



วารสาร ศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

JOURNAL OF FINE AND APPLIED ARTS
CHULALONGKORN UNIVERSITY



มกราคม – มิถุนายน 2567 VOL.11 - NO.1 JANUARY – JUNE 2024



ภาพปก : การนำเสนอระบำโบราณคดีปราสาทเขาน้อยสีชมพูในงานวันคล้ายวันสถาปนาคณะดนตรีและการแสดง มหาวิทยาลัยบูรพา
ที่มา : กิตติภณธ์ ชิตเทพ
ออกแบบปกและรูปเล่ม : ธิรัช ธัญกิจจานุกิจ
จัดภาพประกอบปก : ปทิตตา วาสนาส่งชูสกุล

วารสาร ศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

มกราคม-มิถุนายน 2567
JANUARY-JUNE 2024

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 EISSN2985-0940

บรรณาธิการแถลง

วารสารศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ฉบับนี้เป็นฉบับที่ 1 ของการก้าวสู่ปีที่ 11 และฉบับนี้มีการปรับเปลี่ยนกองบรรณาธิการในการดำเนินงานชุดใหม่ แต่ยังคงความเข้มข้นในการประเมินคุณภาพบทความ เพื่อให้เป็นวารสารวิชาการที่มีคุณภาพทางสาขาศิลปกรรมศาสตร์ บทความที่ผ่านการพิจารณาให้ตีพิมพ์เผยแพร่ ในฉบับนี้มีจำนวน 12 บทความ ดังนี้

บทความที่มีเนื้อหาเกี่ยวกับการวิเคราะห์ ตีความทำนองเพลงและเทคนิคการบรรเลง ได้แก่ บทความเรื่อง **การตีความและการฝึกซ้อมบทเพลงโซนาตาหมายเลข 14 ในกุญแจเสียง ซีไมเนอร์ เค. 457 ประพันธ์โดย โมสาร์ท** นำเสนอการวิเคราะห์และตีความเทคนิคการบรรเลงเปียโน และแนวทางการฝึกซ้อม บทความเรื่อง **การตีความและเทคนิคการบรรเลงบทเพลง เรอเฟลต์ ด็อง โล ของเดอบุสซี** และ บทความเรื่อง **การตีความและเทคนิคการบรรเลงบทเพลง วันเดอร์เรอร์แฟนตาซี ของฟรานซ์ ชูเบิร์ต** มีการศึกษาลักษณะคล้ายคลึงกันในลักษณะการวิเคราะห์ ตีความ ทำความเข้าใจบทเพลงเพื่อนำไปพัฒนาทักษะในการบรรเลงและวางแผนการฝึกซ้อมสำหรับการแสดงเดี่ยวเปียโน บทความเรื่อง **การวิเคราะห์แนวทำนองสำคัญในบทประพันธ์เพลงภัทรมาหาราช ประพันธ์โดย ณรงค์ฤทธิ์ ธรรมบุตร** นำเสนอการวิเคราะห์โครงสร้างทำนองสำคัญของบทเพลง และองค์ประกอบอื่น ๆ โดยใช้แนวคิดการวิเคราะห์ดนตรีแบบแผน และแนวคิดในบริบทของดนตรีคลาสสิกร่วมสมัย

บทความเรื่อง **ลีลาการเคล้าขลุ่ยในการละเล่นเพลงขอทาน** นำเสนอหลักการเคล้าขลุ่ยกับทำนองเพลงขอทานในการร้องทักทายและการร้องดำเนินเรื่อง และการเคล้าขลุ่ยกับทำนองแอ่วเคล้าขลุ่ยในการร้องลา เพื่อให้ได้ลีลาที่มีความกลมกลืนกับผู้ขับร้อง

บทความซึ่งนำเสนอในแนวทางนวัตกรรมการสร้างสรรคเพื่อประโยชน์ในแง่มุมต่างๆ ได้แก่ บทความเรื่อง **การพัฒนาคุณภาพเสียงของห้องวงใหญ่ที่ผลิตจากการหล่อ** นำเสนอการปรับปรุงคุณลักษณะเสียงของห้องวงใหญ่ที่ผลิตจากการหล่อ ให้น้ำเสียงเช่นเดียวกับ ห้องวงใหญ่ที่ผลิตจากการบุ รวมถึงการพัฒนาวิธีการผลิตให้รวดเร็ว แต่มีความทนทานง่ายในการเก็บรักษาและเคลื่อนย้าย มีราคาย่อมเยา และยังคงรักษาขนบในการบรรเลงได้เหมือนเดิม บทความเรื่อง **การแสดงเดี่ยวขับร้องโดย รัฐพงศ์ ปิติชาญ : วรรณกรรมเพลงคลาสสิกและละครเพลง** สร้างสรรคผลงานการแสดงการขับร้องโดยคัดเลือกบทเพลงที่มีชื่อเสียง ผสมผสานระหว่างบทเพลงจากวรรณกรรมเพลงคลาสสิกจำนวน 6 เพลง และละครเพลงจำนวน 6 เพลง นำมาวิเคราะห์เพื่อให้สามารถเลือกใช้วิธีการขับร้องต่าง ๆ ได้เหมาะสมและสื่อสารกับผู้ฟังได้ตรงกับจุดประสงค์ทางดนตรี บทความเรื่อง **บทประพันธ์ “สารธารแห่งชีวิต” สำหรับวงออร์เคสตรา** สร้างสรรคบทประพันธ์ประเภทดนตรีพรรณนาสำหรับวงออร์เคสตราขนาดใหญ่ ใช้เทคนิคการประพันธ์ของดนตรีตะวันตก โดยนำเสนอสีสันท่วงออร์เคสตราซึ่งผสมกับเครื่องดนตรีพื้นบ้านของไทย รวมถึงการนำดนตรีพื้นบ้านและการละเล่นของ 4 ภูมิภาคมาเชื่อมโยงกับวัฒนธรรมลุ่มแม่น้ำสายสำคัญของแต่ละภูมิภาค

บทความเรื่อง **การประพันธ์เพลงระบำโบราณคดีปราสาทเขาน้อยสิขมพู** สร้างสรรคการประพันธ์เพลงที่สะท้อนเอกลักษณ์ของปราสาทเขาน้อยสิขมพู และวิถีชีวิตของคนในชุมชนคลองน้ำใส อำเภอรัญประเทศ จังหวัดสระแก้ว โดยใช้หลักการประพันธ์ทางดุริยางคศิลป์ไทย ท่วงทำนองเพลงใช้สำเนียงเขมรและสำเนียงลาว เพื่อแสดงถึงอารยธรรมเขมร

และวัฒนธรรมของชาวไทญ้อในชุมชน

บทความเรื่อง *การออกแบบชุดตัวอักษรไทยจากอัตลักษณ์จังหวัดนครปฐม* ศึกษาและค้นคว้าอัตลักษณ์ของจังหวัดนครปฐม เพื่อนำมาออกแบบชุดตัวอักษรไทยจาก พยัญชนะ 44 รูป สระ 21 รูป วรรณยุกต์ 4 รูป ตัวเลขไทย และอารบิก 0-9 แล้วนำผลจากการออกแบบรูปแบบชุดตัวอักษรจากอัตลักษณ์จังหวัดนครปฐม มาศึกษาความคิดเห็นและความพึงพอใจจากกลุ่มตัวอย่าง

บทความเรื่อง *การสร้างสรรค์ศิลปกรรมเพื่อสุนทรียภาพความเหมาะสมใหม่ กรณีศึกษา “งานอยู่เย็นเป็นสุข ณ ศาลายา”* นำเสนอการออกแบบกิจกรรมการขับเคลื่อนศิลปวัฒนธรรมในการจัดงานสาธิตศิลป์ โดยใช้แนวคิด “เก็บ รื้อ สร้าง” มาเป็นแนวทางในการออกแบบและสร้างสรรค์ อันเป็นสาธารณประโยชน์ต่อชุมชน เพื่อให้คนในชุมชนมีขวัญและกำลังใจ ที่จะอยู่ร่วมกันอย่างมีความหวังภายหลังสถานการณ์โรคระบาดโควิด-19

สุดท้ายของบทความที่ตีพิมพ์ในวารสารเล่มนี้เป็นบทความวิชาการเรื่อง *การละเล่น สืบสองภาษา: ความเป็นมา ความหมาย และขนบการละเล่น* นำเสนอการละเล่นสืบสองภาษาในบริบทสังคมไทย ด้านความเป็นมา ความหมาย และขนบการละเล่นสืบสองภาษาในเครื่องเล่นหรือมหรศพ ได้แก่ แห่เครื่องเล่นมหาชาติ ลิเกออกภาษา ลำสวด และวงปี่พาทย์นางหงส์ นอกจากนั้นสืบสองภาษายังเป็นร่องรอยของการชุมนุมเกี่ยวกับในพิธีกรรมศักดิ์สิทธิ์ยุคก่อนประวัติศาสตร์ที่สัมพันธ์กับความเชื่อเรื่องขวัญ พิธีกรรม และเสียงดนตรีในลักษณะต่างๆ

บทความทั้ง 12 เรื่อง นำเสนอผลงานทางสาขาศิลปกรรมศาสตร์อย่างหลากหลาย และน่าสนใจ สอดคล้องกับนโยบายของวารสารที่เปิดรับบทความวิจัยและบทความวิชาการที่มีคุณภาพทางสาขาศิลปกรรมศาสตร์ ผู้สนใจส่งบทความเพื่อพิจารณาตีพิมพ์ โปรดติดตามข่าวสารและประกาศต่าง ๆ ของวารสารจากเว็บไซต์ <https://so02.tcithaijo.org/index.php/faa/index> และสามารถติดต่อกองบรรณาธิการวารสารได้ที่ jfaa.chula@gmail.com

ภัทรวดี ภูชฎาภิรมย์
บรรณาธิการ

เจ้าของ	คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
สำนักงานกองบรรณาธิการ ฝ่ายวิชาการ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย	
ISSN (Online)	2985-0940
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 บทความที่ได้รับการตีพิมพ์ถือเป็นทัศนะของผู้เขียน กองบรรณาธิการไม่จำเป็นต้องเห็นด้วยและไม่รับผิดชอบบทความนั้น
กำหนดการออกวารสาร	วารสารศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย เป็นวารสารวิชาการในรูปแบบวารสารอิเล็กทรอนิกส์ (e-Journal) มีกำหนดการออกปีละ 2 ฉบับ ฉบับที่ 1 เดือนมกราคม-มิถุนายน ฉบับที่ 2 เดือนกรกฎาคม-ธันวาคม ประเภทของการพิจารณาบทความ : Double blinded review จำนวนผู้ทรงคุณวุฒิประเมินบทความ : อย่างน้อย 3 ท่าน
บรรณาธิการที่ปรึกษา	คณบดีคณะศิลปกรรมศาสตร์ (ศาสตราจารย์ ดร.ข้าม พรประสิทธิ์)
บรรณาธิการบริหาร	รองคณบดีฝ่ายวิชาการ คณะศิลปกรรมศาสตร์ (ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.สิริธร ศรีชลาคม)
บรรณาธิการ	รองศาสตราจารย์ ดร.ภัทรวิดี ภูชฎาภิรมย์
ผู้ช่วยบรรณาธิการ	นางสาวณปภัช โอมิ
ผู้จัดการวารสาร	นางสายชล ภัคตรีโกมล
ผู้ช่วยผู้จัดการวารสาร	นางสาวนงศ์นุช 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 สันติอัครวรรณ
ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ระวีวรรณ วรรณวิไชย
ผู้ช่วยศาสตราจารย์จุฬมณี สุทัศน์ ณ อยุธยา
อาจารย์ ดร.จิรเดช เสตะพันธุ์
อาจารย์ ดร.บำรุง พาทยกุล
อาจารย์ ดร.ยศ วณีสอน
อาจารย์ ดร.สุภาสิริร์ ปิยะพิพัฒน์
อาจารย์ ดร.พรรัก เขาวนโยธิน

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

Publication Ethics

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

บทบาทหน้าที่ของผู้นิพนธ์

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

วารสารศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัยสงวนสิทธิ์ในการตรวจบทความในทุกรูปแบบเพื่อควบคุมให้เป็นไปตามหลักการด้วยวิธีการที่เป็นไปได้และเหมาะสม หากมีการละเมิดในกรณีต่าง ๆ วารสารศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัยจะดำเนินการติดต่อผู้นิพนธ์ เพื่อให้ส่งข้อชี้แจงอย่างเป็นทางการ และดำเนินการปฏิเสธการรับบทความนั้น ๆ หากพบว่าผู้นิพนธ์มีเจตนาที่ผิดและไม่ถูกต้องและไม่ดีงาม

บทความที่ผู้นิพนธ์ทุกคนนำเสนอ จะต้องไม่ได้รับการตีพิมพ์แล้วหรือกำลังอยู่ในกระบวนการพิจารณาของวารสารหรือองค์กรอื่นใด

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

หากมีการสนับสนุนเงินทุนการทำวิจัย และ/หรือหากมีสิ่งที่เป็นผลประโยชน์ทับซ้อนใด ๆ ที่เกี่ยวข้องกับการวิจัย และ/หรือบางส่วนขอบทความ ที่พิจารณาว่าจำเป็นและไม่เปิดเผยต่อสาธารณชน ผู้นิพนธ์ต้องรายงานเป็นทางการเมื่อนำส่งบทความต่อวารสารศิลปกรรมศาสตร์ 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 ที่เกี่ยวข้องกับบทความที่ผู้นิพนธ์ได้นำส่งไว้ประกอบการนำส่งบทความ กองบรรณาธิการพึงรักษาไว้เป็นความลับและสิทธิส่วนบุคคลของผู้นิพนธ์ เว้นแต่กรณีได้รับการเห็นชอบและยินยอมจากผู้นิพนธ์อย่างเป็นทางการ

ทั้งนี้ ยังพิจารณาให้รวมไปถึง

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

อนึ่ง หากมีการตรวจพบความทุจริตในเชิงวิชาการไม่ว่าในกรณีใด กองบรรณาธิการต้องมีการตรวจสอบและหยุดการประเมินในทันที พร้อมแจ้งต่อผู้นิพนธ์เพื่อขอรับคำชี้แจงประกอบการพิจารณาตอบรับหรือปฏิเสธการตีพิมพ์บทความนั้น โดยหากตรวจสอบว่ามีการทุจริตจริง กองบรรณาธิการมีสิทธิ์ในการไม่รับพิจารณาบทความที่ทุจริตและบทความอื่น ๆ ของผู้นิพนธ์ ผู้นั้นไม่ว่ากรณีใด ๆ

สารบัญ

- 13 การตีความและการฝึกซ้อมบทเพลงเปียโนโซนาตาทหมายเลข 14 ในกุญแจเสียง
 ซีไมเนอร์ เค. 457 ประพันธ์โดยโมสาร์ท
 วรณอนงค์ จันทร์อ่อน
 วิบูลย์ ตระกูลอุ้น
- 28 การตีความและเทคนิคการบรรเลงบทเพลง เรอเฟลต์ ต้อง โล ของเดอบุสซี
 ณัฐรจจา ชุติวรรณโสภณ
 ปานใจ จุฬาพันธุ์
- 42 การตีความและเทคนิคการบรรเลงบทเพลง วันเดอเรอร์แฟนตาซี ของซูเบิร์ต
 ภัทรภณ วงษ์สรรพ
 ปานใจ จุฬาพันธุ์
- 55 การประพันธ์เพลงระบำโบราณคดีปราสาทเขาน้อยสี่ชมพู
 กิตติภรณ์ ชิตเทพ
- 72 การพัฒนาคุณภาพเสียงของห้องวงใหญ่ที่ผลิตจากการหล่อ
 วิรัช สงเคราะห์
- 85 การวิเคราะห์แนวทำนองสำคัญในบทประพันธ์เพลง “ภัทรมหาราช” ประพันธ์โดย
 ณรงค์ฤทธิ์ ธรรมบุตร
 สราวุฒิ ผลาชีวะ
 วิบูลย์ ตระกูลอุ้น
- 101 การแสดงเดี่ยวขับร้องโดย รัฐพงศ์ ปิติชาญ : วรรณกรรมเพลงคลาสสิกและละครเพลง
 รัฐพงศ์ ปิติชาญ
 กิตตินันท์ ชินสำราญ
- 114 การออกแบบชุดตัวอักษรไทยจากอัตลักษณ์จังหวัดนครปฐม
 สุรพงษ์ ประเสริฐศักดิ์

- 133 บทประพันธ์ “สายธารแห่งชีวิต” สำหรับวงออร์เคสตรา
 วรารุช กองแก้ว
 ณรงค์ฤทธิ์ ธรรมบุตร
- 149 ลีลาการเคล้าซอฮู้ในการละเล่นเพลงขอทาน
 ประชากร ศรีสาคร
- 166 สาธารณศิลป์: การสร้างสรรค์ศิลปกรรมที่มีสุนทรียภาพและความเหมาะสมใหม่
 กรณีศึกษา “งานอยู่เย็นเป็นสุข ณ ศาลายา”
 ภาวิณี บุญเสริม
 สกาวิรุ้ง สายบุญมี
 นันธิดา จันทรางศุ
- บทความวิชาการ
- 185 การละเล่นลิบสองภาษา: ความเป็นมา ความหมาย และขนบการละเล่น
 สนอง คลังพระศรี

บทความวิจัย

การตีความและการฝึกซ้อมบทเพลงเปียโนโซนาตาหมายเลข 14 ในกุญแจเสียง
ซีไมเนอร์ เค. 457 ประพันธ์โดยโมซาร์ท
PIANO SONATA NO. 14 IN C MINOR, K. 457 BY W. A. MOZART: INTERPRETATION
AND PRACTICE STRATEGIES

วรรณอนงค์ จันทร์อ่อน* WANANONG CHANON*
วิบูลย์ ตระกูลฮุน** WIBOON TRAKULHUN**

บทคัดย่อ

การวิจัยเรื่องการตีความและการฝึกซ้อมบทเพลงโซนาตาหมายเลข 14 ในกุญแจเสียงซีไมเนอร์ เค. 457 ประพันธ์โดยโมซาร์ท มีวัตถุประสงค์เพื่อตีความและวิเคราะห์เทคนิคการบรรเลง และเพื่อนำเสนอแนวทางการฝึกซ้อม อีกทั้งมีขอบเขตการวิจัยในการวิเคราะห์และตีความเทคนิคทางการบรรเลง 6 ประเด็น ได้แก่ การนำเสนอแนวทำนองเพลง โน้ตระดับ การเลือกใช้นิ้ว ความเข้มเสียง การควบคุมลักษณะเสียง และการใช้เพดัล จากการศึกษาประเด็นเทคนิคทางการบรรเลง ผู้วิจัยให้ความสำคัญกับการเล่นแนวทำนองให้ชัดเจน และส่วนใหญ่ได้เปลี่ยนการใช้นิ้วของโน้ตระดับให้ต่างจากโน้ตอ้างอิง รวมทั้งยังเปลี่ยนการใช้นิ้วบริเวณอื่นๆ ด้วย นอกจากนี้ ผู้วิจัยใช้ความเข้มเสียงเพิ่มเติมจากโน้ตอ้างอิงบางแห่ง โดยเล่นเบาหรือดังขึ้นทีละน้อยตามทิศทางของการเคลื่อนที่ของโน้ต และมีการใช้เพดัลเพิ่มเติมในท่อนที่ 1 และ 3 บริเวณที่โน้ตกำกับให้เล่นเสียงดัง ส่วนท่อนที่ 2 ใช้เพิ่มเติมตลอดทั้งท่อนเพื่อต้องการเชื่อมเสียงทั้งแนวทำนองและเสียงประสาน สำหรับแนวทางการฝึกซ้อมได้แบ่งเป็น 8 เทคนิคตามที่พบในบทเพลง ได้แก่ 1) โน้ตอาร์เปจิโอซุ่มแบบคอร์ดแตงจากนั้นจึงเล่นตามโน้ตจริง 2) โน้ตระดับควรเลือกใช้นิ้วที่แข็งแรงและซุ่มแยกเฉพาะส่วนโน้ตระดับ 3) การเล่นข้ามมือซุ่มแยกเฉพาะมือที่เล่นเทคนิคนี้ 4) ให้ความสำคัญกับการซุ่มไล่บันไดเสียงด้วยการควบคุมลักษณะเสียงแบบต่างๆ 5) นำแบบฝึกหัดจากแฮนอนมาใช้เพื่อฝึกซ้อมการเล่นโน้ตขั้นคู่สามต่อเนื่อง 6) แนวทำนอง 2 แนวในมือขวาจะจดจำเสียงแนวทำนองสำคัญก่อน จากนั้นจึงซุ่มทั้ง 2 แนวร่วมกันโดยถ่วงน้ำหนักข้อมือไปทางแนวทำนองสำคัญนั้น 7) แนวทำนอง 2 แนวในมือซ้ายพบบริเวณที่มีการใช้โน้ตเพดัล ระวางการเล่นน้ำหนักของโน้ตเพดัลให้คงที่ 8) การเล่นเสียงดังใช้น้ำหนักจากแขนและโน้มตัวเข้าหาเปียโน

คำสำคัญ : โมซาร์ท/ เปียโน/ โซนาตา/ การตีความ/ การฝึกซ้อม

*นักศึกษาระดับปริญญาโทบัณฑิต วิทยาลัยดนตรี มหาวิทยาลัยรังสิต, wananong.c59@rsu.ac.th.

*Master student, Conservatory of Music, Rangsit University, wananong.c59@rsu.ac.th.

**อาจารย์ที่ปรึกษา รองศาสตราจารย์ ดร., วิทยาลัยดนตรี มหาวิทยาลัยรังสิต, wiboon.tr@rsu.ac.th.

**Advisor, Associate Professor Dr., Conservatory of Music, Rangsit University, wiboon.tr@rsu.ac.th.

Receive 13/3/66, Revise 26/4/66, Accept 23/5/66

Abstract

The objectives of the thesis, *Sonata No.14* in C minor, K. 457 by Mozart: Interpretation and Practice strategies, are to interpret and analyze performance technique, and to present practice strategies. Moreover, the scope of the study includes interpretation and analysis covering 6 performance techniques: melodic presentation, ornament, fingering, dynamics, articulation, and pedaling. Based on the study of performance techniques, the researcher focuses on playing melodic lines clearly. Ornaments are mostly changed on the fingerings differently from the reference edition. Furthermore, the fingerings, in the other places, are changed. The researcher uses dynamics differently from the reference edition in some bars playing decrescendo and crescendo according to the direction of the notes. In the 1st and the 3rd movements, pedaling is added where the notes indicate loud play, while in the 2nd movement, pedaling is added throughout to connect the sounds of melodic and harmonic lines. The section on practice strategies is divided into 8 techniques found in this piece: 1) Arpeggios, practicing as block chord initially and then subsequently playing as written; 2) Ornament, playing with strong fingers and practicing only the ornament part; 3) Hand-crossing, practicing with one hand playing this technique; 4) Scales, focusing on practicing with different articulations; 5) Playing continual 3rd intervals, practicing with an exercise from Hanon; 6) 2 melodic lines with right hand, memorizing the important melodic part first and later practicing both melodic lines utilizing extra wrist force on important melodic lines; 7) 2 melodic lines with left hand where pedal notes are, playing them carefully and steadily; 8) playing forte, utilizing extra arm force and leaning the body toward the piano.

Keywords: W. A. Mozart/ Piano/ Sonata/ Interpretation/ Practice Strategies

บทนำ

โวล์ฟกัง อะมาเดอุส โมซาร์ท (Wolfgang Amadeus Mozart, 1756-1791) เกิดที่เมืองซาลซ์บูร์ก (Salzburg) ประเทศออสเตรีย เขาเป็นนักประพันธ์ที่ได้ชื่อว่าเป็นอัจฉริยะตั้งแต่เด็ก เป็นนักประพันธ์อุปรากรที่ยิ่งใหญ่และมีความสำคัญอย่างมากในยุคคลาสสิก โมซาร์ทได้ประพันธ์ผลงานไว้มากมาย เช่น อุปรากร แมส คอนแชร์โตสำหรับเปียโน ไวโอลิน และเครื่องลมต่าง ๆ สตริงควอร์เทต สตริงควินเทต เซมเบอร์มิวสิก ซิมโฟนี¹ และยังได้ประพันธ์บทเพลงบรรเลงเดี่ยวสำหรับคีย์บอร์ดไว้ด้วย เช่น ฮิมและแวลูเอชัน และบทเพลงเปียโนโซนาตา เป็นต้น ซึ่งเขาได้ประพันธ์เปียโนโซนาตาไว้ 18 บทเพลง โดยมีบทเพลงเปียโนโซนาตาที่อยู่ในกุญแจเสียงไมเนอร์เพียง 2 บทเพลงเท่านั้น คือ โซนาตาหมายเลข 8 ในกุญแจเสียงเอไมเนอร์ เค. 310 (*Sonata No. 8, in A Minor, K. 310*) และโซนาตาหมายเลข 14 ในกุญแจเสียงซีไมเนอร์ เค. 457 (*Sonata No. 14 in C minor, K. 457*)

บทเพลงโซนาตาหมายเลข 14 ในกุญแจเสียงซีไมเนอร์ เค. 457 ถือว่าเป็นผลงานประพันธ์เปียโนที่ล้ำยุคมากในช่วงที่โมซาร์ทยังมีชีวิตอยู่ บทเพลงมีความยาวและความซับซ้อนมาก และมีเทคนิคการเล่นที่ยากมากขึ้น² อีกทั้งโซนาตาหมายเลข 14 ยังไม่เหมือนกับบทเพลงเปียโนโซนาตาอื่น ๆ ของโมซาร์ทเนื่องด้วยพบการใช้สีสนเสียงแบบยูโครแมนติก และมีการใช้เครื่องหมายที่กำหนดให้เล่นโดยแสดงความรู้สึกต่าง ๆ ในบทเพลง³ ซึ่งบทเพลงนี้ยังได้รับการพูดถึงว่าเป็นบทเพลงที่แสดงออกถึงอารมณ์และความรู้สึกได้อย่างเด่นชัด โมซาร์ทประพันธ์โซนาตาหมายเลข 14 ในกุญแจเสียงซีไมเนอร์ เค. 457 (*Sonata No. 14, in C minor, K. 457*) ในเดือนตุลาคม ปี ค.ศ. 1784 แต่ถูกตีพิมพ์หลังจากนั้น 1 ปี ในเดือนธันวาคม ปี ค.ศ. 1785 พร้อมกับบทเพลงแฟนตาซี ในกุญแจเสียงซีไมเนอร์ เค. 475 (*Fantasy in C minor, K. 475*) ประพันธ์ในเดือนพฤษภาคม ปี ค.ศ. 1785 โดยทั้ง 2 บทเพลงตีพิมพ์ร่วมกันเป็นผลงานลำดับที่ 11 โดยสำนักพิมพ์อาร์ทารียา (Artaria) ตั้งอยู่ที่กรุงเวียนนา โมซาร์ทได้อุทิศบทเพลงทั้ง 2 บทนี้ให้กับลูกศิษย์ คือ มาเรีย เทเรเซ ฟอน ทราทเนอร์ (Maria Therese von Trattner)⁴

ผู้วิจัยตระหนักว่าการแสดงบทเพลงโซนาตาหมายเลข 14 ในกุญแจเสียงซีไมเนอร์ เค. 457 ของโมซาร์ท ซึ่งเป็นบทเพลงที่มีความซับซ้อนและเต็มไปด้วยเทคนิคการเล่นที่ยาก ผู้แสดงต้องมีการเตรียมความพร้อมในการแสดงบทเพลงที่ดี เช่น มีความเข้าใจในด้านเทคนิคการบรรเลงของบทเพลงที่นำมาแสดง มีความเข้าใจในด้านทฤษฎีดนตรี มีการวางแผนในการซ้อมอย่างเป็นระบบและฝึกซ้อมอย่างถูกวิธี สามารถแก้ไขปัญหาต่าง ๆ ที่เกิดขึ้นในการซ้อมได้อีกทั้งยังต้องมีความรู้เกี่ยวกับที่มาและแรงบันดาลใจในการประพันธ์ของบทเพลงที่ได้นำมาแสดง เป็นต้น

การตีความและวิเคราะห์บทเพลง เป็นสิ่งที่ทำให้ผู้แสดงเกิดความเข้าใจในด้านเทคนิคการบรรเลงและในด้านทฤษฎีดนตรี ซึ่งผู้แสดงสามารถวิเคราะห์และตีความบทเพลงบนความเหมาะสมของยุคสมัยของบทเพลงนั้น ๆ และบนความเหมาะสมกับตัวผู้ประพันธ์เพลง⁵อย่างเช่น วิเคราะห์และตีความในเรื่องวิธีการนำเสนอแนวทำนองเพลง (Melody) การควบคุมคุณลักษณะเสียง (Articulation) วิธีการใช้โน้ตประดับ (Ornament) เป็นต้น อีกทั้งผู้แสดงควรพิจารณาเรื่องเทคนิคการบรรเลงเปียโนที่สำคัญที่ใช้ในบทเพลง เช่น การเลือกใช้นิ้ว (Fingering) การใช้เพดัล (Pedaling) ทำนองขณะเล่นเปียโน การเคลื่อนที่ของมือ แขน และไหล่ เป็นต้น⁶ ซึ่งทั้งหมดนี้ล้วนส่งผลต่อการบรรเลง

1. ณรุทธิ์ สุทธิจิตต์, *สังคีตนิยม : ความซาบซึ้งในดนตรีตะวันตก*. พิมพ์ครั้งที่ 7. (กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2547), 185.

2. จุฬณีน สุทัศน์ ณ อยุธยา, “การวิเคราะห์เปรียบเทียบท่อนซ้ำในเปียโนโซนาตาของโวล์ฟกัง อะมาเดอุส โมซาร์ท และลุดวิก ฟาน เบโทเฟน,” *วารสารมนุษยศาสตร์* ปีที่ 23, ฉบับที่ 2 (กรกฎาคม – ธันวาคม 2559): 131.

3. Kyoung Ah Mun, “A Performer’s Analysis of Fantasia in C Minor, k. 475 and Sonata in C Minor, k. 457 by Wolfgang Amadeus Mozart, and Selected Etudes, Nos. 1, 4, 10, and 16 by Gyorgy Sandor Ligeti” (D.M.A. diss., Southwestern Baptist Theological Seminary, 2013), 46.

4. Eugene K. Wolf, “The Rediscovery Autograph of Mozart’s fantasy and Sonata in C Minor, k. 475/457,” *The Journal of Musicology* 10, no. 1 (Winter 1992): 5.

5. ภาวโล ตันจันทรพงศ์, “บทประพันธ์เพลงทางแปรในวรรณกรรมเปียโนของเบโทเฟน: การแสดงดนตรีพร้อมบทวิเคราะห์,” *วารสารดนตรีรังสิต มหาวิทยาลัยรังสิต* ปีที่ 12, ฉบับที่ 2 (กรกฎาคม – ธันวาคม 2560): 108.

6. วีระชาติ เปรมานนท์, “บทเพลงเพื่อการพัฒนาศักยภาพสำหรับนักเปียโนไทย,” *วารสารดนตรีรังสิต* ปีที่ 5, ฉบับที่ 2 (กรกฎาคม – ธันวาคม 2553): 7.

บทเพลงโดยตรง โดยในแต่ละบทเพลงอาจมีการใช้เทคนิคการบรรเลงที่ต่างกัน เช่น ในเรื่องของการใช้เพดัล ผู้แสดงต้องวางแผนโดยพิจารณาถึงเสียงที่ต้องการ แบ่งออกเป็น 3 ประเด็นหลัก นั่นคือ เพื่อเชื่อมให้เสียงต่อเนื่องกัน เพื่อเพิ่มความหนาให้กับเสียง และสุดท้ายเพื่อสร้างสีสันให้กับบทเพลง⁷

นอกจากนี้ ผู้แสดงต้องมีการวางแผนในการฝึกซ้อม เพื่อเป็นการเตรียมตัวทั้งด้านร่างกายและจิตใจให้มีความสมบูรณ์มากที่สุด เมื่อผู้แสดงมีการฝึกซ้อมที่เป็นระบบและถูกวิธี จะทำให้ผู้แสดงมีความมั่นใจในการแสดงมากขึ้น และเกิดความผิดพลาดในการแสดงน้อยลง และระหว่างที่ทำการแสดง ผู้แสดงสามารถควบคุมเทคนิคการบรรเลงได้ ลดอาการประหม่าและความตื่นเต้นที่อาจเกิดขึ้นภายในจิตใจของตัวผู้แสดงเอง หรือหากเกิดความผิดพลาดในการแสดง ผู้แสดงยังสามารถควบคุมความถี่ตกระหนกและสามารถดำเนินการแสดงต่อไปได้ เมื่อมีอุปสรรคที่ผู้แสดงไม่สามารถควบคุมได้ เช่น อะคูสติคของห้องที่ทำการแสดง และเสียงรบกวนจากผู้ฟังระหว่างที่ทำการแสดง เป็นต้น ผู้แสดงสามารถควบคุมสถานการณ์และดำเนินการแสดงต่อไปได้ ซึ่งการฝึกซ้อมอย่างเป็นระบบและถูกวิธีทำให้ผู้แสดงสามารถควบคุมตัวเองได้มากขึ้น และก้าวผ่านอุปสรรคไม่คาดคิดที่อาจเกิดระหว่างการแสดงได้ และทำให้การแสดงนั้นประสบความสำเร็จในที่สุด โดยการฝึกซ้อมที่ใช้เวลาน้อยอย่างถูกวิธี อาจให้ผลลัพธ์ที่ดีมากกว่าการฝึกซ้อมที่ใช้เวลามากอย่างไม่ถูกวิธี⁸

จากที่กล่าวมาข้างต้น การแสดงเปียโนที่มีประสิทธิภาพและประสบความสำเร็จจำเป็นต้องมีการเตรียมความพร้อมในการแสดงที่ดี ทั้งในด้านเทคนิคการบรรเลงของบทเพลงที่นำมาแสดง และด้านทฤษฎีดนตรีโดยผ่านการวิเคราะห์และตีความบทเพลง และยังต้องมีการวางแผนฝึกซ้อมอย่างเป็นระบบและถูกวิธี ผู้วิจัยสนใจแสดงบทเพลงเปียโนของโมสาร์ท โดยได้เลือกบทเพลงโซนาตาหมายเลข 14 ในกุญแจเสียงซีไมเนอร์ เค. 457 มาวิเคราะห์และตีความบทเพลงในแง่เทคนิควิธีการบรรเลงที่เกิดขึ้นในบทเพลง พร้อมทั้งนำเสนอแนวทางการฝึกซ้อมสำหรับบทเพลง

วัตถุประสงค์ของการวิจัย

1. เพื่อตีความและวิเคราะห์เทคนิคการบรรเลงที่ได้ใช้ในบทเพลงโซนาตาหมายเลข 14 ในกุญแจเสียงซีไมเนอร์ เค. 457 ประพันธ์โดยโมสาร์ท
2. เพื่อนำเสนอแนวทางการฝึกซ้อมของบทเพลงโซนาตาหมายเลข 14 ในกุญแจเสียงซีไมเนอร์ เค. 457 ประพันธ์โดยโมสาร์ท

ขอบเขตของการวิจัย

ผู้วิจัยศึกษาบทเพลงโซนาตาหมายเลข 14 ในกุญแจเสียงซีไมเนอร์ เค. 457 ทั้ง 3 ท่อน ได้แก่ ท่อนที่ 1 มอลโตอัลเลโกร (Molto Allegro) ท่อนที่ 2 อะดาจิโอ (Adagio) และท่อนที่ 3 อัลเลโกร อัสซายิ (Allegro assai) โดยการศึกษาเน้นศึกษาบทเพลงในเรื่องวิธีการฝึกปฏิบัติเพื่อการแสดง (Performance Strategies) กล่าวคือ ผู้วิจัยทำการวิเคราะห์และตีความรายละเอียดในประเด็นเทคนิคการบรรเลง ได้แก่ การนำเสนอแนวทำนองเพลง การควบคุมลักษณะเสียง โน้ตระดับ ความเข้มเสียง การเลือกใช้นิ้ว และการใช้เพดัล พร้อมทั้งผู้วิจัยยังได้นำเสนอแนวทางการฝึกซ้อมของบทเพลง

7. ภาวไล ดันจันทรพงศ์, “บทประพันธ์เพลงทางแปรในวรรณกรรมเปียโนของเบโทเฟน: การแสดงดนตรีพร้อมบทวิเคราะห์,” *วารสารดนตรีรังสิต มหาวิทยาลัยรังสิต* ปีที่ 12, ฉบับที่ 2 (กรกฎาคม – ธันวาคม 2560): 108.

8. อภิชัย เลี่ยมทอง, “หลักสำคัญสำหรับการฝึกซ้อมดนตรีเพื่อประสิทธิภาพสูงสุด,” *วารสารดนตรีรังสิต มหาวิทยาลัยรังสิต* ปีที่ 7, ฉบับที่ 1 (มกราคม – มิถุนายน 2555): 30-31.

ข้อตกลงเบื้องต้น

1. โน้ตอ้างอิง หมายถึง โน้ตเพลงโซนาตาหมายเลข 14 ในกุญแจเสียงซีไมเนอร์ เค. 457 จากหนังสือ Mozart: Nineteen Sonatas for the Piano Book II โดยริชาร์ด เอปสไตน์ (Richard Epstein) เป็นบรรณาธิการ จากสำนักพิมพ์ จี. เซอร์เมอร์ ตีพิมพ์เมื่อปี ค.ศ. 1986
2. เครื่องหมายวงเล็บที่ปรากฏในตัวอย่าง หมายถึงวิธีการเล่นของผู้วิจัยที่เพิ่มเติมและ/หรือแตกต่างจากโน้ตอ้างอิง
3. โซนาตาหมายเลข 14 หมายถึง โซนาตาหมายเลข 14 ในกุญแจเสียงซีไมเนอร์ เค. 457 ประพันธ์โดย โวล์ฟกัง อะมาเดอุส โมซาร์ท

วิธีดำเนินการวิจัย

1. การเก็บรวบรวมข้อมูล ผู้วิจัยเก็บรวบรวมข้อมูลจากแหล่งข้อมูลที่เกี่ยวข้องกับบทเพลงโซนาตาหมายเลข 14 โดยข้อมูลนั้นมาจากแหล่งที่มาต่างๆ ได้แก่ ตำรา หนังสือ บทความวิชาการ และงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง อีกทั้งยังเก็บข้อมูล จากฐานข้อมูลอิเล็กทรอนิกส์ เช่น ฐานข้อมูลวารสารอิเล็กทรอนิกส์กลางของประเทศไทย สืบค้นจากเว็บไซต์ www.tci-thaijo.org และฐานข้อมูลโปรQUEST (Proquest)
2. ขั้นตอนการทำวิจัย หลังจากขั้นตอนการเก็บข้อมูล ผู้วิจัยได้ทำการศึกษาต่อโดยการนำข้อมูลที่ได้รวบรวมไว้เบื้องต้น มาวิเคราะห์เพื่อใช้สำหรับการตีความและการฝึกซ้อมบทเพลงโซนาตาหมายเลข 14 จากนั้นสังเกตข้อบกพร่องและปัญหาที่เกิดขึ้นในระหว่างการฝึกซ้อมและการบรรเลง รวมทั้งหาแนวทางแก้ไขข้อบกพร่องและปัญหาที่เกิดขึ้นนั้น เพื่อให้การฝึกซ้อมมีคุณภาพและเป็นประโยชน์ต่อการทำวิจัย
3. ขั้นตอนการวิเคราะห์ข้อมูล ผู้วิจัยรวบรวมข้อมูลและนำมาวิเคราะห์ให้ตรงตามวัตถุประสงค์และขอบเขตของการวิจัยที่ได้กำหนดไว้ พร้อมทั้งทำการสรุป อภิปรายผลการวิเคราะห์ข้อมูล และเตรียมนำเสนอผลงานวิจัยทั้งเชิงวิชาการและนำเสนอแสดง
4. การนำเสนอข้อมูล การวิจัยฉบับนี้เป็นงานวิจัยที่มุ่งเน้นศึกษาวิธีการฝึกปฏิบัติเพื่อใช้ในการแสดงและการซ้อม ผู้วิจัยได้เผยแพร่ผลงานออกเป็น 2 รูปแบบ ได้แก่
 - 4.1 การแสดงเปียโนประกอบการบรรยายในระดับปริญญาโท (Graduate Piano Lecture Recital) ณ ห้อง 215 วิทยาลัยดนตรี มหาวิทยาลัยรังสิต ในวันที่ 17 ธันวาคม พ.ศ. 2561
 - 4.2 การเขียนอธิบายเชิงวิชาการในวิทยานิพนธ์ นำเสนอเกี่ยวกับแนวทางการบรรเลงและแนวทางการฝึกซ้อมของบทเพลงโซนาตาหมายเลข 14

ผลการวิจัย

บทเพลงโซนาตาหมายเลข 14 ประกอบด้วย 3 ท่อน ได้แก่ ท่อนที่ 1 มอลโตอัลเลโกร ในกุญแจเสียงซีไมเนอร์ ใช้สังคีตลักษณะโซนาตา ส่วนท่อนที่ 2 อะดาโจ ในกุญแจเสียงอีแฟล็ตเมเจอร์ และท่อนที่ 3 อัลเลโกร อัสซายิ ในกุญแจเสียงซีไมเนอร์ ใช้สังคีตลักษณะรอนโดเหมือนกัน จากการวิเคราะห์บทเพลงโซนาตาหมายเลข 14 ทั้งหมด 6 ประเด็นในด้านการเทคนิคการบรรเลง ได้แก่ การนำเสนอแนวทำนองเพลง โน้ตระดับ การเลือกใช้นิ้ว ความเข้มเสียง การควบคุมลักษณะเสียง และการใช้เพดัล พร้อมทั้งผู้วิจัยยังได้นำเสนอแนวทางการฝึกซ้อมของบทเพลง โดยสามารถสรุปผลวิจัยได้ดังนี้

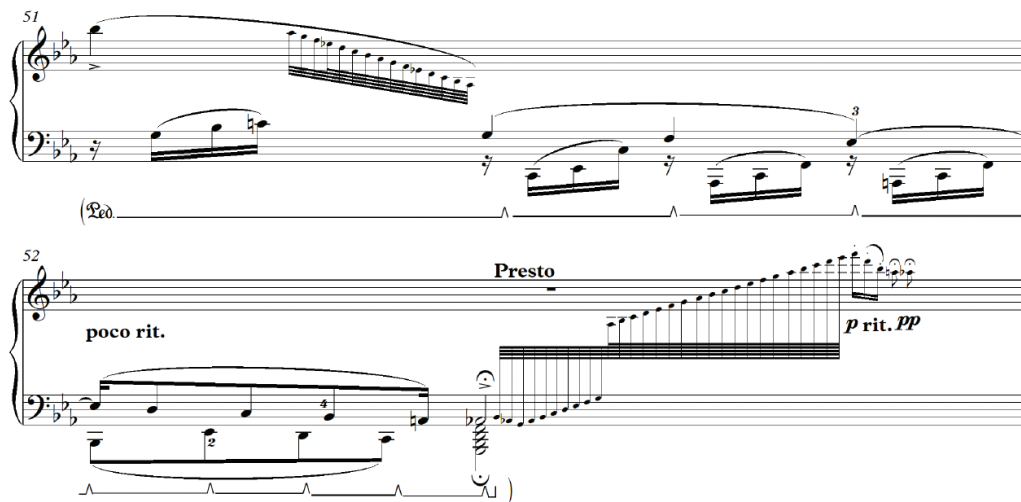
1. การตีความและวิเคราะห์เทคนิคการบรรเลงของบทเพลงโซนาตาหมายเลข 14

การนำเสนอแนวทำนองเพลง การเล่นแนวทำนองให้ชัดเจนเป็นสิ่งสำคัญ โดยท่อนที่ 1 แนวทำนองพบโมทีฟเออยู่ตลอดทั้งเพลง ซึ่งมีการใช้วิธีปรับระดับเสียงของโมทีฟให้ต่างออกไป เช่น บทเพลงเริ่มต้นทำนองหลักที่ 1 ด้วยโมทีฟเอเล่นด้วยความเข้มเสียงดัง และพบโมทีฟเออีกครั้งห้องที่ 5 ปรับไปเล่นบนโดมินันท์ เป็นต้น บริเวณที่พบโมทีฟเอเล่นประกอบด้วยเสียงประสานแบบเทคนิคลีลาสอดประสานซึ่งเป็นโน้ตสามพยางค์มีทิศทางเคลื่อนที่ลงพบลักษณะแบบนี้ในช่วงเชื่อม 1 ของตอนนำเสนอ และในตอนพัฒนา ผู้วิจัยเล่นเสียงประสานให้เบาลงตามลักษณะการเคลื่อนที่ลงจะทำให้ได้ยินเสียงของโมทีฟเอได้ชัดเจนมากยิ่งขึ้น (ตัวอย่างที่ 1)



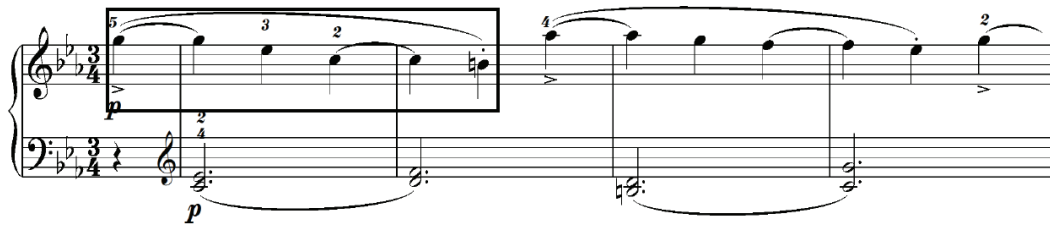
ตัวอย่างที่ 1 โมทีฟเอและเสียงประสานแบบเทคนิคลีลาสอดประสาน ท่อนที่ 1 ห้องที่ 21-22
ที่มา : Richard Epstein, ed., *Mozart Nineteen Sonatas for the Piano Book II*
(New York: G. Schirmer, 1986).

ท่อนที่ 2 แนวทำนองเล่นด้วยมือขวา ขำ ๆ ส่วนใหญ่เล่นเป็นเลกาโต้ต่อเนื่องกัน มีโน้ตระดับปรากฏบนแนวทำนองหลากหลายที่ และพบการเล่นแนวทำนอง 2 แนวบนมือขวาในบางช่วง ซึ่งพบการเล่นลักษณะนี้ในบางช่วงของท่อนที่ 1 เช่นกัน ควรเล่นแนวทำนองสำคัญให้ชัดเจน ผู้วิจัยเอียงข้อมือไปทางด้านขวาเล็กน้อยโดยเฉพาะเมื่อต้องเล่นแนวทำนองสำคัญด้วยนิ้ว 4-5 เพื่อช่วยในการเล่นแนวทำนองสำคัญให้ชัดเจนได้มากขึ้น ในบริเวณตอน A' ห้องที่ 51-52 แนวทำนองพบโน้ตที่คล้ายกับคาเดนซาสั้นๆ ผู้วิจัยเล่นให้ช้าลงเล็กน้อยบริเวณเริ่มต้นของโน้ตหัวเล็กของห้องที่ 51 ส่วนห้องที่ 52 มีการกำกับให้เล่นอย่างเปรสโตหรือเร็วมาก ผู้วิจัยจึงเล่นด้วยความรวดเร็วตั้งแต่เริ่มต้น (ตัวอย่างที่ 2)



ตัวอย่างที่ 2 โมทีฟเอและเสียงประสานแบบเทคนิคลีลาสอดประสาน ท่อนที่ 2 ห้องที่ 51-52
ที่มา : Richard Epstein, ed., *Mozart Nineteen Sonatas for the Piano Book II*
(New York: G. Schirmer, 1986).

ท่อนที่ 3 แนวทำนองพโมที่ฟัจหะ โดยตอน A ปรากฏการเล่นด้วยจ้งหะขัดอยู่ตลอดทั้งตอน ซึ่งเป็นเทคนิคการประพันธ์เพลงพิเศษที่โมสาร์ทใช้เพื่อให้บทเพลงเคลื่อนที่พุ่งไปข้างหน้า การเล่นบริเวณนี้แนวทำนองมือขวาควรได้ยินชัดเจนเรียบเนียนต่อเนื่องกัน อีกทั้งผู้วิจัยเล่นระวังไม่ให้เสียงประสานมือซ้ายบนจ้งหะหนักดังกว่าแนวทำนองมือขวา เพื่อให้ทำนองมือขวาและเสียงประสานมือซ้ายดำเนินต่อเนื่องเสมือนเป็นแนวเดียวกัน นอกจากนี้ บริเวณท้ายของแต่ละพโมที่ฟัจหะผู้เล่นเสียงประสานมือซ้ายปล่อยพร้อมกับมือขวา ไม่ได้ค้างเสียงประสานมือซ้ายให้ยาวทั้งห้องแม้ว่าจะเป็นโน้ตตัวขาวประจุ (ตัวอย่างที่ 3)



ตัวอย่างที่ 3 โมที่ฟัจหะและจ้งหะขัด ท่อนที่ 3 ห้องที่ 1-4

ที่มา : Richard Epstein, ed., *Mozart Nineteen Sonatas for the Piano Book II*
(New York: G. Schirmer, 1986).

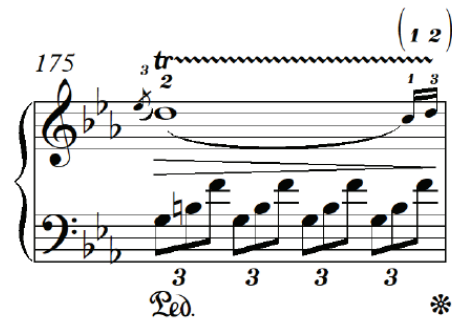
โน้ตระดับปรากฏอยู่ทุกท่อนของบทเพลงโซนาตาหมายเลข 14 โดยผู้วิจัยได้มีการใช้นิ้วแตกต่างจากโน้ตอ้างอิงในบางที่ เช่น ทริลของท่อนที่ 1 ห้องที่ 2 โน้ตเพลงจากต้นฉบับได้ใช้นิ้ว 2 4 3 1 2 แต่ผู้วิจัยเลือกใช้นิ้ว 2 3 2 1 2 เพราะช่วยส่งเสริมให้เล่นทริลออกมาได้ง่ายให้เสียงคมชัดและเล่นความยาวของโน้ตได้เท่ากันมากกว่า (ตัวอย่างที่ 4)



ตัวอย่างที่ 4 การเลือกใช้นิ้วของทริล ท่อนที่ 1 ห้องที่ 2

ที่มา : Richard Epstein, ed., *Mozart Nineteen Sonatas for the Piano Book II*
(New York: G. Schirmer, 1986).

ทริลยาวในท่อนที่ 1 ห้องที่ 175 ผู้วิจัยยังได้เปลี่ยนการใช้นิ้วบริเวณท้ายของทริลจาก 1 3 เป็น 1 2 เพราะทำให้เล่นทริลได้สิ้นไหล แต่ควรคำนึงถึงโน้ตตัวสุดท้ายของห้องให้มีน้ำหนักเบาว่าโน้ตตัวก่อนหน้า (ตัวอย่างที่ 5) นอกจากนี้ การเล่นทริลยาวบริเวณนี้ควรผ่อนคลายข้อมือ ช่วงแขน และกล้ามเนื้อหัวไหล่เพื่อส่งเสริมให้เล่นทริลยาวได้ง่ายมากขึ้น



ตัวอย่างที่ 5 การเปลี่ยนการใช้นิ้วของทริล ท่อนที่ 1 ห้องที่ 175

ที่มา : Richard Epstein, ed., *Mozart Nineteen Sonatas for the Piano Book II*
(New York: G. Schirmer, 1986).

ในบทเพลงโซนาตาหมายเลข 14 ยังมีการเปลี่ยนใช้นิ้วต่างจากต้นฉบับในบริเวณอื่น ๆ อีกด้วย เช่น เปลี่ยนการใช้นิ้วเพื่อให้เล่นโน้ตหรือคอร์ดถัดไปได้สะดวกมากขึ้น และเปลี่ยนเพื่อเล่นโน้ตที่เป็นเลกาโตให้ต่อเนื่องกันได้ง่ายมากขึ้น เป็นต้น

ผู้วิจัยมีการใช้ความเข้มเสียงเพิ่มเติมจากที่โน้ตอ้างอิงระบุไว้ในบางที่ เช่น บริเวณโน้ตอาร์เปจิโอและโน้ตไลบันไดเสียง ผู้วิจัยเล่นเบาลงทีละน้อยและดังขึ้นทีละน้อยตามทิศทางการเคลื่อนที่ของโน้ต บริเวณแนวทำนองซีเควนซ์เป็นโน้ตสูงขึ้นเรื่อย ๆ ผู้วิจัยเล่นให้ดังขึ้นเล็กน้อย แม้ว่าโน้ตอ้างอิงไม่มีการเปลี่ยนเครื่องหมายความเข้มเสียง และบริเวณที่มีการเล่นซ้ำของทั้งแนวทำนองและเสียงประสาน ซึ่งอาจซ้ำในช่วงเสียงเดียวกันหรือต่างกัน ผู้วิจัยเล่นความเข้มเสียงให้ต่างกันเล็กน้อย เพื่อสร้างความแตกต่างและความน่าสนใจให้กับประโยคเพลง เป็นต้น

การควบคุมลักษณะเสียง ผู้วิจัยพิจารณาการเล่นสเลอร์เพิ่มเติมเล็กน้อย แม้ว่าโน้ตอ้างอิงไม่ได้ระบุไว้ก็ตาม เช่น บริเวณท่อนที่ 1 ห้องที่ 56 บนคอร์ดมือซ้าย โดยเล่นให้เสียงคอร์ดหลังเบากว่าคอร์ดแรก โดยคอร์ดมือซ้ายเล่นลักษณะนี้ทำให้โน้ตโครมาติกแนวทำนองบนมือขวาต่อมา สามารถเล่นด้วยเสียงเบาได้อย่างชัดเจนอีกด้วย (ตัวอย่างที่ 6)



ตัวอย่างที่ 6 การเปลี่ยนการใช้นิ้วของทริล ท่อนที่ 1 ห้องที่ 56

ที่มา : Richard Epstein, ed., *Mozart Nineteen Sonatas for the Piano Book II*
(New York: G. Schirmer, 1986).

นอกจากนี้ มีการใช้เพดิลเพิ่มเติมจากโน้ตอ้างอิงบางช่วง แต่ไม่ให้เกิดความคมชัดของแนวทำนองที่เล่น สดกกาโต และเล่นไม่เนื่องกัน (Non-Legato) เช่น ท่อนที่ 1 ห้องที่ 29 ผู้วิจัยเพิ่มการเหยียบเพดิลบนโน้ตตัวแรกของ ห้องนี้พร้อมกับคอร์ดโน้ตตัวกลมในมือซ้าย ปลอยเพดิลออกเมื่อโน้ตมือขวาเปลี่ยนไปเล่นสดกกาโต (ตัวอย่างที่ 7)



ตัวอย่างที่ 7 การเปลี่ยนการใช้โน้ตของทริล ท่อนที่ 1 ห้องที่ 29

ที่มา : Richard Epstein, ed., *Mozart Nineteen Sonatas for the Piano Book II*
(New York: G. Schirmer, 1986).

การใช้เพดิลเพิ่มเติมจากโน้ตอ้างอิงในท่อนแรกและท่อนสุดท้ายของบทเพลง ส่วนใหญ่ผู้วิจัยใช้บริเวณที่กำกับให้เล่นเสียงดัง ดังมาก และฟอร์ทซันโด เพื่อช่วยให้โน้ตบริเวณนั้นมีความก้องกังวานและเสริมให้มีพลังมากขึ้น ส่วน ท่อนที่ 2 ผู้วิจัยยังได้ใช้เพดิลเพิ่มเติมอยู่โดยตลอดทั้งเพลง จุดประสงค์เพื่อต้องการเชื่อมเสียงของทั้งแนวทำนองและ เสียงประสาน โดยผู้วิจัยได้เปลี่ยนเพดิลเมื่อเปลี่ยนคอร์ดของเสียงประสาน อย่างไรก็ตาม บางบริเวณมีการเปลี่ยน เพดิลทุกจังหวะหรือให้กระชั้นยิ่งกว่านั้น แม้ว่าจะมีคอร์ดเดียวกันเล่นต่อเนื่องกัน เนื่องด้วยต้องการให้เสียงของแนว ทำนองมีความชัดเจน

นอกจากนี้ บางบริเวณของบทเพลงมีการเล่นโดยให้ความรู้สึกอ่อนหวาน สดใส และผ่อนคลาย สลับกับให้ ความรู้สึกดุตัน หนักแน่น เข้มแข็ง และตึงเครียด เช่น บริเวณที่มีเครื่องหมายกำกับให้เล่นแบบคันตาปิลพร้อมทั้งเล่น เทคนิคข้ามมือ ซึ่งให้ความรู้สึกที่อ่อนหวานและทำให้จินตนาการได้ถึงคน 2 คนกำลังสนทนาโต้ตอบกัน ต่อมาบทเพลง เปลี่ยนมาให้ความรู้สึกดุตันต่างจากก่อนหน้า โดยแนวทำนองเปลี่ยนไปเล่นโน้ตคู่แปดแบบโครมาติก เล่นดังขึ้นทีละ น้อยไปดัง อีกทั้งยังเล่นฟอร์ทซันโด หลังจากนั้นบทเพลงกลับมาให้ความรู้สึกที่อ่อนหวานอีกครั้ง

2. แนวทางการฝึกซ้อมของบทเพลงโซนาตาหมายเลข 14

จากการวิเคราะห์เรื่องแนวทางการฝึกซ้อมบทเพลงโซนาตาหมายเลข 14 ทั้ง 3 ท่อน ผู้วิจัยได้สรุปแนวทาง การฝึกซ้อมของ 8 เทคนิคที่พบในบทเพลง สรุปได้ดังนี้ โน้ตอาร์เปจ โครซั่มแบบคอร์ดแท่งหรือซั่มโน้ตเป็นกลุ่ม เล่นพร้อมกัน บริเวณโน้ตอาร์เปจแบบคู่แปดต้องซั่มเรื่องความแม่นยำของการขยับตำแหน่งมือ ส่วนโน้ตประดับ ควร เลือกใช้นิ้วที่แข็งแรงในการเล่น โดยสามารถซั่มแยกเฉพาะส่วนโน้ตประดับออกมาก่อน ต่อมาการเล่นข้ามมือ ควร ซั่มแยกเฉพาะมือที่เล่นเทคนิคข้ามมือ เพื่อทำให้เกิดการจดจำของกล้ามเนื้อ ด้านโน้ตไล่แบบบันไดเสียง สามารถ ซั่มไล่บันไดเสียงซีไมเนอร์และอีแฟล็ตไมเจอร์ โดยซั่มให้มีการควบคุมลักษณะเสียงที่แตกต่างกันได้ และโน้ตขั้นคู่

สามต่อเนืองกัน ควรเล่นให้เสียงออกมาเท่ากันและชัดเจน สามารถใช้แบบฝึกหัดจากแฮนอน หมายเลข 50⁹ ช่วยในการฝึกซ้อมเพิ่มเติมได้

การเล่นแนวทำนอง 2 แนวในมือขวา เล่นและจดจำเสียงของเฉพาะส่วนแนวทำนองสำคัญเท่านั้นก่อน หลังจากนั้นซ้อมมือขวาที่มีแนวทำนองพร้อมกับแนวอื่นที่อยู่ในมือเดียวกัน พร้อมทั้งสังเกตและซ้อมน้ำหนักของนิ้วที่เล่นแนวทำนอง รวมทั้งการถ่วงน้ำหนักข้อมือไปทางแนวทำนองสำคัญ ส่วนการเล่นแนวทำนอง 2 แนวในมือซ้าย พบบริเวณที่มีการใช้โน้ตเพเดิล ซึ่งมักเป็นโน้ตแนวบน ต้องระวังน้ำหนักของนิ้ว 1 ที่เล่นโน้ตแนวบนซึ่งควรเล่นให้คงที่ และผู้วิจัยถ่วงน้ำหนักข้อมือไปทางโน้ตแนวล่างเล็กน้อย สุดท้ายการเล่นความเข้มเสียง โดยเฉพาะความเข้มเสียงดัง ผู้วิจัยซ้อมการใช้น้ำหนักจากแขนและการโน้มตัวเข้าหาเปียโน โดยใช้น้ำหนักจากแขนและการโน้มตัวมากหรือน้อย ขึ้นอยู่กับระดับความดังของบริเวณนั้น

ผลสรุปการดำเนินการวิจัย / อภิปรายผล

การศึกษาค้นคว้าครั้งนี้ผู้วิจัยได้วิเคราะห์และตีความบทเพลงโซนาตาหมายเลข 14 ตามวัตถุประสงค์และขอบเขตของการวิจัย ทั้งด้านเทคนิคการบรรเลงและแนวทางฝึกซ้อม ซึ่งแสดงให้เห็นว่าบางบริเวณของบทเพลงมีการเล่นโดยให้ความรู้สึกอ่อนหวาน สดใส และผ่อนคลาย สลับกับให้ความรู้สึกดุดัน หนักแน่น เข้มแข็ง และตึงเครียด เนื่องด้วยโซนาตาหมายเลข 14 นี้อยู่ในกุญแจเสียงซีไมเนอร์ จึงมีลักษณะต่างจากโซนาตาบทอื่น ๆ ของโมสาร์ทที่ส่วนใหญ่อยู่ในกุญแจเสียงเมเจอร์ ซึ่งให้ความรู้สึกสนุกสนานและสดใส โดยสอดคล้องกับปานใจ จุฬาพันธุ์ ที่ได้กล่าวไว้ว่า บทเพลงโซนาตาที่อยู่ในกุญแจเสียงไมเนอร์ จะมีลักษณะแตกต่างออกไป คือ เศร้า เศร้าขม เต็มไปด้วยอารมณ์รุนแรง¹⁰

การเล่นแนวทำนองให้ชัดเจนเป็นสิ่งสำคัญ เช่น ท่อนที่ 1 ควรเล่นโมทีฟเอให้ชัดเจน และบริเวณที่มีการเล่นแนวทำนอง 2 แนวบนมือขวาในบางช่วงของท่อนที่ 1 และ 2 ควรเล่นแนวทำนองสำคัญให้ชัดเจน และท่อนที่ 3 แนวทำนองพบโมทีฟจังหวะและจังหวะขัด ผู้วิจัยเล่นระวังไม่ให้เสียงประสานมือซ้ายบนจังหวะหนักดังกว่าแนวทำนองมือขวา ซึ่งเป็นไปตามลักษณะดนตรีของโมสาร์ทโดยอ้างอิงจาก ณรุทธิ์ สุทธิจิตต์¹¹ นั่นคือ ดนตรีของโมสาร์ทมีลักษณะที่สดใส มีความไพเราะ และมีแนวทำนองเพลงเด่นชัด โดยเฉพาะในบทเพลงโซนาตา มีการนำแนวทำนองที่ไพเราะเด่นชัดไปพัฒนาใช้ในรูปแบบที่แตกต่างกันไป ทำให้เกิดความน่าสนใจในบทเพลง

อีกทั้งการเล่นแนวทำนองให้ชัดเจนส่งผลต่อการเลือกใช้การควบคุมลักษณะเสียง และการเลือกใช้เพเดิลเพิ่มเติม โดยผู้วิจัยเลือกใช้การควบคุมลักษณะเสียงบนแนวเสียงประสานเพิ่มเติมจากโน้ตอ้างอิงเล็กน้อย เพื่อให้แนวทำนองที่เล่นต่อมามีความชัดเจน เช่น บริเวณท่อนที่ 1 ห้องที่ 56 ได้เล่นสเลอร์เพิ่มเติมบนคอร์ดมือซ้าย ทำให้โน้ตโครมาติกแนวทำนองบนมือขวาต่อมา สามารถเล่นด้วยเสียงเบาได้อย่างชัดเจน ส่วนการเลือกใช้เพเดิลเพิ่มเติม ผู้วิจัยได้เลือกใช้บางช่วงของบทเพลง โดยผู้วิจัยเลี่ยงการใช้เพเดิลบนแนวทำนองที่เล่นสตั๊กกาโต และเล่นแบบไม่เนืองกันเพื่อไม่ให้กระทบต่อความคมชัดของแนวทำนอง รวมทั้งบางบริเวณมีการเปลี่ยนเพเดิลทุกจังหวะหรือให้กระชั้นยิ่งกว่านั้น เนื่องจากต้องการให้เสียงของแนวทำนองมีความชัดเจน ซึ่งพบได้มากในท่อนที่ 2 บริเวณนี้ผู้วิจัยพิจารณาเหยียบเพเดิลไม่ถี่มาก อาจเหยียบเพียงแค่ครั้งหนึ่งของความถี่เพเดิล เพื่อทำให้เล่นบทเพลงลื่นไหลไม่ติดขัดและได้เสียงที่ต่อเนื่องเรียบเนียน

นอกจากนี้ การเล่นแนวทำนอง 2 แนวในมือขวา ซึ่งส่วนใหญ่แล้วบริเวณนี้เมื่อต้องเล่นแนวทำนองด้วยนิ้ว 4 หรือ 5 ผู้วิจัยจำเป็นต้องเอียงข้อมือไปทางขวาเล็กน้อย เนื่องจากเป็นนิ้วที่แข็งแรงน้อยกว่านิ้วอื่น ผู้วิจัยได้นำแนวคิด

9. Allan Small, ed., *Hanon-the Virtuoso Pianist in 60 Exercises*. 2nd ed. (Van Nuys, CA: Alfred Publishing, 1992), 94.

10. ปานใจ จุฬาพันธุ์, *วรรณกรรมเพลงเปียโน 1* (กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2551), 113.

11. ณรุทธิ์ สุทธิจิตต์, *สังคีตนิยม : ความซาบซึ้งในดนตรีตะวันตก*. พิมพ์ครั้งที่ 7. (กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2547), 185.

จากภาวไล ต้นจันทรพงศ์ ที่อธิบายไว้ว่า เมื่อพบแนวทำนองอยู่บนสุดในมือขวา สามารถเอียงนิ้วไปทางนิ้วก้อยเล็กน้อย และใช้น้ำหนักในการกดคีย์ของโน้ตแนวทำนองให้มากกว่าโน้ตตัวอื่น ๆ¹² อีกทั้งยังได้นำแนวคิดเรื่องการใช้นิ้วจากภาวไล ต้นจันทรพงศ์ มาใช้ด้วยเช่นกัน เขากล่าวว่า ตัวเลขนิ้วที่ถูกระบุไว้ในโน้ตอ้างอิงมักเป็นคำแนะนำการใช้เลือกนิ้วที่ดี แต่การเลือกใช้นิ้วยังคงขึ้นอยู่กับความถนัดส่วนตัวด้วย¹³ ซึ่งการเลือกใช้นิ้วจากโน้ตอ้างอิงของโซนาตาหมายเลข 14 ทั้งโน้ตระดับและบริเวณอื่น ๆ ทำให้เล่นบทเพลงได้ยากลำบากและไม่สามารถเล่นให้บทเพลงลื่นไหลได้ ผู้วิจัยจึงจำเป็นต้องเปลี่ยนนิ้ว เนื่องด้วยเล็งเห็นว่าการเลือกใช้นิ้วในแบบที่ผู้วิจัยเลือกสามารถทำให้เล่นบทเพลงได้คล่องและง่ายมากกว่า อีกทั้งช่วยย่นเวลาในการฝึกซ้อมด้วย สำหรับการเล่นโน้ตระดับ นอกเหนือจากการเลือกใช้นิ้วที่ดีแล้ว การผ่อนคลายร่างกายขณะเล่นก็ช่วยให้เล่นโน้ตระดับได้ง่ายมากขึ้นเช่นเดียวกัน

การเล่นความเข้มเสียงเพิ่มเติมจากโน้ตอ้างอิง ผู้วิจัยเล่นเบาลงทีละน้อยและดังขึ้นทีละน้อยตามทิศทางการเคลื่อนที่ของโน้ตอาร์เปจและโน้ตไลบันโดเสียง เช่น ท่อนที่ 1 ห้องที่ 65-70 ผู้วิจัยเสริมการเล่นแนวทำนองด้วยการเล่นให้เบาลงทีละน้อยตามโน้ตบันโดเสียงไล่ลง (ตัวอย่างที่ 8)



ตัวอย่างที่ 8 การเล่นเบาลงทีละน้อยตามโน้ตบันโดเสียงไล่ลง ท่อนที่ 1 ห้องที่ 65-71

ที่มา : Richard Epstein, ed., *Mozart Nineteen Sonatas for the Piano Book II*
(New York: G. Schirmer, 1986).

มอสโคส¹⁴ ได้พูดถึงประเด็นสำคัญเรื่องการเล่นความเข้มเสียงไว้ว่า แม้ว่าการเปลี่ยนความเข้มเสียงอย่างฉับพลันเป็นสิ่งที่โดดเด่นในดนตรียุคคลาสสิก แต่ก็ไม่ใช่ทุกครั้งที่จะเปลี่ยนความเข้มเสียงเช่นนี้เสมอไป บทเพลงยุคคลาสสิกอาจไม่ได้ระบุความเข้มเสียงแบบเบาลงทีละน้อยหรือดังขึ้นทีละน้อยลงบนโน้ตเพลงช่วงที่เล่นโน้ตไล่ลงหรือโน้ตไล่ขึ้น แต่ก็สามารถเล่นรูปแบบนี้ได้ในการแสดง จากตัวอย่างที่ 8 ข้างต้น สามารถตีความการเล่นความเข้มเสียงได้เป็น 2 กรณีตามมอสโคส นั่นคือ 1) เล่นเบาลงทีละน้อยบนโน้ตไล่ลงระหว่างการเปลี่ยนความเข้มเสียง หรือ 2) อาจเปลี่ยนความเข้มเสียงแบบฉับพลัน เช่น ห้องที่ 69-71 เปลี่ยนจากเล่น mf ไป f ในทันทีตามที่โน้ตระบุไว้ ซึ่งผู้วิจัยได้ตีความว่าบริเวณนี้เล่นเป็นแบบกรณีแรก นอกจากนี้ คาร์ล เซอร์นี ยังได้กล่าวไว้ว่า “ตามแนวทางการเล่นโดยทั่วไปช่วงโน้ตที่ไล่ขึ้นต้องเล่นดังขึ้นทีละน้อย และช่วงโน้ตที่ไล่ลงต้องเล่นเบาลงทีละน้อย”¹⁵

12. ภาวไล ต้นจันทรพงศ์, *บทเพลงทางแปรในวรรณกรรมเปียโนของเบโทเฟน: การแสดงดนตรีพร้อมบทวิเคราะห์* (กรุงเทพฯ : ธนาพรส, 2559), 33.

13. ภาวไล ต้นจันทรพงศ์, *บทเพลงทางแปรในวรรณกรรมเปียโนของเบโทเฟน: การแสดงดนตรีพร้อมบทวิเคราะห์* (กรุงเทพฯ : ธนาพรส, 2559), 25.

14. Petros Moschos, “Performing Classical-Period Music on the Modern Piano” (D.M.A. diss., City University London, 2006), 78.

15. Carl Czerny, *Complete Theoretical and Practical Piano Forte School: From the First Rudiment of Playing to the Highest and Most Refined State of Cultivation with the Requisite Numerous Examples Newly and Expressly Composed for the Occasion*. Vol.3. Trans by J.A. Hamilton. (London: R. Cocks, 1839), 15.

ส่วนแนวทางการฝึกซ้อม บริเวณโน้ตอาร์เปจิอ์ผู้วิจัยซ้อมแบบคอร์ดแท่งหรือซ้อมโน้ตเป็นกลุ่มเล่นพร้อมกัน 3-4 ตัวก่อน จากนั้นจึงเล่นตามโน้ตจริงในลำดับต่อมา ซึ่งวิธีนี้ทำให้นั้ที่เล่นแบบคอร์ดแท่งได้มีการเตรียมพร้อมเพื่อไปเล่นโน้ตอาร์เปจิอ์ ทั้งในด้านองศานิ้วและองศาข้อมือ ซึ่งด้านองศานิ้วและข้อมือที่ผู้วิจัยกล่าวถึงนี้ ขึ้นอยู่กับสรีระของแต่ละบุคคล ไม่อาจกำหนดตายตัวได้ เนื่องด้วยแต่ละคนมีความยาวของนิ้วที่ไม่เท่ากัน ผู้วิจัยแนะนำเลือกองศาของนิ้วและข้อมือที่ทำให้รู้สึกสบายขณะเล่นโน้ตอาร์เปจิอ์

แนวทำนอง 2 แนวในมือขวาและมือซ้าย เนื่องด้วยเป็นการเล่น 2 แนวในมือเดียวกัน จึงต้องเพิ่มความรู้สึกตระวังมากขึ้นในการฝึกซ้อม ข้อมือต้องถ่ายน้ำหนักไปทางแนวทำนองสำคัญ ควรซ้อมให้เกิดการจดจำของทั้งกลั้มนั้ รวมทั้งการจดจำของเสียงแนวทำนองให้ได้อย่างแม่นยำ สามารถซ้อมแยกเฉพาะส่วนแนวทำนองสำคัญออกมาก่อนได้ อีกทั้งผู้วิจัยยังเน้นการซ้อมแยกเฉพาะส่วนกับเทคนิคอื่น ๆ ด้วยเช่นกัน โดยซ้อมลักษณะนี้ซ้ำหลายครั้งจนเกิดความเคยชิน ได้แก่ ส่วนโน้ตประดับ และส่วนเทคนิคการเล่นข้ามมือ ซึ่งอภิชัย เลี่ยมทองได้พูดถึงวิธีการซ้อมลักษณะนี้ไว้ โดยหนึ่งในหลักการซ้อมดนตรีของเขา กล่าวว่านักดนตรีควรแบ่งช่วงของบทเพลงตามระดับความซับซ้อนของเทคนิค และระยะเวลาที่คาดว่าจะใช้ในการซ้อม และควรนำช่วงที่ยากของบทเพลงออกมาซ้อมเฉพาะจุด¹⁶

แนวทางการซ้อมความเข้มเสียง โดยเฉพาะความเข้มเสียงดัง ผู้วิจัยเลือกซ้อมย้ำ ๆ เพื่อต้องการให้กลั้มนั้เกิดอาการเคลื่อนไหวอริยาบถต่าง ๆ ของร่างกาย เพราะบริเวณนี้มีการใช้หลายส่วนของร่างกายประกอบในการเล่น ทั้งแรงจากนิ้วที่เล่นโน้ตบนคีย์ แรงการจากแขน การโน้มลำตัวเข้าหาเปียโน ยังรวมถึงไปเท้าที่ใช้เหยียบเพดัลเพื่อช่วยให้เสียงมีพลังและกังวานมากยิ่งขึ้น อีกทั้งบางบริเวณมีการเล่นเสียงดังในระดับที่ต่างกัน จึงมีการใช้น้ำหนักจากแขนและการโน้มตัวมากหรือน้อยต่างกันขึ้นอยู่กับระดับความดังของบริเวณนั้น ดังนั้น ผู้วิจัยจึงให้ความสำคัญกับการซ้อมให้ร่างกายจดจำและเคยชินกับการเคลื่อนไหวส่วนต่าง ๆ ของร่างกาย เพื่อทำให้สามารถเล่นเสียงดังในแบบที่ต้องการได้

สำหรับการซ้อมชิ้นคู่สามต่อเนื่องซึ่งผู้วิจัยเลือกนำแบบฝึกหัดจากแฮนอน หมายเลข 50 มาฝึกซ้อมเพิ่มเติม และการซ้อมโน้ตไล่แบบบันไดเสียง ควรเลือกซ้อมในกุญแจเสียงซีไมเนอร์และอีแฟล็ตเมเจอร์ซึ่งเป็นกุญแจเสียงที่พบในบทเพลงโซนาตาหมายเลข 14 รวมทั้งควรพิจารณาปรับการใช้นิ้วให้เหมาะสมกับกุญแจเสียง นอกจากนี้ การซ้อมโน้ตไล่แบบบันไดเสียง สามารถซ้อมให้มีการควบคุมลักษณะเสียงที่แตกต่างกัน ได้แก่ สตักกาโต เลกาโต และเล่นแบบไม่เนื่องกัน ซึ่งโจเซฟ เลวินได้แนะนำการซ้อมลักษณะนี้ไว้ เขากล่าวว่าความหลากหลายในการฝึกซ้อมเป็นเรื่องสำคัญมาก โดยสามารถเปลี่ยนวิธีการเล่นโน้ตไล่แบบบันไดเสียงได้หลากหลายแบบ ทั้งในอัตราจังหวะที่ต่างกัน หรือการควบคุมลักษณะเสียงที่ต่างกัน เช่น เลกาโต หรือสตักกาโต¹⁷

ทั้งนี้จากการทำการวิจัยและศึกษาในหัวข้อ การตีความและการฝึกซ้อมในบทเพลงโซนาตาหมายเลข 14 ในกุญแจเสียงซีไมเนอร์ เค. 457 ประพันธ์โดยโมสาร์ท ผู้วิจัยสามารถนำผลสรุปไปใช้ในการแสดงเปียโนประกอบการบรรยาย ในวันที่ 17 ธันวาคม พ.ศ. 2561 ณ ห้อง 215 ออดิทอเรียม วิทยาลัยดนตรี มหาวิทยาลัยรังสิต ได้อย่างยอดเยี่ยม อีกทั้งมีผู้สนใจเข้าร่วมเป็นจำนวนมาก

ข้อเสนอแนะ

จากผลการศึกษาหัวข้อเรื่อง การตีความและการฝึกซ้อมในบทเพลงโซนาตาหมายเลข 14 ในกุญแจเสียงซีไมเนอร์ เค. 457 ประพันธ์โดยโมสาร์ท ผู้ที่สนใจศึกษาบทเพลงเดียวกันสามารถใช้นั้ฉบับอื่น ๆ มาทำการศึกษาเพิ่ม

16. อภิชัย เลี่ยมทอง, “หลักสำคัญสำหรับการฝึกซ้อมดนตรีเพื่อประสิทธิภาพสูงสุด,” *วารสารดนตรีรังสิต มหาวิทยาลัยรังสิต* ปีที่ 7, ฉบับที่ 1 (มกราคม – มิถุนายน 2555): 33.

17. Josef Lhevinne, *Basic Principles in Piano/forte Playing* (New York: Dover Publications, 1972), 44.

เต็มได้ เช่น จากสำนักพิมพ์จี. เฮนเล เวอร์แลก (G. Henle Verlag) ซึ่งเป็นโน้ตฉบับดั้งเดิม (Urtext Edition) และจากสำนักพิมพ์เอบีเอสเอ็ม (ABRSM) เป็นต้น อีกทั้งผลการศึกษางานวิจัยนี้สามารถใช้เป็นข้อมูลในการฝึกซ้อมและการแสดง พร้อมทั้งประยุกต์เป็นแนวทางการวิเคราะห์และตีความให้กับบทประพันธ์อื่นที่มีเทคนิคการบรรเลงคล้ายกัน เช่น โซนาตาทหมายเลข 8 ในกุญแจเสียงเอไมเนอร์ เค. 310 ประพันธ์โดยโมสาร์ท และแฟนตาซี ในกุญแจเสียงซีไมเนอร์ เค. 475 ประพันธ์โดยโมสาร์ท เป็นต้น นอกจากนี้ บทเพลงโซนาตาทหมายเลข 14 เป็นบทเพลงในยุคคลาสสิก งานวิจัยครั้งนี้จึงสามารถนำไปใช้เป็นประโยชน์ต่อผู้ที่สนใจศึกษาเพลงจากยุคเดียวกันไม่ว่าจะเป็นด้านการศึกษาทฤษฎีดนตรี ประวัติศาสตร์ดนตรี รวมถึงการประพันธ์เพลง

บรรณานุกรม

Bree, Malwine. *The Leschetizky Method: A Guide to Fine and Correct Piano Playing*.
New York: Dover Publications, 1997.

Chulapan, Panjai. *Piano Literature 1*. Bangkok: Chulalongkorn University Press, 2008.
ปานใจ จุฬารัตน์. *วรรณกรรมเพลงเปียโน 1*. กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2551.

Czerny, Carl. *Complete Theoretical and Practical Piano Forte School: From the First
Rudiment of Playing to the Highest and Most Refined State of Cultivation with the
Requisite Numerous Examples Newly and Expressly Composed for the Occasion*.
Vol.3. Translated by J.A. Hamilton. London: R. Cocks, 1839.

Epstein, Richard, ed. *Mozart Nineteen Sonatas for the Piano Book II*. New York:
G. Schirmer, 1986.

Giesecking, Walter and Leimer, Karl. *Piano Technique*. Mineola, NY: Dover Publications, 1972.

Leamthong, Apichai. "Principle of Maximum Effective Practicing in Music." *Rangsit
Music Journal* 7, No.1 (January-June 2012): 29-39.

อภิชัย เลี่ยมทอง. "หลักสำคัญสำหรับการฝึกซ้อมดนตรีเพื่อประสิทธิภาพสูงสุด." *วารสารดนตรีรังสิต มหาวิทยาลัย
รังสิต* ปีที่ 7, ฉบับที่ 1 (มกราคม – มิถุนายน 2555): 29-39.

Lhevinne, Josef. *Basic Principles in Pianoforte Playing*. New York: Dover Publications, 1972.

Moschos, Petros. "*Performing Classical-Period Music on the Modern Piano*."
D.M.A. diss., City University London, 2006.

Mun, Kyoung Ah. "*A Performer's Analysis of Fantasia in C Minor, k. 475 and Sonata in
C minor, k. 457 by Wolfgang Amadeus Mozart, and Selected Etudes, Nos. 1, 4,
10, and 16 by Gyorgy Sandor Ligeti*." D.M.A. diss., Southwestern Baptist
Theological Seminary, 2013.

Pancharoen, Natchar. *Music Dictionary*. 4th ed. Bangkok: Kedkarat, 2011.

ณัชชา พันธุ์เจริญ. *พจนานุกรมศัพท์ดุริยางคศิลป์*. พิมพ์ครั้งที่ 4. กรุงเทพฯ : เกศกะรัต, 2554.

Premananda, Weerachat. “Repertoire for Improving Ability for Thai Pianist.” *Rangsit Music Journal* 5, No. 2 (July-December 2010): 5-19.

วีระชาติ เปรมานนท์. “บทเพลงเพื่อการพัฒนาศักยภาพสำหรับนักเปียโนไทย.” *วารสารดนตรีรังสิต* ปีที่ 5, ฉบับที่ 2 (กรกฎาคม – ธันวาคม 2553): 7.

Small, Allan, ed. *Hanon-the Virtuoso Pianist in 60 Exercises*. 2nd ed. Van Nuys, CA: Alfred Publishing, 1992.

Sudasna Na Ayudhya, Julmanee. “Comparative Analysis of Slow Movements in Wolfgang Amadeus Mozart’s and Ludwig Beethoven’s Piano Sonatas.” *Humanities Journal* 23, No. 2 (July-December 2016): 123-147.

จุฬมณี สุทัศน์ ณ อยุธยา. “การวิเคราะห์เปรียบเทียบท่อนช้าในเปียโนโซนาตาของว็อล์ฟกัง อะมาเดอุส โมซาร์ท และลุดวิก ฟาน เบโทเฟน.” *วารสารมนุษยศาสตร์* ปีที่ 23, ฉบับที่ 2 (กรกฎาคม – ธันวาคม 2559): 123-147.

Suttachitt, Narutt. *Music Appreciation in Western Music*. 7th ed. Bangkok: Chulalongkorn University Press, 2004.

ณรุทธ์ สุทธจิตต์. *สังคีตนิยม : ความซาบซึ้งในดนตรีตะวันตก*. พิมพ์ครั้งที่ 7. กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2547.

Tanchanpong, Pawalai. *Variations in Beethoven’s Piano Repertoire: Performance and Analytical Notes*. Bangkok: Thana Press, 2016.

ภาวไล ตันจันทรพงศ์. *บทเพลงทางแปรในวรรณกรรมเปียโนของเบโทเฟน: การแสดงดนตรีพร้อมบทวิเคราะห์*. กรุงเทพฯ : ธนาเพรส, 2559.

Tanchanpong, Pawalai. “Variations in Beethoven’s Piano Repertoire: Performance and Analytical Notes.” *Rangsit Music Journal* 12, No. 2 (July-December 2017): 103-110.

ภาวไล ตันจันทรพงศ์. “บทประพันธ์เพลงทางแปรในวรรณกรรมเปียโนของเบโทเฟน: การแสดงดนตรีพร้อมบทวิเคราะห์.” *วารสารดนตรีรังสิต มหาวิทยาลัยรังสิต* ปีที่ 12, ฉบับที่ 2 (กรกฎาคม – ธันวาคม 2560) : 103-110.

Wolf, Eugene K. “The Rediscovery Autograph of Mozart's Fantasy and Sonata in C Minor, k. 475/457.” *The Journal of Musicology* 10, no. 1 (Winter 1992): 3-47.

การตีความและเทคนิคการบรรเลงบทเพลง เรอเฟลต์ ด็อง โล ของเดอบุสซี INTERPRETATION AND PERFORMANCE TECHNIQUE ON DEBUSSY'S REFLETS DANS L'EAU

ณัฐรุจา ชุติวรรณโสภณ* NATRUJA CHUTIWANSOPON*
ปานใจ จุฬापันธุ์** PANJAI CHULAPAN**

บทคัดย่อ

บทความวิจัยนี้มีเนื้อหาเกี่ยวกับการตีความและลีลาการบรรเลงบทเพลง เรอเฟลต์ ด็อง โล ซึ่งเป็นผลงานสำหรับเปียโนโดยโคลด เดอบุสซี (ค.ศ.1862-1918) มีวัตถุประสงค์เพื่อทำความเข้าใจบทเพลงและนำไปพัฒนาทักษะในการบรรเลงบทเพลง เรอเฟลต์ ด็อง โล ให้ไพเราะยิ่งขึ้น อีกทั้งยังเพื่อนำไปวางแผนการฝึกซ้อมสำหรับการแสดงเดี่ยวเปียโนด้วย บทเพลงนี้ถือเป็นหนึ่งในบทเพลงที่สำคัญและมีชื่อเสียงของเดอบุสซี เนื่องจากมีเทคนิคการประพันธ์ที่ยากและแปลกใหม่ ประกอบไปด้วยทำนองที่ไพเราะสวยงามและมีการเคลื่อนไหวอย่างยืดหยุ่นเหมือนสายน้ำ ผู้วิจัยจึงต้องตีความ ฝึกซ้อม และกำหนดเทคนิคในการบรรเลง เพื่อที่จะสามารถสื่อสารบทเพลงนี้ให้ออกมาสมบูรณ์และตรงกับจุดมุ่งหมายของผู้ประพันธ์เพลงมากที่สุด ผลการวิจัยพบว่าการบรรเลงบทเพลงที่อยู่ในกระแสอิมเพรสชัน (Impressionism) ไม่ได้มีความท้าทายแค่เพียงในแง่ของเทคนิคการบรรเลงเท่านั้น แต่ยังรวมไปถึงการตีความและการสื่อสารทางอารมณ์ให้ผู้ชมสามารถจินตนาการถึงภาพเหล่านั้นตามได้ด้วย

คำสำคัญ : การแสดงเดี่ยวเปียโน/ เรอเฟลต์ ด็อง โล/ เดอบุสซี/ ลีลาการบรรเลงเปียโน

*นิสิตระดับปริญญาโทบัณฑิต คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 6480013635@student.chula.ac.th.

*M.F.A. Student, Faculty of Fine and Applied Arts, Chulalongkorn University, 6480013635@student.chula.ac.th.

**รองศาสตราจารย์ ดร., คณะศิลปกรรมศาสตร์, จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, panjai.c@chula.ac.th.

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

Receive 29/5/66, Revise 26/6/66, Accept 29/6/66

Abstract

This research article is about interpretation and performance practice of *Reflets dans l'eau* by Claude Debussy (1862-1918). The research aims to develop a performance skill for more beautiful sound in performance, also for create practice sessions for a piano recital. This piece is considered one of Debussy's most important and famous composition due to difficulties and new compositional techniques. The composition consists of a beautiful melody reflexing water. The researcher therefore has to interpret, practice, and formulate techniques for playing in order to be able to communicate and match the composer's purpose to the most. The results of the research showed the performance of compositions in Impressionism is not only challenging in terms of playing technique but also the interpretation and emotional communication conveyed to the audiences accordingly.

