



วารสาร

ศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

JOURNAL OF FINE AND APPLIED ARTS
CHULALONGKORN UNIVERSITY



กรกฎาคม-ธันวาคม 2565 VOL.9-NO.2 JULY-DECEMBER 2022



ภาพปก : การออกแบบแสงโดยใช้ไฟ แอล อี ดี พาร์ สีแดง ร่วมกับการฉายภาพโปรเจคเตอร์ ในฉาก 2 ริชยา
ที่มา : ชนิษฐา บุตรเจริญ
ออกแบบปกและรูปเล่ม : ธีรัช ธีญกิจจานุกิจ
จัดภาพประกอบปก : ปติตตา วาสนาส่งชูสกุล

วารสาร ศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

กรกฎาคม-ธันวาคม 2565
JULY-DECEMBER 2022

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 จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ฉบับปัจจุบันนี้ เผยแพร่เป็นปีที่ 9 ฉบับที่ 2 โดยวารสารได้เปิดรับบทความใหม่เมื่อต้นปี พ.ศ. 2565 ที่ผ่านมา พร้อมทั้งได้ปรับจำนวนผู้ทรงคุณวุฒิพิจารณาบทความสำหรับบทความใหม่ เป็นจำนวน 3 ท่าน เพื่อให้สอดคล้องกับประกาศ ก.พ.อ. เรื่อง หลักเกณฑ์และวิธีการพิจารณาแต่งตั้งบุคคลให้ดำรงตำแหน่งผู้ช่วยศาสตราจารย์ รองศาสตราจารย์ และศาสตราจารย์ (ฉบับที่ 4) พ.ศ. 2564

วารสารฉบับนี้มีจำนวนของบทความที่เกี่ยวข้องกับดุริยางคศิลป์เป็นพิเศษ ไม่ว่าจะเป็นดนตรีไทย หรือดนตรีตะวันตก รวมไปถึงในเชิงประวัติศาสตร์ อาทิ บทความเรื่องการถ่ายทอดการขับร้องเพลงลูกกรุงของโหมฉาย อรุณฉาน บทความเรื่องการศึกษาการเดินทางเชิงประวัติศาสตร์เพื่อกระบวนการประพันธ์เพลงไทย : การเดินทางของเอกะหมัดจากเปอร์เซียสู่อยุธยา หรือบทความเรื่องลีลาการบรรเลงและตีความบทประพันธ์ เอฟโฟโตหมายเลข 1-3 สำหรับทิมปानी โดยเผ่าพันธ์ อำนาจธรรม

อย่างไรก็ดี ยังคงมีความหลากหลายของบทความในศาสตร์ต่าง ๆ ทางศิลปกรรมประกอบรวมในฉบับ อาทิ บทความเรื่องการสร้างสรรค์นาฏศิลป์ “นาฏลีลาบูชาพระปฐม” หรือบทความเรื่องหลักทัศนียวิทยาและการพัฒนาการของภาพจิตรกรรมฝาผนังในสมัยรัชกาลที่ 4-5

ท่านผู้อ่านและท่านผู้สนใจส่งบทความเข้าพิจารณาตีพิมพ์โปรดติดตามข่าวสารและประกาศต่าง ๆ ของวารสารจากทางเว็บไซต์ <https://so02.tci-thaijo.org/index.php/faa/index> และสามารถติดต่อวารสารได้ที่ jfaa.chula@gmail.com

ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.กิตติรินทร์ กิตติสกล
บรรณาธิการ

เจ้าของ	คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
สำนักงานกองบรรณาธิการ ฝ่ายวิชาการ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย	
ISSN (Online)	2408-2317
วัตถุประสงค์และขอบเขต	วารสารศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย เป็นเวทีเพื่อนำเสนอ แลกเปลี่ยนความรู้ ความคิดเห็นทางวิชาการ เผยแพร่ผลงานวิชาการ ผลงานวิจัย และผลงานสร้างสรรค์ ด้านมนุษยศาสตร์ในสาขาที่เกี่ยวข้องกับงานศิลปกรรมดังต่อไปนี้ - ทัศนศิลป์ - นฤมิตศิลป์ - ดุริยางคศิลป์ไทย - ดุริยางคศิลป์ตะวันตก - นาฏยศิลป์ไทย - นาฏยศิลป์ตะวันตก วารสารเปิดรับบทความวิชาการและบทความวิจัยของนักวิชาการ ครู อาจารย์ นิสิต นักศึกษา ตลอดจนผู้ที่มีประสบการณ์หรือมุมมองทางด้านศิลปกรรมอย่างกว้างขวาง โดยบทความดังกล่าวต้องนำเสนอองค์ความรู้หรือแนวคิดใหม่ที่ได้มาจากการศึกษา ค้นคว้าวิจัย 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.กิตติรินทร์ กิตติสกล
ผู้ช่วยบรรณาธิการ	นางสาวณปภัช โอมิ
ผู้จัดการวารสาร	นางสายชล ภักตร์โกมล
ผู้ช่วยผู้จัดการวารสาร	นางสาวนงค์นุช บุญพิทักษ์

กองบรรณาธิการ

ศาสตราจารย์เกียรติคุณ ดร. ม.ร.ว.สุริยวุฒิ สุขสวัสดิ์
ศาสตราจารย์เกียรติคุณรสริน กาสต์
ศาสตราจารย์ ดร.ชมนาด กิจจันทร์
ศาสตราจารย์ ดร.มนีรัตน์ จันทนะพะลิน
รองศาสตราจารย์ ดร.ปาริชาติ จีงวิวัฒนาภรณ์
รองศาสตราจารย์ ดร.ศักดิ์ศรี วงศ์ธราดล
รองศาสตราจารย์วิไล อัสวเดชศักดิ์
ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.พัชรินทร์ สันติอักษรณ
ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ระวีวรรณ วรรณวิไชย
ผู้ช่วยศาสตราจารย์จุฬมณี สุทัศน์ ณ อยุธยา
อาจารย์ ดร.จิรเดช เสตะพันธุ์
อาจารย์ ดร.บำรุง พาทยกุล
อาจารย์ ดร.ยศ วณีสอน
อาจารย์ ดร.สุภาสิริร์ ปิยะพิพัฒน์
อาจารย์วิรัช สงเคราะห์

มหาวิทยาลัยสยาม
มหาวิทยาลัยเชียงใหม่
มหาวิทยาลัยราชภัฏจันทรเกษม
มหาวิทยาลัยราชภัฏสวนดุสิต
มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์
มหาวิทยาลัยศิลปากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ
มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์
สถาบันดนตรีกัลยาณวัฒนา
สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
มหาวิทยาลัยเทคโนโลยีราชมงคลธัญบุรี
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

Publication Ethics

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

บทบาทหน้าที่ของผู้นิพนธ์

ผู้นิพนธ์ต้องนิพนธ์ผลงานและนำส่งผลงานตนเองทั้งหมด หากมีการกล่าวถึงหรือพาดพิงผลงานหรือบทนิพนธ์ของผู้อื่นใด ต้องมีการอ้างอิงอย่างถูกต้องและเหมาะสม (cited and/or quoted appropriately) และต้องมีการระบุให้ชัดไว้ในรายการอ้างอิงด้วยทั้งภายในบทความ และในรายการอ้างอิง (as end-note and as reference)

วารสารศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัยสงวนสิทธิ์ในการตรวจบทความในทุกรูปแบบเพื่อควบคุมให้เป็นไปตามหลักการด้วยวิธีการที่เป็นไปได้และเหมาะสม หากมีการละเมิดในกรณีต่าง ๆ วารสารศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัยจะดำเนินการติดต่อผู้นิพนธ์ เพื่อให้ทำการส่งข้อชี้แจงอย่างเป็นทางการ และดำเนินการปฏิเสธการรับบทความนั้น ๆ หากพบว่าผู้นิพนธ์มีเจตนาที่ผิดและไม่ถูกต้องและไม่ดีงาม

บทความที่ผู้นิพนธ์ทุกคนนำส่ง จะต้องไม่ได้รับการตีพิมพ์แล้วหรือกำลังอยู่ในกระบวนการพิจารณาของวารสารหรือองค์กรอื่นใด

บทความที่ผู้นิพนธ์นำส่ง 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)

หากมีการสนับสนุนเงินทุนในการทำวิจัย และ/หรือหากมีสิ่งที่เป็นผลประโยชน์ทับซ้อนใด ๆ ที่เกี่ยวข้องกับการวิจัย และ/หรือบางส่วนของคุณภาพบทความ ที่พิจารณาว่าจำเป็นและไม่เปิดเผยต่อสาธารณชน ผู้นิพนธ์ต้องทำการรายงานเป็นทางการเมื่อนำส่งบทความต่อวารสารศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย เพื่อการพิจารณา ในส่วนของผลประโยชน์ทับซ้อนนั้น เช่น การมอบผลประโยชน์ให้ การว่าจ้างงาน การเป็นที่ปรึกษา

บทบาทหน้าที่ของบรรณาธิการ

บรรณาธิการพึงทำหน้าที่ในการพิจารณากลับกรองเพื่อควบคุมคุณภาพบทความที่จะตีพิมพ์เผยแพร่ในวารสาร โดยพิจารณาจากเนื้อหาที่มีประเด็นน่าสนใจ เป็นประโยชน์ในแวดวงวิชาการสอดคล้องกับวัตถุประสงค์และขอบเขตของวารสารเป็นสำคัญ

บรรณาธิการพึงไม่เปิดเผยข้อมูลผู้นิพนธ์และผู้ประเมินบทความแก่บุคคลอื่นที่ไม่มีส่วนเกี่ยวข้อง รวมทั้งไม่มีผลประโยชน์ทับซ้อนใด ๆ ระหว่างบรรณาธิการ ผู้นิพนธ์และผู้ประเมิน รวมทั้งไม่เสนอตีพิมพ์เผยแพร่บทความของตนเองในระหว่างที่ดำรงตำแหน่งบรรณาธิการ

บทบาทหน้าที่ของผู้ประเมินและกองบรรณาธิการ

ผู้ประเมินและกองบรรณาธิการพึงรักษาความลับของกระบวนการประเมินบทความอย่างเคร่งครัด (respect the confidentiality of the peer review process) และต้องปกป้องและสงวนไว้ซึ่งความลับในการประเมินแบบปกปิดชื่อ และสังกัดและรายละเอียดอื่น ๆ ทั้งหมดของผู้ประเมินซึ่งต้องเป็นผู้ประเมินที่มีความรู้ความสามารถและประสบการณ์ โดยตรงต่อหัวข้อบทความและผู้ถูกประเมินหรือผู้นิพนธ์ (double-blinded reviews)

หากมีกรณีที่มีเอกสาร ข้อมูล หรือสิ่งอื่นใด ๆ ที่เกี่ยวข้องกับบทความที่ผู้นิพนธ์ได้นำส่งไว้ประกอบการนำเสนอบทความ กองบรรณาธิการพึงรักษาไว้เป็นความลับและสิทธิส่วนบุคคลของผู้นิพนธ์ เว้นแต่กรณีได้รับการเห็นชอบและยินยอมจากผู้นิพนธ์อย่างเป็นทางการ

ทั้งนี้ ยังพิจารณาให้รวมไปถึง

- 1) ต้องไม่มีการระบุข้อมูลอ้างอิง ข้อมูลภาคสนาม หรือเครื่องมือวิจัยอันเป็นเท็จ
- 2) ต้องไม่มีการล่วงละเมิดจริยธรรมการวิจัยในมนุษย์และสิ่งมีชีวิต รวมถึงการทำลายสิ่งแวดล้อมและระบบนิเวศ
- 3) ต้องไม่มีการละเมิดลิขสิทธิ์ในผลงานศิลปกรรม
- 4) ต้องไม่มีการมีส่วนได้ส่วนเสียของผู้นิพนธ์กับบุคคลและนิติบุคคล
- 5) ต้องไม่มี อาทิ การแสดงออก ถึงการสนับสนุน การละเมิด และการดูหมิ่นอาชญากรรมร้ายต่อความแตกต่างด้านสีผิว เพศ เชื้อชาติศาสนา ลัทธิความเชื่อ รวมไปถึงพฤติกรรมของกลุ่มวัฒนธรรมย่อย กลุ่มการเมืองการปกครอง และกลุ่มก่อการร้าย

อนึ่ง หากมีการตรวจพบความทุจริตในเชิงวิชาการไม่ว่าในกรณีใด กองบรรณาธิการต้องมี การตรวจสอบและหยุดการประเมินในทันที พร้อมแจ้งต่อผู้นิพนธ์เพื่อขอรับคำชี้แจงประกอบการพิจารณาตอบรับหรือปฏิเสธการตีพิมพ์บทความนั้น โดยหากตรวจสอบว่ามีการทุจริตจริง กองบรรณาธิการมีสิทธิ์ในการไม่รับพิจารณาบทความที่ทุจริตและบทความอื่น ๆ ของผู้นิพนธ์ ผู้นั้นไม่ว่ากรณีใด ๆ

สารบัญ

- 12 **กรรมวิธีการสร้างระนาดเอกของครูชลอ ใจชื่น**
 วุฒิพงศ์ เถาถัดดา
 ภัทระ คมขำ
- 27 **การถ่ายทอดการขับร้องเพลงลูกกรุงของโหมฉาย อรุณฉาน**
 ภาวรินทร์ พันธุ์คำ
 ณัฐชยา นัจจนาวากุล
 ปรีญานันท์ พร้อมสุขกุล
- 40 **การพัฒนากิจกรรมดนตรีสำหรับเด็กออทิสติกเพื่อการพัฒนาทักษะทางสังคม**
 นัฏฐิกา สุนทรธณผล
- 59 **การพัฒนาทักษะการเป่าขลุ่ยเพียงออจากการอ่านโน้ตโดยใช้แบบฝึก**
 อภินันท์ จุลดิษฐ์
 ปราโมทย์ เทียงตรง
- 72 **การศึกษาการเดินทางเชิงประวัติศาสตร์เพื่อกระบวนการประพันธ์เพลงไทย :**
การเดินทางของเอกะหมัดจากเปอร์เซียสู่อยุธยา
 วงศ์วสันต์ วสันตสุรีย์
 พรประพิตร เผ่าสวัสดิ์
 ปกรณ์ รอดช้างเผื่อน
- 92 **การสร้างสรรค์นาฏศิลป์“นาฏลีลาบูชาพระปฐม”**
 ภคพร หอมนาน
- 105 **การสร้างสรรค์นาฏศิลป์จากการตีความ “บาป 7 ประการ” ในบริบท**
ของสังคมไทย
 ขนิษฐา บุตรเจริญ
 นราพงษ์ จรัสศรี

- 120 **คณะขอ “ดาวรุ่งเชียงใหม่”: ประวัติและพัฒนาการการแสดงขอ**
 คณิเทพ ปิตุภูมิโนนาค
- 134 **ตัวพระผู้หญิงในการแสดงละครรำ**
 สุภาวดี โพธิเวชกุล
 สวภา เวชสุรักษ์
- 151 **ลีลาการบรรเลงและตีความบทประพันธ์ เอพิโสดหมายเลข 1-3 สำหรับทิมปานี**
 โดยเผ่าพันธ์ อำนาจธรรม
 สุรเดช ศรีวาริรัตน์
 ศศิ พงศ์สรายุทธ
- 166 **หลักทัศนียวิทยาและพัฒนาการของภาพจิตรกรรมฝาผนังในสมัยรัชกาลที่ 4-5**
 เจนจิรา โสพล
 จิรารวรรณ แสงเพ็ชร
- 186 **การจัดการเรียนการสอนวิชาเทคนิคบัลเลต์ ระบายนาฏยกรรมและระบายสเปนรูปแบบ**
 ออนไลน์ในยุคโควิด 19
 ขวัญแก้ว กิจเจริญ
- 200 **บทประพันธ์เพลง “อุ” (อุ) สำหรับวงสตริงออร์เคสตรา:การผสมผสานวัฒนธรรมดนตรี**
 ไทย-เกาหลี
 อรอุษา หนองตรุด
- 214 **อนุสาวรีย์ท้าวสุรนารี: มรดกทางการเมืองของคณะราษฎร?**
 กฤษฎา หงษ์อุเทน
- 234 **คำแนะนำสำหรับผู้พิมพ์**

บทความวิจัย

กรรมวิธีการสร้างระนาดเอกของครูชโล ใจชื่น MAKING PROCESS OF RANAD EK BY KRU CHALOW JAICHAN

วุฒิพงศ์ เถาลัดดา* WOOTHIPONG THOWLADDA*
ภัทระ คมขำ** PATTARA KOMKUM**

บทคัดย่อ

งานวิจัยเรื่องกรรมวิธีการสร้างระนาดเอกของครูชโล ใจชื่น มีวัตถุประสงค์ 1. เพื่อศึกษาประวัติการสร้างระนาดเอกของครูชโล ใจชื่น 2. เพื่อศึกษากรรมวิธีการสร้างระนาดเอกของครูชโล ใจชื่น ในปัจจุบันได้มีวิวัฒนาการในเรื่องวัสดุอุปกรณ์ที่ทันสมัยมากขึ้น ทำให้ช่างสร้างเครื่องดนตรีไทยผลิตเครื่องดนตรีไทยได้รวดเร็วขึ้นแต่ขาดความประณีต ครูชโล ใจชื่น ท่านเป็นช่างสร้างเครื่องดนตรีไทยที่ยึดหลักการสร้างเครื่องดนตรีไทยแบบโบราณโดยทำตามหลักของช่างเจ๊กฮุยและช่างเจ๊กฝนซึ่งเป็นช่างสร้างเครื่องดนตรีไทยที่ได้รับความนิยมในสมัยโบราณ ผลการวิจัยพบว่า กรรมวิธีการสร้างระนาดเอกของครูชโล ใจชื่น ใช้อุปกรณ์การสร้างแบบโบราณและการประยุกต์ใช้อุปกรณ์ในการสร้างผืนระนาดเอก เช่น การใช้เศษกระเจกแต่งผืนระนาดเอก เป็นต้น ขั้นตอนวิธีการทำแบบโบราณโดยทำเดี่ยวเพื่อประกอบไม้ของรางระนาดเอกเข้าด้วยกัน ผืนระนาดเอก 21 ลูกแบบโบราณมีการแกะสลักทำระนาดเอกซึ่งไม่พบในสมัยใหม่ และกระบวนที่ครูได้พัฒนาจนเป็นเอกลักษณ์เฉพาะ กรรมวิธีทั้งหมดล้วนส่งผลต่อคุณภาพเสียงของระนาดเอก ทำให้คุณภาพเสียงของระนาดเอกออกมาเสียงดังกังวาน สมบูรณ์ และสวยงาม

คำสำคัญ : ระนาดเอก/ กรรมวิธีการสร้าง/ ชโล ใจชื่น

*นิสิตระดับปริญญาโทบัณฑิต คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, woothipong.tld@gmail.com.

*Master Student, Faculty of Fine and Applied Arts, Chulalongkorn University, woothipong.tld@gmail.com.

**รองศาสตราจารย์ ดร., ภาควิชาดุริยางคศิลป์ไทย คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, peenai2004@hotmail.com.

**Associate Professor Dr., Department of Thai Music, Faculty of Fine and Applied Arts, Chulalongkorn University, peenai2004@hotmail.com.

ABSTRACT

The purposes of this research, “The Making Process of the Ranad Ek by Kru Chalow Jaichan”, are as follows: (1) To study the history of the creation of Kru Chalow Jaichan’s ranad ek, (2) To study the making methods of Kru Chalow Jaichan’s ranad ek. Due to the advanced development of materials and tools nowadays, traditional Thai musical instrument makers can produce musical instruments more quickly, but at the expense of exquisiteness. However, Kru Chalow Jaichan, a traditional Thai musical instrument maker, still adheres to the ancient traditional Thai musical instruments making methods of Jek Hui and Jek Fon, two popular musical instrument makers in an ancient era. The research found that in Kru Chalow Jaichan’s ranad ek making methods, the ancient tools and the application of tools are used in the making process of ranad ek wooden slats, for instance, pieces of glass are used to decorate wooden slats. Kru Chalow also utilizes the ancient method in which tenons are being made to attach wooden parts of boat-shaped resonator together. Kru Chalow’s ranad ek is in an ancient style which consists of 21 wooden slats and its pedestal is carved unlike those of modern time. Moreover, he has even developed his own unique pattern of the ranad ek. All these methods have a significant impact on the sound quality of the ranad ek in the way that they make the sound quality resonant, complete, and exquisite.

Keywords: Ranad Ek/ Making Process/ Chalow Jaichan

บทนำ

ระนาดเอกเป็นเครื่องตีชนิดหนึ่ง กำเนิดเสียงโดยไม่ระนาดกระทบกับลูกระนาดทำให้เกิดเสียงดังกังวานไพเราะ บรรเลงได้ทั้งเดี่ยวและรวมวง การบรรเลงเดี่ยวระนาดเอกเพื่อแสดงทักษะของผู้บรรเลงและแสดงทางของครูผู้สอน แต่เมื่อระนาดเอกบรรเลงรวมวงกับเครื่องดนตรีชนิดอื่นจะมีหน้าที่เป็นผู้นำวง

อรรธรณ บรรจงศิลป์ และคณะ ได้กล่าวไว้ว่า ส่วนประกอบของระนาดเอก แบ่งออกเป็น 2 ส่วน ดังนี้

1. รวงระนาด รวงเป็นส่วนที่เป็นกล่องเสียง รวงระนาดส่วนใหญ่นิยมทำด้วยไม้สัก หรือไม้เนื้อแข็งบางชนิด เช่น ไม้ชิงชัน ไม้มะค่า (ลายปุม) ไม้มะริด รวงระนาดบางรางจะมีการแกะลวดลาย หรือฝังมุกประกอบงาให้ดูสวยงาม รวงระนาดประกอบด้วยไม้แผ่นรางหรือข้างรางหนาประมาณ 0.5 นิ้ว มีลักษณะโค้ง ฐานได้ลักษณะ มีไม้แผ่นด้านล่างเรียก ท้องราง ปลายทั้งสองข้างของรางเป็นแผ่นไม้กว้างประมาณ 8 นิ้ว ยาวประมาณ 17 นิ้ว เป็นรูปทรงใบรี เรียกว่า โขน และมีตะขออยู่ข้างละ 2 อัน เพื่อแขวนผืนระนาด วัดความยาวจากปลายโขนด้านหนึ่งยาวประมาณ 120 เซนติเมตร ส่วนล่างตรงกลางของรางมีที่รองรับรางติดอยู่เรียกว่า แท้ มีลักษณะเป็นพานแว่นฟ้า
2. ผืนระนาดเอก ผืนระนาดเอกแต่โบราณนิยมใช้ไม้ไผ่ชนิดหนึ่งเรียกว่า ไผ่บง ทำลูกระนาด นิยมกันไม่ให้เสียงที่นุ่มนวลไพเราะ แต่ต่อมาใช้ไม้แก่นทำลูกระนาดกันมากขึ้น เช่น ไม้ชิงชัน ไม้พะยุง ไม้มะหาด ผืนระนาดผืนหนึ่งจะมี 21 ลูก แต่ในปัจจุบันบางผืนจะมี 22 ลูก ลูกทวนซึ่งเป็นลูกใหญ่ที่สุดและมีเสียงต่ำสุดนั้นกว้างประมาณ 2 นิ้ว ยาว 16 นิ้ว ลูกถัดจากนั้นจะลดหลั่นกันลงไปจนถึงลูกสุดท้ายซึ่งเรียกว่า ลูกยอด ลูกยอดเป็นลูกที่เล็กสุด และมีเสียงสูงสุด มีความยาว 12 นิ้ว ตรงรอยปาดด้านล่างของลูกระนาดใช้ตะกั่วผสมขี้ผึ้งถ่วงเสียงให้ได้ระดับตามต้องการ ลูกระนาดทั้งหมดจะถูกนำมาเจาะรูหัวท้ายข้างละ 2 รู สำหรับร้อยเชือกผูกแขวนกับตะขอที่โขนทั้ง 2 ข้าง รวงระนาดเอกและผืนระนาดเอก ถือเป็นส่วนประกอบที่สำคัญและมีความละเอียดอ่อนในเรื่องของความสวยงาม เสียง และกรรมวิธีในการผลิต¹

ระนาดเอกถือเป็นเครื่องดนตรีที่มีกรรมวิธีในการสร้างที่ละเอียดอ่อนทั้งในเรื่องของการเหลาผืนระนาด ติดตะกั่ว เจาะรูระนาด ประกอบรางระนาด การเขียนคิ้ว ซึ่งการเหลาผืนระนาดซึ่งต้องใช้กระสวนเฉพาะของช่างนั้น ๆ เป็นเอกลักษณ์ของช่างแต่ละบุคคล ทำให้ต้องใช้ช่างที่มีประสบการณ์และมีฝีมืออย่างมาก

ครูชลอ ใจชื่นมีความสนใจทางด้านดนตรีไทย จึงมาเรียนปี่พาทย์ที่บ้านบางลำพูกับครูโชติ ดุริยประณีต ครูชื่น ดุริยประณีต ครูสืบสุด ดุริยประณีต ครูประสงค์ พินพาทย และครูสอน วงฆ้อง ซึ่งครูชลอ ใจชื่นท่านเป็นคนฆ้องวงใหญ่ ครูชลอ ใจชื่นยังมีความสามารถในการทำเครื่องดนตรีไทย เช่น ระนาดเอก ระนาดทุ้ม ฆ้องวงใหญ่ ฆ้องวงเล็ก ไม้ระนาดเอก (ไม้ฉวม) ไม้ระนาดเอก (ไม้แซ้ง) ไม้ระนาดทุ้ม ไม้ฆ้องวงใหญ่ (ไม้หน่ง) ไม้ฆ้องวงใหญ่ (ไม้ฉวม) ไม้ฆ้องวงเล็ก (ไม้หน่ง) ไม้ฆ้องวงเล็ก (ไม้ฉวม) ไม้ฆ้องมอญ และไม้ติดกลองแขก ไม้ซิม เป็นต้น จนเป็นที่ยอมรับในวงการนักดนตรีไทย ครูชลอ ใจชื่นมีความสนใจในการทำเครื่องดนตรีไทยจึงได้เรียนกับเจ๊กฮุยและเจ๊กผ่น ซึ่งอพยพมาจากประเทศจีน ทำเครื่องดนตรีไทยขายประจำบ้านบางลำพูที่ได้รับการยอมรับสมัยนั้น ครูชลอ ใจชื่นมีความมุ่งมั่นในการทำเครื่องดนตรีไทย ทำให้เจ๊กฮุยและเจ๊กผ่นเห็นพรสวรรค์และพรแสวงของครูชลอ ใจชื่น จึงรับเป็นลูกศิษย์และถ่ายทอดกลวิธีการทำเครื่องดนตรีไทยให้แก่ครูชลอ ใจชื่น ปัจจุบันครูชลอ ใจชื่น ถือเป็นผู้มีความสามารถในการทำเครื่องดนตรีไทยมากจึงได้สืบทอดการทำเครื่องดนตรีไทยของบ้านบางลำพูต่อมา

ครูชลอ ใจชื่น ซึ่งมีความรักในการสร้างเครื่องดนตรีไทยจึงได้ประกอบอาชีพหลัก คือ ทำเครื่องดนตรีไทยขาย และรับซ่อมเครื่องดนตรีไทยประเภทปี่พาทย์ นอกจากนี้ครูชลอ ใจชื่น ยังได้รับเชิญให้ไปสอนวิชาซ่อมเครื่องดนตรีไทย

1. อรรธรณ บรรจงศิลป์ และคณะ, *ดุริยางคศิลป์ไทย* (กรุงเทพมหานคร : สถาบันไทยศึกษา จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2546).

ที่สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ และได้รับเชิญบรรเลงดนตรีไทยและจัดซุ้มขายเครื่องดนตรีไทยในงานวิศิษฐ์ศิลป์ อีกด้วย ด้วยเหตุผลนี้ผู้วิจัยจึงเลือกศึกษากรรมวิธีการสร้างระนาดเอกของครูชลอ ใจขึ้น เพื่อให้ผู้ที่สนใจได้ศึกษาวิธีการทำระนาดเอกได้อย่างละเอียดและสามารถทำระนาดเอกที่มีคุณภาพได้ด้วยตนเอง

วัตถุประสงค์และขอบเขตของงานวิจัย

1. เพื่อศึกษาประวัติการสร้างระนาดเอกของครูชลอ ใจขึ้น
2. เพื่อศึกษากรรมวิธีการสร้างระนาดเอกของครูชลอ ใจขึ้น
3. เพื่อศึกษาลักษณะเฉพาะพื้นระนาดเอกของครูชลอ ใจขึ้นที่มีผลต่อคุณภาพเสียง

วิธีการดำเนินงานวิจัย

การดำเนินงานวิจัยฉบับนี้ใช้ระเบียบวิธีวิจัยเชิงคุณภาพ โดยมีการดำเนินงานดังนี้ มุ่งการเก็บข้อมูลภาคสนามเป็นสำคัญ โดยใช้วิธีการสัมภาษณ์องค์ความรู้ กระบวนการสร้างระนาดเอก การสังเกตอย่างมีส่วนร่วม โดยผู้วิจัยได้ลงมือด้วยตนเองในฐานะลูกมือในการสร้างระนาดเอกในขั้นตอนต่าง ๆ เพื่อเข้าถึงข้อมูลเชิงลึกและสามารถทำความเข้าใจข้อมูลได้อย่างชัดเจน และนำข้อมูลจัดเก็บเรียบเรียงลำดับตามขั้นตอนเพื่อรายงานผลการวิจัย สรุปเสนอแนะ และจัดพิมพ์รายงานฉบับสมบูรณ์

ผลการศึกษา

ผลการศึกษาพบว่า ครูชลอ ใจขึ้น ยังอนุรักษ์กรรมวิธีการสร้างระนาดเอกแบบโบราณโดยยึดหลักช่างเจ็กฮุย และช่างเจ็กฝงอยู่ ทำให้ระนาดเอกของครูชลอ ใจขึ้น มีความประณีตของรางระนาดเอกและกระสวนของพื้นระนาดเอก คือรางระนาดเอก กระสวนพื้นระนาดเอกได้สัดส่วนในการสร้างที่มีมาตรฐานสวยงาม และมีความคงทนแข็งแรงกว่าสมัยปัจจุบัน ผู้วิจัยได้พบลักษณะเฉพาะพื้นระนาดเอกของครูชลอ ใจขึ้นที่มีผลต่อคุณภาพเสียง 6 ประการ คือ 1. ลักษณะการเลือกไม้ทำพื้นระนาดเอก มีวิธีการเลือกไม้ที่ไม่มีตำหนิและเป็นไม้ต้นเดียวกันทั้งพื้น 2. การผสมตะกั่ว มีสูตรเฉพาะที่ทำขึ้นเอง 3. การบากท้องพื้นระนาดเอกใช้เทคนิคเฉพาะตัวมีขั้นตอนที่ประณีตซึ่งส่งผลต่อเสียงสูงเสียงต่ำของระนาดเอก 4. การเจาะรูร้อยเชือก ถ้าเจาะมากไปจะมีผลต่อคุณภาพเสียงทำให้เสียงระนาดเอกสูงขึ้นแต่ถ้าเจาะน้อยไปจะทำให้เชือกไม่สามารถร้อยผ่านได้ 5. กระสวนพื้นระนาดเอกของครูชลอ ใจขึ้น เป็นกระสวนที่ครูได้ปรับและพัฒนาจนเป็นเอกลักษณ์เฉพาะของครูชลอ ใจขึ้น 6. รางระนาดเอก มีสัดส่วนที่เฉพาะ ความป่องของรางระนาดเอกและการเลือกไม้ทำให้คุณภาพเสียงออกมามีความกังวาน

1. ประวัติชีวิตของครูชลอ ใจชื่น



ภาพที่ 1 ครูชลอ ใจชื่น
ที่มา : ผู้วิจัย

ครูชลอ ใจชื่น เกิดวันพุธที่ 3 กรกฎาคม 2478 เวลา 11.00 น. ณ บ้านเลขที่ หมู่ 1 ตำบลบ้านไร่ อำเภอสรีประจันต์ จังหวัดสุพรรณบุรี เกิดกับหมอต้าแย เป็นบุตรชายของนายผล ใจชื่น และนางลิ้ม ใจชื่น มีพี่น้องทั้งหมด 2 คน ได้แก่ ครูชลอ ใจชื่น และนางเฉลา ใจชื่น

การศึกษาสายสามัญ ครูชลอ ใจชื่น เข้าศึกษาที่โรงเรียนวัดน้อยชมพู จังหวัดสุพรรณบุรี ตั้งแต่อายุ 8 ปี ประถมศึกษาปีที่ 1 ถึง ประถมศึกษาปีที่ 4 และได้ช่วยบิดาและมารดาทำไร่ทำนาควบคู่กับการเรียน

การศึกษาด้านดนตรีไทย ครูชลอ ใจชื่น ได้เริ่มศึกษาดนตรีไทยอย่างจริงจังเมื่ออายุ 7 ขวบ โดยได้ศึกษากับ ครูพิน วงศ์เผือก เป็นครูคนแรก ซึ่งเป็นบ้านดนตรีไทย ที่จังหวัดสุพรรณบุรี เริ่มเรียนเครื่องดนตรีไทยชิ้นแรก คือฆ้องวงใหญ่ เพลงแรกที่ต่อคือเพลงสาธุการ และต่อมาได้เข้ามาศึกษาดนตรีไทยต่อที่กรุงเทพมหานครตอนอายุ 20 ปี ที่บ้านบางลำพู ได้ศึกษากับครูสืบทอด ดุริยประณีต ครูโชติ ดุริยประณีต ครูประสงค์ พิณพาทย์ ครูสุข ดุริยประณีต เรียนเพลงเถา เพลงเรื่อง เพลงหน้าพาทย์ และได้ศึกษาเพลงเดี่ยวฆ้องวงใหญ่กับครูสอนวงฆ้อง ได้แก่ เพลงเชิดนอก เพลงพญาโศก เพลงสารถี เพลงแขกมอญ

ประวัติการทำงาน ครูชลอ ใจชื่นรับราชการเมื่ออายุ 30 ปี ตำแหน่งศิลปินจิตอาสา ตำแหน่งฆ้องวงใหญ่ ดูแลเครื่องดนตรีไทย เทียบเครื่องดนตรีไทย ซ่อมแซมเครื่องดนตรีไทยในกรมศิลปากร ครูโชติ ดุริยประณีต เป็นหัวหน้าแผนกดนตรีไทย กรมศิลปากร เป็นผู้แนะนำ ได้ปฏิบัติงานจนเกษียณอายุราชการ

2. กรรมวิธีการสร้างระนาดเอกของครูชลอ ใจชื่น

ครูชลอ ใจชื่นให้ความสำคัญในกระบวนการสร้างระนาดเอกในทุกขั้นตอน ตั้งแต่การคัดเลือกวัสดุในการสร้างระนาดเอกทุกชิ้น การเลือกไม้รางระนาดเอกและไม้ผืนระนาดเอก การสร้างโขนระนาดเอก การสร้างรางระนาดเอก การสร้างเท้าระนาดเอก การทำเดือยประกอบรางระนาดเอก การวัดกระสวนผืนระนาดเอก การเหลาผืนระนาดเอก และการติดตะกั่ว ขั้นตอนทั้งหมดนี้ส่งผลให้คุณภาพเสียงระนาดเอกนุ่มนวลและดังกังวาน เกิดจากประสบการณ์การสร้างเครื่องดนตรีไทยมากกว่า 60 ปี จึงทำให้ระนาดเอกของครูชลอ ใจชื่น มีความประณีต งดงาม จนเป็นที่ยอมรับในกลุ่มนักดนตรีไทย

2.1 ขั้นตอนการสร้างรางระนาดเอก

ครูชลอ ใจชื่น ให้ความสำคัญกับขั้นตอนการสร้างรางระนาดเอกเป็นอย่างมาก ซึ่งขั้นตอนการสร้างรางระนาดเอกนั้นทุกขั้นตอนถือมีความละเอียดที่จะต้องใช้งานฝีมือเป็นส่วนใหญ่จึงจะทำให้รางระนาดเอกออกมามีความประณีตและเกิดความสวยงามขึ้นได้ สัดส่วนของรางระนาดเอกของครูชลอ ใจชื่นถือเป็นมาตรฐานโดยยึดหลักโบราณจากช่างเจ๊กฮุยและช่างเจ๊กฝ่นตามขั้นตอนดังนี้

2.1.1 โขนระนาดเอก

โขนระนาดเอกมีความยาว 17 นิ้วเมื่อวัดตั้งแต่หัวจนกระทั่งท้ายโขนระนาดเอก จากนั้นใช้จิกซอตัดไม้ออกมาให้ได้ขนาดที่วัดไว้และใช้กบไสไม้ตกแต่งตามสัดส่วนรอบข้างของโขนระนาดเอก เมื่อตกแต่งเสร็จแล้วใช้ไม้บรรทัดวัดขอบโขนระนาดเอกให้ได้ครีบนิ้ว ใช้ดินสอขีดเส้นเพื่อขีดไม้ออกอีกชั้นหนึ่ง

2.1.2 รางระนาดเอก

ครูชลอ ใจชื่น กล่าวถึงการทำโขนระนาดเอก

บางทีครูก็ไม่ได้ใช้ไม้บรรทัดวัดหรอก ไม่รู้เลยด้วยบางครั้งก็คือ 1 เซน ก็กะ ๆ เอาว่าตรงนี้ต้องโค้งก็ขีด ๆ วาด ๆ ไปตามส่วนความโค้งที่แต่งมาตั้งแต่แรก ขั้นตอนพวกนี้เป็นขั้นตอนจุกจิกเกี่ยวกับพวกความสวยงามไม่มีผลต่อเสียงระนาดอะไรต้องใช้ประสบการณ์ล้วน ๆ ไม่ใช่จะมาฝึกทำแค่เดือนเดียวแล้วจะทำได้ เวลาขีดเส้นก็ต้องขีดทั้ง 2 ฝั่งต้องใช้ลิวชูดอกในส่วนรอบนอกที่ขีดไปแต่ครูไม่ใช่ลิวครูใช้เลื่อยเหล็กที่ทำขึ้นมาเอง ครูว่าคมกว่าเหล็กแต่ต้องชำนาญจริง ๆ นะเพราะอันตรายถ้าไม่เก่งโดนมือเลื่อยดอกแน่ ๆ เพราะครูทำขึ้นมาเพราะเห็นว่าเลื่อยตัดเหล็กทนกว่าเลื่อยตัดไม้ใช้งานได้คงทน ครูเลยเอาไปเหลาให้คม ๆ มีทั้งแบบปลายแหลมและแบบปลายปกติ ถ้าแบบปกติก็ใช้ชุดไม้เอกไปเรื่อย ๆ ถ้าปลายแหลมก็ใช้แต่งส่วนที่เข้าถึงยาก ๆ ตรงขอบใกล้ที่ขีดเส้นเราก็ต้องใช้ส่วนแหลมจิกเข้าไปเพื่อแต่งตรงนั้นทำแบบนี้ไปรอบ ๆ ทั้ง 2 ฝั่งเลย ตรงหัวท้ายก็จะทำยากหน่อยเพราะเวลาไปถึงตรงนั้นจะจับลำบากก็ต้องระวังหน่อยถ้าใช้ลิวก็ได้เหมือนกันนะแต่ไม่ใช่ออกยากหน่อยไม่ค่อยทันใจครู²



ภาพที่ 2 ครูชลอ ใจชื่น ใช้เลื่อยตัดเหล็กเซาะโขนระนาดเอก
ที่มา : ผู้วิจัย



ภาพที่ 3 โขนระนาดเอก
ที่มา : ผู้วิจัย

รางระนาดเอกมีวิธีการเลือกไม้คือจะต้องเป็นไม้ชนิดเดียวกับที่ทำโขนระนาดเอกและเท้าระนาดเอก ขนาดความยาว 44 นิ้ว ความกว้าง 30 นิ้ว และความหนา 3 นิ้ว จากนั้นเลื่อยไม้ให้ได้ขนาดตามที่ต้องการและใช้กบไสไม้แต่งให้เกิดความโค้งตามสัดส่วนของรางระนาดเอก

2.1.3 เท้าระนาดเอก

ครูชลอ ใจชื่น กล่าวถึงขั้นตอนการแต่งรางระนาดเอก

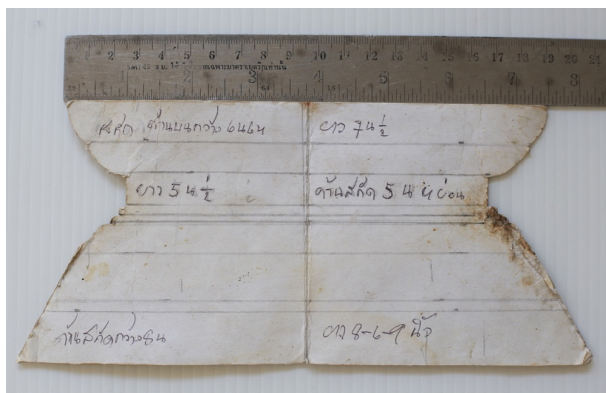
ขั้นตอนนี้ก็ต้อค่อย ๆ ไปบอกไม่ได้หรอกว่าใช้อะไรถึงไหนต้อด้วยเครื่องมืออะไร หยิบจับอะไรได้ก็ใช้อย่างละนิดอย่างละหน่อยแล้วได้สถานการณ์ ใช้กบปดบ้าง กบโค้งบ้างให้รางโค้ง สิวตอกชุดบ้าง ตะไบนิดหน่อย สลับกันไปเรื่อย ๆ แล้วแต่ว่าต้อการแต่งตรงไหน แต่งให้กินเข้าไปเยอะหน่อยก็ใช้กบกับลูกหมูยอกชุดเพิ่มเติมก็ใช้สิ่วแล้วค้อนตอกลงไป ตะไบชนิด ๆ หน่อย ๆ แต่พอได้ส่วนก็ใช้กระดาษทรายแต่งเป็นขั้นตอนสุดท้ายขัดไปเรื่อย ๆ ให้กินเนื้อได้เข้าไปอีกยังขัดไม้ก็จะยิ่งเงาสวยขึ้น³



ภาพที่ 4 ครูชลอ ใจชื่น ใช้สิ่วแต่งรางระนาดเอก
ที่มา : ผู้วิจัย

3. ชลอ ใจชื่น, “การแต่งรางระนาดเอก,” สัมภาษณ์โดย วุฒิพงศ์ เถาถัดดา, 12 พฤษภาคม 2561.

แบบพิมพ์ตำราขนาดเอกด้านบนยาว 7 นิ้วครึ่ง ด้านสัถยาว 6 นิ้วหย่อน ส่วนตรงกลางยาว 5 นิ้วครึ่ง ด้านสัถยาว 5 นิ้วหย่อน ด้านฐานล่างยาว 9 นิ้ว ด้านสัถยาว 8 นิ้ว พิมพ์นี้เป็นพิมพ์ที่ครูชลอ ใจขึ้นทำขึ้นยึดหลัก รางขนาดเอกเก่าจากเจ๊กฮุยเจ๊กฝน



ภาพที่ 5 พิมพ์แบบตำราขนาดเอก
ที่มา : ผู้วิจัย

ครูชลอ ใจขึ้น กล่าวถึงพิมพ์ตำราขนาดเอก

พิมพ์นี้เราก็อ่านมาเองข้างอื่นเขาก็มีสัถส่วนของเขา อันนี้ของครูเป็นแบบเดิมเป๊ะ ๆ ของเจ๊กฮุย เลยสัถส่วนเท่ากันเป๊ะ ครูทำขึ้นแค่ฝั่งเดียวแล้วก็เขียนด้านข้างใช้แทนชื่อว่าด้านสัถเขียนโน้ตไว้ เป็นความเข้าใจของเราเองกันลืม ใครรู้ก็รู้ ใครไม่รู้มาดูก็อาจจะไม่เข้าใจตำราขนาดอะไรมีด้านเดียว แต่ลองดูที่พิมพ์ก็จะมีเขียนไว้ว่าด้านข้างยาวเท่าไรยังงั้น อันที่มีคำว่าหย่อนก็ถือน้อยกว่านั้นนิดเดียวซัก 1 หุน เขียนไว้แบบนี้เราก็อ่านเองคนเดียวพอแล้วไม่ต้องมีใครมาเข้าใจกับเราเพราะเรา ทำคนเดียวใครอยากทำเลียนแบบถ้าเข้าใจก็ทำไปแต่ส่วนมากจะไม่ค่อยเข้าใจ⁴

เมื่อตัดไม้ได้ขนาดของตำราขนาดเอกแล้ว ใช้ส่วขนาดใหญ่แกะลายตำราขนาดเอก และใช้ส่วเล็กแต่งอีกครั้ง เพื่อความเรียบร้อย จากนั้นทำเต็ยด้านในทั้ง 4 ฝั่ง เพื่อประกอบเข้าเต็ยตำราขนาดเอก โดยใช้เลื่อยจิ๊กซอดัดก่อน และใช้ตะไบกับส่วแต่งอีกครั้ง



ภาพที่ 6 เต็ยตำราขนาดเอก
ที่มา : ผู้วิจัย

4. ชลอ ใจขึ้น, “พิมพ์ตำราขนาดเอก,” สัมภาษณ์โดย วุฒิพงศ์ เถาถัดดา, 26 พฤษภาคม 2561.

การประกอบเข้าเดือยจะต้องใช้ค้อนขนาดเล็กเคาะเบา ๆ เพื่อให้เดือยที่ทำไว้เข้ากัน และเมื่อเดือยเข้าเรียบร้อยแล้ว ไม้เดือยนั้นจะขัดกันเองจะไม่สามารถหลุดได้

ครูชลอ ใจชื่น กล่าวถึงวิธีการเข้าเดือยเท้าระนาดเอก

สมัยก่อนเขาก็ทำกันแบบนี้เข้าเดือย แต่หลัง ๆ เสียเวลาเขาไม่ทำกันแล้ว ครึ่งนี้ครูเห็นจะมาศึกษาเลยให้แบบฉบับโบราณทำให้ได้กรุ่นหลังดูว่าเมื่อก่อนเขาทำกันแบบนี้มีขั้นตอนละเอียดไม่เหมือนสมัยใหม่ใช้เครื่องลากที่เดียวก็เสร็จแล้ว พอเข้าเดือยแล้วฐานก็จะเอาไม้ไผ่มาจุ่มน้ำให้เปียกแล้วใส่สีกะดัดด้านข้างเป็นสีดำสวยดีแปลกดีด้วย พญาจิ้งจอกถือเป็นไม้ที่หายากสมัยก่อนที่ช่วงหนึ่งเขาหาขายกันเป็นกิโล ครูได้มานานกว่า 30 ปีแล้วไม่ได้ใช้อะไรเลยครึ่งนี้ใส่ไปให้ไปฐานเท้าระนาดนี้ละกัน เวลาเข้าเดือยถ้าเราจะเข้าแบบถาวรไม่เอาออกอีกเลยก็สามารถอัดกาวเข้าไปได้ แต่ถ้าเพื่อเอาออกก็ไม่ต้องอัดกาวก็ได้ เพราะยังงัดเดือยก็ไม่หลุดอยู่แล้ว⁵



ภาพที่ 7 เท้าระนาดเอก
ที่มา : ผู้วิจัย

2.2 ขั้นตอนการสร้างฝืนระนาดเอก

2.2.1 การเลือกไม้

ครูชลอ ใจชื่น ได้เลือกไม้ชิงชันซึ่งถือเป็นไม้ที่เหมาะสมสำหรับฝืนระนาดเอกเป็นอย่างมาก และจะต้องเลือกไม้ที่เป็นไม้ที่มาจากต้นเดียวกันเพื่อเพิ่มความสวยงามของฝืนระนาดเอกและเสียงที่สม่ำเสมอ จากนั้นต้องมาเคาะเลือกว่าลูกไหนควรจะเหมาะแก่เสียงต่ำหรือเสียงสูง



ภาพที่ 8 ครูชลอ ใจชื่น เคาะลูกระนาดเอกเพื่อฟังเสียงสูงต่ำ
ที่มา : ผู้วิจัย

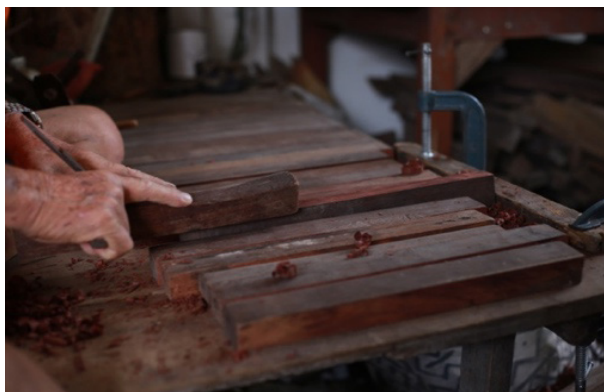
5. ชลอ ใจชื่น, “วิธีการเข้าเดือยเท้าระนาดเอก,” สัมภาษณ์โดย วุฒิพงศ์ เถาลัดดา, 2 มิถุนายน 2561.

ครูชลอ ใจชื่น กล่าวถึงวิธีการเคาะเลือกผืนระนาดเอก

การเคาะที่คน ๆ เขาเคาะกันก็เพื่อจะดูว่าเสียงใสหรือเปล่า แต่การเคาะที่ถูกต้องไม่ใช่แค่ฟังเสียงใส เราจะต้องดูด้วยว่าลูกนี้ควรจะวางในเสียงสูงหรือเสียงต่ำ เอาที่ใกล้เคียงกับเสียงนั้น ๆ เรื่องพอดีคงไม่ได้เพราะยังไ้จะต้องไปแต่งเสียงกันอีกที การจับเวลาเคาะจะต้องจับด้านข้างของผืนระนาดเอกและถ้าเราเลือกจับตรงกลางทุกลูกที่เคาะก็จะต้องจับตรงกลางเพื่อความแตกต่างของเสียงแต่ละเสียงและจะต้องเคาะที่เดิมทุก ๆ ลูก เวลาเราเคาะเราก็จะเปรียบเทียบแต่ละลูกได้ว่าลูกไหนเสียงใสลูกไหนควรจะอยู่เสียงสูงลูกไหนควรจะอยู่เสียงต่ำ ถ้าจะให้สอนฟังเสียงก็สอนได้ แต่ของแบบนี้ก็ต้องใช้ประสบการณ์เป็นหลัก ถ้าพื้น ๆ ในการฟังก็ฟังแค่เสียงอับหรือเปล่า ถ้าลูกนั้นเสียงอับก็ไม่ควรเอามาทำเป็นผืนระนาดเอก แต่ถ้าไม่มีแล้วจริง ๆ ก็สามารถทำได้แต่จะต้องไปแต่งให้เสียงดีขึ้นอีกที⁶

2.2.2 การเหลาผืนระนาดเอก

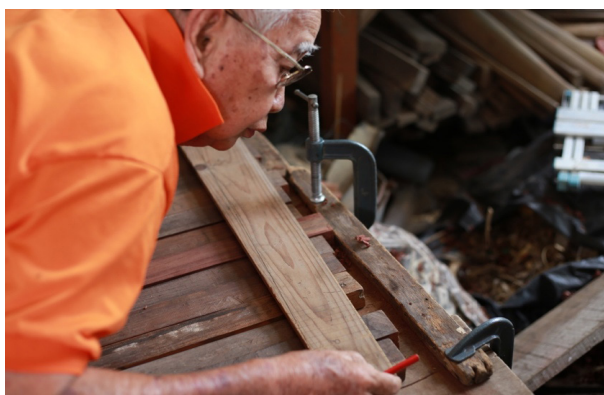
ครูชลอ ใจชื่น ใช้กบไสไม้แต่งลูกระนาดเอกให้ความหนาแต่ละลูกเท่า ๆ กัน โดยเริ่มจากลูกทวนไปยันลูกยอด



ภาพที่ 9 ครูชลอ ใจชื่น ใช้กบไสไม้แต่งลูกระนาดเอก
ที่มา : ผู้วิจัย

เมื่อใช้กบไสไม้แต่งลูกระนาดทุกลูกจนได้ขนาดแล้ว ใช้พิมพ์วัดกระสวนระนาดเอก โดยวัดต้องกลางก่อนตามขนาดความยาว จากนั้นวัดด้านล่างของลูกระนาดเอกและให้นำลูกระนาดเอกเลื่อนมาอยู่ด้านล่างให้ได้ระนาบเดียวกับกระสวน และวัดด้านบนลูกระนาดเอกถ้าส่วนใดเกินออกไปจากกระสวนใช้ดินสอขีดเป็นแนวยาว จากนั้นใช้เลื่อยตัดออกให้ได้ขนาดกระสวนตามที่ต้องการ

6. ชลอ ใจชื่น, “วิธีการเคาะเลือกผืนระนาดเอก,” สัมภาษณ์โดย วุฒิพงศ์ เลาศักดิ์ตา, 27 พฤษภาคม 2561.



ภาพที่ 10 ครูชลอ ใจชื่น วัดกระสวนระนาเดก
ที่มา : ผู้วิจัย

ครูชลอ ใจชื่น กล่าวถึงขั้นตอนการวัดกระสวนระนาเดก
ตอนวัดกระสวนก็ต้องค่อย ๆ ใจเย็น ๆ วัดตรงกลางก่อนด้านบนที่ ด้านล่างที่ แต่ต้องหลายรอบ
หน่อยนะให้ละเอียดส่วนเกินก็ค่อยใช้เลื่อยตัดออกให้ได้ส่วนกระสวนของเรา ยังไงวัดมาก็ต้องมี
เกินเพราะตอนแต่งลูกเราทำไว้เกินอยู่แล้ว ถ้าขาดก็จบเลยนะต้องหาลูกใหม่ถือว่าไม่ได้กระสวน
แต่เกินเราก็ก็นำตัดออกได้ ก็ต้องค่อย ๆ วัดไปพอได้ส่วนก็ขีดเลยพอใช้เลื่อยตัดได้ขนาดหมด ใช้กับ
แต่งให้ลูกเสมอกันทุกลูกก็ค่อยเจาะรูร้อยเชือก⁷

จากนั้นเจาะรูร้อยเชือกฝืนระนาเดก โดยเจาะจากเสียงต่ำไปยันเสียงสูง วิธีการเจาะจะต้องเจาะด้านล่างก่อน
โดยใช้สว่านเบอร์ 2 หุน เจาะเข้าไปตรงกลางระหว่างรูร้อยเชือกเจาะเข้าไปครึ่งนิ้ว จากนั้นเจาะด้านหน้าใช้สว่านเบอร์
1 หุน เจาะ 2 รูจนทะลุด้านล่างที่เจาะไว้ เมื่อเจาะรูร้อยเชือกเสร็จแล้วใช้กับไสไม้ไสฝืนระนาเดกด้านบน โดยวัดความ
โค้ง 1 หุน ไส้ให้เกิดความโค้งเป็นหลังเต่า จากนั้นใช้กับเหล็กแต่งอีกครั้งเพื่อเก็บความเรียบร้อย และใช้กระดาษทราย
แต่งอีกครั้งโดยใช้แบบหยาบก่อน และใช้แบบละเอียดขัดต่อเพื่อให้ฝืนระนาเดกเงาขึ้น ทำแบบนี้เหมือน ๆ กันทั้งฝืน
ระนาเดก



ภาพที่ 11 ครูชลอ ใจชื่น ใช้กับไสไม้แต่งฝืนระนาเดกด้านบน
ที่มา : ผู้วิจัย

7. ชลอ ใจชื่น, “การวัดกระสวนระนาเดก,” สัมภาษณ์โดย วุฒิพงศ์ เถาถัดตา, 2 มิถุนายน 2561.

2.2.3 การแต่งเสียงระนาดเอก

การติดตะกั่วผืนระนาดเอกซึ่งตะกั่วที่ใช้ในการติดระนาดเอกเป็นตะกั่วที่ครูชลอ ใจชื้น ได้ผสมขึ้นจากสูตรที่คิดค้นขึ้นเอง โดยมีสัดส่วน ตะกั่ว 10 กิโลกรัม ซีฟิ่ง 1 กิโลกรัม และไมโครเว็กซ์ 1 ชีดครึ่ง เพื่อเพิ่มความเหนียวของตะกั่ว



ภาพที่ 12 ครูชลอ ใจชื้น ติดตะกั่วลูกระนาดเอก
ที่มา : ผู้วิจัย

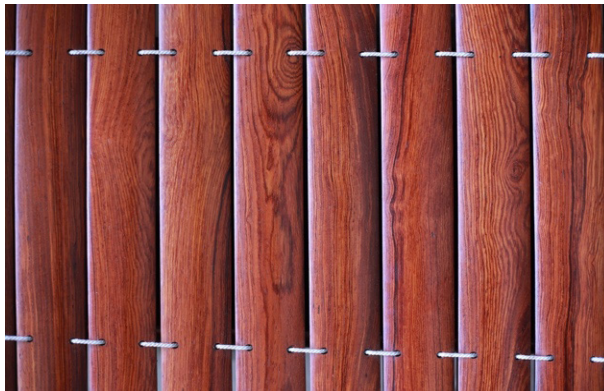
ครูชลอ ใจชื้น ติดตะกั่วลูกระนาดเอก โดยเริ่มติดจากลูกเสียงต่ำไปยันลูกเสียงสูง วิธีการติดตะกั่วลูกระนาดเอก ครูชลอ ใจชื้น นำเทียนมาจุดและตั้งกับพื้นและใช้ตะกั่วค่อย ๆ โดนความร้อนจากเทียนจนตะกั่วละลายและนำตะกั่วที่ละลายมาติดกับลูกระนาดเอกทีละนิด ทำแบบนี้จนกระทั่งได้ฐานของการติดตะกั่ว เมื่อได้ฐานของด้านล่างให้ตัดตะกั่วส่วนที่ละลายติดไปยังลูกระนาดเอก ทำแบบนี้เพื่อให้ตะกั่วที่ติดลูกระนาดเอกอยู่คงทนแน่นหนาไม่หลุดง่าย

จากนั้นใช้สิ่วเพื่อบากท้องผืนระนาดเอกโดยใช้ค้อนค่อย ๆ เคาะไปเรื่อย ๆ ทั้ง 2 ฝั่ง เพื่อให้ผืนระนาดเอกโค้งเป็นสัดส่วนเท่ากัน ระหว่างทำไปจะต้องเคาะเสียงไปด้วยเพื่อตรวจสอบเสียงว่าได้ระดับเสียงนั้น ๆ หรือยัง หากเสียงยังไม่ได้ให้บากท้องไปเรื่อย ๆ จนกว่าเสียงจะได้ระดับใกล้เคียงกับความต้องการ เมื่อได้ระดับเสียงใกล้เคียงกับที่ต้องการ ให้ใช้ลูกหมูเพื่อขัดทำความสะอาดให้ไม้ด้านท้องลูกระนาดเอกโค้งแต่ได้ระดับอย่างสวยงาม และใช้เศษกระจกแต่งเสียงเป็นขั้นตอนสุดท้ายในการทำผืนระนาดเอก ระหว่างทำจะต้องเทียบเสียงไปด้วยเพื่อความละเอียดในระดับเสียงที่ต้องการ โดยใช้ลูกระนาดเหล็กเป็นหลักซึ่งยึดระดับเสียงตามกรมศิลปากร



ภาพที่ 13 ครูชลอ ใจชื้น ใช้เศษกระจกแต่งผืนระนาดเอก
ที่มา : ผู้วิจัย

ครูชลอ ใจชื่น กล่าวถึงขั้นตอนการใช้ลูกหมูขัดและใช้กระจกแต่งลูกระนาดเอก ใช้ลัวกับค้อนเสริมก็ต้องใช้ลูกหมูขัดแต่งต่อ เพราะถ้าใช้ลัวกับค้อนไปเรื่อย ๆ จะกินเนื้อไม้มากเกินไป จะต้องใช้ลูกหมูค่อย ๆ แต่งต่อทำไปก็ต้องเทียบเสียงไปด้วย ใช้ลูกระนาดหลักเทียบของครูเป็น แนวกรรมศิลป์ ของกรรมศิลป์ครูว่าเป็นระดับเสียงที่กำลังดีคนร้องเขาจะร้องได้ง่ายไม่สูงเกินไปและไม่ต่ำเกินไปถือเป็นมาตรฐานของคนดนตรีไทย ครูเห็นรุ่นหลังบางที่เขาไปเทียบเป็นเสียงสากลครูว่าไม่ได้เรื่องเพราะในหัวท่านได้กล่าวไว้แล้วสากลก็ส่วนสากลไทยเราก็ควรจะอนุรักษ์เสียงของเราไว้ พอใช้ลูกหมูแต่งเสริมก็ต้องใช้เศษกระจกแต่งต่อไม่มีใครเขาทำแบบครูหรอก ครูคิดเองว่าเครื่องมือนี้อาจกินเนื้อไม้มากเกินไปเลยเอากระจกค่อย ๆ ปาดไปเรื่อย ๆ กินเนื้อไม้ไปที่ละนิดแบบนี้ละเอียดดีระหว่างทำก็ต้องเคาะลูกหลักเทียบไปเรื่อย ๆ ยิ่งพอใกล้จะได้เสียงยิ่งต้องค่อย ๆ ทำขั้นตอนนี้ถือว่าต้องใช้ความละเอียดมากเพราะเป็นขั้นตอนที่มีผลต่อเสียงโดยตรง และยังลูกเสียงต่ำจะต้องบากท้องลูกระนาดเอกเยอะใช้เวลาทำนาน พอถึงลูกกลางไปทางสูงก็จะง่ายขึ้นไม่ต้องบากท้องเยอะติดตะกั่วอย่างเดียวเสียงก็ใกล้ได้เลยแต่งเพิ่มเติมชนิดเดียว อันนี้เป็นหลักการทุกฝืนจะต้องเป็นแบบนี้เหมือนกัน⁸



ภาพที่ 14 ฝืนระนาดเอก
ที่มา : ผู้วิจัย

บทสรุป

1. ประวัติการสร้างระนาดเอกของครูชลอ ใจชื่น

ครูชลอ ใจชื่น เริ่มเรียนดนตรีไทยตั้งแต่อายุ 7 ขวบ โดยเรียนฆ้องวงใหญ่เป็นเครื่องมือนี่แรกโดยเรียนกับครูพิณ วงศ์เผือก ต่อมาได้เข้ามาอยู่ในกรุงเทพมหานครและได้เรียนรู้ดนตรีไทยเพิ่มเติมครูสืบสุด ดุริยประณีต ครูโชติ ดุริยประณีต ครูประสงค์ พิณพาทย์ ครูสุข ดุริยประณีต และครูสอน วงฆ้อง จนถึงเพลงเดี่ยว เมื่อครูชลอ ใจชื่น ได้เข้ามาบ้านบางลำพูทำให้รู้จักกับเจ๊กฮุยและเจ๊กฝน ซึ่งเป็นช่างทำเครื่องดนตรีไทยที่มีชื่อเสียงในสมัยนั้นโดยมีผู้แนะนำคือ ครูโชติ ดุริยประณีต เป็นเหตุให้ครูชลอ ใจชื่น ได้เรียนรู้เรื่องต่าง ๆ ของงานช่างสร้างเครื่องดนตรีไทย

ครูชลอ ใจชื่น รับราชการเมื่ออายุ 30 ปี ตำแหน่งศิลปินจิตอาสา ตำแหน่งฆ้องวงใหญ่ ดูแลเครื่องดนตรีไทยเทียบเครื่องดนตรีไทย ซ่อมแซมเครื่องดนตรีไทยในกรม ได้ปฏิบัติงานจนเกษียณอายุราชการ ระหว่างทำงานครูชลอ ใจชื่น ได้สร้างเครื่องดนตรีไทยขายเป็นอาชีพเสริม ในปัจจุบันครูชลอ ใจชื่นยังได้สร้างเครื่องดนตรีไทยอยู่เป็นที่ยอมรับในวงการดนตรีไทยเป็นอย่างมาก

8. ชลอ ใจชื่น, “การใช้ลูกหมูขัดและใช้กระจกแต่งลูกระนาดเอก,” สัมภาษณ์โดย วุฒิพงศ์ เถาถัดดา, 8 กรกฎาคม 2561.

2. กรรมวิธีการสร้างระนาดเอกของครูชโล ใจขึ้น

ครูชโล ใจขึ้น ให้ความสำคัญในกระบวนการสร้างระนาดเอกในทุกขั้นตอน ตั้งแต่การคัดเลือกวัสดุในการสร้างระนาดเอกทุกชิ้น การเลือกไม้รางระนาดเอกและไม้ผืนระนาดเอก การสร้างโขนระนาดเอก การสร้างรางระนาดเอก การสร้างเท้าระนาดเอก การทำเดือยประกอบรางระนาดเอก การวัดกระสวนผืนระนาดเอก การเหลาผืนระนาดเอก และการติดตะกั่ว ขั้นตอนทั้งหมดนี้ส่งผลให้คุณภาพเสียงระนาดเอกนุ่มนวลและดังกังวาน เกิดจากประสบการณ์การสร้างเครื่องดนตรีไทยมากกว่า 60 ปี จึงทำให้ระนาดเอกของครูชโล ใจขึ้นมีความประณีต งดงาม จนเป็นที่ยอมรับในกลุ่มนักดนตรีไทย

3. ลักษณะเฉพาะผืนระนาดเอกของครูชโล ใจขึ้น ที่มีผลต่อคุณภาพเสียง

ลักษณะเฉพาะผืนระนาดเอกของครูชโล ใจขึ้น ที่มีผลต่อคุณภาพเสียง 6 ประการ คือ 1. ลักษณะการเลือกไม้ทำผืนระนาดเอก มีวิธีการเลือกไม้ที่ไม่มีตำหนิและเป็นไม้ต้นเดียวกันทั้งผืน 2. การผสมตะกั่วมีสูตรเฉพาะที่ทำขึ้นเอง 3. การบากท้องผืนระนาดเอกใช้เทคนิคเฉพาะตัวมีขั้นตอนที่ประณีตซึ่งส่งผลต่อเสียงสูงเสียงต่ำของระนาดเอก 4. การเจาะรูร้อยเชือก ถ้าเจาะมากไปจะมีผลต่อคุณภาพเสียงทำให้เสียงระนาดเอกสูงขึ้นแต่ถ้าเจาะน้อยไปจะทำให้เชือกไม่สามารถร้อยผ่านได้ 5. กระสวนผืนระนาดเอกของครูชโล ใจขึ้น เป็นกระสวนที่ครูได้ปรับและพัฒนาจนเป็นเอกลักษณ์เฉพาะของครูชโล ใจขึ้น 6. รางระนาดเอก มีสัดส่วนที่เฉพาะ ความป่องของรางระนาดเอกและการเลือกไม้ทำให้คุณภาพเสียงออกมามีดังกังวาน

ทั้งนี้ปัจจัยที่สำคัญที่ส่งผลต่อคุณภาพเสียงระนาดเอกขึ้นอยู่กับกระบวนการในการสร้างระนาดเอกต้องอาศัยความชำนาญ ประกอบกับสัดส่วนของกระสวนที่ถูกต้อง จนการสร้างระนาดเอกเกิดความเสถียร การสร้างระนาดเอกถือเป็นงานที่ประณีต จึงต้องอาศัยประสบการณ์ ความรัก ความเอาใจใส่ ความผูกพัน เพื่อสร้างระนาดเอกออกมาได้อย่างสมบูรณ์ มีเสียงดังกังวาน มีความสวยงามทางด้านกายภาพ และอนุรักษ์การสร้างระนาดเอกแบบโบราณอย่างครบถ้วนสมบูรณ์ แสดงให้เห็นถึงความลำบากในการสร้างระนาดเอกสมัยโบราณและความประณีตทุกขั้นตอน จนระนาดเอกของครูชโล ใจขึ้นเป็นที่ยอมรับของวงการดนตรีไทยในปัจจุบัน

ข้อเสนอแนะ

จากการศึกษาทำวิทยานิพนธ์ครั้งนี้ ผู้วิจัยได้มีความเห็นการสร้างเครื่องดนตรีไทยมีความสำคัญต่อวงการดนตรีไทยเป็นอย่างมากในทุก ๆ เครื่องมือต่างมีคุณค่า สร้างคุณประโยชน์แก่วงการดนตรีไทย ควรแก่การสืบสานอย่างยิ่ง ไม่ว่าจะเป็นความรู้ทางด้านศาสตร์ในการยึดหลักตามแบบโบราณหรือการปรับปรุงพัฒนาเพื่อให้ดีขึ้นแก่ความเหมาะสม

ครูชโล ใจขึ้นมีความสามารถทางด้านช่างเป็นอย่างมากไม่ใช่เพียงแต่ระนาดเอกเท่านั้น ครูชโล ใจขึ้นท่านยังสามารถสร้างเครื่องดนตรีไทยได้อีกมาก เช่น ระนาดทุ้ม ข้องวงใหญ่ ข้องวงเล็ก ที่มีเอกลักษณ์เฉพาะที่ควรแก่การศึกษาสำหรับผู้สนใจต่อไป

บรรณานุกรม

ชลอ ใจชื่น. “การเข้าเต็ยเท้าระนาดเอก.” สัมภาษณ์โดย วุฒิพงศ์ เถาลัดดา. 2 มิถุนายน 2561.

ชลอ ใจชื่น. “การแต่งรางระนาดเอก.” สัมภาษณ์โดย วุฒิพงศ์ เถาลัดดา. 12 พฤษภาคม 2561.

ชลอ ใจชื่น. “การทำโขนระนาดเอก.” สัมภาษณ์โดย วุฒิพงศ์ เถาลัดดา. 26 เมษายน 2561.

ชลอ ใจชื่น. “ขั้นตอนการใช้ลูกหมัดและใช้กระຈกแต่งลู่ระนาดเอก.” สัมภาษณ์โดย วุฒิพงศ์ เถาลัดดา. 8 กรกฎาคม 2561.

ชลอ ใจชื่น. “ขั้นตอนการวัดกระสาวระนาดเอก.” สัมภาษณ์โดย วุฒิพงศ์ เถาลัดดา. 2 มิถุนายน 2561.

ชลอ ใจชื่น. “พิมพ์เท้ารางระนาดเอก.” สัมภาษณ์โดย วุฒิพงศ์ เถาลัดดา. 26 พฤษภาคม 2561.

ชลอ ใจชื่น. “วิธีการเคาะเลือกผืนระนาดเอก.” สัมภาษณ์โดย วุฒิพงศ์ เถาลัดดา. 27 พฤษภาคม 2561.

อรรณ บวรจศิลป์ และคณะ. *ดุริยางคศิลป์ไทย*. กรุงเทพมหานคร : สถาบันไทยศึกษา จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2546.

การถ่ายทอดการขับร้องเพลงลูกกรุงของโฉมฉาย อรุณฉาน
THE TRANSMISSION OF LUK KRUNG SINGING
BY CHOMCHAY ARUNCHAN

ภาวรินทร์ พันธุ์คำ* PAWARIN PHANKUM*
ณัฐชยา นัจจนาวากุล** NACHAYA NACHANAWAKUL**
ปริยยานันท์ พร้อมสุขกุล*** PREEYANUN PROMSUKKUL***

บทคัดย่อ

บทความนี้เป็นส่วนหนึ่งของวิทยานิพนธ์เรื่อง การถ่ายทอดการขับร้องเพลงลูกกรุงของโฉมฉาย อรุณฉาน มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาวิธีการ เทคนิคการขับร้อง และวิธีการถ่ายทอดการขับร้องเพลงลูกกรุงของครูโฉมฉาย อรุณฉาน โดยใช้ระเบียบวิธีการวิจัยเชิงคุณภาพ ซึ่งผู้วิจัยได้กำหนดกลุ่มผู้ให้ข้อมูลออกเป็น 2 กลุ่ม คือ 1) กลุ่มผู้ให้ข้อมูลหลัก คือครูโฉมฉาย อรุณฉาน และ 2) กลุ่มผู้ได้รับการถ่ายทอดความรู้ด้านการขับร้องจากครูโฉมฉาย อรุณฉาน ณ วงดนตรีกรมประชาสัมพันธ์ อย่างต่อเนื่องเป็นระยะเวลาอย่างน้อย 5 ปี จำนวน 6 คน ผลการวิจัยพบว่า ในด้านวิธีการขับร้องเพลงลูกกรุง ครูโฉมฉายเน้นการร้องตรงจังหวะ ร้องเต็มเสียง เน้นเสียงหนัก-เบา และใช้เทคนิคการเอื้อนแบบเพลงไทยเข้ามาผสมจนเกิดเป็นเอกลักษณ์เฉพาะตัว รวมไปถึงการตีความเนื้อร้องที่ทำให้สามารถสื่อความหมายของบทเพลงออกมาได้อย่างลึกซึ้ง ในด้านการถ่ายทอดองค์ความรู้ ครูมีกระบวนการสอนผ่านกิจกรรมการเรียนรู้ที่เน้นผู้เรียนเป็นสำคัญ ซึ่งสอดคล้องกับทฤษฎีการเรียนรู้แบบโมเดลซิปปา (CIPPA Model) โดยเน้นการพัฒนาผู้เรียนตามธรรมชาติของแต่ละคน ให้เชื่อมโยงความรู้ในตนเองและแบ่งปันกันภายในกลุ่ม กระตุ้นให้เกิดการแสวงหาความรู้เพื่อนำมาปรับใช้กับตนเอง เน้นการเรียนรู้และพัฒนาตนด้วยการสร้างความชำนาญผ่านประสบการณ์จริง และนำไปประยุกต์ใช้ในการแสดง ทั้งในรูปแบบของการแสดงเดี่ยวและการแสดงกลุ่ม

คำสำคัญ : โฉมฉาย อรุณฉาน/ การถ่ายทอด/ เพลงลูกกรุง

*นักศึกษาระดับปริญญาโท วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล, phankum@gmail.com.

*Master student of College of Music, Mahidol University, phankum@gmail.com.

**อาจารย์ ดร., วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล, nachaya.nat@mahidol.edu.

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

***ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร., วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล, preeyanun_piano@hotmail.co.th.

*** Assistant Professor Dr., College of Music, Mahidol University, preeyanun_piano@hotmail.co.th.

Abstract

This article is part of the thesis titled “The Transmission of Luk Krung Singing by Chomchay Arunchan” The objective was to identify and study the technique, methodology, and means to pass on Luk Krung singing by Kru Chomchay Arunchan. The researchers selected a qualitative approach as the research method for this study, and specified two groups of informants: 1) key informant, that is, Kru Chomchay Arunchan; and 2) six informants who acquired the singing technique from Kru Chomchay Arunchan through the music band of the Public Relations Department for a period of at least five years. The findings indicated that, for the technique of singing Luk Krung songs, Kru Chomchay emphasized singing with rhythmic accuracy, singing with a full voice, placing accent on certain notes, sustaining or holding notes like in Thai traditional music to create a unique character, as well as interpreting the lyrics to relay the deepest and the most profound message of the song. As for the knowledge transfer, Kru Chomchay guided on the singing voice, advising on the fundamentals of singing by selecting songs suitable for each learner’s voice, and placing importance on the singing skills such as accuracy in the lyrics, the tone, and the rhythm. Moreover, Kru Chomchay’s teaching techniques incorporated learning activities that centered around learners, which is in accordance with the CIPPA Model Theory. This ensured that each learner would develop and progress based on their nature, that they were encouraged to seek and link new knowledge to be able to adapt it and share it with peers, and that they gained expertise through first-hand experience and could apply it to both individual and group performances. These teaching techniques helped learners to improve based on their individual capacity and knowledge. The experience they received also built on the existing knowledge and added on to the new knowledge, allowing learners to improve their voice quality to create a unique identity.

Keywords: Chomchay Arunchan/ Transmission/ Luk Krung Songs

บทนำ

ดนตรีเป็นศาสตร์แห่งเสียงแขนงหนึ่งที่สะท้อนสภาพสังคมในแต่ละยุคสมัย ซึ่งมีการพัฒนา ปรับเปลี่ยน และสืบทอดต่อกันจากรุ่นหนึ่งไปสู่อีกรุ่นหนึ่ง การขับร้องนับเป็นส่วนหนึ่งของวิชาดนตรี ในการถ่ายทอดอารมณ์ความรู้สึกผ่านบทเพลงที่ขับร้องนั้น มนุษย์ได้ใช้ร่างกายในการเปล่งเสียงร้องออกมาด้วยกลวิธีต่าง ๆ ทั้งการเปล่งเสียงแบบมีความหมายและไม่มีมีความหมายด้วยระดับเสียงที่แตกต่างกัน เพื่อให้เสียงที่เปล่งออกมาเกิดความไพเราะ ผู้ขับร้องแต่ละคนย่อมมีวิธีและเทคนิคในการขับร้องที่แตกต่างกันออกไป ตามลักษณะทางกายภาพของแต่ละบุคคล¹ ความหลากหลายของพัฒนาการทางดนตรีและการขับร้องในแต่ละช่วงเวลาก่อให้เกิดเป็นผลงานดนตรีที่หลากหลายประเภท ดังที่ปรากฏในปัจจุบัน อาทิ เพลงไทย เพลงไทยสากล เพลงลูกกรุง เพลงลูกทุ่ง และเพลงเพื่อชีวิต ฯลฯ

เพลงลูกกรุงเป็นเพลงไทยสากลประเภทหนึ่ง ที่นำทำนองเพลงมาจากเพลงไทย เพลงจีน เพลงญี่ปุ่น เพลงตะวันตก และเพลงอเมริกามาดัดแปลงหรือแต่งทำนองขึ้นใหม่ โดยใส่คำร้องเนื้อเต็มที่มีลักษณะเป็นบทกวีเข้าไป ทั้งยังมีการปรับลดหรือตัดการร้องเอื้อนแบบเพลงไทยออก เพื่อให้สอดคล้องกับทำนองและอารมณ์ในแต่ละบทเพลง ในการบรรเลงเพลงลูกกรุงนิยมบรรเลงด้วยเครื่องดนตรีตะวันตกและขับร้องด้วยน้ำเสียงนุ่มนวล ราบเรียบ ไม่แข็งกร้าว ซึ่งนักร้องเพลงลูกกรุงแต่ละคนจะมีวิธีการร้อง เทคนิคการร้อง และลีลาการร้องที่แตกต่างกันออกไปตามลักษณะเด่นของแต่ละคน²

จากพัฒนาการของดนตรีตะวันตกในประเทศไทย นับตั้งแต่สมัยรัชกาลที่ 4 เรื่อยมา พบว่าประเทศไทยเริ่มมีการนำเครื่องดนตรีตะวันตก เช่น “โยธวาทิต” หรือ “แตรวง” เข้ามาใช้ในภาคส่วนต่าง ๆ จนเป็นที่นิยมทั้งในระดับหลวงและระดับราษฎร์ กระทั่งสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้าบริพัตรสุขุมพันธุ์ กรมพระนครสวรรค์วรพินิต หรือทูลกระหม่อมบริพัตร ผู้ที่ได้รับการยอมรับว่าเป็น “พระบิดาแห่งเพลงไทยสากล” ทรงพระนิพนธ์เพลงไทยสากลที่เป็นเพลงบรรเลงไม่มีขับร้องสำหรับแตรวงขึ้นทั้งหมด 5 เพลง ระหว่างปี พ.ศ. 2424-2467 นอกจากนี้ยังทรงนำเพลงไทยมาเรียบเรียงใหม่บรรเลงด้วยวงโยธวาทิตรวมทั้งสิ้น 7 เพลง เพลงที่ได้รับการยอมรับว่าเป็นเพลงไทยสากลเพลงแรก คือ เพลงวอลซ์ทปल्लीจิต³ ภายหลังครูจวงจันทร์ จันทรคณา ผู้ใช้นามปากกา “พรานบุรพ์” ได้นำทำนองเพลงวอลซ์ทปल्लीจิตของทูลกระหม่อมบริพัตรมาประยุกต์ใช้ประกอบละครเรื่องเรื่องลูชิตา นอกจากนี้พรานบุรพ์ได้นำเอาเพลงทำนองเพลงไทยมาแต่งเนื้อร้องขึ้นใหม่ขึ้นอีกหลายเพลง ละครเรื่องที่สร้างชื่อเสียงให้แก่พรานบุรพ์คือละครเรื่อง “จันทร์เจ้าข้า”

ต่อมา ราวปี พ.ศ. 2482-2485 และช่วงหลังสงครามโลกครั้งที่ 2 การบรรเลงดนตรีแบบตะวันตกเริ่มมีอิทธิพลและได้รับความนิยมมากขึ้น ส่งผลให้เกิดการพัฒนาเพลงไทยให้มีความเป็นตะวันตกมากขึ้น ด้วยการนำเพลงไทยมาดัดแปลงทำนอง และจังหวะให้มีความหลากหลายมากขึ้น แต่ยังคงลักษณะเด่นของเพลงไทยไว้ได้อย่างไพเราะงดงาม อีกทั้งเพื่อให้เข้ากับทำนองเพลงมากขึ้น คีตกวีไทยจึงได้ประพันธ์เนื้อร้องขึ้นใหม่ โดยมีการร้องเอื้อนให้น้อยลงหรือตัดเอื้อนออกทั้งหมด เนื้อร้องเพลงไทยสากลจึงมีลักษณะเป็นแบบการร้องเนื้อเต็ม ทำให้เกิดเพลงไทยสากลประเภทเพลงลูกกรุงและเพลงลูกทุ่งขึ้นมา⁴

ในอดีตวงดนตรีกรมประชาสัมพันธ์ สถานีวิทยุกระจายเสียงแห่งประเทศไทยหรือวงดนตรีสุนทราภรณ์

1. ดวงใจ ทิวทอง, *อรรถาธิบายการขับร้อง กระบวนแบบและนวัตกรรมการขับร้อง* (กรุงเทพฯ : วิสคอมเซ็นเตอร์, 2560), 29.

2. สมบัติ กิ่งกาญจนวงศ์, “การวิเคราะห์เพลงลูกกรุง” (วิทยานิพนธ์ระดับปริญญาการศึกษามหาบัณฑิต, มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ, 2534), 53-54, 113.

3. คีตา พญาไท, *ตำนานครูเพลง เพลงไทยสากลลูกกรุง* (กรุงเทพฯ : แสงดาว, 2555), 2.

4. ณัฐธัญ อินทรัง, “พัฒนาการ ลักษณะเฉพาะ และองค์ความรู้ของการขับร้องเพลงไทยสากล” (วิทยานิพนธ์ระดับปริญญาปรัชญาดุษฎีบัณฑิต, มหาวิทยาลัยมหิดล, 2559), 350-352.

เป็นวงดนตรีไทยสากลที่รวบรวมศิลปินนักร้อง นักดนตรี และครูเพลงที่มีชื่อเสียงไว้มากมาย ด้วยผลงานเพลงที่มีความโดดเด่นในด้านของจังหวะ ทำนองเพลง คำร้อง การเรียบเรียงเสียงประสาน โดยเฉพาะผลงานเพลงของครูเอื้อ สุนทรสนาน ที่ได้รับความนิยมเป็นอย่างมาก ทั้งยังมีการสืบทอดความรู้ให้แก่ศิลปินรุ่นหลังมาอย่างต่อเนื่อง และมีการปรับตัวเพื่อให้เข้ากับการเปลี่ยนแปลงทางสังคม วงดนตรีกรมประชาสัมพันธ์หรือวงดนตรีสุนทราภรณ์จึงได้รับการยอมรับ และได้รับความนิยมมาตั้งแต่อดีตจนถึงปัจจุบัน⁵

ครูโณมฉาย อรุณฉาน หรือนิตยา อรุณวงศ์ เป็นนักร้องเพลงลูกกรุงแห่งวงดนตรีกรมประชาสัมพันธ์ อดีตผู้อำนวยการส่วนบริหารการดนตรี และหัวหน้าวงดนตรีกรมประชาสัมพันธ์ ปัจจุบันดำรงตำแหน่งที่ปรึกษาผู้อำนวยการสถานีวิทยุกระจายเสียงแห่งประเทศไทย ท่านมีโอกาสดำเนินการศึกษาศิลปะของครูเอื้อ สุนทรสนาน และได้รับความรู้จากครูเพลง นักดนตรี และนักร้องรุ่นพี่ที่อยู่ในวงดนตรีกรมประชาสัมพันธ์ ส่งผลให้ครูโณมฉายเป็นบุคคลที่มีความรู้ ความเข้าใจในด้านบทเพลง สามารถใช้เทคนิคการขับร้องได้หลากหลายรูปแบบ อีกทั้งท่านยังนำความรู้มาปรับใช้ในการถ่ายทอดความรู้ให้แก่คนรุ่นหลังได้อย่างเหมาะสม ด้วยเหตุผลดังกล่าว ผู้วิจัยจึงสนใจศึกษาเรื่อง “การถ่ายทอดการขับร้องเพลงลูกกรุงของครูโณมฉาย อรุณฉาน” เพื่อให้ทราบถึงเทคนิคและวิธีการถ่ายทอดเทคนิคการขับร้องเพลงลูกกรุง ซึ่งเป็นบทเพลงที่ปรากฏความงามทั้งทางด้านวรรณศิลป์ และดุริยางคศิลป์ไว้ด้วยกัน ได้รับการยกย่องว่าเป็นบทเพลงร่วมสมัยที่สะท้อนการบูรณาการศาสตร์ด้านต่าง ๆ ไว้อย่างสมบูรณ์

วัตถุประสงค์ในการวิจัย

ศึกษาวิธีการ เทคนิคการขับร้อง และวิธีการถ่ายทอดการขับร้องเพลงลูกกรุงของครูโณมฉาย อรุณฉาน

วิธีการดำเนินการวิจัย

1. ศึกษาเอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง โดยศึกษาด้านชีวประวัติและผลงานของ ครูโณมฉาย อรุณฉาน
2. กำหนดกลุ่มผู้ให้ข้อมูลโดยใช้วิธีการเลือกแบบเจาะจง (Purposive Sampling) โดยมีเกณฑ์การคัดเลือกผู้ให้ข้อมูล คือ 1) กลุ่มผู้ให้ข้อมูลหลัก (Key-information) คือครูโณมฉาย อรุณฉาน และ 2) กลุ่มผู้เรียน คือผู้เรียนที่ได้รับการถ่ายทอดการขับร้องเพลงลูกกรุงจากครูโณมฉาย อรุณฉาน ที่วงดนตรีกรมประชาสัมพันธ์อย่างต่อเนื่อง เป็นระยะเวลาอย่างน้อย 5 ปี จำนวน 6 คน ซึ่งมีรายชื่อดังนี้ 1) คุณสุรีย์พร กร่างสะอาด 2) คุณณัฐดนัย วงศ์วรสันต์ 3) คุณมรุจิรา บุญมงคล 4) คุณปัญญวิทย์ ไวยสาวงศ์ 5) คุณพศภ บัวสรวง และ 6) คุณณณกุล สมหวัง
3. การเก็บรวบรวมข้อมูลวิจัย ผู้วิจัยดำเนินการสร้างเครื่องมือวิจัย และเก็บรวบรวมข้อมูล จาก 1) แบบสัมภาษณ์แบบเจาะลึก (In-depth Interview) 2) แบบสัมภาษณ์แบบกึ่งโครงสร้าง (Semi-structured Interview) และ 3) การสังเกตแบบไม่มีส่วนร่วม (Non-participation Observation)
4. นำข้อมูลที่ได้มาจัดระเบียบข้อมูล เรียบเรียง วิเคราะห์ข้อมูล หาข้อสรุป นำเสนอเป็นความเรียง และสร้างคู่มือการสอนการขับร้องเพลงลูกกรุงตามแนวทางของครูโณมฉาย อรุณฉาน
5. จัดพิมพ์รูปเล่มวิทยานิพนธ์

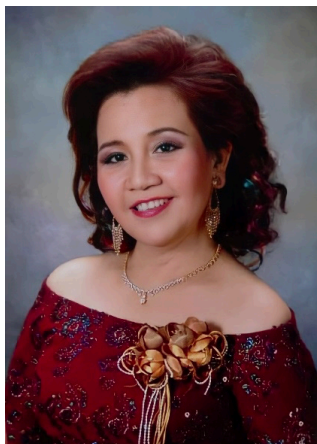
ผลการวิจัย

การศึกษาการถ่ายทอดการขับร้องเพลงลูกกรุงของครูโณมฉาย อรุณฉาน ผู้วิจัยวิเคราะห์ข้อมูลและอภิปรายผลข้อมูลจากการศึกษา รวบรวม และเก็บข้อมูลในด้านวิธีการ เทคนิคการขับร้อง และการถ่ายทอดการขับร้องของครูโณมฉาย อรุณฉาน ซึ่งสามารถสรุปผลการวิจัยได้ดังนี้

ตอนที่ 1 ผลการศึกษาวิธีการและเทคนิคการขับร้องของครูโณมฉาย อรุณฉาน พบว่าครูโณมฉายเป็นนักร้องเพลงลูกกรุงประจำวงดนตรีกรมประชาสัมพันธ์ อดีตผู้อำนวยการส่วนบริหารการดนตรี และหัวหน้าวงดนตรีกรมประชาสัมพันธ์ ปัจจุบันดำรงตำแหน่งที่ปรึกษาผู้อำนวยการสถานีวิทยุกระจายเสียงแห่งประเทศไทย ผลงานเพลงที่สร้างชื่อเสียงให้กับครูโณมฉาย อรุณฉาน คือเพลงสมมุติว่าเขารัก ประพันธ์ทำนองโดยครูเอื้อ สุนทรสนาน และคำร้องโดยครูธำตริ ซึ่งวิธีการและเทคนิคการขับร้องของครูโณมฉายนั้น ได้รับการถ่ายทอดพื้นฐานการขับร้องมาจากครอบครัว จนกระทั่งอายุ 17 ปี ได้สมัครเข้ารับราชการที่วงดนตรีกรมประชาสัมพันธ์ ครูโณมฉายได้รับการถ่ายทอดความรู้ด้านการขับร้องจากครูเอื้อ สุนทรสนาน ครูเพลง นักดนตรี และนักร้องรุ่นพี่ที่วงดนตรีกรมประชาสัมพันธ์ ทั้งด้านการปฏิบัติและทฤษฎี ซึ่งวิธีการพัฒนาคุณภาพเสียงร้องและทักษะการขับร้องที่ครูโณมฉาย อรุณฉาน ได้รับการพัฒนามาจากวงดนตรีกรมประชาสัมพันธ์ มีประเด็นที่สำคัญดังนี้

1. ด้านการพัฒนาคุณภาพเสียงร้อง พบว่าสิ่งที่ครูโณมฉาย อรุณฉาน ให้ความสำคัญสำหรับการฝึกในขั้นต้น คือการฝึกทักษะการฟังให้เกิดความแม่นยำ (Ear Training) เนื่องจากการขับร้องเพลงลูกกรุงมีการร้องคำให้ตรงกับวรรณยุกต์ในภาษาไทยและมีการผันเสียงไปตามทำนองเพลง จึงไม่นิยมร้องให้เสียงเพี้ยน ครูโณมฉายจึงมีวิธีการพัฒนาโสตทักษะและการร้องให้เกิดความแม่นยำด้วยการฝึกร้องกับเสียงเปียโน ส่งผลให้ครูมีทักษะการฟังเสียงที่ดี สามารถเปล่งเสียงร้องในระดับเสียงสูง-ต่ำได้อย่างแม่นยำ ทั้งยังสามารถเปล่งเสียงคำร้องได้อย่างชัดเจน

นอกจากนี้ยังพบว่าครูโณมฉายได้พัฒนาคุณภาพเสียงร้องของตนด้วยการฝึกขับร้องเพลงลูกกรุงเป็นประจำ และฝึกขับร้องด้วยบทเพลงที่มีความหลากหลายทั้งในเรื่องของจังหวะ ทำนอง และอารมณ์ในบทเพลง ครูโณมฉายจึงสามารถขับร้องเพลงลูกกรุงได้ทุกแนวด้วยวิธีการร้องแบบเต็มเสียง เต็มกำลัง และนำเทคนิคการร้องเอื้อนแบบเพลงไทยมาประยุกต์ใช้ในการขับร้องของตนได้อย่างไพเราะ สิ่งสำคัญที่ทำให้ครูโณมฉายประสบความสำเร็จด้านการขับร้องคือความขยันหมั่นเพียร ความอดทน ความมีวินัย และการฝึกปฏิบัติซ้ำจนเกิดความชำนาญ ส่งผลให้ครูโณมฉายมีผลงานเพลงของตนเองในเวลาต่อมา



ภาพที่ 1 ครูโณมฉาย อรุณฉาน
ที่มา : นิตยา อรุณวงศ์

2. ด้านฝึกทักษะการขับร้องให้เกิดความชำนาญ พบว่าครูโหมฉายมีวิธีการฝึกทักษะการขับร้องด้วยการเรียนรู้จากประสบการณ์จริง ทำให้ครูทราบถึงวิธีการขับร้อง การแสดงออกทางท่าทาง สายตา และการถ่ายทอดอารมณ์ในบทเพลงให้แก่ผู้ฟัง รวมถึงวิธีการรับมือกับสถานการณ์ต่าง ๆ ที่เกิดขึ้นบนเวทีได้ทัน่วงที นอกจากนี้ครูโหมฉายยังใช้การสังเกตวิธีการขับร้องของนักเรียนท่านอื่น เพื่อนำมาปรับใช้ให้เข้ากับการขับร้องของตนได้อย่างเหมาะสม ทำให้ครูโหมฉายสามารถขับร้องบทเพลงต่าง ๆ ด้วยเทคนิคที่หลากหลายได้อย่างไพเราะ

นอกจากนี้การเตรียมความพร้อมก่อนการแสดงบนเวทียังมีส่วนช่วยให้ครูโหมฉายสามารถขับร้องได้อย่างเป็นมืออาชีพ ซึ่งครูโหมฉายมีวิธีการเตรียมตัวและเตรียมความพร้อมของเสียงร้องด้วยการรับประทานอาหารที่มีประโยชน์ พักผ่อนให้เพียงพอ และออกกำลังกายเพื่อรักษาคุณภาพเสียงให้คงที่ รวมถึงการวอร์มเสียงในรูปแบบต่าง ๆ การทบทวนเนื้อร้อง และดูแลการแต่งกายให้เหมาะสมกับการแสดง ทำให้ครูโหมฉายสามารถร้องเพลงและสื่ออารมณ์ความหมายของบทเพลงได้อย่างมืออาชีพ

กล่าวได้ว่าการเรียนรู้จากประสบการณ์จริงและการฝึกฝนเพื่อพัฒนาการขับร้องของตนอยู่เสมอ ส่งผลให้ครูโหมฉาย อรุณาน เป็นนักร้องเพลงลูกกรุงที่มีความเชี่ยวชาญในด้านการขับร้องเพลงลูกกรุงทั้งภาคปฏิบัติและภาคทฤษฎี ซึ่งลักษณะวิธีการขับร้องของครูโหมฉายใช้วิธีการขับร้องเต็มเสียง มีช่วงลมหายใจยาว และมีน้ำหนักเสียงดัง-เบาเพื่อให้สอดคล้องกับอารมณ์ในแต่ละบทเพลง ประกอบกับการใช้เทคนิคการเอื้อนแบบเพลงไทย การขึ้นเสียงขึ้นคำให้ได้ความหมาย สีสาวอารมณ์ตามที่ผู้ประพันธ์กำหนดไว้ในคำร้อง ครูโหมฉายจึงสามารถถ่ายทอดอารมณ์ในแต่ละบทเพลงได้อย่างประณีตงดงามตามแบบฉบับของวงดนตรีกรมประชาสัมพันธ์

ตอนที่ 2 การถ่ายทอดความรู้ด้านการขับร้องเพลงลูกกรุงของครูโหมฉาย อรุณาน พบว่าครูได้นำความรู้ด้านการขับร้องและประสบการณ์ของตนมาประยุกต์ใช้กับวิธีการถ่ายทอดความรู้ ทั้งยังคงรูปแบบและหลักการถ่ายทอดของวงดนตรีกรมประชาสัมพันธ์ที่เน้นการพัฒนาทักษะการขับร้องให้เหมาะสมกับศักยภาพของผู้เรียนแต่ละคน โดยกลุ่มผู้ได้รับการถ่ายทอดความรู้ทั้ง 6 คนที่ผู้วิจัยได้เก็บข้อมูลนั้น ได้รับการถ่ายทอดจากครูโหมฉายไปในแนวทางเดียวกัน ทั้งด้านลำดับการถ่ายทอดและการพัฒนาทักษะการขับร้อง ส่งผลให้ผู้เรียนมีพื้นฐานการขับร้องอยู่ในระดับเดียวกัน ข้อแตกต่างคือด้านวิธีการเลือกเพลงให้เหมาะสมกับเสียงร้องตามธรรมชาติของผู้เรียน และวิธีการแก้ไขปัญหาเสียงร้องที่พบในผู้เรียน ส่งผลให้ผู้เรียนสามารถพัฒนาทักษะการร้องให้ตรงกับศักยภาพของตนได้อย่างเป็นธรรมชาติ นอกจากนี้ผู้วิจัยยังพบว่าลำดับวิธีการถ่ายทอดของครูโหมฉาย อรุณาน มีความคล้ายคลึงกับทฤษฎีการเรียนการสอนโดยยึดผู้เรียนเป็นสำคัญหรือโมเดลซิปปา (CIPPA Model) ของอาจารย์ทศนา แหม่มณี ทั้ง 7 ประการ ซึ่งรูปแบบการถ่ายทอดความรู้ของครูโหมฉายมีรายละเอียดดังนี้

1. การพิจารณาผู้เรียนก่อนการถ่ายทอดความรู้ โดยก่อนเริ่มกระบวนการถ่ายทอดความรู้ ครูโหมฉายจะพิจารณาเสียงร้องตามธรรมชาติของผู้เรียนแต่ละคน เพื่อวางแผนทางการสอน ปรับพื้นฐาน และคัดเลือกบทเพลงหรือแนวเพลงที่เหมาะสมให้แก่ผู้เรียนต่อไป

2. การปรับพื้นฐานการขับร้องของผู้เรียน พบว่าครูโหมฉายได้นำบทเพลงของวงดนตรีกรมประชาสัมพันธ์มาใช้ในการปรับพื้นฐานด้านการขับร้องของผู้เรียน บทเพลงที่ครูนำมาใช้เป็นแบบฝึกหัดในการพัฒนาทักษะการขับร้องของผู้เรียนมีดังนี้

- การฝึกเปล่งเสียงร้อง เป็นวิธีการเปล่งเสียงร้องด้วยเสียงจริงและเต็มเสียงเต็มกำลัง ครูโหมฉายเรียกวิธีการเช่นนี้ว่า “การระเบิดเสียง” หรือ “การดิงแก้วเสียง” โดยบทเพลงที่ครูเลือกใช้คือ “เพลงมาร์ชไทยรวมกำลัง” คำร้องโดยพระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว และประพันธ์ทำนองโดยเอื้อ สุนทรสนาน เนื่องจากบทเพลงนี้จำเป็นต้องใช้เสียงร้องที่เข้มแข็งหนักแน่น การฝึกเปล่งเสียงร้องด้วยเพลงนี้เป็นประจำ จึงส่งผลให้ผู้เรียนสามารถจดจำวิธีการและมีเส้นเสียงที่แข็งแรงมากขึ้น สามารถขับร้องเป็นระยะเวลานานได้ ดังตัวอย่างคำสัมภาษณ์ของผู้เรียนที่ว่า

*เพลงที่ใช้เสมอเลย คือเพลงมาร์ชไทยรวมกำลังใช้เพื่อที่จะดิงลูกแก้ว
ของเสียงออกมา ใช้เสียงจากธรรมชาติ เพื่อให้กล่อมเนื้อจำ⁶*

เพลงมาร์ชไทยรวมกำลัง เป็นบทเพลงที่มีเนื้อจำง่าย สามารถฝึกเสียงสูง เสียงต่ำ เป็นบทเพลงที่ครูโหมฉาย อรุณฉาน เลือกใช้ในการฝึกแก้วเสียงของผู้เรียนด้วยวิธีการระเบิดเสียง และฝึกการร้องแบบเต็มเสียงเต็มกำลังได้ เส้นเสียงแข็งแรงมากขึ้น และสามารถจดจำวิธีการเปล่งเสียงแบบเต็มกำลังได้ ครูโหมฉายจึงกำหนดเพลงมาร์ชไทยรวมกำลังเป็นบทเพลงพื้นฐานที่เสริมสร้างพัฒนาทักษะด้านเปล่งเสียงของผู้เรียน เพื่อเป็นการเตรียมความพร้อมสำหรับการขับร้องในบทเพลงอื่นต่อไป

- การฝึกควบคุมลมหายใจ การหายใจนับเป็นเรื่องพื้นฐานสำหรับการร้องเพลง เนื่องจากการหายใจสำหรับการขับร้องจำเป็นต้องหายใจให้มากกว่าปกติ ดังนั้นการฝึกควบคุมลมหายใจให้ถูกต้องวรรคตอน และเพียงพอประโยคเพลงจึงมีส่วนช่วยให้บทเพลงเกิดความไพเราะมากขึ้น ครูโหมฉายจึงเลือก “เพลงคลื่นสวาท” มาใช้ในการฝึกควบคุมลมหายใจ

สำหรับเพลงคลื่นสวาท ประพันธ์คำร้องโดยสมศักดิ์ เทพานนท์ และประพันธ์ทำนองโดยเอื้อ สุนทรสนาน เป็นบทเพลงคู่ที่ร้องสลับหญิงชาย มีท่วงทำนองช้าสลับเร็ว และประโยคสั้นยาวสลับกันไปเนื้อเพลง ซึ่งต้องอาศัยการร้องและควบคุมลมหายใจที่มีความต่อเนื่อง สั้นไหล ดังนั้นครูโหมฉายจึงเลือกเพลงคลื่นสวาทมาใช้ในการฝึกควบคุมลมหายใจ โดยครูกล่าวว่า “การใช้เพลงคลื่นสวาทมาฝึกควบคุมลมหายใจ เป็นวิธีการฝึกเก็บลมหายใจให้พอดีกับการร้องประโยคยาว ทั้งยังช่วยให้นักร้องสามารถรินลมและร้องประโยคยาวได้อย่างนิ่มนวล”⁷ ในการฝึกร้องเพลงคลื่นสวาทนั้น ครูโหมฉายได้กำหนดให้ผู้เรียนฝึกร้องเพลงคลื่นสวาท 1 ประโยค โดยให้ควบคุมลมหายใจ 1 ช่วงลมหายใจให้พอดีกับประโยคเพลง ดังตัวอย่างโน้ตเพลงที่ปรากฏ



ภาพที่ 2 ตัวอย่างเพลงคลื่นสวาท เรื่องการควบคุมลมหายใจและร้องให้พอดีกับ 1 ประโยคเพลง
ที่มา : ผู้วิจัย

6. ณัฐดนัย วงศ์วรสันต์, “การถ่ายทอดการขับร้องเพลงลูกกรุงของครูโหมฉาย อรุณฉาน,” สัมภาษณ์โดย ภาวรินทร์ พันธุ์คำ, 27 พฤศจิกายน 2563.

7. โหมฉาย อรุณฉาน, “การถ่ายทอดการขับร้องเพลงลูกกรุงของครูโหมฉาย อรุณฉาน,” สัมภาษณ์โดย ภาวรินทร์ พันธุ์คำ, วันที่ 29 เมษายน 2564.

เห็นได้ว่า เพลงคลื่นสวาท 1 ประโยคมีคำร้องมาก หากผู้ขับร้องเก็บลมหายใจไม่เพียงพอ หรือหายใจในระหว่างประโยคเพลง อารมณ์เพลงก็จะขาดตอนได้ ดังนั้นการนำบทเพลงนี้มาใช้ฝึกควบคุมลมหายใจจึงมีส่วนช่วยให้ผู้เรียนสามารถหายใจได้ถูกต้อง และพอดีกับประโยคของเพลง อีกทั้งยังช่วยให้ผู้เรียนมีลมหายใจที่ยาวขึ้น ซึ่งเป็นการเตรียมความพร้อมให้ผู้เรียนสามารถขับร้องเพลงที่มีประโยคยาว หรือควบคุมลมหายใจให้พอดีกับการเปล่งเสียงร้องในบทเพลงอื่น ๆ ต่อไป

- การฝึกเปล่งเสียงร้องให้ตรงระดับเสียงดนตรี เนื่องจากบทเพลงลูกกรุงมีการใช้ระดับเสียงร้องหรือช่วงเสียงที่ค่อนข้างกว้างและใช้ระดับเสียงสูงต่ำสลับกัน หากไม่ได้รับการปรับพื้นฐานการขับร้องให้แข็งแรงก็จะเป็นอุปสรรคต่อการร้องบทเพลงต่าง ๆ ได้ ดังนั้นครูโณมฉายจึงให้ความสำคัญกับการฝึกเสียงร้องให้ตรงกับระดับเสียงดนตรี ด้วยการเลือก “เพลงกบใต้กอบัว” มาใช้ในการฝึกความแม่นยำของเสียงร้องระดับเสียงและขึ้นคู่เสียงในรูปแบบต่าง ๆ

เพลงกบใต้กอบัว ประพันธ์คำร้องโดยหลวงวิจิตรมาตรา และประพันธ์ทำนองโดยเอื้อ สุนทรสนาน เพลงนี้มีท่วงทำนองที่ค่อนข้างเร็ว การฝึกขับร้องด้วยบทเพลงนี้ช่วยให้ผู้เรียนสามารถขับร้องให้ตรงระดับเสียงในขึ้นคู่เสียงต่าง ๆ ได้ ดังตัวอย่างโน้ตเพลงที่ปรากฏ



ภาพที่ 3 ตัวอย่างระยะห่างของเสียง เพลงกบใต้กอบัว
ที่มา : ผู้วิจัย

เห็นได้ว่าทำนองเพลงกบใต้กอบัว มีการดำเนินทำนองในรูปแบบของขึ้นคู่เสียงต่าง ๆ เช่น คู่เมเจอร์ 2 (Major 2), คู่เมเจอร์ 3 (Major 3), คู่ไมเนอร์ 3 (Minor 3) และคู่เมเจอร์ 6 (Major 6) เป็นต้น ซึ่งขึ้นคู่เสียงที่พบนี้มีการเปลี่ยนระดับเสียงสูง-ต่ำตลอดทั้งเพลง ดังนั้นการฝึกเปล่งเสียงให้ตรงกับระดับเสียงดนตรีด้วยเพลงกบใต้กอบัว จึงถือเป็นแบบฝึกหัดที่ช่วยให้ผู้เรียนสามารถขับร้องได้ตรงกับระดับเสียงดนตรีได้อย่างแม่นยำ ทั้งยังมีส่วนช่วยในการพัฒนาทักษะด้านจังหวะและทักษะด้านการฟังของผู้ขับร้องให้มีความแม่นยำมากขึ้นด้วย

3. การคัดเลือกเพลงเดี่ยวให้เหมาะสมกับผู้เรียนแต่ละคน ภายหลังการพิจารณาเสียงและปรับพื้นฐานเสียงร้องของผู้เรียนแล้ว พบว่าครูโณมฉายได้คัดเลือกบทเพลงต้นฉบับที่เหมาะสมและตรงกับศักยภาพของผู้เรียนแต่ละคน เพื่อให้ผู้เรียนได้ฝึกปฏิบัติและทำความเข้าใจวิธีการขับร้องเทคนิคต่าง ๆ ที่ปรากฏในบทเพลงต้นฉบับ จนกระทั่งเกิดความเคยชินและสามารถขับร้องได้อย่างเป็นธรรมชาติ ดังคำสัมภาษณ์ของผู้เรียนที่ว่า

การเลือกเพลง นานิด (โณมฉาย อรุณฉาน) จะดูพื้นฐานของเสียงเป็นหลัก
ส่วนใหญ่ที่จะร้องแนวเพลงของครูวินัย จุลละบุษปะ
พอเราร้องแนวเพลงของคนหนึ่งซ้ำๆ เราจะเกิดความเคยชิน⁸

8. ปุณยวัฒน์ ไวยสาวงค์, “การถ่ายทอดการขับร้องเพลงลูกกรุงของครูโณมฉาย อรุณฉาน,” สัมภาษณ์โดย ภาวรินทร์ พันธุ์คำ, 21 ธันวาคม 2563.

