



วารสาร ศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

JOURNAL OF FINE AND APPLIED ARTS
CHULALONGKORN UNIVERSITY





วารสาร ศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

กรกฎาคม - ธันวาคม 2563
JULY - DECEMBER 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 ฉบับที่ 2 ซึ่งยังคงเต็มเปี่ยมไปด้วยคุณภาพตามมาตรฐานวารสารระดับชาติที่ได้รับการจัดอันดับให้อยู่ในกลุ่มที่ 1 ของศูนย์ดัชนีการอ้างอิงวารสารไทย (TCI) ซึ่งบทความในฉบับนี้มีความหลากหลายของศาสตร์ทางศิลปกรรมที่สะท้อนความเชื่อมโยงระหว่างงานศิลปกรรมที่ส่งอิทธิพลต่อสังคมไทยที่น่าสนใจอย่างยิ่ง อาทิ บทความเรื่อง พลวัตการเปลี่ยนแปลงแบบแผนดนตรีไทยสู่ดนตรีไทยร่วมสมัยโดย ณัฐชยา นัจจนาวากุล การออกแบบเรขศิลป์โดยใช้แนวคิดปฏิสังขนิยมสำหรับอัตลักษณ์ย่านสร้างสรรค์ กรณีศึกษาย่านเจริญกรุงโดย สรล ตั้งตรงสิทธิ์และศุภกรณ์ ดิษฐพันธุ์ และลวดลายลวดลาย สะพานเชื่อมความหลากหลายทางวัฒนธรรม: กรณีศึกษาวัฒนธรรมไทยและวัฒนธรรมแคนาดาโดย นวฤทธิ์ ฤทธิโยธิและวิษชุดา วุฒาภิตย์ เป็นต้น บทความที่มีความหลากหลายและมีประเด็นที่น่าสนใจย่อมสะท้อนการยกระดับคุณภาพของวารสารศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัยให้เป็นวารสารวิชาการด้านศิลปะที่สามารถใช้เป็นแหล่งอ้างอิงที่น่าเชื่อถือแก่นักวิชาการ อาจารย์ ครู นิสิต นักศึกษา และผู้ที่สนใจได้เป็นอย่างดี

วารสารศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัยยังคงให้ความสำคัญกับการผลิตวารสารอิเล็กทรอนิกส์ (E-Journal) ที่สามารถเปิดกว้างให้ผู้ที่สนใจสามารถเข้าถึงได้โดยอิสระ โดยมีการประชาสัมพันธ์ข้อมูลการดำเนินงานของวารสารผ่านเว็บไซต์ <https://so02.tci-thaijo.org/index.php/faa> อีกทั้งใช้ระบบออนไลน์ในการติดต่อสื่อสารกับผู้นิพนธ์ทุกขั้นตอน รวมทั้งขอความร่วมมือในการดำเนินงานผ่านระบบออนไลน์กับผู้ทรงคุณวุฒิที่พิจารณาบทความในวารสาร ทั้งนี้เพื่อให้เป็นไปตามมาตรฐานการดำเนินงานบริหารจัดการวารสารในระบบ ThaiJO 2.0 เพื่อเปิดกว้างการเข้าถึงข้อมูลบทความของวารสารฯ ได้จากทั่วทุกมุมโลกโดยไร้ขีดจำกัด และยังคงมุ่งมั่นที่จะพัฒนาทั้งในด้านเนื้อหาสาระของบทความและระบบบริหารจัดการวารสารฯ ให้มีคุณภาพสูงทัดเทียมวารสารระดับสากลอย่างไม่หยุดยั้ง

ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.พัชรินทร์ สันติอักษร
บรรณาธิการ

เจ้าของ	คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
สำนักงานกองบรรณาธิการ	ฝ่ายวิชาการ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
ISSN (Online)	2408-2317
วัตถุประสงค์และขอบเขต	วารสารศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย เป็นเวทีเพื่อนำเสนอ แลกเปลี่ยนความรู้ ความคิดเห็นทางวิชาการ เผยแพร่ผลงานวิชาการ ผลงานวิจัย และผลงานสร้างสรรค์ด้านมนุษยศาสตร์ในสาขาที่เกี่ยวข้องกับงานศิลปกรรมดังต่อไปนี้ - ทัศนศิลป์ - นฤมิตรศิลป์ - ดุริยางคศิลป์ไทย - ดุริยางคศิลป์ตะวันตก - นาฏศิลป์ไทย - นาฏศิลป์ตะวันตก วารสารเปิดรับบทความวิชาการและบทความวิจัยของนักวิชาการ ครู อาจารย์ นิสิต นักศึกษา 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 บิณฑสันต์)
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
ศาสตราจารย์ ดร.มนีรัตน์ จันทนะผะลิน มหาวิทยาลัยราชภัฏสวนดุสิต
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
ผู้ช่วยศาสตราจารย์จุมณี สุทัศน์ ณ อยุธยา มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์
อาจารย์ ดร.จิรเดช เสดะพันธุ์ 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) อย่างเคร่งครัด โดยยึดแนวหลักการของ 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 รวมถึงพฤติกรรมของกลุ่มวัฒนธรรมย่อย กลุ่มการเมืองการปกครอง และกลุ่มก่อการร้าย

สารบัญ

- 12 บทวิเคราะห์งานประพันธ์ Cello Suite No. 2 ของโยฮันน์ เซบาสเตียน
 บาค
 คชภักด์ บุญวิภารัตน์
 ณรงค์ฤทธิ์ ธรรมบุตร
- 26 อุละห์หนี่ปี : ดนตรีสรรเสริญศาสดามุฮัมมัดของมุสลิมในกายซุฟี
 ในภาคกลางของประเทศไทย
 จักรพงษ์ กลิ่นแก้ว
 มานพ วิสุทธิแพทย์
 สุรศักดิ์ จำนงค์สาร
- 40 พลวัตการเปลี่ยนแปลงแบบแผนดนตรีไทยสู่ดนตรีไทยร่วมสมัย
 ณัฐชยา นัจจนาวากุล
- 54 บทวิเคราะห์และเทคนิคการบรรเลงเพลง Concerto for Horn in Bb
 Major โดยโรนัลด์ กลิแอร์
 ณัฐภรณ์ ณ เชียงใหม่
 ศศิ พงศ์สราญท
- 66 การแสดงเดี่ยวกีตาร์คลาสสิก โดย ธาณิษ แสงวิชัย
 ธาณิษ แสงวิชัย
 ปานใจ จุฬารัตน์
- 77 ลอดิลกลุ่มฟ้า สะพานเชื่อมระหว่างความหลากหลายทางวัฒนธรรม : กรณีศึกษา
 วัฒนธรรมไทยและวัฒนธรรมแคนาดา
 นวฤทธิ์ ฤทธิโยธิ
 วิชชุดา วุฒาติตย์
- 89 การศึกษาคูณลักษณะการถ่ายทอดความรู้สู่การเป็นนาฏยศิลปินของนราพงษ์
 จรัสศรี
 มนทิรา มะโนรินทร์
 ธารกร จันทนะสาโร
 ปิยวดี มากพา

- 103 การสืบทอดดนตรีไทยของเจ้าโสภา เพ็งพุ่ม (ณ เชียงใหม่)
รัชดา ชัดติสะ
ภัทรวดี ภูษฎาภิรมย์
- 118 การสร้างสรรค์ผลงานศิลปะไทยร่วมสมัยจากสัญลักษณ์จิตรกรรมฝาผนัง
วัดศรีมงคล อำเภอหล่มเก่า จังหวัดเพชรบูรณ์
ฤทัยทิพย์ รัตนพันธ์
- 134 การวิเคราะห์อัตลักษณ์ทำนองหลักเพลงเชิดจีน
วรารรณ์ เชิดชู
- 151 เทคโนโลยีสำหรับนักแต่งเพลงและนักประพันธ์เพลง
ศิษฏ์ เกษจำรัส
- 164 การออกแบบเรขศิลป์โดยใช้แนวคิดปฏิสังขนิยมนำมาใช้อัตลักษณ์
ย่านสร้างสรรค์ กรณีศึกษา ย่านเจริญกรุง
สรล ตั้งตรงสิทธิ
ศุภกรณ์ ดิษฐพันธุ์
- 180 วิวัฒนาการของทรมเปิดช่วงก่อนสากลสมัย
พรสวรรค์ จันทะวงศ์
นันทกร พงศ์เลิศวุฒิ
- 192 การใช้แนวคิดเกมมิฟิเคชันในการออกแบบบรรจุภัณฑ์
วิไล อัสวเดชศักดิ์
- 213 คำแนะนำสำหรับผู้นิพนธ์

บทความวิจัย

บทวิเคราะห์งานประพันธ์ Cello Suite No. 2 ของโยฮันน์ เซบาสเตียน บาค A MUSICAL ANALYSIS OF JOHANN SEBASTIAN BACH'S CELLO SUITE NO. 2

ศษภักดิ์ บุญวิภารัตน์* KOTCHAPAK BOONVIPARUT*

ณรงฤทธิ์ ธรรมบุตร** NARONGRIT DHAMABUTRA**

บทคัดย่อ

การวิจัยครั้งนี้ มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษารายละเอียดของบทเพลง แนวทางการบรรเลง การตีความ บทเพลง การเลือกใช้เทคนิคให้เหมาะสมกับดนตรีของยุค ด้วยผลงานของโยฮันน์ เซบาสเตียน บาค โดยเลือกศึกษาจากบทเพลง Cello Suite No. 2 in D minor องค์ประกอบหลักในการวิจัยได้แก่ สังคีตลักษณ์ บทเพลง และความเข้าใจในกระบวนท่อนต่าง ๆ ในบทเพลง การบรรเลงตามเครื่องหมายดนตรี ที่กำกับไว้ในบทเพลง การตีความบทเพลง เทคนิคที่ใช้ในการบรรเลง และการประยุกต์ใช้บาสซูนบรรเลงแทนเชลโล

ผลการวิจัยพบว่าสังคีตลักษณ์บทเพลง Cello Suite No. 2 in D minor ในแต่ละท่อนเพลง ทั้ง 6 ท่อน ได้ใช้ชื่อท่อนและรูปแบบการประพันธ์มาจากประเภทของการเต้นรำในช่วงยุคบาโรกเป็นต้นมา ในดนตรีทั้ง 6 ท่อน มีดนตรีที่แตกต่างกัน อารมณ์ที่แตกต่างกัน รวมถึงรูปแบบจังหวะที่ใช้แตกต่างกัน ในดนตรีทุกท่อน รวมกันได้เป็นบทเพลงชุดหรือที่เรียกว่าสวิต ตามชื่อบทเพลง Cello Suite No. 2 in D minor

คำสำคัญ : บาค/ บทเพลงชุด/ เชลโล/ บาสซูน

*นิสิตระดับปริญญาโทบัณฑิต สาขาวิชาดุริยางคศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, bobo28_ll@hotmail.com

*M.F.A. Student, Department of Music, Faculty of Fine and Applied Arts, Chulalongkorn University, bobo28_ll@hotmail.com

**ศาสตราจารย์ ดร., สาขาวิชาดุริยางคศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, narongrit_d@hotmail.com

**Professor Dr., Department of Music, Faculty of Fine and Applied Arts, Chulalongkorn University, narongrit_d@hotmail.com

ABSTRACT

This research is aimed to study pieces, the performing method, an interpretation, and the techniques to apply with pieces which consistent to the era. From Cello Suite No. 2 in D minor composed by Johann Sebastian Bach, the main components included in this research are as follows: the musical form, to perform as per markings with understanding at each movement, an interpretation of suite, and the performing technique to apply this suite for Bassoon instead of Cello playing.

This research has discovered that the musical form of Bach's Cello Suite No. 2 in D minor consisting six movements. Each movement has different musical form and named by the type of traditional dancing in the past and, each movement has different music, mood and rhythm. From this six different movement, they become a suite, Bach's Cello Suite No. 2 in D minor.

Keywords: Bach/ Suite/ Cello/ Bassoon

บทนำ

บทเพลง Cello Suite No. 2 in D minor เป็นบทเพลงสำหรับเดี่ยวเชลโล โดยโยฮันน์ เซบาสเตียน บาค เป็นผลงานที่เป็นที่รู้จักมากที่สุดและนำออกแสดงอย่างบ่อยครั้ง บาคได้เริ่มประพันธ์บทเพลงชุดของเขาใน บทที่ 2 ในช่วงปี ค.ศ. 1720

บทเพลงชุดสำหรับเดี่ยวเชลโลมีความไพเราะ ในตัวดนตรีของบทเพลงชุด มีแนวทำนอง แนวประสาน และแนวเบสรวมกัน 3-4 แนว ปรากฏอยู่ในขณะที่นักดนตรีบรรเลงโน้ตเพียงคนเดียว ในดนตรียุคบาโรก อย่างเช่นบทเพลงชุดของบาค ได้ประพันธ์ชื่อท่อนเพลงตามลักษณะการเคลื่อนไหวหรือการเดินรำในยุคสมัยนั้น เชลโลสวีทของบาคมีโครงสร้างในการเคลื่อนไหวของท่อนเพลงถึง 6 ท่อน ประกอบด้วย 1. Prelude 2. Allemande 3. Courante 4. Sarabande 5. Minuets, Bourrées หรือ Gavottes และ 6. Gigue เชลโลสวีท ของบาคถือได้ว่าเป็นหนึ่งในผลงานเพลงที่ลึกซึ้งเป็นอย่างมาก

วัตถุประสงค์

1. เพื่อทำความเข้าใจโครงสร้างงานประพันธ์ของบทเพลง Cello Suite No. 2 in D minor
2. เพื่อศึกษางานประพันธ์ของ โยฮันน์ เซบาสเตียน บาค ในการใช้เสียงประสานและประเภทของการเดินรำในท่อนต่าง ๆ ที่รวมกันอยู่ในบทเพลงชุด
3. เพื่อนำข้อมูลไปศึกษาไปประยุกต์ใช้ในการแสดงทั้งด้านการตีความและวิธีฝึกซ้อม

ขอบเขตการวิจัย

การวิจัยนี้ได้กำหนดขอบเขตของงานโดยพิจารณาจากรูปแบบการประพันธ์ของโยฮันน์ เซบาสเตียน บาค ในงานประพันธ์ Cello Suite No. 2 in D minor เป็นรูปแบบงานประพันธ์ที่เกิดขึ้นในช่วงต้นคริสต์ศตวรรษที่ 18 โดยโยฮันน์ เซบาสเตียน บาค ได้เลือกใช้เสียงประสาน รูปแบบจังหวะ ประเภทของการเดินรำมารวมกันเป็น บทเพลงชุด

วิธีการดำเนินการวิจัย

1. คัดเลือกงานประพันธ์โดยพิจารณาจากคุณค่า ลักษณะงาน และความยาวของงานประพันธ์ รวมถึงคุณค่าทางศิลปะที่ผลงานชิ้นนี้ต่อสาธารณชน
2. ศึกษา วิเคราะห์และเก็บรวบรวมข้อมูลงานวิจัยจากโน้ตเพลง เอกสารประกอบการวิจัย และการบันทึกการแสดงจริง
3. สอบถามและปรึกษาข้อมูลวิจัยกับอาจารย์ผู้ทรงคุณวุฒิ เพื่อตรวจทานข้อมูลและสามารถอ้างอิงได้อย่างถูกต้อง เหมาะสมตามหลักวิชาการและจริยธรรม
4. จัดทำสรุปและข้อเสนอแนะที่ได้จากการวิจัยและนำเสนอต่อสาธารณะ

ผลการวิจัย

แนวคิดงานประพันธ์

Cello Suite No. 2 in D minor ของโยฮันน์ เซบาสเตียน บาค เป็นผลงานเพลงชุดหรือที่เรียกว่าสวิต เป็นผลงานสำหรับเชลโลในการบรรเลงเดี่ยว แตกต่างจากรูปแบบการประพันธ์ของเขาเองในบทเพลงอื่น ๆ ที่มีการประพันธ์โดยใช้หลายเครื่องดนตรีบรรเลงร่วมกัน ไม่ว่าจะเป็นเพลงประชันของวงดนตรีอย่างเช่น คอนแชร์โตกรอสโซ เพลงสำหรับกลุ่มขับร้องประสานเสียง เพลงสวด แต่ในช่วงแรกของการประพันธ์ โยฮันน์ เซบาสเตียน บาค นิยมประพันธ์จำพวกบทเพลงร้อง จนมาถึงในช่วงกลางถึงช่วงหลังของชีวิตเริ่มประพันธ์ให้กับเครื่องดนตรี เช่น เชลโล ฟลูต ฮาร์ปซิคอร์ด

บทเพลงเชลโลสวิตของโยฮันน์ เซบาสเตียน บาค มีความสำคัญต่อวงการดนตรีคลาสสิกอย่างมาก ทั้ง 6 บทที่ประพันธ์ขึ้นเป็นที่โด่งดังต่อสาธารณชน เพราะผู้คนนำผลงานบทสวิตออกแสดงและนำผลงานไปใช้เพื่อการศึกษา เมื่อเทียบกับผลงานการประพันธ์ทั้งชีวิตของโยฮันน์ เซบาสเตียน บาค ที่มีงานประพันธ์รวมกันมากถึง 1,000 กว่าผลงาน ผลงานเชลโลสวิตทั้งหมดของบาคเป็นอีกผลงานที่ทรงคุณค่า

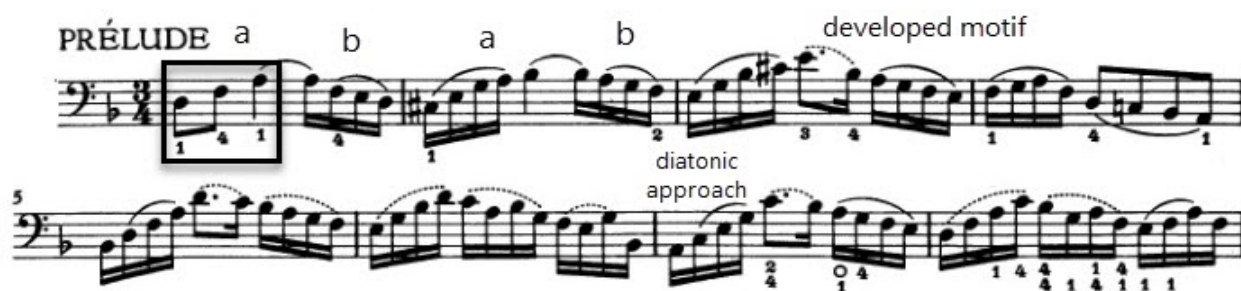
สังคีตลักษณะบทเพลง

ตารางที่ 1 Prelude
ที่มา : ผู้วิจัย

PRELUDE

Section	First Half	Second Half	Coda
Measure/Bar	1-39	40-54	55-63

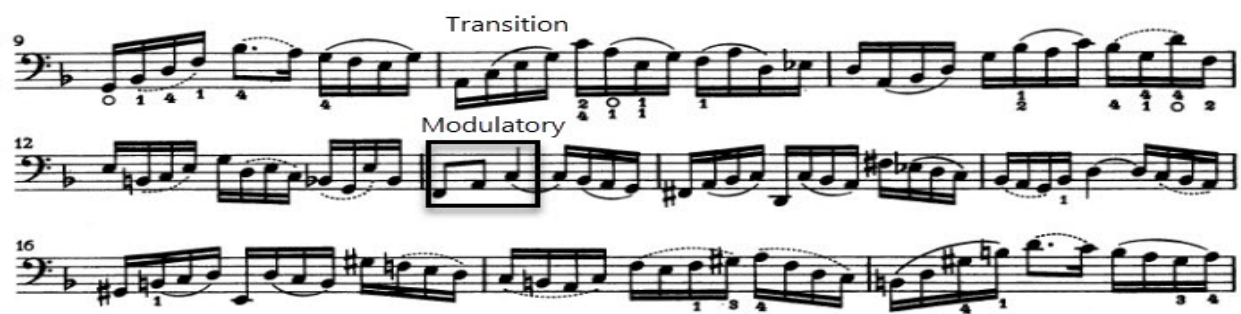
ท่อนที่ 1 ท่อนนำของบทเพลงชุด ซึ่งใช้ชื่อขึ้นต้นว่า Prelude เป็นท่อนเข้าที่มีความยาวพอสมควร สามารถเรียกได้ว่าเป็นท่อนเกริ่นนำก่อนที่ท่อนอื่น ๆ จะตามมาหลังจากท่อนนี้บรรเลงจบ บทเพลงเชลโลสวิตชุดนี้ อยู่ในกุญแจเสียง D ไมเนอร์ ในบันไดเสียงนี้ให้ความรู้สึกเศร้า หมองหม่น และรู้สึกหมดสิ้นความหวังในท่อน บทบรรเลงนำใช้เครื่องหมายประจำจังหวะ 3/4



ตัวอย่างที่ 1 ท่อนที่ 1-8
ที่มา : ผู้วิจัย

ห้องที่ 1 เริ่มด้วยคอร์ด D ไมเนอร์ เป็นคอร์ดที่ 1 ในทฤษฎีเสียง D ไมเนอร์ เป็นการแสดงถึงความหนักแน่นของตัวโทนิค เพราะเป็นการเริ่มจากโน้ต D, F และ A เป็นโน้ตตัวที่ 1 ตัวที่ 3 และตัวที่ 5 ของบันไดเสียง D ไมเนอร์ ซึ่งบอกให้ความสนใจกับทฤษฎีเสียงที่ใช้ในช่วงต้นท่อนเพลงเสมอ ในกล่องสี่เหลี่ยมที่ได้ทำเครื่องหมายไว้ใน 2 จังหวะแรกของห้องที่ 1 โน้ต 3 ตัวนั้น แสดงถึงโมทีฟหลักของเพลงท่อนนี้ โน้ต 4 ห้องแรกได้แสดงถึงลำดับเสียงในบันไดเสียง D ไมเนอร์ ได้เป็นอย่างดี จากนั้นห้องที่ 5 ได้ใช้การทำซีควเन्ซ์ (Sequence) เหมือนกับห้องที่ 3 ซึ่งเป็นโน้ตรูปแบบเดียวกันแต่เริ่มบรรเลงต่างเสียง

ห้องที่ 8 ในจังหวะที่ 3 เป็นการเกิดขึ้นในโน้ตอีกรูปแบบหนึ่งที่ไม่เคยเกิดขึ้นมาก่อนตั้งแต่แรก เป็นส่วนโน้ตที่ส่งเข้าไปหาห้องที่ 9



ตัวอย่างที่ 2 ห้องที่ 9-18
ที่มา : ผู้วิจัย

ห้องที่ 10 ตั้งแต่จังหวะที่ 2 จนถึงห้องที่ 12 ก็ได้เกิดทำนองรูปแบบใหม่ที่พัฒนาจากทำนองหลัก และซีควเन्ซ์ เพื่อเชื่อมและนำพาประโยคเพลงไปสู่โมทีฟหลักที่กลับมาเล่นในห้องที่ 13 ที่ได้วางกล่องสี่เหลี่ยมไว้อีกครั้ง การนำกลับมาครั้งนี้เป็นการใช้ทฤษฎีเสียงร่วม (Relative key) ต้องใช้ทฤษฎีเสียงที่สัมพันธ์กับบันไดเสียง D ไมเนอร์ เหมือนในตอนต้น บอกเลือกใช้บันไดเสียง F เมเจอร์ที่เป็นทฤษฎีเสียงสัมพันธ์กับ D ไมเนอร์ เป็นตัวที่ 3 (Mediant) ในห้องที่ 13 เพื่อให้บทเพลงมีหลากหลายอารมณ์และสีสันของเสียงที่แตกต่างกัน



ตัวอย่างที่ 3 ห้องที่ 19-24
ที่มา : ผู้วิจัย

ห้องที่ 21-35 ส่วนโน้ตและรูปแบบการประพันธ์จะมีลักษณะคล้าย ๆ กัน คือ การทำโน้ตผ่าน (Passing tone) ตัวอย่างในห้องที่ 21-22 โน้ตที่ได้วงกลมไว้ เป็นโน้ตผ่าน ส่วนที่ไม่ได้วงกลมไว้เป็นโน้ตในคอร์ด ลักษณะโน้ตเช่นนี้จะเกิดขึ้นในช่วงห้องที่ 21-35 อย่างบ่อยครั้ง



ตัวอย่างที่ 4 ห้องที่ 37-39
ที่มา : ผู้วิจัย

ห้องที่ 37 ในตัวโน้ตที่วงกลมไว้ บาคได้ใช้คอร์ดนิอาโพลิตัน จึงกลายเป็นคอร์ด Eb เพื่อกลับไปหาห้องที่ 38 ในคอร์ด D และในจังหวะที่ 2 กับ 3 ในกรอบสี่เหลี่ยมของห้องที่ 37-39 เป็นโน้ตรูปแบบใหม่ และเป็นการบรรเลงเสียงที่ต่ำลงในแต่ละห้องโดยการทำซีควเอนซ์



ตัวอย่างที่ 5 ห้องที่ 40-50
ที่มา : ผู้วิจัย

ห้องที่ 40 เป็นต้นไปคือครึ่งหลังของบทบรรเลงนำ ห้องที่ 40 กับ 42 ได้มีการนำโมทีฟหลักเหมือนตอนต้นของเพลงกลับมาอีกครั้งหนึ่ง แต่ครั้งนี้ห้องที่ 40 ใช้คอร์ด A ทบเจ็ด ซึ่งเป็นโดมิแนนท์ (Dominant) ของบันไดเสียง D โดยให้ C# เป็นเบส จากนั้นห้องที่ 42 เป็นขั้นคู่ที่กักกัน ถือว่าห้องนี้เป็นจุดสูงสุดของบทบรรเลงนำ เพราะที่ผ่านมามีลักษณะนี้จะมาในรูปแบบของขั้นคู่ที่กลมกลืนกันฟังแล้วไม่ขัดหู แต่ห้องที่ 42 คือห้องที่คอร์ดและขั้นคู่เปลี่ยนไปอย่างมาก จากนั้นห้องที่ 43-48 บาคได้ย้าคอร์ด A หรือโดมิแนนท์ในทุก ๆ ห้อง เป็นการขยายโน้ตโดมิแนนท์จนมาสิ้นสุดห้องที่ 48 ในคอร์ด A ทบเจ็ดในห้องที่ 48 บาคเลือกใช้คอร์ดนี้เพราะเมื่อมีโน้ต G เป็นตัวต่ำสุดจะทำให้เล่น Triple stop ได้ไม่ยากนัก



ตัวอย่างที่ ห้องที่ 54-63
ที่มา : ผู้วิจัย

ห้องที่ 55 จนจบคือโคดา ตั้งแต่ห้องที่ 55-59 ตัวโน้ตที่มีการวงกลมไว้ เป็นการเพิ่มโน้ตในแนวเบสขึ้นไปทีละหนึ่งเสียง จากภาพ โน้ต D ขึ้นไป E ขึ้นไป F ขึ้นไป G ไปจนถึง A เมื่อถึงคอร์ดนั้นคือคอร์ด A ทบเจ็ด ใน 5 ห้องสุดท้ายของบทบรรเลงนำ เป็นคอร์ดทั้งหมด ในสองห้องสุดท้ายในกรอบสี่เหลี่ยมลงจบเคเดนซ์แบบ V-i หรือ (Perfect authentic cadence)

การตีความและเทคนิคในการบรรเลง

ท่อนบทบรรเลงนำ อยู่ในเครื่องหมายประจำจังหวะ 3/4 จังหวะโดยทั่วไปที่นักเชลโลเลือกใช้คือ 1 ตัวดำ เท่ากับ 70 เป็นทำนอง 1 แนว ที่ประกอบด้วยแนวทำนอง แนวประสาน แนวเบส ในเพลงชุดบทนี้ บาค ไม่ได้กำกับในเรื่องของระดับความดังและความเบาไวโน้ต ผู้แสดงจึงต้องค้นหาจากการบรรเลงของนักเชลโล ที่ได้ทำการบันทึกเสียงไว้ในสื่อดิจิทัลต่าง ๆ และผู้บรรเลงควรตีความบทเพลงจากการวิเคราะห์ความสัมพันธ์ของท่วงทำนองเสียงประสาน ทั้งขึ้นคู่ คอร์ด ประโยคเพลงและท่อนเพลงเพื่อให้รู้สึกถึงทิศทางของทำนองในแต่ละประโยค ที่บอกเล่าเรื่องราวของทั้งบทเพลง จะทำให้รู้ว่าควรบรรเลงดังหรือเบา ช่วงต้นของบทบรรเลงนำเลือกใช้ระดับความดังที่ดังปานกลาง โดยรวมจะอยู่ที่ความดังระดับนี้ มีการเพิ่มเสียงให้ดังขึ้นอย่างเช่น ในจังหวะที่ 1 ของห้องที่ 2 และห้องที่ 3 ในกรณีที่โน้ตไล่เสียงขึ้น ในขณะเดียวกันเมื่อโน้ตไล่เสียงลง ก็จะมีการลดเสียง เมื่อการบรรเลงแต่ละครั้งพบแนวเบสอยู่ที่จังหวะตกก็ควรให้ความสำคัญกับแนวเบสมากกว่าปกติในจังหวะแรกของห้องที่ 40 และ 42 ควรใช้ระดับเสียงที่มีความดัง เพราะเป็นช่วงที่ดนตรีมีความเข้มข้น และเป็นช่วงครึ่งหลังของท่อนบทบรรเลงนำ

การบรรเลงความยาวและความสั้นของโน้ต เนื่องจากบทเพลงชุดนี้อยู่ในยุคบาโรก เป็นยุคที่เครื่องดนตรีมีการพัฒนามาจากยุคฟื้นฟูศิลปวิทยาขึ้นมาขึ้นกว่าเดิมระดับหนึ่ง แต่ยังไม่มากและไม่สามารถบรรเลงได้ในทุก ๆ อย่าง การบรรเลงโน้ตเสียงยาวหรือการลากยาวจะปฏิบัติได้ค่อนข้างยาก ในยุคบาโรกบรรเลงโน้ตเสียงสั้น กระชับ และขาดจากกันได้ดีกว่า ผู้แสดงควรปฏิบัติตามอย่างเช่น เมื่อพบโน้ตเข้บิตหนึ่งขึ้นให้บรรเลงขาดจากกันเป็นตัว ๆ แต่ไม่สั้นเหมือนกับมีเครื่องหมายกำกับว่าสั้น ในการบรรเลงสั้นแบบขาดจากกันเป็นตัว ๆ จะใช้ในจังหวะที่ 1 ของห้องที่ 1 และห้องที่ 13 ส่วนในรูปประโยคห้องอื่น ๆ เมื่อพบเข้บิตสองขึ้นที่ไม่มีเครื่องหมายเชื่อมเสียงกำกับไว้บนโน้ตควรบรรเลงสั้น ยกเว้นในกรณีที่โน้ตตัวนั้นทำหน้าที่เป็นแนวเบสจะต้องบรรเลงยาวและให้ความสำคัญมากกว่า

ในการบรรเลงควรเลือกใช้โทนเสียงที่ค่อนข้างเข้ม เพราะเป็นบทเพลงของนักประพันธ์ชาวเยอรมัน ต้องการความเข้มของเสียงเป็นพิเศษ การใช้โทนเสียงที่เข้มข้นนี้และการบรรเลงร่วมกับบันไดเสียง D ไมเนอร์ จะให้ความรู้สึกที่เศร้า ขุ่นมัว หดหู่ และหม่นหมอง เมื่อเลือกใช้โทนเสียงได้ถูกต้อง จะทำให้ความรู้สึกนี้สื่อออกมาได้ชัดเจนมากยิ่งขึ้น

ตารางที่ 2 Allemande
ที่มา : ผู้วิจัย

ALLEMANDE

Section	AA	BB
Measure/Bar	1-12	13-24
Key	D minor-A minor	A minor-D minor

ท่อนที่ 2 ของบทเพลงชุด ซึ่งใช้ชื่อว่า Allemande เป็นท่อนที่มีอัตราจังหวะเร็วปานกลาง มีความยาวพอสมควร ท่อนอัลเลอมานด์ อยู่ในกุญแจเสียง D ไมเนอร์ ใช้เครื่องหมายประจำจังหวะ 4/4 ใช้สังคีตลักษณ์สองตอน หรือ Binary form (AA BB) ในการบรรเลง A จบหนึ่งรอบ จะมีการย้อนกลับไปบรรเลง A อีกหนึ่งรอบ และเมื่อเข้าท่อน B เมื่อบรรเลงจบหนึ่งรอบ จะมีการย้อนกลับไปบรรเลง B อีกหนึ่งรอบ และจบท่อนเพลง ท่อนอัลเลอมานด์ ได้ประพันธ์มาจากการเต้นรำในสมัยศตวรรษที่ 16-18 นิยมใช้จังหวะคู่อย่างเช่น จังหวะ 2/2, 4/4 บาคใช้สไตล์จังหวะของการเต้นแบบอัลเลอมานด์ ในการประพันธ์บทเพลงเชลโล่สวีท ในท่อนที่ 2 ทั้ง 6 บท



ตัวอย่างที่ 7 ห้องที่ 1-5
ที่มา : ผู้วิจัย

ห้องที่ 1 เป็น A รอบแรก บาคใช้โน้ต A เป็นโดมินันท์ เป็นจังหวะยก (Anacrusis) ก่อนที่จะเข้าคอร์ดโทนิคในจังหวะแรกของห้องที่ 1 จากนั้นทั้งสองบรรทัดยังคงอยู่ในกุญแจเสียงหลัก D ไมเนอร์ ในจังหวะที่ 2 ไปจังหวะที่ 3 ของห้องที่ 2 มีการใช้เคเดนซ์ V-i (Authentic cadence) หลังจากนั้นในห้องที่ 3 ใช้คอร์ด D ทบเจ็ด เพื่อเปลี่ยนสีของคอร์ดในช่วงสั้นๆ จากนั้นในจังหวะเดียวกันมีการใช้โน้ต Eb ที่เป็นโน้ตนอกคอร์ด ใช้เพื่อเป็นโน้ตผ่านเชื่อมกลับมาหาโน้ตอื่น ๆ ในคอร์ดในกุญแจเสียงเดียวกันในจังหวะที่ 2 และ 3 ของห้องที่ 3 ส่วนโน้ตที่รวมกลุ่มเชื่อมเสียงเข้าหากัน ส่วนมากจะใช้กลุ่มละ 2 โน้ตและกลุ่มละ 3 โน้ตในช่วง 5 ห้องแรก



ตัวอย่างที่ 8 ห้องที่ 6-12
ที่มา : ผู้วิจัย

ครึ่งหลังของ A รอบที่หนึ่ง ได้ย้ายกุญแจเสียงมาที่โดมินันท์ จากเดิม D ไมเนอร์ เข้ามาสู่ A ไมเนอร์ จะเห็นได้ชัดเพราะเสียงของโน้ตถูกกำกับไว้ชัดเจนด้วยเครื่องหมายแปลงเสียง ในจังหวะที่ 3 ของห้องที่ 6 มีการกำกับให้ใช้มอร์ดนต์ (Mordent) เป็นการบรรเลงเสียง G# ไปเสียง A และกลับมาเสียง G# อย่างรวดเร็ว คล้ายการสับด จังหวะที่ 1 และจังหวะที่ 2 ของห้องที่ 7 มีการใช้โน้ตซ้ำกันแต่ทำให้ยืดออกไป 2 จังหวะ โดยโน้ตสำคัญที่ใช้มีโน้ต B, D และ F ซึ่งเป็นคอร์ดที่ 2 ดิมินิชท์ ของ A ไมเนอร์ จังหวะที่ 3 ของห้องที่ 8 มีการกำกับเครื่องหมายการพรมนิ้ว (Trill) ในที่นี้ต้องเริ่มจากการพรมนิ้วเสียงบนก่อน ในโน้ตนั้นเริ่ม G# ในเวลาบรรเลงต้องเริ่มจากโน้ต A มาหาโน้ต G# ห้องที่ 9 ในจังหวะยกของจังหวะที่ 2 เป็นอีกหนึ่งจุดที่มีความน่าสนใจ เพราะในโน้ตชุดนี้ตั้งแต่ท่อนบทรบรรเลงนำจนถึงช่วงนี้ ไม่มีเข็บบิตสามชั้นเกิดขึ้นมาก่อน จะสังเกตเห็นว่าครึ่งแรกของชุดเข็บบิตสามชั้น โดยใช้โน้ตในบันไดเสียง A เมโลดิก ไมเนอร์ ขาขึ้น ห้องที่ 10 จังหวะที่ 3 และจังหวะที่ 4 ห้องที่ 11 จังหวะที่ 1 และจังหวะที่ 2 เป็นลักษณะของโน้ตในรูปแบบสัดส่วนเดียวกัน แต่มีการลดระดับเสียงเพื่อให้ทั้งสองชุดแตกต่างกัน จากคอร์ด A ไมเนอร์ ส่งไป G# ดิมินิชท์ ในกรอบสี่เหลี่ยมสุดท้ายในห้องที่ 11-12 แสดงเคเดนซ์ I-V (Half cadence) และจบด้วย A ไมเนอร์ ในห้องที่ 12 หลังจากนั้นเป็นการย้อนตอนต้นท่อนเพื่อเป็นการทำซ้ำในท่อน A อีกหนึ่งครึ่ง



ตัวอย่างที่ 9 ห้องที่ 13-16
ที่มา : ผู้วิจัย

B เริ่มจากห้อง 13-24 ใน B ห้องแรกเริ่มในคอร์ด A ในจังหวะแรกเป็นการย้ายโดมินันท์ ของ D ไมเนอร์ ซึ่งในจังหวะแรกของห้องใช้คอร์ด A ทบเจ็ด เนื่องจากมีโน้ต G ตามมาในจังหวะที่ 2 จากนั้นจังหวะที่ 4 ในห้องเดิม โน้ตพรมนิ้ว ใช้การพรมนิ้วจากเสียง Bb เข้าหา A เพื่อเข้าหาคอร์ด D ไมเนอร์ ในจังหวะถัดไป ในจังหวะที่ 3 ของห้องที่ 14 เป็นการใช้นโน้ต G ส่งเข้าหา D โดยตั้งแต่จังหวะที่ 4 ของห้องที่ 14 เป็นการย้ายศูนย์กลางเสียงมาที่บันไดเสียง G ฮาร์โมนิก ไมเนอร์ เพื่อทำให้สีสันของเพลงน่าสนใจมากขึ้น G ฮาร์โมนิก ไมเนอร์ เป็นซึบโดมินันท์ ของ D ไมเนอร์ บาคใช้ G ฮาร์โมนิก ไมเนอร์ ตั้งแต่ก่อนเข้า ห้องที่ 15 จนถึงต้นห้องที่ 18 ใน G ฮาร์โมนิก ไมเนอร์ ประกอบด้วยโน้ต G, A, Bb, C, D, Eb, F# และ G จะสังเกตเห็นในโน้ตว่ามีการกำกับเครื่องหมายแฟลตบนโน้ต E ให้เป็น Eb กำกับเครื่องหมายชาร์ปบนโน้ต F ให้เป็น F# ตามเครื่องหมายวงกลมในรูปภาพ จะกลายเป็นบันไดเสียง G ฮาร์โมนิก ไมเนอร์ ที่สมบูรณ์ รูปแบบของส่วนโน้ตจะเป็นโน้ตเข็บบิตสองชั้นที่คล้ายกับประโยคคำถามและประโยคคำตอบ ดังปรากฏในจังหวะที่ 3 ของห้องที่ 15 และจังหวะที่ 1 กับ 3 ของห้องที่ 16 เป็นการถาม ส่วนในจังหวะที่ 4 ของห้องที่ 15 และจังหวะที่ 2 กับ 4 ในห้องที่ 16 เป็นการตอบ



ตัวอย่างที่ 10 ห้องที่ 17-20
ที่มา : ผู้วิจัย

ห้องที่ 17 ได้ต่อมาจากประโยคเดิมที่อยู่ในศูนย์กลางเสียงของ G ฮาร์โมนิก ไมเนอร์ ถัดมามีการใช้คอร์ด A ดิมีนิชท์ ในจังหวะที่ 2 ในกรอบสี่เหลี่ยม และกรอบสี่เหลี่ยมยาวแสดงให้เห็นว่าโน้ตยังอยู่ใน G ฮาร์โมนิก ไมเนอร์ จบท้ายประโยคและสิ้นสุด G ฮาร์โมนิก ไมเนอร์ ในจังหวะที่ 3 ของห้องที่ 18 จากนั้นจะกลับมาท่วงทำนองเสียงหลัก D ไมเนอร์ ลักษณะของรูปแบบโน้ตในห้องที่ 20 จะคล้ายกับห้องที่ 16 แต่จะมีการพัฒนาโน้ตให้เรียบง่ายขึ้นโดยใช้เป็นการบรรเลงไล่เสียงลงและไล่เสียงขึ้น แบบที่เรียกว่าเอพิสโตน



ตัวอย่างที่ 11 ห้องที่ 19-24
ที่มา : ผู้วิจัย

ตั้งแต่ห้องที่ 19 ถึงห้องที่ 24 คือครึ่งหลังของ B มีการย้ายท่วงทำนองเสียงกลับมาท่วงทำนองเสียงหลัก จากที่ก่อนหน้านี้ใช้ซัพโดมิแนนท์ของ D ไมเนอร์ คือ G ไมเนอร์ เมื่อกลับมาใช้ D ไมเนอร์ ในครึ่งหลังบาคใช้ คอร์ดโดมิแนนท์ ที่เป็นคอร์ด A อย่างบ่อยครั้งในห้องที่ 21 จนเกือบถึงตอนจบท่อน ในช่วงจบเพลงใช้เคเดนซ์ V-i (Imperfect authentic cadence) ห้องสุดท้ายเป็นการลงจบด้วย D ไมเนอร์ ตามท่วงทำนองเสียงหลักของท่อนอัลเลอมานด์ หลังจากนั้นเป็นการย้อนตอนต้นท่อน B เพื่อเป็นการทำซ้ำในท่อน B อีกหนึ่งครั้ง

การตีความและเทคนิคในการบรรเลง

ท่อนอัลเลอมานด์ อยู่ในเครื่องหมายประจำจังหวะ 4/4 จังหวะโดยทั่วไปที่นักเชลโลเลือกใช้คือ 1 ตัวดำเท่ากับ 80 เป็นทำนอง 1 แนว ที่ประกอบด้วยแนวทำนอง แนวประสาน แนวเบส ในเพลงชุดบทนี้บาคไม่ได้กำกับในเรื่องของระดับความดังและความเบาไว้ในโน้ต ผู้แสดงจึงต้องค้นหาจากการบรรเลงของนักเชลโล ที่ได้ทำการบันทึกเสียงไว้ในสื่อดิจิทัลต่าง ๆ และผู้บรรเลงควรตีความบทเพลงจากการวิเคราะห์ความสัมพันธ์ของท่วงทำนองเสียงประสาน ทั้งขึ้นคู่ คอร์ด ประโยคเพลงและท่อนเพลงเพื่อให้รู้สึกถึงทิศทางของทำนองในแต่ละประโยค ที่บอกเล่าเรื่องราวของทั้งบทเพลง จะทำให้ทราบว่าควรบรรเลงดังหรือเบา

อีกทั้งเมื่อผู้แสดงได้ค้นหาแล้วต้องเลือกใช้ระดับความดังเบาให้เหมาะสมของท่อนเพลง และตามความสำคัญของประโยคเพลง ช่วงต้นของอัลเลอมานด์ เลือกใช้ระดับเสียงที่ดัง เป็นท่อนที่เริ่มแสดงถึงการเต้น หรือการทากิจกรรมเข้าจังหวะ จึงต้องบรรเลงช่วงต้นท่อนให้มีความน่าสนใจ และเป็นการเริ่มต้นท่อนให้ดึงดูดการฟังของผู้คนให้ตื่นตัวกับสิ่งต่าง ๆ ที่กำลังจะเกิดขึ้นโดยทั่วไปของท่อนอัลเลอมานด์ใช้ระดับเสียงดังปานกลางจนไปถึงดัง

การบรรเลงจะมีการย้อนท่อนละ 1 ครั้ง ตามสังคิตลักษณ์ของบทเพลง ผู้แสดงจึงต้องเลือกใช้น้ำเสียงและระดับความดังเบา และการบรรเลงที่ค่อนข้างแตกต่างกันเวลาบรรเลงในรอบที่ 2 การบรรเลงโน้ตที่เหมือนกันทั้ง 2 รอบโดยไม่เปลี่ยนแปลงสิ่งใด ๆ หรือไม่สร้างสิ่งใหม่ ๆ จะทำให้เกิดความน่าเบื่อ ผู้บรรเลงควรเลือกเปลี่ยนหรือทำสิ่งใหม่ ๆ ในการย้อน เพื่อบรรเลงรอบที่ 2 ให้น่าสนใจมากขึ้น

ห้องที่ 6 ของท่อนอัลเลอมานด์ มีเครื่องหมายมอร์เดนโต้ เป็นประเภหนึ่งของโน้ตประดับ เป็นการประดับโน้ตที่ทำให้โน้ตเสียงนั้นมีความน่าสนใจและโดดเด่นมากกว่าเดิม



ตัวอย่างที่ 12
รูปแบบสัญลักษณ์มอร์เดนโต้
ที่มา : ผู้วิจัย



ตัวอย่างที่ 13
หลักการปฏิบัติมอร์เดนโต้
ที่มา : ผู้วิจัย

จังหวะแรกของทั้งสองภาพเป็นมอร์เดนโต้แบบบน เป็นแบบทั่วไปที่นิยมใช้ หลักการปฏิบัติคือการบรรเลงโน้ตหลักก่อนและขึ้นไป 1 เสียง จากนั้นกลับมาโน้ตหลัก

จังหวะที่สองของทั้งสองภาพเป็นมอร์เดนโต้แบบล่าง พบเจอได้น้อยกว่าแบบทั่วไป หลักการปฏิบัติคือการบรรเลงโน้ตหลักก่อนและลงไป 1 เสียง จากนั้นกลับมาโน้ตหลัก

เพลงของบาคพบเจอมอร์เดนโต้ ในบทเพลงอยู่น้อยครั้ง แต่เมื่อพบเจอมอร์เดนโต้ในโน้ตต้องปฏิบัติแบบบน คือการบรรเลงโน้ตหลักก่อนและขึ้นไป 1 เสียง จากนั้นกลับมาโน้ตหลัก

ห้องที่ 8 กับห้องที่ 9 มีเครื่องหมายพรมนิ้ว (Trill) เป็นประเภหนึ่งของโน้ตประดับ เป็นการประดับโน้ตที่ทำให้โน้ตเสียงนั้นมีความน่าสนใจและโดดเด่นมากกว่าเดิม



ตัวอย่างที่ 14 เครื่องหมายพรมนิ้ว
ที่มา : ผู้วิจัย

การพรมนิ้ว เป็นการใช้นิ้วสองเสียง อย่างเช่น นิ้วหลักคือตัว G ต้องบรรเลง G-A สลับกันไปมาอย่างรวดเร็ว แต่ในบทเพลงของบาคอยู่ในยุคบาโรก เรื่องการประดับโน้ตมีหลากหลายแบบ ในการเลือกใช้การพรมนิ้วก็มีอีกแบบหนึ่งและเป็นที่ยอมรับในยุคบาโรก คือ การพรมนิ้วบน เป็นการใช้นิ้วสองเสียง โดยเริ่มโน้ตเสียงบนที่ไม่ใช่โน้ตเสียงหลัก อย่างเช่น นิ้วหลักคือตัว G ต้องเริ่มบรรเลงที่ A-G สลับกันไปมาอย่างรวดเร็ว



ตัวอย่างที่ 15 ท้ายห้องที่ 9 มีการใช้การเคลื่อนที่ของนิ้วมืออย่างรวดเร็ว
ที่มา : ผู้วิจัย

การเคลื่อนที่ของนิ้วสามารถฝึกได้ด้วยการซ้อมบันไดเสียง หรือการไล่บันไดเสียงเพื่อให้นิ้วเกิดความเคยชิน และกล้ามเนื้อของนิ้วจะจดจำสิ่งที่กำลังฝึก อีกทั้งประสาทสัมผัสสามารถรับรู้ได้ในสิ่งที่จะทำให้ทำ เพื่อให้ตอบสนองได้ตรงต่อเวลา การฝึกบันไดเสียงช่วยให้บรรเลงได้ลื่นไหล และเมื่อต้องการทำความเร็ว ควรฝึกซ้อมตามโน้ตจริงที่ปรากฏในบทเพลงอย่างช้า เมื่อสามารถทำได้ควรใช้จังหวะที่เร็วขึ้นโดยการเปิดจังหวะเร็วขึ้นทีละน้อย ไม่ควรฝึกซ้อมกับจังหวะที่เร็วเกินไปในขณะที่ยังไม่พร้อม อาจจะทำให้การซ้อมการไล่นิ้วเกิดผลเสีย เมื่อจังหวะเร็วขึ้นมากกว่าเดิมและผู้ฝึกซ้อมไม่สามารถทำได้ กล้ามเนื้อและระบบประสาทอาจจะจำกับสิ่งที่ทำไม่ได้ ดังนั้นการเริ่มฝึกอย่างช้า และค่อย ๆ เพิ่มให้เร็วขึ้นจะเป็นวิธีที่ดีที่สุด

การบรรเลงความยาวและความสั้นของโน้ต เนื่องจากบทเพลงชุดนี้อยู่ในยุคบาโรก เป็นยุคที่เครื่องดนตรีมีการพัฒนามาจากยุคฟื้นฟูศิลปวิทยาขึ้นมาขึ้นกว่าเดิมระดับหนึ่ง แต่ยังไม่มากและไม่สามารถบรรเลงได้ในทุก ๆ อย่าง การบรรเลงเสียงยาวหรือการลากยาวจะปฏิบัติได้ค่อนข้างยากในยุคบาโรก บรรเลงโน้ตเสียงสั้น กระชับ และขาดจากกันได้ดีกว่า ผู้แสดงควรปฏิบัติตามอย่างเช่น เมื่อพบโน้ตเข้บัตหนึ่งขึ้นให้บรรเลงขาดจากกันเป็นตัว ๆ แต่ไม่สั้นเหมือนกับมีเครื่องหมายกำกับว่าสั้น เมื่อพบเข้บัตสองขึ้นที่ไม่มีเครื่องหมายเชื่อมเสียงกำกับไว้บนโน้ตควรบรรเลงสั้น ยกเว้นในกรณีทีโน้ตตัวนั้นทำหน้าที่เป็นแนวเบสต้องบรรเลงยาวและให้ความสำคัญมากกว่า

สรุปผลการวิจัย

บทเพลง Cello Suite No. 2 in D minor เป็นผลงานที่เป็นที่รู้จักอย่างกว้างขวาง เป็นผลงานทางด้านดนตรีอีกชิ้นหนึ่งที่ทรงคุณค่าทางด้านการประพันธ์ เทคนิคเฉพาะตัวของโยฮันน์ เซบาสเตียน บาค เรื่องการสอดประสานเสียงและแนวต่าง ๆ หรือท่วงทำนองที่เป็นเอกลักษณ์ ทำให้บทเพลงนี้ถูกนำมาใช้ศึกษาวิเคราะห์ ให้เป็นตัวอย่างงานประพันธ์ หรือการนำเพลงชุดนี้ออกแสดงอย่างบ่อยครั้ง บทเพลงชุดสำหรับเชลโลชิ้นนี้ โยฮันน์ เซบาสเตียน บาค ได้ประพันธ์ไว้ทั้งหมด 6 บท และบทที่มีความนิยมมากที่สุดคือบทที่ 1-3 ด้วยทำนองที่เป็นที่รู้จักกันโดยทั่วไป ทำให้เป็นบทที่ผู้คนหาชมกันมากที่สุด และการนำบาสซูนมาประยุกต์ใช้แทนเชลโลก็เป็นอีกหนึ่งรูปแบบในการผลิตเสียงด้วยเสียงของเครื่องเป่าลมไม้ล้นคู่เสียงต่ำแทนจากเครื่องสายเสียงต่ำ อีกทั้งนักบาสซูนสามารถเลือกเพลงนี้ขึ้นมาใช้ในการศึกษาและการแสดงได้โดยไม่จำเป็นว่าจะต้องเป็นนักเชลโลเท่านั้นที่จะได้บรรเลงบทเพลงนี้

ในการวิเคราะห์บทเพลง Cello Suite No. 2 in D minor เพื่อให้เข้าใจรายละเอียดของเพลง ได้ดียิ่งขึ้น เมื่อผู้บรรเลงเข้าใจบทเพลงมากเท่าใด ก็จะส่งผลต่อการบรรเลงได้มากเท่านั้น ไม่เพียงแต่การวิเคราะห์บทเพลงเท่านั้น สิ่งนอกเหนือจากนี้คือการหาแหล่งข้อมูลอ้างอิง ไม่ว่าจะเป็นการหาฟังแผ่นเสียงที่นักดนตรีได้ทำการบันทึกไว้ หรือการสืบหาประเภทของการเต้นรำในรูปแบบต่าง ๆ เพราะในท่อนต่าง ๆ ในบทเพลงชุด ใช้รูปแบบจังหวะของสไตส์การเต้นรำในยุคสมัยเก่า เมื่อเข้าใจรูปแบบจังหวะจะส่งผลให้เข้าใจในบทเพลงมากยิ่งขึ้น

ข้อเสนอแนะ

การวิจัยบทวิเคราะห์เพลง Cello Suite No. 2 in D minor สามารถเป็นตัวอย่างในการศึกษาเพื่อเป็นประโยชน์ได้ อีกทั้งในบทประพันธ์ชิ้นอื่น ๆ ของโยฮันน์ เซบาสเตียน บาค มีหลายบทประพันธ์ที่มีรูปแบบการประพันธ์ที่คล้ายกัน สามารถใช้การวิจัยบทวิเคราะห์นี้ศึกษาเป็นตัวอย่างได้

บรรณานุกรม

ณัชชา พันธุ์เจริญ. *สังคีตลักษณ์และการวิเคราะห์*. กรุงเทพฯ : เกศกะรัต, 2551.

_____. *พจนานุกรมศัพท์ดุริยางคศิลป์*. กรุงเทพฯ : เกศกะรัต, 2552.

_____. *ศัพท์ดนตรีปฏิบัติ*. กรุงเทพฯ : เกศกะรัต, 2553.

_____. *การแต่งทำนองสอดประสาน*. กรุงเทพฯ : เกศกะรัต, 2558.

Benjamin, Thomas. *Counterpoint in the Style of J.S.Bach*. New York: Schirmer Books, 1986.

Christian, T. Pamieri. "Johann Sebastian Bach's Biography." Filmed April 2018 at 45th Street, New York: A&E Television Networks, LLC.<https://www.biography.com/people/johann-sebastian-bach-9194289>.

อุละห์นบี : ดนตรีสรรเสริญศาสดามุฮัมมัดของมุสลิมนิกายซุฟี ในภาคกลางของประเทศไทย

OLEK NABI: MUSIC RITUAL OF SUFI MUSLIM IN MIDDLE PART OF THAILAND

จักรพงษ์ กลิ่นแก้ว* JACKAPONG KLINKAEO*
มานพ วิสุทธิแพทย์** MANOP WISUTTIPAT**
สุรศักดิ์ จำนงค์สาร*** SURASUK JAMNONGSARN***

บทคัดย่อ

บทความวิจัยฉบับนี้มีจุดมุ่งหมายเพื่อศึกษาองค์ความรู้ด้านวัฒนธรรมดนตรีมุสลิมนิกายซุฟีในพื้นที่ภาคกลางของประเทศไทย ผ่านการแสดงอุละห์นบี ซึ่งเป็นเครื่องมือสำคัญในการอธิบายปรากฏการณ์การดำรงอยู่ทางสังคม ประวัติศาสตร์ และการผสมผสานทางวัฒนธรรมดนตรีและศาสนาในสังคมไทย

ผลจากการศึกษาพบว่า แซ่คมุฮัมมัดอาลี ชุกรีย หรือโตะกิแซะฮ์ (พ.ศ. 2391- 2475) ผู้นำมุสลิมสายซุฟียกอดิริยะห์เป็นผู้ริเริ่มให้มีการแสดงอุละห์นบี ในพิธีกรรมมูโหลด (เมอลิด) ซึ่งจัดขึ้นในวันขึ้น 1 ค่ำ เดือนรอมฎอนของทุกปีตามปฏิทินอิสลาม ประพันธ์บทร้องและทำนองโดยตวนซุรุ หมิง บินอัลฮัจญี อับดุลเลาะห์ อัชชยาฮี (อาหมิน โตลอยเกตุ) การแสดงอุละห์นบีเป็นรูปแบบของวัฒนธรรมมลายูดั้งเดิม ซึ่งได้รับเอาวัฒนธรรมไทยเข้าไปผสมผสาน โดยเปลี่ยนรูปแบบของทำนอง แต่ยังคงบทร้องเป็นภาษามลายู ตามฉันทลักษณ์แบบกลอนมลายูที่เรียกว่า "บรซันญินาซิม" ในการขับร้องอุละห์นบีมีการเอื้อนทั้งในแบบมลายูและการเอื้อนแบบไทย รวมไปถึงบทร้องที่เป็นภาษามลายูแต่ขับร้องด้วยทำนองแบบไทย ทำให้เกิดเป็นลักษณะการเอื้อนที่มีรูปแบบเฉพาะตัวของการขับร้องแบบมุสลิมไทยภาคกลาง นอกจากนี้ ยังพบการผสมผสานทางวัฒนธรรมดนตรีของหน้าทับกลองที่เกิดจากการปรับเข้าหากันของหน้าทับกลองรำมะนา และหน้าทับเพลงภาษาแบบไทย พลวัตของอุละห์นบียังส่งผลให้เพลงพิธีกรรมนี้มีความสมบูรณ์ในด้านศาสนาและวัฒนธรรม ถือเป็นสัญลักษณ์ทางชาติพันธุ์ที่เชื่อมโยงมุสลิมไทยสายซุฟียกอดิริยะห์เชื้อสายมลายูในภาคกลางเข้าไว้ด้วยกัน

คำสำคัญ : อุละห์นบี/ มูโหลด/ มุสลิมซุฟียกอดิริยะห์/ กลองรำมะนา

*นิสิตระดับปริญญาโทชั้นปีที่ 2 คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ, puaykee2@hotmail.com

**Doctoral Student, Faculty of Fine Arts, Srinakharinwirot University, puaykee2@hotmail.com

***รองศาสตราจารย์ ดร., คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ, manopwis@hotmail.com

**Associate Professor Dr., Faculty of Fine Arts, Srinakharinwirot University, manopwis@hotmail.com

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

***Dr., Faculty of Fine Arts, Srinakharinwirot University, temanbkk@hotmail.com

Abstract

This research aimed to study the cultural knowledge of Sufi Muslim music in the central region of Thailand by observing the Olek Nabi performance which is considered as a pivotal tool in explaining social and historical existence and cultural assimilation between music and religion in Thai society.

The studies showed that Sheikh Muhammad Ali Shukri or Tokki Sae (1848-1932), the leader of the Sufi Muslim Qadiriyya, initiated the Olek Nabi performance for Maulid ceremony, held annually on the 1st lunar day in the month of Rabi al-Awwal according to the Islamic calendar.

Olek Nabi' s lyric and melody were composed by Tuan Guru Ming bin Al Haji Abdullah Assiyami (Amin Toloyket). This performance is a form of original Malayu diaspora culture, blended with Thai culture by adjusting its melody but still maintaining Malay lyric basing on Barzanji nazam verses. Mixing both Malayu and Thai sound, this integration creates unique sound of Thai Muslim in central region of Thailand.

In addition, it also displays acculturation between the Rebana drum and drum pattern of Pleng Phasa (Traditional Thai music based on foreign idioms) of Thai music. Current dynamic of the Olek Nabi derives perfect combination between religion and culture, considered as ethnical symbol of the bonding among Thai Malay Muslims in the central region who descended from Sufi Muslim Qadiriyya.

Keywords: Olek Nabi/ Maulid celebrations/ Muslim Qadiriyya/ Rebana drum

บทนำ

ศาสนาอิสลามมีหลักความศรัทธาต่ออัลเลาะห์เป็นพระเจ้าสูงสุดเพียงหนึ่งเดียว โดยมี "พระมหาคัมภีร์อัลกุรอาน" (อัลกุรอาน) เป็นต้นทางของการก่อเกิดวัฒนธรรมอิสลามและแนวทางการปฏิบัติตนของท่านศาสดามุฮัมมัด (อัลอะดีษ) เป็นแนวทางในการสร้างสรรค์วัฒนธรรม ที่มีเอกลักษณ์แสดงถึงความนอบน้อมต่ออัลเลาะห์อย่างเคร่งครัด ดังที่ เสาวนีย์ จิตต์หมวด ได้กล่าวว่า "มุสลิมไม่ว่าจะมาจากภูมิภาคส่วนใดของโลกล้วนยึดถือในหลักการเดียวกันนี้ทั้งสิ้นด้วยความเคร่งครัดของศาสนบัญญัติของศาสนาอิสลาม ส่งผลให้วัฒนธรรมอิสลามเมื่อผสมผสานกับวัฒนธรรมพื้นเมืองแล้ว ยังคงปรากฏเอกลักษณ์เด่นชัดของวัฒนธรรมอิสลาม"¹

ท่ามกลางความแตกต่างทางความคิดในเรื่องหลักการและแนวทางการปฏิบัติของมุสลิม สถานการณ์ความไม่สงบในสามจังหวัดชายแดนภาคใต้ที่มีประชากรส่วนใหญ่เป็นมุสลิม กระแสการฟื้นฟูอิสลามพลวัตของสังคมปัจจุบันแบบไม่มีขีดจำกัด ล้วนส่งผลกระทบต่อวัฒนธรรมของมุสลิมไทยภาคกลางเชื้อสายมลายูที่มีแนวทางการปฏิบัติแบบดั้งเดิม อันเกิดจากการผสมผสานแนวทางการปฏิบัติทางศาสนาอิสลามและวัฒนธรรมพื้นเมืองเข้าด้วยกัน

ดนตรีและการแสดงได้รับการยอมรับจากสังคมมุสลิมที่แตกต่างกันออกไปตามสำนักคิดของแต่ละชุมชน มีบางปรากฏการณ์ที่ดนตรีและการแสดงอาจไม่เป็นที่ยอมรับ มีผลมาจากภูมิหลังด้านแนวคิดตามหลักศาสนาอิสลามที่ถูกรวบรวมไว้อย่างแตกต่างกัน มุสลิมในประเทศไทยโดยเฉพาะมุสลิมสายซุนนียกอดิริยะฮ์ ซึ่งส่วนใหญ่เป็นมุสลิมเชื้อสายมลายู มีไม่น้อยที่ได้อิทธิพลจากแนวคิดของเชคมุฮัมหมัดอาลี ชุกรีย์ หรือ โต๊ะกีแชะฮ์ (พ.ศ. 2391-2475) ผู้นำสายซุนนียกอดิริยะฮ์จากจังหวัดพระนครศรีอยุธยา ซึ่งจบการศึกษาจากประเทศอียิปต์ ในสำนักซุนนียกอดิริยะฮ์ ของเชคอัลดุลกอเดร์ อัลญาลานีย์² กลุ่มมุสลิมกอดิริยะฮ์เป็นกลุ่มที่เลือกให้การขับร้องการติกลองรำมะนาในฐานะดนตรี ในพิธีกรรมมุโหลดปากเดือนหรืองานเมาลิดที่จัดขึ้นเป็นประจำทุกปี เรียกว่า "การแสดงอุละห์หนี่" ซึ่งถูกนับให้เป็นการแสดงทางวัฒนธรรมดนตรีหนึ่งของคนไทยที่นับถือศาสนาอิสลาม

การแสดงและศิลปะพื้นบ้านของมุสลิมไทย มีอยู่ด้วยกันหลายประเภท วิชา เชาวศิลป์ ได้อธิบายไว้ถึงการแสดงอุละห์หนี่ไว้ว่า "เป็นที่นิยมในกลุ่มของมุสลิมเชื้อสายมลายูใช้เล่นกัน ซึ่งมีลักษณะของการขับร้องในรูปแบบของการล้อมวง มีความหมายเป็นเพลงกล่อม"³ การแสดงอุละห์หนี่จึงถือเป็นหนึ่งผลผลิตของการผสมผสานระหว่างวัฒนธรรมอิสลามและวัฒนธรรมท้องถิ่นของไทย ดังนั้นในสถานการณ์ปัจจุบันจึงหลีกเลี่ยงไม่ได้ที่จะเผชิญกับการตีความทางศาสนาที่มีความอ่อนไหวและหลากหลายท่ามกลางกระแสการฟื้นฟูศาสนาอิสลาม และคมลักษณ์ ไชยยะ ได้กล่าวไว้ว่า "ความศรัทธาของมุสลิมภูเขาทองในจังหวัดพระนครศรีอยุธยาที่ยึดถือแนวทางของเชคมุฮัมหมัดอาลี ชุกรีย์ หรือ โต๊ะกีแชะฮ์ ให้ความสำคัญต่อคำสอนถือปฏิบัติอย่างเคร่งครัดในรายละเอียดต่าง ๆ รวมถึงการแสดงทางดนตรีในพิธีกรรมทางศาสนา"⁴ การแสดงอุละห์หนี่จึงเป็นกิจกรรมหนึ่งในแนวทางการปฏิบัติของโต๊ะกีแชะฮ์ ที่เคยดำรงไว้ตั้งแต่มีชีวิตอยู่และถือปฏิบัติสืบทอดมาจนถึงทุกวันนี้

1. เสาวนีย์ จิตต์หมวด, วัฒนธรรมอิสลาม (กรุงเทพฯ : กองทุนสง่าารุจิระอำพร, 2535), 8.

2. ดาวูด อิบน์อับดุลเลาะห์, ชีวิตประวัติและผลงานของบรมครูนามอุโฆษ เชคมุฮัมหมัดอาลี ชุกรีย์ (เอกสารอัดสำเนา, 2546), 7.

3. วิชา เชาวศิลป์, "ท่วงท่าเพลงลำตัดและเพลงพื้นบ้านอื่นๆ ที่ปรากฏในลำตัด" (รายงานการวิจัย, สถาบันราชภัฏจันทรเกษม, 2543), 26.

4. คมลักษณ์ ไชยยะ, "เชคมุฮัมหมัดอาลี ชุกรีย์ : พิธีกรรมความเชื่อของชาวมุสลิมภูเขาทอง จังหวัดพระนครศรีอยุธยา" (รายงานการวิจัย, มหาวิทยาลัยราชภัฏพระนครศรีอยุธยา, 2560), 154.

บริบททางดนตรีของการแสดงอุละห์หนีปีเป็นวัฒนธรรมดนตรีมุสลิมที่ใช้ร่วมกันในการแสดง ดิเกร์เรียบ นักชาย จิเมฆ ได้กล่าวว่า “มีบางส่วนที่มีการหยิบยืมหน้าทับกลองรำมะนาจากการแสดงลำตัด การผสมผสานดังกล่าวทำให้เกิดรูปแบบของการแสดงอุละห์หนีปี” รวมไปถึงการผสมผสานเทคนิคการขับร้องแบบมลายูกับการขับร้องแบบไทยเข้าด้วยกันอย่างลงตัวจนเกิดเป็นรูปแบบในวัฒนธรรมใหม่แบบลูกผสม

อุละห์หนีปี : ดนตรีสรรเสริญศาสนาตามอัมหมัดของมุสลิมสายซุนนีในภาคกลางของประเทศไทย จึงเป็นงานวิจัยที่มีจุดมุ่งหมายนำเสนอแง่มุมต่าง ๆ ทางวัฒนธรรมดนตรีมุสลิม ปรากฏการณ์และพลวัตทางสังคม อันเป็นประโยชน์ในทางมานุษยวิทยา ศึกษาศาสตร์ สังคมวิทยา และประวัติศาสตร์อิสลามในประเทศไทย อันจะนำมาซึ่งความเข้าใจอันดีและการอยู่ร่วมกันอย่างสันติในสังคมพหุวัฒนธรรม

วัตถุประสงค์

1. เพื่อศึกษาประวัติความเป็นมาของการแสดงอุละห์หนีปีและบริบททางวัฒนธรรมที่เกี่ยวข้อง
2. เพื่อศึกษาองค์ประกอบทางดนตรีของการแสดงอุละห์หนีปี
3. เพื่อศึกษาปรากฏการณ์ทางสังคมและพลวัตทางสังคมของการแสดงอุละห์หนีปีผ่านมิติทางดนตรี

วิธีดำเนินการวิจัย

ผู้วิจัยได้ทำการศึกษาและรวบรวมข้อมูลจากเอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้องในเรื่องประวัติ พัฒนาการทางประวัติศาสตร์ บริบททางวัฒนธรรมและศาสนาของการแสดงอุละห์หนีปี เพื่อจัดทำแบบ สัมภาษณ์บุคคลข้อมูล ดำเนินการสังเกตแบบมีส่วนร่วมด้วยการร่วมแสดงดนตรีในการแสดงอุละห์หนีปี ที่จัด ขึ้นในพิธีมุฮอลีดปากเดือน และงานบำเพ็ญกุศลแด่ผู้ล่วงลับครบรอบ 40 วัน ในจังหวัดพระนครศรีอยุธยา นนทบุรี ปทุมธานี และกรุงเทพมหานคร จากนั้นดำเนินการเก็บข้อมูลภาคสนาม สัมภาษณ์ผู้รู้ จัดเก็บข้อมูล ภาพนิ่ง ภาพเคลื่อนไหว บันทึกเสียงการแสดงอุละห์หนีปีในการแสดงจริง และรวบรวมแถบบันทึกเสียงข้อมูล เก่าจากแหล่งต่าง ๆ ในชุมชน

ผู้วิจัยได้ดำเนินการบันทึกโน้ตเพลง (description) การแสดงอุละห์หนีปีจากชุมชนต่าง ๆ เพื่อนำมา เปรียบเทียบและสังเคราะห์ข้อมูลด้วยวิธีทางมานุษยวิทยา จากนั้นนำข้อมูลส่วนประวัติศาสตร์บริบท ทางวัฒนธรรมและดนตรีของการแสดงอุละห์หนีปี มาวิเคราะห์ถึงพัฒนาการทางประวัติศาสตร์ดนตรี ทางสังคม และทางศาสนา โดยใช้ทฤษฎีวัฒนธรรมลูกผสม (Cultural Hybridization) และทฤษฎี ปรากฏการณ์นิยม (Phenomenology) ในการวิเคราะห์ข้อมูลและนำมาตรวจสอบข้อมูลผ่านกระบวนการ การสนทนากลุ่ม (focus group discussion) จากนั้นเป็นการนำเสนอรายงานการวิจัยด้วยการพรรณนา วิเคราะห์

ขอบเขตของงานวิจัย

ผู้วิจัยเก็บข้อมูลภาคสนามในการวิจัยจากชุมชนมุสลิมในภาคกลาง ที่การแสดงอุละห์นั้นปียังคงมีบทบาทต่อศาสนกิจและกิจกรรมในชุมชน โดยทั้งหมดเป็นชุมชนมุสลิมสายซุนนีที่ก่อตั้งอยู่ใน 4 จังหวัดของภาคกลางดังต่อไปนี้

1. จังหวัดพระนครศรีอยุธยา จำนวน 3 ชุมชน ได้แก่
 - ชุมชนมัสยิดอาลีฮิดดารอยน์ (บ้านภูเขาทอง) ตำบลภูเขาทอง อำเภอพระนครศรีอยุธยา จังหวัดพระนครศรีอยุธยา
 - ชุมชนมัสยิดมูฮัมหมัดอาลีฮิสซอลิฮีน (บ้านลุมพลี) ตำบลลุมพลี อำเภอพระนครศรีอยุธยา จังหวัดพระนครศรีอยุธยา
 - ชุมชนมัสยิดอาลีอินนูรอยน์ (บ้านคลองคูจาม) ตำบลลำเภอล้อม อำเภอพระนครศรีอยุธยา จังหวัดพระนครศรีอยุธยา
2. จังหวัดนนทบุรี จำนวน 1 ชุมชน 2 มัสยิด ได้แก่
 - มัสยิดฮิดายะห์ตุลอุมมะฮ์ (มัสยิดเก่าบ้านตลาดขวัญ) ตำบลบางกระสอ อำเภอเมือง จังหวัดนนทบุรี
 - มัสยิดแซ่คมุฮัมหมัดอาลีซุกรี (มัสยิดใหม่บ้านตลาดขวัญ) ตำบลบางกระสอ อำเภอเมือง จังหวัดนนทบุรี
3. จังหวัดปทุมธานี จำนวน 1 ชุมชน ได้แก่
 - ชุมชนมัสยิดอาลีฮิสซากีรอยน์ (บ้านคลองสองลำสนุ่น) ตำบลคลองสอง อำเภอคลองหลวง จังหวัดปทุมธานี
4. กรุงเทพมหานคร จำนวน 1 ชุมชน ได้แก่
 - ชุมชนมัสยิดนุรุลสลาม กุโบร์โตะเยาะห์ (ชุมชนแผ่นดินทอง กุโบร์โตะเยาะห์) แขวงโคกแฝด เขตหนองจอก กรุงเทพมหานคร

วิจัยฉบับนี้มีขอบเขตการศึกษาการแสดงอุละห์นั้นปีทางด้านดนตรีเช่น บทร้อง ทำนองเพลง วิธีการขับร้อง รวมถึงเครื่องดนตรีและหน้าทับ และบริบททางพื้นที่ เพื่อเข้าใจวัฒนธรรมแบบองค์รวมของมุสลิมไทยภาคกลาง และสามารถอธิบายวัฒนธรรมของมุสลิมไทยภาคกลางผ่านบริบททางดนตรี

ผลการวิจัย

จากการวิเคราะห์ข้อมูลที่ได้จากงานภาคสนาม การสัมภาษณ์ การสนทนากลุ่ม และการสังเกตอย่างมีส่วนร่วม โดยผู้วิจัยแบ่งเนื้อหาที่ได้จากการวิเคราะห์ออกเป็น 3 ส่วน ประกอบด้วย ประวัติความเป็นมาของอุละห์นั้นปีของชุมชนมุสลิมในเขตจังหวัดภาคกลาง องค์ประกอบทางดนตรี ปรากฏการณ์และพลวัตของอุละห์นั้นปีที่สามารถอธิบายผ่านบริบททางดนตรี ซึ่งมีรายละเอียดดังต่อไปนี้

ประวัติความเป็นมาของอุละห์หนีปี

อุละห์หนีปีเป็นการแสดงพื้นบ้านของมุสลิมที่มีความสัมพันธ์กับงานมุโหลดปากเดือน หรือ งานเมาลิด ซึ่งเป็นงานประจำปีที่มีความสำคัญของมุสลิมสายซุฟียกอดิริยะฮ์ ดำริโดยแซ็คมุฮัมมัดอาลี ชุกรีย (พ.ศ. 2391-พ.ศ. 2475) หรือ “โตะกิเซะฮ์” ผู้นำมุสลิมสายซุฟียกอดิริยะฮ์ เพื่อรำลึกถึงการมาประสูติของศาสดามุฮัมมัด โดยกล่าวเป็นนัยยะถึงการประสูติของศาสดามุฮัมมัดว่า “แม้แต่สัตว์ยังรับรู้ถึงการมาประสูติพระศาสดา เราเองเป็นมนุษย์จะต้องเฉลิมฉลองให้ยิ่งใหญ่เพื่อต้อนรับการมาประสูติของพระศาสดา” แซ็คมุฮัมมัดอาลี ชุกรีย ได้กำหนดให้จัดงานมุโหลดขึ้นในวันขึ้น 1 ค่ำ เดือนรอบี้อัลอวัวร์ ตามปฏิทินอิสลาม ก่อนวันประสูติจริงของศาสดามุฮัมมัดในวันขึ้น 12 ค่ำ เดือนเดียวกันนั้น ด้วยเหตุนี้จึงเรียกว่า “มุโหลดปากเดือน” เนื่องจากจัดงานตั้งแต่ช่วงต้นของเดือนประสูติ งานมุโหลดปากเดือนจัดขึ้นครั้งแรกที่ บาเลตวนขึ้น สายฟ้า บ้านตลาดขวัญ ตำบลบางกระสอ อำเภอเมือง จังหวัดนนทบุรี ในปัจจุบันได้จัดงานที่มัสยิดอาลียิดดาราอัยน์ ชุมชนบ้านภูเขาทอง ตำบลภูเขาทอง อำเภอพระนครศรีอยุธยา จังหวัดพระนครศรีอยุธยา ซึ่งเป็นที่ตั้งของสักการะสถาน (มะกอม) ของท่านแซ็คมุฮัมมัดอาลี ชุกรีย การแสดงอุละห์หนีปีเป็นคำมาจากภาษามลายูแปลว่า “การขับกล่อมพระศาสดามุฮัมมัด” เป็นการขับร้องประกอบกับการตีกลองรำมะนาโดยมีบทร้องเป็นภาษามลายูและภาษาอาหรับ ซึ่งจะขับร้องในคืนแรกของงานมุโหลดปากเดือน

การแสดงอุละห์หนีปีได้ถูกเผยแพร่ไปตามที่ต่าง ๆ พร้อมกับการออกสอนศาสนาอิสลามตามแนวของสายซุฟียกอดิริยะฮ์ของท่านแซ็คมุฮัมมัดอาลี ชุกรีย ในพื้นที่ภาคกลางของประเทศไทย อาทิ จังหวัดพระนครศรีอยุธยา จังหวัดปทุมธานี จังหวัดนนทบุรี และกรุงเทพมหานคร นอกจากงานมุโหลดปากเดือนแล้วอุละห์หนีปียังใช้เพื่อศาสนกิจอื่น ๆ เช่น พิธีขึ้นเปลเด็ก พิธีบำเพ็ญกุศลแก่ผู้ล่วงลับครบรอบ 40 วัน อุละห์หนีปีจึงถือเป็นอัตลักษณ์ร่วมและเป็นกลไกสำคัญที่เชื่อมโยงมุสลิมสายซุฟียกอดิริยะฮ์ของแต่ละชุมชนเข้าไว้ด้วยกัน ในพื้นที่ภาคกลางมีชุมชนที่อนุรักษ์และสืบทอดการแสดงอุละห์หนีปี ที่สำคัญอยู่ในหลายพื้นที่ ได้แก่

1) จังหวัดพระนครศรีอยุธยา

ชุมชนมัสยิดอาลียิดดาราอัยน์ บ้านภูเขาทอง ตำบลภูเขาทอง อำเภอพระนครศรีอยุธยา ซึ่งถือเป็นสถานที่ที่มีความสำคัญในฐานะเป็นสถานที่เกิดและเป็นที่ตั้งของสักการะสถาน (มะกอม) ของท่านแซ็คมุฮัมมัดอาลี ชุกรีย หรือ “โตะกิเซะฮ์” ผู้นำสายซุฟียกอดิริยะฮ์ มัสยิดแห่งนี้เป็นสถานที่จัดงาน “มุโหลดปากเดือน” ซึ่งจัดขึ้นใน วันขึ้น 1 ค่ำ เดือนรอบี้อัลอวัวร์ ของทุกปี

ชุมชนมัสยิดมุฮัมมัดอาลียิซฮอลีฮีน บ้านลุมพลี ตำบลลุมพลี อำเภอพระนครศรีอยุธยา เป็นชุมชนที่เป็นบ้านเกิดของ ตวนฆูร หิมิง บินอัลฮัจญี อับดุลละห์ อัสซยามิ (อามีน โตลอยเกตุ) หรือ กิหิมิง ผู้เป็นปราชญ์มุสลิมบ้านลุมพลีที่เป็นผู้ประพันธ์บทร้องและทำนองของอุละห์หนีปี ปัจจุบันในชุมชนยังคงสืบสานการแสดงอุละห์หนีปีอย่างต่อเนื่อง

ชุมชนมัสยิดอาลีอินนูรอนัน บ้านคลองคูจาม ตำบลลำเภอลำ อำเภอยะนิงครศรีอยุธยา หรือที่เรียกว่า “ชุมชนคลองคูจาม” เป็นชุมชนที่ยังคงสืบสานอุละห์นบีในลักษณะที่เป็นอัตลักษณ์ ทางวัฒนธรรมของชุมชนอย่างชัดเจน การแสดงอุละห์นบีคลองคูจามได้รับเกียรติจากชุมชนให้เป็นตัวแทนในการเผยแพร่อุละห์นบี ในฐานะวัฒนธรรมดนตรีของชุมชนมุสลิมในจังหวัดพระนครศรีอยุธยาอยู่เสมอ

2) จังหวัดนนทบุรี

ชุมชนมัสยิดอีดาเยห์ตุลุมมะฮ์ บ้านตลาดขวัญ เป็นมัสยิดที่พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว ทรงพระราชทานพระราชทรัพย์สร้างมัสยิดพระราชทานแก่พระพี่เลี้ยงหย่า ซึ่งเป็นพระพี่เลี้ยงในพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว และยังพบข้อมูลว่าในงานพระบรมศพสมเด็จพระนางเจ้าสุทธาทิมาภิรมย์ พระบรมราชเทวี ครั้นนั้น พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวโปรดเกล้าฯ ให้พระสยามมิตรภักดี (สะหัดอาลี) สามียของพระพี่เลี้ยงหย่า นำกลองรำมะนา เข้าไปตีถวายเป็นพระราชกุศล เมื่อปี พ.ศ. 2423 ซึ่งนับเป็นหลักฐานเรื่องการตีกลองรำมะนาของมุสลิมที่เก่าแก่หลักฐานหนึ่ง ซึ่งถูกบันทึกไว้ในหนังสือสาส์นสมเด็จของสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ⁷

แซ่หม้อหมัดอาลี ชุกรีย ได้ดำริให้บ้านตลาดขวัญเป็นสถานที่แห่งแรกในการจัดงาน “มูโหลดปากเดือน” ราวในปี พ.ศ. 2470 โดยจัดขึ้นที่โรงเรียนสอนศาสนา (บาแล) ของ ตวนซิ่น สายฟ้า (อิหม่ามประจำมัสยิดอีดาเยห์ตุลุมมะฮ์) หรือที่รู้จักกันดีในชื่อ “บาแลตวนซิ่น สายฟ้า” ต่อมาได้มีการย้ายสถานที่จัดงานมูโหลดปากเดือนไปที่มัสยิดอาลีอินนูรอนัน ตำบลภูเขาทอง อำเภอยะนิงครศรีอยุธยา จังหวัดพระนครศรีอยุธยา

3) จังหวัดปทุมธานี

ชุมชนมัสยิดอาลีอิสซาการียอนัน บ้านคลองสองลำสนุน ตำบลคลองสอง อำเภอลองหลวง เป็นชุมชนที่ยังคงอนุรักษ์การแสดงอุละห์นบีอย่างเข้มแข็ง เนื่องจากสมาชิกในวงส่วนใหญ่เป็นเยาวชนวัยรุ่นทำให้อุละห์นบีในชุมชนลำสนุนได้กลายเป็นเครื่องมือสำคัญในการป้องกันเยาวชนไม่ให้เกี่ยวข้องกับยาเสพติด นอกจากนี้ยังอุละห์นบีคลองสองลำสนุน ยังได้รับเกียรติจากสภาวัฒนธรรมจังหวัดปทุมธานีในฐานะตัวแทนวัฒนธรรมของมุสลิมปทุมธานีอยู่เสมอ

4) กรุงเทพมหานคร

ชุมชนมัสยิดนูรุลสลาม กุโบร์โต๊ะเยาะห์ (ชุมชนแผ่นดินทอง กุโบร์โต๊ะเยาะห์) แขวงโคกแฝด เขตหนองจอก เป็นชุมชนซึ่งถือว่าเป็นศูนย์กลางของสายซุฟียกอดิริยะฮ์ในย่านคลองแสนแสบ โดยแซ่หม้อหมัดอาลี ชุกรีย ได้มีการดำริให้ศิษยานุศิษย์ในแถบนี้มีการแสดงอุละห์นบีขึ้น โดยกลุ่มมุสลิมหลายๆที่อาศัยในแถบคลองแสนแสบมีความสามารถทางด้านดิเกร์เรียบและลำตัดอยู่เป็นพื้นฐาน ทำให้สามารถขับร้องอุละห์นบีได้อย่างง่ายดาย มีทำนองอุละห์นบีท้องถิ่นที่ใช้แสดงเป็นของตนเองเรียกว่า “ทำนองกีหฺรูน” ซึ่งมีทำนองแตกต่างกับอุละห์นบีทำนองกีหฺมิงของพระนครศรีอยุธยา การแสดงอุละห์นบีทำนองกีหฺรูนนี้ ไม่มีการตีกลองรำมะนาประกอบการขับร้อง ทำนองที่พบมีลักษณะเป็นทำนองเพลงไทยเดิม มีทำนองเพลงที่พบเช่น เพลงพม่าเห่ เพลงลาวสมเด็จ เพลงเขมรพวง เป็นต้น แต่เดิมมักนิยมใช้ผู้หญิงเป็นผู้ขับร้อง

7. สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ, *สาส์นสมเด็จ* (พระนคร : องค์การค้าของคุรุสภา, 2505), 262-266.

ซึ่งต่อมาในชุมชนได้มีการเปลี่ยนไปร้องทำนองของกีหมิงแบบพระนครศรีอยุธยา เพื่อให้สะดวกในการร่วมการแสดงอุละห์นปีในงานมูโหลดปากเดือนประจำปีที่มีสยิดอาลียิดดารอยน์

องค์ประกอบทางดนตรีของอุละห์นปี

องค์ประกอบทางดนตรีของอุละห์นปีผู้วิจัยแยกศึกษาองค์ประกอบทางดนตรีเป็น 5 ส่วน ดังนี้
1) บทร้อง 2) ทำนองเพลง 3) การขับร้อง 4) เครื่องดนตรี 5) หน้าทับจังหวะ ดังรายละเอียดต่อไปนี้

บทขับร้อง

การแสดงอุละห์นปีถือกำเนิดขึ้นจากการนำบทประพันธ์ภาษามลายูท้องถิ่นที่เรียกว่า “หนังสืออุละห์นปี” เป็นการนำฉันทลักษณ์กลอนแบบมลายูที่ได้รับอิทธิพลมาจากการเข้ามาของวัฒนธรรมเรียกว่า “บรซันญินาซิม” โดยนำประวัติศาสตร์มาผสมหมัด มาประพันธ์ขึ้นใหม่เป็นภาษามลายูท้องถิ่นใช้สำหรับขับร้องในงานเทศกาลต่าง ๆ ของมุสลิม เช่น งานมูโหลด วันตัมมัดอัลกุรอาน วันโกนผมเด็ก ซึ่งจากงานวิจัยของ ซาลิฮะ มุซอ⁸ นั้นได้อธิบายถึงฉันทลักษณ์ของบรซันญินาซิมมีลักษณะแบบกลอนหัวเดียว มีสัมผัสเฉพาะเสียงสระท้ายวรรค ซึ่งในแต่ละวรรค มี 5-6 คำ หรือมี 10-12 พยางค์

มากา	ฮาลีมอ	บรดาเยา	อาเกิน	ดียอ	}
บันดา	ยออีตุ	กามานา	ละฮ์	อียอ	
อับดุล	มุตตอเลียบ	บรดาฮู	อาเกิน	ดียอ	
บันดา	ยออีตุ	กุมบาลี	ยังมา	ลียอ	

ตัวอย่างที่ 1 บทร้องอุละห์นปี

ที่มา : จักรพงษ์ กลิ่นแก้ว

ซึ่งบทร้องของอุละห์นปีนั้นมีการผสมผสานวัฒนธรรมทางภาษาระหว่างภาษามลายูท้องถิ่นที่ใช้สำหรับการสื่อสารในท้องถิ่น และภาษาอาหรับที่เป็นภาษาต้นฉบับในพระคัมภีร์อัลกุรอานของศาสนาอิสลาม บทร้องถูกบันทึกด้วยตัวอักษรแบบยาวี มีบทร้องทั้งสิ้น 9 บท บทร้องฉบับที่นิยมใช้ในปัจจุบันเป็นฉบับลายมือของฮัจญีมุฮัมมัดอับดุลกอวี ศรีสมาน ความหมายของบทร้องกล่าวถึงการกำเนิดและช่วงปฐมวัยของศาสดามุฮัมมัด ในช่วงท้ายของบทร้องเป็นการขอประสาทพรแด่ศาสดามุฮัมมัด (ซอลาวาต-นบี)

ทำนองเพลง

ทำนองเพลงที่ใช้ขับร้องของอุละห์นปีเป็นผลงานการประพันธ์และเรียบเรียงทำนองของตวนซูรุหมิง บินอัลฮัจญี อับดุลละห์ อัชชยามิ (อาหมิน โตลอยเกตุ) หรือ กีหมิง เป็นปราชญ์มุสลิมชาวตำบลลุมพลี จังหวัดพระนครศรีอยุธยา โดยเรียกกันชื่อทำนองว่า “ทำนองลาซูกีหมิง” ตามชื่อของผู้ประพันธ์ พบทำนองขับร้องทั้งหมด 12 ทำนอง สามารถแบ่งประเภทของทำนองได้ 2 ประเภทได้แก่ 1) ลาซูกี หรือทำนองเพลงที่ไม่มีทำนองลูกรับ 2) ยาหาวบ หรือทำนองเพลงที่มีทำนองลูกรับ

8. ซาลิฮะ มุซอ, “วิเคราะห์วัฒนธรรมมลายูในปันทนมุขปาฐะปาตานี” (รายงานการวิจัย, กรมส่งเสริมวัฒนธรรม กระทรวงวัฒนธรรม, 2547), 21.