Keywords: Piano Recital/ Reflets dans l'eau/ Debussy/ Performance Practice

บทนำ

Reflets dans l'eau เป็นหนึ่งในเพลงจำนวน 6 บทในบทเพลงชุด *Images* ประพันธ์โดยโคลด เดอบุสซี (Claude Debussy, ค.ศ.1862-1918) ถือเป็นบทเพลงสำหรับเปียโนที่สำคัญและยิ่งใหญ่บทหนึ่ง เดอบุสซีประพันธ์เพลงนี้ในช่วงที่เขาเริ่มค้นพบโทนเสียงและเทคนิคใหม่ ๆ ในการประพันธ์เพลง โดยบทเพลงนี้หมายถึงแสงระยิบระยับที่ตกกระทบสะท้อนผิวน้ำ บรรยายถึงผิวน้ำที่ไม่นิ่ง มีการเคลื่อนไหวอย่างรวดเร็วซึ่งยากในการตีความและการควบคุมระดับเสียงให้มีความเหมาะสมต่อทำนองและความหมายของเพลง จึงจำเป็นอย่างยิ่งที่ต้องศึกษาบทเพลงอย่างละเอียดและครอบคลุม โดยเริ่มตั้งแต่ศึกษาชีวประวัติของผู้ประพันธ์เพลงเพื่อทำความเข้าใจอิทธิพลทางดนตรีที่มีต่อตัวเขา ศึกษาประวัติความเป็นมาของบทเพลง ทำความเข้าใจเทคนิคการบรรเลง รวมไปถึงวิเคราะห์และตีความการถ่ายทอดบทเพลง ผู้วิจัยมีความสนใจในผลงานชิ้นนี้เนื่องจากชื่นชอบดนตรีในกระแสอิมเพรชัน และผลงานชิ้นนี้สามารถสะท้อนแนวคิดของดนตรีกระแสอิมเพรชันจากทุก ๆ องค์ประกอบของบทเพลงได้เป็นอย่างดี ผู้วิจัยจึงได้ศึกษาบทเพลงนี้อย่างละเอียด เพื่อนำไปสู่การวางแผนทุกขั้นตอนก่อนการแสดงเดี่ยว และเพื่อให้สามารถถ่ายทอดบทเพลงนี้ออกมาได้อย่างสมบูรณ์ที่สุด

วัตถุประสงค์ของการวิจัย

1. เพื่อศึกษาประวัติของผู้ประพันธ์เพลงและความเป็นมาของบทเพลง
2. เพื่อนำเสนอการตีความและลีลาการบรรเลงบทเพลง
3. เพื่อศึกษาและทำความเข้าใจวิธีการฝึกซ้อมอย่างมีประสิทธิภาพ
4. เพื่อถ่ายทอดบทเพลงให้ออกมาไพเราะและตรงตามจุดมุ่งหมายของผู้ประพันธ์เพลงให้มากที่สุด

วิธีดำเนินการวิจัย

1. ศึกษาหาข้อมูลที่เกี่ยวข้องและวิเคราะห์บทเพลง
2. ฝึกซ้อมและเรียนรู้วิธีการซ้อมในรูปแบบต่าง ๆ เพื่อให้มีเกิดประสิทธิภาพสูงสุด
3. ประชาสัมพันธ์และจัดการแสดงผลงาน
4. นำเสนอผลงานในรูปแบบบทความวิจัยทางวารสารวิชาการ
5. จัดพิมพ์และนำเสนอเป็นรูปเล่มวิทยานิพนธ์

ผลการวิจัย

จากการศึกษา ตีความและฝึกซ้อม ผู้วิจัยได้รวบรวมข้อมูลประวัติความเป็นมาของผู้ประพันธ์เพลง ประวัติความเป็นมาของบทเพลง วิธีการบรรเลง รวมถึงวิธีการซ้อมในแต่ละส่วนของบทเพลงเพื่อเป็นแนวทางให้ผู้อ่านได้ศึกษา สามารถสรุปผลได้ดังนี้

1. ชีวประวัติของโคลด เดอบุสซี

โคลด เดอบุสซี คีตกวีชาวฝรั่งเศส ได้รับการยกย่องว่าเป็นผู้บุกเบิกดนตรีกระแสอิมเพรชัน (Impressionism) เดอบุสซีเริ่มแสดงให้เห็นถึงความเป็นเลิศด้านดนตรีตั้งแต่วัยเด็ก เขาเข้าเรียนเปียโนที่ Lavignac's Solfege Class ใน Paris Conservatory ที่ปารีสตั้งแต่อายุ 10 ปี ในปี ค.ศ.1874 เขาได้เริ่มเรียนดนตรีอย่างจริงจังโดยเปลี่ยนจากการ

เรียนเปียโนไปเรียนการประพันธ์เพลงแทน และสำเร็จการศึกษาเมื่ออายุ 22 ปี ต่อมาในปี ค.ศ.1888 เดอบุสซีได้มีโอกาสดินทางไปประเทศเยอรมนีเพื่อฟังดนตรีของริชาร์ด วากเนอร์ (Richard Wagner, ค.ศ.1813-1883) ที่มักใช้โน้ตโครมาติก (Chromatic note) และเสียงกระด้าง (Dissonance) อีกทั้งต้องใช้วงดนตรีขนาดใหญ่ในการบรรเลง ทำให้ผลงานในช่วงแรกของเดอบุสซีได้รับอิทธิพลในแง่ของลักษณะทางดนตรีและแนวคิดทางดนตรีของวากเนอร์ค่อนข้างมาก อย่างไรก็ตามในเวลาต่อมาเดอบุสซีก็เริ่มพัฒนาแนวคิดในการประพันธ์เพลงที่ต่างออกไปจากวากเนอร์ ผลงานของเดอบุสซีมีบรรยากาศที่อ่อนคลายมากขึ้น ซึ่งโดยส่วนใหญ่มักบรรยายถึงความสวยงามของธรรมชาติ แต่อาจกล่าวได้ว่าสิ่งหนึ่งที่เดอบุสซีคิดเหมือนวากเนอร์คือการค้นหาแนวทางการประพันธ์ดนตรีแบบใหม่ เพื่อหลีกเลี่ยงจากดนตรีในระบบอิงกัญญแลเสียง (Tonality) แบบเดิม เดอบุสซีได้กล่าวไว้ว่าโครงสร้างของบทเพลงที่ประกอบด้วยท่อนนำ (Exposition) ท่อนพัฒนา (Development) และท่อนย้อนกลับ (Recapitulation) เป็นความล้าสมัย เขาชอบบทเพลงขนาดสั้นที่มีความยืดหยุ่นของโครงสร้างมากกว่า¹

ปี ค.ศ.1889 ในงานแสดงนิทรรศการนานาชาติที่ปารีส เดอบุสซีมีโอกาสดูฟังการแสดงดนตรีกาเมลัน (Gamelan) วงดนตรีพื้นบ้านของอินโดนีเซีย ทำให้เขาได้รับอิทธิพลจากดนตรีกาเมลันเป็นอย่างมาก และนี่คือจุดเปลี่ยนสำคัญในผลงานของเขาซึ่งสะท้อนให้เห็นได้ในบทเพลงสำหรับเปียโนหลายชิ้น โดยเฉพาะอย่างยิ่งการเลือกใช้บันไดเสียงโฮลทอน (Whole-tone Scale) และบันไดเสียงเพนตาโทนิค (Pentatonic scale) มากกว่าบันไดเสียงเมเจอร์และไมเนอร์ รวมทั้งบันไดเสียงประดิษฐ์ (Artificial Scale) เพื่อหลีกเลี่ยงการให้ความสำคัญกับโน้ตนำ (Leading Note) ด้วย นอกจากนี้เดอบุสซียังมีความสนใจในการนำเกรกอเรียนโมด (Gregorian Mode) จากยุคกลาง (Medieval Period, ค.ศ.900-1450) มาเป็นส่วนประกอบในบทเพลงด้วย เขาได้นำส่วนประกอบเหล่านี้มาผสมผสานกับวรรณกรรมและจิตรกรรมที่เขาชื่นชอบ จึงทำให้เสียงดนตรีของเดอบุสซีโดดเด่นด้วยความมีอิสระและเป็นไปอย่างธรรมชาติ ชื่อเพลงของเดอบุสซีมักบอกเล่าถึงภาพที่เขาต้องการจะนำเสนอและมักทำให้ผู้ฟังคาดเดาเรื่องราวของเพลงนั้น ๆ ได้

ผลงานสำหรับเปียโนที่สำคัญ ได้แก่ *Clair de Lune (Moonlight), Pour le piano (Suite for Piano), Estampes for Piano, La mer, Reflets dans l'eau, Preludes for Piano Book 1 และ Book 2* เป็นต้น เนื่องจากเขาเป็นผู้นำในดนตรีกระแสสมัยใหม่ จึงทำให้เขามีอิทธิพลต่อผู้ประพันธ์เพลงในยุคศตวรรษที่ยี่สิบอีกหลายคน เช่น โมริส ราเวล (Maurice Ravel, ค.ศ.1875-1937) เบล่า บาร์ตอก (Béla Bartók, ค.ศ.1881-1945) และอิгор สตราวินสกี (Igor Stravinsky, ค.ศ.1882-1971)

2. ประวัติความเป็นมาของบทเพลง

Reflets dans l'eau เป็นหนึ่งในบทเพลงชุด *Images* ที่มีทั้งหมด 6 เพลง ได้รับการตีพิมพ์แบ่งออกเป็น 2 เล่ม เล่มละ 3 เพลง เล่มแรกถูกตีพิมพ์ในปี ค.ศ.1905 เล่มที่สองในปี ค.ศ.1907 ทั้งหมดมีความยาวรวมกัน 30 นาที บทเพลงนี้เป็นเพลงแรกใน *Images, Book I* ซึ่งประกอบไปด้วย *Reflets dans l'eau, Hommage à Rameau* และ *Mouvement* บทเพลงนี้ได้ถูกแสดงรอบปฐมทัศน์เมื่อวันที่ 3 มีนาคม ค.ศ.1906 ใน Société-National ผลงานชุดนี้ถือเป็นผลงานในช่วงท้ายของเดอบุสซี แต่งขึ้นขณะที่กำลังแก้ไขอุปรากรเรื่อง *Les Fêtes de Polymnie* ของฌ็อง-ฟีลิป ราโม (Jean-Philippe Rameau ค.ศ.1683-1764) และเขาได้ประพันธ์เพลงอีกบทคือ *Hommage à Rameau* เพื่อแสดงความเคารพต่อราโม ชื่อของบทเพลงทั้งสามบทในเล่มนี้เป็นชื่อที่สื่อความหมายเฉพาะซึ่งยังคงไม่แน่ชัดว่าได้รับแรงบันดาลใจมาจากที่ใด อย่างไรก็ตาม *Reflets dans l'eau* หมายถึงเงสะท้อนที่อยู่นิ่งบนผิวน้ำที่

1. Joseph Machlis and Kristine Forney, *The Enjoyment of Music*. 8th ed. (New York: W.W. Norton & Company, 1999), 334.

เดอบุสซีอาจได้รับแรงบันดาลใจมาจากจินตนาการ บทกวี หรือภาพวาดที่เขาชื่นชอบเป็นพิเศษ

บทเพลงนี้ถือเป็นอีกหนึ่งผลงานที่สำคัญของเดอบุสซี เนื่องจากนำเสนอลักษณะสำคัญของดนตรีฝรั่งเศสในยุคนี้ เช่น การใช้เสียงประสานที่คลุมเครือและเปลี่ยนแปลงอย่างรวดเร็ว นอกจากนั้นบทเพลงนี้ยังเป็นตัวอย่งของการค้นพบโทนเสียงใหม่ ๆ ในช่วงนี้ ถึงแม้ว่าในเวลาต่อมาจะมีการพัฒนาเทคนิคและโทนเสียงในลักษณะอื่นต่อไปอีกมากมายก็ตาม

3. ลักษณะบทเพลงและบทวิเคราะห์

บทเพลงนี้เป็นเพลงขนาดสั้นในอัตราจังหวะ Andantino molto² (Tempo rubato)³ ที่สามารถสะท้อนลักษณะสำคัญต่าง ๆ ของดนตรีในกระแสอิมเพรชันได้เป็นอย่างดี เป็นการนำเสนอเรื่องราวที่เกี่ยวข้องกับธรรมชาติ ภาพวาด หรือบทกวีอย่างคลุมเครือและไม่ชัดเจนมากนัก บทเพลงนี้ได้รับแรงบันดาลใจมาจากแสงและน้ำ จึงเต็มไปด้วยเทคนิคที่ทำให้จินตนาการได้ถึงภาพน้ำในลักษณะต่าง ๆ ทั้งสายน้ำ หาดน้ำ คลื่น และฝน เป็นต้น ผู้ประพันธ์เพลงได้สร้างภาพเหล่านี้ขึ้นโดยผ่านความชื่นชอบและรสนิยมอันเป็นเอกลักษณ์ของเขา เช่น การใช้บันไดเสียงเพนตาโทนิค บันไดเสียงโฮลทอน โมด (Mode) การใช้เสียงกระด้างหรือการไม่เกลานोटเพื่อให้เกิดความคลุมเครือของเสียงประสาน การใช้จังหวะขัด (Syncopation) การยืดหยุ่นของจังหวะ ซึ่งจะเห็นได้จากเครื่องหมายห่วงจังหวะที่เกิดขึ้นหลายครั้งในเพลงนี้ รวมถึงองค์ประกอบหลายอย่างในเพลงที่ถูกสร้างขึ้นอย่างอิสระ แม้กระทั่งสังคีตลักษณ์ (Form) ของเพลงนี้ด้วย อย่างไรก็ตาม เนื่องจากสังเกตได้ว่าในบทเพลงนี้มีทำนองหลัก 2 ทำนองเกิดขึ้นสลับกันทำให้สามารถอธิบายได้ว่าบทเพลงนี้อยู่ในสังคีตลักษณ์รอนโด ซึ่งวิเคราะห์ได้ดังนี้

ตารางที่ 1 ตารางวิเคราะห์การแบ่งตอนจากสังคีตลักษณ์แบบรอนโด

ตอน	เลขห้อง	อัตราจังหวะ
A (1st theme)	1-15	Andantino molto – Rit.
Transition ⁴	16-23	a Tempo - stringendo
B (2nd theme)	24-35	Mesuré - Rit.
A' (1st theme)	36-43	au Mouvt
Transition	44-48	En animant
B' (2nd theme)	49-71	En animant – au Mouvt – Rit. -Molto rit – au Mouvt (plus lent)
A'' หรือ Coda	72-95	Tempo1- Rit. - Lento

2. Andantino molto หมายถึง อัตราจังหวะปานกลาง ที่มีน้อยของอัตราความเร็วที่ค่อนข้างสบาย ไม่จริงจัง

3. Tempo rubato หมายถึง อัตราความเร็วไม่เคร่งครัด ให้ยืดหยุ่นได้ตามผู้เล่นเห็นสมควร

4. Transition คือ ช่วงที่เชื่อมตอนสำคัญ 2 ตอนในบทเพลง

บทเพลงเริ่มต้นด้วยโน้ตโทนิคและโดมินันท์ (Db และ Ab) โน้ตทั้งสองตัวทำหน้าที่เป็นโน้ตเพเดิล (Pedal point) เปรียบเสมือนผืนน้ำที่เงียบสงบ โน้ตในแนวบนเป็นคอร์ด Db เมเจอร์ทำหน้าที่สร้างเสียงประสานที่อบอุ่น แสดงออกถึงการแผ่ขยายของระลอกคลื่น เผยให้เห็นโน้ตในแนวกลาง (Ab - F - Eb) ที่เป็นทำนองหลักของเพลงนี้ โน้ตเชบัตหนึ่งชั้นที่เป็นทำนองหลักที่ถึงแม้จะมีเครื่องหมายให้หน่วงไว้ (Tenuto) แต่ก็ต้องถูกนำเสนอให้โดดเด่นออกมาด้วยการเคลื่อนไหวที่แตกต่าง เนื่องจากโน้ตสามตัวนี้สื่อถึงแสงหรือหยาดฝนที่ตกลงมากระทบกับผิวน้ำ ในบทเพลงพบการใช้โมทีฟซ้ำ ๆ กันหลายครั้ง เพื่ออธิบายถึงการสะท้อนกันไปมาของแสงหรือการย้อนกลับของสายน้ำ



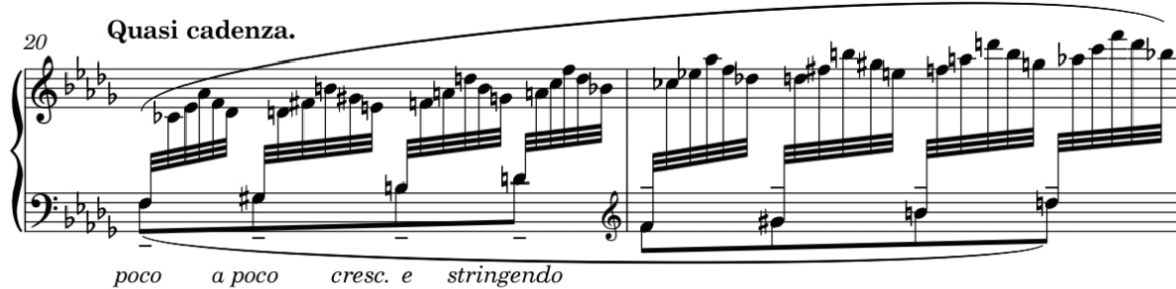
ตัวอย่างที่ 1 *Reflets dans l'eau* ห้องที่ 1-3 ตอน A
ที่มา : ผู้วิจัย

ช่วงเชื่อม (Transition section) เริ่มจากห้องที่ 16 ซึ่งถูกขยายอย่างชัดเจนด้วยบันไดเสียงเพนตา-โทนิค ทั้งในมือซ้ายและมือขวาที่เกิดการเคลื่อนทำนองแบบสวนทางกัน (Contrary motion) โน้ตเชบัตสองชั้นบรรยายถึงน้ำที่ไหลลงมากระทบกับก้อนหิน โดยมีกลุ่มโน้ตอาร์เปจิโอที่เล่นอย่างรวดเร็ว (ห้องที่ 18-19) เปรียบเหมือนแสงแดดแวววาวกระทบผิวน้ำ



ตัวอย่างที่ 2 *Reflets dans l'eau* ห้องที่ 16-19 ช่วงเชื่อม 1
ที่มา : ผู้วิจัย

หนึ่งในสิ่งสำคัญที่นำเสนอความเป็นอิมเพรชันคือเสียงกระด้าง (Dissonance) ผู้ประพันธ์เพลงได้สร้างเสียงกระด้างจากการการใช้โน้ตทาบแก้ ทาบเจ็ด หรือทาบสิบเอ็ด โน้ตเหล่านี้ถูกใช้งานอย่างอิสระ ทั้งเสียงประสานและเสียงกระด้างในผลงานนี้สามารถเกิดขึ้นและจบได้ในตัวเองโดยไม่ต้องอาศัยการดำเนินคอร์ดหรือโครงสร้างใด ๆ ในห้องที่ 20 มีการใช้คอร์ดทาบแก้อย่างต่อเนื่องในรูปแบบของอาร์เปจ พร้อมกับเครื่องหมาย Quasi cadenza เพื่อให้ผู้แสดงยืดหยุ่นจังหวะได้ตามความรู้สึกของน้ำที่กำลังเคลื่อนไหว



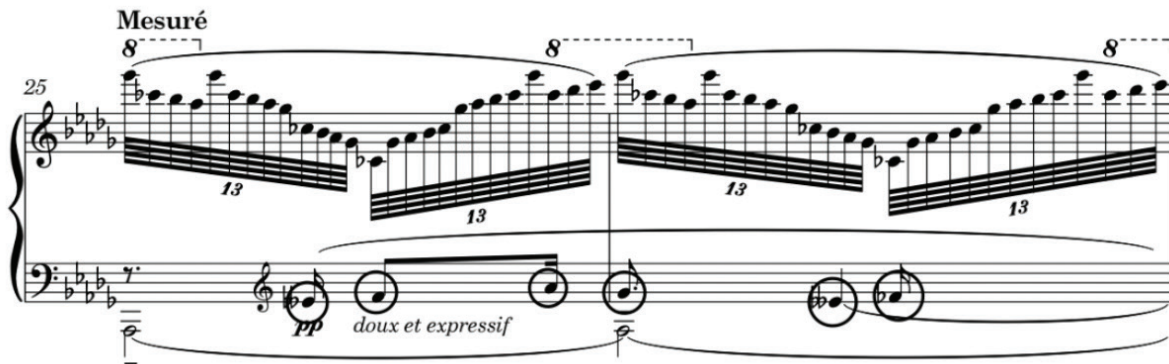
ตัวอย่างที่ 3 *Reflets dans l'eau* ห้องที่ 20-21 การใช้คอร์ดทาบแก้
ที่มา : ผู้วิจัย

นอกจากนั้นเดอบุสซียังเลือกใช้โน้ตโครมาติกเพื่อแสดงให้เห็นถึงการต่อต้านการใช้โครงสร้างคอร์ดแบบปกติ ด้วย ห้องที่ 9-10 มีการใช้โน้ตโครมาติกในแนวเบส โดยมีโน้ตในแนวบนบรรยายเสียงหยดน้ำที่ค่อย ๆ ตกลงมา



ตัวอย่างที่ 4 *Reflets dans l'eau* ห้องที่ 9-11
ที่มา : ผู้วิจัย

ห้องที่ 24 เข้าสู่ตอน B โน้ตมือขวาที่เป็นอาร์เปจิอรรายถึงภาพกระแสน้ำที่ไหลอย่างรวดเร็วในระดับเสียงเบามาก (ppp) แสดงถึงการแพร่กระจายของคลื่นมากมายบนผิวน้ำ ทำนองหลักที่สองนี้ปรากฏขึ้นในแนวเสียงกลางของห้องที่ 25 มีลักษณะเด่นอยู่ที่รูปแบบของจังหวะและบันไดเสียงโซลโทน

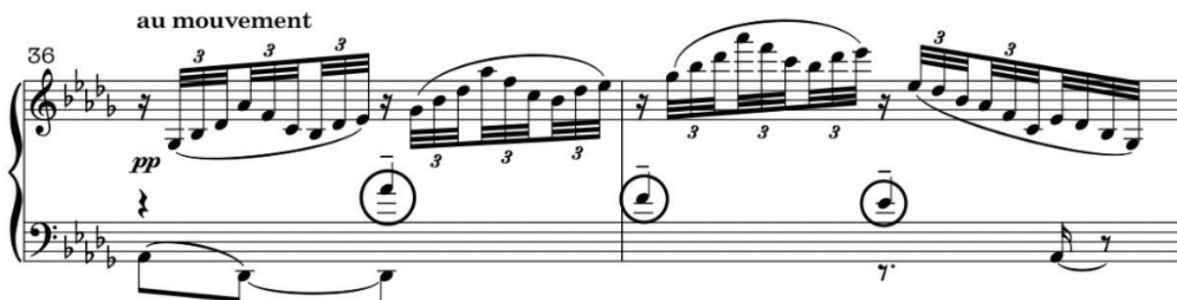


ตัวอย่างที่ 5 *Reflets dans l'eau* ห้องที่ 25-26

ที่มา : ผู้วิจัย

จากตัวอย่างที่ 5 จะเห็นได้ว่ามีโน้ต Ab กลับมาเป็นโน้ตเพเดิลอีกครั้ง ซึ่งครั้งนี้มีความยาวถึง 10 ห้อง (ห้องที่ 25-35) โดยปกติแล้วการใช้โน้ตเพเดิลสามารถพบได้ทั่วไปในดนตรีตะวันตก แต่เดอบุสซีมักใช้บ่อยกว่าเมื่อเทียบกับผู้ประพันธ์เพลงคนอื่น ๆ และโน้ตเพเดิลของเขามักมีความยาวมากเป็นพิเศษ เนื่องจากต้องการรักษาความคลุมเครือของเสียงไว้

ตอน A กลับมาอีกครั้งในห้องที่ 36 เนื่องจากการกลับมาของทำนองหลัก แต่ในครั้งนี้มือขวามีรูปแบบการบรรเลงที่แตกต่างออกไป ห้องที่ 36-43 เป็นการบรรเลงอาร์เปจิแบบคอร์ดแตก (Broken chord) เผยให้เห็นถึงท่วงทำนองที่น่าประทับใจของทำนองหลักที่บรรเลงโดยมือซ้าย

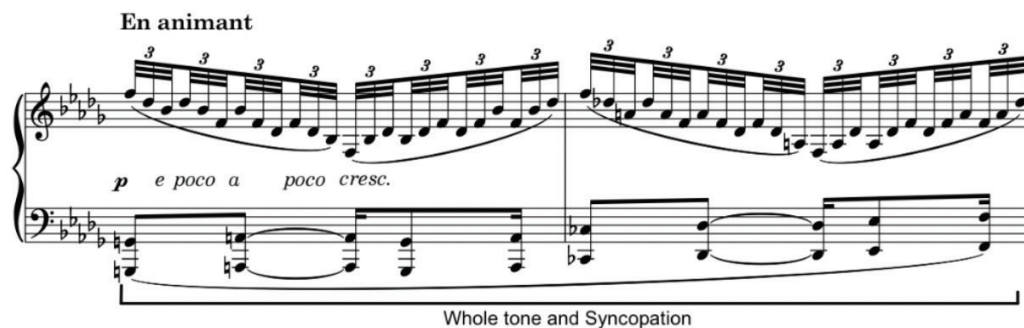


ตัวอย่างที่ 6 *Reflets dans l'eau* ห้องที่ 36 ตอน A2

ที่มา : ผู้วิจัย

อาร์เปจยังคงดำเนินต่อไปจนเข้าสู่ช่วงเชื่อมครั้งที่สอง (ห้องที่ 44) แต่ในครั้งนี้นี้เกิดแนวทำนองคู่แปดที่น่าสนใจในมือซ้าย คือการใช้บันไดเสียงเต็มขาคืนในรูปแบบจังหวะขัด

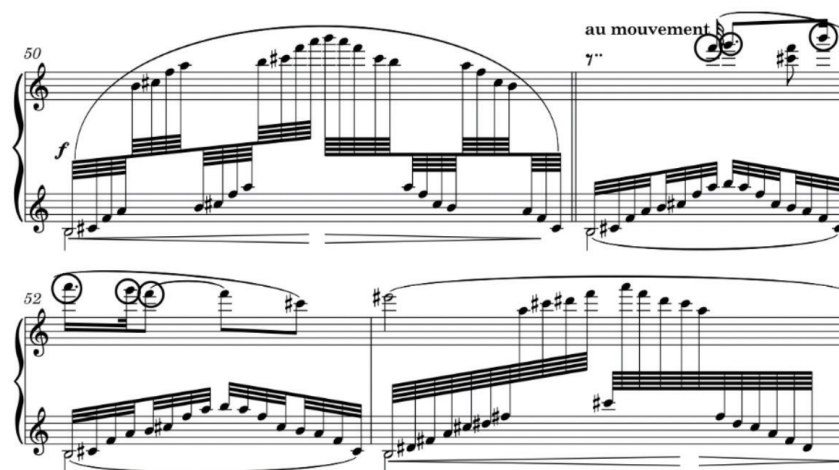
รูปแบบจังหวะในเพลงนี้เต็มไปด้วยจังหวะขัดและการหน่วงจังหวะ อีกทั้งยังมีการเปลี่ยนอัตราจังหวะและความเร็วจังหวะอยู่บ่อยครั้ง ทั้งจากการเปลี่ยนในแต่ละตอนและการเปลี่ยนอย่างกะทันหันภายในห้องเดียวกัน รูปแบบจังหวะจึงเป็นหนึ่งในสิ่งที่ทำให้เพลงนี้โดดเด่นด้วยความคลุมเครือและไม่สม่ำเสมอ



ตัวอย่างที่ 7 *Reflets dans l'eau* ห้องที่ 44-45

ที่มา : ผู้วิจัย

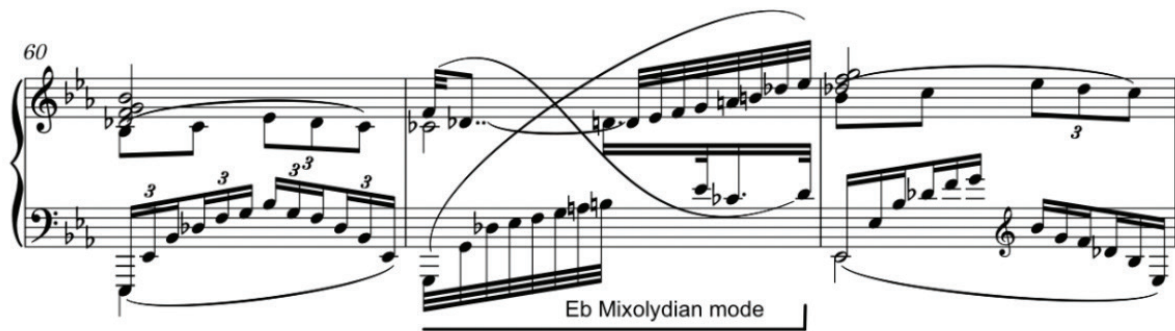
ห้องที่ 49 กลับเข้ามาสู่ตอน B2 อีกครั้ง และทำนองหลักที่สองกลับมาในห้องที่ 51 โดยย้ายไปอยู่ที่แนวบนในไดนามิกที่เบาและจังหวะที่ช้าลง (au mouvement) ตอน B2 นี้มีขนาดยาวที่สุดในเพลงเนื่องจากกำลังจะเดินทางเข้าไปสู่จุดสูงสุด ที่เป็นการบรรเลงอาร์เปจพร้อมกันทั้งสองมือในระดับเสียงดังมาก (ff) ในขณะที่มือซ้ายยังคงบรรเลงอาร์เปจต่อไปเรื่อย ๆ เพื่อบรรยายถึงคลื่นที่เพิ่มขึ้นอย่างต่อเนื่อง



ตัวอย่างที่ 8 *Reflets dans l'eau* ห้องที่ 51-53 ทำนองหลักใน B2

ที่มา : ผู้วิจัย

เอกลักษณ์อีกประการหนึ่งในบทเพลงของเดอบุสซีคือการนำโมดมาเป็นองค์ประกอบ ในห้องที่ 61 พบ Eb มิกโซลิเดียนโมดที่ผู้ประพันธ์เพลงใช้เป็นส่วนหนึ่งของประโยคที่บรรยายถึงคลื่นที่กำลังจะสงบในไม่ช้า



ตัวอย่างที่ 9 *Reflets dans l'eau* ห้องที่ 61 Eb มิกโซลิเดียนโมด
ที่มา : ผู้วิจัย

จากการศึกษาและฟังบทเพลงนี้ละเอียดมากขึ้น ผู้วิจัยพบว่าแนวทำนองของเดอบุสซีมักมีขนาดสั้นและสอดประสานกันอย่างไม่มิกวเกณฑ์ ขณะเดียวกันทำนองหลักทั้งสองก็สลับกันกลับมาเพียงบางส่วนเท่านั้น ตัวอย่างในห้องที่ 67-69 แนวทำนองที่หนึ่งกลับถูกแทรกด้วยอาร์เปโจในกุญแจเสียงที่ไม่เกี่ยวข้อง ทำให้ผลงานของเดอบุสซีเป็นเหมือนการประดับประดาด้วยชิ้นส่วนเล็ก ๆ หลายส่วนมาต่อกัน



ตัวอย่างที่ 10 *Reflets dans l'eau* ห้องที่ 65-69
ที่มา : ผู้วิจัย

ห้องที่ 72 มีการปรากฏตัวของทำนองหลัก ทำให้ตอน A ครั้งสุดท้ายกลับมาอีกครั้ง หรืออาจเรียกได้ว่าเป็นโคดา (Coda) ในบทเพลงนี้มีหลายประโยคที่มีเนื้อดนตรีที่บางเบาหรือมีเครื่องหมายกำกับให้เล่นช้าลงทีละน้อย (Ritardando) ก่อนเริ่มประโยคใหม่ เพื่อให้ผู้ฟังรู้สึกผ่อนคลายและได้พักหายใจ เช่นเดียวกับในช่วงนี้ของบทเพลงที่

โน้ตส่วนมากเป็นโน้ตที่มีคีย์ยาวและอัตราจังหวะช้า ก็เพื่อให้ผู้ฟังรู้สึกโดนสะกด และรู้สึกถึงภาพของน้ำพร้อมภาพสะท้อนต่าง ๆ ก่อนจบเพลงลงด้วยความรู้สึกสงบ

70 *sempre pp* **Tempo I**
(en retenant jusqu'à la fin)

74

79 *rit.* *un peu en dehors* *pp* *ppp* **Lent**
(dans une sonorité harmonieuse et lointaine)

ตัวอย่างที่ 11 *Reflets dans l'eau* ตอนโคดา
ที่มา : ผู้วิจัย

4. เทคนิคและวิธีการซ้อม

ถึงแม้ว่าดนตรีในกระแสมือประชันจะมีองค์ประกอบต่าง ๆ ที่มาจากการด้นสด และมีความเป็นอิสระมากกว่าเดิม แต่เทคนิคที่ใช้ในบทเพลงก็ยังคงยากและต้องใช้ความแม่นยำในการบรรเลงมาก อีกทั้งผู้ประพันธ์เพลงยังได้เขียนกำหนดวิธีการเล่นที่ชัดเจนไว้อีกด้วย ผู้บรรเลงจึงควรศึกษาและตีความเพลงโดยละเอียด ในบทเพลงนี้เดอบุสซีได้ใช้เทคนิคการประพันธ์เพลงมากมายเพื่อให้เกิดการเคลื่อนไหวของน้ำ รูปแบบจังหวะชัดหรือการหน่วงจังหวะถูกนำมาใช้เพื่อแสดงภาพของน้ำที่ละเอียดอ่อน ทำนองสั้น ๆ ถูกดัดแปลงไปในรูปแบบต่าง ๆ การใช้เทคนิคอาร์เปจ การรูดเสียง โน้ตสั้นยาว ขึ้นคู่ทาบเก้า คอร์ดกว้าง หรือแม้กระทั่งการให้ความสำคัญกับความดังเบา ก็ล้วนเป็นความท้าทายของการบรรเลงและส่งผลต่อความไพเราะทั้งสิ้น

เนื่องจากต้องบรรเลงโน้ตที่เร็วซึ่งเป็นขั้นคู่ที่อยู่ห่างไกลกัน อีกทั้งยังต้องมีความเรียบและลื่นไหล จึงต้องมีการฝึกซ้อมแบบฝึกหัดเพิ่มเติมเพื่อเพิ่มความแข็งแรงของนิ้ว ในปี ค.ศ.1915 เดอบุสซีได้เริ่มประพันธ์บทเพลงประเภทเอตูด (Études) ขึ้นทั้งหมด 12 บท เพื่อนำเสนอความสำเร็จของเขาในฐานะนักประพันธ์เพลงและนักเปียโน บทเพลงทุกบทมุ่งเน้นฝึกเทคนิคเพียงเทคนิคเดียว บทที่มีเทคนิคที่สอดคล้องกับ *Reflets dans l'eau* มากที่สุดคือ *Étude 11 pour les arpèges composés*

Étude 11 pour les arpèges composés ถูกประพันธ์ขึ้นสำหรับฝึกฝนเทคนิคการเล่นอาร์เปจ ทั้งโน้ตรูปแบบจังหวะ ลักษณะเสียง หรือแม้กระทั่งระดับเสียงของทั้งสองเพลงมีความคล้ายคลึงกันมาก เหตุใดบทนี้จึงเหมาะที่จะนำมาใช้ฝึกซ้อมควบคู่กันไปกับบทเพลงนี้ สำหรับโน้ตอาร์เปจหรือคอร์ดแตก สามารถซ้อมด้วยคอร์ดแบบแท่ง (Block chord) ควบคู่ไปด้วยจะทำให้คล่องมากขึ้น ฝึกซ้อมกับเมโทรโนมให้มีความมั่นใจและตรงจังหวะ เพื่อการโฟกัสโน้ตหรือโน้ตให้ถูกต้อง แต่ควรใช้อย่างระมัดระวัง การซ้อมด้วยจังหวะช้า ๆ จะทำให้สามารถค้นหาจังหวะที่เหมาะสมและสามารถควบคุมได้ อีกทั้งยังช่วยให้สามารถสังเกตได้ว่าโน้ตไหนไม่แข็งแรงและแก้ไขได้อย่างตรงจุด ทั้งนี้ก็เพื่อทำให้เกิดความผ่อนคลายในการบรรเลงมากขึ้น ซึ่งความผ่อนคลายก็เป็นเรื่องสำคัญในการถ่ายทอดเพลงนี้ด้วยตามที่ ดร.คริสโตเฟอร์ จันวอง ให้สัมภาษณ์ไว้ว่า *Relaxation คืออีกหนึ่งปัจจัยสำคัญในการดึงทำนองออกมา โน้ตจะไม่เรียบ สม่่าเสมอถ้าหากมือของเราเกร็ง การถ่ายเทบางโน้ตไปให้อีกมือหนึ่งช่วยเล่นจะทำให้ผ่อนคลายมากขึ้น*⁵

แนวทำนองในเพลงนี้มีลักษณะสั้น ๆ จึงยากต่อการบรรเลงให้มีความต่อเนื่องกันและโดดเด่นออกมา ผู้วิจัยฝึกซ้อมให้มีความเข้าใจในรูปร่างของทำนองและสามารถจำเสียงของแนวทำนองได้อย่างแม่นยำ ซ้อมแนวบรรเลงประกอบให้มีความมั่นใจด้วยจึงจะสามารถโฟกัสกับแนวทำนองได้อย่างเต็มที่ การฟังเพลงช้า ๆ ก็จะช่วยให้อุ่นชินกับเสียงประสานในเพลงได้เป็นอย่างดี

เนื่องจากไม่มีการเขียนเครื่องหมายบ่งบอกการใช้โน้ตหรือเพดิลอย่างชัดเจนในบทเพลงของเดอบุสซีทำให้ผู้วิจัยต้องพิจารณาด้วยตัวเอง บางช่วงอาจต้องสร้างเสียงประสานที่คลุมเครือเพื่อบ่งบอกถึงเอกลักษณ์ของบทเพลง บางช่วงอาจต้องแสดงทำนองออกมาอย่างชัดเจน แท้จริงแล้วเพดิลถูกใช้อย่างแตกต่างกันออกไป แม้กระทั่งเปียโนแต่ละหลังก็ให้เสียงที่แตกต่างกัน เพราะฉะนั้นสิ่งสำคัญคือการฟังและตัดสินใจตามความเหมาะสมของทำนองและเสียงประสานที่เกิดขึ้น

บทเพลงที่มีความหมายถึงภาพบางอย่างล้วนยากที่จะสื่อสารออกมาให้ผู้ฟังเกิดจินตนาการตามได้ การตีความหรือการหาบรรยากาศที่เหมาะสมให้กับตนเองได้ก็เป็นเรื่องยาก การยึดจังหวะบางครั้งช้า บางครั้งเร็ว ถ้าทำมากเกินไปก็ทำให้ฟังแล้วรู้สึกติดขัด ไม่ลื่นไหล ดังนั้นนอกจากจะให้ความสนใจในเรื่องการซ้อมด้านเทคนิคแล้ว ควรให้ความสำคัญกับการตีความบทเพลงด้วย การจินตนาการนึกถึงธรรมชาติก็เป็นแนวทางหนึ่งที่ทำให้สามารถเล่นได้เป็นอย่างดีและมีความสุขมากขึ้น ผู้วิจัยคิดว่าช่วงไหนของเพลงหมายถึงน้ำในลักษณะใด เช่น เป็นหยดน้ำ ฝน ลำธาร คลื่น ก้อนเมฆ หรือการจินตนาการแสงที่ส่องกระทบน้ำ

ผลสรุปการดำเนินการวิจัย

จากการศึกษาวิจัยพบว่าเดอบุสซีเป็นกวีคนสำคัญที่สุดของดนตรีกระแสอิมเพรชัน อิทธิพลทางดนตรีวรรณกรรมและจิตรกรรมทำให้เขาสร้างสรรค์ผลงานที่เต็มไปด้วยจินตนาการและบรรยากาศที่สวยงามขึ้น บทเพลง *Reflets dans l'eau* เป็นบทเพลงที่สะท้อนความเป็นเดอบุสซีและความเป็นอิมเพรชันได้ครบถ้วน เต็มไปด้วยลักษณะเด่นของดนตรีในยุคนี้ ทั้งทำนองที่ไพเราะ เสียงประสาน การใช้จังหวะ ความคลุมเครือ และการสร้างภาพจินตนาการจากเสียง และด้วยเหตุผลเหล่านี้ผู้วิจัยจึงวางแผนการซ้อมและเลือกเทคนิคที่เหมาะสมเพื่อควบคุมเสียงให้มีคุณภาพ แสดงภาพของน้ำที่ไหลให้เรียบและสม่ำเสมอ และนำเสนอสิ่งต่าง ๆ ที่ผู้ประพันธ์เพลงต้องการสื่อออกมาได้อย่างชัดเจน นอกจากนั้นผู้วิจัยยังต้องศึกษาค้นคว้าถึงประวัติความเป็นมาของบทเพลง ประวัติของผู้ประพันธ์เพลง อิทธิพลที่มีผลต่อผู้ประพันธ์เพลง จนมีความเข้าใจและซาบซึ้ง เพื่อสามารถถ่ายทอดบทเพลงออกมาได้อย่าง

5. คริสโตเฟอร์ จันวอง แมคคิกแกน, “ปัญหาในการบรรเลงเพลง *เรอเฟลต์ ด็อง โล,*” สัมภาษณ์โดย กิตติวัฒน์ แสงประทีป, 19 เมษายน 2565.

ไพบราะ การวิจัยครั้งนี้ส่งผลให้การตีความบทเพลง การฝึกซ้อม การเข้าใจวิธีการนำเสนอ ไปถึงการพัฒนาเทคนิคเป็นไปอย่างมีประสิทธิภาพและทำให้การบรรเลงเป็นไปอย่าง ลื่นไหลและเป็นธรรมชาติมากยิ่งขึ้น

ข้อเสนอแนะ

1. แนวทางในการบรรเลงครั้งนี้ไม่เพียงแต่เป็นการบรรเลงเพลง *Reflets dans l'eau* เท่านั้น ผู้ที่สนใจบรรเลงเพลงอื่น ๆ ของเดอบุสซีหรือบทเพลงอื่นในกระแสมิวสิคโรแมนติกก็สามารถใช้เป็นแนวทางการตีความเพื่อฝึกซ้อมและออกแสดงได้เช่นกัน
2. ผู้ที่ต้องการบรรเลงบทเพลง *Reflets dans l'eau* สำหรับการแสดงเดี่ยวเปียโนสามารถอ่านข้อมูลจากบทความนี้เป็นแนวทางในการศึกษาบทเพลงเพื่อตีความการบรรเลงและฝึกซ้อมได้

บรรณานุกรม

Chulapan, Panjai. *Piano Literature 1*. Bangkok: Chulalongkorn University Press, 2008.

ปานใจ จุฬาพันธ์. *วรรณกรรมเพลงเปียโน 1*. กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2551.

Chulapan, Panjai. “Basic Principles in Pianoforte Playing and Piano Questions Answer.” *Rangsit Music Journal* 9, no. 1 (January – June 2014): 47-54.

ปานใจ จุฬาพันธ์. “หลักพื้นฐานในการบรรเลงเปียโน และ การบรรเลงเปียโนพร้อมคำถามคำตอบ.” *วารสารดนตรีรังสิต* ปีที่ 9, ฉบับที่ 1 (มกราคม – มิถุนายน 2557): 47-54.

Debussy, Claude. *Image, Book I*. Paris: Durand, 1905.

Park, Sun Hye. “Elements of Impressionism Evoked in Debussy and Ravel’s *Reflets dans l’eau* and *Jeux d’eau*: The Theme of Water.” PhD diss., University of Washington, 2012, 38-59.

Trakulhun, Wiboon. *Twentieth-Century Music*. Bangkok: Chulalongkorn University Press, 2015.

วิบูลย์ ตระกูลฮุน. *ดนตรีศตวรรษที่ 20*. กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2558.

Zhang, Huan-Hao. “Analysis of the Artistic Technique and Performance Skills of Debussy’s *Reflets dans l’eau*.” *Atlantis Press*, Vol.183 (2018): 365-367.

Janwong McKigan, Christopher. “Problems in playing the song *Reflets dans l’eau*.” Interview by Kitiwat Sangprathip. April, 19, 2022.

คริสโตเฟอร์ จันวอง แมคคิกแกน. “ปัญหาในการบรรเลงเพลง *เรอเฟลต์ ด็อง โล*.” สัมภาษณ์ โดย กิติวัฒน์ แสงประทีป. 19 เมษายน 2565.

การตีความและเทคนิคการบรรเลงบทเพลง วันเดอเรอร์แฟนตาซี ของชูเบิร์ต INTERPRETATION AND PERFORMANCE TECHNIQUE ON SCHUBERT'S WANDERER FANTASY

ภัทรภณ วงษ์สรรพ* PATTARAPHON WONGSUN*
ปานใจ จุฬารักษ์** PANJAI CHULAPAN**

บทคัดย่อ

บทความนี้เป็นบทความวิจัยนำเสนอแนวทางการตีความและเทคนิคการบรรเลงบทเพลงสำหรับเปียโน วันเดอเรอร์แฟนตาซี (*Wanderer Fantasy*) ประพันธ์โดยฟรานซ์ ชูเบิร์ต (ค.ศ.1797-1828) มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษา วิเคราะห์ตีความบทเพลง และจัดการปัญหาเกี่ยวกับการฝึกซ้อมเทคนิคเพื่อการบรรเลงที่ถูกต้อง ผลการวิจัยพบว่าบทเพลงนี้มีคุณค่าและท้าทายความสามารถของนักเปียโนเนื่องจากมีเทคนิคขั้นสูงที่ผู้บรรเลงต้องฝึกฝนให้แม่นยำ เช่น การบรรเลงบันไดเสียง อาร์เปจและชิ้นคู่ รวมถึงอัตราความเร็วต่าง ๆ อีกด้วย นอกจากเทคนิคแล้ว มีเรื่องของอารมณ์และความรู้สึกที่ต้องตีความให้ถูกต้องตามบริบทเนื่องจากการนำบทกวีที่น่าสนใจมาประกอบ ผู้วิจัยได้ศึกษาบทประพันธ์และตีความพร้อมกับฝึกซ้อมเทคนิคการบรรเลงที่ถูกต้องเพื่อสื่อสารบทเพลงได้มีประสิทธิภาพตามที่ผู้ประพันธ์เพลงกำหนดไว้

คำสำคัญ : การบรรเลงเปียโน/ ฟรานซ์ ชูเบิร์ต/ วันเดอเรอร์แฟนตาซี

*นิสิตระดับปริญญาโทบัณฑิต คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, golf1261612@gmail.com.

*M.F.A. Student, Faculty of Fine and Applied Arts, Chulalongkorn University, golf1261612@gmail.com.

**รองศาสตราจารย์ ดร., คณะศิลปกรรมศาสตร์, จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, panjai.c@chula.ac.th.

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

Receive 21/3/66, Revise 25/4/66, Accept 25/5/66

Abstract

This research article presents guidelines for interpretation and performance technique on *Wanderer Fantasy* for piano by Franz Schubert (1797-1828), aiming to interpret and analyze the composition for rectification of the performance and manage technical problems during practice sessions. The composition is valuable and challenging for the pianists on account of advanced playing techniques including scales, arpeggios, intervals, and passages in different tempi. Moreover, emotion and feeling need to be properly considered since an interesting poem had been involved. Therefore, the researcher has studied and practiced the composition thoroughly to convey the whole performance with perfection.

Keywords: Piano Performance/ Franz Schubert/ *Wanderer Fantasy*

บทนำ

บทเพลงสำหรับเดี่ยวเปียโน *Wanderer Fantasy* ที่ซูเบิร์ตประพันธ์ขึ้นถือว่าเป็นบทเพลงประเภทแฟนตาซี (Fantasy) ที่มีความสำคัญต่อนักเปียโนและด้านวรรณกรรมเพลงเปียโนเป็นอย่างยิ่ง เนื่องจากเป็นบทเพลงที่มีโครงสร้างที่ซับซ้อนและแตกต่างจากบทเพลงอื่น อีกทั้งยังมีเทคนิคการบรรเลงขั้นสูงหลายประการ รวมทั้งการบรรเลงที่ต่อเนื่องประมาณ 25 นาทีโดยไม่หยุดพัก

บทเพลงประเภทแฟนตาซีได้รับนิยมอย่างมากในยุคโรแมนติกซึ่งผู้ประพันธ์เพลงมักปล่อยให้รูปแบบของบทเพลงดำเนินไปอย่างอิสระตามจินตนาการของตนเอง ไม่ยึดติดกับโครงสร้างในรูปแบบเดิม ๆ รวมถึงมีการใช้เทคนิคขั้นสูงมากกว่าบทเพลงประเภทอื่น *Wanderer Fantasy* จึงกลายเป็นบทเพลงที่มีสีสันที่หลากหลาย มีความท้าทายสำหรับผู้บรรเลงในการตีความและถ่ายทอดบทเพลงให้ถูกต้องตามเจตนารมณ์ของผู้ประพันธ์เพลง ผู้วิจัยได้ศึกษาและวิเคราะห์บทเพลง *Wanderer Fantasy* รวมถึงวรรณกรรมที่เกี่ยวข้อง ฝึกซ้อมและแสดงบทเพลงนี้ร่วมกับบทเพลงอีกจำนวนหนึ่งในการแสดงเดี่ยวเปียโนซึ่งจัดขึ้นเมื่อวันที่ 15 ธันวาคม พ.ศ.2565 ณ Tongsuang's Concert Salon and Gallery ใช้เวลาในการแสดงทั้งหมดประมาณ 1 ชั่วโมง 12 นาที

วัตถุประสงค์ของการวิจัย

1. เพื่อศึกษาชีวประวัติของซูเบิร์ต
2. เพื่อวิเคราะห์และตีความบทเพลง *Wanderer Fantasy*
3. เพื่อบรรเลงบทเพลงได้ไพเราะและใช้เทคนิคได้อย่างถูกต้อง
4. เพื่อแสดงผลงานการแสดงเดี่ยวเปียโนต่อหน้าสาธารณชน

วิธีการดำเนินการวิจัย

1. ค้นคว้าชีวประวัติของผู้ประพันธ์เพลงและวรรณกรรมที่สอดคล้อง
2. รวบรวมข้อมูลพร้อมวิเคราะห์บทประพันธ์ที่ใช้ในงานวิจัย
3. วางแผนในการฝึกซ้อมและแก้ไขปัญหาก่อนการแสดง
4. แสดงผลงาน
5. สรุปผลและนำเสนอสรุปเล่มวิทยานิพนธ์

ผลการวิจัย

จากการศึกษาวิจัย สามารถสรุปผลที่เกี่ยวกับบทเพลง *Wanderer Fantasy* ในด้านของชีวประวัติผู้ประพันธ์เพลง ประวัติบทเพลง การวิเคราะห์ตีความและเทคนิคการบรรเลงได้ดังต่อไปนี้

1. ชีวประวัติและแนวการประพันธ์เพลงของฟรานซ์ ซูเบิร์ต

ฟรานซ์ ซูเบิร์ต (Franz Schubert, ค.ศ.1797-1828) เกิดในเขตชานเมืองเวียนนา เริ่มเรียนดนตรีโดยเรียนไวโอลินกับบิดาและเรียนคีย์บอร์ดกับพี่ชาย จากนั้นระหว่างปี ค.ศ.1808-1813 ซูเบิร์ตได้เข้าเป็นนักร้องวงประสานเสียงประจำราชสำนักที่กรุงเวียนนา และได้เข้ารับการศึกษาศึกษาที่โรงเรียนฝึกหัดนักร้องเพื่อราชสำนัก ต่อมาในปี ค.ศ.1815 เมื่อเขาอายุได้ 18 ปี ได้ประพันธ์เพลงร้องออกมาจำนวนมาก เรียกได้ว่าเป็นปีที่ผลิตเพลงร้องออกมามากที่สุดถึง 145

เพลงจากเพลงร้องที่เขาประพันธ์ไว้ทั้งหมด 600 บท

ในปี ค.ศ.1821 ชีวิตซูเบิร์ตเริ่มเปลี่ยนแปลงไปในทิศทางที่ดีขึ้น มีคนจำนวนมากจ้างให้เขาประพันธ์เพลงเต้นรำเพื่อใช้สังสรรค์ ทำให้เพลงของเขาถูกบรรเลงอยู่บ่อยครั้งทั่วเมือง จนกระทั่งในปี ค.ศ.1822 ถึงแม้ว่าซูเบิร์ตจะมีช่วงเวลาที่กำลังลำบากพร้อมกับเผชิญโรคร้ายรุมเร้า เขาก็ยังสามารถประพันธ์ผลงานชิ้นเอกออกมาหลายชิ้น รวมทั้ง *Wanderer Fantasy* สำหรับเดี่ยวเปียโน และชุดเพลงร้อง *Die Schöne Müllerin* เป็นต้น

ในปี ค.ศ.1827 ซึ่งเป็นช่วงบั้นปลายชีวิตของซูเบิร์ต เขาก็ยังผลิตผลงานทางดนตรีที่น่าประทับใจออกมาอย่างต่อเนื่อง ได้รับความนิยมในเวียนนาเพิ่มมากขึ้น ทำให้เขาได้รับข้อเสนอจากสำนักพิมพ์หลายแห่ง ผลงานที่เกิดขึ้นในช่วงเวลานี้ส่วนใหญ่เป็นผลงานประเภทแชมเบอร์ (Chamber music) และเปียโน ต่อมาซูเบิร์ตได้รับแรงบันดาลใจในการประพันธ์เพลงจากผู้ประพันธ์เพลงชื่อดังอย่างลุดวิก ฟาน เบโทเฟน (Ludwig van Beethoven, ค.ศ.1770-1827) ทำให้ซูเบิร์ตสร้างผลงานที่คล้ายคลึงกับผลงานของเบโทเฟน เช่น *String Quartet in G major*, *Winterreise*, *Piano Sonata in C minor*, *Impromptus* และ *Moments Musicaux* ในปี ค.ศ.1828 ซึ่งเป็นปีสุดท้ายของชีวิต ซูเบิร์ตผลิตบทเพลงที่ยิ่งใหญ่หลายบท เช่น *Fantasy in F minor* สำหรับเปียโนสี่มือ และเปียโน-โซนาตา 3 บทสุดท้าย นอกจากนี้ยังได้ประพันธ์ *String Quintet in C major* ซึ่งนักประวัติศาสตร์ดนตรีถือว่าเป็นผลงานชิ้นสุดท้ายของยุคคลาสสิกอีกด้วย

แนวการประพันธ์เพลงของซูเบิร์ตส่วนใหญ่มีแนวคิดตามอุปนิสัยของเขาที่เรียบง่ายและชอบสังสรรค์ เขามักประพันธ์ผลงานประเภทคอรอล (Choral) และวงเครื่องสายขนาดเล็กเพื่อไว้สังสรรค์ในหมู่เพื่อนฝูง ทำนองที่เขาคิดขึ้นนั้นมีความไพเราะและติดหู สังคีตลักษณ์และเสียงประสานก็ไม่ซับซ้อนจนเกินไป อีกทั้งยังมีการนำบทกวีที่มีชื่อเสียงหรือนิทานที่คุ้นหูของคนชั้นกลางมาประกอบการประพันธ์ด้วย ซึ่งเป็นเหตุผลหนึ่งที่ทำให้บทเพลงของเขาเป็นที่รู้จักอย่างแพร่หลาย

2. บทเพลง *Wanderer Fantasy*

ซูเบิร์ตได้ประพันธ์ *Wanderer Fantasy* ขึ้นในเดือนพฤศจิกายน ค.ศ.1822 โดยตัวเอกของบทประพันธ์นี้คือคนพเนจรซึ่งถูกประณามให้สูญหายตลอดกาลจากเมืองที่เขาอยู่ ทำให้เขาต้องออกหนีออกจากบ้านเกิดและเร่ร่อนไปในดินแดนต่าง ๆ ที่มีทัศนียภาพอันสวยงาม ซึ่งเป็นเรื่องราวในบทกวีที่ปรากฏในเพลงร้อง *Der Wanderer* ของซูเบิร์ต โดยมีแนวทางการแต่งเพลงที่ผสมผสาน ลักษณะของบทเพลงมาจากแนวคิดที่ต่างกัน 3 แนวคิด คือ แฟนตาซี บทกวี และโซนาตา แสดงให้เห็นการผสมผสานของรูปแบบการแต่งเพลงที่ไม่ใช่โครงสร้างแบบดั้งเดิม นอกจากนี้ *Wanderer Fantasy* ถือเป็นผลงานชิ้นแรก ๆ ที่อยู่ในรูปแบบบรรเลงต่อเนื่อง (Cyclical form) ประกอบด้วยตอนเพลงทั้งหมด 4 ตอนที่บรรเลงต่อกันโดยไม่หยุดพัก และทำนองหลักจากช่วงที่สามของเพลงร้อง *Der Wanderer* ยังถูกนำมาใช้เป็นทำนองหลักในตอนที่สองของ *Wanderer Fantasy* นี้อีกด้วยเพื่อทำให้เกิดความต่อเนื่องของเนื้อหามากยิ่งขึ้น¹

นอกจากคุณค่าในตัวบทเพลงเองแล้ว *Wanderer Fantasy* ยังเป็นแรงบันดาลใจให้กับผู้ประพันธ์อย่างฟรานซ์ ลิสต์ (Franz Liszt, ค.ศ. 1811-1886) ได้นำ *Wanderer Fantasy* มาเรียบเรียงเป็นรูปแบบเปียโนประชันกับวงออร์เคสตรา (Solo concerto) มีชื่อเพลงว่า *Schubert-Liszt Wanderer Fantasie for Piano & Orchestra* แสดงให้เห็นว่าเพลง *Wanderer Fantasy* นั้นมีความสำคัญต่อกระแสนิยมในยุคนั้นอย่างแท้จริง²

3. ลักษณะบทประพันธ์และบทวิเคราะห์

Wanderer Fantasy แสดงการเดินทางของชายพเนจรผ่านรูปแบบของเสียงประสาน เช่น การออกเดิน

1. Maurice J Brown, "Schubert's 'Wanderer' Fantasy," *The Musical Times* 92, No.1306 (December 1951): 540-542.

2. Chung Hwa Hur, "Schubert's 'Wanderer' Fantasie: A Creative Springboard to Liszt's Sonata in B minor" (DMA diss., ProQuest Dissertations & Theses, 1997).

ทาง ระยะทาง และการกลับมาของ “บ้าน (กุญแจ)” ซึ่งอาจกำหนดโครงสร้างที่ขยายออกจากกุญแจเสียงหลักหรือ โทนิค (Tonic) ไปในรูปแบบต่าง ๆ และกลับมาที่กุญแจเสียงหลักอีกครั้งในตอนจบ บทเพลงนี้ได้นิยามกุญแจเสียง C major ว่าหมายถึง “บ้าน” E-flat major และ C-sharp minor (Adagio) ว่าหมายถึง “การออกเดินทาง” จากนั้น A-flat major (Scherzo) แสดงถึงระยะทางที่ไกลที่สุด และกลับมาที่ Finale คือการกลับมาของกุญแจเสียงหลัก หมายความว่ากำลังเดินทางกลับบ้านนั่นเอง³

ท่อน	Allegro	Adagio	Scherzo/Trio	Finale
ห้อง	1-188	189-244	245-597	598-720
กุญแจเสียง	C major (ทำนองหลักที่ 1) E major (ทำนองหลักที่ 2) E-flat major (ทำนองหลักที่ 3)	C-sharp minor E major	A-flat major C-flat major (ทำนองหลักที่ 2)	C major

ตัวอย่างที่ 1 การใช้กุญแจเสียงในแต่ละตอน
ที่มา : ผู้วิจัย

ช่วงต้นอยู่ในกุญแจเสียง C major ตอนแรกมีโครงสร้างที่ซับซ้อน ได้ยินทำนองหลัก (Motive) ค่อนข้างชัดเจน ลักษณะของทำนองหลักนี้เรียกว่า ทำนองแดคทิล⁴ (Dactyl motive) ซึ่งมาจากภาษากรีกหรือละติน หมายถึงทำนองหลักที่ประกอบด้วยโน้ตพยางค์ยาวตามด้วยโน้ตสั้นสองพยางค์ เช่นเดียวกับทำนองหลักที่เริ่มต้นด้วยโน้ตตัวดำและเข้บ็ตหนึ่งชั้น 2 ตัว ซึ่งพบลักษณะเช่นนี้บ่อยครั้งตลอดทั้งเพลง ตอนแรกอยู่ในสัจคีตลักษณ์โซนาตา เริ่มต้นด้วยตอนนำเสนอ (Exposition) ในห้องที่ 1-46 ทำนองหลักที่ 1 จะมีลักษณะเป็นคอร์ดที่แข็งแรงตามท้ายด้วยอาร์เปโจ มีลักษณะของเสียงที่ยิ่งใหญ่และแข็งแรง (Grandioso) ต่อมาห้อง 47 มีลักษณะของจังหวะที่คล้ายคลึงกัน แต่การนำเสนอบทบาทของทำนองแตกต่างกัน ทำนองที่สองมีลักษณะเหมือนเพลงร้องที่มีทำนองไพเราะ (Lyrical) อยู่ในกุญแจเสียง E major มีจังหวะเหมือนกับทำนองที่ 1 เพียงแต่การนำเสนอของกุญแจเสียงแตกต่างกันทำให้โทนเสียงแตกต่างกันออกไป ในส่วนนี้ทำนองจะมีความเบาบางกว่าทำนองที่ 1 เนื่องจากการลดเสียงประสานลงพร้อมกับการเล่นระดับเสียงในระดับเบามากทำให้มีลักษณะองค์รวมแตกต่างกับทำนองที่ 1 อย่างชัดเจน

3. Brown, Maurice J, “Schubert’s ‘Wanderer’ Fantasy,” *The Musical Times* 92, No.1306 (December 1951): 540-542.

4. Hye-Won Jennifer Cho, *University of California* (Los Angeles: ProQuest Dissertations Publishing, 2010).

Allegro con fuoco ma non troppo.



ตัวอย่างที่ 2 ทำนองหลักที่ 1 ห้องที่ 1-3
ที่มา : ผู้วิจัย



ตัวอย่างที่ 3 ห้องที่ 47 ทำนองหลักที่สอง โน้ต G-sharp ในลักษณะขึ้นคู่แปด
ที่มา : ผู้วิจัย

ต่อมาทำนองหลักที่ 3 ปรากฏในกุญแจเสียง E-flat major ในห้องที่ 112 พร้อมกับมือซ้ายมีลักษณะเป็นการบรรเลงประกอบ (accompaniment) ส่วนนี้สังเกตได้ว่าเครื่องหมายเน้นเสียง (Accent) เกิดขึ้นที่จังหวะที่ 2 แตกต่างจากทำนองที่ 1 และ 2 ซึ่งเน้นจังหวะที่ 1 และ 3 ทำให้ความรู้สึกของจังหวะในช่วงนี้มีรูปแบบที่แตกต่างออกไป



ตัวอย่างที่ 4 ทำนองหลักที่สามในกุญแจซอล
ที่มา : ผู้วิจัย

ต่อมาในช่วงที่สอง (Adagio) มีลักษณะเป็นทำนองหลักและการแปรทำนอง (Theme and variations) โดยได้ทำนองจากบทกวีเพลงร้อง Der Wanderer (ตัวอย่างที่ 5) และนำมาแปรทำนองและจังหวะให้อยู่ในรูปแบบต่าง ๆ มีทั้งหมด 5 วาริเอชัน เริ่มต้นในกุญแจเสียง C- Sharp minor เข้าวาริเอชันที่ 1 ในบันไดเสียง E major อีกทั้งยังมีการเปลี่ยนโมดไมเนอร์เป็นเมเจอร์บ่อยครั้ง เช่น C-sharp minor เป็น C-sharp major ซึ่งการเปลี่ยนโมดเช่นนี้ไม่ถือว่าเป็นการเปลี่ยนกุญแจเสียงแต่กลับให้ความรู้สึกที่เปลี่ยนสีกันไปเท่านั้น ซึ่งเป็นลักษณะเด่นที่พบบ่อยครั้งในเพลงของชูเบิร์ต อีกทั้งยังมี Coda ก่อนเข้าสู่ท่อนถัดไป ซึ่งทำนองหลักของช่วง Coda ยังถูกนำมาใช้เป็นทำนองหลักในท่อน Presto อีกด้วย

22 **etwas geschwinder.**

wo? im - mer wo? Die Son - ne dünkt mich hier so kalt, die Blü - the welk, das

ทำนอง Der Wanderer ถูกนำมานำเสนอใน *Wanderer Fantasy* ด้านล่าง

233

234

F.S. 108

ตัวอย่างที่ 5 การนำทำนอง *Der Wanderer* ในห้องที่ 23 มาใช้ใน *Wanderer Fantasy* ในช่วงที่ 2
ที่มา : ผู้วิจัย

การเคลื่อนไหวตามมาโดยไม่หยุดพักในช่วงที่สาม (Scherzo) มีลักษณะคล้ายกับท่อน Allegro ที่นำมาพัฒนาใหม่ โดยแต่ละช่วงให้ความรู้สึกเหมือนอยู่ในงานเต้นรำ เริ่มต้นในกุญแจเสียง A-flat major จนถึงห้อง 58 และไปค้างที่เคเดนซ์เปิด (Half cadence) ในคอร์ด E-flat major และเข้าทำนองหลักที่สองในกุญแจเสียง C-flat major เราจะสังเกตในโน้ตเบสตั้งแต่ห้องที่ 73 เป็นต้นไปในมือซ้ายซึ่งเล่นโน้ต C-flat major ในลักษณะคู่แปด



ตัวอย่างที่ 6 ทำนองช่วงที่สามในกุญแจเสียง A-flat major
ที่มา : ผู้วิจัย

ท่อนสุดท้ายมีลักษณะเป็นฟิวจ์ (Fugue) เริ่มด้วยจังหวะ Allegro ซึ่งนำเอาส่วนผสมต่าง ๆ ตั้งแต่ท่อนที่ 1-3 มานำเสนอให้มีความสำคัญของทุก ๆ แนวเสียง มีเทคนิคการบรรเลงที่ทำทลายและยาก รวมถึงอารมณ์ของบทเพลงที่ต้องทำให้ผู้ฟังรู้สึกได้ถึงบทสรุปอันยอดเยี่ยมการนำเสนอสีสันและความยิ่งใหญ่ของทุกแนวเสียง ซึ่งถือเป็นหนึ่งในเทคนิคการประพันธ์เพลงที่ยอดเยี่ยมของซูเบิร์ต



ตัวอย่างที่ 7 การนำเสนอทำนองที่หนึ่งในลักษณะฟิวจ์
ที่มา : ผู้วิจัย

การใช้เสียงประสานของบทประพันธ์นี้จะมีลักษณะความสัมพันธ์เป็นคู่สาม หรือเครือญาติเมเจอร์และไมเนอร์ (Relative key) ซึ่งทำให้เห็นถึงมุมมองของซูเบิร์ตที่มีการวางแผนในการเลือกใช้เสียงประสานที่น่าสนใจ ค่อนข้างมีแบบแผนเรียบง่ายแต่ก็ประณีต

4. เทคนิคการบรรเลงและแนวทางการฝึกซ้อม

เทคนิคการบรรเลงและแนวทางการฝึกซ้อมเป็นสิ่งสำคัญอย่างมาก ผู้บรรเลงต้องฝึกฝนให้ชำนาญก่อนการแสดงจริงเพื่อบรรเลงบทเพลงให้ถูกต้องตามที่ผู้ประพันธ์เพลงกำหนด ผู้วิจัยได้นำเทคนิคที่สำคัญในการบรรเลงและแนวทางการฝึกซ้อมมานำเสนอเป็น 2 ส่วนดังต่อไปนี้

4.1 คอร์ดแตกในมือซ้ายในลักษณะเร็วและเบา

เทคนิคนี้เป็นเทคนิคที่ยากต่อการควบคุมเสียง เนื่องจากต้องบรรเลงโน้ตในมือซ้ายเชบีตลีขึ้นในลักษณะเร็วและเบา รวมถึงต้องนำเสนอโน้ตที่แตกต่างกันในมือซ้ายซึ่งมีทำนองซ้อนอยู่ ยากต่อการบรรเลงให้แม่นยำ (ตัวอย่างที่ 8) สำหรับแนวทางการฝึกซ้อมมีดังนี้ 1. ซ้อมเทคนิคคอร์ดแตกในมือซ้ายโดยการเน้นโน้ตตัวสำคัญ 2. ซ้อมในอัตราจังหวะช้าเพื่อให้มั่นใจมากขึ้น 3. ฝึกซ้อมกับเครื่องจับจังหวะ (Metronome) 4. ฝึกการซ้อมโดยการเล่นสั้น (Staccato) ด้วยวิธีที่เรียกว่า “การเกาศีเปียโน” หมายถึงการที่ผู้ฝึกซ้อมต้องตัวโน้มเข้าหาตัวเองและไม่ยกนิ้วขึ้นจากคีย์ให้สูงมากเกินไป เพราะจะทำให้เสียจังหวะได้เนื่องจากโน้ตเป็นลักษณะเชบีตลีขึ้นแบบไม่หยุดพัก



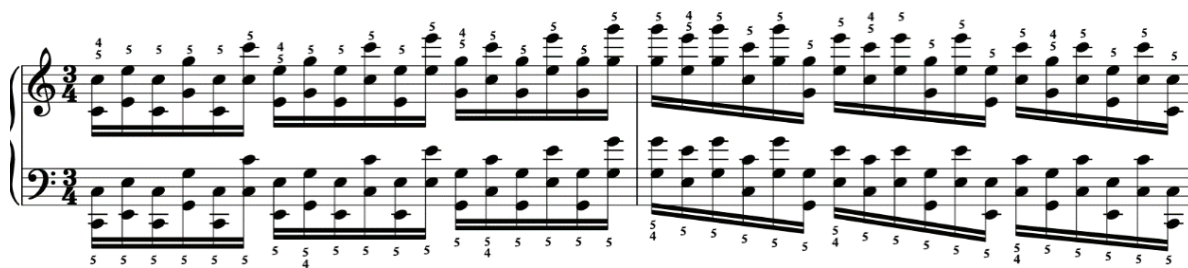
ตัวอย่างที่ 8 เทคนิคคอร์ดแตกในมือซ้ายในลักษณะเร็วเบา
ที่มา : ผู้วิจัย

4.2 เทคนิคช่วงคู่แปดกระโดดสลับมือซ้ายและขวา

เทคนิคนี้มีการเล่นช่วงคู่แปดสลับระหว่างสองมือและมีการแทรกคอร์ดเป็นบางช่วง ความยากคือการบรรเลงให้ต่อเนื่องในอัตราเร็วที่เท่ากันและให้แม่นยำโดยแนวทางการฝึกซ้อมมีดังนี้ 1. ฝึกซ้อมทีละมือเพื่อให้คุ้นเคยการเคลื่อนที่ของมือ 2. ฝึกซ้อมให้โน้ตคู่แปดมีทิศทาง (Direction) ของทำนองให้ไพเราะจะช่วยทำให้เล่นคู่แปดได้มั่นใจมากขึ้น 3. หาแบบฝึกหัดที่มีเทคนิคในลักษณะเดียวกัน เช่น แบบฝึกหัด Book 12 (Octave Studies with Various Fingering and Chord-Studies) จาก Technical Studies for the Pianoforte, S.146 (ตัวอย่างที่ 9) ของลิสต์



ตัวอย่างที่ 9 เทคนิคคู่แปดกระโดดสลับมือซ้ายและขวา
ที่มา : ผู้วิจัย



ตัวอย่างที่ 10 แบบฝึกหัด Octave Studies with Various Fingering and Chord-Studies

ที่มา : ผู้วิจัย

4.3 การบรรเลงทำนองให้ไพเราะ

การบรรเลงทำนองให้ไพเราะเป็นสิ่งสำคัญมากเนื่องจากซูเปอร์ตีมีพรสวรรค์ในการคิดทำนองที่ไพเราะดังจะเห็นได้จากเพลงร้องที่ประพันธ์ไว้เป็นส่วนใหญ่ ทำนองเพลงนี้ก็มีลักษณะเหมือนเพลงร้องเช่นกัน (ตัวอย่างที่ 10) ผู้ฝึกซ้อมต้องนำเสนอทำนองของบทเพลงให้มีสีสันและสื่อสารให้ผู้ฟังเข้าใจถึงประโยค (Phrasing) ของบทเพลง แนวทางการฝึกซ้อมมีดังนี้

4.3.1. ฝึกการร้องทำนองพร้อมกับการบรรเลงเพื่อให้เข้าใจประโยค รวมถึงการฝึกเล่นให้เสียงเชื่อมต่อกัน (Legato) เพราะการเล่นทำนองให้เชื่อมต่อกันจะทำให้ทำนองเป็นกลุ่มมากขึ้น ไม่ทำให้ประโยคแยกออกจากกัน

4.3.2 ฝึกซ้อมการนำเสนอทำนองหลักให้ชัดเจน (Voicing) จะทำให้ทำนองโดดเด่นไม่กลมกลืนกับโน้ตที่ไม่ใช่ทำนอง โดยวิธีการฝึกคือซ้อมซ้ำและกดให้ทำนองเชื่อมต่อกัน ส่วนอื่นเล่นเสียงสั้น จะทำให้แยกเสียงต่าง ๆ ได้ดีเนื่องจากใช้การสัมผัส (Touching) ที่แตกต่างกัน

4.3.3 การควบคุมความดังเบา (Dynamic) ถือว่าสำคัญมากในการถ่ายทอดอารมณ์เนื่องจากช่วงเสียง (Range) ในบทเพลงนี้มีระยะกว้างจาก pp-fff เพื่อให้เพลงมีสีสันและแสดงออกทางอารมณ์ได้ชัดเจน ผู้บรรเลงจึงต้องใส่ใจความดังเบาที่กำหนดไว้ รวมทั้งวางแผนให้เกิดสมดุลทางเสียงให้เหมาะสมอีกด้วย

4.3.4 การใช้เพดัล (Pedaling) สำคัญมากในการเพิ่มสีสัน มีการใช้เพดัลซ่ายสุดที่เรียกว่า Soft pedal หรือ una corda pedal เพื่อคุมโทนเสียงให้มีความแตกต่างจากปกติและมีการใช้เพดัลแบบถี่ ๆ (Fluttering Pedal) เพื่อไม่ให้มีเสียงกังวานหรือเบลอนมากเกินไป

4.3.5 การเล่นเสียงสั้นเสียงยาว (Articulation) จะทำให้ทำนองของเพลงมีความโดดเด่นมากขึ้น เช่น ทำนองในบางช่วงอาจต้องการให้ทำนองมีความสนุกสนาน ผู้บรรเลงอาจต้องใช้การกดเสียงสั้น (staccato) เพื่อถ่ายทอดให้ผู้ฟังเข้าใจถึงความสนุกสนานของทำนอง



ตัวอย่างที่ 11 ทำนองที่มีลักษณะเหมือนกับเพลงร้อง

ที่มา : ผู้วิจัย

4.4 การใช้เพดิลและการเล่นเสียงสั้นเสียงยาวของชูเบิร์ต

เมื่อเล่นเพลงของชูเบิร์ตบนเปียโนสมัยใหม่ เสียงสั้นเสียงยาวที่แม่นยำและการใช้เพดิลเป็นสิ่งที่สำคัญและท้าทายมากที่สุด เพราะเพลงของชูเบิร์ตแสดงเสียงที่เป็นธรรมชาติตามกลไกของเปียโน จึงทำให้ชูเบิร์ตอธิบายเกี่ยวกับการใช้เพดิลในเพลงนี้ไว้น้อยมาก เนื่องจากเพดิลในสมัยก่อนนั้นยังไม่เสถียรนัก แต่สมัยนี้เป็นยุคที่เพดิลมีความสมบูรณ์มากขึ้น ทำให้การตัดสินใจใช้เพดิลจึงเป็นการตัดสินใจของผู้บรรเลงเองว่าจะใช้เพดิลอย่างไร ประเด็นดังกล่าวอยู่ที่รายละเอียดของเสียงสั้นและเสียงยาว รวมถึงตัวหยุดในแต่ละช่วงที่ชูเบิร์ตได้เขียนไว้จะหายไปถ้าไม่เปลี่ยนเพดิลในแต่ละห้อง ในทางกลับกันถ้าผู้แสดงเลือกบรรเลงทำนองโดยไม่ใช้เพดิล ผลลัพธ์ที่ได้จะนำมาซึ่งเสียงที่ค่อนข้างแห้งแล้งขาดสีสันไป ผู้วิจัยจึงแนะนำว่าการใช้เพดิลไม่ได้หมายถึงการใช้ที่มากเกินไปจนลบล้างการเล่นเสียงสั้นเสียงยาวหรือการใช้น้อยไปจนเพลงขาดสีสัน แต่การเลือกใช้นั้นต้องคำนึงถึงเสียงประสานที่ต้องการตามความเหมาะสม เพื่อให้บทเพลงมีความกังวานและมีสีสันมากขึ้น ซึ่งจะไม่ทำให้เสียงของเปียโนกระด้างมากเกินไป ตัวอย่างเช่น ห้องที่ 710-715 นักเปียโนส่วนมากเลือกใช้เพดิลทั้งช่วงเพื่อสนับสนุนเสียงประสานของทั้งห้องให้มีความกังวานมากขึ้น



ตัวอย่างที่ 12 การใช้เพดิล
ที่มา : ผู้วิจัย

ผลสรุปการดำเนินการวิจัย

บทเพลงนี้เป็นบทเพลงที่โด่งดัง มีนักเปียโนฝีมือดีจำนวนมากนำบทเพลงนี้มาแสดงอยู่บ่อยครั้งเช่น อัลเฟรด เบรนเดล (Alfred Brendel, เกิด ค.ศ.1931), การ์ริก โอลส์สัน (Garrick Ohlsson, เกิด ค.ศ.1948) และ ซอง จิน โช (Seong Jin Cho, เกิด ค.ศ.1994) นักเปียโนทั้งสามคนมีการตีความที่แตกต่างกันไปตามยุคสมัยทั้งเรื่องของการเล่นดั่งเบา และการเลือกใช้เพดิลตามความเหมาะสม แต่มีสิ่งหนึ่งที่เหมือนกันคือการรักษาความเป็นเอกลักษณ์ของชูเบิร์ตที่มีแนวคิดเหมือนเพลงร้อง ซึ่งทำให้ผู้วิจัยทราบว่าความแตกต่างของยุคสมัยไม่ได้ทำให้เอกลักษณ์สูญหายไป จากข้อความข้างต้นส่งผลให้ผู้วิจัยเข้าใจถึงชีวประวัติและแนวทางการแต่งเพลงของชูเบิร์ตมากขึ้น รวมถึงการวิเคราะห์และตีความบทเพลง *Wanderer Fantasy* เพื่อใช้ในการฝึกซ้อมและแสดง อีกทั้งยังสามารถพัฒนาศักยภาพของแนวทางปฏิบัติดนตรีของตนเองให้มีเทคนิคการบรรเลงและการถ่ายทอดอารมณ์ของบทเพลงให้มีประสิทธิภาพ สามารถนำสิ่งเหล่านี้ไปประยุกต์ใช้ต่อไปในอนาคต และก่อให้เกิดประโยชน์ต่อผู้อ่านหรือผู้ที่สนใจในเพลงนี้ได้มีความรู้เพิ่มเติม

ข้อเสนอแนะ

จากการศึกษาวิจัย การวิเคราะห์บทเพลงและการศึกษาเกี่ยวกับวรรณกรรมที่เกี่ยวข้องในด้านต่าง ๆ ของผู้ประพันธ์เพลงจะทำให้ผู้บรรเลงสามารถถ่ายทอดอารมณ์และความรู้สึกได้มีประสิทธิภาพ รวมถึงการจัดการแก้ไข ปัญหาเมื่อเจอเทคนิคการบรรเลงที่มีความท้าทาย ผู้บรรเลงจะต้องหาวิธีฝึกซ้อมให้เหมาะสมและสอดคล้องกับเทคนิค การประพันธ์เพลง และที่สำคัญผู้บรรเลงควรฝึกซ้อมกับเปียโนในสถานที่จริงเพื่อให้เข้าใจระบบเสียงและบรรยากาศ ซึ่งจะช่วยให้เกิดความมั่นใจมากขึ้นสำหรับการแสดง การศึกษาของผู้วิจัยข้างต้นทำให้ผู้ที่มีความสนใจในหัวข้อวิจัยนี้สามารถนำความรู้และการแก้ปัญหาที่เกิดขึ้นไปปรับใช้และพัฒนาต่อไปได้

บรรณานุกรม

Brown, Maurice J. "Schubert's 'Wanderer' Fantasy." *The Musical Times* 92, No. 1306 (December 1951): 540-542.

Cho, Hye-Won Jennifer. *University of California*. Los Angeles: ProQuest Dissertations Publishing, 2010.

Chulapan, Panjai. *Piano Literature 1*. Bangkok: Chulalongkorn University Press, 2008.

ปานใจ จุฬาพันธ์. *วรรณกรรมเพลงเปียโน 1*. กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย. 2551.

Hur, Chung Hwa. "Schubert's 'Wanderer' Fantasie: A Creative Springboard to Liszt's Sonata in B minor." DMA diss., ProQuest Dissertations & Theses, 1997.

Pancharoen, Natchar. *Music Dictionary*. 3th ed. Bangkok: Kedkarat, 2009.

ณัชชา พันธุ์เจริญ. *พจนานุกรมศัพท์ดุริยางคศิลป์*. พิมพ์ครั้งที่ 3. กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์เกศกะรัต, 2552.

Pongsarayuth, Sasi. *Western Music: Baroque and Classical*. 2th ed. Bangkok: Chulalongkorn University Press,

ศศิ พงศ์สรายุทธ. *ดนตรีตะวันตก : ยุคบาโรกและยุคคลาสสิก*. พิมพ์ครั้งที่ 2. กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย. 2553.

Winterberger, Alexander. *Technical Studies for the Pianoforte XII*. Leipzig: J. Schuberth & Co, 1886.

การประพันธ์เพลงระบำโบราณคดีปราสาทเขาน้อยสีชมพู MUSIC COMPOSITION OF AN ARCHEOLOGICAL DANCE: PRASAT KAONOI SI CHOMPOO

กิตติภณท์ ชิตเทพ* KITTIPAN CHITTEP*

บทคัดย่อ

งานวิจัยเรื่องการประพันธ์เพลงระบำโบราณคดีปราสาทเขาน้อยสีชมพู เป็นงานวิจัยเชิงคุณภาพ มีวัตถุประสงค์เพื่อประพันธ์เพลงระบำโบราณคดีปราสาทเขาน้อยสีชมพู จากการศึกษาพบว่าปราสาทเขาน้อยสีชมพู ตั้งอยู่ในพื้นที่ตำบลคลองน้ำใส อำเภออรัญประเทศ จังหวัดสระแก้ว ประกอบด้วยปราสาท 3 หลัง พบโบราณวัตถุจำนวนมาก พบประเพณีบุญขึ้นเขา การบวงสรวงปราสาทเขาน้อยสีชมพูในช่วงวันขึ้น 15 ค่ำเดือน 6 พิธีสักการะรอยพระพุทธรูป ก่อเจดีย์ทรายและมีหรรสพริ้งเรื่องทั้งนี้ไม่ปรากฏพบวัฒนธรรมดนตรีพื้นบ้าน

เพลงระบำโบราณคดีปราสาทเขาน้อยสีชมพู ประพันธ์ขึ้นตามหลักดุริยางคศิลป์ไทยประกอบด้วยทำนอง อัตราร้อยสองชั้น 3 ท่อน อัตราร้อยชั้นเดียว 1 ท่อน สะท้อนถึงเอกลักษณ์ของปราสาทเขาน้อยสีชมพูและวิถีชีวิต ประเพณีของคนในชุมชนคลองน้ำใส ทำนองเพลงสำเนียงเขมรแสดงถึงอารยธรรมเขมรและสำเนียงลาวแสดงถึงวัฒนธรรมชาวไทยอยู่ในชุมชนคลองน้ำใส จังหวะอัตราร้อยสองชั้นและชั้นเดียวแบบสามัญ จังหวะหน้าทับเขมรและหน้าทับแบบพิเศษในทำนองเพลงเร็วที่เป็นสำเนียงลาว กำหนดใช้เสียงทางเพียงอล่างและทางนอกการดำเนินทำนองเป็นแบบกึ่งบังคับทาง ไม่พบทำนองอัตลักษณ์เข้าแบบ เพลงระบำปราสาทเขาน้อยสีชมพูเป็นผลงานสร้างสรรค์ด้านดุริยางคศิลป์ที่เชื่อมโยงวิถีชีวิต ชุมชน ศิลปวัฒนธรรมเข้าไว้ด้วยกัน

คำสำคัญ : การประพันธ์เพลงไทย/ เพลงระบำ/ ปราสาทเขาน้อยสีชมพู

*ผู้ช่วยศาสตราจารย์, สาขาวิชาดนตรีและการแสดง คณะดนตรีและการแสดง มหาวิทยาลัยบูรพา, kittipanc@go.buu.ac.th.

*Assistant Professor, Department of Music and Performing Arts, Faculty of Music and Performing Arts, Burapha University, kittipanc@go.buu.ac.th.

Receive 30/3/66, Revise 17/5/66, Accept 23/5/66

Abstract

The qualitative research entitled Music Composition of an Archeological Dance: Prasat Kaonoi Si Chompoo aims to compose a Thai traditional music called Rabam Prasat Kaonoi Si Chompoo inspired by an archeological site “Prasart Kaonoi Si Chompoo”, Klong Namsai, Aranyaprated, Srakao province. The study reveals that Prasat Kaonoi Si Chompoo located on Klong Namsai, Aranyaprated, Srakao province consists of 3 pagodas in which archaeological antiques were found. There is a festival called Boon Khuen Kao, the villagers are worshipping and made merit on the 15th day of the waxing moon in the 6th lunar month including paying homage to the Buddha footprint as a festival. There was no culture of folk music in the area of Klong Namsai community.

Rabam Prasat Kaonoi Si Chompoo was composed by Thai traditional music theory, consists of 3 movements of three 2nd variation melodies and a 1st variation melody expresses the uniqueness of archeological site and the way of living of Klong Namsai people. The musical dialect of the Khmer accent represents the pass Khmer civilization, the Laotian accent represent the Thai-Yor people in Klong Namsai. The normal Ching rhythmic pattern in the 2nd variation and 1st variation was used, there were two Natab namely Natab Khmer in Khmer accent melody and a special Natab in Laotian accent melody. There were two musical scales namely Chawa and Piang-or Bon. The melody was a semi-general melodic line and there was no stock character used in the piece. Rabam Prasat Kaonoi Si Chompoo was a music that connected the way of living, community, art and culture.

Keywords: Thai traditional music composition/ Rabam music/ Prasat Kaonoi Si Chompoo

บทนำ

ปราสาทเขาน้อยหรือปราสาทเขาน้อยสี่ชมพูตั้งอยู่ที่วัดเขาน้อยสี่ชมพู หมู่ที่ 1 ตำบลคลองน้ำใส อำเภอรัญประเทศ จังหวัดสระแก้ว ห่างจากตัวอำเภอบางประมาณ 12 กิโลเมตร ตั้งอยู่บนยอดเขาเตี้ย ๆ สูงราว 80 เมตร สันนิษฐานว่าปราสาทนี้สร้างในพุทธศตวรรษที่ 12 และมีการบูรณปฏิสังขรณ์ในพุทธศตวรรษที่ 15 และคงความสำคัญจนถึงพุทธศตวรรษที่ 16 เชื่อว่าเป็นศาสนสถานในศาสนาฮินดู ตัวปราสาทเป็นโบราณสถานไม่ก่ออิฐสอปูน ประกอบด้วยปราสาทก่อด้วยอิฐ 3 หลังคือ ปราสาททิศเหนือ ปราสาทองค์กลาง และวิหารทิศใต้ แต่คงเหลือเพียงปราสาทองค์กลางเท่านั้นที่ยังคงสภาพค่อนข้างสมบูรณ์ ส่วนปราสาททิศเหนือ และวิหารทิศใต้เหลือเพียงฐานเท่านั้น เมื่อปี พ.ศ. 2478 ปราสาทเขาน้อยได้รับการขึ้นทะเบียนเป็นโบราณสถานแห่งชาติจากกรมศิลปากร และมีการสำรวจขุดพบโบราณวัตถุจำนวนมาก เช่น โบราณวัตถุทำจากโลหะ เครื่องปั้นดินเผา ทับหลังหินทราย 5 ชิ้น พบประติมากรรมรูปนางมเหษีสวมสร้อยมณีสีรุ้ง ซึ่งสูญหายไปแล้วและค้นพบแผ่นจารึกบ่งบอกถึงการสร้างปราสาทเรียกว่า "จารึกเขาน้อย" และทับหลังหินทรายแบบสมโบร์ไพรกุกอายุประมาณพุทธศตวรรษที่ 12 ศิลปินกระบุมหาศักราช 559 ตรงกับ พ.ศ. 1180 ซึ่งเป็นจารึกที่ระบุศักราชเก่าที่สุดในประเทศ โบราณวัตถุต่าง ๆ ที่ได้จากการขุดค้น ปัจจุบันเก็บรักษาและจัดแสดงอยู่ที่พิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ ปราจีนบุรี และได้จำลองทับหลังหินทรายที่ค้นพบ ตั้งไว้บริเวณดังกล่าวเพื่อให้ได้ศึกษาเรียนรู้¹

กรมศิลปากรได้จัดแสดงระบำโบราณคดี 5 ชุด เมื่อวันพฤหัสบดีที่ 25 พฤษภาคม พ.ศ. 2510 ในพิธีเปิดอาคารพิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ พระนคร ซึ่งระบำโบราณคดี 5 ชุด ประกอบด้วย ระบำทวารวดี ระบาศรีวิชัย ระบาลพบุรี ระบำเชียงแสนและระบาสุโขทัย โดยอาจารย์ธนิศ อยู่โพธิ์ ได้กล่าวถึงบุคคลสำคัญที่สร้างระบำโบราณคดีซึ่งเป็นต้นแบบของทำนองเพลงและทำรำมาจนปัจจุบัน ดังนี้

ระบำชุดโบราณคดี

มนตรี ตราโมท	สร้างเพลงดนตรี
หม่อมแก้ว สนิทวงศ์เสนี	
ครูลมุล ยมะคุปต์	ให้ทำรำและฝึกซ้อมนาฏศิลป์
ครูเฉลย ศุขะวนิช	
สนิท ดิษฐพันธ์	ออกแบบเครื่องแต่งกาย
ธนิศ อยู่โพธิ์	ประดิษฐ์สร้าง
อธิบดีกรมศิลปากร	อำนวยการ ²

คุณครูมนตรี ตราโมท ได้สร้างสรรค์เพลงระบำชุดโบราณคดีขึ้นมาโดยมีวัตถุประสงค์แสดงให้เห็น อัตลักษณ์ของชนชาติไทยที่มีประวัติอันยาวนานเป็นประเทศเอกราช วิธีการประพันธ์เพลงยึดแนวทางมาจากหลักฐานทางประวัติศาสตร์และโบราณคดี ประกอบไปด้วย 5 เพลง ได้แก่ เพลงระบำทวารวดี เพลงระบาศรีวิชัย เพลงระบาลพบุรี เพลงระบำเชียงแสน และเพลงระบาสุโขทัย ซึ่งเป็นทำนองเก่านำมาขยายเป็นสองชั้นเพลงระบำชุดนี้ได้รับความนิยมอย่างแพร่หลายมาจวบจนปัจจุบัน³ นอกจากเพลงระบำโบราณคดีทั้ง 5 เพลงดังกล่าวแล้ว ผู้วิจัยยังพบว่ากรมศิลปากรได้มีการสร้างสรรค์บทเพลงระบาศรีวิชัยสิ่งที่เป็นการศึกษายุคสมัยของปราสาทเมืองสิงห์ จังหวัด

1. “แหล่งท่องเที่ยวปราสาทเขาน้อยสี่ชมพู จังหวัดสระแก้ว,” กระทรวงวัฒนธรรม, <http://www.m-culture.in.th/album/185407>. แหล่งท่องเที่ยวปราสาทเขาน้อยสี่ชมพู.

2. ธนิศ อยู่โพธิ์, *ระบำชุดโบราณคดี หนังสือที่ระลึกงานพระราชทานเพลิงศพนางใบศรี แสงอนันต์ ณ เมรุวัดไตรมิตรเทพ วันที่ 24 กรกฎาคม 2554* (กรุงเทพมหานคร: บริษัท ไทภูมิ พับลิชชิง จำกัด, 2554).

3. ลักขณาวดี จตุรภัทร์, “งานสร้างสรรค์เพลงระบำชุดโบราณคดี ของครูมนตรี ตราโมท” (วิทยานิพนธ์ระดับปริญญาโทบัณฑิต, มหาวิทยาลัยมหิดล, 2543), 106-109.