วิธีการคัดเลือกบทเพลงที่เหมาะสมให้ผู้เรียนของครูโฉมฉายนั้น คำนึงถึงความเหมาะสมของธรรมชาติเสียง เนื้อเสียง และบุคลิกภาพของผู้เรียน ช่วยให้ผู้เรียนสามารถพัฒนาทักษะการขับร้องและแก้ไขจุดบกพร่องของตนเอง ผ่านบทเพลงประเภทต่าง ๆ ได้อย่างเหมาะสม ตรงกับบุคลิกภาพและวิธีการขับร้องของตน ซึ่งเป็นการเตรียมความพร้อมสำหรับการแสดงบนเวทีต่อไปได้อย่างดี

4. การฝึกขับร้องร่วมกับผู้อื่น เนื่องจากการขับร้องเพลงหมู่เป็นเอกลักษณ์ของวงดนตรีกรมประชาสัมพันธ์ ครูโฉมฉายจึงเน้นให้ผู้เรียนได้ฝึกประสบการณ์การขับร้องร่วมกับผู้อื่น เพื่อให้ผู้เรียนสามารถขับร้องเพลงหมู่ได้อย่างพร้อมเพรียงและเกิดความรักความสามัคคีกันในกลุ่มคณะ ทั้งยังช่วยให้ผู้เรียนเกิดความกระตือรือร้นในการแสวงหาความรู้ใหม่ ๆ เพื่อพัฒนาทักษะของตนและนำมาแลกเปลี่ยนความรู้กันภายในกลุ่มผู้เรียน

5. การปรับปรุงและชี้แนะ เมื่อผู้เรียนเรียนมาในระดับหนึ่งแล้ว ครูโฉมฉายได้ทำการประเมินผลของการฝึกปฏิบัติของผู้เรียน และเตรียมความพร้อมก่อนการแสดงบนเวทีจริง โดยการให้คำแนะนำ และปรับปรุงวิธีการขับร้องของผู้เรียน รวมถึงเก็บรายละเอียดเทคนิคต่าง ๆ ที่ปรากฏในแต่ละบทเพลง ซึ่งครูโฉมฉายได้ใช้วิธีการบรรยาย สาธิต และแสดงตัวอย่างให้แก่ผู้เรียน ที่ละจุด และปรับวิธีการขับร้องให้เกิดความไพเราะมากขึ้น ด้วยวิธีการดังนี้

- การปรับเทคนิคการเอื้อน เนื่องจากการร้องคำร้องในภาษาไทยมีการผันเสียงตามวรรณยุกต์และสระต่าง ๆ ทำให้มีข้อจำกัดในการเปล่งเสียงร้องตามทำนองดนตรี ดังนั้นจึงมีการร้องเอื้อนปิดท้ายคำร้องเพื่อให้การร้องมีความชัดเจนมากขึ้น ทั้งยังเป็นการเน้นอารมณ์ในบทเพลงต่าง ๆ ให้สื่ออารมณ์ออกมาชัดเจน ซึ่งการเอื้อนในเพลงลูกกรุงมีความคล้ายคลึงกับร้องเอื้อนแบบการขับร้องเพลงไทย โดยสามารถแบ่งวิธีการร้องเอื้อนออกเป็น 2 ลักษณะ คือ 1) เอื้อนเสียง คือการเปล่งเสียงเอื้อนไปตามทำนองต่าง ๆ ประกอบไปด้วย เออ เอย อือ เอยี เฮอ ฮือ หือ และ 2) เอื้อนคำร้อง คือการเปล่งเสียงเอื้อนเพื่อปิดท้ายคำร้อง หรือการร้องผันเสียง เพื่อให้คำร้องชัดเจน

วิธีการถ่ายทอดเทคนิคการเอื้อนของครูโฉมฉายมีลักษณะที่เป็นการเปรียบเทียบการร้องเอื้อนให้เหมือนกับการวาดลายไทย ซึ่งต้องใช้ความละเอียดในการร้องเอื้อนเสียงเอื้อนคำและการปั้นคำร้อง และใช้วิธีการนับจำนวนการเอื้อนด้วยวิธีการที่ครูเรียกว่า “การนับเม็ด” เพื่อให้การเอื้อนและการร้องคำร้องเกิดความชัดเจนและถูกต้องสมบูรณ์ ครบถ้วนตามจำนวนโน้ตที่กำหนด โดยซึ่งครูจะเป็นผู้ขีดเกลากำหนดให้การร้องเอื้อนมีความละเอียดและชัดเจนมากขึ้น ทำให้ผู้เรียนสามารถร้องเสียงเอื้อนในสำเนียงไทยได้อย่างถูกต้อง

- การตีความหมายของบทเพลง ครูโฉมฉาย อรุณฉาน เป็นนักร้องอีกคนหนึ่ง ที่ให้ความสำคัญกับการตีความหมายของบทเพลงเป็นอย่างมาก เนื่องจากบทเพลงลูกกรุงมีการใช้ภาษาที่แฝงความหมายไว้ในคำร้องผู้ขับร้องต้องอาศัยการตีความเพื่อให้สามารถถ่ายทอดอารมณ์ในบทเพลงให้ออกมาตรงกับที่ผู้ประพันธ์ต้องการสื่อ ดังนั้นครูโฉมฉายจึงเน้นให้ผู้เรียนได้ฝึกตีความหมายของบทเพลงในทุก ๆ คำร้อง และมีอารมณ์ความรู้สึกร่วมกับคำร้อง เพื่อให้ผู้ฟังเกิดความรู้สึกซาบซึ้ง คล้อยตามอารมณ์ของบทเพลงได้

นอกจากนี้การตีความหมายของบทเพลงยังส่งผลต่อการแสดงออกของท่าทางที่ใช้ประกอบการร้องบนเวทีอีกด้วย ไม่ว่าจะเป็นการแสดงออกทางสีหน้า ท่าทาง สายตา การเคลื่อนไหวทางร่างกายในลักษณะต่าง ๆ ให้เข้ากับอารมณ์ในบทเพลงนั้น ๆ เทคนิคการตีความของบทเพลงจึงเป็นอีกสิ่งหนึ่งที่ครูโฉมฉายถ่ายทอดแก่ผู้เรียน ด้วยการปฏิบัติให้ดูเป็นตัวอย่างพร้อมอธิบายความหมายของเพลง เพื่อให้ผู้เรียนเข้าใจวิธีการตีความหมาย และการแสดงอารมณ์ของบทเพลงในลักษณะต่าง ๆ ทำให้ผู้เรียนสามารถถ่ายทอดอารมณ์ของบทเพลงได้อย่างดี

6. การฝึกประสบการณ์จากการแสดงบนเวทีจริง นับเป็นหลักการที่สำคัญอย่างหนึ่งที่ครูโหมฉาย อรุณฉาน นำมาประยุกต์ใช้กับถ่ายทอดองค์ความรู้ของตน โดยครูให้ผู้เรียนได้ฝึกฝนทักษะของตนผ่านประสบการณ์ ทำให้ผู้เรียนได้เกิดเรียนรู้ ปรับปรุง และกระตุ้นให้ผู้เรียนพัฒนาตนเองอยู่เสมอ เพื่อให้ผู้เรียนสามารถแสดงออกบนเวทีได้อย่างมีคุณภาพ และรับมือกับสถานการณ์จริงที่เกิดขึ้นบนเวทีได้อย่างทันท่วงที

นอกจากนี้การแสดงบนเวทีของผู้เรียนยังเป็นวิธีการหนึ่งที่ครูนำมาใช้วัดและประเมินผลการเรียนรู้ของผู้เรียน ด้วยการประเมินผลหลังการแสดงทุกครั้งว่าเป็นอย่างไร จากนั้นจึงนำข้อมูลที่ได้มาพิจารณาเพื่อออกแบบการเรียนการสอนให้มีความเหมาะสมกับผู้เรียนเป็นรายบุคคล ซึ่งครูจะคอยชี้แนะ ตรวจสอบความถูกต้อง และติดตามผลของการฝึกของผู้เรียนอยู่เสมอ เพื่อปรับปรุงและเพิ่มทักษะการขับร้องของผู้เรียนให้เป็นนักร้องมืออาชีพ

7. การประยุกต์ใช้ความรู้กับการแสดงของตน เมื่อผู้เรียนได้รับการถ่ายทอดจากครู และมีความคุ้นเคยกับการแสดงบนเวทีไปสักระยะหนึ่งแล้ว ครูโหมฉายได้ฝึกให้ผู้เรียนนำความรู้ที่ได้ไปต่อยอดและประยุกต์ใช้กับการแสดงของตน จนเกิดเป็นเอกลักษณ์เฉพาะตนต่อไป ครูถือว่าสิ่งนี้เป็นเรื่องสำคัญสำหรับนักร้องลูกกรุง เพราะถือเป็นการสร้างศิลปินที่ถึงฝั่งอย่างแท้จริง โดยครูจะคอยติดตามผล ตรวจสอบ ปรับปรุง ชี้แนะ และให้คำแนะนำแก่ผู้เรียนอยู่เสมอ เพื่อให้ผู้เรียนสามารถขับร้องบทเพลงต่าง ๆ ได้อย่างไพเราะ ความหมายเพลงถูกต้อง คำร้องชัดเจน

สรุปผล

จากการศึกษาวิธีการขับร้องเพลงลูกกรุงและการถ่ายทอดองค์ความรู้ด้านการขับร้องเพลงลูกกรุงของครูโหมฉาย อรุณฉาน สามารถสรุปผลการวิจัยได้ดังนี้

1. ครูโหมฉาย อรุณฉาน เป็นนักร้องเพลงลูกกรุงที่มีน้ำเสียงช่วงเสียงร้องกว้าง น้ำเสียงใส กังวาน อ่อนหวาน และนุ่มลึก ด้วยวิธีการขับร้องที่เน้นการเปล่งเสียงร้องแบบเต็มเสียง เน้นแสดงลีลาการขับร้องด้วยเสียงขึ้นสูงลงต่ำที่ชัดเจน ร้องลากเสียงยาว ตรงเสียง ตรงจังหวะ ประกอบกับการใช้เทคนิคการร้องเอื้อนแบบเพลงไทย การปั้นเสียง บั่นคำ และการทอดเสียงร้องให้เข้ากับอารมณ์ในแต่ละบทเพลงเพลงได้อย่างประณีตตามแบบฉบับของวงดนตรีกรมประชาสัมพันธ์ ซึ่งเป็นผลมาจากการได้รับการพัฒนาทักษะการขับร้องจากวงดนตรีกรมประชาสัมพันธ์ ครูโหมฉาย อรุณฉาน จึงได้รับการยอมรับจากในฐานะนักร้องเพลงลูกกรุงจากศิลปิน นักร้อง นักดนตรี และผู้ฟังทุกช่วงวัย มาตั้งแต่อดีตจนถึงปัจจุบัน

2. การถ่ายทอดการขับร้องเพลงลูกกรุงของครูโหมฉาย อรุณฉาน ยังคงรูปแบบการถ่ายทอดความรู้ของวงดนตรีกรมประชาสัมพันธ์ดั้งเดิมไว้ โดยครูโหมฉายได้นำหลักวิธีการถ่ายทอดโดยเน้นผู้เรียนเป็นสำคัญด้วยการเน้นให้ผู้เรียนเกิดการเรียนรู้จากการลงมือปฏิบัติจริง ส่งผลให้ผู้เรียนสามารถขับร้องได้อย่างถูกต้อง ทั้งยังสามารถรักษารูปแบบการขับร้องที่เป็นเอกลักษณ์ตามแบบฉบับของวงดนตรีกรมประชาสัมพันธ์ ที่เน้นการเปล่งเสียงที่ไพเราะ การเอื้อนที่ต้องการปั้นเสียงบั่นคำ และการถ่ายทอดอารมณ์ของบทเพลงให้ตรงตามที่คุณประพันธ์กำหนดไว้ ทั้งนี้วิธีการถ่ายทอดของครูโหมฉายสามารถสรุปลำดับขั้นตอนการถ่ายทอดของครูโหมฉาย อรุณฉานได้ตามแผนผังต่อไปนี้



แผนผังที่ 1 วิธีการถ่ายทอดการขับร้องเพลงลูกกรุงของครูโฉมฉาย อรุณฉาน
ที่มา : ผู้วิจัย

จากแผนภาพข้างต้น จะเห็นได้กระบวนการถ่ายทอดการขับร้องเพลงลูกกรุงของครูโฉมฉายมีลำดับขั้นตอน การดำเนินการถ่ายทอดความรู้ ที่เน้นให้ผู้เรียนเกิดการเรียนรู้และฝึกพัฒนาทักษะการขับร้องของตนจากการปฏิบัติจริง โดยมีครูคอยให้คำแนะนำ ปรับปรุงและแก้ไขให้การขับร้องของผู้เรียนมีความสมบูรณ์ครบถ้วนมากขึ้น นอกจากนี้ ครูยังเน้นให้ผู้เรียนได้เรียนรู้จากการประสบการณ์การแสดงบนเวที เพื่อให้ผู้เรียนสามารถพัฒนาการขับร้องของตนจนเกิดความชำนาญ ซึ่งจุดมุ่งหมายของครูโฉมฉายคือการสร้างศิลปินนักร้องเพลงลูกกรุงรุ่นใหม่ที่มีคุณภาพ โดยครูคอยผลักดันให้ผู้เรียนเกิดความรู้ความเข้าใจและค้นพบจุดเด่นของตน และเติบโตไปเป็นนักร้องเพลงลูกกรุงมืออาชีพต่อไป

อภิปรายผลการวิจัย

ครูโฉมฉาย อรุณฉาน เป็นนักร้องเพลงลูกกรุงที่มีเสียงร้องตามธรรมชาติใสกังวาน นุ่มลึก และมีช่วงเสียงกว้าง สามารถขับร้องในช่วงเสียงต่ำ เสียงกลาง และเสียงสูงได้อย่างมีคุณภาพ ซึ่งเป็นผลมาจากฝึกพัฒนาทักษะการขับร้องด้วยวิธีการร้องเพลงทุกประเภท ส่งผลให้ครูโฉมฉายมีความเชี่ยวชาญในด้านกลวิธีในการขับร้องที่หลากหลาย ประกอบกับเทคนิคการเอื้อนแบบเพลงไทยร่วมกับเทคนิคการปั้นเสียงปั้นคำ การทอดเสียงดังเบา และการเน้นเสียงร้องถ้อยคำต่าง ๆ ให้ชัดเจน ส่งผลให้บทเพลงของครูโฉมฉายเกิดอารมณ์และมีลีลาการขับร้องที่เหมาะสมกับอารมณ์ในแต่ละบทเพลง

ในด้านการถ่ายทอดความรู้ด้านการขับร้อง ครูเป็นผู้ที่มีส่วนสำคัญอย่างยิ่งต่อการส่งผ่านความรู้แก่ผู้เรียน นำความรู้และทักษะด้านการขับร้องเพลงลูกกรุงที่สั่งสมมาจากการประสบการณ์การขับร้องให้แก่ผู้เรียน ด้วยวิธีการสาธิตเป็นตัวอย่าง การอธิบาย และการบอกเล่า ซึ่งหลักการที่ครูโฉมฉายใช้ในการถ่ายทอดความรู้ นั้น ยังคงรูปแบบและหลัก การการถ่ายทอดของวงดนตรีกรมประชาสัมพันธ์ที่เน้นพัฒนาทักษะการขับร้องโดยยึดผู้เรียนเป็นสำคัญ โดยการนำ บทเพลงลูกกรุงมาใช้เป็นแบบฝึกหัดและแก้ไขปัญหาด้านการขับร้องที่พบในกลุ่มผู้เรียน

วิธีการถ่ายทอดของครูโฉมฉายยังคงรูปแบบและหลักการการถ่ายทอดของวงดนตรีกรมประชาสัมพันธ์ที่เน้น พัฒนาทักษะการขับร้องโดยยึดผู้เรียนเป็นสำคัญ ทั้งยังสามารถนำมาเชื่อมโยงกับทฤษฎีการสอนโดยยึดผู้เรียนเป็น สำคัญ หรือโมเดลชิปปา (CIPPA Model) ของอาจารย์ทิศนา ขัมมณี ที่มุ่งเน้นให้ผู้เรียนรู้และเข้าใจในเรื่องที่ศึกษา

อย่างแท้จริง⁹ โดยให้ผู้เรียนได้ฝึกประสบการณ์การขับร้องจากสถานการณ์จริง เพื่อให้ผู้เรียนเกิดการเรียนรู้และพัฒนาทักษะของตน ทั้งยังสามารถนำความรู้ไปประยุกต์ใช้กับการขับร้องเดี่ยวและการขับร้องร่วมกับผู้อื่นได้ รวมถึงเพื่อพัฒนาวิธีการขับร้องของตนให้เกิดความชำนาญมากขึ้น สามารถสรุปลำดับการถ่ายทอดของครูโณมฉาย อรุณฉาน ได้ดังนี้

ขั้นที่ 1 การทบทวนความรู้เดิม โดยการให้ผู้เรียนขับร้องเพลงที่ตนถนัด เพื่อพิจารณาพื้นฐานเสียงตามธรรมชาติของผู้เรียนแต่ละคน และคัดเลือกบทเพลงที่เหมาะสมให้แก่ผู้เรียนต่อไป

ขั้นที่ 2 การแสวงหาความรู้ใหม่ โดยการปรับพื้นฐานของผู้เรียนด้วยบทเพลงที่ครูกำหนด เพื่อให้ผู้เรียนเกิดความคุ้นเคยและจำจืดวิธีการเปล่งเสียงแบบเต็มกำลัง การหายใจให้พอดีกับประโยคเพลง และร้องตรงเสียง

ขั้นที่ 3 การศึกษาทำความเข้าใจข้อมูลและเชื่อมโยงความรู้ใหม่กับความรู้เดิม โดยให้ผู้เรียนฝึกขับร้องเพลงเดี่ยวตามที่ครูกำหนด เพื่อเรียนรู้ เชื่อมโยงความรู้ใหม่ และแก้ไขข้อบกพร่องของตนไปพร้อมกับการเตรียมความพร้อมในการขับร้องเพลงลูกกรุงบนเวทีต่อไป

ขั้นที่ 4 การแลกเปลี่ยนความรู้ความเข้าใจกับกลุ่ม ครูให้ผู้เรียนฝึกขับร้องกับผู้อื่นด้วยการร้องเพลงคู่ เพลงหมู่ และเพลงร่วมนำ เพื่อให้ผู้เรียนขับร้องร่วมกับผู้อื่น และสามารถแลกเปลี่ยนความรู้ซึ่งกันและกันได้

ขั้นที่ 5 การสรุปและจัดระเบียบความรู้ ครูประเมินและให้คำแนะนำในการพัฒนาทักษะการขับร้องของผู้เรียนเป็นรายบุคคล เพื่อเตรียมความพร้อมสำหรับการแสดงบนเวที

ขั้นที่ 6 การปฏิบัติ หรือการแสดงผลงาน ครูให้ผู้เรียนได้เรียนรู้และสร้างความชำนาญด้านการขับร้องผ่านการแสดงบนเวทีจริงทั้งในรูปแบบการแสดงเดี่ยวและการแสดงกลุ่ม

ขั้นที่ 7 การประยุกต์ใช้ความรู้ ครูให้ผู้เรียนแสวงหาความรู้และฝึกพัฒนาทักษะของตนจนเกิดความชำนาญ เพื่อนำความรู้ที่ได้มาประยุกต์ใช้ในการแสดงได้อย่างเหมาะสม

ข้อเสนอแนะ

ข้อเสนอแนะในการนำผลวิจัยไปใช้

1. ผลการวิจัยสามารถนำไปเป็นตัวอย่างในการศึกษาองค์ความรู้ในด้านการถ่ายทอด การขับร้องหรือการถ่ายทอดการบรรเลงดนตรีประเภทอื่น เพื่อหาค่าความสอดคล้องทางทฤษฎีและหลักทฤษฎีการเรียนรู้ในด้านอื่น ๆ
2. ควรนำองค์ความรู้ที่ได้จากการศึกษาไปประยุกต์ใช้ในการเรียนการสอนการขับร้องในแนวเพลงต่าง ๆ

ข้อเสนอแนะในการศึกษาการวิจัยต่อไป

1. ควรมีการศึกษาและรวบรวมประวัติและผลงานเพลงของครูโณมฉาย อรุณฉานให้ละเอียดครบถ้วนมากขึ้น
2. ควรมีการศึกษารูปแบบการถ่ายทอดการขับร้องของวงดนตรีกรมประชาสัมพันธ์ให้ครบถ้วนในทุกมิติ

9. ทิศนา ขนมนมณี, ศาสตร์การสอน องค์ความรู้เพื่อการจัดกระบวนการเรียนรู้ที่มีประสิทธิภาพ (กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2560), 282-284.

บรรณานุกรม

คีตา พญาไท. *ตำนานครูเพลง เพลงไทยสากลลูกกรุง*. กรุงเทพฯ : แสงดาว, 2555.

โฉมฉาย อรุณฉาน. “การถ่ายทอดการขับร้องเพลงลูกกรุงของครูโฉมฉาย อรุณฉาน.” สัมภาษณ์โดย
ภาวรินทร์ พันธุ์คำ. 19 ตุลาคม 2563.

โฉมฉาย อรุณฉาน. “การถ่ายทอดการขับร้องเพลงลูกกรุงของครูโฉมฉาย อรุณฉาน.” สัมภาษณ์โดย
ภาวรินทร์ พันธุ์คำ. 29 เมษายน 2564.

ณัฐดนัย วงศ์วรสันต์. “การถ่ายทอดการขับร้องเพลงลูกกรุงของครูโฉมฉาย อรุณฉาน.” สัมภาษณ์
โดย ภาวรินทร์ พันธุ์คำ. 27 พฤศจิกายน 2563.

ณัฐธัญ อินทร์คง, “พัฒนาการ ลักษณะเฉพาะ และองค์ความรู้ของการขับร้องเพลงไทยสากล.” วิทยานิพนธ์ระดับ
ปริญญาปรัชญาดุษฎีบัณฑิต, มหาวิทยาลัยมหิดล, 2559.

ดวงใจ ทิวทอง. *อรรถาธิบายการขับร้อง กระบวนแบบและนวัตกรรมการขับร้อง*. กรุงเทพฯ : วิสคอม
เซ็นเตอร์, 2560.

ทิตนา แคมมณี. *ศาสตร์การสอน องค์ความรู้เพื่อการจัดกระบวนการเรียนรู้ที่มีประสิทธิภาพ*.
กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2560.

บุญยวิทย์ ไวยสววงศ์. “การถ่ายทอดการขับร้องเพลงลูกกรุงของครูโฉมฉาย อรุณฉาน.” สัมภาษณ์
โดย ภาวรินทร์ พันธุ์คำ. 21 ธันวาคม 2564.

สมบัติ กิ่งกาญจนวงศ์. “การวิเคราะห์เพลงลูกกรุง.” วิทยานิพนธ์ระดับปริญญาการศึกษา
มหาบัณฑิต, มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ, 2534.

การพัฒนากิจกรรมดนตรีสำหรับเด็กออทิสติกเพื่อการพัฒนาทักษะทางสังคม THE DEVELOPMENT OF MUSIC ACTIVITIES FOR IMPROVING SOCIAL SKILLS IN CHILDREN WITH AUTISM

นัฏฐิกา สุนทรธนผล* NUTTIKA SOONTORNTANAPHOL*

บทคัดย่อ

วัตถุประสงค์ของบทความวิจัยนี้ เพื่อศึกษาพัฒนาแผนการจัดกิจกรรมดนตรีสำหรับเด็กออทิสติก และเพื่อศึกษาเปรียบเทียบทักษะทางสังคมของเด็กออทิสติกก่อนและหลังการใช้แผนการจัดกิจกรรมดนตรี มุลนิธิเด็กออทิสติกไทย กรุงเทพมหานคร กลุ่มเป้าหมายในการวิจัยครั้งนี้ คือ เด็กออทิสติก อายุ 6-11 ปี จำนวน 6 คน ซึ่งได้ใช้วิธีการคัดเลือกแบบเจาะจง โดยทางครูประจำชั้นเป็นผู้คัดเลือก เครื่องมือที่ใช้ในการวิจัยครั้งนี้ คือ แผนการจัดกิจกรรมดนตรีสำหรับเด็กออทิสติก จำนวน 8 แผน และแบบประเมินพฤติกรรมเด็ก ออทิสติก จำนวน 40 ข้อ

ผลการวิจัยพบว่า แผนการจัดกิจกรรมดนตรีสำหรับเด็กออทิสติก จำนวน 8 แผน ยึดหลักการพัฒนากิจกรรมดนตรีใน 3 ประเด็น ได้แก่ การสำรวจเกี่ยวกับพื้นที่รอบ ๆ ตัวเอง การสำรวจเกี่ยวกับรูปร่างลักษณะ และการเลียนแบบสู่การสร้างสรรค์ ลักษณะกิจกรรมดนตรี ประกอบด้วย 3 ชั้น ได้แก่ ขั้นนำ เป็นการนำเข้าสู่กิจกรรม สร้างความสนใจ สมาธิ และสร้างความคุ้นเคยให้กับเด็กก่อนเข้าสู่กิจกรรม ขั้นการเรียนรู้และปฏิบัติซ้ำ เป็นการเปิดโอกาสให้เด็กสามารถเลียนแบบพฤติกรรม ท่าทาง การออกเสียง เปล่งเสียง หรือฟังระดับเสียงต่าง ๆ ตามผู้นำกิจกรรม และจะให้เด็กได้ปฏิบัติกิจกรรมอย่างต่อเนื่องพร้อมฝึกฝนหรือปฏิบัติซ้ำ ๆ และขั้นคิดสร้างสรรค์และสรุปกิจกรรม เด็กออทิสติกจะได้แสดงออกอย่างอิสระ ในการสร้างสรรค์ท่าทางประกอบเพลง การเคาะจังหวะเครื่องดนตรีในรูปแบบต่าง ๆ รวมถึงการแสดงความรู้สึกที่มีต่อกิจกรรมดนตรีในแต่ละครั้ง และผลการใช้กิจกรรมดนตรีในการพัฒนาทักษะทางสังคมของเด็กออทิสติก พบว่า เด็กออทิสติกมีทักษะทางสังคมในทุกด้าน หลังการใช้กิจกรรมดนตรีสูงกว่าก่อนการใช้กิจกรรมดนตรีอย่างมีนัยสำคัญทางสถิติที่ระดับ .01

คำสำคัญ : กิจกรรมดนตรี/ เด็กออทิสติก/ ปฏิสัมพันธ์ทางสังคม/ ทักษะทางสังคม/ การสื่อสาร/ ความสนใจและการทำซ้ำ

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

*Assistant Professor Dr., Division of Music, Faculty of Fine Arts, Srinakharinwirot University, nuttikas@g.swu.ac.th.

Abstract

This study aimed to examine music activity plans designed for children with autism and compare their social skills before and after implementing the plans at the Autistic Thai Foundation, Bangkok. The sample consisted of 6 autistic children, aged between 6-11 years old and drawn by their advisory teachers, using purposive sampling. The research instruments were 8 music activity plans and 40-item behavioral assessment forms.

The findings showed that the 8 music activity plans helped the samples develop their social skills. The plans were geared towards the children with autism in 3 areas of the development; observation, recognition, and creativity by imitation. The music activities comprised 3 steps. The first step was an introductory part that drew the samples' attention and rendered them relaxed and comfortable. The second step included learning and repetition which allowed them to imitate actions, gestures, pronunciation, and articulation, listen to different tones, and practice successively and repetitively. The last step included creative thinking and the end of the activities. This step allowed the children to express themselves freely by creating gestures and tapping musical instruments along the music, and reacting to each music activity. The findings also revealed that the levels of social skills in the children with autism after the implementation were all higher than those before the implementation at a significance level of .01.

Keywords: music activities/ children with autism/ social interaction/ social skills/ communication/ interest and repetition

บทนำ

“ออทิสติก” เป็นกลุ่มอาการภาวะออทิสซึม (Autism Spectrum Disorder) มีรากศัพท์มาจากภาษากรีก คำว่า Auto แปลว่า “แยกตัว อยู่ในโลกของตัวเอง” เป็นความผิดปกติที่มีลักษณะเป็นสเปกตรัม หมายความว่า อาการ ความบกพร่อง ความสามารถ และระดับความรุนแรง จะแตกต่างกันไปในแต่ละบุคคล โดยอาการหลัก ๆ จะพบร่วมกันในเด็กหนึ่งคน เด็กออทิสติกหนึ่งคนจะมีพฤติกรรมหลาย ๆ อย่างรวมกัน เช่น การเรียกชื่อแล้วไม่ตอบรับ นิ่งนิ่ง ไม่สบตา สื่อสารไม่ได้หรือใช้คำพูดไม่เป็น ไม่สามารถแปลงเสียงเป็นคำพูดได้ ส่งเสียงยาว ๆ ไม่เป็นคำ หรือพูดเป็นคำสั้น ๆ ไม่มีส่วนร่วมกับเพื่อน ๆ ไม่สนใจผู้อื่น หรือสิ่งแวดล้อม ชอบเก็บตัวอยู่คนเดียว มีความสนใจในบางสิ่ง มากจนเกินไป ซึ่งเด็กออทิสติกที่อยู่ในโลกของตัวเองมาก จะมีการกระตุ้นตัวเองเป็นระยะ ๆ ด้วยการหมุนตัว โยกตัว เขย่งเท้า สบัดมือ เล่นมือ เล่นเสียง เป็นต้น สิ่งที่เป็นอุปสรรคต่อการใช้ชีวิตของเด็กออทิสติก คือ ภาษา การสื่อสาร พฤติกรรม และทักษะการเข้าสังคม เพราะพวกเขาไม่เข้าใจอารมณ์หรือความรู้สึกนึกคิดของคนอื่น ด้วยการสังเกต สีหน้าท่าทาง หมายความว่า หากผู้ปกครองไม่อธิบายเป็นคำพูดชัดเจนว่าตัวเองกำลังรู้สึกอะไร เด็กออทิสติกก็จะไม่เข้าใจเช่นเดียวกัน พวกเขาจะไม่สามารถสะท้อนอารมณ์ความรู้สึกของตัวเองออกมาได้ หากไม่ได้รับการสอนอย่างเป็นรูปธรรม อาจกล่าวได้ว่า เขาจะรู้สึก แต่ไม่รู้จัก คือ รู้สึกอารมณ์ต่าง ๆ แต่ไม่รู้จักรวามิสิ่งเหล่านั้นคืออะไร ไม่สามารถ อธิบายได้ด้วยตัวเอง หากไม่มีคนบอกมาก่อน ทำให้เป็นอุปสรรคในการใช้ชีวิตในสังคม ข้อมูลจากมูลนิธิออทิสติกไทย ระบุว่า ประเทศไทยมีผู้เป็นออทิสติกกว่า 3 แสนคน (หรือ ทุก ๆ 1,000 คน จะพบผู้ป่วยออทิสติก 6 คน) ซึ่งผู้ป่วย ออทิสติกเหล่านี้ จำเป็นต้องได้รับการดูแลอย่างต่อเนื่อง¹ ผลการศึกษาทั่วโลกพบว่า จำนวนเด็กออทิสติก ทั่วโลกเพิ่มมากขึ้น เป็น 6 ใน 1,000 คน และจากการศึกษาวิจัยของศูนย์ควบคุมป้องกันโรคแห่งสหรัฐอเมริกา (Center of Disease Control and Prevention) สหรัฐอเมริกา พบว่าในเด็ก 88 คนจะมีเด็กออทิสติก 1 คน เด็กชายจะมีแนวโน้มเป็นออทิสติกมากกว่าเด็กหญิง 5 เท่าตัว²

เด็กออทิสติกเมื่อต้องออกไปใช้ชีวิตในสังคมทั่วไปอาจทำสิ่งต่าง ๆ ได้เพียงบางส่วน ไม่สามารถทำทั้งหมดได้ด้วยตนเอง ซึ่งเป็นผลมาจากความบกพร่องทางร่างกายหรือสมอง โดยอาจเป็นมาตั้งแต่กำเนิดหรือไม่ก็ได้ เด็กประเภทนี้เป็นบุคคลที่ต้องการการดูแลเป็นพิเศษในหลายด้าน ทั้งในการรักษาพยาบาล การบริการทางสังคม และ ด้านการศึกษา เด็กออทิสติกอาจเรียนร่วมกับเด็กอื่น ๆ ได้อย่างไม่เต็มที่นัก จึงจำเป็นต้องให้บริการต่าง ๆ เพิ่มเติม เด็กออทิสติกไม่สามารถปฏิบัติตนในชีวิตประจำวันได้ดังเช่นเด็กปกติทั่ว ๆ ไป การเรียนรู้ของเด็กกลุ่มนี้จึงมีรูปแบบที่ พิเศษให้สอดคล้องและเหมาะสมกับสภาพความบกพร่องและประเภทของเด็ก ฉะนั้นการให้การศึกษแก่เด็กพิเศษ จึง ควรมีลักษณะแตกต่างไปจากเด็กปกติ ทั้งในด้านเนื้อหา วิธีการ และการประเมินผล โดยเด็กทั้งหมดนี้ต่างก็ต้องการ การเรียนรู้และการบริการอย่างต่อเนื่อง เพื่อจะได้พัฒนาศักยภาพของพวกเขาให้สูงสุดเท่าที่จะเป็นไปได้³

กระบวนการรักษาหรือการบำบัดเด็กออทิสติกนั้นสามารถนำการจัดการดนตรีไปใช้เป็นเครื่องมือบำบัด หรือที่เรียกว่า ดนตรีบำบัด เป็นการผสมผสานกันระหว่างดนตรีและการบำบัด โดยที่ตัวดนตรีนั้นเป็นสิ่งที่กระตุ้น ให้เกิดการเปลี่ยนแปลง ดนตรีก่อให้เกิดความสัมพันธ์แห่งการบำบัด การเยียวยาสู่สภาพปกติ เป็นการรักษาและ การเปลี่ยนแปลงด้านจิตวิทยา สภาพจิตใจและสุขภาพกาย เพื่อรักษาไว้ซึ่งพฤติกรรมที่ดีและปรับพฤติกรรม ที่ไม่เหมาะสม จนมีพัฒนาการด้านร่างกายและทักษะทางสังคมที่ดีขึ้น ดนตรีบำบัดมีคุณค่าต่อบุคคลทุกช่วงอายุ เป็นสิ่งที่ประยุกต์ใช้ได้อย่างกว้างขวาง เพื่อตอบสนองต่อความผิดปกติที่หลากหลายของบุคคล สามารถนำไปใช้เพื่อ

1. “สำรวจโลกของเด็กออทิสติก,” กรมสุขภาพจิต กระทรวงสาธารณสุข, บันทึกข้อมูลเมื่อ 19 ตุลาคม 2564, <https://www.dmh.go.th/news-dmh/view.asp?id=31178>.

2. “เร่งวิจัย “ยีน” ต้นเหตุโรคออทิสติก คาดเด็กไทยป่วย 3 แสนคน,” โรงพยาบาลราชวิถี, บันทึกข้อมูลเมื่อ 24 กรกฎาคม 2564, <https://www.rajavithi.go.th/rj/?p=5151>.

3. รวมศักดิ์ เจียมศักดิ์, “แนวทางการจัดกิจกรรมดนตรีบำบัดสำหรับเด็กพิเศษผ่านกระบวนการจัดการเรียนรู้,” วารสารวิชาการมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏพระนครศรีอยุธยา ปีที่ 8, ฉบับที่ 1 (มกราคม-มิถุนายน 2563): 87-88.

กระตุ้น และสนับสนุนวิธีการรักษาอื่น ๆ ด้วย ซึ่งเป้าประสงค์หลักของดนตรีบำบัดคือ สร้างการเปลี่ยนแปลงที่ดีขึ้นของบุคคล เสริมสร้างการเจริญเติบโตและพัฒนาการ ช่วยสร้างความเป็นตัวของตัวเอง ช่วยเป็นสื่อกลางสร้างความสัมพันธ์ระหว่างบุคคล และช่วยส่งเสริมการเข้าสู่สังคมของบุคคล⁴ ในระยะเวลาที่ทศวรรษที่ผ่านมาศาสตร์ประเภนี้ได้มีการถูกนำมาใช้อย่างมากพอสมควร ทั้งในแวดวงการแพทย์และแวดวงการศึกษา โดยแนวคิดทฤษฎีของคาร์ล ออร์ฟ (Carl Orff 1895 – 1982) ซึ่งเป็นนักประพันธ์เพลงและนักดนตรีศึกษาชาวเยอรมัน เป็นผู้คิดค้นวิธีการสอนดนตรีผ่านสื่อการสอนที่เป็นเครื่องดนตรีขนาดเล็ก แต่หลักการสำคัญไม่ได้อยู่ที่การที่เด็กเล่นดนตรีขนาดเล็กเป็นอย่างเดียว แต่เป็นการจัดกิจกรรมและเนื้อหาที่สอดคล้องกับพัฒนาการของเด็ก คาร์ล ออร์ฟ มีความเชื่อว่าดนตรีเบื้องต้นสำหรับเด็กนั้น ควรเป็นดนตรีที่สามารถแสดงออกได้โดยง่าย การสอนของเขารวมเอาดนตรี การเคลื่อนไหว และการพูดเข้าด้วยกัน ในการปฏิบัติได้เน้นในเรื่องจังหวะ ในการฝึกเบื้องต้นและมีกิจกรรมสร้างสรรค์อิสระ โดยเป็นการร้องเพลง การเคลื่อนไหว และการเล่นเครื่องดนตรีขนาดเล็กที่มีระดับเสียงต่าง ๆ ซึ่งเด็กจะได้เรียนรู้จังหวะ ระดับเสียง การอ่านโน้ต การประสานเสียง รูปแบบบทเพลง สีสันเสียง ความรู้ความเข้าใจเกี่ยวกับสัญลักษณ์ดนตรีไปพร้อม ๆ กัน ซึ่งเป็นการฝึกสอดประสานทางดนตรีด้านต่าง ๆ ด้วยการฟัง การร้อง และการบรรเลงเครื่องดนตรีโดยตรง⁵ ผลการวิจัยของปาหนัน ฤกษ์ธรมย์⁶ พบว่า นักเรียนออทิสติกส่วนใหญ่มีความสามารถในการรับรู้และตอบสนองโดยการตบมือ เคาะจังหวะขับร้อง ทำท่าทางประกอบเพลง เคลื่อนไหวร่างกายแบบอิสระ การแสดงความคิดสร้างสรรค์ลักษณะต่าง ๆ ที่เกี่ยวข้องกับบทเรียน และการแสดงออกด้วยวิธีการอื่น ๆ หลังจากทำกิจกรรม มีพัฒนาการการปฏิสัมพันธ์ทางสังคมที่ชัดเจน แสดงให้เห็นว่า กิจกรรมดนตรีบำบัดส่งเสริมให้นักเรียนมีโอกาสแสดงออก ช่วยให้มีพัฒนาการการพูดและเข้าใจ การแบ่งปัน การมีส่วนร่วมในกลุ่มได้ดีขึ้นและมีประสบการณ์ทางการสื่อความหมายและปฏิสัมพันธ์ทางสังคมได้เป็นอย่างดี

คาร์ล ออร์ฟ ได้วางรากฐานการสอนทางดนตรีของเขาไว้ว่า ดนตรี (Music) การเคลื่อนไหว (Movement) การพูด (Speech) เป็นสิ่งที่แยกออกจากกันไม่ได้ ทั้งสามสิ่งรวมกันเป็นเอกภาพ (Unity) ซึ่งคาร์ล ออร์ฟ เรียกว่า ดนตรีเบื้องต้น (Elemental Music) โดยหมายถึง การแสดงออกทางดนตรีของบุคคลที่เป็นไปตามธรรมชาติ ฉะนั้นการสอนดนตรีที่สอดคล้องกับพัฒนาการเด็กจะเน้นการสอนดนตรีที่让孩子ได้ลงมือปฏิบัติ มีปฏิสัมพันธ์กับวัตถุในทุกกิจกรรมของคาร์ล ออร์ฟ ไม่ว่าจะเป็นการเคลื่อนไหว การร้อง การเล่นเครื่องดนตรี คาร์ล ออร์ฟจะเน้นการสร้างสรรค์ทำนองเพลงมากกว่าการจดจำตัวโน้ต และเน้นการสะสมประสบการณ์ด้วยการฝึกฝนอย่างเป็นธรรมชาติ ซึ่งคาร์ล ออร์ฟ ได้เรียกวิธีการสอนตามแบบของเขาว่า Orff – Schulwerk การศึกษาดนตรีควรเริ่มด้วยความรู้ง่าย ๆ จากเพลงที่ง่าย ๆ แล้ววางแผนการศึกษาเป็นขั้น ๆ ต่อเนื่องกัน และควรใช้ประสบการณ์ของตนเองเป็นอุปกรณ์การสอน และต่อมา ก็อ่านและเขียนจังหวะนั้น โดยใช้สัญลักษณ์แทนจังหวะ เด็กจะเรียนท่วงทำนอง (Melodic Intervals) และแบบแผนจังหวะ (Rhythmic Pattern) ด้วยการร้อง ท้อง เคลื่อนไหว และบรรเลงวงเครื่องดนตรี ตั้งแต่คาบแรกของการเรียน ด้วยการใช้นาฬิกาเสียงสั้น ๆ (Simple Motive) ท้องซ้ำ ๆ แต่งเนื้อเพลงใหม่ จากทำนองเพลงเดิม หรือแต่งทำนองเพลงใหม่จากเนื้อร้องเดิม บทเรียนของเด็กจะเกี่ยวข้องกับสิ่งที่เขารู้จัก ซึ่งจะช่วยให้เขาปฏิบัติได้ และสามารถพัฒนาให้เป็นทำนองหรือจังหวะอื่น ๆ ที่เขาพอใจ คาร์ล ออร์ฟ มีความคิดว่าจังหวะ เป็นส่วนประกอบหลักที่สำคัญที่สุดของดนตรี (Rhythm is the strongest of the elements of music) การแสดงออกทางดนตรีของมนุษย์ที่เป็นธรรมชาติที่สุดและสามัญที่สุด คือการใช้จังหวะ นอกจากนี้คาร์ล ออร์ฟยังเห็นด้วยกับแนวคิดของดัลโครซที่ว่า การเรียนเปียโน ไวโอลิน หรือเครื่องหมายดนตรีระดับมาตรฐานอื่น ๆ ควรจะมาหลังจากที่เด็กได้เรียนรู้และมีพัฒนาการ

4. Boxill Edith Hillman, *Music therapy for the developmentally disabled* (Rockville, Md.: Aspen Systems Corp., 1985), 5-6.

5. ณรุทธิ์ สุทธิจิตต์, “จิตวิทยาการสอนดนตรี,” *วารสารเพลงดนตรี ข่าวสารเพลงดนตรี* ปีที่ 1, ฉบับที่ 3 (กันยายน 2537): 64.

6. ปาหนัน ฤกษ์ธรมย์, “ผลของกิจกรรมดนตรีบำบัดต่อความสามารถในการรับรู้และตอบสนองต่อดนตรีพัฒนาการและคุณภาพชีวิตของเด็กออทิสติก,” *วารสารปาริชาติ มหาวิทยาลัยทักษิณ* ปีที่ 33, ฉบับที่ 2 (พฤษภาคม-สิงหาคม 2563): 179-180.

ทักษะพื้นฐานที่จำเป็นอันได้แก่ 1) การฟัง 2) การจดจำขั้นคูของทำนองเพลง 3) การจดจำและปฏิบัติตามแบบแผนจังหวะ ดังนั้น จุดเริ่มต้นของการศึกษาดนตรีจึงควรเริ่มต้นด้วยจังหวะ เนื่องจากจังหวะ เป็นส่วนประกอบสำคัญที่อยู่ในคำพูดในการเคลื่อนไหว และในดนตรี จากความเชื่อที่ว่าจังหวะเป็นองค์ประกอบที่จำเป็นอย่างยิ่งของดนตรีนำไปสู่การพัฒนาการสร้างเครื่องดนตรีชนิดพิเศษจังหวะ⁷

จากแนวคิดในการจัดการสอนดนตรีของคาร์ล ออร์ฟ จะเห็นได้ว่า กระบวนการจัดการเรียนรู้ดนตรีสามารถส่งเสริมพัฒนาการด้านร่างกาย จิตใจ พฤติกรรมของเด็กออทิสติกได้ เพราะเด็กออทิสติกจะมีปฏิสัมพันธ์กับผู้อื่น กิจกรรม และดนตรีรวมถึงเครื่องดนตรีด้วยเช่นกัน โดยเด็กออทิสติกจะได้ร่วมทำกิจกรรมระหว่างการบำบัด ฝึกการมีปฏิสัมพันธ์กับผู้อื่นผ่านกิจกรรมดนตรี ผู้วิจัยจึงได้พัฒนากิจกรรมดนตรีสำหรับเด็กออทิสติก เพื่อนำกิจกรรมดนตรีที่พัฒนาขึ้นไปใช้กับเด็กออทิสติกในการศึกษาพัฒนาการด้านปฏิสัมพันธ์ทางสังคม ด้านการสื่อสาร และด้านความสนใจและการทำซ้ำของเด็กออทิสติก เพื่อเป็นรูปแบบการจัดการกิจกรรมดนตรีสำหรับเด็กออทิสติกที่สามารถรักษาหรือบำบัดเด็กออทิสติกให้มีพัฒนาการด้านต่าง ๆ ที่ดีขึ้น ลดพฤติกรรมที่ไม่พึงประสงค์ และเสริมสร้างการเรียนรู้ที่มีคุณภาพต่อไปได้

วัตถุประสงค์

1. เพื่อศึกษาพัฒนาแผนการจัดกิจกรรมดนตรีสำหรับเด็กออทิสติก มุลินธิเด็กออทิสติกไทย กรุงเทพมหานคร
2. เพื่อศึกษาเปรียบเทียบทักษะทางสังคมของเด็กออทิสติกก่อนและหลังการใช้แผนการจัดกิจกรรมดนตรี มุลินธิเด็กออทิสติกไทย กรุงเทพมหานคร

ขอบเขตของงานวิจัย

1. ขอบเขตของกลุ่มเป้าหมาย
กลุ่มเป้าหมายในการวิจัยครั้งนี้ คือ เด็กออทิสติก อายุ 6-11 ปี จำนวน 6 คน ซึ่งได้ใช้วิธีการคัดเลือกแบบเจาะจง โดยทางครูประจำชั้นมุลินธิเด็กออทิสติกไทย ได้คัดเลือกจากประวัติเด็ก พฤติกรรมของเด็กรายบุคคลที่มีความเข้าใจในการฟังหรือปฏิบัติตามคำสั่งได้บ้าง เด็กแต่ละคนจึงมีอิสระต่อกัน
2. ขอบเขตด้านเนื้อหา
ตัวแปรต้น คือ การวิเคราะห์และสังเคราะห์แนวคิดทฤษฎีการสอนดนตรีของคาร์ล ออร์ฟ
ตัวแปรตาม คือ แผนการจัดกิจกรรมดนตรีสำหรับเด็กออทิสติก และผลการใช้กิจกรรมดนตรีในการพัฒนาทักษะทางสังคมของเด็กออทิสติก

วิธีดำเนินการวิจัย

เครื่องมือที่ใช้ในการวิจัยครั้งนี้ ประกอบด้วย แผนการจัดกิจกรรมดนตรีสำหรับเด็กออทิสติก และแบบประเมินพฤติกรรมทักษะทางสังคมของเด็กออทิสติก มีกระบวนการพัฒนาเครื่องมือและดำเนินการวิจัย ดังนี้

1. ทำการศึกษาริบท คุณลักษณะ สภาพแวดล้อมของสถานที่ที่ใช้ในการจัดกิจกรรม และศึกษาข้อมูลพื้นฐานของเด็กออทิสติก ได้แก่ คุณลักษณะด้านกายภาพ อารมณ์ การรักษารูปแบบพฤติกรรม หรือข้อจำกัดต่าง ๆ รวมถึงสภาพความเป็นอยู่ กิจกรรมประจำวัน ความสัมพันธ์ระหว่างเพื่อน เป็นต้น โดยการเก็บข้อมูลจากการ

7. วาสนา สารจันทร์, "การจัดการเรียนรู้วิชาดนตรี ตามแนวคิดของคาร์ล ออร์ฟร่วมกับกระบวนการแก้ปัญหา เพื่อพัฒนาทักษะการปฏิบัติทางดนตรีและทักษะความคิดริเริ่มสร้างสรรค์และนวัตกรรมสำหรับนักเรียนชั้นมัธยมศึกษาตอนปลาย" (วิทยานิพนธ์หลักสูตรศึกษาศาสตรมหาบัณฑิต, มหาวิทยาลัยธุรกิจบัณฑิต, 2561), 30-31.

สังเกตพฤติกรรมของเด็กรายบุคคลที่มีความเข้าใจในการฟังหรือปฏิบัติตามคำสั่งได้บ้าง เด็กแต่ละคนจึงมีอิสระต่อกัน รวมทั้งการทดลองให้เด็กฟังดนตรี และเล่นเครื่องดนตรี แล้วรวบรวมข้อมูลพื้นฐานของเด็กเป็นรายบุคคลเพื่อเป็นประโยชน์ต่อการวิเคราะห์ข้อมูล

2. ทำการศึกษาแนวคิด หลักการ หรือทฤษฎีจากเอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้องกับดนตรีบำบัด การเรียนการสอนดนตรี และนำแนวคิดหรือรูปแบบมาใช้ในการวางแผนกิจกรรม การคัดเลือกอุปกรณ์ การคัดเลือกเพลงในแต่ละแผนกิจกรรม โดยผู้วิจัยได้ยึดแนวคิดของคาร์ล ออร์ฟ ที่ใช้การเคลื่อนไหวอย่างอิสระ การใช้เครื่องประกอบจังหวะ เด็กออกทิสติกจะได้รับการพัฒนาด้านการแสดงออกทางดนตรี โดยในแต่ละขั้นตอนของวิธีการนี้ จะเป็นไปในลักษณะของการเลียนแบบ จนถึงการสร้างสรรค์ขึ้นเอง ซึ่งผู้วิจัยได้พัฒนาแผนการจัดกิจกรรมในแต่ละครั้ง จากง่ายเรื่อยไปจนถึงกิจกรรมที่ยาก อย่างเช่นกิจกรรมแรกคือ กิจกรรมเรอู้จักฉัน ฉันรู้จักเธอ ที่มุ่งเน้นการสร้างความรู้สึกร่วมกัน สร้างบรรยากาศและความไว้วางใจกัน โดยการถามชื่อ บอกชื่อตนเอง การแสดงท่าทางประกอบ การสัมผัสไหล่เพื่อน การจับมือเพื่อน หรือการเอ่ยชื่อเพื่อนในกิจกรรมเพลงเรามาเรารู้จัก จนถึงกิจกรรมครั้งสุดท้ายคือ กิจกรรมลูกบอลสีตามชื่อตัวโน้ต ร้องโน้ต หยิบลูกบอลตามสีให้ถูกต้อง เป็นต้น และศึกษาแนวคิดเกี่ยวกับทักษะทางสังคมของเด็กออทิสติก

3. ดำเนินการพัฒนาแผนกิจกรรมดนตรีสำหรับเด็กออทิสติกในแต่ละสัปดาห์ จำนวน 8 แผน ภายในแผนกิจกรรมประกอบด้วย ชื่อกิจกรรม สำคัญ เป้าหมาย วัตถุประสงค์ อุปกรณ์ การดำเนินกิจกรรม แบ่งออกเป็น ขั้นนำ ขั้นสอน และขั้นสรุป การประเมินผล และบทเพลงที่ใช้ในกิจกรรม โดยแต่ละแผนกิจกรรมใช้เวลาประมาณ 45 นาที และสร้างแบบประเมินพฤติกรรมทักษะทางสังคมของเด็กออทิสติก ประกอบด้วย 3 ด้าน ได้แก่ ด้านปฏิสัมพันธ์ทางสังคม ด้านการสื่อสาร และด้านความสนใจและการทำซ้ำ จำนวน 40 ข้อ ลักษณะประเด็นการประเมิน เป็นแบบมาตราส่วนประมาณค่า (Rating Scale) 4 ระดับ ระดับ 1 คือ ไม่เคยแสดงพฤติกรรมนี้เลย จนถึง ระดับ 4 คือ แสดงพฤติกรรมนี้บ่อยมาก

4. นำแผนการจัดกิจกรรมดนตรีสำหรับเด็กออทิสติกและแบบประเมินพฤติกรรมทักษะทางสังคมของเด็กออทิสติกที่พัฒนาขึ้น ให้ผู้ที่เกี่ยวข้องตรวจสอบความเหมาะสมของกิจกรรมและอุปกรณ์ที่ใช้ในกิจกรรม ตรวจสอบความถูกต้องของการใช้ภาษา ความสอดคล้องของข้อความถามกับจุดประสงค์แผนการจัดกิจกรรม โดยเสนอให้ผู้เชี่ยวชาญด้านการศึกษาพิเศษจำนวน 3 ท่าน ได้แก่ 1) คุณชูศักดิ์ จันทยานนท์ ประธานมูลนิธิออทิสติกไทย 2) รองศาสตราจารย์ ดร.โกวิท ชันศิริ (ศาสตรเมธี ดนตรี) อาจารย์ประจำคณะศิลปศาสตร์ สาขาวิชาการสื่อสารด้านศิลปะการแสดง (Arts Performance Communication) มหาวิทยาลัยชินวัตร และ 3) นางนงนุช แยมวงศ์ หัวหน้าหน่วยงานการพยาบาลตรวจรักษาพิเศษ โรงพยาบาลศูนย์การแพทย์สมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี

5. แก้ไขแผนการจัดกิจกรรมดนตรี โดยการเพิ่มเพลงดังดอกไม้บานเข้ามาใช้ในกิจกรรมช่วงเริ่มและช่วงท้ายทุกครั้ง แบบประเมินได้ปรับข้อความให้มีความกระชับมากขึ้น ลดจำนวนข้อความลงและพิจารณาข้อความที่มีความซ้ำซ้อนให้ตัดออกหรือรวมกันเป็นข้อเดียว และปรับคำที่มีความหมายกำกวม และเพิ่มข้อความปลายเปิดไว้ท้ายรายการในแต่ละด้าน เพื่อให้ครูประจำชั้นกรอกข้อมูลเพิ่มเติมที่ไม่มีในข้อความ

6. ผู้วิจัยดำเนินการขอเอกสาร เพื่อขออนุญาตเข้าทำการจัดกิจกรรมดนตรีเพื่อพัฒนาทักษะทางสังคมของเด็กออทิสติก และติดต่อประสานงาน พุดคุย ชี้แจง และวางแผนการจัดกิจกรรม การใช้กิจกรรมดนตรีเพื่อพัฒนาทักษะทางสังคมของเด็กออทิสติก กับมูลนิธิออทิสติกไทย และขออนุญาตเก็บข้อมูลกับกลุ่มตัวอย่างจากมูลนิธิออทิสติกไทย

7. ด้วยสถานการณ์การควบคุมดูแลโรคติดเชื้อไวรัสโคโรนา 2019 (Covid 19) ผู้วิจัยและทีมงาน

ต้องปฏิบัติตามมาตรการการรักษาความปลอดภัยในสุขภาพของเด็กออทิสติก ผู้ดำเนินกิจกรรมต้องได้รับวัคซีนครบ 2 เข็มแล้ว ขณะทำกิจกรรมและตลอดเวลาที่อยู่ในพื้นที่ของมูลนิธิออทิสติกไทยให้สวมหน้ากากอนามัยตลอดเวลา ดำเนินการจัดกิจกรรมตามแผนตั้งแต่วันที่ 20 ตุลาคม 2564 ถึงวันที่ 8 ธันวาคม 2564 โดยจัดกิจกรรมขึ้นภายใน มูลนิธิออทิสติกไทย เขตบางกอกน้อย กรุงเทพมหานคร จำนวน 8 ครั้ง โดยนำแบบประเมินพฤติกรรมทักษะทางสังคม ของเด็กออทิสติกไปให้ครูประจำชั้นได้ประเมินเด็กก่อนที่จะเริ่มกิจกรรมในครั้งแรก และใช้แบบประเมินพฤติกรรม ชุดเดิมให้ครูประจำชั้นประเมินพฤติกรรมอีกครั้งหลังจากเสร็จสิ้นกิจกรรมดนตรีครั้งสุดท้าย

8. ดำเนินการศึกษาเชิงทดลองกับเด็กออทิสติก จำนวน 6 คน ตามแผนการจัดกิจกรรมดนตรีเพื่อพัฒนา ทักษะทางสังคมที่ผู้วิจัยได้พัฒนาไว้ จำนวน 8 แผน ทำการประเมินพฤติกรรมทักษะทางสังคมของเด็กออทิสติกก่อนและ หลังการใช้กิจกรรมดนตรี และนำข้อมูลมาวิเคราะห์ทางสถิติ

ผลการวิจัย

การพัฒนากิจกรรมดนตรีสำหรับเด็กออทิสติก ผู้วิจัยได้นำหลักการสำคัญในการพัฒนาการจัดกิจกรรมดนตรี สำหรับเด็กออทิสติกจากแนวคิดของคาร์ล ออร์ฟ ที่มุ่งเน้นให้เด็กออทิสติกมีความรู้ความเข้าใจในองค์ประกอบของ ดนตรี เด็กควรได้รับความรู้และความเข้าใจเนื้อหาสาระของดนตรีซึ่งถูกสร้างขึ้นอย่างเป็นระบบ โดยยึดหลักการ ในการออกแบบกิจกรรมดนตรี ได้แก่ 1) การสำรวจเกี่ยวกับพื้นที่รอบ ๆ ตัวเอง เป็นการเคลื่อนไหวทางร่างกาย ภายนอก ได้แก่ การเดิน การวิ่ง การคลาน เป็นต้น ผสานกับการเคลื่อนไหวภายในร่างกาย ได้แก่ การหายใจเข้าออก ให้สัมพันธ์กับการวิ่ง การเดิน หรือการกำหนดสมาธิของตน เด็กออทิสติกจะได้รับประสบการณ์ตรงจากการประกอบ กิจกรรมดนตรีตามกระบวนการขั้นตอนที่มีทั้งเนื้อหาสาระการสัมผัสถึง สุนทียรสของดนตรี และการเรียนรู้การ เคลื่อนไหวร่างกาย ผู้วิจัยได้นำหลักการดังกล่าวมาพัฒนาในกิจกรรมเรอู๊จักฉั่น ฉั่นรู้จักเธอ ในกิจกรรมดังกล่าว ผู้ดำเนินกิจกรรมจะร้องเพลง เรามารู้จัก ให้เด็กออทิสติกฟังซ้ำ ๆ และแสดงท่าทางประกอบเพลงพร้อมอธิบาย หลังจากนั้นให้เด็กออทิสติกได้เลียนแบบตามผู้ดำเนินกิจกรรมทีละวรรคไปจนจบเพลง 2) การสำรวจเกี่ยวกับ รูปร่างลักษณะ ได้แก่ การใช้การเคลื่อนไหวผานกับการสำรวจพื้นที่รอบ ๆ ตัวเอง เพื่อแสดงถึงรูปแบบของดนตรี การสำรวจเกี่ยวกับเสียง เด็กออทิสติกจะทดลองเคลื่อนไหวเพื่อแสดงถึงรูปลักษณะของดนตรี โดยใช้การเคลื่อนไหว ซึ่งมีส่วนสัมพันธ์เกี่ยวกับเรื่องเสียง แสดงถึงความหนัก เบา สูง ต่ำ ผู้วิจัยได้นำหลักการดังกล่าวมาพัฒนาใน กิจกรรมวิ่งเล่นสนุกไปกับเสียงเพลง เด็กออทิสติกจะต้องทำท่าผึ่งบินวิ่งไปรอบ ๆ วงฮูล่าฮูป เมื่อไหร่ที่เพลงหยุดให้ ผู้เข้าร่วมกิจกรรมวิ่งเข้าไปอยู่ในวงฮูล่าฮูปใดก็ได้ห้ามซ้ำกัน เช่นเดียวกับกิจกรรม ฟังให้ดี ฟังให้ดี เมื่อเด็กออทิสติก ได้ยินเสียงที่เบา ให้เขย่าเครื่องเคาะจังหวะเบา ๆ และเมื่อได้ยินเสียงที่ดัง ให้เขย่าเครื่องเคาะจังหวะดัง ๆ และ 3) การเลียนแบบสู่การสร้างสรรค์ เด็กออทิสติกจะใช้กระบวนการเริ่มต้นจากการสังเกตการเลียนแบบ การเริ่มทดลอง ปฏิบัติด้วยตนเอง และท้ายที่สุดคือการสร้างสรรค์ ผู้ดำเนินกิจกรรมสามารถเป็นตัวอย่างเพื่อให้เด็กได้ดูและลองปฏิบัติ ตาม หลังจากนั้นลองให้เด็กคิดสร้างสรรค์ขึ้นมาเอง ดังกิจกรรมจังหวะแสนสนุก ผู้ดำเนินกิจกรรมตีกลองสาธิตให้ เด็กออทิสติกได้ดูเป็นจังหวะและฟังเป็นตัวอย่าง หลังจากนั้นผู้ดำเนินกิจกรรมจะเพิ่มจังหวะเร่งขึ้นทีละน้อย และชักชวนให้ เด็กออทิสติกได้ทดลองตีกลองตามจังหวะที่เปลี่ยนไปอย่างอิสระ พร้อมปรบมือส่งเสียงเป็นจังหวะเพื่อเสริมกำลังใจให้เด็ก กล้าแสดงออก พัฒนาการเคลื่อนไหวร่างกาย

จากหลักการดังกล่าว ผู้วิจัยได้พัฒนาขั้นตอนการจัดกิจกรรมดนตรีในแต่ละครั้งจะประกอบด้วย 3 ขั้นตอนดังนี้
ขั้นที่ 1 ขั้นนำ เป็นการนำเข้าสู่กิจกรรม โดยผู้ดำเนินกิจกรรมจะร้องเพลง ดังดอกไม้บาน 3 รอบ เพื่อดึงดูดความสนใจของเด็กออทิสติก และเป็นการสร้างสมาธิให้เด็กได้ก่อนเข้าสู่กิจกรรม หลังจากนั้นผู้ดำเนินกิจกรรมจะสร้างความคุ้นเคยและอธิบายกิจกรรมในแต่ละครั้ง พร้อมแปะมือหรือจับมือเด็กให้เกิดความรู้สึกอบอุ่น เป็นมิตรต่อกัน รวมถึงให้เด็กออทิสติกได้ขยับมือ ขยับแขนตามผู้ดำเนินกิจกรรมเพื่อเตรียมพร้อมก่อนเข้าสู่ขั้นตอนต่อไป

ขั้นที่ 2 ขั้นการเรียนรู้และปฏิบัติซ้ำ ผู้ดำเนินกิจกรรมเปิดโอกาสให้เด็กออทิสติกได้เรียนรู้ถึงทำนองเพลง เนื้อหา คำพูด เนื้อเพลง ที่เด็กสามารถเลียนแบบและออกเสียงตามผู้นำกิจกรรมได้ รวมถึงการสาธิตท่าทางประกอบเพลง โดยเด็กจะเลียนแบบตามผู้ดำเนินกิจกรรมทีละวรรคไปจนจบเพลง และในขั้นตอนนี้จะให้เด็กออทิสติกได้ปฏิบัติกิจกรรมอย่างต่อเนื่อง และปฏิบัติซ้ำ ๆ

ขั้นที่ 3 ขั้นคิดสร้างสรรค์และสรุปกิจกรรม ผู้ดำเนินกิจกรรมเปิดโอกาสให้เด็กออทิสติกได้แสดงออกอย่างอิสระ การสร้างสรรค์ท่าทางประกอบเพลง การเคาะจังหวะเครื่องดนตรีในรูปแบบต่าง ๆ รวมถึงการแสดงความรู้สึกที่มีต่อกิจกรรมดนตรีในแต่ละครั้ง และการกล่าวชื่นชมหรือมอบรางวัลแก่เด็กออทิสติก

โดยกิจกรรมดนตรีสำหรับเด็กออทิสติกที่ผู้วิจัยสร้างขึ้น สามารถสรุปเป็นตารางดังนี้

ตารางที่ 1 กิจกรรมดนตรีสำหรับเด็กออทิสติกจำแนกตามกิจกรรม

ที่มา : ผู้วิจัย

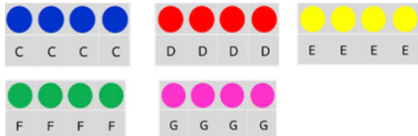
กิจกรรม เรารู้จักฉัน ฉันรู้จักเธอ		
สาระสำคัญ	กิจกรรม	หลักการและแนวคิด
เพื่อให้เด็กออทิสติกได้แนะนำตนเองผ่านการร้องเพลงและแสดงท่าทางประกอบ	ขั้นนำ 1. ผู้ดำเนินกิจกรรมสร้างความคุ้นเคยกับเด็กออทิสติกด้วยการบอกชื่อและถามชื่อเด็กทีละคน ผ่านการร้องเพลงเรามา รู้จัก พร้อมแปะมือหรือจับมือผู้เข้าร่วมกิจกรรมคนอื่น ๆ ขั้นการเรียนรู้และปฏิบัติซ้ำ 2. ผู้ดำเนินกิจกรรมจะร้องเพลง เรามารู้จัก และให้ผู้เข้าร่วมกิจกรรมแสดงท่าทางประกอบไปพร้อมกับผู้ดำเนินกิจกรรม 3. เมื่อร้องเพลงไปถึงท่อนที่ว่า “เพื่อนทางซ้าย” ให้ผู้เข้าร่วมกิจกรรมใช้มือสองข้างแตะไหล่เพื่อนที่นั่งอยู่ข้างซ้าย และถึงท่อนที่ว่า “เพื่อนทางขวา” ให้ใช้มือสองข้างแตะไหล่เพื่อนที่นั่งอยู่ทางขวาของตน	- การสำรวจเกี่ยวกับพื้นที่รอบ ๆ ตัวเอง

กิจกรรม เธอรู้จักฉัน ฉันรู้จักเธอ		
	4. ผู้ดำเนินกิจกรรมร้องเพลง นิ้วโป้งอยู่ไหน ให้ผู้เข้าร่วมกิจกรรมฟังซ้ำ ๆ และแสดงท่าทางประกอบเพลง 5. ผู้เข้าร่วมกิจกรรมเลียนแบบท่าทางประกอบเพลงตามผู้ดำเนินกิจกรรมทีละวรรคไปจนจบเพลง และเมื่อถึงท่อนเพลงคำว่า “อยู่นี่จะๆ” ให้ผู้เข้าร่วมกิจกรรมพูดพร้อมชูนิ้วโป้งขึ้นมาจนจบเพลง ขั้นคิดสร้างสรรค์และสรุปกิจกรรม 6. ผู้ดำเนินกิจกรรมร้องเพลง นิ้วโป้งอยู่ไหน โดยเปลี่ยนจากคำว่านิ้วโป้งเป็นนิ้วต่าง ๆ เมื่อถึงท่อนเพลงคำว่า “อยู่นี่จะๆ” ให้ผู้เข้าร่วมกิจกรรมพูดพร้อมชูนิ้วนั้น ๆ ขึ้นมาจนจบเพลงทำแบบนี้จนครบห้านิ้ว 7. ผู้ดำเนินกิจกรรมบอกถึงประโยชน์ของการทำกิจกรรม	
กิจกรรม ขยับร่างกายไปกับเสียงเพลง		
สาระสำคัญ	กิจกรรม	หลักการและแนวคิด
เพื่อให้เด็กออกทิสติกได้ ฝึกการควบคุมร่างกาย ให้เป็นไปตามเนื้อเพลง หรือคำสั่ง	ขั้นนำ 1. ผู้ดำเนินกิจกรรมทบทวนชื่อผู้เข้าร่วมกิจกรรมโดยการเอ่ยชื่อพร้อมจับมือผู้เข้าร่วมกิจกรรม ขั้นการเรียนรู้และปฏิบัติซ้ำ 2. ผู้ดำเนินกิจกรรมร้องเพลง หากว่าเรากำลังสบายและปรบมือไปพร้อมกับผู้เข้าร่วมกิจกรรม ต่อจากนั้นเปลี่ยนจากการปรบมือเป็น หัวเราะพล้น, กระโดดพล้น, จับมือพล้น, จับไหล่พล้น โดยให้ผู้เข้าร่วมกิจกรรมจับกับเพื่อนตรงข้าม 3. ผู้ดำเนินกิจกรรม สาธิตท่าทางประกอบเพลงกำมือขึ้นแล้ว หมุน ๆ ทีละท่า พาผู้เข้าร่วมกิจกรรมทำท่าต่าง ๆ ให้คล่อง ขั้นคิดสร้างสรรค์และสรุปกิจกรรม 4. เมื่อผู้เข้าร่วมกิจกรรมทำท่าทางต่าง ๆ ได้คล่องแล้ว ให้ยืนขึ้นและทำท่าทางประกอบ โดยผู้ดำเนินกิจกรรมร้องเพลงจากซ้ำ ๆ และค่อยเร็วขึ้นเรื่อย ๆ ประมาณ 4 รอบ 5. ผู้ดำเนินกิจกรรมบอกถึงประโยชน์ของการทำกิจกรรม	- การสำรวจเกี่ยวกับพื้นที่รอบ ๆ ตัวเอง - การเลียนแบบสู่การสร้างสรรค์

กิจกรรม ฉันทกับเธอในวันแห่งความสุข		
เพื่อให้เด็กออกทิสติกได้ ทำความรู้จัก สร้างความ คุ้นเคย และเคลื่อนไหว กับเพื่อน ๆ ร่วมกับผู้อื่น ได้อย่างมีความสุข	ชั้นนำ 1. ผู้ดำเนินกิจกรรมสร้างความคุ้นเคยด้วยการบอกชื่อและถามชื่อผู้เข้าร่วมกิจกรรมทีละคน พร้อมแปะมือหรือจับมือ 2. ผู้เข้าร่วมกิจกรรม ขยับมือ ขยับแขนตามผู้ดำเนินกิจกรรมเพื่อเตรียมพร้อมก่อนเข้ากิจกรรม ขั้นการเรียนรู้และปฏิบัติซ้ำ 3. ผู้ดำเนินกิจกรรมหยิบภาพต่าง ๆ ขึ้นมาทีละภาพ ได้แก่ ภาพรถตุ๊ก ๆ, ภาพไข่, ภาพสะพาน แล้วถามผู้เข้าร่วมกิจกรรมว่า “นี่คืออะไรใครรู้บ้าง ตี๊กตอก ๆ” พร้อมอธิบายความรู้เพิ่มเติม 4. ผู้ดำเนินกิจกรรมร้องเพลง รถตุ๊ก ๆ พร้อมทั้งทำท่าทางประกอบเพลงโดยให้ผู้เข้าร่วมกิจกรรมทำตามท่าทางตามผู้ดำเนินกิจกรรมทีละวรรคเพลงจนจบเพลง 5. เมื่อผู้เข้าร่วมกิจกรรมทำตามท่าทางได้คล่องแล้วให้ผู้ดำเนินกิจกรรมปรับความเร็วของเพลงให้เร็วขึ้นเพื่อความสนุก ขั้นคิดสร้างสรรค์และสรุปกิจกรรม 6. ผู้ดำเนินกิจกรรมร้องเพลง มีความสุข และให้ผู้เข้าร่วมกิจกรรมแสดงท่าทางประกอบเพลง โดยการจับคู่คล้องแขน, จับกลุ่มคล้องแขน และสลับกันไปมาจับครบทุกคน 7. เมื่อถึงท่อนเพลงว่า “ลัลลัลลัลลา” ทั้งผู้นำกิจกรรมและผู้เข้าร่วมกิจกรรมจับคู่และหมุนรอบตัว จากนั้นสลับคู่ไปเรื่อย ๆ 8. ผู้เข้าร่วมกิจกรรมบอกความรู้สึกที่ได้เข้าร่วมกิจกรรมนี้ ผู้ดำเนินกิจกรรมกล่าวชื่นชมหรือมอบรางวัลแก่ผู้เข้าร่วมกิจกรรม	- การสำรวจเกี่ยวกับพื้นที่รอบ ๆ ตัวเอง - การสำรวจเกี่ยวกับรูปร่างลักษณะ - การเลียนแบบสู่การสร้างสรรค์

กิจกรรม วึ่งเล่นสนุกไปกับเสียงเพลง		
สาระสำคัญ	กิจกรรม	หลักการและแนวคิด
เพื่อช่วยในการพัฒนา ศักยภาพด้านพฤติกรรม การเข้าสังคม การสื่อสาร และพฤติกรรมด้าน อารมณ์ความรู้สึก	ชั้นนำ 1. ผู้เข้าร่วมกิจกรรม ขยับมือ ขยับแขนตามผู้ดำเนินกิจกรรมเพื่อเตรียมพร้อมก่อนเข้ากิจกรรม ขั้นการเรียนรู้และปฏิบัติซ้ำ 2. ผู้ดำเนินกิจกรรมสาธิตวิธีการเล่น เมื่อได้ยินเสียงเพลง ผีเสื้อน้อยบินหารัง ผู้เข้าร่วมกิจกรรมจะต้องทำท่าผีเสื้อบิน โดยกางแขนทั้งสองข้างขยับขึ้นลงพร้อมวิ่งไปรอบ ๆ วงฮูล่าฮูป และกำหนดคำสั่งเมื่อไหร่ที่เพลงหยุดให้ผู้เข้าร่วมกิจกรรมวิ่งเข้าไปอยู่ในวง ฮูล่าฮูปได้ก็ได้ โดยห้ามซ้ำกัน ทำกิจกรรมให้ครบ 2 รอบ 3. ผู้ดำเนินกิจกรรมจะนำฮูล่าฮูปออกอีก 1 อัน จากนั้นกำหนดคำสั่งกับผู้เข้าร่วมกิจกรรมว่า เมื่อเพลงหยุดให้ผู้เข้าร่วมกิจกรรมเข้าไปอยู่ในวงฮูล่าฮูป โดยให้อยู่ได้แฉ่งละ 3 คนเท่านั้น ทำกิจกรรม 2 รอบ 4. หลังจากเสร็จกิจกรรมแล้วให้ผู้เข้าร่วมกิจกรรมช่วยกันเก็บอุปกรณ์ฮูล่าฮูปให้เรียบร้อย ขั้นคิดสร้างสรรค์และสรุปกิจกรรม 5. ผู้เข้าร่วมกิจกรรมฟังเพลงดังดอกไม้บาน และสนทนาถึงความรู้สึกที่ได้เข้าร่วมกิจกรรมนี้ ผู้ดำเนินกิจกรรมกล่าวชื่นชมหรือมอบรางวัลแก่ผู้เข้าร่วมกิจกรรม	- การเลียนแบบสู่ การสร้างสรรค์
กิจกรรมฟังให้ดี ฟังให้ดี		
เพื่อให้เด็กออกฮิสติกได้ ฝึกการฟังและการขยับ ร่างกายกับเสียงที่ได้ยิน	ชั้นนำ 1. ผู้ดำเนินกิจกรรมสร้างความคุ้นเคยด้วยการบอกชื่อและถามชื่อผู้เข้าร่วมกิจกรรมทีละคน พร้อมแปะมือหรือจับมือ ขั้นการเรียนรู้และปฏิบัติซ้ำ 2. ผู้เข้าร่วมกิจกรรมจับมือกันเป็นวงกลม โดยฟังคำสั่งว่า “วงกลมวงเล็ก” ให้ทุกคนเดินเข้ามาหากันให้ใกล้ที่สุด “วงกลมวงใหญ่” ให้ทุกคนเดินขยายห่างจากกันและห้ามปล่อยมือ	- การสำรวจเกี่ยวกับ รูปร่างลักษณะ

กิจกรรมฟังให้ดี ฟังให้ดี		
	4. ผู้ดำเนินกิจกรรมเล่นคิบอร์ดรูปแบบที่ 1 และ 2 สลับกันไปมาหลาย ๆ รอบและกำหนดว่าเมื่อผู้เข้าร่วมกิจกรรม “ได้ยินเสียงดนตรีให้เดินไปเรื่อย ๆ ห้ามหยุด แต่เมื่อไหร่ที่เสียงดนตรีหยุดให้หยุดเดินทันทีและค้างไว้ทำเดิน” ขั้นคิดสร้างสรรค์และสรุปกิจกรรม 5. ผู้ดำเนินกิจกรรมกำหนดกติกาว่า “เมื่อได้ยินเสียงที่เบา ให้เขย่าเครื่องเคาะจังหวะเบา ๆ เมื่อได้ยินเสียงที่ดัง ให้เขย่าเครื่องเคาะจังหวะดัง ๆ ตามเสียงเพลงที่ได้ยิน” และสลับกันระหว่างเสียงที่ดัง, หยุดเสียง, และเสียงที่เบา สลับกันไปเรื่อย ๆ 6. ผู้เข้าร่วมกิจกรรมบอกความรู้สึกที่ได้เข้าร่วมกิจกรรมนี้ ผู้ดำเนินกิจกรรมกล่าวชื่นชมหรือมอบรางวัลแก่ผู้เข้าร่วมกิจกรรม	
กิจกรรม นิทานพาเพลิน		
สาระสำคัญ	กิจกรรม	หลักการและแนวคิด
เพื่อให้เด็กออทิสติกได้มีส่วนร่วมกับผู้อื่นในการแสดงท่าทางประกอบนิทาน	ขั้นนำ 1. ผู้ดำเนินกิจกรรมเกริ่นนำถึงนิทานที่จะเล่าเกี่ยวกับสวนสัตว์แห่งนี้ว่าผู้ฟังจะพบอะไรบ้าง สร้างบรรยากาศให้ผู้เข้าร่วมกิจกรรม มีอารมณ์ร่วมกับเหตุการณ์จำลองนั้น ๆ ขั้นการเรียนรู้และปฏิบัติซ้ำ 2. เมื่อนิทานเล่าถึงตอนออกชมสวนสัตว์ ให้ผู้เข้าร่วมกิจกรรมยืนขึ้นแสดงท่าทางจำลองสถานการณ์จริงตามผู้ดำเนินกิจกรรม และในขณะที่เจอสัตว์ชนิดต่าง ๆ และให้ทำเสียงร้องทำท่าทางประกอบ พร้อมกับ ผู้ร่วมกิจกรรมคนอื่น ๆ ขณะเล่านิทานจะมีการเล่นกีตาร์เป็นทำนองและจังหวะประกอบกิจกรรม 3. หลังจากผู้นำกิจกรรมพาผู้เข้าร่วมกิจกรรม กิจกรรมพบปะสัตว์ประเภท ต่าง ๆ จนครบได้รับความสนุกสนานเพลิดเพลินก็ได้เวลากลับมาอยู่กับสวนสัตว์ ZOO ZOO แห่งนี้ ขั้นคิดสร้างสรรค์และสรุปกิจกรรม 4. ผู้ดำเนินกิจกรรมบอกถึงความสำคัญของการให้กำลังใจผู้อื่น และผู้เข้าร่วมกิจกรรมแสดงความรู้สึกที่ได้ร่วมกิจกรรมว่ารู้สึกอย่างไร ชอบสัตว์ตัวไหนมากที่สุด	- การสำรวจเกี่ยวกับรูปร่างลักษณะ - การเลียนแบบสู่การสร้างสรรค์

กิจกรรม จังหวะแสนสนุก		
เพื่อให้เด็กออทิสติกได้ฝึกการรับรู้การเคลื่อนไหวร่างกายและการรอคอย	ขั้นนำ 1. ผู้ดำเนินกิจกรรมกล่าวทักทายผู้เข้าร่วมกิจกรรมแนะนำเครื่องดนตรีกลองให้ผู้เข้าร่วมกิจกรรมรู้จัก ขั้นการเรียนรู้และปฏิบัติซ้ำ 2. ผู้ดำเนินกิจกรรมตีกลองสาธิตให้ผู้เข้าร่วมกิจกรรมเป็นจังหวะได้ดูและฟังเป็นตัวอย่าง และให้ผู้เข้าร่วมกิจกรรมตีกลองอย่างอิสระ พร้อมส่งเสียงปรบมือเป็นจังหวะเพื่อเสริมกำลังใจให้กล้าแสดงออก ขั้นคิดสร้างสรรค์และสรุปกิจกรรม 3. ผู้ดำเนินกิจกรรมเพิ่มการเร่งจังหวะขึ้นทีละน้อย และชักชวนให้ผู้เข้าร่วมกิจกรรมได้ทดลองตีกลองตามจังหวะที่เปลี่ยนไปอย่างอิสระ จนหมดเวลากิจกรรม 4. ให้ผู้เข้าร่วมกิจกรรมบอกความรู้สึกที่ได้เข้าร่วมกิจกรรมนี้ ผู้ดำเนินกิจกรรมกล่าวชื่นชมหรือมอบรางวัลแก่ผู้เข้าร่วมกิจกรรม	- การสำรวจเกี่ยวกับพื้นที่รอบ ๆ ตัวเอง - การสำรวจเกี่ยวกับรูปร่างลักษณะ - การเลียนแบบสู่การสร้างสรรค์
กิจกรรม ลูกบอลสีตามชื่อตัวโน้ต ร้องโน้ต หยิบลูกบอลตามสีให้ถูกต้อง		
เพื่อให้เด็กออทิสติกได้ฝึกทักษะการฟังเสียงดนตรี การร้องโน้ตดนตรี และการอ่านโน้ตดนตรี	ขั้นนำ 1. ผู้ดำเนินกิจกรรมและผู้เข้าร่วมกิจกรรมร้องเพลงสวัสดีเป็นการทักทาย และสอนร้องตัวโน้ตตามสี สอนเรื่องสี 2. ผู้ดำเนินกิจกรรมอธิบายสีของลูกบอลในแต่ละเสียงโดยใช้ลูกบอลสีและการสาธิตประกอบ 3. ผู้ร่วมกิจกรรมชูลูกบอลสีตามผู้ดำเนินกิจกรรมพร้อมกับร้อง ตัวโน้ตไปทีละเสียง โดยกำหนดให้ 1 เสียงร้องเป็นโน้ตตัวดำ 4 ตัว (4 จังหวะ) และ ผู้ดำเนินกิจกรรมเล่นเครื่องดนตรีเปียโนประกอบ  4. ผู้ดำเนินกิจกรรมชูปภาพโน้ตเพลงให้ผู้เข้าร่วมกิจกรรมร้องตัวโน้ต พร้อมชูลูกบอลสีไปที่ละห้องเพลงจนจบเพลง ขั้นคิดสร้างสรรค์และสรุปกิจกรรม 5. ให้ผู้เข้าร่วมกิจกรรมแต่ละคนออกมาชูลูกบอลสีและให้เพื่อนทายเสียง ตัวโน้ต 6. ผู้ดำเนินกิจกรรมซักถาม-ตอบ ข้อสงสัยของผู้เข้าร่วมกิจกรรมและให้ผู้เข้าร่วมกิจกรรมทำแบบทดสอบเรื่องโน้ตชูลูกบอลสี	- การสำรวจเกี่ยวกับรูปร่างลักษณะ - การเลียนแบบสู่การสร้างสรรค์

จากการพัฒนาแผนการจัดกิจกรรมดนตรีสำหรับเด็กออทิสติก จำนวน 8 แผน ใช้เวลาในการจัดกิจกรรมดนตรีแผนละ 45 นาที ผู้วิจัยมีการพัฒนา แก้ไข ปรับปรุงแผนการจัดกิจกรรมดนตรี ตั้งแต่เริ่มต้น การพัฒนาแผนฯ ซึ่งผู้วิจัยลงพื้นที่สำรวจกลุ่มตัวอย่าง โดยการทดลองให้เด็กออทิสติกได้ใช้เครื่องดนตรีประเภทระนาด ตามแนวคิดของ คาร์ล ออร์ฟ แต่ผลการทดลองเบื้องต้นพบว่า เด็กออทิสติกยังไม่สามารถปฏิบัติได้ ซึ่งต้องใช้เวลาในการปูพื้นฐานค่อนข้างมาก อุปกรณ์และเครื่องดนตรีจะเน้นการให้เสียงด้วยการเขย่าและตี เช่น ไซโลโฟน (Xylophone) แกรนด์เปียโนเล็ก (Miniature Grand Piano) ไข่เขย่า (Egg Shaker) แทมบูรีน (Tambourine) มาราคัส (Maracas) หรือลูกแซก คือ เป็นเครื่องดนตรีประเภทเครื่องประกอบจังหวะ กลองแอฟริกันตีเจมเบ้ (African Djembe Drum) กลองอมยิ้มแบบเคาะสำหรับเด็ก (Lollipop Drums For Kids) โอเชียนดรัม (Ocean Drum) เป็นเครื่องเพอร์คัสชันที่สามารถสร้างเสียงที่ผ่อนคลาย ซึ่งเสียงเหมือนกับมหาสมุทร และแทมบูรีนกระดิ่งมือเด็ก (Tambourine handbell baby kid) เป็นต้น และปรับแก้เพลงที่นำมาประกอบกิจกรรม ควรเป็นเพลงที่สั้น เสียงโน้ตน้อยเพื่อให้ร้องง่าย มีภาษาที่เรียบง่าย เป็นคำที่คุ้นเคยในชีวิตประจำวัน โดยเฉพาะช่วงเริ่มต้นและทำกิจกรรมจะร้องเพลงดั่งดอกไม้บาน เพื่อช่วยให้เด็กออทิสติกสงบ มีสมาธิ สามารถนั่งสงบนิ่งได้

การวิเคราะห์เปรียบเทียบทักษะทางสังคมของเด็กออทิสติกก่อนและหลังการใช้กิจกรรมดนตรี ผู้วิจัยนำข้อมูลจากผลการประเมินพฤติกรรมทักษะทางสังคมที่ครูประจำชั้น 4 ท่าน ซึ่งครูประจำชั้นหนึ่งท่านจะทำการประเมินพฤติกรรมเด็กออทิสติกจำนวน 6 คน จึงมีจำนวนแบบประเมินที่นำมาวิเคราะห์ข้อมูลทั้งหมด 24 ชุด ปรากฏผลการวิเคราะห์ดังตาราง

ตารางที่ 2 การเปรียบเทียบทักษะทางสังคมของเด็กออทิสติกก่อนและหลังการใช้กิจกรรมดนตรี
ที่มา : ผู้วิจัย

ทักษะทางสังคมของ เด็กออทิสติก	N	ก่อนการใช้กิจกรรม ดนตรี		หลังการใช้กิจกรรม ดนตรี		t	Sig.
		$\bar{x}$	S.D.	$\bar{x}$	S.D.		
ด้านปฏิสัมพันธ์ทางสังคม	24	2.21	0.62	2.43	0.45	1.66**	0.01
ด้านการสื่อสาร	24	2.06	0.90	2.09	0.85	0.16	0.87
ด้านความสนใจและการทำซ้ำ	24	2.27	0.57	2.72	0.63	2.78**	0.01
รวม	24	2.20	0.53	2.48	0.38	2.54**	.018

** นัยสำคัญทางสถิติที่ระดับ .01

ผลการศึกษาผลการใช้กิจกรรมดนตรีสำหรับเด็กออทิสติก เด็กออทิสติกมีทักษะทางสังคมในภาพรวมหลังการใช้กิจกรรมดนตรีสูงกว่าก่อนใช้กิจกรรมดนตรี โดยเฉพาะทักษะทางสังคมด้านความสนใจและการทำซ้ำ มีทักษะทางสังคมหลังการใช้กิจกรรมดนตรีสูงกว่าก่อนการใช้กิจกรรมดนตรี และรองลงมาคือ ด้านปฏิสัมพันธ์ทางสังคม มีทักษะทางสังคมหลังการใช้กิจกรรมดนตรีสูงกว่าก่อนการใช้กิจกรรมดนตรีอย่างมีนัยสำคัญทางสถิติที่ระดับ .01

ผลสรุปการดำเนินการวิจัย/อภิปรายผล

การพัฒนากิจกรรมดนตรีสำหรับเด็กออทิสติกที่ผู้วิจัยพัฒนาขึ้น จำนวน 8 แผน โดยใช้หลักการการออกแบบกิจกรรมดนตรี คือ การสำรวจเกี่ยวกับพื้นที่รอบ ๆ ตัวเอง โดยการร้องเพลงที่ใช้คำซ้ำ ๆ จะช่วยให้เด็กสามารถจดจำและเลียนแบบได้ง่ายขึ้น เมื่อค่อย ๆ ลดคำลงทีละคำ เด็กก็สามารถร้องต่อไปได้จากสิ่งที่จดจำ จนร้องได้เองทั้งเพลง เด็กออทิสติกจะมีปัญหาเรื่องการพูดออกเสียงแบบโมโนโทน (Monotonic speech) ซึ่งสามารถนำดนตรีใช้เพื่อฝึกการพูดให้มีจังหวะ และระดับเสียงถูกต้องตามจังหวะของดนตรีได้เช่นกัน⁸ การสำรวจเกี่ยวกับรูปร่างลักษณะเป็นการเคลื่อนไหวร่างกายไปตามจังหวะเพลง ตามทำนองเพลง ใช้การเคลื่อนไหวเป็นการแสดงออกถึงความรู้สึกทางดนตรีซึ่งเขาได้ยิน การเคลื่อนไหวดังกล่าวเด็กออทิสติกสามารถทำได้เองโดยไม่ต้องมีการฝึกเป็นพิเศษ เป็นการเคลื่อนไหวที่พัฒนาไปได้เองตามธรรมชาติ เด็กชอบที่จะวิ่ง กระโดด โกล หมุนตัว หรือทำท่าต่าง ๆ โดยไม่จำเป็นต้องตั้งจุดประสงค์อะไรไว้แต่ทำเพื่อสนุกเท่านั้น ซึ่งเป็นส่วนหนึ่งของเพลงที่เขา กำลังร้อง หรือเล่นอยู่ขณะนั้น การเคลื่อนไหวที่เป็นอิสระ และมีความหมายที่ถูกแสดงออก โดยเด็กคนหนึ่งหรือสองคน หรือทั้งกลุ่มก็ได้ ดังนั้นเมื่อเด็กออทิสติกสามารถเคลื่อนไหวท่าทางตามความสนใจของเขา หรือทำการเลียนแบบจากผู้ดำเนินกิจกรรมก็ตาม เด็กจะสามารถนำสิ่งที่เขาพบระหว่างร่างกาย จังหวะเพลง และลมหายใจของเขาให้สร้างสรรค์ผลงานออกมาเป็นท่าทางเฉพาะของตัวเอง ซึ่งแสดงออกถึงความมีชีวิตชีวา จนกลายเป็นการเลียนแบบสู่การสร้างสรรค์ จากการศึกษาวิจัยพบว่าสมองของนักดนตรี ส่วนที่สั่งการด้านการเคลื่อนไหว การประสานสัมพันธ์ของกล้ามเนื้อ และ corpus collosum ซึ่งเป็นส่วนที่เชื่อมต่อสมองทั้งสองซีก มีขนาดใหญ่กว่าคนที่ไม่ได้เล่นดนตรี และผลของดนตรีต่อร่างกาย สามารถทำให้เกิดการเปลี่ยนแปลงของอัตราการหายใจ อัตราการเต้นของชีพจร ความตึงตัวของกล้ามเนื้อ ผลของดนตรีต่อจิตใจ ทำให้เกิดการเปลี่ยนแปลงของระดับอารมณ์ผ่อนคลายความตึงเครียด มีสติสัมปชัญญะ เสริมสร้างสมาธิและการรับรู้สภาพความเป็นจริง รวมถึงผลของดนตรีต่อสังคมในการเชื่อมโยงสังคม ช่วยเสริมสร้างสัมพันธภาพ

กิจกรรมดนตรีสำหรับเด็กออทิสติก ประกอบด้วยขั้นตอนหลัก ๆ 3 ขั้นตอน ดังนี้

1. ขั้นนำ เป็นขั้นตอนการสร้างความคุ้นเคยแก่เด็กและเตรียมความพร้อมก่อนเข้ากิจกรรม หลังจากนั้นจึงเริ่มกิจกรรมขยับมือ ขยับแขนตามผู้ดำเนินกิจกรรมเพื่อเตรียมความพร้อม ในขั้นตอนนี้ใช้เวลาประมาณ 5 นาที ในครั้งแรกของกิจกรรมดนตรี ผู้วิจัยเปิดโอกาสให้เด็กออทิสติกได้เรียนรู้สร้างความคุ้นเคยทั้งสถานที่และบุคคล ได้รับรู้ถึงเสียงเพลง เสียงดนตรี ทำนอง จังหวะ อย่างง่าย สร้างความสนใจทักษะด้านภาษา ทักษะการเคลื่อนไหวของกล้ามเนื้อมัดใหญ่และกล้ามเนื้อมัดเล็ก ช่วยกระตุ้นให้เด็กอยากเคลื่อนไหวร่างกาย เด็กมักชอบเดินรำไปตามเสียงเพลง⁹

2. ขั้นการเรียนรู้และปฏิบัติซ้ำ เป็นขั้นตอนที่ผู้ดำเนินกิจกรรมจะสาธิตวิธีการทำกิจกรรม บอกกติกากิจกรรมให้ผู้เข้าร่วมกิจกรรมทราบ หรือเป็นผู้นำร้องเพลงพร้อมแสดงท่าทางประกอบเพลงให้เด็กได้เลียนแบบตาม โดยให้ผู้เข้าร่วมกิจกรรมได้ปฏิบัติตาม ต้องทำกิจกรรมนั้น ซ้ำ ๆ วนไปมา ประมาณ 3-4 รอบ เพื่อเป็นการย้ำให้เด็กเกิด

8. ทวีศักดิ์ สิริรัตนธาดา, การบำบัดทางเลือกในเด็กพิเศษ (กรุงเทพฯ : โรงพิมพ์คุรุสภาลาดพร้าว, 2550), 28.

9. Liisa Henriksson Macaulay, *The music miracle: The scientific secret to unlocking young child's full potential* (London: Earnest House, 2014). 54

ความสนใจ สร้างภาพจำที่ถูกต้อง ในขั้นตอนนี้ใช้เวลาประมาณ 30 นาที การใช้น้องเพลงสั้น ๆ (Simple Motive) ท่องซ้ำ ๆ แต่งเนื้อเพลงใหม่จากทำนองเพลงเดิม จังหวะของการพูดและการเคลื่อนไหว ซึ่งนำมาสู่การร้องและการเล่นเครื่องตีและเครื่องทำทำนอง¹⁰ เพลงที่จะนำมาใช้ควรเป็นเพลงสั้น และใช้ภาษาง่าย ๆ จังหวะและทำนองไม่ควรยากจนเกินไป เนื้อเพลงควรเป็นเรื่องใกล้ตัวเด็ก เกี่ยวข้องกับสิ่งที่เขารู้จัก อาจจะเป็นเรื่องของความสนุกสนานหรือการท่องเที่ยว ซึ่งจะช่วยให้เด็กปฏิบัติได้ และพัฒนาเป็นทำนองหรือจังหวะอื่น ๆ ที่เขาพอใจได้¹¹ อาทิเช่น การร้องเพลง นีวโปงอยู่ไหน แล้วเปลี่ยนชื่อนีวต่าง ๆ ไปตามทำนองเพลงเดิม การเรียกชื่อเพื่อนในกิจกรรมฉันรู้จักเธอ โดยเน้นคำว่า “อยู่นี่จะ ๆ” เมื่อเพื่อนเอ่ยชื่อตนเอง เป็นต้น

3. ขั้นตอนการสร้างสรรค์และสรุปกิจกรรม ผู้ดำเนินกิจกรรมจะกล่าวถึงประโยชน์ที่ได้รับจากการทำกิจกรรม เปิดโอกาสให้ผู้เข้าร่วมกิจกรรมบอกถึงความรู้สึกที่ได้เข้าร่วมกิจกรรม ซึ่งเป็นการพัฒนาทักษะทางการสื่อสารของเด็กออทิสติก รวมถึงการมอบรางวัลและกล่าวชื่นชมผู้เข้าร่วมกิจกรรม ในขั้นตอนนี้ใช้เวลาประมาณ 5-10 นาที ซึ่งสอดคล้องกับแนวคิดที่ว่าจัดการสอนดนตรีในแต่ละขั้นตอนของคาร์ล ออร์ฟนั้น เป็นไปในลักษณะของการเลียนแบบจนถึงการสร้างสรรค์ขึ้นเอง จากส่วนย่อยไปสู่ส่วนใหญ่ จากสิ่งง่าย ๆ ไปสู่สิ่งที่สลับซับซ้อน จากแต่ละบุคคลไปสู่การเล่นดนตรี ด้วยการแต่งทำนองหรือจังหวะขึ้นใหม่ โดยการใช้โน้ตดนตรี 5 ตัว ที่เรียกว่า เพนทาโทนิค (Pentatonic) มีเสียงหลัก ๆ อยู่ 5 เสียง คือ โด เร มี ซอล และ ลา การซ้ำทวนของจังหวะ (Rhythmic ostinato) และสัญญาณมือ (Hand Sign) ซึ่งบันไดเสียงเป็นสิ่งที่คุ้นเคยเป็นอย่างดี

จากการพัฒนาแผนการจัดกิจกรรมดนตรีสำหรับเด็กออทิสติกทั้ง 8 แผนกิจกรรม ในช่วงแรกของกิจกรรมต้องสร้างความคุ้นเคยและความไว้วางใจแก่เด็กเป็นสำคัญ เด็กออทิสติกจะแสดงพฤติกรรมต่อต้านการทำกิจกรรม เช่น การส่งเสียงร้องต่อเนื่อง การวิ่งวนไปรอบ ๆ ห้อง การหยิบอุปกรณ์มาเล่นโดยไม่สนใจกิจกรรม การไม่พูด ไม่สบตา เรียกชื่อก็ไม่ตอบสนอง นั่งนิ่ง ก้มหน้า เป็นต้น ผู้วิจัยจึงได้ปรับกิจกรรมโดยใช้เพลงดังดอกไม้บาน ก่อนการเริ่มกิจกรรมในทุกครั้ง ให้ครูผู้ดูแลได้เข้ามาช่วยดูแลเด็กที่มีพฤติกรรมรุนแรงในครั้งแรก ๆ และเมื่อเด็กมีความคุ้นเคย ไว้วางใจ และเปิดใจร่วมกิจกรรมแล้วผู้วิจัยสามารถดำเนินกิจกรรมได้ตามแผนฯ และเพิ่มเพลงดังดอกไม้บานไว้ในขั้นแรกและท้ายกิจกรรมทุกครั้ง เนื่องจากครูประจำชั้นแจ้งว่าเด็กในมูลนิธิก่อนเริ่มกิจกรรมจะใช้เพลงนี้เพื่อรวบรวมสมาธิจึงขอให้ใช้เพลงนี้ในกิจกรรม ผลการใช้แผนการจัดกิจกรรมดนตรีปรากฏผลการศึกษาที่น่าสนใจ คือ เด็กออทิสติกเมื่อได้เข้าร่วมกิจกรรมดนตรีทั้ง 8 ครั้ง แล้วเด็กออทิสติกมีพัฒนาการเกี่ยวกับทักษะทางสังคมในด้านปฏิสัมพันธ์ทางสังคมและความสนใจและการทำซ้ำมีระดับพฤติกรรมหลังการใช้กิจกรรมดนตรีสูงกว่าก่อนการใช้กิจกรรมดนตรี อาจกล่าวได้ว่า เมื่อเด็กออทิสติกได้เข้าร่วมกิจกรรมดนตรีเด็กได้รับฟังจังหวะดนตรีที่ช่วยให้ผ่อนคลาย และช่วยสร้างสมาธิ ได้รับฟังระดับเสียงที่แตกต่าง เรียนรู้ถึงความแตกต่าง แยกแยะระดับเสียงที่ควรกลัวหรือลดการแสดงพฤติกรรมไม่พึงประสงค์เมื่อได้ยินเสียงดังของดนตรี เพราะระดับความดังเบา จะช่วยให้เด็กสร้างระเบียบการควบคุมตนเอง มีความสงบ และเกิดสมาธิ อีกทั้งทำนองเพลง ก็ช่วยในการระบายความรู้สึกส่วนลึกของจิตใจ ทำให้เกิดความริเริ่มสร้างสรรค์และลดความวิตกกังวล จนสามารถปรับเปลี่ยนพฤติกรรม เกิดกระบวนการบำบัดทางจิตเวช ทั้งในด้านการประเมินความรู้สึก สร้างเสริมอารมณ์เชิงบวก การควบคุมตนเอง การแก้ปมขัดแย้งต่าง ๆ และเสริมสร้างความเข้มแข็งของจิตใจตนเอง สอดคล้องกับผลการศึกษาของวานิชรุฑฒ์ พิชิตยศวิน¹² ผลการศึกษพบว่า พัฒนาการทางการปฏิสัมพันธ์ทางสังคม หลังจากทำกิจกรรมดนตรีบำบัด มีพัฒนาการที่ชัดเจน เมื่อเปรียบเทียบกับผลการวัดการสื่อความหมายก่อนเข้ากิจกรรมดนตรีแสดงให้เห็นว่ากิจกรรมดนตรีบำบัดส่งเสริมให้นักเรียนมีโอกาส

10. ธวัชชัย นาควงศ์, การสอนดนตรีสำหรับเด็กตามแนวของคาร์ลออร์ฟ (กรุงเทพฯ : ภาควิชาศิลปนิเทศคณะมนุษยศาสตร์มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์, 2542), 2.

11. วารุณี สกุลภารักษ์ และวรรณภา ฤทธิงาม, “ดนตรีและกิจกรรมเคลื่อนไหวสำหรับเด็กปฐมวัย,” วารสารวิชาชีพและวารสารเวชศาสตร์เขตเมือง ปีที่ 63, ฉบับที่ 3 (พฤษภาคม-มิถุนายน 2562): 206.

12. วานิชรุฑฒ์ พิชิตยศวิน, “ประสิทธิผลของกิจกรรมดนตรีบำบัดต่อพัฒนาการทางสื่อความหมายและปฏิสัมพันธ์ของเด็กออทิสติก” (วิทยานิพนธ์บริหารธุรกิจมหาบัณฑิต, มหาวิทยาลัยหอการค้าไทย, 2555), จ.จ.

แสดงออก และมีประสบการณ์ทางการสื่อความหมายและปฏิสัมพันธ์ทางสังคมได้เป็นอย่างดี เช่น การร่วมร้องเพลงกับเพื่อน การทำกิจกรรมกับเพื่อน การแบ่งปันสิ่งของกับเพื่อน การหยุดรอเพื่อนทำกิจกรรมก่อนถึงคิวตนเอง เป็นต้น ทั้งนี้เพราะกิจกรรมดนตรีสามารถจูงใจให้นักเรียนออทิสติกที่ไม่ยอมรับสังคมเข้ามามีปฏิสัมพันธ์กับครูและกลุ่มเพื่อน โดยเริ่มจากการสื่อความหมายที่ไม่ต้องใช้ภาษา พัฒนาวิธีสื่อความหมายในรูปแบบอื่น ๆ การยอมรับตามากขึ้นจากที่หลบสายตาตลอด ยอมรับการเข้าร่วมทำกิจกรรมต่าง ๆ ทั้งที่ตนเองสนใจหรือกิจกรรมแปลกใหม่ เกิดปฏิสัมพันธ์ทางสังคมมากขึ้น

ข้อเสนอแนะทั่วไป

1. การจัดกิจกรรมดนตรี ควรจัดพื้นที่ห้องเรียน บรรยากาศให้เหมาะสม ไม่มีสิ่งรบกวนจากภายนอกมากระทบ เช่น เสียงรถ เสียงเพลง มีนักเรียน หรือคนเดินพลุกพล่านเพราะอาจจะส่งผลให้อาจอ้างไปรบกวนพฤติกรรมที่ไม่พึงประสงค์ของเด็กได้ เด็กอาจกลายเป็นไม่สนใจและไม่ให้ความร่วมมือ
2. ควรมีการนำกิจกรรมดนตรีไปใช้ในการวิจัยกับเด็กที่มีความต้องการพิเศษประเภทอื่น ๆ เพื่อศึกษา รวบรวมข้อมูลอันเป็นประโยชน์ต่อการฟื้นฟู พัฒนา และหาวิธีการช่วยเหลือเด็ก ผู้ปกครอง ครู และบุคคลที่เกี่ยวข้องกับเด็กพิเศษต่อไป

กิตติกรรมประกาศ

บทความนี้ได้รับการสนับสนุนทุนวิจัยจาก “ทุนอุดหนุนการวิจัยงบประมาณรายได้คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ ประจำปี 2564”

บรรณานุกรม

กรมสุขภาพจิต กระทรวงสาธารณสุข. “สำรวจโลกของเด็กออทิสติก.” <https://www.dmh.go.th/news-dmh/view.asp?id=31178>.

ณรุทธ์ สุทธจิตต์. “จิตวิทยาการสอนดนตรี.” *วารสารเพลงดนตรี ข่าวสารเพลงดนตรี* ปีที่ 1, ฉบับที่ 3 (กันยายน 2537): 64-69.

ทวีศักดิ์ สิริรัตน์เรขา. *การบำบัดทางเลือกในเด็กพิเศษ*. กรุงเทพฯ : โรงพิมพ์คุรุสภาลาดพร้าว, 2550.

ธวัชชัย นาควงศ์. *การสอนดนตรีสำหรับเด็กตามแนวของคาร์ลลอร์ฟ*. กรุงเทพฯ : ภาควิชาศิลปะนิเทศ คณะมนุษยศาสตร์ มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์, 2542.

ปาหนัน กฤษณมัย. “ผลของกิจกรรมดนตรีบำบัดต่อความสามารถในการรับรู้และตอบสนองต่อดนตรีพัฒนาการ และคุณภาพชีวิตของเด็กออทิสติก.” *วารสารปาริชาติ มหาวิทยาลัยทักษิณ* ปีที่ 33, ฉบับที่ 2 (พฤษภาคม-สิงหาคม 2563): 169-181.

รวมศักดิ์ เจียมศักดิ์. “แนวทางการจัดกิจกรรมดนตรีบำบัดสำหรับเด็กพิเศษผ่านกระบวนการจัดการเรียนรู้.” *วารสารวิชาการมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏพระนครศรีอยุธยา* ปีที่ 8, ฉบับที่ 1 (มกราคม-มิถุนายน 2563): 85-112.

โรงพยาบาลราชวิถี. “เร่งวิจัย “ยีน” ต้นเหตุโรคออทิสติก คัดเด็กไทยป่วย 3 แสนคน.” <https://www.rajavithi.go.th/rj/?p=5151>.

วรานิษฐ์ พิชิตยศวิน. “ประสิทธิผลของกิจกรรมดนตรีบำบัดต่อพัฒนาการทางสื่อความหมายและปฏิสัมพันธ์ของเด็กออทิสติก.” *วิทยานิพนธ์ปริญญาบริหารธุรกิจมหาบัณฑิต, มหาวิทยาลัยหอการค้าไทย*, 2555.

วารุณี สกุลภารักษ์ และวรรณอาภา หฤทัยงาม. “ดนตรีและกิจกรรมเคลื่อนไหวสำหรับเด็กปฐมวัย.” *วารสารเวชสารและวารสารเวชศาสตร์เขตเมือง* ปีที่ 63, ฉบับที่ 3 (พฤษภาคม-มิถุนายน 2562): 203-208.

วาสนา สารจันทร์. “การจัดการเรียนรู้วิชาดนตรี ตามแนวคิดของคาร์ลลอร์ฟร่วมกับกระบวนการแก้ปัญหา เพื่อพัฒนาทักษะการปฏิบัติทางดนตรีและทักษะความคิดริเริ่มสร้างสรรค์และนวัตกรรมสำหรับนักเรียนชั้นมัธยมศึกษาตอนปลาย.” *วิทยานิพนธ์ปริญญาศึกษาศาสตรมหาบัณฑิต, มหาวิทยาลัยธุรกิจบัณฑิต*, 2561.

Boxill, Edith Hillman. *Music therapy for the developmentally disabled*. Rockville, Md.: Aspen Systems Corp., 1985.

Liisa, Henriksson Macaulay. *The music miracle: The scientific secret to unlocking young child's full potential*. London: Earnest House, 2014.

การพัฒนาทักษะการเป่าขลุ่ยเพียงออจากการอ่านโน้ตโดยใช้แบบฝึก DEVELOPMENT OF A PIPING KHLUI PHIANG AW SKILL FORM NOTES READING IN EXERCISE

อภิรักษ์ จุลดิษฐ์* APINAN JULLADIT*
ปราโมทย์ เทียงตรง**PRAMOT TEANGTRONG**

บทคัดย่อ

การพัฒนาทักษะการเป่าขลุ่ยเพียงออจากการอ่านโน้ตโดยใช้แบบฝึก มีวัตถุประสงค์เพื่อ 1) ศึกษาประสิทธิภาพของชุดแบบฝึกการเป่าขลุ่ยเพียงออจากการอ่านโน้ต 2) เพื่อเปรียบเทียบทักษะการเป่าขลุ่ยเพียงออเรียนก่อนเรียนและหลังเรียนโดยใช้ชุดแบบฝึกการเป่าขลุ่ยเพียงออจากการอ่านโน้ต 3) เพื่อศึกษาระดับความพึงพอใจของนักเรียนที่มีต่อการเรียนโดยใช้ชุดแบบฝึกการเป่าขลุ่ยเพียงออจากการอ่านโน้ต โดยทำการศึกษาในนักเรียนระดับชั้นมัธยมศึกษาปีที่ 1 โรงเรียนมัธยมสังคีตวิทยา กรุงเทพมหานคร จำนวน 15 คน เครื่องมือที่ใช้วิจัย ได้แก่ 1) แบบทดสอบวัดการปฏิบัติ 2) แบบฝึกการเป่าขลุ่ยเพียงออ 3) แบบวัดความพึงพอใจ ผลการศึกษาพบว่า 1) ประสิทธิภาพของชุดแบบฝึกการเป่าขลุ่ยเพียงออจากการอ่านโน้ตมีค่าประสิทธิภาพเท่ากับ 80.00/82.00 มีประสิทธิภาพตามเกณฑ์ 80/80 2) ผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนของนักเรียนหลังเรียนด้วยชุดแบบฝึกการเป่าขลุ่ยเพียงออจากการอ่านโน้ต สูงกว่าก่อนเรียนอย่างมีนัยสำคัญทางสถิติที่ระดับ .05 ซึ่งเป็นไปตามสมมติฐาน โดยคะแนนเฉลี่ยหลังเรียน $\bar{x} = 24.65 \pm 2.51$ สูงกว่าก่อนเรียน $\bar{x} = 19.53 \pm 2.45$ 3) ความพึงพอใจโดยรวมของนักเรียนที่มีต่อการเรียนโดยใช้ชุดแบบฝึกการเป่าขลุ่ยเพียงออจากการอ่านโน้ต อยู่ในระดับความพึงพอใจมากที่สุด ($\bar{x} = 4.22 \pm 0.42$)

คำสำคัญ : การเป่าขลุ่ยเพียงออ/ การอ่านโน้ต/ แบบฝึก

*นิสิตระดับบัณฑิตศึกษา คณะศึกษาศาสตร์ มหาวิทยาลัยบูรพา, psdanj@ku.ac.th.

*Ph.D. Candidate, Faculty of Education, Burapha University, psdanj@ku.ac.th.

**เจ้าหน้าที่ปฏิบัติพิธี กรมการศาสนา กระทรวงวัฒนธรรม, pramot.te@ssru.ac.th.

**Ceremonial Officer, Department of Religious Affairs, Ministry of Culture, pramot.te@ssru.ac.th.

Abstract

Development of a Piping Khlui Phiang Aw skill form notes reading in exercise. The objectives were: (1) to study the efficiency of the exercise; (2) to compare the score between pre-test and post-test on exercise; and (3) to study student's satisfaction toward the exercise by 15 students in grade 7 of Matthayom Sangkeet Wittaya Bangkok School. The research instruments included: (1) Practice test, (2) Flute exercise, and (3) student's satisfaction questionnaire Major finding: 1. The efficiency of the exercise was 80.00/82.00 which meets the criterion set 80/80 2. The post-test score was higher than pre-test at .05 level significant that following hypothesis by $\bar{x}$ of post-test = 24.65 ± 2.51 and $\bar{x}$ of pre-test = 19.53 ± 2.45 3. The student's satisfaction toward the exercise was at the highest level. ($\bar{x} = 4.22 \pm 0.42$)

Keywords: Piping Khlui Phiang Aw/ Notes reading/ exercise

บทนำ

ในบรรดาเครื่องดนตรีไทยประเภทดำเนินทำนองทั้งหมดด้วยกันแล้ว ต้องนับว่าขลุ่ยเป็นเครื่องดนตรีไทยที่คนทั่วไปรู้จักและนิยมเล่นกันอย่างแพร่หลายมากที่สุด เพราะขลุ่ยนั้นเป็นเครื่องดนตรีที่มีเสียงอันไพเราะน่าฟัง และแฝงอารมณ์ความรู้สึกของวิญญาณแบบไทย ๆ แถมยังพกพาง่ายและมีกลิ่นไอของธรรมชาติไว้อย่างลึกซึ้งดื่มด่ำอีกด้วย¹

ในปัจจุบันเรื่องการอ่านโน้ตเพลงไทยประกอบการเป่าขลุ่ยเพียงออเป็นการฝึกทักษะที่ยากส่งผลให้ผู้เรียนจะประสบปัญหาในเรื่อง 1) อ่านโน้ตไม่คล่อง 2) จำค่าของตัวโน้ตไม่ได้ 3) อ่านโน้ตไม่ได้ก็ไม่อยากเรียนจนทำให้เกิดความเบื่อหน่าย 4) เวลาเรียนไม่เพียงพอกับการฝึกทักษะ จากความสำคัญข้างต้น ผู้วิจัยมองเห็นถึงปัญหาของการเรียนการสอนในการฝึกทักษะการเรียนดนตรีไทยให้เกิดประสิทธิภาพในการเรียนการสอน และมีแนวคิดที่จัดทำสื่อสิ่งพิมพ์เพื่อประกอบการเรียนแบบฝึกปฏิบัติทักษะการเป่าขลุ่ยเพียงออ

วัตถุประสงค์

1. เพื่อศึกษาประสิทธิภาพของชุดแบบฝึกการเป่าขลุ่ยเพียงออจากการอ่านโน้ต
2. เพื่อเปรียบเทียบทักษะการเป่าขลุ่ยเพียงออก่อนเรียนและหลังเรียนโดยใช้ชุดแบบฝึกการเป่าขลุ่ยเพียงออจากการอ่านโน้ต
3. เพื่อศึกษาระดับความพึงพอใจของนักเรียนที่มีต่อการเรียนโดยใช้ชุดแบบฝึกการเป่าขลุ่ยเพียงออจากการอ่านโน้ต

ขอบเขตของการวิจัย

งานวิจัยเรื่องการพัฒนาการเป่าขลุ่ยเพียงออประกอบการอ่านโน้ตไทยโดยใช้แบบฝึกได้ศึกษาเฉพาะนักเรียนระดับชั้นมัธยมศึกษาปีที่ 1 โรงเรียนมัธยมสังคีตวิทยา กรุงเทพมหานคร จำนวน 15 คน

วิธีการดำเนินการวิจัย

รูปแบบการวิจัย

O_1XO_2

One Group Pretest Posttest Design²

O_1 คือ คะแนนทดสอบก่อนเรียน

X คือ วิธีการสอนแบบใช้บทบาทสมมุติ

O_2 คือ คะแนนสอบหลังเรียน

ตัวแปรที่ศึกษา

ตัวแปรต้น แบบฝึกหัดการเป่าขลุ่ยเพียงออ

ตัวแปรตาม ทักษะการเป่าขลุ่ยเพียงออโดยการอ่านโน้ตไทย

ประชากรและกลุ่มตัวอย่าง

งานวิจัยเรื่องการพัฒนาทักษะการเป่าขลุ่ยเพียงออขั้นพื้นฐานประกอบการอ่านโน้ตไทยโดยใช้แบบฝึกได้ศึกษาเฉพาะนักเรียนระดับชั้นมัธยมศึกษาปีที่ 1 โรงเรียนมัธยมสังคีตวิทยา กรุงเทพมหานคร ที่เรียนวิชาทักษะดนตรีไทย (ขลุ่ย) จำนวน 15 คน

1. เสถียร ดวงจันทร์ทิพย์, *ขลุ่ยไทย* พิมพ์ครั้งที่ 3 (กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์มาลัย, 2536).

2. Donald T. Campbell and Julian C. Stanley, *Experimental and Quasi-Experimental Designs for Research* (United States of America: Houghton Mifflin 1963), 7.

ประชากรและกลุ่มตัวอย่าง

งานวิจัยเรื่องการพัฒนาทักษะการเป่าขลุ่ยเพียงออขึ้นพื้นฐานประกอบการอ่านโน้ตไทยโดยใช้แบบฝึกได้ศึกษาเฉพาะนักเรียนระดับชั้นมัธยมศึกษาปีที่ 1 โรงเรียนมัธยมสังคีตวิทยา กรุงเทพมหานคร ที่เรียนวิชาทักษะดนตรีไทย (ขลุ่ย) จำนวน 15 คน

เครื่องมือที่ใช้วิจัย

1. แบบทดสอบวัดการปฏิบัติ
2. แบบฝึกการเป่าขลุ่ยเพียงออ
3. แบบวัดความพึงพอใจ
4. เครื่องมือวิจัยทางสถิติ

การสร้างเครื่องมือ

1. เครื่องมือพัฒนาผู้เรียน
 - 1.1 ศึกษาการพัฒนาทักษะด้านการเป่าขลุ่ยเพียงออขึ้นพื้นฐานโดยการอ่านโน้ต
 - 1.2 นิยามวิธีการสอนแบบฝึกปฏิบัติเป็นการปฏิบัติในลักษณะการปฏิบัติจริงและปฏิบัติซ้ำ ๆ เพื่อให้เกิดความชำนาญ
 - 1.3 จัดทำแผนการจัดการเรียนรู้ระดับ ม.1
 - 1.4 หาคุณภาพของแผนโดยผู้ทรงคุณวุฒิ (IOC)³ จำนวน 5 ท่าน ด้านดนตรีไทย
2. เครื่องมือวัดตัวแปร
 - 2.1 ศึกษาหลักสูตรของหน่วยผลการเรียนรู้เรื่องการเป่าขลุ่ยเพียงออโดยอ่านโน้ตไทยของนักเรียนชั้นมัธยมศึกษาปีที่ 1 เพื่อทำแบบทดสอบแบบปฏิบัติ สร้างเกณฑ์ให้คะแนน
 - 2.2 เกณฑ์การให้คะแนนแบ่งออกเป็น 5 หัวข้อ ดังนี้

ตารางที่ 1 เกณฑ์การให้คะแนน

ที่มา : ผู้วิจัย

หัวข้อ	น้ำหนักคะแนน
1. ความแม่นยำการบรรเลง	5 คะแนน
2. ความถูกต้องของจังหวะ	5 คะแนน
3. ความไพเราะ	5 คะแนน
4. คุณภาพของเสียง	5 คะแนน
5. บุคลิกภาพ	5 คะแนน
รวม	25 คะแนน

คำชี้แจง เกณฑ์การให้คะแนน

ตารางที่ 2 คำชี้แจง เกณฑ์การให้คะแนนต่าง ๆ

ที่มา : ผู้วิจัย

ความแม่นยำการบรรเลง	น้ำหนักคะแนน
บรรเลงถูกต้อง 15 ห้องโน้ตขึ้นไป	5 คะแนน
บรรเลงถูกต้อง 11-14 ห้องโน้ตขึ้นไป	4 คะแนน
บรรเลงถูกต้อง 8-10 ห้องโน้ตขึ้นไป	3 คะแนน
บรรเลงถูกต้อง 5-7 ห้องโน้ตขึ้นไป	2 คะแนน
บรรเลงถูกต้อง 4-1 ห้องโน้ตขึ้นไป	1 คะแนน
บรรเลงไม่ถูกต้อง	0 คะแนน
ความถูกต้องของจังหวะ	น้ำหนักคะแนน
จังหวะถูกต้องทุกห้องโน้ต	5 คะแนน
จังหวะผิดน้อยกว่า 1-4 ห้องโน้ต	4 คะแนน
จังหวะผิดน้อยกว่า 5-7 ห้องโน้ต	3 คะแนน
จังหวะผิดน้อยกว่า 8-10 ห้องโน้ต	2 คะแนน
จังหวะผิดน้อยกว่า 11-14 ห้อง	1 คะแนน
บรรเลงผิดจังหวะทุกห้องโน้ต	0 คะแนน
ความไพเราะ	น้ำหนักคะแนน
ความต่อเนื่องของตัวโน้ตถูกต้อง 15 ห้องโน้ตขึ้นไป	5 คะแนน
ความต่อเนื่องของตัวโน้ตถูกต้อง 11-14 ห้องโน้ตขึ้นไป	4 คะแนน
ความต่อเนื่องของตัวโน้ตถูกต้อง 8-10 ห้องโน้ตขึ้นไป	3 คะแนน
ความต่อเนื่องของตัวโน้ตถูกต้อง 5-7 ห้องโน้ตขึ้นไป	2 คะแนน
ความต่อเนื่องของตัวโน้ตถูกต้อง 4-1 ห้องโน้ตขึ้นไป	1 คะแนน
ความต่อเนื่องของตัวโน้ตไม่ถูกต้องทั้งเพลง	0 คะแนน
คุณภาพเสียง	น้ำหนักคะแนน
มีความสม่ำเสมอของเสียงทั้งเพลง	5 คะแนน
ความสม่ำเสมอของเสียงไม่คงที่	3 คะแนน
ไม่มีความสม่ำเสมอของเสียงทั้งเพลง	0 คะแนน
บุคลิกภาพ	น้ำหนักคะแนน
นั่งพับเพียบ, การจับขลุ่ยถูกต้อง, การใช้นิ้วเปิดปิดถูกต้อง	5 คะแนน
นั่งขัดสมาธิ, การจับขลุ่ยถูกต้อง, การใช้นิ้วเปิดปิดถูกต้องบางส่วน หรือขาดอย่างใดอย่างหนึ่ง	3 คะแนน
บุคลิกภาพการบรรเลงไม่ถูกต้อง	0 คะแนน

การเก็บรวบรวมข้อมูล

ขั้นวิเคราะห์ข้อมูล

1. หาค่าเฉลี่ยผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนและหาค่าความพึงพอใจ

เกณฑ์การวัดความพึงพอใจ

4.01-5.00	หมายถึง	ความพึงพอใจมากที่สุด
3.01-4.00	หมายถึง	ความพึงพอใจมาก
2.01-3.00	หมายถึง	ความพึงพอใจปานกลาง
1.01-2.00	หมายถึง	ความพึงพอใจน้อย
0.00-1.00	หมายถึง	ความพึงพอใจน้อยที่สุด

การหาค่าเฉลี่ย (Mean)⁴ โดยคำนวณจากสูตร

$$\bar{x} = \frac{\sum x}{n}$$

เมื่อ $\bar{x}$ แทนคะแนนเฉลี่ย
 $\sum x$ แทนผลรวมของคะแนนทั้งหมด
 n แทนจำนวนนักเรียนในกลุ่มตัวอย่าง

2. ทดสอบความแตกต่างระหว่างคะแนนก่อนเรียนกับคะแนนหลังเรียนโดยใช้สถิติทดสอบนัยสำคัญของความแตกต่างด้วยสถิติทดสอบการทดสอบสมมติฐานของกลุ่มตัวอย่าง 2 กลุ่มที่สัมพันธ์กัน (t-test Dependent) ในการเปรียบเทียบค่าเฉลี่ยสองค่าว่ามีความแตกต่างกันหรือไม่ โดยค่าเฉลี่ยทั้งสองค่านี้วัดมาจากกลุ่มตัวอย่าง 2 กลุ่มที่สัมพันธ์ โดยอาจจะวัดมาจากกลุ่มตัวอย่างกลุ่มเดียวกัน 2 ครั้ง หรือวัดมาจากกลุ่มตัวอย่าง 2 กลุ่มที่ได้มาจากการจับคู่คุณลักษณะที่เท่าเทียมกัน มีวิธีการคำนวณหาความแตกต่างของค่าเฉลี่ยดังนี้

สูตรคำนวณ t – Dependent test หรือ t- Paired⁵

$$t = \frac{\bar{D} - Md}{\frac{SD}{\sqrt{n}}}$$

ผลการวิเคราะห์ข้อมูล

การวิจัยเรื่องการพัฒนาทักษะการเป่าขลุ่ยเพียงออจากการอ่านโน้ตโดยใช้แบบฝึกครั้งนี้ มีวัตถุประสงค์ของการวิจัยครั้งนี้คือ เปรียบเทียบทักษะการเป่าขลุ่ยเพียงออโดยการอ่านโน้ตก่อนเรียนและหลังเรียน แสดงผลการวิเคราะห์ข้อมูลเป็น 3 ตาราง ดังนี้

4. สาโรช ไชยรักษ์, ระเบียบวิธีวิจัยทางเทคโนโลยีการศึกษา เล่มที่ 2 (ภาควิชาเทคโนโลยีการศึกษา คณะศึกษาศาสตร์ มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์ : Mister-Kopy, 2551).