ทำนองประเภทลาซู่ประกอบด้วย 2 ทำนอง ได้แก่ 1) ทำนองยาเราะห์มาน 2) ทำนองนาบีมุฮัมมัด

---(เอ)	-(เฮเอง)	-(อา-ไฮ)	- นา - บี	---(อี)	-(อี) - มู	-(ฮู - ฮู)	- ฮัม - หมัด
--- ซ	- ล ซ ซ	- ท - ท	ล ท - รี่	--- ท	- รี่ - มี่	- ซี่ - มี่	- รี่ - ท
----	----	-(อา-ฮั)ปา	-- ยาตุ	--- (อุ)	(ฮู อุ อุ)	- ดาน - ยา	--- ติม
----	----	- ท รี่ ล	-- ท รี่	--- มี่	ซ มี่ รี่ ท	- ท - ท	- ซ - ล
---(เอ)	-(เฮเอง)	-(อา-ไฮ)	- กากาเซะฮ์	----	- (เอ - ยา)	-(ฮั - ฮา)	- อัล - เลาะห์
--- ล	- ท ล ล	- ล - ซ	- ซ ล ท	----	- ซ - ล	- ท - ล	- ซ - ม
----	-(ฮอ-ฮอ)	(ฮอฮอฮอฮอ)	- ตุ - ฮัน	--- (ฮั)	--- (ฮา)	- ยิง - คา	- (ฮัฮา) ฮิม
----	- ซ - ร	ม ร ท ร	- ม - ซ	--- ท	--- ล	- ซ - ม	- ร ม ซ

ตัวอย่างที่ 2 ทำนองนาบีมุฮัมมัด
ที่มา : จักรพงษ์ กลิ่นแก้ว

ทำนองประเภทยาหาวบ หรือ ทำนองเพลงที่ทำนองลูกรับ จำนวน 10 ทำนอง ได้แก่

1) ยาหาวบเมาลายา 2) ยาหาวบอัลลอฮ์ฮุมมะ 3) ยาหาวบอัลลอฮ์ฮูวัลลอฮ์ 4) ยาหาวบยาร็อบบานา 5) ยาหาวบซอลาตุลลอฮ์ 6) ยาหาวบอัลลอฮ์ฮูร็อบบี 7) ยาหาวบตอลอัน 8) ยาหาวบยาฮาบีปี 9) ยาหาวบดิรีมากาน 10) ยาหาวบซอลลอลลอฮ์

----	-- มากา	--- ฮา	-- สีมอ	-(ฮอฮอฮอ)	(ฮอ)ฮัย-รอน	--- ตัร	-- ยางัง
----	-- ล ล	--- ซ	- ม ซ ล	- ท ล ซ	ล ท - ล	--- ซ	-- ซ ม
----	-- ดิดา	--- สัม	-- ฮาดี	----	- มู - ซุก	--- ละฮ์	- อี - มาน
----	-- ซ ซ	--- ล	-- ม ซ	----	- ล - ท	--- รี่	- ตั ท ล
----	- อียาละฮ์	--- บัร	-- การ็อก	-(ฮอฮอฮอ)	(ฮอ) ซู - ซู	--- ยิง	- กา - นัน
----	- ล ล ล	--- ซ	- ม ซ ล	- ท ล ซ	ล ท - ล	--- ซ	ล ซ ฟ ม
----	-- อาฮิร	--- มา	-- ตายอ	----	- บัรลีนัง	--- ยอ	-- ลีนัง
----	-- ซ ซ	--- ล	-- ม ซ	----	- ซ ล ตั	--- รี่	- ตั ท ล

ตัวอย่างที่ 3 ทำนองยาหาวบยาร็อบบานา
ที่มา : จักรพงษ์ กลิ่นแก้ว

การขับร้อง

การขับร้องในการแสดงอุละห์หนบี เป็นการขับร้องที่มีการเอื้อนทำนองที่เรียกว่า “ฮิเงะห์” เป็นภาษามลายูแปลว่า “สำเนียง” โดยทั่วไปเราจะพบการเอื้อนแบบฮิเงะห์ ในการขับร้องของมุสลิมมลายูในภาคกลางและไม่พบในการขับร้องของกลุ่มมุสลิมในภาคอื่นของประเทศ เป็นการนำลักษณะของการเอื้อนแบบมุสลิมมลายู มาปรับใช้กับทำนองเพลงไทยเดิม ในการแสดงอุละห์หนบีมีการกำหนดการใช้เสียงเอื้อนฮิเงะห์ โดยยึดตามสระของภาษามลายู โดยพบทั้งหมด 10 เสียง ซึ่งประกอบด้วยเสียงหลัก 5 เสียง ได้แก่ อา อุ อี เอ ออ เสียงเพลง 4 เสียง ได้แก่ ฮา ฮู เฮ ฮอ และเสียงผสมอีก 1 เสียง ได้แก่ เอ็งเง หลักของการฮิเงะห์เป็นการเอื้อนไปตามทำนองเพลง โดยให้เสียงสระของคำร้องสุดท้ายเป็นตัวบังคับเสียงเอื้อน เช่น คำร้องสุดท้ายลงด้วยสระอา ก็จะต้องเอื้อนทำนองหลังคำร้องด้วยเสียงอา แต่หากคำร้องสุดท้ายลงด้วยเสียงสระอี ก็จะต้องเอื้อนทำนองหลังคำร้องด้วยเสียงอี ตามตัวอย่างดังต่อไปนี้

- - - -	- (ฮั)เมาลา	- - (อา อา)	(ฮอา)ยาซอล	- - - -	- ซอล - ลี	- - (ฮัฮั)	- วา - ซาล
- - - -	- ล ล ซ	- - ล ล	ท ล ท ตั	- - - -	- รี่ - มี่	- - ตี่ รี่	ตี่ รี่ - มี่

ตัวอย่างที่ 4 การอิงะห์เสียงอาและเสียงฮั
ที่มา : จักรพงษ์ กลิ่นแก้ว

เครื่องดนตรี

การแสดงอุละห์หนปีมีเครื่องดนตรีหลักคือ รำมะนาเป็นกลองที่ใช้ในการตีประกอบการขับร้อง เป็นอัตลักษณ์อย่างหนึ่งของมุสลิมเชื้อสายมลายู มีชื่อเรียกเป็นภาษามลายูว่า "รับบานา" โดยมีต้นกำเนิดมาจาก "กลองดีฟ" (Duff) ในวัฒนธรรมตะวันออกกลาง เป็นเครื่องดนตรีที่ได้รับการอนุมัติให้ใช้ประกอบกิจกรรมทางศาสนาได้ ในฐานะเป็นเครื่องประกอบการขอพรแด่ศาสดามุฮัมมัด (ซอลลาต-นบี) กลองรำมะนามีลักษณะเป็นกลองหน้าเดียว มีขนาดเส้นผ่าศูนย์กลางตั้งแต่ 13-16 นิ้ว หุ่นกลองนิยมทำจากไม้เนื้อแข็ง เช่น ไม้มะค่า ไม้ชิงชัน ไม้พยุง นิยมขึ้นหน้ากลองด้วยหนังควาย และใช้หวายที่เลียดเป็นเส้นเป็นตัวยึดระหว่างหน้ากลองกับห่วงเหล็กที่เรียกว่า "โชนง" ลักษณะของรูปทรงรำมะนาที่พบในการแสดงอุละห์หนปี มี 3 ลักษณะ

1. รำมะนาทรงลูกอิน หรือ "ทรงกระโถน" หรือ "ทรงมลายู" เป็นกลองรำมะนา รูปทรงแบบเก่าของมลายูมีลักษณะคล้ายกระโถน หน้ากลองกว้างและหุ่นกลองด้านข้างกว้าง
2. รำมะนาทรงมะนาวตัด มีลักษณะคล้ายมะนาวผ่าซีกหัวท้าย รูปทรงด้านข้างมีความโค้งไม่มากนัก หน้ากลองกว้างและหุ่นกลองด้านข้างแคบ
3. รำมะนาทรงลูกจัน มีลักษณะคล้ายผลลูกจัน ด้านข้างของหุ่นกลองมีลักษณะโค้งมนสูงเสมอกัน หน้ากลองและส่วนท้ายของกลอง มีขนาดใกล้เคียงกัน หน้ากลองแคบและหุ่นกลองด้านข้างแคบ

เครื่องดนตรีที่เป็นเครื่องประกอบจังหวะในการแสดงอุละห์หนปีได้แก่ ฉิ่งและกรับ ซึ่งเป็นดนตรีที่ใช้กันทั่วไปในวงดนตรีไทยแสดงให้เห็นถึงความสัมพันธ์และการหิบบั้มระหว่างวัฒนธรรม

จังหวะและหน้าทับ

จังหวะในการขับร้องในการแสดงอุละห์หนปีแบ่งออกเป็น 3 อัตรา โดยเริ่มจากจังหวะช้า จังหวะปานกลาง และจบด้วยจังหวะเร็ว ตามลำดับ มีเสียงหลักในการบรรเลงหน้าทับ 2 เสียง ได้แก่ เสียงโຈ้ะและเสียงทิง⁹ พบหน้าทับกลองรำมะนาในการแสดงอุละห์หนปีจำนวน 11 หน้าทับ

9. นักชาย จิเมข, "หน้าทับกลองรำมะนาในการแสดงอุละห์หนปี," สัมภาษณ์โดย จักรพงษ์ กลิ่นแก้ว, 24 พฤศจิกายน 2562.

หน้าทับอุละห์นปีจั้งหะซ้า

---	- โจ๊ะทังโจ๊ะ	- โจ๊ะทังโจ๊ะ	ทังโจ๊ะทังโจ๊ะ	-- โจ๊ะ -	โจ๊ะ ทัง ทัง	--- โจ๊ะ	- ทัง - ทัง
-----	---------------	---------------	----------------	-----------	--------------	----------	-------------

หน้าทับอุละห์นปีจั้งหะปานกลาง

--- โจ๊ะ	- โจ๊ะ --	- โจ๊ะ ทัง ทัง	- โจ๊ะ ทัง ทัง
----------	-----------	----------------	----------------

หน้าทับภาษาลาว

- ทัง - โจ๊ะ	- โจ๊ะ ทัง ทัง
--------------	----------------

ตัวอย่างที่ 5 หน้าทับที่ใช้ในการแสดงอุละห์นปี
ที่มา : จักรพงษ์ กลิ่นแก้ว

ปรากฏการณ์และพลวัตทางสังคมของอุละห์นปี

การแสดงอุละห์นปีในพิธีกรรมมุโหลตปากเดือน เป็นปรากฏการณ์ทางสังคมมุสลิมที่สำคัญในการเฉลิมฉลองการประสูติของศาสดามุฮัมมัดซึ่งพบเฉพาะในกลุ่มกอดีริยะฮ์ในแนวทางของเช็คมุฮัมหมัดอาลีซูกรีัย การตีร่ามะนาอันบร่อยไปประกอบการขับร้องในการแสดงอุละห์นปีความศรัทธายังมาซึ่งบรรยากาศแห่งมิตรภาพและความสามัคคีเป็นอันหนึ่งอันเดียวกันระหว่างมุสลิมสายซุฟีกอดีริยะฮ์

ค่านิยมทางสังคมของหมู่วิญญูมุสลิมสายซุฟีกอดีริยะฮ์ในการตีร่ามะนา ก่อให้เกิดกิจกรรมที่น่าพาให้เยาวชนไม่ห่างไกลจากศาสนา จังหะของร่ามะนาที่สนุกสนาน และทำนองที่ไพเราะ บทร้องที่เป็นการขอประสาทพรแด่ศาสดามุฮัมมัด (ซอลาวาต-นปี) ทำให้การแสดงอุละห์นปีเป็นสื่อกลางระหว่างผู้คนหลากหลายเพศและอายุเข้าถึงในศาสนาได้ง่ายขึ้น การเรียนการสอนอุละห์นปีสำหรับเยาวชน โดยที่ความยากของการขับร้องไปพร้อมกับการตีกลองร่ามะนาเป็นความท้าทายให้เยาวชนมุสลิมสายซุฟีกอดีริยะฮ์ต้องพยายามฝ่าฟันและผ่านพ้นด่านสำคัญที่ว่า "ร้องก่อนมือตาย ตีกลองปากตาย" เขาเหล่านั้นทราบดีว่าจะต้องมีทักษะที่ดีในการประสานมือที่ตีกลองร่ามะนาไปกับปากที่ขับร้องขอประสาทพรให้สอดรับกันได้เป็นอย่างดี จึงจะสามารถผ่านการทดสอบจากกิจกรรมทางดนตรีเพื่อศาสนานี้ไปได้

การถูกประกอบสร้างอัตลักษณ์ทางวัฒนธรรมของการแสดงอุละห์นปีโดยชุมชน ศาสนาและหน่วยงานราชการในแต่ละท้องถิ่น ปรากฏให้เห็นในรูปแบบพลวัตของการแสดงอุละห์นปีที่เป็นการแสดงดนตรีในพิธีกรรมของชุมชนมุสลิมในจังหวัดพระนครศรีอยุธยา ได้ถูกเผยแพร่ไปสู่ชุมชนมุสลิมในจังหวัดอื่นผ่านการเดินทางเผยแพร่ศาสนาจนกลายเป็นขั้นตอนสำคัญและเครื่องยึดโยงเข้าหากันของมุสลิมสายซุฟีกอดีริยะฮ์ในพื้นที่ต่าง ๆ ของภาคกลาง จากการให้ความสำคัญของชุมชนมุสลิมสายซุฟีกอดีริยะฮ์ในพื้นที่ภาคกลางของประเทศต่อดนตรีประกอบการอุละห์นปีทั้งการขับร้องและการตีกลองร่ามะนา ทำให้การแสดงอุละห์นปีกลายเป็นอัตลักษณ์ทางวัฒนธรรมของชุมชนมุสลิมในมุมมองของบุคคลภายนอกและหน่วยงานราชการในท้องถิ่น จนเกิดเป็นการให้ความหมายใหม่ของการแสดงอุละห์นปี

จากการแสดงประกอบพิธีกรรมทางศาสนาเป็นการแสดงทางวัฒนธรรมที่เป็นอัตลักษณ์ชุมชนที่จัดขึ้นโดยหน่วยราชการในท้องถิ่นร่วมกับชุมชน จนเกิดเป็นอัตลักษณ์ทางวัฒนธรรมดนตรีของชุมชนมุสลิมในฐานะหน่วยหนึ่งในสังคม

สรุปผล และอภิปราย

มุสลิมสายซุฟียกอดิริยะฮ์เป็นกลุ่มของผู้นับถือศาสนาอิสลามที่ศรัทธาต่อแนวทางการปฏิบัติตนของเชikh มุฮัมหมัดอาลี ชุกรียะห์ หรือโตะกิเชะฮ์ ทำให้การแสดงอุละห์หนี่ปีเป็นการขอประสาทพร แด่ศาสดามุฮัมหมัด (ซอลาวาต-นบี) ตามคำริของโตะกิเชะฮ์ได้รับการยอมรับและสืบทอดมาจนถึงปัจจุบันในฐานะการแสดงในพิธีกรรมทางศาสนา โดยประกอบในพิธีกรรมมุโหลดปากเดือนซึ่งจัดขึ้นในวันขึ้น 1 ค่ำในเดือนรอมฎอนของทุกปีตามปฏิทินอิสลาม นอกจากนั้นยังนำมาใช้ในประเพณีต่าง ๆ ของชุมชน เช่น งานขึ้นเพลเด็ก งานบำเพ็ญกุศลแด่ผู้ล่วงลับครบ 40 วัน ซึ่งมีธรรมเนียมปฏิบัติคล้ายคลึงกันของกลุ่มมุสลิมสายซุฟียกอดิริยะฮ์ในท้องที่ภาคกลางของประเทศไทย

ทำนองเพลงที่ใช้ในการแสดงอุละห์หนี่ปีแบ่งออกเป็น 2 กลุ่ม คือ กลุ่มแรกเรียกว่าเพลงกลุ่มลาซุ ซึ่งคำว่า Lagu มีความหมายในภาษามลายูว่าบทเพลง และกลุ่มที่ 2 เรียกว่าเพลงกลุ่มยาหาวาบ ซึ่งคำว่า Jawab มีความหมายในภาษามลายูว่าการตอบคำถาม หรือการรับปาก บทเพลงในกลุ่มนี้จึงเป็นกลุ่มเพลงที่มีการร้องซ้ำทักยวรรคเพลงคล้ายการตอบรับทำนองเพลงข้างหน้า ซึ่งในนักดนตรีมุสลิมในประเทศไทยเรียกว่า “ลูกรับ” และในการขับร้องบทเพลงทั้งสองกลุ่มมีการใช้เทคนิคการเอื้อนรูปแบบเดียวกันที่เรียกว่า “อิเฆห” ซึ่งพัฒนามาจนเป็นการเอื้อนที่มีการผสมผสานการเอื้อนของมลายู และการเอื้อนทำนองในเพลงไทยเดิมเข้าไว้ด้วยกันอย่างลงตัว

ในทางสังคมของมุสลิมนั้น พิธีกรรมในงานมุโหลดปากเดือนที่ใช้ดนตรีในการแสดงอุละห์หนี่ปีเพื่อการเฉลิมฉลอง ได้กลายมาเป็นเครื่องมือสำคัญในการเชื่อมโยงเครือข่ายทางสังคมของมุสลิมสายซุฟียกอดิริยะฮ์เข้าด้วยกันอย่างแนบแน่น ทั้งสังคมดนตรีที่มีการรวมกลุ่มนำกลองรำมะนามาตีร่วมกันนับร้อยใบหรือในสังคมเยาวชนมุสลิมที่การแสดงอุละห์หนี่ปีถูกใช้ไปเพื่อเป็นกิจกรรมสัมพันธ์เพื่อต่อต้านยาเสพติด และยังได้รับการส่งเสริมจากหน่วยงานราชการให้นำการแสดงอุละห์หนี่ปีไปแสดงในเวทีต่าง ๆ ในฐานะอัตลักษณ์ทางวัฒนธรรมของชุมชนร่วมกับวัฒนธรรมอื่น ๆ ของชุมชนในจังหวัดเดียวกัน

การแสดงอุละห์หนี่ปีมีปรากฏการณ์ที่สอดคล้องกับรูปแบบการผสมผสานจนเกิดเป็นวัฒนธรรมลูกผสม (Cultural hybridization) แบบอะมีบา ดังที่ Homi K. Bhabha ให้ความเห็นไว้เกี่ยวกับการรับเอาวัฒนธรรมภายนอกมาปรับเปลี่ยนแต่เนื้อในยังคงเดิม ซึ่งจะเห็นได้ว่า อุละห์หนี่ปีเป็นรูปแบบของวัฒนธรรมมลายูพลัดถิ่นและได้รับเอาวัฒนธรรมไทยซึ่งเป็นวัฒนธรรมของคนกลุ่มใหญ่เข้าไปผสมโดยเปลี่ยนรูปแบบของทำนองภายนอก แต่ยังคงภาษาในบทร้องให้เป็นภาษามลายู และยังคงฉันทลักษณ์กลอนมลายูแบบบวรชนัญญาซัม ที่มีที่มาจากฉันทลักษณ์ร้อยกรอง ในวรรณคดีอาหรับการปรับการใช้เอื้อนแบบมุสลิมมลายูกับทำนองแบบไทย จนทำให้เกิดเป็นลักษณะเอื้อนที่มีรูปแบบเฉพาะตัว นอกจากนี้ยังพบลักษณะการผสมผสานทางวัฒนธรรมของหน้าทับกลองรำมะนา กับหน้าทับเพลงภาษาของไทยอีกด้วย

ข้อเสนอแนะ

1. การศึกษาวัฒนธรรมดนตรีของมุสลิมในพื้นที่ภาคกลางของประเทศไทยควรทำความเข้าใจในหลักคำสอน ตลอดจนความเชื่อเฉพาะกลุ่มของนิกายหรือนักคิด และกลุ่มชาติพันธุ์ที่จะศึกษาให้ชัดเจน ซึ่งเป็นประโยชน์อย่างมากต่อผู้วิจัยและบุคคลข้อมูลในสนามวิจัยในด้านของเข้าใจที่ตรงกันและประเด็นที่อาจจะมีความอ่อนไหว

2. ควรมีการศึกษาในวัฒนธรรมดนตรีของมุสลิมในภาคกลางแขนงอื่น ๆ ซึ่งยังขาดการศึกษาและเก็บข้อมูลทั้งในเบื้องต้นและเชิงลึก เช่น ดิเกร์พะหน้า ปันตน นาเสป เป็นต้น ซึ่งมีมิติทางวัฒนธรรมที่ทับซ้อนกับวัฒนธรรมดนตรีไทย

บรรณานุกรม

คมลักษณ์ ไชยยะ. "เช็คมูฮัมหมัดอาลี ชูกรี: พิธีกรรมความเชื่อของชาวมุสลิมภูเขาทอง จังหวัดพระนครศรีอยุธยา." รายงานการวิจัย, มหาวิทยาลัยราชภัฏพระนครศรีอยุธยา, 2560.

ชาลีอะ มูซอ. "วิเคราะห์วัฒนธรรมมลายูในป็นตนมุขปาฐะปาดานิ." รายงานการวิจัย, กรมส่งเสริมวัฒนธรรม, กระทรวงวัฒนธรรม, 2547.

ดาวุด อิบน์อัลดุลละห์. ชีวิตประวัติและผลงานของบรมครูนามอุโฆษ เช็คมูฮัมหมัดอาลี ชูกรี. เอกสารอัดสำเนา, 2546.

นักชาย จิเมซ. "หน้าทับกลองรำมะนาที่ใช้ในการแสดงอุละห์นบี." สัมภาษณ์โดย จักรพงษ์ กลิ่นแก้ว. 24 พฤศจิกายน 2562.

นิรันดร์ ชันธวิธิ. "การศึกษาเปรียบเทียบความเชื่อและการปฏิบัติทางศาสนาของชาวมุสลิมในจังหวัดพระนครศรีอยุธยา." วิทยานิพนธ์ระดับปริญญาโท, มหาวิทยาลัยมหิดล, 2542.

วิชา เชาว์ศิลป์. "ทำนองเพลงลำตัดและเพลงพื้นบ้านอื่น ๆ ที่ปรากฏในลำตัด." รายงานการวิจัย, สถาบันราชภัฏจันทรเกษม, 2543.

สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ. สารานุกรมไทย. พระนคร : องค์การค้ำของคุรุสภา, 2505.

เสาวนีย์ จิตต์หมวด. วัฒนธรรมอิสลาม. กรุงเทพฯ : กองทุนสง่า รุจิระอัมพร, 2535.

Bhabha, Homi K. *The Location of Culture*. London: Routledge, 1994.

พลวัตการเปลี่ยนแปลงแบบแผนดนตรีไทยสู่ดนตรีไทยร่วมสมัย Dynamics Brought by Changes from Canon of Thai Traditional Music to Thai Contemporary Music

ณัฐชา นัจจนาวกุล* NACHAYA NATCHANAWAKUL*

บทคัดย่อ

บทความนี้เป็นส่วนหนึ่งของงานวิจัย เรื่อง ปรากฏการณ์ความเป็นไทยในงานดนตรีไทยร่วมสมัย มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาพลวัตของดนตรีไทยร่วมสมัยในสังคมไทย จากการศึกษาพบว่าพลวัตของการเปลี่ยนแปลงแบบแผนดนตรีไทยมีผลต่อการสร้างงานดนตรีไทยร่วมสมัย ความคลี่คลายในแบบแผนการบรรเลงถูกส่งผ่านให้เห็นในรูปแบบของบทเพลง วงดนตรี วิธีการบรรเลง ที่สร้างสรรค์ขึ้นด้วยแนวคิดใหม่ ภายใต้แบบแผนทางดนตรีไทยที่สืบสานกันมาแต่เดิมนับตั้งแต่รัชกาลที่ 5 เป็นต้นมา มีความพยายามปฏิรูปวัฒนธรรมเพื่อสร้างภาพลักษณ์ของชาติให้ทัดเทียมอารยะประเทศ และการเข้ามาของวัฒนธรรมตะวันตกอย่างต่อเนื่องยังส่งผลให้การรับรู้เรื่องราว มุมมอง และค่านิยมของชาวสยามเปลี่ยนแปลงไป และได้ส่งผลต่องานดนตรีไทยภายใต้แนวคิดการผสมผสานวัฒนธรรมดนตรีไทยและตะวันตกเข้าด้วยกัน จนเกิดลักษณะงานดนตรีที่มีความคลี่คลาย ไม่ยึดติดแบบแผนเดิมที่เคยมีมา ทั้งในด้านบทบาท การบรรเลงและการผสมวง เช่น การเกิดขึ้นของวงเครื่องสายผสม วงปี่พาทย์ดึกดำบรรพ์ และละครร้อง ต่อมาภายหลังการเปลี่ยนแปลงการปกครอง พ.ศ. 2475 รัฐบาลมีนโยบายในการสร้างชาติให้คานอำนาจแนวคิดที่แผ่ขยายจากซีกโลกตะวันตก โดยเน้นนโยบายการปฏิรูปมรดกงานดนตรี จากการศึกษาพบว่าการปลุกฝังวัฒนธรรมตะวันตกให้แก่คนในชาติ ส่งผลให้วิถีชีวิตและความนิยมในความบันเทิงตามอย่างตะวันตกมีมากขึ้น ภายใต้แนวคิดของรัฐบาลนี้จึงนำไปสู่การเกิดเพลงปลุกใจในละครหลวงวิจิตรวาทการ และการตั้งวงดนตรีในกรมโฆษณาการ เช่น วงสุนทราภรณ์ วงสังคีตสัมพันธ์ วงสังคีตประยุกต์ ดนตรีผสมเหล่านี้แสดงถึงความร่วมสมัยและเรียกได้ว่าเป็นลูกผสมทางวัฒนธรรม (Hybrid culture) และในเวลาต่อมาจึงถูกใช้แทนที่ความบันเทิงรูปแบบเดิม เพราะสามารถตอบสนองกลุ่มคนที่อนุรักษ์ในดนตรีไทยแบบแผนและนิยมในตะวันตกได้ในคราวเดียวกัน สะท้อนความคิดและสร้างนิยามงานดนตรีไทยร่วมสมัยได้อย่างชัดเจน ในขณะที่ก่อนหน้านี้การเปลี่ยนแปลงงานดนตรีไทยแบบแผนเป็นการสร้างความร่วมสมัยผ่านวิธีคิด การบรรเลง การผสมวง ภายใต้กรอบแนวคิดของแบบแผนดนตรีไทยและดนตรีไทยแบบแผนที่มีราชสำนักเป็นศูนย์รวมเท่านั้นจากกรอบรัฏฐนิยมที่มุ่งผสมผสานสองสิ่งทางวัฒนธรรมนี้ได้ส่งผลต่อรสนิยม การปลุกฝังมโนทัศน์ใหม่ และการสร้างสถานภาพทางสังคมของผู้คนในสังคมเมืองเป็นอย่างมาก ขณะเดียวกันก็เป็นเครื่องมือหนึ่งในการสร้างมโนทัศน์เรื่องรัฐชาติและความเป็นไทยผ่านบทเพลงเพื่อความบันเทิง ทั้งยังส่งผลต่อการสร้างสรรค์งานดนตรีในเวลาต่อมา

คำสำคัญ : พลวัต/ แบบแผนดนตรีไทย/ ดนตรีไทยร่วมสมัย

*ดร. อาจารย์ประจำวิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล, nachaya.nat@mahidol.ac.th

*Dr., Lecturer, College of Music, Mahidol University, nachaya.nat@mahidol.ac.th

Abstract

This article is part of the research titled *Thainess in Contemporary Thai Music*, and was written with an objective to examine the dynamics of contemporary Thai music in the Thai society. The study found that the dynamics brought by the changes in the canon of Thai traditional music influenced the creation of contemporary Thai music. The performance patterns were sorted out and reflected through songs, music bands, and performances inspired by the new conception within the traditional canon of Thai traditional music that had been passed on from King Rama V era. Attempts were made to bring about a cultural reform to rebuild the national image to be equivalent to that of the neighboring countries. Moreover, the constant expansion of Western culture affected the perception, perspective, and value of Siamese people, and impacted Thai music, giving rise to the new concept that incorporated Thai and Western music cultures. Consequently, the music styles were resolved, and no longer followed the traditional practice, especially in terms of role, performance, and band formation. For instance, Thai string ensemble, Pipat-Dukdumbun, and musical were originated in that period. Nonetheless, after the Siamese Revolution in 1932, the government called for nation-building to balance the power imposed by the expanding presence of Western nations, particularly the policy to reform entertainment music. The embrace of Western culture by people in the society resulted in more Westernized lifestyles and preferences of Western entertainment. However, the new notion of the state led to the creation of soul-stirring music in Luang Wichitwathakan's play, and the formation of music bands in the Government Public Relations Department, such as Suntaraporn, Sangkhit Sampan, and applied music. These blended music forms demonstrated the contemporality of music, or, in other words, the hybrid culture of music. The sound and the performance style of Thai traditional music were adapted to reflect Western music. At a later time, these new music forms replaced the traditional entertainment methods, since they could satisfy both people who wanted to preserve Thai traditional music and those who enjoyed Western music, all at the same time. In addition, these new music forms reflected the concept and strengthened the definition of contemporary Thai music in a clear way, while, in the past, changes in the Thai traditional music promoted the contemporality in thinking, performance, and band formation within the framework of the canon of Thai traditional music and traditional music with the royal court as the center. The state framework that aimed to combine these two cultural streams brought about a new taste, a new concept, and the widespread construction of social status of people in the society. Meanwhile, it also served as a tool to promote the notion of nation state and Thainess through songs for entertainment, as well as contributed to the creation of music work thereafter.

Keywords: Dynamics/ Canon of Thai traditional music/ Thai contemporary music

บทนำ

หากพิจารณาการสร้างสรรค์งานดนตรีไทยจำนวนมากที่ถูกสร้างขึ้นภายใต้กรอบแห่งความสมบูรณ์ทางด้านดุริยางคศิลป์ไทยนั้น ผลงานที่สะท้อนแนวคิดและภูมิปัญญาสูงสุดทางเสียงของชาติ และมีได้ด้อยไปกว่าชาติอื่น ในด้านแบบแผนดนตรีไทยที่ปรากฏนั้น สะท้อนให้เห็นแนวคิดที่ไม่หยุดนิ่ง แต่คงไว้ในเรื่องราวละเอียดทางดนตรี การให้ความสำคัญกับเรื่องสำนวนกลอนและปฏิภาณกวี หรือการด้น จึงเป็นลักษณะที่สำคัญของดนตรีแบบแผนที่พบได้ในวงดนตรีประเภทต่าง ๆ เช่น วงเครื่องสายปี่ชวา ที่ใช้การผสมผสานกลุ่มเครื่องดนตรีที่มีความแตกต่างในเรื่องเสียง นำมาซึ่งการบรรเลงรูปแบบใหม่ สะท้อนแนวคิดการร้อยเรียงสำนวนกลอนและทักษะชั้นสูงในการบรรเลง นอกจากนี้ ยังปรากฏการสร้างสรรค์ในแง่การประสมวงที่ปรากฏพัฒนาการด้านแนวคิดในการพัฒนาเครื่องดนตรี คุณลักษณะเสียงและการบรรเลง เช่น การเกิดขึ้นของระนาดเอกเหล็ก ระนาดทุ้มเหล็กในวงปี่พาทย์เครื่องใหญ่ การสร้างฆ้องดีกดำบรรพ์ หรือฆ้องหุ่ยในวงปี่พาทย์ดีกดำบรรพ์ และการนำเครื่องดนตรีภายนอกวัฒนธรรมเข้ามาผสมผสาน ดังเช่นในวงเครื่องสายผสม เป็นต้น

การสร้างสรรค์งานดนตรีไทยที่ปรากฏจำนวนมากในอดีต โดยเฉพาะอย่างยิ่งภายใต้ระบบอุปถัมภ์นั้น ก่อให้เกิดรูปแบบงานดนตรีที่หลากหลายและสะท้อนความเป็นแบบแผนได้หลายแง่มุม แม้จะไม่สามารถกล่าวได้อย่างหนักแน่นว่าพัฒนาการของงานดนตรีเหล่านี้ เกิดขึ้นแต่ในสังคมของราชสำนักและชนชั้นสูงแต่เพียงอย่างเดียว แต่ก็ป็นปัจจัยที่สามารถสะท้อนให้เห็นว่าราชสำนักมีผลต่อการปรับเปลี่ยนและสร้างสรรค์งานดนตรีไทยในแต่ละช่วงเวลาได้อย่างมีนัยยะสำคัญ

ภายใต้แนวคิดการพัฒนาดนตรีแบบแผนในเวลานั้น ยังปรากฏบทเพลงเพื่อการฟัง และการอวดฝีมือ ซึ่งผ่านการเรียบเรียงท่วงทำนอง รูปแบบและโครงสร้างของบทเพลงด้วยวิธีคิดใหม่ เช่น เพลงทยอยและเพลงเดี่ยว ขณะเดียวกันในช่วงเวลานั้น ยังมีงานร่วมสมัยที่ถูกนำมาปรับใช้ในฐานะเสียงที่แสดงความเป็นอารยะ เช่น แตรวง ซึ่งมีบทบาทอย่างยิ่งต่อกิจการทหารและความบันเทิงของคนในชาติ แตรวงจึงเป็นมหรสพที่ให้ความบันเทิงในฐานะการสร้างเสียงใหม่ที่มีความเจิดจ้าและแสดงถึงความทันสมัย ในเวลาต่อมาจึงมีการสร้างบทเพลงร่วมสมัยจำนวนมากด้วยรากฐานทำนองของไทยและสื่อสารด้วยเสียงของตะวันตกในเวลาต่อมา

การปะทะสังสรรค์กันระหว่างสิ่งที่เรียกว่า โลกาภิวัตน์กับความเป็นไทยนั้น เป็นมูลเหตุที่ก่อให้เกิดการสร้างสรรค์งานศิลปะประเภทต่าง ๆ มาทุกยุคทุกสมัย การผสมผสานในลักษณะนี้ แม้ว่าจะยังไม่มีกฏนิยามศัพท์ “ร่วมสมัย” ในอดีต แต่อย่างไรก็ตามรูปแบบของงานที่สร้างขึ้นมานี้ สามารถสะท้อนแนวคิดจินตนาการ ตามบริบทของสภาพสังคม และความคิดริเริ่มในการสร้างงานศิลปะใหม่ ๆ ภายใต้รากและอัตลักษณ์ทางดนตรีของชาติได้เป็นอย่างดี

การเปลี่ยนแปลงซึ่งแบบแผนดนตรีไทย มีผลต่อพลวัตของงานดนตรีไทยร่วมสมัยในเวลาต่อมา โดยเฉพาะอย่างยิ่งการคลี่คลายซึ่งแบบแผนดนตรีไทยและนำไปสู่การสร้างสรรค์งานดนตรีในรูปแบบใหม่อย่าง

แสดงความสัมพันธ์และร้อยรัดกันไป ขณะเดียวกันงานดนตรีหลังเปลี่ยนแปลงการปกครอง พ.ศ. 2475 ยังมิพบาทในฐานะเป็นเครื่องมือและเป็นเครื่องแสดงถึงการปรับปรุงวัฒนธรรมของชาติครั้งใหญ่ เพื่อเปลี่ยนแปลงภาพลักษณ์ของการเป็นส่วนหนึ่งของสังคมโลก ภายใต้การนำของจอมพล ป.พิบูลสงคราม ซึ่งการปฏิรูปวัฒนธรรมให้ไปสู่ความเป็นอารยะนั้นเป็นกระบวนการสำคัญต่อการสร้างความเป็นไทยให้กับผู้คนในประเทศและส่งผลกระทบต่อแนวคิดเรื่องความเป็นไทยในมิติวัฒนธรรมในเวลาต่อมา บทความนี้จึงต้องการสื่อสารพลวัตรของการเปลี่ยนแปลงแบบแผนดนตรีไทย ในช่วงปี พ.ศ. 2411-2500 ซึ่งเป็นช่วงเวลาของการเปลี่ยนแปลงการประยุกต์ใช้และการคลี่คลายแบบแผนดนตรีไทยที่ส่งผลกระทบต่อพัฒนาการดนตรีร่วมสมัยในเวลาต่อมา

วัตถุประสงค์

1. เพื่อศึกษาพลวัตของดนตรีไทยร่วมสมัยในสังคมไทย

วิธีดำเนินการวิจัย

ในการดำเนินการวิจัยครั้งนี้ ผู้วิจัยได้ใช้การวิจัยเชิงคุณภาพ (Qualitative Research) ดำเนินการเก็บข้อมูลเอกสารต่าง ๆ ที่เกี่ยวข้อง เช่น หนังสือ ตำรา วิทยานิพนธ์ วารสาร สุจิตร์ และมุ่งเน้นการวิเคราะห์เอกสาร (Documentary Analysis) รวมทั้งการเก็บข้อมูลจากการสัมภาษณ์ บุคคลที่เกี่ยวข้องด้วยแบบสัมภาษณ์อย่างไม่เป็นทางการ และจำแนกข้อมูลที่ได้โดยทำการคัดแยกเนื้อหาที่เกี่ยวข้องกับวงดนตรีไทยร่วมสมัยในอดีต ดำเนินการวิเคราะห์ สังเคราะห์ และเรียบเรียงข้อมูล เพื่อนำเสนอในรูปแบบเชิงพรรณนา

ผลการวิจัย

แบบแผนดนตรีไทย เป็นธรรมเนียมปฏิบัติที่สืบทอดกันมาในวัฒนธรรมดนตรีไทย มีส่วนสำคัญต่อการสร้างงานดนตรีไทยและวัฒนธรรมความบันเทิงของราชสำนัก มีความสัมพันธ์กับความเชื่อทางศาสนาและพิธีกรรมดนตรีและมหรสพต่าง ๆ มีขั้นตอนแบบแผนที่เป็นมาตรฐาน ทั้งนี้ เพื่อแสดงให้เห็นความแตกต่างของสถานภาพของพระมหากษัตริย์และประชาชนทั่วไป แบบแผนดนตรีไทยจึงถูกจัดสร้างไว้เพื่อกิจกรรมสองส่วนทั้งในพิธีกรรมและความบันเทิงเป็นสำคัญ ต่อมาเมื่อราชสำนักเริ่มคลี่คลายวัฒนธรรมความบันเทิงด้วยการแลก รับ ปรับ เปลี่ยน ศิลปะการแสดงของราชสำนักเข้ามา เช่น การรับละครชาบ้านมาดัดแปลงเป็นละครใน โดยดัดแปลงให้สอดคล้องกับแบบแผนของราชสำนัก กลายเป็นวัฒนธรรมรูปแบบใหม่¹ ก็สะท้อนให้เห็นวิถีของการปรับเปลี่ยนวัฒนธรรมความบันเทิงระหว่างหลวงและราษฎร์ได้เป็นอย่างดี ขณะเดียวกันความเปลี่ยนแปลงของแบบแผนดนตรีไทยก็เป็นไปตามสภาพสังคม วัฒนธรรมและปัจจัยอื่นเข้ามาเกี่ยวข้อง นับตั้งแต่ครั้งรัชกาลที่ 4 เรื่อยมา จึงมีการสร้างรูปแบบ ลักษณะ วิธีการบรรเลงใหม่ ๆ ในดนตรีไทย

1. ภัทรวดี ภูษณาภิรมย์, "การเปลี่ยนแปลงของวัฒนธรรมความบันเทิงในสังคมกรุงเทพฯ พ.ศ. 2491-2500" (วิทยานิพนธ์ระดับปริญญา ดุษฎีบัณฑิต, จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2547), 16.

พลวัตรของความเปลี่ยนแปลงแบบแผนดนตรีไทยก่อนเปลี่ยนแปลงการปกครอง

แบบแผนของดนตรีไทย ได้มีการปรับเปลี่ยนไปตามกาลเวลาและกระแสของการเปลี่ยนแปลง เมื่อพิจารณาจากประวัติศาสตร์ในอดีตที่ผ่านมา พบว่าความร่วมสมัยเกิดขึ้นจากปัจจัยที่หลากหลาย โดยเฉพาะอย่างยิ่งการเข้ามาของวัฒนธรรมภายนอก ดังนั้นหากทำการศึกษาร่องรอยผ่านบทเพลง ชื่อเพลง และทำนองเพลงในอดีต พบว่ามีความเกี่ยวข้องกับเสียงของกลุ่มเครือญาติในภูมิภาคเดียวกัน พิจารณาได้จากชื่อเพลงโบราณที่มีสำเนียงเพลงต่างภาษา เช่น สำเนียงแขกหรือเพลงที่มีร่องรอยว่ารับมาจากแขกในภูมิภาคเดียวกัน เช่น ย่องหิด สระนุหรง บะหลิม เพลงเหล่านี้เป็นส่วนหนึ่งของเพลงเรื่องมโหรีในอดีต แต่โดยรูปแบบทำนองได้ถูกปรับให้เป็นไปตามแบบแผนทำนองและกระสวนจังหวะอย่างไทย แสดงให้เห็นตัวอย่างของการผสมผสานและการสร้างสรรค์ทำนองใหม่ที่มีความสอดคล้องกับสภาพสังคมแห่งความหลากหลายทางชาติพันธุ์ในพื้นที่สังคมอยุธยาเมื่อหลายร้อยปีที่ผ่านมา

ความเปลี่ยนแปลงแบบแผนดนตรีไทยในอดีตนั้น พบว่าเป็นการเปลี่ยนแปลงทั้งที่เกิดขึ้นจากปัจจัยภายใน และปัจจัยภายนอก กล่าวคือ การเปลี่ยนแปลงที่เกิดจากปัจจัยภายใน ปรากฏให้เห็นถึงภูมิปัญญาของโบราณจารย์ทางดนตรีไทย เช่น รัชสมัยของพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว ในคราวพระประดิษฐ์ไพเราะ (มี ดุริยางกูร) หรือครูมีแขก ท่านได้แต่งเพลงทยอยเดี่ยวซึ่งเป็นเพลงเดี่ยวवादฝีมือและเพลงเชิดจีน ซึ่งเป็นเพลงประเภททยอยเพลงแรก มีรูปแบบ ลีลา และสำนวนทำนองแตกต่างไปจากกลุ่มเพลงที่ใช้เพื่อพิธีกรรมและความบันเทิงในอดีตหรือการเกิดขึ้นของวงเครื่องสายปี่ชวาที่แสดงลักษณะการสร้างสรรค์ที่สะท้อนมุมมองและวิธีคิดใหม่ ๆ ที่สะท้อนให้เห็นความเปลี่ยนแปลงเรื่องแนวคิดการประพันธ์การสร้างสำนวนกลอน

การหลั่งไหลเข้ามาของวัฒนธรรมตะวันตกเป็นส่วนหนึ่งของการเปลี่ยนแปลงที่เกิดจากปัจจัยภายนอก โดยเฉพาะอย่างยิ่งในรัชกาลของพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว จากการรับค่านิยมและวัฒนธรรมจากชาติตะวันตก ส่งผลให้การรับรู้เรื่องราวและองค์ความรู้ด้านต่าง ๆ เกิดขึ้นอย่างแพร่หลายและรวดเร็ว อีกทั้งในช่วงปลายศตวรรษที่ 19 มีการเปลี่ยนแปลงทางด้านระบอบในราชสำนัก เนื่องด้วยมีการปรับปรุงประเทศเพื่อให้ทัดเทียมชาติต่าง ๆ จากกระแสลัทธิการล่าอาณานิคมในเอเชีย ทำให้เกิดการสร้างรูปแบบการดำรงชีวิต เครื่องแต่งกาย ศิลปวัฒนธรรมตามอย่างตะวันตก เพื่อให้สอดคล้องกับคำว่า "ศิวิไลซ์" นโยบายการตั้งรับของรัชกาลที่ 5 ก่อให้เกิดกระแสค่านิยมใหม่ อย่างที่ไม่เคยปรากฏมาก่อน ภายใต้การแสวงหาความเป็นไทยและการก้าวข้ามสู่การเป็นอารยะประเทศ ดังแสดงให้เห็นได้จากการที่ทรงนำงานศิลปะและงานหัตถกรรมจากสยามไปร่วมแสดงงานมหกรรมสินค้านานาชาติในทวีปยุโรปหลายคราวด้วยกัน ซึ่งหมายถึงการก้าวสู่การเป็นส่วนหนึ่งของเวทีโลกตั้งแต่นั้นมา แต่อย่างไรก็ดีก็ยังทรงให้ความสำคัญต่อศิลปวัฒนธรรมของชาติ เพราะเป็นสิ่งที่แสดงถึงความเจริญของบ้านเมืองอีกทางหนึ่ง และการปรับปรุงประเทศต้องอยู่ในขอบข่ายการรักษาแบบแผนที่ดั้งเดิมของชาติด้วยเช่นกัน

ภายใต้ตรัสนิยมที่เปลี่ยนไปนั้น ยังคงให้เกิดแนวคิดร่วมสมัยที่ส่งผลต่อแบบแผนดนตรีไทยในช่วงรัชกาลพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวหลายลักษณะด้วยกัน เช่น ในปี พ.ศ. 2421 เมื่อสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ ทรงมีแนวคิดในการพระนิพนธ์เพลงไทยให้มีความแตกต่างไปจากเพลงประเภทอื่น โดยทรงขยายเพลงขอมกล่อมลูก สองชั้น ให้เป็น สามชั้น และให้ชื่อว่า เพลงเขมรไทรโยค ในเนื้อร้องทรงบรรยายถึงความงดงามของน้ำตกไทรโยค ถือเป็นบทเพลงที่มีรูปแบบการประพันธ์ท่วงและทำนองที่แสดงให้เห็นถึงความสวยงามของธรรมชาติและได้รับความนิยมจนถึงปัจจุบัน และการบรรเลงเพื่อเปิดศาลาอุทยานการ ปี พ.ศ. 2430 มีการนำรูปแบบการประสานเสียงในดนตรีตะวันตก มาใช้กับการขับร้องเพลงสรรเสริญพระบารมีเป็นครั้งแรก เนื่องด้วยสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ ทรงพบปัญหาในการขับร้อง เมื่อต้องใช้นักร้องหญิงและชายไปพร้อม ๆ กัน นอกจากนี้การสร้างสรรค์งานละครดึกดำบรรพ์ ของสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ และเจ้าพระยาเทเวศร์วงศ์วิวัฒน์ เจ้ากรมมหรสพในสมัยรัชกาลที่ 5 ซึ่งทรงได้แนวคิดมาจากการแสดงโอเปร่าจากโลกตะวันตก มาผนวกกับการสร้างสรรค์บทเพลงภายใต้ความคิดเรื่องการสร้างการแสดงอย่างคอนเสิร์ต จนเกิดเป็นวงปีพาทย์ดึกดำบรรพ์ ถือเป็นวงปีพาทย์ที่มีการผสมผสานแนวคิดแบบตะวันตกวงแรกของสยาม และทรงปรับปรุงท่วงร้องร่วมกันของนักร้องชายและหญิง โดยใช้หลักการประสานเสียงอย่างตะวันตก

ละครดึกดำบรรพ์ ถูกใช้ในนามความเป็นไทยจากราชสำนัก เป็นตัวแทนความเป็นไทยที่งดงามประณีต จากร่องรอยจะพบว่าถูกปรับเทคนิคทางการประพันธ์เพลง ให้เป็นทำนองมีรูปอย่างไทยโดยที่ไม่แปร่งหู แม้จะมีข้อจำกัดของเครื่องดนตรีที่ไม่สามารถเลียนแบบต้นทางได้อย่างสมบูรณ์ แต่ก็สามารถเป็นแขกอย่างไทย เป็นฝรั่งอย่างไทย²

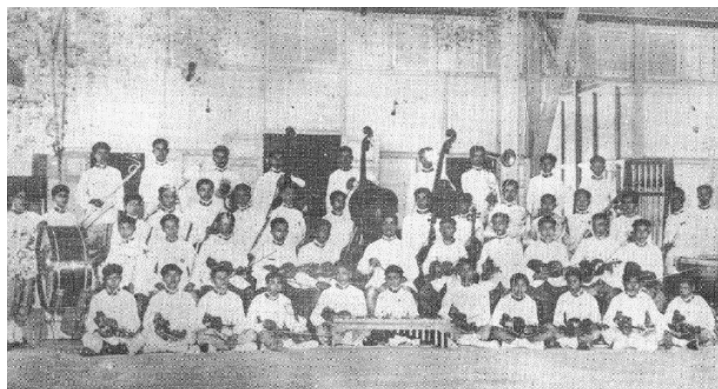
นอกจากนี้ปัจจัยภายนอกที่ถาโถมเข้าสู่สยาม โดยเฉพาะอย่างยิ่งการสร้างความมั่นคงและความเชื่อมั่นให้กับกองทัพ จึงก่อให้เกิดการปรับปรุงกองทัพให้ทันสมัย ดนตรีจึงถูกนำมาใช้เพื่อเป็นส่วนหนึ่งของการแสดงแสนยานุภาพของกองทหารแถวจึงปรากฏบทบาทหน้าที่ในการประโคมและถูกนำมาใช้ในฐานวงดนตรีประกอบพระเกียรติยศ จนกระทั่งเกิดกรมยุทธนาธิการ กองทหารแถวจึงถูกกำหนดบทบาทหน้าที่เพื่อแสดงความเป็นชาติและมีการสร้างสรรค์บทเพลงจำนวนมากเพื่อใช้ในการกิจต่าง ๆ นับแต่สมัยรัชกาลที่ 5 เป็นต้นมา การสร้างสรรค์งานดนตรีที่แสดงความร่วมมืออีกประเภทหนึ่ง ปรากฏในงานของสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้าบริพัตรสุขุมพันธุ์ กรมพระนครสวรรค์วรพินิต ซึ่งทรงมีพระปรีชาสามารถในการพระนิพนธ์งานร่วมสมัยไว้จำนวนมากด้วยกัน เพลงไทยสากลที่ทรงพระนิพนธ์ขึ้นทั้ง 12 เพลงนั้น มี 7 เพลงที่ได้ทรงดัดแปลง หรือทรงอาศัยทำนองเพลงไทยเดิม เพลงที่ปรากฏชัดว่าทรงแปลหรือทรงอาศัยเพลงไทยเดิมเป็นหลัก ได้แก่ เพลงสุดเสนาะ ทรงดัดแปลงจากเพลงไทยเดิมชื่อ แสนเสนาะ เพลงวอลซ์เมขลา ทรงดัดแปลงจากเพลงไทยเดิมชื่อ หกบท เพลงมหาฤกษ์ ทรงดัดแปลงจากเพลงไทยเดิมชื่อมหาฤกษ์ เพลงสรรเสริญเสือป่า ทรงดัดแปลงจากเพลงไทยเดิมชื่อบุหลันลอยเลื่อน เพลงสาครล้น ทรงดัดแปลงจากเพลงไทยเดิมชื่อ คลื่นกระทบฝั่งและทะเลบัว เพลงโครก ทรงดัดแปลงมาจากเพลงไทยเดิมชื่อพญาไศก เพลงนางครวญ ทรงดัดแปลงมาจากเพลงไทยเดิมชื่อ นางครวญ³ บทเพลงเหล่านี้แสดงให้เห็นสุนทรีย์และทำนองอย่างไทยภายใต้จังหวะและลีลาอย่างฝรั่ง แสดงคุณลักษณะความเป็นไทยและการแสดงความคิดใช้ไปกับโลกตะวันตกในเวลาเดียวกัน

2. เสถียร ดวงจันทร์ทิพย์, "พัฒนาการของดนตรีไทยร่วมสมัย," สัมภาษณ์โดย ณัฐชา นัจจนาวกุล, 24 กุมภาพันธ์ 2560.

3. พูนพิศ อมาตยกุล, "ดนตรีวิจิตร : ความรู้เบื้องต้นเกี่ยวกับดนตรีไทยเพื่อความชื่นชม." (กรุงเทพมหานคร : สยามสมัย, 2529), 15.

อิทธิพลและรูปแบบการขับร้องของตะวันตก ยังคงให้เกิดพัฒนาการของละครร้องเช่นกัน นับตั้งแต่ละครดึกดำบรรพ์จนถึงละครปริตาลัย ซึ่งพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระนราธิปประพันธ์พงศ์ ได้ทรงริเริ่มจัดแสดงขึ้น เมื่อ ปี พ.ศ. 2452 โดยนำแบบอย่างมาจากละครบังสะวันของมลายู (Malay Opera) ซึ่งเข้ามาแสดงที่กรุงเทพฯ ต่อมาจึงเรียกว่าละครปริตาลัย ส่วนเพลงที่ใช้ในการแสดงละครร้องก็จะมีทั้งเพลงไทยแบบเดิมและเพลงที่ได้ประดิษฐ์ขึ้นใหม่ นอกจากนี้หม่อมหลวงท่วน วรวรรณ ยังได้ทำทางร้องเพลงร้องในอัตราสองชั้นไว้หลายเพลง โดยเฉพาะเพลงสำเนียงลาวและเขมร เช่น เพลงในละครร้องเรื่อง สาวเครือฟ้า ซึ่งได้รับความนิยมชมชอบจากคนดูอย่างมาก⁴ จากความนิยมในละครร้องซึ่งมีดนตรีประกอบในแบบใหม่ ในเวลาต่อมาพรานบุรพ์ จึงนำแนวคิดของละครปริตาลัยและละครร้องสลับพูดมาเป็นพื้นฐานในการสร้างงาน โดยการเปลี่ยนแปลงเพลงไทยมาเป็นเพลงไทยเนื้อเดิม ไม่มีการตีรับและไม่มีลูกคู่ร้องรับ นอกจากนี้ยังมีการนำเพลงไทยสากลมาใช้ในการแสดง ในระยะหลัง ๆ มีการใช้บทเจรจาในการดำเนินเรื่องจนมีลักษณะคล้ายละครสังคีต รวมทั้งบางเรื่องก็ใช้บทเจรจาเป็นส่วนสำคัญในการดำเนินเรื่อง โดยที่บทร้องเป็นเพียงการสอดแทรกเข้ามาเพื่อให้ตัวละครใช้ร้องเพลงพรรณนาความรู้สึก⁵ พัฒนาการของละครร้องจึงสื่อให้เห็นถึงจารีตการแสดงที่ปรับเปลี่ยนตามธรรมเนียมตะวันตก เน้นการเดินเรื่องกระชับและสอดคล้องกับสังคม การแสดงอารมณ์ มีเวทีและฉากที่สมจริง ทำนองเพลงร้องที่คุ้นหูและสามารถเชื่อมต่อกับโลกของความเป็นจริงกับมหรสพดนตรีในอดีตได้ประการหนึ่ง ภัทรวดี ภูษณาภิรมย์ ได้กล่าวถึงค่านิยมความบันเทิงอย่างตะวันตกในช่วงระยะเวลาดังกล่าวไว้ว่า

... แม้เกิดการตื่นตัวในการรับวัฒนธรรมตะวันตก ซึ่งทัศนคติของคนไทยโดยทั่วไปเห็นว่า เป็นชาติที่เจริญกว่าเกือบทุกด้าน แต่การรับวัฒนธรรมความบันเทิงของชาติตะวันตกในระยะแรกก็คงเป็นการรับมาปรับปรุงให้สอดคล้องกับรูปแบบของวัฒนธรรมความบันเทิงที่มีมาแต่เดิม⁶



ภาพที่ 1 นักเรียนวงเครื่องสายฝรั่งหลวง ในสมัยรัชกาลที่ 7
ที่มา : ศาสตราจารย์เกียรติคุณ นายแพทย์ขุนพิศ อมาตยกุล

การปรับปรุงหน่วยงานทางวัฒนธรรมครั้งใหญ่ ปรากฏขึ้นในรัชกาลพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว มีการส่งเสริมและจัดตั้งหน่วยงานราชการที่ทำงานทางด้านศิลปวัฒนธรรมของชาติให้มีความมั่นคง โดยมีการจัดตั้งกองเครื่องสายฝรั่งหลวง ซึ่งเป็นหน่วยงานราชการที่สร้างนักดนตรีตะวันตกมืออาชีพและบ้างก็มีความรู้ในเรื่องดนตรีไทย โดยมีพระเจนดุริยางค์ (ปิติ วาทยกร) เป็นผู้วางรากฐานการเรียนการสอน

4. กัลยรัตน์ หล่อมนิพนธ์, "การศึกษาเชิงวิเคราะห์ บทละครของพรานบุรพ์" (วิทยานิพนธ์ปริญญาอักษรศาสตรมหาบัณฑิต, จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2535), 31.

5. _____, "การศึกษาเชิงวิเคราะห์ บทละครของพรานบุรพ์" (วิทยานิพนธ์ปริญญาอักษรศาสตรมหาบัณฑิต, จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2535), 34.

6. ภัทรวดี ภูษณาภิรมย์, "การเปลี่ยนแปลงของวัฒนธรรมความบันเทิงในสังคมกรุงเทพฯ พ.ศ. 2491-2500" (วิทยานิพนธ์ระดับปริญญา ดุษฎีบัณฑิต, จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2547), 33.

ในเวลาต่อมากลุ่มนักดนตรีเหล่านี้มีบทบาทในหน่วยงานราชการและเอกชน ทำหน้าที่ในการสร้างสรรค์งานดนตรีให้กับสังคมและสอดคล้องกับความนิยมในดนตรีตะวันตกที่มีมากขึ้น และเนื่องจากเป็นกลุ่มคนที่อยู่ในช่วงเวลาของการเปลี่ยนแปลงรูปแบบงานดนตรีจากดนตรีไทยแบบแผนไปสู่การเป็นดนตรีไทยร่วมสมัย กลุ่มคนเหล่านี้จึงมีบทบาทในการลดช่องว่างระหว่างดนตรีไทยและดนตรีตะวันตก จึงปรากฏวงดนตรีร่วมสมัยที่มีการผสมผสานและใช้รากฐานมาจากดนตรีไทยแบบแผน เช่น วงดนตรีกรมโฆษณาการ วงสุนทราภรณ์ วงดนตรีสังคีตสัมพันธ์ เป็นต้น แบบแผนดนตรีไทยจึงเริ่มมีการปรับตัวภายใต้สังคมที่แปรเปลี่ยนไปจากปัจจัยภายในและภายนอกซึ่งไม่เคร่งครัดต่อบแบบแผนที่เคยปฏิบัติกันมา

การเปลี่ยนแปลงแบบแผนดนตรีไทยสู่งานดนตรีไทยร่วมสมัย

พัฒนาการของงานดนตรีไทย มีการขับเคลื่อนและเปลี่ยนแปลงอยู่ตลอดเวลา ซึ่งเป็นผลมาจากปัจจัยสนับสนุนทั้งจากภายในและภายนอก มีความเกี่ยวข้องกับกระแสการเปลี่ยนแปลงของเศรษฐกิจ สังคม การปกครอง และค่านิยมของผู้คนในสังคม อย่างไรก็ตาม จากการศึกษาแบบแผนดนตรีไทยที่ถูกจัดสร้างไว้เพื่อพิธีกรรมและความบันเทิงภายใต้กรอบที่สร้างโดยราชสำนัก แต่ทว่าด้วยบริบท สภาพแวดล้อมก็เป็นปัจจัยสำคัญที่ส่งผลให้แบบแผนดนตรีไทยเกิดความคล้อยคลาไคลมากขึ้น ความเปลี่ยนแปลงที่เกิดขึ้นนั้นเป็นไปอย่างช้า ๆ โดยราชสำนักเป็นผู้ริเริ่มและมีนัยสำคัญต่อสังคมในเวลาต่อมา ค่านิยมในการคิดใหม่ ทำใหม่ ก่อให้เกิดการสร้างสรรค์งานดนตรีหลายประเภทโดยเฉพาะอย่างยิ่งงานดนตรีเพื่อความบันเทิง ที่มีลักษณะสะท้อนความร่วมมือมากขึ้น แม้ว่าจะยังมีการให้ความหมายกับคำว่า ร่วมสมัย ในเวลานั้นเลยก็ตาม

การนิยามความหมายของคำว่า ร่วมสมัย เกิดเป็นวาทกรรมมาอย่างยาวนาน และโดยมากมีความหมายและเกี่ยวเนื่องกับศิลปะทุกแขนงในชาติ พจนานุกรมฉบับราชบัณฑิตยสถานได้ให้ความหมายคำว่า ร่วมสมัย ไว้ว่า “ว. สมัยปัจจุบัน เช่น ประวัติศาสตร์ร่วมสมัย ศิลปะร่วมสมัย รุ่งราวคราวเดียวกัน, สมัยเดียวกัน, เช่น ลูกกับพ่อเป็นคนร่วมสมัยกัน แม้คำของ “ร่วมสมัย” คือ ร่วม”⁷

คำว่าร่วมสมัย ถูกนำมาใช้กับงานทางด้านศิลปะหลายแขนงด้วยกัน ดังปรากฏคำว่า นาฏยศิลป์ร่วมสมัย ดนตรีร่วมสมัย และศิลปะร่วมสมัย เป็นต้น ดังตัวอย่างที่อารี สุทธิพันธ์ ได้ให้ความหมายของศิลปะสมัยใหม่ว่า

เกิดจากกระบวนการถ่ายทอด และเนื้อหาสาระอยู่กับประสบการณ์ที่สั่งสมของผู้สร้างงาน ส่วนคำว่าศิลปะร่วมสมัยจะขึ้นอยู่กับเวลาเป็นตัวกำหนดและมีวิธีที่คล้ายหรือแตกต่างกันได้ ซึ่งทั้งศิลปะสมัยใหม่และศิลปะร่วมสมัยนั้นอาจเป็นการบันทึก การเปลี่ยนแปลงทางสภาพสังคม ซึ่งการเปลี่ยนแปลงในด้านต่าง ๆ เหล่านี้มีผลต่อแนวคิดในการสร้างสรรค์งานศิลปะร่วมสมัยของศิลปิน⁸

ในด้านนาฏยศิลป์ มีการนิยามความหมายของคำว่าร่วมสมัยที่น่าสนใจ โดยเฉพาะในเรื่องการให้ความสำคัญกับเทคนิคในการจัดการแสดงและทิศทางการทำงานที่ใช้ฐานนาฏศิลป์ไทยเป็นสำคัญ วรารมย์ ปัจฉิมสวัสดิ์ กล่าวไว้ในงานของ ธนกร สรรยวราภิบาล เกี่ยวกับนาฏยศิลป์ร่วมสมัยไว้ว่า

7. ราชบัณฑิตยสถาน, พจนานุกรมฉบับราชบัณฑิตยสถาน พ.ศ. 2554 (กรุงเทพมหานคร : ศิริวัฒนาอินเตอร์พริ้น จำกัด, 2556), 973.
8. วรเทพ อรรถบุตรและคณะ, โครงการศึกษาบทบาทเชิงรุกของภัณฑารักษ์ต่อพลวัต และการสร้างสมทุนทางวัฒนธรรมแก่ศิลปะร่วมสมัยไทย (สำนักงานศิลปวัฒนธรรมร่วมสมัย กระทรวงวัฒนธรรม, 2558), 11.

นาฏยศิลป์ร่วมสมัย คือ "นาฏยศิลป์ที่มีพัฒนาการมาตามช่วงเวลา ตามยุคตามสมัย
ร่วมไปกับสมัยนั้น ๆ โดยมีเครื่องมือและกระบวนการสร้างสรรค์ที่แน่นอน"

การนิยามความหมายของคำว่าร่วมสมัย ในมิติของศิลปะแขนงต่าง ๆ นั้นมีความหลากหลายและมี
แง่มุมที่น่าสนใจ ในขณะที่นิยามของคำว่าดนตรีไทยร่วมสมัยเองก็ไม่ได้มีความหมายแค่เพียงการนำวงดนตรี
ไทยมาผสมผสานกับดนตรีต่างชาติและส่งผลให้มีลักษณะผิดแปลกไปจากรูปแบบการผสมวงดนตรีไทยแต่
โบราณเท่านั้น เพราะรายละเอียดจำนวนมากที่เกิดขึ้นนอกกรอบแบบแผนของดนตรีในชนบมีความ
หลากหลายและมีนัยยะที่สำคัญต่างกันไป อานันท์ นาคคง ได้กล่าวถึงนิยามของดนตรีไทยและดนตรีไทย
ร่วมไว้อย่างน่าสนใจ โดยให้นิยามไว้ว่า

ดนตรีไทย หมายถึง ดนตรีไทยที่เป็นแบบแผน หรือ ดนตรีแนวประเพณี (Traditional
Music) ที่มีพัฒนาการและสืบทอดในบริบทของสังคมไทยแต่เดิม มีบทบาทในเชิงพิธีกรรม
การขับกล่อม และการใช้ประกอบศิลปการแสดง มีระบบทฤษฎีและรูปแบบ เนื้อหาทาง
ดนตรีที่มีลักษณะเฉพาะของไทย มีคำเรียกที่หมายรู้กันในสังคมไทยว่า "ดนตรีไทยเดิม"
ดนตรีไทยร่วมสมัย หมายถึง ดนตรีไทยที่ปรากฏอยู่ในช่วงเวลาปัจจุบัน ถือเป็นตัวแทน
ของดนตรีไทยสมัยใหม่ มักเรียกว่า "ดนตรีไทยร่วมสมัย" (Thai Contemporary Music)
มีการผสมผสานเครื่องดนตรีไทยกับเครื่องดนตรีจากแหล่งวัฒนธรรมอื่น เครื่องดนตรี
ชาติพันธุ์ มีเทคนิควิธีการประพันธ์ เทคนิคในการเรียบเรียงเสียงประสานและวิธีการนำ
เสนอที่แตกต่างไปจากบริบทของดนตรีแนวประเพณี¹⁰

ขณะเดียวกันข้อคิดเห็นของอานันท์ นาคคง ยังสะท้อนให้เห็นถึงการให้ความหมายของคำว่าดนตรี
ไทยร่วมสมัย จากปรากฏการณ์ที่เกิดขึ้นในสังคมปัจจุบันสามารถสะท้อนให้เห็นได้จากมุมมองที่หลากหลาย
และกล่าวสรุปไว้ 2 ประเด็นด้วยกัน คือ

1. พื้นฐานของดนตรีไทยร่วมสมัย มิใช่เจตนาของการสร้างงานศิลปะบริสุทธิ์ (Pure Art)
ที่ทำงานรับใช้ตัวเอง แต่เป็นศิลปะประยุกต์ (Applied Art) เพื่อรองรับความต้องการบาง
อย่าง งานดนตรีก็เป็นผลผลิตหนึ่ง ปัจจุบันมีทางเลือกที่หลากหลายในสังคม หากแต่เป็น
เรื่องที่เกิดขึ้นในช่วงเวลาเดียวกัน สิ่งที่ปรากฏขึ้นอยู่ร่วมเวลาเดียวกันก็คือ contemporary
เป็นความเข้าใจกลาง ๆ ไม่ว่าจะมิอะไรเกิดขึ้นในเวลาเดียวกันแล้วมีผลต่อสังคม ศิลปะ
รสนิยมของผู้คน ถือเป็นดนตรีร่วมสมัยได้ทั้งนั้น แม้กระทั่งดนตรีลูกทุ่ง ดนตรีสุนทราภรณ์
หรือย้อนไปมองการมีวัฒนธรรมดนตรีที่เป็นดนตรีไทย แยก มอญ เขมร พม่า แล้วมาผสม
อยู่ในวงมโหรีเดียวกันก็ถือเป็นดนตรีร่วมสมัยได้ แต่คนจะยอมรับความคิดเห็นนี้ไม่มากนัก

9. ธนกร สรรยวราภิภู, "กระบวนการสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัย," วารสารมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ ปีที่ 9 ฉบับที่ 2
(กรกฎาคม-ธันวาคม 2558) : 18.

10. อานันท์ นาคคง, การศึกษาดนตรีไทยร่วมสมัยผลงานดนตรีไทยร่วมสมัยในสังคมไทยในปัจจุบัน (กรุงเทพมหานคร :
สำนักศิลปวัฒนธรรมร่วมสมัย กระทรวงวัฒนธรรม, 2556), 4.

2. ตามความเข้าใจของโลกหลังสมัยใหม่ (Post-modernism) สนใจดนตรีสมัยใหม่ (Modern music) หรือดนตรีประยุกต์ (Applied music) ที่ผลิตขึ้นในลักษณะของผสมผสาน (Fusion หรือ Hybrid) ความนิยมที่มีมาก คือการเอาดนตรีตะวันตกเป็นตัวตั้ง แล้วเอาดนตรีนอกวัฒนธรรมตะวันตกมาผสมกัน โดยมีการต่อรองกันว่าจะใช้ระบบเสียงอะไร จะคัดเลือกเครื่องดนตรีอย่างไร ใช้วิธีผสมวงอย่างไร ผลลัพธ์ของการปรับระดับเสียงเป็นอย่างไร รวมไปถึงกลวิธีการนำเสนอ (presentation) ออกมาอย่างไรเพื่อจะสื่อสารให้ทุกคนยอมรับว่ามีความทันสมัย ซึ่งในที่นี้การประชันตราว่าดนตรีร่วมสมัย อาจต้องผ่านกระบวนการโฆษณาประชาสัมพันธ์ สร้างการตลาด สร้างค่านิยมการบริโภค ซึ่งทำให้เกิดผลกระทบต่อสังคมร่วมสมัยขึ้น¹¹

ดังนั้นผู้เขียนจึงได้หลอมรวมนิยามแนวคิดเรื่อง ดนตรีไทยร่วมสมัย โดยสะท้อนถึงดนตรีที่มีการปรับตัวโดยใช้แนวคิด เครื่องดนตรี วิธีการจากภายนอกวัฒนธรรม มีผลต่อสังคม ผู้คนและรสนิยมในแต่ละช่วงเวลา ขณะเดียวกันก็มีการหลอมรวมชุดความรู้ ความคิดทางศิลปะการดนตรี การใช้เทคนิควิธีการอย่างใหม่เข้ามาใช้ในงาน ดังนั้นแบบแผนดนตรีไทยร่วมสมัยตั้งแต่ พ.ศ. 2411–2500 จึงเป็นช่วงเวลาของการเปลี่ยนผ่าน เกิดการรังสรรค์งานดนตรีร่วมสมัยโดยมีการเลือกรับแนวคิด เครื่องดนตรี ระบบเสียง วิธีการ และค่านิยมจากภายนอกมาปรับใช้บนพื้นฐานแบบแผนดนตรีไทยซึ่งเป็นทุนทางวัฒนธรรม (Cultural capital) ของสังคม

พลวัตที่เกิดขึ้นกับการเปลี่ยนแปลงแบบแผนดนตรีไทย สะท้อนให้เห็นว่ารูปแบบงานดนตรีไทยมีความคลี่คลาย เกิดการตีความและสร้างความหมายใหม่ ภายใต้บริบททางสังคมที่เปลี่ยนแปลงไป โดยเน้นวิธีการ เรื่องราว เนื้อหาร่วมสมัย และสร้างวิธีการสื่อสารเพื่อรองรับคนในยุคสมัยเดียวกัน แม้ว่างานเหล่านี้ถูกให้ความหมายบนพื้นที่เดิม พร้อมกับองค์ประกอบใหม่ที่ส่งผลต่อศิลปะและรูปแบบความบันเทิง ประกอบกับทัศนคติที่ว่าตะวันตกคือต้นแบบของคำว่าศิวิไลซ์และแสดงถึงความเจริญ ดังนั้นทิศทางการเปลี่ยนแปลงของแบบแผนดนตรีไทยสู่ดนตรีร่วมสมัยจึงให้ความสำคัญในวัฒนธรรมตะวันตกที่เริ่มก่อตัวมากขึ้นตามลำดับ

หลังการเปลี่ยนแปลงการปกครอง พ.ศ. 2475 ดนตรีไทยยังคงมีบทบาทในฐานะดนตรีพิธีกรรมอย่างครบครัน ส่วนบทบาทหน้าที่เพื่อความบันเทิงนั้นมีการสร้างสรรค์งานใหม่เป็นจำนวนมาก เพลงไทยที่ประพันธ์ขึ้นใหม่ สะท้อนแนวคิดการสร้างงานใหม่ที่หลีกเลี่ยงแบบแผนเดิม เช่น การประพันธ์ท่อนนำที่ปรากฏในเพลงแสนคำนึง ของคุณครูหลวงประดิษฐไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) การผสมวงและการสร้างรูปแบบทางบรรเลงในวงเครื่องสายผสม เช่น เครื่องสายผสมออร์แกน เครื่องสายผสมไวโอลิน ที่ได้รับความนิยมในหมู่ข้าราชการ กลุ่มผู้มีการศึกษาและประชาชนทั่วไป ความเปลี่ยนแปลงของแบบแผนดนตรีไทยจึงเป็นไปในลักษณะการผสมผสานวิธีการและวัฒนธรรมตะวันตก แต่ยังคงรูปแบบการบรรเลงตามลักษณะของวงดนตรีไทยแบบแผนเรื่อยมา

11. อานันท์ นาคคง, การศึกษาดนตรีไทยร่วมสมัยผลงานดนตรีไทยร่วมสมัยในสังคมไทยในปัจจุบัน (กรุงเทพมหานคร : สำนักศิลปวัฒนธรรมร่วมสมัย กระทรวงวัฒนธรรม, 2556), 108.

นับตั้งแต่ พ.ศ. 2475 นโยบายต่าง ๆ ถูกกำหนดโดยกลุ่มนักการเมือง ข้าราชการ ข้าราชการทหารที่มีบทบาทต่อการบริหารประเทศในขณะนั้น ประกอบกับสถานการณ์ของประเทศที่อยู่ในช่วงรอยต่อหลังการเปลี่ยนแปลงการปกครองมาเป็นระบอบประชาธิปไตย รัฐมีอำนาจในการสร้างภาพลักษณ์ของประเทศออกสู่สายตาประชาคมโลก ในฐานะประเทศที่ไม่เคยตกเป็นเมืองขึ้นหรืออยู่ในอาณานิคมของประเทศตะวันตก การสร้างภาพลักษณ์ของประเทศให้ทัดเทียมอารยะประเทศในเวลานั้น จึงเป็นส่วนสำคัญในการกำหนดกรอบทางวัฒนธรรม การสร้างชาติ สร้างคตินิยมให้คนในชาติมีความภูมิใจต่อความเป็นไทยด้วยการชูประเด็นการรอดพ้นจากการเป็นเมืองขึ้น และการสร้างความเป็นไทยโดยรัฐ ซึ่งมุ่งเน้นเรื่องเชื้อชาติไทยเป็นสำคัญ

สุนทราภรณ์เป็นวงดนตรีไทยสากลยุคเริ่มแรก ที่สะท้อนให้เห็นความเปลี่ยนแปลงของกระบวนการพัฒนาแนวเพลงและลีลาของดนตรีในแต่ละช่วงเวลา มีการใช้ภาษาที่สละสลวย สามารถสื่อความได้สอดคล้องกับผู้คนในอดีต ขณะเดียวกันก็เป็นงานร่วมสมัยที่มีบทบาทในสังคม ในฐานะดนตรีแนวใหม่ที่ผสมผสานระหว่างดนตรีไทยกับดนตรีตะวันตก มีการประยุกต์ เปลี่ยนจังหวะเพื่อให้เข้ากับการเต้นรำ นำไปบรรเลงด้วยเครื่องดนตรีตะวันตก แต่ยังคงรักษาท่วงทำนองไทยที่คุ้นหูมาแต่เดิมได้ ส่งผลให้เกิดความรู้สึกทันสมัย และด้วยนักดนตรีแทบทุกคนในวงสุนทราภรณ์นั้น มีความรู้และมีประสบการณ์ทางด้านดนตรีไทยมาก่อน จึงส่งผลให้นักดนตรีไทยแต่ละท่านมีความรู้ ความเข้าใจในดนตรีไทยเป็นอย่างดี จึงสามารถเข้าถึงอรรถรสและสำเนียงของเพลงไทยได้ เข้าใจถึงระบบเสียง และการเลือกใช้เสียงประสานได้อย่างพอเหมาะ แม้ว่าจะเป็นการบรรเลงด้วยเครื่องดนตรีตะวันตกก็ตาม แต่อรรถรสของความเป็นไทยที่ปรากฏออกมา ยังคงอยู่อย่างครบครัน นักดนตรีเหล่านั้น เช่น ครูเอื้อ สุนทรสนาน ครูสมาน กาญจนะผลิน ครูสง่า อารัมภีร์ ครูแก้ว อัจฉริยกุล เป็นต้น

... การประยุกต์ดนตรีไทยของวงสุนทราภรณ์ จึงสามารถตอบสนองนโยบายการปรับปรุงวัฒนธรรมของรัฐบาลให้วัฒนธรรมความบันเทิงแบบเดิมดำรงอยู่ในลักษณะการปรับเปลี่ยนรูปแบบให้สอดคล้องกับรสนิยมของคนในสังคม ขณะเดียวกันก็สะท้อนถึงรสนิยมด้านความบันเทิงของคนกรุงเทพฯ ที่เปลี่ยนแปลงไปตามค่านิยมวัฒนธรรมตะวันตก ผลงานเพลงของสุนทราภรณ์ซึ่งผสมผสานระหว่างดนตรีไทยกับดนตรีตะวันตก จึงตอบสนองคนกลุ่มใหม่ที่มีรสนิยมวัฒนธรรมตะวันตกและคนที่มีพื้นฐานชีวิตสัมพันธ์กับวัฒนธรรมแบบเดิม แต่ชื่นชมและมีรสนิยมในวัฒนธรรมตะวันตก¹²

จากความชื่นชมในวัฒนธรรมตะวันตก ส่งผลให้ในปี พ.ศ. 2495 มีการริเริ่มวงสังคีตประยุกต์ ซึ่งมีคุณครูสมาน กาญจนะผลิน เป็นผู้ก่อตั้งขึ้น โดยใช้เพลงไทยเป็นพื้นฐานในการสร้างงาน มีแนวคิดในการบรรเลงโดยให้วงดนตรีไทยสลับกันเล่นกับวงดนตรีตะวันตก ทั้งนี้เพื่อหลีกเลี่ยงระดับเสียงที่ต่างกัน ในเวลาต่อมา กรมโฆษณาการจึงได้สร้างวงสังคีตสัมพันธ์ขึ้นมา และถือเป็นการปรับเปลี่ยนแบบแผนดนตรีไทยจากเดิมที่เคร่งครัดสู่ความร่วมมือได้อย่างน่าสนใจ เพราะเป็นการผสมผสานวงหัดดนตรีและวงมโหรีไทยบรรเลงร่วมกัน แต่เทียบเสียงเครื่องดนตรีไทยให้เท่ากับเครื่องดนตรีตะวันตก และการกำหนดหน้าที่ตลอดจนทำนอง

12. ภัทรวดี ภูษฎาภิรมย์, "การเปลี่ยนแปลงของวัฒนธรรมความบันเทิงในสังคมกรุงเทพฯ พ.ศ. 2491-2500" (วิทยานิพนธ์ระดับปริญญา ดุษฎีบัณฑิต, จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2547), 263.

เพลงของเครื่องดนตรีแต่ละชิ้นไว้อย่างเฉพาะ เห็นได้ว่ามีการปรับดนตรีตะวันตกให้กลายเป็นส่วนหนึ่งของดนตรีไทย แต่เป็นการสร้างแนวทางใหม่ไปพร้อมกับการผ่อนปรนแบบแผนดนตรีไทยที่เคยปฏิบัติสืบมา โดยเฉพาะในเรื่องของการปรับแต่งเครื่องดนตรีและการผสมวง ผลงานของวงดนตรีสังคีตสัมพันธ์จึงเป็นที่นิยมในกลุ่มผู้ที่ชื่นชอบวัฒนธรรมดั้งเดิมแต่ก็ชื่นชอบในวัฒนธรรมตะวันตก ถือเป็นการหลอมรวมวัฒนธรรมไทยและตะวันตกให้เข้ากันได้อย่างกลมกลืน และเป็นอีกแบบแผนหนึ่งของดนตรีไทยร่วมสมัยได้อย่างชัดเจน

กล่าวได้ว่า จากความพยายามในการหลอมรวมวัฒนธรรมการดนตรีของทั้งสองฝั่งนั้น สะท้อนให้เห็นปรากฏการณ์ร่วมสมัย ที่เกิดขึ้นกับมหรสพความบันเทิงต่าง ๆ ของสังคมไทย ถึงแม้ในอดีตจะไม่ปรากฏคำว่า "ร่วมสมัย" ก็ตาม แต่โดยนัยยะของแนวคิด ตัวดนตรี วิธีการ รูปแบบ สามารถสะท้อนให้เห็นถึงการสร้างงานบนฐานวิคิดและการบรรเลงอย่างไทย เลือกปรับใช้และการสร้างงานดนตรีให้สอดคล้องกับสภาพแวดล้อม บริบททางสังคมและวัฒนธรรมที่เปลี่ยนแปลงไปด้วยวัฒนธรรมการดนตรีจากตะวันตก ในแง่หนึ่งงานดนตรีร่วมสมัยเหล่านี้ยังถูกนำมาใช้เพื่อสร้างความเข้าใจในเรื่องความเป็นไทย ความเป็นชาติตามวิถีทางของรัฐในยุคจอมพล ป.พิบูลสงคราม ด้วยเช่นกัน

สรุป

พลวัตของการเปลี่ยนแปลงแบบแผนดนตรีไทย เป็นผลมาจากการปรับตัวเพื่อให้เข้ากับสถานการณ์ทางสังคม ค่านิยมและความชื่นชมในดนตรีตะวันตก นับตั้งแต่ในอดีตเป็นต้นมา พบว่าการเปลี่ยนแปลงทางดนตรีที่เกิดขึ้นสะท้อนให้เห็นเรื่องความหลากหลายทางวัฒนธรรม (Cultural Diversity) ในสังคมไทยซึ่งปรากฏมาแต่อดีตและถือเป็นทุนทางวัฒนธรรม (Cultural Capital) ที่สะท้อนให้เห็นถึงเรื่องการรับ และปรับตัวภายใต้กระแสวัฒนธรรมจากภายนอกและการเกิดขึ้นของค่านิยมจากภายใน พลวัตของการเปลี่ยนแปลงแบบแผนดนตรีไทยเป็นผลมาจากกระบวนการคิด การสร้างสรรค์งานลักษณะใหม่ที่ปรากฏเป็นความร่วมมือ

ดังนั้นการให้ความหมายของคำว่าดนตรีไทยร่วมสมัยจึงมีนิยามที่ให้ความสำคัญกับเรื่องพื้นที่ เวลา วิธีการ และการทำความเข้าใจในเนื้อหาดนตรี ในขณะที่งานดนตรีไทยที่ก่อร่างมาแต่อดีตยังสามารถสะท้อนแนวคิดของความร่วมมือของศิลปินในแต่ละช่วงเวลาได้อย่างชัดเจน แม้ว่าปัจจุบันความเข้าใจในนิยามความหมายของดนตรีไทยร่วมสมัย เป็นมุมมองที่ใช้เนื้อหาของดนตรีไทยเป็นตัวตั้ง ใช้วิธีการทางตะวันตกในการผสมผสาน ให้ความสำคัญกับการสื่อสาร การนำเสนอเพื่อให้เกิดความเข้าใจร่วมกันภายใต้สังคมและวัฒนธรรมร่วมสมัย แต่อย่างไรก็ดี นิยามที่ย่อนเียงเหล่านั้น สามารถสะท้อนมุมมองของปรากฏการณ์ที่เกิดขึ้นได้อย่างมีนัยยะ ในขณะที่มุมมองของดนตรีไทยร่วมสมัยยังคงฉายภาพวัฒนธรรมที่พึงพาซึ่งกันและกัน และจากการที่รัฐมีนโยบายในการสร้างชาติเพื่อให้คนอ่านแนวคิดที่แผ่ขยายมาจากซีกโลกตะวันตก โดยการมุ่งเน้นการปรับปรุงรูปแบบมหรสพ ก่อให้เกิดลักษณะการผสมผสานทางวัฒนธรรมเก่าและใหม่ในเวลาต่อมา รูปแบบความบันเทิงเหล่านั้นยังสะท้อนให้เห็นถึงสาระที่อยู่ภายใต้กรอบของรัฐในรูปแบบลูกผสมทางวัฒนธรรม (Hybrid culture) และมีผลต่อผู้คนในสังคมทุกระดับ

พลวัตของการเปลี่ยนแปลงแบบแผนดนตรีไทย จึงก่อให้เกิดรูปแบบใหม่ที่น่าสนใจไปสู่ความร่วมมือในหลายมิติ สะท้อนเรื่องความเป็นศิลปวัฒนธรรมร่วมสมัยที่มีผลมาจากมโนทัศน์ของคนในสังคม ซึ่งปรับให้เข้ากับวัฒนธรรมและปัจจัยในแต่ละช่วงเวลา สอดคล้องกับงานของภัทรวดี ภูษภาภิรมย์ ในเรื่อง วัฒนธรรมบันเทิงในชาติไทย ที่กล่าวถึงความนิยมในวัฒนธรรมตะวันตกของผู้คนในสังคมที่ส่งผลให้ศิลปินสร้างสรรค์ผลงานความบันเทิงรูปแบบใหม่ ในขณะที่วัฒนธรรมแบบเดิมก็มีการเปลี่ยนแปลงรูปแบบและเนื้อหาให้สอดคล้องกับรสนิยมของผู้คนที่เปลี่ยนไปทั้งก่อนและหลังเปลี่ยนแปลงการปกครอง ขณะเดียวกัน ในรัฐบาลของจอมพล ป.พิบูลสงคราม ก็มุ่งปรับปรุงประเทศตามมาตรฐานตะวันตก โดยมีผลทำให้ วัฒนธรรมตะวันตกเข้ามาแทนที่วัฒนธรรมไทยซึ่งเป็นกระบวนการที่สืบเนื่องทั้งภาครัฐและภาคประชาชน มีพลวัตการเปลี่ยนแปลงค่อนข้างสูงในเมืองหลวงอย่างกรุงเทพซึ่งเป็นศูนย์รวมการปกครอง การเมือง เศรษฐกิจ และการกำหนดทิศทางวัฒนธรรมของชาติ รวมทั้งการสร้างมโนทัศน์เรื่องความเป็นไทยให้กับคนในสังคมไทยด้วยเช่นเดียวกัน

ข้อเสนอแนะ

ควรมีการศึกษาปัจจัยที่ก่อให้เกิดพลวัตการเปลี่ยนแปลงแบบแผนดนตรีไทยและดนตรีไทยร่วมสมัย ในช่วงเวลาต่าง ๆ

บรรณานุกรม

กัลยรัตน์ หล่อมนีนพรัตน์. "การศึกษาเชิงวิเคราะห์ บทละครเรื่องพรานบุญ." วิทยานิพนธ์
ปริญญาอักษรศาสตรมหาบัณฑิต, จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2535.

ธนกร สรรยวราภิภู. "กระบวนการสร้างสรรค์นาฏศิลป์ไทยร่วมสมัย." วารสารมนุษยศาสตร์และ
สังคมศาสตร์, ปีที่ 9 ฉบับที่ 2 กรกฎาคม-ธันวาคม, 2558 : 17-29.

พูนพิศ อมาตยกุล. ดนตรีวิจักษ์ : ความรู้เบื้องต้นเกี่ยวกับดนตรีไทยเพื่อความชื่นชม. กรุงเทพมหานคร :
สยามสมัย, 2529.

ภัทรวดี ภูษาภิรมย์. "การเปลี่ยนแปลงของวัฒนธรรมความบันเทิงในสังคมกรุงเทพฯ พ.ศ. 2491-2500."
วิทยานิพนธ์ระดับปริญญาโท, จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2547.

ราชบัณฑิตยสถาน, พจนานุกรมฉบับราชบัณฑิตยสถาน พ.ศ. 2554. กรุงเทพมหานคร : ศิริวัฒนา
อินเตอร์พรีน จำกัด, 2556.

วรเทพ อรรถบุตรและคณะ, "โครงการศึกษาบทบาทเชิงรุกของภัณฑารักษ์ต่อพลวัต และการสร้างสม
ทุนทางวัฒนธรรมแก่ศิลปะร่วมสมัยไทย." สำนักงานศิลปวัฒนธรรมร่วมสมัย กระทรวง
วัฒนธรรม, 2558.

เสถียร ดวงจันทร์ทิพย์. "พัฒนาการของดนตรีไทยร่วมสมัย." สัมภาษณ์โดย ณัฐชา นัจจนาวกุล.
24 กุมภาพันธ์ 2560.

อานันท์ นาคคง. "การศึกษาดนตรีไทยร่วมสมัยผลงานดนตรีไทยร่วมสมัยในสังคมไทยในปัจจุบัน."
กรุงเทพมหานคร : สำนักศิลปวัฒนธรรมร่วมสมัย กระทรวงวัฒนธรรม, 2556.