กาญจนบุรี และนอกจากนี้ รองศาสตราจารย์ปรกรณ์ รอดช้างเผื่อนยังได้ประพันธ์เพลงระบำจันเสนโดยศึกษายุคสมัยของเมืองจันเสนที่มีความเจริญรุ่งเรืองในสมัยทวารวดี

จากการอธิบายข้อมูลข้างต้น แสดงให้เห็นว่าในพื้นที่ภาคตะวันออก ยังมีร่องรอยของโบราณสถานที่เป็นอารยธรรมสมัยโบราณที่สามารถนำมาเป็นแรงบันดาลใจในการสร้างสรรค์ผลงานด้านดุริยางคศิลป์ที่เป็นองค์ความรู้ใหม่ และเพื่อให้เกิดความยั่งยืนทางมรดกทางวัฒนธรรม สอดคล้องกับพันธกิจที่สำคัญคณะดนตรีและการแสดงมหาวิทยาลัยบูรพาคือการดำเนินการส่งเสริมและสนับสนุนกิจกรรมด้านการทำนุบำรุงศิลปะและวัฒนธรรม มุ่งเน้นการวิจัยในด้านศิลปวัฒนธรรม ที่จะพัฒนาองค์ความรู้ด้านวิชาการของพื้นที่ภาคตะวันออก และประเทศไทยในฐานะหนึ่งสมาชิกประเทศอาเซียน

ผู้วิจัยเกิดแรงบันดาลใจในการกำหนดหัวข้อวิจัย “การประพันธ์เพลงระบำโบราณคดีปราสาทเขาน้อยสีชมพู” เพื่อการสะท้อนอัตลักษณ์ร่วมของประเทศไทยและประเทศเพื่อนบ้าน และนำเสนอให้เข้าสู่โลกยุคปัจจุบัน อีกทั้งทำให้เกิดการตระหนักรู้ถึงความสัมพันธ์ รวมไปถึงยังสามารถใช้เป็นเครื่องมือในการกระตุ้นการท่องเที่ยวเชิงวัฒนธรรมให้ยั่งยืนได้อีกทางหนึ่ง

วัตถุประสงค์ของการวิจัย

เพื่อประพันธ์เพลงระบำโบราณคดีปราสาทเขาน้อยสีชมพู

วิธีดำเนินการวิจัย

การวิจัยเรื่อง การประพันธ์เพลงระบำโบราณคดีปราสาทเขาน้อยสีชมพู เป็นการใช้ระเบียบวิธีวิจัยเชิงคุณภาพ (Qualitative Research) มุ่งศึกษา แนวคิดในการประพันธ์เพลงระบำโบราณคดี รวมถึงบริบทวัฒนธรรมดนตรีพื้นถิ่นในอำเภออรัญประเทศ จังหวัดสระแก้ว และประพันธ์ดนตรีประกอบการแสดงระบำโบราณคดี ปราสาทเขาน้อยสีชมพู โดยมีขั้นตอนดังนี้

1. การรวบรวมข้อมูล

ผู้วิจัยศึกษาเอกสารวิชาการและข้อมูลภาคสนาม มุ่งศึกษาบริบทของปราสาทเขาน้อยสีชมพู ตำบลคลองน้ำใส อำเภออรัญประเทศ จังหวัดสระแก้วและสัมภาษณ์ผู้ทรงคุณวุฒิแบบกึ่งโครงสร้าง (semi-structure interview) โดยแบ่งผู้ทรงคุณวุฒิออกเป็น 2 กลุ่ม ดังนี้

กลุ่มที่ 1 ผู้ทรงคุณวุฒิในด้านภูมิหลังทางประวัติศาสตร์ของปราสาทเขาน้อยสีชมพู ตำบลคลองน้ำใส อำเภออรัญประเทศ จังหวัดสระแก้ว ได้แก่

1) พระครูบรรพตวรพิทักษ์ เจ้าอาวาสวัดเขาน้อย ตำบลคลองน้ำใส อำเภออรัญประเทศ จังหวัดสระแก้ว

2) นายผ่อง เกตุสอน ปราชญ์ชาวบ้าน ตำบลคลองน้ำใส อำเภออรัญประเทศ จังหวัดสระแก้ว

3) นายพูนสวัสดิ์ จันทราวุฒิ ผู้อำนวยการโรงเรียน อพป. คลองน้ำใส ตำบลคลองน้ำใส อำเภออรัญประเทศ จังหวัดสระแก้ว

4) นายเพิ่มพันธ์ นนตะศรี ภัณฑารักษ์ปฏิบัติการพิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ ปราจีนบุรี

กลุ่มที่ 2 ผู้ทรงคุณวุฒิและผู้เชี่ยวชาญในด้านการสร้างสรรค์ผลงานทางด้านดุริยางคศิลป์และ

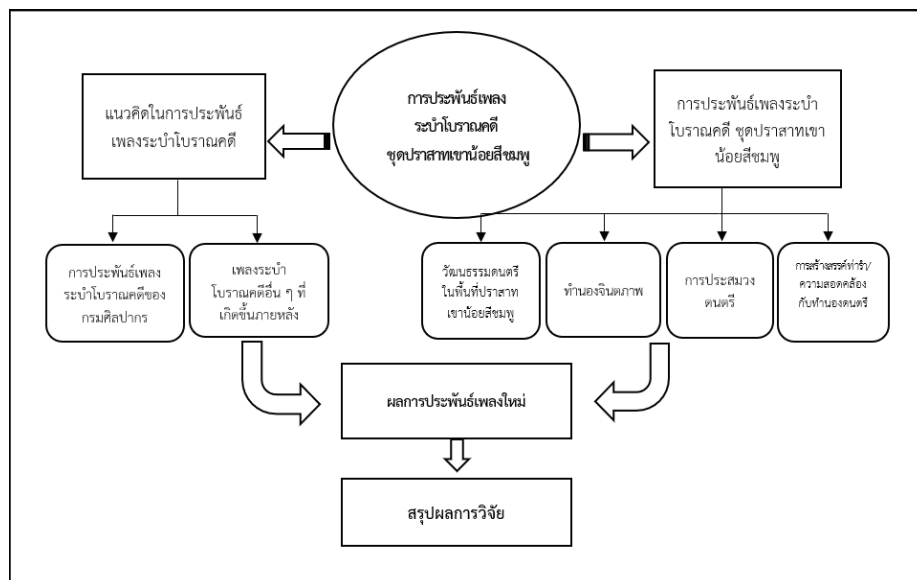
นาฏศิลป์ไทย ได้แก่

- 1) ครูไชยยะ ทางมีศรี ผู้เชี่ยวชาญกลุ่มงานดุริยางค์ไทย สำนักการสังคีต กรมศิลปากร
- 2) ครูสงบ ทองเทศ ผู้ทรงคุณวุฒิด้านดุริยางคศิลป์ไทยแห่งภาคตะวันออก
- 3) อาจารย์มานิต เทพปฏิมาพร อาจารย์ประจำสาขาวิชาดนตรีและการแสดง คณะดนตรีและการแสดง มหาวิทยาลัยบูรพา

2. การถอดข้อมูลเสียง ข้อมูลภาพ และข้อมูลสัมภาษณ์ เรียบเรียงข้อมูลเป็นเอกสาร

3. รูปแบบของการสร้างสรรค์

การประพันธ์เพลงระบำโบราณคดีปราสาทเขาน้อยสีชมพู ใช้แนวคิดการประพันธ์ทำนองขึ้นใหม่ตามหลักดุริยางคศิลป์ไทย ตามแนวทางของ ครูมนตรี ตราโมท และรองศาสตราจารย์พิชิต ชัยเสรี โดยใช้วิธีในการประพันธ์ ได้แก่ การประพันธ์จากทำนองเพลงต้นราก และการประพันธ์แบบอัตโนมัติ



ภาพที่ 1 กรอบแนวคิดการวิจัย

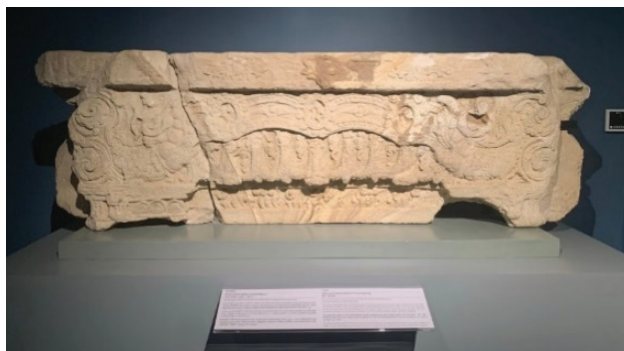
ที่มา : ผู้วิจัย

ผลการวิจัย

การสร้างสรรค์ผลงานการประพันธ์เพลงระบำโบราณคดีปราสาทเขาน้อยสีชมพู ผู้วิจัยจะทำการอธิบายโครงสร้างการประพันธ์เพลงระบำโบราณคดีปราสาทเขาน้อยสีชมพู การสร้างสรรค์ทำนองเพลงจากแรงบันดาลใจและที่มาของทำนอง และการวิเคราะห์ทำนองเพลง

1. แนวคิดในการประพันธ์เพลงระบำโบราณคดีปราสาทเขาน้อยสีชมพู

แนวคิดในการสร้างสรรค์ทำนองเพลงระบำโบราณคดีปราสาทเขาน้อยสีชมพู เป็นการเก็บข้อมูลพื้นที่ภาคสนามทางประวัติศาสตร์ปราสาทเขาน้อยสีชมพู อำเภออรัญประเทศ จังหวัดสระแก้ว ประกอบกับการศึกษาบริบทด้านดนตรีในพื้นที่ การสร้างสรรค์ทำนองเป็นการประพันธ์ขึ้นใหม่ตามหลักดุริยางคศิลป์ไทยโดยอาศัยรูปแบบสถาปัตยกรรมของปราสาทเขาน้อยสีชมพูเป็นแรงบันดาลใจ



ภาพที่ 2 โบราณปราสาทเขาน้อยสีชมพู ตำบลคลองน้ำใส อำเภอรัญประเทศ จังหวัดสระแก้ว
ภาพที่ 3 ทับหลังหมายเลข 1 ของปราสาทเขาน้อยสีชมพู ณ พิพิธภัณฑ์สถานแห่งชาติ ปราจีนบุรี
ที่มา : ผู้วิจัย

จากรูปแบบสถาปัตยกรรมที่ปรากฏเป็นศิลปะแบบเขมร ซึ่งเป็นอิทธิพลสำคัญในการประพันธ์บทเพลงระบำโบราณคดีปราสาทเขาน้อยสีชมพู ในลักษณะสำเนียงเขมร สอดคล้องกับทำนองเพลงระบำลพบุรี ในชุดระบำโบราณคดีของกรมศิลปากร ที่ได้รับแรงบันดาลใจจากสถาปัตยกรรมแบบเขมรเช่นกัน เป็นระบำที่สร้างขึ้นจากหลักฐานทางโบราณวัตถุและโบราณสถานสมัยหนึ่ง ซึ่งขอมสร้างขึ้นหรือสร้างขึ้นตามศิลปะแบบขอม ดังที่มีอยู่ในประเทศกัมพูชา และในประเทศไทย เช่น ปรากฏสามยอดที่จังหวัดลพบุรีและมีอยู่เป็นอันมากในจังหวัดอื่น ๆ ทางภาคตะวันออกหรือตะวันออกเฉียงเหนือ ด้วยเหตุนี้ ทำนองดนตรีของระบำชุดนี้จึงมีสำเนียงเป็นเขมร⁴

ครูไชยยะ ทางมีศรี ผู้เชี่ยวชาญกลุ่มงานดุริยางค์ไทย สำนักการสังคีต กรมศิลปากร ได้ให้คำอธิบายเรื่องการประพันธ์ทำนองเพลงสำเนียงเขมรไว้ว่า การประพันธ์ตามหลักดุริยางคศิลป์ทั้งการย่อ ขยาย การทำทางเปลี่ยนลักษณะการประพันธ์แบ่งออกเป็นทำนองเพลงทางพื้น ทำนองบังคับทางและ กิ่งบังคับทาง ตัวอย่างรวมไปถึงการกำหนดทางเสียงของบทเพลง ความว่า

ลักษณะเด่นของการประพันธ์ทำนองเพลงเขมร คือต้องติดสำเนียงของเขามา ต้องแบ่งออกเป็นเขมรปัจจุบัน เขมรโบราณ แบ่งตามยุคเก่า ยุคกลาง และยุคใหม่ ถ้าจะแต่งเพลงให้เป็นเขมร สำเนียงเก่า ให้หันไปดูที่มีสำนวนเพลงอย่างเช่น ถ้าบังคับทางให้ดูเพลงนกเขาชะแมร์ ถ้าเป็นเพลงเก็บ ก็จะเป็นเพลงเขมรโพธิสัตว์

การประพันธ์เพลงเขมรยุคก่อนและยุคกลาง ให้เอาเพลงไทยสำเนียงลดเป็นจุดในการทำเพลงสำเนียงเขมร เพลงไทยสำเนียงลดที่เราใช้ปกติ ก็คือ ที่เราใช้ทางนอก และที่ทางใน เป็นทางทางนอกเพียงออล่าง พอเราพูดถึงทางทางนอกเพียงออล่าง ก็ต้องไปดูระดับเสียงอีก ถ้าเราตีทางนอกก็จะเป็นเพลงไทยล้วน ๆ เสียงก็จะเป็นไทยเลย พอเราลดมาหนึ่งเสียงให้สังเกตเพลงไล่พระจันทร์ สังเกตเพลงไ้คัล้ง คือจะเป็นเพลงเสียงในลดเสียง พอเมื่อลดเสียงแล้วสำเนียงมันจะได้

พวกนี้เป็นเพลงไทยสำเนียงเขมรทั้งนั้นแหละ แต่ชื่อมันไม่ปรากฏว่าเป็นเพลงเขมร เช่น เพลงไล่พระจันทร์ เพลงไ้คัล้ง ถ้าเป็นเพลงที่มองให้ชัดก็จะเป็นเพลงเขมรพวง ถ้าเภาลงไปอีก ก็เป็นสำเนียงขอม เช่นเพลงขอมเงิน เพลงขอมทรงเครื่อง พวกนี้จะเป็นเพลงกรอ บังคับทาง ส่วนถ้าเป็น

4. ธนิต อยู่โพธิ์, ระบำชุดโบราณคดี หนังสือที่ระลึกงานพระราชทานเพลิงศพนางใบศรี แสงอนันต์ ณ เมรุวัดไตรมิตรเทพ วันที่ 24 กรกฎาคม 2554 (กรุงเทพมหานคร : บริษัท ไทภูมิ พับลิชชิ่ง จำกัด, 2554).

เพลงประเภทที่เป็นเพลงทางพื้น ก็ต้องไปดู เพลงเขมรปากท่อ

เรื่องหน้าทับก็แบ่งเป็นสองแบบ มีทั้งปรบไ้ สามชั้น และสองไม้ สามชั้น ส่วนหน้าทับที่เป็น เฉพาะ เป็นเจตนาของผู้ประพันธ์ อยากให้มันเป็นสำเนียงเขมร ก็คือหน้าทับสามชั้นนั้นแหละแต่ปรับ ให้เป็นหน้าทับเขมรไป โจ๊ะจ๊ะ โจ๊ะจ๊ะ ดิงทั้ง โจ๊ะจ๊ะ ดิงทั้ง โจ๊ะจ๊ะ ดิงทั้ง โจ๊ะจ๊ะ แต่ไม่จำเป็น ถึงเป็นเพลง สำเนียงเขมรก็คงใช้เป็นทั้งสองอย่างได้ ถ้าเราหยิบเพลงที่ใช้สองไม้ ก็ใช้หน้าทับสองไม้ได้ ถ้าหยิบเพลง ที่เป็นปรบไ้⁵

สำหรับเพลงระบำโบราณคดีปราสาทเขาน้อยสีชมพู กำหนดใช้หน้าทับเขมร เป็นหน้าทับพิเศษที่พัฒนาขึ้น จากหน้าทับปรบไ้ที่ใช้ในเพลงไทยสำเนียงเขมรยุคเก่าตามที่ครูไชยยะ ทางมีศรีได้อธิบายไว้ข้างต้น

นอกจากการคำนึงถึงลักษณะทำนองที่เป็นสำเนียงเขมรจากรูปแบบสถาปัตยกรรมแบบเขมรแล้ว ยังปรากฏ พบว่าวัฒนธรรมวิถีชีวิตของชุมชนคลองน้ำใสอื่น ๆ โดยนายพูนสวัสดิ์ จันทรารุณี ผู้อำนวยการโรงเรียนคลองน้ำ ใส ได้อธิบายว่าปราสาทเขาน้อยสีชมพูเป็นโบราณสถานที่สร้างมาจากในยุคพระนครแต่เป็นปราสาทที่ออกมาจาก ศูนย์กลางความเจริญในยุคนั้น อาจทิ้งร่องรอยของวิถีชีวิตของผู้คนในยุคนั้นให้หลงเหลือในลวดลายต่างของปราสาท ในยุคหลังที่ชาวไทยญ้อ ทือพยพจากเวียงจันทน์ หรือคนลาวเข้ามาอยู่ก็วิถีชีวิตก็มีความเปลี่ยนแปลงไป ปราสาทเขา น้อยจึงเป็นจุดศูนย์รวมของชุมชนในด้านวัฒนธรรมประเพณี⁶

พระครูบรรพตวรพิทักษ์ เจ้าอาวาสวัดเขาน้อย ตำบลคลองน้ำใส อำเภอรัญประเทศ จังหวัดสระแก้ว ได้ อธิบายเรื่องวัฒนธรรมดนตรีในชุมชนคลองน้ำใส ว่าไม่ปรากฏพบวัฒนธรรมด้านดนตรีพื้นบ้านในพื้นที่ชุมชนคลอง น้ำใส ความว่า

วัฒนธรรมดนตรีในละแวกชุมชนมันไม่มี มันเป็นเป่าแคน พิณ กลองยาวที่เคยมีอยู่ แต่มัน ไม่ได้สืบสาน แต่มีรำชุดมาลัยย้อย เขาน้อยสีชมพู เป็นการแสดงของนักเรียนโรงเรียน อพ.คลอง น้ำใส ที่ไปที่ไหนก็จะรำชุดนี้ ขึ้นชื่อว่าเกี่ยวเนื่องกับปราสาทเขาน้อยสีชมพู ที่เขาแต่งมาเฉพาะตาม บริบทของปราสาทเขาน้อย⁷

สอดคล้องกับนายผ่อง เกตุสอน ปราชญ์ชาวบ้าน ได้อธิบายถึงวัฒนธรรมดนตรีในชุมชนคลองน้ำใสว่าศิลปะ การแสดงมีอยู่ในชุมชนใกล้เคียง ความว่า “...พวกกลองยาว พวกพิณ สมัยก่อนมันมีอยู่ แต่เดี๋ยวนี้ไม่มีคนสืบสานก็เลย ปล่อยให้ น่าจะมาจากภาคอีสาน เพราะโซนทางนี้ก็มาจากภาคอีสานอยู่แล้ว การแสดงจะมีอยู่ที่บ้านตุน ไกลออกไป 20 กิโลเมตรคนละตำบล เขาจะรำเกี่ยวกับพวกเขมร ญ้อ ญวน...”⁸ ทั้งนี้ สอดคล้องกับคำสัมภาษณ์ของนายพูนสวัสดิ์ จันทรารุณี ผู้อำนวยการโรงเรียน อพ. คลองน้ำใส ที่อธิบายถึงทางวัฒนธรรมดนตรีของชุมชนคลองน้ำใส ว่า วัฒนธรรม ดนตรีของชุมชนคลองน้ำใสว่าไม่ปรากฏพบดนตรีที่เป็นดนตรีต้นฉบับของในชุมชน ตามรายละเอียดดังต่อไปนี้

ประเด็นดนตรีก็ยังเป็นที่สงสัยอยู่เพราะว่าเป็นวัฒนธรรมที่หลอมรวมกัน โดยไม่มีต้นฉบับ หรือมีต้นแบบ ซึ่งในนี้ไม่มีเครื่องดนตรี ผมพยายามสืบหาเครื่องดนตรี มีคนมาให้ก็เป็นร่วมสมัย แล้ว ที่เป็นระนาด เป็นซอ แต่ดูแล้วระนาดก็คงจะไม่ใช้ไม้แข็งหรอก หรือจะเป็นกันตรึม และมีกลอง ที่ลักษณะเหมือนโหนด⁹

5. ไชยยะ ทางมีศรี, “การประพันธ์เพลงไทยสำเนียงเขมร,” สัมภาษณ์โดย กิตติภักษ์ ชิตเทพ, 6 กรกฎาคม 2564.

6. พูนสวัสดิ์ จันทรารุณี, “ศิลปวัฒนธรรมในพื้นที่ตำบลคลองน้ำใส,” สัมภาษณ์โดย กิตติภักษ์ ชิตเทพ, 29 กรกฎาคม 2564.

7. พระครูบรรพตวรพิทักษ์, “ศิลปวัฒนธรรมในพื้นที่ตำบลคลองน้ำใส,” สัมภาษณ์โดย กิตติภักษ์ ชิตเทพ, 29 กรกฎาคม 2564.

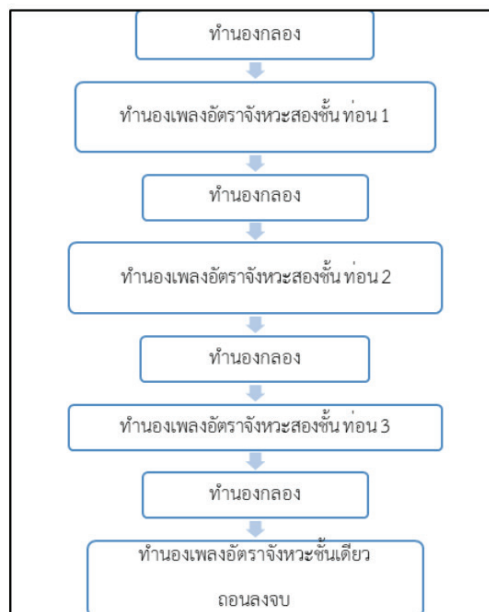
8. ผ่อง เกตุสอน, “ศิลปวัฒนธรรมในพื้นที่ตำบลคลองน้ำใส,” สัมภาษณ์โดย กิตติภักษ์ ชิตเทพ, 29 กรกฎาคม 2564.

9. พูนสวัสดิ์ จันทรารุณี, “ศิลปวัฒนธรรมในพื้นที่ตำบลคลองน้ำใส,” สัมภาษณ์โดย กิตติภักษ์ ชิตเทพ, 29 กรกฎาคม 2564.

เพลงระบำโบราณคดีปราสาทเขาน้อยสีชมพู ผู้วิจัยใช้การประพันธ์ตามหลักดุริยางคศิลป์ไทย โดยเป็นการประพันธ์ทำนองขึ้นใหม่จากแรงบันดาลใจ รวมไปถึงข้อมูลการศึกษาบริบทที่เกี่ยวข้องกับปราสาทเขาน้อยสีชมพู ตำบลคลองน้ำใส อำเภออรัญประเทศ จังหวัดสระแก้ว โดยกำหนดโครงสร้างของเพลง คือ ทำนองเริ่มต้น ทำนองอัตราจังหวะสองชั้น ทำนองอัตราจังหวะชั้นเดียว ทำนองลงจบ การบรรเลงทำนองเริ่มต้น (Introduction) เพื่อการเตรียมความพร้อมของบทเพลงและนำเข้าสู่เนื้อหาของทำนองอัตราจังหวะสองชั้น จากนั้นเป็นทำนองเพลงอัตราจังหวะชั้นเดียวที่เป็นการลดทอนทำนองจากสองชั้น หรือที่เรียกว่าเพลงเร็ว ก่อนจะนำสู่การสรุปในทำนองลงจบ

การกำหนดรูปแบบทำนองเพลงระบำปราสาทเขาน้อยสีชมพู สำหรับทำนองอัตราจังหวะสองชั้น แบ่งทำนองเพลงออกเป็น 3 ท่อน ที่สะท้อนถึงปราสาทเขาน้อยสีชมพู 2 ประการ ได้แก่ ประการแรก ลักษณะทางสถาปัตยกรรมของปราสาทเขาน้อยสีชมพู ที่ประกอบด้วยอาคาร 3 หลัง คือ ปราสาทองค์กลาง ปราสาททิศเหนือ และอาคารด้านทิศใต้ ประการที่สอง ปราสาทเขาน้อยสีชมพูตั้งอยู่บริเวณภูเขาที่เรียงติดกัน 3 ลูก โดยตัวปราสาทนั้นตั้งอยู่บนภูเขาลูกที่สูงที่สุด และนอกจากนี้ ผู้วิจัยยังแสดงรูปแบบทำนองในเชิงสัญลักษณ์แทนตัวปราสาทเขาน้อยสีชมพูที่เคยถูกผืนดินฝังอยู่กลางป่าบนภูเขาที่ไม่มีใครพบเห็นและให้ความสนใจ จนมีผู้สำรวจขุดค้นและศึกษา ทำให้ปราสาทเขาน้อยสีชมพูกลายเป็นโบราณสถานที่สำคัญ จากนั้นทำนองเพลงจึงต่อยอดด้วยทำนองเพลงอัตราจังหวะชั้นเดียว แสดงถึงการที่ปราสาทเขาน้อยสีชมพูกลายเป็นมาเป็นสถานที่สำคัญของชุมชนที่ผูกเอาวิถีชีวิต ประเพณีและความเชื่อของคนในชุมชนเข้าไว้ด้วยกัน

การประพันธ์ทำนองเพลงระบำปราสาทเขาน้อยสีชมพูขึ้นใหม่ กำหนดอัตลักษณ์ของทำนองเพลงไทยสำเนียงเขมรเป็นหลัก ซึ่งแสดงถึงการนำเสนอเรื่องราวอารยธรรมเขมรโบราณจากสถาปัตยกรรมแบบปราสาท สำหรับในทำนองอัตราจังหวะชั้นเดียว ผู้ประพันธ์ได้เพิ่มทำนองเพลงไทยสำเนียงลาวที่สื่อถึงชาวชุมชนคลองน้ำใสที่เป็นชาวไทยญ้อ และการใช้วิถีชีวิตและเพณีแบบชาวไทยญ้อที่ให้ความสำคัญกับโบราณสถานปราสาทเขาน้อยสีชมพู โดยกำหนดเป็นโครงสร้างของเพลงดังนี้



ภาพที่ 4 โครงสร้างทำนองเพลง

ที่มา : ผู้วิจัย

อาจารย์มานิต เทพปฏิมาพร ผู้ประดิษฐ์ทำร่ำได้กล่าวถึงการเลือกใช้องค์ประกอบภาพนูนที่เป็นลักษณะของทำร่ำอยู่ลวดลายที่ปรากฏ ได้แก่ รูปชดหอย รูปเลขแปด บนทับหลัง แผ่นผิงของตัวอาคารที่นำมาใช้เป็นลักษณะของการแปรแถว ภาพของสัตว์ในเหรียญที่ปรากฏบนทับหลัง และโบราณวัตถุที่พบ เช่น สังข์ เสาหินรูปช้าง เทวรูปสีกร แล้วหลังจากนั้นจึงนำองค์ประกอบต่าง ๆ มาสร้างสรรค์เป็นระบำ¹⁰ ทั้งนี้ อาจารย์มานิต เทพปฏิมาพร ยังแบ่งรูปแบบของการแสดงออกเป็น 3 ช่วง สอดคล้องกับการแบ่งรูปแบบทำนองเพลงออกเป็น 3 ท่อนด้วยเช่นกัน

การกำหนดวงดนตรีที่ใช้สำหรับการบรรเลงเพลงระบำ ภัทระ คมขำได้อธิบายไว้ว่า “ดนตรีที่ใช้บรรเลงสำหรับระบำ แบ่งเป็นประเภทใหญ่ที่มีลักษณะเฉพาะและใช้อย่างทั่วไป ได้แก่วงปี่พาทย์โดยเฉพาะวงปี่พาทย์ไม้นวม”¹¹

เนื่องจากแนวคิดการบรรเลงเพลงระบำปราสาทเขาน้อยสี่ชมพูที่ต้องการให้เกิดอารมณ์ที่หนักแน่น ผู้วิจัยจึงกำหนดใช้วงปี่พาทย์ไม้นวมและกำหนดใช้กลองแขกในการบรรเลงกำกับจังหวะ

2. ทำนองเพลงระบำปราสาทเขาน้อยสี่ชมพู

ทำนองเริ่มต้น ขึ้นด้วยหน้าทับกลอง

-- โจ๊ะโจ๊ะ	-- โจ๊ะโจ๊ะ	-- โจ๊ะโจ๊ะ	ดิงทั้งดิงทั้ง	-- โจ๊ะโจ๊ะ	ดิงทั้งดิงทั้ง	โจ๊ะโจ๊ะดิงทั้ง	ดิงทั้งโจ๊ะโจ๊ะ
-------------	-------------	-------------	----------------	-------------	----------------	-----------------	-----------------

-- โจ๊ะโจ๊ะ	ดิงทั้งโจ๊ะโจ๊ะ	-- โจ๊ะโจ๊ะ	ดิงทั้งโจ๊ะโจ๊ะ	-- โจ๊ะโจ๊ะ	ดิงทั้งดิงทั้ง	โจ๊ะโจ๊ะดิงทั้ง	ดิงทั้งโจ๊ะโจ๊ะ
-------------	-----------------	-------------	-----------------	-------------	----------------	-----------------	-----------------

-- โจ๊ะโจ๊ะ	-- โจ๊ะโจ๊ะ	-- โจ๊ะโจ๊ะ	ดิงทั้งดิงทั้ง	-- โจ๊ะโจ๊ะ	ดิงทั้งดิงทั้ง	โจ๊ะโจ๊ะดิงทั้ง	ดิงทั้งโจ๊ะโจ๊ะ
-------------	-------------	-------------	----------------	-------------	----------------	-----------------	-----------------

ซ้ำ

ทำนองเพลง

ท่อนที่ 1

----	--- ร	----	- ด - ร	- ฟ - ช	- ล - ช	ล ช - -	- ฟ - ฟ
----	--- ล	----	- ช - ล	- ฟ - ช	- ล - ช	- - ฟ ร	- ด - ร

----	- ฟ - ร	----	- ด - ร	- ฟ - ช	- ล - ช	ล - - ช	ล ด - ด
----	- ฟ - ล	----	- ช - ล	- ฟ - ช	- ล - ช	- ช ฟ -	- - - ล

----	--- ร	----	- ด - ร	- ร - -	- ด - ร	- ร ร ร	- ด - ล
----	--- ฟ	----	- ด - ร	- ฟ - -	- ด - ร	- ช ฟ ร	- ด - ล

10. มานิต เทพปฏิมาพร, “การประดิษฐ์ทำร่ำระบำปราสาทเขาน้อยสี่ชมพู,” สัมภาษณ์โดย กิตติภณธ์ ชิตเทพ, 12 มิถุนายน 2564.

11. ภัทระ คมขำ, เพลงระบำ (กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2561).

----	---ล	---ล	-ลชฟ	-ล--	ชล--	ลช--	ฟฟ-ฟ
----	-ร--	-ร--	-ลชฟ	--ชฟ	---ช	--ฟร	-ด-ร

กลับต้น

--โจ๊ะจ๊ะ	--โจ๊ะจ๊ะ	--โจ๊ะจ๊ะ	ดิงหังดิงหัง	--โจ๊ะจ๊ะ	ดิงหังดิงหัง	โจ๊ะจ๊ะดิงหัง	ดิงหังโจ๊ะจ๊ะ
-----------	-----------	-----------	--------------	-----------	--------------	---------------	---------------

ท่อนที่ 2

----	---ร	----	-ด-ร	---ด	รฟ-ฟ	ฟร--	ดด-ด
----	---ล	----	-ช-ล	-ล--	---ร	--ดล	-ช-ล

----	--ฟช	-ล--	-ช--	ลช--	--ฟช	ลช-ช	-ล-ดี
----	ดร--	--ชฟ	-ร--	--ฟร	ดร--	--ฟร	-ม-ด

----	---ล	----	-ดี-วี	-วี--	-วีวีวี	---ดี	---ล
----	---ม	----	-ด-ร	-ฟ--	-ชฟร	---ด	---ล

----	---ล	---ล	-ลชฟ	-ล--	ชล--	ลช--	ฟฟ-ฟ
----	-ร--	-ร--	-ลชฟ	--ชฟ	---ช	--ฟร	-ด-ร

กลับต้น

--โจ๊ะจ๊ะ	--โจ๊ะจ๊ะ	--โจ๊ะจ๊ะ	ดิงหังดิงหัง	--โจ๊ะจ๊ะ	ดิงหังดิงหัง	โจ๊ะจ๊ะดิงหัง	ดิงหังโจ๊ะจ๊ะ
-----------	-----------	-----------	--------------	-----------	--------------	---------------	---------------

ท่อนที่ 3

----	--ดีวี	-ม--	-วี--	--ดีล	--ดีวี	-ม--	-วี--
----	ชล--	--วีดี	-ล--	-ล--	ชล--	--วีดี	-ล--

----	-- ตั้ว	- มั --	- รื --	-- ตั๊ ล	-- ตั้ว	มั - มั -	--- ล
----	ช ล --	-- รื ตั	- ล --	- ล --	ช ล --	- ตั - รื	ตั๊ ล ช -

--- ร	- ล --	ตั้ว --	ตั๊ - ล ตั	-- ล ล	- ช - ล	- รื --	ตั๊ ล --
--- ล	- ล --	-- ตั๊ ล	- ช --	- ล --	- ช - ล	-- ตั๊ ล	-- ช ฟ

----	--- ล	--- ล	- ล ช ฟ	- ล --	ช ล --	ล ช --	ฟ ฟ - ฟ
----	- ร --	- ร --	- ล ช ฟ	-- ช ฟ	--- ช	-- ฟ ร	- ด - ร

กลับต้น

ทำนองอัตราจังหวะชั้นเดียว

-- โจ๊ะจ๊ะ	ติงทั้งติงทั้ง	โจ๊ะจ๊ะติงทั้ง	ติงทั้งโจ๊ะจ๊ะ	-- โจ๊ะจ๊ะ	ติงทั้งติงทั้ง	โจ๊ะจ๊ะติงทั้ง	ติงทั้งโจ๊ะจ๊ะ
------------	----------------	----------------	----------------	------------	----------------	----------------	----------------

----	- ด - ร	- ฟ - ช	- ด - ร	-- ฟ -	- ร --	ล -- ช	ล ตั - ตั
----	- ช - ล	- ฟ - ช	- ช - ล	--- ร	ด ---	- ช ฟ -	--- ล

-- ตั๊ ตั	- รื - รื	- รื - รื	ตั๊ ล --	- ล --	ช ล --	ล ช --	ฟ ฟ - ฟ
- ด --	- ร - ฟ	- ฟ - ร	ด ล --	-- ช ฟ	--- ช	-- ฟ ร	- ด - ร

----	- ด - ร	- ฟ - ช	- ด - ร	-- ฟ -	- ร --	ล -- ช	ล ตั - ตั
----	- ช - ล	- ฟ - ช	- ช - ล	--- ร	ด ---	- ช ฟ -	--- ล

-- ตั๊ ตั	- รื - รื	- รื - รื	ตั๊ ล --	- ล --	ช ล --	ล ช --	ฟ ฟ - ฟ
- ด --	- ร - ฟ	- ฟ - ร	ด ล --	-- ช ฟ	--- ช	-- ฟ ร	- ด - ร

บรรเลงนำ

บรรเลงตาม

----	- ฟ - ร	- ฟ - ฟ	- ร ด ร	- ล ด -	ล ช - -	ฟ ร - -	- - ด ร
				- - - ช	- - ฟ ร	- - ด ล	ช ล - -

บรรเลงนำ

บรรเลงตาม

----	- ฟ - ร	- ฟ - ฟ	- ร ด ร	- ล ด -	ล ช - -	ฟ ร - -	- - ด ร
				- - - ช	- - ฟ ร	- - ด ล	ช ล - -

----	ช ล - ล	- ล ด -	ฟ ช - ช	- ช ล -	ร ฟ - ฟ	- ฟ ช -	ด ร - ร
- - - ฟ	- - ช -	ช - - ร	- - ฟ -	ฟ - - ด	- - ร -	ร - - ล	- - ด -

----	ช ล - ล	- ล ด -	ฟ ช - ช	- ช ล -	ร ฟ - ฟ	- ฟ ช -	ด ร - ร
- - - ฟ	- - ช -	ช - - ร	- - ฟ -	ฟ - - ด	- - ร -	ร - - ล	- - ด -

กลับต้น

3. การวิเคราะห์ทำนองเพลงระบำโบราณคดีปราสาทเขาน้อยสีชมพู

การวิเคราะห์ทำนองเพลงระบำโบราณคดีปราสาทเขาน้อยสีชมพู แบ่งประเด็นได้ดังนี้

3.1 สันคีตลักษณ์

เพลงระบำโบราณคดีปราสาทเขาน้อยสีชมพู ประกอบด้วยทำนองเพลงอัตราจังหวะสองชั้น จำนวน 3 ท่อน
ทำนองเพลงอัตราจังหวะชั้นเดียว จำนวน 1 ท่อน

เพื่อความเข้าใจในรูปแบบและสันคีตลักษณ์ของเพลงระบำปราสาทเขาน้อยสีชมพูผู้วิจัยขอกำหนดสัญลักษณ์
ดังนี้ ตัวอักษร ก ข ค แทนท่วงทำนองต่าง ๆ โดยกำหนดให้ความยาวของทำนองเพลง เป็น 1 ท่อน ผู้วิจัยกำหนด
สันคีตลักษณ์ เป็น 1 ตัวอักษร ซึ่งสามารถแสดงสันคีตลักษณ์ของบทเพลง ดังต่อไปนี้

ทำนองอัตราจังหวะสองชั้น ท่อนที่ 1 แทนสัญลักษณ์ ก/
ทำนองอัตราจังหวะสองชั้น ท่อนที่ 2 แทนสัญลักษณ์ ข/
ทำนองอัตราจังหวะสองชั้น ท่อนที่ 3 แทนสัญลักษณ์ ค/
ทำนองอัตราจังหวะชั้นเดียว แทนสัญลักษณ์ ง/

3.2 จังหวะ

ผู้วิจัยขอแสดงลักษณะของจังหวะ ในการบรรเลงเพลงระบำโบราณคดีปราสาทเขาน้อยสีชมพูที่จะทำการ
วิเคราะห์ โดยจะแสดงรายละเอียด ออกเป็น 2 ประเด็นได้แก่ จังหวะฉิ่ง และจังหวะกลอง

3.2.1 จังหวะฉิ่ง

จังหวะฉิ่งในบทเพลงในเพลงระบำโบราณคดีปราสาทเขาน้อยสีชมพู เป็นการบรรเลงด้วยอัตราฉิ่งสามัญ แบ่ง
ออกตามลักษณะของบทเพลงที่เรีงร้อยไว้ ได้แก่

อัตราจังหวะสองชั้น

--- ฉิ่ง	--- ฉับ	--- ฉิ่ง	--- ฉับ	--- ฉิ่ง	--- ฉับ	--- ฉิ่ง	--- ฉับ
----------	---------	----------	---------	----------	---------	----------	---------

อัตราจังหวะชั้นเดียวในเพลงเร็ว

- ฉิ่ง - ฉับ	- ฉิ่ง - ฉับ	- ฉิ่ง - ฉับ	- ฉิ่ง - ฉับ	- ฉิ่ง - ฉับ	- ฉิ่ง - ฉับ	- ฉิ่ง - ฉับ	- ฉิ่ง - ฉับ
--------------	--------------	--------------	--------------	--------------	--------------	--------------	--------------

3.2.2 จังหวะหน้าทับ

จังหวะหน้าทับในบทเพลงในเพลงระบำโบราณคดีปราสาทเขาน้อยสีชมพูเป็นการบรรเลงด้วยกลองแขก ได้แก่

อัตราจังหวะ สองชั้น

-- โจ๊ะโจ๊ะ	ดิงทั้งโจ๊ะโจ๊ะ	-- โจ๊ะโจ๊ะ	ดิงทั้งโจ๊ะโจ๊ะ	-- โจ๊ะโจ๊ะ	ดิงทั้งดิงทั้ง	โจ๊ะโจ๊ะดิงทั้ง	ดิงทั้งโจ๊ะโจ๊ะ
-------------	-----------------	-------------	-----------------	-------------	----------------	-----------------	-----------------

อัตราจังหวะ ชั้นเดียว

-- โจ๊ะโจ๊ะ	ดิงทั้งดิงทั้ง	โจ๊ะโจ๊ะดิงทั้ง	ดิงทั้งโจ๊ะโจ๊ะ
-------------	----------------	-----------------	-----------------

นอกจากนี้ ยังพบการใช้กระสวนจังหวะพิเศษ ในทำนองเพลงอัตราจังหวะชั้นเดียว ประโยคที่ 5 และประโยคที่ 6 ดังนี้

----	- ตุ่ม - ตุ่ม	----	- ตุ่ม - ตุ่ม	----	- ตุ่ม - ตุ่ม	----	- ตุ่ม - ตุ่ม
------	---------------	------	---------------	------	---------------	------	---------------

การวิเคราะห์ทำนองเพลงอัตราจังหวะสองชั้น ท่อนที่ 1

ทำนองเพลงอัตราจังหวะสองชั้น ท่อนที่ 1 กำหนดใช้บันไดเสียงทางเพียงออล่าง ประกอบด้วยกลุ่มเสียงปัญจมูล พซลxดรx แบบสมบูรณไม่พบการใช้เสียงนอกกลุ่มเสียงประกอบการดำเนินทำนอง คู่เสียงที่พบเป็นเสียงคู่ 3 คู่ 4 คู่ 6 และคู่ 8 ซึ่งเป็นคู่ 4 และคู่ 8 เป็นส่วนใหญ่ การดำเนินทำนองเป็นการดำเนินทำนองแบบกึ่งบังคับทาง ลักษณะการเคลื่อนที่ของทำนองจะเห็นได้ว่า ทำนองเริ่มจากช่วงเสียงต่ำ แล้วค่อย ๆ เคลื่อนที่ไปยังช่วงเสียงที่สูงขึ้น ความโดดเด่นของทำนองเป็นการดำเนินทำนองที่เรียบง่าย กระสวนทำนองมีลักษณะคล้ายกันในประโยคที่ 1 ประโยคที่ 2 และประโยคที่ 3 โดยประโยคที่ 4 มีการเปลี่ยนกระสวนทำนองเพียงเล็กน้อย ปรากฏพบทำนองในประโยคที่ 4 วรรคทำ ที่มีการใช้มือฆ้องแบบเฉพาะที่สร้างความโดดเด่นให้กับทำนองเพลง

การวิเคราะห์ทำนองเพลงอัตราจังหวะสองชั้น ท่อนที่ 2

ทำนองเพลงในอัตราจังหวะสองชั้น ท่อนที่ 2 กำหนดใช้บันไดเสียงทางเพียงออล่าง ประกอบด้วยกลุ่มเสียงปัญจมูล พซลxดรx พบการใช้เสียงนอกกลุ่มเสียง คือเสียงมี ในประโยคที่ 3 ห้องที่ 2 เพื่อประกอบการบรรเลง

ฆ้องวงใหญ่ในลักษณะชั้นคู่ คู่เสียงที่พบเป็นเสียงคู่ 3 คู่ 4 คู่ 6 และคู่ 8 ซึ่งเป็นคู่ 4 และคู่ 8 เป็นส่วนใหญ่ เช่นเดียวกับทำนองเพลงในท่อนที่ 1 การดำเนินทำนองยังคงเป็นการดำเนินทำนองแบบกึ่งบังคับทาง ลักษณะการเคลื่อนที่ของทำนองจะเห็นได้ว่า ทำนองเริ่มจากช่วงเสียงต่ำ แล้วค่อย ๆ เคลื่อนที่ไปยังช่วงเสียงที่สูงขึ้น ความโดดเด่นของทำนองคือพบลักษณะของทำนองที่วนในลักษณะของเส้นโค้ง และลักษณะการดำเนินทำนองแบบเรียบง่าย กระสวนทำนองโดยส่วนใหญ่มีลักษณะคล้ายกันในประโยคที่ 1 และประโยคที่ 3 โดยประโยคที่ 2 และประโยคที่ 4 มีกระสวนทำนองที่แตกต่างกันเพียงเล็กน้อย พบการใช้ทำนองแบบจังหวะยกเพื่อทำนองในประโยคที่ 4 วรรคทำ ที่มีการใช้มือฆ้องแบบเฉพาะที่สร้างความโดดเด่นให้กับทำนองเพลง ซึ่งเป็นการซ้ำทำนองทำนองเพลงเช่นเดียวกับท่อนที่ 1

การวิเคราะห์ทำนองเพลงอัตราจังหวะสองชั้น ท่อนที่ 3

ทำนองเพลงในอัตราจังหวะสองชั้น ท่อนที่ 3 กำหนดใช้บันไดเสียงจำนวน 2 บันไดเสียง ได้แก่ บันไดเสียงทางนอกประกอบด้วยกลุ่มเสียงปัญจมูล ตรมขชลข ในประโยคที่ 1 ประโยคที่ 2 และประโยคที่ 3 และบันไดเสียงทางเพียงออล่าง ประกอบด้วยกลุ่มเสียงปัญจมูล พชลขตรข ในประโยคที่ 4 ซึ่งแตกต่างจากทำนองเพลงในท่อนที่ 1 และท่อนที่ 2 พบการใช้เสียงทำนองที่เป็นสะพานเสียง (bridge) เชื่อมทำนองของทั้ง 2 บันไดเสียงไว้อย่างราบรื่น คู่เสียงที่พบเป็นเสียงคู่ 4 และคู่ 8 เท่านั้น การดำเนินทำนองยังคงเป็นการดำเนินทำนองแบบกึ่งบังคับทาง ลักษณะของทำนองเป็นทำนองถี่ ๆ มากกว่าท่อนที่ 1 และท่อนที่ 2 เห็นได้ว่า ความโดดเด่นของทำนองคือพบลักษณะของทำนองที่วนในลักษณะของเส้นโค้ง และลักษณะการดำเนินทำนองแบบเรียบง่าย พบการใช้ทำนองแบบจังหวะยกเพื่อทำนองในประโยคที่ 4 วรรคทำ ที่มีการใช้มือฆ้องแบบเฉพาะที่สร้างความโดดเด่นให้กับทำนองเพลง ซึ่งเป็นการซ้ำทำนองทำนองเพลงเช่นเดียวกับท่อนที่ 1 และท่อนที่ 2

การวิเคราะห์ทำนองเพลงเร็ว

ทำนองเพลงเร็ว เป็นทำนองเพลงที่ไม่เกี่ยวข้องกับทำนองอัตราจังหวะ สองชั้น เป็นทำนองท่อนเดียว ความยาว 8 ประโยค ทำนองเพลงเร็วกำหนดใช้บันไดเสียงทางเพียงออล่าง ประกอบด้วยกลุ่มเสียงปัญจมูล พชลขตรข ในประโยคที่ 4 ทั้งหมด คู่เสียงได้แก่เสียงคู่ 3 คู่ 4 คู่ 6 และคู่ 8 เท่านั้น ซึ่งการดำเนินทำนองส่วนใหญ่เป็นทำนองถี่ ๆ ใช้มือฆ้องแบบแฉ่งมือซ้ายขวาเป็นสำคัญ ทำนองเพลงแบบกึ่งบังคับทาง ความโดดเด่นของทำนองคือพบการใช้หน้าทับพิเศษเพื่อแสดงถึงสำเนียงลาวที่ผู้ประพันธ์ประพันธ์ไว้ในเพลงเร็ว สื่ออัตลักษณ์ของชาวชุมชนคลองน้ำใสที่ส่วนใหญ่เป็นชาวไทยภู่อ ลักษณะของทำนองที่ซ้ำวนของเพลงเร็วแสดงถึงความรื่นเริง



ภาพที่ 5 การนำเสนอระบำโบราณคดีปราสาทเขาน้อยสีชมพูในงานวันคล้ายวันสถาปนา

คณะดนตรีและการแสดง มหาวิทยาลัยบูรพา

ภาพที่ 6 การนำเสนอระบำโบราณคดีปราสาทเขาน้อยสีชมพูในงานศิลปวัฒนธรรมอุดมศึกษา

ที่มา : ผู้วิจัย

ผลสรุปการดำเนินการวิจัย

การประพันธ์ทำนองเพลงระบำปราสาทเขาน้อยสีชมพูขึ้นใหม่ กำหนดลักษณะของทำนองเพลงไทยสำเนียงเขมรเป็นหลัก ซึ่งแสดงถึงการนำเสนอร่องรอยอารยธรรมเขมรโบราณจากสถาปัตยกรรมแบบปราสาท สำหรับในทำนองอัตราจังหวะชั้นเดียว ผู้ประพันธ์ได้เพิ่มทำนองเพลงไทยสำเนียงลาวที่สื่อถึงชาวชุมชนคลองน้ำใสที่เป็นชาวไทยญ้อ และการใช้วิถีชีวิตและเพณีแบบชาวไทยญ้อที่ให้ความสำคัญกับโบราณสถานปราสาทเขาน้อยสีชมพู

จากการวิเคราะห์ทำนองเพลงเพลงระบำปราสาทเขาน้อยสีชมพู ประกอบด้วยทำนองเพลงอัตราจังหวะสองชั้นจำนวน 3 ท่อน ทำนองเพลงอัตราจังหวะชั้นเดียว จำนวน 1 ท่อน ซึ่งเป็นทำนองที่ประพันธ์ขึ้นใหม่ไม่มีความเกี่ยวข้องกัน สังเกตลักษณะปรากฏในรูปแบบ ก/ ข/ ค/ ง/ ลักษณะของจังหวะ ของการบรรเลงเพลงระบำโบราณคดีปราสาทเขาน้อยสีชมพู แบ่งออกเป็น 2 จังหวะฉิ่ง และจังหวะกลอง จังหวะฉิ่งที่ใช้เป็นการบรรเลงด้วยอัตราฉิ่งสามัญ อัตราจังหวะสองชั้น จังหวะหน้าทับเป็นการบรรเลงด้วยหน้าทับเขมรอัตราจังหวะสองชั้น และอัตราจังหวะชั้นเดียว และพบการใช้หน้าทับแบบพิเศษในช่วงทำนองเพลงเร็วที่เป็นสำเนียงลาว

ระบำโบราณคดีปราสาทเขาน้อยสีชมพู กำหนดใช้บันไดเสียงทางเพียงอล่าง ประกอบด้วยกลุ่มเสียงปัญจมูล พซลขตรข ซึ่งเป็นบันไดเสียงหลัก และบันไดเสียงทางทางนอกประกอบด้วยกลุ่มเสียงปัญจมูล ดรมขซลข รองลงมาตามลำดับ การดำเนินทำนองของบทเพลงเป็นการดำเนินทำนองแบบกึ่งบังคับทาง ไม่ปรากฏพบการบรรเลงแบบอัตลักษณ์เข้าแบบ บทเพลงแสดงออกถึงเพลงไทยสำเนียงเขมร ที่สื่อถึงตัวโบราณสถานปราสาทเขาน้อยสีชมพู และสำเนียงลาวที่สื่อถึงชาวพื้นถิ่นชุมชนคลองน้ำใสที่มีเชื้อสายไทยญ้อ ลักษณะสำคัญอีกประการคือ บทเพลงเริ่มจากการดำเนินทำนองแบบเรียบง่าย ๆ ด้วยทำนองแบบห่าง แล้วจึงค่อยกระชับขึ้นเป็นการดำเนินทำนองแบบสนุกสนานที่สื่อถึงงานประเพณีบุญขึ้นเขาของชาวชุมชนคลองน้ำใส

ข้อเสนอแนะ

การศึกษาวิจัยในรูปแบบวิจัยสร้างสรรค์ เป็นการใช้องค์ความรู้ระเบียบวิธีวิจัยด้านดุริยางคศิลป์ไทยสร้างสรรค์ผลงานดุริยางคศิลป์ใหม่แบบประเพณีโดยเชื่อมโยงเอาพื้นที่ เวลา และคนเข้าด้วยกัน ผลการสร้างสรรค์สามารถใช้เป็นสื่อด้านวัฒนธรรม หรือส่งเสริม สร้างมูลค่าให้กับพื้นที่ในชุมชน โดยเฉพาะในพื้นที่ภาคตะวันออก ซึ่งยังมีพื้นที่เชิงวัฒนธรรมอีกหลายแห่ง เช่น ชุมชนโบราณโคกพนมดี เมืองพระรถ หรือโบราณสถานอื่นที่สามารถใช้ความรู้ด้านระเบียบวิธีวิจัยในการพัฒนาในด้านต่าง ๆ ต่อไปในอนาคต

บรรณานุกรม

Jantrawut, Poonsawat. "Art and culture in Klong Namsai sub-district." Interview by Kittipan Chittep. July, 29, 2021.

พูนสวัสดิ์ จันทราวุธ. "ศิลปวัฒนธรรมในพื้นที่ตำบลคลองน้ำใส." สัมภาษณ์โดย กิตติภณธ์ ชิตเทพ. 29 กรกฎาคม 2564.

Jaturapat, Laksanavadee. "Series of archaeological dance songs: a creative work of Montri Tramod." Master of Arts in Cultural Studies Thesis, Mahidol University, 2000.

ลักขณาวดี จตุรภัทร์. "งานสร้างสรรค์เพลงระบำชุดโบราณคดี ของครูมนตรี ตราโมท." วิทยานิพนธ์ระดับปริญญาโท, มหาวิทยาลัยมหิดล, 2543.

Katesorn, Phong. "Art and culture in Klong Namsai sub-district." Interview by Kittipan Chittep. July, 29, 2021.

พงศ์ เกตุสอน. "ศิลปวัฒนธรรมในพื้นที่ตำบลคลองน้ำใส." สัมภาษณ์โดย กิตติภณธ์ ชิตเทพ. 29 กรกฎาคม 2564.

Komkam, Pattara. *Rabam Music*. Bangkok: The Chulalongkorn University Press, 2018.
ภัทระ คมขำ. *เพลงระบำ*. กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2561.

Ministry of Culture. "Tourist Attraction Kaonoi See Chompoo in Sakaeo Province."
<http://www.m-culture.in.th/album/185407>.แหล่งท่องเที่ยวปราสาทเขาน้อยสี่ชมพู.
กระทรวงวัฒนธรรม. "แหล่งท่องเที่ยวปราสาทเขาน้อยสี่ชมพู จังหวัดสระแก้ว."
<http://www.m-culture.in.th/album/185407>.แหล่งท่องเที่ยวปราสาทเขาน้อยสี่ชมพู.

Phra Kru Banpot Worra Phitak. "Art and culture in Klong Namsai sub-district." Interview by Kittipan Chittep. July, 29, 2021.

พระครูบรรพตวรพิทักษ์. "ศิลปวัฒนธรรมในพื้นที่ตำบลคลองน้ำใส." สัมภาษณ์โดย กิตติภณธ์ ชิตเทพ. 29 กรกฎาคม 2564.

Thangmisi, Chaiya. "Thai traditional music composition in Khmer dialect." Interview by Kittipan Chittep. July, 6, 2021.

ไชยยะ ทางมีศรี. "การประพันธ์เพลงไทยสำเนียงเขมร." สัมภาษณ์โดย กิตติภณธ์ ชิตเทพ. 6 กรกฎาคม 2564.

Theppatimaporn, Mani. "Prasat Kaonoi Si Chompoo dance choreography." Interview by Kittipan Chittep. June, 12, 2021.

มานิต เทพปฏิมาพร. "การประดิษฐ์ท่าร่ายรำปราสาทขาน้อยสี่ชมพู." สัมภาษณ์โดย กิตติภรณ์ ชิตเทพ. 12 มิถุนายน 2564.

Yupho, Thanit. *The Archaeological Dance A memorial book in the funeral of Ms. Baisri Sanganan At Wat Tri Thotsathep Worawihan crematory, 24 July 2011*. Bangkok: Thaiphum Publishing Co. Ltd., 2011.

ธนิต อยู่โพธิ์. *ระบำชุดโบราณคดี หนังสือที่ระลึกงานพระราชทานเพลิงศพนางใบศรี แสงอนันต์ ณ เมรุวัดตรีทศเทพ วันที่ 24 กรกฎาคม 2554*. กรุงเทพมหานคร : บริษัท ไทภูมิ พับลิชชิ่ง จำกัด, 2554.

การพัฒนาคุณภาพเสียงของฆ้องวงใหญ่ที่ผลิตจากการหล่อ THE DEVELOPMENT OF HIGH QUALITY SOUND OF THE “KONGWONGYAI” MADE BY CASTING

วิรัช สงเคราะห์* WIRAD SONGCROH*

บทคัดย่อ

ปัญหาหลักของฆ้องวงใหญ่ที่ผ่านการผลิตด้วยวิธีหล่อนั้น นักดนตรีส่วนมากมีความเห็นตรงกันว่าน้ำเสียงที่ใหญ่คล้ายเสียงโหม่ง ต่างจากฆ้องวงใหญ่ที่ผลิตด้วยการบุแบบดั้งเดิมที่มีเสียงคล้ายระฆัง จึงเป็นสาเหตุให้เกิดความคิดที่จะสร้างงานประดิษฐ์นี้ด้วยวิธีปรับสัดส่วนลูกฆ้องหล่อ โดยมีวัตถุประสงค์เพื่อปรับปรุงคุณลักษณะเสียงของฆ้องวงใหญ่ที่ผลิตจากการหล่อให้มีน้ำเสียงเช่นเดียวกับฆ้องวงใหญ่ที่ผลิตจากการบุ ทั้งมีความทนทานง่ายต่อการเก็บรักษาและเคลื่อนย้าย ผลิตได้ง่าย มีราคาที่ย่อมเยา ตลอดจนยังรักษาขนบในการบรรเลงได้เหมือนเดิมทุกประการ

คำสำคัญ : คุณภาพเสียง/ ฆ้องวงใหญ่/ การหล่อ

* อาจารย์, สาขาวิชาดุริยางคศิลป์ไทย คณะศิลปกรรมศาสตร์, จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, wirad.s@chula.ac.th.

* Lecturer, Department of Thai Music Faculty of Fine and Applied Arts, Chulalongkorn University, wirad.s@chula.ac.th.

Receive 2/6/66, Revise 22/6/66, Accept 27/6/66

Abstract

The main problem of the Kongwongyai that are produced by the casting method. Most musicians agree that there is a big sound like tackles. Unlike the Kongwongyai that are produced by hammer (a traditional method) which it gives the sound like a bell. The idea is to create this invention by adjusting the proportions. This is why the idea to create this invention. The purpose of this project is to improve the sound quality of Kongwongyai which made from castings. It is durable, easy to store and move easily. also keep in traditional playing as it be.

Keywords: The sound quality/ Kongwongyai/ Castings

บทนำ

ฆ้องวงใหญ่ เป็นเครื่องดนตรีไทยประเภทเครื่องตี มีมาตั้งแต่สมัยโบราณดังที่ปรากฏในหนังสือเครื่องดนตรีไทย กรมศิลปากร ได้กล่าวถึงที่มาของฆ้องวงใหญ่ไว้ว่า “การประดิษฐ์ฆ้องวงคงเกิดขึ้นก่อนระนาด เพราะมีภาพแกะสลัก วงปี่พาทย์แต่โบราณ มีฆ้องวงแต่ไม่มีระนาด และในสมัยโบราณ เช่นในครั้งกรุงศรีอยุธยา ฆ้องวงคงมีขนาดเดียว ใช้บรรเลงผสมวงปี่พาทย์ ต่อมา เมื่อมีผู้สร้างฆ้องวงขึ้นอีกขนาดหนึ่ง วงย่อมกว่าที่กล่าวนี้ จึงเรียกฆ้องวงขนาดเก่าว่า ฆ้องวงใหญ่”¹

ฆ้องวงใหญ่ เป็นเครื่องดนตรีไทยประเภทเครื่องตี ที่ทำหน้าที่เป็นผู้บรรเลงทำนองหลักของวง ถือเป็นเครื่องดนตรีไทยที่มีมาตั้งแต่สมัยโบราณ โดยการประดิษฐ์ฆ้องวงในสมัยก่อนนั้น เป็นการผลิตโดยวิธีการบุตามกลวิธีทางการช่างที่มีการใช้งานมาเป็นระยะเวลานาน ลักษณะของฆ้องวงใหญ่ เป็นเครื่องดนตรีที่สร้างจากโลหะ ดังมีลักษณะเฉพาะที่มีปรากฏในหนังสือเครื่องดนตรีไทย กรมศิลปากร ได้กล่าวถึงไว้ว่า

วงฆ้องใช้ต้นหวายโป่ง ทำเป็นร้านสูงประมาณ 24 ซม. หวายเส้นนอกกับเส้นในห่างกันประมาณ 14-17 ซม. ดัดโค้งเป็นวงล้อมไปเกือบรอบตัวคนนั่งตี เปิดช่องไว้สำหรับทางเข้าด้านหลังคนตี ห่างกันราว 20-30 ซม. ขนาดของวงกว้างจากขอบวงในทางซ้ายไปถึงขอบวงในทางขวา กว้างประมาณ 82 ซม. จากด้านหน้าไปด้านหลัง กว้างประมาณ 66 ซม. พอให้คนตีนั่งขัดสมาธินั่งตีได้สบาย และเจาะรูลูกฆ้องทางขอบฉัตร ลูกละ 4 รู ใช้เชือกหนังร้อยผูกกับเรือนฆ้องให้ปุ่มลูกฆ้องหงายขึ้น ผูกเรียงลำดับขนาดลูกตันไปหาลูกยอดตั้งแต่ใหญ่ไปหาเล็ก เรียงลำดับเสียงตั้งแต่ต่ำไปหาสูง ฆ้องวงหนึ่งมีจำนวน 16 ลูก ลูกตันวัดผ่านศูนย์กลางประมาณ 17 ซม. อยู่ทางซ้ายมือด้านหลังผู้ตี ลูกยอดวัดผ่านศูนย์กลางประมาณ 12 ซม. อยู่ทางขวามือด้านหลังผู้ตี และใช้ตีด้วยไม้ตีทำด้วยแผ่นหนังดิบตัดเป็นวงกลมเจาะกลาง สอดด้ามไม้สำหรับมือถือ วงหนึ่งใช้ไม้ตี 2 อัน ถือตีข้างละมือ²

ฆ้องวงใหญ่ที่สร้างโดยกรรมวิธีการบุ อันเป็นกรรมวิธีที่มีมาตั้งแต่สมัยโบราณ หนังสือช่างสิบหมู่ของกรมศิลปากร ได้กล่าวถึงช่างบุไว้ว่า

ช่างบุ เป็นช่างฝีมือที่มีความสามารถทำการช่างในการรีดหรือตีแผ่นโลหะต่าง ๆ โดยใช้โลหะที่เป็นวัตถุธาตุจากทองคำ เงิน นาก ทองแดง ทองเหลือง ดีบุก ตกแต่งผิวภายนอกที่สวยงามทำให้มีคุณค่าทางศิลปกรรมประเภทศิลปภัณฑ์ ครุภัณฑ์และสถาปัตยกรรม

คำว่า บุ หมายถึง การตี การแผ่ การกดทับโดยการเอาโลหะมีลักษณะบาง ๆ ทำการหุ้มของบางสิ่งเข้าไว้หรือการตีให้เข้ารูป

ดังนั้น การบุ ในเชิงช่างบุ จึงหมายถึง การนำเอาโลหะชนิดใดชนิดหนึ่งมาตีแผ่ออกให้เป็นแผ่นแบนบาง ๆ ตามขนาดที่ต้องการนำเข้าไปปิดทับบนหุ่นเพื่อปิดประดับทำเป็นผิวภายนอกทำให้เกิดรูปร่าง รูปทรง ซึ่งมักทำขึ้นด้วยวัตถุต่าง ๆ เช่น ปูน ไม้ โลหะ ให้เกิดความงาม มีคุณค่าและมีความคงทนถาวร³

1. กรมศิลปากร, เครื่องดนตรีไทยและซิม. พิมพ์ครั้งที่ 10. (กรุงเทพฯ : สมใจการพิมพ์, 2541), 25-26.
2. กรมศิลปากร, เครื่องดนตรีไทยและซิม. พิมพ์ครั้งที่ 10. (กรุงเทพฯ : สมใจการพิมพ์, 2541), 25.
3. บุทรง ศรีกนก, ช่างสิบหมู่ (กรุงเทพฯ : กรมศิลปากร, 2549), 75.

วิธีการสร้างฆ้องวงใหญ่ด้วยการบุเป็นการตีแผ่นสำริดด้วยมือ เริ่มจากการหลอมสำริดแล้วเทแผให้เป็นรูปแผ่นกลม จากนั้นจึงเผาให้แผ่นสำริดอ่อนตัว เมื่อแผ่นสำริดอ่อนตัวดีแล้วจึงตีหรือทุบด้วยฆ้อนเหล็กขึ้นรูปทีละน้อยด้วยฆ้อน เผาและทุบดังนี้หลาย ๆ ครั้งจนค่อย ๆ ขึ้นเป็นรูปร่างฆ้องตามต้องการในที่สุด ในปัจจุบันผู้ที่เป็นช่างตีขึ้นรูปฆ้องหรือเรียกอีกชื่อว่าช่างบุในประเทศไทย มีเหลืออยู่เพียงรายเดียวเท่านั้นที่ยังใช้วิธีการบุแบบดั้งเดิมในการผลิต แต่คุณภาพเสียงและรูปร่างของฆ้องนั้นไม่ได้คงคุณภาพไว้อย่างดั้งเดิม อีกทั้งยังมีราคาสูงมาก จึงเป็นสาเหตุทำให้นักดนตรีไทยหันไปนิยมการใช้ฆ้องวงใหญ่ที่ผลิตจากการหล่อแทน เพราะราคาย่อมเยาและได้รูปร่างที่สวยงามกว่า⁴ แต่ก็ยังไม่สามารถหาฆ้องหล่อที่มีคุณภาพเสียงที่ดีได้ดังที่อาจารย์พิชิต ชัยเสรีได้กล่าวไว้ว่า

เสียงฆ้องที่ดีนั้น ต้องมีกังวานแจ่มใส ดังดังชัดเจนเป็นเสียงเดียวไม่แกว่งว้างแว้ง โดยเฉพาะอย่างยิ่งลูกทางเสียงทั้งคือค่อนไปทางลูกทวนนั้นฉัตรมักจะบาง เพราะเป็นลูกใหญ่ ช่างต้องบุไล่เนื้อทองจากหลังฉัตรมาถึงใบฉัตรเป็นระยะทางไกล เสียงจึงมักวังเวงเห่่งเห่่ง ครุสอน วงฆ้องได้เคยบอกวิธีแก้ไขโดยใช้สัฟไฟร์ฉาบส่วนใบฉัตรให้หนาขึ้นบ้าง เมื่อทดลองทำดูพอได้ผล แต่ก็จะให้เสียทีเดียวนั้นเป็นสินหวัง จำเป็นต้องพึ่งฝีมือช่างบุตั้งแต่ต้น⁵

ปัญหาหลักของฆ้องวงใหญ่ที่ผ่านการผลิตด้วยวิธีหล่อคือ ฆ้องวงใหญ่เหล่านั้นมีน้ำเสียงที่ต่างจากฆ้องวงใหญ่ที่ผลิตด้วยการบุแบบดั้งเดิมมาก ฆ้องวงใหญ่ที่ผลิตจากการหล่อ มีน้ำเสียงที่ออกไปทางเสียงใหญ่ ๆ หรือที่เรียกเป็นภาษาพูดโดยทั่วไปว่า “เสียงโห่่ง” เสียง “ห่อ่ง” หรือเสียงคล้าย “โหม่ง” ซึ่งฆ้องวงใหญ่ที่หล่อขึ้นมานั้นไม่มีเสียง “โหน่ง” หรือ “หน่อ่ง” อย่างฆ้องบุแบบดั้งเดิม ผู้วิจัยจึงได้ทำการสังเกตฆ้องวงเล็กที่สร้างขึ้นด้วยกรรมวิธีการหล่อทุกวงที่ได้พบและได้ทดลองตี พบว่ามีน้ำเสียงที่ดีมากเป็นที่ยอมรับกันโดยทั่วไปว่าเสียงของฆ้องวงเล็กที่ผลิตโดยการหล่อมีเสียงที่เหมือนหรืออาจจะดีกว่าฆ้องวงเล็กที่ผลิตด้วยการบุแบบดั้งเดิม

ผลจากการสังเกตดังกล่าว ผู้วิจัยจึงได้ทดลองนำลูกฆ้องวงใหญ่โมโหรีที่ผลิตด้วยการหล่อ ซึ่งมีขนาดเล็กกว่าฆ้องวงใหญ่ แต่มีขนาดโตกว่าฆ้องวงเล็ก นำลูกฆ้องจำนวน 5 ลูก ตกแต่งและเทียบเสียงให้ต่ำลงไป 4 เสียง หรือให้ใกล้เคียงเสียงเดียวกับฆ้องวงใหญ่ พบว่าน้ำเสียงของฆ้องวงที่ทดลองทำนั้นมีคุณลักษณะเช่นเดียวกับฆ้องวงใหญ่ที่ผลิตด้วยการบุมาก

ด้วยเหตุนี้ผู้วิจัยจึงเล็งเห็นถึงการพัฒนาเสียงฆ้องวงใหญ่ที่ผลิตจากการหล่อให้มีน้ำเสียงเช่นเดียวกับฆ้องวงใหญ่ที่ผลิตจากการบุโดยกรรมวิธีที่ไม่ยุ่งยาก และใช้ต้นทุนไม่สูง โรงงานที่ผลิตฆ้องหล่อในปัจจุบันทุกโรงสามารถผลิตได้เช่นเดิม ปรับเปลี่ยนกระบวนการผลิตเพียงเล็กน้อยเท่านั้น ทั้งทำให้ราคาขายสามารถตั้งราคาได้เท่ากับฆ้องหล่อในปัจจุบัน เป็นผลให้นักดนตรีไทยสามารถซื้อหาได้ไม่ยาก

นอกจากการพัฒนาคุณภาพเสียงแล้ว ผู้วิจัยยังได้นำระบบการตัดวงฆ้องออกเป็น 3 ส่วน สามารถถอดประกอบได้คล่องตัว สามารถขนย้ายได้สะดวกและเบาแรงขึ้น เนื่องจากเมื่อตัดออกเป็น 3 ส่วนแล้ว แต่ละส่วนก็มีน้ำหนักเบาลง ขนาดก็เล็กลง สามารถบรรจุลงถุง ลงกล่อง นำไปจัดเก็บและเคลื่อนย้ายได้สะดวกมากขึ้นกว่าเดิม

จากที่กล่าวมาข้างต้น ผู้วิจัยเล็งเห็นว่าการพัฒนาคุณภาพเสียงฆ้องวงใหญ่ที่ผลิตจากวิธีหล่อสมควรแก่การศึกษาค้นคว้าและเผยแพร่ เพื่อให้เกิดความรู้ทางด้านการสร้างและการพัฒนาเสียงของเครื่องดนตรีไทย อีกทั้งยังสามารถนำไปประยุกต์ใช้ต่อไปได้ในอนาคต เนื่องจากในปัจจุบันการผลิตฆ้องวงใหญ่ด้วยการหล่อที่มีคุณภาพเสียงที่

4. “จุดจบ ‘ฆ้องทุบ-ฆ้องตี’ บนโลกอุตสาหกรรมดนตรีไทย,” พิชชาณัฐ ตูจินดา, บันทึกข้อมูลเมื่อ 30 มีนาคม 2558 <https://kotavaree.com/2015/03/30/จุดจบ-ฆ้องทุบ-ฆ้องตี-/>.

5. อภิชาติ ภูระหงษ์, “ฆ้องวง : วัฒนธรรมการสร้างและผลกระทบทางดนตรี.” วิทยานิพนธ์ระดับปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต, มหาวิทยาลัยมหิดล, 2540, 5-6.

ดีเทียบเท่าฆ้องบุนั้นไม่มีเลย การพัฒนาคุณภาพเสียงของฆ้องวงใหญ่ที่ผลิตจากวิธีการหล่อในครั้งนี้ จึงถือเป็นเรื่องสำคัญอย่างยิ่งที่จะทำให้คุณลักษณะเสียงของฆ้องวงโบราณคงอยู่ต่อไป

วัตถุประสงค์ของการวิจัย

เพื่อพัฒนาคุณภาพเสียงของฆ้องวงใหญ่ที่ผลิตจากการหล่อ ให้น้ำเสียงเช่นเดียวกับฆ้องวงใหญ่ที่ผลิตจากการบุง
ผู้วิจัยได้เคยเรียนการบรรเลงฆ้องวงใหญ่มาจากรองศาสตราจารย์พิชิต ชัยเสรี (อาจารย์ประจำคณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย) มาตั้งแต่ปี พ.ศ. 2527 โดยเรียนเป็นการส่วนตัว ณ บ้านของท่านทุกวันเสาร์ มาเป็นเวลาต่อเนื่องไม่น้อยกว่า 20 ปี นอกจากเรียนเรื่องการบรรเลงแล้ว ผู้วิจัยยังได้รับความรู้โดยละเอียดจากรองศาสตราจารย์พิชิต ชัยเสรี ในเรื่องของกายภาพฆ้องวงใหญ่ คุณลักษณะเสียงฆ้องที่ดี การปรับแต่งเสียงฆ้อง ตลอดจนได้รู้แหล่งผลิตฆ้องบุงที่มีอยู่ในขณะนั้นจากท่านด้วย

เมื่อปี พ.ศ. 2533 ผู้วิจัยได้มีโอกาสสั่งทำฆ้องวงใหญ่ที่ผลิตด้วยการบุง จากช่างชัยยงค์ แยมบาง (ต่อไปนี้ผู้วิจัยเรียกว่า “พี่ด้วง” ซึ่งเป็นชื่อเล่นของท่าน) แห่งโรงบุงฆ้อง “บ้านเนิน” เวลานั้นผู้วิจัยได้เดินทางเข้าออกโรงบุงนี้เป็นประจำตลอดระยะเวลาการผลิตฆ้องวงใหญ่ที่ผู้วิจัยสั่งทำ เพราะฆ้องบุงแต่ละวงนั้นใช้เวลาในการผลิตไม่น้อยกว่าหนึ่งเดือน การที่ได้พบกับพี่ด้วงอยู่เป็นประจำในขณะนั้น ผู้วิจัยได้รับความรู้ในการผลิตฆ้องบุงตั้งแต่ต้นจนเสร็จสิ้นเป็นวงฆ้อง จนถึงขนาดได้รับอนุญาตให้ผู้วิจัยทดลองทำในขั้นตอนต่าง ๆ จนครบถ้วน ทั้งยังได้รับความเมตตาจากพี่ด้วงที่ท่านได้บอกเคล็ดลับและรายละเอียดต่าง ๆ ตั้งแต่การผสมทองสำริดจนถึงการแต่งเสียงซึ่งเป็นขั้นตอนสุดท้าย แต่เป็นที่น่าเสียดายยิ่งที่พี่ด้วงมาเสียชีวิตลงในอีกประมาณสองสามปีต่อมา

ในปัจจุบันหนังสือ ตำรา งานวิจัยใด ๆ ที่กล่าวถึงการผลิตฆ้องด้วยการบุงและด้วยการหล่อน้อยมาก ผู้วิจัยจึงใช้ประสบการณ์ตรงเรื่องการพัฒนาคุณภาพเสียงของฆ้องวงใหญ่ที่ผลิตจากการหล่อนั้นมาเผยแพร่ให้ปรากฏ

ก่อนอื่นผู้วิจัยขอแนะนำให้อ่านเกี่ยวกับชื่อเรียกส่วนต่าง ๆ ของลูกฆ้อง เพื่อผู้อ่านจะได้เข้าใจในข้อเขียนในเรื่องต่อไป



ภาพที่ 1 ส่วนต่าง ๆ ของลูกฆ้อง
ที่มา : ผู้วิจัย บันทึกภาพเมื่อ 15 มกราคม พ.ศ.2564

การดำเนินโครงการนั้น ผู้วิจัยได้ติดต่อโรงงานหล่อช่องมาลัยการดนตรี ที่อยู่เลขที่ 41 หมู่ 8 ตำบลศรีนาวา อำเภอเมือง จังหวัดนครนายก เพื่อรับงานหล่อช่องตามที่ผู้วิจัยประสงค์ เมื่อติดต่อตกลงกันเป็นที่เรียบร้อยแล้ว ผู้วิจัยจึงปรึกษากับเจ้าของกิจการ คือนางมาลัย วิจิตรโท ทำการตกลงร่วมกันในการกำหนดขั้นตอนในการหล่อลูกช่อง ซึ่งได้ข้อสรุปในการแบ่งขั้นตอนผลิตไว้ดังต่อไปนี้

1. กำหนดขนาดลูกช่องขนาดกลาง (ช่องวงใหญ่โมหรี) ทั้ง 16 ลูกตามขนาดที่โรงงานหล่อมิแม่พิมพ์อยู่แล้ว ดังนี้

ลำดับลูกช่อง	เส้นผ่านศูนย์กลาง หน่วย = cm.
ลูกที่ 1 (ลูกทวน)	14.5
ลูกที่ 2	14.0
ลูกที่ 3	13.5
ลูกที่ 4	13.3
ลูกที่ 5	13.0
ลูกที่ 6	12.8
ลูกที่ 7	12.5
ลูกที่ 8	12.0
ลูกที่ 9	11.9
ลูกที่ 10	11.8
ลูกที่ 11	11.6
ลูกที่ 12	11.5
ลูกที่ 13	11.4
ลูกที่ 14	11.3
ลูกที่ 15	10.8
ลูกที่ 16 (ลูกยอด)	10.5

2. ปรึกษาผู้ประกอบการโรงหล่อคัดเลือกแม่พิมพ์ลูกช้องตามขนาดที่กำหนดไว้
3. ขั้นตอนการหล่อ ขั้นตอนนี้เป็นเทคนิคเฉพาะที่โรงหล่อกระทำมาอย่างยาวนานอยู่แล้ว หากลูกช้องที่หล่อแล้วมีความเสียหายเกิดขึ้นสามารถนำลูกช้องนั้นนำไปหลอมใหม่ได้



ภาพเตรียมโลหะสำริด



ภาพเริ่มหลอมสำริด



ภาพตักตะกรันส่วนเกินออก



ภาพขั้นตอนทำแม่พิมพ์



ภาพรวมที่ 2 ขั้นตอนการหล่อ เทสำริดหลอมเหลวลงแม่พิมพ์
ที่มา : ผู้วิจัย บันทึกภาพเมื่อ 13 กุมภาพันธ์ พ.ศ.2563

เมื่อโลหะเย็นตัวลงแล้วจึงแกะออกจากแม่พิมพ์ ได้ลูกช้องสำเร็จดังภาพข้างล่าง



จากนั้นจึงนำมาตกแต่งพื้นผิวภายนอกให้เรียบเนียนสวยงามดังภาพข้างล่าง



ภาพรวมที่ 3 ขั้นตอนการแต่งลูกช้อง
ที่มา : ผู้วิจัย บันทึกภาพเมื่อ 13 กุมภาพันธ์ พ.ศ.2563

4. ขั้นตอนแต่งลูกช้องที่หล่อแล้วให้มีความบางลง เพราะลูกช้องที่หล่อแล้วใหม่ ๆ มีความหนามาก ขั้นตอนนี้มีหลักการว่า

ก. ลูกช้องหนามีเสียงสูง ลูกช้องบางมีเสียงต่ำ

ข. ส่วนฉัตรบนของลูกช้องหากมีความหนาเสียงสูง หากมีความบางเสียงต่ำ

บริเวณของลูกช้องที่มีผลต่อเสียงสูงหรือเสียงต่ำอย่างยิ่งคือส่วนที่เรียกว่าฉัตรบน ส่วนนี้ช่างใช้วิธีปาดเนื้อโลหะ ฉัตรบนด้านในออกไปทีละน้อย ปาดไปเทียบเสียงไป ทั้งนี้จะต้องแต่งลูกช้องเพื่อเสียงให้สูงกว่าเสียงจริง 3 - 4 เสียง ส่วนการปาดโลหะลูกช้องบริเวณอื่น ๆ มีผลต่อความสูงต่ำของเสียงน้อยมาก ดังนั้นช่างเลือกที่จะปาดแต่งบริเวณด้านในของฉัตรบนเป็นหลัก เมื่อปาดได้เสียงตามต้องการแล้ว ขั้นตอนที่ไปใช้ตะกั่วผสมขี้ผึ้งหยอดลงในปุ่มช้องเพื่อเทียบเสียงให้ต่ำลงตามกำหนดของแต่ละลูกต่อไป



ภาพรวมที่ 4 ปาดแต่งฉัตรบนด้านในของลูกช้อง
ที่มา : ผู้วิจัย บันทึกภาพเมื่อ 13 กุมภาพันธ์ พ.ศ.2563

5. ขั้นตอนการเทียบเสียงด้วยตะกั่วผสมซีผึ้ง เป็นขั้นตอนที่ทำให้ลูกช้องมีระดับเสียงพอดีกับลูกช้องอื่นๆ และทำให้ลูกช้องมีความกังวาลดังลึกพอดี เพราะหากไม่มีตะกั่วเติมลงไปในปุ่มช้องแล้วเสียงช้องจะมีเสียงลอย กังวาลดังโหวกเหวกเกินไป ไม่มีความไพเราะ และทำให้ลูกช้องแตกง่ายเมื่อถูกตีบรรเลงเพียงไม่กี่ครั้ง ขั้นตอนนี้มีหลักว่า ตะกั่วเทียบเสียงมีจำนวนน้อยทำให้เสียงสูงขึ้น หากตะกั่วเทียบเสียงมีจำนวนมากทำให้เสียงต่ำลง



ภาพรวมที่ 5 การหยอดตะกั่วผสมซีผึ้งลงในปุ่มช้อง และการปาดแต่งตะกั่วให้ได้ระดับเสียงตามต้องการ
ที่มา : ผู้วิจัย บันทึกภาพเมื่อ 13 กุมภาพันธ์ พ.ศ.2563

6. ขั้นตอนการทำร้านช้องโดยกำหนดแบบร้านช้องที่ตัดออกเป็น 3 ท่อน ให้ทำตามแบบที่เลือกไว้ กระทำโดยช่างประจำโรงหล่อช้องที่มีวัสดุอุปกรณ์และแบบร้านช้องอยู่แล้ว



ภาพที่ 6 ร้านช้อง
ที่มา : ผู้วิจัย บันทึกภาพเมื่อ 17 กุมภาพันธ์ พ.ศ.2563

ขั้นตอนการตกแต่งลูกฆ้องในขั้นสุดท้ายโดยผู้วิจัย

หลังจากนี้ ทั้งระยะเวลาไว้ประมาณครึ่งปีเพื่อให้เนื้อโลหะสำริดมีความคงตัว โดยผู้วิจัยได้ทำการแต่งลูกฆ้องด้วยตัวเอง โดยใช้สถานที่บ้านของผู้วิจัย วิธีการตกแต่งเสียงลูกฆ้องในขั้นตอนนี้ ทำโดยการปาดเนื้อโลหะด้านในของฉัตรบนด้วยส้อมมือ ผนวกกับการแต่งตะกั่วเทียบเสียง เพื่อให้ได้น้ำเสียงและระดับเสียงตามต้องการ

ขณะเทียบเสียงและตกแต่งเสียงนี้ ผู้วิจัยได้ใช้โปรแกรมเทียบเสียงบนสมาร์ตโฟนเป็นตัวช่วยให้การเทียบเสียงมีความเที่ยงตรงมากขึ้น ร่วมกันกับการสอบทานด้วยสไตประสาทของผู้วิจัย สลับไปมาหลายครั้ง ในการเทียบเสียงและทดสอบน้ำเสียงนี้ ได้กระทำเปรียบเทียบระหว่างฆ้องวงใหญ่ที่ผลิตด้วยการบุแบบดั้งเดิมกับฆ้องวงใหญ่ที่ผลิตด้วยการหล่อควบคู่กันไปด้วย



ภาพรวมที่ 7 ปาดแต่งเนื้อโลหะด้านในของฉัตรบน และใช้ตะกั่วเทียบเสียงเป็นขั้นสุดท้าย
ที่มา : ผู้วิจัย บันทึกภาพเมื่อ 19 เมษายน พ.ศ.2566



ภาพที่ 8 ประกอบลูกฆ้องเข้ากับร้านฆ้องโดยผู้วิจัย

ภาพที่ 9 เปรียบเทียบฆ้องวงใหญ่ที่ผลิตด้วยการบุอายุประมาณ 100 ปี
(วงฆ้องด้านซ้ายของภาพ) และวงฆ้องที่ผลิตด้วยการหล่อลดขนาดและ
ตกแต่งเสียงแล้ว

ที่มา : ผู้วิจัย บันทึกภาพเมื่อ 19 เมษายน พ.ศ.2566



ภาพรวมที่ 10 ทดสอบเสียงฆ้องที่ผลิตด้วยการหล่อลดขนาดและตกแต่งเสียงเสร็จสิ้นแล้ว

ที่มา : ผู้วิจัย บันทึกภาพเมื่อ 19 เมษายน พ.ศ.2566

วิธีการทดสอบเสียงฆ้อง

การทดสอบน้ำเสียงฆ้องนั้น ปัจจุบันไม่มีเครื่องมือด้านวิทยาศาสตร์ใดๆ มาทดสอบเรื่องของ “น้ำเสียงหรืออรรถรสเสียง” ได้เลย ต้องใช้หูและความรู้สึกจากมนุษย์มาทดสอบเท่านั้น เพราะเรื่องน้ำเสียงไพเราะหรือไม่ ดีหรือไม่ ดีเพียงใดเป็นการรับรู้ทางอารมณ์ความรู้สึกและการสั่งสมทางวัฒนธรรมของมนุษย์ สิ่งทีเครื่องมือทางวิทยาศาสตร์วัดได้ในทางเสียงนั้น วัดได้เพียงความดังความเบาเท่านั้น ความดังเบาเป็นเพียงคุณลักษณะกายภาพอย่างหนึ่งที่มนุษย์สามารถรับรู้ได้อย่างปกติสามัญอยู่แล้ว แต่การรับรู้ถึงความพอดี ความลงตัว ความไพเราะของเสียงเครื่องดนตรีใด ๆ ต้องเกิดจากการรับรู้ของผู้ปฏิบัติดนตรีมาอย่างดีแล้ว

ดังนั้นผู้วิจัยจึงได้ขอความอนุเคราะห์เชิญผู้เชี่ยวชาญด้านการบรรเลงฆ้องวงใหญ่จำนวน 3 ท่านทำการทดสอบเสียงฆ้องนี้ อันได้แก่ รองศาสตราจารย์พิชิต ชัยเสรี อายุ 75 ปี ปัจจุบันท่านดำรงตำแหน่งเป็นอาจารย์ประจำคณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ท่านที่สอง ครูทะเปียน มาลัยเล็ก อายุ 75 ปี ในอดีตเคยดำรงตำแหน่งหัวหน้าฝ่ายดนตรีไทยกรมประชาสัมพันธ์ สำนักนายกรัฐมนตรี ท่านที่สามได้แก่ ว่าที่ร้อยตรีสุวิชา พงษ์เกิดลาภ อายุ 31 ปี ปัจจุบันเป็นอาจารย์ประจำภาควิชาดุริยางคศิลป์ศึกษา คณะศิลปศึกษา วิทยาลัยนาฏศิลปนครราชสีมา กระทรวงวัฒนธรรม

ในการทดสอบฆ้องนั้นผู้วิจัยได้กำหนดความหลากหลายในการตีบรรเลงไว้ 2 ข้อคือ ข้อ 1. ใช้ไม้ตีฆ้องชนิดผ้าพันด้ายกับไม้ตีฆ้องแบบหนังวัว ข้อ 2. ใช้เทคนิคการบรรเลงที่เป็นรูปแบบเฉพาะฆ้องวงใหญ่อย่างครบถ้วน

ผลการทดสอบเสียงฆ้องโดยผู้ทรงเชี่ยวชาญ

ผู้เชี่ยวชาญแต่ละท่านทดสอบตีบรรเลงหลากหลายลักษณะ มีการใช้ไม้ดพรายในการบรรเลงฆ้องวงใหญ่อย่างครบถ้วน เมื่อทดสอบแล้วแต่ละท่านได้ให้ความเห็นดังนี้

รองศาสตราจารย์พิชิต ชัยเสรี ได้ทำการทดสอบเมื่อวันที่ 21 กุมภาพันธ์ พ.ศ.2563 หลังจากที่ได้ผ่านการผลิตแล้วเสร็จจากโรงงานมาใหม่ ๆ ยังมีได้รเวลาปรับแต่งในขั้นตอนสุดท้าย เพื่อผู้วิจัยจะได้ข้อมูลในส่วนเสียงฆ้องที่ผลิตจากโรงงานไม่นานนั้นจะมีน้ำเสียงเป็นเช่นใด ท่านให้ความเห็นว่า น้ำเสียงฆ้องมีความใกล้เคียงฆ้องวงใหญ่อย่างเก่าดี นีฆ้องใหม่ใช้ไหม เสียงยังแกว่ง ๆ ไม่นิ่งอยู่นะ เสียงฆ้องผมว่ามันดังเกินไปนิดหนึ่ง เรื่องขนาดวงฆ้อง ลูกฆ้องผมว่ามันไม่อาจเรียกฆ้องวงใหญ่ได้ เพราะว่ามันเล็กเท่าฆ้องกลางนะ แต่เอาเถอะ จะเรียกฆ้องอะไรต่อไปก็สุดแท้แต่ภายนอก ผมไม่ขัดข้องหรอก อีกข้อหนึ่ง เวลาตีแรก ๆ มันต้องปรับตัวสักพักหนึ่ง เพราะขนาดมันไม่ค่อยคุ้น แต่พอตี ๆ ไปก็รู้สึกว่ายากดี

ครูทะเบียน มาลัยเล็ก ได้ทำการทดสอบเมื่อวันที่ 26 เมษายน พ.ศ.2566 หลังจากผู้วิจัยแต่งเสียงลูกฆ้องในขั้นตอนสุดท้ายเสร็จแล้ว ท่านให้ความเห็นว่า น้ำเสียงเหมือนฆ้องวงใหญ่แบบเก่า เสียงดีจริง ดังพอดีเลย ไพเราะ ดี ด้วย เพราะว่าลูกมันเล็ก วงก็เล็ก สะบัด ทำเสียงหนักหนอดโหน่งได้ชัดเจนดีมาก กวาดก็ง่าย นี่ถ้ายกไปบรรเลงที่ต่าง ๆ มันง่ายเลยนะ วงเล็ก ๆ แยกสามชิ้นอย่างนี้ก็สะดวกเบาแรงเยอะเลย

ว่าที่ร้อยตรีสุริยา พงษ์เกิดลาภ ได้ทำการทดสอบเมื่อวันที่ 26 เมษายน พ.ศ.2566 ให้ความเห็นว่า ข้อดีคือเรื่องเสียงขณะบรรเลงผมรู้สึกว่าจะสามารถควบคุมเสียงฆ้องได้ง่าย ในเวลาที่ย่อแตรดังลงไปเสียงที่ออกมาดังกำลังพอเหมาะ มีความกลมกล่อมนุ่มนวล ไม่สะท้อนหรือไม่มีได้เสียงที่ดังโหวงเหว ความดังก็พอดี ระยะห่างระหว่างมือซ้ายและขวาก็ไม่ต่างจากฆ้องใหญ่แบบดั้งเดิมมากนัก หากตีฆ้องลูกเล็กแบบใหม่แล้วกลับมาตีฆ้องใหญ่แบบเดิม สำหรับผมถือว่าไม่ได้รู้สึกแปลก ไม่ส่งผลเสียอะไรครับ แต่มีข้อสังเกตอย่างหนึ่ง ถ้าใช้กับเด็กที่หัดใหม่ อาจทำให้เด็กคนนั้นเคยชินกับการวางมือ การออกแตร เมื่อเวลาเจอฆ้องใหญ่แบบเดิมอาจส่งผลต่อการคุมเสียงขณะบรรเลงได้ครับ แต่สำหรับนักดนตรีที่มีประสบการณ์ในระดับหนึ่ง ผมคิดว่าไม่ส่งผล

จากการประมวลข้อคิดเห็นจากผู้เชี่ยวชาญทั้ง 3 ท่าน และผลจากผู้วิจัยได้ทดสอบด้วยตัวเองแล้วนั้น สรุปได้เป็น 3 ประเด็นดังนี้

1. ความดังพอดี ได้น้ำเสียงดี มีความไพเราะเทียบเท่าลูกฆ้องวงใหญ่ที่ผลิตจากการบุ เสียงที่คล้ายโหม่งอันไม่ฟังประสงค์อย่างลูกฆ้องหล่อขนาดใหญ่แบบเดิมนั้นไม่มีหลงเหลืออยู่
2. ตีบรรเลงได้สะดวก ผู้ตีสามารถใช้เทคนิคต่าง ๆ ในการบรรเลงได้อย่างคล่องตัว
3. เคลื่อนย้ายได้สะดวก

เมื่อวิเคราะห์จากหลักการแต่งเสียงลูกฆ้อง และบูรณาการจากการทดสอบเสียงโดยผู้วิจัยและผู้เชี่ยวชาญทั้ง 3 ท่านแล้ว เหตุที่จะได้น้ำเสียงที่ดีอย่างลูกฆ้องวงใหญ่ที่ผลิตด้วยการบุ นั้น ต้องเกิดจากปัจจัย 2 ประการได้แก่ ประการแรก ลดขนาดลูกฆ้องให้เล็กลงประมาณ 1 ใน 4 ส่วน ประการที่สอง เมื่อผลิตเสร็จแล้วต้องทิ้งระยะเวลาให้เนื้อสำริดมีความคงตัวไม่น้อยกว่าครึ่งปี

ผลสรุปการดำเนินการวิจัย

ผลผลิตที่ได้นั้นเป็นฆ้องวงใหญ่ที่ผลิตด้วยการหล่อจากโลหะสำริด วิธีการที่ได้ผลผลิตบรรลุตามวัตถุประสงค์นั้นคือ ลดขนาดลูกฆ้องให้มีขนาดเล็กลงและปรับแต่งคุณลักษณะเสียงตามกำหนดด้วยวิธีชุบเนื้อโลหะฉัตรบนด้านในออก แล้วเทียบเสียงด้วยตะกั่วผสมซีผึ้ง เมื่อขนาดเล็กลงแล้วการสั่นสะเทือนและความถี่ของเสียงนั้นก็สั้นลง จึงได้น้ำเสียงที่กังวาลพอดีเหมือนกับเสียงฆ้องที่ผลิตจากการบุแบบดั้งเดิม ทั้งการตีบรรเลงก็สะดวกขึ้น เพราะระยะในการกางแขนตีแคบลง ทำให้สร้างสรรค์เทคนิคในการตีฆ้องนั้นเป็นไปโดยราบรื่น แต่ผู้ที่คุ้นเคยกับการบรรเลงฆ้องวงใหญ่ในลูกฆ้องขนาดดั้งเดิมนั้น ต้องปรับตัว ปรับความรู้สึกในการตีบรรเลงใหม่ สำหรับผู้ที่มีทักษะความสามารถสูงอยู่แล้วย่อมใช้ระยะเวลาปรับตัวไม่นาน

นอกจากนี้ยังสะดวกต่อการผลิต เพราะเป็นกรรมวิธีที่โรงงานใช้ทำการหล่อทองตามปกติทุกประการไม่ต้องปรับเปลี่ยนเครื่องมือในการผลิตแต่อย่างใด จึงเป็นผลให้ราคาจำหน่ายนั้นสามารถตั้งราคาได้เท่ากับฆ้องหล่อในปัจจุบัน

บรรณานุกรม

Department of Fine Arts. *Thai musical instruments and dulcimer*. 10th edition.

Bangkok: Somjai Phim, 1998.

กรมศิลปากร. *เครื่องดนตรีไทยและซิม*. พิมพ์ครั้งที่ 10. กรุงเทพฯ : สมใจการพิมพ์, 2541.

Phurahong, Apichat. *"Gong Wong: Culture, Production and Effects of Music."*

Master of Arts thesis, Mahidol University, 1997.

อภิชาติ ภูระหงษ์. *"ซ้องวง : วัฒนธรรมการสร้างและผลกระทบทางดนตรี."* วิทยานิพนธ์ระดับปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต, มหาวิทยาลัยมหิดล, 2540.

Srikanok, Burong. *Chang ten groups*. Bangkok: Fine Arts Department, 2006.

บุหร่ง ศรีกนก. *ช่างสิบหมู่*. กรุงเทพฯ : กรมศิลปากร, 2549.

Tujinda, Picchanat. "The end of "Gong Tam-Gong Tee" in the world of Thai music."

Accessed in March, 30, 2015, <https://kotavaree.com/2015/03/30/จุดจบ-ซ้องทุบ-ซ้องตี-บ/>.

พิชชาณัฐ ตูจินดา. *"จุดจบ 'ซ้องทุบ-ซ้องตี' บนโลกอุตสาหกรรมดนตรีไทย."* บันทึกข้อมูลเมื่อ 30 มีนาคม 2558
<https://kotavaree.com/2015/03/30/จุดจบ-ซ้องทุบ-ซ้องตี-บ/>.