5. สาโรช ไชยรักษ์, ระเบียบวิธีวิจัยทางเทคโนโลยีการศึกษา เล่มที่ 2 (ภาควิชาเทคโนโลยีการศึกษา คณะศึกษาศาสตร์ มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์ : Mister-Kopy, 2551).

ตอนที่ 1 การหาประสิทธิภาพของชุดแบบฝึกการเป่าขลุ่ยเพียงออโดยการอ่านโน้ต

ผู้วิจัยได้ดำเนินการใช้ชุดแบบฝึกการเป่าขลุ่ยเพียงออโดยการอ่านโน้ตกับกลุ่มตัวอย่าง จำนวน 15 ชุด รวม 21 หน่วยย่อย จนครบถ้วนทุกหน่วยย่อย ได้ประเมินผลระหว่างเรียน และหลังเรียน จากการจัดกระบวนการเรียนรู้ ตามแผนการจัดการเรียนรู้ ผลปรากฏดังตารางที่ 3

ตารางที่ 3 ประสิทธิภาพของชุดแบบฝึกการเป่าขลุ่ยเพียงออโดยการอ่านโน้ต

ที่มา : ผู้วิจัย

การทดสอบ	คะแนนเต็ม	คะแนนรวม	คะแนนเฉลี่ยร้อยละ	ประสิทธิภาพ
ระหว่างเรียน	25	20	80.00	80.00
หลังเรียน	25	20.5	82.00	82.00

จากตารางที่ 3 พบว่า ผลการทดสอบระหว่างเรียน มีคะแนนเฉลี่ยร้อยละ 80.00 และการทดสอบหลังเรียน มีคะแนนเฉลี่ยร้อยละ 82.00 ดังนั้นประสิทธิภาพของชุดแบบฝึกการเป่าขลุ่ยเพียงออโดยการอ่านโน้ตมีค่าประสิทธิภาพเท่ากับ $80.00 / 82.00$ มีประสิทธิภาพตามเกณฑ์ $80/80$

เพลง ขวา

--- ม	- ข - ม	- ข - ม	- ม - ม	--- ร	- ม - ร	- ม - ร	- ร - ร
--- ค	- ร - ค	- ร - ค	- ค - ค	--- ล	- ค - ล	- ค - ล	- ล - ล

เพลง ไก่

--- ค	- ค - ค	- ม - ข	- ม - ค	--- ร	- ร - ร	- ข - ร	- ข - ม
--- ม	- ฟ - ข	--- ร	- ม - ฟ	--- ข	- ข - ข	- ฟ - ม	- ร - ค

เพลง เกี้ยว

---	---	---	---	---	---	---	---
---	---	---	---	---	---	---	---
---	---	---	---	---	---	---	---

ภาพที่ 1 ตัวอย่างแบบฝึกการเป่าขลุ่ยเพียงออ

ที่มา : ผู้วิจัย

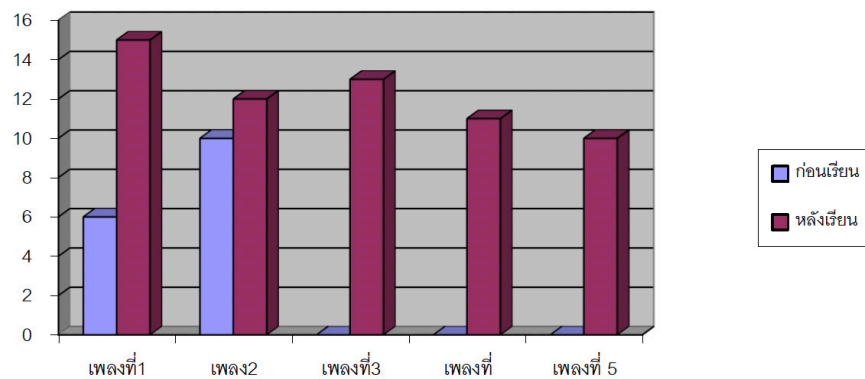
ตอนที่ 2 ผลการศึกษาเปรียบเทียบทักษะการเป่าขลุ่ยเพียงออเรียนก่อนเรียนและหลังเรียนโดยใช้ชุดแบบฝึกการเป่าขลุ่ยเพียงออโดยการอ่านโน้ต

ผู้วิจัยได้นำชุดแบบฝึกการเป่าขลุ่ยเพียงออโดยการอ่านโน้ตจำนวน 15 คน ตรวจสอบความแตกต่างของผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนก่อนเรียนและหลังเรียนด้วยค่าสถิติ X , SD , t-test ปรากฏผลดังตารางที่ 4

ตารางที่ 4 ผลการเปรียบเทียบทักษะการเป่าขลุ่ยเพียงออเรียนก่อนเรียนและหลังเรียน
โดยใช้ชุดแบบฝึกการเป่าขลุ่ยเพียงออจากอ่านโน้ต
ที่มา : ผู้วิจัย

	Mean	SD	ค่าเฉลี่ยของผลต่าง	SD	t	df	Sig 1 tailed
ก่อนเรียน	19.53	2.45	5.12	3.45	t = 9.393*	39	0.000
หลังเรียน	24.65	2.51					

จากตารางที่ 4 พบว่า เมื่อเปรียบเทียบผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนของนักเรียนหลังเรียนด้วยชุดแบบฝึกการเป่าขลุ่ยเพียงออโดยการอ่านโน้ต สูงกว่าก่อนเรียนอย่างมีนัยสำคัญทางสถิติที่ระดับ .05 โดยคะแนนเฉลี่ยหลังเรียน ($\bar{x}$ = 24.65, SD = 2.51) สูงกว่าก่อนเรียน ($\bar{x}$ = 19.53, SD = 2.45)



ภาพที่ 2 กราฟแสดงการเปรียบเทียบผลก่อนเรียนและหลังเรียน
ที่มา : ผู้วิจัย

จากข้อมูลตามตารางจะเห็นว่าการพัฒนาทักษะการเป่าขลุ่ยเพียงออจากการอ่านโน้ตโดยใช้แบบฝึก หลังจากการทดสอบ พบว่าการอ่านโน้ตช่วยพัฒนาให้นักเรียนเป่าขลุ่ยได้ดีขึ้น ทำให้นักเรียนมีความเข้าใจในเรื่องการอ่านโน้ตและจังหวะ ทำให้เกิดความสนุกสนานและสามารถนำไปใช้บรรเลงเครื่องดนตรี ชนิดอื่นได้อย่างมีความสุข

ตอนที่ 3 ผลการศึกษาความพึงพอใจของนักเรียนที่มีต่อการเรียนโดยใช้ชุดแบบฝึกการเป่าขลุ่ยเพียงออโดยการอ่านโน้ต

จากแบบสอบถามความพึงพอใจของนักเรียนที่มีต่อการเรียนโดยใช้ชุดแบบฝึกการเป่าขลุ่ยเพียงออโดยการอ่านโน้ตปรากฏผลดังตารางที่ 5

ตารางที่ 5 ค่าเฉลี่ยและส่วนเบี่ยงเบนมาตรฐานความพึงพอใจของนักเรียนที่มีต่อการเรียน
โดยใช้ชุดแบบฝึกการเป่าขลุ่ยเพียงออโดยการอ่านโน้ต
ที่มา : ผู้วิจัย

ที่	ความพึงพอใจ	คะแนน เฉลี่ย $\bar{x}$	SD	ระดับความ พึงพอใจ
1.	ชุดฝึกทักษะทำให้เข้าใจบทเรียนได้ดีขึ้น	4.33	7.24	มากที่สุด
2.	ชุดฝึกทักษะช่วยพัฒนาการเป่าขลุ่ยเพียงออได้	4.13	.915	มากที่สุด
3.	ชุดฝึกทักษะพัฒนาความรู้ความเข้าใจในการเป่าขลุ่ยเพียงออได้	4.01	1.633	มากที่สุด
4.	ชุดฝึกทักษะมีรูปแบบสวยงาม เหมาะสม	4.00	.926	มาก
5.	ชุดฝึกทักษะช่วยให้ผู้เรียนฝึกฝนได้อย่างเต็มที่	4.07	.594	มากที่สุด
6.	ชุดฝึกทักษะทำให้การเรียนรู้มีความสนุกเพลิดเพลิน	4.38	.816	มากที่สุด
7.	นักเรียนชอบที่ได้ฝึกปฏิบัติดนตรีจากเครื่องดนตรีจริงโดยใช้ชุดทักษะ	4.67	.617	มากที่สุด
8.	นักเรียนนำความรู้ที่ได้จากชุดฝึกทักษะถ่ายทอดความรู้ให้ผู้อื่นได้	3.80	1.146	มาก
9.	นักเรียนที่ความตั้งใจที่จะเป่าขลุ่ยเพียงออให้ดีขึ้นอยู่เสมอ	4.00	.845	มากที่สุด
10.	นักเรียนต้องการให้ครูจัดทำแบบฝึกขึ้นอีก	4.27	1.100	มากที่สุด
11.	นักเรียนอ่านและจับประเด็นได้ง่ายในเนื้อหาที่ศึกษา	4.27	.799	มากที่สุด
12.	นักเรียนรวบรวมความรู้ที่ได้ศึกษานำไปใช้จัดทำเป็นรายงานได้	4.27	.704	มากที่สุด
13.	นักเรียนสามารถนำความรู้จากชุดฝึกทักษะไปปฏิบัติได้ด้วย	4.40	.737	มากที่สุด
14.	ความรู้จากชุดฝึกทักษะสามารถนำไปประยุกต์ใช้ในชีวิตประจำวันได้	4.40	.828	มากที่สุด
	เฉลี่ยรวม	4.22	0.42	มากที่สุด

จากตารางที่ 5 พบว่า ความพึงพอใจของนักเรียนที่มีต่อการเรียนโดยใช้ชุดแบบฝึกการเป่าขลุ่ยเพียงออโดยการอ่านโน้ตพบว่า โดยรวม $\bar{x} = 4.22$ ความพึงพอใจจากข้อที่ 7 นักเรียนชอบที่ได้ฝึกปฏิบัติดนตรีจากเครื่องดนตรีจริงโดยใช้ชุดทักษะ $\bar{x} = 4.67$ ระดับมากที่สุด รองลงมาคือ ข้อที่ 13 นักเรียนสามารถนำความรู้จากชุดฝึกทักษะไปปฏิบัติได้ด้วยตนเอง และข้อที่ 14 ความรู้จากชุดฝึกทักษะสามารถนำไปประยุกต์ใช้ในชีวิตประจำวันได้ ระดับความพึงพอใจ $\bar{x} = 4.40$

สรุปผล อภิปราย และข้อเสนอแนะ

การพัฒนาทักษะการเป่าขลุ่ยเพียงออจากการอ่านโน้ตโดยใช้แบบฝึกเป็นการใช้กระบวนการวิจัยและพัฒนา (Research/and Development) โดยมีวัตถุประสงค์ คือ เปรียบเทียบทักษะการเป่าขลุ่ยเพียงออโดยการอ่านโน้ต ก่อนเรียนและหลังเรียน กลุ่มตัวอย่างที่ใช้ในการศึกษาครั้งนี้ ได้แก่ นักเรียนระดับชั้นมัธยมศึกษาปีที่ 1 โรงเรียนมัธยม สังคีตวิทยา กรุงเทพมหานคร จำนวน 15 คน ที่ได้มาจากการเลือกกลุ่มตัวอย่างแบบเจาะจง (Purposive sampling) เครื่องมือที่ใช้ในการศึกษา ได้แก่ ชุดแบบฝึกการเป่าขลุ่ยเพียงออโดยการอ่านโน้ต ซึ่งเป็นแบบฝึกการปฏิบัติการเป่าขลุ่ยเพียงออโดยการอ่านโน้ต มีค่าความยากง่าย (p) ระหว่าง 0.50 ถึง 0.70 มีค่าอำนาจจำแนก (r) สูงกว่า 0.20 มีค่าความเชื่อมั่น (Reliability) เท่ากับ 0.7169 และแบบทดสอบก่อนเรียนมีค่าความยากง่าย (p) ระหว่าง 0.50 ถึง 0.73 มีค่าอำนาจจำแนก (r) สูงกว่า 0.20 และแบบทดสอบหลังเรียนประจำชุดแบบฝึกการเป่าขลุ่ยเพียงออโดยการอ่านโน้ต มีค่าความยากง่าย (p) ระหว่าง 0.50 ถึง 0.78 มีค่าอำนาจจำแนก (r) สูงกว่า 0.20 และแบบสอบถามความพึงพอใจของนักเรียนที่มีต่อชุดแบบฝึกการเป่าขลุ่ยเพียงออโดยการอ่านโน้ตการเก็บรวบรวมข้อมูลผู้รายงานได้เก็บข้อมูลด้วยตนเอง มีสถิติสำหรับการวิเคราะห์ดังนี้ คือ การหาค่าความถี่ (frequency) ร้อยละ (percentage) ค่าเฉลี่ย ($\bar{x}$) ส่วนเบี่ยงเบนมาตรฐาน (SD) การเปรียบเทียบผลสัมฤทธิ์ทางการเรียน ก่อนเรียน หลังเรียน ด้วยการทดสอบค่าที (t - test) การวิเคราะห์ความพึงพอใจของนักเรียนได้ใช้วิธีการหาค่าเฉลี่ย ($\bar{x}$) ส่วนเบี่ยงเบนมาตรฐาน (SD)

สรุปผลการวิจัย

จากการศึกษาสรุปได้ดังนี้

1. ชุดแบบฝึกการเป่าขลุ่ยเพียงออโดยการอ่านโน้ตมีค่าประสิทธิภาพเท่ากับ 80.00/82.00 ซึ่งเป็นไปตามเกณฑ์ที่กำหนดคือ 80/80
2. ผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนของนักเรียนชั้นมัธยมศึกษาปีที่ 1 ระหว่างก่อนเรียนและหลังเรียนโดยใช้ชุดแบบฝึกการเป่าขลุ่ยเพียงออโดยการอ่านโน้ตแตกต่างกันอย่างมีนัยสำคัญที่ระดับ .05
3. นักเรียนมีความพึงพอใจต่อการเรียนโดยใช้ชุดแบบฝึกการเป่าขลุ่ยเพียงออโดยการอ่านโน้ตโดยรวมอยู่ในระดับมากที่สุด

การอภิปรายผลการวิจัย

ผลการพัฒนาทักษะการเป่าขลุ่ยเพียงออจากการอ่านโน้ตโดยใช้แบบฝึก ที่นำเสนอข้างต้นมีข้อสังเกตที่นำมาอภิปราย ดังนี้

1. การพัฒนาทักษะการเป่าขลุ่ยเพียงออจากการอ่านโน้ตโดยใช้แบบฝึกตามเกณฑ์มาตรฐาน 80/80 ผลการหาประสิทธิภาพของการพัฒนาทักษะการเป่าขลุ่ยเพียงออจากการอ่านโน้ตโดยใช้แบบฝึก พบว่า ประสิทธิภาพแบบเดี่ยว เท่ากับ 72.99/73.33 ค่าประสิทธิภาพแบบกลุ่มย่อยเท่ากับ 77.95/78.52 โดยชุดการเรียนรู้มีประสิทธิภาพเท่ากับ 80.00/82.00 ซึ่งเป็นไปเกณฑ์ที่กำหนดไว้คือ 80/80 ทั้งนี้เนื่องมาจาก

1.1 การสร้างการพัฒนาทักษะการเป่าขลุ่ยเพียงออจากการอ่านโน้ตโดยใช้แบบฝึก ได้กำหนดองค์ประกอบของชุดการเรียนรู้ตามแนวของทฤษฎีพัฒนาการทางสติปัญญาของบรูเนอร์ (Bruner) แนวคิดที่สำคัญของ บรูเนอร์คือทฤษฎีการเรียนรู้

1.1.1. การจัดโครงสร้างของความรู้ให้มีความสัมพันธ์และสอดคล้องกับพัฒนาการทางสติปัญญาของเด็กที่มีผลต่อการเรียนรู้ของเด็ก

1.1.2. การจัดหลักสูตรและการเรียนการสอนให้เหมาะสมกับระดับความพร้อมของผู้เรียน และสอดคล้องกับพัฒนาการทางสติปัญญาของผู้เรียนจะช่วยให้การเรียนรู้เกิดประสิทธิภาพ

1.1.3. การคิดแบบหยั่งรู้ (intuition) เป็นการคิดหาเหตุผลอย่างอิสระที่สามารถพัฒนาความคิดริเริ่มสร้างสรรค์ได้

1.1.4. แรงจูงใจภายในเป็นปัจจัยสำคัญที่จะช่วยให้ผู้เรียนประสบผลสำเร็จในการเรียนรู้

1.2 ชุดการพัฒนาทักษะการเป่าขลุ่ยเพียงออจากการอ่านโน้ตโดยใช้แบบฝึก ได้ยัดผู้เรียนเป็นสำคัญในการเรียนรู้ โดยได้จัดทำโน้ตเพลงไทยมาเป็นสื่อการเรียนการสอนโดยคำนึงถึงความเหมาะสม ความสัมพันธ์และสอดคล้องกับระดับอายุของผู้เรียน

1.3 ชุดการพัฒนาทักษะการเป่าขลุ่ยเพียงออจากการอ่านโน้ตโดยใช้แบบฝึก ที่พัฒนาขึ้นได้ผ่านการตรวจสอบคุณภาพและความเหมาะสม โดยผู้เชี่ยวชาญด้านดนตรีไทย จำนวน 5 ท่าน แสดงความเห็นว่าคุณชุดการเรียนรู้มีความเหมาะสม สามารถนำไปทดลองกับกลุ่มตัวอย่างได้

1.4 ชุดการพัฒนาทักษะการเป่าขลุ่ยเพียงออจากการอ่านโน้ตโดยใช้แบบฝึก ที่พัฒนาขึ้นได้ผ่านการตรวจสอบและปรับปรุงแก้ไขตามข้อเสนอแนะของผู้เชี่ยวชาญ โดยได้ผ่านการประเมินตรวจสอบคุณภาพและความเหมาะสมผ่านการทดลองแบบเดี่ยว โดยสอนกับผู้เรียน 3 คน ใช้เกณฑ์ผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนในการเลือกใช้นักเรียน เก่งปานกลาง อ่อน อย่างละคน และการทดลองแบบกลุ่มโดยสอนกับผู้เรียน 12 คน ใช้เกณฑ์ผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนในการเลือกใช้นักเรียน เก่ง 4 คน ปานกลาง 4 คน อ่อน 4 คน รวมนักเรียนทั้งหมด 15 คน ทำให้ทราบถึงปัญหาที่เกิดขึ้นระหว่างการเรียนรู้ไปทดลองสอนได้เป็นอย่างดี ซึ่งเป็นประโยชน์อย่างยิ่งต่อการปรับปรุงให้มีความเหมาะสมมากขึ้น

1.5 ชุดการพัฒนาทักษะการเป่าขลุ่ยเพียงออจากการอ่านโน้ตโดยใช้แบบฝึก ได้ผ่านการทดสอบตามกระบวนการ โดยกำหนดประสิทธิภาพตามเกณฑ์มาตรฐาน 80/80 ซึ่งสอดคล้องกับการหาประสิทธิภาพของชุดการเรียนรู้

2. ผลการเปรียบเทียบผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนโดยใช้ชุดการพัฒนาทักษะการเป่าขลุ่ยเพียงออจากการอ่านโน้ตโดยใช้แบบฝึก มีผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนหลังเรียนสูงกว่าก่อนเรียน อย่างมีนัยสำคัญทางสถิติที่ระดับ .05 และผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนของนักเรียนโดยใช้ชุดการเรียนรู้มีคะแนนเฉลี่ยสูงกว่า 5.12 คะแนน (สูงกว่าร้อยละ 26.26) ค่า t - test เท่ากับ 9.393 ทั้งนี้เนื่องมาจาก

2.1 นักเรียนมีความรู้ความเข้าใจที่ชัดเจนในแต่ละแบบฝึก โดยก่อนที่นักเรียนจะไปศึกษาในแบบฝึกถัดไปนักเรียนจะต้องผ่านเกณฑ์แบบทดสอบก่อนเรียน ผู้วิจัยได้แบ่งแบบฝึกออกเป็น 5 ชุด เพื่อให้นักเรียนได้ศึกษาอย่างละเอียดแต่ละชุด อีกทั้งชุดแบบฝึกแต่ละชุดนั้น ผู้เรียนสามารถประเมินผลการเรียนรู้ของตนเองได้ทันที จากแบบทดสอบหลังเรียน เมื่อผู้เรียนไม่เข้าใจ ครูอาจให้คำแนะนำและอธิบายเพิ่มเติมหรือให้ความรู้จากนอกเวลาเพื่อเป็นการพัฒนาทักษะ ผู้เรียนสามารถนำชุดการเรียนรู้มาศึกษาเพิ่มเติมได้ ซึ่งชุดการเรียนรู้ได้ผ่านการทดลองใช้และผ่านการหาประสิทธิภาพมาหลายขั้นตอนจึงส่งผลการเรียนการสอนเป็นไปอย่างมีประสิทธิภาพ และส่งผลให้นักเรียนมีผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนหลังเรียนสูงกว่าก่อนเรียน

2.2 ชุดการพัฒนาทักษะการเป่าขลุ่ยเพียงออจากการอ่านโน้ตโดยใช้แบบฝึก เป็นการใช้แบบฝึกที่เน้นการจัดสภาพแวดล้อมทางการเรียนให้นักเรียนได้เรียนรู้ร่วมกัน ผู้เรียนที่มีความรู้ความสามารถแตกต่างกัน แต่ละคนจะต้องมีส่วนร่วมอย่างแท้จริงในการเรียน คนที่เรียนเก่งกว่าคอยช่วยเหลือคนที่อ่อนกว่า จึงส่งผลให้นักเรียนมีผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนหลังเรียนสูงกว่าก่อนเรียน ซึ่งสอดคล้องกับแนวคิดของ คาร์ล ออร์ฟ ในการเล่นดนตรีมีทั้งการเล่นเดี่ยวและเล่นเป็นกลุ่ม เด็กควรได้รับการฝึกฝนให้มีประสบการณ์และสำนึกของการทำงานเป็นหมู่คณะ รู้จักการเป็นผู้นำและผู้ตามที่ดี รู้จักการฟังและการรอคอย กิจกรรมอาจจัดขึ้นในลักษณะของเกมส์และการละเล่นต่าง ๆ ซึ่งนอกจากเด็กจะได้เรียนรู้การทำงานเป็นการอยู่ร่วมกันเป็นหมู่คณะแล้ว เด็กยังได้รับความสนุกสนานเพลิดเพลินและเกิดความสนิสนมกันในกลุ่มด้วย⁶ ดังนั้นเมื่อผู้เรียนมีความสนุกสนานและความตั้งใจในการฝึกฝนทักษะมากขึ้นจึงส่งผลให้การเรียนรู้ดีขึ้น

ข้อเสนอแนะ

1. ข้อเสนอแนะที่ได้จากการศึกษา

1.1 ก่อนการทดลองวิจัยพบว่า นักเรียนในกลุ่มตัวอย่างที่ทำแบบทดสอบวัดผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนขลุ่ยเพียงออใช้วิธีการจดจำเพลง ทำให้การเรียนการสอนล่าช้าเนื่องจากต้องใช้เวลาในการจดจำเพลง หลังจากการทดลองผู้วิจัยพบว่า นักเรียนมีความพัฒนาในการเป่าขลุ่ยเพียงออได้ดีขึ้น มีโน้ตในการช่วยจดจำเพลง

1.2 การเสริมแรง เช่น การกล่าวคำชมเชย ให้รางวัล และให้คะแนน ฯลฯ มีส่วนสำคัญในการจัดกิจกรรมการเรียนรู้ เพื่อเป็นแรงจูงใจ และสร้างบรรยากาศในการเรียนให้ดียิ่งขึ้น ดังนั้นในการเรียนการสอนครูควรมีการเสริมแรงนักเรียนเป็นระยะ ๆ และหลากหลายรูปแบบ

1.3 การใช้ชุดการพัฒนาทักษะการเป่าขลุ่ยเพียงออจากการอ่านโน้ตโดยใช้แบบฝึก เป็นการจัดการเรียนรู้ที่ให้นักเรียนศึกษาเนื้อหาอยู่ในรูปการเรียนรู้เป็นกลุ่ม ครูผู้สอนจะต้องดูแล ให้ความช่วยเหลือและคอยแนะนำอย่างใกล้ชิดเมื่อสังเกตเห็นนักเรียนมีข้อสงสัย และไม่กล้าซักถาม

1.4 จากการศึกษาพบว่า ชุดการพัฒนาทักษะการเป่าขลุ่ยเพียงออจากการอ่านโน้ตโดยใช้ แบบฝึก เป็นสื่อที่ช่วยให้นักเรียนชั้นมัธยมศึกษาปีที่ 1 มีความสนใจในการเรียนและเกิดผลการเรียนรู้ที่ดี จึงเห็นสมควรที่ครูผู้สอนวิชาดนตรีไทยควรได้นำชุดการพัฒนาทักษะการเป่าขลุ่ยเพียงออจากการอ่านโน้ตโดยใช้แบบฝึกดังกล่าวไปใช้ในการพัฒนาการเรียนการสอนและการเรียนรู้ของนักเรียน

2. ข้อเสนอแนะสำหรับการศึกษารั้งต่อไป

2.1 ควรมีการเปรียบเทียบการใช้ ชุดการพัฒนาทักษะการเป่าขลุ่ยเพียงออจากการอ่านโน้ตโดยใช้แบบฝึกกับการเรียนการสอนเครื่องดนตรีไทยอื่น ๆ ต่อไป

6. รัชชัย นาควงษ์, การสอนดนตรีตามแนวคิดคาร์ล-ออร์ฟ (กรุงเทพฯ: มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์, 2542), 9-12.

บรรณานุกรม

ธวัชชัย นาควงษ์. การสอนดนตรีตามแนวคิดคาร์ล-ออร์ฟ. กรุงเทพฯ : มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์, 2542.

พิสนุ พองศรี. การสร้างและพัฒนาเครื่องมือวิจัย. พิมพ์ครั้งที่ 3. กรุงเทพฯ : ด้านสหวิชาการพิมพ์จำกัด, 2554.

สาโรช โศภีรักษ์. ระเบียบวิธีวิจัยทางเทคโนโลยีการศึกษา เล่มที่ 2. ภาควิชาเทคโนโลยีการศึกษา
คณะศึกษาศาสตร์ มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์ : MisterKopy, 2551.

เสถียร ดวงจันทร์ทิพย์. ชลยุทธ์ไทย. พิมพ์ครั้งที่ 3. กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์มัลย์, 2536.

Campbell, Donald T. and Julian C. Stanley. *Experimental and Quasi-Experimental
Designs for Research*. United States of America: Houghton Mifflin, 1963.

การศึกษาการเดินทางเชิงประวัติศาสตร์เพื่อกระบวนการประพันธ์เพลงไทย :
การเดินทางของเอกะหมัดจากเปอร์เซียสู่อยุธยา

THE STUDY OF A HISTORICAL JOURNEY FOR THAI MUSIC COMPOSITIONAL PROCESS :
THE JOURNEY OF SHEIK AHMAD FROM PERSIA TO AYUTTHAYA

วงศ์วสันต์ วสันตสุรีย์* WONGWASANT WASANTASURI*
พรประพิตร เผ่าสวัสดิ์** PORNPRAPIT PHOASAVADI**
ปกรณ์ รอดช้างเผื่อน*** PAKORN RODCHANGPHUEN***

บทคัดย่อ

บทความวิจัยนี้เป็นส่วนหนึ่งของงานวิจัยเรื่อง “การประพันธ์เพลงไทยชุด การเดินทางของเอกะหมัด” โดยมีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาแนวคิดที่สำคัญเกี่ยวกับการเดินทางของเอกะหมัดอันเป็นแรงบันดาลใจแห่งแนวคิดการประพันธ์เพลงไทยเชิงสร้างสรรค์ชุด การเดินทางของเอกะหมัด โดยใช้วิธีวิจัยเชิงคุณภาพจากการสัมภาษณ์ผู้ทรงคุณวุฒิและการค้นคว้าทางเอกสาร

ผลการวิจัยพบว่า แนวคิดสำคัญ 4 ประการซึ่งเป็นสาระสำคัญและสร้างแรงบันดาลใจในการประพันธ์บทเพลงประกอบไปด้วยเรื่องเล่ากึ่งตำนานเกี่ยวกับการเดินทางของเอกะหมัด แนวคิดด้านภูมิสถาปัตย์กำเนิดของเอกะหมัด แนวคิดด้านวัฒนธรรมและดนตรีเปอร์เซีย และแนวคิดด้านพฤติกรรมของอูฐในวัฒนธรรมเปอร์เซีย เส้นทางเดินทางของเอกะหมัดเริ่มจากเมืองกุน (Kune) แคว้นแอสเตราบัด อาณาจักรเปอร์เซีย (ประเทศอิหร่านในปัจจุบัน) สู่กรุงศรีอยุธยาในช่วงปลายของสมัยสมเด็จพระนเรศวรมหาราชโดยใช้อูฐเป็นพาหนะ แนวคิดการประพันธ์เพลงไทยชุดการเดินทางของเอกะหมัด ประกอบด้วย 4 บทเพลง ได้แก่ 1. เพลงปฐมคุณา แสดงจินตภาพในการเดินทางจากเปอร์เซียด้วยความระลึกในพระคุณแผ่นดินถิ่นฐานภูมิสถาปัตย์ 2. เพลงมรรคาสดุดี แสดงความเคารพต่อแผ่นดินโดยการสัญจรทางบกซึ่งมีอูฐเป็นพาหนะขนสัมภาระและสินค้าเนื่องจากอูฐมีสภาพร่างกายที่อดทนเป็นพิเศษต่อความแห้งแล้งในทะเลทราย 3. เพลงชลธิพรณนา แสดงจินตภาพการเดินทางในทะเล 4. เพลงปัจฉิมวารกายี แสดงจินตภาพการเดินทางถึงกรุงศรีอยุธยาโดยสวัสดิภาพ โดยตีความนัยยะของคำว่า กายี ออกเป็น 2 ความหมาย คือ กายี ที่หมายถึง ตำบลท่ากายี อันเป็นจุดหมายที่เอกะหมัดเดินทางมาถึง ส่วนอีกนัยหนึ่ง กายี ในที่นี้คือ กายา หรือ กาย อันหมายถึงเรื่องราวของเอกะหมัด เป็นการแฝงความหมายทางนามธรรมเปรียบเปรยได้ว่า บัดนี้ร่างกายของเอกะหมัดได้สูญสลายไปตามกาลเวลาแต่คุณงามความดีของเอกะหมัดยังคงอยู่แม้กายสูญสลายแต่นามปรากฏชั่วนิรันดร์

คำสำคัญ : การประพันธ์เพลงไทย/ การเดินทาง/ เอกะหมัด/เปอร์เซีย

*นิสิตระดับบัณฑิต หลักสูตรศิลปกรรมศาสตรบัณฑิต คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, petch_ws@hotmail.com.

**Doctorate Student in Doctor of Fine and Applied Arts, Faculty of Fine and Applied Arts, Chulalongkorn University, petch_ws@hotmail.com.

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

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

***รองศาสตราจารย์ คณะดุริยางคศาสตร์ มหาวิทยาลัยกรุงเทพธนบุรี, pakorn.j@hotmail.com.

***Associate Professor, Faculty of Music, Bangkokthonburi University, pakorn.j@hotmail.com.

Abstract

This article is part of a doctoral research entitled "Thai Music Composition: The Journey of Sheik Ahmad." The objective is to investigate the journey of Sheik Ahmad who gave an inspiration to this creative music composition: *the Journey of Sheik Ahmad*. By using a qualitative research methodology, the author analyzes historical and musical information collected from document research, fieldwork, interviews, composing music and launching performances.

The findings show that four import concepts which are the essence of this music compositional process consist of semi-legendary narratives of Sheik Ahmad's journey, the concept of Sheik Ahmad's birthplace, the concept of Persian music culture, and the concept of camel behaviors in Persian culture. It is arguably debated that Sheik Ahmad began his journey from Kune, Astarabad region, Persian kingdom (Iran at present) to Ayutthaya in the late period of King Naresuan the Great by using camels and sloop ships as their vehicles. The music composition consists of 4 consecutive pieces: (1) *Prathomkuna* depicted the imaginary journey from Persia with remembrance of homeland; (2) *Maraka Sadudee* pay respect to the land where a legendary figure took off on a caravan of camels; (3) *Chonlatheepannana* depicting the sea journey that is full of uncertainty, endlessness, and danger; (4) *Pachimawan Kayi* featuring the moment when the travelers arrived Ayutthaya safely. By interpreting the meanings of the word Kayi, two meanings are doubled. First it refers to Tha Kayi sub-district. The second meaning refers to the body. Tha Kayi was the destination that Sheik Ahmad reached. By interpreting the word kayi as the body, which referred to the body of Sheik Ahmad in an abstract meaning, It could be compared to Sheik Ahmad's posthumous virtues and his name which still resonates unceasingly.

Keywords: Thai Music Composition/ Journey/ Sheik Ahmad/ Persia

Introduction

Sheik Ahmad is an ancestor of the Bunnag family and other related families who traveled from Persia to settle down in Ayutthaya in the latter part of the reign of King Naresuan the Great. He was married to a Thai lady named "Choei" has two sons and one daughter. The first son named Chuen was Chao Phraya Aphai Racha (during the reign of King Prasat Thong). The second son named Som was infected with smallpox and died since he was young. And the daughter named She is a royal consort of King Prasat Thong¹. Sheik Ahmad is considered an important person in the history of the Ayutthaya period who is responsible for running civil service in Siam, especially in security and commerce.

The rationales of Sheik Ahmad's journey from Persia to Ayutthaya could be inferred into two reasons: The first one was to seek luck with trade as the main goal, as Pittaya Bunnag proposes as follows:

*The reason for Sheik Ahmad to travel to Ayuthaya is solely for trading. He already had a connection in the kingdom. He came to see his friends and saw an opportunity to start a new business by trading goods. His younger brother stayed in Hyderabad. Once knowing what Siam needed, he would order from there. I think he did not sail by himself. He himself was not a captain but he was a merchant.*²

The second hypothesis speculated that he traveled to Ayutthaya under the support of the King Shah of the Safavid Dynasty to expand the Iran's influence, making relations including missionaries as semi-military merchants who were also intellectuals during the 16th - 17th century. Teeranun Chuangpichit, an advisor to Chao Phraya Bowonrajchanayok Foundation (Sheik Ahmad) argues as follows:

*Diplomacy and religion can be combined into something workable like a diplomatic missionary who travelled around the world with trading. The evidence of Persia in this area existed even before the Sukhothai. Before Sukhothai is the Dvaravati period. The archaeological evidence in Nakhon Pathom, Don Ta Phet, Kanchanaburi province, Khlong Thom, Krabi province, Khu Bua, Ratchaburi province is there. The terracotta statue of human face, the colored stone beads came with these merchants. Therefore, the journey of the Iranian people to our home came in before Islam.*³

1. Sakul Bunnag, *Sai Sakun Bunnag Club* (Bangkok: Club, 1999), 22.

2. Pittaya Bunnag, "The reasons of the journey to Ayutthaya of Sheik Ahmad," interviewed by Wongwasant Wasantasuri, April 5, 2020.

3. Teeranun Chuangpichit, "The purposes of the journey to Ayutthaya of Sheik Ahmad," interviewed by Wongwasant Wasantasuri, April 2, 2020.

Both arguments above show that the reason for the journey of Sheik Ahmad is a debatable topic that still needs more investigation. The study of Sheik Ahmad's route from Persia to Ayutthaya is necessary to be looked at from the route which the Persian ambassador took to Ayutthaya. This information appears in a book entitled *The Ship of Sulayman* translated by Direk Kunsirisawat (1984). Both journeys' destination was Ayutthaya but different routes were taken. The Persian ambassadors took off from Isfahan⁴ where the capital city of Persia was located at that time. Due to the close proximity of the city to the port, the ship was the main transportation for traveling. On the other hand, the journey of Sheik Ahmad began from Kune, which was a city in the northern part of Persia. It could be inferred here that going to the port to board a ship to Ayutthaya from Kune would have taken so long to travel down south to the port.

The story of Sheik Ahmad is considered a semi-legendary narrative in that it has been continuously memorized for more than 400 years ago with a few references of evidences. Nonetheless, the narratives are very important to the families of Sheik Ahmad who live in Thailand as Thai citizens. It can also be assumed from various sources that the route that Sheik Ahmad began as a land journey by a camel caravan from Persia via Afghanistan, Pakistan, India and continued his travel by ship through Bago and finally reached Ayutthaya in the seventeenth century. This heroic semi-legendary narratives leads to an inspiration of the concepts to compose a piece of traditional Thai music entitled *The journey of Sheik Ahmad*. The composition is consisted of four individual compositions which reflect the imagery of Sheik Ahmad's journey. The first composition recounts the moment when he began his journey from Persia with a reference to his birthplace, his obligation and responsibilities, namely, *Prathomkuna*. The second composition, titled *Maraka Sadudee*, describes a land journey on camels with respect to the land's spirit and trails over desserts. The third composition, entitled *Chonlatheepannana*, features the danger of sea journey and human feelings on a ship facing uncertainty of natural power and weather conditions in the ocean. The ending piece is titled *Pachimawan Kayi*, depicting the last part of journey when the crews arrived the capital city of Ayutthaya safely.

Research Objective

1. To study the journey of Sheik Ahmad from Persia to Ayutthaya
2. To formulate concept of music compositional process based on the journey of Sheik Ahmad

4. Direk Kunsirisawat, *The ship of Sulaiman* (Bangkok: The Foundation for the Promotion Social Sciences and Humanities Textbook Project, 1984), 1.

Research Methodology

The project employed qualitative methods including the following procedures:

1. Document research from the following sources:
 - 1.1 National Library of Thailand.
 - 1.2 Office of Academic Recourses, Chulalongkorn University.
 - 1.3 Fine & Applied Arts Library, Chulalongkorn University.
 - 1.4 Office of Academic Recourses and Information Technology, Bansomdejchaopraya Rajabhat University.
 - 1.5 The central Library of Srinakharinwirot University.
 - 1.6 Cultural Center of the Islamic Republic of Iran-Bangkok.
2. Collecting data from interviews with experts as listed:
 - 2.1 Associate Professor Pitaya Bunnag.
Retired Lecturer, former Associate Professor of the Faculty of Fine Arts, Chiang Mai University.
 - 2.2 Assistant Professor Julispong Chularatana, Ph.D.
Assistant Professor of History, the Faculty of Arts, Chulalongkorn University.
 - 2.3 Mr.Teeranun Chuangpichit
Academic Advisor of Chao Phraya Bowonrajchanayok Foundation (Sheik Ahmad).
 - 2.4 Mr.Sunti (ali) Suasaming, Chairman of the expert subcommittee, Sheikul Islam Office,
The expert in Islamic history.
 - 2.5 Mr.Thamniap Sangngoen, The academician of Thonburi Community History Information Center.
 - 2.6 Mr.Sukree Sarem, The independent academic in Islamic history.
3. To collect data from fieldwork in the following locations:
 - 3.1 Chao Phraya Bowonrajchanayok (Sheik Ahmad) cemetery, Phranakorn Si Ayutthaya Rajabhat University.
 - 3.2 Japanese Village Museum, Phranakhon Si Ayutthaya province.
 - 3.3 Dutch Village Museum, Phranakhon Si Ayutthaya province.
 - 3.4 Portuguese Village Museum, Phranakhon Si Ayutthaya province.
4. To analyze the route of journey of Sheik Ahmad data, Persian music, and the behaviors of camels.
5. Data analysis concluded in order to formulate the concepts of *The Journey of Sheik Ahmad* music composition.

Research Results

Four concepts of *The Journey of Sheik Ahmad* music composition can be formulated from the study.

The concept deals with the issues of the semi-legendary narratives. It also investigates the birthplace of Sheik Ahmad. This issue can be divided into 3 points as follows:

Firstly, the first group of scholars point out that Sheik Ahmad was a Muslim Shi'ah sect and was born a Kuni of Persian kingdom (Iran at present). He traveled to Ayutthaya with his younger brother Muhammad Said during the reign of King Naresuan the Great. His brother returned to his hometown but Sheik Ahmad married to a Thai woman named Choei. He passed away in 1631⁵. Some scholars have speculated that he passed away before the reign of King Narai. But they cannot find any evidences indicating the demise of Sheik Ahmad precisely. He was a predecessor of Sheik Ahmad lineage consisting of many families in Thailand: Bunnag, Buranon, Chatikarat, Suphamit, Sripen, Wasuthan, Wichayapai, Panuwong, Ahamadchula, Akayi, Chularat, Choungsamee, Chitanuwat, Suwakul.⁶

Secondly, there is another group of scholars offering a slightly different opinion on the origin of Sheik Ahmad. Siri Tangtrongchit proposes that Sheik Ahmad was born in 2086 B.E. (1543 : Hegira 463) in Parenaechahal sub-district, city of Qom in Persia.⁷



Picture 1 (left) map of Tommaso Porcacchi the Venezian around 16th century showing the location of Kune. (the underline words in the middle of the map)

Astarabad Region (In the map was written in Latin: Leselbas)

Picture 2 (right) The map of Ayutthaya, Phraya Boran Rachatanin 2469 B.E. version showing the location of Thong Khaek, Khok Khaek, Ban Kayi, and Thay Koo,

Source: Julispong Chularatana, *Chao Sen Shi'ah in Siam*
(Bangkok: Offset Plus Company Limited, 2014).

5. Sudara Sutchaya, "History in Iran (Persia) Retraces the Relationship from the Suvarnabhumi to the Present." *Journal of Art and Culture* Vol. 25, No. 5 (March 2004): 77.

6. Singhanet, Kanthathip, *Jao Chom Kok Or* 4th edition (revised version) (Bangkok: Amarin Printing and Publishing, 2015), 6.

7. Siri Tangtrongchit, *Chao Phraya Bawornrajchanayok Sheik Ahmad* (Bangkok: Chao Phraya Bawornrajchanayok Sheik Ahmad Foundation, 1990), 2.

Thirdly, it is assumed that Sheik Ahmad was a Khaek Ma Ngon (Mogul). The Siamese people called people of this ethnicity "Khaek Ma Ngon."⁸ Considering the meaning of the word, it was found that Ma Ngon is a word that used to refer to people from South East Asia, including Muslims. In fact, the word Ma Ngon comes from the word Mugal referring to people from the Mogul kingdom in India. The use of such word does not appear in Persia.⁹ Therefore, some scholars assume that Sheik Ahmad was of the Indian origin. Sunti (ali) Suasaming proposes his views to support this assumption as follows:

Some people may postulate that Sheik Ahmad were an Indian or half-Indian and Persian because during the Mogul period, there were contacts between Persian and North Indian royal courts. There was an evidence that noblemen and philosophers in the Mogul dynasty were originated from Persia.¹⁰

Although the concept of semi-legendary narratives on the domicile of Sheik Ahmad is unable to reach a clear conclusion. Nonetheless, from the study of the three points mentioned above, it can be concluded that Sheik Ahmad was a Persian of ethnic origin.



Picture 3 The map of location of Qom

Source: "Map showing the location of Qum," Pictures, Accessed in April 2, 2020, <https://www.infoplease.com/atlas/middle-east/iran-map>

Further investigation has shown that the city's name of Kune has been changed to another name, which presumed that the city neighborhood Gorgan in the present.¹¹ (Located in the Astarabad area, currently known as Masadaran). This is to be confirmed by a 16th century map that showed the name of Kune or Kuni in Latin, which is spelled Kune. This evidence showed that the city did actually exist. The speculation that leads us to believe that Sheik Ahmad came

8. Phraya Komarakul Montri and Sela Rekharuchi, *Sheik Ahmad and Ton Sakun Bunnag* 4th edition (Nonthaburi: Sophon Printing, 2003), 1.

9. Sukree Sarem, "The meaning of the word Khaek Ma Ngon," interviewed by Wongwasant Wasantasuri, April 4, 2020.

10. Sunti Suasaming, "The presumption of ethnic group of Sheik Ahmad," interviewed by Wongwasant Wasantasuri, April 3, 2020.

11. Pitaya Bunnag, *Pathom Chula Ratchamontri: From Persia to Ayutthaya* (Bangkok: The Sai Sakun Bunnag Club, 2014), 73.

from Kun, Kune or Kuni may be derived from a linguistic point of view. The word “Qum” and Kune has a similar pronunciation. At present, the word Kune is not on the map of Iran, but instead a city like Qum is on the map. When one studies deeply into the context of Qum, one will find that Qum has been an important city and it has been a religious center of Iran today. Most religious students graduated from this city. Considering the context of Sheik Ahmad, one could interpret that Sheik Ahmad was a religious person. Therefore, those who are knowledgeable in this field should come from a religious center such as Qum and have been chosen to travel as a missionary leader.

Apart from a debate on his hometown, there is also a debate around his professions and purposes of traveling to Ayutthaya. These issues can be summarized into two theories. First, Sheik Ahmad was believed to be a merchant traveled to Ayutthaya to trade mainly. In other words, it can be said that, Sheik Ahmad thought. The author argues that his hometown is still unknown; whether or not it is Kune or Qum, in order to establish a point of departure for the journey, the author/composer opts to follow the hypothesis that offers to support Kune. This will yield a ground for the composer to begin a musical journey and make a semi-legendary narrative more complete at the starting point of traveling to Ayutthaya himself. When entering the land of Siam, he traded until business prosperity and had the opportunity to trade with many people, even the royal court. This point may be the beginning of his civil service of Sheik Ahmad. The royal court may see the ability of Sheik Ahmad in trading that could be beneficial to Siam.

On the other hand, the speculation of Sheik Ahmad’s profession brings to another direction. It is believed that he was a semi-military merchant who was a sage during the 16th-17th century. He traveled to Ayutthaya with the support of the King Shah of the Safavid Dynasty to expand Iran's influence, making relations including missionaries. The main objective was political implications rather than coming directly to trade. Several evidences supported the possibility of this hypothesis.¹² It can be interpreted that if Sheik Ahmad was just an ordinary merchant without any political or military knowledge, he would not have had a chance to be involved in the line of governance and the royal court. One of the historical recordings in Ayutthaya history supports of this presumption and portrayed Sheik Ahmad and his close friend, Ja Meun Sriworarak. The historical recordings also portrays Shiek Ahmad as a heroic figure when the Japanese rebellion occurred, Sheik Ahmad brought his troops together with the forces of Ja Meun Sriworarak to evict them successfully. Thus, he must also have military knowledge in governance and controlling the troops for a battle. Therefore corresponding with the concept that Sheik Ahmad is not just a normal merchant but he was a semi-military merchant.

12. Julispong Chularatana, “The speculation of Sheik Ahmad’s profession,” interviewed by Wongwasant Wasantasuri, April 3, 2020.

The second concept deals with the semi-legendary narratives of the route of his journey from Persia to Ayutthaya. It is found that Sheik Ahmad began to depart from Kune by a camel caravan travelling over the land to the Masulipatham port in southern India. Then he continued to travel by crossing the Andaman Sea through Mergui Tenasserim into Siam, passing through Kui Buri, Phetchaburi, Bangkok and finally arrived Ayutthaya. Two speculations of his route can be presented.

The first speculation views that his camel caravan began to travel from Kune to the east. Heading to the south of India and boarding a ship to Ayutthaya, he completed his route with a camel caravan and a ship sailing. According to records written in the book *The Ship of Sulayman* (1984), the second speculation is different from the first speculation that the route began from the city of Kune and then follow the Persian ambassador's route to Ayutthaya. This second speculation is supported by Julispong Chularatana as follows:

I believe that Sheik Ahmad came by land because he was from northern Iran. The land journey was more convenient. I understand that he seemed to be more adept at land caravans than by ship, even passing through Herat, coming in Kandaha, Lahore to Delhi".¹³

In addition, Sunti (Ali) Suasaming also corresponds to the statement by Julispong Chularatana that

He came from Kune via Iran into Afghanistan, entering northern India. He travelled to Golconda continuously down to south India, near Hyderabad, and came aboard at Musulipatum port. I assumed that he used the type of ship known as sloop heading to the Andaman Sea got on the Tenasserim route. He then came to Prachuap, Phetchaburi, went to Suphanburi, next to Ayutthaya.¹⁴

13. Julispong Chularatana, "The presumption of the route of journey to Ayutthaya of Sheik Ahmad," interviewed by Wongwasant Wasantasuri, April 3, 2020.

14. Sunti Suasaming, "The presumption of the route of journey to Ayutthaya of Sheik Ahmad," interviewed by Wongwasant Wasantasuri, April 2, 2020.

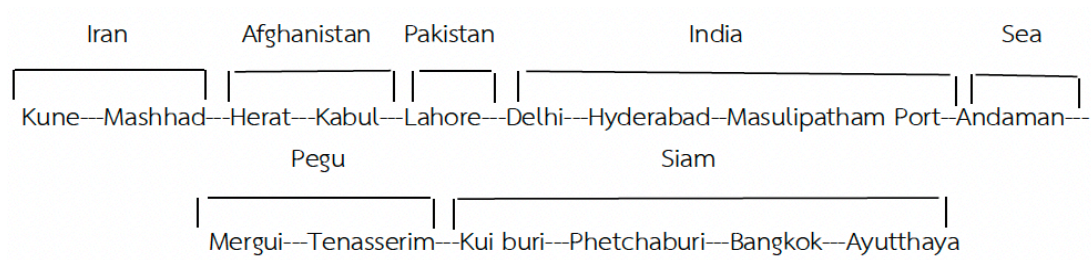


Diagram 1: The route of Sheik Ahmad from Kune, Astarabad region, Persia to Ayutthaya, Siam
Source: Wongwasant Wasantasuri

Thamniap Sangngoen has argued that the route that Sheik Ahmad began his route from his hometown in Kune. Since he also believes that Sheik Ahmad was a native of Kune, he is of an opinion as follows:

In truth, for I do not dare to decide which route he took because there is no evidence recording of his route. But one thing that can be certain is the record of the Iranian ambassador. If we based our assumption on that route, travelling patterns may be adjusted a bit because according to the record, the journey began from Isfahan but he was a man of a Kuni llicity. Therefore, he would begin traveling from his hometown, Kune to Isfahan. Here he probably traveled by camel. Once he started from Isfahan, he followed the route as recorded.¹⁵

Another speculation proposes that the route began from Kune and then travelled along the route of journey of the Persian ambassador to Ayutthaya, according to the recordings found in *The ship of Sulayman* (1984)¹⁶. The diagram of the second speculation of sea route is presented below as follows:

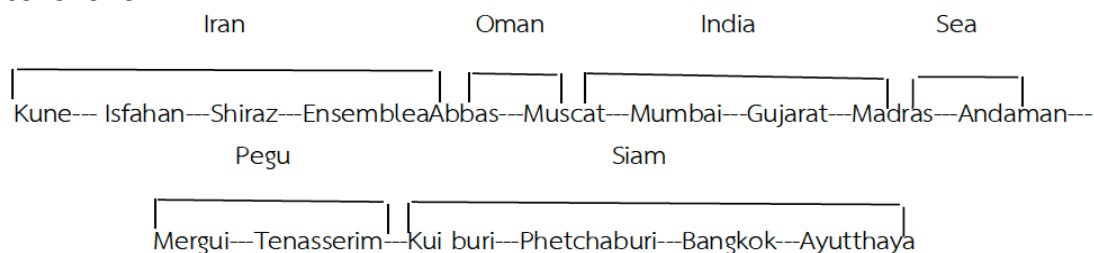


Diagram 2: The route of the Persian ambassador's Journey to Ayutthaya according to the recording of *The Ship of Sulayman* (1984).
Source: Wongwasant Wasantasuri

15. Thamniap Sangngoen, "The route of journey of Sheik Ahmad to Ayutthaya, according to the records of The ship of Sulaiman," interviewed by Wongwasant Wasantasuri, April 3, 2020.

16. Direk Kunsirisawat, *The ship of Sulaiman* (Bangkok: The Foundation for the Promotion Social Sciences and Humanities Textbook Project, 1984), 1-15.



Picture 4 Map of Sheik Ahmad's Journey from Kune
to Ayutthaya showing route 1 and route 2

Source: "Asian map," Pictures, Accessed in April 2, 2020,
<http://tabeetabitavel.com> (the route drawn by Wongwasant Wasantasuri)

Upon the study of semi-legendary narratives, the route taken by Sheik Ahmad from Persia to Ayutthaya can be speculated in order to assume the mode of transportation by changing the means of transportation from land to waterway. Traveling by ship to Oman passing the coast of Muscat harbor, it can also be speculated that Muscat harbor is one of the most important seaports of past maritime routes on the coast of Oman, which has calm tides from November to March. The coastal port of Oman is a source of fresh water for drinking water on a commercial ship heading to India¹⁷ to travel to Mumbai. Travelling to the south of India, passing through Gujarat and passing up to Madras, he continued his traveling courses in the Andaman Sea and took the route as appeared the same in both Diagram 1 and Diagram 2 from Mergui---Tenasserim to Ayutthaya.

The third concept deals with culture and Persian music. Persian music has grown to the utmost popularity, especially during the Arabian occupation during the seventh until the eighth centuries. After that period, Persian music had developed a leap forward that is said to be the golden age of Islam. Considering the roots of Persian music, it can be seen that it is similar to Arabic music. They share similarities in the shape of musical instruments and musical terminology. Persian musical instruments have originated from the royal court. Musical instruments are exquisitely designed. When referring to various types of musical instruments in Persia, one can see that the most outstanding ones are stringed instruments and drums.¹⁸

Most of Persian musical instruments were spread in the former Persian Empire throughout the Middle East, the Caucasus, Central Asia. Their musical culture was associated with trade in Europe and Asia. In ancient times, the Silk Road played a powerful role in the spread of Persian musical instruments. The musical instruments of Persian culture are included as followings:

17. E.B. Matin, *Cargoes Of The East: The Ports, Trade And Culture Of The Arabian Sea And Western Indian Ocean* (London: Elm Tree Books, 1978), 5.

18. Jean Jenkins and Poul Rovsing Olsen, *Music And Musical Instruments In The World Of Islam* (London: World of Islam Festival Publishing Company, 1976), 12.

Ud is a short neck plucked string instrument and has a pear shaped. The sound box is quite flat. The pattern is engraved on the neck using only one piece of wood. There are 4 strings across the neck of the instrument.

Rabab is one of the bowed string instruments that is widely seen in the Islamic music world, especially in the Middle East. It is a musical instrument similar to the *Karmanche* with 3 strings. The bow is free outside the strings like a violin or viola.

Tar was a long-neck plucked lute. The initial form appeared in the early 19th century and was converted into the present form at the end of the century. There are carvings using wood from Mulberry trees. The sound box of the instrument is assembled to the neck of the instrument of such length with a total of 6 strings (a pair of strings is counted as 1 sound).

Karmanche always appears in ancient paintings taking a fiddle shape. The ending has a pointed spike which is inserted into a sound box of the instrument from one side to the other to make the structure of the instrument strong. The spike has another function in helping to sustain and stand vertically during playing. The upper body consists of 3 knobs, with all 3 of the *Karmanche* strings passing through the body to the knob by coiling the ends of the wires next to each knob to adjust the looseness of that particular string.

Santur looks like a dulcimer. The average width is approximately 90 centimeters and length is approximately 35 centimeters. There are a total of 72 strings divided into 18 groups of 4 playing with a soft mallet called *Mezrabs*.

Daf is the Arabic language used in many countries, from North Africa to Pakistan. *Daf* has a place in the Tambourine family. It is a frame drum. There are many different types of Tambourines with different sizes. The physical characteristics of *daf* are made with the same large sheet of leather stretched over a wooden frame that has been formed around the drum.

Tonbak or *Zarb* is a conical drum. The body can be made of ceramics, wood, or metal. This drum is very popular and is commonly used to accompany belly dancing and popular ensembles. It is played in a horizontal position in modern Iranian music. It has also been widely used in the Middle East and North Africa before.

Ney is a woodwind instrument. The sound resembles to that of a wooden flute but the method of blowing is implemented from the beak. Considered to be the most popular side-blown flute in the Middle East, this instrument is an ancient instrument that was established no less than 5,000 years ago.

Many paintings, especially in the 13th - 18th centuries, show various forms in the production of *ney*. The *Ney*, measured roughly between 60-70 centimeters, possesses outstanding acoustic characteristics: powerful, gentle, and philosophical. Such qualities

must be performed by skilled musicians.¹⁹

The rhythmic system in Persian music is one of the most complicated systems in the world. To begin with, two major systems known as *Atanin* and *Adwar* are point of reference. The *Atanin* system is characterized by the counting of syllables which symbolize the rhythm. The structure is divided into 3 parts: beginning, middle, and ending.²⁰ It utters ta or tan sound at the beginning, the na sound in the middle and the nan sound at the end, with the regulation of using the rhythm circuit which is to create the rhythmic sound together with the lyrics of singer. The *Adwar* system is quite detailed and complex. The performances of the rhythm circuit in such a system can be the starting point for dividing the structure of the larger rhythmic section. In terms of basic rhythms the meter 4/4 6/8 3/4 is normally approached and gradually proceeded with a rapid rhythm.²¹ Drum patterns such as Makshum and Musadi patterns are canonic patterns.²²

The Persian sound system is distinctly different from the Western music system. What can be seen is the distance of the sound range also known twelve tone equidistant scale consisting of half and full intervals. On the other hand, Persian music system has a complex distance from the sound system of international music to 5 phases in total, with a distance of 17 phases (consisting of half-tones and full tones).²³

Most of the sound system of Persian music uses 7 musical notes, and in the group of notes, it is called Maqams in Persian. Each mode has a unique name. This creates different types of melodies (such as gushes) of Persia, in which the melodic or expressive feelings through that song depend on the tastes or the needs of the transmitters, singers or composers. Most of music scales are divided (Octave) into 12 tones (half interval and full interval).²⁴

The results of the study of Persian music and musical instruments will be applied to a formulation of Thai music ensemble by way of employing the theory of semiology. The author would like to opt for the most ideal case of inviting Persian musicians to play Persian musical instruments with Thai musicians. However, such ideas are impossible to be executed during the time being of coping with COVID-19 crisis around the world. According to the Center of Persian Culture at the Embassy of Iran in Bangkok, none of professional musicians from Iran reside in Thailand. Shipping Persian musical instruments from Iran to Thailand to be played by Thai musicians without proper training would make no sense and disrespectful to the culture. The author therefore has chosen Thai musical instruments that are representing certain characteristics of Persian instruments in order to formulate a new type of Thai musical ensemble including *khim*, *saw sam sai*, *saw daung*, *saw u*, and a pair of *thon* and *ramana*. This ensemble represents Persian comers to Ayuthaya.

19. Jean During, Zia Mirabdolbaghi and Dariush Safvat, *The Art Of Persian Music* (Washington DC: Mage Publishers, 1991), 144-147.

20. Mohammad Reza Azadehfar, "Rhythmic Structure in Iranian Music" (PhD diss., University of Sheffield, 2004), 34.

21. Mohammad Reza Azadehfar, "Rhythmic Structure in Iranian Music" (PhD diss., University of Sheffield, 2004), 37.

22. Pornprapit Paosawadi, "Halal culture: the development of music culture of Anaheid Muslims in Bangkok" (Research report, Thailand Research Fund, 2018), 22-23.

23. Jean During, Zia Mirabdolbaghi and Dariush Safvat, *The Art Of Persian Music* (Washington DC: Mage Publishers, 1991), 82.

24. Jean During, Zia Mirabdolbaghi and Dariush Safvat, *The Art Of Persian Music* (Washington DC: Mage Publishers, 1991), 87.

The fourth concept deals with a study of camel behaviors in Persian culture. Camel is an animal suitable for long journeys. It is a popular animal for traveling over long distances in Persian and Arab civilization. In addition, camels possess physical characteristics that tolerate to the arid climate, especially the desert area, which is the route that Sheik Ahmad passed. Camel is patient and strong. It can transport baggages to poor areas for long distance.

Camel is a mammal in the genus *Camelus*, belonging to the family Camelidae. It can live without feeding food or water for 2 weeks because of the accumulation of fat in the hump, and because the body can store water very well. Therefore, it can live in a desert very well. It eats leafy foods in the desert and the adult has a height of 1.85 meters and a hump height of 75 centimeters. It can carry 150-200 kilograms of body weight, body temperature can change from 35 degrees Celsius at night to 41 degrees Celsius during the day. Nowadays, the animals in the camel family have been raised as economic animals in some countries. But is used in various fields, such as food, shaving, milking, and using meat for consumption²⁵ Humans used camels as a vehicle of transportation for millennia. Camel can carry a weight of about 170 to 270 kilograms until receiving the common nickname: "Ship of the Desert".²⁶

The indication of the camel's unique characteristics is tolerating arid climate, especially in the desert. They can continue to walk without food and water for up to 2 weeks because it has fat stored in the hump and the body can use as energy. It can close the respiratory way of the nose immediately as needed if exposed to the desert wind. It also has very long eyelashes to prevent sand from getting into the eyes. It can adjust the temperature of the body to achieve a balanced life, which can withstand the heat of the temperature up to 41 degrees Celsius, which is a common temperature in the desert. It can drink tens of liters of water at a time, or almost one-third of its body weight, allowing travel a long distance in the desert without having to drink water frequently. Also, it can run faster than 16 kilometers per hour. Importantly, it can walk through the desert 40 kilometers a day, carrying over 100 kilograms of luggage or belongings, making it suitable for transportation as it shortens the traveling time and can travel in poor area. Besides, the camel's dung can be used as a fire fuel to cool off at night, which is very useful to travelers.²⁷

The size of the hump is a measure of the camel's readiness to travel. If the hump is large and hard, it is a sign that the camel body is full of fat and ready to travel.²⁸

In addition to the benefits of the camel as a supporting factor in travelling over long distances, the important presumption that can be believed that Sheik Ahmad used camel as a vehicle of transportation is raised on the evidence of the discovery of traces of the trade caravan between

25. "The Secret of the Camel: Ship of the Desert," Wasan Chanthep, Accessed in April 4, 2020, <http://pirun.ku.ac.th/~b521030273/youknow.html>.

26. "Camel : Fact, Type and Picture," Alina Bradford, Accessed in 4 April 2020, <https://www.livescience.com/27503-camels.html>.

27. "Camel's special characteristics," Sunti Suasaming, Accessed in April 4, 2020, <http://farid-dorkpla.blogspot.com/2009/06/blog-post.html>.

28. "Camel: Argosy Desert.", Suthas Yoksan, Accessed in April 4, 2020, <https://mgronline.com/science/detail/9490000126271>.

Isfahan (Persia) and Lahore from the records of a British traveler²⁹ in 1618., a Dutch traveler's records³⁰ were also found stating that a caravan of 6,000 camels traveled to Persia to load Indian clothes to that place. It can be concluded that camel is a major transporting vehicle used in Persian culture that can be interpreted in the context of research on Ayutthaya and Asia.

From the study of the 4 concepts above, it leads to the formulation of a music composition that employs the compositional methods of Thai traditional music with an application of Persian musical elements entitled *The Journey of Sheik Ahmad*. In *the Journey of Sheik Ahmad* through all 4 subset of compositional pieces: each particular piece will be elaborated as follows:

Prathomkuna opens this music composition depicting the beginning journey from Persia. In this song, To compose a musical piece from an inspiration of the land where Sheik Ahmad had left and this piece is also designated to glorify his ethnicity rooted in Persia. The melodies uses drums as a symbol and reference to a representative auditory patterns in Persian rhythmic patterns at the beginning. According music cultures in Persia, a frame drum is a musical instrument that is allowed to accompany worshipping. *Tonbak* and *daf* is selected as a medium to interpret Persian music for this composition. In this piece, the author will employ Thai drums which have similar physical characteristics and are also the same type of drums, such as Thon Mahoree (Tonbak's symbol) and Rammana Mahoree (Daf's symbol). The Thai drums signified that Sheik Ahmad was contemporary in the Safavid Dynasty when he was still a civil servant in Siam who was loyal to the royal court all along.

Maraka Sadudee song, this composition depicts the point of time when Sheik Ahmad traveling on land by a caravan of camel.

The song above depicts the imagery of the reverence to the land throughout the journey with a respect to Sheik Ahmad. The music structure consists of melodies and rhythm based on the study and imagination of the camel's walk, walking speed, and docile behaviors. It also includes an insertion of the camel's small bell sound to convey the journey using the camel as a vehicle clearly and more enjoyable of music. The rhythmic structure shown below is a metric structure composed to exemplify the interlocking of camel's small bell sound and the rhythmic drum pattern.

Note Table 1 The concept of rhythmic pattern and the camel's small bell sound in Maraka Sadudee song.

Source: Wongwasant Wasantasuri

29. Julispong Chularatana, "Ayutthaya and Asia in *The ship of Sulaiman Reflections of the Eastern World in the Persian Journey record in the 17th Century*" (Research Report, Department of History, Faculty of Arts, Chulalongkorn University, 2018), 53.

30. Julispong Chularatana, "Ayutthaya and Asia in *The ship of Sulaiman Reflections of the Eastern World in the Persian Journey record in the 17th Century*" (Research Report, Department of History, Faculty of Arts Chulalongkorn University, 2018), 53.

rhythmic pattern	x x x x	x x x x	x x x x	x x x x	x x x x	x x x x	x x x x	x x x x
The camel's small bell sound	----	----	--- camel's small bell	----	--- stop	----	--- camel's small bell	----

Chonlathipannana is the last subset of a music composition depicting a moment in which Sheik Ahmad changed the route from land to water. Traveling by ship in the ocean that is far and endless, will inevitably have to face many uncertainties, danger, and diverse feelings. In the beginning, the music features a ship that sailed in the middle of peaceful sea. During the encountering with natural disasters, inclement weather, shortage of food, the vast of the sea that brings loneliness, the longing for the past, the music was designed to combine principles of Thai traditional music composition which included *ranad thum* solo section in this section.

Pachimawan Kayi is the last section depicting the last section of his journey which ends at Tha Kayi, Ayutthaya safely. Therefore, the meaning of this piece can be interpreted in two implications. Firstly, the intention of the author/composer who would like to name the melodies with the word *Kayi* referring to Tha Kayi subdistrict, Ayutthaya where is the ending of the journey of Sheik Ahmad. In other words, *Kayi* means body. In figurative meaning, his virtues remains still in our mind who have heard the story of Sheik. Although his body has gone, he still resides in the individual's memories. The mood of this tune is lively, celebratory, and blissful showing the success and completeness of the journey. It is a combination of Thai music with a Thai and Persian accent which symbolizes Sheik Ahmad's arrival in Ayutthaya.

Summary and discussion

Suphasiree Piyaphipat. (2010) states in the research findings of Musical Creation of Lunar Year Symbols and horoscope which aimed to feature lunar year symbols that the subject of human horoscopes were conveyed through lyrics³¹ while the *Journey of Sheik Ahmad* transfers the author/composer's inspiration and imagination through melodies without lyrics. The intention of composing melodies without using lyrics is to focus on the sound of music that will trigger more imagination to the land far away in time and distance. Horoscope is a familiar subject to Thai audience whereas the objects portrayed in the *Journey of Sheik Ahmad* is much less accustomed to Thai audience such camels, Persian drums, and obstacles from monsoon dynamics in Indian ocean during his journey.

31. Suphasiree Piyaphipat, "Musical Creation of Lunar Year Symbols" (D.F.A. thesis, Chulalongkorn University, 2010), 3.

Research Suggestions

The journey of Sheik Ahmad is a presentation based on his historical journey only. Therefore, there are still other interesting aspects that could be further studied as a knowledge leading to an inspiration in Thai music composition such as a music composition devoted to camels, especially the stories about trading caravans across Asia.

Bibliography

Azadehfar, Mohammad Reza. *"Rhythmic Structure in Iranian Music."* PhD diss., University of Sheffield, 2004.

Bradford, Alina. "Camel : Fact, Type and Picture." <https://www.livescience.com/27503-camels.html>.

Bunnag, Pitaya. "The reasons of the journey to Ayutthaya of Sheik Ahmad." Interviewed by Wongwasant Wasantasuri. April 5, 2020.

Bunnag, Pitaya. *Pathom Chula Ratchamontri: From Persia to Ayutthaya*. Bangkok: Sai Sakun Bunnak Club, 2014.

Chanthep, Wasan. "The Secret of the Camel: Ship of the Desert."
<http://pirun.ku.ac.th/~b521030273/youknow.html>.

Chuangpichit, Teeranan. "The purposes of the journey to Ayutthaya of Sheik Ahmad." Interviewed by Wongwasant Wasantasuri. April 2, 2020.

Chularatana, Julispong. *"Ayutthaya and Asia in The ship of Sulaiman Reflections of the Eastern World in the Persian Journey record in the 17th Century."* Research Report, Department of History, Faculty of Arts, Chulalongkorn University, 2018.

Chularatana, Julispong. *Chao Sen Shi'ah in Siam*. Bangkok: Offset Plus Company Limited, 2014.

Chularatana, Julispong. "The presumption of the route of journey to Ayutthaya of Sheik Ahmad." Interviewed by Wongwasant Wasantasuri. April 3, 2020.

Chularatana, Julispong. "The route of the journey to Ayutthaya of Sheik Ahmad as recorded by the ship of Sulaiman." Interviewed by Wongwasant Wasantasuri. April 3, 2020.

Chularatana, Julispong. "The Physical Characteristics and Capabilities of a Camel." Interviewed by Wongwasant Wasantasuri. April 4, 2020.

During, Jean, Zia Mirabdolbaghi, and Dariush Safvat. *The Art Of Persian Music*. Washington DC: Mage Publishers, 1991.

Infoplease. "Map showing the location of Qum." <https://www.infoplease.com/atlas/middle-east/iran-map>.

Jenkins, Jean and Poul Roving Olsen. *Music And Musical Instruments In The World Of Islam*. London: World of Islam Festival Publishing Company, 1976.

Kunsirisawat, Direk. *The ship of Sulaiman*. Bangkok: The Foundation for the Promotion Social Sciences and Humanities Textbook Project, 1984.

Matin, E.B. *Cargoes Of The East: The Ports, Trade And Culture Of The Arabian Sea And Western Indian Ocean*. London: Elm Tree Books, 1978.

Montri, Komarakul, Phraya and Sela Rekharuchi. *Sheik Ahmad and Ton Sakun Bunnag*. 4th edition. Nonthaburi: Sophon Printing, 2003.

Phoasavadi, Pornprapit. "*Halal culture: the development of music culture of Anasheid in Bangkok*." Research report, Thailand Research Fund, 2018.

Piyaphipat, Suphasiree. "*Musical Creation of Lunar Year Symbols*." D.F.A. thesis, Chulalongkorn University, 2010.

Sakul Bunnag. *Sai Sakun Bunnag Club*. Bangkok: Clubs, 1999.

Sangngoen, Thamniap. "The route of the journey of Sheik Ahmad to Ayutthaya, according to records of The ship of Sulaiman." Interviewed by Wongwasant Wasantasuri. April 3, 2020.

Sarem, Sukree. "The Meaning of the Word Khaek Ma Ngon." Interviewed by Wongwasant Wasantasuri. April 4, 2020.

Singhanet, Kanthathip. *Jao Chom Kok Or*. 4th edition (revised version). Bangkok:

Amarin Printing and Publishing, 2015.

Suasaming, Sunti. "Camel's special characteristics." <http://farid-dorkpla.blogspot.com/2009/06/blog-post.html>.

Suasaming, Sunti. "The presumption of ethnic group of Sheik Ahmad." Interviewed by Wongwasan Wasantasuri. April 3, 2020.

Suasaming, Sunti. "The presumption of the route of journey to Ayutthaya of Sheik Ahmad." Interviewed by Wongwasan Wasantasuri. April 4, 2020.

Sutchaya, Sudara, "History in Iran (Persia) Retraces the Relationship from the Suvarnabhumi to the Present." *Journal of Art and Culture* Vol. 25, No. 5 (March 2004): 77.

Tabetabi Travel. "Asian map." <http://tabetabitravel.com>.

Tangtrongchit, Siri. *Chao Phraya Bawornrajchanayok Sheik Ahmad*. Bangkok: Chao Phraya Bawornrajchanayok Sheik Ahmad Foundation, 1990.

Yoksan, Suthas. "Camel: Argosy Desert." <https://mgronline.com/science/detail/9490000126271>.

การสร้างสรรคนาฏศิลป์ “นาฏลีลาบูชาพระปฐม” THE CREATION OF A DANCE “NATHALEELA BUJA PHRAPATHOM”

ภคพร หอมนาน* PAKAPAWN HOMNAN*

บทคัดย่อ

บทความวิจัยนี้มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาภูมิหลังประวัติศาสตร์ความเป็นมาของงานนมัสการพระปฐมเจดีย์ และเพื่อสร้างสรรค์ผลงานทางด้านนาฏศิลป์ “นาฏลีลาบูชาพระปฐม” ผู้วิจัยใช้วิธีการดำเนินการวิจัยสร้างสรรค์ในครั้งนี้ ผลการศึกษาพบว่า 1. การศึกษาภูมิหลังประวัติศาสตร์ความเป็นมาของงานนมัสการพระปฐมเจดีย์เป็นงานประเพณีที่ความเก่าแก่สืบทอดกันมาอย่างยาวนานตั้งแต่สมัยของพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว จนถึงปัจจุบัน นับได้ว่าเป็นงานประจำปีที่สำคัญของชาวจังหวัดนครปฐม 2. เพื่อสร้างสรรค์ผลงานทางด้านนาฏศิลป์ “นาฏลีลาบูชาพระปฐม” โดยยึดหลักการสร้างสรรค์ทั้ง 8 พบว่า อัตลักษณ์สำคัญในการสร้างสรรค์งานเพื่อสื่อถึงการเคารพบูชาองค์พระปฐมเจดีย์และสืบสานงานนมัสการพระปฐมเจดีย์ จังหวัดนครปฐม โดยผู้วิจัยได้แบ่งช่วงการแสดงไว้ 2 ช่วง ดังนี้ ช่วงที่หนึ่ง เริ่มด้วยการบูชาพระปฐมเจดีย์ด้วยการสวดอารมณถึงความเลื่อมใสศรัทธาอย่างสง่างาม ช่วงที่สอง การร่ายรำในงานนมัสการพระปฐมเจดีย์ด้วยการสวดอารมณถึงความสุข สนุกสนาน และร่ายรำผ่านลีลาการเคลื่อนไหวทางนาฏศิลป์ไทย นอกจากนี้การแสดงชุดดังกล่าวได้มีการสอดแทรกงานศิลปกรรมในยุคสมัยของทวารวดีไว้ในองค์ประกอบต่าง ๆ ของผลงานสร้างสรรค์ดังกล่าว

คำสำคัญ : นาฏลีลาบูชาพระปฐม/ ทวารวดี/ พระปฐมเจดีย์

*อาจารย์ ดร., คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏนครปฐม, b_nanchula@hotmail.com.

*Lecturer, Dr., Faculty of Humanities and Social Sciences, Nakhon Pathom Rajabhat University, b_nanchula@hotmail.com.

Abstract

This research aims to study the historical background of the festival of worshipping Phra Pathom Chedi and to create a dance, “Nathaleela Buja Phrapathom”. The research was conducted by using qualitative approach. The findings revealed that 1), for the study of the historical background of the festival of worshipping Phra Pathom Chedi, this was an ancient tradition which had been long inherited since the reign of King Rama IV. It is considered as the annual festival to which Nakhon Pathom people give importance. 2) To create a dance, “Nathaleela Buja Phrapathom” by relying on eight creative principles, it was found that the important identity to create a dance was to represent the homage to the image of Phra Pathom Chedi and to preserve this festival of Nakhon Pathom province. The researcher divided the performance into two phases. The first phase began with the graceful dance to worship Phra Pathom Chedi by conveying the emotion of faith. The second phase exhibited the celebration in the festival of worshipping Phra Pathom Chedi by conveying the emotion of happiness and joy through the choreography in Thai dance. In addition, the performance possessed some artwork of Dvaravati period which was blended into various components of the creation of dance.

Keywords: Nathaleela Buja Phrapathom/ Dvaravati/ Phra Pathom Chedi

บทนำ

ทวารวดี หรือ อาณาจักร โลโลโปตี้ มีหลักฐานทางประวัติศาสตร์คือ แหล่งโบราณสถานและโบราณวัตถุที่ถูกค้นพบเป็นจำนวนมาก นอกจากนี้ยังมีนักพรตจีนชื่อเหียนจั่ง (Huan Tsang) หรือพระถังซำจั๋งที่จดไว้ในรายงานการเดินทางว่าทางทิศตะวันตกของอีสานปุระคือ ประเทศกัมพูชาในปัจจุบัน และทิศตะวันออกของศรีเกษตร คือประเทศพม่า มีอาณาจักรหนึ่งชื่อว่า โลโลโปตี้ นักปราชญ์ทางโบราณคดีสันนิษฐานกันว่าชื่อนี้คงจะตรงกับคำว่า ทวารวดี ปรากฏเป็นสร้อยชื่อทางราชการของราชธานีไทยถึง 2 แห่งคือกรุงศรีอยุธยา และกรุงเทพฯ แต่ศูนย์กลางของอาณาจักรทวารวดียังคงเป็นสิ่งที่ตั้งข้อสันนิษฐานกัน ปัจจุบันเชื่อกันว่าอยู่ที่จังหวัดนครปฐม คือเมืองโบราณที่มีพระประโทนเป็นจุดศูนย์กลาง เป็นเมืองขนาดใหญ่มีแผนผังเป็นรูปไข่และมีคูล้อมรอบส่วนพระปฐมเจดีย์อยู่นอกเมืองด้านทิศตะวันตก ต่อมาได้ค้นพบหลักฐานเงินเหรียญ 4 เหรียญ สองเหรียญพบที่จังหวัดนครปฐม หนึ่งเหรียญพบที่อำเภออุทอง จังหวัดสุพรรณบุรี และอีกหนึ่งเหรียญพบที่อำเภออินทร์บุรี จังหวัดสิงห์บุรี มีจารึกเป็นภาษาสันสกฤตว่า ศรีทวารวดี ศวรปุณย อันอาจแปลเป็นภาษาไทยได้ว่าบุญกุศลของพระราชาแห่งทวารวดี นับเป็นข้อสนับสนุนข้อสันนิษฐานของนักปราชญ์ทางโบราณคดี ดังกล่าวว่าเป็นความจริง จึงได้ให้ชื่อศิลปะแบบนี้ว่าศิลปะทวารวดี¹ นอกจากนี้อีกหนึ่งประเด็นที่น่าสนใจคืออาณาจักรทวารวดีที่นครปฐมนับได้ว่าแผ่อำนาจทางการเมืองและวัฒนธรรมไปทั่วทุกภูมิภาคของประเทศไทย² นับได้ว่านครปฐมเป็นแหล่งวัฒนธรรมอันล้ำค่าของยุคสมัยทวารวดีและมีจุดศูนย์กลางคือ พระปฐมเจดีย์ เป็นปูชนียสถานที่สำคัญของประชาชนในพื้นที่และพื้นที่ใกล้เคียง ถือได้ว่าเป็นสัญลักษณ์ของจังหวัดนครปฐมตั้งอยู่ในบริเวณวัดพระปฐมเจดีย์ราชวรมหาวิหาร ตามหลักฐานได้จารึกไว้ว่า พระปฐมเจดีย์องค์เดิมได้จัดสร้างขึ้นตั้งแต่สมัยสุวรรณภูมิ ซึ่งตรงกับรัชสมัยพระเจ้าอโศกมหาราชแห่งอินเดีย³ ต่อมาได้มีการปฏิสังขรณ์สร้างครอบพระเจดีย์เดิมมาแล้วถึง 3 ครั้งเพื่อเป็นการรักษาเจดีย์ดั้งเดิมไว้ องค์ที่ 1 จัดสร้างขึ้นในสมัยพระเจ้าอโศกมหาราชรูปแบบลังกาทรงกลมหลังจากนั้นในปี พ.ศ. 1000 ได้มีการบูรณะขึ้นใหม่ องค์ที่ 2 ช่วงพ.ศ. ราว 1100-1600 รูปแบบของพระเจดีย์องค์นี้ทรงคล้ายระฆังคว่ำ ตามแบบศิลปะสมัยปาละ ของอินเดีย และตรงกับสมัยทวารวดีของไทยซึ่งที่นิยมต่อมาได้มีการบูรณะองค์ที่ 3 ช่วงราวปี พ.ศ. 1600-2000 ในลักษณะทรงกลมแบบดอกบัวคว่ำ ฐานกลม ส่วนยอดเป็นยอดปราสาทคล้ายยอดปราสาทของขอมตามแบบศิลปะสมัยอยุธยาของไทย จากนั้นได้มีการบูรณะองค์ที่ 4 ช่วงราวปี พ.ศ. 2396-ปัจจุบัน ในสมัยพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวรัชกาลที่ 4 แห่งกรุงรัตนโกสินทร์ เกิดขึ้นจากความเลื่อมใสศรัทธาของพระองค์ เป็นทรงลังกากลมทำการก่อสร้างครอบพระเจดีย์องค์เดิมไว้ทั้งหมดใช้เวลาบูรณะตกแต่งเป็นเวลา 15 ปี จึงแล้วเสร็จยกยอดฉัตรฉลองพระเจดีย์เมื่อวันที่ 25 พฤษภาคม พ.ศ. 2413 ซึ่งในสมัยรัชกาลที่ 5 มีความสูงทั้งสิ้น 120.45 เมตรให้ชื่อว่าพระปฐมเจดีย์เป็นพระธาตุเจดีย์ที่มีความสูงที่สุดในโลก⁴

ต่อมาในสมัยพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวทรงโปรดเกล้าฯ ให้จัดงานนมัสการองค์พระปฐมเจดีย์และทรงโปรดให้ขุดคลองตั้งแต่บ้านท่านามาจนถึงกลางเมืองนครปฐม เพื่อเป็นเส้นทางมานมัสการองค์พระปฐมเจดีย์ นับเป็นงานประเพณีที่มีความเก่าแก่สืบทอดกันมาอย่างยาวนานของชาวจังหวัดนครปฐม โดยงานดังกล่าวถูกจัดขึ้นในช่วงวันเพ็ญกลางเดือน 12 เป็นเวลา 9 วัน 9 คืน ของทุกปี⁵

1. สุภัทรทิศ ดิศกุล, *ประวัติศาสตร์ศิลปะไทย* พิมพ์ครั้งที่ 5 (กรุงเทพฯ : กรุงเทพมหานครพิมพ์, 2518), 4.

2. สุจิตต์ วงษ์เทศ, *พระปฐมเจดีย์ ไม่ใช่เจดีย์แห่งแรกแต่เป็นมหาธาตุหลวงยุคทวารวดี* (กรุงเทพฯ : มติชน, 2545), 37.

3. ลำพวรรณ น่วมบุญเหลือ, *ของดีเมืองนครปฐม* (ม.ป.ท. : สำนักศิลปวัฒนธรรม สถาบันราชภัฏนครปฐม, 2538), 7.

4. นกุล ชมภูนิช, *สรรพสารอารยธรรมทวารวดี เอกสารประกอบนิทรรศการ ศูนย์การเรียนรู้ ทวารวดี* (นครปฐม : เพชรเกษมพรินต์ติ้ง กรุ๊ป, 2552), 143-149.

5. พิพิธภัณฑ์สถานแห่งชาติ พระปฐมเจดีย์, *เล่าเรื่องเมืองทวารวดี...ที่นครปฐม*, (ม.ป.ท. : ม.ป.พ., ม.ป.ป), 6.

นอกจากนี้ผู้วิจัยได้ศึกษาการแสดงที่มีเกี่ยวข้องกับประเพณีดังกล่าวพบว่ายังไม่มีผู้คิดสร้างสรรค์การแสดงเพื่อใช้ในงานประเพณีดังกล่าวเช่นเดียวกับที่อื่น ๆ เช่น ประเพณีสงกรานต์ของชาวมลฑลยโสธร จังหวัดกาฬสินธุ์ การแสดงนาฏยร้งสรค์ ชุตพ้อนมาลาบูชาพุท ประเพณีบุญพวงมาลัยไม้ไผ่ จังหวัดกาฬสินธุ์ พ้อนศรีโคตรบูรณั ประเพณีราถวายพระธาตุพนม และระบาเวีศรีสัชนาลัย จังหวัดสุโขทัย

ด้วยเหตุผลดังกล่าวผู้วิจัยจึงได้เล็งเห็นถึงคุณค่าและความสำคัญของงานประเพณีดังกล่าวและได้ศึกษาภูมิหลังประวัติศาสตร์ความเป็นมาของงานนมัสการพระปฐมเจดีย์ เพื่อเป็นแนวทางในการสร้างสรรค์ผลงานทางด้านนาฏศิลป์ ในครั้งนี้ นอกจากนั้นประเด็นดังกล่าวยังไม่เคยปรากฏเป็นผลงานสร้างสรรค์มาก่อน ผู้วิจัยจึงได้ดำเนินการจัดทำงานวิจัยครั้งนี้ ภายใต้หัวข้อเรื่องการสร้างสรรค์นาฏศิลป์ “นาฏลีลาบูชาพระปฐม” ในการรับชมการแสดงในครั้งนี้ผู้ชมจะได้รับชมความงดงาม และคุณค่าของการแสดงที่สื่อถึงงานเทศกาลนมัสการองค์พระปฐมเจดีย์ อีกทั้งผู้วิจัยได้มีการสอดแทรกงานทางด้านศิลปกรรมที่อยู่บริเวณองค์พระปฐมเจดีย์ ราชวรวิหารไว้ในองค์ประกอบการแสดงเพื่อเป็นสื่อสัญลักษณ์ให้เกิดความชัดเจนมากยิ่งขึ้น

วัตถุประสงค์ของงานวิจัย

- 1) เพื่อศึกษาภูมิหลังประวัติศาสตร์ความเป็นมาของงานนมัสการพระปฐมเจดีย์
- 2) เพื่อสร้างสรรค์ผลงานทางด้านนาฏศิลป์ “นาฏลีลาบูชาพระปฐม”

ขอบเขตของโครงการวิจัย

การวิจัยการสร้างสรรคนาฏศิลป์ “นาฏลีลาบูชาพระปฐม” มีขอบเขตในการศึกษาวิจัยดังนี้

1. ขอบเขตด้านข้อมูลพื้นฐาน โดยศึกษาแนวคิดทฤษฎีที่เกี่ยวข้องกับการสร้างสรรค์ ดังนี้ แนวคิด ทฤษฎี และข้อมูลที่เกี่ยวข้องกับการสร้างสรรค์นาฏศิลป์
2. สร้างสรรคผลงานทางด้านนาฏศิลป์ “นาฏลีลาบูชาพระปฐม” จำนวน 1 ชุด

วิธีดำเนินการวิจัย

1. วิธีวิจัยเชิงเอกสาร เป็นการทบทวนวรรณกรรม โดยผู้วิจัยได้ศึกษารวบรวมข้อมูลจากเอกสารทางวิชาการ ตำรา งานวิจัย บทความ วารสาร และสื่ออิเล็กทรอนิกส์ ตลอดจนการสังเกตการณ์ และรับชมผลงานสร้างสรรค์ที่เกี่ยวข้อง โดยมุ่งเน้นศึกษาในประเด็นความเป็นมาของงานนมัสการพระปฐมเจดีย์ และข้อมูลที่เกี่ยวข้องมาวิเคราะห์เป็นแนวทางและสนับสนุนข้อมูลเพื่อใช้ในการออกแบบงานสร้างสรรค์ชุดดังกล่าว

2. ขั้นตอนการสร้างสรรค ผู้วิจัยได้จัดระบบข้อมูลตามวัตถุประสงค์ของการวิจัย โดยมีลำดับขั้นตอนดังต่อไปนี้

- 2.1 รวบรวมข้อมูลมาวิเคราะห์เพื่อค้นหาแนวคิดและแรงบันดาลใจในการสร้างสรรค์
- 2.2 ดำเนินการออกแบบองค์ประกอบการสร้างสรรค์ผลงานทางด้านนาฏศิลป์ “นาฏลีลาบูชาพระปฐม” โดยยึดหลักการสร้างสรรค์ทั้ง 8 องค์ประกอบ
- 2.3 ดำเนินการทดลองฝึกซ้อมผู้แสดงตลอดจนดำเนินการแก้ไขปรับปรุงบทประพันธ์การแสดงและตรวจสอบความถูกต้องของผลงานสร้างสรรค์ทางด้านนาฏศิลป์ก่อนการนำเสนอผลงานสาธารณะ

2.4 นำเสนอผลงานสร้างสรรค์ทางด้านนาฏศิลป์สู่การนำเสนอผลงานสร้างสรรค์ทางศิลปกรรมศาสตร์ระดับนานาชาติ มหาวิทยาลัยราชภัฏพระนครศรีอยุธยา เมื่อวันที่ 24 กุมภาพันธ์ 2565 โดยมีคณะกรรมการประเมินผลงานสร้างสรรค์ทางด้านนาฏศิลป์

ผลการวิจัย

1. เพื่อศึกษาภูมิหลังประวัติศาสตร์ความเป็นมาของงานนมัสการพระปฐมเจดีย์พบว่า จากหลักฐานทางประวัติศาสตร์ ในยุคสมัยทวารวดีหรือโกลโลปตี ตามจดหมายเหตุที่บันทึกโดยนักปราชญ์ และมีการเชื่อมโยงกันจากการตั้งข้อสันนิษฐานของนักวิชาการ ตลอดจนหลักฐานจากแหล่งโบราณสถานและโบราณวัตถุที่ถูกค้นพบในบริเวณโดยรอบ ๆ ของจังหวัดนครปฐม นับได้ว่านครปฐมเป็นแหล่งวัฒนธรรมอันล้ำค่าของยุคสมัยทวารวดีและมีจุดศูนย์กลางที่สำคัญคือ พระปฐมเจดีย์ขนาดใหญ่ตั้งอยู่ในบริเวณวัดพระปฐมเจดีย์ ราชวรมหาวิหาร ตามหลักฐานที่ได้จารึกไว้ว่า พระปฐมเจดีย์เดิมได้จัดสร้างขึ้นตั้งแต่สมัยสุวรรณภูมิ ต่อมาได้มีการบูรณะด้วยการสร้างหุ้มพระปฐมเจดีย์เดิมถึง 3 ครั้งเพื่อรักษาพระปฐมเจดีย์เดิมและพระบรมสารีริกธาตุขององค์พระโคตมพุทธเจ้าที่ประดิษฐานอยู่ภายใน

ต่อมาในรัชสมัยของพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว หลังจากที่ทรงโปรดเกล้าฯ ให้บูรณปฏิสังขรณ์องค์พระปฐมเจดีย์ขึ้นเป็นครั้งใหญ่และโปรดให้มีการขุดคลองเพิ่มเติมเพื่อใช้เป็นเส้นทางในการเดินทางเข้ามานมัสการองค์พระปฐมเจดีย์ จึงเกิดงานนมัสการองค์พระปฐมเจดีย์ครั้งแรก ในวันพฤหัสบดีเดือน 5 ขึ้น 11 ค่ำ ได้มีการสมโภชพระปฐมเจดีย์ และมีละครผู้หญิงข้างใน และเวียนเทียนด้วย แล้วทรงพระราชทานเงินพระคลังเดิมเป็นส่วนพระราชกุศลอีกสามสิบซึ่งพระราชทานแก่คนทำการแล้วทรงโปรยทานแจกราษฎรที่มาชมพระบารมี ต่อมาได้มีประเพณีแห่ผ้าห่มองค์พระปฐมเจดีย์เป็นกิจกรรมส่วนหนึ่งของงานนมัสการองค์พระปฐมเจดีย์ จัดขึ้นในวันเปิดงานนมัสการองค์พระปฐมเจดีย์นับเป็นงานประเพณี ที่ทรงคุณค่าของจังหวัดนครปฐม โดยงานนมัสการองค์พระปฐมเจดีย์จัดเป็นประจำทุกปี ปีละ 1 ครั้งในช่วงวันเพ็ญกลางเดือน 12 รวมเป็นเวลา 9 วัน 9 คืน โดยมีจุดประสงค์เพื่อให้ประชาชนระลึกและยึดมั่นในหลักธรรมคำสอนของพระพุทธเจ้าตลอดไป⁶

ต่อมาในปัจจุบันภายในบริเวณองค์พระปฐมเจดีย์ มีการเปิดให้ประชาชนในพื้นที่และประชาชนในจังหวัดใกล้เคียงเข้ามานมัสการองค์พระปฐมเจดีย์เพื่อบูชาพระบรมสารีริกธาตุ และร่วมกันบริจาคทรัพย์บำรุงรักษาองค์พระปฐมเจดีย์ ตลอดจนมีการออกร้านจำหน่ายสินค้า และการแสดงมหรสพต่าง ๆ ด้วยเหตุดังกล่าว จึงส่งผลให้นักท่องเที่ยวต่างให้ความสนใจในงานนมัสการองค์พระปฐมเจดีย์เพิ่มมากขึ้น และประเพณีดังกล่าวเป็นที่รู้จักอย่างแพร่หลาย นับได้ว่าเป็นการกระตุ้นเศรษฐกิจให้กับประชาชนในท้องถิ่นจังหวัดนครปฐมได้เป็นอย่างมาก

2. เพื่อสร้างสรรค์ผลงานทางด้านนาฏศิลป์ “นาฏลีลาบูชาพระปฐม” พบว่า ผู้วิจัยยึดหลักการออกแบบทั้ง 8 องค์ประกอบเป็นหลักการของนราพงษ์ จรัสศรี ได้แก่ บทการแสดง การคัดเลือกนักแสดง ลีลา นาฏศิลป์ เครื่องแต่งกาย อุปกรณ์ประกอบการแสดง เสียง แสง และพื้นที่แสดง⁷ มีการใช้อย่างแพร่หลายวิทยานิพนธ์ในหลักสูตรศิลปกรรมศาสตรดุษฎีบัณฑิต คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัยมาเป็นตัวกำหนดแนวทางในการสร้างสรรค์ครั้งนี้

6. กรมศิลปากร, เรื่องพระปฐมเจดีย์ กรมศิลปากรตรวจสอบชำระใหม่และการบูรณะและปฏิสังขรณ์พระปฐมเจดีย์ (กรุงเทพฯ : ศูนย์โพธิ์เกษ, 2528), 88-89.

7. ภคพร หอมนาน, “การสร้างสรรค์นาฏศิลป์จากวิถีการใช้ห้องน้ำในสังคมเมืองของไทย” (วิทยานิพนธ์ปริญญาศิลปกรรมศาสตรดุษฎีบัณฑิต, จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2561), 64.

1) การออกแบบบทการแสดง พบว่าผู้วิจัยได้ออกแบบบทการแสดงเป็น 2 ช่วงดังนี้ ช่วงที่หนึ่ง จากการศึกษาจุดประสงค์หลักของพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวใน รัชกาลที่ 4 ทรงโปรดเกล้าฯ ให้จัดงานนมัสการองค์พระปฐมเจดีย์ครั้งแรก เพื่อให้ประชาชนระลึกและยึดมั่นในหลักธรรมคำสอนของพระพุทธเจ้า ผู้วิจัยจึงนำประเด็นดังกล่าวมาออกแบบบทการแสดง ในช่วงที่หนึ่งเริ่มด้วยการบูชาพระปฐมเจดีย์โดยการสวดอารมณถึงความเลื่อมใสศรัทธาอย่างสง่างาม ต่อมาช่วงที่สอง ผู้วิจัยได้ศึกษาถึงประเด็นบริบททางสังคมที่ผู้คนต่างให้ความสำคัญและร่วมเฉลิมฉลองกับงานประจำปีพร้อมทั้งมีการจัดกิจกรรมต่าง ๆ อีกมากมายภายในงานผู้วิจัยจึงได้ออกแบบบทการแสดงช่วงที่สองโดยการสื่อถึงความสุข ความสนุกสนาน และรื่นเริงในงานนมัสการพระปฐมเจดีย์โดยผ่านลีลาการเคลื่อนไหวทางด้านนาฏศิลป์ไทย จากการออกแบบบทการแสดงในครั้งนี้ ผู้วิจัยได้ศึกษาและนำประเด็นสำคัญของการจัดงานนมัสการพระปฐมเจดีย์นำมาเรียงร้อยขึ้นใหม่เพื่อส่งเสริมให้การแสดงเกิดมิติและมุมมองใหม่ ๆ ตลอดจนความน่าสนใจในผลงานสร้างสรรค์ครั้งนี้

2) การออกแบบลีลาท่ารำ พบว่าผู้วิจัยได้ยึดหลักการออกแบบลีลาท่ารำไว้ 2 ประการ คือ 1. ออกแบบท่ารำตามบทการแสดงที่ผู้วิจัยต้องการสื่อความหมายในแต่ละช่วงการแสดงให้มีความเหมาะสมและสอดคล้องกันกับเพลงที่ประพันธ์ขึ้นใหม่เป็นหลัก และ 2. ผู้วิจัยได้ออกแบบท่ารำโดยสอดแทรกงานศิลปกรรมและงานสถาปัตยกรรมของพระปฐมเจดีย์ไว้ในการแสดง โดยยึดหลักการออกแบบท่ารำที่มีอยู่เดิมอย่างลีลาท่ารำของระบำทวารวดีที่แสดงเอกลักษณ์ของชาวมอญที่มีลักษณะท่ารำเฉพาะอย่างท่าการจีบแบบทวารวดีโดยที่นิ้วชี้และนิ้วหัวแม่มือจีบในลักษณะวงกลมโดยนิ้วที่เหลือกรีดนิ้วออกเหยียดตั้ง ต่อมาการตั้งวงแบบทวารวดียกแขนตั้งเป็นวงโค้ง กันข้อศอกเล็กน้อยและการวางสันเท้าที่เป็นการกันเข่าออกไปด้านข้างเล็กน้อย จากท่ารำที่เป็นต้นแบบผู้วิจัยได้นำมาเป็นตัวกำหนดทิศทางในการออกแบบและเรียงร้อยขึ้นใหม่ตามความเหมาะสม สวยงามของผลงานสร้างสรรค์ ตลอดจนการแปรแถวที่ผู้วิจัยได้ลงพื้นที่เพื่อศึกษาลักษณะของงานศิลปกรรมและงานสถาปัตยกรรมของพระปฐมเจดีย์ ราชวรมหาวิหาร รวมถึงศึกษาพฤติกรรมโดยรวมของประชาชนผู้เข้าร่วมนมัสการองค์พระปฐมเจดีย์ จนได้ข้อสรุปและนำมาออกแบบแถวในลักษณะตามงานศิลปกรรม งานสถาปัตยกรรม และการแปรแถวเป็นแถวเฉียง แถวตอนลึก และลักษณะการเคลื่อนที่ไปตามวงกลมในลักษณะพฤติกรรมของประชาชนผู้เข้าร่วมนมัสการองค์พระปฐมเจดีย์ ในผลงานสร้างสรรค์ครั้งนี้



ภาพที่ 1 ออกแบบการแสดงช่วงที่ 1 ตามลักษณะรูปธรรมจักร
ที่มา : ผู้วิจัย



ภาพที่ 2 ออกแบบการแสดงช่วงที่ 2 ตามลักษณะของพระปฐมเจดีย์ ราชวรมหาวิหาร
ที่มา : ผู้วิจัย



ภาพที่ 3 ออกแบบลีลาท่าร่าช่วงที่ 2 ในลักษณะการแปรแถวเฉียง
ที่มา : ผู้วิจัย

3) ออกแบบดนตรีที่ใช้ในการแสดง พบว่าการออกแบบดนตรีและทำนองใช้เพลงสำเนียงมอญ โดยใช้เพลงแขกบรเทศ เป็นเพลงต้นแบบ มีสังคีตลักษณ์ (Form) แบบซ้ำทำย (AB/CB) หน้าทับที่ใช้เป็นหน้าทับมอญ ทำให้บทเพลงได้สื่ออารมณ์ความเป็นมอญมากขึ้น โดยการใช้จังหวะที่ไม่ซ้ำจนเกินไป และไม่เร็วจนเกินไป โดยผู้วิจัยจะเทียบทำนองเพลงที่สร้างสรรค์ขึ้นใหม่และทำนองสารัตถะ หมายถึงการกำหนดโครงสร้างหลักของทำนองเพลงแต่ละประโยค ผู้วิจัยได้ออกแบบเพลงที่ใช้สำหรับผลงานสร้างสรรค์ทางด้านนาฏศิลป์ “นาฏลีลาบูชาพระปฐม” โดยแบ่งออกเป็น 2 ช่วงดังนี้ ช่วงที่ 1 เพลงช้า เป็นการดำเนินทำนองขึ้นต้นโดยใช้วิธีการตีสะบัด ลักษณะการตีนั้นเหมือนกับการร่ายรำ และแสดงถึงความอ่อนช้อย แผ่ไปด้วยความเข้มแข็ง ให้อารมณ์ความเป็นยุคทวารวดีได้เป็นอย่างดี และช่วงที่ 2 ช่วงเพลงเร็ว เป็นการดำเนินทำนองไปสู่การจบอย่างสมบูรณ์ โดยเป็นการจบที่ลูกตกเสียง โดยซึ่งเป็นเสียงที่ 1 หรือเสียงโทนิกของระดับเสียงทางเพียงออเปรียบเสมือนฐานด้วยยอดที่มั่นคง และเหมาะสมกับการแสดงสร้างสรรค์ชุดดังกล่าว

4) การออกแบบเครื่องแต่งกาย ผู้วิจัยพบว่าการออกแบบเครื่องแต่งกายผู้วิจัยมีการศึกษาและใช้เครื่องแต่งกายของระบำทวารวดีมาเป็นต้นแบบ จากนั้นได้มีการออกแบบสร้างสรรค์เครื่องแต่งการขึ้นใหม่จาก ลาย สี และสถาปัตยกรรมของพระปฐมเจดีย์ราชวรมหาวิหาร รวมถึงเสื้อผ้า เครื่องประดับโบราณวัตถุที่เกี่ยวข้องมาออกแบบสร้างสรรค์ขึ้นใหม่ ผู้วิจัยยกตัวอย่างการออกแบบการออกแบบกระบังหน้า และการออกแบบผ้านุ่งสำหรับผู้แสดงโดยมีรายละเอียดดังต่อไปนี้

การออกแบบกระบังหน้าในครั้งนี้ ผู้วิจัยได้มีการศึกษาลวดลายรูปแบบต่าง ๆ จากหนังสือ งานวิจัย เอกสารที่เกี่ยวข้องและลงพื้นที่สำรวจ เพื่อศึกษาค้นคว้าหาข้อมูลถึงลวดลายลักษณะของลายเส้น จากนั้นผู้วิจัยจึงพิจารณาถึงความเหมาะสมและงดงามตรงตามวัตถุประสงค์ของงานวิจัย จึงเริ่มออกแบบโครงร่างการออกแบบกระบังหน้า โดยด้านบนมีการออกแบบให้มีสัญลักษณ์เป็น รูปธรรมจักร และชิ้นส่วนเครื่องปั้นดินเผาลายก้นหอยในสมัยทวารวดี เพื่อสื่อให้เห็นถึงความรุ่งเรืองของยุคสมัยในแง่ศาสนาและงานศิลปกรรมในยุคสมัยดังกล่าว



ภาพที่ 6 การออกแบบกระบังหน้า
ที่มา : ผู้วิจัย



ภาพที่ 4 ธรรมจักร
ที่มา : ผู้วิจัย



ภาพที่ 5 ชิ้นส่วนเครื่องปั้นดินเผาลายก้นหอย
ที่มา : ผู้วิจัย

การออกแบบผ้านุ่ง ผู้วิจัยได้ลงพื้นที่ สํารวจข้อมูล พบว่า ผืนอิฐจําหลักลายที่จัดแสดงในพิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ พระปฐมเจดีย์ มีลวดลายที่หลากหลาย และมีความน่าสนใจเป็นอย่างมาก ผู้วิจัยได้นำลวดลายผืนอิฐจําหลักลายมาเป็นแนวทางในการออกแบบผ้านุ่งในครั้งนี้



ภาพที่ 7 ผ้านุ่ง
ที่มา : ผู้วิจัย



ภาพที่ 8 ผืนอิฐจําหลักลาย
ที่มา : ผู้วิจัย

5) อุปกรณ์ประกอบการแสดงผู้วิจัยได้ลงสำรวจพื้นที่ วัดพระปฐมเจดีย์ราชวรมหาวิหาร จังหวัดนครปฐม พบว่า ประชาชนส่วนใหญ่มักใช้ดอกบัวสีขาว เข้ากราบนมัสการขอพร องค์พระปฐมเจดีย์นอกจากนี้บริเวณรอบ ๆ องค์พระปฐมเจดีย์ ราชวรมหาวิหารปรากฏงานทางด้านศิลปกรรมที่เป็นรูปดอกบัวเป็นจำนวนมาก ด้วยเหตุผลด้วยกล่าว ผู้วิจัยจึงได้เลือกใช้ดอกบัวสีขาวสดเป็นดินญี่ปุ่นค่อนข้างมีน้ำหนัก มีสีสันโดดเด่นเหมาะสมแก่การแสดง และนำมาเป็นสื่อความหมายของการเคารพ เลื่อมใสศรัทธาในองค์พระปฐมเจดีย์ราชวรมหาวิหาร จังหวัดนครปฐม

6) การคัดเลือกผู้แสดง ผู้วิจัยได้มีการคัดเลือกผู้แสดงจำนวน 6 คน เป็นนักแสดงผู้หญิงทั้งสิ้นในรูปแบบวิธี "ทราายเอาท์" (tryout) โดยการพิจารณาทักษะปฏิบัติและศักยภาพที่มีรวมถึงลักษณะรูปร่างที่ใกล้เคียงกัน นอกจากนี้ผู้วิจัยทราบถึงทักษะความชำนาญของผู้แสดงทางด้านนาฏศิลป์ไทยและสามารถสื่ออารมณ์ความรู้สึกไปสู่ผู้ชมได้ดี นอกจากนี้ผู้แสดงจะต้องมีไหวพริบปฏิภาณที่ดีเพื่อให้ผลงานสร้างสรรค์ดังกล่าวบรรลุตรงตามวัตถุประสงค์ที่กำหนดไว้ จึงเป็นเหตุผลที่ผู้วิจัยได้เลือกใช้วิธีดังกล่าวมาเป็นแนวทางในการคัดเลือกผู้แสดงให้มีความเหมาะสมกับผลงานสร้างสรรค์ในครั้งนี้

7) การออกแบบพื้นที่การแสดง ผู้วิจัยได้กำหนดใช้ห้องสี่เหลี่ยมผืนผ้า พื้นและผนังห้องที่เป็นสีขาวแทนการใช้พื้นที่บนเวทีในการแสดงครั้งนี้ เนื่องจากผู้วิจัยไม่ต้องการให้สีของพื้นและผนังโดยรอบของเวทีที่มีความใกล้เคียงและกลมกลืนกันกับโทนสีของเครื่องแต่งกายและองค์ประกอบต่าง ๆ มาเป็นตัวลบกวนการรับชมการแสดงในครั้งนี้ ผู้วิจัยจึงได้เลือกใช้พื้นที่ดังกล่าวเพื่อให้โทนสีของเครื่องแต่งกายและองค์ประกอบต่าง ๆ ในการแสดงเกิดความโดดเด่นไม่กลืนไปกับสีผนังของห้อง นอกจากนี้พื้นที่ความกว้างขวางของห้องผู้แสดงสามารถเคลื่อนไหวร่างกายได้อย่างอิสระและเหมาะสมแก่ผลงานสร้างสรรค์ในครั้งนี้

8) การออกแบบแสงที่ใช้ในการแสดง ผู้วิจัยกำหนดให้แสงเป็นส่วนสำคัญในสร้างภาพการแสดง และสามารถบ่งบอกอารมณ์ ความรู้สึก และบรรยากาศได้ ผู้วิจัยได้มีการออกแบบแสงในการใช้โทนสีส้ม สีเหลือง และสีขาว ซึ่งเป็นโทนสีสว่าง สบายตาเพื่อให้ผู้ชมเห็นถึงองค์ประกอบต่าง ๆ ในการแสดงได้อย่างชัดเจน ตลอดจนการเคลื่อนไหวของลีลาท่ารำ สีหน้าแวตตามบทบาท รวมถึงอารมณ์ ความรู้สึกของผู้แสดงได้อย่างชัดเจนมากยิ่งขึ้น

ผลสรุปการดำเนินการวิจัย

จากผลการวิจัยสามารถสรุปตามประเด็นการสร้างสรรค์ ชุด “นาฏลีลาบูชาพระปฐม” ได้ดังนี้

1. ศึกษาภูมิหลังประวัติศาสตร์ความเป็นมาของงานนมัสการพระปฐมเจดีย์ พบว่า นครปฐมเป็นเมืองประวัติศาสตร์ของสมัยทวารวดีตามจดหมายเหตุที่บันทึกโดยนักปราชญ์ และมีการตั้งข้อสันนิษฐานจากหลักฐานพบว่า โกลโลโปตี หรือ ทวารวดี มีความเกี่ยวข้องและเชื่อมโยงกันกับจังหวัดนครปฐมที่มีองค์พระปฐมเจดีย์ ตั้งอยู่กลางเมือง ซึ่งแต่เดิมเป็นเจดีย์ที่มีเก่าแก่และรกร้างตามกาลเวลาต่อมาได้มีการบูรณะสร้างเจดีย์หุ้มเจดีย์เดิมถึง 3 ครั้ง ซึ่งครั้งนี้นับได้ว่าเป็นการบูรณปฏิสังขรณ์ครั้งใหญ่คือในสมัยพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว และทรงโปรดเกล้าฯ ให้จัดงานนมัสการองค์พระปฐมเจดีย์ เป็นครั้งแรกและรักษาสืบสานงานประจําปีดังกล่าวไว้ได้ถึงปัจจุบัน

2. เพื่อสร้างสรรค์ผลงานทางด้านนาฏศิลป์ “นาฏลีลาบูชาพระปฐม” แสดงดังตารางที่ 1

ตารางที่ 1 ตารางสรุปผลการสร้างสรรค์ผลงานทางด้านนาฏศิลป์ “นาฏลีลาบูชาพระปฐม”

ที่มา : ผู้วิจัย

ที่	ภาพการแสดงช่วงที่ 1	การสร้างสรรค์ท่ารำ	การนำเสนอ
1.		ผู้วิจัยมีการออกแบบลีลาท่ารำท่ารำในลักษณะของท่าไหว้ที่สื่อถึงการเข้าสักการะองค์พระปฐมเจดีย์เคลื่อนไหวตามจังหวะและทำนองเพลง	ผู้วิจัยต้องการที่จะนำเสนอถึงการเข้าสักการะองค์พระปฐมเจดีย์ด้วยอารมณ์ของความเลื่อมใสศรัทธาของผู้คนที่เข้าสักการะองค์พระปฐมเจดีย์
2.		ผู้วิจัยมีการออกแบบลีลาท่ารำจากท่าลลิตะในระบำทวารวดีมาเป็นต้นแบบและได้สร้างสรรค์ท่ารำโดยมือขวาจับแบบทวารวดีหักข้อมือลงปลายนิ้วอยู่ระดับหลังหูและมือซ้ายจับแบบทวารวดีหงายฝ่ามือส่งแขนไขว้ปลายนิ้วแตะที่เข่าขวาที่จรดเท้าและทำท่าเดิมซ้ำอีกข้างตามการเคลื่อนที่เป็นวงกลมจากซ้ายไปขวาตามแบบแผนการเคลื่อนที่แบบโบราณของนาฏศิลป์ไทย	ผู้วิจัยต้องการที่จะนำเสนอการเข้าสักการะองค์พระปฐมเจดีย์ในรูปแบบการเคลื่อนที่เดินวนรอบองค์พระปฐมเจดีย์ตามทิศทางเดียวกันและสื่อถึงทุกคนมีเป้าประสงค์เดียวกันอย่างพร้อมเพรียง
3.		ผู้วิจัยมีการออกแบบลีลาท่ารำและมีการนำอุปกรณ์ประกอบการแสดงเข้ามาใช้ในลักษณะของมือซ้ายเป็นการส่งดอกบัวไปข้างลำตัวและมือขวาจับแบบทวารวดีหักข้อมือคว่ำลงระดับหลังใบหูผู้แสดงยืนในลักษณะแถวเฉียง	ผู้วิจัยต้องการที่จะนำเสนอความรื่นเริงในงานนมัสการพระปฐมเจดีย์ด้วยการสื่ออารมณ์ถึงความสุขสนุกสนานและรื่นเริงผ่านลีลาการเคลื่อนไหวทางด้านนาฏศิลป์ไทยโดยผู้แสดงมือขวาทือดอกบัวสีชมพูเป็นสัญลักษณ์ที่สื่อถึงพระพุทธศาสนา

4.		ผู้วิจัยมีการออกแบบลีลาท่ารำ ในลักษณะถือดอกบัวเข้าผู้แสดงยืน ในลักษณะแถวตอนลึก	ผู้วิจัยต้องการที่จะนำเสนอ การเข้าร่วมสักการณั้สการ พระปฐมเจดีย์อย่างเป็นทางการ คณะและพร้อมเพรียงกัน โดยผู้วิจัยได้ออกแบบการ แปรแถวแบบสองฝั่ง ตอนลึกผู้แสดงถือ ดอกบัวเข้าหากัน
5.		ผู้วิจัยมีการออกแบบลีลาท่ารำใน ลักษณะมือซ้ายตั้งวงสูงและมือขวา ถือดอกบัวอยู่ระดับชายพก ก้าวเท้าขวาจรดปลายเท้าซ้าย ผู้แสดงท่าท่าเดิมสลับกันอีกฝั่ง จนหมดจังหวะ	ผู้วิจัยต้องการที่จะนำเสนอให้ เห็นถึงความรื่นเริง สนุกสนาน ในงานพระปฐมเจดีย์

อภิปรายผล

การสร้างสรรค์นาฏศิลป์ “นาฏลีลาบูชาพระปฐม” เพื่อเสริมสร้างองค์ความรู้ทางด้านงานสร้างสรรค์เชิงอนุรักษ์ในรูปแบบของระบำ ที่มีกระบวนการสืบค้นข้อมูลจากหนังสือ งานวิจัย เอกสารที่เกี่ยวข้อง และการลงพื้นที่ เพื่อสำรวจข้อมูลจากแหล่งที่เชื่อถือได้ ตามแนวทางในการดำเนินงานวิจัย นอกจากนี้ผู้วิจัยได้พิจารณาจากความเหมาะสมของการออกแบบทั้ง 8 องค์ประกอบหลัก ซึ่งมีความสอดคล้องกับระบำทวารวดีของ ธนิต อยู่โพธิ์ ในประเด็นของการออกแบบท่ารำของระบำดังกล่าวที่ผู้วิจัยได้นำลีลาท่ารำระบำดังกล่าวมาเป็นต้นแบบ อาทิ การตั้งวงโค้ง การใช้จีบล้อแก้วแบบทวารวดี ที่มีความคล้องคลึงกัน นอกจากนี้ในการออกแบบเครื่องแต่งกาย การใช้โทนสีที่มีความใกล้เคียงกัน และการออกแบบเพลงที่ใช้ในการแสดงออกสำเนียงเป็นแบบมอญ⁸ สอดคล้องกับ พชรินทร์ สันติอวัชรณ ในประเด็นการวิเคราะห์ 5 ข้อมูลทางด้านรูปแบบของระบำโบราณคดีอย่างระบำทวารวดีที่มีความสุนทรีย์ภาพในการแสดงบทวิเคราะห์ทั้ง 5 ด้าน ได้แก่ 1) กระบวนท่ารำที่มีความงดงาม 2) รูปแบบการแปรแถวที่มีความสวยงามหลากหลาย 3) ความงามของผู้แสดงที่ผ่านการคัดเลือกให้ใกล้เคียงกับเชื้อชาติ 4) บทเพลงดนตรีที่มีท่วงทำนองอันไพเราะรวมทั้งสร้างบรรยากาศให้รำลึกถึงยุคสมัยทางประวัติศาสตร์ และ 5) เครื่องแต่งกายที่จำลองมาจากเครื่องแต่งกายสตรีที่พบตามหลักฐานต่าง ๆ⁹ นอกจากนี้สอดคล้องกับสรายุทธ์ โชติรัตน์ ได้การสร้างสรรค์ผลงานทางดุริยางคศิลป์บทเพลงชุด พุทธเจดีย์ทวารวดีศรีนครปฐมเป็นการประพันธ์เพลงขึ้นใหม่ที่มีความเกี่ยวข้องกับเจดีย์ทั้ง 8 ในจังหวัดนครปฐม ซึ่งมีความสอดคล้องกันในประเด็นการประพันธ์ที่เกี่ยวข้องกับ พระปฐมเจดีย์ เป็นเจดีย์ที่ได้รับอิทธิพลจากศาสนาเป็นสถาปัตยกรรมที่มาจากอินเดีย อีกทั้งอยู่ในสมัยทวารวดีที่เป็นชุมชนมอญ และ

8. ธนิต อยู่โพธิ์, *ระบำชุดโบราณคดี* (พระนคร : ศิวพร, 2510), 7.