บทวิเคราะห์และเทคนิคการบรรเลงเพลง Concerto for Horn in Bb Major โดย ไรน์โฮลด์ กลิแอร์ AN ANALYSIS AND TECHNIQUE OF CONCERTO FOR HORN IN Bb FLAT MAJOR BY REINHOLD GLIERE

ณัฐภรณ์ ณ เชียงใหม่* NATTAPORN NA CHIANGMAI*
ศศิ พงศ์สรายุทธ** SASI PONGSARAYUTH**

บทคัดย่อ

การวิเคราะห์บทเพลง Concerto for Horn in Bb Major, Op.91 ประพันธ์โดย ไรน์โฮลด์ กลิแอร์ บทเพลงสำหรับการแสดงเดี่ยวเฟรนช์ฮอร์นมีจุดประสงค์เพื่อศึกษาค้นคว้าและวิเคราะห์บทเพลง เพื่อใช้ประกอบข้อมูลในการทำวิทยานิพนธ์ระดับมหาบัณฑิตด้านการแสดงเดี่ยวเฟรนช์ฮอร์นของ ณัฐภรณ์ ณ เชียงใหม่ อีกทั้งศึกษาหาข้อมูลชีวประวัติผู้ประพันธ์ ประวัติความเป็นมาของบทเพลง การคิดวิเคราะห์ ข้อมูลเพลงในเชิงลึก ตลอดจนวิธีแนวทางการฝึกซ้อมที่จะทำให้เกิดประสิทธิภาพสูงสุดสำหรับผู้บรรเลง เครื่องดนตรีเฟรนช์ฮอร์นมากยิ่งขึ้น

จากการวิจัยพบว่าบทเพลง Concerto for Horn in Bb Major, Op.91 เป็นบทเพลงที่มีความไพเราะ และมีเทคนิคต่าง ๆ ที่น่าสนใจมากมาย โดยผู้แสดงต้องใช้ความสามารถในการบรรเลงเดี่ยวเฟรนช์ฮอร์น ระดับสูง เพื่อให้ผู้ชมเกิดความประทับใจและเกิดประโยชน์สูงสุด บทเพลง Concerto for Horn in Bb Major, Op.91 เป็นหนึ่งบทเพลงที่ใช้ในการแสดงเดี่ยวเฟรนช์ฮอร์น ซึ่งบทเพลงที่ได้นำมาแสดงมีทั้งหมด 2 บทเพลง ได้แก่ (1) Concerto for Horn in Bb Major, Op.91 ประพันธ์โดย ไรน์โฮลด์ กลิแอร์ (2) Concerto for Two Horns in Eb Major ประพันธ์โดย โจเซฟ ไฮเดิน

การแสดงเดี่ยวเฟรนช์ฮอร์นได้จัดขึ้นเมื่อวันพุธที่ 4 เมษายน พ.ศ.2561 เวลา 16.00 น. ณ ห้องแสดงดนตรี ชั้น 3 คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย โดยใช้เวลาในการแสดงทั้งหมดประมาณ 1 ชั่วโมง และในการแสดงคอนเสิร์ตครั้งนี้ได้มีผู้ร่วมแสดงประกอบ ได้แก่ นายเอกนก ขจรเจริญ นักดนตรีเฟรนช์ฮอร์นและนายเกริกสกุล จาริ นักเปียโน

คำสำคัญ : เฟรนช์ฮอร์น/ การแสดงเฟรนช์ฮอร์น/ ณัฐภรณ์ ณ เชียงใหม่

*นิสิตระดับปริญญาโทมหาบัณฑิต ภาควิชาดุริยางคศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, nut_horn0608@hotmail.com

*M.F.A. Student, Department of Music, Faculty of Fine and Applied Arts, Chulalongkorn University, nut_horn0608@hotmail.com

**รองศาสตราจารย์ ดร., ภาควิชาดุริยางคศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, pongsasi@yahoo.com

**Associate Professor Dr., Department of Music, Faculty of Fine and Applied Arts, Chulalongkorn University, pongsasi@yahoo.com

ABSTRACT

The analysis of Concerto for Horn in Bb Major, Op.91 by Reinhold Glière for solo french horn is aiming for purposes of education research and analysis. This will be used for Miss Nattaporn Na Chiangmai Master french horn recital. The analysis consisted of the composer's biography, influences for composing, analysis playing included to create the most efficient progress in mastering this composition.

The results revealed that Concerto for Horn in Bb Major, Op.91 is one of those euphonious works which require advances techniques. Players must be able to perform advanced techniques of french horn in recitals. This piece was selected for a solo french horn as there were 2 solo pieces in the recital program. (1) Concerto for Horn in Bb Major, Op.91 by Reinhold Glière and (2) Concerto for Two Horns in Eb Major by Joseph Haydn.

The performance book place on Wednesday 4th, April 2016, 4 p.m. At Recital room 3 floor, Faculty of Fine and Applied Arts, Chulalongkorn University. The approximate duration of the recital is 1 hour. The french horn recital consists Mr. Akanok Khorcharoen as a hornist and Mr. Kerksakul Jaree as a pianist.

Keywords: French horn/ French horn recital/ Nattaporn Na Chiangmai

บทนำ

Concerto for Horn in Bb Major, Op.91 ประพันธ์โดย ไรน์โฮลด์ กลิแอร์ บทเพลงสำหรับการบรรเลงเดี่ยวเฟรนช์ฮอร์นในยูโครแมนติก เป็นบทเพลงที่มีความโดดเด่นในเรื่องของทำนองที่มีความไพเราะซึ่งมีความเป็นเอกลักษณ์ รวมถึงทั้งเทคนิคต่าง ๆ มากมาย ที่จะสามารถได้รับฟังจากบทเพลง โดยถือว่าเป็นเทคนิคขั้นสูงสำหรับเครื่องดนตรีเฟรนช์ฮอร์นและทักษะความสามารถของผู้แสดงเป็นอย่างมาก

ชีวประวัติผู้ประพันธ์

ไรน์โฮลด์ กลิแอร์ (Reinhold Glière) คีตกวีชาวรัสเซียในยูโครแมนติก เกิดเมื่อวันที่ 1 มกราคม ค.ศ.1875 ในกรุงเคียฟ ประเทศยูเครน และได้ย้ายถิ่นฐานไปอาศัยที่ประเทศรัสเซีย ครอบครัวของกลิแอร์ มีอาชีพเป็นช่างฝีมือทำเครื่องดนตรี กลิแอร์ได้เริ่มเข้าเรียนดนตรีที่ Kiev Gymnasium และได้เลือกเล่นเครื่องดนตรีไวโอลิน ในปีค.ศ.1894 เข้าเรียนที่ Moscow Conservatory เครื่องมือเอกไวโอลินและการประพันธ์เพลง ในปีค.ศ.1906-1908 เข้าเรียนวิชาการอำนวยการเพลง (Conducting) ในประเทศเยอรมนีเป็นระยะเวลา 2 ปี แล้วจึงกลับประเทศรัสเซียเพื่อทำการแสดงคอนเสิร์ตในตำแหน่งผู้อำนวยเพลงและนักประพันธ์เพลง กลิแอร์เริ่มประพันธ์เพลงให้อาจารย์และเพื่อนในมหาวิทยาลัยซึ่งเป็นบทเพลงสตริงควอเตตเล็ก ๆ ในปีค.ศ.1913 ได้รับการแต่งตั้งเป็นอาจารย์ที่ Kiev Music school และเป็นอาจารย์ประจำวิชาการประพันธ์เพลงที่ Moscow Conservatory กลิแอร์ได้รับแรงบันดาลใจในการประพันธ์เพลงจาก Tchaikovsky และ Borodin ที่ใช้สไตล์การประพันธ์เพลงตามฉบับชาวรัสเซีย โดยบทเพลงของกลิแอร์จะบรรยายความรู้สึกที่ชัดเจนผ่านแนวทำนองและลีลาในการเรียบเรียงบทเพลง

ความเป็นมาของบทประพันธ์

บทเพลง Concerto for Horn in Bb Major, Op.91 แรกเริ่มของบทเพลง ผู้ประพันธ์ได้ประพันธ์สำหรับเดี่ยวเฟรนช์ฮอร์นกับวงออร์เคสตรา เป็นบทเพลงที่ผู้ประพันธ์ได้อุทิศผลงานชิ้นนี้ให้กับ วาเลอรี โปเลค (Valery Polekh) เพื่อนสนิท ซึ่งเป็นนักเฟรนช์ฮอร์นที่มีชื่อเสียงแห่งวง Bolshoi Theatre Orchestra โดยในบทเพลงผู้ประพันธ์ได้ใช้เทคนิคการบรรเลงเฟรนช์ฮอร์นขั้นสูงหลากหลายเทคนิค เช่น การแสดงความสวยงามของแนวทำนอง การเล่นโน้ตที่ไล่ระดับเสียงอย่างรวดเร็ว และในบางช่วงของบทเพลงมีการบรรเลงด้วยระดับเสียงสูงและต่ำสลับเปลี่ยนตลอดทั้งบทเพลง อีกทั้งยังเป็นบทเพลงที่มีแนวความคิดการตีความของบทเพลงได้อย่างชัดเจน บทเพลง Concerto for Horn in Bb Major, Op.91 จึงเป็นบทเพลงที่มีความพัฒนาในเรื่องการประพันธ์สำหรับบทเพลงบรรเลงเดี่ยวเฟรนช์ฮอร์นเป็นอย่างมาก

บทวิเคราะห์ Concerto for Horn in Bb Major, Op.91 ประพันธ์โดย ไรน์โฮลด์ กลิแอร์

ท่อนที่ 1 Allegro ใช้สังคีตลักษณ์แบบโซนาตา

ตอนนำเสนอ (Exposition) แนวเดี่ยวเฟรนช์ฮอร์นได้บรรเลงแนวทำนองหลักที่ 1 ในห้องที่ 22-39 เป็นการเริ่มต้นทำนองที่ให้ความรู้สึกแข็งแรงและมีพลังอย่างมาก เริ่มจากห้องที่ 26 เป็นต้นไป มีการเล่นโน้ตเคลื่อนที่เป็นบันไดเสียงและได้ลดความเข้มของเสียงโดยเริ่มจากเบา (pp) แล้วจึงค่อย ๆ เพิ่มความดังขึ้นเป็นค่อนข้างเบา (mp) ค่อนข้างดัง (p) และดัง (f) ตามลำดับ ในห้องที่ 33-35 เป็นการเล่นแนวทำนองที่ใช้ ตัวโน้ต Bb ที่เป็นขั้นคู่แปด (Octave) เน้นย้ำสองชุดเพื่อเป็นเน้นย้ำตัวโน้ตเพื่อเป็นการนำไปสู่ตัวโน้ต

ที่มีระดับเสียงที่สูงและสำคัญในส่วนนี้คือตัวโน้ต A เพื่อเป็นการเล่นปิดจบในแนวทำนองหลักที่ 1 (ตัวอย่างที่ 1)



ตัวอย่างที่ 1 ไรน์โฮลด์ กลิแอร์ Concerto for Horn in Bb Major, Op.91 ท่อนที่ 1 ห้องที่ 22-37
ที่มา : ผู้วิจัย

ท่อนที่ 2 Andante ใช้สังคีตลักษณะแบบโซนาตา

ในส่วนของท่อนเข้าเริ่มตั้งแต่ห้องที่ 1-9 วงออร์เคสตราได้เล่นในช่วงนำโดยเล่นในกุญแจเสียง Eb Major ในห้องที่ 10-31 แนวเดี่ยวเฟรินซอร์นจึงเล่นเป็นส่วนของตอนนำเสนอ ซึ่งเป็นทำนองหลักที่ 1 และอยู่ในกุญแจเสียง Eb Major โดยให้เล่นโน้ตในลักษณะเสียงยาวและเชื่อมต่อเนื่องกัน (Legato) คล้ายกับเสียงคำร้อง (ตัวอย่างที่ 2)



ตัวอย่างที่ 2 ไรน์โฮลด์ กลิแอร์ Concerto for Horn in Bb Major, Op.91 ท่อนที่ 2 ห้องที่ 1-20
ที่มา : ผู้วิจัย

ท่อนที่ 3 Moderato - Allegro vivace ใช้สังคีตลักษณะแบบโซนาตา

ช่วงตอนพัฒนาในท่อนที่ 121 เป็นต้น โดยเป็นการนำเสนอแนวทำนองใหม่ ผู้ประพันธ์ต้องการให้มีการเปลี่ยนทางด้านอารมณ์ของบทเพลง จึงใช้การเปลี่ยนกุญแจเสียงให้สูงขึ้น 1 เสียงจากเดิมเล่นในกุญแจเสียง Eb Major เปลี่ยนเป็น F Major โดยในแนวทำนองนี้มีความเกี่ยวข้องกับตอนนำเสนอทำนองที่ 1 และ 2 ของท่อนแรกของบทเพลง คือ แนวทำนองหลักที่ 1 เป็นการเล่นที่สื่อถึงความแข็งแรง สง่างาม ส่วนในแนวทำนองหลักที่ 2 เป็นการสื่ออารมณ์ถึงความอ่อนหวาน ไพเราะและความเชื่อมต่อกันของตัวโน้ต ซึ่งในส่วนของแนวทำนองนี้ได้นำลักษณะการบรรเลงและการสื่ออารมณ์ของทั้งสองทำนองในท่อนแรกของบทเพลงนำมารวมกัน จึงเกิดแนวทำนองที่ไพเราะและอ่อนหวานแต่ยังคงความแข็งแรงและความสง่างาม (ตัวอย่างที่ 3)



ตัวอย่างที่ 3 ไรนโฮลด์ กลิแอร์ Concerto for Horn in Bb Major, Op.91 ท่อนที่ 3 ท่อนที่ 120-139
ที่มา : ผู้วิจัย

การตีความบทเพลง

บทเพลงประกอบด้วยทั้งหมด 3 ท่อนที่มีอารมณ์บทเพลงและการตีความที่หลากหลายแตกต่างกันออกไป ผู้แสดงเดี่ยวต้องศึกษาและทำความเข้าใจในส่วนทำนองต่าง ๆ ของบทเพลงอย่างละเอียด ซึ่งในบทเพลงมีหลายช่วงที่มีแนวทำนองต่าง ๆ ที่อาจเข้าใจยาก โดยผู้แสดงสามารถหาบทเพลงฟังจากสื่อต่าง ๆ เช่น สื่ออินเทอร์เน็ตหรือแผ่นเสียงที่หลากหลาย เพื่อที่จะนำมาประยุกต์ใช้ในการตีความและสื่ออารมณ์ของบทเพลงให้เหมาะสมกับตนเองมากที่สุด

ท่อนที่ 1 แนวเดี่ยวเฟรินซ์ฮอร์นควรเล่นแนวทำนองหลักที่ 1 ด้วยความสง่างามและแข็งแรงในช่วงของต้นเพลง และเมื่อเข้าสู่ช่วงแนวทำนองหลักที่ 2 ผู้แสดงควรบรรเลงด้วยอารมณ์ที่บรรยายถึงความสงบ ซึ่งในท่อนที่ 1 มีการเปลี่ยนแปลงอารมณ์เพลงบ่อยครั้ง โดยส่วนมากจะเป็นการบรรเลงด้วยความชัดเจนแข็งแรง และเปลี่ยนอารมณ์เพลงทันทีด้วยความรู้สึกที่สงบ ซึ่งผู้แสดงควรเปลี่ยนอารมณ์และความรู้สึกของแนวทำนองให้ชัดเจน เมื่อถึงท่อนที่สื่ออารมณ์เพลงถึงความแข็งแรง สง่างาม ผู้แสดงควรควบคุมลักษณะเสียง (Articulation) ให้ชัดเจนและเป่าโดยใช้เสียงที่มีความหนาแน่นและมีพลังมากยิ่งขึ้น เมื่อถึงท่อนที่สื่ออารมณ์เพลงถึงความผ่อนคลายและเงียบสงบ โดยให้ผู้แสดงควรเล่น Articulation ที่เชื่อมยาวต่อเนื่อง

และใช้เสียงที่สบายแต่สื่ออารมณ์เพลงด้วยความรู้สึกจากภายในอย่างไพเราะ ซึ่งจะช่วยให้เกิดความแตกต่างของแต่ละ ช่วงแนวทำนองได้อย่างชัดเจน

ท่อนที่ 2 เป็นการเล่นแนวทำนองที่คล้ายกับคำร้องโดยใช้แนวเดี่ยวเฟรินซอร์นในการสื่ออารมณ์ของบทเพลงในท่อนซ้ำของบทเพลงเป็นท่อนที่ซ่อนความมีพลังเป็นอย่างมาก ผู้แสดงควรใช้ลมในการควบคุมเสียงเพื่อที่จะทำให้เสียงที่เป่าออกมามีความหนาแน่นของเสียง อีกทั้งยังสื่ออารมณ์เพลงถึงความมีพลังและก้องกังวานคล้ายกับเสียงที่ล่องลอยในภวังค์ การเป่าโดยใช้เสียงยาวอย่างนุ่มนวลและไหลลื่นจะช่วยให้บทเพลงในส่วนของท่อนนี้มีความไพเราะมากยิ่งขึ้น การบรรเลงแนวทำนองเช่นนี้หากผู้แสดงไม่สื่ออารมณ์ผ่านความรู้สึกของตนเอง ก็จะไม่สามารถทำให้แนวทำนองเกิดความไพเราะขึ้นมาได้

ท่อนที่ 3 เป็นการเล่นแนวทำนองในจังหวะที่เร็วอย่างมีชีวิตชีวามากกว่าท่อนที่ 1 โดยมีทำนองและจังหวะที่สนุกสนานคล้ายกับเพลงเต้นรำพื้นบ้าน (Folk dance) และมีบางช่วงแนวทำนองหลักที่มีการเปลี่ยนอารมณ์บทเพลงให้มีความรู้สึกถึงความสว่างมากขึ้น โดยให้เล่นในลักษณะเสียงที่ก้องกังวานและสง่างาม

วิธีการฝึกซ้อมและเทคนิคการบรรเลง

การฝึกซ้อมบทเพลง Concerto for Horn in Bb Major, Op.91 ประพันธ์โดย ไรน์ฮ็อลต์ กลิแอร์ เป็นอีกบทเพลงหนึ่งที่ได้รับคามนิยมเป็นอย่างมาก นอกเหนือจากความไพเราะของบทเพลงแล้วยังเป็นบทเพลงที่เทคนิคต่าง ๆ มากมาย ที่สามารถพบได้ในทั้ง 3 ท่อนเพลง ไม่ว่าจะเป็นเทคนิคที่เริ่มจากง่ายไปจนถึงเทคนิคขั้นสูงสำหรับเครื่องดนตรีเฟรินซอร์น ผู้แสดงต้องใช้เวลาและฝึกซ้อมอย่างหนัก อีกทั้งต้องคิดวิธีการฝึกซ้อมที่ถูกต้องและเกิดประโยชน์สูงสุดต่อตนเอง

การหายใจเข้าอย่างถูกวิธี

การหายใจเข้าอย่างถูกวิธีควรอยู่ในลักษณะที่ปกติตามธรรมชาติของร่างกาย ควรสังเกตตนเองไม่ให้เกิดอาการเกร็งช่วงหัวไหล่และบริเวณลำคอในขณะที่หายใจเข้า ควรเริ่มฝึกหายใจแบบไม่มีเครื่องดนตรีก่อน โดยให้อ้าปากในลักษณะที่คล้ายกับพูดคำว่า โฮ ซึ่งจะเห็นได้ว่าเมื่ออ้าปากได้ในขนาดที่พอดีจะทำให้สามารถหายใจเข้าได้ในปริมาณลมที่มากขึ้น โดยให้ค่อย ๆ หายใจเข้าและเมื่อหายใจเข้าแล้วนั้นจะสังเกตได้ว่ากระบังลมจะค่อย ๆ ขยายออกทั้งสองด้านของลำตัวและหน้าท้องจะขยายออกด้านหน้า โดยบริเวณด้านหน้าของท้องที่ขยายนั้นจะไม่แฟบลง ซึ่งบริเวณหน้าท้องที่ขยายอยู่นั้นเป็นจุดกักเก็บลมเพื่อที่จะทำให้มีปริมาณลมที่มากพอไว้สำหรับการเป่า

การหายใจเข้าในขณะที่เครื่องดนตรีอยู่ด้วยนั้น เป็นการหายใจเข้าผ่านส่วนปากเป่าของเครื่องดนตรี (Mouthpiece) ลักษณะการหายใจเข้าของปริมาณลมและการกักเก็บลมบริเวณท้องคล้ายกับการหายใจเข้าในขณะที่ไม่มีเครื่องดนตรีทั้งหมด โดยแตกต่างกันเพียงแค่ให้ริมฝีปากบนและริมฝีปากล่างยังสัมผัสอยู่ที่บริเวณปากเป่าของเครื่องดนตรี ในลักษณะการวางบริเวณของปากเป่าอยู่ในตำแหน่งเดิมที่พร้อมต่อ

การเป่าได้จริงและมีประสิทธิภาพ เพราะหากเมื่อเราหายใจเข้าในขณะที่ทำการแสดงอยู่นั้น เวลาในการหายใจอาจมีน้อยและอยู่ในเวลาที่จำกัด การอ้าปากหายใจเข้าในตำแหน่งที่ริมฝีปากยังสัมผัสอยู่ที่ บริเวณปากเป่าจะเป็นการเตรียมความพร้อมในการเป่ามากยิ่งขึ้น

การหายใจออกอย่างถูกวิธี

เมื่อมีปริมาณลมที่หายใจเข้าอย่างถูกวิธีและได้กักเก็บไว้ที่บริเวณท้องแล้ว การหายใจออกเพื่อเป่าลมผ่านเครื่องดนตรีออกมาเป็นเสียง บริเวณหน้าท้องที่พองอยู่แล้วเมื่อหายใจเป่าลมออกควรเกร็งหน้าท้องคล้ายกับให้ดันลมออกไปด้านหน้าเพื่อให้ท้องพองอยู่เสมอ แล้วจึงค่อย ๆ เป่าลมออกในขณะที่เป่าควรมีแรงและกำลังของลมที่จะดันหน้าท้องให้พองอยู่เสมอ ในช่วงแรกสำหรับการฝึกหายใจออกในลักษณะการเป่าเช่นนี้ อาจจะต้องใช้เวลาพอสมควรเพื่อให้ร่างกายจดจำการหายใจออกในการเป่าอย่างถูกวิธีและควรสังเกตตนเองอยู่เสมอ ไม่ควรหายใจออกอยู่ในลักษณะที่ร่างกายเกร็ง การหายใจออกเพื่อการเป่าลมในลักษณะนี้จะทำให้สามารถควบคุมทิศทางของลมและควบคุมเสียงที่เป่าออกมาได้อย่างมีคุณภาพ

เมื่อสามารถหายใจเข้า-ออก ได้อย่างถูกวิธี ผู้แสดงควรนำมาใช้ในบทเพลงให้เกิดประโยชน์ โดยเฉพาะบทเพลงที่มีประโยคเพลงที่ค่อนข้างยาว (Phrase) การหายใจเข้าและออกอย่างถูกวิธีจะช่วยให้สามารถเล่นประโยคเพลงได้ยาวมากขึ้น ซึ่งจะช่วยให้อารมณ์ของบทเพลงมีความต่อเนื่องและไพเราะมากยิ่งขึ้น เช่นเดียวกับบทเพลง Concerto for Horn in Bb Major, Op.91 ท่อน 1 ในห้องที่ 63 เป็นต้นไป มีการเล่นแนวทำนองที่มีประโยคเพลงที่ค่อนข้างยาวต่อเนื่อง ควรเริ่มซ้อมในจังหวะที่ช้าปานกลาง (Moderato) โดยก่อนเริ่มเป่าให้หายใจเข้าในปริมาณที่มากแล้วจึงค่อย ๆ เป่าปล่อยลมออกมาพร้อมทั้งควบคุมทิศทางของลมโดยใช้แรงและกำลังการดันลมจากท้อง และเมื่อจบประโยคเพลงให้ผู้แสดงเล่นตัวโน้ตสุดท้ายให้ยาวและเต็มค่านโน้ตมากที่สุด แล้วจึงหายใจเข้าในปริมาณลมที่มากและในเวลาที่ยาวไม่ควรใช้เวลาในการหายใจมากเกินไปเพราะจะทำให้ตัวโน้ตที่เล่นถัดไปเล่นซ้ำด้วยเช่นกัน

วิธีการฝึกซ้อมหายใจกับเครื่องจับจังหวะ (Metronome)

การฝึกซ้อมหายใจโดยใช้เครื่องจับจังหวะเพื่อเช็คว่ามีปริมาณลมเพียงพอต่อแต่ละประโยคเพลงหรือไม่ และเพื่อเป็นการเช็คการเปลี่ยนตัวโน้ตให้ตรงจังหวะ เมื่อมีปริมาณลมเพียงพอและสามารถเป่าแต่ละประโยคเพลงในจังหวะที่คงได้แล้วนั้น ให้ปิดเครื่องจับจังหวะและซ้อมแนวทำนองเดิมอีกครั้ง โดยให้สื่ออารมณ์ผ่านตนเองและตัวโน้ตด้วยความรู้สึกที่สงบและไพเราะ พร้อมทั้งให้ใช้ลมอย่างถูกวิธีตามที่กล่าวมาข้างต้น เพื่อที่จะสามารถสร้างเสียงที่ไพเราะและเกิดเสียงที่ก้องกังวานได้ในท่อนเพลงนี้ (ตัวอย่างที่ 4)



ตัวอย่างที่ 4 การบรรเลงประโยคเพลง (Phrase) ที่ใช้ปริมาณลมมากในบทเพลง
ที่มา : ผู้วิจัย

การฝึกซ้อมกล่อมเนื้อริมฝีปาก

บทเพลง Concerto for Horn in Bb Major, Op.91 เป็นอีกหนึ่งบทเพลงคอนแชร์โตที่มีความยาวมากระดับหนึ่ง โดยใช้เวลาในการแสดงทั้งหมดประมาณ 27 นาที ซึ่งเป็นบทเพลงที่มีทั้งเทคนิคระดับสูง การเล่นโน้ตในระดับเสียงที่แตกต่างกัน การเล่นประโยคเพลงยาว และในแต่ละท่อนช่วงหยุดค่อนข้างน้อย ผู้แสดงจึงต้องฝึกซ้อมอย่างหนักเพื่อให้ริมฝีปากมีความแข็งแรงและความยืดหยุ่นของริมฝีปากได้เป็นอย่างดี ผู้แสดงควรฝึกซ้อมความยืดหยุ่นของริมฝีปากเพื่อให้สามารถเล่นโน้ตที่แตกต่างกันของระดับเสียงได้อย่างไหลลื่น โดยไม่มีเสียงที่ติดขัด



ตัวอย่างที่ 5 วิธีการฝึกซ้อมกล่อมเนื้อริมฝีปาก (Lip Slur)
ที่มา : ผู้วิจัย

การฝึกซ้อมเทคนิค Hand Stopping

Hand Stopping คือ เทคนิคที่นักเล่นเฟรินซ์ฮอร์นมักพบเป็นประจำในบทเพลงต่าง ๆ ซึ่งจะเกิดขึ้นในสถานการณ์ที่ไม่สามารถใส่ stopped mute ได้ทัน เพราะบางบทเพลงในขณะที่บรรเลงอยู่นั้น ผู้แสดงไม่มีเวลามากพอที่จะสามารถหยิบ stopped mute ขึ้นมาใช้ได้อย่างทันการ จึงได้เกิดวิธีการใช้ฝ่ามือในการปิดเสียงแทน โดยเทคนิค hand stopping เป็นการใช้ฝ่ามือขวาที่ปิดช่องลำโพงให้สนิทในลักษณะที่ฝ่ามือเรียงชิดติดกัน และให้นิ้วโป้งงอเล็กน้อยเพื่อให้ชิดติดอยู่ด้านข้างนิ้วชี้ โดยไม่ให้มีช่องว่างระหว่างนิ้วมือโดยเด็ดขาด ผู้แสดงควรฝึกซ้อมและหาตำแหน่งการวางฝ่ามือให้อยู่ในตำแหน่งที่เหมาะสมกับตนเอง ในขณะที่ฝ่ามือปิดช่องลำโพงแล้ว ควรสังเกตตนเองให้เนื้อในส่วนของอุ้งมือปิดแนบกับส่วนของลำโพงอีกด้านอย่างแนบสนิท โดยให้ใช้ข้อมือในการช่วยออกแรงกดเล็กน้อยเพื่อที่จะทำให้การปิดช่องลำโพงได้อย่างสนิทมากขึ้น (ตัวอย่างที่ 6 และ 7)



ตัวอย่างที่ 6 การวางตำแหน่งมือในตำแหน่งปกติที่ถูกต้อง
ที่มา : ผู้วิจัย



ตัวอย่างที่ 7 การวางตำแหน่งมือที่ถูกต้องในการเล่นเทคนิค Hand Stopping
ที่มา : ผู้วิจัย

เสียงที่เกิดจากการ stopped มีเสียงที่คล้ายกับการบีบอัดหรืออาจคล้ายกับเสียงกระทบของโลหะภายในลำโพง การ stopped จะต้องใช้ลมเป่าในปริมาณที่มากกว่าปกติพร้อมกับให้มือด้านขวาที่ปิดช่องลำโพงปิดอย่างสนิท จะทำให้ลมที่เป่ามานั้นกระทบกับฝ่ามือในลักษณะที่บีบอัดและกระทบกับโลหะของเครื่องดนตรี การเป่าเทคนิค stopped จำเป็นต้องใช้ปริมาณลมในปริมาณที่เพิ่มมากกว่าการเป่าแบบปกติ เพราะเมื่อมีการปิดช่องลำโพงจึงทำให้เกิดแรงต้านเพิ่มมากขึ้น การเพิ่มปริมาณลมในการเป่าเทคนิค hand stopped นอกจากจะทำให้เกิดเสียงที่ชัดเจนแล้วยังช่วยให้เสียงที่ออกมามีเสียงที่ตรงและไม่เกิดเสียงเพี้ยน นอกจากนั้นการเล่นเทคนิค stopped ยังทำให้เสียงที่ออกมามีเสียงที่เพี้ยนสูงอย่างมาก ซึ่งโดยปกติของเครื่องดนตรีเฟรินซอร์นการวางมือด้านขวาอยู่ในตำแหน่งด้านในของลำโพงหรือปิดช่องลำโพงมากเกินไปจะทำให้เกิดเสียงที่เพี้ยนสูง ซึ่งการเล่นเทคนิค stopped จึงต้องเล่นเสียงที่ต่ำกว่าตัวโน้ตเดิมครึ่งเสียง ($1/2$) จึงจะได้เสียงที่ตรงมากขึ้น ในกรณีนี้ผู้เล่นอาจฝึกซ้อมและเช็คเสียงในทุกระดับเสียงเพราะปัญหาเสียงเพี้ยนที่เกิดขึ้นในผู้แสดงแต่ละคนอาจพบปัญหาที่ต่างกัน การฝึกซ้อมเทคนิค stopped ให้เริ่มจากการเล่นโน้ตเสียงปกติในตำแหน่งมือขวาที่เปิดและให้เป่าโน้ตที่ใช้เทคนิค stopped (ตัวอย่างที่ 8) โดยให้ฝึกซ้อมสลับกับการเล่นเสียงปกติ เพื่อฝึกซ้อมให้ตนเองได้ทราบตำแหน่งการวางมือที่ถนัดและสามารถเล่นโน้ตที่มีเทคนิค stopped ได้อย่างทันที จะเห็นได้ว่าในวิธีการฝึกซ้อมได้มีการให้เล่นโน้ตในความเข้มเสียงที่แตกต่างกันระหว่างการเป่าเสียงปกติกับการเล่นโน้ตที่ใช้เทคนิค stopped เพราะโดยปกติแล้ว การใช้เล่นเทคนิค stopped เสียงที่ได้จะมีเสียงที่เบาว่าการเป่าเสียงปกติ จึงควรเล่นความเข้มเสียงที่ดังขึ้น และใช้ลมในปริมาณที่มากขึ้นเพื่อให้เกิดเสียงที่ชัดเจนและมีคุณภาพ



ตัวอย่างที่ 8 วิธีการฝึกซ้อมการเล่นเทคนิค Stopped
ที่มา : ผู้วิจัย

จากตัวอย่างจะเริ่มเล่นด้วยโน้ต F ซึ่งวิธีการกดนิ้วคือให้กดนิ้วชี้โดยจะได้เสียง F และถัดมาในช่องที่ 3 เป็นการโน้ตตัวเดียวกันแต่ให้เล่นในเทคนิค stopped โดยผู้เล่นจะต้องเล่นเสียงที่ต่ำลงครึ่งเสียงคือโน้ตตัว E วิธีการกดนิ้วโน้ต E คือให้กดนิ้วที่ 1 และ 2 (นิ้วชี้และนิ้วกลาง) หรืออาจไม่ต้องกดนิ้วใด ๆ เสียงที่ได้ จะได้เป็นเสียงโน้ต F ในเสียงที่ตรงและไม่เพี้ยน ซึ่งวิธีการกดนิ้วของเฟรินซอร์นในหนึ่งตัวโน้ตมีวิธีการกดมากกว่าหนึ่งวิธี ซึ่งผู้เล่นควรฝึกซ้อมวิธีการกดนิ้วที่หลากหลาย และเลือกใช้วิธีการกดนิ้วที่จะทำให้เกิด เสียงที่มีคุณภาพมากที่สุด การใช้เทคนิค Hand stopping อาจเกิดปัญหาสำหรับผู้เล่นที่มีขนาดเล็ก จึงได้มีนักเฟรินซอร์นชาวอังกฤษคิดค้นอุปกรณ์ stopped mute เพื่อความสะดวกในการเล่น โดยลักษณะของ stopped mute จะมีทรงคล้ายกับแก้วไวน์ (ตัวอย่างที่ 9)



ตัวอย่างที่ 9 Stopped mute
ที่มา : ผู้วิจัย

บทสรุปและข้อเสนอแนะ

บทวิเคราะห์และเทคนิคการบรรเลงเพลง Concerto For Horn in Bb Major, Op.91 ประพันธ์โดย ไรโนฮิลด์ กลิแอร์ สำหรับการแสดงเดี่ยวเฟรินซอร์นโดย ณัฐภรณ์ ณ เชียงใหม่ ผู้แสดงได้ศึกษา ค้นคว้าหาข้อมูล เกี่ยวกับประวัติผู้ประพันธ์เพลง ทฤษฎี ผลงานที่มีเนื้อที่สอดคล้องและเกี่ยวข้องกับบทเพลง บทความ การตีความบทเพลง เพื่อให้ได้เข้าใจอย่างลึกซึ้งในการนำบทเพลงมานำแสดงจริง และให้เกิดประสิทธิภาพสูงสุดนอกเหนือจากการศึกษาหาข้อมูลของเพลง แนวทางการลงมือปฏิบัติจริงจำเป็นต้องใช้ความทนในการฝึกซ้อมอย่างหนัก การจัดการเวลาฝึกซ้อมต้องฝึกซ้อมเป็นประจำทุกวันอย่างสม่ำเสมอ มีระเบียบวินัยต่อตนเองและวางแผนการฝึกซ้อมเป็นอย่างดี เพื่อให้การฝึกซ้อมประสบความสำเร็จและ

เกิดประสิทธิภาพสูงสุดตามเป้าหมาย ผู้แสดงจะต้องดูแลสุขภาพและออกกำลังกายอย่างสม่ำเสมอเพื่อเสริมสร้างร่างกายให้แข็งแรงมีร่างกายและแรงใจพร้อมสมบูรณ์สำหรับการแสดงคอนเสิร์ตจริง นอกจากนี้ การเก็บเกี่ยวประสบการณ์ด้านดนตรีทั้งด้านทฤษฎีและด้านปฏิบัติเป็นสิ่งที่สำคัญอย่างมากในการพัฒนาตนเอง เพราะจะช่วยให้มีแนวทางในการมองเห็นรูปแบบที่หลากหลายและมีทัศนคติที่กว้างขวางขึ้น การศึกษาจากสื่ออินเทอร์เน็ต สื่อโทรทัศน์ สื่อวิทยุ การฟังจากแผ่นเสียง การเข้าร่วมชมคอนเสิร์ตต่าง ๆ จะช่วยให้มีแรงจูงใจที่จะสร้างเสียงดนตรีที่มีประสิทธิภาพสูงสุดให้กับผู้ฟัง

บรรณานุกรม

กุลชา แก้วเกตุสัมพันธ์. "การแสดงเดี่ยวฮอร์น." วิทยานิพนธ์ศิลปกรรมศาสตรมหาบัณฑิต,
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2558.

ณัฏฐา พันธุ์เจริญ. ทฤษฎีดนตรี. กรุงเทพมหานคร : สำนักพิมพ์จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2553.

_____. พจนานุกรมศัพท์ดุริยางคศิลป์. กรุงเทพมหานคร : เกศกะรัต, 2553.

Guan-Lin Yeh, "Concerto for Two Horns in E-flat Major Attributed to Joseph Haydn: A New Arrangement for Wind Ensemble." Doctoral dissertation, Department of Musical Arts, Arizona State University, 2011.

Michael Shawn Misner, "Reinhold Glière's Concerto for Horn and Orchestra, Op.91: A Historical and Analytical Discussion." Doctoral dissertation, Faculty of the Graduate School, University of Texas at Austin, 2001.

การแสดงเดี่ยวกีตาร์คลาสสิกโดย ธาณิษ แสงวิชัย A CLASSICAL GUITAR RECITAL BY TANIST SAENGWICHAI

ธาณิษ แสงวิชัย* TANIST SAENGWICHAI*
ปานใจ จุฬารัตน์** PANJAI CHULAPAN**

บทคัดย่อ

การแสดงเดี่ยวกีตาร์คลาสสิกครั้งนี้ มีเป้าหมายเพื่อพัฒนาและส่งเสริมทักษะด้านการบรรเลงกีตาร์คลาสสิก รวมถึงการเพิ่มพูนองค์ความรู้ในด้านแนวปฏิบัติสังคีตของกีตาร์คลาสสิก โดยผู้แสดงได้คัดเลือกบทเพลงต่างยุคต่างสมัยกันเพื่อที่จะสาธิตความเปลี่ยนแปลงและวิวัฒนาการของการประพันธ์สำหรับกีตาร์ในแต่ละยุค

การแสดงเดี่ยวกีตาร์คลาสสิกในครั้งนี้ ผู้แสดงได้คัดเลือกบทเพลงไว้ทั้งหมด 5 บทเพลง ได้แก่ (1) Rondo Op. 2 No. 3 ประพันธ์โดย Dionisio Aguado (2) Suite Espanola Op.47 ประพันธ์โดย Isaac Albeniz (3) Theme, Variations and Finale ประพันธ์โดย Manuel Ponce (4) Prelude, Fugue and Allegro, BWV998 ประพันธ์โดย Johann Sebastian Bach และ (5) Sonata ประพันธ์โดย Antonio Jose การแสดงครั้งนี้ได้จัดขึ้นเมื่อวันที่ 30 มีนาคม พ.ศ. 2561 เวลา 15.00 น. ณ ห้องแสดงดนตรี ชั้น 3 คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ใช้เวลาในการแสดงทั้งสิ้นประมาณ 1 ชั่วโมง

ผลการวิจัยยังสามารถสรุปได้ว่า ผู้จัดทำได้นำข้อมูลจากการวิเคราะห์ศึกษาบทเพลงเพื่อใช้ในการบรรเลงและนำเสนอชีวประวัติรวมถึงข้อมูลของบทเพลงบางส่วน ได้แก่ (1) วิธีการฝึกซ้อม (2) ปัญหาและการแก้ไข และ (3) ข้อเสนอแนะ โดยได้เตรียมการสำเร็จในทุกขั้นตอนก่อนวันแสดง

คำสำคัญ : กีตาร์คลาสสิก/ การแสดงกีตาร์คลาสสิก/ ธาณิษ แสงวิชัย

*นิสิตระดับปริญญาโทบัณฑิต ภาควิชาดุริยางคศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, domesaeng@gmail.com

*M.F.A. Student, Department of Music, Faculty of Fine and Applied Arts, Chulalongkorn University, domesaeng@gmail.com

**ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร. ภาควิชาดุริยางคศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, pj_panjai@yahoo.com

**Assistant Professor Dr., Department of Music, Faculty of Fine and Applied Arts, Chulalongkorn University, pj_panjai@yahoo.com

ABSTRACT

This guitar recital aims to develop the performer's performance abilities and increase the amount of performance practice research for guitar in the Thai language. The performer chose a number of pieces to represent certain periods and characteristics of guitar repertoire from certain eras.

The program consists of 5 pieces: (1) Rondo Op.2 No.3 by Dionisio Aguado (2) Suite Espanola Op.47 by Isaac Albeniz (3) Theme, Variations and Finale by Manuel Ponce (4) Prelude, Fugue and Allegro, BWV998 by Johann Sebastian Bach and (5) Sonata by Antonio Jose. This recital took place at the Recital hall on the 3rd floor of the Faculty of Fine Arts, Chulalongkorn University on Friday, 30 March, 2018. The approximated time of the recital is one hour.

The results illustrate the application of (1) musical analysis (2) autobiography and (3) performance practice for certain interpretation issues in the performing, which all processes were completed prior to the recital.

Keywords: Classical guitar/ Classical guitar recital/ Tanist Saengwichai

บทนำ

การศึกษากีตาร์คลาสสิกในระดับสูงมีความจำเป็นที่จะต้องพัฒนาองค์ความรู้ให้ครอบคลุมหลาย ๆ ด้าน การค้นคว้าบทเพลงต่าง ๆ ก็ยังส่งเสริมให้เกิดการวิเคราะห์ วางแผน และฝึกเทคนิคการเคลื่อนไหวต่าง ๆ รวมไปถึงด้านการวางแผนในการแสดง ซึ่งการแสดงครั้งนี้ได้มีการคัดเลือกบทเพลงที่ได้รับความนิยมจากแต่ละยุคสมัยเพื่อสาธิตให้เห็นถึงเปลี่ยนแปลงของดนตรีในแต่ละช่วง

วัตถุประสงค์

1. เพื่อพัฒนาและเสริมสร้างความชำนาญในการบรรเลงกีตาร์ในด้านต่าง ๆ เช่น เทคนิคการบรรเลง และการตีความบทเพลง
2. เพื่อศึกษาและจัดเตรียมองค์ประกอบต่าง ๆ ในการแสดงเดี่ยว
3. เพื่อเป็นแนวทางในการตีความและศึกษาบทเพลงจากหลากหลายยุค
4. เพื่อเผยแพร่ผลงานทางวรรณกรรมเพลงกีตาร์ที่สำคัญแก่ผู้ที่มีความสนใจ
5. เพื่อรวบรวมข้อมูลของบทเพลงที่ใช้แสดง เช่น ชีวิตประวัติผู้ประพันธ์ ประวัติบทเพลงและการฝึกฝน

วิธีดำเนินการวิจัย

1. เลือกรายการบทเพลงและหัวข้อในการนำเสนอ
2. นำรายการบทเพลงไปค้นคว้าและศึกษากับอาจารย์ที่ปรึกษาและอาจารย์ผู้ฝึกสอน
3. วางแผนและกำหนดตารางฝึกซ้อมบทเพลง
4. ศึกษาข้อมูลและจดจำบทเพลงที่จะนำเสนอ
5. เรียงลำดับบทเพลงที่จะนำเสนอในการแสดงให้อาจารย์ผู้ฝึกสอนแนะนำและแก้ไขเพิ่มเติม
6. จัดหาพื้นที่เหมาะสมในการแสดงและรับชมดนตรี
7. จัดทำสูจิบัตรและโปสเตอร์ประชาสัมพันธ์งานแสดงดนตรี
8. จัดเตรียมสถานที่ในวันแสดงและฝึกซ้อมบทเพลงในสถานที่จริง
9. วิเคราะห์และเรียบเรียงผลการวิจัยเพื่อจัดทำเป็นรูปเล่ม

ผลการวิจัย

ในการแสดงครั้งนี้มีบทเพลงทั้งหมด 5 บทเพลง โดยผู้วิจัยได้คัดเลือกเพียงหนึ่งบทเพลงจากวิทยานิพนธ์เพื่อนำมาอธิบายอย่างละเอียดดังนี้

Granada

ประวัติของผู้ประพันธ์

อิซาค อัลเบนิส (Isaac Albeniz, ค.ศ. 1860-1909) เกิดเมื่อวันที่ 29 พฤษภาคม ค.ศ. 1860 ที่แคว้นกาตาลุญญา ประเทศสเปน เขาศึกษาเปียโนแต่ยังเล็กและได้เริ่มแสดงครั้งแรกเมื่ออายุได้ 5 ขวบบิดามารดาของเขาจึงให้เข้าศึกษาต่อที่มาดริด ซึ่งทำให้เขาได้เริ่มออกทัวร์แสดงหลายที่ เช่น สเปน สหรัฐอเมริกาและ

อเมริกาได้ อยู่เป็นเวลาหลายปี เมื่อศึกษาสำเร็จแล้วเขาจึงกลับไปยุโรปและเริ่มออก ตระเวนแสดงสถานที่ เช่น อังกฤษ เยอรมนี และฝรั่งเศส ระหว่างนี้เขาได้ศึกษากับคีตกวีเอก เช่น ปอล ดูกาส์ (Paul Dukas, ค.ศ. 1865-1935), แวงซอง แด็งดี (Vincent d' Indy, ค.ศ. 1851-1931) และฟรานซ์ ลิสต์ (Franz Liszt, ค.ศ. 1862-1918) เขาจึงตัดสินใจอยู่ที่กรุงปารีส ประเทศฝรั่งเศส ซึ่งทำให้เขาได้รู้จักกับศิลปินอีกหลากหลายคน เช่น กาบรีเอล โฟเร (Gabriel Faure, ค.ศ. 1845-1924) และโคลด เดอบุสซี (Claude Debussy, ค.ศ. 1862-1918)

ในปี ค.ศ. 1883 อัลเบนิสได้รู้จักและเริ่มศึกษากับนักประพันธ์ชาวสเปน เฟลิเป เพดเดรล (Felipe Pedrell, ค.ศ. 1841-1922) ผู้ได้จุดประกายให้อัลเบนิสเริ่มประพันธ์บทเพลงที่มีความชาตินิยมอย่างสมบูรณ์แบบ ในช่วงนี้อัลเบนิสได้ประพันธ์บทเพลงที่ถ่ายทอดความเป็นสเปนอย่างแท้จริง เช่น Suite Espanola, Op. 47 ซึ่งได้สะท้อนเมืองและวัฒนธรรมในแต่ละภูมิภาคของสเปน ในปี ค.ศ. 1900 เขาเริ่มมีอาการป่วยจาก โรคกรวยไตอักเสบและทำให้ต้องหยุดพักรักษาตัวในช่วงนี้

ในปี ค.ศ. 1905 เขาเริ่มกลับมาประพันธ์อีกครั้ง โดยได้ประพันธ์บทเพลงชุดไอบีเรีย (Suite Iberia) เสร็จในปี ค.ศ. 1908 เป็นผลงานสำหรับเดี่ยวเปียโน ประกอบด้วย 12 บทเพลง แบ่งออกเป็น 4 เล่ม บทเพลงนี้เป็นผลงานที่สำคัญชิ้นหนึ่งของอัลเบนิส เขาเสียชีวิตลงด้วยวัย 48 ปี ในวันที่ 18 พฤษภาคม ค.ศ. 1909 ที่เมือง Cambo-les-Bains ประเทศฝรั่งเศส ศพของเขาถูกฝังไว้ที่สุสาน Cementiri del Sudoest at Monjuic เมืองบาร์เซโลนา ประเทศสเปน

ประวัติของบทเพลง

บทเพลงชุดนี้เป็นผลงานลำดับที่ 47 ของอัลเบนิส เขาได้ประพันธ์ และ บรรเลงถวายเพื่อเป็นเกียรติแก่พระราชินีมาเรีย คริสตินา ที่สอง แห่งสเปน ไว้เมื่อวันที่ 24 มกราคม ค.ศ. 1885 ผลงานชุดนี้สะท้อนความ ชาตินิยมของเขาภายหลังจากที่เขาได้ศึกษากับ เฟลิเป เพดเดรล มาระยะหนึ่งเขาได้สื่อถึงลักษณะของ ภูมิภาคต่าง ๆ ในประเทศสเปนผ่านแต่ละเพลงในบทเพลงชุดนี้ อย่างไรก็ตาม ในตอนแรกเพลงชุดนี้มีเพียง แค่ 4 เพลง คือ Granada, Cataluña, Seville และ Cuba แต่ภายหลังการเสียชีวิตของเขา นายฮอฟไมสเตอร์ (Friedrich Hofmeister) ซึ่งเป็นเจ้าของสำนักพิมพ์ฮอฟไมสเตอร์ในสมัยนั้น ได้รวบรวมอีก 4 เพลง ของ อัลเบนิส คือ Cadiz, Asturias, Aragon และ Castilla เข้าไว้ใน Suite Espanola ด้วย เพลงชุดนี้เดิมประพันธ์ ไว้สำหรับเปียโน แต่ภายหลังได้มีนักกีตาร์หลาย ๆ คนนำมาเรียบเรียงและแสดง นักกีตาร์คนแรกที่น่ามา เรียบเรียงคือ ฟรานซิสโก ทาร์เรกา (Francisco Tarrega) นักกีตาร์คลาสสิกชาวสเปน ซึ่งเมื่ออัลเบนิสได้ รับฟังการบรรเลงแบบฉบับกีตาร์แล้วจึงมีความพอใจอย่างมาก นอกจากนั้น ผลงานอื่น ๆ ของอัลเบนิสก็ยัง ถูกนำไปเรียบเรียงเพื่อบรรเลงโดยเครื่องดนตรีอื่น ๆ อย่างแพร่หลายอีกด้วย

ตารางที่ 1 โครงสร้างทางสังคีตลักษณ์ของบทเพลง Granada
ที่มา : ผู้วิจัย

	สังคีตลักษณ์แบบสามตอน		
Section	A	B	A
Bar No.	1-32	33-111	112-147
Time Signature	3/8	3/8	3/8
Key	E	e	E

บทวิเคราะห์

บทเพลง Granada เป็นเพลงบทแรกในเพลงชุด Suite Espanola, Op.47 โดยนิซาค อัลเบนิส ผู้ประพันธ์ได้สร้างสรรค์ผลงานชิ้นนี้ขึ้นด้วยโครงสร้างทางสังคีตลักษณ์แบบสามตอน โดยสามารถแบ่งออกได้จากการเปลี่ยนเครื่องหมายประจำกุญแจเสียงในบทเพลง บทเพลงนี้อยู่ในกุญแจเสียง E major และเปลี่ยนไปยังกุญแจ E minor ในช่วงกลางหรือตอน B ของบทเพลงโดยในตอน B ผู้ประพันธ์ได้เสนอ ทำนองใหม่และยังได้นำทำนองจากตอน A มาเสนอในกุญแจเสียงอื่นด้วย

ตารางที่ 2 โครงสร้างของตอน A
ที่มา : ผู้วิจัย

โครงสร้างตอน A			
A		A'	
a	b	a'	b'
1-8	9-16	17-23	24-32

ตอน A

ตอน A มีความยาวทั้งหมด 32 ห้อง ถูกกำหนดให้อยู่ในอัตราจังหวะ 3/8 โดยอยู่ในกุญแจเสียง E Major ทำนองหลักจะอยู่ในช่วงเสียงเทเนอร์โดยมีแนวบรรเลงประกอบอยู่ในเสียงที่สูงกว่า ท่อนนี้มีทำนองแยกจากแนวบรรเลงอย่างชัดเจน สามารถแบ่งเป็นประโยคย่อยได้สี่ประโยคดังนี้ ประโยคที่หนึ่งมี 8 ห้อง เริ่มต้นด้วยคอร์ด E Major และจบประโยคที่คอร์ด B7 ประโยคที่สองมี 8 ห้อง เริ่มต้นที่ห้องที่ 8 ด้วยคอร์ด E9 ในประโยคนี้จะมีการบรรเลงไปที่คอร์ด B7 ในห้องที่ 12 และมาจบประโยคลงห้องที่ 16 ด้วยคอร์ดโทนิค ประโยคที่ 3 เริ่มต้นที่ห้อง 17 ด้วยทำนองแรกแต่บรรเลงอยู่ในคอร์ด G Major ซึ่งเป็นหนึ่งในคอร์ดจากเสียงประสานความสัมพันธ์คู่สามแบบโครมาติก (Chromatic Mediant harmony) (ตัวอย่างที่ 1)



ตัวอย่างที่ 1 ห้องที่ 17-19 ทำนองในกุญแจเสียง G major
ที่มา : ผู้วิจัย

ประโยคนี้อาจจบลงที่ห้อง 23 ด้วยคอร์ดโทนิค ประโยคที่สี่ เริ่มต้นที่ห้อง 24 ด้วยคอร์ด C# Major แล้วต่อด้วยคอร์ด F# minor และ B7 แล้วจึงมาจบตอน A แบบเคเดนซ์ปิดแบบไม่สมบูรณ์ (Imperfect Authentic Cadence) ด้วยคอร์ด E Major ในห้องที่ 32 โน้ตสุดท้ายของตอน A คือ โน้ต B ซึ่งเล่นแบบฮาโมนิคธรรมชาติ (ตัวอย่างที่ 2) โดยโน้ตนี้อัลเบนิสใช้เพื่อเปลี่ยนผ่านไปยังตอน B เพราะเป็นโน้ตที่มีร่วมระหว่างสองกฤญแจ



ตัวอย่างที่ 2 ห้องที่ 33-34 การเชื่อมระหว่างตอน A และ ตอน B
ที่มา : ผู้วิจัย

ตารางที่ 3 โครงสร้างของตอน B
ที่มา : ผู้วิจัย

โครงสร้างตอน B									
Intro	B		B'			B		Codetta	Transition
	c	c'	c''	c'''	a''	c	c'		
33-36	37-44	45-52	53-60	61-66	67-78	79-85	86-93	94-101	102-111

ตอน B

ตอน B มีความยาวทั้งหมด 80 ห้อง และมีการเปลี่ยนกฤญแจเสียงอยู่บ่อยครั้ง ตอน B จะมีทำนองที่เข้มข้นและหลากหลายกว่าตอน A นอกจากนั้นยังมีการล้อทำนองหลักจากตอน A ในกฤญแจเสียงอื่นไว้ในตอน B ด้วย ในช่วงท้ายของตอน B จะมีช่วงเชื่อมเพื่อเตรียมกลับไปจบเพลงในตอน A

ตอน B สามารถแบ่งเป็น สองช่วงหลักได้แก่ ช่วงต้น ช่วงกลางและช่วงปลาย ในช่วงต้นจะนำเสนอทำนองหลักของตอน B ไว้ในกฤญแจเสียง E minor แล้วอีกครั้งหนึ่งด้วยกฤญแจเสียง E Major (ตัวอย่างที่ 3 & 4)

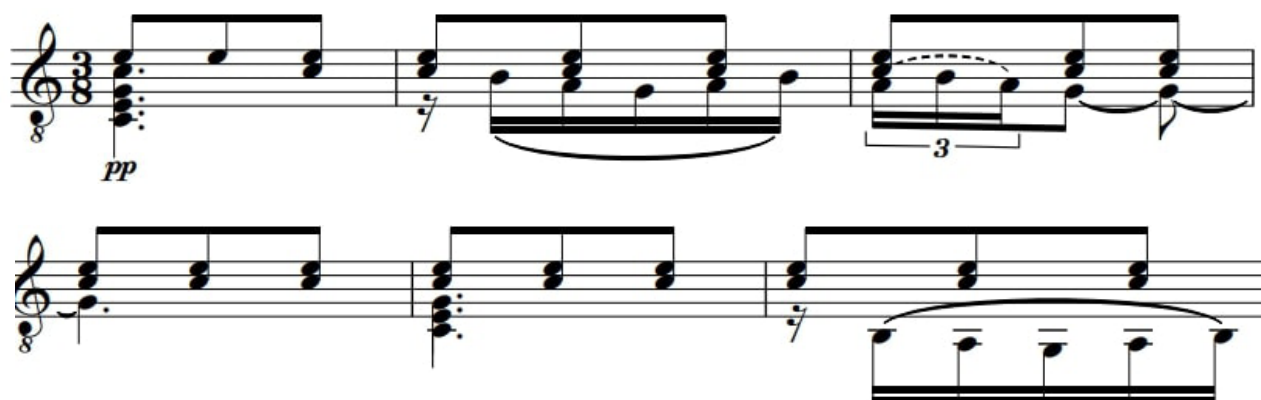


ตัวอย่างที่ 3 ห้องที่ 33-36 ทำนองแรกของตอน B
ที่มา : ผู้วิจัย

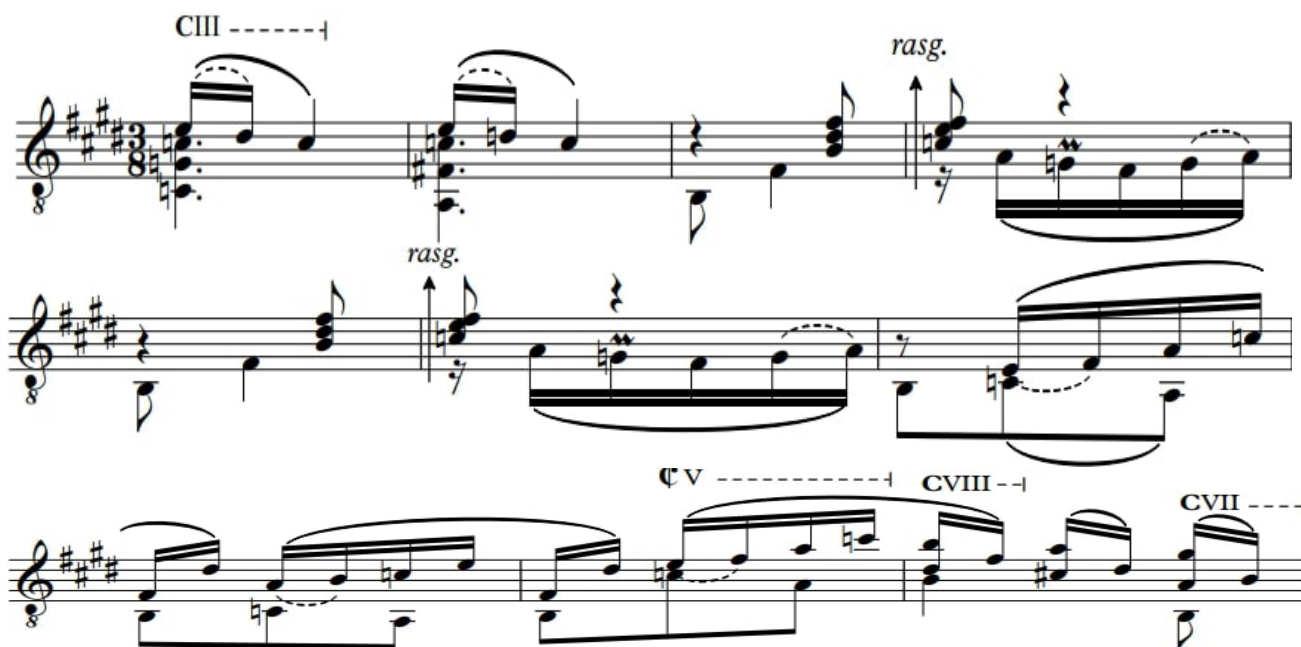


ตัวอย่างที่ 4 ห้องที่ 45-47 การเปลี่ยนกฤญแจเสียงของทำนองในตอน B
ที่มา : ผู้วิจัย

ในช่วงกลางตั้งแต่ห้องที่ 56-66 จะเปลี่ยนไปบรรเลงทำนองหลักของตอน B นี้ในกุญแจเสียง C Major และห้องที่ 67-78 มีการเลียนทำนองหลักจากตอน A มาบรรเลงด้วยกุญแจเสียง C Major (ตัวอย่างที่ 5) ในช่วงปลายของตอน B จะกลับมาบรรเลงทำนองหลักของตอนนี้อีกครั้งหนึ่งก่อนที่จะเข้าช่วงโคเด็ตตา (Codetta) และ ช่วงเชื่อม (Transition) (ตัวอย่างที่ 6) ในห้องที่ 107-110 จะพบการเลียนแบบซีควเอนซ์ (Imitative Sequence) ที่แนวทำนองและแนวบรรเลงประกอบเพื่อแสดงถึงการจบตอน B อย่างชัดเจนแล้ว จึง ดำเนินต่อไปเพื่อบรรเลงจบบทเพลงในตอน A



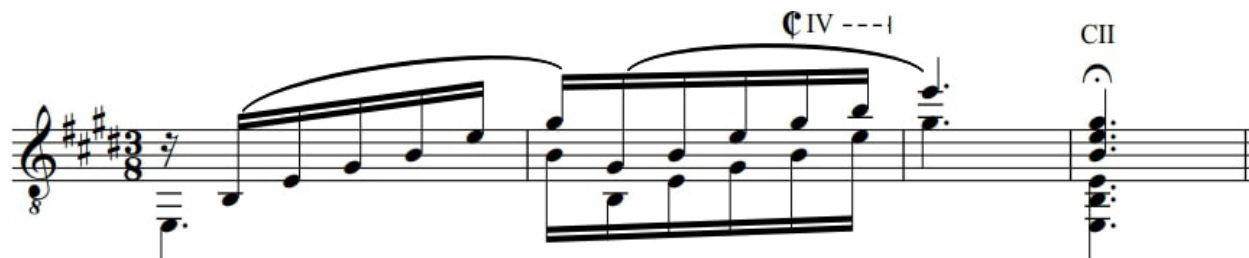
ตัวอย่างที่ 5 ห้องที่ 67-72 ทำนองหลักบทเพลงในกุญแจเสียง C major
ที่มา : ผู้วิจัย



ตัวอย่างที่ 6 ห้องที่ 101-111 ช่วงเชื่อมของตอน B เข้าสู่ตอน A
ที่มา : ผู้วิจัย

ตอน A

ในตอนนี้ได้ย้อนกลับมาบรรเลงเหมือนกับตอนเริ่มเพลงในกุญแจเสียง E Major จนกระทั่งบรรเลงถึงโน้ต B แบบฮาร์โมนิกธรรมชาติที่ห้อง 143 ต่อด้วยการเล่นอาร์เปจิโอคอร์ด E Major 2 ห้อง แล้วจึงจบเพลงด้วยการเล่นคอร์ด E Major แบบแท่งด้วยมือซ้ายและขวา (ตัวอย่างที่ 7)



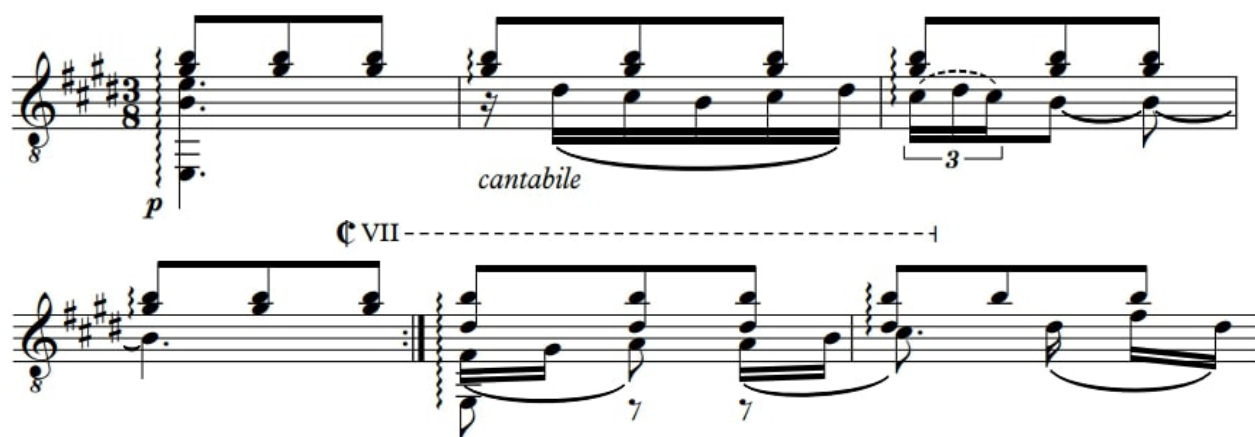
ตัวอย่างที่ 7 ห้องที่ 144–147 การกระจายคอร์ดโทนิคเพื่อจบบทเพลง
ที่มา : ผู้วิจัย

วัตถุประสงค์ในการบรรเลงบทเพลง

เนื่องจากเป็นบทเพลงที่มีทำนองชัดเจนและอ่อนหวาน แล้วยังมีการพัฒนาทำนองและพลิกแพลงไปยังรูปแบบต่าง ๆ ซึ่งเหมาะแก่การศึกษาและบรรเลงมาก ๆ บทเพลงนี้ยังมีการเปลี่ยนกุญแจเสียงระหว่างช่วงต่าง ๆ อยู่บ่อยครั้ง จึงควรตีความและวิเคราะห์ทำนองเพื่อเป็นประโยชน์ในการจำรายละเอียดเหล่านี้ ส่วนด้านกล้านเนื้อ บทเพลงนี้ใช้แรงจากการทาบสายค่อนข้างนานเพราะเป็นเพลงที่มีจังหวะค่อนข้างช้า เพลงนี้จึงเป็นตัวอย่างที่ดีในการนำเสนอบทเพลงกีตาร์คลาสสิก เพราะมีทั้งความซับซ้อนทางโครงสร้างและเทคนิค สามารถส่งเสริมพัฒนาการเทคนิคและการจำของผู้เล่นได้เป็นอย่างดี

การฝึกซ้อมและการแก้ไขปัญหา

บทเพลงนี้มีความยากในทั้งมือขวาและมือซ้าย ด้านมือซ้ายจะใช้การทาบสายหลาย ๆ ห้องอยู่บ่อยครั้ง ซึ่งสามารถทำให้หมดแรงหรือส่งผลให้การทาบครั้งต่อ ๆ ไปเสียงไม่ออกอย่างชัดเจนได้ ดังนั้นควรฝึกแยกคอร์ดและท่อนต่าง ๆ ที่ใช้การทาบ ออกมาฝึกซ้ำ ๆ อย่างไม่ฝืนเกร็งเกินไป เพื่อเป็นการสร้างกล้านเนื้อเสียก่อน เมื่อเริ่มกดและทาบได้อย่างสบายมากขึ้นแล้วขึ้นคอร์ดนำท่อนเหล่านี้มารวมฝึกเข้าด้วยกัน สำหรับมือขวาในทำนองหลักของตอน A จะใช้นิ้วโป้งเล่นทำนองหลักและนิ้วชี้และกลาง บรรเลงแนวดนตรีประกอบแบบคอร์ดแท่งแต่แยกโน้ต (ตัวอย่างที่ 8) เล็กน้อยเพื่อให้เสียงใกล้เคียงกับพิณ ส่วนใหญ่แล้วบทเพลง กีตาร์จะไม่ค่อยนิยมใช้นิ้วโป้งเล่นทำนองหลักเป็นเวลานาน ๆ ดังนั้น เพลงนี้จึงเป็นแบบฝึกหัดอย่างดีในการช่วยนิ้วโป้งบรรเลงทำนองอย่างอิสระและลื่นไหลได้อย่างสบายมากยิ่งขึ้น



ตัวอย่างที่ 8 ห้องที่ 1-6 ทำนองหลักตอน A
ที่มา : ผู้วิจัย

ความแตกต่างในการบรรเลงเทียบกับศิลปินอ้างอิง

ศิลปินอ้างอิงที่ผู้จัดทำได้เลือกมาเปรียบเทียบคือ จูเลียน บรีม (Julian Bream, ค.ศ. 1933) โดยเลือกเพลงจากอัลบั้ม Popular Classics for Spanish Guitar ในอัลบั้มนี้เขาไม่ได้บรรเลงทั้งชุด Suite Espanola แต่เลือกบรรเลงเพียงสองบทคือ Granada และ Asturias อัลบั้มนี้ได้วางขายเมื่อ พ.ศ. 2505 เพลงนี้ได้รับการอัดและจำหน่ายโดยนักกีตาร์หลายท่าน แต่เหตุที่เลือกท่านนี้เพราะว่าเขาเลือกการแต่งสีทำนองในแต่ละท่อนได้แตกต่างในน่าสนใจมาก นอกจากนั้นเขายังสาธิตความเร็วจังหวะ (pace) ในแต่ละท่อนได้อย่างดีด้วย เช่น

ทำนองหลักในตอน A ผู้แสดงบรรเลงโดยใช้แนวดนตรีประกอบเป็นตัวช่วยควบคุมอัตราจังหวะให้คงที่ แต่จากการศึกษาศิลปินเปรียบเทียบจะพบว่า เขาใช้อัตราจังหวะลัก (Rubato) เนือร้องค่อนข้างมาก โดยมีการยืดที่ท้ายหลาย ๆ ประโยคเพื่อดึงให้ต้นประโยคถัดไปชัดเจนมากยิ่งขึ้น การตีความนี้แสดงถึงความเชี่ยวชาญและความเข้าใจในดนตรีสเปนอย่างมาก

ทำนองหลักในตอน B ผู้บรรเลงเน้นการนำเสนอทำนองหลักด้วยระดับเสียงต่าง ๆ เพราะเป็นทำนองที่เรียบง่ายและสวยงาม แต่จากการศึกษาศิลปินเปรียบเทียบจะพบว่า นอกจากจะมีทำนองที่สวยงามแล้วเขายังนำเสนอแนวดนตรีประกอบได้อย่างดีอีกด้วยโดยการใช้โน้ตหยุดเสียง เพื่อให้เกิดการควบคุมลักษณะเสียง (Articulation) ที่ติดกับทำนองหลักคล้ายเสียงร้อง เมื่อผสมผสานกันจึงได้ท่อนที่ลงตัวมาก

กระบวนการเตรียมตัวสำหรับแสดง

1. เลือกรายการบทเพลงและหัวข้อในการนำเสนอ
2. นำรายการบทเพลงไปค้นคว้าและศึกษากับอาจารย์ที่ปรึกษาและอาจารย์ผู้ฝึกสอน
3. วางแผนและกำหนดตารางฝึกซ้อมบทเพลงต่าง ๆ
4. วิเคราะห์และจดจำบทเพลงที่จะนำเสนอ

5. เรียบเรียงลำดับบทเพลงที่จะนำเสนอในการแสดงให้อาจารย์ผู้ฝึกสอนแนะนำและแก้ไขเพิ่มเติม
6. จัดเตรียมพื้นที่ที่เหมาะสมในการแสดงและรับชมดนตรี
7. จัดทำสูจิบัตรและโปสเตอร์ประชาสัมพันธ์งานแสดงดนตรี
8. จัดเตรียมบรรยากาศสถานที่แสดง อุปกรณ์เครื่องเสียงและลองเล่นเพื่อปรับระดับเสียงในการแสดงให้เหมาะกับขนาดของสถานที่

สรุปการดำเนินการวิเคราะห์ / อภิปรายผล

การแสดงดนตรีในรูปแบบนี้มีระยะเวลาในการเตรียมสูงมาก เนื่องจากการบรรเลงเพียงคนเดียว ต้องมีการเตรียมสภาพร่างกายและจิตใจเป็นอย่างดีเพื่อไม่ให้เกิดการสะดุดบกพร่องระหว่างการแสดง นอกจากนั้น การพูดนำเสนอผู้ประพันธ์และผลงานเพลงก่อนหรือหลังการบรรเลงเพื่อให้เกิดประโยชน์และเพิ่มความสนใจให้แก่ผู้ฟังในการไปหาฟังเพิ่มเติมได้ด้วย

การวิเคราะห์บทเพลงและการจัดการฝึกซ้อมเพื่อแสดงเดี่ยวก็ต่าได้มีส่วนสนับสนุนในการถ่ายทอดลักษณะทำนองต่าง ๆ ของบทเพลงอย่างสะดวกสบายยิ่งขึ้น โดยการวางแผนการฝึกฝนบทเพลงนี้ได้ใช้วิธีที่หลากหลายในการฝึกฝนบทเพลง เช่น การฝึกฝนอย่างช้า การแยกฝึกทีละประโยคเพลง และการจำ

ข้อเสนอแนะ

จากการวิจัยและค้นคว้าข้อมูลแล้ว ผู้แสดงได้คำนึงถึงการเลือกเพลงให้เหมาะสมแก่การศึกษาระดับมหาวิทยาลัยแล้วจึงเริ่มวางแผนฝึกซ้อมให้เกิดประสิทธิภาพมากที่สุดในช่วงเวลาที่มีอยู่ก่อนวันแสดง รวมถึงการทำความเข้าใจกับบทเพลงในด้านการตีความและความสำคัญของเพลง เพื่อให้แต่ละบทเพลงในรายการมีความเชื่อมโยงกัน นอกจากการฝึกซ้อมแล้วนั้นผู้แสดงยังต้องคอยออกกำลังอย่างสม่ำเสมอควบคู่กันไปด้วย เพื่ออบอุ่นร่างกายและเตรียมอวัยวะส่วนอื่น ๆ นอกเหนือจากที่ใช้บรรเลง เช่น ขา คอ และ ปอด เนื่องจากการควบคุมลมหายใจเป็นปัจจัยที่สำคัญในการบรรเลงโดย นอกจากนี้เมื่อใกล้วันแสดงจริงแล้วควรลดชั่วโมงการฝึกฝนบทเพลงให้น้อยลงจากช่วงแรกเพื่อให้กล้ามเนื้อมัดเล็กได้มีสภาพพร้อมใช้งานและกายบริหารควบคู่ไปกับการท่อน้ในเพลงก็สามารถช่วยได้ด้วย

บรรณานุกรม

ณัชชา พันธุ์เจริญ. *ทฤษฎีดนตรี*. กรุงเทพมหานคร : สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2553.

_____. *พจนานุกรมศัพท์ดุริยศิลป์*. กรุงเทพมหานคร : เกศกะรัต, 2552.

_____. *สังคีตลักษณ์และการวิเคราะห์*. กรุงเทพมหานคร : เกศกะรัต, 2552.

Barrueco, Manuel. *Isaac Albeniz: Suite Espanola Op.47*. New York: Warner Bros, 1981.

ลอดิลกล่มฟ้า สะพานเชื่อมระหว่างความหลากหลายทางวัฒนธรรม : กรณีศึกษาวัฒนธรรมไทยและวัฒนธรรมแคนาดา Love, Obsession, Revenge (LOR) as a Bridge between Cultural Diversity: The Case Study of Thai and Canadian Cultures

นวฤทธิ์ ฤทธิโยธี* NAWARIT RITTIYOTEE*
วิษุตา วุธาติย์** VIJJUTA VUDHADITYA **

บทคัดย่อ

ความหลากหลายทางวัฒนธรรมถือเป็นปัจจัยพื้นฐานในระบบการบริหารจัดการ โดยเฉพาะอย่างยิ่งในการแสดงละครเวที เพราะความเข้าใจในความแตกต่างดังกล่าว นอกจากจะทำให้ระบบการบริหารจัดการประสบความสำเร็จและมีประสิทธิภาพได้แล้ว ยังช่วยทำให้คนในสังคมเกิดความเข้าใจ และเรียนรู้สุนทรียภาพทางวัฒนธรรมได้เป็นอย่างดี งานวิจัยนี้ใช้วิธีการวิจัยเชิงคุณภาพโดยอาศัยทฤษฎีฐานราก (Grounded Theory) โดยใช้การสังเกตการณ์ บันทึกและวิเคราะห์ข้อมูลจากประสบการณ์ที่ผู้วิจัยมีส่วนร่วมในทุกขั้นตอน มุ่งศึกษาการใช้นาฏศิลป์ “ลอดิลกล่มฟ้า” ซึ่งดัดแปลงบทละครจาก “ลิลิตพระลอ” เป็นสะพานเชื่อมความหลากหลายทางวัฒนธรรม กรณีศึกษาวัฒนธรรมไทยและวัฒนธรรมแคนาดา ผู้วิจัย ใช้หลักฐานเชิงประสบการณ์ (Experiential Evidences) จากโครงการการแสดงนาฏศิลป์ “ลอดิลกล่มฟ้า” ภายใต้งานร่วมมือระหว่างภาควิชาศิลปะการแสดง มหาวิทยาลัยกรุงเทพ และสถานกงสุลแคนาดา ในการนำผลงานการแสดงนาฏศิลป์ “ลอดิลกล่มฟ้า” ไปจัดแสดง ณ โรงละครไซมอน เฟรเซอร์ แอนด์ มิลตัน วอง มหาวิทยาลัยไซมอน เฟรเซอร์ ประเทศแคนาดา ผลการวิจัยพบว่า นาฏศิลป์ “ลอดิลกล่มฟ้า” สามารถเชื่อมโยงวัฒนธรรมไทยและวัฒนธรรมแคนาดาเข้าด้วยกันได้ อย่างไรก็ตาม ยังต้องอาศัยการปรับเปลี่ยนในมิติการผลิต การใช้ภาษา บริบทการทำงาน ความเป็นมืออาชีพ และโอกาสทางธุรกิจ ซึ่งจะยังประโยชน์ให้กับบุคคลในแวดวงวิชาการและวิชาชีพศิลปะการแสดงในการเตรียมระบบการบริหารจัดการเพื่อให้เหมาะสมกับความหลากหลายทางวัฒนธรรมที่เข้ามาท้าทายการดำเนินงานเพื่อให้เกิดประสิทธิภาพและประสิทธิผลสูงสุด

คำสำคัญ : ลิลิตพระลอ/ ความหลากหลายทางวัฒนธรรม/ การบริหารจัดการ/ ละครเวที

*นิสิตระดับปริญญาโทชั้นปริญญาโท ภาควิชานาฏศิลป์ไทย คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, nawarit.r@bu.ac.th

*Doctoral Student, Department of Dance, Faculty of Fine and Applied Arts, Chulalongkorn University, nawarit.r@bu.ac.th

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

**Dr., Pensioner, Chulalongkorn University, vijjuta@yahoo.com

ABSTRACT

Cultural diversity is a basic understanding for management system, especially performing arts. Further to drive success and effectiveness in management system, understanding in cultural diversity encourage people for aesthetic understanding and learning. This research deployed grounded-theory methodology to study the "Love, Obsession, Revenge" adapted from "Lilit Pra Lor" a Thai dance as a bridge to fill the cultural gap between Thai and Canadian cultures. Experiential evidences under a project so-called The "Love, Obsession, Revenge" Thai dance collaborated by the Department of Performing Arts, Bangkok University and the Embassy of Canada and performed at the Simon Fraser & Milton Wong Experimental Theatre, Simon Fraser University, Canada was applied. The results of the study revealed that "Love, Obsession, Revenge" was a good performing platform to bridge the cultural gaps between Thailand and Canada. However, there were some cultural adaptations in production, language, working context, professionalism, and business opportunity. The study contributed to academic and professional persons in performing arts in designing management system that was appropriate with challenging cultural differences. Efficiency and effectiveness were, therefore, the expected results.

Keywords: Lilit Pra Lor/ Cultural diversity/ Management system/ Stage performance

บทนำ

ความหลากหลายทางวัฒนธรรม ถือเป็นปัจจัยพื้นฐานสำคัญต่อประสิทธิภาพของระบบการทำงาน¹ และระบบการดำเนินชีวิต² การศึกษาเรื่อง A cross-cultural perspective on the significance of music and dance to culture and society insight from BaYaka pygmies ซึ่งประพันธ์โดย J. Lewis ในปี ค.ศ. 2013 ทำให้ผู้วิจัยเกิดความสนใจในความเชื่อมโยงกันระหว่างศิลปะการแสดงละครเวที และมิติทางวัฒนธรรม Lewis ให้ความเห็นว่า มนุษย์จะเห็นและเข้าใจ “โครงสร้างทางวัฒนธรรมพื้นฐาน” (foundational cultural schema) โดยผ่านการสัมผัสและมีความสุขกับบรรณรสนผ่านเสียงเพลง และการแสดง เนื่องจากโครงสร้างทางวัฒนธรรม พื้นฐานดังกล่าวเปรียบเสมือนกับภาพอธิบายและสะท้อนสุนทรียศาสตร์ที่วัฒนธรรมแต่ละวัฒนธรรม แสดงออกในรูปแบบต่างๆ ไม่ใช่เป็นเพียงแค่สัญลักษณ์ กฎระเบียบและบรรทัดฐานทางสังคมที่กำหนดขึ้น เท่านั้น³ ในขณะเดียวกัน บรรณรสนผ่านการแสดงศิลปะการแสดงเหล่านี้ถือเป็นศิลปะแห่งการจรรโลงใจ และความบันเทิงที่แตกต่างไปตามห้วงอารมณ์ และความรู้สึกของแต่ละบุคคล เป็นการยากที่จะตัดสินใจโดยใช้ เกณฑ์อย่างใดอย่างหนึ่ง เช่น ความสวยงามในท่วงท่าลีลาการนำเสนอ เป็นต้น⁴

อาจกล่าวได้ว่า การที่มนุษย์ต่างวัฒนธรรมมีการแสดงออกอย่างใดอย่างหนึ่ง จำเป็นอย่างยิ่งที่เรา จะต้องเข้าใจความแตกต่างทางวัฒนธรรมที่เกิดขึ้นดังกล่าว นาฏยศิลป์ไทยถือเป็นเครื่องมือทางวัฒนธรรม ประจำชาติที่สามารถสะท้อนวัฒนธรรมไทย เนื่องจากได้รับการพัฒนาภายใต้บริบททางวัฒนธรรมไทยซึ่ง ครอบคลุมวิถีชีวิต บรรทัดฐาน กระบวนการคิดและการปฏิบัติตนรวมถึงปฏิสัมพันธ์ระหว่างบุคคล อย่างไรก็ตาม ไม่มีวัฒนธรรมชาติใดที่แตกต่างโดยไม่มีจุดร่วม ยุคโลกาภิวัตน์เกิดการขับเคลื่อนให้มนุษย์ในสังคมหลอม รวมทางวัฒนธรรมผ่านการติดต่อค้าขายระหว่างประเทศ การถ่ายเทอำนาจและแนวความคิดของสังคม ตะวันตกและสังคมร่วมสมัยเข้ามาเกี่ยวข้องกับศิลปะ แต่ภายใต้จากแห่งศิลปะตะวันตกและร่วมสมัยดังกล่าว ศิลปะการแสดงร่วมสมัยในประเทศไทยก็ยังคงได้รับอิทธิพลจากวัฒนธรรมไทยอยู่⁵

เมื่อศิลปะการแสดงผ่านการแสดงดนตรี (Music) และผ่านการแสดงท่วงท่า ลีลา และการร่ายรำ (Dance) เกิดจากวัฒนธรรมอันแตกต่างกันนำมาซึ่งกรอบการคิดและการปฏิบัติที่แตกต่างกันแล้ว การนำ การแสดงซึ่งเป็นเอกลักษณ์ของประเทศหนึ่งไปจัดแสดงในอีกประเทศหนึ่งย่อมมีประเด็นให้ศึกษา โดยเฉพาะอย่างยิ่งเมื่อคณะทำงานมาจากคนละประเทศซึ่งมีความแตกต่างทางวัฒนธรรมร่วมกันสร้างสรรค์ผลงาน เดียวกันด้วยแล้ว ทำให้เกิดคำถามในการวิจัยว่าความหลากหลายทางวัฒนธรรมจะส่งผลต่อการจัดการ การแสดงหรือไม่และเพียงใด งานวิจัยชิ้นนี้มุ่งศึกษาศิลปะการแสดงในฐานะเครื่องมือเชื่อมความแตกต่าง ทางวัฒนธรรมในการจัดการการแสดง โดยผู้วิจัยใช้นาฏยศิลป์เรื่อง “ลอดลิกล้อมฟ้า” เป็นตัวอย่างใน

1. Horčíčka, A. & Jelínková, L., "Consideration of cultural differences in the performance management systems in Czech enterprises," *Procedia Economics and Finance* vol 12, (2014) : 221-233.

2. Koopmann-Holm, B. & Tsai, J.L., "Focusing on the negative: Cultural differences in expressions of sympathy," *Journal of Personality and Social Psychology* 107, No. 6 (2014) : 1092-1115.

3. "A cross-cultural perspective on the significance of music and dance to culture and society insight from BaYaka pygmies," *Academia*, Accessed November 12, 2019, https://www.academia.edu/3480517/A_Cross-Cultural_Perspective_on_the_Significance_of_Music_and_Dance_to_Culture_and_Society.

4. Ngamyang, D., "Thatsana Nataya Chatri dance: A creative conservation process of performing arts for competition," *Journal of Cultural Approach* 18, (2017) : 69-78.

5. Pornrat Dhamrung, "Working between two worlds: New roles for traditional Thai dance and dancers," *Manusaya: Journal of Community* 8, no. 2 (2005) : 44-57.