การวิเคราะห์แนวทำนองสำคัญในบทประพันธ์เพลง “ภัทรมหาราช”
ประพันธ์โดย ณรงค์ฤทธิ์ ธรรมบุตร
THEMATIC ANALYSIS IN “BHATTTHARA MAHARAJA”
BY NARONGRIT DHAMABUTRA

สรารวุฒิ فلاชีวะ* SARAWUT PHALACHEEWA*
วิบูลย์ ตระกุลฮุน** WIBOON TRAKULHUN**

บทคัดย่อ

การวิเคราะห์ศึกษานี้เพื่อวิเคราะห์ศึกษาแนวคิดและวิธีการใช้แนวทำนองสำคัญในบทประพันธ์เพลง ภัทรมหาราช ประพันธ์โดย ณรงค์ฤทธิ์ ธรรมบุตร โดยมีขอบเขตการวิเคราะห์โครงสร้างทำนองสำคัญ และการนำแนวทำนองสำคัญไปใช้ในการพัฒนาบทประพันธ์เพลง ผู้วิจัยได้นำแนวคิดการวิเคราะห์ดนตรีแบบแผน รวมถึงใช้แนวคิดในบริบทของดนตรีคลาสสิกร่วมสมัย มุ่งเน้นวิเคราะห์ที่ทำนองสำคัญ และอธิบายถึงองค์ประกอบอื่น ๆ ร่วมด้วย

จากการวิจัยบทประพันธ์เพลง ภัทรมหาราช มีโครงสร้างทางดนตรีประกอบด้วยแนวทำนองจากวงดุริยางค์ และแนวทำนองจากวงขับร้องประสานเสียง ผู้ประพันธ์ มีแนวคิดด้านทำนองด้วยการใช้โมทีฟ เป็นวัตถุดิบหลักในการพัฒนาและขยายแนวทำนองให้ยาวขึ้นกระทั่งเป็น ประโยคเพลงแบบหน่วยประโยคใหญ่ และประโยคใหญ่ โครงสร้างหลักแนวทำนองภายใน สอดคล้องกับเสียงประสานที่ใช้ในบทประพันธ์ การนำทำนองสำคัญกลับมาใช้พบการพัฒนาที่หลากหลาย ได้แก่ การขยายส่วนลักษณะจังหวะ การปรับลักษณะจังหวะ การเปลี่ยนอัตราจังหวะ การซ้ำ การทอดเสียง การปรับระยะขั้นคู่ การย้ายช่วงคู่แปด การเลียน และการแปรทำนอง แสดงให้เห็นถึงความสามารถการใช้วัตถุดิบอย่างคุ้มค่า และทำให้บทประพันธ์เพลงมีพัฒนาการอย่างมีเอกภาพ

คำสำคัญ : การวิเคราะห์ทำนองสำคัญ/ ภัทรมหาราช/ ณรงค์ฤทธิ์ ธรรมบุตร

*เรืออากาศเอก, นักศึกษาระดับปริญญาโท, หลักสูตรดุริยางคศาสตรมหาบัณฑิต, วิทยาลัยดนตรี, มหาวิทยาลัยรังสิต, sarawut.ph59@rsu.ac.th.

*Flight Lieutenant, Master Student, Conservatory of Music, Rangsit University, sarawut.ph59@rsu.ac.th.

**รองศาสตราจารย์ ดร., วิทยาลัยดนตรี, มหาวิทยาลัยรังสิต, wiboon.tr@rsu.ac.th.

**Advisor, Associate Professor Dr., Conservatory of Music, Rangsit University, wiboon.tr@rsu.ac.th.

Receive 14/3/66, Revise 7/5/66, Accept 10/5/66

Abstract

This research presents the analysis and study of the concepts and methods used in the important themes of “Bhatthara Maharaja”, composed by Thai composer, Narongrit Dhamanutra. The study is conducted within the scope of analyzing the melodic structure and the use of important themes in the development of the composition. The researcher applied the concept of traditional musical analysis including the use of concepts within the branch of contemporary classical music focusing on critical analysis and the description of other components as well.

The research of “Bhatthara Maharaja” shows the musical structure consisting of the melodies from the orchestra and the choral ensemble. The composer uses the motive as the main material in developing and broadening the melody in order to make it longer which eventually becomes a musical phrase, a sentence, and a period. Internal melodic structure corresponds to the harmony used in the composition. The reappearance of the main melody presents itself with various improvements including rhythmic augmentation, rhythmic transformation, repetition, transposition, intervallic changing, octave displacement, imitation, and variation. This demonstrates the ability to use a single material efficiently and effectively, developing the composition with unity.

Keywords: Thematic Analysis/ Bhatthara Maharaja/ Narongrit Dhamabutra

ที่มาและความสำคัญ

ทำนองเป็นส่วนหนึ่งในองค์ประกอบของดนตรี ทำหน้าที่ที่หลากหลาย บางครั้งทำนองเป็นตัวแทนของผู้ประพันธ์ หรือตัวแทนเรื่องราวที่ผู้ประพันธ์ตั้งใจสร้างขึ้นและถ่ายทอดให้กับผู้ฟัง ทำนองที่ดีต้องมีความหมายและจบในตัวเอง มีเสียงขึ้นลงสมดุล และมีเอกลักษณ์ที่ผู้ฟังประทับใจ¹ ผู้ประพันธ์สามารถสร้างสรรค์ทำนองอันเป็นเอกลักษณ์นำมาใช้ในบทประพันธ์ดนตรีเพื่อสื่อความหมายหรือแสดงความสามารถในการประพันธ์ จากทำนองสามารถพัฒนาเป็นโครงสร้าง กระบวน และเป็นบทประพันธ์ที่สมบูรณ์

บทประพันธ์ดนตรีตะวันตกส่วนใหญ่ มีการนำเสนอทำนองที่ชัดเจน และวิธีการพัฒนาทำนองนั้นผู้ประพันธ์ในแต่ละยุคพยายามพัฒนา ทำให้บทประพันธ์เพลงมีความน่าสนใจ อย่างไรก็ตามแนวทำนองที่ถูกประพันธ์ขึ้นนั้น นอกจากจะมีลักษณะจังหวะเป็นส่วนสำคัญที่แยกไม่ออกแล้ว ถ้าพิจารณาให้ลึกลงไปจะพบว่า ทำนองมีเสียงประสานซ่อนอยู่หรือมีแนวบังคับการดำเนินคอร์ดซ่อนอยู่ไม่มากนัก² ในการวิเคราะห์ทำนองซึ่งเป็นหนึ่งในองค์ประกอบของบทประพันธ์นั้นมีประเด็นที่น่าสนใจจากคำอธิบายของณัฏฐา พันธุ์เจริญซึ่งปรากฏให้เห็นว่าตัวแนวทำนองนั้นมีส่วนประกอบมิตีย่อย ๆ อยู่ทั้งมิติด้านระดับเสียง จังหวะ และเสียงประสาน องค์ประกอบเหล่านี้ได้ถูกนำมาใช้ไม่ว่าจะเป็นองค์ประกอบทั้งหมดหรือบางส่วนผ่านวิธีการพัฒนาที่ผู้ประพันธ์เพลงใช้ ทั้งนี้การวิเคราะห์ศึกษาการพัฒนาทำนองของผู้ประพันธ์นั้นยังสามารถทำให้เห็นถึงพัฒนาการของบทประพันธ์เพลงในทุกระดับ

การศึกษาวิธีพัฒนาบทประพันธ์เพลง ผู้ศึกษาสามารถพิจารณาและศึกษาในบริบทของดนตรีจากการพัฒนาทำนองของผู้ประพันธ์อันเป็นองค์ประกอบหลักของดนตรี การวิเคราะห์ศึกษาผลงานการประพันธ์ของคีตกวีที่มีชื่อเสียงหรือเป็นที่นิยม จากบทประพันธ์เพลงดนตรีตะวันตกนั้นเป็นอีกทางหนึ่งที่จะสร้างความเข้าใจในกระบวนการประพันธ์เพลง ซึ่งเป็นแบบแผนการปฏิบัติกันต่อมา นอกจากการศึกษาบทประพันธ์เพลงดนตรีตะวันตก ปัจจุบันมีคีตกวีชาวไทยหลายท่านได้ประพันธ์บทเพลงที่ใช้แนวคิดการประพันธ์เพลงแบบดนตรีคลาสสิก ผู้วิจัยมีความสนใจในคีตกวีชาวไทยที่มีผลงานการประพันธ์เพลงคลาสสิกร่วมสมัย คือ ศาสตราจารย์ ดร.ณรงค์ฤทธิ์ ธรรมบุตร ท่านสำเร็จการศึกษาระดับปริญญาเอก ด้านการประพันธ์เพลงจากมหาวิทยาลัยมิชิแกนสเตท ประเทศสหรัฐอเมริกา โดยมีผลงานสำคัญได้แก่ *ซินโฟเนียสุวรรณภูมิ ถวายปญฺญญาปิยสยามินทร์ โหมโรงภัทรมหาราช* เปียโนคอนแชร์โตแห่งกรุงสยาม *ซิมโฟนีภูมิลอยดุจเดช* *ซินโฟเนียสยามินทร์* *ซิมโฟนีแห่งกรุงรัตนโกสินทร์* *ซิมโฟนีดินทร* *ซินโฟเนียอยุธยา* และ *The Glorious Kingdom Symphony* ได้รับประกาศเกียรติคุณเป็น “ศิลปินศิลปาธร” (ศิลปินร่วมสมัยดีเด่น) สาขาดนตรี ประจำปี พ.ศ.2551 จากสำนักศิลปวัฒนธรรมร่วมสมัย กระทรวงวัฒนธรรม และได้รับการเชิดชูเกียรติ “ศิลปินแห่งชาติ พ.ศ. 2564” สาขาศิลปะการแสดง (ดนตรีสากล-ประพันธ์เพลงคลาสสิก) ปัจจุบันท่านเป็นศาสตราจารย์ สาขการประพันธ์เพลง ภาควิชาดุริยางคศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย จากประสบการณ์และผลงานการประพันธ์เพลงกว่า 20 ปี และรางวัลที่ได้รับรวมถึงผลงานของท่าน ได้คัดเลือกให้บรรเลงโดยวงดุริยางค์ชั้นนำในประเทศไทย อาทิ วงดุริยางค์ซิมโฟนีกรุงเทพ วงดุริยางค์กรมศิลปากร วงดุริยางค์จากสถาบันดนตรีในประเทศไทย ผู้วิจัยจึงเลือกที่จะวิเคราะห์ศึกษาผลงานการประพันธ์เพลงของ ศาสตราจารย์ ดร.ณรงค์ฤทธิ์ ธรรมบุตร

ผู้วิจัยได้แรงบันดาลใจในการศึกษาผลงานของ ศาสตราจารย์ ดร.ณรงค์ฤทธิ์ ธรรมบุตรจากบทประพันธ์เพลง *ถวายปญฺญญา* เป็นบทประพันธ์เพลงที่น้อมระลึกถึง สมเด็จพระเจ้าพี่นางเธอ เจ้าฟ้ากัลยาณิวัฒนา กรมหลวงนราธิวาสราชนครินทร์ บทประพันธ์เพลงนี้นับเป็นบทเพลงร่วมสมัยที่มีความอลังการทางศิลปกรรม เป็นการผสมผสานระหว่าง การอ่านบทกวี การอ่านทำนองเสนาะการประพันธ์เพลงร่วมสมัย บรรเลงโดยวงออร์เคสตราขนาดใหญ่ รวมแล้วใช้

1. ณัฏฐา พันธุ์เจริญ, *สังคีตลักษณ์และการวิเคราะห์*. พิมพ์ครั้งที่ 5. (กรุงเทพฯ : เกศกะรัต, 2553), 7.
2. ณัฏฐา พันธุ์เจริญ, *สังคีตลักษณ์และการวิเคราะห์*. พิมพ์ครั้งที่ 5. (กรุงเทพฯ : เกศกะรัต, 2553), 7.

ผู้บรรเลงประมาณ 200 คน³ ซึ่งนับว่าเป็นบทประพันธ์เพลงที่ทรงคุณค่า มีความโดดเด่นในการพัฒนาทำนองสำคัญ และนำไปใช้เป็นวัตถุดิบหลักของบทประพันธ์ ที่ผู้ประพันธ์ได้นำส่วนทำนองสำคัญของเพลงร้องนี้ไปกระจายขยายความและใช้เป็นทำนองหลักของตัวบทประพันธ์เพลงทั้งบท⁴

ผู้วิจัยจึงคัดเลือกบทประพันธ์ *ภัทรมหาราช* ซึ่งเป็นบทโหมโรงที่ประพันธ์ขึ้นเพื่อน้อมรำลึกในพระมหากรุณาธิคุณใน พระบาทสมเด็จพระบรมชนกาธิเบศร มหาภูมิพลอดุลยเดชมหาราช บรมนาถบพิตร เป็นบทโหมโรงเปิดการแสดงคอนเสิร์ต “น้อมเกล้าฯ ถวายคารวาลัย ศิตราชน” จัดขึ้นโดยสถาบันดนตรีกัลยาณีวัฒนา บรรเลงโดย วงดุริยางค์เยาวชนสถาบันดนตรีกัลยาณีวัฒนา ร่วมกับวงดุริยางค์เหล่าทัพและวงดุริยางค์กรมศิลปากร เมื่อวันที่ 28 มกราคม พ.ศ. 2560 ณ หอประชุมใหญ่ ศูนย์วัฒนธรรมแห่งประเทศไทย บทประพันธ์เพลง *ภัทรมหาราช* เป็นบทประพันธ์เพลงสำหรับบรรเลงโดยวงดุริยางค์และวงขับร้องประสานเสียง ซึ่งความน่าสนใจในการทำนองทั้งจากวงดุริยางค์และทำนองจากวงขับร้องประสานเสียง โดยจะนำไปสู่ประเด็นวัตถุประสงค์งานวิจัยว่า ผู้ประพันธ์มีแนวคิดและวิธีการใช้แนวทำนองสำคัญไปพัฒนาในบทประพันธ์เพลงอย่างไร การวิเคราะห์ศึกษาในวิทยานิพนธ์ฉบับนี้ จะทำให้เห็นถึงโครงสร้างแนวทำนองสำคัญและการนำไปใช้ในรูปแบบต่าง ๆ โดยละเอียด ซึ่งสามารถใช้เป็นแนวทางในการวิเคราะห์การศึกษาบทเพลงในดนตรีคลาสสิกร่วมสมัยต่อไป

วัตถุประสงค์ของการวิจัย

เพื่อวิเคราะห์ศึกษาแนวคิดและวิธีการใช้แนวทำนองสำคัญไปพัฒนาในบทประพันธ์เพลง *ภัทรมหาราช* ประพันธ์โดย ณรงค์ฤทธิ์ ธรรมบุตร

ขอบเขตของการวิจัย

1. ชื่อบทเพลง *ภัทรมหาราช* หมายถึง บทเพลงสำหรับวงออร์เคสตราขนาดใหญ่และวงขับร้องประสานเสียง อย่างไรก็ตามสำหรับงานวิจัยครั้งนี้ผู้วิจัยไม่ได้ให้ความสำคัญกับเนื้อร้องและความหมาย แต่เป็นการพิจารณาเฉพาะแนวทำนองดนตรีจากวงดุริยางค์และแนวทำนองจากวงขับร้องประสานเสียง
2. ขอบเขตการวิเคราะห์ ผู้วิจัยต้องการจะนำเสนอการวิเคราะห์ศึกษาเฉพาะแนวทำนองสำคัญในประเด็นดังนี้
 - 2.1 แนวทำนองสำคัญ การวิเคราะห์โครงสร้างประโยคเพลง โครงสร้างหลักแนวทำนองสำคัญ และความสัมพันธ์ภายใน
 - 2.2 การนำแนวทำนองสำคัญไปใช้ในการพัฒนาบทประพันธ์เพลง รวมถึงประเด็นในมิติอื่น ๆ ที่เกี่ยวข้องกับการนำแนวทำนองสำคัญ

ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ

1. ทราบถึงโครงสร้างแนวทำนองสำคัญ ในแต่ละระดับ และความสัมพันธ์ภายใน
2. ทราบถึงการนำแนวทำนองหลักหรือโมทีฟหลักไปใช้ในการพัฒนาบทประพันธ์เพลง
3. เป็นตัวอย่างแนวทางการวิเคราะห์ศึกษาบทประพันธ์เพลงชาวไทยในรูปแบบดนตรีคลาสสิกร่วมสมัย
4. เป็นการสนับสนุน ยกย่อง ให้เกียรติ และให้คุณค่าแก่ผลงานของผู้ประพันธ์เพลงชาวไทย

3. ณรงค์ฤทธิ์ ธรรมบุตร, *อรรถาธิบายและบทวิเคราะห์บทเพลงที่ประพันธ์โดย ณรงค์ฤทธิ์ ธรรมบุตร*. (กรุงเทพฯ ฯ : สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2553), 161.

4. ณรงค์ฤทธิ์ ธรรมบุตร, *อรรถาธิบายและบทวิเคราะห์บทเพลงที่ประพันธ์โดย ณรงค์ฤทธิ์ ธรรมบุตร*. (กรุงเทพฯ ฯ : สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2553), 171.

วิธีการดำเนินการวิจัย

งานวิจัยเรื่อง การวิเคราะห์แนวทำนองสำคัญในบทประพันธ์เพลง *ภัทรมาหาราช* ประพันธ์โดยณรงค์ฤทธิ์ ธรรมบุตร มีวัตถุประสงค์เพื่อวิเคราะห์ศึกษาแนวคิดและวิธีการใช้แนวทำนองสำคัญไปพัฒนาในบทประพันธ์เพลง สำหรับการศึกษาเบื้องต้นผู้วิจัยได้ค้นคว้าข้อมูลจากแหล่งข้อมูลที่ใช้ในการศึกษาทั้งในหนังสือ ตำรา บทความ งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง โน้ตเพลง สื่อบันทึกการแสดงดนตรีและข้อมูลทางอินเทอร์เน็ต จากนั้นนำเสนอข้อมูลโดยการพรรณนา แบ่งตามขั้นตอนได้ดังนี้ คือ การเก็บรวบรวมข้อมูลและการศึกษาข้อมูล เครื่องมือที่ใช้และวิธีการดำเนินงานวิจัย สรุป และอภิปรายผลการวิจัย โดยมีรายละเอียดและขั้นตอนตามลำดับดังนี้

1. การเก็บรวบรวมข้อมูลและการศึกษาข้อมูล

ผู้วิจัยได้ทำการเก็บข้อมูลที่เกี่ยวข้องกับการวิเคราะห์บทประพันธ์เพลงดนตรีตะวันตก ตามธรรมเนียมปฏิบัติ ดั้งเดิม และแนวทางของดนตรีร่วมสมัย จากหนังสือ ตำรา บทความ งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง เพื่อหาแนวทางที่เหมาะสมกับการวิเคราะห์ตามวัตถุประสงค์งานวิจัยฉบับนี้ พร้อมด้วยการศึกษาสู่จิตนาการแสดง อรรถาธิบาย และผลงานการประพันธ์เพลงร่วมสมัยอื่น ๆ ของณรงค์ฤทธิ์ ธรรมบุตร

2. เครื่องมือที่ใช้และวิธีการดำเนินงานวิจัย

ผู้วิจัยได้ทำการศึกษาโน้ตเพลงฉบับเต็ม (Full Score) รวมถึงโน้ตเพลงแบบลดรูป (Reduce Score) เพื่อทำการวิเคราะห์บทประพันธ์เพลงในภาพใหญ่ พร้อมทั้งจัดลำดับทำนองสำคัญในบทประพันธ์เพลง และแบ่งบทประพันธ์ออกเป็นส่วน ๆ เพื่อวิเคราะห์โครงสร้างบทประพันธ์เพลง และพิจารณาทำนองสำคัญภายใน และนำมาทำการวิเคราะห์องค์ประกอบภายในทำนองอย่างละเอียดตามประเด็นต่าง ๆ ที่ระบุไว้ในขอบเขตงานวิจัย สำหรับทฤษฎีที่ใช้ในการวิเคราะห์ผู้วิจัยได้ใช้แนวทางตามธรรมเนียมการปฏิบัติดั้งเดิม ซึ่งเป็นคำอธิบายของ ฌ็อง-ฌัก กอสต์กา (2551)⁵ และดนตรีร่วมสมัยของ ณรงค์ฤทธิ์ ธรรมบุตร (2552)⁶ ผู้วิจัยได้นำแนวคิด แคปลิน (Caplin, 1998)⁷ และ คอสต์กา (Kostka, 2013)⁸ มาใช้สำหรับการวิเคราะห์โครงสร้างประโยคเพลง ส่วนการวิเคราะห์โครงสร้างหลักแนวทำนองใช้วิธีการลดรูปตามคำอธิบายของกาลดิน (Gaudin, 2004)⁹ รอยแฟรงโกลี (Roig-Francoli, 2008)¹⁰ และ อินเกรฟ (Ingelf, 2010)¹¹

ผู้วิจัยทำการวิเคราะห์ทำนองสำคัญ การพิจารณาเริ่มด้วย โครงสร้างประโยคเพลง โหม่ทึฟและความสัมพันธ์ภายใน โครงสร้างหลักแนวทำนอง ระดับเสียงหลัก ตามลำดับ ซึ่งใช้แนวทางดังกล่าวจนครบทุกทำนองสำคัญ ที่ปรากฏครั้งแรกในบทประพันธ์ และเปรียบเทียบกับการใช้ทำนองสำคัญนั้นกระจายอยู่ทั่วบทประพันธ์ต่อไป ถึงอย่างนั้นผู้วิจัยมิได้ละเลยองค์ประกอบด้านการดำเนินเสียงประสานซึ่งเป็นประเด็นสำคัญที่เกี่ยวข้องกับแนวทำนอง

3. สรุปและอภิปรายผลการวิจัย

ผู้วิจัยใช้วิธีการสรุป และอภิปรายผลการวิจัยไปทางเดียวกันด้วยการเขียนเชิงพรรณนา โดยการเรียงลำดับจากโครงสร้างขนาดใหญ่ โครงสร้างประโยคเพลง โครงสร้างหลักแนวทำนอง โหม่ทึฟและความสัมพันธ์ ระดับเสียงหลัก

5. ฌ็อง-ฌัก กอสต์กา, *พจนานุกรมศัพท์ดุริยางคศิลป์*. พิมพ์ครั้งที่ 4. (กรุงเทพฯ : เกศกะรัต, 2552).

6. ณรงค์ฤทธิ์ ธรรมบุตร, *การประพันธ์เพลงร่วมสมัย* (กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2552).

7. William Earl Caplin, *Classical Form: A Theory of Formal Functions for the Instrumental Music of Haydn, Mozart, and Beethoven* (New York: Oxford University Press, 1998).

8. Stefan Kostka, Payne Dorothy, and Almen Byron, *Tonal Harmony with an Introduction to Twentieth-Century Music*. 7th ed. (New York: McGraw-Hill, 2013).

9. Robert Gauldin, *Harmonic Practice in Tonal Music*. 2nd ed. (New York: W.W. Norton & Company, 2004).

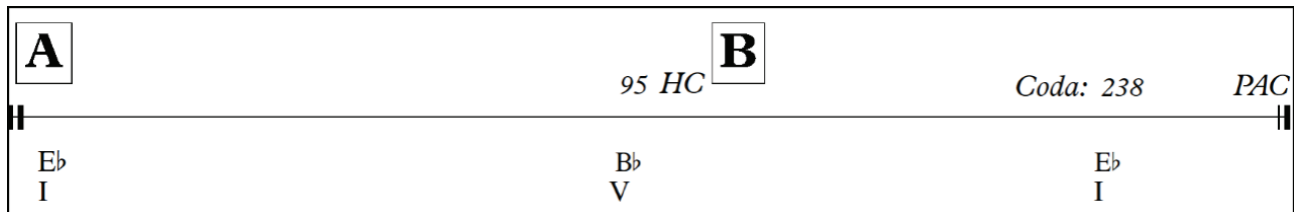
10. Roig-Francoli Àngel Miguel, *Harmony in Context*. 2nd ed. (New York: McGraw-Hill, 2005).

11. Sten Ingelf, *Learn from the Masters Classical Harmony: Textbook* (Lund: Grahns Tryckeri AB, 2010).

เพื่อแสดงแนวคิดและวิธีการใช้แนวทำนองสำคัญไปพัฒนาในบทประพันธ์เพลง ส่วนประเด็นอื่น ๆ ผู้วิจัยได้สอดแทรกไว้ในผลการวิเคราะห์ในหัวข้อที่เกี่ยวข้อง

ผลสรุปการดำเนินการวิจัย / อภิปรายผล

บทประพันธ์เพลง *ภัทรมหาราช* เป็นบทประพันธ์เพลงร่วมสมัยที่มีกระบวนเดียว ผู้วิจัยได้ทำการศึกษาในภาพรวมพิจารณาแบ่งโครงสร้างบทประพันธ์เพลงออกเป็น 2 ท่อน (Section) ขนาดใหญ่ (A B) ซึ่งพิจารณาจากความสัมพันธ์ของการเคลื่อนที่ของเสียงประสาน (Harmonic Progression) ที่มีบทบาทหน้าที่อย่างมีแบบแผน (Functional Harmony) โดยท่อน A (ทอนิก; Eb) ตามด้วยท่อน B (ดอมินันต์; Bb) และจบสุดท้ายด้วยท่อนโคดา (ทอนิก; Eb)



ภาพที่ 1 โครงสร้างใหญ่
ที่มา : ผู้วิจัย

อย่างไรก็ตาม การแบ่งโครงสร้างขนาดใหญ่ไม่ได้แบ่งโครงสร้างตามลักษณะของสังคีตลักษณะดั้งเดิม (Formal Structure) ผู้วิจัยพิจารณาว่าภายในแต่ละท่อนของโครงสร้างใหญ่ มีโครงสร้างทางดนตรีจาก 2 แนวทำนองสำคัญได้แก่ แนวทำนองวงดุริยางค์ (ทำนองที่ 1 และ 2) และแนวทำนองวงขับร้องประสานเสียง (ทำนองที่ 3 และ 4) ทั้งนี้เพื่อให้สอดคล้องกับการพิจารณาสังคีตลักษณะร่วมสมัย ที่ให้ความสำคัญกับการพิจารณาองค์ประกอบสำคัญภายใน วัตถุประสงค์ในการประพันธ์ กระบวนการสร้างและพัฒนาบทประพันธ์เพลง¹² ซึ่งแนวทำนองสำคัญภายในโครงสร้างใหญ่นี้ เป็นวัตถุประสงค์หลักที่ผู้วิจัยได้นำมาพิจารณาการแบ่งตอนย่อย โดยพิจารณาจากลำดับและการใช้ทำนองสำคัญที่ปรากฏขึ้นในบทประพันธ์เพลง (ตามตารางที่ 1) ทั้งนี้ผู้วิจัยได้กำหนดให้ตัวเลข 1 และ 2 เป็นแนวทำนองจากวงดุริยางค์ ตัวเลข 3 และ 4 เป็นแนวทำนองวงขับร้องประสานเสียง ทั้งนี้เพิ่มด้วยการกำหนดตัวเลขหลังจุดทศนิยมแสดงถึงลำดับครั้งการปรากฏของแนวทำนองเหล่านั้น รวมไปถึงเครื่องหมายทับ (/) เป็นการซ้อนกันระหว่างทำนองจากวงดุริยางค์ และแนวทำนองวงขับร้องประสานเสียง

12. วิบูลย์ ตระกูลฮั่น, *ดนตรีศตวรรษที่ 20* (กรุงเทพฯ ฯ : สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2558), 34.

ตารางที่ 1 โครงสร้างย่อยของบทประพันธ์เพลง
ที่มา: ผู้วิจัย

ท่อน	ตอน	ทำนองสำคัญ	จุดเชื่อม	ห้อง
Introduction			Start-A	1-15
A	a	1.1, 2.1	B-C	16-35
	b	1.2/3.1	D	36-43
		2.2/4.1	E	44-58
	b	1.3/3.2	G	59-68
		2.3/4.2	H	69-76
	c	4.3	I-J	77-94
Half Cadence			ก่อน K 1 ห้อง	95
B	b'	Var. 1/4.4	K-N	96-132
	b	1.4/3.3	O-P	133-156
	c	4.5	R	157-186
	c	4.6	T	187-226
Coda		1.5	X	237-245
Perfect Cadence			Y	246-257

การใช้แนวทำนองสำคัญของผู้ประพันธ์ที่ปรากฏตามตารางที่ 1 ผู้วิจัยจึงให้ความเห็นว่าบทประพันธ์เพลงนี้เป็นสังคีตลักษณะแบบตอน (Sectional Form) โดยในแต่ละตอนแสดงให้เห็นถึงการนำทำนองสำคัญมาเป็นวัตถุดิบหลักในการพัฒนาบทประพันธ์ ซึ่งหลักการสำคัญของสังคีตลักษณะแบบตอนคือ วัตถุดิบหลักในการประพันธ์ไปพัฒนาและนำกลับมาใช้ในมิติต่าง ๆ ทั้งทำนอง เสียงประสาน ลีลาจังหวะ เนื้อดนตรี หรือผลผลิตของทุกองค์ประกอบ¹³ โดยจะเห็นได้จากการกลับมาของทำนองสำคัญปรากฏอยู่ในทุก ๆ ตอนของบทประพันธ์เพลง ซึ่งเป็นไปได้ว่าผู้ประพันธ์ให้ความสำคัญกับแนวทำนองและนำมาใช้เป็นวัตถุดิบหลักในการพัฒนาบทประพันธ์เพลงอีกด้วย

ผู้วิจัยได้วิเคราะห์โครงสร้างประโยคเพลงตามแนวทางของแคปลิน (Caplin) ที่ทำการพิจารณาแบ่งทำนองออกเป็นหน่วยทำนอง (Melodic Unit) และหาความสัมพันธ์ภายในทำนอง หรือการพัฒนาการใช้หน่วยทำนองเหล่านั้นประกอบขึ้นเป็นประโยคเพลง¹⁴ ซึ่งในบทประพันธ์เพลง ภัทรมหาราช ที่มีทำนองสำคัญ 4 ทำนอง มีลักษณะโครงสร้างประโยคเพลงแบบหน่วยประโยคใหญ่ (Sentence) 3 ทำนอง ได้แก่ ทำนองที่ 1, 2 และ 3 สำหรับทำนองที่ 4 อยู่ในโครงสร้างประโยคใหญ่ (Period) (ตามตัวอย่างที่ 1ก-ง)

13. ณรงค์ฤทธิ์ ธรรมบุตร, *การประพันธ์เพลงร่วมสมัย* (กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2552), 179.

14. William Earl Caplin, *Classical Form: a theory of formal functions for the instrumental music of Haydn, Mozart, and Beethoven* (New York: Oxford University Press, 1998), 9-13.

Presentation Phrase

Continuation Phrase

ตัวอย่างที่ 1ก ทำนองที่ 1 ภายใต้โครงสร้างหน่วยประโยคใหญ่
ที่มา : ผู้วิจัย

Presentation Phrase

Continuation Phrase

Cadential

ตัวอย่างที่ 1ข ทำนองที่ 2 ภายใต้โครงสร้างหน่วยประโยคใหญ่
ที่มา : ผู้วิจัย

Presentation Phrase

Continuation Phrase

ตัวอย่างที่ 1ค ทำนองที่ 3 ภายใต้โครงสร้างหน่วยประโยคใหญ่
ที่มา : ผู้วิจัย

46 *Antecedent Phrase*



51 *Consequent Phrase*

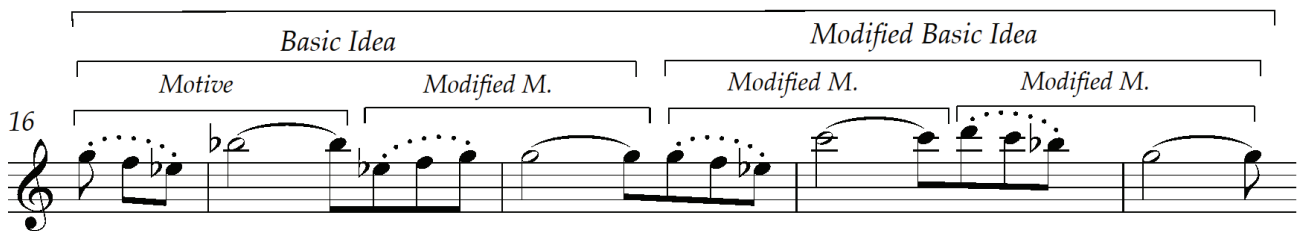


ตัวอย่างที่ 1ง ทำนองที่ 4 ภายใต้โครงสร้างประโยคใหญ่

ที่มา : ผู้วิจัย

โครงสร้างประโยคเพลงแบบ หน่วยประโยคใหญ่ ซึ่งสามารถพิเคราะห์ทำนองที่ 1 เป็นต้นแบบ (ตัวอย่างที่ 2) ลักษณะของโครงสร้างหน่วยประโยคใหญ่ เริ่มต้นด้วยประโยคนำ (Presentation Phrase) ภายในมีมิติที่เป็นวัตถุดิบหลักประกอบขึ้นเป็นหน่วยทำนองความคิดพื้นฐาน (Basic Idea) และถูกนำไปพัฒนาอย่างต่อเนื่องจนจบทำนอง

Presentation Phrase



Continuation Phrase



ตัวอย่างที่ 2 โครงสร้างหน่วยประโยคใหญ่ทำนองที่ 1

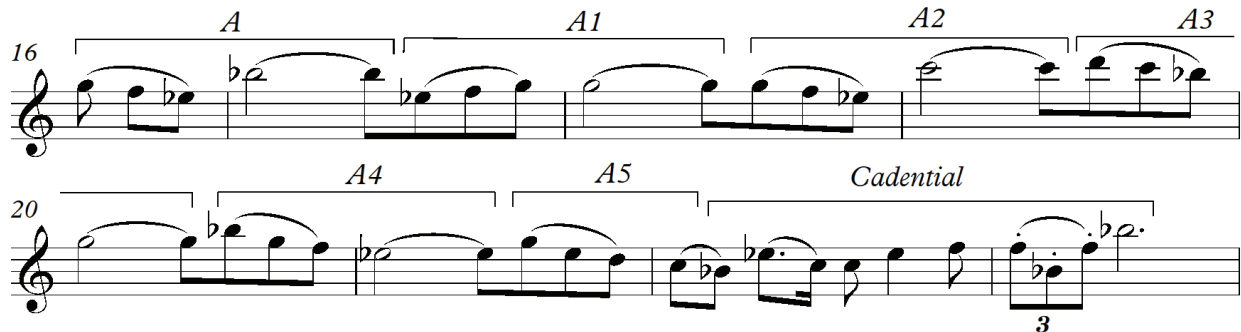
ที่มา : ผู้วิจัย

เมื่อพิจารณาโครงสร้างประโยคเพลงทำนองที่ 1 (ตัวอย่างที่ 2) นั้นมีโครงสร้างหน่วยประโยคใหญ่¹⁵ โดยทั่วไปสามารถพบได้ด้วยทำนอง 8 ห้อง 2 ห้องแรกเริ่มต้นด้วยหน่วยทำนองความคิดพื้นฐาน ที่แสดงถึงเนื้อหาพื้นฐานของทำนองหลัก (Theme) ตามด้วยการย้อนความของหน่วยทำนองความคิดพื้นฐาน ในห้องที่ 3-4 รวมทั้ง 4 ห้องเรียกว่า ประโยคนำ (Presentation Phrase) ซึ่งประโยคนำนี้เป็นการขยายการดำเนินเสียงประสานของท่อนที่มีลักษณะสำคัญจากทำนองหลักที่แวดล้อมไปด้วยการใช้เสียงประสานแบบโทนัล แต่ในประโยคตามจะใช้เทคนิคการย่อทำนอง และตามด้วยหน่วยทำนองเคเดนซ์ หรือกล่าวได้ว่าหน่วยทำนองความคิดพื้นฐานนั้นถูกทำการย้อนความไปแล้วในประโยคนำ บริเวณประโยคตามนี้จึงไม่นิยมซ้ำหน่วยทำนองความคิดพื้นฐาน¹⁶

15. William Earl Caplin, *Classical Form: A Theory of Formal Functions for the Instrumental Music of Haydn, Mozart, and Beethoven* (New York: Oxford University Press, 1998), 9-10.

16. William Earl Caplin, *Classical Form: A Theory of Formal Functions for the Instrumental Music of Haydn, Mozart, and Beethoven* (New York: Oxford University Press, 1998), 35.

อย่างไรก็ตาม เมื่อพิจารณาการใช้และพัฒนาโมทีฟในทำนองที่ 1 ตามตัวอย่างที่ 3 ปรากฏการนำโมทีฟกลับมาพัฒนาอย่างต่อเนื่อง กล่าวได้ว่าทำนองที่ 1 อยู่ในโครงสร้างหน่วยประโยคใหญ่ มีเพียงโมทีฟสำคัญเพียงโมทีฟเดียว ซึ่งผู้วิจัยกำหนดให้เป็นโมทีฟ A ตามด้วยการใส่ตัวเลข 1 - 5 เพื่อแสดงลำดับการพัฒนา แสดงให้เห็นเทคนิคการพัฒนาโมทีฟด้วยเทคนิคต่าง ๆ แท้จริงแล้วทำนองที่ 1 ถูกสร้างขึ้นโดยการพัฒนาของโมทีฟ A (ตัวอย่างที่ 3)



ตัวอย่างที่ 3 การพัฒนาของโมทีฟ A ในทำนองที่ 1

ที่มา : ผู้วิจัย

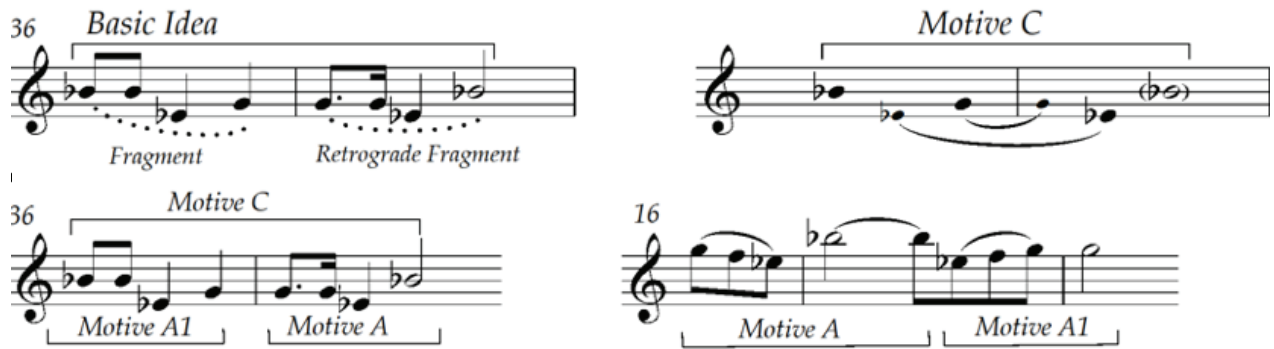
แนวทางการพัฒนาทำนองจากโมทีฟ A แสดงให้เห็นถึงความสามารถของผู้ประพันธ์ในการพัฒนาโมทีฟอย่างแยบยล และทำให้ทำนองที่ 1 มีเอกภาพ อย่างไรก็ตาม เทคนิคการพัฒนาโมทีฟของผู้ประพันธ์ยังเชื่อมโยงไปกับการสร้างทำนองที่ 2 อีกด้วย เนื่องด้วยทำนองที่ 2 อยู่ในโครงสร้างประโยคเพลงแบบหน่วยประโยคใหญ่เช่นกัน เมื่อพิจารณาหน่วยทำนองความคิดพื้นฐานซึ่งเป็นโมทีฟสำคัญของทำนองที่ 2 (โมทีฟ B) กับความสัมพันธ์ของโมทีฟ A5 จากทำนองที่ 1 ที่ใช้ระดับเสียงมาทำการถอยหลัง (ตัวอย่างที่ 4)



ตัวอย่างที่ 4 เปรียบเทียบหน่วยทำนองความคิดพื้นฐานทำนองที่ 2 กับ A5

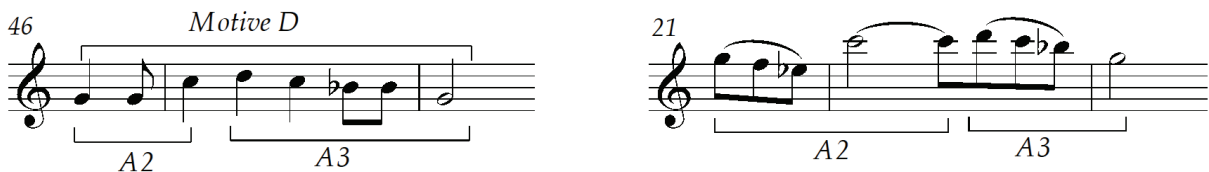
ที่มา : ผู้วิจัย

สำหรับทำนองที่ 3 อยู่ในโครงสร้างหน่วยประโยคใหญ่เริ่มด้วยหน่วยทำนองความคิดพื้นฐานทำนองที่ 3 ปรากฏการใช้ระดับเสียงซ้ำกันเสมือนการใช้เทคนิคถอยกลับ (Bb, Eb, G : G, Eb, Bb) อย่างไรก็ตาม ผู้วิจัยได้พิจารณาถึงระดับเสียงหลักที่เป็นทิศทางเคลื่อนที่ของหน่วยทำนองความคิดพื้นฐานประกอบด้วยระดับเสียง Bb - G - Eb - Bb ทำหน้าที่เป็นโมทีฟหลักของทำนองที่ 3 (Motive C) นั้น สอดคล้องกับทิศทางและระดับเสียงหลักในโมทีฟ A และ A 1 ทำนองที่ 1 ที่สลับลำดับกัน พัฒนาโดยทำการย้ายช่วงคู่แปด (ตัวอย่างที่ 5) ปรับรูปแบบจังหวะใหม่ หรือกล่าวได้ว่าโมทีฟ C นั้นถูกพัฒนามาจากโมทีฟ A เช่นกัน ซึ่งหน่วยทำนองความคิดพื้นฐานทำนองที่ 3 นี้จะถูกนำไปใช้เป็นวัตถุดิบสำคัญในการสร้างทำนองตามโครงสร้างหน่วยประโยคใหญ่



ตัวอย่างที่ 5 หน่วยทำนองความคิดพื้นฐานประโยคทำนองที่ 3 โมทีฟ C และโมทีฟ A1
ที่มา : ผู้วิจัย

สำหรับทำนองที่ 4 นั้นอยู่ภายใต้โครงสร้างประโยคเพลงแบบประโยคใหญ่ มีความสัมพันธ์กับโมทีฟ A จากทำนองที่ 1 พิจารณาได้จากหน่วยทำนองความคิดพื้นฐานทำนองที่ 4 (ผู้วิจัยกำหนดให้เป็นโมทีฟ D) ที่มีความสัมพันธ์เชิงระดับเสียงและทิศทางกับ โมทีฟ A2-3 จากทำนองที่ 1 ที่ทำการย้ายช่วงคู่แปด และปรับรูปแบบจังหวะ (ตัวอย่างที่ 6) อย่างไรก็ตาม แม้ว่าทำนองที่ 4 จะอยู่ในโครงสร้างประโยคเพลงแบบประโยคใหญ่ ซึ่งมีความแตกต่างเชิงโครงสร้างประโยคเพลงกับทำนองทั้ง 3 ก่อนหน้านั้น ยังคงสามารถพบความสัมพันธ์เชิงโมทีฟ A จากทำนองที่ 1 ได้อีกด้วย



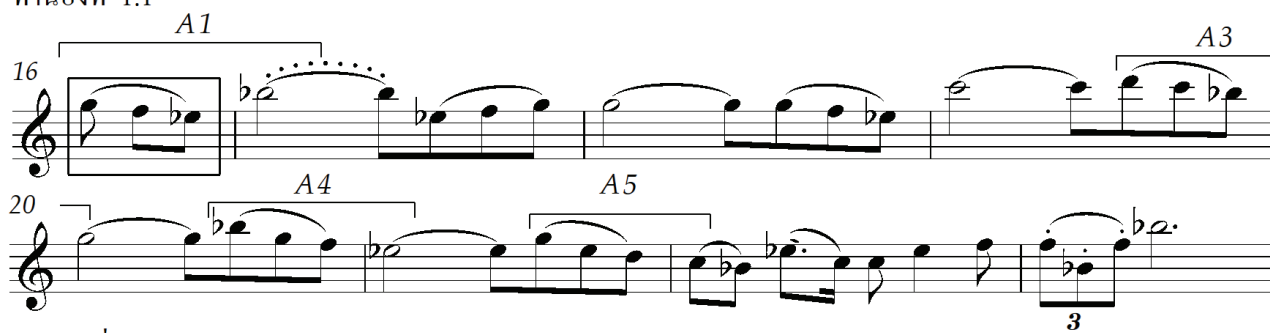
ตัวอย่างที่ 6 เปรียบโมทีฟ D จากทำนองที่ 4 กับโมทีฟ A2-3 จากทำนองที่ 1
ที่มา : ผู้วิจัย

การใช้โมทีฟ A ซึ่งเป็นหน่วยทำนองความคิดพื้นฐานเป็นวัตถุดิบหลักสำคัญที่นำไปพัฒนา จากเพียงหนึ่งโมทีฟ พัฒนาการเป็นทำนองที่ 1, 2, 3 และ 4 ตามลำดับ แสดงให้เห็นถึงแนวความคิดการพัฒนาทำนองด้วยการใช้วัตถุดิบอย่างคุ้มค่า กอปรกับการใช้เทคนิคต่าง ๆ ในการสร้างและพัฒนาทำนองที่ผู้ประพันธ์ใช้ ทำให้ทำนองสำคัญทั้ง 4 ทำนองมีความสัมพันธ์อย่างมีนัย และเอกภาพ

จากการวิเคราะห์เปรียบเทียบโครงสร้างหลักแนวทำนองสำคัญทั้งหมดกับเสียงประสานจริงในบทประพันธ์เพลงพบว่า ผู้ประพันธ์ใช้ระดับเสียงที่เป็นโครงสร้างหลักแนวทำนองสอดคล้องกับการดำเนินเสียงประสานจริงในบทประพันธ์เพลง แม้ว่าเสียงประสานจริงในบทประพันธ์เพลงจะมีการเคลื่อนที่และเปลี่ยนคอร์ดอยู่ตลอดเวลา แต่โครงสร้างหลักแนวทำนองสำคัญ ก็ยังคงอยู่ภายใต้การดำเนินตามแนวโน้มการเคลื่อนที่ของเสียงประสาน (Harmonic Tendency) ทอนิก-ดอมินันต์-ทอนิก เป็นส่วนใหญ่ สำหรับระดับเสียงหลักโดยพิจารณาภาพรวมของบทประพันธ์อยู่ในกุญแจเสียง Eb เมเจอร์ ซึ่งมีระดับเสียง Eb เป็นโน้ตทอนิกพร้อมกับระดับเสียง G และ Bb เป็นระดับเสียงหลักอีกด้วย ทำให้บทประพันธ์เพลง มีเอกภาพในกุญแจเสียงได้อย่างมั่นคง

พัฒนาการของบทประพันธ์ยังคงแสดงให้เห็นชัดจากการที่ผู้ประพันธ์นำทำนองกลับมาใช้ซึ่งผู้วิจัยมองว่าเป็นการใช้แนวทำนองมาเป็นโครงสร้างทางดนตรีในแต่ละตอน โดยการนำกลับมาใช้ในแต่ละครั้งนี้ผ่านเทคนิคการพัฒนาทำนองที่ผู้ประพันธ์ใช้กับสัดส่วนของจังหวะภายในทำนองอยู่บ่อยครั้ง ทั้งการขยายส่วนลักษณะจังหวะแบบเท่าตัว และการปรับส่วนลักษณะจังหวะในบางโมทีฟ การซ้อนแนวทำนอง ในมิติด้านระดับเสียงมีการใช้การทอดเสียงและย้ายช่วงคู่แปดในบางทำนองซึ่งการพัฒนาทั้งหมดยังคงสามารถรักษารูปทำนองเดิมไว้เช่นเดิม (ตัวอย่างที่ 7)

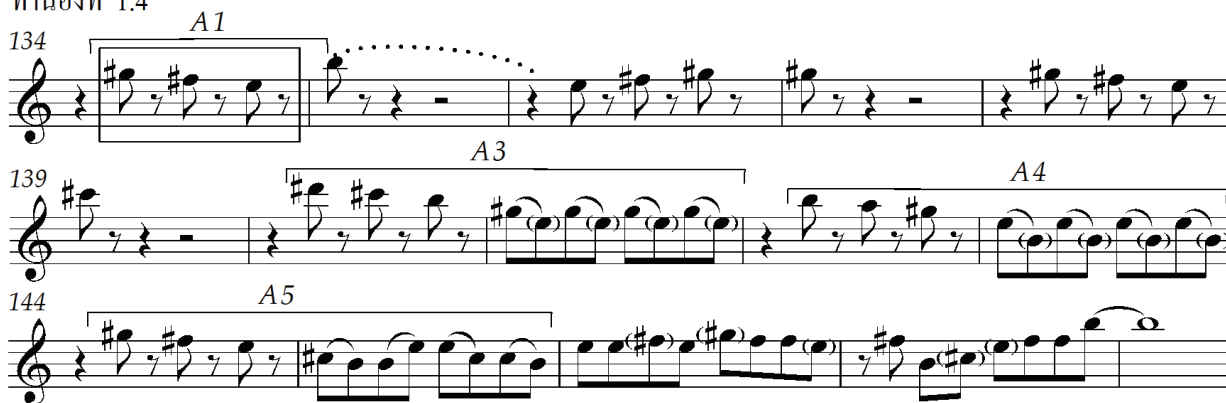
ทำนองที่ 1.1



ตัวอย่างที่ 7 เปรียบเทียบทำนองที่ 1.1 และ 1.4

ที่มา : ผู้วิจัย

ทำนองที่ 1.4



ตัวอย่างที่ 7 เปรียบเทียบทำนองที่ 1.1 และ 1.4 (ต่อ)

ที่มา : ผู้วิจัย

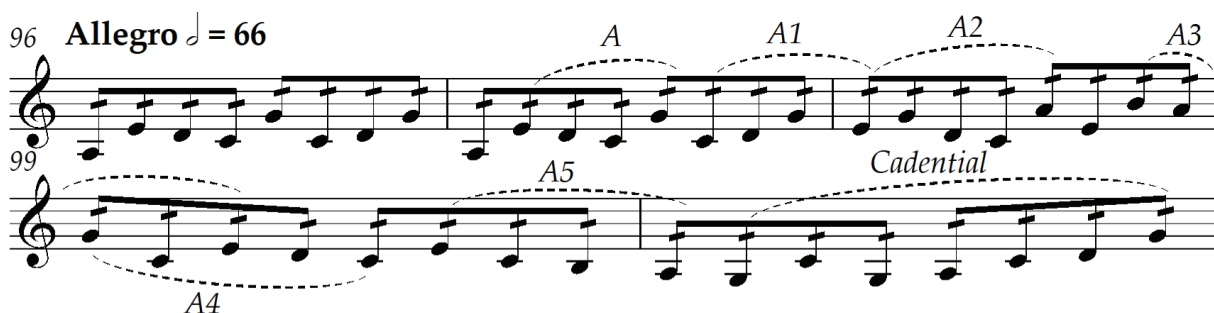
ผู้ประพันธ์ยังได้ใช้โมทีฟเป็นวัตถุดิบสำคัญในการพัฒนาบทประพันธ์ ในช่วงที่ไม่มีการนำเสนอแนวทำนองสำคัญ ซึ่งปรากฏอย่างชัดเจนในบริเวณช่วงนำ (Introduction) ผู้ประพันธ์ใช้ส่วนย่อยโมทีฟ มาทำการปรับโมทีฟ พร้อมทั้งใช้เทคนิคการเล่น 6 เสียง (Imitation) การกระจายโมทีฟ และการใช้โมทีฟแบบออสซิเนโต (ตัวอย่างที่ 8)



ตัวอย่างที่ 8 การเลียนของโมทีฟ E ทำนองนำเสนอ

ที่มา : ผู้วิจัย

ยิ่งไปกว่านั้นคือการนำโมทีฟมาทำการพัฒนาเพื่อสร้างทำนองแปร โดยพิจารณาจากการใช้ระดับเสียงทิศทางการเคลื่อนทำนองที่มีโครงสร้างหลักแนวทำนองที่ 1 ทั้งนี้หากพิจารณาถึงการใช้โมทีฟ A1- A5 อาจมีบางโมทีฟที่ใช้ระดับเสียงซ้อนกันยังพบการใช้เทคนิคพัฒนาทำนองอื่น ๆ เช่นการทอดเสียง การซ้ำได้อีกด้วย (ตัวอย่างที่ 9)



ตัวอย่างที่ 9 ทำนองแปรจากทำนองที่ 1

ที่มา : ผู้วิจัย

เมื่อพิจารณาการวิเคราะห์บทประพันธ์เพลง *ภัทธมหาราชา* ภายใต้วัตถุประสงค์การวิจัยที่ทำการศึกษานวคิดด้านทำนอง แสดงให้เห็นถึงความสัมพันธ์ระหว่างแนวทำนองและเสียงประสาน ซึ่งยังคงอิงกับระบบกฎแฉเสียงแบบดั้งเดิม แม้ว่าจะเป็นบทประพันธ์เพลงที่ถูกแต่งขึ้นในช่วงเวลาปัจจุบัน (พ.ศ. 2560) ก็ตาม ทำนองเพลงของดนตรีศตวรรษที่ยี่สิบ ไม่จำเป็นต้องแตกต่างโดยสิ้นเชิงกับทำนองเพลงของดนตรีอิงกฎแฉเสียง อีกทั้งปกติแล้ว ทำนองเพลงและเสียงประสานไม่สามารถแยกออกจากกันได้¹⁷ สำหรับบทประพันธ์เพลงนี้ ผู้ประพันธ์ได้ใช้แนวคิดการพัฒนาบทประพันธ์เพลงด้วยการนำโมทีฟ อันเป็นวัตถุดิบสำคัญมาใช้งานเทคนิคการพัฒนาที่มีความเชื่อมโยงกันทั้งมิติภายในและมิติภายนอกที่สัมพันธ์กับทำนองสำคัญ ส่งผลให้บทประพันธ์เพลงมีการใช้วัตถุดิบอย่างคุ้มค่าและทำให้บทประพันธ์เพลงมีพัฒนาการอย่างมีเอกภาพ ในทัศนะคติของผู้วิจัยบทประพันธ์เพลงภัทธมหาราชา ของณรงค์ฤทธิ์ ธรรมบุตร ถือได้ว่าเป็นบทประพันธ์เพลงที่มีคุณค่าที่จะศึกษาแนวคิดด้านทำนอง และเป็นบทประพันธ์ที่ผสมผสานเทคนิคการประพันธ์เพลงแบบดั้งเดิมภายใต้ดนตรีร่วมสมัยได้อย่างแนบเนียน

17. ณรงค์ฤทธิ์ ธรรมบุตร, *การประพันธ์เพลงร่วมสมัย*. (กรุงเทพฯ ฯ : สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2552), 107-108.

ข้อเสนอแนะ

ผลของการวิเคราะห์ศึกษาทำนองสำคัญในบทประพันธ์เพลง *ภัทรมหาราชา* ของณรงค์ฤทธิ์ ธรรมบุตร ครั้งนี้สามารถใช้ข้อมูลและแนวทางการวิเคราะห์ไปใช้ประโยชน์เพื่อเป็นแนวทางในการศึกษาดนตรีคลาสสิกร่วมสมัย ซึ่งสามารถใช้เป็นตัวอย่างในการวิเคราะห์แนวคิดด้านทำนอง รวมถึงเทคนิคในการพัฒนาบทประพันธ์เพลงต่าง ๆ อันจะเป็นประโยชน์ต่อการศึกษาทฤษฎีดนตรี และการประพันธ์เพลง

นอกจากนี้ ควรมีการวิเคราะห์ศึกษาบทประพันธ์เพลงของผู้ประพันธ์เพลงชาวไทยท่านอื่น ๆ เพื่อให้ได้ทราบถึงแนวคิดด้านทำนองของนักประพันธ์เพลงชาวไทย ยิ่งไปกว่านั้นควรวิเคราะห์ศึกษาบทประพันธ์อื่น ๆ ของณรงค์ฤทธิ์ ธรรมบุตร เพื่อให้ทราบถึงคุณลักษณะเฉพาะในการประพันธ์เพลงรายบุคคล ผู้เป็นต้นแบบของการศึกษาการประพันธ์เพลง ซึ่งจะเป็นประโยชน์ต่อการศึกษาแนวความคิดด้านทำนอง และแนวทางการประพันธ์เพลง อันเป็นประโยชน์แก่วงการดนตรีของประเทศไทย

อย่างไรก็ตาม การวิจัยครั้งนี้เป็นเพียงแนวทางหนึ่งในการวิเคราะห์ทำนองสำคัญในบทประพันธ์เพลง *ภัทรมหาราชา* ของณรงค์ฤทธิ์ ธรรมบุตร ควรมีการวิเคราะห์แนวคิดทางอื่น ๆ เพื่อให้ได้ข้อมูลที่สมบูรณ์ และครอบคลุมมากขึ้น เช่น การใช้เครื่องดนตรี การจัดการเสียงประสาน หรือแนวคิดอื่นในด้านทฤษฎีดนตรีที่เป็นประโยชน์ต่อการศึกษาในอนาคตต่อไป

บรรณานุกรม

Caplin, William Earl. *Classical Form: A Theory of Formal Functions for the Instrumental Music of Haydn, Mozart, and Beethoven*. New York: Oxford University Press, 1998.

Dhamabutra, Narongrit. *The Contemporary Composition*. Bangkok: Chulalongkorn University Press, 2009.

ณรงค์ฤทธิ์ ธรรมบุตร. *การประพันธ์เพลงร่วมสมัย*. กรุงเทพฯ ฯ : สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2552.

Dhamabutra, Narongrit. *Decoding and Analysis: Compositions of Narongrit Dhamabutra*. Bangkok: Chulalongkorn University Press, 2010.

ณรงค์ฤทธิ์ ธรรมบุตร. *อรรถาธิบายและบทวิเคราะห์บทเพลงที่ประพันธ์โดย ณรงค์ฤทธิ์ ธรรมบุตร*. กรุงเทพฯ ฯ : สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2553.

Gauldin, Robert. *Harmonic Practice in Tonal Music*. 2nd ed. New York: W.W. Norton & Company, 2004.

Ingelf, Sten. *Learn from the Masters Classical Harmony: Textbook*. Lund: Grahns Tryckeri AB, 2010.

Kostka, Stefan, Dorothy Payne, and Byron Almen. *Tonal Harmony with an Introduction to Twentieth-Century Music*. 7th ed. New York: McGraw-Hill, 2013.

Phancharoen, Natcha. *Music Dictionary*. 4th ed. Bangkok: Kedkarat, 2009.

ณัชชา พันธุ์เจริญ. *พจนานุกรมศัพท์ดุริยางคศิลป์*. พิมพ์ครั้งที่ 4. กรุงเทพฯ ฯ : เกศกะรัต, 2552.

Phancharoen, Natcha. *Form and Analysis*. 5th ed. Bangkok: Kedkarat, 2010.

ณัชชา พันธุ์เจริญ. *สังคีตลักษณ์และการวิเคราะห์*. พิมพ์ครั้งที่ 5. กรุงเทพฯ ฯ : เกศกะรัต, 2553.

Princess Galyani Vadhana Institute of Music. *Programme 4th Concert Season Homage to His Majesty King Bhumibol Adulyadej*. n.p., 2017.

Potavanich, Vanich. "Symphonic Poem "Rattanakosin (R.E.146-237)." *Rangsit Music Journal* 16, no. 2 (July - December 2021): 146-158.

วานิช โปตะวนิช. "ดุริยางคนิพนธ์ "รัตนโกสินทร์ (ร.ศ. 146-237)." *วารสารดนตรีรังสิต มหาวิทยาลัยรังสิต* ปีที่ 16, ฉบับที่ 2 (กรกฎาคม - ธันวาคม 2564): 146-158.

Miguel, Roig-Francoli Ángel. *Harmony in Context*. 2nd ed. New York: McGraw-Hill, 2005.

Sirirattanapan, Boonrut. “The Motivic Development in Western Music of Dhamma Likay of King Ajatashatru.” *Rangsit Music Journal* 13, no. 1 (January - June 2018): 1-14.

บุญรัตน์ ศิริรัตนพันธ์. “การพัฒนาโมทีฟส่วนดนตรีตะวันตกในลิเกธรรมะประวัติเรื่องพระเจ้าอชาตศัตรู.” *วารสารดนตรีรังสิต มหาวิทยาลัยรังสิต* ปีที่ 13, ฉบับที่ 1 (มกราคม – มิถุนายน 2561): 1-14.

Tanasansopin, Khaekhai, and Wiboon Trakulhun. “An Analysis of “Phenomenon” by Narong Prangcharoen.” *Rangsit Music Journal* 12, no. 2 (July - December 2017): 17-30.

ไขไข ธนสารโสภณ และวิบูลย์ ตระกูลฮุ้น. “วิเคราะห์บทประพันธ์เพลง “ปรากฏการณ์” ของณรงค์ ปรานค์เจริญ.” *วารสารดนตรีรังสิต มหาวิทยาลัยรังสิต* ปีที่ 12, ฉบับที่ 2 (กรกฎาคม – ธันวาคม 2560): 17-30.

Trakulhun, Wiboon. *Diatonic Tonal Harmony*. Pathum Thani: Anantanak, 2021.

วิบูลย์ ตระกูลฮุ้น. *การประสานเสียงไดอะทอนิก*. ปทุมธานี : อนันตนาค, 2564.

Trakulhun, Wiboon. “Tonal Music.” *Rangsit Music Journal* 1, no. 2 (July - December 2006): 27-34.

วิบูลย์ ตระกูลฮุ้น. “ดนตรีโทนาล.” *วารสารดนตรีรังสิต* ปีที่ 1, ฉบับที่ 2 (กรกฎาคม – ธันวาคม 2549): 27-34.

Trakulhun, Wiboon. *Twentieth-Century Music*. Bangkok: Chulalongkorn University Press, 2015.

วิบูลย์ ตระกูลฮุ้น. *ดนตรีศตวรรษที่ 20*. กรุงเทพฯ ฯ : สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2558.

Trakulhun, Wiboon. *Western Music Theory*. 3rd ed. Pathum Thani: Anantanak, 2021.

วิบูลย์ ตระกูลฮุ้น. *ทฤษฎีดนตรีตะวันตก*. พิมพ์ครั้งที่ 3. ปทุมธานี : อนันตนาค, 2564.

การแสดงเดี่ยวขับร้องโดย รัฐพงศ์ ปิติชาญ : วรรณกรรมเพลงคลาสสิกและละครเพลง
VOCAL RECITAL BY RATTAPONG PITICHAN: CLASSICAL AND MUSICAL
THEATRE REPERTOIRE

รัฐพงศ์ ปิติชาญ* RATTAPONG PITICHAN*
กิตตินันท์ ชินสำราญ** KITTINANT CHINSAMRAN**

บทคัดย่อ

การแสดงเดี่ยวขับร้องโดย รัฐพงศ์ ปิติชาญ : วรรณกรรมเพลงคลาสสิกและละครเพลง มีจุดประสงค์เพื่อสร้างสรรค์ผลงานการแสดงทางการขับร้อง ที่มีการผสมผสานระหว่างการขับร้องจากวรรณกรรมเพลงคลาสสิกและละครเพลงรวมทั้งสิ้น 12 เพลง โดยมีสัดส่วนของประเภทเพลงในการแสดงครั้งต่อครั้ง ผู้วิจัยได้คัดเลือกบทเพลงร้องจากวรรณกรรมเพลงคลาสสิกเป็นจำนวน 6 เพลง โดยมีทั้งบทเพลงที่มีเนื้อร้องภาษาอิตาเลียน และภาษาเยอรมัน และอีก 6 เพลง จากบทเพลงร้องวรรณกรรมละครเพลง โดยผู้วิจัยได้คัดเลือกจากบทเพลงที่มีชื่อเสียงโด่งดังทั้งบทเพลงที่ใช้ภาษาอังกฤษและภาษาไทย เนื่องด้วยบทเพลงที่ได้คัดเลือกมานั้น มีความยากและมีเอกลักษณ์เฉพาะตัว จึงต้องศึกษาและวิเคราะห์เพื่อให้เกิดความเข้าใจอย่างถ่องแท้ในด้านเทคนิคการขับร้อง ภาษา แนวปฏิบัติสังคม และการตีความเพลง จากหนังสือ ตำรา และบทความที่เกี่ยวข้อง รวมถึงรายละเอียดทางของส่วนดนตรีที่บรรเลงประกอบการร้อง เพื่อให้ผู้วิจัยสามารถเลือกใช้วิธีการการขับร้องต่าง ๆ ได้เหมาะสมตามลักษณะเพลงมากที่สุด และเพื่อให้สามารถสื่อสารกับผู้ฟังได้ตรงกับจุดประสงค์ทางดนตรีของเพลงมากที่สุดทั้งสองประเภทวรรณกรรมเพลง

คำสำคัญ: การแสดงขับร้อง/ วรรณกรรมเพลงขับร้องคลาสสิก/ วรรณกรรมเพลงขับร้องละครเพลง

*นิสิตระดับปริญญาโทบัณฑิต หลักสูตรศิลปกรรมศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาดุริยางคศิลป์ตะวันตก คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 6480035435@student.chula.ac.th.

* Master of Fine and Applied Arts Department of Western Music, Faculty of Fine and Applied Arts Chulalongkorn University, 6480035435@student.chula.ac.th.

**ผู้ช่วยศาสตราจารย์, สาขาวิชาดุริยางคศิลป์ตะวันตก คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, KITTINANTCHIN@gmail.com

**Assistant Professor, Department of Western Music Faculty of Fine and Applied Arts Chulalongkorn University, KITTINANTCHIN@gmail.com
Receive 20/3/66, Revise 26/5/66, Accept 30/5/66

Abstract

The objective of this study is to create a performance of solo singing presents classical music and musical theatre, with a total of 12 songs selected. The researcher selected six classical music pieces to be sung, including Italian and German song, and six songs from musical theatre, selecting famous and popular pieces in both English and Thai. Due to the unique and challenging characteristics of the selected songs, the researcher studied and analyzed techniques for singing, language, ,musical interpretation, and details of the accompanying musical parts in order to choose the most appropriate techniques for each song and to effectively communicate with the audience to fulfill the musical purpose of both genres of music.

Keywords: A Master Vocal Recital/ Classical Vocal Repertoire/ Musical Theatre Vocal Repertoire

บทนำ

ปัจจุบันการขับร้องในรูปแบบเพลงคลาสสิกในประเทศไทย อาจไม่ได้รับความนิยมในการรับชมหรือการจัดทำการแสดงมากเท่ากับบทเพลงขับร้องประเภทอื่น ๆ เนื่องด้วยหลายสาเหตุ ทั้งเหตุผลเรื่องของการกำหนดทางด้านภาษา โดยบทเพลงขับร้องในแบบคลาสสิกส่วนใหญ่จะเป็นภาษาที่กลุ่มผู้ฟังคนไทยไม่คุ้นเคย เช่น ภาษาอิตาลี ภาษาฝรั่งเศส ภาษาเยอรมัน และภาษาอื่น ๆ ที่เป็นภาษาในแถบทวีป และในด้านการฝึกฝนเพื่อจัดแสดงการขับร้องประเภทวรรณกรรมคลาสสิกนั้น ต้องมีความรู้ความเข้าใจในวิธีการใช้เทคนิคการขับร้องพิเศษเป็นเอกลักษณ์เฉพาะตัวของการขับร้องแบบคลาสสิก ที่ต้องใช้เวลาฝึกฝนนับหลายปีกว่าจะออกมาเป็นการขับร้องคุณภาพสูงตามมาตรฐาน เหตุผลเหล่านี้ทำให้การแสดงบทเพลงขับร้องแบบวรรณกรรมคลาสสิกนั้น ได้รับความนิยมน้อยกว่าบทเพลงขับร้องประเภทอื่น ๆ

การจัดการแสดงที่มีการผสมผสานระหว่างการขับร้องจากวรรณกรรมเพลงคลาสสิกร่วมกับบทเพลงขับร้องประเภทอื่น ๆ จึงมีจุดประสงค์ เพื่อจะเป็นประตูสู่ผู้ฟังให้ได้เข้าถึงการแสดงแบบคลาสสิกได้มากขึ้นและเพื่อให้ผู้จัดการแสดงได้แสดงความสามารถในการขับร้องเพลงอย่างหลากหลาย น่าสนใจ และสามารถดึงดูดผู้ชมได้มากขึ้น โดยรูปแบบการแสดงอาจดำเนินตามขนบธรรมเนียมตามแบบฉบับของการแสดงการขับร้องในรูปแบบเพลงคลาสสิก แต่ได้ผสมผสานความบันเทิงและการสื่อสารที่เข้าใจง่ายกับผู้ฟังจากบทเพลงประเภทอื่น ๆ นอกเหนือจากการขับร้องบทเพลงจากวรรณกรรมเพลงคลาสสิก

“การแสดงเดี่ยวขับร้องโดย รัฐพงศ์ ปิติชาญ : วรรณกรรมเพลงคลาสสิกและละครเพลง” เป็นการจัดการแสดงที่มีการผสมผสานระหว่างการขับร้องจากวรรณกรรมเพลงคลาสสิกและละครเพลง โดยมีสัดส่วนของประเภทเพลงในการแสดงครั้งต่อครั้ง กล่าวคือ ผู้วิจัยได้คัดเลือกบทเพลงร้องจากวรรณกรรมเพลงคลาสสิก 6 เพลง ประกอบไปด้วยบทเพลงที่มีเนื้อร้องภาษาอิตาลี และอีก 6 เพลง จากบทเพลงร้องวรรณกรรมละครเพลง ซึ่งผู้วิจัยได้คัดเลือกจากบทเพลงที่มีชื่อเสียงโด่งดัง ทั้งบทเพลงที่ใช้ภาษาต่างชาติและภาษาไทย จากนั้นวิเคราะห์ศึกษาบทความที่เกี่ยวข้อง รวมถึงรายละเอียดทางด้านองค์ประกอบของดนตรี เพื่อนำมาตีความและสื่อสารให้กับผู้ฟังได้ตรงกับจุดประสงค์ของเพลงมากที่สุด

วัตถุประสงค์ของการวิจัย

1. เพื่อศึกษาและเปรียบเทียบทางด้านประวัติความเป็นมาระหว่างวรรณกรรมเพลงร้องคลาสสิก และละครเพลง
2. เพื่อส่งเสริมพัฒนาวิธีการขับร้องและการสื่อสารอารมณ์ สีลา ขณะแสดง ทั้งวรรณกรรมเพลงร้องคลาสสิก และละครเพลงในแบบฉบับของผู้วิจัย
3. เพื่อนำเพลงร้องคลาสสิกกับเพลงร้องละครเพลงมาบูรณาการให้เกิดเป็นผลงานสร้างสรรค์เชิงประจักษ์แก่สังคม

ขอบเขตของการวิจัย

1. ศึกษาค้นคว้าเกี่ยวกับพัฒนาการของวรรณกรรมเพลงขับร้องคลาสสิกและวรรณกรรมเพลงขับร้องละครเพลงในเชิงเปรียบเทียบทางประวัติศาสตร์

2. ศึกษาค้นคว้าเกี่ยวกับประวัติวรรณกรรมเพลงขับร้องคลาสสิกและวรรณกรรมละครเพลงรวมถึงชีวประวัติผู้ประพันธ์ที่เกี่ยวข้องกับบทเพลงที่ถูกคัดเลือกเพื่อนำมาแสดง
3. ศึกษาค้นคว้าเกี่ยวกับการเตรียมพร้อมของการจัดการแสดงเดี่ยวขับร้องในระดับมหาดบัณฑิต

วิธีดำเนินการวิจัย

1. ศึกษาค้นคว้าและคัดเลือกเลือกบทเพลงสำหรับการแสดงเดี่ยวขับร้อง ที่เกี่ยวข้องกับหัวข้อในการเปรียบเทียบระหว่างวรรณกรรมเพลงคลาสสิกและละครเพลง
2. ปรึกษาอาจารย์ที่ปรึกษาหลักและผู้ทรงคุณวุฒิทางด้านดุริยางคศาสตร์ที่เกี่ยวข้องกับการขับร้อง เกี่ยวกับบทเพลงที่ใช้ในการแสดงเดี่ยวขับร้อง
3. ศึกษาเชิงเนื้อหาและการสื่ออารมณ์ลีลาจากบทเพลงและวิเคราะห์เทคนิคการขับร้อง รวมถึงองค์ประกอบของบทเพลงอย่างละเอียด เพื่อสังเคราะห์เป็นวิธีการฝึกซ้อม
4. วางแผนการฝึกซ้อมและฝึกซ้อมตามกระบวนการ เพื่อให้การแสดงเดี่ยวมีประสิทธิภาพสูงสุดในเวลาจำกัด โดยแบ่งการฝึกซ้อมเป็นสองช่วงคือ 1) การฝึกซ้อมการขับร้องส่วนตัว และ 2) การฝึกซ้อมการขับร้องกับผู้ขับร้องร่วมและเครื่องบรรเลงประกอบ โดยในขั้นนี้หมายถึงเปียโน
5. จัดการแสดงเดี่ยวขับร้องโดยผู้วิจัยในหัวข้อ “การแสดงเดี่ยวขับร้องโดย รัฐพงศ์ ปิติชาญ : วรรณกรรมเพลงคลาสสิกและละครเพลง”
6. รวบรวมข้อมูล เนื้อหา การสรุปผลงานวิจัย รวมถึงข้อเสนอแนะต่าง เพื่อจัดพิมพ์และนำเสนอรูปเล่มวิทยานิพนธ์ฉบับสมบูรณ์

ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ

1. เกิดเป็นบทความวิชาการที่รวบรวมข้อมูลการเปรียบเทียบเชิงประวัติศาสตร์ระหว่างวรรณกรรมเพลงขับร้องคลาสสิกและละครเพลง
2. เกิดการตื่นตัวในด้านการฝึกฝน การขับร้อง รวมถึงการสื่ออารมณ์ในขณะแสดง ในแนวทางของวรรณกรรมเพลงคลาสสิกและละครเพลง
3. เกิดเป็นผลงานสร้างสรรค์ในรูปแบบการแสดงต่อสาธารณชน ที่มีการบูรณาการและผสมผสานระหว่างวรรณกรรมเพลงคลาสสิกและละครเพลง

ผลการวิจัย

1. พัฒนาการของวรรณกรรมเพลงขับร้องคลาสสิกและวรรณกรรมเพลงขับร้องละครเพลงและบทสรุปการเปรียบเทียบ

ผู้วิจัยได้ศึกษาหาข้อมูลความเป็นมาและประวัติศาสตร์ของวรรณกรรมเพลงคลาสสิกและละครเพลง ตามหลักฐานจากเอกสาร วารสาร และหนังสือ ในแหล่งข้อมูลที่มีมาตรฐานและเชื่อถือได้ เพื่อประกอบการวิเคราะห์เปรียบเทียบระหว่างวรรณกรรมเพลงขับร้องคลาสสิกและวรรณกรรมเพลงขับร้องละครเพลง

ประวัติศาสตร์การขับร้องของมนุษย์อาจจะบุช่วงเวลาการเกิดขึ้นไม่ได้ โดยชาวตะวันตกโบราณเชื่อว่า

การขับร้องของมนุษย์คือการแสดงความรู้สึกอันอ่อนหวาน¹ซึ่งการขับร้องที่มีความผูกพันกับมนุษย์มาอย่างช้านานนี้ถูกใช้ในหลายบริบทในสังคม ทั้งการเป็นส่วนหนึ่งในการประกอบพิธีกรรมทางศาสนา การขับร้องเพื่อความบันเทิงรื่นเริง สันทนาการ หรือกระทั่งการขับร้องระหว่างการทำงานและเพื่อการละเล่นตามประเพณี ตามตัวอย่างที่กล่าวมาจะเห็นได้ว่า ในทุก ๆ กิจกรรมของมนุษย์ตั้งแต่สมัยอดีตจนถึงปัจจุบัน ล้วนแล้วมีความเกี่ยวข้องกับดนตรีและการขับร้องอยู่เป็นจำนวนมาก

ช่วงยุคกลางและยุคฟื้นฟูศิลปวิทยาการ ในบริบทของดนตรีศาสนามักมีการขับร้องเพื่อการสรรเสริญพระเจ้าและนิยมเป็นแบบดนตรีหลากหลาย (Polyphony) การขับร้องเพลงศาสนานี้มักใช้เครื่องเพศชายทั้งหมดจึงมีการคิดค้นวิธีการขับร้องโดยใช้เสียงสูงของเด็กผู้ชายแทนระดับเสียงสูงของเพศหญิงในช่วงศตวรรษที่ 9 แต่ต่อมาก็มีนักร้องเพศหญิงมากขึ้น เพราะคีตกวีที่ประพันธ์เพลงร้องประพันธ์บทเพลงประสานเสียงโดยมีช่วงเสียงกว้างขึ้นเกิดความสามารถทางกายภาพของเพศชาย ซึ่งทำให้ลักษณะดนตรีแบบดนตรีหลากหลายเสื่อมความนิยมลงและเริ่มนิยมแบบดนตรีประสานแนว (Homophony) แทน หมายถึงการเน้นความสำคัญของนักร้องทุกแนวเสียง

ในศตวรรษที่ 16 มีการพัฒนาการใช้เสียงของเพศชายในการแทนระดับเสียงร้องโซปราโน (Soprano) หรืออัลโต (Alto) เรียกว่าคัสตราโต (Castrato) หรือ ช่วงเสียงสูงพิเศษชาย กล่าวคือ เสียงของเพศชายที่โตเป็นหนุ่มมีเสียงแหลมสูง ซึ่งแตกต่างกับเสียงร้องสูงในช่วงศตวรรษที่ 9 ที่กล่าวไปในย่อหน้าที่แล้วว่าเป็นเสียงของเด็กผู้ชาย คัสตราโตถูกค้นพบและนิยมใช้อย่างมากในช่วงที่มีการริเริ่มการเขียนอุปรากรซึ่งเป็นดนตรีนอกศาสนา แต่ในภายหลังคัสตราโตถูกนำไปใช้ในดนตรีศาสนาด้วยและยังคงถูกใช้ในโบสถ์มาจนถึงต้นศตวรรษที่ 20 ทั้งนี้ในต้นศตวรรษที่ 16 ได้กำเนิดการแสดงในรูปแบบอุปรากรขึ้น ทำให้เกิดความเปลี่ยนแปลงอย่างมากในหลายแง่ทั้งในดนตรีเพื่อการละครและการขับร้องการแสดงบนเวทีอย่างต่อเนื่อง หนึ่งในวิธีการขับร้องที่ได้รับความนิยมอย่างมากในศตวรรษที่ 17-18 คือ กระบวนการขับร้องเสนาะ (Bel canto) มีต้นกำเนิดมาจากประเทศอิตาลี หมายถึง การขับร้องที่เน้นคุณภาพ ไม่เน้นการใส่อารมณ์ มักมีการใช้โน้ตระดับอย่างหลากหลาย

ช่วงศตวรรษที่ 19 เป็นอีกช่วงเวลาสำคัญที่มีการเปลี่ยนแปลงทางด้านการขับร้อง ซึ่งแนวทางการขับร้องในยุคนี้ยังส่งผลถึงปัจจุบันอยู่ด้วย คีตกวีแห่งยุคโรแมนติกยังคงประพันธ์บทเพลงร้องอย่างต่อเนื่อง ไม่ว่าจะเป็นบทเพลงร้องเดี่ยวกับเปียโนหรือในรูปแบบอุปรากร โดยผู้ฟังในช่วงเวลานี้มีความชอบในลักษณะบทเพลงที่มีสีสันแปลกใหม่มากกว่านี้ การเจริญเติบโตด้านอุตสาหกรรมละคร ส่งผลให้สถานที่แสดงมีความยิ่งใหญ่อลังการมากขึ้นทำในกระบวนการขับร้องเสนาะหรือนักร้องที่ใช้วิธีการแบบเบลคันโตมีปัญหา เนื่องจากการขับร้องแบบดังกล่าวเน้นคุณภาพและการขัดเกลาเสียงให้ดังงามมากกว่าการส่งพลังเสียงที่ตั้ง และทำให้การขับร้องเสนาะไม่ได้รับความนิยมอีกต่อไป แต่ด้วยเหตุผลของการเปลี่ยนแปลงและการเจริญเติบโตในด้านดนตรีในยุคนี้ก็ทำให้เกิดการแข่งขันกันในกลุ่มนักร้องมากขึ้นเป็นเหตุที่ทำให้มีเทคนิคการร้องเพลงอย่างหลากหลาย และยังทำให้เกิดการตื่นตัวในระบบการเรียนการสอนการขับร้องมากขึ้นอีกด้วย

การฝึกการขับร้องแบบการเปล่งเสียง (Vocalize) ด้วยแบบฝึกหัดการขับร้องต่าง ๆ เป็นที่นิยมมากมาตั้งแต่ช่วงศตวรรษที่ 19 จนถึงปัจจุบัน ทั้งนี้การเรียนการสอนแบบตัวต่อตัวมีความนิยมมากเช่นกัน ซึ่งการเรียนการสอนแบบตัวต่อตัวจะมีการแก้ไขและพัฒนาการร้องเพลงได้อย่างเป็นปัจเจก และสามารถนำเอาแบบฝึกหัดการขับร้องต่าง ๆ มาประยุกต์ใช้กับนักเรียนได้อย่างตรงตามจุดประสงค์

การขับร้องวรรณกรรมเพลงคลาสสิกเป็นการขับร้องที่ละเอียดอ่อน โดยการขับร้องเพลงในแต่ละยุคแต่ละสมัย

1. ดวงใจ ทิวทอง อมาตยกุล, *วรรณคดีเพลงร้อง* (กรุงเทพมหานคร : สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2545), 19.

มีความแตกต่างทางด้านเทคนิค ซึ่งมีความจำเป็นในการศึกษาลักษณะอย่างละเอียดในแต่ละยุค และสังเคราะห์ออกมาให้อยู่ในความถูกต้องตามขนบธรรมเนียมของแต่ละยุค แต่ยังคงคำนึงถึงค่านิยมและกลุ่มผู้ฟังในปัจจุบัน เพื่อให้เกิดบรรยากาศการแสดงที่ดี มีการสื่อสารเหมาะสม และเข้ากับยุคปัจจุบัน

ส่วนด้านประวัติศาสตร์ของละครเพลงนั้น จากการค้นคว้าพบว่ามีรูปแบบการแสดงชัดเจนในสหรัฐอเมริกา ช่วงศตวรรษที่ 20 โดยการแสดงประเภทดังกล่าวพัฒนาต่อมาจากการแสดงอุปรากร (Opera) และจุลอุปรากร (Operetta) จากประเทศทางยุโรป²

หากขยายความจากจุลอุปรากร จะพบว่าจุลอุปรากรนั้นพัฒนามาจากอุปรากรชนหัว (Opera Comique) ของฝรั่งเศส โดยมีรูปแบบการร้องเพลงแบบอุปรากรร่วมกับการแสดง และมีการเต้นประกอบการแสดงเรียกกันว่า โรแมนติก บัลเลต (Romantic Ballet) จากข้อมูลนี้มีการสันนิษฐานว่า ยุคแรกของละครเพลงเริ่มต้นขึ้นราวต้นศตวรรษที่ 17 ในช่วงเวลาเดียวกันซึ่งคาบเกี่ยวกับการพัฒนาของจุลอุปรากร มีดนตรีเป็นส่วนสำคัญตลอดการแสดง ที่ผสมผสานกับการแสดงละคร รวมถึงมีการร้องแทนบทพูดแต่ไม่มีบทเจรจาและยังไม่แตกต่างจากรูปแบบการแสดงของอุปรากรมากนัก³

ต่อมาในช่วงศตวรรษที่ 19 ปรากฏหลักฐานว่าละครเพลงได้รับอิทธิพลมาจากการแสดงละครของชาวอเมริกัน แบบไวเคอวิลล์ (Vaudeville) เบอร์เลสก์ (Burlesque) และมินสเตรล (Minstrel Show) แต่เนื่องจากละครเพลงที่พัฒนามาจากการแสดงละครทั้ง 3 แบบนี้ มีเนื้อหาและองค์ประกอบต่าง ๆ และลักษณะของเนื้อเรื่องเป็นเรื่องราวของชาวบ้านชาวเมืองปกติ รวมถึงมีการใช้เพลงสมัยนิยมมาขับร้องในการแสดง⁴ จึงดึงดูดผู้ชมให้เข้าถึงได้ง่าย และได้รับความนิยมมากกว่า

ปัจจุบันละครเพลงได้รับการพัฒนาอย่างต่อเนื่อง มีการนำเทคโนโลยีที่ทันสมัย มาปรับใช้ให้เข้ากับเรื่องราว และเหตุการณ์อยู่เสมอ พัฒนาการสูงสุดของละครเพลงไม่สามารถระบุได้ชัดเจนว่าสิ้นสุดเมื่อไร เนื่องจากในศตวรรษที่ 21 นี้ ก็ยังคงมีการผลิตละครเพลงใหม่ขึ้นอย่างต่อเนื่อง และยังคงเปิดการแสดงอย่างแพร่หลายทั่วโลก รวมถึงในประเทศไทยด้วย

การขับร้องวรรณกรรมเพลงคลาสสิกหรือละครเพลง ควรศึกษาค้นคว้าประวัติและที่มาของการร้องประเภทนั้น ๆ กล่าวคือ วัฒนธรรมแต่ละยุคสมัยของประเภทของเพลงขับร้องต่าง ๆ ส่งผลต่อการสังเคราะห์วิธีการฝึกซ้อม โดยสามารถอิงจากตำราตามยุคสมัยและรูปแบบของเพลงขับร้องในแต่ละประเภท

การจัดการแสดงเดี่ยวขับร้องครั้งนี้ ผู้วิจัยได้คัดเลือกวรรณกรรมคลาสสิกที่อยู่ช่วงยุคคลาสสิกและโรแมนติก ที่มีภาษาอิตาเลียน 4 เพลง และเยอรมัน 2 เพลง รวมเป็น 6 เพลง โดยมีการฝึกซ้อมตามลำดับและวิธีการที่ถูกต้องตามขนบธรรมเนียมในแต่ละยุคสมัย โดยมีการค้นคว้าจากตำราและได้ขอรับคำแนะนำจากอาจารย์ผู้สอนและผู้เชี่ยวชาญทางด้านการขับร้องในประเทศไทย และในวรรณกรรมเพลงขับร้องละครเพลง ซึ่งมีทั้งบทเพลงในยุคแรกเริ่มของละครเพลงจนถึงยุคปัจจุบัน และมีความแตกต่างทางด้านภาษา โดยเป็นบทเพลงจากละครเพลงภาษาอังกฤษ 4 เพลง และภาษาไทย 2 เพลง รวมเป็น 6 เพลง ผู้วิจัยได้ศึกษาโดยเน้นการหาข้อมูลจากสื่อออนไลน์ ทั้งในด้านประวัติความเป็นมาของบทละครแต่ละเรื่อง และการตีความหมายเนื้อเรื่อง รวมถึงได้เรียนรู้วิธีการขับร้องจากศิลปินชื่อดังผ่านทางเทปบันทึกการแสดงอย่างหลากหลาย เพื่อนำมาประยุกต์ใช้กับวิธีการขับร้องของตน ทั้งนี้ยังคงได้รับคำแนะนำจากอาจารย์ผู้สอนและผู้เชี่ยวชาญทางด้านการขับร้อง

2. กิตติพงษ์ อินทร์ศรี และอนุกุล โจนสุขสมบูรณ์, “เปรียบเทียบรูปแบบการแสดงระหว่าง เพลงทรงเครื่อง กับ ละครเพลงของตะวันตก,” *วารสารวิชาการมหาวิทยาลัยหอการค้าไทย มนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์* ปีที่ 42, ฉบับที่ 3 (กรกฎาคม-กันยายน 2565): 196.

3. Julian Woolford, *How musicals work* (London: Nick Hern Books, 2013), 27.

4. จารณี หงส์จารุ, “ดุซก๊นินพนธนาฏยดุริยางค์: “ธีรราช” นวัตกรรมละครเพลงร่วมสมัยไทย” (วิทยานิพนธ์ระดับปริญญาโทชั้นศิลปศาสตรบัณฑิต, จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2561), 11.

