงได้ ล้วนมีเบื้องหลังที่ผู้คิดประดิษฐ์ทำนองแปรอ้างอิงองค์ประกอบของวงดนตรีเป็นหลัก กลอนของเครื่องดนตรีจึงสมควรตอบใจทวยวงดนตรีที่บรรเลง

คุณลักษณะของวงดนตรีถูกสร้างขึ้นเสมือนบทบาทตัวแสดง (Character) สื่อแสดงออกมาโดยวงดนตรีไทยมีบทบาทหลัก (Superior role) และบทบาทรอง (Inferior role) หากจะยกตัวอย่าง วงเครื่องสายไทยสื่อแสดงความเป็นราชสำนัก บุคลิกลักษณะมีกิริยาอ่อนหวานละมุนละไม ภาพที่ปรากฏและสื่อแสดงทางดนตรีก็ยิ่งทำให้วงเครื่องสายไทยเป็นเช่นกล่าวมาอย่างสมบูรณ์ ทว่าในบทบาทอีกบทบาทหนึ่งเครื่องสายไทยก็มีบทบาทที่เข้มข้น ภาษาศัพท์ทางดนตรีไทยเรียกว่า “ไหว” แสดงออกด้วยความเร็วอย่างเหมาะสม มีขีดความสามารถที่จะสร้างทำนองเพลงได้อย่างจัดจ้าน เมื่อพิจารณาจะเห็นว่าวงเครื่องสายไทยวงเดียวกันสามารถแปรเปลี่ยนบทบาทได้อย่างเป็นคู่ตรงข้าม สิ่งที่เป็นเครื่องแบ่งแยกให้เครื่องสายไทยพลิกผันบทบาทได้สำเร็จสมบูรณ์ คือ **ทางสำหรับวงดนตรี** กล่าวคือ กลุ่มเพลงต้องมีความแตกต่างกันเป็นมูลฐาน เพลงจึงเป็นอุปกรณ์สื่อแสดงบทบาทขั้นต้นที่สำคัญที่สุด เมื่อบทบาทเปลี่ยนสิ่งที่ตามมาคือ องค์ประกอบของทางสำหรับวงดนตรีจำเป็นต้องแปรผันสอดคล้องกับบทบาท

16. Bussakorn Samrongthong, *Melodic Organization and Improvisation in Thai Music, with Special Reference to the Thaang Ranat Eek* (Ph.D. diss., University of York, 1997), 64.

17. จรัญ กาญจนประดิษฐ์, *เดี่ยวขลุ่ยเพียงเพลงออกสองชั้น* (ขอนแก่น: โรงพิมพ์มหาวิทยาลัยขอนแก่น, 2560), 146.



แผนภูมิที่ 3 กระบวนการจัดรอบความรู้ เรื่องทางสำหรับวงดนตรีไทย
ที่มา: ผู้เขียน

องค์ประกอบหลักในการแบ่งจำแนกเอกลักษณ์ของทางสำหรับวงดนตรีไทย เมื่อพิจารณาดูจะพบว่า มีสามองค์ประกอบหลัก คือ 1) ส่วนของทำนองแปร 2) แนวการบรรเลง 3) การตีความเพลง แต่ละข้อมีรายละเอียดลงไปอีก ผู้เขียนวิเคราะห์ที่ตัวบทขององค์ประกอบและลงไปทีบริบทขององค์ประกอบหลักพบว่าทั้งสามองค์ประกอบหลัก มีกระบวนการสื่อแสดงทำงานร่วมกัน และแยกกันทำงาน โดยเริ่มต้นที่การตีความเพลง การตีความเพลงนี้เป็นส่วนหนึ่งของการรู้จักธรรมชาติและสภาวะของเพลงที่นำมาบรรเลง จำเป็นต้องทำงานร่วมกันกับองค์ประกอบหลักอีกสององค์ประกอบข้างต้น เมื่อจำแนกรายละเอียดจะพบว่า

1) ส่วนของทำนองแปร การแปรทำนองถี่ ๆ หรือห่าง ๆ มิใช่เพียงการเพิ่มหรือตัดทอนเสียงลงไปในการทำนองมูลฐาน (ทำนองหลัก) แต่จำเป็นต้องคำนึงถึงความสอดคล้องของการสร้างทำนอง ตรงนี้ใช้หลักการทางสัณทิตลักษณ์วิเคราะห์เป็นเครื่องมือในการจัดการ กล่าวคือ

- 1.1 สอดคล้องโดยทิศทาง (Direction)
- 1.2 สอดคล้องโดยกระสวนจังหวะ (Rhythmic pattern)
- 1.3 สอดคล้องโดยบันไดเสียง (Key)
- 1.4 มุ่งหาลูกตกเดียวกัน (Ending note of phrases)

เมื่อคำนึงถึง 4 ประการที่กล่าวมาแล้ว กระบวนการแปรทำนอง (สร้างกลอน) ต้องคำนึงถึงการสร้างสำนวนกลอน ที่สื่อแสดงบทบาทของวงดนตรี สิ่งนี้เป็นเรื่องของการใช้ประสบการณ์ทางดนตรีผสมผสานกับการคิดวิเคราะห์ จับสังเกต และสังเคราะห์กลอนที่ถูกต้องตรงกับวงดนตรีไทย เช่น

- กลอนสำหรับเพลงบังคับทาง โดยหลักการเพลงบังคับทางมีความจำกัดสูง การแปรทำนองเป็นไปได้เพียงการตกแต่งเล็กน้อย สิ่งควรคำนึงคือ ไม่สร้างทำนองแปรที่สะท้อนรูปลักษณ์ของเพลงจนผิดรูป

- กลอนสำหรับเพลงกึ่งบังคับทาง เพลงกลุ่มนี้มีกระบวนการทำนองที่สลับกันไปมาโดยอาศัยหลักการของเพลงบังคับทางและเพลงทางพื้น มีลักษณะเฉพาะตรงการเชื่อมความสัมพันธ์ระหว่างการเปลี่ยนผ่านจากประโยคเพลงบังคับทาง สู่ประโยคเพลงทางพื้น ผู้บรรเลงต้องประดิษฐ์กลอนเพลงให้มีลีลาสอดคล้องกันได้อย่างสนิทสนม (ดูตรงรอยต่อประโยค) ไม่ประดักประเดิด ความสอดคล้องประสานกันที่ดีเป็นเครื่องสื่อถึงภูมิรู้ผู้บรรเลง

- กลอนสำหรับเพลงทางพื้น เพลงกลุ่มนี้เป็นเพลงที่อำนวยให้ผู้บรรเลงสร้างกลอนได้อย่างอิสระ ฉะนั้น หลักการต้องยึดโยงสัณทิตลักษณ์อย่างเคร่งครัด ทำนองแปรในลักษณะนี้ต้องอาศัยประสบการณ์การเรียนรู้สูง มีธรรมเนียมการแปรทำนองสี่ระดับ 1) แปรแบบทอดฆ้องคือ ยึดเอาทำนองฆ้องวงใหญ่เป็นสรณะ 2) แปรแบบเรียบ คือ ยึดชนบทหลักการแปรทำนองสำหรับเครื่องดนตรีนั้นอย่างเคร่งครัด ไม่ยกย่อนวทวนหรือยืมสำนวนกลอนเครื่องดนตรีอื่นโดยไม่จำเป็น 3) แปรแบบอิสระคือ การยึดแต่งโครงสร้างคร่าว ๆ (ทำนองหลัก) เหมาะสำหรับการสร้างจุดสนใจในบทเพลง หรือสร้างสำเนียงภาษาสำหรับกลอนเพลง 4) แปรแบบลุ่มลึกคมคาย มีการคำนวณซ่อนนัยในทำนองแปร เช่น การฝากลูกตกไล่เสียงกระชั้นชิด ข้ามเสียงกระชั้นหัน หรือปิดโครงสร้างไม่ให้จับกระสวนทำนองหลักได้ กลอนเพลงผูกพันโยงใยจากการแปลงกระสวนจังหวะ

ลักษณะการแปรทำนองที่กล่าวมา เป็นคุณสมบัติเบื้องต้นในการทำควมเข้าใจสู่การนำไปใช้ได้ เหมาะสมกับเอกลักษณ์ของวงดนตรีไทย ไม่มีกลอนเพลงแบบใดเด่นหรือดีกว่าแบบอื่น เพียงแต่เมื่อถูกนิยาม ให้บรรเลงในวงดนตรีประเภทใดก็ย่อมเป็นปฏิภาณไหวพริบของผู้บรรเลงที่ต้องหยิบยกกลอนเพลงให้เหมาะสม กับวงดนตรีที่บรรเลง เป็นการบริหารจัดการความรู้ของผู้บรรเลง

2) **แนวการบรรเลง** คือการสร้างควมเหมาะสม ของการจัดการจำนวนเสียงกับเวลา แนวการบรรเลงของ ดนตรีไทยผูกพันอย่างชัดเจนกับวงดนตรี กล่าวคือ แม้เป็นเพลงเดียวกัน บรรเลงด้วยบันไดเสียงเดียวกันหาก บรรเลงด้วยวงดนตรีที่แตกต่างกัน แนวการบรรเลงย่อมแตกต่างกัน หลักการแบ่งแนวการบรรเลงจึงอาศัย ยึดโยงกับวงดนตรีไทย อาทิ

2.1 **ไหวกระท่อ** คือการบรรเลงอย่างรวดเร็ว คมชัด เข้าชั้นสุดกำลังของผู้บรรเลง มักพบเห็นได้สำหรับ วงดนตรีที่มีการประชันขันแข่ง เช่น วงปี่พาทย์เสภา วงเครื่องสายไทย

2.2 **ไหวเรียบ** เป็นการแสดงออกของนักดนตรีที่เร่งแนวการบรรเลงให้เจิดจ้าชัดเจนและมีความเร็ว ผู้บรรเลงสามารถสร้างความเร็วและแสดงลีลาสำนวนกลอนเพลงได้ในขณะบรรเลง

2.3 **ปานกลาง** คือการบรรเลงดนตรีให้เหมาะสมกับแนวของวงดนตรีนั้น ๆ มิได้หมายความว่า บรรเลงด้วยแนวที่เท่าเสมอกันตลอดทั้งเพลง แต่หมายความว่าแนวปานกลางมีความชัดเจนของแนวการ บรรเลงที่ เรียบเหมาะสม จากช้า ปานกลาง เร็วพอประมาณ

2.4 **ช้า** เป็นแนวการบรรเลงที่มีความสัมพันธ์กับกิจกรรมอื่น เช่น ประกอบการแสดง เพื่อให้แนวการ บรรเลงเหมาะสมกับลีลากริยาของนักแสดงจึงต้องมีการผ่อนแนวไม่ให้ตึงจนเร่งผู้แสดง แต่ก็มีใช้เนิบช้าจน ผิดกระสวนสำนวนเพลง

2.5 **ทอด ถอน ไรย** เป็นแนวการบรรเลงโดยมีจุดประสงค์ในการเปลี่ยนแนวเพื่อกระทำในสิ่งที่ต่าง จุดประสงค์กับทำนองที่กำลังบรรเลงอยู่ เช่น ทอดแนวให้ช้าเพื่อ เคล้าร้อง หรือลาลองร้อง ถอนแนวจากการ บรรเลงขยี้เป็นเวลานานให้ทำนองกลับสู่อัตราปกติ (ขยี้ 4 ชั้น ในเพลง 3 ชั้น) ไรยแนวให้ช้าเพื่อจบเพลง หรือจบวรรค/ประโยคเพลง

2.6 **ตกท้องช้าง** คือการบรรเลงแนวที่ผิดปกติ ไม่เหมาะสมประเดี๋ยวย่อนแนว ประเดี๋ยวดึงแนว สลับระคนไปจนผู้ฟัง ๆ แล้วรู้สึกอึดอัด

3) **การตีควมเพลง** เป็นเรื่องสำคัญที่สุดประการหนึ่ง กล่าวคือเป็นการทราบถึงเจตย์ของเพลงว่าเพลง ดังกล่าวอยู่ในกลุ่มเพลงใด ทำนองมีรูปแบบอย่างไร บรรเลงในวงดนตรีไทยวงอะไร อาศัยการวิเคราะห์ โครงสร้างของเพลงเป็นตัวช่วยผนวกกับการตีควมของผู้ควบคุมวงดนตรี เมื่อกระบวนการตีควมเพลง สมบูรณ์ จะส่งผลต่อการบรรเลงเพลงต้องการสื่อควมอะไร เป็นคำถามที่ต้องตีเจตย์ เพลงไทยโดย ตัวทำนอง ไม่อ้างอิงคำร้องมีความหมายในตัวเองหรือไม่ หลักการตั้งคำถามดังกล่าว ต้องอาศัยควมรู้ทาง สุนทรียศาสตร์เข้ามาเป็นเครื่องมืออธิบายขยายควม ทว่าในวงการดนตรีไทยมีรูปแบบมาตรฐานคร่าว ๆ ว่า เพลงแต่ละประเภท ควรถูกวางไว้แห่งหนใดในการบรรเลง

การตีความเพลงยังต้องอาศัยความเข้าใจในสารัตถภาพของเพลงนั้น เมื่อเข้าใจจะสามารถตีความเพลงได้อย่างสมบูรณ์ ยกตัวอย่าง เพลงรำดาบ เพลงนี้เป็นเพลงกึ่งบังคับทาง แต่สามารถสร้างสำนวนกลอนให้เป็นเพลงแบบบังคับทางได้ หากพิจารณาจะพบว่า ตัวเพลงมีจุดเอกลักษณ์ เป็นกระสวนทำนองที่มีความโดดเด่นสูง แม้ก่อนหน้าประโยคเพลงจะเป็นทางพื้นผู้บรรเลงมีความรู้ดีเพียงใด ก็สมควรเว้นหัวทำนองเอกลักษณ์ของบทเพลงไว้ ให้เป็นไปตามรูปแบบสำนวนทำนองบังคับทาง ไม่สมควรก้าวกายแปรทำนองตามรูปแบบเพลงทางพื้น การตีโจทย์เพลงจึงมีความสำคัญเช่นกัน

สรุป

สาระของทางสำหรับวงดนตรี เป็นการชี้ประเด็นให้เห็นคุณพิเศษของทางในวงดนตรีไทยที่มีความเป็นเอกลักษณ์สูง (Uniqueness) เป็นแนวคิดที่ใช้ฐานคิดจากแนวคิดเรื่องทางของอาจารย์มนตรี ตราโมท เป็นสำคัญในการวางระบบดนตรีไทย จากนั้นผู้เขียนคำนึงว่า นอกจากรูปแบบทางที่อาจารย์มนตรี ตราโมทได้เสนอไว้แล้วยังมีแนวคิดเรื่องทางสำหรับวงดนตรีไทยที่เป็นประเด็นศึกษาสำคัญ ผู้เขียนพบว่า ทางดังกล่าวส่งผลอย่างมากต่อการดำรงเอกลักษณ์สำหรับวงดนตรีไทย แนวคิดเรื่องทางสำหรับวงดนตรีไทยจึงถูกเปิดประเด็น จากการมองผ่านทัศนะของคนในวัฒนธรรม ศึกษาจากเอกสารแนวคิดของนักดนตรีในดนตรีไทยหลายท่าน จนเกิดเป็นกระบวนการวิเคราะห์รูปแบบโครงสร้างทางสำหรับวงดนตรีไทย

การให้ทัศนะเรื่องเสียงในวงดนตรีไทยเป็นพื้นที่เสียงร่วมของเครื่องดนตรีไทย ที่แบ่งปันขอบเขตเสียงร่วมกันตลอดจนการสร้างดุลยภาพทางการใช้ขอบเขตเสียงเป็นมูลเหตุในการจับประเด็นอื่น ช่วงเสียงของเครื่องดนตรี ระดับเสียงของวงดนตรี กลุ่มเพลงและบันไดเสียง เป็นเหตุขั้นต้นของรูปแบบความรู้เรื่องทางระหว่างวงดนตรี เมื่อเหตุถึงพร้อมแล้วผลที่ได้คือ 'ทาง' ความชัดเจนในการจัดกรอบความรู้เรื่องทางสำหรับวงดนตรี มีองค์ประกอบ คือ รู้หลักการตีความเพลงโดยใช้ทัศนะในการมองเพลงประหนึ่งวัตถุศึกษา (Material of study) จากนั้นใช้วิธีการทางสังคีตลักษณะวิเคราะห์จัดกลุ่มเพลง และศึกษากระสวนทำนองและกระสวนจังหวะของเพลง (Melodic and Rhythmic Patterns)¹⁸ โครงสร้างของดนตรี (Form Pattern) จนกระทั่งสามารถจัดกรอบความคิดในการประดิษฐ์สำนวนของทำนองแปร (กลอน / Variation Melody) และแนวการบรรเลง ซึ่งเป็นกระบวนการในการสร้างรูปแบบของทางสำหรับวงดนตรีไทย

ผลที่ได้จากการจัดกรอบความคิดแนวคิดเรื่องทางสำหรับวงดนตรีไทย สามารถนำไปใช้ในการตระหนักรู้บทบาทหน้าที่ของวงดนตรีไทย และเอกลักษณ์ของวงดนตรีไทย นักดนตรีไทยใช้ทางในการเปรียบเทียบ รับรู้ ความแตกต่างของวงดนตรีไทย ในระดับสูงสามารถใช้ความรู้ในการอ่านทำนอง (อ่านโน้ต) เพียงเครื่องดนตรีใดเครื่องดนตรีหนึ่ง แล้วสามารถนำไปวิเคราะห์ พิสูจน์ทราบ ว่า ทางแปรมีสำนวนเหมาะสมกับวงดนตรีประเภทใด เป็นความรู้จากการสังสมภูมิปัญญาของบรรพบุรุษดนตรีไทยที่ผ่านวิวัฒนาการทางดุริยางคศิลป์อย่างลึกซึ้ง ซึ่งเป็นประเด็นที่สามารถหยิบยกนำมาใช้ในการปรับวงดนตรีไทย และเป็นเครื่องชี้วัดถึงความลุ่มลึกทางดนตรีอีกประการหนึ่ง

18. กระสวนทำนอง คือ ลักษณะของแบบของทำนองเพลง การเคลื่อนที่ของเสียงหนึ่งไปอีกเสียงหนึ่ง ความสูง-ต่ำของระดับเสียง และรูปแบบของทิศทางเสียงในวรรเพลงนั้น ๆ กระสวนจังหวะคือ ลักษณะของรูปแบบของตำแหน่งเสียงที่วางอยู่บนพื้นฐานของจังหวะ จำนวนของเสียงที่ใช้ในทำนองวรรคหนึ่ง ๆ

บรรณานุกรม

- กรมศิลปากร. *คำบรรยายวิชาดุริยางคศาสตร์ไทย*. กรุงเทพฯ: ชวนพิมพ์, 2545.
- จตุพร สีม่วง. *คีตประพันธ์*. ขอนแก่น: คลังนาโนวิทยา, 2561.
- จรัญ กาญจนประดิษฐ์. *เดี่ยวขลุ่ยเพียงออเพลงสองชั้น*. ขอนแก่น: โรงพิมพ์มหาวิทยาลัยขอนแก่น, 2560.
- ธนิศ อยู่โพธิ์. *เครื่องดนตรีไทย*. พระนคร: กรมศิลปากร, 2523.
- ธรรณัฐ หินอ่อน. *เดี่ยวซอด้วง*. ขอนแก่น: โรงพิมพ์คลังนาโนวิทยา, 2561.
- _____. *การประสมวงดนตรีไทย*. ขอนแก่น: โรงพิมพ์มหาวิทยาลัยขอนแก่น, 2557.
- มานพ วิสุทธิแพทย์. *ทฤษฎีการวิเคราะห์เพลงไทย*. กรุงเทพฯ: สันติศิริการพิมพ์, 2556.
- พิชิต ชัยเสรี. *การประพันธ์เพลงไทย*. กรุงเทพฯ: แอคทีฟพรีส, 2556.
- _____. *สังคีตลักษณะวิเคราะห์*. กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2559.
- วัศกรก แก้วลอย. *วิรัชเพลงเรื่อง*. ขอนแก่น: คลังนาโนวิทยา, 2558.
- Garzoli, John & Binson, Bussakorn. "Improvisation, Thang, and Thai Musical Structure." *Musicology Australia* (July 2018): 3-18.
- Morton, David. *The traditional music of Thailand*. Los Angeles: University of California Press, 1976.
- Samrongthong, Bussakorn. "Melodic Organization and Improvisation in Thai Music, with Special Reference to the Thaang Ranat Eek." Ph.D. diss., University of York, 1997.