การศึกษาอิทธิพลของความหลายทางวัฒนธรรมต่อการจัดการการแสดงร่วมกันระหว่างคณะทำงานจากประเทศไทยและประเทศแคนาดา

นาฏศิลป์ “ลอลิกล่มฟ้า” เป็นนาฏศิลป์ที่ดัดแปลงบทละครจาก “ลิลิตพระลอ” ซึ่งนาฏศิลป์ต้นฉบับได้นำเสนอเรื่องราวผ่านคำร้อง การแสดงท่วงท่า ลีลาและการร่ายรำ โดยปราศจากบทพูดของตัวละคร สะท้อนหลักคำสอนขององค์พระสัมมาสัมพุทธเจ้า และสะท้อนให้เห็นถึงธรรมชาติของความเป็นมนุษย์ได้อย่างลึกซึ้ง นำเสนอเรื่องราวความรักอันผิดจารีตประเพณี และการเอาตัวเองเป็นที่ตั้ง เมื่อพระลอได้ตกหลุมรักพระเพื่อนและพระแพง แม้ยังไม่เคยเห็นแม้แต่หน้าของนางทั้งสอง พระลอตัดสินใจบุกเข้าวังเพื่อไปอยู่กับพระเพื่อนและพระแพงโดยไม่ได้รับอนุญาต จึงเป็นเหตุให้พระบิดาและพระมารดาของพระเพื่อนและพระแพงโกรธเป็นอย่างมาก และตัดสินใจยิงพระลอ เมื่อนั้นความเศร้าโศกเสียใจก็มาถึงเพราะพระธิดาทั้งสองตัดสินใจเอาพระองค์เข้าบังลูกศรเพื่อไม่ให้พระลอถูกยิง “ลอลิกล่มฟ้า” เป็นนาฏศิลป์ไทยร่วมสมัยที่สร้างสรรค์ต่อยอดจากเค้าโครงเดิม โดยเพิ่มบทพูดของตัวละคร สร้างสรรค์ท่วงท่า และลีลาโดยรักษาและต่อยอดจากศิลปะการแสดงล้านนา ผสมผสานศาสตร์การแสดงแบบตะวันตกทั้งกระบวนการผลิต การประสานงาน และการจัดแสดง เพื่อให้การแสดงผลงานนาฏศิลป์ไทยเรื่องนี้สามารถดำเนินไปได้อย่างมีประสิทธิภาพภายใต้บริบททางวัฒนธรรมของไทยและแคนาดาที่มีความแตกต่างกัน

วัตถุประสงค์การวิจัย

งานวิจัยชิ้นนี้มุ่งศึกษาการใช้นาฏศิลป์ “ลอลิกล่มฟ้า” ในฐานะเครื่องมือเชื่อมความหลากหลายทางวัฒนธรรมในการจัดการการแสดง กรณีศึกษาคณะทำงานจากประเทศไทยเดินทางไปจัดการแสดงร่วมกับคณะทำงานในประเทศแคนาดา

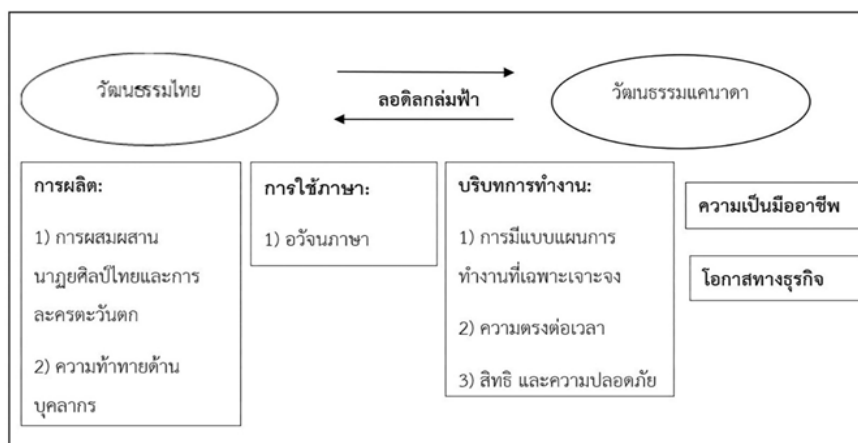
วิธีการวิจัย

งานวิจัยนี้ ผู้วิจัยใช้ทฤษฎีฐานราก (Grounded Theory) โดยใช้หลักฐานเชิงประสบการณ์ (Experiential Evidences) ภายใต้โครงการการแสดงนาฏศิลป์ “ลอลิกล่มฟ้า” ภายใต้ความร่วมมือระหว่างภาควิชาศิลปะการแสดง มหาวิทยาลัยกรุงเทพ และสถานกงสุลแคนาดา ในการนำผลงานการแสดง นาฏศิลป์ “ลอลิกล่มฟ้า” ไปจัดแสดง ณ โรงละครไซมอน เฟรเซอร์ แอนด์ มิลตัน วอง มหาวิทยาลัยไซมอน เฟรเซอร์ ประเทศแคนาดา โดยผู้วิจัยเป็นผู้สังเกตการณ์ บันทึก และสังเคราะห์องค์ความรู้จากประสบการณ์ตรงที่ผู้วิจัยมีส่วนร่วมตั้งแต่ขั้นตอนแรกจนถึงขั้นตอนสุดท้าย มุ่งเน้นเปรียบเทียบลักษณะการทำงานภายใต้วัฒนธรรมที่แตกต่างกัน รวมถึงสังเกตการปรับเปลี่ยนรูปแบบการทำงานเข้าหากันอันนำไปสู่ประสิทธิภาพและประสิทธิผลในการสร้างสรรค์ผลงานร่วมกัน

ผลการวิจัย

แม้วัฒนธรรมแคนาดาซึ่งเป็นแบบตะวันตกมีลักษณะเด่นด้านความเป็นปัจเจก (Individualism) สูงกว่าวัฒนธรรมไทย และวัฒนธรรมไทยมีลักษณะเด่นด้านความเป็นกลุ่ม (Collectivism) สูงกว่าวัฒนธรรม

แคนาดา การศึกษาพบว่านาฏศิลป์ “ลวดลากลมฟ้า” สามารถเชื่อมโยงวัฒนธรรมไทยและวัฒนธรรมแคนาดาเข้าด้วยกันได้ อย่างไรก็ตาม ยังต้องอาศัยการปรับเปลี่ยนในมิติการผลิต การใช้ภาษา บริบทการทำงาน ความเป็นมืออาชีพ และโอกาสทางธุรกิจ ดังแสดงในแผนผังที่ 1



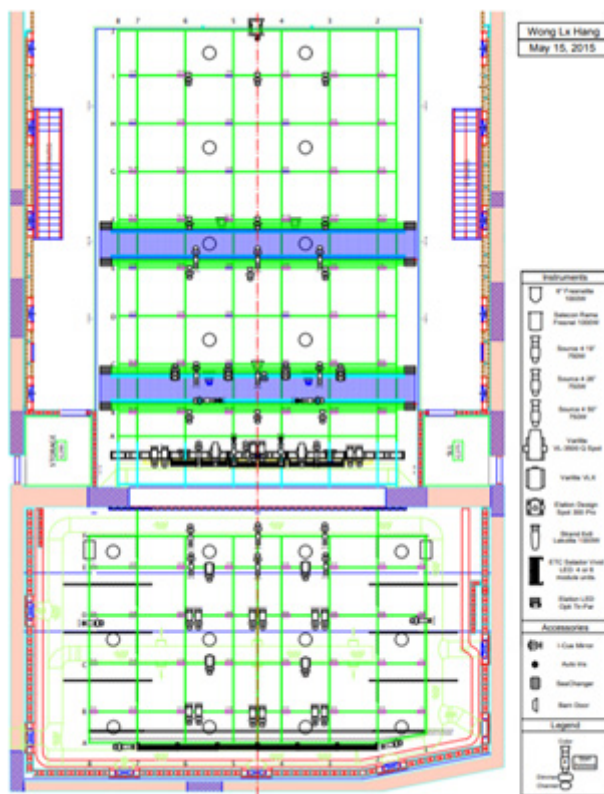
แผนผังที่ 1 นาฏศิลป์ ลวดลากลมฟ้า สะพานเชื่อมวัฒนธรรมไทยและวัฒนธรรมแคนาดา ภายใต้การปรับเปลี่ยนมิติด้านการผลิต การใช้ภาษา บริบทการทำงาน ความเป็นมืออาชีพและโอกาสทางธุรกิจ
ที่มา : ผู้วิจัย

แผนผังที่ 1 เป็นภาพที่อธิบายและให้รายละเอียดเพิ่มเติมเกี่ยวกับประเด็นด้านการผลิต การใช้ภาษา บริบทการทำงาน ความเป็นมืออาชีพ และโอกาสทางธุรกิจที่คณะทำงานของประเทศไทยและประเทศแคนาดาจะต้องปรับเปลี่ยนเพื่อให้มีความสอดคล้องกันเพื่อก่อให้เกิดประสิทธิผลและประสิทธิภาพในการทำงานอย่างสูงสุด

มิติด้านการผลิต

1) การผสมผสานองค์ประกอบนาฏศิลป์ไทยและการละครตะวันตก

การแสดงนาฏศิลป์ของประเทศไทยเน้นการสื่อสารผ่านท่วงท่า ลีลา และการร่ายรำ และใช้เครื่องดนตรีประกอบการแสดง โดยทุกองค์ประกอบได้รับการสร้างสรรค์ขึ้นภายใต้วัฒนธรรมไทย ผู้ชมที่มีกรอบแห่งการอ้างอิง (Frame of Reference) และประสบการณ์ร่วม (Field of Experience) แบบเดียวกันจึงสามารถตีความและเข้าใจเรื่องราวผ่านท่วงท่าและลีลาต่าง ๆ ได้ อย่างไรก็ตาม การแสดงนี้จัดขึ้น ณ ประเทศแคนาดาที่มีผู้ชมมาจากต่างวัฒนธรรม จึงจำเป็นต้องนำศาสตร์การละครแบบตะวันตกบูรณาการในนาฏศิลป์ไทยโดยผู้กำกับได้นำองค์ประกอบด้านการออกแบบแสง สี และเสียง เพื่อช่วยให้ผู้ชมชาวแคนาดาสามารถรับรู้ความรู้สึกผ่านแสง สี และ เสียง มีความเข้าใจและอารมณ์ร่วมกับนาฏศิลป์ไทยได้อย่างถูกต้องมากยิ่งขึ้นด้วยเหตุนี้การจัดสร้างนาฏศิลป์ไทยเรื่องนี้จึงมีกระบวนการด้านการออกแบบแสงในแบบตะวันตก โดยมีผู้เชี่ยวชาญด้านการออกแบบแสงจากประเทศไทยประสานงานอย่างใกล้ชิดกับคณะทำงานในแคนาดา ศึกษาและติดตั้งแสงผ่านแบบแปลน (Lighting Plot) เพื่อให้คณะทำงานต่างชาติต่างภาษาสามารถเกิดความเข้าใจร่วมกันมากที่สุด ทั้งนี้ ก่อนการเดินทางเพื่อไปจัดแสดงนาฏศิลป์ลวดลากลมฟ้ายังประเทศแคนาดา คณะทำงานทั้งสองฝ่ายจะต้องมีการติดต่อ และประสานงานกันอย่างต่อเนื่องผ่านช่องทางออนไลน์ต่าง ๆ ก่อนที่คณะทำงานทั้งหมดจากประเทศไทยจะเดินทางไปถึง



2) ความท้าทายด้านบุคลากร

ความท้าทายด้านบุคลากรประกอบด้วย 2 ด้านสำคัญ ได้แก่ ข้อจำกัดด้านจำนวนบุคลากรและรูปแบบการทำงาน ในด้านแรก การน่านาฏยศิลป์ไทยไปจัดแสดงยังประเทศแคนาดานั้นมีค่าใช้จ่ายด้านการเดินทางที่สูง จึงไม่สามารถนำคณะทำงานทุกคนจากภาควิชาศิลปะการแสดง มหาวิทยาลัยกรุงเทพ เดินทางไปได้ รูปแบบการทำงานจึงมีความท้าทายที่หนึ่งคนอาจต้องรับผิดชอบมากกว่าหนึ่งหน้าที่ การรับผิดชอบมากกว่าหนึ่งหน้าที่ถือเป็นปกติวิสัยที่พบเห็นได้ในคณะนาฏยศิลป์ไทย นักแสดงหนึ่งคนอาจช่วยนักแสดงอีกคนแต่งตัว แต่งหน้า กำกับการซ้อม รวมไปถึงการจัดเครื่องแต่งกายและอุปกรณ์ประกอบฉาก อย่างไรก็ตาม รูปแบบการทำงานในแบบตะวันตกนั้นเน้นการทำงานแบบหนึ่งคนหนึ่งหน้าที่ คณะทำงานจึงจำเป็นต้องแบ่งแยกนักแสดงและคณะทำงานให้เห็นอย่างชัดเจนในการขอเสนอชื่อคณะทำงานที่จะร่วมเดินทางไป

จัดแสดงในครั้งนี้ และในการปฏิบัติงานครั้งนี้ยังใช้รูปแบบการทำงานแบบตะวันตกอีกด้วย โดยมีผู้รับผิดชอบแบบหนึ่งคนหนึ่งหน้าที่ และใช้ศัพท์เรียกแต่ละตำแหน่งในแบบตะวันตก อาทิ นักแสดง ผู้กำกับ การแสดง ผู้กำกับลีลา ผู้ออกแบบแสง ผู้จัดการผลิต และผู้อำนวยการผลิต ซึ่งเป็นรูปแบบหน้าที่ที่ใช้ศาสตร์การละครแบบตะวันตกมาประยุกต์ในการปฏิบัติงานเพื่อผลิตนาฏศิลป์ไทยครั้งนี้

มิติด้านบริบทการใช้ภาษา

1) อวัจนภาษา

นาฏศิลป์ลอลิดลกล่อมฟ้าถูกตีความและนำเสนอผ่านวัจนภาษาและอวัจนภาษาที่อยู่ในบริบทความเป็นไทย อย่างไรก็ตาม เพื่อให้เหมาะสมและสอดคล้องกับวัฒนธรรมตะวันตก ผู้กำกับการแสดงนาฏศิลป์จึงได้มีการปรับเปลี่ยนการออกแบบการเคลื่อนไหวและตำแหน่งของตัวละคร เพื่อสร้างความเข้าใจและอารมณ์ความรู้สึกร่วมให้เกิดขึ้นกับผู้ชมต่างวัฒนธรรม เช่น ในฉากของการแสดงความเคารพเจ้าผู้ครองนคร หากเป็นการแสดงในประเทศไทย เจ้าผู้ครองนครจะต้องนั่งอยู่บนบัลลังก์และมีข้าราชการบริพารหมอบกราบ อยู่ด้านล่างเพื่อแสดงถึงอำนาจบารมีและตำแหน่งที่เหนือกว่าของเจ้าผู้ครองนคร แต่เมื่อนำมาจัดแสดงในประเทศแคนาดา คณะทำงานมีการประยุกต์ให้อยู่ในบริบทที่ผู้ชมชาวแคนาเดียนจะเข้าใจได้ กล่าวคือ การจัดท่วงท่าลีลา และการร่ายรำให้มีการยกผู้มีอำนาจขึ้นอยู่เหนือศีรษะ ประหนึ่งประทับอยู่บนเสลี่ยงคานหามเช่นเดียวกัน ในฉากพระลอเสี่ยงน้ำในประเทศไทย นักแสดงร่ายรำโดยมีคำร้องและดนตรีประกอบไม่มีการใช้แสง สี และเสียงเข้ามาช่วย เมื่อนานาฏศิลป์ลอลิดลกล่อมฟ้าไปจัดแสดงยังประเทศแคนาดา จำต้องมีการใช้อุปกรณ์ประกอบฉากและแสงสี รวมถึงวิดิทัศน์ช่วยในการสื่อสารไปยังผู้ชมโดยการนำผ้าสีแดงขนาดใหญ่มาใช้แสดงถึงสีเลือดของแม่น้ำกาหลง ประกอบกับการใช้แสงสีแดงย้อมทั้งเวทีเป็นสีเลือดโดยมีภาพวิดิทัศน์ของแม่น้ำที่เปลี่ยนจากสีฟ้าเป็นสีแดง สื่อถึงภัยอันตรายและความตายที่พระลออาจได้รับหากยัง เดินทางไปเมืองสรอง การนำองค์ประกอบทางการละครตะวันตกเหล่านี้มาประยุกต์ใช้ถือเป็นภาษาสากลที่สามารถทำให้ผู้ชมชาวแคนาเดียนเกิดความเข้าใจร่วมกัน



ภาพที่ 2 การใช้วิดิทัศน์ประกอบการแสดงฉากในฉากเสี่ยงน้ำ โดยน้ำในแม่น้ำกาหลงเปลี่ยนจากสีฟ้าเป็นสีแดง แสดงถึงอันตรายที่พระลออาจได้รับหากยังเดินทางไปเมืองสรอง
ที่มา : ผู้วิจัย



ภาพที่ 3 การใช้ผ้าสีแดงขนาดใหญ่คลุมทั้งเวทีเปรียบการไหลบ่าของแม่น้ำกาหลงสีเลือดโถมทะลักไปยัง
พระลอและผู้ชม สร้างความเข้าใจและความรู้สึกร่วมแก่ผู้ชม ถือเป็นการหลอมรวมศาสตร์การละคร
แบบตะวันตกเข้ากับนาฏศิลป์ไทย
ที่มา : ผู้วิจัย

มิติด้านบริบทการทำงาน

1) การมีแบบแผนการทำงานที่เฉพาะเจาะจง

เมื่อเปรียบเทียบบริบทการทำงาน จะเห็นได้ว่า แบบแผนการทำงานของคณะละครมหาวิทยาลัย
กรุงเทพ เน้นความเข้าใจร่วมกัน และช่วยกันลงมือลงแรงเพื่อทำให้การจัดการแสดงนาฏศิลป์เกิดขึ้น โดย
ไม่ได้มีการเขียนโครงสร้าง บทบาท และหน้าที่ ตลอดจนขั้นตอน หลักการทำงานอย่างชัดเจน ในทางตรงกัน
ข้ามแบบแผนการทำงาน โครงสร้าง บทบาท และหน้าที่ ตลอดจนขั้นตอน หลักการทำงานได้มีการเขียน และ
ระบุไว้อย่างชัดเจนเมื่อต้องทำงาน และประสานงานกับคณะทำงานจากประเทศแคนาดา ทั้งนี้ มีข้อดีและ
ข้อเสียแตกต่างกันออกไปโดยการทำงานแบบคณะทำงานของประเทศแคนาดาเป็นการทำงาน
ที่มีประสิทธิภาพ เนื่องจากสามารถระบุผู้รับผิดชอบในแต่ละหน้าที่ได้อย่างชัดเจน และสามารถควบคุมเวลา
การดำเนินงานต่าง ๆ ได้ตรงตามแบบแผนที่วางเอาไว้ ซึ่งอาจทำให้คณะทำงานเกิดความกดดันในการปฏิบัติ
หน้าที่ให้บรรลุตามแผนทั้งหมด ในขณะที่คณะทำงานนี้มุ่งเน้นการสร้างและการรักษาความสัมพันธ์เป็น
สำคัญ แต่ด้วยการทำงานแบบนี้ อาจทำให้การดำเนินงานไม่เป็นไปตามเป้าหมายที่ได้วางเอาไว้ อาจเกิด
ความล่าช้ากว่าที่แผนกำหนดไว้ และอาจเกิดการปิดความรับผิดชอบกันเกิดขึ้นได้

2) ความตรงต่อเวลา

สืบเนื่องจากประเด็นก่อนหน้านี้ การมีแบบแผนการทำงาน โครงสร้าง บทบาท และหน้าที่ ตลอดจน
ขั้นตอน/หลักการทำงานที่มีความเฉพาะเจาะจง ซึ่งช่วยทำให้การทำงานของคณะทำงานประเทศแคนาดา
เป็นอย่างเป็นขั้นเป็นตอน และสามารถดำเนินการจัดการแสดงในท้ายสุดได้อย่างตรงต่อเวลาแล้ว ใน
กระบวนการของการฝึกซ้อมเช่นกันที่มีการกำหนดระยะเวลาเริ่มต้น และสิ้นสุดอย่างชัดเจน นั้นหมายความว่า
คณะทำงานที่เกี่ยวข้องทั้งหมดจะต้องเข้าทำงานตามระยะเวลาเริ่มต้น และเสร็จสิ้น การทำงานตามระยะ
เวลาสิ้นสุดที่กำหนดไว้ ซึ่งทำให้คณะทำงานสามารถเห็นกระบวนการการทำงาน และภาพรวมใหญ่

ของการทำงาน ในทางตรงกันข้าม ด้วยบริบทการทำงานในประเทศไทย การดำเนินงาน เป็นไปแบบไม่มีทิศทางที่ชัดเจน ทำให้คณะทำงานไม่มีจุดอ้างอิงด้านเวลา และเห็นแต่ภาพรวมใหญ่ของการทำงานที่ปลายทาง แต่ไม่สามารถมองเห็นกระบวนการทำงานที่เกิดขึ้นระหว่างทางได้

3) สิทธิและความปลอดภัย

ประเด็นต่อเนื่องจากการมีแบบแผนการทำงานที่เฉพาะเจาะจง และความตรงต่อเวลา ผู้วิจัยมองเห็นมิติความเกี่ยวเนื่องของสิทธิของคณะทำงานที่พึงได้ กล่าวคือการทำงานที่สามารถทราบถึงระยะเวลาเริ่มต้น และสิ้นสุดอย่างชัดเจน ถือเป็นสิทธิของคณะทำงานในการได้พักผ่อนระหว่างวัน ทั้งนี้ โดยกฎหมายการทำงานของประเทศแคนาดามีมาตรการกำหนดให้ทำงานได้สูงสุดวันละไม่เกิน 8 ชั่วโมง โดยแต่ละหน่วยงานอาจกำหนดช่วงเวลาสำหรับการพักระหว่างวัน และชั่วโมงการทำงานรวมตลอดสัปดาห์ไม่เกิน 40 ชั่วโมงซึ่งกฎหมายคุ้มครองแรงงานของไทยมีลักษณะคล้ายคลึงกัน แต่ความเคร่งครัดในการรักษาสินีนั้น แตกต่างกันอย่างชัดเจน โดยเฉพาะอย่างยิ่งคณะทำงานที่เกี่ยวข้องกับการจัดการแสดงนาฏศิลป์ในประเทศไทยนั้น มักมีการเร่งการจัดเตรียมให้เสร็จสิ้นภายในช่วงเวลาจำกัด ทำให้จำนวนชั่วโมงการทำงานต่อวันนั้นเกินที่กฎหมายกำหนด อย่างไรก็ตาม เมื่อคณะทำงานของไทยร่วมทำงานกับคณะทำงานของแคนาดาในการจัดการแสดงนาฏศิลป์ มาตรการดังกล่าวถูกนำมาใช้อย่างเคร่งครัด คณะทำงานทุกคนต้องหยุดปฏิบัติหน้าที่ทันทีเมื่อถึงเวลาที่กำหนด และไม่สามารถทำงานล่วงเวลาได้ ทำให้คณะทำงานจากประเทศไทยต้องปรับตัวในการทำงานให้เป็นไปตามแผนที่กำหนดไว้อย่างเคร่งครัดและรัดกุม

ในขณะเดียวกัน คณะทำงานของประเทศแคนาดายังมีมาตรฐานด้านความปลอดภัยที่เคร่งครัด ผู้วิจัยพบว่าคณะทำงานทั้งหมดต้องสวมหมวกนิรภัย เครื่องแบบ และถุงมือตลอดเวลาที่มีการติดตั้ง อุปกรณ์แสงและอุปกรณ์ประกอบฉาก เมื่อเปรียบเทียบกับลักษณะการทำงานของคณะทำงานต่าง ๆ ในประเทศไทยแล้ว ผู้วิจัยพบว่าคณะทำงานเบื้องหลังนาฏศิลป์ไทยมักละเลยมาตรฐานความปลอดภัยนี้ ในขั้นตอนการผลิต "ลวดลายลวดลาย" คณะทำงานจากประเทศไทยร่วมมือกับคณะทำงานจากประเทศแคนาดา ภาพคณะทำงานของไทยที่ปฏิบัติตามมาตรฐานความปลอดภัยจึงเป็นภาพที่ไม่คุ้นตาแต่ควรมีการนำมาใช้เป็นแบบอย่างในการทำงานต่อไป

มิติความเป็นมืออาชีพ

การนำนาฏศิลป์ไทยลวดลายลวดลายไปจัดแสดงยังประเทศแคนาดาถือเป็นการยกระดับมาตรฐานการแสดงในระดับสถาบันการศึกษาไปสู่มาตรฐานความเป็นมืออาชีพ เนื่องจากการแสดงจัดขึ้นในโรงละครของชุมชนและมีผู้ชมเป็นประชาชนทั่วไป ถือเป็นการเผยแพร่ผลงานต่อสาธารณชนในระดับนานาชาติ อีกทั้งคณะทำงานจากภาควิชาศิลปะการแสดง มหาวิทยาลัยกรุงเทพ ถือเป็นตัวแทนแลกเปลี่ยนศิลปวัฒนธรรมไทย มาตรฐานการแสดงครั้งนี้จึงอยู่ในระดับสูง ลวดลายลวดลายจึงเป็นสะพานเชื่อมมาตรฐานการทำงานระดับสถาบันการศึกษาไปสู่ระดับมืออาชีพ ซึ่งนับเป็นโอกาสอันดีในการพัฒนาศักยภาพของนักศึกษา คณาจารย์และภาควิชา อีกทั้งยังถือเป็นการเผยแพร่ชื่อเสียงของประเทศไทยไปสู่ระดับสากล

มิติด้านโอกาสทางธุรกิจ

ในคำค้นของการจัดแสดงนาฏศิลป์ลวดลายลุ่มฟ้า คณะทำงานจากประเทศไทยไม่ทราบว่ามีผู้ชมมาจากที่ใดบ้าง อย่างไรก็ตาม เมื่อการแสดงเสร็จสิ้นลง สถานกงสุลแคนาดาได้แจ้งให้คณะทำงานจากประเทศไทยทราบว่า มีผู้ชมที่มาจากสถาบันศิลปะการแสดงชั้นนำของประเทศแคนาดาถึง 3 สถาบันที่ยินดีเปิดสถาบันให้คณะทำงานจากประเทศไทยได้เยี่ยมชม และสร้างความร่วมมือทั้งทางการศึกษา และธุรกิจ โดยสถาบันศิลปะการแสดงทั้ง 3 แห่งประกอบด้วย Art Institute, Simon Fraser University และ University of British Columbia ทำให้นาฏศิลป์ไทยเรื่องนี้จึงไม่เพียงเผยแพร่ศิลปวัฒนธรรมไทยเท่านั้น แต่ยังเป็นสะพานเชื่อมไปสู่การต่อยอดความร่วมมือทางธุรกิจข้ามวัฒนธรรมอีกด้วย

สรุป อภิปรายผลและข้อเสนอแนะ

งานวิจัยชิ้นนี้มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาการใช้นาฏศิลป์ “ลวดลายลุ่มฟ้า” เป็นสะพานเชื่อมความหลากหลายทางวัฒนธรรม กรณีศึกษาวัฒนธรรมไทย และวัฒนธรรมแคนาดา ผลการวิจัยพบว่า นาฏศิลป์ “ลวดลายลุ่มฟ้า” สามารถเชื่อมโยงวัฒนธรรมไทย และวัฒนธรรมแคนาดาเข้าด้วยกันได้ โดยอาศัยความร่วมมือระหว่างผู้คนต่างวัฒนธรรมและการปรับเปลี่ยนในมิติการผลิต การใช้ภาษา บริบทการทำงานความเป็นมืออาชีพ และโอกาสทางธุรกิจ โดยหากสรุปจากผลการวิจัยสามารถกล่าวได้ว่า ในด้านการผลิตนาฏศิลป์ไทยเพื่อผู้ชมตะวันตก การผสมผสานศาสตร์ด้านนาฏศิลป์ไทยและการละครตะวันตกช่วยสร้างความเข้าใจและความรู้สึกต่อผู้ชมต่างวัฒนธรรม ส่วนด้านการทำงาน วัฒนธรรมไทยเน้นและให้ความสำคัญกับความสัมพันธ์และช่วยเหลือเกื้อกูลโดยไม่แบ่งแยกบทบาทหน้าที่ ในขณะที่วัฒนธรรมแคนาดาเน้นความสำเร็จของงานเป็นสำคัญ ทุกงานต้องมีผู้รับผิดชอบอย่างเฉพาะเจาะจง ซึ่งมีความสอดคล้องกับผลการวิจัยของบิดาแห่งการศึกษาความแตกต่างทางวัฒนธรรม Geert Hofstede ภายใต้แนวคิด “Hofstede’s Cultural Dimension” ซึ่งได้ศึกษาลักษณะความแตกต่างทางวัฒนธรรมจากองค์กรขนาดใหญ่ใน 60 ประเทศพบว่า ประเทศตะวันออก โดยเฉพาะทวีปเอเชียมีลักษณะความเป็นกลุ่ม (Collectivism) ขณะที่ประเทศตะวันตกมีมิติด้านความเป็นปัจเจก (Individualism)⁶ ลักษณะความต่างนี้ส่งผลต่อความสัมพันธ์ในองค์กร โดยผู้ที่มีลักษณะปัจเจกสูงจะให้ความสำคัญต่อภาระหน้าที่มากกว่าความสัมพันธ์ระหว่างบุคคล ขณะที่ผู้มีลักษณะปัจเจกต่ำจะให้ความสำคัญกับความสัมพันธ์ระหว่างบุคคลมากกว่าภาระหน้าที่ หากเปรียบเทียบคะแนนด้านความเป็นปัจเจกของประเทศไทยและประเทศแคนาดา ตามผลวิจัยของ Geert Hofstede จะพบว่าประเทศแคนาดามี 80 คะแนน ขณะที่ประเทศไทยมี 20 คะแนน ซึ่งแตกต่างอย่างมีนัยสำคัญ ลักษณะมิติทางวัฒนธรรมที่แตกต่างกันนี้เองส่งผลให้รูปแบบการทำงานของผู้คนในประเทศไทยมีลักษณะของการช่วยเหลือเกื้อกูลและพึ่งพาอาศัยกันโดยมีกลุ่มของตนเองเป็นที่ตั้ง ในขณะที่ประเทศแคนาดาแต่ละบุคคลจะรับผิดชอบและดูแลตนเองเป็นสำคัญ ซึ่งสอดคล้องกับการศึกษาของสิริโรจน์ สกุลณะมรรคา ที่พบว่าคนไทยเน้นการดูแลและพัฒนาความสัมพันธ์เป็นสำคัญ ซึ่งควรให้ความสำคัญและปฏิบัติตามกฎเกณฑ์และให้ความเคารพกับสิทธิของตนเองและผู้อื่น⁷

6. “Compare countries,” Hofstede, G. (n.d.), Accessed in January 18, 2020, <https://www.hofstede-insights.com/product/compare-countries/>.

7. สิริโรจน์ สกุลณะมรรคา, “การปรับตัวของพนักงานต่างชาติตบบริบทการทำงานแบบไทย กรณีศึกษา พนักงานต่างชาติที่ทำงานในบริษัทไทยตามอัครเอเชียแปซิฟิก-วิศวกรรมการผลิต จำกัด” (สารนิพนธ์ระดับบัณฑิตศึกษา, มหาวิทยาลัยนเรศวร, 2557), 22.

งานวิจัยชิ้นนี้ยังประโยชน์ให้แก่บุคคล โดยเฉพาะอย่างยิ่งสายวิชาการ และวิชาชีพศิลปะการแสดง ในการเตรียมระบบการบริหารจัดการเพื่อให้เหมาะสมกับความหลากหลายทางวัฒนธรรมที่เข้ามาท้าทาย การดำเนินงานด้านนาฏศิลป์ไทย อันเป็นผลพวงมาจากโลกาภิวัตน์ ทั้งนี้ เพื่อให้เกิดประสิทธิภาพ และ ประสิทธิภาพสูงสุดในการจัดการแสดงศิลปปะการแสดงไทยไปยังประเทศอื่น ๆ เพื่อเป็นการเผยแพร่วัฒนธรรม ไทยไปสู่ระดับสากล

งานวิจัยชิ้นนี้นำเสนอการเชื่อมโยงวัฒนธรรมไทยและแคนาดาอันเกิดจากความร่วมมือสร้างสรรค์ นาฏศิลป์ไทยโดยมี “ลวดลากลุ่มฟ้า” เป็นกรณีศึกษา ในภายหน้าผู้วิจัยเสนอให้ขยายขอบเขตการศึกษาใน บริบทที่แตกต่างกัน ทั้งด้านตัวชุดการแสดงนาฏศิลป์ไทยและประเทศที่ไปจัดแสดง เพื่อขยายขอบข่าย ความรู้โดยมีนาฏศิลป์ไทยเป็นสะพานเชื่อมโยงวัฒนธรรมต่อไป

บรรณานุกรม

- สิริโรจน์ สกฤษณะมรรคา. "การปรับตัวของพนักงานต่างชาติต่อบริบทการทำงานแบบไทย กรณีศึกษาพนักงานต่างชาติที่ทำงานในบริษัทโตโยต้ามอเตอร์เอเซียแปซิฟิก-วิศวกรรมการผลิต จำกัด." สารนิพนธ์ระดับบัณฑิตศึกษา, มหาวิทยาลัยเนชั่น, 2557, 22.
- Damrhung, Pornrat. "Working between two worlds: New roles for traditional Thai dance and dancers." *Manusaya: Journal of Humanities* 8, no. 2 (2005) : 44-57.
- Hofstede, Geert. "Compare countries." Accessed in January 18 2020. <https://www.hofstede-insights.com/product/compare-countries/>.
- Horčíčka, Aleš. & Jelínková, Lucie. "Consideration of cultural differences in the performance management systems in Czech enterprises." *Procedia Economics and Finance* 12, (2014) : 221-233.
- Koopmann-Holm, Bergit & Tsai, L Tsai. "Focusing on the negative: Cultural differences in expressions of sympathy." *Journal of Personality and Social Psychology* 107, no. 6 (2014) : 1092-1115.
- Lewis, Jerome. "A cross-cultural perspective on the significance of music and dance to culture and society insight from BaYaka pygmies." Accessed in November 12 2019. https://www.academia.edu/3480517/A_Cross-Cultural_Perspective_on_the_Significance_of_Music_and_Dance_to_Culture_and_Society.
- Ngamyang, Dusittorn. "Thatsana Nataya Chatri dance: A creative conservation process of performing arts for competition." *Journal of Cultural Approach* 18, no. 33 (2017), 69-78.

การศึกษาคุณลักษณะการถ่ายทอดความรู้สู่การเป็นนาฏยศิลปิน ของนราพงษ์ จรัสศรี

A Study of the Characteristics of Knowledge Transfer and Being the Dance Artist of Narapong Charassri

มนทิรา มะโนรินทร์* MONTIRA MANORIN*

ธรากร จันทะสาโร** DHARAKORN CHANDNASARO**

ปิยวดี มากพา*** PIYAWADEE MAKPA***

บทคัดย่อ

บทความนี้เป็นส่วนหนึ่งของปริญญานิพนธ์ เรื่อง "การศึกษาคุณลักษณะความเป็นครูทางด้านนาฏยศิลป์ตะวันตกในระดับอุดมศึกษาของ นราพงษ์ จรัสศรี" มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาคุณลักษณะการถ่ายทอดความรู้สู่การเป็นนาฏยศิลปินของนราพงษ์ จรัสศรี ใช้ระเบียบวิธีดำเนินการวิจัยเชิงคุณภาพ ซึ่งศึกษาและวิเคราะห์จากแหล่งเอกสารและการสัมภาษณ์ผู้เกี่ยวข้อง มีเครื่องมือในการวิจัย คือ แบบสัมภาษณ์ผู้เกี่ยวข้องกับการวิจัย การสนทนากลุ่ม และสื่ออิเล็กทรอนิกส์ที่เกี่ยวข้อง ใช้การวิเคราะห์ข้อมูล คือ การวิเคราะห์เนื้อหา (Content analysis) การวิเคราะห์เอกสาร (Document analysis) และการตรวจสอบความถูกต้องแบบสามเส้า (Data Triangulation)

ผลการวิจัยพบว่า คุณลักษณะด้านการถ่ายทอดองค์ความรู้ของนราพงษ์ จรัสศรี แบ่งได้ 5 กระบวนการ ได้แก่ 1) การวิเคราะห์เหตุผล 2) การปรับปรุงกระบวนการถ่ายทอดความรู้ 3) การทดสอบกระบวนการเพื่อประเมินผลของการถ่ายทอดความรู้ 4) การสร้างกระบวนการที่ส่งเสริมความสำเร็จ และ 5) การสร้างความรู้ใหม่ และด้านคุณลักษณะด้านการเป็นนาฏยศิลปินของนราพงษ์ จรัสศรี แบ่งได้ 12 ประการ ได้แก่ 1) การมีความคิดสร้างสรรค์ 2) การยอมรับความเปลี่ยนแปลง 3) การมีระเบียบวินัยและควบคุมตนเอง 4) การมีความกระตือรือร้นและทุ่มเท 5) การมีเหตุผลและยอมรับความคิดเห็นที่แตกต่าง 6) การประยุกต์ใช้ระบบสารสนเทศและเทคโนโลยี 7) การติดตามความก้าวหน้าและทันสมัยของวิชาชีพ 8) การเป็นมิตรกับบุคคล 9) การมีจิตสำนึกและความรับผิดชอบในการแสดง 10) การปฏิบัติตามแนวทางวิชาชีพเพื่อประโยชน์ของสังคมและประเทศชาติ 11) การมีจิตไมตรี ซื่อสัตย์ และมีคุณธรรม และ 12) การสร้างส่งเสริม และผลักดันความตระหนักรู้ต่อจรรยาบรรณวิชาชีพ

คุณสมบัติของนาฏยศิลปินที่ดีและเหมาะสม นอกจากทักษะปฏิบัติขั้นเลิศแล้ว ทักษะและความสามารถในการเป็นผู้ถ่ายทอดความรู้ก็ต้องควบคู่ไปด้วย นาฏยศิลปินที่ดีจำเป็นจะต้องถ่ายทอดความคิด ความรู้ กระบวนการต่าง ๆ ทางนาฏยศิลป์ให้กับผู้ที่เกี่ยวข้องได้ อันนำไปสู่การเป็นนักร้องแบบนาฏยศิลป์ (Choreographer) ได้ในลำดับต่อไป ซึ่งนราพงษ์ จรัสศรี ถือได้ว่าเป็นผู้ที่มีความสามารถหลากหลายและรอบด้านทางนาฏยศิลป์ จึงส่งผลให้การจัดการเรียนการสอน ณ สาขาวิชานาฏยศิลป์ตะวันตก ภาควิชา นาฏยศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย มีความโดดเด่นและเป็นเอกลักษณ์ ทั้งนี้อาจด้วยทักษะทางบัลเลต์ที่โดดเด่นของนราพงษ์ จรัสศรี มีความสอดคล้องกับหลักสูตรที่จัดการเรียนการสอน ทำให้คุณสมบัติข้างต้นมีผลเชื่อมโยงกันทั้งในฐานะผู้ถ่ายทอดความรู้สู่การเป็นนาฏยศิลปินอย่างกลมกลืน

คำสำคัญ : การถ่ายทอดความรู้/ นาฏยศิลปิน/ นราพงษ์ จรัสศรี/ นาฏยศิลป์ตะวันตก

*นิสิตระดับปริญญาโทบัณฑิต คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ, montira.mrin@gmail.com

**M.A. Student, Faculty of Fine Arts, Srinakharinwirot University, montira.mrin@gmail.com

***อาจารย์ที่ปรึกษาปริญญานิพนธ์หลัก คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ, dharakorn@g.swu.ac.th

***Thesis Advisor, Faculty of Fine Arts, Srinakharinwirot University, dharakorn@g.swu.ac.th

***อาจารย์ที่ปรึกษาปริญญานิพนธ์ร่วม คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ, piyawadee@g.swu.ac.th

***Thesis Co-advisor, Faculty of Fine Arts, Srinakharinwirot University, piyawadee@g.swu.ac.th

Abstract

This paper is a part of a master's thesis entitled "A Characteristics Study of Western Dance Teachers, Naraphong Charassri on His Higher Education" aimed to study the characteristics of knowledge transfer and being a dance artist of Naraphong Charassri using qualitative research methodology. Documents and interviews with relevant parties were studied and analyzed. Research instruments include interview form for research participants, group discussion, and related electronic media. Data analysis used in this studied were content analysis, document analysis, and data triangulation.

The results of the research revealed that characteristics of knowledge transfer of Naraphong Charassri are divided into 5 processes which are 1) rational analysis, 2) improvement of knowledge transfer process, 3) testing process for knowledge transfer evaluation, 4) building process to promote success, and 5) creating new knowledge.

Moreover, characteristics of being a dance artist of Narathong Charassi can be divided into 12 areas, namely, 1) creativity, 2) accepting change, 3) discipline and self-control, 4) enthusiasm and dedication, 5 Reasoning and accepting different opinions, 6) application of information systems and technology, 7) monitoring the progress and modernization of the profession, 8) being friendly with people, 9) having consciousness and responsibility in performing the performance, 10) practice according to the professional guidelines for the benefit of society and the nation, 11) having a good friendship, honesty and morality, and 12) creating, promoting and pushing awareness on the professional ethics.

Characteristics of being a good and proper dance artist does not only include excellent practice skills, but the skills and the ability to transfer the knowledge. A good dance artist needs to transfer ideas, knowledge, and various dance processes to those involved, which will lead to being a Choreographer further. Narapong Charassri is regarded as multi-talented and versatile in dance; thus, resulting in the teaching and learning management at the Western Dance Arts Division, Department of Dance, Faculty of Fine Arts, Chulalongkorn University becoming unique and has its own identity. This may be due to Narapong Charassri's outstanding ballet skills, which is consistent with the curriculum being taught, resulting in the above characteristics to be linked together, both as a knowledge transferrer and a dance artist harmoniously.

Keywords: Knowledge transfer/ dance artists/ Narapong Charassri/ Western dance arts

บทนำ

การจัดการศึกษาในสถาบันระดับอุดมศึกษาของประเทศไทยได้ดำเนินการในหลากหลายสาขาวิชา เช่น คณะแพทยศาสตร์ คณะสถาปัตยกรรมศาสตร์ คณะวิศวกรรมศาสตร์ คณะนิติศาสตร์ คณะอักษรศาสตร์ คณะนิเทศศาสตร์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ ฯลฯ โดยเฉพาะศาสตร์ทางด้านศิลปกรรมในแขนงนาฏศิลป์เห็นได้ว่ามีพัฒนาการมาอย่างต่อเนื่อง นับตั้งแต่เป็นโรงเรียนนาฏดุริยางคศาสตร์ พัฒนามาเป็นโรงเรียนนาฏศิลป์ เป็นวิทยาลัยนาฏศิลป์ กระทั่งปัจจุบันกลายเป็นสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ สังกัดกระทรวงวัฒนธรรม จุดที่น่าสังเกต คือ แม้ว่ามุ่งเน้นจัดการศึกษาทางด้านนาฏศิลป์และดุริยางคศิลป์ตามแบบแผนประเพณีไทย แต่ยังเปิดโอกาสให้มีการจัดการเรียนการสอนในวัฒนธรรมตะวันตกด้วย คือ นาฏศิลป์ตะวันตกและดุริยางคศิลป์ตะวันตก

สภาพการจัดการศึกษาด้านนาฏศิลป์ตะวันตกที่เห็นเป็นรูปธรรมชัดเจน คือ การดำเนินการให้อยู่ภายใต้ของทบวงมหาวิทยาลัย (หน่วยงานในอดีต) มีการบริหารจัดการทางการศึกษาให้เป็นระบบมากยิ่งขึ้น แรกเริ่มนั้นเป็นการศึกษาในระดับอนุปริญาจากวิทยาลัยนาฏศิลป์ แล้วจึงเข้าศึกษาต่อเป็นภาคสมทบที่สถาบันเทคโนโลยีราชมงคล โดยสถาบันระดับอุดมศึกษาแห่งแรกในประเทศไทยที่จัดการศึกษาด้านนาฏศิลป์ตะวันตกอย่างเป็นเอกเทศ คือ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย เริ่มเมื่อปี พ.ศ. 2531 และในระยะเวลาต่อมาก็มีสถาบันอุดมศึกษาอีกหลายแห่งดำเนินการจัดการศึกษาด้วยเช่นกัน ได้แก่ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ มหาวิทยาลัยมหาสารคาม และสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ สังกัดกระทรวงวัฒนธรรม เป็นต้น นอกจากนี้ก็ยังพบว่าสถาบันสอนนาฏศิลป์เอกชนอีกหลายแห่ง ทั้งในกรุงเทพมหานครและส่วนภูมิภาค รวมไปถึงโรงเรียนในระดับมัธยมศึกษาบางแห่งในประเทศไทย เช่น โรงเรียนปากเกร็ด จังหวัดนนทบุรี โรงเรียนแก่นนครวิทยาลัย จังหวัดขอนแก่น เคยดำเนินการสอนทางด้านนาฏศิลป์ตะวันตกให้กับนักเรียนที่สนใจอีกด้วย จากที่กล่าวมานี้จึงอนุมานได้ว่าการศึกษาด้านนาฏศิลป์ตะวันตกในประเทศไทยได้รับความนิยมจากผู้เรียนในหลายระดับ เห็นแนวโน้มและทิศทางการดำรงอยู่ของศาสตร์แขนงนี้เป็นอย่างเป็นรูปธรรม

สาขานาฏศิลป์ตะวันตก ภาควิชานาฏศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย เป็นสถาบันการศึกษาในระดับอุดมศึกษาที่จัดการศึกษาด้านนาฏศิลป์ตะวันตก ที่ผลิตบัณฑิตในหลักสูตร 4 ปีในระดับปริญญาตรีเป็นแห่งแรกของประเทศไทย ภายใต้การดูแลและจัดการศึกษาของ "นราพงษ์ จรัสศรี" ซึ่งเป็นผู้อยู่เบื้องหลังความสำเร็จของการจัดการศึกษา ในฐานะที่เป็นอาจารย์ประจำคนแรกในสาขานาฏศิลป์ตะวันตก โดยใช้ประสบการณ์จากการเรียนนาฏศิลป์ตะวันตกหลักสูตรรอยัล อคาเดมี ออฟ ดานซ์ (Royal Academy of Dance: R.A.D.) จากสถาบันนาฏศิลป์หลวง (Royal Ballet) ณ ประเทศอังกฤษ ประกอบกับมีประสบการณ์ในฐานะนาฏศิลป์อาชีพที่ประเทศอังกฤษและทวีปยุโรป อีกกว่า 11 ปี ทำให้การจัดการศึกษาด้านนาฏศิลป์ตะวันตก ณ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย เกิดการพัฒนาและเปลี่ยนแปลงไปในทิศทางที่ดีขึ้นตามลำดับ

นราพงษ์ จรัสศรี เป็นผู้ได้เริ่มเข้ามาจัดการศึกษาด้านนาฏศิลป์ตะวันตก ในฐานะอาจารย์ประจำเมื่อปี พ.ศ. 2535 และดำเนินการสอนมาอย่างต่อเนื่องมากกว่า 20 ปี เป็นผู้บุกเบิกวิธีการจัดการศึกษาเพื่อวัดผลสัมฤทธิ์ทางทักษะนาฏศิลป์ตะวันตกของผู้เรียน กล่าวคือ "จัดให้มีการสอบมาตรฐานวิชาชีพนาฏศิลป์ (Solo Ballet) ได้แก่ บัลเลตคลาสสิก (Classical Ballet) บัลเลตโรแมนติก (Romantic Ballet)

การเต้นคู่ (Pas de Deux) และนาฏยศิลป์รูปแบบอิสระ (Free Style Dance) ซึ่งจากเดิมมีการจัดสอบวัดมาตรฐานเพียง 1 อย่าง คือ การสอบเต้นเดี่ยวในรูปแบบบัลเลต์คลาสสิกหรือบัลเลต์โรแมนติกเท่านั้น”¹ นอกจากนี้ยังเป็นผู้เชี่ยวชาญทางด้านการจัดการศึกษาภาคทฤษฎีและภาคปฏิบัติด้านนาฏยศิลป์ตะวันตก กระทั่งได้รับความก้าวหน้าทางวิชาการ คือ ได้รับการแต่งตั้งให้ดำรงตำแหน่งทางวิชาการเป็นผู้ช่วยศาสตราจารย์ รองศาสตราจารย์ และศาสตราจารย์ในลำดับสุดท้าย จึงกล่าวได้ว่า นราพงษ์ จรัสศรี เป็นผู้มีความสำคัญในการจัดการศึกษาด้านนาฏยศิลป์ตะวันตกของประเทศไทยบุคคลหนึ่ง ทั้งเป็นผู้มีองค์ความรู้ในระดับเชี่ยวชาญที่สมควรแก่การศึกษาและวิเคราะห์เพื่อประโยชน์ต่อวงวิชาการนาฏยศิลป์ตะวันตก

จากการพิจารณางานวิจัยที่เกี่ยวข้องและสัมพันธ์กับนราพงษ์ จรัสศรี จำนวนกว่า 30 เรื่อง ส่วนใหญ่พบว่า เป็นการศึกษาในฐานะนาฏยศิลป์หรือวิเคราะห์ผลงานนาฏยศิลป์ จุดที่น่าสนใจ คือ การศึกษาคูณลักษณะการถ่ายทอดความรู้สู่การเป็นนาฏยศิลป์ของนราพงษ์ จรัสศรี ยังไม่ปรากฏให้ศึกษาในลักษณะงานวิชาการทางด้านนาฏยศิลป์ของประเทศไทยอย่างจริงจังมาก่อน

อย่างไรก็ตาม การศึกษาและการวิจัยทางด้านศึกษาศาสตร์ที่ดี หรือด้านนาฏยศิลป์ที่ดี จำเป็นต้องดำเนินการอยู่บนพื้นฐานความน่าเชื่อถือและความถูกต้องของข้อมูลอย่างเป็นระบบระเบียบ การศึกษาวิจัยในครั้งนี้ อาจกล่าวได้ว่าเป็นการวิเคราะห์ความรู้ที่เกี่ยวข้องกับความเป็นครูผู้ถ่ายทอดความรู้ด้านนาฏยศิลป์ตะวันตกอย่างเป็นรูปธรรม โดยอาศัยแนวคิดและทฤษฎีทางด้านศึกษาศาสตร์และศิลปกรรมศาสตร์มาเป็นกรอบในการดำเนินการวิจัย ซึ่งสามารถพัฒนาหรือต่อยอดในกระบวนการศึกษาเชิงลึกทางด้านการเป็นครูผู้ถ่ายทอดนาฏยศิลป์ได้ในอนาคต ทำให้ศาสตร์ทางนาฏยศิลป์ตะวันตกเกิดการค้นคว้าและรวบรวมความรู้ในมิติที่แตกต่างออกไป

วัตถุประสงค์ของการวิจัย

เพื่อศึกษาคูณลักษณะการถ่ายทอดความรู้สู่การเป็นนาฏยศิลป์ของนราพงษ์ จรัสศรี

อุปกรณ์และวิธีดำเนินการวิจัย

งานวิจัยนี้ดำเนินการด้วยรูปแบบการวิจัยเชิงคุณภาพ ใช้องค์ความรู้จากกรอบแนวคิดด้านศึกษาศาสตร์และศิลปกรรมศาสตร์ มีวิธีการดำเนินการวิจัย ดังนี้

1. ระเบียบวิธีวิจัย การวิจัยนี้มีขั้นตอนต่าง ๆ ดังต่อไปนี้

1.1 การศึกษาเชิงเอกสาร ตำรา หนังสือ และงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง ทั้งภาษาไทยและภาษาต่างประเทศ

1.2 การศึกษาเชิงสัมภาษณ์จากผู้ที่เกี่ยวข้องกับงานวิจัย โดยแบ่งออกเป็น 3 กลุ่ม ได้แก่ 1) กลุ่มผู้ร่วมงานกับนราพงษ์ จรัสศรี ไม่น้อยกว่า 10 ปี จำนวนไม่น้อยกว่า 5 คน 2) กลุ่มลูกศิษย์ที่สำเร็จการศึกษาและประกอบอาชีพครูที่สังกัดสถาบันการศึกษาที่เกี่ยวข้องกับการจัดการสอนทางนาฏยศิลป์หรือศิลปะการแสดง จำนวนไม่น้อยกว่า 5 คน และ 3) กลุ่มลูกศิษย์ที่สำเร็จการศึกษาและประกอบอาชีพศิลปินอิสระหรือนาฏยศิลป์ปิน จำนวนไม่น้อยกว่า 5 คน

1.3 การวิเคราะห์ข้อมูลตามรูปแบบที่กำหนดไว้

1.4 การสรุปผลการวิจัยตามวัตถุประสงค์

1. นราพงษ์ จรัสศรี, "วิธีการจัดการศึกษาเพื่อวัดผลสัมฤทธิ์ทางทักษะนาฏยศิลป์ตะวันตก." สัมภาษณ์โดย มนทิรา มะโนรินทร์. 21 มกราคม 2561.

2. เครื่องมือที่ใช้ในการวิจัย เครื่องมือที่ใช้ในการวิจัย คือ

2.1 แบบสัมภาษณ์ผู้เกี่ยวข้องกับงานวิจัย (Interview Form) ทั้งแบบมีโครงสร้างและไม่มีโครงสร้าง

2.2 การสนทนากลุ่ม (Focus Group) ผู้วิจัยคัดเลือกผู้ที่เกี่ยวข้องจากกลุ่มตัวอย่างที่กำหนดไว้ โดยคัดเลือกตัวแทนกลุ่ม กลุ่มละไม่น้อยกว่า 2 คน เพื่อร่วมกันอภิปราย ให้ข้อคิดเห็น และแนะนำข้อสรุปที่จำเป็นต่อการวิเคราะห์ข้อมูล

3. วิธีเก็บข้อมูล

ผู้วิจัยดำเนินการเก็บข้อมูลและรวบรวมข้อมูลด้วยตนเอง

4. วิธีการตรวจสอบและการวิเคราะห์ข้อมูล ผู้วิจัยดำเนินการ ดังนี้

4.1 การศึกษาเอกสาร ตำรา หนังสือ และงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง โดยการนำข้อมูลที่ได้มาวิเคราะห์เนื้อหา (Content Analysis) และวิธีการวิเคราะห์เอกสาร (Document Analysis)

4.2 การสัมภาษณ์และการสังเกตการณ์ มีการดำเนินการวิเคราะห์ดังนี้

4.2.1 นำข้อมูลที่ได้จากการบันทึกเสียง การบันทึกภาพ และการจดบันทึกในลักษณะอื่น ทำการถอดเทปสัมภาษณ์เป็นลายลักษณ์อักษร โดยมีการตรวจสอบความถูกต้องแบบสามเส้า (Data Triangulation)

4.2.2 นำข้อมูลจากการศึกษาเอกสาร การสัมภาษณ์ การสังเกตการณ์ และการสนทนากลุ่ม มาสรุปประเด็น แล้วเรียบเรียงเป็นผลการวิจัย

การวิเคราะห์ข้อมูล

ผู้วิจัยจำแนกผลการวิจัย ออกเป็นคุณลักษณะ 2 ด้าน ดังต่อไปนี้

1. **คุณลักษณะด้านการถ่ายทอดองค์ความรู้ของนราพงษ์ จรัสศรี** หมายถึง ขั้นตอนหรือกระบวนการในการส่งต่อความรู้ทั้งภาคทฤษฎีและภาคปฏิบัติทางด้านนาฏศิลป์ ซึ่งจำแนกคุณลักษณะดังกล่าวในรูปแบบกระบวนการถ่ายทอดองค์ความรู้ วิเคราะห์ได้ 5 กระบวนการ ได้แก่

1.1 **การวิเคราะห์เหตุผล** ใช้การประเมินสภาพแวดล้อมหรือคุณสมบัติของผู้เรียนในเบื้องต้น ศึกษาภูมิหลังของผู้เรียนและความรู้สึกที่มีต่อรายวิชานั้น ๆ หรือความรู้เรื่องนั้น ๆ ด้วยการพูดคุยแลกเปลี่ยนเรื่องราว เพื่อให้การจัดการเรียนการสอนทางด้านนาฏศิลป์ สามารถจัดได้อย่างเหมาะสมกับสภาพของผู้เรียน โดยเฉพาะการถ่ายทอดแนวคิดการเรียนภาคปฏิบัติทางนาฏศิลป์ที่ไม่ใช่การเรียนเพื่อการแข่งขัน แต่ให้เป็นการเรียนเพื่อสร้างความเป็นเลิศของทักษะปฏิบัติเป็นสำคัญ

1.2 **การปรับปรุงกระบวนการถ่ายทอดความรู้** ใช้การสาธิตหรือการยกตัวอย่าง และการอธิบาย ดัดแปลง พัฒนา ปรับปรุงกระบวนการถ่ายทอดความรู้อยู่เสมอ โดยสามารถถ่ายทอดความรู้ทางวิชาการที่มีความยากให้สามารถเข้าใจได้โดยง่าย การยกตัวอย่างเหตุการณ์ต่าง ๆ โดยให้ผู้เรียนได้แสดงความคิดเห็นร่วมกัน มีกลวิธีและกระบวนการจัดการเรียนการสอนเพื่อให้ผู้เรียนได้เข้าใจอย่างชัดเจนในเนื้อหาที่มีความซับซ้อน นอกจากนี้ยังใช้ประสบการณ์ตรงมาช่วยในการถ่ายทอดให้ผู้เรียนได้มีความเข้าใจอย่างลึกซึ้ง

1.3 การทดสอบกระบวนการเพื่อประเมินผลของการถ่ายทอดความรู้ ใช้การสังเกตในตัวผู้เรียนเป็นหลัก โดยสังเกตถึงพฤติกรรมของผู้เรียนที่มีต่อความเข้าใจองค์ความรู้ที่ได้รับไปนั้นมากน้อยแค่ไหน ทั้งในภาคการบรรยาย ภาคการอภิปราย และภาคการปฏิบัติ จากนั้นทำการประเมินผลของการถ่ายทอดความรู้โดยการสัมภาษณ์ผู้เรียนทั้งรายบุคคลและรายกลุ่ม และยังออกแบบใบโจทย์และแบบทดสอบในเนื้อหาที่ถ่ายทอดให้ผู้เรียน โดยให้ผู้เรียนทดลองลงมือปฏิบัติด้วยตนเอง เพื่อให้มีการแลกเปลี่ยนความคิดเห็นหรือข้อเสนอแนะอย่างหลากหลาย ต่อการถ่ายทอดองค์ความรู้ทางด้านนาฏศิลป์ตะวันตก

1.4 การสร้างกระบวนการที่ส่งเสริมความสำเร็จ ใช้การเคารพในการตัดสินใจของผู้เรียน การให้โอกาสผู้เรียนได้ใช้ความคิดและแสดงศักยภาพของตนอย่างอิสระ ไม่ปิดกั้นความคิดของผู้เรียนในการสร้างแนวทางปฏิบัติหรือแรงบันดาลใจ ให้โอกาสวิเคราะห์ วิเคราะห์ ความคิดของกันและกันในระดับชั้นเรียน เพื่อให้ผู้เรียนได้ใช้องค์ความรู้ของตนได้อย่างเต็มที่ และยังคงช่วยให้อ่านคำแนะนำ คำปรึกษาเพื่อส่งเสริมความคิดและแรงบันดาลใจของผู้เรียนให้ดีขึ้น โดยการเพิ่มเติมให้เกิดความสมบูรณ์มากที่สุดและไม่ละทิ้งความเป็นตัวตนของผู้เรียน และเป็นแนวทางในความสำเร็จทั้งทางด้านวิชาการ การใช้ชีวิต การทำงาน และพยายามมุ่งมั่นให้เกิดความสำเร็จ

1.5 การสร้างความรู้ใหม่ ใช้การผลักดันให้ผู้เรียนได้แสดงถึงศักยภาพที่ผู้เรียนมีได้อย่างเต็มความสามารถ มีการตั้งประเด็นข้อคำถาม เพื่อแลกเปลี่ยนข้อมูลทางความคิด ช่วยเหลือ แก้ไขและปรับปรุงในเรื่องขององค์ความรู้ สามารถให้คำแนะนำ ชี้แนะให้ผู้เรียนได้ หากเห็นว่าจะประโยชน์แก่ผู้เรียน ถือเป็นการสร้างองค์ความรู้ใหม่ร่วมกันระหว่างครูและผู้เรียน

2. คุณลักษณะด้านการเป็นนาฏศิลป์ของนราพงษ์ จรัสศรี หมายถึง พฤติกรรมหรือการแสดงออกเชิงบวกที่บ่งชี้ถึงลักษณะสำคัญของการเป็นนาฏศิลป์ วิเคราะห์ได้ 12 ประการ ดังนี้

2.1 การมีความคิดสร้างสรรค์ นาฏศิลป์ต้องแสดงออกด้วยการมีความคิดสร้างสรรค์ การพัฒนา และประยุกต์แนวทางการสร้างสรรค์ผลงานนาฏศิลป์ให้กับผู้เรียน ผ่านระบบการจัดการเรียนการสอนให้เกิดความทันสมัย เป็นต้นแบบของผู้ที่ให้ความสำคัญกับความคิดสร้างสรรค์ทางนาฏศิลป์ที่ต้องมีความคิดที่แปลกใหม่และมีความแตกต่างอยู่ตลอดเวลา มุ่งเน้นและสร้างศิลปินให้รู้จักการคิดวิเคราะห์และสังเคราะห์องค์ความรู้ รวมถึงความเข้าใจวัฒนธรรมการเสนองานนาฏศิลป์ในบริบทที่แตกต่างอยู่ตลอด

2.2 การยอมรับความเปลี่ยนแปลง นาฏศิลป์ต้องแสดงออกด้วยการยอมรับความเปลี่ยนแปลงถึงความจำเป็นที่ส่งผลต่อการสร้างสรรค์งานนาฏศิลป์และการดำรงอาชีพนาฏศิลป์ในบริบทและวัฒนธรรมต่าง ๆ ตามปัจจัยที่เกิดขึ้น โดยจะมีการปรับเปลี่ยนวิธีการคิด การปรับปรุงมุมมองของนาฏศิลป์โดยตลอดเวลา เพื่อให้ตอบรับกับสถานการณ์ที่เกิดขึ้นจริง ทั้งที่เกิดจากปัจจัยที่ควบคุมได้และควบคุมไม่ได้

2.3 การมีระเบียบวินัยและควบคุมตนเอง นาฏศิลป์ต้องแสดงออกด้วยการมีมาตรฐานและวินัยในการฝึกฝนความชำนาญและความสม่ำเสมอของทักษะทางนาฏศิลป์และความคิดสร้างสรรค์ มีระเบียบวินัยในเรื่องของการตรงต่อเวลาอย่างสม่ำเสมอ ทั้งในด้านการฝึกซ้อม การรักษาและคงสภาพสมรรถนะของร่างกาย การดูแลตนเองเพื่อให้ทรงความเป็นนาฏศิลป์ได้อย่างยาวนาน การดูแลสุขภาพ

ของตนเองด้วยการฝึกฝนตัวให้มีความพร้อม เพื่อเตรียมตัวให้มีความพร้อมในการจัดการแสดงทางนาฏศิลป์ อยู่เสมอ การมีบุคลิกภาพที่ดี ให้เกียรติผู้ร่วมงานทุกฝ่าย และต้องควบคุมอารมณ์ตนเองได้

2.4 การมีความกระตือรือร้นและทุ่มเท นาฏศิลป์ต้องแสดงออกด้วยการทุ่มเท สละเวลาส่วนตัวในการอุทิศตนเพื่องานนาฏศิลป์อย่างแท้จริง และการสร้างแรงจูงใจแก่ผู้คนรอบข้างให้เข้าใจ และเกิดความปิติกับงานนาฏศิลป์ที่มีได้ทำเพื่อเชิงพาณิชย์ แต่เป็นงานนาฏศิลป์เพื่องานศิลปะและโลก โดยแท้จริง กระตุ้นความกระตือรือร้นที่จะเรียนรู้สิ่งใหม่หรือสร้างสรรค์งานอยู่ตลอด เป็นผู้ที่มีความตั้งใจในการสอน การถ่ายทอด และการสร้างสรรค์อย่างสม่ำเสมอและมีวินัย

2.5 การมีเหตุผลและยอมรับความคิดเห็นที่แตกต่าง นาฏศิลป์ต้องแสดงออกด้วยการใช้เหตุผลเป็นสิ่งสำคัญในการทำงานร่วมกับผู้อื่นในสาขานาฏศิลป์และศิลปะการแสดงที่เกี่ยวข้อง การเป็นนาฏศิลป์ที่ดีต้องยึดถือความถูกต้องเป็นหลักเสมอ การยอมรับความเห็นที่แตกต่าง รวมทั้งเปิดรับฟังความคิดเห็นจากผู้อื่นก็เป็นสิ่งที่ต้องระลึกรับอยู่เสมอ ทั้งนี้ เพื่อให้เกิดแนวทางร่วมกันในการแก้ปัญหา และพัฒนางานนาฏศิลป์และบทบาทการเป็นนาฏศิลป์ให้มีความเหมาะสมยิ่งขึ้น

2.6 การประยุกต์ใช้ระบบสารสนเทศและเทคโนโลยี นาฏศิลป์ต้องแสดงออกด้วยการริเริ่ม ประยุกต์ และสร้างแนวทางในการใช้ระบบสารสนเทศและเทคโนโลยีในการเรียนการสอน อันนำไปสู่การสร้างสรรค์ผลงานนาฏศิลป์เชิงประจักษ์ เช่น การใช้คอมพิวเตอร์ การใช้กล้องบันทึกภาพนิ่งและภาพเคลื่อนไหวระหว่างการสอนนาฏศิลป์ และการใช้ภาพถ่ายทอดเชิงสามมิติ เป็นต้น พร้อมทั้งแนะนำให้ผู้เรียนได้ทดลองใช้เทคโนโลยีกับการนำเสนอผลงานทางด้านนาฏศิลป์โดยตลอด ซึ่งได้สอดแทรกประสบการณ์ส่วนตนที่เกี่ยวข้องกับนาฏศิลป์และความสัมพันธ์กับเทคโนโลยีอย่างกลมกลืนและเหมาะสม

2.7 การติดตามความก้าวหน้าและทันสมัยของวิชาชีพ นาฏศิลป์ต้องแสดงออกด้วยการเติมเต็มความรู้อย่างไม่สิ้นสุด คือ การที่ศึกษาค้นคว้าสิ่งใหม่ ๆ และความทันสมัยให้กับตนเองอยู่ตลอด เพราะการแสวงหาความรู้และติดตามความทันสมัยของวิชาชีพ ก็เป็นส่วนหนึ่งที่จะนำมาใช้พัฒนาตนเอง และวงการนาฏศิลป์ในบริบทต่าง ๆ ให้ทันสมัยอยู่ตลอด

2.8 การเป็นมิตรกับบุคคล นาฏศิลป์ต้องแสดงออกด้วยการเป็นมิตรกับบุคคล โดยการปฏิบัติตนอย่างปราศจากชนชั้น ทั้งระหว่างผู้ร่วมงานหลากหลายฝ่ายและผู้ชม ไปจนถึงบุคคลผู้มีตำแหน่งที่แตกต่างกันไปจากตนเอง ไม่ถือตัวและมีความเอื้ออารี จึงทำให้เป็นที่รักของทุกคนในทุกระดับชั้น

2.9 การมีจิตสำนึกและความรับผิดชอบในการแสดง นาฏศิลป์ต้องแสดงออกด้วยการให้ความสำคัญกับการฝึกซ้อมอยู่ตลอดเวลา เพื่อให้เกิดความแม่นยำของทักษะและความสามารถที่จะไปปรากฏตัวต่อหน้าผู้ชม แสดงให้เห็นถึงการมีความรับผิดชอบและความทุ่มเทต่อหน้าที่เป็นอย่างดีในการเตรียมความพร้อมของร่างกาย สติสัมปชัญญะ อารมณ์ และจินตนาการอย่างเต็มที่และเต็มความสามารถของนาฏศิลป์

2.10 การปฏิบัติตนตามแนวทางวิชาชีพเพื่อประโยชน์ของสังคมและประเทศชาติ นาฏศิลป์ต้องแสดงออกด้วยการเป็นชุมทรัพย์ของความคิดสร้างสรรค์ ด้วยการบูรณาการศาสตร์และความรู้ที่นำเสนอประเด็น แง่คิด มุมมอง หรือผลกระทบในสังคมที่กำลังถูกพูดถึงอยู่ในขณะนั้น นำมาใช้เป็นเครื่องมือกระตุ้นเตือนสังคมให้เกิดการพัฒนาในทิศทางที่พึงประสงค์ ประพฤติตนเป็นแบบอย่างด้วยการให้ความช่วยเหลือสังคมหรือการขึ้นำสังคมด้วยศาสตร์ทางนาฏศิลป์ โดยให้ผลงานเหล่านั้นเป็นตัวแทนของประชาชนที่มีสิทธิและเสรีภาพในการแสดงออกหรือนำเสนอความคิดเห็น

2.11 การมีจิตไมตรี ซื่อสัตย์ และมีคุณธรรม นาฏยศิลปินต้องแสดงออกด้วยการให้เกียรติและมิตรไมตรีกับบุคลากรผู้ร่วมงานทุกฝ่าย การใช้วาจาอย่างเหมาะสมกับแต่ละบุคคล ไม่ยกตนข่มท่าน ให้ความเคารพในความหลากหลายทางด้านปัจเจก เช่น การศึกษา ทักษะคติ เพศสภาพ และวัยวุฒิ อีกทั้งยังประพฤติตนเป็นแบบอย่างในการรักษาและแสวงหามิตรภาพใหม่ ๆ อยู่เสมอ ลดทอนปัญหาจากคนรอบข้างด้วยความเมตตา ให้ข้อมูลและความรู้ทางนาฏยศิลป์อย่างมีคุณค่า สร้างสรรค์ มีคุณธรรม และจรรยาบรรณสังคม

2.12 การสร้าง ส่งเสริม และผลักดันความตระหนักรู้ต่อจรรยาบรรณวิชาชีพ นาฏยศิลปินต้องแสดงออกด้วยการสร้างเสริมและผลักดันให้เกิงานสร้างสรรค์ทางนาฏยศิลป์ที่เกิดประโยชน์ต่อสังคมหรือบริบทในงานศิลปะ ต้องเป็นแบบอย่างในการให้ความเคารพต่อสิทธิของมนุษย์ การยอมรับความหลากหลายต่าง ๆ ที่เกิดขึ้นในสังคม เช่น ภาษา เชื้อชาติ วัฒนธรรม ประเพณี ศาสนา และรสนิยมส่วนบุคคล และการมีจรรยาบรรณต่อวิชาชีพทางนาฏยศิลป์หรือการเป็นนาฏยศิลปินที่ดีอย่างเคร่งครัด เช่น ว่าด้วยการให้ความรู้และทัศนคติที่ชี้ถึงผลเสียของการลักลอบผลงาน คือ การนำผลงานสร้างสรรค์ทางนาฏยศิลป์ของผู้อื่นมาแอบอ้างเป็นของตนเอง

3. วิธีการถ่ายทอดทักษะและเทคนิคปฏิบัติด้านนาฏยศิลป์ตะวันตกของนราพงษ์ จรัสศรี หมายถึง ลำดับขั้นและกระบวนการของการถ่ายทอดความรู้นาฏยศิลป์ตะวันตก โดยเฉพาะรูปแบบของทักษะปฏิบัติการเต้นบัลเลต์ ทั้งการเต้นเดี่ยวและการเต้นคู่ โดยผู้วิจัยวิเคราะห์ได้ 5 ขั้นตอน ดังนี้

3.1 การถ่ายทอดความรู้ทฤษฎีของบัลเลต์ ใช้วิธีการบรรยาย แลกเปลี่ยนเรียนรู้ และแสดงความคิดเห็นในด้านความรู้เชิงประวัติศาสตร์ ที่มาและความสำคัญของบัลเลต์ พัฒนาการและการเปลี่ยนแปลงที่สำคัญของบัลเลต์ในยุคสมัยต่าง ๆ ซึ่งมุ่งเน้นไปที่การถ่ายทอดความรู้แบบการศึกษาเชิงเอกสารเป็นสำคัญ ทั้งที่เรียบเรียงไว้เป็นภาษาไทยโดยนราพงษ์ จรัสศรี และที่เรียบเรียงเป็นภาษาต่างประเทศอื่น นอกจากนี้ยังให้ผู้เรียนได้ชมการแสดงบัลเลต์ในยุคสมัยต่าง ๆ จากคณะเต้นรำที่แตกต่างกันในประเทศต่าง ๆ เพื่อชี้ให้เห็นเอกลักษณ์และจุดเด่นสำคัญของแต่ละคณะ รวมไปถึงลักษณะร่วมบางประการของบัลเลต์ เช่น วรรณคดีที่ใช้แสดงบัลเลต์ และท่าเต้นชุดที่เรียกว่า เรพเพอร์ทัวร์ (Repertoire) เป็นต้น

3.2 การถ่ายทอดทักษะและเทคนิคการปฏิบัติของบัลเลต์ ใช้วิธีการถ่ายทอดแบบประเพณีของการเรียนการสอนบัลเลต์ผ่านองค์ประกอบที่นักเต้นบัลเลต์ระดับอาชีพทุกคนไม่อาจปฏิเสธได้ รวมถึงการเต้นที่บาร์ (Barre work) การเต้นกลางห้อง (Centre work) และการเต้นคู่ (Pas de deux) โดยวิธีการถ่ายทอดทักษะปฏิบัติบัลเลต์และเทคนิคการเต้นบัลเลต์นั้น นราพงษ์ จรัสศรีจะทำการสาธิตและแสดงแบบท่าเต้นบัลเลต์ รวมถึงการจับแขนขาหรือร่างกายของผู้เรียนด้วยตนเอง สามารถแบ่งย่อยรายละเอียดที่สำคัญ ๆ ได้ คือ

3.2.1 การถ่ายทอดความรู้เกี่ยวกับลักษณะการเคลื่อนไหวร่างกาย ในการเต้นบัลเลต์นั้นผู้แสดงหรือผู้เรียนต้องให้ความสำคัญไปที่ร่างกายและการฝึกฝนอย่างสม่ำเสมอ นราพงษ์ จรัสศรี ได้อาศัย 5 องค์ประกอบสำคัญ ที่จะทำให้การเรียนการสอนและการแสดงบัลเลต์มีความสวยงามและเกิดสุนทรีภาพขึ้น อันเป็นองค์ประกอบที่ตกผลึกได้จากการสังเกตประสบการณ์ในฐานะนักเต้นรำอาชีพและครูผู้สอนนาฏยศิลป์ตะวันตก ดังสรุปไว้ในตารางต่อไปนี้

ตารางที่ 1 องค์ประกอบของร่างกายสำหรับการถ่ายทอดเทคนิคการเต้นบัลเลต์ของนราพงษ์ จรัสศรี
ที่มา : ผู้วิจัย

องค์ประกอบสำคัญ	แนวทางการเคลื่อนไหว	ทักษะปฏิบัติบัลเลต์ที่ปรากฏ
ร่างกาย	1. ขอบจำกัดของร่างกาย 2. ความสัมพันธ์ในส่วนต่าง ๆ ของร่างกาย 3. ความอดทนของร่างกาย	1. การค้นหาวิธีการเคลื่อนไหวร่างกายในลักษณะต่าง ๆ ของตนเอง 2. ทิศทางของการเคลื่อนไหว 3. การเคลื่อนไหวอยู่กับที่ การทรงตัว และการคงค้างของท่า
รูปร่างและรูปทรง	1. รูปร่างการจัดส่วนต่าง ๆ ในร่างกาย 2. รูปทรงการจัดส่วนต่าง ๆ ในร่างกาย	1. การค้นหาวิธีการเคลื่อนไหวร่างกายด้วยรูปร่างและรูปทรงที่แตกต่างกัน ในขนาดต่าง ๆ 2. การรู้จักกำเนิดของการเกิดรูปร่างและรูปทรงต่าง ๆ ในบัลเลต์
พื้นที่ว่าง	1. เส้นทางของการเคลื่อนไหวที่ในบัลเลต์ 2. ระดับของการเคลื่อนไหวที่ในบัลเลต์ 3. ทิศทางของการเคลื่อนไหวที่ในบัลเลต์	1. เส้นทางแบบโค้ง ตรง คดเคี้ยว หรือหักฟันปลา 2. ระดับสูง กลาง และต่ำ 3. ทิศทางทั้ง 8 ของการเต้นบัลเลต์ ได้แก่ Croisé Devant, Quatrième Devant, Effacé Devant, à la Seconde, Croisé Derrière Ecarté, Epaulé และ Quatrième Derrière 4. ทิศทางของอวัยวะต่าง ๆ ได้แก่ ด้านหน้า ด้านข้าง ด้านหลัง และด้านมุมเฉียง
พลังงาน	1. ระยะเวลา 2. น้ำหนักของแรง 3. ความต่อเนื่องไหลลื่น	1. ความเร็วและช้าในห้วงเวลาที่แตกต่างกัน ทำให้เกิดการเคลื่อนไหวที่ต่างกัน 2. การใช้แรงของร่างกาย แสดงออกถึงอารมณ์และความรู้สึกของท่าทาง เช่น อ่อนโยน อ่อนแอ หรือ เข้มแข็ง 3. การควบคุมร่างกายให้ต่อเนื่องเชื่อมโยงตลอดการเต้น
การฟังจังหวะ	1. การฟังและจับจังหวะดนตรี	1. การเคลื่อนไหวร่างกายในดนตรีที่แตกต่างกัน 2. จังหวะของดนตรีในบัลเลต์รูปแบบต่าง ๆ ตามยุคสมัยของบัลเลต์และคีตกวี

3.2.2 การเต้นที่บาร์ (Barre work) นราพงษ์ จรัสศรี ใช้รูปแบบการถ่ายทอดบัลเลต์จากหลักสูตรรอยัล อคาเดมี ออฟ ดานซ์ (Royal Academy of Dance: R.A.D.) จากสถาบันนาฏยศิลป์หลวง (Royal Ballet) ณ ประเทศอังกฤษ ซึ่งการฝึกเต้นที่บาร์หรือรานั้นจะใช้ท่าเต้นบัลเลต์ที่เหมาะสมกับผู้เรียน ผู้ชายและผู้หญิง สามารถปฏิบัติในห้องเรียนพร้อมกันได้ อย่างไรก็ตามท่าเต้นบัลเลต์ที่ปฏิบัติที่บาร์หรือราว คือ Pliés, Battements Tendus, Battements Glissés and Battements Jetés, Ronds de Jambe à Terre, Battements Fondus, Battements Frappes, Petits Battements Sur le Cou-de-pieds, Ronds de Jambe en l'air, Adage และ Grands Battements and Grands Battements en Cloche

อนึ่ง ผู้เรียนที่เป็นผู้หญิงจะอาศัยทักษะขึ้นปลายเท้าในการเรียนนั้น การฝึกที่บาร์ (Barre work) จะมีท่าเต้น คือ Rises และ Relevés and Posés



ภาพที่ 1 การปฏิบัติและเทคนิคการเต้นบัลเลต์ที่บาร์ (Barre work) โดยนราพงษ์ จรัสศรี
ที่มา : ผู้วิจัย

3.2.3 การเต้นที่กลางห้อง (Centre work) การฝึกเต้นที่กลางห้องนั้น จะเป็นการทำท่าเต้นบัลเลต์ที่ต่อเนื่องมาจากการเต้นที่บาร์หรือราว คัดเลือกท่าเต้นที่เหมาะสมกับผู้เรียนที่เป็นผู้ชายและผู้หญิง เช่นเดียวกัน มีท่าเต้นที่กลางห้อง คือ Port de bras, Centre practice and Pirouettes en dehors, Pirouettes en dedans and Posé pirouettes (for female), Pirouettes en dehors and Pirouettes en dedans (for male), Adage, Allegro 1, Allegro 2, Free Enchaînement และ Allegro 3

อนึ่ง ผู้เรียนที่เป็นผู้หญิงจะอาศัยทักษะขึ้นปลายเท้าในการเรียนนั้น การฝึกที่กลางห้อง (Centre work) จะมีท่าเต้น คือ Echappés Relevés and Emboîtés, Courus and Poses และ Pirouettes

นอกจากนี้ยังมีการเรียนการสอนท่าเต้นชุด คือ เรพเพอร์ทัวร์ (Repertoire) ซึ่งผู้เรียนทั้งผู้ชายและผู้หญิงจะต้องเลือกการเต้นชุดมาฝึกจนชำนาญ เพื่อใช้ในการสอบเต้นเดี่ยว (Solo dance) ท่าเต้นดังกล่าวจะใช้ท่าเต้นจากบัลเลต์เรื่องต่าง ๆ ที่สำคัญและโด่งดังของโลก ทั้งจากบัลเลต์คลาสสิกและบัลเลต์โรแมนติก เช่น La Bayadère, Don Quixote, Coppélia, Swan Lake, Raymonda, Sleeping Beauty, Le Corsaire และ La Esmeralda เป็นต้น



ภาพที่ 2 การปฏิบัติและเทคนิคการเต้นบัลเลต์กลางห้อง (Centre work) โดยนราพงษ์ จรัสศรี
ที่มา : ผู้วิจัย

3.2.4 การเต้นคู่ (Pas de deux) การฝึกทักษะและเทคนิคปฏิบัติการเต้นคู่ นั้น ถือเป็นส่วนสำคัญของการแสดงบัลเลต์ เพราะความสามารถที่โดดเด่นในการแสดงออกความรู้สึกของนักเต้นชายและหญิงที่สอดประสานกันอย่างลงตัว จะถูกส่งผ่านจากการเต้นคู่ตนเอง นราพงษ์ จรัสศรี ได้ใช้ประสบการณ์จากการเรียนในระดับอาชีพ ณ ประเทศอังกฤษ และจากการเป็นนักเต้นรำอาชีพนำมาใช้ในการถ่ายทอดให้กับผู้เรียน เป็นต้นว่าการเริ่มต้นจากการสาธิตให้ผู้เรียนดูเป็นตัวอย่าง การให้จดจำท่าเต้นและรายละเอียดสำคัญ การสอดแทรกเทคนิคของการแสดงที่นอกเหนือไปจากความต้องการของท่าเต้น การเต้นคู่ร่วมกันระหว่างผู้ชายและผู้หญิง การสื่อสารอารมณ์และความรู้สึกของนักเต้น การแก้ไขปัญหาเฉพาะหน้าบทเวทีการแสดง เป็นต้น

การถ่ายทอดเทคนิคการเต้นคู่ของนราพงษ์ จรัสศรี ปฏิบัติอยู่บนพื้นฐานของการแสดงออกจากภายในสู่ภายนอก ผู้เรียนบางคนมีทักษะปฏิบัติที่ไม่เท่ากันกับผู้อื่น ก็จะอาศัยวิธีการถ่ายทอดด้วยการปรับเทคนิคความยากของกลุ่มท่าเต้นนั้น ๆ ให้ง่ายขึ้น หรือที่เหมาะสมกับผู้เรียนแต่ละคน วิธีการดังกล่าวเสริมสร้างความมั่นใจให้กับผู้เรียนได้เป็นอย่างดี ครั้นผู้เรียนได้ฝึกปฏิบัติเทคนิคการเต้นบัลเลต์จนชำนาญเพียงพอ และสามารถที่จะเพิ่มทักษะความยากของท่าเต้นในระดับที่สูงขึ้น ก็จะต้องทดลองให้ผู้เรียนได้ปรับท่าเต้นบางท่า เพื่อเพิ่มความท้าทายและเป็นการแสดงศักยภาพของผู้เรียน แสดงความพยายามในการฝึกฝนเทคนิคการเต้น จนสามารถแสดงต่อสาธารณชนได้ หรือเกิดข้อผิดพลาดน้อยที่สุด

ผู้วิจัยได้ยกตัวอย่างการถ่ายทอดเทคนิคการเต้นเดี่ยว (Solo dance) จากบัลเลต์ เรื่อง La Esmeralda และเทคนิคปฏิบัติการเต้นคู่ (Pas de deux) ซึ่งนราพงษ์ จรัสศรี ได้ถ่ายทอดท่าเต้นและเทคนิคการแสดงไว้ให้ศึกษา โดยผู้วิจัยได้วิเคราะห์ถึงข้อค้นพบ ในวิธีการถ่ายทอดและเทคนิคการเต้นบัลเลต์ของนราพงษ์ จรัสศรี ได้ 5 ประการ ดังนี้

1) การเต้นเดี่ยว ต้องอาศัยความอดทนของกล้ามเนื้อและอวัยวะต่าง ๆ เป็นอย่างมาก เพราะมีการใช้จังหวะที่ซ้ำสลับกับเร็วไปมา ดังนั้นการแสดงออกจึงมีพลวัตที่เปลี่ยนแปลงตลอด ทำให้การฝึกฝนร่างกายให้เกิดความเคยชินเป็นเรื่องสำคัญและจำเป็นที่สุด

2) การเต้นเดี่ยว ที่ผู้เต้นต้องถืออุปกรณ์ประกอบการแสดง จะต้องรักษาความระมัดระวังอย่างมาก ไม่ให้อุปกรณ์ร่วงหล่นบนเวที โดยเฉพาะเมื่อเป็นการเต้นที่ต้องมีความสัมพันธ์ของร่างกายกับอุปกรณ์ (มากกว่าการถืออุปกรณ์อย่างเดียว) ก็ต้องนำอุปกรณ์มาฝึกซ้อมทุกครั้ง เพื่อให้เกิดความคุ้นชินกับอุปกรณ์ และลีลาของบัลเลต์

3) การเต้นเดี่ยว ต้องอาศัยการจัดร่างกายและเทคนิคการปฏิบัติให้ถูกต้องตามแบบแผนของการฝึกหัดบัลเลต์ เมื่อฝึกฝนจนเกิดความชำนาญ ก็จะเกิดความมั่นใจในท่าทางที่แสดงออก เช่น ท่าที่ต้องทรงตัวด้วยขาเพียงข้างเดียว เป็นต้น

4) การเต้นคู่ เมื่อนักเต้นจับมือกันในลักษณะการประคองท่าเต้น โดยผู้ชายเป็นฝ่ายพยุงน้ำหนักของฝ่ายหญิงด้วยการจับมือนั้น มือที่จับกันจะต้องสร้างรูปร่างโค้งในลักษณะตัวเอส (S) ในภาษาอังกฤษ เมื่อมองลงมาจากมุมสูง เป็นเทคนิคที่สำคัญในการรักษาความสมดุลของนักเต้นทั้งสอง

5) การเต้นคู่ ต้องไว้นึกเชื่อมโยงกันระหว่างนักเต้นทั้งสอง ต้องฝึกฝนคู่กันเป็นประจำจนเกิดความคุ้นเคยในท่าทางต่าง ๆ และการเคลื่อนไหว โดยต้องให้ความสำคัญไปที่การแสดงออกจากภายในอารมณ์ ความรู้สึก และพลวัตของการเต้นบัลเลต์อย่างเหมาะสมกลมกลืน เป็นการสร้างความมีชีวิตชีวาให้กับการเต้นคู่ นั้น ๆ ให้เกิดสุนทรียภาพมากกว่าที่จะเห็นเพียงการเต้นที่ปราศจากอารมณ์นั่นเอง



ภาพที่ 3 การปฏิบัติและเทคนิคการเต้นเดี่ยว (Solo dance) โดยนราพงษ์ จรัสศรี
ที่มา : ผู้วิจัย



ภาพที่ 4 การปฏิบัติและเทคนิคการเต้นคู่ (Pas de deux) โดยนราพงษ์ จรัสศรี
ที่มา : ผู้วิจัย

อภิปรายผล

การอภิปรายผลการวิจัย ผู้วิจัยขอเสนอเป็นข้อ ๆ ดังนี้

1. **คุณลักษณะด้านการถ่ายทอดองค์ความรู้** จากผลการศึกษาสามารถค้นพบกระบวนการถ่ายทอดความรู้ของนราพงษ์ จรัสศรี ได้ 5 ขั้นตอน โดยกระบวนการถ่ายทอดความรู้ที่โดดเด่นของนราพงษ์ จรัสศรี คือ การวิเคราะห์เหตุผล และการสร้างความรู้ใหม่ สอดคล้องกับ วันเพ็ญ นันทะศรี² ได้ศึกษาวิจัยเรื่อง "การพัฒนาคุณลักษณะความเป็นครูวิชาชีพในศตวรรษที่ 21" กล่าวสรุปว่า องค์ประกอบคุณลักษณะความเป็นครูวิชาชีพในศตวรรษที่ 21 ด้านพฤติกรรมกรรมการจัดการเรียนการสอน (BT) ในเรื่องของการเตรียมการสอน การจัดกิจกรรมการเรียนการสอน การประเมินผล การสรุป การใช้สื่อการเรียนการสอน และการจัดการสร้างบรรยากาศในชั้นเรียน มีความสอดคล้องกับข้อมูลเชิงประจักษ์

2. **คุณลักษณะด้านการเป็นนาฏศิลป์ของนราพงษ์ จรัสศรี** ผลการศึกษาพบว่า ต้นแบบของการเป็นนาฏศิลป์ทั้ง 12 ประการ โดยเฉพาะอย่างยิ่งที่ว่าด้วย การยอมรับความเปลี่ยนแปลง มีสอดคล้องกับธรรกร จันทะสาโร³ ซึ่งได้ดำเนินการค้นคว้าและวิจัยเรื่อง "บทบาทของพระเจ้าหลุยส์ที่ 14 กับนาฏศิลป์ราชสำนักในฝรั่งเศส" กล่าวว่า พระเจ้าหลุยส์ที่ 14 ทรงพอพระทัยที่พระองค์ได้อยู่ต่อหน้าสาธารณชนในฐานะนาฏศิลป์เป็นอย่างมาก แต่เมื่อพระองค์มีน้ำหนักพระวรกายที่เพิ่มมากขึ้น ประกอบกับการรักษาสถานภาพของพระเจ้าแผ่นดินให้น่าเกรงขามอยู่ จึงจำเป็นต้องลดบทบาทของนาฏศิลป์ลงไป อย่างไรก็ตาม ผู้วิจัยมีความเห็นในทิศทางเดียวกันกับข้อความดังกล่าวว่า การเป็นนาฏศิลป์ที่ดีนั้น จะต้องรับมือกับความเปลี่ยนแปลงที่เกิดขึ้นในสภาพหรือบริบทต่าง ๆ ได้อย่างเหมาะสม ควบคุม และจัดการกับสภาวะนั้น ๆ ได้อย่างมืออาชีพ

3. **ความสัมพันธ์ของความเป็นผู้ถ่ายทอดองค์ความรู้สู่การเป็นนาฏศิลป์** นาฏศิลป์ที่ดีและเหมาะสมนั้น นอกเหนือไปจากทักษะปฏิบัติขั้นเลิศทางนาฏศิลป์ที่ปรากฏต่อสายตาผู้ชมแล้วนั้น ทักษะและความสามารถในการเป็นผู้ถ่ายทอดความรู้ต่าง ๆ ก็ต้องควบคู่กันไปด้วย นาฏศิลป์ที่ดีจำเป็นจะต้องถ่ายทอดความคิด ความรู้ กระบวนการต่าง ๆ ทางนาฏศิลป์ให้กับผู้ที่เกี่ยวข้องได้ อันนำไปสู่การเป็นนักออกแบบนาฏศิลป์ (Choreographer) ได้ในลำดับต่อไป ซึ่งนราพงษ์ จรัสศรี ถือได้ว่าเป็นผู้ที่มีความสามารถหลากหลายและรอบด้านทางนาฏศิลป์ จึงส่งผลให้การจัดการเรียนการสอนนาฏศิลป์ตะวันตกของจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัยมีความโดดเด่นและเป็นเอกลักษณ์ ทั้งนี้ อาจด้วยทักษะทางบัลเลต์ที่โดดเด่น มีความสอดคล้องกับหลักสูตรที่จัดการเรียนการสอน ทำให้คุณสมบัติข้างต้นของนราพงษ์ จรัสศรี มีผลเชื่อมโยงกันทั้งในฐานะผู้ถ่ายทอดความรู้สู่การเป็นนาฏศิลป์

ข้อเสนอแนะ

1. ควรมีการศึกษาวิจัยการพัฒนาต้นแบบของนาฏศิลป์ที่มีชื่อเสียงในประเทศ โดยการรวบรวมผลงานที่ผ่านมาในอดีตของศิลปิน รวบรวม วิเคราะห์ และสังเคราะห์ เพื่อให้ได้ชุดความรู้ของการเป็นต้นแบบทางนาฏศิลป์ ซึ่งเป็นบุคคลสำคัญทั้งในด้านการศึกษาและวิชาชีพต่อไป

2. ควรมีการศึกษาถึงบริบท สังคม และวัฒนธรรมของนาฏศิลป์ในระดับภูมิภาคเพื่อวิเคราะห์ถึงความสัมพันธ์และความแตกต่างกัน อันนำไปสู่การพัฒนา ต่อยอด และประยุกต์ความรู้ของการเป็นนาฏศิลป์

3. ควรมีการศึกษาคุณลักษณะและการถ่ายทอดความรู้สู่การเป็นนาฏศิลป์จากกลุ่มนาฏศิลป์ที่หลากหลาย เช่น นาฏศิลป์ไทย นาฏศิลป์พื้นเมือง หรือนาฏศิลป์ร่วมสมัยเพื่อเปรียบเทียบความแตกต่าง ปัจจัย หรือข้อค้นพบอื่น ๆ อันจะทำให้เกิดการพัฒนาคู่มือทางด้านนาฏศิลป์ต่อไปในอนาคต

2. วันเพ็ญ นันทะศรี, "การพัฒนาคุณลักษณะความเป็นครูวิชาชีพในศตวรรษที่ 21," วารสารมหาวิทยาลัยนครพนม, ปีที่ 6 เล่มที่ 3 (กันยายน-ธันวาคม 2559) : 101.

3. ธรรกร จันทะสาโร, "บทบาทของพระเจ้าหลุยส์ที่ 14 กับนาฏศิลป์ราชสำนักในฝรั่งเศส," วารสารสถาบันวัฒนธรรมและศิลปะ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ, ปีที่ 20 เล่มที่ 2 (มกราคม-มิถุนายน 2552) : 166.

บรรณานุกรม

กนกกร จีนา และอลงกรณ์ คูตระกูล. "กระบวนการถ่ายทอดความรู้จากมหาวิทยาลัยสู่ชุมชน : กรณีศึกษาโครงการอนุรักษ์วิหารพระเจ้าพันองค์ วัดปงสนุก จังหวัดลำปาง." *วารสารรัฐศาสตร์และรัฐประศาสนศาสตร์*, ปีที่ 9 เล่มที่ 1 (มกราคม-มิถุนายน 2561) : 63-65.

คณะสหเวชศาสตร์. "จรรยาบรรณของอาจารย์จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย." บันทึกรายชื่อเมื่อ 3 พฤศจิกายน 2542, <http://www.ahs.chula.ac.th/dmdocuments/person1.pdf>.

ชุติมันต์ เหลืองทองคำ. "การวิเคราะห์วิถีครูไทยในยุคปฏิรูปการศึกษามัยพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว: ปรินายกพระศรีสุนทรโวหาร (น้อย อาจารยางกูร)." *วิทยานิพนธ์ปริญญาวิทยาศาสตรดุษฎีบัณฑิต*, จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2560.

ธรากร จันทนะสาโร. "บทบาทของพระเจ้าหลุยส์ที่ 14 กับนาฏศิลป์ราชสำนักในฝรั่งเศส." *วารสารสถาบันวัฒนธรรมและศิลปะ*, ปีที่ 20 เล่มที่ 2 (มกราคม-มิถุนายน 2562) : 162-172.

ธรรมา จิตรขณาวณิช. *การศึกษาและความเป็นครูไทย*. กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2560.

นราพงษ์ จรัสศรี. "วิธีการจัดการศึกษาเพื่อวัดผลสัมฤทธิ์ทางทักษะนาฏศิลป์ตะวันตก." สัมภาษณ์โดย มนทิรา มะโนรินทร์. 20 มกราคม 2561.

วันเพ็ญ นันทะศรี. "การพัฒนาคุณลักษณะความเป็นครูวิชาชีพในศตวรรษที่ 21." *วารสารมหาวิทยาลัยนครพนม*, ปีที่ 6 เล่มที่ 3 (กันยายน-ธันวาคม 2559) : 96-105.

อัจนราลักษณ์ วิเศษ. "การพัฒนาตัวบ่งชี้คุณธรรมจริยธรรมของครูพลศึกษา." *วิทยานิพนธ์ปริญญาวิทยาศาสตรดุษฎีบัณฑิต*, จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2556.