2. การคัดเลือกวรรณกรรมเพลงขับร้อง

ผู้วิจัยได้คัดเลือกเพลงจากวรรณกรรมขับร้องคลาสสิกและละครเพลงโดยคำนึงถึงความน่าสนใจ และความยากง่าย รวมถึงระดับความเข้าถึงของผู้ชม โดยบทเพลงทั้งหมดอยู่ภายใต้คำปรึกษาจากผู้เชี่ยวชาญทางด้านการขับร้องผู้มีความรู้ความสามารถในรูปแบบการร้องอย่างหลากหลายประเภท คือ

ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร. กิตตินันท์ ชินสำราญ ปัจจุบันเป็นอาจารย์สอนขับร้องประจำภาควิชาดุริยางคศิลป์ สาขาวิชาดุริยางคศิลป์ตะวันตก คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ผลงานของผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร. กิตตินันท์ ชินสำราญ มีให้เห็นอย่างหลากหลายรูปแบบ และยังเป็นศิลปินผู้มีชื่อเสียงโด่งดัง ที่มีการขับร้องเป็นเอกลักษณ์และทรงพลังอีกด้วย

ศาสตราจารย์ ดวงใจ ทิวทอง

อดีตผู้ดำรงตำแหน่งหัวหน้าภาควิชาดุริยางคศิลป์ สาขาวิชาดุริยางคศิลป์ตะวันตก คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ได้เขียนตำราเกี่ยวกับการขับร้องทั้งในด้านประวัติศาสตร์และการปฏิบัติ รวมไปถึงเป็นผู้สร้างสรรค์ผลงานที่ประจักษ์แก่สังคมทางด้านการแสดงการขับร้องไว้อย่างมากมาย

2.1. รายชื่อบทเพลงที่คัดเลือกในการแสดง

การแสดงเดี่ยวขับร้องโดย รัฐพงศ์ ปิติชาญ วรรณกรรมเพลงคลาสสิกและละครเพลงในครั้งนี้ประกอบไปด้วย วรรณกรรมเพลงร้องทั้งหมด 12 บทเพลง โดยแบ่งประเภทของผลงานการขับร้องได้เป็น 2 แนวทางดังนี้

1) วรรณกรรมเพลงร้องคลาสสิก จำนวน 6 บทเพลง

บทเพลงที่ 1 “O del mio dolce ardor” ประพันธ์โดยคริสตอฟ วิลลิบัลด์ กลุค (Christoph Willibald Gluck, 1714-1787) นักประพันธ์ชาวเยอรมันผู้มีชื่อเสียงด้านการประพันธ์อุปรากรภาษาอิตาลีและฝรั่งเศสในยุค คลาสสิกตอนต้น โดยบทเพลง O del mio dolce ardor เป็นอาเรีย (Aria) จังหวะซ่านุ่มนวลอ่อนหวานอยู่ในอุปรากร เรื่อง Paride ed Elena ที่ถูกประพันธ์ขึ้นในปี ค.ศ. 1769

บทเพลงที่ 2 “Nacht und Träume” และบทเพลงที่ 3 “Ständchen” ประพันธ์โดยฟรานซ์ ชูเบิร์ต (Franz Schubert, 1797-1828) คีตกวีคนสำคัญแห่งยุคโรแมนติกชาวออสเตรีย ผู้แต่งบทเพลงขับร้องไว้มากกว่า 600 เพลง อีกทั้งยังเป็นผู้ทรงอิทธิพลต่อกลุ่มนักประพันธ์เพลงคนสำคัญร่วมยุครวมถึงกลุ่มนักประพันธ์รุ่นหลังอย่างเฟลิกซ์ เมนเดลโซห์น (Felix Mendelssohn, 1809-1847) โรเบิร์ต ชูมานน์ (Robert Schumann, 1810-1856) และ กุสตาฟ มาห์เลอร์ (Gustav Mahler, 1860-1911) เป็นต้น บทเพลง Nacht und Träume เป็นบทเพลงขับร้องภาษาเยอรมัน (Lied) ซึ่งแปลเป็นภาษาอังกฤษได้ว่า Night and Dreams อยู่ในจังหวะช้าอย่างมาก มีเนื้อหาเกี่ยวกับคำคืนที่เงียบงัน และมีบรรยากาศแห่งความสงบ แนวบรรเลงเปียโนจะมีความเรียบง่าย เคลื่อนไหวไม่มาก ประกอบกันกับทำนองร้องที่ ลอยอยู่เหนือชั้นบรรยากาศความสงบจากเปียโนด้วยลีลาชวนให้นึกถึงความฝัน บทเพลงนี้จัดอยู่ในกลุ่มเพลงที่ร้อง ยากเพลงหนึ่ง และบทเพลง Ständchen แปลเป็นภาษาอังกฤษได้ว่า Serenade เป็นผลงานที่ใช้บทกวีเป็นพื้นฐานใน การประพันธ์ ซึ่งเป็นแนวทางหลักในการประพันธ์เพลงร้องของชูเบิร์ต โดยบทกวีในบทเพลงนี้เป็นของลูทวิก เรลชตาบ (Ludwig Rellstab, 1799-1860) มีเนื้อหาสั้น ๆ เกี่ยวกับ ความหวังของการได้รับความรัก และมี 2 อารมณ์ที่สลับ ไปสลับมาในบทเพลงคือ ความโหยหาและความหวัง

บทเพลงที่ 4 “Il fervido desiderio” ประพันธ์โดยวินเซนโซ เบลลีนิ (Vincenzo Bellini, 1801-1835) นักประพันธ์อุปรากรชาวอิตาลี ลักษณะผลงานบทเพลงขับร้องของเบลลีนิเป็นผลงานที่ประพันธ์โดยคำนึงถึงความ

สอดคล้องระหว่างทำนองเพลงกับเนื้อร้อง และมีเอกลักษณ์คือการคงสภาพของบทกลอนไว้ได้อย่างครบถ้วน ทั้งนี้ผลงานส่วนใหญ่ของเบลลินีอยู่ในลักษณะแบบอาเรียตตา (Arietta) ก็คือ เพลงร้องขนาดสั้นที่สั้นกว่าเพลงร้องแบบอาเรียตตา เพลง *Il fervido desiderio* แปลเป็นภาษาอังกฤษได้ว่า *The fervent wish* หมายถึง ความปรารถนาอันแรงกล้า ซึ่งในที่นี้หมายถึงในด้านความรัก บทเพลงกำหนดให้อยู่ในอัตราความเร็วระดับหนึ่งขึ้นเท่ากับ 96 และกำกับลักษณะลีลาเพลงไว้ว่า *Andante sostenuto* หมายถึงมีความเร็วปานกลางแต่ยังคงความหน่วง แสดงให้ออกถึงเนื้อหาเพลงได้อย่างชัดเจนโดยเปรียบเหมือนกับแรงปรารถนาที่ต้องการการปลดปล่อย การรอคอยที่สัปดาห์ต้องมาถึง

บทเพลงที่ 5 “Non t'amo più!” ประพันธ์โดยเปาโล ทอสตี (Francesco Paolo Tosti 1846-1916) นักประพันธ์เพลงชาวอิตาลี ผู้มีผลงานบทเพลงขับร้องกว่าร้อยเพลง โดยบทเพลงของทอสตีมีเอกลักษณ์ของบทเพลงอิตาลีอย่างชัดเจน บทเพลงส่วนใหญ่จะมีลีลาและร่าเริงในแง่ของจังหวะ หรือเนื้อเรื่องที่มีความสนุกสนาน และมีลีลาของการหยอกล้อประชดประชัน บทเพลง *Non t'amo più!* แปลเป็นภาษาอังกฤษได้ว่า *I Don't Love You Anymore!* เป็นหนึ่งในบทเพลงของทอสตีที่ได้รับความนิยมในการนำมาแสดง ถึงแม้ไม่ได้มีอัตราจังหวะเร็วและร่าเริงตามลักษณะบทเพลงส่วนใหญ่ของทอสตี โดยบทเพลงกำหนดให้อยู่ในความเร็วดำเท่ากับ 66 สลับช้าลงและเร็วขึ้นอย่างสลับและต่อเนื่องตามอารมณ์ของบทเพลง มีเนื้อร้องเกี่ยวกับการประชดประชันด้านความรักและการเรียกร้องความสนใจจากคนรัก

บทเพลงที่ 6 “O del mio amato ben” ประพันธ์โดยสเตฟาโน โดนาอดิ (Stefano Donaudy 1879-1925) นักประพันธ์เพลงเชื้อสายลูกครึ่งอิตาลี-ฝรั่งเศส บทเพลงส่วนใหญ่ของเขามีลักษณะการร้องแบบเบลคันโต (Bel canto) ตามแบบฉบับของอิตาลีแต่ทำนองสลับไพล่เพราะสวยงามตามแบบฝรั่งเศส บทเพลง *O del mio amato ben* เป็นบทเพลงภาษาอิตาลี ของโดนาอดิที่ถูกนำมาแสดงมากที่สุดเพลงหนึ่ง เนื้อหาของเพลงกล่าวถึงความโศกเศร้าและความผิดหวังในความรัก ทำนองมีความไพเราะ และเน้นความต่อเนื่องในลักษณะแบบคันตาบิเล (Cantabile) ซึ่งต้องใช้เทคนิคการควบคุมเสียงให้เชื่อมกันได้อย่างถูกต้อง มากไปกว่านี้แนวเปียโนในช่วงแรกมีการบรรเลงโดยสนับสนุนเนื้อร้องและทำนองของแนวร้อง แต่ช่วงหลังบทบาทของเปียโนมีมากขึ้นระหว่างเพลง ทำให้อารมณ์ของบทเพลงมีความน่าสนใจมากขึ้น และทำให้แนวร้องมีการเน้นหนักในอารมณ์มากขึ้นตาม เกิดเป็นบทเพลงที่สวยงามไพเราะทั้งยังมีความยากในเรื่องของเทคนิคอีกด้วย

2) วรรณกรรมเพลงร้องจากละครเพลง จำนวน 6 บทเพลง

บทเพลงที่ 1 “On the Street Where You Live” จากละครเพลงเรื่อง *My Fair Lady* ประพันธ์คำร้องโดยอลัน เจย์ เลอร์เนอร์ (Alan Jay Lerner, 1942-1986) และประพันธ์ทำนองโดยเฟรเดอริก โลว์ (Frederick Loewe, 1901-1988) ละครเพลงเรื่อง *My Fair Lady* หรือในชื่อภาษาไทยแปลได้ว่า *บุษบาภิรมย์* เกิดขึ้นในปี ค.ศ. 1956 ซึ่งดัดแปลงจากบทละครชวนหัวเรื่อง *Pygmalion* หรือในภาษาไทย พิกมัลเลียน ของจอร์จ เบอร์นาร์ด ชอว์ (George Bernard Shaw, 1856-1952) มีเนื้อหาเกี่ยวกับการเสียดสีชนชั้นทางสังคมและการเมือง⁵ โดยในบทละคร บทเพลง *On the Street Where You Live* ถูกขับร้องโดยตัวละครชื่อ Freddy Eynsford-Hill เป็นหนุ่มสังคมอยู่ในชนชั้นสูง และบทเพลงนี้ถือว่าเป็นหนึ่งในบทเพลงที่สำคัญและโดดเด่นที่สุดในเรื่อง เพราะถูกขับขานอยู่ในหลายสถานการณ์

บทเพลงที่ 2 “Corner of the Sky” และ บทเพลงที่ 3 “With you” จากละครเพลงเรื่อง *Pippin* ประพันธ์โดยสตีเฟน ชวาร์ตซ์ (Stephen Schwartz, 1948) ละครเพลงเรื่อง *Pippin* เกิดขึ้นในปี ค.ศ. 1972 มีเรื่องราวเกี่ยวกับเจ้าชายหนุ่มที่พยายามจะค้นหาความหมายของชีวิต ทั้งนี้ตัวละครหลักอย่างเจ้าชายหนุ่มปิปปิน และพระเจ้าชาร์เลอมาญ

5. “Pygmalion กับ การเมืองของสำเนียงและความเหลื่อมล้ำของทุนทางวัฒนธรรม,” the Matter, บันทึกข้อมูลเมื่อ 1 มีนาคม 2566, <https://thematter.co/social/pygmalion-and-politic-of-accent/112095>.

(Charlemagne) บิดาของปิปปิน เป็นชื่อที่มีอยู่จริงในประวัติศาสตร์ช่วงต้นยุคกลางอีกด้วย บทเพลง Corner of the Sky และ With you ถูกขับร้องโดยตัวละครหลักของเรื่องก็คือเจ้าชายหนุ่มปิปปิน ทั้งสองบทเพลงแตกต่างกันในเรื่องจังหวะและลีลา รวมถึงอยู่กันต่างบริบทและฉากตอน โดยบทเพลง Corner of the Sky เป็นการเล่าถึงความมุ่งมั่น ความฝัน และความเป็นอิสระของปิปปิน และใน บทเพลง With you ถูกขับร้องในฉากที่ปิปปินค้นพบว่าความสัมพันธ์ที่ปราศจากความรักทำให้เขารู้สึกว่างเปล่า

บทเพลงที่ 4 “All I Ask of You” จากละครเพลงเรื่อง The Phantom of the Opera ประพันธ์โดย แอนดรูว์ ลอยด์ เว็บเบอร์ (Andrew Lloyd Webber, 1948) ชาลส์ ฮาร์ท (Charles Hart, 1961) และ ริชาร์ด สติลโก (Richard Stilgoe, 1943) ละครเพลงเรื่อง The Phantom of the Opera หรือในชื่อภาษาไทย ปีศาจแห่งโรงอุปรากร เป็นละครเพลงภาษาอังกฤษ ในปี ค.ศ. 1986 ดัดแปลงมาจากวรรณกรรมชื่อดังของฝรั่งเศสในชื่อเรื่องเดียวกัน ประพันธ์โดยกัสตง เลอรู (Gaston Leroux, 1868-1927) เป็นนวนิยายลึกลับสยองขวัญและอิงจากเรื่องที่เกิดขึ้นจริงในโรงอุปรากรปาแลการ์นีเย (Palais Garnier) ในฝรั่งเศส มีเรื่องราวเกี่ยวกับรักสามเส้าระหว่างชายอัปลักษณ์ นักร้องอุปรากรสาว ซึ่งเป็นลูกศิษย์ของเขา และชายหนุ่ม อย่างไรก็ตามบทละครเรื่องนี้จบลงด้วยโศกนาฏกรรมที่เศร้าสลด บทเพลง All I Ask of You ถูกขับร้องโดยตัวละครหลักของเรื่องชื่อ คริสติน ดาเอ้ (Christine Daaé) นักร้องอุปรากรสาว และ ราอูล (Raoul) ชาวหนุ่มผู้มีเรื่องเกี่ยวพันกับความรักสามเส้า ลักษณะของบทเพลงถูกเรียกว่าอยู่ในประเภทแบบ โอเปร่าปรัตติก สมัยนิยม (Operatic Pop) หมายถึงการขับร้องเพลงสมัยนิยมโดยใช้วิธีการขับร้องแบบอุปรากร⁶ ทั้งนี้เนื้อเรื่องมีการถ่ายทอดความสัมพันธ์ของตัวละครหลักทั้ง 2 เกี่ยวกับความรักและพันธกรณี ซึ่งแสดงออกถึงความรู้สึกแห่งความลุ่มหลงและความโหยหา เป็นอีกหนึ่งบทเพลงที่มีความไพเราะทั้งในด้านของการขับร้องและในแง่ของดนตรีบรรเลงประกอบ

บทเพลงที่ 5 “คนละภพ” และ บทเพลงที่ 6 “ลมเอย” จากละครเพลงเรื่อง ทวิภพ เดอะมิวสิคัล ประพันธ์คำร้องโดยวิเชียร ตันติพิมลพันธุ์ และประพันธ์ทำนองโดยสราวุธ เลิศปัญญาณัฐ ละครเพลงเรื่อง ทวิภพ เดอะมิวสิคัล นำโครงเรื่องมาจากนวนิยายรักชื่อทวิภพ ประพันธ์โดยคุณหญิงวิมล ศิริไพบูลย์ หรือในนามปากกาหมยงค์ มีเนื้อหาเกี่ยวกับเรื่องราวของความรักต่างภพ คือ ภพอดีตกับภพปัจจุบัน เป็นนวนิยายที่มีประวัติศาสตร์ของไทยเข้ามาเกี่ยวข้อง และในปี พ.ศ. 2548 ถกเถียงกันถึง วีรกรรม ผู้กำกับละครโทรทัศน์และละครเวทีชาวไทย⁷ ได้นำนวนิยายทวิภพมาดัดแปลงเป็นละครเวทีเป็นครั้งแรก ซึ่งได้รับความนิยมเป็นอย่างมาก จึงทำให้มีการนำมาออกแสดงอีกในปี พ.ศ. 2554 และ 2561 ในบทเพลงคนละภพ ถูกขับร้องโดยตัวละครชื่อคุณหลวงอัครเทพรารากร มีเนื้อเรื่องกล่าวถึงการอาลัยอาวรณ์ การตัดพ้อถึงช่วงเวลาแห่งการลาจาก ทั้งยังเปี่ยมไปด้วยความโหยหาต่อกันและกัน ส่วนในบทเพลงลมเอย เป็นเพลงร้องเดี่ยว ขับร้องโดยตัวละครคุณหลวงอัครเทพรารากรเช่นกัน มีเนื้อเรื่องพรรณนาถึงความคิดถึงทั้ง 2 บทเพลงนี้อยู่ในความเร็วไม่มาก มีการใช้ภาษาไทยที่สวยงาม และมีความอ่อนช้อยของลีลาดนตรีตามแบบฉบับเพลงไทยที่มีความไพเราะอย่างสูง

2.2 ความหลากหลายทางด้านภาษา

ผู้วิจัยได้คัดเลือกวรรณกรรมขับร้องเพลงคลาสสิกและละครเพลง โดยให้ความสำคัญหลากหลายทางด้านภาษาเพื่อเป็นการแสดงออกถึงความสามารถของผู้แสดงและความน่าสนใจของการแสดง และเพื่อให้ผู้ชมเกิดความเพลิดเพลินในการรับชมรับฟังอย่างต่อเนื่องตลอดระยะเวลาทำการแสดง

ในช่วงแรก ผู้วิจัยได้นำเสนอวรรณกรรมขับร้องเพลงคลาสสิก ขับร้อง 2 ภาษาดังนี้

6. “Operatic Pop,” volt.fm, บันทึกข้อมูลเมื่อ 1 มีนาคม 2566, <https://volt.fm/genre/1129/operatic-pop>.

7. “ทวิภพ เดอะมิวสิคัล ละครเวทีที่ได้รับความนิยมจากอดีตถึงปัจจุบัน,” americanidiotonbroadway, บันทึกข้อมูลเมื่อ 1 มีนาคม 2566, <https://americanidiotonbroadway.com/ทวิภพ-เดอะมิวสิคัล-ละคร/>.

1) ภาษาอิตาเลียนเป็นจำนวน 4 เพลง

บทเพลง “O del mio dolce ardor” ประพันธ์โดย Christoph Willibald Gluck 1714-1787

บทเพลง “Il fervido desiderio” ประพันธ์โดย Vincenzo Bellini 1801-1835

บทเพลง “Non t'amo più!” ประพันธ์โดย Francesco Paolo Tosti 1846-1916

และบทเพลง “O del mio amato ben” ประพันธ์โดย Stefano Donaudy 1879-1925

2) ภาษาเยอรมันเป็นจำนวน 2 เพลง

บทเพลง “Nacht und Träume” และ “Ständchen” ประพันธ์โดย Franz Schubert 1797-1828

ในช่วงหลัง ผู้วิจัยได้นำเสนอวรรณกรรมขับร้องละครเพลงมีการขับร้อง 2 ภาษาเช่นกัน ได้แก่

1) ภาษาอังกฤษเป็นจำนวน 4 เพลง

บทเพลง “On the Street Where You Live” จากละครเพลงเรื่อง My Fair Lady

บทเพลง “All I Ask of You” จากละครเพลงเรื่อง The Phantom of the Opera

รวมถึงบทเพลง “Corner of the Sky” และ “With you” จากละครเพลงเรื่อง Pippin

2) ภาษาไทยเป็นจำนวน 2 เพลง

บทเพลง “คนละภพ” และ “ลมเอย” จากละครเพลงเรื่อง ทวิภพ เดอะมิวสิคัล

3. การจัดการแสดงผลงาน

ผู้วิจัยได้ศึกษารูปแบบการแสดงเดี่ยวในระดับมหาดบัณฑิตที่เกิดขึ้นและสำเร็จมาแล้วในอดีต ทั้งหัวข้อการจัดลำดับบทเพลง การเตรียมพร้อมด้านร่างกายและด้านจิตใจ รวมถึงการเตรียมพร้อมด้านสถานที่ เพื่อให้ผู้วิจัยมีความเข้าใจในสถานการณ์ที่จะเกิดขึ้นและสามารถวางแผนได้อย่างรอบคอบในการดำเนินการวิจัยรวมถึงการจัดแสดงออกสู่สาธารณชน

3.1 การจัดลำดับบทเพลง

การแสดงเดี่ยวขับร้องในครั้งนี้มีการแบ่งออกเป็น 2 ช่วง ความยาวประมาณ 60 นาที รวมการพักการแสดง 15 นาที ซึ่งเป็นไปตามมาตรฐานการแสดงเดี่ยวในระดับมหาดบัณฑิต และแบ่งออกเป็น 2 ช่วงการแสดง โดยมีการพักการแสดงอยู่กึ่งกลาง ทั้งนี้ผู้วิจัยได้ศึกษาวิธีการจัดการแสดงเดี่ยวขับร้อง เพื่อให้สามารถจัดเรียงลำดับได้ถูกต้อง น่าสนใจ และมีประสิทธิภาพสูงสุด

1) ช่วงแรกของการแสดงจะเป็นการขับร้องด้วยเพลงจากวรรณกรรมคลาสสิกทั้งหมด 6 เพลง โดยมีปัจจัยการเลือกลำดับบทเพลงจากช่วงปีเกิดของนักประพันธ์เพลงที่เก่าที่สุดไปใหม่ที่สุด ซึ่งเป็นวิธีการเรียงลำดับตามขนบธรรมเนียมที่นิยมในปัจจุบัน

ลำดับ บทเพลง	รายชื่อบทเพลง	รายนามักประพันธ์เพลง	ช่วงปีเกิดของนักประพันธ์เพลง
1	O del mio dolce ardor	Christoph Willibald Gluck	1714-1787
2	Nacht und Träume	Franz Schubert	1797-1828
3	Ständchen	Franz Schubert	1797-1828
4	Il fervido desiderio	Vincenzo Bellini	1801-1835
5	Non t'amo più!	Francesco Paolo Tosti	1846-1916
6	O del mio amato ben	Stefano Donaudy	1879-1925

2) ครึ่งหลังของการแสดงจะเป็นการขับร้องด้วยเพลงจากวรรณกรรมละครเพลงอีก 6 เพลง โดยมีปัจจัยการเลือกลำดับบทเพลงจากปีที่ละครเพลงได้สร้างขึ้น ทั้งนี้ผู้วิจัยตั้งใจให้ 2 เพลงสุดท้ายเป็นเพลงภาษาไทยจากละครเพลงฝีมือการประพันธ์ของคนไทย เนื่องจากเป็นบทเพลงที่กลุ่มผู้ฟังมีความคุ้นเคยมากที่สุด

ลำดับบทเพลง	รายชื่อบทเพลง	รายชื่อละครเพลง	ปีที่ละครเพลงได้สร้างขึ้น
7	On the Street Where You Live	My Fair Lady	ค.ศ. 1956
8	Corner of the Sky	Pippin	ค.ศ. 1972
9	With you	Pippin	ค.ศ. 1972
10	All I Ask of You	The Phantom of the Opera	ค.ศ. 1972
11	คนละภพ	ทวิภพ เดอะมิวสิคัล	พ.ศ. 2548 (ค.ศ. 2015)
12	ลมเอ๋ย	ทวิภพ เดอะมิวสิคัล	พ.ศ. 2548 (ค.ศ. 2015)

3.2 การฝึกซ้อมการแสดง

การแสดงการขับร้องเดี่ยวในครั้งนี้ มีการขับร้องมากถึง 12 บทเพลง แตกต่างทั้งด้านเทคนิคการขับร้อง ภาษา และลีลาการแสดงออก ผู้วิจัยได้แบ่งช่วงการซ้อมออกเป็น 2 ช่วงหลักดังนี้

1) การฝึกซ้อมการขับร้องส่วนตัว

ผู้วิจัยได้ฝึกซ้อมบทเพลงตามโน้ตเพลงอย่างถูกต้องครบถ้วน ทั้งเรื่องของการขับทำนองและความเร็วที่ถูกกำหนดไว้ด้วยตัวอย่างด้วยตัวเอง ควบคู่กับการเรียนการสอนในชั้นเรียนเพื่อให้ได้รับคำแนะนำทางด้านเทคนิคการ

ขับร้องเพิ่มเติมจากผู้เชี่ยวชาญทางด้านการขับร้อง ทั้งนี้ในด้านการตีความผู้วิจัยได้หาข้อมูลอย่างละเอียดเพื่อนำมาขับร้องในแบบฉบับของตน

2) การฝึกซ้อมการขับร้องกับผู้ขับร้องร่วมและเครื่องบรรเลงประกอบ

หลังจากการฝึกซ้อมส่วนตัวได้อย่างถูกต้อง ต่อเนื่อง และแม่นยำแล้ว ผู้วิจัยจึงจะนัดหมายผู้ขับร้องร่วมในบทเพลงที่ต้องมีการขับร้องด้วยกันและผู้บรรเลงเครื่องบรรเลงประกอบ ในที่นี้คือเปียโน มักฝึกซ้อมในสถานที่จริงเพื่อให้สามารถควบคุมคุณภาพและพลังในการขับร้องได้อย่างมีประสิทธิภาพที่สุด

3.3 การเตรียมพร้อมด้านร่างกายและด้านจิตใจ

เนื่องจากการขับร้องเป็นการใช้พลังงานเป็นอย่างมาก หากขาดการเตรียมตัวด้านความแข็งแรงทางร่างกาย จะทำให้เกิดความอ่อนล้าได้ง่าย ทั้งนี้การใส่ใจเรื่องการหายใจยังสามารถพัฒนาได้จากการออกกำลังกายในรูปแบบต่าง ๆ ที่ส่งเสริมความสามารถและเพิ่มศักยภาพในการทำงานของหัวใจ และกล้ามเนื้อต่าง ๆ ของร่างกาย โดยเฉพาะกล้ามเนื้อปอดและกระบังลมจึงเป็นส่วนสำคัญ ทั้งนี้การพักผ่อนให้เพียงพอและดื่มน้ำให้เหมาะสมตามปริมาณประจำวัน รวมถึงรักษาสุขภาพให้ดีก็เป็นส่วนสำคัญเช่นกัน ความตื่นตัวและความประหม่าขณะทำการแสดงอย่างเป็นอีกปัจจัยที่ต้องคำนึง การฝึกปฏิบัติสมาธิเป็นอีกวิธีหนึ่ง ที่ส่งผลให้บุคคลสามารถควบคุมอารมณ์ตัวเองได้ในเวลาที่เผชิญกับแรงกดดัน มีความคิดเป็นเชิงบวก และสามารถจัดการกับปัญหาต่าง ๆ ได้

ผลสรุปการดำเนินการวิจัย

“การแสดงเดี่ยวขับร้องโดย รัฐพงศ์ ปิติชาญ : วรรณกรรมเพลงคลาสสิกและละครเพลง” เป็นผลงานสร้างสรรค์การแสดงทางการขับร้องที่มีการผสมผสานระหว่างการขับร้องจากวรรณกรรมเพลงคลาสสิกและละครเพลง โดยผ่านกระบวนการศึกษาและวิเคราะห์องค์ประกอบของบทเพลง เพื่อให้เกิดเป็นแนวในการฝึกซ้อมที่มาจากความเข้าใจอย่างถ่องแท้ด้านองค์ประกอบของดนตรี เทคนิคการขับร้อง ภาษา และการตีความในแต่ละบทเพลง เกิดเป็นงานแสดงต่อสาธารณชนที่เป็นไปตามมาตรฐานระดับปริญญาโทบัณฑิต รวมถึงการได้รับความพึงพอใจจากทุกฝ่ายหลังจากการแสดงทั้งจากครอบครัว ผู้เข้าชมทั่วไป และผู้ทรงคุณวุฒิทางการขับร้อง

บรรณานุกรม

Hongchaeu, Charunee. *“Doctoral Music Theatre: ‘The Wisdom King’ The Innovative Thai Contemporary Musical.”* Ph.D., Chulalongkorn University, 2018.

จารุณี หงส์จารุ. “ดุซนีนพนธ์นาฏยดุริยางค์: “ธีรราชา” นวัตกรรมละครเพลงร่วมสมัยไทย.” วิทยานิพนธ์ระดับปริญญาตรีบัณฑิต, จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2561.

Intharasamee, Kittipong and Rojanasuksomboon, Anukul. “Comparison of Musical Performance Styles between Pleng Song Krueng and Western Musical Theater.” *Humanities and Social Sciences: University of Thai Chamber of Commerce Journal* 42, no. 3 (July-September 2022): 196

กิตติพงษ์ อินทร์ศรี และอนุกุล โรจนสุขสมบูรณ์. “เปรียบเทียบรูปแบบการแสดงระหว่าง เพลงทรงเครื่อง กับ ละครเพลงของตะวันตก.” *วารสารวิชาการมหาวิทยาลัยหอการค้าไทย มนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์* ปีที่ 42, ฉบับที่ 3 (กรกฎาคม-กันยายน 2565): 196.

Pancharoen, Natchar. *Music Dictionary*. Bangkok: Chulalongkorn University Press, 2021.

ณัฏชา พันธุ์เจริญ. *พจนานุกรมศัพท์ดุริยางคศิลป์*. กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2564.

Suttachitt, Narutt. *Music Appreciation*. Bangkok: Chulalongkorn University Press, 2023

ณรุทธิ์ สุธจิตต์. *สังคีตนิยม : ความซาบซึ้งในดนตรีตะวันตก*. กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2566.

Thewtong, Duangjai. *Vocal Repertoire*. Bangkok: Chulalongkorn University Press, 2002.

ดวงใจ ทิวทอง อมาตยกุล. *วรรณคดีเพลงร้อง*. กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2564.

Woolford, Julian. *How musicals work*. London: Nick Hern Books, 2013.

การออกแบบชุดตัวอักษรไทยจากอัตลักษณ์จังหวัดนครปฐม THE DESIGNS OF THE THAI ALPHABETS WITH THE IDENTITIES OF NAKHON PATHOM PROVINCE

สุรพงษ์ ประเสริฐศักดิ์* SURAPONG PRASERTSAK*

บทคัดย่อ

งานวิจัยเรื่องการออกแบบชุดตัวอักษรไทยจากอัตลักษณ์จังหวัดนครปฐม มีวัตถุประสงค์เพื่อออกแบบชุดตัวอักษรไทยจากอัตลักษณ์ของจังหวัดนครปฐมและเป็นแนวทางในการศึกษาต่อผู้ที่สนใจในการออกแบบตัวอักษรจากอัตลักษณ์ต่าง ๆ โดยได้ศึกษาค้นคว้าจากเอกสาร ตำรา งานวิจัยและการสัมภาษณ์นักวิชาการผู้เชี่ยวชาญด้านประวัติศาสตร์ ปรากฏชุมชนของจังหวัดนครปฐม จำนวน 5 คน เพื่อค้นหาอัตลักษณ์จังหวัดนครปฐม จากนั้นสรุปและดำเนินการออกแบบต้นแบบชุดตัวอักษรไทยจากอัตลักษณ์จังหวัดนครปฐม จำนวน 10 แบบ นำต้นแบบตัวอักษรไปสอบถามเพื่อคัดเลือกรูปแบบตัวอักษรที่เหมาะสมและประเมินประสิทธิภาพรูปแบบตัวอักษร โดยผู้ทรงคุณวุฒิและผู้เชี่ยวชาญ จำนวน 7 คน โดยมีผู้ทรงคุณวุฒิและผู้เชี่ยวชาญด้านประวัติศาสตร์ ศิลปวัฒนธรรม ชุมชนท้องถิ่น และนักวิชาการ จำนวน 3 คน และผู้ทรงคุณวุฒิและผู้เชี่ยวชาญด้านการออกแบบกราฟิก (เรขศิลป์) และนักวิชาการสายอาชีพ ที่มีประสบการณ์ในการทำงานไม่น้อยกว่า 5 ปี จำนวน 4 คน ผู้วิจัยพบว่า ชุดตัวอักษรจากอัตลักษณ์จังหวัดนครปฐม สามารถแสดงอารมณ์ความรู้สึกถึงจังหวัดนครปฐม และมีความเหมาะสมกับการใช้งานตัวอักษรประเภทหัวเรื่องได้ อยู่ในระดับมาก จากนั้นดำเนินการออกแบบชุดตัวอักษรที่ผ่านการคัดเลือก ได้แก่ พยัญชนะ สระ วรรณยุกต์ ตัวเลขไทยและอารบิก แล้วนำไปสำรวจความคิดเห็นและความพึงพอใจในรูปแบบชุดตัวอักษรจากอัตลักษณ์จังหวัดนครปฐม โดยกลุ่มตัวอย่าง ดังนี้ (1) อาชีพนักออกแบบกราฟิก จำนวน 10 คน อายุ 25-60 ปี มีประสบการณ์ในการทำงาน ไม่น้อยกว่า 2 ปี (2) บุคคลทั่วไป จำนวน 30 คน อายุ 20-60 ปี มีประสบการณ์ในการใช้งานเกี่ยวกับการออกแบบกราฟิก พบว่าชุดตัวอักษรไทยจากอัตลักษณ์จังหวัดนครปฐม สามารถสื่อความหมายได้ชัดเจน อยู่ในระดับมาก และมีตัวอักษรที่ต้องปรับปรุงแก้ไข ได้แก่ ตัวอักษร “ก” มีลักษณะคล้ายคลึงกับ “ถ” ตัวอักษร “ห” มีลักษณะคล้ายคลึงกับ “น” และ ตัวเลข “๑” ไทย หางยาวลงมามากกว่าฐานของตัวอักษรอื่น ๆ

คำสำคัญ: การออกแบบตัวอักษรไทย/ อัตลักษณ์/ จังหวัดนครปฐม

*อาจารย์ สาขาวิชาออกแบบนิเทศศิลป์ คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏนครปฐม, saho_design@hotmail.com.

* Lecturer, Visual Communication design, Faculty Of Humanities And Social Sciences, Nakhon Pathom Rajabhat University, saho_design@hotmail.com.

Receive 28/1/66, Revise 11/5/66, Accept 17/5/66

Abstract

The purposes of the research study, the designs of the Thai alphabets with the identities of Nakhon Pathom Province, are to design the alphabets and to provide the guidelines for people who are interested in designing alphabets with identities. The documents, texts and studies were reviewed. The five scholars who were the community philosophers in the province were interviewed in order to identify the identities of the province. Then, it was summarized and the ten prototype Thai alphabets were designed with the identities. The alphabets were revised by the seven experts in history, arts, cultures and local communities in order to select the appropriate alphabets and to evaluate the efficiencies of the alphabets. The experts consisted of the three scholars and the four experts in graphic design and 5 years of professional experiences or longer. It was found that the alphabets could represent the characteristics of the province, and the alphabets were appropriate for titles at the high level. The selected alphabets were consonants, vowels, tone marks, Thai numbers and Arabic numbers. The opinions and the satisfactions towards the alphabets were surveyed from the samples as follows: (1) the 10 professional designers who were 25 – 60 years with two years of working experiences or longer and (2) the 30 individuals who were 20 – 60 years with experiences in graphic design. It was found that the alphabets could clearly communicate their meanings at the high level. There were the alphabets that must be revised. “ก” (Kor) was similar to “ถ” (Thor). “ห” (Hor) was similar to “น” (Nor). “๑”, a Thai number, had the tail longer than that of the other alphabets.

Keywords: Thai Alphabets Designs/ Identities/ Nakhon Pathom Province

บทนำ

ปัจจุบัน ในการออกแบบกราฟิก ได้แก่ โปสเตอร์ แผ่นพับ ใบปลิว ป้าย เมนูอาหาร บรรจุภัณฑ์ รวมไปถึงสื่อต่าง ๆ ประกอบไปด้วย รูปภาพ ลวดลายเชิงกราฟิก สี และตัวอักษร โดยในการเลือกใช้ รูปภาพ ลวดลายเชิงกราฟิก สี และตัวอักษร ในการออกแบบนั้นจะต้องคำนึงถึงวัตถุประสงค์ของงานออกแบบนั้น ๆ เช่น การออกแบบบรรจุภัณฑ์ กระป๋องคุกกี้ที่จำหน่ายในกลุ่มสินค้าราคาสูง 1. รูปภาพ การเลือกใช้รูปภาพ มุมมองของภาพคุกกี้ โทนสีของภาพคุกกี้ การจัดวางรูปภาพคุกกี้ โดยรูปภาพคุกกี้จะต้องแสดงบุคลิกและส่งผลทำให้เกิดความรู้สึกว่าสินค้ามีราคาสูง 2. สี การเลือกใช้สีจะต้องเลือกใช้สีที่สนับสนุนให้กระป๋องคุกกี้แสดงรู้สึกรู้ว่าเป็นสินค้าราคาสูง ตัวอย่างเช่น สีทอง สีเงิน หรือกลุ่มสีเมทัลลิก เป็นต้น 3. ลวดลายเชิงกราฟิกจะต้องออกแบบให้สอดคล้องและสนับสนุนให้กระป๋องคุกกี้รู้สึกแสดงความรู้สึกว่าเป็นสินค้าราคาสูง 4. ตัวอักษร รูปแบบตัวอักษร หรือ ฟอนต์ (Font) ที่นำไปใช้จะต้องสอดคล้องแสดงบุคลิก และสนับสนุนให้กระป๋องคุกกี้รู้สึกได้ว่าเป็นสินค้าราคาสูง เป็นต้น รูปแบบตัวอักษรเป็นส่วนประกอบสำคัญในการออกแบบกราฟิก เนื่องจากรูปแบบตัวอักษรจะต้องสื่อสาร สื่อความหมาย และต้องแสดงบุคลิก เพื่อให้เกิดภาพลักษณ์ของสินค้านั้นไปถึงภาพลักษณ์แบรนด์นั้น ๆ ด้วย

ตัวอักษร หรือ ฟอนต์ (Font) เป็นองค์ประกอบสำคัญในการทำผลงานออกแบบกราฟิก ที่ปัจจุบันต้องพึ่งพาการใช้ เทคโนโลยีในการออกแบบไม่เพียงแต่การอำนวยความสะดวกให้นักออกแบบเลือกใช้รูปแบบได้อย่างอิสระ หลากหลายเท่านั้น ในเชิงคุณภาพการสื่อสาร ตัวอักษร หรือ ฟอนต์ (Font) ยังมีบทบาทในการกำหนดน้ำเสียงของข้อมูลที่ถูกออกแบบจัดวางโดยนักออกแบบ¹

ตัวอย่างความสำคัญของรูปแบบตัวอักษรที่ใช้ในการออกแบบ เช่น ป้ายประชาสัมพันธ์ แอ่วเหนือม่วนใจ๋ วิถีไทย วิถีล้านนา การออกแบบป้ายประชาสัมพันธ์ ได้ใช้ตัวอักษรที่แสดงถึงอัตลักษณ์ของล้านนา หรือภาคเหนือของไทย ในการออกแบบ ส่งผลให้ป้ายประชาสัมพันธ์แสดงอัตลักษณ์ ซึ่งส่งผลต่อภาพลักษณ์ของงานได้ชัดเจน และส่งผลให้ผู้พบเห็นเข้าใจและรู้สึกว่าเป็นการจัดงานที่เกี่ยวข้องกับล้านนา หรือภาคเหนือของไทยได้อย่างชัดเจนยิ่งขึ้น



ภาพที่ 1 ภาพตัวอย่างป้ายประชาสัมพันธ์
ที่มา : ทราเวลทูไกด์.คอม (travel2guide.com), 2560

1. วิสิทธิ์ โพธิ์รัตน์. “การออกแบบตัวพิมพ์จากเอกลักษณ์ลายมือของทวี วิชญ์กุล,” การประชุมวิชาการระดับชาติ มหาวิทยาลัยราชภัฏอุบลราชธานี ครั้งที่ 5. (31 สิงหาคม – 1 กันยายน 2560): 210-212.

จากตัวอย่างข้างต้นจะเห็นได้ว่ารูปแบบตัวอักษร มีความสำคัญในการออกแบบกราฟิก ซึ่งสามารถแสดงอัตลักษณ์ ของป้ายประชาสัมพันธ์ เนื่องด้วยจังหวัดนครปฐมนั้นมีสินค้า ผลิตภัณฑ์ งานพิธี วัฒนธรรมและการท่องเที่ยวประจำจังหวัดมากมาย อาทิเช่น ผลิตภัณฑ์ด้านอาหาร ผลิตภัณฑ์สินค้าทางการเกษตร งานเทศกาลนมัสการองค์พระปฐมเจดีย์ พระราชวังสนามจันทร์ หอภาพยนตร์ ตลาดน้ำ เป็นต้น ซึ่งในการออกแบบกราฟิกเพื่อใช้ในสื่อประชาสัมพันธ์ และการออกแบบบรรจุภัณฑ์สินค้า ผลิตภัณฑ์ นั้น มีความต้องการรูปแบบตัวอักษรที่สามารถแสดงอัตลักษณ์ของจังหวัดนครปฐม เพื่อให้สินค้า ผลิตภัณฑ์ และสื่อประชาสัมพันธ์ แสดงบุคลิกของจังหวัดนครปฐม ได้ชัดเจนยิ่งขึ้น ซึ่ง ณ ปัจจุบันยังไม่ปรากฏรูปแบบตัวอักษรที่แสดงถึงบุคลิกของจังหวัดนครปฐม

ผู้วิจัยจึงมีความประสงค์ในการศึกษาและค้นคว้ารวมถึงการออกแบบชุดตัวอักษรเพื่อสามารถอัตลักษณ์ของจังหวัดนครปฐม และสามารถนำไปใช้ในการออกแบบกราฟิกรวมไปถึงสื่อต่าง ๆ อาทิเช่น สินค้าOTOP ของจังหวัดนครปฐม ป้ายโฆษณา โปสเตอร์ แผ่นพับ ใบปลิว รวมถึงสื่อประชาสัมพันธ์งานพิธี วัฒนธรรมและการท่องเที่ยว

วัตถุประสงค์ของการวิจัย

1. เพื่อศึกษาและค้นคว้าอัตลักษณ์ของจังหวัดนครปฐม
2. เพื่อออกแบบชุดตัวอักษรไทยจากอัตลักษณ์ของจังหวัดนครปฐม
3. เพื่อศึกษาความพึงพอใจรูปแบบชุดตัวอักษรจากอัตลักษณ์จังหวัดนครปฐม

ขอบเขตของการวิจัย

ออกแบบชุดตัวอักษรไทย ได้แก่ พยัญชนะ 44 รูป สระ 21 รูป วรรณยุกต์ 4 รูป ตัวเลขไทยและอารบิก 0-9

วิธีดำเนินการวิจัย

1. ศึกษา วิเคราะห์เอกสาร ตำรา งานวิจัยที่เกี่ยวข้องกับอัตลักษณ์จังหวัดนครปฐมและการออกแบบชุดตัวอักษรไทย
2. สัมภาษณ์นักวิชาการด้านประวัติศาสตร์ หรือผู้เชี่ยวชาญด้านประวัติศาสตร์ หรือปราชญ์ชุมชนของจังหวัดนครปฐม จำนวน 5 คน โดยมีวัตถุประสงค์เพื่อค้นหาอัตลักษณ์ของจังหวัดนครปฐมแล้วนำไปใช้ในการออกแบบตัวอักษร
3. ออกแบบต้นแบบตัวอักษรไทยจากอัตลักษณ์จังหวัดนครปฐม จำนวน 10 แบบ
4. คัดเลือกและการประเมินประสิทธิภาพต้นแบบตัวอักษรไทยจากอัตลักษณ์จังหวัดนครปฐม โดยผู้ทรงคุณวุฒิและผู้เชี่ยวชาญ จำนวน 7 คน
5. นำต้นแบบที่คัดเลือกไปออกแบบชุดตัวอักษร ได้แก่ พยัญชนะ 44 รูป สระ 21 รูป วรรณยุกต์ 4 รูป ตัวเลขไทยและอารบิก 0-9
6. สำนวความคิดเห็นและความพึงพอใจในรูปแบบชุดตัวอักษรไทยจากอัตลักษณ์จังหวัดนครปฐม โดยอาชีพนักออกแบบกราฟิก จำนวน 10 คน และบุคคลทั่วไป จำนวน 30 คน
7. ปรับปรุงแก้ไข และสรุปผล

ผลการวิจัย

การวิจัย เรื่อง การออกแบบชุดตัวอักษรไทยจากอัตลักษณ์จังหวัดนครปฐมนั้น ผู้วิจัยได้ดำเนินการวิเคราะห์ข้อมูลและการออกแบบโดยมีขั้นตอนการดำเนินงานดังนี้

1. การวิเคราะห์ข้อมูล

1.1 การวิเคราะห์ข้อมูลที่ได้จากการศึกษาค้นคว้าเอกสาร ตำรา งานวิจัยที่เกี่ยวข้องและการวิเคราะห์ข้อมูลที่ได้จากการสัมภาษณ์นักวิชาการด้านประวัติศาสตร์ หรือผู้เชี่ยวชาญด้านประวัติศาสตร์ หรือปราชญ์ชุมชนของจังหวัดนครปฐม เพื่อค้นหาอัตลักษณ์จังหวัดนครปฐม

ผลที่ได้จากการศึกษา โดยการนำข้อมูลด้านต่าง ๆ ของจังหวัดนครปฐม ได้แก่ (1) ประวัติความเป็นมาของจังหวัดนครปฐม (2) อาณาเขต (3) เขตการปกครอง (4) สภาพภูมิประเทศ (5) ทรัพยากรธรรมชาติ (6) ลักษณะประชากร (7) ลักษณะเศรษฐกิจ (8) ตราประจำจังหวัดนครปฐม (9) คำขวัญประจำจังหวัด (10) พรรณไม้ประจำจังหวัด (11) สถานที่ท่องเที่ยว (12) โบราณสถาน (13) วัฒนธรรมประเพณีท้องถิ่นที่และงานวิจัยที่เกี่ยวข้องกับอัตลักษณ์ เอกลักษณ์ ภาพลักษณ์ บุคลิกภาพจังหวัดนครปฐม จากนั้นวิเคราะห์และสังเคราะห์เพื่อสร้างแบบสัมภาษณ์นักวิชาการด้านประวัติศาสตร์ หรือผู้เชี่ยวชาญด้านประวัติศาสตร์ หรือปราชญ์ชุมชนของจังหวัดนครปฐม โดยมีวัตถุประสงค์เพื่อค้นหาอัตลักษณ์ของจังหวัดนครปฐมสรุปได้ดังนี้

อัตลักษณ์จังหวัดนครปฐม ที่มีความโดดเด่น ผู้คนมีความรู้สึกและมีความเข้าใจร่วมกันมากที่สุด ได้แก่ องค์พระปฐมเจดีย์ ซึ่งหากกล่าวหรือนึกถึงจังหวัดนครปฐมนั้นจะนึกถึงองค์พระปฐมเจดีย์เป็นอันดับแรก หรือเห็นภาพองค์พระปฐมเจดีย์เป็นอันดับแรก ลักษณะเฉพาะขององค์พระปฐมเจดีย์ปัจจุบัน เป็นเจดีย์ทรงลังกา (รูประฆังคว่ำ) แบบสุโขทัย มีรูปร่าง รูปทรง สัดส่วน และรายละเอียดเฉพาะ ซึ่งแตกต่างจากเจดีย์อื่น ๆ ได้แก่ (1) รูปร่าง รูปทรง และสัดส่วนมีลักษณะอ้วนป้อมกว่าเจดีย์อื่น ๆ (2) เป็นเจดีย์ที่มีขนาดใหญ่ที่สุดในประเทศไทย (3) มีปากผายมหิมาหรือฐานของเจดีย์กว้างกว่าเจดีย์อื่น ๆ (4) มีช่องลมกลางเจดีย์ที่เจดีย์อื่น ๆ ไม่มี (5) มีสีเหลืองทอง

ส่วนบุคลิกภาพของจังหวัดนครปฐม ได้แก่ โกล้เมืองหลวง เป็นคนเมือง มีความเป็นท้องถิ่น พื้นถิ่น ชาวบ้านชนบท และมีวัฒนธรรม หรือสรุปได้ว่า เป็นคนเมืองที่มีความเป็น ชาวบ้าน ชนบท และมีวัฒนธรรม²

1.2 การวิเคราะห์ข้อมูลการออกแบบตัวอักษรไทย จากเอกสาร ตำรา งานวิจัย โดยมีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาหลักการในการออกแบบตัวอักษรไทย ข้อกำหนด กฎเกณฑ์ในการออกแบบตัวอักษรไทย จากการศึกษาพบว่าการออกแบบตัวอักษรไทยจะต้องคำนึงถึง (1) การสื่อความหมายที่ชัดเจน ไม่กำกวม เช่น หากออกแบบตัวอักษร ก ไก่นั้น จะต้องสื่อความหมายเป็น ก ไก่ได้ชัดเจน ไม่สามารถสื่อความหมายเป็นตัวอักษรอื่นได้ (2) อารมณ์และความรู้สึกของตัวอักษร เช่น ต้องการออกแบบตัวอักษรที่แสดงอารมณ์และความรู้สึกถึง น่ารัก เท่ เก๋ แก่ ทันสมัย ดูพื้นถิ่นความเป็นไทย ความมีวัฒนธรรม จะต้องออกแบบอย่างไรจึงจะสามารถทำให้ตัวอักษรเกิดอารมณ์และความรู้สึกนั้นได้³

1.3 การวิเคราะห์ตัวอย่างรูปแบบตัวอักษรที่แสดงอารมณ์ความรู้สึกถึงเมือง รูปแบบตัวอักษรที่แสดงอารมณ์ความรู้สึกถึงชาวบ้านหรือชนบท และรูปแบบตัวอักษรที่แสดงอารมณ์ความรู้สึกถึงวัฒนธรรม เพื่อนำไปใช้เป็นแนวทางในการออกแบบ

ผู้วิจัยวิเคราะห์ด้วยวิธีการ Data Analysis โดยการคัดเลือกรูปแบบตัวอักษรในทุกประเภทและแบ่งตัวอักษรตามรูปลักษณ์ที่แตกต่างกันทางลักษณะทางกายภาพ เป็น 3 ประเภท โดยได้หดยิบยกการแบ่งประเภทตัวอักษรไทยตาม วรพงศ์ วรชาติอุดมพงศ์ ดังนี้ (1) ตัวอักษรแบบมาตรฐานหรือแบบราชการ (2) ตัวอักษรแบบคัดลายมือหรือตัว

2. ปิยะวรรณ ปิ่นแก้ว, เกรียงศักดิ์ เขียวมั่ง และพรสนอง วงศ์สิงห์ทอง, “การศึกษาเอกลักษณ์ ภาพลักษณ์บุคลิกภาพจังหวัดนครปฐม,” *วารสารมหาวิทยาลัยศิลปากร* ปีที่ 37, เล่มที่ 1 (มกราคม-มิถุนายน 2560): 223-244.

3. วรพงศ์ วรชาติอุดมพงศ์, *อักษรประดิษฐ์ Lettering Design* (กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์ศิลปาบรรณาคาร, 2545).

เขียน สามารถแบ่งออกเป็น 3 ลักษณะ คือ 1. แบบตัวอาลักษณ์ 2. แบบตัวريبป็น 3. แบบตัวเขียนอิสระหรือตัวเขียนหวัด (3) ตัวอักษรแบบประดิษฐ์

ประเภทตัวอักษรไทย	ลำดับ	รูปแบบตัวอักษร	อารมณ์ ความรู้สึก		
			เมือง	ชาวบ้านหรือชนบท	วัฒนธรรม
ตัวอักษรแบบมาตรฐานหรือแบบราชการ	1	ตัวอักษรไทย			✓
	2	ตัวอักษรไทย	✓		✓
	3	ตัวอักษรไทย			✓
	4	ตัวอักษรไทย			✓
	5	ตัวอักษรไทย			✓
	6	ตัวอักษรไทย			✓
ตัวอักษรแบบคัดลายมือหรือตัวเขียนแบบตัวอักษร	1				✓
	2	ตัวอักษรไทย			✓
	3	ตัวอักษรไทย			✓
	4	ตัวอักษรไทย			✓
	5	ตัวอักษรไทย	✓		✓
	6	ตัวอักษรไทย			✓
	1	ตัวอักษรไทย			✓
	2	ตัวอักษรไทย			✓
	3	ตัวอักษรไทย			✓
	4	ตัวอักษรไทย			✓
	5	ตัวอักษรไทย			✓
	6	ตัวอักษรไทย			✓
ตัวอักษรแบบประดิษฐ์	1	ตัวอักษรไทย			✓
	2	ตัวอักษรไทย	✓		✓
	3	ตัวอักษรไทย	✓		✓
	4	ตัวอักษรไทย	✓		✓
	5	ตัวอักษรไทย	✓		✓
	6	ตัวอักษรไทย	✓		✓
	7	ตัวอักษรไทย	✓		✓
	8	ตัวอักษรไทย	✓		✓
	9	ตัวอักษรไทย	✓		✓
	10	ตัวอักษรไทย	✓		✓
	11	ตัวอักษรไทย	✓		✓

ภาพที่ 2 ตารางการวิเคราะห์รูปแบบอักษรที่แสดงอารมณ์ความรู้สึก เมือง, ชาวบ้านหรือชนบท, วัฒนธรรม
ที่มา : ผู้วิจัย

ผลที่ได้จากการวิเคราะห์พบว่า ลักษณะของตัวอักษรที่แสดงอารมณ์ความรู้สึกถึง เมือง มีลักษณะตัวอักษรที่แสดงอารมณ์ความรู้สึกทันสมัย สมัยใหม่ ซึ่งส่วนใหญ่มีลักษณะตัวอักษรแบบไม่มีหัว ขนาดเส้นตัวอักษรเท่ากันทั้งตัวอักษร ใช้รูปทรงเรขาคณิต ใช้รูปทรงสมมาตรในการออกแบบเป็นหลัก

ลักษณะของตัวอักษรที่แสดงอารมณ์ความรู้สึกถึง ชาวบ้านหรือชนบท มีลักษณะตัวอักษรที่แสดงอารมณ์ความรู้สึกพื้นถิ่น บ้านนอก เป็นกันเอง ไม่มีพิธีรีตอง สบายๆ ไม่เคร่งกฏเกณฑ์ ซึ่งมีลักษณะตัวอักษร มีลักษณะตัวอักษรไม่เป็นทางการ ตัวอักษรลายมือเขียน มีขนาดหนาและบางในตัวอักษร ไม่ใช้รูปทรงสมมาตร ไม่ใช้รูปทรงเรขาคณิต ตัวอักษรไม่ตั้งตรง หางตัววัด

ลักษณะของตัวอักษรที่แสดงอารมณ์ความรู้สึกถึง วัฒนธรรม มีลักษณะตัวอักษรที่แสดงอารมณ์ความรู้สึกเก่าแก่ โบราณ อมตะ มีคุณค่า วิจิตร ตระการตา ซึ่งมีลักษณะเส้นตัวอักษร หนาและบางไม่เท่ากันคล้ายการเขียนด้วยปากกั น ทั้งแบบแบนและแบบมน รูปทรงสมมาตร หัวและหางตัวอักษรมีลักษณะการเขียนแบบตัวอักษรสมัยก่อน เช่น หัวตัววัด หางตัววัด ตัววัดด้านบน ตัววัดด้านล่างและกลางตัวอักษรหรือหยักกลางตัวอักษร

เมือง + ชาวบ้าน + วัฒนธรรม
เมือง + ชนบท + วัฒนธรรม
เมือง + ชนบท + วัฒนธรรม

DB Adman X
PSL Kanda Pro
DB Zquare X

PSL Isara Pro
PSL Teenage Pro
DB GunEng1X

DB Morradok X
PSL Akkhanee Pro
PSL Panpilas Pro

ภาพที่ 3 ตัวอย่างรูปแบบอักษรที่แสดงอารมณ์ความรู้สึก เมือง, ชาวบ้านหรือชนบท, วัฒนธรรม
ที่มา : ผู้วิจัย

2. การออกแบบ

ในการออกแบบต้นแบบตัวอักษรไทยจากอัตลักษณ์จังหวัดนครปฐม จำนวน 10 แบบ นั้น ผู้วิจัยได้นำเอาอัตลักษณ์ และอารมณ์ความรู้สึกของจังหวัดนครปฐมมาใช้ในการออกแบบ ซึ่งอัตลักษณ์ของจังหวัดนครปฐม ได้แก่ องค์พระปฐมเจดีย์ และอารมณ์ความรู้สึกของจังหวัดนครปฐม ได้แก่ เมือง + ชาวบ้าน ชนบท + วัฒนธรรม โดยได้นำทั้ง 3 อารมณ์ความรู้สึกเข้ารวมกัน ซึ่งผู้วิจัยได้ออกแบบต้นแบบตัวอักษรไทยทั้งหมด 10 แบบ โดยมีหลักการในการออกแบบดังนี้

นำรูปร่าง รูปทรง ฐาน ช่องลม ขององค์พระปฐมเจดีย์มาใช้เป็นส่วนหนึ่งของตัวอักษร

นำลักษณะบางส่วนของรูปแบบตัวอักษร ที่แสดงอารมณ์ความรู้สึกถึงเมือง รูปแบบตัวอักษรที่แสดงอารมณ์ความรู้สึกถึงชาวบ้านหรือชนบท และรูปแบบตัวอักษรที่แสดงอารมณ์ความรู้สึกถึงวัฒนธรรม ใช้เป็นแนวทางในการออกแบบ (ดังที่ได้กล่าวไว้ข้างต้นในหัวข้อการวิเคราะห์ข้อมูล)

ในการออกแบบตัวอักษรเพื่อต้องการให้เกิดรูปแบบตัวอักษรที่หลากหลายนั้น ผู้ออกแบบต้องมีวิธีการปรับเปลี่ยนพลิกแพลง ลด ตัดทอน ในมุมมองต่าง ๆ ซึ่งผู้วิจัยได้ทดลอง ปรับเปลี่ยน พลิกแพลง ลด ตัดทอน โดยนำบางส่วนของรูปร่าง รูปทรง ฐาน ช่องลม ขององค์พระปฐมเจดีย์ มาใช้เป็นส่วนหนึ่งของตัวอักษรและได้ทดลองโดยการเอียงองศา ปรับเปลี่ยน พลิกแพลง รูปร่าง รูปทรง ขององค์พระปฐมเจดีย์ที่หลากหลาย แต่ยังคงหลงเหลือสัญลักษณ์ขององค์พระปฐมเจดีย์ และจะต้องรักษาโครงสร้างเดิมของตัวอักษรเพื่อการสื่อสารและการรับรู้ได้ชัดเจนในความหมายเดียวกัน เช่น “ก” จะต้องออกแบบให้มีลักษณะ รูปร่าง รูปทรง โครงสร้างเดิม โดยไม่สื่อความหมายเป็นตัวอักษรอื่น ๆ

ความเป็นเอกภาพและความกลมกลืน ตัวอักษรจะต้องมีรูปแบบสัมพันธ์และสอดคล้องกลมกลืนเป็นชุดเดียวกัน เช่น หัวตัวอักษร หาง เส้นนอน เส้นตั้งหรือเส้นหน้าและเส้นหลังของตัวอักษร ความโค้ง ความหนาบางของเส้นตัวอักษร องศาการเอียง ความกว้าง ความสูงของตัวอักษร สระ วรรณยุกต์ เครื่องหมายและตัวเลข จะต้องเป็นรูปแบบเดียวกัน สอดคล้องกลมกลืนกันทั้งชุดตัวอักษร

1. ต้นแบบตัวอักษรไทยชุดที่ 1 ผู้วิจัยได้นำรูปร่าง รูปทรงขององค์พระปฐมเจดีย์ โดยใช้ส่วนของรูปร่าง รูปทรงขององค์พระปฐมเจดีย์ นำมาแทนเส้นแนวตั้งทั้ง 2 เส้น ได้แก่ เส้นหน้าและเส้นหลังของตัวอักษร โดยใช้ทิศทางตรงข้ามกัน ซึ่งทำให้ตัวอักษรมีรูปร่าง รูปทรง คล้ายองค์พระปฐมเจดีย์ ใช้ขนาดของเส้นตัวอักษรเท่ากันทั้งตัวอักษรเพื่อให้มีความทันสมัย (เมือง) ตัวอักษรไม่ใช่รูปทรงเรขาคณิต (ชาวบ้าน ชนบท) หางตัวปลายแหลม หักกลางตัวอักษร (วัฒนธรรม)



ภาพที่ 4 ต้นแบบตัวอักษรไทยชุดที่ 1

ที่มา : ผู้วิจัย

2. ต้นแบบตัวอักษรไทยชุดที่ 2 ผู้วิจัยได้นำรูปร่าง รูปทรงขององค์พระปฐมเจดีย์ โดยใช้ส่วนของรูปร่าง รูปทรงขององค์พระปฐมเจดีย์ นำมาแทนเส้นแนวตั้งทั้ง 2 เส้น ได้แก่ เส้นหน้าและเส้นหลังของตัวอักษร โดยทดลองให้เส้นไปในทิศทางเดียวกัน ใช้ขนาดของเส้นตัวอักษรเท่ากันทั้งตัวอักษรเพื่อให้ความความทันสมัย (เมือง) ตัวอักษรไม่ตั้งตรง ตัวอักษรไม่ใช่รูปทรงเรขาคณิต ทางวัด (ชาวบ้าน ชนบท) ทางวัดปลายแหลม หักกลางตัวอักษร (วัฒนธรรม)



ภาพที่ 5 ต้นแบบตัวอักษรไทยชุดที่ 2

ที่มา : ผู้วิจัย

3. ต้นแบบตัวอักษรไทยชุดที่ 3 ผู้วิจัยได้นำรูปร่าง รูปทรงขององค์พระปฐมเจดีย์ โดยใช้ส่วนของรูปร่าง รูปทรงขององค์พระปฐมเจดีย์ นำมาแทนเส้นแนวตั้งทั้ง 2 เส้น ได้แก่ เส้นหน้าและเส้นหลังของตัวอักษร โดยทดลองให้เส้นไปในทิศทางเดียวกัน ใช้ขนาดของเส้นตัวอักษรเท่ากันทั้งตัวอักษรเพื่อให้ความความทันสมัย (เมือง) ตัวอักษรไม่ตั้งตรง ตัวอักษรไม่ใช่รูปทรงเรขาคณิต ทางวัด (ชาวบ้าน ชนบท) ทางวัดปลายแหลม หักกลางตัวอักษร (วัฒนธรรม)



ภาพที่ 6 ต้นแบบตัวอักษรไทยชุดที่ 3

ที่มา : ผู้วิจัย

4. ต้นแบบตัวอักษรไทยชุดที่ 4 ผู้วิจัยได้นำรูปร่าง รูปทรงขององค์พระปฐมเจดีย์ โดยใช้ส่วนของรูปร่าง รูปทรงขององค์พระปฐมเจดีย์ นำมาแทนเส้นแนวตั้งทั้ง 2 เส้น ได้แก่ เส้นหน้าและเส้นหลังของตัวอักษร โดยใช้ทิศทางเดียวกัน และทดลองกลับด้านโดยใช้ด้านนอกของรูปร่าง รูปทรงขององค์พระปฐมเจดีย์ ใช้ขนาดของเส้นตัวอักษร เท่ากันทั้งตัวอักษรเพื่อให้มีความทันสมัย (เมือง) ตัวอักษรไม่ใช่รูปทรงเรขาคณิต ทางตัววัด (ชาวบ้าน ชนบท) ทางตัววัด ปลายแหลม หักกลางตัวอักษร (วัฒนธรรม)



ภาพที่ 7 ต้นแบบตัวอักษรไทยชุดที่ 4

ที่มา : ผู้วิจัย

5. ต้นแบบตัวอักษรไทยชุดที่ 5 ผู้วิจัยได้นำรูปร่าง รูปทรงขององค์พระปฐมเจดีย์ โดยใช้ส่วนของรูปร่าง รูปทรงขององค์พระปฐมเจดีย์ นำมาแทนเส้นแนวตั้งทั้ง 2 เส้น ได้แก่ เส้นหน้าและเส้นหลังของตัวอักษร โดยใช้ทิศทางตรงข้ามกัน และทดลองเพิ่มเติมโดยการเอียงเพื่อให้ตัวอักษรตั้งตรงมากขึ้น ใช้ขนาดของเส้นตัวอักษร เท่ากันทั้งตัวอักษรเพื่อให้มีความทันสมัย (เมือง) ตัวอักษรไม่ใช่รูปทรงเรขาคณิต ทางตัววัด (ชาวบ้าน ชนบท) ทางตัววัด ปลายแหลม หักกลางตัวอักษร (วัฒนธรรม)



ภาพที่ 8 ต้นแบบตัวอักษรไทยชุดที่ 5

ที่มา : ผู้วิจัย

6. ต้นแบบตัวอักษรไทยชุดที่ 6 ผู้วิจัยได้นำรูปร่าง รูปทรงขององค์พระปฐมเจดีย์ โดยใช้ส่วนของรูปร่าง รูปทรงขององค์พระปฐมเจดีย์ นำมาแทนเส้นแนวตั้งทั้ง 2 เส้น ได้แก่ เส้นหน้าและเส้นหลังของตัวอักษร โดยใช้ทิศทางเดียวกัน ทดลองเพิ่มเติมโดยการนำฐานขององค์พระปฐมเจดีย์ไปใช้เป็นฐานของตัวอักษร ใช้ขนาดของเส้นตัวอักษร เท่ากันทั้งตัวอักษรเพื่อให้มีความทันสมัย (เมือง) ตัวอักษรไม่ใช่รูปทรงเรขาคณิต ตัวอักษรไม่ตั้งตรง (ชาวบ้าน ชนบท) หักกลางตัวอักษร (วัฒนธรรม)



ภาพที่ 9 ต้นแบบตัวอักษรไทยชุดที่ 6

ที่มา : ผู้วิจัย

7. ต้นแบบตัวอักษรไทยชุดที่ 7 ผู้วิจัยได้นำรูปร่าง รูปทรงขององค์พระปฐมเจดีย์ โดยใช้ส่วนของรูปร่าง รูปทรงขององค์พระปฐมเจดีย์ นำมาแทนเส้นแนวตั้งทั้ง 2 เส้น ได้แก่ เส้นหน้าและเส้นหลังของตัวอักษร โดยใช้ทิศทางเดียวกันแต่ขนาดไม่เท่ากัน ทดลองเพิ่มเติมโดยการนำฐานขององค์พระปฐมเจดีย์ไปใช้เป็นฐานของตัวอักษร ใช้ขนาดของเส้นตัวอักษรเท่ากันทั้งตัวอักษรเพื่อให้มีความทันสมัย (เมือง) ตัวอักษรไม่ตั้งตรง ตัวอักษรไม่ใช่รูปทรงเรขาคณิตทางวัด (ชาวบ้าน ชนบท) ทางวัด (วัฒนธรรม)



ภาพที่ 10 ต้นแบบตัวอักษรไทยชุดที่ 7

ที่มา : ผู้วิจัย

8. ต้นแบบตัวอักษรไทยชุดที่ 8 นี้ ผู้วิจัยได้นำรูปร่าง รูปทรงขององค์พระปฐมเจดีย์ โดยใช้ส่วนของรูปร่าง รูปทรงขององค์พระปฐมเจดีย์ นำมาแทนเส้นแนวตั้งทั้ง 2 เส้น ได้แก่ เส้นหน้าและเส้นหลังของตัวอักษร โดยใช้ทิศทางเดียวกัน ทดลองเพิ่มเติมโดยการเอียงเพื่อให้ตัวอักษรตั้งตรงมากขึ้นและนำฐานขององค์พระปฐมเจดีย์ไปใช้เป็นฐานของตัวอักษร ใช้ขนาดของเส้นตัวอักษรเท่ากันทั้งตัวอักษรเพื่อให้มีความทันสมัย (เมือง) ตัวอักษรไม่ใช่รูปทรงเรขาคณิตทางวัด (ชาวบ้าน ชนบท) ทางวัด (วัฒนธรรม)



ภาพที่ 11 ต้นแบบตัวอักษรไทยชุดที่ 8

ที่มา : ผู้วิจัย

9. ต้นแบบตัวอักษรไทยชุดที่ 9 นี้ ผู้วิจัยได้นำรูปร่าง รูปทรงขององค์พระปฐมเจดีย์ โดยใช้บางส่วนของรูปร่าง รูปทรงขององค์พระปฐมเจดีย์และช่องลมขององค์พระปฐมเจดีย์ไปใช้เป็นส่วนหนึ่งของตัวอักษร หากสังเกต สามารถทำให้รู้สึกได้ว่าเป็นองค์พระปฐมเจดีย์ ซึ่งมีความอ้วน ป้อม และมีช่องลมตรงกลางตัวอักษร ใช้ขนาดของเส้นตัวอักษร เท่ากันทั้งตัวอักษรเพื่อให้มีความทันสมัย (เมือง) ตัวอักษรไม่ใช่รูปทรงเรขาคณิต ไม่ตั้งตรง ลายมือเขียน (ชาวบ้าน ชนบท) ลักษณะตัวอักษรเก่าแก่ อมตะ (วัฒนธรรม)



ภาพที่ 12 ต้นแบบตัวอักษรไทยชุดที่ 9

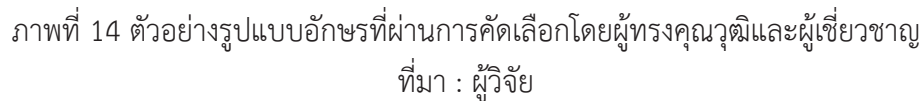
ที่มา : ผู้วิจัย

10. ต้นแบบตัวอักษรไทยชุดที่ 10 นี้ ผู้วิจัยได้นำรูปร่าง รูปทรงขององค์พระปฐมเจดีย์ โดยใช้ส่วนของรูปร่าง รูปทรงที่เป็นระฆังขององค์พระปฐมเจดีย์นำมาใช้เป็นตัวอักษร ใช้ขนาดของเส้นตัวอักษรเท่ากันทั้งตัวอักษรเพื่อให้มีความทันสมัย (เมือง) ลักษณะลายมือเขียน (ชาวบ้าน ชนบท) ลักษณะตัวอักษรเก่าแก่ อมตะ หางตัววัด (วัฒนธรรม)



ภาพที่ 13 ต้นแบบตัวอักษรไทยชุดที่ 10

ที่มา : ผู้วิจัย



พิกุล

ก ข ฅ ต พ ง จ ฉ ช ฌ ญ ฎ ฏ ฐ ฑ ฒ ณ ด ต
ถ ฒ น บ ป ผ ฝ ฟ ฝ ภ ม ย ร ล ว ศ ษ ส ห ฬ อ ฮ

๐ ๑ ๒ ๓ ๔ ๕ ๖ ๗ ๘ ๙

๐ ๑ ๒ ๓ ๔ ๕ ๖ ๗ ๘ ๙

ภาพที่ 15 ตัวอย่างการออกแบบชุดตัวอักษรไทย ได้แก่ พยัญชนะ สระ วรรณยุกต์ ตัวเลขไทยและอารบิก
ที่มา : ผู้วิจัย

4.1 กลุ่มตัวอย่างที่ 1 อาชีพนักออกแบบกราฟิก จำนวน 10 คน อายุ 25-60 ปี มีประสบการณ์ในการทำงาน

ไม่น้อยกว่า 2 ปี สรุปได้ดังนี้

- มีพยัญชนะที่ไม่เหมาะสม หรือไม่เข้าพวกกับตัวอักษรอื่น ๆ หรือสื่อความหมายไม่ชัดเจน ร้อยละ 20 ได้แก่ ตัวอักษร “ก” มีลักษณะคล้ายคลึงกับ “ถ” และ “ห” คล้ายคลึงกับ “น”

- ไม่มีสระและวรรณยุกต์ ที่ไม่เหมาะสม หรือไม่เข้าพวกกับตัวอักษรอื่น ๆ หรือสื่อความหมายไม่ชัดเจน

- มีตัวเลข ที่ไม่เหมาะสม หรือไม่เข้าพวกกับตัวอักษรอื่นๆ หรือสื่อความหมายไม่ชัดเจนไม่เหมาะสม ได้แก่ ตัวเลข “๑” ไทย หางยาวลงมามากกว่า ฐานของตัวอักษรอื่น ๆ เกินไป

- ตัวอักษรสามารถสื่อความหมายได้ชัดเจน โดยแบ่งออกเป็น 5 ระดับ : มากที่สุด = 5, มาก = 4, ปานกลาง = 3, น้อย = 2, น้อยที่สุด = 1 ซึ่งผลจากการสำรวจอยู่ในระดับมากที่สุด โดยค่าเฉลี่ยรวม 4.7 (มากที่สุด)

4.2 กลุ่มตัวอย่างที่ 2 ได้แก่ บุคคลทั่วไป จำนวน 30 คน เป็นผู้ที่ใช้งานเกี่ยวกับการออกแบบกราฟิก อายุ 20-60 ปี สรุปได้ดังนี้

- มีพยัญชนะที่ไม่เหมาะสม หรือไม่เข้าพวกกับตัวอักษรอื่น ๆ หรือสื่อความหมายไม่ชัดเจน ร้อยละ 6.7 ได้แก่ ตัวอักษร “ก” มีลักษณะคล้ายคลึงกับ “ถ”

- ไม่มีสระและวรรณยุกต์ ที่ไม่เหมาะสม หรือไม่เข้าพวกกับตัวอักษรอื่น ๆ หรือสื่อความหมายไม่ชัดเจน

- ไม่มีตัวเลข ที่ไม่เหมาะสม หรือไม่เข้าพวกกับตัวอักษรอื่นๆ หรือสื่อความหมายไม่ชัดเจน

- ตัวอักษรสามารถสื่อความหมายได้ชัดเจน โดยแบ่งออกเป็น 5 ระดับ : มากที่สุด = 5, มาก = 4, ปานกลาง = 3, น้อย = 2, น้อยที่สุด = 1 ซึ่งผลจากการสำรวจอยู่ในระดับมาก โดยค่าเฉลี่ยรวม 4.3 (มาก)

5. การปรับปรุงแก้ไข หลังจากได้ดำเนินการสำรวจความคิดเห็นและความพึงพอใจในรูปแบบชุดตัวอักษรไทย จากอัตลักษณ์จังหวัดนครปฐม แล้วนั้น ผู้วิจัยได้มีการปรับปรุงแก้ไขรูปแบบตัวอักษรตามข้อเสนอแนะจากการสำรวจดังนี้

1. ตัวอักษร ก และ ถ คล้ายคลึงกันเกินไป ไม่ชัดเจน ซึ่งผู้วิจัยได้ดำเนินการแก้ไขโดยการออกแบบให้หัวตัวอักษร ถ ให้ยาวขึ้นและม้วนมากกว่าเดิม เพื่อให้เกิดหัวตัวอักษรที่ชัดเจนขึ้นและมีความแตกต่างจากตัวอักษร ก มากขึ้น ซึ่งเมื่อแก้ไขแล้วจะส่งผลกระทบไปถึงหัวตัวอักษรอื่น ๆ ที่มีลักษณะหัวตัวอักษรรูปแบบเดียวกัน ได้แก่ ณ ญ ณ ซึ่งจะต้องแก้ไขให้มีลักษณะเดียวกันด้วย



ภาพที่ 16 ตัวอย่างการแก้ไขตัวอักษร ถ
ที่มา : ผู้วิจัย

2. ตัวอักษร น และ ห คล้ายคลึงกันเกินไป ไม่ชัดเจน ซึ่งผู้วิจัยได้ดำเนินการแก้ไขโดยการออกแบบให้เส้นกลางตัวอักษร ห ให้มีความโค้งและสูงชันมากกว่าเดิม เพื่อให้เกิดหัวตัวอักษรที่ชัดเจนขึ้นและมีความแตกต่างจากตัวอักษร น มากขึ้น ซึ่งเมื่อแก้ไขเรียบร้อยแล้วผู้วิจัยได้ตรวจสอบผลกระทบต่อลักษณะโดยรวมของตัวอักษรอื่น ๆ แล้วนั้น สรุปว่า ไม่พบผลกระทบต่อตัวอักษรอื่น ๆ

น น น ห

แบบเดิม

แบบใหม่

ภาพที่ 17 ตัวอย่างการแก้ไขตัวอักษร ห

ที่มา : ผู้วิจัย

3. ตัวเลขไทย ๑ หางยาวลงมาจากเส้นฐานหรือเส้นพื้นตัวอักษร ทำให้เป็นตัวอักษรที่ไม่เข้าพวกกับตัวอักษรอื่น ๆ ซึ่งผู้วิจัยได้ดำเนินการแก้ไขโดยการออกแบบให้ตัวอักษรอยู่บนเส้นฐานหรือเส้นพื้นตัวอักษร และแก้ไขหัวตัวอักษรให้มนมากขึ้นเพราะทำให้รู้สึกเป็นตัวเลข ๑ ไทยได้ชัดเจนมากขึ้น ซึ่งเมื่อแก้ไขเรียบร้อยแล้วผู้วิจัยได้ตรวจสอบผลกระทบต่อลักษณะโดยรวมของตัวเลขไทยอื่น ๆ แล้วนั้น สรุปว่า ไม่พบผลกระทบต่อตัวเลขไทย อื่น ๆ

๑ ๑

แบบเดิม

แบบใหม่

ภาพที่ 18 ตัวอย่างการแก้ไขตัวเลข ๑ ไทย

ที่มา : ผู้วิจัย



ภาพที่ 19 ตัวอย่างการนำตัวอักษรไปใช้ในงานออกแบบ

ที่มา : ผู้วิจัย

ผลสรุปการดำเนินการวิจัย

1. การวิเคราะห์ข้อมูลที่ได้จากการศึกษาค้นคว้าเอกสาร ตำรา งานวิจัยที่เกี่ยวข้องและการวิเคราะห์ข้อมูลที่ได้จากการสัมภาษณ์นักวิชาการผู้เชี่ยวชาญด้านประวัติศาสตร์ ปรากฏชุมชนของจังหวัดนครปฐม จำนวน 5 คน เพื่อค้นหาอัตลักษณ์จังหวัดนครปฐม สรุปว่าอัตลักษณ์จังหวัดนครปฐม ที่มีความโดดเด่น ผู้คนมีความรู้สึกและมีความเข้าใจร่วมกันมากที่สุดได้แก่ องค์พระปฐมเจดีย์ ส่วนลักษณะทางบุคลิกภาพของจังหวัดนครปฐม ได้แก่ โกล่เมืองหลวง เป็นคนเมือง มีความเป็นท้องถิ่น พื้นถิ่น ชาวบ้าน ชนบท และมีวัฒนธรรม หรือสรุปได้ว่า เป็นคนเมืองที่มีความเป็นชาวบ้าน ชนบท และมีวัฒนธรรม จากนั้นนำเอา อัตลักษณ์ และอารมณ์ความรู้สึกไปออกแบบต้นแบบตัวอักษร จำนวน 10 แบบ โดยใช้รูปทรงขององค์พระปฐมเจดีย์ ฐานขององค์พระปฐมเจดีย์ ช่องลมขององค์พระปฐมเจดีย์ และตัวอักษรจะต้องมีอารมณ์ความรู้สึกถึง เป็นคนเมือง ชาวบ้าน ชนบท และมีวัฒนธรรม ร่วมด้วย

2. การคัดเลือกต้นแบบตัวอักษรและประเมินประสิทธิภาพ ผู้วิจัยนำต้นแบบตัวอักษร จำนวน 10 แบบ ไปสอบถามเพื่อคัดเลือกต้นแบบตัวอักษรและประเมินประสิทธิภาพ โดยการสอบถามผู้ทรงคุณวุฒิและผู้เชี่ยวชาญด้านประวัติศาสตร์ ศิลปวัฒนธรรม ชุมชนท้องถิ่น นักวิชาการ และผู้ทรงคุณวุฒิและผู้เชี่ยวชาญด้านการออกแบบกราฟิก (เรขศิลป์) และนักวิชาการสายอาชีพ จำนวน 7 คน พบว่าตัวอักษรที่ผ่านการคัดเลือก คือ แบบตัวอักษรชุดที่ 5 ซึ่งผู้วิจัยได้นำรูปทรงขององค์พระปฐมเจดีย์ โดยใช้ส่วนของรูปทรงขององค์พระปฐมเจดีย์ นำมาแทนเส้นแนวตั้งทั้ง 2 เส้น ได้แก่ เส้นหน้าและเส้นหลังของตัวอักษร โดยใช้ทิศทางตรงข้ามกัน ทดลองเพิ่มเติมโดยการเอียงเพื่อให้ตัวอักษรตั้งตรงมากขึ้น ใช้ขนาดของเส้นตัวอักษรเท่ากันทั้งตัวอักษรเพื่อให้มีความทันสมัย (เมือง) ตัวอักษรไม่ใช่รูปทรงเรขาคณิตทางวัด (ชาวบ้าน ชนบท) ทางวัดปลายแหลม หยักกลางตัวอักษร (วัฒนธรรม) โดยตัวอักษรสามารถแสดงอารมณ์ความรู้สึกถึงจังหวัดนครปฐม และมีความเหมาะสมกับการใช้งานตัวอักษรประเภทหัวเรื่องได้ อยู่ในระดับมาก โดยค่าเฉลี่ยรวม 4.5 (มาก)

3. การสำรวจความคิดเห็นและความพึงพอใจในรูปแบบชุดตัวอักษรจากอัตลักษณ์จังหวัดนครปฐม โดยการสำรวจอาชีพนักออกแบบกราฟิก จำนวน 10 คน อายุ 25-60 ปี มีประสบการณ์ในการทำงาน ไม่น้อยกว่า 2 ปี สรุปว่า

- มีปัญหาคือที่ไม่เหมาะสม หรือไม่เข้าพวกกับตัวอักษรอื่น ๆ หรือสื่อความหมายไม่ชัดเจน ร้อยละ 20 ได้แก่ ตัวอักษร “ก” มีลักษณะคล้ายคลึงกับ “ถ” และ “ห” คล้ายคลึงกับ “น”
- ไม่มีสระและวรรณยุกต์ ที่ไม่เหมาะสม หรือไม่เข้าพวกกับตัวอักษรอื่น ๆ หรือ สื่อความหมายไม่ชัดเจน
- มีตัวเลข ที่ไม่เหมาะสม หรือไม่เข้าพวกกับตัวอักษรอื่นๆ หรือสื่อความหมายไม่ชัดเจนไม่เหมาะสม ได้แก่ ตัวเลข “๑” ไทย หางยาวลงมามากกว่า ฐานของตัวอักษรอื่นๆ เกินไป
- ตัวอักษรสามารถสื่อความหมายได้ชัดเจน อยู่ในระดับมากที่สุด โดยค่าเฉลี่ยรวม 4.7 (มากที่สุด)

4. การแบบสำรวจความคิดเห็นและความพึงพอใจในรูปแบบชุดตัวอักษรจากอัตลักษณ์จังหวัดนครปฐม บุคคลทั่วไป จำนวน 30 คน อายุ 20-60 ปี ที่ใช้งานเกี่ยวกับการออกแบบกราฟิกสรุปว่า

- มีปัญหาคือที่ไม่เหมาะสม หรือไม่เข้าพวกกับตัวอักษรอื่นๆ หรือสื่อความหมายไม่ชัดเจน ร้อยละ 6.7 ได้แก่ ตัวอักษร “ก” มีลักษณะคล้ายคลึงกับ “ถ”
- ไม่มีสระและวรรณยุกต์ ที่ไม่เหมาะสม หรือไม่เข้าพวกกับตัวอักษรอื่นๆ หรือ สื่อความหมายไม่ชัดเจน
- ไม่มีตัวเลข ที่ไม่เหมาะสม หรือไม่เข้าพวกกับตัวอักษรอื่นๆ หรือสื่อความหมายไม่ชัดเจน
- ตัวอักษรสามารถสื่อความหมายได้ชัดเจน อยู่ในระดับมาก โดยค่าเฉลี่ยรวม 4.3 (มาก)

อภิปรายผล

1. ในการออกแบบตัวอักษรจากวิจัยเรื่องนี้ได้ค้นคว้าหาอัตลักษณ์และอารมณ์ความรู้สึกของจังหวัดนครปฐมได้อย่างถูกต้องและเชื่อถือได้ ในการออกแบบตัวอักษรสามารถทำให้ชุดตัวอักษรที่ออกแบบนั้น บรรลุเป้าหมายที่ได้กำหนดไว้ โดยตัวอักษรสามารถแสดงอารมณ์ความรู้สึก รวมถึงมีบุคลิกภาพ และมีอัตลักษณ์ที่แสดงถึงจังหวัดนครปฐมได้ดีและตรงกับวัตถุประสงค์ที่ตั้งไว้ ซึ่งสามารถนำตัวอักษรไปใช้ในงานออกแบบสื่อต่าง ๆ และบรรจุภัณฑ์สินค้าที่แสดงถึงจังหวัดนครปฐมได้

2. ในการออกแบบตัวอักษรนั้นจะต้องมีหลักเกณฑ์ในการออกแบบได้แก่ (1) ตัวอักษรจะต้องมีรูปแบบโครงสร้างที่ตรงกับตัวอักษรไทยการสื่อความหมายที่ชัดเจน ไม่กำกวม เช่น หากออกแบบตัวอักษร ก ไก่ นั้นจะต้องสื่อความหมายเป็น ก ไก่ ได้ชัดเจน ไม่สามารถสื่อความหมายเป็นตัวอักษรอื่นได้ (2) อารมณ์และความรู้สึกของตัวอักษร เช่น ต้องการออกแบบตัวอักษรที่แสดงอารมณ์และความรู้สึกถึง น่ารัก เท่ เก๋ๆ ทันสมัย ดูพื้นถิ่นความเป็นไทย ความมีวัฒนธรรม จะต้องออกแบบอย่างไรจึงจะสามารถทำให้ตัวอักษรเกิดอารมณ์และรู้สึกนั้นได้ ที่กล่าวมาข้างต้นนี้มีความสอดคล้องกับหลักเกณฑ์ในงานวิจัยเกี่ยวกับการออกแบบตัวอักษรของ ชัยชนม์ นาคน้อย และ พงศ์เทพ อนุรักษ์

3. ในการออกแบบต้นแบบตัวอักษรไทยจากอัตลักษณ์จังหวัดนครปฐมนั้น ได้มีการทดลองการใช้ส่วนต่าง ๆ ขององค์พระปฐมเจดีย์ ซึ่งได้แก่ รูปทรงของเจดีย์ ความโค้งของเจดีย์ ขนาดและสัดส่วนของเจดีย์ เส้นฐานของเจดีย์ ช่องลมของเจดีย์ ซึ่งทำให้รูปแบบของตัวอักษรที่มีความหลากหลาย ส่งผลให้เกิดประสบการณ์ในการออกแบบเพิ่มมากขึ้น และได้รูปแบบ ลักษณะตัวอักษรในมุมมองใหม่มากขึ้น

ข้อเสนอแนะ

1. ชุดตัวอักษรจากไทยอัตลักษณ์จังหวัดนครปฐม เหมาะสมกับการนำไปใช้ในการออกแบบตัวอักษรประเภทหัวเรื่อง ไม่เหมาะสมกับการนำไปใช้ในการอ่านรายละเอียด

2. ในการออกแบบตัวอักษร ในส่วนต่าง ๆ เช่น หัวตัวอักษร หางตัวอักษร ความโค้ง ความมน รวมไปถึงรูปแบบโดยรวมของตัวอักษร หากมีการแก้ไขในส่วนต่าง ๆ ตัวใดตัวหนึ่ง จะต้องย้อนกลับไปสำรวจตัวอักษรอื่น ๆ ที่มีลักษณะรูปแบบเดียวกัน เพื่อสำรวจว่าเป็นไปในทิศทางลักษณะรูปแบบเดียวกันหรือไม่ พร้อมทั้งแก้ไขให้มีลักษณะรูปแบบเดียวกัน

3. ในการออกแบบตัวอักษร ควรกำหนดรูปแบบตัวอักษรตั้งแต่ต้น เช่น หัวตัวอักษร หางตัวอักษร ความโค้งของตัวอักษร มุมของตัวอักษร เพื่อให้ตัวอักษรเป็นไปในลักษณะรูปแบบเดียวกัน และสามารถออกแบบตัวอักษรได้ง่าย รวดเร็วยิ่งขึ้น

4. ในงานวิจัยนี้ได้มีการออกแบบต้นแบบชุดตัวอักษรจากอัตลักษณ์จังหวัดนครปฐม จำนวน 10 แบบ โดยแบบอื่น ๆ นั้น สามารถนำไปพัฒนาต่อยอดและสามารถออกแบบตัวอักษรภาษาอังกฤษได้

5. ในการออกแบบตัวอักษรนั้น ควรคำนึงถึงการสื่อความหมายของตัวอักษรที่ชัดเจน ไม่กำกวม เช่น ก ไก่ ไม่คล้ายคลึงกับ ถ ถู หรือสื่อความหมายเป็นตัวอักษรอื่น ๆ ได้ ต้องออกแบบให้แตกต่างกันชัดเจน

6. งานวิจัยนี้ได้นำรูปร่าง รูปทรงขององค์พระปฐมเจดีย์ ซึ่งเป็นอัตลักษณ์ของจังหวัดนครปฐม มาใช้เป็นส่วนหนึ่งของตัวอักษร ซึ่งผู้วิจัยได้ทดลอง ปรับเปลี่ยน พลิกแพลง ลด ตัดทอน และเอียงองศา จากประสบการณ์ของผู้วิจัย

เอง ซึ่งสามารถนำวิธีการไปประยุกต์ใช้ในการออกแบบตัวอักษรที่มีวัตถุประสงค์คล้ายคลึงกันได้ไม่มากนักน้อย โดยขึ้นอยู่กับมุมมอง และประสบการณ์ของผู้ออกแบบซึ่งไม่มีกฎเกณฑ์ที่ตายตัว

7. ข้อควรระวังในการนำตัวอักษรในงานวิจัยนี้ไปใช้งาน คือ ต้นแบบตัวอักษรในบางชุดอาจสามารถสื่อสารอัตลักษณ์ของจังหวัดอยุธยาได้ หากมีตัวแปรอื่น ๆ ในการออกแบบที่สนับสนุน เช่น สี ลวดลายเชิงกราฟิก รวมไปถึงอารมณ์และความรู้สึกโดยรวมของชิ้นงานออกแบบ

บรรณานุกรม

Anurat, Pongthep. *“Thai Font Design for Teenage Magazine.”* Master's Degree Thesis, Silpakorn University, 2010.

พงศ์เทพ อนุรัตน์. “การออกแบบชุดตัวอักษรไทยสำหรับนิตยสารวัยรุ่น.” วิทยานิพนธ์ระดับปริญญาโทมหาบัณฑิต, มหาวิทยาลัยศิลปากร, 2553.

Fuangpoosakul, Apinya. *Identity review of the theory and conceptual framework.* Bangkok: National Research Council of Thailand, 2003.

อภิญา เฟื่องฟูสกุล. *อัตลักษณ์ (Idenity) การทบทวนทฤษฎี และกรอบแนวคิด.* กรุงเทพฯ : สำนักงานคณะกรรมการวิจัยแห่งชาติ, 2546.

Jingchit, Jira. *OpenType.* Nonthaburi: Publisher Core function, 2005.

จิระ จริงจิตร. *OpenType.* นนทบุรี : สำนักพิมพ์ Core function, 2548.

Khunprasert, Santi. *Type design.* Bangkok: Department of Art Education, Faculty of Education, Chulalongkorn University, 2002.

สันติ คุณประเสริฐ. *การออกแบบตัวอักษร.* กรุงเทพฯ : ภาควิชาศิลปศึกษา คณะครุศาสตร์, จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2545.

Lertkhathachan, Suchart. *Application of the theory of font design.* Bangkok: Rangsit University, 2000.

สุชาติ เลิศธชาชาญ. *การประยุกต์ใช้ทฤษฎีการออกแบบตัวอักษร.* กรุงเทพฯ : มหาวิทยาลัยรังสิต, 2543.

Naknoi, Chanaichon. *“The design of the Thai font set. that show the style of Bossa Nova Jazz.”* Master's degree thesis, Silpakorn University, 2009.

ชนัยชนม์ นาคน้อย. “การออกแบบชุดตัวอักษรภาษาไทย ที่แสดงแนวคิดบอสซาโนว่าแจ๊ส.” วิทยานิพนธ์ระดับปริญญาโทมหาบัณฑิต, มหาวิทยาลัยศิลปากร, 2552.

Phothiawat, Wisit. *“Type Design from Tawee Wisanukorn's Unique Handwriting.”* National Academic Conference Ubon Ratchathani Rajabhat University No. 5. (31 August – 1 September 2017): 210-212.

วิสิทธิ์ โพธิวัฒน์. “การออกแบบตัวพิมพ์จากเอกลักษณ์ลายมือของทวี วิษณุกร.” การประชุมวิชาการระดับชาติ มหาวิทยาลัยราชภัฏอุบลราชธานี ครั้งที่ 5. (31 สิงหาคม–1 กันยายน 2560): 210-212.

Pinkaew, Piyawan, Kriengsak Khiewmang and Pornsanong Wongsingthong. "Study of Identity The Personality Image of Nakhon Pathom Province." *Silpakorn University Journal* Vol. 37, Volume 1 (January-June 2017): 223-244.

ปิยะวรรณ ปิ่นแก้ว, เกรียงศักดิ์ เขียวมั่ง และ พรสนอง วงศ์สิงห์ทอง. “การศึกษาเอกลักษณ์ ภาพลักษณ์ บุคลิกภาพจังหวัด นครปฐม.” *วารสารมหาวิทยาลัยศิลปากร* ปีที่ 37, เล่มที่ 1 (มกราคม-มิถุนายน 2560): 223-244.

Thinnabutr, Prachid. *Graphic design*. Bangkok: Odeon Store Publishing House, 1987.

ประชิด ทิณบุตร. *การออกแบบกราฟิก*. กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์โอเดียนสโตร์, 2530.

Travel2guide. “Aew Nuea Muan Jai, Lanna Thai way of life.” Recommended travel activities. [www.travel2guide.com/Aew Nuea Muan Jai%20 Lanna Thai way of life.html](http://www.travel2guide.com/Aew+Nuea+Muan+Jai%20Lanna+Thai+way+of+life.html).

ทราเวลทูไกด์.คอม.“แอ่วเหนือม่วนใจ่วิถีไทยล้านนา.” แนะนำกิจกรรมท่องเที่ยว. www.travel2guide.com/แอ่วเหนือม่วนใจ่%20วิถีไทยล้านนา.html.

Worachartudompong, Worapong. *Calligraphy Lettering Design*. Bangkok: Silpa Bannakarn Publishing House, 2002.

วรพงษ์ วรชาติอุดมพงษ์. *อักษรประดิษฐ์ Lettering Design*. กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์ศิลปาบรรณาคาร, 2545.

บทประพันธ์ “สายธารแห่งชีวิต” สำหรับวงออร์เคสตรา “THE RIVERS OF LIFE” FOR ORCHESTRA

วรารัฐ กองแก้ว* WARAVOOT KONGKAEW *
ณรงศ์ฤทธิ์ ธรรมบุตร** NARONGRIT DHAMABUTRA**

บทคัดย่อ

บทประพันธ์ “สายธารแห่งชีวิต” สำหรับวงออร์เคสตรา เป็นบทประพันธ์ประเภทดนตรีพรรณนา ที่ได้รับแรงบันดาลใจจากวิถีชีวิตของผู้คนริมฝั่งแม่น้ำที่มีวัฒนธรรมอันเป็นเอกลักษณ์เฉพาะของตนเอง โดยเฉพาะวัฒนธรรมทางด้านดนตรีที่มีความเกี่ยวข้องกับกลุ่มชาติพันธุ์ที่อาศัยอยู่ในพื้นที่นั้น โดยใช้แม่น้ำสำคัญของทั้งสี่ภูมิภาคในการเชื่อมโยงวัฒนธรรมประเพณีและอัตลักษณ์ที่สำคัญของแต่ละภาคเข้าด้วยกัน แบ่งออกเป็น 4 กระบวน รวมเวลาในการบรรเลงทั้งสิ้น 23 นาที โดยแต่ละท่อนจะมีชื่อเรียกตามชื่อแม่น้ำของแต่ละภาค ได้แก่ ตาปี มูล แม่ปิง และเจ้าพระยา นำมาเป็นจุดเชื่อมโยงในการนำเสนอดนตรีพื้นบ้านลุ่มแม่น้ำ ที่มีกลิ่นอายของวิถีชีวิตของผู้คน ผ่านรูปแบบการประพันธ์ดนตรีสำหรับวงออร์เคสตราขนาดใหญ่แบบตะวันตกผสมกับเครื่องดนตรีพื้นบ้านจากแต่ละภาค ที่มีการใช้เทคนิคการประพันธ์ดนตรีร่วมสมัยเข้ามาผสมผสานกับทำนองของเพลงไทย เช่น การปรับทำนอง (Thematic Transformation) การใช้ระบบโมด (Mode system) การแปรทำนอง (Variation) และเทคนิคอื่นๆ เพื่อสร้างบรรยากาศและทำให้บทเพลงมีสีสันที่หลากหลายขึ้น แต่ยังคงไว้ซึ่งลักษณะสำคัญของดนตรีพื้นบ้านอย่างสมบูรณ์

คำสำคัญ: บทประพันธ์ “สายธารแห่งชีวิต” สำหรับวงออร์เคสตรา/ ศูนย์กลางเสียง/ ท่อนเชื่อม

*นิสิตระดับปริญญาโทบัณฑิต คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 6480038335@student.chula.ac.th

* Master Student of Faculty of Fine and Applied Arts, Chulalongkorn University, 6480038335@student.chula.ac.th

**ศาสตราจารย์ ดร. สาขาวิชาดุริยางคศิลป์ตะวันตก ภาควิชาดุริยางคศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, narongrit_d@hotmail.com

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

Receive 1/3/66, Revise 9/5/66, Accept 17/5/66

Abstract

“The Rivers of Life” for Orchestra is a program music inspired by the way of life of people along the rivers with their own unique culture, especially the musical culture that relates to the ethnic groups that lived in that area. The important rivers of the four regions of Thailand connect the culture, traditions, and important identities of each region together. The piece is divided into four movements that span of 23 minutes. The name of each movement derives from the name of the river that runs through each region of Thailand. Namely, Tapee River, Mun River, Ping River, and Chao Phraya River are used as a link in presenting river basin folk music. A touch of their lives is presented through a combination of orchestral setting and folk instruments from each region. This piece utilizes contemporary music composition techniques to enhance traditional Thai melodies. For example, thematic transformation, mode system, variation, and other techniques. These techniques give the composition a more varied ambiance and color while completely preserving the essence of folk music.