9. พชรินทร์ สันติอวัชรณ, “สุนทรีย์ภาพในระบำโบราณคดี,” *วารสารจันทร์เกษมสาร* ปีที่ 24, ฉบับที่ 46 (มกราคม- มิถุนายน 2561): 19-27.

ได้รับแรงบันดาลใจจากอิทธิพลของสถาปัตยกรรมที่มีผลต่อรูปแบบการสร้างทั้งสำนวนทำนอง ลีลาสำเนียงแขก และ สำเนียงมอญ¹⁰ ในการสร้างสรรค์ผลงานในครั้งนี้ ผู้วิจัยได้มีการร้อยเรียงเรื่องราวของการแสดงขึ้นใหม่ โดยแบ่งช่วง การแสดงไว้ 2 ช่วงดังนี้ ช่วงที่หนึ่ง เริ่มด้วยการบูชาพระปฐมเจดีย์ด้วยการสวดอารมณถึงความเลื่อมใสศรัทธาอย่าง สว่างาม ช่วงที่สอง เป็นการรื่นเริงในงานนมัสการพระปฐมเจดีย์ด้วยการสวดอารมณถึงความสุข สนุกสนาน และรื่นเริง ผ่านลีลาการเคลื่อนไหวทางนาฏศิลป์ไทย นอกจากนี้ยังสอดแทรกลักษณะของงานศิลปกรรมอย่างธรรมชาติไว้ใน เครื่องแต่งกาย ท่ารำ และการแปลแฉก เพื่อสื่อให้เห็นถึงธรรมจักรเป็นสัญลักษณ์ที่สำคัญทางพระพุทธศาสนาและ ถูกค้นพบเป็นจำนวนมากในพื้นที่รอบ ๆ ของจังหวัดนครปฐม และสอดแทรกลักษณะองค์พระปฐมเจดีย์ไว้ในรูปแบบของ เครื่องแต่งกาย ท่ารำ การแปลแฉก เพื่อแสดงให้เห็นถึงสัญลักษณ์ของแหล่งโบราณสถานและงานประเพณีที่สำคัญ ของจังหวัดนครปฐม

ข้อเสนอแนะ

งานวิจัยฉบับนี้มุ่งเน้นงานสร้างสรรค์ในเชิงอนุรักษ์ และศึกษาเจาะจงเพียงประเด็นของงานนมัสการ องค์พระปฐมเจดีย์ จังหวัดนครปฐม ซึ่งผู้วิจัยคาดหวังว่างานวิจัยฉบับนี้จะเป็นต้นแบบให้แก่นักวิชาการและผู้ สร้างสรรค์ผลงานรุ่นใหม่ สามารถนำไปพัฒนาต่อยอดในการแสดงสร้างสรรค์ในรูปแบบและองค์ประกอบของการแสดง เพื่อให้เกิดแนวทางการสร้างสรรค์ในรูปแบบใหม่ ๆ อันเป็นประโยชน์แก่การวิชาการและงานสร้างสรรค์ทางด้าน สุนทรียภาพต่อไป

กิตติกรรมประกาศ

งานวิจัยฉบับนี้ได้รับทุนสนับสนุนจากแหล่งทุนโครงการวิจัยสู่ความเป็นเลิศเพื่อพัฒนาศักยภาพอาจารย์เข้าสู่ ตำแหน่งทางวิชาการ มหาวิทยาลัยราชภัฏนครปฐม ผู้วิจัยขอกราบขอบพระคุณคณาจารย์ จากภาควิชานาฏศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัยทุกท่านที่ท่านได้สั่งสอนให้ความรู้จนนำมาใช้ประโยชน์กับงานวิจัย ฉบับนี้ไปด้วยดี และรองศาสตราจารย์ ฉันทนา เอี่ยมสกุล อาจารย์ที่ปรึกษาวิจัยหลักที่กรุณาให้คำแนะนำ คำปรึกษา ในการดำเนินงานวิจัยจนสำเร็จลุล่วงไปด้วยดีเสมอ ผู้วิจัยขอกราบขอบพระคุณบุคคลที่อยู่เบื้องหลังความสำเร็จ ได้แก่ บิดา มารดา และน้องสาวที่คอยให้การสนับสนุนและอยู่เคียงข้างคอยเป็นกำลังใจที่ติดตลอดมา ที่ช่วยเหลือภาระทั้งงาน วิจัยครั้งนี้สำเร็จไปด้วยดี ขอขอบพระคุณทุกท่านความดีและประโยชน์อันพึงมีจากงานวิจัยฉบับนี้ ผู้วิจัยขอขอบแต่ บิดา มารดา ผู้มีพระคุณและคณาจารย์ทุกท่าน ที่สนับสนุนเป็นกำลังใจสำคัญครั้งนี้สำเร็จลุล่วงไปด้วยดี

10. สรายุทธ์ โชติรัตน์, “การสร้างสรรค์ผลงานทางดุริยางคศิลป์บทเพลงชุด พุทธเจดีย์ทวารวดีศรีนครปฐม” (วิทยานิพนธ์ปริญญาศิลปกรรมศาสตรดุษฎีบัณฑิต, 103 จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2561), 262-264.

บรรณานุกรม

ธนิต อยู่โพธิ์. *ระบ่ำชุดโบราณคดี*. พระนคร : ศิวพร, 2510.

นุกูล ชมภูนิช. *สรรพสาระอารยธรรมทวารวดี เอกสารประกอบนิทรรศการ ศูนย์การเรียนรู้ ทวารวดี*. นครปฐม : เพชรเกษมพรินติ้ง กรุ๊ป, 2552.

พัชรินทร์ สันติอัครวรรณ. “สุนทรียภาพในระบ่ำโบราณคดี.” *วารสารจันทร์เกษมสาร* ปีที่ 24, ฉบับที่ 46 (มกราคม-มิถุนายน 2561): 19-27.

พิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ พระปฐมเจดีย์. *เล่าเรื่องเมืองทวารวดี...ที่นครปฐม*. ม.ป.ท. : ม.ป.พ., ม.ป.ป.

ภคพร หอมนาน. “การสร้างสรรค์นาฏศิลป์จากวิถีการใช้ห้องน้ำในสังคมเมืองของไทย.” *วิทยานิพนธ์ปริญญาศิลปกรรมศาสตรดุษฎีบัณฑิต, จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย*, 2561.

ลำพรณ น่วมบุญเหลือ. *ของดีเมืองนครปฐม*. ม.ป.ท. : สำนักศิลปวัฒนธรรม สถาบันราชภัฏนครปฐม, 2538.

สรายุทธ์ โชติรัตน์. “การสร้างสรรค์ผลงานทางดุริยางคศิลป์บทเพลงชุด พุทธเจดีย์ทวารวดีศรีนครปฐม.” *วิทยานิพนธ์ปริญญาศิลปกรรมศาสตรดุษฎีบัณฑิต, จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย*, 2561.

สุจิตต์ วงษ์เทศ. *พระปฐมเจดีย์ ไม่ใช่เจดีย์แห่งแรกแต่เป็นมหาธาตุหลวงยุคทวารวดี*. กรุงเทพฯ : มติชน, 2545.

สุภัทรดิศ ดิศกุล. *ประวัติศาสตร์ศิลปะไทย*. พิมพ์ครั้งที่ 5 กรุงเทพฯ : กรุงเทพมหานครการพิมพ์, 2518.

การสร้างสรรคานาฏศิลป์จากการตีความ “บาป 7 ประการ” ในบริบทของสังคมไทย THE CREATION OF A DANCE FROM THE INTERPRETATION OF “SEVEN DEADLY SINS” IN THAI SOCIETY

ชนิษฐา บุตรเจริญ* KANITTHA BUTRACHAROEN*
นราพงษ์ จรัสศรี** NARAPHONG CHARASSRI**

บทคัดย่อ

วิทยานิพนธ์เรื่อง การสร้างสรรคานาฏศิลป์จากการตีความ “บาป 7 ประการ” ในบริบทของสังคมไทย เป็นงานวิจัยเชิงสร้างสรรค์และการวิจัยเชิงคุณภาพ โดยมีวัตถุประสงค์เพื่อค้นหารูปแบบและแนวคิดที่ได้หลังจากการสร้างสรรคานาฏศิลป์ โดยได้รับแรงบันดาลใจจากเหตุการณ์ที่เกิดขึ้นในบริบทของสังคมไทยในปัจจุบันที่สืบเนื่องจากการกระทำ บาป 7 ประการ

ผลการวิจัยพบว่า รูปแบบการสร้างสรรคานาฏศิลป์สามารถจำแนกตามองค์ประกอบของการแสดงได้ 8 ประการ ได้แก่ 1) บทการแสดง สร้างสรรค์ขึ้นจาก บาป 7 ประการ ที่เกิดขึ้นในบริบทของสังคมไทยในปัจจุบัน แบ่งออกเป็น 2 องค์ ประกอบด้วย 7 ฉาก 2) นักแสดง คัดเลือกจากความสามารถทางด้านนาฏศิลป์ตะวันตก และมีความสามารถทางด้านการสื่อสารอารมณ์ 3) ลีลาานาฏศิลป์ นำเสนอลีลาานาฏศิลป์ในหลากหลายรูปแบบ ได้แก่ นาฏศิลป์หลังสมัยใหม่ บัลเลตคลาสสิก ระบำสเปน นาฏศิลป์ร่วมสมัย การเต้นแจ๊ส และศิลปะการแสดง 4) อุปกรณ์การแสดง นำเสนอให้สอดคล้องกับบทการแสดง โดยเน้นความเรียบง่าย 5) เสียงและดนตรีประกอบการแสดง มีการบรรเลงดนตรีสด และสร้างสรรค์ประพันธ์เพลงขึ้นใหม่ 6) เครื่องแต่งกาย ใช้หลักแนวคิดศิลปะมินิมอลลิสม์ (Minimalism) 7) พื้น ที่ นำเสนอบริเวณพื้นที่แบบเปิด 8) แสง นำเสนอถึงทฤษฎีของสีที่ช่วยในการสื่อสารอารมณ์ และนำเสนอเรื่องราว อีกทั้งมีแนวคิดหลังการสร้างสรรคผลงาน 7 ประการ ได้แก่ 1) การคำนึงถึง บาป 7 ประการ ในบริบทของสังคมไทย 2) การคำนึงถึงการสะท้อนปัญหาของสังคม 3) การคำนึงถึงการสื่อสารผู้ชม 4) การคำนึงถึงความคิดสร้างสรรค์ทางด้านนาฏศิลป์ 5) การคำนึงความหลากหลายของรูปแบบการแสดง 6) การคำนึงการใช้สัญลักษณ์ในการสร้างสรรค์ผลงานนาฏศิลป์ และ 7) การคำนึงถึงทฤษฎีทางด้านนาฏศิลป์ ดุริยางคศิลป์ นฤมิตศิลป์ และทัศนศิลป์ ซึ่งผลของการวิจัยทั้งหมดนี้มีความสอดคล้อง และบรรลุตามวัตถุประสงค์ของการวิจัยทุกประการ

คำสำคัญ : บาป 7 ประการ/ บริบทสังคมไทย/ สร้างสรรคานาฏศิลป์

*นิสิตระดับปริญญาโทบัณฑิต คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, butracharoen.k@gmail.com.

*Doctoral Student, Faculty of Fine and Applied Arts, Chulalongkorn University, butracharoen.k@gmail.com.

**กรรมการหลักสูตร ศิลปกรรมศาสตรบัณฑิต จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย , thairtmovement@hotmail.com.

**Curriculum Committee of the Doctoral Program, Faculty of Fine and Applied Arts, Chulalongkorn University, thairtmovement@hotmail.com.

Abstract

The research named “THE CREATION OF A DANCE FROM THE INTERPRETATION OF SEVEN DEADLY SINS IN THAI SOCIETY” is creative research and qualitative research, which is a part of doctoral dissertation in the Doctor of Fine and Applied Arts Program, Faculty of Fine and Applied Art, Chulalongkorn University. The objective is to explore the form and concept findings acquired from creating a dance work which is inspired by the current situation in Thai society regarding actions of 7 deadly sins.

The result shows that the form of creating a dance work comprises of 8 components of performance which are: 1) script, written regarding actions of the ‘7 Deadly Sins’ in the context of the current situation of Thai society and consisted of 2 acts and 7 scenes. 2) actors, selected from the Western dance skills and acting skills in conveying the emotions; 3) choreography, presented in various styles, for example; post-modern dance, classical ballet, Spanish dance, contemporary dance, jazz dance and dramatic arts; 4) property, presented in accordance to the dance work with minimal style; 5) music and sound, presented original composition with live performance; 6) costume, inspired by minimalist art; 7) space, performed in open space; 8) lighting design, using colors of light to convey emotions and stories.

Moreover, the findings of concept from creating a dance work are 1) the awareness of the ‘7 Deadly Sins’ in the context of Thai society; 2) the reflection of current problems in Thai society; 3) the conveying of message to the audience; 4) the creativity in dance; 5) the various forms of performance; 6) the design of symbol in creating a dance work; and 7) dance, music and visual art theories. The result shows the compliance and accomplishment of all research objectives.

Keywords: Seven Deadly Sins/ Thai Society/ Creative Dance

บทนำ

ศาสนาและหลักคำสอนของศาสนา เปรียบเสมือนหลักยึดเหนี่ยวทางจิตใจของมนุษย์ โดย บาบ 7 ประการ ถือเป็นหลักคำสอนที่เกิดขึ้นจากความเชื่อของชาวกรีกโบราณที่เล่าต่อกันมาซึ่งความเชื่อต่าง ๆ เหล่านี้ ถูกตีความให้เป็น บาบ 7 ประการ ตามนรกภูมิในศาสนาคริสต์ ซึ่งได้มีบันทึกไว้ในกรีนวินท์ บทความจากฮาร์วาร์ด (Harvard Theological Review) โดย มอร์ตัน ดับเบิลยู. ในศตวรรษที่ 4 เอวาริอุส ปอนติคัส (Evagrius Ponticus) และนักพรตชาวอียิปต์ที่นับถือศาสนาคริสต์คนอื่น ๆ ได้เลือก บาบ 7 หรือ 8 ประการ ที่เลวร้ายที่สุดแล้วบันทึกไว้ในตำรานอกรีต¹ ซึ่งบาบ 7 ประการถือเป็นหลักคำสอนที่สอนให้มนุษย์ไม่ทำตามสัญชาตญาณของตนเอง ซึ่งถือเป็นความบกพร่องที่มีอยู่ในตัวเราและยากที่จะแก้ไข บางครั้งเรียกบาบนี้ว่า “พยศชั่ว” การกระทำผิดหลักของศาสนา เรียกว่า “บาบ” คือการกระทำตามความรู้สึกของตนเอง² โดยบาบเหล่านี้จะนำเราไปสู่การกระทำบาปที่รุนแรงขึ้นต่อไป หลักของ บาบ 7 ประการ ในศาสนาคริสต์นิกายโรมันคาทอลิกสามารถแบ่งได้ 7 ประการ ได้แก่ 1) ความเยอหยิ่ง หรืออวดดี (Pride) 2) ความโลภ หรือละโมภ (Greed) 3) ความมักมากในกามตัณหา หรือราคะ (Lust) 4) ความริษยา (Envy) 5) ความตะกละ (Gluttony) 6) ความเกียจคร้าน (Sloth) และ 7) ความโกรธ หรือโทสะ (Wrath) โดย บาบ 7 ประการ ถือเป็นบาปรุนแรงที่ไม่สามารถอภัยได้ โดยชาวคริสต์นิกายโรมันคาทอลิกมีความเชื่อว่า ผู้ใดมีบาปนี้ติดตัวจะเปรียบเสมือนมีรอยสักบนวิญญาณของตน และเมื่อวิญญาณออกจากร่างจะทำให้ไม่สามารถไปสู่สวรรค์ได้ โดยบาปทั้งหลายเหล่านี้เกิดจากมนุษย์ที่ทำตามสัญชาตญาณของตน และส่งผลไปสู่การกระทำบาปที่มีความรุนแรงเพิ่มมากขึ้น อีกทั้งยังส่งผลทำให้เกิดความไม่สงบสุขในสังคม ซึ่ง วิลเลียม เจ บลาเซท ได้กล่าวว่า “ท้ายที่สุดเรื่องราวทางโลกต่างกระตุ้นมนุษย์ให้เกิดแรงปรารถนาในทรัพย์สินเงินทอง ชื่อเสียงเกียรติยศ และมองหาความพึงพอใจ”³

สังคมไทยดำรงอยู่ร่วมกันโดยมีวัฒนธรรมและขนบธรรมเนียมประเพณีที่สืบทอดต่อกันมาเป็นพื้นฐาน โดยยึดหลักและปฏิบัติตามวัฒนธรรมไทยในการดำรงชีวิต ในอดีตสังคมไทยถือเป็นสังคมที่สงบสุขมีความเอื้อเฟื้อเผื่อแผ่ซึ่งกันและกัน แต่สังคมไทยในปัจจุบันเกิดปัญหาและเกิดเหตุการณ์ต่าง ๆ ขึ้นมากมาย ไม่ว่าจะเป็นปัญหาทางด้านสิ่งแวดล้อม ปัญหายาเสพติด ปัญหาทางเศรษฐกิจ ปัญหาทุจริตคอร์รัปชัน และปัญหาความเห็นต่างทางด้านความคิด ฯลฯ ปัญหาเหล่านี้เกิดขึ้นจากการทำความผิดของมนุษย์ที่เรียกว่า “บาบ” ปัญหาต่าง ๆ ล้วนแล้วแต่แฝงไปด้วย บาบ 7 ประการ ทั้งสิ้น เช่น ปัญหาจากการทุจริตคอร์รัปชัน ถือเป็นปัญหาใหญ่ที่ยังหาทางแก้ไขไม่ได้และยังส่งผลต่อการพัฒนาประเทศชาติ โดยปัญหานี้ไม่ได้เกิดขึ้นเพียงแค่การกระทำบาปเพียงบาปเดียว แต่การคอร์รัปชันมีการกระทำบาปถึง 4 ประการ ได้แก่ 1) บาปละโมภ 2) บาปเกียจคร้าน 3) บาปอวดดี และ 4) บาปตะกละ บาปโลภะ คือความโลภที่ทำให้มนุษย์เกิดกิเลสที่อยากได้มาซึ่งทรัพย์สินและอำนาจ บาปเกียจคร้าน เกิดจากความปล่อยปละละเลยในหน้าที่การงานของตน บาปอวดดี เกิดจากความหลงใหลในอำนาจที่ตนมี และบาปตะกละ คือเกิดจากความไม่รู้จักความพอในสิ่งที่ตนพึงมี จึงเห็นได้ว่า บาบ 7 ประการ แทรกซึมอยู่ในเหตุการณ์ต่าง ๆ ที่เกิดขึ้นในสังคมปัจจุบัน ทั้งนี้ผู้วิจัยจึงสนใจที่จะนำ บาบ 7 ประการ ที่แทรกซึมอยู่ในปัญหาต่าง ๆ ในสังคมไทยมาสร้างสรรค์เป็นผลงานนาฏศิลป์

การสร้างสรรค์นาฏศิลป์จากการตีความทางด้านหลักคำสอนของศาสนา ส่วนใหญ่ปรากฏอยู่ในลักษณะภาพยนตร์ และการละคร จากประสบการณ์ผู้วิจัยพบว่าการแสดงนาฏศิลป์สร้างสรรค์ในรูปแบบของ บาบ 7 ประการ ยังไม่เคยปรากฏงานสร้างสรรค์ทางด้านนาฏศิลป์ในเชิงบริบทของสังคมไทยที่ใช้ความหลากหลายของรูปแบบนาฏศิลป์มาสร้างสรรค์ผลงาน จึงทำให้ผู้วิจัยเกิดแรงบันดาลใจในการสร้างสรรค์นาฏศิลป์เกี่ยวกับปัญหาสังคมไทย

1. "Where Did the 7 Deadly Sins Come From?," Psychology Today, Accessed in February 16, 2020, <https://shorturl.asia/o95JO>.

2. บัญชา แสงทริฎ, “บาบ,” สัมภาษณ์โดย ชนิษฐา บุตรเจริญ, 14 ธันวาคม 2564.

3. วิลเลียม เจ บลาเซท, พยศชั่ว (บาบต้น) 7 ประการ (กรุงเทพฯ : แผนกคริสตศาสนธรรมอัครสังฆมณฑลกรุงเทพฯ, 2558), 15.

ในยุคปัจจุบันที่เกี่ยวข้องกับ บาป 7 ประการ โดยผู้วิจัยศึกษาแนวคิด บาป 7 ประการ และบริบทต่าง ๆ ใน สถาบันสังคมพื้นฐานของประเทศไทย ได้แก่ สถาบันครอบครัว สถาบันทางศาสนา สถาบันการศึกษา สถาบันเศรษฐกิจ และสถาบันการเมือง⁴

ทั้งนี้ผู้วิจัยเชื่อว่าบาปคือจุดเริ่มต้นของการกระทำความผิดที่ทำให้คนในสังคมขาดการอยู่ร่วมกันอย่างสันติสุข และบาปยังถือเป็นต้นกำเนิดของความแตกแยกในหลากหลายรูปแบบที่เกิดขึ้นในสังคมไทยในปัจจุบัน การเกรงกลัวต่อบาปจึงถือเป็นสิ่งสำคัญที่มนุษย์ควรพึงระลึกไว้ในใจอยู่เสมอ ผู้วิจัยหวังเป็นอย่างยิ่งว่างานวิจัยฉบับนี้จะเป็นแนวทางทั้งในด้านรูปแบบและแนวคิดในการสร้างสรรค์นาฏศิลป์เชิงวิชาการและเชิงปฏิบัติ อีกทั้งเป็นการเพิ่มความตระหนักรู้ถึงบาปบุญคุณโทษ คุณธรรม และจริยธรรม

วัตถุประสงค์

1. เพื่อค้นหารูปแบบการสร้างสรรคานาฏศิลป์จากการตีความ “บาป 7 ประการ” ในบริบทของสังคมไทย
2. เพื่อศึกษาแนวคิดที่ได้หลังจากการสร้างสรรคานาฏศิลป์จากการตีความ “บาป 7 ประการ” ในบริบทของสังคมไทย

ขอบเขตของการวิจัย

1. การวิจัยเรื่องการสร้างสรรค์นาฏศิลป์จากการตีความ “บาป 7 ประการ” ในบริบทของสังคมไทย จะเป็นการวิเคราะห์หลักคำสอนของศาสนาคริสต์ คือ บาป 7 ประการ ที่เกิดขึ้นอยู่ในสังคมไทยในปัจจุบัน
2. รูปแบบการสร้างสรรคผลงานนาฏศิลป์ในครั้งนี้ไม่ได้เจาะจงรูปแบบลีลานาฏศิลป์เป็นรูปแบบใดรูปแบบหนึ่ง แต่ผู้วิจัยได้เลือกพิจารณารูปแบบของนาฏศิลป์ตามความสอดคล้องกับแนวความคิดของการแสดง
3. การวิจัยเรื่องการสร้างสรรค์นาฏศิลป์จากการตีความ “บาป 7 ประการ” ในบริบทของสังคมไทย จะเป็นการวิเคราะห์หลักคำสอนของศาสนาคริสต์ คือ บาป 7 ประการ โดยไม่หมายรวมถึงหลักคำสอนอื่น ๆ ของศาสนาคริสต์

วิธีดำเนินการวิจัย

งานวิจัยเรื่องการสร้างสรรค์นาฏศิลป์สร้างสรรค์จากการตีความ “บาป 7 ประการ” ในบริบทของสังคมไทย ผู้วิจัยมีวิธีการดำเนินการวิจัยดังต่อไปนี้

1. เครื่องมือที่ใช้ในการวิจัย

- 1.1 การรวบรวมข้อมูลเชิงเอกสารทางวิชาการ หนังสือ ตำรา บทความ และงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง รวมถึงพิจารณาสำรวจข้อมูลเชิงเอกสารที่เกี่ยวข้องกับการสร้างสรรค์ผลงานทางด้านนาฏศิลป์จากการตีความ “บาป 7 ประการ” ในบริบทของสังคมไทย
- 1.2 การสัมภาษณ์ ผู้วิจัยได้ให้ความสำคัญในการสัมภาษณ์ผู้มีส่วนเกี่ยวข้องกับการวิจัยฉบับนี้ ทั้งทางด้านการสร้างสรรค์ผลงานทางนาฏศิลป์ และ บาป 7 ประการ ในบริบทของสังคมไทย ซึ่งการสัมภาษณ์อยู่ในรูปแบบการสัมภาษณ์เป็นรายบุคคล โดยประเด็นการสัมภาษณ์เป็นการสัมภาษณ์แบบปลายเปิด โดยผู้วิจัยได้แบ่งกลุ่ม

4. รังสรรค์ ประทุมวรรณ, ความรู้เบื้องต้นเกี่ยวกับสังคมวิทยา (เชียงใหม่ : วนิดาการพิมพ์, 2564), 68-71.

ผู้ที่เกี่ยวข้องได้ 3 กลุ่ม ดังนี้ 1) กลุ่มผู้ที่เกี่ยวข้องกับ บาบ 7 ประการ 2) กลุ่มผู้เชี่ยวชาญหรือผู้ที่เกี่ยวข้องทางด้านนาฏยศิลป์และองค์ประกอบทางศิลปกรรม 3) บุคคลที่มีความหลากหลายทางด้านคุณวุฒิ วัยวุฒิ และอาชีพ

1.3 สื่อสารสนเทศ ผู้วิจัยได้พิจารณาเลือกศึกษาสื่อสารสนเทศที่เกี่ยวข้องในประเด็นของ “บาบ 7 ประการ” ที่เกิดขึ้นในบริบทของสังคมไทย และประเด็นที่เกี่ยวข้องกับการสร้างสรรค์ผลงานทางด้านนาฏยศิลป์ รวมถึงองค์ประกอบทางด้านศิลปกรรม

1.4 การสังเกตการณ์ ผู้วิจัยได้เข้าร่วมสังเกตการณ์ทางด้านการแสดง โดยรับชมการแสดงผลงานสร้างสรรค์ทางด้านนาฏยศิลป์ ที่มีแนวคิดที่เชื่อมโยงกับประเด็นจากการตีความ “บาบ 7 ประการ” ในบริบทของสังคมไทย และลงพื้นที่สำรวจข้อมูลที่เกี่ยวข้องทางด้านนาฏยศิลป์จากนักวิชาการ

1.5 การสัมภาษณ์ ผู้วิจัยได้เข้าร่วมงานสัมมนาในโครงการเสวนาและงานประชุมวิชาการที่เกี่ยวข้องกับการสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ เพื่อนำมาวิเคราะห์และประยุกต์ใช้ในการสร้างสรรค์ผลงาน

1.6 เกณฑ์มาตรฐานศิลปิน ผู้วิจัยได้นำเกณฑ์มาตรฐานศิลปินมาเป็นมาตรฐานในการสร้างสรรค์ผลงานทางด้านนาฏยศิลป์ เพื่อนำมาตั้งประเด็นในการคัดเลือกบุคคลที่ผู้วิจัยเล็งเห็นว่าเหมาะสมที่จะสามารถนำมาเป็นต้นแบบในการสร้างสรรค์ผลงานนาฏยศิลป์ในครั้งนี้ได้แก่ 1) มีความเชี่ยวชาญทางด้านการสร้างสรรค์ผลงานนาฏยศิลป์ 2) มีจรรยาบรรณในการปฏิบัติงาน 3) มีประสบการณ์และสามารถถ่ายทอดองค์ความรู้สู่คนรุ่นหลัง 4) มีรสนิยมที่ดีและมีความคิดสร้างสรรค์ 5) มีความเป็นผู้นำและผู้บุกเบิก เกณฑ์มาตรฐานที่กล่าวมาข้างต้นผู้วิจัยเล็งเห็นว่าสามารถเป็นมาตรฐานสำหรับผู้วิจัยในการสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ และส่งผลให้งานวิจัยฉบับนี้บรรลุตามวัตถุประสงค์

1.7 ประสบการณ์ส่วนตัวของผู้วิจัย ผู้วิจัยได้นำประสบการณ์ทางด้านศิลปะการแสดงนาฏยศิลป์ตะวันตก นาฏยศิลป์ร่วมสมัย นาฏยศิลป์สมัยใหม่ นาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัย และละครเวที มาเป็นแนวทางในการสร้างสรรค์ผลงานนาฏยศิลป์ ซึ่งผู้วิจัยนำประสบการณ์ในบทบาทของนักแสดง ผู้ออกแบบสร้างสรรค์ผลงาน และบทบาทของผู้ถ่ายทอดมาประยุกต์ใช้ในการสร้างสรรค์ผลงานในครั้งนี้

2. วิธีวิเคราะห์ข้อมูล

ผู้วิจัยได้เก็บข้อมูลเชิงเอกสาร บทสัมภาษณ์ สื่อสารสนเทศ ข้อมูลภาคสนาม การสัมมนา การสังเกตการณ์ และประสบการณ์ส่วนตัวของผู้วิจัย โดยมีกระบวนการวิเคราะห์ข้อมูลแบ่งได้เป็น 2 ส่วนดังต่อไปนี้

2.1 ผู้วิจัยวิเคราะห์เนื้อหาข้อมูลเชิงเอกสารที่เกี่ยวข้อง ทั้งรูปแบบแนวคิด ทฤษฎี ในรูปแบบวิจัยเชิงคุณภาพ รวมถึงการปฏิบัติภาคสนาม

2.2 ผู้วิจัยวิเคราะห์กระบวนการสร้างสรรค์ผลงานทางด้านนาฏยศิลป์ โดยพิจารณาจากองค์ประกอบในการแสดงนาฏยศิลป์อย่างเหมาะสม

3. ระยะเวลาในการวิจัย

ผู้วิจัยได้กำหนดระยะเวลาในการเก็บข้อมูล เพื่อทำการวิเคราะห์ และสังเคราะห์ข้อมูล ตลอดจนการสร้างสรรค์ผลงานนาฏยศิลป์และเผยแพร่ผลงานตั้งแต่เดือนตุลาคม พ.ศ. 2563 ถึง เดือนพฤษภาคม พ.ศ. 2565

4. การสร้างสรรค์ผลงานและเผยแพร่ผลงาน

4.1 ทดลองและปฏิบัติการสร้างสรรค์ผลงาน การสร้างสรรค์นาฏศิลป์จากการตีความ “บาป 7 ประการ” ในบริบทของสังคมไทย ได้ผ่านกระบวนการทดลองและปฏิบัติการสร้างสรรค์ เพื่อพัฒนาคุณภาพผลงานนาฏศิลป์

4.2 การตรวจสอบผลงาน ขั้นตอนการตรวจสอบผลงานได้ผ่านการตรวจสอบโดยผู้เชี่ยวชาญ และผู้ทรงคุณวุฒิทางด้านนาฏศิลป์ เพื่อหาแนวทางการปรับปรุงและพัฒนาผลงานสร้างสรรค์รวมถึงนำเสนอข้อคิดเห็นต่าง ๆ

4.3 การจัดแสดงผลงาน ผู้วิจัยได้จัดแสดงผลงานต่อสาธารณชน ตลอดจนมีการประเมินผลงานการสร้างสรรค์นาฏศิลป์จากแบบสอบถาม

4.4 การประเมินผล ผู้วิจัยได้นำข้อมูลที่ได้รับการสร้างสรรค์นาฏศิลป์ มาวิเคราะห์ข้อมูล และอภิปรายผล

4.5 เอกสารการวิจัย จากการตรวจสอบ และการประเมินของคณะกรรมการผู้เชี่ยวชาญ และผู้ทรงคุณวุฒิทางด้านนาฏศิลป์ ผู้วิจัยจึงได้จัดพิมพ์รูปเล่มวิทยานิพนธ์ฉบับสมบูรณ์

ผลการวิจัย

ผู้วิจัยได้วิเคราะห์และสรุปผลการวิจัยตามวัตถุประสงค์ โดยแบ่งออกเป็น 2 ส่วน ดังต่อไปนี้

ส่วนที่ 1 รูปแบบการสร้างสรรค์นาฏศิลป์จากการตีความ “บาป 7 ประการ” ในบริบทของสังคมไทย โดยผู้วิจัยสร้างสรรค์ตามหลักองค์ประกอบทางด้านนาฏศิลป์ 8 องค์ประกอบ ดังต่อไปนี้

1) การออกแบบบทการแสดง บทการแสดงถือเป็นองค์ประกอบที่สำคัญในการสร้างสรรค์ โดยการออกแบบบทการแสดงจะต้องนำประเด็นสำคัญมาวิเคราะห์และสร้างสรรค์ให้เกิดเป็นการแสดงขึ้น ทั้งนี้ต้องให้ผู้ชมได้เปิดกว้างทางด้านความคิดและมุมมอง⁵ ในการออกแบบบทการแสดง การสร้างสรรค์นาฏศิลป์จากการตีความ “บาป 7 ประการ” ในบริบทของสังคมไทย ในครั้งนี้ผู้วิจัยได้นำเหตุการณ์ที่เกิดขึ้นในบริบทของสังคมไทยที่เกี่ยวข้องกับ บาป 7 ประการ มาสร้างสรรค์เป็นบทการแสดง โดยแบ่งได้เป็น 2 องค์ และ 7 ฉาก ได้แก่

องค์ 1 พยศชั่ว (Deadly Sins) นำเสนอบุคคลที่เป็นตัวแทนของการกระทำบาปทั้ง 7 ประการ ได้แก่ บาปอหังการ บาปโทสะ บาปริษยา บาปราคะ บาปละโมภ บาปตะกละ และ บาปเกียจคร้าน โดยในฉากนี้ผู้วิจัยนำเสนอจุดเริ่มต้นของการแสดงขึ้นนี้จะนำไปสู่การเล่าเรื่องย้อนอดีตของการทำความผิดในแต่ละบาปของแต่ละบุคคล

ฉาก 1 อหังการ (Pride) นำเสนอความเย่อหยิ่งของผู้ที่มีอำนาจอยู่เหนือผู้อื่น หรือบุคคลที่อยู่ในชั้นปกครอง ที่มีความเชื่อมั่นในตนเอง หลงใหลในยศถาบรรดาศักดิ์และอำนาจ ไม่รับฟังความคิดเห็นของผู้อื่น รวมถึงความทะนงตัวจากจิตคิดโอหัง หรือการคิดว่าตนเองมีความสมบูรณ์และกระทำถูกต้องเสมอ

ฉาก 2 ริษยา (Envy) นำเสนอถึงคนในสังคมไทยในยุคปัจจุบันที่มีการแข่งขันสูง ทั้งในเรื่องการทำงาน การเรียน การสอบ การประกวด ฯลฯ หรือแม้แต่การใช้ชีวิตประจำวัน

ฉาก 3 เกียจคร้าน (Sloth) นำเสนอถึงความเกียจคร้าน ความเมินเฉยต่อสิ่งรอบข้าง และความไม่กระตือรือร้น ซึ่งในครั้งนี้นักวิจัยต้องการนำเสนอถึงสถานการณ์ปัจจุบันของสังคมไทยที่มนุษย์ต้องเปลี่ยนพฤติกรรมการทำงาน และการเรียนในสถานศึกษามาอยู่ในรูปแบบออนไลน์

5. กษาปณ์ ปัทมสุต, “การออกแบบบทการแสดง,” สัมภาษณ์โดย ชนิษฐา บุตรเจริญ, 24 ตุลาคม 2564.

ฉาก 4 ตะกละ (Gluttony) และ ละโมบ (Greed) ฉากนี้นำเสนอบาปทั้งสองเข้าด้วยกันเนื่องจาก บาปละโมบ และบาปตะกละ มีความคล้ายคลึงกันในลักษณะความอยากได้อะไรที่มีมากเกินไปจนเกินความจำเป็น ซึ่งในฉากนี้ผู้วิจัยนำเสนอสถานการณ์การแพร่ระบาดของโรคติดต่อเชื้อไวรัสโคโรนา (โควิด 19) ที่เกิดการกักตุนสินค้า การซื้อสินค้าที่มากเกินไปจนจำเป็น และความโลภของมนุษย์ที่เห็นแก่ตัว ไม่รู้จักการเอื้อเฟื้อเผื่อแผ่ในยามที่สังคมเกิดความวิกฤต จนทำให้ประชาชนกลุ่มเปราะบางเข้าไม่ถึงเครื่องอุปโภคบริโภค

ฉาก 5 ราคะ (Lust) นำเสนอการทรยศหักหลังของคนรัก การนอกใจ และการหมกมุ่นเรื่องทางเพศที่มากเกินไปจนจำเป็น

ฉาก 6 โทสะ (Wrath) นำเสนอถึงความโกรธแค้นของมนุษย์ ในสังคมไทยในปัจจุบัน ที่เกิดขึ้นภายใต้จิตใจของมนุษย์ที่ขาดสติ และขาดการยับยั้งชั่งใจ

องค์ 2 สารภาพบาป มี 1 ฉาก ได้แก่ พรของพระเจ้าเป็นเจ้า นำเสนอถึงภาพการสารภาพบาปที่สืบเนื่องมาจากองค์ที่ 1 ที่เล่าย้อนถึงพฤติกรรมการกระทำความผิดในรูปแบบต่าง ๆ โดยผลสุดท้ายของเรื่องผู้วิจัยนำเสนอถึงการกระทำบาปที่ไม่ได้มีจุดสิ้นสุดเพียงแค่การสารภาพบาป แต่บาปเหล่านั้นสามารถเกิดขึ้นซ้ำได้ในอนาคต หากบุคคลเหล่านั้นขาดการยับยั้งชั่งใจ และไม่รู้สำนึกผิดในการกระทำผิดของตนอย่างแท้จริง

2) การคัดเลือกนักแสดง ผู้วิจัยได้คัดเลือกนักแสดงจากคุณสมบัติและทักษะทางด้านนาฏศิลป์ตะวันตก ทางด้านการละคร และทักษะการเคลื่อนไหวเพื่อการแสดง รวมถึงคัดเลือกนักแสดงที่มีความแตกต่างทางด้านเพศ อายุ และรูปร่าง ดังที่ กษาปณ์ ปัทมสุต ได้กล่าวไว้ว่า นักแสดงควรมีพื้นฐานการเคลื่อนไหวที่ดี แต่ไม่ควรมีรูปร่างที่ดูสวยงามทุกคน เนื่องจากจะทำให้ความหลากหลายของ ตัวละครที่สะท้อนของปัญหาจริง ๆ หายไป และจะดูเป็นสังคมในอุดมคติมากเกินไป⁶ ซึ่งในครั้งนี้นักวิจัยได้คัดเลือกนักแสดงทั้งหมดจำนวน 17 คน เป็นนักแสดงชาย 6 คน นักแสดงหญิง 11 คน

3) การออกแบบลีลานาฏศิลป์ ผู้วิจัยได้ออกแบบลีลานาฏศิลป์ในหลากหลายรูปแบบ โดยให้ความสำคัญทางด้านประเด็นปัญหาของ บาป 7 ประการ ที่เกิดขึ้นในบริบทของสังคมไทย ได้แก่ 1) นาฏศิลป์หลังสมัยใหม่ (Postmodern Dance) ผู้วิจัยได้เลือกใช้แนวความคิดการเคลื่อนไหวท่าทางที่ใช้ในชีวิตประจำวัน (Everyday movement) 2) บัลเลตคลาสสิก (Classical Ballet) ใช้เทคนิคการเคลื่อนไหวในรูปแบบของการเต้นคู่ชายหญิง (Pas de deux) 3) การเต้นระบำสเปน (Spanish Dance) นำเสนอเทคนิคการใช้เท้า (Zapateado) และการปรบมือ (Palmas) 4) การเต้นแจ๊ส (Jazz) ใช้เทคนิคการเคลื่อนไหวแยกส่วนประกอบของร่างกาย 5) นาฏศิลป์ร่วมสมัย (Contemporary Dance) ใช้เทคนิคการเคลื่อนไหวตามแรงโน้มถ่วงของโลก และใช้เทคนิคการด้นสด (Improvisation) ของอิสดอรา ดันแคน (Isadora Duncan) รวมถึงเทคนิคการแสดงออกทางสีหน้า อารมณ์ และความรู้สึก โดยใช้การเคลื่อนไหวในส่วนต่าง ๆ ของ ฟิน่า เบาซ์ (Pina Bausch) และ 6) ศิลปะการแสดง เช่น บาปโทสะ ผู้วิจัยได้เลือกใช้การเต้นระบำสเปนโดยใช้เทคนิคการใช้เท้า (Zapateado) เพื่อสื่อความหมายถึงความโกรธ และความไม่พึงพอใจ

6. กษาปณ์ ปัทมสุต, “การคัดเลือกนักแสดง,” สัมภาษณ์โดย ชนิษฐา บุตรเจริญ, 24 ตุลาคม 2564.



ภาพที่ 1 การแสดง ฉาก 6 โทสะ ใช้ลีลาการเต้นระบำสเปนโดยใช้เทคนิคการใช้เท้า (Zapateado)
ที่มา : ผู้วิจัย

4) การออกแบบอุปกรณ์การแสดง ผู้วิจัยได้ออกแบบอุปกรณ์การแสดงให้มีความสอดคล้องกับบทการแสดงเพื่อให้เกิดการสื่อสารที่ชัดเจนและสอดคล้องกับวัตถุประสงค์ของการแสดง ทั้งนี้เพื่อให้นักแสดงและผู้ชมได้มีอารมณ์และความรู้สึกร่วมกับการแสดงอย่างเสมือนจริง ดังนั้นผู้วิจัยจึงเลือกใช้อุปกรณ์ ดังต่อไปนี้ 1) บันได สื่อความหมายถึงความทะเยอทะยาน 2) อุปกรณ์สารภาพบาป สื่อความหมายถึงการกลับใจของผู้กระทำผิด 3) ถ้วยรางวัล สื่อความหมายถึงความภาคภูมิใจ 4) ลูกกรง สื่อความหมายถึงสิ่งที่เป็นกับดักเพื่อล่อลวงให้คนหลงผิด และ 5) กระจก สื่อความหมายถึงความลุ่มหลงในตนเอง นอกเหนือจากอุปกรณ์ที่กล่าวไปข้างต้น ผู้วิจัยได้ออกแบบอุปกรณ์ที่สื่อสารความหมายโดยตรง เช่น โปเตียม โต๊ะ แก้ว เตียนนอน แล็บท็อป รถเข็นห้างสรรพสินค้า และอาหาร



ภาพที่ 2 การแสดง องค์กร 2 ผู้วิจัยได้เลือกใช้อุปกรณ์การแสดงใช้ “อุปกรณ์สารภาพบาป”
เพื่อสื่อความหมายถึงการกลับใจของคนที่ทำผิด
ที่มา : ผู้วิจัย

5) การออกแบบเสียงและดนตรีที่ใช้ประกอบการแสดง ผู้วิจัยได้คำนึงถึงความเหมาะสมของการออกแบบบทการแสดง โดยครั้งนี้ผู้วิจัยได้เลือกใช้เครื่องดนตรีตะวันตก ได้แก่ ไวโอลิน ในการบรรเลงในรูปแบบต้นสด และผู้วิจัยได้ประพันธ์เพลงขึ้นใหม่เพื่อให้สอดคล้องกับบทการแสดง เช่น ฉากโทสะ ผู้วิจัยเลือกใช้เครื่องดนตรี ฟลาเมงโกกีตาร์ (Flamenco Guitar) ในบทประพันธ์ เพื่อสร้างความอารมณ์ความรู้สึกเชิงกร้าว และความดุเดือด อีกทั้งยังใช้เทคนิคการผสมผสานระหว่างการเต้นระบำสเปน (Spanish Dance) เพื่อสร้างแนวจังหวะให้สอดคล้องกับแนวดนตรีเพื่อเพิ่มมิติทั้งในด้านเสียง การเต้น และการแสดง เพื่อให้ดูโดดเด่นและเกิดสร้างสรรค์มากยิ่งขึ้น

ทั้งนี้เพื่อกระตุ้นความรู้สึกของนักแสดงและผู้ชม ดังที่ ธนันท์พัชร อัสวเสมาชัย ได้กล่าวไว้ว่า การออกแบบเสียงควรคำนึงถึงเสียงที่สามารถสะท้อนอารมณ์ความรู้สึกของการแสดง เพื่อเป็นสื่อที่จะเชื่อมโยงอารมณ์ความรู้สึกของผู้ชมให้เข้าถึงอรรถรสทางการแสดง⁷

6) การออกแบบเครื่องแต่งกาย ผู้วิจัยได้เลือกใช้แนวคตินาฏศิลป์หลังสมัยใหม่ และแนวคิดหลักศิลปะมินิมอลลิสม์ (Minimalism) เพื่อนำมาใช้ในการเลือกสีเครื่องแต่งกายและรูปแบบที่เรียบง่ายที่สามารถสวมใส่ได้ในชีวิตประจำวัน ซึ่งสามารถสื่อสารเรื่องราวของการแสดงให้รับรู้และเข้าใจได้ง่าย⁸ ในครั้งนี้ผู้วิจัยได้ออกแบบเครื่องแต่งกายโดยเลือกโทนสีที่สื่อความหมายเพื่อให้สอดคล้องกับบทการแสดง และตัวละครที่ถูกออกแบบไว้ ทั้งนี้ผู้วิจัยได้เลือกใช้สีดำ และสีแดงเป็นหลัก ดังที่ คาเรน ฮาลเลอร์ (Karen Haller) ได้กล่าวไว้ว่า สีดำ สื่อถึงความลึกลับ ความโกรธและความไม่มีชีวิตชีวา และสีแดง สื่อถึงความปรารถนาและราคะ⁹ ซึ่งสอดคล้องกับ อัมรงค์ บุญราช รายงานไว้ว่า เครื่องแต่งกายตามแนวคิดของนาฏศิลป์หลังสมัยใหม่คำนึงถึงความสะดวกในการเคลื่อนไหว และสามารถสวมใส่ได้ทั้งเพศชายและเพศหญิงในชีวิตประจำวัน¹⁰



ภาพที่ 3 ภาพเครื่องแต่งกายนักแสดงหลักที่เป็นตัวแทนของ บาบ 7 ประการ
โดยใช้แนวคตินาฏศิลป์หลังสมัยใหม่
ที่มา : ผู้วิจัย

7) การออกแบบพื้นที่การแสดง ผู้วิจัยเลือกใช้แนวคิดของนาฏศิลป์เฉพาะพื้นที่ (Site-Specific) ที่ไม่ใช่เพียงแค่การแสดงบนเวทีเพียงเท่านั้น ในครั้งนี้ผู้วิจัยเลือกใช้สถานที่ “The Factory of Inspiration” ซึ่งเป็นสถานที่เพื่อใช้ในการทดลองและสร้างสรรค์ผลงานอย่างอิสระ โดยเน้นบรรยากาศที่เปี่ยมไปด้วยแรงบันดาลใจ มีลักษณะเปิดกว้างและมีมิติ ซึ่งพื้นที่ต่าง ๆ ของโกดังแห่งนี้สามารถตอบโจทย์การจัดวางการแสดงให้เกิดภาพของแต่ละบาปทั้ง 7 ประการได้ ทั้งนี้แต่ละฉากของการแสดงมีการเลือกใช้สถานที่ ๆ แตกต่างกันโดยขึ้นอยู่กับความเหมาะสมและความสอดคล้องกับบทการแสดง เช่น ฉากเกียจคร้าน ผู้วิจัยเลือกใช้สถานที่ที่มีน้ำเพื่อสื่อสารถึงการไหลของสายน้ำที่ไม่สามารถย้อนกลับไปได้ และฉากตะกละและละโมภ ผู้วิจัยเลือกใช้สถานที่ที่มีพื้นที่กว้างเพื่อเหมาะสมกับการออกแบบลีลานาฏศิลป์ และบทการแสดง

7. ธนันท์พัชร อัสวเสมาชัย, “การออกแบบเสียงและดนตรี,” สัมภาษณ์โดย ขนิษฐา บุตรเจริญ, 16 พฤศจิกายน 2564.

8. สุระเกียรติ รัตนอำนายศิริ, “การออกแบบเครื่องแต่งกาย,” สัมภาษณ์โดย ขนิษฐา บุตรเจริญ, 30 ตุลาคม 2564.

9. คาเรน ฮาลเลอร์, คู่มือสีแห่งชีวิต : การใช้จิตวิทยาของสีเพื่อเปลี่ยนชีวิตให้ดีขึ้น (กรุงเทพฯ : บริษัทภาพพิมพ์จำกัด, 2562), 58-59.

10. อัมรงค์ บุญราช, “การสร้างสรรค์นาฏศิลป์จากคำวิจารณ์คุณสมบัติการเป็นนาฏศิลป์ของ นราพงษ์ จรัสศรี” วิทยานพนธ์ระดับปริญญาตรีบัณฑิต, จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2563. 113



ภาพที่ 4 ภาพพื้นที่การแสดง ในฉาก 3 เกียรติร้าน
ที่มา : ผู้วิจัย



ภาพที่ 5 ภาพการแสดงฉาก 4 ตะกละและละโมภ
ที่มา : ผู้วิจัย

8) การออกแบบแสง ผู้วิจัยได้ออกแบบแสงโดยใช้สีแดงเป็นส่วนใหญ่ เนื่องจากผู้วิจัยต้องการสื่อสารอารมณ์ ความปรารถนา ความโกรธ ความเบื่อหน่าย การถกเถียง และความกดดัน ซึ่งสอดคล้องกับบาปในแต่ละประการที่ผู้วิจัยต้องการนำเสนอ โดยชนิดของไฟที่ใช้ในการแสดงครั้งนี้ได้แก่ แอล อี ดี พาร์ (LED Par) รวมถึงผู้วิจัยเลือกใช้การฉายภาพด้วยโปรเจคเตอร์เข้าเป็นมาเป็นส่วนหนึ่งของการสื่อสารอารมณ์และสื่อความหมายในการแสดงครั้งนี้ เช่น การฉายภาพพระอาทิตย์ สื่อถึงความร้อนรุ่มในใจของผู้ที่มีความอิจฉาริษยาและสื่อถึงความปรารถนาอันแรงกล้าที่อยู่ภายในจิตใจ



ภาพที่ 6 การออกแบบแสงโดยใช้ไฟ แอล อี ดี พาร์ สีแดง
ร่วมกับการฉายภาพโปรเจคเตอร์ ในฉาก 2 ริษยา
ที่มา : ผู้วิจัย

ส่วนที่ 2 แนวคิดที่ได้หลังจากการสร้างสรรค่านาฏศิลป์จากการตีความ “บาป 7 ประการ” ในบริบทของสังคมไทย แบ่งออกเป็น 7 ประการ ดังต่อไปนี้

1) การคำนึงถึง บาป 7 ประการ ในบริบทของสังคมไทย ผู้วิจัยนำประเด็นเรื่อง บาป 7 ประการ ที่เกิดขึ้นในบริบทของสังคมไทย มาเป็นแรงบันดาลใจในการสร้างสรรค์ผลงานทางด้านนาฏศิลป์ ซึ่งผู้วิจัยได้ทำการศึกษา

เรื่อง บาบ 7 ประการที่เกิดขึ้นในสถาบันพื้นฐานของสังคมไทย ได้แก่ 1) สถาบันครอบครัว 2) สถาบันทางศาสนา 3) สถาบันการศึกษา 4) สถาบันเศรษฐกิจ และ 5) สถาบันการเมือง มาเป็นแนวทางในการสร้างสรรค์ผลงาน โดยแบ่งออกเป็น 2 องค์ ประกอบด้วย 7 ฉาก ได้แก่ องค์ 1 พยศชั่ว มี 6 ฉาก ได้แก่ ฉาก 1 อุตตา ฉาก 2 ริษยา ฉาก 3 เกียจคร้าน ฉาก 4 ตะกละและละโมภ ฉาก 5 ราคะ ฉาก 6 โทสะ และ องค์ 2 สารภาพบาป ประกอบด้วย 1 ฉาก ได้แก่ พรของพระเจ้าเป็นเจ้า

2) การคำนึงถึงการสะท้อนปัญหาของสังคม การสร้างสรรค์ผลงานนาฏยศิลป์ถือเป็นสิ่งที่สามารถสะท้อนให้เห็นถึงปัญหาที่เกิดขึ้นในสังคม โดยผ่านลีลานาฏยศิลป์และองค์ประกอบต่าง ๆ โดยในครั้งนี้ผู้วิจัยได้คำนึงถึงการสะท้อนปัญหาในเรื่องบาปบุญคุณโทษที่เกิดจากการกระทำความผิดของมนุษย์ที่ก่อให้เกิดปัญหาในสังคมไทยปัจจุบัน ดังที่ นราพงษ์ จรัสศรี ได้กล่าวไว้ว่า การสะท้อนปัญหาของสังคมควรคำนึงถึงเรื่องของบาปบุญคุณโทษ ซึ่งเป็นส่วนหนึ่งของคุณธรรมที่มนุษย์พึงมี¹¹

3) การคำนึงถึงการสื่อสารผู้ชม ผู้วิจัยได้คำนึงถึงกลุ่มผู้ชมรุ่นใหม่ และกลุ่มผู้ชมที่สนใจในงานสร้างสรรค์ทางด้านนาฏยศิลป์ โดยในครั้งนี้ผู้วิจัยได้นำเสนอการแสดงที่กล่าวถึงเหตุการณ์ที่เกิดขึ้นในสังคมไทยในปัจจุบันผสมผสานกับลีลานาฏยศิลป์ เสียงและดนตรีที่ใช้ประกอบการแสดง อุปกรณ์ประกอบการแสดง การออกแบบแสง รวมถึงการเลือกใช้พื้นที่การแสดงให้มีความหลากหลายและแตกต่างกันในแต่ละฉาก เพื่อเพิ่มความสนใจของผู้ชมให้มากยิ่งขึ้น

4) การคำนึงถึงความคิดสร้างสรรค์ทางด้านนาฏยศิลป์ การสร้างสรรค์นาฏยศิลป์จากการตีความ “บาป 7 ประการ” ในบริบทของสังคมไทย ผู้วิจัยได้คำนึงถึงความคิดสร้างสรรค์ในองค์ประกอบการแสดงด้านต่าง ๆ ได้แก่ การออกแบบบทการแสดง การออกแบบลีลานาฏยศิลป์ การออกแบบอุปกรณ์การแสดง การออกแบบเสียงและดนตรีที่ใช้ประกอบการแสดง การออกแบบเครื่องแต่งกาย การออกแบบแสง และการออกแบบพื้นที่การแสดง เพื่อให้เกิดความน่าสนใจ ความแปลกใหม่ และเกิดคุณค่าของผลงานมากกว่าการได้รับชมเพื่อความสุนทรีย์เพียงอย่างเดียว ซึ่งสอดคล้องกับ นัฏภรณ์ พูลภักดิ์ ที่รายงานถึงการคำนึงถึงความคิดสร้างสรรค์ไว้ว่า การสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ควรตีความให้เกิดประเด็นใหม่ที่ไม่เคยปรากฏในอดีตก่อน เพื่อให้เกิดความน่าสนใจและเพื่อให้เกิดความแตกต่างจากนาฏยศิลป์รูปแบบเดิม¹²

5) การคำนึงความหลากหลายของรูปแบบการแสดง ผู้วิจัยได้ออกแบบการแสดงโดยคำนึงถึงความหลากหลายของรูปแบบการแสดง โดยนำเสนอผ่านลีลานาฏยศิลป์ในหลากหลายสกุลและหลากหลายรูปแบบ ได้แก่ นาฏยศิลป์หลังสมัยใหม่ (Postmodern Dance) บัลเลต์คลาสสิก (Classical Ballet) การเต้นระบำสเปน (Spanish Dance) การเต้นแจ๊ส (Jazz) นาฏยศิลป์ร่วมสมัย (Contemporary Dance) ลีลาการด้นสด (Improvisation) ลีลาการเคลื่อนไหวในชีวิตประจำวัน (Everyday movement) และศิลปะการแสดง ทางด้านคัดเลือกนักแสดง มีความหลากหลายทางด้านเพศ อายุ และรูปร่าง รวมถึงการออกแบบพื้นที่การแสดง มีการเลือกใช้พื้นที่ที่มีความหลากหลายไม่ซ้ำกันในแต่ละฉากการแสดง

11. นราพงษ์ จรัสศรี, “การคำนึงถึงการสะท้อนปัญหาของสังคม,” สัมภาษณ์โดย ชนิษฐา บุตรเจริญ, 3 ธันวาคม 2564.

12. นัฏภรณ์ พูลภักดิ์, “การสร้างสรรค์นาฏยศิลป์จากเทคนิคมายากล” วิทยานิพนธ์ระดับปริญญาโทชั้นศิลปกรรมศาสตร์, จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2562.

6) การคำนึงการใช้สัญลักษณ์ในการสร้างสรรค์ผลงานนาฏศิลป์ ผู้วิจัยได้คำนึงถึงการใช้นิยามสัญลักษณ์ในผลงานนาฏศิลป์ โดยในครั้งนี้ผู้วิจัยใช้สัญลักษณ์ในการสื่อความหมายอย่างตรงไปตรงมาตามแนวคิดของนาฏศิลป์หลังสมัยใหม่ ผ่านองค์ประกอบที่แตกต่างกัน ได้แก่ 1) ลีลานาฏศิลป์ ผู้วิจัยได้ออกแบบลีลานาฏศิลป์ และการเคลื่อนไหวร่างกายเป็นสัญลักษณ์ในการสื่อความหมาย 2) อุปกรณ์การแสดง ผู้วิจัยได้เลือกใช้อุปกรณ์การแสดงที่สามารถสื่อสารได้อย่างชัดเจน เช่น ที่สารภาพบาป ที่สื่อถึงการกลับใจของผู้กระทำความผิด 3) เครื่องแต่งกาย ผู้วิจัยได้ออกแบบเครื่องแต่งกายโดยใช้ทฤษฎีของสีและรูปแบบโดยอยู่บนพื้นฐานของความเรียบง่ายและคงไว้ซึ่งเพศสรีระ

7) การคำนึงถึงทฤษฎีทางด้านนาฏศิลป์ ดุริยางคศิลป์ ทศนศิลป์ และนฤมิตศิลป์ การสร้างสรรค์ผลงานนาฏศิลป์มีความสัมพันธ์ระหว่างทฤษฎีนาฏศิลป์ ดุริยางคศิลป์ ทศนศิลป์ และนฤมิตศิลป์ ทฤษฎีเหล่านี้ถือเป็นศาสตร์แห่งศิลปะที่มีส่วนสำคัญในการสร้างสรรค์ผลงานนาฏศิลป์ เพื่อก่อให้เกิดความเป็นเอกภาพและเกิดสุนทริยภาพทางการแสดง ซึ่งในการสร้างสรรค์นาฏศิลป์จากการตีความ “บาป 7 ประการ” ในบริบทของสังคมไทย ผู้วิจัยได้คำนึงถึงทฤษฎีนาฏศิลป์ ดุริยางคศิลป์ ทศนศิลป์ และนฤมิตศิลป์ เพื่อนำมาบูรณาการให้เกิดความสมบูรณ์ของการแสดง ดังที่ นราพงษ์ จรัสศรี ได้กล่าวไว้ว่า เนื่องจากการสร้างสรรค์งานนาฏศิลป์มีหลากหลายองค์ประกอบอยู่ในผลงานการสร้างสรรค์ จึงจำเป็นอย่างยิ่งที่ควรมียุทธศาสตร์ที่มาจากศิลปะแขนงอื่น เพื่อมาเป็นแนวทางในการต่อยอดความคิดให้มีการพัฒนาจากสิ่งที่ได้มีการคิดค้นขึ้นมาแล้ว¹³

อภิปรายผล

จากการสร้างสรรค์ผลงานนาฏศิลป์ในครั้งนี้ สามารถอภิปรายวัตถุประสงค์ของการวิจัยดังต่อไปนี้

1) รูปแบบการสร้างสรรค์นาฏศิลป์จากการตีความ “บาป 7 ประการ” ที่เกิดขึ้นในบริบทของสังคมไทย แบ่งออกเป็น 8 องค์ประกอบ ได้แก่ 1) บทการแสดง นำเสนอ บาป 7 ประการ ที่เกิดขึ้นในบริบทของสังคมไทย โดยแบ่งออกเป็น 2 องค์ ประกอบด้วย 7 ฉาก ได้แก่ องค์ 1 พยศชั่ว มี 6 ฉาก ได้แก่ ฉาก 1 อัดดา ฉาก 2 ริษยา ฉาก 3 เกียจคร้าน ฉาก 4 ตะกละและละโมภ ฉาก 5 ราคะ ฉาก 6 โทสะ และ องค์ 2 สารภาพบาป ประกอบด้วย 1 ฉาก ได้แก่ พรของพระเจ้า 2) นักแสดง ผู้วิจัยคัดเลือกนักแสดงที่มีความแตกต่างทางด้าน เพศ อายุ และรูปร่าง โดยนักแสดงต้องมีทักษะและองค์ความรู้ทางด้านนาฏศิลป์ตะวันตก และมีทักษะทางการละคร 3) ลีลานาฏศิลป์ ผู้วิจัยออกแบบลีลานาฏศิลป์ในหลากหลายสกุล ได้แก่ นาฏศิลป์หลังสมัยใหม่ บัลเลตคลาสสิก การเต้นระบำสเปน นาฏศิลป์ร่วมสมัย นาฏศิลป์สมัยใหม่ การเคลื่อนไหวท่าทางที่ใช้ในชีวิตประจำวัน เทคนิคการเดิน สด เทคนิคการแสดงออกทางสีหน้าและอารมณ์ ของ ฟิน่า เบาซ์ (Pina Bausch) และศิลปะการแสดง 4) อุปกรณ์การแสดง ผู้วิจัยเลือกใช้อุปกรณ์การแสดงที่สามารถสื่อสารได้ชัดเจนและสอดคล้องกับวัตถุประสงค์ของการแสดง ซึ่งสอดคล้องกับธรากร จันทะสาโร รายงานไว้ว่า อุปกรณ์การแสดงในแนวคิดศิลปะหลังสมัยใหม่มีความตรงไปตรงมาและสะท้อนผ่านอุปกรณ์ที่สมจริง 5) เสียงและดนตรีที่ใช้ประกอบการแสดง ผู้วิจัยเลือกใช้ ไวโอลิน ในการบรรเลงสด และได้ประพันธ์ขึ้นใหม่เพื่อให้สอดคล้องกับบทการแสดงและเพื่อสื่อสารอารมณ์และความรู้สึกให้แก่นักแสดงและผู้ชม 6) เครื่องแต่งกาย ผู้วิจัยคำนึงถึงการสื่อความหมายโดยเลือกใช้แนวคิดนาฏศิลป์หลังสมัยใหม่ และแนวคิดหลักศิลปะมินิมอลลิสม์ 7) พื้นที่การแสดง นำเสนอแนวคิดนาฏศิลป์เฉพาะพื้นที่ (Site-Specific) โดยคำนึงถึงความหลากหลาย และความสอดคล้องกับบทการแสดง 8) แสง ผู้วิจัยเลือกใช้ทฤษฎีของสี เพื่อสื่อความหมายและอารมณ์ รวม

13. นราพงษ์ จรัสศรี, “การคำนึงถึงทฤษฎีทางด้านนาฏศิลป์ ดุริยางคศิลป์ ทศนศิลป์ และนฤมิตศิลป์,” สัมภาษณ์โดย ชนิษฐา บุตรเจริญ, 3 ธันวาคม 2564.

ถึงใช้การฉายภาพด้วยโปรเจคเตอร์มาเป็นส่วนประกอบเพื่อช่วยในการส่งเสริม และสื่อสารความหมายต่อผู้ชมให้เกิดความชัดเจนมากยิ่งขึ้น ซึ่งสอดคล้องกับสิริธร ศรีชลาคม รายงานไว้ว่า การฉายภาพถือเป็นการสนับสนุนรูปแบบการออกแบบการแสดง โดยเชื่อมโยงการออกแบบองค์ประกอบให้ไปในทิศทางเดียวกันกับผู้กำกับการแสดงต้องการ¹⁴

2) แนวคิดที่ได้หลังจากการสร้างสรรคานาฏศิลป์จากการตีความ “บาป 7 ประการ” ในบริบทของสังคมไทย ผู้วิจัยสร้างสรรค์ผลงานนาฏศิลป์โดยคำนึงถึงแนวคิด 7 ประการ ได้แก่ 1) การคำนึงถึง บาป 7 ประการ ในบริบทของสังคมไทย 2) การคำนึงถึงการสะท้อนปัญหาของสังคม 3) การคำนึงถึงการสื่อสารผู้ชม 4) การคำนึงถึงความคิดสร้างสรรค์ทางด้านนาฏศิลป์ 5) การคำนึงความหลากหลายของรูปแบบการแสดง 6) การคำนึงการใช้สัญลักษณ์ในการสร้างสรรค์ผลงานนาฏศิลป์ และ 7) การคำนึงถึงทฤษฎีทางด้านนาฏศิลป์ ดุริยางคศิลป์ ทศนศิลป์ และ นฤมิตศิลป์ โดยแนวคิดที่กล่าวมาข้างต้นจะปรากฏอยู่ในองค์ประกอบของการสร้างสรรค์นาฏศิลป์ในครั้งนี้

สรุป

การสร้างสรรค์นาฏศิลป์จากการตีความ “บาป 7 ประการ” ในบริบทของสังคมไทย เป็นการสร้างสรรค์นาฏศิลป์เพื่อสะท้อนปัญหาที่เกิดขึ้นในบริบทของสังคมไทย และเพื่อเพิ่มความตระหนักรู้ในเรื่องบาปบุญคุณโทษ ในครั้งนี้ผู้วิจัยได้ศึกษารูปแบบและแนวคิดหลังจากการสร้างสรรคผลงานนาฏศิลป์ โดยผู้วิจัยได้รับแรงบันดาลใจจากเหตุการณ์ต่าง ๆ ที่เกิดขึ้นในบริบทของสังคมไทยที่สืบเนื่องจากการกระทำ บาป 7 ประการ โดยมีรูปแบบตามองค์ประกอบการสร้างสรรคผลงานนาฏศิลป์ทั้งหมด 8 องค์ประกอบ ได้แก่ บทการแสดง นักแสดง ลีลานาฏศิลป์ อุปกรณ์การแสดง เสียงและดนตรีที่ใช้ประกอบการแสดง เครื่องแต่งกาย พื้นที่การแสดง และแสง รวมถึงแนวคิดที่ได้หลังจากการสร้างสรรคผลงาน 7 แนวคิด ได้แก่ การคำนึงถึง บาป 7 ประการ ในบริบทของสังคมไทย การคำนึงถึงการสะท้อนปัญหาของสังคม การคำนึงถึงการสื่อสารผู้ชม การคำนึงถึงความคิดสร้างสรรค์ทางด้านนาฏศิลป์ การคำนึงความหลากหลายของรูปแบบการแสดง การคำนึงถึงการใช้สัญลักษณ์ในการสร้างสรรค์ผลงานนาฏศิลป์ และการคำนึงถึงทฤษฎีทางด้านนาฏศิลป์ ดุริยางคศิลป์ ทศนศิลป์ และนฤมิตศิลป์ การสร้างสรรค์นาฏศิลป์ในครั้งนี้มีความสอดคล้องและตรงตามวัตถุประสงค์ของการวิจัยทุกประการ

ข้อเสนอแนะ

จากการวิจัยการสร้างสรรคานาฏศิลป์จากการตีความ “บาป 7 ประการ” ในบริบทของสังคมไทย ผู้วิจัยมีข้อเสนอแนะเพื่อเป็นประโยชน์ทางการศึกษาทั้งทางด้านวิชาการและการสร้างสรรค์ผลงานนาฏศิลป์ โดยผู้ที่สนใจในการสร้างสรรค์นาฏศิลป์สามารถนำรูปแบบองค์ประกอบและแนวคิดที่ผู้วิจัยได้ทำการศึกษาไว้ไปต่อยอดพัฒนาผลงาน และนำไปใช้ในประเด็นอื่น ๆ เช่น การตีความเรื่อง “ปัญญาธิ 10 ประการ”

กิตติกรรมประกาศ

งานวิจัยชิ้นนี้ได้รับการสนับสนุนทุนการศึกษาจากทุนการศึกษาหลักสูตรดุริยางคศาสตรบัณฑิต “100 ปี จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย” (The 100th Anniversary Chulalongkorn University Fund for Doctoral Scholarship)

14. สิริธร ศรีชลาคม, “การสร้างสรรคานาฏศิลป์ร่วมสมัยร่วมกับการฉายภาพสำหรับการแสดง : มาย แท็งก์ (My Tank)” วิทยานิพนธ์ระดับปริญญาคุณวุฒิปริญญาตรี, 117 จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2554.

บรรณานุกรม

กษาปณ์ ปัทมสุต. “การคัดเลือกนักแสดง.” สัมภาษณ์โดย ขนิษฐา บุตรเจริญ. 24 ตุลาคม 2564.

กษาปณ์ ปัทมสุต. “การออกแบบบทการแสดง.” สัมภาษณ์โดย ขนิษฐา บุตรเจริญ. 24 ตุลาคม 2564.

คาเร็น ฮาลเลอร์. *คู่มือสี่แห่งชีวิต : การใช้จิตวิทยาของสี่เพื่อเปลี่ยนชีวิตให้ดีขึ้น*. กรุงเทพฯ : บริษัทภาพพิมพ์ จำกัด, 2562.

ธนนท์พัชร อัสวเสมาชัย. “การออกแบบเสียงและดนตรี.” สัมภาษณ์โดย ขนิษฐา บุตรเจริญ. 16 พฤศจิกายน 2564.

ธรากร จันทนะสาโร. “นาฏยศิลป์จากแนวคิดไตรลักษณ์ในพระพุทธศาสนา.” วิทยานิพนธ์ระดับปริญญาโทบัณฑิต, จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2557.

อัมรงค์ บุญราช. “การสร้างสรรค่นาฏยศิลป์จากคำวิจารณ์คุณสมบัตการเป็นนาฏยศิลป์ของ นราพงษ์ จรัสศรี.” วิทยานิพนธ์ระดับปริญญาโทบัณฑิต, จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2563.

นราพงษ์ จรัสศรี. “การคำนึงถึงการสะท้อนปัญหาของสังคม.” สัมภาษณ์โดย ขนิษฐา บุตรเจริญ. 3 ธันวาคม 2564.

นราพงษ์ จรัสศรี. “การคำนึงถึงทฤษฎีทางด้านนาฏยศิลป์ ดุริยางคศิลป์ ทศนศิลป์ และนฤมิตศิลป์.” สัมภาษณ์โดย ขนิษฐา บุตรเจริญ. 3 ธันวาคม 2564.

นัฏภรณ์ พูลภักดิ์. “การสร้างสรรค่นาฏยศิลป์จากเทคนิคมายากล.” วิทยานิพนธ์ระดับปริญญาโทบัณฑิต, จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2562.

บัญชา แสงหิรัญ. “บาป.” สัมภาษณ์โดย ขนิษฐา บุตรเจริญ. 14 ธันวาคม 2564.

รังสรรค์ ประทุมวรรณ. *ความรู้เบื้องต้นเกี่ยวกับสังคมวิทยา*. เชียงใหม่ : วนิดาการพิมพ์, 2564.

วิลเลียม เจ. บลาเชท. *พยศชั่ว (บาปต้น) 7 ประการ*. กรุงเทพฯ : แผนกคริสตศาสนธรรมอัครสังฆมณฑล กรุงเทพฯ, 2558

สิริธร ศรีชลาคม. “การสร้างสรรค่นาฏยศิลป์ร่วมสมัยร่วมกับการฉายภาพสำหรับการแสดง : มาย แท้งก์ (My Tank).” วิทยานิพนธ์ระดับปริญญาโทบัณฑิต, จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2554.

สุระเกียรติ รัตนอำนวยศิริ. “การออกแบบเครื่องแต่งกาย.” สัมภาษณ์โดย ขนิษฐา บุตรเจริญ. 30 ตุลาคม 2564.

Psychology Today. "Where Did the 7 Deadly Sins Come From?." <https://shorturl.asia/o95JO>.

คณะซอ “ดาวรุ่งเชียงใหม่” : ประวัติและพัฒนาการการแสดงซอ
THE SAW TROUPE "DAO RUNG CHIANG MAI":
HISTORY AND DEVELOPMENT OF SAW PERFORMANCE

คณิเทพ ปิตุภูมิโนค* KHANITHEP PITUPUMNAK*

บทคัดย่อ

บทความวิจัยนี้มุ่งศึกษาประวัติคณะซอดาวรุ่งเชียงใหม่และพัฒนาการของการซอโดยใช้คณะซอดาวรุ่งเชียงใหม่เป็นกรณีศึกษา ผู้วิจัยใช้ระเบียบวิธีวิจัยเชิงคุณภาพตามแนวทางปรากฏการณ์วิทยาเก็บข้อมูลด้วยการสัมภาษณ์จากผู้ให้ข้อมูลที่เกี่ยวข้องกับคณะซอดาวรุ่งเชียงใหม่จำนวน 5 คน ร่วมกับการสังเกตและข้อมูลจากเอกสาร ผลการวิจัยนำเสนอประเด็นต่าง ๆ ได้แก่ 1) ประวัติการก่อตั้งคณะซอดาวรุ่งเชียงใหม่ 2) พัฒนาการด้านการซอด้าน ได้แก่ ซอเข้าป่า ซอเข้าป่าจุ่มและชิง ซอสตรีง คาราโอเกะ ด้านการนำเสนอ ได้แก่ นำเสนอแบบดั้งเดิม ละครซอ ซอรุ่นเล็ก และด้านพื้นที่การนำเสนอ ได้แก่ ซอบนผาม ซอผ่านการบันทึกเสียง ซอออกวิก ซอผ่านรายการวิทยุ และซอผ่านระบบออนไลน์ ทั้งนี้ แม้การเปลี่ยนแปลงจะเกิดขึ้นในหลายมิติแต่การแสดงของคณะซอยังคงรักษาวិธีการซอแบบดั้งเดิมควบคู่ไปกับการซอแบบใหม่ อีกทั้งยังสามารถดำรงอยู่ได้อย่างลงตัวในสังคมที่เปลี่ยนแปลงไป

คำสำคัญ : การแสดงซอ/ พัฒนาการการซอ/ ดนตรีพื้นเมืองเหนือ/ คณะซอดาวรุ่งเชียงใหม่

*ผู้ช่วยศาสตราจารย์ คณะจิตรศิลป์ มหาวิทยาลัยเชียงใหม่, khanithec@gmail.com.

*Assistant Professor, Faculty of Fine Arts, Chiang Mai University, khanithec@gmail.com.

ABSTRACT

The study aims to explore the development of Saw (traditional singing performance of Northern Thailand), using the Saw troupe "Dao Rung Chiang Mai" as a case study. In conducting this study, the author employed the phenomenological method and conduct in-depth interviews with 5 people who share a relationship with the troupe. The author also collected data through relevant documents and observations. The result of the study revealed these two aspects: 1) The establishment of the troupe, and 2) The development of Saw in various aspects which are musical (sing with Pee Jum, Pee Jum and Sueng, western music style, and Karaoke), presentation (traditional way, perform as drama, and young performers), and performance space (on stage, recordings, performance tour, radio shows, and on the internet) Even though many things have changed, the troupe still preserves the traditional way along with adopting new performances to present together; which made them survive the new social norms.

Keywords: Saw Performance/ Development of Saw/ Northern Thai folk music/ The Saw troupe "Dao Rung Chiang Mai"

บทนำ

ขอ คือ การขับโต้ตอบระหว่างชายกับหญิงการแสดงขอในวัฒนธรรมล้านนาตะวันตก (เชียงใหม่ ลำพูน ลำปาง) นิยมขอเข้ากับปี่จุมและซิง ลำานนาตะวันตก (แพร่ น่าน) นิยมขอเข้ากับสะล้อและปี่หรือพิน (ชิง)¹ การแสดงขอปรากฏในเอกสารประวัติศาสตร์หลายชิ้นการปรากฏอยู่ของคำว่า “ขอ” ล้วนสะท้อนให้เห็นความนิยมและบทบาทด้านการให้ความบันเทิงแก่สังคมล้านนาค้นจากนี่ยังปรากฏเรื่องราวเกี่ยวกับการแสดงขอในรูปแบบตำนานและเรื่องเล่าซึ่งสืบทอดกันมาแบบมุขปาฐะทั้งที่เกี่ยวข้องกับศาสนาและที่เกี่ยวข้องกับเรื่องราวทางโลก ในเชิงประจักษ์การแสดงขอปรากฏอยู่ในรูปแบบมหรสพทั้งในงานเทศกาลหรือกิจกรรมต่าง ๆ ของชุมชน ในกิจกรรมเพื่อส่งเสริมภาพลักษณ์ทางวัฒนธรรมและการท่องเที่ยวของภาครัฐ และในพื้นที่สื่อมวลชนอย่างวิทยุและโทรทัศน์ รวมถึงสื่อออนไลน์ในหลายช่องทาง

อนึ่ง วัฒนธรรมล้านนารวมถึงการแสดงขอตกอยู่ในสภาวะการเผชิญหน้ากับความเปลี่ยนแปลงทั้งทางสังคม เศรษฐกิจ และวัฒนธรรม การเปลี่ยนแปลงเหล่านี้ส่งผลต่อการปรับเปลี่ยนอัตลักษณ์และการแสดงขอ เช่น การปรับเปลี่ยนบทบาทหน้าที่จากศิลปินไปเป็นปราชญ์ชาวบ้านหรือครูภูมิปัญญา การปรับรูปแบบการแสดงและการผสมผสานดนตรีสมัยนิยมเข้ากับการแสดงขอ การปรับบทขอและภาษาที่ใช้ขอให้ทันสมัย เป็นต้น² นอกจากการเปลี่ยนแปลงด้านตัวดนตรีและการแสดงแล้ว การขอยังมีการปรับเปลี่ยนบทบาทหน้าที่จากการแสดงเพื่อความบันเทิงไปสู่ทำหน้าที่ที่เกี่ยวข้องกับการประชาสัมพันธ์และรณรงค์ในโอกาสต่าง ๆ นอกจากนี้ยังมีบทบาทในการเป็นตัวแทน หรือเป็นอัตลักษณ์ทางวัฒนธรรมโดยได้รับการสนับสนุนจากภาครัฐอีกด้วย³ ความเปลี่ยนแปลงทำให้การแสดงขอปรับตัวทั้งในด้านดนตรี ด้านรูปแบบการแสดง ด้านเนื้อหา ด้านภาษา ด้านการแต่งกาย รวมถึงด้านการบริหารจัดการ ทั้งนี้ นักวิชาการแบ่งการแสดงขอออกเป็นยุคเพื่อแสดงให้เห็นผลจากการเปลี่ยนแปลงได้ชัดเจนยิ่งขึ้น เช่น การแบ่งยุคของ รุจพร ประชาเดชสุวัฒน์⁴ แบ่งการแสดงขอออกเป็นขอบะเก๋า หรือ ขอแบบเก๋าหรือขอสมัยโบราณ (ก่อนพ.ศ. 2500) ขอบะก่าง หรือ ขอสมัยกลาง (พ.ศ. 2500-พ.ศ. 2535) และ ขอสมัย หรือ ขอสมัยใหม่ หรือ ขอสดริง (พ.ศ. 2535-ปัจจุบัน) หรือ การแบ่งยุคการแสดงขอออกเป็น 3 ยุค ของ จิราพร ขุนศรี⁵ ได้แก่ ยุคขอแบบดั้งเดิม (โบราณ-พ.ศ. 2519) ยุคขอปะทะสื่อมวลชน (พ.ศ. 2520-พ.ศ. 2535) และ ยุคขอแบบประยุกต์ (พ.ศ. 2536-ปัจจุบัน)

อย่างไรก็ตาม เพื่อให้เห็นพัฒนาการที่เกิดขึ้นอย่างชัดเจนบนฐานคิดทางดนตรีและการแสดง ผู้วิจัยจึงสนใจศึกษาการแสดงขอในมุมมองของความเปลี่ยนแปลง การปรับตัว และพัฒนาการที่เกิดขึ้นอันนำไปสู่การทำความเข้าใจประวัติความเป็นมาของพัฒนาการขอที่ปรากฏอยู่ในปัจจุบัน ผู้วิจัยเลือกคณะขอदारรุ่งเชียงใหม่เป็นกรณีศึกษาเนื่องด้วยตลอดระยะเวลากว่า 50 ปีที่ผ่านมากระทั่งปัจจุบัน คณะขอदारรุ่งเชียงใหม่ผ่านการเปลี่ยนแปลงและปรับตัวตามยุคสมัยมาหลายรูปแบบ อีกทั้งเป็นคณะขอที่มีผลงานการแสดงสดและการบันทึกเสียงเป็นที่ยอมรับอย่างกว้างขวาง รวมถึงการได้รับรางวัลเชิดชูเกียรติในโอกาสต่าง ๆ อย่างต่อเนื่องอีกด้วย

วัตถุประสงค์

- 1) เพื่อศึกษาประวัติของคณะขอदारรุ่งเชียงใหม่
- 2) เพื่อศึกษาการพัฒนาการแสดงขอโดยใช้คณะขอदारรุ่งเชียงใหม่เป็นกรณีศึกษา

1. สนั่น ธรรมธิ, *นาฏดุริยางคกรรมล้านนา* (เชียงใหม่ : สุเทพการพิมพ์, 2550), 131.

2. พชรินทร์ คณะนัย, “การปรับเปลี่ยนบทบาทและหน้าที่เพื่อการดำรงอยู่ของขอท่ามกลางบริบทของสังคมที่เปลี่ยนแปลง : กรณีศึกษาคณะขออำเภอแมริม จังหวัดเชียงใหม่,” *พัฒนศาสตร์* ปีที่ 8, ฉบับที่ 1 (มกราคม-มิถุนายน 2555): 29.

3. ฉัตรวิไล ทองคำ และคณะ, “ดนตรีพื้นบ้านกับการเป็นแหล่งเรียนรู้ของจังหวัดน่าน,” *วารสารวิจัยเพื่อการพัฒนาเชิงพื้นที่* ปีที่ 6, ฉบับที่ 4 (มีนาคม-เมษายน 2557): 105.

4. รุจพร ประชาเดชสุวัฒน์, *ภูมิปัญญาเพลงพื้นบ้าน : กรณีศึกษาเปรียบเทียบล้านนากับสิบสองปันนา* (เชียงใหม่ : มหาวิทยาลัยพายัพ, 2539), 98.

5. จิราพร ขุนศรี, “เพลงขอล้านนาพื้นบ้านจังหวัดเชียงรายกับการปรับตัวเพื่อความอยู่รอดในยุคโลกาภิวัตน์สื่อ,” *วารสารวิทยาการจัดการ มหาวิทยาลัยราชภัฏเชียงราย* ปีที่ 9, ฉบับที่ 1 (มกราคม-มิถุนายน 2557): 27.

ระเบียบวิธีวิจัย

การศึกษาครั้งนี้ใช้ระเบียบวิธีวิจัยเชิงคุณภาพ ตามแนวทางปรากฏการณ์วิทยาเพื่อมุ่งศึกษาเรื่องราวประวัติของคณะซอदारรุ่งเชียงใหม่และพัฒนาการแสดงซอจากประสบการณ์ของผู้ให้ข้อมูลผู้วิจัยเลือกผู้ให้ข้อมูลซึ่งมีความเกี่ยวข้องกับคณะซอदारรุ่งเชียงใหม่โดยใช้วิธีการเลือกแบบเจาะจงเพื่อให้ได้ข้อมูลที่ตรงประเด็น⁶ ได้แก่ นางประไพ สุริยะมล (ผู้ก่อตั้ง หัวหน้าคณะ และช่างซอ) นางเอื้องคำ รัตนกุล (ช่างซอ) นายวิวัฒน์ ทีโน (ผู้จัดการคณะปัจจุบัน ช่างปี) นายภูริวัฒน์ เชนย (ช่างซอ) นางสาวอารีรัตน์ กุมมاری (ช่างซอ) และผู้ฟังในงานแสดงต่าง ๆ ทั้งนี้ คณะซอदारรุ่งเชียงใหม่เป็นคณะซอที่ก่อตั้งและยังคงดำรงอยู่นับตั้งแต่ พ.ศ. 2513 ถึงปัจจุบัน ผู้วิจัยเก็บข้อมูลด้วยการสัมภาษณ์เชิงลึก ผสมกับการสังเกตและข้อมูลจากเอกสารต่าง ๆ โดยรวบรวมข้อมูลวิจัยในช่วงเดือนมกราคม ถึง เดือนมิถุนายน พ.ศ. 2562 จากนั้นนำข้อมูลมาวิเคราะห์เพื่อหาประเด็นหลัก (theme) ประเด็นรอง (sub-theme) และนำเสนอรายละเอียดของประเด็นดังกล่าว อย่างไรก็ตาม งานวิจัยนี้เป็นการวิจัยเชิงคุณภาพซึ่งเก็บข้อมูลจากผู้ให้ข้อมูลเฉพาะกลุ่มจึงไม่มีคุณสมบัติการสามัญการ (generalization)

ผลการศึกษา

จากการวิเคราะห์ข้อมูลทำให้ได้ผลการศึกษาโดยนำเสนอประเด็นหลักและประเด็นรอง ดังนี้

คณะซอदारรุ่งเชียงใหม่ : การก่อตั้งและการดำรงอยู่

การเกิดขึ้นและดำรงอยู่ของคณะซอขึ้นอยู่กับการจัดการและการ “เรียก” หรือ เชิญศิลปินมาแสดงร่วมกัน งานแสดงซอแต่ละครั้งอาจมีช่างซอ ช่างปี และช่างเครื่องเสียงสลับสับเปลี่ยนกันไป แต่การแสดงนั้น ๆ นำเสนอภายใต้ชื่อคณะ การสลับสับเปลี่ยนช่างปีและช่างซอมีปัจจัยหลายประการ เช่น ความต้องการของผู้ว่าจ้าง ช่างปีหรือช่างซอสามารถร่วมแสดงได้ (ไม่ติดงานอื่น) เป็นต้น ในทางกลับกัน ช่างปีและช่างซอ สามารถร่วมงานและแสดงภายใต้ชื่อคณะอื่นได้เช่นกัน ดังนั้น ความเป็นคณะซอจึงขึ้นอยู่กับหัวหน้าคณะหรือผู้จัดการคณะ (ภาคกลางเรียก โต๊ะไฟ หรือ ตัวโผ) ทั้งนี้ ชื่อเสียงของคณะซอขึ้นอยู่กับคัดเลือกศิลปินและการควบคุมคุณภาพโดยหัวหน้าคณะนั่นเอง

ก่อร่างสร้างตัว

คณะซอदारรุ่งเชียงใหม่ เริ่มก่อร่างสร้างตัวขึ้นราว พ.ศ. 2513 โดยมีนางประไพ สุริยะมล หรือชื่อในวงการซอคือ แสงเอ๋ย ปาดำ (ผู้วิจัยใช้สรรพนามเรียกนางประไพ ว่า แม่แสงเอ๋ยตลอดบทความวิจัยนี้) เป็นผู้รวบรวมสมาชิกและบริหารจัดการคณะซอ ทั้งนี้ การเรียนซอของแม่แสงเอ๋ยส่งผลต่อความเข้าใจและแนวทางปฏิบัติในการสร้างคณะซออย่างมาก แม่แสงเอ๋ยเริ่มฝึกหัดซอด้วยตนเองจากการฟังแผ่นเสียงจนสามารถซอได้อย่างไพเราะ ถูกต้อง และแม่นยำ กระทั่งอายุราว 13 ปี จึงมีโอกาสร่วมเรียนซอกับพ่อจันทิ๊บ สามหลัง หรือ นายจันทร์ทิพย์ เรือนรักเรา จากนั้นจึงได้เรียนซอกับพ่อครูแม่ครูอีกหลายคน ในช่วงการเรียนซอนั้น แม่แสงเอ๋ยต้องติดต่อกับพ่อครูแม่ครูไปเรียนรู้และซึมซับบรรยากาศและวิธีการในการแสดงซอจากบริบทจริง กระทั่งพ่อครูเห็นว่าสามารถซอได้แล้วจึงเริ่มให้แสดงบนผาม (เวทีแสดง) ในฐานะลูกศิษย์และช่างซอหน้าใหม่ งานแสดงส่วนใหญ่ของแม่แสงเอ๋ยมาจากการรับงานผ่านพ่อจันทิ๊บ ซึ่งมีชื่อเสียงและเครือข่ายอยู่แล้ว ในบางโอกาสแม่แสงเอ๋ยรับงานแสดงเองซึ่งเป็นการแสดงในบริเวณใกล้เคียงกับหมู่บ้านซึ่งรู้จักคุ้นเคยกัน แม่แสงเอ๋ยกล่าวว่า “ตามบ้านเหนือบ้านใต้ (หมู่บ้านใกล้เคียง) มีงาน เป็นที่จ้างไป จ้างกัน 300 มั่นมาตั้งป้อจาย (ผู้ชาย/ช่างซอฝ่ายชาย เรียกว่าคู่ถ้อง⁷) แหมคน...แต่ก่อนที่หมู่บ้านมีช่างปี 2-3 คน กลางคืนก็ไปซอซอกัน”⁸ กระทั่งเริ่มมีชื่อเสียงและเครือข่าย สามารถรับงานโดยตรงได้ จึงเริ่มตั้งเป็นคณะซอ

6. John W. Creswell, *Educational research: Planning, conducting, and evaluating quantitative and qualitative research* (New Jersey: Pearson Prentice Hall, 2008), 214.

7. คู่ถ้อง หมายถึง ช่าง (ขับ) ซอ ฝ่ายชายหรือหญิงที่เป็นคู่ซอตอบโต้กัน

8. ประไพ สุริยะมล, “ประวัติคณะซอदारรุ่งเชียงใหม่,” สัมภาษณ์โดย คณิเทพ ปิตุภูมิณิก, 9 มิถุนายน 2562.

"แสงศิลป์" สู่ "ดาวรุ่งเชียงใหม่"

เมื่อสามารถรวบรวมสมาชิกและสร้างเครือข่ายได้จึงตั้งเป็นคณะขอ ช่วงแรกตั้งชื่อคณะขอว่า “คณะแสงศิลป์” แล้วเพิ่มเติมภายหลังเป็น “คณะแสงศิลป์ (ดาวรุ่ง)” คำว่า “ดาวรุ่ง” มีที่มาจากการร่วมงานกับบริษัท เสรีวัฒน์ซึ่งเป็นบริษัทผลิตและจำหน่ายยา “สตรีดาวรุ่ง” บริษัทเสรีวัฒน์ได้ว่าจ้างคณะขอของแม่แสงเอี่ยมผลิตละครขอสำหรับการกระจายเสียงผ่านคลื่นวิทยุแล้วแทรกโฆษณาจำหน่ายยาไว้ในช่วงต้นการแสดง รายการวิทยุดังกล่าวกระจายเสียงไปทั่วภาคเหนือและมีผู้ติดตามฟังละครขอจำนวนมาก และเพื่อให้ผู้ฟังจดจำชื่อคณะขอได้จึงใช้คำว่า ดาวรุ่งซึ่งมาจาก “ยาสตรีดาวรุ่ง” เข้ามาประกอบในชื่อคณะขอด้วย

ผู้ว่าจ้างพิจารณาจากช่างขอ

ลักษณะพิเศษอย่างหนึ่งของการว่าจ้างการแสดงขอ คือ ผู้ว่าจ้างมักพิจารณาเลือกช่างขอเป็นหลัก ผู้ว่าจ้างหรือเจ้าภาพมักเจาะจงว่าต้องการฟังขอจากช่างขอคนไหนหรือคู่ไหนและมักกำหนดตัวช่างขอมาก่อนว่าจ้าง ทั้งนี้ ผู้ว่าจ้างอาจกำหนดตัวช่างขอทั้งฝ่ายหญิงและฝ่ายชาย หรือ กำหนดเฉพาะบางฝ่ายให้หาคู่ถ้องมาเอง บางครั้งแม่แสงเอี่ยมอาจเสนอชื่อช่างขอหลายคนให้ผู้ว่าจ้างได้เลือกว่าต้องการฟังขอคนไหนหรือคู่ไหน ดังนั้นการมีเครือข่ายช่างขอและการมีคู่ถ้องหลายคนทำให้คณะขอดาวรุ่งเชียงใหม่สามารถรับงานได้หลากหลายมากขึ้น แม่แสงเอี่ยมกล่าวเกี่ยวกับประเด็นนี้ไว้ว่า “เจ้าภาพบางทีเขาก็เจาะจงคนนั้นคนนี้ เป็นมาหาขอ เขาอาจถามว่า ช่างขอคู่ถ้องมีใครบ้าง (มีใครบ้าง) เราก็บอกคนนั้นคนนี้เขาก็จะเลือก”⁹ การเจาะจงเลือกช่างขอแสดงให้เห็นว่าชื่อเสียงของช่างขอสำคัญกว่าชื่อของคณะขอและเป็นการตอกย้ำว่าคณะขอเป็นเพียงกลุ่มคนที่เน้นการบริหารจัดการแสดงเท่านั้น ส่วนคณะขอจะมีชื่อเสียงเป็นที่ยอมรับในหมู่คนฟังหรือไม่ขึ้นอยู่ที่คุณภาพที่หัวหน้าคณะจะจัดสรรและรักษาไว้ได้อย่างต่อเนื่องหรือไม่นั่นเอง

เครือข่ายเสียง

นอกจากเครือข่ายช่างขอและช่างปี่แล้ว กลุ่มเครื่องเสียงเป็นอีกเครือข่ายหนึ่งที่สำคัญเนื่องจากคุณภาพการขยายเสียงส่งผลต่อคุณภาพการแสดง กลุ่มเครื่องเสียงต้องสามารถปรับเสียงให้สมดุลเพื่อเสียงที่มีคุณภาพตามที่คณะขอต้องการ แม่แสงเอี่ยมกล่าวว่า “แต่ก่อนเครื่องเสียงจะอยู่กับเจ้าภาพ เขาก็เล่นให้มันดัง มาระยะหลัง ๆ นี้ มันต้องเลือก หือมาอยู่ในคอนโทรล (control) ของเรา ให้ได้ตั้งใจ ไปบางงานเครื่องเสียงไม่ดี หวานอมขมกลืน มันดีสำหรับเขามันไม่ดีสำหรับเรา”¹⁰ ความใส่ใจเรื่องเครื่องเสียงที่ใช้ขยายเสียงการแสดงขอสะท้อนให้เห็นความใส่ใจในคุณภาพของการแสดงที่ไม่เพียงอยู่ที่ช่างขอและช่างปี่เท่านั้น แต่ต้องนับรวมเครือข่ายเสียงและ “ช่างเครื่องเสียง” ที่เข้าใจธรรมชาติของเสียงโดยรวมและเสียงเฉพาะของการแสดงขอด้วย

สัญญาจ้าง

อดีตที่ผ่านมา การรับงานแสดงของคณะขอดาวรุ่งเชียงใหม่ต้องประสานงานกับผู้ว่าจ้างอย่างเป็นทางการโดยการทำ “สัญญาจ้าง” ซึ่งเป็นสัญญาที่ร่างขึ้นให้กับคณะขอดาวรุ่งเชียงใหม่โดยเฉพาะ สัญญาดังกล่าวร่างขึ้นโดย “สำนักงานทนายประวิณ” โดยเป็นข้อตกลงเกี่ยวกับวันเวลาในการแสดง ราคาว่าจ้าง การรับผิดชอบในการจัดหาระบบแสง ระบบเสียง และการเดินทาง การวางมัดจำเงิน และเงื่อนไขการผิดสัญญาจ้าง อย่างไรก็ตาม ในปัจจุบันการรับงานไม่ได้มีการทำสัญญาอย่างแต่ก่อน บางงานใช้ความไว้วางใจซึ่งกันและกันระหว่างผู้ว่าจ้างกับคณะขอซึ่งมีการว่าจ้างกันเป็นประจำทุกปี ในขณะที่บางครั้งอาจมีการจ่ายค่ามัดจำด้วยการโอนเงินไว้ก่อนส่วนหนึ่งและถือเอาข้อความจากโปรแกรม line ซึ่งเป็น application สำหรับสนทนาเป็นวิธีในการสื่อสารและถือเป็นสัญญาไปในตัว คุณภาพการแสดง

9. ประไพ สุริยะมล, “ประวัติคณะขอดาวรุ่งเชียงใหม่,” สัมภาษณ์โดย คณิเทพ ปิตุภูมิณาค, 9 มิถุนายน 2562.

10. ประไพ สุริยะมล, “ประวัติคณะขอดาวรุ่งเชียงใหม่,” สัมภาษณ์โดย คณิเทพ ปิตุภูมิณาค, 9 มิถุนายน 2562.

คณะซอดารุ่งเชียงใหม่ภายใต้การบริหารจัดการโดยแม่แสงเอ้อยังคงดำรงอยู่นับแต่อดีตถึงปัจจุบัน ด้วยคำว่า “คุณภาพ” แม่แสงเอ้อยืนยงและให้ความสำคัญกับคุณภาพการแสดงอย่างยิ่ง แม่แสงเอ้อยู่ต้องคัดเลือกทั้งช่างปี ช่างขอ และช่างเครื่องเสียงที่ดีที่สุดเพื่อให้การแสดงเกิดขึ้นอย่างสมบูรณ์และถูกใจผู้ฟังที่มีความคาดหวังมากที่สุด แม่แสงเอ้อยกกล่าวว่า “ช่างปีสำคัญ ต้องเน้นที่ฝีมืองาน เอาคนที่ดีที่สุดในที่สามารถทำให้งานเราราบรื่น เราได้ปีดีไปได้คู่ถ้อยดีไป เขาก็มีวัน คนฟังก็มีวัน ทำให้อยู่ได้มาเรื่อย ๆ ”¹¹ ปัจจุบันผู้ฟังจำนวนมากมีพฤติกรรมการฟังขอเปลี่ยนไป เช่น นิยมช่างขอที่เน้นความสนุกสนานและความหนุ่มสาวของช่างขอ คณะซอดารุ่งเชียงใหม่ปรับตัวให้สอดคล้องกับค่านิยมของคนฟังในขณะที่ยังคงพยายามรักษาคุณภาพให้ได้มาตรฐาน ดังจะเห็นได้จากค่านิยมการฟังขอของชาวบ้านในพื้นที่ต่าง ๆ ได้ว่าจ้างคณะซอดารุ่งเชียงใหม่ไปแสดงทุกปี และจากการสอบถามผู้ฟัง ยังคงได้รับการยืนยันว่าซอดารุ่งเชียงใหม่คือคณะขอที่มีคุณภาพและน่าฟังที่สุดคณะหนึ่ง

ส่งต่อคณะขอสู่คนรุ่นใหม่

ปัจจุบันนี้ (พ.ศ. 2562) แม่แสงเอ้อยายุ 70 ปี แม้ว่าพละกำลังในการแสดงจะยังคงอยู่อย่างเต็มเปี่ยม แต่กำลังในการบริหารจัดการคณะขอย่อมเสื่อมถอยไปตามกาลเวลา ที่ผ่านมาคณะซอดารุ่งเชียงใหม่มีแม่แสงเอ้อยู่เป็นผู้จัดการในทุกขั้นตอน ไม่ว่าจะเป็นการจัดหาช่างขอ ช่างปี การต่อรองราคา รวมไปถึงการกำกับแสดงต่าง ๆ แต่ในปัจจุบัน การบริหารจัดการได้ส่งต่อให้กับคนรุ่นใหม่ดำเนินการและบริหารจัดการ แม่แสงเอ้อยกกล่าวว่า “ตอนนี้นักให้น้องรอน (วิฑูรย์ ธิโน) นี่ละ คนเผ่าก็บ่ค่อยเฒ่าแล้ว (ไม่ค่อยแก่แล้ว) จะสวะมือ (วางมือ/ปล่อยมือ) ไปแล้ว บักรอนจัดการหมดละ”¹² การส่งต่อการบริหารจัดการคณะซอดารุ่งเชียงใหม่จากแม่แสงเอ้อยู่สู่คนรุ่นใหม่ เป็นสิ่งสะท้อนสำคัญที่แสดงให้เห็นว่า คณะซอดารุ่งเชียงใหม่จะยังคงดำรงอยู่ต่อไปได้อีกตราบไต่ที่ยังมีคนฟัง คนว่าจ้าง และคนจัดการพัฒนาการ “ขอ” ของคณะซอดารุ่งเชียงใหม่

พัฒนาการของการแสดงขอไม่อาจแบ่งแยกเป็นยุคหรือกำหนดช่วงเวลาได้อย่างชัดเจน เนื่องจากในขณะที่เกิดการขอรูปแบบใหม่ การขอในรูปแบบดั้งเดิมยังคงอยู่และยังเป็นที่นิยม การเกิดขอรูปแบบใหม่ไม่ได้ทำให้การขอรูปแบบเดิมสูญหายไป ในขณะเดียวกัน การขอรูปแบบใหม่ที่เกิดขึ้นอาจหายไปในขณะที่การขอแบบดั้งเดิมยังคงดำรงอยู่ได้ การนำเสนอพัฒนาการของการแสดงขอ ผู้วิจัยนำเสนอทั้งในแง่ตัวดนตรี การนำเสนอการแสดง และพื้นที่การแสดง อนึ่ง พัฒนาการที่นำเสนอต่อไปนี้ไม่ใช่เอกลักษณ์ของคณะซอดารุ่งเชียงใหม่เพียงคณะเดียว แต่รูปแบบการขอที่แพร่กระจายโดยทั่วไป แต่ผู้วิจัยเลือกศึกษาและเก็บข้อมูลจากเฉพาะคณะซอดารุ่งเชียงใหม่เป็นกรณีศึกษาเท่านั้น

พัฒนาการด้านรูปแบบทางดนตรีประกอบการขอ

การปรับเปลี่ยนดนตรีประกอบการขอของคณะซอดารุ่งเชียงใหม่มีพัฒนาการ ดังนี้

1) การขอเข้าปี คือ การขับขอโดยมีวงปี่จุ่ม (ปี่ก้อย ปี่กลาง ปีแม่ ปีเล็กหรือปีตัด) เป็นดนตรีประกอบ ทั้งนี้ การผลิตปีที่ใช้บรรเลงมีความสำคัญอย่างยิ่ง กล่าวคือ การผลิตปีที่ให้เหมาะกับช่วงเสียง (range) ของช่างขอ สล่า (ช่าง) ทำปี่จุ่มต้องให้ช่างขอมาขอให้ฟังเพื่อกำหนดระดับเสียง (key) ของปีให้พอดีกับช่วงเสียงของช่างขอ ดังนั้น ช่วงเสียงของปีจึงไม่ตายตัวขึ้นอยู่กับช่างขอ ทั้งนี้ ช่างปีอาจมีปีหลายจุ่มเพื่อใช้ในช่วงเวลาที่ช่างขอเหนื่อยล้าจากการแสดงต่อเนื่องและจำเป็นต้องขับขอด้วยเสียงที่ต่ำลง การขอเข้ากับปี่จุ่ม ช่างขอมีอิสระที่จะเริ่มขอช่วงไหนของทำนองปีก็ได้ หมายความว่า ช่างขอไม่จำเป็นต้องรอจังหวะหรือทำนองเพื่อเริ่มขอแต่สามารถเริ่มขอได้ตลอดเวลาที่ช่างปีกำลังบรรเลงอยู่ และช่างปีมีหน้าที่ต้องบรรเลงปีให้สอดคล้องกับช่างขอโดยการลัดเข้าทำนองหรือขึ้นทำนองใหม่ เพื่อตามช่างขอได้ทันที นั้นแสดงให้เห็นอิสระของรูปแบบการขอเข้ากับปีและแสดงให้เห็นถึงความสามารถของช่างปีในการที่

11. ประไพ สุริยะมล, “ประวัติคณะซอดารุ่งเชียงใหม่,” สัมภาษณ์โดย คณิเทพ ปิฎกมุนี, 9 มิถุนายน 2562.

12. ประไพ สุริยะมล, “ประวัติคณะซอดารุ่งเชียงใหม่,” สัมภาษณ์โดย คณิเทพ ปิฎกมุนี, 9 มิถุนายน 2562.

บรรเลงตามช่างข่อยอย่างพันท่งที่ ปัจจุบัน การขอเข้าปีไม่เป็นที่นิยมแล้ว เนื่องด้วยการขอเข้าปีและซึ่งทำให้เกิดรูปแบบการขอที่ลงตัวกว่า อีกทั้งช่างปีปัจจุบันไม่ถนัดเป่าปี่จุมตามช่างข่อยอย่างในอดีตจึงทำให้การขอเข้าปีลดความนิยมไป

2) ขอเข้าปีและซึ่ง การเพิ่มซึ่งเข้ามารวมบรรเลงกับปี่จุมเพื่อประกอบการขอเป็นการประสมวงที่เกิดขึ้นมาราว พ.ศ. 2513-พ.ศ. 2514 เป็นต้นมา การเข้ามาประสมวงของซึ่งวิธีการบรรเลงปี และวิธีการการขอต้องปรับเปลี่ยนด้วย กล่าวคือ การใช้ซึ่งทำให้เกิดการควบคุมจังหวะและลูกตกของทำนองขอที่ชัดเจนซึ่งส่งผลให้ช่างขอต้องรอท่อนเพลงหรือวลีเพลงให้มาถึงแล้วจึงเริ่มขอเพื่อให้เข้าจังหวะและทำนอง อนึ่ง ข้อมูลจากการบอกเล่าของพ่อครูกวนดา เชียงตา และพ่อครูอุ่นเรือน หงษ์ทอง ซึ่งเป็นบุคคลร่วมสมัยและร่วมเหตุการณ์การนำซึ่งเข้ามาร่วมในวงปี่จุมประกอบการขอ (เล่าผ่านนายวิวัฒน์ ทิโท) พอสรุปได้ว่า ในช่วงประมาณ พ.ศ. 2513-พ.ศ. 2514 พ่ออินตา ไชยวุฒิ เป็นผู้นำซึ่งเข้ามามีบทบาทในการผลิตละครขอและโฆษณาขายยา โดยใช้บรรเลงสลับช่วงการบรรยายสรรพคุณยา และใช้บรรเลงประกอบช่วงที่ตัวละครมีบทสนทนาในการแสดงละครขอ เมื่อพ่ออินตานำซึ่งมาบรรเลงในรายการวิทยุจึงคิดนำมาบรรเลงทำนองขอร่วมกับปี่จุมจึงเกิดการทดลองขึ้นและได้ผลเป็นที่น่าพอใจ หลังจากนั้นผู้ฟังเกิดความคุ้นเคยกับเสียงวงปี่จุมที่มีเสียงซึ่งประกอบ เมื่อมีการจ้างงานออกไปแสดงสดซึ่งปกติใช้วงปี่จุม 4 บรรเลงประกอบ ทำให้ผู้ฟังเริ่มถามว่าเหตุใดจึงไม่มีซึ่งมาร่วมบรรเลงอย่างในรายการวิทยุ จึงทำให้จำเป็นต้องเพิ่มนักดนตรีเล่นซึ่งเข้าไปด้วย รวมนักดนตรีทั้งหมด 5 คน คือ ผู้บรรเลงปี่ก้อย ปี่กลาง ปี่เล็ก ปี่แม่ และซึ่งต่อมาเพื่อให้ค่าจ้างนักดนตรีคุ้มค่าจึงจำเป็นต้องตัดสิ่งไม่จำเป็นออก คือ ปี่แม่ กอปรกับซึ่งใช้แทนปี่แม่ได้เพราะมีเสียงต่ำเหมือนกัน จึงตัดปี่แม่ออกไป อย่างไรก็ตาม เรื่องราวของซึ่งที่ใช้ประกอบในวงปี่จุมยังมีข้อมูลด้านอื่นที่อธิบายการเข้ามาของซึ่ง อาทิ ซึ่งได้เข้ามาในวงปี่จุมโดย พ่ออำนวย กล้าพัด ซึ่งมีวงดนตรีพื้นเมืองและการขอออกรายการวิทยุอยู่แล้ว นอกจากนี้ ยังมีการนำซึ่งผสมวงกับสะล้อและการขอแล้วบันทึกแผ่นเสียงก่อนช่วง พ.ศ. 2460¹³ ทั้งนี้ มีความเห็นทางวิชาการว่าเป็นเพียงการทดลองเพื่อให้เกิดการประสมวงเพื่อบันทึกเสียงเท่านั้นและในยุคแผ่นเสียงแทบไม่มีอิทธิพลต่อการเผยแพร่การขอในวงกว้างเนื่องจากการเล่นแผ่นเสียงจำกัดอยู่เฉพาะกลุ่มผู้มีทุนทรัพย์ที่สามารถซื้อหา มาฟังได้เท่านั้น ปัจจุบันนี้ ปี่จุมและซึ่งเป็นดนตรีประกอบการขอหลักที่ใช้ในคณะซอदारรุ่งเชียงใหม่รวมถึงคณะขออื่น ๆ ถือเป็นรูปแบบมาตรฐานที่นิยมใช้กัน ในขณะเดียวกันก็มีการปรับปรุงรูปแบบซึ่งให้มีขนาดใหญ่กว่าปกติเพื่อให้ได้เสียงทุ้มต่ำเพื่อความสมดุลของเสียงในการบรรเลงด้วย

3) ซอสดริง เป็นการขอที่ปรับรูปแบบทางดนตรีตามความนิยมของผู้ฟังที่นิยมดนตรีลูกทุ่ง ซอสดริงเริ่มพัฒนาขึ้นตั้งแต่ราว พ.ศ. 2523-พ.ศ. 2524 ใช้เครื่องดนตรีตะวันตกแบบวงลูกทุ่งมาบรรเลงประกอบการขอ การขอในรูปแบบนี้ มักเป็นการขอในช่วงท้ายของการแสดง ข้อมูลจากคณะซอदारรุ่งเชียงใหม่พบว่าพ่อกวนดา เชียงตา (ซึ่งเป็นสมาชิกคนหนึ่งของคณะซอदारรุ่งเชียงใหม่ เป็นทั้งช่างปีและช่างขอ) ในขณะที่เป็นช่างปีในคณะซอ “สายธารา” ท่านได้ซื้อเครื่องดนตรีประเภทกีตาร์ขนาดเล็กยี่ห้อคาซิโอมาทดลองเล่นร่วมกับพ่อเทพธารา ปัญญามานะ (นักแต่งเพลงลูกทุ่งคำเมืองชื่อดัง) นำมาทดลองเล่นเป็นทำนองขอต่าง ๆ และเริ่มมีการแกะเพลงประเภทเพลงลูกทุ่งหรือเพลงตลาดกระทั่งสามารถนำมาแสดงบนผามในช่วงที่ช่างขอและช่างปีพักได้ พ่อกวนดาและพ่อเทพธาราได้พัฒนางานดนตรีแบบซอสดริงกระทั่งสามารถรับงานแสดงได้ในชื่อคณะ “ลูกทุ่งฮิมดอย” อีกทั้งคณะซอสายธารามีการบันทึกเสียงซอสดริงออกจำหน่ายและเผยแพร่ผ่านรายการวิทยุด้วย รูปแบบซอสดริงจึงขยายความนิยมออกไป

สำหรับซอสดริงของคณะซอदारรุ่งเชียงใหม่สามารถรับงานแสดงได้ด้วยความช่วยเหลือของพ่อกวนดา เมื่อคณะซอदारรุ่งเชียงใหม่รับงานแสดงที่เจ้าภาพต้องการซอสดริงร่วมแสดงด้วย แม่แสงเอี้ยต้องเชิญพ่อกวนดา

13. สกกรานต์ สมจันทร์, ประวัติดนตรีล้านนา (กรุงเทพฯ : จรัสสินทวงค์การพิมพ์, 2559), 154.