การสืบทอดดนตรีไทยของเจ้าโสภา เพ็งพุ่ม (ณ เชียงใหม่) THAI MUSIC TRANSMISSION OF PRINCESS SOPAR PENG PUM (NA CHIANG MAI)

รัชดา ชัดดีสะ* RATCHADA KHATTISA*
ภัทรวดี ภูษฎาภิรมย์** PATARAWDEE PUCHADAPIROM**

บทคัดย่อ

งานวิจัยเรื่อง การสืบทอดดนตรีไทยของเจ้าโสภา เพ็งพุ่ม (ณ เชียงใหม่) มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาชีวประวัติและผลงาน การถ่ายทอดดนตรีไทยและสายการสืบทอดดนตรีไทยของ เจ้าโสภา เพ็งพุ่ม (ณ เชียงใหม่) ผลการวิจัยพบว่า เจ้าโสภา เพ็งพุ่ม (ณ เชียงใหม่) เกิดในตระกูลเจ้านายฝ่ายเหนือ เมื่อเยาว์วัยได้ตามเสด็จ พระราชชายา เจ้าดารารัศมี ไปพำนัก ณ วังสวนสุนันทา กรุงเทพมหานคร ทำให้ได้เรียนจะเข้กับครูสังวาลย์ กุลวัลย์ ผู้มีชื่อเสียงและมีฝีมือความสามารถในการบรรเลงจะเข้ นอกจากการเรียนจะเข้แล้ว เจ้าโสภายังเรียนขอเพิ่มเติมกับ ครูเจริญ พาทยโกศล เรียนขับร้องเพิ่มเติมกับคุณหญิงไพฑูรย์ กิตติวรรณ และขุนเสียงเสนาะกรรณ (พัน มุกตวาทย์) เมื่อกลับมาเชียงใหม่ เจ้าโสภา เพ็งพุ่ม (ณ เชียงใหม่) สอนดนตรีไทยให้กับสถาบันต่าง ๆ โดยมีผลงานด้านการเผยแพร่ดนตรีและการแสดงผลงานด้านวิชาการ และผลงานด้านการควบคุมการบรรเลงและการแสดง การถ่ายทอดดนตรีไทยพบว่า เจ้าโสภา เพ็งพุ่ม (ณ เชียงใหม่) ได้ถ่ายทอดความรู้ด้านพื้นฐานดนตรีไทยและการบรรเลงเครื่องสาย ภายในระบบการศึกษาและภายนอก ระบบการศึกษา โดยให้ความสำคัญกับพื้นฐานดนตรีไทยและการบรรเลงดนตรีไทยตามขนบ คือ การไหว้ครู บุคลิก การบรรเลง รวมถึงข้อคิดสอนใจในการเป็นนักดนตรี แต่เนื่องจากเจ้าโสภาถ่ายทอดดนตรีไทย ภายในและภายนอกระบบการศึกษาที่มีการเรียนการสอนดนตรีไทยเป็นเพียงรายวิชาพื้นฐาน และมีผู้ที่สนใจในจำนวนน้อย มิได้ถ่ายทอดให้กับศิลปินอาชีพหรือสถาบันที่มีการเรียนการสอนดนตรีไทย โดยตรง ทำให้สายการสืบทอดดนตรีไทยของเจ้าโสภา เพ็งพุ่ม (ณ เชียงใหม่) ไม่แพร่หลาย

คำสำคัญ : เจ้าโสภา เพ็งพุ่ม (ณ เชียงใหม่)/ การสืบทอด/ ดนตรีไทย

*นิสิตระดับปริญญาโทบัณฑิต ภาควิชาดุริยางคศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, spykhts@gmail.com

*M.F.A. Student, Department of Music, Faculty of Fine and Applied Arts, Chulalongkorn University, spykhts@gmail.com

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

**Associate Professor Dr., Department of Music, Faculty of Fine and Applied Arts, Chulalongkorn University, patarawdee@gmail.com

ABSTRACT

The objective of the research title of Thai classical music transmission of Princess Sopar Pengpum (Na Chiang Mai) is to study Princess Sopar Pengpum 's biography and pedagogy, Thai music transmission, lineage of Thai classical music transmission. The finding of the research result indicated that Princess Sopar Pengpum (Na Chiang Mai) was born in the northern royalty (Na Chiang Mai). When she was young, she was in Princess Consort Dara Rasmi 's entourage to reside at Suan Sunandha Palace, Bangkok Metropolis. She studied ja-khay with Khru Sangwarl Kullawanki, who was well-known, skilled and capable in playing ja-khay. Besides study of ja-khay, Princess Sopar Pengpum also additionally studied fiddle with Kru Charoen Pathayakosol, and additionally studied singing with M.R. Paithoon Kittiwat and Khun Siang Sanoa Kan (Phan Mooktawapai). After return to Chiang Mai, Princess Sopar Pengpum (Na Chiang Mai) taught Thai classical music in various institutes and had pedagogy in transmission of music and performance, pedagogy in academics, and pedagogy in control of playing of musical instruments, and performance. Thai classical music transmission of Princess Sopar Pengpum indicated that knowledge in the areas of Thai classical music foundation and playing of stringed instruments was transmitted in formal education and non-formal education. She emphasized on Thai classical music foundation and traditional Thai classical music playing consisting of Wai Khru (Guru Worship), character in playing of musical instruments, and didactic thought as musician. However, due to Thai classical music transmission of Princess Sopar in formal education and non-formal education where Thai classical music instruction was just basic course and those interested were few, without direct transmission to commercial artists or institutes with Thai classical music instruction, the lineage of Thai classical music transmission therefore was unpopular.

Keywords: Princess Sopar Pengpum (Na Chiang Mai)/ Transmission/ Thai classical music

บทนำ

เจ้าโสภา เพ็งพุ่ม (ณ เชียงใหม่) เกิดในตระกูล ณ เชียงใหม่ เป็นธิดาเพียงคนเดียวของ เจ้าบุรีรัตน์ ณ เชียงใหม่ (เจ้าแก้วมุงเมือง) กับเจ้าหญิงบุญเสริม ณ เชียงใหม่ สืบเชื้อสายจากเจ้าเศรษฐีคำฝั้น ผู้ครองนครเชียงใหม่องค์ที่ 3 เจ้าบัวจันทร์ ณ เชียงใหม่ (ยาย) พระสหายและพระญาติสนิท ของพระราชชายา เจ้าดารารัศมี ได้เลี้ยงดุนอายุ 7 ปี จึงได้ถวายตัวเจ้าโสภากับพระราชชายา เจ้าดารารัศมี ผู้มีศักดิ์เป็นพระปิตุจฉา (ป้า) ต่อมาได้ตามเสด็จพระราชชายา เจ้าดารารัศมี ไปยังกรุงเทพมหานคร และได้เริ่มเข้าสู่วงการดนตรีไทย โดยเริ่มเรียนจะเข้กับครูสังวาลย์ กุลวัลย์ ซึ่งเป็นนักดนตรีไทยที่มีชื่อเสียง ต่อมาเมื่อพระราชชายา เจ้าดารารัศมี เสด็จกลับเชียงใหม่ ได้ฝากเจ้าโสภาให้เรียนดนตรีไทยกับครูสังวาลย์ กุลวัลย์ เจ้าโสภา เพ็งพุ่ม นับได้ว่าเป็นนักดนตรีไทยรุ่นแรกในจังหวัดเชียงใหม่ ด้วยความรักในดนตรีไทย เจ้าโสภาส่งต่อความรู้ด้านดนตรีไทย โดยสอนให้กับสถาบันการศึกษาที่สนับสนุนดนตรีไทย ได้แก่ โรงเรียนสาธิตมหาวิทยาลัย เชียงใหม่ คณะศึกษาศาสตร์ มหาวิทยาลัยเชียงใหม่ และสอนให้กับนักเรียนที่มีความสนใจ โดยให้มาเรียนที่บ้าน เจ้าโสภา เพ็งพุ่ม ได้ปฏิบัติหน้าที่ในการสอนทั้งดนตรีไทยและจริยธรรม ได้อุทิศตนเป็นหลักให้แก่หน่วยงานสำคัญหลายแห่งดังที่กล่าวมาข้างต้น เพื่อถ่ายทอดวิชาดนตรีไทย ผู้วิจัยได้เล็งเห็นถึงความสำคัญ จึงสนใจที่จะศึกษาสืบค้นและทำวิจัยในเรื่อง การสืบทอดดนตรีไทยของ เจ้าโสภา เพ็งพุ่ม (ณ เชียงใหม่) ทั้งชีวประวัติและผลงานการถ่ายทอดดนตรีไทย และสายการสืบทอดดนตรีไทยเพื่อบันทึกเป็นผลงานทางวิชาการต่อไป

วัตถุประสงค์ในการวิจัย

1. เพื่อศึกษาชีวประวัติและผลงานของเจ้าโสภา เพ็งพุ่ม (ณ เชียงใหม่)
2. เพื่อศึกษาการถ่ายทอดดนตรีไทยของเจ้าโสภา เพ็งพุ่ม (ณ เชียงใหม่)
3. เพื่อศึกษาสายการสืบทอดดนตรีไทยของเจ้าโสภา เพ็งพุ่ม (ณ เชียงใหม่)

วิธีดำเนินการวิจัย

การดำเนินการวิจัยฉบับนี้ใช้ระเบียบวิธีวิจัยเชิงคุณภาพ ดังนี้

ขั้นที่ 1 รวบรวมข้อมูลเอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้องจากห้องสมุดต่าง ๆ

ขั้นที่ 2 สัมภาษณ์บุคคลข้อมูล โดยแบ่งเป็นครอบครัวและเครือข่าย ลูกศิษย์ ผู้ใกล้ชิด เช่น

- เจ้าสุดาพร ณ เชียงใหม่ (ธิดา) อายุ 77 ปี
- นายสุธี เพ็งพุ่ม (บุตร) อายุ 65 ปี อาชีพ ข้าราชการบำนาญ
- เจ้าสุริย์ ณ เชียงใหม่ (ญาติ) อายุ 69 ปี อาชีพ ข้าราชการบำนาญ
- เจ้าสุรศักดิ์ ณ เชียงใหม่ (ญาติ) อายุ 67 ปี อาชีพ เจ้าของธุรกิจส่วนตัว
- ผู้ช่วยศาสตราจารย์ศุภวัฒน์ ชื่นชอบ อายุ 80 ปี อาชีพ ข้าราชการบำนาญ
- ครูพิบูลย์ศักดิ์ วิจิตรระกะ อายุ 62 ปี อาชีพ อาจารย์พิเศษ ประจำกลุ่มสาระวิชาชีพเฉพาะ

ภาควิชาดุริยางคศิลป์ วิทยาลัยนาฏศิลป์เชียงใหม่

- ทนตแพทย์หญิง นิภาพรรณ ไชศิริพันธุ์ อายุ 60 ปี อาชีพ ข้าราชการบำนาญ
- นางสาวปัทมาวดี เพิ่มแสงงาม อายุ 58 ปี

- นายสายัณห์ โฆษิตสกุลชัย อายุ 53 ปี อาชีพ เจ้าของธุรกิจส่วนตัว
- นายธีรชาติย์ จันทรงาม อายุ 52 ปี อาชีพ นักวิศวกร
- นายไทร บุญเฉลย อายุ 52 ปี อาชีพ เจ้าของธุรกิจส่วนตัว
- ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร. จารุลักษณ์ งามลักษณ์ อายุ 50 ปี อาชีพ อาจารย์ประจำกลุ่ม

วิชาภาษาตะวันตก คณะศิลปศาสตร์ มหาวิทยาลัยแม่โจ้

- นางทัดแก้ว ทรัพย์เย็น อายุ 49 ปี อาชีพ เจ้าของธุรกิจส่วนตัว
- นางสุกัญญา แก้วแสงใจ เฮลเลอร์ อายุ 48 ปี อาชีพ ที่ปรึกษาทางกฎหมาย
- ครูสวัสดิ์ ต่ายพูล อายุ 89 ปี อาชีพ นักดนตรีพื้นเมืองอาวุโส

ขั้นที่ 3 รวบรวมข้อมูลและวิเคราะห์ผล

ขั้นที่ 4 รายงานผลการวิจัยและสรุปเสนอแนะ จัดพิมพ์รายงานฉบับสมบูรณ์

ผลการวิจัย

1. ชีวิตประวัติและผลงานของเจ้าโสภา เพ็งพุ่ม (ณ เชียงใหม่)

เจ้าโสภา เพ็งพุ่ม เกิดเมื่อวันที่ 14 เมษายน พ.ศ. 2457 ในตระกูล ณ เชียงใหม่ ท่านเป็นธิดาเพียงคนเดียวของเจ้าบุรีรัตน์ ณ เชียงใหม่ (เจ้าแก้วมุงเมือง) กับเจ้าหญิงบุญเสริม ณ เชียงใหม่ สืบเชื้อสายจากเจ้าเศรษฐีคำผั่น ผู้ครองนครเชียงใหม่องค์ที่ 3

เจ้าโสภา เพ็งพุ่ม สมรสครั้งแรกกับ เจ้าบุญทอง ณ ลำพูน พ.ศ. 2473 มีบุตรธิดา 3 คน คือ

1. เจ้าทองประภา ณ ลำพูน (ถึงแก่กรรม)
2. เจ้าสุวรรณ ณ ลำพูน (ถึงแก่กรรม)
3. เจ้าสุดาพร ณ เชียงใหม่ มีบุตรธิดา 2 คน คือ นางศิริภา นาคศาสตร์ (ไม่เป็นดนตรี) และนายศิริพจน์ วิจิฉัยกุล (ไม่เป็นดนตรี)

ภายหลัง เจ้าบุญทอง ณ ลำพูน เสียชีวิตลง พ.ศ. 2495 เจ้าโสภาได้สมรสครั้งที่สองกับ นายสุเทพ เพ็งพุ่ม มีบุตรธิดา 2 คน คือ

1. นายสุธี เพ็งพุ่ม มีบุตร 2 คน คือ นายนิลดา เพ็งพุ่ม (ไม่เป็นดนตรี) และนายณัฐ เพ็งพุ่ม (ไม่เป็นดนตรี)
2. นางพรทิพย์ ออสบอร์น มีบุตรธิดา 2 คน คือ นายนิรุทธิ์ พุทธาพัฒน์ (ไม่เป็นดนตรี) และนางสาวนيرا พุทธาพัฒน์ (ไม่เป็นดนตรี)



ภาพที่ 1 เจ้าโสภา เพ็ญพุ่ม
ที่มา : สุธิ เพ็ญพุ่ม

เจ้าโสภาเกิดที่บ้านหลังวัดพระสิงห์ ตำบลพระสิงห์ อำเภอเมือง จังหวัดเชียงใหม่ ได้รับการเลี้ยงดูตั้งแต่เกิดโดย เจ้าบัวจันทร์ ณ เชียงใหม่ (ยาย) พระสหายและพระญาติสนิทของพระราชชายา เจ้าดารารัศมี ซึ่งมีศักดิ์เป็นพระปิตุจฉา (ป้า) เมื่ออายุ 7 ปี เจ้าโสภาได้มีโอกาสเข้าคุ้มพระราชชายา เจ้าดารารัศมี อยู่บ่อยครั้ง กระทั่ง พระราชชายา เจ้าดารารัศมี ได้ขอเจ้าโสภาไปเลี้ยงดู รว พ.ศ. 2466 หลังจากที่เจ้าโสภาตามเสด็จ พระราชชายา เจ้าดารารัศมี ไปพำนัก ณ วังสวนสุนันทา กรุงเทพมหานคร เจ้าโสภาได้รับการอบรมกริยามารยาทในวัง 2 ปี กระทั่งอายุ 9 ปี พระราชชายา เจ้าดารารัศมี ทรงพาเจ้าโสภาเข้าเฝ้า และถวายตัวกับ พระวิมาดาเธอ พระองค์เจ้าสายสวลีภิรมย์ กรมพระสุทธาสินีนาฏ ปิยมหาราชปดิวรัดา และสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้านิมิตร์มงคล กรมหมื่นมหิตลธิราช (สมเด็จพระองค์น้อย)

เจ้าโสภาเข้ารับการศึกษาระดับสามัญชั้นต้นที่โรงเรียนสตรีประจำมณฑลพายัพ (ปัจจุบันคือโรงเรียนวัฒโนทัยพายัพ จังหวัดเชียงใหม่) กระทั่งได้ตามเสด็จ พระราชชายา เจ้าดารารัศมีไปยัง กรุงเทพมหานคร รว พ.ศ. 2468 จึงศึกษาต่อในราชสำนักวังสวนสุนันทา (ปัจจุบันคือมหาวิทยาลัยราชภัฏสวนสุนันทา กรุงเทพมหานคร) โดยศึกษาสายสามัญควบคู่กับการเรียนดนตรีไทย

ด้วยเจ้าโสภาเกิดในตระกูลเจ้านายฝ่ายเหนือ ได้รับการบ่มเพาะศิลปวัฒนธรรมทางภาคเหนือจากในคุ้มพระราชชายา เจ้าดารารัศมี โดยศึกษาการจ้อย ขับซอ ฟ้อนเมือง (ฟ้อนเล็บ) ต่อมา พระราชชายา เจ้าดารารัศมี โปรดให้เจ้าโสภาไปเรียนจะเข้กับครูสังวาลย์ กุลวลี ในปี พ.ศ. 2469

นายสุธิ เพ็ญพุ่ม (บุตรเจ้าโสภา) ให้สัมภาษณ์ว่า เจ้าโสภาเรียนดนตรีไทยกับครูสังวาลย์ หลังวัดโสมนัส โดยพระราชชายา เจ้าดารารัศมี โปรดส่งไปเรียนที่บ้านครู "แม่เขียนโดยครูสังวาลย์ ครูแม่ชื่อว่าครูสังวาลย์ อยู่หลังวัดโสมนัส พระราชชายาฯ เป็นส่งไปเขียนตีหั้น เป็นเล้าหื้อฟัง ไปเขียน ไปกิน ไปนอนอยู่บ้านเป็น ลูกศิษย์สมัยก่อนเวลาไปเขียนเป็นจะไปอยู่บ้านครูเลย"

เจ้าโสภาเล่าถึงการเรียนดนตรีไทยกับครูสังวาลย์ กุลวัลย์ ว่า

การเรียนดนตรีไทยสมัยก่อน กับสมัยนี้ผิดกันมาก สมัยนี้เรียนง่ายเป็นเร็ว แต่เอาดีจริง ๆ ไม่ค่อยจะได้ ส่วนสมัยก่อนนั้นเรียนกันยากเป็นซ้ำเพราะต้องใช้ความจำเป็นหลัก ต้องนั่งเรียนตัวต่อตัวกับครู วันละวรรค วันละตอน ถ้าเราสามารถจำได้เร็วเพลงนั้นก็จบเร็ว ถ้าเกิดสมองไม่ดี ไม่มีพรสวรรค์ในทางนี้ก็เรียนซ้ำ เพลงหนึ่ง ๆ จะกินเวลาเป็นเดือน ๆ ต้องเรียนทุกวันด้วย วันละแปดชั่วโมง ตีบนอนตี 5 อาบน้ำล้างหน้าแปรงฟันเสร็จ มาเรียน 8.00 น. รับประทานอาหารเช้า พัก เรียนบ่าย 4 โมง ถึง 6 โมงเย็น พักอาบน้ำทานข้าว 1 ชั่วโมง 1 หุ่มนั่งเรียนถึง 23.00 น. เว้นวันพระวันเดียว บางทีข้าเจ้าเองต้องนั่งร้องไห้ เพราะรำคาญตัวเองแต่ก็ถูกบังคับให้เรียนเพราะท่านพระราชชายาฯ ท่านกำหนดเพลงให้คุณครูว่า ถ้าท่านเสด็จลงกรุงเทพฯ อีกครั้งจะเป็นเวลาที่เดือนไม่กำหนด จะต้องให้ติดจะเข้าได้เท่านั้น เพลง เพลงอะไรบ้างท่านกำหนดไว้เลย คุณครู ต้องนั่งเคี้ยวขี้ญี่กันมาก เพราะกลัวจะไม่ทันตามที่ท่านกำหนดไว้ นับว่าเป็นเรื่องลำบากมากสำหรับการเรียนดนตรีไทยของข้าเจ้าแต่ถึงอย่างไรก็ยังแอบเอาเวลาวางมานั่งสืซออยู่บ้าง ซอด่วงบ้าง เพื่อหาความรู้ต่อรู้สึกว่าได้ผลดี เรียนประมาณ 1 ปี จึงรู้สึกชอบดนตรีและเพลงไทยว่าเพราะดีเพราะเล่นได้ บ้างแล้ว จึงทำให้มีใจรักดนตรีมาจน บัดนี้²

นอกจากเรียนจะเข้าแล้ว เจ้าโสภายังเรียนซอด่วงและซอด้วงเพิ่มเติมกับครูเจริญ พาทยโกศล เรียนขับร้องเพิ่มเติมกับคุณหญิงไพฑูรย์ กิตติวรรณ และขุนเสียงเสนาะกรรณ (พัน มุกตวาทย์) หนังสือเอื้องเงินได้ถึงกล่าวถึงการศึกษาดนตรีไทยของเจ้าโสภาว่า

ในสมัยรัชกาลที่ 6 พระราชชายาฯ สนพระทัยในการดนตรีและละครเป็นอย่างยิ่งและมีพระประสงค์จะใช้นักร้องเป็นจำนวนมาก จึงทรงส่งนางโสภาพร้อมด้วยเจ้าเครือแก้ว ไปเรียนซอจากคุณแม่เจริญ พาทยโกศล ที่บ้านจางวางทั่ว หลังวัดกัลยาณมิตรฝั่งธนบุรี และได้ต่อทางขับร้องเพิ่มเติม จากคุณหญิงไพฑูรย์ กิตติวรรณ และขุนเสียงเสนาะกรรณ (พัน มุกตวาทย์) อีกด้วย³

เจ้าโสภาเรียนจะเข้ากับ ครูสังวาลย์ กุลวัลย์ เป็นเวลา 6 ปี จึงกลับเชียงใหม่ โดยพำนักรออยู่ที่คุ้มพระราชชายา เจ้าดารารัศมี เป็นเวลา 2 ปี หลังจากพระราชชายา เจ้าดารารัศมี สิ้นพระชนม์ พ.ศ. 2476 จึงย้ายมาพำนักรับบิณฑบาต ณ คุ้มเจ้าบุรีรัตน์ (ปัจจุบันคือสำนักงานยาสูบเชียงใหม่) ต่อมาบิณฑบาตได้ถึงแก่กรรม ท่านจึงย้ายไปดูแลกิจการตลาดสดแม่แฝก หมู่บ้านร่มหลวง ตำบลสันทราย จังหวัดเชียงใหม่ ราว พ.ศ. 2490 เจ้าโสภาได้ขายกิจการตลาดสดแม่แฝกและย้ายตามสามี ซึ่งย้ายสถานที่ทำงานไปยัง จังหวัดพิษณุโลกและจังหวัดลพบุรี และราว พ.ศ. 2509 ได้ย้ายกลับมาจังหวัดเชียงใหม่อีกครั้ง โดยพำนักรออยู่กับเจ้าสุดาพร ณ เชียงใหม่ (ธิดาเจ้าโสภา) หน้าวัดเมืงรามหาราชและบ้านข้างโรงเรียนหอพระ ซึ่งบ้านหลังนี้ได้เปิดสอนพิเศษดนตรีไทยอย่างเป็นทางการ

2. เจ้าโสภา ณ เชียงใหม่, เชียงใหม่ (หนังสือที่ระลึกงานครบรอบ 100 ปี ชาตกาล เจ้าโสภา ณ เชียงใหม่ วันที่ 14 เมษายน 2557), 4-5.
3. พูนพิศ อมาตยกุล, เอื้องเงิน (ม.ป.พ., 2530), 101.

เจ้าโสภาเริ่มเป็นครูสอนดนตรีไทยครั้งแรกเมื่อ พ.ศ. 2509 ที่โรงเรียนเทพสารตย์แม่ใจ โรงเรียนสันกำแพง จังหวัดเชียงใหม่ รว 3-4 ปี ก่อนจะสอนที่โรงเรียนสาธิตมหาวิทยาลัยเชียงใหม่ ต่อมา พ.ศ. 2514 วิทยาลัยนาฏศิลป์เชียงใหม่ ได้เปิดสอนด้านดนตรีนาฏศิลป์ เจ้าโสภาได้รับเชิญสอนเป็นครั้งแรกควบคู่กันทั้งสองแห่งอยู่ประมาณ 2 ปี จึงได้รับการขอร้องจากอาจารย์ศรีธร สุวรรณ ผู้อำนวยการโรงเรียนสาธิตมหาวิทยาลัยเชียงใหม่ขณะนั้น ให้สอนดนตรีไทยประจำที่โรงเรียนสาธิตมหาวิทยาลัยเชียงใหม่เพียงแห่งเดียว เจ้าโสภาจึงได้เลิกสอนที่วิทยาลัยนาฏศิลป์เชียงใหม่ ภายหลังได้รับเชิญสอนที่คณะศึกษาศาสตร์ มหาวิทยาลัยเชียงใหม่ และพ.ศ. 2528 ได้รับเชิญสอนดนตรีไทยให้กับโรงเรียนมงฟอร์ตวิทยาลัยเป็นกรณีพิเศษ

ในช่วงบั้นปลายชีวิต เจ้าโสภา เพ็งพุ่ม ป่วยด้วยโรคเนื้องอกในสมอง ถึงแก่กรรมอย่างสงบ วันที่ 13 มกราคม พ.ศ. 2533 สิริรวมอายุได้ 75 ปี 9 เดือน จัดพิธีสวดอภิธรรม ณ วัดไชยพระเกียรติ ตำบลศรีภูมิ จังหวัดเชียงใหม่ หลังจากเสร็จพิธีฌาปนกิจ เจ้าสุดาพร ณ เชียงใหม่ (ธิดาเจ้าโสภา) ได้นำอัฐิลอยอังคาร ณ ประเทศอังกฤษ และเมื่อวันที่ 14 เมษายน พ.ศ. 2557 บรรดาลูกศิษย์ได้ร่วมกันจัดงาน "100 ปี ชาตกาล เจ้าโสภา ณ เชียงใหม่" ณ ศาลาวัดสวนดอก อำเภอเมือง จังหวัดเชียงใหม่

เจ้าโสภา เพ็งพุ่ม มีผลงานทั้งด้านการบรรเลงดนตรีไทยและการแสดง ดังนี้

1. ผลงานด้านการเผยแพร่ดนตรีและการแสดง ได้แก่ การบรรเลงดนตรีไทยงานรับเสด็จ พระราชอาคันตุกะและบุคคลสำคัญ การแสดงละคร โดยแสดงเรื่องมะเมียะและสาวเครือฟ้า นอกจากนั้น เจ้าโสภายังเป็นหนึ่งในสมาชิกวงดนตรีไทยรุ่นแรกที่ได้บรรเลงดนตรีไทยออกอากาศทางสถานีโทรทัศน์ช่อง 8 ลำปาง เป็นต้น

2. ผลงานด้านวิชาการ ได้แก่ การได้รับเชิญเป็นวิทยากร การปรับปรุงเพิ่มเติมเนื้อร้องเพลง น้อยใจยา การประพันธ์บทร้องเพลงพื้นเมืองเหนือ และการประพันธ์บทกลอนประกอบการบรรเลงและการแสดงต่าง ๆ เป็นต้น

3. ผลงานด้านการควบคุมการบรรเลงและการแสดง ได้แก่ การควบคุมการบรรเลงของโรงเรียนสาธิตมหาวิทยาลัยเชียงใหม่ คณะศึกษาศาสตร์ มหาวิทยาลัยเชียงใหม่ ในงานกิจกรรมประจำปี การควบคุมการบรรเลงดนตรีไทยงานรับเสด็จ พระบาทสมเด็จพระปรมินทรมหาภูมิพลอดุลยเดช สมเด็จพระนางเจ้าฯ พระบรมราชินีนาถ ในรัชกาลที่ 9 สมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี และสมเด็จพระเจ้าลูกเธอ เจ้าฟ้าจุฬาภรณวลัยลักษณ์ อัครราชกุมารี เนื่องในวโรกาสพระราชทานปริญญาบัตรประจำปี เป็นต้น



ภาพที่ 2 เจ้าโสภา เฟื่องพุ่ม ขณะบรรเลงจะเข้
ที่มา : นิภาพรณ โอศิริพันธุ์

2. การถ่ายทอดดนตรีไทยของเจ้าโสภา เฟื่องพุ่ม (ณ เชียงใหม่)

การถ่ายทอดดนตรีไทยของเจ้าโสภา เฟื่องพุ่ม (ณ เชียงใหม่) ที่สำคัญคือ การสอนดนตรีไทยภายในระบบการศึกษาและการสอนดนตรีไทยภายนอกระบบการศึกษา

2.1 การสอนดนตรีไทยภายในระบบการศึกษา เจ้าโสภาได้รับเชิญจาก อาจารย์ศรีธร สุวรรณ ผู้อำนวยการโรงเรียนสาธิตมหาวิทยาลัยเชียงใหม่ขณะนั้น ให้สอนในรายวิชาดนตรีไทยระดับมัธยมศึกษาปีที่ 1 มีเนื้อหาการสอนเกี่ยวกับพื้นฐานการขับร้อง ประกอบด้วย การอ่านโน้ต ห้องเพลง ตัวโน้ต จังหวะฉิ่ง การบันทึกโน้ต และพื้นฐานการขับร้องในเพลงต้นเพลงฉิ่ง สามชั้น เมื่อปฏิบัติได้แล้ว เจ้าโสภาจะให้บันทึกโน้ตลงสมุด เมื่อการสอบปลายภาคจะสอบการอ่านโน้ต โดยใช้ความจำ นางทัดแก้ว ทรัพย์เย็น ให้สัมภาษณ์ว่า

เจ้าป้าสอนขับร้องเพลงไทย บนกระดานดำท่านจะเขียนโน้ต ท่านสอนอ่านโน้ตก่อน วันแรกจะขึ้นกระดานเป็นโน้ตไทย ขึ้นเป็นห้อง 8 ห้อง อันนี้เรียกว่า 1 ห้อง มี 4 ตัวโน้ต ท่านก็จะบอกมีโน้ตที่ออกเสียง โน้ตที่ไม่ออกเสียงก็จะขีดไว้ แล้วเราก็จดลงสมุดสอนจังหวะสามชั้น สองชั้น ชั้นเดียว ท่านก็จะสอนออกเสียง ฉิ่ง ฉับ ตรงไหนตอนครบแล้วก็จะให้เราท่องโน้ต แต่ละชั่วโมงก็จะสอนมาเรื่อย ๆ พอ Final ท่านก็จะให้เราไปสอบท่านจะนั่ง โต๊ะเราไปสอบหน้าห้อง สอบปากเปล่า ห้ามดูเนื้อ ต้องถูกตัวโน้ตแล้วก็ท่องให้ถูกห้อง พอเคาะไป เราก็ผิดจังหวะห้องบ้าง ท่านก็จะเคาะจะ Comment แล้วก็ได้รับความรู้มา⁴

ผู้ช่วยศาสตราจารย์ศุภวัฒน์ ชื่นชอบ รองคณบดีคณะศึกษาศาสตร์ มหาวิทยาลัยเชียงใหม่ขณะนั้น ได้เชิญเจ้าโสภาสอนวิชาดนตรีไทยสำหรับครู ระดับอุดมศึกษา คณะศึกษาศาสตร์ มหาวิทยาลัยเชียงใหม่ มีเนื้อหาการสอน โดยให้ผู้เรียนเลือกเรียนปฏิบัติดนตรีตามความสนใจ เนื่องจากนักศึกษาที่ลงเรียนรายวิชานี้ มีพื้นฐานการปฏิบัติดนตรีในเครื่องมือของตนเองมาก่อนแล้ว เจ้าโสภาจึงสอนเพิ่มเติมในส่วนของบทเพลง โดยใช้น้ตเป็นสื่อการสอน สำหรับการสอบปลายภาค เจ้าโสภาให้เลือกเพลงสอบตามความถนัด

เนื่องจากการสอนดนตรีไทยในรายวิชาดนตรีไทยและรายวิชาดนตรีไทยสำหรับครู เป็นการสอนตามหลักสูตรการศึกษา เนื้อหาการเรียนจึงเป็นการเรียนพื้นฐานดนตรีไทยเบื้องต้นเท่านั้น ซึ่งแตกต่างจากการเรียนดนตรีไทยภายนอกกระบวนการศึกษา

2.2 การสอนดนตรีไทยภายนอกกระบวนการศึกษา ได้แก่ การรับสอนพิเศษดนตรีไทยที่บ้าน โดยสอนเฉพาะจะเข้ แบบตัวต่อตัว ตั้งแต่พื้นฐานการบรรเลงจะเข้ จนถึงเพลงเดี่ยว และสอนพิเศษดนตรีไทยในวันเสาร์วันอาทิตย์ โดยใช้อาคารของคณะศึกษาศาสตร์เป็นสถานที่สอน โดยเน้นเนื้อหาการสอนเกี่ยวกับพื้นฐานการบรรเลงจะเข้ ซอด้วง และซออู้

ขั้นตอนการถ่ายทอดดนตรีไทยของเจ้าโสภา เพ็งพุ่ม (ณ เชียงใหม่)

ในการเริ่มต้นการเรียนดนตรีไทย เจ้าโสภาให้ความสำคัญกับขนบการไหว้ครู โดยจะนำนักเรียนเข้าพิธีครอบครูที่วิทยาลัยนาฏศิลป์เชียงใหม่ ปลุกฝังนักเรียนให้ทำความเคารพครู ก่อนการบรรเลงหรือซ้อมดนตรีทุกครั้ง เก็บรักษาเครื่องดนตรีในที่เหมาะสมและทำความสะอาดอยู่เสมอ นางสุกัญญา แก้วแสงใจ เฮลเลอร์ ให้สัมภาษณ์ว่า "ยายจะสอนเรื่องเครื่องดนตรีไทยมีครู เราต้องเคารพ เวลาจะเดิน ห้ามเดินข้าม การดูแลเวลาเล่นเสร็จต้องเก็บรักษาให้ดี ทำความสะอาด"⁵

การสอนพื้นฐานการบรรเลง เป็นขั้นตอนที่ให้ความสำคัญกับบุคลิกลักษณะ และการจับเครื่องดนตรี โดยแบ่งเป็นการสอนพื้นฐานการบรรเลงจะเข้ และพื้นฐานการบรรเลงซอ

การสอนพื้นฐานการบรรเลงจะเข้ ขั้นตอนในการถ่ายทอดเริ่มจาก การนั่ง การพันไม้ติด การจับไม้ติด การวางมือขวา การวางมือซ้าย การฝึกบังคับไม้ติด และการฝึกนิ้ว

การนั่ง นั่งพับเพียบไปทางซ้าย ให้เท้าไปทางเดียวกัน ลักษณะของปลายเท้าต้องเก็บไปด้านหลัง ลักษณะหลัง หลังตรง ตัวตรง นั่งตัวงอไม่ได้ ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.จารุลักษณ์ งามลักษณ์ ให้สัมภาษณ์ว่า "เจ้ายายเล่าให้ฟังว่า สมัยท่านเข้าไปเรียนกับครูสังวาลย์ เวลาดีดจะเข้ ท่านจะมีเหมือนเข็มร้อยดอกไม้ยาว ๆ มาตั้งไว้เลย ตั้งแต่เอวถึงคอหอย ก็ไม่รู้ว่ายาวขนาดไหน ก้มจับวาง ก้มจับวาง ให้นั่งตัวตรง หลังตรง นั่งพับเพียบก็ต้องมีมาด"⁶

การพันไม้ติด เจ้าโสภาให้ความสำคัญมาก เนื่องจากพันแล้วทำให้ไม่เจ็บนิ้ว นายพิบูลย์ศักดิ์ วิจิตรระกะ ให้สัมภาษณ์ว่า "เรียนวันแรกเจอเจ้าป้า เจ้าป้าสอนให้พันไม้ติดก่อน การพันไม้ติดของเจ้าป้า ก็จะแปลก ๆ ซึ่งบางคนเขาก็บอกว่าไม่สำคัญเท่าไร แต่เราคิดว่าสำคัญ เพราะพันแล้วไม่เจ็บนิ้ว"⁷

5. สุกัญญา แก้วแสงใจ เฮลเลอร์, "ขั้นตอนการถ่ายทอดดนตรีไทยของเจ้าโสภา เพ็งพุ่ม (ณ เชียงใหม่)," สัมภาษณ์โดย รัชดา ชัดดีสะ, 24 กุมภาพันธ์ 2561.

6. จารุลักษณ์ งามลักษณ์, "การนั่ง," สัมภาษณ์โดย รัชดา ชัดดีสะ, 6 ธันวาคม 2560.

7. พิบูลย์ศักดิ์ วิจิตรระกะ, "การพันไม้ติด," สัมภาษณ์โดย รัชดา ชัดดีสะ, 7 มกราคม 2561.

การจับไม้ดีด มี 2 แบบคือ แบบใช้นิ้วโป้งนิ้วเดียวกดไม้ดีดลงมาและแบบที่ใช้นิ้วกลางเข้ามาช่วยจับเหมือนจับปากกา วิธีหลังนี้เจ้าโสภาใช้สำหรับเด็กที่หัดใหม่ และมีกำลังน้อย

การวางมือขวา ขณะดีดข้อศอกต้องอยู่กับที่ ขยับเพียงข้อมือและห้ามกระพือ

การวางมือซ้าย นิ้วโป้งจะต้องเกาะขอบของจะเข้ไปตลอด ไม่ว่าจะเคลื่อนไปที่ทิศทางไหนไม่ลอยขึ้นมาเวลาดีด ยกแขนเล็กน้อย มือไม่ลอย ทำมือเหมือนขยุ้มนิ้ว และเวลากดลงที่นมปลายนิ้วจะต้องไม่เลยส้นของจะเข้ออกมา

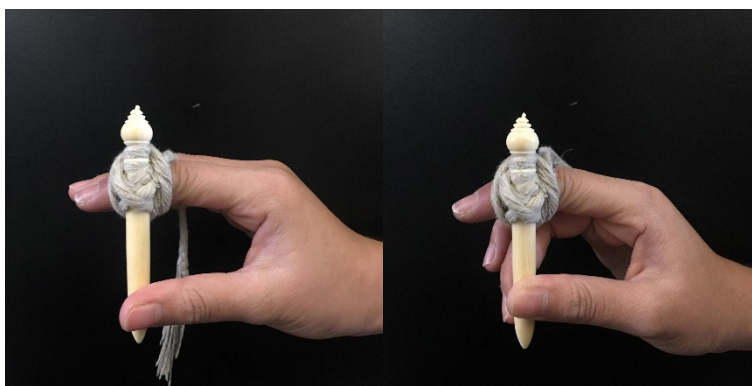
การฝึกบังคับไม้ดีด ให้ฝึกการบังคับไม้ดีด โดยฝึกการดีด เข้า-ออก สายเอก สายทุ้ม สายลวด ทำทีละสาย ให้เกิดเสียงที่มีคุณภาพ ชัดเจนทีละเสียง อย่างช้ามาก ๆ วันละเล็กน้อยไปเรื่อย ๆ ให้ได้ทำทางและเสียงที่ถูกต้อง โดยใช้เพลงต้นเพลงฉิ่ง สามชั้น เป็นแบบฝึก ที่สำคัญเจ้าโสภา ไม่อนุญาตให้เขียนตัวโน้ตติดนมจะเข้ นายพิบูลย์ศักดิ์ วิจิตรระกะ ให้สัมภาษณ์ว่า

ก็นั่งดีด เข้า ออก ตอนแรกดีดไม่เป็นก็เขี่ย ๆ ไป ท่านบอกไม่ใช่ ต้อง เข้า ออก ตามของเขา เจ้าป่าให้ดีดช้ามาก เป็นโน้ต ด ร ม ฟ ให้ดูโน้ต ก็จะดีดวันละเล็ก ๆ น้อย ๆ ไม่เยอะ ดีดช้า เพราะต้องการให้ฟังเสียง ที่เน้นจะเป็นทำทาง เจ้าป่าก็อย่างนั้น เข้า ออก เข้า ออก ไปตาม Step แต่เสียงที่ดีออกมาคือเน้นให้ชัด ให้ดีดช้ามาก⁸

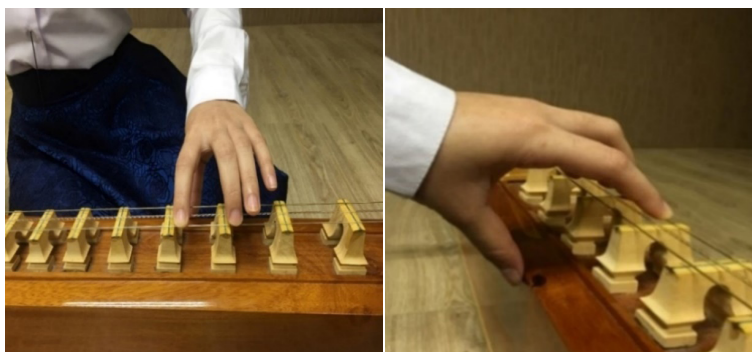
การฝึกนิ้ว วิธีการฝึกนิ้วที่รวบรัดที่สุดคือการฝึกในเพลง โดยใช้เพลงเขมรปี่แก้ว ทางสักวา การนิ้วจะต้องจับที่ไม้ดีดเข้า เพื่อให้โน้ตตัวต่อไปจะต้องใช้ไม้ดีดออก น้ำหนักเสียงตลอดการนิ้วจะต้องเรียบ นิ่ง และน้ำหนักมือต้องสม่ำเสมอ ทั้งนี้ ก่อนการบรรเลงจะให้เทียบเสียงกับระนาดให้เกิดความพร้อม เป็นการฝึกความรับผิดชอบต่อเครื่องดนตรีของตนเอง



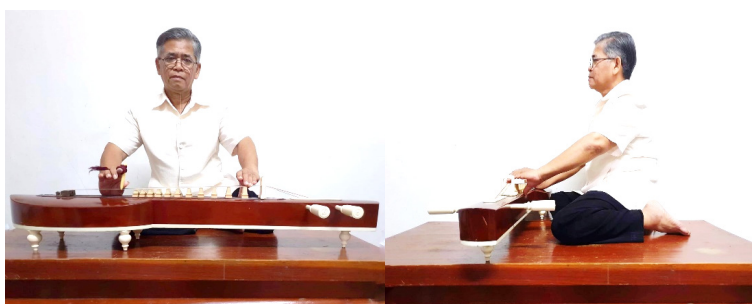
ภาพที่ 3 การพันไม้ดีดตามแบบเจ้าโสภา เฟิงพุ่ม (ณ เชียงใหม่)
ที่มา : อัญญาภักดิ์ แสงเทียน



ภาพที่ 4 วิธีการจับไม้ดีดแบบใช้นิ้วโป้งนิ้วเดียวและแบบใช้นิ้วโป้งและนิ้วกลางช่วยจับ
ที่มา : อัญญารักษ์ แสงเทียน



ภาพที่ 5 ลักษณะการวางมือซ้ายในการบรรเลงจะเข้ด้านหน้าและด้านข้าง
ที่มา : อัญญารักษ์ แสงเทียน



ภาพที่ 6 ลักษณะการนั่งพับเพียบเก็บปลายเท้าโดยมีเขมมาลัยติดอยู่ โดย ครูพิบูลย์ศักดิ์ วิจิตรระกะ
ที่มา : ปริญญารักษ์ สอนธิ

การสอนพื้นฐานการบรรเลงซอ ขั้นตอนในการถ่ายทอดเริ่มจากการจับซอ การนั่ง และการไล่เสียง

การจับซอ เริ่มจากการจับซอให้ท่าทางถูกต้องสวยงามก่อน ฝึกนั่งจับซอโดยไม่ต้องสี เป็นเวลากว่า 1 ชั่วโมง เนื่องจากท่าทางการนั่งสำคัญต่อภาพลักษณ์การบรรเลง จากนั้นจึงเริ่มวางนิ้วและไล่เสียง นายธีรชาติย์ จันทรงาม ให้สัมภาษณ์ว่า "เริ่มต้นจากนั่งจับไปก่อนเป็นชั่วโมง นั่งนิ่งเลย ไม่ให้สี จับให้สวยก่อน"⁹

การนั่ง นั่งพับเพียบเรียบร้อย ตัวตรง หลังตรง มือซ้ายที่จับซอต้องไม่ตก ไม่ทำแขนลึบ ศอกไม่ตก สง่า เพราะเป็นภาพลักษณ์ของการบรรเลงที่ดี และหากทำไม่ถูกต้องจะถึงไม่ถึงมือ นายไทร บุญเฉลย ให้สัมภาษณ์ว่า "วิธีการเรียน เริ่มตั้งแต่สอนจับซอ จำได้แม่นยำ เพราะว่าจะเล่นเพราะไม่เพราะ เก่งไม่เก่งยังไง เจ้าป่าว่า ท่าทางสำคัญเวลาจะเล่น ท่าต้องสง่า ให้อยู่"¹⁰

การไล่เสียง เจ้าโสภาให้ฝึกไล่เสียง โดยใช้วิธีการฝึกในเพลง โดยใช้เพลงต้นเพลงฉิ่ง สามชั้น และเจ้าโสภาจะให้ฝึกไล่เสียงให้แม่นยำก่อนที่จะต่อเพลงรวมวง



ภาพที่ 7 ลักษณะการนั่งพับเพียบจับซอด้วงและซออู้ โดย ครูพิบูลย์ศักดิ์ วิจิตรระกะ
ที่มา : ประทุมรัตน์ สอนธิ

ลำดับการถ่ายทอดบทเพลง เพลงแรกที่เจ้าโสภาถ่ายทอดให้ลูกศิษย์เป็นลำดับแรก คือ เพลงต้นเพลงฉิ่ง¹¹ เนื่องจากเป็นเพลงที่มีครบทุกเสียง เหมาะสมสำหรับการฝึกไล่โน้ตไล่เสียงให้ไม่เพี้ยน เพลงที่สองคือเพลงเขมรปี่แก้ว ทางสีกวา เนื่องจากเป็นเพลงที่มีทำนองห่าง ๆ เหมาะสำหรับฝึกเร็วหลังจากนั้น การต่อเพลงจะเน้นเพลงที่มีโอกาสใช้ในงานทั่วไป เช่น เพลงโหมโรง เพลงเถา เพลงสามชั้น เพลงสองชั้น เพลงภาษา รวมถึงเพลงสรรเสริญพระบารมี เนื่องจากต้องใช้บรรเลงรับเสด็จฯ ทุกปี ทั้งนี้ สำหรับผู้ที่ต้องการ ต่อเพลงเดี่ยวจะต้องยกชั้นให้ไหวครู

แนวทางในการบรรเลงของเจ้าโสภา เพิ่งพุ่ม เน้นการดำเนินไปได้อย่างเรียบร้อย สามารถดำเนินทำนองร่วมวงกับเครื่องดนตรีอื่น ๆ ได้ เจ้าโสภาให้อิสระในการแปลทางหรือเพิ่มเติมกลวิธีพิเศษได้ แต่ต้องอยู่ในแนวการบรรเลงที่ได้รับการถ่ายทอด

วิธีการถ่ายทอดของเจ้าโสภา เพิ่งพุ่ม จะใช้วิธีการสอนแบบตัวต่อตัว โดยนั่งตรงกันข้าม เจ้าโสภาจะปฏิบัติให้ดูก่อนแล้วจึงให้นักเรียนปฏิบัติตาม ต่อมาได้แนะนำระบบโน้ตเข้ามาใช้ แต่ก็ไม่ได้เน้นมาก เพราะใช้วิธีการต่อแบบใช้ความจำทั้งหมด เมื่อสอนเสร็จจะฝึกซ้อมทบทวนจนเกิดความแม่นยำ แล้วจึงให้บันทึกโน้ตไว้ ทั้งนี้ ในการบันทึกโน้ตไม่ได้บันทึกกลวิธีพิเศษ เพียงแต่บันทึกทำนองเป็นอย่างไรเท่านั้น โดยให้เหตุผลว่าการใช้โน้ตมีผลดีที่นักเรียนสามารถบรรเลงเป็นได้เร็ว แต่ในทางกลับกันก็จะส่งผลเสียอยู่ที่ไม่สามารถ

10. ไทร บุญเฉลย, "การนั่ง," สัมภาษณ์โดย รัชดา ชัดดีสะ, 23 กุมภาพันธ์ 2561.

11. สำหรับการขับร้อง เจ้าโสภา สอนเฉพาะเพลงต้นเพลงฉิ่งเพลงเดียวเท่านั้น เนื่องจากเป็นเพลงบังคับในชั้นเรียน

บันทึกกลวิธีพิเศษได้เท่าที่ควร การบันทึกโน้ตของเจ้าโสภาจะบันทึกโน้ตเสียง "ที" เขียนเป็น "ทรี" ภายหลังเปลี่ยนเป็น "ซี" กลุ่มนักเรียนที่เรียนพิเศษในวันเสาร์วันอาทิตย์ หลังจากการบันทึกโน้ตแล้วจะเป็นการบรรเลงรวมวง กลุ่มนักเรียนที่เรียนที่บ้าน เจ้าโสภาจะให้บรรเลงร่วมกับเครื่องกำกับจังหวะ นักเรียนที่เริ่มมีความชำนาญระดับหนึ่งแล้วเจ้าโสภาจะให้ช่วยกันดูแลรุ่นน้องที่มาเรียนใหม่ สำหรับจะเข้าเจ้าโสภาจะสอนด้วยตนเอง เจ้าโสภาเล่าถึงการใช้ระบบโน้ตในการสอนดนตรีไทยว่า

สมัยนี้เราสอนกันง่ายมาก เด็กก็เรียนแบบไม่เบื่อ เพราะเรามาดัดแปลงพัฒนาเสียงเพลงเป็นตัวโน้ตขึ้นมาโดยการแนะนำของอาจารย์กิตติ คุปรัตน์ ท่านเป็นคนแนะนำให้ข้าเจ้าใช้เสียงเพลงเป็นตัวโน้ต โดยอาศัยยืมเสียงของฝรั่งเขามาใช้ แต่เป็นตัวหนังสือไทย เมื่อ พ.ศ. 2508 เราเริ่มดัดแปลงมาจนปัจจุบันนี้ เล่นได้เร็วมาก เวลาเรียน 1 เดือน สามารถเล่นได้ถึง 4 เพลง แต่เรียนทุกวัน แต่มีข้อเสียอยู่ว่า เล่นได้ไม่ค่อยดีถ้าไม่มีโน้ตเด็กจะเล่นไม่ได้เลย การเรียนโน้ต ตัวมันตายตัว ใส่ลูกเล่นลำบาก เพราะตัวโน้ตเขาจำกัดให้มีห้องละ 1 ตัว 2 ตัว 3 ตัว และ 4 ตัวเท่านั้น จึงทำให้เราดูแล้วใส่ลูกเล่นไม่ได้เท่าที่ควรถ้าเขาเรียนด้วยความจำ¹²

3. สายการสืบทอดดนตรีไทยของเจ้าโสภา เพิ่งพุ่ม

3.1 สายการสืบทอดดนตรีไทยภายในระบบการศึกษา

สายการสืบทอดในกลุ่มนี้ได้แก่ นักเรียนในรายวิชาดนตรีไทย ระดับมัธยมศึกษาปีที่ 1 โรงเรียนสาธิตมหาวิทยาลัยเชียงใหม่ และนักศึกษาในรายวิชาดนตรีไทยสำหรับครูระดับอุดมศึกษาคณะศึกษาศาสตร์มหาวิทยาลัยเชียงใหม่ สายการสืบทอดในกลุ่มนี้ส่วนใหญ่ไม่ได้ถ่ายทอดต่อ เนื่องจากไม่ได้ทำงานในสายอาชีพดนตรีไทย เว้นแต่ ทันตแพทย์หญิง นิภาพรพรรณ โอศิริพันธุ์ หลังจากจบการศึกษาแล้วไม่ได้ศึกษาต่อหรือทำงานในสายอาชีพดนตรีไทย แต่ได้ถ่ายทอดเพลงเดี่ยวลาวแพนให้แก่นายปราชญ์ สกุลวิเศษสุรการ

3.2 สายการสืบทอดดนตรีไทยภายนอกกระบวนการศึกษา

สายการสืบทอดดนตรีไทยภายนอกกระบวนการศึกษา ได้แก่ นักเรียนที่เรียนที่บ้าน เช่น ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ศุภวัฒน์ ชื่นชอบ ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร. จารุลักษณ์ งามลักษณ์ และ ครูพิบูลย์ศักดิ์ วิจิตรระกะ ทั้งนี้ มีเพียงผู้ช่วยศาสตราจารย์ศุภวัฒน์ ชื่นชอบ อดีตรองคณบดีคณะศึกษาศาสตร์ มหาวิทยาลัยเชียงใหม่ ซึ่งได้รับการสืบทอดการบรรเลงจะเข้าได้ถ่ายทอดการบรรเลงจะเข้าให้กับผู้ที่สนใจติดต่อขอเรียนเป็นรายบุคคล ส่วนลูกศิษย์ท่านอื่น ๆ เช่น ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร. จารุลักษณ์ งามลักษณ์ หลังจากจบการศึกษาไม่ได้ศึกษาต่อหรือทำงานในสายอาชีพดนตรีไทย ประกอบกับมีโรคประจำตัวคือโรคพาร์กินสัน ไม่สามารถบรรเลงจะเข้าได้ ทำให้ไม่ได้ถ่ายทอดการบรรเลงจะเข้าให้กับผู้ใด เช่นเดียวกับ นายพิบูลย์ศักดิ์ วิจิตรระกะ ได้รับการสืบทอดการบรรเลงจะเข้าและยังคงบรรเลงจะเข้าอยู่บ้างตามโอกาส แต่ไม่ได้ถ่ายทอดให้แก่ผู้ใด

สายการสืบทอดที่เรียนพิเศษดนตรีไทยในวันเสาร์วันอาทิตย์ เช่น นายธีรชาติย์ จันทรงาม นายไพบูลย์ บุญเฉลย นายสายัณห์ โฆษิตสกุลชัย นางสุกัญญา แก้วแสงใจ เฮลเลอร์ นักเรียนโรงเรียน สาธิตมหาวิทยาลัยเชียงใหม่ ลูกศิษย์กลุ่มนี้ไม่มีการสืบทอดต่อ เนื่องจากหลังจากจบการศึกษาไม่ได้ศึกษาต่อหรือทำงานในสายอาชีพดนตรีไทย

12. เจ้าโสภา ณ เชียงใหม่, เชียงใหม่ (ม.ป.ม. : ม.ป.ท., 2557), 5-6.

3.3 สายการสืบทอดดนตรีไทยในครอบครัว

สายการสืบทอดในกลุ่มนี้ไม่ได้ถ่ายทอดต่อเนื่องจากบุคคลในครอบครัวไม่ได้ทำงานในสายอาชีพดนตรีไทย ได้แก่ เจ้าสุดาพร ณ เชียงใหม่ (ธิดาเจ้าโสภา) ได้รับการถ่ายทอดการบรรเลงจะเข้ แต่ได้ย้ายไปพำนักที่ประเทศอังกฤษ ประกอบอาชีพเจ้าของกิจการร้านอาหารไทย ตั้งแต่ พ.ศ. 2525 ไม่ได้ศึกษาต่อหรือทำงานในสายอาชีพดนตรีไทย และนายสุธี เพ็ญพุ่ม (บุตรเจ้าโสภา) ได้รับการถ่ายทอดการบรรเลงดนตรีไทยเมื่อยังเยาว์วัย ภายหลังไม่ได้ศึกษาต่อหรือทำงานในสายอาชีพดนตรีไทย จึงทำให้ทั้งสองท่านไม่ได้ถ่ายทอดความรู้ให้กับผู้ใด

บทสรุปและข้อเสนอแนะ

ผลการวิจัยพบว่า เจ้าโสภา เพ็ญพุ่ม (ณ เชียงใหม่) ตามเสด็จพระราชชายา เจ้าดารารัศมี ไปยังกรุงเทพมหานคร ทำให้ได้เรียนจะเข้กับครูสังวาลย์ กุลวัลย์ เรียนซอกับครูเจริญ พาทยโกศล และเรียนขับร้องกับ คุณหญิงไพฑูรย์ กิตติวรรณ และขุนเสียงเสนาะกรรณ (พัน มุกตวาทย์)

การสืบทอดดนตรีไทยของเจ้าโสภา เพ็ญพุ่ม (ณ เชียงใหม่) กล่าวได้ว่า มีการสืบทอดทั้งภายในและภายนอกกระบวนการศึกษา มีแบบแผนขั้นตอนในการถ่ายทอดตั้งแต่การเตรียมพร้อมสำหรับการบรรเลง ได้แก่ ขั้นตอนที่สำคัญกับบุคคลิกท่าทาง และการจับเครื่องดนตรี

การถ่ายทอดบทเพลง มีแบบแผนขั้นตอนในการถ่ายทอด เริ่มจากเพลงต้นเพลงจึง สามชั้น เพลงเขมรปี่แก้ว ทางสีกวา หลังจากนั้นจึงถ่ายทอดเพลงที่ใช้สำหรับการบรรเลงในโอกาสต่าง ๆ เนื่องจากลูกศิษย์ส่วนใหญ่ของเจ้าโสภาไม่ได้ศึกษาต่อหรือทำงานในสายอาชีพดนตรีไทย จึงทำให้ลูกศิษย์ที่สืบทอดดนตรีไทยจากเจ้าโสภา เพ็ญพุ่ม (ณ เชียงใหม่) ปัจจุบันมีเพียง ผู้ช่วยศาสตราจารย์ศุภวัฒน์ ชื่นชอบและทันตแพทย์หญิง นิภาพรณ โอศิริพันธุ์ เท่านั้น โดยผู้ช่วยศาสตราจารย์ศุภวัฒน์ ชื่นชอบ สอนดนตรีไทยให้กับนักเรียนที่สนใจติดต่อขอเรียนเป็นการส่วนตัว และทันตแพทย์หญิง นิภาพรณ โอศิริพันธุ์ ได้ถ่ายทอดเพลงเดี่ยวลาวแพนให้กับนายปราชญ์ สกุลวิเศษสุรการ

ข้อเสนอแนะ

จากการศึกษาการสืบทอดดนตรีไทยของเจ้าโสภา เพ็ญพุ่ม (ณ เชียงใหม่) ผู้วิจัยพบข้อมูล ที่เห็นสมควรทำวิจัยต่อไป ได้แก่ การฟ้อนเมืองและการขับร้องเพลงพื้นเมืองเหนือของเจ้าโสภา เพ็ญพุ่ม (ณ เชียงใหม่) และการสืบทอดดนตรีไทยของเจ้าสุนทร ณ เชียงใหม่

บรรณานุกรม

จารุลักษณ์ งามลักษณ์. "การนั่ง." สัมภาษณ์โดย รัชดา ชัดดีสะ. 6 ธันวาคม 2560.

ทัดแก้ว ทรัพย์เย็น. "การสอนดนตรีไทยภายในระบบการศึกษา." สัมภาษณ์โดย รัชดา ชัดดีสะ.
22 กุมภาพันธ์ 2561.

ไทร บุญเฉลย. "การนั่ง." สัมภาษณ์โดย รัชดา ชัดดีสะ. 23 กุมภาพันธ์ 2561.

ธีรชาติย์ จันทรงาม. "การจับขอ." สัมภาษณ์โดย รัชดา ชัดดีสะ. 28 กุมภาพันธ์ 2561.

พิบูลย์ศักดิ์ วิจิตรระกะ. "การฝึกบังคับไม้ดีด." สัมภาษณ์โดย รัชดา ชัดดีสะ. 7 มกราคม 2561.

_____. "การพันไม้ดีด." สัมภาษณ์โดย รัชดา ชัดดีสะ. 7 มกราคม 2561.

พูนพิศ อมาตยกุล. *เอื้องเงิน*. กรุงเทพฯ : ม.ป.ท., 2530.

สุกัญญา แก้วแสงใจ เฮลเลอร์. "ขั้นตอนการถ่ายทอดดนตรีไทยของเจ้าโสภา เพ็งพุ่ม (ณ เชียงใหม่)." สัมภาษณ์โดย รัชดา ชัดดีสะ. 24 กุมภาพันธ์ 2561.

สุธี เพ็งพุ่ม. "เจ้าโสภาเรียนดนตรีไทยกับครูสังวาลย์." สัมภาษณ์โดย รัชดา ชัดดีสะ. 9 ธันวาคม 2560.

เจ้าโสภา ณ เชียงใหม่. *เชียงใหม่*. ม.ป.ม : ม.ป.ท., 2557.

การสร้างสรรคผลงานศิลปะไทยร่วมสมัยจากรูปลักษณะจิตรกรรมฝาผนัง วัดศรีมงคล อำเภอหล่มเก่า จังหวัดเพชรบูรณ์ The Creation of Contemporary Thai Art Works from Images of Mural Painting of Si Mongkhon Temple, Lom Kao District, Phetchabun Province.

ฤทัยทิพย์ รัตนพันธ์* RUETAITIP RATTANAPAN*

บทคัดย่อ

บทความวิจัยนี้นำเสนอ "การสร้างสรรคผลงานศิลปะไทยร่วมสมัยจากรูปลักษณะจิตรกรรมฝาผนังวัดศรีมงคล อำเภอหล่มเก่า จังหวัดเพชรบูรณ์" มีที่มาจากความประทับใจจิตรกรรมฝาผนังวัดศรีมงคล อำเภอหล่มเก่า จังหวัดเพชรบูรณ์ ซึ่งเป็นผลงานจิตรกรรมไทยแบบประเพณีในท้องถิ่นที่มีความเก่าแก่ทรงคุณค่า มีประวัติความเป็นมาอย่างยาวนานของจังหวัดเพชรบูรณ์ จึงได้ทำการศึกษาและปรารภนาที่จะต่อยอดสร้างสรรคผลงานในรูปแบบร่วมสมัย ผสมผสานทั้งแนวความคิดและเทคนิคก่อให้เกิดความหมายในมิติใหม่ โดยมีวัตถุประสงค์ 2 ประการ ได้แก่ 1) เพื่อสร้างสรรคผลงานศิลปะไทยร่วมสมัย จากแรงบันดาลใจรูปลักษณะจิตรกรรมฝาผนังวัดศรีมงคล อำเภอหล่มเก่า จังหวัดเพชรบูรณ์ 2) เพื่อพัฒนาผลงานศิลปะไทยสู่รูปแบบศิลปะการจัดวาง (Installation Art) โดยการผสมผสานกับแนวความคิดและแรงบันดาลใจ นำเสนอถึงการสร้างสรรคผลงานศิลปะไทย สู่มิติความหมายใหม่ในรูปแบบร่วมสมัย ซึ่งต่อยอดจากผลงานจิตรกรรมไทย นำเสนอในบรรยากาศศิลปะการจัดวางที่สร้างพื้นที่ขึ้นใหม่ตามกรรมวิธีเทคนิค ประกอบด้วย ผลงานจิตรกรรม ประติมากรรม ภาพพิมพ์และสื่อประสม ซึ่งนับว่าผลงานชุดนี้บรรลุตามแนวความคิด มีความสอดคล้องกับวัตถุประสงค์ของงานวิจัยที่วางไว้

คำสำคัญ : จิตรกรรมฝาผนัง/ ศิลปะไทยร่วมสมัย/ ศิลปะการจัดวาง

*อาจารย์ประจำ คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏเพชรบูรณ์, ruetaip.art@gmail.com

*Lecturer., Fine and Applied Arts, Faculty of Humanities and Social Sciences, Phetchabun Rajabhat University, ruetaip.art@gmail.com

ABSTRACT

This research article presents the 'Creation of Contemporary Thai Art Works from the Images of Mural Painting of Si Mongkhon Temple, Lom Kao District, Phetchabun Province' which are inspired from the impression with mural paintings of Si Mongkhon Temple, Lom Kao District, Phetchabun Province, which are local traditional Thai paintings that are valuable and have a long history in Phetchabun Province. Therefore, I study on the works and desire to create contemporary works, which is the idea to extend from the aforementioned mural paintings, and the combination of concept and techniques, with 2 objectives, namely, 1) to create contemporary Thai art works that are inspired by the mural paintings of Si Mongkhon Temple, Lom Kao District, Phetchabun Province; and 2) to develop installation art in Thai style by combining idea and inspiration together. In order to present the Thai art works with new meanings, in contemporary style, which is the extension of Thai paintings that are presented in the style of installation art that creates new spaces with integrated techniques of painting, sculpture, printing and combined techniques. Therefore, it can be granted that the works in this project can reflect the predetermined ideas, which meet the predetermined research objectives.

Keywords: Mural Paintings/ Contemporary Thai Art/ Installation Art

บทนำ

จากแรงบันดาลใจในความปรารถนาจะต่อยอดศิลปะไทยในท้องถิ่นให้มีความร่วมสมัยและนำเสนอเผยแพร่สู่สาธารณะ โดยผู้ชมสามารถสัมผัสจับต้องผลงานแลกเปลี่ยนเรียนรู้ซึ่งกันและกันผ่านผลงานได้ จึงทำการศึกษาศิลปะไทยในท้องถิ่น ซึ่งประทับใจจิตรกรรมฝาผนังวัดศรีมงคล อำเภอหล่มเก่า จังหวัดเพชรบูรณ์ และศึกษาข้อมูลที่เกี่ยวข้องกับแนวความคิด ทั้งศิลปะร่วมสมัย (Contemporary art) และศิลปะการจัดวาง (Installation) ดังนี้

จิตรกรรมฝาผนัง

จิตรกรรมวัดศรีมงคล อำเภอหล่มเก่า จังหวัดเพชรบูรณ์เป็นจิตรกรรมฝาผนังอีสานหรือ “อุปแต้ม” หมายถึงภาพจิตรกรรมฝาผนังที่เกี่ยวเนื่องกับพุทธศาสนา ภายนอกและภายในโบสถ์เป็นจิตรกรรมสีฝุ่นเรื่องราวเกี่ยวกับพระเจ้าสิบชาติหรือทศชาติชาดก ภาพวิถีชีวิตประเพณีต่าง ๆ ของชาวบ้านในอดีต ผนังทิศตะวันออกด้านนอกที่หน้าพระอุโบสถ เขียนภาพพุทธประวัติ 5 ตอน ประกอบด้วย ตอนเสด็จออกมหาภิเนษกรรม (ออกบวช) ตอนตรัสรู้ ตอนปฐมเทศาภิบาลปัญจวัคคีย์ทั้ง 5 ที่ป่าอิสิปตนมฤคทายวัน ตอนเสด็จโปรดพุทธมารดาบนสวรรค์ชั้นดาวดึงส์ และตอนเสด็จลงจากสวรรค์ชั้นดาวดึงส์ที่เมืองสังกัสสะ¹

จากประวัติศาสตร์ท้องถิ่น ได้รับอิทธิพลศิลปะและวัฒนธรรมมาจากหลวงพระบางและเวียงจันทน์ที่ได้หลงไหลเข้ามาตั้งถิ่นฐานในอำเภอหล่มเก่าอย่างต่อเนื่องหลายยุคสมัย (กลุ่มชนชาติพันธุ์ชาวหล่มหรือไทหล่ม) จึงเห็นร่องรอยวัฒนธรรมและวิถีชีวิตความเป็นอยู่ นำอัตลักษณ์มาผสมผสานกับการตั้งถิ่นฐานส่งผลต่อความเชื่อตลอดจนศิลปวัฒนธรรมประเพณีของชาวอำเภอหล่มเก่าอีกด้วย



ภาพที่ 1 และ 2 ตัวอย่างภาพทศชาติชาดก จิตรกรรมฝาผนังภายในพระอุโบสถ (ทิศใต้) วัดศรีมงคล (วัดนาทราย) ตำบลวังบาล อำเภอหล่มเก่า จังหวัดเพชรบูรณ์ (ภาพเก่า)
ที่มา : จักกฤษณ์ อินฉ้วน

1. นฤมล กางเกตุ, สิม : อิทธิพลล้านช้างผสมพื้นถิ่น อำเภอหล่มเก่า จังหวัดเพชรบูรณ์ (เพชรบูรณ์ : ไทยมีเดียเพชรบูรณ์, 2556), 67-88.

ผลจากแรงบันดาลใจนำมาสู่การศึกษาข้อมูลที่เกี่ยวข้องเพื่อนำมาใช้ในการสร้างสรรค์ผลงานศิลปะไทยร่วมสมัยสู่การเผยแพร่ในรูปแบบศิลปะการจัดวาง

ศิลปะร่วมสมัย (Contemporary art)

จากประวัติศาสตร์ชาติไทย งานศิลปกรรมไทยถูกสร้างสรรค์อยู่บนพื้นฐานความเชื่อเกี่ยวกับพระพุทธศาสนาและเรื่องราวจากวรรณคดี หลังจากนั้นศิลปะตะวันตกได้เข้าสู่ประเทศไทยทำให้เกิดศิลปะที่มีลักษณะผสมผสานกันระหว่างศิลปะตะวันตกกับศิลปะไทย

การคลี่คลายของศิลปกรรมไทยสู่ศิลปะสมัยใหม่นั้น ไม่ได้เกิดขึ้นอย่างฉับพลันแต่มีลักษณะค่อยเป็นค่อยไป อิทธิพลของศิลปะตะวันตกได้เข้าสู่ประเทศไทยมาตั้งแต่สมัยอยุธยา เริ่มปรากฏชัดเจนในสมัยพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 4 ซึ่งเป็นช่วงเวลาของการปรับเปลี่ยนประเทศอย่างจริงจังตามแบบตะวันตกและเป็นช่วงที่ศิลปะตะวันตกเข้ามามีอิทธิพลในประเทศไทยอย่างมากทำให้เกิดศิลปะที่มีลักษณะผสมผสานกันระหว่างศิลปะตะวันตกกับศิลปะไทย ช่างไทยและในรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว

ต่อมารัชกาลที่ 6 พระองค์ทรงเล็งเห็นถึงความสำคัญที่ต้องปรับเปลี่ยนงานด้านศิลปวัฒนธรรมของชาติไปในทิศทางตะวันตก ทั้งนี้ เพื่อความอยู่รอดจากกระแสของจักรวรรดินิยมตะวันตก ได้เกิดองค์กรและสถาบันด้านศิลปะในยุคเริ่มต้นมากมาย ในปี พ.ศ. 2486 โรงเรียนศิลปากรแผนกช่าง ได้รับการยกฐานะให้เป็นมหาวิทยาลัย มีศาสตราจารย์ศิลป์ พีระศรี เป็นผู้อำนวยการสอนและดำรงตำแหน่งคณบดีคนแรก ได้เสนอแนะกรมศิลปากรให้จัด “งานแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ” ขึ้นเป็นครั้งแรก ในปี พ.ศ. 2492 โดยมีวัตถุประสงค์เพื่อเป็นการช่วยให้ประเทศมีความก้าวหน้า เกิดความเคลื่อนไหวในด้านศิลปะ และเพื่อกระตุ้นให้ประชาชนมีความรู้และเข้าใจงานศิลปะสมัยใหม่ในแต่ละปีจะมีศิลปินเข้าแข่งขันและร่วมแสดงเป็นประจำต่อเนื่องมาจนถึงปัจจุบัน

หลังจากการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ ในปี พ.ศ. 2492 เป็นต้นมา วงการศิลปะเริ่มมีศิลปินไทยที่ได้รับทุนไปดูงานและศึกษาต่อในต่างประเทศ ส่วนใหญ่เป็นประเทศในแถบยุโรป โดยเฉพาะประเทศอิตาลี นอกนั้นเป็นประเทศอังกฤษ เนเธอร์แลนด์ เยอรมนี และสหรัฐอเมริกา อิทธิพลทางศิลปะที่ศิลปินได้พบเห็นจากยุโรปและนำกลับมาจึงเป็นแนวการสร้างสรรค์ แบบ Impressionism แบบ Post Impressionism และแบบ Cubism ความเจริญก้าวหน้าในศิลปะสมัยใหม่ได้พัฒนาปรับตัวเองอย่างรวดเร็วจากรูปแบบศิลปะไทยโบราณไปสู่ทัศนคติ ก้าวสู่รูปแบบแนวผสมผสานตะวันตกอันหลากหลายตามแนวคิดและทัศนะของศิลปินไทย

ในส่วนของศิลปิน ซึ่งเป็นส่วนสำคัญของการสร้างสรรค์งานศิลปะ กระแสอิทธิพลของศิลปะตะวันตก ได้มีผลต่อแนวคิดและการพัฒนารูปแบบของศิลปินไทยนำไปสู่การค้นหาแนวทางการสร้างสรรค์

ที่มีเอกลักษณ์เฉพาะตน การเปลี่ยนแปลงดังกล่าวเป็นไปอย่างต่อเนื่อง ซึ่งเริ่มปรากฏให้เห็นในช่วงรัชกาลที่ 7-8 และชัดเจนเมื่อเข้าสู่รัชสมัยของพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวภูมิพลอดุลยเดช รัชกาลที่ 9 ศิลปินได้สร้างสรรค์งานตามแบบฉบับแนวคิดและทัศนคติของตนเองที่มีต่อธรรมชาติและสิ่งแวดล้อมมีการนำเอาเทคนิค วิธีการต่าง ๆ มาใช้อย่างหลากหลาย รูปแบบของงานไม่จำกัดอยู่แค่ประเภทใดประเภทหนึ่ง เกิดศิลปินร่วมสมัยระดับแนวหน้าจำนวนมาก²

หากสรุปว่าศิลปะร่วมสมัยคือ “การเอาแนวคิดเกี่ยวกับศิลปะในยุคเก่าผสมผสานกับแนวคิดแบบตะวันตก มีการปรับปรุง เปลี่ยนแปลงให้ทันสมัย ประยุกต์ให้ทันเหตุการณ์ในปัจจุบันมากขึ้นตามแนวความคิดของศิลปินผู้สร้างสรรค์”

ศิลปะรูปแบบการจัดวาง (Installation Art)

ศิลปะในรูปแบบการจัดวางหรือศิลปะในรูปแบบอินสตอลเลชัน คืองานศิลปะที่สามารถสร้างในพื้นที่เฉพาะเจาะจง (Site-Specific Installation) หรือเป็นพื้นที่แห่งไหนก็ได้ พื้นที่ดังกล่าวจะต้องถูกสร้าง หรือแปรสภาพให้เป็นส่วนหนึ่งของงานซึ่งมีความหมายแตกต่างไปจากเดิม ศิลปินที่ทำงานในแนวนี้จะไม่นำ สิ่งต่าง ๆ มาจัดวางในพื้นที่เพียงเพื่อความสวยงามหรือความเหมาะสม แต่เป็นการสร้างพื้นที่ขึ้นใหม่ ตามกรรมวิธีเทคนิคหรือการใช้สื่อต่าง ๆ ไม่ว่าจะเป็นวัสดุเหลือใช้ วัสดุสำเร็จรูป งานจิตรกรรม ภาพถ่าย ภาพพิมพ์ ประติมากรรมหรืองานวาดเส้น มาสร้างสรรค์ให้เป็นงานศิลปะตามความคิด อารมณ์ความรู้สึกและจินตนาการของศิลปิน ศิลปะในรูปแบบนี้สามารถสร้างกับพื้นที่หลากหลายชนิด อาทิบนผนัง เพดาน พื้น หรืออาจจะพื้นที่ที่เป็นห้องมุมหนึ่งมุมใดของตัวอาคาร ผู้ดูสามารถเดินเข้าไปในงานเพื่อสัมผัสกับความคิดของศิลปิน หรืออาจกลายเป็นส่วนหนึ่งของงานได้ด้วยเช่นกัน³

จากความประทับใจจิตรกรรมฝาผนังอีสานหรืออุบลแต้ม ณ วัดศรีมงคล อำเภอหล่มเก่า จังหวัดเพชรบูรณ์ ในเรื่องลักษณะการใช้เส้น สี รูปทรง และการผสมผสานของศิลปะวัฒนธรรมในท้องถิ่นกับรูปแบบศิลปะลาว (ล้านช้าง) ประรณาสรรค์ผลงานศิลปะไทยร่วมสมัย เชื่อมโยงสู่สองมิติ และสามมิติ สร้างมุมมองความหมายใหม่สู่เทคนิคที่หลากหลายในโทนอบอุ่นสดใส แสดงถึงความอุดมสมบูรณ์ของพื้นที่และวิถีชีวิตความเป็นอยู่ที่กลมกลืนกัน เผยแพร่สู่สาธารณชนในบรรยากาศที่ปฏิสัมพันธ์กันด้วยศิลปะการจัดวาง (Installation Art)

วัตถุประสงค์ของการวิจัย

1. เพื่อสร้างสรรค์ผลงานศิลปะไทยร่วมสมัย จากแรงบันดาลใจรูปลักษณะจิตรกรรมฝาผนัง วัดศรีมงคล อำเภอหล่มเก่า จังหวัดเพชรบูรณ์
2. เพื่อพัฒนาผลงานศิลปะไทยสู่รูปแบบศิลปะการจัดวาง (Installation Art) โดยการผสมผสานกับแนวความคิดและแรงบันดาลใจ

2. สำนักงานศิลปวัฒนธรรมร่วมสมัย กระทรวงวัฒนธรรม, “Silpa: Contemporary Art” (สมุดบันทึกประจำปี 2557, สำนักงานศิลปวัฒนธรรมร่วมสมัย กระทรวงวัฒนธรรม, 2557), 19.

3. สมพร รอดบุญ, “อันเนื่องมาจาก Mixed Media,” (สูจิบัตรการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ ครั้งที่ 53, หอศิลป์ มหาวิทยาลัยศิลปากร, 2550), 140.

วิธีการดำเนินการวิจัย และสถานที่ทำการทดลอง/เก็บข้อมูล

1. ศึกษาจิตรกรรมฝาผนังวัดศรีมงคล อำเภอหล่มเก่า จังหวัดเพชรบูรณ์

1) ศึกษาข้อมูลพื้นฐานและรูปลักษณะของจิตรกรรมฝาผนังวัดศรีมงคล อำเภอหล่มเก่า จังหวัดเพชรบูรณ์ ซึ่งเป็นจิตรกรรมฝาผนังอีสานหรืออุบลแท้ มีเนื้อหาเกี่ยวเนื่องกับพุทธศาสนา ในรูปแบบท้องถิ่นอีสานผสมกับศิลปะล้านช้าง ประกอบด้วยโครงสักราคีคือ สีคราม สีเหลือง สีแดง สีน้ำตาลแดง สีเขียว และสีดำ

2) ศึกษาข้อมูลท้องถิ่นวัฒนธรรมของจังหวัดเพชรบูรณ์

3) ศึกษาข้อมูล/ เอกสาร/ ตำรา ผลงานสร้างสรรค์และพัฒนาผลงานศิลปะไทยร่วมสมัย

4) ศึกษาเอกสารงานวิจัยที่เกี่ยวข้องกับการสร้างสรรค์ผลงานศิลปะในรูปแบบศิลปะการจัดวาง (Installation Art)

2. การสร้างสรรค์และพัฒนาผลงานศิลปะไทยร่วมสมัยจากรูปลักษณะจิตรกรรมฝาผนังวัดศรีมงคล อำเภอหล่มเก่า จังหวัดเพชรบูรณ์

1) ศึกษาพื้นที่เพื่อแสดงผลงานตอนแล้วเสร็จตามรูปแบบศิลปะการจัดวาง

2) วางโครงการสร้างผลงาน ให้เหมาะสมกับพื้นที่ในบรรยากาศที่ปฏิสัมพันธ์กัน

เทคนิคจิตรกรรม : ได้คลี่คลายจากจิตรกรรมฝาผนังที่แสดงออกถึงเส้น สี น้ำหนัก รูป

ทรงเฉพาะตน

เทคนิคประติมากรรม : ผลงานโครงเหล็กสามมิติยอดจากรูปทรงของเส้นในเทคนิค

จิตรกรรม

เทคนิคงานประกอบไม้ : โครงสร้างของสถาปัตยกรรมในจิตรกรรมฝาผนัง นำมาคลี่คลายโดยนำมาตัดทอนจากรูปทรงเรขาคณิต

เทคนิคเซรามิก : สร้างประกอบกับผลงานจิตรกรรม บอกเล่าสิ่งที่เชื่อมโยงสัมพันธ์กัน

3) สร้างสรรค์ผลงานตามรูปแบบแนวความคิด/วัตถุประสงค์

4) เผยแพร่นำเสนอผลงานในรูปแบบนิทรรศการศิลปะสู่สาธารณชน



ภาพที่ 3 ภาพร่างพื้นที่การแสดงผลงานในศิลปะรูปแบบการจัดวาง (Installation Art)

ที่มา : ผู้วิจัย



ภาพที่ 4-9 การสร้างสรรค์ผลงาน เทคนิคจิตรกรรมบนผ้าใบ, ประติมากรรมโครงสร้างเหล็ก, งานต่อประกอบไม้, เซรามิกประกอบไม้ โดยการคลี่คลายลวดลายสร้างมุมมองใหม่ ผสมผสานทั้งสองมิติและสามมิติ เพื่อสร้างความหมายเชิงสัญลักษณ์ ประกอบกันในโครงสร้างที่ได้รับแรงบันดาลใจจากอุปแต้มที่มา : ผู้วิจัย



ภาพที่ 10-13 การติดตั้งผลงานสร้างบรรยากาศที่ปฏิสัมพันธ์กันด้วยศิลปะการจัดวาง (Installation Art)
ที่มา : ผู้วิจัย

ผลการวิจัย

ผลงานสร้างสรรค์

จากที่มา แนวความคิดและวัตถุประสงค์ที่กล่าวมานี้ ทำให้ผู้วิจัยวางแผนกำหนดลักษณะโครงการและส่วนประกอบรายละเอียดต่าง ๆ ดังนี้

- นำเสนอผลงานเป็นรูปแบบศิลปะการจัดวาง (Installation Art)
- จิตรกรรมบนผ้าใบ ขนาด 50 ซม. X 40 ซม. จำนวน 7 ชิ้น และ ขนาด 30 ซม. X 120 ซม. จำนวน 3 ชิ้น
- ประติมากรรมโครงสร้างเหล็ก ขนาด 40 ซม. X 50 ซม. X 90 ซม. จำนวน 8 ชิ้น
- งานต่อประกอบไม้ ขนาด 80 ซม. X 90 ซม. จำนวน 4 ชิ้น
- เชรามิกประกอบไม้ ขนาด 20 ซม. X 50 ซม. จำนวน 4 ชุด



ภาพที่ 14-20 จิตรกรรมบนผ้าใบ ขนาด 50 ซม. X 40 ซม.
ที่มา : ผู้วิจัย



ภาพที่ 21 จิตรกรรมบนผ้าใบ ขนาด 30 ซม. X 120 ซม.
ที่มา : ผู้วิจัย



ภาพที่ 22-25 งานต่อประกอบไม้ ขนาด 80 ซม. X 90 ซม.
ที่มา : ผู้วิจัย

แสดงนิทรรศการผลงาน



ภาพที่ 26-31 การสร้างสรรค์ผลงานศิลปะไทยร่วมสมัยจากสัญลักษณ์จิตรกรรม
ฝาผนังวัดศรีมงคล อำเภอหล่มเก่า จังหวัดเพชรบูรณ์", 2562
ศิลปะอินสตอลเลชั่น : เซรามิกประกอบไม้ จิตรกรรม
ที่มา : ผู้วิจัย



ภาพที่ 32-35 การสร้างสรรค์ผลงานศิลปะไทยร่วมสมัยจากสัญลักษณ์จิตรกรรม
ฝาผนังวัดศรีมงคล อำเภอหล่มเก่า จังหวัดเพชรบูรณ์", 2562
ศิลปะอินสตอลเลชั่น : งานต่อไม้ โครงสร้างเหล็ก
ที่มา : ผู้วิจัย



ภาพที่ 36 ภาพรวมบรรยากาศนิทรรศการ IMAGINARY SPACE
ผลงานวิจัย "การสร้างสรรค์ผลงานศิลปะไทยร่วมสมัยจากสัญลักษณ์จิตรกรรม
ฝาผนังวัดศรีมงคล อำเภอหล่มเก่า จังหวัดเพชรบูรณ์", 2562
ศิลปะอินสตอลเลชั่น : เซรามิกประกอบไม้ จิตรกรรม งานต่อไม้ โครงสร้างเหล็ก
ที่มา : ผู้วิจัย

สรุปผล

การวิจัยเชิงสร้างสรรค์ศิลปะ (Art Creative Research) เนื้อหาในบทนี้นำเสนอผลการวิจัยที่ได้จากการวิเคราะห์ข้อมูล โดยการปฏิบัติการสร้างสรรค์ผลงานทัศนศิลป์ และนำเสนอคุณค่าทางสุนทรียภาพสู่สาธารณชน

วิเคราะห์ผลงานสร้างสรรค์

จากผลที่ได้ศึกษาศิลปะไทยในท้องถิ่นซึ่งประทับใจจิตรกรรมฝาผนังอีสานหรืออุปปแต้มเป็นจิตรกรรมแบบประเพณี ณ วัดศรีมงคล อำเภอหล่มเก่า จังหวัดเพชรบูรณ์ ในเรื่องลักษณะ การใช้เส้น สี รูปทรง ซึ่งมีเรื่องราวเกี่ยวกับพุทธประวัติและทศชาติชาดก (พระเจ้าสิบชาติ) ในรูปแบบท้องถิ่นอีสานผสมผสานกับรูปแบบศิลปะล้านช้างและสัมพันธ์กับกลุ่มชาติพันธุ์ไทลื้อจังหวัดเพชรบูรณ์ ต่อยอดนำไปสู่พัฒนา ผลงานการนำเสนอศิลปะไทยร่วมสมัย โดยการคลี่คลายลดทอนสร้างมุมมองใหม่ทางเทคนิค ทั้งจิตรกรรมประติมากรรม ภาพพิมพ์และสื่อผสมทั้งสองมิติและสามมิติ เพื่อสร้างความหมายเชิงสัญลักษณ์ทั้งตัวละคร บ้าน ชุมชน ตลาด วัด วัง ยานพาหนะ อาชีพ ฯ ประกอบกันในโครงสร้างที่ได้รับแรงบันดาลใจจากอุปปแต้ม ที่บ่งบอกให้เห็นถึงความอุดมสมบูรณ์ของวิถีชีวิตและพื้นที่ เชื่อมโยงไปสู่ความสัมพันธ์ดั้งเดิมกับล้านช้างที่ผสมผสานร่วมกัน เผยแพร่สู่สาธารณชนในบรรยากาศที่ปฏิสัมพันธ์กันด้วยศิลปะการจัดวาง (Installation Art) ติดตั้งในพื้นที่มีแสงอบอุ่นเพื่อจะสร้างบรรยากาศให้กับผลงานตามความคิด โดยมีผลงาน จิตรกรรมเป็นโครงหลักในการสร้างสรรค์รูปแบบอื่น พื้นที่ที่เหมาะสมคือ ส่วนหน้าสุดของห้องนิทรรศการ เพราะเป็นส่วนที่สามารถรับแสงและควบคุมแสงได้ดี โดยจะแยกการวิเคราะห์แต่ละส่วนของผลงานดังนี้

ผลงานจิตรกรรม : ได้คลี่คลายจากจิตรกรรมฝาผนังที่ได้รับแรงบันดาลใจจากเส้น สี น้ำหนัก รูปทรงที่ประทับใจ ดังสัญลักษณ์ของตัวละคร บ้าน ชุมชน วัด วัง ยานพาหนะ อาชีพ ฯ โดยกำหนดโทนสีอุปปแต้มตามภาพรวมของต้นฉบับ ถอดแบบ ลดทอนและคลี่คลายรูปทรงให้มีความเฉพาะตน โดยใช้ โครงสร้างเรขาคณิตที่ประทับใจสร้างสรรค์ผลงานสองมิติ จากการบันทึกเรื่องราวบนฝาผนังของบรรพบุรุษต่อยอดสู่การสร้างผลงานจิตรกรรม สะท้อนถึงวิถีชีวิตที่สำคัญและมีคุณค่าในท้องถิ่นอย่างภาคภูมิใจ

ผลงานประติมากรรม : ผลงานโครงเหล็กสามมิติต่อยอดจากเส้นและรูปทรงจากผลงานจิตรกรรมที่ได้สร้างสรรค์เป็นลำดับแรก ถอดแบบจากการบันทึกภาพวาดในรูปแบบจิตรกรรมสามมิติโครงสร้าง ปรากฏถึงในเรื่องราวอีกหนึ่งมุมมองที่เชื่อมโยงซึ่งกันและกัน ระหว่างเรื่องราวในจิตรกรรมสู่ประติมากรรมที่บ่งบอกถึงสัญลักษณ์ที่สำคัญในผลงานจิตรกรรมฝาผนัง ถ่ายทอดในรูปแบบที่สามารถจับต้องได้รับรู้จากการสัมผัสในผลงานสามมิติ

ผลงานประกอบไม้ : ถอดแบบและคลี่คลายจากสัญลักษณ์ของโครงสร้างของสถาปัตยกรรมในจิตรกรรมฝาผนัง ตัดทอนเป็นรูปทรงเรขาคณิต เช่น หลังคา ประตู โปสต์ ฯ นำมาสร้างร่วมกันเกิดเป็นลักษณะคล้ายมุมมองหลังคาโปสต์ และได้นำวัสดุจากพื้นที่แวดล้อมนั้นมาสร้างสรรค์ประกอบเพิ่มเติม เช่น เศษไม้ กระเบื้อง หิน ปูน หรือวัสดุอื่น นำมาสร้างผลงานเป็นผลงานศิลปะ ทั้งเขียนลดทอนสร้างสรรค์ ตกแต่งวัสดุ นำมาประกอบบนชิ้นงาน แสดงถึงความเป็นท้องถิ่นสร้างคุณค่าความหมายที่สัมพันธ์กัน

ผลงานเซรามิก : สร้างประกอบเชื่อมโยงกับผลงานจิตรกรรม บอกเล่าวิถีชีวิตที่สัมพันธ์กันถอดแบบจากเส้น สี น้ำหนักรูปทรงของจิตรกรรม ใช้ดินจากพื้นที่นั้นมาปั้นและเผาด้วยกระบวนการทางศิลปะ จัดวางในรูปแบบชั้นวางคู่กับผลงาน แสดงถึงคุณค่าของวัตถุที่มีความสำคัญ สัมผัสถึงจินตนาการสามมิติที่สามารถจับได้

จากผลงานทั้งหมดที่ได้สร้างสรรค์โดยเริ่มต้นแรงบันดาลใจ สู่แนวความคิด จากเทคนิคจิตรกรรมนำไปสู่เส้น สี รูปทรง โครงสร้าง ต่อยอดสู่รูปแบบอื่นที่ทั้งสองมิติและสามมิติ ทุกกระบวนการสร้างสรรค์ผลงานใช้วัสดุจากพื้นถิ่น บอกเล่าถึงวิถีชีวิตจากสิ่งที่มีอย่างภาคภูมิใจ จัดวางในพื้นที่ปฏิสัมพันธ์เชื่อมโยงในทุกเทคนิคซึ่งสนับสนุนที่มาแห่งแนวคิดเดียวกัน ประกอบกันในบรรยากาศที่อบอุ่นสดใส มีทั้งติดตั้งแบบผนังและวางพื้น ผู้ชมสามารถเข้าไปสัมผัสกับแนวความคิดและผลงานได้โดยตรง

ผลงานที่เกิดจากความรัก ความประทับใจ ได้ถูกสร้างมาอย่างประณีต ทุกช่วงเวลาของการทำงานตั้งแต่กระบวนการแรกถึงขั้นตอนสุดท้าย ผู้วิจัยพยายามเก็บรายละเอียดให้ได้ทุกความรู้สึกที่วางโครงงานวิจัยไว้ ทุกเทคนิคที่รวมความเป็นทัศนศิลป์ การคลี่คลายภาพจิตรกรรมฝาผนังต้นฉบับ การวางวัสดุให้เหมาะสมต่อภาพรวมของงาน พื้นที่ที่สนับสนุนแนวความคิด และบรรยากาศที่อบอุ่นให้เป็นพื้นที่แห่งจินตนาการของผู้ชมทั้งหมดนี้รวมเป็นเรื่องราวเดียวกัน ทำให้เกิดภาพที่ตั้งใจในการทำงานชุดนี้

การนำเสนอภาพรวมของผลงาน

ผู้วิจัยได้ทำการนำเสนอผลงาน "การสร้างสรรค์ผลงานศิลปะไทยร่วมสมัยจากรูปลักษณะจิตรกรรมฝาผนัง วัดศรีมงคล อำเภอหล่มเก่า จังหวัดเพชรบูรณ์" ณ บ้านตึกเกลลอรี เชียงใหม่ จังหวัดเชียงใหม่ ระหว่างวันที่ 11-28 กรกฎาคม พ.ศ. 2562 ในแนวทางของศิลปะการจัดวาง (Installation Art) ซึ่งประกอบไปด้วยจิตรกรรมบนผ้าใบ จำนวน 10 ชิ้น งานต่อไม้ประกอบไม้ จำนวน 4 ชิ้น ประติมากรรมโครงสร้างเหล็ก จำนวน 4 ชิ้น โครงสร้างเหล็ก จำนวน 4 ชิ้น เซรามิกประกอบไม้ จำนวน 4 ชุด ติดตั้งให้เป็นความรู้สึกอยู่ในพื้นที่จินตนาการหนึ่ง โดยการควบคุมบรรยากาศในพื้นที่โถงนั้นมีแสงทั่วถึงเผยแพร่สู่สาธารณชนโดยผลงานแต่ละเทคนิคสัมพันธ์ซึ่งกันและกัน

สรุปผลและประโยชน์จากการวิจัย

การศึกษาวิจัยพบว่าข้อมูลทางแหล่งวัฒนธรรมของจังหวัดเพชรบูรณ์ มีคุณค่าเป็นอย่างยิ่งในหลาย ๆ ด้านและหลายมิติ ไม่ว่าจะเป็นเรื่องของสุนทรียภาพ ความงามทางศิลปะ ประวัติศาสตร์ วัฒนธรรม มรดกของชาติ โดยเฉพาะเรื่องราวทางประวัติศาสตร์ในจิตรกรรมฝาผนังอีสานหรืออุบลแต้มที่มีอายุอย่างยาวนาน เป็นผลงานช่างฝีมือท้องถิ่นที่ได้รับอิทธิพลจากศิลปะล้านช้าง แสดงถึงรูปแบบศิลปะ วัฒนธรรม วิถีชีวิต ประเพณี ชุมชนในอดีต บอกเล่าถึงเรื่องราวของการอยู่ร่วมกัน นับว่าเป็นแหล่งความรู้ข้อมูลผ่านผลงานที่มีเนื้อหาของเอกลักษณ์ทางจิตรกรรมแบบประเพณี สามารถนำมาสร้างสรรค์ก่อให้เกิดผลงานทางทัศนศิลป์ ทั้งยังถ่ายทอดเจตนารมณ์ให้ผู้คนในท้องถิ่นตระหนักถึงมรดกวัฒนธรรมที่ทรงคุณค่าอีกด้วย

ประโยชน์ที่ได้รับจากการสร้างสรรค์ผลงานคือ ได้สร้างสรรค์ผลงานศิลปะไทยให้เกิดความร่วมมือในพื้นที่จังหวัดเพชรบูรณ์ จากผลงานศิลปะไทยประยุกต์ที่มีจากรากภูมิปัญญาไทย ต่อยอดพัฒนาศิลปะในท้องถิ่นเพื่อถ่ายทอดสู่สาธารณชน เกิดการเรียนรู้ร่วมกันระหว่างผู้ชมและผลงานสร้างสรรค์ที่น่าเสนอในรูปแบบนิทรรศการ เพื่อปลูกจิตสำนึกความสำคัญของเอกลักษณ์ไทยผ่านกระบวนการสร้างสรรค์ผลงานที่เป็นรูปธรรม ที่สำคัญคือเยาวชนรุ่นหลัง นักเรียน นักศึกษา ได้มีโอกาสเรียนรู้การสร้างสรรค์ผลงานศิลปะไทยร่วมสมัย

สิ้นสุดกระบวนการแสดงนิทรรศการและการวิจัย ทั้งการสร้างสรรค์ผลงาน การติดตั้งแบบ ศิลปะการจัดวาง (Installation) วันเปิดนิทรรศการเผยแพร่สู่สาธารณะ ผู้วิจัยได้รับการตอบรับอย่างดีผลจากความรู้สึกเป็นสิ่งที่ประทับใจเป็นอย่างมาก ประสบความสำเร็จตามเป้าหมายโดยตั้งใจจะพัฒนาผลงานศิลปะไทยต่อไป เพื่ออนุรักษ์ความเป็นชาติของบรรพบุรุษที่ได้สร้างไว้และผสมผสานกับยุคสมัยสืบไปอย่างงดงาม

บรรณานุกรม

กรมศิลปากร. งานช่างในท้องถิ่น. กรุงเทพฯ : ประชาชน จำกัด. 2542.