Keywords: “The Rivers of Life” for Orchestra/ Tone Center/ Transition

บทนำ

แม่น้ำ ถือเป็นสิ่งที่หล่อเลี้ยงทุกๆสรรพสิ่งที่อยู่ใกล้เคียง ไม่ว่าจะเป็นสิ่งมีชีวิต หรือสิ่งแวดล้อมต่าง ๆ ผู้คนในสมัยก่อนจึงนิยมตั้งรกรากกันในบริเวณพื้นที่ลุ่มแม่น้ำ เกิดเป็นกลุ่มวัฒนธรรมตามพื้นที่ลุ่มแม่น้ำต่าง ๆ ที่มีความหลากหลายตามแต่ละกลุ่มชาติพันธุ์ของตนเอง ด้วยเหตุนี้ผู้ประพันธ์จึงมีแรงบันดาลใจในการเลือกใช้แม่น้ำสำคัญทั้ง 4 สายของแต่ละภูมิภาคในประเทศไทย เป็นจุดเชื่อมโยงในการนำเสนอบทเพลงพื้นบ้านและการละเล่นต่าง ๆ ที่มีความแตกต่างกันทั้งในด้านของสีสันทันใดเสียง สำเนียง และวิธีการในการบรรเลงที่แตกต่างกันอย่างเห็นได้ชัด มาเป็นองค์ประกอบหลักในการสร้างบทเพลงสำหรับวงออร์เคสตรา ที่เป็นการสะท้อนทั้งเรื่องราวของวิถีชีวิต ความเป็นอยู่ และวัฒนธรรมของผู้คนริมแม่น้ำในแต่ละภูมิภาค อีกทั้งยังเห็นความสำคัญในการอนุรักษ์บทเพลงประจำท้องถิ่นเหล่านั้นผ่านรูปแบบของการสร้างสรรค์ผลงานร่วมสมัย อันจะเป็นการต่อยอดบทเพลงจากวัฒนธรรมดั้งเดิมที่มีอยู่แล้ว ให้พัฒนากลายเป็นรูปแบบของดนตรีพรรณนา ที่ยังคงเอกลักษณ์และกลิ่นอายของท้องถิ่นต่าง ๆ

วัตถุประสงค์ของการวิจัย

1. เพื่อพัฒนาและต่อยอดบทเพลงพื้นบ้านในแต่ละภูมิภาคของไทยให้มีความร่วมสมัย
2. เพื่อเป็นการอนุรักษ์ดนตรีพื้นบ้านของแต่ละท้องถิ่นในรูปแบบของการประพันธ์บทเพลงขึ้นใหม่
3. เพื่อถ่ายทอดผลงานดนตรีที่มาจากพหุวัฒนธรรมของไทยในรูปแบบของดนตรีพรรณนา

แนวคิดเบื้องต้นในการประพันธ์

บทประพันธ์ “สายธารแห่งชีวิต” สำหรับวงออร์เคสตรา เป็นบทประพันธ์ประเภทเพลงสำหรับวงออร์เคสตราขนาดใหญ่ที่นำเรื่องราวจากวิถีชีวิตผู้คน บทเพลงและวัฒนธรรมริมแม่น้ำสำคัญของแต่ละภูมิภาคในไทย มาใช้เป็นองค์ประกอบหลักในบทประพันธ์ชิ้นนี้ นอกจากนั้นผู้วิจัยยังได้ทำการศึกษาตัวอย่างบทประพันธ์เกี่ยวกับแม่น้ำที่ผ่านมา เช่น บทประพันธ์ “เจ้าพระยาคอนแวนต์” ของอาจารย์ Bruce Gaston บทประพันธ์ The Rivers of Thai Kingdom ของอาจารย์ดำริห์ บรรณวิทยกิจ เป็นต้น โดยมีแม่น้ำสำคัญของแต่ละภูมิภาคที่ผู้วิจัยเลือกมาทั้งสิ้น 4 สายด้วยกัน ประกอบไปด้วย แม่น้ำตาปี แม่น้ำมูล แม่น้ำปิงและแม่น้ำเจ้าพระยา นอกจากนั้นยังมีผู้บรรเลงเดี่ยวซึ่งจะบรรเลงเครื่องดนตรีพื้นบ้านของแต่ละภูมิภาค โดยที่ผู้ประพันธ์ได้ทำการเลือกเครื่องดนตรีพื้นบ้านที่แสดงความเป็นเอกลักษณ์ของกลุ่มชาติพันธุ์นั้นๆ ซึ่งจะมีบทบาทสำคัญในการนำเสนอทำนองและบรรยากาศของแต่ละกระบวน โดยมีกลุ่มเครื่องดนตรีประกอบด้วย ผู้บรรเลงเดี่ยวลำดับที่ 1 คือ ฆ้องคู่ ในกระบวน “ตาปี” ผู้บรรเลงเดี่ยวลำดับที่ 2 คือ สะไน ในกระบวน “มูล” ผู้บรรเลงเดี่ยวลำดับที่ 3 คือ ซึง ในกระบวน “แม่ปิง” ผู้บรรเลงเดี่ยวลำดับที่ 4 คือ ปี่ชวา ในกระบวน “เจ้าพระยา” โดยมีการบรรเลงเป็นวงออร์เคสตรา

อธิบายบทประพันธ์ “สายธารแห่งชีวิต” สำหรับวงออร์เคสตรา

กระบวนที่ 1 ตาปี ในกระบวนนี้ผู้ประพันธ์ต้องการสื่อภาพบรรยากาศของแม่น้ำตาปี ซึ่งมีต้นกำเนิดมาจากเทือกเขาหลวง อำเภอพิปูน จังหวัดนครศรีธรรมราช และไหลลงสู่ทะเลอ่าวไทยที่อำเภอบ้านดอน อำเภอเมือง จังหวัดสุราษฎร์ธานี โดยยกนำวัฒนธรรมทางดนตรีร่วมของทั้งสองจังหวัดที่มีความคล้ายคลึงกัน โดยจะเป็นบทเพลงประเภทร้องที่ใช้ตามงานพิธีและงานรื่นเริงต่างๆ ได้แก่ เพลงบอกและเพลงคำตัก ซึ่งมีความคล้ายคลึงกันในแง่ของสำเนียงการ

ร้องและการใช้ภาษา แตกต่างกันที่ใช้สำเนียงคนละครูปแบบ และโอกาสที่จะใช้ นอกจากนั้นยังมีการนำลักษณะของกลุ่มเครื่องกระทบในการประโคมเรือพระมาใช้เป็นวัตถุดิบในกระบวนที่ 1 นี้อีกด้วยโดยในกระบวนนี้จะใช้ฆ้องคู่ที่ทำการตั้งเสียงให้อยู่ในระดับเสียง F และ Db เป็นเครื่องดนตรีพื้นบ้านในกระบวนนี้

สังคีตลักษณ์ของกระบวนที่ 1 นี้เป็นแบบโซนาตา(Sonata Form) ในอัตราจังหวะปานกลาง(Moderato) ค่อยๆเร่งความเร็วไปจนถึงอัตราจังหวะปานกลางค่อนข้างเร็ว(Allegro Moderato) หลังจากนั้นในช่วงหางเพลง(Coda) จึงกลับไปในอัตราจังหวะปานกลางตามเดิม ประกอบไปด้วย

ช่วงนำ (Introduction) ระหว่างห้องที่ 1-17 มีการบรรเลงเดี่ยวของฆ้องคู่ประกอบกับเครื่องกระทบและฮาร์ป ในลักษณะเสียงสะท้อนที่มีการผสมของคู่ไตรทอน(Tritone) หลังจากนั้นจึงนำเสนอทำนองเพลงบอกด้วยโอโบและเพลงคำตักด้วยกลุ่มทอมโบน โดยพยายามรักษาบรรยากาศของเสียงประสานที่มีขึ้นคู่ไตรทอนไว้จนจบช่วงท่อนนำ

ห้องที่ 1-6 เริ่มต้นด้วยการบรรเลงของฆ้องคู่ ซึ่งจะประกอบไปด้วยเสียง F และ Db บรรเลงสลับกันไปเสียงละ 3 จังหวะ หลังจากนั้น จึงถูกรับทำนองด้วย กล็อกเคนสปีล(ระดับเสียงเดียวกับฆ้องคู่) ไวบราโฟน(เสียง F และ G) และฮาร์พ (เสียง G และ Db) ตามลำดับ โดยจะเล่นวนซ้ำกันเพื่อให้เกิดบรรยากาศตลอดทั้งช่วงนำซึ่งเสียงที่ผสมจะเกิดขึ้นคู่ไตรทอนที่ผสมกับคู่ 3 เมเจอร์ ขึ้น ทำให้บรรยากาศในช่วงนำนั้น จะเป็นบรรยากาศที่ลึกลับและน่าค้นหา (ตัวอย่างที่ 1)

ตัวอย่างที่ 1 ดนตรีในช่วงนำในลักษณะเล่นวนซ้ำโดยประกอบไปด้วยฆ้องคู่

กล็อกเคนสปีล ไวบราโฟน และฮาร์พ(ห้องที่ 1-6)

ที่มา : ผู้วิจัย

ช่วงนำเสนอ(Exposition) ระหว่างห้องที่ 18-36 เป็นการเปลี่ยนบรรยากาศในช่วงแรกให้ผ่อนคลายลงมีการนำเสนอทำนองเพลงบอกและเพลงคำตักอีกครั้ง โดยที่ทำนองถูกบรรเลงซ้ำกันหลายรอบเพื่อให้ผู้ฟังสามารถจดจำทำนองหลักของเพลงทั้งสองนี้ได้ ด้วยการใช้เครื่องดนตรีที่มีสีสันทันแตกต่างกันและบันไดเสียงที่เปลี่ยนไปตามเครื่องดนตรีแต่ละกลุ่ม

ช่วงพัฒนา(Development) ระหว่างห้องที่ 37-89 มีการนำบรรยากาศของเพลงประโคมเรือพระเข้ามาใช้ในช่วงพัฒนานี้ด้วย ซึ่งในท่อนนี้จะมีการใช้เทคนิคการประพันธ์ต่างๆ ทั้งการแปรทำนอง(Variation) การขยายทำนอง(Augmentation) และย่อทำนอง(Diminution) รวมถึงการสร้างบรรยากาศของบทเพลงที่มีการใช้สีสันทันของเครื่องดนตรีและเสียงประสานที่ให้ความรู้สึกที่หลากหลาย มาใช้ในช่วงพัฒนานี้ด้วย

ในห้องที่ 46 นั้น กลุ่มทอมโบนและทรมเป็ตนำเสนอทำนองของเพลงบอกที่ผ่านการพลิกกลับทำนองให้อยู่ในบันไดเสียง Ab ไมเนอร์ โดยจะคอยรับและส่งไปหาทำนองเพลงคำตักที่ถูกบรรเลงโดยฮอว์น (ตัวอย่างที่ 2)

46

Horn in F I - III

Horn in F II - IV

Trumpet in B♭ I - II

Trombone I - II

Bass Trombone

Tuba

ตัวอย่างที่ 2 กลุ่มเครื่องลมทองเหลืองที่บรรเลงทำนองเพลงบอกที่ผ่านการพลิกกลับแล้ว (ห้องที่ 46-57)

ที่มา : ผู้วิจัย

ห้องที่ 61 กลุ่มของเครื่องสายเสียงต่ำ มีการนำเอาโครงสร้างชิ้นคู่จากทำนองเพลงบอก มาทำการพลิกกลับและย้อนกลับทำนอง เพื่อใช้ต่อยอดในการสร้างทำนองนำเสนอใหม่ขึ้น โดยนำรูปแบบของตัวเข็บ็ต 2 ชั้นที่บรรเลงต่อเนื่องกัน รวมถึงการนำเอาประโยคของเพลงประกอบเรื่องพระที่มี 3 ห้องต่อประโยคและการนำลักษณะของฟิวก์ (Fugue) มาใช้ในช่วงการพัฒนาทำนองในช่วงนี้ด้วย (ตัวอย่างที่ 3)

Violin I

Violin II

Viola

Cello

Double Bass

ตัวอย่างที่ 3 กลุ่มเครื่องสายที่บรรเลงทำนองที่ถูกพัฒนาขึ้นมาใหม่ในลักษณะฟิวก์ (ห้องที่ 61-72)

ที่มา : ผู้วิจัย

ช่วงย้อนความ(Recapitulation) ระหว่างห้องที่ 90-115 มีการกลับมาของบรรยากาศในช่วงนำ แต่มีการผสมอัตราส่วนโน้ตของเครื่องกระทบที่แตกต่างจากช่วงนำ และมีการเปลี่ยนลีลาในการนำเสนอจากเครื่องดนตรีที่แตกต่างจากช่วงนำของกระบวนที่ 1

กระบวนที่ 2 มูล โดยในกระบวน“มูล” นี้ผู้ประพันธ์ต้องการบรรยายภาพวัฒนธรรมต่าง ๆ ผ่านดนตรีชาติพันธุ์ซึ่งแม่น้ำมูลนั้นมีต้นกำเนิดจากทิวเขาสันกำแพง อำเภอบัวชุม จังหวัดนครราชสีมา ไหลผ่านจังหวัดทางตอนใต้ของภาคตะวันออกเฉียงเหนือคือ บุรีรัมย์ สุรินทร์ ร้อยเอ็ด ศรีสะเกษ จนไหลมาบรรจบกับแม่น้ำโขงที่ตำบลบ้านด่าน

อำเภอโขงเจียม จังหวัดอุบลราชธานี โดยที่เลือกนำกลุ่มชาติพันธุ์จากกลุ่มจังหวัดที่มีวัฒนธรรมอันเป็นเอกลักษณ์ เช่น “ชาวโคราช” ในจังหวัดนครราชสีมาโดยผู้ประพันธ์เลือกใช้ทำนองของ “เพลงโคราช” ในการนำเสนอ อีกหนึ่งกลุ่มชาติพันธุ์ซึ่งมีบทบาทต่อวัฒนธรรมอีสานใต้คือ “ชาวเขมร” ซึ่งกลุ่มชาติพันธุ์นี้จะอาศัยในกลุ่มจังหวัดบุรีรัมย์ สุรินทร์ และศรีสะเกษ โดยผู้ประพันธ์เลือกใช้ทำนองจากเพลง “กันตรึม”(มลูปโดง) ในการนำเสนอ อีกหนึ่งกลุ่มชาติพันธุ์ซึ่งมีวัฒนธรรมและภาษาอันเป็นเอกลักษณ์ของตนเองคือ “ชาวเยอ” ซึ่งเป็นกลุ่มชาติพันธุ์ที่อพยพมาจากประเทศลาว โดยการล่องเรือมาตามฝั่งแม่น้ำมูลและเลือกตั้งถิ่นฐานในพื้นที่ของอำเภอราชไศล จังหวัดศรีสะเกษ โดยผู้ประพันธ์เลือกใช้ทำนองจากเพลง “เซ็งสะโน” ซึ่งใช้ “สะโน” เครื่องดนตรีพื้นบ้านที่ทำจากเขาสัตว์เป็นทำนองหลัก ซึ่งจะเป็นเครื่องดนตรีแสดงเดี่ยวที่ใช้ในท่อนนี้ด้วย โดยระดับเสียงของสะโนนั้นจะมีระดับเสียงทั้งสิ้น 3 เสียง ได้แก่ C , D , E เล่นวนเป็นทำนองสั้นๆสลับกันไปเป็นชุดประมาณ 2-3 รูปแบบ และชาติพันธุ์สุดท้ายซึ่งถือเป็นกลุ่มชาติพันธุ์หลักของภาคตะวันออกเฉียงเหนือคือ “ชาวลาว” ที่อยู่ในพื้นที่จังหวัดร้อยเอ็ดและอุบลราชธานี โดยผู้ประพันธ์เลือกใช้ทำนองจาก “ลายเต้ย” ในการนำเสนอกลุ่มชาติพันธุ์นี้

สังคีตลักษณะในกระบวนที่ 2 นี้คือสังคีตลักษณะแบบโค้ง (Arch Form) ในอัตราจังหวะที่ช้าปานกลาง (Andante) และค่อยเร่งความเร็วขึ้นจนถึงระดับเร็ว (Allegro) หลังจากนั้นจึงค่อยๆ ช้าลงจนกลับมาอยู่ที่จังหวะที่ช้าปานกลาง ประกอบไปด้วย

ช่วงนำ (Introduction) ระหว่างห้องที่ 1-10 เป็นการเกริ่นนำที่เลียนแบบลักษณะของเสียงแคนในโหมด ดอเรียน (Dorian Mode) ด้วยเครื่องดนตรีประเภทเครื่องลมไม้ โดยทำนองหลักอยู่ที่โอโบทั้ง 2 แนวที่จะคอยบรรเลงตอบโต้ทำนองในโหมด D ดอเรียน และใช้คลาริเน็ตและบาสซูนเป็นลูกคู่แคน (ตัวอย่างที่ 4)



ตัวอย่างที่ 4 ช่วงนำของกระบวนที่ 2 (ห้องที่ 1-4)

ที่มา : ผู้วิจัย

ช่วงนำเสนอทำนองหลักที่ 1 (Theme 1) ระหว่างห้องที่ 11-39 ทำนองเพลงโคราชถูกนำเสนอด้วยฟลูต จากนั้นวัตถุดิบนี้จะถูกพัฒนาเกิดเป็นทำนองใหม่อีก 2 ทำนองที่จะถูกบรรเลงโดยกลุ่มเครื่องลมไม้และกลุ่มเครื่องลมทองเหลือง

ช่วงนำเสนอทำนองหลักที่ 2 (Theme 2) ระหว่างห้องที่ 40-59 โดยในห้องที่ 40 มีการเปลี่ยนความเร็วอย่างฉับพลันในอัตราความเร็วอยู่ที่ตัวกำกับ 108 เป็นช่วงนำเข้าสู่การนำเสนอทำนองหลักที่ 2 ในบันไดเสียง F ไมเนอร์ โดยจะเริ่มนำเสนอทำนองของเพลง “มลูปโดง” ซึ่งเป็นเพลงกันตรึมโบราณ ในห้องที่ 44-47 ด้วยโอโบ บาสซูน และไซโลโฟน ในการนำเสนอทำนอง และมีกลุ่มเครื่องลมทองเหลืองทำหน้าที่ เป็นองค์ประกอบ (ตัวอย่างที่ 5)

44

Piccolo

Flute I-II

Oboe I-II

Clarinet in Bb I-II

Bassoon I-II

Trombone I-II

Bass Trombone

Tuba

Timpani

Mallets I

Mallets II

ตัวอย่างที่ 5 ทำนองเพลงกันตรึม (มลุบโดง) ถูกบรรเลงโดยโอโบ บาสซูน ไซโลโฟน และองค์ประกอบในช่วงนำเสนองานหลักที่ 2 (ห้องที่ 44-47)
ที่มา : ผู้วิจัย

หลังจากทำนองเพลงกันตรึม(มลุบโดง) นำเสนอในห้องที่ 44-47 แล้ว จะมีการนำทำนองเดิมมาพัฒนาที่ใช้ทั้งส่วนของโน้ตและทำนองมาพัฒนา โดยการเปลี่ยนเป็นบันไดเสียงเป็น F เมเจอร์ ในระหว่างห้องที่ 48-51 ด้วยกลุ่มเครื่องดนตรีเดิมที่ผ่านมา และบันไดเสียง E เมเจอร์ ในระหว่างห้องที่ 52-55 ด้วยกลุ่มเครื่องสาย ก่อนที่จะเข้าสู่ท่อนเชื่อมเพื่อนำเข้าสู่การนำเสนอทำนองหลักที่ 3 ในช่วงถัดไป

ช่วงนำเสนองานหลักที่ 3 (Theme 3) ระหว่างห้องที่ 60-80 เป็นช่วงการนำเสนอเครื่องดนตรีหลักของกระบวนนี้ คือสะโน โดยที่ช่วงที่บรรเลงทำนองหลักนั้น มีการเปลี่ยนความเร็วอย่างฉับพลันซึ่งเป็นช่วงนำเข้าสู่การนำเสนอทำนองหลักที่ 3 ในบันไดเสียง A ไมเนอร์ โดยจะนำเสนอทำนองจากสะโน ซึ่งเป็นเครื่องดนตรีพื้นบ้านในกระบวนที่ 2 ในระหว่างห้องที่ 60-73 โดยมีกลุ่มเครื่องสายจะบรรเลงประกอบโดยใช้เทคนิคการใช้ไม้สี (col legno) ผสมกับกลองทิมปานี โดยมีการบรรเลงโต้ตอบกับกลุ่มเครื่องกระทบและเครื่องสายที่ใช้เทคนิคการดีด(pizzicato) (ตัวอย่างที่ 6)

60

Timpani

Mallets I

Mallets II

Percussion I

Percussion II

Snare

Violin I

Violin II

Viola

Cello

Double Bass

ตัวอย่างที่ 6 ทำนองเพลงเซ็งสะโน และองค์ประกอบในช่วงนำเสนองานหลักที่ 3 (ห้องที่ 60-67)
ที่มา : ผู้วิจัย

ช่วงนำเสนอทำนองหลักที่ 4 (Theme 4) ระหว่างห้องที่ 81-111 โดยในห้องที่ 81 มีการเปลี่ยนอัตราความเร็วอยู่ที่ตัวกำกับ 108 เป็นช่วงนำเข้าสู่การนำเสนอทำนองหลักที่ 4 ในบันไดเสียง B ไมเนอร์ โดยจะเริ่มนำเสนอลักษณะอัตราส่วนโน้ตของ“ลายเต้ย” ในห้องที่ 81-84 ด้วยกลุ่มเครื่องสายเพื่อเป็นช่วงนำเข้าสู่ทำนองหลักในห้องที่ 85-93 ด้วยการโยนทำนองไปยังกลุ่มเครื่องดนตรีต่างๆ เช่น เครื่องสาย เครื่องลมไม้ และเครื่องลมทองเหลืองในการนำเสนอทำนอง จากนั้นในห้องที่ 94 มีการเปลี่ยนอัตราจังหวะเป็น 7/8 (2+2+3) โดยที่นำเอาทำนองหลักที่ 4 มาแยกองค์ประกอบในการบรรเลงตอบโต้กันระหว่างกลุ่มเครื่องสายเสียงสูงและกลุ่มเครื่องสายเสียงต่ำ ในขณะเดียวกันยังมีกลุ่มเครื่องลมและเครื่องกระทบที่คอยสร้างสีสันให้กับจังหวะเน้นในช่วงนี้ และเป็นการค่อยๆ ดึงอารมณ์ของเพลงจนไปสู่จุดสูงสุดของกระบวนที่ 2 ในห้องที่ 104 ซึ่งทำนองหลักที่ 4 (ลายเต้ย) จะถูกนำเสนออีกครั้งโดยทั้งวงออร์เคสตราในอัตราจังหวะ 7/8 (ตัวอย่างที่ 7)



ตัวอย่างที่ 7 ทำนองลายเต้ยในอัตราจังหวะ 7/8 และองค์ประกอบของกลุ่มเครื่องสาย
ในช่วงพัฒนาทำนองหลัก ที่ 4 (ห้องที่ 104-111)
ที่มา : ผู้วิจัย

ช่วงย้อนความ(Recapitulation) เป็นการย้อนทำนองกลับตามรูปแบบของสังคีตลักษณ์แบบโค้ง โดยในห้องที่ 118-123 เป็นช่วงย้อนกลับทำนองหลักที่ 3 ห้องที่ 124-127 เป็นช่วงย้อนกลับทำนองหลักที่ 2 ห้องที่ 128-131 เป็นช่วงย้อนกลับทำนองหลักที่ 1 และห้องที่ 132-140 เป็นช่วงหางเพลง

กระบวนที่ 3 แม่ปิง ในกระบวนที่ 3 นี้จะบรรยายถึงแม่น้ำปิงซึ่งมีต้นกำเนิดจากเทือกเขาตอยหลวงเชียงดาว จังหวัดเชียงใหม่ ไหลผ่านจังหวัดลำพูน ตากและกำแพงเพชร ก่อนที่จะไหลรวมลงสู่แม่น้ำเจ้าพระยาที่ปากน้ำโพ จังหวัดนครสวรรค์ โดยในท่อนนี้ผู้วิจัยต้องการที่จะสร้างบรรยากาศของป่าที่มีลำธารเล็ก ๆ ที่ค่อยๆ ไหลรวมกันเป็นแม่น้ำที่ผ่านชุมชนริมสายน้ำที่มีวัฒนธรรมที่แตกต่างกันด้วยการใช้เครื่องดนตรีพื้นบ้านล้านนาคือ “ซึง” นำเสนอทำนองเพลง “ฤๅษีหลงถ้ำ” เป็นตัวแทนของสายน้ำปิงตลอดสาย โดยในการตั้งเสียงซึงนั้นจะต้องทำการปรับเสียงขึ้นจากการตั้งเสียงปกติ 1 ครึ่งเสียง (Semitone) ทั้งสองสายเพื่อบรรเลงร่วมกับวงออร์เคสตรา (สายคู่บนระดับเสียง A สายคู่ล่างระดับเสียง E) และจะมีองค์ประกอบและทำนองอื่นค่อยๆ เข้ามารวมกัน เช่น ลักษณะจังหวะ (Rhythm) ของการแข่งขัน “กลองหลวง” ที่นิยมแข่งขันกัน ในจังหวัดลำพูนและเชียงใหม่ บทเพลง “ไถ่ล้วย” ซึ่งเป็นบทเพลงพื้นบ้านของชาวปกาเกอะญอ อำเภอกำแพงเพชร จังหวัดตาก

สังคีตลักษณ์ในกระบวนที่ 3 นี้ ใช้สังคีตลักษณ์แบบอิสระ(Fantasia/Free Form) ในอัตราจังหวะที่ค่อนข้างช้า(Andante) และค่อย ๆ เพิ่มความเร็วไปจนถึงระดับปานกลาง (Moderato) ประกอบไปด้วย

ช่วงนำ(Introduction) ระหว่างห้องที่ 1-13 เป็นการนำนองหลักจากเพลงฤๅษีหลงถ้ำมาทำการแยกวัตถุดิบ เพื่อแจกแจงให้แต่ละกลุ่มเครื่องดนตรีบรรเลงไปตามโหมดต่างๆในศูนย์กลางเสียง Ab มีกลุ่มเครื่องสายคอยบรรเลงเป็นพื้นผิวเบา ๆ โดยใช้เทคนิคการร้าวโน้ต(Tremolo) ในการสร้างบรรยากาศในช่วงนำของกระบวนที่ 3 นี้

ช่วงนำเสนอทำนองหลักที่ 1 ช่วงแรก(Theme 1) ระหว่างห้องที่ 14-30 มีการใช้รูปแบบเดียวกันกับช่วงนำ แต่มีการเปลี่ยนศูนย์กลางเสียงให้มีการใช้ทางเดินคอร์ด(Chord Progression) ที่เป็นคู่เสียงไตรทोनและมีการผสม โหมดอื่น ๆ เข้าไปในช่วงนำเสนอทำนองนี้ด้วย โดยในห้องที่ 12 จังหวะที่ 4 ในแนวเครื่องดนตรีไวโอลิน มีการกลับมาของทำนองหลักที่ 1 หลังจากนั้นจึงถูกโยนทำนองไปให้ยังกลุ่มเครื่องอื่นๆ เช่น ไวโอลิน 2 ในห้องที่ 14 ไวโอลิน 1 ในห้องที่ 15 และเชลโลในห้องที่ 18 เป็นต้น โดยมีการเปลี่ยนบันไดเสียงในทุกประโยคที่เปลี่ยน เครื่องดนตรีบรรเลงทำนอง (ตัวอย่างที่ 8)

The image shows a musical score for five instruments: Violin I, Violin II, Viola, Cello, and Double Bass. The score covers measures 12 to 21. The key signature has one flat (Bb). The time signature is 4/4. The score includes dynamics such as *mp* (mezzo-piano) and *p* (piano). There are also markings for *Unis.* (unison) and *Div.* (divisi). The Double Bass part includes an *arco* marking. The score shows a transition from a tremolo introduction to a main theme.

ตัวอย่างที่ 8 ช่วงนำเสนอทำนองหลักที่ 1 ด้วยกลุ่มเครื่องสาย (ห้องที่ 12-21)

ที่มา : ผู้วิจัย

หลังจากนั้นจะมีการนำเสนอทำนองหลักที่ 1 ในช่วงหลัง ระหว่างห้องที่ 31-39 โดยใช้ทางเดินคอร์ดเดิม (จากห้องที่ 14-30) แต่มีการเปลี่ยนองค์ประกอบโดยรวมอื่นๆและเผยแพร่ทำนองหลักเพิ่มเติม เพื่อเพิ่มพื้นผิวของบทเพลงให้มากยิ่งขึ้น ก่อนที่จะเข้าสู่ท่อนเชื่อมเพื่อนำเข้าสู่ช่วงนำเสนอทำนองถัดไป

ช่วงนำเสนอทำนองหลักที่ 2 (Theme 2) ระหว่างห้องที่ 31-39 มีการผสมระหว่าง 2 องค์ประกอบ ระหว่างการบรรเลงทำนองฤๅษีหลงถ้ำในท่อนที่สองโดยซึ่ง ซึ่งเป็นเครื่องดนตรีเดี่ยวในกระบวนที่ 3 นี้ ผสมกับบรรยากาศการแข่งขันกลองหลวงตบได้ระหว่างกันที่จะใช้กลองฟลอร์ทอม (Floor Tom) 2 ตัว ซึ่งจะถูกตั้งไว้บริเวณริม 2 ฝั่งของเวทีแสดง ให้ความรู้สึกของการตบได้ในการแข่งขัน

ในห้องที่ 30 มีการนำเสนอทำนองหลักที่ 2 (Theme 2) ในบันไดเสียง D เมเจอร์ โดยจะใช้ซึ่งในการนำเสนอทำนองของเพลงฤๅษีหลงถ้ำท่อนที่ 2 ต่อเนื่องตลอดช่วงนี้ โดยมีกลุ่มของทอมโบนและเบสทอมโบน คอยเป็นอัตราจังหวะประกอบหลักในช่วงตั้งแต่ห้องที่ 31-38 นี้ ในขณะที่เดียวกันก็มีการยกเอาบรรยากาศของการแข่งขันกลองหลวงตบมาใช้ในบทเพลงช่วงนี้ด้วย โดยจะถูกบรรเลงโดยกลองฟลอร์ทอม 2 ใบ ซึ่งถูกตั้งไว้คนละฝั่ง ของเวทีตีประชันกันไปมา (เริ่มในห้องที่ 31) โดยค่อยๆเพิ่มความถี่ของโน้ตให้ค่อยๆลดลงไปเรื่อย ๆ ในขณะที่ความเร็ว ของบทเพลงก็ค่อย ๆ เพิ่มขึ้นไปด้วยเช่นเดียวกัน (ตัวอย่างที่ 9)

ตัวอย่างที่ 9 ช่วงนำเสนอทำนองหลักที่ 2 บรรยายการแข่งขันกลองหลวง (ห้องที่ 30-37)

ที่มา : ผู้วิจัย

ช่วงที่นำเสนอทำนองหลักที่ 3 (Theme 3) ระหว่างห้องที่ 40-59 มีการนำเสนอทำนองจากเพลงโถ้วลุย ในบันไดเสียง Dd เมเจอร์ที่บรรเลงด้วยกลุ่มฮอร์นทั้งหมด ในขณะเดียวกันมีการนำทำนองจากเพลงโถ้วลุย บรรเลงทำนองโดยโอโบกับคลาริเน็ต ซึ่งได้นำทำนองหลักที่ 3 นี้ มาทำการย่ออัตราส่วนโน้ตให้เล่นไปพร้อมๆกันกับ ทำนองหลัก ในขณะที่ยังมีการกลับมาของอัตราส่วนโน้ตหลักจากทำนองหลักที่ 1 และ 2 ซึ่ง ถูกบรรเลงโดยบาซซูนในห้องที่ 41 ห้องที่ 44 มีการนำเสนอทำนองหลักที่ 3 ต่อไป ซึ่งถูกบรรเลงโดยฮอร์น ในขณะเดียวกันด้วยทำนองนี้เองถูกนำมาขยายทำนองและบรรเลงโดยกลุ่มของฟลูตและโอโบด้วยเช่นเดียวกัน (ตัวอย่างที่ 10)

ตัวอย่างที่ 10 การนำเสนอและพัฒนาทำนองหลักที่ 3 เพลง “โถ้วลุย” (ห้องที่ 40-46)

ที่มา : ผู้วิจัย

กระบวนที่ 4 เจ้าพระยา โดยในกระบวน “เจ้าพระยา” นี้จะถูกบรรเลงต่อกันจากกระบวน “แม่ปิง” ที่ผ่าน มาเพื่อเป็นการสื่อความหมายของสายน้ำที่ไหลมาบรรจบกันของแม่น้ำทั้ง 2 สายนี้ โดยจะไหลมาบรรจบกันที่ปากน้ำโพ จังหวัดนครสวรรค์ จนเป็นแม่น้ำเจ้าพระยาที่ไหลจากจังหวัดนครสวรรค์ ไปสู่จังหวัดอุทัยธานี ชัยนาท สิงห์บุรี อ่างทอง พระนครศรีอยุธยา ปทุมธานี นนทบุรี กรุงเทพมหานคร และไหลลงบริเวณอ่าวไทยที่จังหวัดสมุทรปราการ ในท่อน

“เจ้าพระยา” นี้ผู้ประพันธ์พยายามที่จะรวบกลุ่มวัฒนธรรมให้เป็นกลุ่มจังหวัด เพื่อให้ง่ายต่อการประพันธ์และวิเคราะห์ โดยที่กลุ่มจังหวัดแรกคือ นครสวรรค์ อุทัยธานีและชัยนาท โดยกลุ่มจังหวัดนี้จะมีกลุ่มชาวจีนที่มาอาศัยอยู่บริเวณริมแม่น้ำจึงเกิดเป็นกลุ่มของวัฒนธรรมจีนขึ้นมา โดยผู้ประพันธ์ได้เลือกบทเพลง “โล้วเฮียงจั้ง” ซึ่งเป็นบทเพลงที่ใช้ประกอบพิธีกรรมต่างๆของชาวจีน มาเป็นองค์ประกอบการนำเสนอทำนองหลักและบรรยากาศของกลุ่มแรก จากนั้นจะเป็นกลุ่มจังหวัดที่สองคือ สิงห์บุรี อ่างทองและพระนครศรีอยุธยา ซึ่งในกลุ่มจังหวัดที่สองนี้ ผู้ประพันธ์เลือกใช้บทเพลงที่บ่งบอกถึงวิถีชีวิตและวัฒนธรรมของคนไทยท้องถิ่นริมฝั่งแม่น้ำ โดยใช้ “เพลงเรือ” “เพลงพวงมาลัย” และ “เพลงเกี่ยวข้าว” มาเป็นองค์ประกอบหลังในกลุ่มที่สอง และกลุ่มจังหวัดที่สาม คือ ปทุมธานี นนทบุรี กรุงเทพมหานคร และสมุทรปราการ ผู้ประพันธ์มองว่าในกลุ่มจังหวัดนี้มีกรุงเทพมหานคร เป็นจุดศูนย์กลางของความเจริญทางวัฒนธรรม จึงอยากใช้ดนตรีในพระราชพิธีเพื่อสื่อถึงความเป็นเมืองหลวงของไทย โดยจะนำทั้งลักษณะของ “การประโคมเข้ารอบ” ที่เปรียบเสมือนสัญญาณที่บ่งบอกการถึงช่วงเวลาที่สำคัญ และการใช้ดนตรีจาก “วงปี่ชวา กลองชนะ” ซึ่งจะใช้ในการประโคมในกระบวน พุทธยาดราทางสถลมารค และเป็นการปรากฏของเครื่องดนตรีเดี่ยวในครั้งแรกในตอนนี้คือ “ปี่ชวา” โดยจะบรรเลงประกอบ ในส่วนที่สามนี้ด้วย

สังคีตลักษณ์ในกระบวนที่ 4 นี้ คือสังคีตลักษณ์แบบสามตอน (Ternary) ในอัตราจังหวะที่ช้า (Adagio) และค่อยเร่งความเร็วขึ้นจนถึงระดับเร็ว (Allegro) จากนั้นในช่วงกลางของกระบวนมีการเปลี่ยนอัตราจังหวะให้ช้า (Adagio) ก่อนที่จะในช่วงหางเพลง(Coda) จะมีการเปลี่ยนอัตราจังหวะให้เร็ว (Allegro) ในทันทีเพื่อทำการสรุปจบ ในกระบวนที่ 4 นี้ โดยประกอบไปด้วย

ช่วงนำ(Introduction) ระหว่างห้องที่ 1-9 ในอัตราความเร็วอยู่ที่ตัวกำกับ 50 อยู่ในอัตราจังหวะ 4/4 ซึ่งจะถูกรับรองในลักษณะอัตราจังหวะแบบแบ่งครึ่ง (Cut Time) จากช่วงท้ายของกระบวนที่สามที่มีอัตราความเร็วอยู่ที่ตัวกำกับเท่ากับ 100 โดยในช่วงนำของกระบวนที่ 4 นี้จะถูกบรรเลงต่อกันจากกระบวนที่ 3 โดยที่ยังคงมีวัตถุติดจากกระบวนที่ 3 (ทำนองเพลงโล้วลู่) มาแนะนำเสนอในช่วงนำของกระบวนที่ 3 บรรเลงโดยกลุ่ม เครื่องลมทองเหลือง ที่ยังมีการเล่นและรับส่งทำนองไปยังกลุ่มเครื่องดนตรีต่างๆ ในบันไดเสียง F ไมเนอร์

ช่วงนำเสนอทำนองหลักที่ 1 (Theme 1) ระหว่างห้องที่ 10-29 ทำนองเพลง โล้วเฮียงจั้ง ถูกบรรเลงโดย ฮาร์ปโนโมด D ดอร์เรียน โดยมีกลุ่มเครื่องสายเล่นประกอบในลักษณะคล้ายกับวงสตริงควอเต็ต ในลักษณะแบบพิวก์ (ตัวอย่างที่ 11)

ตัวอย่างที่ 11 การนำเสนอทำนองหลักที่ 1 (เพลงโล้วเฮียงจั้ง) (ห้องที่ 10-17)

ที่มา : ผู้วิจัย

หลังจากนั้นได้มีการนำเลือกนำวัตถุดิบช่วงหนึ่งของทำนองมาพัฒนาให้เกิดทำนองหลักใหม่ขึ้น ซึ่งจะถูกรวบรวมโดยกลุ่มเครื่องลมทองเหลือง

ช่วงนำเสนอทำนองหลักที่ 2 (Theme 2) ระหว่างห้องที่ 30-64 มีการนำเสนอทำนองจากเพลงไทยพื้นบ้าน 3 บทเพลง ได้แก่ เพลงเรือ เพลงเกี่ยวข้าว และเพลงพวงมาลัย โดยในช่วงนี้ทำนองทั้งสามจะถูกนำเสนอต่อกันโดยกลุ่มเครื่องลมไม้ โดยห้องที่ 30-33 มีการนำเสนอเพลงเรือที่จะมีทำนองลูกคู่ชายหญิงโดยใช้ฟลูตและ บาสซูนในบันไดเสียง A ไมเนอร์ เพลงพวงมาลัย ในบันไดเสียง E เมเจอร์จากโอโบในห้องที่ 31 ในจังหวะที่สี่ และยังมีการลดอัตราส่วนโน้ต (Diminution) ในบันไดเสียง C ชาร์ปเมเจอร์มายังบาสซูนในห้องที่ 32 และ บันไดเสียง A เมเจอร์มายังฟลูตในห้องที่ 32 จังหวะที่สาม และเพลงเกี่ยวข้าวด้วยคลาริเน็ตในโหมด E ดอร์เรียน ในห้องที่ 32 จังหวะที่ 4 (ตัวอย่างที่ 12)

ตัวอย่างที่ 12 การนำเสนอกลุ่มทำนองหลักที่ 2 (Theme B) โดยกลุ่มเครื่องลมไม้ (ห้องที่ 30-33)

ที่มา : ผู้วิจัย

ช่วงนำเสนอทำนองหลักที่ 3 (Theme 3) ระหว่างห้องที่ 65-100 มีการนำเสนอทำนองจากการประโคมเข้ารอบ โดยใช้ทริมเบตในลักษณะการเป่าจากนอกเวที (Off Stage) โดยมีทิมปานี ฮาร์ป และกลุ่มเครื่องสายที่ใช้เทคนิคการรวิโน้ต (Tremolo) คอยบรรเลงเป็นองค์ประกอบภายในวงเบา ๆ ในศูนย์กลางเสียง E ให้ความรู้สึกเหมือนเสียงที่ลอยมาจากที่ไกล ๆ จากนั้นมีการนำเสนอทำนองเพลงสระระหม่าไทยโดยใช้ปี่ชวาในการบรรเลง มีการสร้างบรรยากาศที่ค่อย ๆ ไล่ระดับพื้นผิวของบทเพลงให้เพิ่มขึ้นโดยใช้การผสมของกลุ่มเครื่องดนตรีที่ทำให้เกิดสีสันที่แตกต่างกัน ในศูนย์กลางเสียง Bb ก่อนเข้าที่จะเข้าท่อนเชื่อมเพื่อนำเข้าสู่ช่วงหางเพลง

ห้องที่ 84 มีการนำเสนอกลุ่มทำนองหลักที่ 3 (เพลงสระระหม่าไทย) ในศูนย์กลางเสียง Bb โดยใช้ปี่ชวาซึ่งเป็นเครื่องดนตรีพื้นบ้านในกระบวนที่ 4 นี้ (ซึ่งโดยปกติแล้วปี่ชวาทั่วไปนั้นจะอยู่ในบันไดเสียง Bb อยู่แล้ว) โดยมีการใช้เสียงของไตรแองเกิล ที่เล่นส่วนโน้ตตัวเซบ็ต 1 ชั้น แทนเสียงของฉิ่งที่ผู้เป่าปี่ชวาต้องใช้ฟิงเจอร์ ในขณะเดียวกัน ก็มีการใช้คลาริเน็ตและบาสซูนในการลากเสียงประสานในช่วงเสียงต่ำ นอกจากนั้นยังมีการบรรเลง กล็อกเคนสปีล ที่บรรเลงในลักษณะโน้ตสามพยางค์ในศูนย์กลางเสียง Bb (ตัวอย่างที่ 13)

84

Clarinet in B $\flat$ I - II

Bassoon I - II

Timpani

Mallets I

Mallets II

Percussion I

Percussion II

Pi Java

Violin I

Violin II

Triangle

p

pp

f

mp

ppp

pp

ppp

ตัวอย่างที่ 13 การนำเสนอกลุ่มทำนองหลักที่ 3 (Theme C) สะระหม่าไทย (ห้องที่ 84-90)
ที่มา : ผู้วิจัย

ช่วงหางเพลง(Coda) ระหว่างห้องที่ 101-125 จะมีการรวบรวมเอาลักษณะสำคัญของกลุ่มทำนองหลัก ทั้งสามช่วง นำมาใช้ในช่วงหางเพลงนี้ โดยมีการใช้ศูนย์กลางเสียงที่เป็นคู่ไตรทอนเช่นเดียวกับช่วงนำเสนอทำนองหลักที่ 3 (คือ E และ B $\flat$) และในช่วงท้ายของช่วงหางเพลงนี้ มีการเปลี่ยนความเร็วในลักษณะการแบ่งครึ่งจากเดิมคืออัตราความเร็วอยู่ที่ตัวกำกับ 50 กลายเป็นอัตราความเร็วตัวกำกับ 100 ทันที เพื่อเป็นบทสรุปจบบทเพลงทั้ง 4 กระบวนนี้อย่างสง่างาม โอ้อ่า และยิ่งใหญ่

ผลสรุปการดำเนินการวิจัย / อภิปรายผล

บทประพันธ์ “สารธารแห่งชีวิต” สำหรับวงออร์เคสตรา เป็นบทประพันธ์ประเภทดนตรีพรรณนา ที่ประพันธ์ขึ้นสำหรับวงออร์เคสตราขนาดใหญ่ โดยการนำดนตรีพื้นบ้านและการละเล่นของแต่ละภูมิภาค ผ่านการเชื่อมโยงวัฒนธรรมลุ่มแม่น้ำโดยใช้แม่น้ำสำคัญของแต่ละภูมิภาคในการนำเสนอบทประพันธ์ ประกอบไปด้วย ภาคใต้แม่น้ำตาปี ภาคตะวันออกเฉียงเหนือแม่น้ำมูล ภาคเหนือแม่น้ำปิง และภาคกลางแม่น้ำเจ้าพระยาแบ่งออกเป็น 4 กระบวน โดยใช้ชื่อตามแม่น้ำแต่ละสาย โดยที่ในแต่ละกระบวนผู้ประพันธ์ได้ทำการศึกษาวัฒนธรรมและดนตรีพื้นบ้านลุ่มแม่น้ำทั้งสี่เพื่อใช้เป็นวัตถุดิบในการนำเสนอบทประพันธ์ ผ่านการใช้เทคนิคการประพันธ์ในรูปแบบดนตรีตะวันตกต่าง ๆ ที่นำเสนอสีสนของวงออร์เคสตราผสมกับเครื่องดนตรีพื้นบ้านของแต่ละภูมิภาคในบรรยากาศที่แตกต่างกันของบทเพลงในแต่ละกระบวน แต่ยังคงลักษณะสำคัญของดนตรีพื้นบ้านแต่ละภาคไว้อย่างสมบูรณ์

การเผยแพร่

เนื่องจากสถานการณ์การแพร่ระบาดของโรคติดต่อเชื้อไวรัสโคโรนา(COVID-19) ในปัจจุบัน จึงทำให้มีความจำเป็นต้องปรับเปลี่ยนการแสดงผลงานในหอแสดงดนตรีให้เป็นการเผยแพร่ในรูปแบบออนไลน์ โดยผู้ประพันธ์ได้จัดทำไฟล์โน้ตฉบับสมบูรณ์ (Full Score) ของบทประพันธ์ “สายธารแห่งชีวิต” สำหรับวงออร์เคสตรา พร้อมอธิบายโดยละเอียด และทำการอัปโหลดไฟล์เสียง (wav) ของทั้งบทเพลงลงในกูเกิลไดรฟ์ (Google Drive)



โน้ต Full Score พร้อม
อธิบายโดยละเอียด



ไฟล์เสียงบทประพันธ์

บรรณานุกรม

Dhamabutra, Narongrit. *Contextual and Analysis Study of Narongrit Dhamabutra's Compositions*
Vol. 1. Bangkok: Chulalongkorn University Press, 2008.

ณรงค์ฤทธิ์ ธรรมบุตร. *อรรถาธิบายและวิเคราะห์บทเพลงที่ประพันธ์โดย ณรงค์ฤทธิ์ ธรรมบุตร* Vol. 1.
กรุงเทพมหานคร : สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2552

Dhamabutra, Narongrit. *Contemporary music composition*. Bangkok: Chulalongkorn University
Press, 2008.

ณรงค์ฤทธิ์ ธรรมบุตร. *การประพันธ์เพลงร่วมสมัย*. กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2551.

Heng-aroonprasarn, hannarong. "Study community culture Mae Ok Hu Village. Aksornsilpa Music and
Arts Camp, 2017." accessed September, 14, 2022. [http://www.pgvm.ac.th/aksornsilpa/
activities_21.html](http://www.pgvm.ac.th/aksornsilpa/activities_21.html).

ชาญณรงค์ เสงอรุณประสาร. "ศึกษาวัฒนธรรมชุมชน หมู่บ้านแม่ออกฮู. คำยอักษร – ศิลป์ เพื่อน้อง, 2560." บันทึก
ข้อมูลเมื่อ 14 กันยายน 2565. http://www.pgvm.ac.th/aksornsilpa/activities_21.html.

Phocharoen, Nutch. *Music Theory*. 9th ed. Bangkok: KateCarat Press, 2010.

ณัชชา พันธุ์เจริญ. *ทฤษฎีดนตรี*. พิมพ์ครั้งที่ 9. กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์เกศกะรัต, 2553.

Phocharoen, Nutch. *Music Dictionary*. 5th ed. Bangkok: KateCarat Press, 2021.

ณัชชา พันธุ์เจริญ. *พจนานุกรมศัพท์ดุริยางคศิลป์*. พิมพ์ครั้งที่ 5. กรุงเทพฯ : เกศกะรัต, 2564.

Phocharoen, Nutch. *Form and Analysis*. 7th ed. Bangkok: KateCarat Press, 2020.

ณัชชา พันธุ์เจริญ. *สังคีตลักษณ์และการวิเคราะห์*. พิมพ์ครั้งที่ 7. กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย,
2563.

Sangngern, Phuwanart. "Korat song about traditions and beliefs." accessed August 7, 2022. [https://
orll.cc/q0mcT](https://orll.cc/q0mcT).

ภูวนารถ สังข์เงิน. "เพลงโคราช ว่าด้วยจารีตและคติความเชื่อ." บันทึกข้อมูลเมื่อ 7 สิงหาคม 2565. [https://orll.
cc/q0mcT](https://orll.cc/q0mcT).

Sinthawanon, Kamthon. Thai Youth Encyclopedia Project Foundation. "Types of Folk Songs."
accessed September 5, 2022 <https://saranukromthai.or.th/sub/book/book.php?>

book=34&chap=2&page=t34-2-infodetail04.html.

กำธน สินธวานนท์. มุลินีโครงการสารานุกรมไทยสำหรับเยาวชน. “ประเภทของเพลงพื้นบ้าน.” บันทึกข้อมูลเมื่อ 5 กันยายน 2522. <https://saranukromthai.or.th/sub/book/book.php?book=34&chap=2&page=t34-2-infodetail04.html>.

Sukawattana, Kaisang. *Music Appreciation: Instruments of the Orchestra*. 5th ed. Bangkok: Thai - Wattana Press, 1992.

ไขแสง สุขะวัฒนะ. *สังคีตนิยม ว่าด้วย เครื่องดนตรีของวงดุริยางค์*. พิมพ์ครั้งที่ 5. กรุงเทพมหานคร: สำนักพิมพ์ไทยวัฒนาพานิช, 2535.

Suttachitt, Narutt. *Western Classical Music Appreciation*. Bangkok: Chulalongkorn University Press, 2013.

ณรุทธ์ สุทธจิตต์. *สังคีตนิยม : ความซาบซึ้งในดนตรีตะวันตก*. กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2557.

Thuannoi, Kitima. “A Study of Southern Folk Songs: Somjai Sri-uthong’s Pleng Bog Troupe in Clong noi Sub-district, Pakpanang District, Nakorn Si Thammarat Province.” *Narkbhutparitat Journal Nakhon Si Thammarat Rajabhat University* 14, no.2 (May – August 2022): 130-137.

กิติมา ทวนน้อย. การศึกษาเพลงพื้นบ้านภาคใต้ : เพลงบอกคณะสมใจ ศรีอุทอง ตำบลคลองน้อย อำเภอปากพนัง จังหวัดนครศรีธรรมราช.” *นาคบุตรปริทรรศน์ มหาวิทยาลัยราชภัฏนครศรีธรรมราช* ปีที่ 14, ฉบับที่ 2 (พฤษภาคม – สิงหาคม 2565): 130-1

ลีลาการเคล้าซอฮู้ในการละเล่นเพลงขอทาน SAW-U HARMONIC STYLE IN MINSTREL PERFORMANCE

ประชากร ศรีสาคร* PRACHAKON SRISAKON*

บทคัดย่อ

บทความวิจัยเรื่องนี้เป็นส่วนหนึ่งของการวิจัยเรื่ององค์ความรู้ภูมิปัญญาเพลงขอทาน อ.สวรรณโลก จ.สุโขทัย ของครูประทีป สุขโสภา (ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง เพลงพื้นบ้าน พุทธศักราช 2563) รูปแบบการละเล่นเพลงขอทานของครูประทีป สุขโสภา ประกอบด้วย 6 องค์ คือ ร้องบทไหว้ครู ร้องสดุดีในหลวง ร้องทักทาย ร้องดำเนินเรื่อง ร้องเล่านิทาน และร้องลา จากการละเล่นเพลงขอทานนี้ ผู้วิจัยมีวัตถุประสงค์เพื่อนำเสนอหลักการเคล้าซอฮู้ให้ได้ลีลาที่มีความกลมกลืนกับผู้ขับร้อง โดยใช้ระเบียบวิธีวิจัยเชิงคุณภาพจากการสังเกตอย่างมีส่วนร่วม การสัมภาษณ์ และการค้นคว้าเอกสารทางวิชาการ

การบรรเลงเคล้าจะเคล้าทำนองเพลงขอทานในการร้องทักทายและการร้องดำเนินเรื่อง มีรูปแบบการเคล้า A/ B/ C และการเคล้าทำนองแอ่วเคล้าซอในการร้องลา มีรูปแบบการเคล้า A/ B /A ส่วนกลอนลีลาในการเคล้าเกิดจากการนำเสียงในกลุ่มเสียงหลัก 5 เสียงมาร้อยเรียงเป็นทำนอง โดยให้ยึดหลักแห่งความกลมกลืนเป็นสำคัญ

จากการศึกษาพบว่า ประเด็นที่ 1 การเคล้าซอฮู้ทำนองเพลงขอทาน แบ่งออกเป็น 3 ส่วน 1) ทำนองส่วนหัว เป็นทำนองเอื้อนอย่างทางร้อง และใช้เป็นทำนองขึ้นเพลง 2) ทำนองส่วนต้นสด เป็นทำนองเคล้าอิสระที่ต้องใช้ปฏิภาณไหวพริบ โดยยึดลูกตกเสียงโดสูง (ด) ในตำแหน่งคำสุดท้ายของบาท 3) ทำนองส่วนท้าย เป็นทำนองเอื้อนอย่างทางร้อง เมื่อลงจบให้ทอดแนวลงอย่างช้า ๆ และประเด็นที่ 2 การเคล้าซอฮู้ทำนองแอ่วเคล้าซอ แบ่งออกเป็น 3 ส่วน 1) ทำนองส่วนหัว เป็นทำนองเอื้อนอย่างทางร้อง และใช้เป็นทำนองขึ้นเพลง 2) ทำนองส่วนต้นสด เป็นทำนองเคล้าอิสระที่ต้องใช้ปฏิภาณไหวพริบเช่นกัน โดยยึดลูกตกเสียงมี (ม) ในตำแหน่งคำสุดท้ายของวรรคหน้า และเสียงโดสูง (ด) ในคำสุดท้ายของวรรคหลัง 3) ทำนองส่วนท้าย เป็นทำนองเดียวกับส่วนหัว เมื่อลงจบให้ทอดแนวลงอย่างช้า ๆ จากทั้ง 2 ประเด็น ผู้เคล้าต้องบรรเลงให้ตรงตามบริบท และรักษาเสียงของลูกตกตามคำร้องเพื่อนำไปสู่การเคล้าที่มีความกลมกลืน

คำสำคัญ : ลีลาซอฮู้/ เพลงขอทาน/ แอ่วเคล้าซอ/ ประทีป สุขโสภา

*ผู้ช่วยศาสตราจารย์, ภาควิชาดนตรี คณะมนุษยศาสตร์ มหาวิทยาลัยนเรศวร, prachakons@nu.ac.th

*Assistant Professor, Department of Music Faculty of Humanities, Naresuan University, prachakons@nu.ac.th

Receive 7/4/66, Revise 25/5/66, Accept 26/5/66

Abstract

This research article is partially fulfilment of the research on knowledge from minstrel song in Sawankhalok, Sukhothai by Khru Pratheep Suksopha (National Artist in Performing Arts, Folk Song 2020). The form of Khru Prateep's minstrel performance consists of 1) teacher worship song, 2) King anthem song, 3) hail song, 4) narrative song, 5) fable song, and 6) farewell song. According to this minstrel performance, the research's objective was to present the harmonizing style of Saw-U with Singer. This research is conducted by a qualitative research methodology by participating in observations, interviews and researching academic papers.

The harmonic style of the minstrel is played when the singer sings hail song and narrative song. Both songs' form are A/ B/ C while Aew-Khlao-Saw harmonizing style is done in farewell whose form is A/ B /A. Style of harmonizing phrase regarded as Penta-Centric Scale to counterpoints with the rule of harmony.

The results showed that the first issue Saw-U harmonic style in minstrel song divided into three sections: 1) the introductory melody is applied as drawing out the note like singing song. 2) the improvisation freely expressed with ingenuity and final note of each phrase must maintain the high 'do' melody. 3) In the final part of the song, the melody is played as the vocal song by drawing out to slow down (largo). The second point Saw-U Harmonic Style in Aew Klaw Saw melody divided into three sections: 1) the introductory phrase is played as the vocal song to start the song. 2) the improvisation must have ingenuity defend main sound of the melody (MI) in last word in the earlier phrase and high do (DO) in the last word of the passage. And 3) last part of the song is as same as the intro melody, and ended up with the slow down note. From both issues, The musicians must play according to the context. Keep the main voice in sync with the vocals footer to lead harmonic style.

Keywords: Saw-U Style/ Minstrel/ Aew-Khlao-Saw/ Prateep Suksopha

บทนำ

ขงจื้อปราชญ์ชาวจีนได้กล่าวว่า “ความเจริญหรือเสื่อมของชาติให้ดูจากดนตรีของชาตินั้น”¹ ซึ่งเราต้องยอมรับว่าวัฒนธรรมด้านการดนตรีของไทยนับวันยังเป็นเรื่องไกลตัวของผู้คนตามกาลเวลา ในปัจจุบันจะเห็นได้ว่าการละเล่นเพลงพื้นบ้านเป็นส่วนหนึ่งของวัฒนธรรมอันดั้งเดิมและเป็นศาสตร์ที่หาผู้จับต้องได้ยากขึ้นเรื่อย ๆ เนื่องจากการได้รับอิทธิพลจากวัฒนธรรมที่แข็งแกร่งกว่าเข้ามาแทรกแทนที่จึงทำให้วัฒนธรรมไทยดั้งเดิมมีการปรับเปลี่ยนปรับตัวเพื่อความอยู่รอดตามบริบท จนกระทั่งทำให้ศิลปะประจำชาติบางศาสตร์ผิดเพี้ยนและแทบเลือนหายไปในที่สุด

การสังสรรค์วัฒนธรรมในปัจจุบันเติบโตขึ้นอย่างรวดเร็ว รุนแรง และค่อนข้างรุกราน ซึ่งชาติใดที่มีความแข็งแกร่งทางวัฒนธรรมไม่เพียงพอก็จะถูกกลืนกินและตกเป็นทาสของวัฒนธรรมชาติอื่น การละเล่นเพลงพื้นบ้านจึงเป็นปรากฏการณ์สำคัญด้านหนึ่งของวัฒนธรรมที่อนุชนพึงอนุรักษ์ สืบทอด และศึกษาจับต้องให้ถ่องแท้ให้ผิยพันไปจากกรอบภูมิปัญญาของโบราณจารย์

ความเจริญด้านวิทยาศาสตร์และเทคโนโลยีล้วนส่งผลกระทบต่อศิลปวัฒนธรรมไทย โดยเฉพาะอย่างยิ่งวัฒนธรรมพื้นบ้านหรือภูมิปัญญาท้องถิ่น จากที่เคยเป็นสังคมเกษตรก็ค่อย ๆ เปลี่ยนมาเป็นสังคมอุตสาหกรรมในเชิงพาณิชย์ รูปแบบของวิถีชีวิต การดำรงชีพ อาชีพและการศึกษาก็ยังให้ลักษณะของชาวบ้านกับชาวเมืองแยกออกจากกันอย่างชัดเจน²

เพลงพื้นบ้านจัดว่าเป็นภูมิปัญญาอันทรงคุณค่าทั้งบทร้อง ทำนอง รูปแบบการบรรเลง หรือแม้แต่การแสดงออกท่าทาง ซึ่งแฝงไปด้วยวัฒนธรรมอันภาคภูมิ กล่าวคือ ในการเล่นเพลงพื้นบ้านก่อให้เกิดความสุขสนุกสนานและสามัคคีในหมู่คณะอันสะท้อนวัฒนธรรมท้องถิ่น นอกจากนี้ยังช่วยเรื่องสติปัญญา ความเฉลียวฉลาด การมีปฏิภาณไหวพริบแก้ไขปัญหา และรู้จักการวางตนให้เหมาะสมกับส่วนรวม เพลงพื้นบ้านจึงเป็นตัวแทนหนึ่งในอารยธรรมมนุษยชาติไทยว่าด้วยเรื่องศาสตร์แห่งความงามที่ยิ่งใหญ่ ซึ่งหากจะเรียนรู้กันก็ไม่จบสิ้น หรือหากจะไม่กล่าวถึงเลยก็เสียมิได้ ศิลปินทั้งหลายจึงนับได้ว่ามีโอกาสดีกว่ามนุษย์อื่นใดที่ล้ำรสนั้นแรกของความงามในสุนทรียะแห่งดนตรีอันนำไปสู่การหลุดพ้นจากวิถีโลกที่สับสนวุ่นวาย

พูนพิศ อมาตยกุล ได้กล่าวถึงเพลงพื้นบ้านไว้ในหนังสือดนตรีวิจักษ์ ความว่า

เพลงที่กลุ่มชนชาวบ้านใช้ร้องรำ โดยมีวัตถุประสงค์เพื่อความบันเทิงโดยเฉพาะ มีหลักการเล่นที่เรียบง่าย ไม่มีพิธีรีตอง ไม่ต้องอาศัยองค์ประกอบอื่นให้เกิดความยุ่งยาก ลื่นเปลื้อง ใช้สำนวนบทร้องเรียบง่ายไม่เป็นฉันทลักษณ์ที่ยุ่งยาก คิดด้วยปฏิภาณแล้วร้องออกไป เป็นการโต้ตอบกันระหว่างชายหญิง มักเป็นเรื่องชวนขัน เพื่อให้คนฟังได้สนุกสนานเฮฮา³

เมื่อดูรายละเอียดต่าง ๆ ที่ปรากฏในเพลงพื้นบ้านเป็นการแสดงพลังฝีมือในเชิงปฏิภาณกวีของผู้ขับร้องและผู้บรรเลงซึ่งมีความสอดคล้องกันอย่างลงตัวระหว่างคีตศิลป์ สังคีตศิลป์ และวรรณศิลป์ ศิลปินฝีปากกล้าทั้งหลายจะสำแดง

1. พิเชิด ชัยเสรี, *ประพันธ์เพลงไทย*, พิมพ์ครั้งที่ 2. (กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2557).

2. ยุทธนา ฉัพรรณรัตน์, “แคว้นเล่าขาน : ประวัติความเป็นมาและระเบียบวิธีปฏิบัติ” (วิทยานิพนธ์ระดับปริญญาโทบัณฑิต, จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2545), 1.

3. พูนพิศ อมาตยกุล, *ดนตรีวิจักษ์*, พิมพ์ครั้งที่ 2. (กรุงเทพฯ : สยามสมัย, 2529), 118.

สำนวนการขับร้องในเรื่องราววิถีชีวิต สภาพแวดล้อม คติความเชื่อ ประสบการณ์ชีวิต ฯลฯ ซึ่งได้ตกผลึกองค์ความรู้จากสังคมและสิ่งแวดล้อมของตน จนกระทั่งมารังสรรค์เป็นผลงานที่ถึงพร้อมแห่งภูมิปัญญา

เพลงขอทาน (Minstrel Song) เป็นเพลงพื้นบ้านภาคกลางที่มีมาแต่โบราณ แสดงออกในรูปแบบการขับร้องด้วยวิธีการด้นสด (Improvisation) และนิยมใช้ซออู้เป็นเครื่องดนตรีในการคล้าให้เกิดความกลมกลืน โดยผู้ขับร้องจะเลียนแบบการแต่งกายและรูปลักษณ์ลักษณะท่าทางอย่างขอทาน การขับร้องใช้ภาษาและสำเนียงภาษาท้องถิ่น ในสมัยโบราณมักร้องเล่าเรื่องจักร ๆ วงศ์ ๆ นิทานชาดก การผูกเรื่องเล่าเรื่องเพื่อร้องขอความเมตตาความสงสารจากผู้ฟัง โดยผู้ขับร้องปรารถนาให้ผู้ฟังเกิดความพอใจ ความสงสาร และความเมตตา เพื่อแลกเงินทองสิ่งของต่าง ๆ ใช้ประทังชีวิต “สมัยก่อนมีการรับจ้างเล่านิทาน วันใดไม่มีการจ้างก็จะตระเวนไปเล่าในที่ต่าง ๆ เพื่อขอแลกเปลี่ยนเป็นเงินทองหรือสิ่งของ”⁴ “เพลงขอทานเท่าที่รู้ มีมาตั้งแต่รัชกาลที่ 5 ตอนนั้นคนไม่มีอาชีพ เคยเป็นทาสมาก่อน ก็เลยร้องเพลงขอทานประทังชีวิต ร้องเพลงแลกเงิน แต่จริง ๆ เพลงขอทานผมคิดว่าน่าจะมีมาก่อนหน้านี้”⁵ ในอดีตเพลงขอทานพบได้ทั่วไปในภาคกลางและมีการแพร่กระจายทางวัฒนธรรมตามการย้ายถิ่นฐานอพยพของคนในท้องถิ่นภาคกลางจนกระทั่งเข้าสู่พื้นที่จังหวัดสุโขทัย โดยเฉพาะอย่างยิ่งในอำเภอสวรรคโลก และกล่าวได้ว่า คนไทยเป็นผู้ที่ฉลาดรู้รับ ปรับใช้ ประสานประโยชน์ จึงนำองค์ความรู้ภูมิปัญญาเพลงขอทานเข้ามามีบทบาทในวิถีชีวิต

ในปัจจุบันการร้องเพลงขอทานเพื่อแลกเงินทองหรือสิ่งของต่าง ๆ ได้จางหายไปจากสังคมไทย แต่การร้องเพลงขอทานนั้นก็ยังมิให้พอได้เห็นข้างในรูปแบบของการละเล่น “สมัยนี้ไม่มีแล้วที่จะมาร้องเพลงขอทานแลกอาหารเงินทอง แต่เราก็มาร้องแหล่ทำนองเพลงขอทานมาทำการละเล่นเพื่อการแสดงในโอกาสต่าง ๆ แต่การละเล่นนี้จะแตกต่างจากการละเล่นพื้นบ้านอื่น โดยมากแล้วเขาจะร้องกันระหว่างหญิง-ชาย แต่เพลงขอทานใช้นักร้องคนเดียว” จะเห็นได้ว่าหน้าที่ของการร้องเพลงขอทานได้เปลี่ยนไปจากอดีตจากการยึดถือเป็นอาชีพได้มาปรับใช้เป็นส่วนหนึ่งของการละเล่นเพลงขอทานเพื่อการบันเทิง การร้องเพลงขอทานนั้นความสำคัญอยู่ที่ผู้ขับร้องเป็นลำดับแรก โดยผู้ขับร้องจะร้องไปพร้อมกับการขยับกรับกลมคู่ไว้ในขณะเดียวกัน และจะมีเครื่องดนตรีไทยบรรเลงคล้าไปกับผู้ขับร้อง โดยมากแล้วจะนิยมใช้ซออู้ในการบรรเลงคล้าเสียมากกว่า เนื่องจากเสียงของซออู้มีลักษณะทุ้ม แล้วเมื่อบรรเลงคล้ากับเสียงคนร้องแล้วจะมีความสนิทกลมกลืนกว่าเครื่องดนตรีอื่น “คล้า หมายถึง การบรรเลงดนตรีไปพร้อมกับการร้องเหมือนกัน ผู้บรรเลงคล้าบรรเลงไปตามทางของเครื่องดนตรี คงยึดแต่เสียงที่ลงจังหวะให้ตกเสียงเดียวกัน ดนตรีก็นับบรรเลงไปตามทางของเครื่องดนตรี แต่ต่างกันที่บรรเลงไปพร้อม ๆ กัน”⁷ การบรรเลงคล้าจึงเป็นกลวิธีการบรรเลงที่มีส่วนช่วยสนับสนุนในการอุ้มเสียงของผู้ขับร้องให้มีการสอดประสานทำนองกันอย่างกลมกลืน นอกจากซออู้ที่ทำหน้าที่ในการคล้าแล้ว บางครั้งอาจใช้ตะโพน ฉิ่ง โหม่ง ร่วมบรรเลงประกอบจังหวะอีกด้วย



ภาพที่ 1 วงดนตรีไทยบรรเลงประกอบการร้องเพลงขอทาน
ที่มา : ผู้วิจัย

4. สุเทพ วิสิทธิ์เขต, “การศึกษาอัตลักษณ์การแสดงเพลงขอทานของครูประทีป สุขโสภา” (วิทยานิพนธ์ระดับปริญญาโทบัณฑิต, มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ, 2553), 5.
5. ประทีป สุขโสภา, “ภูมิหลังเพลงขอทาน,” สัมภาษณ์โดย ประชากร ศรีสาร, 4 มิถุนายน 2565.
6. ประทีป สุขโสภา, “ร้องแหล่ทำนองเพลงขอทาน,” สัมภาษณ์โดย ประชากร ศรีสาร, 19 พฤศจิกายน 2565.
7. บุญธรรม ตราโมท, คำบรรยายวิชาดุริยางคศาสตร์ไทย (กรุงเทพฯ : กรมศิลปากร, 2545), 85.

จากที่กล่าวข้างต้น หน้าที่ของการร้องเพลงขอทานได้เปลี่ยนไปตามบริบทของสังคม จนนำมาสู่การปรับใช้เป็นการละเล่นเพื่อการบันเทิง อย่างไรก็ตามการละเล่นนี้ก็แทบจะเลือนหายไปจากสังคมไทย แต่ยังมีปรากฏใน อ.สวรรณโลก จ.สุโขทัย โดยครูประทีป สุขโสภา (ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง เพลงพื้นบ้าน พุทธศักราช 2563) เป็นผู้สืบสานและอนุรักษ์ศิลปะของชาติแขนงนี้ไว้

จากการร้องเพลงขอทานสู่การละเล่น ครูประทีป สุขโสภา ท่านได้ร้อยเรียงระเบียบวิธีการละเล่นนี้ตามบริบทโอกาสในการแสดง ประกอบด้วย 6 องค์ คือ ร้องบทไหว้ครู ร้องสดุดีในหลวง ร้องทักทาย ร้องดำเนินเรื่อง ร้องเล่านิทาน และร้องลา โดยการบรรเลงเคล้าจะเคล้าในทำนองเพลงขอทานในการร้องทักทาย และการร้องดำเนินเรื่อง และการเคล้าทำนองแอ่วเคล้าขอในการร้องลา

ในกรณีนี้ ผมแต่งเพลงขอทานเรื่อง Covid-19 ไว้ และยังไม่ได้มีการเผยแพร่ไว้ที่ไหน ผมขอมอบให้อาจารย์เพื่อทำการศึกษาวิเคราะห์ในส่วนของบทร้องและดนตรี ผมจะร้อยเรียงเพลงตามลำดับ ขึ้นต้นด้วยบทไหว้ครู ร้องสดุดีในหลวง ร้องทักทาย ร้องดำเนินเรื่อง ร้องเล่านิทาน และร้องลา แต่การเคล้าขออยู่นี้อาจารย์ก็เคล้าเฉพาะทำนองเพลงขอทานในช่วงร้องทักทาย และร้องดำเนินเรื่อง แล้วก็เคล้าทำนองแอ่วเคล้าขอในช่วงร้องลาแค่นี้พอ⁸

ในการออกแสดงแต่ละครั้ง ครูประทีป สุขโสภา จะพิจารณาการร้อยเรียงตามความเหมาะสมของเวลา หากมีเวลาน้อยก็จะเลือกร้องเป็นบางองค์ที่สำคัญ และในการแสดงนั้นจะมีครูสมพร นาคนาคินทร์ ซึ่งเป็นสมาชิกในวงของครูประทีปและทำหน้าที่เป็นผู้บรรเลงขออยู่เคล้าอย่างรู้ใจ “สมพรสี่ซอกันมาตั้งแต่หนุ่มยันแก่ เล่นจนรู้ใจกัน จะขึ้นจะลงแถมมองหน้ากันก็ไปกันได้ สมพรสี่ซอกช่วยอุ้มให้ร้องสบายขึ้นเยอะ ครั้งหนึ่งเคยมีคนมาสี่ซอด่วงเคล้าให้ ไปกันไม่รอด เพราะเขาไม่รู้เพลงไม่รู้ใจเรา”⁹

การสี่ซอกเพื่อการเคล้าสำหรับการขับร้องนั้น จำเป็นอย่างยิ่งที่ผู้เคล้าควรได้เพลงนั้น ๆ และต้องมีความคุ้นเคยเคยชินกับผู้ขับร้องเป็นอย่างดี หากบรรเลงเคล้าไปอย่างคนไม่รู้เพลง โดยมากแล้วผู้บรรเลงเคล้าก็จะใช้วิธีการดันสดเพื่อแก้ปัญหา ซึ่งการดันสดก็มีช่วงที่ต้องใช้ตามความเหมาะสม หากจะใช้การดันสดกันทั้งเพลง จึงทำให้การบรรเลงเคล้าถือได้ว่าเป็นการบรรเลงแก้ไขปัญหาคาใจเฉพาะหน้าซึ่งต้องใช้ปฏิภาณไหวพริบอย่างสูงเพื่อให้การเคล้าออกมาได้สมบูรณ์ที่สุด การเคล้าจึงมีหลักการและแนวทางในการบรรเลงอย่างเพลงพื้นบ้าน หากใช้เพียงการดันสดกันไปทั้งเพลงอย่างไร้รูปแบบ ด้วยเหตุนี้จึงทำให้ผู้วิจัยตระหนักถึงความสำคัญในหน้าที่ของการบรรเลงเคล้าเพื่อให้ได้รสลิลาอย่างขอู้ อีกทั้งทำนองเคล้าที่เกิดขึ้นจะต้องเป็นไปในรูปแบบของการบรรเลงประกอบการละเล่นเพลงขอทาน อันนำไปสู่การเคล้าที่มีการสนับสนุนการขับร้องให้มีความกลมกลืนและไพเราะยิ่งขึ้น

8. ประทีป สุขโสภา, “เพลงขอทานชุด Covid-19,” สัมภาษณ์โดย ประชากร ศรีสาคร, 19 พฤศจิกายน 2565.

9. ประทีป สุขโสภา, “ความสัมพันธ์ระหว่างผู้ขับร้องกับผู้เคล้าขอู้,” สัมภาษณ์โดย ประชากร ศรีสาคร, 19 พฤศจิกายน 2565.



ภาพที่ 2 ครูสมพร นาคนาคินทร์ กำลังสืบทอดกลวิธีการเคล้าซออุ้ให้แก่ผู้วิจัย
ที่มา : ผู้วิจัย

ในส่วนของการเคล้านี้ ผู้วิจัยได้รับการสืบทอดการเคล้าซออุ้ทำนองเพลงขอทาน และทำนองแอ่วเคล้าซอสำหรับประกอบการแสดงการละเล่นเพลงขอทานเรื่อง Covid-19 โดยตรงจากครูสมพร นาคนาคินทร์ และได้คำแนะนำกระบวนการเคล้าเพิ่มเติมจากครูประทีป สุขโสภา

จากการวิจัยนี้ ผู้วิจัยได้ตระหนักถึงความสำคัญในองค์ความรู้อันนำไปสู่กระบวนการและแนวทางในการเคล้าซออุ้ในทำนองต่าง ๆ ให้ได้ลีลาและเกิดความกลมกลืนไปกับทำนองร้อง ผู้วิจัยจึงได้ดำเนินการวิจัยอย่างเป็นระบบและได้รับการสืบทอดองค์ความรู้กระบวนการเคล้าซออุ้จากครูสมพร นาคนาคินทร์ และครูประทีป สุขโสภา จากนั้นผู้วิจัยจะได้นำเสนอผลการวิจัยตามวัตถุประสงค์ที่ตั้งไว้ อันนำไปสู่การเคล้าซออุ้ให้ได้ลีลาตามทำนองเพลงและเกิดความกลมกลืนกับผู้ขับร้องต่อไป

วัตถุประสงค์ของการวิจัย

ศึกษาหลักการเคล้าซออุ้ให้ได้ลีลาที่มีความกลมกลืนกับผู้ขับร้อง (ทำนองร้องในทำนองเพลงขอทานและทำนองแอ่วเคล้าซอสำหรับการละเล่นเพลงขอทานชุด Covid 19)

วิธีดำเนินการวิจัย

ผู้วิจัยใช้วิทยาการวิจัยเชิงคุณภาพในการศึกษา ตามแนวคิดการวิจัยของศาสตราจารย์ ดร.สุภางค์ จันทวานิช¹⁰ อีกทั้งการสังเกตลักษณะวิเคราะห์ตามแนวคิดของรองศาสตราจารย์พิชิต ชัยเสรี¹¹ ในการเก็บข้อมูลใช้กลวิธีการสังเกตอย่างมีส่วนร่วม ค้นคว้าเอกสารทางวิชาการ และสัมภาษณ์แบ่งออกเป็น 2 กลุ่ม ได้แก่ ผู้ทรงคุณวุฒิทางเพลงพื้นบ้านครูประทีป สุขโสภา (ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง เพลงพื้นบ้าน พุทธศักราช 2563) และครูสมพร นาคนาคินทร์

10. สุภางค์ จันทวานิช, *วิธีการวิจัยเชิงคุณภาพ*, พิมพ์ครั้งที่ 24. (กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2557).

11. พิชิต ชัยเสรี, *สังคีตลักษณะวิเคราะห์* (กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2559).

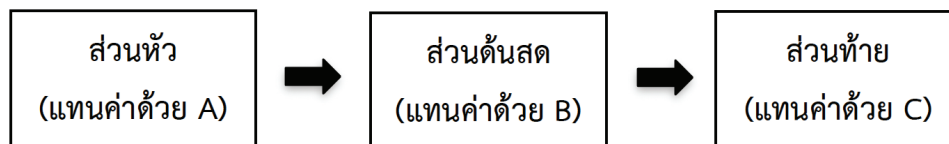
(ศิลปินสุโขทัย) และผู้ทรงคุณวุฒิทางดุริยางค์ไทย รองศาสตราจารย์พิชิต ชัยเสรี รองศาสตราจารย์ ดร.ยุทธนา ฉัปปวรรณรัตน์ และครูจิรพล เพชรสม

เมื่อผู้วิจัยได้รวบรวมข้อมูลจากการวิจัยได้ทุกประเด็น จึงจัดฐานข้อมูลอย่างเป็นหมวดหมู่ เพื่อเตรียมสู่กระบวนการวิเคราะห์ สังเคราะห์ข้อมูล เพื่อให้ได้ข้อสรุปของการเคล้าซอให้ได้ลีลาสในทำนองเพลงขอทาน และทำนองแอ่วเคล้าซอ

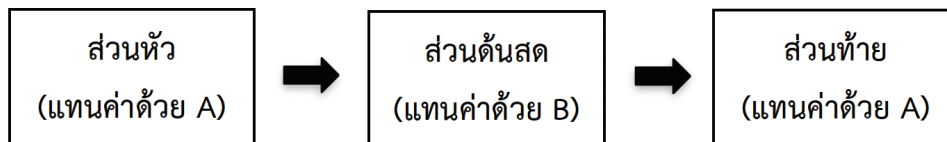
ผลการวิจัย

องค์ความรู้ที่มีความเกี่ยวข้องกับกลวิธีการเคล้าซอในทำนองเพลงขอทาน และทำนองแอ่วเคล้าซอ ผู้บรรเลงต้องใช้กลุ่มเสียงให้มีความเหมาะสมกับผู้ขับร้องเป็นสำคัญ ซึ่งในกรณีนี้กลุ่มเสียงที่มีความเหมาะสมกับครูประทีป สุขโสภากำหนดได้ ดังนี้ ทำนองเพลงขอทานใช้กลุ่มเสียงปี่ญจมูล ท ด ร X ฟ ซ X (ทางกลาง) และทำนองแอ่วเคล้าซอใช้กลุ่มเสียงปี่ญจมูล ด ร ม X ซ ล X (ทางเพ็ญออบน) และรูปแบบสังคีตลักษณ์ (Form) ในการบรรเลงของทำนองเพลงขอทาน คือ A/ B/ C และทำนองแอ่วเคล้าซอ คือ A/ B/ A

ทำนองเพลงขอทาน



ทำนองเพลงแอ่วเคล้าซอ



เมื่อทราบถึงบริบทที่เกี่ยวข้องกับการเคล้าแล้ว ลำดับต่อไปผู้วิจัยจะได้สรุปถึงกลวิธีในการเคล้าซอในทำนองเพลงขอทาน และทำนองแอ่วเคล้าซอ ให้ได้ลีลาสอย่างซออุ้อันนำไปสู่การสนับสนุนการขับร้องให้งามยิ่งขึ้น จากการศึกษาผู้วิจัยสรุปได้ 2 ประเด็น ดังนี้

ประเด็นที่ 1 การเคล้าซอในทำนองเพลงขอทาน (หน้าทับลาว)

1. **ทำนองส่วนหัว** ซออุ้อจะเป็นผู้บรรเลงขึ้นเพลง (Intro) ในทำนองส่วนหัว (A) เสมอ ด้วยกลุ่มเสียงปี่ญจมูล ท ด ร X ฟ ซ X (ทางกลาง) ทั้งนี้เพื่อเป็นการตั้งระดับเสียงให้กับผู้ขับร้อง โดยทำนองที่บรรเลงนั้นเป็นทำนองอ่อนครวญเหมือนกับทางขับร้อง มีทำนองทั้งหมดจำนวน 4 ห้อง ดังนี้

ทำนองส่วนหัว (A) ขึ้นเพลง Intro

ทน.ร้อง	----	----	----	----	----	----	----	----
ซอู้	--- ฟ	--- ซ	--- คิ	--- คิ	เคล้าทำนองอิสระ (ต้นสด)			
หน้าทับ	----	----	----	----	-ติง-โง๊ะ	-ติง-ติง	--ติง ทั้ง	-ติง-ทั้ง
ฉิ่ง	----	----	----	----	-ฉิ่ง-ฉับ	-ฉิ่ง-ฉับ	-ฉิ่ง-ฉับ	-ฉิ่ง-ฉับ

ทน.ร้อง	--- เอ่อ	--- เออ	--- เอ็ง	--- เอ้ย	----	----	----	----
ซอู้	เคล้าทำนองอิสระ (ต้นสด)							
หน้าทับ	-ติง-โง๊ะ	-ติง-ติง	--ติง ทั้ง	-ติง-ทั้ง	-ติง-โง๊ะ	-ติง-ติง	--ติง ทั้ง	-ติง-ทั้ง
ฉิ่ง	-ฉิ่ง-ฉับ	-ฉิ่ง-ฉับ	-ฉิ่ง-ฉับ	-ฉิ่ง-ฉับ	-ฉิ่ง-ฉับ	-ฉิ่ง-ฉับ	-ฉิ่ง-ฉับ	-ฉิ่ง-ฉับ

จากทำนองการขึ้นเพลง พบว่า ผู้บรรเลงเคล้าต้องสืงขึ้นเพลงในทำนองเช่นเดียวกับทางร้อง และการขึ้นเพลงนี้จะเป็นตัวกำหนดแนวในการบรรเลง กล่าวคือ ผู้บรรเลงซอู้ต้องรู้ว่าผู้ขับร้องจะร้องด้วยแนวประมาณใด สำหรับการร้องของครูประทีป สุขโสภา แนวเพลงค่อนข้างกระชับ ฟังแล้วสนุกสนาน จึงเป็นเหตุให้จังหวะฉิ่งนั้นตีเป็นชั้นเดียว เมื่อถึงการร้องสวมเข้ามา ผู้ขับร้องจะต้องร้องเนื้อร้องออกมาให้ได้แนวเพลงที่ฟังชัดถ้อยชัดคำ และไม่เร็วจนเกินไปจนฟังไม่ทันหรือไม่รู้เรื่อง

2. **ทำนองส่วนต้นสด** ใช้กลวิธีการต้นสดในช่วงของผู้ขับร้องร้องส่วนของเนื้อเพลง ทำนองการต้นสดถือเป็นทำนองอิสระที่ผู้เคล้าจะต้องใช้ปฏิภาณไหวพริบ โดยให้ยึดผู้ขับร้องเป็นหลักและสืงเกาะกับผู้ขับร้องกันอย่างกลมกลืน การต้นสดในส่วนนี้ให้ยึดลูกตกสำคัญในคำร้องสุดท้ายของบาท โดยเสียงโดสูง (ค) เป็นหลักของคำท้ายบาท

อันตัวของข้าดวงตาพิการ เกิดเป็นขอทานยาก (ไร่)

ทำนองส่วนต้นสด (B)

ทน.ร้อง	- - - เอ่อ	- - - เออ	- - - เอ็ง	- - - เอ้ย	เคล้าทำนองอิสระ (ต้นสด)			
ซอู้	เคล้าทำนองอิสระ (ต้นสด)							
หน้าทับ	-ติง-โง๊ะ	-ติง-ติง	--ติง ทั้ง	-ติง-ทั้ง	-ติง-โง๊ะ	-ติง-ติง	--ติง ทั้ง	-ติง-ทั้ง
ฉิ่ง	-ฉิ่ง-ฉับ	-ฉิ่ง-ฉับ	-ฉิ่ง-ฉับ	-ฉิ่ง-ฉับ	-ฉิ่ง-ฉับ	-ฉิ่ง-ฉับ	-ฉิ่ง-ฉับ	-ฉิ่ง-ฉับ

ทน.ร้อง	----	--อันตัว	----	--ของข้า	---ดวง	---ตา	----	--พิการ
ขออู้	เกล้าทำนองอิสระ (ต้นสด)							
หน้าทับ	-ติง-โ๊ะ	-ติง-ติง	--ติง ทั้ง	-ติง-ทั้ง	-ติง-โ๊ะ	-ติง-ติง	--ติง ทั้ง	-ติง-ทั้ง
ฉิ่ง	-ฉิ่ง-ฉับ	-ฉิ่ง-ฉับ	-ฉิ่ง-ฉับ	-ฉิ่ง-ฉับ	-ฉิ่ง-ฉับ	-ฉิ่ง-ฉับ	-ฉิ่ง-ฉับ	-ฉิ่ง-ฉับ

ทน.ร้อง	---เกิด	-เป็น--	-ขอ--	-ทาน--	----	----	----	-ยาก-ไ้
ขออู้	เกล้าทำนองอิสระ (ต้นสด)							
หน้าทับ	-ติง-โ๊ะ	-ติง-ติง	--ติง ทั้ง	-ติง-ทั้ง	-ติง-โ๊ะ	-ติง-ติง	--ติง ทั้ง	-ติง-ทั้ง
ฉิ่ง	-ฉิ่ง-ฉับ	-ฉิ่ง-ฉับ	-ฉิ่ง-ฉับ	-ฉิ่ง-ฉับ	-ฉิ่ง-ฉับ	-ฉิ่ง-ฉับ	-ฉิ่ง-ฉับ	-ฉิ่ง-ฉับ

จากเสียงของลูกตกในคำร้องสุดท้ายของบาท คือ โดยเสียงโดสูง (ด) หากพิจารณาแล้ว พบว่า เสียงที่ตกในท้ายของแต่ละบาทนั้นเป็นเสียงโดสูง (ด) ทั้งหมด (ยกเว้นบาทสุดท้ายของการลงจบเพลง) ซึ่งเสียงโดสูง (ด) นี้ เป็นเสียงที่อยู่ในตำแหน่งที่ 2 ของกลุ่มเสียงปี่จุมูล ท ด ร X ฟ ซ X (ทางกลาง) เรียกว่า Super Tonic จึงกล่าวได้ว่าการรักษาเสียงของลูกตกนั้นคือ เสียงโดสูง (ด) ซึ่งตกอยู่ในตำแหน่งเสียง Super Tonic

3. ทำนองส่วนท้าย ในทำนองนี้เป็นทำนองที่ใช้บรรเลงเมื่อผู้ขับร้องต้องการจะลงจบเพลง

ผู้ขับร้องจะเอื้อนทำนองและทอดแนวลงอย่างช้า ๆ โดยเสียงที่ใช้ในการลงทำนองมีเสียงหลักคือ เสียงโดสูง (ด) เสียงลา (ล) เสียงซอล (ซ) และเสียงฟา (ฟ) /- - - ด/- - - ล/- - - ซ/- - - ฟ/

ทำนองส่วนท้าย (C)

ทน.ร้อง	----	----	----	-เอา-บุญ	---เอ็ง	---เออ	เอ้อเอ-เออ	-เออเออเอ
ขออู้				--- ด	--- ด	--- ล	ซฟ - ซ	- ล ซฟ
หน้าทับ	-ติง-โ๊ะ	-ติง-ติง	--ติง ทั้ง	-ติง-ทั้ง	-ติง-โ๊ะ	-ติง-ติง	--ติง ทั้ง	-ติง-ทั้ง
ฉิ่ง	-ฉิ่ง-ฉับ	-ฉิ่ง-ฉับ	-ฉิ่ง-ฉับ	-ฉิ่ง-ฉับ	--- ฉิ่ง	--- ฉับ	--- ฉิ่ง	--- ฉับ

จากทำนองดังกล่าว สรุปได้ว่า เสียงโดสูง (ด) เสียงลา (ล) เสียงซอล (ซ) และเสียงฟา (ฟ) ใช้เป็นเสียงหลักของทำนองร้องลงจบเพลง โดยทำนองนี้ผู้ขับร้องได้มีการตกแต่งทำนองให้มีความน่าฟังยิ่งขึ้น โดยใช้เม็ดพรายในการร้องเอื้อนสะบัดลง 2 เสียง และ 3 เสียง คือ จากเสียงซอล (ซ) ลงมาหาเสียงฟา (ฟ) และจากเสียงลา (ล) ลงมาหาเสียงซอล (ซ) และเสียงฟา (ฟ) เมื่อเป็นเช่นนี้ จึงทำให้ผู้บรรเลงคล้าในทำนองส่วนท้ายเพื่อลงจบเพลง มีความจำเป็นต้องสลับเสียงให้เหมือนกับทางขับร้อง และต้องค่อย ๆ ทอดแนวเพลงให้ช้าลงตามลำดับ หากพิจารณาการใช้เสียงในกลุ่มเสียงเพื่อการลงจบเพลง พบว่า ทางร้องของครูประทีป สุขโสภณ ได้มีการตกแต่งทำนองเอื้อนดังที่กล่าวไว้ข้างต้น จึงทำให้ทำนองในส่วนนี้ปรากฏการใช้เสียงจร คือ เสียงลา (ล) มาเป็นเสียงในการเชื่อมทำนอง และการจบเพลงในท้องสุดท้ายมีการสะบัดลง 3 เสียง โดยเสียงในลูกตกนั้นคือเสียงฟา (ฟ) ซึ่งถือว่าเสียงของลูกตกนี้เป็นการตกแบบ Dominant กล่าวคือ เสียงของลูกตกอยู่ในเสียงของที่ 2 ของกลุ่มเสียง

ประเด็นที่ 2 การเคล้าซออยู่ในทำนองแอ่วคล้าซอ

1. **ทำนองส่วนหัว** ซออยู่จะเป็นผู้บรรเลงขึ้นเพลง (Intro) ในทำนองส่วนหัว (A) เสมอ ด้วยกลุ่มเสียงปญจมูล ด ร ม X ซ ล X (ทางเพียงอบบน) ทั้งนี้เพื่อเป็นการตั้งระดับเสียงให้กับผู้ขับร้อง โดยทำนองที่บรรเลงนั้นเป็นทำนองแอ่วคล้าซอ และให้สละม้ายคล้ายกับทางร้อง มีทำนองทั้งหมดจำนวน 8 ห้อง ดังนี้

ทำนองส่วนหัว (A) ขึ้นเพลง Intro (หน้าทับซุ่ม)

ท.น.ร้อง	----	----	----	----	----	----	----	----
ซออยู่	--- ซ	--- ล	--- ร	--- ล	- ซ - ล	- ร - ล	- ซ - ด	--- ด
หน้าทับ	----	----	----	----	----	----	- ดิง - ทั้ง	ดิงทั้ง - ดิง
ฉิ่ง	----	----	----	----	- ฉิ่ง - ฉับ	- ฉิ่ง - ฉับ	- ฉิ่ง - ฉับ	- ฉิ่ง - ฉับ

