



# วารสาร ศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

JOURNAL OF FINE AND APPLIED ARTS  
CHULALONGKORN UNIVERSITY









# วารสาร ศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

กรกฎาคม-ธันวาคม 2567  
JULY-DECEMBER 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](mailto:jfaa.chula@gmail.com)

E-JOURNAL วารสารอิเล็กทรอนิกส์ EISSN2985-0940



## บรรณาธิการแถลง

วารสารศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ฉบับนี้เป็นฉบับที่ 2 ของปีที่ 11 บทความที่ผ่านการพิจารณาให้ตีพิมพ์เผยแพร่ในฉบับนี้ ประกอบด้วยบทความที่มีเนื้อหาหลากหลายทางสาขาศิลปกรรมศาสตร์ ทั้งบทความเกี่ยวกับการสร้างสรรค์ นวัตกรรม การพัฒนาทักษะเพื่อนำไปใช้สำหรับการนำเสนอผลงาน การวิเคราะห์อัตลักษณ์ของศิลปิน และบทความที่นำเสนอความสำคัญของศิลปะที่เกี่ยวข้องกับสังคมและการพัฒนาสังคม ดังนี้

บทความวิจัยสร้างสรรค์ทางสาขานาฏศิลป์ ได้แก่ บทความเรื่อง “กลมคนัง: การสืบทอดและสร้างสรรค์จากบทพระราชนิพนธ์เรื่องเงาะป่าในพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว” นำเสนอผลงานสร้างสรรค์จากการนำกระบวนการทำนาฏศิลป์ไทยที่มีอยู่เดิมมาปรับใช้ และสร้างสรรค์กระบวนการทำรำเพิ่มเติม “การสร้างสรรค์นาฏศิลป์จากคำพังเพยที่สะท้อนถึงสังคมไทยในปัจจุบัน” นำเสนอการสร้างสรรค์ผลงานจากการเรียงร้อยบทการแสดงตามลำดับพยัญชนะไทยจากคำพังเพยของไทย เพื่อให้เกิดการสื่อสารวัฒนธรรมประเพณีดั้งเดิมกับคนรุ่นใหม่ ตามรูปแบบของนาฏศิลป์หลังสมัยใหม่

บทความวิจัยสร้างสรรค์ทางสาขาดนตรี ได้แก่ “การสร้างสรรค์เพลงซ้ำเรื่องมงคลสูตร” นำเสนอการศึกษาเนื้อหาบทมงคลสูตร มาสร้างสรรค์ผลงานเพลงที่เชื่อมโยงหลักธรรมคำสอนทางพุทธศาสนากับท่วงทำนองเพลง โดยใช้วิธีการประพันธ์จากทำนองต้นรากและการประพันธ์แบบอัตโนมัติ บทความวิชาการ เรื่อง “ดนตรีสร้างสรรค์สำหรับเด็กจากอัตลักษณ์เพลงพื้นบ้านไทยภาคกลาง” นำเสนอกระบวนการสร้างสรรค์ดนตรีสำหรับเด็กปฐมวัย ตามแนวทางมานุษยดนตรีวิทยา จากอัตลักษณ์ทางวัฒนธรรมและอัตลักษณ์ทางดนตรีของเพลงพื้นบ้านภาคกลาง

“นวัตกรรมเครื่องดนตรีไทยลมราย” เป็นผลงานนวัตกรรมสิ่งประดิษฐ์เครื่องดนตรีไทย ชื่อว่า “เครื่องดนตรีไทยลมราย” โดยใช้ระบบลูกสูบเป็นแหล่งกำเนิดลมและเสียง ทำให้เกิดช่องทางในการเรียบเรียงเสียงประสานเพลงไทย การประพันธ์เพลงไทยในแนวใหม่และการผสมวงดนตรีในรูปแบบใหม่

บทความวิจัยด้านดนตรีที่นำเสนอการพัฒนาทักษะในแง่มุมต่างๆเพื่อนำไปใช้สำหรับการนำเสนอผลงาน ได้แก่ บทความเรื่อง “การแสดงขับร้องเดี่ยวระดับมหาดบัณฑิต โดย โฉมวิทย์ ยูฮันเงาะ” นำเสนอการคัดเลือกบทเพลงขับร้องจากอุปรากร ละครเพลง และบทเพลงประกอบภาพยนตร์ มาตีความให้เข้าถึงการแสดงออกทางอารมณ์เพื่อนำเสนอผลงานการขับร้องให้สมบูรณ์แบบตามมาตรฐานระดับมหาดบัณฑิต “การแสดงขับร้องเดี่ยวโดย อิศรพงศ์ ดอกยอ” ศึกษาและวิเคราะห์วิธีการขับร้องที่ถูกต้องตามแบบดั้งเดิมของบทเพลงลูกทุ่ง บทเพลงพื้นบ้านนานาชาติ และบทเพลงร้องศิลป์ นำมาสร้างสรรค์ผ่านการเรียบเรียงดนตรีขึ้นใหม่ เพื่อนำเสนอการขับร้องเดี่ยวที่มีเอกลักษณ์และเหมาะสมกับการจัดแสดงในยุคปัจจุบัน “เพลย์อิงอินเดอะยาร์ด” ผลงานการประยุกต์ใช้เทคนิคการเรียบเรียงเสียงประสานของ จอห์น ฮอลเลนเบค สำหรับวงออร์เคสตรา นำเสนอการผลิตผลงานดนตรีจากการเรียบเรียงเสียงประสานสำหรับวงออร์เคสตรา จากการศึกษาเทคนิคการเรียบเรียงเสียงประสาน ในบทประพันธ์ “All Can Work” ของ จอห์น ฮอลเลนเบค (John Hollenbeck) เพื่อเป็นตัวอย่างการนำความรู้ทางดนตรีแจ๊สมาประยุกต์ใช้กับดนตรีคลาสสิก

ส่วนบทความด้านดนตรีที่นำเสนอเกี่ยวกับการวิเคราะห์อัตลักษณ์ของศิลปิน ได้แก่ บทความวิจัยเรื่อง “การบรรเลงซอด้วงในวงเครื่องสายปี่ชวาของครูจิรพล เพชรสม” ศึกษาวิธีการบรรเลงซอด้วงและกลอนซอด้วง



ตามแบบแผนของครุจิรพล เพชรสม ในวงเครื่องสายปี่ชวา “สำเนียงเสรี สำเนียงสุพรรณ” นำเสนอวิธีการสร้างลักษณะเฉพาะในการขับร้องเพลงลูกทุ่งของเสรี รุ่งสว่าง อันเป็นผลจากการทำความเข้าใจเนื้อร้องและสร้างสรรค์ทำนองร้อง คำศัพท์การขับร้องเพลงลูกทุ่ง และ วิธีการขับร้องเพลงลูกทุ่ง โดยการใช้เสียงในการปั้นคำ และ การใช้สำเนียงสุพรรณ

บทความที่นำเสนอการศึกษาความสำคัญของศิลปะที่เกี่ยวข้องกับสังคมและการพัฒนาสังคม ได้แก่ บทความวิจัยเรื่อง “การดำรงอยู่และบทบาททางสังคมของวงดนตรีจันทราสรณะพุทธสมาคม จังหวัดชลบุรี” นำเสนอการดำรงอยู่และบทบาททางสังคมด้านการบรรเลงประกอบพิธีกรรม และการแสดงของวงดนตรีจันทราสรณะพุทธสมาคม จังหวัดชลบุรี รวมถึงรูปแบบการบรรเลงและลักษณะการสวด “ศิลปะสาธารณะภายใต้บริบทของสังคมพหุวัฒนธรรม สามจังหวัดชายแดนภาคใต้” นำเสนอการศึกษาทัศนคติ แนวคิด วัตถุประสงค์และประสบการณ์ของบุคคลที่เกี่ยวข้องหรือมีบทบาท รวมถึงผลกระทบและปัจจัยที่ต้องคำนึงถึงในกระบวนการสร้างสรรค์ผลงานศิลปะสาธารณะ ในพื้นที่สามจังหวัดชายแดนภาคใต้ แล้วนำผลสรุปมาเปรียบเทียบกับพื้นที่สังคมพหุวัฒนธรรมอื่นคือ กรุงเทพมหานคร และ จังหวัดเชียงใหม่ เพื่อประยุกต์ใช้กับการพัฒนากระบวนการสร้างสรรค์ศิลปะสาธารณะ และก่อให้เกิดโอกาสในการกระตุ้นเศรษฐกิจแก่ชุมชน

บทความทั้ง 12 เรื่อง นำเสนอผลงานที่สะท้อนถึงความก้าวหน้าในแวดวงการศึกษาทางสาขาศิลปกรรมศาสตร์ สอดคล้องกับนโยบายของวารสารที่เปิดรับบทความวิจัยและบทความวิชาการที่มีคุณภาพทางสาขาศิลปกรรมศาสตร์ ผู้สนใจส่งบทความเพื่อพิจารณาตีพิมพ์ โปรดติดตามข่าวสารและประกาศต่าง ๆ ของวารสารจากเว็บไซต์ <https://so02.tcithaijo.org/index.php/faa/index> และสามารถติดต่อกองบรรณาธิการวารสารได้ที่ [jfaa.chula@gmail.com](mailto:jfaa.chula@gmail.com)

ภัทรวดี ภูษณาภิรมย์  
บรรณาธิการ



|                                                                           |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                              |
|---------------------------------------------------------------------------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| เจ้าของ                                                                   | คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                      |
| สำนักงานกองบรรณาธิการ ฝ่ายวิชาการ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                              |
| ISSN (Online)                                                             | 2985-0940                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                    |
| วัตถุประสงค์และขอบเขต                                                     | <p>วารสารศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย เป็นเวทีเพื่อนำเสนอ แลกเปลี่ยนความรู้ ความคิดเห็นทางวิชาการ เผยแพร่ผลงานวิชาการ ผลงานวิจัย และผลงานสร้างสรรค์ ด้านมนุษยศาสตร์ในสาขาที่เกี่ยวข้องกับงานศิลปกรรมดังต่อไปนี้</p> <ul style="list-style-type: none"><li>- ทัศนศิลป์</li><li>- นฤมิตศิลป์</li><li>- ดุริยางคศิลป์ไทย</li><li>- ดุริยางคศิลป์ตะวันตก</li><li>- นาฏยศิลป์ไทย</li><li>- นาฏยศิลป์ตะวันตก</li></ul> <p>วารสารเปิดรับบทความวิชาการและบทความวิจัยของนักวิชาการ ครู อาจารย์ นิสิต นักศึกษา ตลอดจนผู้ที่มีประสบการณ์หรือมุมมองทางด้านศิลปกรรมอย่างกว้างขวาง โดยบทความดังกล่าวต้องนำเสนอองค์ความรู้หรือแนวคิดใหม่ที่ได้มาจากการศึกษา ค้นคว้าวิจัย ไม่เคยได้รับการตีพิมพ์เผยแพร่ในวารสารใดมาก่อน</p> <p>บทความทุกฉบับผ่านระบบการกลั่นกรองคุณภาพบทความโดยผู้ทรงคุณวุฒิ (Peer-review) ลิขสิทธิ์ของบทความเป็นของเจ้าของบทความ บทความที่ได้รับการตีพิมพ์ ถือเป็นทัศนะของผู้เขียน กองบรรณาธิการไม่จำเป็นต้องเห็นด้วยและไม่รับผิดชอบ บทความนั้น</p> |
| กำหนดการออกวารสาร                                                         | <p>วารสารศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย เป็นวารสารวิชาการในรูปแบบวารสารอิเล็กทรอนิกส์ (e-Journal) มีกำหนดการออกปีละ 2 ฉบับ</p> <p>ฉบับที่ 1 เดือนมกราคม-มิถุนายน</p> <p>ฉบับที่ 2 เดือนกรกฎาคม-ธันวาคม</p> <p>ประเภทของการพิจารณาบทความ : Double blinded review</p> <p>จำนวนผู้ทรงคุณวุฒิประเมินบทความ : อย่างน้อย 3 คน จากหลากหลายสถาบันการศึกษา</p>                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                  |
| 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.สूरียวุฒิ สุขสวัสดิ์  
ศาสตราจารย์เกียรติคุณรสริน กาสต์  
ศาสตราจารย์ ดร.ชมนาด กิจจันทร์  
ศาสตราจารย์ ดร.มณีรัตน์ จันทนะพะลิน  
รองศาสตราจารย์ ดร.ปาริชาติ จิ่งวิวัฒนาภรณ์  
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  
ผู้ช่วยศาสตราจารย์ 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) อย่างเคร่งครัด โดยยึดแนวหลักการของ COPE (Committee On Publication Ethics) ดังนี้

### บทบาทหน้าที่ของผู้นิพนธ์

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

วารสารศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย สงวนสิทธิ์ในการตรวจบทความในทุกรูปแบบเพื่อควบคุมให้เป็นไปตามหลักการด้วยวิธีการที่เป็นไปได้และเหมาะสม หากมีการละเมิดในกรณีต่าง ๆ วารสารศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย จะดำเนินการติดต่อผู้นิพนธ์ 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/หรือบางส่วนของบทความ 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) และต้องปกป้องและสงวนไว้ซึ่งความลับในการประเมินแบบปกปิดชื่อและสังกัด และรายละเอียดอื่น ๆ ทั้งหมดของผู้ประเมินซึ่งต้องเป็นผู้ประเมินที่มีความรู้ความสามารถและประสบการณ์โดยตรงต่อหัวข้อบทความและผู้ถูกประเมินหรือผู้นิพนธ์ (double-blinded reviews)

หากมีกรณีที่มีเอกสาร ข้อมูล หรือสิ่งอื่นใด ๆ ที่เกี่ยวข้องกับบทความที่ผู้นิพนธ์ได้นำส่งไว้ประกอบการนำเสนอบทความ กองบรรณาธิการพึงรักษาไว้เป็นความลับและสิทธิส่วนบุคคลของผู้นิพนธ์ เว้นแต่กรณีได้รับการเห็นชอบและยินยอมจากผู้นิพนธ์อย่างเป็นทางการ

ทั้งนี้ ยังพิจารณาให้รวมไปถึง

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

อนึ่ง หากมีการตรวจพบความทุจริตในเชิงวิชาการไม่ว่าในกรณีใด กองบรรณาธิการต้องมีการตรวจสอบและหยุดการประเมินในทันที พร้อมแจ้งต่อผู้นิพนธ์เพื่อขอรับคำชี้แจงประกอบการพิจารณาตอบรับหรือปฏิเสธการตีพิมพ์บทความนั้น โดยหากตรวจสอบว่ามีการทุจริตจริง กองบรรณาธิการมีสิทธิ์ในการไม่รับพิจารณาบทความที่ทุจริตและบทความอื่น ๆ ของผู้นิพนธ์ผู้นั้นไม่ว่ากรณีใด ๆ



## สารบัญ

- 13                      กลมคั่นง : การสืบทอดและสร้างสรรค์จากบทพระราชนิพนธ์เรื่องเงาะป่า  
                                 ในพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว  
                                 กฤษณะ สายสุนีย์  
                                 ศุภชัย จันทร์สุวรรณ
- 30                      การดำรงอยู่และบทบาททางสังคมของวงดนตรีจีนไตรสรณะพุทธสมาคม  
                                 จังหวัดชลบุรี  
                                 อภิชัย ลิมทวิเกียรติกุล
- 43                      การบรรเลงซอด้วงในวงเครื่องสายปี่ชวาของครูจิรพล เพชรสม  
                                 ศุภพิพัฒน์ โพธิ์สุวรรณ  
                                 ชำคม พรประสิทธิ์
- 57                      การสร้างสรรค์นาฏศิลป์จากคำพังเพยที่สะท้อนถึงสังคมไทยในปัจจุบัน  
                                 มนทิรา มะโนรินทร์  
                                 นราพงษ์ จรัสศรี
- 69                      การสร้างสรรค์เพลงช้าเรื่องมงคลสูตร  
                                 ปราโมทย์ เทียงตรง  
                                 ภัทระ คมขำ
- 87                      การแสดงขับร้องเดี่ยวระดับมหาวิทยาลัยโดย โฉมวิไลย ยูอันเงาะ  
                                 โฉมวิไลย ยูอันเงาะ  
                                 กิตตินันท์ ชินสำราญ
- 101                      การแสดงขับร้องเดี่ยวระดับมหาวิทยาลัยโดย อิศรพงศ์ ดอกยอ  
                                 อิศรพงศ์ ดอกยอ  
                                 กิตตินันท์ ชินสำราญ

- 117                    **นวัตกรรมเครื่องดนตรีไทยลมราย**  
                         สวรรยา ทับแสง  
                         พรประพิตร เฟ่าสวัสดิ์  
                         ภัทระ คมขำ
- 136                    **“เพลย์อิงอินเดอะยาร์ด” ผลงานการประยุกต์ใช้เทคนิคการเรียบเรียงเสียง**  
**ประสานของ จอห์น ฮอลเลนเบค สำหรับวงออร์เคสตรา**  
                         ธนรัตน์ ไชยชนะ
- 151                    **ศิลปะสาธารณะภายใต้บริบทของสังคมพหุวัฒนธรรมสามจังหวัดชายแดนภาคใต้**  
**อภिरักษ์ โพธิ์ทัพพะ**
- 171                    **สำเนียงเสรี สำเนียงสุพรรณ**  
                         นันธิดา จันทรางศุ  
                         ดนัย น้อยชื่น  
                         ดวงเดือน หลงสวาสดี
- 190                    **ดนตรีสร้างสรรค์สำหรับเด็กจากอัตลักษณ์เพลงพื้นบ้านไทยภาคกลาง**  
**ภัสชา น้อยสอาด**



# บทความวิจัย

กลมคั่น : การสืบทอดและสร้างสรรค์จากบทพระราชนิพนธ์เรื่องเงาะป่า  
ในพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว  
KLOM KHANANG : THE TRANSMISSION AND CREATION FROM  
THE PLAY NGO PA BY KING CHULALONGKORN

กฤษณะ สายสุนีย์\* KRITSANA SAISUNEE\*  
ศุภชัย จันทร์สุวรรณ์\*\* SUPACHAI CHANSUWAN\*\*

### บทคัดย่อ

บทความวิจัยเรื่อง “กลมคั่น : การสืบทอดและสร้างสรรค์จากบทพระราชนิพนธ์เรื่องเงาะป่า ในพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว” มีวัตถุประสงค์เพื่อสร้างสรรค์การแสดงชุด “กลมคั่น” ด้วยการต่อยอดพัฒนาองค์ความรู้ด้านนาฏศิลป์ไทย ใช้ระเบียบวิธีการวิจัยเชิงสร้างสรรค์ โดยศึกษาข้อมูลจากหนังสือ เอกสารทางวิชาการ และการสัมภาษณ์แล้วนำมาวิเคราะห์ สังเคราะห์ข้อมูลนำมาสู่การสร้างสรรค์การแสดง ในบทละครเรื่องเงาะป่า ช่วงต้นเรื่องบรรยายถึงคณบดีเด็กชายชาวเงาะป่าจะเดินทางไปพบกับแม่เพื่อนรักของตน มีการบรรจุเพลงหน้าพาทย์กลมประกอบการเดินทางของคณบดีไว้ ผู้วิจัยจึงนำบทละครพระราชนิพนธ์มาปรับให้เหมาะสมกับการแสดง ในรูปแบบละครรำ เครื่องแต่งกายและอุปกรณ์การแสดงออกแบบโดยอ้างอิงจากการสัมภาษณ์ชาวเงาะป่า (มันนิ) โดยมีการปรับเพื่อให้เหมาะสมกับการแสดง ขั้นตอนในการแสดงแบ่งออกเป็น 3 ขั้นตอน ได้แก่ (1) การรำออกสู่เวที (2) การพรรณนาเกี่ยวกับตัวละคร และ (3) การรำเพลงหน้าพาทย์กลม กระบวนท่ารำใช้กระบวนท่ารำจากนาฏศิลป์ไทยที่มีอยู่เดิมมาปรับใช้ แล้วสอดแทรกกระบวนท่ารำที่เลียนแบบท่าทางธรรมชาติของเด็กและชาวเงาะป่า อีกทั้งการสร้างสรรค์กระบวนท่ารำเพิ่มขึ้น ดังนั้นการแสดงชุดนี้จึงเป็นการนำบทพระราชนิพนธ์ เพลง และกระบวนท่ารำทางนาฏศิลป์ไทยมาสืบทอดรวมทั้งสร้างสรรค์กระบวนท่ารำเพิ่มเป็นการต่อยอดองค์ความรู้ทางด้านนาฏศิลป์ไทยอย่างผสมกลมกลืนกัน

**คำสำคัญ :** กลมคั่น/ การสืบทอด/ การสร้างสรรค์การแสดง/ บทละครเรื่องเงาะป่า/ พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว

\*อาจารย์ คณะศิลปศึกษา วิทยาลัยนาฏศิลปนครศรีธรรมราช (หัวหน้าโครงการวิจัย), kritsana.s@cdans.bpi.ac.th.

\*Lecturer, Faculty of Art Studies, Nakhon Si Thammarat College of Dramatic Arts (Head of project), kritsana.s@cdans.bpi.ac.th.

\*\*รองศาสตราจารย์ ดร., คณะศิลปนาฏดุริยางค์ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ (ผู้วิจัยร่วม), supachai4884@gmail.com.

\*\*Associate Professor Dr., Faculty of Music and Drama, Bunditpatanasilpa Institute (Co-researcher), supachai4884@gmail.com.

Receive 17/11/66 Revise 5/01/67 Accept 5/02/67

## **Abstract**

The research paper entitled “Klom Khanang: The Transmission and Creation from the Play Ngo Pa by King Chulalongkorn” aims to create a performance set called “Klom Khanang” by developing the knowledge of Thai classical dance. The research used a creative research method to study data from books, academic papers, and interviews, which were then analyzed and synthesized to create the performance. At the beginning of the play “Ngo Pa”, the story describes Khanang, a young boy from the Sakai (Mani) tribe, going to meet his friend Mai Phai. In this part, the song “Klom” accompanies Khanang's journey. The researcher adapted the royal script to make it suitable for the performance. The performance is presented in the form of a dance drama. The costumes and props are designed based on interviews with Mani people, with some adjustments to make them suitable for the performance. The performance consists of three steps: (1) entering the stage, (2) describing the characters, and (3) dancing to the song “Klom”. The dance movements use Thai classical dance movements, with some added movements to imitate the natural movements of children and Ngo Pa people. In addition, the creativity of dance moves has increased. Therefore, this performance set is a continuation of Thai classical song and dance knowledge based on the royal script of “Ngo Pa”. The creation of dance choreography is also designed for harmonious combination.

**Keywords:** Klom Khanang/ Transmission/ Creation/ The Play Ngo Pa/ King Chulalongkorn



## บทนำ

หน้าพาทย์เป็นเพลงที่ใช้บรรเลงในการแสดงกิริยาอาการเคลื่อนไหวของตัวโขนละครหรือสำหรับอัญเชิญ เทพเจ้า ฤๅษี หรือบูรพาจารย์ให้มาร่วมชุมนุมในพิธีไหว้ครูหรือพิธีมงคลต่าง ๆ เช่น เชิด ใช้ในการเดินทางไกล เสมอใช้ในการเดินระยะไกล ตรีเชิญ ใช้อัญเชิญเทพเจ้าและสิ่งศักดิ์สิทธิ์<sup>1</sup> ในการแสดงนาฏศิลป์ไทยนั้น เพลงหน้าพาทย์มีบทบาทประกอบอาการสมมติของสิ่งที่เกิดขึ้นในการแสดงนั้น ๆ เช่น เพลงคุกพาทย์ รั้วสามลา ตรีบองกัน ใช้เมื่อตัวละครแสดงฤทธิ์ เพลงกราวนอก กราวใน และกราวกลาง ใช้เมื่อตัวละครยกพล เป็นต้น

“กลม” เป็นเพลงหน้าพาทย์เพลงหนึ่ง ใช้ในพิธีไหว้ครูทางดุริยางคศิลป์และนาฏศิลป์เพื่อเป็นสัญญาณถึงการเดินทางมาร่วมพิธีของเทพเจ้า ส่วนการแสดงโขนละครนั้นเพลงหน้าพาทย์กลมใช้ประกอบกิริยาไปมาของเทพเจ้าหรือตัวละครสูงศักดิ์ เช่น พระอิศวร พระพรหม พระนารายณ์ พระอินทร์ ฯลฯ<sup>2</sup> เพลงหน้าพาทย์กลมใช้ประกอบการแสดงมาตั้งแต่สมัยกรุงศรีอยุธยา ดังปรากฏในบทพากย์รามเกียรติ์ สำหรับหนังใหญ่ ตอน พระอาทิตย์เข้าแฝงเมฆเพราะตกใจเสียงศรนาคบาท ในบทละครเรื่องสังข์ทอง ตอนพระอินทร์เสด็จจากดาวดึงส์ลงมาตีกลีในสมัยกรุงธนบุรี พระราชนิพนธ์รามเกียรติ์มีเพลงกลม ในตอนพระลบส่งกระอมน้ำให้นางฟ้ารำภาเพื่อโปรดพระมงกุฎ ในสมัยกรุงรัตนโกสินทร์ รามเกียรติ์พระราชนิพนธ์พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราชมีเพลงกลมตอนพระอรชุนออกจากวิมานมาที่ประชุมเทวดา ในบทละครเรื่องอุณรุท พระราชนิพนธ์พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย มีเพลงกลมในตอนจิตุบาทไปเชิญพระนารายณ์ที่เกษียรสมุทร ในบทละครเรื่องสังข์ทอง พระราชนิพนธ์พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย พระสังข์ซึ่งสวมรูปเงาะใช้เพลงกลมตอนหนีนางพันธุรัต เป็นต้น เมื่อมีการนำทววรรณกรรมต่าง ๆ เหล่านี้มาใช้ในการแสดง จึงมีการประดิษฐ์กระบวนทำรำให้เหมาะสมกับตัวละครและทำนองเพลงหน้าพาทย์กลม โดยเรียกชื่อตามตัวละครหรืออาวุธที่ตัวละครถือรำ เช่น กระบวนทำรำเพลงหน้าพาทย์กลมของพระนารายณ์ในการแสดงโขนเรื่องรามเกียรติ์ เรียกว่า “กลมนารายณ์” กระบวนทำรำเพลงหน้าพาทย์กลมของพระอรชุนในการแสดงโขนเรื่องรามเกียรติ์ เรียกว่า “กลมอรชุน” หรือ “กลมพระขรรค์” และกระบวนทำรำเพลงหน้าพาทย์กลมของเจ้าเงาะในการแสดงละครเรื่องสังข์ทอง เรียกว่า “กลมเงาะ”

เมื่อพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวทรงพระราชนิพนธ์บทละครเรื่องเงาะป่า ซึ่งเป็นเรื่องราวความรักของชาวเงาะป่าหรือที่พระองค์ทรงเรียกว่าก๊วยนั้น ในชั้นแรกทรงพระราชนิพนธ์สำหรับเป็นบทขับร้องเรียกว่า “บทคนึง” บทแรกที่พระราชทานให้ข้าหลวงขับร้องถวายคือ “มาจะกล่าวบทไป ถึงเด็กน้อยคนึงคนย่น”<sup>3</sup> ต่อมาทรงปรับบทเพื่อให้เหมาะสมกับการแสดงละคร สิ่งหนึ่งที่น่าสนใจคือกำหนดเพลงหน้าพาทย์กลมสำหรับคนึงเด็กชายชาวเงาะป่า โดยทั่วไปเพลงหน้าพาทย์กลมจะใช้กับตัวละครที่เป็นเทพเจ้า ตัวละครสูงศักดิ์ หรือตัวละครที่มีอิทธิฤทธิ์ ในการบรรเลงเพลงเรื่องนี้ได้โปรดเกล้าฯ ให้ใช้วงดนตรีของเจ้าพระยาเทเวศร์วงศ์วิวัฒน์ ซึ่งมีพระประดิษฐไพเราะ (ตาต) ควบคุม กับหลวงเสนาดุริยางค์ (แหม่ม สุนทรวาทิน) เป็นผู้ชี้ขาดในการบรรจุเพลง โดยพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวทรงกำกับด้วยพระองค์เอง มีพระราชดำริเรื่องเพลง ทรงวิจารณ์และทรงวินิจฉัยจนเป็นที่พอพระราชหฤทัย<sup>4</sup> แสดงให้เห็นว่าการบรรจุเพลงในบทละครเรื่องเงาะป่านี้ได้ผ่านการพิจารณาอย่างรอบคอบแล้ว พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวทรงให้คนึงเป็นตัวละครเปิดเรื่อง และดำเนินเรื่องไปสู่ตัวละครอื่น ๆ ทรงบรรยายถึงคนึงตอนจะออกไปพบกับไม้ไผ่เพื่อนรัก เพลงหน้าพาทย์ในตอนนี้กำหนดไว้

1. ราชบัณฑิตยสถาน, พจนานุกรม ฉบับราชบัณฑิตยสถาน พ.ศ. 2554 เฉลิมพระเกียรติพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว เนื่องในโอกาสพระราชพิธีมหามงคลเฉลิมพระชนมพรรษา 7 รอบ 5 ธันวาคม 2554 (กรุงเทพฯ : ราชบัณฑิตยสถาน, 2556), 1290.

2. ณรงค์ชัย ปิฎกรัษต์, สารานุกรมเพลงไทย (กรุงเทพฯ : ธนาครกรุ๊ป จำกัด (มหาชน), 2542), 13.

3. เจ้าจอมหม่อมราชวงศ์สดับ, “เรื่องบ่อเกิดของพระราชนิพนธ์เรื่องเงาะป่า,” ใน เจ้าจอมหม่อมราชวงศ์สดับ ในรัชกาลที่ 5 (กรุงเทพฯ : อมรินทร์การพิมพ์, 2526), 49.

4. ถาวร ลิกขโกศล, “เรื่องครูรู้และการสอบชำระพระราชนิพนธ์บทละครเรื่องเงาะป่า,” ใน บทละครเรื่องเงาะป่า (กรุงเทพฯ : ไทยควอลิตี้บุ๊คส์ (2006) จำกัด, 2561), 50-51.