_____. ลวดลายตัวภาพในศิลปะ. กรุงเทพฯ : อัมรินทร์ พรินตติ้งกรุ๊ป จำกัด. 2531.

นฤมล กางเกตุ. สิม : อิทธิพลล้านช้างผสมพื้นถิ่น อำเภอห่มเกล้า จังหวัดเพชรบูรณ์. เพชรบูรณ์ : ไทยมีเดีย เพชรบูรณ์. 2556.

พริยะ ไกรฤกษ์. รากเหง้าแห่งศิลปะไทย. กรุงเทพฯ : ริเวอร์ บุ๊คส์ จำกัด. 2556.

ศิลปกรรม. ลายเส้นลายไทย. กรุงเทพฯ : แอปป์พรินตติ้งกรุ๊ป จำกัด. 2558.

สันติ เล็กสุขุม. ประวัติศาสตร์ศิลปะไทย. กรุงเทพฯ : ด่านสุทธาสารการพิมพ์. 2547.

เสน่ห์ ธนารัตน์สฤษดิ์. ศิลป์ลายไทย. กรุงเทพฯ : เฉลิมชัยการพิมพ์. 2550.

การวิเคราะห์อัตลักษณ์ทำนองหลักเพลงเชิดจีน An Analysis of Characteristics of the Principal Melodies of Cherd-jeen

วารารณ์ เชิดชู* WARAPORN CHERDCHOO*

บทคัดย่อ

การวิเคราะห์อัตลักษณ์ทำนองหลักเพลงเชิดจีน เป็นส่วนหนึ่งของการวิจัยเรื่อง เชิดจีน : รูปแบบอัตลักษณ์และแนวคิดการประพันธ์ โดยมีวัตถุประสงค์เพื่อวิเคราะห์อัตลักษณ์ของเพลงเชิดจีนโดยใช้วิธีการคัดเลือกประเด็น (selective approach) ในการศึกษาทางเพลงจากสายการสืบทอดจำนวน 4 ทาง ผลการวิจัยพบว่า อัตลักษณ์ทำนองหลักเพลงเชิดจีนทั้ง 4 ทาง ได้แก่ 1) สายการสืบทอดจากหลวงบำรุงจิตรเจริญ (อุป สาดนวิสัย) และพระประณิตวรศัพท (เขียน วรวาทีน) 2) สายหลวงประดิษฐไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) 3) สายครูสอน วงฆ้องและ 4) สายครูจางวางทั่ว พาทยโกศล พบประเด็นการวิเคราะห์จำนวน 19 ประเด็น สามารถแบ่งออกเป็น 2 แนวทางหลักคือ แนวทางที่ 1 เป็นลักษณะทำนองเฉพาะของแต่ละทางคือ รูปแบบทำนองโยนเฉพาะ การใช้ลูกเหลื่อมเฉพาะ การใช้กลวิธีพิเศษร่วมในการดำเนินทำนองรูปแบบการใช้คู่เสียงและกลุ่มเสียง รูปแบบการทอนทำนอง รูปแบบทำนองอัตลักษณ์เข้าแบบ และรูปแบบจำนวนท่อน ส่วนแนวทางที่ 2 เป็นลักษณะทำนองที่พบร่วมกันในทุกทางคือ รูปแบบการใช้มือในทำนองทั่วไป รูปแบบการละเสียงในทำนองส่วนต้นของทำนองตัวที่ 2 รูปแบบการเน้นเสียงลูกตกคู่แปด รูปแบบสำนวนการทอนที่ใช้วิธีการตีสับมือ รูปแบบทำนองยืนเสียงแบบลูกเต็น

คำสำคัญ : เชิดจีน/ อัตลักษณ์/ การวิเคราะห์/ พระประดิษฐไพเราะ/ ดนตรีไทย

*อาจารย์ ดร. ภาควิชาดนตรี คณะมนุษยศาสตร์ มหาวิทยาลัยนเรศวร, ann.faa.cu@gmail.com

*Dr., Instructor, Department of Music, Faculty of Humanities, Naresuan University, ann.faa.cu@gmail.com

Abstract

An analysis of characteristics of the principal melodies of Cherd-jeen is part of my research titled Cherd-jeen: form, identity, and concept of composition, whose aim was set to analyse character of the composition by selective approach the four versions held by four different key masters.

As the results shown, the existing principal melodies of Cherd-jeen are transmitted from the great masters, namely, 1) Luang Bamrungchitcharoen (Thup Sattanawilai) and Phra Pranitworasap (Khian Worawathin) 2) Luang Praditphairoh (Son Silapabanleng) 3) Son Wongkhong and 4) Changwang Thua Phatthayakosol.

Nineteen analytical matters found are categorized into two main groups. One carries the characteristics achieved by making use of specific yon, lueam, a specific practice as interpolation in common melody, specific intervallic dyads and group of notes, thon, structural form of melody, and the number of melodic movements (thon). The other, found in all four versions, is a communal melody, i.e., hand pattern for common melody, omitting of some notes in taking place in early part of Movement 2, emphasizing of luktok with octave dyads, a specific form of thon with sap technique, and a melodic form of sustained notes by means of luk ten technique.

Keywords: Cherd-jeen/ Characteristic/ Analysis/ Phra Praditphairoh/ Thai traditional music

บทนำ

บทความเรื่อง การวิเคราะห์อัตลักษณ์ทำนองหลักเพลงเชิดจีนเป็นผลสรุปจากการศึกษาค้นคว้าวิจัยตามวัตถุประสงค์ข้อที่หนึ่งของงานวิจัยเรื่อง เชิดจีน: รูปแบบอัตลักษณ์และแนวคิดการประพันธ์ เพื่อศึกษาอัตลักษณ์เพลงเชิดจีนจากทำนองหลักที่ยังมีการสืบทอดและปรากฏการใช้งานในปัจจุบัน ในวงวิชาการดนตรีไทยตั้งแต่อดีตจนถึงปัจจุบันปรากฏผู้ประพันธ์เพลงประเภทนี้จำนวนน้อยมาก โดยเพลงเชิดจีนนอกจากจะเป็นเพลงที่เมื่อครั้งพระประดิษฐไพเราะ (มี ดุริยางกูร) ประพันธ์ขึ้นจนได้รับพระราชทานบรรดาศักดิ์จาก “หลวง” เป็น “พระยา” ซึ่งเป็นสิ่งที่นักดนตรีสามัญชนธรรมดาได้รับบรรดาศักดิ์สูงสุดในประวัติศาสตร์ไทย นอกจากจะแสดงถึงความเป็นผลงานเพลงชั้นเลิศอันมีความเฉพาะในรูปแบบและเป็นเพลงที่แสดงถึงความคิดสร้างสรรค์ที่มีความทันสมัยอยู่ตลอดเวลา จนได้รับความนิยมและการยกย่องยอมรับตลอดมาทั้งผู้บรรเลงและผู้ฟังจนถึงปัจจุบันแล้ว เพลงเชิดจีนยังถือเป็นเพลงประเภท “เพลงใหญ่” เป็นเพลงมีลูกล่อลูกขัดหรือเป็นเพลงที่มีลูกโยน นับว่าเป็นเพลงที่มีการพัฒนารูปแบบและกระบวนการประพันธ์ที่มีความซับซ้อนสูงสุดของดนตรีในหมวดดนตรีบรรเลง (Instrumental Music) ในยุครัตนโกสินทร์ ด้วยความพิเศษและความน่าสนใจดังกล่าว จึงส่งผลให้ผู้ศึกษาเรียนรู้ในบทเพลงนี้ ต้องมีความพร้อมด้านศักยภาพทักษะการบรรเลงและความเข้าใจในขั้นสูงด้านกระบวนการ กลวิธีการบรรเลงของเครื่องดนตรีแต่ละชนิด จึงจะสามารถถ่ายทอดสุนทรียภาพของเพลงนี้ได้อย่างสมบูรณ์

ดังนั้น การศึกษาวิเคราะห์เพลงเชิดจีนในประเด็นอัตลักษณ์ของเพลงนั้น จึงเป็นความท้าทายอย่างยิ่งต่อการอธิบายความเป็นอัจฉริยภาพแห่งคีตกวีและในฐานะเป็นมรดกทางวัฒนธรรมดนตรีไทยระดับแบบฉบับ (classic) ของชาติ จากยุคผู้ประพันธ์สู่ยุคปัจจุบัน โดยการศึกษาในครั้งนี้ ได้รับความอนุเคราะห์ข้อมูลจากศิลปินผู้สืบทอดการบรรเลง อันเป็นที่ยอมรับและมีการสืบทอดและส่งต่อผลงานอย่างต่อเนื่องจนถึงปัจจุบัน พบว่าการสืบทอดทางเพลงเชิดจีนในแต่ละทางนั้น ปรากฏทั้งความแตกต่างตามลักษณะเฉพาะทางอันเป็นรูปแบบเฉพาะโดดเด่นแห่งสายการสืบทอดนั้น ๆ และความมีลักษณะเหมือนร่วมกัน ในลักษณะที่ทำนองแต่ละทางยังคงรูปแบบการบรรเลงตามหลักการปฏิบัติ ทฤษฎีและกฎเกณฑ์ของเพลงเชิดจีน

วัตถุประสงค์ในการวิจัย

เพื่อวิเคราะห์อัตลักษณ์ของเพลงเชิดจีนจากทำนองหลัก 4 ทาง คือ 1) สายหลวงบำรุงจิตรเจริญ (รูป สาตนวิสัย) และพระประณีตวรศัพท์ (เขียน วรวาทีน) 2) สายหลวงประดิษฐไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) 3) สายครูสอน วงฆ้อง และ 4) สายครูจางวางทั่ว พาทยโกศล

วิธีดำเนินการวิจัย

การดำเนินการวิจัยในครั้งนี้ ผู้วิจัยดำเนินการวิจัยโดยใช้ระเบียบวิธีวิจัยเชิงคุณภาพ (Qualitative Research) มีขั้นตอนดังนี้

1. การรวบรวมข้อมูล ค้นคว้าเอกสาร ตำรา บทความวิชาการ วิทยานิพนธ์และหนังสือที่เกี่ยวข้อง ตลอดจนการสัมภาษณ์ผู้ทรงคุณวุฒิและผู้เชี่ยวชาญ นักวิชาการด้านดนตรีไทย นักดนตรีจากสำนักดนตรีไทยต่าง ๆ ในประเด็นที่เกี่ยวข้องกับการศึกษาและการวิเคราะห์ทางดนตรี

2. การบันทึกข้อมูล เมื่อได้ข้อมูลภาคสนามแล้ว นำข้อมูลและทำนองเพลงเชิดจีนที่ได้จากผู้ทรงคุณวุฒิจากสำนักดนตรีไทยต่าง ๆ จำนวน 4 ทางคือ ทางที่หนึ่ง ทำนองเพลงที่ได้รับสืบทอดจากสายหลวงบำรุงจิตรเจริญ (อุป สาดนวิสัย) และพระประณีตวรศัพท์ (เขียน วรวาทีน) โดยผู้ช่วยศาสตราจารย์สงบศึก ธรรมวิหาร ทางที่สอง ทำนองเพลงที่ได้รับสืบทอดสายหลวงประดิษฐไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) โดยคุณครูพันโทเสนาะ หลวงสุนทร (ศิลปินแห่งชาติ) ทางที่สาม ทำนองเพลงที่ได้รับสืบทอดจากสายคุณครูสอนวงฆ้อง โดยผู้ช่วยศาสตราจารย์ชูเกียรติ วงษ์อ่อง ทางที่สี่ ทำนองเพลงที่ได้รับสืบทอดสายคุณครูจางวางทั่ว พาทยโกศล โดยคุณครูสมศักดิ์ ไตรยवास

จากนั้นจึงทำการบันทึกเป็นทำนองหลักโดยระบบโน้ตอักษรภาษาไทย และให้ผู้เชี่ยวชาญตรวจสอบความถูกต้องของการบันทึกโน้ต

3. การวิเคราะห์และสังเคราะห์ข้อมูลใช้วิธีการทางด้านดนตรีวิทยา (Musicology) ด้วยการวิเคราะห์เนื้อหาดนตรี (systematic study) แบบการคัดเลือกประเด็น (selective approach) และการพรรณนาความการวิเคราะห์ (analytical description) จากข้อเท็จจริงที่ได้จากการค้นคว้าเอกสารและข้อมูลจากการสัมภาษณ์ผู้เชี่ยวชาญ เพื่อให้ได้ข้อสรุปด้านองค์ความรู้ รูปแบบเฉพาะของทำนองที่แสดงถึงอัตลักษณ์ (identity) ของเพลงเชิดจีน

ผลการวิจัย

ผลการวิจัยเรื่องอัตลักษณ์ของเพลงเชิดจีนจากทำนองหลัก 4 ทาง พบปรากฏการณ์ต่าง ๆ ที่มีลักษณะร่วมเฉพาะและความต่างแบ่งออกเป็น 19 ประเด็น ดังรายละเอียดต่อไปนี้

ประเด็นที่ 1 ทำนองขึ้นต้นเพลงปรากฏสำนวนปรบไถ่และสำนวนสองไม้

ทำนองขึ้นต้นเพลงเชิดจีนปรากฏการใช้สำนวนทั้งสำนวนปรบไถ่และสองไม้ โดยทำนองหลักขึ้นต้นของทางที่ 1 และทางที่ 2 มีลักษณะแนวทางเดียวกัน แต่ทางที่ 2 มีการขึ้นต้นด้วยการใช้ “สะบัดสามเสียง” เพื่อเป็นการเน้นทำนองที่มีความคล่องแคล่วของการบรรเลงอย่างเพลงในลักษณะเพลงลูกล่อลูกขัด รวมทั้งทำนองทั้งสองทางยังปรากฏสำนวนเพลงอย่างเพลงปรบไถ่ในลักษณะทำนองที่เรียกว่า “อัตลักษณ์เข้าแบบ”¹ ดังนี้

ตารางโน้ตที่ 1 ตัวที่ 1 ประโยคที่ 1 ทางที่ 1 และทางที่ 2
ที่มา : วราภรณ์ เชิดชู

สำนวนอัตลักษณ์เข้าแบบ								
มือขวา	- - ร ม	- ช - ล	- ด - ล	- ช - ม	- ล - -	ช ม - -	- - - ด	- - ร ม
มือซ้าย	- ด - -	- ช - ล	- ด - ล	- ช - ทุ	- - ช ม	- - ร ด	- ช - -	- ด - -

ส่วนทางที่ 3 เป็นทางที่มีลักษณะสำนวนสองไม้ชัดเจน โดยใช้เสียงคู่ 3 เสียงซอลและเสียงมี และ การใช้ "สะบัดสามเสียง" มาร่วมดำเนินทำนองดังทำนองขึ้นต้นในท้องที่ 5-8 และพบลักษณะทำนองเดียวกัน ในทำนองตัวที่ 2 ประโยคที่ 52 ดังนี้ ในขณะที่ทำนองหลักทางที่ 4 ไม่มีทำนองส่วนใดสัมพันธ์กับการขึ้นต้น

ตารางโน้ตที่ 2 ตัวที่ 1 ประโยคที่ 1 ท้องที่ 5-8 ของทางที่ 3 (สำนวนสองไม้)
ที่มา : วราภรณ์ เชิดชู

คู่สาม

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

ตารางโน้ตที่ 3 ตัวที่ 2 ประโยคที่ 52 ท้อง 5-8 ทางที่ 3 (สำนวนสองไม้)
ที่มา : วราภรณ์ เชิดชู

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

ทำนองของทั้งสามทางข้างต้น แต่ทำนองของทางที่ 4 นี้ มีสารถะตรงกับสำนวนทำนองในตัวที่ 1 ประโยคที่ 6 แต่มีความแตกต่างในการใช้มือเท่านั้น โดยทางที่ 1-3 มีทำนองวรรณหน้าใช้การตีแบบสับมือ ส่วนทางที่ 4 ใช้รูปแบบการตีข้าม 3 เสียง ซึ่งถือเป็นรูปแบบมือเฉพาะทาง และมีวรรณหลังที่ใช้สำนวนเดียวกัน ดังนี้ ประเด็นที่ 2 การใช้เสียงตามกลุ่มเสียงและการใช้เสียงนอกกลุ่มเสียงร่วมดำเนินทำนองในทำนอง

ตารางโน้ตที่ 4 ประโยคที่ 1 ทางที่ 4 และประโยคที่ 6 ทางที่ 1-3
ที่มา : วราภรณ์ เชิดชู

ตัวที่ 1 ประโยคที่ 1 สำนวนขึ้นต้นทางที่ 4

มือขวา	- - ม ม	- ซ - ล	- - ด ล	- - ซ ร	- - ม ฟ	ซ ฟ - -	ซ ม - -	ม ร - -
มือซ้าย	- ทุ - -	- ซ - ล	- ซ - -	ซ ม - -	ด ร - -	- - ม ร	- - ร ด	- - ด ล
ตัวที่ 1 ประโยคที่ 6 ทางที่ 1-3					ซ้ำสำนวน			
มือขวา	- - ซ ล	- ด - ล	- - ซ ล	- - ด ร	- - ม ฟ	ซ ฟ - -	ซ ม - -	ม ร - -
มือซ้าย	- ม - -	ซ - ซ -	- ซ ม - -	ซ ล - -	ด ร - -	- - ม ร	- - ร ด	- - ด ล

ประเด็นที่ 2 การใช้เสียงตามกลุ่มเสียงและการใช้เสียงนอกกลุ่มเสียงร่วมดำเนินทำนองในทำนองเดียวกัน พบลักษณะสำคัญ 3 ประการคือ

ประการแรก การใช้เสียงขึ้นต้นห้องเพลงที่ห่างกันเป็นคู่ 6 และคู่ 4 ที่ปรากฏในประโยคที่ 3 ห้องเพลงที่ 3 ของทั้งสามทางคือ ทางที่ 1 ปรากฏคู่ 4 (จากเสียงลาถึงเสียงมีในทำนอง ลมซล) ทางที่ 2 ปรากฏคู่ 6 (จากเสียงโดถึงเสียงมีในทำนอง คัมซล) และทางที่ 3 ปรากฏคู่ 6 (จากเสียงโดถึงเสียงมีในทำนอง คัมซล) โดยทางที่ 1 มีการเน้นเสียงขึ้นต้นด้วยเสียงลา อันเป็นปรากฏการณ์การใช้เสียงที่เรียกว่า Pillar Tone ซึ่งเป็นทำนองในกลุ่มเสียงทางนอก (โด เร มี x ซอล ลา) ที่มีเสียงโดเป็นเสียงหลักในการดำเนินทำนอง แต่กลับใช้เสียงลามาคือเสียงหลักในการดำเนินทำนองแทนเสียงโด ส่วนทางที่ 2-3 ใช้เสียงคู่ 6 มาขึ้นต้นทำนองในห้องเพลงที่ 3 โดยการนำเสียง "โดสูง" มาเน้นทำนองเพลงเพื่อแสดงลักษณะทำนองที่เป็นสำเนียงจินตาม สำเนียงหลักของเพลงนั่นเองดังจะแสดงสัญลักษณ์ต่อไปนี้

ตารางโน้ตที่ 5 ตัวที่ 1 ประโยคที่ 3 ทางที่ 1 และตัวที่ 1 ประโยคที่ 3 ทางที่ 2-3
ที่มา : วราภรณ์ เชิดชู

ทำนอง ตัวที่ 1 ประโยคที่ 3 ทางที่ 1				ทำนอง ตัวที่ 1 ประโยคที่ 3 ทางที่ 2-3			
-- ซ ล	-- ค -	(ล) - ซ ล	-- ค -	-- ซ ล	-- ค -	(ค) - ซ ล	-- ค -
- ม - -	ซ ล - ซ	- ม - -	ซ ล - ซ	ร ม - -	ซ ล - ซ	- ม - -	ซ ล - ซ

ประการที่สอง พบทำนองที่มีการเน้นสำนวนเพลงด้วยการสะบัดประกอบกับการตีสับมือในห้องเพลงที่ 3-4 และมีการเน้นสำนวนด้วยการใช้พยางค์เสียงเรียงชิดกัน 6 พยางค์ ซึ่งปรากฏเฉพาะในทางที่ 3 เท่านั้นดังนี้

ตารางโน้ตที่ 6 ทำนองทางที่ 2 และทำนองทางที่ 3
ที่มา : วราภรณ์ เชิดชู

ทำนองทางที่ 2				ทำนองทางที่ 3			
- - - -	ล ซ - ซ	ล ซ - ซ	ล - ค -	- - - ล	- - - ซ	- - - ซ	ล - ค -
- ม - -	- ม - ร	- - ม -	- ซ - ล	- ม - -	ซ ม - ร	- ม - -	- ซ - ล

ประการที่สาม เป็นเรื่องของการใช้เสียงนอกกลุ่มเสียงมาร่วมดำเนินทำนอง ซึ่งพบในทางที่ 1 และทางที่ 3 ทำนองตัวที่ 1 ประโยคที่ 5 เป็นทำนองในกลุ่มทางเสียงนอก (โด เร มี x ซอล ลา x) แต่ปรากฏการใช้เสียงฟา ซึ่งเป็นเสียงนอกกลุ่มเสียงมาร่วมดำเนินทำนอง ในขณะที่ทำนองทางที่ 2 ใช้ระดับเสียงที่อยู่ในกลุ่มเสียงทางนอกเท่านั้นมาร้อยเรียงทำนอง ส่วนสำนวนทำนองในทางที่ 4 นั้นพบการใช้กลุ่มเสียงทางนอกในทำนองตัวที่ 1 แต่ด้วยลักษณะทำนองที่มีความเฉพาะ จึงไม่สามารถเปรียบเทียบให้เท่ากับสำนวนในทางที่ 1-3 ได้ จึงนำเสนอได้เพียงประเด็นการใช้เสียงทางนอกเท่านั้น

ประเด็นที่ 3 พบลักษณะทำนองหลักที่ดีด้วยเสียงคู่แปดจำนวน 9 พยางค์เสียงติดต่อกันอย่างระนาบเอก

พบการตีคู่แปดต่อเนื่องในทางที่ 3 โดยบรรเลงอย่างต่อเนื่องจำนวน 9 พยางค์ปรากฏในทำนองตัวที่ 1 ประโยคที่ 9 ในขณะที่ทำนองทางที่ 1 และทางที่ 2 ใช้วิธีการตีกระจายมือ “ซ้ายขวาขวา (ติงเนงเนง)” ในทำนองห้องที่ 3 ดังนี้

ตารางโน้ตที่ 7 ตัวที่ 1 ประโยคที่ 9 ทางที่ 3 และประโยคที่ 9 ทางที่ 1-2

ที่มา : วราภรณ์ เชิดชู

ตัวที่ 1 ประโยคที่ 9 ทางที่ 3

มือขวา	-- ร ร	-- ม ม	--- ช	- ล - ด	--- ร	ม ร ด ล	--- ช	--- ม
มือซ้าย	--- ล	--- ท	- ช -	- ล - ด	--- ร	ม ร ด ล	--- ช	--- ท

ตัวที่ 1 ประโยคที่ 9 ทางที่ 1-2

มือขวา	-- ร ร	-- ม ม	- - ช ช	- ล - ตั้ม
มือซ้าย	--- ล	--- ท	ช - -	- ล - ด

กล่าวคือหากเป็นการดำเนินทำนองเพื่อ “รั้งแนว” หรือ “ติงแนว” นักดนตรีสามารถใช้สำนวนตามทางที่ 3 แต่หากนักดนตรีต้องการเร่งแนวหรือส่งแนวให้เร็วขึ้น สามารถดำเนินทำนองได้ตามรูปแบบปกติตามทางที่ 1-2² ดังนั้น ทำนองในส่วนนี้จึงเป็นทำนองที่มีลักษณะคล้ายคลึงกัน จึงไม่อาจถือเป็นลักษณะเฉพาะของแต่ละทางได้ แต่ขึ้นอยู่กับทางเลือกใช้งานของนักดนตรีเป็นส่วนใหญ่

ประเด็นที่ 4 พบการเลือกใช้สำนวนเพลงของแต่ละทาง เมื่อเลือกใช้สำนวนใดจะเลือกใช้สำนวนนั้นเป็นคู่กัน

ปรากฏในทำนองเชิดจีนตัวที่ 1 ประโยคที่ 14 ของทางที่ 1-3 ส่วนทางที่ 4 นั้นไม่ปรากฏทำนองในลักษณะนี้ โดยทั้ง 3 ทางจะเลือกใช้สำนวนที่สัมพันธ์กันมาเรียงร้อยเป็นคู่เสียงกัน ดังปรากฏทำนองในวรรคหน้าเป็นเสียงสัมพันธ์กับทำนองวรรคหลังห่างกันเป็นคู่สี่ดังนี้

ตารางโน้ตที่ 8 ตัวที่ 1 ประโยคที่ 14 ทางที่ 1 ทางที่ 2 และทางที่ 3

ที่มา : วราภรณ์ เชิดชู

ตัวที่ 1 ประโยคที่ 14 ทางที่ 1

มือขวา	- ม - -	ช ม - ช	- ม - ช	ล ด - ล	- ล - -	ด ล - ด	- ล - ด	ร ม - ร
มือซ้าย	- ท - -	ช ท - ช	- ท - ช	ล ด - ล	- ม - -	ด ม - ด	- ม - ด	ร ม - ร

ตัวที่ 1 ประโยคที่ 14 ทางที่ 2

มือขวา	- ม - -	ช ม - ช	- - ล ช	- - ล ล	- ล - -	ด ล - ด	- - ร ด	- - ร ร
มือซ้าย	- ท - -	ช ท - ช	- - - ช	- ล - -	- ม - -	ด ม - ด	- - - ด	- ร - -

ตัวที่ 1 ประโยคที่ 14 ทางที่ 3

มือขวา	- ม - -	ช ม - ช	- ม - ช	- - - ล	- ล - -	ด ล - ด	- ล - ด	- - - ร
มือซ้าย	- ท - -	ช ท - ช	- ท - ช	- ล - -	- ม - -	ด ม - ด	- ม - ด	- ร - -

เสียงห่างเป็นคู่สี่

2. สงบศึก ธรรมวิหาร, “ทำนองหลักเพลงเชิดจีนสายหลวงบำรุงจิตระเจริญ (รูป สาดนวลี) และพระประณีตวรคัพพ์ (เขียน วราภรณ์),” สัมภาษณ์โดย วราภรณ์ เชิดชู, 29 เมษายน 2556.

ประเด็นที่ 5 พบการใช้กลวิธี “การสลับ” ร่วมดำเนินทำนองในทำนองหลัก

ปรากฏในทำนองหลักทางที่ 2 และทางที่ 4 หลายแห่ง โดยใช้กลวิธี “สลับสามเสียง” ซึ่งมีลักษณะสำนวนเดียวกันแต่เปลี่ยนเสียงไปตามทำนองหลักของช่วงเพลงนั้น ๆ ดังตัวอย่างทำนอง

ตารางโน้ตที่ 9 ตัวที่ 2 ประโยคที่ 3 วรรคหลังทางที่ 2 และตัวที่ 1 ประโยคที่ 10 วรรคหลังทางที่ 4
ที่มา : วราภรณ์ เชิดชู

ตัวที่ 2 ประโยคที่ 3 วรรคหลังของทางที่ 2				ตัวที่ 1 ประโยคที่ 10 วรรคหลังของทางที่ 4			
- ด - รม	-- ฟ ช	- ล --	ช ฟ --	ช ม --	- ด - รม	ช ล --	ช ม --
ช - ด -	ร ม --	ฟ - ช ฟ	-- ม ร	-- ร ด	ช - ด -	-- ช ม	-- ร ด

ประเด็นที่ 6 การเว้นพยางค์เสียงแรกของการดำเนินทำนอง

ปรากฏในสำนวนทำนองทางที่ 2 และทางที่ 3 เป็นส่วนใหญ่ โดยการเว้นพยางค์เสียงแรกของการดำเนินทำนองนี้เป็นการเว้นเสียงแรกจากสำนวนเต็มปกติดังสำนวนเต็มปกติที่พบในทางที่ 1 ดังนี้

ตารางโน้ตที่ 10 ตัวที่ 2 ประโยคที่ 1 ทางที่ 1 สำนวนเต็มปกติ
ที่มา : วราภรณ์ เชิดชู

มือขวา	-- ช ช	- ม - ร	-- ม ช	- ม - ร	- ล - ช	- ม - ร	-- ม ช	- ม - ร
มือซ้าย	- ช --	- ทุ - ล	ด ร - ช	- ทุ - ล	- ล - ช	- ทุ - ล	ด ร - ช	- ทุ - ล

โดยการเว้นพยางค์เสียงหน้าของทางที่ 2 พบจำนวน 15 ตำแหน่ง และในทางที่ 3 พบจำนวน 24 ตำแหน่ง ในขณะที่ทำนองหลักทางที่ 4 เป็นการเติมเต็มเสียงในทุกตำแหน่งในห้องเพลงดังนี้

ตารางโน้ตที่ 11 ตัวอย่างทำนองตัวที่ 2 ประโยคที่ 2 ในการเว้นพยางค์เสียงแรกของทางที่ 2-3 และเติมพยางค์เสียงแรกของทางที่ 4
ที่มา : วราภรณ์ เชิดชู

เว้นพยางค์เสียงแรก ทางที่ 2			เว้นพยางค์เสียงแรก ทางที่ 3			เติมพยางค์เสียงแรก ทางที่ 4		
มือขวา	--- ช	- ช --	-- ช ช	- ช --		-- ช ช	- ช --	
มือซ้าย	- ช --	-- ม ร	- ช --	-- ม ร		- ช --	ช - ม ร	

ประเด็นที่ 7 กรณีสำนวนเพลงลูกล้อลูกขัด โดยเครื่องนำเป็นทำนองตามและเครื่องตามเป็นทำนองนำ พบการเน้นเสียงลูกตกด้วยการย้ำเสียงในทำนองตาม

ประเด็นนี้ปรากฏลักษณะการเน้นเสียงคู่แปดในทำนองหลักทางที่ 1 ทางที่ 2 และทางที่ 3 โดยเป็นทำนองที่เปลี่ยนหน้าที่ระหว่างเครื่องนำและเครื่องตาม ซึ่งพบสำนวนนี้ลงจบด้วยลักษณะการตีย้ำเสียงในท้ายห้องเพลงที่ 3 และห้องเพลงที่ 4 ซึ่งต่างจากการลงจบในสำนวนปกติดังที่พบในทางที่ 3 ในขณะที่ทำนองหลักทางที่ 4 ปรากฏรูปแบบการใช้มือที่แตกต่างออกไปดังลักษณะทำนองต่อไปนี้

ตารางโน้ตที่ 12 ตัวที่ 2 ประโยคที่ 19 วรรคหน้า ทางที่ 1 และทางที่ 2
ที่มา : วราภรณ์ เชิดชู

	เครื่องตาม		เครื่องนำ	
มือขวา	-- (ซ)	-- (ซ)	- ด - (ด)	- ร - (ร)
มือซ้าย	- ม - -	- ม - -	- ซ - -	- ล - -

ตารางโน้ตที่ 13 ตัวที่ 2 ประโยคที่ 19 วรรคหน้า ทางที่ 3
ที่มา : วราภรณ์ เชิดชู

	เครื่องตาม		เครื่องนำ	
มือขวา	-- (ซ)	-- (ซ)	- ด - (ด)	- ร - (ร)
มือซ้าย	- ม - (ร)	- ม - (ร)	- ซ - -	- ล - -

ตารางโน้ตที่ 14 ตัวที่ 2 ประโยคที่ 21 ทางที่ 4
ที่มา : วราภรณ์ เชิดชู

	เครื่องตาม		เครื่องนำ	
มือขวา	ซ - - ซ	- - - ซ	- - ด ด	- - ร ร
มือซ้าย	- ม - ร	- ม - ร	- ด - -	- ร - -

ประเด็นที่ 8 ปรากฏการดำเนินทำนองแบบหักสำนวนเพลง ในขณะที่ทางอื่น ๆ เป็นลักษณะการดำเนินทำนองแบบย่ำเสียงคู่แปด

ปรากฏเฉพาะในทำนองหลักทางที่ 3 เท่านั้น ซึ่งเป็นการดำเนินทำนอง 2 กลุ่มย่อยแบบไม่สัมพันธ์กันในลักษณะการ "หักสำนวน"³ ระหว่างทำนองในห้องเพลงที่ 1-2 กับ ห้องเพลงที่ 3-4 โดยหากเป็นสำนวนสัมพันธ์กันจะต้องมีความต่อเนื่องสัมพันธ์กันดังการเปรียบเทียบทำนองต่อไปนี้

ตารางโน้ตที่ 15 ตัวที่ 2 ประโยคที่ 21 ทางที่ 3 และตัวอย่างทำนองที่สัมพันธ์กัน
ที่มา : วราภรณ์ เชิดชู

ตัวที่ 2 ประโยคที่ 21 ทางที่ 3				ตัวอย่างทำนองที่สัมพันธ์กัน			
-- ร ม	ซ - ม ซ	-- ซ ล	ด ด - ด	-- ร ม	ซ - ม ซ	-- ซ ล	ด - ล ด
- ด - -	- ร - -	ร ม - -	- ซ - ล	- ด - -	- ร - -	ร ม - -	- ซ - -

ประเด็นที่ 9 ปรากฏทำนองโยน 4 รูปแบบ

ทำนองโยน 4 รูปแบบประกอบด้วย 1) ทำนองโยนที่มีการดำเนินทำนองแบบลักษณะทำนองทั่วไป 2) ทำนองโยนที่มีลักษณะฉายมีอย่างเพลงสองไม้และ 3) ทำนองโยนทำหน้าที่เชื่อมทำนองระหว่างประโยค 4) ทำนองโยนที่ทำหน้าที่เชื่อมทำนองระหว่างประโยคโดยเพิ่มการตีกรอด ทำนองโยนนี้มีความแตก

3. ชูเกียรติ วงษ์มั่ง, "ทำนองหลักเพลงเชิดจีนสายครูสอน วงษ์มั่ง," สัมภาษณ์โดย วราภรณ์ เชิดชู, 31 มีนาคม 2556.

ต่างกันออกไปตามความประสงค์ของแต่ละทาง โดยทางที่ 1 เป็นลักษณะการใช้มือคู่แปดดำเนินทำนอง ลูกโยนตามแบบทั่วไปและเป็นลักษณะทำนองที่แปรทางเรียบร้อยแล้ว สามารถนำไปใช้กับเครื่องดนตรีชิ้นอื่น ๆ ได้ ส่วนทางที่ 2 เป็นลักษณะการใช้มือแบบจาว ๆ ฉายมือออกอย่างเพลงสองไม้ กล่าวคือเป็นการตีคู่แปดแยกมือแบบห่าง ๆ แต่จบด้วยการเน้นเสียงคู่แปดในท้องเพลงสุดท้าย สำหรับทางที่ 3 ปรากฏลักษณะโครงสร้างเดียวกับทางที่ 2 คือมีลักษณะสำนวนสองไม้ แต่เสียงสุดท้ายลงจบที่เสียงคู่สี่ ซึ่งไม่ลงจบด้วยเสียงคู่แปดอย่างทางที่ 2 ทั้งนี้ เพื่อเป็นการเชื่อมเสียงและเชื่อมทำนองไปสู่ทำนองต่อไป โดยทางที่ 4 มีรูปแบบคล้ายกับทางที่ 3 แต่มีการเพิ่มเสียงในท้องเพลงที่ 4 จากกระสวนจำนวน 2 พยางค์ให้เป็นเสียงจำนวน 3 พยางค์และใช้วิธีการตีกรอดเข้าไป ดังตัวอย่างทำนองรูปแบบโยนทั้ง 4 รูปแบบต่อไปนี้

รูปแบบแรก ทำนองโยนที่มีการดำเนินทำนองแบบลักษณะทำนองทั่วไป

ตารางโน้ตที่ 16 ทางที่ 1 ตัวที่ 2 ประโยคที่ 22

ที่มา : วราภรณ์ เชิดชู

มือขวา	----	--- ดั	- มั รุ -	รุ ดั - ดั	----	--- ล	- ล ล ล	- ล - ล
มือซ้าย	----	--- ล	--- ดั	- ซ - ล	----	--- ล	- ล ล ล	- ล - ล

รูปแบบที่สอง ทำนองโยนที่มีลักษณะฉายมืออย่างเพลงสองไม้

ตารางโน้ตที่ 17 ทางที่ 2 ตัวที่ 2 ประโยคที่ 22

ที่มา : วราภรณ์ เชิดชู

มือขวา	----	--- ดั	- มั รุ -	รุ ดั - ดั	----	--- ล	----	--- ล
มือซ้าย	----	--- ล	--- ดั	- ซ - ล	----	----	--- ล	--- ล

รูปแบบที่สาม ทำนองโยนทำหน้าที่เชื่อมทำนองระหว่างประโยค

ตารางโน้ตที่ 18 ทางที่ 3 ตัวที่ 2 ประโยคที่ 22

ที่มา : วราภรณ์ เชิดชู

มือขวา	----	--- ดั	--- รุ -	รุ ดั - ดั	----	--- ล	----	--- ดั
มือซ้าย	----	--- ล	--- ดั	- ซ - ล	----	----	--- ล	--- ล

รูปแบบที่สี่ ทำนองโยนทำหน้าที่เชื่อมทำนองระหว่างประโยคเพิ่มการตีกรอด

ตารางโน้ตที่ 19 ทางที่ 4 ตัวที่ 2 ประโยคที่ 22

ที่มา : วราภรณ์ เชิดชู

มือขวา	----	--- ดั	--- รุ รุ	รุ ดั - ดั	----	--- ล	----	--- ดั
มือซ้าย	----	--- ล	--- ดั	- ซ - ล	----	----	--- ล	--- ล

ประเด็นที่ 10 พบการรวบทำนองมี 3 ลักษณะคือ การรวบทำนองเฉพาะส่วนท้ายประโยค การรวบทำนองชิดกันแล้วทำการซ้ำทำนองและการรวบทำนองในส่วนต้นประโยค

ประเด็นการรวบทำนองเป็นการเพิ่มพยางค์เสียง ปรากฏในส่วนใดส่วนหนึ่งของประโยค ดังเช่นการรวบเสียงในส่วนท้ายของประโยคหรือส่วนท้ายของวรรคที่ปรากฏในทางที่ 1 และทางที่ 3 และหากเป็นการรวบสำนวนในส่วนท้ายวรรคจะมีการบรรเลงซ้ำหรืออยู่ในลักษณะของการทอนทำนองหรือมีการรวบเสียงเฉพาะวรรคหน้าดังที่ปรากฏในทางที่ 2 รวมทั้งลักษณะการรวบทำนองในส่วนต้นของประโยค ดังที่พบในทางที่ 2 ส่วนทางที่ 4 นั้นไม่ปรากฏการรวบทำนองดังตัวอย่างทำนองต่อไปนี้

การรวบทำนองท้ายประโยค

ตารางโน้ตที่ 20 ตัวที่ 2 ประโยคที่ 23 ทางที่ 1 และทางที่ 3
ที่มา : วราภรณ์ เชิดชู

มือขวา	----	-- ดํ ดํ	-- ดํ ดํ	-- ดํ ดํ	- รํ รํ -	มํ รํ - ดํ	-- ดํ ดํ	-- ดํ ดํ
มือซ้าย	----	--- ล	--- ล	--- ล	--- รํ	-- ดํ ล	--- ล	--- ล

การรวบทำนองท้ายวรรคและทำการซ้ำทำนอง

ตารางโน้ตที่ 21 ตัวที่ 2 ประโยคที่ 23 ทางที่ 2
ที่มา : วราภรณ์ เชิดชู

มือขวา	- รํ รํ -	มํ รํ - ดํ	-- ดํ ดํ	-- ดํ ดํ	- รํ รํ -	มํ รํ - ดํ	-- ดํ ดํ	-- ดํ ดํ
มือซ้าย	--- รํ	-- ดํ ล	--- ซ	--- ล	--- รํ	-- ดํ ล	--- ซ	--- ล

การรวบทำนองต้นประโยค

ตารางโน้ตที่ 22 ตัวที่ 4 ประโยคที่ 16 ทางที่ 2
ที่มา : วราภรณ์ เชิดชู

มือขวา	----	ท ดํ รํ มํ	-- รํ รํ	-- มํ มํ	-- มํ มํ	-- มํ มํ	-- รํ รํ	-- ดํ ดํ
มือซ้าย	-- ซ ล	--- ม	--- ร	--- ม	--- ซ	--- ม	--- ร	--- ด

ไม่มีการรวบทำนอง

ตารางโน้ตที่ 23 ตัวที่ 2 ประโยคที่ 16 ทางที่ 4
ที่มา : วราภรณ์ เชิดชู

มือขวา	-- ท ล	-- ซ ล	-- ท ล	-- ซ ล	-- ท ล	-- ซ ล	-- ท ล	-- ซ ล
มือซ้าย	----	ซ ม --	----	ซ ม --	----	ซ ม --	----	ซ ม --

ประเด็นที่ 11 การขึ้นต้นทำนองกลุ่มย่อยในท้องที่ 1 และ 5 ของประโยคพบ 2 รูปแบบ คือ รูปแบบการเริ่มต้นเสียงในแนววิถีเสียงขึ้นและรูปแบบการเรียงเสียงขีดติดกัน

การขึ้นต้นทำนองในรูปแบบแนววิถีเสียงขึ้นปรากฏในทำนองหลักทางที่ 1 ทางที่ 2 และทางที่ 4 ส่วนรูปแบบเรียงเสียงขีดติดกันปรากฏในทำนองหลักทางที่ 3 ดังนี้

รูปแบบเริ่มต้นทำนองเป็นแนววิถีเสียงขึ้น

ตารางโน้ตที่ 24 ตัวที่ 2 ทางที่ 1 ทางที่ 2 และทางที่ 4

ที่มา : วราภรณ์ เชิดชู

มือขวา	-- ดํ ดํ	-- ดํ ดํ	-- ดํ ดํ	-- ดํ ดํ	-- ดํ ดํ	-- ดํ ดํ	-- ดํ ดํ	-- ดํ ดํ
มือซ้าย	--- ม	--- ร	--- ค	--- ล	--- ร	--- ม	--- ช	--- ล

รูปแบบการเรียงเสียงขีดติดกัน

ตารางโน้ตที่ 25 ตัวที่ 2 ประโยคที่ 27 ทางที่ 3

ที่มา : วราภรณ์ เชิดชู

มือขวา	-- ดํ ดํ	-- ดํ ดํ	-- ดํ ดํ	-- ดํ ดํ	-- ดํ ดํ	-- ดํ ดํ	-- ดํ ดํ	-- ดํ ดํ
มือซ้าย	--- ร	--- ม	--- ช	--- ล	--- ช	--- ม	--- ช	--- ล

ประเด็นที่ 12 การเดินกลอนแบบแปรทางหรือทำนอง “เก็บ” ในทำนองเชิด

พบประเด็นนี้ในทำนองตัวที่ 2 ของทางที่ 3 เท่านั้น เป็นลักษณะการดำเนินกลอนทำนองหลักแบบเก็บทั้งประโยค อยู่ในแนววิถีเสียงลง ซึ่งทำนองดังกล่าวโดยปกติไม่มีการแปรทำนองหรือตกแต่งทำนองในส่วนนี้ ดังทำนองที่ไม่แปรทางที่ปรากฏในอีก 3 ทางและตัวอย่างทำนองเชิดที่มีการแปรต่อไปนี้

ตารางโน้ตที่ 26 ตัวที่ 2 ประโยคที่ 55 (ทำนองเชิด) ทางที่ 3 (แปรทาง)

ที่มา : วราภรณ์ เชิดชู

มือขวา	ดํ ล --	ล ช --	ช ม --	ม ร --	-- ร ม	-- ฟ ช	- ล --	ช ฟ --
มือซ้าย	-- ช ม	-- ม ร	-- ร ค	-- ค ล	- ค --	ร ม --	ฟ - ช ฟ	-- ม ร

ตารางโน้ตที่ 27 ตัวที่ 2 ประโยคที่ 55 (ทำนองเชิด) ทางที่ 1 ทางที่ 2 และทางที่ 4

ที่มา : วราภรณ์ เชิดชู

มือขวา	- ช ล	- ดํ - รํ	- มํ - รํ	- ดํ - ล	- ช - ดํ	-- รํ มํ	- รํ --	มํ มํ - รํ
มือซ้าย	- ฟ --	- ค - ร	- ม - ร	- ค - ม	- ร - ค	--- ม	- ร - ม	--- ร

ประเด็นที่ 13 การใช้เสียงนอกกลุ่มเสียงมาร่วมดำเนินทำนองในทำนองขึ้นต้นตัวที่ 3

ประเด็นนี้พบในทางที่ 2 และทางที่ 4 ที่นำเสียงนอกกลุ่มเสียงมาเรียงร้อยเป็นทำนองขึ้นต้นตัวที่ 3 โดยทำนองขึ้นต้นอยู่ในกลุ่ม “ทางนอก” (โด เร มี x ซอล ลา x) แต่มีการใช้เสียงฟา ซึ่งเป็นเสียงนอกกลุ่มเสียงมาร่วมดำเนินทำนองดังทำนองต่อไปนี้

ตารางโน้ตที่ 28 ตัวที่ 3 ประโยคที่ 1 ทางที่ 2

ที่มา : วราภรณ์ เชิดชู

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

ตารางโน้ตที่ 29 ตัวที่ 3 ประโยคที่ 1 ทางที่ 4

ที่มา : วราภรณ์ เชิดชู

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

โดยทำนองดังกล่าวมีความแตกต่างจากทำนองในทางที่ 1 และทางที่ 3 ที่ยังคงใช้เสียงในกลุ่มเสียงคือ “เสียงมี” ดำเนินทำนองในรูปแบบทำนอง (- ม ม ม | - ร - ม)

ประเด็นที่ 14 การรวบทำนองท้ายประโยคเป็นลักษณะ “ลูกเหลี่ยม” เคลื่อนแนวเสียงเป็นวิธีขึ้น

ประเด็นนี้พบในทำนองหลักทางที่ 1 ในขณะที่ทางที่ 2 และทางที่ 3 เคลื่อนที่อยู่ในแนวเสียงต่ำ ส่วนทางที่ 4 เป็นการบรรเลงยืนเสียงตกและอยู่ในแนวเสียงต่ำเช่นกัน จึงได้นับได้ว่าทำนองหลักทางที่ 1 ดำเนินทำนองในกระสวนแนวเสียงไปทางเสียงสูงทำให้ทำนองเพลงส่วนนี้มีความโดดเด่น ดังตัวอย่างทำนองต่อไปนี้

ตารางโน้ตที่ 30 ตัวที่ 3 ประโยคที่ 7-8 ทางที่ 1 รวบทำนองท้ายประโยคและมีแนววิธีเสียงขึ้น

ที่มา : วราภรณ์ เชิดชู

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

ตารางโน้ตที่ 31 ตัวที่ 3 ประโยคที่ 7 ทางที่ 2 และทางที่ 3

ที่มา : วราภรณ์ เชิดชู

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

ตารางโน้ตที่ 32 ตัวที่ 3 ประโยคที่ 7 ทางที่ 4
ที่มา : วราภรณ์ เชิดชู

มือขวา	-- ร -	ร - ร -	-- ร -	ร - ร -	ร - ร -	ร - ร -	ร - ร -	ร - ร -
มือซ้าย	--- ด -	- ด - ด	--- ด -	- ด - ด	- ด - ด	- ด - ด	- ด - ด	- ด - ด

ประเด็นที่ 15 พบทำนองหลักทางที่ 2 ของพันโทเสนาะ หลวงสุนทร (ศิลปินแห่งชาติ) ปรากฏการทอนทำนองน้อยกว่าทางอื่น ๆ

ประเด็นนี้พบในทำนองหลักตัวที่ 3 ประโยคที่ 13-14 ของทางที่ 2 ที่มีการทอนทำนองน้อยกว่าทางอื่น ที่ถือได้ว่ามีความแตกต่างจากทางอื่นโดยสิ้นเชิง นับเป็นลักษณะเฉพาะอย่างหนึ่งของทางที่ 2 นี้ โดยพันโทเสนาะ หลวงสุนทร ได้ให้ความเห็นว่า “อาจจะเพราะทางนี้ยึดตามแบบโบราณ จึงไม่นิยมดำเนินทำนองให้ซับซ้อนมากนัก”⁵ ดังลักษณะทำนองต่อไปนี้

ตารางโน้ตที่ 33 ตัวที่ 3 ประโยคที่ 13 ทางที่ 2 (บรรเลงประโยคนี้นี้ 1 ครั้ง)
ที่มา : วราภรณ์ เชิดชู

มือขวา	----	-- ด -	-- ด -	-- ด -	----	-- ด -	-- ด -	-- ด -
มือซ้าย	----	--- ล	--- ล	--- ล	----	--- ล	--- ล	--- ล

ตารางโน้ตที่ 34 ตัวที่ 3 ประโยคที่ 13 ทางที่ 3 (บรรเลงประโยคนี้นี้ 2 ครั้ง)
ที่มา : วราภรณ์ เชิดชู

มือขวา	----	-- ด -	-- ด -	-- ด -	- ร -	มี ร -	-- ด -	-- ด -
มือซ้าย	----	--- ล	--- ล	--- ล	--- ร	-- ด -	--- ล	--- ล

ประเด็นที่ 16 พบการใช้กลวิธีแบบ “สลับสามเสียง” ในทำนองขึ้นต้นตัวที่ 4 เฉพาะทางที่ 3 เท่านั้น

การใช้กลวิธีสลับสามเสียงปรากฏในทำนองตัวที่ 4 ของทางที่ 3 โดยเป็นการสลับสามเสียง อันประกอบด้วย เสียงเร เสียงมีและเสียงซอล เพื่อขึ้นต้นทำนองเพลงให้มีความหนักแน่นและเข้มข้นมากกว่าทำนองตัวอื่น ๆ อีกทั้งเป็นการเน้นทำนองเพลงเนื่องจากเป็นเพลงลำดับสุดท้าย ในขณะที่ทำนองหลักทางอื่นบรรเลงขึ้นต้นด้วยทำนองจาว ๆ ดังตัวอย่างทำนองต่อไปนี้

ตารางโน้ตที่ 35 ตัวที่ 4 ประโยคที่ 1 ทางที่ 3
ที่มา : วราภรณ์ เชิดชู

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

5. เสนาะ หลวงสุนทร, “ทำนองหลักเพลงเชิดจีนสายหลวงประดิษฐไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง),” สัมภาษณ์โดย วราภรณ์ เชิดชู, 28 เมษายน 2556.

ประเด็นที่ 17 พบการใช้เสียงท่วงกันเป็นคู่เจ็ด ร่วมดำเนินทำนองประโยคแรกของตัวที่ 4

ประเด็นนี้พบในทำนองหลักทางที่ 2 และทางที่ 3 ซึ่งมีความห่างของเสียงเป็นคู่เจ็ด ด้วยการตีแบบแบ่งมือซ้ายและขวา ซึ่งต่างจากสำนวนในทางที่ 1 ที่มีการใช้เสียงเรียงชิดติดต่อกันจากเสียงสูงลงมาทางเสียงต่ำ ดังตัวอย่างทำนอง

ตารางโน้ตที่ 36 ตัวที่ 4 ประโยคที่ 1 ทางที่ 2 และทางที่ 3

ที่มา : วราภรณ์ เชิดชู

ทางที่ 2					ทางที่ 3				
--- ซ	- ด - -	ร ร -	ด - -	ซ	---	- - - ซ	- ด - -	- ด - -	---
- ม -	---	- ล -	- ร	- ม - ร	---	- ร ม -	---	- ล -	- ร

ประเด็นที่ 18 ปรากฏการทอนสำนวนด้วยการตี "สับมือ"

พบการทอนด้วยการใช้ "สับมือ" ซึ่งเป็นลักษณะที่มักปรากฏในเพลงประเภทสองไม้ โดยปรากฏในตัวที่ 4 ประโยคที่ 4 ของทางที่ 1 และทางที่ 3 ที่เป็นการตีสับมือสลับสามเสียงและปรากฏในทางที่ 2 ซึ่งเป็นการใช้วิธีสับมือสลับสองเสียง ดังตัวอย่างทำนองต่อไปนี้

ตารางโน้ตที่ 37 ตัวที่ 4 ประโยคที่ 4 ทางที่ 1 และทางที่ 3 และตัวที่ 4 ประโยคที่ 4 ทางที่ 2

ที่มา : วราภรณ์ เชิดชู

ตัวที่ 4 ประโยคที่ 4 ทางที่ 1 และทางที่ 3					ตัวที่ 4 ประโยคที่ 4 ทางที่ 2				
มือขวา	- ม - ร	- ม - ร	- ม - ร	- ม - ร	---	- - - ร	- ร - ร	- ร - ร	---
มือซ้าย	ด - ด -	ด - ด -	ด - ด -	ด - ด -	---	- - - ร	- ร - ร	- ร - ร	---

ประเด็นที่ 19 พบทำนองลูกโยนเสียงโด กลุ่มที่ 2 ของตัวที่ 4 มีการทอนเป็นอิสระแตกต่างกันในทุกทาง

ประเด็นนี้ปรากฏในทำนองตัวที่ 4 กลุ่มลูกโยนเสียงโด กลุ่มที่ 2 โดยทางที่ 1 ทำนองประโยคที่ 37-38 เป็นการซ้ำทำนอง ส่วนทำนองในประโยคที่ 39-40 เป็นการทอนทำนองและลงจบการทอนด้วยสำนวนการกวาดในประโยคที่ 41 ส่วนทางที่ 2 พบว่าทำนองประโยคที่ 37-38 มีลักษณะเช่นเดียวกับทางที่ 1 แต่เมื่อมีการทอนทำนองเพลงในประโยคที่ 39-40 กลับมีความยาวทำนองเพิ่มขึ้นเป็น 2 ประโยค โดยไม่มีทำนองปิดท้ายสรุปการทอนอย่างทางที่ 1 ในขณะที่ทำนองทางที่ 3 พบการใช้ทำนอง "ลูกล่อนา" ของประโยคที่ 37-38 มีสำนวนซ้ำกันระหว่างวรรคหน้าและวรรคหลัง และมีการทอนและสำนวนลงจบวรรคการทอนในรูปแบบเดียวกับทางที่ 2 ดังนั้นจะสังเกตได้ว่า สำนวนในส่วนนี้เป็นส่วนท้ายของเพลงเชิดจีน การตกแต่งทำนองต่าง ๆ ปรากฏลักษณะความมีอิสระในการดำเนินทำนอง ในทำนองหลักของแต่ละทางมีการดำเนินทำนองที่มีสำนวนเพลงแตกต่างกันออกไปมากกว่าในส่วนต้นของเพลง

สรุปผลและอภิปรายผล

การวิเคราะห์อัตลักษณ์จากทำนองหลักเพลงเชิดจีนทั้ง 4 ทางนั้น พบว่า ทำนองหลักทางที่ 1 ทางที่ 2 และทางที่ 3 อยู่ในทิศทางเดียวกัน ต่างกันเพียงรูปแบบการใช้มือข้องในการบรรเลง กลวิธีพิเศษที่นำมาใช้ดำเนินทำนอง โดยกลวิธีพิเศษที่นำมาใช้ตกแต่งทำนอง (embellishments) ดังที่อุทิศ นาคสวัสดิ์เรียกว่า “การตกแต่งลูกข้อง”⁶ นี้ เพื่อให้เกิดความไพเราะตลอดจนเป็นการสร้างลักษณะเฉพาะของแต่ละทาง ส่วนทางที่ 4 นั้น พบว่ามีทำนองบางส่วนมีความแตกต่างไปจาก 3 ทางแรก เนื่องจากรูปแบบลักษณะของเพลงที่เอื้อต่อการขยายทำนองในลักษณะเพลงสองไม้หรือลักษณะการทอนทำนอง⁷ พบมีการขยายทำนองในหลาย ๆ ส่วนของทำนอง ปรากฏทั้งการลดทอน การตัด การเพิ่มเสียง อย่างไรก็ตาม แม้ว่าทำนองจะมีความแตกต่างกันตามลักษณะเฉพาะของทางก็ตาม ส่วนทำนองในทางที่ 4 ยังมีทำนองเอกลักษณ์ของเพลงในแต่ละตัวที่ปรากฏไว้อย่างชัดเจนนั้นแสดงให้เห็นว่า ผู้ประพันธ์ในทางนี้ ยังให้ความสำคัญกับสำนวนหลักหรือสำนวนเอกลักษณ์ของเพลง ดังนั้น ถึงแม้จะมีการขยาย ตัด ทอนทำนองอย่างไร แต่หากต้องบรรเลงแล้ว ก็ยังสามารถเข้าใจได้ว่าเป็นเพลงเชิดจีน นอกจากนี้ สำนวนทำนองที่ปรากฏในทางที่ 4 ผู้ประพันธ์ทางเพลงได้ทำการสร้างสรรค์ทำนองให้เพลงเชิดจีนมีจำนวนเพิ่มขึ้นมากกว่าทางอื่นเป็นจำนวน 5 ตัว ซึ่งต่างไปจากทำนองตัวอื่น ๆ⁸ โดยทำนองในตัวที่ 5 นี้ มีทำนองเป็นสำเนียงภาษา อันเป็นลีลาของเพลง (Intonation)⁹ อย่างไรก็ตาม ลักษณะร่วมกันของทั้ง 4 ทางคือ รูปแบบการใช้มือข้อง หลักการบรรเลง ทำนองหลักที่เป็นสำนวนหลัก ดังที่พิชิต ชัยเสรีได้กล่าวไว้ว่า “ทำนองข้องวงใหญ่เป็นทำนองที่ใกล้เคียงกับทำนองสาร์ตอะมากที่สุด”¹⁰ จึงสามารถทำให้ได้ผลการวิเคราะห์ที่แสดงความชัดเจนของทำนองในแต่ละทางได้มากยิ่งขึ้น จึงทำให้มีวิธีการที่ใกล้เคียงกัน ต่างกันก็แต่เพียงลีลาและสำนวนเฉพาะแต่ละทางเท่านั้น

ข้อเสนอแนะ

การวิจัยในครั้งนี้ได้แสดงผลการวิเคราะห์ที่แสดงให้เห็นถึงอัตลักษณ์ของเพลงเชิดจีนจากทำนองหลักสี่สายการสืบทอดที่ปรากฏในดนตรีไทย เพื่อให้เข้าใจในหลักทฤษฎีและหลักการปฏิบัติ อีกทั้งยังแสดงให้เห็นถึงองค์ความรู้ที่มีความเหมือนร่วมและความแตกต่างเฉพาะทาง อันเป็นปัจจัยในการอธิบายถึงองค์ประกอบทางดนตรีที่สามารถอธิบายถึงปรากฏการณ์ความเป็นบทเพลงชั้นเลิศและสำคัญของวัฒนธรรมดนตรีไทยนับแต่อดีตจนถึงปัจจุบันได้ ดังนั้น นอกจากจะได้องค์ความรู้ รูปแบบต่าง ๆ จากการศึกษาเพลงเชิดจีนนี้แล้ว รูปแบบการวิจัยนี้ยังเป็นรูปแบบที่เปิดโอกาสให้นักวิชาการหรือผู้สนใจได้นำไปเป็นต้นแบบในกระบวนการศึกษาผลงานการประพันธ์ขึ้นสำคัญของคีตกวีแห่งดนตรีไทย รวมถึงการนำผลการวิจัยนี้ไปต่อยอดพัฒนาองค์ความรู้ เพื่อเป็นแนวทางในการสร้างสรรค์บทเพลงและพัฒนาต่อยอดองค์ความรู้ทฤษฎีทางดุริยางคศิลป์ไทยต่อไป

6. อุทิศ นาคสวัสดิ์, *ทฤษฎีและการปฏิบัติดนตรีไทย* (กรุงเทพมหานคร : เจริญการพิมพ์, 2512), 26.

7. สาราณ เกิดผล, “ทำนองหลักเพลงเชิดจีนสายคุณครูจางวางทั่ว พาทยโกศล,” สัมภาษณ์โดย วราภรณ์ เชิดชู, 27 เมษายน 2556.

8. สมศักดิ์ ไตรยวาสน์, “ทำนองหลักเพลงเชิดจีนสายคุณครูจางวางทั่ว พาทยโกศล,” สัมภาษณ์โดย วราภรณ์ เชิดชู, 30 มีนาคม 2556.

9. พิชิต ชัยเสรี, *การประพันธ์เพลงไทย* (กรุงเทพมหานคร : สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2556), 48.

10. _____, *สังคีตลักษณ์วิเคราะห์* (กรุงเทพมหานคร : สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2559), 2.

บรรณานุกรม

ชูเกียรติ วงษ์อ่อง. "ทำนองหลักเพลงเชิดจีนสายครุสอน วงษ์อ่อง." สัมภาษณ์โดย วราภรณ์ เชิดชู.
31 มีนาคม 2556.

พิชิต ชัยเสรี. *การประพันธ์เพลงไทย*. กรุงเทพมหานคร : สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย,
2556.

_____. *สังคีตลักษณะวิเคราะห์*. กรุงเทพมหานคร : สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย,
2559.

สงบศึก ธรรมวิหาร. "ทำนองหลักเพลงเชิดจีนสายหลวงบำรุงจิตระเจริญ (รูป สาดนวลี) และพระประณีต
วรคัพพ์ (เขียน วรวาทีน)." สัมภาษณ์โดย วราภรณ์ เชิดชู. 29 เมษายน 2556.

สมศักดิ์ ไตรยวาสัน. "ทำนองหลักเพลงเชิดจีนสายคุณครูจางวางทั่ว พาทยโกศล." สัมภาษณ์โดย วราภรณ์
เชิดชู. 30 มีนาคม 2556.

เสนาะ หลวงสุนทร. "ทำนองหลักเพลงเชิดจีนสายหลวงประดิษฐ์ไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง)." สัมภาษณ์โดย
วราภรณ์ เชิดชู. 28 เมษายน 2556.

สำราญ เกิดผล. "ทำนองหลักเพลงเชิดจีนสายคุณครูจางวางทั่ว พาทยโกศล." สัมภาษณ์โดย วราภรณ์ เชิดชู.
27 เมษายน 2556.

อุทิศ นาคสวัสดิ์. *ทฤษฎีและการปฏิบัติดนตรีไทย*. กรุงเทพมหานคร : เจริญการพิมพ์, 2512.

เทคโนโลยีสำหรับนักแต่งเพลงและนักประพันธ์เพลง TECHNOLOGY FOR SONGWRITER AND COMPOSER

ศิษย์ เกษจำรัส* SIT KESJAMRAS*

บทคัดย่อ

วัตถุประสงค์และวิธีวิจัยในงานนี้คือการสำรวจวิธีใช้งานผ่านการทดลองใช้ซอฟต์แวร์ดนตรี รวมไปถึงการศึกษาข้อจำกัดของซอฟต์แวร์แต่ละประเภทด้วยการทดสอบผลิตบทเพลงสั้น โดยเลือกใช้เทคนิคที่เหมาะสมกับดนตรีในแต่ละประเภท เทคโนโลยีและเทคนิคที่ใช้ในการผลิตดนตรีแต่ละประเภทได้ถูกนำมาสรุปและนำเสนอในงานวิจัยนี้ รวมไปถึงการใช้งานเครื่องดนตรีเสมือนจริง การใช้โปรแกรมเสริมและเทคนิคการโปรแกรมระบบมิติ ในการสร้างเสียงดนตรีที่สมจริง

งานวิจัยนำเสนอบทสรุปของการผลิตดนตรีโดยใช้ซอฟต์แวร์ทางดนตรี นักแต่งเพลงและนักประพันธ์เพลงสามารถลดต้นทุนในการผลิตผลงานเพลงด้วยการใช้เทคโนโลยีดนตรี ซอฟต์แวร์ที่ใช้ในดนตรีสามารถจำแนกออกเป็นสามประเภทตามหลักการใช้งานคือ ซอฟต์แวร์การบันทึกโน้ต สตูดิโอเสมือนจริงและการทำงานเสียงดิจิทัล ซอฟต์แวร์การบันทึกโน้ตคือ ซอฟต์แวร์ที่ใช้ในการเขียนโน้ตเพลง ซอฟต์แวร์สตูดิโอเสมือนจริงคือ ซอฟต์แวร์สำหรับสร้างเสียงประกอบที่แสดงการทำงานด้วยภาพกราฟิก ซอฟต์แวร์การทำงานเสียงดิจิทัลคือ ซอฟต์แวร์สำหรับการบันทึกเสียง การแก้ไขและการปรับเสียงเพลง

คำสำคัญ : การประพันธ์เพลง/ ซอฟต์แวร์ดนตรี/ การแต่งเพลง/ เทคโนโลยีดนตรี

*อาจารย์ ดร., วิทยาลัยดนตรี มหาวิทยาลัยอัสสัมชัญ, pound752002@yahoo.com

*Lecturer, Dr., School of Music, Assumption University, pound752002@yahoo.com

ABSTRACT

The objective and methodology of the study were to explore, experiment the usage, and study the limitation of each type of music software and to produce short musical passages from each type of music software. Experimentally, the tools and techniques of music producing were summarized and presented in this research. Virtual instruments, Plug-in, and MIDI sequencing techniques to produce realistic sounds were also being introduced.

The research presented a brief summary of producing music using music software. Using technology in music, the songwriter and composer can reduce the cost when producing music. There are three types of music software classified by the main usage of each type: a notation software, virtual studio software, and digital audio workstation. A notation software is to produce music scores. A virtual studio software is to produce backing tracks for various usages. A digital audio workstation is to record, edit, and mix the music.

Keywords: Music Composition/ Music Software/ Songwriting/ Music Technology

Introduction

In the present day, music has become widely known throughout the global regardless the age, gender, and nationality. Music has evolved since the ancient days until present with variable in styles, genres, and purposes of the music. People may find themselves enjoying music through listening, while others may find themselves enjoying music through performing or composing. As such, numbers of career in music industry have expanded exponentially.

Many young and amateur music enthusiasm may find themselves interested in getting into music industry. Some would like to be a performer, while some aim to be working behind the scene. The performer needs a place where he/she can perform as a soloist or as in group. The composer and songwriter may need someone to play and record their music. As everyone in music industry is aware of, everything has its own cost. The performer may need to rent the place to give live performances. Some place can be used for free while some place is not. If the performer needs to distribute the music in other formats such as CD or MP3 to get more audience, they would need to rent a recording studio to record the music. As for the composer and songwriter, the recording studio is a requirement to get their music out to the public.

With current music technology, music can be produced with any platform. Music software is considered to be a must-have for any music student and professional musician. The software developer tries to develop the software so that it is easy to use and compatible on any device. Using music software may solve many financial problems for freelance, newcomer, professional musician, composer, and songwriter; it keeps the cost of renting the recording studio down. It can create a professional-looking music score. It can be an effective orchestration tools. It can offer a chance for performer to perform their music live via online platform.

In order to reduce the cost of producing music, composer/songwriter needs to be able to do three roles in a single project. The first role is a writer. A writer is a creative artist who write or compose the music. The second role is a producer who controls the business aspect of the project. The producer needs to ensure that the customer is getting the music they want. The third role is an engineer who renders the recording and brings the recording to life. The success of songwriter and composer depends on the quality of final product. Using a writer with capabilities of producing and engineering his/her own recordings, clients can get the product faster and cheaper than ever.¹

1. Michael Farquharson, Writer. Producer. Engineer. *A handbook for Creating Contemporary Commercial Music* (Boston, MA: Berklee Press, 2006), xi-xii.

Terminology

ADSR stands for Attack, Decay, Sustain, and Release. Attack is the initial attack of incoming sound. Decay is the first quick reduction of sound from initial attack. Sustain is the length of sound that holds without noticeable reduction. Release is the moment that sound becomes inaudible.

Bus is a virtual cable that is used to carry a signal from the source to another destination within DAW.²

DAW stands for Digital Audio Workstation. It is a computer-based software or a host application that can record, edit, mix, and playback the music.

Loops are sequences that have been composed and arranged in a way that their heads and tails are connected to each other.³

MIDI is a short term for Musical Instrument Digital Interface. It is a computer protocol that allows communication between devices such as instruments, sound modules, computer, and other equipment.⁴ MIDI is perhaps the most popular and affordable tools in present-day recording session.

MIDI sequencing is a term referring to a process of using a hardware-based system to input and output MIDI and digital audio data. Musical information is stored as data in which it allows the computer to record the signals created by a controller such as keyboard. The data is then manipulated to create new sound.⁵

Plug-in or plugin is a software designed not to be able to run on its own, but rather work with a host application.⁶

Velocity is a term defining how hard the note is struck when it is recorded.

Virtual Instrument is a software instrument that simulate the sound and characteristic of real musical instrument. Virtual Instrument is widely used in everyday's work in music industry

2. Andrew Hagerman, *Digital Music Making for Teens* (Boston, MA: Thomson Course Technology, 2005), 290.

3. Paul Hoffert. *Music for New Media Composing for Videogames, Web Sites, Presentations, and other Interactive Media* (Boston, MA: Berklee Press, 2007), 26.

4. Michael Farquharson, Writer. Producer. Engineer. *A handbook for Creating Contemporary Commercial Music* (Boston, MA: Berklee Press, 2006), 131.

5. _____. Writer. Producer. Engineer. *A handbook for Creating Contemporary Commercial Music* (Boston, MA: Berklee Press, 2006), 131.

6. Andrew Hagerman, *Digital Music Making for Teens* (Boston, MA: Thomson Course Technology, 2005), 290.

such as music from TV series, film trailers, music in short films, music in video games, and commercials in both TV and radio.

Virtual Instrument is a software instrument that simulate the sound and characteristic of real musical instrument.⁷ Virtual Instrument is widely used in everyday's work in music industry such as music from TV series, film trailers, music in short films, music in video games, and commercials in both TV and radio.

Objectives of the Study

1. To explore different types of music software and its main usage
2. To explore and summarize the techniques and process in producing music using virtual instruments

Methodology

1. Experimenting the main usage and the limitation of different types of music software
2. Creating short song passages within different types of music software

Outcome

1. Exploration of three main types of music software, main usages, and differences
2. Summarization of techniques and process in producing music using virtual instruments

Discussions

There are three main types of music software. The first type is music notation software which is used for creating professional music notation in any style. The second type is virtual studio software. It is used to arrange and create backing tracks for comping practice for soloists or for producing demo for songwriter. The third type is digital audio workstation software which can record, edit, mixing, and mastering the sound from both real instruments and virtual instruments.

Music Notation Software: Sibelius

Sibelius is a music notation software that can create a very professional music score. The software comes with playback function that allows the user to hear the written music. It can be used to notate for any instruments in both traditional notation and contemporary notation for all genres of music. With the new version of Sibelius, the playback sounds have become much more realistic; but it is still far from sounding realistic to most ears.

7. Schuele, Nico, "What Are Virtual Instruments' When code and music overlap: how they are built and played in order to create realistic sounding music." Accessed in January 27, 2020. <http://medium.com/pragmatic-sound/what-are-virtual-instruments-c762055ddf71>.

The software supports MIDI in which MIDI can be imported or exported to be further used with other music software. Some composer may create the full-score of his/her music and then export the MIDI to be used in Logic Pro so that the sounds of his/her music can be edited and used as an audio reference. The user may export the sound in MP3 format using built-in sound patch for Sibelius. With some further editing and mastering in DAW, the exported sound can be used as an orchestral mock-up. There are approximately three effective methods in producing music using Sibelius.

The first method is to export the file as MIDI, and then import the MIDI in DAW directly. From DAW, the user can use different sound patches and edit the MIDI to make the music sounds realistic.

The second method is to export the file as audio file. Before exporting the file, the user has to overly adjust the dynamic of each musical passage. For example: if the passage has mp and p as dynamics, the mp has to be adjusted to mf or f, and p has to be adjusted to pp. This is because the increasing in the gap of dynamic range can emphasize the importance of the main melodic passage. Once or dynamic details are fully adjusted, the whole project can be exported as audio file. The file can be used as it is or it can be imported to DAW for further editing.

The third method is similar to the second method in term of adjusting the dynamic. The third method requires the user to export the audio file by one instrument at a time. For example: if the user wants to produce a string quartet piece in which composed of Violin I, Violin II, Viola, and Cello, the user needs to export only Violin I by either mute or erasing all other instruments. And then the user needs to do the same step with other instruments. After completing exporting process, the user would have four audio files consisted of Violin I, Violin II, Viola, and Cello, the user has to import all four files in the DAW in order to edit the balance of the sound and add sound effects.

Virtual Studio Software: Band-in-a-Box

Band-in-a-Box provides accompaniment in various styles so that the solo musician can practice their solos. This software is not intended to be used for classical music. It is designed to be used in contemporary music such as Pop / Jazz / Funk / Samba / Bossa / R&B / Hip hop.

Band-in-a-Box can export the project in MIDI format. The user can import the MIDI to other music software such as Logic Pro. From there, the user can change the instruments, edit

the sounds, mix and mastering into a decent quality demo. The user can also use Band-in-a-Box as an arranging guideline for his/her project.

The new version of Band-in-a-Box offers plug-in to be used within DAW. It reduces both time and trouble that one might encounter as its previous version as there is no need to export the MIDI and then import the MIDI to DAW. The new version offers a solo track in which the software can create and play a solo passage on certain instrument based on chord progression and tempo that user has typed in.

When producing music with band-in-a-Box, the user needs to type in chord progression in Band-in-a-Box window, choose a preferred style, mark the section of a song as A and B at the chosen measures, and set up the tempo of the song. The tempo of the song that is set up in Band-in-a-Box window has to match with the tempo in DAW. The mark of the section of the song allow the software to play sub-style of chosen style. For example: A is marked on measure one and B is marked on measure nine. The software will play the chosen style such as funk or swing from measure one to measure eight, then the software will play the sub-style of the chosen style in measure nine. The sub-style is slightly different from the main chosen style. After setting up all necessary information of the song, the user has to click on generate and then drag the generated file from Band-in-a-Box window to DAW window. The user can then record the main melody using either real instrument or software instrument into the project. And then the project can be mixed and mastered.

Digital Audio Workstation: GarageBand/Logic Pro

GarageBand and Logic Pro are music software designed to be used in Mac platform. GarageBand can be used by any new beginner musician anytime as the software is very user-friendly and available in all Apple devices including iPad and iPhone. All the necessary editing functions and sound patches are ready to be used.

For more editing functions and more realistic sound samples, one cannot overlook the Logic Pro as it can edit the MIDI in more details. Logic Pro offers bigger sound library than GarageBand; including more pre-recorded loops and sound effects. Logic Pro can be very powerful composition and orchestration tools. It can effectively create music and sound effects for any video projects such as commercials, video games, short films, and full-length feature films.

On the basic Logic Pro X interface, there are several useful buttons that allow the user to control all aspect of the project.

- Library button shows all available software instruments.
- Inspector button shows settings of each track including sound effects, bus channel, panning, and volume.
- Toolbar button shows the toolbar in which contains more buttons for more functions.
- Control button can quickly modify the sound of each patch or region.
- Mixer button shows channel stripes for each track in which plug-ins and other customization can be edited to each track.
- Editor button allow the user to edit both audio and MIDI region.
- Quantization button found in editor function is used to edit MIDI event so that the MIDI event is placed in the correct timing or correct note.

When working with MIDI event, everything about each event can be edited including pitch, rhythm, timing, velocity, modulation, dynamic, and expression. It is quite different when working with audio file. The audio file is presented in a wave-like pattern in DAW. The user can cut, copy, and paste the audio file; however, most DAW does not allow the user to edit pitch or rhythm of audio file.

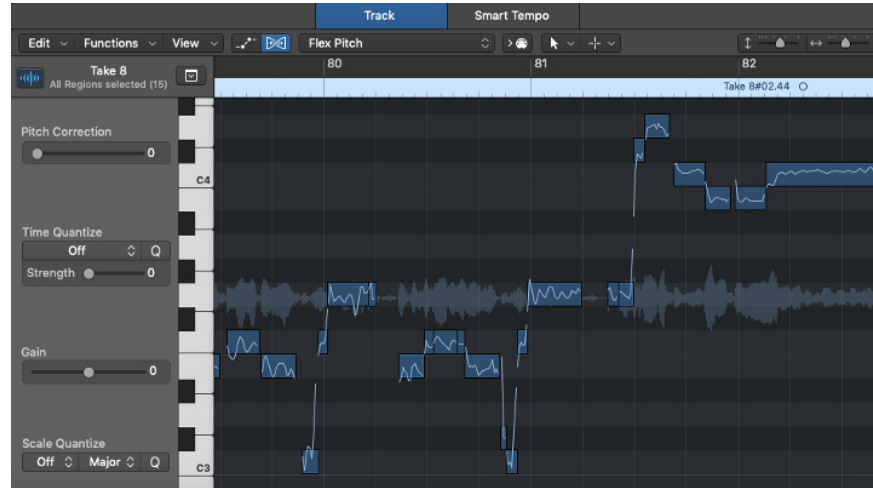


Figure 1. Flex-Pitch function in Logic Pro X
Source: the researcher

Flex-pitch function in Logic Pro X can edit the sounds of vocal recording. It can adjust the off-tempo and off-pitch back into correction by sliding each sound bar. In the past, the user would need another software or plug-in to edit the vocal track. In Figure 1, the bar stands for each main note that the singer has sung. The line inside the bar states the vibration and curvature of the pitch. The vibration should be kept as is so that the edited passage sounds natural.

When writing for popular music, the user can choose any built-in instruments whether they are guitar, bass, drums, or piano. All of these mentioned instruments have realistic sounds in which very little editing is required.

In case of drum set, a Logic Pro drum set is based on a standard drum set which consists of 1 bass drum, 1 snare, 2 tom-toms, 1 floor tom, 1 hi-hat, 1 ride cymbal, and 1 or 2 crash cymbals. It is up to the composer/songwriter to choose the right drum set. Each drum set contains different sounds, attack, and reverb that are pre-set for immediate usage in which can be further adjusted to suit the preference of the user.



Figure 2. Basic drum pattern
Source: the researcher

Given the drum pattern as seen in Figure 2. The hi-hat is executed in straight eighth-note pattern. It is much easier to adjust the velocity of each note equally, but it would sound unnatural and unrealistic to most ears. The drummer executes the velocity of the hi-hat unequally as the beat 1 is the strongest attack. It is attacked as strong as the bass drum. The attack in beat 3 is also strong, but not as strong as in beat 1. Beat 2 and beat 4 have weaker attack than beat 1 and beat 3. Each upbeat is lighter than each of its downbeat.

Different genre of music requires different velocity setting depending on the user's preference. The velocity rate is defined by color and number. The maximum number is 127 while the lowest number is 1. Red color stands for high velocity in which the highest number is 127. The orange/brown color also stands for high velocity around in which the number is around 110. The yellow color stands for mid/high velocity. The green color stands for middle velocity in which the number is around 70. The velocity of virtual instruments is not as sensitive as if it is played by real musicians. The number 120 and 127 does not make any different in sound; however, there is a big different between number 110 and 111. The user has to decide which sound they want to hear in their music. They can adjust the volume of each passage to make the passage louder instead of adjusting the velocity.

When working with classical instruments, more editing is required as each instrument in the orchestra has different shape of attack, decay, sustain, and release. For example: violin can perform two or more notes in a single bow depending on the passage and its expression. In Logic Pro, each note is recorded in a form of a MIDI event. In each MIDI event, the attack, decay, sustain, and release information is recorded as well

When a piano key is struck, it creates a strong attack, and follows by a quick decay. The sound of sustain is fading within duration of each note. The release is sudden as soon as the pianist lifts the finger. If the finger is not lifted from the key in time, the sound is faded out into inaudible.

The violin has slightly slower attack than other instruments such as piano or guitar. Violin is bowed to produce sound; therefore, there is no decay in the violin's sound envelope. Violin has a very long sustain until the bow stops, then the sound is faded.

According to the sound envelope in Figure 3, if the passage is play in one bow, the attack stays in the first note of the passage only. However, when playing the same passage using MIDI, the attack stays on every note; therefore, there are small gaps between notes in the passage. To solve the problem, the user needs to draw the edge of each MIDI event slightly longer than usual so that the end of each MIDI event is overlapped with the beginning of the following MIDI event. The beginning of the MIDI event can be placed right on the beat or it can be placed slightly before the beat. When the beginning of the MIDI event is placed on the beat, the actual sound of attack is slightly delayed. When the beginning of the MIDI event is placed slightly before the beat, the actual sound of attack is landed right on the beat. This is a matter of preference.

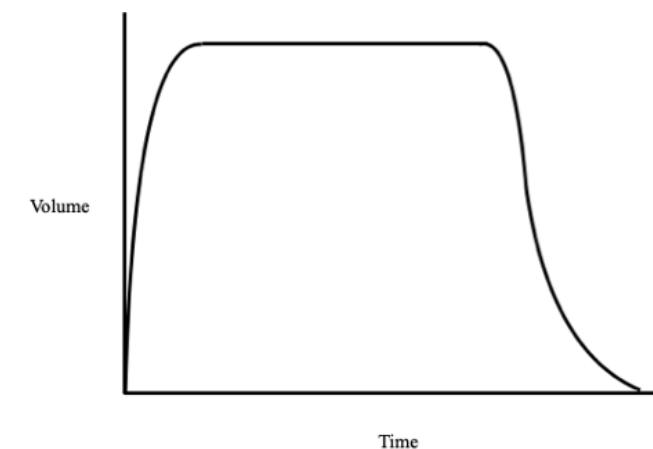


Figure 3. The sound envelope of the violin
Source: the researcher

Choosing the right sound patch is a good way to get started. In case of sting, string sound patch comes in both ensemble patch and individual patch. The sound from ensemble patch consists of sounds from string ensemble which can be a great tool if the string part is not the main focus in the music. If the string part provides the main melody in the music, the string ensemble patch is not the best choice to choose. For example, if the note C5 is played, all instruments in string ensemble play C5 which could be out of range for some instruments. In this case, the individual string patch is best suited for the job.

Third party sound patch can offer greater sound than built-in sound patch. In case of symphony orchestra, there are many software companies offering sound patches to be used as DAW or as plug-in for DAW. EastWest Quantum Leap or EWQL is one of companies that offer plug-in virtual orchestra. The plug-in requires PLAY in order to use the sound from the plug-in.



Figure 4. Basic PLAY interface in Logic Pro X
Source: the researcher

When choosing instrument in PLAY interface as shown in figure 4, the interface comes with pre-set ADSR in which can be adjusted. The microphones position can also be adjusted. Each instrument and each articulation come with different pre-set in which the user needs to experiment with different adjustment and chooses the preferred sound.

For better and more realistic sound, the adjustment such as volume and modulation can be done using Automation in editing window. When editing modulation, the sound is slightly manipulated such as texture of sound and vibration.⁸

8. Sit Kesjamras, "Yggdrasil: A Music Composition for Synthesizers and Rhythm Section" (Proceeding in RSU International Research Conference, May 1, 2020. Pathum Thani, Thailand), 1001.

Mixing and mastering session can start with converting all MIDI region into audio format since the MIDI can take up a lot of CPU usage of the computer; thus, it would freeze the computer or slow down the computer in some case. Converting from MIDI must be done one track at a time. The user can choose between offline and real-time conversion. The offline conversion lets the software converts the MIDI at high speed. The real-time conversion lets the user listen to the audio track while the software converts the MIDI. Once all MIDI tracks are converted into audio files, all audio files must be opened in a new project.

When editing and mastering the music, the user can edit each track individually or as in instrumental group by assigning Bus channel. The user can control the percentage of signal sent to each Bus channel and the user can add sound effect directly to Bus channel. With this method, sound effects are applied on every instrument in the assigned group. The sound can then be mixed and adjusted for better balance by using:

- Channel EQ is to bring out the desired frequencies of each instrument or each Bus channel
- Panning is to assign the position of incoming sound from left or right
- Reverb is to set up the acoustic of the room/hall in which the music is recorded
- Compressor is to reduce sounds that exceed a certain threshold level, smoothing out the dynamics and increasing the overall volume

From there, other adjustments such as volume automation, panning automation, modulation can be done on each track or each Bus channel.