มาช่วยดำเนินการเสมอ ภายหลังแม่แสงเอ๋ยลงทุนซื้อคีย์บอร์ดมาไว้ประจำที่คณะ และให้นายประสิทธิ์ วงฉายา (ช่างปักถักร้อยประจำวง) หัดเล่นคีย์บอร์ด

บทบาทสำคัญของซอสตริง นอกจากสร้างความสนุกสนานในช่วงท้ายของการแสดงขอแล้ว ยังเป็นช่วงเวลาและพื้นที่ที่ทำให้เกิดปฏิสัมพันธ์ระหว่างคณะขอกับผู้ฟังในอีกช่องทางหนึ่ง ผู้ฟังสามารถร่วมเต้นหรือขอเพลงจากช่างขอได้ และอาจใช้ซอสตริงเป็นการแสดงปิดท้าย หรือการขอลาหรือขอบคุณเจ้าภาพด้วย ทั้งนี้ แม้ซอสตริงจะมีลักษณะทางดนตรีเป็นดนตรีตะวันตก แต่จะเห็นได้ว่าซอสตริงไม่ได้ทำให้การขอแบบดั้งเดิมสูญหายหรือเปลี่ยนรูปแบบแต่อย่างใด การขอยังคงใช้วงปี่จุมและซิง ส่วนซอสตริงนั้นใช้แสดงในช่วงท้ายของการแสดงเพื่อความสนุกสนานเท่านั้น

4) คาราโอเกะ การแสดงขอ (ร้องเพลง) บนผามขอโดยใช้ดนตรีจากโปรแกรมคาราโอเกะบรรเลงประกอบม่วนเน้นความสนุกสนานและความสะดวกในการจัดการเรื่องเครื่องดนตรี วิทวัส ทิน¹⁴ ให้ข้อมูลว่า เดิมทีการขอจะมีช่วงพักการแสดง ด้วยความนึกสนุกของศิลปินจึงนำคาราโอเกะในคอมพิวเตอร์มาร้อง ต่อมา ผู้ฟังอาจขอให้ช่างขอร้องเพลงลูกทุ่งให้ฟัง โดยเฉพาะช่วงท้ายของการแสดง คาราโอเกะจึงกลายเป็นสิ่งจำเป็นที่ต้องมี ซึ่งสอดคล้องกับ ภูริวัฒน์ เชน¹⁵ ช่างขอคนหนึ่งของคณะขอदारु้งเชียงใหม่ซึ่งกล่าวว่า “ต้องมีร้องเพลงตอนท้าย เป็นคาราโอเกะ... ขึ้นอยู่กับเจ้าภาพ”

จากข้อมูลข้างต้น การแสดงขอมีพัฒนาด้านรูปแบบดนตรีพอสมควร การปรับเปลี่ยนนี้ส่งผลต่อสีสันของเสียงอรรถรสการฟัง และวิธีการขับขอ อีกทั้งยังสะท้อนให้เห็นการปรับตัวของศิลปินในฐานะผู้ทดลองสร้างสรรค์โดยคำนึงถึงความนิยมของผู้ฟังเป็นข้อพิจารณา การปรับเปลี่ยนดังกล่าวไม่ได้ทำให้การขอแบบดั้งเดิมสูญหาย แต่ส่งผลให้คณะขอสามารถดำรงอยู่ได้ในปัจจุบัน

พัฒนาการด้านรูปแบบการแสดงขอ

คณะขอदारุ้งเชียงใหม่มีพัฒนาการด้านรูปแบบการแสดงขอ ดังนี้

1) การขอแบบดั้งเดิม คือ การขอคู่ชายหญิงที่สืบทอดกันมาตั้งแต่อดีต การขอแบบดั้งเดิมมีทั้งการขอตามบทขอที่ประพันธ์ขึ้นและการขอแบบด้นการขอแบบที่ประพันธ์ขึ้นมิใช่ในหลายโอกาส เช่น การขอขึ้นบ้านใหม่ การขอยานบวช เป็นต้น แม้การขอเหล่านี้จะมีการประพันธ์บทขอไว้ล่วงหน้า แต่ช่างขอสามารถเพิ่มเนื้อหาที่เข้ากับบริบทของงานนั้นเข้าไปได้ การขอแบบดั้งเดิมอีกประเภทหนึ่งคือ การขอได้ว่าที่ อาจเป็นการถกเถียงกันหรือการทายปริศนา รวมถึงการเกี้ยวกันของช่างขอชาย-หญิงซึ่งต้องใช้ปฏิภาณในการด้นบทขอเพื่อโต้ตอบอีกฝ่าย

2) ละครขอ พัฒนามาจาก “ชอยกเรื่อง” ซึ่งพัฒนามาจากขอคู่ที่ขอเป็นเรื่องราว ชอยกเรื่องมีเรื่องราวชวนติดตามและมีการขอและพากย์เป็นตัวละครต่าง ๆ เริ่มแรก การชอยกเรื่องนำเสนอเรื่องราวสั้น ๆ และมีแกนเรื่อง (plot) เกี่ยวกับความรักความหึงหวง ในช่วงนี้ยังไม่มีมีการตกแต่งฉากหรือการแต่งตัวเพื่อสวมบทบาทแต่อย่างใด เอื้องคำ รัตนกุล (ผู้วิจัยจะใช้สรรพนามเรียกท่านว่าแม่เอื้องคำตลอดบทความ) ช่างขอคนหนึ่งที่ร่วมงานกับคณะขอदारุ้งเชียงใหม่ กล่าวเกี่ยวกับชอยกเรื่องว่า “ขอด้วยอุ๊ยด้วย (ขอ-พูด สลับกัน) น้ำตาเมียหลวง มีแสดง 3 คน แต่ก็ยังไม่เป็นละครแต่ ชอยยาวแล้วหยุดอุ๊ย แต่อุ๊ยบ่เมิน อุ๊ยเดียว ปีกียังเล่นไปอยู่”¹⁶ จากนั้นเริ่มพัฒนารูปแบบให้เป็นละครขอ โดยการขยายเรื่องราวและการแสดง เริ่มมีการเพิ่มฉาก และเวทีขยายใหญ่ขึ้น ใช้ช่างขอจำนวนมาก อาจมีช่างขอ 4-8 คน มีการแต่งตัวเพื่อสวมบทบาทต่าง ๆ มีการกำกับการแสดงและกำหนดบทบาทให้นักแสดงแต่ละคน ทั้งนี้ ผู้จัดการวงซึ่งทำหน้าที่ผู้กำกับด้วยต้องรู้ว่าช่างขอคนไหนจะสามารถรับทေးไรจึงจะเหมาะสมโดยพิจารณาจากบุคลิกและหน้าตาแล้วคัดเลือกให้เหมาะสมกับบทนั้น

14. วิทวัส ทิน, “การขอเข้ากับคาราโอเกะ,” สัมภาษณ์โดย คณิเทพ ปิตุภูมิณาค, 1 พฤษภาคม 2562.

15. ภูริวัฒน์ เชน, “การขอเข้ากับคาราโอเกะ,” สัมภาษณ์โดย คณิเทพ ปิตุภูมิณาค, 6 พฤษภาคม 2562.

16. เอื้องคำ รัตนกุล, “ละครขอ,” สัมภาษณ์โดย คณิเทพ ปิตุภูมิณาค, 12 มิถุนายน 2562.

เรื่องราวที่น่าเสนอในละครขอมีความหลากหลายและได้มาจากหลายแหล่ง เช่น วรรณกรรมท้องถิ่น คติธรรม รวมถึงการคิดโครงเรื่องขึ้นมาเอง บทละครในการแสดงไม่ได้มีการกำหนดตายตัว แต่มีโครงเรื่องที่ชัดเจน ช่างขอทุกคนต้องดำเนินเรื่องไปตามโครงเรื่องที่วางไว้ บางครั้งช่างขอสามารถเสริมเนื้อหาเข้าไปได้เพื่อให้เรื่องราวน่าสนใจยิ่งขึ้น แม่แสงเอ่ยกล่าวเกี่ยวกับประเด็นนี้ว่า “จะมีสมุดน้อย ๆ จดไว้ วันนี้เรื่องอะไร ใครจะแสดงเป็นตัวอะไร...เนื้อเรื่องมีน้อยเดียว ก็เสริมกันไป ช่างขอพวกนี้จะเก่งกันแล้ว คำใดดีก็เอามาช่วยกัน”¹⁷

ด้านทำนองขอที่ใช้ในการขับไม่จำกัดทำนองขึ้นอยู่กับความสามารถของช่างขอ และความเหมาะสมของบทบาท บางครั้งช่างขอที่ยังไม่เก่งอาจเลือกเอาทำนองง่ายมาขอ หรือช่างขออาจเลือกทำนองตามอารมณ์ของเนื้อเรื่อง เช่น บทเศร้าใช้ทำนองอื้อ การขอทำนองต่าง ๆ ไม่มีลำดับ สามารถสลับไปมาได้เพื่อให้การขอน่าสนใจและผู้ฟังสามารถติดตามได้อย่างต่อเนื่อง

อนึ่ง การริเริ่มละครขอยังไม่มีข้อมูลว่าใครเป็นผู้ริเริ่ม แม่เอื้องคำกล่าวเกี่ยวกับประเด็นนี้ว่า “บางคนก็ว่าพ่ออำนวย (อำนวย กล้าพัด) บางคนก็ว่าแม่สม (จันทร์สม สายธารา)”¹⁸ ทั้งนี้ งานศึกษาของสิริก ไซมมากล่าวว่า “นายอำนวย กล้าพัดได้เป็นผู้ริเริ่มละครขอออกอากาศทางวิทยุเป็นครั้งแรกใน พ.ศ. 2503 มีชื่อคณะ “สามปอยหลวง” ซึ่งได้รับความนิยมมาก และได้พัฒนาการจากการนั่งขอมมาเป็นยืนขอมมีเวทีมีฉากคล้ายการแสดงลิเกจนเกิดละครขอขึ้นอีกหลายคณะในเวลาต่อมา”¹⁹ ละครขอซึ่งพัฒนามากจากการขอยกเรื่อง ถือเป็นพัฒนาการสำคัญของการขอที่ขยายและปรับเปลี่ยนทั้งด้านเนื้อหา จำนวนช่างขอ รูปแบบการแสดง และพื้นที่การแสดงที่แตกต่างออกไปจากรูปแบบดั้งเดิม ละครขอเป็นที่นิยมมากเนื่องจากการเผยแพร่ผ่านรายการวิทยุ ปัจจุบันละครขอของคณะขอदारรุ่งเชียงใหม่ไม่ได้รับงานแสดงแล้วเนื่องจากความยุ่งยากในการบริหารจัดการโดยเฉพาะ เรื่องการจัดหานักแสดงหรือช่างขอที่มีความสามารถสูงที่สามารถแสดงร่วมกันได้ อย่างไรก็ตาม ยังคงมีคณะขอบางคณะที่สามารถจัดการแสดงขอในรูปแบบละครอยู่ในปัจจุบัน

3) ขอรุ่นเล็ก หรือบางครั้งเรียกว่า “คู่น้อย” (คู่น้อย) หรือ คู่เล็ก เป็นช่างขอวัยหนุ่ม-สาว การแสดงของช่างขอรุ่นเล็กมักเป็นการแสดงช่วงบ่ายซึ่งเป็นการแสดงต่อจากช่างขอ “รุ่นใหญ่” (อาวสุ) ในช่วงเช้า (ทั้งนี้การแสดงขอในอดีตใช้ช่างขอเพียงคู่เดียวตลอดการแสดงทั้งภาคเช้าและภาคบ่าย) การขอในช่วงเช้าเป็นการขอในรูปแบบดั้งเดิมและมีเนื้อหาทางธรรมหรือเนื้อหาที่สอดคล้องกับงาน ส่วนช่วงบ่ายเน้นการขอเพื่อความสนุกสนานและมีสาระทางโลกรวมถึงการเกี่ยวพาราสักัน ไตวาทิหรือใช้คำขอสองแง่สองง่าม ดังที่ ฐริวัฒน์ เชนยกล่าวว่า “ช่วงบ่ายจะเป็นเนื้อหาทางโลก เป็นการไต่วาทิ เป็นการพูดคุย ตอนเช้าจะเป็นธรรมะ เป็นเรื่องเป็นราว สร้างสีสัน แลกกันเสียงกัน”²⁰ ขอรุ่นเล็กของคณะขอदारรุ่งเชียงใหม่ในอดีต เช่น พงษ์เพชร เล้าสมบุรณ์ เอื้องคำ รัตนกุล เป็นต้น และช่างขอรุ่นเล็กในปัจจุบัน คือ นายฐริวัฒน์ เชนย หรือชื่อในวงการขอ เรววัฒน์ ไซมปรการ และ นางสาวอารีรัตน์ กุมมารี หรือคำป้อ ดอยหล่อ (ทั้งฐริวัฒน์ และอารีรัตน์รับราชการครู)

ฐริวัฒน์เข้ามาร่วมคณะขอदारรุ่งเชียงใหม่ด้วยการฝากฝังของแม่ครูชั้นแก้ว เมืองฝาง เพื่อให้แม่แสงเอ๋ยสนับสนุนการประกอบอาชีพช่างขอ ทั้งนี้ ฐริวัฒน์เห็นว่าการฝึกขอในปัจจุบันไม่ได้มุ่งเป้าหมายเพื่อการเป็นอาชีพอย่างแต่ก่อนแต่ฝึกเพื่อการอนุรักษ์ แต่เมื่อเรียนจนสามารถแสดงขอได้และเกิดความรักในการขออีกทั้งยังเห็นช่องทางจึงยึดเป็นอาชีพ ส่วนอารีรัตน์ เป็นลูกศิษย์โดยตรงของแม่แสงเอ๋ย อารีรัตน์สนใจการขอมาตั้งแต่เด็กจากการฟังรายการวิทยุของคลื่น วปอ. 2 เชียงใหม่ กระทั่งได้มีโอกาสเข้าร่วมอบรมการขอกับแม่แสงเอ๋ยกระทั่งสามารถขอได้ดีแล้วและอารีรัตน์เห็นว่าตนสนใจที่จะเดินทางสายศิลปป็นช่างขออย่างจริงจัง จึงเริ่มฝึกแสดงจริงในฐานะศิลปินช่างขออาชีพโดย

17. ประไพ สุริยะมล, “ประวัติคณะขอदारรุ่งเชียงใหม่,” สัมภาษณ์โดย คณิเทพ ปิตุภูมิณาค, 9 มิถุนายน 2562.

18. เอื้องคำ รัตนกุล, “ละครขอ,” สัมภาษณ์โดย คณิเทพ ปิตุภูมิณาค, 12 มิถุนายน 2562.

19. สิริก ไซมมา, ขอ : เพลงพื้นบ้านล้านนาภูมิปัญญาชาวเหนือ (แพร่ : แพร่ไทยอุตสาหกรรมการพิมพ์, 2546), 11.

20. ฐริวัฒน์ เชนย, “การขอเข้ากับคาราโอเกะ,” สัมภาษณ์โดย คณิเทพ ปิตุภูมิณาค, 6 พฤษภาคม 2562.

ได้รับการดูแลและขัดเกลาจากแม่แสงเอ้ยและนายวิฑูรย์ซึ่งถือว่าเป็นรุ่นพี่ในคณะ ทั้งนี้ การเรียนขอปัจจุบัน ผู้เรียนจะยังไม่มีคู่มือของตนเองเหมือนในอดีตที่พ่อครูแม่ครูจะจัดหาคู่มือหรือช่างขอที่จะขอคู่กันแล้วฝึกไปด้วยกันทำให้เมื่อภูริวัฒน์เข้ามาอยู่ในคณะขอदारรุ่งเชียงใหม่และแม่ครูแสงเอ้ยมีลูกศิษย์อยู่แล้วคนนึงจึงได้จับคู่กัน

ช่างขอรุ่นเล็กปรากฏขึ้นเมื่อพ่อครูแม่ครูมีลูกศิษย์และต้องการฝึกให้ลูกศิษย์สามารถแสดงบทผามขอต่อหน้าผู้ฟังได้ จึงมีการสลับให้ช่างขอรุ่นใหม่ได้แสดงเพื่อเก็บเกี่ยวประสบการณ์ไปพร้อมกับการเริ่มสร้างชื่อเสียงให้ผู้ฟังได้รู้จักมากขึ้นและถือเป็นการ “แจ้งเกิด” ทำให้มีการจ้างงานต่อ ภูริวัฒน์กล่าวเกี่ยวกับการสั่งสมประสบการณ์ว่า “คนฝึกใหม่ ๆ ถ้าเขาไม่มีโอกาสในการฝึกบนเวที แล้วเขาจะเก่งไปข้างหน้าได้อย่างไร”²¹ การขอรุ่นเล็กในช่วงบ่ายมีบทบาทชัดเจนยิ่งขึ้นเมื่อปรากฏนโยบายของภาครัฐเกี่ยวกับการอนุรักษ์และเผยแพร่วัฒนธรรมโดยเยาวชนหรือคนรุ่นใหม่ ทั้งนี้ ในมุมมองของการ แสดงจำเป็นต้องพิจารณาถึงความคาดหวังของผู้ฟังกับความสามารถในการแสดงของช่างขอหน้าใหม่ด้วย พ่อครูแม่ครูอาจต้องแสดงเจตจำนงต่อผู้ฟังก่อนการแสดงว่าช่างขอรุ่นเล็กนี้เป็นช่างขอฝึกหัด และขอให้ผู้ฟังให้โอกาสให้ช่างขอรุ่นใหม่ได้ขอให้ฟัง แม่เอื้องคำกล่าวว่า “จะเอาละอ่อนขอบางที่เราต้องออกตัวไว้อ่อน ว่าคนเผ่าหมุ่นนี้เคยตายไป เอาจะได้ฟังรุ่นนี้แทน ม่วนบ่ม่วนก็ขอให้สนับสนุน”²² อย่างไรก็ตาม ช่างขอรุ่นเล็กจำเป็นต้องแสดงให้ถึงระดับและเป็นที่ยอมรับว่ามีคุณภาพ เนื่องจากผู้ฟังบางกลุ่มยังคงคาดหวังการแสดงที่มีคุณภาพอยู่

นอกจากปัจจัยเรื่องนโยบายการอนุรักษ์และการฝึกประสบการณ์ให้แก่ลูกศิษย์แล้ว การแสดงของช่างขอรุ่นเล็กยังได้รับแรงกระตุ้นจากพฤติกรรมการฟังขอของคนฟังด้วย กล่าวคือ คนฟังปัจจุบัน ไม่เน้นฟังการขอเป็นเรื่องราวยาว ๆ อีกทั้งยังเป็นคนกลุ่มวัยกลางคนที่เน้นความสนุกสนานดังที่แม่เอื้องคำกล่าวว่า “คนฟังขอเดี๋ยวนี้เป็นวัยกลางคน คนเผ่าก็บ่ค่อยมี หรือมีก็มางานไม่ค่อยไหว คนฟังก็เป็นแม่บ้านพ่อบ้าน พวกนี้เขาชอบคนหนุ่ม”²³ สอดคล้องกับภูริวัฒน์ที่เห็นว่าช่างขอรุ่นเล็กเป็นที่นิยม ผู้ว่าจ้างบางรายระบุและเน้นว่าต้องมีช่างขอรุ่นเล็กแสดงด้วยในช่วงบ่าย เพื่อให้การแสดงในงานนั้น ๆ มีความสนุกสนาน มีการแทรกมุขตลกต่าง ๆ ผ่านการพูดคุยระหว่างการขอ ทำให้ผู้ฟังไม่รู้สึกเบื่อ

จากที่กล่าวมา พัฒนาการด้านรูปแบบการแสดงขอเริ่มจากการขอแบบดั้งเดิมซึ่งเป็นการขอคู่เดียวตลอดทั้งวัน พัฒนามาสู่การขอยกเรื่องและละครขอ และการขอของช่างขอรุ่นเล็กซึ่งกลายเป็นที่นิยม ทั้งนี้รูปแบบที่เปลี่ยนไปได้รับการพัฒนาจากวิธีการขอแบบดั้งเดิมและทำให้การนำเสนอมีความน่าสนใจและแปลกใหม่ยิ่งขึ้นซึ่งทำให้การแสดงขอยังคงได้รับความนิยมอยู่ในปัจจุบัน

พัฒนาการด้านพื้นที่การนำเสนอการแสดงขอ

คณะขอदारรุ่งเชียงใหม่มีพัฒนาการด้านพื้นที่การนำเสนอการแสดงขอ ดังนี้

1) ขอผาม เป็นการขอรูปแบบดั้งเดิมที่มีมาตั้งแต่อดีตและยังคงได้รับความนิยมอยู่ในปัจจุบัน ผาม หรือ ผามขอ (เวที) เป็นพื้นที่สำหรับการแสดงและเป็นพื้นที่ในการเรียนรู้ความเป็นมีอาชีพอิทธิพลของลูกศิษย์และช่างขอรุ่นใหม่ พ่อครูแม่ครูจะพาลูกศิษย์ไปสังเกตการณ์แสดงโดยให้นั่งสังเกตการณ์อยู่บนผามขอ ลูกศิษย์จะได้เห็นทั้งการแสดงของพ่อครูแม่ครู เห็นช่างปี เห็นผู้ฟัง เห็นเหตุการณ์และปฏิสัมพันธ์ระหว่างช่างขอและผู้ฟัง รวมถึงได้เห็นบรรยายภาคโดยรอบ ผามขอจึงถือเป็นพื้นที่แห่งการเรียนรู้และการหล่อหลอมอัตลักษณ์ของช่างขอที่สำคัญ อีกทั้ง ผามขอยังเป็นพื้นที่ใช้ประกอบพิธีไหว้ครู ซึ่งช่างขอจะเริ่มไหว้ครูหลังจากขอช่วงเช้าเสร็จอีกด้วย

การแสดงขอบนผามเป็นการแสดงในชุมชนหรือเป็นสื่อชุมชนซึ่งเป็นรูปแบบพื้นที่การแสดงที่ต่างออกไปจากพื้นที่สื่อมวลชนอย่างวิทยุ/โทรทัศน์²⁴ ผามขอเป็นพื้นที่ที่คณะขอและผู้ฟังมีปฏิสัมพันธ์ระหว่างกันของคณะขอและผู้ฟัง ช่างขออาจดับบทขอให้มีเนื้อหาเกี่ยวข้องกับผู้ฟังขณะนั้น ในขณะที่ผู้ฟังสามารถมอบรางวัล เข้ามาพูดคุย ออก

21. ภูริวัฒน์ เชนย, “การขอเข้ากับคาราโอเกะ,” สัมภาษณ์โดย คณิเทพ ปิตุภูมิณาค, 6 พฤษภาคม 2562.

22. เอื้องคำ รัตนกุล, “ละครขอ,” สัมภาษณ์โดย คณิเทพ ปิตุภูมิณาค, 12 มิถุนายน 2562.

23. เอื้องคำ รัตนกุล, “ละครขอ,” สัมภาษณ์โดย คณิเทพ ปิตุภูมิณาค, 12 มิถุนายน 2562.

มาเดินรำ หรือขอเพลงจากช่างซอที่หน้าผามขอได้ และโดยปกติผามขอจะตั้งอยู่บริเวณด้านหน้าที่จัดงาน เช่น หน้าวัด เพื่อให้เป็นพื้นที่ที่เห็นได้ชัดและแสดงถึงความครึกครื้นของงาน จะเห็นได้ว่า ผามขอเป็นพื้นที่ที่สำคัญ เป็นทั้งพื้นที่การแสดง พื้นที่การเรียนรู้ พื้นที่การปฏิสัมพันธ์ระหว่างผู้คน และเป็นพื้นที่ศักดิ์สิทธิ์ของช่างซอที่ยังคงดำรงอยู่ในปัจจุบัน และเป็นที่นิยมไม่ยิ่งหย่อนไปกว่าพื้นที่การแสดงอื่น ๆ

2) การบันทึกเสียงซอ เกิดขึ้นก่อน พ.ศ. 2460 โดยห้างรัตนมาลา กรุงเทพฯ ซึ่งมีการบันทึกเสียงซอทำนองต่าง ๆ อาทิ ทำนองเงี้ยว ทำนองตั้งเซียงใหม่ ทำนองอื่น ทำนองจะปู้ และทำนองพม่า²⁵ สำหรับคณะซอดาวรุ่งเซียงใหม่ได้บันทึกเสียงเพื่อจำหน่ายครั้งแรกราวต้นทศวรรษ 2520 ซึ่งเป็นการบันทึกเสียงบนเทปคาสเซ็ท ได้แก่ ชุดเกี่ยวสาวถามทรัพย์ ชุดสัพพะเคราะห์หลานสอนปู่ ชุดผัวเผดเมื่อยักษ์ ชุดแฉ้วสาวบำเก๋า และชุดดาบยอลูกแก้ว นอกจากนี้ การบันทึกเสียงของคณะซอดาวรุ่งเซียงใหม่ ยังเกิดขึ้นในรูปแบบการบันทึกเสียงเพื่อเผยแพร่ผ่านคลื่นวิทยุและสื่อออนไลน์ ซึ่งปัจจุบันนี้ การแสดงซอของคณะซอดาวรุ่งเซียงใหม่ (และอีกหลายคณะ) มีการบันทึกภาพเคลื่อนไหวและเสียงเพื่อเผยแพร่ผ่านสื่อออนไลน์กันอย่างกว้างขวาง

การบันทึกเสียงซอทำให้เกิดพื้นที่นำเสนอใหม่ที่ไม่จำกัดเฉพาะการแสดงในชุมชนหรือการแสดงบนผามขออย่างที่ผ่านมา ผู้ฟังสามารถซื้อหา เก็บสะสม และฟังซ้ำได้ และทำให้การแสดงซอแพร่กระจายออกไปอย่างกว้างขวาง นอกจากนี้ อิทธิพลสำคัญของการบันทึกเสียงซอคือ มีการเรียนรู้วิธีการซอและการเป่าปี่จุ่มของศิลปินรุ่นใหม่ผ่านการ “แกะเทป” ของศิลปินที่บันทึกเสียง การเรียนรู้ดังกล่าวยังเป็นที่ยอมรับของครู กล่าวคือ ลูกศิษย์บางคนเรียนรู้จากเทปที่ครูได้บันทึกไว้ เมื่อมีโอกาส จึงตั้งขึ้นขอเป็นศิษย์กับครูคนนั้นภายหลัง²⁶

3) การซอออกวิก หรือ การออกแสดงในพื้นที่ต่าง ๆ ลักษณะคล้ายการทัวร์คอนเสิร์ต โดยทั่วไป การจัดงานซอมักจะว่าจ้างกันในช่วงเทศกาลออกพรรษาซึ่งเป็นช่วงของกิจกรรมทางศาสนาและงานบุญต่าง ๆ ดังนั้น ช่วงเทศกาลเข้าพรรษาจึงเป็นช่วง “ว่างงาน” ของคณะซอ ในช่วงเวลาว่างงานแสดงนี้เหล่าศิลปินหรือคณะซอจะออกแสดงตามพื้นที่ต่าง ๆ ทั้งนี้ เพื่อเป็นการหารายได้เพิ่มเติม และถือเป็นการฝึกฝนให้ช่างซอรุ่นใหม่ไปในตัว การซอออกวิกถูกจัดขึ้นโดยผู้รับเหมาจัดงาน โดยผู้รับเหมาจัดงานจะเป็นผู้จัดการเรื่องสถานที่ วัน และเวลาในการแสดง การแสดงที่คณะซอดาวรุ่งเซียงใหม่ไปนำไปแสดง คือ ละครซอ ปัจจุบันนี้ไม่มีการซอออกวิกแล้วเนื่องจากผู้ฟังสามารถเข้าถึงการฟังซอได้จากการบันทึกเสียง วิทยุ และสื่อออนไลน์

4) รายการวิทยุ เป็นพื้นที่สำคัญของการเผยแพร่การซอ เนื่องจากการกระจายเสียงสามารถส่งสัญญาณไปได้ไกลและผู้ฟังสามารถเข้าถึงได้ง่าย สำหรับคณะซอดาวรุ่งเซียงใหม่ รายการวิทยุถือเป็นพื้นที่สำคัญในการเผยแพร่ผลงานการแสดงละครซอโดยเริ่มตั้งแต่ช่วง พ.ศ. 2512 โดยมีห้างขายยาเสรีวัฒน์เป็นผู้สนับสนุน (ทั้งนี้ ก่อนหน้าคณะซอดาวรุ่งเซียงใหม่จะผลิตละครซออกรายการวิทยุ คณะซอสาธิตราชของแม่จันทร์สม สาธิตาได้ทำการแสดงละครซอให้กับบริษัทเสรีวัฒน์มาก่อน) ละครซอผ่านรายการวิทยุเป็นกลยุทธ์เพื่อส่งเสริมการขายสินค้าโดยเฉพาะอย่างยิ่งสินค้าประเภทยา หรือ “ซอขายยา” คือ การแสดงละครซอที่เริ่มต้นด้วยการโฆษณาขายยา

การกระจายเสียงละครซอในระบบ AM ส่งสัญญาณไปทั่วภาคเหนือ เริ่มต้นจากการประกาศนำเสนอหรือโฆษณาขายยาก่อน ในเสียงโฆษณานั้นมีเนื้อหาเกี่ยวกับชื่อยี่ห้อยา (ยาผงแดงกาหมาป่า และยาสตรีดาวรุ่งกาหมาป่า) สรรพคุณยา ชื่อละครที่จะนำเสนอในวันนั้น ๆ ระหว่างการโฆษณานั้นมีดนตรีประกอบเป็นดนตรีพื้นเมือง เสียงปี่ และเสียงซิง จากนั้นจึงจะนำเข้าสู่เรื่องราวที่จะนำเสนอเป็นละครซอ²⁷

24. จิราพร ขุนศรี, “เพลงซอล้านนาพื้นบ้านจังหวัดเชียงรายกับการปรับตัวเพื่อความอยู่รอดในยุคโลกาภิวัตน์สื่อ,” วารสารวิทยการจัดการ มหาวิทยาลัยราชภัฏเชียงราย ปีที่ 9, ฉบับที่ 1 (มกราคม-มิถุนายน 2557): 28.

25. สงกรานต์ สมจันทร์, ประวัติศาสตร์ล้านนา (กรุงเทพฯ : จรัสสินพริตต์การพิมพ์, 2559), 154.

26. คณิเทพ ปิตุภูมิ, “อัตลักษณ์ครุฑดนตรีพื้นเมืองเหนือ กรณีศึกษา พ่อครูมานพ ยาระณะ พ่อครูอุ้นเรือน หงษ์ทอง และครู บุญยั้ง กันธวงค์” (รายงานวิจัย, 130 มหาวิทยาลัยเชียงใหม่, 2557), 54.

27. สามารถฟังตัวอย่างเสียงได้จาก <https://www.youtube.com/watch?v=4L2AEFUxXPg&t=5s>

ละครซื้อขายผ่านรายการวิทยุเป็นที่นิยม มีผู้ฟังติดตามจำนวนมาก แม้ในปัจจุบันกลุ่มผู้ฟังที่มีอายุในช่วงเวลานั้นยังมีความทรงจำเกี่ยวกับละครขอที่มาร่วมการโฆษณาขายยาของคณะขอदारรุ่งเชียงใหม่อยู่ ตัวชี้วัดอย่างหนึ่งถึงค่านิยมละครขอผ่านรายการวิทยุคือ จำนวนละครขอที่ผลิตออกมา แม่แสงเอ๋ยให้ข้อมูลว่าเมื่อนับรวมละครขอที่ทำการบันทึกเสียงเพื่อเผยแพร่ผ่านรายการวิทยุไปได้ราว 500 เรื่อง เรื่องหนึ่ง ๆ มีราว 20 ตอน ตอนละประมาณ 30 นาที ทั้งนี้ ละครขอที่ขอผ่านรายการวิทยุไม่จำเป็นต้องมีช่วงขอครบทุกตัวละคร ช่วงขอหนึ่งคนอาจแสดงได้หลายตัวละครซึ่งแม่แสงเอ๋ยในฐานะผู้กำกับจะเป็นผู้กำหนดและจัดรายละเอียดเกี่ยวกับช่วงขอและตัวละครต่าง ๆ ไว้เพื่อไม่ให้เกิดความสับสน

ในการผลิตละครขอเพื่อเผยแพร่ผ่านคลื่นวิทยุ คณะदारรุ่งเชียงใหม่ใช้เทปคาสเซ็ทบันทึกเสียงโดยมีแม่แสงเอ๋ยเป็นผู้ควบคุมการผลิตในทุกขั้นตอน ทั้งการคิดเรื่องที่จะนำมาผลิตละครขอ การประสานงานกับช่วงขอและช่วงปี การบันทึกเสียง การตัดต่อ การแต่งเสียงหรือมิกซ์เสียง การควบคุมเวลา แม่แสงเอ๋ยให้ข้อมูลว่า “มันอยู่ในเฮาหมด แม่เอ๋ยจะเป็นคนจับเวลา โฆษณา เปิดเทป...ขอผิด ก็ต้องจับเวลา แล้วไปต่อเทป ที่แรกการส่งให้สถานี มันจะให้เราส่งไปด้วยแต่เราก็อ้างว่า ส่งเอาเองเต๊อะ”²⁸ ในการผลิตละครขอนี้ แม่แสงเอ๋ยมีบทบาทสำคัญอย่างยิ่ง อีกทั้งยังสามารถสร้างชื่อเสียงและผลกำไรให้กับ “นายห้าง” ได้เป็นอย่างดีทำให้นายห้างมีดำริที่จะให้แม่แสงเอ๋ยลงนามในสัญญาเพื่อให้เป็นช่วงขอประจำและผลิตละครขอให้กับบริษัทเสรีวิวัฒน์เพียงแห่งเดียว แต่แม่แสงเอ๋ยไม่รับข้อเสนอนี้ดังที่กล่าวว่า “เสรีวิวัฒน์ให้ช่วงขอทำหนังสือสัญญาว่าจะอยู่กี่ปีกี่ปี ผูกมัดตัวช่วงขอไว้...เจ้าก็ว่าเจ้าบ่อใจลูกน้องไฟ เจ้าเป็นอิสระ ถ้านายห้างเต็มใจจ้างเจ้า เจ้าก็เต็มใจทำให้”²⁹

วิทยุ เป็นพื้นที่สำคัญอย่างยิ่งในการเผยแพร่การแสดงละครขอซึ่งมีอิทธิพลต่อผู้ฟังและค่านิยมขอไปทั่วภาคเหนือ อีกทั้งยังเป็นพื้นที่ที่ทำให้คณะขอदारรุ่งเชียงใหม่มีชื่อเสียงอย่างมาก และจากค่านิยมที่ได้รับจากผู้ฟังนี้เอง ส่งผลให้การว่าจ้างไปแสดงในที่ต่าง ๆ ในช่วงเวลานั้นเน้นการแสดงละครขอเป็นหลัก

5) เผยแพร่ผ่านระบบออนไลน์ เป็นช่องทางหนึ่งที่สำคัญและมีอิทธิพลอย่างมากในการเผยแพร่การแสดงขอคือ เผยแพร่ผ่านอินเทอร์เน็ตในรูปแบบต่าง ๆ ไม่ว่าจะเป็น youtube.com หรือ facebook.com การเผยแพร่ดังกล่าว มีทั้งการบันทึกการแสดงสด การถ่ายทอดสด รวมถึงการขอที่มีการบันทึกเสียงไว้นานแล้วและนำกลับมาเผยแพร่ใหม่ในช่องทางดังกล่าว การแสดงขอที่นำเสนอบนระบบออนไลน์มีทั้งการแสดงที่ผ่านมาและได้บันทึกไว้ การแสดงสดในที่ต่าง ๆ รวมถึงการแสดงที่สร้างสรรค์ขึ้นมาใหม่เพื่อการบันทึกเสียงเท่านั้น การเผยแพร่ผลงานแสดงผ่านระบบออนไลน์ มีนายวิฑูรย์เป็นผู้จัดการออฟไลน์ข้อมูลการแสดงต่าง ๆ ไว้ในระบบ ซึ่งผู้วิจัยเห็นว่าวิธีการนี้ทำให้การเข้าถึงของผู้ฟังเป็นไปด้วยความสะดวก ผู้ฟังสามารถเข้าถึงการแสดงได้ทุกที่ทุกเวลา นอกจากนี้ ยังเป็นแหล่งข้อมูลสำคัญในการรวบรวมการแสดงขอทำให้ผู้สนใจทั้งเพื่อความบันเทิง เพื่อการศึกษา และเพื่อวิชาการเป็นไปอย่างมีประสิทธิภาพ

จากที่นำเสนอมาจะเห็นได้ว่า พื้นที่การนำเสนอการแสดงมีการเปลี่ยนแปลงไปตามแต่ละยุคสมัย ในขณะเดียวกัน แม้ว่าจะมีการเปลี่ยนแปลงเรื่องพื้นที่การแสดง แต่พื้นที่การแสดงแบบดั้งเดิมหรือการแสดงในชุมชนยังคงอยู่และยังคงเป็นที่นิยมในปัจจุบัน แต่มีการปรับวิธีการแสดงขอให้น่าสนใจมากยิ่งขึ้น อาจกล่าวโดยสรุปได้ว่า แม้การขอจะมีการเปลี่ยนแปลงไปในหลายรูปแบบและหลายพื้นที่ แต่ยังคงรักษาลักษณะดั้งเดิมไปพร้อมกับการปรับตัวที่สอดคล้องกับบริบททางสังคมและวัฒนธรรมที่เปลี่ยนแปลงไปได้

28. ประไพ สุริยะมล, “ประวัติคณะขอदारรุ่งเชียงใหม่,” สัมภาษณ์โดย คณิศร พิทยุมาน, 9 มิถุนายน 2562.

29. ประไพ สุริยะมล, “ประวัติคณะขอदारรุ่งเชียงใหม่,” สัมภาษณ์โดย คณิศร พิทยุมาน, 9 มิถุนายน 2562.

สรุป และอภิปรายผล

บทความวิจัยนี้นำเสนอเนื้อหาเกี่ยวประวัติและการดำรงอยู่ของคณะดาวรุ่งเชียงใหม่ และพัฒนาการของการแสดงขอ

1) ด้านดนตรี ได้แก่ ขอเข้าป่า ขอเข้าป่าและชิง ขอสตรี และขอประกอบคาราโอเกะ 2) ด้านรูปแบบการแสดง ได้แก่ ขอแบบดั้งเดิม ละครขอ และขอรุ่นเล็ก และ 3) พื้นที่การนำเสนอ ได้แก่ ขอผาม การบันทึกเสียง รายการวิทยุ และสื่อออนไลน์ พัฒนาการด้านต่าง ๆ มีปัจจัยหลายประการที่ส่งผล อาทิ ความต้องของศิลปิน ความนิยมของคนฟัง ความก้าวหน้าของเทคโนโลยี นโยบายรัฐ รวมถึงความเปลี่ยนแปลงทางสังคมและการเมือง พัฒนาการที่เกิดขึ้นทำให้เกิดรูปแบบมาตรฐานของการแสดงขอและส่งผลต่อการดำรงอยู่ของคณะขอ ทั้งนี้ พัฒนาการหรือความเปลี่ยนแปลงดังกล่าวสอดคล้องกับแนวคิดการเปลี่ยนแปลงดนตรีของ Bruno Nettl³⁰ ที่กล่าวว่าการเปลี่ยนแปลงทางดนตรีมี 4 รูปแบบคือ 1) ผู้คนในท้องถิ่นละทิ้งวัฒนธรรมเดิมแล้วไปหาสิ่งใหม่ 2) เกิดการเปลี่ยนแปลงอย่างรุนแรงในระบบดนตรี แต่ยังเห็นรูปแบบเก่า 3) ดนตรีแบบดั้งเดิมยังคงอยู่ท่ามกลางการเปลี่ยนแปลง และ 4) การเปลี่ยนแปลงที่เกิดจากรูปแบบดนตรีและการร้องที่เปิดโอกาสให้ศิลปินได้แสดงความสามารถของตนได้ จะเห็นได้ว่า การเปลี่ยนแปลงของการแสดงขอเกิดขึ้นทั้งในรูปแบบที่ 23 และ 4 อย่างไรก็ตาม จากการศึกษาที่ผ่านมาได้มีแบ่งพัฒนาการของการขอออกเป็นระยะและชี้ให้เห็นว่าการเปลี่ยนแปลงที่เกิดขึ้นส่งผลทำให้วิธีการขอแบบดั้งเดิมค่อย ๆ สูญหายไป แต่จากผลการวิจัยข้างต้นจะเห็นได้ว่า ทั้งนี้แม้การเปลี่ยนแปลงจะเกิดขึ้นในหลายมิติแต่คณะขอยังคงรักษาวิธีการขอแบบดั้งเดิมไปพร้อมกับการใช้การขอแบบใหม่ในการแสดง อีกทั้งยังสามารถดำรงอยู่ได้อย่างลงตัวในสังคมที่เปลี่ยนแปลงไป นอกจากนี้ ผลการวิจัยยังสะท้อนให้เห็นทัศนคติของช่างขอทั้งรุ่นเก่าและรุ่นใหม่ กล่าวคือ ในอดีตช่างขอรุ่นเก่ามุ่งฝึกขอเพื่อเป็นอาชีพและไม่มีแนวคิดการอนุรักษ์กระทั่งเกิดกระแสท้องถิ่นนิยม ในขณะที่ช่างขอรุ่นใหม่เริ่มการฝึกขอเพื่อการอนุรักษ์แต่ได้รับการขัดเกลาให้เป็นช่างขอมืออาชีพโดยช่างขอรุ่นเก่า นั่นทำให้เกิดการดำรงอยู่ของการขอที่ไม่ได้เป็นเพียงการอนุรักษ์เท่านั้นแต่สามารถใช้เป็นอาชีพได้ด้วย

ผู้วิจัยหวังว่า เนื้อหาในบทความนี้จะสามารถเป็นข้อมูลพื้นฐานในการศึกษาเชิงลึกเกี่ยวกับการแสดงขอทั้งในมิติของประวัติศาสตร์ วิธีการแสดง การเปลี่ยนแปลงทางดนตรี พัฒนาการเพลงคำเมือง รวมถึงองค์ความรู้ที่เกี่ยวข้องกับสังคม วัฒนธรรม และการดำรงอยู่ของการขอ และผู้วิจัยหวังเป็นอย่างยิ่งว่างานชิ้นนี้จะเป็นข้อมูลหนึ่งที่จะประกอบสร้างเป็นชุดความรู้ของการแสดงขอและสามารถนำไปใช้ประโยชน์ในการศึกษาเรียนรู้หรือการอนุรักษ์ต่อไปได้

กิตติกรรมประกาศ

งานวิจัยนี้ได้รับทุนสนับสนุนการวิจัยจากคณะจิตรศิลป์ มหาวิทยาลัยเชียงใหม่

30. Bruno Nettl, *The Study of Ethnomusicology: Thirty-one Issues and Concepts* (Urbana: University of Illinois Press, 2005), 278-279.

บรรณานุกรม

คณิเทพ ปิตุภูมิनाค. “อัตลักษณ์ครุตนตรีพื้นเมืองเหนือกรณีศึกษา พ่อครูมานพ ยาระณะ พ่อครูอุ่นเรือน หงษ์ทอง และครูบุญยั้ง กันธวงค์.” รายงานการวิจัย, มหาวิทยาลัยเชียงใหม่, 2557.

จิราพร ขุนศรี. “เพลงซอล้านนาพื้นบ้านจังหวัดเชียงรายกับการปรับตัวเพื่อความอยู่รอดในยุคโลกาภิวัตน์สื่อ.” *วารสารวิทยาการจัดการ มหาวิทยาลัยราชภัฏเชียงราย* ปีที่ 9, เล่มที่ 1 (มกราคม-มิถุนายน 2557): 24-60.

ฉัตรวลี ทองคำ และคณะ. “ดนตรีพื้นบ้านกับการเป็นแหล่งเรียนรู้ของจังหวัดน่าน.” *วารสารวิจัยเพื่อการพัฒนาเชิงพื้นที่* ปีที่ 6, เล่มที่ 4 (มีนาคม-เมษายน 2557): 94-109.

ประไพ สุริยะมล. “ประวัติคณะซอदारรุ่งเชียงใหม่.” สัมภาษณ์โดย คณิเทพ ปิตุภูมิनाค. 9 มิถุนายน 2562.

พัชรินทร์ คณะนัย. “การปรับเปลี่ยนบทบาทและหน้าที่เพื่อการดำรงอยู่ของซอท่ามกลางบริบทของสังคมที่เปลี่ยนแปลง: กรณีศึกษาคณะซออำเภอมะแมริม จังหวัดเชียงใหม่.” *วารสารพิษณุเวชสาร* ปีที่ 8, เล่มที่ 1 (มกราคม-มิถุนายน 2555): 25-32.

ภูริวัฒน์ เชนย. “การซอเข้ากับคาราโอเกะ.” สัมภาษณ์โดย คณิเทพ ปิตุภูมิनाค. 6 พฤษภาคม 2562.

รุจพร ประชาเดชสุวัฒน์. *ภูมิปัญญาเพลงพื้นบ้าน : กรณีศึกษาเปรียบเทียบกับลำนากับสิบสองปันนา*. เชียงใหม่ : มหาวิทยาลัยพายัพ, 2539.

วิทวัส ทีโน. “การซอเข้ากับคาราโอเกะ.” สัมภาษณ์โดย คณิเทพ ปิตุภูมิनाค. 1 พฤษภาคม 2562.

สิริกร ไชยมา. *ซอ : เพลงพื้นบ้านลำนานาภูมิปัญญาชาวเหนือ*.แพร่ : แพร่ไทยอุตสาหกรรมการพิมพ์, 2546.

สงกรานต์ สมจันทร์. *ประวัติดนตรีล้านนา*. กรุงเทพฯ : จรัสสินทวงศ์การพิมพ์, 2559.

สนั่น ธรรมธิ. *นาฏดุริการล้านนา*. เชียงใหม่ : สุเทพการพิมพ์, 2550.

เอื้องคำ รัตนกุล. “ละครซอ.” สัมภาษณ์โดย คณิเทพ ปิตุภูมิनाค. 12 มิถุนายน 2562.

Creswell, John W. *Educational research: Planning, conducting, and evaluating quantitative and qualitative research*. New Jersey: Pearson Prentice Hall, 2008.

Nettl, Bruno. *The Study of Ethnomusicology: Thirty-one Issues and Concepts*. Urbana: University of Illinois Press, 2005.

ตัวพระผู้หญิงในการแสดงละครรำ THE FEMALE DANCERS PERFORMING MALE CHARACTERS IN THAI CLASSICAL DANCE

สุภาวดี โพธิเวชกุล* SUPAVADEE POTIWETCHAKUL*
สวภา เวชสุรักษ์** SAVAPARR VECHSURUCK**

บทคัดย่อ

บทความนี้มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาที่มาของตัวพระผู้หญิงในการแสดงละครรำแบบหลวงตั้งแต่สมัยรัชกาลที่ 4 แห่งกรุงรัตนโกสินทร์ที่ผู้หญิงสามารถรับแสดงละครรำได้ทั่วไปจนถึงยุคกรมศิลปากรในด้านลักษณะกาย การฝึกหัด และการจัดระเบียบร่างกายในการรำละครของตัวพระผู้หญิง ผลการศึกษาพบว่า ผู้หญิงได้เริ่มแสดงละครรำของหลวงมาตั้งแต่ยุคกรุงศรีอยุธยาตอนปลายแต่เริ่มแสดงให้กับคณะละครทั่วไปในรัชกาลที่ 4 ซึ่งทำให้ละครรำที่ใช้ผู้หญิงแสดงได้รับความนิยมมากจนถึงยุคกรมศิลปากร สำหรับการฝึกเป็นตัวพระผู้หญิงนั้นเริ่มจากการคัดเลือกผู้หญิงที่มีลักษณะร่างกายเหมาะสมผ่านกระบวนการฝึกหัดเริ่มด้วยการดัดร่างกาย รำเพลงและรำใช้บททั้งแบบระบำและแบบละคร สิ่งสำคัญคือการจัดระเบียบร่างกายให้ได้อย่างตัวพระ ได้แก่ การทรงตัวตรง การตั้งไหล่ การจัดทำทางส่วนขาถึงเท้าให้เกิดเหลี่ยม การตั้งลำตัวส่วนบนให้ตรงหรือเอียงไปด้านข้างให้เห็นเป็นส่วนโค้งโดยไม่ให้หัวไหล่เกินแนวเข้าของตัวเองที่มีความสัมพันธ์กันในแนวตั้งอย่างน้อย 2 ใน 3 จุดคือหัวไหล่ เข่าและปลายเท้า ส่วนแขนทำให้เกิดวง เหลี่ยม หรือเส้นตรงในตำแหน่ง ทิศทางและระดับต่าง ๆ แต่กำหนดให้ระดับบนสุดของปลายมือไม่เกินศีรษะและระดับล่างสุดไม่ต่ำกว่าสะโพก ที่สำคัญคือการกันศอกให้ห่างจากลำตัวประมาณ 1 ฝ่ามือ การฝึกหัดตัวพระผู้หญิงนั้นเป็นการสืบทอดวิธีการรำไทยและนับเป็นเอกลักษณ์ไทยที่มีความสำคัญอย่างหนึ่งซึ่งเป็นที่ยอมรับจากนานาชาติมาอย่างต่อเนื่องจนถึงปัจจุบัน

คำสำคัญ : ตัวพระผู้หญิง/ การแสดงละครรำ/ การรำแบบหลวง

*นิสิตหลักสูตรศิลปศาสตรดุษฎีบัณฑิต คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, supavadee.po@ssru.ac.th.

*Ph.D. Candidate, Faculty of Fine and Applied Arts, Chulalongkorn University, supavadee.po@ssru.ac.th.

**ศาสตราจารย์ ดร. อาจารย์ประจำคณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, savaparr.v@chula.ac.th.

**Professor Dr., Faculty of Fine and Applied Arts, Chulalongkorn University, savaparr.v@chula.ac.th.

ABSTRACT

This article aims to study the background of the male character performing by female dancers in the royal court dance from the reign of King Rama IV in the Rattanakosin era which ordinary female dancers were allowed to perform Thai Dance publicly to the Krom Silapakorn period. The study emphasizes on three aspects: the physical characteristics, dance training and body movement control. The results of the study showed that females were allowed to perform only in the royal court dance troupe since the end of Ayutthaya period after that they were allowed to perform in the general dance troupe in the King Rama IV. Thai Classical Dance by female dancers was very popular up until Krom Silapakorn period. The training of female dancers to taking male role is started from selecting the female who have a properly physical characteristic, then practicing; body bending, dancing with music and the dance language in dance and dance-drama. The important thing is the body movement control has to be presented in the male character form such as body balancing is in the upright position, shoulder is in the straight position, leg and foot postures are in a turnout position with square form, and upper torso is in the straight or tiled position to making curve by not letting their shoulders go beyond their own knees. However, the shoulder tip, knee joint and the edge of toe of the dancer must be presented in harmonious position. It must be vertically correlated in 2/ 3 spots: shoulder, knee and toe. Besides, the arm has to form in curve, angle or straight line in different positions, directions and levels. The highest level of arm and hands positions are not over the head and the lowest level is not below the hip. Essentially, the elbow position must be placed in angle pose away from the torso at least 1 palm hand. The training of female dancer for taking the male character in the Thai classical dance is a process of inheriting the unique Thai classical dance method that is continuously recognized worldwide until now.

Keywords: Female dancers performing male characters/ Thai classical dance/ Theroyal court dance

บทนำ

ผู้แสดงละครของไทยแต่เริ่มแรกนั้นกล่าวกันว่าใช้ผู้ชายแสดงล้วนทั้งตัวละครชายและตัวละครหญิงหรือที่เรียกว่า “ตัวพระและตัวนาง” ในการแสดงเป็นเรื่องราวอย่างละคร เมื่อเริ่มต้นนั้นใช้ผู้แสดงเป็นชายจำนวน 3 คน แสดงเป็น ตัวพระ ตัวนางและตัวเบ็ดเตล็ด ต่อมาผู้มีผู้นำแบบอย่างนี้มาปรับปรุงเพิ่มขึ้นใหม่เป็นการแสดงละครที่เล่นกันตามพื้นบ้านในสมัยกรุงศรีอยุธยา มีการเพิ่มจำนวนผู้แสดงแต่ยังคงใช้ผู้ชายล้วนแสดงเรื่องตามนิยายพื้นเมืองบ้างชาดกบ้างดั้งเดิม ซึ่งคงปรับปรุงวิธีเล่นวิธีแสดงให้ น่าสนใจยิ่งขึ้นตามลำดับ จนมีผู้เล่นบางพวกเป็นผู้แสดงที่พระมหากษัตริย์หรือทางราชการรับรองเป็นตัวละครของหลวง เพราะปรากฏว่ามีการกล่าวถึงศักดิ์นาของพวกละครไว้ใน “พระไอยการตำแหน่งนาพลเรือน” ในสมัยสมเด็จพระบรมไตรโลกนาถ (ครองราชย์ พ.ศ.1991-พ.ศ.2031) เป็นรายการศักดินาของพนักงานที่มีหน้าที่เกี่ยวกับการแสดง เช่น นายโรง นา 200 ยืนเครื่องรอง นา 100 นางเอก นา 100 และยืนเครื่องเลว นา 80 เป็นต้น¹ จึงน่าจะเชื่อได้ว่าการละครเกิดขึ้นแล้วแม้ว่ายังไม่ปรากฏคำว่าละครเป็นหลักฐานที่ชัดเจนก็ตาม

สำหรับคำว่า “ละคร” ได้ปรากฏขึ้นเป็นคำเรียกการแสดงอีกประเภทหนึ่งในสมัยกรุงศรีอยุธยาตอนปลาย รัชสมัยสมเด็จพระนารายณ์มหาราช (ครองราชย์ พ.ศ.2199-พ.ศ.2231) ในประชุมคำพากย์รามเกียรติ์ ภาค 1 จำนวน 2 แห่ง ได้แก่ “กลางวันโขนละครคนโสภะ” และ “เครื่องเล่นโขนละครคนหุ่นประชัน”² อีกประการหนึ่งในรัชสมัยเดียวกัน เดอลาลูแบร์ราชทูตฝรั่งเศสสมัยพระเจ้าหลุยส์ที่ 14 ผู้เดินทางมาเจริญพระราชมิตรกับกรุงศรีอยุธยาได้บันทึกลักษณะและวิธีการแสดงละครที่ทำให้เห็นภาพของการแสดงละครในสมัยสมเด็จพระนารายณ์ได้ชัดเจนยิ่งขึ้น

ส่วนผู้แสดงเหล่านั้นน่าจะยังคงใช้ผู้ชายแสดงเป็นตัวละครทั้งตัวพระและตัวนางตามที่เคยมีมาแต่เดิม เนื่องจากละครที่ใช้ผู้หญิงแสดงนั้นมีหลักฐานว่าเกิดขึ้นในสมัยพระเจ้าอยู่หัวบรมโกศ (ครองราชย์พ.ศ.2275-2301) และอีกประการหนึ่งบทบาททางสังคมของผู้หญิงในสมัยกรุงศรีอยุธยาได้ถูกจำกัดให้อยู่ภายในขอบเขตบ้านเท่านั้น ส่วนที่จะออกไปออกโฉมแสดงละครต่อสาธารณชนย่อมเป็นไปได้ยาก อีกทั้งพระบรมราชาธิบายว่าด้วยนาฏกะของพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว (รัชกาลที่ 6 สมัยกรุงรัตนโกสินทร์) ทรงพระราชทานความเห็นเกี่ยวกับเพศผู้แสดงละครและระบับว่าชัดเจนว่า “ละครที่เป็นผู้ชายหรือผู้หญิงนั้นข้าพเจ้าเชื่อว่าผู้เล่นละครน่าจะเป็นผู้ชายทั้งนั้น ส่วนผู้หญิงจะเป็นแต่นางระบำ คือรำเล่นเฉพาะในบ้านไม่ไปออกโรงที่อื่นและคงรำเฉพาะบำเรอผู้อื่นที่เป็นนายบ้านและแขกที่เชิญมากินเลี้ยงบ้างเท่านั้น”³

สำหรับการแสดงละครที่ใช้ผู้หญิงแสดงในสมัยพระเจ้าอยู่หัวบรมโกศนั้นเป็นการแสดงละครหลวงที่ใช้ผู้หญิงแสดงล้วนทั้งในบทของตัวพระและตัวนาง (ส่วนละครพื้นบ้านยังคงใช้ผู้ชายแสดง) ดังมีหลักฐานปรากฏในวรรณคดีเรื่องปุณณิวัตน์คำฉันท์ของพระมหานาควัดท่าทรายที่กล่าวถึงมหรสพในงานพระพุทบาท สระบุรี มีความตอนหนึ่งว่า “ล้วนสรรพกรรณาง อร่อนลอออาย”⁴ ซึ่งนับเป็นหลักฐานแรกที่บอกว่าการแสดงละครในสมัยพระเจ้าอยู่หัวบรมโกศมีการใช้ผู้หญิงแสดงเป็นตัวละคร แต่อย่างไรก็ดีละครผู้หญิงของหลวงที่เกิดขึ้นในรัชกาลนี้เล่นแต่ละครใน และได้เล่นอยู่ไม่นานเท่าใดก็เสียกรุงศรีอยุธยาแก่พม่าในพ.ศ.2310⁵ ซึ่งต่อมาละครผู้หญิงได้ฟื้นตัวอีกครั้งในสมัยพระเจ้ากรุงธนบุรีต่อเนื่องมายังสมัยกรุงรัตนโกสินทร์ตอนต้น (รัชกาลที่ 1 และ 2) การมีละครที่ใช้ผู้หญิงแสดงทุกบทบาทในช่วงเวลานี้ถูกกำหนดให้มีได้แต่ในพระราชวังหลวงเพียงแห่งเดียวตามแบบอย่างครั้งกรุงเก่า ต่อมาในสมัยพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัว (รัชกาลที่ 3) ได้ทรงโปรดให้เลิกละครหลวงทำให้ผู้นิยมแบบอย่างละครหลวงครั้ง

1. ธนิต อยู่โพธิ์, ศิลปะละครหรือคู่มือนาฏศิลป์ไทย (กรุงเทพฯ : ศิวพร, 2516), 14.

2. สุรพล วิรุฬห์รักษ์, วัฒนธรรมนาฏศิลป์ไทยในกรุงรัตนโกสินทร์ พ.ศ. 2325-2477 (กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2543), 27.

3. ธนิต อยู่โพธิ์, ศิลปะละครหรือคู่มือนาฏศิลป์ไทย (กรุงเทพฯ : ศิวพร, 2516), 15.

4. ธนิต อยู่โพธิ์, ศิลปะละครหรือคู่มือนาฏศิลป์ไทย (กรุงเทพฯ : ศิวพร, 2516), 18.

5. สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ากรมพระยาตำราพระนามาภิไธย, ละครพื้นบ้าน (กรุงเทพฯ : มติชน, 2546), 328.

รัชกาลที่ 2 ซึ่งมีอยู่เป็นจำนวนมากไม่กล้าเอาออกไปเล่น ครั้นละครหลวงเลิกเสียแล้วผู้มีบรรดาศักดิ์สูงจึงพากันหัดละครตามแบบหลวงครั้งรัชกาลที่ 2 ขึ้นหลายแห่ง แต่ตัวละครในสมัยนี้ยังคงใช้ผู้ชายแสดงเป็นพื้นดังเดิม⁶ ส่วนละครหลวงที่ผู้หญิงแสดงไม่ปรากฏว่ามีในรัชกาลนี้

วัตถุประสงค์ของการศึกษา

บทความนี้มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาเรื่องราวเกี่ยวกับตัวพระผู้หญิงในช่วงที่ผู้หญิงสามารถรับแสดงละครได้ทั่วไปในรัชกาลที่ 4 สมัยกรุงรัตนโกสินทร์ถึงยุครวมศิลปากรในด้านลักษณะทางกายภาพของตัวพระผู้หญิง การฝึกหัดและการจัดระเบียบร่างกายผู้หญิงในการรำตัวพระแบบหลวงด้วยการศึกษาเอกสาร การสัมภาษณ์ การสังเกตการณ์ และประสบการณ์ของผู้วิจัยที่ได้ศึกษาและทำงานเกี่ยวกับการรำไทยมากกว่า 50 ปี

ผลการศึกษา

ในปีแรกของการครองราชย์ในรัชกาลที่ 4 พระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวในพ.ศ.2394 ยังไม่มีละครหลวงเนื่องจากละครหลวงเลิกเสียเมื่อรัชกาลที่ 3 แต่พระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวไม่ทรงรังเกียจการเล่นละครเหมือนในสมัยพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัว จึงเริ่มเกิดมีละครผู้หญิงของหลวงขึ้นใหม่อีกครั้งในรัชกาล เริ่มจากสมเด็จพระนางเจ้าโสมนัสวัฒนาวดี พระมเหสีพระองค์หนึ่งทรงหัดละครผู้หญิงรุ่นเด็กในพระบรมมหาราชวังขึ้น 1 ชุด แต่ยังมีทันออกโรงแสดง สมเด็จพระนางเจ้าโสมนัสฯ ได้สิ้นพระชนม์เสียก่อน เมื่อปีขวด พ.ศ.2395 ครั้นถึงปีฉลู พ.ศ.2396 ซึ่งเป็นปีที่ 3 ในรัชกาลนี้มีช้างเผือกแรกมาสู่พระบารมี คือพระวิมลรัตนกิริณี จึงโปรดฯ ให้รวมตัวละครที่สมเด็จพระนางเจ้าโสมนัสวัฒนาวดีฝึกหัดเป็นละครหลวงและให้ออกโรงแสดงเป็นครั้งแรกในงานสมโภชช้างเผือกตัวที่ 2 คือพระเศวตวิสุทธิรัตนกิริณี เมื่อปีชวด พ.ศ.2397 ซึ่งเป็นปีที่ 4 ในรัชกาลนี้จึงนับว่ามีละครผู้หญิงของหลวงขึ้นใหม่ในรัชกาลที่ 4⁷

เมื่อละครหลวงเกิดขึ้นในครั้งนั้น ทำให้เจ้านายและขุนนางที่ได้ฝึกหัดละครตามแบบหลวงเล่นมาแต่ในรัชกาลที่ 3 เกรงว่าจะเป็นการเล่นแข่งกับของหลวง จึงพากันหยุดเล่นละคร ความทราบถึงพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว จึงโปรดให้มีประกาศว่าด้วยละครผู้หญิงเมื่อวันอังคาร เดือน 9 แรม 7 ค่ำ ปีเถาะ พ.ศ.2398 ซึ่งเป็นปีที่ 5 ในรัชกาลนี้ นับเป็นประกาศที่ทำให้เกิดการเปลี่ยนแปลงการละครหลวงที่สำคัญจะยกความบางส่วนที่เกี่ยวข้องในประกาศดังนี้ “...มาในแผ่นดินพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวนี้ พระราชวงศานวงศ์แลข้าราชการผู้ใหญ่ผู้น้อยผู้ใดเล่นละครผู้ชายผู้หญิงก็ได้ทรงรังเกียจเลย ทรงเห็นว่ามึลครด้วยกันหลายรายดี บ้านเมืองจะได้ครึกครื้น จะได้เปนเกียรติยศแก่แผ่นดิน...”⁸

ผลจากการประกาศว่าด้วยละครผู้หญิงฉบับนี้ ทำให้เกิดการเปลี่ยนแปลงครั้งใหญ่ในวงการละครของไทย คือ

1. การเปลี่ยนแปลงการเล่นละครซึ่งเคยใช้ผู้ชายแสดงกลายเป็นละครที่ใช้ผู้หญิงแสดงเกือบทั่วทั้งเมืองทั้งยังเกิดการเล่นประสมโรงกับคณะละครผู้ชายด้วย
 2. การแสดงละครสามารถเล่นหาประโยชน์ได้มากจนมีการตั้งภาษีละครขึ้นในรัชกาลที่ 4 เมื่อปีมะแม พ.ศ.2402
 3. บทละครเกิดขึ้นใหม่เป็นจำนวนมากตั้งแต่สมัยรัชกาลที่ 4 เป็นต้นมา
- ดังนั้นละครที่ใช้ผู้หญิงแสดงตั้งแต่วัฒนการที่ 4 เป็นต้นมาจึงมีมากมายหลายโรง นอกจากละครหลวงใน

6. สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ากรมพระยาดำรงราชานุภาพ, ละครพ็อนรำ (กรุงเทพฯ : มติชน, 2546), 348.

7. สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ากรมพระยาดำรงราชานุภาพ, ละครพ็อนรำ (กรุงเทพฯ : มติชน, 2546), 355-356.

8. สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ากรมพระยาดำรงราชานุภาพ, ละครพ็อนรำ (กรุงเทพฯ : มติชน, 2546), 356-357.

ราชสำนักแล้วยังมีละครทั้งของเจ้านายและของขุนนางผู้ใหญ่ผู้น้อยตลอดจนละครของคฤหบดีและละครของพวกตัวละครที่คิดหัดลูกหลานเล่นประสมโรง ส่วนใหญ่เป็นละครที่หัดขึ้นเล่นเพื่อหาผลประโยชน์เป็นพื้น ส่วนคณะละครที่หัดขึ้นสำหรับประดับเกียรติยศอย่างแต่ก่อนมีน้อยแห่ง ส่วนเหตุผลที่ทำให้ละครผู้ชายเปลี่ยนเป็นละครผู้หญิงไปโดยมากนั้น⁹ น่าจะมาจากสาเหตุสำคัญดังนี้

1. การหาเด็กผู้หญิงมาหัดละครสามารถทำได้มาก เนื่องจากเด็กผู้หญิงมีลักษณะนิสัยรักความสวยงามประกอบกับร่างกายของเด็กผู้หญิงมีความอ่อนตัวได้มากจึงสามารถนำมาฝึกหัดดัดร่างกายได้ง่ายกว่าเด็กผู้ชาย
2. การหัดเด็กผู้หญิงให้เป็นละครนับเป็นการประหยัดค่าใช้จ่ายให้กับเจ้าของคณะด้วย เพราะเด็กผู้หญิงสามารถเย็บปักเครื่องแต่งตัวได้เอง
3. เจ้าของงานส่วนใหญ่พอใจที่จะหาละครผู้หญิงไปแสดงเพราะประชาชนชอบดูละครผู้หญิงมากกว่าละครผู้ชาย

ในการแสดงละครรำของไทยทุกเรื่องมีการแบ่งลักษณะตัวละครหลัก ออกเป็นออกเป็น 4 ประเภท ได้แก่ ตัวพระหรือตัวละครเพศชาย ตัวนางหรือตัวละครเพศหญิง ตัวยักษ์และตัวลิง ตัวละครเหล่านี้พบว่าผู้หญิงได้เคยรับบทแสดงมาแล้วทุกประเภท¹⁰ ดังตัวอย่างนามผู้แสดงหญิงในการแสดงละครรำ ดังนี้

ตารางที่ 1 ตัวอย่างนามผู้แสดงหญิงรับบทบาทเป็นตัวละครหลักในการแสดงละครรำ
ที่มา : สุภาวดี โพธิเวชกุลและสวภา เวชสุรกัญ

รัชกาลที่	รายนามผู้แสดงหญิงในรัชกาลที่ 1 - 4 แยกตามประเภทตัวละคร			
	ตัวพระ	ตัวนาง	ตัวยักษ์	ตัวลิง
1	คุณมรกต	คุณเรือง	ไม่พบ	ไม่พบ
	คุณเพ็ง	เจ้าจอมมารดาอัมพา		
2	เจ้าจอมมารดาแยม	คุณขำ	คุณพัน	คุณภู
	คุณมาลัย	คุณพุ่ม	คุณน้อย	
3	ไม่พบ	คุณเรือง	คุณขำ	ไม่พบ
		คุณอ้วน		
4	เจ้าจอมมารดาवाद	เจ้าจอมมารดาอม	คุณลั่นจี	ไม่พบ
	เจ้าจอมมารดาเขียน	เจ้าจอมมารดาห้วง	คุณเล็ก	

9. สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ากรมพระยาดำรงราชานุภาพ, ละครพ็อนรำ (กรุงเทพฯ : มติชน, 2546), 358-359.

10. สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ากรมพระยาดำรงราชานุภาพ, ละครพ็อนรำ (กรุงเทพฯ : มติชน, 2546), 337-371.

หากครั้งนี้เป็นการศึกษาเฉพาะกรณีตัวพระผู้หญิงในการแสดงละครรำ ซึ่งประกอบด้วยการศึกษาลักษณะทางกายภาพของผู้หญิงที่เหมาะสมในการรับบทบาทเป็นตัวพระซึ่งต้องมียุทธวิธีการจัดการส่วนต่าง ๆ ของร่างกายในการรำให้เป็นตัวพระที่สามารถทำให้ผู้ชมเชื่อว่าเป็นตัวละครชายตามเนื้อเรื่องได้จริง

ความหมายและลักษณะร่างกายที่เหมาะสมของตัวพระผู้หญิง

คำว่า “ตัวพระผู้หญิง” หมายถึง ผู้แสดงเพศหญิงที่รับบทบาทและใช้วิธีรำอย่าง “ตัวพระ” หรือตัวละครเพศชายในการแสดงละครรำแบบหลวงของไทย ซึ่งควรมีลักษณะร่างกายประกอบด้วยใบหน้า คอ ไหล่ ลำตัว แขนและขาที่เหมาะสมในการรำเป็นตัวพระ ดังได้สรุปลักษณะร่างกายของผู้หญิงที่เหมาะสมในการรำเป็นตัวพระตามคำอธิบายของครูอาคม สายาคม¹¹ ในเรื่องดังกล่าวไว้ดังตารางต่อไปนี้

ตารางที่ 2 ลักษณะร่างกายที่เหมาะสมของตัวพระผู้หญิง
ที่มา : สุภาวดี โพธิเวชกุลและสวภา เวชสุรักษ์

ส่วนของร่างกาย	ลักษณะที่เหมาะสมของตัวพระผู้หญิง	วิเคราะห์เหตุผล
ใบหน้า	ผู้เข้าฝึกหัดเป็นตัวพระควรมีใบหน้าที่มีลักษณะ ดังนี้ -ใบหน้านยาว หรือใบหน้าที่รูปไข่ คางไม่ป้านจนเกินไป คือต้องมีคางยาวพอสมควรให้รับกับใบหน้าและหูไม่กางเกินไป -รายละเอียดบนใบหน้าควรมีจมูกโด่ง คิ้วโก่ง นัยน์ตาคมพิกการคือตาไม่เหล่ นัยน์ตาคมไม่ส่อน ไม่เข ปากเป็นรูปกระจับและมีริมฝีปากบางคือปากไม่แบะจนเกินไป ไม่เปี้ยวหรือมีแผลเป็นจนเห็นได้ชัด -ผิวหนังเรียบหรือที่เรียกว่าเหมือนไข่ปอกและมีทุกส่วนของใบหน้ารับกันได้เป็นอย่างดี	ใบหน้าผู้แสดงเป็นส่วนที่ผู้ชมสามารถมองเห็นได้ตั้งแต่เริ่มออกแสดง จึงต้องพิถีพิถันในการคัดเลือกเพื่อให้มารับกับขลุ่ยทรงสูงซึ่งเป็นเครื่องประดับศีรษะหลักของตัวพระ
ลำคอ	ผู้เข้าฝึกหัดเป็นตัวพระควรมีช่วงคอยาวพอสมควร ไม่สั้นหรือพิกการ เช่น คอพอก เป็นต้น	ทั้งนี้เพื่อให้รับกับขลุ่ยหรือเครื่องยอดสำหรับตัวพระที่มีทรงสูง

11. ธนิต อยู่โพธิ์, ศิลปะละครรำหรือคู่มือนาฏศิลป์ไทย (กรุงเทพฯ : ศิวพร, 2516), 131-132.

ส่วนของร่างกาย	ลักษณะที่เหมาะสมของตัวพระผู้หญิง	วิเคราะห์เหตุผล
หัวไหล่	ต้องมีไหล่ผึ่งผาย คือไม่เป็นคนไหล่ยกหรือไหล่งุ้ม	เพื่อให้มองดูสง่าสมเป็นชาย อย่างที่เรียกว่า“อกผายไหล่ผึ่ง” นั่นเอง
ลำตัว	หลังไม่โก่ง ออกไม่แอ่นเกินไป ลำตัวกลมสมส่วน มีช่วงตัวยาวเอวไม่ล้น	เพื่อให้การทรงตัวตรง สง่างามซึ่งเป็นสิ่งแรกในการจัดระเบียบร่างกายในการรำทั้งยังเหมาะกับการแต่งกายยืนเครื่องที่ต้องรัดลำตัวตั้งแต่ช่วงหน้าท้องขึ้นไปถึงใต้ราวนมอีกด้วย
แขน	ต้องไม่สั้นหรือยาวเกินไปและไม่พิการคือแขนคอก แขนลีบหรืออแขนไม่ได้	ในการรำส่วนแขนมีความสำคัญมาก เพราะผู้ชมมองเห็นความงามของลายเส้นแขนทั้งในลักษณะโค้ง เหลี่ยมและเส้นตรงที่เกิดจากการเคลื่อนที่ของลำแขนให้เกิดความแตกต่างของตำแหน่ง ระดับและทิศทางของแขนได้ ดังนั้นถ้าแขนไม่ปกติจะไม่สามารถปฏิบัติได้
นิ้วมือ	มือต้องมีครบ 5 นิ้ว แต่ละนิ้วควรยาวสั้น ให้ได้ระเบียบและกลมคล้ายลำเทียน เมื่อจับดูแล้วถ้านิ้วตักทองนาคก็ยิ่งดีคือนิ้วในระหว่างข้อที่สองจะแฉ่นออกมามากกว่าบางคน	มือและนิ้วมือมีความสำคัญมากในการรำ ที่มีทั้งมือจีบ มือแบ มือชี้ มือลอดแก้วและอื่น ๆ ซึ่งต้องใช้นิ้วมือครบทั้ง 5 นิ้ว
ขา	ต้องไม่คด ไม่โก่ง เก หรือพิการแต่อย่างใด เมื่อยืนแล้วขาทั้งสองต้องชิดกัน พอสมควร ขาทั้งสองต้องเท่ากัน	ส่วนขาเป็นความสำคัญในการยืน นั่ง ก้าวเท้าและอื่น ๆ เพื่อรำอยู่กับที่และเคลื่อนที่ไปตำแหน่งต่าง ๆ ของเวที หากขาผู้แสดงไม่ปกติจะเกิดปัญหาในการจัดเหลี่ยมขาในการก้าวเท้าแบบต่าง ๆ การยกเท้า การกระดกเท้าและอื่น ๆ

นิ้วเท้า	นิ้วเท้าทั้ง 5 นิ้วต้องไม่บิดเบี้ยวหรือเกหงิกงอ	การรำไทยตัวละครต้องแสดงด้วยเท้าเปล่า ดังนั้นผู้แสดงจึงต้องมีนิ้วเท้าครบทุกส่วน
รูปร่าง	สัดส่วนทั่วไปต้องไม่สูงหรือเตี้ยเกินไปรูปร่างสันทัด	ตัวพระควรมีความสูงสันทัดพอควรเพื่อให้สูงกว่าตัวนางแต่ไม่ควรสูงเกินไปไม่เหมาะกับการสวมยอที่มีความสูงมากอย่างขมู

ลักษณะทางร่างกายของตัวพระผู้หญิงมีส่วนสำคัญต่อการแต่งกายและการรำมาก เพราะประการแรกเครื่องแต่งกายยืนเครื่องพระในลักษณะจีบโจงแบบหางหงส์ทำให้ผู้ชมสามารถแยกประเภทของตัวละครได้เป็นอันดับแรก ประการที่ 2 ลักษณะของร่างกายและเครื่องแต่งกายมีผลในการออกท่ารำตัวพระผู้หญิงแบบต่าง ๆ โดยเฉพาะการจัดเหลี่ยมขาและแขน การโค้งของลำตัวและแขนให้เห็นชัดเจน ดังตัวอย่างภาพท่ารำต่อไปนี้



ภาพที่ 1 คุณครูเวณิกา บุญนาค ศิลปินแห่งชาติสาขาศิลปะการแสดง (นาฏศิลป์ไทย) พ.ศ. 2558

ผู้มีลักษณะร่างกายเหมาะแก่การรับบทตัวพระแต่งกายยืนเครื่องพระแขนยาวสีแดง

ที่มา : “นางสาวเวณิกา บุญนาค,” หอัครศิลปิน กรมส่งเสริมวัฒนธรรม, บันทึกข้อมูลเมื่อ

10 มกราคม 2565, <https://m.facebook.com/media/set.set>

การรำไทยเป็นงานศิลปะที่ใช้ร่างกายของผู้รำเป็นอุปกรณ์สำคัญในการนำเสนอความงามในการแสดง ดังนั้นผู้ฝึกหัดควรรู้จักส่วนต่าง ๆ ของร่างกายที่เกี่ยวข้องกับการรำไทยทั้งหมดเพื่อใช้และสื่อสารกันและกันระหว่างผู้ฝึกหัด ผู้สอนและผู้เกี่ยวข้องได้อย่างรวดเร็วและไม่สับสนส่วนของร่างกายทั้งหมดนี้ได้นำมาออกแบบท่าทางใน

การรำไทยผสมผสานการกับเคลื่อนไหวหลากหลายลักษณะตามที่โบราณจารย์หรือนาฏยศิลป์ในอดีตได้กำหนดเป็นแบบแผนการรำไทยแบบหลวง ดังนั้น ผู้ฝึกหัดทุกคนต้องพยายามฝึกฝนทักษะการรำอย่างน้อยให้ได้ตามแบบแผนการรำไทยแบบหลวงขั้นพื้นฐานเพื่อพัฒนาขึ้นเป็นการรำที่มีลักษณะเฉพาะตัวของศิลปินต่อไป

การฝึกหัดตัวละครพระผู้หญิง

การฝึกหัดเป็นตัวละครพระผู้หญิงมีกระบวนการฝึกหัดที่เป็นระบบระเบียบที่ชัดเจนและในระหว่างการฝึกนั้น สิ่งสำคัญอีกอย่างหนึ่งที่ช่วยให้ผู้ฝึกเป็นนักแสดงได้ดีในโอกาสต่อไป จากประสบการณ์และการสังเกตการณ์การฝึกหัดรำไทยของตัวละครพระผู้หญิงในวิทยาลัยนาฏศิลป์ พบว่าภายหลังจากผู้เข้าฝึกหัดได้รับการคัดเลือกให้แยกมาฝึกรำเป็นตัวละครจากครูผู้ใหญ่มากแล้ว มีกระบวนการฝึกหัด ดังนี้

ขั้นตอนที่ 1 การดัดร่างกาย ประกอบด้วย การฝึกหัดดัดร่างกาย ได้แก่ การดัดมือ ดัดแขนการดัดตัว การฝึกปฏิบัตินาฏยศัพท์เบื้องต้น เช่น นั่งและยืนกระดกเท้า ยกเท้า ก้าวหน้า ก้าวข้าง เป็นต้น เพื่อนำไปใช้ในการฝึกรำต่อไป

ขั้นตอนที่ 2 ฝึกรำเพลงช้า และเพลงเร็ว ลา มีกระบวนการฝึกดังนี้

- ฝึกเพลงช้า

1. ครูสอนร้องเลียนเสียงตะโพนและฟังจังหวะหน้าทับเพลงช้า 1 จังหวะใหญ่ ซึ่งประกอบด้วย 4 จังหวะย่อยเท่า ๆ กัน ดังนี้

ตารางที่ 3 ตารางแสดงร้องเลียนเสียงตะโพนและฟังจังหวะหน้าทับเพลงช้า 1 จังหวะใหญ่

ที่มา : สุภาวดี โพธิเวชกุลและสวภา เวชสุรกัษ

	1 จังหวะใหญ่			
จังหวะย่อยที่	1	2	3	4
เสียงตะโพน	-- จะ	โจง จะ	ทิง โจง	-- ทิง

2. ครูต่อทำรำเพลงช้าโดยครูรำนำและผู้ฝึกหัดรำตามด้วยการร้องเป็นจังหวะหน้าทับทีละทำเป็นช่วง ๆ จนจบเพลง

3. ครูสอนร้องทำนองสร้อยสน 1 ท่อน ประกอบด้วย 4 จังหวะใหญ่ หรือ 16 จังหวะย่อยประกอบการรำเพลงช้า

4. รำเข้ากับดนตรีบรรเลงเพลงสร้อยสนตั้งแต่ต้นจนจบ

5. ประเมินผลเป็นช่วง ๆ และประเมินผลรวมเมื่อต่อจบเพลงแล้วผู้ฝึกหัดได้ฝึกหัดครบทุกทำรำจนจบเพลงสามารถรำได้ถูกต้องตามจังหวะและทำนองเพลง

หมายเหตุ

1. ในระหว่างการฝึกหัดนอกจากผู้สอนต้องเป็นผู้กำกับท่ารำกับจังหวะให้ถูกต้องแล้วยังต้องสังเกตการรำของผู้เรียนเพื่อแก้ไขท่าทางในการรำให้ถูกต้องอย่างที่เราเรียกว่า “การจับท่าทาง”
2. กระบวนการฝึกดังกล่าวนี้นำมาปรับใช้ในการฝึกหัดการรำทุกแบบและทุกประเภท
 - ฝึกเพลงเร็ว ลา ใช้กระบวนการฝึกหัดเป็นขั้นตอนอย่างการฝึกรำเพลงช้า แต่ใช้จังหวะหน้าทับเพลงเร็วว่า “ตูป ทิง ทิง” ประกอบด้วย 2 จังหวะย่อย ดังนี้

ตารางที่ 4 ตารางแสดงการแสดงการฝึกเพลงเร็ว ลา

ที่มา : สุภาวดี โพธิเวชกุลและสวภา เวชสุรกษ

	1 จังหวะใหญ่	
จังหวะย่อยที่	1	2
เสียงตะโพน	-- ตูป	ทิง ทิง

ขั้นตอนที่ 3 ฝึกรำใช้บท เป็นการรำใช้บทเบื้องต้นคือการรำเพลงที่มีเนื้อร้อง ได้แก่ รำแม่บทใหญ่ รำแม่บทเล็ก รำและระบำต่าง ๆ

ขั้นตอนที่ 4 ฝึกรำหน้าพาทย์ ประกอบด้วย การฝึกรำหน้าพาทย์เบื้องต้น ได้แก่ เชิด เสมอและการฝึกรำหน้าพาทย์ที่มีท่ารำซับซ้อนและมีจังหวะที่ต้องใช้ความสามารถมากขึ้น

ขั้นตอนที่ 5 ฝึกรำแบบระบำและละคร เป็นการฝึกรำใช้บทแบบรำและละคร รวมถึงการรำอวดฝีมือของผู้แสดง ได้แก่ ฝึกรำเดี่ยวและรำคู่ ฝึกรำใช้บทในการแสดงละครประเภทต่าง ๆ ได้แก่ ละครใน ละครนอก ละครพื้นทาง เป็นต้น รวมถึงการฝึกรำใช้อาวุธด้วย

นอกจากการฝึกตามกระบวนการฝึกข้างต้นแล้ว การสร้างประสบการณ์การแสดงให้กับผู้ฝึกหัดให้ออกแสดงในงานต่าง ๆ เป็นประโยชน์กับผู้ฝึกหัดรำไทยมาก เพราะผู้ที่ได้ออกแสดงจะได้รับการฝึกเพิ่มเติมโดยมีครูดูแลจับท่าทางอย่างใกล้ชิดมากกว่าการเรียนรวมในชั้นเรียน ทั้งยังได้ฝึกจิตใจให้เกิดสมาธิ นิ่งและสงบ นำพาตนเข้าสู่การแสดงอย่างเต็มที่เพื่อให้เกิดความผิดพลาดน้อยที่สุดหรือไม่เกิดขึ้นเลย

การจัดระเบียบร่างกายของตัวพระผู้หญิง

ด้วยเหตุที่สรีระร่างกายผู้หญิงต่างจากชายแต่ต้องใช้ร่างกายในการรำเป็นตัวพระเช่นเดียวกันดังนั้นผู้ฝึกหัดหญิงต้องมีความรู้และได้รับการฝึกหัดให้ใช้ร่างกายทุกส่วนที่ใช้ในการรำทั้งการเคลื่อนไหวและไม่เคลื่อนไหวให้ได้เทียบเท่าชายเพื่อให้ผู้ชมเห็นจริงตามที่ตัวละครสื่อออกไป ดังนั้นผู้ฝึกหัดต้องเรียนรู้วิธีใช้ร่างกายแบบตัวพระที่ถูกต้อง ดังนี้

1. **เริ่มจากการตั้งลำตัวให้ตรง** ตัวพระผู้หญิงต้องฝึกตั้งลำตัวให้ตรง โดยการตั้งตัว ตั้งไหล่ด้วยการดันกระเบนเหน็บหรือเกลียวหลังไปข้างหน้าและต้องเกร็งหน้าท้องลงมาถึงขาหนีบ ที่เรียกว่า “ทับหน้า” หรือ “ทับหน้าขา” เพื่อกันไม่ให้ลำตัวแอ่นไปข้างหน้ามากเกินไปรวมถึงต้องตั้งหน้าให้ตรงอีกด้วย

2. การจัดระเบียบร่างกายส่วนต่าง ๆ อย่างตัวพระ เป็นการใช้อวัยวะส่วนต่าง ๆ ในการรำ ได้แก่

2.1 การใช้ศีรษะในการรำ ตัวพระผู้หญิงต้องใช้ศีรษะให้สัมพันธ์กับไหล่และเกลียวข้างหมายถึงในการเอียงศีรษะต้องเอียงไหล่ข้างเดียวกันตามไปด้วย ถ้าเป็นการลักคอตองเอียงศีรษะตรงกันข้ามกับไหล่ที่เอียงเป็นต้น

2.2 การใช้แขนและมือในการรำของตัวพระผู้หญิง มีลักษณะทั่วไปเช่นเดียวกับตัวละครประเภทอื่นต่างกันเฉพาะที่ระดับ ตำแหน่งและทิศทางของแขนเท่านั้น ในกรณีของตัวพระผู้หญิงต้องจัดแขนและมือในแบบของตัวพระ ได้แก่ วงบนต้องให้แขนโค้งขึ้นไปด้านข้างปลายมืออยู่ที่ระดับแง่ศีรษะ วงล่างให้แขนโค้งลงด้านข้างหน้าปลายมืออยู่ระดับเอว ปลายมือระดับล่างสุดต้องไม่ต่ำกว่าสะโพกและต้องกันศอกให้ห่างจากลำตัว (วงล่าง) ประมาณ 1 ฝ่ามือด้วย ดังภาพต่อไปนี้



ภาพที่ 2 ตัวอย่างการใช้ศีรษะ ไหล่และแขนกับมือแบบตั้งในแบบตัวพระลักษณะต่าง ๆ

ที่มา : สุภาวดี โพธิเวชกุลและสวภา เวชสุรกษ

2.3 การใช้ขาและเท้าในการรำของตัวพระผู้หญิงมีหลายแบบ แต่ละแบบมีวิธีการวางเท้าแตกต่างกัน แต่ที่สำคัญคือการย่อตัวลงเพื่อให้เกิดเหลี่ยมขาที่เข้าทั้งสองทำให้ดูมีความแข็งแกร่งอย่างชายที่แตกต่างจากหญิง ดังแสดงให้เห็นภาพการวางเท้าแต่ละแบบประกอบกับการปฏิบัติจริงของตัวพระผู้หญิง ต่อไปนี้

อธิบายสัญลักษณ์เท้าที่ใช้ในตาราง



วางเท้าบนพื้นด้วยจุมูกเท้าถึงนิ้วเท้า



วางเท้าบนพื้นแบบเต็มเท้า

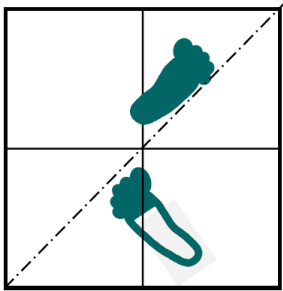
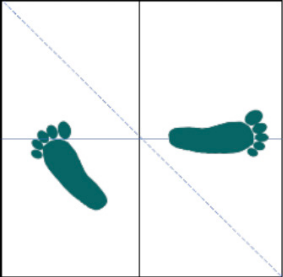
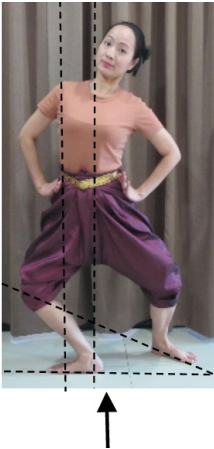
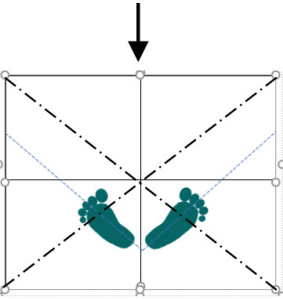
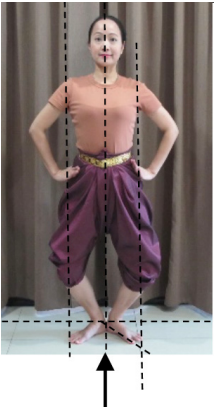


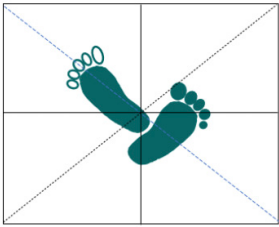
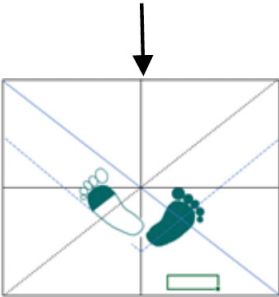
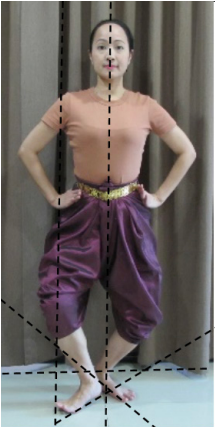
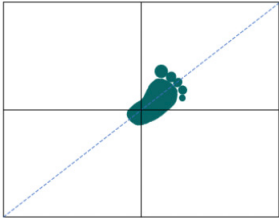
วางเท้าบนพื้นแบบเต็มเท้าแต่ให้กระดูกเฉพาะนิ้วเท้าขึ้นจากพื้น

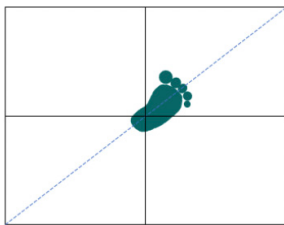
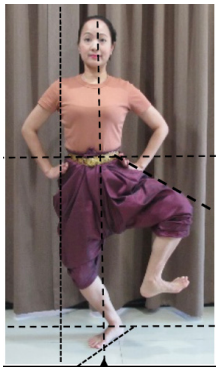
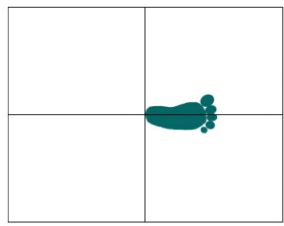


วางเท้าบนพื้นด้วยจุมูกเท้า แต่ให้ยกสันเท้าและกระดูกนิ้วเท้าขึ้นจากพื้น

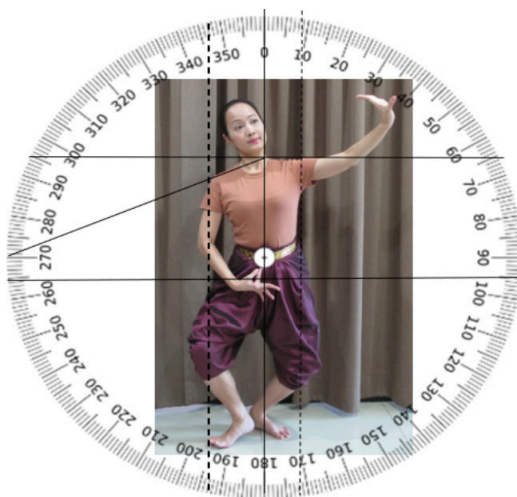
ตารางที่ 5 การใช้ขาและเท้าอย่างรำไทยของตัวพระผู้หญิง
ที่มา : สุภาวดี โพธิเวชกุลและสวภา เวชสุรักษ์

ลำดับ	การวางเท้าในการรำสำหรับตัวพระ	การใช้ขาและเท้าในการรำตัวพระ	วิธีการปฏิบัติ
1	ก้าวหน้า 		ก้าวหน้า ให้หัวแม่เท้าที่ก้าวเฉียงไปด้านข้างประมาณ 30 องศา โดยใช้สันเท้าแตะพื้นก่อนให้ตรงกับหัวแม่เท้าของเท้าที่อยู่ข้างหลัง ห่างกันประมาณหนึ่งคืบ แล้วจึงวางเท้าที่ก้าวให้เต็มเท้า น้ำหนักของลำตัวส่วนใหญ่อยู่ที่เท้าหน้า ส่วนเท้าหลังใช้จุมูกเท้าแตะพื้นเป็นแนวเฉียงขนานกับเท้าหน้า เปิดสันเท้า ย่อเข่าลงเพื่อให้เกิดเหลี่ยมเท้ากันที่เข้าทั้ง 2 ข้าง
2	ก้าวข้าง 		ก้าวข้าง ให้หัวแม่เท้าของเท้าที่ก้าวเฉียงไปด้านข้างระดับเดียวกับสันเท้าโดยใช้สันเท้าแตะพื้นก่อน และให้สันเท้าที่ก้าวอยู่ตรงกับหัวแม่เท้าของเท้าที่วางอยู่ด้านหลังท่า มุมประมาณ 25 องศาห่างกันประมาณหนึ่งคืบถึงหนึ่งคืบครึ่ง แล้วจึงวางเต็มเท้า น้ำหนักของลำตัวจะโน้มไปทางเท้าที่ก้าว ย่อเข่าลงเพื่อให้เกิดเหลี่ยมเข้าทั้ง 2 ข้าง
3	ผสมเท้าตรง 		ผสมเท้าตรง คือการวางเท้าทั้ง 2 ข้างรวมกันให้สันเท้าทั้งสองข้างชิดกันและแยกปลายเท้าออกจากกันให้แต่ละเท้าทำมุมประมาณ 25 องศา ทรงตัวตรงให้ลำตัวอยู่กึ่งกลางระหว่างขาทั้งสองข้างให้เท้าทั้งสองข้างรับน้ำหนักตัวเท่ากัน ย่อตัวลงให้เกิดเหลี่ยมที่เข้าทั้ง 2 ข้าง ห่างจากแกนกลางลำตัวเท่า ๆ กัน

4	ผสมเท้าเหลื่อม 		ผสมเท้าเหลื่อม เป็นการวางเต็มเท้าทั้ง 2 ข้างให้เหลื่อมกัน เท้าที่รับน้ำหนักให้ท่ามูมประมาณ 25 องศา เท้าอีกข้างหนึ่งวางเหนือส้นเท้าข้างที่ยืนรับน้ำหนัก ท่ามูมในองศาเดียวกันพร้อมทั้งกระดกนิ้วเท้าขึ้นให้ตึง ย่อตัวลงให้เกิดเหลี่ยมเข้าทั้ง 2 ข้างเท่า ๆ กันอย่างสมดุล
5	จรดเท้า 		จรดเท้า เป็นการใช้เท้าข้างหนึ่งวางเต็มเท้ารับน้ำหนักในแนวเฉียงท่ามูมประมาณ 30-35 องศา แล้วใช้เท้าอีกข้างหนึ่งแตะที่พื้นด้วยจุมเท้าท่ามูมประมาณ 30-35 องศาใกล้กับเท้าที่ยืน เปิดส้นเท้าและกระดกนิ้วเท้าขึ้นพื้นพื้น ย่อตัวลงให้เกิดเหลี่ยมเข้าทั้ง 2 ข้างเท่า ๆ กันอย่างสมดุล
6	กระดกเท้า 		ยืนกระดกเท้า ผู้ร่าจะอยู่ในท่ายืนก้าวหน้าให้เท้าวางเฉียงท่ามูมประมาณ 40 องศา แล้วยกขาส่วนล่างของเท้าที่อยู่ข้างหลังขึ้น หนีบน่องเข้าหาขาส่วนบนให้มากที่สุด หักข้อเท้าลงให้เท้าตรงกับส้นหน้าแข้งฝ่าเท้าที่ยกหงายขึ้น ตั้งปลายนิ้วเท้า ข้อสำคัญต้องถีบเข้าไปด้านหลังให้มากและระวังไม่ให้เข้าชิดกันรวมถึงต้องตั้งให้ลำตัวตรงไม่เอนไปด้านหน้า

ลำดับ	การวางเท้าในการรำ สำหรับตัวพระ	การใช้ขาและเท้า ในการรำตัวพระ	วิธีการปฏิบัติ
7	ยกเท้า 		การยกเท้า ผู้ร่ายยืนรับน้ำหนักด้วยเท้าข้างใดข้างหนึ่งที่วางเต็มเท้าบนพื้นในแนวเฉียงทำมุมประมาณ 35 องศา และยกเท้าอีกข้างหนึ่งขึ้นมาทางด้านข้างลำตัวก่อนไปด้านหน้าเล็กน้อยให้ขาส่วนบนลาดลงมาจากแกน แนวนอนประมาณ 20 องศาปล่อยขาส่วนล่างให้ตกลงพร้อมกับกระดกหลังเท้าขึ้นให้ฝ่าเท้าขนานกับพื้นและกระดกนิ้วเท้าให้ตั้งขึ้นด้วย
8	กระดกเสี้ยว 		กระดกเสี้ยว ผู้ร่ายอยู่ในท่าก้าวข้างให้หันปลายเท้าข้างหนึ่งไปด้านข้างยืนรับน้ำหนัก แล้วยกขาส่วนล่างของเท้าอีกข้างหนึ่งขึ้นหนีบน่องเข้าหาขาส่วนบนให้มากที่สุด กระดกเท้าหักลงให้ปลายเท้าตรงกับสันหน้าแข้งของเท้ายก ดึงปลายนิ้วเท้า ข้อสำคัญต้องถีบเข้าไปด้วยข้างให้มาก ระวังไม่ให้เข้าทั้งสองชิดกันและต้องดันส่วนเท้าให้ค่อนมาด้านหน้า (หมายถึงเมื่อมองจากด้านหน้าต้องสามารถมองเห็นเท้าที่กระดกเสมอ ดังภาพ) กดตะคากหรือสะโพกลงไม่ให้เนื้อส่วนสะโพก

ข้อสังเกตจากการจัดระเบียบร่างกายของผู้รำตัวพระ พบว่า ผู้รำต้องทรงตัวตรง ตั้งไหล่ จัดท่าทางส่วนขาถึงเท้าให้เกิดเหลี่ยม และตั้งลำตัวส่วนบนให้ตรงหรือเอียงไปด้านข้างให้เห็นเป็นส่วนโค้งโดยไม่ให้หัวไหล่เกินแนวเข่าของตัวเองที่มีความสัมพันธ์กันในแนวตั้งอย่างน้อย 2 ใน 3 จุดคือหัวไหล่เข่าและปลายเท้า กล่าวคือถ้าเป็นการทรงตัวตรงไม่เอียงไปด้านใดด้านหนึ่งพบว่าไหล่และเข่าของผู้รำอยู่ในตำแหน่งเดียวกัน (แกนตั้ง) แต่ถ้ามีการเอียงศีรษะไปด้านใดด้านหนึ่งกลับพบว่าไหล่และปลายเท้าอยู่ในตำแหน่งเดียวกันแทน ส่วนแขนทำให้เกิดวง เหลี่ยมหรือเส้นตรงในตำแหน่ง ทิศทางและระดับต่าง ๆ แต่กำหนดให้ระดับบนสุดของปลายมือไม่เกินศีรษะและระดับล่างสุดไม่ต่ำกว่าสะโพก ที่สำคัญคือการกันศอกให้ห่างจากลำตัวประมาณ 1 ฝ่ามือ โดยสังเกตจากภาพท่ารำซ้อนกับไม้โปรแทคเตอร์ พร้อมคำอธิบายด้านล่าง ดังนี้



ภาพที่ 3 ท่ารำที่มีการผสมท่าทางของลำตัว ศีรษะ แขน ขา ในท่าสอดสร้อยมาลา

ที่มา : สุภาวดี โพธิเวชกุลและสวภา เวชสุรักษ์

จากตัวอย่างท่ารำไทยนี้แสดงการใช้ศีรษะ แขนและมือสัมพันธ์กับร่างกายทุกส่วน ดังนี้

1. สังเกตลำตัวผู้รำแบ่งออกเป็น 2 ส่วน ได้แก่ ส่วนที่ 1 คือ ส่วนที่สามารถเอียง ไปด้านข้างได้เริ่มตั้งแต่ศีรษะ ลงมาส่วนไหล่ ถึงสะโพกและส่วนที่ 2 คือส่วนที่ต้องตั้งตรงไม่เอียงไปด้านใดด้านหนึ่งของแกนกลางลำตัว เริ่มตั้งแต่ ขาหนีบลงมาถึงเท้า

2. การเอียงศีรษะพร้อมกับกอดไหล่และเกลียวข้างต้องสัมพันธ์กัน กล่าวคือ เมื่อจะเอียงศีรษะต้องกอดไหล่ลง จากแกนกลางลำตัวด้านบนประมาณ 20 องศาทำให้ไหล่เอียงออกนอกแกนกลางลำตัวศีรษะจะเอียงตามไหล่โดยให้ ใบหูอยู่ตรงกับไหล่เพื่อไม่ให้หน้าคว่ำลง ขณะเดียวกันเกลียวข้างจะอ่อนตามมาด้วยแต่ไม่มากนัก

3. การใช้แขนและมือในท่าวางบน (ซ้าย) และจับหางยในระดับวงล่าง (ขวา) การทำท่าวบนหรือวงล่างประกอบ ด้วยการใช้ข้อต่อ 3 จุด ได้แก่ หัวไหล่ ข้อศอก และข้อมือ จากภาพเห็นได้ว่า

- หากเป็นท่าวบนข้อต่อหัวไหล่และข้อศอกอยู่ในระนาบเดียวกัน แต่ยกข้อมือและกระดกหลังมือขึ้นให้ ปลายมืออยู่ประมาณแ่งศีรษะตามเกณฑ์ท่าวบนของตัวพระให้แขนดูเป็นวงโค้งทางด้านข้าง

- หากเป็นวงล่าง ให้แขนตกลงมาด้านข้างลำตัวจากข้อต่อหัวไหล่ พร้อมกับก้นศอกไปด้านข้างให้ห่างจาก ลำตัว (บริเวณเอว) ประมาณ 1 ฝ่ามือ ส่วนของข้อมืออยู่ระดับหน้าท้องเพื่อให้มือจับหรือมือแบตั้งขึ้นให้ปลายมือ อยู่ประมาณหัวเข่า

4. ข้อควรระวังคือเมื่อจะเอียงศีรษะและไหล่ออกจากแกนกลางลำตัว ต้องระวังไม่ให้ส่วนที่ 2 ของร่างกายบิด หรือคดงออย่างที่เรียกว่า “สะโพกยื่น” หมายความว่า ส่วนของร่างกายส่วนที่ 2 หรือส่วนล่างต้องทรงตัวอย่างสมดุล โดยยึดแกนกลางลำตัวไว้ให้มั่นคง และส่วนที่ 1 ยังคงต้องดันเอว ดันไหล่และทับหน้าขาตลอดเวลา

โดยสรุปเรื่องที่ผู้หญิงได้รับบทให้เป็นตัวพระในการแสดงละครเวทีเริ่มมีมาตั้งแต่สมัยกรุงศรีอยุธยาตอน ปลายและสืบต่อมาจนถึงปัจจุบันนั้นต้องผ่านการคัดเลือกและการฝึกหัดเป็นขั้นตอนอย่างการฝึกตัวพระผู้ชาย สังเกตได้ว่าการจัดระเบียบร่างกายขณะรำนั้นแบ่งออกเป็น 3 ส่วนที่ชัดเจนคือ ส่วนที่ 1 ตั้งแต่ศีรษะลงมาถึงสะโพก เป็นการจัดลำตัวได้ในลักษณะตรงและโค้งทางด้านข้าง ส่วนที่ 2 ตั้งแต่ต้นขาถึงเท้าเป็นการจัดร่างกายให้เกิดมุม

หรือเหลี่ยมและส่วนที่ 3 เป็นการจัดทำของแขนทำได้ 3 ลักษณะคือ 1) ท่ามือแบควางอแขนจะเป็นส่วนโค้ง 2) ท่ามือแบหงายและท่าจีบแบบงอแขนจะเกิดเหลี่ยมที่ข้อศอกและข้อมือ 3) ส่วนในท่าเหยียดแขนเป็นเส้นตรง ทุกลักษณะของมือซึ่งจะเกิดมุมที่รักแร้เพิ่มขึ้น

สรุปและข้อเสนอแนะ

ในการฝึกหัดตัวละครพระผู้หญิงให้พร้อมเพื่อการแสดงละครนั้น นอกจากการฝึกจัดร่างกายและฝึกวิธีรำให้งามตามแบบแผนแล้ว การแสดงอารมณ์ทางสีหน้าและกิริยาอาการตามบทบาทที่ได้รับก็สำคัญมาก เพราะเป็นการสร้างสุนทรียรสให้ผู้ชมในระหว่างชมละครพร้อมกับการชมความงามของท่ารำที่เคลื่อนไหวทั้งแบบเคลื่อนที่และไม่เคลื่อนที่ตามแบบแผนรำไทยแบบหลวงซึ่งนำมาประกอบสร้างเป็นละครหลากหลายเรื่อง สำหรับการจัดร่างกายตัวละครพระผู้หญิงในการรำไทยดังกล่าวนี้นับเป็นผลึกประสบการณ์ที่มีคุณค่ายิ่งของนาฏศิลป์ป็นครั้งบรรพกาลได้คิดสร้างและปรับปรุงจนเกิดเป็นรูปแบบเฉพาะตัวละครที่นำมาใช้ในการแสดงให้เห็นความแตกต่างและสามารถแบ่งประเภทตัวละครทั้งพระ นาง ยักษ์และลิงได้ชัดเจนยิ่งขึ้น นับเป็นภูมิปัญญาสำคัญอย่างหนึ่งที่ควรยกย่องและสืบทอดเป็นศิลปะทางนาฏศิลป์ของไทยที่งดงามต่อไป ใช้ในการสอน การสร้างสรรค์ การแสดง

บรรณานุกรม

ธนิต อยู่โพธิ์. ศิลปะละครรำหรือคู่มือนาฏศิลป์ไทย. กรุงเทพฯ : ศิวพร, 2516.

ยุวดี วัชรางกุล. “รอยยิ้มของโม่งยาม : บันทึกสมัยพระนารายณ์ของนิโคลัส แชร์ แวส ตอน 2.”
<https://story.pptvhd36.com/@yuvadee/5ac98ad0e9933>.

สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอกรมพระยาดำรงราชานุภาพ. *ตำนานละครอิเหนา*. พระนคร : คลังวิทยา, 2507.

สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอกรมพระยาดำรงราชานุภาพ. *ละครฟ้อนรำ*. กรุงเทพฯ : มติชน, 2546.

สุภาวดี โพธิเวชกุล. *แก้ไขท่าทางในการปฏิบัติท่ารำให้ได้มาตรฐานนาฏศิลป์ไทยแบบหลวง*. กรุงเทพฯ :
คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏสวนสุนันทา, 2552.

สุรพล วิรุฬห์รักษ์. *วิวัฒนาการนาฏศิลป์ไทยในกรุงรัตนโกสินทร์ พ.ศ. 2325-2477*. กรุงเทพฯ :
สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2543.

หอัครศิลป์ปิ่น กรมส่งเสริมวัฒนธรรม. “นางสาวเวณิกา บุนนาค.” <https://m.facebook.com/media/set>.

อาคม สายาคม. *รวมงานนิพนธ์ของนายอาคม สายาคม*. กรุงเทพฯ : กรมศิลปากร, 2545.

ลีลาการบรรเลงและตีความบทประพันธ์ เอฟิโสดหมายเลข 1-3 สำหรับทิมปานี
โดยเผ่าพันธ์ อำนาจธรรม
PERFORMANCE PRACTICE AND INTERPRETATION ON EPISODES NO 1-3 FOR
TIMPANI BY PAOPUN AMNATHAM

สุรเดช ศรีวาริรัตน์* SURADECH SRIWAREERAT*
ศศิ พงศ์สรายุทธ** SASI PONGSARAYUTH**

บทคัดย่อ

การศึกษาลีลาการบรรเลงและตีความบทประพันธ์ "เอฟิโสดหมายเลข 1-3" สำหรับทิมปานีมีจุดประสงค์เพื่อพัฒนาทักษะการบรรเลงเครื่องกระทบสากลให้มีคุณภาพมากยิ่งขึ้น และศึกษาค้นคว้าข้อมูลเกี่ยวกับบทประพันธ์ ที่นำมาใช้ในการแสดงเครื่องกระทบสากล รวมถึงศึกษาประวัติผู้ประพันธ์ และวิเคราะห์องค์ประกอบ และตีความเทคนิคการบรรเลงเพื่อเพิ่มความเข้าใจในบทประพันธ์ ซึ่งเป็นองค์ประกอบสำคัญที่ทำให้สามารถสื่อสารดนตรีสู่ผู้ฟังได้ตรงกับสิ่งที่ผู้ประพันธ์ต้องการ

บทประพันธ์ เอฟิโสดหมายเลข 1-3 สำหรับทิมปานี โดยเผ่าพันธ์ อำนาจธรรม ประพันธ์ขึ้นเพื่อให้เป็นบทประพันธ์ที่สามารถใช้เป็นแบบเรียนหรือแบบฝึกหัดสำหรับการปฏิบัติเครื่องดนตรีทิมปานี โดยสอดแทรกเทคนิควิธีผลิตเสียงทิมปานีที่แตกต่างกันให้ได้เสียงที่สมบูรณ์ และถูกต้องตามแบบแผนวิธีการปฏิบัติเครื่องดนตรีทิมปานี ในมาตรฐานการบรรเลงรูปแบบเครื่องกระทบสากล อีกทั้งยังเป็นผลงานสร้างสรรค์บทประพันธ์ สำหรับการบรรเลงเดี่ยวทิมปานีขึ้นใหม่ โดยนักประพันธ์เพลง และนักทิมปานีชาวไทยเผยแพร่ต่อสาธารณชนอีกด้วย

คำสำคัญ : เครื่องกระทบสากล/ เอฟิโสด /เผ่าพันธ์ อำนาจธรรม/ทิมปานี

*นิสิตระดับปริญญาโทบัณฑิต สาขาวิชาดุริยางคศิลป์ตะวันตก ภาควิชาดุริยางคศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, boy_per@hotmail.com.

*Master student of Program in Western Music, Department of Music, Faculty of Fine and Applied Arts, Chulalongkorn University, boy_per@hotmail.com.

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

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

Abstract

The study “Performance practice and interpretation on episodes 1-3 for timpani” aims to improve percussion instrument playing quality and examine the music, the author, composition and technique to improve understanding of the music, which is a major factor in conveying message to the audience.

The music, Episode 1-3 for Timpani by Paopun Amnatham, was written as a lesson or exercise for practicing Timpani. The music inserts techniques to produce perfect and correct Timpani tones in accordance with prevailing standards and practices for percussion instruments. This music is also a novel, creative work by Thai music writer/Timpanist that is released to the public.