2 เพลงว่าเป็นคฤหาสน์หรือกลม เห็นได้ว่าเพลงหน้าพาทย์กลมในบทละครเรื่องเงาะป่าไม่ได้ใช้กับตัวละครสูงศักดิ์ แต่ใช้กับคณิกาสามัญชนกลุ่มชาติพันธุ์กลุ่มหนึ่งซึ่งเรียกตนเองว่า มัณนิ (Mani)

บทละครตอนที่เริ่มต้นด้วยคณิกาจนถึงหน้าพาทย์เพลงกลมไม่ปรากฏว่าเคยจัดแสดงมาก่อน ผู้วิจัยจึงมีแนวคิดที่จะสร้างสรรค์กระบวนการการแสดงชุด “กลมคณิกา” เพื่อเป็นการสานต่อพระราชดำริของพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว อีกทั้งเพื่อช่วยสืบสาน รักษา และต่อยอดองค์ความรู้ทางด้านนาฏศิลป์ไทย องค์ความรู้จากการวิจัยครั้งนี้จะเป็นแนวทางในการศึกษาสำหรับผู้สนใจงานสร้างสรรค์แนวจาริตต่อไป

### วัตถุประสงค์การวิจัย

เพื่อสร้างสรรค์การแสดงชุด “กลมคณิกา” จากบทละครเรื่องเงาะป่า พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว

### วิธีดำเนินการวิจัย

#### 1. การศึกษาข้อมูล

ผู้วิจัยศึกษาข้อมูลเอกสารทางวิชาการ สื่อประเภทต่าง ๆ และงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง รวมทั้งใช้การสัมภาษณ์แบบเป็นทางการ (formal interview) แบ่งกลุ่มผู้ให้ข้อมูลเป็น 2 กลุ่ม ได้แก่ ผู้ทรงคุณวุฒิด้านนาฏดุริยางคศิลป์ และกลุ่มชาวเงาะป่า (มัณนิ) ในเขตเทือกเขาบรรทัด จังหวัดพัทลุง และเขตอำเภอทุ่งหว้า จังหวัดสตูล แบบสัมภาษณ์สร้างขึ้นจากการศึกษาเอกสารต่าง ๆ เพื่อนำมาเป็นแนวทางในการกำหนดประเด็นคำถาม แล้วประมวลข้อมูลที่ได้จากการศึกษาเอกสารนำมาสู่การเขียนข้อคำถามเพื่อรวบรวมเป็นแบบสัมภาษณ์ จากนั้นจึงนำไปตรวจสอบความตรงเชิงเนื้อหา (content validity) เพื่อคัดเลือกและปรับปรุงข้อความให้สอดคล้องกับงานวิจัยครั้งนี้ โดยข้อความทั้งหมดต้องมีค่าดัชนีสอดคล้อง (Index of Item-Objective Congruence: IOC) ตั้งแต่ 0.5 ขึ้นไป โดยให้ผู้ทรงคุณวุฒิ 3 ท่าน ตรวจสอบแบบสัมภาษณ์ เมื่อได้แบบสัมภาษณ์ที่ต้องการแล้วจึงนำไปสัมภาษณ์กลุ่มผู้ให้ข้อมูลดังกล่าว

ทั้งนี้ก่อนการดำเนินการสัมภาษณ์ผู้วิจัยได้ขอรับรองจริยธรรมการวิจัยในมนุษย์ โดยได้รับการพิจารณา และผ่านการรับรองจากคณะกรรมการจริยธรรมการวิจัยในมนุษย์ มหาวิทยาลัยราชภัฏนครราชสีมา เลขที่ใบรับรอง HE-190-2565

#### 2. การกำหนดกรอบแนวคิด

กรอบแนวคิดในการสร้างสรรค์การแสดงชุด “กลมคณิกา” คือรูปแบบละครรำ โดยนำแบบอย่างการแสดงละครรำเรื่องเงาะป่าที่สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์และกรมศิลปากรจัดแสดงมาเป็นแนวทางในการสร้างสรรค์ส่วนโครงเรื่องนำมาจากบทพระราชนิพนธ์เงาะป่า

#### 3. การออกแบบบทร้อง

บทร้องในการแสดงชุด “กลมคณิกา” นำมาจากบทละครเรื่องเงาะป่าตอนต้น และให้ผู้ทรงคุณวุฒิด้านวรรณกรรมการแสดงปรับบท

## บทพระราชนิพนธ์

ซ้ำ

๑ มาจะกล่าวบทไป  
อยู่ทับแทบป่าพนวัน  
บิตรมารดาภิเษก  
นางควากหอบดินสิ้นชีวา  
มีเพื่อนชอบนักรักใคร่  
เคยคบกันไปป่าพาเชื่อนแซ

ถึงเด็กน้อยคนขยัน  
ชายเขตชั้นทัพพัลลภพารา  
ดำขาวต้องไฟดับสังขาร  
อยู่ด้วยเชษฐาชื่ออ้ายแค  
ชื่อไม้ไผ่ตัวเต็งเก่งแก่  
ตั้งแต่พ่อแม่ยังไม่ตาย

๖ คำ

ปิ่นตลิ่ง

๑ วันหนึ่ง  
จะเจ็บป่วยเป็นไรไม่สบาย  
จำกูจะไปดูให้ถึงทับ  
ชวนมันดันดัดพนา

ให้รำพึงถึงสหาย  
จึงมิได้พบหลายวันมา  
ที่อยู่ใกล้กับปากคูหา  
เที่ยวเป่าปี่มาให้สำราญ

๔ คำ

ร่าย

๑ คิดแล้วเลาะเตี้ยะตวัดคาค  
มือกุมก้อนดินดินทะยาน

จับหลอดไม้ผางดอจหาญ  
จากสถานเข้าป่าด้วยว่องไว

๒ คำ ๖ คุณพาทย์ หรือ กลม<sup>5</sup>

## การปรับบทพระราชนิพนธ์

-ปี่พาทย์ทำเพลงเสมอ-

(คนนั่งออกนั่งเตี้ย)

ร้องเพลงซ้ำ

มาจะกล่าวบทไป  
อยู่ทับ แทบป่า พนาวัน  
มีเพื่อน ชอบนัก รักใคร่  
พานพบ คบกัน นานมา

ถึงเด็กน้อย คนขยัน  
ชายเขตชั้นทัพพัลลภ พารา  
ชื่อไม้ไผ่ ตัวเต็ง เก่งกล้า  
ไปป่า เที่ยวเล่น เย็นกาย

ร้องเพลงปิ่นตลิ่งนอก

วันหนึ่ง  
จะเจ็บป่วย เป็นไร ไม่สบาย  
จำกู จะไปดู ให้ถึงทับ  
ชวนมัน ดันดัด พนา

ให้คิด รำพึง ถึงสหาย  
จึงมิได้ พบหลาย วันมา  
ที่อยู่ใกล้ กับปาก คูหา  
เที่ยวเป่า ปี่ ให้สำราญ

(คนนั่งลูกจากเตี้ย)

5. พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว, บทละครเรื่องเงาะป่า ฉบับสอบชำระ (กรุงเทพฯ : ไทยควอลิตี้บุ๊คส์ (2006) จำกัด, 2561), 84.



### ร้องเพลงรำย

คิดแล้ว เลาะเตี้ยะ ตวัดคาค

จับหลอดไม้ ผงาด อาจหาญ

มือกุม ก้อนดิน เดินทะยาน

จากสถาน เข้าป่า ด้วยว่องไว

-ปี่พาทย์บรรเลงเพลงกลม-

#### 4. การออกแบบกระบวนการทำรำ

แนวความคิดการออกแบบกระบวนการทำรำนั้น ผู้วิจัยนำแนวความคิดการปรับปรนทางวัฒนธรรมใหม่ (Acculturation) กล่าวคือ การหยิบยืมทางวัฒนธรรม (Cultural Borrowing or Interchange) เกิดขึ้นหลังจากที่วัฒนธรรมต่างกัน สองวัฒนธรรมมาพบกัน ย่อมมีการหยิบยืมแลกเปลี่ยนกันขึ้น และเป็นปรากฏการณ์ธรรมชาติของวัฒนธรรมสัมพันธ์<sup>6</sup> ในงานครั้งนี้ผู้วิจัยได้มีการหยิบยืมทางวัฒนธรรม โดยนำกระบวนการทำรำจากนาฏศิลป์ไทยที่มีอยู่เดิมมาปรับใช้ ได้แก่ กระบวนทำรำของกลมเงาะในเรื่องสังข์ทอง และกระบวนทำรำของตัวละครเอกฝ่ายชายในเรื่องเงาะป่า ซึ่งมีการผสมผสานทำรำของตัวละคร ด้วยยักษ์ และตัวลิงเข้าไว้ด้วยกันเป็นกระบวนทำรำที่สืบทอดตามจารีตเดิม แล้วนำมาปรับปรน ด้วยการสอดแทรกกระบวนทำรำที่เลียนแบบท่าทางธรรมชาติของเด็ก ได้แก่ ท่าวิ่ง ท่าดีใจแล้วกระโดดปรบมือ หรือท่าทางของชาวเงาะป่า ได้แก่ ท่าเป่าบอเลา และมีการสร้างสรรค์กระบวนทำรำในเพลงหน้าพาทย์กลมเพิ่มขึ้น ทั้งนี้สัดส่วนของกระบวนทำรำจากนาฏศิลป์ไทยที่มีอยู่เดิมมาปรับใช้ต่อกระบวนทำรำที่สร้างสรรค์ขึ้นใหม่นั้น คิดเป็นอัตราส่วน 30 : 70 เมื่อได้กระบวนทำรำตามที่กำหนดกรอบแนวคิดไว้แล้วจึงเริ่มการทดลองปฏิบัติทำรำ และปรับปรุงแก้ไขตามข้อเสนอแนะของผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.จุลชาติ อรัณยเมษนาท ที่ปรึกษาโครงการวิจัย

#### 5. การออกแบบเครื่องแต่งกายและเครื่องประดับ

ผู้วิจัยมีแนวความคิดการออกแบบเครื่องแต่งกายและเครื่องประดับ จากข้อมูลต่าง ๆ ดังนี้

5.1 พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว ทรงอธิบายรายละเอียดเครื่องแต่งกายของชาวเงาะป่าไว้ว่า ผู้ชายนุ่งผ้าคาดหว่างขาแล้วกระหวัดรอบเอวไว้ชายทั้งหน้าหลัง เรียกว่านุ่ง “เลาะเตี้ยะ” ชายผ้าที่ห้อยอยู่ข้างหน้าเรียกว่า “โก๊พ็อก” ชายผ้าที่ห้อยข้างหลังเรียกว่า “กอเลาะ” วิธีที่นุ่งผ้าเช่นนี้เหมือนอย่างเขมรครั้งพระนครวัดนุ่งต่างกันตรงที่ผ้ากว้างหรือแคบกว่ากันตามที่มีมากน้อย<sup>7</sup> ดังภาพคณึงเด็กชายชาวเงาะป่าที่พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวทรงนำมาชูปเลี่ยน



ภาพที่ 1 คณึง เด็กชายชาวเงาะป่า  
ที่มา : สำนักหอจดหมายเหตุแห่งชาติ กรมศิลปากร

6. นิยพรรณ วรรณศิริ, มานุษยวิทยาสังคมและวัฒนธรรม (กรุงเทพฯ : ธนาเพรส, 2550), 60-63.

7. พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว, บทละครเรื่องเงาะป่า ฉบับสอบชำระ (กรุงเทพฯ : ไทยควอลิตี้บุ๊คส์ (2006) จำกัด, 2561), 66.

5.2 ภาพชาวเงาะป่า ประมาณปี พ.ศ. 2480 ที่พิพิธภัณฑ์ศิลปะ 410 เบตง อำเภอบेतง จังหวัดยะลา ผู้ชายนั่งผ้าคาดหว่างขาแล้วกระหวัดรอบเอวไว้ชายทั้งหน้าหลัง ดังภาพ



ภาพที่ 2 แป๊ะลิ้ม มหาเศรษฐีเบตง ถ่ายรูปร่วมกับชาวเงาะป่า ประมาณปี พ.ศ. 2480  
ที่มา : พิพิธภัณฑ์ศิลปะ 410 เบตง อำเภอบेतง จังหวัดยะลา

5.3 การลงพื้นที่เก็บข้อมูลสัมภาษณ์ชาวเงาะป่า (มันนิ) จังหวัดพัทลุง และชาวเงาะป่า (มันนิ) จังหวัดสตูล พบว่า ชาวเงาะป่ามีผมหยิกขดศีรษะ สีผิวดำเงิวดำแดง มีการนำใบไม้มาฉีกเป็นริ้วปกปิดร่างกายเฉพาะท่อนล่าง ดังภาพ



ภาพที่ 3 ชาวเงาะป่าสาธิตการแต่งกายในอดีตที่ใช้ใบไม้มาปกปิดร่างกาย  
ที่มา : ผู้วิจัย

5.4 เครื่องแต่งกายฝ่ายชายในละครเรื่องเงาะป่า ตามรูปแบบที่คุ้นเคยมุล ยมะคุปต์ ถ่ายทอดให้แก่วิทยาลัยนาฏศิลป์ โดยใช้ผู้แสดงชายจริงหญิงแท้ ผู้แสดงชายจะถอดเสื้อ นุ่งผ้าเลาะเตี้ยๆ ตามที่ท่านได้รับการถ่ายทอดจากพระวิมาดาเธอ กรมพระสุทธาสินีนาฏฯ คือนุ่งผ้าคาดหว่างขาแล้วห้อยชายทั้งด้านหน้าและด้านหลัง<sup>8</sup>

8.กฤษณะ สายสุนีย์, “กลวิธีและกระบวนการทำรื้ออาบนำแต่งตัวของตัวละครเอกฝ่ายชายในการแสดงละครเรื่องเงาะป่า” (วิทยานิพนธ์ระดับปริญญาโทบริหารศิลป์, สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์, 2562), 96.

5.5 เครื่องประดับ จากการลงพื้นที่สัมภาษณ์ชาวเงาะป่าที่พัทลุงและสตูล พบว่าชาวเงาะป่านำวัสดุจากสัตว์ เช่น กระดองเต่า กระดุกงู เกร็ดตัวนึ่ง ฯลฯ หรือลูกไม้ เช่น ลูกหับ ขี้พริ้วไฟ หัวไพล วานต่าง ๆ ที่หาได้จากในป่ามาเป็นเครื่องประดับและเป็นเครื่องรางของขลัง โดยจะสวมใส่ที่คอและข้อเท้า

## 6. การออกแบบอุปกรณ์ประกอบการแสดง

การออกแบบอุปกรณ์ประกอบการแสดงในครั้งนี้ ผู้วิจัยมีแนวคิดมาจากข้อมูลต่าง ๆ ดังนี้

6.1 พระบรมราชาธิบายของพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวว่า อาวุธสำคัญของผู้ชายเงาะป่าภาษาก้อยเรียกว่า “บอเลา” เป็นไม้สีเหลืองยาวประมาณ 4 ศอกเศษ เป็นของประจำตัวที่จะทิ้งไม่ได้ ในพระราชนิพนธ์เรียกบอเลาของคนเงาะว่า “หลอดไม้”<sup>9</sup>

6.2 ข้อมูลสัมภาษณ์ชาวเงาะป่าที่พัทลุงและสตูล พบว่า ชาวเงาะป่ายังคงใช้ “บอเลา” ซึ่งทำจากไม้ไผ่ลำยาวต่อกันด้วยการใช้ยางดำประสานรอยต่อ แล้วนำมาเผาไฟเพื่อตัดให้ลำต้นตรง โดยมีไม้ไผ่ลำเล็กสอดไว้ข้างในไม้ไผ่ลำใหญ่ บอเลาเป็นอาวุธประจำกาย ดังนั้นเมื่อเด็กชายชาวเงาะป่าเติบโตพอใช้บอเลาได้ก็จะมีบอเลาเป็นของตนเอง ปรับขนาดบอเลาให้เหมาะสมกับแต่ละคนด้วย



ภาพที่ 4 ชาวเงาะป่าสาธิตการเป่าบอเลา  
ที่มา : ผู้วิจัย

## 7. การออกแบบอุปกรณ์ประกอบฉาก

การออกแบบอุปกรณ์ประกอบฉากในครั้งนี้ ผู้วิจัยได้แนวคิดจากบทพระราชนิพนธ์เรื่องเงาะป่า ซึ่งอธิบายรายละเอียดของฉากตอนที่พรรณนาถึงคนเงาะว่า “อยู่ทับแทบป่าพนาวัน” รวมทั้งจากการสัมภาษณ์ชาวเงาะป่าที่พัทลุงและสตูลว่า ชาวเงาะป่าสร้างที่พักอาศัยด้วยตนเอง โดยการนำไม้ไผ่และใบไม้มาสร้างเป็นที่พักอาศัยเรียกว่า “ทับ” ซึ่งวางราบกับพื้นดิน และขุดร่องดินรอบ ๆ บริเวณทับเพื่อให้เป็นทางที่น้ำฝนไหลได้

9.พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว, *บทละครเรื่องเงาะป่า ฉบับสอบชำระ* (กรุงเทพฯ : ไทยควอลิตี้บุ๊คส์ (2006) จำกัด, 2561), 67.



ภาพที่ 5 “ทับ” ที่พักอาศัยของชาวเงาะป่า  
ที่มา : ผู้วิจัย

## ผลการวิจัย

### 1. การกำหนดกรอบแนวคิด

ผู้วิจัยกำหนดรูปแบบการแสดงตามแบบละครรำเรื่องเงาะป่าของสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์และกรมศิลปากร กำหนดขั้นตอนในการแสดงดังนี้ ขั้นตอนที่ 1 เปิดตัวผู้แสดงด้วยการรำออกสู่เวทีด้วยเพลงเสมอ ขั้นตอนที่ 2 พรรณนาที่มา และความคิดของตัวละคร ขั้นตอนที่ 3 การรำเพลงหน้าพาทย์กลม

### 2. บทร้อง

การออกแบบบทร้องที่ใช้ในการวิจัย ได้นำแนวคิดเกี่ยวกับการปรับบทการแสดงของโบราณ คือ การตัดจำนวนคำกลอนให้กระชับสั้นลง และตามแนวพระราชดำริของพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวที่ทรงตัดคำกลอนในเรื่องเงาะป่าให้กระชับเมื่อนำไปแสดง โดยบทกลอนในพระราชนิพนธ์ช่วงแรกมีจำนวน 6 คำกลอน ก็ตัดจำนวนให้สั้นลงเหลือเพียง 2 คำกลอนซึ่งยังคงร้องเพลงซ้ำปีเหมือนเดิม ตัดคำกลอนต่อจากนั้นออก 2 คำกลอน ต่อด้วยคำกลอน 2 คำกลอนท้าย และเชื่อมกลอนให้สัมผัสกัน กลอนช่วงนี้บทเดิมยังร้องด้วยเพลงซ้ำปีก็เปลี่ยนเพลงเป็นสาลิกาเขมร ซึ่งมีทำนองอ่อนหวานกลม่อใจให้อ่อนโยน<sup>10</sup> ซึ่งอยู่ในแนวเพลงซ้ำเช่นกัน บทต่อไปคงตามพระราชนิพนธ์ทั้งกลอน และเพลงปี่ดลิ่งนอก บทสุดท้ายคงตามพระราชนิพนธ์ทั้งกลอนและเพลงร้าย เพลงหน้าพาทย์ซึ่งในพระราชนิพนธ์กำหนดไว้ 2 เพลงให้เลือก ผู้วิจัยเลือกใช้เพลงกลมในการแสดงครั้งนี้ ตอนเริ่มต้นเพิ่มเพลงหน้าพาทย์เสมอเพื่อให้ตัวละครออกตามกระบวนของละครรำ

10. ณรงค์ชัย ปิฎกฤษดิ์, *สารานุกรมเพลงไทย* (กรุงเทพฯ : ธนาคารกรุงเทพ จำกัด (มหาชน), 2542), 433.



### 3. กระบวนท่ารำ

การสร้างสรรคกระบวนท่ารำได้จากการศึกษากระบวนท่ารำหน้าพาทย์เพลงกลมเงาะ และกระบวนท่ารำตัวละครฝ่ายชายในเรื่องเงาะป่านำมาปรับใช้ ซึ่งมีการผสมผสานท่ารำของตัวพระ ตัวยักษ์ และตัวลิงเข้าไว้ด้วยกัน เป็นกระบวนท่ารำที่สืบทอดตามจารีตเดิม อีกทั้งการสอดแทรกกระบวนท่ารำที่เลียนแบบท่าทางธรรมชาติของเด็ก ได้แก่ ท่าวิ่ง ท่าดีใจแล้วกระโดดปรบมือ หรือท่าทางของชาวเงาะป่า ได้แก่ ท่าเป่าบอเลา และมีการสร้างสรรคกระบวนท่ารำในเพลงกลมเพิ่มขึ้น



ภาพที่ 6 ท่ารำที่สืบทอดตามจารีตเดิม  
ที่มา : ผู้วิจัย



ภาพที่ 7 ท่ารำที่เลียนแบบท่าทางของเด็ก  
(ท่าก้าจับปากโลงแบบตัวลิง)  
ที่มา : ผู้วิจัย



ภาพที่ 8 ท่ารำที่เลียนแบบท่าทางของชาวเงาะป่า  
ที่มา : ผู้วิจัย



ภาพที่ 9 ท่ารำที่สร้างสรรคขึ้น  
ที่มา : ผู้วิจัย

#### 4. เครื่องแต่งกาย เครื่องประดับและอุปกรณ์การแสดง

ข้อมูลจากพระบรมราชาธิบายของพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวในพระราชนิพนธ์เรื่องเงาะป่า หลักฐานภาพถ่ายชาวเงาะป่าที่จังหวัดยะลา และการสาธิตวิธีนุ่งใบไม้ของชาวเงาะป่า เป็นแนวคิดในการออกแบบเครื่องแต่งกายครั้งนี้ ผู้วิจัยออกแบบให้ผู้แสดงใส่วิกผมหยิกขดศีรษะ ทาผิวให้เป็นสีน้ำตาล ใช้การแต่งกายตามรูปแบบที่คุ้นครูลมุล ยมะคุปต์ ถ่ายทอดให้แก่วิทยาลัยนาฏศิลป์ แต่เปลี่ยนสีของผ้านุ่งให้เป็นสีเขียวเพื่อสื่อความหมายถึงใบไม้ที่คนกลุ่มนี้เคยนุ่ง ผ้ายาคาเอวชั้นในเป็นสีแดง ชั้นนอกเป็นสีน้ำตาลเพื่อให้สอดคล้องกับผ้านุ่งตามหลักนาฏศิลป์

การออกแบบเครื่องประดับ ผู้วิจัยนำแนวคิดของชาวเงาะป่าจังหวัดพัทลุง และจังหวัดสตูลที่นำวัสดุจากสัตว์หรือลูกไม้ต่าง ๆ จากในป่ามาสวมใส่ทำเป็นเครื่องประดับสวมใส่ที่คอและข้อเท้า และเป็นเครื่องรางของขลังด้วย ผู้วิจัยใช้หินสีแทรกสลับให้สวยงาม และเพิ่มการตัดดอกไม้ที่หูด้านขวาตามแบบละครรำ

อาวุธของชาวเงาะป่า คือ บอเลา กล้องลูกดอกสำหรับเป่า เรียกอาวุธของคนนี้ว่า “หลอดไม้” ผู้วิจัยกำหนดให้ผู้แสดงถือลำไม้ไผ่แทนบอเลาของจริงซึ่งใหญ่และหนัก ปรับขนาดให้ยาวประมาณ 1.20 เมตร เพื่อให้พอดีกับผู้รำในงานวิจัยนี้ได้ออกแบบเครื่องแต่งกาย เครื่องประดับและอุปกรณ์คือบอเลาตามข้อมูลข้างต้น ดังภาพ



ภาพที่ 10 การแต่งกาย เครื่องประดับและอุปกรณ์ในการแสดง  
ที่มา : ผู้วิจัย

#### 5. อุปกรณ์ประกอบฉาก

ผู้วิจัยออกแบบเป็นกระท่อมมีหลังคาคล้ายกับทับของชาวเงาะป่า แต่ปรับพื้นที่ด้านล่างเป็นแคร่ให้สามารถนั่งแสดงได้ จัดวางทับให้อยู่ใกล้ชิดกับป่าตามบทพระราชนิพนธ์ว่า “อยู่ทับแทบป่าพนาวัน” ดังภาพ



ภาพที่ 11 “ทับ” สำหรับประกอบการแสดง  
ที่มา : ผู้วิจัย

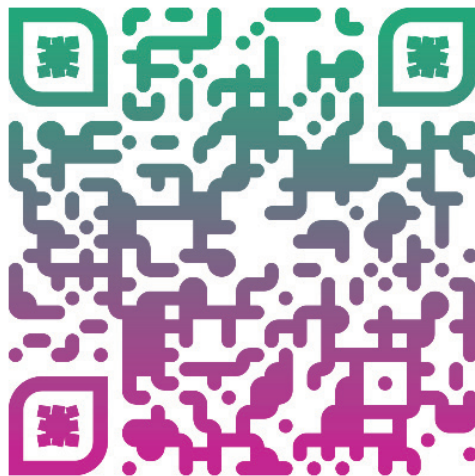
#### 6. ดนตรีประกอบการแสดง

ผู้วิจัยใช้แนวคิดการใช้ดนตรีประกอบการแสดงละครรำ คือใช้วงปี่พาทย์ประกอบการแสดง ประกอบด้วย ระนาดเอก ระนาดทุ้ม ซ้องวงใหญ่ กลองทัด ตะโพน ฉิ่ง ฉาบใหญ่ ฉาบเล็ก และกรับ โดยเพิ่ม “โกร่ง” ซึ่งเป็นเครื่องดนตรีประเภทเคาะที่ทำมาจากไม้ไผ่



ภาพที่ 12 ดนตรีประกอบการแสดง  
ที่มา : ผู้วิจัย

การแสดงชุด “กลมคั่น” มีรูปแบบการแสดงอย่างละครนอกแบบหลวง โดยนำโครงเรื่องและบทพระราชนิพนธ์เรื่องเงาะป่าของพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวในช่วงต้น ซึ่งกล่าวถึงคั่นเด็กชายชาวเงาะป่าต้องการจะเดินทางไปหาแม่ไผ่เพื่อนรักของตน มาปรับบทให้สั้น กระชับ เหมาะสมกับการแสดง แต่ยังคงใจความสำคัญของเนื้อเรื่องไว้ โดยแบ่งขั้นตอนการแสดงแบ่งออกเป็น 3 ขั้นตอน การสร้างสรรค์กระบวนการทำรำใช้แนวทาง ดังนี้ การสืบทอดท่ารำตามจารีตเดิม ซึ่งมีการผสมผสานท่ารำของตัวพระ ตัวยักษ์ และตัวลิงเข้าไว้ด้วยกัน การเลียนแบบท่าทางธรรมชาติของเด็กและของชาวเงาะป่า และการสร้างสรรค์กระบวนการทำรำขึ้นใหม่ สำหรับเครื่องแต่งกายเครื่องประดับ อุปกรณ์ประกอบการแสดง และอุปกรณ์ประกอบฉาก ผู้วิจัยออกแบบใหม่จากการศึกษาบทพระราชนิพนธ์เรื่องเงาะป่า และการลงเก็บข้อมูลภาคสนามกับชาวเงาะป่าที่จังหวัดพัทลุงและจังหวัดสตูล ทำให้ได้เครื่องแต่งกายและอุปกรณ์ประกอบฉากการแสดงที่เป็นลักษณะเฉพาะของการแสดงชุดนี้ เช่น ใส่วิกผมหยิกขุดศีรษะ ทาผิวให้เป็นสีน้ำตาล เครื่องดนตรีประกอบการแสดงใช้วงดนตรีปี่พาทย์ประกอบการแสดงละครรำ แต่เพิ่ม “โกร่ง” เพื่อเพิ่มอรรถรสให้เหมาะสมกับตัวละครที่เป็นกลุ่มชาติพันธุ์ ทั้งนี้ผู้ที่สนใจรับชมการแสดงชุด “กลมคั่น” สามารถสแกน QR Code เพื่อรับชมการแสดงชุดนี้ได้



ภาพที่ 13 QR Code การแสดงชุด “กลมคั่น”  
ที่มา : ผู้วิจัย

## อภิปรายผล

ผู้วิจัยนำเนื้อเรื่องช่วงต้นของบทพระราชนิพนธ์ที่กล่าวถึงคั่นมาปรับบท ด้วยการตัดจำนวนคำกลอนให้สั้นลงเพื่อให้กระชับเหมาะสมกับการแสดง แต่ยังคงเนื้อหาใจความสำคัญของบทละครไว้ดังเดิม กล่าวคือ บทร้องบรรยายถึงคั่นอาศัยอยู่ในทับ (กระท่อม) คิดถึงแม่ไผ่เพื่อนรักของตน จึงแต่งตัวแล้วหยิบบอเลาเดินไปยังที่อยู่ของแม่ไผ่ การปรับบทเช่นนี้สอดคล้องกับที่ รื่นฤทัย สัจจพันธุ์ กล่าวว่า การแปรรูปวรรณกรรมเป็นการสืบทอดและสร้างสรรค์วรรณกรรมให้ดำรงอยู่ในรูปแบบอย่างใหม่ท่ามกลางบริบทใหม่ จุดมุ่งหมายใหม่ โดยยังคงรักษาเนื้อหา ความคิดสำคัญ และคุณค่าของวรรณกรรมต้นฉบับไว้อย่างครบถ้วน อาจมีการตัดเติมหรือเปลี่ยนส่วนที่เป็นรายละเอียดอันเป็นวิธีการทางวรรณศิลป์ผ่านกระบวนการคิดสร้างสรรค์<sup>11</sup> นอกจากนี้ เสาวณิต วิงวอน กล่าวว่า วิธีการปรับปรุงบทละครของ

11. รื่นฤทัย สัจจพันธุ์, การแปรรูปวรรณกรรม เล่ม 3 : วรรณกรรมแปรรูป และหนังสืออิเล็กทรอนิกส์ (ขอนแก่น : ขอนแก่นการพิมพ์, 2558), (3)-(8).