Conclusion

Notation software is a great tool for all level of musician. It can create a professional music score. It can play the written music. It can also export and import MIDI to be used in many other ways.

Virtual studio and virtual instruments are great tools for composer and songwriter as their music can be produced directly by themselves. Each composer and songwriter may have their own ways of sequencing the MIDI and their own ways of producing music. Some may notate the music using the music software then arrange and record in DAW. Some may arrange their music using Band-in-a-Box then mix and edit in DAW. Some may compose, arrange, and record in DAW from the beginning. After they finish editing, mixing, and mastering the music, they can publish their music to the audience through social media. With technology nowadays, the audience can be reached easily and directly.

REFERENCES

- Berthume, JJay. "How to Make Logic X Built-in Strings Sound Good (Tutorial)." Filmed May 2015
<http://www.youtube.com/watch?v=JvfLrpOb958>.
- Farquharson, Michael. Writer. Producer. Engineer. *A Handbook for Creating Contemporary Commercial Music*. Boston, MA: Berklee Press, 2006.
- Gerliche, Andrew. "Realistic MIDI Strings (Logic Pro)." Filmed May 2013 <http://www.youtube.com/watch?v=KBL6lvWjzI4>.
- Hagerman, Andrew. *Digital Music Making for Teens*. Boston, MA: Thomson Course Technology, 2005.
- Hoffert, Paul. *Music for New Media Composing for Videogames, Web Sites, Presentations, and other Interactive Media*. Boston, MA: Berklee Press, 2007.
- Kesjamras, Sit. "Yggdrasil: A Music Composition for Synthesizers and Rhythm Section." Proceeding in RSU International Research Conference, Pathum Thani, Thailand, May 1, 2020.
- Sacco, Paul. "Logic Pro X - Realistic Orchestra / How To Mix." Filmed November 2016
<http://www.youtube.com/watch?v=RaJWRKd37Ro>.
- Schuele, Nico. "'What Are Virtual Instruments' When code and music overlap: how they are built and played in order to create realistic sounding music." <http://medium.com/pragmatic-sound/what-are-virtual-instruments-c762055ddf71>

การออกแบบเรขศิลป์โดยใช้แนวคิดปฏิสังขนิยมสำหรับอัตลักษณ์ ย่านสร้างสรรค์ กรณีศึกษา ย่านเจริญกรุง Graphic Design by Anti-realism Concept for Creative District: a Case of Charoenkrung District

สร้อย ตั้งตรงสิทธิ์ * SARAN TANGTRONGSIT*
ศุภกรณ์ ดิษฐพันธุ์** SUPPAKORN DISATAPUNDHU**

บทคัดย่อ

งานวิจัยเรื่องการออกแบบเรขศิลป์โดยใช้แนวคิดปฏิสังขนิยมสำหรับอัตลักษณ์ย่านสร้างสรรค์ กรณีศึกษา ย่านเจริญกรุง มีวัตถุประสงค์เพื่อ 1. เพื่อถอดแนวคิดปฏิสังขนิยมที่นำไปสู่องค์ประกอบการออกแบบเรขศิลป์ 2. เพื่อหาอัตลักษณ์ย่านเจริญกรุง และนำเรขศิลป์ที่มีแนวคิดปฏิสังขนิยมมาใช้ในการออกแบบอัตลักษณ์ย่านเจริญกรุง ในการหาองค์ประกอบทางเรขศิลป์ที่มีแนวคิดสอดคล้องกับแนวคิดปฏิสังขนิยม ผู้วิจัยใช้การค้นคว้าข้อมูลจากเอกสาร สัมภาษณ์ผู้เชี่ยวชาญ และวิเคราะห์ข้อมูล ผลวิจัยพบว่าองค์ประกอบทางเรขศิลป์ที่สอดคล้องกับแนวคิดปฏิสังขนิยม ได้แก่ 1. สัญลักษณ์และสัญลักษณ์ และระดับการรับรู้ของมนุษย์ในระดับของการสื่อความหมาย 2. ตราสัญลักษณ์ประเภท Name-only Mark, Initial Letter Mark, Allusive Mark, Abstract Mark, Name Symbol Mark 3. ภาพเกือบสมบูรณ์ 4. จุดและเส้น 5. รูปทรงคำพูดและรูปทรงนามธรรม 6. พื้นที่ว่างที่เป็นกลางและพื้นที่ว่าง 2 นัย 7. การจัดคู่ของสีประเภท 1) การใช้สีตรงข้าม 2) การใช้สีแยกตรงข้าม 3) การใช้สีสามเส้า 8. การละเมิดไวยากรณ์ทางภาษา ในการหาอัตลักษณ์ของย่านเจริญกรุง ผู้วิจัยใช้การค้นคว้าข้อมูลจากเอกสาร ใช้แบบสอบถาม ลงพื้นที่ และวิเคราะห์ข้อมูล ผลวิจัยพบว่าอัตลักษณ์ของย่านเจริญกรุงคือการผสมผสาน 3 วัฒนธรรมด้านศาสนาที่แตกต่างกัน ได้แก่ ศาสนาพุทธนิกายมหายาน ศาสนาคริสต์นิกายโรมันคาทอลิกและศาสนาอิสลาม ซึ่งมีสิ่งที่เป็นตัวแทนได้แก่ วัดมังกรกมลาวาส อาสนวิหารอัสสัมชัญและมัสยิดฮารูน ท้ายสุดผู้วิจัยได้ออกแบบตราสัญลักษณ์ของย่านเจริญกรุงโดยใช้องค์ประกอบทางเรขศิลป์ที่มีแนวคิดปฏิสังขนิยมเป็นต้นแบบแสดงถึงความเป็นไปได้ของงานอัตลักษณ์ซึ่งครอบคลุมการออกแบบเรขศิลป์สิ่งแวดล้อม (Environmental Graphic Design)

คำสำคัญ : การออกแบบเรขศิลป์/ ปฏิสังขนิยม/ อัตลักษณ์/ ย่านสร้างสรรค์/ ย่านเจริญกรุง

*นิสิตระดับปริญญาโทชั้นปีที่ 2 คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, saran.t@bu.ac.th

*Doctoral Student, Faculty of Fine and Applied Arts, Chulalongkorn University, saran.t@bu.ac.th

**รองศาสตราจารย์ ดร. คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, suppakorn.d@chula.ac.th

**Associate Professor Dr., Faculty of Fine and Applied Arts, Chulalongkorn University, suppakorn.d@chula.ac.th

Abstract

The study of graphic design by anti-realism concept for creative district: a case study of Chareonkrung district was processed with the purposes to 1. make a research for finding the design elements of graphic design that are consistent with the concept of anti-realism theory 2. find the identity of creative area Chareonkrung district and be applicable to the graphic design under the anti-realism concept in Charoenkrung district area. To find out the graphic design elements which are consistent with the anti-realism concept, the author had used the research methodology through the documentary research, experts interviewing and data analyzing. The findings revealed that the elements of graphic design consisting with anti-realism concept were as follows A: 1. the sign of index and symbol including the level of human perception at the level of communication 2. the logo type Name only mark, Initial letter mark, Allusive mark, Abstract mark, Name symbol mark 3. Nearly complete picture according to the law of Gestalt's and the law of organization 4. Dots, lines and all kinds of shapes 5. Language and Abstract shape 6. Neutral space and Ambiguous space 7. Using complementary colors, split complementary colors and triadic color scheme 8. Breaking the law of language grammatical correctness. To find out the identity of Charoenkrung area, the researcher had reviewed the concerning literature and used the research tools by the documentary research, the questionnaire technique by collecting the samples group from the research area and analyzing the data. The research finding indicated that the identity of Chareondrung district is composed of the cultural mixture among three main religions including Mahayan Buddhism, Roman Catholic Church and Islam. The representative of these beliefs are "Dragon Temple Kamalawat, Assumption Cathedral and Haroon Mosque." Finally, the researcher had designed Charoenkrung district logo prototype by using elements of graphic designing that are consistent with the concept of anti-realism theory to show the possibility of Charoenkrung identity design which include environmental graphic design.

Keywords: Graphic Design/ Anti-realism/ Identity/ Creative District/ Charoenkrung District

บทนำ

แนวคิดปฏิสังขนิยม (Anti-realism) ต่อด้านสังขนิยม หรืออติสังขนิยมเป็นคำที่ใช้เรียกแนวคิดที่เห็นต่างกับแนวคิดสังขนิยม (Realism) แนวคิดปฏิสังขนิยมเป็นแนวคิดที่ว่าความจริงแท้ไม่มีอยู่จริงอย่างเป็นภววิสัยพูดโดยง่ายคือความจริงแท่นั้นไม่มีอยู่ด้วยตัวของมันเอง¹ แนวคิดปฏิสังขนิยมถูกนิยามความหมายแตกต่างกันไปในแต่ละศาสตร์ เช่น ในทางอรรถศาสตร์ ซึ่งเป็นศาสตร์ที่เกี่ยวกับความสัมพันธ์ของคำ วลี และความหมาย แนวคิดปฏิสังขนิยมถูกพูดถึงโดยไมเคิล ดัมเมทท์ (Michael Dummett) ไมเคิล ดัมเมทท์กล่าวว่า มีประโยคบางประโยคที่เราไม่สามารถตัดสินได้ว่าประโยคนั้นเป็นจริงหรือเท็จหรือเรียกว่า กลุ่มประโยคที่เป็นปัญหา (Disputed Class) ยกตัวอย่างเช่นประโยคที่ว่า มีแมวตัวหนึ่งอยู่บนดาวศุกร์ ซึ่งหากเรายังไม่สามารถตัดสินได้ว่าประโยคดังกล่าวนี้เป็นจริงหรือเท็จ ประโยคดังกล่าวก็ยังไม่สามารถเป็นได้ทั้งจริงและเท็จ² ในทางอภิปรัชญา ปฏิสังขนิยมถูกเรียกว่าวิมตินิยม (Skepticism) หรือกลุ่มคนที่มีแนวคิดในทางตรงข้ามกับนักปรัชญาสังขนิยม เช่น นักปรัชญาที่มีชีวิตอยู่ในปี ค.ศ. 1596-1650 อย่างเรเน เดการ์ต (René Descartes) ก็เกิดความไม่แน่ใจในการมีอยู่จริงของทุกสิ่ง แม้เขาจะใช้หลักการทางวิทยาศาสตร์พิสูจน์ก็ตาม แต่เขาก็พบว่าวิทยาศาสตร์ก็ไม่สามารถพิสูจน์ถึงบางสิ่งที่เขาสงสัยได้³ ในขณะที่ยอฮันนีส คานท์ (Immanuel Kant) นักปรัชญาที่มีชีวิตอยู่ระหว่างปี ค.ศ. 1724-1804 ได้ให้ทรรศนะไว้ว่าเราไม่สามารถรับรู้ถึงความจริงแท้ของโลกได้ หรือในที่นี้เรียกว่าโลกเหนือปรากฏการณ์ (Noumenal World) เพราะเรามองโลกผ่านม่านกรองที่เรียกว่า จิต ทำให้เราเห็นเพียงแคโลกที่ทับซ้อนโลกเหนือปรากฏการณ์อยู่ที่เรียกว่าโลกแห่งปรากฏการณ์ (Phenomenal World) คือโลกในปัจจุบันที่เราเห็นอยู่ในขณะนี้⁴ แม้กระทั่งในโลกฝั่งตะวันออก แนวคิดปฏิสังขนิยมก็ถูกเป็นที่พูดถึงอย่างเช่น ลัทธิเต๋า ซึ่งมีผู้ก่อตั้งชื่อว่า เหลาจื่อ เหลาจื่อมีทรรศนะที่ว่า ความจริงของสรรพสิ่งมีเพียงหนึ่งเดียวคือ เต๋าซึ่งเป็นสิ่งที่ไม่มีตัวตน ชื่อที่ใช้เรียกว่า เต๋า นี่ก็เป็นเพียงนามสมมติที่ใช้แทนความจริงแท้ข้างต้นเท่านั้น⁵ แนวคิดสิ่งที่เป็นนามธรรมอย่างเต๋ามีความสอดคล้องกันกับแนวคิดเกี่ยวกับความจริงแท้ในฝั่งของประเทศอินเดียที่เรียกว่า อาตมันหรือพรหมัน ซึ่งเป็นแนวคิดหรือทรรศนะของคังกรจารย์ กล่าวว่าความจริงแท้ของสรรพสิ่งคือ อาตมันหรือพรหมัน ซึ่งเป็นสิ่งที่ไม่มีรูปร่างหรือรูปทรงและอยู่เหนือการรับรู้ การเรียกความจริงสูงสุดว่าอาตมันก็เป็นเพียงการอนุมานขึ้น⁶

ในศาสตร์ด้านการละคร แนวคิดปฏิสังขนิยมมักถูกเรียกว่า ต่อด้านเรียลลิสม์ ซึ่งเป็นคำที่ใช้เรียกแนวทางการนำเสนอละครที่ปฏิเสธแนวทางเรียลลิสม์หรือแนวสังขนิยมในยุคก่อนหน้าหรือในยุคศตวรรษที่ 19 ที่มุ่งแต่นำเสนอความเป็นจริงของสังคมเป็นหลัก รวมทั้งการสร้างสรรค์ประกอบฉากที่สมจริงทุกกระเปียดนิ้วซึ่งก่อให้เกิดผู้ชมมีแต่สนใจความสมจริงของฉากบนเวทีจนละเลยสารที่ผู้สร้างต้องการจะสื่อถึง รวมทั้งทำให้ผู้ชมขาดจินตนาการ ซึ่งแนวทางละครเวทีแบบต่อด้านเรียลลิสม์สามารถแยกย่อยเป็นอีก 5 ประเภทตามการแบ่งของสไตน์ พันธุมโกมล ได้แก่ 1. ละครแนวสัญลักษณ์นิยม หรือซิมโบลิสม์ (Symbolism) เป็นละครเวทีที่แฝงสัญลักษณ์ในทุก ๆ องค์ประกอบของละคร เช่น ฉาก ตัวละคร การกระทำ หรือบทพูด เป็นต้น ทำให้องค์ประกอบเหล่านั้นไม่คำนึงถึงความสมจริงตามธรรมชาติ แต่มุ่งกระตุ้นผู้ชมให้ใช้จินตนาการในการตีความ

1. "ไมเคิลดัมเมทท์กับสังขนิยมและปฏิสังขนิยม," ไสร์จจ หงศ์ดารมภ์, บันทึกข้อมูลเมื่อ 20 ตุลาคม 2561, <https://philoflanguage.wordpress.com>.

2. รัชพล ธรรมวัฒน์, "ข้อโต้แย้งเรื่องการแสดงให้เห็นได้ของปฏิสังขนิยมทางอรรถศาสตร์" (วิทยานิพนธ์ระดับปริญญาโทบัณฑิต, จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2560), 3.

3. ไนเจล วอร์เบอร์ตัน, *ปรัชญา : ประวัติศาสตร์สายธารแห่งปัญญา* (กรุงเทพฯ : บุ๊คสเคป, 2561), 88-95.

4. _____, *ปรัชญา : ประวัติศาสตร์สายธารแห่งปัญญา* (กรุงเทพฯ : บุ๊คสเคป, 2561), 154.

5. เหลาจื่อ, *วิถีแห่งเต๋า* (กรุงเทพฯ : โอเพ่น ไวไซดี, 2562), 81.

6. ประยงค์ แสนบุราณ, *ปรัชญาอินเดีย* (กรุงเทพฯ : โอเดียนสโตร์, 2547), 208.

สัญลักษณ์ที่แฝงอยู่ในองค์ประกอบ 2. ละครแนวโรแมนติก หรือโรแมนติกิซึม (Romanticism) ซึ่งเป็นการนำละครเวทีแนวโรแมนติกในศตวรรษที่ 18 กลับมา เป็นละครที่มุ่งนำเสนอเรื่องของอุดมคติ ความฝันจินตนาการเป็นหลัก⁷ 3. ละครแนวเอ็กเพรสชันนิซึม (Expressionism) เป็นละครเวทีที่มุ่งเน้นการนำเสนอจิตใต้สำนึกของมนุษย์ที่ไม่สามารถมองเห็นได้ ทำให้องค์ประกอบละครอย่างเช่น ฉาก มีความบิดเบี้ยวไม่สมจริงตามธรรมชาติ⁸ ได้รับอิทธิพลจากศิลปะเอ็กเพรสชันนิซึม 4. ละครแนวเอพิก (Epic) เป็นละครมุ่งให้ผู้ชมเกิดการถกเถียง วิเคราะห์และไม่ให้เคลิบเคลิ้มไปกับละครโดยใช้กรรมวิธีต่าง ๆ อย่างการสร้างความปลอดภัยให้กับองค์ประกอบละครอย่างฉากที่ไม่สมจริงตามภูมิประเทศจนแทบไม่สามารถบ่งบอกสถานที่ได้ว่าเรื่องราวดังกล่าวเกิดที่ไหน 5. ละครแนวแอบส์เอร์ดี (Absurd) เป็นละครเวทีที่มุ่งนำเสนอความสับสนวุ่นวาย ความว่างเปล่า และความไร้จุดหมายในชีวิตส่งผลให้บทละครขาดความต่อเนื่อง ไม่สมเหตุสมผล ไร้ความหมาย ถึงขั้นบกพร่องทางด้านภาษา⁹

ในศาสตร์ด้านวิจิตรศิลป์หรือศิลปะบริสุทธิ์ มรยาท พงษ์ไพบูลย์¹⁰ ได้กล่าวว่าขบวนการทางศิลปะที่มีแนวคิดแบบปฏิสังขนิยมได้แก่ 1. โพสต์อิมเพรสชันนิซึม (Post-impressionism) 2. ฟิววิซึม (Futurism) 3. เอ็กเพรสชันนิซึม (Expressionism) 4. คิวบิซึม (Cubism) 5. ดาดา (Dada) 6. เซอร์เรียลลิซึม (Surrealism) 7. นามธรรมบริสุทธิ์ (Pure Abstract)

1. โพสต์อิมเพรสชันนิซึม เป็นขบวนการทางศิลปะที่ละเลยความสมจริงทางกายภาพ กล่าวคือมีการทิ้งรูปแบบขบวนการทางศิลปะแบบอิมเพรสชันนิซึมแต่แตกต่างกันตรงที่โพสต์อิมเพรสชันนิซึมมุ่งเน้นสร้างรูปทรงใหม่ ๆ และกระตุ้นให้ผู้ชมเกิดความรู้สึกบางอย่างตามจุดประสงค์ของศิลปิน ศิลปินเช่น วินเซนต์ ฟานโก๊ะ (Vincent van Gogh) 2. ฟิววิซึม ขบวนการทางศิลปะที่ใช้เส้นที่หยาดกระด้าง รุนแรง ศิลปินเช่น อังรี มาติสส์ (Henri Matisse) 3. เอ็กเพรสชันนิซึม ขบวนการทางศิลปะที่มุ่งแสดงถึงอารมณ์ความรู้สึกและสิ่งที่อยู่ภายในจิตใต้สำนึกของมนุษย์ ซึ่งทำให้ภาพที่แสดงออกมามีความเป็นลักษณะกึ่งนามธรรม ศิลปินเช่น เอ็ดวาร์ด มุงค์ (Edvard Munch) 4. คิวบิซึม ขบวนการทางศิลปะที่มุ่งสร้างรูปทรงใหม่ โดยการลดทอนรูปทรงของสิ่งต่าง ๆ ศิลปินเช่น ปาโบล ปิกัสโซ (Pablo Ruiz Picasso) 5. ดาดา ขบวนการทางศิลปะที่มุ่งสร้างศิลปะเพื่อการเสียดสีสังคม มักใช้วัสดุสำเร็จรูปในการสร้างสรรค์ผลงาน ศิลปินเช่น มาเซล ดูชอมป์ (Marcel Duchamp) 6. เซอร์เรียลลิซึม ขบวนการทางศิลปะที่มุ่งนำเสนอจินตนาการหรือความเหนือจริงซึ่งเกิดจากจิตใต้สำนึก ศิลปินเช่น ซัลวาดอร์ ดาลี (Salvador Dali)¹¹ 7. นามธรรมบริสุทธิ์ ขบวนการทางศิลปะที่มุ่งลดทอนรูปทรงของธรรมชาติให้เหลือเพียงรูปทรงที่ง่ายไม่คำนึงถึงเนื้อหา ศิลปินเช่น ปีเอต์ มอนเดรียน (Piet Mondrian)¹² แม้กระทั่งในศาสตร์ที่ใช้ความเป็นเหตุผลในเชิงตรรกะเป็นหลักอย่างวิทยาศาสตร์ แนวคิดปฏิสังขนิยมก็ยังถูกพูดถึง เช่น ในทฤษฎีของบาส แวน ฟราสเซน ที่กล่าวว่า หลักการทางวิทยาศาสตร์เป็นเพียงความรู้ที่เกิดจากอุปกรณ์ทางวิทยาศาสตร์หรือประสาทสัมผัสแต่ไม่สามารถบอกเล่าข้อเท็จจริงของธรรมชาติได้ เพราะเราใช้อุปกรณ์ทางวิทยาศาสตร์ในการค้นหาความจริงทำให้ความรู้ที่เกิดขึ้นจากกระบวนการทางวิทยาศาสตร์เป็นเพียงสิ่งที่เกิดขึ้นกับประสาทสัมผัสของเราผ่านทางอุปกรณ์เท่านั้น ไม่ใช่ความจริง

7. สดใส พันธุมโกมล, *ปริทัศน์ศิลปะการละคร* (กรุงเทพฯ : คณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2558), 48-51.

8. มัทนี รัตน์, *ความรู้เบื้องต้นเกี่ยวกับศิลปะการกำกับการแสดงละครเวที* (กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์, 2546), 5.

9. สดใส พันธุมโกมล, *ปริทัศน์ศิลปะการละคร* (กรุงเทพฯ : คณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2558), 48-51.

10. มรยาท พงษ์ไพบูลย์, "สารคดีโทรทัศน์ที่ใช้ภาพแนว Anti-realism กับการรับรู้ความหมายและสุนทรีย์ของผู้ชม" (วิทยานิพนธ์ระดับปริญญาโทบัณฑิต, จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2544), 54-56.

11. วุฒิ วัฒนสิน, *ประวัติศาสตร์ศิลปะ* (กรุงเทพฯ : ศิลปบรรณ, 2552), 58-113.

12. E.H. Gombrich, *The Story of Art* (กรุงเทพฯ : เดอะเกรทโพธิ์นอร์ท, 2560), 574.

ตามธรรมชาติ บรูโน ลาตูร์ (Bruno Latour) และสตีเวน วูลการ์ (Steven Woolgar) เป็นนักวิทยาศาสตร์อีกกลุ่มที่มีความเห็นพ้องกันว่า ความรู้ที่เกิดขึ้นจากกระบวนการทางวิทยาศาสตร์เป็นเพียงวาทกรรมที่สนับสนุนโดยทฤษฎีเท่านั้น¹³

แนวคิดปฏิสังขนิมยังมีความเกี่ยวข้องกับความคิดสร้างสรรค์ของมนุษย์มาอย่างช้านานโดยเฉพาะอย่างยิ่งศาสตร์ที่เกี่ยวข้องกับศิลปะ ในประเทศจีนและญี่ปุ่น ลัทธิเต๋านับได้ว่ามีอิทธิพลต่อการสร้างสรรค์งานศิลปะในหลากหลายแขนงอย่างภาพเขียน ประติมากรรม สถาปัตยกรรม วรรณกรรม บทกวี และอื่น ๆ ให้ความสำคัญกับพื้นที่ว่าง หรือความว่างเปล่า ซึ่งนับเป็นพลังแห่งการสร้างสรรค์ เพราะทุกสิ่งบนโลกเกิดขึ้นจากความว่างเปล่าและการมีอยู่ เช่นภาพขณะที่พื้นที่ว่างภายในขามเป็นส่วนสำคัญเท่า ๆ กับเนื้อดินเผา¹⁴

การออกแบบเรขศิลป์หรือกราฟิกดีไซน์ (Graphic Design) เป็นหนึ่งในศาสตร์ที่นักออกแบบต้องใช้ความคิดสร้างสรรค์เช่นเดียวกับศาสตร์ด้านศิลปะการออกแบบอื่น ๆ ซึ่งมักอาศัยแนวคิดอื่นนอกเหนือจากศาสตร์ด้านเรขศิลป์เพื่อนำมาบูรณาการเพื่อสร้างรูปแบบและกระบวนการใหม่ ๆ ในการสร้างสรรค์ แต่กลับพบว่าแนวคิดปฏิสังขนิมก็ยังไม่เคยถูกนำมาบูรณาการหรือประยุกต์ใช้ในศาสตร์ด้านการออกแบบเรขศิลป์ ผู้วิจัยจึงมีความสนใจในการนำแนวคิดนี้มาหาองค์ประกอบในการออกแบบเรขศิลป์ โดยทดลองใช้ในการออกแบบอัตลักษณ์องค์กร โดยผู้วิจัยจะนำแนวทางการออกแบบเรขศิลป์ดังกล่าวไปทดสอบในการออกแบบย่านสร้างสรรค์โดยใช้ย่านเจริญกรุงเป็นกรณีศึกษา สาเหตุที่ผู้วิจัยเห็นว่าแนวคิดปฏิสังขนิมมีความสอดคล้องกับย่านสร้างสรรค์เจริญกรุง คือ จากการศึกษาแนวคิดปฏิสังขนิมเบื้องต้นพบว่าแนวคิดปฏิสังขนิมเกี่ยวข้องกับสิ่งที่มีความผิดแปลกจากความเป็นจริง ความเข้าใจดั้งเดิมของมนุษย์ หรือชุดความคิดเดิมในอดีต ยกตัวอย่างเช่นศาสตร์ด้านละครเวทีที่ใช้แนวคิดปฏิสังขนิมที่กล่าวข้างต้นอย่างละครแนวเอพิคที่สร้างความแปลกประหลาดให้กับละครโดยการสร้างความแปลกประหลาดให้กับองค์ประกอบละครอย่างฉากที่ไม่สมจริงตามความเป็นจริงดังที่กล่าวไว้ข้างต้น ซึ่งสอดคล้องกับลักษณะพิเศษของย่านเจริญกรุง อย่างการที่สถานที่สำคัญทางประวัติศาสตร์หรือมรดกทางวัฒนธรรมที่สำคัญถูกเปลี่ยนหน้าที่จากเดิม กล่าวคือ เดิมในความเข้าใจ สถานที่สำคัญทางประวัติศาสตร์เป็นแหล่งท่องเที่ยวศึกษาประวัติศาสตร์ความเป็นมาแต่ไม่ใช่สำหรับย่านเจริญกรุง เพราะมรดกทางวัฒนธรรมของย่านเจริญกรุงได้ถูกเปลี่ยนหน้าที่สู่การเป็นพื้นที่ประกอบกิจการและกิจกรรมสร้างสรรค์ ยกตัวอย่างเช่น ศาลสถานหรือโรงเก็บภาษีเดิมในสมัยรัชกาลที่ 5 ซึ่งเดิมเป็นสถานที่สำหรับการเก็บภาษีขาเข้าของไทยและถูกทิ้งร้างเป็นเวลานานได้ถูกเปลี่ยนเป็นสถานที่แสดงผลงานทางศิลปะอย่างนิทรรศการภาพถ่าย Hundred Years Between ของท่านผู้หญิงสิริกิติยา เจนเซนที่จัดแสดงในเทศกาลงานออกแบบกรุงเทพ (Bangkok Design Week) ครั้งที่ 3 ในปี พ.ศ. 2563 วันที่ 1-9 กุมภาพันธ์ พ.ศ. 2563 ซึ่งหลังจากเสร็จสิ้นนิทรรศการครั้งนี้แล้ว จะถูกปรับปรุงเป็นเวลา 6 ปี เพื่อประกอบกิจการโรงแรมโดยบริษัท ยู ซิตี้ จำกัด (มหาชน)

สิ่งที่ผิดแปลกความคิดแบบเก่าในอดีตที่ถูกบันทึกไว้ในย่านเจริญกรุงอีกอย่างคือ แต่เดิมชาวตะวันตกมักจะถูกเข้าใจว่าเป็นปฏิภักษ์หรือมักมีข้อพิพาทกับกลุ่มคนที่นับถือศาสนาอิสลามอยู่เป็นระยะนับแต่

13. “ไมเคิลดัมเมทท์กับสังขนิมและปฏิสังขนิม,” โสรัจจ์ หงศ์ลดารมภ์, บันทึกข้อมูลเมื่อ 20 ตุลาคม 2561, <https://philoflanguage.wordpress.com>.

14. เหลาจื้อ, *วิถีแห่งเต๋า* (กรุงเทพฯ : โอเพ่น ไรซ์, 2562), 300-306.

ศตวรรษที่ 11 และ 12 ในช่วงสมัยสงครามครูเสดและในปัจจุบันหลังประเทศตะวันตกอนุญาตให้ชาวยิวเข้ามาในปาเลสไตน์ในปี ค.ศ. 1948¹⁵ แต่ไม่ใช่สำหรับย่านเจริญกรุงเพราะจากหลักฐานพบว่า โรงเรียนอันฮุมันอิสลามซึ่งเป็นโรงเรียนสอนศาสนาอิสลามในอดีต (ปัจจุบันปี พ.ศ. 2563 ได้เลิกกิจการไป) แม้จะอยู่ใกล้กันกับโรงเรียนอัสสัมชัญซึ่งเป็นโรงเรียนต่างศาสนาแต่ก็มีความสัมพันธ์ที่ดีต่อกัน เมื่อโรงเรียนอันฮุมันอิสลามได้เปิดทำการ ทางโรงเรียนได้เชิญอาจารย์ ฟ. ฮีแลร์ของโรงเรียนอัสสัมชัญมาเป็นเกียรติให้อาสาแก่นักเรียนทั้ง 2 โรงเรียนยังคงเคยแลกเปลี่ยนข้อสอบกันตรวจอีกด้วย¹⁶ อีกหนึ่งสาเหตุที่แนวคิดปฏิสังขณนิยมมีความสอดคล้องกับย่านสร้างสรรค์เจริญกรุงคือแนวคิดปฏิสังขณนิยมมีความเกี่ยวข้องกับการแทนค่าบางสิ่งเพื่ออธิบายสิ่งที่ไม่สามารถมองเห็นได้อย่างเช่น เตา หรือความจริงแท้ในทฤษฎีของเหล่าจิตที่แทนด้วยคำที่เรียกว่า เตาหรืออาตมันในทฤษฎีของคังกรอาจารย์ก็ถูกแทนค่าด้วยคำเรียกดังกล่าว ด้วยย่านเจริญกรุงมีความหลากหลายทางมรดกทางวัฒนธรรม เช่น มรดกวัฒนธรรมที่เกิดขึ้นจากการร่วมกลุ่มของชุมชนที่นับถือศาสนาอิสลาม ซึ่งก่อให้เกิดมรดกล้ำค่าทางวัฒนธรรมอย่างการตกแต่งแบบมุสลิมหรืออักษรวิจิตรของมัศยิดฮารูน สถาปัตยกรรมของชาวตะวันตกที่เกิดขึ้นจากการเผยแผ่ศาสนาคริสต์นิกายโรมันคาทอลิกอย่างโบสถ์สไตล์โกธิครีไวล (Gothic Revival) ของวัดกาลหว่าร์ อาคารจีนแบบซื่อเห่อเยียนหรืออาคาร 4 หลังที่ล้อมรอบลานตรงกลางของบ้านโชวเฮงไถ่ และอื่น ๆ อีกมากมายทำให้สิ่งที่เป็นกายภาพหรือมองเห็นและจับต้องได้อย่างสถาปัตยกรรมต่าง ๆ อาจจะยังไม่สามารถแสดงอัตลักษณ์ที่เป็นที่จดจำได้ ผู้วิจัยจึงเกิดคำถามขึ้นว่า หากสิ่งที่จับต้องได้นั้นไม่สามารถแสดงอัตลักษณ์ที่ชัดเจนแล้ว สิ่งที่ไม่สามารถจับต้องหรือมองเห็นได้ซึ่งเป็นสิ่งที่แนวคิดปฏิสังขณนิยมให้ความสำคัญดังที่กล่าวไว้ข้างต้นจะสามารถสร้างอัตลักษณ์ที่เป็นที่จดจำได้หรือไม่

แม้ย่านเจริญกรุงจะถูกประกาศให้เป็นย่านสร้างสรรค์หลังจากการเก็บข้อมูลของศูนย์สร้างสรรค์งานออกแบบ (Thailand Creative and Design Center) ตั้งแต่ปี พ.ศ. 2555 ถึงปี พ.ศ. 2558 จากการย่านเจริญกรุงมีความเพียบพร้อมต่อการเป็นย่านสร้างสรรค์ คือ 1. มีความสะดวกทางคมนาคม 2. มีปริมาณอาคารว่างต่อการประกอบธุรกิจสร้างสรรค์ และ 3. มีการรวมกลุ่มเพื่อสร้างสภาพแวดล้อมในพื้นที่ ๆ เอื้อต่อการประกอบธุรกิจสร้างสรรค์ อนุรักษ์พื้นที่ริมน้ำ สนับสนุนชุมชน แต่ย่านเจริญกรุงก็ยังไม่ได้รับการออกแบบอัตลักษณ์ทำให้ขาดความเป็นเอกภาพในด้านภาพลักษณ์ การออกแบบอัตลักษณ์หรืออัตลักษณ์องค์กร (Corporate Identity) เป็นสิ่งจำเป็นอย่างมากต่อบริษัท สถาบัน องค์กร หรือแม้กระทั่งรัฐบาลในการสร้างเอกลักษณ์และเอกภาพ รวมทั้งยังสามารถสร้างความเป็นปึกแผ่นแก่บุคคลที่เกี่ยวข้อง การออกแบบอัตลักษณ์องค์กรคือการควบคุมการใช้งานตราสัญลักษณ์ และอื่น ๆ ซึ่งถูกนำไปใช้บนสื่อต่าง ๆ โดยใช้คู่มือเป็นเครื่องมือในการควบคุมเอกภาพของงานออกแบบอัตลักษณ์องค์กรนั้น¹⁷ การออกแบบอัตลักษณ์ยังถูกนำมาปรับใช้กับสถานที่และเทศกาลหรืองานสำคัญนับแต่การเกิดขึ้นของงานออกแบบอัตลักษณ์ของมหกรรมนานาชาติกีฬโอลิมปิกที่เม็กซิโก (Mexico) ในปี ค.ศ. 1968 ที่ออกแบบโดยเลนส์ วายแมน (Lance Wyman) และปีเตอร์ เมอร์ดอร์ช (Peter Murdoch) ซึ่งมีขอบเขตงานตั้งแต่โลโก้ สัญลักษณ์ภาพพิกโทกราฟ (Pictographic Symbols) กีฬาประเภทต่าง ๆ ซึ่งถูกนำไปใช้ทั้งในระบบป้ายและอื่น ๆ¹⁸ จากที่กล่าวมาข้างต้นงานออกแบบอัตลักษณ์สามารถสร้างอัตลักษณ์ให้กับสถานที่หรือพื้นที่อย่างย่านเจริญกรุงก็ให้

15. จรัญ มะลูลีม. ISLAMOPHOBIA (กรุงเทพฯ : มติชน, 2559), 15-16.

16. "ศิลปะอิสลามแห่งเจริญกรุง," อลิษา ลัมไพบุลย์, บันทึกข้อมูลเมื่อ 13 สิงหาคม 2562, <https://readthecloud.co/walk-islamic-art-trip/>.

17. เกร็ก เบอริแมน, ออกแบบกราฟิก : Graphic design = Notes on graphic design and visual Communication (กรุงเทพฯ : อีแอนด์ไอคิว, 2545), 95-98.

18. ศุภกรณ์ ดิษฐพันธุ์, ประวัติศาสตร์การออกแบบกราฟิก (กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2558), 421.

มีเอกลักษณ์ที่ชัดเจนและสามารถสร้างเอกภาพให้กับย่าน ซึ่งตอบโจทย์กับแผนพัฒนาเศรษฐกิจและสังคมแห่งชาติ ฉบับที่ 12 พ.ศ. 2560-2564 ยุทธศาสตร์ที่ 3 การสร้างความเข้มแข็งทางเศรษฐกิจและแข่งขันได้อย่างยั่งยืนในการพัฒนาภาคบริการและการท่องเที่ยวโดยการพัฒนาอุตสาหกรรมท่องเที่ยวเชิงบูรณาการที่มีมูลค่าเพิ่มให้กับสินค้าและบริการด้านการท่องเที่ยวโดยใช้ประโยชน์จากอัตลักษณ์และเอกลักษณ์แห่งความเป็นไทยที่สะท้อนวัฒนธรรมท้องถิ่นและวิถีชุมชนและยุทธศาสตร์ที่ 9 การพัฒนาภาคเมืองและพื้นที่เศรษฐกิจ โดยการรักษาอัตลักษณ์ของเมืองและสร้างคุณค่าของทรัพยากรเพื่อกระจายรายได้ให้คนในท้องถิ่น¹⁹

วัตถุประสงค์ในการวิจัย

1. เพื่อถอดแนวคิดปฏิสัจนิยมที่นำไปสู่องค์ประกอบการออกแบบเรขศิลป์
2. เพื่อหาอัตลักษณ์ย่านเจริญกรุง

วิธีการดำเนินการวิจัย

วิทยานิพนธ์ใช้ระเบียบวิธีวิจัยแบบเชิงคุณภาพ (Qualitative Research) มีวัตถุประสงค์

1. เพื่อหาองค์ประกอบการออกแบบเรขศิลป์จากแนวคิดปฏิสัจนิยม
2. เพื่อหาอัตลักษณ์ของย่านสร้างสรรค์เจริญกรุง โดยมีกระบวนการดังต่อไปนี้
 - 1.) ศึกษาวรรณกรรมที่เกี่ยวข้อง
 - 2.) วิเคราะห์แนวคิดรวมของปฏิสัจนิยมของทั้ง 5 ศาสตร์
3. วิเคราะห์แนวทางการออกแบบเรขศิลป์ที่สอดคล้องกับแนวคิดปฏิสัจนิยม
4. นำแนวทางการออกแบบเรขศิลป์ที่สอดคล้องกับแนวคิดปฏิสัจนิยมดังกล่าวไปนำเสนอต่อผู้เชี่ยวชาญเพื่อรับความคิดเห็นเพิ่มเติมสำหรับการปรับปรุงแนวทางดังกล่าว โดยกำหนดเกณฑ์ในการเลือกผู้เชี่ยวชาญให้ผู้เชี่ยวชาญต้องมีความรู้ความสามารถในศาสตร์ต่าง ๆ ที่กำหนด 10 ปีขึ้นไป
 - 1) สันติ ลอรัชวี ผู้เชี่ยวชาญด้านการออกแบบเรขศิลป์ บริษัท แพรคติกัล ดีไซน์ สตูดิโอ
 - 2) ผศ. ดร. สามมิติ สุขบรรจง ผู้เชี่ยวชาญด้านละครเวที อาจารย์ประจำวิชาเอก การแสดงและการกำกับภาพยนตร์ วิทยาลัยนวัตกรรมการสื่อสารสังคม มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ
 - 3) รศ. สน ศรีมาตรัง ผู้เชี่ยวชาญด้านศิลปะ คณะมัณฑนศิลป์ มหาวิทยาลัยศิลปากร
 - 4) เอกรงค์ คุ่มพร้อมบุญ ผู้เชี่ยวชาญด้านเรขศิลป์ ละครเวที และศิลปะ
5. สรุปแนวทางการออกแบบเรขศิลป์ที่สอดคล้องกับแนวคิดปฏิสัจนิยม
6. สร้างเครื่องมือสำหรับการเก็บข้อมูลด้านอัตลักษณ์ของย่านเจริญกรุง โดยถูกออกแบบให้มีลักษณะเป็นแผ่นผ้าอย่าง 3 ชั้น บรรจุด้วยคำถาม 5 ข้อ ซึ่งคำถามจะถูกปรับให้เข้าใจง่ายต่อบุคคลทั่วไปที่ไม่ใช่นักออกแบบได้แก่
 - 1) ถ้าเจริญกรุงเป็นคนเป็นคนแบบไหน?
 - 2) มาเจริญกรุงเพื่อ?
 - 3) นึกถึงเจริญกรุง นึกถึง?
 - 4) เจริญกรุงยังขาดอะไร?
 - 5) มองเห็นเจริญกรุงในอนาคตเป็นอย่างไร?

19. สำนักงานรัฐมนตรี, แผนพัฒนาเศรษฐกิจและสังคมแห่งชาติ ฉบับที่สิบสอง พ.ศ. 2560-2564 (กรุงเทพฯ : สำนักงานรัฐมนตรี, 2560), 94-179.



ภาพที่ 1 เครื่องมือสำหรับการเก็บข้อมูลด้านอัตลักษณ์ของย่านเจริญกรุง
ที่มา : ผู้วิจัย

ในด้านวิธีการตอบแบบสอบถาม ผู้ที่ตอบแบบสอบถามจะต้องเลือกกระดาษที่มีด้านหลังเป็นกา
ตามสีของช่วงอายุที่แบ่งตามเจนเนอเรชั่นต่าง ๆ ได้แก่ สีฟ้า สำหรับบุคคลเจนเนอเรชั่นซีที่เกิดขึ้นตั้งแต่ปี พ.ศ.
2541 เป็นต้นมา สีเหลือง สำหรับบุคคลเจนเนอเรชั่นวายที่เกิดขึ้นตั้งแต่ปี พ.ศ. 2523 ถึง พ.ศ. 2540 สีชมพู
สำหรับบุคคลที่อยู่ในเจนเนอเรชั่นเอ็กซ์ที่เกิดขึ้นตั้งแต่ปี พ.ศ. 2508 ถึง พ.ศ. 2522 และสีเขียว สำหรับบุคคล
เจนเนอเรชั่นเบบี้บูมเมอร์ที่เกิดขึ้นตั้งแต่ปี พ.ศ. 2489 ถึง พ.ศ. 2507 โดยลงไปสอบถามใน 3 พื้นที่ ได้แก่ วัดมังกร
กมลาวาส ไปรษณีย์กลางบางรัก และโรงเรียนอัสสัมชัญคอนเวนนต์

7. ตรวจสอบเครื่องมือสำหรับการเก็บข้อมูลด้านอัตลักษณ์ของย่านเจริญกรุงโดยผู้เชี่ยวชาญที่มีความรู้ความ
สามารถในศาสตร์ด้านการออกแบบเรขศิลป์ 10 ปี ขึ้นไป

1) กฤษณะ ธนะธนิต ตำแหน่งเมเนจิงไดเรคเตอร์ บริษัท จีเอสอีเก้า จำกัด

2) ณัฐญา ชัยวรรณคุปต์ ตำแหน่งเมเนจิงไดเรคเตอร์ บริษัท จีเอสอีเก้า จำกัด

3) ดร. เขมิกา ชีรพงษ์ อาจารย์คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยกรุงเทพ

8. ลงพื้นที่เพื่อเก็บข้อมูลด้านอัตลักษณ์ของย่านเจริญกรุงกับคนในย่าน

9. วิเคราะห์และสรุปอัตลักษณ์ของย่านเจริญกรุง

10. ดำเนินการออกแบบอัตลักษณ์ของย่านเจริญกรุงโดยใช้แนวคิดปฏิสังขนิม

11. สรุปและอภิปรายผล

ผลการวิจัย

จากการศึกษาวรรณกรรมที่เกี่ยวข้อง และการลงพื้นที่เก็บข้อมูลโดยใช้เครื่องมือสำหรับการเก็บ
ข้อมูลด้านอัตลักษณ์ของย่านเจริญกรุง ผลวิจัยพบว่า คำว่า เจริญกรุง มาจากชื่อถนนเจริญกรุง แปลว่าความ
เจริญรุ่งเรืองของบ้านเมือง ตั้งชื่อโดยพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 4 ซึ่งแต่เดิมชื่อถนน
ใหม่ ทำให้ชาวตะวันตกเรียกถนนเส้นนี้ว่า นิวโรด (New Road) ส่วนชาวจีนคือ ซินพะโล้ว²⁰ หลังจากที่ดิน
เจริญกรุงถูกสร้างขึ้นเสร็จสิ้น พระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวได้ทรงโปรดให้สร้างตึกแถวทั้งสองฝั่ง
ถนนขึ้น เพื่อให้พ่อค้าชาวจีนและชาวตะวันตกได้เช่าเพื่อทำการค้า ทำให้ถนนเจริญกรุงนั้นมีความเจริญ
รุ่งเรืองจากการที่ดินได้ตัดผ่านย่านการค้าที่สำคัญของประเทศอย่างย่านสำเพ็งและบางรัก ซึ่งเป็นที่ตั้งของ

20. โกสินทร์ รัตนประเสริฐ, *สิ่งแรกในสยาม* (กรุงเทพฯ : ยิปซี กรุ๊ป, 2555), 68.

บริษัทที่ทำการค้าใหญ่ ๆ มากมาย เช่น บริษัทบอร์เนียว บริษัทบางกอกด็อก ห้างไวท้อเว ธนาคารเอเชียซึ่งปัจจุบันคือธนาคารยูโอบี เริ่มแรกสองข้างทางยังใช้ตะเกียงในการให้ความสว่างในตอนกลางคืนสองข้างริมถนนภายหลังจึงเปลี่ยนมาใช้โคมไฟฟ้า ซึ่งนับเป็นประเทศแรก ๆ ในภูมิภาคที่มีไฟฟ้าใช้²¹ จากการลงพื้นที่ประชาชนในเจริญกรุงส่วนใหญ่ให้ความเห็นว่าเจริญกรุงนอกจากจะเป็นศูนย์รวมทางการค้าในอดีตยังเป็นย่านที่มีความหลากหลายทางวัฒนธรรมที่เกิดจากการรวมกลุ่มทางศาสนาหลัก ๆ 3 ศาสนา ได้แก่ ศาสน์คริสต์นิกายโรมันคาทอลิก ศาสนาพุทธนิกายมหายาน และศาสนาอิสลาม ซึ่งทำให้เกิดคุณค่าทางมรดกวัฒนธรรมที่สำคัญ ซึ่งเป็นสถานที่สำคัญทางศาสนาอย่าง 1. อาสนวิหารอัสสัมชัญ 2. วัดมังกรกมลาวาส และ 3. มัสยิดฮารูน ประชาชนส่วนใหญ่ยังให้ความเห็นว่าแม้ย่านเจริญกรุงในอนาคตจะมีความเจริญรุ่งเรืองขึ้น แต่ก็ยังสามารถคงไว้ซึ่งมรดกทางวัฒนธรรมในอดีต ปัจจุบันย่านเจริญกรุงถูกนับเป็นย่านสร้างสรรค์โดยศูนย์สร้างสรรค์งานออกแบบ มีเป้าหมายคือเป็นพื้นที่ขับเคลื่อนเศรษฐกิจ พัฒนาคุณภาพชีวิต และเพิ่มการแข่งขันโดยใช้ความคิดสร้างสรรค์²²



ภาพที่ 2 อาสนวิหารอัสสัมชัญ
ที่มา : ผู้วิจัย



ภาพที่ 3 มัสยิดฮารูน
ที่มา : ผู้วิจัย

21. ส. พลายน้อย. เล่าเรื่องบางกอก ฉบับสมบูรณ์ (กรุงเทพฯ : พิมพ์คำสำนักพิมพ์, 2555), 261.

22. TCDC, *TCDC Outlook 03* (กรุงเทพฯ : TCDC, 2560), 15-18.



ภาพที่ 4 วัดมิ่งกรมลาวาส
ที่มา : ผู้วิจัย

หลังจากได้อัตลักษณ์ของย่านเจริญกรุง ผู้วิจัยได้นำองค์ประกอบเรขศิลป์จากแนวคิดปฏิสังขณียที่ได้จากการวิเคราะห์มาออกแบบตราสัญลักษณ์ของย่านเจริญกรุงเพื่อเป็นต้นแบบในการออกแบบอัตลักษณ์ของย่านเจริญกรุง 3 แนวทาง องค์ประกอบที่ใช้ในการออกแบบได้แก่

1. สัญลักษณ์ตัวอักษรและสัญลักษณ์ รวมทั้งระดับการรับรู้ของมนุษย์ในระดับของการสื่อความหมาย (ตามการแบ่งประเภทของชาร์ลส์ แซนเดอร์ส เพิร์ซ)²³
2. ตราสัญลักษณ์ประเภท 1) Name-only Mark 2) Initial Letter Mark 3) Allusive Mark 4) Abstract Mark 5) Name Symbol Mark (ตามการแบ่งประเภทของอารยะ ศรีกัลยาณบุตร)²⁴
3. ภาพเกือบสมบูรณ์ (ตามกฎของเกสตัลท์กับการจัดระเบียบ)²⁵
4. จุดและเส้น
5. รูปทรงคำพูดและรูปทรงนามธรรม (ตามการแบ่งประเภทของวูเซียส หว่อง)²⁶
6. พื้นที่ว่างที่เป็นกลางและพื้นที่ว่าง 2 นัย (ตามการแบ่งประเภทของชูลูด นิมเสมอ)²⁷
7. การจับคู่ของสีประเภท 1) การใช้สีตรงข้าม 2) การใช้สีแยกตรงข้าม 3) การใช้สีสามเส้า
8. การละเมิดไวยากรณ์ทางภาษา



ภาพที่ 5 ตราสัญลักษณ์แบบที่ 1
ที่มา : ผู้วิจัย

23. พงศ์ธร หิรัญพฤษ, เครื่องหมายกับความหมาย (กรุงเทพฯ : คัดสรร ดีมาก, 2559), 21-29.

24. อารยะ ศรีกัลยาณบุตร, การออกแบบตราสัญลักษณ์ (กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2541), 17-24.

25. กิ่งแก้ว ทรัพย์พระวงศ์, จิตวิทยาทั่วไป (ปทุมธานี : มหาวิทยาลัยกรุงเทพ, 2554), 105.

26. Wucius Wong, *Principles of Form and Design* (New York: John Wiley & Sons Inc, 1993), 146-150.

27. ชูลูด นิมเสมอ, องค์ประกอบของศิลปะ (กรุงเทพฯ : อมรินทร์, 2557), 92-93.

สัญลักษณ์แนวทางที่ 1 สื่อสารถึงคุณค่าของย่านซึ่งคือการอยู่ร่วมกันของกลุ่มคนที่นับถือศาสนาที่แตกต่างกันทั้ง 3 ศาสนาอย่างกลมกลืนเป็นหนึ่งเดียวกัน โดยใช้สระเอของคำว่าเจริญที่เชื่อมต่อกับกอไก่ของคำว่ากรุง ออกแบบตัวอักษรให้เป็นลักษณะตัวอักษรแบบทรานซีชั่นแนลในตัวอักษรภาษาอังกฤษ ตัวอักษรร เรือที่ใช้ในคำว่าเจริญและกรุง และตัวอักษร งูที่ใช้ในคำว่ากรุง แทนกลุ่มคนที่นับถือศาสนาคริสต์นิกายโรมันคาทอลิก โดยส่วนที่เป็นตัวอักษรแบบทรานซีชั่นแนลสามารถมองออกได้เป็นตัวย่อเจเอสเอชที่มาจากคำว่า Jesu Hominum Salvator แปลว่าพระเยซูเป็นพระผู้ไถ่โลก ในขณะที่ตัวอักษร จ จานและสระอิของคำว่าเจริญ รวมทั้งสระอุของคำว่ากรุงออกแบบให้มีลักษณะของตัวอักษรวิจิตรแบบจีนแทนกลุ่มคนจีนโพ้นทะเลที่นับถือศาสนาพุทธนิกายมหายาน ท้ายสุดตัวอักษร ญ ญิงของคำว่าเจริญใช้ตัวอักษรแบบชินนิกที่พบในการตกแต่งภายในมัสยิดฮารูนแทนกลุ่มคนศาสนาอิสลาม สีที่เลือกให้มี 3 สี ได้แก่ น้ำเงิน เหลือง และแดง ซึ่งเป็นแม่สีพื้นฐานขั้นที่ 1 ในการสร้างสรรค์ ตราสัญลักษณ์แบบที่ 1 นับได้ว่าเป็นสัญลักษณ์ประเภทสัญลักษณ์ เพราะเป็นตราสัญลักษณ์ประเภท Name Symbol Mark ซึ่งใช้ตัวอักษรซึ่งนับเป็นสัญลักษณ์ประเภทสัญลักษณ์ สีเป็นสีในระดับของการสื่อความหมาย ระยะเวลาของตัวอักษรยังเป็นการละเมิดไวยกรณ์



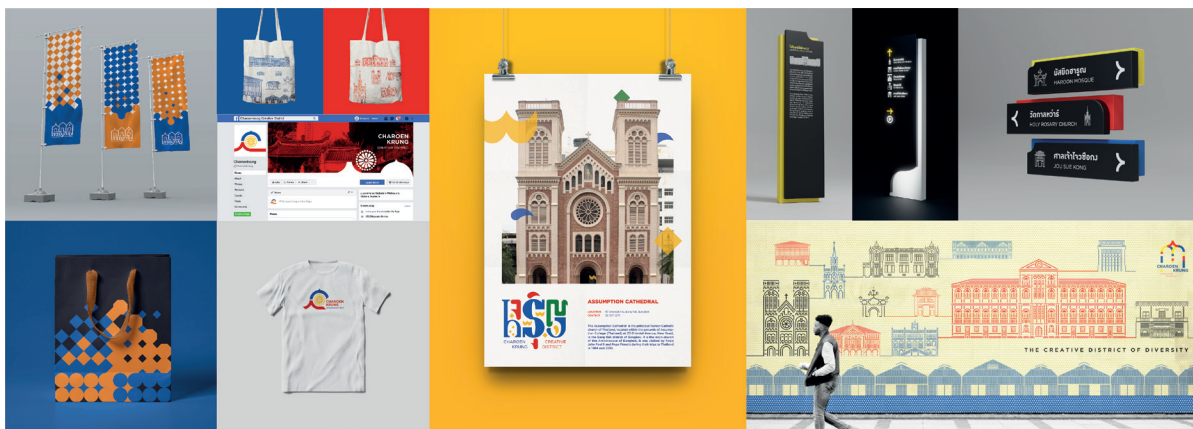
ภาพที่ 6 ตราสัญลักษณ์แบบที่ 2
ที่มา : ผู้วิจัย

ตราสัญลักษณ์แนวทางที่ 2 ใช้รูปทรงของเก้งจีนแทนคนจีนที่นับถือศาสนาพุทธนิกายมหายาน โบสถ์แทนกลุ่มคนที่นับถือศาสนาคริสต์นิกายโรมันคาทอลิก และมัสยิดแทนกลุ่มคนศาสนาอิสลามทั้ง 3 สิ่งนี้ถูกออกแบบแนบชิดติดกันกลมเกลียว โดยรูปทรงถูกลดทอนให้เหลือเพียงรูปร่างเรขาคณิต ผู้วิจัยได้สลับประตูของสถานที่ประกอบพิธีกรรมทางศาสนาของทั้ง 3 ศาสนา เพื่อสื่อสารการผสมผสานกลมกลืนกันระหว่างศาสนาทั้ง 3 ศาสนา สีน้ำเงินและสีส้มสื่อถึงความคิดสร้างสรรค์ซึ่งเป็นสีคู่ตรงข้ามที่เมื่อใช้ด้วยกันแล้วจะเกิดความฉูดฉาด แสดงถึงความมีสีสันของย่านตราสัญลักษณ์แบบที่ 2 นับได้ว่าเป็นสัญลักษณ์ประเภทสัญลักษณ์จากการที่ใช้สถานที่ประกอบพิธีกรรมทางศาสนาเพื่อเป็นตัวแทนแสดงถึงการรวมกลุ่มกันของชุมชนศาสนาทั้ง 3 ศาสนาที่กล่าวมาข้างต้น โดยรูปทรงที่ลดทอนรายละเอียดจนเหลือเพียงโครงเส้นที่สอดคล้องกับกฎภาพเกือบสมบูรณ์ตามกฎหมายของเกสตัลท์กับการจัดระเบียบ สีที่ใช้เป็นระดับของการสื่อความหมาย



ภาพที่ 7 ตราสัญลักษณ์แบบที่ 3
ที่มา : ผู้วิจัย

ตราสัญลักษณ์แบบที่ 3 ใช้รูปทรงของเก้งจินแทนคนจีนโพ้นทะเลที่นับถือศาสนาพุทธนิกายมหายาน ที่เชื่อมต่อกันอย่างเป็นเส้นเดียวกันกับเส้นที่มีรูปทรงมัสยิดแทนกลุ่มคนที่นับถือศาสนาอิสลาม โดยพื้นที่กึ่งกลางนั้นแฝงรูปทรงของบานกระจกจากอาสนวิหารอัสสัมชัญซึ่งเป็นตัวแทนของกลุ่มคนศาสนาคริสต์นิกายโรมันคาทอลิก เมื่อมองโดยรวมสามารถมองได้เหมือนกับรูปทรงตัว C ซึ่งเป็นอักษรย่อของคำว่า Charoenkrung สีที่เลือกใช้มี 3 สีได้แก่ น้ำเงิน เหลือง และแดง เช่นแนวทางที่ 1 ตราสัญลักษณ์แบบที่ 3 นับได้ว่าเป็นสัญลักษณ์ประเภทสัญลักษณ์จากการที่ใช้สถานที่ประกอบพิธีกรรมทางศาสนาเพื่อเป็นตัวแทนแสดงถึงการรวมกลุ่มกันของชุมชนศาสนาทั้ง 3 ศาสนา โดยรูปทรงที่ลดทอนรายละเอียดจนเหลือเพียงโครงเส้นที่สอดคล้องกับภาพเกือบสมบูรณ์ตามกฎของเกสตัลท์กับการจัดระเบียบ บานกระจกกึ่งกลางเป็นพื้นที่ว่าง 2 นัย



ภาพที่ 8 ตัวอย่างการต่อยอดสู่สื่อต่าง ๆ จากตราสัญลักษณ์
ที่มา : ผู้วิจัย

ตราสัญลักษณ์นับได้ว่าเป็นหัวใจหลักของการออกแบบอัตลักษณ์²⁸ ตราสัญลักษณ์ต้นแบบทั้ง 3 แนวทางสามารถเป็นต้นแบบการออกแบบอัตลักษณ์องค์กรที่ครอบคลุมถึงสื่อต่าง ๆ ที่ใช้เพื่อสร้างเอกภาพอย่างสื่อประชาสัมพันธ์ของที่ระลึก หรืออื่น ๆ แล้ว ยังสามารถต่อยอดสู่การออกแบบกราฟิกสิ่งแวดล้อม (Environmental Graphic Design) เพื่อสร้างภาพลักษณ์ลักษณะเฉพาะ และสร้างสำนึกในถิ่นที่ของคนในชุมชน รวมถึงชี้นำทางผ่านระบบป้ายสัญลักษณ์²⁹

ข้อเสนอแนะ

องค์ประกอบกราฟิกจากแนวคิดปฏิสังขณที่ได้จากงานวิจัยชิ้นนี้สามารถใช้ในการสร้างอัตลักษณ์ขององค์กร พื้นที่ ในกรณีที่ต้องการสื่อสารถึงสิ่งที่มีความผิดแปลกจากความเป็นจริงความเข้าใจดั้งเดิมของมนุษย์ และ/หรือต้องการแทนค่าบางสิ่งเพื่ออธิบายสิ่งที่ไม่สามารถมองเห็นได้

28. อารยะ ศรีกัลยาณบุตร, *การออกแบบตราสัญลักษณ์* (กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2541), 69.

29. ทนงจิต อิมสาอาว, "การพัฒนารูปแบบมาตรฐานงานออกแบบกราฟิกเพื่อสภาพแวดล้อมสำหรับเมืองสร้างสรรค์" (วิทยานิพนธ์ระดับดุขฎิบัณทิต, จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2560), 74.

บรรณานุกรม

กึ่งแก้ว ทรัพย์พระวงศ์. จิตวิทยาทั่วไป. ปทุมธานี : มหาวิทยาลัยกรุงเทพ, 2554.

เกริกกั เบอริรีแมน. ออกแบบกราฟิก : *Graphic design = Notes on graphic design and visual Communication*.
กรุงเทพฯ : อีแอนด์ไอคิว, 2545.

โกสินทร์ รัตนประเสริฐ. สิ่งแรกในสยาม. กรุงเทพฯ : ยิปซี กรุป, 2555.

จรัญ มะลูลีม. ISLAMOPHOBIA. กรุงเทพฯ : มติชน, 2559.

ชลุด นิมเสมอ. องค์ประกอบของศิลปะ. กรุงเทพฯ : อมรินทร์, 2557.

ทงจิต อิมสำอาง. "การพัฒนารูปแบบมาตรฐานงานออกแบบเรขศิลป์เพื่อสภาพแวดล้อมสำหรับเมือง
สร้างสรรค์." วิทยานิพนธ์ระดับดุษฎีบัณฑิต, จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2560.

ไฉเจล วอร์เบอร์ตัน. ปรัชญา : ประวัติศาสตร์สายธารแห่งปัญญา. กรุงเทพฯ : นิคสเคป, 2561.

ประยงค์ แสนบุราณ. ปรัชญาอินเดีย. กรุงเทพฯ : โอเดียนสโตร์, 2547.

พงศ์ธร หิรัญพุกษ์. เครื่องหมายกับความหมาย. กรุงเทพฯ : คัดสรรดีมาก, 2559.

พรรณี วิภูวนานท์. การออกแบบเกี่ยวกับบรรณาธิการ *Editorial Design*. ปทุมธานี : มหาวิทยาลัยกรุงเทพ,
2556.

มัทนี รัตน์. ความรู้เบื้องต้นเกี่ยวกับศิลปะการกำกับการแสดงละครเวที. กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์มหาวิทยาลัย
ธรรมศาสตร์, 2546.

มรรยาท พงษ์ไพบูลย์, "สารคดีโทรทัศน์ที่ใช้ภาพแนว Anti-realism กับการรับรู้ความหมายและสุนทรีย์ของผู้ชม." วิทยานิพนธ์ระดับปริญญาโท, จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2544.

รัชพล ธรรมวัฒน์. "ข้อโต้แย้งเรื่องการแสดงให้เห็นได้ของปฏิสัมพันธ์ทางอรรถศาสตร์." วิทยานิพนธ์ระดับ
ปริญญาโท, จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2560.

วุฒิ วัฒนสิน. ประวัติศาสตร์ศิลปะ. กรุงเทพมหานคร : ศิลปประภา, 2552.

ศุภกรณ์ ดิษฐภินันท์. *ประวัติศาสตร์การออกแบบกราฟิก*. กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2558.

สดใส พันธุมโกมล. *ปริทัศน์ศิลปการละคร*. กรุงเทพฯ : โครงการเผยแพร่ผลงานวิชาการ คณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2558.

สำนักนายกรัฐมนตรี. *แผนพัฒนาเศรษฐกิจและสังคมแห่งชาติ ฉบับที่สิบสอง พ.ศ. 2560–2564*. กรุงเทพฯ : สำนักนายกรัฐมนตรี, 2560.

ส. พลายน้อย. *เล่าเรื่องบางกอก ฉบับสมบูรณ์*. กรุงเทพฯ : พิมพ์คำสำนักพิมพ์, 2555.

โสรัจจ์ หงศ์ลดารมภ์. "ไม่เคิลต์มเมทท์กับสัญนิยมและปฏิสัญญนิยม." <https://philoflanguage.wordpress.com>.

เหลาจื่อ. *วิธีแห่งเต๋า*. กรุงเทพฯ : โอเพ่น ไวไซตี้, 2562.

อารยะ ศรีกัลยาณบุตร. *การออกแบบตราสัญลักษณ์*. กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2541.

อลิษา ลีมไพบูลย์. "ศิลปะอิสลามเจริญกรุง." <https://readthecloud.co/walk-islamic-art-trip/>.

Gombrich, E.H. *The Story of Art*. กรุงเทพมหานคร : เดอะเกรทไพนธ์อาร์ท, 2560.

TCDC. *TCDC Outlook 03*. กรุงเทพฯ : TCDC, 2560.

Wong, Wucius. *Principles of Form and Design*. New York: John Wiley & Sons Inc, 1993.

บทความวิชาการ

วิวัฒนาการของทรัมเป็ตช่วงก่อนสากลสมัย The Evolution of Trumpet before the Common Era

พรสวรรค์ จันทะวงศ์* PORNSAWAN CHANTAWONG*
นันทกร พงศ์เลิศวุฒิ** NANTHAKORN PONGLERTWUT**

บทคัดย่อ

ทรัมเป็ตมีจุดกำเนิดอยู่ในแถบตะวันออกของโลก โดยมีหลักฐานปรากฏว่าทรัมเป็ตเป็นส่วนหนึ่งในวัฒนธรรมของหลายอารยธรรมโบราณ อดีตทรัมเป็ตถูกสร้างขึ้นจากวัสดุที่หาได้ง่ายในธรรมชาติ ซึ่งทรัมเป็ตถูกพัฒนาเรื่อยมาทั้งรูปร่าง ลักษณะ และวัสดุที่ใช้ในการสร้าง อีกทั้งวัฒนธรรมการสร้างทรัมเป็ตแพร่หลายเข้าสู่ยุโรปในช่วงเวลาที่อารยธรรมโรมันขยายอำนาจในการปกครองอีกด้วย ในแง่ของการใช้งานทรัมเป็ตในช่วงก่อนสากลสมัยถูกสร้างขึ้นเพื่อเป็นการขยายขอบเขตด้านการติดต่อสื่อสารเป็นหลัก โดยเฉพาะอย่างยิ่งในการทหาร กล่าวคือ ในยุคสมัยโบราณทรัมเป็ตเป็นที่รู้จักในฐานะของอุปกรณ์ช่วยขยายเสียงมากกว่าในฐานะเครื่องดนตรีเหมือนในปัจจุบัน ถึงอย่างไร ณ ช่วงเวลาดังกล่าวทรัมเป็ตได้ถูกนำมาใช้เพื่อจุดประสงค์อื่นด้วย เช่น ประกอบพิธีกรรมทางศาสนา งานศพ และงานรื่นเริง

คำสำคัญ : ทรัมเป็ต/ วิวัฒนาการ/ ช่วงก่อนสากลสมัย/ เครื่องดนตรีโบราณ

*ผู้ช่วยศาสตราจารย์, ภาควิชาดนตรีและศิลปะการแสดง คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์
มหาวิทยาลัยราชภัฏเชียงใหม่, Pornsawan_cha@g.cmru.ac.th

*Assistant Professor, Department of Music and Performing Arts, Humanities and Social Sciences,
Chiang Mai Rajabhat University, Pornsawan_cha@g.cmru.ac.th

**อาจารย์ประจำ, ภาควิชาดนตรีและศิลปะการแสดง คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์
มหาวิทยาลัยราชภัฏเชียงใหม่, Nanthakorn_pon@g.cmru.ac.th

**Lecturer, Department of Music and Performing Arts, Humanities and Social Sciences,
Chiang Mai Rajabhat University, Nanthakorn_pon@g.cmru.ac.th

ABSTRACT

Trumpet was originated from the eastern part of the world with evidence showing that trumpet was a part of culture of many ancient civilizations. In the past, trumpet was created from materials that could easily be found in the nature. The trumpet has been gradually developed in terms of its shape, characteristics and materials used to create. It could also be seen that the culture of the trumpet has been brought to Europe at a time when Roman civilization was expanding their political power and empire. with respect to its role before pre-modern times, the trumpet was created mainly to expand the scope of communication, especially in military. That is to say, in ancient times, the trumpet is known as a sound amplification device rather than a musical instrument like today. Nevertheless, trumpet had also been used for other occasions, such as religious rituals, funerals, and festivities.

Keywords: Trumpet/ Evolution/ Before the Common Era/ Ancient Instruments

ทรัมเป็ต (Trumpet) เป็นเครื่องดนตรีที่กล่าวกันว่าปรากฏให้เห็นมานานกว่า 1,000 ปี ตั้งแต่ยุคสมัยโบราณ¹ ซึ่งถูกพัฒนาและมีวิวัฒนาการมาหลายสมัย จนพัฒนาเป็นทรัมเป็ตในลักษณะที่เราคุ้นชินกันในปัจจุบัน ทรัมเป็ตเป็นเครื่องดนตรีที่ได้รับความนิยมอย่างแพร่หลาย และมีบทบาทมากในบทเพลง ทั้งถูกนำไปใช้บรรเลงร่วมกับเครื่องดนตรีชนิดอื่นในวงดนตรีรูปแบบต่าง ๆ อาทิ วงออร์เคสตรา (Orchestra) และวงซิมโฟนิค (Symphonic Band) หรือแม้กระทั่งในวงดนตรีแจ๊ส (Jazz) ทรัมเป็ตก็ยังถูกนำไปใช้บรรเลงด้วยเช่นกัน

เนื่องจากทรัมเป็ตเป็นเครื่องดนตรีที่มีวิวัฒนาการมาอย่างยาวนาน ซึ่งผู้เขียนได้ศึกษาประวัติศาสตร์ความเป็นมาของทรัมเป็ตจากแหล่งข้อมูลต่าง ๆ ส่งผลให้ผู้เขียนสรุปได้ว่าวิวัฒนาการของทรัมเป็ตสามารถแบ่งออกได้เป็น 2 ช่วงเวลาใหญ่ ๆ ได้แก่ ช่วงที่ 1 ช่วงก่อนสากลสมัย (Before the Common Era, BCE) และช่วงที่ 2 ช่วงสากลสมัย (Common Era, CE)² ซึ่งในบทความวิชาการนี้จะเป็นการกล่าวถึงวิวัฒนาการของทรัมเป็ตในช่วงที่ 1 คือประมาณ 3,500-1,000 ปีก่อนสากลสมัย หรือตั้งแต่อารยธรรมเมโสโปเตเมียจนถึงอารยธรรมโรมัน

ในยุคก่อนสากลสมัยมีหลักฐานปรากฏว่า สามารถพบทรัมเป็ตได้หลายพื้นที่ของโลกโดยเฉพาะบริเวณที่ไม่ใช่โลกตะวันตก (Non-Western World)³ ณ ช่วงเวลาดังกล่าวเป็นยุคสมัยที่มนุษย์ต่างต่อสู้เพื่อเอาชีวิตรอด ส่งผลให้มนุษย์ต้องพัฒนา คิดค้นสิ่งประดิษฐ์ใหม่ ๆ ขึ้น เพื่อใช้เอื้ออำนวยในการดำรงชีวิต ไม่ว่าจะเป็นอาวุธ อุปกรณ์ทำไร่ทำสวน อุปกรณ์ล่าสัตว์ รวมไปถึงการสร้างอุปกรณ์ขยายเสียงธรรมชาติ⁴ เพื่อใช้ในการติดต่อสื่อสารระยะไกล เช่น การส่งสัญญาณไปยังผู้คนที่อยู่ห่างไกลออกไป การเตือนภัยอันตราย การเรียกรวมฝูงชน หรือฝูงสัตว์เข้าด้วยกัน รวมไปถึงการชมขวัญผู้ศรัทธาตลอดจนนำมาใช้ในพิธีกรรมขับไล่วิญญาณชั่วร้าย

อุปกรณ์ขยายเสียงดังกล่าว โดยทั่วไปแล้วถูกสร้างขึ้นจากวัสดุต่าง ๆ ที่สามารถหาได้ง่ายในธรรมชาติ เช่น เปลือกไม้ ไม้ไผ่ น้ำเต้า เปลือกที่แข็งของสัตว์น้ำ ชิ้นส่วนจากโครงกระดูก และเขาของสัตว์เลี้ยงลูกด้วยนม เป็นต้น โดยนำมาเจาะส่วนกลางด้วยแท่งที่มีอุณหภูมิสูง (Heated Stick) เพื่อทำให้เกิดช่องว่างเป็นแกนกลาง⁵ และถูกเรียกว่า โซฟาร์ (Shofar) “ซึ่งเป็นคำที่มีรากศัพท์มาจากภาษาเซมิติกโบราณ (Old Semitic Root) แปลว่า แกะป่า หรือแพะ”⁶ ตามภาพที่ 1 เป็นโซฟาร์ที่ทำมาจากเขาสัตว์ เห็นได้ว่าที่ด้านปลายแหลมมีรูสำหรับเป่า และอีกด้านมีลักษณะเป็นลำโพงตามรูปแบบเฉพาะของเขาสัตว์ ในบางครั้งถูกประดับตกแต่งด้วยการขัดเกลารูปผิวเป็นอย่างดี⁷ ในปัจจุบันเชื่อกันว่าโซฟาร์เป็นเครื่องดนตรีที่มีความใกล้เคียง

1. Ruth Midgley, ed, *Musical Instruments of The World: An Illustrated Encyclopedia* (New York: Paddington Press, 1976), 60.

2. เมื่อไม่นานมานี้มีการใช้ระบบช่วงเวลาแบบใหม่ในการกล่าวถึง หรืออธิบายเกี่ยวกับประวัติศาสตร์ต่าง ๆ ซึ่งถูกเรียกว่า ช่วงก่อนสากลสมัย-ช่วงสากลสมัย (Before the Common or Current Era/Common or Current Era, BCE/CE System) แทนระบบเดิมคือ ช่วงก่อนคริสตกาล-คริสต์ศักราช (Before Christ/Anno Domini or Year of Our Lord, BC/AD System) (“The Origin and History of the BCE/CE Dating System” Ancient History Encyclopedia, Accessed in July 6, 2020. <https://www.ancient.eu/article/1041/>.) ซึ่งระบบดังกล่าวถูกใช้โดย John Wallace, and Alexander McGrattan, *Yale Musical Instrument Series: The Trumpet* (London: Yale University Press, 2011). เช่นกัน

3. John Wallace, and Alexander McGrattan, *Yale Musical Instrument Series: The Trumpet* (London: Yale University Press, 2011), 5.

4. พรสวรรค์ จันทะวงศ์, *การฝึกปฏิบัติทรัมเป็ต* (เชียงใหม่ : คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์, มหาวิทยาลัยราชภัฏเชียงใหม่, 2556), 2.

5. John Wallace, and Alexander McGrattan, *Yale Musical Instrument Series: The Trumpet* (London: Yale University Press, 2011), 5.

6. David Wulstan, “The sounding of the shofar,” *The Galpin Society Journal* 26, (May 1973) : 29.

และเป็นจุดเริ่มต้นในวิวัฒนาการของทรัมเป็ต⁷ อาจกล่าวได้ว่าเป็นทรัมเป็ตที่มีโครงสร้างเรียบง่ายซึ่งถูกดัดแปลงน้อยที่สุด ทำให้ยังคงความเป็นธรรมชาติของวัสดุไว้อย่างเห็นได้ชัด



ภาพที่ 1 โซฟาร์

ที่มา : Elisa Koehler, *Fanfares and Finesse: A Performer's Guide to Trumpet History and Literature* (Bloomington, IN: Indiana University Press, 2014), 52.

โซฟาร์เป็นส่วนหนึ่งในวัฒนธรรมของอารยธรรมเมโสโปเตเมียโบราณ⁸ (ประมาณช่วง 3,500 ปีก่อนคริสตกาล) โดยถูกกล่าวถึงในมหากาพย์กิลกาเมช (Epic of Gilgamesh) ในฐานะเครื่องมือที่ใช้สำหรับเรียกขวัญกำลังใจ ปลุกพลังในการทำสงครามซึ่งแพร่หลายในอารยธรรมตะวันออกกลางโบราณและการทำสงครามของชาวยูเรเชีย¹⁰ (Eurasian)¹¹ ในช่วงเวลาแห่งการต่อสู้ที่ถือโซฟาร์จะยืนอยู่ด้านหน้าแถวของขบวนกองทหารรบ และเป่าโซฟาร์เพื่อที่จะข่มขวัญคู่ต่อสู้ รวมถึงทำหน้าที่ส่งสัญญาณเสียงสำหรับสั่งให้เดินทัพหรือถอยทัพอีกด้วย¹²

นอกจากนี้โซฟาร์ยังถูกนำมาใช้ประกอบพิธีกรรมทางศาสนาของชาวอิสราเอล (The Israelite) โดยโซฟาร์จะถูกเป่า (Shofar Calls) เพื่อส่งเสียงที่ใช้เป็นสัญญาณในช่วงต่าง ๆ ของพิธีกรรม เช่น การอัญเชิญรับปี (Rabbi) ซึ่งเป็นผู้เผยแพร่วรรณกรรมของศาสนายิวให้เริ่มพิธีกรรม หรือแสดงว่าบทสวดนั้น ๆ ได้จบแล้ว เป็นต้นในปัจจุบันชาวอิสราเอลยังคงใช้โซฟาร์ประกอบพิธีกรรมทางศาสนาเหมือนในอดีตที่ผ่านมาหลายพันปี¹³ โดยมีความเชื่อกันว่าโซฟาร์เปรียบเสมือนเป็นเสียงของพระเจ้า และมีการบันทึกในคัมภีร์ที่เป็นมาตรฐานสากลของทำนองการเป่าโซฟาร์ในพิธีกรรมดังกล่าว การเป่าโซฟาร์มีทั้งหมด 4 รูปแบบ โดยทั้ง 4 รูปแบบมีลักษณะทำนองเป็นคู่ 5 เช่นเดียวกัน แต่สิ่งที่ต่างกันออกไป คือ ลักษณะจังหวะตามตัวอย่างที่ 1

7. พรสวรรค์ จันทะวงศ์, *การฝึกปฏิบัติทรัมเป็ต* (เชียงใหม่ : คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์, มหาวิทยาลัยราชภัฏเชียงใหม่, 2556), 2.

8. Elisa Koehler, *Fanfares and Finesse: A Performer's Guide to Trumpet History and Literature* (Bloomington, IN: Indiana University Press, 2014), 51.

9. ปัจจุบันคือดินแดนส่วนใหญ่ของสาธารณรัฐอิรัก ซึ่งเป็นประเทศในตะวันออกกลาง (ปรีชา ศรีวาลย์, ประวัติศาสตร์สากล สมัยโบราณ สมัยกลาง สมัยใหม่ และโลกปัจจุบัน (กรุงเทพฯ : โอเดียนสโตร์, 2546), 15.)

10. ในอดีตทวีปยูเรเชียเป็นมหาทวีปที่รวมเอาทวีปยุโรปกับทวีปเอเชียเข้าด้วยกัน

11. John Wallace, and Alexander McGrattan, *Yale Musical Instrument Series: The Trumpet* (London: Yale University Press, 2011), 6.

12. พรสวรรค์ จันทะวงศ์, *การฝึกปฏิบัติทรัมเป็ต* (เชียงใหม่ : คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์, มหาวิทยาลัยราชภัฏเชียงใหม่, 2556), 2.

13. David Wulstan, "The sounding of the shofar," *The Galpin Society Journal*, 26 (May 1973) : 30-31.



ตัวอย่างที่ 1 ทำนองการเป่าโซฟาร์ในพิธีกรรมทางศาสนา
ที่มา : David Wulstan, "The sounding of the shofar," *The Galpin Society Journal*, 26
(May 1973) : 33.

ต่อมาในอารยธรรมอียิปต์โบราณ (ประมาณช่วง 3,100 ปีก่อนคริสตกาล) ปรากฏหลักฐานบันทึกไว้ว่ามีการใช้เครื่องดนตรีอียิปต์โบราณ (snb)¹⁴ (ภาพที่ 2) ซึ่งมีลักษณะคล้ายคลึงกับโซฟาร์แต่ถูกสร้างขึ้นจากไม้เป็นหลักมักถูกประดับตกแต่งด้วยสัมฤทธิ์ และ/หรือแร่เงินนิยมนำมาใช้งานในการทหารเป็นหลักตลอดจนประกอบในงานพิธีกรรมต่าง ๆ ซึ่งในปัจจุบันมีนักโบราณคดีค้นพบเครื่องดนตรีอียิปต์โบราณ 2 ชิ้นที่ถูกฝังไว้ในสุสานของฟาโรห์ตุตันคาเมน (Tutankhamun) (ภาพที่ 3) และนำมาจัดแสดงไว้ในพิพิธภัณฑสถานอียิปต์ กรุงไคโร ประเทศอียิปต์ (Egyptian Museum, Cairo, Egypt)¹⁵ การค้นพบในครั้งนั้นถือว่าการค้นพบครั้งสำคัญอย่างยิ่งในการศึกษาประวัติศาสตร์ความเป็นมาของทรัมเป็ต



ภาพที่ 2 ทหารเดินขบวนนำโดยเครื่องดนตรีอียิปต์โบราณ
ที่มา : Margaret Sarkissian, and Edward H. Tarr, "Trumpet," *Oxford Music Online*,
(March 2011) : 5.

14. เป็นอักษรเฮียโรกลิฟฟิค (Hieroglyphic) ซึ่งเป็นภาษาอียิปต์โบราณ (Margaret Sarkissian, and Edward H. Tarr, "Trumpet," *Oxford Music Online* (March 2011) : 5.

15. Margaret Sarkissian, and Edward H. Tarr, "Trumpet," *Oxford Music Online* (March 2011) : 5.



ภาพที่ 3 เครื่องดนตรีอียิปต์โบราณค้นพบในสุสานของฟาโรห์ตุตันคาเมน
ที่มา : John Wallace, and Alexander McGrattan, Yale Musical Instrument Series:
The Trumpet (London: Yale University Press, 2011), 13.

ในช่วงเวลาต่อมาซึ่งเป็นช่วงเวลาคาบเกี่ยวกันในอารยธรรมกรีกโบราณ (ประมาณช่วง 3,000 ปีก่อนคริสตกาล) พบเครื่องดนตรีที่มีความเชื่อมโยงและมีลักษณะคล้ายคลึงกับเครื่องดนตรีอียิปต์โบราณในข้างต้น ซึ่งถูกเรียกว่า ซาลพิงซ์ (Salpinx)¹⁶ คำว่าซาลพิงซ์มักถูกอ้างอิงและตีความหมายถึง “ทรัมเป็ต” อีกด้วย โดยทั่วไปแล้วซาลพิงซ์จะมีขนาดความยาวอยู่ที่ประมาณ 80-120 เซนติเมตร นิยมใช้สัมฤทธิ์เป็นวัสดุหลักในการสร้าง และเป็นเครื่องดนตรีสำหรับการทหาร ประกอบพิธีกรรม และงานรื่นเริงต่าง ๆ¹⁷ จากภาพที่ 4 ซาลพิงซ์มีลักษณะเป็นท่อลมทรงกระบอก ส่วนปลายท่อขยายบานออกเป็นลำโพง ด้วยลักษณะดังกล่าวจึงทำให้ซาลพิงซ์มีน้ำเสียงที่หนาและก้องกังวานมากขึ้น อีกทั้งสามารถสร้างเสียงได้ต่ำกว่าเดิมหรือมีช่วงเสียง (Range) ที่กว้างขึ้น¹⁸



ภาพที่ 4 นักรบหญิงกำลังเป่าซาลพิงซ์
ที่มา : John Wallace, and Alexander McGrattan, Yale Musical Instrument Series:
The Trumpet (London: Yale University Press, 2011), 18.

16. Margaret Sarkissian, and Edward H. Tarr, "Trumpet," *Oxford Music Online* (March 2011) : 4-5.

17. Gullög Nordquist, "The Salpinx in Greek Cult," *Scripta Instituti Donneriani Aboensis* 16, (January 1996) : 241-244.

18. พรสวรรค์ จันทะวงศ์, *การฝึกปฏิบัติทรัมเป็ต* (เชียงใหม่ : คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์, มหาวิทยาลัยราชภัฏเชียงใหม่, 2556), 3.

นอกจากนี้ยังมีนักวิชาการได้กล่าวต่างกันออกไปว่า “คำว่า ซาลฟิงส์ เป็นคำกว้าง ๆ ที่นิยมใช้เรียกไซฟาร์ และเครื่องดนตรีอียิปต์โบราณ ซึ่งปรากฏในพระคัมภีร์โบราณ (The Septuagint) ต่อมาได้กลายเป็นพระคัมภีร์ฮีบรูพันธสัญญาเดิม (Old Testament) ทั้งนี้ เพื่อลดความสับสนในการเรียกชื่อเครื่องดนตรีนั่นเอง”¹⁹ อย่างไรก็ตาม เห็นได้ว่าซาลฟิงส์มีความเชื่อมโยงกับเครื่องดนตรีโบราณที่ได้กล่าวมาก่อนหน้านี้ ซึ่งอาจเป็นไปได้ว่าเป็นเครื่องดนตรีชนิดเดียวกันเพียงแต่ถูกสร้างขึ้นคนละพื้นที่ และถูกเรียกชื่อด้วยภาษาท้องถิ่นที่ต่างกันออกไปเท่านั้น ประเด็นที่น่าสนใจในหลาย ๆ อารยธรรมโบราณมีวัฒนธรรมร่วมกันคือ การสร้างอุปกรณ์ขยายเสียงเพื่อช่วยในการขยายขอบเขตในการสื่อสาร แสดงให้เห็นว่าการสื่อสารนั้นถูกให้ความสำคัญมาตั้งแต่สมัยโบราณ

ต่อมาประมาณ 1,000 ปีก่อนสากลสมัย เป็นช่วงที่อารยธรรมโรมันหรือจักรวรรดิโรมันเป็นกลุ่มชนที่มีความรุ่งเรืองเป็นอย่างมาก ณ ช่วงเวลาดังกล่าวรัฐบุรุษจูเลียส ซีซาร์ (Julius Caesar) ขึ้นปกครองกรุงโรม และขยายฐานอำนาจในการปกครองไปหลายพื้นที่ จนในที่สุดสามารถพิชิต และยึดครองดินแดนกอล²⁰ (Gaul) รวมไปถึงดินแดนบางส่วนของประเทศเยอรมันด้วย การขยายขอบเขตอำนาจของโรมันในครั้งนั้น ทำให้สามารถพบหลักฐานว่ามีเครื่องดนตรีหลายประเภท ไม่ว่าจะเป็นเครื่องกระทบ (Percussion) เครื่องสาย (String) เครื่องเป่าลมไม้ (Woodwind) และเครื่องเป่าลมโลหะ (Metal Wind)²¹

โดยเครื่องเป่าลมโลหะ²² ที่พบในอารยธรรมโรมันได้แก่ คอรันู (Cornu) ไลตุส (Lituus) และบัคชีนา (Buccina) ซึ่งพบหลักฐานภาพคอรันูปรากฏบนกระเบื้องโมเสค (Mosaic) ในหมู่บ้านโรมัน (Nennig) ณ ประเทศเยอรมัน (ภาพที่ 5) และไลตุส (ภาพที่ 6) ถูกพบบริเวณใกล้เคียงกับแม่น้ำไรน์ (The Rhine) ส่วนบัคชีนา (ภาพที่ 7) พบหลักฐานเป็นป้ายสลักหินบนหลุมฝังศพของชาวโรมัน²³



ภาพที่ 5 กระเบื้องโมเสครูปคอรันูจากหมู่บ้านโรมัน
ที่มา : "The Roman Mosaic at Nennig: A Brief Guide,"

Encyclopaedia Romana, Accessed in July 10, 2020,
https://penelope.uchicago.edu/~grout/encyclopaedia_romana/index.html

19. John Wallace, and Alexander McGrattan, *Yale Musical Instrument Series: The Trumpet* (London: Yale University Press, 2011), 7.

20. ปัจจุบันเทียบประมาณได้กับบริเวณประเทศฝรั่งเศส เบลเยียม ลักเซมเบิร์ก บางส่วนของเนเธอร์แลนด์ สวิตเซอร์แลนด์ เยอรมันฝั่งติดกับด้านตะวันตกของแม่น้ำไรน์ และบริเวณลุ่มแม่น้ำโปซึ่งปัจจุบันคือประเทศอิตาลี ("Gaul." *Ancient History Encyclopedia*, Accessed in July 9, 2020, <https://www.ancient.eu/gaul/>.)

21. Maria E. Ginsberg-Klar, "The Archaeology of Musical Instruments in Germany during The Roman Period," *World Archaeology*, 12/3 (February 1981) : 313.

22. ไม่สามารถระบุได้ว่าเป็นเครื่องเป่าลมทองเหลือง (Brass Instrument) เนื่องจากในอารยธรรมโรมัน เครื่องดนตรีชนิดดังกล่าวถูกสร้างขึ้นจากโลหะชนิดอื่นด้วยวิธีการหล่อลงในแม่พิมพ์ (Maria E. Ginsberg-Klar, "The Archaeology of Musical Instruments in Germany during The Roman Period," *World Archaeology*, 12/3 (February 1981) : 314.

23. _____, "The Archaeology of Musical Instruments in Germany during The Roman Period," *World Archaeology*, 12/3 (February 1981) : 314.



ภาพที่ 6 ไลตุส

ที่มา : Renato Meucci, "Roman Military Instruments and the Lituus," *The Galpin Society Journal*, 42 (August 1989) : 96.