Keywords: Percussion Instruments/Episode/Paopan Amnarttham/Timpani

บทนำ

การศึกษาลีลาการบรรเลงและตีความบทประพันธ์ "เอพิโซดหมายเลข 1-3" สำหรับทิมปานีเนื่องจากเป็นบทประพันธ์ที่มีเอกลักษณ์โดดเด่น มีเทคนิคการบรรเลงขั้นสูง เป็นการเปิดโลกทัศน์ด้านบทบาทของเครื่องดนตรีกระทบสากลที่กลายเป็นผู้บรรเลงทำนองหลัก และบรรเลงได้อย่างพลิ้วไหวอย่างไพเราะไม่แพ้เครื่องดนตรีชนิดอื่น ซึ่งบทประพันธ์นี้จะประกอบไปด้วยเทคนิคในการเล่นเครื่องทิมปานีโดยจะมีการนำแบบฝึกหัดมาเป็นส่วนประกอบของเพลง และยังมีการเลือกเสียงในการใช้บรรเลงออกมาที่แตกต่างกัน เพื่อให้มีมิติเสียงที่หลากหลายมากขึ้นทั้งในด้านรูปแบบ และการนำเสนอบทประพันธ์นี้ ส่งผลให้ผู้แสดงได้พัฒนาความสามารถในการบรรเลงเครื่องกระทบสากลทั้งในบทบาทการแสดงเดี่ยวรวมถึงได้มีโอกาสในการศึกษาบทประพันธ์อย่างลึกซึ้ง

วัตถุประสงค์และขอบเขตการวิจัย

เพื่อศึกษารูปแบบการสร้างสรรคงานด้านดนตรี รวมไปถึงการศึกษาและเผยแพร่ความเป็นมาของผู้ประพันธ์ และบทประพันธ์ที่นำมาแสดง สามารถแบ่งได้ดังนี้

1. เพื่อศึกษาบทประพันธ์ EPISODES NO. 1-3 FOR TIMPANI และชีวประวัติของผู้ประพันธ์เพลง
2. เพื่อวิเคราะห์บทเพลงและเทคนิคในการบรรเลงบทเพลง
3. เพื่อนำเสนอวิธีการฝึกซ้อมบทประพันธ์เพื่อการแสดงดนตรี

วิธีการดำเนินการวิจัย

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

ผลการวิจัย

ประวัติเผ่าพันธ์ อำนาจธรรม

เผ่าพันธ์ อำนาจธรรม นักบรรเลงเครื่องกระทบสากลและนักประพันธ์เพลงชาวไทย เกิดเมื่อวันที่ 14 พฤษภาคม 2524 ภูมิลำเนาเป็นคนกรุงเทพมหานคร เริ่มศึกษาดนตรีเมื่ออายุ 11 ปี ในวงโยธวาทิตโรงเรียนอุดมศึกษา และโรงเรียนบดินทรเดชา (สิงห์ สิงหเสนี) กับอาจารย์พลลภ จีบสุวรรณและอาจารย์สุพจน์ เจณะสมบัติ จากนั้นได้เข้าศึกษาต่อ ณ ภาควิชาดนตรีศึกษา คณะครุศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ด้วยโครงการศิลปะดีเด่นระดับชาติ และได้ศึกษาวิชาเครื่องกระทบสากลกับอาจารย์ณัฐวัณ ยอดศรีทอง อาจารย์เกษม ทิพย์เมธากุล อาจารย์ Maria Jenner และอาจารย์ อรรถสิทธิ์ วัฒนาวงสารรัตน์ ตามลำดับ รวมทั้งได้ศึกษาวิชาการอำนวยการวงเพลงกับผู้ช่วยศาสตราจารย์ พันเอก ชูชาติ พิทักษากร ศิลปินแห่งชาติ

ขณะศึกษาอยู่ที่จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัยเมื่อปี พ.ศ.2544 - 2545 ได้ผ่านการคัดเลือกที่ Madison Wisconsin, USA และได้เข้าร่วมแสดงแข่งขัน Drum Corps International 2002 โดยเป็นสมาชิกวง Madison scouts Drum and Bugle Corps ภายใต้การดูแลของอาจารย์ Jeff Moore และอาจารย์ Brian Johnson ในระหว่างนั้นได้รับรางวัลชนะเลิศการประกวด Keyboard Percussion ในรายการ DCM Solo & Ensemble และได้รับตำแหน่ง “Keyboard Champion แห่งปี ค.ศ.2002” เมื่อจบการศึกษาที่จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัยได้ผ่านการคัดเลือกและเดินทางไปศึกษาต่อที่เมือง Salzburg ประเทศออสเตรีย โดยรัฐบาลออสเตรียเป็นผู้สนับสนุน และได้ศึกษาวิชาเครื่องกระทบสากลกับผู้ยิ่งใหญ่ในวงการ Percussion Prof. Dr.Peter Sadlo ที่มหาวิทยาลัย Mozarteum ในระหว่างการศึกษาที่ออสเตรีย ได้เข้าร่วมการแข่งขัน Pendilm International Percussion Competition เมือง Plovdiv ประเทศบัลแกเรีย เผ่าพันธ์ได้รับรางวัลชนะเลิศ จากการแข่งขันครั้งนี้ ในฐานะที่เป็นนัก Soloist เผ่าพันธ์ ได้รับเชิญจาก Percussion Club Austria ณ กรุงเวียนนา และได้รับเชิญจากเมืองเจนีวณทอลเสวน ประเทศจีน Percussion Festival Hallem ฯลฯ นอกจากนั้นยังได้รับเชิญจากหลายสถาบันเพื่อแสดงร่วมหลายครั้งในยุโรป อาทิเช่น Junge Philharmonic Salzburg (Austria), Philharmonic der nationen (Germany) เป็นต้น ซึ่งเผ่าพันธ์ได้รับรางวัลชนะเลิศที่ International Marimba Competition 2009 (Salzburg, Austria) และได้รับคะแนนสูงสุดในการแข่งขัน International Percussion Competition (Marimba) 2016 ที่ประเทศอิตาลีอีกด้วย

หลังจากจบการศึกษาระดับปริญญาตรีและปริญญาโทจาก Mozarteum University แล้วปัจจุบันเผ่าพันธ์เป็นอาจารย์ประจำคณะดุริยางคศาสตร์ มหาวิทยาลัยศิลปากรตำแหน่ง ผู้ช่วยศาสตราจารย์ และเป็นกรรมการวงโยธวาทิตของกรมพลศึกษากระทรวงการท่องเที่ยว และสมาชิกวงดุริยางค์ซิมโฟนีกรุงเทพ Principal Timpanist นอกจากนี้ยังเป็นวิทยากรพิเศษให้กับสถาบันการศึกษาต่าง ๆ และ Masterclass ทั้งในประเทศและต่างประเทศอีกด้วย

ลีลาการบรรเลงและตีความบทประพันธ์ Episodes No. 1-3 For Timpani

1. โครงสร้างของบทประพันธ์

บทประพันธ์ประกอบด้วยกระบวนเพลงทั้งหมด 3 ท่อนได้แก่ Timpani solo episodes one Timpani solo episodes two และ Timpani solo episodes three บันไดเสียง C major เป็นหลักยกเว้นท่อน 3 ครั้งหลังที่เป็นบันไดเสียง B major สามารถวิเคราะห์บทประพันธ์ โดยแบ่งเป็นมิติทางดนตรี แต่ละด้านที่สำคัญ และปรากฏในบทประพันธ์ ดังนี้

ตารางที่ 1 ตารางตัวอย่างการเขียนตารางประกอบบทความ
ที่มา : ผู้วิจัย

ช่วงเพลง	ห้องเพลง	คุณลักษณะทางดนตรีโดยสังเขป
กระบวนที่ 1 : สังกีตลักษณ์แบบสามตอน (Ternary Form)		
Introduction	1-4	เกริ่นนำด้วยโมทิฟ 4 โน้ต
A	5 - 16	เนื้อหาดนตรี A1
A	17-30	เนื้อหาดนตรี A2
B	31-52	เนื้อหาดนตรี B1
A	53 - จบเพลง	จบเพลง ห้องที่ 68 เนื้อหาดนตรี A และ B
กระบวนที่ 2 : สังกีตลักษณ์แบบแปลงทำนอง (Thematic Transformation Form)		
A-B 1	1-12-18	เนื้อดนตรี A และ B
A-B2	19- 33-36	เนื้อดนตรี A และ B
A-B 3	37-57-64	เนื้อดนตรี A และ B
กระบวนที่ 3 : สังกีตลักษณ์แบบตอน (Sectional Form)		
Sect. 1	1-8	Oblique s Movement
Sect.2	9-14	Paradiddle & Hi-Hat 1
Sect. 3	15-20	Bowl Sound
Sect. 4	21-28	Line and Cross
Sect. 6	29-40	Paradiddle & Hi-Hat 2
3	41-66	Multiple
Coda	67-จบเพลง	โมทิฟ 4 โน้ต

จังหวะ (Rhythm)

บทประพันธ์มีการใช้เครื่องหมายกำหนดจังหวะ (Time Signature) หลายแบบสลับกันไปมาเพื่อต้องการให้ผู้บรรเลงได้ฝึกทักษะด้านจังหวะ ซึ่งถือเป็นสิ่งสำคัญอันดับแรกสำหรับนักดนตรีเครื่องกระทบสากลและในบทประพันธ์ผู้บรรเลงจะได้ปฏิบัติกับอัตราจังหวะปรกติ (Simple Time) อัตราจังหวะผสม (Compound Time) อัตราจังหวะซับซ้อน (Complex Time) และอัตราจังหวะอิสระ (Freely) สามารถอธิบายอัตราจังหวะตามลักษณะที่สำคัญดังต่อไปนี้

อัตราจังหวะอิสระ (Freely)

บทประพันธ์ลักษณะจังหวะที่อิสระให้ผู้บรรเลงกำหนดความเร็วตลอดจนชีพจรการนับจังหวะอย่างอิสระ ตัวอย่างเช่น ในท่อนแรก ห้องที่ 31 เป็นต้นไปจะมีลักษณะของอัตราจังหวะโดยตลอด ผู้บรรเลงจะต้องกำหนดความเร็วชีพจรตลอดจนประโยคในการบรรเลงโดยใช้สติปัญญาของตนเอง ทั้งนี้จะเป็นการฝึกทักษะการแบ่งประโยคเพลง ที่เป็นหนึ่งในทักษะที่สำคัญเช่นเดียวกัน

Cadenza Rubato
31 buzz roll
flip stick(end)
f
mf
on rim
A A A A
R R L L
35 on head
RL RL RL R L RL
p sub. f
n
RL RL RL RL
R R L L

ตัวอย่างที่ 1 ตัวอย่างโน้ตเพลง ท่อน Cadenza Rubato

ที่มา : เผ่าพันธุ์ อำนางธรรม, การประพันธ์เพลง "เอพิโซดหมายเลข 1-3" สำหรับทีมปานิ
(กรุงเทพมหานคร : สำนักพิมพ์แห่งมหาวิทยาลัยศิลปากร, 2559).

เฮมิโอลา (Hemiola) คือลักษณะจังหวะสองในชีพจรสามหรือจังหวะสามในชีพจรสอง เป็นหนึ่งในทักษะที่จำเป็นในการฝึกฝนเพื่อเพิ่มพูนความสามารถด้านจังหวะของนักบรรเลงเครื่องกระทบ โดยเฉพาะเฮมิโอลาในทีมปานิ จะเป็นการฝึกฝนการแยกประสาทในการบรรเลง เช่นตัวอย่าง

เฮมิโอลาที่พบในท่อนที่ 1 ห้องที่ 20-21 และ 27-28



ตัวอย่างที่ 2 ตัวอย่างโน้ตเพลงท่อน เฮมิโอลา

ที่มา : เผ่าพันธุ์ อำนาจธรรม, การประพันธ์เพลง "เอพิโซดหมายเลข 1-3" สำหรับทิมปานี
(กรุงเทพมหานคร : สำนักพิมพ์แห่งมหาวิทยาลัยศิลปากร, 2559).

นอกจากนี้การใช้อัตราจังหวะที่แตกต่างกัน และต่อเนื่องกันนั้นจะเป็นไปในพื้นฐานแนวคิดของประโยคเพลงมากกว่าเหตุผลอื่น กล่าวคือ จะใช้อัตราจังหวะในการรองรับสัดส่วนโน้ตเพลงใด ๆ ก็ตามจะเป็นไปตามลักษณะของประโยคเพลงนั้น โดยมีได้คำนึงถึงเหตุผลด้านอื่นใดของมิตินตรี

2. มิติด้านเสียงประสาน (Harmony)

ปรกติเราจะพบว่าทิมปานี มักจะบรรเลงกลุ่มเสียงต่ำ ที่ทำหน้าที่เบสให้กับเนื้อหาดนตรีนั้น แต่ในบทประพันธ์เดี่ยวทิมปานี ไม่มีเครื่องดนตรีอื่นบรรเลงประกอบด้วย ทิมปานีจึงต้องทำหน้าที่สร้างเสียงประสานด้วยตัวเอง โดยอาจจะปรากฏกลุ่มโน้ตที่มีลักษณะของโน้ตเปียโน (Pianistic) เมื่อบรรเลงโดยทิมปานีที่มีเสียงสะท้อนกังวานค้างอยู่มาก ก็จะผสมเสียงตัวเองกลายเป็นกลุ่มเสียงประสานได้เช่นกัน ตัวอย่างเช่น ท่อนที่ 1 ห้องที่ 30 ท่อนที่ 2 ห้องที่ 13-16 เป็นต้น

ตัวอย่างมิติด้านเสียงประสาน ท่อนที่ 1 ห้องที่ 30



ตัวอย่างที่ 3 การประสานเสียง ท่อนที่ 1 ห้องที่ 30

ที่มา : เผ่าพันธุ์ อำนาจธรรม, การประพันธ์เพลง "เอพิโซดหมายเลข 1-3" สำหรับทิมปานี
(กรุงเทพมหานคร : สำนักพิมพ์แห่งมหาวิทยาลัยศิลปากร, 2559).

ตัวอย่างมิติด้านเสียงประสาน ท่อนที่ 2 ห้องที่ 12-16



ตัวอย่างที่ 4 ตัวอย่างโน้ตเพลง ท่อนที่ 2 ห้องที่ 12-16

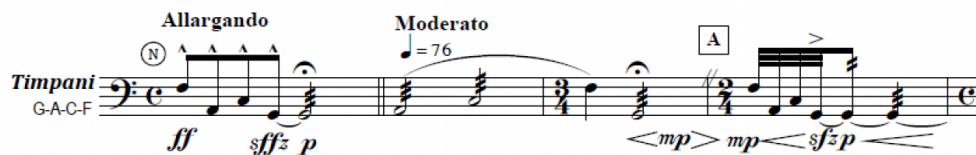
ที่มา : เผ่าพันธุ์ อำนาจธรรม, การประพันธ์เพลง "เอพิโซดหมายเลข 1-3" สำหรับทิมปานี
(กรุงเทพมหานคร : สำนักพิมพ์แห่งมหาวิทยาลัยศิลปากร, 2559).

3. มิติด้านพื้นผิว (Texture)

การแบ่งมิติด้านพื้นผิวของบทประพันธ์นี้สามารถแบ่งได้หลายพื้นผิว แม้กระทั่งในท่อนเดียวกันก็พบว่ามีมิติด้านพื้นผิวที่หลากหลายได้ ดังต่อไปนี้

พื้นผิวโมโนโฟนี (Monophony) เป็นพื้นผิวที่พบโดยปกติของเพลงทิมปานี เนื่องจากทิมปานี มักจะบรรเลงโน้ตเดี่ยวตามธรรมชาติของการบรรเลงโดยปกติ ตามตัวอย่างดังนี้

ตัวอย่างพื้นผิวโมโนโฟนี จากท่อนที่ 1 ห้องที่ 1-4



ตัวอย่างที่ 5 ตัวอย่างแนวโมโนโฟนี ท่อนที่ 1 ห้องที่ 1-4

ที่มา : เผ่าพันธุ์ อำนาจธรรม, การประพันธ์เพลง "เอพิโซดหมายเลข 1-3" สำหรับทิมปานี
(กรุงเทพมหานคร : สำนักพิมพ์แห่งมหาวิทยาลัยศิลปากร, 2559).

พื้นผิวโฮโมโฟนี (Homophony) เป็นพื้นผิวที่จะเกิดขึ้นในทิมปานีไม่มาก มักจะปรากฏพื้นผิวนี้ในวิธีการบรรเลงระดับสูง เช่น เหมิโอลาหรือวิธีการบรรเลงที่แยกมือซ้ายขวาเป็นอิสระต่อกัน ทำให้เกิดมิติของการบรรเลงที่แยกมือซ้ายขวาเป็นอิสระต่อกันทำให้เกิดมิติของการบรรเลงที่แนวหนึ่งจนกลายเป็นทำนอง ในขณะที่อีกแนวหนึ่งจะกลายเป็นเสียงประสานประกอบกันไปตามตัวอย่าง

ตัวอย่างพื้นผิวโฮโมโฟนี จากท่อนที่ 2 ห้องที่ 22-26

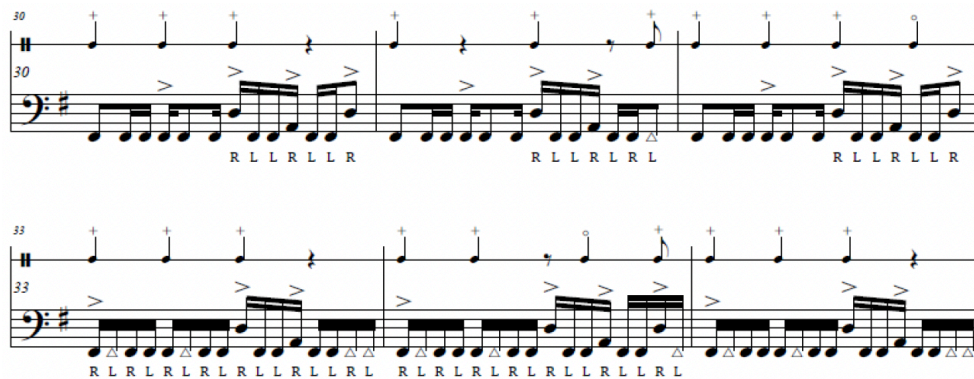


ตัวอย่างที่ 6 ตัวอย่างแนวโฮโมโฟนี ท่อนที่ 2 ห้องที่ 22-26

ที่มา : เผ่าพันธุ์ อำนาจธรรม, การประพันธ์เพลง "เอพิโซดหมายเลข 1-3" สำหรับทิมปานี
(กรุงเทพมหานคร : สำนักพิมพ์แห่งมหาวิทยาลัยศิลปากร, 2559).

พื้นผิวโพลิโฟนี (Polyphony) เป็นพื้นผิวที่ปรากฏแนวบรรเลงมากกว่านี้แนวที่เป็นอิสระต่อกัน มักจะปรากฏในขณะที่ใช้เทคนิค และวิธีการบรรเลงพิเศษ เช่น การกำหนดให้ใช้เครื่องดนตรีอื่น ๆ มาบรรเลงร่วมกับทิมปานีด้วย เช่น การใช้ฉาบ Hi-Hat ร่วมบรรเลงกับทิมปานี ก็จะเกิดพื้นผิวโพลิโฟนี ตามตัวอย่าง

ตัวอย่างพื้นผิวโพลิโฟนี จากท่อนที่ 3 ห้องที่ 30-35



ตัวอย่างที่ 7 ตัวอย่างแนวโพลิโฟนี ท่อนที่ 3 ห้องที่ 30-35

ที่มา : เผ่าพันธุ์ อำนาจธรรม, การประพันธ์เพลง "เอพิโซดหมายเลข 1-3" สำหรับทิมปานี
(กรุงเทพมหานคร : สำนักพิมพ์แห่งมหาวิทยาลัยศิลปากร, 2559).

4. มิติด้านสีสรร (Color)

สีสรรที่เกิดขึ้นในบทประพันธ์ จะเป็นไปตามลักษณะวิธีการบรรเลงทั้งแบบปกติและวิธีการบรรเลงแบบพิเศษ ไม่ว่าจะเป็นการใช้วิธีการตีหลายประเภทหรือการนำเครื่องดนตรีอื่นมาผสมผสานร่วมกับทิมปานี ซึ่งสามารถอธิบายโดยละเอียดได้ตามวิธีการบรรเลงดังต่อไปนี้

บทประพันธ์นี้เป็นบทประพันธ์ที่มีวัตถุประสงค์หลักในการประพันธ์ที่คัดเลือกมาจากวิธีการบรรเลงในแต่ละทักษะจำนวน 14 วิธี โดยกำหนดเงื่อนไขของการประพันธ์เพลงในขั้นแรกคือ จะต้องปรากฏวิธีการบรรเลงที่เลือกใช้นั้น ร้อยเรียงอยู่ในบทประพันธ์โดยตลอดนอกจากใช้วิธีการบรรเลงในการกำหนดมิติทางดนตรียังใช้เป็นหนึ่งในแนวทางโครงสร้างของบทประพันธ์ด้วย ซึ่งสามารถวิเคราะห์และแสดงตัวอย่างวิธีการบรรเลงที่สอดแทรกอยู่ตลอดทั้งบทประพันธ์ โดยแบ่งเป็นวิธีการบรรเลง ดังต่อไปนี้

วิธีการตีโน้ตเดี่ยว Single Stroke

เป็นการฝึกทักษะการตีทีละหนึ่งโน้ตตามปกติ (ยกมือเดียว) เพื่อให้ผู้บรรเลงได้ผลิตเสียงทิมปานี จากไม้ตี ทั้งซ้ายและขวาให้ได้โทนเสียงที่นุ่มนวลลึกและกังวานสมดุกลักษณะอย่างสมบูรณ์ มีลักษณะโน้ตตามตัวอย่างจากตอนที่ 2 ห้องที่ 62-64 ดังนี้



ตัวอย่างที่ 8 ตัวอย่างแนว Single Stroke

ที่มา : เผ่าพันธุ์ อำนาจธรรม, การประพันธ์เพลง "เอพิโซดหมายเลข 1-3" สำหรับทิมปานี
(กรุงเทพมหานคร : สำนักพิมพ์แห่งมหาวิทยาลัยศิลปากร, 2559).

วิธีการตีโน้ต Multiple Strokes

เป็นการฝึกทักษะการตีทีละสองโน้ตขึ้นไป (ยกสองมือพร้อมกัน) เพื่อให้ผู้บรรเลงได้ผลิตเสียงทิมปานีจากไม้ตี ทั้งซ้ายและขวาให้ได้โทนเสียงที่สมบูรณ์สมดุกลักษณะทั้งสองมือ โดยปรกติการบรรเลงวิธีนี้จะใช้กลอง ทิมปานีสองใบ บรรเลงขึ้นคู่สองระดับเสียง แต่ในบางบทประพันธ์ เช่น ช่วงสุดท้ายในตอนจบของซิมโฟนีหมายเลขสอง กุสตาฟ มาห์เลอร์ ได้ประพันธ์ให้นักทิมปานีตีสองมือพร้อมกันในกลองใบเดียว (Unison Stricks In One Drum) เพื่อเพิ่มความเข้มข้นและความหนักแน่นของช่วงเพลง มีลักษณะโน้ตตามตัวอย่างจากตอนที่ 3 ในห้องสุดท้ายในตอนจบตามภาพด้านล่างนี้

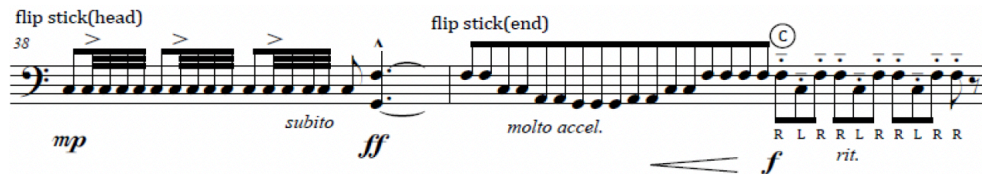


ตัวอย่างที่ 9 ตัวอย่างแนว Multiple Strokes

ที่มา : เผ่าพันธุ์ อำนาจธรรม, การประพันธ์เพลง "เอพิโซดหมายเลข 1-3" สำหรับทิมปานี
(กรุงเทพมหานคร : สำนักพิมพ์แห่งมหาวิทยาลัยศิลปากร, 2559).

วิธีใช้เสียงแห้ง Secco

เป็นการผลิตเสียงโทนแห้ง โดยใช้วิธี Single Stroke ที่ปรกติจะได้เสียงทิมปานีที่ทุ้มกว้างหนักแต่นุ่มและมีหางเสียงยาวเปลี่ยนเป็นเสียงที่สั้นแหลมแข็งมากขึ้น ด้วยการเพิ่มการควบคุมไม้กลองและข้อมือให้กระชับรวมทั้งการควบคุมน้ำหนักและจังหวะการลงไม้ยกไม้ที่กระชั้นชิดหรือกระตุกมือไวกว่า ปรกติหรือการเปลี่ยนจากหัวไม้มาใช้ส่วนปลายไม้ตรงกันข้ามตีบนหนังกลอง เพื่อให้โทนเสียงแตกต่างกันเช่น ในท่อนที่ 1 ห้องที่ 38-39 ก็ถือเป็นวิธีที่ผลิตเสียงได้แตกต่างกันเป็นต้น

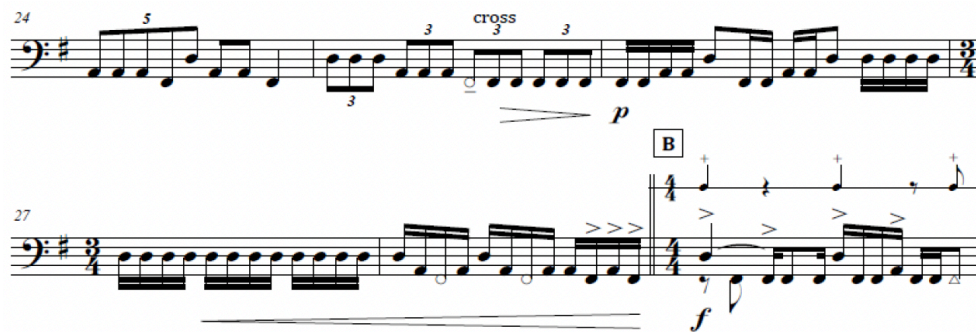


ตัวอย่างที่ 10 ตัวอย่างโน้ต Secco

ที่มา : เผ่าพันธุ์ อำนาจธรรม, การประพันธ์เพลง "เอพิโซดหมายเลข 1-3" สำหรับทิมปานี
(กรุงเทพมหานคร : สำนักพิมพ์แห่งมหาวิทยาลัยศิลปากร, 2559).

วิธีการไขว้มือ Cross Beat

เป็นวิธีการตีในลักษณะของลูกเล่นหรือกระบวนท่าเพื่อให้เกิดความเร้าใจจากท่าทางการตีขณะแสดง ในขณะเดียวกันก็ต้องผลิตเสียงที่ตีไขว้นั้นให้มีคุณภาพไม่ต่างจากการตีตามปรกติ รวมทั้งเป็นหนึ่งในทักษะทิมปานีระดับสูงที่ต้องมีความแม่นยำ ความแข็งแรง ความประสานงานที่ดีของร่างกาย ตลอดจนความคล่องแคล่ว รวดเร็วที่ต้องฝึกซ้อมมากพอสมควร มักจะบันทึกโน้ตด้วยการเปลี่ยนหัวโน้ตที่ต้องให้ไขว้มือจากหัวโน้ตทรงกลม เป็นหัวโน้ตรูปตัว X เช่นตัวอย่างในท่อนที่ 3 ห้องที่ 25 และห้องที่ 28 เป็นต้น



ตัวอย่างที่ 11 ตัวอย่างโน้ต Cross Beat

ที่มา : เผ่าพันธุ์ อำนาจธรรม, การประพันธ์เพลง "เอพิโซดหมายเลข 1-3" สำหรับทิมปานี
(กรุงเทพมหานคร : สำนักพิมพ์แห่งมหาวิทยาลัยศิลปากร, 2559).

วิธีการตีแต่ละตำแหน่งของหนัง Alternating Striking Spot

โทนเสียงของทิมปานีเมื่อบรรเลงที่จุดตกกระทบกับหนังกลองแต่ละตำแหน่งจะได้เนื้อเสียงที่แตกต่างกัน โดยเฉพาะในมิติของความเข้มข้นของเสียงและความกังวานของเสียงตามแผนภาพด้านล่างนี้ โดยปรกตินักทิมปานีจะบรรเลงในตำแหน่งจุดตกกระทบ A ซึ่งจะได้เสียงทิมปานีตามมาตรฐานและมีความเหมาะสมของเนื้อเสียง โทนเสียง ความก้อง ความลึก ความกังวาน ฯลฯ ในขณะที่จุดตกกระทบตำแหน่งอื่น จะได้เสียงทิมปานีแบบไม่ปรกติ เช่น ตำแหน่ง B จะได้เสียงที่ตื้นและแหลมขึ้นรวมทั้งตัดความกังวานมากกว่าครึ่งจากเสียงในตำแหน่ง A อันเนื่องมาจากจุด B เป็นตำแหน่งที่ใกล้กับขอบซึ่งมีความตึงของหน้าหนังกลองมากขึ้นทำให้ความสั่นสะเทือนไม่มากเท่าตำแหน่ง A เป็นต้น ทั้งนี้ขึ้นอยู่กับความต้องการของผู้ประพันธ์ว่าต้องการสีสันทันจากเสียงทิมปานีในคุณลักษณะใดหรือ ต้องการจัดวางให้เสียงทิมปานีทำหน้าที่ใดในช่วงเพลงนั้น ดังตัวอย่างในท่อนที่ 1 ช่วงห้องที่ 40-43 จะพบการใช้ สัญลักษณ์ C หมายถึง Center คือตำแหน่งกลางหนังกลอง N หมายถึง Normal คือตำแหน่งการตีปรกติ และ E หมายถึง EDGE คือตำแหน่งชิดขอบกลอง เป็นต้น

The image shows a musical score for a drum solo, specifically for a timpani player. It consists of three staves of music, each with a different set of dynamics and articulations. The first staff starts with a 'flip stick(head)' instruction and a 'mp' (mezzo-piano) dynamic, followed by a 'subito ff' (suddenly fortissimo) dynamic and a 'molto accel.' (molto accelerando) instruction. The second staff starts with a 'p' (piano) dynamic, followed by an 'accel.' (accelerando) instruction, and then a 'p' to 'f' (piano to fortissimo) dynamic change. The third staff starts with a 'mf' (mezzo-forte) dynamic, followed by a 'molto rit.' (molto ritardando) instruction, and then a 'p' to 'ff' (piano to fortissimo) dynamic change. The score also includes various articulations such as 'rit.' (ritardando), 'rit. e dim.' (ritardando and diminuendo), and 'pp' (pianissimo). The score is written in a bass clef and includes a key signature of one flat (B-flat).

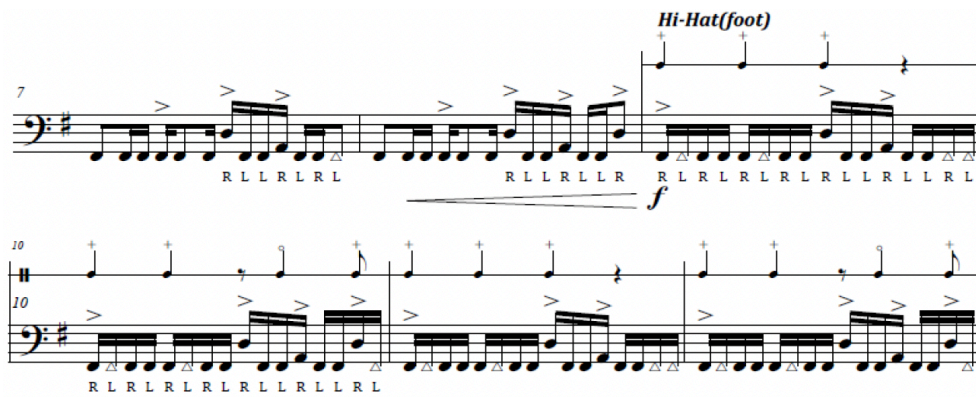
ตัวอย่างที่ 12 ตัวอย่างโน้ต Alternating Striking Spot

ที่มา : เผ่าพันธุ์ อำนาจธรรม, การประพันธ์เพลง "เอพิโซดหมายเลข 1-3" สำหรับทิมปานี

(กรุงเทพมหานคร : สำนักพิมพ์แห่งมหาวิทยาลัยศิลปากร, 2559).

วิธีการบรรเลงท่าการตีสลับและซ้ำมือ PARADIDDLE

วิธีการบรรเลงโดยกำหนดให้ใช้มือข้างขวาหรือข้างซ้ายอย่างเคร่งครัดตามชุดโน้ตในประโยคนั้น ซึ่งชุดโน้ตจะระบุสัญลักษณ์ R แทนมือขวาและสัญลักษณ์ L แทนมือซ้าย มักจะมีกระบวนท่าผสมระหว่างการสลับมือกับการตีซ้ำ ในมือข้างเดิม ไล่เรียงเป็นชุด ๆ นิยมใช้เป็นแบบฝึกหัดเพื่อเพิ่มพูนทักษะในการควบคุมข้อมือ และน้ำหนักมือรวมทั้งความคล่องตัว ซึ่งความยากง่ายจะขึ้นอยู่กับความสลับซับซ้อน ความยาวของชุดโน้ต และอัตราความเร็วของจังหวะในช่วงเพลงนั้น ๆ ดังเช่นตัวอย่างท่อนที่ 3 ห้องที่ 7-10 เป็นต้น

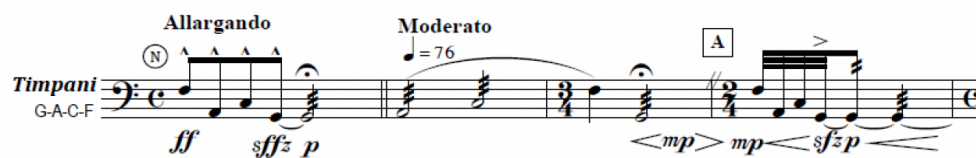


ตัวอย่างที่ 13 ตัวอย่างโน้ต PARADIDDLE

ที่มา : เผ่าพันธุ์ อำนาจธรรม, การประพันธ์เพลง "เอพิโซดหมายเลข 1-3" สำหรับทิมปานี
(กรุงเทพมหานคร : สำนักพิมพ์แห่งมหาวิทยาลัยศิลปากร, 2559).

วิธีการร่วผสมกับระดับความดังเบา Rolls With Dynamics

มีความยากเพิ่มขึ้นจากการร่วปรกติ นักทิมปานีจะต้องฝึกซ้อมอย่างสม่ำเสมอเนื่องจากการร่วในวิธีนี้ผู้บรรเลงจะต้องรู้จักเพิ่มหรือลดน้ำหนักมืออย่างสิ้นไหว ให้เสียงทิมปานีดังขึ้นหรือเบาลงโดยไม่มีความสะดวกให้มากที่สุด เป็นกระบวนการที่เป็นเอกลักษณ์และนิยมให้ทิมปานีบรรเลงช่วงท้ายประโยคเพลงหรือช่วงเชื่อม (TRANSITION) สู่ตอนต่อไปของบทเพลง ในหน้าที่ดังกล่าว ทิมปานีจะมีอิทธิพลในการเพิ่มหรือลดของเสียงวงออร์เคสตราเป็นอย่างมาก มีการบันทึกโน้ตตามตัวอย่างในท่อนที่ 1 ช่วง 4 ห้องแรกดังนี้

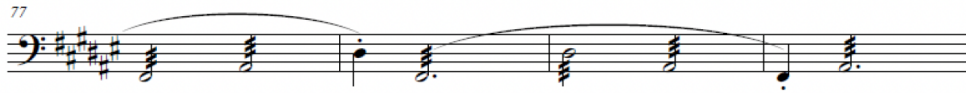


ตัวอย่างที่ 14 ตัวอย่างโน้ต Rolls With Dynamics

ที่มา : เผ่าพันธุ์ อำนาจธรรม, การประพันธ์เพลง "เอพิโซดหมายเลข 1-3" สำหรับทิมปานี
(กรุงเทพมหานคร : สำนักพิมพ์แห่งมหาวิทยาลัยศิลปากร, 2559).

วิธีการร่วเชื่อมระดับเสียง Transition Roll

วิธีการร่วนี้ ผู้บรรเลงจะต้องผลิตเสียงที่ต่อเนื่องต่างระดับเสียงไล่เรียงไป โดยความยากง่ายจะขึ้นอยู่กับทักษะการควบคุมมือ และความคล่องแคล่วในการเคลื่อนไหวร่างกายที่จะเคลื่อนที่หมุนเปลี่ยนตามระดับเสียงที่เปลี่ยน และตามตำแหน่งกลองแต่ละใบในชุดโน้ต โดยไม่สร้างความสะดวกให้กับประโยคเพลงด้วยการเชื่อมโยง ความต่อเนื่องของแต่ละโน้ตตามตัวอย่างในท่อนที่ 3 ห้องที่ 77-80 เป็นต้น



ตัวอย่างที่ 15 ตัวอย่างโน้ต Transition Roll

ที่มา : เผ่าพันธุ์ อำนาจธรรม, การประพันธ์เพลง "เอพิโซดหมายเลข 1-3" สำหรับทิมปानी
(กรุงเทพมหานคร : สำนักพิมพ์แห่งมหาวิทยาลัยศิลปากร, 2559).

สรุปผลการวิจัยและข้อเสนอแนะ

ผลของการวิจัยในครั้งนี้ทำให้ผู้วิจัยเข้าใจบทประพันธ์ เอพิโซดหมายเลข 1-3 สำหรับทิมปानी มากขึ้น ด้วยว่าเป็นบทประพันธ์ที่มีลักษณะเหมือนแบบฝึกหัดสำหรับเครื่องกระทบ และมีเทคนิคที่จำเป็นต่อการนำไปใช้เล่นในบทประพันธ์ต่าง ๆ การมีความเข้าใจตรงจุดนี้ทำให้นักดนตรีสามารถแสดงออกมาได้ตรงตามความต้องการของผู้ประพันธ์ และทำให้บทประพันธ์ฟังดูน่าสนใจยิ่งขึ้น

การศึกษาวิจัยครั้งนี้สรุปได้ว่า ผู้ประพันธ์ได้สร้างสรรค์บทประพันธ์สำหรับทิมปानीและได้ใช้องค์ประกอบและบริบททางดนตรี จากวิธีการบรรเลงทิมปानीโดยนำเอาเทคนิคต่าง ๆ ที่จำเป็นต่อการเล่นเครื่องดนตรีทิมปानी มาเป็นส่วนประกอบของบทเพลงนี้ โดยสร้างสรรค์บทประพันธ์สมัยใหม่ในเชิงการศึกษาและการพัฒนาการบรรเลงทิมปानी เมื่อนำบทประพันธ์นี้ไปฝึกซ้อมทำให้เห็นได้ว่าผู้ที่นำไปแสดงมีความคล่องตัวทางเทคนิคในการตีมากขึ้น และมีทักษะในการที่จะคิดต่อยอดการฝึกเทคนิคใหม่ ๆ โดยนำท่อนในเพลงมาแยกซ้อมเป็นแบบฝึกหัดแทน ซึ่งจะเป็นผลที่ดีและนักดนตรีสามารถนำบทประพันธ์นี้ไปแสดงเพื่อพัฒนาเทคนิคของตนเอง

บรรณานุกรม

ณรงค์ฤทธิ์ ธรรมบุตร. *การประพันธ์เพลงร่วมสมัย*. กรุงเทพมหานคร : สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2552.

ณรงค์ฤทธิ์ ธรรมบุตร. *อรรถาธิบายและบทวิเคราะห์บทเพลงที่ประพันธ์โดยณรงค์ฤทธิ์ ธรรมบุตร*.
กรุงเทพมหานคร : ธนาเพรส, 2553.

ณัชชา พันธุ์เจริญ. *พจนานุกรมศัพท์ดุริยางคศิลป์*. พิมพ์ครั้งที่ 2. กรุงเทพมหานคร : สำนักพิมพ์แห่ง
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2547.

ณัชชา พันธุ์เจริญ. *พจนานุกรมศัพท์ดุริยางคศิลป์*. พิมพ์ครั้งที่ 3. กรุงเทพมหานคร : สำนักพิมพ์แห่ง
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2552.

ณัชชา พันธุ์เจริญ. *สังคีตลักษณ์และการวิเคราะห์*. พิมพ์ครั้งที่ 5. กรุงเทพมหานคร : สำนักพิมพ์แห่ง
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2555.

เผ่าพันธ์ อำนาจธรรม. *การประพันธ์เพลง "เอพิไศตหมายเลข 1-3" สำหรับทิมปานี*. กรุงเทพมหานคร :
สำนักพิมพ์แห่งมหาวิทยาลัยศิลปากร, 2559.

หลักทัศนียวิทยาและพัฒนาการของภาพจิตรกรรมฝาผนังในสมัยรัชกาลที่ 4-5 PERSPECTIVE AND DEVELOPMENT OF MURAL PAINTINGS IN REIGN OF KING RAMA 4-5

เจนจิรา โสพล* JANEJIRA SOPHON*
จีราวรรณ แสงเพชร** JEERAWAN SANGPETCH**

บทคัดย่อ

จิตรกรรมฝาผนังในสมัยรัชกาลที่ 4 และ 5 เป็นยุคแห่งการรับอิทธิพลของศิลปะแบบตะวันตกหรือศิลปะแบบสำนึกนิยมที่มีเทคนิคการเขียนภาพเน้นความเหมือนจริง รวมทั้งมีการเริ่มใช้หลักทัศนียวิทยาหรือหลัก PERSPECTIVE ในการเขียนภาพจิตรกรรม จึงได้ทำการศึกษาและเก็บข้อมูลจากภาพจิตรกรรมฝาผนังพระอุโบสถและพระวิหารในวัดกลุ่มตัวอย่างในสมัยรัชกาลที่ 4 และ 5 ศึกษาเปรียบเทียบโดยเฉพาะในเรื่องหลักทัศนียวิทยารวมถึงพัฒนาการในการเขียนภาพจิตรกรรมฝาผนัง ผลการศึกษาพบว่า การเขียนภาพจิตรกรรมในสมัยรัชกาลที่ 4 แบ่งออกเป็น 3 แบบ คือ แบบที่ 1 จิตรกรรมไทยประเพณี การเขียนภาพเป็นแบบ 2 มิติ ไม่มีการเขียนหลักทัศนียวิทยาที่ชัดเจน แบบที่ 2 คือจิตรกรรมไทยประเพณีผสมกับตะวันตก มีเทคนิคการเขียนที่เน้นความสมจริงมากขึ้น ใช้เส้นนอนแสดงระยะภาพที่ใกล้ไกลและใช้เส้นเฉียงแสดงความลึกของภาพ แบบที่ 3 คือจิตรกรรมตะวันตกหรือแบบสำนึกนิยม ซึ่งท่าน ขวัญอินโข่ง เป็นผู้ริเริ่มการเขียนภาพให้มีระยะใกล้ไกลแบบตะวันตก มีแสงเงา มีปริมาตร เป็น 3 มิติ เขียนภาพจิตรกรรมต่อเนื่องกันคล้ายกับภาพกระดาษปิดฝาเรือนหรือ SCENIC WALLPAPER ที่ได้รับแรงบันดาลใจมาจากตะวันตก ส่วนในสมัยรัชกาลที่ 5 นั้นเป็นยุคที่บ้านเมืองพัฒนารวมทั้งมีชาวตะวันตก เข้ามารับราชการในรัชสมัยนี้ ส่งผลให้การเขียนจิตรกรรมตรงตามหลักทัศนียวิทยามากขึ้น ภาพมีเส้นนำสายตาและมีจุดรวมสายตาตามหลักวิชาการ จึงถือได้ว่าสมัยรัชกาลที่ 4 และ 5 เป็นยุคสมัยของงานจิตรกรรมที่มีความน่าสนใจ มีคุณค่าและส่งผลให้เกิดการพัฒนาสู่ยุคต่อมาของงานจิตรกรรมฝาผนังไทย

คำสำคัญ : ทัศนียวิทยา, ศิลปะแบบสำนึกนิยม, ขวัญอินโข่ง, กระดาษปิดฝาเรือน

*นิสิตระดับปริญญาโทบัณฑิต คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, janejirasoph@gmail.com.

*Master student of Faculty of Fine and Applied Arts, Chulalongkorn University, janejirasoph@gmail.com.

**รองศาสตราจารย์ ดร. คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, sangpetch.j@gmail.com.

**Associate Professor Dr., Faculty of Fine and Applied Arts, Chulalongkorn University, sangpetch.j@gmail.com.

Abstract

The mural paintings during the reign of King Rama 4 and Rama 5 have been influenced by western art or realism art. The principle of perspective in paintings has thus begun in Thai mural paintings. Therefore, data was collected and studied from the case study of Temple Mural paintings during the reign of King Rama 4 and Rama 5. This study was conducted using comparative studies, especially in the principles of Perspective, including the development of mural paintings. The results show that the painting style in the reign of King Rama 4 can be divided into 3 types which are: Type 1 is Traditional Thai painting style which is still in two dimensions, there is no perspective in the painting. Type 2 is Traditional Thai painting combined with Western style. The characteristics of this type of perspective are written by using the horizontal lines to illustrate the distance. Type 3 is Western style painting. Khrua In Khong, the famous painter who is the originator of painting in western style with 3 dimensions, continuous painting like the style of scenic wallpaper, inspired by the West. In the reign of King Rama 5, the country developed and foreign technicians coming to work during this reign. The painting in this era Corresponds to the principles of perspective. The drawing has a horizontal line and a vanishing point according to academic principles. Therefore, the mural paintings during the reign of King Rama 4 and Rama 5 is both interesting and immerse value that has resulted in development of the next era of Thai mural work.

Keywords: Perspective, Realism art, Khrua In Khong, Scenic wallpaper

บทนำ

ในรัชสมัยของพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวรัชกาลที่ 4 เป็นสมัยที่มีนโยบายเปิดประเทศกับชาติตะวันตกจึงทำให้มีวิทยาการจากชาติตะวันตกหลั่งไหลเข้ามารวมทั้งด้านศิลปะและวัฒนธรรม การเขียนภาพจิตรกรรมจึงมีลักษณะภาพเป็น PERSPECTIVE ซึ่งจิตรกรไทยที่นำมาใช้เป็นคนแรก คือ ขรรค์อินทร์ วิธีการเขียนภาพแบบตะวันตกตามหลักทัศนียวิทยาที่มาสผสมผสานกับจิตรกรรมไทยแบบประเพณีที่เป็นภาพแบบ 2 มิติ ทำให้ภาพที่เกิดขึ้นมีระยะใกล้ไกล แสดงความรู้สึกแบบ 3 มิติ จึงกล่าวได้ว่าเป็นจุดเปลี่ยนของจิตรกรรมไทยแบบประเพณีที่มีลักษณะเฉพาะของศิลปะแบบอุดมคติและแบบเหมือนจริง

นอกจากนี้ความรู้และแนวคิดของชาวตะวันตกที่ได้รับมารวมทั้งศิลปวิทยาการต่าง ๆ ในเรื่องของภาพถ่าย ภาพพิมพ์ ที่เริ่มเข้ามามีอิทธิพลในสมัยนั้นประกอบกับการปฏิรูปศาสนา ยังส่งผลต่อรูปแบบและเนื้อหาของงานเขียนภาพ ให้ถูกเปลี่ยนเป็นเรื่องราวที่อธิบายได้ด้วยเหตุผล เปลี่ยนจากการเขียนภาพซึ่งเป็นแบบไทยประเพณี คือ พุทธประวัติและทศชาติ เป็นการเขียนเรื่องปรีชาธรรมและ สังฆกรรมวิธี ซึ่งส่วนใหญ่เกิดขึ้นในวัดใหม่ที่สถาปนาขึ้นในสมัยรัชกาลที่ 4 ในพระอารามธรรมยุติกนิกาย อีกทั้งเทคนิคของการเขียนภาพยังเปลี่ยนเป็นรูปแบบสมัยนิยม

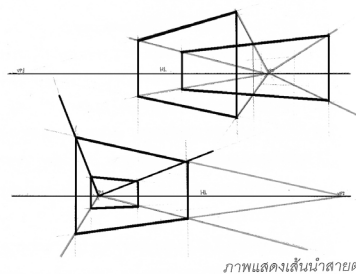
การศึกษาภาพจิตรกรรมครั้งนี้มีสมมติฐานว่า การเขียนภาพตามหลักทัศนียวิทยาเป็นผลมาจากอิทธิพลของศิลปะตะวันตกและอิทธิพลตะวันตกยังส่งผลต่อภาพรวมของการเปลี่ยนแปลงของงานจิตรกรรมทั้งเรื่องเนื้อหาและเทคนิคการเขียนภาพ วิธีการศึกษาค้นคว้าครั้งนี้มุ่งเน้นการศึกษาเปรียบเทียบงานจิตรกรรมฝาผนังพระอุโบสถและพระวิหารในวัดกลุ่มตัวอย่างในสมัยรัชกาลที่ 4 และ 5 ได้แก่ **วัดบวรนิเวศวิหาร วัดบรมนิวาส วัดโสมนัสราชวรวิหาร วัดมหาพฤฒาราม วัดมกุฏกษัตริยารามราชวรวิหาร วัดมหาสมณาราม วัดปทุมวนารามราชวรวิหาร วัดราชประดิษฐ์สถิตมหาสีมาราม วัดเสนาสนารามและวัดปรมัยยิกาวาส** รวมถึง **วัดราชาธิวาส** ซึ่งเป็นวัดในสมัยรัชกาลที่ 6 ที่มีการเขียนจิตรกรรมที่ใช้หลักทัศนียวิทยาอย่างสมบูรณ์ ศึกษาเปรียบเทียบกับหลักการเขียนทัศนียวิทยา (Perspective) ที่ปรากฏอยู่ในงานจิตรกรรมต้นแบบและการนำเสนอภาพร่างเพื่อศึกษาเปรียบเทียบกับมุมมองตามหลักทัศนียวิทยา รวมถึงการจัดลำดับพัฒนาการและอายุจิตรกรรมในสมัยรัชกาลที่ 4 และ 5

ผลการศึกษาพบว่าอิทธิพลตะวันตกได้ส่งผลกระทบต่องานจิตรกรรมในสมัยรัชกาลที่ 4 และ 5 อย่างชัดเจน การเขียนภาพที่มีเทคนิคอย่างตะวันตกที่เน้นความสมจริงมากยิ่งขึ้นทั้งภาพบุคคลและฉากสถานที่รวมทั้งปรากฏภาพที่เป็นอาคารแบบตะวันตก การกำหนดระยะของวัตถุตามหลักทัศนียวิทยาซึ่งในระยะแรกยังไม่ถูกต้องนัก การกำหนดเส้นขอบฟ้าและการใช้วรรณะสีที่ค่อนข้างเข้มข้ม ทำให้เห็นความแตกต่างจากภาพจิตรกรรมสมัยรัชกาลที่ 3 โดยเฉพาะเรื่องของมุมมองการเขียนภาพจิตรกรรมที่มีการใช้หลักทัศนียวิทยาหรือ Perspective แบบ Bird's Eye View เป็นหลัก การสร้างให้เกิดภาพ 3 มิติรวมกับการผลัดระยะซึ่งได้แรงบันดาลใจมาจากภาพกระดาษปิดฝาเรือนหรือ Scenic wallpaper รวมทั้งการใช้ Perspective แบบจุดเดียว (One point perspective) ผสมผสานภาพแบบ 3 มิติแบบออบลิค (Oblique) การใช้สีและเขียนเหมือนจริงซึ่งได้รับอิทธิพลมาจากการเขียนภาพแบบตะวันตกที่แสดงถึงทัศนียภาพแบบใหม่นั้น นำมาซึ่งการสืบค้นว่าในยุคสมัยดังกล่าวมาการเขียนภาพแบบตะวันตกมาใช้ได้อย่างไร ซึ่งถือได้ว่าจิตรกรรมสมัยรัชกาลที่ 4 เป็นยุคหัวเลี้ยวหัวต่อของการเปลี่ยนแปลง แนวความคิดที่เหมือนจริงจากสมัยนี้ได้ถูกสืบทอดมาในงานจิตรกรรมในสมัยรัชกาลที่ 5 ซึ่งเป็นยุคสมัยที่เปิดรับอิทธิพลตะวันตกอย่างแท้จริง มีศิลปวิทยาการมีภาพถ่าย ส่งผลให้เรื่องราวที่เขียนเป็นเรื่องราวทางประวัติศาสตร์เหมือนการบันทึกภาพเหตุการณ์ ลักษณะการเขียนภาพ

จิตรกรรมจึงใช้หลักทัศนียภาพที่ถูกต้องตามหลักวิชาการมากขึ้นตามมุมมองที่เห็นจริงอย่างภาพถ่าย

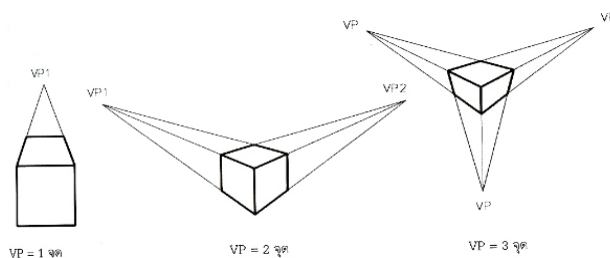
หลักการเขียนทัศนียภาพหรือทัศนียวิทยา

หลักการเขียน**ทัศนียวิทยา**ในภาพจิตรกรรมเกิดขึ้นในยุคฟื้นฟูศิลปวิทยาประเทศอิตาลี ตั้งแต่ศตวรรษที่ 14 จนถึงปลายศตวรรษที่ 16 (พุทธศตวรรษที่ 19-21) โดยเฉพาะในวงการสถาปัตยกรรมและการออกแบบ จิตรกรสามารถเขียนให้เกิดความรู้สึกของระยะใกล้ไกลได้ตามหลักทัศนียวิทยา ย่อวัตถุให้มีขนาดแตกต่างกัน สร้างมิติด้วยการใช้น้ำหนักอ่อนแก่ของสี การเขียนหลักทัศนียวิทยาในงานจิตรกรรมใช้เส้นแสดงระยะลวงตาเพื่อให้สอดคล้องกับการมองเห็น คือวัตถุที่อยู่ใกล้ผู้ดูภาพจะมีขนาดใหญ่และวัตถุที่อยู่ไกลออกไปมีขนาดเล็ก ภาพในลักษณะดังกล่าวต้องสร้างเส้นระดับสายตาและกำหนดจุดรวมสายตาไว้ในภาพ ซึ่งโดยทั่วไปจะนิยมกำหนดไว้ 1-3 จุด โดยเส้นลวงตาทุกเส้นจะไปบรรจบกันที่จุดดังกล่าว **เส้นระดับสายตา** (Horizontal Line, H.L) เป็นเส้นแบ่งระหว่างขอบฟ้ากับขอบฟ้า จึงทำให้เห็นรายละเอียดทั้งตอนบนและตอนล่างอย่างชัดเจน เป็นเส้นที่มี**จุดรวมสายตา**ตั้งอยู่ (Vanishing Point, V.P.) สามารถแบ่งได้เป็น 3 ระดับ คือ **ระดับสายตาปกติหรือระดับสายตา** (Man's Eye View) หมายถึงการมองจากระดับสายตาปกติ เส้นขอบฟ้าจะอยู่ตรงกลางระดับสายตาพอดี ระดับสายตาต่ำหรือแบบตานกมอง (Bird's Eye View) หมายถึงการมองจากที่สูงลงมาหรือเป็นระดับการมองวัตถุที่อยู่ต่ำกว่าปกติในลักษณะก้มหน้าและ**ระดับสายตาสูงหรือแบบตามดม** (Ant's Eye View) หมายถึงการมองจากระดับต่ำขึ้นมาหรือเป็นระดับการมองวัตถุที่อยู่สูงกว่าระดับการมองปกติในลักษณะเงยหน้า ถ้าเทียบกับการเขียนภาพจิตรกรรมแล้วจะปรากฏเส้นระดับสายตาแบบ Bird's Eye View เป็นส่วนใหญ่เนื่องจากจิตรกรรมเป็นภาพเล่าเรื่อง ช่างมักจะเสนอมุมมองให้เห็นภาพเหตุการณ์ทั้งหมด (ภาพที่ 1-2)



ภาพที่ 1 (ภาพซ้าย) แสดงเส้นนำสายตา

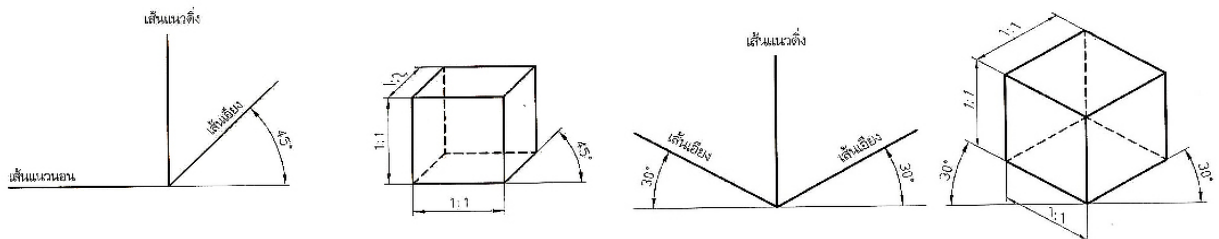
ที่มา : นัฐประชา หงษ์สุวรรณ, *การเขียนแบบทัศนียภาพ* (กรุงเทพฯ : วาดศิลป์, 2560), 30-37.



ภาพที่ 2 (ภาพขวา) แสดงจุดนำสายตา

ที่มา : นพดล เวชวิฐาน, *เขียนแบบเทคนิคเบื้องต้น* (กรุงเทพฯ : สมาคมส่งเสริมเทคโนโลยี ไทย-ญี่ปุ่น, 2547), 3-5.

การเขียนภาพโดยใช้หลักทางทัศนียวิทยาคือการเขียนภาพในลักษณะภาพ 3 มิติ แสดงการเขียนที่ใกล้เคียงความเป็นจริงมากที่สุด การกำหนดระยะของรูปทรงในภาพซึ่งแสดงถึงความสัมพันธ์ของภาพให้มีความลึก สามารถจัดแบ่งระยะในการเขียนภาพออกเป็น 3 ระยะ คือ **ระยะหน้า** (Fore Ground) คือการจัดวางตำแหน่งรูปทรงให้อยู่ใกล้สุดของภาพ **ระยะกลาง** (Middle Ground) คือการวางตำแหน่งรูปทรงให้ถอยออกไปจากระยะหน้าและ **ระยะหลัง** (Back Ground) คือการจัดวางตำแหน่งรูปทรงของวัตถุที่อยู่ไกลสุดของภาพ รูปทรงระยะไกลนี้จะต้องมีขนาดเล็กกว่าระยะหน้าและระยะกลาง ส่วนรายละเอียดและความชัดเจนก็ต้องเน้นให้น้อยลงไปกว่าระยะหน้าและระยะกลางตามลำดับ¹



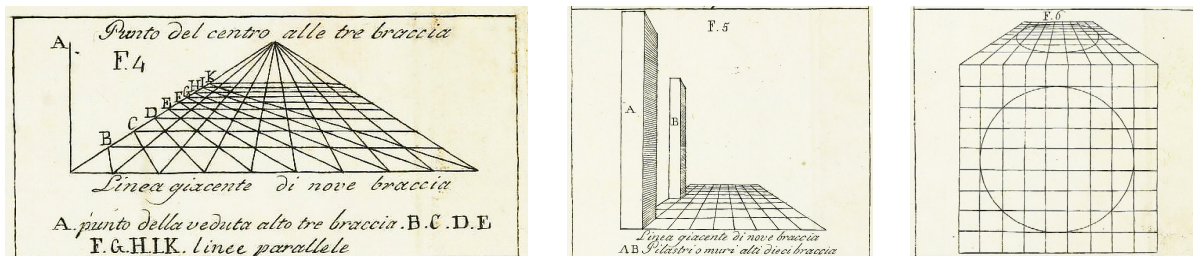
ภาพที่ 3 (ภาพซ้าย) ภาพออบลิค (Oblique) และภาพที่ 4 (ภาพขวา) ภาพไอโซเมตริก (Isometric)

ที่มา : นพดล เวชวิฐาน, *เขียนแบบเทคนิคเบื้องต้น*

(กรุงเทพฯ : สมาคมส่งเสริมเทคโนโลยี ไทย-ญี่ปุ่น, 2547), 3-5.

หลักการเขียนทัศนียวิทยากับการเขียนภาพของประเทศตะวันตก

จิตรกรยุคฟื้นฟูศิลปวิทยาที่มุ่งที่จะพัฒนาเทคนิคเพื่อที่จะจัดองค์ประกอบของความงามให้เกิดขึ้น รวมถึงการกำหนดมุมมองและการเน้นรูปแบบของสถาปัตยกรรมเพื่อสร้างงานศิลปะที่เคารพสัดส่วนและคล้ายกับความเป็นจริงให้มากที่สุด หนึ่งในนั้นคือการพัฒนามุมมองเชิงเส้น (Linear perspective) โดยสถาปนิกชาวอิตาลี Filippo Brunelleschi ได้เป็นผู้คิดค้นหลักการของทัศนียวิทยาในงานจิตรกรรมและ Leon Battista Alberti ได้เป็นผู้เขียนหนังสือทฤษฎีทางศิลปะ (perspective and presented a perspective construction) ที่มีชื่อว่า De Pictura ในปี ค.ศ.1435 ซึ่งหนังสือทฤษฎีนี้ได้กลายเป็นระเบียบแบบแผนของเทคนิคในการเขียน Perspective ในภาพตั้งแต่นั้นมา (ภาพที่ 5-7)²



ภาพที่ 5 (ภาพซ้าย) ภาพที่ 6 (ภาพกลาง) และภาพที่ 7 (ภาพขวา) แสดงหลักการเขียนทัศนียวิทยา

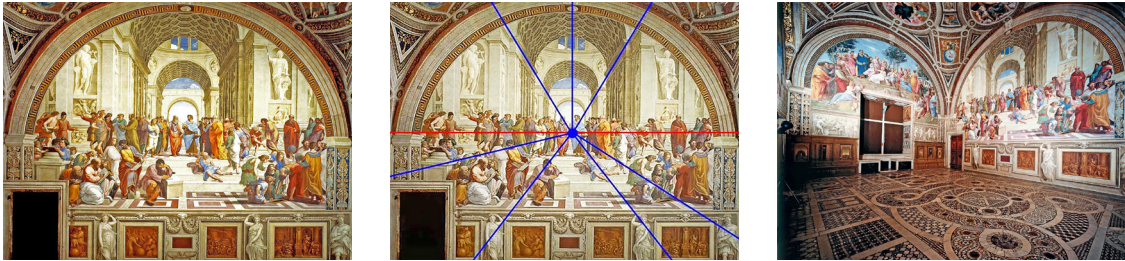
(Figure from the 1804 edition of Della pittura showing the vanishing point)

ที่มา : Leon Battista Alberti, *On the Painting* (New York: 1991), 55-70.

1. นัฐประชา หงษ์สุวรรณ, *การเขียนแบบทัศนียภาพ* (กรุงเทพฯ : วาดศิลป์, 2560), 30-37.

2. Leon Battista Alberti, *On the Painting* (New York: 1991), 55-70.

ในช่วงปลายศตวรรษที่ 15 จิตรกรในยุคนี้ต่างใช้หลักทัศนียวิทยาที่สร้างขึ้นครั้งแรกโดย Brunelleschi เพื่อให้ได้งานศิลปะที่สมจริง การเปลี่ยนแปลงที่สำคัญที่เกิดจากหลักทัศนียวิทยานี้เป็นวิธีการทางศิลปะและเป็นมุมมองแบบใหม่ที่ใช้สะท้อนให้เห็นความงามของธรรมชาติที่ถูกแสดงออกมาในงานของศิลปินมากมายดังเช่นผลงานของ Raphael (ภาพที่ 8-10)



ภาพที่ 8 (ภาพซ้าย) ภาพที่ 9 (ภาพกลาง) และภาพที่ 10 (ภาพขวา) สำนักแห่งเอเธนส์
(Raphael, The School of Athens c.1510-11 Fresco, Vatican City)

ที่มา : “The School of Athens,” Wikipedia, Accessed in February 20, 2020,
https://en.wikipedia.org/wiki/The_School_of_Athens.

ภาพจิตรกรรมฝาผนังของตะวันตกมักจะเป็นภาพเล่าเรื่องที่เกิดขึ้นในโบสถ์และสถานที่สำคัญทางราชการ เช่น โบสถ์ Scrovegni Chapel หรือ Arena Chapel ในอิตาลี (ภาพที่ 11-13) เป็นโบสถ์ในยุค อิตาเลียนโกธิค ภาพจิตรกรรมฝาผนังโดย Giotto di Bondone ศิลปินในยุคศตวรรษที่ 14 ซึ่งเป็นศิลปินคนสำคัญที่ก่อให้เกิดการพัฒนางานจิตรกรรมในสมัยฟื้นฟูศิลปวิทยาต่อมา



ภาพที่ 11 (ภาพซ้าย) ภาพที่ 12 (ภาพกลาง) และภาพที่ 13 (ภาพขวา) จิตรกรรมโบสถ์ Arena Chapel
(Giotto di Bondone, Arena Chapel, chapel, Padua, Italy)

ที่มา : “Scrovegni Chapel,” Wikipedia, Accessed in February 20, 2020,
https://en.wikipedia.org/wiki/Scrovegni_Chapel.

ภายในโบสถ์เป็นเพดานโค้งมีภาพจิตรกรรมฝาผนัง 2 ด้าน ภาพผนังด้านในเหนือประตูทางเข้าทั้งผนังเป็นภาพการพิพากษาครั้งสุดท้าย “*Last Judgment*”³ แต่ละผนังจัดเป็นกลุ่มจิตรกรรม 3 ระดับ แต่ละระดับแบ่งเป็นภาพจิตรกรรมย่อย เนื้อหาจิตรกรรมโดยรวมแสดงเรื่องราวของพระแม่มารีและพระเยซู ลักษณะเด่นของจิตรกรรมนี้คือการแสดงอารมณ์และความเป็นธรรมชาติ ลักษณะภาพเป็น 3 มิติ เขียนเหมือนจริงโดยการใช้การผลักระยะแบ่งภาพเล่าเรื่องเป็นแต่ละฉาก ไม่ได้เป็นภาพต่อเนื่อง

อีกตัวอย่างเป็นภาพจิตรกรรมฝาผนังที่ศาลากลางจังหวัดที่เมืองเซียน่า The Sala de' Nove in the Palazzo Pubblico, Siena (ภาพที่ 14-15) เนื้อหาจิตรกรรมแสดงเรื่องราวเกี่ยวกับความเจริญรุ่งเรืองของชาวเมืองที่เกิดจากการปกครองของรัฐบาลที่ดี⁴ ลักษณะภาพเป็นการผลักระยะใกล้ไกล เพื่อให้ภาพมีมิติ มีการให้แสงเงา ภาพไม่มีเส้นนำสายตาและหลักทัศนียภาพชัดเจน รายละเอียดกลุ่มคนในภาพถูกให้ความสำคัญเท่ากันกับรายละเอียดของอาคารสถาปัตยกรรมและทิวทัศน์ที่เป็นฉากหลัง



ภาพที่ 14 (ภาพซ้าย) และภาพที่ 15 (ภาพขวา) จิตรกรรมศาลากลางจังหวัด เมืองเซียน่า
(The Sala de' Nove in the Palazzo Pubblico c 1338-1339, Siena)
ที่มา : “The Allegory of good and bad Government,” Wikipedia, Accessed in February 20,
2020, https://en.wikipedia.org/wiki/The_Allegory_of_Good_and_Bad_Government.

หลักการเขียนทัศนียภาพกับการเขียนภาพจิตรกรรมฝาผนังไทย

ผลจากการศึกษาพบว่างานจิตรกรรมฝาผนังไทยในสมัยพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 4 ได้รับอิทธิพลตะวันตก ซึ่งนอกจากจะส่งผลให้รูปแบบและเรื่องราวในภาพจิตรกรรมเปลี่ยนแปลงไปแล้วยังส่งผลให้เกิดเทคนิคการเขียนภาพที่เป็น 3 มิติ เริ่มใช้หลักทัศนียภาพเข้ามาในการเขียนภาพคล้ายกับภาพวาดแบบตะวันตก โดยเฉพาะในภาพจิตรกรรมฝาผนังปรีชาธรรมทั้งที่วัดบวรนิเวศวิหารและวัดบรมนิวาสซึ่งเขียนโดยจิตรกรเอก ขรัวอินโข่ง ดังที่ปรากฏเป็นคำอธิบายของสมเด็จพระยาดำรงราชานุภาพที่บันทึกใน **สาสน์สมเด็จ** มีหลักฐานว่า **ขรัวอินโข่งไม่เคยเดินทางไปต่างประเทศแต่อาศัยภาพพิมพ์ที่เข้ามาขายในกรุงเทพฯ เป็นแบบแผนในการวาดภาพ โดยเฉพาะภาพที่ได้จากอเมริกาเป็นส่วนใหญ่ ซึ่งเป็นรูปกระดาดขิดฝาเรือนที่เข้ามาขายในศตวรรษที่ 19**⁵ นำมาซึ่งการสืบค้นว่าในยุคสมัยดังกล่าวมีการนำการเขียนภาพแบบตะวันตกมาใช้ได้อย่างไร จากการศึกษาเมื่อเทียบจากระยะเวลาพบว่าช่วงรัชสมัยของรัชกาลที่ 4 ใน พ.ศ. 2410-2453 ตรงกับ ค.ศ.1867-1910 ซึ่งเป็นช่วงต้นศตวรรษที่ 19 เป็นยุคสมัยที่ชาวตะวันตกหรือยุโรปนิยมการใช้

3. วันที่พระเป็นเจ้าทรงพิพากษาบรรดาประชาชาติต่าง ๆ ซึ่งจะเกิดขึ้นหลังจากการสิ้นชีพของบรรดาผู้ตายและการมาครั้งที่สองของพระเยซู หัวข้อนี้เป็นที่นิยมทำในงานศิลปะต่าง ๆ

4. “The Allegory of good and bad Government,” Wikipedia, Accessed in February 20, 2020, https://en.wikipedia.org/wiki/The_Allegory_of_Good_and_Bad_Government.

5. สำนักงานหอสมุดแห่งชาติ กลุ่มหนังสือตัวเขียนและจารึก, *ค้นร่างรูปภาพขรัวอินโข่ง* (กรุงเทพฯ : สำนักหอสมุดแห่งชาติ, 2559), 11.

กระดาษปิดฝาเรือนหรือเรียกว่า Scenic wallpaper⁶ (Landscape wallpaper หรือ Panoramic wallpaper) เป็นภาพทิวทัศน์มุมกว้าง เหมือนจริงขนาดใหญ่ซึ่งมีทั้งทิวทัศน์เมือง ภาพชนบทที่มีท้องทุ่ง ต้นไม้ ภูเขา⁷ (ภาพที่ 16-17) มาตกแต่งอาคารซึ่งส่งผลด้านจิตวิทยาแก่ผู้อยู่อาศัยให้ความรู้สึกว่าคุณอยู่ท่ามกลางธรรมชาติ การเขียนภาพจิตรกรรมไทยในสมัยนั้นจึงอาจได้รับอิทธิพลมาจากการเขียนวิวทิวทัศน์รวมทั้งการใช้หลักทัศนียวิทยาจากภาพ Scenic wallpaper เหล่านี้ได้



ภาพที่ 16 ภาพ Scenic wallpaper บนผนังห้องภายในทำเนียบขาว
(View of North America ,1834)

ที่มา : “Diplomatic Reception Room,” The White House Museum, Accessed in February 20, 2020, <http://www.whitehousemuseum.org/floor0/diplomatic-room.htm>.



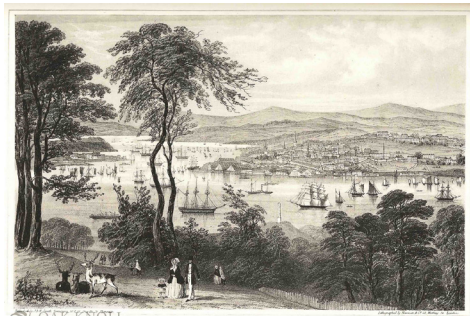
ภาพที่ 17 ภาพตัวอย่างของ Scenic wallpaper ในคริสต์ศตวรรษที่ 19

ที่มา : “Papiers peints panoramiques,” Papiers de Paris, Accessed in February 20, 2020, <https://www.papiersdeparis.com/papiers-peints-anciens-7/promenade-dans-un-parc-papier-peint>.

6. กระดาษพิมพ์รูปภาพขนาดใหญ่สำหรับปิดอาคารบ้านเรือน และเป็นสินค้าที่ตกแต่งที่ได้รับความนิยมในยุโรปและอเมริกาในสมัยคริสต์ศตวรรษที่ 19 หรือในสมัยรัชกาลที่ 3

7. วิลเลียม ยังรอด และธวัชชัย องค์กรวิทย์, ถอดรหัส ภาพผนัง พระจอมเกล้า-ชาวอินโดจีน (นนทบุรี : มิวเซียมเพรส, 2559), 49.

ในสมัยนั้นยังมีภาพฝรั่งที่เริ่มมีผลต่องานจิตรกรรมไทย ภาพอาคาร สถานที่ ผู้คน สิ่งของต่าง ๆ นั้นยังอาจมีที่มาจากแหล่งอื่น ๆ ได้เช่น ภาพพิมพ์หิน (Lithography)⁸ (ภาพที่ 18) มีบันทึกของ Edmund Roberts ทูตอเมริกันที่เดินทางมาสยามเมื่อสมัยรัชกาลที่ 3 ได้พบกับเจ้าพระยาพระคลังที่บ้าน โดยได้นึกถึงการตกแต่งบ้านของเจ้าพระยาว่ามีภาพพิมพ์รูปการรบของอังกฤษและภาพทิวทัศน์ชนบทประดับอยู่⁹ และยังอาจมีภาพลายเส้นชาวค้าในสื่อสิ่งพิมพ์ต่าง ๆ หรือภาพวาดบนกระจก “Reverse Glass Painting” จากสมัยนั้นที่อาจเป็นต้นแบบของบรรยากาศแบบตะวันตกในภาพปริศนาธรรมที่วัดบวรนิเวศวิหารและวัดบรมนิวาส



ภาพที่ 18 ภาพพิมพ์หินในคริสต์ศตวรรษที่ 19 (Lithography)

ที่มา : “Scenery of Great Britain and Ireland in Aquatint and Lithography 1770-1860,”
Oak Knoll, Accessed in February 20, 2020, <https://www.oakknoll.com/>.

ในช่วงรัชกาลที่ 4 ตรงกับสมัยต้นศตวรรษที่ 19 ยังมีสื่อในลักษณะอื่นที่เกิดขึ้นและอาจแพร่หลายเข้ามาในประเทศไทยในช่วงเวลานั้น แต่ยังไม่มีความหลักฐานที่แน่ชัดว่าจะมีผลต่อภาพจิตรกรรมไทยหรือไม่ได้แก่ภาพ Postcard¹⁰ ซึ่งเป็นภาพขนาดเล็ก น่าจะถือกำเนิดหลังภาพถ่ายในสมัยนั้นเพราะตามหลักฐานที่ปรากฏภาพใน Postcard มักเป็นภาพจริงมีรายละเอียดระยะภาพที่ชัดเจนที่น่าจะมาจากภาพถ่าย (ภาพที่ 19)



ภาพที่ 19 ภาพตัวอย่างของ Postcard ในคริสต์ศตวรรษที่ 19

ที่มา : “A peek at the postcard collection of Swiss entrepreneur Adolf Feller (1879-1931),”
The World in Pocket-size Format, Accessed in February 20, 2020,
<https://www.swissinfo.ch/eng/the-world-in-pocket-size-format/32387504>.

8. ภาพพิมพ์หินเป็นเทคนิคการพิมพ์ภาพแบบใหม่ ที่ถูกค้นพบขึ้นราว พ.ศ. 2339 ทำให้สามารถพิมพ์ได้รวดเร็วและราคาถูก โดยผู้ซื้อนิยมนำไปประดับแขวนบ้าน มีความเป็นไปได้ว่าชนชั้นนำของสยามอาจจะสั่งซื้อเข้ามาเช่นกัน

9. วิลเลียม ยังรอด และธวัชชัย องค์พิทยะ, ถอดรหัส ภาพผนัง พระจอมเกล้า-ชวรินโขง (นนทบุรี : มิวเซียมเพรส, 2559), 50-51.

10. ถือกำเนิดขึ้นครั้งแรกที่อเมริกา ในปี 1861 โดยมีจุดมุ่งหมายหลักเพื่อความสะดวกในการส่งข้อความสั้น ๆ ถึงกัน postcard เกิดขึ้นในประเทศไทยในสมัยปลายรัชกาลที่ 5

จากการศึกษาหลักทัศนียวิทยาเปรียบเทียบในภาพแรงบันดาลใจอย่าง Scenic wallpaper และภาพพิมพ์ หินเพื่อเปรียบเทียบกับหลักการใช้ทัศนียวิทยาในภาพจิตรกรรมพบว่า Scenic wallpaper มีลักษณะของการวาด ภาพฉากต่าง ๆ มาวางเรียงต่อกัน เห็นได้ชัดจากเส้นนำสายตาของอาคารในภาพมี จุดนำสายตามากกว่า 1 จุดและ เป็นจุดนำสายตาที่แยกกันเป็นของแต่ละภาพ แต่สร้างให้เกิดความต่อเนื่องกันของภาพทั้งหมดด้วยองค์ประกอบอื่น ในสวน (ภาพที่ 20) ใช้กลุ่มต้นไม้เป็นตัวกั้นฉากก่อนที่จะเปลี่ยนภาพทำให้ดูเหมือนว่าเป็นภาพต่อเนื่องกันทั้งหมด ลักษณะของรายละเอียดภาพในระยะหน้า เช่นกลุ่มผู้คนในภาพไม่ถูกให้รายละเอียดเหมือนกลุ่มคนในภาพจิตรกรรม สมัยฟื้นฟูศิลปวิทยา มักเน้นภาพรวมของบรรยากาศที่อยู่ในระยะฉากหลัง มีเส้นระดับสายตาปกติ (Man's Eye View) อยู่ในระดับเดียวกันกับคนที่อยู่ในบ้านเรือน เพื่อให้รู้สึกเหมือนว่าอยู่ท่ามกลางธรรมชาติที่เป็นบรรยากาศเดียวกันกับ Scenic wallpaper



ภาพที่ 20 ภาพแสดงจุดนำสายตาตามหลักทัศนียวิทยาใน Scenic wallpaper
ที่มา : ผู้วิจัย (ดัดแปลงจากภาพที่ 17 ภาพ Scenic wallpaper ในคริสต์ศตวรรษที่ 19
ของ Papiers peints panoramiques)

ในขณะที่ภาพพิมพ์หิน ภาพวาดบนกระจกและภาพพิมพ์ขาวดำที่ใช้ประดับตกแต่งบ้าน มักจะแสดงภาพ ฉากเดียว มีจุดนำสายตาจุดเดียวในภาพ อาจจะมีทั้งเส้นสายตาระดับปกติ (Man's Eye View) และเส้นสายตาแบบ ตานกมอง (Bird's Eye View) มีรายละเอียดที่ลัดทอนไม่ชัดเจนเหมือนภาพถ่าย ส่วน Postcard มีมุมมองและราย ละเอียดที่เหมือนจริงตามภาพถ่าย

จากการศึกษาภาพจิตรกรรมฝาผนังในวัดกลุ่มตัวอย่างในสมัยรัชกาลที่ 4 พบว่าส่วนใหญ่มีการเขียนภาพแบบ จิตรกรรมประเพณีที่สืบทอดมาจากรัชกาลที่ 3 ภาพเป็นลักษณะแบบอุดมคติเน้นลวดลายวิจิตรบรรจง มีการปิดทอง ลงบนภาพและนิยมเขียนภาพแบบตานกมอง (Bird's Eye View) แต่ผสมผสานเทคนิคตะวันตกที่เน้นความสมจริง มากยิ่งขึ้น นอกจากนี้ยังปรากฏฉากที่เป็นอาคารแบบตะวันตกเป็น **จิตรกรรมไทยประเพณีผสมกับแบบตะวันตก** ยกเว้นภาพปริศนาธรรมวัดบวรนิเวศวิหารและวัดบรมนิวาสที่มีบรรยากาศโดยรวมแบบตะวันตกเป็น **จิตรกรรมตะวันตกหรือแบบลัทธินิยม** จนน่าจะเชื่อได้ว่ามีต้นแบบการวาดมาจากภาพฝรั่งโดยมีการแสดงภาพแบบทัศนียวิทยา ข้างเขียนที่เป็นพระบุคคลสำคัญเป็นผู้นำในการเปลี่ยนแปลงครั้งนี้คือ **ขรรค์วงษ์** ซึ่งเป็นจิตรกรเอกในสมัยรัชกาลที่ 4 มีความสามารถทั้งวาดภาพแบบไทยโบราณ ภาพเทวดา ยักษ์ ปะปนกับการวาดภาพแบบตะวันตกและเป็นจิตรกร ไทยคนแรกที่ได้นำแนวคิดการวาดภาพแบบตะวันตกมาใช้ ซึ่งภาพที่ปรากฏในสมุดไทยต้นร่างรูปภาพขรรค์วงษ์พบว่า ขรรค์วงษ์ได้ร่างภาพที่มีเรื่องการผลักระยะและการวาดแบบมีหลักทัศนียวิทยาด้วย¹¹

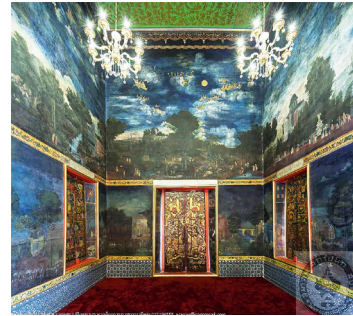
11. สำนักงานหอสมุดแห่งชาติ กลุ่มหนังสือตัวเขียนและจารึก, *ต้นร่างรูปภาพขรรค์วงษ์* (กรุงเทพฯ : สำนักหอสมุดแห่งชาติ, 2559), 10.

การวิเคราะห์และเปรียบเทียบจิตรกรรมฝาผนังพระอุโบสถวัดกลุ่มตัวอย่าง

วัดบรมนิวาส จิตรกรรมที่นำมาศึกษาคือ จิตรกรรมในพระอุโบสถ (ภาพที่21-22) ซึ่งมีอยู่ด้วยกัน 2 ส่วน ได้แก่ จิตรกรรมเหนือกรอบหน้าต่าง เขียนภาพปริศนาธรรมต่อเนื่องทั่วผนังทั้งสี่ด้าน คล้ายคลึงกับที่วัดบวรนิเวศวิหาร นอกจากนี้ที่ส่วนบนสุดของผนังยังปรากฏภาพดาวเคราะห์ในระบบสุริยจักรวาลตามความเป็นจริง สะท้อนให้เห็นถึงการนำเรื่องราวตำนานนิยามมาแสดงออกแทนภาพจักรวาลในคติไตรภูมิแบบประเพณีขณะที่ จิตรกรรมระหว่างช่องหน้าต่าง เขียนเรื่องประเพณีต่าง ๆ ในสังคมไทย



ภาพที่ 21 (ภาพถ่าย) ภาพจิตรกรรมในพระอุโบสถ
ที่มา : ผู้วิจัย

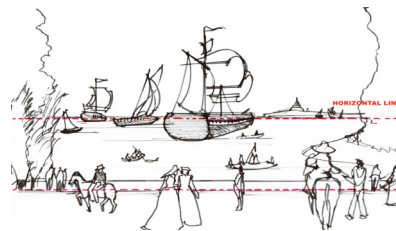


ภาพที่ 22 (ภาพขวา) ภาพจิตรกรรมในพระอุโบสถ
ที่มา : ผู้วิจัย

ภาพจิตรกรรมปริศนาธรรมในวัดบรมนิวาสมีรูปแบบการจัดองค์ประกอบและการวางภาพคล้ายกับ Scenic wallpaper ซึ่งเป็นลักษณะของการวาดภาพฉากต่าง ๆ มาวางเรียงต่อกัน ภาพจิตรกรรมที่นำมาศึกษาหลักทัศนียวิทยาได้แก่ ภาพจิตรกรรมเหนือกรอบหน้าต่างห้องที่ 2 ตอนพระพุทธเจ้าเปรียบเป็นนายสำเภา เป็นภาพเรือใหญ่กลางมหาสมุทรและมีเรือขนาดเล็กลำหนึ่งกำลังจับวาฬอยู่กลางทะเล (ภาพที่ 23-24) พบว่ามีรูปแบบการเขียนแบบ 3 มิติ ใช้หลักทัศนียวิทยาแสดงระยะใกล้ไกลแต่ยังไม่ถูกต้องนัก มีเส้นระดับสายตาอยู่ที่ขอบฟ้าจรดทะเลเบื้องหน้า แต่ไม่มีจุดนำสายตาที่ชัดเจน ผลักระยะให้เห็นเรือลำที่อยู่หน้า แต่เรือลำเล็กที่อยู่ในระยะหน้าควรมีขนาดใหญ่กว่านี้ กลุ่มคนแต่งกายแบบตะวันตกอยู่ในระยะหน้าและมีขนาดเล็ก อาจเป็นเพราะช่างต้องการเทียบสัดส่วนให้เห็นมหาสมุทรที่มีขนาดยิ่งใหญ่และเป็นสัดส่วนจริงที่สัมพันธ์กับธรรมชาติ ลักษณะการวาดเป็นแบบลดทอนรายละเอียดของกลุ่มคนแต่เน้นบรรยากาศโดยรวมที่อยู่ในฉากหลัง มีลักษณะการเขียนคล้ายภาพ Scenic wallpaper



ภาพที่ 23 (ภาพถ่าย) จิตรกรรมตอน
พระพุทธเจ้าเปรียบเป็นนายสำเภา
ที่มา : ผู้วิจัย



ภาพที่ 24 (ภาพขวา) ภาพร่างลายเส้น
ที่ปรับใหม่ตามหลักทัศนียวิทยา
ที่มา : ผู้วิจัย

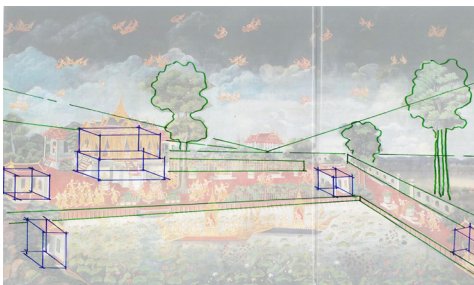
วัดพุทธวนาราม จิตรกรรมที่นำมาศึกษาคือ จิตรกรรมในพระอุโบสถ (ภาพที่ 25) ซึ่งมีอยู่ด้วยกัน 2 ส่วน ได้แก่ **จิตรกรรมเหนือกรอบหน้าต่าง** ซึ่งเขียน **จิตรกรรมฝาผนังสุทธานคร** และ **จิตรกรรมฝาผนังระหว่างช่องหน้าต่างและประตู** เขียนเรื่อง **สังฆกรรมวิธีในพระวินัย** ภาพจิตรกรรมที่นำมาศึกษาหลักทัศนียวิทยาได้แก่ ภาพจิตรกรรมจิตรลดาวันอุทยานและจิตรลดาโบกขรณี (ภาพที่ 26) พบว่ามีการเขียน Perspective แบบ Bird's Eye View ผสมผสานกับจิตรกรรมไทยประเพณีเขียนภาพอาคารแบบออบบลิค (Oblique) ใช้หลัก Perspective ผสมผสานเส้นขนานกับเส้นเฉียงที่แสดงความลึก (ภาพที่ 27) และหากทดลองปรับภาพเมื่อมีการเขียน จุตรวมสายตาใหม่เพื่อให้ภาพออกมาใกล้เคียงกับภาพจิตรกรรมเดิมพบว่า ต้องเป็นการเขียนภาพ Perspective แบบ Bird's Eye View ที่มีจุดรวมสายตา 2 จุด (ภาพที่ 28)



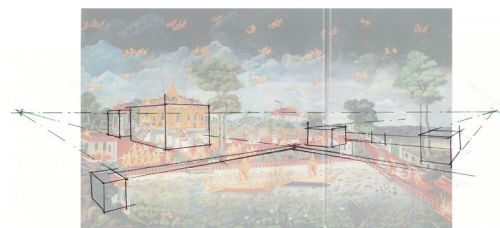
ภาพที่ 25 (ภาพถ่าย) จิตรกรรมภายในพระอุโบสถ
ที่มา : ผู้วิจัย



ภาพที่ 26 (ภาพถ่าย) จิตรกรรมภายในพระอุโบสถ
ที่มา : ผู้วิจัย



ภาพที่ 27 (ภาพถ่าย) ภาพร่างลายเส้น
บนจิตรกรรมต้นแบบ
ที่มา : ผู้วิจัย

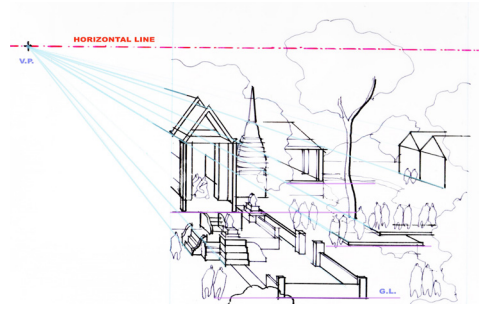


ภาพที่ 28 (ภาพถ่าย) ภาพร่างลายเส้น
ที่ปรับใหม่ตามหลักทัศนียวิทยา
ที่มา : ผู้วิจัย

ภาพจิตรกรรมผนังที่ 2 จิตรกรรมฝาผนังตอนกฐินกรรม (ภาพที่ 29-30) พบว่ามีรูปแบบการเขียน Perspective แบบ Bird's Eye View ผสมผสานกับจิตรกรรมไทยประเพณีใช้การเขียนเส้นขนาน ผสมผสานกับ Perspective แบบ จุดเดียว เขียนอาคารเกือบถูกต้องตามหลักทัศนียวิทยา องค์ประกอบในภาพมีเพียงอาคารที่อยู่ในระยะกลาง (Middle Ground) และกลุ่มคนที่มีขนาดเล็กอยู่ในระยะหน้า (Fore Ground) วาดต้นไม้ลำต้นตรงเดี่ยวที่เด่นอยู่กลางภาพ เขียนไล่เฉดสีท้องฟ้าให้บรรยากาศสมจริง



ภาพที่ 29 (ภาพซ้าย) ภาพจิตรกรรมผนังที่ 2
จิตรกรรมฝาผนังตอนกฐินกรรม
ที่มา : ผู้วิจัย



ภาพที่ 30 (ภาพขวา) ภาพร่างลายเส้น
ที่ปรับใหม่ตามหลักทัศนียวิทยา
ที่มา : ผู้วิจัย

เมื่อมองภาพรวมของจิตรกรรมฝาผนังทั้งหมดจะพบว่า ภาพจิตรกรรมด้านบนและด้านล่างเป็นคนละเรื่องราวกันแต่ช่างมีความพยายามที่จะวาดให้เสมือนว่าภาพจิตรกรรมทั้งหมดเป็นเรื่องต่อเนื่องกันด้านบนเป็นภาพสระและสวนทั้ง 4 ทิศบนสวรรค์ชั้นดาวดึงส์ ดังที่ปรากฏในไตรภูมิโลกวิจรณยถา ส่วนภาพจิตรกรรมเรื่อง สังฆกรรมวิธีในพระวินัยที่ผนังระหว่างช่องหน้าต่าง ช่างวาดให้เสมือนต่อเนื่องกับภาพจิตรกรรมทั้งหมดโดยใช้โทนสีและบรรยากาศเดียวกันจึงเกิดลักษณะภาพเหมือน Scenic wallpaper เป็นภาพทิวทัศน์ที่ต่อเนื่องกัน

วัดราชประดิษฐสถิตมหาสีมาราม จิตรกรรมที่นำมาศึกษาคือ จิตรกรรมในพระอุโบสถ (ภาพที่ 31) จิตรกรรมฝาผนังมีอยู่ด้วยกัน 2 ส่วนได้แก่ **จิตรกรรมเหนือกรอบหน้าต่าง** เขียนภาพหมู่เทวดามาสักการะพระพุทธเจ้าโดยรอบลักษณะเป็นกลุ่มพรม เทวดานางฟ้าหลายกลุ่มลอยมาในอากาศโดยใช้พื้นหลังเป็นสีท้องฟ้า จิตรกรรมลักษณะนี้นับได้ว่าเป็นภาพเทพชุมนุมรูปแบบใหม่ซึ่งเขียนหมู่เทวดาโดยไม่จำเป็นต้องแยกลำดับชั้นเหมือนอย่างจิตรกรรมประเพณี ส่วน **จิตรกรรมฝาผนังระหว่างช่องหน้าต่างและประตู** ผนังด้านหน้าพระอุโบสถเขียน **ภาพเหตุการณ์สุริยุปราคาในฉากพระบรมมหาราชวัง** และผนัง ส่วนที่เหลือปรากฏเรื่อง **พระราชพิธีสิบสองเดือน** ซึ่งสันนิษฐานว่าเขียนขึ้นในสมัยพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว โดยเป็นการระลึกถึงภาพเหตุการณ์บ้านเมืองและขนบธรรมเนียมในสมัย พระราชบิดาของพระองค์¹²



ภาพที่ 31 ภาพแสดงจิตรกรรมภายในพระอุโบสถ
ที่มา : ผู้วิจัย

12. พิษญา สุ่มจินดา, ราชประดิษฐพิธีพรรณา (กรุงเทพฯ : วัดราชประดิษฐสถิตมหาสีมาราม, 2555), 130.

จากภาพจิตรกรรมโดยรวม การจัดองค์ประกอบมีรูปแบบที่เป็นแบบแผนที่สังเกตได้โดยแบ่งเป็นสามส่วนด้วยกัน **ส่วนแรก** คือส่วนฉากหลัง เป็นภาพพระบรมมหาราชวังซึ่งอยู่กลางกรอบภาพแสดงภาพพระราชพิธี **ส่วนที่สอง** คือส่วนล่างของภาพเป็นภาพรายละเอียดของพิธี **ส่วนที่สาม** เป็นส่วนบนของกรอบภาพ เขียนฉากทิวทัศน์ธรรมชาติหรือฉากบ้านเมืองเป็นพื้นหลัง ใช้หลักทัศนียวิทยาในภาพ สังเกตได้จากการใช้เส้นขอบฟ้ารวมถึงจุดรวมสายตาในภาพ จึงทำให้ภาพมีมิติลึกเข้าไปตามแบบจิตรกรรมตะวันตก โดยช่างมีความพยายามที่จะใช้เทคนิคตะวันตกร่วมกับการจัดองค์ประกอบภาพ ซ้อนฉากกันขึ้นไปตามแบบแผนที่พบในจิตรกรรมประเพณี เพื่อให้ภาพมีความต่อเนื่องกันเหมือนภาพเดียวกันทั้งที่แสดงภาพคนละฉาก จิตรกรรมมีลักษณะคล้ายภาพ Scenic wallpaper

นอกจากนี้ยังได้ศึกษาภาพจิตรกรรมสุริยุปราคาในพระบรมมหาราชวัง พบหลักฐานการใช้ภาพถ่ายมาเป็นต้นแบบในการวาดภาพสถาปัตยกรรมในงานจิตรกรรม ภาพหมู่ในพระมหารัชมังคลาจารย์ในฉากสุริยุปราคามีความถูกต้องใกล้เคียงกับความเป็นจริง จากการเปรียบเทียบภาพถ่ายพระที่นั่งดุสิตาภิรมย์ในปัจจุบันซึ่งปรากฏเป็นภาพในฉากสำคัญทั้งภาพในอดีตและปัจจุบันพบว่า ภาพจิตรกรรมสุริยุปราคาในวัดราชประดิษฐ์ถูกวาดขึ้นก่อนที่วัดเสนาสนารามจากหลักฐานซุ้มตะเกียงในภาพถ่ายที่ยังคงอยู่เมื่ออดีต เหมือนดังภาพในวัดราชประดิษฐ์และถูกรื้อออกในสมัยถัดมา จึงไม่ปรากฏในรูปถ่ายพระที่นั่งดุสิตาภิรมย์ในปัจจุบัน (ภาพที่ 32-34) การเขียนโดยใช้ฉากในพระบรมมหาราชวังแทนที่จะเป็นสถานที่จริงที่อำเภอหัวากอ จ.ประจวบคีรีขันธ์ ก็เพื่อให้เป็นแนวคิดที่สอดคล้องกับฉากโดยรวมของภาพพระราชพิธีสิบสองเดือนเพื่อให้มีบรรยากาศที่กลมกลืนกันทั้งวิหารหลวง



ภาพที่ 32 (ภาพซ้าย) ภาพจิตรกรรมสุริยุปราคาที่วัดราชประดิษฐ์สถิตมหาสีมาราม

ที่มา : ผู้วิจัย

ภาพที่ 33 (ภาพกลาง) และภาพที่ 34 (ภาพขวา) ภาพพระที่นั่งดุสิตาภิรมย์ในปัจจุบันและในอดีต

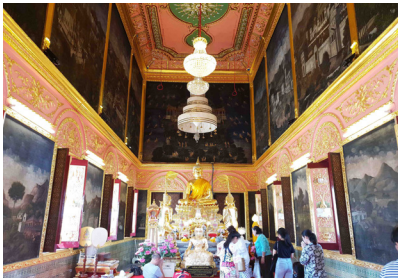
ที่มา : ผู้วิจัย

จากการศึกษาภาพจิตรกรรมพบว่าใช้หลักทัศนียวิทยา (Perspective) กับการเขียนภาพอาคาร โดยมีการใช้ภาพถ่ายมาเป็นแบบในการเขียน การผนวกเหตุการณ์จริงกับสถานที่จริงช่วยให้ช่างสามารถเขียนภาพได้สมจริงมากขึ้น ถึงแม้จะไม่ได้ถูกต้องตามหลักวิชาการทั้งหมด ถือเป็นความสามารถของช่างที่พยายามวาดภาพให้เหมือนจริงจากความเข้าใจของช่างร่วมกับการใช้ภาพถ่ายต้นแบบ

วัดปรมัยยิกาวาส ภาพจิตรกรรมที่นำมาศึกษาคือ ภาพจิตรกรรมในพระอุโบสถ (ภาพที่ 35) ซึ่งมีอยู่ด้วยกัน 2 ส่วนได้แก่ **จิตรกรรมเหนือกรอบหน้าต่าง** แสดงภาพ **พุทธประวัติภายหลังการตรัสรู้** ส่วน **จิตรกรรมฝาผนังระหว่างช่องหน้าต่างและประตู** แสดงภาพ **ธุดงค์วัตร 13** (ภาพที่ 36) จิตรกรรมโดยรวมทั้งหมดมีลักษณะการเขียนที่คล้ายกัน มีฉากอาคารที่เป็นทั้งแบบไทยและตะวันตกที่มีหน้าจั่วแบบเพดิเมนต์ (Pediment) ฉากหลังที่มีภูมิทัศน์

ทิวเขาขนาดใหญ่เขียนไล่แสงเงา 3 มิติอย่างเด่นชัดและท้องฟ้าที่มีกลุ่มเมฆสีขาวสว่างสดใสก่อนที่จะไล่สีเข้มขึ้นไปเป็นท้องฟ้าโดยใช้สีน้ำเงินและดำผสมกัน

ภาพรวมของจิตรกรรมมีสีค่อนข้างเข้มเน้นการตัดกันของสีอย่างชัดเจน จิตรกรรมภาพทั้งบนกรอบหน้าต่างและระหว่างช่องหน้าต่างมีการจัดองค์ประกอบที่คล้ายกัน มีฉากอาคารเป็นหลักอยู่ตอนกลางของภาพ ส่วนภาพเหตุการณ์หลักอยู่ระยะหน้าและภาพทิวทัศน์เป็นฉากหลัง ภาพรวมของการจัดองค์ประกอบมีความคล้ายคลึงกับภาพจิตรกรรมพระราชพิธีสิบสองเดือน แต่มีกลุ่มอาคารที่น้อยกว่า มุมมองที่เกิดขึ้นในภาพมีความเหมือนจริงมากกว่าเนื่องจากมีลักษณะภาพเป็น Perspective แบบจุดเดียวและ 2 จุด มีเส้นระดับสายตาปกติ (Man's Eye View) ลักษณะภาพจิตรกรรมมีความใกล้เคียงกับภาพพิมพ์มากกว่า Scenic wallpaper (ภาพที่ 17)



ภาพที่ 35 (ภาพซ้าย) จิตรกรรมฝาผนังในพระอุโบสถ
ที่มา : ผู้วิจัย

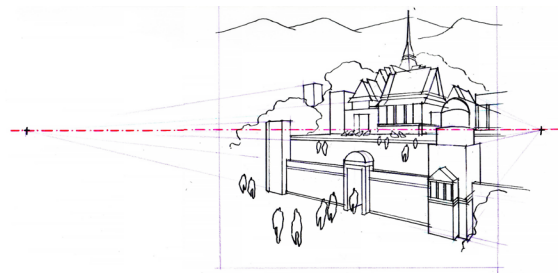


ภาพที่ 36 (ภาพขวา) จิตรกรรมชุดควัตร 13
ที่มา : ผู้วิจัย

ภาพจิตรกรรมที่นำมาศึกษาหลักทัศนียวิทยา คือ ภาพจิตรกรรมผนังที่ 22 พุทธประวัติภายหลังการตรัสรู้ (ภาพที่ 37) ภาพแสดงอาคารพระอุโบสถอยู่ด้านหลังแนวกำแพงที่มีอาคารและซุ้มประตูแบบตะวันตก เมื่อศึกษาตามหลักทัศนียวิทยาในการเขียนภาพแล้ว สันนิษฐานได้ว่าในภาพมีการเขียน Perspective แบบ 2 จุด คือมีจุดรวมสายตาอยู่ 2 ด้านของภาพ หากสังเกตเส้นเอียงของแนวกำแพงและเส้นพื้นของพระอุโบสถด้านในจะพบว่าการวาดได้เกือบถูกหลักทัศนียวิทยา โดยเส้นนำสายตาเกือบจะเอียงเข้าสู่จุดรวมสายตาเดียวกัน แต่มีความผิดเพี้ยนเพียงเล็กน้อยเมื่อเทียบกับภาพร่างลายเส้นของงานจิตรกรรมที่ปรับใหม่ตามหลักทัศนียวิทยาอย่างวิชาการ (ภาพที่ 38)

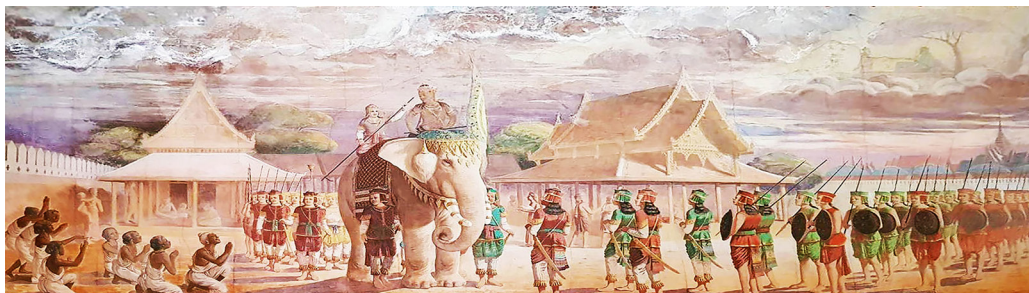


ภาพที่ 37 (ภาพซ้าย) ภาพจิตรกรรมผนังที่ 22
พุทธประวัติภายหลังการตรัสรู้
ที่มา : ผู้วิจัย



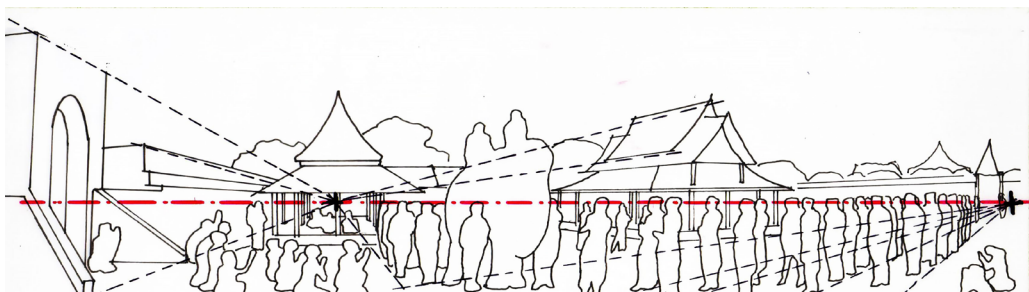
ภาพที่ 38 (ภาพขวา) ภาพร่างลายเส้น
ที่ปรับใหม่ตามหลักทัศนียวิทยา
ที่มา : ผู้วิจัย

วัดราชาธิวาส มีภาพจิตรกรรมที่ใช้หลักทัศนียวิทยาได้ถูกต้อง จิตรกรรมในพระอุโบสถเขียนภาพทศชาติเรื่อง *เวสสันดรชาดก* ซึ่งสมเด็จพระเจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ทรงออกแบบร่างและให้นายคาร์โล ริโกลี (Carlo Rigoli) จิตรกรชาวอิตาลี เป็นผู้ขยายแบบและลงสีโดยใช้เทคนิคการเขียนแบบตะวันตกคือวิธีปูนเปียก ลักษณะการเขียนเหมือนจริงทั้งฉากธรรมชาติและภาพบุคคล¹³ รวมทั้งฉากอาคารบ้านเรือน โดยภาพจิตรกรรมที่นำมาศึกษาหลักทัศนียวิทยา คือภาพจิตรกรรม เวสสันดรชาดก กัณฑ์ที่ 3 *ทานกัณฑ์* พระเวสสันดรพระราชทานช้างป้างจัญนาเคนทร์ช้างคู่บ้านคู่เมือง (ภาพที่ 39-40) จากการศึกษาการใช้หลักทัศนียวิทยาในภาพพบว่าเป็นการเขียน Perspective แบบ 2 จุด มีเส้นนำสายตาและจุดนำสายตาชัดเจน ระดับสายตาของคนในภาพเท่ากันหมด แต่ขนาดของตัวบุคคลจะไม่เท่ากันขึ้นอยู่กับระยะที่อยู่ในภาพคือระยะหน้าจะมีขนาดใหญ่ และระยะหลังจะมีขนาดเล็กลงไปตามหลักวิชาการ ส่วนคนที่นั่งจะมีระดับต่ำกว่าเส้นระดับสายตา ภาพแสดงแสงเงาและบรรยากาศเหมือนจริงดังตาเห็น



ภาพที่ 39 ภาพจิตรกรรม เวสสันดรชาดก กัณฑ์ที่ 3 ทานกัณฑ์

ที่มา : ผู้วิจัย



ภาพที่ 40 ภาพร่างลายเส้นของงานจิตรกรรมที่ปรับใหม่ตามหลักทัศนียวิทยา

ที่มา : ผู้วิจัย

รูปแบบของทัศนียวิทยาที่เกิดขึ้นในภาพจิตรกรรม

จากการศึกษาเปรียบเทียบภาพจิตรกรรมฝาผนังในวัดกลุ่มตัวอย่างในสมัยรัชกาลที่ 4 และ 5 ในเรื่องหลักทัศนียวิทยาในการเขียนภาพจิตรกรรมพบว่าภาพจิตรกรรมในสมัยรัชกาลที่ 4 มีลักษณะการใช้ Perspective แบบ Bird's Eye View มีลักษณะย่อยได้ดังนี้

1. กลุ่มที่เขียนจิตรกรรมโดยใช้ Perspective แบบ Bird's Eye View ร่วมกับการปลักระยะ ไม่มีจุดนำสายตา ใช้เส้นนอนหรือเส้นขนานในการปลักระยะภาพให้ภาพดูมีความลึก มีเส้นระดับสายตาอยู่ใน ส่วนบนของภาพ ลักษณะที่เกิดขึ้นเป็นภาพ 3 มิติ มีการผสมกับภาพแบบออบบลิค (Oblique) ได้แก่ วัดโสมนัสราชวรวิหาร

13. ศักดิ์ชัย สายสิงห์, พุทธศิลป์สมัยรัตนโกสินทร์ พัฒนาการของช่างและแนวคิดที่ปรับเปลี่ยน (กรุงเทพฯ : เมืองโบราณ, 2556), 535.

วัดมกุฏกษัตริยารามราชวรวิหาร วัดมหาพฤฒารามวรวิหาร

2. กลุ่มที่เขียนจิตรกรรมโดยใช้ Perspective แบบ Bird's Eye View ร่วมกับ Perspective แบบจุดเดียว (One point perspective) ได้แก่ วัดปทุมวนารามราชวรวิหาร วัดมหาสมณาราม

3. กลุ่มที่เขียนจิตรกรรมโดยที่ไม่ได้มีเส้นนำสายตอย่างชัดเจน แต่ใช้การพลักระยะให้ภาพดูมีความลึก ได้แก่ วัดในกลุ่มของช่างขรัวอินโข่ง คือ วัดบวรนิเวศวิหารและวัดบรมนิวาส เป็นกลุ่มที่มีแรงบันดาลใจจากภาพ Scenic wallpaper

ส่วนภาพจิตรกรรมในสมัยรัชกาลที่ 5 พบว่ามีการใช้หลัก Perspective แบบจุดเดียวและ 2 จุด ในภาพจิตรกรรม ทำให้ภาพใกล้เคียงกับภาพที่ตามองเห็น นอกจากนี้ยังพบหลักฐานการใช้ภาพถ่ายมาเป็นต้นแบบในการวาดภาพ ซึ่งอาจจะมีสื่อชนิดอื่น เช่น ภาพพิมพ์หรือ Postcard เข้ามาเป็นแรงบันดาลใจในการเขียนภาพในยุคนี้ ได้แก่ วัดราชประดิษฐ์สถิตมหาสีมาราม วัดเสนาสนารามและวัดปรมัยยิกาวาส ส่วนวัดราชาธิวาส เป็นวัดในสมัยรัชกาลที่ 6 ที่นำมาศึกษาเพิ่มเติมเนื่องจากใช้หลักทัศนียวิทยาที่ถูกต้องตามหลักวิชาการ เป็นจิตรกรรมที่มีลักษณะเหมือนจริงที่สุดในวัดกลุ่มตัวอย่างนี้

จากการศึกษาภาพจิตรกรรมโดยใช้หลักทัศนียวิทยาามาจำแนกลักษณะการเขียนภาพ ทำให้สามารถแบ่งกลุ่มช่างได้เป็น 3 กลุ่มหลักกลุ่มที่ 1 คือกลุ่มที่เขียนภาพแนวจิตรกรรมไทยประเพณีผสมผสานในสมัยรัชกาลที่ 4 กลุ่มที่ 2 คือกลุ่มช่างที่เขียนงานแบบจิตรกรรมตะวันตกสกุลช่างขรัวอินโข่ง ที่เขียนงาน 3 มิติแบบเน้นบรรยากาศและกลุ่มที่ 3 คือกลุ่มที่เขียนจิตรกรรมตะวันตกแนวสำนึกนิยมในสมัยหลัง ซึ่งน่าจะพัฒนาการเขียนจิตรกรรมจากภาพพิมพ์หรือภาพถ่าย

บทสรุป

การศึกษาหลักการของทัศนียวิทยาในภาพจิตรกรรมฝาผนังในสมัยรัชกาลที่ 4 และ 5 เป็นการศึกษาจิตรกรรมแนวใหม่ที่ปรับเปลี่ยนรูปแบบไปสู่สำนึกนิยม มีการปรับเปลี่ยนทั้งเทคนิคและเรื่องราวการเขียนเนื่องจากอิทธิพลของตะวันตกที่เข้ามาในยุคสมัยนั้น ก่อให้เกิดงานจิตรกรรมที่ถูกสร้างขึ้นใหม่ตามแบบตะวันตกซึ่งไม่เคยมีมาก่อน ดังเช่นภาพจิตรกรรมปริศนาธรรมขรัวอินโข่ง จึงถือเป็นการเปลี่ยนแปลงที่เกิดขึ้นโดยฉับพลันในยุคสมัยนั้นและถือได้ว่าสื่อจากตะวันตกสำคัญที่เข้ามาเปลี่ยนแปลงภาพงานจิตรกรรมไทยให้เกิดเป็นภาพ 3 มิติ มีผลต่อการปรับเปลี่ยนงานจิตรกรรมแห่งยุคคือ ภาพ Scenic wallpaper เป็นผลให้ช่างเริ่มศึกษาจนเกิดกระบวนการคิดและพัฒนาผสมผสานงานจิตรกรรมไทยเข้าสู่จิตรกรรมแบบสำนึกนิยม นอกจากนี้ศิลปินวิทยาการตะวันตกต่าง ๆ ที่เข้มารวมทั้งภาพพิมพ์และภาพถ่าย ล้วนส่งผลให้เกิดการเขียนทัศนียวิทยาในภาพจิตรกรรมฝาผนังของไทย ถือเป็นการเปลี่ยนแปลงสำคัญที่ส่งผลต่องานจิตรกรรมไทยในยุคต่อ ๆ มาและควรค่าแก่การศึกษาต่อไป

บรรณานุกรม

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย. วัดปทุมวนารามราชวรวิหาร. กรุงเทพฯ : โรงพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2554.

นพดล เวชวิฐาน. เขียนแบบเทคนิคเบื้องต้น. กรุงเทพฯ : สมาคมส่งเสริมเทคโนโลยี ไทย-ญี่ปุ่น, 2547.

นัฐประชา หงษ์สุวรรณ. การเขียนแบบทัศนียภาพ. กรุงเทพฯ : วาดศิลป์, 2560.

พัสวีสริ เปรมกุลนันท์. วัด-วัง ในพระราชประสงค์พระจอมเกล้าฯ. กรุงเทพฯ : มติชน, 2560.

พิชญา สุ่มจินดา. ราชประดิษฐพิพิธรัตนนา. กรุงเทพฯ : วัดราชประดิษฐสถิตมหาสีมาราม, 2555.

วิยะดา ทองมิตร. จิตรกรรมแบบสากลสกุลช่างขรัวอินโข่ง. กรุงเทพฯ : เมืองโบราณ, 2522.

วิไลรัตน์ ย้งรอด และ ธวัชชัย องค์วุฒิเวทย์. ถอดรหัส ภาพผนัง พระจอมเกล้า-ขรัวอินโข่ง.
นนทบุรี : มิวเซียมเพลส, 2559.

ศักดิ์ชัย สายสิงห์. พุทธศิลป์สมัยรัตนโกสินทร์ พัฒนาการของช่างและแนวคิดที่ปรับเปลี่ยน.
กรุงเทพฯ : เมืองโบราณ, 2556.

สำนักงานทรัพย์สินส่วนพระมหากษัตริย์. ปทุมวนานุสรณ์ โครงการบูรณปฏิสังขรณ์วัดปทุมวนาราม.
กรุงเทพฯ : อมรินทร์พริ้นติ้งแอนด์พับลิชชิ่ง, 2555.

สำนักงานหอสมุดแห่งชาติ กลุ่มหนังสือตัวเขียนและจารึก. ต้นร่างรูปภาพขรัวอินโข่ง. กรุงเทพฯ :
สำนักหอสมุดแห่งชาติ, 2559.

Alberti, Leon Battista. *On the Painting*. New York: 1991.

Oak Knoll. "Scenery of Great Britain and Ireland in Aquatint and Lithography 1770-1860."
<https://www.oakknoll.com/>.

Papiers de Paris. "Papiers peints panoramiques." <https://www.papiersdeparis.com/papiers-peints-anciens-7/promenade-dans-un-parc-papier-peint>.

White House Museum. "Diplomatic Reception Room."

<http://www.whitehousemuseum.org/floor0/diplomatic-room.htm>.

Wikipedia. "Scrovegni Chapel." https://en.wikipedia.org/wiki/Scrovegni_Chapel.

Wikipedia. "The Allegory of good and bad Government."

https://en.wikipedia.org/wiki/The_Allegory_of_Good_and_Bad_Government.

Wikipedia. "The School of Athens." https://en.wikipedia.org/wiki/The_School_of_Athens.

World in Pocket-size Format. "A peek at the postcard collection of Swiss entrepreneur Adolf Feller (1879-1931)." <https://www.swissinfo.ch/eng/the-world-in-pocket-size-format/32387504>.

บทความวิชาการ

การจัดการเรียนการสอนวิชาเทคนิคบัลเลต์ ระบำนาฏยกรรมและระบำสเปน
รูปแบบออนไลน์ในยุคโควิด 19
ONLINE BALLET TECHNIQUE, DANCE REPERTOIRE, AND SPANISH DANCE
EDUCATION IN THE TIME OF COVID-19 PANDEMIC

ขวัญแก้ว กิจเจริญ* KWANKAEW KITCHAROEN*

บทคัดย่อ

บทความวิชาการนี้ ผู้เขียนมีวัตถุประสงค์เพื่อรวบรวมวิธีการจัดการเรียนการสอน ปัญหา วิธีการแก้ไขปัญหา และแนวทางการแก้ไขปัญหาในรายวิชาเทคนิคบัลเลต์ ระบำนาฏยกรรมและระบำสเปนในรูปแบบการสอนออนไลน์ ภายใต้ภาวะวิกฤตการแพร่ระบาดของเชื้อไวรัสโควิด-19 โดยผู้เขียนรวบรวมข้อมูลตั้งแต่ภาคการศึกษาต้น (สิงหาคม 2563) ถึงภาคการศึกษาปลาย (กรกฎาคม 2564) พบว่า ปัญหาที่เกิดขึ้นจากการจัดการเรียนการสอนในรูปแบบออนไลน์มี 6 ปัจจัย คือ 1. รูปแบบการจัดการเรียนการสอน 2. เนื้อหาบทเรียน 3. การสอบวัดประเมินผล 4. สถานที่เรียน 5. บรรยากาศในชั้นเรียนและการสอบ 6. การใช้สื่ออุปกรณ์และเครือข่ายอินเทอร์เน็ต วิธีการแก้ไขปัญหาที่พบจากการจัดการเรียนการสอนในรูปแบบออนไลน์ คือ 1. เตรียมแผนการสอน/การสอบ 2. การประเมินผลการเรียนการสอน 3. สถานที่เรียน 4. สร้างบรรยากาศในชั้นเรียน 5. ความรู้ความสามารถในการใช้เทคโนโลยี 6. เสริมสร้างทักษะนอกชั้นเรียน 7. แนวทางการจัดการเรียนการสอนรูปแบบวิถีใหม่ ส่วนแนวทางการปรับปรุงและพัฒนาการเรียนการสอนในรูปแบบออนไลน์ ประกอบด้วย 1. เนื้อหาบทเรียน 2. การบริหารการจัดการเรียนการสอน 3. การมอบหมายงาน 4. การสอบวัดประเมินผล

คำสำคัญ : บัลเลต์/ ระบำนาฏยกรรม/ ระบำสเปน/ การเรียนการสอนออนไลน์/ โควิด 19

*อาจารย์ประจำสาขาวิชานาฏศิลป์ตะวันตก ภาควิชานาฏศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, kwankaew227@gmail.com.