กรมศิลปากรนั้นใช้วิธีการจัดรูปแบบใหม่ โดยการแบ่งคำกลอน ตัด และปรับข้อความ ระบุเพลงมากขึ้น เติมคำอธิบายฉากและตัวละคร<sup>12</sup> ดังนั้นการปรับบทในการวิจัยครั้งนี้ ถึงแม้ว่าจะใช้วิธีการต่าง ๆ เพื่อให้บทประพันธ์สั้นและกระชับขึ้นเหมาะสมกับการแสดงละครรำ แต่เนื้อหาหรือใจความสำคัญของเรื่องยังเป็นไปตามบทละครเรื่องเงาะป่าอย่างครบถ้วน

การวิจัยเรื่องนี้มีแนวคิดในการสร้างสรรค์กระบวนการทำรำจากแบบแผนนาฏศิลป์ไทยที่มีอยู่เดิม โดยยังคงยึดหลักการออกแบบทำรำนานาฏศิลป์ไทยจากกระบวนการทำรำเพลงหน้าพาทย์กลม และกระบวนการทำรำของเงาะป่าในเรื่องเงาะป่า รูปแบบของคณะละครวังสวนกุหลาบที่สืบทอดต่อกันมา เช่น การผสมผสานทำรำของพระ ยักษ์ และลิงเข้าไว้ด้วยกัน (ดังภาพที่ 6) สอดคล้องกับ กฤษณะ สายสุนีย์ กล่าวว่า กระบวนการทำรำอาบน้ำแต่งตัวของชมพลาและฮเนาในการแสดงละครรำเรื่องเงาะป่ามีการผสมผสานลีลาทำรำของตัวพระ ตัวยักษ์ และตัวลิงเข้าไว้ด้วยกัน เช่น การตั้งวงแบบตัวพระ การยืนกันเข้าแบบตัวยักษ์ การลงหย่องแบบตัวลิง<sup>13</sup> นอกจากนี้สิ่งที่ต่อยอดจากของเดิมคือในเพลงกลมสำหรับคนนั่งนั้นได้เพิ่มกระบวนการทำรำที่แสดงลักษณะเฉพาะของตัวละคร ซึ่งสอดคล้องกับเชื้อชาติและวัยของตัวละครซึ่งไม่ปรากฏกระบวนการทำรำเช่นนี้มาก่อน เช่น ทำใช้เท้าเก็บบอเลา เป็นต้น สอดคล้องกับ อีริเดช กลิ่นจันทร์ กล่าวว่าในการปฏิบัติกระบวนการทำรำเพลงหน้าพาทย์กลม ผู้แสดงจะต้องปฏิบัติบางกระบวนการทำรำที่แสดงลักษณะเฉพาะของตัวละคร<sup>14</sup>

การออกแบบตัวละครและเครื่องแต่งกายสื่อให้เห็นถึงเชื้อชาติชาวเงาะป่า เช่น การใส่วิกผมหยิกขดศีรษะ การทาผิวให้เป็นสีน้ำตาล ลักษณะการนุ่งผ้า เป็นต้น มีลักษณะสมจริงแต่ยังคงเหมาะแก่การแสดงละครรำ

## ผลสรุปการดำเนินการวิจัย

การวิจัยเรื่อง “กลมคนั่ง : การสืบทอดและสร้างสรรค์จากบทพระราชนิพนธ์เรื่องเงาะป่าในพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว” เป็นการวิจัยเชิงสร้างสรรค์ มีแรงบันดาลใจและแนวคิดมาจากบทละครเรื่องเงาะป่าพระราชนิพนธ์ของพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว ในช่วงต้นเรื่องพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวทรงนำคนนั่งเด็กชายชาวเงาะป่ามาเป็นตัวละครเปิดเรื่อง ทรงบรรยายถึงคนนั่งตอนที่ออกไปพบกับไม้ไผ่เพื่อนรักของตนที่น่าสนใจคือการนำเพลงหน้าพาทย์กลมมาใช้กับคนนั่ง ผู้วิจัยนำบทพระราชนิพนธ์มาปรับบทเพื่อให้เหมาะสมกับการแสดงนำเสนอในรูปแบบละครรำ ออกแบบกระบวนการทำรำโดยใช้กระบวนการทำรำนานาฏศิลป์ไทยที่มีอยู่เดิมมาปรับใช้ สำหรับเครื่องแต่งกายและอุปกรณ์ประกอบการแสดง คงยึดถือตามที่ทรงบรรยายไว้ในบทละคร ผสมกับข้อมูลจากการลงพื้นที่สัมภาษณ์ชาวเงาะป่า การวิจัยครั้งนี้จึงเป็นแนวทางหนึ่งในการนำองค์ความรู้เดิมจากโบราณจารย์มาต่อยอดองค์ความรู้เพื่อให้งานวิชาการด้านนาฏศิลป์ไทยมีการพัฒนาและต่อยอด ซึ่งจะเป็นประโยชน์ในการสร้างสรรค์การแสดงแก่ผู้สนใจต่อไปในภายหน้า

## ข้อเสนอแนะ

1. การวิจัยครั้งนี้ผู้วิจัยได้ลงพื้นที่เก็บข้อมูลภาคสนามกับชุมชนชาวเงาะป่า เพื่อนำข้อมูลมาประกอบแนวคิดในการวิจัย ซึ่งข้อมูลบางอย่างจากการลงพื้นที่จริงกับข้อมูลจากเอกสาร หรือหนังสือบางอย่างเปลี่ยนแปลงไปตามกาลเวลา เช่น เครื่องแต่งกายของชาวเงาะป่า การประกอบอาชีพ เป็นต้น ดังนั้นผู้ที่สนใจงานวิจัยในลักษณะเดียวกันนี้ควรมีการลงเก็บข้อมูลภาคสนามจากแหล่งชาติพันธุ์ หรือแหล่งข้อมูลปฐมภูมิ มิใช่ใช้อาศัยข้อมูลจากเอกสาร หรือหนังสือเพียงเท่านั้น ทั้งนี้เพื่อเป็นการนำข้อมูลจากแหล่งต่าง ๆ มาเป็นฐานความรู้ประกอบการวิจัยอันจะนำไปสู่

12.เสาวณิต วิจารณ์, “บทละครนอกแบบหลวง: การพิถีพิถันกับท่วงท่าการแสดง,” ใน “เฉลิมบรมราชกุมารี นาฏยวรรณคดีสโมสร” : สหวิทยาการแห่งวรรณคดีการแสดง (กรุงเทพฯ : คณะมนุษยศาสตร์ มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์, 2558), 114.

13.กฤษณะ สายสุนีย์, “กลวิธีและกระบวนการทำรำอาบน้ำแต่งตัวของตัวละครเอกฝ่ายชายในการแสดงละครเรื่องเงาะป่า” (วิทยานิพนธ์ระดับปริญญาโทบริหารศิลป, สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์, 2562), 180-183.

14.อีริเดช กลิ่นจันทร์, “การรำเพลงหน้าพาทย์กลมในการแสดงโขน” (วิทยานิพนธ์ระดับปริญญาโทบริหารศิลป, จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2545), 180.

ผลงานวิจัยที่มีคุณภาพต่อไป

2. การวิจัยครั้งนี้เป็นงานสร้างสรรค์เชิงอนุรักษ์ด้วยการนำโครงสร้างกระบวนท่ารำของเงาะป่าที่มีอยู่เดิม และกระบวนท่ารำที่เป็นนาฏยศัพท์ในการรำเพลงหน้าพาทย์กลมชุดอื่น ๆ มาเป็นหลักแนวคิดในการสร้างสรรค์ ผู้วิจัยที่สนใจงานวิจัยด้านนาฏศิลป์เชิงอนุรักษ์ เช่น การรำเพลงหน้าพาทย์กลม การรำลงทรง การรำตรวจพล เป็นต้น ควรศึกษาการแสดงนาฏศิลป์ที่มีอยู่เดิมตามหลักของโบราณจารย์ เพื่อนำมาเป็นหลักแนวคิดในการสร้างสรรค์

#### กิตติกรรมประกาศ

โครงการวิจัยนี้ผู้วิจัยขอขอบคุณสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ที่จัดสรรทุนวิจัย ประจำปีงบประมาณ พ.ศ. 2566 และขอกราบขอบพระคุณรองศาสตราจารย์ ดร.เสาวณิต วิงวอน (ที่ปรึกษาโครงการวิจัย) และผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.จุลชาติ อรัณยะนาถ (ที่ปรึกษาร่วม) ที่กรุณาให้คำปรึกษาและข้อเสนอแนะในโครงการวิจัยครั้งนี้

## บรรณานุกรม

Her Excellency, The Royal Concubine Sadap. “The Origin of Royal Writing of the play Ngo Pa.”

In *Her Excellency, The Royal Concubine Sadap in King Rama 5*, Bangkok: Amarin Printing, 1983.  
สตั๊บ, เจ้าจอมหม่อมราชวงศ์. “บ่อเกิดของพระราชนิพนธ์เรื่องเงาะป่า.” ใน *เจ้าจอมหม่อมราชวงศ์สตั๊บ ในรัชกาลที่ 5*,  
กรุงเทพฯ : อมรินทร์การพิมพ์, 2526.

King Chulalongkorn (Rama V). *The play “Ngo Pa,” is a revised edition*. Bangkok: Thai Quality Books  
(2006) Company Limited, 2018.

พระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว, พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว. *บทละครเรื่องเงาะป่า ฉบับสอบชำระ*. กรุงเทพฯ : ไทยควอลิตี้บุ๊คส์  
(2006) จำกัด, 2561.

Klinchan, Teeradach. “Klom dance patterns in Khon.” Master thesis, Chulalongkorn University, 2002.  
ธีรเดช กลิ่นจันทร์. “การรำเพลงหน้าพาทย์กล่มในการแสดงโขน.” วิทยานิพนธ์ระดับปริญญาโท,  
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2545.

Pidokrajt, Narongchai. *Encyclopedia of Thai music*. Bangkok: Bangkok Bank Public Company Limited, 1999.  
ณรงค์ชัย ปิฎกฤษดิ์. *สารานุกรมเพลงไทย*. กรุงเทพฯ : ธนาคารกรุงเทพ จำกัด (มหาชน), 2542.

Saisunee, Kritsana. “The Dance Techniques and Choreography for the Bathing and Dressing  
Dances of the Male Protagonists in the Story of the Drama Ngo Pa.” Master thesis,  
Bunditpatanasilpa Institute, 2019.

กฤษณะ สายสุนีย์. “กลวิธีและกระบวนการทำร้ายน้ำแต่งตัวของตัวละครเอกฝ่ายชายในการแสดงละคร เรื่องเงาะป่า.”  
วิทยานิพนธ์ระดับปริญญาโท, สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์, 2562.

Sikkhakosol, Taworn. “Things you should know and the examination of the royal writing of the play  
“Ngo Pa.” In *The play Ngo Pa*. Bangkok: Thai Quality Books (2006) Company Limited, 2018.  
ถาวร สิกขโกศล. “เรื่องควรรู้และการสอบชำระพระราชนิพนธ์บทละครเรื่องเงาะป่า.” ใน *บทละครเรื่องเงาะป่า*.  
กรุงเทพฯ : ไทยควอลิตี้บุ๊คส์ (2006) จำกัด, 2561.

Sujjapun, Ruenruthai. *Processing of Literature Volume 3: Processing of Literature and electronic  
books*. Khon Kaen: Khon Kaen Print, 2015.

รินฤทัย สัจจพันธุ์. การแปรรูปวรรณกรรม เล่ม 3 : *วรรณกรรมแปรรูป และหนังสืออิเล็กทรอนิกส์*. ขอนแก่น :  
ขอนแก่นการพิมพ์, 2558.

The Royal Institute of Thailand. *Dictionary Royal Institute Edition, 2011, in honor of His Majesty the King. His Majesty the King on the occasion of the auspicious occasion of His Majesty the King's 7th Cycle Birthday Anniversary, 5 December 2011.* Bangkok: The Royal Institute of Thailand, 2013.

ราชบัณฑิตยสถาน. *พจนานุกรม ฉบับราชบัณฑิตยสถาน พ.ศ. 2554 เฉลิมพระเกียรติพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว เนื่องในโอกาสพระราชพิธีมหามงคลเฉลิมพระชนมพรรษา 7 รอบ 5 ธันวาคม 2554.* กรุงเทพฯ : ราชบัณฑิตยสถาน, 2556.

Vingvorn, Sauvanit. “*Lakhon Nok of the royal court: An introspection of the Thai literature of the performing arts.*” In *Natayawannakadeesamohson*, 91-124. Bangkok: Faculty of Humanities, Kasetsart University, 2015.

เสาวณิต วิงวอน. “บทละครนอกแบบหลวง : การพินิจตัวบทสู่กระบวนการแสดง.” ใน *นาฏยวรรณคดีสโมสร*, 91-124. กรุงเทพฯ : คณะมนุษยศาสตร์ มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์, 2558.

Wannasiri, Niyaphan. *Social and Cultural Anthropology.* Bangkok: Tanapress, 2007.

นิยพรรณ วรรณศิริ. *มานุษยวิทยาสังคมและวัฒนธรรม.* กรุงเทพฯ : ธนาเพรส, 2550.



# การดำรงอยู่และบทบาททางสังคมของวงดนตรีจีนไตรสรณะพุทธสมาคม จังหวัดชลบุรี The Survival and Social Roles of Chinese Music Ensemble of Traisarana Buddhist Foundation in Chonburi Province

อภิชัย ลิ้มทวีเกียรติกุล\* APICHAJ LIMTAVEEKIETTIKUL\*

## บทคัดย่อ

การวิจัยครั้งนี้เป็นการวิจัยเชิงคุณภาพ โดยมีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาการดำรงอยู่และบทบาททางสังคมด้านการบรรเลงประกอบพิธีกรรมและการแสดงของวงดนตรีจีนไตรสรณะพุทธสมาคม จังหวัดชลบุรี กลุ่มผู้ให้ข้อมูลประกอบด้วย 1) ผู้ทรงคุณวุฒิด้านดนตรีวิทยาและมานุษยดนตรีวิทยาที่มีความรู้ความเชี่ยวชาญเกี่ยวกับหลักการและแนวคิดทางด้านดนตรีจีน สภาพการคงอยู่ของวงดนตรีจีนในประเทศไทย 2) นักดนตรีจีนที่มีประสบการณ์ความเชี่ยวชาญ และเกี่ยวข้องกับวงดนตรีจีนไตรสรณะพุทธสมาคม จังหวัดชลบุรี โดยรวบรวมข้อมูลแบบลูกบอลหิมะผ่านการวิเคราะห์ เชื่อมโยง และนำเสนอข้อมูลรูปแบบพรรณนาวิเคราะห์

ผลการวิจัยพบว่า วงดนตรีจีนไตรสรณะพุทธสมาคม ถือกำเนิดมาเป็นระยะเวลานานนับตั้งแต่ปี พ.ศ. 2482 โดยมีภารกิจแบ่งออกเป็น งานด้านศาสนพิธี และงานด้านการประกอบการแสดง ถือได้ว่าเป็นวงที่มีชื่อเสียงในเรื่องลำดับขั้นตอนการประกอบพิธีกรรม และมีความครบครันในเรื่องเครื่องดนตรีจีน มีรูปแบบการถ่ายทอดแบบมุขปาฐะงานที่ถือเป็นธรรมเนียมที่ต้องจัดเป็นประจำทุกปีมีจำนวนทั้งสิ้น 9 งาน รูปแบบการสวดพิธีกรรมต้องใช้ลักษณะการสวดทำนองธรรมสังคีตที่เรียกว่า “ทำนองเสียงฮ้อ” ที่มีอัตลักษณ์เฉพาะตัว โดยปัจจุบันในประเทศไทยมีการสวดทำนองลักษณะนี้เหลือเพียง 2 แห่ง คือ วงดนตรีจีนไตรสรณะพุทธสมาคม และสมาคมสว่างกตัญญูธรรมสถาน รูปแบบการบรรเลงโดยหลัก ประกอบด้วย หยางฉินหรือเอ๋อร์หูจะรับหน้าที่บรรเลงทำนองหลักตามโน้ตเพลงจีนดั้งเดิม เครื่องอื่นจะบรรเลงในรูปแบบการแปรทำนอง เซลโลและคีย์บอร์ดทำหน้าที่คุมแนวเสียงเบสและเสียงประสาน และมีบทบาทในการบรรเลงด้านการประกอบพิธีกรรมที่สำคัญ ได้แก่ พิธีงัดเต็ก พิธีเคารพศพ พิธีถวายพระพร พิธีเปิดป้ายวางศิลาฤกษ์

**คำสำคัญ :** วงดนตรีจีน/ ไตรสรณะพุทธสมาคม/ วัฒนธรรมชาวไทยเชื้อสายจีน

\*อาจารย์ วิทยาลัยนาฏศิลป์ไทย สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์, township026@gmail.com

\*Lecturer, Sukhothai College of Dramatic Arts, Bunditpatanasilpa Institute, township026@gmail.com

Receive 17/8/66, Revise 2/10/66, Accept 12/10/66

## Abstract

This research is qualitative research. The objective of this research is to study the survival and social roles of Chinese Music Ensemble of Traisarana Buddhist Foundation in Chonburi province. The researcher has chosen two main groups of informants: firstly, experts in musicology and ethnomusicology who have expertise in principles and concepts of Chinese music as well as the existence of Chinese music ensembles in Thailand, and secondly, Chinese musicians who have experience, expertise, and relationship with Chinese Music Ensemble. The researcher has collected information by snowball sampling through analysis, connection, and presentation in a descriptive analysis.

The results show that Chinese Music Ensemble of Traisarana Buddhist Foundation has been established since 1939. Its missions are to perform in religious rites and be part of performances. It is famous for its ritual procedures, and well-equipped Chinese instruments; it relies on oral tradition for its existence. There are nine annual traditional ceremonies. The form of chanting for rituals uses religious chanting music called “Xiang hao,” which has a unique character. Nowadays, there are only two academies in Thailand which are teaching Xiang hao. The main performance is led by Yang Qin or Erhu, which will undertake the original Chinese score. Other instruments will perform the transforming melody, while the cello and keyboard will be in charge of controlling base and chorus sounds. This ensemble holds the performing role in important rites such as the Chinese funeral ritual, the rite of paying respect to the deceased, the royal blessing ceremony, and the groundbreaking ceremony.

**Keywords:** Chinese Music Ensemble/ Traisarana Buddhist Foundation/ Thai-Chinese culture

## บทนำ

ประเทศไทยและประเทศจีนมีความสัมพันธ์กันมาช้านานตั้งแต่สมัยโบราณกาลจวบจนถึงปัจจุบัน จากหลักฐานทางประวัติศาสตร์พบว่า ไทยและจีนได้เริ่มมีการติดต่อไปมาหาสู่กันกว่าสองพันปีมาแล้ว นับตั้งแต่สมัยราชวงศ์ฮั่น เมื่อรัฐไทยเป็นอาณาจักรสุโขทัย ประเทศจีนเข้ามามีบทบาทกับประเทศไทยในเรื่องการผลิตถ้วยชามสังคโลก เป็นช่วงแรก ที่ไทยและจีนต่างเล็งเห็นโอกาสการติดต่อค้าขายระหว่างกัน ต่อเนื่องมาถึงสมัยอยุธยา ไทยและจีนมีการติดต่อกันมากขึ้น กรุงศรีอยุธยากลายเป็นหนึ่งในศูนย์กลางการค้าขายของพ่อค้าจากประเทศตะวันตกและแหล่งรวมสินค้าจากจีน และในสมัยกรุงรัตนโกสินทร์ ความสัมพันธ์ทั้งทางการทูตและการค้าที่มีมาช้านานยังส่งผลให้ชาวจีนเดินทางมาตั้งรกรากในไทยอย่างต่อเนื่อง ดังเช่น ในปี พ.ศ. 2460 ชาวจีนส่วนใหญ่เดินทางอพยพโดยเรือสำเภาเข้ามาตั้งถิ่นฐานในไทยเป็นจำนวนมาก<sup>1</sup> ชาวจีนที่ลี้ภัยมาอยู่ในไทยได้มีบทบาทด้านเศรษฐกิจ เกิดการแลกเปลี่ยนทางด้านวัฒนธรรมขึ้น กลายเป็นคนไทยเชื้อสายจีนที่เป็นญาติมิตรกับคนไทยและอยู่ร่วมกันอย่างมีไมตรีจิต โดยชาวไทยเชื้อสายจีนยังคงสืบทอดประเพณีวัฒนธรรมดั้งเดิมของตน ปรากฏให้เห็นจากประเพณีจีนในสังคมไทยทุก ๆ รอบปี เช่น การทำพิธีกฐนเต็ก การกราบไหว้บรรพบุรุษ เทศกาลตรุษจีน เป็นต้น โดยตัวดนตรีเป็นองค์ประกอบที่ขาดเสียมิได้ในประเพณีวัฒนธรรมต่าง ๆ มีบทบาทในการถ่ายทอดชีวิตความเป็นอยู่ อารมณ์ ความรู้สึกนึกคิดของมนุษย์ และทำหน้าที่หล่อหลอมจิตใจชาวไทยเชื้อสายจีนทั้งในบริบทครอบครัวและสังคมให้หลอมรวมเป็นหนึ่งเดียว

จังหวัดชลบุรี เป็นบริเวณพื้นที่ที่มีความอุดมสมบูรณ์ด้วยทรัพยากรธรรมชาติ โดยในอดีตตั้งแต่สมัยกรุงศรีอยุธยา ชลบุรีเคยเป็นเมืองท่าและจุดจอดพักเรือสินค้าจากต่างประเทศ นับได้ว่าเป็นจังหวัดที่ชาวต่างชาติ โดยเฉพาะชนชาวจีนแต่จิวเข้ามาตั้งถิ่นฐานประกอบอาชีพเป็นจำนวนมาก โดยเฉพาะสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น บริเวณตำบลบางปลาสร้อยเป็นจุดสำคัญที่ชนชาวจีนมาตั้งรกราก เพื่อประกอบอาชีพค้าขาย อาชีพชาวประมง และในบริเวณอำเภอบ้านนาเมืองพานทอง และบ้านบึง ชนชาวจีนได้ริเริ่มอาชีพเพาะปลูกอ้อยในจังหวัดชลบุรี<sup>2</sup> กลุ่มชนชาวจีนแต่จิวมีบทบาททั้งในด้านเศรษฐกิจ การเมืองการปกครอง ประเพณีวัฒนธรรม ความเชื่อ เป็นต้น พิธีกรรม ดนตรีจีน และการแสดงต่าง ๆ เป็นหนึ่งในวัฒนธรรมและประเพณีจีนแต่จิวที่ได้รับการสืบทอดมาจากเมืองจีนรุ่นสู่รุ่น โดยถูกผูกติดกับความเชื่อ และกลายเป็นขนบธรรมเนียมประเพณีในการปฏิบัติ จนกลายเป็นจารีตประเพณีหรือแบบแผนที่ผสมกลมกลืนกับวัฒนธรรมไทย

มูลนิธิไตรสรณะพุทธสมาคม จังหวัดชลบุรี เป็นสมาคมที่มีบทบาทสำคัญในงานด้านสาธารณกุศลมากมาย อาทิ การเก็บศพไร้ญาติ งานสังคมสงเคราะห์ การให้ความช่วยเหลือผู้ประสบอุบัติเหตุ การจัดทุนการศึกษา เป็นต้น และทางมูลนิธิฯ มีส่วนช่วยสืบสานอนุรักษ์ขนบธรรมเนียมประเพณีและศิลปวัฒนธรรมในด้านการแสดงดนตรีจีน ประกอบพิธีกรรมและการแสดงผ่านการเผยแพร่ในหลากหลายสถานที่ ได้แก่ สมาคมและศาลเจ้าจีน อาคารทางศาสนา สถานที่จัดงานมงคลและงานอวมงคล ตลอดจนการส่งเสริมเจตคติค่านิยมด้านดนตรีจีนแก่เยาวชนและบุคคลทั่วไป โดยการจัดการเรียนการสอนดนตรีจีนให้กับผู้ที่สนใจ ทุกสิ่งล้วนเกี่ยวข้องและมีความสำคัญกับรูปแบบการดำเนินชีวิตของคนในพื้นที่จังหวัดชลบุรีมาช้านาน แต่ในปัจจุบันคนไทยเชื้อสายจีนมีความสนใจในวัฒนธรรมที่เกี่ยวข้องกับดนตรีจีนลดน้อยลงอย่างเห็นได้ชัด อันเนื่องมาจากการเปลี่ยนแปลงทางสังคมอย่างรวดเร็ว สังคมในยุคปัจจุบันมีความก้าวหน้าทางเทคโนโลยีอย่างก้าวกระโดด คนรุ่นใหม่ให้ความสนใจในเรื่องเทคโนโลยีและสื่อออนไลน์มากกว่าการเรียนรู้และสืบทอดดนตรีจีน ด้วยประเด็นดังกล่าวส่งผลให้ผู้วิจัยมีความสนใจที่จะศึกษาการดำรงอยู่และบทบาททางสังคมด้านการบรรเลงประกอบพิธีกรรมและการแสดงของวงดนตรีจีนไตรสรณะพุทธสมาคม จังหวัดชลบุรี เพื่อเป็น

1.ด่วน สี่ เจิง, *ประวัติศาสตร์ไทยในสายตาของชาวจีน* (กรุงเทพฯ : พิศาร, 1997), 15-34.

2.George W. Skinner, *Chinese Society in Thailand: An Analytical History* (New York: Cornell University, (1962), 16.

การบันทึกหลักฐานทางประวัติศาสตร์ที่สำคัญด้านศิลปวัฒนธรรมประเพณี และการสืบทอดดนตรีจีนและวัฒนธรรมจีนแต่จิว ก่อนที่จะถูกละเลยคุณค่า และถูกกลืนหายไปในที่สุด

### วัตถุประสงค์ของการวิจัย

1. เพื่อศึกษาการดำรงอยู่ของวงดนตรีจีนไตรสรณะพุทธสมาคม จังหวัดชลบุรี
2. เพื่อศึกษาบทบาททางสังคมด้านการบรรเลงประกอบพิธีกรรมและการแสดงของวงดนตรีจีนไตรสรณะพุทธสมาคม จังหวัดชลบุรี

### ขั้นตอนและวิธีการดำเนินการวิจัย

งานวิจัยนี้ใช้หลักการทางมานุษยดนตรีวิทยา โดยเป็นการศึกษาวิจัยเชิงคุณภาพ เน้นหลักการสัมภาษณ์แบบกึ่งโครงสร้าง และการสังเกตแบบมีส่วนร่วม ผู้วิจัยศึกษาเอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้องด้านประวัติศาสตร์ดนตรีจีน วงดนตรีจีนกับบทบาทหน้าที่ทางสังคมการเปลี่ยนแปลงทางสังคมของวงดนตรีจีนในปัจจุบัน ผู้วิจัยได้ทำการสัมภาษณ์ผู้ทรงคุณวุฒิด้านดนตรีวิทยาและมานุษยดนตรีวิทยาที่มีความรู้ความเชี่ยวชาญเกี่ยวกับหลักการและแนวคิดทางด้านดนตรีจีน สภาพการคงอยู่ของวงดนตรีจีนในประเทศไทย จำนวน 2 คน และนักดนตรีจีนที่มีประสบการณ์มีบทบาทความเกี่ยวข้องกับวงดนตรีจีนไตรสรณะพุทธสมาคม จังหวัดชลบุรี จำนวน 5 คน เกี่ยวกับข้อมูลด้านประวัติความเป็นมาของวงดนตรีจีนฯ การจัดงานประจำปี นักดนตรีและเครื่องดนตรี บทบาทด้านการแสดงประกอบพิธีกรรมและการแสดง จากนั้นนำข้อมูลที่ได้มาตรวจสอบจัดกลุ่มเพื่อทำการวิเคราะห์ เชื่อมโยง สรุปผลการดำรงอยู่และบทบาททางสังคมด้านการบรรเลงประกอบพิธีกรรมและการแสดงของวงดนตรีไตรสรณะพุทธสมาคม จังหวัดชลบุรี

### ผลการวิจัย

#### 1. การดำรงอยู่ของวงดนตรีจีนไตรสรณะพุทธสมาคม จังหวัดชลบุรี

##### 1.1 ประวัติความเป็นมาของวงดนตรีจีนไตรสรณะพุทธสมาคม

ไตรสรณะพุทธสมาคม มีชื่อภาษาจีนว่า “เม่งหุยฮุดห่าเสีย” ก่อตั้งเมื่อประมาณปีพุทธศักราช 2467 ที่มาและความสำคัญที่จุดประกายให้เกิดความคิดในการก่อตั้งสมาคม เนื่องจากในยุคนั้นองค์กรการกุศลในจังหวัดชลบุรีมีจำนวนน้อยมาก ประชาชนได้เดินทางมาเพื่อขุดทองที่ชลบุรีเป็นจำนวนมากเกิดการล้มป่วยด้วยไข้ป่า ประสบอุบัติเหตุ และถูกฆาตกรรม เป็นต้น ส่วนหนึ่งเป็นศพไร้ญาติ ซึ่งไม่มีผู้ใดที่จะรับภาระหรืออาสาดำเนินการพิธีกรรม ทำให้เป็นที่เวทนาแก่ผู้ที่พบเห็น ด้วยสาเหตุดังกล่าวทำให้เหล่าพี่น้องชาวจีนกลุ่มหนึ่งเกิดปณิธานอย่างแรงกล้าในการผลักดันกิจกรรมการเก็บศพไร้ญาติจนก่อให้เกิดความศรัทธาจากประชาชนในสังคม และบังเกิดเป็นสมาคม “เม่งหุยฮุดห่าเสีย” ทำหน้าที่เสียสละเพื่องานสาธารณกุศลนับตั้งแต่นั้นเป็นต้นมา มีสมาชิกและกรรมการสมาคมเพิ่มขึ้นเป็นจำนวนมาก ส่วนใหญ่ล้วนมีปณิธานในการจัดตั้งสุสานและฌาปนสถานโดยให้บริการและรองรับศพไร้ญาติ ในภายหลังย้ายสำนักงานมาที่หลังใหม่บริเวณโรงเจเปาฮกตัว พร้อมกับการดำเนินการจดทะเบียนกับทางราชการอย่างถูกต้อง และกำหนดนโยบายและวัตถุประสงค์อย่างชัดเจน ประกอบไปด้วย 1) การเก็บศพไร้ญาติ 2) ทุนการศึกษาและอาหารกลางวันแก่เด็กนักเรียนที่ยากไร้ 3) งานสังคมสงเคราะห์ เช่น ค่าเวชภัณฑ์ ยารักษาโรค ค่าพาหนะเพื่อเดินทางกลับสู่ภูมิลำเนาเดิม พิธีแจกข้าวสารในเทศกาลทิ้งกระจาด 4) ให้ความร่วมมือกับส่วนราชการ และให้ความช่วยเหลือผู้ที่มีประสบอุบัติเหตุต่าง ๆ



วงดนตรีจีนไตรสรณะพุทธสมาคม ถือกำเนิดมาพร้อมกับทางมูลนิธิฯ ถือได้ว่าเป็นวงดนตรีจีนที่มีประวัติเก่าแก่ และถือกำเนิดมายาวนาน ตั้งแต่ปีพุทธศักราช 2467 เริ่มแรกทางวงดนตรีจีนฯ ถือกำเนิดโดยการรวมของกลุ่มคนที่มีความสามารถในด้านการบรรเลงดนตรี โดยเป็นบุคคลคณะเดียวกันกับผู้ก่อตั้งมูลนิธิฯ โดยได้รับการฝึกฝนและถ่ายทอดจากอาจารย์ที่เดินทางมาจากประเทศจีน จากการร่วมมือร่วมใจกันในช่วงเวลานั้นก่อให้เกิดวงดนตรีจีนฯ ที่มีสมาชิกและเครื่องดนตรีในการบรรเลงประกอบพิธีกรรมที่มากมาย ภายหลังจากการจัดตั้งวงดนตรีจีนฯ ที่ถือเป็นส่วนสำคัญในการบรรเลงประกอบพิธีกรรมและการแสดงต่าง ๆ ของทางมูลนิธิฯ โดยตั้งแต่ปีพุทธศักราช 2522 มีแกนนำสำคัญคือ นายพลศักดิ์ คุณาฤทธิพล ดำรงตำแหน่งนายกสมาคม โดยได้นำพาวงดนตรีจีนฯ สร้างคุณประโยชน์ให้กับสังคมมากมายตลอด 30 ปี ปัจจุบันขนาดของวงดนตรีจีนฯ มีประมาณ 15-20 คน ถือได้ว่าลดลงเป็นจำนวนมาก เนื่องจากลำดับการแสดงพิธีกรรมลดลง มีผู้สนใจเข้าร่วมน้อยลง ในพิธีกรรมที่มีขนาดใหญ่จะเชิญสมาชิกจากวงดนตรีจีนอื่นมาร่วมบรรเลง โดยมีสมาชิกผลัดเปลี่ยนจากวงดนตรีจีนในเครือหมุนเวียนกันไป