การประพันธ์บทสำหรับการแสดงนาฏศิลป์สร้างสรรค์ ประเภทรำเดี่ยวมาตรฐาน Dramatic Composition for Creative Dance in The type of Thai Classical Solo Dance

พิมพิภา บุรวัฒน์* PHIMWIPHA BURAWAT*

บทคัดย่อ

บทความเรื่องการประพันธ์บทสำหรับการแสดงนาฏศิลป์สร้างสรรค์ประเภทรำเดี่ยวมาตรฐาน มีวัตถุประสงค์เพื่อเป็นแนวทางสำหรับผู้สนใจด้านการประพันธ์บทประกอบการแสดงรำเดี่ยวมาตรฐานทางด้านนาฏศิลป์ไทยได้ศึกษาแนวทางเบื้องต้นในการฝึกฝนเพื่อเป็นผู้ประพันธ์บทประกอบการแสดงรำเดี่ยวต่อไป สิ่งที่สำคัญเป็นอันดับแรกคือคุณสมบัติที่เหมาะสมของผู้ประพันธ์ ผู้ประพันธ์ต้องมีความรู้และทักษะที่ดีในด้านภาษาและนาฏศิลป์ไทย ผนวกกับมีความรู้เกี่ยวกับหลักการในการประพันธ์บท ได้แก่ ต้องประพันธ์ให้ถูกต้องตามฉันทลักษณ์ของคำประพันธ์แต่ละประเภท ซึ่งคำประพันธ์ที่นิยมใช้ในการแต่งบทร้องประกอบรำเดี่ยวคือกลอนบทละครและกลอนฉุยฉายและแม่ศรี การเลือกใช้ถ้อยคำที่สละสลวยและเหมาะสมกับฐานันดรศักดิ์ของตัวละคร มีเนื้อหาที่ถูกต้องครบถ้วนตามบทประพันธ์ต้นฉบับและมีการเรียงลำดับเนื้อหาตามกฎธรรมชาติและประเพณีนิยม มีการค้นคว้าหาข้อมูลและรู้จริงในสิ่งที่นำมาประพันธ์ถึงซึ่งทั้งความรู้ความสามารถ ทักษะของผู้ประพันธ์ผนวกกับหลักการที่ดีจะสามารถสร้างสรรค์บทประพันธ์ที่ดีเพราะบทประพันธ์นั้นเป็นเครื่องกำหนดทิศทางการบรรจุกำทำในการสร้างสรรค์รำเดี่ยวมาตรฐานทางด้านนาฏศิลป์ไทย จนนำไปสู่การแสดงรำเดี่ยวมาตรฐานที่มีความน่าสนใจที่สุด

คำสำคัญ: การประพันธ์บทการแสดง/ รำเดี่ยวมาตรฐาน/ นาฏศิลป์สร้างสรรค์

* อาจารย์ ดร., สาขาวิชานาฏศิลป์และการแสดง คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏธนบุรี,
phimwipha.b@dru.ac.th

* Lecturer in Dance and Drama Program, Faculty of Humanities and Social Sciences, Dhonburi Rajabhat University,
phimwipha.b@dru.ac.th

ABSTRACT

The article entitle Dramatic Composition for Creative Dance in The type of Thai Classical Solo Dance purposes to be used as the course for persons interesting in dramatic composition supporting the performance of Thai classical solo dance in term of Thai dramatic art to study the preliminary course for training to be dramatic composer supporting the performance of Thai classical solo dance. The priority is the proper qualification of the composer who must be skillful in Thai language and dramatic art including the principles of dramatic composition, i.e., the composition must be conducted under the prosodies of each type of composition where the compositions popularly applied in singing drama supporting Thai classical solo dance are dramatic poem and Chui Chai and Mae Si poem. Moreover, this requires the selection of elegant words suitable for the dignities of characters, complete and accurate matters according to the original literature, sorting the matters according to the natural protocols and traditions, researching for information, and having actual knowledge on the items belonging to the compositions. Competence and skills of the composer plus with the good principles will lead to good literature composition because such literature acts as the direction prescriber of determination of dancing postures in the creation of the Thai classical solo dance in term of Thai dancing art to extent of leading to the performance of Thai classical solo dance which is extremely attractive.

Keywords: Dramatic Composition/ Thai Classical Solo Dance/ Creative Dance

บทนำ

ในปัจจุบันงานสร้างสรรค์ทางด้านนาฏศิลป์กำลังเป็นที่นิยมอย่างมากในประเทศไทย เนื่องจากเหตุผลหลายประการ เช่น เป็นเนื้อหาของหลักสูตรนาฏศิลป์ในสถาบันอุดมศึกษาหลายแห่งที่กำหนดให้นิสิต นักศึกษาสร้างสรรค์ผลงานทางด้านนาฏศิลป์ การสร้างสรรค์ผลงานเพื่อขอกำหนดตำแหน่งทางวิชาการของ คณาจารย์ในสถาบันอุดมศึกษา การสร้างสรรค์ผลงานการแสดงให้มีชุดการแสดงใหม่ ๆ เพิ่มขึ้นเพื่อใช้ในการแสดงหรือการสอบวัดผลมาตรฐานของสถาบันการศึกษาที่เปิดสอนหลักสูตรนาฏศิลป์ไทย หรือสร้างสรรค์ผลงานเพื่อให้คงไว้ซึ่งสมบัติของแผ่นดิน เป็นต้น ในการสร้างสรรค์ผลงานทางด้านนาฏศิลป์ไทย มีองค์ประกอบหลายประการ ได้แก่ เครื่องแต่งกาย ฉาก อุปกรณ์ประกอบการแสดง ดนตรีประกอบการแสดง และหนึ่งองค์ประกอบที่สำคัญคือ บทร้อง หรือบทละครที่ใช้ประกอบการแสดง ดังนั้นในบทความนี้ผู้เขียน จะกล่าวถึงคุณสมบัติที่เหมาะสมของผู้ประพันธ์บทรำเดี่ยว รูปแบบของคำประพันธ์ที่ใช้ในการประพันธ์บทรำเดี่ยว รวมถึงข้อควรคำนึงถึงของการประพันธ์บทสำหรับการแสดงรำเดี่ยวมาตรฐานทางด้านนาฏศิลป์ไทย เพื่อเป็นแนวทางสำหรับผู้สนใจด้านการประพันธ์บทประกอบการแสดงรำเดี่ยวมาตรฐานทางด้านนาฏศิลป์ไทยได้ศึกษาค้นคว้าเพิ่มเติม และเป็นแนวทางเบื้องต้นในการฝึกฝนเพื่อเป็นผู้ประพันธ์บทสำหรับประกอบการแสดงรำเดี่ยวต่อไป

บทร้องเป็นสิ่งสำคัญประการหนึ่งในการแสดงรำเดี่ยวมาตรฐาน บทร้องคือบทประพันธ์ที่ใช้บรรยาย ลักษณะบุคคล บรรยายรูปแบบหรือลักษณะของสถานที่เพื่อให้ผู้ชมเห็นภาพ ใช้บรรยายความรู้สึกนึกคิด ของตัวละคร เพื่อสื่อสารสร้างจินตนาการให้กับผู้ชมให้เห็นภาพคล้อยตามไปกับการแสดง ในการประพันธ์ บทร้องสำหรับประกอบการแสดงรำเดี่ยวควรคำนึงถึงรูปแบบ ประเภทของรำเดี่ยว ซึ่งรำเดี่ยวมาตรฐานตาม ที่ได้ศึกษานั้นสามารถแบ่งได้หลายประเภท ได้แก่ รำลงทรงทรงเครื่อง รำฉุยฉาย รำชมสถานที่ รำตรวจพล และรำหน้าพาทย เช่น เชิดฉิ่ง กลม เป็นต้น การรำเดี่ยวมาตรฐานนั้นตามปกติแล้วจะเป็นการรำที่สอดแทรก อยู่ในการแสดงโขนและละครไทย เป็นการรำเพื่ออวดฝีมือของผู้แสดง และเป็นการลดทอนความเข้มข้นของ เนื้อเรื่องของโขนหรือละครตอนนั้น ๆ ทำให้ผู้ชมไม่รู้สึกรำดราม่าจากเนื้อหาที่หนักของละครจนเกินไป ดังนั้นบทร้องสำหรับการรำเดี่ยวจึงมีความสำคัญในฐานะที่เป็นบทร้องประกอบการรำที่สร้างสุนทรียภาพ ให้กับผู้ชม บทร้องจึงต้องมีความประณีตในการประพันธ์ทั้งการเลือกใช้คำ ความถูกต้องของฉันทลักษณ์ ของบทประพันธ์ที่เลือกใช้ เสียงที่เปล่งออกมาในขณะขับร้อง รวมถึงบทร้องมีความเหมาะสมกับการบรรจุ ท่ารำ ซึ่งสิ่งต่าง ๆ เหล่านี้ล้วนมีความสัมพันธ์กับคุณสมบัติของผู้ประพันธ์ ผู้ประพันธ์ต้องมีความรู้ใน ทุกเรื่องที่เกี่ยวข้องมาจึงจะสามารถรังสรรค์ให้บทร้องมีความไพเราะสละสลวยและเหมาะสมกับการแสดง

คุณสมบัติที่เหมาะสมของผู้ประพันธ์บทสำหรับประกอบการแสดงรำเดี่ยวมาตรฐาน

คุณสมบัติของผู้ประพันธ์เป็นปัจจัยสำคัญอันก่อให้เกิดบทประพันธ์หรือบทร้องสำหรับประกอบการแสดงรำเดี่ยวมาตรฐาน บทประพันธ์จะดีหรือไม่ดีล้วนขึ้นอยู่กับคุณสมบัติของผู้ประพันธ์บท ซึ่งผู้ประพันธ์ ควรมีความรู้และทักษะที่จำเป็นต่อการประพันธ์บทเป็นอย่างดีใน 2 ด้าน คือ ความรู้และทักษะทางด้าน ภาษาและทักษะทางด้านนาฏศิลป์

1. ความรู้ทางด้านภาษา

- มีความรู้และทักษะในการแต่งคำประพันธ์ประเภทร้อยกรอง คำประพันธ์ประเภทร้อยกรองของไทยได้แก่ โคลง ฉันท์ กาพย์ และกลอน ผู้ประพันธ์ต้องเข้าใจว่าควรเลือกใช้คำประพันธ์ชนิดใดมาแต่งบทหรือสำหรับร่ำเดี่ยว โดยปกติแล้วในการแต่งบทหรือเดี่ยวจะใช้คำประพันธ์ประเภทกลอนบทละคร กลอนบทละครจัดอยู่ในประเภทกลอนสุภาพ นอกจากนั้นผู้ประพันธ์ยังต้องมีความเข้าใจและมีความแม่นยำในฉันทลักษณ์ของคำประพันธ์ที่นำมาใช้ โดยฉันทลักษณ์ของคำประพันธ์แต่ละประเภทจะแตกต่างกัน ผู้ประพันธ์จึงต้องมีความรู้และฝึกฝนทักษะการประพันธ์เพื่อให้มีความเข้าใจในฉันทลักษณ์ของคำประพันธ์อย่างถ่องแท้

- มีคลังคำศัพท์ที่หลากหลาย ผู้ประพันธ์ควรมีคลังคำศัพท์ที่มากพอเพื่อจะได้สามารถเลือกใช้ได้ตามความเหมาะสม และควรมีความรู้เรื่องคำไวพจน์เพื่อจะสามารถเลือกใช้คำศัพท์ที่ต่างกันสำหรับคำที่มีความหมายเหมือนกันได้ ขอยกตัวอย่างคำไวพจน์ที่พบว่าใช้มากในการประพันธ์บทหรือเดี่ยว เช่น

ตารางที่ 1 ตารางแสดงตัวอย่างคำไวพจน์
ที่มา: ผู้เขียน

คำศัพท์	คำไวพจน์
พระจันทร์	จันทร์ จันทร จันทร แสง โสม เดือน ศศิธร บุหลัน นิศากร รัชนิกร ฯลฯ
พระอาทิตย์	ตะวัน สุริยะ สุริยา สุริยง สุริยัน สุริยน ทินกร ทิพากร รวี รัพี ภาณุมาศ ภาสกร อหัสกร ฯลฯ
ดอกไม้	ผกา มาลา บุปผา บุขบา บุขบง สุนันธชาติ บุปผชาติ บุหงา มาลัย มาลี สุมาลี สุมาลย์ สุมณฑา โกสม พบุ ฯลฯ
ผู้หญิง	อร อรทัย นารี อนงค์ กัญญา มารศรี ยุพเยาว์ ยวดี วนิดา เขียวเรศ ครุณี พฐู นงราม กานดา นงคราญ นงพะงา นงเยาว์ นงลักษณ์ สุตา ดวงสมร ฯลฯ
พระเจ้าแผ่นดิน, กษัตริย์	ราชา ราชะ ภูบาล ภูเบศวร์ ภูวเรศ ภูบดีนทร์ ภูวนารถ ภูมินทร์ ภูมิ ไท ธ ท้าวไท จอมหล้า จอมราช ปันธเรศ ธรรมาภิษ นรินทร นฤบดี ฯลฯ
ใจ	ดวงใจ กมล หทัย หฤทัย ฤทัย มน มโน ฤดี แด ทรวง ฯลฯ
สวย	งาม วิไล เฉลา งดงาม ใญ่โล ลาวัณย์ โสภา โสภี โสภณ เสาวภาคย์ เฉิด เฉิดฉิน เฉิดฉาย เฉิดฉิน วิศิษฐ์ อะเครี้อ อะคร้าว สิงคลัง อันถั่ง ฯลฯ

คำไวพจน์นอกจากจะมีความสำคัญในเรื่องคำที่เขียนต่างแต่ความหมายเหมือนกันแล้วคำไวพจน์ยังมีความสำคัญในด้านของการเลือกใช้คำเพื่อให้ได้จำนวนคำและสัมผัสตรงตามฉันทลักษณ์รวมถึงสัมผัสสระและสัมผัสอักษรภายในวรรคเพื่อให้บทประพันธ์มีความไพเราะสละสลวยขึ้น

- การใช้การอุปมาอุปมัย คือ การเปรียบเทียบกันเพื่อให้เห็นภาพหรือให้เข้าใจมากยิ่งขึ้น เช่น การเปรียบเทียบความสวยงามของผู้หญิงกับนางฟ้า เปรียบเทียบอวัยวะต่าง ๆ ของผู้หญิงกับธรรมชาติ หรืองานศิลปะ เปรียบผิวพรรณว่ามีความผุดผ่องดั่งทอง เปรียบเทียบน้ำในสระหรือแหล่งน้ำอื่น ๆ ว่าใสเหมือนกับแก้วหรือกระจก ฯลฯ หรือเปรียบเทียบสิ่งที่เห็นกับอาการปฏิกิริยาของมนุษย์ การอุปมาอุปมัยจะมีคำเชื่อมที่พบมากได้แก่ ดุจ ดัง เหมือน ราว ตัวอย่างเช่น

"ดูผิวสีนวลลอองอ่อน	มลิซ้อนดูดำไปหมดสิ้น
สองเนตรงามกว่ามฤคิน	นางนี้เป็นปิ่นโลกา
งามโอษฐ์ดังใบไม้อ่อน	งามกรดั่งลายเลขา
งามรูปเลอสรรรวิญฟ้า	งามยิ่งบุบผาเบ่งบาน" ^{1,2}

หรือเปรียบเทียบกิริยาของสิ่งหนึ่งเป็นอีกสิ่งหนึ่ง เช่น

"พิกุลส่งกลิ่นประทีนหอม	ประยงค์น้อมพวงย้อยดังสร้อยสวรรค์" ³
-------------------------	--

อีกหนึ่งตัวอย่างในการเปรียบเทียบ

"ว่าพลางทางชมคนานก	โผนผกจับไม้อิงมี
เบญจวรรณจับวัลย์ชาลี	เหมือนวันพีไกลสามสุดามา
นางนวลจับนางนวลนอน	เหมือนพีแนบนวลสมรจินตะหรา
จากพราภักจับจากจ่านรรจา	เหมือนจากนางสะการะวาตี
แขกเต้าจับเต้าร้างร้อง	เหมือนร้างห้องมาหยารัศมี
นกแก้วจับแก้วพาที	เหมือนแก้วพีทั้งสามสั่งความมา" ⁴

การอุปมาอุปไมยเป็นการอธิบายภาพหรืออารมณ์ความรู้สึกนึกคิดของตัวละครให้ผู้ชมเข้าใจมากยิ่งขึ้น อีกทั้งยังสร้างสุนทรียภาพทางด้านภาษาและเป็นการเพิ่มคำเพื่อให้สะดวกต่อการสร้างสรรค์ลีลาท่าทางด้านนาฏศิลป์

- ใช้คำให้ตรงตามฐานันดรศักดิ์ของตัวละคร ใช้คำให้ตรงกับยศ และความสำคัญของตัวละคร หากตัวละครเป็นชนชั้นกษัตริย์ต้องมีการใช้คำราชาศัพท์ และการขึ้นต้นกลอนบทละครก็ระบุไว้ว่าคำแบบใดใช้กับตัวละครชนชั้นใด เช่น คำว่า "เมื่อนั้น" ใช้กับตัวละครสูงศักดิ์ หรือตัวละครที่เป็นตัวเอกหรือตัวละครสำคัญในตอนนั้น ๆ คำว่า "บัดนั้น" ใช้สำหรับตัวละครที่มีฐานันดรต่ำลงมา เช่น ข้าราชการบริวาร ทหาร เป็นต้น และการใช้คำว่า "มาจะกล่าวบทไป" ใช้ได้กับตัวละครทุกประเภทและทุกชนชั้น คำนี้ใช้เมื่อจะเปลี่ยนเรื่องที่จะเล่าใหม่ จะขอยกตัวอย่างบทละครที่มีการใช้คำราชาศัพท์จากบทพระราชนิพนธ์เรื่องอุณรุท ดังนี้

"ชำระพระโอรสผู้ทรงพระพักตร์	ชวนองค์อัศวรถเสนหา
เสด็จออกจากห้องแก้วลงการ	มาเข้าที่โสรจสงสรชล" ⁵

1. "ศกุนตลา," พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว, เข้าถึงข้อมูลเมื่อ 14 มกราคม 2563, <https://vajirayana.org/ศกุนตลา/ศกุนตลา>.