*Lecturer of Western Dance, Department of Dance, Faculty of Fine & Applied Arts, Chulalongkorn University, kwankaew227@gmail.com.

Abstract

The ultimate aims of this article are to collect data on online learning and teaching, specify problems of online teaching and learning, and suggest solutions to these problems in three dance courses – Ballet Technique, Dance Repertoire, and Spanish Dance – in the time of COVID-19 pandemic. The time period which the article focuses on is from the first and second semesters of the academic year 2020 (August 2020 – September 2021). This article finds problems associated with online teaching and learning, which are 1) teaching management models 2) lesson content 3) assessment 4) learning space 5) class and examination atmosphere 6) use of electronic devices and the Internet network. The solutions to these problems are to adjust and develop the following aspects: 1) lesson and examination preparation plans 2) assessment 3) learning space 4) class atmosphere 5) knowledge and ability to use technology 6) out-of-class learning 7) a new teaching and learning model. Proposed ways to improve online ballet and Spanish dance teaching and learning are in the aspect of 1) lesson content 2) class management 3) assignment 4) assessment.

Keywords: Ballet/ Dance Repertoire/ Spanish Dance/ Online Teaching and Learning/ COVID-19 Pandemic

บทนำ

ระบบการเรียนการสอน หมายถึง “การเตรียมและวางแผนการสอนอย่างเป็นระบบโดยคำนึงถึง การบูรณาการวิธีการสอนที่เหมาะสมกับเนื้อหาและความต้องการของผู้เรียน รวมถึงการใช้ประโยชน์จากเทคโนโลยี เพื่อสร้างบรรยากาศให้ผู้เรียนเกิดความกระตือรือร้นในการเรียน”¹ จากผลกระทบของภาวะวิกฤตโควิด 19 ต่อ การดำเนินชีวิต การประกอบอาชีพและการระมัดระวังตัวที่เพิ่มมากขึ้นของคนในสังคม ล้วนส่งผลต่อสภาวะจิตใจ และความหวาดวิตกของนิสิตและผู้สอน รวมทั้งการดูแลสุขภาพและความปลอดภัยของสถานศึกษา ดังนั้น จึงมี ความพยายามในการปรับเปลี่ยนวิธีการจัดการเรียนการสอนให้ถูกต้องและเหมาะสมกับสถานการณ์ตามนโยบายของ รัฐ โดยที่นิสิตยังคงสามารถได้เรียนรู้และพัฒนาตนเองอย่างเต็มที่ อีกทั้งการแพร่ของโรคระบาดนั้นเป็นหนึ่งตัวเร่งสำคัญ ที่ทำให้ทุกองค์กร รวมถึงภาคการศึกษาจำเป็นต้องพึ่งพาและนำเทคโนโลยีเป็นเครื่องมือทำงานหลัก การจัดการเรียน การสอนจึงจำเป็นต้องมีการปรับเปลี่ยนให้เหมาะสมกับผู้เรียนและพัฒนาทุกส่วนอย่างรอบด้าน เช่น บูรณาการแนวคิด ห้องเรียนกลับด้าน (Flipped Classroom) ซึ่งเป็นรูปแบบของการเรียนการสอนที่เน้นให้ผู้เรียนสามารถเรียนรู้ผ่าน การเรียนด้วยตนเองจากสื่อวีดิทัศน์นอกชั้นเรียน โดยมีผู้สอนคอยให้คำแนะนำ สุภาพร สุดบัณฑิต ได้ให้ความหมายของ การเรียนแบบ “พลิกกลับ” ไว้ว่า

ห้องเรียนกลับด้านเป็นการเรียนแบบพลิกกลับ โดยเปลี่ยนวิธีการสอนจากแบบเดิมที่เริ่มจากครูผู้สอนสอน เนื้อหาในห้องเรียนแล้วมอบหมายการบ้านไปทำที่บ้าน เปลี่ยนเป็นนักเรียนเป็นผู้ค้นคว้าหาความรู้ด้วยตนเองผ่าน เทคโนโลยี และมาทำกิจกรรมโดยมีครูคอยเป็นผู้แนะนำและช่วยเหลือในชั้นเรียน²

จากสถานการณ์การแพร่ระบาดของโรคระบาดโควิด 19 ซึ่งเป็นวิกฤตโรคระบาดระดับโลกที่ส่งผลให้มีการพลิก โฉมระบบการศึกษาเป็นอย่างมากและเพื่อให้การเรียนรู้เป็นไปอย่างต่อเนื่องจึงเกิดระบบการเรียนการสอนที่เรียกว่า “การเรียนการสอนรูปแบบออนไลน์” (Online Teaching and Learning) เป็นการศึกษาผ่านเครือข่ายอินเทอร์เน็ต โดยมีเนื้อหาประกอบ เช่น ข้อความ ข้อความเสียง คลิปวีดิทัศน์ รูปภาพและแฟ้มเอกสาร เป็นต้น สิ่งเหล่านี้จะถูก ส่งไปยังครูผู้สอนและผู้เรียน โดยสามารถพูดคุยติดต่อสื่อสาร ปรีक्षा แลกเปลี่ยนความคิดเห็นผ่านการใช้การพูดคุย ในแอปพลิเคชัน (Application) อีเมล (Email) หรือโซเชียลมีเดีย (Social Media) ต่าง ๆ ซึ่งนิสิตสามารถเรียนรู้ ตั้ง คำถามและส่งงานได้ทุกสถานที่ทุกเวลาผ่านการใช้อุปกรณ์บนโทรศัพท์เคลื่อนที่ คอมพิวเตอร์ ไอแพด และโน้ตบุ๊ก เป็นต้น ซึ่งใช้ทางเลือกในการเข้าถึงอินเทอร์เน็ต 2 ช่องทาง คือ อินเทอร์เน็ตโทรศัพท์เคลื่อนที่ และอินเทอร์เน็ตที่บ้าน คอนโดมิเนียม หอพักนิสิต โดยรูปแบบโปรแกรมที่นิยมใช้ในการใช้ในการเรียนการสอนรูปแบบออนไลน์ในประเทศไทย อาทิเช่น ชูม (Zoom) ไลน์ (Line) และกูเกิล (Google)

ทั้งนี้ ด้วยความห่วงใยนิสิต เพื่อลดความเสี่ยงในการพบผู้คนจำนวนมาก ๆ ทางมหาวิทยาลัยได้มีการปรับตัว และจัดการเรียนการสอนในรูปแบบออนไลน์ให้ยืดหยุ่นมากขึ้นตามสถานการณ์ที่เปลี่ยนไปให้แก่นิสิตระดับปริญญา บัณฑิตและนิสิตระดับบัณฑิตศึกษาโดยการเรียนรู้ผ่านทางอินเทอร์เน็ต ซึ่งเป็นการใช้เทคโนโลยีสมัยใหม่ผสมผสานเข้า กับเครือข่ายอินเทอร์เน็ตสร้างการศึกษาที่มีปฏิสัมพันธ์คุณภาพสูง โดยนิสิตไม่จำเป็นต้องเดินทาง เกิดความสะดวก และเข้าถึงได้อย่างรวดเร็ว ทุกสถานที่ ทุกเวลาและลดความเสี่ยงในการติดเชื้อโควิด 19 ประกอบกับการเรียน การสอนในรูปแบบออนไลน์ ยังส่งเสริมให้นิสิตมีการศึกษาหาความรู้ได้ด้วยตนเอง ขณะเดียวกัน ยังมีการเตรียมความ พร้อมให้แก่คณาจารย์ ในช่วงภาคต้นปีการศึกษา 2563 ควบคู่ไปด้วย โดยเป็นการจัดอบรมคณาจารย์ให้มีความรู้ ความเข้าใจเกี่ยวกับการเรียนการสอนรูปแบบออนไลน์ การใช้โปรแกรมในการเรียนการสอนต่าง ๆ การออกข้อสอบ

1. นัรพร เกียรติบัณฑิตกุล, “ผลของหลักสูตรผลิตครูที่มีต่อความรู้ด้านการออกแบบการเรียนการสอนโดยมีการรับรู้ความสามารถแห่งตนและความรู้ตามกรอบที่ แพคของนักศึกษาครูเป็นตัวอย่างผ่าน: โมเดลทศวรรษแปดผ่าน” (วิทยานิพนธ์ระดับมหาบัณฑิต, จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2556), 12.

2. สุภาพร สุดบัณฑิต, “การเปรียบเทียบ ความรับผิดชอบต่อการเรียน เจตคติต่อการเรียนและผลสัมฤทธิ์ทางการเรียน วิชาวิทยาศาสตร์ของนักเรียนชั้น มัธยมศึกษาปีที่ 1 ที่ได้รับการจัดกิจกรรมการเรียนรู้ตามแนวคิด ห้องเรียนกลับทาง (Flipped Classroom) และการจัดกิจกรรมการเรียนรู้แบบปกติ” (วิทยานิพนธ์ระดับมหาบัณฑิต, มหาวิทยาลัยมหาสารคาม, 2557), 10.

ในรูปแบบออนไลน์ เป็นต้น ซึ่งสามารถนำไปประยุกต์ใช้กับการจัดการเรียนรู้ การถ่ายทอดความรู้และประสบการณ์ให้กับผู้เรียนได้เป็นอย่างดี

ในบทความวิชาการนี้ผู้เขียนรวบรวมข้อมูลจากการเรียนการสอนที่มาจากศาสตร์ทางด้านนาฏศิลป์ตะวันตก โดยนราพงษ์ จรัสศรี ได้อธิบายความหมาย นาฏศิลป์ตะวันตก (Western Dance) ไว้ว่า

นาฏศิลป์ตะวันตกเป็นนาฏศิลป์ที่มีรูปแบบที่มาจากวัฒนธรรมที่ไม่ใช่ของไทย และตะวันออกหรืออาจกล่าวได้ว่า นาฏศิลป์ที่มีรูปแบบที่พัฒนามาจากวัฒนธรรมของทางซีกโลกตะวันตกแถบยุโรป อันได้แก่ ประเทศอังกฤษ ฝรั่งเศส เป็นต้น³

ทั้งนี้ ศิลปะการเต้นและรายวิชาที่ผู้เขียนนำมาอภิปรายในบทความวิชาการฉบับนี้นั้น ประกอบไปด้วย การเต้นเทคนิคบัลเลต์ (Ballet Technique) ระบำนาฏยกรรม (Dance Repertoire) และระบำสเปน (Spanish Dance) ซึ่งเป็นรายวิชาส่วนหนึ่งของภาควิชานาฏศิลป์ สาขาวิชานาฏศิลป์ตะวันตก คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย โดยผู้เขียนจะแสดงนิยามและความหมายของคำแต่ละประเภทออกได้ ดังนี้

บัลเลต์ (Ballet) ถือเป็นศาสตร์การเต้นแขนงหนึ่งที่เป็นที่รู้จักเป็นส่วนใหญ่ในประเทศไทย เอกลักษณ์ของการเต้นบัลเลต์ คือ การเต้นรำอยู่บนปลายเท้า โดยมีรองเท้าเต้นที่มีลักษณะเฉพาะตัวพร้อมกับการสวมใส่ชุดกระโปรงสุมบานหรือที่เรียกว่า “กระโปรงทูตู (Tutu)” นักเต้นต้องสามารถทรงตัวได้ในขณะที่ร่างกายอยู่บนพื้นทั้งสองขาและขาเดียว หรือการกระโดดลอยตัวอยู่บนอากาศ ซึ่งต้องใช้กล้ามเนื้ออวัยวะส่วนต่าง ๆ ของร่างกายในการเต้นเพื่อความสวยงาม ซึ่งจากการศึกษาเทคนิคการเต้นบัลเลต์รูปแบบคลาสสิกเป็นการจัดระเบียบการเต้นรำที่เป็นรูปแบบนิยม (Formalized Form)⁴ การเต้นบัลเลต์ คือ การสร้างสรรค์ความงามจากการเคลื่อนไหวร่างกายให้เกิดเส้น (Line) และรูปทรง (Form) ซึ่งแสดงออกซึ่งความงาม

ระบำนาฏยกรรม (Dance Repertoire) คือ “ชุดท่าเต้น (Choreography) หรือชุดการแสดงของนักออกแบบท่าเต้นแต่ละคน ซึ่งแต่ละชุดการแสดงนั้นจะมีความแตกต่างของเทคนิคและรูปแบบการเต้น โดยไม่จำกัดความยาวของการแสดง”⁵

ระบำสเปน (Spanish Dance) เป็นการเต้นรำที่มีเอกลักษณ์เฉพาะตัวและมีรูปแบบอันหลากหลาย เช่น ระบำฟลามังโก ระบำพื้นเมือง ระบำสเปนแบบคลาสสิก และระบำสเปนร่วมสมัย นอกจากนี้ ยังมีอุปกรณ์ในการเต้นประกอบจังหวะ เช่น กรับสเปน (Castañuelas) ผ้าคลุมไหล่ (Menton) กระโปรงหางยาว (Bata De Cola) และพัด (Pericón) เป็นต้น

ซึ่งในแต่ละรายวิชานั้นมีองค์ความรู้ เนื้อหา วิธีการสอนและการสอบประเมินที่แตกต่างกันออกไป ด้วยเหตุนี้ ผู้เขียนจึงต้องการรวบรวมวิธีการจัดการเรียนการสอนออนไลน์ในรายวิชาดังกล่าว เพื่อแสวงหาปัญหาและแนวทางแก้ไขปัญหาจากการปรับการเรียนการสอนเป็นระบบทางไกลหรือการเรียนการสอนในรูปแบบออนไลน์ให้สอดคล้องกับนโยบายป้องกันการแพร่ระบาดของเชื้อไวรัสโควิด 19 ซึ่งผู้เขียนได้จำแนกไว้เป็นประเด็นต่าง ๆ เพื่อเป็นกรณีตัวอย่างในการศึกษาและนำไปประยุกต์ใช้ประโยชน์ในการจัดการเรียนการสอนนาฏศิลป์ตะวันตกต่อไป

3. นราพงษ์ จรัสศรี, “นาฏศิลป์ตะวันตก,” สัมภาษณ์โดย ขวัญแก้ว กิจเจริญ, 24 กันยายน 2563.

4. David Micheal Levin, “Balanchine’s Formalism,” *Salmagundi* no. 33/34 (1976): 217.

5. นิชา รอดบุญ, “ระบำนาฏยกรรม,” สัมภาษณ์โดย ขวัญแก้ว กิจเจริญ, 10 กรกฎาคม 2564.

การจัดการเรียนการสอนระบบออนไลน์ในยุคโควิด 19

1. ปัญหาที่เกิดขึ้นจากการจัดการเรียนการสอนออนไลน์

1.1 รูปแบบการจัดการเรียนการสอน (Teaching Management Models)

เป็นปัญหาสำคัญเพราะการเรียนภาคทฤษฎีปฏิบัติ นั้น โดยเฉพาะวิชาบัลเลต์ ระบายนาฏกรรมและระบำ สเปนเป็นการเรียนศิลปะที่จะต้องจัดทำให้ถูกต้อง สวยงามและมีความปลอดภัย สิ่งสำคัญที่นิสิตควรจะได้รับมากที่สุด คือ การที่ผู้สอนเข้าไปสัมผัสร่างกายของนิสิต พร้อมทั้งอธิบายให้นิสิตเข้าใจถึงกระบวนการการทำงานของระบบกล้ามเนื้อและอวัยวะส่วนต่าง ๆ ของร่างกาย นอกจากนี้ รายละเอียดของท่าเต้นแต่ละท่า นิสิตจะต้องเรียนรู้ผ่านการจดจำ และลอกเลียนแบบท่าทางการฝึกปฏิบัติด้วยวิธีสังเกตขณะที่ผู้สอนทำการปฏิบัติท่าสาธิต เพื่อให้เด่นตามแบบอย่างได้ ถูกต้องและครบถ้วน ซึ่งในการเรียนการสอนรูปแบบออนไลน์นั้นปัญหาที่พบ คือ

1.1.1 นิสิตและผู้สอนไม่มีส่วนร่วมในการดำเนินกิจกรรมการเรียนการสอนในรายวิชาเท่าที่ควร เช่น การเต้นระบำกลุ่ม การแลกเปลี่ยนความคิดเห็นในเรื่องต่าง ๆ การเห็นถึงข้อเปรียบเทียบระหว่างเพื่อนในชั้นเรียนว่าใครมีข้อดีและข้อเสียอย่างไรเพื่อนำมาเป็นแบบอย่างหรือพัฒนาปรับปรุงในส่วนของตนเอง

1.1.2 ขาดการปฏิสัมพันธ์ระหว่างผู้สอนกับนิสิต และนิสิตกับเพื่อนร่วมชั้นเรียน เนื่องจากต้องเข้มงวดตามมาตรการการป้องกันการแพร่ระบาดของโรคของรัฐ

1.2 เนื้อหาบทเรียน (Lesson Content)

เนื้อหาที่มีในบทเรียนยังไม่สามารถถ่ายทอดเนื้อหาที่ครอบคลุมได้ทั้งหมดของเนื้อหาในรายวิชา เนื่องจากต้องมีการปรับลดและตัดตอนท่าเต้นในเนื้อหาวิชา ทำให้นิสิตไม่ได้รับความรู้ครบถ้วนเหมือนเช่นในภาวะปกติ

1.3 การสอบวัดประเมินผล (Assessment)

ไม่มีประสิทธิภาพเหมือนเช่นภาวะปกติ เนื่องจากเหตุผลหลายประการ ยกตัวอย่างเช่น

1.3.1 ผู้สอนไม่สามารถเห็นนิสิตปฏิบัติจริง

1.3.2 นิสิตไม่สามารถแสดงได้เต็มศักยภาพ

1.3.3 นิสิตได้รับความรู้ไม่เป็นไปตามเนื้อหาของรายวิชาที่กำหนดไว้

ซึ่งส่งผลทำให้นิสิตที่เรียนออนไลน์ในช่วงภาวะการแพร่ระบาดของโควิด 19 ขาดโอกาสที่จะแสดงศักยภาพในการสอบได้อย่างเต็มที่ สมดังที่ตนตั้งใจ ทุ่มเทและฝึกซ้อมดังเช่นที่เคยปฏิบัติมา

1.4 สถานที่เรียน (Learning Space)

ทำให้สถานที่เรียนไม่เหมาะสม เนื่องจากส่วนใหญ่เป็นพื้นที่ภายในบ้านพักอาศัย คอนโดมิเนียม และหอพักนิสิต ซึ่งเป็นพื้นที่คับแคบ มีสิ่งกีดขวางไม่สะดวกต่อการเต้น อีกทั้ง คุณภาพของพื้นดินไม่มีมาตรฐานและคุณสมบัติที่ดีเพียงพอ จึงสามารถก่อให้เกิดอันตรายต่อผู้สอนและนิสิตได้

1.5 บรรยากาศในชั้นเรียนและการสอบ (Class and Examination Atmosphere)

เนื่องจากสิ่งแวดล้อมในสถานที่ที่นิสิตเรียนผ่านออนไลน์นั้น อันได้แก่ บ้านพักอาศัย คอนโดมิเนียม และหอพักนิสิต ทำให้ผู้เรียนขาดสมาธิ ความตั้งใจและระเบียบวินัย หรือเกิดความเครียดหากมีความไม่เข้าใจในการสื่อสารกับผู้สอนได้ แม้กระทั่งในการสอบ นิสิตไม่สามารถรู้สึกและสัมผัสถึงบรรยากาศการเข้าห้องสอบจริงที่ต้องมีการจัดสอบตัวต่อตัวกับผู้สอน ทำให้ขาดความกระตือรือร้น มุ่งมั่นและตั้งใจที่จะปฏิบัติให้ดีที่สุด

1.6 การใช้สื่ออุปกรณ์และเครือข่ายอินเทอร์เน็ต (Use of Electronic Devices and The Internet Network)

เนื่องจากความรู้ทางด้านเทคโนโลยีสารสนเทศที่ไม่เพียงพอและไม่คุ้นเคยกับการเรียนการสอนในรูปแบบออนไลน์ทั้งครูผู้สอนและผู้เรียน อีกทั้ง เครือข่ายอินเทอร์เน็ตยังไม่เสถียรในบางพื้นที่ ทำให้ผู้เรียนไม่ได้รับเนื้อหาครบถ้วนสมบูรณ์เท่าเทียมกัน จึงเป็นผลให้การจัดการเรียนการสอนในรูปแบบออนไลน์ยังไม่ประสบความสำเร็จเท่าที่ควร

2. วิธีการแก้ไขปัญหาที่พบจากการจัดการเรียนการสอนในรูปแบบออนไลน์

2.1 เตรียมแผนการสอน/การสอบ (Lesson and Examination Preparation Plans)

ในช่วงที่รัฐบาลเปิดสถานศึกษาแต่ยังมีมาตรการที่เคร่งครัดและไม่อาจทราบได้ว่าจะมีการปิดสถานศึกษาอีกหรือไม่นั้น ผู้สอนควรเตรียมการด้านเนื้อหาการสอนเบื้องต้นไว้ โดยมีการจัดสรรหัวข้อเรียบเรียงเนื้อหาใหม่ มีการต่อชุดท่าเต้นซึ่งเป็นท่าบังคับให้แก่นิสิตด้วยการบันทึกในรูปแบบวีดิทัศน์ เพราะการเรียนการสอนต้นในรูปแบบออนไลน์นั้น การต่อท่าเต้นให้นิสิตเป็นสิ่งที่ยากลำบาก เนื่องจากนิสิตไม่สามารถเห็นรายละเอียดของท่าเต้นได้ชัดเจนและผู้สอนไม่สามารถสาธิตหรือบอกการทำงานของกล้ามเนื้อได้อย่างละเอียดผ่านอุปกรณ์อิเล็กทรอนิกส์ ครูผู้สอนจึงได้แสดงท่าเต้นบันทึกผ่านคลิปวีดิทัศน์แล้วส่งในกลุ่มไลน์ (Line Group) เพื่อให้ผู้เรียนไปศึกษา ทำความเข้าใจ ทบทวนและเรียนรู้ท่าเต้นเบื้องต้นก่อนเข้าชั้นเรียน ทำให้เข้าถึงง่ายต่อการเรียนการสอนในรูปแบบออนไลน์มากยิ่งขึ้น นอกจากนี้ยังมีการเรียนการสอนในภาคทฤษฎีผสมผสานกับการเรียนการสอนในภาคปฏิบัติอีกด้วย

2.2. การประเมินผลการเรียนการสอน (Assessment)

ผู้สอนควรมีการแบ่งงานให้ผู้เรียนทำรายงานในเรื่องขององค์ความรู้ต่าง ๆ ที่เกี่ยวกับบทเรียนให้ผู้เรียนสอบปฏิบัติในรูปแบบออนไลน์จริง บันทึกคลิปวีดิทัศน์ของตนเองส่งผ่านแอปพลิเคชันไลน์ (Line) อีกทั้งยังมีการจัดสอบแบบปากเปล่า (Oral Exam) ในภาคทฤษฎีอีกด้วย ดังนั้น การทำความเข้าใจถึงปัญหาการเรียนการสอนในรูปแบบออนไลน์ล่วงหน้าและการเตรียมแผนการเอาไว้จึงเป็นสิ่งจำเป็นยิ่ง เนื่องจากเป็นการเรียนการสอนที่ยังไม่คุ้นชินนัก ย่อมเกิดเหตุการณ์ปัญหาต่าง ๆ ที่ไม่คาดคิดขึ้นได้ เช่น เครือข่ายอินเทอร์เน็ตที่ไม่เสถียรและความไม่พร้อมของอุปกรณ์ที่ใช้ในการเรียนการสอนออนไลน์ เป็นต้น

2.3. สถานที่เรียน (Learning Space)

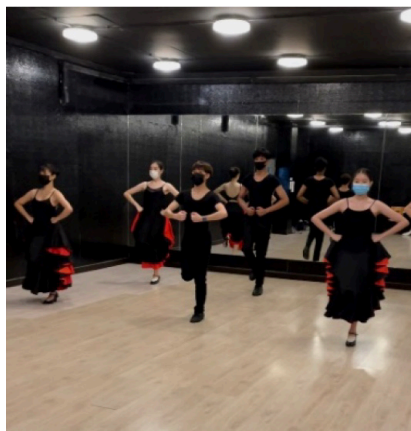
สำหรับผู้เรียนที่มีพื้นที่ของที่พักอาศัยไม่เอื้ออำนวยต่อการเต้น เช่น พื้นที่เต้นเป็นวัสดุหินอ่อน ซึ่งอาจทำให้เมื่อสัมผัสกับรองเท้าบัลเลต์หรือขณะเต้นและเกิดอันตรายหรืออุบัติเหตุได้ ครูผู้สอนจึงควรให้คำแนะนำนิสิตจัดหาเสื่อน้ำมัน (Linoleum) ที่มีคุณภาพเหมาะสมกับการเต้นชั่วคราวและราคาไม่สูงมากนัก เพื่อนำมาใช้ประกอบในการเรียนออนไลน์ที่พักอาศัย ทั้งนี้ ให้เป็นความสมัครใจของนิสิตแต่ละคน



ภาพที่ 1 ผู้เรียนปฏิบัติท่าเต้นกระโดดบนเสื่อน้ำมัน (Linoleum) ในรายวิชาเทคนิคบัลเลต์

ที่มา : ภัทรดิษฐ์ งามเลิศประจักษ์

รายวิชาระบำสเปน ซึ่งเป็นรายวิชาที่ต้องมีการใช้เท้า (Zapateado) ปรบมือ (Palmas) และเล่นกรับสเปน (Paillos) ที่ก่อให้เกิดเสียงดัง ซึ่งอาจก่อให้เกิดเสียงดังและรบกวนผู้ที่อยู่อาศัยร่วมกับนิสิตบางรายที่อาศัยอยู่ ณ หอพักหรือคอนโดมิเนียมอย่างมาก ครูผู้สอนและผู้เรียนจึงร่วมกันพิจารณาหาทางออกร่วมกันในการจัดการเรียนการสอนด้วยการเข้าพื้นที่สตูดิโอเต้นรำของเอกชน เพื่อลดปัญหาดังกล่าว นอกจากนี้ ผู้เรียนเองยังได้แสดงทักษะในพื้นที่ที่เพียงพอได้เต็มศักยภาพและปลอดภัย



ภาพที่ 2 ผู้เรียนเรียนรายวิชาระบำสเปนที่สตูดิโอฟิตเนสเซเว่น (Fitness7)

ในวันที่ 19 กุมภาพันธ์ 2564

ที่มา : ผู้เขียน

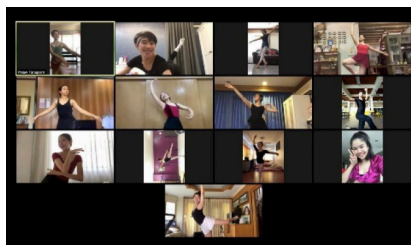
2.4. สร้างบรรยากาศในชั้นเรียน (Class Atmosphere)

ปัญหาที่มักพบ คือ ผู้เรียนส่วนมากขาดสมาธิ มีอาการเหม่อลอย เป็นเพราะสถานที่ในการเรียนเป็นที่พักอาศัย จึงไม่มีสิ่งเร้าหรือตัวกระตุ้นที่จะดึงดูดให้ผู้เรียนเกิดความตั้งใจและมุ่งมั่นกับการเรียน อีกทั้งผู้เรียนไม่สามารถมองและจ้องบนหน้าจอคอมพิวเตอร์ ไอแพดหรือโทรศัพท์เคลื่อนที่ได้เป็นระยะเวลานาน ซึ่งครูผู้สอนสามารถควบคุมบรรยากาศภายในชั้นเรียนได้ ดังนี้

2.4.1 จัดแบ่งกลุ่มผู้เรียนประมาณ 3 ถึง 4 คน และให้ปฏิบัติท่าเต้นสลับกัน

2.4.2 มีการใช้โทนเสียงเพื่อเป็นตัวช่วยกระตุ้นให้ผู้เรียนเกิดความตื่นตัวอยู่ตลอดเวลา

2.4.3 ผู้สอนชักชวนให้ผู้เรียนพูดคุยในสาระอื่น ๆ หรือหากิจกรรมอื่นนอกเหนือจากการเรียน เพื่อลดการตึงเครียดและเป็นการพักสายตาให้แก่ นิสิต



ภาพที่ 3 ครูผู้สอนจัดกิจกรรมโดยการสร้างโจทย์ชุดท่าเต้นให้นิสิตคิด ปฏิบัติและบันทึกภาพนิ่ง

ที่มา : ผู้เขียน

2.4.4 ให้ผู้เรียนเต้นเดี่ยวเพื่อเสริมแรงกระตุ้นให้นิสิตใส่ใจและมีสมาธิกับบทเรียน

2.5. ความรู้ความสามารถในการใช้เทคโนโลยี (Knowledge and Ability to Use Technology)

นับเป็นปัญหาสำคัญของครูผู้สอน กล่าวคือ ความไม่ถนัดและความไม่เชี่ยวชาญในด้านเทคโนโลยี ปัญหาเหล่านี้มักเกิดขึ้นบ่อยครั้ง ดังนั้น ก่อนจะเข้าชั้นเรียน จึงมีการขอคำแนะนำปรึกษาจากคณาจารย์และครูผู้ช่วยสอน เพื่อให้คำแนะนำและวิธีการใช้เครื่องมือสื่อการเรียนการสอนต่าง ๆ หรือแม้กระทั่งการฝึกซ้อมการสอนออนไลน์ด้วยตนเอง เพื่อช่วยทำให้การเรียนการสอนในรูปแบบออนไลน์ดำเนินไปด้วยความราบรื่นต่อเนื่องมากยิ่งขึ้น

2.6. เสริมสร้างทักษะนอกชั้นเรียน (Out-of-Class Learning)

หากเทียบกับการเรียนการสอนในรูปแบบปกติแล้ว การเรียนการสอนในรูปแบบออนไลน์นั้นควบคุมได้ยากมากกว่า จึงมักพบเห็นนิสิตไม่เข้าร่วมชั้นเรียน ดังนั้น อีกหนึ่งวิธีที่จะช่วยให้การเรียนการสอนในรูปแบบออนไลน์ประสบผลสำเร็จ คือ การให้ผู้เรียนฝึกฝนหาความรู้เพิ่มเติมด้วยตนเอง เช่น ศึกษาดูชั้นเรียนของคณะบัลเลต์หรือโรงเรียนสอนบัลเลต์ในต่างประเทศที่มีชื่อเสียง ฝึกฝนท่าเต้นตามแบบอย่างแล้วส่งรายงานโดยการบันทึกวิดีโอให้ครูผู้สอน เป็นต้น

2.7. แนวทางการจัดการเรียนการสอนรูปแบบวิถีใหม่ (A New Teaching and Learning Model)

แนวทางนี้ครูผู้สอนได้ปรับรูปแบบกระบวนการห้องเรียนกลับด้าน (Flipped Classroom) โดยการเปลี่ยนช่วงเวลาของการบรรยายเนื้อหา การฝึกปฏิบัติในห้องเรียนมาใช้วิดีโอออนไลน์ส่งให้ผู้เรียนสามารถเรียนรู้ล่วงหน้าได้ที่บ้านพักอาศัยหรือสถานที่ใดก็ได้ และหากผู้เรียนพบปัญหาข้อสงสัยไม่เข้าใจในเนื้อหาส่วนใด ให้เก็บรวบรวมข้อมูลนั้นมาซักถามครูผู้สอนและอภิปรายร่วมกับเพื่อนในชั้นเรียนออนไลน์หรือในห้องเรียนต่อไปเมื่อมีโอกาส

3. แนวทางการปรับปรุงและพัฒนาการเรียนการสอนออนไลน์

เนื่องจากรายวิชาเทคนิคบัลเลต์ ระบายนาฏกรรมและระบำสเปน เป็นวิชานันทนาการด้านทักษะปฏิบัติทั้งหมดซึ่งต้องมีการปฏิบัติจริง ดังนั้น เนื้อหาบทเรียน การจัดการเรียนการสอน การมอบหมายงาน การสอบประเมินวัดผล ปัญหาที่พบและวิธีการแก้ไขปัญหาในแต่ละรายวิชาจึงมีความแตกต่างกันออกไป ผู้เขียนแบ่งหัวข้อเป็นสาระสำคัญ ได้ดังนี้

3.1 เนื้อหาบทเรียน (Lesson Content)

3.1.1 รายวิชาเทคนิคบัลเลต์ (Ballet Technique) เป็นรายวิชาที่ไม่เน้นการสอนภาคทฤษฎี เป็นการเรียนการสอนในรูปแบบชั้นเรียนอิสระ (Free Class) ซึ่งรวมบทเรียนในเรื่องของทักษะท่าที่บาร์ (Barre Work) ท่ากลางห้อง (Center Work) และการขึ้นปลายเท้า (Point Work) ซึ่งในช่วงที่มีการเรียนการสอนในรูปแบบออนไลน์นั้น การออกแบบท่าเต้นของครูผู้สอนจะมีการปรับเปลี่ยนโดยเน้นท่าทักษะปฏิบัติที่บาร์มากกว่าเดิม ส่วนท่ากลางห้องซึ่งประกอบด้วย ท่าแขน (Port De Bras) ท่าหมุน (Pirouette) ท่ากระโดด (Allergro) และท่าขึ้นปลายเท้า (Pointe Work) ได้มีการพิจารณาปรับลดบางท่าออก คือ ท่ากลางห้องที่อยู่ในหมวดกระโดดใหญ่ (Grand Allergro) และท่าขึ้นปลายเท้า รวมทั้งการทำท่าหมุน (Pirouette) โดยให้ผู้เรียนลดจำนวนรอบลง ทั้งนี้ ให้ผู้เรียนคำนึงถึงเรื่องเทคนิคการใช้กล้ามเนื้อส่วนต่าง ๆ ของร่างกายเป็นสำคัญเพื่อความปลอดภัย รวมทั้งข้อจำกัดเรื่องของการสอนของผู้สอนและสถานที่เรียนของนิสิตที่ไม่เพียงพอและเหมาะสมกับการเต้น ซึ่งอาจก่อให้เกิดอันตรายและอุบัติเหตุได้ทั้งกับตัวครูผู้สอนและผู้เรียน

3.1.2 รายวิชาระบำนาฏยกรรม (Dance Repertoire) เป็นรายวิชาที่มีเนื้อหาเกี่ยวกับการให้ผู้เรียนเลือกกระบำเดี่ยวในวรรณกรรมบัลเลต์เรื่องสำคัญต่าง ๆ อีกทั้งผู้เรียนยังต้องสามารถแสดงลักษณะเทคนิคการเต้นของตัวละครในระบำที่ตนเลือกได้ โดยครูผู้สอนให้ผู้เรียนศึกษาค้นคว้าวิดิทัศน์ระบำเดี่ยวที่ตนเองสนใจและเหมาะสมกับความสามารถของตนเองผ่านสื่อโซเชียลต่าง ๆ เช่น อินสตาแกรม (Instagram) ยูทูบ (Youtube) และเฟซบุ๊ก (Facebook) ทั้งนี้การเลือกกระบำของผู้เรียนนั้น ครูผู้สอนจะเข้าไปมีส่วนในการพิจารณาคัดเลือกและให้คำแนะนำปรึกษาว่าระบำใดมีความยากและเหมาะสมตรงตามเกณฑ์ของหลักสูตรและศักยภาพของผู้เรียนในแต่ละบุคคล เพื่อให้ผู้เรียนได้มีการเรียนรู้ฝึกฝนด้วยตนเองมากยิ่งขึ้นและช่วยกระชับระยะเวลาในการต่อชุดท่าเต้น ซึ่งครูผู้สอนจะมุ่งเน้นการแก้ไขข้อบกพร่องต่าง ๆ รวมทั้งให้คำแนะนำเพิ่มเติมด้านเทคนิคของท่าเต้นให้สมดุลและเต็มศักยภาพของนิสิตแต่ละคน

3.1.3 รายวิชาระบำสเปน (Spanish Dance) เป็นรายวิชาที่มีการผสมผสานการเรียนการสอนทั้งภาคทฤษฎีและภาคปฏิบัติ ในส่วนของภาคทฤษฎีครูผู้สอนเตรียมเนื้อหาสาระที่กระชับ ครบถ้วนสมบูรณ์ในรูปแบบการจัดสร้างงานนำเสนอข้อมูล (Power Point) และใช้โปรแกรมซูม (Zoom) ส่งแฟ้มเอกสารเนื้อหาสาระดังกล่าวให้ผู้เรียนได้รับฟังและซักถามไปพร้อมกัน ซึ่งครูผู้สอนพิจารณาเห็นว่าวิธีการนี้จะทำให้ครูผู้สอนและผู้เรียนมีปฏิสัมพันธ์ได้ใกล้เคียงกับการจัดการเรียนการสอนในห้องเรียน ในส่วนของภาคปฏิบัติต้องให้ความสำคัญกับเสียงจังหวะของการใช้เท้า (Zapateado) เสียงปรบมือ (Palmas) และเสียงกรับสเปน (Castanet) ให้ตรงกับจังหวะของเสียงเพลง แต่เนื่องด้วยการเรียนการสอนในรูปแบบออนไลน์นั้น พบว่า เสียงของการใช้เท้า การปรบมือ และเสียงกรับสเปนที่ดังส่งผ่านเครือข่ายอินเทอร์เน็ตมาซึ่งครูผู้สอนนั้นมีความล่าช้ากว่า ไม่ตรงตามความเป็นจริง ซึ่งเป็นเรื่องของเทคโนโลยีไม่ได้เกี่ยวกับข้อบกพร่องของนิสิต ดังนั้น ครูผู้สอนจึงส่งเพลงที่ใช้ในบทเรียนให้นิสิตไปศึกษาฝึกซ้อมและบันทึกคลิปวิดิทัศน์ส่งผลประเมินการศึกษาเป็นรายบุคคลผ่านทางแอปพลิเคชันไลน์ (Line) หลังจากจบชั้นเรียนในทุกครั้ง เพื่อตรวจสอบความถูกต้องและแก้ไขข้อบกพร่องของจังหวะเสียงของเท้า เสียงปรบมือและเสียงกรับสเปนให้ตรงกับจังหวะเสียงเพลง

3.2 การบริหารจัดการการเรียนการสอน (Class Management)

ในการเรียนรายวิชาเทคนิคบัลเลต์และระบำสเปน เนื่องจากมีข้อจำกัดในการเห็นผู้เรียนที่หน้าจอไม่ครบจำนวนในคราวเดียวกันทั้งหมด ซึ่งในระหว่างการสอนต้องมีการเลื่อนหน้าจอโทรศัพท์หรือไอแพดอยู่ตลอดเวลา ส่งผลให้การสอนของครูผู้สอนไม่ราบรื่น ต่อเนื่องและมีประสิทธิภาพนั้นเท่าที่ควร ดังนั้น ครูผู้สอนจึงมีการแบ่งกลุ่มในการเข้าชั้นเรียนในรูปแบบกลุ่มใหญ่ ซึ่งจะทบทวนบทเรียนเนื้อหาในชั้นเรียนครั้งก่อนทุกครั้งและชี้แจงคำแนะนำเกี่ยวกับบทเรียนในแต่ละวัน หลังจากนั้นจะแบ่งเป็นกลุ่มย่อยภาคปฏิบัติคราวละประมาณ 3 ถึง 4 คน สลับกันปฏิบัติให้ครบถ้วนและเท่าเทียมกัน เพื่อให้ผู้เรียนสามารถซักถามข้อสงสัย อีกทั้ง ครูผู้สอนสามารถตรวจสอบและแก้ไขข้อบกพร่องของท่าเต้น ทำให้การเรียนการสอนเป็นไปอย่างมีประสิทธิภาพเกิดประสิทธิผลต่อผู้เรียน ทั้งนี้ ครูผู้สอนจะส่งชุดท่าเต้นผ่านแอปพลิเคชันไลน์ (Line) ที่จะสอนในบทเรียนแต่ละครั้งให้ผู้เรียนได้ศึกษาดูเบื้องต้นก่อนเสมอ

ส่วนในรายวิชาระบำนาฏยกรรม เนื่องจากรายวิชานี้เป็นการเลือกกระบำเดี่ยวทั้งในการเรียนและการสอบ ครูผู้สอนจึงจัดการเรียนการสอนในรูปแบบการเรียนเดี่ยว (Private) โดยแบ่งเวลาเข้าเรียนของนิสิตในแต่ละครั้งอย่างเท่าเทียมกันประมาณคนละ 15 ถึง 20 นาที เพื่อครูผู้สอนสามารถเก็บรายละเอียดในแต่ละท่าของผู้เรียนได้อย่างครบถ้วนเนื่องจากรายวิชาระบำนาฏยกรรมเป็นระบำที่มีความยากและต้องขึ้นเต้นบนรองเท้าปลายเท้า ขณะเดียวกันผู้เรียนก็สามารถปรึกษาขอคำแนะนำครูผู้สอนในเรื่องของการปรับท่าเต้นเพื่อให้เข้ากับสถานที่เรียนและความปลอดภัย

3.3 การมอบหมายงาน (Assignment)

3.3.1 ในส่วนของภาคทฤษฎี รายวิชาเทคนิคบัลเลต์และรายวิชาระบำนาฏยกรรมนั้น ครูผู้สอนมอบหมายให้นักเรียนทำรายงาน (Report) การถอดชุดท่าเต้นในบทเรียนและระเบียบท่าเต้นที่ตนเองเลือกสอบ ส่วนในรายวิชาระบำสเปน ครูผู้สอนได้จัดการเรียนการสอนในภาคทฤษฎีหัวข้อประวัติความเป็นมาและความรู้เบื้องต้นของระบำสเปน โดยให้ผู้เรียนศึกษาค้นคว้าหาความรู้เพิ่มเติมด้วยตนเองจากแหล่งข้อมูลต่าง ๆ เช่น หนังสือหรือเว็บไซต์ เพื่อเตรียมตัวเก็บคะแนนด้วยการสอบปากเปล่า (Oral Exam)

3.3.2 ในส่วนของภาคปฏิบัติ ครูผู้สอนให้ผู้เรียนบันทึกวีดิทัศน์พัฒนาการและความก้าวหน้าในการเต้นที่ได้สอนในแต่ละครั้งส่งในกลุ่มไลน์ (Line Group) รวมทั้งผู้เรียนบางคนที่ยังไม่สามารถปฏิบัติท่าเต้นได้ดีตามบทเรียนที่ได้สอน



ภาพที่ 4 ผู้เรียนส่งวีดิทัศน์ความก้าวหน้าการเต้นในรายวิชาระบำนาฏยกรรมจากบ้านพักอาศัย
เมื่อวันที่ 5 เมษายน 2564
ที่มา : กรวรรณ สภาวสุ

3.4 การสอบวัดประเมินผล (Assessment) รูปแบบการจัดสอบวัดประเมินผล มี 5 รูปแบบ คือ

3.4.1 จัดสอบออนไลน์ในรูปแบบกลุ่มย่อย โดยแบ่งจำนวนผู้เรียนประมาณ 3 ถึง 4 คนต่อกลุ่ม ในรายวิชาเทคนิคบัลเลต์ โดยมีการกำหนดระยะเวลาเข้า-ออกการสอบ และให้ผู้เรียนปฏิบัติตามท่าเต้นบังคับที่ครูผู้สอนต่อไว้ให้

3.4.2 จัดสอบออนไลน์ในรูปแบบรายบุคคล ในรายวิชาระบำนาฏยกรรมและระบำสเปน ซึ่งกำหนดให้มีการสอบ 2 รูปแบบ คือ ส่งวีดิทัศน์ตามข้อสอบที่กำหนดให้ และอีกรูปแบบหนึ่ง คือ การสอบออนไลน์เป็นรายบุคคลกับครูผู้สอน ทั้งนี้ ครูผู้สอนจะแจ้งกำหนดเวลาการสอบให้ผู้เรียนทราบเพื่อเตรียมตัวล่วงหน้า

3.4.3 เก็บคะแนนสอบในรูปแบบการจัดทำรายงานกลุ่มในรายวิชาเทคนิคบัลเลต์ และรายงานเดี่ยวในรายวิชาระบำนาฏยกรรม ในหัวข้อถอดชุดท่าเต้นที่ใช้ในการสอบ

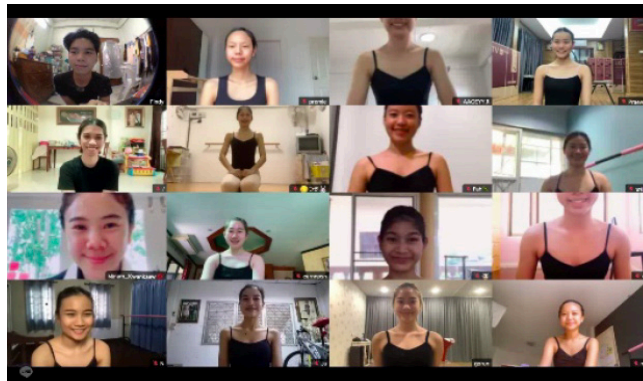
3.4.4 จัดสอบปากเปล่า (Oral Exam) ในรูปแบบการสอบออนไลน์ของรายวิชาระบำสเปน ซึ่งเนื้อหาในส่วนของภาคทฤษฎี ประกอบด้วย ประวัติความเป็นมาของระบำสเปน รูปแบบการเต้นระบำสเปน ท่าเทคนิคเบื้องต้นของระบำสเปน จังหวะในการเต้นระบำสเปน และอุปกรณ์ในการเต้นระบำสเปน โดยมีการนัดหมายเป็นรายบุคคลตามเวลาที่สะดวกและเหมาะสม

3.4.5 ในรายวิชาระบำสเปนซึ่งพบปัญหาเกี่ยวกับความล่าช้าของเครือข่ายอินเทอร์เน็ตซึ่งไม่ตรงกับจังหวะท่าเต้นในขณะที่นิสิตปฏิบัติอยู่จริง ในการสอบระบำสเปนนอกจากจะสอบออนไลน์ในรูปแบบรายบุคคลกับครูผู้สอนแล้ว ครูผู้สอนจะมอบหมายให้ผู้เรียนทุกคนปฏิบัติสอบและบันทึกวีดิทัศน์การเต้นเพื่อส่งให้ครูผู้สอนตรวจสอบอีกครั้ง



ภาพที่ 5 ผู้เรียนส่งวีดิทัศน์การสอบออนไลน์รายบุคคลในรายวิชาระบำสเปน
เมื่อวันที่ 14 พฤษภาคม 2564
ที่มา : ทอฝัน ไวยวุฒิ

3.4.6 ทุกรายวิชา ผู้สอนจะมีการบันทึกภาพนิ่งเก็บไว้เป็นหลักฐาน เพื่อยืนยันทุกครั้งเมื่อดำเนินการสอบเสร็จ



ภาพที่ 6 ครูผู้สอนและผู้เรียนร่วมบันทึกภาพหลังการสอบปลายภาครายวิชาเทคนิคบัลเลต์
เมื่อวันที่ 11 พฤษภาคม 2564
ที่มา : ผู้เขียน

ดังที่กล่าวมาข้างต้น การปรับตัวให้ทันกับสถานการณ์ปัจจุบันนั้น เป็นแนวทางหนึ่งที่ต้องนำมาใช้ในการจัดการเรียนการสอนในช่วงสถานการณ์การแพร่ระบาดของเชื้อไวรัสโควิด 19 ครูผู้สอนจึงควรมีการพิจารณาปรับเปลี่ยนเนื้อหาของหลักสูตร ระบบการจัดการเรียนการสอน มีการเลือกนำเอาเทคโนโลยีมาช่วยพัฒนาการเรียนการสอน การจัดการเรียนการสอน มีการปรับเปลี่ยนให้รูปแบบการเรียนการสอนผ่านสื่ออิเล็กทรอนิกส์ หรือที่เรียกว่า “การเรียนการสอนรูปแบบออนไลน์” ทั้งในภาคทฤษฎีและภาคปฏิบัติ และ “รูปแบบเรียนเดี่ยว (Private) หรือที่เรียกว่ากระบวนการ “Personalization” ของการเรียน คือ ช่วยให้ครูดูแลศิษย์ได้เป็นรายคน”⁶ แต่รูปแบบการเรียนการสอนออนไลน์ ภาปฏิบัติของศาสตร์นาฏศิลป์ตะวันตกนั้น ตามหลักความเป็นจริงแล้วไม่สามารถก่อให้เกิดประสิทธิผลที่ดีได้ เพราะในเรื่องรายละเอียดต่าง ๆ ของท่าเต้น การที่ผู้เรียนต้องเคลื่อนไหวร่างกาย ซึ่งต้องใช้พื้นที่ที่กว้างและมีคุณสมบัติของพื้นเต้นที่ดีตามมาตรฐานสากล ไม่เช่นนั้นอาจก่อให้เกิดอันตรายกับนักเต้นได้ อีกทั้ง การเต้นเป็นงานศิลปะที่จำเป็นต้องใช้ทักษะ ตา หู ร่างกาย สัมผัสในการเข้าถึงความรู้อย่างแท้จริง

อนึ่ง เนื่องจากสถานที่พักอาศัยอาจจะมีพื้นที่ไม่เพียงพอและไม่เหมาะสมต่อการเต้น ความปลอดภัยของผู้เรียนจึงเป็นสิ่งสำคัญมาก ซึ่งเป็นสิ่งที่ครูผู้สอนจะต้องคำนึงถึงและต้องมีปฏิสัมพันธ์อย่างใกล้ชิด ดังนั้น ท่าเต้นที่ครูผู้สอนออกแบบนั้นจะต้องคำนึงถึงความปลอดภัยของผู้เรียนขณะที่ผู้เรียนอยู่หลังจอคอมพิวเตอร์หรือโทรศัพท์เคลื่อนที่ที่ครูผู้สอนไม่สามารถปกป้องผู้เรียนได้ ครูผู้สอนจำเป็นต้องคิดหาทริคในการสอนหรือออกแบบท่าชุดเล็ก ๆ ที่ผู้เรียนสามารถนำมาประยุกต์ใช้กับการเรียน เช่น ท่าที่บาร์ (Barre Work) หรือท่าที่พื้น (Floor Exercise) เป็นชุดแบบฝึกหัดง่าย ๆ เน้นการใช้และยึดในส่วนของกล้ามเนื้อที่ต้องการจะฝึก เพื่อเป็นการออกกำลังกายเสริมสร้างความแข็งแรงให้กับผู้เรียนภายใต้พื้นที่จำกัด

การจัดการเรียนการสอนในรูปแบบออนไลน์นั้นมีทั้งข้อดีและข้อเสีย ผู้เรียนและผู้สอนสามารถส่งงานและติดต่อสื่อสารผ่านทางเครือข่ายอินเทอร์เน็ต แต่การจัดการเรียนแบบวิธีดังกล่าวนี้ ยังไม่ครอบคลุมทุกเนื้อหาวิชา จึงส่งผลให้ประสิทธิภาพประสิทธิผลไม่ประสบความสำเร็จเท่าที่ควรโดยเฉพาะอย่างยิ่งในรูปแบบการเรียนการสอนภาคปฏิบัติ อย่างไรก็ตาม รูปแบบการเรียนการสอนออนไลน์ทำให้ผู้เรียนสามารถเกิดการเรียนรู้ด้วยตนเองมากกว่าการเรียนการสอนตามปกติ เนื่องจากเป็นการสื่อสารที่มีรูปแบบการเรียนที่หลากหลาย มีอิสระในด้านการเรียนรู้ได้อย่างกว้างขวาง มีประสิทธิภาพเหมาะสมกับโลกยุคใหม่ อีกทั้ง รายวิชาปฏิบัติจำเป็นอย่างยิ่งที่ต้องมีวิธีการสอนแบบสาธิต เพื่อให้ผู้เรียนเกิดทักษะการเรียนรู้จากการสังเกตจดจำ การฟังและการปฏิบัติ มีความรู้ความเข้าใจและสามารถที่จะปฏิบัติงานได้อย่างถูกต้อง โดยผู้สอนแสดงวิธีการทำงานประกอบคำอธิบายเป็นขั้นตอนอย่างละเอียด ผู้สอนและนิสิตสามารถตอบคำถามได้ตลอดเวลาที่มีข้อสงสัย เป็นการจัดกิจกรรมการเรียนการสอนที่เน้นการบรรยายผสมผสานกับการเรียนแบบปฏิบัติ แต่เนื่องด้วยปัจจัยทางด้านสถานที่เรียนในช่วงการเรียนการสอนออนไลน์นั้นไม่สามารถปฏิบัติจริงได้ จึงต้องนำแนวคิดห้องเรียนกลับด้าน (Flipped Classroom) มาใช้เสริมในการเรียนการสอนทั้งภาคการศึกษา โดยจัดในลักษณะการใช้เทคโนโลยีการเรียนรู้ให้ผู้เรียนเกิดกระบวนการเรียนรู้ด้วยตนเอง ให้ผู้เรียนฝึกปฏิบัติท่าเต้นจากสื่อนอกห้องเรียนและบันทึกวีดิทัศน์ในการสอนแต่ละครั้ง

สื่อการเรียนการสอน ในการที่ผู้สอนส่งเนื้อหาของบทเรียนให้นิสิตศึกษาด้วยตนเองก่อนนั้น เป็นการรู้บทเรียนล่วงหน้าเพื่ออำนวยความสะดวกให้แก่ผู้สอนและผู้เรียนในการติดต่อสื่อสาร รวมทั้งการเข้าถึงเนื้อหาและการส่งรายงาน ผู้สอนสามารถปรับเนื้อหาสาระได้ในทันทีที่ผู้เรียนส่งงานอยู่โดยไม่จำเป็นต้องรอให้ทำงานเนื้อหาครบถ้วนและสำเร็จเหมือนก่อน

6. วิจารย์ พานิช, *ครูเพื่อศิษย์สร้างห้องเรียนกลับทาง* (กรุงเทพฯ : เอสอาร์พรินต์แมสโปรดักส์, 2556), 22.

สุดท้ายนี้ ผู้เขียนเสนอความคิดเห็นเพิ่มเติม เพื่อให้การเรียนการสอนในรูปแบบออนไลน์มีประสิทธิภาพมากยิ่งขึ้น ดังนี้

1. ปัญหาของการเรียนการสอนในรูปแบบออนไลน์ คือ การขาดปฏิสัมพันธ์ระหว่างผู้สอนและผู้เรียน ดังนั้นการเรียนการสอน ในความคิดของผู้เขียนพิจารณาแล้วจะต้องมีรูปแบบการเรียนการสอนแบบผสมผสานระหว่าง การเรียนออนไลน์และห้องเรียนภาคปฏิบัติจริงเหมือนที่เคยผ่านมาจึงจะเกิดประโยชน์สูงสุด ทั้งนี้ ต้องอาศัยการบริหาร จัดการเกี่ยวกับเรื่องเวลา การจัดสถานที่ จำนวนผู้เรียนให้เหมาะสมสอดคล้องกับนโยบายของรัฐ

2. สถานศึกษา ควรให้การสนับสนุนพัฒนาความรู้ความเข้าใจเรื่องการใช้เทคโนโลยีแก่ผู้สอนและผู้เรียน การจัดสร้างพัฒนาโปรแกรมที่เหมาะสมโดยเฉพาะกับรายวิชาปฏิบัติ จัดหาอุปกรณ์การเรียนแก่ผู้เรียนให้เกิด การเท่าเทียมกันและมีประสิทธิภาพ รวมทั้งการจัดสถานที่เรียนและออกข้อปฏิบัติแก่ผู้เรียนและผู้สอนหากมีการเรียน ในห้องเรียนตามปกติให้ถูกต้องตามหลักสาธารณสุข

3. การสร้างแรงจูงใจแก่ผู้เรียน โดยต้องให้ผู้เรียนตระหนัก ยอมรับและปรับตัวอยู่กับการเปลี่ยนแปลงรูปแบบ ของการศึกษาในภาวะการแพร่ระบาดของเชื้อไวรัสโควิด 19 ว่าเป็นวิธีการเรียนแบบใหม่ต้องมีการผสมผสานระหว่าง การเรียนในห้องเรียน และการเรียนออนไลน์ที่เรียกว่า ห้องเรียนไฮบริด (Hybrid-Learning) แม้ไม่มีภาวะโรคระบาด การเรียนการสอนไม่อาจกลับมาสู่การเรียนการสอนแบบเดิมเต็มรูปแบบได้อีกแล้ว ดังนั้น ผู้เรียนต้องตั้งใจเรียน ฝึกฝน และทำงานที่ได้รับมอบหมาย รวมทั้งการสอบวัดประเมินผลอย่างเต็มศักยภาพ โดยไม่ต้องคาดหวังว่าจะมีโอกาสกลับ มาเรียนในห้องเรียนเต็มรูปแบบได้อย่างดั่งเดิม

บทสรุป

การจัดการเรียนการสอนในรูปแบบออนไลน์ในอดีตที่ผ่านมา อาจเป็นรูปแบบการสอนเป็นเพียงทางเลือก ในบางโอกาส แต่เมื่อเกิดการระบาดโรคโควิด 19 การเรียนการสอนออนไลน์ได้กลายมาเป็นทางเลือกหลักซึ่ง รูปแบบดังกล่าวนี้ไม่ใช่ปัญหาหรือการเปลี่ยนแปลงที่เกิดในประเทศไทยเท่านั้น แต่กลายเป็นรูปแบบหลักของโลกที่ ทุกสถาบันศึกษาต้องพัฒนาโครงสร้าง (Platform) การเรียนการสอนออกมาในรูปแบบต่าง ๆ หรือประยุกต์พัฒนา ต่อยอดเทคโนโลยีและโปรแกรม เพื่อให้ได้มาซึ่งวิธีการสอนที่จะเกิดประโยชน์สูงสุดทั้งภาคทฤษฎีและภาคปฏิบัติ ซึ่งเป็นที่ยอมรับว่าการเรียนการสอนออนไลน์ไม่ตอบโจทย์ในเรื่องการปฏิสัมพันธ์ของครูผู้สอนและผู้เรียน แต่การเรียนนาฏศิลป์ตะวันตกมีความจำเป็นอย่างยิ่งที่ต้องมีปฏิสัมพันธ์ระหว่างกัน ด้วยเนื้อหาวิชา ความปลอดภัย และเป็นศิลปะเฉพาะ ดังนั้น การจัดการเรียนการสอนคงต้องมีรูปแบบที่ผสมผสานระหว่างห้องเรียนกับการเรียนบน หน้าจอแบบออนไลน์โดยมีสัดส่วนที่ผู้สอนจะกำหนดอย่างเหมาะสมเพื่อประสิทธิภาพสูงสุด

บรรณานุกรม

ณิชา รอดบุญ. “ระบำนานุกรม.” สัมภาษณ์โดย ขวัญแก้ว กิจเจริญ. 10 กรกฎาคม 2564.

นัฐพร เกียรติบัณฑิตกุล. “ผลของหลักสูตรผลิตครูที่มีต่อความรู้ด้านการออกแบบการเรียนการสอนโดยมีการรับรู้ความสามารถแห่งตนและความรู้ตามกรอบที่แพคของนักศึกษาครูเป็นตัวแปรส่งผ่าน: โมเดลพหุตัวแปรส่งผ่าน.” วิทยานิพนธ์ระดับมหาบัณฑิต, จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2556.

นราพงษ์ จรัสศรี. “นาฏศิลป์ตะวันตก.” สัมภาษณ์โดย ขวัญแก้ว กิจเจริญ. 24 กันยายน 2563.

วิจารณ์ พานิช. *ครูเพื่อศิษย์สร้างห้องเรียนกลับทาง*. กรุงเทพฯ : เอสอาร์พรีนติ้งแมสโปรดักส์, 2556.

สุภาพร สดบนิด. “การเปรียบเทียบ ความรับผิดชอบต่อการเรียน เจตคติต่อการเรียนและผลสัมฤทธิ์ทางการเรียน วิชาวิทยาศาสตร์ของนักเรียนชั้น มัธยมศึกษาปีที่ 1 ที่ได้รับการจัดกิจกรรมการเรียนรู้ตามแนวคิด ห้องเรียนกลับทาง (Flipped Classroom) และการจัดกิจกรรมการเรียนรู้แบบปกติ.” วิทยานิพนธ์ระดับมหาบัณฑิต, มหาวิทยาลัยมหาสารคาม, 2557.

Levin, David Micheal. “Balanchine’s Formalism.” *Salmagundi* no. 33/34 (1976): 216-36.

บทประพันธ์เพลง “อู” (우) สำหรับวงสตริงออร์เคสตรา :
การผสมผสานวัฒนธรรมดนตรีไทย-เกาหลี
MUSIC COMPOSITION “WOO” FOR STRING ORCHESTRA:
THAI-KOREAN MUSIC CULTURAL HYBRIDITY

อรอุษา หนองตรุด* ONUSA NONGTRUD*

บทคัดย่อ

บทประพันธ์เพลง “อู” (우) สำหรับวงสตริงออร์เคสตรา ประพันธ์ขึ้นในรูปแบบดนตรีร่วมสมัยที่มีการผสมผสานวัฒนธรรมดนตรีไทย-เกาหลีที่แสดงอัตลักษณ์เฉพาะ เพื่อแสดงในคอนเสิร์ต การสถาปนาความสัมพันธ์ครบรอบ 60 ปี ระหว่างประเทศไทยและสาธารณรัฐเกาหลี บทประพันธ์นำเสนอการประยุกต์และเทียบเคียงเทคนิคกลวิธีของทั้งสองวัฒนธรรมดนตรี โดยมีการผสมผสานเทคนิคการบรรเลงแบบดั้งเดิมและเทคนิคการบรรเลงพิเศษ รวมถึงมีการใช้องค์ประกอบของดนตรีเกาหลีอย่างบันไดเสียงอูคองซังกักกิ บทเพลงอารีริง ชังตันหรือรูปแบบจังหวะเกาหลี และสีสันเสียงของเครื่องดนตรี เป็นวัตถุดิบในการประพันธ์

คำสำคัญ : วงสตริงออร์เคสตรา/ การผสมผสานวัฒนธรรมดนตรี/ ไทย-เกาหลี

*อาจารย์คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏสุราษฎร์ธานี, onusa.non@gmail.com.

*Lecturer, Faculty of Humanities and Social Sciences, Suratthani Rajabhat University, onusa.non@gmail.com.

Abstract

Music composition “Woo” for String Orchestra composed in contemporary classical music style, hybrid Thai-Korean music cultural elements. This composition was created to perform in “The 60th Anniversary Concert in Thai Cultural Diplomacy in Korea”, to celebrate the Korea-Thailand sixtieth anniversary of the diplomatic relations. The piece applied and explored performance technique of both Thai and Korean music culture. Compositional ideas on the basis of the Korean traditional scale-Woo Gung Sang Gak Shi, Korean folk song - Arirang, Korean rhythmic pattern – Changdan, and timbre.

Keywords: String Orchestra/ Music Cultural Hybridity/ Thai-Korean

บทนำ

ประเทศเกาหลีใต้มีนโยบายและยุทธศาสตร์ขับเคลื่อนงานทางวัฒนธรรมเพื่อการพัฒนาคนและประเทศอย่างชัดเจนมาตั้งแต่ต้นนโยบายทางด้านวัฒนธรรมของปี ค.ศ.1945–1980 ที่มุ่งส่งเสริมทางศิลปะทั้งแบบดั้งเดิมและร่วมสมัย และส่งเสริมสนับสนุนความร่วมมือระหว่างภาครัฐและเอกชนในการขับเคลื่อนยุทธศาสตร์ทางวัฒนธรรมเพื่อสร้างคนและพัฒนาประเทศ พร้อมกับการวางแผนนโยบายแผนงานทางวัฒนธรรมระยะยาว 10 ปี จนประสบความสำเร็จในงานวัฒนธรรมอย่างเห็นได้ชัดในหลากหลายสาขา ความสำเร็จในการขับเคลื่อนความมั่งคั่งผ่านทางสินค้าทางวัฒนธรรมที่ปรากฏอยู่ทั้งในด้านดนตรี ศิลปะ ภาพยนตร์ อาหาร เครื่องแต่งกาย และสื่อบันเทิงต่าง ๆ¹ ทั้งนี้ความเจริญเหล่านั้นดำเนินอยู่บนข้อจำกัดด้านทรัพยากร หากแต่ยังสร้างบุคลากรของประเทศที่มีความรับผิดชอบต่อสังคมที่เคารพกฎระเบียบการส่งเสริมเศรษฐกิจวัฒนธรรมของประเทศเกาหลีใต้ด้วยการสร้างสวัสดิการต่าง ๆ เพื่อทำนุบำรุงวัฒนธรรมประจำชาติ เกิดเป็นองค์การมหาชน ศูนย์วิจัยทางวัฒนธรรม และสถาบันการศึกษาเทคโนโลยีทางวัฒนธรรมนั้นส่งผลให้เกิดความมั่นคงทางวัฒนธรรม

ภายใต้ความเจริญทางเศรษฐกิจและสังคม ประเทศเกาหลีใต้ยังคงรักษาขนบดนตรีดั้งเดิมไว้อย่างมั่นคงเข้มแข็ง ในขณะเดียวกันก็มีการพัฒนาด้านดนตรีสมัยใหม่คู่ขนานกันไป ซึ่งเป็นผลมาจากการพัฒนาด้านองค์ความรู้ที่มีแนวทางที่ชัดเจน มีการวางแผนการทำงานไว้อย่างเป็นระบบต่อเนื่อง โดยมีนโยบายที่เน้นพัฒนาพลเมืองให้คิดค้นนวัตกรรมสร้างสรรค์ใหม่ ๆ วางระบบการศึกษาให้คนมีศักยภาพที่หลากหลาย ยอมรับในความแตกต่างทางความคิด ทั้งยังมีกฎหมาย นโยบาย ระบบสาธารณูปโภคที่พร้อมสนับสนุนทักษะความคิดของประชาชนโดยเฉพาะอย่างยิ่งในวงการดนตรี ถือได้ว่าประเทศเกาหลีใต้เป็นหนึ่งในเอเชียที่มีการพัฒนาด้านดนตรีอย่างก้าวหน้าและทันสมัย

สิ่งที่น่าสนใจคือ ท่ามกลางพลวัตการเปลี่ยนผ่านท่ามกลางยุคสมัยของการฟื้นฟูประเทศในช่วงกว่าครึ่งศตวรรษ กลายเป็นบริบททางสังคมวัฒนธรรมที่มีอิทธิพลต่อวงการดนตรีร่วมสมัยของประเทศเกาหลีในปัจจุบัน ที่มีได้ปิดกั้นโลกทัศน์ของผู้คน แต่กลับสร้างสรรค์ดนตรีในฐานะสื่อวัฒนธรรมที่นำไปสู่การสร้างความเข้าใจใหม่ของการพัฒนาคนและสังคมผ่านเพลงและดนตรีร่วมสมัยในลักษณะต่าง ๆ ที่หลากหลาย ประเทศเกาหลีใต้มีการปรับปรนทางวัฒนธรรม (Assimilation) โดยการจัดวางของเก่าและของใหม่ได้อย่างเหมาะสม จนกลายเป็นอัตลักษณ์ทางกายภาพและจินตภาพที่โดดเด่น ที่สามารถถ่ายทอดสิ่งเหล่านี้ผ่านทางดนตรีร่วมสมัยที่มีอัตลักษณ์ทางวัฒนธรรมได้อย่างชัดเจน

หนึ่งในงานวัฒนธรรมสร้างสรรค์คือด้านดนตรีร่วมสมัยของประเทศเกาหลีใต้ที่กลายเป็น “สื่อวัฒนธรรม” ที่มีอิทธิพลต่อคนในประเทศทั้งในกลุ่มประเทศอาเซียนและภูมิภาคต่าง ๆ ในโลก ทั้งนี้ ตลอดช่วงศตวรรษที่ 20 ที่ผ่านมา มีผลงานประพันธ์เพลงร่วมสมัยมากมายถูกสร้างสรรค์ขึ้นหลากหลายรูปแบบ มีความแตกต่างกันทั้งหลักการและกลวิธีเทคนิคการประพันธ์ โดยมีวิธีการประพันธ์ที่แยกย่อยด้วยวิธีการสอดแทรกปรัชญาแนวคิดผ่านบทประพันธ์เพลงเหล่านั้น ซึ่งประเทศเกาหลีใต้มีบทประพันธ์เพลงที่ปรากฏลักษณะดังกล่าวอย่างชัดเจน บทประพันธ์เพลงมากมายที่สร้างสรรค์ขึ้นบนพื้นฐานของวัฒนธรรมและปรัชญาเกาหลี ผสมผสานกับแนวคิดและเทคนิคดนตรีตะวันตก ส่วนใหญ่ประพันธ์ขึ้นโดยนักประพันธ์ชาวเกาหลี บทประพันธ์เหล่านั้นแสดงออกถึงตัวตนและเอกลักษณ์เฉพาะที่ชัดเจน ยึดหลักของลัทธิเต๋า (Taoism) ที่มีแนวคิดความเชื่อเรื่องธรรมชาติที่เป็นคู่ตรงข้ามหรือที่เรียกว่า หยินหยาง ซึ่งสะท้อนให้เห็นถึงปรัชญาของดนตรีเกาหลีในตัวของบทประพันธ์เอง การสร้างสรรค์ดนตรีร่วมสมัยของประเทศเกาหลีใต้ได้รับการพัฒนาและเป็นแบบอย่างสำหรับการสร้างสรรค์บทประพันธ์เพลงในวงวิชาการด้านดนตรีร่วมสมัยในปัจจุบัน ไม่

1. “บทเรียนจากความสำเร็จของกระแสนิยมวัฒนธรรมเกาหลี,” ปิติ ศรีแสงนาม, บันทึกข้อมูลเมื่อ 29 มีนาคม 2563, <https://www.chula.ac.th/cuin-side/6930/>.

ว่าจะเป็นหลักคิด แนวทาง กลวิธีการประพันธ์ตลอดจนบริบทและปัจจัยแวดล้อมที่มีต่อนักประพันธ์ และเรื่องราวแห่งยุคสมัยที่เกี่ยวข้องที่มีอิทธิพลต่อบทประพันธ์เพลง ซึ่งที่ผ่านมามีความพยายามค้นคว้าศึกษาเพื่อนำมาสู่การประพันธ์เพลงหรือดนตรีร่วมสมัยในรูปแบบต่าง ๆ เช่น บทประพันธ์เพลง คอนแชร์โตสำหรับฟลูตและวงออร์เคสตราขนาดเล็ก (Concerto for Flute and Small Orchestra) ประพันธ์โดยอิซัง ยุน (Isang Yun, ค.ศ. 1917-1995) บทประพันธ์เพลง Man-Nam I สำหรับคลาริเน็ตและสตริงทรีโอ ประพันธ์โดย Younghi Pagh-Paan บทประพันธ์ Dancing Sanjo II สำหรับคากึม (Kayagum) เชลโล (Cello) และเปียโน (Piano) ประพันธ์โดยอิมจุนฮี (Lim June Hee) โดยบทประพันธ์ข้างต้นนั้นเป็นต้นแบบในการพัฒนาบทประพันธ์ที่ผสมผสานความเก่าและใหม่อย่างมีเอกลักษณ์โดดเด่นและน่าสนใจ ในขณะเดียวกันก็ยังคงรักษาซึ่งอัตลักษณ์ของวัฒนธรรมไว้อย่างเข้มแข็ง

บทประพันธ์เพลง “อู” (우) สำหรับวงสตริงออร์เคสตรา (“Woo” for String Orchestra) เป็นบทประพันธ์ดนตรีที่เชื่อมโยงสองวัฒนธรรม (ไทย เกาหลี) โดยการประยุกต์และผสมผสานทั้งสองวัฒนธรรมดนตรีให้เข้ากับเทคนิคการประพันธ์ที่มีเอกลักษณ์เฉพาะ เพื่อสื่อถึงความรักความสัมพันธ์อันดีและมิตรไมตรีที่มีให้ระหว่างกันของทั้งสองประเทศ ถูกนำออกแสดงเป็นครั้งแรก ภายใต้การแสดงคอนเสิร์ต “The 60th Anniversary Concert in Thai Cultural Diplomacy in Korea” จัดขึ้นเนื่องในโอกาสครบรอบ 60 ปี การสถาปนาความสัมพันธ์ระหว่างประเทศไทยและสาธารณรัฐเกาหลี ด้วยความร่วมมือของกระทรวงการต่างประเทศแห่งสาธารณรัฐเกาหลี จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย และกองดุริยางค์ทหารเรือ โดยผู้ประพันธ์ได้รับเกียรติให้ประพันธ์บทเพลงสำหรับวงสตริงออร์เคสตราบทใหม่ ที่มีเนื้อหาแสดงออกถึงความสัมพันธ์อันดีของทั้งสองประเทศ เพื่อแสดงออกถึงความร่วมมือทางดนตรีของทั้งนักประพันธ์และนักดนตรีชาวไทยและชาวเกาหลีใต้ ในนาม คาริส สตริงออร์เคสตรา (Karis String Orchestra) ภายใต้การอำนวยเพลงของวาทยากรชาวไทย

นวัตกรรมการผสมผสานวัฒนธรรมดนตรีไทย-เกาหลี

วัฒนธรรมดนตรีไทยมีอัตลักษณ์ด้านระบบเสียง จังหวะหน้าทับ รูปแบบจังหวะฉิ่ง การแปรทำนอง ทาบ บรรเลงของแต่ละแนวเครื่องดนตรีเสียงของเครื่องดนตรี เทคนิคการบรรเลงการเอื้อน ให้ความสำคัญกับทำนองและเสียงประสานในแนวนอน (Linear) ที่ให้ความสำคัญกับโน้ตสำคัญ 5 เสียงหรือบันไดเสียงเพนทาโทนิค (Pentatonic Scale) ฯลฯ พัฒนาการของดนตรีไทยที่มีการผสมผสานวัฒนธรรมดนตรีตะวันตกเกิดขึ้นในช่วงรัชกาลที่ 4 ต่อเนื่องรัชกาลที่ 5² เรื่อยมาจนยุคร่วมสมัยที่นักประพันธ์ได้รับอิทธิพลจากองค์ประกอบของดนตรีไทย โดยการใช้ผสมผสานเข้ากับเทคนิควิธีการประพันธ์ดนตรีตะวันตก อันสะท้อนให้เห็นจากวัตถุดิบที่ใช้ในการประพันธ์ดนตรี

สำหรับดนตรีประจำชาติเกาหลีนั้นมียุคประกอบหลัก คือ จังหวะ (Rhythm) ทำนอง (Melody) การประดับโน้ต (Ornamentation) เครื่องดนตรี (Instrument) และสังคีตลักษณ์ (Form) อันมีความสัมพันธ์โดยตรงจากปรัชญาตะวันออกและวัฒนธรรมภาษาเกาหลีดนตรีประจำชาติเกาหลีมีความยืดหยุ่นที่ขึ้นอยู่กับลักษณะเฉพาะของการแสดง ทั้งด้านการควบคุมลักษณะเสียง (Articulation) การแปรทำนอง (Variation) การด้นสด (Improvisation)³ เอกลักษณ์ความโดดเด่นของดนตรีเกาหลีเป็นแรงบันดาลใจให้นักประพันธ์สร้างสรรค์บทประพันธ์ที่ผสมผสานระหว่างดนตรีเกาหลีและดนตรีตะวันตก ทั้งในรูปแบบของการสร้างเสียงแบบตะวันตกด้วยการบรรเลงเครื่องดนตรี ประจำชาติเกาหลีแบบเทคนิควิธีดนตรีตะวันตก การใช้องค์ประกอบดนตรีเกาหลีสร้างสรรค์บทประพันธ์ในรูปแบบดนตรีตะวันตกโดยใช้เครื่องดนตรีตะวันตก หรือผสมผสานทั้งเครื่องดนตรีตะวันตกและเครื่องดนตรีเกาหลี

2. กานต์ สุริยาศิน และณรงค์ฤทธิ์ ธรรมบุตร, “บทประพันธ์เพลงดุสึนิพนธ์ : ประสานดุริยางค์สำเนียง สำหรับวงดุริยางค์เครื่อง ลม,” *วารสารดนตรีรังสิต* ปีที่ 14, ฉบับที่ 2 (กรกฎาคม-ธันวาคม 2562): 18.

3. Joo Won Kim, “The Development of Contemporary Korean Music with Emphasis on Work of Isang Yun” (D.M.A. diss., The Ohio State University, 2011), 14.

วัฒนธรรมดนตรีของทั้งไทยและเกาหลีมีแนวคิดที่มีพื้นฐานอยู่บนความเป็นมนุษย์กับธรรมชาติ มีเสียงและรูปแบบจังหวะที่เป็นเอกลักษณ์โดดเด่นเฉพาะตัว ที่แม้ว่าจะมีความคล้ายคลึงกันแต่ยังคงมีสำเนียงดนตรีบางอย่างที่แสดงอัตลักษณ์เช่นเดียวกับวัฒนธรรมภาษา ดังกล่าวมาข้างต้นจึงเป็นที่มาของแรงบันดาลใจในการสร้างสรรค์บทประพันธ์เพลง “อุ” (우) สำหรับวงสตริงออร์เคสตรา มีการใช้สำเนียงดนตรีประจำชาติมาเป็นวัตถุดิบในการประพันธ์เพื่อสร้างให้เกิดอัตลักษณ์ความแตกต่าง ทั้งยังสะท้อนให้เห็นถึงความภาคภูมิใจและความรักต่อประเทศไทย ซึ่งเป็นแผ่นดินเกิด และประเทศเกาหลีใต้ที่เป็นแรงบันดาลใจที่สำคัญในการประพันธ์ โดยอาศัยองค์ความรู้ด้านการประพันธ์เพลงร่วมสมัยของเกาหลีผสมผสานกับการประพันธ์แบบตะวันตกสำหรับวงดุริยางค์เครื่องสายขนาดกลาง ผลงานการสร้างสรรค์บทประพันธ์บทนี้อาจเป็นต้นแบบของการสร้างสรรค์ การพัฒนาองค์ความรู้ใหม่จากการบูรณาการของศาสตร์ต่าง ๆ นำมาซึ่งการรักษาความสัมพันธ์อย่างต่อเนื่อง อันเกิดเป็นความเข้าใจกันและกันระหว่างวัฒนธรรม ทั้งยังเป็นการส่งต่อองค์ความรู้ที่สร้างขึ้นเพื่อต่อยอดสำหรับนักประพันธ์รุ่นใหม่ต่อไป

แนวคิดและเทคนิคการประพันธ์เพลง

1. ชื่อบทประพันธ์

ชื่อของบทประพันธ์เพลง “อุ” (우) สำหรับวงสตริงออร์เคสตรา มีการใช้ชื่อบทประพันธ์ให้มีความสอดคล้องกับทั้งวัตถุประสงค์ของบทประพันธ์และวัตถุดิบหลักที่ใช้ในการประพันธ์นี้ โดยตั้งขึ้นจากคำว่า “父” ซึ่งมีการเขียนตัวอักษรคล้ายรูปมือที่จับกันซึ่งมีรากศัพท์จากภาษาจีน อ่านว่า “yoo”⁴หรือเขียนด้วยภาษาเกาหลีว่า “우” แสดงถึงบุคคลที่มีความแบ่งปันต่อกัน หรือมีนัยหมายความถึง “เพื่อน” ที่มีความตั้งใจร่วมกัน เพื่อแสดงถึงมิตรภาพอันดีระหว่างประเทศไทยและเกาหลี นอกจากนี้แล้วชื่อบทประพันธ์ยังให้ความหมายและมีชื่อพ้องเสียงกับบันไดเสียงดั้งเดิมของเกาหลีที่ได้รับอิทธิพลจากดนตรีของประเทศจีนเรียกว่า กุงซังกักชีอู (Gung Sang Gak Shi Woo) โดยบันไดเสียงประเภทนี้สามารถเปลี่ยนตำแหน่งของโน้ตตัวแรกทำให้ชื่อของบันไดเสียงเปลี่ยนไปตามโน้ตตัวแรกผู้ประพันธ์เลือกใช้บันไดเสียงอูคองซังกักชี ที่เกิดจากการเปลี่ยนตำแหน่งของโน้ตลำดับสุดท้ายเป็นกลุ่มเสียงสำคัญ ควบคู่กับบันไดเสียงอื่นเพื่อความสมดุลทางสุนทรียะ

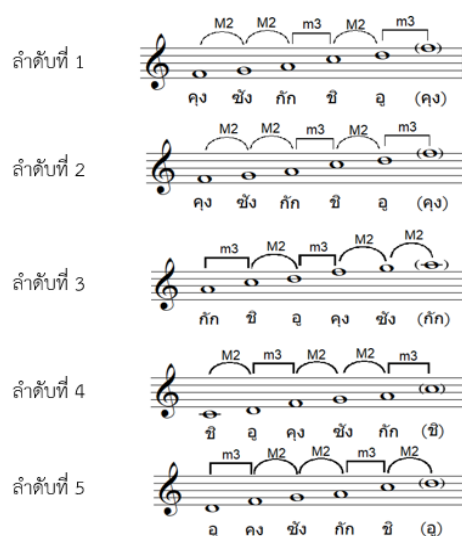
2. วัฒนธรรมดนตรีเกาหลี (Korean Music Culture)

บทประพันธ์เพลง “อุ” (우) สำหรับวงสตริงออร์เคสตรา นำเสนอการผสมผสานวัฒนธรรมดนตรีของทั้งไทยและเกาหลีด้วยวิธีการประพันธ์แบบดนตรีร่วมสมัย ที่สามารถนำเสนอความรู้สึกลึกถึงความสัมพันธ์อันดีระหว่างสองประเทศ ด้วยการนำเอาองค์ประกอบของทั้งสองวัฒนธรรมดนตรีมาเป็นวัตถุดิบในการประพันธ์ สร้างให้เกิดความน่าสนใจด้วยวิธีการที่บ่งบอกตัวตนและเอกลักษณ์เฉพาะของผู้ประพันธ์

1) กลุ่มโน้ตหรือบันไดเสียงเกาหลี

ผู้ประพันธ์เลือกใช้บันไดเสียงอูคองซังกักชี ซึ่งเป็นรูปแบบพื้นฐานของบันไดเสียงอูคองซังกักชี ประกอบด้วยกลุ่มโน้ต 5 เสียงเป็นวัตถุดิบหลักในการพัฒนาบทประพันธ์ซึ่งเทียบได้กับบันไดเสียงเพนทาโทนิคในดนตรีตะวันตก หากแต่ความพิเศษของบันไดเสียงชนิดนี้นั้น สามารถหมุนเวียนศูนย์กลางเสียงโดยเปลี่ยนไปตามโน้ตตัวแรกของบันไดเสียงตามลำดับได้ 5 บันไดเสียง ดังนี้

4. “Chinese culture and Chinese characters,” Kyobo Bookstore, Accessed in April 14, 2020, <https://terms.naver.com/list.nhn?cid=51213&categoryId=51213/>.



ตัวอย่างที่ 1 บันไดเสียงคุงชังกักชีอุ ในลําดับต่าง ๆ
ที่มา : ผู้ประพันธ์เพลง

ในตัวอย่างที่ 1 แสดงการจัดเรียงลําดับโน้ตในแต่ละบันไดเสียง โดยการสลับตำแหน่งโน้ตบนบันไดเสียงคุงชังกักชีอุในลําดับต่าง ๆ ทั้งนี้หากพิจารณาการจัดเรียงโน้ตในรูปแบบบันไดเสียง ที่มีการซ้ำโน้ตตัวแรกในตำแหน่งสุดท้ายของบันไดเสียงนั้น ๆ (Octave) ซึ่งมีการจัดเรียงโน้ตแบบบันไดเสียงเพนทาโทนิคประเภทที่ไม่มีครึ่งเสียง (Anhemitonic Pentatonic Scale) จะพบว่า ระยะห่างของแต่ละโน้ตในบันไดเสียงคุงชังกักชีอุในลําดับชั้นต่าง ๆ มีจำนวนและชนิดของคู่เสียงที่เหมือนกัน คือ ประกอบด้วยคู่ 2 เมเจอร์ (Major 2nd) จำนวน 3 คู่ และคู่ 3 ไมเนอร์ (Minor 3rd) จำนวน 2 คู่เท่ากัน ซึ่งถือเป็นความพิเศษของบันไดเสียงคุงชังกักชีอุ ที่สร้างสีสันจากระยะห่างระหว่างโน้ตแต่ละตัวในบันไดเสียงในลําดับต่าง ๆ ซึ่งในบทประพันธ์นี้ ผู้ประพันธ์เลือกใช้บันไดเสียงลําดับที่ 5 อุคุงชังกักชี เป็นศูนย์กลางเสียงหลักในบทประพันธ์

2) ทำนองเพลงเกาหลี

นอกจากนี้ยังมีการใช้เทคนิคการคัดทำนอง (Quotation) จากเพลงอารีรัง (Arirang) บทเพลงร้องพื้นเมืองของประเทศเกาหลีใต้ ทั้งนี้ เพลงอารีรังมีหลายประเภท แต่ละประเภทมีลักษณะของดนตรี เนื้อหาและเนื้อร้อง และอารมณ์ที่แตกต่างกันไปตามแต่ละลักษณะของความเป็นอยู่ของผู้คนในภูมิภาคต่าง ๆ เชื่อว่าการได้ร้องเพลงอารีรังเป็นการได้ปลดปล่อยจากแรงกดดันในการใช้ชีวิตอยู่ในประเทศที่มีวิถีความอนุรักษ์นิยม⁵ เพลงอารีรังที่ได้รับความนิยมที่สุด 4 ประเภท ซึ่งแบ่งตามชื่อภูมิภาค ได้แก่ โซล คยองกีอารีรัง (Seoul-Gyeonggi Arirang) ของซอนอารีรัง (Jeongseon Arirang) มีรยางอารีรัง (Miryang Arirang) และจินโดอารีรัง (Jindo Arirang) ในบทประพันธ์เพลง “อุ” (우) สำหรับวงสตริงออร์เคสตรา ผู้ประพันธ์เลือกบทเพลงโซล คยองกีอารีรัง ดังปรากฏในตัวอย่างที่ 2 ซึ่งเป็นบทเพลงอารีรังประเภทที่เป็นที่รู้จักทั่วไปและได้รับความนิยมจนได้รับการขนานนามว่าเป็นเพลงชาติเกาหลี (Korean National Anthem)

5. Hyunjin Park, “Korean Arirang: History, Genres, and Adaptations in Edward Niedermanier’s Arirang Variations” (D.M.A. diss., Arizona State University, 2011), 16.



ตัวอย่างที่ 2 เพลงอารีริง

ที่มา : แปลงโน้ตสากลโดยผู้ประพันธ์เพลง

เพลงอารีริงที่นำมาเป็นวัตถุดิบในการประพันธ์เพลง อยู่ในบันไดเสียงเพนทาโทนิคประเภทที่ไม่มีครึ่งเสียง ซึ่งมีพื้นฐานมาจากบันไดเสียงคองซังกช็อดังกล่าวข้างต้น และมีการใช้รูปแบบจังหวะประเภทเซมาชิ (Semachi Changdan) ในอัตราจังหวะ 9/8 หรือ 3/4⁶ มีผลงานบทประพันธ์ดนตรีร่วมสมัยมากมายที่ใช้เพลงอารีริงเป็นวัตถุดิบในการประพันธ์โดยยังคงรักษาเอกลักษณ์ของเสียงและรูปแบบจังหวะของเพลงอารีริงไว้

บทประพันธ์เพลง “อุ” (우) สำหรับวงสตริงออร์เคสตรา เป็นบทประพันธ์ที่ปรากฏการใช้บันไดเสียงอุคซังกช็อกชีร่วมกับบันไดเสียงจีเพนทาโทนิค (G Major Pentatonic Scale) ประกอบด้วยโน้ตตัว G, A, B, D, E, ซึ่งปรากฏในบทเพลงโซล คยองกืออารีริง เป็นโมทีฟหลักในการพัฒนาบทประพันธ์ ซึ่งทั้งสองบันไดเสียงนั้นมีโน้ตที่มีใกล้เคียงกัน ทั้งยังสามารถวิเคราะห์ได้ถึงระบบเสียงของวัฒนธรรมดนตรีเกาหลีที่มีความคล้ายคลึงกับระบบเสียงของดนตรีไทย ซึ่งอยู่ในบันไดเสียงเพนทาโทนิคเช่นกัน ผู้ประพันธ์ใช้กลุ่มโน้ตดังกล่าวเป็นกลุ่มโน้ตพื้นฐานในการพัฒนาบทประพันธ์เพื่อสะท้อนความเป็นดนตรีเอเชียที่ผสมผสานวัฒนธรรมไทยและเกาหลีได้อย่างลงตัวและกลมกลืน

3) รูปแบบจังหวะในดนตรีเกาหลี

ดนตรีเกาหลีมีการใช้จังหวะที่มีลักษณะพิเศษแตกต่างจากดนตรีตะวันตกหรือดนตรีของชาติอื่น ๆ ในเอเชีย เช่น ลักษณะการเน้นจังหวะที่มีการเน้นในจังหวะตก ซึ่งสัมพันธ์กับวัฒนธรรมภาษาเกาหลีที่ไม่ปรากฏคำนาหน้านามและคำบุพบท ทั้งยังมีการเน้นเสียงในพยางค์แรกของประโยค ซึ่งสามารถเทียบได้กับการเน้นจังหวะในดนตรีเกาหลี⁷

บทประพันธ์เพลง “อุ” (우) สำหรับวงสตริงออร์เคสตรา สอดแทรกการใช้รูปแบบจังหวะที่นิยมใช้ในดนตรีประจำชาติเกาหลี ที่เรียกว่า ชังดัน (Changdan) มาจากการผสมของคำสองคำ คือ ชัง (Chang) หมายถึงยาว และดัน (Dan) หมายถึงสั้น ความหมายโดยรวมจึงหมายถึงการผสมผสานเสียงสั้นยาวที่มีความสอดคล้องและยืดหยุ่น⁸ ชังดันมีรูปแบบของจังหวะที่แตกต่างกันจำนวน 11 รูปแบบ ซึ่งการใช้จังหวะแต่ละรูปแบบนั้นขึ้นอยู่กับประเภทของบทเพลง รูปแบบจังหวะหรือชังดันจะเป็นตัวกำหนดอัตราจังหวะ (Meter) การเน้น (Accent) ความเร็วจังหวะ (Tempo) ประโยคเพลง (Phrase) โดยทั่วไปแล้วจังหวะในดนตรีเกาหลีอยู่ในอัตราจังหวะสาม (Triple Meter) ซึ่งมีความโดดเด่นแตกต่างจากวัฒนธรรมดนตรีของประเทศใกล้เคียงอย่างจีนและญี่ปุ่น⁹

ในบทประพันธ์บทนี้นำเอารูปแบบจังหวะประเภทซุงโมรี (Joongmori) ซึ่งมีอัตราความเร็ว (Tempo) จังหวะปานกลาง นิยมใช้รูปแบบจังหวะประเภทนี้ในเพลงร้องเกาหลีที่เรียกว่า พันโซรี (Pansori) เพื่อบรรยายถึงฉาก

6. Gerdès Fleurant, *Dancing Spirits: Rhythms and Rituals of Haitian Vodun, the Rada Rite* (Westport, Conn.: Greenwood Press, 1996), 19.

7. Soo-yon Choi, “Expression of Korean Identity Through Music for Western Instruments” (D.M.A. diss., Florida University, 2006), 30.

8. Soo-yon Choi, “Expression of Korean Identity Through Music for Western Instruments” (D.M.A. diss., Florida University, 2006), 30.

9. Joo Won Kim, “The Development of Contemporary Korean Music with Emphasis on Work of Isang Yun” (D.M.A. diss.,

The Ohio State University, 2011), 14.

ที่แสดงถึงความเยือกเย็น สงบเงียบ โดยใช้เครื่องหมายกำหนดจังหวะ 3/4 ดังตัวอย่างที่ 3 นอกจากนี้ยังนิยมการเน้นเสียงจังหวะที่ 9 (ในกรอบสี่เหลี่ยม) เพื่อให้เกิดการเน้นเสียงอย่างเด่นชัด ความรู้สึกของจังหวะสามนี้เป็นการแสดงออก



ตัวอย่างที่ 3 รูปแบบจังหวะซุงโมรี

ที่มา : Jin Kim, “Exploring Aspects of Korean Traditional Music
in Young Jo Lee’s Piano Honza Nori”

(D.M.A. diss., University of North Texas Cincinnati, 2013), 12.

ผู้ประพันธ์นำรูปแบบจังหวะซุงโมรีมาพัฒนาในบทประพันธ์ โดยการใช้เครื่องหมายกำหนดจังหวะในลักษณะที่แตกต่างไปจากรูปแบบเดิม ดังในตัวอย่างที่ 4 (ห้องที่ 34-37) ผู้ประพันธ์ใช้เครื่องหมายกำหนดจังหวะ 2/4 ร่วมกับเครื่องหมายเน้นเสียง (Accent) ในแนวเครื่องดนตรีต่าง ๆ เพื่อสร้างมิติทางดนตรีที่เกิดจังหวะหนัก เบาในตำแหน่งที่ต่างกััน



ตัวอย่างที่ 4 การพัฒนารูปแบบจังหวะซุงโมรีในบทประพันธ์

ที่มา : ผู้ประพันธ์เพลง

ในห้องที่ 104 ดังตัวอย่างที่ 5 ผู้ประพันธ์เปลี่ยนเครื่องหมายกำหนดจังหวะเป็น 4/4 มีการใช้เครื่องหมายเน้นร่วมกับเทคนิคการบรรเลงแบบตีสายแทนการสี เพื่อสร้างเสียงที่มีลักษณะแบบเครื่องกระทบ (Percussive sound) ทำให้ได้ยินความสั้น ยาว หนัก เบาของเสียง ซึ่งเป็นการสร้างสรรค์บทประพันธ์โดยการต่อยอดมาจากรูปแบบจังหวะซุงโมรี



ตัวอย่างที่ 5 การพัฒนารูปแบบจังหวะซุงโมรีในบทประพันธ์
ที่มา : ผู้ประพันธ์เพลง

3. เทคนิคการบรรเลงเครื่องดนตรี

บทประพันธ์เพลง “อุ” (อุ) สำหรับวงสตริงออร์เคสตรา มีการสร้างเสียงที่มีลักษณะเฉพาะเพื่อเลียนเสียงของดนตรีพื้นบ้าน โดยผู้ประพันธ์เทียบเคียงกับเทคนิคการบรรเลงของดนตรีตะวันตก และเลือกใช้เทคนิคการบรรเลงแบบดั้งเดิม (Traditional Techniques) ผสมผสานกับเทคนิคการบรรเลงพิเศษ (Extended Techniques) ที่นิยมใช้ในดนตรีสมัยใหม่ (Modern (Classical Music) ช่วงคริสต์ศักราช 1900 ที่นักประพันธ์ดนตรีร่วมสมัยคิดค้นวิธีการบรรเลงที่ขยายความสามารถของเครื่องดนตรีในการสร้างสีสันเสียง (Timbre) ที่สนองความต้องการของแนวคิดในการประพันธ์และการตีความดนตรีสมัยใหม่ได้¹⁰ ผู้ประพันธ์นำเสนอความโดดเด่นของสีสันเสียงทั้งในดนตรีเกาหลีและดนตรีไทยด้วยเทคนิคการบรรเลง ดังนี้

1) การวิบราโต (Vibrato) เป็นเทคนิคการเล่นโน้ตให้เกิดเสียงสั่นด้วยความเร็วที่แตกต่างกัน ซึ่งสามารถเทียบเคียงกับเทคนิคกงฮยอน (Nonghyun) ในวัฒนธรรมดนตรีเกาหลี เทคนิคกงฮยอนเป็นการเปลี่ยนสีเสียงและคุณภาพเสียงของแนวทำนองเพื่อเน้นโน้ตสำคัญเพื่อการตีความอารมณ์ของดนตรีอย่างหลากหลาย¹¹ การวิบราโตสามารถเทียบเคียงกับเทคนิคการครั้น ที่เป็นการสั่นเสียงยาวด้วยความเร็วที่ต่างกัน ซึ่งปรากฏอยู่ในดนตรีไทยได้ เทคนิควิบราโตในแต่ละยุคดนตรีหรือวัฒนธรรมดนตรีมีรูปแบบที่แตกต่างกัน วิบราโตจึงนับได้ว่าเป็นเอกลักษณ์ที่เป็นเสน่ห์ของดนตรีของแต่ละวัฒนธรรม

2) การประดับโน้ต (Ornamentation) ซึ่งในวัฒนธรรมดนตรีเกาหลีนั้นมียุทธวิธีของการใช้โน้ตประดับ 2 ประเภท คือ ประเภทแรกเป็นการตกแต่งโน้ตสำคัญด้วยโน้ตประดับ (Grace note) ซึ่งพบได้ในดนตรีตะวันตกเป็นโน้ตตัวเล็กที่ทำหน้าที่ประดับประดาโน้ตหลักหรือแนวทำนองให้มีความวิจิตรประเภทที่สองเป็นการประดับโน้ตที่มีความสำคัญเท่าเทียมกับโน้ตหลัก ยากที่จะแยกออกจากโน้ตหลัก มักพบในเพลงที่ถ่ายทอดด้วยวิธีมุขปาฐะในวัฒนธรรมดนตรีเกาหลี¹² เรียกว่า ซิกิมเซ (Sigimsae) ที่เป็นการบรรเลงโน้ตประดับไว้หน้าหรือหลังโน้ตหลัก ซึ่งมีความคล้ายคลึงกับเทคนิคโน้ตสะบัดในดนตรีไทย การใช้เทคนิคซิกิมเซมีความยืดหยุ่น ไม่มีการระบุความสั้นยาวหรือจังหวะของโน้ตประดับเหล่านั้นไว้ตายตัว คำนึงถึงความต่อเนื่องอย่างเป็นธรรมชาติ ทำให้การบรรเลงเทคนิคซิกิมเซของนักดนตรีแต่ละคนแตกต่างกัน อันเกิดขึ้นจากประสบการณ์ทางดนตรีที่สั่งสม

3) โน้ตรูด (Portamento) เป็นการเอื้อนเสียงด้วยการบรรเลงเสียงของโน้ตหนึ่งไปยังอีกโน้ตหนึ่งอย่างต่อเนื่องกัน ซึ่งอาจเกิดขึ้นทั้งในทิศทางขึ้นและลง ในชั้นคู่เสียงใด ๆ ทำให้ระดับเสียงค่อย ๆ เปลี่ยนไปอย่างต่อเนื่องเสียงที่เกิดจากเทคนิคโน้ตรูดของเครื่องสายนั้นสร้างสีสันเสียงที่แปลกใหม่คล้ายกับเสียงร้องของมนุษย์

10. Sarah Wei-Yan Kwok, “Breaking the Sound Barriers: Extended Techniques and New Timbre for the Developing Violinist” (D.M.A. diss., University of British Columbia (Vancouver), 2018), 40.

11. Soo-yeon Choi, “Expression of Korean Identity Through Music for Western Instruments” (D.M.A. diss., Florida University, 2006), 33.

12. Soo-yeon Choi, “Expression of Korean Identity Through Music for Western Instruments” (D.M.A. diss., Florida University, 2006), 32.

4) การดีดสาย (Pizzicato) เทคนิคที่ใช้กับเครื่องดนตรีประเภทเครื่องสายผู้ประพันธ์สร้างสรรค์ดนตรีด้วยการใช้เทคนิคการดีดสายเพื่อเลียนเสียงเครื่องดนตรีค้ายากิม (Kayageum) เครื่องดนตรีประจำชาติเกาหลี

แนวคิดบนหลักปรัชญาตะวันออกมีอิทธิพลต่อวัฒนธรรมดนตรีทั้งไทยและเกาหลี ผู้ประพันธ์คัดเลือกเอาเทคนิคที่มีความคล้ายคลึงกันนั้นเทียบเคียงกับเทคนิคการบรรเลงแบบตะวันตก เพื่อนำเสนอเสียงและบรรยากาศที่ใกล้เคียงกับดนตรีดั้งเดิม โดยยังคงรักษาลักษณะพิเศษของดนตรีประจำชาติที่มีลักษณะการบรรเลงที่ยืดหยุ่นเป็นธรรมชาติ

โครงสร้างบทประพันธ์เพลง

ตารางที่ 1 โครงสร้างบทประพันธ์เพลง

ที่มา : ผู้ประพันธ์เพลง

ตอน (Section)	ห้องที่ (Measure)	จุดซ้อม (Rehearsal mark)	อัตราความเร็ว (Tempo)	อัตราจังหวะ (Meter)
ช่วงนำ (Introduction)	1-25	-	ตัวดำ = 60	4/4
A	26-47	A	ตัวดำ = 72	2/4
ช่วงเชื่อม (Transition)	48-60	B	ตัวดำ = 72	4/4
B	61-75	c		
B'	76-94	D	ตัวดำ = 72 และตัวดำ = 68	
A'	95-111	E		
ช่วงจบ (Coda)	112-125	F		

โครงสร้างภาพรวมบทประพันธ์เพลง “อุ” (อุ) สำหรับวงสตริงออร์เคสตรา มีความยาวเพลงประมาณ 7 นาที ประกอบด้วย 2 แนวคิดสำคัญ (Idea) ซึ่งเป็นวัตถุดิบหลักในการพัฒนาบทประพันธ์คือ แนวคิด A และ B ซึ่งแต่ละแนวคิดมีเอกลักษณ์เฉพาะที่แตกต่างอย่างชัดเจน บทประพันธ์แบ่งออกเป็นตอน 2 ตอน การพัฒนาโมทีฟในมิติของโครงสร้างโดยรวมของบทประพันธ์ มีลักษณะเป็นแบบย้อนกลับ แบ่งได้เป็นช่วงนำ A ช่วงเชื่อม B A' B' และช่วงจบ ตามลำดับ ตอน A มีลักษณะของความเป็นดนตรีร่วมสมัย ที่ให้ความสำคัญกับสีสันเสียงที่สร้างสรรค์ให้เกิดความแปลกใหม่ ส่วนตอน B เป็นการพัฒนาแนวทำนองด้วยเทคนิคการคัดทำนองจากดนตรีเกาหลี นำเสนอให้เห็นบรรยากาศของดนตรีที่แตกต่างระหว่างความเป็นดนตรีร่วมสมัยกับบรรยากาศของดนตรีดั้งเดิม

ดนตรีในแต่ละช่วงมีการเปลี่ยนแปลงอัตราความเร็วจากตัวดำเท่ากับ 60 เป็นตัวดำเท่ากับ 72 ซึ่งเป็นการเปลี่ยนแปลงความเร็วเพียงเล็กน้อย เพื่อให้จังหวะของดนตรีกระชับขึ้นโดยให้เกิดการเปลี่ยนแปลงจังหวะอย่างต่อเนื่องเป็นธรรมชาติ ด้านอัตราจังหวะนั้นใช้อัตราจังหวะธรรมดา (Simple time) เช่น 2/4 และ 4/4 เพื่อสื่อถึงความเรียบง่ายซึ่งเป็นพื้นฐานของดนตรีดั้งเดิม ทั้งนี้มีการการใช้เทคนิคการเน้นโน้ตในจังหวะที่ไม่สม่ำเสมอ เพื่อพัฒนาบทประพันธ์ให้มีความน่าสนใจและสะท้อนรูปแบบจังหวะในวัฒนธรรมดนตรีเกาหลีนอกจากนั้นแล้วบทประพันธ์ยังสอดแทรกแนวคิดที่เกี่ยวข้องกับบริบทแวดล้อมต่าง ๆ เช่น เนื้อดนตรี ลักษณะของเสียง เทคนิคการบรรเลง ฯลฯ เพื่อสร้างบรรยากาศและกลิ่นอายของวัฒนธรรมดนตรีตะวันออก ที่แสดงออกผ่านระบบเสียงประสานที่ผสมผสานระหว่างดนตรีไทยและดนตรีเกาหลี

สรุปและอภิปรายบทประพันธ์เพลง

บทประพันธ์เพลง “อุ” (อุ) สำหรับวงสตริงออร์เคสตรา ประพันธ์ขึ้นสำหรับวงดุริยางค์เครื่องสายขนาดกลาง เป็นนวัตกรรมทางดนตรีในรูปแบบประพันธ์ดนตรีร่วมสมัย ทั้งยังเป็นสื่อกลางที่ใช้ในการเชื่อมความสัมพันธ์ระหว่างประเทศไทยและประเทศเกาหลีใต้ อันเกิดจากการตกผลึกความรู้ความเข้าใจบริบททางวัฒนธรรม ปรากฏแนวคิดของปรัชญาดนตรีเกาหลีในมุมมองของนักประพันธ์คนไทยสะท้อนเสนอทั้งบรรยากาศและกลิ่นอายของวัฒนธรรมดนตรีตะวันออกที่ประยุกต์ผสมผสานแนวคิดและภาษาดนตรีตะวันออก ถ่ายทอดผ่านเครื่องดนตรีและเทคนิควิธีแบบตะวันตกออกมาให้เห็นแบบรูปธรรมด้วยวัตถุดิบที่ได้รับอิทธิพลจากวัฒนธรรมดนตรีและองค์ประกอบของดนตรีของทั้งสองชาติ เช่น บันไดเสียง รูปแบบจังหวะ เสียง สำเนียง ลีลา และเทคนิคการบรรเลงเครื่องดนตรี ปรัชญาความเชื่อ ฯลฯ ที่แสดงให้เห็นจุดร่วมทางวัฒนธรรมโดยยังคงรักษาเอกลักษณ์ของทั้งสองวัฒนธรรมดนตรี

การเผยแพร่

บทประพันธ์เพลง “อุ” (อุ) สำหรับวงสตริงออร์เคสตรา ได้นำออกแสดงในงาน “The 60th Anniversary Concert in Thai Cultural Diplomacy in Korea” ในวันศุกร์ที่ 20 กรกฎาคม พ.ศ.2561 เวลา 19.00 น. ณ หอแสดงดนตรี อาคารศิลปวัฒนธรรม จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ด้วยความร่วมมือในการจัดการแสดง ดังรายนามต่อไปนี้

- | | |
|--------------|---|
| ผู้ประพันธ์ | อรอุษา หนองตรุด |
| ผู้อำนวยเพลง | พลเรือตรี ณรงค์ แสงบุญ |
| นักดนตรี | - วงคาริสสตริงออร์เคสตรา (Karis String Orchestra)
ประเทศเกาหลีใต้
- วงดุริยางค์ราชนาวี (Royal Thai Navy Orchestra)
- จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย |

บรรณานุกรม

- กานต์ สุริยาศศิน และณรงค์ฤทธิ์ ธรรมบุตร. “บทประพันธ์เพลงดุซงึนนิพนธ์ : ประสานดุริยางค์สำเนียงสำหรับวงดุริยางค์เครื่องลม.” *วารสารดนตรีรังสิต* ปีที่ 14, ฉบับที่ 2 (กรกฎาคม-ธันวาคม 2562): 16-29.
- วิบูลย์ ตระกูลฮั่น. “สตริงออเคสตราและฟลูต : ความสัมพันธ์ทางการทูตครบรอบ 60 ปี ระหว่างประเทศไทยและเกาหลีใต้.” *วารสารดนตรีรังสิต* ปีที่ 15, ฉบับที่ 1 (มกราคม-มิถุนายน 2563): 87-101.
- ปิติ ศรีแสงนาม. “บทเรียนจากความสำเร็จของกระแสนิยมวัฒนธรรมเกาหลี.” รู้ลึกกับจุฬา.
<https://www.chula.ac.th/cuinside/6930/>.
- Choi, Soo-yon. “*Expression of Korean Identity Through Music for Western Instruments.*” D.M.A. diss., Florida University, 2006.
- Fleurant, Gerdès. *Dancing Spirits: Rhythms and Rituals of Haitian Vodun, the Rada Rite.* Westport, Conn.: Greenwood Press, 1996.
- Kim, Jin. “*Exploring Aspects of Korean Traditional Music in Young Jo Lee’s Piano Honza Nori.*” D.M.A. diss., University of North Texas, 2013.
- Kim, Joo Won. “*The Development of Contemporary Korean Music with Emphasis on Work of Isang Yun.*” D.M.A. diss., The Ohio State University, 2011.
- Kyobo Bookstore. “*Chinese culture and Chinese characters.*” <https://terms.naver.com/list.nhn?cid=51213&categoryId=51213/>.
- Lee, Mirim. “*Philosophical Approaches to Compositional Technique in Isang Yun’s Works for Solo Flute.*” D.M.A. diss., West Virginia University, 2017.
- Park, Hyunjin. “*Korean Arirang: History, Genres, and Adaptations in Edward Niedermanier’s Arirang Variations.*” D.M.A. diss., Arizona State University, 2011.
- Kwok, Sarah Wei-Yan. “*Breaking the Sound Barriers: Extended Techniques and New Timbre for the Developing Violinist.*” D.M.A. diss., University of British Columbia (Vancouver), 2018.

บทความปริทัศน์

อนุสาวรีย์ท้าวสุรนารี : มรดกทางการเมืองของคณะราษฎร ? THAO SURANAREE MONUMENT: POLITICAL LEGACY OF THE PEOPLE'S PARTY?

กฤษณา หงษ์อุเทน* KRISANA HONGUTEN*

บทคัดย่อ

“อนุสาวรีย์ท้าวสุรนารี : มรดกทางการเมืองของคณะราษฎร ?” เป็นบทความวิเคราะห์และวิจารณ์ “อนุสาวรีย์ท้าวสุรนารี” ตามหลักการทางประวัติศาสตร์ศิลปะ ซึ่งต้องนำเหตุปัจจัยทุกประการที่เกี่ยวข้องกับผลงานศิลปะชิ้นนั้น ๆ มาพิจารณาประกอบเพื่อให้ผู้อ่านได้เข้าใจวิธีการนำเสนออันโดดเด่นและชาวนวลของศิลปิน ซึ่งจะนำไปสู่ความเข้าใจผลงานศิลปะอย่างลึกซึ้ง รวมทั้งการประจักษ์แจ้งในคุณค่า ความงาม และความซาบซึ้งใจในผลงานศิลปะชิ้นนั้นด้วย สำหรับบทปริทัศน์ ได้ยกประเด็นปัญหาสำคัญบางประการจากหนังสือ “การเมืองในอนุสาวรีย์ท้าวสุรนารี” ของ สายพิน แก้วงามประเสริฐ มาเป็นกรณีศึกษาเพื่อวินิจฉัยเปรียบเทียบและอธิบายความให้กระจ่างแจ้ง และเพื่อแสดงให้เห็นว่า ในกรณีของการวิเคราะห์และวิจารณ์ประเด็นปัญหาเกี่ยวกับ “ศิลปะกับการเมือง” นักประวัติศาสตร์จำเป็นต้องศึกษาค้นคว้าและหาความรู้เพิ่มเติมด้านศิลปะให้ถี่ถ้วนก่อน เพื่อจะสามารถทำความเข้าใจและวินิจฉัยตีความผลงานศิลปะได้อย่างถูกต้อง เพราะการวิจัยที่ก้าวข้ามสาขาวิชาที่ตนเองไม่ได้มีความรู้หรือความเชี่ยวชาญย่อมนำไปสู่ความเห็นที่ผิดพลาด การตีความที่คลาดเคลื่อน และการสร้างความเข้าใจที่ไม่ถูกต้องให้เกิดขึ้นกับประวัติศาสตร์ของประเทศ

คำสำคัญ : อนุสาวรีย์ท้าวสุรนารี/ อนุสาวรีย์ไทย/ อนุสาวรีย์และการเมืองไทย/ คณะราษฎร

*รองศาสตราจารย์ ดร. คณะจิตรกรรม ประติมากรรมและภาพพิมพ์ มหาวิทยาลัยศิลปากร, hrishna83@gmail.com.

*Associate Professor Dr., Faculty of Painting Sculpture and Graphic Arts, Silpakorn University, Bangkok, hrishna83@gmail.com.

Abstract

This article is a critical analysis of the “Thao Suranari Monument”, the memorial monument of Thao Suranari (also known as “Lady Mo”) based on the principles of art history. Taking into consideration all the relevant factors in historical and aesthetic context, the article encourages the reader to understand the distinctive and intelligent expressions of the artist. This will help create insights into this artistic work and recognition of the values it represents as well as an appreciation of its exquisiteness as a work of art. In the review section, some important controversial issues from the book titled “The Politics Involving the Thao Suranari Monument”, written by Saipin Kaewngamprasert, have been raised as a case study for comparative analysis and clarification purposes. Moreover, the discussion is also meant to illustrate the point that for any critical analysis of a “political and artistic issue”, it is prerequisite for a historian to do relevant in-depth research in order to understand, diagnose, and interpret art works correctly. This is because in interdisciplinary studies, without expertise in all of the fields involved, one could misinterpret some important information and be easily misled. This could in turn create a misunderstanding of parts of the history of Thailand.