ภารกิจสำคัญของวงดนตรีจีนไตรสรณะพุทธสมาคมในปัจจุบันแบ่งออกเป็น 2 ด้าน คือ ด้านศาสนพิธีและด้านการประกอบการแสดง การบรรเลงด้านศาสนพิธี มีการใช้เครื่องดนตรีที่ใช้จริง 6-8 ชนิด และเครื่องดนตรีประกอบจังหวะ บางงานใช้เครื่องดนตรีแค่ไม่กี่ชิ้น ขึ้นอยู่กับความสะดวกของผู้จ้างงาน งานทางด้านการบรรเลงประกอบพิธีกรรมของทางวงดนตรีจีนฯ ส่วนใหญ่จะเป็นงานล้างป่าช้า และงานงูเด็ก ซึ่งทางวงดนตรีจีนฯ ได้มีโอกาสรับใช้ชาวจีนและชาวไทยเชื้อสายจีนในสังคมอยู่ตลอดปี ถือได้ว่าเป็นวงที่มีชื่อเสียงในเรื่องลำดับขั้นตอนการประกอบพิธีกรรม และมีความครบครันในเรื่องเครื่องดนตรีจีน ไม่เพียงแต่คนในพื้นที่มาจ้างเท่านั้น จังหวัดที่อยู่บริเวณโดยรอบก็มาจ้างวงดนตรีจีนฯ เช่นกัน และงานที่ทางวงดนตรีจีนฯ ให้ความสำคัญไม่น้อยกว่างานอื่น คือ การส่งเสริมให้เยาวชนรุ่นหลังเข้ามามีส่วนร่วมในการบรรเลง การแสดง หรือสืบทอดอนุรักษ์ดนตรีจีน และเป็นฝ่ายสนับสนุนเพื่อช่วยเหลือในงานสำคัญ ๆ ที่ต้องใช้คนจำนวนมาก

การถ่ายทอดของวงดนตรีจีนไตรสรณะพุทธสมาคมมีรูปแบบมุขปาฐะ ผนวกกับการซึมซับจากประสบการณ์ที่ได้ยินได้ฟังทำนองพระสวดซึ่งมีความเฉพาะทางของวง โดยสมาชิกในวงดนตรีจีนฯ เกือบทั้งหมดล้วนแล้วแต่เคยเป็นฆราวาส ทำให้รับรู้ทำนองที่มีความเป็นเอกลักษณ์ตั้งแต่ยังเด็ก ส่วนหนึ่งเรียนดนตรีจีนตามสถาบันหรือโรงเรียนมาตรฐานต่าง ๆ แต่สุดท้ายถ้ากลับมาร่วมวงบรรเลงต้องเรียนรู้ดนตรีของวงใหม่อยู่ดี ทางวงดนตรีจีนฯ มีการแบ่งงบประมาณส่วนหนึ่งเพื่อการสนับสนุนค่าเบี้ยเลี้ยงสำหรับเด็กที่มีความสนใจทางด้านดนตรีจีน ถือได้ว่าเป็นการเปิดโอกาสให้คนรุ่นหลังได้รับประสบการณ์ทางด้านดนตรีจีน แต่สิ่งหนึ่งที่ถือว่าเป็นอุปสรรคในการฝึกซ้อมและส่งเสริมให้เด็กมาศึกษาที่มูลนิธิฯ คือ ระยะเวลาการฝึกซ้อมที่มีจำกัด การที่จะสามารถบรรเลงภายในวงดนตรีจีนฯ ได้นั้นต้องได้รับการฝึกฝนระยะหนึ่ง เพราะการบรรเลงประกอบพิธีกรรมนั้นมีความศักดิ์สิทธิ์ ซึ่งเด็กทุกคนต้องเรียนหนังสือ ทำให้มาซ้อมที่มูลนิธิฯ บ่อยครั้งได้ยาก และงานพิธีกรรมส่วนใหญ่จัดในช่วงเย็นถึงช่วงค่ำ ทำให้เด็กหลายคนไม่สามารถอยู่ร่วมบรรเลงหรือซ้อมได้ ถึงกระนั้นทางวงดนตรีจีนฯ ยังคงปฏิบัติหน้าที่ต่อไป เพื่อเปิดโอกาสให้บุคคลที่มีความสนใจเข้าร่วมสืบสานเจตนารมณ์ของบรรพบุรุษและสืบทอดดนตรีจีนที่มีลักษณะเฉพาะให้คงอยู่คู่สังคมสืบไป



ภาพที่ 1 งานเก็บศพไร้ญาติของทางวงดนตรีจีนไตรสรณะพุทธสมาคม  
ที่มา : อภิชัย ลิ้มทวีเกียรติกุล

## 1.2 งานประจำปีของวงดนตรีจีนไตรสรณะพุทธสมาคม

ทางวงดนตรีจีนไตรสรณะพุทธสมาคมมีบทบาทในการรับใช้สังคมพร้อมกับทางมูลนิธิฯ แทบทุกงาน และงานที่ถือเป็นธรรมเนียมที่ต้องจัดเป็นประจำทุกปีมีจำนวนทั้งสิ้น 9 งาน ประกอบด้วย

1) งานสะเดาะเคราะห์เสริมดวง เป็นการสะเดาะเคราะห์เสริมบุญ เสริมดวงแก้ป้าง เสริมบารมี งานจะจัดขึ้นในช่วงต้นปีในปฏิทิน มีการจัดพิธีกรรมทั้งหมด 3 วัน ของเทศกาลตรุษจีน ภายในมูลนิธิจะมีการสวดมนต์และการบรรเลงดนตรีจีนประกอบตลอดพิธี โดยสองวันแรก เวลา 09.00-20.00 น. และวันสุดท้าย เวลา 09.00-13.00 น.

2) งานบูชาเทพเจ้าแห่งฟ้า วันคล้ายวันสมภพองค์เทพยดาฟ้าดินที่กงแซ โดยมีความเชื่อว่าท่านเป็นผู้ดลบันดาลธรรมชาติ โชติการรมของมนุษย์ ตรงกับวันที่ 9 เดือน 1 ของจีน หรือวันที่ 9 หลังเทศกาลตรุษจีน ภายในงานมีการสวดมนต์และการบรรเลงดนตรีจีนประกอบตลอดพิธี

3) งานกราบไหว้บรรพบุรุษ (ซุนฮุน) มีความเชื่อกันว่าเป็นวันที่ดินแดนสวรรค์ได้เปิดประตูให้ดวงวิญญาณบรรพบุรุษลงมาเยี่ยมลูกหลาน โดยจัดงานถวายเครื่องเซ่นไหว้แด่บรรพบุรุษผู้ล่วงลับหรือที่เรียกว่า “ไหว้ผีใหม่” ประมาณกลางเดือนมีนาคม เวลา 09.00-12.00 น. โดยประมาณ ภายในงานจะมีพิธีกรรมสวดมนต์ การสาธยายพระสูตร เมื่อพระสวดมนต์จบไปหนึ่งบทจะมีการบรรเลงดนตรีสลับในช่วงพักการสวดมนต์ และขั้นตอนสุดท้ายคือการถวายเครื่องเซ่นแก่ดวงวิญญาณบรรพบุรุษโดยมีดนตรีบรรเลงประกอบ

4) งานกราบไหว้บรรพบุรุษ (เซ็งเม้ง) โดยลูกหลานมักจะทำพิธีเซ่นไหว้และปิดกวาดหลุมศพบรรพบุรุษผู้ล่วงลับวันพิธีมีการเซ่นไหว้อาหารคาวหวานที่หลุมฝังศพ เพื่อเป็นการรำลึกถึงคุณงามความดีของบรรพบุรุษผู้ล่วงลับทางมูลนิธิฯ มีการทำพิธีทางศาสนาเช่นเดียวกับงานซุนฮุน แต่จะเรียกว่า “ไหว้ผีเก่า” โดยจะจัดงานประมาณปลายเดือนมีนาคมถึงต้นเดือนเมษายน

5) งานถวายเครื่องเซ่นแด่องค์เทพแปะกงแซ เป็นการขอขอบคุณเทพยดาผืนดิน และเซ่นไหว้วิญญาณของผู้ที่ดูแลสุสานเพื่อความอยู่เย็นเป็นสุข ปราศจากภยันตรายทั้งปวง เมื่อคิดทำการใดจะประสบความสำเร็จ โดยมูลนิธิฯ จะจัดงานตรงกับช่วงเดือนเมษายนถึงปลายเดือนเมษายนโดยประมาณ ภายในงานมีการสวดมนต์และดนตรีบรรเลงตลอดพิธี

6) งานสารทเดือน 7 งานประเพณีการทิ้งกระจาดของทางสมาคมจะจัดขึ้นหลังจากเทศกาลสารทจีน ทั้งนี้เพื่ออุทิศส่วนกุศลให้แก่วิญญาณผู้ล่วงลับทั้งที่เป็นญาติพี่น้อง ดวงวิญญาณอื่น ๆ และทำทานแก่ผู้ยากไร้ จัดขึ้นกลางเดือนสิงหาคมถึงต้นเดือนกันยายน โดยช่วงเย็นของงานวันแรก (วันสุกดิบ) ทางมูลนิธิฯ จะทำการเปิดมณฑลพิธีและเจริญพระพุทธมนต์ มีการสวดมนต์สลับกับการบรรเลงดนตรี เวลา 18.00-20.00 น. งานวันจริง (แจกทาน) ทางมูลนิธิฯ ทำการเปิดมณฑลพิธีตั้งแต่เวลา 09.00 น. โดยมีดนตรีโหมโรง เจริญพระพุทธมนต์ ถวายปัจจัยแด่องค์เทพที่อยู่ในมณฑลพิธี จนกระทั่งเวลา 14.00 น. เป็นอันเสร็จพิธีด้านการสวดมนต์และดนตรีประกอบ หลังจากนั้นทางมูลนิธิฯ จะทำการรวบรวมสิ่งของนำมาแจกจ่ายแก่ประชาชนทั่วไป

7) งานเทศกาลถวายพระพรแปดเขียนข้ามทะเล ในวันคล้ายวันเกิดองค์ปิยะเขียนโจวซือ ทางมูลนิธิฯ ได้จัดเตรียมโต๊ะเพื่อให้สาธุชนวางของไหว้และแสดงความเคารพนับถือ เพื่อความเป็นสิริมงคลแก่ตนเองและผู้เข้าร่วมพิธี โดยจะจัดงานระหว่างต้นเดือนกันยายนถึงปลายเดือนกันยายน ภายในงานจะมีการบรรเลงโหมโรงและบรรเลงดนตรีประกอบตลอดพิธี โดยไม่มีการสวดมนต์ และถวายเครื่องเซ่นแด่องค์เทพแปดเขียน เวลาโดยประมาณ 09.00-12.00 น.

8) งานเทศกาลขอบคุณเทพเจ้า (เสี้ยซั้ง) เทศกาลขอบคุณเทพเจ้าปลายปี เพื่อเป็นการตอบแทนพระคุณขององค์เทพเจ้าต่าง ๆ โดยพิธีจะมีขึ้นสองวัน ภายในงานมีการเปิดมณฑลพิธี การสวดมนต์สลับกับการบรรเลงดนตรีประกอบ ช่วงเย็นวันแรก เวลา 17.00-20.00 น. และวันที่สอง เวลา 09.00-14.00 น.

9) งานสารทขนมอี ภายในงานจะมีการทำขนมบัวลอยมาไหว้ฟ้าดินเพื่อขอบคุณที่ช่วยให้การดำรงชีวิตของสมาชิกทุกคนในครอบครัวสามารถดำรงมาได้อย่างราบรื่นตลอดปีที่ผ่านมา และเพื่อขอพรให้ช่วยคุ้มครองคนในครอบครัว โดยจะจัดในช่วงปลายปีหรือเป็นเทศกาลสุดท้ายของชาวไทยเชื้อสายจีนในรอบหนึ่งปีปฏิทิน โดยเริ่มตั้งแต่เวลา 09.00 น.



ภาพที่ 2 นักดนตรีวงดนตรีจีนฯ บรรเลงประกอบงานกราบไหว้บรรพบุรุษ (ขุนฮุน)  
ที่มา : อภิชัย ลิ้มทวีเกียรติกุล

### 1.3 นักดนตรีและเครื่องดนตรีจีน

สมาชิกในวงดนตรีจีนไตรสรณะพุทธสมาคมในปัจจุบัน มีจำนวนทั้งสิ้น 15-20 คน โดยทุกคนสามารถบรรเลงเครื่องดนตรีได้หลากหลายชนิด และถ้านงานไหนสมาชิกไม่เพียงพอจะมีการขอนักดนตรีของวงอื่น ๆ มาช่วยบรรเลงร่วมด้วย ครึ่งใดที่มีงานบรรเลง หัวหน้าวงจะนัดสมาชิกทุกคนมาซ้อมพร้อมกันตามวันเวลาที่นัดหมาย กำหนดภาระหน้าที่ที่ตนเองต้องรับผิดชอบ และระบุเครื่องดนตรีที่สมาชิกในวงต้องบรรเลงในวันงาน โดยส่วนใหญ่จะทำการซ้อมพร้อมกันประมาณ 3-4 วันก่อนวันงาน สมาชิกส่วนใหญ่มีอาชีพหลักเป็นของตนเอง โดยก่อนถึงเวลาซ้อม สมาชิกทุกคนต้องรับผิดชอบในส่วนของตนเอง

เครื่องดนตรีของวงดนตรีจีนไตรสรณะพุทธสมาคมมีจำนวนมากมาย แต่ปัจจุบันมีการนำเครื่องดนตรีที่ใช้บรรเลงเป็นประจำมาออกงานเท่านั้น เครื่องดนตรีแต่ละประเภทมีเอกลักษณ์เฉพาะตัวที่โดดเด่นและแตกต่างกันออกไป ไม่ว่าจะเป็นน้ำเสียงที่ออกมาจากรูปแบบการบรรเลงเฉพาะของแต่ละบุคคล เทคนิคที่ใช้ในขณะบรรเลง แม้ว่าจะถูกถ่ายทอดจากรุ่นสู่รุ่นแบบมุขปาฐะ แต่การถ่ายทอดทางดนตรีของแต่ละบุคคลมีความแตกต่างกันตามแต่คน ๆ นั้นจะรังสรรค์ โดยเครื่องดนตรีที่ใช้ในวงดนตรีจีนฯ จะแบ่งออกเป็น 3 ประเภทใหญ่ ๆ ดังนี้ 1) เครื่องดนตรีประเภทบรรเลงทำนอง ประกอบด้วย หยางฉิน (yangqin) เอ๋อร์หู (erhu) กู่เจิง (guzheng) เปียปา (pipa) โซนา (suona) ดีจื่อ (dizi) เซียว (xiao) เซลโล (cello) และคีย์บอร์ด (keyboard) 2) เครื่องดนตรีประเภทประกอบจังหวะ ประกอบด้วย 3 กลุ่มใหญ่ ๆ ได้แก่ ฆ้องจีน (luo) ฉาบจีน (bo) และกลองจีน (gu) 3) เครื่องดนตรีสำหรับนักสวด ประกอบด้วย มู่อวี่ (muyu) เค้ง (vessel) กระดิ่งจีน (Chinese bell)

## 2. บทบาททางสังคมด้านการบรรเลงประกอบพิธีกรรมและการแสดงของวงดนตรีจีนไตรสรณะพุทธสมาคม จังหวัดชลบุรี

### 2.1 บทบาทด้านการบรรเลงประกอบพิธีกรรมสำคัญ

รูปแบบการสวดประกอบพิธีกรรมของวงดนตรีจีนไตรสรณะพุทธสมาคมในงานต่าง ๆ ไม่ว่าจะเป็นพิธีงเด็ก พิธีล้างป่าช้า งานพิธีเปิดป้ายศาลเจ้า เป็นต้น ล้วนต้องใช้ลักษณะการสวดทำนองธรรมสังคีตที่เรียกว่า “ทำนองเสียงฮ้อ” โดยแบ่งเป็นการสวดทำนองปากเปล่าและการสวดทำนองประกอบดนตรีที่มีความเป็นอัตลักษณ์เฉพาะ ปัจจุบันในประเทศไทยมีการสวดทำนองเสียงฮ้อเหลือเพียง 2 แห่ง คือ มูลนิธิไตรสรณะพุทธสมาคม จังหวัดชลบุรี และสมาคมสว่างกตัญญูธรรมสถาน จังหวัดจันทบุรี ไม่ได้มีการบันทึกโน้ตเป็นลายลักษณ์ มนต์สวดทำนองเสียงฮ้อจะมีความแตกต่างจากมนต์สวดทำนองเสียงฮัวและทำนองกวางตุ้ง มนต์สวดทำนองเสียงฮ้อได้รับการสืบทอดมาจากประเทศจีน โดยมีต้นกำเนิดมาจากอำเภอเตี้ยฮัง (อำเภอหนึ่งในเมืองแต้จิ๋ว) โดยมีเค้ง อิมเค้ง และบั๊กฮ้อ เป็นอุปกรณ์กำหนดจังหวะเพื่อความพร้อมเพรียงในคนหมู่มา ในด้านการออกเสียงและการสวดมนต์ของนักสวดจีน เรียกว่า “โหวอิม” เป็นแบบเดียวกับเสียงอ่านและการสวดมนต์จีนในอารามต่าง ๆ แถบโดยรอบเมืองเสียวเซ่งและกวางโจว ประเทศจีน

โดยวงดนตรีจีนไตรสรณะพุทธสมาคมมีบทบาทด้านการแสดงพิธีกรรม ดังนี้

1) **พิธีงเด็ก** พิธีงานศพของชาวจีนและคนไทยเชื้อสายจีน เป็นการประกอบพิธีกรรมเสริมบุญและให้ส่วนบุญแก่ดวงวิญญาณผู้ที่ล่วงลับให้ไปสู่สุคติในสัมปรายภพ การสวดในพิธีกรรมแบ่งเป็นการสวดทำนองกับเครื่องประกอบจังหวะ และการสวดทำนองประกอบการบรรเลง ทำนอง การออกเสียงในบทสวดมีการรับเอาอิทธิพลตามแบบพระสงฆ์ภิกษุสงฆ์ โดยผู้ที่ทำหน้าที่บรรเลงเครื่องประกอบจังหวะเป็นคนให้สัญญาณการบรรเลงในทุกขั้นตอนของพิธีกรรม โดยหลักผู้บรรเลงหยางฉินหรือเอ๋อร์หูจะรับหน้าที่บรรเลงทำนองหลักในขั้นตอนต่าง ๆ ในแต่ละพิธีกรรม



โดยจะบรรเลงตามโน้ตเพลงจีนฉบับดั้งเดิม กลุ่มเครื่องอื่นจะบรรเลงในรูปแบบการแปรทำนองหลักออกเป็นแนวเสียงต่าง ๆ (heterophony) ตามแต่ละเครื่องดนตรีที่ต่างกัน เซลโลและคีย์บอร์ดเป็นเครื่องดนตรีที่คุมแนวเสียงเบสและเสียงประสาน

2) **พิธีเคาะศพ** เป็นพิธีให้เกียรติแก่ดวงวิญญาณบรรพบุรุษผู้ล่วงลับ พิธีกรรมจะถูกจัดในช่วงเช้าวันเคลื่อนศพผู้วายชนม์ในการลำดับพิธีการต่าง ๆ มีความมากมายไม่เท่ากันในแต่ละงานตามความเชื่อของตระกูลต่าง ๆ ภาษาที่ใช้ส่วนใหญ่ในพิธีเป็นภาษาจีนแต้จิ๋ว วงดนตรีจีนฯ จะบรรเลงประกอบทุกขั้นตอนพิธีกรรม เครื่องดนตรีสำคัญที่ใช้บรรเลงประกอบพิธีเคาะศพ ประกอบด้วย เครื่องดนตรีประเภทบรรเลงทำนอง และเครื่องดนตรีประเภทประกอบจังหวะ

3) **พิธีถวายพระพร (เค็งจก)** เป็นพิธีการถวายพระพรพระองค์เทพต่าง ๆ ของจีน ซึ่งเป็นการบูชาและกราบไหว้สิ่งศักดิ์สิทธิ์โดยทางศาลเจ้าหรือตามตำแหน่งองค์เทพจะจ้างวงดนตรีจีนฯ ไปบรรเลง หรือสวดมนต์โดยมีกิจกรรมไหว้ครู ช่วงเวลา ก่อน 09.00 น. เป็นการไหว้ครู และช่วงเวลา 12.00-14.00 น. จะเป็นการถวายพระพรองค์เทพเจ้า ลำดับพิธีการไหว้ครู เริ่มต้นโดยเครื่องดนตรีประกอบจังหวะให้สัญญาณและใช้เครื่องดนตรีหยางฉินเอ๋อร์หู เป็นตัวชูโรงและกำหนดบทเพลง จังหวะของเพลงที่ใช้ค่อนข้างเร็วเพื่อแสดงถึงความเป็นสิริมงคล โดยอาจมีการสวดมนต์ต่อหน้าบัลลังก์พิธีร่วมด้วย โดยมีความคล้ายกับตอนที่พระสงฆ์เจริญพระพุทธมนต์ โดยใช้เวลาในการไหว้ครูทั้งสิ้น 20 นาที และเริ่มต้นการเปิดมณฑลพิธี ประกอบไปด้วย บทนำถวายบูชา บทสรรเสริญเจ้าแม่กวนอิม เพื่อเป็นการขจัดปัดเป่าสิ่งชั่วร้ายในบริเวณสถานที่จัดพิธี ตามด้วยมนต์พิธีต่าง ๆ เช่น มนต์สรรเสริญพระพุทธองค์ จบด้วยการถวายปัจจัยแด่สิ่งศักดิ์สิทธิ์ในมณฑลพิธี หลังจากนั้นจะต่อด้วยการถวายพระพรองค์เทพเจ้า

4) **พิธีเปิดป้ายวางศิลาฤกษ์** เป็นพิธีวางแผ่นศิลาจารึกที่ระบุวันเวลาอันเป็นมงคล หรือที่เรียกว่าดวงฤกษ์แห่งการก่อสร้างไว้ ณ สถานที่ก่อสร้าง เพื่อเป็นสิริมงคลต่อการอยู่อาศัย มีความเจริญรุ่งเรือง อยู่เย็นเป็นสุขตลอดไป การรับงานของทางวงดนตรีจีนฯ จะจัดขึ้นทั่วไปเป็นเวลาสองวัน ก่อนวันเปิดป้ายวางศิลาฤกษ์ จะมีการแห่รอบเมืองโดยการแห่กลองหล่อแก้ว ประกอบด้วย กลองจีน ฉาบจีน ฆ้องจีน โดยใช้เครื่องกระทบเป็นหลัก ในส่วนเครื่องบรรเลงทำนองจะมีจำนวนน้อยชิ้นกว่า การแห่รอบเมืองเพื่อให้ประชาชนและศิษยานุศิษย์ต่าง ๆ รับรู้ว่ามีงานการบรรเลงดนตรีประกอบพิธีเปิดป้ายวางศิลาฤกษ์ เริ่มต้นด้วยการไหว้ครูเช่นเดียวกับการถวายพระพร โดยการประกอบพิธีกรรมจะเป็นการบอกกล่าวประวัติความเป็นมาของสถานที่นั้น ๆ โดยมีดนตรีบรรเลงประกอบตลอดทั้งงาน

## 2.2 บทบาทด้านการบรรเลงประกอบการแสดงที่สำคัญ

เนื่องจากในปัจจุบันบริเวณจังหวัดชลบุรี และจังหวัดใกล้เคียง แทบไม่มีผู้ประกอบการแสดงอุปรากรหลงเหลืออยู่ ซึ่งแตกต่างจากเมื่อครั้งอดีตที่ทางวงดนตรีจีนไตรสรณะพุทธสมาคมจะรับเป็นงานหลัก ส่งผลให้บทบาทด้านการบรรเลงประกอบการแสดงที่วงดนตรีจีนฯ มีส่วนร่วมหลักในจังหวัดชลบุรี คือ การแสดงเอ็งกอ โดยจะจัดในช่วงเทศกาลตรุษจีนและกินเจ โดยเป็นศิลปะการแสดงของชาวจีนที่มาพร้อมกับชาวจีนอพยพ มีการใช้เพียงเครื่องดนตรีประเภทประกอบจังหวะเป็นหลัก โดยเครื่องดนตรีหลักที่ใช้ประกอบการแสดงเอ็งกอ คือ เครื่องดนตรีประกอบจังหวะทั้งหมด ไม่ว่าจะเป็น กลองจีน ฉาบจีน ฆ้องจีน และผู้แสดงเป็นผู้กล้ำทั้งหมด 108 คน ถือไม้ประกอบจังหวะการแสดงอีกคนละหนึ่งคู่ ในแต่ละการแสดงมีเขานำหน้าทีบรรเลงทำนองหลัก

## ผลสรุปการดำเนินการวิจัย/ อภิปรายผล

จากการศึกษาสภาพและบทบาทของวงดนตรีจีนไตรสรณะพุทธสมาคม จังหวัดชลบุรี สามารถสรุปและอภิปรายผล ได้ดังนี้

วงดนตรีจีนไตรสรณะพุทธสมาคม ถือกำเนิดมาพร้อมกับทางมูลนิธิฯ มีประวัติเก่าแก่และถือกำเนิดมาเป็นระยะเวลานานนับตั้งแต่ปี พ.ศ. 2482 การกิจสำคัญของวงดนตรีจีนฯ แบ่งออกเป็น 2 ด้าน ประกอบด้วย งานด้านศาสนพิธี และงานด้านการประกอบการแสดง ถือได้ว่าเป็นวงที่มีชื่อเสียงในเรื่องลำดับขั้นตอนการประกอบพิธีกรรมและเครื่องดนตรีจีนครบครัน ไม่เพียงแต่คนในพื้นที่มาจำงเท่านั้น จังหวัดที่อยู่บริเวณโดยรอบก็มาจำงวงดนตรีจีนฯ เช่นกัน สอดคล้องกับ Watson<sup>3</sup> ได้อธิบายว่า การว่าจ้างผู้เชี่ยวชาญในการทำพิธีศพของชาวจีนอย่างถูกต้องมีความจำเป็นอย่างยิ่ง เนื่องจากผู้ว่าจ้างและเพื่อนบ้านไม่ได้รับการฝึกฝนเพื่อทำหน้าที่ต่าง ๆ และไม่สามารถเข้าใจขั้นตอนซับซ้อนของพิธีกรรมได้

การถ่ายทอดของวงดนตรีจีนไตรสรณะพุทธสมาคมมีรูปแบบมุขปาฐะ โดยวงดนตรีจีนฯ ได้แบ่งงบประมาณเพื่อสนับสนุนค่าเบี้ยเลี้ยงสำหรับบุคคลที่มีความสนใจทางด้านดนตรีจีน เพื่อเปิดโอกาสให้บุคคลที่มีความสนใจและเยาวชนเข้าร่วมสืบทอดดนตรีจีน สอดคล้องงานวิจัยของ นุกูล ธรรมจง<sup>4</sup> ผลการวิจัยพบว่า การสอนศาสตร์ด้านดนตรีจีนให้เยาวชนรุ่นหลังมีส่วนช่วยสืบสานอนุรักษ์ศิลปวัฒนธรรมและขนบธรรมเนียมของชาวไทยเชื้อสายจีนให้คงอยู่ เป็นการส่งเสริมให้เด็กและเยาวชนมีเจตคติและค่านิยมที่ดีในการอนุรักษ์วัฒนธรรมและขนบธรรมเนียมประเพณีอันดีงาม

ทางวงดนตรีจีนไตรสรณะพุทธสมาคมมีบทบาทในการรับใช้สังคมพร้อมกับทางมูลนิธิฯ แทบทุกครั้ง และงานที่ถือเป็นธรรมเนียมที่ต้องจัดเป็นประจำทุกปีมีจำนวนทั้งสิ้น 9 งาน สอดคล้องกับ เจษฎา นิลสงวนเดช<sup>5</sup> อธิบายว่า ศาลเจ้ามีบทบาทและความสำคัญในการสืบทอดธรรมเนียมปฏิบัติและพิธีกรรมดั้งเดิมให้อยู่คู่สังคมไทยอย่างยั่งยืน เห็นได้จาก ประเพณีกินเจ เดือน 9 ของชาวจีนฮกเกี้ยนและแต้จิ๋ว บรรดาศาลเจ้าจีนช่วงการจัดงานจะประกอบพิธีกรรมต่าง ๆ รายละเอียดปลีกย่อยในพิธีกรรมของแต่ละศาลเจ้าอาจมีความแตกต่างกันไป โดยมีจุดมุ่งหมายเดียวกันคือเพื่อสืบทอด สืบสาน และอนุรักษ์ประเพณีอันดีงามเหล่านี้จากรุ่นสู่รุ่น

ปัจจุบันขนาดของวงดนตรีจีนไตรสรณะพุทธสมาคม มีประมาณ 15-20 คน ถือได้ว่าลดลงจากอดีตเป็นจำนวนมาก และช่วงหลังมีผู้สนใจเข้าร่วมน้อยลงเป็นอย่างมาก เนื่องจากวัฒนธรรมตะวันตกได้เข้ามามีบทบาทในสังคมไทย และการปรับลดลำดับพิธีกรรมต่าง ๆ ส่งผลให้รายรับของทางวงดนตรีจีนฯ ลดน้อยลง ทำให้มีอัตราการจำงานลดน้อยลงตามไปด้วย สอดคล้องกับ ภัทรานิษฐ์ ศรีมงคล<sup>6</sup> ว่าด้วยการเปลี่ยนแปลงทางสังคมและวัฒนธรรมเมื่อเรากล่าวถึงสังคม สิ่งที่เกี่ยวข้องคือกลไกปฏิสัมพันธ์ทางสังคมหรือการกระทำทางสังคม (social interaction) และวัฒนธรรมร่วมกันไปอย่างเป็นระบบ ภายใต้ระบบสังคมนั้นย่อมเปลี่ยนแปลงตลอดเวลา ซึ่งสังคมปัจจุบันมีวิวัฒนาการเปลี่ยนแปลงไปตามกาลเวลาและวิวัฒนาการไปสู่ความเป็นประชาคม (civil societies) เพิ่มขึ้น

เครื่องดนตรีของวงดนตรีจีนไตรสรณะพุทธสมาคม มีจำนวนมากมายหลายประเภท โดยเครื่องดนตรีที่ใช้ในวงดนตรีจีนฯ แบ่งออกเป็น 3 ประเภทใหญ่ ๆ ได้แก่ 1) เครื่องดนตรีประเภทบรรเลงทำนอง 2) เครื่องดนตรีประเภทประกอบจังหวะ 3) เครื่องดนตรีสำหรับนักสวด รูปแบบการสวดและการบรรเลงประกอบพิธีกรรมของวงดนตรีจีนไตรสรณะพุทธสมาคม ใช้การสวดทำนองธรรมสังคิตที่เรียกว่า “ทำนองเสียงฮ้อ” เป็นการสวดที่มีอัตลักษณ์เฉพาะตัว

3. James L. Watson, "The Structure of Chinese Funeral Rites: Elementary Forms, Ritual Sequence, and the Primacy of Performance," In *Death Ritual in Late Imperial and Modern China*, ed. James L. Watson and Evelyn S. Rawski (Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1988), 14.