2. คงการสะกดคำตามต้นฉบับ

3. บทประกอบนาฏศิลป์สร้างสรรค์ประเภทรำเดี่ยว ชุด แก้วกีนรชมไพร ประพันธ์โดย อาจารย์ ดร.พิมพ์วิภา บุรวิวัฒน์และผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.พัชรินทร์ สันติอิศวรณ

4. พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย, อิเหนา (พระนคร: ศิลปาบรรณาการ, 2514), 316.

5. พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลก, อุณรุท (กรุงเทพฯ: สำนักวรรณกรรมและประวัติศาสตร์ กรมศิลปากร, 2545), 22.

ตัวอย่างการใช้ เมื่อนั้น บัดนั้น และมาจะกล่าวบทไป

“เมื่อนั้น
พิศดูย่าหรีนทันใด

ติลลอรสาศรีใส
จึงคิดได้ว่าองค์สิยะตรา”⁶

“บัดนั้น
ได้ฟังบรรหารภูวไนย

ประโรหิตโหราผู้ใหญ่
พิเคราะห์ไปโดยข้อพระสุบิน”⁷

“มาจะกล่าวบทไป
ตั้งแต่ให้ราชสารา
พระยั้งขึ้นชมโสมนัส
มีแต่เปรมปรีมกระหมื่นใจ

ถึงระตูจรวงานาธา
ไปกล่าวบุษบาได้ตั้งใจ
ในจิตปฏิพัทธ์พิสมัย
ดังได้เสวยสวรรคชันฟ้า”⁸

การเลือกใช้คำให้ถูกต้องนั้น แสดงให้เห็นถึงความแตกต่างของชนชั้นและความสำคัญของตัวละคร อีกทั้งยังเป็นการแสดงภูมิปัญญาของผู้ประพันธ์อีกด้วย

- มีความรู้เกี่ยวกับวรรณคดีหรือวรรณกรรมต้นฉบับ ผู้ประพันธ์ควรต้องมีความรู้ในเนื้อเรื่องของวรรณคดีหรือวรรณกรรมต้นฉบับตั้งแต่เนื้อเรื่อง การเรียงลำดับเนื้อหาตั้งแต่ต้นจนจบของเรื่องหรือของตอนย่อยแต่ละตอนในเรื่อง โดยเฉพาะตอนที่นำตัวละครในตอนนั้นมาสร้างสรรครำदैยว นอกจากเนื้อเรื่องแล้วผู้ประพันธ์ยังต้องทำความเข้าใจถึงบุคลิกและลักษณะนิสัยรวมไปถึงรูปลักษณะของตัวละครที่นำมาเป็นต้นแบบในการสร้างสรรครำदैยวด้วยจึงจะสามารถประพันธ์ออกมาได้ถูกต้องและเหมาะสม

2. ความรู้ทางด้านนาฏศิลป์

ความรู้ทางด้านนาฏศิลป์เป็นส่วนที่ช่วยให้การประพันธ์บทร้องสำหรับประกอบการแสดงรำदैยวมีความเหมาะสม สะดวกต่อการทำรำ ความรู้ด้านนาฏศิลป์ที่ผู้ประพันธ์จำเป็นต้องมี ได้แก่

- ทำรำ เมื่อผู้ประพันธ์มีความรู้ด้านทำรำจะสามารถใช้ทำตามความหมายของบทร้องได้ จึงสามารถตรวจสอบได้ว่าบทที่ประพันธ์ออกมาแล้วนั้นเหมาะสมต่อการนำมาทำการแสดงหรือไม่ คำที่ใช้มีทำรำไทยที่สามารถสื่อความหมายได้ตรงกันหรือไม่ โดยปกติแล้วในการสร้างสรรคชุดการแสดงรำไทยมาตรฐานนั้น การบรรจุทำรำไทยจะใช้ทำรำจากทำรำเพลงแม่บท เพลงช้า และเพลงเร็วเป็นหลัก และในการสร้างทำรำใหม่จะยึดถือรูปแบบจากแม่ทำรำไทย ได้แก่ จีบ ตั้งวง ล่อแก้ว การก้าวเท้า ยกเท้า กระดกเท้า และประกอบกับลีลาการเชื่อมท่าตามสมควร ดังนั้นในการประพันธ์บทร้องหากพบว่าไม่มีทำรำที่สื่อความหมายได้ดีเท่าที่ควรอาจมีการปรับเปลี่ยนถ้อยคำหรือความหมายในการประพันธ์ได้ เพื่อให้การบรรจุทำรำมีความเหมาะสมลงตัว และสวยงาม

6. พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย, อิเหนา (พระนคร: ศิลปาบรรณาการ, 2514), 945.

7. พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลก, อุณรุท (กรุงเทพฯ: สำนักวรรณกรรมและประวัติศาสตร์ กรมศิลปากร, 2545), 113.

8. พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย, อิเหนา (พระนคร: ศิลปาบรรณาการ, 2514), 346.

- เพลง ผู้ประพันธ์ควรมีความรู้เกี่ยวกับ อารมณ์เพลง ความหมายและระดับชั้นของเพลง เพราะจะสามารถบรรจุเพลงได้ถูกต้องตามรูปแบบการแสดงแต่ละประเภทและเหมาะสมกับตัวละคร เช่น ในการร้องสรรทรวงเครื่องของตัวนางกิริเหมาสมกับการใช้เพลงลงสรหมอย เนื่องจากเพลงลงสรหมอยใช้บรรจุเพลงสำหรับการร้องสรรทรวงเครื่องทั้งในโขนและละครหลายเรื่อง อีกทั้งเป็นเพลงที่บรรจุไว้ในการแสดงละครเรื่องมโนห์ราตอนเล่นน้ำ⁹ หรือในการรำในเพลงเชิดฉิ่งหรือเพลงกลมนั้นถือเป็นเพลงหน้าพาทย์สำคัญที่ใช้ในบทบาทที่สำคัญและตัวละครสำคัญหรือมีศักดิ์สูง เช่น การรำเชิดฉิ่งสุภลักษณ์ เป็นการรำเชิดฉิ่งของนางสุภลักษณ์ซึ่งเป็นตัวละครสำคัญในการแสดงละครในเรื่องอุณรุทในตอนสุภลักษณ์วาดรูป หรือการรำกลมของพระนารายณ์ในการแสดงโขนตอนนารายณ์ปราบหนุมาน เป็นต้น อีกประการผู้ประพันธ์ควรมีความรู้ในเรื่องจังหวะและทำนองเพลง เนื่องจากกลอนบทละครจะไม่เน้นบังคับของเสียงคำในการประพันธ์เท่าการประพันธ์ร้อยกรองชนิดอื่น แต่เสียงของคำประพันธ์จะสามารถปรับเปลี่ยนได้ตามจังหวะและทำนองเพลง บทร้องที่ประพันธ์ออกมาจะมีเสียงไพเราะหรือไม่ส่วนหนึ่งขึ้นอยู่กับบรรจุเพลง ดังนั้นหากในขณะที่ประพันธ์และทราบว่าบรรจุเพลงใดสำหรับการแสดงนี้จะสามารถปรับเปลี่ยนคำในบทประพันธ์ให้เหมาะสมตามเสียงร้องได้

- ประเภทและขนบจารีต แบบแผนของการแสดง ผู้ประพันธ์ต้องเข้าใจประเภทของการแสดงที่จะประพันธ์บทประกอบการว่าเป็นโขนหรือละครชนิดใด เนื่องจากการแสดงแต่ละประเภทมีรูปแบบและข้อกำหนด ขนบจารีตที่แตกต่างกัน โดยการแสดงโขนและละครในต้องเน้นความประณีตในกระบวนการแสดง บทประพันธ์และดนตรีต้องมีความไพเราะ การใช้ถ้อยคำต้องสละสลวย ใช้ถ้อยคำสุภาพ ไม่หยาบโลน ส่วนละครนอกเน้นการดำเนินเรื่องรวดเร็ว หากสังเกตจากบทพระราชนิพนธ์ละครนอกจะไม่พบบทลงสรทรวงเครื่องดังบทของโขนและละครใน บทลงสรทรวงเครื่องและการรำฉุยฉายซึ่งเป็นการรำเดี่ยวทอดฝีมือจึงเป็นการประพันธ์บทเพิ่มเติมขึ้นในภายหลัง การใช้ถ้อยคำจะไม่คำนึงถึงความไพเราะสละสลวยมากเท่ากับการแสดงละครใน อีกประการคือ การเข้าออกของตัวละคร การนั่งประจำที่ตามลำดับชั้นของตัวละคร การวางอุปกรณ์ประกอบการแสดงล้วนส่งผลต่อการประพันธ์บททั้งสิ้น

- รูปแบบของการรำเดี่ยว รูปแบบของรำเดี่ยวในปัจจุบันที่พบในการแสดงโขน ละคร ได้แก่ การรำลงสรทรวงเครื่อง การรำฉุยฉาย การรำชมสถานที่ การรำตรวจพลและการรำในเพลงหน้าพาทย์สำคัญ เช่น เพลงเชิดฉิ่ง เพลงกลม เป็นต้น ซึ่งการรำเดี่ยวแต่ละรูปแบบต่างมีรูปแบบและลักษณะเฉพาะเป็นของตนเอง การรำลงสรทรวงเครื่อง เป็นการรำที่แสดงถึงการอาบน้ำแต่งตัวของตัวละครก่อนการเดินทางหรือไปกระทำภารกิจที่สำคัญจะมีขั้นตอนเริ่มตั้งแต่การอาบน้ำ ประพรมเครื่องหอม สวมเครื่องแต่งกายท่อนล่างและท่อนบน สวมเครื่องประดับ ส่วนการรำฉุยฉายนั้นเป็นการขึ้นชมตนเองของตัวละครแต่เดิมการรำฉุยฉายนั้นจะเป็นการรำแสดงความภาคภูมิใจของตัวละครเมื่อแปลงกายหรือแต่งกายได้งดงาม แต่ในปัจจุบันฉุยฉายมีการใช้ในความหมายที่หลากหลายออกไป เช่น การบรรยายความเป็นมาและคุณลักษณะของตัวละคร เช่น ฉุยฉายบุเรงนอง ฉุยฉายมังตรา ฉุยฉายลำหับ การกล่าวถึงหรือการยกย่องเชิดชูบุคคล เช่น ฉุยฉายเพลงปี การยกย่องสถาบัน เช่น ฉุยฉายธนบุรี¹⁰ การรำชมสถานที่ เป็นการรำชื่นชมและบรรยายความความสวยงามของสถานที่ หรือธรรมชาติรอบกายผ่านสายตาของตัวละคร เช่น การรำบุษบาชมศาล การรำอิเหนาชมป่า

9. สมชาย ทับพร, "การบรรจุเพลงสำหรับบทลงสรทรวงเครื่องของนางกิริเหมาในการแสดงละคร," สัมภาษณ์โดย พิมพิวิภา บุรวัฒน์, 10 พฤษภาคม 2562.

10. ฉุยฉายธนบุรี เป็นการรำฉุยฉายที่มีเนื้อหาในการเชิดชูสถาบันของมหาวิทยาลัยราชภัฏธนบุรี ประพันธ์โดย อาจารย์ ดร.พิมพิวิภา บุรวัฒน์

การรำตรวจพลเป็นการแสดงความสามารถของผู้แสดงในการรำอาวุธ โดยส่วนใหญ่เพลงที่ใช้ประกอบคือ เพลงกราวนอกและเพลงกราวใน ยกเว้นการรำตรวจพลในละครพันทางที่ใช้เพลงออกภาษา และการรำประกอบเพลงหน้าพาทย์สำคัญ เช่น เพลงเชิดฉิ่งและเพลงกลม เพลงเชิดฉิ่งใช้ประกอบการเดินทางหรือทำพิธีการสำคัญของตัวละคร เช่น เชิดฉิ่งศุภลักษณ์ เชิดฉิ่งสิดาลุยไฟ เป็นต้น และเพลงกลมเป็นเพลงที่ใช้สำหรับการเดินทางปรากฏใช้กับตัวละครที่เป็นเทพเจ้า เช่น กลมนารายณ์ กลมอรุณ เป็นต้น

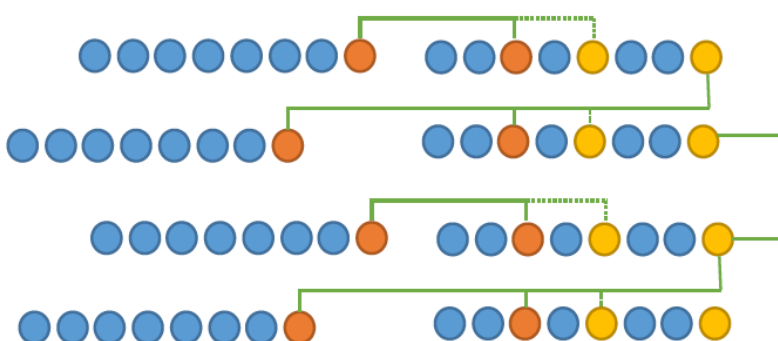
หลักในการประพันธ์บทสำหรับประกอบการแสดงรำเดี่ยวมาตรฐาน

หลักการประพันธ์เป็นปัจจัยหนึ่งที่เป็นข้อกำหนดให้บทประพันธ์เป็นบทประพันธ์ที่ดีมีความถูกต้อง มีความไพเราะ มีการใช้ถ้อยคำสละสลวยและเหมาะสมกับตัวละครและประเภทของการแสดงทั้งโขนและละครประเภทต่าง ๆ หลักในการประพันธ์บทสำหรับประกอบการแสดงรำเดี่ยวมาตรฐานที่สำคัญ ได้แก่

1. มีความถูกต้องตามหลักฉันทลักษณ์ลักษณะของบทประพันธ์ประกอบการรำเดี่ยวมาตรฐานส่วนมากจะใช้บทประพันธ์ประเภท "กลอนบทละคร" ซึ่งเป็นกลอนสุภาพลักษณะหนึ่ง มีฉันทลักษณ์ ดังนี้

ในหนึ่งบทประกอบด้วย 4 วรรค คือ วรรคสดับ วรรครับ วรรครอง วรรคส่ง จำนวนคำกำหนดตั้งแต่ 6-8 หรืออาจถึง 9 คำ

การส่งสัมผัสทั้งสัมผัสสระ และสัมผัสอักษร โดยสัมผัสสระจะเป็นสัมผัสบังคับ สัมผัสสระที่บังคับในหนึ่งบทได้แก่ คำสุดท้ายของวรรคที่ 1 ส่งสัมผัสกับคำที่ 3 ของวรรคที่ 2 ยกเว้นบทที่วรรคแรกขึ้นต้นบทด้วยเมื่อนั้น บัดนั้น มาจะกล่าวบทไป น้องเอยน้องรัก เจ้าเอยเจ้าพี่ รดเอยรดทรง ฯลฯ และสัมผัสระหว่างบทคือ คำสุดท้ายของวรรคส่งในบทแรกส่งสัมผัสกับคำสุดท้ายของวรรครับในบทต่อไป ส่วนสัมผัสอักษรสามารถแทรกอยู่ในแต่ละวรรคหรือระหว่างวรรคก็ได้ หรือไม่มีก็ไม่ถือว่าผิด เพียงแต่ถ้ามีจะช่วยให้บทประพันธ์มีเสียงที่ไพเราะสละสลวยขึ้น เสียงท้ายวรรคแต่ละวรรคมักจะลงท้ายตามทำนองร้องเป็นสำคัญ แต่หากเป็นการประพันธ์โดยที่ยังไม่ทราบทำนองเพลงร้องมักลงท้ายเสียงแบบการประพันธ์กลอนสุภาพ คือ ในวรรคสดับมักไม่นิยมใช้เสียงสามัญ วรรครับนิยมใช้เสียงจัตวา ไม่นิยมใช้เสียงสามัญ ตริ โท วรรครองนิยมใช้เสียงสามัญ ไม่นิยมใช้เสียงจัตวา และวรรคส่งนิยมใช้เสียงสามัญ ไม่นิยมใช้คำตายและมักไม่นิยมใช้คำที่มีรูปวรรณยุกต์