ทำนองแอ่วคล้าซอที่ใช้ขึ้นเป็นส่วนหัวเพลงนั้น ผู้บรรเลงซออยู่จะต้องเป็นผู้กำหนดแนวเพลงในการบรรเลง โดยให้มีแนวเพลงค่อนข้างกระชับไม่ช้าและไม่เร็วจนเกินไป ทำนองที่บรรเลงเป็นทำนองเดียวกับทางร้องในการแอ่ว เพื่อเป็นการตั้งระดับเสียงให้กับผู้ขับร้อง อย่างไรก็ตามทำนองส่วนหัวนี้ หากผู้บรรเลงมีทักษะและปฏิภาณไหวพริบดี ก็สามารถที่จะตกแต่งทำนองในส่วนนี้ให้มีความน่าฟังได้ยิ่งขึ้น โดยการตกแต่งทำนองนี้ต้องมีติดไปจากโครงสร้างของทำนองแอ่ว ดังตัวอย่างต่อไปนี้

ซออยู่	--- ซ	--- ล	--- ร	- - รัดล	ชม - ซล	- ด - ล	- ซ - ลด	--- ลด
--------	-------	-------	-------	----------	---------	---------	----------	--------

จากทำนองที่แสดงเป็นตัวอย่างในการตกแต่งทำนองนั้น พบว่า มีการตกแต่งทำนองที่ประณีตขึ้นไปจากเดิม การตกแต่งนั้นมีการสะบัดลง 3 เสียง (รัดล) สะบัดลง 2 เสียง (ชม) สะบัดขึ้น 2 เสียง (ซล) และการกระทบขึ้น (ลด) เม็ดพรายที่ใช้ตกแต่งทำนองนี้ถือเป็นกลวิธีพิเศษที่ช่วยตกแต่งทำนองให้งามขึ้นไปจากทำนองโครงสร้างเดิม อย่างไรก็ตาม

ก็ตามผู้บรรเลงก็สามารถเลือกที่บรรเลงขึ้นเพลงอย่างใดก็ได้ ทั้งนี้จะต้องอยู่ในกรอบของทำนองแอ่วเคล้าขอเป็นสำคัญ

2. ทำนองส่วนต้นสด ใช้กลวิธีการต้นสดในช่วงของผู้ขับร้องร้อง ส่วนของเนื้อเพลง ทำนองการต้นสดถือเป็นทำนองอิสระที่ผู้เคล้าจะเสียงทั้งทำในกลุ่มเสียงปัญจมูลมาร้อยเรียงเป็นทำนอง ซึ่งอาจจะปรากฏทำนองล่วงหน้า ล้าหลังอิหลักอิเหลือ ก็ขึ้นอยู่กับปฏิภาณไหวพริบและทักษะของผู้เคล้า โดยให้ยึดผู้ขับร้องเป็นหลักและสืเคล้าเกาะไปกับผู้ขับร้องอย่างกลมกลืน แต่การเคล้าในส่วนทำนองต้นสดจากบทร้องแอ่วเคล้าขอของครูประทีป สุขโสภา บทร้องนั้นประพันธ์ขึ้นด้วยลักษณะของกลอนหัวเดียว โดยแบ่งให้ 1 บาท ประกอบด้วยวรรคหน้า และวรรคหลัง ซึ่งคำสุดท้ายของวรรคหน้าควรรักษาเสียงของลูกตกที่เสียงมี (ม) และวรรคหลังควรรักษาเสียงของลูกตกที่เสียงโดสูง (ด) ดังตัวอย่างต่อไปนี้

ก่อนจะลาจากจรขอวยพรให้หนุ่ม **สาว** มีอายุยืนยาวกว่าร้อย **ปี**

ทน.ร้อง	--- โอ	--- นอ	--- โอ	--- นอ	-โอ-นอ	-โอ-นอ	-โอ-นวล	----
ซอู้	--- ซ	--- ล	--- ร	--- ล	-ซ-ล	-ร-ล	-ซ-ลค	----
หน้าทับ	----	----	----	----	----	ดิงทั้ง-ดิง	-ดิง-ทั้ง	ดิงทั้ง-ดิง
ฉิ่ง	-ฉิ่ง-ฉับ	-ฉิ่ง-ฉับ	-ฉิ่ง-ฉับ	-ฉิ่ง-ฉับ	-ฉิ่ง-ฉับ	-ฉิ่ง-ฉับ	-ฉิ่ง-ฉับ	-ฉิ่ง-ฉับ

ทำนองส่วนต้นสด (B) เริ่มต้นสดในท้องที่ 5 เป็นต้นไป

ทน.ร้อง	-เอ๋ย--	-เออ-เ้ย	--เออเอ็ง	-เอ๋ย--	----	---หยุด	----	----
ซอู้	-ลค--	-ค-ม	--ซล	-ล--	เคล้าทำนองอิสระ (ต้นสด)			---ล
หน้าทับ	----	----	----	----	----	ดิงทั้ง-ดิง	-ดิง-ทั้ง	ดิงทั้ง-ดิง
ฉิ่ง	-ฉิ่ง-ฉับ	-ฉิ่ง-ฉับ	-ฉิ่ง-ฉับ	-ฉิ่ง-ฉับ	-ฉิ่ง-ฉับ	-ฉิ่ง-ฉับ	-ฉิ่ง-ฉับ	-ฉิ่ง-ฉับ

ทน.ร้อง	---ก่อน	--จะลา	---จาก	-จร--	-ขอ-	---พร	---หนุ่ม	-สาว--
ซอู้	เคล้าทำนองอิสระ (ต้นสด)							-ม--
หน้าทับ	----	ดิงทั้ง-ดิง	-ดิง-ทั้ง	ดิงทั้ง-ดิง	----	ดิงทั้ง-ดิง	-ดิง-ทั้ง	ดิงทั้ง-ดิง
ฉิ่ง	-ฉิ่ง-ฉับ	-ฉิ่ง-ฉับ	-ฉิ่ง-ฉับ	-ฉิ่ง-ฉับ	-ฉิ่ง-ฉับ	-ฉิ่ง-ฉับ	-ฉิ่ง-ฉับ	-ฉิ่ง-ฉับ

ทน.ร้อง	--- มี	-- อายุ	--- ยืน	- ยาว --	----	- กว้าง- ร้อย	--- ปี	----
ขออู้	เคล้าทำนองอิสระ (ต้นสด)						--- ดั	----
หน้าทับ	----	ติงทั้ง-ติง	-ติง-ทั้ง	ติงทั้ง-ติง	----	ติงทั้ง-ติง	-ติง-ทั้ง	ติงทั้ง-ติง
ฉิ่ง	-ฉิ่ง-ฉับ	-ฉิ่ง-ฉับ	-ฉิ่ง-ฉับ	-ฉิ่ง-ฉับ	-ฉิ่ง-ฉับ	-ฉิ่ง-ฉับ	-ฉิ่ง-ฉับ	-ฉิ่ง-ฉับ

การต้นสดในส่วนนี้ จะเริ่มต้นเมื่อเข้าสู่การร้องเนื้อเพลง โดยผู้ต้นจะใช้ทำนองอิสระในการต้นสด ทำนองที่ปรากฏมีลักษณะเฉพาะอย่างขออู้ เช่น กรณีต้องการให้ตกเสียงลา (ล) / - - ดั ล/ ซ ล ดั ม/ร ม - ซ/ - ล - - / กรณีต้องการให้ตกเสียงมี (ม) / - - ดั ม/ร ม ซ - / ล - ซ ล/ ดั - - ม/ กรณีต้องการให้ตกเสียงโด / - ดั ม ซ/ดั - - ล/- - ซ ม/ ล ซ ม ด/ อย่างไรก็ตามการต้นสด ผู้บรรเลงต้องคำนึงถึงความสัมพันธ์ของเสียงในลูกตกที่สำคัญ กล่าวคือ ผู้บรรเลงต้องรักษาเสียงของลูกตกในคำสุดท้ายของวรรคหน้า และคำสุดท้ายของวรรคหลัง จากตัวอย่างนี้จะว่าคำว่า “สาว” จะตกที่เสียงมี (ม) และคำว่า “ปี” จะตกที่เสียงโด (ด)

หากพิจารณาตัวทำนองแอ่วเคล้าขอแล้ว พบว่า ทำนองที่เป็นเนื้อแท้ของแอ่วเคล้าขอนั้นอยู่ที่บรรทัดที่ 1 เท่านั้น ส่วนบรรทัดที่ 2 เป็นเอื้อนเพื่อฉายจังหวะ (ยืดจังหวะให้ยาวขึ้นไป) อีก 8 ห้อง ซึ่งทำนองเอื้อนนี้นับเป็นปฏิภาณไหวพริบของครูประทีป สุขโสภาก ที่ท่านได้แสดงออกมา และในขณะเดียวกันผู้บรรเลงเคล้าจะเคล้าเลียนทำนองเอื้อนให้กลมกลืน แล้วจึงเริ่มเคล้าด้วยวิธีการต้นสดต่อไป

3. ทำนองส่วนท้าย ทำนองในส่วนนี้เป็นทำนองเดียวกับทำนองส่วนหัวที่ใช้ขึ้นเพลง

ทน.ร้อง	-- ประทีป	--- สุข	--- โส	- ภา --	----	- ขอ-ลา	--- ที	----
ขออู้	เคล้าทำนองอิสระ (ต้นสด)						--- ม	----
หน้าทับ	----	----	ติงทั้ง-ติง	-ติง-ทั้ง	----	ติงทั้ง-ติง	-ติง-ทั้ง	ติงทั้ง-ติง
ฉิ่ง	-ฉิ่ง-ฉับ	-ฉิ่ง-ฉับ	-ฉิ่ง-ฉับ	-ฉิ่ง-ฉับ	-ฉิ่ง-ฉับ	-ฉิ่ง-ฉับ	-ฉิ่ง-ฉับ	-ฉิ่ง-ฉับ

ทน.ร้อง	-- ให้มี	--- สุข	-- สวัสดิ์	- ดี --	--- ทุก	--- ท่าน	----	--- เอย
ขออู้	เคล้าทำนองอิสระ (ต้นสด)						--- ดั	----
หน้าทับ	----	-ติง-ทั้ง	ติงทั้ง-ติง	-ติง-ทั้ง	----	ติงทั้ง-ติง	-ติง-ทั้ง	ติงทั้ง-ติง
ฉิ่ง	-ฉิ่ง-ฉับ	-ฉิ่ง-ฉับ	-ฉิ่ง-ฉับ	-ฉิ่ง-ฉับ	-ฉิ่ง-ฉับ	-ฉิ่ง-ฉับ	-ฉิ่ง-ฉับ	-ฉิ่ง-ฉับ

ทำนองส่วนท้าย (A) (หน้าทับซุ่ม)

ทน.ร้อง	--- โอ	--- นอ	--- โอ	--- นอ	-โอ-นอ	-โอ-นอ	-โอ-นอ	--- เอย
ซอฮู้	--- ซ	--- ล	--- ริ	--- ล	-ซ-ล	-ริ-ล	-ซ-ล	--- ล
หน้าทับ	----	-ติง-ทั้ง	ติงทั้ง-ติง	-ติง-ทั้ง	----	ติงทั้ง-ติง	-ติง-ทั้ง	ติงทั้ง-ติง
ฉิ่ง	--- ฉิ่ง	--- ฉับ	--- ฉิ่ง	--- ฉับ	--- ฉิ่ง	--- ฉับ	--- ฉิ่ง	--- ฉับ

การลงจบเพลงในส่วนท้าย หากพิจารณาโดยเนื้อแท้ของทำนองแล้วเคล้าซอแล้ว พบว่า ทำนองในส่วนนี้คือทำนองเดียวกับทำนองส่วนหัว หากแตกต่างกันในทำนองส่วนท้ายที่การจบของทำนองเพลงเป็นการลงจบตรงจังหวะ ซึ่งถือเป็นการคลี่คลายเข้าสู่ภาวะปกติของการดำเนินทำนอง อีกทั้งการใช้แนวเพลงต้องทอดแนวซาลงตามลำดับ ลีลาทำนองในการเคล้ายังคงต้องยึดทำนองอย่างทางร้องเป็นสำคัญ เพื่อเอื้อต่อการอุ่มเสียงของผู้ขับร้องให้น่าฟังและมีความกลมกลืนมากที่สุด

จากการสรุปประเด็นทั้งสอง จะเห็นได้ว่า หลักการในการเคล้าให้ได้ลีลาสในการละเล่นเพลงขอทานนั้นมีทั้งส่วนที่เป็นทำนองบังคับ และส่วนที่เป็นทำนองอิสระ ซึ่งการบรรเลงเคล้าจะต้องมีความสอดคล้องไปกับทางร้อง และต้องรู้หน้าที่ว่าผู้บรรเลงเคล้าทำหน้าที่ในการสนับสนุนผู้ขับร้องโดยการอุ่มเสียงของผู้ขับร้องกันอย่างกลมกลืน และที่สำคัญผู้บรรเลงเคล้าควรต้องได้เพลงที่จะเคล้า อีกทั้งต้องมีปฏิภาณไหวพริบให้ทันต่อผู้ขับร้องไม่ว่าการขึ้นเพลง การลงจบ หรือแม้แต่การลอยดอกเอื้อนทำนองระหว่างเพลง ซึ่งมีข้อแม้อยู่เพียงว่า หากต้องการจะร้องเข้าเนื้อเพลงด้วยการดันสดต่อ ผู้ขับร้องต้องเข้าจังหวะให้ถูก

ผลสรุปการดำเนินการวิจัย/ อภิปรายผล

จากอดีตสู่ปัจจุบัน การร้องเพลงขอทานนั้นมีบทบาทหน้าที่เปลี่ยนไปตามบริบทของสังคม กล่าวคือ ในอดีตการร้องเพลงขอทานใช้ยึดเป็นอาชีพ แต่ในปัจจุบันหาได้มีอาชีพการร้องเพลงที่เป็นทำนองเพลงขอทานจริง ๆ เพื่อแลกเงินทองสิ่งของต่าง ๆ อีกแล้ว หากมีแต่การร้องเพลงตามสมัยนิยม แต่การร้องเพลงขอทานนี้ก็ได้นำมาปรับใช้เป็นการละเล่นพื้นบ้านอย่างหนึ่งที่มีความแตกต่างจากเพลงพื้นบ้านทั่วไป คือ นิยมผู้ชายร้องเพียงคนเดียว การร้องเพลงขอทานนั้นไม่ค่อยพบเห็นผู้หญิงร้องเสียเท่าไร อาจเป็นเพลงต้องแต่งตัวและเลียนแบบลักษณะท่าทางอย่างขอทาน อย่างไรก็ตามการละเล่นเพลงขอทาน ก็ยังมีครูประทีป สุขโสภา เป็นชาวสวรรค์โลก จ.สุโขทัย ที่มีความสนใจและได้รับการสืบทอดเพลงขอทานมาจากครูหลาย ๆ ท่านที่มีชื่อเสียง

การละเล่นเพลงขอทานของครูประทีป สุขโสภา จะมีการใช้เครื่องดนตรีไทย คือ ซอฮู้ในการเคล้าในทำนองเพลงขอทาน และทำนองแล้วเคล้าซอ ซึ่งทั้งสองเพลงนี้มีรูปแบบของส่วนทำนองแบ่งออกเป็น 3 ส่วน เช่นกัน ได้แก่ ทำนองส่วนหัว ทำนองส่วนต้นสด ทำนองส่วนท้าย สำหรับในการเคล้าทำนองเพลงขอทาน ทำนองการบรรเลงของทั้ง 3 ส่วน มีลักษณะของทำนองที่ต่างกัน และการเคล้าทำนองแล้วเคล้าซอ ทำนองการบรรเลงของทั้ง 3 ส่วน มีลักษณะรูปแบบซ้ำหัวซ้ำท้าย กล่าวคือ ทำนองส่วนหัวและทำนองส่วนท้ายเป็นทำนองเดียวกัน ในการเคล้าแต่ละทำนองเพลง

ต้องใช้กลุ่มเสียงปัญจมูลให้มีความถูกต้องและเหมาะสมกับเสียงของนักร้อง การร้อยเรียงของทำนองใช้เสียงจากกลุ่มเสียงปัญจมูลมาร้อยเรียงหรืออาจปรากฏเสียงจรบ้างในบางครั้ง ทั้งนี้การเคล้าผู้บรรเลงจะต้องยึดการร้องของผู้ขับร้องเป็นสำคัญ และขออภัยมีหน้าที่เคล้าเพื่อสนับสนุนโอบอุ้มเสียงของผู้ขับร้องให้มีความกลมกลืนและไพเราะงดงามยิ่งขึ้น

สำหรับการเคล้าให้ได้ลีลาสแห่งความกลมกลืนในเพลงขอทาน การเคล้าทำนองในส่วนนี้เรียกว่าการดันสด ผู้เคล้าจะต้องมีปฏิภาณไหวพริบในการแก้ปัญหาเฉพาะหน้าเสียให้ได้ การเคล้าในแต่ละทำนองจะต้องยึดเสียงของลูกตกหลักในตำแหน่งที่สำคัญ นอกจากนี้การที่จะทำให้ทำนองเคล้าที่ปรากฏมีลีลาขึ้นเชิงที่นำฟังอย่างขออุ้นฟังปฏิบัติ จึงควรปรากฏทำนองล่วงหน้า ล้ำหลัง และอิทธิพลเหลือ อย่างไรก็ตามหากการบรรเลงเคล้าไม่ปรากฏทำนองในลักษณะทั้ง 3 นี้ก็ไม่ได้ผิดหลักการแต่อย่างใด เพราะการเคล้าในเพลงพื้นบ้านลักษณะนี้ได้มีหลักการรัดรัดดังเช่นการบรรเลงดนตรีไทยอย่างขนบ หรือการบรรเลงอย่างราชสำนัก แม้จะเป็นเพลงพื้นบ้านแต่การเคล้าขอไปกับการขับร้องก็ยังยึดถือเรื่องของความกลมกลืนเป็นสำคัญเช่นกัน ทำนองที่ปรากฏเป็นทำนองที่ไม่ซับซ้อนฟังเข้าใจง่ายทั้งบทร้องและทำนองเคล้า

การเคล้าขอ ไม่ว่าจะเป็นการเคล้าทำนองเพลงขอทานหรือทำนองแอ่วเคล้าขอ ถือว่าเป็นการดำเนินทำนองอย่างหนึ่ง ซึ่งในการดำเนินทำนองนั้นเป็นเรื่องที่ผู้บรรเลงจะต้องรู้และเข้าใจหลักการในการผูกสำนวนกลอน ซึ่งจากการเคล้าทำนองขออยู่ในทำนองทั้ง 2 ประเภท พบว่าการรักษาเสียงของลูกตกให้เป็นเสียงเดียวกับคำร้องถือเป็นเรื่องสำคัญ ซึ่งการรักษาเสียงของลูกตกนั้นได้ตรงตามแนวคิดทฤษฎีว่าด้วยการร้อยเรียงสอดทำนองขออุ้งขอของประชากร ศรีสคร¹² รูปแบบโครงสร้างในการบรรเลงเคล้าได้แบ่งออกเป็น 3 ส่วน ซึ่งแต่ละทำนองเพลงนั้นมีรูปแบบการบรรเลงที่ต่างกัน และในทำนองแอ่วเคล้าขอมีความคลิคลายของทำนองแบบแผนซ้ำหัว-ท้าย ซึ่งมีความสอดคล้องกับที่พิชิต ชัยเสรีได้กล่าวไว้¹³

ไม่ว่าการบรรเลงดนตรีชาติใดในโลก เพลงพื้นบ้านหรือเพลง Classic ในวัฒนธรรมชาติต่าง ๆ ล้วนประสงค์มุ่งหมายเพื่อให้เกิดความงามเชิงสุนทรียะด้วยกันทั้งนั้น พื้นฐานแรกของความงามในสุนทรียศาสตร์ว่าด้วยการแห่งความกลมกลืน ซึ่งถือเป็นการใช้อรรถความรู้ในการเรียบเรียงเสียงประสานอย่างหนึ่ง แต่การประสานเสียงสอดทำนองในแต่ละวัฒนธรรมการดนตรีย่อมมีลักษณะเฉพาะตามบริบทท้องถิ่นที่ กล่าวคือ ในวัฒนธรรมเพลงพื้นบ้าน ก็จะมีรูปแบบเฉพาะของตน การประสานเสียงสอดทำนองนั้นอาจไม่ซับซ้อนเท่าอย่างดนตรีในขนบ ซึ่งความประสงค์ของเพลงพื้นบ้านต้องการเพียงฟังแล้วเข้าใจง่าย ไพเราะ สนุกสนาน และเกิดความกลมกลืน จะเห็นได้ว่าความกลมกลืนนั้นมีระดับที่แยกออกไปตามบริบทแนวคิดความงามความกลมกลืนในสุนทรียศาสตร์นี้มีความสอดคล้องแนวคิดของประชากร ศรีสคร ที่ได้กล่าวได้ในหนังสือทำนองขออุ้ง¹⁴

ข้อเสนอแนะ

จากที่ได้กล่าวไว้ในบทนำ “ความเจริญหรือเสื่อมของชาติให้ดูจากดนตรีของชาตินั้น” ผู้วิจัยเห็นว่ายุคทองของการละเล่นเพลงพื้นบ้านได้จางหายไปจากวิถีไทย โดยมากแล้วเป็นเพียงการแสดงตามงานในเทศกาลต่าง ๆ ซึ่งไม่ต่างอะไรกับไฟไหม้ฟาง เมื่อสังคมเกิดกระแสทางวัฒนธรรม ก็มักจะมีการแสดง การแต่งตัวเชิงวัฒนธรรมให้ปรากฏ แล้วก็เลิกรากไป เห็นทีเรื่องของเพลงพื้นบ้านก็เป็นเช่นนั้น จึงทำให้การละเล่นเพลงพื้นบ้านเป็นของหายาก ซึ่งอาจเรียกได้ว่าในยุคเสื่อมของเพลงพื้นบ้านก็สุดจะคิด

หากแต่ครูประทีป สุขโสภา (ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง เพลงพื้นบ้าน พุทธศักราช 2563) เป็น

12. ประชากร ศรีสคร, “การร้อยเรียงสอดทำนองขออุ้ง,” *วารสารศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย* ปีที่ 4, ฉบับที่ 1 (มีนาคม-สิงหาคม 2560): 15-34.

13. พิชิต ชัยเสรี, *สังคีตลักษณ์วิเคราะห์* (กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2559).

14. ประชากร ศรีสคร, *ทำนองขออุ้ง*. (ฉบับปรับปรุง). (พิษณุโลก : สำนักพิมพ์มหาวิทยาลัยนเรศวร, 2565).

ผู้ที่รับได้การสืบทอดการร้องการละเล่นเพลงพื้นบ้านทั้งเพลงแหล่ เพลงฉ่อย ต่าง ๆ มากมายจากครูเพลงที่มีชื่อเสียง อาทิ ครูหวังเต๊ะ นายโฆะ เขี้ยวแก้ว ครูเสรี หวังในธรรม และครูแจ้ง คล้ายสีทอง จึงอาจกล่าวได้ว่า ครูประทีป สุขโสภาท่านเป็นเปลวเทียนวูปสุดท้ายที่ยังมีตัวตนให้ท่านทั้งหลายได้จับต้องลูกลาร่วมสมัยอยู่ แม้ว่าพ่อเพลงแม่เพลงหลายท่านจะสิ้นไปแล้ว ก็ยังถือเป็นโชคดียิ่งที่มีครูประทีป สุขโสภาท่านไว้ให้แก่การดนตรีเพลงพื้นบ้านจนบัดนี้

ในความสามารถทั้งทักษะการประพันธ์บทร้อง ทักษะการขับร้อง และทักษะการบรรเลงดนตรีเพลงพื้นบ้านประเภทต่าง ๆ ที่ครูประทีป สุขโสภามีความถึงพร้อมอย่างหาที่ติมิได้ ผู้วิจัยเห็นว่ายังมีผลงานเพลงพื้นบ้านอีกหลายประเภทที่ยังไม่ได้ทำการศึกษาค้นคว้าเชิงลึกในทางดุริยางคศาสตร์ จึงควรแก่ทำการศึกษาองค์ความรู้ภูมิปัญญาเหล่านี้ให้มีความถูกต้องสมบูรณ์ตามวิถีของเพลงพื้นบ้าน อันนำไปสู่การส่งต่อองค์ความรู้ที่ถูกต้องมิให้ผิดเพี้ยน และอาจพัฒนาองค์ความรู้ต่าง ๆ นี้ไปสู่การเพิ่มมูลค่าเชิงท่องเที่ยวให้กับท้องถิ่น หรือแม้แต่การนำองค์ความรู้ไปสร้างสรรค์และส่งต่อกลับชุมชนหรือผู้สูงอายุเพื่อสร้างความสุข 5 มิติ ได้แก่ สุขสบาย สุขสนุก สุขสง่า สุขสว่าง และสุขสงบ ซึ่งความสุขทั้ง 5 นี้ จะส่งผลที่ดีต่อคุณภาพชีวิตของผู้สูงอายุ

กิตติกรรมประกาศ

บทความวิจัยเรื่อง “ลีลาการเคล้าซอฮู้ในการละเล่นเพลงขอทาน” ได้รับทุนอุดหนุนการวิจัย งบประมาณรายได้ มหาวิทยาลัยนเรศวร ประจำปีการศึกษา 2566

บรรณานุกรม

Amatyakul, Poonpit. *Appreciation of Music*. 2nd edition. Bangkok: Siamsamai, 1986.

พูนพิศ อมาตยกุล. *ดนตรีวิจักษ์*. พิมพ์ครั้งที่ 2. กรุงเทพฯ : สยามสมัย, 2529.

Chaisare, Pichit. *The composing Thai songs*. 2nd edition. Bangkok: Chulalongkorn University Press, 2014.

พิชิต ชัยเสรี. *การประพันธ์เพลงไทย*. พิมพ์ครั้งที่ 2. กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2557.

Chaisare, Pichit. *The Music Analysis*. Bangkok: Chulalongkorn University Press, 2016.

พิชิต ชัยเสรี. *สังคีตลักษณะวิเคราะห์*. กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2559.

Chuppunnarat, Yootthana. “Aew-Khlao-Saw : History and Methodology.” Master diss., Chulalongkorn University, 2002.

ยุทธนา ฉัพพรรณรัตน์. “แอ่วเคล้าซอ : ประวัติความเป็นมาและระเบียบวิธีปฏิบัติ.” วิทยานิพนธ์ระดับปริญญา มหาบัณฑิต, จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2545.

Inthachit, Watcharee. “Guru Prathepp Suksopha’s Chapters and Beggarly Song: An Analysis of the writing Techniques and Social reflections.” Master diss., Naresuan University, 2015.

วัชรีย์ อินทะจิต. “บทแหล่และเพลงขอทานของครูประทีป สุขโสภา : วิเคราะห์กลวิธีการแต่งและภาพสะท้อนสังคม.” วิทยานิพนธ์ระดับปริญญา มหาบัณฑิต, มหาวิทยาลัยนเรศวร, 2558.

Srisakon, Prachakon. “Counterpoints in Verses and Melodies for Saw-U.” *journal of Fine and Applied Arts Chulalongkorn University* 4, no. 1 (Maech-August): 15-34.

ประชากร ศรีสาคร. “การร้อยเรียงสอดทำนองซออุ.” *วารสารศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย* ปีที่ 4, เล่มที่ 1 (มีนาคม-สิงหาคม 2560): 15-34.

Srisakon, Prachakon. *Saw-U Melody (revised edition)*. Phitsanulok: Naresuan University Press, 2022.

ประชากร ศรีสาคร. *ทำนองซออุ (ฉบับปรับปรุง)*. พิษณุโลก : สำนักพิมพ์มหาวิทยาลัยนเรศวร, 2565.

Suksopha, Pratheep. “Minstrel Song background.” Interview by PrachakonSrisakon. June, 4, 2022.

ประทีป สุขโสภา. “ภูมิหลังเพลงขอทาน.” สัมภาษณ์โดย ประชากร ศรีสาคร. 4 มิถุนายน 2565.

Suksopha, Pratheep. “Minstrel Song Covid-19.” Interview by Prachakon Srisakon. November, 19, 2022.

ประทีป สุขโสภา. “เพลงขอทานชุด Covid-19.” สัมภาษณ์โดย ประชากร ศรีสาคร. 19 พฤศจิกายน 2565.

Suksopha, Pratheep. “The relationship between the singer and the Saw-U Harmonic.” Interview by Prachakon Srisakon. November, 19, 2022.

ประทีป สุขโสภา. “ความสัมพันธ์ระหว่างผู้ขับร้องกับผู้เคล้าซอฮู้.” สัมภาษณ์โดย ประชากร ศรีสาคร. 19 พฤศจิกายน 2565.

Tramoth, Boontham. *Explanation Thai Classical Music*. Bangkok: Fine Arts Department Press, 2002.
บุญธรรม ตราโมท. *คำบรรยายวิชาดุริยางคศาสตร์ไทย*. กรุงเทพฯ : กรมศิลปากร, 2545.

Wisitthikkhet, Suthep. “*Studying on Identity of Songs performance of master Prateep Suksopha.*” Master diss., Srinakharinwirot University, 2010.

สุเทพ วิสิทธิเขต. “การศึกษาอัตลักษณ์การแสดงเพลงขอทานของครูประทีป สุขโสภา.” วิทยานิพนธ์ระดับปริญญา
มหาบัณฑิต, มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ, 2553.

สาธารณศิลป์: การสร้างสรรค์ศิลปกรรมเพื่อสุนทรียภาพและความเหมาะสมใหม่
กรณีศึกษา “งานอยู่เย็นเป็นสุข ณ ศาลายา”

ART FOR PUBLIC: THE CREATION OF ART FOR APPROPRIATE AESTHETICS AND IN
THE NEW NORMAL - A CASE STUDY OF "YOO YEN PEN SUK AT SALAYA"

ภาวิณี บุญเสริม* PAWINEE BOONSERM*
สกวรุ้ง สายบุญมี** SKOWRUNG SAIBUNMI**
นันธิดา จันทรางศุ*** NANTIDA CHANDRANSU***

บทคัดย่อ

บทความนี้เป็นส่วนหนึ่งของงานวิจัย เรื่องสาธารณศิลป์: การสร้างสรรค์ศิลปกรรมเพื่อวิถีความเหมาะสมใหม่ในการขับเคลื่อนสังคมวัฒนธรรมหลังสถานการณ์โรคระบาดโควิด-19 นี้ โดยมีวัตถุประสงค์เพื่อสร้างสรรค์กรณีศึกษา “ศิลปกรรมที่มีสุนทรียภาพและความเหมาะสมใหม่” สำหรับสังคมไทย และนำเสนอแนวคิดและกระบวนการสร้างสรรค์งานสาธารณศิลป์ อันจะนำไปสู่การปลอบประโลมใจและสร้างกำลังใจที่จะอยู่ร่วมกันอย่างมีความหวัง คณะผู้วิจัยได้ออกแบบกิจกรรมการขับเคลื่อนศิลปวัฒนธรรมในการจัดงานสาธารณศิลป์ภายใต้แนวคิด “งานอยู่เย็นเป็นสุข ณ ศาลายา” ณ วัดสุวรรณาาราม ต.ศาลายา อ.พุทธมณฑล จ. นครปฐม ในวันที่ 13 กรกฎาคม 2565 โดยใช้วิธีการดำเนินงานในรูปแบบการวิจัยและพัฒนา (Research and Development, R&D) และการทำงานร่วมกับชุมชน ด้วยการบูรณาการแนวคิดต่าง ๆ ได้แก่ แนวคิดสาธารณศิลป์ (Art for Public) แนวคิดนิเวศสุนทรีย์ (ecological aesthetic) แนวคิดสุนทรียศาสตร์เชิงสัมพันธ์ (relational aesthetic) และแนวคิดการทำงานร่วมกันอย่างสร้างสรรค์ (collaborative creativity) กับการบูรณาการโจทย์ทางสังคมวัฒนธรรม (socio-cultural) เกี่ยวกับสถานการณ์หลังวิกฤตโรคระบาด COVID 19 ผลการวิจัยพบว่า ความสำเร็จของกระบวนการสร้างสรรค์งานสาธารณศิลป์เพื่อการขับเคลื่อนศิลปวัฒนธรรมนั้น จะต้องพิจารณาให้เหมาะสมทั้งกาลและเทศะในการบูรณาการ ตลอดจนการเชื่อมโยงกับประเด็นทางสังคมด้วยกระบวนการต่าง ๆ ได้แก่ การสื่อสารเพื่อให้เกิดกระบวนการเรียนรู้ทางสังคม กระบวนการมีส่วนร่วมระหว่างศิลปินกับเครือข่ายและการมีส่วนร่วมของชุมชนจากทุกภาคส่วน การเข้าใจและรวบรวมทุนทางวัฒนธรรมจากในพื้นที่ โดยใช้แนวคิด “เก็บ รื้อ สร้าง” มาเป็นแนวทางในการออกแบบและสร้างสรรค์ เพื่อขับเคลื่อนงานศิลปกรรมอันเป็นสาธารณประโยชน์ต่อชุมชนอย่างแท้จริง โดยแนวทางการสร้างสรรค์ในรูปแบบสาธารณศิลป์นี้สามารถนำมาประยุกต์ใช้ หรือเป็นทางเลือกในการทำงานสร้างสรรค์กลุ่มงานศิลปกรรมกับปรากฏการณ์อื่น ๆ ที่อาจจะเกิดขึ้นต่อไปในอนาคตได้

คำสำคัญ : สาธารณศิลป์/ การสร้างสรรค์ศิลปกรรม/ นิเวศสุนทรีย์/ ความเหมาะสมใหม่/ สถานการณ์หลังโควิด 19

* ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร., คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์, pawipop11@gmail.com

* Assistant Professor Dr., Faculty of Fine and Applied Arts, Thammasat University, pawipop11@gmail.com

** อาจารย์, สถาบันวิจัยภาษาและวัฒนธรรมเอเชีย มหาวิทยาลัยมหิดล, skowrung.sai@mahidol.ac.th

** Lecturer, Research Institute for Languages and Cultures of Asia, Mahidol University, skowrung.sai@mahidol.ac.th

*** ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร., สถาบันวิจัยภาษาและวัฒนธรรมเอเชีย มหาวิทยาลัยมหิดล, nantida.cha@mahidol.ac.th

*** Assistant Professor Dr., Research Institute for Languages and Cultures of Asia, Mahidol University, nantida.cha@mahidol.ac.th

Abstract

This article is a part of a research project on “Art for public project: Creative Art for New Appropriate Social and Cultural Movement Post COVID-19”. The objective is to create a case study on " The Creation of Art with Appropriate Aesthetics and in the New normal " for Thai society, and to present the concept and process of creating public art that will lead to emotional relief and motivation to move forward with hope. The research team designed an activity to promote art and culture under the concept of "Yoo Yen Pen Suk at Salaya" at Wat Suwanaram, Salaya subdistrict, Phutthamonthon district, Nakhon Pathom province, on July 13, 2022, using research and development (R&D) methodology and working with various community integration concepts, including public art, ecological aesthetics, relational aesthetics, collaborative creativity, and socio-cultural issues related to the post-COVID-19 pandemic situation. The research findings suggest that the success of creating public art to promote art and culture must consider appropriateness and timing, as well as integration with various social issues through different processes. These processes include communication for social learning, artist-network collaborations, community participation from all sectors, understanding and gathering cultural resources within the area, and utilizing the "conservation, deconstruction, and creation" concept as a guideline for design and creative processes to drive truly beneficial community-oriented artistic endeavors. The approaches and principles presented in this public art form can be applied or considered as alternatives for future artistic group projects and other emerging phenomena.

Keywords: Art for Public/ Artistic Creation/ Ecological Aesthetic/ New Normal/ After COVID-19 Situation

บทนำ

หลังจากภาวะวิกฤตของไวรัสโคโรนาสายพันธุ์ใหม่ 2019 หรือโรคระบาดโควิด-19 (COVID-19) ส่งผลกระทบต่อวิถีชีวิต ชุมชน เศรษฐกิจฐานราก สภาวะเศรษฐกิจของประเทศ ไปจนถึงโครงสร้างทางเศรษฐกิจทั้งในระดับมหภาคและปัจเจก ปัญหาเหล่านี้ยึดโยงกับคุณภาพชีวิตของคนในสังคมและสุขภาวะทางจิตวิญญาณ (quality of life - spiritual well-being) เป็นอย่างมาก จากข้อมูลผลกระทบของสถานการณ์ COVID-19 ที่ผ่านมา สะท้อนให้เห็นว่า การแก้ไขปัญหาหรือการฟื้นฟูทางเศรษฐกิจเพียงอย่างเดียวไม่เพียงพอสำหรับการพัฒนาคุณภาพชีวิตของคนในสังคมได้ จึงต้องมีการรักษาความเจ็บป่วยทางกายโดยมีระบบการดูแลสุขภาพและการระบาดของโรค ตลอดจนหาหนทางเยียวยาทางจิตใจด้วย เพื่อป้องกันมิให้เกิดความทุกข์ระดับบุคคลและความทุกข์ทางสังคม (personal suffering / social suffering) ที่อาจเกิดขึ้นได้ในอนาคต

การเยียวยาจิตใจที่ดีอย่างหนึ่งของการแก้ปัญหาความเครียดอันเกิดจากผลกระทบของสถานการณ์ COVID-19 นั้น คือการให้ผู้คนได้เรียนรู้ เข้าใจสถานการณ์ และยอมรับการเปลี่ยนแปลงที่พร้อมจะเกิดขึ้นอยู่ตลอดเวลา ซึ่งเป็นเรื่องที่สังคมต้องเรียนรู้ถึงการปรับตัวเข้าสู่ชีวิตแบบ “วิถีชีวิตแบบปกติใหม่” หรือ “New normal” ที่ทำให้ผู้คนยังมีดำเนินชีวิตแบบปกติอย่างเหมาะสมท่ามกลางสถานการณ์ที่พลิกผันด้วยความเข้าใจ จากแนวความคิดนิเวศน์สุนทรีย์ที่มุ่งสร้างสรรค์นิเวศน์แวดล้อมเป็นแนวทางหนึ่งที่จะช่วยในการบูรณาการองค์ประกอบต่าง ๆ ที่สมดุลด้านสุนทรีย์เพื่อเกิดการสร้างสรรคปรากฏการณ์ทางสุนทรีย์ที่เหมาะสมแก่ภาวะปัจจุบัน และการสร้างสรรค์ที่เหมาะสมนี้อาจช่วยเป็นเครื่องมือที่ส่งมอบความสุข ความพอใจ พร้อมกับการเรียนรู้กระบวนการมีส่วนร่วม ซึ่งเป็นการเสริมสร้างความสุขด้านจิตใจแก่ประชาชน และสังคมโดยรวมได้อีกทางหนึ่ง

ด้วยเหตุนี้คณะผู้วิจัยจึงเลือกนำเสนอแนวคิด “สาธารณศิลป์” (Art for Public) มาเป็นแนวทางและพลังการสร้างสรรคศิลปกรรมเพื่อการเตรียมพร้อมกับวิถีชีวิตแบบปกติใหม่ (Preparing for the New Normal) ที่จะนำไปสู่ความเข้าใจและความตระหนักเกี่ยวกับ “ความเหมาะสมใหม่ - ในโรคและโลกหลังโควิด” และการส่งเสริมให้ประชาชนเตรียมพร้อมรับมือกับการเปลี่ยนแปลง (Coping with Transition) ผ่านกระบวนการสร้างสรรค์งานศิลปกรรมเพื่อรองรับบริบทสังคมวัฒนธรรมหลังโรคระบาดโควิด-19 และการขึ้นนำแนวทางวิถีชีวิตใหม่อย่างเหมาะสม โดยการสร้างและพัฒนาผลงานสาธารณศิลป์ (Art for public project) “ศิลปกรรมที่มีสุนทรีย์ภาพและมีความเหมาะสมใหม่” ที่สามารถสร้างผลกระทบการรับรู้และสร้างประสบการณ์สุนทรีย์ต่อผู้คนและสังคมสำหรับใช้ในภาวะโรคระบาดโควิด-19 อีกทั้งเป็นการส่งเสริมและสร้างกำลังใจที่จะอยู่ร่วมกันในสังคมไทยอย่างมีความหวังผ่านกระบวนการสื่อสารและการมีส่วนร่วมอย่างสร้างสรรค์

ในบทความนี้คณะผู้วิจัยได้นำเสนอแนวคิดและกระบวนการสร้างสรรค์กรณีศึกษา “ศิลปกรรมที่มีสุนทรีย์ภาพและมีความเหมาะสมใหม่” สำหรับสังคมไทย ผ่านการออกแบบกิจกรรมการขับเคลื่อนศิลปวัฒนธรรมภายใต้แนวคิด “อยู่เย็นเป็นสุข ณ ศาลายา” ณ วัดสุวรรณาราม ต.ศาลายา อ.พุทธมณฑล จ. นครปฐม ในวันที่ 13 กรกฎาคม 2565 ในกิจกรรมนี้ได้ใช้กระบวนการสร้างฐานความรู้ที่มีการบูรณาการกับโจทย์ทางสังคมที่เกิดขึ้นในปัจจุบัน โดยเฉพาะสถานการณ์ของโรคระบาด COVID-19 ที่ส่งผลกระทบต่อวิถีการดำเนินชีวิตของผู้คนทั้งในประเทศไทยและหลาย ๆ ประเทศทั่วโลก โดยผสมผสานความรู้เกี่ยวกับโรคระบาด มาตรการการป้องกันโรคในการเข้าร่วมกิจกรรมทางศิลปะเพื่อส่งเสริมให้ประชาชนเตรียมพร้อมรับมือกับการเปลี่ยนแปลง และการสร้างความตระหนักเข้าใจเกี่ยวกับ “ความเหมาะสมใหม่-ในโรคและโลกหลังโควิด” เพื่อเตรียมพร้อมกับวิถีชีวิตแบบปกติใหม่ผ่านงานศิลปกรรม คณะผู้วิจัย

มีความคาดหวังว่า ในกระบวนการวิจัยนี้ส่งเสริมให้เกิดกลุ่มผู้เสพงานศิลปะ (audiences) กลุ่มใหม่ ๆ และเกิดการทำงานร่วมกันของศิลปินสาขาต่าง ๆ ตลอดทั้งกระบวนการทำงานและผลงานที่เกิดขึ้นจากงานวิจัยนี้จะนำไปสู่การให้ข้อเสนอต่อแนวทางสร้างสรรค์ศิลปกรรมเพื่อสาธารณะที่เป็นองค์ความรู้และวิถีวิทยาการสร้างสรรค์ใหม่เพื่อเป็นทางออกหรือทางเลือกในการทำงานสร้างสรรค์กลุ่มงานศิลปกรรมต่อไปในอนาคต

วัตถุประสงค์ของการวิจัย

เพื่อสร้างสรรค์กรณีศึกษา “ศิลปกรรมที่มีสุนทรียภาพและมีความเหมาะสมใหม่” สำหรับสังคมไทย อันจะนำไปสู่การปลอบประโลมใจ และสร้างกำลังใจที่จะอยู่ร่วมกันอย่างมีความหวัง

กรอบแนวคิดในการวิจัย

การสร้างสรรค์กรณีศึกษา “ศิลปกรรมที่มีสุนทรียภาพและมีความเหมาะสมใหม่” นี้ คณะผู้วิจัยได้มี การบูรณาการแนวคิดต่าง ๆ เพื่อสร้างการสร้างสรรค์งานสาธาณศิลป์ (Art for Public) ได้แก่ แนวคิดนิเวศสุนทรีย์ (ecological aesthetic) แนวคิดสุนทรียศาสตร์เชิงสัมพันธ์ (relational aesthetic) และแนวคิดการทำงานร่วมกันอย่างสร้างสรรค์ (collaborative creativity) และการบูรณาการโจทย์ทางสังคมวัฒนธรรม (socio-cultural) มาเป็นแนวทางในการออกแบบผ่านกระบวนการจัดกิจกรรม “งานอยู่เย็นเป็นสุข ณ ศาลายา” โดยมีสาระสำคัญดังนี้

1. **แนวคิดสาธาณศิลป์ (Art for Public) หรือ “ศิลปะสาธารณะ”** เป็นการสร้างสรรค์งานศิลปะเพื่อสาธารณประโยชน์ของชุมชน สามารถนำเสนอคุณค่าของชุมชน ผ่านการปรับปรุงสภาพแวดล้อมหรือการปรับเปลี่ยนภูมิทัศน์ เพื่อเพิ่มความตระหนักรู้ หรือตั้งสมมติฐานได้ โดยศิลปะสาธารณะจะจัดแสดงในสถานที่หรือพื้นที่สาธารณะ ซึ่งเป็นการแสดงให้เห็นว่างานศิลปะนี้จัดขึ้นสำหรับทุกคน โดยเนื้อหาและวิธีการในศิลปะสาธารณะนั้นจะเปลี่ยนไปตามบริบท ซึ่งเป็นการสะท้อนให้เห็นถึงวัฒนธรรมของบริบทเหล่านั้น กระบวนการจะนำมาซึ่งความร่วมมือระหว่างศิลปินและชุมชน¹ ซึ่งเป้าประสงค์ของการสร้างสรรค์ศิลปะสาธารณะสามารถนำไปสู่การตอบโจทย์หรือแก้ปัญหาสังคมได้ในหลากหลายมิติ

2. **แนวคิดนิเวศสุนทรีย์ (Ecological Aesthetic)** แนวคิดการสร้างสรรคศิลปกรรมเพื่อเชื่อมโยงสุนทรียภาพให้เข้าไปในระบบนิเวศแวดล้อม หรือในบริบทของพื้นที่ อาจจะเป็นการสร้างชิ้นใหม่ หรือเพื่อแก้ไขปัญหาของนิเวศของพื้นที่นั้น ๆ เพื่อให้เกิดความสมดุลและความกลมกลืน โดยการใช้กระบวนการทางสังคมร่วมกับการบูรณาการศาสตร์ต่าง ๆ ที่เหมาะสม ซึ่งต้องอาศัยการศึกษาองค์ความรู้ การวิจัยค้นคว้าบริบทของแต่ละพื้นที่ แต่ละประเด็นที่ส่วนใหญ่เป็นประเด็นปัญหาที่ต้องการการแก้ไข เพื่อทำความเข้าใจ หรือการพัฒนาเชิงยั่งยืน²

3. **แนวคิดสุนทรียศาสตร์เชิงสัมพันธ์ (Relational Aesthetic)** แนวคิดของนิโกลาส์ บูริโยด์ (Nicolas Bourriaud) ภัณฑารักษ์และนักวิจารณ์ศิลปะชาวฝรั่งเศส ผู้ให้แนวคิดนี้เป็นแนวคิดที่เน้นบทบาทของศิลปิน ในฐานะผู้สร้างสรรค์งานศิลปะที่ไม่ได้วางบทบาทของตัวเองให้เป็นศูนย์กลางของการสร้างสรรค์อีกต่อไป แต่ให้ความสำคัญกับประเด็นที่เป็นปัญหาทางสังคม สิ่งแวดล้อม โดยศิลปินเป็นผู้จัดให้เกิดการตื่นตัวและกระตุ้นเตือนเร่งเร้าไปสู่การเปลี่ยนแปลงอย่างใดอย่างหนึ่งหรือสิ่งใดสิ่งหนึ่งที่เป็นประเด็นที่นำมาสื่อสาร โดยใช้กระบวนการมีส่วนร่วม กระบวนการสร้างความสัมพันธ์ หรือองค์ความรู้ข้ามศาสตร์ที่ศิลปินเห็นว่าเหมาะสมที่จะส่งเสริมงานของตัวเอง โดยศิลปินจะสร้างกระบวนการขึ้นมาเพื่อให้ผู้ชมเข้าถึงแนวคิดสร้างสรรค์ของตัวเองได้โดยอาศัยการสร้างความสัมพันธ์

1. “What is public art?,” Association for Public Art, accessed October 12, 2022, <https://www.associationforpublicart.org/what-is-public-art/>

2. วิจิตร อภิชาติเกรียงไกร, เตยงาม คุปตบุตร, และพิษณุ ศุภนิมิตร, “การสร้างสรรค์ผลงานโครงการสาธาณศิลป์เพื่อนิเวศสุนทรีย์ในวิถีวัฒนธรรมชาวไทย,” วารสาร Veridian E-Journal Silpakorn University Humanities, Social Sciences and arts ปีที่ 10, ฉบับที่ 1 (มกราคม - เมษายน 2560): 2060.

เป็นตัวเชื่อม ปรากฏการณ์ทางสุนทรีย์ก็เกิดขึ้นท่ามกลางความสัมพันธ์ของศิลปินและผู้ชมด้วยกัน³

4. แนวคิดการทำงานร่วมกันอย่างสร้างสรรค์ (Collaborative Creativity) การทำงานร่วมกันอย่างสร้างสรรค์ (Collaborative Creativity) เป็นวลีที่ใช้กันในโลกของงานศิลปะ เป็นการนำเสนอความคิดสร้างสรรค์ของสมาชิกหรือศิลปินที่ทำงานร่วมกันในกลุ่มในขณะที่ทำงานร่วมกัน ซึ่งการทำงานในลักษณะนี้ต้องอาศัยการปฏิสัมพันธ์ของศิลปินมากและสามารถผลิตผลงานออกมาได้ดี เพราะเป็นการทำงานที่ศิลปินทุกคนได้นำเสนอแนวความคิดต่าง ๆ ซึ่งมีความหลากหลายมากกว่าการทำงานเดี่ยวของศิลปิน ซึ่งความคิดสร้างสรรค์ไม่ได้เกิดขึ้นภายในตัวศิลปินเพียงคนเดียว แต่เกิดจากการมีปฏิสัมพันธ์ระหว่างความคิดของศิลปินกับบริบททางสังคมและวัฒนธรรม⁴ กระบวนการทำงานร่วมกันอย่างสร้างสรรค์สามารถเป็นไปได้ในหลายรูปแบบ⁵

วิธีการศึกษา

คณะผู้วิจัยกำหนดแนวทางการดำเนินงานในลักษณะการวิจัยและพัฒนา (Research and Development, R&D) เพื่อนำไปสู่การสร้างสรรค์ที่เป็นประโยชน์ในการขับเคลื่อนศิลปวัฒนธรรมในพื้นที่โดยตรง กล่าวคือ คณะผู้วิจัยใช้กระบวนการแสวงหาความรู้ความคิดและข้อมูลเป็นเบื้องต้นทั้งในแง่มุมมองสถานการณ์ของโรคระบาด ปรากฏการณ์ทางศิลปะที่เกิดขึ้นทั้งในประเทศไทยและหลาย ๆ ประเทศทั่วโลก ตลอดจนแนวคิดในการสร้างสรรค์ศิลปกรรม นำมาประมวลข้อมูลแล้วพัฒนาความรู้ความคิดที่จะนำไปสู่การสร้างสรรค์เป็นผลงานสาธารณศิลป์ (Art for public project) เป็นกระบวนการที่ใช้ฐานความรู้บูรณาการกับโจทย์ทางสังคมวัฒนธรรมในภาวะโรคระบาดผลักดันไปสู่การสร้างสรรค์ศิลปะ เพื่อให้ได้ทั้งองค์ความรู้ใหม่และผลงานที่สามารถนำไปขับเคลื่อนสังคมในทิศทางที่ต้องการได้จริง โดยคณะผู้วิจัยนำเสนอรายละเอียดวิธีดำเนินการวิจัยดังนี้

ขั้นตอนที่ 1 การศึกษาข้อมูลเพื่อเป็นพื้นฐานในการออกแบบผลงานสาธารณศิลป์ ได้แก่

- ศึกษาข้อมูลและเอกสารจากสื่อต่าง ๆ เกี่ยวกับโรคระบาด COVID-19 แนวทางป้องกันโรค และประมวลข้อมูลเกี่ยวกับวิกฤตโรคระบาด COVID-19 ที่ส่งผลกระทบต่อผู้สร้างสรรค์ผลงานศิลปะ ตลอดจนปรากฏการณ์การสร้างสรรค์ศิลปกรรมในสถานการณ์โรคระบาดนี้ ทั้งในบริบทไทยและนานาชาติ
- สำรวจและประมวลบทเรียนหรือตัวแบบความสำเร็จ (intervention) ที่เกี่ยวกับรูปแบบและกระบวนการการสร้างศิลปกรรมในการเยียวยาสังคม (social retreat) และสร้างสรรค์สังคมในภาวะวิกฤตของโรคระบาดโควิด-19
- การศึกษาข้อมูลเกี่ยวกับบริบทของพื้นที่ทั้งด้านกายภาพและโครงสร้างทางสังคม โดยในงานวิจัยนี้ได้เลือกใช้พื้นที่ศาลายา จ.นครปฐม เป็นกรณีศึกษาและพื้นที่ที่ทดลองในการสร้างงานสาธารณศิลป์ โดยมีการศึกษาข้อมูลทั้งเอกสารและการลงพื้นที่ภาคสนามเพื่อเก็บข้อมูลเกี่ยวกับศิลปวัฒนธรรมที่สำคัญในชุมชน ด้วยการสังเกตและสัมภาษณ์ศิลปิน คนในพื้นที่ และเครือข่ายชุมชนเพื่อนำข้อมูลมาใช้ในการออกแบบและสร้างสรรค์กิจกรรมสาธารณศิลป์ให้เหมาะสมกับพื้นที่และบริบทสังคม

ขั้นตอนที่ 2 การสร้างสรรค์ผลงานสาธารณศิลป์

- การออกแบบกิจกรรมสร้างสรรค์สาธารณศิลป์ โดย พิจารณาแนวคิดสำคัญที่ใช้ในการวิจัยได้แก่แนวคิดสาธารณศิลป์ (Art for Public) แนวคิดนิเวศสุนทรีย์ (Ecological Aesthetic) แนวคิดสุนทรีย์ศาสตร์เชิงสัมพันธ์ (Relational Aesthetic) แนวคิดการทำงานร่วมกันอย่างสร้างสรรค์ (Collaborative creativity)

3. วิจิตร อภิชาติเกรียงไกร, “สาธารณศิลป์เพื่อนิเวศสุนทรีย์,” *ศิลปกรรมสาร* ปีที่ 14, ฉบับที่ 1 (มกราคม-มิถุนายน 2564): 113.

4. Yrjö Engeström, “Expansive learning at work: Toward an activity theoretical reconceptualization,” *Journal of Education and Work* 14, no. 1 (2001): 133-156.

5. Gerhard Fischer, Elisa Giaccardi, Hal Eden, Masanori Sugimoto, and Yunwen Ye, “Beyond binary choices: Integrating individual and social creativity,” *International Journal of Human-Computer Studies* 63, no. 4-5 (2005): 482-512.

- สรุปรอบความคิดและวิธีการในการเชื่อมโยงข้ามสาขาวิชาได้แก่ จิตรกรรม ประติมากรรม ดนตรี และการแสดง เพื่อนำไปสู่การออกแบบ ผลงานสาธารณศิลป์ (Art for public project) ที่เกิดจากบูรณาการศาสตร์ด้านทัศนศิลป์ ดนตรี และการแสดง

- พัฒนาและออกแบบงานสาธารณศิลป์ (Art for public project) ในพื้นที่ ศาลาฯ โดยใช้กระบวนการมีส่วนร่วมของเครือข่ายผู้ใช้ประโยชน์หรือกลุ่มเป้าหมาย และศิลปินที่ได้รับผลกระทบจากวิกฤตโควิด-19

ขั้นตอนที่ 3 การถอดบทเรียน (Lesson-learned)

คณะผู้วิจัยได้ดำเนินการถอดบทเรียนความคิดเห็นจากผู้มีส่วนร่วมเกี่ยวข้องกับโครงการสาธารณศิลป์ ทั้งจากกลุ่มตัวแทนภาครัฐและชุมชนศาลาฯ ตลอดจนศิลปินและผู้เกี่ยวข้องเพื่อเป็นการแลกเปลี่ยนเรียนรู้ ทบทวนกระบวนการทำงาน สะท้อนมุมมองของคนในพื้นที่ และการวางแผนนโยบายหรือทิศทางการทำงานต่อไปในอนาคต โดยการถอดบทเรียนได้จัดขึ้นในวันที่ 26 สิงหาคม 2565 ณ ห้องสุวรรณภูมิ อาคารเรือนไทย สถาบันวิจัยภาษาและวัฒนธรรมเอเชีย มหาวิทยาลัยมหิดล

ผลการวิจัย

จากการศึกษา สามารถนำเสนอผลของการศึกษาโดยแบ่งเป็น 2 ส่วน ได้แก่ กระบวนการสร้างสรรค์ผลงานสาธารณศิลป์และการถอดบทเรียน ซึ่งมีรายละเอียดต่อไปนี้

1. กระบวนการสร้างสรรค์ผลงานสาธารณศิลป์

1.1 แนวคิดการสร้างสรรค์งานสาธารณศิลป์ “อยู่ เย็น เป็น สุข ณ ศาลาฯ”

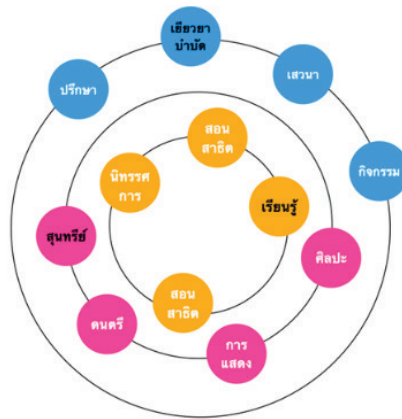
คณะผู้วิจัยได้เลือกใช้พื้นที่ตำบลศาลาฯเป็นพื้นที่ต้นแบบในการทำวิจัยครั้งนี้ เนื่องจาก “ศาลาฯ” เป็นย่านที่มีบริบทของพื้นที่ทางประวัติศาสตร์ที่เคยมีการเกิดโรคระบาดขึ้นในช่วงสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น โดยมีตำนานว่าย่านศาลาฯเกิดขึ้นในยุคชุดคลองมหาสวัสดิ์ในสมัยรัชกาลที่ 4 โดยเริ่มตั้งแต่คลองบางกอกน้อย บริเวณวัดไชยพุกษมาลาถึงแม่น้ำท่าจีนที่เมืองนครชัยศรี จ.นครปฐม หลังจากนั้นได้มีการสร้างศาลาริมคลองทั้งหมด 7 ศาลาด้วยกัน โดยในช่วงเวลาที่มีโรคระบาดในพื้นที่ย่านนครปฐมในสมัยนั้นได้มีการบันทึกไว้ว่า เจ้าพระยาทิพากรวงศ์ได้สั่งให้เขียนตำรายารักษาโรคต่าง ๆ ใส่แผ่นกระดานไว้เป็นการกุศล จึงเป็นเหตุให้เรียกศาลาบริเวณดังกล่าวว่า “ศาลาฯ” ตั้งแต่นั้นมาจนถึงปัจจุบัน⁶ ซึ่งบริบทพื้นที่นี้มีประวัติศาสตร์ที่สอดคล้องกับสถานการณ์โรคระบาด COVID-19 ในปัจจุบัน

นอกจากนี้ ศาลาฯยังเป็นพื้นที่ใหม่ที่มีความหลากหลายทางวัฒนธรรมอันเกิดจากการผสมผสานกับวัฒนธรรมดั้งเดิมและวัฒนธรรมใหม่ที่ได้รับอิทธิพลจากสังคมเมืองหลวงอันด้วยปัจจัยทางกายภาพที่เป็นเมืองปริณทลที่อยู่ไม่ไกลจากกรุงเทพมหานครมากนัก พื้นที่ศาลาฯจึงเป็นแบบกึ่งเมืองกึ่งชนบท ผู้คนส่วนหนึ่งยังดำเนินชีวิตดั้งเดิมเป็นชุมชนเกษตรกรรม ทำนาบัว และผู้คนอีกกลุ่มเป็นคนที่ย้ายถิ่นฐานมาจากที่อื่น ๆ มีการเติบโตของหมู่บ้านจัดสรรสถานที่ราชการ สถานศึกษา ห้างสรรพสินค้าต่าง ๆ จึงทำให้ศิลปวัฒนธรรมในพื้นที่มีรูปแบบผสมผสาน หลากหลาย และยังไม่มีความเข้มแข็งทางวัฒนธรรมมากนัก มีทุนทางวัฒนธรรมและภูมิปัญญาที่อยู่ในระดับตัวบุคคลที่เป็นศิลปินที่ย้ายถิ่นฐานมาจากที่อื่น ๆ บ้าง แต่ก็ยังมีความเป็นเอกลักษณ์ของพื้นที่ที่เกิดจากการปรับตัวของวัฒนธรรมกับสังคมสมัยใหม่ จึงทำให้พื้นที่ศาลาฯนี้มีทุนทางวัฒนธรรมที่น่าสนใจที่สามารถที่นำมาเป็นใช้เป็นเครื่องมือในการสร้างสรรค์งานสาธารณศิลป์ในบริบทของสังคมเมืองแบบใหม่ได้

คณะผู้วิจัยใช้แนวคิดสาธารณศิลป์ (Art for Public) ในการเปิดพื้นที่สาธารณะที่มีความเป็นมิตรและมีความ

6. “ที่มาของพื้นที่ศาลาฯ.” หอจดหมายเหตุและพิพิธภัณฑ์ มหาวิทยาลัยมหิดล, บันทึกข้อมูลเมื่อ 20 ตุลาคม 2565, <https://museum.li.mahidol.ac.th/mahidol-mysteries/index.php/salaya/>.

เหมาะสมในศาลายาเพื่อจัดงานขับเคลื่อนศิลปวัฒนธรรมเพื่อชุมชน โดยต้องคำนึงความปลอดภัยจากโรคระบาดหรือ
มีมาตรการป้องกันโรคให้กับผู้ที่มาร่วมงาน อีกทั้งยังเป็นการใช้งานศิลปวัฒนธรรมในพื้นที่เป็นเครื่องมือให้ผู้คนได้
ตระหนักและรับรู้เข้าใจเกี่ยวกับโรคระบาด การสร้างขวัญและกำลังใจให้กับศิลปินและผู้คนในพื้นที่ผ่านงานศิลปกรรม
ในแขนงต่างๆ ด้วยแนวคิดดังกล่าวคณะผู้วิจัยจึงได้ออกแบบงานสาธิตศิลปภายใต้ชื่อว่า “อยู่ เย็น เป็น สุข ณ
ศาลายา” โดยใช้แนวคิดการสร้างสรรคปรากฏการณ์ทางสุนทรีย์ที่เหมาะสมแก่ภาวะปัจจุบันเป็นการเสริมสร้างความ
สุขด้านจิตใจแก่ประชาชนและสังคม และจากแนวคิดนิเวศสุนทรีย์ที่มุ่งสร้างสรรค์นิเวศแวดล้อมขึ้นด้วยการบูรณาการ
องค์ประกอบต่างๆ ที่สมดุลด้านสุนทรีย์ เพื่อให้เกิดสิ่งสร้างสรรค์ที่เหมาะสมใหม่ๆ เป็นเครื่องมือที่ส่งมอบความสุข
ความพอใจ พร้อมกับการเรียนรู้กระบวนการมีส่วนร่วมที่สร้างความสัมพันธ์ที่ดีกับผู้คนในชุมชน



ภาพที่ 1 การสร้างปรากฏการณ์และแนวทางการมีส่วนร่วม
ที่มา : คณะผู้วิจัย

การออกแบบกิจกรรมภายในงานเน้นกระบวนการภายในเพื่อให้เกิดการเรียนรู้ทางสังคม การสร้างระบบนิเวศ
ในชุมชนซึ่งเป็นระบบที่ไม่มีลำดับขั้น ทุกภาคส่วนได้มีส่วนร่วมในการสร้างองค์รวมของการจัดงาน เน้นกระบวนการ
สร้างเครือข่ายทั้งภายในและภายนอกพื้นที่ รูปแบบกิจกรรมเป็นการบูรณาการของศาสตร์ศิลปกรรมในหลากหลาย
แขนง ทั้งศิลปะ ดนตรี และศิลปะการแสดง โดยให้มีความผสมผสานทั้งศิลปวัฒนธรรมดั้งเดิมและศิลปะใหม่ใน
แบบสังคมเมือง เพื่อให้สอดคล้องกับบริบทพื้นที่ตามที่ได้กล่าวมาแล้วข้างต้น กิจกรรมในงานสาธิตศิลปครั้งนี้ประกอบ
ไปด้วย การจัดนิทรรศการเกี่ยวกับชุมชน อาหารและของดีในพื้นที่ นิทรรศการจากกลุ่มเครือข่ายเพื่อให้เกิดการแลกเปลี่ยน
เรียนรู้ทางวัฒนธรรม การอบรมเชิงปฏิบัติการด้านศิลปะต่าง ๆ (workshop) การแสดงศิลปวัฒนธรรมจาก
ศิลปินในพื้นที่และเครือข่าย การสร้างงานศิลปะวัฒนธรรมร่วมสมัยจากศิลปินพื้นที่และศิลปินร่วมสมัย การสร้างสรรค์
การแสดงใหม่อันเกิดจากการบูรณาการศาสตร์ด้านทัศนศิลป์ ดนตรี และศิลปะการแสดง เพื่อให้เกิด ความรู้ใหม่ของการ
เชื่อมโยงงานศิลปะข้ามศาสตร์ ทั้งความรู้เชิงกระบวนการในการสร้างสรรค์งานร่วมกันและการใช้กระบวนการทาง
ศิลปกรรมเพื่อให้เกิดการเรียนรู้ทางสังคมเรื่องโรคภัยไข้เจ็บและการเยียวยาทางสังคม (social retreat)



ภาพที่ 2 โปสเตอร์ประชาสัมพันธ์กิจกรรมงานสาธิตศิลป์ อยู่เย็นเป็นสุข ณ ศาลา
ที่มา : คณะผู้วิจัย

1.2. กระบวนการออกแบบพื้นที่และแพลตฟอร์ม (place/space)

คณะผู้วิจัยใช้แนวคิดสาธิตศิลป์ในเรื่องพื้นที่ทางวัฒนธรรม พื้นที่สร้างสรรค์ พื้นที่เรียนรู้ มาเป็นแนวทางในการออกแบบพื้นที่และแพลตฟอร์ม โดยในนิยามของสาธิตศิลป์ พื้นที่สร้างสรรค์ประกอบด้วย พื้นที่เดิม พื้นที่ที่เจาะจงสร้างขึ้นใหม่ให้เป็นพื้นที่สร้างสรรค์ และพื้นที่เจาะจงเลือกสร้างสรรค์ ในการจัดงานสาธิตศิลป์นี้ คณะผู้วิจัยได้เน้นการสร้างและพัฒนาพื้นที่ศิลปะของชุมชน (Community Art Space) เพื่อการใช้ประโยชน์จากพื้นที่ รวมทั้งการออกแบบที่ยืดหยุ่นเพื่อการจัดกิจกรรมหรือกระบวนการเรียนรู้ในมิติต่าง ๆ ให้แก่ชุมชนในสภาวะปกติ ซึ่งสามารถทำคู่ขนานไปกับการจัดกิจกรรมต่าง ๆ บนแพลตฟอร์มออนไลน์ได้ในบางสภาวะ ด้วยเหตุผลนี้คณะผู้วิจัยจึงได้แบ่งการออกแบบพื้นที่ เป็น 2 ส่วน ได้แก่ พื้นที่ทางกายภาพ และ แพลตฟอร์มออนไลน์

- พื้นที่ทางกายภาพ

คณะผู้วิจัยได้เลือกวัดสุวรรณาราม ตำบลศาลา เป็นพื้นที่ในการทดลองสร้างสรรค์งานสาธิตศิลป์ โดยมีการวิเคราะห์ถึงศักยภาพของพื้นที่ทั้งในด้านกายภาพ ด้านวัฒนธรรมและความเข้มแข็งของชุมชน วัดสุวรรณารามมีความได้เปรียบเชิงที่ตั้งเป็นวัดที่อยู่ริมคลองมหาสวัสดิ์ บริเวณโดยรอบของวัดมีความสะอาดร่มรื่น มีพระอุโบสถและเจดีย์ทองที่เป็นเอกลักษณ์ที่โดดเด่น มีศาลาการเปรียญที่เป็นพื้นที่ใช้สอยเหมาะแก่การสร้างพื้นที่ศิลปะ นอกจากนี้ยังมีสถานที่ท่องเที่ยวเชิงเกษตร เช่น สวนป่าแจ้ว นาบัวลุ่มแจ่ม บ้านศาลาดิน ที่มีการเปิดรับนักท่องเที่ยวอย่างต่อเนื่อง นอกจากนี้พื้นที่ทางกายภาพที่เหมาะสมแล้ว ทางวัดยังมีโครงสร้างทางสังคมที่ดี มีกลุ่มเครือข่ายต่าง ๆ อาทิ กลุ่มคณะกรรมการวัด และกลุ่มเครือข่ายแม่บ้านที่มีการรวมตัวอย่างเหนียวแน่น และเป็นกำลังสำคัญในการจัดกิจกรรมต่างๆ ของวัด สำหรับศักยภาพในด้านศิลปวัฒนธรรม ทางวัดยังมีการจัดงานประจำปี มีประเพณีตักบาตรทอดผ้า ซึ่งเป็นประเพณีที่เกิดขึ้นใหม่แต่มีการจัดงานอย่างต่อเนื่องและยิ่งใหญ่ มีกลุ่มศิลปินพื้นบ้านที่มาตั้งรกรากอยู่ในชุมชน ได้แก่ คณะตรวสุวรรณศิลป์ คณะละครชาตรีเทพประทานพร คณะลิเกสายดาราธิดาเทพ เป็นต้น

จากวิเคราะห์ศักยภาพของพื้นที่ดังกล่าว วัดสุวรรณารามจึงถือเป็นพื้นที่ที่มีความเหมาะสมทั้งด้านภูมิทัศน์ ทุนทางวัฒนธรรม ศิลปิน และเครือข่ายชุมชน ซึ่งถือเป็นปัจจัยสำคัญในการจัดงานสาธิตศิลป์ ที่มีความพร้อมทั้งทุนในพื้นที่และกำลังคน คณะผู้วิจัยได้เลือกใช้พื้นที่บริเวณลานหน้าเจดีย์วัดสุวรรณาราม ซึ่งถือเป็นจุดเด่นสำคัญของวัด

แห่งนี้เป็นลานสำหรับการจัดการแสดงทางวัฒนธรรม โดยเน้นการออกแบบพื้นที่ที่ให้ความกลมกลืนกับสภาพแวดล้อมเดิมของวัดให้มากที่สุด และใช้พื้นที่บริเวณใต้ฐานศาลาการเปรียญเป็นที่สำหรับจัดนิทรรศการและกิจกรรม Workshop ต่าง ๆ โดยการออกแบบพื้นที่และการปรับปรุงทัศนียภาพในการทำงานนี้ได้เน้นกระบวนการมีส่วนร่วม โดยให้คนในชุมชนได้ร่วมแสดงความคิดเห็นและเป็นการสำคัญในการบูรณะพื้นที่ให้เป็นสถานที่ในการจัดงานสาธิตศิลป์ครั้งนี้

- แพลตฟอร์มออนไลน์

ด้วยสถานการณ์แพร่ระบาด Covid 19 การขับเคลื่อนศิลปวัฒนธรรมจึงไม่ได้จำเพาะแต่เพียงพื้นที่จริงทางกายภาพเท่านั้น ช่องทางสื่อหลักและสื่อสังคมออนไลน์จึงเป็นทางเลือกหนึ่งที่มีประสิทธิภาพในการกระจายขับเคลื่อนในวงกว้างได้ โดยเฉพาะอย่างยิ่งกับกลุ่มคนรุ่นใหม่ ซึ่งถือเป็นกลุ่มเป้าหมายอีกกลุ่มหนึ่งที่เป็นกำลังสำคัญในการขับเคลื่อนศิลปวัฒนธรรมในอนาคตข้างหน้า ในงานวิจัยครั้งนี้คณะผู้วิจัยได้เลือกใช้แพลตฟอร์มออนไลน์ 2 ช่องทางด้วยกัน ได้แก่ YouTube และ Facebook เพื่อเป็นพื้นที่ในการประชาสัมพันธ์โครงการวิจัย ผลผลิตจากการวิจัยในรูปแบบสื่อดิจิทัลเพื่อการเรียนรู้ เผยแพร่แนวคิดและการเข้าถึงองค์ความรู้และตลอดจนข่าวสารการดำเนินงานกิจกรรมต่างๆ ได้แก่ VDO clip ภาพนิ่ง สิ่งพิมพ์ และการเสวนา เป็นต้น

Facebook Page “Art For Public • สาธารณศิลป์” (เข้าถึงได้จาก <https://www.facebook.com/artforpublic.th>) ได้เริ่มเปิดใช้งานเมื่อวันที่ 14 เมษายน 2565 และดำเนินการเรื่อยมาจนถึงปัจจุบัน เนื่องด้วยสถานะสื่อสังคมออนไลน์ (social media) ที่เข้าถึงสาธารณชนชาวไทยเป็นจำนวนมาก เพื่อสอดคล้องกับวัตถุประสงค์ของงานวิจัยที่มุ่งดำเนินการสร้างองค์ความรู้ที่มีประโยชน์กับสาธารณชน การใช้แพลตฟอร์มนี้เป็นช่องทางสื่อสารจะช่วยให้โครงการได้ติดต่อกับสาธารณชนที่เป็นกลุ่มเป้าหมายโดยวงกว้าง โครงการได้มีการเผยแพร่เนื้อหาหลากหลายประเภททั้งข้อมูลที่อยู่ในไฟล์ภาพและวีดิทัศน์ดิจิทัลอันแสดงให้เห็นการดำเนินงานของโครงการวิจัยและการติดต่อสื่อสารเผยแพร่โครงการให้เป็นที่รับทราบของประชาชนทั่วไป

นอกจากนี้คณะผู้วิจัยได้เปิดช่อง (Channel) บนเว็บไซต์ YouTube ในชื่อว่า “Art for Public” (เข้าถึงได้จาก <https://www.youtube.com/channel/UCFuaEpy5IJV3mSaDtjB53h>) เพื่อเผยแพร่คลิปวิดีโอหรือวีดิทัศน์ที่เกี่ยวข้องกับโครงการ ไม่ว่าจะเป็น บันทึกการแสดงศิลปะแนวทดลองของโครงการ เบื้องหลังการสร้างสรรคงานศิลปะ การเสวนาเผยแพร่ผลการดำเนินงาน ได้แก่ เพลงอยู่เย็นเป็นสุข ณ ศาลายา เบื้องหลังการทำงาน แนวคิดในการทำเพลงอยู่เย็นเป็นสุข ข่าวประชาสัมพันธ์งานอยู่เย็นเป็นสุข ณ ศาลายา บันทึกการแสดงสด การแสดงเปิดตัวต้นกล้าปลูกพืช วิดีทัศน์รายงานสรุปผลการดำเนินงานโครงการสาธิตศิลป์ในเวทีปิดโครงการฯ และเวทีนโยบายสาธารณะการบริหารจัดการสาธิตศิลป์ในบริบทสังคมไทยอย่างยั่งยืน

1.3. กระบวนการมีส่วนร่วมในการสร้างสรรค์งานสาธิตศิลป์

ปัจจัยสำคัญในความสำเร็จของการสร้างสรรค์งานสาธิตศิลป์ คือ กระบวนการมีส่วนร่วม เนื่องจากงานสาธิตศิลป์มีฐานแนวคิดเพื่อการพัฒนาพื้นที่ศิลปะเพื่อชุมชน (Community Art Space) จึงจำเป็นต้องได้รับความร่วมมือจากทุกภาคส่วนเพื่อให้เกิดประโยชน์สูงสุดแก่องค์กรและผู้ที่มีส่วนเกี่ยวข้องในทุกๆ ระดับบุคคล ชุมชน และสังคมในวงกว้าง โดยกระบวนการมีส่วนร่วมในงานวิจัยครั้งนี้ มีดังนี้

- กระบวนการมีส่วนร่วมระหว่างนักสร้างสรรค์ ในการวิจัยครั้งนี้เป็นการทำงานร่วมกันกับศิลปินในหลากหลายแขนง เพื่อให้เกิดงานสาธิตศิลป์ที่ครบวงจร ทั้งงานทัศนศิลป์ ดนตรี และ ศิลปะการแสดง การบูรณาการศาสตร์ทั้ง 3 สาขาเข้าด้วยกันเพื่อให้ผู้ชมได้รับชมผลงานที่ใช้ประสาทสัมผัสในทุกด้าน ทั้งสัมผัสงานศิลปะผ่าน

รูปแบบการแสดงที่สามารถสื่ออารมณ์และความรู้สึก อีกทั้งมีดนตรีช่วยในการสร้างบรรยากาศ เป็นต้น ซึ่งการบูรณาการศาสตร์ช่วยทำให้บทบาทของการทำหน้าที่ศิลปะเพื่อเยียวยาคนและสังคมได้อย่างครบถ้วน นอกจากนี้ยังเป็นการเปิดโอกาสให้ศิลปินแต่ละแขนงได้ร่วมกันออกแบบสร้างสรรค์ภายใต้เป้าหมายและสถานการณ์เดียวกันผ่านกระบวนการต่าง ๆ อย่างเป็นขั้นเป็นตอน อีกทั้งยังเป็นการทดลองใช้งานศิลปะในหลายรูปแบบ เพื่อให้เกิดการแลกเปลี่ยนเรียนรู้ระหว่างศิลปิน และเกิดงานสร้างสรรค์ในรูปแบบใหม่ ๆ

- **การมีส่วนร่วมระหว่างนักสร้างสรรค์กับชุมชน** คณะผู้วิจัยได้ใช้เทคนิคการสร้างการมีส่วนร่วมกับชุมชน ด้วยการทำให้เกิดความรู้สึก “การเป็นเจ้าของงาน” (Sense of belonging) ให้สมาชิกในชุมชนรู้ว่าการนี้เป็นงานของทุกคน เป็นงานที่คนในชุมชนเป็นกำลังสำคัญในการจัดงานมิใช่เป็นเพียงผู้มาร่วมงาน เทคนิคนั้นนอกจากจะเป็นการลดช่องว่างระหว่างคณะผู้วิจัยซึ่งเป็นคนนอกและกลุ่มคนในพื้นที่แล้ว ยังเป็นการสร้างความสัมพันธ์ของการมีจุดร่วมเดียวกันในการจัดงาน คณะผู้วิจัยได้ใช้หลักการสื่อสารของความรู้สึกการเป็นเจ้าของ เพื่อสร้างพื้นที่ที่ปลอดภัยให้ทุกคนกล้าแสดงความคิดเห็น หรือเสนอแนะเพื่อออกแบบงานสาธิตศิลป์ร่วมกันได้ โดยคณะผู้วิจัยได้มีการคัดเลือกแกนนำชุมชน เพื่อให้ผู้นำชุมชนเป็นตัวแทนในการสื่อสารวัตถุประสงค์และรูปแบบในการจัดงานให้กับชาวบ้านในพื้นที่เพื่อเป็นการสร้างความเข้าใจได้อย่างชัดเจน

- **การมีส่วนร่วมระหว่างชุมชนกับชุมชน** คณะผู้วิจัยได้จัดประชุมประชาคมเพื่อขอความร่วมมือ ไปยังกลุ่มผู้มีส่วนได้ส่วนเสียทั้งภาครัฐและเอกชน ทั้งระดับผู้นำในพื้นที่และกลุ่มเครือข่ายชุมชน เช่น นายอำเภอ กำนัน ผู้ใหญ่บ้าน ตำรวจ เจ้าอาวาส และคนในพื้นที่ทุกคนที่มีส่วนเกี่ยวข้องเพื่อให้เกิดการมีส่วนร่วมของทุกภาคส่วนที่เข้าร่วมในหลายๆ บทบาท ในแต่ละขั้นตอน เช่น กลุ่มเครือข่ายในพื้นที่ และกลุ่มชุมชนวัดสุวรรณาราม ได้เข้ามามีส่วนร่วมในการเตรียมพื้นที่ (วัดสุวรรณาราม) และปรับภูมิทัศน์ สภาพแวดล้อมโดยรอบให้กลมกลืนก่อนวันจัดงาน เช่น การซ่อมศาลา การทาสีโถงบัวและกำแพง เป็นต้น นอกจากนี้ยังได้ความร่วมมือกับชุมชนข้างเคียง เช่น ชุมชนวัดมกุฏกษัตริยารามที่เข้ามามีส่วนร่วมในการเตรียมพื้นที่และแก้ปัญหาเฉพาะหน้าในวันงาน โดยเครือข่ายภายนอกพื้นที่นั้นมาช่วยเสริมในเรื่องของฝีมือเชิงช่าง ที่ช่วยในด้านการติดตั้งซ่อมแซมพื้นผนัง หรือศาลาให้มีความสวยงามอย่างมีศิลปะ

- **การมีส่วนร่วมระหว่างเครือข่ายศิลปิน** ในการจัดงานสาธิตศิลป์ครั้งนี้คณะผู้วิจัยได้มีการทำความร่วมมือกับศิลปินเครือข่ายในหลากหลายแขนง เพื่อให้เกิดการสร้างสรรค์งานศิลปกรรมที่มีความร่วมสมัย และเกิดแลกเปลี่ยนเรียนรู้ร่วมกับศิลปินในพื้นที่ โดยศิลปินเครือข่ายที่ร่วมแสดงในงานสาธิตศิลป์แบ่งตามประเภทได้ดังนี้ **ศิลปินด้านประติมากรรม** ได้เป็นการทำงานร่วมกับ กลุ่มช่างแขนงต่างๆ ทั้งช่างหล่อประติมากรรม กลุ่มจันทร์ไทย เป็นกลุ่มช่างฝีมือที่รับงานการผลิตต้นสอยดาว ทำขั้นตอนการทำต้นแบบ แม่พิมพ์ซิลิโคน และการหล่อก่อนที่จะพ่นสีตามกำหนดของศิลปิน อีกทั้งยังนำส่งพร้อมร่วมติดตั้งในพื้นที่วัด ผลจากการได้กลุ่มช่างหล่อคุณภาพมาร่วมงานช่วยให้ผลงานต้นกัลปพฤกษ์ออกมาดีตามความต้องการของศิลปิน และยังมีส่วนร่วมแก้ปัญหาพัฒนาเทคนิคให้เหมาะกับการใช้งานจริง เช่น การประกอบกันของชิ้นส่วนต่างๆ ของต้นกัลปพฤกษ์ หรือการป้องกันการเสียหายระหว่างการใช้งาน **ศิลปินทางด้านการแสดง** ได้แก่ แม่บารุง พินิจกุล แม่ศรีนวล ขำอาจ ศิลปินแห่งชาติสาขาศิลปะการแสดง (ศิลปะพื้นบ้าน-ลำตัด) ปีพุทธศักราช 2562 คณะละครชาตรีเทพประทานพร คณะลิเกสายดาราธิดาเทพ คณะละครคิดบวกศิลป์ อาจารย์คณะนิเทศศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย อาจารย์และนักศึกษา คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ **ศิลปินทางดนตรี** ได้แก่ แตรวงสุวรรณศิลป์ วงดนตรีนิยมชมชื่น น้อยหน้ามานสามน้ำ เสรี รุ่งสว่าง กลุ่มงานดุริยางค์สากล กองการสังคีต สำนักวัฒนธรรม กีฬาและการท่องเที่ยว

กรุงเทพมหานคร ภาควิชาดนตรี สาขาวิชาดนตรีตะวันตก คณะมนุษยศาสตร์ มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์

1.4 การสร้างความเป็นหนึ่งและการเชื่อมโยงชุมชนด้วยบทเพลง

เพลงเป็นศิลปะที่มีพลังดัง Soft Power ที่สามารถดึงดูดและสร้างการมีส่วนร่วม เชื่อมโยงความเป็นหนึ่งให้กับคนในพื้นที่ได้ คณะผู้วิจัยจึงได้สร้างสรรค์เพลง “อยู่เย็นเป็นสุข” ขึ้นเพื่อเป็นศิลปะสาธารณะให้กับชุมชนและช่วยเยียวยาจิตใจผู้คนหลังสถานการณ์ COVID-19 โดยมีการศึกษาข้อมูลเอกสารประวัติศาสตร์และการลงพื้นที่ภาคสนาม การสัมภาษณ์คนในชุมชน เพื่อคัดเลือกคำสำคัญ (Keyword) ที่แสดงความเป็นอัตลักษณ์ของชุมชนมาเป็นเนื้อหาในการแต่งบทร้อง โดยเพลงนี้มีเนื้อหาประกอบด้วย ประวัติศาสตร์ สถานที่สำคัญ ของดีในพื้นที่ เทศกาลประเพณี และวิถีชีวิต เป็นการชักชวนให้คนมาท่องเที่ยวที่ศาลาด้วย รูปแบบของเพลงเป็นแนวลูกทุ่งที่ผสมทำนองเพลงไทยเดิมที่หลากหลาย ได้แก่ พม่ากลองยาว ตันนรเชษฐ์ อาหนู และคางคากินกล้วย ดนตรีที่ใช้เป็นการผสมวงระหว่างวงดนตรีสากลและดนตรีไทย เพื่อให้เกิดการกลมกลืนและสะท้อนความเป็นอัตลักษณ์ของศาลาที่เป็นพื้นที่ภาคกลางและเป็นชุมชนที่มีความผสมความเป็นกึ่งเมืองกึ่งชนบทด้วย นอกจากนี้เพลงนี้จะเป็นเพลงที่สะท้อนเนื้อหาความเป็นชุมชนแล้ว ยังเป็นเครื่องมือสำคัญในการประชาสัมพันธ์โครงการวิจัยและยังช่วยคลายช่องว่างระหว่างคณะผู้วิจัยและชุมชนในพื้นที่อีกด้วย นอกจากนี้ยังเป็นการสร้างความเป็นหนึ่งเดียวกันและเชื่อมโยงชุมชนทุกเครือข่ายเข้าด้วยกัน ซึ่งเพลง “อยู่เย็นเป็นสุข” นี้ถือว่าประสบความสำเร็จเป็นอย่างมาก ปัจจุบันได้กลายเป็นเพลงประจำชุมชนที่ได้ถูกนำไปใช้เปิดและขับร้องในงานเทศกาล หรืองานสำคัญต่างๆ ซึ่งถือเป็นสาธารณประโยชน์ของพื้นที่โดยแท้จริง

1.5. การขับเคลื่อนศิลปวัฒนธรรม ด้วยแนวคิด “เก็บ รื้อ สร้าง”

ศิลปวัฒนธรรมที่นำมาแสดงในงาน “สาธารณศิลป์ อยู่เย็นเป็นสุข ณ ศาลา” นี้ จะเป็นการรวบรวมทุนทางวัฒนธรรมจากในพื้นที่ โดยใช้แนวคิด “เก็บ รื้อ สร้าง” มาเป็นแนวทางในการคัดกรองและสร้างสรรค์ กล่าวคือ **การเก็บรักษา (Conservation)** คือการเลือกรูปแบบการแสดงที่มีอยู่ดั้งเดิมในพื้นที่มาแสดงเพื่อเป็นการอนุรักษ์สืบสานวัฒนธรรมอันดีในชุมชน **การรื้อสร้าง (Deconstruction)** คือ การนำการแสดงที่มีอยู่แล้วมารวบรวมปรับปรุงใหม่ โดยมีการรื้อแก่นที่สำคัญของการแสดง และ นำมาสร้างสรรค์สอดแทรกแนวคิดและประเด็นสถานการณ์ในปัจจุบันเพื่อใช้ศิลปะพื้นบ้านเป็นเครื่องมือในการสื่อสารกับคนรุ่นใหม่ และ **การสร้างใหม่ (Creation)** โดยเป็นการบูรณาการกับศาสตร์ทางศิลปกรรมในหลากหลายแขนง ทั้งศิลปะ ดนตรี และการแสดง เพื่อให้เกิดชิ้นงานทางศิลปกรรมที่ครบวงจรและร่วมสมัย

- การเก็บรักษา: การออกแบบโดยการรักษารูปแบบการแสดงแบบเดิม

แนวคิดของการเก็บหรือการรักษา (Conservation) เป็นแนวคิดพื้นฐานในการทำงานขับเคลื่อนศิลปวัฒนธรรม โดยการรวบรวมศิลปวัฒนธรรมที่มีอยู่ในพื้นที่ รักษาตามรูปแบบขนบดั้งเดิม เพื่อให้เกิดการอนุรักษ์ให้ศิลปะนั้นคงอยู่และเป็นที่รู้จักในสังคม โดยในชุมชนศาลาานี้มีการแสดงพื้นบ้านและกลุ่มศิลปินกระจายอยู่ในพื้นที่ที่มีทั้งศิลปินที่อยู่มาแต่ดั้งเดิมและศิลปินที่ย้ายถิ่นฐานจากที่อื่นมาตั้งรกรากที่ชุมชนริมคลองมหาสวัสดิ์ การแสดงศิลปวัฒนธรรมที่เลือกมาแสดงในงานสาธารณศิลป์ครั้งนี้ มีดังนี้

แหล่ขมคลองมหาสวัสดิ์ โดยแม่บ่ารุง พินิจกุล เป็นการร้องแหล่ที่พัฒนามาจากการแหล่สอนนาคก่อนบวช ซึ่งนิยมกันมากในงานบวชของชุมชนภาคกลาง แม่บ่ารุงเป็นศิลปินจากบ้านพักข้าวในชุมชนคลองมหาสวัสดิ์ ท่านได้รับถ่ายทอดการร้องแหล่มาจากสายตระกูล โดยการแหล่จะต้องมีลีลา มีน้ำเสียง และท่วงทำนองในการร้องออกมาเป็นเอกลักษณ์เฉพาะตัว ต้องมีการฝึกฝนคำร้อง ท่วงทำนอง และลีลาในการเอื้อนเอ่ยมาจากการกระทบนาสิกที่ไพเราะ

นำรับฟัง ทั้งนี้เพราะว่าเป็นการแห่ด้วยเสียงสดล้วน ๆ ไม่มีดนตรีประกอบ การแห่ชมคลองมหาสวัสดิ์นี้ได้ประพันธ์บทใหม่โดย ผศ.ดร.อภิรักษ์ณ เกษมผลกุล ซึ่งเป็นคนในพื้นที่คลองมหาสวัสดิ์เช่นกัน

แตงรวงสุวรรณศิลป์ เป็นวงดนตรีที่มีชื่อเสียงแห่งหนึ่งในย่านวัดสุวรรณาราม โดยเป็นกลุ่มนักดนตรีคณะแรก ๆ ที่มีการโยกย้ายถิ่นฐานมาจากพื้นที่อื่น และได้มาตั้งรกรากการสืบทอดการแสดงดนตรีมาในชุมชนศาลายา สำหรับการแสดงดนตรีในงานสาธารณศิลป์นี้ คณะผู้วิจัยได้ร่วมกับหัวหน้างานในการคัดเลือกเพลงที่มีความเหมาะสมและเชื่อมโยงกับพื้นที่ เพื่อให้สอดคล้องและสื่อสารตามวัตถุประสงค์ของการจัดงาน

ละครชาตรีคณะเทพประทานพร เป็นคณะละครที่มีชื่อเสียงคณะหนึ่งในชุมชนคลองมหาสวัสดิ์ เป็นบ้านศิลปินที่มีการสืบสานถ่ายทอดละครชาตรีแบบวิถีดั้งเดิมที่การเรียนรู้เกิดขึ้นจากสิ่งแวดล้อมในบ้าน สมาชิกทุกคนในครอบครัวเป็นนักแสดงสามารถแต่งบทและแสดงได้อย่างครบวงจร ละครชาตรีที่เลือกมาใช้แสดงในงานสาธารณศิลป์นี้ คือ เรื่องสังข์ทอง ตอนเลียบเมือง โดยมีการประยุกต์บทละครสังข์ทองแบบดั้งเดิมให้มีความกระชับมากขึ้น มีการปรับบทเพื่อเชื่อมโยงกับสถานการณ์แพร่ระบาด COVID-19 เช่น เพิ่มฉากที่พระสังข์แจกหน้ากากอนามัย สเปรย์แอลกอฮอล์ และอุปกรณ์จำเป็นต่างๆ ที่ใช้ในช่วงสถานการณ์โรคระบาดให้กับผู้ชม เป็นต้น แต่อย่างไรก็ตาม การแสดงเรื่องสังข์ทองนี้ยังคงยึดตามแบบแผนรูปแบบเดิมเป็นหลัก



ภาพที่ 3 การแสดงแห่ชมคลองมหาสวัสดิ์ แตงรวงสุวรรณศิลป์ และละครชาตรี คณะเทพประทานพร
ที่มา : คณะผู้วิจัย