4. นุกูล ธรรมจง, "บทบาทของศูนย์การเรียนรู้ดนตรีจีนและวัฒนธรรมจีนแต้จิ๋ว อำเภอโพธาราม จังหวัดราชบุรีที่มีต่อการหลอมรวมความเป็นชาติพันธุ์จีน," *วารสารวิจัยและพัฒนามหาวิทยาลัยราชภัฏเลย* ปีที่ 11, ฉบับที่ 3 (มกราคม-ธันวาคม 2559): 23.

5. เจษฎา นิลสงวนเดช, "ศาลเจ้าจีน : ศรัทธาสถานในสังคมไทย," *วารสารภาษาและวัฒนธรรม* ปีที่ 37, ฉบับที่ 1 (มกราคม-มิถุนายน 2561): 63-64.

6. ภัทรานิษฐ์ ศรีมงคล และประพันธ์ เกียรติดีเภา, "บทที่ 5 การเปลี่ยนแปลงทางสังคมและวัฒนธรรม," ใน *มนุษย์กับสังคม เศรษฐกิจ การเมือง กฎหมาย และสิ่งแวดล้อม* (นครปฐม: เพชรเกษมพรินต์กรุป, 2558), 87-88.

ปัจจุบันไม่ได้มีการบันทึกโน้ต โดยหลัก ผู้บรรเลงหยางฉินหรือเอ๋อร์หู่จะรับหน้าที่บรรเลงทำนองหลัก โดยจะบรรเลงตามโน้ตเพลงจีนดั้งเดิม กลุ่มเครื่องอื่นจะบรรเลงในรูปแบบการแปรทำนองหลักออกเป็นแนวเสียงต่าง ๆ เซลโลและคีย์บอร์ดทำหน้าที่คุมแนวเสียงเบสและเสียงประสาน และมีบทบาทสำคัญในการบรรเลงด้านการประกอบพิธีกรรมและการแสดงในงานต่าง ๆ ได้แก่ พิธีงิ้วเด็ก พิธีเคาะศพ พิธีถวายพระพร พิธีเปิดป้ายวางศิลาฤกษ์ และการแสดงเอ็งกอก แม้ในปัจจุบัน วงดนตรีจีนฯ ถูกลดบทบาทในสังคม แต่ยังคงมีบทบาทในการใช้เครื่องดนตรีจีนเป็นสื่อหล่อหลอมจิตใจชนชาวไทยเชื้อสายจีนให้หลอมรวมเป็นหนึ่ง สอดคล้องกับ Picard<sup>7</sup> อธิบายว่า มีเพียงดนตรีเท่านั้นที่สามารถผสมผสานสิ่งต่าง ๆ ของการปฏิบัติที่เกิดขึ้นในระหว่างพิธีกรรม ทำให้การทำสมาธิและการหายใจเป็นไปตามขั้นตอน สามารถเชื่อมการแบ่งแยกระหว่างโลกภายในและภายนอก สร้างความสัมพันธ์ของมนุษย์กับสภาพแวดล้อมได้อย่างกลมกลืน

วงดนตรีจีนไตรสรณะพุทธสมาคม เป็นกำลังที่สำคัญของทางมูลนิธิฯ ในการเป็นที่พึ่งทางใจ การสร้างพลัง และความศักดิ์สิทธิ์ในความรู้สึกนึกคิดของผู้คนในสังคม มีบทบาทในการสร้างคุณค่าและความผูกพันกับชาวจีนและคนไทยเชื้อสายจีนอย่างแนบแน่น ขณะเดียวกันได้นำเอาความเชื่อและความศรัทธาผสมผสานกับความเป็นวัฒนธรรมได้อย่างลงตัว มีบทบาทในการสืบทอดความคิดด้านธรรมเนียมปฏิบัติ คติความเชื่อและพิธีกรรมอันสำคัญ แสดงให้เห็นถึงการธำรงไว้ซึ่งความเป็นเอกลักษณ์ของจีนในสังคมไทยได้อย่างลึกซึ้ง สิ่งต่าง ๆ เหล่านี้บ่งบอกถึงคุณค่าในการอนุรักษ์สืบไป

### ข้อเสนอแนะ

1. ควรศึกษาเกี่ยวกับการสืบทอดทางด้านดนตรีจีนผ่านการเรียนรู้โดยใช้สื่อนวัตกรรม ให้สอดคล้องกับกระแสสังคมในปัจจุบันและการเปลี่ยนแปลงในอนาคต
2. ควรศึกษาและพัฒนากระบวนการเรียนการสอนเพื่อพัฒนาทักษะดนตรีร่วมสมัย โดยใช้วงดนตรีจีนไตรสรณะพุทธสมาคม จังหวัดชลบุรี เป็นฐาน

### กิตติกรรมประกาศ

บทความนี้เป็นส่วนหนึ่งของโครงการวิจัยเรื่อง “วงดนตรีจีนมูลนิธิไตรสรณะพุทธสมาคมในสังคมวัฒนธรรมคนไทยเชื้อสายจีน จังหวัดชลบุรี” ได้รับทุนงานวิจัยของสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ ประจำปีงบประมาณ พ.ศ. 2565 โดยสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ได้รับจัดสรรงบประมาณให้ทุนดำเนินการวิจัยจากสำนักงานคณะกรรมการส่งเสริมวิทยาศาสตร์ วิจัย และนวัตกรรม (สกสว.)

7.Francois Picard, " Music and Ritual in China," *Turkish Journal of Sociology* 37, no. 2 (1985): 203.

## บรรณานุกรม

- Adler, Guido. "The Scope, Method, and Aim of Musicology (1885): An English Translation with an Historico-Analytical Commentary." *Yearbook for Traditional Music* 13, no. 1 (1981): 5-21.
- Barton, Jintana. "A Comparative Study of Chinese Musical Activities in Chinese and Thai Cultural Contexts." *Journal of Humanities* 10, no. 2 (2007): 1-14.
- Haydon, Glen. *Introduction To Musicology: A Survey of The Fields, Systematic and Historical, Of Musical Knowledge and Research*. New York: Prentice-Hall, 1946.
- May, Elizabeth. *Music of Many Cultures: An Introduction*. Berkeley: University of California Press, 1980.
- Merriam, Alan Parkhurst. *The Anthropology of Music*. Chicago: Northwestern University Press, 1964.
- Nettl, Bruno. "The Western Impact on World music. Change, Adaptation, and Survival." *Yearbook for Traditional Music* 19, (1987): 117-120.
- Ninsa-nguandecha, Jessada. "Chinese shrines: Faith in Thai society." *Journal of Language and Culture* 37, no. 1 (January-June 2018): 45-70.
- เจษฎา นิลสงวนเดชะ. "ศาลเจ้าจีน: ศรัทธาสถานในสังคมไทย." *วารสารภาษาและวัฒนธรรม* ปีที่ 37, ฉบับที่ 1 (มกราคม-มิถุนายน 2561): 45-70.
- Picard, Francois. "Music and Ritual in China." *Turkish Journal of Sociology* 37, no. 2 (1985): 195-209.
- Pidokrajt, Narongchai. "Ethnomusicology." *Parichart Journal* 8, no. 1 (April-September 2016): 5-11.
- ณรงค์ชัย ปิฎกฤษต์. "มานุษยดนตรีวิทยา." *วารสารปาริชาติ* ปีที่ 8, ฉบับที่ 1 (เมษายน-กันยายน 2537): 5-11.
- Sheng, Duan Li. *Thai History in Chinese Aspect*. Bangkok: Phirap, 1997.
- ถ้วน ลี เสง. *ประวัติศาสตร์ไทยในสายตาของชาวจีน*. กรุงเทพฯ : พิราบ, 2540.



Skinner, George William. *Chinese Society in Thailand: An Analytical History*. New York: Cornell University, 1962.

Srimongkol, Pattranit and Praphan Kiatphao. "Chapter 5 Social and Cultural Change."  
In *Man and society, economy, politics, law and environment*, 87-107. Nakhon Pathom:  
Phetkasem Printing Group, 2015.

ภัทรานิษฐ์ ศรีมงคล และ ประพันธ์ เกียรติเฝ้า. "บทที่ 5 การเปลี่ยนแปลงทางสังคมและวัฒนธรรม."  
ใน *มนุษย์กับสังคม เศรษฐกิจ การเมือง กฎหมาย และสิ่งแวดล้อม*, 87-107. นครปฐม :  
เพชรเกษมพรินติ้งกรุ๊ป, 2558.

Tamchong, Nukool. "The Roles of Teochew Music and Cultural Learning Center in Photaram District  
Ratchaburi Province Toward to Chinese Ethnic Unification." *Research and  
Development Journal Loei Rajabhat University* 11, no. 3 (January-December 2016): 18-24.  
นุกูล ธรรมจง. "บทบาทของศูนย์การเรียนรู้ดนตรีจีนและวัฒนธรรมจีนแต่จิ๋ว อำเภอโพธาราม จังหวัดราชบุรีที่มีต่อ  
การหลอมรวมความเป็นชาติพันธุ์จีน." *วารสารวิจัยและพัฒนามหาวิทยาลัยราชภัฏเลย* ปีที่ 11,  
ฉบับที่ 3 (มกราคม-ธันวาคม 2559): 18-24.

Watson, James Lopez. "The Structure of Chinese Funerary Rites: Elementary Forms,  
Ritual Sequence, and the Primacy of Performance." In *Death Ritual in Late Imperial  
and Modern China*, edited by James L. Watson and Evelyn S. Rawski, 3-19. Berkeley  
and Los Angeles: University of California Press, 1988.

Williams, Paul, and Patrice Ladwig. *Buddhist Funeral Cultures of Southeast Asia and China*.  
New York: Cambridge University Press, 2012.

การบรรเลงซอด้วงในวงเครื่องสายปี่ชวาของครูจिरพล เพชรสม  
PERFORMANCE METHODS OF SAW-DUANG IN KHREUNGSAI  
PICHAWA ENSEMBLE BY KRU JIRAPON PETCHSOM

ศุภพิพัฒน์ โพธิ์สุวรรณ\* SUPAPIPAT POSUWAN\*  
ข้าคม พรประสิทธิ์\*\* KUMKOM PORNPASIT\*\*

### บทคัดย่อ

วิทยานิพนธ์เรื่องการบรรเลงซอด้วงในวงเครื่องสายปี่ชวาของครูจिरพล เพชรสม มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาการบรรเลงและกลอนซอด้วงในวงเครื่องสายปี่ชวาของครูจिरพล เพชรสม ผลการศึกษาพบว่าซอด้วงเป็นเครื่องดนตรีที่มีความสำคัญต่อวงเครื่องสายปี่ชวาในบทบาทของผู้นำ การบรรเลงซอด้วงในวงเครื่องสายปี่ชวา ผู้บรรเลงต้องมีความเข้าใจถึงบทบาทเครื่องดนตรีและการเลือกใช้สำนวนที่เหมาะสมเพื่อเป็นหลักให้กับวง ผู้บรรเลงต้องมีความแม่นยำในทำนองหลักและเชี่ยวชาญเรื่องการเปลี่ยนบันไดเสียงอย่างฉับพลันเพื่อตอบสนองต่อแนวการบรรเลงของวงที่มีความกระชับรวดเร็ว วิธีการบรรเลงซอด้วงตามแบบแผนของครูจिरพล เพชรสม ได้แก่ การศึกษาทำนองหลักการฝึกเปลี่ยนเสียงเพื่อการบรรเลงวงเครื่องสายปี่ชวา การแปรทำนอง และการใช้กลวิธีพิเศษ ซึ่งผู้บรรเลงสามารถบรรเลงซอด้วงได้ทั้งแบบเลื่อนระดับร๊อคและไม่เลื่อนระดับร๊อค ทั้งนี้พบลักษณะการดำเนินทำนองซอด้วงทั้งหมด 4 กลอน ได้แก่ กลอนยึดโครงสร้างตามทำนองหลัก กลอนเรียงเสียง กลอนย่ำเสียง และกลอนไต่เสียง กลอนดังกล่าวเป็นการดำเนินซอด้วงของครูจिरพล เพชรสม ที่มีความเรียบง่ายไม่ซับซ้อนเพื่อเป็นหลักให้กับวงเครื่องสายปี่ชวารวมถึงสนับสนุนปี่ชวาระหว่างที่เป่าโหยผ่านการเก็บแทรกแซงและตกแต่งด้วยกลวิธีพิเศษซึ่งประกอบด้วย การพรมปิด การพรมเปิด การพรมจาก และการสะบัดนิ้ว

**คำสำคัญ :** ซอด้วง/ วงเครื่องสายปี่ชวา/ ครูจिरพล เพชรสม

---

\*นิสิตระดับปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาดุริยางค์ไทย ภาควิชาดุริยางคศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย,  
6482007235@student.chula.ac.th.

\*Master student, Thai Music Program, Department of Music, Faculty of Fine and Applied Arts, Chulalongkorn University,  
6482007235@student.chula.ac.th.

\*\*ศาสตราจารย์ ดร., ภาควิชาดุริยางคศิลป์ หัวหน้าศูนย์เชี่ยวชาญเฉพาะทางวัฒนธรรมดนตรีไทย คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย,  
kumkom.p@chula.ac.th.

\*\*Professor Dr., Department of Music, Head of Center of Excellence for Thai Music and Culture  
Research, Faculty of Fine and Applied Arts, Chulalongkorn University, kumkom.p@chula.ac.th.  
Receive 9/11/66 Revise 7/12/66 Accept 12/12/66

## **Abstract**

The study aimed to explore the performance methods of Saw-Duang in Khreungsai Pichawa ensemble and the melodies of Saw-Duang in Khreungsai Pichawa ensemble by Master Jirapon Petchsom. The findings showed that Saw-Duang played an important role in the ensemble as a leader. Performing Saw-Duang in the ensemble required the understanding of the musician in the instrument's role and the use of appropriate melody to be the foundation of the ensemble. The performer must be precise in the main melodies of the tunes and expertise in key transposition to perfectly respond to the fast tempo of the ensemble. There were four approaches for performing Saw-Duang in Khreungsai Pichawa: learning the main melodies, practicing modulations, composing melodies, and adding special techniques. Additionally, the Saw-Duang musician was able to perform in either Saw-Duang tuned the original key or Chawa key. The study found four types of melodies that were performed: the main melodies, conjunct melodies, repeating melodies, and ascending melodies. These melodies performed by Master Jirapon Petchsom were simple and straightforward in order to provide a foundation for the ensemble, and also to support Pichawa by performing rapid passage and using special techniques consisting of Prom-Pid, Prom-Perd, Prom-Jak, and Sa-Bat-Niew.

**Keywords:** Saw-Duang/ Khreungsai Pichawa/ Jirapon Petchsom

## บทนำ

หลังยุคการเปลี่ยนแปลงการปกครอง พ.ศ. 2475 วงเครื่องสายปี่ชวายังคงได้รับความชื่นชอบจากประชาชนโดยทั่วไป มีการเผยแพร่ออกอากาศทางสถานีวิทยุกระจายเสียงแห่งประเทศไทยโดยนักดนตรีผู้ทรงคุณค่า อาทิ หลวงไพเราะเสียงซอ (อ้วน ดุริยะชีวิน) ครูเทียบ คงลายทอง ครูประเวช กุมุท (ศิลปินแห่งชาติ) ครูละเมียด จิตตเสวี ครูละม่อม ดุริยะชีวิน ครูทองดี สุจริตกุล แต่เมื่อนักดนตรีเหล่านี้ถึงแก่กรรม ประกอบกับศิษย์ที่ได้รับถ่ายทอดความรู้ด้านเครื่องสายปี่ชวา เช่น ครูบุญช่วย โสวัตร ครูป๊อ คงลายทอง (ศิลปินแห่งชาติ) ครูจิรพล เพชรสม รองศาสตราจารย์ปกรณ์ รอดช้างเผื่อน ครูเข่งศักดิ์ โพธิสมบัติ ได้แยกย้ายไปประจำตำแหน่งตามสถาบันการศึกษาต่าง ๆ จึงเป็นเหตุให้การแสดงและความนิยมในการฟังวงเครื่องสายปี่ชวาลดลง

กระทั่งในปี พ.ศ. 2532 ได้ปรากฏการแสดงวงเครื่องสายปี่ชวาในนาม “วงไร้ชื่อ” จุดประกายนัยยะสำคัญให้วงเครื่องสายปี่ชวากลับมาเป็นที่รู้จักในแวดวงสังคมดนตรีไทย อย่างไรก็ตามแบบแผนการบรรเลงซอด้วงในวงเครื่องสายปี่ชวายังไม่เป็นที่คลี่คลาย เนื่องจากมิได้ปรากฏหลักการบรรเลงที่ชัดเจนตั้งแต่ยุคแรกเริ่ม ส่งผลให้เครื่องดนตรีอย่างซอด้วงขาดการสืบทอดและขาดผู้มีความรู้เรื่องการแปรทำนองกลอนซอด้วงอย่างมากในปัจจุบัน

สำหรับวงเครื่องสายปี่ชวานั้น บทบาทหน้าที่และวิธีการบรรเลงของเครื่องดนตรีในวงต่างมีความแตกต่างกันออกไป แต่ด้วยปัจจัยเรื่องความสามารถและความคล่องตัวในการบรรเลงส่งผลให้เสียงของซอด้วงแผ่วเบาเมื่อเปรียบเทียบกับเครื่องดนตรีชิ้นอื่น ๆ ทั้งนี้เนื่องจากซอด้วงถูกจัดในกลุ่มเครื่องดนตรีเสียงสูงและมีระดับเสียงใกล้เคียงกับปี่ชวา ทำให้การคิดประดิษฐ์ทางจำเป็ต้องอาศัยทักษะความชำนาญเพื่อสร้างความโดดเด่นและหลบเลี่ยงเสียงที่คล้ายคลึงกันกับปี่ชวา

ด้วยเหตุนี้ผู้วิจัยจึงมีแนวคิดที่จะศึกษาการบรรเลงซอด้วงในวงเครื่องสายปี่ชวาของครูจิรพล เพชรสม ศิลปินผู้มีความสามารถและได้รับความไว้วางใจในหมู่นักดนตรีไทยให้บรรเลงเครื่องดนตรีประเภทเครื่องสีในฐานะลูกศิษย์เอกของหลวงไพเราะเสียงซอ (อ้วน ดุริยะชีวิน) โดยการศึกษาครั้งนี้จะบันทึกวิธีการบรรเลงและแนวทางการดำเนินกลอนซอด้วงในวงเครื่องสายปี่ชวาของครูจิรพล เพชรสม แล้วนำมาศึกษาเพื่อค้นคว้าการดำเนินงานที่เป็นอัตลักษณ์เฉพาะของซอด้วง รวมถึงนำเสนอแนวทางที่เป็นรูปธรรมเพื่อสร้างประโยชน์แก่ผู้ที่สนใจและเป็นการรักษาให้วงเครื่องสายปี่ชวายังสามารถคงอยู่สืบต่อไป โดยการดำเนินการวิจัยอยู่ภายใต้การดูแลของศูนย์เชี่ยวชาญเฉพาะทางวัฒนธรรมดนตรีไทย คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

## วัตถุประสงค์การวิจัย

1. เพื่อศึกษาการบรรเลงซอด้วงในวงเครื่องสายปี่ชวาของครูจิรพล เพชรสม
2. เพื่อศึกษากลอนซอด้วงในวงเครื่องสายปี่ชวาของครูจิรพล เพชรสม

## วิธีดำเนินการวิจัย

การดำเนินการวิจัยครั้งนี้ใช้ระเบียบวิธีวิจัยเชิงคุณภาพ (Qualitative Research) ดังขั้นตอนต่อไปนี้

1. ศึกษาค้นคว้าข้อมูลด้านเอกสารจากสถาบันสำคัญต่าง ๆ เช่น หอสมุดดนตรีไทย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย สำนักงานวิทยทรัพยากร จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ห้องสมุดคณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย หอสมุดและคลังความรู้ มหาวิทยาลัยมหิดล ฯลฯ



2. สัมภาษณ์ผู้ทรงคุณวุฒิ ผู้มีประสบการณ์การบรรเลงในวงเครื่องสายปี่ชวา ทั้งหมด 13 คน
3. การเข้ารับการถ่ายทอดวิธีการบรรเลงซอด้วงในวงเครื่องสายปี่ชวาจากครูจิริพล เพชรสม
4. การรวบรวม วิเคราะห์ และสังเคราะห์ข้อมูล
5. การสรุปผลการวิจัยและนำเสนอผลการวิจัยรูปแบบบทความทางวิชาการและรายงานวิทยานิพนธ์ฉบับสมบูรณ์

## เอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

ปกรณ รอดช้างเผื่อน<sup>1</sup> หนังสือเรื่อง “เครื่องสายปี่ชวา” มีเนื้อหาเกี่ยวกับประวัติและวิธีการบรรเลงวงเครื่องสายปี่ชวา รวมถึงรายชื่อเพลงที่นิยมบรรเลงในวงเครื่องสายปี่ชวา ข้อมูลที่น่าสนใจ คือ ภายในประกอบด้วยข้อมูลสัมภาษณ์ของบุคคลสำคัญทางดนตรีไทย ซึ่งเป็นประโยชน์อย่างยิ่งสำหรับวิทยานิพนธ์ฉบับนี้

พวงเพ็ญ รักทอง<sup>2</sup> วิทยานิพนธ์เรื่อง “การศึกษาเรื่องเครื่องสายปี่ชวา” มีเนื้อหาเกี่ยวกับการศึกษาประวัติและเครื่องดนตรีแต่ละชนิดในวงเครื่องสายปี่ชวา รวมถึงผลกระทบจากการเปลี่ยนแปลงการปกครอง พ.ศ. 2475 และสงครามโลกครั้งที่ 2 ที่ส่งผลต่อค่านิยมการฟังของวงเครื่องสายปี่ชวา ซึ่งผู้วิจัยสามารถต่อยอดข้อมูลดังกล่าวในบทที่ 2 ของวิทยานิพนธ์ฉบับนี้

## ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ

1. ได้ประจักษ์รู้การบรรเลงซอด้วงในวงเครื่องสายปี่ชวาของครูจิริพล เพชรสม
2. ได้ประจักษ์รู้กลอนซอด้วงในวงเครื่องสายปี่ชวาของครูจิริพล เพชรสม

## ผลการวิจัย

จากการศึกษาการบรรเลงซอด้วงในวงเครื่องสายปี่ชวาของครูจิริพล เพชรสม ผู้วิจัยตั้งวัตถุประสงค์ 2 ประการ ได้แก่ เพื่อศึกษาการบรรเลงซอด้วงในวงเครื่องสายปี่ชวาของครูจิริพล เพชรสม และเพื่อศึกษากลอนซอด้วงในวงเครื่องสายปี่ชวาของครูจิริพล เพชรสม ผู้วิจัยสามารถสรุปผลได้ดังนี้

## การบรรเลงซอด้วงในวงเครื่องสายปี่ชวา

### 1. บทบาทหน้าที่และความสำคัญของซอด้วง

การบรรเลงซอด้วงในวงเครื่องสายปี่ชวา นอกจากผู้บรรเลงจะต้องมีฝีมือและปฏิภาณไหวพริบเป็นเลิศแล้ว ผู้บรรเลงต้องมีความเข้าใจบทบาทหน้าที่ของตนจึงจะสามารถสร้างความไพเราะให้กับวงในภาพรวม ดังที่ครูจิริพล เพชรสม กล่าวถึงบทบาทหน้าที่และความสำคัญของซอด้วงในวงเครื่องสายปี่ชวา ความว่า

หน้าที่ของซอด้วงคือ เป็นตัวช่วยปี่ชวาโดยตรง ซอด้วงเป็นคนคอยค้ำให้ปี่ชวา แน่นอนเสียงของซอด้วงกับเสียงปี่ชวาคลายกัน แต่ที่ทำหน้าที่เป็นผู้นำวงเหมือนกัน ถ้าปี่ชวาเป็นพระเอกเราก็เป็นพระรอง คือที่ช่วยเพราะซอด้วงสามารถเก็บแทรกแซงได้ละเอียด ในขณะที่ปี่เป่าโหยหวนและเก็บบ้างตามหน้าที่ ถ้าสังเกตดี ๆ กลอนซอด้วงจะคล้ายกันกับกลอนในวงเครื่องสายปกติเลยแต่เปลี่ยนบันไดเสียง<sup>3</sup>

1.ปกรณ รอดช้างเผื่อน, เครื่องสายปี่ชวา (กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2557), 10-29.

2.พวงเพ็ญ รักทอง, “การศึกษาเรื่องเครื่องสายปี่ชวา” (วิทยานิพนธ์ปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต, มหาวิทยาลัยมหิดล, 2539), 35-50.

3.จิริพล เพชรสม, “บทบาทหน้าที่และความสำคัญของซอด้วง,” สัมภาษณ์โดย ศุภพิพัฒน์ โพธิ์สุวรรณ, 13 ตุลาคม 2566.

บทบาทหน้าที่ของซอด้วงในวงเครื่องสายปี่ชวา คือ การเป็นผู้นำวงและช่วยเหลือปี่ชวาผ่านการเก็บแทรกแซงระหว่างที่ปี่ชวาเป่าโหยหวน ซึ่งสอดคล้องกันกับคำอธิบายของครูเชวงศักดิ์ โพธิสมบัติ ความว่า

ซอด้วงทำหน้าที่ช่วยเหลือปี่ชวา ในกรณีที่ปี่ชวาเขาโหยหวนลอยจังหวะ ซอด้วงจะต้องนำวงเลย นำอย่าให้ตลาดเคลื่อนโดยอาศัยลูกฆ้อง อาจจะดูเหมือนว่าหน้าที่ของเขาเล็กน้อยถ้าเปรียบเทียบกับเสียงของปี่ชวา เพราะเสียงปี่ชวากับซอด้วงคล้ายกันเลย ฟังยาก แต่เวลาที่ปี่ชวาชั้นสูงเมื่อไหร่เราจะเก็บแทรกแซงช่วงนั้น<sup>4</sup>

บทบาทหน้าที่ของซอด้วงในวงเครื่องสายปี่ชวา คือ การรับหน้าที่เป็นผู้นำวงเช่นเดียวกับปี่ชวา โดยมีหน้าที่หลักในการสนับสนุนปี่ชวาระหว่างที่ปี่ชวาเป่าโหยผ่านการเก็บแทรกแซง รองศาสตราจารย์ปกรณ์ รอดช้างเผื่อนให้ความเห็นไปในทิศทางเดียวกันว่า “หน้าที่ซอด้วงคือ เก็บแทรกแซง ช่วงที่ปี่เขาโหยลอยเราจะต้องสืบทอด เพราะฉะนั้นทำนองที่สืบทอดออกไปจะต้องอุ้มสอดคล้องกันกับทำนองของปี่ชวา ซอด้วงก็จะเป็นตัวช่วยหนึ่งให้ปี่สามารถกลับมาบรรเลงตามปกติได้หลังจากที่เป่าลอยจังหวะ”<sup>5</sup>

จากข้อมูลที่ผู้วิจัยได้รวบรวมจากผู้เชี่ยวชาญต่างแสดงความเห็นไปในทิศทางเดียวกันกับครูจิรพล เพชรสม คือ ซอด้วงในวงเครื่องสายปี่ชวายังคงบทบาทผู้นำเช่นเดียวกับบทบาทในวงเครื่องสายและวงมโหรี เพียงแต่ถูกลดบทบาทรองลงมาจากปี่ชวาเนื่องจากลักษณะเสียงคล้ายคลึงกับปี่ชวาและมีความดังของเสียงน้อยกว่า อย่างไรก็ตามซอด้วงในวงเครื่องสายปี่ชวายังเป็นเครื่องดนตรีที่เป็นกลุ่มผู้นำและเป็นแกนเสียงหลักให้แก่วง

## 2. การกำหนดเสียงซอด้วง

ตามขนบการบรรเลงวงเครื่องสายปี่ชวา ซอด้วงจะต้องเทียบเสียงใหม่โดยยึดเสียงปี่ชวาเป็นหลัก โดยการปรับระดับเสียงให้สูงขึ้นพร้อมกับเลื่อนระดับรีดอกลงมาจนได้ระดับเสียงเทียบเท่าเสียงชวา (โด-ซอล) การปรับระดับเสียงดังกล่าวช่วยให้เสียงของซอด้วงเข้ากันกับปี่ชวาและสะดวกต่อการบรรเลง เนื่องจากเพลงที่ใช้บรรเลงในวงเครื่องสายปี่ชวาส่วนใหญ่จะเปลี่ยนระดับเสียงขึ้นเป็นระยะคู่สี่ จึงทำให้ซอด้วงที่มีระดับเสียงชวา (โด-ซอล) สามารถบรรเลงด้วยการกดนิ้วลงบนตำแหน่งเดิมเช่นเดียวกับทางที่ใช้ในวงเครื่องสายไทย<sup>6</sup> จากข้อมูลที่ปรากฏของครูประเวช กุมุท (ศิลปินแห่งชาติ) พบการปรับระดับเสียงซอด้วงทางเพียออ (ซอล-เร) สำหรับบรรเลงในวงเครื่องสายปี่ชวา<sup>7</sup> ซึ่งการบรรเลงในเสียงเดิมนั้นสามารถทำได้ แต่ผู้บรรเลงต้องมีความชำนาญเรื่องการเปลี่ยนเสียง

ครูจิรพล เพชรสม ได้เสนอแนวทางการกำหนดเสียงซอด้วงในวงเครื่องสายปี่ชวาว่า เมื่อเป็นวงเครื่องสายปี่ชวาเครื่องเดียวนั้น ผู้บรรเลงซอด้วงควรปรับระดับรีดอกและปรับเสียงชวา (โด-ซอล) หากผู้บรรเลงไม่มีความชำนาญเรื่องการเปลี่ยนเสียงมากพอ แต่หากบรรเลงในวงเครื่องสายปี่ชวาเครื่องคู่ควรปรับเสียงซอด้วง 1 คัน เป็นเสียงชวา (โด-ซอล) และอีก 1 คัน เป็นเสียงเพียออ (ซอล-เร) ด้วยเหตุผลสนับสนุนดังนี้ ประการแรกเพื่อเพิ่มความหลากหลายของเสียงให้กับวงเครื่องสายปี่ชวาเนื่องจากซอด้วงทั้ง 2 คัน ใช้การดำเนินทำนองที่แตกต่างกัน ประการที่สองเพื่อให้ซอด้วงแต่ละคันแสดงบทบาทหน้าที่ของตนได้อย่างเต็มที่ ซอด้วงที่เทียบเสียงเพียออ (ซอล-เร) จะมีเสียงดังมากขึ้นและสามารถบรรเลงเป็นหลักให้กับวงได้ ในทางกลับกันซอด้วงที่เทียบเสียงชวา (โด-ซอล) สามารถบรรเลงเก็บแทรกแซงระหว่างที่ปี่ชวาเป่าลอยจังหวะด้วยเนื้อเสียงที่คล้ายคลึงกับปี่ชวา<sup>8</sup>

4.เชวงศักดิ์ โพธิสมบัติ, “บทบาทหน้าที่และความสำคัญของซอด้วง,” สัมภาษณ์โดย ศุภทิพัฒน์ โพธิ์สุวรรณ, 28 สิงหาคม 2566.