แผนภูมิที่ 1 ฉันทลักษณ์กลอนบทละคร
ที่มา: ผู้เขียน

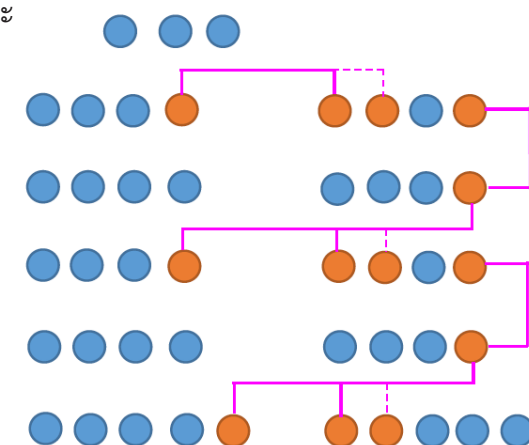
ฉันทลักษณ์กลอนบทละคร ตัวอย่างกลอนบทละคร

แล้วว่าอนิจจาความรัก	พึงประจักษ์ดังสายน้ำไหล
ตั้งแต่จะเชียวเป็นเกลียวไป	ที่ไหนเลยจะไหลคืนมา
สตรีใดในพิภพจวนแดน	ไม่มีใครได้แค้นเหมือนอกข้า
ด้วยไฟรักให้เกินพักตรา	จะมีแต่เวทนาเป็นเนื่องนิตย์ ¹¹

คำประพันธ์อีกชนิดที่นิยมใช้ในการประพันธ์บทราตรี คือ ลำนำจูงฉาย¹² หรือกลอนจูงฉาย ใช้ประกอบรำเดี่ยวประเภทรำจูงฉาย การรำจูงฉายแบ่งเป็นสองช่วงโดยช่วงแรกเรียกว่าจูงฉายซึ่งเป็นเพลงช้าและช่วงหลังเรียกว่าแม่ศรีซึ่งเป็นเพลงเร็ว โดยทั้งสองช่วงมีลักษณะคำประพันธ์ที่ต่างกัน จะขอยกตัวอย่างคำประพันธ์ลำดับที่ 33 จากหนังสือโคลงกลอนของครูเทพ เล่ม 2 ที่ชื่อว่า “เป็นตัวเราดีกว่า” ประพันธ์โดยใช้คำประพันธ์ที่ชื่อว่า “ลำนำจูงฉาย”

(ลำนำจูงฉาย)	
จูงฉายเอ๋ย!	
ตัวเจ้าเป็นชาย	ชอบกลายเป็นสตรี
หรือเจ้าไร้ทรัพย์	กลับทำเป็นเศรษฐี
มันไม่เข้าที	มีแต่จะเดือดร้อน
อย่าเล่นสับประदन	คนเขาจะขอดซ่อน
ฟังคำร่ำสอน	นะเจ้าจูงฉายเอ๋ย ¹³ ฯลฯ

จากลักษณะของตัวอย่างคำประพันธ์ข้างต้น วรรคแรกขึ้นต้นด้วยคำว่า “จูงฉายเอ๋ย” หากถอดฉันทลักษณ์ของคำประพันธ์จะ



แผนภูมิที่ 2 แผนภูมิแสดงฉันทลักษณ์บทร้องจูงฉาย
ที่มา: ผู้เขียน

12. ลำนำจูงฉายเป็นลักษณะของการขับร้องชนิดหนึ่งโดยมีทำนองและลักษณะคำประพันธ์เป็นแบบเฉพาะ แต่โบราณเป็นการละเล่นชนิดหนึ่งที่เรียกว่าการละเล่นจูงฉายมักเล่นต่อจากการขับเสภา

13. “เป็นตัวเราดีกว่า,” เจ้าพระยาธรรมศักดิ์มนตรี, เข้าถึงข้อมูลเมื่อ 14 มกราคม 2563, <https://vajirayana.org/โคลงกลอนของครูเทพ-เล่ม-๒/เป็นตัวเราดีกว่า>.

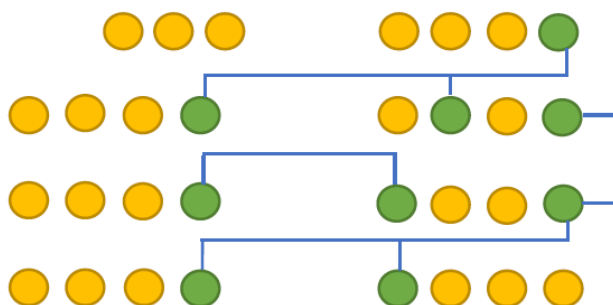
14. แม่ศรีเป็นลำนำทำนองหนึ่ง ประกอบการละเล่นที่เรียกว่าเข้าแม่ศรีหรือเล่นทรงแม่ศรี เป็นการละเล่นในลักษณะของการเข้าทรงผี ซึ่งมีลักษณะคำประพันธ์เฉพาะที่ร้องเข้ากับทำนองแม่ศรีเพื่อเชิญผีมาเข้าทรง

ในหนึ่งบทประกอบด้วยจำนวนวรรค 11 วรรค โดยวรรคแรกขึ้นต้นด้วยคำว่าฉุยฉายเอ๋ย ส่วนวรรคอื่น ๆ มีจำนวนคำ 3-5 คำ มีสัมผัสบังคับได้แก่ คำสุดท้ายของวรรคที่ 2 สัมผัสไปยังคำที่ 1 หรือ 2 ในวรรคที่ 3 คำสุดท้ายของวรรคที่ 3 สัมผัสไปยังคำสุดท้ายของวรรคที่ 5 คำสุดท้ายของวรรคที่ 5 สัมผัสไปยังคำสุดท้ายของวรรคที่ 6 คำสุดท้ายของวรรคที่ 6 สัมผัสไปยังคำที่ 1 หรือ 2 ของวรรคที่ 7 ซึ่งสัมผัสสลับไปแบบนี้จนจบหนึ่งบท และจากบทประพันธ์ที่ยกมาเป็นตัวอย่างไม่ปรากฏว่ามีสัมผัสระหว่างบท

คำประพันธ์อีกชนิดที่ใช้ในการประพันธ์บทรำฉุยฉายคือ “แม่ศรี” ซึ่งอยู่ในช่วงหลังที่เป็นเพลงเร็วของการรำฉุยฉาย ลักษณะคำประพันธ์มีความคล้ายคลึงกับการเล่นเข้าทรงแม่ศรีที่เป็นการละเล่นเก่าแก่ โดยจะขอยกตัวอย่างกลอนแม่ศรีในการเล่นเข้าทรงแม่ศรี ดังนี้

แม่ศรีเอ๋ย	แม่ศรีสาวสะ
ยกมือไหว้พระ	ว่าจะมีคนชม
ชนคิ้วเจ้าก็ต่อ	คอเจ้าก็กลม
ชักผ้าปิดนม	ชมแม่ศรีเอ๋ย ¹⁵

จากคำประพันธ์ที่ยกมา สามารถถอดฉันทลักษณ์ของคำประพันธ์ ได้ดังนี้



แผนภูมิที่ 3 แผนภูมิแสดงฉันทลักษณ์บทร้องแม่ศรี
ที่มา: ผู้เขียน

ในหนึ่งบทมีจำนวน 8 วรรค วรรคละ 4-5 คำ วรรคที่ 1 จะต้องขึ้นต้นด้วยคำว่าแม่ศรีเอ๋ย และวรรคที่ 8 จะต้องลงคำสุดท้ายว่าเอ๋ย มีสัมผัสบังคับคือ คำสุดท้ายของวรรคที่ 2 สัมผัสกับคำสุดท้ายของวรรคที่ 3 คำสุดท้ายของวรรคที่ 3 สัมผัสกับคำที่ 2 ของวรรคที่ 4 คำสุดท้ายของวรรคที่ 4 สัมผัสกับคำสุดท้ายของวรรคที่ 6 คำสุดท้ายของวรรคที่ 5 สัมผัสกับคำที่ 1 ของวรรคที่ 6 คำสุดท้ายของวรรคที่ 6 สัมผัสกับคำสุดท้ายของวรรคที่ 7 และคำสุดท้ายของวรรคที่ 7 สัมผัสกับคำที่ 1 ของวรรคที่ 8

ทั้งฉุยฉายและแม่ศรี เมื่อมีการนำมาทำเป็นบทประกอบการแสดงก็มีการปรับให้มีสัมผัสมากขึ้นใช้ถ้อยคำให้ไพเราะสละสลวยขึ้น รวมไปถึงปรับการใช้คำให้เข้ากับตัวละครที่รับบทในบทนี้ จะขอยกตัวอย่างบทรำฉุยฉายพราหมณ์ที่เป็นที่ยอมรับของทั้งนักแสดงและนักดนตรีว่ามีความไพเราะและมีเสียงของการเป่าปี่เพื่อเลียนเสียงร้องได้ใกล้เคียงเสียงร้องและมีความไพเราะมาก¹⁶ ดังนี้

15 . "รายการโทรทัศน์วัฒนธรรม ตอน รำแม่ศรี กับ รำล่องช้าง," กระทรวงวัฒนธรรม, บันทึกข้อมูลเมื่อ 15 กุมภาพันธ์ 2555, <https://www.youtube.com/watch?v=309OwzIFeQk&t=437s>.

16. สมรัตน์ ทองแท้, "การประพันธ์บทประกอบการแสดง," สัมภาษณ์โดย พิมพ์วิภา บุรวัฒน์, 14 มกราคม 2563.

ฉุยฉายเออย	
ช่างงามข้า	ช่างรำโยกย้าย
สะเอาจสนออ่อน	อรชรช่วงกาย
วิจิตรยิ่งลาย	ที่คนประดิษฐ์
สองเนตรคมข้า	แสงด้ามขลิบ
หม้อยเนตรจับ	ช่างสวยสุดพิศ
.....	
นารักเออย	นารักดรุณ
เหมือนแรกจะรุ่น	จะรู้เพียงสา
เจ้ายิ้มเจ้าแย้ม	แก้มเหมือนมาลา
จ่อจิตติดตา	เสียจริงเจ้าเออย

จากบทรำฉุยฉายพราหมณ์จะเห็นว่าฉุยฉายมีลักษณะใกล้เคียงกับกลอนฉุยฉายและกลอนแม่ศรีที่ได้ยกตัวอย่างมา จึงอาจเป็นไปได้ว่าการรำฉุยฉายนารูปแบบคำประพันธ์มาจากกลอนทั้งสองชนิดนี้ เพียงแต่เมื่อทำเป็นบทประกอบการแสดงได้มีการปรับปรุงการใช้ถ้อยคำให้ไพเราะสละสลวยขึ้น มีการเปลี่ยนวรรคแรกของฉุยฉายจาก “ฉุยฉายเออย” เปลี่ยนเป็น “สุดสวยเออย” และเปลี่ยนวรรคแรกของแม่ศรีจาก “แม่ศรีเออย” เปลี่ยนเป็น “นารักเออย” และ “นารักเออย” เพื่อเป็นการสื่อถึงบุคลิกลักษณะของตัวละคร รวมไปถึงถ้อยคำมีความเหมาะสมในการใส่ทำนองอีกด้วย

ในการประพันธ์บทสำหรับประกอบการแสดงรำเดี่ยวมาตรฐานโดยทั่วไปนิยมใช้คำประพันธ์ประเภทกลอนบทละคร มีเพียงการรำฉุยฉายที่ใช้กลอนฉุยฉายและกลอนแม่ศรี

2. ใช้คำสละสลวยและเหมาะสมกับฐานันดรศักดิ์ของตัวละคร ในการประพันธ์บทควรเลือกใช้ถ้อยคำที่ไพเราะ สละสลวย และเอื้อต่อการบรรจุนำรำ ยกตัวอย่างเช่น “สไบแดงเจียรระบัดพาดพัน”¹⁷ ในวรรคนี้ นั้นมีทั้งสัมผัสอักษรและสัมผัสสระที่ช่วยให้ไพเราะขึ้น อีกทั้งการใช้คำว่าพาดพันเป็นคำที่แสดงให้เห็นถึงกิริยาการสวมใส่โดยการห่มสไบต้องนำผ้ามาพาดแล้วพันไปกับตัวผู้ใส่ทำให้สามารถเพิ่มลีลาของท่ารำได้เป็นต้น อีกประการคือการใช้คำให้เหมาะสมกับฐานันดรศักดิ์ของตัวละคร เช่น ในการรำลงทรงเครื่องของนางบุษบาซึ่งเป็นนางกษัตริย์ ในบทว่า “ให้ทรงภูษาชกพันตอง”¹⁸ กับ บทการรำแต่งตัวของนางลำหับ ในบทว่า “นุ่งผ้าฮอสีสีแดง”¹⁹ จะเห็นว่าในบทของนางบุษบามีการใช้ราชาศัพท์ทั้งคำกิริยาและขึ้นส่วนของเครื่องแต่งกาย ส่วนนางลำหับจะใช้คำธรรมดาสามัญและมีคำศัพท์เฉพาะที่เป็นภาษาพื้นเมืองคือคำว่า “ฮอสี” เนื่องจากนางลำหับเป็นชาวบ้านและยังเป็นชนเผ่าเงาะอีกด้วย

3. เนื้อหาครบถ้วนถูกต้อง ในการประพันธ์บทสำหรับประกอบการแสดงรำเดี่ยวต้องมีเนื้อหาที่ครบถ้วนถูกต้อง โดยเนื้อหาจะต้องไม่ผิดเพี้ยนหรือแตกต่างจากวรรณคดีหรือวรรณกรรมต้นฉบับมีการเล่าเรื่องอย่างชัดเจนว่าตัวละครเป็นใคร กำลังทำอะไร และจะทำอะไรต่อไป และควรจัดแบ่งเนื้อหาของบทประพันธ์

17. บทรำเดี่ยวมาตรฐาน ชุด รัตนาทรงเครื่อง ประพันธ์บทและสร้างสรรค์ชุดการแสดงโดย รองศาสตราจารย์ผุสดี

ทลิมสกุล อดีตอาจารย์ประจำภาควิชานาฏศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

18. พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย, อิเหนา (พระนคร, ศิลปบรรณาการ, 2514), 357.

19. พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว, เงาะป่า (กรุงเทพมหานคร: บรรณกิจ, 2542), 60.

ออกเป็น 3 ส่วน ได้แก่ บทนำ เนื้อเรื่องและบทส่งท้าย โดยเนื้อหาทั้งสามส่วนควรมีสัดส่วนเป็น 1/2/1 ดังตัวอย่างบทร่างทรงเครื่องของนางดรสา ในบทละครเรื่องอิเหนา ในตอนที่นางดรสาทรงเครื่องเพื่อไปทำพิธีแห่ขบวนตามระตูปุศลินาผู้เป็นสามี

เมื่อนั้น	โฉมนางดรสามารถศรี	}	ช่วงที่ 1 บทนำ
ครั้นทราบวาศพระสามี	เชิญมาถึงที่พระเมรุทอง		
จึงสรรสรงทรงสำอางอินทรีย์	วาริชำระรดหมดหมอง	}	ช่วงที่ 2 เนื้อหา
ขัดขมิ้นทูนเนื้อนวลละออง	ทรงสุคนธ์ปนทองอุไรเรือง		
ทวิเกศกันโรใสกรอบหน้า	จอนจินดาแววับประดับเนือง		
กฤษณพลห้อยพลอยเพชรค่าเมือง	อร่ามเรืองรุ่งร่วงดังดวงดาว		
บรรจงทรงภูษาสีเสียด	สไบปักทองเทศพื้นขาว		
ทองกรสุรกานต์สังวาลาว	สะอึงแก้วแพรพราวพรายตา		
อำมรงค์ทรงสอดนิ้วพระหัตถ์	เพชรรัตน์พรรณรายซ้ายขวา		
ครั้นเสร็จเสด็จลีลา	ลงจากพลับพลาพนาลัย		
โฉมยงทรงสิริกากาญจน์	พร้อมกำนัลนงคราญน้อยใหญ่	}	ช่วงที่ 3 บทส่งท้าย
เสด็จโดยมรรคาข้างใน	ตรงไปพระเมรุอุบลัน ²⁰		

ในบทส่งท้ายที่ทำแยกเป็นสองช่วงนั้น เนื่องจากผู้ประพันธ์สามารถใช้บทกลอนในบรรทัดสุดท้ายของการทรงเครื่องว่า “ครั้นเสร็จเสด็จลีลา ลงจากพลับพลาพนาลัย” เป็นบทส่งท้ายโดยไม่ต้องมีบท “โฉมยงทรงสิริกากาญจน์.....ตรงไปพระเมรุอุบลัน” หรือจะใช้บท “โฉมยงทรงสิริกากาญจน์.....ตรงไปพระเมรุอุบลัน” เป็นบทส่งท้ายก็ได้เช่นเดียวกัน เนื่องจากว่าเป็นการอธิบายว่าเมื่อลงสรงทรงเครื่องเสร็จแล้วตัวละครทำอะไรต่อไป หรือเดินทางไปไหน เพื่อที่จะส่งบทไปยังเพลงหน้าพาทย์ต่อไป

4. เรียงลำดับขั้นตอนตามกฎธรรมชาติและประเพณีนิยม การเรียงลำดับในบทประพันธ์เป็นส่วนสำคัญ เนื้อหาไม่ควรสลับไปสลับมา เช่นในการร่างทรงเครื่องควรเรียงลำดับตั้งแต่การอาบน้ำ ประพรมเครื่องหอม ใส่เสื้อผ้าและสุดท้ายคือการสวมเครื่องประดับซึ่งเป็นกฎธรรมชาติที่มนุษย์ปฏิบัติเป็นปกติ หรือการรำจูงฉายจะเรียงลำดับจากเริ่มจากจูงฉายและต่อด้วยแม่ศรี ซึ่งจูงฉายที่พบมี 3 ลักษณะ คือ 1) จูงฉายแบบเต็ม ประกอบด้วยจูงฉาย 2 บทและแม่ศรี 2 บท 2) จูงฉายแบบตัด ประกอบด้วยจูงฉายและ

20. พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย, อิเหนา (พระนคร, ศิลปบรรณาการ, 2514), 150-151.