- การรื้อสร้าง: การออกแบบการแสดงร่วมกันระหว่างศิลปินนักวิชาการและศิลปินพื้นบ้าน

กระบวนการรื้อสร้าง (Deconstruction) เป็นกระบวนการทำงานสร้างสรรค์โดยวิธีการถอดรื้อชุดความคิดที่มีอยู่แล้วหรือขนบการแสดงในรูปแบบเดิม และพัฒนารูปแบบการแสดงให้มีความร่วมสมัยสามารถสื่อสารกับคนรุ่นใหม่และเข้ากับบริบทปัจจุบัน โดยในกระบวนการรื้อสร้างนี้คณะผู้วิจัยยังคงให้ความสำคัญกับการเป็นนักแสดงในชนบทดั้งเดิม กล่าวคือ ก่อนการรื้อสร้างจะต้องเข้าใจแก่นแท้ของการแสดง รู้จักรูปแบบของการแสดง และรู้ว่าการแสดงในส่วนใดสามารถปรับหรือคงเดิมเพื่อยังคงความเป็นเอกลักษณ์ของการแสดงพื้นบ้านนั้น หลังจากนั้นจึงเพิ่มเติมสีสันผสมผสานกับเนื้อหาให้เข้ากับบริบทในปัจจุบันเพื่อสร้างอารมณ์ในการแสดง คณะผู้วิจัยได้เน้นกระบวนการมีส่วนร่วม การทำงานร่วมกันระหว่างศิลปินพื้นบ้านกับ ศิลปินรุ่นใหม่ นักวิชาการ และกลุ่มเยาวชน เพื่อให้เกิดการแลกเปลี่ยนเรียนรู้และสร้างสรรค์งานศิลปวัฒนธรรมใหม่ให้สื่อสารได้กับคนในพื้นที่และประชาชนทั่วไปได้ โดยการแสดงที่เลือกมาใช้แนวทางการรื้อสร้างนี้ ได้แก่ เพลงเรือ และลิเกซึ่งเป็นศิลปะพื้นบ้านที่มีอยู่ในพื้นที่

เพลงเรือ New-normal เป็นการสร้างสรรค์ศิลปะการแสดงพื้นบ้านร่วมกันระหว่างศิลปินและกลุ่มเยาวชน

เพื่อให้เกิดการส่งต่อถ่ายทอดสื่อบ้านกับคนรุ่นใหม่ โดยในโครงการสาธิตศิลป์นี้ คณะผู้วิจัยได้เชิญ แม่ศรีนวล ขำอาจ ศิลปินแห่งชาติ ด้านศิลปะพื้นบ้าน-ลำตัด ศิลปินคนสำคัญในจังหวัดนครปฐมที่ได้เคยมาร่วมเล่นเพลงเรือที่คลองมหาสวัสดิ์ในประเพณีสำคัญๆ ของพื้นที่นี้อยู่เป็นประจำมาร่วมเป็นผู้ส่งต่อองค์ความรู้ ซึ่งการแสดงครั้งนี้เป็นการแต่งบทเพลงเรือใหม่ โดยให้เนื้อหาสอดคล้องกับ สถานการณ์ในปัจจุบัน ทั้งวิถีชีวิตแบบใหม่และการเพิ่มสาระความรู้เกี่ยวกับสถานการณ์ COVID-19 โดยเนื้อหาสาระของแต่ละเพลงจะสอดแทรกความสนุกสนานด้วยถ้อยยาวจาหยอกเย้าของหนุ่มสาว

กิจกรรมสมัยเรื่อง ศาลายาใจ คณะผู้วิจัยได้ร่วมสร้างสรรค์การแสดงศิลปะโดยเป็นการทำงานร่วมกันระหว่างศิลปินในพื้นที่ คือ คณะลูกศิษย์คาราโอเกะ ซึ่งเป็นคณะที่มีชื่อเสียงในชุมชนศาลายา กับศิลปินนักวิชาการทางด้านศิลปะการแสดงร่วมสมัย เพื่อให้เกิดกระบวนการเรียนรู้แลกเปลี่ยนประสบการณ์ซึ่งกันและกัน โดยศิลปินและคณะผู้วิจัยร่วมกันพัฒนาบทละครขึ้นใหม่ โดยการประยุกต์เรื่องราวจากโครงเรื่องเดิม ผสมผสานสอดแทรกเนื้อหาสาระสำคัญของโรคระบาด COVID-19 และกระบวนการป้องกันโรคผ่านบทละครโดยใช้ชื่อเรื่องว่า “ศาลายาใจ” โดยเน้นกระบวนการสร้างสรรค์แบบมีส่วนร่วม การสร้างความไว้วางใจซึ่งกันและกัน (Trust) ระหว่างนักวิชาการและศิลปิน การทำงานร่วมกันแบบพึ่งกันและกัน โดยเน้นการสร้างความร่วมมือ (Collaboration) การเปิดโอกาสให้นักแสดงทุกคนได้ร่วมเสนอความคิดเห็นทางการแสดงที่ต้องการให้มีอยู่ในเรื่อง



ภาพที่ 4 ประมวลภาพกิจกรรมในงานสาธิตศิลป์
ที่มา : คณะผู้วิจัย

- การสร้างสรรค์งานสาธิตศิลป์ด้วยการบูรณาการศาสตร์ ศิลปะ ดนตรีและการแสดง

การสร้างสรรค์งานสาธิตศิลป์ภายใต้ Concept กลัปกฤษณ์: Wishing Tree นี้เป็นผลงานการบูรณาการร่วมศาสตร์ ทั้งทัศนศิลป์ ประติมากรรม ดนตรีและนาฏศิลป์ เป็นการเชื่อมโยงศาสตร์ต่าง ๆ ในการสร้างสรรค์ผลงานศิลปะแบบครบองค์ประกอบ สามารถสื่อความหมายและเข้าถึงผู้ชมได้อย่างเต็มรูปแบบ โดยการสร้างสรรค์ครั้งนี้มุ่งเน้นกระบวนการทำงานร่วมกันของศิลปินหลายแขนงและเครือข่ายจากหลากหลายกลุ่ม ในการฝึกซ้อมแสดงชุดนี้ยังมีวัตถุประสงค์เพื่อเสริมสร้างการทำงานร่วมกันของกลุ่มศิลปินและเยาวชนในพื้นที่ด้วย โดยมีการคัดเลือกเด็กนักเรียนจากโรงเรียนวัดศาลาวน ซึ่งเป็นโรงเรียนในพื้นที่มาร่วมเป็นนักแสดง เพื่อเป็นการฝึกพัฒนาทักษะทางการแสดงและส่งเสริมต่อยอดความคิดสร้างสรรค์ให้กับเด็ก ๆ ในชุมชน อีกทั้งประติมากรรมต้นกลัปกฤษณ์ยังเป็นดั่งสื่อกลางใน

การทำความร่วมมือกับชุมชนในพื้นที่ โดยใช้เป็นต้นไม้สาธารณประโยชน์สามารถปรับประยุกต์ให้เข้ากับงานต่าง ๆ ของชุมชนได้ ซึ่งถือเป็นตัวอย่างของงานสาธิตศิลป์ในการใช้ศิลปะเพื่อการพัฒนาพื้นที่ด้วย



ภาพที่ 5 การแสดงเปิดตัวต้นกล้วยพญา: Wishing Tree
ผ่านการบูรณาการศิลปะ ดนตรีและการแสดง
ที่มา : คณะผู้วิจัย

2. การถอดบทเรียน

คณะผู้วิจัยได้ดำเนินการถอดบทเรียนความคิดเห็นจากผู้มีส่วนร่วมเกี่ยวข้องกับโครงการสาธิตศิลป์ ทั้งจากกลุ่มตัวแทนภาครัฐและชุมชน เพื่อเป็นการแลกเปลี่ยนเรียนรู้ ทบทวนกระบวนการทำงาน สะท้อนมุมมองของคนในพื้นที่ และการวางแผนนโยบายหรือทิศทางการทำงานต่อไปในอนาคต โดยการถอดบทเรียนได้จัดขึ้นในวันที่ 26 สิงหาคม 2565 ณ ห้องสุวรรณภูมิ อาคารเรือนไทย สถาบันวิจัยภาษาและวัฒนธรรมเอเชีย มหาวิทยาลัยมหิดล โดยมีผู้เข้าร่วมกิจกรรมได้แก่ นายอำเภอพุทธมณฑล ปลัดอำเภอ หัวหน้ากลุ่มงานบริหารงานปกครอง นายกองค์การบริหารส่วนตำบลศาลาวัน สำนักงานสาธิตสุขอำเภอพุทธมณฑล วัฒนธรรมจังหวัดนครปฐม ผู้อำนวยการโรงเรียนวัดศาลาวัน และตัวแทนชุมชนและเครือข่ายศิลปิน ซึ่งสามารถประมวลผลสรุปเป็นประเด็นได้ดังนี้

2.1 ประโยชน์ของงานสาธิตศิลป์ต่อชุมชน

จากการสะท้อนมุมมองของผู้มีส่วนได้ส่วนเสียในการจัดโครงการวิจัยสาธิตศิลป์นี้ พบว่าการทำงานของคณะโครงการให้ความรู้ที่อบอุ่นและเป็นกันเองกับผู้ร่วมงานทุกคน เพราะทุกคนมาร่วมงานนี้ด้วยใจ และโครงการนี้ทำให้คนในชุมชนหลายคนกล้าแสดงออกมากขึ้น และให้การสนับสนุนเป็นกำลังใจให้ทำโครงการดี ๆ และมีประโยชน์ต่อชุมชน ทุกภาคส่วนให้ความร่วมมือเป็นอย่างดี โดยนายอำเภอพุทธมณฑลและหน่วยงานราชการที่เกี่ยวข้องคอยช่วยเหลือสำหรับการจัดงาน ชาวบ้านในชุมชนเป็นตัวช่วยหลักในการขับเคลื่อนหลักงานให้ประสบผลสำเร็จ รวมถึงคณะสงฆ์วัดสุวรรณารามก็เอื้อเฟื้อสถานที่สำหรับการจัดงาน งานสาธิตศิลป์เช่นนี้สามารถนำแผนงานไปประยุกต์จัดให้ต่อเนื่องได้อีกอย่างน้อยปีละ 1 ครั้ง และมีต่อเนื่องกันหลายวัน เนื่องด้วยตัวแทนชุมชนอยากให้มีการ

จัดงานโครงการสาธิตศิลป์แบบนี้หลายวัน สถาบันการศึกษาที่เข้ามาจัดการแสดงในพื้นที่ชุมชนสามารถปรับตัวเข้ากับชาวบ้านในพื้นที่ได้เพราะหลาย ๆ ครั้งที่ผ่านมามีโครงการที่สถาบันการศึกษาเข้ามาพัฒนาในชุมชนมักจะติดภาพในลักษณะที่เชิดชูสถาบันให้อยู่สูง ชาวบ้านไม่สามารถทำความเข้าใจกับสิ่งที่ทางสถาบันการศึกษาต้องการสื่อ จึงอยากให้การสื่อสารกับทางชาวบ้านอย่างเข้าใจและเป็นกันเอง ที่สำคัญคือต้องเน้นผลประโยชน์ของชุมชนที่ต้องไปพัฒนาเป็นหลัก อีกทั้งการจัดงานครั้งนี้ ชาวบ้านในพื้นที่รู้สึกชอบและชื่นชมกับดารา นักแสดง ผู้มีชื่อเสียง และสิ่งต่าง ๆ ที่เป็นศิลปวัฒนธรรมในพื้นที่ที่แสดงออกมาในการจัดงานครั้งนี้ ซึ่งสามารถช่วยเยียวยาจิตใจของคนในพื้นที่ได้⁷

2.2 ข้อควรปรับปรุงของการจัดงานสาธิตศิลป์

ในการจัดงานสาธิตศิลป์ครั้งนี้ยังมีข้อบกพร่องบางประการที่ควรได้รับการปรับปรุงแก้ไขในการดำเนินงานครั้งต่อไป อาทิเช่น การแสดงในบางช่วงยังไม่ต่อเนื่องไม่ควรทิ้งช่วงนานเกินไปในระหว่างการแสดงแต่ละชุด นอกจากนี้ในระหว่างการจัดงานบางครั้งมีเสียงรบกวนจากภายนอก เช่น เสียงเรือรับจ้างที่ล่องผ่านและเทียบท่าที่คลองมหาสวัสดิ์ทำให้เกิดเสียงรบกวนผู้คนในงาน จึงควรมีการแก้ไขโดยประสานงานกับตำรวจในพื้นที่ขอความร่วมมือในการจัดการจราจรทางน้ำ และการจัดงานสาธิตศิลป์ไม่ควรจัดงานในช่วงฤดูฝน เพราะเกิดความยากลำบากในการจัดงานกลางแจ้งที่ต้องมีการคอยระวังฝนที่อาจจะตกลงมาได้ตลอดเวลา ในการจัดงานครั้งถัดไปจึงต้องดูเรื่องช่วงการจัดงานและตรวจสอบสภาพอากาศก่อนการจัดงาน

2.3 ข้อเสนอแนะจากชุมชนต่อการจัดงานสาธิตศิลป์ในครั้งต่อไป

- ควรมีการจัดตั้งงบประมาณในการจัดกิจกรรมสาธิตศิลป์โดยองค์การบริหารส่วนตำบล (อบต.) หรือเทศบาล รวมถึงจัดทำแผนกิจกรรมในระดับท้องถิ่นไปจนถึงระดับ ส่งผลให้เกิดความยั่งยืนในงานด้านสาธิตศิลป์ในชุมชน
- ทางอำเภอควรร่วมกับองค์การบริหารส่วนตำบลศาลายา เป็นเจ้าภาพสร้างการมีส่วนร่วมในการจัดกิจกรรมกับเจ้าของพื้นที่บริเวณวัดสุวรรณารามและชุมชนโดยรอบ
- ดึงองค์กรเอกชนที่สนใจและมีเงินทุนสนับสนุนเข้ามาลงทุนเพื่อยกระดับให้แผนการจัดกิจกรรมสาธิตศิลป์ให้มีประสิทธิภาพยิ่งขึ้น
- หน่วยงานราชการในพื้นที่ที่เกี่ยวข้องควรสร้างองค์ความรู้ ความเข้าใจ และมีการสื่อสารให้เห็นประโยชน์ของกิจกรรมที่จัดขึ้น นอกจากนี้ต้องมีการประชาสัมพันธ์ทั้งในพื้นที่และภายนอกชุมชนศาลายา เพื่อเชิญชวนให้คนที่สนใจมาร่วมงานเพิ่มเติม ทั้งนี้อยากให้เยาวชนเข้ามามีส่วนร่วมกิจกรรมมากขึ้น
- ควรมีการจัดคณะกรรมการตรวจสอบและติดตามการบริหารงานตำรวจ (กต.ตร.) ในอำเภอพุทธมณฑล เพราะยังไม่มีตำรวจในคณะกรรมการตำรวจที่มาร่วมกิจกรรมหรือมาช่วยอำนวยความสะดวกในวันงาน ส่วนใหญ่จะอาศัยความสัมพันธ์ส่วนตัว

7. นันธิดา จันทรางศุ และคณะ, รายงานสรุปผลการถอดบทเรียน โครงการสาธิตศิลป์ ‘อยู่เย็นเป็นสุข ณ ศาลายา’ วันที่ 26 สิงหาคม 2565 (นครปฐม : ศาลายา, 2565).



ภาพที่ 6 กิจกรรมการถอดบทเรียนจากผู้มีส่วนร่วมทั้งภาครัฐและชุมชน
ที่มา : คณะผู้วิจัย

ผลสรุปการดำเนินการวิจัย / อภิปรายผล

การพัฒนาแนวทางสร้างสรรค์ศิลปกรรมเพื่อสาธารณะและเพื่อเป็นทางออกหรือทางเลือกในการทำงานสร้างสรรค์ในกลุ่มศิลปินและอุตสาหกรรมสร้างสรรค์นั้น ไม่เพียงแต่เป็นการมองในมิติเศรษฐกิจ (มูลค่า) เท่านั้น แต่เป็นข้อเสนอต่อการขับเคลื่อนงานวัฒนธรรมและบทบาทของศิลปินในการขับเคลื่อนและช่วยแก้ปัญหาสังคม (คุณค่า) ด้วย ซึ่งขึ้นอยู่กับห่วงโซ่อุปทาน การผลิตและเผยแพร่ผลงานสร้างสรรค์เป็นสำคัญ และผลของการวิจัยครั้งนี้ยังสอดคล้องกับการใช้ศิลปะสาธารณะในหลายวัตถุประสงค์ตามการทบทวนวรรณกรรมและเอกสารที่เกี่ยวข้อง ในบางครั้งศิลปะสาธารณะมีจุดประสงค์ที่มุ่งไปในทางการปฏิรูปหรือฟื้นฟู เช่น การปรับปรุงภาพลักษณ์เมืองเพื่อดึงดูดนักท่องเที่ยวและการลงทุน และศิลปะสาธารณะยังสามารถเป็นสิ่งที่สนับสนุนกิจกรรมของชุมชนหรือเมืองที่กลายมาเป็นสิ่งสำคัญในการแข่งขันกับเมืองต่าง ๆ ในนานาประเทศ^{7,8} อีกด้วย นอกจากนี้ ศิลปะสาธารณะยังช่วยส่งเสริมความรู้สึกร่วมกันของการเป็นชุมชน (การสร้างความรักใคร่ร่วม) ตลอดจนความตระหนักรู้ถึงอัตลักษณ์ท้องถิ่น การส่งเสริมการพัฒนาเครือข่ายทางสังคม⁹ การให้ความรู้และการกระตุ้นให้เกิดการเปลี่ยนแปลงทางสังคม ศิลปะสาธารณะมีส่วนช่วยส่งเสริมความหลากหลายทางวัฒนธรรม และกระตุ้นการผสมผสานของกลุ่มชายขอบหลากหลายกลุ่ม โดยเฉพาะอย่างยิ่งคือการเป็นสถานที่ให้กลุ่มเหล่านี้มีส่วนร่วมในกระบวนการผลิตผลงานทางศิลปกรรม¹⁰ รวมไปถึงการส่งสัญญาณและการสนับสนุนความต้องการของท้องถิ่นในการปฏิรูป เพิ่มความมีชีวิตชีวา และนำเสนอแนวทางใหม่ ๆ ให้แก่พื้นที่¹¹ ด้วยเช่นกัน

กิตติกรรมประกาศ

บทความนี้เป็นส่วนหนึ่งของโครงการสาธิตศิลป์: การสร้างสรรค์ศิลปกรรมเพื่อวิถีความเหมาะสมใหม่ในการขับเคลื่อนสังคมวัฒนธรรมหลังสถานการณ์โรคระบาดโควิด-19 MUSSIRB No. 2021/176 (B2) ซึ่งได้รับทุนสนับสนุนจากหน่วยบริหารและจัดการทุนด้านการพัฒนากำลังคน และทุนด้านการพัฒนาสถาบันอุดมศึกษา การวิจัยและการสร้างนวัตกรรม (บพค.) สำนักงานสภานโยบายการอุดมศึกษา วิทยาศาสตร์ วิจัยและนวัตกรรมแห่งชาติ (สอวช.) โดยมีผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.นันทิดา จันทร์รางกูร หัวหน้าโครงการ นักวิจัยร่วมโครงการ ได้แก่ ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ภาวิณี บุญเสริม ดร.วิจิตร อภิชาติเกรียงไกร ดร.สกวรฐ์ สายบุญมี และดร.สุรสิทธิ์ ชานกสกุล

7. Gregory John Ashworth and Henk Voogd, *Selling the City: Marketing Approaches in Public Sector Urban Planning* (London: Belhaven, 1990), 80-82.

8. Eli Avraham, "Media strategies for improving an unfavorable city image," *Cities* 21, no. 6 (2004): 471-479.

9. Tim Hall and Iain Robertson, "Public art and urban regeneration: advocacy, claims and critical debates," *Landscape Research* 26, no. 1 (2001): 5-26.

10. Tim Hall and Chris Smith, "Public art in the city: meanings, values, attitudes and roles," In *Interventions: Advances in Art and Urban Futures Volume 4th eds. Malcolm Miles and Tim Hall* (Bristol: Intellect Books, 2005), 175-179.

11. Matthew Wansborough and Andrea Mageean, "The role of urban design in cultural regeneration," *Journal of Urban Design* 5, no. 2 (2000): 181-197.

บรรณานุกรม

Apichatkriengkrai, Wijit. "Eco-Aesthetic Art for Public." *The Fine and Applied Arts Journal* 14, no.1 (2021): 107-131.

วิจิตร อภิชาติเกรียงไกร. "สาธารณศิลป์เพื่อนิเวศสุนทรีย์." *ศิลปกรรมสาร* ปีที่ 14, ฉบับที่ 1 (มกราคม -มิถุนายน 2564). 107-131.

Apichatkriengkrai, Wijit, Toeingam Guptabutra, and Phitsanu Supanimit. "The art project of ecological aesthetic in Thai rice culture." *Veridian E-Journal, Silpakorn University Humanities, Social Sciences and arts* 10, no.1 (2017): 2054-2076.

วิจิตร อภิชาติเกรียงไกร, เตยงาม กุปตบุตร, และพิชญ์ ศุภนิมิตร. "การสร้างสรรค์ผลงานโครงการสาธารณศิลป์เพื่อนิเวศสุนทรีย์ในวิถีวัฒนธรรมข้าวไทย." *วารสาร Veridian E-Journal, Silpakorn University Humanities, Social Sciences and arts* ปีที่ 10, ฉบับที่ 1 (มกราคม - เมษายน 2560): 2054-2076.

Ashworth, Gregory John, and Henk Voogd. *Selling the City: Marketing Approaches in Public Sector Urban Planning*. London: Belhaven, 1990.

Association for Public Art. "What is public art?." <https://www.associationforpublicart.org/what-is-public-art/>.

Avraham, Eli. "Media strategies for improving an unfavorable city image." *Cities* 21, no. 6 (2004): 471-479.

Engeström, Yrjö. "Expansive learning at work: Toward an activity theoretical reconceptualization." *Journal of Education and Work* 14, no. 1 (2001): 133-156.

Fischer, Gerhard, Elisa Giaccardi, Hal Eden, Masanori Sugimoto, and Yunwen Ye. "Beyond binary choices: Integrating individual and social creativity." *International Journal of Human-Computer Studies* 63, no. 4-5 (2005): 482-512.

Hall, Tim, and Iain Robertson. "Public art and urban regeneration: advocacy, claims and critical debates." *Landscape Research* 26, no. 1(2001): 5-26.

Hall, Tim, and Chris Smith. "Public art in the city: meanings, values, attitudes and roles." In *Interventions: Advances in Art and Urban Futures Volume 4th edited by Malcolm Miles and Tim Hall*, 175–179. Bristol: Intellect Books, 2005.

Mahidol University Archives and Museums. "History of Salaya." <https://museum.li.mahidol.ac.th/mahidol-mysteries/index.php/salaya/>
หอจดหมายเหตุและพิพิธภัณฑ์ มหาวิทยาลัยมหิดล. "ที่มาของพื้นที่ศาลายา." <https://museum.li.mahidol.ac.th/mahidol-mysteries/index.php/salaya/>

Wansborough, Matthew, and Andrea Mageean. "The role of urban design in cultural regeneration." *Journal of Urban Design* 5, no. 2 (2000): 181–197.

บทความวิชาการ

การละเล่นสิบสองภาษา: ความเป็นมา ความหมาย และขนบการละเล่น TWELVE-LANGUAGES PLAYS: BACKGROUND, DEFINITION, AND TRADITION

สนอง คลังพระศรี* SANONG KLANGPRASRI*

บทคัดย่อ

บทความวิชาการนี้ นำเสนอการละเล่นสิบสองภาษาในบริบทสังคมไทย ด้านความเป็นมา ความหมาย และขนบการละเล่น โดยมีวัตถุประสงค์ให้ผู้อ่านเข้าใจเกี่ยวกับการนับถือเลขสิบสอง โดยเฉพาะการละเล่นสิบสองภาษาในหลายแง่มุม เนื้อหาในบทความประกอบด้วย (1) ความเป็นมาของการนับถือเลขสิบสอง (2) ความหมายของคำว่าสิบสองภาษา (3) ขนบการละเล่นสิบสองภาษาหรือทุกภาษา (4) การละเล่นสิบสองภาษา: เชิงสังเคราะห์

จากการศึกษาพบว่า สิบสอง มาจากจำนวน เวลา ความศักดิ์สิทธิ์ มาจากการเรียกพื้นที่ มาจากขนบการละเล่นปรากฏในวรรณคดีไทย คำว่า “สิบสอง” เป็นจำนวนแทนความหมายว่า “มากล้น” ขนบการละเล่นสิบสองภาษา แบ่งได้เป็น 2 ประเภท ได้แก่ 1. การรวมการละเล่นต่าง ๆ ไว้ด้วยกันในวาระโอกาสนั้น ๆ 2. ขนบการละเล่นสิบสองภาษาในเครื่องเล่นหรือมหรสพชนิดใดชนิดหนึ่ง ได้แก่ แหล่งเครื่องเล่นมหาชาติ ลีเกือกภาษา ลำสวด และวงปี่พาทย์นางหงส์

สิบสองภาษา: เชิงสังเคราะห์ พบว่า 1. สิบสองภาษาเป็นร่องรอยของการชุมนุมเล่นเสียงในพิธีกรรมศักดิ์สิทธิ์ยุคก่อนประวัติศาสตร์ มีความสัมพันธ์เกี่ยวกับความเชื่อเรื่องขวัญ ด้วยการกระທ กระທัง กระທังเสียง ปลุกขวัญหรือเรียกขวัญให้กลับเข้ามาสู่เจ้าของขวัญหรือสิ่งของนั้น ๆ 2. สิบสองภาษาเป็นรูปแบบหนึ่งของพิธีกรรมการเอารูปเอารอยหมายถึง การทำตามอย่างหรือเลียนแบบอย่าง อยากได้อะไรให้ทำอย่างนั้น พบในพิธีกรรมงานศพที่เรียกว่า “งันเฮือนดี” ของชาวอีสาน ภายหลังเชื่อมโยงกับคติความเชื่อเรื่องอัฐกรูทวิปโนไตรภูมิพระร่วงหรือเตภูมิกถาของพระพุทธศาสนา 3. ดนตรี คือเครื่องกระທมิตีจำลองพหุพหูชนานของเวลา เพราะเสียงเคลื่อนที่เช่นเดียวกับเวลา ในเวลามีตัวเลขเรียกว่า “ฤกษ์” พิธีกรรมศาสนาผีและศาสนาพราหมณ์มักใช้เสียงดนตรีเปิด เชื่อม หรือกระທมิตีจำลองพหุพหูชนานการ “เอาฤกษ์เอาชัย” ด้วยเสียงที่กระทำโดยเจตจำนงสัมผัส อาทิ การโห่ร้อง กระທมโหระทึก ลั่นฆ้อง เป่าแตรสังข์ ฯลฯ เป็นช่องทางของเวลา จำนวน ตัวเลข หรือคณิตศาสตร์ ซึ่งแทนค่าพลังงานเร้นลับของจักรวาล

คำสำคัญ: สิบสองภาษา/ การละเล่นไทย/ ดนตรีไทย/ มหรสพของไทย

*ผู้ช่วยศาสตราจารย์, สาขาดนตรีไทยและดนตรีตะวันตก วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล, sanong.kla@mahidol.edu.

*Assistant Professor, Thai and Oriental music, College of music, Mahidol University, sanong.kla@mahidol.edu.

Receive 11/4/66, Revise 2/5/66, Accept 8/6/66

Abstract

This article aims to present Twelve-Languages Plays in Thai society context including background, definition, and tradition for a better understanding of Twelve-Number folklore, especially Twelve-Languages Plays in many aspects. The contents consist of (1) the background of Twelve-Number folklore (2) the definition of Twelve-Number folklore (3) the tradition of Twelve-Languages Plays and other languages and (4) Twelve-Languages Plays: Synthesis.

The study found that “Twelve” came from numbers, time, divinity, space, and also recreation that appeared in Thai folktales. The number “Twelve” represents the meaning of abundance. The traditions of Twelve-Languages Plays can be divided into two categories: (1) the combination of plays on each occasion (2) the tradition of Twelve-Languages Plays in either one of these recreations, Maha Chat Lae (chanting), Li Kae Aok Phasa (Thai musical folk drama and songs), Lam Suad (Thai traditional singing), and Twelve-Languages songs in Nang Hong Pipat (Thai ensemble). The synthesis of Twelve-Languages Plays found that (1) Twelve-Languages Plays can be traced back to a sacred ceremony of villagers gathering in the prehistoric era. It is relevant to a belief of “Kwan” (a guardian self spirit) awakening by pounding, hitting, or tamping (2) Twelve-Languages Plays is one of the imitation ceremonies which means to imitate what they wish for. It was found in the funeral called “Ngan Huean Dee” from Esan people. Later, it is related to a belief of Uttarakuru continent cosmology in Trai Phum Phra Ruang Buddhism folklore (3) Music is supposed to demonstrate space of time because sound travels along with time and time consists of period called “Ruerk”. Animism and Brahmanism combine music in ceremonies to connect multiverses for good omen with the intention to produce complex sounds such as Mahoratuek drumming, gong tamping, blowing old Thai horn, etc. so that music can be a channel for space, time, numbers, and mathematics of mysterious belief connecting altogether in the multiverse.

Keyword: Twelve-Languages/ Plays/ Thai music/ Thai recreation

บทนำ

ดนตรีเป็นเรื่องของเสียง รับรู้หรือสัมผัสได้ด้วยโสตประสาท คือ หู เสียงเป็นพลังงานเช่นเดียวกับแสง แต่ทว่าเสียงมีอิทธิพลต่อจิตใจมากกว่าแสง ดังพบว่า สัตว์หรือมนุษย์ตื่นตระหนกเสียงมากกว่าแสง เช่น ฟาผ่า ถ้ามีแต่แสง ไม่มีเสียงฟ้าร้องฟาผ่า สัตว์หรือมนุษย์ก็คงไม่กลัว แต่ทว่าในความรู้สึกที่หวาดกลัวนั้น มนุษย์สามารถเรียนรู้ด้วยประสบการณ์ว่า เสียงฟ้าร้องฟาผ่าเป็นสัญลักษณ์ของฝน ที่นำความชุ่มชื้นอุดมสมบูรณ์มาให้ จึงคิดเลียนธรรมชาติด้วยวิธีการ “เอารูปเอารอย” คืออยากได้อะไรให้ทำอย่างนั้น ทั้งนี้ เพื่อกระทบ “มิติจำลองพหุภาพคู่ขนาน” (Multi-verse) อธิบายเชิงพุทธปรัชญา หมายถึง ภูมิซ้อนทับของกามภพ รูปภพ อรูปภพ ผ่านรูป/รอยจำลองพิธีกรรม ทำให้เหมือนหรือเลียนแบบสิ่งที่ต้องการนั้น ๆ ด้วยการใช้เสียงเปิด เชื่อม หรือกระทบพหุภาพคู่ขนานให้เคลื่อนไหว เกิดผลตามต้องการทางความเชื่อ เช่น ชาวผู้ไทในภาคอีสาน มีพิธีกรรมการเอารูปเอารอย โดยการขุดหาสัญลักษณ์เพศชายเพศหญิงที่มีผู้นำมาฝังไว้ นำมามัดติดกันในเชิงสังวาส แล้วเสียงท่าย พยากรณ์ ตีกลองโห่ร้อง กล่าวคำคล้องจอง (เสียง) ด้วยเจตจำนงสัมผัส กระทบมิติพหุภาพคู่ขนานความอุดมสมบูรณ์ เพื่อให้ฝนตกตามฤดูกาล เป็นต้น รวมถึงการตีเกราะเคาะไม้ เพื่อไล่ต้อนสัตว์หรือล่าสัตว์ และใช้ในการสู้รบกัน จนถึงขั้นรู้จักพัฒนาเสียงให้มีความประณีตมากขึ้น จึงได้เกิดเสียงที่เรียกว่า “ดนตรี”

ดนตรีเป็นศิลปะสร้างสรรค์เชิงสุนทรียะของมนุษย์ (Aesthetic sense) อันเกี่ยวเนื่องกับอารมณ์ความรู้สึกที่มนุษย์ตั้งใจแสดงออก เพื่อให้เกิดเสียงไพเราะ หรือเสียงพิเศษแตกต่างจากเสียงปกติ ทั้งนี้ เพื่อใช้ในจุดประสงค์ใดจุดประสงค์หนึ่ง ดนตรีจึงเป็นผลผลิตทางวัฒนธรรมของแต่ละสังคมและมีความแตกต่างกันตามแต่ละท้องถิ่น ซึ่งเป็นผลมาจากการปะทะสังสรรค์จากหลายปัจจัย อาทิ ปัจจัยสภาพแวดล้อมทางธรรมชาติ ภูมิศาสตร์ ประวัติศาสตร์ ความเชื่อ ศาสนา ภาษา เศรษฐกิจ สังคม การเมือง และการปกครอง ฯลฯ

แต่เดิม ดนตรีเป็นเรื่องเฉพาะบุคคล สายตระกูล ผู้มีหน้าที่และได้รับการยอมรับจากสังคมหรือชุมชนนั้น ๆ รวมถึงเฉพาะเหตุการณ์และสถานที่ด้วย อาทิ หมอผี หมอแคน หรือผู้ใช้ดนตรีประกอบพิธีกรรมต่าง ๆ ถึงแม้ว่าดนตรีจะมีความบันเทิงเป็นคุณลักษณะภายในสำคัญ ที่มนุษย์สามารถรับรู้และแสดงออกพร้อมได้ แต่เชื่อว่า ทุกคนสามารถทำเสียงดนตรีตามใจชอบได้ทุกพื้นที่ ทุกเวลา และทุกโอกาส หากแต่ต้องอาศัยจังหวะเวลาและพื้นที่ที่สังคมกำหนดไว้เท่านั้น ทั้งนี้เนื่องจากความเชื่อที่ว่าดนตรีเป็นเสียงพิเศษหรือเป็นเสียงศักดิ์สิทธิ์ และบางครั้งเป็นเสมือน “สื่อสัญญาณ” ที่ส่งผลกระทบต่อสังคมหรือชุมชนด้านใดด้านหนึ่ง เช่น การประโคมมโหรีทีกในพิธีกรรมขอฝน การประโคมดนตรีในงานศพ การประโคมเครื่องดนตรีเป็นสัญญาณเตือนภัย เป็นต้น ดังตัวอย่างบทละครเรื่องสังข์ทอง ตอนที่ 4 พระสังข์หนีนางพันธุรัต¹ ความว่า

บัดนั้น	พวกพลกุ่มกัณฑ์ภูตผี
ทั้งหมู่่อสุรศักดิ์ยักษ์ฉนิ	ได้ยินเสียงเกร์สัญญาณ
ไม่แจ้งเหตุเภทผลกลใด	ต่างตระหนกตกใจเป็นหนักหนา
สำแดงแผลงอิทธิฤทธิ์	ชวนกันเหาะมายังเมืองมาร
ครั้นเอยครั้นถึง	จึงคลานเข้ามายังหน้าฉาน
ไหวพลงทางถามมิทันนาน	<u>เหตุการณ์อะไรจึงตีกลอง</u>

ดนตรี ความเชื่อ พิธีกรรมศักดิ์สิทธิ์ และอำนาจบารมี ก่อเกิดความสัมพันธ์เชื่อมโยงกัน ก่อนถูกพัฒนาสู่ดนตรีเพื่อการบันเทิง และกลายเป็นเรื่องพื้นฐานสำหรับบุคคลทั่วไป เพราะมนุษย์ทุกคนล้วนมีสามัญสำนึกรับรู้และ

1. กรมศิลปากร, *บทละครนอก พระราชนิพนธ์ รัชกาลที่ 2* (กรุงเทพมหานคร : ประชาชน, 2530), 70-71.

แสดงออกเกี่ยวกับดนตรีได้ โดยการถ่ายทอด เรียนรู้ เลียนแบบ และจดจำสืบทอดกันมา จากบุคคลหนึ่งไปสู่อีกบุคคลหนึ่ง หรือจากรุ่นสู่รุ่น กลายเป็น “ค่านิยมสุนทรีย์” (Aesthetic Value) ของแต่ละสังคม สามารถแพร่ขยายและปรับเปลี่ยนไปตามยุคตามสมัยได้²

สิบสองภาษาเป็นประเพณีพิธีกรรมการละเล่นหรือมหรสพบันเทิงอย่างหนึ่งในสังคมไทย นับเป็นค่านิยมสุนทรีย์ที่ปรากฏใช้ในพิธีกรรมศาสนาผี ศาสนาพราหมณ์ และศาสนาพุทธ อาทิ พิธีสู่ขวัญ เทศน์มหาชาติ และพิธีกรรมงานศพ สิบสองภาษาในที่นี้ ไม่ได้หมายถึงเพลงสิบสองภาษาในวงดนตรีไทยเท่านั้น หากแต่มีขนบการละเล่นอื่น ๆ หลายชนิด

บทความนี้ มุ่งเน้นให้ผู้อ่านได้เข้าใจการละเล่นสิบสองภาษา ด้านความเป็นมา ความหมาย ขนบการละเล่น เพื่อแสดงให้เห็นรูปแบบอันเกี่ยวเนื่องหลายแง่มุม ดังจะได้นำเสนอและอภิปรายต่อไป

ความเป็นมาของการนับถือเลขสิบสอง

สิบสอง มาจาก จำนวน เวลา ความศักดิ์สิทธิ์

สุจิตต์ วงษ์เทศ³ อธิบายว่า เลขสิบสองเป็นตัวเลขศักดิ์สิทธิ์ จำนวนศักดิ์สิทธิ์ คือสิบสองนักษัตร มีขวด ฉลู ขาล เถาะ มะโรง มะเส็ง มะเมีย มะแม วอก ระกา จอ กุน เขาเรียกว่า ปีนักษัตร เป็นสิริมงคล เป็นรอบรอบหนึ่งของจักรวาล

นอกจากนี้ การนับรอบอายุของคนไทย นับ 1 รอบ เท่ากับ 12 ปี เช่น อายุครบ 3 รอบ เท่ากับอายุ 36 ปี เป็นต้น การนับรอบอายุมักมีการเฉลิมฉลองเพื่อความเป็นสิริมงคล

ไมเคิล ไรท์⁴ อธิบายว่า ที่มาของคำว่า สิบสอง น่าจะเกี่ยวข้องกับปฏิทินรอบปี 12 เดือน แพร่จากอินเดีย ซึ่งรับมาจากชาวเมโสโปเตเมียอีกต่อหนึ่ง ทั้งปฏิทินและการหล่อสำริดตั้งแต่ 3,000 ปี ก่อนคริสตกาล ชาวเมโสโปเตเมีย นับด้วยระบบ 12 เป็นหลัก (Duodecimal System) แบ่งเป็น 4 ฤดู (Spring Summer Autumn Winter) ตรงกับ “เกิด แก่ เจ็บ ตาย” ในคำสอนพระพุทธศาสนา

นอกจากนี้ คติการนับถือเลขสิบสอง น่าจะแพร่มาจากอินเดีย เปอร์เซีย อาหรับ ผ่านนิทานเรื่องสิบสองเหลี่ยม หรืออิหร่านราชธรรมด้วยส่วนหนึ่ง สังเขปเรื่องมีอยู่ว่า พระเจ้ามานู ได้คัดลอกคติธรรมผ่านนิทาน 12 เรื่องจากมณฑล 12 เหลี่ยม ไว้ใช้เป็นแนวทางการปกครอง จนได้ชื่อว่า พระราชาผู้ทรงธรรม⁵ สันนิษฐานว่า แพร่เข้ามาในราชสำนักอยุธยา โดยพราหมณ์ และข้าราชการพลเรือนในเขตพระราชฐานชั้นในนำมาถ่ายทอด ได้แก่ กลุ่มแขกมัวร์ (อินเดีย เปอร์เซีย อาหรับ ฯลฯ)⁶ เช่น นักเทศน์และขันที เป็นต้น ต่อมา คำว่า “เหลี่ยม” ได้ถูกนำมาใช้ทั่วไป หมายถึง ขันเชิง คมคาย⁷

นอกจากนี้ ผู้เขียนสังเกตเห็นความเชื่อมโยงของข้าราชการพลเรือนสองกลุ่ม คือ นักเทศน์ขันทีและนางกำนัล ในกาพย์ขับไม้เรื่องพระรถเสน ตอนที่ 1 ขึ้นเรือนหลวง และตอนที่ 2 สิบสองกำนัล⁸ กาพย์ขับไม้ตอนที่ 1 ความว่า

...บัดนั้นภูบาล จึ่งทรงพญาสาร บรรทับเกยภูษร

นักเทศขันที กำนัลนารี เฝ้าท้าวแลสกลอน

ก้มเกล้าถวายกร เชิญพระภูธร เสด็จขึ้นเกยลา ฯ...

2. สอนอง คลังพระศรี, เอกสารประกอบการสอน (นครปฐม : ม.ป.ท., 2565), บทนำ.

3. สุจิตต์ วงษ์เทศ, การบรรยายดนตรีไทยพื้นบ้าน ครั้งที่ 1 ณ หอแสดงดนตรี วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล วันอังคารที่ 8 มิถุนายน 2553 เอกสารถอดคำบรรยาย (นครปฐม : ม.ป.ท., 2553).

4. ไมเคิล ไรท์, *ฝรั่งคลั่งผี* (กรุงเทพมหานคร : มติชนปากเกร็ด, 2550), 128-129.

5. “นิทานสิบสองเหลี่ยม,” ศูนย์มานุษยวิทยาสิรินธร, บันทึกข้อมูลเมื่อ วันที่ 25 มีนาคม 2566, https://www.sac.or.th/databases/thailitdir/detail.php?meta_id=257.

6. ภาสกร วงศ์ดาว, *นานาชาติในแผ่นดินอยุธยา: ประวัติศาสตร์ความสัมพันธ์สยามกับตะวันตก* (นนทบุรี : ศรีปัญญา, 2561), 164.

7. ราชบัณฑิตยสถาน, *พจนานุกรม ฉบับราชบัณฑิตยสถาน พ.ศ. 2542* (กรุงเทพมหานคร : นานมีบุ๊คส์พับลิเคชั่น, 2546), 1307.

8. บุญเดือน ศรีวรพจน์, “พระรถเสน: จากกาพย์ขับไม้สู่บทละคร หน้า 25-47 นางสิบสอง-พระรถเมรีศึกษา,” ใน *การประชุมวิชาการระดับชาติเรื่อง “ขันนิทานนางสิบสอง ขานทำนองพระรถเมรี”: นิทานมรดกแห่งอุษาคเนย์* (2560), 31.

ตอนที่ 2 “สิบสองก้านัล” มีโคลงกระทู้ “ข้า สาว ชาว แม่” ตามด้วยกาพย์ 14 บท เนื้อหากล่าวถึงนางก้านัลหรือหญิงสาวรับใช้ในราชสำนัก 12 ลักษณะ ได้แก่ ก้านัลขันหมาก ก้านัลน้ำเสวย ก้านัลพชนี ก้านัลพระสำอาง ก้านัลพระมาลา ก้านัลพระบังคน ก้านัลพระไสยาสน์ ก้านัลทิพยรส ก้านัลพระโภชน ก้านัลพระโอษฐ์ และก้านัลทาพระองค์ มีข้อความกำกับตอนท้ายว่า “จบสิบสองก้านัล” ครุไม้หนึ่ง 14 แผ่น ฯ

ข้อสังเกตอีกประการหนึ่ง เรื่องพระรถเมรี ชาวอีสานรู้จักในชื่อ “นางสิบสอง” มีความเกี่ยวข้องกับบรรพชนชาวล้านช้าง และความรู้ด้านคติชนวิทยาในภาคอีสาน เลข 12 เป็นเลขกำลังของแม่หรือผู้หญิง

สิบสอง มาจากการเรียก พื้นที่

“สิบสองนักษัตร” หมายถึง กลุ่มเมือง 12 นักษัตร ที่ตั้งอยู่บนคาบสมุทรลพบุรีและเคยอยู่ในเขตอิทธิพลของศรีวิชัยมาก่อน โดยมีเมืองนครศรีธรรมราชเป็นศูนย์กลาง⁹

“สิบสองปันนา” หมายถึง สิบสองเมืองในจังหวัดปกครองตนเองกลุ่มชาติพันธุ์ไท ประเทศจีนตอนใต้

“สิบสองจุไท” หมายถึง ภาคตะวันตกเฉียงเหนือบางส่วนของประเทศเวียดนามติดต่อกับประเทศลาวที่แขวงพงสาลี หลวงพระบาง พื้นที่นี้เป็นที่อาศัยของกลุ่มชาติพันธุ์ไทหลากหลายกลุ่ม แต่ทว่าเผ่าไท เป็นชนกลุ่มใหญ่ที่สุด โดยมีที่มาทางประวัติศาสตร์หรือพงศาวดารระบุถึงเมืองไทดำ 8 เมือง เมืองไทขาว 4 เมือง จึงถูกเรียกว่า เมืองสิบสองจุไทหรือสิบสองผู้ไท¹⁰

สิบสอง ในวรรณคดีไทย

ในวรรณคดีไทยได้กล่าวถึงคำว่า “สิบสอง” ในความหมายต่าง ๆ ดังนี้

เพลงยาวพยากรณ์กรุงศรีอยุธยา กล่าวไว้ว่า

	จะกล่าวถึงกรุงศรีอยุธยา
เป็นกรุงรัตนาราชพระศาสนา	มหาดีเรกอันเลิศล้ำ
เป็นที่ปรากฏรณนา	สรรเสริญอยุธยาทุกแห่งหน
ทุกบุรีสีมามณฑล	จบสกลลูกค้ำวาณิช
<u>ทุกประเทศสิบสองภาษา</u>	ย่อมมาพึ่งกรุงศรีอยุธยาเป็นอันครันตย์
ประชาราษฎร์ปราศจากภัยพิช	ทั้งความพิกลจริตแลความทุกข์ ¹¹

นางอุทัยกลอนสวด¹² กล่าวไว้ว่า

865	ครั้นทำขวัญแล้ว	อภิเชษฐลูกแก้ว	แทนพระบิดา
จึงเวนพระนคร	แก่สองพังงา	นางราชกัญญา	ข้าไทเงินทอง
866	<u>สิบสองพระคลัง</u>	ข้าสาวสะพรั่ง	มากมายเนื่องนอง

พระสี่เส้ากลอนสวด¹³ กล่าวไว้ว่า

639 สิบสองก้านัลขันที ไปด้วยเทวี ภูมิประทานแก่ธิดา

สรุปจากวรรณคดี คำว่า สิบสอง ได้แก่ สิบสองภาษา สิบสองพระคลัง สิบสองก้านัลขันที สิบสองพระก้านัลการเล่นทุกภาษา (หมายถึงสิบสองภาษา)

9. กรมศิลปากร, *นครรัฐไทยบนแผ่นดินสุวรรณภูมิ* (นครปฐม : รุ่งศิลป์การพิมพ์, 2562), 28.

10. “บทบาทของชนเผ่าไทในเวียดนามในศตวรรษที่ 19 (ค.ศ. 1946-1954),” ศูนย์มานุษยวิทยาสิรินธร, บันทึกข้อมูลเมื่อ วันที่ 25 มีนาคม 2566, https://www.sac.or.th/databases/ethnicedb/research_detail.php?id=2059.

11. “เพลงยาวพยากรณ์กรุงศรีอยุธยา,” วิกิพีเดีย สารานุกรมเสรี, บันทึกข้อมูลเมื่อ วันที่ 26 มีนาคม 2566, <https://th.wikipedia.org/wiki/เพลงยาวพยากรณ์กรุงศรีอยุธยา>.

12. กรมศิลปากร, *นางอุทัยกลอนสวด* (กรุงเทพมหานคร : เอดิสัน เพรส โปรดักส์, 2547), 87.

13. กรมศิลปากร, *พระสี่เส้ากลอนสวด* (กรุงเทพมหานคร : เอดิสัน เพรส โปรดักส์, 2547), 67.

ความหมายของคำว่า สิบสอง ในบริบทสังคมไทย

สิบสอง หมายถึง จำนวนมากล้น ทั้งหมดทั้งปวง เหลือคณานับ ฯลฯ ไม่ใช่จำนวนสิบสองจริง ๆ จะมีมากกว่าสิบสองเท่าไรก็ได้ ไม่จำกัด¹⁴ แต่ยกคำว่า สิบสอง เป็นจำนวนแทนความหมายดังกล่าว

ขนบการละเล่นสิบสองภาษาหรือทุกภาษา

ขนบการละเล่นสิบสองภาษาหรือทุกภาษา แบ่งได้เป็น 2 ประเภท ดังนี้

1. คำว่า สิบสองภาษา เพลงออกภาษา การเล่นทุกภาษา หมายถึง การรวมการละเล่นต่าง ๆ ไว้ด้วยกันในวาระโอกาสนั้น ๆ ดังปรากฏในวรรณกรรม อาทิ

บทละครนอกเรื่องสังข์ทอง ตอนที่ 3 นางพันธุรัตเลียงพระสังข์ สมโภชบายศรีทำขวัญ¹⁵

ให้แต่งโรงราชพิธี	เขียนชัยบายศรีทั้งซ้ายขวา
หุ่นละครโขนหนึ่งช่องระทา	<u>เครื่องเล่นนานาบรรดามี</u>
ทั้งระเบ็งระบำปล้ำมวย	พร้อมด้วยสังคีตดีดสี
จิ้งจาวเสภาชาติรี	มโหรีเครื่องท่อนมอญรำ...

2. ขนบการละเล่นสิบสองภาษา ในเครื่องเล่นหรือมหรสพชนิดใดชนิดหนึ่ง มีดังนี้

2.1 แหล่งเครื่องเล่นมหาชาติ¹⁶

“แหล่ง” ทำนองลำชนิดหนึ่ง แต่งเป็นร้อย หรือกลอนแปด ใช้ในการเทศน์มหาชาติและการทำขวัญนาค “แหล่งเครื่องเล่น” หมายถึงแหล่งที่เน้นความสนุกสนานเพลิดเพลิน เป็นแหล่งนอก มีเนื้อเรื่องนอกเรื่องพระเวสสันดร ตอนต้นแหล่งจะกล่าวถึงเหตุการณ์ในเรื่องพระเวสสันดรเพียงเล็กน้อย จากนั้นจึงกล่าวถึงเรื่องอื่น ๆ ต่อไป

แหล่งเครื่องเล่น มีแหล่งออกภาษา ดังนี้

แหล่งเครื่องเล่นซุชก¹⁷

ไสซุชโก ออเฒ่าซุชก...อ้ายเฒ่าเที่ยวด้นด้นสันโดษผู้เดียวเดิน เข้าทุ่งท่าพระหระเหินภิกขาขอ แต่หาได้สักเท่าไรก็ไม่พอกด้วยโลกลาภ วันนั้นเดินมาตามมรรคา อ้ายเฒ่าชราภาพ แวะเข้าไปใน บ้านลาว เห็นคนยืนอยู่เป็นหมู่ เจ้าบ่าวกับผู้หญิงกำลังขับแพน...(ว่าลาวขับแพน) ...ออกจากบ้านลาว อ้ายเฒ่าก็บ่นพึมพำไป บ้านไทย...พลัดเข้าบ้านคุณเถาะ วันนั้นกำลังซ่อมเล่นหุ่นกระบอก (ว่าหุ่นกระบอก) ...เล่นหุ่นกระบอกเสร็จแล้วเดินออกมา...แวะเข้าบ้านกะเหรี่ยง แต่พอหมาไล่กัด ก็เลยลัดเลียงเข้า บ้านญวน...อ้ายเฒ่าแกว่งไม้เท้าโพนเพน...วิ่งวกเลี้ยวหนีออกจากบ้านทวาย วันนั้นและผู้คนแข็งแ้ง กำลังเขาแห่ผีตาย...อ้ายเฒ่าก็เลยมุ่งออกอุดร...ลัดเข้า บ้านมอญ ร้องส่งภาษาว่า อากะตอน แล้วเลยกล่าวกลอนเพนทะแย...ออเฒ่าแวะเข้าทะแยแก้กลอน พวกพี่น้องมอญไม่ให้ป็น รีบออกจากบ้านมอญ...เดินไกลเข้า หมู่แขก อ้ายเฒ่าก็เดินทางลัดตัดแยก เข้าในบ้านหะยีหมัด...วิ่งออกจากสถานบ้านแขกเข้าบ้านเจ๊ก...

สาระสำคัญ: ว่าด้วยการเดินทางเข้าบ้านไหนภาษาไหน จะกล่าวถึงขนบธรรมเนียมประเพณี พุทธศาสนา หรือร้องเพลงภาษานั้น ๆ

14. สุจิตต์ วงษ์เทศ, การบรรยายดนตรีไทยพื้นบ้าน ครั้งที่ 1 ณ หอแสดงดนตรี วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล วันอังคารที่ 8 มิถุนายน 2553 เอกสารถอดคำบรรยาย (นครปฐม : ม.ป.ท., 2553).

15. กรมศิลปากร, บทละครนอก พระราชนิพนธ์ รัชกาลที่ 2 (กรุงเทพมหานคร : ประชาชน, 2530), 61-62.

16. อภิลักษณ์ เกษมผลกุล, บทร้องมุขปาฐะจากหนังสือวัดเกาะ เล่ม 3 เพลงร้องรำพัน (กรุงเทพมหานคร : มูลนิธิสมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ ในพระบรมราชูปถัมภ์สมเด็จพระกนิษฐาธิราชเจ้า กรมสมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี, 2559), 31-32.

17. อภิลักษณ์ เกษมผลกุล, บทร้องมุขปาฐะจากหนังสือวัดเกาะ เล่ม 3 เพลงร้องรำพัน (กรุงเทพมหานคร : มูลนิธิสมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ ในพระบรมราชูปถัมภ์สมเด็จพระกนิษฐาธิราชเจ้า กรมสมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี, 2559), 402-412.

2.2 ลิเกออกภาษา¹⁸

ลิเกออกภาษา หรือลิเกสิบสองภาษา มีที่มาจากลิเกบันตน คำว่า “บันตน” เพี้ยนมาจากคำว่า “ปันตน” ซึ่งเป็นฉันทลักษณ์ชนิดหนึ่งของมลายูที่ “ลิเกสวดแขก” ใช้เป็นหลักในการร้อง ลิเกบันตนเป็นลิเกที่แสดงในสมัยแรก ๆ ผู้แสดงตีรำมะนาและร้องเพลงบันตน ต่อมาเล่นเป็นการออกภาษาเป็นเรื่องสั้น ๆ เกี่ยวกับชนชาติต่าง ๆ

ลิเกออกภาษา

“...ถึงหน้าวังจังหวัด พระทอดทศนาการ ที่ทางกลางโตโอฬาลาน แสนสำราญในอุราฯ คักคึกตึกก้วน ทั้งเรือนทั้งบ้านสะอาดตา พวกแขกฝรั่งต่างภาษา ขายสินค้าทุกสิ่งอัน

โคมโป๊ะโต๊ะตั้ง ทั้งเครื่องฝรั่งมีครบครัน จินเจาแพรแสงแลปนมัน สารพันสะอาดตาฯ เครื่องใช้หลายอย่างมีต่าง ๆ นา ๆ ของจีนของไทยหลายภาษา มอญลาวพม่ามากมีฯ ทั้งกะเหรี่ยง ชา ขวง งาม ผ่องศรี นั้นผู้หญิงทวาย ชายบุหรี ทำท่วงที่จะเล่นชายฯ ใส่ต่างถ่างหู พอขายแลดูก็ทำอาย นางหนึ่งเมียแขก แรกมาขาย มีผ้าลายดอกดี ๆ ฯ เข้าตลาดท้ายสนม พระเซยชมสาวศรี แต่ล้วนแต่งแ่งแลมากมี นั้งร้านอยู่ที่ริมมรรคา ฯ นางหนึ่งเปนลาว ดูข้าชาวสะอาดตา หล่อนกินหมากจัดผัดหน้า นั้งขายปลาร้ากับอั้งยง ฯ นางหนึ่งเจ้ากระบวน หล่อนเปนญวนเอี้ยวบง ขายกุ้งขายปลาค้าโพพาง จิน้อยสำอางสะอาดตา ฯ ฟังเสียงแซ่แซ็ก ร้านนั้นเจ๊กขายปลา ปลาตุกปลาช่อนค่อนตะกร้า ผู้คนซื้อหากันอ้ออึง ฯ”¹⁹

สาระสำคัญ: กล่าวถึงสิ่งของเครื่องใช้และผู้คนหลายภาษา

2.3 ลำสวด

ลำสวด หรือสวดคฤหัสถ์ หมายถึง การละเล่นของชาวบ้านในงานศพ กระทบมิติจำลองพหุภาพคู่ขนานของการสวดพระอภิธรรมของพระสงฆ์ โดยนักสวด 4 รูป เข้านั่งประจำที่ของพระสงฆ์ แล้วสวดเป็นถ้อยคำพื้นบ้านพื้นเมืองตลกคณอง ด้วยทำนองท้องถิ่นที่เคยทำตกทอดในพิธีต่าง ๆ นักสวด 4 รูป เรียกชื่อต่าง ๆ ได้แก่ 1) ตัวตุ้ย 2) คอหนึ่ง 3) คอสอง 4) ตัวภาษา ทั้งหมดร่วมกันขับลำทำเพลงเป็นทำนองล้อเลียนสำเนียงภาษาต่าง ๆ ตามต้องการอย่างตลกคณองและอย่างดูถูกดูแคลน²⁰

หน้าต้น ลำสวด²¹

“บทที่หนึ่ง แม่คู่ ว่ากับ ตลก ซัก เปน น้ากลองกราว แล้วใช้ให้ ไป ดูข้าศึก แลจะได้ ร้อง เปนลำทำลำเพราะต่าง ๆ แลออกภาษาต่อไป กว่าจะสิ้นในเชิงของลำสวด

(แม่คู่ว่า) เฮ้ยนั้นกลองใครหว่า ฟังสำเนียงเสียงตีอีกกะทิกถึกก้อง สะเทือนท้องพสุธา นี่ เอง เอา กลองใครที่ไหนมา...นี่ชื่อเรียงเสียงไรหว่า (ตลกว่า) อ่อนี่ นายถามถึงนามชื่อกลองเสียงดังฟังดี กระผมตีต้องเพราะจับโสด (เออหว่า)

(แม่คู่ว่า) ...ครั้งนี่ก็เห็นแต่เองแหละ พอจะเปนพิราดาทัพได้ ...(ตลกว่า)...อ้อ จะให้กระผมออกไปดูให้ได้เนื่อถ้อยกะทงเรือ...ขอรับกระผมจะออกไปเปนการเร็ว ฟังสำเนียงดูให้รู้ภาษา ว่าจะเปน แขก พม่า หรือ มอญไทย หรือจะเปน เจ๊ก แกะแปะใหญ่ จีนปักกิ่ง (เออ หว่า) หรือว่าจะเปนชา ชิง กะเหรี่ยง ลาว ชาว ระไว อยู่ เมือง ระว้า (เออ หว่า) หรือจะเปน ญวน ต้องสู้ครุหื้อ ลันตา โปรตุเกส จำจะออกไปดูให้รู้เสร็จสิ้นกระแสดความ (เออหว่า)...เอ้าทีนี้กระผมจะรีบไปการเร็ว เอาวิ่งไม่เหลียวหลัง ตัดลงถนนบ้านยาน เฮ้ยมีแต่ถนนบ้านญวนหว่า ก็ญวนนมนาน นี้วะ อ้ายเปรต...

18. อภิลักษณ์ เกษมผลกุล, *บทร้องมุขปาฐะจากหนังสือวัดเกาะ เล่ม 4 เพลงออกสิบสองภาษา* (กรุงเทพมหานคร : มูลนิธิสมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ ในพระบรมราชูปถัมภ์สมเด็จพระกนิษฐาธิราชเจ้า กรมสมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี, 2559), 103.

19. อภิลักษณ์ เกษมผลกุล, *บทร้องมุขปาฐะจากหนังสือวัดเกาะ เล่ม 4 เพลงออกสิบสองภาษา* (กรุงเทพมหานคร : มูลนิธิสมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ ในพระบรมราชูปถัมภ์สมเด็จพระกนิษฐาธิราชเจ้า กรมสมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี, 2559), 120-121.

20. “เพลงสิบสองภาษา ดนตรีไทยแบบฉบับ,” มติชนสุดสัปดาห์, บันทึกข้อมูลเมื่อ วันที่ 27 มีนาคม 2566 , <https://www.matichonweekly.com/column/article/130869>.

21. อภิลักษณ์ เกษมผลกุล, *บทร้องมุขปาฐะจากหนังสือวัดเกาะ เล่ม 3 เพลงร้องรำพัน* (กรุงเทพมหานคร : มูลนิธิสมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ ในพระบรมราชูปถัมภ์สมเด็จพระกนิษฐาธิราชเจ้า กรมสมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี, 2559), 321-368.

สาระสำคัญ: 1. ว่าด้วยกลองและจังหวะกรวยกทัพไปสถานที่ต่าง ๆ 2. การเลียนภาษา บางแห่งมีลักษณะล้อเลียนภาษาอื่น

2.4 วงปี่พาทย์นางหงส์

ปี่พาทย์นางหงส์ ชื่อสมมติเพื่อเรียกวงประโคมงานศพตามประเพณีส่งวิญญาณขึ้นสู่สรวงสวรรค์ด้วยนกศักดิ์สิทธิ์ คือ หงส์²²

วงปี่พาทย์นางหงส์ เกิดจากการนำ วงปี่พาทย์ธรรมดา มาประสมกับ วงบัลลอย โดยการตัดทอนเครื่องดนตรี วงปี่พาทย์ออกไป คือ ปี่ใน ตะโพน และกลองทัด (บางครั้งอาจคงกลองทัดไว้เพื่อให้เสียงดังกึกก้องเหมาะกับการประโคมในที่แจ้ง) ส่วนวงบัลลอย ตัดทอนหม่องออก ใช้แต่โหม่งของปี่พาทย์แทน

ที่มาของชื่อว่า วงปี่พาทย์นางหงส์ เกิดจากสมัยโบราณนิยมใช้เพลงเรื่องนางหงส์สองชั้น ที่มีเพลงสั้น ๆ 5 เพลงเรียงต่อกันเป็นชุด และใช้เป็นหลักสำคัญในการบรรเลงประโคมศพ ประกอบด้วย 1) เพลงพราหมณ์เก็บหัวแหวน 2) สาวสอดแหวน 3) แสนสุตสวาท 4) กระบอกทอง 5) แผลงวันทอง โดยใช้หน้าทับกลองที่เรียกว่า “หน้าทับนางหงส์” ตีกำกับจังหวะทั้งเรื่อง

นอกจากนี้ ยังนิยมบรรเลงเพลงสำเนียงภาษาที่เรียกว่า “ออกภาษา” หรือ “สิบสองภาษา” หมายถึง เพลงชุดเดียวกับเพลงหางเครื่องหรือเพลงลูกบท โดยการนำเพลงหลายภาษามาเล่นรวมกันเป็นชุดสำเนียงภาษาชาติพันธุ์ต่าง ๆ เริ่มตั้งแต่ กราวนอก (ไทย) เจี้ยว จีน เขมร ตลุง ลาว แขก พม่า มอญ ญวน อาหรับ และฝรั่ง ของเดิมมีอยู่ 12 เพลง ต่อมาภายหลังเพิ่มเพลงชาติพันธุ์ภาษาอื่น ๆ เนื้อหาของเพลงออกเชิงเปรียบเทียบกับกองทัพไทย เช่น บทร้องเพลงสร้อยกราวแขกเงาะความว่า “พวกเราเหววันนี้น่สนกว่า เกรียวกราวฉาวฉ่า เฮฮาอยู่สนั่น ยิงยวดกวดขัน เกณฑ์คนเข้ากองทัพ แต่งตัวเสร็จสรรพจะไปจับมอญ มัวมาป้อน จับมอญได้มิดมา”²³ เป็นต้น คนดนตรีไทยรับวัฒนธรรมนี้มาจากการเทศน์และการขับหรือลำสวด

สิบสองภาษา: เชิงสังเคราะห์

การละเล่นสิบสองภาษาในความหมายรหัสพของไทย แสดงถึงเกียรติยศของผู้นำเผ่ากว้างไพศาล อำนาจบารมีมากล้น ความมั่งคั่ง ร่ำรวย ทั้งเงิน ทอง สิ่งของ จำนวนผู้คน และความหลากหลายของกลุ่มชาติพันธุ์ในสังคมไทยที่หลอมรวมกันมาตั้งแต่ยุคก่อนประวัติศาสตร์

คติซ้อนทับเกี่ยวกับจักรวาลวิทยาในการละเล่นสิบสองภาษา ได้แก่

1. สิบสองภาษา เป็นร่องรอยของการชุมนุมเล่นเสียงในพิธีกรรมศักดิ์สิทธิ์ยุคก่อนประวัติศาสตร์ หมายถึง พิธีกรรมชุมนุมปลุกขวัญ เรียกขวัญ ให้กับเจ้าของขวัญหรือผู้ตาย ด้วยการกระทบบมิติจำลองพญาคูขานด้วยเสียงดนตรีและคำเอ่ยกระทบบว่า “ศรีศรี” หรือย้าถ้อยคำซ้ำด้วยเจตจำนงสัมผัส (มาเยอขวัญเอย) ถึง (สู่) ขวัญ ให้กลับมายังเจ้าของขวัญหรือสิ่งของนั้น ๆ

“ขวัญ” เป็นความรู้ด้านจักรวาลวิทยาที่สำคัญของชาวอุษาคเนย์ หมายถึง ส่วนที่ไม่เป็นตัวตนของสรรพสิ่ง มองไม่เห็น จับต้องไม่ได้ ลักษณะเป็นหน่วย ๆ เคลื่อนไหวได้ และมีหลายหน่วย มีอยู่ทั้งในตัวคน สัตว์ ธรรมชาติ สถานที่ และสิ่งของเครื่องใช้ต่าง ๆ

การละเล่นสิบสองภาษา มีนัยหมายถึงการกระทบบหรือสมทบให้มากขึ้น ด้วยชาติพันธุ์ที่แตกต่าง เกิดเป็นกลุ่ม ชุมชน สังคม รัฐ นครรัฐ หรือประเทศ เป็นการปลุกขวัญความสามัคคีในสังคมที่มารวมหรือชุมนุมกันในพิธีกรรม

22. สุจิตต์ วงษ์เทศ, “ปี่พาทย์นางหงส์ ส่งขึ้นฟ้าเสวยสวรรค์,” MATICHON ONLINE, บันทึกข้อมูลเมื่อ วันที่ 27 มีนาคม 2566, https://www.matichon.co.th/columnists/news_331109..

23. “ปี่พาทย์นางหงส์ ส่งขึ้นฟ้าเสวยสวรรค์,” สุจิตต์ วงษ์เทศ, MATICHON ONLINE, บันทึกข้อมูลเมื่อ วันที่ 27 มีนาคม 2566, https://www.matichon.co.th/columnists/news_331109..

ศักดิ์สิทธิ์ อาทิ ทำขวัญ พิธีกรรมงานศพ ฯลฯ ต่อมาแบบแผนพิธีกรรม เช่น การย่ำ การสมทบ การส่งการรับในลักษณะการกระทบ กระทั่ง กระทั่งเสียงปลุกขวัญดังกล่าว ได้พัฒนาเป็นรูปแบบการละเล่นซึ่งดำเนินไปอย่างสอดคล้องกันทั้งเพลงขับและการละเล่นเครื่องดนตรี

ทั้งนี้ ขวัญ สามารถเปิด เชื่อม หรือกระทบมิติจำลองพหุพหุคูณนานกับชีวิตหรือกายหายของตนหรือคนอื่นได้ด้วยเสียงเช่นกัน ดังพระสุนทรโวหาร (ภู่) กล่าวไว้ในนิทานคำกลอนเรื่อง **ลักษณะวงศ์ ตอนที่ 21 ทำศพนางเกสร**²⁴ ความว่า

จึงสั่งพวกดนตรีให้ตีถวาย	สุรางค์รายขับขานประสานสนอง...
พระทรงธรรม์กันแสงจนสุดเสียง	แซ่สำเนียงดุริยางค์นางสนม
พระโหยหวนครวญความถึงทรมาม	เสียงปีศาจร้องประสมเป็นเสียงนาง...
ปางพระองค์ทรงฟังปีศาจร้อง	เหมือนเสียงน้องเกสรแม่มงามข้า
โบกพระหัตถ์ตรัสห้ามดนตรีทำ	เงี้ยวพระโสดฟังซำก็เงียบไป
ตกพระทัยไหวหวาดประภาษถาม	เมื่อก็เสียงโหมงามหรือโชน
กูไต่ยีนแก้วตาโศกาลัย	ใครจะได้ยินบ้างเหมือนอย่างเรา
นางสนมตกใจให้ฉงน	ก็ต่างคนสสารพระผ่านเกล้า
อนิจจาทำวหลังด้วยนงเยาว์	กำลังเศร้าจันสิ้นสมประดี
ต่างต่างกลัมน้ำตาไหล	บังคมไททูลความไปตามที่
ไม่ได้ยินเสียงองค์พระเทพี	ด้วยดนตรีที่มีองค์ะนึ่งปรางค์
พระทรงฟังคำทูลพูนทวาช	ภูเวศยังคิดอาวชนาง
เจ้าพี่เอ๋ยออกพี่จะวายวาท	มาครวญครางแต่จำเพาะให้พี่ฟัง

การสัมผัสเสียงจากการกระทบมิติจำลองพหุพหุคูณดังกล่าวดังกล่าว ในทางพุทธปรัชญากล่าวว่า เป็น “ปัจจัยตั้ง” คือรู้ได้เฉพาะตน ไม่สามารถยกมากล่าวอ้างได้อย่างเป็นรูปธรรม

2. สิบสองภาษา เป็นรูปแบบหนึ่งของพิธีกรรมการเอารูปเอารอย หมายถึง การทำตามอย่างหรือเลียนแบบอย่าง ในเชิงพื้นที่ พบว่า การเอารูปเอารอยมีในพิธีศพของชาวอีสาน เรียกว่า “งันเฮือนดี” คือสมโภชเรือนคนตายด้วยเสียงมงคล เช่น เสียงพระสวด เสียงร่ำเร่เร่กรวยกราวเฮฮา เป็นต้นว่า เสียงขับร้อง เสียงดนตรี เสียงคนเล่นไฟ เสียงคนเล่นไฮโล ซึ่งพัฒนาจากการละเล่นเสียงทายพยากรณ์ เช่นเดียวกับการแข่งบั้งไฟและการแข่งขันตีกลอง พื้นที่งันเฮือนดี คือการเอารูป/รอยจำลองมิติพหุพหุคูณนานให้กับขวัญของผู้ตายเดินทางตามช่องเสียงไปยังดินแดนที่มีความสุข นั่นคือ อุดตกรูทวิป (ในอุดมคติ) หรือสวรรค์ชั้นฟ้า ซึ่งมีการจำลองเขาพระสุเมรุ มีการละเล่นดนตรี มหรสพ ประโคม ขับกล่อม ฯลฯ ร้องร่ายความเชื่อเรื่องอุดตกรูทวิปที่บรรยายไว้ในไตรภูมิภูมิกถาหรือเตภูมิกถา ได้แก่

2.1 การตั้งศพไว้บนนภัสติลิ่ง นกในแผ่นดินอุดตกรูทวิปแผ่นดินเบื้องดินนอนพระสิเมรุ มักทำขึ้นเนื่องในงานศพพระเถระผู้ใหญ่ หรือเจ้าเมือง พบมากในภาคเหนือและภาคอีสาน

2.2 การวางดอกไม้จันทน์ หมายถึง ดอกไม้จวงจันทน์

2.3 การหว่านกลีบพฤษภโปรยทาน จำลองทรัพย์สินเงินทองจากต้นกลีบพฤษภ ผู้ใดจะปรารถนาทุนทรัพย์สรรพเหตุอันใด ๆ ก็ดี ย่อมได้สำเร็จในต้นไม้นั้นทุกประการแล²⁵

ข้อสังเกต ในไตรภูมิภูมิกถาปรากฏข้อความเกี่ยวกับดนตรีชัดเจน 2 แห่ง คือ อุดตกรูทวิปและสวรรค์ชั้นดาวดึงส์

24. สุนทรโวหาร (ภู่), *นิทานคำกลอนสุนทรโวหาร* (กรุงเทพมหานคร : แสงดาว, 2558), 373-374.

25. พญาสิทธิ, *เตภูมิกถา* (กรุงเทพมหานคร : โสภณการพิมพ์, 2564), 65-68.

ซึ่งอธิบายกฎแห่งเสียง คือการสั่นพ้อง (Resonance) ของเครื่องดนตรี แสดงมิติจำลองพหุพหุคูณทางด้านคลื่นเสียง สามารถพิสูจน์ได้ด้วยการตั้งเสียงให้คลื่นเสียงตรงกัน เสียงสามารถสั่นพ้องในที่ที่ต่างกันได้

3. ดนตรี คือ เครื่องกระทบมิติจำลองพหุพหุคูณของเวลา (สิบสอง) ทั้งนี้ เพราะเสียงเคลื่อนที่เช่นเดียวกับเวลา ในเวลามีตัวเลข เรียกว่า “ฤกษ์” พิธีกรรมศาสนาผีและศาสนาพราหมณ์มักใช้เสียงดนตรีเปิด เชื่อม หรือกระทบมิติจำลองพหุพหุคูณผ่านพิธีกรรม “เอาฤกษ์เอาชัย” ด้วยเสียงที่กระทำโดยเจตจำนงสัมผัส อาทิ กระทั่งมโหระทึก ลั่นฆ้อง เป่าแตรสังข์ ฯลฯ คือ ช่องทางของเวลา จำนวน ตัวเลข หรือคณิตศาสตร์แทนค่าพลังงานเร้นลับของจักรวาล เพลงตามนัยนี้ เช่น มหาฤกษ์ มหาชัย สาธุการ นางนาค ฯลฯ ดังพิธิบายศรีในนิทานคำกลอนเรื่องสิงห์ไกรภพ บรรยายไว้ว่า

...พอได้ฤกษ์เบิกพลีบายศรีขวัญ

ข้าราชการชนโห่เป็นโกลา

ประโคมแซ่แตรสังข์ขึงคลา

มโหระทึกก็ก้องกังสดาล

ฆ้องระนาดพิณพาทย์เพลงแจ้งจับปี

เสียงกลองแขกแซ่ฆ้องฆ้องชัย

แก้วสุวรรณพรรณรายทั้งซ้ายขวา

พระโหราฆาตฆ้องก้องกังวาน

ปีชวาเสียงเอกวิเวกหวาน

พฤตอาจารย์จุดเทียนแล้วเวียนไป

มโหรีจำเรียงส่งเสียงใส

สนั่นในนครศทั้งเขตคัน²⁶

ดังนั้น ในวรรณคดีต่าง ๆ เมื่อบรรยายถึงพิธีกรรม เช่น ทำขวัญ พิธีกรรมงานศพ จึงมักกล่าวถึงดนตรี การละเล่นมหรสพต่าง ๆ นานา ยกตัวอย่างวรรณคดีเรื่องปาจิตกุมารกลอนอ่าน เล่ม 5 กล่าวบรรยายไว้มาก ตั้งแต่พระปาจิตสั่งให้จัดแจงแต่งเมรุเผาศพท้าวพรหมทัตจนจบเรื่อง²⁷

บทสรุป

ดนตรี ความเชื่อ พิธีกรรมศักดิ์สิทธิ์ และอำนาจบารมี สัมพันธ์เชื่อมโยงผ่านการละเล่นสิบสองภาษาของไทย มาแต่อดีต เลขสิบสองมาจากจำนวน เวลา ความศักดิ์สิทธิ์ มีทั้งแพร่กระจายมาจากอินเดีย เปอร์เซีย อาหรับ และคติท้องถิ่นของไทย พบหลักฐานนับจากสมัยอยุธยาเป็นต้นมา โดยพราหมณ์และแขกมัวร์ กลุ่มนักเทศ ขันที เชื่อมสัมพันธ์กับตำนานบรรพชนลาวล้านช้าง เรื่องนางสิบสองหรือพระรถเมรี ที่นำมาใช้เป็นกาพย์ขับไม้ในพระราชพิธีสำคัญ ในเชิงพื้นที่ สิบสองเชื่อมโยงกับกลุ่มเมือง 12 นักขัตริ์ สิบสองปันนา และสิบสองจุไท ในดินแดนอุษาคเนย์ สิบสองมาจากขนบการละเล่นและมหรสพพบในวรรณคดีจำนวนมาก ได้แก่ สิบสองภาษา สิบสองพระคลัง สิบสองนางกำนัล ขันที สิบสองพระกำนัล การเล่นทุกภาษา (หมายถึงสิบสองภาษา) สิบสองภาษาในบริบทสังคมไทย หมายถึง จำนวนมากล้น ไม่ใช่จำนวนสิบสองจริง ๆ ไม่จำกัด ขนบการละเล่นสิบสองภาษาหรือทุกภาษาแบ่งได้เป็น 2 ประเภท คือ 1) การรวมการละเล่นต่าง ๆ ไว้ด้วยกันในวาระโอกาสนั้น ๆ 2) การละเล่นสิบสองภาษาในเครื่องเล่นหรือมหรสพชนิดใดชนิดหนึ่ง ได้แก่ แห่เครื่องเล่นมหาชาติ ลิเกออกภาษา ลำสวด และวงปี่พาทย์นางหงส์ สิบสองภาษา: เชิงสังเคราะห์พบว่า 1. สิบสองภาษาเป็นร่องรอยของการชุมนุมเล่นเสียงในพิธีกรรมศักดิ์สิทธิ์ยุคก่อนประวัติศาสตร์ มีความสัมพันธ์เกี่ยวกับความเชื่อเรื่องขวัญ ด้วยการกระทบ กระทั่ง กระทั่งเสียง เช่น กล่าวคำ “ศรีศรี” ปลุกขวัญหรือเรียกขวัญให้กลับเข้ามาสู่ร่างเจ้าของขวัญหรือสิ่งของนั้น ๆ การชุมนุมละเล่นสิบสองภาษา มีนัยหมายถึงการกระทบหรือสมทบให้มากขึ้น ด้วยชาติพันธุ์ที่แตกต่าง แสดงถึงอำนาจบารมี ความมั่งคั่ง 2. สิบสองภาษาเป็นรูปแบบหนึ่งของพิธีกรรมการเอารูปเอารอย หมายถึง การทำตามอย่างหรือเลียนแบบอย่าง อยากได้อะไรให้ทำอย่างนั้น พบในพิธีกรรมงานศพที่

26. พญาสิทธิ, *เดญมิถา* (กรุงเทพมหานคร : โสณการพิมพ์, 2564), 464.

27. กรมศิลปากร, *วรรณกรรมสมัยธนบุรี เล่ม 2* (กรุงเทพมหานคร : ชุมชนสหกรณ์การเกษตรแห่งประเทศไทย จำกัด, 2533).

เรียกว่า “จันเือนดี” หรือสมโภชเรือนที่มีคนตายของชาวอีสาน ภายหลังเชื่อมโยงกับคติความเชื่อเรื่องอุตรกฐทวีป ในไตรภูมิพระร่วงหรือเตภูมิกถาของพระพุทธศาสนา 3. ดนตรี คือเครื่องกระทบมิติจำลองพหุพหุคุณค่าของเวลา เพราะเสียงเคลื่อนที่เช่นเดียวกับเวลา ในเวลาที่มีตัวเลข เรียกว่า “ฤกษ์” พิธีกรรมศาสนาผีและศาสนาพราหมณ์มักใช้เสียงดนตรีเปิด เชื่อม กระทบมิติจำลองพหุพหุคุณค่า “เอาฤกษ์เอาชัย” ด้วยเสียงที่กระทำโดยเจตจำนงสัมผัสช่องทางของเวลา จำนวน ตัวเลข หรือคณิตศาสตร์แทนค่าพลังงานเร้นลับของจักรวาล

บรรณานุกรม

Kasemphonkoon, Apiluck. *Oral Literature from Wat Koh Book 3 Lament*. Bangkok: Princess Maha Chakri Sirindhorn Foundation, 2016.

อภิสิทธิ์ เกษมผลกุล. *บทร้องมุขปาฐะจากหนังสือวัดเกาะ เล่ม 3 เพลงร้องรำพัน*. กรุงเทพมหานคร : มูลนิธิสมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ ในพระบรมราชูปถัมภ์สมเด็จพระกนิษฐาธิราชเจ้า กรมสมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี, 2559.

Kasemphonkoon, Apiluck. *Oral Literature from Wat Koh Book 4 Twelve Languages Song*. Bangkok: Princess Maha Chakri Sirindhorn Foundation, 2016.

อภิสิทธิ์ เกษมผลกุล. *บทร้องมุขปาฐะจากหนังสือวัดเกาะ เล่ม 4 เพลงออกสิบสองภาษา*. กรุงเทพมหานคร : มูลนิธิสมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ ในพระบรมราชูปถัมภ์สมเด็จพระกนิษฐาธิราชเจ้า กรมสมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี, 2559.

Klangprasri, Sanong. *Documents for Lessons Preparation*. Nakhonpathom: n.p., 2022.

สนอง คลังพระศรี. *เอกสารประกอบการสอน*. นครปฐม : ม.ป.ท., 2565.

Phaya-Lithai. *Tebhumikatha*. Bangkok: Sophon Printing, 2021.

พญาลิไทย. *เตภูมิกถา*. กรุงเทพมหานคร : โสณการพิมพ์, 2564.

Phrasoonthornwoharn (Phu). *Poetry of Soonthornphu*. Bangkok: Sophon Printing, 2015.

สุนทรโวหาร (ภู่), พระ. *นิทานคำกลอนสุนทรภู่*. กรุงเทพมหานคร : โสณการพิมพ์, 2558.

Princess Maha Chakri Sirindhorn Anthropology Center. "Twelve Tricks Folktale." Thai Literature Nomenclature Dictionary. https://www.sac.or.th/databases/thailitdir/detail.php?meta_id=257.

ศูนย์มานุษยวิทยาสิรินธร. "นิทานสิบสองเหลี่ยม." นามานุกรมวรรณคดีไทย. https://www.sac.or.th/databases/thailitdir/detail.php?meta_id=257.

Royal Institute. *Royal Institute Dictionary 2542*. Bangkok: Nanmeebooks Publications, 2003.

ราชบัณฑิตยสถาน. *พจนานุกรม ฉบับราชบัณฑิตยสถาน พ.ศ. 2542*. กรุงเทพมหานคร : นานมีบุ๊คส์พับลิเคชั่น, 2546.

Sriworapoj, Boonturn. "Phra Rottasane From Thai Poem to Thai Orchestra in Twelve Princesses-a study of Phra Rot Meri." In *Twelve Princesses and Phra Rot Meri Folklore Singing*, 25-47. Published for National Academic Conference of Southeast Asian Folktale Heritage, 2017.

บุญเตือน ศรีวรพจน์. "พระรถเสน: จากกาพย์ขับไม้สู่บทโหรี." ใน *นางสิบสอง-พระรถเมรีศึกษา*, 25-47. จัดพิมพ์เนื่องในการประชุมวิชาการระดับชาติเรื่อง "ขัณนิทานนางสิบสอง ขานทำนองพระรถเมรี." นิตานมรดกแห่งอนาคต, 2560.

The Fine Arts Department. *Male Play Royal Work by King Rama II*. 8th ed. Bangkok: The People, 1987.

กรมศิลปากร. *บทละครนอก พระราชนิพนธ์ รัชกาลที่ 2*. พิมพ์ครั้งที่ 8. กรุงเทพมหานคร : ประชาชน, 2530.

The Fine Arts Department. *Nang-Uthai Hymn*. Bangkok: Edison Press Products, 2004.

กรมศิลปากร. *นางอุทัยกลอนสวด*. กรุงเทพมหานคร : เอ็ดดิสัน เพรส โปรดักส์, 2547.

The Fine Arts Department. *Phra-Si-Sao Hymn*. Bangkok: Edison Press Products, 2004.

กรมศิลปากร. *พระสี่ล่าวกลอนสวด*. กรุงเทพมหานคร : เอ็ดดิสัน เพรส โปรดักส์, 2547.

The Fine Arts Department. *Thai State on Suvarnabhumi Territory*. Nakornpathom: Rungsilp Printing, 2019.

กรมศิลปากร. *นครรัฐไทยบนแผ่นดินสุวรรณภูมิ*. นครปฐม : รุ่งศิลป์การพิมพ์, 2562.

The Fine Arts Department. *Thonburi Literature Book 2*. Bangkok: Agricultural Cooperative of Thailand Co, Ltd., 1990.

กรมศิลปากร. *วรรณกรรมสมัยธนบุรี เล่ม 2*. กรุงเทพมหานคร : ชุมชนสหกรณ์การเกษตรแห่งประเทศไทย จำกัด, 2533.

Wikipedia: The Free Encyclopedia. "Thai Prophecy Verse of Ayutthaya." <http://th.wikipedia.org/wiki/เพลงยาวพยากรณ์กรุงศรีอยุธยา>.

วิกิพีเดีย สารานุกรมเสรี. "เพลงยาวพยากรณ์กรุงศรีอยุธยา." <https://th.wikipedia.org/wiki/เพลงยาวพยากรณ์กรุงศรีอยุธยา>.

Wongtawan, Passakorn. *Multinationalism in Ayutthaya Kingdom: The History of Siam and Western Relation*. Nonthaburi: Sripanya, 2018.

ภาสกร วงศ์ดาวัน. *นานาชาติในแผ่นดินอยุธยา: ประวัติศาสตร์ความสัมพันธ์สยามกับตะวันตก*. นนทบุรี : ศรีปัญญา, 2561.

Wongtet, Sujit. “Ngan-Huen-Dee.” Matichon Weekly. https://www.matichonweekly.com/hot-news/article_23357.

สุจิตต์ วงษ์เทศ. “งันเฮือนดี.” มติชนสุดสัปดาห์. https://www.matichonweekly.com/hot-news/article_23357.

Wongtet, Sujit. “NangHong Pipat-Welcome to Heaven.” Matichon Online. http://www.matichon.co.th/columnists/news_331109.

สุจิตต์ วงษ์เทศ. “ป้าพาทย์นางหงส์ ส่งขึ้นฟ้าเสวยสวรรค์.” Matichon Online. https://www.matichon.co.th/columnists/news_331109.

Wongtet, Sujit. “Twelve Language Song-Original Thai Traditional Music.” Matichon Weekly. https://www.matichonweekly.com/column/article_130869.

สุจิตต์ วงษ์เทศ. “เพลงสิบสองภาษา ดนตรีไทยแบบฉบับ.” มติชนสุดสัปดาห์. https://www.matichonweekly.com/column/article_130869.

Wongtet, Sujit. *Thai Folk Music Lecture (1st time) at Music Hall, College of Music, Mahidol University Tuesday 8th June 2010*. (Lecture Transcription). n.p. : n.p., 2010.

สุจิตต์ วงษ์เทศ. *การบรรยายดนตรีไทยพื้นบ้าน ครั้งที่ 1 ณ หอแสดงดนตรี วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล วันอังคารที่ 8 มิถุนายน 2553*. (เอกสารประกอบการบรรยาย). ม.ป.ท. : ม.ป.พ., 2553.

Wright, Michael. *Evil Spirit Fanatic Farang*. Bangkok: Matichon Pakkred, 2007.

ไมเคิล ไรท์. *ฝรั่งคลั่งผี*. กรุงเทพมหานคร : มติชนปากเกร็ด, 2550.

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 ควรเนื้อหาที่ครอบคลุมในหัวข้อต่าง ๆ ได้แก่บทนำ วัตถุประสงค์ วิธีการศึกษา ผลการศึกษา การอภิปรายผล สรุปและข้อเสนอแนะ การนำไปใช้จัดแสดงหรือการจัดเก็บ ลิขสิทธิ์ พร้อมทั้งมีคำอธิบายภาพ ตาราง แผนผัง โน้ตเพลง ฯลฯ โดยระบุแหล่งที่มาให้ครบถ้วน
 - บรรณานุกรม ใช้อักษรปกติขนาด 16 point ทั้งภาษาไทยและภาษาอังกฤษ โดยเรียงลำดับตามตัวอักษร A-Z ผู้เขียนต้องถอดหรือแปลรายการอ้างอิงจากภาษาไทยเป็นอักษรโรมัน (Roman script) หรือเป็นภาษาอังกฤษ และแนบรายการอ้างอิงภาษาไทยใต้รายการอ้างอิงนั้นที่ได้ถอดหรือแปลแล้ว (ดูตัวอย่างที่หน้าตัวอย่างการเขียนบรรณานุกรม) 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 3 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://so02.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 (Footnote)

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, “แรงบันดาลใจในการวาดภาพนางนโมหิรา,” สัมภาษณ์โดย พชรินทร์ สันติอัครวณ, 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, *ศุภลักษณ์อุ้มสม*, (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. Adam, Begley. *Updike*. New York: Harper, 2014.

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

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

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

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

12. คุณสุวรรณ, *พระมะเทลดเฒ่า*. กรุงเทพมหานคร : ไทยพับบลิชเชอร์, 2557. กูเกิล เพลย์ บুক.

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 ครูสร้างทาง นักดนตรีต๋อยยอฮอร์น ณ เมืองตองยี

ที่มา : บุษกร บิณทสันต์ และคณะ, “วัฒนธรรมการบรรเลงดนตรีไทใหญ่ในรัฐชาน สาธารณรัฐแห่งสหภาพเมียนมา (เมืองตองยี)” (งานวิจัยทุนงบประมาณแผ่นดิน, 2560), 37ข.

รูปภาพจากบุคคล

ภาพที่ 3 ผู้เข้าร่วมพิธีครูสุรสติ ต้มน้ำอาวเพื่อความเป็นสิริมงคล

ที่มา : บุษกร บิณทสันต์ (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

Amatayakul, Poonphit. *Appreciation of music*. Bangkok: Siam Samai, 1984.

พูนพิศ อมาตยกุล. *ดนตรีวิจารณ์*. กรุงเทพฯ : สยามสมัย จำกัด, 2527.

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

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

วารสาร/Journal

Satterfield, Susan. "Livy and the Pax Deum." *Classical Philology* 111, no. 2 (April 2016): 165-176.

Vorathumdusdee, Dusadee. "Semiotics of Brand and Branding Process." *Walailak*

Journal of Social Science 11, no. 2 (July-December 2018): 15-42.

ดุขฎิ วรธรรมดุขฎิ. "สัญลักษณ์ของแบรนด์และกระบวนการสร้างสรรค์แบรนด์." *วารสารสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยวลัยลักษณ์* ปีที่ 11, ฉบับที่ 2 (กรกฎาคม-ธันวาคม 2561): 15-42.

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.

Wanwichai, Raviwan. "Folk Performing Arts of the Northeast Region." In *Dance Dance Dance*, 142-144. Bangkok: Idia Square, 2002.

ระวีวรรณ วรรณวิชัย. "ศิลปะการแสดงพื้นบ้านของภาคตะวันออกเฉียงเหนือ." ใน *ระบำ รำ เต้น*, 142-144. กรุงเทพฯ : โอเดียนสแควร์, 2545.

วิทยานิพนธ์/Thesis or Dissertation

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

Srisakhon, Prachakon. "*The musical analysis of Phyasok, Phyakhruan and Phyarumphueng for*

sawsamsai solo: a case study of Charemjai Sundaravadin." Master thesis, Chulalongkorn University, 2013.

ประชากร ศรีสาคร. "*วิเคราะห์เดี่ยวซอสามสายเพลงพญาโคก พญาครวญ พญารำพึง สามชั้น กรณีศึกษา อาจารย์ เจริญใจ สุนทรวาทีน*." วิทยานิพนธ์ระดับปริญญาโทมหาบัณฑิต, จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2556.

สัมภาษณ์/Interview

Charoensuk, Nawawan, "Occupational Therapy in Early Childhood." Interview by Nares Sansaard.

March, 23, 2020.

นวรรณ เจริญสุข. "กิจกรรมบำบัดในเด็กปฐมวัย." สัมภาษณ์โดย นเรศ แสนสอาด. 23 มีนาคม 2563.

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>.

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

สื่ออิเล็กทรอนิกส์/Electronic media

"The Book2Net Spirit book Scanner, in Your Library." Posted by University of Lethbridge Library, January 30, 2015. Video, 1:56. https://www.youtube.com/watch?v=_G4uRvMb5jU&feature=youtu.be.

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.

Kietvuttinon, Jinjutha, and Wisarat Kasetkaew. “The world of cinema as seen by Saul Bass, the

father of graphics who changed the screen industry forever.” <https://groundcontrolth.com/blogs/saul-bass-movie-industry>.

จินต์จุฑา เกียรติวุฒินนท์ และ วิสาร์ตน์ เกษรแก้ว. “โลกภาพยนตร์ในมุมมองของ Saul Bass เสียดจพ่อแห่ง

วงการกราฟิกที่เปลี่ยนอุตสาหกรรมจอเงินไปตลอดกาล.” <https://groundcontrolth.com/blogs/saul-bass-movie-industry>.

หนังสืออิเล็กทรอนิกส์/Electronic Books

Rose, Charles Brian. *The Archaeology of Greek and Roman Troy*. New York: Cambridge University

Press, 2014. <https://doi-org.ezproxy.uleth.ca/10.1017/CBO9781139028080>.



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 4556