5.ปกรณ์ รอดช้างเผื่อน, “บทบาทหน้าที่และความสำคัญของซอด้วง,” สัมภาษณ์โดย ศุภทิพัฒน์ โพธิ์สุวรรณ, 17 ตุลาคม 2566.

6.ปกรณ์ รอดช้างเผื่อน, เครื่องสายปี่ชวา (กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2557), 45.

7.จิรพล เพชรสม, “การปรับเสียงซอด้วงสำหรับบรรเลงในวงเครื่องสายปี่ชวาของครูประเวช กุมุท (ศิลปินแห่งชาติ),” สัมภาษณ์โดย ศุภทิพัฒน์ โพธิ์สุวรรณ, 13 ตุลาคม 2566.

8.จิรพล เพชรสม, “การปรับเสียงซอด้วงในวงเครื่องสายปี่ชวา,” สัมภาษณ์โดย ศุภทิพัฒน์ โพธิ์สุวรรณ, 13 ตุลาคม 2566.

### 3. แนวทางการบรรเลงซอด้วงในวงเครื่องสายปี่ชวา

ครูจีรพล เพชรสม เสนอแนวทางการเรียนรู้หรือเตรียมความพร้อมสำหรับบรรเลงซอด้วงในวงเครื่องสายปี่ชวาโดยแบ่งทั้งหมด 4 ขั้นตอน ดังนี้

#### 3.1 การศึกษาทำนองหลัก

ผู้บรรเลงต้องทราบเพลงทั้ง 3 รูปแบบ ได้แก่ เพลงทางพื้น เพลงดำเนินทำนอง และเพลงกิ่งดำเนินทำนอง เนื่องจากเพลงแต่ละประเภทมีวิธีการเรียนรู้ที่แตกต่างกัน หากเป็นเพลงประเภทดำเนินทำนองสมควรอย่างยิ่งที่ต้องทำความเข้าใจในทำนองหลักหรือมือซ้องเพื่อให้สำนวนที่บรรเลงออกมาตรงตามเป้าประสงค์ของผู้ประพันธ์ แต่หากเป็นกรณีของเพลงกิ่งดำเนินทำนองผู้บรรเลงต้องศึกษากลุ่มเสียงปัญจมูลที่ใช้ในเพลงนั้น ๆ รวมไปถึงสำเนียงของเพลงที่ควรปรากฏเมื่อแปรทาง<sup>9</sup>

#### 3.2 วิธีการฝึกการเปลี่ยนเสียงเพื่อบรรเลงวงเครื่องสายปี่ชวา

ครูจีรพล เพชรสม เล็งเห็นว่าปัญหาของนักดนตรีเครื่องสายส่วนใหญ่ คือ ขาดการฝึกฝนการใช้กลุ่มเสียงปัญจมูลที่ไม่นิยมบรรเลงในวงเครื่องสาย ได้แก่ ทางใน ทางนอก และทางกลางแหบ ด้วยเหตุนี้ครูจีรพล เพชรสม จึงประพันธ์แบบฝึกหัดลูกเต๋า 7 ทาง สำหรับใช้ฝึกการเปลี่ยนเสียงเพื่อการบรรเลงวงเครื่องสายปี่ชวา ซึ่งหากฝึกฝนตามขั้นตอนนี้ได้สำเร็จจึงสามารถไปสู่การแปรทำนองในลำดับต่อไปได้ ผู้วิจัยได้หยิบยกกลุ่มเสียงปัญจมูลทางกลางแหบสำหรับใช้เป็นตัวอย่างดังนี้

ตารางโน้ตที่ 1 ตัวอย่างลูกเต๋าทงที่ 6 จากแบบฝึกหัดลูกเต๋า 7 ทาง  
ที่มา : จีรพล เพชรสม

กลุ่มเสียงปัญจมูลทางกลางแหบ (มฟชขทคข)

|         |       |         |       |         |         |         |         |         |
|---------|-------|---------|-------|---------|---------|---------|---------|---------|
| สายเอก  | ----  | - ม ม ม | --- ฟ | - ม ม ม | ----    | - ม - ฟ | - ม - ฟ | ฟ ฟ - ม |
| สายทุ้ม | --- ด | ----    | ----  | ----    | - ล ท ด | ----    | ----    | ----    |

|         |         |          |         |          |        |         |         |          |
|---------|---------|----------|---------|----------|--------|---------|---------|----------|
| สายเอก  | - ม ฟ ม | ลํ ํ ฟ ม | ร ม ฟ ม | ลํ ํ ฟ ม | -- ม ฟ | ----    | - ม ฟ ม | ลํ ํ ฟ ม |
| สายทุ้ม | ----    | ----     | ----    | ----     | ท ล -- | ช ท ล ช | ล ---   | ----     |

|         |       |        |         |        |         |         |         |         |
|---------|-------|--------|---------|--------|---------|---------|---------|---------|
| สายเอก  | --- ม | ฟ ํ -- | ม -- ํ  | ฟ ม -- | ม -- ํ  | - ํ ฟ ม | ม -- ํ  | - ํ ฟ ม |
| สายทุ้ม | ----  | -- ท ด | - ด ท - | ----   | - ด ท - | ท ---   | - ด ท - | ท ---   |

9.จีรพล เพชรสม, “การศึกษาทำนองหลัก,” สัมภาษณ์โดย ศุภพิพัฒน์ โพธิ์สุวรรณ, 13 ตุลาคม 2566.

### 3.3 การแปรทำนอง

การดำเนินทำนองของซอด้วงในวงเครื่องสายปี่ชวาไม่ได้แตกต่างจากวงเครื่องสายไทยโดยให้ดำเนินทำนองเรียบ ๆ ตามหน้าที่ของตน แม้ว่าซอด้วงในวงเครื่องสายปี่ชวาจะมีระดับเสียงเดียวกันกับซออู้ แต่ลักษณะการดำเนินทำนองของซอด้วงยังคงไว้ซึ่งความฉะฉานเพื่อเป็นหลักให้กับวงเครื่องสายปี่ชวา ทั้งนี้การดำเนินกลอนในลักษณะเดิมช่วยให้ผู้ฟังสามารถแยกเสียงระหว่างปี่ชวากับซอด้วงได้ชัดเจนมากยิ่งขึ้น<sup>10</sup>

ผู้วิจัยนำกลอนซอด้วงในวงเครื่องสายปี่ชวาของครูจีรพล เพชรสม มาเปรียบเทียบกับกลอนของปี่ชวาและซออู้เพื่ออธิบายความหมายของคำว่า “การเก็บแทรกแซง” ในเชิงปฏิบัติ ดังนี้

ตารางโน้ตที่ 2 ตัวอย่างเปรียบเทียบการดำเนินทำนองของปี่ชวา ซออู้ และซอด้วง

ที่มา : จีรพล เพชรสม

#### ทำนองหลักที่ 1

|         |         |             |             |             |         |         |             |               |
|---------|---------|-------------|-------------|-------------|---------|---------|-------------|---------------|
| มือขวา  | ----    | - มี่ - มี่ | - มี่ - มี่ | - รี่ - คี่ | - ล - - | ซ ซ - - | คี่ คี่ - - | รี่ รี่ - มี่ |
| มือซ้าย | - - - ม | ----        | - ซ - ม     | - ร - ค     | - ม - ร | - - - ค | - - - ร     | - - - ม       |

#### ทำนองปี่ชวา

|        |         |         |         |          |          |           |              |               |
|--------|---------|---------|---------|----------|----------|-----------|--------------|---------------|
| ปี่ชวา | - - - ซ | - ซ - ซ | ค ล ซ - | มรด มรสม | ร-สม - - | - ซ ล คี่ | - - มี่ร่มี่ | - รี่ ลี่ มี่ |
|--------|---------|---------|---------|----------|----------|-----------|--------------|---------------|

#### ทำนองซออู้

|         |         |         |         |         |         |           |           |           |
|---------|---------|---------|---------|---------|---------|-----------|-----------|-----------|
| สายเอก  | ซ - - - | ซ - ซ - | ซ - ซ - | ซ - ซ - | ซ - ซ ล | ซ - ซ คี่ | ซ - ซ คี่ | ซ คี่ ซ - |
| สายทุ้ม | - ม ม ม | - ค - ม | - ค - ม | - ร - ค | - ม - - | - ม - -   | - ม - -   | - - - ม   |

#### ทำนองซอด้วง

|         |         |         |           |         |         |             |               |         |
|---------|---------|---------|-----------|---------|---------|-------------|---------------|---------|
| สายเอก  | ซ - ซ ซ | ซ ล ซ ซ | คี่ ล ซ - | ซ - - - | - - ซ ล | คี่ ซ ล คี่ | ซ ลี่ คี่ รี่ | - - - - |
| สายทุ้ม | - ฟ - - | ----    | - - - ม   | - ม ร ค | ร ม - - | ----        | ----          | ม ค ร ม |

จากทำนองหลักเห็นได้ว่าประโยชน์ดำเนินทำนองในกลุ่มเสียงปัญจมูลทางเพียงอบน (ดรมxซลx) ทั้งสามเครื่องมือดำเนินทำนองตามหน้าที่ของตนภายใต้กลุ่มเสียงที่กำหนด ปี่ชวาบรรเลงทำนองลอยจังหวะโดยละเว้นซึ่งเสียงลูกตกในบางห้องแล้วจึงกลับมาบรรเลงตามทำนองหลักในลูกตกสุดท้ายของประโยค ซออู้บรรเลงทำนอง

10.เลอเกียรติ มหาวินิจฉัยมนตรี, “การแปรทางซอด้วง,” สัมภาษณ์โดย ศุภพิพัฒน์ โพธิ์สุวรรณ, 2 ตุลาคม 2566.

“หยอกล้อยั่วเย้า”<sup>11</sup> ด้วยการโดดเสียงไปมาระหว่างเสียงสายเอกกับสายทุ้ม และซอด้วงบรรเลงทำนองเก็บแทรกแซง โดยแปรทำนองคล้ายคลึงกับทำนองหลักให้มากที่สุด ดังที่ปรากฏในวรรคหลังว่าทำนองของซอด้วงเป็นไปในลักษณะ ใต้เสียงขึ้นไปเรื่อย ๆ

### 3.4 การใช้กลวิธีพิเศษ

กลอนซอด้วงที่ดีควรมีการสอดแทรกกลวิธีการบรรเลงที่มีลักษณะเฉพาะของเครื่องดนตรี กลวิธีพิเศษที่ ครูจีรพล เพชรสม ใช้ตกแต่งทำนองมี 4 ชนิด ได้แก่ การพรมปิด การพรมเปิด การพรมจาก และการสะบัดนิ้ว ปรากฏในทำนองบางช่วงของเพลงที่เอื้อต่อการใส่กลวิธีพิเศษเพื่อให้ทำนองมีความไพเราะยิ่งขึ้น<sup>12</sup> ผู้วิจัยศึกษา กลวิธีการบรรเลงซอด้วงของครูจีรพล เพชรสม สามารถอธิบายกลวิธีการบรรเลงได้ดังนี้

1. การพรมนิ้ว คือ การใช้นิ้วใดนิ้วหนึ่งกดลงที่สายเพื่อยืนเสียงตั้งต้น และใช้อีกนิ้วหนึ่งกดเสียงที่มีระดับเสียง สูงกว่าเสียงตั้งต้นโดยการแตะเร็ว ๆ ให้เกิดเป็นเสียงสูงต่ำสลับกันไปมา ทั้งนี้สามารถแบ่งได้เป็น 3 ลักษณะ ได้แก่ การพรมปิด การพรมเปิด และการพรมจาก

1.1 การพรมปิด คือ การใช้นิ้วใดนิ้วหนึ่งกดลงที่สายเพื่อยืนเสียงตั้งต้น และใช้อีกนิ้วหนึ่งกดเสียงที่มี ระดับเสียงสูงกว่าเสียงตั้งต้นเล็กน้อยในลักษณะแตะยกถี่ ๆ โดยไม่ยกนิ้วสูงเหมือนอย่างการพรมเปิด ในขณะเดียวกัน ผู้บรรเลงจะต้องลากคันชักช้า ๆ และต่อเนื่อง เพื่อให้เสียงมีความคงที่ เสียงเด่นที่เกิดขึ้นจากการพรมปิดจะเป็นเสียง ที่ใช้นิ้วแตะยก

1.2 การพรมเปิด คือ การใช้นิ้วใดนิ้วหนึ่งกดลงที่สายเพื่อยืนเสียงตั้งต้น และใช้อีกนิ้วหนึ่งกดเสียงที่มี ระดับเสียงสูงกว่าเสียงตั้งต้นในลักษณะแตะยก ยกนิ้วสูงกว่าการพรมปิดด้วยความเร็วพอประมาณ ในขณะเดียวกัน ผู้บรรเลงจะต้องลากคันชักช้า ๆ และต่อเนื่อง เพื่อให้เสียงมีความคงที่ เสียงเด่นที่เกิดขึ้นจากการพรมเปิดจะเป็นเสียง ที่ใช้นิ้วกดยืนเสียงตั้งต้น

1.3 การพรมจาก คือ การลากคันชักออกหรือเข้า และใช้นิ้วชี้กดลงที่สายทุ้มหรือสายเอกด้วยความเร็ว ทั้งหมดสองครั้ง กลวิธีนี้จะทำให้กลอนที่บรรเลงมีความฉะฉานมากยิ่งขึ้น

2. การสะบัดนิ้ว คือ การลากคันชักออกหรือเข้า และใช้นิ้วแตะที่สายในลักษณะสามเสียงชิดติดกัน ตัวอย่าง เช่น (- - ธรรม - - รมพ - - มพช - - พชลิ)

### กลอนซอด้วงในวงเครื่องสายปี่ชวาของครูจีรพล เพชรสม

จากการศึกษาเพลงทั้ง 4 เพลง ได้แก่ เพลงโหมโรงราโค ออกเพลงภาษา เพลงทยอยเขมร สามชั้น เพลงแขกมอญบางขุนพรหม เถา และเพลงเต่ากินผักบุ้ง สามชั้น พบการแปรทำนองดังนี้

#### 1. กลอนยัดโครงสร้างทำนองหลัก

กลอนนี้เป็นการแปรทำนองตามโครงสร้างทำนองหลัก สามารถพบสำนวนนี้ในช่วงขึ้นต้นและลงจบของเพลง หรือทำนองบางช่วงที่มีลักษณะดำเนินทำนอง โดยบรรเลงด้วยการลากคันชักเสียงยาวตามเสียงลูกตกของทำนองหลัก ซึ่งการแปรทางลักษณะนี้เอื้อต่อการใช้กลวิธีการพรมปิดและการสะบัดนิ้ว

11. จีรพล เพชรสม, “การดำเนินทำนองซอด้วง,” สัมภาษณ์โดย ศุภพิพัฒน์ โพธิ์สุวรรณ, 13 ตุลาคม 2566.

12. จีรพล เพชรสม, “การใช้กลวิธีพิเศษของซอด้วง,” สัมภาษณ์โดย ศุภพิพัฒน์ โพธิ์สุวรรณ, 13 ตุลาคม 2566.



### ทางที่ 1 (ไม่เลื่อนตำแหน่งรึดอก)

|         |       |       |       |       |         |         |                     |         |
|---------|-------|-------|-------|-------|---------|---------|---------------------|---------|
| สายเอก  | ----  | ----  | ----  | --- ฟ | ----    | ----    | -- ล <sup>ซ</sup> ฟ | - ม - ร |
| สายทุ้ม | --- ด | --- ล | --- ซ | ----  | - ด - ซ | - ด - ฟ | ----                | ----    |

### ทางที่ 2 (เลื่อนตำแหน่งรึดอก)

|         |       |       |       |       |                     |         |       |         |
|---------|-------|-------|-------|-------|---------------------|---------|-------|---------|
| สายเอก  | --- ด | --- ล | --- ซ | ----  | ----                | ----    | -- ลซ | ----    |
| สายทุ้ม | ----  | ----  | ----  | --- ฟ | -- ม <sup>ร</sup> ด | ซ ด - ฟ | --- ฟ | - ม - ร |

### ตารางโน้ตที่ 3 ตัวอย่างทำนองลักษณะยึดโครงสร้างทำนองหลัก

ที่มา : จีรพล เพชรสม

จากตัวอย่างสามารถสังเกตได้ว่า ทางที่ 1 ปรากฏการใช้กลวิธีการพรมปิดในท้องที่ 2 และ 4 และทางที่ 2 ปรากฏการใช้กลวิธีการพรมปิดในท้องที่ 2 ซึ่งทั้งสองทางถูกบรรเลงด้วยนิ้วชี้เช่นเดียวกันเพียงแต่ใช้สายแตกต่างกัน ลักษณะการดำเนินทำนองเป็นการลากคันชักเสียงยาวตามทำนองหลัก นอกจากนี้ยังพบการสลับนิ้วในทั้ง 2 ทาง ซึ่งทำให้ทางซอดังมีความโดดเด่นมากยิ่งขึ้น

## 2. กลอนเรียงเสียง

กลอนนี้เป็นลักษณะการแปรทำนองไล่เสียงขึ้นลงโดยใช้เสียงที่อยู่นอกกลุ่มเสียงปัญจมูลเข้ามาตกแต่งทำนอง สามารถพบกลอนลักษณะนี้ในสำนวนทางพื้นซึ่งการแปรทางลักษณะนี้เอื้อต่อการพรมจาก

### ตารางโน้ตที่ 4 ตัวอย่างทำนองลักษณะเรียงเสียงขึ้นลง

ที่มา : จีรพล เพชรสม

### ทางที่ 1 (ไม่เลื่อนตำแหน่งรึดอก)

|                          |                                                                                      |                    |           |          |                        |                      |         |                        |
|--------------------------|--------------------------------------------------------------------------------------|--------------------|-----------|----------|------------------------|----------------------|---------|------------------------|
| สายเอก                   | ซ <sup>ล</sup> ล <sup>ซ</sup> ม                                                      | ซ <sup>ม</sup> ร - | ----      | -- ร ม   | ร ม (ฟ) ซ <sup>ล</sup> | ล <sup>ซ</sup> (ฟ) ม | ร - ร ม | ร ม (ฟ) ซ <sup>ล</sup> |
| สายทุ้ม                  | ----                                                                                 | --- ด              | (ท) ล ซ ล | (ท) ด -- | ----                   | ----                 | - ด --  | ----                   |
| แนวการเคลื่อนที่ของเสียง |  |                    |           |          |                        |                      |         |                        |

## ทางที่ 2 (เลื่อนตำแหน่งรัดอก)

|                          |                                                                                    |         |           |            |         |         |           |         |
|--------------------------|------------------------------------------------------------------------------------|---------|-----------|------------|---------|---------|-----------|---------|
| สายเอก                   | - ช - -                                                                            | - - - ท | (ล)ช ดํ ษ | (ล)ท ดํ ร์ | - - - - | ช - - - | - ท ดํ ร์ | - - - - |
| สายทุ้ม                  | ฟ - ฟ ร                                                                            | ฟ ร ด - | - - - -   | - - - -    | ด ร ม ฟ | - ฟ ม ร | ด - - -   | ด ร ม ฟ |
| แนวการเคลื่อนที่ของเสียง |  |         |           |            |         |         |           |         |

หมายเหตุ: วงกลมสีเทาหมายถึงเสียงนอกกลุ่มเสียงปัญจมูล

ผู้วิจัยนำทำนองที่แตกต่างกันแต่ปรากฏลักษณะเรียงเสียงสำหรับการอธิบาย สังเกตได้ว่าทางที่ 1 อยู่ในกลุ่มเสียงปัญจมูลทางเพียงอบน (ดรมxชลx) และทางที่ 2 อยู่ในกลุ่มเสียงปัญจมูลทางกลาง (ทตรxฟชx) การดำเนินทำนองทั้งสองทางปรากฏแนวการเคลื่อนที่ของเสียงในลักษณะเดียวกัน คือ ไล่เสียงลงและขึ้นทั้งวรรคหน้าและวรรคหลัง ทั้งนี้มีการใช้เสียงนอกกลุ่มเสียงปัญจมูลเข้ามาตกแต่งทำให้ทำนองมีความลื่นไหลมากยิ่งขึ้น

### 3. กลอนย้าเสียง

กลอนนี้เป็นการย้าเสียงลูกตกประมาณ 2-4 ครั้งต่อห้อง บางทำนองพบการสับสนด้วยเสียงอื่น ๆ สามารถพบกลอนลักษณะนี้ในสำนวนทางพื้นและดำเนินทำนอง

ตารางโน้ตที่ 5 ตัวอย่างทำนองลักษณะย้าเสียง

ที่มา : จีรพล เพชรสม

## ทางที่ 1 (ไม่เลื่อนตำแหน่งรัดอก)

|         |         |         |         |         |         |         |         |         |
|---------|---------|---------|---------|---------|---------|---------|---------|---------|
| สายเอก  | - - - - | - - - - | - - - - | - ฟ - ฟ | - - - - | - ฟ - ฟ | ม ม ม ม | - ร - ร |
| สายทุ้ม | ด ด ด ด | - ช - ช | ด ด ด ด | - - - - | ด ด ด ด | - - - - | - - - - | - - - - |

## ทางที่ 2 (เลื่อนตำแหน่งรัดอก)

|         |             |         |             |         |            |            |         |         |
|---------|-------------|---------|-------------|---------|------------|------------|---------|---------|
| สายเอก  | ดํ ดํ ดํ ดํ | - ช - ช | ดํ ดํ ดํ ดํ | - - - - | ดํ ดํ ดํ ช | ดํ ดํ ดํ - | ช - - - | - - - - |
| สายทุ้ม | - - - -     | - - - - | - - - -     | - ฟ - ฟ | - - - -    | - - - ฟ    | - ฟ ม ร | ม ร - - |

#### 4. กลอนไต่เสียง

กลอนนี้ปรากฏทั้งลักษณะไต่เสียงขึ้นและลง โดยทำนองจะมีการขึ้นหรือลงของเสียงครั้งละ 4 ตัวโน้ต สามารถพบกลอนลักษณะนี้ในสำนวนทางพื้น อย่างไรก็ตามด้วยข้อจำกัดช่วงเสียงของเครื่องสีทำให้การแปรทางกลอนลักษณะนี้สามารถทำได้ยากหากทำนองหลักไม่เอื้อต่อการแปรทาง

ตารางโน้ตที่ 6 ตัวอย่างทำนองลักษณะไต่เสียง

ที่มา : จีรพล เพชรสม

##### ทางที่ 1 (ไม่เลื่อนตำแหน่งรึดอก)

|         |         |         |         |         |           |         |         |         |
|---------|---------|---------|---------|---------|-----------|---------|---------|---------|
| สายเอก  | ม ร - - | ร - - - | - ร - - | - ม ร - | ล ี ช ม ร | ช ม ร - | ม ร - - | ร - - - |
| สายทุ้ม | - - ท ล | - ท ล ช | ล - ท ล | ท - - ท | - - - -   | - - - ท | - - ท ล | - ท ล ช |

##### ทางที่ 2 (เลื่อนตำแหน่งรึดอก)

|         |         |         |             |             |           |         |         |         |
|---------|---------|---------|-------------|-------------|-----------|---------|---------|---------|
| สายเอก  | - ช ช ช | - - ช ล | ร ี ด ี ด ี | ช ล ด ี ร ี | ด ี ล ช - | ล ช - - | ช - - - | - - - ท |
| สายทุ้ม | - - - - | ร ม - - | - - - -     | - - - -     | - - - ม   | - - ม ร | - ม ร ด | ม ร ด - |

ลักษณะการดำเนินทำนองทั้ง 4 ได้แก่ กลอนยึดโครงสร้างทำนองหลัก กลอนเรียงเสียง กลอนย่ำเสียง และการไต่เสียง พบบ่อยในการบรรเลงซอด้วงในวงเครื่องสายปี่ชวาของครูจีรพล เพชรสม เนื่องจากหน้าที่ของเครื่องดนตรีชนิดนี้คือ การเก็บแทรกแซงและยังคงทำหน้าที่เป็นผู้นำในวงเครื่องสายปี่ชวา สังเกตได้ว่าการแปรทำนองส่วนใหญ่มีความเรียบง่ายและไม่ซับซ้อน บางครั้งมีการใช้กลอนที่มีลักษณะพันหรือโดดไปมาของเสียง แต่สามารถพบได้เพียงบางประโยคเท่านั้น อีกทั้งเมื่อพิจารณาถึงทำนองที่เป็นลักษณะลูกล่อลูกขัด ครูจีรพล เพชรสม ได้แปรทางตามทำนองหลักทั้งหมดโดยตกแต่งเฉพาะกลวิธีพิเศษ ได้แก่ การพรมปิด การพรมเปิด การพรมจาก และการสับนิ้ว ให้ทำนองมีความไพเราะ และสร้างเอกลักษณ์ของทางเครื่องสีให้มีความเด่นชัดมากยิ่งขึ้น ดังนั้นจะเห็นได้ว่าการดำเนินทำนองของซอด้วงทั้งแบบเลื่อนตำแหน่งรึดอกและไม่เลื่อนตำแหน่งรึดอกยังคงไปในทิศทางเดียวกัน

#### ผลสรุปการดำเนินการวิจัย/ อภิปรายผล

บทบาทของซอด้วงในวงนี้ยังคงไว้ซึ่งความเป็นผู้นำเช่นเดียวกับปี่ชวา แต่หน้าที่ในการเพิ่มแนวการบรรเลงและควบคุมวงไม่ได้เป็นบทบาทสำคัญของซอด้วงเหมือนในวงเครื่องสายไทย เนื่องจากลักษณะเนื้อเสียงของซอด้วงจะถูกบดบังด้วยเสียงของปี่ชวา ดังนั้นปี่ชวาจึงเข้ามามีบทบาทในการนำวงเป็นส่วนใหญ่แทนซอด้วง จากการสัมภาษณ์ผู้เชี่ยวชาญพบว่า ทุกท่านต่างให้ความหมายเรื่องบทบาทและความสำคัญของซอด้วงเป็นไปในทิศทางเดียวกันกับครูจีรพล เพชรสม กล่าวคือ หน้าที่ของซอด้วงมีด้วยกัน 2 ประการ คือ หน้าที่ในการเป็นผู้นำและการสนับสนุนปี่ชวา นอกจากนี้เมื่อพิจารณาการกำหนดเสียงของซอด้วงในวงเครื่องสายปี่ชวาพบว่า ตามระเบียบการเทียบเสียงของวง

ชนิดนี้ผู้บรรเลงซอด้วงจะต้องปรับระดับรัดดอกลงมาและเทียบเสียงใหม่ที่สูงขึ้นเป็นคู่ 4 เรียกว่าเสียงขวา (โด-ซอล) ซึ่งครูจิริพล เพชรสม ได้นำเสนอว่าในการเทียบเสียงซอด้วงในวงเครื่องสายปี่ชวาสามารถทำได้ 2 รูปแบบ ได้แก่ การปรับตามเสียงเพียออเดิมของซอด้วง (ซอล-เร) และการปรับเสียงซอด้วงเสียงขวาตามแบบแผน (โด-ซอล) การปรับเสียงซอด้วงเสียงขวา ผู้บรรเลงสามารถนำนิ้วเดิมที่เคยเล่นในวงเครื่องสายไทยมาบรรเลงในวงเครื่องสายปี่ชวาได้ทันทีช่วยให้การบรรเลงมีความสะดวกสบายมากยิ่งขึ้น แต่ในกรณีที่ปรับระดับสายรัดดอกลงมา จำเป็นต้องอาศัยความคล่องตัวในการเปลี่ยนบันไดเสียงเนื่องจากผู้บรรเลงซอด้วงไม่สามารถบรรเลงตามนิ้วเดิมได้ ข้อดีที่ปรากฏ คือ ช่วยให้เสียงของซอด้วงมีความปลั่งตามธรรมชาติของเครื่องดนตรีและช่วยให้เครื่องดนตรีชิ้นอื่น ๆ ได้ยินเสียงซอด้วงมากขึ้น สอดคล้องกับอาจารย์วิรัช สงเคราะห์ ที่กล่าวแนวทางเดียวกันเรื่องความปลั่งตามธรรมชาติของเครื่องดนตรีความว่า “*ไม่ลดรัดดอกลงถึงจะดังไม่เท่าปี่ชวาแต่จะได้เสียงที่ปลั่งของเครื่องดนตรี และนิ้วก็ยังอยู่ในบันไดเสียงที่เครื่องสายจับได้ก็คือทางเพียออบน ทางเพียออล่าง ทางขวา ทางกลาง*”<sup>13</sup>

ด้านการบรรเลงซอด้วงในวงเครื่องสายปี่ชวาตามแนวทางของครูจิริพล เพชรสม ครูได้นำแนวคิดที่ได้รับถ่ายทอดจากการบรรเลงกับครูหลวงไพเราะเสียงซอ (อุน ดุริยะชีวิน) และครูเทียบ คงลายทอง มานำเสนอใหม่โดยแบ่งได้ทั้งหมด 4 ขั้นตอน ได้แก่

1. การศึกษาทำนองหลัก
2. วิธีการฝึกการเปลี่ยนเสียงเพื่อบรรเลงวงเครื่องสายปี่ชวา
3. การแปรทำนอง
4. การใช้กลวิธีพิเศษ

ขั้นตอนเหล่านี้เป็นการวางพื้นฐานให้กับผู้ที่ต้องการศึกษาลักษณะคล้ายคลึงกับขั้นบันไดที่ค่อย ๆ ไต่ระดับความยากขึ้นไปสู่ความเป็นเลิศในที่สุด สอดคล้องกับครูมนตรี ตราโมท (ศิลปินแห่งชาติ) ที่กล่าวแนวทางเดียวกันเรื่องวิธีการสอนดนตรีไทย ความว่า “*...บอกให้ทราบว่ามันอย่างไรใช้แทนกันได้บ้าง เปรียบเทียบให้เห็นว่าทำกันอย่างไร...ส่วนการสอนต่อ ๆ ไปต้องแล้วแต่ฝีมือ, เซาว์น, และความรู้ของศิษย์จะสมควรอย่างไร เช่นหน้าที่และวิธีการบรรเลงต่าง ๆ*”<sup>14</sup>

การดำเนินทำนองซอด้วงในวงเครื่องสายปี่ชวาทั้ง 4 เพลง ได้แก่ เพลงโหมโรงราโค ออกเพลงภาษา เพลงทยอยเขมร สามชั้น เพลงแขกมอญบางขุนพรหม เถา และเพลงเต่ากินผักบุ้ง สองชั้น พบการใช้กลวิธีพิเศษแตกต่างกันตามลักษณะการดำเนินทำนอง ทั้งนี้ผู้วิจัยพบลักษณะการดำเนินทำนองทั้งหมด 4 ลักษณะ ได้แก่ กลอนยัด โครงสร้างทำนองหลัก กลอนเรียงเสียง กลอนย่ำเสียง และกลอนไต่เสียง ซึ่งสามารถสังเกตได้ว่าทำนองเหล่านี้เป็นการแปรทำนองที่มีความเรียบง่ายและไม่ซับซ้อน บางครั้งมีการใช้กลอนที่มีลักษณะพันหรือโดดไปมาของเสียง แต่สามารถพบได้เพียงบางประโยคเท่านั้น อีกทั้งเมื่อพิจารณาถึงทำนองที่เป็นลักษณะลูกล่อลูกขัด ครูจิริพล เพชรสม แปรตามทำนองหลักทั้งหมดโดยตกแต่งเฉพาะกลวิธีพิเศษ ได้แก่ การพรมปิด การพรมเปิด การพรมจาก และการสะบัดนิ้วให้ทำนองมีความไพเราะและสร้างเอกลักษณ์ของทางเครื่องสีให้เด่นชัดมากยิ่งขึ้น

## ข้อเสนอแนะ

งานวิจัยที่เกี่ยวข้องกับวงเครื่องสายปี่ชวารวมถึงงานวิจัยฉบับนี้ ณ ปัจจุบัน มีผู้รวบรวมข้อมูลครบตามเครื่องดนตรีจำพวกเครื่องสาย ได้แก่ ซอด้วง ซออู้ และจะเข้ อย่างไรก็ตามยังไม่ปรากฏการดำเนินทำนองของปี่ชวาในวงเครื่องสายปี่ชวาที่นับได้ว่าเป็นหลักสำคัญของวงชนิดนี้ และควรค่าแก่การทำวิจัยสืบเนื่องเพื่อรวบรวมองค์ความรู้ที่เป็นประโยชน์ต่อนักวิชาการต่อไป

13. วิรัช สงเคราะห์, “ข้อดีของการบรรเลงซอด้วงที่ไม่ปรับเสียง,” สัมภาษณ์โดย ศุภพิพัฒน์ โพธิ์สุวรรณ, 3 ตุลาคม 2566.