แม่ศรีอย่างละ 1 บท โดยฉุยฉายทั้งสองลักษณะนี้จะมีการเป่าปี่เลียนเสียงร้อง 3) ฉุยฉายพวง ประกอบด้วย การรำฉุยฉายและแม่ศรีต่อกันโดยไม่มีการเป่าปี่เลียนเสียงร้อง ยกตัวอย่างเช่น รำฉุยฉายกิ่งไม้เงินทอง โดย ปกติฉุยฉายจะจบด้วยเพลงเร็วและลา แต่ในปัจจุบันมีการนำเพลงอื่น ๆ มาบรรจุไว้ เพื่อคงเอกลักษณ์ของ ตัวละคร ยกตัวอย่างเช่น ฉุยฉายมังกร ในตอนท้ายใช้เพลงเสมอพม่าเพื่อสื่อถึงเชื้อชาติของตัวละครแทน การใช้เพลงเร็วและลา เป็นต้น

5. ในการประพันธ์บททรมสวนหรือชมไพร ผู้ประพันธ์ต้องมีความรู้เกี่ยวกับต้นไม้และดอกไม้ที่จะ นำมาใช้ในบทประพันธ์ เช่นลักษณะของต้นไม้เป็นไม้ยืนต้นหรือไม้เลื้อย มีความสูงเท่าใด มีดอกมีผลหรือไม่ ดอกไม้ที่นำมากล่าวถึงนั้นมีลักษณะอย่างไร เป็นดอกเดี่ยว เป็นช่อ หรือเป็นพุ่ม มีรูปทรงของดอกและ กลีบดอกเป็นอย่างไร มีกลิ่นหอมหรือไม่ และดอกไม้ที่นำมาใช้นั้นเป็นดอกไม้ที่มีอยู่ในยุคของเนื้อเรื่องใน บทประพันธ์ตามวรรณคดีหรือวรรณกรรมที่นำมาใช้หรือไม่ เช่น เรื่องอยู่ในยุคอยุธยาควรใช้ดอกไม้ไทย ๆ เช่น มะลิ ลำดวน ไม่ควรใช้ดอกไม้ที่เป็นดอกไม้ของต่างประเทศที่เข้ามาในไทยหลังจากสมัยอยุธยา การที่ ผู้ประพันธ์มีความรู้เรื่องต้นไม้และดอกไม้ที่ต้องการนำมาใช้ในบทประพันธ์นั้นนับเป็นข้อมูลที่ดีสำหรับการ เขียนคำขยายของพืชพรรณชนิดนั้น ๆ ได้ถูกต้องและตรงตามความเป็นจริง

ข้อควรคำนึงในการประพันธ์บทสำหรับประกอบการแสดงรำเดี่ยวมาตรฐาน

1. ในกรณีที่นำบทประพันธ์ดั้งเดิมมาใช้ เช่นนำบทมาจากบทพระราชนิพนธ์อาจปรับเปลี่ยนเรียบ เรียงให้เหมาะสมกับการแสดงรำเดี่ยวได้ เช่น รำเดี่ยวชุดบุษบาทรงเครื่อง สร้างสรรค์โดยรองศาสตราจารย์ ผุสดี ทลิสมกุล ชุด บุษบาทรงเครื่อง ในบทส่งท้ายตามบทพระราชนิพนธ์ว่า เสร็จแล้วเทวีไม่ลีลา เนื่องจาก ในตอนนี้นางบุษบาไม่ต้องการพบอิเหนาแต่เมื่อต้องมีการเข้าโรงของตัวละครเพราะตัดบทละครมาสร้าง สรรค์เพียงเท่านั้นจึงต้องมีการปรับบทเป็นเสร็จแล้วเทวีลีลาเพื่อส่งให้ดนตรีบรรเลงเพลงหน้าพาทย์และ ตัวละครสามารถรำเข้าโรงได้²¹

2. บทลงส่งทรงเครื่อง มี 3 ขั้นตอน สามารถตัดตอนขั้นตอนการลงส่งออกได้ เริ่มที่การรำทรงเครื่อง เช่น การรำลงส่งโขนปั้นหยี ที่เริ่มต้นด้วยการสวมสนับเพลาหากต้องการให้กระชับและเหมาะสมกับเวลา ในการแสดง

3. ในการประพันธ์บทลงส่งทรงเครื่อง ควรคำนึงถึงการใช้คำขยาย เช่น ในการกล่าวถึงเครื่องแต่งกาย ควรขยายด้วยคำที่บ่งบอกสี ลาย วิธีการทอ การปักลาย ส่วนเครื่องประดับคำขยายควรเป็นคำที่บ่งบอก รูปทรง วัสดุที่ใช้ทำ กรรมวิธีการทำ รวมถึงความวิจิตรงดงามของเครื่องแต่งกายและเครื่องประดับแต่ละชิ้น

4. การประพันธ์บทลงส่งทรงเครื่องสำหรับการรำเดี่ยวมาตรฐาน การเรียงลำดับในการสวมใส่เครื่อง ประดับสามารถใส่ขึ้นใดก่อนหลังก็ได้ยกเว้นการสวมกำไลข้อเท้า ควรสวมกำไลข้อเท้าเป็นลำดับสุดท้าย เพื่อความสวยงามในการแสดง และตรงตามลำดับการแต่งกายในชีวิตจริงของมนุษย์ ทำให้การแสดงมี ความสมจริงขึ้น

21. ผุสดี ทลิสมกุล, "การปรับปรุงบทประกอบการแสดง ชุด บุษบาทรงเครื่อง," สัมภาษณ์โดย พิมพ์วิภา บุรวัฒน์, 20 มกราคม 2563.

5. ในการประพันธ์บทอุบาย จะต้องมีการเปลี่ยนเสียงร้อง ต้องคำนึงถึงคำที่แต่งว่าปี่สามารถเป่าเปลี่ยนเสียงร้องได้สะดวกหรือไม่ และเสียงปี่ที่เป่าออกมาไพเราะหรือไม่ หากไม่มั่นใจอาจลองเทียบเสียงจากเสียงของเพลงอุบายพราหมณ์ได้

6. ควรตรวจสอบบทประพันธ์กับเพลงร้องเพื่อให้ทราบว่าคำในบทประพันธ์เมื่อร้องเข้ากับทำนองเพลงแล้วไพเราะหรือไม่ ออกเสียงแล้วฟังผิดความหมายหรือไม่หากเป็นดังนั้นควรต้องปรับเปลี่ยนคำที่ใช้ในบทประพันธ์นั้น ๆ

สรุปและข้อเสนอแนะ

การประพันธ์บทสำหรับประกอบการแสดงรำเดี่ยวมาตรฐานนั้นถือเป็นปัจจัยสำคัญประการหนึ่งในการสร้างสรรค์การแสดงรำเดี่ยว บทประพันธ์สำหรับการแสดงหรือบทร้องนั้นเป็นสิ่งที่กำหนดทิศทางของการสร้างสรรค์หรือบรรจุทำรำ การแสดงจะมีความต่อเนื่องไม่สะดุดส่วนหนึ่งขึ้นอยู่กับมีบทประพันธ์ประกอบการแสดงที่ดีด้วย ดังนั้นตัวผู้ประพันธ์ถือเป็นตัวจักรสำคัญในการสร้างสรรค์บทประพันธ์ที่ดี บทประพันธ์ที่ดีนั้นต้องมาจากผู้ประพันธ์ที่มีความรู้ความสามารถทั้งทางด้านภาษาและนาฏศิลป์เป็นสำคัญผนวกกับมีหลักการในการประพันธ์และต้องมีทักษะในด้านการประพันธ์บท รวมถึงมีความมานะอุตสาหะในการศึกษาค้นคว้าหาข้อมูลเกี่ยวกับเรื่องที่จะประพันธ์ ซึ่งในปัจจุบันค่อนข้างหาผู้มีคุณสมบัติเช่นนี้ได้ยาก ผู้เขียนจึงมีข้อเสนอแนะว่าหากมีการบรรจุเป็นหลักสูตรการเรียนการสอนในสถานศึกษาที่ศึกษาด้านนาฏศิลป์อาจเป็นการจุดประกายให้ผู้สนใจและศึกษาอย่างจริงจัง และอาจเป็นการสร้างผู้ประพันธ์บทประกอบการแสดงที่มีคุณภาพขึ้นมาประดับวงการนาฏศิลป์ไทยต่อไปในอนาคต

บรรณานุกรม

กระทรวงวัฒนธรรม. "รายการโทรทัศน์วัฒนธรรม ตอน รำแม่ศรี กับ รำคล้องช้าง." <https://www.youtube.com/watch?v=309OwzIFeQk&t=437s,.>

เจ้าพระยาธรรมศักดิ์มนตรี. "เป็นตัวเราดีกว่า." *โคลงกลอนของครูเทพ เล่ม 2*. <https://vajirayana.org/โคลงกลอนของครูเทพ-เล่ม-๒/เป็นตัวเราดีกว่า.>

ผุสดี หลิมสกุล. "การปรับปรุงบทประกอบการแสดง ชุด บุษบาทรงเครื่อง." สัมภาษณ์โดย พิมพิวิภา บุรวัฒน์. 20 มกราคม 2563.

พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว. *เงาะป่า*. กรุงเทพมหานคร: บรรณกิจ, 2542.

พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลก. *อุณรุท*. กรุงเทพฯ: สำนักวรรณกรรมและประวัติศาสตร์ กรมศิลปากร, 2545.

พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย. *บทละครนอก พระราชนิพนธ์ รัชกาลที่ 2*. พิมพ์ครั้งที่ 8. กรุงเทพฯ: กรมศิลปากร, 2530.

พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย. *อิเหนา*. พิมพ์ครั้งที่ 11. พระนคร: ศิลปาบรรณาการ, 2514.

พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว. *ศกุนตลา*. <https://vajirayana.org/ศกุนตลา/ศกุนตลา.>

พัชรินทร์ สันติอัครวรรณ. "หลักนาฏยประดิษฐ์ไทยจากศิลปต้นแบบตัวนางสู่นวัตกรรมการสร้างสรรค์รำเดี่ยวมาตรฐาน." *วารสารศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย*, ปีที่ 5 เล่มที่ 2 (กรกฎาคม-ธันวาคม 2561): 83-94.

สมชาย ทับพร. "การบรรจุเพลงสำหรับบทลงทรงเครื่องของนางกนิรีในการแสดงละคร." สัมภาษณ์โดย พิมพิวิภา บุรวัฒน์. 10 พฤษภาคม 2562.

สมรัตน์ ทองแท้. "การประพันธ์บทประกอบการแสดง." สัมภาษณ์โดย พิมพิวิภา บุรวัฒน์. 14 มกราคม 2563.

ประสิทธิ์ ศิลปบรรเลง: ดุริยกรผู้บุกเบิกนำทำนองเพลงไทย
สู่การบรรเลงด้วยวงดนตรีสากล
PRASIDH SILAPABANLENG: A COMPOSER WHO PIONEER
A PERFORMANCE OF THAI TRADITIONAL MELODY
BY WESTERN ENSEMBLE

ภาศินี สกุลสุรรัตน์* PASINEE SAKULSURARAT*

บทคัดย่อ

นักประพันธ์เพลงร่วมสมัยชาวไทยในปัจจุบันนี้ มีจำนวนเพิ่มมากขึ้นเรื่อย ๆ ซึ่งเมื่อกล่าวถึงนักประพันธ์เพลงชาวไทยที่ได้รับอิทธิพลจากดนตรีไทยรุ่นบุกเบิกแล้ว บุคคลสำคัญอีกท่านหนึ่งที่ยังไม่เป็นที่ถูกกล่าวถึงมากนัก คือ อาจารย์ประสิทธิ์ ศิลปบรรเลง ศิลปินแห่งชาติ ประจำปีพ.ศ. 2541 สาขาศิลปะการแสดง (นักแต่งเพลง) ซึ่งเป็นผู้ที่ได้รับอิทธิพลด้านดนตรีไทยจากบิดา คือ หลวงประดิษฐไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) บรมครูดนตรีไทยในสมัยรัชกาลที่ 5 ถึงรัชกาลที่ 9 อีกทั้งยังได้มีโอกาสไปเรียนวิชาการประพันธ์เพลงที่ประเทศญี่ปุ่นกับ เคลาส์ ฟริงส์ไฮม์ ศิษย์เอกของ กุสตาฟ มาเลอร์ ทำให้ผลงานการประพันธ์เพลงของอาจารย์ประสิทธิ์มีการผสมผสานดนตรีไทยและดนตรีตะวันตกเข้าด้วยกันอย่างไพเราะ มีคุณค่าทั้งในแง่สุนทรียศาสตร์และวิชาการ สมควรแก่การเผยแพร่ชื่อเสียงให้เป็นที่รู้จัก เพื่อให้ นักวิชาการด้านดนตรีรุ่นหลังได้นำผลงานของอาจารย์ประสิทธิ์ไปวิเคราะห์และศึกษาเพื่อเป็นประโยชน์ต่อไป

คำสำคัญ: ประสิทธิ์ ศิลปบรรเลง / หลวงประดิษฐไพเราะ / นักแต่งเพลงชาวไทย

*ดร. อาจารย์ประจำ วิทยาลัยดนตรี มหาวิทยาลัยรังสิต, pasinee.s@rsu.ac.th

*Dr., Lecturer, Conservatory of Music, Rangsit University, pasinee.s@rsu.ac.th

ABSTRACT

There has been an increasing number of Thai contemporary composers nowadays. When mentioning about Thai composers who have been influenced from Thai traditional music, another notable figure less spoken of is Ajarn Prasidh Silapabanleang, the national artist of the year B.E.2541 in Arts and Performance (composer) who possessed deep music root in Thai traditional music from his father – Luang Pradit Pharoh (Sorn Silapabanleang), the great teacher of Thai traditional music during era of King Rama V until King Rama XI and from his composition practice in Japan with Klaus Pringsheim who is Gustav Mahler's great disciple. This explains why the composition works of Ajarn Prasidh contain well-harmonized mixture between Thai and Western music with values in both aesthetic and academic aspects that are well-deserved to be made known of to facilitate study and analysis of academic researchers of later generation for further benefits.

Keywords: Prasidh Silapabanleng/ Luang Pradit Pharoh/ Thai Composer

บทนำ

เมื่อกล่าวถึงนักประพันธ์เพลงชาวไทยคนแรกที่มีความรู้ด้านการประพันธ์ดนตรีตะวันตก สามารถบันทึกโน้ตสากล (บรรทัด 5 เส้น) ได้อย่างมีแบบแผน อีกทั้งยังมีความรู้ความสามารถด้านดนตรีไทยเป็นอย่างดีนั้น สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้าบริพัตรสุขุมพันธุ์ กรมพระนครสวรรค์วรพินิต หรือ หลุยกระหม่อมบริพัตร (พ.ศ. 2424-2487) แห่งวังบางขุนพรหม¹ พระราชโอรสในพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 5 ทรงเป็นนักประพันธ์เพลงชาวไทยพระองค์แรกที่ประพันธ์ทำนองโดยใช้เทคนิคและวิธีการแบบดนตรีตะวันตก และได้รับอิทธิพลจากดนตรีไทยในการประพันธ์เพลง เช่น วอลซ์ป्लीมจิต (เพลงจังหวะวอลซ์) มณฑาทอง (เพลงจังหวะโปลกา) มหาฤกษ์ (จากเพลงมหาฤกษ์ทางไทย) เป็นต้น² ทรงชำนาญการบรรเลงซอสามสาย³ และมีการพบพระฉายาลักษณ์ของหลุยกระหม่อมบริพัตร ทรงบรรเลงซออยู่ตั้งแต่ก่อนเสด็จไปศึกษา ณ ประเทศอังกฤษและเยอรมนี ซึ่งในขณะที่ทรงศึกษาอยู่ต่างประเทศนั้น ได้ทรงใช้เวลาว่างศึกษาดนตรีเป็นการส่วนพระองค์ จนมีความรู้แตกฉาน และกลับมาพัฒนาองคฆระวงและวงดนตรีไทยของกองทัพเรือจนเจริญรุ่งเรือง⁴

เมื่อกล่าวถึงนักประพันธ์เพลงในแบบดนตรีตะวันตกที่ได้รับอิทธิพลจากดนตรีไทยในยุคถัดจาก หลุยกระหม่อมบริพัตรแล้ว นักประพันธ์เพลงคนสำคัญอีกท่านหนึ่งที่สมควรกล่าวถึง คือ อาจารย์ประสิทธิ์ ศิลปบรรเลง (พ.ศ. 2455-2542) ผู้ซึ่งสืบทอดจิตวิญญาณด้านดนตรีไทยจากบิดา คือ หลวงประดิษฐไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) (พ.ศ. 2424-2497) ประกอบกับได้รับการถ่ายทอดแนวทางการประพันธ์ดนตรีตะวันตกมาจากอาจารย์ชาวเยอรมัน คือ เคลาส์ พริงส์ไฮม์ (Klaus Pringsheim, พ.ศ. 2426-2515) ส่งผลให้ผลงานการประพันธ์เพลงของอาจารย์ประสิทธิ์นั้นมีการผสมผสานวัฒนธรรมของดนตรีไทยเข้ากับเทคนิควิธีการประพันธ์เพลงแบบตะวันตกได้อย่างไพเราะ ประกอบกับเป็นชาวไทยคนแรกที่มีโอกาสไปศึกษาวิชาการประพันธ์เพลงอย่างจริงจัง ณ สถาบันดนตรีแห่งกรุงโตเกียว หรือ Tokyo Academy of Music (ปัจจุบันคือ Tokyo University of the Arts) มหาวิทยาลัยศิลปะที่เก่าแก่ที่สุดในประเทศญี่ปุ่น ซึ่งได้กลับมาสร้างผลงานดนตรีอันทรงคุณค่าทั้งในแง่สุนทรียศาสตร์และเชิงวิชาการไว้มากมาย ควรค่าแก่การศึกษาและเผยแพร่ให้เป็นที่รู้จักแก่คนรุ่นหลังต่อไป⁵

1. วังบางขุนพรหมเป็นศูนย์กลางของการประชันวงปี่พาทย์ การแสดงดนตรี และการละเล่นต่าง ๆ ในยุคสมัยเดียวกับวังบูรพาภิรมย์ (วังที่บิดาของอาจารย์ประสิทธิ์ทำงานอยู่) ซึ่งหลุยกระหม่อมบริพัตร เป็นผู้ประทานนามสกุล "พาทย์โกศล" ให้กับตระกูลนักดนตรีไทยประจำวังบางขุนพรหม ตระกูลที่มีชื่อเสียงอีกตระกูลหนึ่งของประเทศไทย.
2. พูนพิศ อมาตยกุล, *การก่อเกิดเพลงไทยสากล: แนวคิดด้านดนตรีวิทยา* (กรุงเทพฯ: อัมรินทร์พริ้นติ้งแอนด์พับลิชชิ่ง, 2554), 20-21.
3. อานันท์ นาคคง และอัสภาวรุณ สาคริก, *หลวงประดิษฐไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง): มหาดุริยางค์เจ้าพระยาแห่งอุษาคเนย์* (กรุงเทพฯ: มติชน, 2547), 97.
4. พูนพิศ อมาตยกุล, *จดหมายเหตุดนตรี 5 รัชกาล* (กรุงเทพฯ: มูลนิธิหลวงประดิษฐไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง), 2551), 42-44.
5. ภาดิณี สกฤตวรรตน์, "บทประพันธ์เพลงคุณฐิณีพนธ์: จิตรกรรมเพลงภาพชีวิต ประสิทธิ์ ศิลปบรรเลง," *วารสารดนตรีรังสิต* ปีที่ 14, ฉบับที่ 2 (กรกฎาคม-ธันวาคม 2562): 42-44.