Keyword: Thao Suranari Monument/ Thai Monuments/ Monuments and Thai Politics/ The People’s Party

บทนำ

เมื่อพิจารณากำเนิดของอนุสาวรีย์ที่สร้างขึ้นหลังการเปลี่ยนแปลงการปกครอง พ.ศ. 2475 จนถึงกาลสิ้นสุดอำนาจของจอมพล ป. พิบูลสงคราม ในปี พ.ศ. 2500 ยกเว้นอนุสาวรีย์ขนาดใหญ่ ซึ่งเกี่ยวเนื่องกับการเปลี่ยนแปลงและวิกฤตการณ์ทางการเมืองของประเทศ และเป็นอนุสาวรีย์ที่รัฐบาลสร้างขึ้นเพื่อหวังผลทางการเมืองหรือในเชิงโฆษณาชวนเชื่อดังเช่น อนุสาวรีย์ปราบกบฏ (พ.ศ. 2479) อนุสาวรีย์ประชาธิปไตย พ.ศ. (2483) และอนุสาวรีย์ชัยสมรภูมิ (พ.ศ. 2485) จะพบว่า **อนุสาวรีย์ส่วนใหญ่มาจากความต้องการของภาคประชาชนเป็นเบื้องแรก จากนั้นโครงการก่อสร้างอนุสาวรีย์จึงถูกผลักดันขึ้นมายังส่วนราชการเพื่อของบประมาณสนับสนุนหรือความเห็นชอบจากรัฐบาล หาใช่ในนโยบายหลักที่รัฐบาลวางไว้เพื่อจุดมุ่งหมายในการปลูกเร้าลัทธิชาตินิยมให้แก่ประชาชนตามที่นักประวัติศาสตร์ไทยกลุ่มหนึ่งวิเคราะห์ไว้ไม่** ความรู้สึกถึงความเป็นชาติและกระแสความรักชาติ รวมทั้งความภาคภูมิใจในถิ่นกำเนิดและประวัติศาสตร์ท้องถิ่นของ “ไทยใหม่” ไม่ใช่เป็นผลงานของคณะราษฎรหรือจอมพล ป. พิบูลสงคราม หากแต่เป็นดอกผลอันงดงามของเมล็ดพันธุ์แห่งลัทธิชาตินิยม ซึ่งถูกเพาะบ่มจากพระหัตถ์ของพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัวตลอดระยะเวลา 15 ปีแห่งการครองราชย์ของพระองค์ ความรู้สึกถึงความเป็นชาติทำให้ “ไทยใหม่” โดยเฉพาะชนชั้นกลางที่มีการศึกษา เริ่มรู้สึกภาคภูมิใจในประวัติศาสตร์และวัฒนธรรมพื้นถิ่นของตน

กระแสการเชิดชูวีรบุรุษวีรสตรีและวีรกรรมอันยิ่งใหญ่ของบรรพบุรุษในประวัติศาสตร์ชาติไทยด้วยอนุสาวรีย์และอนุสรณ์สถานตั้งแต่ก่อนและหลังสงครามโลกครั้งที่ 1 ในทวีปยุโรป เริ่มหลังไหลเข้ามาในสยามทีละน้อยตั้งแต่สมัยรัชกาลที่ 5 และชัดเจนมากยิ่งขึ้นหลังจากการถือกำเนิดของพระบรมรูปทรงม้ารัชกาลที่ 5 (พ.ศ. 2451) อนุสาวรีย์ทหารอาสาสงครามโลกครั้งที่ 1 (พ.ศ. 2461) ในสมัยรัชกาลที่ 6 และ ปฐมบรมราชานุสรณ์ (พ.ศ. 2475) ในสมัยรัชกาลที่ 7 ด้วยเหตุนี้จึงไม่น่าประหลาดใจที่หลังปี พ.ศ. 2475 กลุ่มบุคคลทั้งจากภาครัฐและเอกชน เช่น ผู้ว่าราชการจังหวัด สมาชิกสภาราษฎร และบุคคลทั่วไป จะรวมตัวกันผลักดันโครงการสร้างอนุสาวรีย์เพื่อเป็นอนุสรณ์แด่วีรชนที่พวกเขาเทิดทูน สำหรับรัฐบาลยุคหลังการปฏิวัติ พ.ศ. 2475 เช่น รัฐบาลคณะราษฎรของพันเอกพระยาพหลพลพยุหเสนา ถึงแม้จะสนับสนุนแนวคิดในการสร้างอนุสาวรีย์เพื่อใช้เป็นสื่อในการ “อบรมกล่อมเกล่า” ประชาชนให้รักชาติก็ตาม¹ แต่ก็ได้ไม่ได้มีนโยบายชัดเจนอย่างเป็นรูปธรรมที่จะใช้อนุสาวรีย์เป็นกระบอกเสียงสำคัญในการโฆษณาชวนเชื่อทางการเมืองให้แก่รัฐบาลดังจะเห็นได้จากประวัติการสร้างอนุสาวรีย์ส่วนใหญ่มักเป็นโครงการของภาคประชาชน ไม่ใช่เป็นโครงการจากภาครัฐมาตั้งแต่ต้น หรือถึงแม้จะมีการตั้งคณะกรรมการพิจารณาการสร้างอนุสาวรีย์ขึ้นเป็นครั้งแรกเมื่อปี พ.ศ. 2485 ในสมัยรัฐบาล จอมพล ป. พิบูลสงคราม แต่ก็ไม่ได้มีการกำหนด นโยบายสำคัญอะไร นอกจากการแบ่งอนุสาวรีย์ออกเป็น 2 ประเภท การกำหนดคุณสมบัติของบุคคลที่สามารถมีอนุสาวรีย์ได้ และสถานที่ตั้งของอนุสาวรีย์เท่านั้น²

การกำหนดหลักเกณฑ์การสร้างอนุสาวรีย์เริ่มชัดเจนขึ้นในรัฐบาลสมัยจอมพลสฤษดิ์ ธนะรัชต์ สาเหตุเนื่องมาจากกรมศิลปากรได้เสนอเรื่องมายังกระทรวงศึกษาธิการว่า ระยะเวลาที่ผ่านมาทั้งภาครัฐและภาคเอกชนได้ทำหนังสือขอให้กรมศิลปากรปั้นหล่ออนุสาวรีย์บุคคลสำคัญของแต่ละท้องถิ่นอยู่เสมอ จึงเสนอให้มีการกำหนดหลักเกณฑ์ที่เหมาะสมในการสร้างอนุสาวรีย์โดยพิจารณาจากนโยบายด้านการปกครอง ความมั่นคง

1. หอจดหมายเหตุแห่งชาติ, (2) สร. 0201.10/31 เอกสารสำนักนายกรัฐมนตรี เรื่อง ปลูกใจให้ราษฎรรักชาติ หรือ เรื่องการอบรมให้รู้สึกในเรื่องชาตินิยม (6 มิ.ย. 2478-25 ต.ค. 2495).

ที่นำเสนอใจคือ แนวคิดเกี่ยวกับการเชิดชูผู้ทำคุณประโยชน์ต่อชาติด้วยการสร้างอนุสาวรีย์ปรากฏขึ้นหลังการเปิดอนุสาวรีย์ท้าวสุรนารีเพียงไม่ถึงปี และก่อนการสร้างอนุสาวรีย์ปราบกบฏประมาณ 1 ปี ต่อจากนั้นก็ยังมีเพียงอนุสาวรีย์ประชาธิปไตยและอนุสาวรีย์ชัยสมรภูมิที่สร้างขึ้นตามนโยบายของรัฐบาล

2. หอจดหมายเหตุแห่งชาติ, (3) สร.0201.57/6 เอกสารสำนักนายกรัฐมนตรี เรื่องสร้างอนุสาวรีย์เพื่อจารึกนามบุคคลและกรรมกรที่ทำประโยชน์แก่ชาติอย่างยิ่งใหญ่ (8-20 สิงหาคม พ.ศ. 2485).

3. หอจดหมายเหตุแห่งชาติ, ศร. 0701.42/13 เอกสารกรมศิลปากร กระทรวงศึกษาธิการ เรื่องการสร้างอนุสาวรีย์ (พ.ศ. 2488-2505).

ประวัติศาสตร์ และอื่น ๆ³ ตัวอย่างของอนุสาวรีย์ที่จัดสร้างจากโครงการของภาคประชาชนตั้งแต่หลังปี พ.ศ. 2475 จนถึงการสิ้นอำนาจของจอมพล ป. พิบูลสงคราม เมื่อปี พ.ศ. 2500 ได้แก่ อนุสาวรีย์ท้าวสุรนารี (พ.ศ. 2478) พระบรมราชานุสาวรีย์พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว หน้าสวนลุมพินี (พ.ศ. 2485) อนุสาวรีย์วีรไทย (ราว พ.ศ. 2492) พระบรมราชานุสาวรีย์สมเด็จพระเจ้าตากสินมหาราช ณ วงเวียนใหญ่ ธนบุรี (พ.ศ. 2496) พระบรมราชานุสาวรีย์สมเด็จพระนเรศวรมหาราช ณ ดอนเจดีย์ สุพรรณบุรี (พ.ศ. 2501) และ อนุสาวรีย์ครูบาศรีวิชัย ณ เชียงตุงสุเทพฯ เชียงใหม่ (ระหว่าง พ.ศ. 2499-2506) เป็นต้น

บทวิเคราะห์และวิจารณ์ “อนุสาวรีย์ท้าวสุรนารี”

ประวัติศาสตร์เบื้องหลังอนุสาวรีย์ท้าวสุรนารี

กบฏบวรเดช พ.ศ. 2476 อนุสาวรีย์ท้าวสุรนารี เป็นอนุสาวรีย์แห่งแรกที่สร้างขึ้นหลังการปฏิวัติ พ.ศ. 2475 ในยุคคณะราษฎร ไม่ได้สร้างขึ้นจากนโยบายของรัฐบาล แต่มาจากการต้องการของภาคประชาชน เหตุของการสร้างอนุสาวรีย์ท้าวสุรนารีผูกพันอย่างแน่นแฟ้นกับประวัติศาสตร์และการเมืองในอดีตและในขณะนั้น อนุสาวรีย์ท้าวสุรนารีเป็นสัญลักษณ์ของการกู้เกียรติและศักดิ์ศรีของชาวโคราชให้กลับคืนมาอีกครั้ง หลังเหตุการณ์กบฏบวรเดชในเดือนตุลาคม พ.ศ. 2476 เนื่องจากจังหวัดนครราชสีมาเป็นฐานที่ตั้งสำคัญของกองกำลังฝ่ายกบฏ ดังนั้น ข้าราชการฝ่ายปกครอง ทหาร และประชาชนจำนวนมากในจังหวัดนครราชสีมา จึงถูกจับในข้อหาให้การสนับสนุนและความร่วมมือกับฝ่ายกบฏ สถานการณ์อันตึงเครียดนี้ ความตายของทหารนครราชสีมาจำนวนหลายร้อยนาย และการถูกตราหน้าว่าเป็นกบฏ⁴ คงส่งผลกระทบต่อขวัญและกำลังใจของชาวโคราชอย่างรุนแรง ในสถานการณ์ที่ยังคงล่อแหลมต่อความมั่นคงของคณะผู้ปกครอง รัฐบาลคณะราษฎรต้องการลดความตึงเครียดทางการเมือง จัดปัญหาความแตกแยก และเร่งสร้างความปรองดองสมานฉันท์ระหว่างรัฐบาลกลางและหัวเมืองใหญ่ ที่มีกองกำลังมากกว่าหัวเมืองใด ๆ เช่น นครราชสีมา ด้วยเหตุนี้ รัฐบาลคณะราษฎรจึงยอมยกเหตุผลความจงรักภักดีต่อพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวมาเป็นข้ออ้างเพื่อให้ชาวโคราชรอดพ้นจากข้อหากบฏ ดังแถลงการณ์ของ “กองทหารแห่งรัฐบาลพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว” ว่า ทหารและประชาชนชาวโคราชเป็นผู้จงรักภักดีต่อพระมหากษัตริย์ ไม่ได้ตั้งใจเป็นกบฏต่อรัฐบาล แต่ถูกพระองค์เจ้าบวรเดชล่อให้ไปรบกับทหารรัฐบาลเพื่อปกป้องพระมหากษัตริย์⁵ นอกจากนั้น รัฐบาลของพันเอก พระยาพหลพลพยุหเสนาฯ ยังจัดให้มีการขุดศพทหารนครราชสีมาที่เสียชีวิตจากเหตุการณ์ปราบกบฏ บวรเดช และถูกฝังตามที่ต่าง ๆ มา ฌาปนกิจศพ ณ สนามหน้าว่าการจังหวัดทหารบกนครราชสีมาอย่างสมเกียรติของทหาร เมื่อวันที่ 16 พฤศจิกายน พ.ศ. 2576 และในวันถัดมาคือวันที่ 17 เพื่อเป็นการปลอบขวัญชาวโคราช ได้จัดให้ตอนเช้ามีงานพิธีทำขวัญเมือง และตอนเย็นมีมหรสพฉลองอย่างยิ่งใหญ่ทั้งโขม ละคร แตรวง ภาพยนตร์ ต่อยมวย จำพวก เป็นต้น ซึ่งปรากฏว่ามีผู้มาร่วมงานฉลองนี้เป็นจำนวนมาก⁶

ความรู้สึกเจ็บช้ำและคับข้องใจที่ถูกตราหน้าว่า “เป็นกบฏ” น่าจะเป็นที่มาของความคิดสร้างอนุสาวรีย์เพื่อเป็นเครื่องยืนยันและตอกย้ำความภักดีของชาวนครราชสีมาต่อ “**รัฐบาลของพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว**” ซึ่งน่าจะเริ่มมีมาพร้อมกับการเตรียมงานฌาปนกิจศพทหารและงานทำขวัญเมือง ดังจะเห็นได้จากการขอบริจาคเงิน

4. “พูดเสียสัขาโคราชจะถูกลงโทษ,” *ประชาชาติ* 3 (6 พฤศจิกายน 2476): 2. และ หอจดหมายเหตุแห่งชาติ, สร. 0201. 26/5 เอกสารสำนักนายกรัฐมนตรี เรื่อง ปลงศพทหารและทำขวัญเมืองนครราชสีมาเนื่องแต่การกบฏ (พ.ศ. 2476).

5. นิคม จารุมณี, “กบฏบวรเดช” (วิทยานิพนธ์ปริญญาโทบัณฑิต, จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2519), 234. การอ้างถึงความเป็น “รัฐบาลของพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว” ในประกาศหรือแถลงการณ์ของรัฐบาลคณะราษฎรระหว่างและหลังกบฏบวรเดช แสดงให้เห็นความไม่มั่นใจในเสถียรภาพของรัฐบาลและการแสวงหาความชอบธรรมในการปกครองประเทศผ่านการรับรองของพระมหากษัตริย์ ทั้ง ๆ ที่ก่อนหน้านี้ไม่ได้มีการอ้างถึงความเป็นรัฐบาลของพระมหากษัตริย์มานานระยะหนึ่งแล้ว หม่อมเจ้าพันธุ์ทิพย์ ดิษฐกุล, *สิ่งที่ข้าพเจ้าพบเห็น ประวัติศาสตร์เปลี่ยนแปลงการปกครอง ๒๔๗๕* (กรุงเทพฯ : มติชน, 2546), 133.

6. หอจดหมายเหตุแห่งชาติ, สร. 0201. 26/5 เอกสารสำนักนายกรัฐมนตรี เรื่อง ปลงศพทหารและทำขวัญเมืองนครราชสีมาเนื่องแต่การกบฏ (พ.ศ. 2476).

“เตรียมการทำศพทหารโคราชคณะรัฐบาลจะไปเผาศพ,” *ประชาชาติ* 3 (6 พฤศจิกายน 2476): 2. “คณะมหรสพต่าง ๆ เตรียมไปนครราชสีมาเพื่อเข้าแสดงในงานฌาปนกิจศพทหาร,” *ประชาชาติ* 3 (11 พฤศจิกายน 2476): 1. และ “งานที่โคราช,” *ประชาชาติ* 3 (20 พฤศจิกายน 2476): 5.

จากข้าราชการ พ่อค้า และประชาชนชาวนครราชสีมาในเดือนธันวาคม พ.ศ. 2476 เพื่อใช้ในการบำเพ็ญกุศลครั้งนี้ และ ถ้ามีเงินเหลือพอก็จะจัดการทำอนุสาวรีย์ไว้เป็นที่ระลึกต่อไป⁷ อย่างไรก็ตาม ความคิดที่จะสร้างอนุสาวรีย์เป็นอนุสรณ์แก่ทหารโคราชที่เสียชีวิตในการปราบกบฏบวรเดช ไม่น่าจะได้รับการสนับสนุนจากรัฐบาล เพราะหลังจากการพระราชทานเพลิงศพทหารและตำรวจ 17 นายของฝ่ายรัฐบาลที่เสียชีวิตจากการปราบกบฏบวรเดช ณ ท้องสนามหลวง เมื่อวันที่ 18 กุมภาพันธ์ พ.ศ. 2477 รัฐบาลก็มีความคิดที่จะสร้างอนุสาวรีย์เป็นอนุสรณ์แก่ผู้พลีชีพในการปราบกบฏครั้งนี้ด้วยเช่นกัน แต่กว่าความคิดนี้จะจริงได้ ก็ต้องรอต่อไปอีกถึง 3 ปี ต่างจากความรู้สึกอันบอบช้ำของชาวนครราชสีมาที่ต้องการการเยียวยาอย่างเร่งด่วน ด้วยเหตุนี้จึงสันนิษฐานว่า พันโท พระเรีงรุกปิจจามิตร ผู้บังคับการจังหวัดนครราชสีมา และ พระยาภิรมย์ภักดี ผู้ว่าราชการและสมุหเทศาภิบาล มณฑลนครราชสีมา ซึ่งน่าจะคิดสร้างอนุสาวรีย์เป็นอนุสรณ์แก่ทหารโคราชที่เสียชีวิตในการปราบกบฏบวรเดช ต้องเปลี่ยนความคิดมาสร้างอนุสาวรีย์ท้าวสุรนารีแทนเป็นการเร่งด่วนโดยกำหนดให้แล้วเสร็จภายในเดือนธันวาคม พ.ศ. 2477 ซึ่งมีความเป็นไปได้ว่า อาจต้องการให้ทันกับงานฉลองรัฐธรรมนูญของปีนั้น **การขออนุญาตจัดสร้างอนุสาวรีย์ท้าวสุรนารี ซึ่งเกี่ยวพันกับการเมืองระดับท้องถิ่นและระดับประเทศอย่างลึกซึ้ง เป็นการร้องขอที่ทางรัฐบาลกลางยอมรับได้ เพราะดูเหมือน ๆ ก็ไม่ได้มีความเกี่ยวข้องกับการเชิดชูเกียรติทหารนครราชสีมาที่เสียชีวิตจากการปราบกบฏบวรเดชโดยตรง**

กบฏเจ้าอนุวงศ์ พ.ศ. 2369 ถึงแม้ว่าวีรกรรมของคุณหญิงโมจะปรากฏเพียงสั้น ๆ ในพระราชพงศาวดารกรุงรัตนโกสินทร์ รัชกาลที่ 3 ของเจ้าพระยาทิพากรวงศ์ และ “อานามสยามยุทธ” ของ ก.ศ.ร. กุหลาบ ก็ตาม แต่บทบาทของท่านก็ชัดเจนไม่น้อย นั่นคือ เป็นสื่อกลางระหว่างผู้วางแผนการและครวัณครราชสีมา นับพัน อีกทั้งยังเป็นผู้นำกองหนุนคนพลผู้หญิงประมาณ 460 คนเข้าร่วมรบกับผู้ชายที่ทุ่งสัมฤทธิ์ และเป็นแม่กองกับพระภักดีนุชิตคุมพลทหารหัวหมื่นที่ขึ้นกับเมืองนครราชสีมา เป็นกองลำเลียงส่งเสบียงอาหารและกระสุนดินดำสำหรับเพิ่มเติมให้ทุกกองทัพนับปฏิบัติการตีทัพลาวที่ล่าถอยไปตั้งค่าย 3 ค่ายที่ตำบลเชิงเขาน้ำพุ⁸ อย่างไรก็ตาม ไม่ปรากฏหลักฐานทั้งในพงศาวดารและหนังสืออานามสยามยุทธว่า คุณหญิงโมได้รับโปรดเกล้าฯ จากรัชกาลที่ 3 เป็น “ท้าวสุรนารี” และพระยาปลัดได้รับโปรดเกล้าฯ เป็น “เจ้าพระยามหิธรธิบดี” เมื่อใด อีกข้อมูลหนึ่งที่น่าสนใจ แต่ไม่ปรากฏแหล่งที่มาชัดเจนคือ คุณหญิงโมถึงแก่อสัญกรรมเมื่อเดือน 5 จ.ศ. 1214 (พ.ศ. 2395) ขณะอายุได้ 81 ปี และสามีได้สร้างเจดีย์บรรจุอัฐิท่านไว้ที่วัดศาลาลอย ต่อมา เมื่อพระยาประสิทธิศัลการ ข้าหลวงเทศาภิบาล ผู้สำเร็จราชการมณฑลนครราชสีมา ได้มาเห็นเจดีย์บรรจุอัฐิของคุณหญิงโมอยู่ในสภาพปรักหักพัง จึงสร้างกุหลาบเจดีย์ขนาดเล็กบรรจุอัฐิคุณหญิงโมขึ้นใหม่ พร้อมกับย้ายสถานที่ตั้งไปไว้ที่วัดกลาง (วัดพระนารายณ์มหาราช) เมื่อวันที่ 7 มิถุนายน ร.ศ. 118 (พ.ศ. 2442)⁹

แหล่งข้อมูลเกี่ยวกับคุณหญิงโม นอกจากบันทึกทางประวัติศาสตร์จากหนังสือพระราชพงศาวดารรัตนโกสินทร์ รัชกาลที่ 3 ของเจ้าพระยาทิพากรวงศ์ (พิมพ์เผยแพร่ครั้งแรก พ.ศ. 2444) และ “อานามสยามยุทธ” (พิมพ์เผยแพร่ครั้งแรก พ.ศ. 2446) แล้ว วีรกรรมของคุณหญิงโมที่ทุ่งสัมฤทธิ์ได้ถูกจดจำและเล่าขานจากปากต่อปากและจากรุ่นสู่รุ่นต่อมาเรื่อย ๆ และหลังจากเหตุการณ์จริงนานเกือบกึ่งศตวรรษจึงได้รับการบันทึกเป็นลายลักษณ์อักษรและเพิ่มเติมรายละเอียดของเนื้อหาในบทนิพนธ์เรื่อง “ตำนานเมืองนครราชสีมา” และ “พงศาวดารเมืองเวียงจันทน์” ของสมเด็จพระยาตรางราชานุภาพ รวมทั้งบทละครเรื่อง “ท้าวสุรนารี (โม) รบขบถเวียงจันทน์” ในพระบาทสมเด็จพระ

7. หอจดหมายเหตุแห่งชาติ, สร. 0201. 26/5 เอกสารสำนักนายกรัฐมนตรี เรื่องปลงศพทหารและทำขวัญเมืองนครราชสีมาเนื่องแต่การกบฏ (พ.ศ. 2476).

8. เจ้าพระยาบดินทรเดชา (สิงห์ สิงหเสนี), อานามสยามยุทธ ว่าด้วยการสงครามระหว่างไทยกับลาว เขมร และญวน (กรุงเทพฯ : ไซจิต, 2550), 25-26, 28 และ 35. และ เจ้าพระยาทิพากรวงศ์ (ข้า บุนนาค), พระราชพงศาวดาร กรุงรัตนโกสินทร์ รัชกาลที่ 3 เล่ม 1 (กรุงเทพฯ : องค์การค้าของคุรุสภา, 2504), 47.

9. จังหวัดนครราชสีมา, ธีระสิทธิ์สร้างฐานแทนอนุสาวรีย์ท้าวสุรนารีใหม่ พ.ศ. ๒๕๑๐ (นครราชสีมา : รวมจิตตราธิมาจำกัด, 2510), 5-6.

พระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว ต่อมาหลังจากการสร้างอนุสาวรีย์ท้าวสุรนารีแล้ว เรื่องราวของคุณหญิงโมจากแหล่งข้อมูลดังกล่าวข้างต้นได้กลายมาเป็นข้อมูลสำคัญให้กับผู้แต่งเรื่องราววีรกรรมของท้าวสุรนารี ซึ่งส่วนใหญ่มักเสริมเติมแต่งให้ละเอียดพิสดารมากยิ่งขึ้นตามแต่จินตนาการของผู้แต่งแต่ละคน

ก่อนจะมาเป็นอนุสาวรีย์ท้าวสุรนารี

กระแสแห่งลัทธิชาตินิยม ซึ่งถูกเพาะบ่มและเผยแพร่ในสังคมไทยตลอดรัชสมัยของพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว ทำให้เรื่องราวของคุณหญิงโมที่เริ่มจางหายไปแม้กระทั่งในเมืองนครราชสีมาเองได้รับความสนใจและถูกนำมาเล่าขานในรูปแบบวรรณกรรมดังกล่าวมาแล้วข้างต้น รวมไปถึงการสร้างกุฏิบรรจุอัฐิให้ท่านใหม่ที่วัดกลางเมื่อปี พ.ศ. 2442 และการสร้างอนุสาวรีย์ท้าวสุรนารีหลังจากเหตุการณ์กบฏบวรเดช เมื่อชาวนครราชสีมาถูกตราหน้าว่าเป็นกบฏ การสร้างอนุสาวรีย์ท้าวสุรนารีให้เสร็จอย่างเร่งด่วนภายในปี พ.ศ. 2477 ทำให้สันนิษฐานได้ว่า **การสร้างอนุสาวรีย์ท้าวสุรนารีในครั้งนี้นอกจากจะเป็นการยกย่องเชิดชูเกียรติคุณหญิงโมให้เป็นที่ประจักษ์แล้ว ยังเป็นการกอบกู้เกียรติยศและศักดิ์ศรีของชาวนครราชสีมาให้กลับคืนมาผ่านวีรกรรมของคุณหญิงโมในทางอ้อมอีกด้วย** เพราะการต่อต้านผู้คุมครัวลาวและการปลดปล่อยครัวนครราชสีมาให้กลับคืนสู่บ้านเกิด อันที่จริงก็หมายถึงการช่วยราชการสงครามในพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวเช่นกัน เพราะเป็นการขัดขวางไม่ให้กองทัพเจ้าอนุวงศ์สามารถกวาดต้อนครัวไทยไปเวียงจันทน์ได้สำเร็จ หรืออีกนัยหนึ่งก็เป็นการแสดงความจงรักภักดีหรือการเลือกข้างอยู่กับฝ่ายไทยของชาวนครราชสีมานั่นเอง **และอาจกล่าวได้ว่า ท้าวสุรนารีได้กลับมาช่วยลูกหลานของท่านกอบกู้สถานการณ์ในภาวะวิกฤติหลังกบฏบวรเดชอีกครั้ง**

จากหนังสือของพระยาภิรมย์ภักดี ผู้ว่าราชการจังหวัดนครราชสีมา ลงวันที่ 10 กันยายน พ.ศ. 2477 ถึงอธิบดีกรมศิลปากร ทำให้ทราบว่า พระยาภิรมย์ภักดีได้ติดต่อผ่านทางพระสาโรจน์ รัตนนิมมานก์ ขอให้กรมศิลปากรดำเนินการปั้นหล่ออนุสาวรีย์คุณหญิงโมให้เสร็จทันภายในเดือนธันวาคม พ.ศ. 2477 ในราคา 1,000 บาท พร้อมค่าแรง 200 บาท และได้มอบหมายให้พระเทวาภิรมย์ นายช่างเอก สังกัดกองสถาปัตยกรรม กรมศิลปากร ซึ่งมีพื้นเพมาจากจังหวัดนครราชสีมา เป็นตัวแทนในการปรึกษาหารือเกี่ยวกับการสร้างอนุสาวรีย์กับกรมศิลปากร¹⁰ ข้อความในลายพระหัตถ์กราบทูลสมเด็จพระเจ้า กรมพระยาดำรงราชานุภาพของสมเด็จพระเจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ ลงวันที่ 12 มกราคม พ.ศ. 2477 (นับตามปีปัจจุบันคือ พ.ศ. 2478) ทำให้เราทราบว่า พระเทวาภิรมย์ ได้นำเอาแบบร่างอนุสาวรีย์ท้าวสุรนารี ซึ่งอยู่ในท่านั่งบนตั่ง มีเครื่องยศพระราชทาน คือ พานหมากและกระโถน มากราบทูลขอประทานคำปรึกษา จากเนื้อความในลายพระหัตถ์ฉบับนี้ทำให้ทราบว่าแบบร่างที่ว่าเป็นผลงานการออกแบบของพระเทวาภิรมย์ ต่อมา สมเด็จพระเจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ ได้ทรงเล่าต่อว่า เมื่อพระองค์เสด็จไปที่ศิลปากรสถาน ได้ทรงเห็นนายคอร์ราโด เฟโรชี (ต่อมาเปลี่ยนชื่อและนามสกุลเป็น ศิลป์ พีระศรี) กำลังปั้นแบบร่างอนุสาวรีย์เป็นรูปผู้หญิงถือดาบในแบบต่าง ๆ กัน จึงได้ทรงแนะนำว่า น่าจะทำเป็นรูปเชิงอุปมาอุปไมยหรือเชิงสัญลักษณ์ (Allegory) เช่น นางฟ้าถือดาบตีกว้า เพราะถ้าทำแบบเหมือนจริง จะไปติดขัดตรงที่คงไม่มีใครเคยเห็นว่าท้าวสุรนารีมีรูปร่างหน้าตาเป็นอย่างไร ซึ่งนายคอร์ราโด เฟโรชี ก็เห็นพ้องด้วย จึงได้ปั้น “...เป็นรูปหญิงสาว ผมยาวประบ่า ใส่มาลา คือพวกดอกไม้สด นุ่งจีบ ห่มสไบสะพักสองบ่า ยืนถือดาบ...” แต่คงไม่เป็นที่พอใจของผู้ว่าจ้าง จึงได้มีการเปลี่ยนแปลง “ทำเป็นรูปหญิงสาวตัดผมปัก ยืนถือดาบนุ่งจีบห่มสไบเฉียง” ดังที่เห็นอยู่ในปัจจุบัน¹¹

10. หอจดหมายเหตุแห่งชาติ, ศธ. 0701.41/2 เอกสารกรมศิลปากร กระทรวงศึกษาธิการ เรื่องการสร้างอนุสาวรีย์ท้าว สุรนารี (พ.ศ. 2477).

11. สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอเจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ และสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอกรมพระยาดำรงราชานุภาพ, *สารสนสมเด็จฯ* เล่ม 4 (กรุงเทพฯ : องค์การการค้าของคุรุสภา, 2505), 312-313.

อนุสาวรีย์ท้าวสุรนารี

การออกแบบสร้างอนุสาวรีย์ท้าวสุรนารี ซึ่งนับว่าเป็นอนุสาวรีย์เชิดชูเกียรติและความกล้าหาญของสตรีสามัญชนตามคติตะวันตกแห่งแรกของไทย เป็นความท้าทายอย่างยิ่งสำหรับประติมากรชาวอิตาเลียน อีกทั้งยังเป็นการเปิดโอกาสให้ศิลปินสร้างสรรค์ผลงานได้อย่างอิสระมากกว่าครั้งแรก ซึ่งเป็นการออกแบบสร้างอนุสาวรีย์รัชกาลที่ 1 ร่วมกับสมเด็จพระเจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ จึงมีกฎระเบียบทางฐานันดรศักดิ์ให้ต้องคำนึงถึงและระมัดระวังมากมาย อีกประการหนึ่ง เจ้าของโครงการสร้างอนุสาวรีย์ท้าวสุรนารีไม่ใช่เป็นรัฐบาลกลาง แต่เป็นข้าหลวงประจำจังหวัดนครราชสีมาและผู้บังคับการมณฑลทหารบกที่ 3 ซึ่งจัดสร้างในนามของประชาชนชาวนครราชสีมา โดยมีพระเทวาภินิมิต นายช่างเขียนเอก สังกัดกรมศิลปากร ซึ่งเป็นผู้มีความรู้เรื่องศิลปะ เป็นที่ปรึกษาด้านศิลปกรรมด้วยเหตุนี้จึงนับเป็นนิมิตหมายอันดียิ่งที่ประติมากรจะสามารถใช้ความสามารถและความคิดสร้างสรรค์ของตนได้อย่างเต็มที่

การสร้างอนุสาวรีย์ให้กับวีรบุรุษหรือวีรสตรีในประวัติศาสตร์ ซึ่งไม่เคยมีผู้ใดเคยเห็นหน้าค่าตามาก่อน เป็นเรื่องไม่แปลกประหลาดอันใดสำหรับโลกตะวันตก ดังจะเห็นตัวอย่างได้จากแนวคิดในการสร้างอนุสาวรีย์ที่ประธานเข้ากับอุดมการณ์ชาตินิยมแบบโรแมนติกในช่วงคริสต์ศตวรรษที่ 19 ของประเทศต่าง ๆ ในทวีปยุโรป อย่างไรก็ตามถึงแม้ว่าจะไม่เคยมีผู้ใดเคยเห็นหน้าค่าตาวีรบุรุษหรือวีรสตรีในตำนานหรือประวัติศาสตร์ผู้นั้นมาก่อน ขั้นตอนแรกในการออกแบบอนุสาวรีย์ของบุคคลผู้นั้น ประติมากรก็ต้องศึกษาหาข้อมูลคร่าว ๆ เกี่ยวกับวีรชนผู้นั้นก่อนว่าเขาเป็นใคร และได้สร้างวีรกรรมอันมีค่าควรแก่การยกย่องเชิดชูอะไรไว้ จากนั้นจึงหาแนวทางในการสร้างงานให้ตรงตามความต้องการของผู้ว่าจ้าง โดยทั่วไป ศิลปินจะเป็นผู้เสนอแบบร่างหลาย ๆ แบบพร้อมอธิบายแนวคิดของแต่ละแบบให้ผู้ว่าจ้างพิจารณาคัดเลือกจนกว่าจะพึงพอใจ เมื่อได้แบบร่างที่ตรงใจผู้ว่าจ้างแล้ว ศิลปินก็จะศึกษาค้นคว้าหาข้อมูลในรายละเอียดเกี่ยวกับการสร้างงานต่อไป ซึ่งเป็นขั้นตอนที่ศิลปินต้องใช้ทั้งความคิด จินตนาการ และแรงบันดาลใจอย่างสูง ขั้นตอนแรกในการสร้างงานนี้ปรากฏให้เห็นอย่างชัดเจนในหนังสือกราบทูลสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ นั่นคือ คอร์ราโด เฟโรชี รู้ว่ากำลังสร้างอนุสาวรีย์ของ “ผู้หญิงโคราช... ที่ว่ารบกับผู้ชาย” สำหรับการออกแบบว่าจะนำเสนอภาพลักษณ์ของคุณหญิงโมในลักษณะไหน สันนิษฐานได้จากข้อความตรัสเล่าของสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ว่า แบบร่างแรกที่ทำ “เป็นรูปผู้หญิงนั่งบนเตียง มีเครื่องยศพานหมากกระโถนตั้งข้าง ๆ” ซึ่งเป็นการออกแบบของพระเทวาภินิมิต แต่ต่อมาได้เปลี่ยนมาเป็น “รูปผู้หญิงยืนถือดาบ” ตามแบบร่างของคอร์ราโด เฟโรชี ซึ่งจัดวางท่าทางการเคลื่อนไหวต่าง ๆ กันหลายแบบเพื่อให้ผู้ว่าจ้างพิจารณาเลือก ส่วนรูปแบบการสร้างงานสรุปเป็น แบบเหมือนจริง (Realistic) ไม่ต้องการรูปเชิงสัญลักษณ์ ดังที่สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ทรงตรัสถามว่า “ทำไมไม่ทำเป็นรูป Allegory” และคอร์ราโด เฟโรชีกราบทูลว่า “เขาไม่เอา”

พระเทวาภินิมิต ที่ปรึกษาด้านศิลปกรรม เป็นชาวโคราชมาแต่กำเนิด เดิมท่านชื่อ สี เทียมศิลป์ไชย บิดาเป็นกำนัน ตั้งบ้านเรือนอยู่ที่บ้านโพธิ์ปรีอเวง ตำบลหนองสูงเหลื่อม อำเภอเมือง จังหวัดนครราชสีมา ท่านเกิดเมื่อวันที่ 12 กันยายน พ.ศ. 2431 หลังกบฏเจ้าอนุวงศ์ 62 ปี และหลังจากมรณกรรมของท้าวสุรนารีเพียง 36 ปีเท่านั้น เมื่ออายุได้ 9 ปี บิดาส่งท่านไปเรียนหนังสือที่วัดกลาง (วัดนารายณ์มหาราช) ประมาณ 3 ปี¹² และนับเป็นความบังเอิญอย่างมากที่เด็กชายสีเรียนหนังสืออยู่ที่วัดกลางระหว่างปี พ.ศ. 2440-2443 พอดี นั่นหมายความว่า ท่านต้องมีโอกาสได้เห็นและรับรู้เหตุการณ์ตอนที่พระยาประสิทธิศิลปการจ้างคนมาสร้างกุฏิ และย้ายอัฐิของคุณหญิงโมมาบรรจุไว้ในกุฏิที่วัดกลาง เมื่อ

12. สมชาย นิลอาธิ, “พระเทวาภินิมิต จิตรกรเอกชาวอีสานในราชสำนักจักรวาล,” *เมืองโบราณ* ปีที่ 13, ฉบับที่ 1 (มกราคม-มีนาคม 2530): 43.

วันที่ 7 มิถุนายน พ.ศ. 2442 ด้วยเหตุนี้ ท่านจึงน่าจะเป็นผู้ที่ซึมซับรับรู้เรื่องราววีรกรรมที่ทุ่งสัมฤทธิ์ของคุณหญิงโม ได้อย่างดีมากที่สุดคนหนึ่ง นอกจากนั้นยังมีหลักฐานอ้างอิงว่า ท่านเป็นผู้ช่วยสืบค้นกุ่มน้อยบรรจุน้ำของท้าวสุรนารีที่วัดกลาง ก่อนที่จะมีดำริร่วมกันทุก ๆ ฝ่ายว่า น่าจะย้ายอัฐิของท้าวสุรนารีไปไว้ใต้แท่นฐานอนุสาวรีย์ที่สร้างขึ้นใหม่ บริเวณหน้าประตูชุมพล อันเป็นลานกว้างขวาง เพื่อให้สง่างามสมเกียรติวีรสตรีของเมือง¹³

คอร์ราโด เฟโรซิ น่าจะได้รับรู้ข้อมูลทางประวัติศาสตร์และวีรกรรมของคุณหญิงโมที่ทุ่งสัมฤทธิ์อย่างละเอียด จากปากชาวโคราช เช่น พระเทวาทินิมิต โดยตรง ซึ่งคงจะช่วยสร้างแรงบันดาลใจและจินตนาการให้กับประติมากรท่านนี้ได้เป็นอย่างดี อีกทั้งจะนำไปสู่การพัฒนาแนวคิดสร้างสรรค์ที่แฝงความหมายอันลุ่มลึกให้กับตัวอนุสาวรีย์ต่อไป วิธีการนำเสนอคือหัวใจในการสร้างสรรค์ศิลปะทุกสาขา เช่นเดียวกับการสร้างรูปวิรัชศิลป์ ศิลปินจึงต้องพิจารณาว่าจะเลือกเหตุการณ์ตอนใด และช่วงเวลาไหนของวีรกรรม มาสร้างงาน ซึ่งจะมีผลต่อการแสดงอารมณ์ความรู้สึกออกมาทางสีหน้า ท่าทาง และการเคลื่อนไหวของรูปประติมากรรม รวมไปถึงการเลือกเสื้อผ้า เครื่องประดับ และองค์ประกอบที่ส่งเสริมองค์ประกอบหลักให้โดดเด่นขึ้นด้วย¹⁴

การปั้นรูปท้าวสุรนารี บุคคลในประวัติศาสตร์ ซึ่งไม่มีผู้ใดในสมัยนั้นเคยรู้จักหรือเคยเห็นหน้ามาก่อน และจะต้องปั้นในรูปแบบเหมือนจริง ก็มีหลักทฤษฎีสำหรับสร้างงานศิลปะให้ยึดถือโดยประมาณเหมือนกัน และคอร์ราโด เฟโรซิ ก็น่าจะใช้หลักการนี้มาสร้างรูปคุณหญิงโมเช่นกัน นั่นคือ การปั้นรูปมนุษย์จำเป็นต้องมีแบบที่มีชีวิต ศิลปินมักจะเลือกแม่แบบที่มีรูปร่างงดงามตามอุดมคติเพื่อเป็นต้นแบบสำหรับศึกษาลักษณะทางกายวิภาค โดยเฉพาะสรีระยามเคลื่อนไหวหรือออกท่าทางตามที่ศิลปินกำหนด และที่สำคัญที่สุดคือส่วนศีรษะและใบหน้า จากใบหน้าของรูปประติมากรรม ที่มีลักษณะคล้ายชาวอีสาน (ภาพที่ 1) ทำให้สันนิษฐานได้ว่า คอร์ราโด เฟโรซิ น่าจะปั้นใบหน้าของคุณหญิงโมจากนางแบบที่เป็นชาวโคราช อายุราว 25 30 ปีต้น ๆ และผู้ที่จะสามารถหาแบบมาสนองความต้องการของประติมากรได้ ก็เห็นจะมีเพียงแต่ พระเทวาทินิมิต เท่านั้น

จากการศึกษาผลงานการออกแบบอนุสาวรีย์ของศาสตราจารย์ศิลป์ พีระศรี ในประเทศไทย ทำให้สามารถสรุปได้ว่า ประติมากรท่านนี้นิยมศิลปะสมัยเรอเนซองส์และมักนำแรงบันดาลใจจากผลงานศิลปะของประติมากรสมัยนั้นมาเป็นแม่แบบทางความคิดอยู่เสมอ เช่นเดียวกับการเลือกนำเสนอรูปท้าวสุรนารีในท่ายืนที่สงบนิ่งและสง่างามตามแบบศิลปะคลาสสิก (ภาพที่ 2) โดยทั้งน้ำหนักตัวไว้ที่ขาขวา ส่วนขาซ้ายงอเล็กน้อย เท้าซ้ายวางเฉียงออกจากลำตัวในแนว 45 องศา แขนขวาทอดขนานกับลำตัว มือขวาจับดาบที่สอดในฝัก ปลายดาบวางอยู่บนพื้นด้านหน้าของตนเอง มือซ้ายวางบนสะโพกในท่าท้าวสะเอว ลำตัวยึดตรง ไหล่ซ้ายเอียงไปด้านหน้า ไหล่ขวาเอียงไปด้านหลัง ลำตัวบิดเอี้ยวเล็กน้อยตามจังหวะการเคลื่อนไหวในทิศทางตรงกันข้ามของไหล่ทั้งสองข้าง ศีรษะส่ายได้รูปโน้มออกมาด้านหน้าเล็กน้อยและก้มลงพองาม ใบหน้าผินไปทางด้านซ้าย สายตามองต่ำลงมาในแนวเฉียงเพื่อปฏิสัมพันธ์กับผู้ชมที่อยู่ด้านล่าง ดวงตาฉายแววสุขุม ทรงไว้ซึ่งอำนาจและเปี่ยมล้นไปด้วยความเมตตา

การนำเสนอรูปท้าวสุรนารีในลักษณะนี้เผยให้เห็นแนวคิดในการสร้างงานของประติมากรอย่างชัดเจน นั่นคือ ไม่ได้ต้องการนำเสนอภาพคุณหญิงโมขณะสร้างวีรกรรมในสนามรบที่ทุ่งสัมฤทธิ์ แต่เป็นภาพท้าวสุรนารีผู้ได้รับพระราชทานบรรดาศักดิ์จากพระมหากษัตริย์แล้ว ดังจะสังเกตได้จากดาบที่สอดอยู่ในฝัก ปลายดาบวางจรดพื้น และมือขวาที่จับด้ามดาบไว้หลวม ๆ ซึ่งแฝงนัยยะแห่งการสิ้นสุดภารกิจในการรบแล้ว อีกประการหนึ่ง ลักษณะของดาบนี้ไม่ใช่ดาบธรรมดาทั่วไปที่ใช้ในการออกศึก เพราะมีการจำหลักลายที่ด้ามและฝัก ดูคล้ายกับพระแสงกระบี่อาญาสิทธิ์ ที่พระมหากษัตริย์พระราชทานให้แก่ผู้ว่าราชการจังหวัด ซึ่งเป็นสัญลักษณ์ให้มีอาญาสิทธิ์บังคับบัญชาการ

13. “เล่าเรื่องเมืองโคราช VOL.9/ ย่าโมเรื่องไกล สุรนารีลือนาม,” MOREmove Online, บันทึกข้อมูลเมื่อ 20 กันยายน 2560, <http://moremove.com/mmV5/?p=15725/เล่าเรื่องเมืองโคราช VOL.9/ย่าโมเรื่องไกล สุรนารีลือนาม/>.

14. รายละเอียดเกี่ยวกับวิธีคิดและกระบวนการสร้างงานอนุสาวรีย์ ดูที่ สนัน ศิลการณ, “การปั้นภาพอนุสาวรีย์พระยาพิชัยดาบหัก,” ใน สุจิตต์ “รากเหง้า” 221 มหาวิทยาลัยศิลปากร (กรุงเทพฯ : มหาวิทยาลัยศิลปากรจัดพิมพ์, 2536), 115-117.

ผู้คนทั้งที่เป็นประชาชนและข้าราชการทุกกรมกองไม่ว่าทหารหรือพลเรือนในสังกัดจังหวัดนั้น ๆ หรืออาจพระราชทาน แก่ผู้ใดผู้หนึ่งที่จะทำการอย่างใดอย่างหนึ่งโดยพระราชอำนาจนั้น¹⁵

แนวคิดตั้งกล่าวของประติมากรสะท้อนให้เห็นอย่างชัดเจนจากการกำหนดให้ท้าวสุรนารีสวมใส่อาภรณ์ตามแบบอย่างชุดเครื่องแต่งกายของสตรีสูงศักดิ์ในราชสำนักสยาม ซึ่งน่าจะทรงพระราชทานมาพร้อมกับเครื่องยศอื่น ๆ เช่น เครื่องยศในหมู่เครื่องอุปโภคบริโภคหรือเครื่องใช้ในชีวิตประจำวัน อันได้แก่ พานหมาก หีบหมาก คนโท เจียด กาน้ำ ชันน้ำ ที่ชา และกระโถน เป็นต้น ท้าวสุรนารีนั่งผ้าจีบ ผ่ากรองทองมีลายเชิง คาดเข็มขัด ใส่เสื้อกรองทอง ห่มสไบกรองทองเฉียงซ้ายทับด้วยตะกรุดพิสมมมงคล 3 สายอันเป็นเครื่องสิริมงคล¹⁶ (ภาพที่ 1) สวมแหวนที่นิ้วนางและนิ้วก้อยนิ้วละวงทั้งสองมือ และใส่ตุ้มหู รายละเอียดของประติมากรรมท้าวสุรนารี ไม่ว่าจะเป็นการตัดผมทรงดอกกระพุ่ม ถอนไรผมตามอย่างผู้หญิงสมัยรัชกาลที่ 3 และการสวมใส่อาภรณ์ที่ได้รับพระราชทาน แสดงให้เห็นความใส่ใจในรายละเอียดทางประวัติศาสตร์และวัฒนธรรมการแต่งกายตามยศอาภรณ์ศักดิ์สิทธิ์ของไทย แน่นนอนข้อมูลทั้งหมดนี้ย่อมได้มาจากการสืบค้นตัวอย่างในพิพิธภัณฑ์สถานแห่งชาติพระนคร และการขอคำปรึกษาจากผู้ทรงความรู้ของไทยในสมัยนั้น อาทิเช่น พระเทวาทินิมิต หรือ สมเด็จฯ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ เป็นต้น¹⁷

การนำเสนอรูปท้าวสุรนารีในลักษณะนี้ ทำให้นึกถึงประติมากรรมลอยตัวหล่อสำริดรูปดาวิด “ดาวิด” วีรบุรุษและกษัตริย์ผู้ยิ่งใหญ่ที่สุดพระองค์หนึ่งของชาวอิสราเอล ซึ่งถูกบันทึกไว้ในพระคริสตธรรมคัมภีร์ ภาคพันธสัญญาเก่า ของประติมากรอิตาลีสมัยเรอเนซองส์ 2 ท่านคือ โดนาเทลโล (Donatello ราว ค.ศ. 1386-1466) และแวร์รอกคิโอ (Verrocchio ค.ศ. 1435-1488)

“ดาวิด” ของ โดนาเทลโล (ภาพที่ 3) อยู่ในท่ายืนแบบสบาย ๆ แต่แฝงด้วยความเชื่อมั่นมือขวาทือดาบขนาดใหญ่ ปลายดาบชี้ต่ำลงกับพื้น ซึ่งหมายถึงการรบที่สิ้นสุดและชัยชนะอันเด็ดขาด แต่ **“ดาวิด” ของ เวอร์รอกคิโอ** (ภาพที่ 4) ยืนกอดดาบแน่นจนเส้นโลหิตโปนออกมา ปลายดาบที่ไม่ได้ชี้ต่ำลงกับพื้น สื่อให้เห็นอย่างชัดเจนถึงความพร้อมที่จะเข้าหาหันกับศัตรูได้ทุกเมื่อ การนำเสนอรูป “ดาวิด” ที่แตกต่างกันของประติมากรทั้ง 2 ท่านนี้ สะท้อนให้เห็นแนวคิดในการสร้างสรรค์งานศิลปะที่แตกต่างกันอย่างชัดเจน ขณะที่ “ดาวิด” ของ โดนาเทลโล เป็นมานพน้อยที่ล่อตัวและไม่โอ้อวดในศักดานุภาพของตนทั้ง ๆ ที่มีชัยชนะอย่างเด็ดขาดเหนือศัตรูแล้ว แต่เพราะสำนึกว่าการกิจที่เขาได้รับมอบหมาย เป็นปฏิบัติการที่กระทำถวายแด่พระเจ้าเป็นเจ้า ดังนั้นชัยชนะที่เขาได้รับจึงหมายถึงชัยชนะอันยิ่งใหญ่ของพระองค์ ไม่ใช่ของตนเอง (ซามูเอล ฉบับที่ 1 บทที่ 17 บทกลอนที่ 45-47)¹⁸ ส่วน เวอร์รอกคิโอ นำเสนอดาวิดในลักษณะของหนุ่มน้อยผู้ทะนงองอาจ ภาคภูมิใจในชัยชนะที่ตนเองได้รับ และมั่นใจต่อชัยชนะที่จะมาถึงในการรบครั้งต่อไป

คอร์ราโด เฟโรซี นำแรงบันดาลใจที่ได้จากผลงาน “ดาวิด” ของโดนาเทลโล และ เวอร์รอกคิโอ มาสร้างอนุสาวรีย์ “ท้าวสุรนารี” วีรสตรีของไทย ด้วยความสุขุมลุ่มลึก ถึงแม้ประติมากรจะหยิบยืมการจัดวางท่าทางการเคลื่อนไหวแบบ “contrapposto” ตามหลักการสร้างรูปประติมากรรมแบบคลาสสิกคือ ขาข้างหนึ่งเหยียดตรงรับน้ำหนัก ส่วนอีกขาหนึ่งงอเข้าเล็กน้อยในลักษณะคล้ายกำลังย่างก้าว รวมทั้งแนวคิดในการสร้างรูปทรงมนุษย์ที่ได้สัดส่วนงดงาม สมบูรณ์แบบและท่วงท่าที่สง่างามตามคตินิยมอันเป็นอุดมคติมาจากศิลปะคลาสสิกก็ตาม แต่เขาก็สามารถสร้างรูป “ท้าวสุรนารี” จากแรงบันดาลใจและจินตนาการให้มีเลือดเนื้อและวิญญาณราวกับมนุษย์จริง ๆ ได้อย่างน่าประทับใจ “ท้าวสุรนารี” ของ คอร์ราโด เฟโรซี ยืนเด่นเป็นสง่าอย่างสงบนิ่งและมั่นคงดูจุฬา (ภาพที่ 2) การเคลื่อนไหวอันทรง

15. “พระแสงราชศัตรา ประจำจังหวัดระนอง,” สำนักงานวัฒนธรรมจังหวัดระนอง, บันทึกข้อมูลเมื่อ 20 กันยายน 2563, https://www.m-culture.go.th/ranong/ewt_news.php?id=496&filename=index.

16. “เล่าเรื่องเมืองโคราช VOL.9/ ย่าโมเรื่องไกล สุรนารีลือนาม,” MOREmove Online, บันทึกข้อมูลเมื่อ 20 กันยายน 2560, <http://moremove.com/mmV5/?p=15725/เล่าเรื่องเมืองโคราช VOL.9/ย่าโมเรื่องไกล สุรนารีลือนาม/>. และ “อิสริยยศทองคำ เกียรติยศแห่งบรรดาศักดิ์,” Gold Traders Association : สมาคมค้าทองคำ, บันทึกข้อมูลเมื่อ 25 ธันวาคม 2557, <https://www.goldtraders.or.th/อิสริยยศทองคำ เกียรติยศแห่งบรรดาศักดิ์/>.

17. หม่อมเจ้าหญิงดวงจิตร์ จิตรพงศ์, “สมเด็จพระเจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ กับ ศิลป์ พีระศรี,” ศิลปวัฒนธรรม ปีที่ 13, ฉบับที่ 11 (กันยายน 2535): 118.

18. Martin Luther, *Die Bibel* (Stuttgart: Deutsche Bibelgesellschaft, 1978), 285.

พลังและอำนาจแห่งบุญบารมีเปล่งประกายออกมาผ่านท่วงท่าอันสง่างามตามที่ประติมากรได้กำหนดไว้แล้ว ท่าทางการทำสะพานของท้าวสุรนารีเป็นการผสมผสานแนวคิดของยอดประติมากรทั้ง 3 ท่านที่อยู่ต่างยุคต่างสมัยกันได้อย่างกลมกล่อม นั่นคือ ความนอบน้อมถ่อมตนของโดนาเทลโลและความทะนงองอาจของแวร์รอกีโอ ส่วน“ท้าวสุรนารี”ของ คอร์ราโด เฟโรชี คือความสง่างามเปี่ยมด้วยบุญบารมีและทรวงไวซึ่งความเมตตาของสตรีผู้ศักดิ์ ผู้มีสถานะเป็นภริยาของพระยาปลัดนครราชสีมา และได้รับการโปรดเกล้าฯ จากพระมหากษัตริย์ สถาปนาเป็น “ท้าวสุรนารี” อาภรณ์ที่ท้าวสุรนารีสวมใส่ ซึ่งได้รับพระราชทานมาพร้อมกับเครื่องยศอื่น ๆ ประกาศเกียรติคุณในความกล้าหาญ ความมุ่งมั่น และความเด็ดเดี่ยวในสมรภูมิที่ทุ่งสัมฤทธิ์ ส่วนพระแสงดาบอาญาสิทธิ์ คือสัญลักษณ์ของการพระราชทานพระราชอำนาจให้มีอาญาสิทธิ์ในการปกป้องคุ้มครองชาวนครราชสีมาสืบไป นวัตกรรมที่คอร์ราโด เฟโรชี สามารถสร้างอนุสาวรีย์ท้าวสุรนารีให้สำเร็จได้ภายในระยะเวลาเพียงแค่ 3 เดือนเท่านั้น โชคดีที่สถานการณ์แวดล้อม ไม่ว่าจะเป็นการเร่งรัดงานให้เสร็จภายในระยะเวลาอันจำกัด หรือการที่รัฐบาลกลางไม่ได้ใส่ใจกับการสร้างอนุสาวรีย์นี้ รวมทั้งความเชื่อใจและเชื่อมั่นในฝีมือและความคิดของประติมากร จึงทำให้คอร์ราโด เฟโรชี สามารถสร้างสรรค์งานศิลปะที่นับได้ว่าเป็นผลงานชิ้นเอกอีกชิ้นหนึ่งของเขาไว้บนแผ่นดินไทย

อย่างไรก็ตาม อนุสาวรีย์ท้าวสุรนารี ที่ตั้งอยู่บริเวณด้านหน้าประตูชุมพล และได้ทำพิธีเปิดอย่างยิ่งใหญ่เมื่อวันที่ 16 มกราคม พ.ศ. 2478 หาใช้รูปเดียวกับปัจจุบันไม่ เนื่องจากระยะเวลาเพียง 3 เดือน ไม่เพียงพอต่อการหล่อสำริดที่ยุ่งยากซับซ้อนทางเทคนิค อันที่จริงก็แทบจะไม่เพียงพอต่อการขึ้นรูปปั้นหุ่นประติมากรรมเสียด้วยซ้ำ ดังนั้น อนุสาวรีย์ท้าวสุรนารีรูปแรกจึงเป็นรูปหล่อปูนปลาสเตอร์ทำสีเลียนแบบสำริดมดำ¹⁹ แต่น่าเสียดายไม่มีหลักฐานว่ารูปหล่อสำริดคุณหญิงโมเสร็จเมื่อใด และนำไปประดิษฐานแทนรูปเดิมที่เป็นปูนปลาสเตอร์ตั้งแต่เมื่อใด แต่สันนิษฐานว่าน่าจะเสร็จภายในปี พ.ศ. 2478 นั่นเอง เพราะมีหลักฐานปรากฏว่า พระยาภิรมย์ภักดี ข้าหลวงจังหวัดนครราชสีมา ได้ส่งเงินค่าใช้จ่ายในการหล่อสำริดอนุสาวรีย์ให้แก่กรมศิลปากรอีก 2 งวด คืองวดแรกเมื่อวันที่ 15 มิถุนายน พ.ศ. 2478 จำนวน 77 บาท และงวดสุดท้ายเมื่อวันที่ 27 กรกฎาคม พ.ศ. 2478 อีก 100 บาท²⁰ ปัจจุบันรูปหล่อสำริดมดำ “ท้าวสุรนารี” ที่สูง 1.85 เมตร หนัก 325 กิโลกรัม ประดิษฐานอยู่บนฐานสูง 2.50 เมตร ซึ่งสร้างขึ้นแทนฐานเก่า เมื่อปี พ.ศ. 2510 อนุสาวรีย์ท้าวสุรนารี นับเป็นอนุสาวรีย์แห่งแรกของไทย ที่สร้างขึ้นตามคตินิยมตะวันตก เพื่อเชิดชูวีรกรรมของวีรสตรีที่มาจากสามัญชน

บทปริทัศน์

การวิเคราะห์และวิจารณ์ประเด็นปัญหาที่เกี่ยวข้องกับ “ศิลปะกับการเมือง” เป็นเรื่องที่ซับซ้อน นอกจากความรู้ด้านประวัติศาสตร์แล้ว *ความรู้และความเข้าใจเกี่ยวกับหลักทฤษฎีทางศิลปะและประวัติศาสตร์ศิลปะก็มีความสำคัญอย่างยิ่ง และอาจกล่าวได้ว่าสำคัญยิ่งกว่าความรู้ด้านประวัติศาสตร์เสียอีก เพราะผลงานศิลปะไม่ได้สร้างขึ้นเพื่อบอกเล่าหรือบรรยายความตามตำราประวัติศาสตร์ แต่สร้างขึ้นโดยมีประวัติศาสตร์บางช่วงบางตอนเป็นแรงบันดาลใจ ผ่านความคิดและจินตนาการของศิลปินผู้สร้างเป็นสำคัญ* สำหรับบทปริทัศน์ ผู้เขียนได้ยกประเด็นปัญหาสำคัญบางประการจากหนังสือ “การเมืองในอนุสาวรีย์ท้าวสุรนารี” ของ สายพิน แก้วงามประเสริฐ มาเป็นกรณีศึกษาเพื่อวินิจฉัยเปรียบเทียบและอธิบายความให้กระจ่างแจ้ง และเพื่อแสดงให้เห็นว่า ในกรณีของการวิเคราะห์และวิจารณ์ประเด็นปัญหาเกี่ยวกับ “ศิลปะกับการเมือง” นักประวัติศาสตร์จำเป็นต้องศึกษาค้นคว้า และหาความรู้เพิ่มเติมด้านศิลปะให้ถี่ถ้วนก่อน เพื่อจะสามารถทำความเข้าใจและวินิจฉัยตีความผลงานศิลปะได้อย่าง

19. สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอเจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ และสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอกรมพระยาดำรงราชานุภาพ, *สาส์นสมเด็จ* เล่ม 5 (กรุงเทพฯ : องค์การคำของครูสภา, 2505), 11.

20. หอจดหมายเหตุแห่งชาติ, ศธ. 0701.41/2 เอกสารกรมศิลปากร กระทรวงศึกษาธิการ เรื่องการสร้างอนุสาวรีย์ท้าวสุรนารี (พ.ศ. 2477).

ถูกต้อง ไม่คลาดเคลื่อนไปจากแนวคิดสร้างสรรค์ของศิลปินผู้สร้างและหลักทฤษฎีทางศิลปะ ประเด็นปัญหาดังกล่าวข้างต้น ปรากฏให้เห็นอย่างชัดเจนในการตีความเกี่ยวกับอนุสาวรีย์ท้าวสุรนารีในหนังสือ **“การเมืองในอนุสาวรีย์ท้าวสุรนารี”** ของ สายพิน แก้วงามประเสริฐ ซึ่งได้เปิดประเด็นสำคัญไว้อย่างน่าสนใจหลายประเด็น สายพินได้ค้นคว้าหาข้อมูลทางประวัติศาสตร์มาประกอบอย่างละเอียด อีกทั้งยังวิเคราะห์วิจารณ์และแสดงความคิดเห็นที่ฟังดูเป็นเหตุเป็นผล พร้อมยกข้อเท็จจริงหรือข้อมูลจากเอกสารหลักฐานทางประวัติศาสตร์มากมายมาอ้างอิงเพื่อสร้างความน่าเชื่อถือให้กับสมมติฐาน ข้อกล่าวอ้าง และข้อสรุปของตน แต่น่าเสียดายที่ความรู้และความเข้าใจเกี่ยวกับประวัติศาสตร์ศิลปะของผู้เขียนเรื่องนี้ยังไม่เพียงพอที่จะวิเคราะห์วิจารณ์ในหัวข้อ “ศิลปะกับการเมือง” ได้ จึงส่งผลให้การวิเคราะห์ การวิจารณ์ การตีความ และการสรุปข้อมูลทางประวัติศาสตร์ศิลปะของสายพิน คลาดเคลื่อนไปจากแนวคิดสร้างสรรค์ของศิลปินผู้สร้างและหลักทฤษฎีทางศิลปะไปเป็นอันมาก เนื่องจากการขาดความรู้และความเข้าใจที่ถูกต้องเกี่ยวกับศิลปะและประวัติศาสตร์ศิลปะไทยอย่างถ่องแท้ของตนเอง ดังจะขอยกตัวอย่างประเด็นปัญหาบางประการจากหนังสือ **“การเมืองในอนุสาวรีย์ท้าวสุรนารี”** ของ สายพิน แก้วงามประเสริฐ มาชี้ให้เห็นพร้อมวินิจฉัยเปรียบเทียบและอธิบายความให้กระจ่างเพื่อเป็นกรณีศึกษาสำหรับนักวิชาการที่ต้องการทำวิจัยในหัวข้อที่เกี่ยวข้องกับศิลปะและการเมืองต่อไป

การตีความเกี่ยวกับเรื่องฐานของอนุสาวรีย์ท้าวสุรนารี ที่ว่าเตี้ยกว่าฐานอนุสาวรีย์ของพระมหากษัตริย์ เช่น พระบรมรูปทรงม้าของรัชกาลที่ 5 เพราะ **เมื่อจะชมอนุสาวรีย์ต้องแหงนหน้าขึ้นชม แสดงถึงอำนาจราชศักดิ์ที่ทรงมี ซึ่งมีใช้สัญลักษณ์ของ “สามัญชน”... ขณะที่ยังอยู่ในอิริยาบถเช่นนั้น ราษฎรที่ชมจึงดูต่ำต้อย ขณะที่พระมหากษัตริย์ดูเปี่ยมไปด้วยอำนาจราชศักดิ์ยิ่ง²¹**

ความคิดเห็นเกี่ยวกับเรื่องฐานของอนุสาวรีย์ในลักษณะนี้ แสดงให้เห็นอย่างชัดเจนถึงการขาดความรู้ความเข้าใจเกี่ยวกับหลักการสร้างอนุสาวรีย์ของสายพิน เพราะ**ในเชิงประวัติศาสตร์ศิลปะ ขนาดของประติมากรรมจะเป็นตัวกำหนดขนาดและความสูงของฐานที่ตั้ง นั่นคือ ความสูงของฐานจะต้องได้สัดส่วนกับความสูงของตัวประติมากรรม** ด้วยเหตุนี้พระบรมรูปทรงม้า ซึ่งมีขนาดถึงเท่าครึ่งพระองค์จริง จึงตั้งอยู่บนฐานสูง 6 เมตร ส่วนอนุสาวรีย์ท้าวสุรนารีนั้น ประติมากรรมมีความสูงเพียง 1.85 เมตร หรือขนาดเท่าคนจริง ฐานจึงเตี้ยกว่า อันที่จริงฐานรูปหล่อท้าวสุรนารีเดิมสูงน้อยกว่าที่เห็นในปัจจุบันนี้ แต่เมื่อปี พ.ศ. 2510 ได้มีการสร้างฐานใหม่เพื่อเพิ่มความสูงของฐานให้มากขึ้นกว่าเดิม ปัจจุบันฐานที่รองรับรูปหล่อท้าวสุรนารีจึงสูงถึง 2.50 เมตร ความจริงเรื่องการเสริมฐานอนุสาวรีย์ท้าวสุรนารีให้สูงขึ้นกว่าเดิมนี้ ลูกศิษย์ท่านหนึ่งของศาสตราจารย์ศิลป์ พีระศรี เคยเล่าว่า ทางจังหวัดนครราชสีมาเคยขอให้ศาสตราจารย์ศิลป์ พีระศรี ออกแบบฐานให้ใหม่ โดยขอเพิ่มความสูงให้มากขึ้นกว่าเดิม แต่ท่านได้ตอบไปว่า ความสูงของฐานเดิมดีอยู่แล้ว ถ้าอยากได้ฐานสูงกว่านี้ ท่านจะปั้นรูปท้าวสุรนารีให้ใหม่ ให้ใหญ่ขึ้นกว่าเดิมก็ได้²² เรื่องการเปลี่ยนฐานอนุสาวรีย์ใหม่ให้สูงกว่าเดิมจึงเป็นอันพับไป จนกระทั่งเมื่อปี พ.ศ. 2510 หลังจากศาสตราจารย์ศิลป์ พีระศรี เสียชีวิตไปได้ 5 ปี จึงได้มีการสร้างฐานอนุสาวรีย์ท้าวสุรนารีใหม่ ให้สูงขึ้นกว่าเดิมเป็น 2.50 เมตร ดังเช่นที่เห็นในปัจจุบัน

คำอธิบายเกี่ยวกับเรื่องความสูงของฐานอนุสาวรีย์ท้าวสุรนารีดังกล่าวมาแล้วข้างต้น ก็เป็นกรณีเดียวกับเรื่องความสูงของฐานอนุสาวรีย์พระบรมรูปทรงม้า รัชกาลที่ 5 อีกประการหนึ่ง **ผู้ปั้นหล่อพระบรมรูปทรงม้า ก็เป็นประติมากรชาวฝรั่งเศส ซึ่งไม่มีทางที่จะออกแบบอนุสาวรีย์นี้โดยคำนึงถึงสภาพสังคมและวัฒนธรรมความเป็นอยู่ของสยามประเทศที่พวกเขาแทบจะไม่รู้จัก** โดยเฉพาะความคิดที่อ้างอิงถึง “การหมอบคลานเข้าเฝ้าหรือ

21. สายพิน แก้วงามประเสริฐ, *การเมืองในอนุสาวรีย์ท้าวสุรนารี* (กรุงเทพฯ : มติชน, 2538), 112.

22. นิพนธ์ ขำวิไล (บรรณาธิการ), *อาจารย์ศิลป์กับลูกศิษย์* (กรุงเทพฯ : อมรินทร์, 2542), 640-641. และ สนั่น ศิลากรณ์, “อนุสาวรีย์,” ใน *สุจิตร์ “รากเหง้า” มหาวิทยาลัยศิลปากร* (กรุงเทพฯ : มหาวิทยาลัยศิลปากรจัดพิมพ์, 2536), 111.

อำนาจราชศักดิ์” เพราะอนุสาวรีย์อื่น ๆ ในต่างประเทศก็ออกแบบฐานให้สูงแทบทั้งนั้น จะมากน้อยต่างกันก็ขึ้นอยู่กับความสูงของรูปประติมากรรมที่อยู่ด้านบน การสร้างอนุสาวรีย์ของไทยก็ได้แนวคิดจากฝรั่งมาตั้งแต่ต้น หากใช้เป็นรากฐานความคิดทางวัฒนธรรมดั้งเดิมของไทยไม่ ด้วยเหตุนี้ การสร้างอนุสาวรีย์ไม่ว่าจะเป็นของใครก็ต้องเป็นไปตามหลักการหรือทฤษฎีการสร้างงานศิลปะแบบตะวันตกด้วยกันทั้งนั้น

“อนุสาวรีย์ท้าวสุรนารี : การสร้างภาพลักษณ์ของท้องถิ่น ?” การหยิบยกประเด็นที่เกี่ยวข้องกับสาขาประวัติศาสตร์ศิลปะและศิลปวิจารณ์ที่ตนไม่มีความรู้มาวิเคราะห์และวิจารณ์ นำไปสู่การตีความที่ไม่สมเหตุสมผล และบางครั้งก็ขัดแย้งกันเองของสาย핀 โดยเฉพาะในบทที่ 2 “อนุสาวรีย์ท้าวสุรนารี : การสร้างภาพลักษณ์ของท้องถิ่น” จึงจะขอยกข้อความบางตอนในบทนี้มาให้พิจารณากัน ดังนี้

สาย핀หาทางสร้างประเด็นทางการเมืองให้กับอนุสาวรีย์ท้าวสุรนารีพร้อมกับพยายามอธิบายในเชิงสัญลักษณ์ว่า ...สัญลักษณ์ของอำนาจจากส่วนกลาง พิจารณาได้จากเครื่องแต่งกายของท้าวสุรนารี ที่นั่งจับเป็นฝ้ายกมีลายเชิงสะพัก (สไบเฉียง) ด้วยผ้ากรองทอง²³... และ ...ผู้สร้าง (หมายถึง ศาสตราจารย์ศิลป์ พีระศรี – ผู้เขียน) ต้องการสื่อสัญลักษณ์ของการยอมรับอำนาจรัฐที่กรุงเทพฯ เป็นสำคัญ โดยผ่านเครื่องแต่งกายชุดพระราชทานของคุณหญิงโม²⁴ และ ...การที่รูปปั้นท้าวสุรนารีหันหน้ามาทางกรุงเทพฯ แสดงสัญลักษณ์ของการสยบยอมต่ออำนาจรัฐที่กรุงเทพฯ อีกทั้งมือขวาถือดาบจำหลักลวดลายสอดคล้องอยู่ในฝักขี้ผึ้งที่พื้น แสดงสัญลักษณ์ของความเป็นเจ้าของผืนแผ่นดินนี้ และการที่ท้าวสุรนารีแต่งกายด้วยชุดเครื่องยศ ตลอดจนดาบที่ถือก็ถูกเน้นว่าได้รับพระราชทานมาจากรัฐที่กรุงเทพฯ ความเป็นเจ้าของผืนแผ่นดินนี้จึงตกอยู่กับรัฐที่กรุงเทพฯ นั่นเอง²⁵

อันที่จริง จังหวัดนครราชสีมาเป็นหัวเมืองชั้นเอกของไทยมาตั้งแต่สมัยรัชกาลที่ 1 ไม่ใช่เมืองประเทศราช เช่น เวียงจันทน์ ดังนั้น การยกเอาเรื่อง “การยอมรับอำนาจรัฐที่กรุงเทพฯ” มาเป็นประเด็นทางการเมืองในอนุสาวรีย์นี้ จึงไม่สามารถเข้าใจได้ อีกประการหนึ่ง ศาสตราจารย์ศิลป์ พีระศรี ประติมากรผู้ออกแบบอนุสาวรีย์ท้าวสุรนารี เป็นชาวตะวันตกที่เข้ามารับราชการช่วงปลายรัชกาลที่ 6 ไม่ใช่คนไทย **จึงต้องตั้งคำถามถึงความเป็นไปได้ และเหตุผลในการใส่ความคิดอันซับซ้อนที่เป็นประเด็นทางการเมือง ซึ่งผูกพันกับประวัติศาสตร์ของประเทศสยาม ที่ชาวต่างชาติยากจะรู้ซึ่งหรือเข้าใจได้** และที่สำคัญก็คือ เขาจะใส่ความคิดแบบนั้นเข้าไปในงานศิลปะเพื่ออะไร ถ้าไม่ถูกขึ้นหรือถูกกำหนดเป็นเงื่อนไขไว้ ถ้าจะพยายามตอบว่า เพราะผู้ว่าจ้างหรือรัฐบาลสั่งให้ใส่ความคิดเช่นนั้นลงไปในงาน ก็คงต้องย้อนกลับไปดูหลักฐานประวัติการสร้างงาน ซึ่งสามารถสรุปได้ว่า เจ้าของโครงการคือชาวนครราชสีมา ผู้ว่าราชการจังหวัดนครราชสีมาเป็นผู้ติดต่อว่าจ้างกรมศิลปากร และมอบหมายให้พระเทวาภิรมิตเป็น “ตัวแทนในการปรึกษาหารือเกี่ยวกับการสร้างอนุสาวรีย์” โดยที่รัฐบาลไม่ได้ยื่นมือเข้ามาช่วยสนับสนุนด้านงบประมาณการสร้าง และไม่ได้แสดงความสนใจเกี่ยวกับเรื่องนี้เลยมาตั้งแต่ต้นจนจบ เจ้าของโครงการเองก็ไม่ได้แสดงให้เห็นว่าต้องการอนุสาวรีย์ในรูปแบบไหน หรือให้นำเสนอความคิดอย่างไรเป็นพิเศษ อีกประการหนึ่งที่สำคัญ ด้วยระยะเวลาในการสร้างอนุสาวรีย์อันจำกัดเพียง 3 เดือนเท่านั้น ก็คงจะมีเพียงแต่ศิลปินเท่านั้นที่จะเป็นผู้ตัดสินใจว่า จะสร้างสรรค์ผลงานชิ้นนี้ในลักษณะใดเพื่อให้ผลงานออกมาดีที่สุดตามที่เขาจะเห็นสมควร

การแสดงความคิดเห็นในบางเรื่องของสาย핀 บางครั้งขาดการพิจารณาอย่างรอบด้าน จึงดูเหมือนกับการให้ข้อมูลเพียงด้านเดียวกับผู้อ่าน นั่นคือ เน้นเฉพาะด้านที่สนับสนุนความคิดของตนเองแต่เพียงอย่างเดียวเท่านั้น ดังเช่น

ภาพรวมของรูปลักษณ์อนุสาวรีย์ท้าวสุรนารีที่ยืนถือดาบ มือเท้าสะโพก สื่อให้เห็นความกล้าหาญของท้าวสุรนารี นอกจากนี้สถานที่ตั้งอยู่หน้าประตูชุมพล... ย่อมสื่อความว่าท้าวสุรนารีกำลังทำหน้าที่ปกป้องดูแลบ้าน

23. สาย핀 แก้วงามประเสริฐ, การเมืองในอนุสาวรีย์ท้าวสุรนารี (กรุงเทพฯ : มติชน, 2538), 115.

24. สาย핀 แก้วงามประเสริฐ, การเมืองในอนุสาวรีย์ท้าวสุรนารี (กรุงเทพฯ : มติชน, 2538), 117.

25. สาย핀 แก้วงามประเสริฐ, การเมืองในอนุสาวรีย์ท้าวสุรนารี (กรุงเทพฯ : มติชน, 2538), 125.

เมือง แสดงให้เห็นว่า... มีบทบาทอยู่ในระดับแนวหน้าด้วย

...พระเทวาทินิมิตร์ ...ได้นำแบบรูปปั้นท้าวสุรนารีมาทูลปรึกษาสมเด็จพระเจ้า กรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ โดยที่แบบเดิม “เป็นรูปผู้หญิงนั่งบนเตียง มีเครื่องยศ พานหมาก กระโถนตั้งข้างๆ” ...แสดงสัญลักษณ์ของโลกทัศน์ที่มีต่อผู้หญิงแบบเก่า คือเป็นผู้หญิงที่ไม่มีบทบาทต่อสังคมและบ้านเมืองมากนัก เพราะรูปปั้นที่อยู่ในท่านั่ง...ทำให้เกิดมโนภาพของผู้หญิงยุคศักดินาที่มีข้าทาสบริวารหมอบกราบอยู่กับพื้น

ยิ่งไปกว่านั้นการมีพานหมากและกระโถน ยังเป็นสัญลักษณ์ของความล้าสมัย และวัฒนธรรมการกินแบบเก่าที่ไม่สอดคล้องกับแนวคิดของ “คณะราษฎร” ... หลังการเปลี่ยนแปลงการปกครองแล้ว ผู้นำมีโลกทัศน์ต่อผู้หญิงเปลี่ยนแปลงไป แบบรูปปั้นท้าวสุรนารีที่พระเทวาทินิมิตร์ออกแบบ จึงไม่ได้รับการยอมรับจากกรมศิลปากร ในขณะที่แบบของศาสตราจารย์ศิลป์ พีระศรี ได้รับการยอมรับ²⁶ และ

รูปลักษณะของอนุสาวรีย์ท้าวสุรนารีที่ศาสตราจารย์ศิลป์ พีระศรีออกแบบ เป็นสัญลักษณ์ของโลกทัศน์ที่มีต่อผู้หญิงแบบใหม่... ที่มีบทบาทเท่าเทียมกับผู้ชาย...เป็นผู้หญิงที่มีความทันสมัยเหมือนอารยประเทศ ซึ่งความคิดนี้จะปรากฏให้เห็นชัดเจนในสมัยจอมพล ป. พิบูลสงครามเป็นนายกรัฐมนตรี ที่มีนโยบายเกี่ยวกับผู้หญิง ดังนั้นอนุสาวรีย์ท้าวสุรนารีจึงเป็นสัญลักษณ์ให้กับรัฐบาลในการเปลี่ยนนโยบายหรือแนวคิดของรัฐบาลไปสู่ประชาชน²⁷

การตีความหมายอนุสาวรีย์ท้าวสุรนารีของสายพินดังกล่าวข้างต้น แสดงให้เห็นถึงการขาดความรู้และความเข้าใจในการพิจารณาวิคิดและการนำเสนองานของศิลปินตามหลักทฤษฎีทางศิลปะและประวัติศาสตร์ศิลปะ อีกทั้งจะเป็นเพียงความคิดเห็นส่วนตัวของผู้เขียนเท่านั้น **ถึงแม้การนำเสนอรูปท้าวสุรนารีของพระเทวาทินิมิตร์ และศาสตราจารย์ศิลป์ พีระศรี จะต่างกัน แต่หลักคิดในการสร้างอนุสาวรีย์ท้าวสุรนารีนั้นเหมือนกัน นั่นคือ การยกย่องเชิดชูเกียรติสูงสุดให้แก่คุณหญิงโม โดยต้องสื่อแสดงให้เห็นหาชนทุกหมู่เหล่าเข้าใจได้อย่างง่าย ๆ และชัดเจน ซึ่งก็ไม่มีอะไรเหมาะสมไปกว่าการแสดงให้เห็นว่า วีรกรรมอันกล้าหาญ ณ ห่งสัมฤทธิ์ ทำให้คุณหญิงได้รับการโปรดเกล้าฯ อวยยศจากพระมหากษัตริย์ให้เป็น “ท้าวสุรนารี” และเครื่องยศที่ท่านได้รับพระราชทานคือหลักฐานและเครื่องเชิดชูเกียรติของวีรสตรีชาวนครราชสีมาที่มีค่าควรแก่การยกย่องเทิดทูน** ขณะที่พระเทวาทินิมิตร์ ออกแบบท้าวสุรนารีให้อยู่ในท่านั่งบนเตียงพร้อมเครื่องยศ อันได้แก่ พานหมากทองคำ กระโถนทองคำ และอื่น ๆ ตามบรรดาศักดิ์ของท่านท้าว ซึ่งเป็นแนวคิดตามแบบประเพณีนิยมในการสร้างงานศิลปะไทย ดังปรากฏให้เห็นในภาพจิตรกรรมฝาผนัง การออกแบบในลักษณะนี้จึงสะท้อนความเป็นตัวตนของพระเทวาทินิมิตร์ในฐานะนายช่างจิตรกรไทย ส่วนศาสตราจารย์ศิลป์ พีระศรี ถึงแม้จะออกแบบรูปท้าวสุรนารีในท่านยืนเพื่อความโดดเด่นและสง่างามตามหลักการสร้างอนุสาวรีย์ของตะวันตกก็ตาม แต่ท่านก็คำนึงถึงเรื่องการยกย่องเกียรติของท้าวสุรนารีให้เห็นอย่างเด่นชัดด้วยเช่นกัน ดังนั้น ท่านจึงเลือกชุดพระราชทานเป็นสัญลักษณ์แทนบรรดาศักดิ์ที่ได้รับการโปรดเกล้าฯ จากพระเจ้าแผ่นดิน และตัดเครื่องยศอื่น ๆ ออก เช่น พานหมากทองคำ กระโถนทองคำ เป็นต้น เพราะท้าวสุรนารีในชุดพระราชทานก็ชัดเจนมากพอที่จะประกาศเกียรติคุณและความกล้าหาญของวีรสตรีท่านนี้แล้ว **ด้วยเหตุนี้เครื่องยศที่ได้รับพระราชทานจากพระมหากษัตริย์จึงสำคัญยิ่งในการสร้างอนุสาวรีย์ท้าวสุรนารี เพราะนั่นคือหลักฐานสำคัญและสัญลักษณ์แทนวีรกรรมอันกล้าหาญและยิ่งใหญ่ ณ ห่งสัมฤทธิ์ ของวีรสตรีแห่งเมืองนครราชสีมา ท่านนี้** ส่วนการตีความว่า ศาสตราจารย์ศิลป์ พีระศรี จงใจสร้างรูปลักษณะประติมากรรมท้าวสุรนารีให้เป็นผู้หญิงสมัยใหม่เหมือนอารยประเทศ และมีบทบาทเท่าเทียมกับผู้ชายตามนโยบายของรัฐบาล ก็เป็นความคิดที่ขาดการพิจารณา

26. สายพิน แก้วงามประเสริฐ, การเมืองในอนุสาวรีย์ท้าวสุรนารี (กรุงเทพฯ : มติชน, 2538), 118-119.

27. สายพิน แก้วงามประเสริฐ, การเมืองในอนุสาวรีย์ท้าวสุรนารี (กรุงเทพฯ : มติชน, 2538), 120.

อย่างมีหลักการตามลำดับเวลาทางประวัติศาสตร์ เพราะแนวคิดเรื่องผู้หญิงสมัยใหม่ในประเทศไทยยังไม่เกิดในช่วงปี พ.ศ. 2475-2477 แต่จะเกิดขึ้นในยุคจอมพล ป. พิบูลสงคราม เป็นนายกรัฐมนตรี ดังนั้นจึงหาได้เกี่ยวข้องอะไรกับแนวคิดในการออกแบบอนุสาวรีย์ท้าวสุรนารีในปี พ.ศ. 2477 แต่อย่างใดไม่ อีกประการหนึ่ง รัฐบาลคณะราษฎรก็ไม่ได้เข้ามามีส่วนเกี่ยวข้อง ให้ความสนใจ หรือให้การสนับสนุนการสร้างอนุสาวรีย์ท้าวสุรนารีเลยแม้แต่น้อย ความไม่เข้าใจเรื่องศิลปะนำไปสู่การตีความที่ไม่ถูกต้อง อีกทั้งผู้เขียนยังมุ่งพยายามจะใส่ความคิดที่ว่า อนุสาวรีย์นี้เกี่ยวข้องกับการเมืองในแบบที่ผู้เขียนคิดอยู่ตลอดเวลา ซึ่งจะเห็นได้จากข้อความที่ยกมาแสดงดังต่อไปนี้

รูปลักษณะของรูปปั้นท้าวสุรนารี ทำยืนก้าวเท้าซ้ายไปข้างหน้าเล็กน้อยและพักเข้าซ้าย ซึ่งเป็นท่าพักผ่อนอิริยาบถ แสดงว่าไม่ได้มีการกิจอะไรที่ต้องกระทำ... ท้าวสุรนารีในฐานะผู้ปกป้องเมืองจึงไม่มีความจำเป็นต้องเตรียมพร้อมในการต่อสู้ ซึ่งสัญลักษณ์นี้สอดคล้องกับช่วงเวลาการสร้างอนุสาวรีย์หลังเหตุการณ์กบฏบวรเดชที่เมืองนครราชสีมา ถูกกล่าวหาว่าเป็น “กบฏ” การที่อนุสาวรีย์สื่อสัญลักษณ์เช่นนี้เพื่อแสดงให้รัฐบาลมั่นใจว่าเมืองนครราชสีมาสงบแล้ว และจะไม่เป็นภัยต่อรัฐบาลกลาง²⁸

การอธิบายและการสรุปประเด็นการตีความอนุสาวรีย์ท้าวสุรนารี ที่นำเสนอในหนังสือ *“การเมืองในอนุสาวรีย์ท้าวสุรนารี”* ของ สายพิน แก้วงามประเสริฐ แสดงให้เห็นปัญหาอันเกิดจากการขาดความรู้และความเข้าใจเกี่ยวกับหลักทฤษฎีทางศิลปะและประวัติศาสตร์ศิลปะ ซึ่งนำไปสู่การวินิจฉัยตีความผลงานศิลปะตามความคิดเห็นส่วนตัวที่ผิดไปจากหลักทฤษฎีทางศิลปะ ละเลยหลักการแห่งเหตุและผล อีกทั้งยังหลงลืมการพิจารณาข้อมูลทางประวัติศาสตร์ที่ตนนำมาอ้างอิงเสียเอง เช่น การอธิบายสรุปว่า การปรากฏตัวของอนุสาวรีย์ท้าวสุรนารีเหมาะสมกับบรรยากาศทางการเมืองที่รัฐบาลต้องการประกาศ *“ความอหังการ”* ของ *“สามัญชน”* ในฐานะผู้สร้างประวัติศาสตร์ อนุสาวรีย์นี้จึงได้รับการสนับสนุนด้วยดีจากรัฐบาล เพราะรัฐบาลสามารถใช้ประโยชน์จากวีรกรรมของท้าวสุรนารีในการหล่อหลอมกล่อมเกลากล่อมเกลากองทัพการเมืองเพื่อชี้ให้ประชาชนเห็นความสำคัญของการมีบทบาทในการสร้างชาติ²⁹ แต่หลักฐานทางประวัติศาสตร์ชี้ชัดว่า รัฐบาลคณะราษฎรไม่ได้มีนโยบายชัดเจนอย่างเป็นทางการที่จะใช้อนุสาวรีย์เป็นกระบอกเสียงสำคัญในการโฆษณาชวนเชื่อทางการเมืองให้แก่รัฐบาล อีกทั้งเจ้าของโครงการสร้างอนุสาวรีย์ท้าวสุรนารีก็ไม่ใช่รัฐบาลกลาง แต่จัดสร้างจากเงินบริจาคของประชาชนในนามของประชาชนชาวนครราชสีมา ที่สำคัญ *ความคิดในการสร้างอนุสาวรีย์ท้าวสุรนารีแฝงนัยยะแห่งการกู้เกียรติและศักดิ์ศรีของชาวโคราชให้กลับคืนมาอีกครั้งหลังเหตุการณ์กบฏบวรเดชในเดือนตุลาคม พ.ศ. 2476* ดังที่กล่าวมาแล้วข้างต้น โดยได้พิจารณาและสันนิษฐานจากแนวคิดในการสร้างอนุสาวรีย์เพื่อเป็นอนุสรณ์แก่ทหารโคราชที่เสียชีวิตจากการปราบกบฏบวรเดช ซึ่งเริ่มมีมาพร้อมกับการเตรียมงานสถาปนาพิพิธภัณฑสถานแห่งชาติชาวนครราชสีมาแล้ว แต่น่าจะเป็นแนวคิดที่รัฐบาลไม่อาจยอมรับได้ เพราะถึงแม้จะด้วยเหตุผลทางการเมืองตามคำแถลงการณ์ของรัฐบาลที่ว่า ทหารและประชาชนชาวโคราชไม่ได้เป็นกบฏก็ตาม แต่รัฐบาลจะยอมให้ชาวโคราชสร้างอนุสาวรีย์เชิดชูเกียรติทหารโคราชที่เสียชีวิตจากการปราบกบฏบวรเดชได้อย่างไร หรือรัฐบาลจะยอมให้ชาวโคราชสร้างอนุสาวรีย์เชิดชูเกียรติทหารโคราชก่อนที่รัฐบาลจะสร้างอนุสาวรีย์ให้แก่ทหารและตำรวจของฝ่ายรัฐบาลที่เสียชีวิตจากการปราบกบฏบวรเดชได้อย่างไร ด้วยเหตุนี้วีรกรรมของคุณหญิงโม ซึ่งยังคงเป็นที่รู้จักกันดีของชาวโคราชจึงถูกยกขึ้นมาเชิดชูและใช้เป็นข้อกล่าวอ้างในการขออนุญาตจัดสร้างอนุสาวรีย์แทน

28. สายพิน แก้วงามประเสริฐ, *การเมืองในอนุสาวรีย์ท้าวสุรนารี* (กรุงเทพฯ : มติชน, 2538), 121.

29. สายพิน แก้วงามประเสริฐ, *การเมืองในอนุสาวรีย์ท้าวสุรนารี* (กรุงเทพฯ : มติชน, 2538), 111-112.

บทสรุป

การยกประเด็นปัญหาการตีความอนุสาวรีย์ท้าวสุรนารีจากหนังสือ *“การเมืองในอนุสาวรีย์ท้าวสุรนารี”* ของสายพิน แก้วงามประเสริฐ มาเป็นกรณีศึกษาในบทปริทัศน์ ไม่ได้มีเจตนาอื่นใด นอกจากต้องการแสดงทัศนะเชิงวิชาการแก่นักประวัติศาสตร์ ที่ต้องการค้นคว้าวิจัยหรือวิเคราะห์วิจารณ์ประเด็นปัญหาที่เกี่ยวข้องกับ *“ศิลปะกับการเมือง”* ให้ได้เห็นถึงความสำคัญของการศึกษาและการค้นคว้าหาความรู้ด้านศิลปะเพิ่มเติม ซึ่งจะช่วยให้สามารถทำความเข้าใจเกี่ยวกับผลงานศิลปะได้อย่างถูกต้องชัดเจน และหลีกเลี่ยงความหลงผิดอันเกิดจากการตีความที่ผิดพลาดคลาดเคลื่อนไปจากหลักทฤษฎีทางศิลปะ ซึ่งสุ่มเสี่ยงที่จะนำไปสู่การสร้างทำความเข้าใจที่ไม่ถูกต้องให้เกิดขึ้นกับประวัติศาสตร์ของประเทศ

การศึกษาและการวิเคราะห์วิจารณ์ *“อนุสาวรีย์ท้าวสุรนารี”* อย่างละเอียดดังได้อธิบายมาแล้วข้างต้น ทำให้สามารถสรุปได้ว่า *อนุสาวรีย์ท้าวสุรนารีหาใช่มรดกทางการเมืองของคณะราษฎรไม่ เพราะความคิดในการสร้างอนุสาวรีย์นี้ไม่ได้มาจากนโยบายของรัฐบาลคณะราษฎร แต่มาจากการต้องการของข้าหลวงประจำจังหวัดและชาวโคราชที่ต้องการกู้เกียรติและศักดิ์ศรีของตนให้กลับคืนมาอีกครั้ง เมื่อถูกตราหน้าว่าเป็น “เมืองกบฏ”* หลังเหตุการณ์กบฏบวรเดชในเดือนตุลาคม พ.ศ. 2476 หลักฐานเอกสารทางประวัติศาสตร์ชี้ให้เห็นอย่างชัดเจนว่า รัฐบาลสมัยนั้นไม่เพียงไม่จัดสรรงบประมาณมาช่วยเหลือในการสร้างอนุสาวรีย์ท้าวสุรนารีเท่านั้น แต่ยังไม่ได้แสดงท่าทีให้ความสนใจกับการปรากฏขึ้นของอนุสาวรีย์นี้เลย ดังจะเห็นได้จากในวันทำพิธีเปิดอนุสาวรีย์ท้าวสุรนารี พระยากำธรรพายัพทิศ ข้าหลวงประจำจังหวัดนครราชสีมา เป็นประธานในพิธี และไม่มีตัวแทนของรัฐบาลกลางเดินทางมาร่วมงานเลย

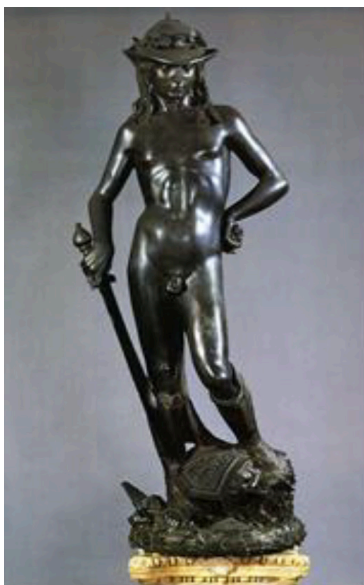
ข้อสรุปจากการวิเคราะห์ของของสายพินที่ว่า อนุสาวรีย์ท้าวสุรนารีได้รับการสนับสนุนอย่างดีจากรัฐบาล เพราะตรงกับนโยบายหลักของรัฐบาลคณะราษฎร ที่ต้องการปลูกเร้าลัทธิชาตินิยมให้แก่ประชาชน ก็ไม่ตรงกับความจริง หลักฐานเชิงประจักษ์ที่ชัดเจนก็คือ *“อนุสาวรีย์ปราบกบฏ หรือ อนุสาวรีย์พิทักษ์รัฐธรรมนูญ”* ซึ่งรัฐบาลมีนโยบายจะสร้างขึ้นเพื่อเป็นอนุสรณ์แก่ทหารและตำรวจ 17 นาย ที่เสียชีวิตจากการปราบกบฏบวรเดชในคราวนั้น เพราะถ้าเป็นนโยบายหลัก ทำไมรัฐบาลจึงไม่เร่งสร้างอนุสาวรีย์พิทักษ์รัฐธรรมนูญให้เสร็จสิ้นโดยเร็วเพื่อให้เป็นอนุสาวรีย์แห่งแรกที่สร้างขึ้นในยุคคณะราษฎร แทนที่จะเป็น *“อนุสาวรีย์ท้าวสุรนารี”* ซึ่งสร้างขึ้นจากความประสงค์และเงินบริจาคของประชาชนชาวโคราช และถ้าเป็นนโยบายหลักจริง ทำไมอัฐิของนายทหารตำรวจ *“ผู้พิทักษ์รัฐธรรมนูญ”* ซึ่งได้รับพระราชทานเพลิงศพที่สนามหลวงเมื่อปี พ.ศ. 2477 จึงต้องรอคอยการบรรจุไว้ได้แท่นฐานอนุสาวรีย์ปราบกบฏเป็นเวลานานถึง 3 ปี เพราะกว่าอนุสาวรีย์นี้จะสร้างเสร็จ ณ บริเวณหลักสี่ เขตบางเขน ก็ล่วงเข้าสู่ปี พ.ศ. 2479 แล้ว



ภาพที่ 1 ศิลป์ พระศรี, อนุสาวรีย์ท้าวสุรนารี (รายละเอียดเฉพาะส่วนศีรษะ)
ที่มา : “งานวันฉลองวันแห่งชัยชนะของท้าวสุรนารี (งานย่าโม),” Plus.google,
บันทึกข้อมูลเมื่อ 24 กันยายน 2561, <https://plus.google.com/112117109864434193734/posts/izMyjw1ZAr1>.



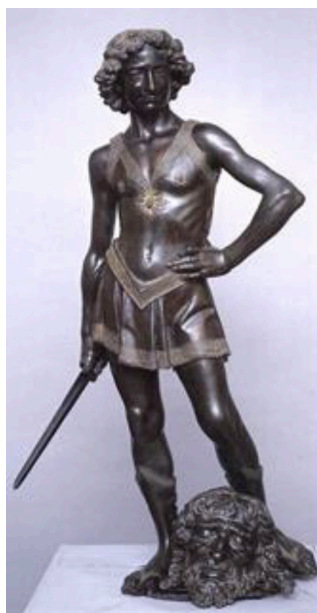
ภาพที่ 2 ศิลป์ พระศรี, อนุสาวรีย์ท้าวสุรนารี, พ.ศ. 2478. สำริดรมดำ สูง 185 ซม.
ที่มา : มหาวิทยาลัยศิลปากร, *สุจิตร์นิทรรศการเชิดชูเกียรติ ศาสตราจารย์ศิลป์ พระศรี*
(กรุงเทพฯ : มหาวิทยาลัยศิลปากร, 2535), 35.



ภาพที่ 3 โดนาเทลโล (Donatello), *ดาวิด*, ค.ศ. 1446-1460. สำริดรมดำ สูง 185 ซม.

Florence, Museo Nazionale

ที่มา : Rolf Torman, *Die Kunst der italienischen Renaissance* (Köln: Könemann, 1994), 195.



ภาพที่ 4 แวร์รอกคิโอ (Verrocchio), *ดาวิด*, ราว ค.ศ. 1476. สำริดรมดำ สูง 126 ซม. Florence,

Museo Nazionale ที่มา : Bernard Ceysson et al., *Skulptur: Renaissance bis Rokoko*

(Köln: Taschen, 1996), 63.

บรรณานุกรม

Gold Traders Association : สมาคมค้าทองคำ. “อิสริยยศทองคำ เกียรติยศแห่งบรรดาศักดิ์.”

<https://www.goldtraders.or.th/อิสริยยศทองคำ เกียรติยศแห่งบรรดาศักดิ์>.

Luther, Martin. *Die Bibel*. Stuttgart: Deutsche Bibelgesellschaft, 1978.

MOREmove Online. “เล่าเรื่องเมืองโคราช VOL.9/ ย่าโมเรื่องไกล สุรนารีลือนาม.”

<http://moremove.com/mmV5/?p=15725/เล่าเรื่องเมืองโคราช VOL.9/ย่าโมเรื่องไกล สุรนารีลือนาม/>.

คณะมหรสพต่าง ๆ เตรียมไปนครราชสีมาเพื่อเข้าแสดงในงานฉาบฉวยศิลปกรรม. 2476. *ประชาชาติ* 3 (11 พฤศจิกายน): 1.

งานที่โคราช. 2476. *ประชาชาติ* 3 (20 พฤศจิกายน): 5.

จังหวัดนครราชสีมา. *ที่ระลึกสร้างฐานแท่นอนุสาวรีย์ท้าวสุรนารีใหม่ พ.ศ. ๒๕๑๐*. นครราชสีมา : รวมจิตรราชมหาสมาคม, 2510.

เจ้าพระยาทิพากรวงศ์ (ขำ บุนนาค). *พระราชพงศาวดาร กรุงรัตนโกสินทร์ รัชกาลที่ 3*. เล่ม 1. กรุงเทพฯ : องค์การค้าของคุรุสภา, 2504.

เจ้าพระยาบดินทรเดชา (สิงห์ สิงหเสนี). *อานามสยามยุทธ ว่าด้วยการสงครามระหว่างไทยกับลาว เขมร และญวน*. พิมพ์ครั้งที่ 3. กรุงเทพฯ : โฆสิต, 2550.

เตรียมการทำศพทหารโคราชคณะรัฐบาลจะไปเผาศพ. 2476. *ประชาชาติ* 3 (6 พฤศจิกายน): 2.

นิคม จารุมณี. “กบฏบวรเดช.” *วิทยานิพนธ์ระดับปริญญาโท* มหาวิทยาลัย, จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2519.

นิพนธ์ ขำวิไล (บรรณาธิการ). *อาจารย์ศิลป์กับลูกศิษย์*. พิมพ์ครั้งที่ 2. กรุงเทพฯ : อมรินทร์, 2542.

พูดเสียดสีชาวโคราชจะถูกลงโทษ. 2476 *ประชาชาติ* 3 (6 พฤศจิกายน): 2.

สนั่น ศิลากรณ์. “การปั้นภาพอนุสาวรีย์พระยาพิชัยดาบหัก.” ใน *สุจิตร์ “รากเหง้า” มหาวิทยาลัยศิลปากร*, 114-117. กรุงเทพฯ : มหาวิทยาลัยศิลปากรจัดพิมพ์, 2536.

สนั่น ศิลากรณ์. “อนุสาวรีย์.” ใน *สุจิตร์ “รากเหง้า” มหาวิทยาลัยศิลปากร*, 111-113. กรุงเทพฯ : มหาวิทยาลัยศิลปากรจัดพิมพ์, 2536.

สมชาย นิลอาธิ. “พระเทวโณมิต จิตรกรเอกชาวอีสานในราชสำนักจักรีวงศ์.” *เมืองโบราณ* ปีที่ 13, ฉบับที่ 1 (มกราคม-มีนาคม 2530): 43-49.

สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอเจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ และสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ. *สาส์นสมเด็จพระเจ้า*. เล่ม 4. กรุงเทพฯ : องค์การค้าของคุรุสภา, 2505.

สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอเจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ และสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ. *สาส์นสมเด็จพระเจ้า*. เล่ม 5. กรุงเทพฯ : องค์การค้าของคุรุสภา, 2505.

สายพิน แก้วงามประเสริฐ. *การเมืองในอนุสาวรีย์ท้าวสุรนารี*. กรุงเทพฯ : มติชน, 2538.

สำนักงานวัฒนธรรมจังหวัดระนอง. “พระแสงราชศัตรา ประจำจังหวัดระนอง.” https://www.m-culture.go.th/ranong/ewt_news.php?nid=496&filename=index.

หม่อมเจ้าพูนพิศมัย ดิศกุล. *สิ่งที่ข้าพเจ้าพบเห็น ประวัติศาสตร์เปลี่ยนแปลงการปกครอง ๒๔๗๕*. กรุงเทพฯ : มติชน, 2546.

หม่อมเจ้าหญิงดวงจิต จิตรพงศ์. “สมเด็จพระเจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ กับ ศิลป์ พีระศรี.” *ศิลปวัฒนธรรม* ปีที่ 13, ฉบับที่ 11 (กันยายน 2535): 116-118.

หอจดหมายเหตุแห่งชาติ. เอกสารกรมศิลปากร กระทรวงศึกษาธิการ ศธ. 0701.41/2 เรื่องการสร้างอนุสาวรีย์ท้าวสุรนารี (พ.ศ. 2477).

หอจดหมายเหตุแห่งชาติ. เอกสารกรมศิลปากร กระทรวงศึกษาธิการ ศธ. 0701.42/13 เรื่องการสร้างอนุสาวรีย์ (พ.ศ. 2488-2505).

หอจดหมายเหตุแห่งชาติ. เอกสารสำนักนายกรัฐมนตรี (2) สร. 0201.10/31 เรื่องปลุกใจให้ราษฎรรักชาติ หรือ เรื่องการอบรมให้รู้สึกในเรื่องชาตินิยม (6 มิ.ย. 2478-25 ต.ค. 2495).

หอจดหมายเหตุแห่งชาติ. เอกสารสำนักนายกรัฐมนตรี (3) สร.0201.57/6 เรื่องสร้างอนุสาวรีย์เพื่อจารึกนามบุคคลและกรรมการที่ทำประโยชน์แก่ชาติอย่างยิ่งใหญ่ (8-20 สิงหาคม พ.ศ. 2485).

หอจดหมายเหตุแห่งชาติ. เอกสารสำนักนายกรัฐมนตรี สร. 0201. 26/5 เรื่องปลงศพทหารและทำขวัญเมืองนครราชสีมาเนื่องแต่การกบฏ (พ.ศ. 2476).

คำแนะนำสำหรับผู้นิพนธ์

คำแนะนำสำหรับผู้นิพนธ์

หลักเกณฑ์การเตรียมบทความต้นฉบับและเอกสารประกอบเพื่อเสนอพิจารณาถ้อยแถลงและตีพิมพ์
ในวารสารศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

การจัดเตรียมต้นฉบับบทความสำหรับส่งเสนอเพื่อพิจารณาตีพิมพ์

1. ต้องเป็นบทความทางวิชาการ/บทความวิจัย/บทความปริทัศน์/บทความหนังสือและผลงานด้านศิลปกรรมศาสตร์หรือสาขาที่เกี่ยวข้อง ตรงตามวัตถุประสงค์และขอบเขตของวารสาร บทความที่ส่งเสนอตีพิมพ์ต้องไม่เคยตีพิมพ์จากที่ไหนมาก่อน และไม่ควรรออยู่ในระหว่างการส่งเสนอเพื่อพิจารณาตีพิมพ์ในวารสารอื่น ๆ

2. เป็นบทความภาษาไทยหรือภาษาอังกฤษ ในกรณีเป็นภาษาอังกฤษ ต้องไม่เป็นบทความที่แปลจากงานนิพนธ์ที่ตีพิมพ์ในภาคภาษาไทยหรือภาษาต่างประเทศอื่น ๆ มาก่อน และจะต้องมีบทคัดย่อทั้งภาษาไทยและภาษาอังกฤษ

3. ผู้นิพนธ์จะต้องเตรียมเนื้อหาต้นฉบับ (Manuscript) พิมพ์ลงในแม่แบบบทความฉบับเต็มที่ได้เตรียมไว้ในรูปของเอกสารอิเล็กทรอนิกส์ (Word Document ไฟล์สกุล .Doc หรือ .Docx หรือ ไฟล์เอกสารชนิด PDF) สภาพพร้อมพิมพ์ลงบนกระดาษ (Print out) มีความยาวไม่น้อยกว่า 10 หน้ากระดาษ A4 และไม่เกิน 15 หน้ากระดาษ A4 ตั้งค่าน้ำกระดาษด้านบนและด้านซ้าย 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 ในรูปแบบของเชิงอรรถใต้บทคัดย่อ กำกับด้วยเครื่องหมายดอกจัน (*) โดยระบุการศึกษาขั้นสูงสุดหรือตำแหน่งทางวิชาการ (ถ้ามี) และสังกัดของผู้นิพนธ์ ทั้งภาษาไทยและภาษาอังกฤษ พร้อมทั้งระบุจดหมายอิเล็กทรอนิกส์ (Email address) ที่เป็นชื่อโดเมน (Domain) ของสถาบันต้นสังกัด หรืออีเมลอื่นที่ใช้ในการติดต่อที่เป็นทางการและหากมีผู้นิพนธ์ร่วมจะต้องระบุที่อยู่ สังกัด และอีเมลให้ครบถ้วนถัดจากชื่อผู้นิพนธ์หลัก

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

- **หัวเรื่อง** ใช้ตัวอักษรตัวหนาขนาด 16 point จัดแนวพิมพ์แบบชิดซ้าย
 - **เนื้อหาบทความ** ใช้ตัวอักษรปกติขนาด 16 point จัดแนวพิมพ์แบบกระจายบรรทัดหากเป็นบทความจากรายงานวิจัย/วิทยานิพนธ์/งานค้นคว้าอิสระ ควรมีเนื้อหาที่ครอบคลุมในหัวข้อต่าง ๆ ได้แก่ หน่วยงาน วัตถุประสงค์ วิธีการศึกษา ผลการศึกษา การอภิปรายผล สรุปและข้อเสนอแนะ การนำไปใช้จัดแสดงหรือการจัดเก็บลิขสิทธิ์ พร้อมทั้งมีคำอธิบายภาพ ตาราง แผนผัง โน้ตเพลง ฯลฯ โดยระบุแหล่งที่มาให้ครบถ้วน
 - **บรรณานุกรม** ใช้ตัวอักษรปกติขนาด 16 point ทั้งภาษาไทยและภาษาอังกฤษ โดยเรียงลำดับตามตัวอักษร จัดแนวพิมพ์ชิดซ้ายและบรรทัดต่อมาของรายการเดียวกันต้องย่อหน้าเข้าไป 7 ตัวอักษร
4. ผู้นิพนธ์ต้องจัดเตรียมภาพประกอบ โดยจัดทำภาพประกอบเป็นไฟล์รูปภาพ นามสกุล 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 ท่านซึ่งไม่มีส่วนได้ส่วนเสียกับผู้นิพนธ์
3. บทความที่ได้รับอนุมัติจากผู้ทรงคุณวุฒิแล้ว จะได้รับการบันทึกสถานะและแจ้งผลการพิจารณาแก่ผู้เขียนเพื่อให้ดำเนินการปรับปรุงแก้ไขต้นฉบับ และ/หรือ เก็บรวบรวมต้นฉบับที่สมบูรณ์เพื่อตีพิมพ์เผยแพร่ ทั้งนี้เมื่อได้รับต้นฉบับฉบับสมบูรณ์แล้ว กองบรรณาธิการจะแจ้งผู้นิพนธ์รับทราบเป็นหนังสือตอบรับการตีพิมพ์ ซึ่งจะระบุปีที่และฉบับที่ตีพิมพ์
4. ในกรณีที่ผู้นิพนธ์มีความประสงค์ต้องการยกเลิกการตีพิมพ์ ต้องแจ้งความประสงค์เป็นลายลักษณ์อักษรเรียนถึง “บรรณาธิการบริหารวารสารศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย” เท่านั้น

5. บทความที่ไม่ผ่านการพิจารณา กองบรรณาธิการจะแจ้งผู้พิมพ์รับทราบเป็นลายลักษณ์อักษรโดยไม่ส่งคืนต้นฉบับ ทั้งนี้ผลการพิจารณาถือเป็นอันสิ้นสุด ผู้พิมพ์จะไม่มีสิทธิ์เรียกร้องหรืออุทธรณ์ใด ๆ ทั้งสิ้น

อนึ่ง ในกรณีที่ผู้พิมพ์ถูกปฏิเสธการพิจารณาบทความเนื่องจากตรวจพบการคัดลอกบทความ (Plagiarism) โดยไม่มีการอ้างอิงแหล่งที่มา จะไม่สามารถเสนอบทความเดิมได้อีก และกองบรรณาธิการขอสงวนสิทธิ์การส่งบทความของผู้พิมพ์ในฉบับถัดไป จนกว่าจะมีการปรับปรุงคุณภาพบทความตามเกณฑ์ที่กำหนด

การส่งบทความ

1. ผู้พิมพ์ต้องกรอกแบบฟอร์ม “แบบเสนอส่งบทความเพื่อพิจารณาตีพิมพ์ลงในวารสาร” โดยกรอกข้อมูลและพิมพ์แบบฟอร์มจากไฟล์เอกสารอิเล็กทรอนิกส์เท่านั้น

2. ในกรณีที่บทความจากรายงานวิจัยหรือโครงการต่าง ๆ จะต้องมีการรับรองจากต้นสังกัด หรือประธานหลักสูตร หรืออาจารย์ที่ปรึกษา ในการนำผลงานเสนอตีพิมพ์

3. ในกรณีที่บทความวิจัยซึ่งเป็นส่วนหนึ่งของวิทยานิพนธ์ จะต้องมีการรับรองจากอาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์หลักในการนำผลงานเสนอตีพิมพ์ โดยให้มีชื่อถัดจากผู้พิมพ์ลำดับแรกในฐานะผู้พิมพ์หลัก (Corresponding Author)

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

5. ในกรณีเป็นบทความภาษาต่างประเทศ หรือมีการอ้างอิงเนื้อหาจากเอกสารภาษาต่างประเทศที่มีใช้ภาษาอังกฤษ ต้องมีการรับรองความถูกต้องจากสถาบันภาษาหรือผู้เชี่ยวชาญด้านภาษาที่มีคุณวุฒิไม่ต่ำกว่าระดับปริญญาโทแนบมาพร้อมกับบทความวิชาการหรือบทความวิจัยนั้น

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

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

ลิขสิทธิ์และกรรมสิทธิ์ของบทความ

ลิขสิทธิ์ของบทความเป็นของเจ้าของบทความ บทความที่ได้รับการตีพิมพ์ถือเป็นทรัพย์สินของผู้เขียนกองบรรณาธิการไม่จำเป็นต้องเห็นด้วยและไม่รับผิดชอบต่อบทความนั้น

การเขียนอ้างอิงในเนื้อหาและการเขียนบรรณานุกรม

วารสารศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ได้กำหนดรูปแบบการอ้างอิงโดยใช้การอ้างอิงในเนื้อหาเป็นระบบเชิงอรรถตามรูปแบบการอ้างอิงแบบ 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. มลีนี 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, “นวัตกรรมการบันทึกโน้ตเสียงปาฬิจากพระไตรปิฎกสันสกฤต,” *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 บุรวัฒน์, “*นาฏยลักษณ์ของนางยักษ์ในโขนและละคร*” (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 บุรวัฒน์, *จิตรกรรมสมัยความคุระ* (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. จักรพันธ์ 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. จักรพันธ์ โปษยกฤต, *คุณลักษณะอันผสม*, (กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2540), 44.

งานศิลปะในลักษณะอื่น ๆ

9. โอคุสต์ รอแต็ง, *รูปปั้นนักคิด (the thinker)*, 1902. ประติมากรรมสำริด, 71.5 ซม. พิพิธภัณฑ์รอแต็ง 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. กูเกิลเพลย์บุ๊ก.

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 ครุส่างห่าง นักดนตรีต๋อยฮอรัน ณ เมืองตองยี

ที่มา : บุษกร บิณฑสันต์ และคณะ, “วัฒนธรรมการบรรเลงดนตรีไทใหญ่ในรัฐชาน สาธารณรัฐแห่งสหภาพเมียนมา (เมืองตองยี)” (งานวิจัยทุนงบประมาณแผ่นดิน, 2560), 37ข.

รูปภาพจากบุคคล

ภาพที่ 3 ผู้เข้าร่วมพิธีครูสุรสติ ตีมน้ำอากเพื่อความเป็นสิริมงคล

ที่มา : บุษกร บิณฑสันต์ (ใช้ในกรณีที่ต้องการระบุผู้บันทึกภาพ)

หรือ

ที่มา : ผู้วิจัย (ใช้ในกรณีที่ผู้วิจัยเพียงคนเดียวหรือต้องการระบุเป็นหมู่)

หรือ

ที่มา : ผู้เขียน

หมายเหตุ : กรณีบทความวิจัยให้ใช้คำว่า “ผู้วิจัย” และกรณีบทความวิชาการให้ใช้คำว่า “ผู้เขียน”

แผนภูมิ/Chart

ให้ใช้การอ้างอิงตามแบบการอ้างอิงในเนื้อหาประเภทนั้น ๆ ไว้ด้านล่างแผนภูมิเช่นเดียวกับรูปภาพ

โน้ตเพลง/Score

ให้ใช้การอ้างอิงตามแบบการอ้างอิงในเนื้อหาประเภทนั้น ๆ ไว้ด้านล่างโน้ตเพลงเช่นเดียวกับรูปภาพ

ตาราง/Table

ให้ใช้การอ้างอิงตามแบบการอ้างอิงในเนื้อหาประเภทนั้น ๆ ไว้ด้านบนตาราง

ตัวอย่างการเขียนบรรณานุกรม

หนังสือ/Book

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

คำคม พรประสิทธิ์. *การดีจะเข้ขึ้นพัฒนา*. 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.

อานุภาพ 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 บุรวัฒน์. "*นาฏยลักษณะของนางยักษ์ในโขนและละคร*." วิทยานิพนธ์ระดับปริญญาโทบัณฑิต, 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 วุฑฒิตย์. "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 ร็อดแต็ง, *รูปปั้นนักคิด (the thinker)*, 1902. ประติมากรรมสำริด, 71.5 ซม. พิพิธภัณฑ์ร็อดแต็ง ปารีส.

สื่ออิเล็กทรอนิกส์/Electronic media

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

ประทักษ์ ประทีปะเสน, *ฝากใจมาในเพลง*, บันทึกเสียงเมื่อ 9 ธันวาคม 2551, ห้องบันทึกเสียงกองดุริยางค์ ทหารเรือ, ผ่านบันทึกเสียง.

เว็บไซต์/Website

Art Institute Chicago. “Barnett Newman.” <https://www.artic.edu/artworks/73417/the-beginning>.

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.

สำนักงานส่งเสริมศิลปวัฒนธรรม. “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