14. มนตรี ตราโมท, *คำบรรยายวิชาดุริยางคศาสตร์ไทย* (กรุงเทพฯ : ศิลปสนองการพิมพ์, 2481), 51.

## บรรณานุกรม

Mahavinijchaimontri, Lerkiat. "Composing Saw-Duang's melody." Interview by Supapipat Posuwan. October, 2, 2023.

เลอเกียรติ มหาวินิจชัยมนตรี. "การแปรทางซอด้วง." สัมภาษณ์โดย ศุภพิพัฒน์ โพธิ์สุวรรณ. 2 ตุลาคม 2566.

Petchsom, Jirapon. "Role and importance of Saw-Duang." Interview by Supapipat Posuwan. October, 13, 2023.

จิรพล เพชรสม. "บทบาทหน้าที่และความสำคัญของซอด้วง." สัมภาษณ์โดย ศุภพิพัฒน์ โพธิ์สุวรรณ. 13 ตุลาคม 2566.

Petchsom, Jirapon. "Tuning Saw-Duang for Khreungsai Pichawa performance by Parwet Kumut (Thai national artist)." Interview by Supapipat Posuwan. October, 13, 2023.

จิรพล เพชรสม. "การปรับเสียงซอด้วงสำหรับบรรเลงในวงเครื่องสายปี่ชวาของครูประเวช กุมุท (ศิลปินแห่งชาติ)." สัมภาษณ์โดย ศุภพิพัฒน์ โพธิ์สุวรรณ. 13 ตุลาคม 2566.

Petchsom, Jirapon. "Tuning Saw-Duang for Khreungsai Pichawa ensemble." Interview by Supapipat Posuwan. October, 13, 2023.

จิรพล เพชรสม. "การปรับเสียงซอด้วงในวงเครื่องสายปี่ชวา." สัมภาษณ์โดย ศุภพิพัฒน์ โพธิ์สุวรรณ. 13 ตุลาคม 2566.

Petchsom, Jirapon. "Learning the main melody." Interview by Supapipat Posuwan. October, 13, 2023.

จิรพล เพชรสม. "การศึกษาทำนองหลัก." สัมภาษณ์โดย ศุภพิพัฒน์ โพธิ์สุวรรณ. 13 ตุลาคม 2566.

Petchsom, Jirapon. "Performance method of Saw-U." Interview by Supapipat Posuwan. October, 13, 2023.

จิรพล เพชรสม. "การดำเนินทำนองซออุ." สัมภาษณ์โดย ศุภพิพัฒน์ โพธิ์สุวรรณ. 13 ตุลาคม 2566.

Petchsom, Jirapon. "Special techniques of Saw-Duang." Interview by Supapipat Posuwan. October, 13, 2023.

จิรพล เพชรสม. "การใช้กลวิธีพิเศษของซอด้วง." สัมภาษณ์โดย ศุภพิพัฒน์ โพธิ์สุวรรณ. 13 ตุลาคม 2566.

Phothisombat, Chawengsak. "Role and importance of Saw-Duang." Interview by Supapipat Posuwan. August, 28, 2023.



เชวงศักดิ์ โพธิ์สมบัติ. “บทบาทหน้าที่และความสำคัญของซอด้วง.” สัมภาษณ์โดย ศุภพิพัฒน์ โพธิ์สุวรรณ.  
28 สิงหาคม 2566.

Rakthong, Puangpen. “A Study of the Thai Stringed Ensemble with Javanese Pipe.”  
MA diss., Mahidol University, 1996.

พวงเพ็ญ รักทอง. “การศึกษาเรื่องเครื่องสายปี่ชวา.” วิทยานิพนธ์ปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต,  
มหาวิทยาลัยมหิดล, 2539.

Rodchangphuen, Pakorn. “Role and importance of Saw-Duang.” Interview by Supapipat Posuwan.  
October, 17, 2023.

ปกรณ์ รอดช้างเผื่อน. “บทบาทหน้าที่และความสำคัญของซอด้วง.” สัมภาษณ์โดย ศุภพิพัฒน์ โพธิ์สุวรรณ.  
17 ตุลาคม 2566.

Rodchangphuen, Pakorn. *Khreungsai Pichawa*. Bangkok: Chulalongkorn University press, 2014.  
ปกรณ์ รอดช้างเผื่อน. *เครื่องสายปี่ชวา*. กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2557.

Songcroh, Wirad. “The benefit of performing Saw-Duang with original key.” Interview by  
Supapipat Posuwan. October, 3, 2023.

วิรัช สงเคราะห์. “ข้อดีของการบรรเลงซอด้วงที่ไม่ปรับเสียง.” สัมภาษณ์โดย ศุภพิพัฒน์ โพธิ์สุวรรณ.  
3 ตุลาคม 2566.

Tramote, Montri. *The explanation of Thai Music*. Bangkok: Sinsanong printing, 1938.  
มนตรี トラโมท. *คำบรรยายวิชาดุริยางคศาสตร์ไทย*. กรุงเทพฯ : ศิลปสนองการพิมพ์, 2481.

## การสร้างสรรคนาฏศิลป์จากคำพังเพยที่สะท้อนถึงสังคมไทยในปัจจุบัน THE CREATION OF A DANCE FROM THAI APHORISM THAT REFLEXES PRESENT SOCIETY

มนทิรา มะโนรินทร์\* MONTIRA MANORIN\*  
นราพงษ์ จรัสศรี\*\* NARAPHONG CHARASSRI\*\*

### บทคัดย่อ

วิทยานิพนธ์ฉบับนี้ มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษารูปแบบและแนวคิดที่ได้หลังจากการสร้างสรรคนาฏศิลป์จากคำพังเพยที่สะท้อนถึงสังคมไทยในปัจจุบัน โดยใช้รูปแบบการวิจัยเชิงคุณภาพและการวิจัยเชิงสร้างสรรค์ เครื่องมือที่ใช้ในการวิจัยประกอบด้วย การสำรวจข้อมูลเชิงเอกสาร การสัมภาษณ์ สื่อสารสนเทศ การสังเกตการณ์ สัมมนา ประสพการณ์ส่วนตัวของผู้วิจัย และเกณฑ์การสร้างมาตรฐานในการยกย่องบุคคลต้นแบบทางด้านนาฏศิลป์ นำข้อมูลมาตรวจสอบ วิเคราะห์ สังเคราะห์ และสร้างสรรค์ผลงานนาฏศิลป์ตามกระบวนการที่กำหนดไว้ ผลการวิจัยพบว่า การสร้างสรรคนาฏศิลป์จากคำพังเพยที่สะท้อนถึงสังคมไทยในปัจจุบัน มีรูปแบบในการสร้างสรรคนาฏศิลป์ทั้งสิ้น 8 องค์ประกอบ ได้แก่ 1) บทการแสดง ออกแบบบทการแสดงโดยวิเคราะห์จากคำพังเพย แบ่งออกเป็น 4 ฉากการแสดง ยกตัวอย่างเช่น ฉากที่ 1 กินน้ำได้คอก ฉากที่ 2 ไก่ฆามเพราะชนคนงามเพราะแต่ง ฉากที่ 3 ขว้างงูไม่พ้นคอ และฉากที่ 4 ช้างจับตักแตน 2) นักแสดง ใช้การคัดเลือกนักแสดงที่มีทักษะในการแสดงที่หลากหลายรวมทั้งรูปร่าง สัดส่วน สีผิว และ เพศ ที่หลากหลายในการแสดง 3) ลีลานาฏศิลป์ ใช้ลีลาการเคลื่อนไหวในชีวิตประจำวัน การเดินสอดตามหลักของนาฏศิลป์สมัยใหม่และหลังสมัยใหม่ รวมทั้งลีลาการเคลื่อนไหวเชิงละคร 4) เครื่องแต่งกายและการแต่งหน้า ใช้เครื่องแต่งกายที่สามารถสวมใส่ได้ชีวิตประจำวัน 5) อุปกรณ์ประกอบการแสดง ใช้อุปกรณ์ประกอบการแสดงที่พบเห็นได้ง่ายในชีวิตประจำวัน 6) เสียงและดนตรีประกอบการแสดง ใช้เสียงจากเครื่องดนตรีไทยประเพณี ให้มีความสอดคล้องกับบทการแสดง 7) ฉากและพื้นที่การแสดง ใช้สถานที่จริงให้มีความสอดคล้องกับบทการแสดง 8) แสง ใช้แสงธรรมชาติให้มีความสอดคล้องกับบทการแสดง นอกจากนี้พบว่าแนวคิดที่ได้หลังจากการสร้างสรรคนาฏศิลป์จากคำพังเพย 5 ประการ ได้แก่ 1) คำพังเพย 2) นาฏศิลป์สร้างสรรค์สะท้อนสังคม 3) ความหลากหลายในงานนาฏศิลป์ 4) การคำนึงถึงการสื่อสารกับผู้ชม 5) ความคิดสร้างสรรค์ในงานนาฏศิลป์ ทั้งนี้งานวิจัยฉบับนี้เป็นวิทยานิพนธ์เชิงสร้างสรรค์ทางด้านนาฏศิลป์ที่มีการเชื่อมโยงองค์ความรู้ในศาสตร์แขนงอื่น ๆ เพื่อก่อให้เกิดความรู้และสามารถเป็นแนวทางให้แก่ผู้ที่จะศึกษางานทางด้านนาฏศิลป์สร้างสรรค์ต่อไปในอนาคต

**คำสำคัญ :** คำพังเพย/ สะท้อนสังคมไทย/ สังคมไทย

\*นิสิตหลักสูตรศิลปกรรมศาสตรดุษฎีบัณฑิต คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, montira.mrin@gmail.com

\*Doctoral student of D.F.A. Program, Faculty of Fine and Applied Arts, Chulalongkorn University, montira.mrin@gmail.com

\*\*ศาสตราจารย์ ดร., หลักสูตรศิลปกรรมศาสตรดุษฎีบัณฑิต คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, thaiartmovement@hotmail.com

\*\*Professor Dr. of D.F.A. Program, Faculty of Fine and Applied Arts, Chulalongkorn University, thaiartmovement@hotmail.com

## Abstract

This thesis “The creation of a dance from Thai aphorism that reflexes present society” aims to study the forms and concepts obtained after creation of a dance from Thai aphorism that reflexes the present society using research methods, qualitative research and creative research. The research tools consist of surveying documentary data, interviews, information media, observation, seminars, personal experience of the researcher and artist benchmarks. The data are used to examine, analyze, synthesize and create the dance art according to the specified process. The results show that the style of the creation of a dance from Thai aphorism that reflexes the present society consists of eight elements in the performance which are 1) Script: designed by using the Thai aphorism analysis process separated into four scenes: kin num tai sok, kai ngam prow kohn kon ngam prow tang, kwang ngu mai pon khor, ke chang jab takkatan. 2) Casting: The researcher selects actors with a variety of acting skills, including body shape, scale, skin color and gender in the performance. 3) Movements: using the style of movement in daily life, improvisation according to the concepts of modern dance, postmodern dance and dramatic movements. 4) Costume and makeup: the daily costumes in the original styles and use of white makeup to reduce the facial expressions of the actors. 5) Show props: using props that are easily seen in everyday life. 6) Sound and music: the sound of Thai traditional music instruments to be consistent with the script. 7) Scene and stage: using different sites specific to be consistent with the script. 8) Lighting: using the natural day light to be consistent with the script. Besides, there are five concepts which are 1) the aphorism that reflexes the present society 2) the concept of creative dance that reflects society 3) diversity in dance 4) communication to the audience and 5) creativity in dance. This research is a creative thesis in dance that connects knowledge in other fields in order to create knowledge and can be a guideline for those who will study creative dance in the future.

**Keywords:** Aphorism/ reflecting Thai society/ Thai society

## บทนำ

คำพังเพยไทยเป็นข้อความหรือถ้อยคำที่มีการกล่าวเปรียบเทียบกับเหตุการณ์ที่เกิดขึ้น ในแต่ละยุคแต่ละสมัย ตั้งแต่อดีตคนไทยรุ่นต่อรุ่นได้ประดิษฐ์คำพังเพยขึ้นมาเพื่อเป็นเครื่องเตือนใจที่แฝงด้วยการตักเตือน สั่งสอน ชี้แจง และได้มีการสืบทอดคำพังเพยจากคนรุ่นหลังมาสู่คนรุ่นใหม่ในสังคมไทยปัจจุบัน โดยสื่อออกมาเป็นรูปแบบการเขียนที่มีความงดงาม อีกทั้งรูปแบบของคำพูดที่มีความไพเราะและมีความหมายแอบแฝงเพื่อสะท้อนให้ผู้ฟังเกิดความเข้าใจ คิดตามและสามารถให้ความหมายทั้งในด้านลบและบวกได้เช่นกัน รวมถึงอาจเป็นการกล่าวถ้อยคำที่เป็นสำนวนที่พูดไว้วางใจ เพื่อชวนให้คิด ดังที่ สำนักงานราชบัณฑิตยสภา ได้ให้ความหมายของคำพังเพยไว้ว่า

คำพังเพย หมายถึง ถ้อยคำที่เป็นสำนวนที่พูดไว้วางใจ เพื่อชวนให้คิด ถ้านำมาใช้ให้เหมาะกับเรื่องที่กำลังพูดกัน จะทำให้เข้าใจเรื่องที่พูดนั้นชัดเจนขึ้น เช่นพูดว่า รยยนต์ตอนที่เบรกเริ่มไม่ดีก็ไม่รีบไปซ่อม พอเบรกแตกไปชนต้นไม้เข้า เลยต้องเสียค่าซ่อมมาก เข้าทำนอง เสียหน่อยเสียยาก เสียมากเสียง่าย คำพังเพย “เสียหน่อยเสียยากเสียมากเสียง่าย” หมายถึง เสียเพียงเล็กน้อยไม่ยอมเสีย ทำให้ต้องเสียมากกว่าเดิม<sup>1</sup>

ในขณะเดียวกัน มานิต รุจิโรดม ได้กล่าวถึงคำพังเพยว่า “เป็นที่ยอมรับกันทั่วไปว่าคนไทยโดยพื้นฐานแต่โบราณเป็นคนนอบน้อมโอ้อวดอารีย์ และยังคงเป็นเจ้าบทเจ้ากลอนรู้จักเทียบเปรียบเปรยได้อย่างไพเราะมีเนื้อหาสอดคล้องกับประโยคที่พูดคุยนทนาหรือเขียนตำราและหนังสือทั่วไป ฉะนั้น สุภาษิต คำพังเพย และสำนวนโวหารจึงมีปรากฏอยู่มากมายในปัจจุบัน”<sup>2</sup>

อีกทั้ง ฝ่ายวิชาการภาษาไทย ของหนังสือ1,400+ สุภาษิต คำพังเพย สำนวนไทย และราชาศัพท์ ฉบับเด็ก ประถมได้กล่าวถึงคำพังเพย ว่า “คือถ้อยคำเปรียบเปรยหรือคำอุปมาที่เรียบเรียงอย่างกระชับ เฉียบคม มีความคล้องจอง และแฝงข้อคิดเอาไว้ เช่น รักดีหามจั่ว รักชั่วหามเสา, น้ำมาปลาकिनมด น้ำลตมดकिनปลา”<sup>3</sup>

วิทยานิพนธ์เรื่อง “การสร้างสรรคานาฏศิลป์จากคำพังเพยที่สะท้อนถึงสังคมไทยในปัจจุบัน” นี้ มีจุดประสงค์ที่จะสร้างสรรค์ผลงานทางด้านนาฏศิลป์ที่ได้รับแรงบันดาลใจมาจากเนื้อหาในคำพังเพยที่บรรพบุรุษของเราได้สืบทอดบอกกล่าวเล่าต่อกันมาแต่อดีตกาลที่มีความสัมพันธ์กับเรื่องราวในสังคมไทยปัจจุบัน ศิลปะการแสดงเป็นศิลปะแขนงหนึ่งที่ก่อกำเนิดขึ้น และมีความใกล้ชิดกับมนุษยชาติมาแต่อดีตกาล โดยเฉพาะนาฏศิลป์ซึ่งเป็นแขนงหนึ่งของศิลปะการแสดง สามารถใช้ในการแสดงออกของอารมณ์ และความหมายในจิตใจของมนุษย์ได้หลายระดับ ผลงานสร้างสรรค์ทางด้านนาฏศิลป์ที่ผ่านมายังให้ความสำคัญกับเรื่องของคำพังเพยไทยน้อยมาก โดยเฉพาะการคำนึงถึงเนื้อหาของคำพังเพยที่มีมาแต่อดีตกาลที่ยังคงมีความทันสมัยสัมพันธ์กับเรื่องราวในสังคมไทยปัจจุบัน อีกทั้งที่ผ่านมาศิลปินผู้สร้างสรรค์ผลงานทางด้านนาฏศิลป์มักจะไม่เห็นความสำคัญของการอธิบายขั้นตอนและกระบวนการตลอดจนแนวความคิดที่ได้ตลอดช่วงเวลาของการสร้างสรรค์ผลงาน นับตั้งแต่แรงบันดาลใจจนถึงผลงานการแสดงที่ปรากฏต่อหน้าสาธารณชนในรูปแบบของศิลปะการแสดงเพื่อศิลปะนั้นออกมาเป็นลายลักษณ์อักษร ผู้วิจัยเองได้มีประสบการณ์ทั้งทางด้านผู้เรียน นักแสดง ผู้ออกแบบผลงาน และบทบาทของผู้ถ่ายทอดองค์ความรู้ทางด้านนาฏศิลป์สร้างสรรค์มาหลากหลายรูปแบบ

1. “คำพังเพย”, สำนักงานราชบัณฑิตยสภา, <http://http://legacy.orst.go.th/?knowledge>.

2. มานิต รุจิโรดม, ภาษาไทย สุภาษิต คำพังเพย และสำนวนไทย (กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์ พีบีซี, ม.ป.ป).

3. ฝ่ายวิชาการภาษาไทย, 1,400 สุภาษิต คำพังเพย สำนวนไทย และราชาศัพท์ ฉบับเด็กประถม (กรุงเทพฯ : ซีเอ็ดยูเคชั่น, 2557).

ด้วยเหตุผลที่ได้กล่าวมา ผู้วิจัยจึงมีความประสงค์ที่จะสร้างสรรค์ผลงานนาฏศิลป์จากคำพังเพยที่สะท้อนถึงสังคมไทยในปัจจุบัน ผ่านกระบวนการวิจัยเพื่อให้ผลที่ได้จากการวิจัยตลอดจนองค์ความรู้ที่เป็นประเด็นใหม่ หลังจากการสร้างงานเป็นประโยชน์สำหรับผู้ที่เกี่ยวข้องและเกี่ยวข้องกับการวิจัยได้นำไปต่อยอดสร้างผลงานที่เกี่ยวข้องต่อไปในอนาคต

### วัตถุประสงค์และประเด็นคำถามการวิจัย

วิทยานิพนธ์เรื่อง “การสร้างสรรค์นาฏศิลป์จากคำพังเพยที่สะท้อนถึงสังคมไทยในปัจจุบัน” นี้ มีวัตถุประสงค์เพื่อแสวงหา

1. รูปแบบผลงานจากการสร้างสรรค์นาฏศิลป์จากคำพังเพยที่สะท้อนถึงสังคมไทยในปัจจุบัน
2. แนวคิดที่ได้หลังจากการสร้างสรรค์ผลงานวิจัยการสร้างนาฏศิลป์จากคำพังเพยที่สะท้อนถึงสังคมไทยในปัจจุบัน

ผู้วิจัยจึงตั้งประเด็นคำถามตามวัตถุประสงค์ของการสร้างผลงานนาฏศิลป์ ส่วนที่ 1) รูปแบบผลงานการสร้างนาฏศิลป์จากคำพังเพยที่สะท้อนถึงสังคมไทยในปัจจุบันจะเป็นอย่างไร โดยผู้วิจัยได้แบ่งคำถามย่อยตามองค์ประกอบการแสดงทางด้านนาฏศิลป์ออกเป็น 8 องค์ประกอบทางด้านนาฏศิลป์คือ บทการแสดง การคัดเลือกนักแสดง การออกแบบลีลานาฏศิลป์ การออกแบบดนตรีที่ใช้ประกอบการแสดง การออกแบบอุปกรณ์การแสดง การออกแบบพื้นที่การแสดง การออกแบบเครื่องแต่งกาย การออกแบบแสง ส่วนที่ 2) แนวคิดที่ได้หลังจากการสร้างสรรค์ผลงานวิจัยการสร้างนาฏศิลป์ในครั้งนี้ หรือแนวคิดที่ผู้วิจัยสร้างงานในรูปแบบที่ใกล้เคียงกันนี้ควรต้องคำนึงถึง เช่น การคำนึงถึงความคิดสร้างสรรค์ การคำนึงถึงการใช้สัญลักษณ์ การใช้ความหลากหลายของรูปแบบการแสดง เป็นต้น

### ขอบเขตของการวิจัย

ภายใต้ขอบเขตของการวิจัยที่ต้องการศึกษาเฉพาะคำพังเพยไทยในอดีตกาลที่สะท้อนถึงสังคมไทยในปัจจุบัน 1) ศึกษาเอกสารประวัติศาสตร์ทางศิลปะการแสดงในอดีตที่เกี่ยวข้อง และศึกษาตัวอย่างของผลงานสร้างสรรค์ทางศิลปะการแสดงที่เกี่ยวข้องกับหัวข้องานวิจัยในช่วง พ.ศ. 2556-2565 และงานวิจัยในครั้งนี้ 2) ผู้วิจัยได้ให้ความสำคัญกับการสร้างสรรค์นาฏศิลป์ให้เป็นงานศิลปะเพื่อศิลปะ ความคิดสร้างสรรค์จึงมีความสำคัญมากกว่าความบันเทิง

### ข้อตกลงเบื้องต้น

คำพังเพยที่สะท้อนถึงสังคมไทยในปัจจุบันในงานสร้างสรรค์นี้ เป็นเพียงแรงบันดาลใจในการสร้างสรรค์ผลงาน โดยมีได้ต้องการจะให้ผลงานสร้างสรรค์ในครั้งนี้เป็นเครื่องมือในการสื่อสารเพื่อเป็นแนวทางในการสั่งสอน นอกจากนี้ด้วยเนื้อหาที่ใกล้เคียงกันจนอาจจะแยกไม่ออก คำพังเพยตามหัวข้อในงานวิจัยสร้างสรรค์ผลงานการแสดงนี้จึงหมายรวมถึงคำสุภาษิต และข้อความที่มีลักษณะใกล้เคียงกับคำพังเพย

### วิธีการดำเนินการวิจัยและเครื่องมือในการค้นคว้าหาข้อมูล

ในงานวิจัยครั้งนี้ ผู้วิจัยได้ดำเนินงานตามระเบียบวิธีวิจัยเชิงคุณภาพ และทำการทดลองสร้างสรรค์ผลงานทางศิลปะการแสดงโดยใช้ การสำรวจข้อมูลเชิงเอกสาร ซึ่งนอกจากศึกษาข้อมูลทางเอกสารจากหนังสือ ตำรา และ



บทความทางวิชาการต่าง ๆ ในประเด็นที่เกี่ยวข้องกับหัวข้องานวิจัย อาทิ หนังสือเกี่ยวกับคำพังเพย ทำให้ผู้วิจัยได้เข้าใจในคำพังเพยที่มีความหมายหลากหลาย สามารถนำมาเป็นประโยชน์ในการสร้างบทการแสดง ข้อมูลแนวคิดของศิลปินทางด้านนาฏศิลป์สมัยใหม่ (Modern Dance) และนาฏศิลป์หลังสมัยใหม่ (Post-Modern Dance) ในหนังสือประวัติศาสตร์ทางนาฏศิลป์ รวมทั้งเอกสารงานวิจัยสร้างสรรค์ทางศิลปกรรมศาสตร์ดุริยางค์บัณฑิต จะเป็นประโยชน์ในการหาแนวทางในการสร้างสรรค์การแสดง และเนื่องจากเอกสารเกี่ยวกับการสร้างสรรค์ผลงานทางด้านศิลปะการแสดงในประเทศมีน้อย การสัมภาษณ์ข้อมูลจากศิลปินผู้ทรงคุณวุฒิ ผู้เชี่ยวชาญ นักวิชาการ ศิลปิน และผู้ที่เกี่ยวข้องกับการสร้างงานทางด้านนาฏศิลป์ จึงเป็นประโยชน์มากในขั้นตอนของการสร้างสรรค์ผลงานการแสดง ทั้งนี้การสัมภาษณ์เชิงลึก (In-depth Interview) การตั้งคำถามปลายเปิด จะทำให้เกิดการแสดงข้อคิดเห็นที่มีความหลากหลายในมุมมองต่าง ๆ ที่เกี่ยวข้องกับงานวิจัยนี้ การศึกษาสื่อสารสนเทศซึ่งประกอบไปด้วยสื่อวีดิทัศน์ผลงานทางด้านนาฏศิลป์ทั้งในประเทศ ต่างประเทศ สื่อที่มาจากรายการโทรทัศน์ เช่น สารคดี ละคร ทำให้ได้แนวทางในการออกแบบองค์ประกอบทางด้านการออกแบบเครื่องแต่งกาย การออกแบบอุปกรณ์การแสดง การสังเกตการณ์การแสดงสดบนเวที ทำให้ผู้วิจัยสามารถสังเกตสิ่งที่สำคัญในจุดต่าง ๆ บนเวทีที่เกี่ยวข้องกับการต่อยอดการสร้างสรรค์ผลงานการแสดงได้เป็นอย่างดี

ทั้งนี้ผู้วิจัยได้ศึกษาด้วยการสัมภาษณ์ “เกณฑ์การสร้างมาตรฐานในการยกย่องบุคคลต้นแบบทางด้านนาฏศิลป์” อันเป็นการรวบรวมข้อมูลโดยศิลปินนักวิชาการหลายคนที่มีเนื้อหาเกี่ยวกับคุณสมบัติของมาตรฐานผลงาน เช่น การเป็นผู้มีจิตวิญญาณ เป็นผู้มีความสามารถหลากหลาย มีความเป็นผู้นำ ผู้บุกเบิก มีปรัชญาในการทำงาน มีการสร้างสรรค์ มีรสนิยม มีการถ่ายทอดความรู้ เป็นผู้หายาก มีจรรยาบรรณ และความหลงใหล ดังที่ วิชชุดา วุธาติย์ ได้อธิบายถึงความหลงใหล หนึ่งใน “เกณฑ์การสร้างมาตรฐานในการยกย่องบุคคลต้นแบบทางด้านนาฏศิลป์” ไว้ว่า “ความหลงใหล เป็นสิ่งที่เกิดจากความชื่นชอบของศิลปินที่มีความปรารถนาและตอบสนองความต้องการของตนเอง ศิลปินจึงใช้สิ่งนี้เป็นส่วนหนึ่งของจินตนาการในการสร้างงานที่ตนด้วยความชื่นชอบด้วยความรักและศรัทธาในความหลงใหลต่อสิ่งนั้น”<sup>4</sup>

เครื่องมือนี้ นับว่าเป็นประโยชน์ในการนำข้อมูลมาเปรียบเทียบในการสร้างมาตรฐานผลงานสร้างสรรค์ของผู้วิจัยในครั้งนี้

ในด้านของประสบการณ์ส่วนตัวของผู้วิจัย ผู้วิจัยได้นำองค์ความรู้จากประสบการณ์ส่วนตัวทั้งทางด้านการสอน การสร้างสรรค์งาน และการมีส่วนร่วมในการสร้างสรรค์งานในฐานะผู้ออกแบบ ผู้ช่วยผู้ออกแบบและที่สำคัญในฐานะนักแสดงในงานนาฏศิลป์สร้างสรรค์ ดังนี้ 1) ปุชนียสถาน เวียงกุมกาม เชียงใหม่ ในงานการประชุมผู้นำด้านน้ำแห่งภูมิภาคเอเชีย-แปซิฟิก ครั้งที่ 2 (ปีพ.ศ. 2556) 2) การสร้างสรรค์ผลงานทางด้านนาฏศิลป์ ชุด นกปากห่าง (ปี พ.ศ. 2562) 3) ปลดปล่อยสันติภาพโลก (ปีพ.ศ. 2562) 4) การสร้างสรรค์ผลงานทางด้านนาฏศิลป์ ชุด หอยนางรม (ปี พ.ศ. 2563) เป็นต้น การสังเกตการณ์และการสัมภาษณ์เพื่อย้อนความทรงจำ ช่วยเสริมให้ภาพจำในอดีตกระจ่างมากยิ่งขึ้น และผู้วิจัยได้นำมาเป็นแนวทางในการสร้างสรรค์ผลงานในครั้งนี้

## ผลการวิจัย

ในขั้นตอนการทดลองปฏิบัติการสร้างสรรค์ของผู้วิจัยได้นำไปสู่การพัฒนางานองค์ประกอบนาฏศิลป์ทั้ง 8 ประการ ผู้วิจัยได้ทำงานคู่ขนานไปกับการบันทึกข้อมูลที่เกี่ยวข้องกับอุปสรรคและวิธีการแก้ปัญหาของการทดลอง

4. วิชชุดา วุธาติย์, “ความหลงใหล,” สัมภาษณ์โดย มนทิรา มะโนรินทร์, 28 พฤศจิกายน 2565.