ชีวประวัติวัยเด็ก และความสัมพันธ์กับบิดา

อาจารย์ประสิทธิ์ ศิลปบรรเลง เกิดเมื่อวันที่ 10 กรกฎาคม พ.ศ. 2455 เป็นบุตรคนที่ 6 ของ หลวงประดิษฐไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) กับ นางโชติ (หุราพันธุ์) มีพี่น้องร่วมบิดามารดา 7 คน



ภาพที่ 1 หลวงประดิษฐไพเราะกับครอบครัวทั้งหมดในวันครบรอบแต่งงาน 50 ปี
ที่มา: <https://archives.prasidh.silapabanleng.org>

บิดาของอาจารย์ประสิทธิ์ (นายศร) ได้รับการถ่ายทอดดนตรีไทยจาก ครูสิน ผู้เป็นบิดา ผู้ซึ่งได้รับการยกย่องว่าเป็นครูผู้ใหญ่ในวงการปี่พาทย์แห่งอำเภออัมพวา จังหวัดสมุทรสงคราม ต่อมานายศรได้ถูกขอตัวให้ตามเสด็จฯ เข้ามาอยู่ในกรุงเทพมหานคร เป็นจางวางมหาดเล็ก ในสมเด็จพระเจ้าฟ้ากรมพระยาภาณุพันธุวงศ์วรเดช⁶ (สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ากรมพระยาภาณุพันธุวงศ์วรเดช) แห่งวังบูรพาภิรมย์ ซึ่งเป็นวังที่มีนักดนตรีไทยฝีมือดีมากมาย อีกทั้งสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ากรมพระยาภาณุพันธุวงศ์วรเดช ยังทรงเป็นผู้พระราชทานนามสกุลให้กับตระกูล "ศิลปบรรเลง" อีกด้วย โดยหลังจากสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ากรมพระยาภาณุพันธุวงศ์วรเดช เสด็จทิวงคต หลวงประดิษฐไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) ได้เข้ารับราชการกรมปี่พาทย์และโขนหลวง ในรัชกาลที่ 7 แล้วโอนมาทำงานที่แผนกดุริยางคศิลป์ กรมศิลปากร ในรัชกาลที่ 8 ตามลำดับ⁷



ภาพที่ 2 หลวงประดิษฐไพเราะ (แถวยืนคนที่ 4 จากซ้าย) ตามเสด็จสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ากรมพระยาภาณุพันธุวงศ์วรเดช และนำอังกะลุง เครื่องดนตรีของชาวล้านนาเข้ามาเผยแพร่ในประเทศไทย
ที่มา: <https://archives.prasidh.silapabanleng.org>

6. สมเด็จพระเจ้าฟ้ากรมพระยาภาณุพันธุวงศ์วรเดช หรือ สมเด็จพระราชปิตุลาบรมพงศาภิมุข เจ้าฟ้าภาณุรังษีสว่างวงศ์ กรมพระยาภาณุพันธุวงศ์วรเดช (พ.ศ. 2402-2471) สมเด็จพระอนุชาธิราชในพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 5

7. อานันท์ นาคคง และอัมภาวดี สาคกริก, หลวงประดิษฐไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง): มหาดุริยางค์วิกรมเจ้าพระยาแห่งอุษาคเนย์ (กรุงเทพฯ: มติชน, 2547), 3-4.

เนื่องจากอาจารย์ประสิทธิ์ มีบิดาเป็นมหาเถรกวายงานดนตรีไทยอยู่ที่วังบูรพาฯ อาจารย์ประสิทธิ์ และพี่น้องของท่านจึงเกิดที่บ้านหน้าวัง มีโอกาสติดตามบิดาเข้าไปในวังอยู่บ่อยครั้ง จึงทำให้คลุกคลีกับดนตรีไทยมาตั้งแต่วัยเด็ก โดยได้รับการถ่ายทอดความรู้ทางดนตรีไทยจากบิดาจนสามารถเล่นเครื่องดนตรีไทยได้ทุกชนิด ซึ่งพี่สาวทั้งสองของอาจารย์ประสิทธิ์ คือ คุณหญิงชั้น ศิลปบรรเลง (พ.ศ. 2449-2531) และอาจารย์บรรเลง สาคริก (พ.ศ. 2451-2545) ล้วนมีความสามารถทางด้านดนตรีไทยอย่างแตกฉาน ทั้งสองท่านยังเป็นผู้ร่วมกันก่อตั้งมูลนิธิหลวงประดิษฐไพเราะ⁸ ส่วนน้องสาวของอาจารย์ประสิทธิ์ คือ คุณชัชวาลย์ ศิลปบรรเลง ได้สมรสกับคุณกุ่มพ จันทรเรือง โดยสมาชิกของตระกูลจันทรเรืองนี้ มีบทบาทสำคัญในการร่วมผลิตผลงานละครเวทีของคณะ “ผกาวัลลี” ที่อาจารย์ประสิทธิ์ อาจารย์ลัดดา (ภรรยา) และครอบครัว ร่วมกันก่อตั้งขึ้นในเวลาต่อมา⁹



ภาพที่ 3 (จากซ้ายไปขวา) คุณชัชวาลย์ จันทรเรือง, คุณหญิงชั้น ศิลปบรรเลง, คุณแม่ชิตี ศิลปบรรเลง, หลวงประดิษฐไพเราะ, อาจารย์บรรเลง สาคริก, อาจารย์ประสิทธิ์ ศิลปบรรเลง
ที่มา: <https://archives.prasidh.silapabanleng.org>

หลวงประดิษฐไพเราะได้สังเกตเห็นว่าเมื่อยุคสมัยเริ่มเปลี่ยนไป ดนตรีตะวันตกจะเริ่มเข้ามามีบทบาทในประเทศไทยมากขึ้น จึงสนับสนุนให้อาจารย์ประสิทธิ์และบุตรคนอื่น ๆ ไปเรียนวิชาทฤษฎีดนตรีตะวันตกที่โรงเรียนวิทยาสกุล ซึ่งเป็นโรงเรียนสอนดนตรีเอกชนแห่งแรกของประเทศไทย อำนวยการสอนโดยพระเจนดุริยางค์¹⁰ (ปิติ วาทยะกร, พ.ศ. 2426-2511) นอกจากนั้นยังให้อาจารย์ประสิทธิ์เรียนเปียโนเพิ่มเติมกับอาจารย์นารถ ถาวรบุตร (พ.ศ. 2448-2524) ซึ่งเป็นนักแต่งเพลง นักเปียโน เคยประจำวงเครื่องสายฝรั่งหลวงในสมัยรัชกาลที่ 7 เคยเป็นหัวหน้าวงดนตรีแจ๊สชื่อ “เรนโบว์” บรรเลงประจำที่ไฮเต็ลพญาไท และร่วมงานกับละครปริดาลัย¹¹ เพื่อต้องการให้นาความรู้ด้านดนตรีตะวันตกมาประยุกต์ใช้กับพื้นฐานทางดนตรี

8. ไพโรจน์ สายหุ้ม, *ครูบรรเลง, ใน ที่ระลึกในงานพระราชทานเพลิงศพ นางมหาเทพกษัตริย์สมุท (บรรเลง ศิลปบรรเลง สาคริก)* (กรุงเทพฯ: พิมพ์ ณ พรินทร์ ตั้ง เซ็นเตอร์, 2446), 27.

9. ศิริมงคล นาฎยกุล, *ผกาวัลลี ตำนานละครเวทีของไทย* (กรุงเทพฯ: อินทนิล, 2555), 93.

10. ผู้อำนวยเพลง นักดนตรี และครูดนตรีชาวไทย เดิมชื่อ ปีเตอร์ ไฟต์ (Peter Feit) มีบิดาเป็นครูดนตรีชาวอเมริกันเชื้อสายเยอรมันที่เข้ามาอยู่ในประเทศไทยตั้งแต่รัชกาลที่ 5 และแต่งงานกับคนไทย พระเจนดุริยางค์เคยทำหน้าที่ควบคุมวงเครื่องสายฝรั่งหลวงในรัชกาลที่ 6 วงดุริยางค์กรมศิลปากร วงดุริยางค์กองทัพอากาศ วงดุริยางค์กรมตำรวจ เป็นผู้ประพันธ์ทำนองเพลงชาติไทย และเป็นผู้วางรากฐานวิชาดนตรีสากลของประเทศไทย

11. พูนพิศ อมาตยกุล, *จดหมายเหตุดนตรี 5 รัชกาล* (กรุงเทพฯ: มูลนิธิหลวงประดิษฐไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง), 2551), 187.

ไทยได้ต่อไปในอนาคต¹² ซึ่งความคิดดังกล่าวนี้ ถือเป็นวิสัยทัศน์อันกว้างไกลที่มีต่อดนตรีไทย โดยการเตรียมพร้อมที่จะสื่อสาร การเปิดใจรับสิ่งใหม่ อันเป็นสิ่งที่ใช้ในการสอนบุตรธิดาและลูกศิษย์ของท่าน กล่าวคือนอกจากการนำเสนอดนตรีไทยโดยวิธีการบรรเลงด้วยเครื่องดนตรีไทยหรือวงดนตรีไทยแบบดั้งเดิมแล้วยังสามารถนำเสนอด้วยวิธีการอื่น ๆ ได้อีกเช่นกัน ไม่ว่าจะเป็นการบรรเลงดนตรีไทยด้วยเครื่องดนตรีชาติอื่น เช่น เครื่องบรรเลงด้วยเครื่องดนตรีตะวันตก หรือการผสมผสานดนตรีไทยเข้ากับดนตรีตะวันตกในรูปแบบใหม่ แต่ยังคงแฝงด้วยรากเหง้าและจิตวิญญาณของความเป็นดนตรีไทยที่มีมาแต่เดิม รวมไปถึงการนำความคิด ทักษะที่ได้จากการเล่นดนตรีไทยไปปรับใช้ในชีวิตของแต่ละคนต่อไปได้¹³

จากแนวคิดที่ได้จากบิดาดังกล่าวนี้นำให้อาจารย์ประสิทธิ์ได้นำความรู้ด้านดนตรีไทยและดนตรีตะวันตกที่มีอยู่ไปต่อยอดให้เกิดประโยชน์ในเวลาต่อมา คือ การร่วมขบวนเดินทางตามเสด็จ พระบาทสมเด็จพระปกเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 7 เสด็จประพาสประเทศเวียดนามและกัมพูชา เพื่อเป็นล่ามและผู้ช่วยบันทึกโน้ตเพลงให้กับหลวงประดิษฐไพเราะ โดยได้เขียนบันทึกประสบการณ์การเดินทางในครั้งนั้นไว้เป็นภาษาอังกฤษว่า Thai Music at the Court of Cambodia: a personal souvenir of Luang Pradit Phairon's visit in 1930¹⁴

เส้นทางการเรียนดนตรีที่ประเทศญี่ปุ่นของอาจารย์ประสิทธิ์

หลังจากที่อาจารย์ประสิทธิ์สำเร็จการศึกษาชั้นมัธยมศึกษาปีที่ 8 กระทรวงธรรมการ (กระทรวงศึกษาธิการในปัจจุบัน) ในปีพ.ศ. 2477 และเข้าศึกษาต่อชั้นปีที่ 1 หลักสูตรธรรมศาสตร์บัณฑิต มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์และการเมืองแล้ว อาจารย์ประสิทธิ์ได้มีโอกาสไปช่วยคุณหญิงชื่น จัดการเรียนการสอนให้กับแผนกดุริยางคศิลป์ โรงเรียนนาฏดุริยางคศาสตร์ กรมศิลปากร (วิทยาลัยนาฏศิลป์ ขึ้นกับสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กระทรวงวัฒนธรรมในปัจจุบัน) โดยในปีพ.ศ. 2478 กรมศิลปากรได้จัดโครงการแลกเปลี่ยนวัฒนธรรมระหว่างประเทศไทยกับประเทศญี่ปุ่น อาจารย์ประสิทธิ์ได้เป็นหนึ่งในสมาชิกของคณะแสดงดนตรีและนาฏศิลป์ไทยที่ออกเดินทางไปเผยแพร่วัฒนธรรมที่ประเทศญี่ปุ่นตามหัวเมืองสำคัญหลายแห่งเป็นระยะเวลาประมาณ 3 เดือน¹⁵ ซึ่งมีสถานที่แห่งหนึ่งในญี่ปุ่นที่มีความสำคัญต่ออาจารย์ประสิทธิ์ในเวลาต่อมา คือ สถาบันดนตรีแห่งกรุงโตเกียว¹⁶ (Tokyo University of the Arts ในปัจจุบัน)

ระหว่างที่อาจารย์ประสิทธิ์และชาวคณะของกรมศิลปากร ไปทำการแสดงแลกเปลี่ยนวัฒนธรรมที่สถาบันดนตรีแห่งกรุงโตเกียวนั้น ท่านได้มีโอกาสนั่งข้าง ๆ และสนทนากับอาจารย์ประจำภาควิชาการประพันธ์เพลงของสถาบันดนตรีแห่งกรุงโตเกียว ชื่อ เคลาส์ พริงส์ไฮม์¹⁷ ผู้ซึ่งได้รับเชิญให้ไปสอนที่สถาบัน

12. กุลธร ศิลปบรรเลง, "ชีวประวัติอาจารย์ประสิทธิ์ ศิลปบรรเลง," สัมภาษณ์โดย ภาติณี สกุลสุวรรณ์, 7 กุมภาพันธ์ 2557.

13. อัมภกร สาคริก, "ชีวประวัติอาจารย์ประสิทธิ์ ศิลปบรรเลง," สัมภาษณ์โดย ภาติณี สกุลสุวรรณ์, 28 กุมภาพันธ์ 2563.

14. อานันท์ นาคคง และอัมภกร สาคริก, *หลวงประดิษฐไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง): มหาดุริยางค์ผู้มั่งเจ้าพระยาแห่งอุษาคเนย์*, (กรุงเทพฯ: มติชน, 2547), 121-124.

15. Yamashita Akiko, "A Study of Prasidh Silapabanlang (1912-1999): with special reference for his practice of Thai music as a Thai musician" (Graduate School of Humanities and Sciences, Ochanomizu University, 2016), 47-48.

16. สถาบันดนตรีแห่งกรุงโตเกียว ในยุคที่อาจารย์ประสิทธิ์ไปเรียนนั้น มีชื่อภาษาอังกฤษว่า The Imperial Academy of Music แต่ด้วยเหตุผลทางการเมืองจึงเปลี่ยนมาใช้ชื่อว่า Tokyo Academy of Music ซึ่งในปัจจุบันกลายเป็นมหาวิทยาลัยศิลปะ "Tokyo University of the Arts, Faculty of Music หรืออ่านแบบภาษาญี่ปุ่นว่า Tokyo Geijutsu Daigaku เป็นที่รู้จักในชื่อย่อว่า Tokyo Gei-Dai (โตเกียวเกได)

17. เคลาส์ พริงส์ไฮม์ (Klaus Pringsheim) เกิดที่ประเทศเยอรมนี ศึกษาวิชาเปียโนและการประพันธ์เพลงกับ ลุดวิก ทิวเล่ (Ludwig Thuille, พ.ศ. 2404-2450) จากนั้นย้ายไปกรุงเวียนนาในปีพ.ศ. 2449 โดยได้ศึกษาวิชาการประพันธ์เพลงและการอำนวยเพลงกับ กุสตาฟ มาเลอร์ (Gustav Mahler, พ.ศ. 2403-2454) และเป็นผู้ช่วยผู้อำนวยเพลงของมาเลอร์ที่ The Court Opera (ปัจจุบันคือ Vienna State Opera ประเทศออสเตรีย) หลังจากนั้นได้เป็นผู้ควบคุมวงและผู้อำนวยเพลงที่ The German Opera (ปัจจุบันคือ Prague State Opera สาธารณรัฐเช็ก) The Max Reinhardt Theaters (ปัจจุบันคือ Deutsches Theater ประเทศเยอรมนี) ตามลำดับ

ดนตรีแห่งนี้เมื่อปีพ.ศ. 2474 ซึ่งเป็นปีที่สถาบันดนตรีแห่งนี้ได้ก่อตั้งภาควิชาการประพันธ์เพลงเป็นปีแรก จึงถือว่าอาจารย์พริ้งส์ไฮม์เป็นหนึ่งในผู้วางรากฐานวิชาการประพันธ์เพลงของประเทศญี่ปุ่น เนื่องจากเป็นสถาบันดนตรีแห่งแรกของประเทศ โดยแต่เดิมอาจารย์ประสิทธิ์มีความคิดที่จะไปเรียนต่อด้านการประพันธ์เพลงที่ประเทศฟิลิปปินส์อยู่แล้ว จึงถามอาจารย์พริ้งส์ไฮม์ว่าตนสามารถเข้ามาเรียนที่นี่ได้หรือไม่ อาจารย์พริ้งส์ไฮม์ได้ตอบตกลงในทันที อาจารย์ประสิทธิ์จึงไปขออนุญาตคุณหญิงขึ้น ผู้เป็นพี่สาวคนโตซึ่งไปญี่ปุ่นด้วยกันในครั้งนั้น เพื่อขออยู่เรียนต่อที่สถาบันดนตรีแห่งนี้ สุดท้ายอาจารย์ประสิทธิ์ได้รับอนุญาตจากคุณหญิงขึ้นให้อยู่เรียนต่อที่ญี่ปุ่น จึงไม่ได้เดินทางกลับประเทศไทยไปกับชาวคณะกรมศิลปากร¹⁸