ภาพที่ 7 บักซินาบนป้ายสลักหินหลุมฝังศพของชาวโรมัน

ที่มา : Maria E. Ginsberg-Klar, "The Archaeology of Musical Instruments in Germany during The Roman Period," *World Archaeology*, 12/3 (February 1981) : 315

จากภาพที่ 5 จะเห็นได้ว่าคอร์นุเป็นเครื่องดนตรีที่ง่ายต่อการเคลื่อนที่ เนื่องจากมีรูปร่างลักษณะคล้ายกับห่วง (The hoop-like) ทำให้ผู้บรรเลงต้องคล้องหรือสะพายคอร์นุไว้ที่ไหล่ และภาพที่ 6 แสดงให้เห็นถึงลักษณะของไลตุสที่มีรูปร่างเป็นท่อนทรงกระบอกบริเวณส่วนปลาย ลำโพงมีความโค้งงอ ทำให้ภาพโดยรวมของไลตุสคล้ายกับตัวอักษรเจ (J) ภาพลำดับต่อมาภาพที่ 7 คือ บักซินา ซึ่งมีลักษณะคล้ายคลึงกับคอร์นุ "เครื่องเป่าลมโลหะทั้ง 3 ชนิด มักนิยมนำมาใช้ประกอบในพิธีแห่ขบวนงานศพ และใช้ในการทหารเป็นหลัก"²⁴

มีอีกหนึ่งประเด็นที่น่าสนใจเกี่ยวกับบักซินา ข้างต้นผู้เขียนได้กล่าวไว้ว่าเป็นเครื่องเป่าลมโลหะตามคำอธิบายของมารีอา (Maria E. Ginsberg-Klar) แต่มีนักวิชาการท่านอื่นเสนอแนวคิดที่ต่างออกไปว่าแท้จริงแล้วยังไม่สามารถระบุได้ว่าวัสดุที่นำมาสร้างบักซินานั้นเป็นโลหะหรือวัสดุจากสัตว์ เนื่องจาก "แต่เดิมคำว่าบักซินาเป็นคำที่อ้างอิงถึงเขาสัตว์...และในวรรณกรรมโรมันบักซินาอ้างอิงถึงแตรสังข์"²⁵ อีกทั้งยังมีหลักฐานทางวรรณกรรมโบราณอีกหลายชิ้นที่บันทึกข้อมูลเกี่ยวกับบักซินาไว้ไม่ตรงกันอีกด้วย²⁶ ในประเด็นดังกล่าวผู้เขียนมีความเห็นว่าจะไม่ควรระบุ หรือสรุปว่าบักซินาเป็นเครื่องเป่าลมโลหะ อาจต้องรอให้มีการศึกษาค้นคว้าหลักฐานเพิ่มเติมเสียก่อน ถึงอย่างไรหากศึกษาเกี่ยวกับวิวัฒนาการและประวัติความเป็นมาของทรมเป็ต บักซินาเป็นเครื่องดนตรีชนิดหนึ่งที่ควรศึกษาไว้เป็นความรู้เบื้องต้นอย่างยิ่ง เนื่องจากยังมีข้อสันนิษฐานกันว่าบักซินาเป็นหนึ่งในวิวัฒนาการของทรมเป็ต

24. Maria E. Ginsberg-Klar, "The Archaeology of Musical Instruments in Germany during The Roman Period," *World Archaeology*, 12/3 (February 1981) : 314.

25. John Wallace, and Alexander McGrattan, *Yale Musical Instrument Series: The Trumpet* (London: Yale University Press, 2011), 20.

26. Renato Meucci, "Roman Military Instruments and the Lituus," *The Galpin Society Journal*, 42 (August 1989) : 85-87.

จากที่ได้กล่าวมาในข้างต้นมีนักวิชาการอธิบายเพิ่มเติมอีกว่า ยังมีเครื่องเป่าลมโลหะอีกหนึ่งชนิดที่สามารถพบได้ในอารยธรรมโรมัน นั่นก็คือ “ทูบา (Tuba) ซึ่งมีลักษณะเป็นท่อตรงทรงกระบอก โดยมีด้านที่ขยายบานออกเป็นลำโพงคล้ายกับระฆัง ส่วนใหญ่ทูบามีความยาวอยู่ที่ประมาณ [90-150 เซนติเมตร]”²⁷ (ภาพที่ 8) หากพิจารณาลักษณะโดยรวมของทูบาจากภาพที่ 8 แล้วนำมาเปรียบเทียบกับภาพที่ 3 และ 4 เห็นได้ว่ามีความคล้ายคลึงกับเครื่องดนตรีอียิปต์โบราณ และซาลฟิงส์เป็นอย่างมาก อีกทั้งยังมีความยาวของเครื่องที่ใกล้เคียงกัน กล่าวคือ เป็นทรมเป็ตที่ปรากฏมาให้เห็นตั้งแต่อารยธรรมอียิปต์โบราณมาจนถึงอารยธรรมโรมัน โดยยังคงรูปร่างลักษณะส่วนใหญ่ไว้เหมือนเดิมเพียงแต่ใช้วัสดุคนละชนิดในการสร้าง



ภาพที่ 8 ทูบา

ที่มา : John Wallace, and Alexander McGrattan, *Yale Musical Instrument Series: The Trumpet* (London: Yale University Press, 2011), 23.

นอกจากนี้เครื่องเป่าลมโลหะต่าง ๆ ในอารยธรรมโรมันข้างต้น ยังสามารถถอดชิ้นส่วนด้านปลายสำหรับเป่าออกได้ โดยชิ้นส่วนดังกล่าวมีรูปทรงคล้ายถ้วย (Fine Acorn-Shaped Cups) ซึ่งถูกสร้างขึ้นด้วยวิธีการหล่อโลหะชนิดต่าง ๆ ลงในแม่พิมพ์ แล้วนำมาปรับแต่งขัดเกลารูปผิวอย่างดีโดยเฉพาะบริเวณขอบ (Rims) ที่ต้องสัมผัสโดนริมฝีปากของผู้บรรเลงเพื่อให้บรรเลงได้ง่ายขึ้นกว่าเดิม ลักษณะโดยรวมของชิ้นส่วนข้างต้นมีความคล้ายคลึงกับกำพวด (Mouthpiece) ของทรมเป็ตในปัจจุบันแต่มีขนาดใหญ่กว่า²⁸ จากที่ได้กล่าวมาแสดงให้เห็นถึงวิวัฒนาการทางกายภาพอันสำคัญอย่างยิ่งของทรมเป็ตที่ใช้ระยะเวลามากกว่า 1,000 ปี ซึ่งถูกพัฒนาขึ้น ณ ช่วงเวลานั้น บนพื้นฐานแนวคิดที่เริ่มคำนึงถึงความสะดวกสบายของผู้บรรเลงและให้ความสำคัญกับลักษณะของเครื่องที่มีผลต่อความยากง่ายในการบรรเลงอีกด้วย ถือได้ว่าการวิวัฒนาการดังกล่าวเป็นต้นแบบของทรมเป็ตรวมไปถึงเครื่องเป่าลมทองเหลืองชนิดอื่นในยุคสมัยต่อ ๆ มาที่มีลักษณะสามารถถอดกำพวดแยกออกจากตัวเครื่องได้

เวลาต่อมาในยุคกลาง (Medieval Times) หลังจากอารยธรรมโรมันล่มสลายได้ประมาณ 300 ปี ยังคงสามารถพบเครื่องดนตรีที่มีลักษณะคล้ายคลึงกับทูบาซึ่งเป็นเครื่องเป่าลมโลหะโบราณในอารยธรรมโรมันหลายทวีปบนโลก ได้แก่ ทวีปแอฟริกา (Africa) ทวีปยุโรป (Europe) และทวีปเอเชีย (Asia) ซึ่งถูกสร้างขึ้นจากวัสดุที่ต่างกันออกไป อาทิ ไม้ เซสตร์ หรือโลหะชนิดต่าง ๆ เป็นต้น²⁹ ในช่วงเวลาต่อมาเครื่องดนตรีลักษณะดังกล่าวถูกนำไปพัฒนาดัดแปลงโดยใส่ระบบกลไกต่าง ๆ เพิ่มเติม เพื่อให้สามารถสร้างเสียงที่หลากหลายได้มากขึ้นจนกลายเป็นทรมเป็ตแจ๊สเช่นทุกวันนี้

27. John Wallace, and Alexander McGrattan, *Yale Musical Instrument Series: The Trumpet* (London: Yale University Press, 2011), 20.

28. John Wallace, and Alexander McGrattan, *Yale Musical Instrument Series: The Trumpet* (London: Yale University Press, 2011), 23.

29. _____, *Yale Musical Instrument Series: The Trumpet* (London: Yale University Press, 2011), 24-34.

จากที่ได้กล่าวมาทั้งหมดในข้างต้นเห็นได้ว่า ทรมเปิดมีจุดกำเนิดอยู่ในแถบตะวันออกของโลก ซึ่งมีหลักฐานปรากฏว่าทรมเปิดเป็นส่วนหนึ่งในวัฒนธรรมของหลายอารยธรรมโบราณ เริ่มแรกทรมเปิดถูกสร้างขึ้นจากวัสดุที่หาได้ง่ายในธรรมชาติ หากพิจารณาลักษณะทางกายภาพของทรมเปิดในช่วงก่อนสากลสมัย เป็นเครื่องดนตรีที่ไม่ได้มีกลไกซับซ้อน มีวิวัฒนาการของรูปร่างลักษณะไม่มากนักในแต่ละอารยธรรมโบราณทรมเปิดมักจะมีลักษณะคล้ายกับท่อทรงกระบอกที่มีขนาดความยาวของเครื่องใกล้เคียงกัน ซึ่งพัฒนาให้มีก่าพวด และถูกดัดแปลงเพียงเล็กน้อยในภายหลัง สิ่งที่เปลี่ยนแปลง และ/หรือแตกต่างอย่างเห็นได้ชัดคือวัสดุที่นำมาสร้างทรมเปิด จากวัสดุธรรมชาติพัฒนามาใช้แร่สัมฤทธิ์รวมไปถึงโลหะชนิดอื่น ตามยุคสมัยที่เปลี่ยนไป อย่างไรก็ตาม หลังอารยธรรมโรมันล่มสลายยังคงพบทรมเปิดที่ถูกสร้างด้วยวัสดุจากธรรมชาติอยู่ ซึ่งโครงสร้างของทรมเปิดในช่วงเวลาดังกล่าวเป็นพื้นฐานสำคัญที่ถูกพัฒนา และวิวัฒนาการมาเป็นทรมเปิดในลักษณะที่เราคุ้นเคยในช่วงปัจจุบัน

นอกจากนี้จะเห็นได้อีกว่าวัฒนธรรมการสร้างทรมเปิดแพร่หลายเข้าสู่ยุโรปในช่วงเวลาที่อารยธรรมโรมันขยายอำนาจในการปกครองอีกด้วย ในแง่ของการใช้งานทรมเปิดในช่วงก่อนสากลสมัยถูกสร้างขึ้นเพื่อเป็นการขยายขอบเขตด้านการติดต่อสื่อสารเป็นหลัก โดยเฉพาะอย่างยิ่งในการทหาร กล่าวคือ ในยุคสมัยโบราณทรมเปิดเป็นที่รู้จักในฐานะของอุปกรณ์ช่วยขยายเสียงมากกว่าในฐานะเครื่องดนตรีเหมือนในปัจจุบันถึงอย่างไร ณ ช่วงก่อนสากลสมัยทรมเปิดได้ถูกนำมาใช้เพื่อจุดประสงค์อื่นด้วย เช่น ประกอบพิธีกรรมทางศาสนา งานศพ และงานรื่นเริง

บรรณานุกรม

ปรีชา ศรีวาลย์. *ประวัติศาสตร์สากล สมัยโบราณ สมัยกลาง สมัยใหม่ และโลกปัจจุบัน*.
กรุงเทพฯ : โอเดียนสโตร์, 2546.

พรสวรรค์ จันทะวงศ์. *การฝึกปฏิบัติทรมเปิด*. เชียงใหม่ : คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์,
มหาวิทยาลัยราชภัฏเชียงใหม่, 2556.

ราชบัณฑิตยสถาน. *ศัพท์ดนตรีสากล*. กรุงเทพฯ : อรุณการพิมพ์, 2548.

Bisident. "Gaul." *Ancient History Encyclopedia*. <https://www.ancient.eu/gaul/>.

Ginsberg-Klar, Maria E. "The Archaeology of Musical Instruments in Germany during
The Roman Period." *World Archaeology*, 12/3 (February 1981) : 313-320.

Grout, James. "The Roman Mosaic at Nennig: A Brief Guide." *Encyclopaedia Romana*.
https://penelope.uchicago.edu/~grout/encyclopaedia_romana/index.html

Koehler, Elisa. *Fanfares and Finesse: A Performer's Guide to Trumpet History and
Literature*. Bloomington, IN: Indiana University Press, 2014.

Mark, Joshua J. "The Origin and History of the BCE/CE Dating System." *Ancient History
Encyclopedia*. <https://www.ancient.eu/article/1041/>.

Meucci, Renato. "Roman Military Instruments and the Lituus." *The Galpin Society
Journal*, 42 (August 1989) : 85-97.

Midgley, Ruth. ed. *Musical Instruments of The World: An Illustrated Encyclopedia*.
New York: Paddington Press, 1976.

Nordquist, Gullög. "The Salpinx in Greek Cult." *Scripta Instituti Donneriani Aboensis*, 16
(January 1996) : 241-256.

Sarkissian, Margaret, and Tarr, Edward H. "Trumpet." *Oxford Music Online*, (March 2011) : 1-21.

Wallace, John, and McGrattan, Alexander. *Yale Musical Instrument Series: The Trumpet*.
New Haven, CT: Yale University Press, 2011.

Wulstan, David. "The sounding of the shofar." *The Galpin Society Journal*, 26
(May 1973) : 29-46.

การใช้แนวคิดเกมมิฟิเคชันในการออกแบบบรรจุภัณฑ์ GAMIFICATION APPROACH IN PACKAGE DESIGN

วิไล อัสวเดชศักดิ์* WILAI ASAWADECHSAKDI*

บทคัดย่อ

บทความวิชาการนี้มีจุดประสงค์เพื่อนำเสนอแนวทางการออกแบบบรรจุภัณฑ์ที่ใช้ประโยชน์จากแนวคิดของเกม โดยศึกษากระบวนการเกมหรือเกมมิฟิเคชันในแง่ของเครื่องมือทางการตลาดและเครื่องมือในการสร้างประสบการณ์ที่ดีแก่ผู้ใช้งานบรรจุภัณฑ์ ผู้เขียนศึกษาแนวคิดเกมมิฟิเคชันที่ถูกใช้ประโยชน์ในบริบทต่าง ๆ เพื่อสร้างความเข้าใจในการนำกลไกของเกมมาบูรณาการเข้ากับการออกแบบบรรจุภัณฑ์เพื่อสื่อสารการตลาด ทำให้บรรจุภัณฑ์น่าสนใจ สร้างความสนุกสนานหรือความพึงพอใจต่อผู้ใช้งาน และกระตุ้นให้ผู้ใช้งานมีส่วนร่วมกับแบรนด์ ทั้งนี้ ผู้เขียนได้รวบรวมตัวอย่างบรรจุภัณฑ์ที่ใช้แนวคิดเกมมิฟิเคชันในการออกแบบซึ่งแยกกลุ่มตามคุณค่าของเกมในการอธิบายเชิงประจักษ์ถึงแนวทางการออกแบบบรรจุภัณฑ์ตามวัตถุประสงค์ที่ตั้งไว้ ในบทสรุป บทความนี้แสดงให้เห็นถึงการนำแนวคิดของเกมไปใช้ในบริบทที่นอกเหนือไปจากเกม เพื่อชี้ชวนให้นักออกแบบเปิดโลกทัศน์ในการสร้างสรรค์บรรจุภัณฑ์ โดยการใช้เทคนิคของเกมตอบสนองความต้องการขั้นพื้นฐานของมนุษย์เพื่อนำไปสู่เป้าหมายทางการตลาดในที่สุด

คำสำคัญ : การออกแบบ/ บรรจุภัณฑ์/ เกม/ เกมมิฟิเคชัน

*รองศาสตราจารย์ประจำภาควิชาศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, Wilai.As@chula.ac.th

*Associate Professor, Department of Creative Arts, Faculty of Fine and Applied Arts, Chulalongkorn University, Wilai.As@chula.ac.th

Abstract

This article aims to present a package design approach that takes advantage of game concepts. It studies game processes or gamification in terms of marketing tools and mechanisms to create a good user experience for packaging users. The author studies a gamification concept that is utilized in various contexts to provide an understanding of how game mechanics are integrated into packaging design to achieve marketing communications, make the package attractive, improve user satisfaction, and encourage users to engage with brands. The author presents packaging examples; grouped by game values, to illustrate the packaging design using the gamification concept which follows the objective set forth. In summary, this article introduces the application of game concepts in non-game contexts. This is to encourage designers to broaden their horizons in packaging design by using game techniques to meet basic human needs in order to ultimately achieve marketing goals.

Keywords: package/ design/ game/ gamification

บทนำ

การบรรจุภัณฑ์ (Packaging) หรือการบรรจุหีบห่อเป็นผลรวมของศิลปะ วิทยาศาสตร์ และเทคโนโลยีในการเตรียมสินค้าเพื่อการบรรจุ การขนส่ง การจัดจำหน่าย การเก็บรักษา และการตลาด ให้สอดคล้องกับสินค้าโดยเสียค่าใช้จ่ายที่เหมาะสม¹ ปัจจุบันบรรจุภัณฑ์สินค้าอุปโภคบริโภคได้รับการยอมรับว่ามีบทบาทอย่างยิ่งต่อความสำเร็จของธุรกิจ และได้ถูกกำหนดให้เป็น P ตัวที่ 5 ของกลยุทธ์การตลาดซึ่งประกอบด้วย Product Price Place Promotion Packaging เมื่อบรรจุภัณฑ์คือหนึ่งในส่วนผสมทางการตลาด หนึ่งในเป้าหมายของการตลาดคือการสร้างปฏิสัมพันธ์ของผู้บริโภคกับแบรนด์และทำให้ผู้บริโภคมีประสบการณ์ที่ดีในปฏิสัมพันธ์นั้นจนเกิดการใช้บริการซ้ำหรือนำไปบอกต่อ

การออกแบบบรรจุภัณฑ์ที่ดีจึงต้องสื่อสารการตลาดอย่างมีประสิทธิภาพ ทั้งนี้ การสร้างความแปลกใหม่ในเชิงการตลาดเป็นหนึ่งในวัตถุประสงค์ของการพัฒนาและออกแบบบรรจุภัณฑ์เพื่อกระตุ้นให้ผู้บริโภคจดจำแบรนด์และสร้างแรงจูงใจในการซื้อ บรรจุภัณฑ์เป็นช่องทางการติดต่อสื่อสารที่ทรงอำนาจที่สุดระหว่างบริษัทและผู้บริโภค เพราะบรรจุภัณฑ์เป็นสิ่งที่เดียวที่พวกเขาสามารถมีปฏิสัมพันธ์ต่อกันได้โดยตรง การดึงดูดความสนใจของผู้บริโภคทำได้ด้วยการออกแบบโครงสร้างบรรจุภัณฑ์ที่แปลกตา ออกแบบวิธีใช้งานที่ตอบสนองประโยชน์ใช้สอย ออกแบบเรขศิลป์ที่โดนใจ รวมทั้งการนำหลักการของเกมหรือเกมมิฟิเคชันมาใช้สร้างความพึงพอใจและสร้างประสบการณ์ที่ดีให้ผู้บริโภค เนื่องจากการนำองค์ประกอบจากเกม เช่น กฎกติกาการเล่น การสะสมแต้ม การแข่งขัน เข้ามาเป็นส่วนหนึ่งในกระบวนการออกแบบบรรจุภัณฑ์จะช่วยให้ผู้บริโภคมีส่วนร่วมกับแบรนด์และมีความภักดีกับแบรนด์มากขึ้น เกมมิฟิเคชันหรือการ 'ทำให้มันสนุก' เป็นกลยุทธ์ที่ใช้กันทั่วไปมากขึ้นในบรรจุภัณฑ์เพื่อส่งเสริมการขาย และกลายเป็นเทรนด์อันดับหนึ่งของบรรจุภัณฑ์สินค้าอุปโภคบริโภคในปี 2014²

ส่วนที่ 1 : แนวคิดเรื่องเกม

ความหมายของเกม

Katie Salen Tekinbas และ Eric Zimmerman ผู้เขียนหนังสือ Rules of Play: Game design fundamentals ได้หยิบยืมความหมายอันหลากหลายที่มีผู้นิยามไว้ก่อนหน้านี้มาวิเคราะห์และรวบยอดได้ว่า เกมเป็นระบบที่ผู้เล่นมีส่วนร่วมในสถานการณ์ความขัดแย้งที่ดำเนินไปตามกติกาซึ่งมีผลลัพธ์ที่วัดผลได้ในเชิงปริมาณ (A game is a system in which players engage in an artificial conflict, defined by rules, that results in a quantifiable outcome) Karl M. Kapp ได้นำนิยามนี้มาต่อยอดให้เหมาะกับบริบทของการเรียนรู้ว่า เกมเป็นระบบที่ผู้เล่นมีส่วนร่วมในความท้าทายเชิงนามธรรมที่ถูกกำหนดโดยกติกา การปฏิสัมพันธ์ และผลตอบกลับ โดยวัดผลลัพธ์ได้ในเชิงปริมาณและมักก่อให้เกิดปฏิกิริยาทางอารมณ์ (A game is a system in which players engage in an abstract challenge, defined by rules, interactivity, and feedback, that results in a quantifiable outcome often eliciting an emotional reaction)³

1. มยุรี ภาคกล้าเจียก, *บรรจุภัณฑ์สินค้าอุปโภคบริโภค* (กรุงเทพฯ : หยี่เฮง, 2556), 10.

2. "Big Food' and 'gamified' products: promotion, packaging, and the promise of fun," Charlene Elliott, last modified Sep 9, 2014, <https://www.tandfonline.com/>.

3. Karl M Kapp, *The Gamification of Learning and Instruction: Game-Based Methods and Strategies for Training and Education* (San Francisco, CA: Pfeiffer, 2012), 7.

ส่วนผสมของเกม

เกมมีส่วนผสมหลักสี่ส่วน คือ หนึ่ง: เป้าหมาย (Goals) สอง : ความสมัครใจและอิสระในเกมซึ่งเป็นพื้นฐานที่ก่อให้เกิดความเพลิดเพลินหรือที่เรียกว่าอัตตาณัติ (Autonomy opportunities) สาม : กติกาที่กำหนดโอกาสและข้อจำกัดในเกม (Rules) สี่ : ผลตอบกลับที่สะท้อนให้ผู้เล่นทราบผลแห่งการกระทำหรือความสามารถในการเล่น (Feedback) เกมต้องประกอบด้วยส่วนผสมครบทั้งสี่ส่วนจึงจะจัดว่าเป็นเกม จะขาดองค์ประกอบหนึ่งใดไปไม่ได้

เกมเป็นประสบการณ์ที่ผู้เล่นอยากมีส่วนร่วมจากแรงจูงใจภายใน (Intrinsic motivation) เพราะส่วนผสมทั้งสี่สามารถตอบสนองความต้องการของมนุษย์ตามทฤษฎีทางจิตวิทยาได้โดยตรงตามที่ Betty Adamou ผนวกการศึกษาเรื่องความต้องการของมนุษย์ของ Daniel H Pink กับทฤษฎีการตัดสินใจด้วยตนเอง (Self Determination Theory-SDT) ของ Edward L Deci และ Richard M Ryan เข้าด้วยกันเป็นความต้องการของมนุษย์สี่ข้อคือ หนึ่ง : การมีทักษะและความสามารถในการทำภารกิจให้สำเร็จลุล่วง (Mastery) สอง : การมีอิสระในการตัดสินใจด้วยตนเอง (Autonomy) สาม : การมีเป้าหมายในชีวิต (Purpose) และสี่ : การสร้างสัมพันธภาพที่ดีกับผู้อื่น (Relatedness) เมื่อความต้องการของมนุษย์ได้รับการตอบสนองสมองจะสั่งให้ร่างกายหลั่งสารสร้างสุข (happiness chemicals) สี่ชนิด ได้แก่ เซโรโทนิน (serotonin) โดพามีน (dopamine) เอ็นดอร์ฟิน (endorphin) และ ออกซิโทซิน (oxytocin) จึงอนุมานได้ว่ามนุษย์ชอบเล่นเกมโดยไม่รู้เบื่อเพราะเกมเติมเต็มความต้องการทางจิตวิทยาได้นั่นเอง⁴

องค์ประกอบของเกม

องค์ประกอบของเกมคือปัจจัยที่ทำให้เราอยากเล่นเกมซ้ำแล้วซ้ำอีกโดยไม่เบื่อ องค์ประกอบเหล่านี้ต้องทำงานร่วมกันเพื่อทำให้เกมสร้างความผูกพันหรือการมีส่วนร่วมของผู้เล่น

- **แนวคิดและความจริงเชิงนามธรรม (Abstractions of concepts and reality)** เกมคือแบบจำลองของโลกแห่งความจริงซึ่งอาจถูกสมมติขึ้นหรือจินตนาการขึ้นก็ได้ ผู้เล่นจึงอยู่ในเหตุการณ์หรือความเป็นจริงเสมือน ข้อดีคือผู้เล่นเรียนรู้เหตุและผลจากเกมได้ชัดและเร็วโดยไม่จำเป็นต้องลงสนามจริง ตัวอย่างเช่น เกมเศรษฐี (Monopoly) คือแบบจำลองธุรกิจการเงินที่ผู้เล่นเรียนรู้การลงทุนได้โดยไม่ต้องใช้เงินลงทุนจริง การล้มละลายในเกมไม่ส่งผลกระทบต่อสถานภาพทางการเงินในชีวิตจริง

- **เป้าหมาย (Goals)** ความแตกต่างของเกม (game) และการเล่นทั่วไป (play) คือเป้าหมาย เกมกำหนดเป้าหมายและวัดผลได้ชัดเจน เช่น ไขปริศนาสำเร็จหรือไม่ ทำภารกิจได้สำเร็จตามเวลาที่กำหนดหรือไม่ เป็นต้น ผู้เล่นมีอิสระในการเลือกเทคนิคการเล่นให้บรรลุเป้าหมายที่ต้องการ

- **กติกา (Rules)** เกมคือชุดของกติกาที่ถูกกำหนดไว้ มี 4 ประเภทได้แก่ กติกาที่อธิบายวิธีเล่นเกม (Operational Rules) กติกาที่กำหนดกรอบความเป็นไปได้ต่าง ๆ (Constitutive Rules) กติกาที่ควบคุมพฤติกรรมและมารยาทของผู้เล่น (Implicit Rules or Behavior Rules) และ กติกาที่ควบคุมให้ผู้เล่นเรียนรู้ตามเป้าหมายของเกม (Instructional Rules)

- **ความขัดแย้ง การแข่งขัน หรือความร่วมมือ (Conflict, Competition, or Cooperation)** ความขัดแย้งในเกมคือความท้าทายที่เกิดจากคู่ต่อสู้ใช้การชิงไหวชิงพริบทำให้ฝ่ายตรงข้ามเสียหายเพื่อ

เอาชนะ การแข่งขันคือการต่อสู้กับตัวเองโดยมีผู้เล่นอื่นเป็นคู่แข่ง ความร่วมมือคือกิจกรรมในเกมที่ผู้เล่นต่างมีส่วนร่วมเพื่อประโยชน์ร่วมกัน ยังมีผู้เข้าร่วมมากยิ่งขึ้นประสบความสำเร็จ

- **เวลา (Time)** เวลาเป็นองค์ประกอบสำคัญที่ทำให้ผู้เล่นจดจ่อและเร้าให้เกิดการลงมือทำ การจำกัดเวลาทำให้ระดับความเครียดของผู้เล่นสูงขึ้น ผู้เล่นเกมจะคุ้นเคยกับภาวะที่ต้องอยู่ใต้แรงกดดัน ต้องควบคุมและจัดสรรเวลาให้เกิดประโยชน์สูงสุด ซึ่งอาจพัฒนาเป็นทักษะที่ดีในการใช้ชีวิตประจำวันหรืออาชีพที่เงื่อนไขของเวลาเป็นกุญแจสำคัญในการประสบความสำเร็จ

- **การให้รางวัล (Reward Structures)** รางวัลเป็นแรงจูงใจให้ผู้เล่นอยากพัฒนาทักษะตนเอง ทำให้เล่นอย่างต่อเนื่อง เงื่อนไขของการให้รางวัลจึงไม่ควรยากเกินไปจนผู้เล่นท้อและล้มเลิกการเล่น หรือง่ายเกินไปจนไม่เกิดความภูมิใจเมื่อได้รับ การให้รางวัลในเกมมีหลายรูปแบบ เช่น การให้แต้มสะสม การให้สัญลักษณ์เชิดชูเกียรติ การประกาศรายชื่อในทำเนียบคนเก่ง เป็นต้น

- **ผลตอบกลับ (Feedback)** เกมให้ผลตอบกลับที่มักถูกใช้ควบคู่กัน 2 รูปแบบ แบบแรกคือการบ่งชี้ให้ผู้เล่นทราบความถูกผิดโดยไม่บอกวิธีแก้ไขข้อผิดพลาด แบบที่สองคือการแนะนำเมื่อผู้เล่นทำผิดเพื่อให้ผลการเล่นดีขึ้น Robin Hunicke อธิบายผลตอบกลับที่มีประสิทธิภาพว่าต้องสัมผัสได้ว่ามีอยู่ (Tactile) เชิญชวนให้ผู้เล่นอยากทราบ (Inviting) เกิดซ้ำได้เมื่อจำเป็น (Repeatable) สอดคล้องกับองค์ประกอบอื่นในเกม (Coherent) ไม่ปล่อยยให้ผู้เล่นรอนาน (Continuous) ปรากฏในจังหวะเวลาที่พอเหมาะตามบริบทของเกม (Emergent) ผู้เล่นสนองตอบอย่างสมดุลไม่มองข้ามหรือหมกมุ่นมากเกินไป (Balanced) และมีการหักมุมที่ผู้เล่นไม่คาดคิดบ้างเพื่อเพิ่มสีสันให้เกม (Fresh)

- **การเพิ่มความยาก (Increase in difficulty)** ความท้าทายเป็นเสน่ห์ของเกม เกมจึงมักวางกติกาจากง่ายไปยากเพื่อให้ผู้เล่นสังสรรค์และความเชื่อมั่นในการเอาชนะอุปสรรค นักจิตวิทยาคลินิก Michael Genovese กล่าวว่า ความเครียดที่เกิดจากความสุขช่วยสร้างแรงบันดาลใจไปสู่เป้าหมายและรู้สึกดีกับชีวิต Karl M. Kapp กล่าวว่า การปรับระดับความยากง่ายในเกมมี 3 แบบซึ่งถูกใช้งานผสมผสานกัน ได้แก่ การเพิ่มความยากแบบก้าวหน้าตามการบรรลุภารกิจจากต้นจนจบเกม (Game Levels) การเลือกความยากง่ายให้เหมาะกับผู้เล่นก่อนเล่นเกม (Playing Levels) การปรับความยากง่ายตามทักษะของผู้เล่นโดยอาจมีรางวัลจูงใจให้ผู้เล่นไต่ระดับให้สูงขึ้น (Player Levels)

- **การเล่าเรื่อง (Storytelling)** มนุษย์ใช้เวลาส่วนใหญ่หมกมุ่นกับเรื่องเล่าจากความฝัน การอ่าน การชมหนังละคร การจินตนาการถึงอนาคต ฯลฯ เรื่องราวจึงเป็นส่วนสำคัญของความเป็นมนุษย์ และเป็นอีกเหตุผลหนึ่งที่คนชอบเล่นเกมเนื่องจากเกมเล่าเรื่องได้โดยไม่ต้องอาศัยถ้อยคำ⁵ การเล่าเรื่องเข้าถึงจิตใจของมนุษย์ผ่านเค้าโครงเรื่อง (plot) ตัวละคร (character) แนวทาง (theme) สारและน้ำเสียง (diction) ลีลา (melody) ฉาก (décor) สิ่งที่น่าจดจำ (spectacle) ตามองค์ประกอบ 7 ประการในการเล่าเรื่องที่ดีของอริสโตเติล เกมส่วนมากนิยมเล่าเรื่องการผจญภัยของผุ้กล้าซึ่งเล่าถึงตัวละครที่ออกเดินทางพบสิ่งท้าทายและกลับมาบอกเล่าสิ่งที่ค้นพบ⁶ Karl M. Kapp กล่าวว่าเนื้อเรื่องในเกมประกอบด้วย ตัวละคร (Character) เค้าโครงเรื่อง (Plot) ปมความขัดแย้ง (Tension) การแก้ปัญหา (Resolution) องค์ประกอบเหล่านี้ช่วยสร้างเรื่องราวให้ผู้เล่นได้ประสบการณ์ที่สามารถประยุกต์ใช้กับสถานการณ์ในชีวิตจริงได้

5. Jonathan Gottschall, "Storytelling Animal: How stories make us human" (New York: Mariner Books, 2013), quoted in Betty Adamou, *Games and Gamification in Market Research: Increasing consumer engagement in research for business success* (London & New York: Kogan Page Limited, 2019), 58.

6. Jesse Schell, "The art of game design: A book of lenses" (Waltham, MA: Morgan Kaufmann, 2008), quoted in Betty Adamou, *Games and Gamification in Market Research: Increasing consumer engagement in research for business success* (London & New York: Kogan Page Limited, 2019), 43.

- **อารมณ์ (Emotion)** อารมณ์เป็นองค์ประกอบที่ส่งผลต่อประสบการณ์ในเกม อารมณ์เกิดขึ้นเมื่อเรามีปฏิสัมพันธ์กับสิ่งแวดล้อมรอบตัว เมื่อความเชื่อมโยงทางอารมณ์เกิดขึ้นระหว่างวัตถุ สถานที่ ช่วงเวลา ฯลฯ กับสถานะทางจิตสรีระแล้ว การเร้าด้วยสิ่งเดิมมักก่อให้เกิดอารมณ์แบบเดิมเช่น ภาพที่ทำให้เศร้า เห็นครั้งใดก็จะเกิดอารมณ์เศร้า เป็นต้น มนุษย์เราผูกพันกับสรรพสิ่งมากมายในชีวิต ดังนั้นการเชื่อมโยงทางอารมณ์จึงส่งผลต่อความรู้สึกของเราได้อย่างทรงพลังและยาวนาน

- **การวางจุดสนใจ (Curve of Interest)** การลำดับและจัดวางเหตุการณ์ในเกมให้มีจุดสนใจเป็นระยะเพื่อตรึงให้ผู้เล่นอยู่ในเกมโดยไม่เบื่อ ถ้าจุดสนใจทำงานได้ดีตั้งแต่จุดเริ่มต้น (entry point) จะทำให้ผู้เล่นตัดสินใจเข้าสู่เกมในที่สุด

- **สุนทรียะ (Aesthetics)** ศิลปะและความงามช่วยเสริมสร้างประสบการณ์ที่ดีระหว่างเล่นเกม การออกแบบและจัดวางทัศนธาตุต่าง ๆ ในเกมอย่างเข้าที่เข้าทางช่วยให้การเรียนรู้กลไกของเกมง่ายขึ้น และสร้างอัตลักษณ์ที่ชวนจดจำของเกม

- **การเล่นซ้ำ (Replay or Do Over)** ความล้มเหลวจัดเป็นทางเลือกชนิดหนึ่งในโลกของเกม ผู้เล่นสามารถเล่นใหม่หรือเล่นซ้ำได้เมื่อผิดพลาดทำให้ผู้เล่นกล้าเสี่ยง กล้าสำรวจ และรู้สึกเป็นอิสระ ผู้เล่นสนุกกับความผิดพลาดเพราะเป็นการฝึกฝนไปสู่ทักษะที่ดีขึ้น มนุษย์มักไม่พึงพอใจกับการชนะที่ไม่เคยแพ้ เพราะการรู้จักล้มเหลวก่อนชนะทำให้รู้สึกถึงการบรรลุเป้าหมายอย่างแท้จริง

กลไกของเกม

กลไกของเกม (Game Mechanics) เป็นส่วนที่เห็นเป็นรูปธรรมมากที่สุดในเกมมีพีเคชั่น การประยุกต์ใช้กลไกของเกมสำหรับเกมมีพีเคชั่นที่ประสบความสำเร็จมาจากการทำความเข้าใจกลุ่มเป้าหมาย หน้าที่ของเกมมีพีเคชั่น และแรงจูงใจของมนุษย์ เกมมีกลไกต่าง ๆ ดังนี้

- **แต้มคะแนน (Points)** เป็นหน่วยวัดพฤติกรรมหรือการกระทำเป้าหมายของเกมมีพีเคชั่น คะแนนสะสมเกิดขึ้นเมื่อทำภารกิจครบตามเงื่อนไข จึงเป็นสิ่งที่นักการตลาดสามารถใช้เป็นแรงจูงใจให้ผู้บริโภคสร้างพฤติกรรมตามที่คาดหวัง แต้มสะสมมีหลายรูปแบบไม่จำเป็นต้องเป็นคะแนนเสมอไป เช่น จำนวนผู้ติดตาม (Follower) ในอินสตาแกรม จำนวนความถูกใจ (Like) ในเฟซบุ๊ก

- **ระดับความสามารถ (Levels)** เป็นสิ่งที่ใช้วัดความก้าวหน้าและพัฒนาการของผู้เล่น การเลื่อนระดับต้องใช้ทักษะและความพยายามที่มากขึ้น ความเป็นไปได้ในการเลื่อนระดับมีความสำคัญเพราะหากยากเกินไปอาจส่งผลให้ผู้เล่นเกิดความรู้สึกท้อถอย

- **เหรียญตราสัญลักษณ์ (Badges)** เป็นสัญลักษณ์ของการประสบความสำเร็จหรือการกระทำภารกิจที่สำคัญ เป็นรูปแบบของความสำเร็จเสมือนจริงที่ผู้เล่นได้รับเมื่อบรรลุภารกิจ เช่น สะสมแต้มคะแนนได้ตามเป้าหมาย เป็นต้น และเป็นการเสริมแรงเชิงบวกให้ผู้เล่นปฏิบัติตามเงื่อนไขที่ต้องการ

- **กระดานผู้นำ (Leaderboards)** เป็นการแสดงลำดับรายชื่อของผู้เล่นตามประสิทธิภาพจากการเล่น (จำนวนแต้มคะแนน ปริมาณเหรียญตรา เป็นต้น) เป็นการใช้มิติทางสังคมเพื่อกระตุ้นให้ผู้เล่นพัฒนาขีดความสามารถของตน

- **ความท้าทาย (Challenge)** เป็นกลไกสำคัญที่จูงใจให้เกิดการกระทำในเกมและกำหนดผลสัมฤทธิ์ที่จะเกิดขึ้น นอกจากนี้ยังเป็นการให้เกณฑ์หรือแนวทางปฏิบัติแก่ผู้เล่นว่าควรจะทำสิ่งใด ความท้าทายอาจเป็นแบบกลุ่มหรือรายบุคคลก็ได้

- **การสร้างกลุ่มสังคม (Social Engagement Loop)** เป็นการสร้างประสบการณ์ร่วมกับผู้อื่นเพื่อให้เกิดความผูกพันและเกิดการเล่นซ้ำเมื่อได้รับแรงกระตุ้นทางอารมณ์จากกลุ่มสังคม
- **การปรับรูปแบบเฉพาะตัว (Customization)** เป็นการเลือกและปรับเปลี่ยนรูปร่างหน้าตาหรือเครื่องแต่งกายของผู้เล่นได้ตามความพึงพอใจในเกมบางประเภท นักการตลาดสามารถสร้างให้ผู้เล่นรู้สึกถึงตัวตนเพื่อให้สวมบทบาทในเกมได้อย่างเป็นธรรมชาติ

ส่วนที่ 2 : แนวคิดเรื่องเกมมิฟิเคชัน

ความหมายของเกมมิฟิเคชัน

คำว่าเกมมิฟิเคชัน (gamification) เป็นที่รู้จักในแวดวงธุรกิจและการวิจัยตั้งแต่ปี 2010 จากนั้นจึงเริ่มใช้กันหลากหลายสาขาวิชาโดยยังไม่มีนิยามความหมายเพื่อความเข้าใจตรงกันเป็นหนึ่งเดียว⁷ บ่อยครั้งจึงมีการเข้าใจคลาดเคลื่อนว่าเกมกับเกมมิฟิเคชันเป็นสิ่งเดียวกัน และถูกนำไปใช้ปนกันหรือแทนกันในบริบทต่าง ๆ ทั้งที่สาระของเกมิฟิเคชันต่างกับเกมโดยสิ้นเชิง จึงมีผู้พยายามหาแนวคิดรวบยอดจากนิยามทั้งหลายเพื่อเสนอความหมายที่ครอบคลุมและชัดเจนที่สุด

Karl M. Kapp เสนอว่าเกมมิฟิเคชันหมายถึงการใช้กลไกของเกม สุนทรียศาสตร์ และหลักการคิดแบบเกมมาดึงดูดผู้คนให้มีส่วนร่วม กระตุ้นให้เกิดการกระทำ ส่งเสริมการเรียนรู้และการแก้ปัญหา (Gamification is using game-based mechanics, aesthetics and game thinking to engage people, motivate action, promote learning, and solve problems.)⁸

Betty Adamou เสนอว่าเกมมิฟิเคชันหมายถึงการนำคุณลักษณะของเกมมาปรับใช้กับกิจกรรมที่ไม่ใช่เกมเพื่อทำให้เกิดการมีส่วนร่วมที่เกมสามารถสร้างขึ้นได้ (Gamification repurposes superficial aspects of games (such as points and badges) to gain the engagement that games can create for activities that are not games.)⁹

ปัจจุบันคำว่าเกมมิฟิเคชันถูกใช้เพื่อสร้างความเข้าใจโดยทั่วไปว่าเป็นการนำหลักการพื้นฐานรูปแบบ กลไกหรือวิธีคิดในการออกแบบเกมมาประยุกต์ใช้ในบริบทอื่นที่ไม่ใช่การเล่นเกมิ เพื่อกระตุ้นความสนใจ เพิ่มความสนุกให้กับผู้ใช้ นอกจากนี้ยังสร้างความผูกพัน ชวนให้ติดตาม และส่งเสริมให้ผู้ใช้เกิดพฤติกรรมตามที่คุณออกแบบต้องการ

ความเหมือนและความต่างระหว่างเกมและเกมมิฟิเคชัน

Betty Adamou ชี้ให้เห็นความเหมือนและความต่างระหว่างเกมกับเกมมิฟิเคชันเพื่อให้ผู้ที่знаเกมไปประยุกต์ใช้กับบริบทอื่นได้เข้าใจอย่างถูกต้องดังนี้

- **การแพ้-ชนะ (Win/lose states)** เกมมีการแพ้ชนะ แต่เกมมิฟิเคชันมุ่งผลชนะ ไม่ต้องการให้เกิดความพ่ายแพ้ ผู้เล่นในกิจกรรมเกมมิฟิเคชันจึงมีความเสี่ยงต่ำและไม่ค่อยมีผลกระทบที่ตามมาหลังผลแพ้ชนะ ความรู้สึกเกี่ยวพันหรือมีอารมณ์ร่วมไปกับกิจกรรมจึงมีน้อยกว่าการเล่นเกมิทั่วไป

- **การมีส่วนร่วมจากแรงจูงใจภายใน-ภายนอก (Intrinsic engagement VS Extrinsic engagement)** แรงจูงใจภายในหมายถึงการทำบางสิ่งบางอย่างจากความสนใจ หรือความพึงพอใจในการทำสิ่งนั้นโดยไม่หวังค่าชมหรือรางวัลอันเป็นแรงเสริมหรือแรงจูงใจภายนอก มนุษย์ตัดสินใจเล่นเกมจากแรง

7. Mohan Thilte, *e-HRM Digital Approaches, Directins & Applications* (London and New York: Routledge, 2019), 141.

8. Karl M Kapp, *The Gamification of Learning and Instruction: Game-Based Methods and Strategies for Training and Education* (San Francisco, CA: Pfeiffer, 2012), 10.

9. Betty Adamou, *Games and Gamification in Market Research: Increasing consumer engagement in research for business success* (London and New York: Kogan Page Limited, 2019), 71.

จงใจภายในเพราะเกมตอบสนองความต้องการของมนุษย์ได้ดังที่กล่าวไปแล้ว แต่กิจกรรมของเกมมิฟิเคชันใช้แรงจูงใจภายนอก นักจิตวิทยาและนักพฤติกรรมศาสตร์ BF Skinner พบว่าการให้รางวัลสามารถใช้เพื่อเปลี่ยนหรือเสริมพฤติกรรมมนุษย์ได้ อย่างไรก็ตามมีผลวิจัยว่าแรงจูงใจภายนอกไม่รับประกันว่าจะให้ผลกับทุกกิจกรรมที่เลียนแบบเกมเสมอไป

- **การเล่นกับการมีส่วนร่วม (Play VS Taking part)** เราใช้คำว่า 'เล่น' สำหรับเกม แต่ใช้คำว่า 'มีส่วนร่วม' สำหรับเกมมิฟิเคชัน การเล่นให้ความรู้สึกต่างกับการมีส่วนร่วม ข้อเท็จจริงนี้เป็นความแตกต่างพื้นฐานระหว่างเกมกับเกมมิฟิเคชัน การเล่นทำให้เกิดความสนุกและช่วยพัฒนาทักษะด้านต่าง ๆ การมีส่วนร่วมช่วยสร้างความรู้สึกที่เป็นหนึ่งเดียวกับกิจกรรมนั้น

- **กระบวนการออกแบบ (The design processes)** การออกแบบเกมเริ่มต้นที่นักออกแบบคิดไอเดียแล้วลงมือสร้างเกม เมื่อผู้เล่นเล่นเกมจะเกิดพฤติกรรมที่นำมาสู่ผลลัพธ์ต่าง ๆ เช่น เกมประลองความเร็วสร้างพฤติกรรมการแข่งขันก่อให้เกิดผลลัพธ์คือการสะสมแต้มและความตื่นเต้นขณะเล่น การออกแบบเกมมิฟิเคชันมีหลักการย้อนหลังหรือตรงกันข้ามกับการออกแบบเกม นักออกแบบเกมมิฟิเคชันจะเริ่มต้นที่การวางแผนผลลัพธ์หรือเป้าหมายที่ต้องการก่อน จากนั้นจึงคิดเชื่อมโยงถึงพฤติกรรมหรือแรงขับที่จะก่อให้เกิดผลลัพธ์ สุดท้ายจึงนำแรงขับนั้นมาออกแบบเกมมิฟิเคชัน

แนวคิดของเกมมิฟิเคชัน

แนวคิดเรื่องการนำความสนุกสนานมาใช้กับกิจกรรมที่ไม่สนุกสนานไม่ใช่เรื่องใหม่ มนุษย์ใช้เกมมิฟิเคชันในชีวิตประจำวันตั้งแต่ยังไม่มีการบัญญัติศัพท์และนิยามความหมาย โดยเป็นไปตามกลไกจิตวิทยาพื้นฐาน เช่น พ่อแม่ให้รางวัลเมื่อลูกสอบได้ที่หนึ่ง เป็นต้น แนวคิดของเกมมิฟิเคชันคือพื้นฐานของพฤติกรรมศาสตร์ตามโมเดล ABC คือ มีเหตุ (Antecedence) จึงจะเกิดพฤติกรรม (Behavior) แล้วจึงเกิดผลลัพธ์ตามมา (Consequence) ซึ่งผลที่ตามมาจะเป็นตัวกำหนดว่าจะเกิดพฤติกรรมต่อหรือไม่ ถ้าผลลัพธ์น่าพอใจจึงจะมีแนวโน้มที่จะทำพฤติกรรมนั้นซ้ำ แต่หากผลลัพธ์ไม่น่าพึงพอใจเราก็มีแนวโน้มที่จะไม่ทำพฤติกรรมนั้นอีก¹⁰ ทฤษฎีหลักที่ใช้ในเกมคือทฤษฎีสั่งจูงใจ (Incentive Theory) ที่แรงจูงใจถูกขับเคลื่อนด้วยเหตุกระตุ้นบางอย่าง เช่น คนที่ไม่รู้สึกหิวสามารถสร้างความรู้สึกหิวได้เมื่อเห็นภาพอาหารที่ชอบ เป็นต้น¹¹ แต่เกมมิฟิเคชันทำงานโดยใช้สิ่งเร้าภายนอกด้วยหลักการทำสิ่งนี้เพื่อให้ได้สิ่งนั้น การเล่นในกิจกรรมของเกมมิฟิเคชันอย่างไรก็ไม่เหมือนการเล่นในเกมจริง จึงไม่สามารถรับประกันว่าจะให้ผลตอบสนองจากกลุ่มเป้าหมายได้ทุกครั้งไป

เกมมิฟิเคชันไม่ใช่เรื่องเกี่ยวกับเกมเสมอไปแต่เป็นการเข้าใจคุณค่าของสินค้า เข้าใจความต้องการของกลุ่มเป้าหมาย แล้วจึงใช้กลไกของเกมมากระตุ้นให้กลุ่มเป้าหมายมีส่วนร่วมกับแบรนด์มากขึ้น ความผูกพันหรือการมีส่วนร่วมกับแบรนด์ (engagement) คือพันธะทางความคิดและความรู้สึกที่ผู้บริโภคมีต่อตราสินค้า กลยุทธ์การตลาดที่ใช้หลักการเกมมิฟิเคชันต้องทำให้ผู้บริโภคอยากเข้าร่วมในกิจกรรมหรือแลกเปลี่ยนสื่อสาร การบ่งชี้อย่างชัดเจนถึงผลตอบแทนที่จะได้รับไม่ว่าจะเป็นรางวัลหรือประสบการณ์ที่ดีจะเป็นการสร้างแรงจูงใจให้ผู้บริโภคตอบสนองกับกลยุทธ์ที่วางไว้

เกมมิฟิเคชันใช้ประโยชน์จากเรื่องเล่าในการปลุกเร้าให้กลุ่มเป้าหมายมีอารมณ์ร่วมไปกับภารกิจทำให้ผู้เล่นสนุกขึ้นและอยู่ในภารกิจได้นานขึ้น เรื่องเล่าที่ดีไม่จำเป็นต้องยาว เช่นเกม Zombie Run ที่เล่า

10. "ประโยชน์ของ Gamification ในการบริหารทรัพยากรบุคคล," นายกาฝาก, บันทึกข้อมูลเมื่อ 2016, <https://www.kafaak.com/2013/09/01/gamification-and-hr/>.

11. วรวิสุทธิ์ ภิญโญยาง, *Marketing Ideas* ไอเดียการตลาดพลิกโลก (กรุงเทพฯ : กรุงเทพฯธุรกิจ, 2556), 168.

เรื่องให้ผู้เล่นจินตนาการว่ามีผีดิบกำลังไล่ล่าจึงต้องวิ่งหนีเพื่อเอาตัวรอด กลุ่มเป้าหมายได้ออกกำลังกายโดยสมัครใจและทำด้วยความตื่นเต้นสนุกสนาน April Greiman นักออกแบบชาวอเมริกัน กล่าวว่างานออกแบบต้องสามารถดึงดูดและก่อให้เกิดการตอบสนองทางอารมณ์ (Design must seduce, shape and perhaps most importantly, evoke an emotional response.)¹² สินค้าทุกชนิดพยายามเราให้เกิดอารมณ์ที่ต้องการกับกลุ่มเป้าหมายจำนวนมากทั้งที่ความรู้สึกทางอารมณ์เป็นเรื่องส่วนบุคคลและเฉพาะกิจ การทำให้ประสบความสำเร็จจึงต้องคำนึงถึงจิตวิทยา กระบวนการรับรู้ และพื้นฐานทางวัฒนธรรมของมนุษย์

ตัวอย่างการใช้เกมมิฟิเคชัน

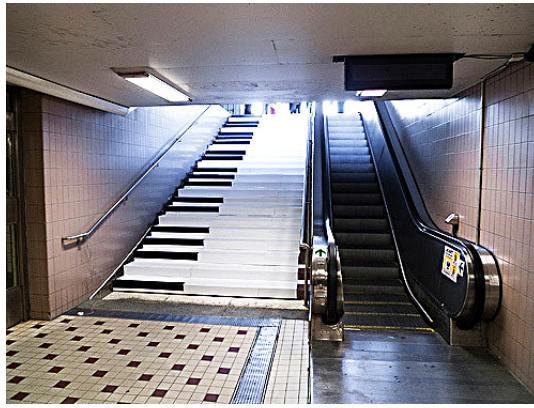
แนวคิดเกมมิฟิเคชันถูกนำมาใช้กับมนุษย์เป็นกลุ่มเป้าหมายหลัก ปัจจุบันองค์กรทั้งหลายต่างใช้ประโยชน์จากเกมมิฟิเคชันในหลากหลายบริบท เช่น การใช้ในกิจกรรมทางการตลาดเพื่อส่งเสริมการขาย : การสะสมแต้มจากการซื้อสินค้าแล้วนำแต้มสะสมมาแลกกับของรางวัล การใช้ในงานบริหารทรัพยากรบุคคล : การให้เบี้ยขยันแก่พนักงานที่มีบันทึกไม่ขาดลามาสาย การใช้ในการศึกษา : การออกแบบกิจกรรมการเรียนรู้ที่จูงใจให้ผู้เรียนอยากเรียนอย่างต่อเนื่อง เป็นต้น เมื่อเกมมิฟิเคชันอาศัยจุดเด่นของเกมคือความสนุกเมื่อเข้าร่วมกิจกรรม จึงมีการสร้างสรรค์วิธีการอย่างหลากหลาย ตัวอย่างการใช้เกมมิฟิเคชันที่น่าสนใจและประสบความสำเร็จ อาทิ

บริษัทรถยนต์โฟล์คสวาเกนเชื่อว่าความสนุกสามารถเปลี่ยนพฤติกรรมมนุษย์ให้ดีขึ้นได้ จึงคิดค้นวิธีกระตุ้นให้คนออกกำลังกายมากขึ้น โดยแปลงบันไดของสถานีรถไฟใต้ดิน Odenplan ในกรุงสตอกโฮล์ม ประเทศสวีเดน เป็นคีย์บอร์ดเปียโนขนาดยักษ์ที่ใช้งานได้จริง ทำให้การขึ้นลงบันไดเป็นประสบการณ์ที่น่าจดจำ ผลปรากฏว่าคนเลือกใช้บันไดดนตรีแทนบันไดเลื่อนมากขึ้น 66 เปอร์เซ็นต์

ประเทศรัสเซียประชาสัมพันธ์กีฬาโอลิมปิกฤดูหนาวปี 2014 โดยแสดงให้เห็นว่ากีฬาโอลิมปิกไม่ได้เป็นเพียงการแข่งขันระดับนานาชาติที่คนส่วนใหญ่รับชมทางทีวี แต่กีฬาเป็นส่วนหนึ่งของชีวิต จึงติดตั้งตู้จำหน่ายตั๋วรถไฟใต้ดินที่ติดตั้งสัญญาณจราจรเปลี่ยนสีให้เคลื่อนไหว ผู้โดยสารจะได้รับตั๋วฟรีหากทำสควอช (ท่าบริหารกล้ามเนื้อต้นขา สะโพก และหน้าท้องให้กระชับ) อย่างน้อย 30 ครั้งภายในสองนาที ทำให้คนที่ต้องการเดินทางมีความสุขสนุกสนานและได้สร้างเสริมสุขภาพที่ดีไปพร้อมกัน

ภาษาไทยเป็นภาษาที่ออกเสียงยากสำหรับชาวต่างชาติเพราะมีพยัญชนะ สระ และวรรณยุกต์ที่ผันได้หลายเสียง การท่องเที่ยวแห่งประเทศไทยร่วมกับบริษัท ลีโอเบอร์เนท์ (ประเทศไทย) จึงประชาสัมพันธ์การท่องเที่ยวโดยการสอนภาษาไทยให้กับชาวต่างชาติด้วยตัวภาษาไทย ที่งาน World Travel Market ณ กรุงลอนดอน ประเทศอังกฤษ ในปี 2016 นักท่องเที่ยวต่างชาติสนุกสนานกับการอ่านออกเสียงภาษาไทยจากภาษาคาราโอเกะบนหน้าจอพร้อมรูปภาพประกอบคำ ผู้ใดที่พูดได้ใกล้เคียงหรือถูกต้อง เช่น ต้มยำไก่ เกาะหลี่เป๊ะ ผ่าขวาม้า จะได้รับสิ่งที่พูดไปเป็นของรางวัล

ช็อกโกแลตอัดเม็ดรสขนมปังเพรทเซล (pretzel) แบรินด์ M&M's ใช้เกมมิฟิเคชันกระตุ้นความสนใจและสร้างความผูกพันกับแบรนด์ในปี 2013 โดยชวนภาพขนมเพรทเซลในภาพลูกกวาด M&M แล้วโพสต์บนเฟซบุ๊กให้ลูกค้าเป้าหมายร่วมสนุกโดยการค้นภาพขนมเพรทเซลให้พบ ลูกค้าแสดงความคิดเห็นร่วมกับแบรนด์โดยกดถูกใจเพจ 25,000 ไลค์ แชร์ 6,000 ครั้ง และแสดงความคิดเห็น 10,000 ความคิดเห็น ทำให้สินค้าเป็นที่รู้จักของลูกค้าเป้าหมายอย่างรวดเร็ว



ภาพที่ 1 ปันไดดนตรี

ที่มา : "Review Piano Stairs," Accessed in March 9, 2020, https://beyond-social.org/wiki/index.php/Review_Piano_Stairs.



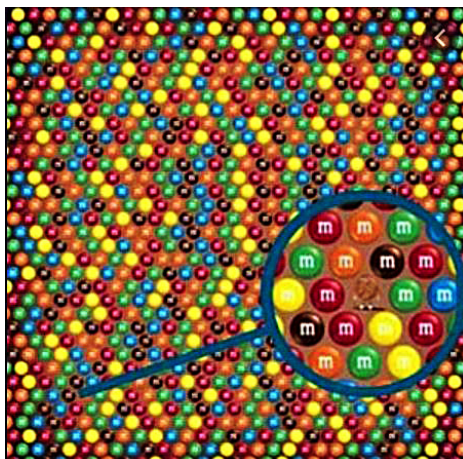
ภาพที่ 2 การทำสควอชเพื่อตั๋วฟรี

ที่มา : "Moscow Subway Riders Get a Free Ticket for 30 Squats," Accessed in March 9, 2020, <https://inhabitat.com/30-squats-for-a-free-train-ticket-stirs-up-olympic-spirit-in-russia/30-squats-metro-ticket-russia-subway>.



ภาพที่ 3 ผู้สอนภาษาไทย

ที่มา : "ททท. เปิดตัว 'ผู้สอนภาษาไทย' ต่างชาติอ่านคำถูก รับของที่ระลึกแบบไทยๆ ไปเลย," Accessed in March 9, 2020, <https://book.mthai.com/book-news/2604.html>.



ภาพที่ 4 เกมหาขนมเพรทเซล

ที่มา : "M&M's Eye Spy Pretzel campagne," Accessed in April 8, 2020, <https://solkie.nl/gamifica->

ส่วนที่ 3 : การใช้เกมมิฟิเคชันกับการออกแบบบรรจุภัณฑ์ การออกแบบบรรจุภัณฑ์ด้วยหลักการเกมมิฟิเคชัน

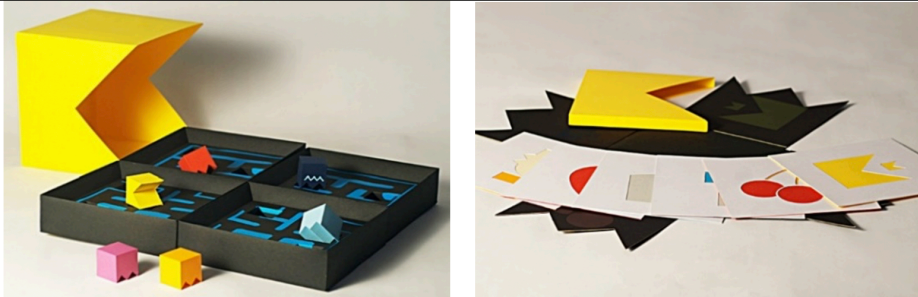
นอกเหนือจากการใช้กลไกของเกม อาทิเช่น การพิชิตภารกิจเพื่อหวังสิ่งตอบแทน การมีปฏิสัมพันธ์รูปแบบต่าง ๆ เพื่อสร้างความสนุกสนานเพลิดเพลิน มาใช้ในการออกแบบบรรจุภัณฑ์แล้ว ยังสามารถใช้บรรทัดประโยชน์จากเกมมาสร้างกลยุทธ์การออกแบบได้ Betty Adamou กล่าวว่าสิ่งที่เกมประเภทมุ่งการเรียนรู้หรือพัฒนาทักษะและเกมมิฟิเคชันมีร่วมกันคือคุณค่าของเกม (Game values) ซึ่งทำให้ผู้เล่นหรือผู้เข้าร่วมยอมสละเวลาเข้าร่วมในกิจกรรม ผู้เขียนจึงนำคุณค่าของเกมมาอ้างอิงเป็นแก่นความคิดในการนำเสนอตัวอย่างบรรจุภัณฑ์ที่สอดคล้องกับคุณค่านั้น นักออกแบบจะเลือกใช้คุณค่าใดคุณค่าหนึ่งหรือจะใช้ทุกคุณค่าในการสร้างกลยุทธ์การออกแบบบรรจุภัณฑ์ก็ได้

1. **คุณค่าของการค้นพบตัวเอง (Self-discovery value)** การค้นพบตนเองทำให้เกิดความรู้สึกที่ดีเมื่อพบว่าตนสามารถทำภารกิจให้สำเร็จลุล่วง มีเป้าหมาย และมีสัมพันธภาพกับผู้อื่น ซึ่งเป็นไปตามแรงจูงใจที่ได้กล่าวไปแล้ว โดยเฉพาะเมื่อมีการเปรียบเทียบผลของการค้นพบนี้กับผลของการค้นพบตนเองของผู้อื่น

ตารางที่ 1 ตารางแสดงการใช้เกมมิฟิเคชันกับบรรจุภัณฑ์ตัวอย่างที่ 1
ที่มา : วิไล อัครเดชศักดิ์

การใช้เกมมิฟิเคชันกับบรรจุภัณฑ์ตัวอย่างที่ 1	
แบรนด์ : Stafidenios	ผลิตภัณฑ์ : องุ่นแห้ง (ลูกเกด)
	
ภาพที่ 5 บรรจุภัณฑ์ขนมแปลงร่างเป็นของเล่น ที่มา : Gina Angie. "Stafidenios Raisins," Accessed in March 31, 2020, https://thedieline.com/blog/2012/9/6/stafidenios-raisins.html.	
Stafidenios เป็นแบรนด์ลูกเกดสำหรับเด็ก ขนาดกล่องถูกกำหนดมิติให้พอเหมาะกับการถือในอุ้งมือเด็ก บรรจุภัณฑ์สี่เหลี่ยมธรรมดาถูกออกแบบให้นำมาเล่นต่อได้หลังใช้งานโดยออกแบบกราฟิกที่ผนังด้านในเป็นตัวละครฮีโร่ของเด็ก 10 แบบ บรรจุภัณฑ์สามารถแปลงร่างเป็นของเล่น (paper toy) ได้สะดวกแม้ยามเด็กเดินทางหรืออยู่นอกบ้านเพราะประกอบได้ง่ายโดยไม่ต้องใช้กรรไกร คัทเตอร์ หรือกา เด็กจะตื่นเต้นกับการลุ้นของเล่นที่จะได้รับและสนุกกับการสะสมของเล่นให้ครบ	

ตารางที่ 2 ตารางแสดงการใช้เกมมิฟิเคชันกับบรรจุภัณฑ์ตัวอย่างที่ 2
ที่มา : วิไล อัครเดชศักดิ์

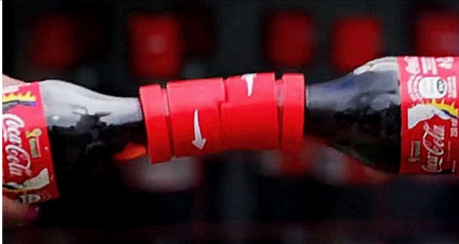
การใช้เกมมิฟิเคชันกับบรรจุภัณฑ์ตัวอย่างที่ 2	
แบรนด์ : Pacman	ผลิตภัณฑ์ : เกม
	
ภาพที่ 6-7 บรรจุภัณฑ์แนวคิดเกมแพคแมน ที่มา : "Pacman Packaging," Accessed in March 31, 2020, https://www.packagingoftheworld.com/2015/01/pacman-packaging-student-project.html.	
ผลงานของนักศึกษามหาวิทยาลัย RMIT ออกแบบบรรจุภัณฑ์ที่มีปฏิสัมพันธ์กับผู้บริโภค โดยได้แรงบันดาลใจจากวิดีโอเกมย้อนยุค 'Pacman' บรรจุภัณฑ์ประกอบด้วยกล่องสี่เหลี่ยมบรรจุการ์ดพับ 4 ชาติและแผ่นพับพร้อมการ์ดที่ใช้ประกอบการเล่นเกม แผ่นการ์ดออกแบบกราฟิกเป็นเส้นสีฟ้าเลียนแบบลายเขาวงกตในเกมคอมพิวเตอร์	

ตารางที่ 3 ตารางแสดงการใช้เกมมิฟิเคชันกับบรรจุภัณฑ์ตัวอย่างที่ 3
ที่มา : วิไล อัครเดชศักดิ์

การใช้เกมมิฟิเคชันกับบรรจุภัณฑ์ตัวอย่างที่ 3	
แบรนด์ : Sassafras	ผลิตภัณฑ์ : ชุดอุปกรณ์ทำขนมอบ
 ภาพที่ 8 บรรจุภัณฑ์เสริมบทบาทสมมติ ที่มา : Reese Panganiban. "Sassafras Baking Kits," Accessed in April 8, 2020, https://www.behance.net/gallery/974363/Sassafras-Baking-Kits.	
Sassafras เป็นแบรนด์เครื่องครัวและสินค้าเกี่ยวกับบ้านที่ออกแบบโดยเอาใจเด็ก บรรจุภัณฑ์ชุดอุปกรณ์ทำขนมอบนี้ใช้วัสดุกระดาษแข็งรีไซเคิลและคำนึงถึงอรรถประโยชน์สูงสุดของวัสดุ ด้านในแสดงวิธีและขั้นตอนการทำขนม ด้านนอกพิมพ์ลายสัตว์เพื่อให้เด็กตัดไปประกอบเป็นหมวกสำหรับนำไปเล่นบทบาทสมมติกับเพื่อนได้	

2. คุณค่าของการเป็นคนพิเศษ (Transcendent value) เกมทำให้ผู้เล่นซึมซับว่าการเสียสละหรือช่วยเหลือผู้อื่นเป็นสิ่งที่ยิ่งใหญ่และทำให้เราเป็นคนพิเศษ เช่น เกมกำหนดคำถามหรือภารกิจให้ผู้เล่นมีบทบาทในการช่วยเหลือสังคมหรือทำให้โลกใบนี้น่าอยู่ขึ้น โดยบอกให้ผู้เล่นทราบว่าจะแก้ปัญหาเรื่องใดและผลกระทบใดจะเกิดขึ้นถ้าผู้เล่นเลือกที่จะช่วยแก้ปัญหา

ตารางที่ 4 ตารางแสดงการใช้เกมมิฟิเคชันกับบรรจุภัณฑ์ตัวอย่างที่ 4
ที่มา : วิไล อัครเดชศักดิ์

การใช้เกมมิฟิเคชันกับบรรจุภัณฑ์ตัวอย่างที่ 1	
แบรนด์ : Coca-Cola	ผลิตภัณฑ์ : เครื่องดื่มประเภทน้ำอัดลม
 ภาพที่ 9 ฝาเครื่องดื่มแบบร่วมมือกันเปิด ที่มา : Flavia Anghel. "That Coca-Cola Bottle Is No Longer What It Seems," Accessed in April 8, 2020, https://www.brandingmag.com/2014/06/03/that-coca-cola-bottle-is-no-longer-what-it-seems.	
เครื่องดื่มอัดลมแบรนด์ โคคา-โคล่า ออกแคมเปญ "Coca-Cola Friendly Twist" ในปี 2014 เพื่อละลายพฤติกรรมของนักศึกษาใหม่ โดยออกแบบบรรจุภัณฑ์ส่วนฝาขวดที่เปิดได้โดยอาศัยฝาของขวดอื่น เมื่อผู้บริโภคซื้อสินค้าแล้วจะต้องหาผู้อื่นที่มีโคคา-โคล่าอีกขวดมาประกบฝาแล้วช่วยกันบิดฝาขวดของทั้งคู่จึงจะเปิดออกได้ สินค้าใช้บรรจุภัณฑ์เป็นสะพานเชื่อมไปสู่การสร้างมิตรภาพใหม่	

ตารางที่ 5 ตารางแสดงการใช้เกมมิฟิเคชันกับบรรจุภัณฑ์ตัวอย่างที่ 5
ที่มา : วิไล อัสวเดชศักดิ์

การใช้เกมมิฟิเคชันกับบรรจุภัณฑ์ตัวอย่างที่ 2	
แบรนด์ : Merit	ผลิตภัณฑ์ : ช็อกโกแลต
 ภาพที่ 10-11 บรรจุภัณฑ์วิไลลูกเสือสากล ที่มา : Elizabeth Freeman. "Earning your Merit Chocolate Badges," Accessed in March 31, 2020, https://thedieline.com/blog/2014/10/1/merit-chocolates.	
บรรจุภัณฑ์ช็อกโกแลตในกล่องไม้ที่ผสมผสานวิถีการทำมาหากินของลูกเสือมาใช้เป็นกติกาสรางความสนุกสนานก่อนรับประทาน ภายในกล่องมีป้ายเสี่ยงโชค 9 ป้าย ประกอบด้วยป้ายระบุภารกิจที่ผู้บริโภคต้องกระทำก่อนจึงจะได้ช็อกโกแลตเป็นรางวัล 8 ป้าย เช่น ตื่นเช้าให้ทันพระอาทิตย์ขึ้น และป้ายโชคดีได้ช็อกโกแลตโดยไม่ต้องทำภารกิจ 1 ป้าย	

ตารางที่ 6 ตารางแสดงการใช้เกมมิฟิเคชันกับบรรจุภัณฑ์ตัวอย่างที่ 6
ที่มา : วิไล อัสวเดชศักดิ์

การใช้เกมมิฟิเคชันกับบรรจุภัณฑ์ตัวอย่างที่ 3	
แบรนด์ : Nestle: Kit Kat	ผลิตภัณฑ์ : ขนมเวเฟอร์แบบแท่งเคลือบช็อกโกแลต
 ภาพที่ 12 บรรจุภัณฑ์คิทแคท ที่มา : Natalie Mortimer. "KitKat wants to deliver more personalised versions of its 'break' strategy," Accessed in March 31, 2020, https://www.thedrum.com/news/2016/01/11/kitkat-wants-deliver-more-personalised-versions-its-break-strategy ภาพที่ 13 บรรจุภัณฑ์คิทแคท ที่มา : Accessed in March 31, 2020, https://www.prolificnorth.co.uk/featured/news/2016/05/nestle%26A9-links-google-again-youtube-campaign/	
เนสท์เล่ร่วมมือกับยูทูปสร้างแคมเปญ 'Youtube Break' ในปี 2013 เพื่อเสริมคำขวัญของสินค้า : 'คิดจะพักคิดถึงคิทแคท' ผ่านการออกแบบบรรจุภัณฑ์ที่โลโก้ถูกแทนที่ด้วยวลีที่มีคำว่า Break ต่างกัน 72 แบบ เช่น Rainy Break, Office Break เพื่อสื่อสารว่าคิทแคทเหมาะกับทุกโอกาส รหัส QR จะเชื่อมโยงไปยังวิดีโอสั้น 74 คลิปที่ผู้บริโภคสามารถชมเพื่อเติมเต็มช่วงเวลาพักให้ดียิ่งขึ้นระหว่างรับประทานขนม	

3. คุณค่าของเรื่องเล่า (Narrative value) การเล่าเรื่องเป็นองค์ประกอบที่สำคัญของเกม โดยอาศัยเส้นทางการดำเนินเรื่อง (Storyline) กระตุ้นให้เกิดจินตนาการและความคิดสร้างสรรค์ เกมบางเกมใช้เนื้อเรื่องที่ซับซ้อน บางเกมเล่าเรื่องง่าย ๆ ตรงไปตรงมา บางเกมให้ผู้เล่นมีส่วนร่วมในการปรุงแต่งเนื้อเรื่องจากการตอบคำถามในเกม เรื่องราวของเกมช่วยทำให้ผู้เล่นสวมบุคลิกของตัวละครในการปฏิบัติภารกิจได้อย่างกลมกลืนและแสดงถึงวิวัฒนาการมิติต่าง ๆ ของผู้เล่นผ่านตัวละครนั้น

ตารางที่ 7 ตารางแสดงการใช้เกมมิฟิเคชันกับบรรจุภัณฑ์ตัวอย่างที่ 7
ที่มา : วิไล อัครเดชศักดิ์

การใช้เกมมิฟิเคชันกับบรรจุภัณฑ์ตัวอย่างที่ 1	
แบรนด์ : Mood Garden Tea, LLC	ผลิตภัณฑ์ : เครื่องดื่มประเภทชา
 ภาพที่ 14-15 บรรจุภัณฑ์จากเกมต่อคำศัพท์ ที่มา : Shung Shung. "Star Libs Tea," Accessed in April 8, 2020, http://www.shungshung.com/star-libs-tea.	
บรรจุภัณฑ์ชาที่ออกแบบเป็นหน่วยย่อย (module) รูปสามเหลี่ยม 10 หน่วยโดยใช้หลักการของเกมต่อคำศัพท์ (Mad Libs) ที่นิยมเล่นกันในงานเลี้ยงสังสรรค์ ด้วยการสุ่มคำมาร้อยเรียงเป็นประโยคซ้ำกันไร้สาระ บรรจุภัณฑ์หน่วยย่อยแต่ละหน่วยมีพื้นที่ว่างให้เติมคำตามความชื่นชอบของผู้บริโภค การสลับตำแหน่งและพลิกไปมาสร้างความหลากหลายของประโยคกว่า 6,000 ประโยคทำให้เกิดอารมณ์ขันและบทสนทนาที่สร้างความบันเทิงระหว่างรอการชงชา	

ตารางที่ 8 ตารางแสดงการใช้เกมมิฟิเคชันกับบรรจุภัณฑ์ตัวอย่างที่ 8
ที่มา : วิไล อัครเดชศักดิ์

การใช้เกมมิฟิเคชันกับบรรจุภัณฑ์ตัวอย่างที่ 2	
แบรนด์ : Wishbone	ผลิตภัณฑ์ : เครื่องดื่มประเภทไวน์
 ภาพที่ 16-17 ฉลากเสียงทาย ที่มา : "Packaging Wishbone," Accessed in April 2, 2020, https://www.thecreativemethod.com/project/wishbone.	
ฉลากบรรจุภัณฑ์ไวน์ที่ถูกออกแบบโดยนำชื่อแบรนด์มาผสมผสานกับการอธิษฐานเสียงโชค wishbone คือกระดูกรูปตัว Y จากสัตว์ตระกูลสัตว์ปีก ชาวตะวันตกเชื่อว่าผู้ใดหักได้ส่วนที่ใหญ่ที่สุดไปผู้นั้นจะโชคดีและสมหวังในสิ่งที่ต้องการ นักออกแบบจัดเรียงกระดูกรูปปีกนกชนิดกัน 2 ชิ้นให้เป็นอักษร W ติดฉลากด้วยกาวชนิดพิเศษและทำรอยปรุเพื่อให้ผู้บริโภคลอกฉลากออกได้เสมือนหักกระดูกเป็น 2 ท่อนเพื่อเผยให้เห็นพรที่ซ่อนอยู่ข้างใต้ ผู้โชคใดอาจได้พรเป็นไวน์อีกขวดหนึ่ง	

ตารางที่ 9 ตารางแสดงการใช้เกมมิฟิเคชันกับบรรจุภัณฑ์ตัวอย่างที่ 9
ที่มา : วิไล อัสวเดชศักดิ์

การใช้เกมมิฟิเคชันกับบรรจุภัณฑ์ตัวอย่างที่ 3	
แบรนด์ : Gawatt Coffee Shop	ผลิตภัณฑ์ : แก้วกาแฟ
 ภาพที่ 18 บรรจุภัณฑ์ถ้วยเปลี่ยนบุคลิก ที่มา : "Gawatt Emotions," Accessed in April 2, 2020, http://backbonebranding.com/works/gawatt-emotions.	
บรรจุภัณฑ์ถ้วยประเภทใช้แล้วทิ้งเพื่อส่งเสริมการขายกาแฟแบรนด์ Gawatt บรรจุภัณฑ์สามารถสร้างความสนุกสนานแก่ผู้บริโภคด้วยการออกแบบถ้วยเป็นใบหน้าที่มีบุคลิกแตกต่างกันสี่แบบ แต่ละแบบแสดงอารมณ์ได้ต่างกัน 3 อารมณ์โดยการหมุนฝาถ้วยเพื่อเปลี่ยนกราฟิกรูปตาและปาก ผู้บริโภคจึงจดจำแบรนด์ด้วยรอยยิ้มและอารมณ์เชิงบวก	

4. คุณค่าของความรู้ (Knowledge value) เกมให้ความรู้ในหลายรูปแบบ เช่น ความรู้จากกิจกรรมและการตอบคำถามในเกม ความรู้ที่สอดแทรกผ่านการเล่าเรื่องในเกม ความรู้ที่แบ่งปันในฐานข้อมูลของกลุ่มผู้เล่นเกม เป็นต้น ซึ่งไม่จำกัดเพียงองค์ความรู้ที่ได้จากเกมโดยตรงแต่รวมถึงกระบวนการเสาะแสวงหาความรู้ทั้งก่อนเล่น ระหว่างเล่น และหลังเล่นเกมด้วย

ตารางที่ 10 ตารางแสดงการใช้เกมมิฟิเคชันกับบรรจุภัณฑ์ตัวอย่างที่ 10
ที่มา : วิไล อัสวเดชศักดิ์

การใช้เกมมิฟิเคชันกับบรรจุภัณฑ์ตัวอย่างที่ 1	
แบรนด์ : Kissan	ผลิตภัณฑ์ : แยมผลไม้
 ภาพที่ 19-20 บรรจุภัณฑ์แยมผนวกเกมบันไดงู ที่มา : Elizabeth Freeman, "Jam Packed Fun Moments," Accessed in March 31, 2020, https://thedieline.com/blog/2014/7/17/jam-packed-fun-moments-still-working.	
แยมตรา Kissan ถูกวางตำแหน่งผลิตภัณฑ์เป็นทางเลือกในการเติมเต็มความสนุกสนานของเด็ก นักออกแบบบรรจุภัณฑ์แยมผลไม้และเกมกระดานเข้าด้วยกันเพื่อสอดแทรกแนวคิดเกี่ยวกับ 'สุขภาพและความสนุก' ของแบรนด์ โดยเลือกใช้เรื่องราวการผจญภัยในป่าผ่านเกมบันไดงูประกอบกับการ์ดคำถามที่มีกติกาสนุกสนานในการพิชิตภารกิจ เด็กจะได้เล่นด้วยกันกับเพื่อน ๆ และเรียนรู้การตัดสินใจที่สำคัญระหว่างการเดินทาง เช่นการเลือกอาหารเพื่อสุขภาพ เป็นต้น	

ตารางที่ 11 ตารางแสดงการใช้เกมมิฟิเคชันกับบรรจุภัณฑ์ตัวอย่างที่ 11
ที่มา : วิไล อัครเดชศักดิ์

การใช้เกมมิฟิเคชันกับบรรจุภัณฑ์ตัวอย่างที่ 2	
แบรนด์ : Nestle FAST Suflair Shake	ผลิตภัณฑ์ : เครื่องดื่มประเภทนมยูเอชที
 ภาพที่ 21 บรรจุภัณฑ์มิลค์เชคแบรนด์ Suflair ที่มา : “Drinkable Veggie Smart Packaging,” Accessed in April 8, 2020, https://www.foodnavigatorusa.com/Article/2014/02/05/Drinkable-veggies-smart-packaging-gamified-products-Datamonitor-s-10-CPG-trends/	 ภาพที่ 22 บรรจุภัณฑ์ที่ออกแบบมาเพื่อเขย่า ที่มา : Pilar Maldonado. “Shake Suflair!! (Edição limitada),” Accessed in April 8, 2020, https://pilarmaldonado.wordpress.com/2013/03/12/shake-suflair-edicao-limitada/
บรรจุภัณฑ์มิลค์เชค (Milkshake) รสช็อกโกแลตที่ใช้เทคโนโลยีด้านอาหารช่วยให้ผู้บริโภคสามารถเปลี่ยนแปลงรสชาติและเนื้อสัมผัสของเครื่องดื่มด้วยการเขย่าขวด การเขย่าแต่ละครั้งทำให้ฟองครีมละเอียดขึ้นจึงทำให้นมมีรสชาติและเนื้อสัมผัสที่นุ่มนวลขึ้น ชื่อแบรนด์ ‘Suflair’ มาจากคำว่า ‘souffle’ (การตีให้เป็นฟอง) และ ‘air’ (อากาศ) ผู้บริโภคทั้งเด็กและผู้ใหญ่ต่างสนุกสนานกับการเขย่าขวดเพื่อให้ได้มิลค์เชครสที่ดีที่สุด	

ตารางที่ 12 ตารางแสดงการใช้เกมมิฟิเคชันกับบรรจุภัณฑ์ตัวอย่างที่ 12
ที่มา : วิไล อัครเดชศักดิ์

การใช้เกมมิฟิเคชันกับบรรจุภัณฑ์ตัวอย่างที่ 3	
แบรนด์ : blk	ผลิตภัณฑ์ : เครื่องดื่มประเภทน้ำแร่
 ภาพที่ 23 บรรจุภัณฑ์น้ำดื่มพรางลายพิมพ์ ที่มา : “blk. water, the Dark Side of water.,” Accessed in April 2, 2020, https://www.designisthis.com/blog/en/post/blk-black-water-the-dark-side-of-water.	
บรรจุภัณฑ์มีลูกเล่นที่สื่อสารคุณสมบัติของน้ำดื่มจากแหล่งน้ำธรรมชาติที่ผ่านการเติมกรดฟุลวิก (fulvic acid) ซึ่งมีสีดำตามธรรมชาติ ไม่มีกลิ่นและรส กรดฟุลวิกเป็นองค์ประกอบสำคัญในการเจริญเติบโตของพืช โมเลกุลขนาดเล็กของกรดฟุลวิกช่วยให้ร่างกายดูดซึมได้รวดเร็วจึงดับกระหายได้ดีกว่าน้ำดื่มทั่วไป การออกแบบจัดวางตัวอักษรสีขาวดำบนบรรจุภัณฑ์ทำให้วลี ‘เพลิดเพลินไปกับด้านมืดของน้ำ’ ที่ซ่อนอยู่ถูกเปิดเผยอย่างช้า ๆ เมื่อผลิตภัณฑ์ถูกใช้งาน	

บทสรุป

คนในปัจจุบันกว่าครึ่งติดการเล่นเกม พฤติกรรมของคนติดเกมคือต้องการความสนุกสนาน การแข่งขัน การได้เล่นกับเพื่อน การยอมรับ การชนะ การได้รางวัล เป็นต้น บทความนี้จึงนำเสนอให้เห็นแนวคิดของเกมมิฟิเคชันที่สามารถนำมาใช้พัฒนากลยุทธ์การออกแบบบรรจุภัณฑ์ ในยุคสมัยที่บรรจุภัณฑ์ไม่ใช่มีบทบาทหน้าที่เพียงภาชนะบรรจุและปกป้องสินค้า แต่เป็นเครื่องมือทางการตลาดที่ใช้สื่อสารกับผู้บริโภค การสร้างสรรค์บรรจุภัณฑ์จากแนวคิดของเกมมิฟิเคชันคือความท้าทายที่นักออกแบบต้องออกจากกรอบวิธีคิดแบบเดิมที่มุ่งเน้นเพียงสุนทรียะด้านความงามมาสู่การออกแบบเพื่อตอบสนองแรงจูงใจของผู้บริโภคโดยอาศัยแนวคิดของเกมเป็นสิ่งกระตุ้นให้กลุ่มเป้าหมายปฏิบัติตามกลยุทธ์การตลาดที่วางไว้ เพื่อรับรู้คุณค่าของแบรนด์และสร้างการมีส่วนร่วมกับแบรนด์ให้มากที่สุด

บรรณานุกรม

- เกษม พิพัฒน์เสริมธรรม. "ลูกค้าติดเกม." บันทึกรายการเมื่อ 15 สิงหาคม 2561. <https://marketeeronline.co/archives/68228>.
- "ททท. เปิดตัว 'ตู้สอนภาษาไทย' ต่างชาติพูดถูกต้องรับฟรีของไทยๆ พร้อมดันท่องเที่ยวไทย." บันทึกรายการเมื่อ 17 มิถุนายน 2560. <https://www.brandbuffet.in.th/2017/06/tat-pasa-thai-machine-leoburnett>.
- นายกาฝาก. "ประโยชน์ของ Gamification ในการบริหารทรัพยากรบุคคล." บันทึกรายการเมื่อ 2016. <https://www.kafaak.com/2013/09/01/gamification-and-hr>.
- ฟูมิ ซาซากะ. 8 องค์ประกอบสำคัญของการออกแบบบรรจุภัณฑ์ให้มีพลังที่โดนใจ. กรุงเทพฯ : Bravis, 2561.
- มยุรี ภาคลำเจียก. บรรจุภัณฑ์สินค้าอุปโภคบริโภค. กรุงเทพฯ : หิเฮง, 2556.
- วรวิสุทธิ ธิญญาง. *Marketing Ideas* ไอเดียการตลาดพลิกโลก. กรุงเทพฯ : กรุงเทพฯธุรกิจ, 2556.
- Alex Chin. "Star Libs Tea Centerpiece." Accessed in 2011. <http://www.shungshung.com/star-libs-tea>.
- Andres Komninos, "Creating Emotional Connections." Accessed in 2020. <https://www.interactiondesign.org/literature/article/creating-emotional-connections>.
- Betty Adamou. *Games and Gamification in Market Research: Increasing consumer engagement in research for business success*. London and New York: Kogan Page Limited, 2019.
- Charlene Elliott. "'Big Food' and 'gamified' products: promotion, packaging, and the promise of fun." Accessed in Sep 9, 2014. <https://www.tandfonline.com>.
- Clair Bates. "Scaling new heights: Piano stairway encourages commuters to ditch the escalators," Accessed in October 12, 2009. <https://www.dailymail.co.uk/sciencetech/article-1218944>.
- Janaki Kumar and Mario Herger, "Gamification at Work: Designing Engaging Business Software. Chapter 6: Mechanics." <https://www.interaction-design.org>.

Janaki Kumar, Mario Herger and Rikke Friis Dam. "The Use of Story and Emotions in Gamification." Accessed in 2019. <https://www.interaction-design.org/literature/article/the-use-of-story-and-emotions-in-gamification>.

Jesse Schell. *The art of game design: A book of lenses*. Waltham, MA: Morgan Kaufmann, 2008.

Jonathan Gottschall. *Storytelling Animal: How stories make us human*. New York: Mariner Books, 2013.

Karl M Kapp. *The Gamification of Learning and Instruction: Game-Based Methods and Strategies for Training and Education*. San Francisco, CA: Pfeiffer, 2012.

Katie Salen Tekinbas and Eric Zimmerman. *Rules of Play: Game design fundamentals*. Cambridge MA: MIT Press, 2004.

Lien Design. "Gamification: The New Trend in 2018 Branding." Accessed in Aug 27, 2018. <https://www.liendesign.com/blog/2018/8/27/gamification-the-new-trend-in-2018-branding>

Luke Hymers. "Gamification & What it Means for Product Development." Accessed in Nov 21, 2016. <https://medium.com/@MentallyFriendly/gamification-what-it-means-for-product-development-1ed8b1d25da3>.

Maggie Hennessy. "Drinkable veggies, smart packaging, 'gamified' products: Datamonitor's 10 CPG trends." Feb 5, 2014. <https://www.foodnavigator-usa.com/Article/2014/02/05/Drinkable-veggies-smart-packaging-gamified-products-Datamonitor-s-10-CPG-trends>.

Mohan Thilte. *e-HRM Digital Approaches, Directins & Applications*. London and New York: Routledge, 2019.

Molek. "Gamification Marketing." Accessed in April 27, 2016. <https://www.marketingoops.com/exclusive/how-to/gamification-marketing>.

Phil Forbes. "5 Ways You Can Use Gamification to Boost Ecommerce Sales." <https://packhelp.com/gamification-ecommerce>.

Robin Hunicke. "Wildflowers: The UX of game/play." UX Week, Accessed in 2009. <http://vimeo.com/6984481>.

Sara Lindberg. "Eustress: The Good Stress." Accessed in 2019. <https://www.healthline.com/health/eustress>.

Sebastian Detering, Rilla Khaled, Lennart E. Nache and Dan Dixon. "Gamification: Toward a Definition." *Proceedings of CHI 2011*. <http://hci.usask.ca>.

Teo Yu Siang. "Storytelling." Accessed in 2019. <https://www.interaction-design.org/literature/article/the-use-of-story-and-emotions-in-gamification>.

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) พิมพ์ลงในแม่แบบบทความฉบับเต็มที่จัดเตรียมไว้ในรูปของเอกสารอิเล็กทรอนิกส์ (Word Document ไฟล์สกุล .Doc หรือ .Docx หรือ ไฟล์เอกสารชนิด PDF) สภาพพร้อมพิมพ์ลงบนกระดาษ (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, "นากลักษณ์ของนางยักษ์ในโขนและละครว่า" (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. โอกุสต์ ร็อดแต็ง, *รูปปั้นนักคิด (the thinker)*, 1902. ประติมากรรมสำริด, 71.5 ซม. พิพิธภัณฑ์ร็อดแต็ง ปารีส.

สื่ออิเล็กทรอนิกส์/Electronic media

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

10. ประทักษ์ ประทีปะเสน, *ฝากใจมาในเพลง*, บันทึกเสียงเมื่อ 9 ธันวาคม 2551, 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 : ไทยพับบลิชเชอร์, 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 ผู้เข้าร่วมพิธีครูสุรสีห์ ดิมน้ำอ่างเพื่อความเป็นสิริมงคล

ที่มา : บุษกร บิณฑสันต์ (ใช้ในกรณีที่ต้องการระบุผู้บันทึกภาพ)

หรือ

ที่มา : ผู้วิจัย (ใช้กรณีที่ผู้วิจัยเป็นคนเดียวหรือต้องการระบุเป็นหมู่)

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 : ระบุเลขหน้าทั้งหมดของบทความที่ใช้อ้างอิงข้อมูล

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 ร็อดแตง, *รูปปั้นนักคิด (the thinker)*, 1902. ประติมากรรมสำริด, 71.5 ซม. พิพิธภัณฑ์ร็อดแตง 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