อาจารย์ประสิทธิ์ได้สมัครเข้าเรียนในหลักสูตรพิเศษของสถาบันดนตรีแห่งกรุงโตเกียว ภาควิชาการประพันธ์เพลงและภาควิชาเปียโนในปีพ.ศ. 2478 และลาออกจากสถาบันดนตรีแห่งนี้เมื่อปีพ.ศ. 2480¹⁹ ซึ่งถือเป็นชาวไทยคนแรกที่ได้เข้ารับการศึกษาดนตรีตะวันตกด้านการประพันธ์เพลงจากประเทศญี่ปุ่น โดยศึกษาวิชาทฤษฎีดนตรี การประพันธ์เพลง และการอำนวยเพลงกับอาจารย์พริ้งส์ไฮม์โดยตรง จากนั้นได้แนะนำให้หลวงวิจิตรวาทการ อธิบดีกรมศิลปากรในขณะนั้น เชิญให้อาจารย์พริ้งส์ไฮม์มาทำงานที่แผนกละครและสังคีต กองศิลปวิทยาการ กรมศิลปากร ในปีพ.ศ. 2480 โดยมีเจตจำนงให้อาจารย์ พริ้งส์ไฮม์มาเป็นผู้วางรากฐานวิชาการดนตรีตะวันตกที่มีระบบแบบแผนให้กับประเทศไทย เช่นเดียวกับสถาบันดนตรีแห่งกรุงโตเกียว แต่ด้วยเหตุผลทางการเมืองในขณะนั้นทำให้อาจารย์พริ้งส์ไฮม์ทำงานที่กรมศิลปากรได้เพียง 2 ปี จึงต้องเดินทางกลับไปอยู่ประเทศญี่ปุ่นในปีพ.ศ. 2482

อาจารย์พริ้งส์ไฮม์ถือเป็นบุคคลอีกท่านหนึ่งที่มีอิทธิพลต่ออาจารย์ประสิทธิ์ในด้านดนตรีเป็นอย่างมาก ทำให้อาจารย์ประสิทธิ์สามารถนำเอาความรู้ด้านดนตรีตะวันตกมาผสมผสานกับพื้นฐานทางดนตรีไทยที่มีความถนัดเชี่ยวชาญแต่เดิม เกิดเป็นผลงานการประพันธ์ที่มีเอกลักษณ์เฉพาะตัวในเวลาต่อมา ปัจจุบันเอกสารการเรียนวิชาการเขียนเสียงประสานสี่แนว (Four-Part Harmony) วิชาการแต่งทำนองสอดประสาน (Counterpoint) และผลงานการประพันธ์เพลงของอาจารย์ประสิทธิ์ ได้ถูกเก็บรักษาไว้ที่ “พิพิธภัณฑ์เครื่องดนตรีไทยหลวงประดิษฐไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) และบทประพันธ์ดนตรีสากลตะวันตกของประสิทธิ์ ศิลปบรรเลง” ที่ซอยเมธินีเวศน์ สุขุมวิท 24 กรุงเทพมหานคร



ภาพที่ 4 อาจารย์เคลาส์ พริ้งส์ไฮม์ และ อาจารย์ประสิทธิ์ ศิลปบรรเลง
ที่มา: รองศาสตราจารย์ ดร.กุลธร ศิลปบรรเลง

18. อัมภวูธ สาคริก, “ชีวประวัติอาจารย์ประสิทธิ์ ศิลปบรรเลง,” สัมภาษณ์โดย ภาสิดี สกฤตสุวรรณ์, 28 กุมภาพันธ์ 2563.

19. ภาสิดี สกฤตสุวรรณ์, “บทประพันธ์เพลงดุซงึนพนธ์: จิตรกรรมเพลงภาพชีวิต ประสิทธิ์ ศิลปบรรเลง” (วิทยานิพนธ์ระดับปริญญา ดุษฎีบัณฑิต, จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2560), 105.

ชีวิตหลังจากกลับจากประเทศญี่ปุ่นของอาจารย์ประสิทธิ์

หลังจากอาจารย์ประสิทธิ์กลับมาจากญี่ปุ่นแล้วได้กลับมาอาศัยอยู่ที่ย่านบ้านบาตร²⁰ และเข้ารับราชการที่วังดุริยางค์สากล กรมศิลปากร เมื่อปีพ.ศ. 2481 แต่ทางราชการได้เรียกตัวให้อาจารย์ประสิทธิ์ไปเป็นล่ามภาษาญี่ปุ่นประจำกองทัพอากาศในเหตุการณ์สงครามมหาเอเชียบูรพาเมื่อปีพ.ศ. 2484 เป็นเวลา 4 ปี ภายหลังจากสงครามสิ้นสุดลง อาจารย์ประสิทธิ์ได้ลาออกจากกรมศิลปากรมาเป็นครูสอนดนตรีให้กับโรงเรียนการเรือนพระนคร (ปัจจุบันคือมหาวิทยาลัยราชภัฏสวนดุสิต) โรงเรียนพาณิชยวิทยาลัย และสอนดนตรีสำหรับผู้สนใจทั่วไป ท่านแต่งงานกับครูลัดดา สารตายน ในปีพ.ศ. 2485 แล้วก่อตั้งคณะละครเวทีชื่อ “คณะศิษย์เก่าศิลปากร” หรือต่อมาชื่อคณะ “ผกาภิบาล” เมื่อปีพ.ศ. 2488 ร่วมกับหลวงประดิษฐไพเราะ (ศุบุณอินทร์) และครูลัดดา โดยใช้ลานกว้างที่เป็นสนามหญ้าซึ่งเดิมทีใช้ประกอบพิธีไหว้ครูภายในบริเวณบ้านบาตร มาสร้างเป็นโรงละครผกาภิบาล²¹ ภายหลังก่อตั้งคณะละครเป็นที่ประสบความสำเร็จ เคยนำออกแสดงหน้าที่นั่งพระบาทสมเด็จพระปรเมนทรมหาอานันทมหิดล (รัชกาลที่ 8) ซึ่งอาจารย์ประสิทธิ์เป็นผู้ประพันธ์และเรียบเรียงบทเพลงประกอบละครและเป็นผู้อำนวยการแสดงด้วยตัวเอง คณะผกาภิบาลมีนักดนตรีประมาณ 10-14 คน ตามรูปแบบวงดนตรีประกอบละครเวทีที่มีทั้งเครื่องสาย เครื่องเป่า เครื่องตี โดยมีครูลัดดาเป็นผู้ควบคุมการแสดงและการขับร้องของนักแสดง มีผู้เขียนบทละคร เช่น คุณสด ฐรมะโรหิต, คุณกฤษณ์ จันทรีเรื่อง มีผู้ออกแบบเครื่องแต่งกาย คือ คุณหญิงชื่น มีนักแสดงนำ เช่น ส. อาสนจินดา, คุณสวัสดิ์ ผกาพันธุ์²² บทเพลงที่อาจารย์ประสิทธิ์ประพันธ์สำหรับคณะละครเวทีผกาภิบาลนั้นมีจำนวน 46 เพลง²³ เช่น เพลง โอ้ยอดดวงใจ จากเรื่องความพยายาบท เพลงอยากจะมีลูก จากเรื่องเกียรติศักดิ์รักของข้า เป็นต้น โดยต้นฉบับเป็นลายมือของอาจารย์ประสิทธิ์ที่เขียนให้โน้ตวงใหญ่ (Conductor Score) และคัดลอกโน้ตสำหรับเครื่องดนตรีแต่ละชิ้น (Part Score) ด้วยลายมือของท่านอื่น ๆ ซึ่งมีคุณค่าทางวิชาการ โดยเฉพาะเรื่องพัฒนาการของการเขียนโน้ตดนตรีในประเทศไทย หลังจากนั้นเมื่อภาพยนตร์ได้เข้ามามีบทบาทในประเทศไทยมากขึ้น คณะละครเวทีผกาภิบาลจึงปิดตัวลงและเปลี่ยนเป็น “โรงเรียนผกาภิบาลดุริยางค์” ขึ้นมาแทนในปีพ.ศ. 2503 เพื่อสอนนาฏศิลป์และดนตรีไทยให้กับนักเรียนและผู้สนใจทั่วไป นอกจากนั้นยังจัดการแสดงนาฏศิลป์และดนตรีไทยให้กับนักท่องเที่ยวชาวต่างชาติเข้าชมโรงละคร ซึ่งเป็นการท่องเที่ยวเชิงวัฒนธรรม ภายหลังก่อได้รับการสนับสนุนจากองค์การเอเชียโซไซตี (Asia Society) สาขาศิลปะการแสดง (Performing Arts Division) ให้คณะนักแสดงของโรงเรียนไปทำการแสดงเผยแพร่ นาฏศิลป์และดนตรีไทยที่ประเทศแถบทวีปยุโรปและอเมริกา โดยใช้ชื่อว่า “คณะนาฏศิลป์ผกาภิบาล”

20. เป็นบ้านของครอบครัวศิลปกรรมซึ่งย้ายมาจากบ้านหน้าวังบูรพาภิรมย์ ภายในบริเวณบ้านมีบ้านหลายหลังที่มีหลายครอบครัวอยู่ร่วมกัน นอกจากนั้นยังมีลูกศิษย์ของหลวงประดิษฐไพเราะอาศัยอยู่ด้วย จึงถือว่าเป็นสำนักดนตรีไทยที่ทั้งวิชาความรู้ เป็นสถานที่จัดงานไหว้ครูดนตรีไทยและมีการจัดแข่งขันความสามารถของนักดนตรีไทย

21. นิมิตร โอสดเจริญ, “วิธีการถ่ายทอดความรู้ของหลวงประดิษฐไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง)” (วิทยานิพนธ์ศิลปศาสตรมหาบัณฑิต, จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2551), 44.

22. ศิริมงคล นาฏยกุล, ผกาภิบาล ตำนานละครเวทีของไทย (กรุงเทพฯ: อินทนิล, 2555), 49-69.

23. บทประพันธ์เพลงของคณะละครเวทีผกาภิบาลได้ถูกจัดทำขึ้นในรูปแบบซีดีชุด “สายสัมพันธ์” ซึ่งถูกคัดมาจัดลงซีดีจำนวน 31 เพลง



ภาพที่ 5 อาจารย์ประสิทธิ์และอาจารย์ลัดดา ศิลปบรรเลง นำคณะนาฏศิลป์ภาวลิ
ไปแสดงเผยแพร่วัฒนธรรมที่ยุโรปและอเมริกา ครั้งที่ 1
ที่มา: รองศาสตราจารย์ ดร.กุลธร ศิลปบรรเลง

นอกจากบทเพลงสำหรับละครเวทีภาวลิแล้ว อาจารย์ประสิทธิ์ยังได้ประพันธ์บทเพลงสำหรับวงดนตรีขนาดเล็ก (Chamber Music) เช่น เพลง “ดำเนินทราย” และเพลง “เสียงเทียน” ที่ประพันธ์ขึ้นครั้งแรกสำหรับวงเครื่องสายสี่ชิ้น (String Quartet) แล้วได้ประพันธ์ขึ้นใหม่สำหรับหม่กร้องโซปราโนและอัลโต ร่วมกับวงดุริยางค์ซิมโฟนี (Orchestra) เป็นบทเพลงที่หลวงประดิษฐไพเราะประพันธ์ขึ้นจากเพลงเก่าสองชั้น เพิ่มเป็นสามชั้น และชั้นเดียว จนครบลักษณะเพลงเถา ซึ่งอาจารย์ประสิทธิ์ได้นำเอาทางเปลี่ยนของบิดามาเรียบเรียงขึ้นใหม่ด้วยวิธีการประพันธ์เพลงแบบตะวันตก นอกจากนั้นยังมีเพลงสำหรับวงดุริยางค์ซิมโฟนีจำนวนทั้งสิ้น 8 เพลง เช่น ไซมิสสวีท (Siamese Suite) มี 4 ท่อน คือ Moon Over the Temple, In the Grand Palace, Siamese Lament, Bangkok’s China Town ได้ออกแสดงครั้งแรกในงานประชุม Southeast Asian Music Conference ที่กรุงมะนิลา ประเทศฟิลิปปินส์ เมื่อปีพ.ศ. 2498 เป็นต้น บทประพันธ์เพลง “เสียงเทียน” และเพลง “Siamese Romances” ของอาจารย์ประสิทธิ์ได้รับการเขียนลงบทความชื่อ Hearing It in a New Light: The Music of Prasidh Silapabanleng (Revised Version December 1998 - March 1999) โดย Neil Sorrell แห่ง University of York ประเทศอังกฤษ เป็นบทความที่วิเคราะห์วิธีการผสมผสานการประพันธ์เพลงของดนตรีไทยและดนตรีตะวันตกเข้าด้วยกัน มีคุณค่าในเชิงวิชาการ²⁴

24. บทประพันธ์ดังกล่าวข้างต้นทั้งหมดนี้ได้จัดทำขึ้นในรูปแบบซีดีชุด “เสียงเทียน” และชุด “เชิดโน”



ภาพที่ 6 โน้ตเพลงเสียงเทียน ลายมือเขียนเฉพาะตัวโน้ตโดยอาจารย์ประสิทธิ์ ศิลปบรรเลง
ที่มา: <https://archives.prasidh.silapabanleng.org>

ปัจจุบันเอกสาร ข้อมูล และผลงานการประพันธ์เพลงต่าง ๆ ของอาจารย์ประสิทธิ์ ศิลปบรรเลง นั้นสามารถค้นคว้าได้ที่ เว็บไซต์ "คลังจดหมายเหตุ อ.ประสิทธิ์ ศิลปบรรเลง" <https://archives.prasidh.silapabanleng.org> และอีกช่องทางหนึ่งคือที่ "พิพิธภัณฑ์เครื่องดนตรีไทยหลวงประดิษฐไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) และบทประพันธ์ดนตรีสากลตะวันตกของประสิทธิ์ ศิลปบรรเลง" ตั้งอยู่ที่ อาคารมอนด์โรสคอร์ต (Montrose Court) ชั้น 2 เลขที่ 33 ซอยเมธินีเวศน์ สุขุมวิท 24 ถนนสุขุมวิท เขตวัฒนา แขวงคลองเตย

กรุงเทพฯ 10110 โทร. 02-259-1155 หรือ 095-545-1279 โดยภายในพิพิธภัณฑ์ได้แบ่งพื้นที่จัดเก็บเครื่องดนตรีของหลวงประดิษฐไพเราะ และพื้นที่เก็บโน้ตเพลงซึ่งแบ่งออกเป็นหมวดหมู่ เช่น หมวดเพลงละครเวทีผกาภิรมย์ หมวดเพลงสำหรับวงออร์เคสตรา นอกจากนั้นยังมีเอกสารอื่น ๆ เช่น เอกสารการเรียนทฤษฎีดนตรีที่ญี่ปุ่น จดหมายส่วนตัว รูปถ่าย และเครื่องคอมพิวเตอร์ ปรี้นเตอร์ เครื่องถ่ายเอกสาร ให้ผู้ที่สนใจได้ค้นคว้าใช้งานอย่างสะดวก ซึ่งทั้งเว็บไซต์และพิพิธภัณฑ์ดังกล่าวได้จัดทำขึ้นและอยู่ในความดูแลของบุตรชายคนโตของอาจารย์ประสิทธิ์ คือ รองศาสตราจารย์ ดร.กุลธร ศิลปบรรเลง นอกจากนั้นยังสามารถศึกษาข้อมูลของหลวงประดิษฐไพเราะและตระกูลศิลปบรรเลงได้ที่ “มูลนิธิหลวงประดิษฐไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง)” เลขที่ 47 ถนนเศรษฐศิริ แขวงสามเสนใน เขตพญาไท กรุงเทพฯ 10400 โทร. 02-279-1509

สรุป

จากชีวประวัติและผลงานของอาจารย์ประสิทธิ์ดังที่กล่าวมาข้างต้นนั้น อาจกล่าวได้ว่าท่านเป็นนักประพันธ์เพลงชาวไทยที่มีความรู้ด้านดนตรีไทยและดนตรีตะวันตกอย่างแตกฉาน นอกจากนั้นยังเป็นนักวิชาการ ครูดนตรี ศิลปินที่สร้างผลงานไว้อย่างมากมาย โดยเฉพาะการนำทำนองเพลงไทยเดิมมาผสมผสานในการประพันธ์เพลงในลักษณะของวงดนตรีสากล โดยมีหลักฐานโน้ตเพลงที่เขียนด้วยลายมือทุกชิ้นเป็นการบ่งบอกถึงพัฒนาการของการบันทึกโน้ตดนตรีในประเทศไทย ซึ่งเป็นโน้ตเพลงรุ่นแรกเริ่ม ที่เขียนตามหลักทฤษฎีดนตรีตะวันตกอย่างมีมาตรฐาน ผลงานและหลักฐานดังกล่าวสามารถเป็นข้อมูลให้นักดนตรี นักวิชาการ และนักประพันธ์เพลงรุ่นหลังได้นำไปศึกษา ต่อยอด และใช้ประโยชน์ได้ต่อไป

บรรณานุกรม

กุลธร ศิลปบรรเลง. "ชีวประวัติอาจารย์ประสิทธิ์ ศิลปบรรเลง." สัมภาษณ์โดย ภาศินี สกุลสุวรรณ์. 7 กุมภาพันธ์ 2557.

"คลังจดหมายเหตุ อาจารย์ประสิทธิ์ ศิลปบรรเลง." <https://archives.prasidh.silapabanleng.org/index.php/>.

ณัฏฐา พันธุ์เจริญ. *พจนานุกรมศัพท์ดุริยางคศิลป์*. พิมพ์ครั้งที่ 4. กรุงเทพฯ: เกศกะรัต, 2554.

นิมิต โอสสถเจริญ. "วิธีการถ่ายทอดความรู้ของหลวงประดิษฐไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง)." *วิทยานิพนธ์ศิลปศาสตรมหาบัณฑิต, จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย*, 2551.

"ประสิทธิ์ ศิลปบรรเลง" *อนุสรณ์พระราชทานเพลิงศพนายประสิทธิ์ ศิลปบรรเลง*. กรุงเทพฯ: วชิรินทร์สาส์น, 2542.

พูนพิศ อมาตยกุล. *การก่อเกิดเพลงไทยสากล: แนวคิดด้านดนตรีวิทยา*. กรุงเทพฯ: อัมรินทร์พรินต์ติ้งแอนด์พับลิชชิ่ง, 2554.

_____. *จดหมายเหตุดนตรี 5 รัชกาล*. กรุงเทพฯ: มูลนิธิหลวงประดิษฐไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง), 2551.

ไพโรจน์ สายหุ้ม. "ครูบรรเลง." *ที่ระลึกในงานพระราชทานเพลิงศพ นางมหาเทพกษัตรสมุห (บรรเลง ศิลปบรรเลง สาคริก)*. กรุงเทพฯ: พิมพ์เศ พรินต์ติ้ง เซ็นเตอร์, 2446.

ภาศินี สกุลสุวรรณ์. "บทประพันธ์เพลงดุฆนิพนธ์: จิตรกรรมเพลงภาพชีวิต ประสิทธิ์ ศิลปบรรเลง." *วิทยานิพนธ์ปริญญาดุฆนิพนธ์, จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย*, 2560.

_____. "บทประพันธ์เพลงดุฆนิพนธ์: จิตรกรรมเพลงภาพชีวิต ประสิทธิ์ ศิลปบรรเลง." *ดนตรีรังสิต ปีที่ 14, ฉบับที่ 2 (กรกฎาคม-ธันวาคม 2562)*, 88-102.

ศิริมงคล นาฏยกุล. *ผกาวัลลี ตำนานละครเวทีของไทย*. กรุงเทพฯ: อินทนิล, 2555.

อานันท์ นาคคง และอัมภาวรุณ สาคริก. *หลวงประดิษฐไพเราะ(ศร ศิลปบรรเลง): มหาดุริยางค์ผู้มั่งเจ้าพระยาแห่งอุษาคเนย์*. กรุงเทพฯ: มติชน, 2547.

อัมภาวุธ สาคริก. "ชีวประวัติอาจารย์ประสิทธิ์ ศิลปบรรเลง." สัมภาษณ์โดย ภาศิณี สกุลสุรรัตน์.
28 กุมภาพันธ์ 2563.

Akiko, Yamashita. "A Study of Prasidh Silapabanleng (1912-1999): with special reference for his practice of Thai music as a Thai musician." Graduate School of Humanities and Sciences, Ochanomizu University, 2016.

คำแนะนำสำหรับผู้นิพนธ์

คำแนะนำสำหรับผู้นิพนธ์

หลักเกณฑ์การเตรียมบทความต้นฉบับและเอกสารประกอบเพื่อเสนอพิจารณาถ้อยแถลงและตีพิมพ์
ในวารสารศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

การจัดเตรียมต้นฉบับบทความสำหรับส่งเสนอเพื่อพิจารณาตีพิมพ์

1. ต้องเป็นบทความทางวิชาการ/บทความวิจัย/บทความปริทัศน์/บทความหนังสือและผลงานด้านศิลปกรรมศาสตร์หรือสาขาที่เกี่ยวข้อง ตรงตามวัตถุประสงค์และขอบเขตของวารสาร บทความที่ส่งเสนอตีพิมพ์ต้องไม่เคยตีพิมพ์จากที่ใดมาก่อน และไม่ควรรออยู่ในระหว่างการส่งเสนอเพื่อพิจารณาตีพิมพ์ในวารสารอื่น ๆ

2. เป็นบทความภาษาไทยหรือภาษาอังกฤษ ในกรณีเป็นภาษาอังกฤษ ต้องไม่เป็นบทความที่แปลจากงานนิพนธ์ที่ตีพิมพ์ในภาคภาษาไทยหรือภาษาต่างประเทศอื่น ๆ มาก่อน และจะต้องมีบทคัดย่อทั้งภาษาไทยและภาษาอังกฤษ

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

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

- **ชื่อผู้นิพนธ์** ใช้ตัวอักษรตัวหนาขนาด 16 point ระบุชื่อ-นามสกุลจริงทั้งภาษาไทยและภาษาอังกฤษของผู้นิพนธ์ สำหรับชื่อภาษาอังกฤษให้ใช้ตัวพิมพ์ใหญ่ทั้งหมด จัดแนวพิมพ์แบบกึ่งกลาง

- **ตำแหน่งทางวิชาการ ต้นสังกัด และที่อยู่ของผู้นิพนธ์** ใช้อักษรขนาด 14 point ในรูปแบบของเชิงอรรถใต้บทความ ยกเว้นด้วยเครื่องหมายดอกจัน (*) โดยระบุการศึกษาขั้นสูงสุดหรือตำแหน่งทางวิชาการ (ถ้ามี) และสังกัดของผู้นิพนธ์ ทั้งภาษาไทยและภาษาอังกฤษ พร้อมทั้งระบุจุดหมายอิเล็กทรอนิกส์ (Email address) ที่เป็นชื่อโดเมน (Domain) ของสถาบันต้นสังกัด หรืออีเมลอื่นที่ใช้ในการติดต่อที่เป็นทางการและหากมีผู้นิพนธ์ร่วมจะต้องระบุที่อยู่ สังกัด และอีเมลให้ครบถ้วนถัดจากชื่อผู้นิพนธ์หลัก

- **บทคัดย่อ** ใช้อักษรปกติขนาด 16 point ทั้งภาษาไทยและภาษาอังกฤษ จัดแนวพิมพ์แบบกระจายบรรทัด กำหนดจำนวนไม่เกิน 2 หน้ากระดาษ สำหรับบทความวิจัย บทคัดย่อจะต้องประกอบด้วย ความสำคัญของปัญหา วัตถุประสงค์การวิจัย การดำเนินการวิจัยและผลการวิจัย

- **หัวเรื่อง** ใช้ตัวอักษรตัวหนาขนาด 16 point จัดแนวพิมพ์แบบชิดซ้าย

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

- **บรรณานุกรม** ใช้อักษรปกติขนาด 16 point ทั้งภาษาไทยและภาษาอังกฤษ โดยเรียงลำดับตามตัวอักษร จัดแนวพิมพ์ชิดซ้ายและบรรทัดต่อมาของรายการเดียวกันต้องย่อหน้าเข้าไป 7 ตัวอักษร

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

5. ในกรณีที่บทความวิจัยที่มีการดำเนินงานหลังวันที่ 1 พฤศจิกายน 2561 เป็นต้นไป ต้องแนบเอกสารรับรองการผ่านการพิจารณาจริยธรรมการวิจัยในคนจากสถาบันที่มีการดำเนินการมาด้วย

เกณฑ์การพิจารณากลั่นกรองบทความ (Peer-review)

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

2. บทความต้นฉบับที่ผ่านการตรวจรูปแบบแล้วจะได้รับการคัดกรองจากกองบรรณาธิการเพื่อสรรหาผู้ทรงคุณวุฒิ (Peer-reviewer) ที่มีประสบการณ์การวิจัยตรงตามสาขาที่เกี่ยวข้องจำนวนอย่างน้อย 2 ท่าน ซึ่งไม่มีส่วนได้ส่วนเสียกับผู้นิพนธ์

3. บทความที่ได้รับอนุมัติจากผู้ทรงคุณวุฒิแล้ว จะได้รับการบันทึกสถานะและแจ้งผลการพิจารณาแก่ผู้เขียนเพื่อให้ดำเนินการปรับปรุงแก้ไขต้นฉบับ และ/หรือ เก็บรวบรวมต้นฉบับที่สมบูรณ์เพื่อตีพิมพ์เผยแพร่ ทั้งนี้เมื่อได้รับต้นฉบับฉบับสมบูรณ์แล้ว กองบรรณาธิการจะแจ้งผู้นิพนธ์รับทราบเป็นหนังสือตอบรับการตีพิมพ์ ซึ่งจะระบุปีที่และฉบับที่ตีพิมพ์

4. ในกรณีที่ผู้นิพนธ์มีความประสงค์ต้องการยกเลิกการตีพิมพ์ ต้องแจ้งความประสงค์เป็นลายลักษณ์อักษรเรียนถึง “บรรณาธิการบริหารวารสารศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย” เท่านั้น

5. บทความที่ไม่ผ่านการพิจารณา กองบรรณาธิการจะแจ้งผู้นิพนธ์รับทราบเป็นลายลักษณ์อักษรโดยไม่ส่งคืนต้นฉบับ ทั้งนี้ผลการพิจารณาถือเป็นอันสิ้นสุด ผู้นิพนธ์จะไม่มีสิทธิ์เรียกร้องหรืออุทธรณ์ใด ๆ ทั้งสิ้น

อนึ่ง ในกรณีที่ผู้นิพนธ์ถูกปฏิเสธการพิจารณาบทความเนื่องจากตรวจพบการคัดลอกบทความ (Plagiarism) โดยไม่มีการอ้างอิงแหล่งที่มา จะไม่สามารถเสนอบทความเดิมได้อีก และกองบรรณาธิการขอสงวนสิทธิ์การส่งบทความของผู้นิพนธ์ในฉบับถัดไป จนกว่าจะมีการปรับปรุงคุณภาพบทความตามเกณฑ์ที่กำหนด

การส่งบทความ

1. ผู้นิพนธ์ต้องกรอกแบบฟอร์ม “แบบเสนอส่งบทความเพื่อพิจารณาตีพิมพ์ลงในวารสาร” โดยกรอกข้อมูลและพิมพ์แบบฟอร์มจากไฟล์เอกสารอิเล็กทรอนิกส์เท่านั้น

2. ในกรณีที่บทความจากรายงานวิจัยหรือโครงการต่าง ๆ จะต้องมีการรับรองจากต้นสังกัดหรือประธานหลักสูตร หรืออาจารย์ที่ปรึกษา ในการนำผลงานเสนอตีพิมพ์

3. ในกรณีที่บทความวิจัยซึ่งเป็นส่วนหนึ่งของวิทยานิพนธ์ จะต้องมีการรับรองจากอาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์หลักในการนำผลงานเสนอตีพิมพ์ โดยให้มีชื่อถัดจากผู้นิพนธ์ลำดับแรกในฐานะผู้นิพนธ์หลัก (Corresponding Author)

4. ในกรณีที่บทความที่มีผู้นิพนธ์มากกว่า 1 คน จะต้องมีการรับรองจากผู้นิพนธ์ร่วมทุกคน โดยให้ระบุชื่อ-นามสกุลจริง สังกัด และที่อยู่ ในลำดับถัดจากผู้นิพนธ์หลักทุกรายการ

5. ในกรณีเป็นบทความภาษาต่างประเทศ หรือมีการอ้างอิงเนื้อหาจากเอกสารภาษาต่างประเทศที่มีใช้ภาษาอังกฤษ ต้องมีการรับรองความถูกต้องจากสถาบันภาษาหรือผู้เชี่ยวชาญด้านภาษาที่มีคุณวุฒิไม่ต่ำกว่าระดับปริญญาโทแนบมาพร้อมกับบทความวิชาการหรือบทความวิจัยนั้น

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

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

ลิขสิทธิ์และกรรมสิทธิ์ของบทความ

ลิขสิทธิ์ของบทความเป็นของเจ้าของบทความ บทความที่ได้รับการตีพิมพ์ถือเป็นทรัพย์สินของผู้เขียน กองบรรณาธิการไม่จำเป็นต้องเห็นด้วยและไม่รับผิดชอบต่อบทความนั้น

การเขียนอ้างอิงในเนื้อหาและการเขียนบรรณานุกรม

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

ตัวอย่างการเขียนอ้างอิงในเนื้อหา

หนังสือ/Book

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

1. มალიณี คัมภีร์ญาณนนท์, *ประวัติศาสตร์ศิลปะญี่ปุ่น* (นครปฐม: โรงพิมพ์มหาวิทยาลัยศิลปากร, 2532), 240-252.

หมายเหตุ: หากเป็นโรงพิมพ์ สำนักพิมพ์ บริษัท ห้างหุ้นส่วนจำกัด ฯลฯ ทัวไป ไม่ต้องใส่คำนำหน้าชื่อ อาทิ เรือนแก้วการพิมพ์ แต่ถ้าเป็นชื่อเฉพาะหน่วยงาน อาทิ สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย โปรดระบุให้ครบ

วารสาร/Journal

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

2. ศศิ พงศ์สรายุทธ, "นวัตกรรมการบันทึกโน้ตเสียงปาฬจากพระไตรปิฎกสมัยอยุธยา," *วารสารดนตรีรังสิต* ปีที่ 12, ฉบับที่ 2 (กรกฎาคม – ธันวาคม 2560): 127.

หมายเหตุ : ใส่เลขหน้าเฉพาะหน้าที่อ้างอิงข้อมูล

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 บุรวัดน์, "นากฎลักษณะของนางยักษ์ในโขนและละครว่า" (วิทยานิพนธ์ระดับปริญญาโทบัณฑิต, 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 นูรวัฒน์, *จิตรกรรมสมัยคามาคุระ* (กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2560), 36.

สัมภาษณ์/Interview

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

7. จักรพันธุ์ โปษยกฤต, "แรงบันดาลใจในการวาดภาพนางมโนห์รา," สัมภาษณ์โดย พัชรินทร์ 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. โอคุสต์ ร็อบแตง, *รูปปั้นนักคิด (the thinker)*, 1902. ประติมากรรมสำริด, 71.5 ซม. พิพิธภัณฑ์ร็อบแตง 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, ห้องบันทึกเสียงกองดุริยางค์ ทหารเรือ, แผ่นบันทึกเสียง.

เว็บไซต์/Website

11. "Privacy Policy," Privacy & Terms, Google, Accessed in 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: ไทยพับลิชเชอร์, 2557. ภูเก็ต เพลย์ บุก.

ตัวอย่างการเขียนอ้างอิงได้รูปภาพ/แผนภูมิ/โน้ตเพลง/ตาราง รูปภาพ/Picture

ให้ใช้การอ้างอิงตามแบบการอ้างอิงในเนื้อหาประเภทนั้น ๆ ไว้ด้านล่างรูปภาพที่อ้างอิง เช่น

รูปภาพจากเว็บไซต์

ภาพที่ 1 แผนที่แสดงภูมิประเทศรัฐชาน

ที่มา: "Topography of Shan State In Shan State," Wikipedia, Accessed in January 21, 2019,
https://en.wikipedia.org/wiki/Shan_State.

รูปภาพจากวิทยานิพนธ์/วิจัย

ภาพที่ 2 ครูช่างทำ นักดนตรีต๋อยฮอฮอ ณ เมืองต๋องยี

ที่มา: บุษกร บิณฑสันต์ และคณะ, "วัฒนธรรมการบรรเลงดนตรีไทใหญ่ในรัฐชาน สาธารณรัฐแห่ง
สหภาพเมียนมา (เมืองต๋องยี)" (งานวิจัยทุนงบประมาณแผ่นดิน, 2560), 37ข.

รูปภาพจากบุคคล

ภาพที่ 3 ผู้เข้าร่วมพิธีครูสุรสติ ตีมน้ำอึ่งเพื่อความเป็นสิริมงคล

ที่มา: บุษกร บิณฑสันต์ (ใช้ในกรณีที่ต้องการระบุผู้บันทึกภาพ)

หรือ

ที่มา: ผู้วิจัย (ใช้ในกรณีที่ผู้วิจัยเพียงคนเดียวหรือต้องการระบุเป็นหมู่)

หรือ

ที่มา: ผู้เขียน

หมายเหตุ: กรณีบทความวิจัยให้ใช้คำว่า "ผู้วิจัย" และกรณีบทความวิชาการให้ใช้คำว่า "ผู้เขียน"

แผนภูมิ/Chart

ให้ใช้การอ้างอิงตามแบบการอ้างอิงในเนื้อหาประเภทนั้น ๆ ไว้ด้านล่างแผนภูมิเช่นเดียวกับรูปภาพ

โน้ตเพลง/Score

ให้ใช้การอ้างอิงตามแบบการอ้างอิงในเนื้อหาประเภทนั้น ๆ ไว้ด้านล่างโน้ตเพลงเช่นเดียวกับรูปภาพ

ตาราง/Table

ให้ใช้การอ้างอิงตามแบบการอ้างอิงในเนื้อหาประเภทนั้น ๆ ไว้ด้านบนตาราง

ตัวอย่างการเขียนบรรณานุกรม

หนังสือ/Book

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

ข้าคม พรประสิทธิ์. *การดีจะเข้ชั้นพัฒนา*. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2560.

หมายเหตุ: บทความที่มีเนื้อความภาษาอังกฤษต้องเขียนบรรณานุกรมภาษาอังกฤษทุกรายการ โดยวงเล็บคำว่า (in Thai) หากเป็นบรรณานุกรมที่มาจากหนังสือภาษาไทย

วารสาร/Journal

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

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

หมายเหตุ: ระบุนเลขหน้าทั้งหมดของบทความที่ใช้อ้างอิงข้อมูล

บทความในหนังสือ/Chapter or Other Parts of a Book

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

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

วิทยานิพนธ์/Thesis or Dissertation

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

จิรัชญา นุวัฒน์. "นาฏยลักษณ์ของนางยักษ์ในโขนและละครว่า." วิทยานิพนธ์ระดับปริญญาตรีบัณฑิต, จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2559.

สารานุกรม/Encyclopedia

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

โครงการสารานุกรมไทยสำหรับเยาวชนโดยพระราชประสงค์ในพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว. *สารานุกรมไทย สำหรับเยาวชน*, เล่มที่ 34. กรุงเทพฯ: โอเดียนสโตร์ จำกัด, 2549.

สัมภาษณ์/Interview

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>.

วิษุตา วุฒิตย. "พุทธศิลป์ในประเทศไทย." สัมภาษณ์โดย บรรพต โปทา. 20 มกราคม 2561.

โน้ตเพลง/Score

Published scores – same way as book

Unpublished scores

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

รูปภาพ/Picture, ประติมากรรม/Sculpture

Print

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

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

งานศิลปะที่ได้รับการตีพิมพ์

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

งานศิลปะในลักษณะอื่น ๆ

โอกุสต์ ร็อบแตง, *รูปปั้นนักคิด (the thinker)*, 1902. ประติมากรรมสำริด, 71.5 ซม. พิพิธภัณฑ์ร็อบแตง ปารีส.

สื่ออิเล็กทรอนิกส์/Electronic media

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

ประทีป ประทีปเสน, *ฝากใจมาในเพลง*, บันทึกเสียงเมื่อ 9 ธันวาคม 2551, ห้องบันทึกเสียงกองดุริยางค์ ทหารเรือ, แผ่นบันทึกเสียง.

เว็บไซต์/Website

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.

สำนักการสังคีต. "ร่ำรจนาเสียงพวงมาลัย." ข้อมูลความรู้ทั่วไป. <http://www.finearts.go.th/performing/parameters/km/item/ร่ำรจนาเสียงพวงมาลัย>.

หนังสืออิเล็กทรอนิกส์/Electronic Books

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.

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



สำนักงานกองบรรณาธิการ
ฝ่ายวิชาการ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
254 ถนนพญาไท แขวงวังใหม่ เขตปทุมวัน กทม 10330

เว็บไซต์: <https://www.tci-thaijo.org/index.php/faa>
Email: jfaa.chula@gmail.com
โทรศัพท์: 06 2337 4120, 02 218 4555