แต่ละครั้ง เพื่อพัฒนารูปแบบผลงานให้มีความสมบูรณ์ รวบรวมได้เป็นพัฒนาการทั้งหมด 4 ครั้ง ซึ่งสามารถอธิบาย การพัฒนาการขั้นตอนสุดท้าย ก่อนการเตรียมการเผยแพร่การแสดงผลงานสร้างสรรค์ขั้นสุดท้ายสู่สาธารณชน ดังตัวอย่างดังต่อไปนี้

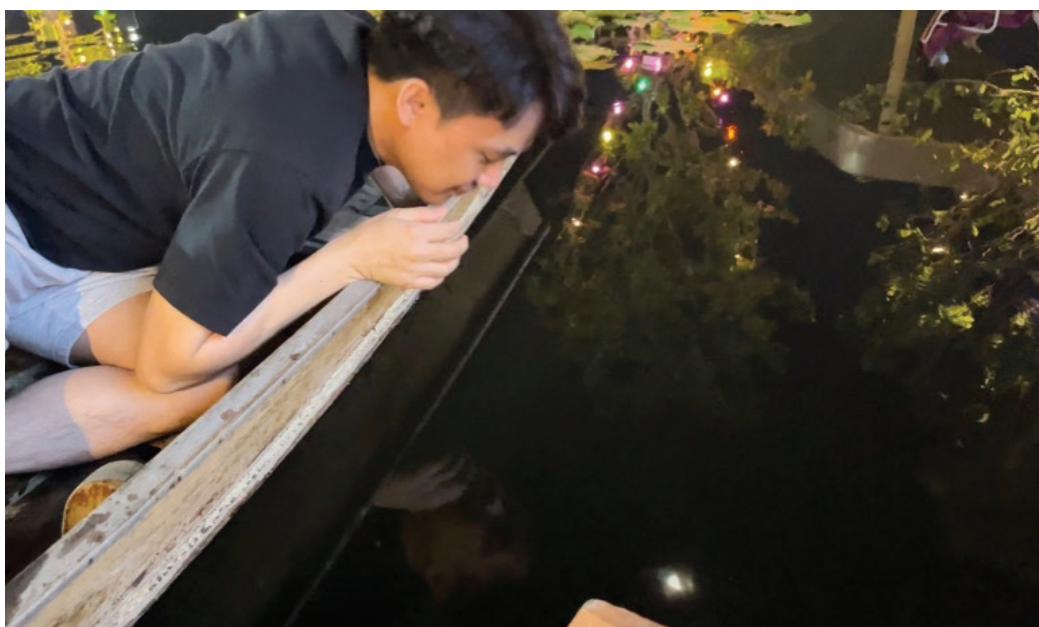
**1. การออกแบบบทการแสดง** ผู้วิจัยได้แบ่งคำพังเพยเป็นฉาก โดยมีการเลือกคำพังเพยที่ใช้ในการทดลอง เพียงหนึ่งคำพังเพยที่เป็นที่รู้จัก และเป็นคำที่สามารถสะท้อนถึงสังคมไทยในปัจจุบัน ดังเช่น

ฉาก 1 กินน้ำได้ศอก

นักแสดงหญิงถือแก้วน้ำยืนอยู่ที่โล่งแจ้ง ยกศอกขวาขึ้นบังใบหน้าแล้วเริ่มเทน้ำในแก้วลงบนแขนขวาที่ ยกขึ้นเบื้องหน้าและเมื่อน้ำไหลลงไปที่ข้อศอก นักแสดงหญิงก็ก้มหน้าลงไปเพื่อกินน้ำที่ไหลลงมาจากศอก ทำซ้ำตั้งแต่ ต้นจนจบลีลาทั้งหมดนี้สามครั้ง โดยสวมเสื้อผ้าชุดนอนสมัยใหม่

ฉาก 2 ตักน้ำใส่กะโหลกชะงักดูเงา

นักแสดงชายหนึ่งคนนั่งอยู่บนเรือ นำขันน้ำตักน้ำในบ่อขึ้นมาแล้วเทลงไปในกะโหลกที่วางอยู่หัวเรือเพื่อแสดง ลีลาของการตักน้ำใส่กะโหลก จากนั้นจึงได้ชะงักดูเงาของตนเองที่ได้ปรากฏอยู่ในน้ำ



ภาพที่ 1 ภาพการแสดงฉากที่ 2 ตักน้ำใส่กะโหลกชะงักดูเงา

ที่มา : ผู้วิจัย

ฉาก 3 มือไม่พายเอาเท้าราน้ำ

นักแสดงชายสองคนลงเรือลำเดียวกัน แล้วนักแสดงชายคนหนึ่งนั่งอยู่ท้ายเรือพยายามพายเรือไปข้างหน้า ในขณะที่นักแสดงชายอีกคนนั่งอยู่หัวเรือนำเท้าทั้งสองข้างจุ่มลงไปในน้ำแสดงถึงการเอาเท้าราน้ำ พร้อมกับการชี้นิ้ว หัวเราะเยาะเย้ยนักแสดงชายที่กำลังพายเรือ



ภาพที่ 2 ภาพการแสดงฉากที่ 3 มือไม่พายเอาเท้าราน้ำ  
ที่มา : ผู้วิจัย

#### ฉาก 4 ชี้อ้างจับตักแตน

นักแสดงหญิงเดินทางไปเที่ยวบริเวณพระราชวังโบราณซึ่งมีลักษณะเป็นสิ่งปรักหักพังรูปแบบของโบราณสถาน ซึ่งเป็นสถานที่ท่องเที่ยวในจังหวัดพระนครศรีอยุธยา เมื่อเย็นรออยู่สักพักใหญ่ นักแสดงหญิงก็ได้ชี้ข้างที่มีการจัดบริการให้กับนักท่องเที่ยวกับอุปกรณ์ที่เป็นสวิงจับแมลง ในระหว่างที่ข้างเดินไปรอบ ๆ โบราณสถาน นักแสดงหญิงเห็นว่ามียักษ์ตักแตนบินมาจึงได้นำสวิงสำหรับจับแมลงออกมากวัดแกว่งแสดงลีลาการจับตักแตน

**2. การคัดเลือกนักแสดง** ผู้วิจัยเน้นทักษะของนักแสดงทางด้านนาฏศิลป์ไทย เช่น ทักษะของโขนลีลา การรำตีบทและการรำแม่ท่าของนาฏศิลป์ไทย ด้านนาฏศิลป์แบบตะวันตกใช้วิธีการเดิน การใช้แขนและขาแบบตะวันตก ใช้การเคลื่อนไหวที่ใช้ในชีวิตประจำวัน การเคลื่อนไหวแบบด้นสด และทักษะด้านละคร ผู้วิจัยใช้ทักษะในเรื่องของการสื่อสารทางอารมณ์โดยสามารถแสดงออกทางสีหน้าได้เป็นอย่างดี

**3. การออกแบบลีลานาฏศิลป์** ผู้วิจัยได้คำนึงถึงแนวคิดนาฏศิลป์หลังสมัยใหม่ (Post - Modern Dance) เน้นความแปลกใหม่ที่มีความหลากหลาย และการออกแบบลีลา รูปแบบของการล้มตัวสู่พื้นแล้วพุ่งตัวขึ้นตามแนวคิดของดอริส ฮัมเฟรย์ (Doris Humphrey) และชาร์ลส์ ไวด์มัน (Charles Weidman) ที่นราพงษ์ จรัสศรี ได้อธิบายไว้ในหนังสือประวัติศาสตร์นาฏศิลป์ตะวันตก ไว้ว่า “ฮัมเฟรย์กับไวด์มันเป็นผู้พัฒนาเทคนิคการเต้นที่มีแบบฉบับที่ชัดเจนในเรื่องของการล้มลงสู่พื้น การพุ่งตัวลุกขึ้น (Fall & Recovery) การหยุดนิ่ง (Motionless) และกฎของแรงโน้มถ่วงของโลก (Law of gravity)”<sup>5</sup>

ดังนั้น ผู้วิจัยยังใช้ลีลาการเคลื่อนไหวท่าทางดูแล้วมีความเรียบง่าย ใช้ลีลาการด้นสด และยังคงใช้ลีลาการเคลื่อนไหวที่ใช้ในชีวิตประจำวัน รวมถึงการถ่ายทอดแนวความคิด อารมณ์ความรู้สึก ลีลาการเคลื่อนไหว ตลอดจนองค์ประกอบต่าง ๆ ให้เหมาะสมกับบทการแสดง รวมถึงนาฏศิลป์การละคร เพื่อนำเสนอลีลาท่าทางที่มาจากจินตนาการทางความคิดแล้วส่งต่อไปยังทางร่างกายให้ถ่ายทอดออกมาเป็นลีลาการเคลื่อนไหวที่สวยงามอย่างตรงไปตรงมาและสื่อความหมายได้

5.นราพงษ์ จรัสศรี, *ประวัติศาสตร์นาฏศิลป์ตะวันตก* (กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2548), 119.

4. การออกแบบเสียงและดนตรีที่ใช้ประกอบการแสดง ผู้วิจัยได้เลือกเครื่องดนตรีไทย อาทิ ขลุ่ย จะเข้ ฉิ่ง กรับ และซออู้ ในการทดลองการออกแบบเสียงแต่ละครั้ง ผู้วิจัยจะเลือกเครื่องดนตรี 1-2 ชิ้นในการออกแบบ โดยออกแบบเสียงให้เป็นบรรเลงทำนองเพลงได้อย่างมีอิสระ ไม่จำกัดจังหวะ รวมถึงรูปแบบและวิธีการบรรเลง โดยใช้วิธีการสร้างสรรค์ทำนองเพลงแบบต้นสด

5. การออกแบบอุปกรณ์ประกอบการแสดง ผู้วิจัยได้ออกแบบอุปกรณ์การแสดงไว้ในแต่ละฉากเพื่อต้องการสื่อสารให้ผู้ชมเกิดความเข้าใจในผลงานการสร้างสรรค์ครั้งนี้ และจึงเลือกใช้อุปกรณ์ประกอบการแสดงที่ให้ความหมายในการสื่อสารอย่างตรงไปตรงมา ได้แก่ แก้วน้ำ ชันน้ำ เรือแจว ไม้พาย และสวิงจับแมลง เป็นต้น

6. การออกแบบเครื่องแต่งกาย ผู้วิจัยเลือกใช้เครื่องแต่งกายที่นักแสดงสามารถสวมใส่ได้ในชีวิตประจำวัน โดยมีแนวคิดและแรงบันดาลใจมาจากมินิมอลลิสม์ เพื่อนำมาใช้ในการสื่อสารผ่านการเลือกใช้เครื่องแต่งกายและรูปแบบที่เรียบง่าย และเป็นเครื่องแต่งกายที่สะท้อนให้เห็นถึงคนรุ่นใหม่ในสังคมไทยปัจจุบันที่มีการแต่งกายในรูปแบบนี้

7. การออกแบบพื้นที่การแสดง ผู้วิจัยได้มีการแบ่งพื้นที่แสดงเป็นส่วน ๆ ตามฉากของการแสดง ดังเช่น พื้นที่บริเวณสระน้ำ พื้นที่โบราณสถาน และพื้นที่โล่งแจ้งบริเวณบ้านทรงไทย ซึ่งเป็นการแบ่งตามความเหมาะสมของบทการแสดง เพื่อให้การแสดงสื่ออารมณ์บรรยากาศการแสดงในแต่ละฉาก

8. การออกแบบแสง ผู้วิจัยเลือกใช้แสงธรรมชาติในตอนกลางวันและกลางคืน ซึ่งแสงไม่ได้มีส่วนดึงดูดความสนใจจากเนื้อหาของการแสดงได้ อีกทั้งการใช้แสงจากธรรมชาติ แสงนั้นจะไม่มาทำลายความบริสุทธิ์ของชิ้นงานที่ต้องการแสดงในเนื้อหาตามคำพังเพย

ผลที่ได้จากการวิจัยอีกประการหนึ่งก็คือ แนวคิดที่ได้หลังจากการสร้างสรรค์ผลงานวิจัยการสร้างสรรค์นาฏศิลป์จากคำพังเพยที่สะท้อนถึงสังคมไทยในปัจจุบัน ซึ่งในงานวิจัยนี้คำตอบคือสิ่งที่ผู้วิจัยจะต้องคำนึงถึงเมื่อต้องการจะสร้างสรรค์ผลงานในทำนองเดียวกันนี้ ซึ่งประกอบไปด้วยหัวข้อที่ต้องคำนึงถึง ดังต่อไปนี้

1) การคำนึงถึงคำพังเพย ก่อนสร้างสรรค์บทการแสดง จำเป็นต้องศึกษาคำพังเพยไทยที่คนไทยในแต่ละยุคแต่ละสมัยได้ประดิษฐ์ข้อความหรือถ้อยคำที่มีการกล่าวเปรียบเทียบกับเหตุการณ์ที่เกิดขึ้น เพื่อเป็นเครื่องเตือนใจที่แฝงด้วยการตักเตือน สั่งสอน ชี้แจง ปรีชา ช่างขวัญยืน และสมภาร พรหมทา ได้ยกตัวอย่างเหตุการณ์คติในหมู่คนกินเหล้า ไว้ว่า “แม่ในสังคมไทยเองก็มีคติในหมู่คนกินเหล้าว่า เมื่ออยู่ในวงเหล้า ห้ามพูดสองเรื่อง คือ ศาสนากับการเมือง ศาสนาเป็นเรื่องละเอียดอ่อนและเรื่องทีละเอียดย่ออ่อนต่อความรู้สึกของคน ย่อมนำไปสู่ความขัดแย้งบาดหมางได้ง่าย”<sup>6</sup>

2) การคำนึงถึงสังคมไทย ความคล้ายคลึงและแตกต่างของมนุษย์ในสังคมต่าง ๆ ทั่วโลก ก่อให้เกิดเอกลักษณ์ของสังคมนั้น ๆ สังคมไทยก็เช่นกัน มีเอกลักษณ์ทั้งที่เหมือนและแตกต่าง ดังปรากฏในเนื้อหาของคำพังเพย

นักมานุษยวิทยาศึกษาเปรียบเทียบมนุษย์ในสังคมวัฒนธรรมต่าง ๆ เพื่อบันทึกทำความเข้าใจ และอธิบายวิถีชีวิต ระบบความเชื่อ การผลิต พิธีกรรม ระบบการเมือง การรวมกลุ่ม ดนตรี ภูมิปัญญา ภาษา กฎระเบียบและลักษณะทางสังคมวัฒนธรรมในด้านอื่น ๆ เพื่อทำการเปรียบเทียบและอธิบายความคล้ายคลึงและแตกต่างของมนุษย์ในสังคมต่าง ๆ ทั่วโลก<sup>7</sup>

ความเหมือนและแตกต่าง ดังปรากฏในเนื้อหาของคำพังเพยจึงสามารถนำมาสร้างสรรค์ให้ปรากฏในการแสดงการสร้างสรรค์นาฏศิลป์จากคำพังเพยที่สะท้อนถึงสังคมไทยในปัจจุบันในครั้งนี้

6.ปรีชา ช่างขวัญยืน, และสมภาร พรหมทา, มนุษย์กับศาสนา (กรุงเทพฯ : โรงพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2543), 16.



3) การคำนึงถึงความหลากหลายทางด้านวัฒนธรรม การแสดงต้องพึ่งพาอิทธิพลจากหลากหลายวัฒนธรรม เช่นเดียวกับวัฒนธรรมไทย ในระยะแรกที่ได้รับอิทธิพลต่างประเทศเข้ามา และเมื่อเวลาผ่านไปคนไทยก็ดัดแปลงแต่งเติมจนหลอมรวมเป็นลักษณะไทยไปในที่สุด มนตรี มีเนียม ได้อธิบายตัวอย่างว่า

การแสดงละครไทยทั้งที่เป็นละครร่ำและละครพูดที่ปรากฏอยู่ในปัจจุบัน เป็นผลจากการพัฒนาเปลี่ยนแปลงมาหลายยุคหลายสมัย ดำเนินไปในลักษณะค่อยเป็นค่อยไป และได้ซึมซับอิทธิพลต่างประเทศทั้งตะวันออกและตะวันตก โดยนำมาผสมผสานกับวัฒนธรรมไทย ในระยะแรก ๆ ที่ได้รับอิทธิพลต่างประเทศ เข้ามานั้นอาจจะเป็นลักษณะที่ไม่ลงตัวตึง แต่ธรรมชาติของคนไทยจะสามารถดัดแปลงแต่งเติมจนมีลักษณะเป็นไทยในที่สุด<sup>8</sup>

การคำนึงถึงความหลากหลายทางด้านวัฒนธรรมนั้นมีมานานแล้ว ในการสร้างสรรค์การแสดง ความหลากหลายทางด้านศิลปะการแสดงสามารถทำให้เกิดตัวเลือกเพื่อนำเสนอการแสดงเกี่ยวกับคำพังเพยได้อย่างไม่มีที่สิ้นสุด

4) การคำนึงถึงการสื่อสารกับผู้ชม เมื่อมีการแสดง ก็ย่อมต้องมีผู้ชม การแสดงในปัจจุบันจำเป็นต้องนึกถึงผู้ชมที่เป็นคนรุ่นใหม่ เพราะคนรุ่นใหม่มักจะอยู่ในวัยที่มีพลังในการค้นหาสิ่งใหม่ ๆ เพื่อการเรียนรู้ในการดำเนินชีวิตที่เหลือ และการแสดงก็ต้องการการสื่อสาร เมฆ ยัมสมบุญ ได้อธิบายถึงการสื่อสาร พื้นฐานที่ต้องรู้ว่า “การสื่อสารจะบรรลุวัตถุประสงค์ได้ก็ต่อเมื่อเรื่องราวที่ถูกส่งต่อไปยังผู้รับสาร และผู้รับสารสามารถเข้าใจเรื่องราวนั้น ๆ ได้เป็นที่เรียบร้อยแล้ว”<sup>9</sup>

ถ้าจะทำให้การสื่อสารเนื้อหาของคำพังเพยบรรลุวัตถุประสงค์ได้ก็จะต้องคำนึงถึงวิธีการสร้างสรรค์การแสดงเพื่อให้เรื่องราวที่ถูกส่งต่อไปยังผู้รับสาร และผู้รับสารก็ต้องเข้าใจเรื่องราวนั้นด้วย

5) ความคิดสร้างสรรค์ในงานนาฏศิลป์ คือสิ่งที่พิสูจน์ให้เห็นถึงประเด็นใหม่ที่ได้จากการสร้างสรรค์งานในครั้งนี้ นราพงษ์ จรัสศรี ได้อธิบายว่า “ความคิดสร้างสรรค์ในงานนาฏศิลป์ คือสิ่งที่ทำให้เกิดผลงานที่ไม่ซ้ำแบบใครจะเป็นการดีที่มีการค้นพบงานที่มีอยู่ขึ้นเดียวในโลก”<sup>10</sup>

การคำนึงถึงความคิดสร้างสรรค์ในงานนาฏศิลป์ จึงเป็นสิ่งที่จำเป็นในการสร้างสรรค์ผลงานที่จะนำไปสู่การค้นพบใหม่ของวงการศิลปะเพื่อศิลปะ

ที่ได้อธิบายมานี้แสดงให้เห็นกระบวนการวิจัย “การสร้างสรรค์นาฏศิลป์จากคำพังเพยที่สะท้อนถึงสังคมไทยในปัจจุบัน” ที่มีการบูรณาการองค์ความรู้ในศาสตร์แขนงต่าง ๆ เพื่อก่อให้เกิดองค์ความรู้ที่ผู้วิจัยคาดหวังว่าจะสามารถเป็นแนวทางให้แก่ผู้ที่ศึกษาทางด้านนาฏศิลป์สร้างสรรค์ต่อไปในอนาคต

## ผลสรุปการดำเนินการวิจัย

จากการสืบค้นข้อมูลเพื่อนำมาใช้ในกระบวนการสร้างสรรค์ผลงานการสร้างสรรค์นาฏศิลป์จากคำพังเพยที่สะท้อนถึงสังคมไทยในปัจจุบันในครั้งนี้ ผู้วิจัยได้รูปแบบการแสดงที่ประกอบไปด้วย การเรียงร้อยบทการแสดงโดยนักแสดง 3 คน ชาย 2 คน ผู้หญิง 1 คน เพื่อแสดงความหมายของคำพังเพยที่จัดวางเรียงตามตัวพยัญชนะไทย โดยใช้อากัปกิริยาที่จัดองค์ประกอบโดยนักแสดง 3 คน เป็นตัวเดินเรื่องที่มาจากเนื้อหาในคำพังเพยแฝงไปด้วยทักขะที่นักแสดงมีอยู่ทางด้านนาฏศิลป์ไทย นาฏศิลป์สมัยใหม่ ส่วนลีลาที่พบได้ในชีวิตประจำวันจะถูกบรรจุเข้าไป

7.ยศ สันตสมบัติ, มนุษย์กับวัฒนธรรม. พิมพ์ครั้งที่ 3. (กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์, 2544), 4.

8.มนตรี มีเนียม, วรรณกรรมการแสดง (กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2560), 1.

9.เมฆ ยัมสมบุญ, 6 เครื่องมือเปลี่ยนชีวิตการเขียนของคุณให้ง่ายและแม่นยำ! (กรุงเทพฯ : สตอร์โบล์, 2565), 12.

10.นราพงษ์ จรัสศรี, “ความคิดสร้างสรรค์ในงานนาฏศิลป์,” สัมภาษณ์โดย มนทิรา มะโนรินทร์, 28 พฤศจิกายน 2565.



เพื่อให้เกิดการสื่อสารระหว่างผู้ชมที่เป็นคนรุ่นใหม่ซึ่งอยู่ในสังคมของความขัดแย้งและการเปรียบเทียบกับวาทะทางประเพณีตามแบบฉบับของนาฏศิลป์หลังสมัยใหม่ภายใต้เสียงประกอบที่มาจากเครื่องดนตรีไทย เสื้อผ้าต่างยุคต่างสมัยต่างประเพณี แสงที่ใช้ผู้วิจัยเลือกใช้แสงธรรมชาติตามบรรยากาศของสถานที่ที่เลือกใช้ รวมอยู่บนพื้นที่ที่เป็นบรรยากาศของบนบ้านเรือนไทยที่ถูกปรับเปลี่ยนให้เข้ากับสังคมปัจจุบัน

### ข้อเสนอแนะ

การสร้างสรรค์นาฏศิลป์จากคำพังเพยที่สะท้อนถึงสังคมไทยในปัจจุบัน ผู้วิจัยมีข้อเสนอแนะเพื่อเป็นประโยชน์ทางด้านการศึกษาทั้งทางด้านวิชาการและการสร้างสรรค์ผลงานนาฏศิลป์ โดยผู้ที่สนใจในการสร้างสรรค์นาฏศิลป์สามารถนำรูปแบบองค์ประกอบและแนวคิดที่ผู้วิจัยได้ทำการศึกษาไว้ไปต่อยอดพัฒนาผลงาน และนำไปใช้ในประเด็นอื่น ๆ

## บรรณานุกรม

Charassri, Naraphong. "Creativity in the performing arts." Interview by Montira Manorin. November, 28, 2022.

นราพงษ์ จรัสศรี. "ความคิดสร้างสรรค์ในงานนาฏศิลป์." สัมภาษณ์โดย มณฑิรา มะโนรินทร์. 28 พฤศจิกายน 2565.

Charassri, Naraphong. *Western Dance*. Bangkok: Chulalongkorn University Press, 2005.

นราพงษ์ จรัสศรี. *ประวัตินาฏศิลป์ตะวันตก*. กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2548.

Chang Kwan Yuen, Preecha and Somparn Phromtha. *Humans and religion*. Bangkok: Chulalongkorn University Press, 1996.

ปรีชา ช่างขวัญยืน, และสมภาร พรหมทา. *มนุษย์กับศาสนา*. กรุงเทพฯ : โรงพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2543.

Meenium, Montri. *Performance Literature*. Bangkok: Chulalongkorn University Press, 2013.

มนตรี มีเนียม. *วรรณกรรมการแสดง*. กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2560.

Office of the Royal Society. "Aphorism." <http://http://legacy.orst.go.th/?knowledges>.

สำนักงานราชบัณฑิตยสภา. "คำพังเพย." <http://http://legacy.orst.go.th/?knowledges>.

Rujirarodom, Manid. *Thai language, proverbs, aphorisms and Thai idioms*. Bangkok: PBC Press.

มานิต รุจิโรดม. *ภาษาไทย สุภาษิต คำพังเพย และสำนวนไทย*. กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์ พีบีซี, ม.ป.ป.

Santasombat, Yos. *Humans and Culture*. 3rd edition. Bangkok: Thammasat University Press, 1997.

ยศ สันตสมบัติ. *มนุษย์กับวัฒนธรรม*. พิมพ์ครั้งที่ 3. กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์, 2544.

Thai Academic Department. *1,400 proverbs, aphorisms, Thai idioms and royal vocabulary in Elementary School*. Bangkok: SE-EDUCATION, 2010.

ฝ่ายวิชาการภาษาไทย. *1,400 สุภาษิต คำพังเพย สำนวนไทย และราชาศัพท์ ฉบับเด็กประถม*. กรุงเทพฯ : ซีเอ็ดยูเคชั่น, 2557.

Vutatid, Vijjuta. "Passionate." Interview by Montira Manorin. November, 28, 2022.

วิชุดา วุฑฒิตย์. "ความหลงใหล." สัมภาษณ์โดย มณฑิรา มะโนรินทร์. 28 พฤศจิกายน 2565.

Yimsomboon, Mate. *6 tools to change your writing life with ease and accuracy*. Bangkok: Story Bowl, 2022

เมษ ยิ้มสมบูรณ์. 6 เครื่องมือเปลี่ยนชีวิตการเขียนของคุณให้ง่ายและแม่นยำ!. กรุงเทพฯ : สตอรี่โบล, 2565.

## การสร้างสรรค์เพลงช้าเรื่องมงคลสูตร THAI MUSIC COMPOSITION: PHLENG CHA RUEANG MONGKHOLASUTRA

ปราโมทย์ เทียงตรง\* Pramot Teangtrong\*  
ภัทระ คมขำ\*\* Pattara Komkam\*\*

### บทคัดย่อ

การสร้างสรรค์เพลงช้าเรื่องมงคลสูตร เป็นงานวิจัยสร้างสรรค์ซึ่งเป็นการวิจัยเชิงคุณภาพมีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาเนื้อหาของบทมงคลสูตร นำไปสู่การสร้างสรรค์เพลงช้าเรื่องมงคลสูตร ผู้วิจัยศึกษาข้อมูลจากเอกสาร และการสัมภาษณ์ผู้เชี่ยวชาญด้านมงคลสูตรและดนตรีไทย วิเคราะห์ข้อมูลนำมาสร้างสรรค์จากทำนองต้นรากที่มีความหมายสื่อถึงเนื้อหาในบทมงคลสูตร ใช้วิธีการยึดรูปแบบสำนวน และการประพันธ์แบบอัตโนมัติ แสดงสำนวนเฉพาะในรูปแบบของมือฆ้องวงใหญ่

วิธีการประพันธ์แบ่งออกเป็น 4 ส่วน ได้แก่ ส่วนที่ 1 เพลงช้า ประกอบด้วย 1) เพลงปฐมมงคล 3 ท่อน 2) เพลงบำเพ็ญมงคล 2 ท่อน 3) เพลงศีลมะงคล 1 ท่อน 4) เพลงธรรมะมงคล 2 ท่อน 5) นิพานะมงคล 2 ท่อน และกำหนดให้เพลงมงคลปริตรเป็นเพลงบรรเลงต่อท้ายทุกเพลง ใช้วิธีการประพันธ์จากทำนองต้นรากและการประพันธ์แบบอัตโนมัติ ส่วนที่ 2 เพลงสองไม้ ประกอบด้วย 1) เพลงสุทนต์ 3 ท่อน 2) เพลงสังคโ 2 ท่อน 3) เพลงทนต์โม 1 ท่อน 4) เพลงคเวสธัมโม 2 ท่อน 5) เพลงปฏิปทา 2 ท่อน ส่วนที่ 3 เพลงเร็วมงคลปริตรเป็นการประพันธ์แบบอัตโนมัติ ส่วนที่ 4 ผู้วิจัยได้ประพันธ์ทำนองเพลงลาซิ่นใหม่โดยยึดโครงสร้างเดิมนำมาปรับให้สำนวนมีความพิเศษ

**คำสำคัญ :** การสร้างสรรค์/ เพลงช้า/ มงคลสูตร

\*นิสิตหลักสูตรศิลปกรรมศาสตรบัณฑิต คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, mot6481007035@gmail.com.

\*Student Doctor of Fine and Applied Arts Program, Faculty of Fine and Applied Arts, Chulalongkorn University.

\*\*รองศาสตราจารย์ ดร., ภาควิชาดุริยางคศิลป์ กรมการศูนย์เชี่ยวชาญเฉพาะทางวัฒนธรรมดนตรีไทย คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

\*\*Associate Professor Dr., Department of Music, Center of Excellence for Thai music and Culture Research, Faculty of Fine and Applied Arts, Chulalongkorn University.

Receive 23/8/66 Revise 14/11/66 Accept 12/02/67

## Abstract

“Thai music composition: Phleng Cha Rueang Mongkholasutra” is creative and qualitative research. The objective was to study the content of the Mongkholasutra and use it to create the Phleng Cha Rueang Mongkholasutra. The researcher studied information from documents, and interviews with experts in Mongkholasutra and Thai music. Data were analyzed and created from root melodies that had meanings conveying the content of the Mongkholasutra. Methods of stretching and collapsing, adjusting expressions, and automatic composition were used to express specific expressions in the form of a Khong Wong Yai.

The composition is divided into four parts: Part 1, the Phleng Cha, consisting of 1) the Pathom Mongkhon song, 3 parts, 2) the Bamphen Mongkhon song, 2 parts, 3) the Si La Mongkhon song, 1 part, 4) the Thamma Mongkhon song, 2 parts, and 5) the Nip Pha Na Mongkhon, 2 parts. The Mongkolparit song is specified as the instrumental song at the end of every song. The method of composing from root melodies and automatic composition is used. Part 2, the Phleng Song Mai consists of 1) the Su Than To song, 3 parts, 2) the Sang Kha Ho song, 2 parts, 3) the Than Ta Mo song, 1 part, 4) the Kha Was Sa Tam song, 2 parts, and 5) the Pa Ti Pa Tha song, 2 parts. Part 3, the Phleng Reo Mongkhon Parit song is an automatic composition. Part 4, the researcher composed a new melody for the Phleng La song based on the original structure and adjusted it to be special.

**Keywords:** Creativity/ Phleng Cha/ Mongkholasutra



## บทนำ

สังคมไทยมีความเชื่อในพุทธศาสนาด้านประเพณีและพิธีกรรม โดยการนำบทในคัมภีร์คถาต่าง ๆ มาสวดสาธยายมนต์เพื่อประกอบการกระทำพิธีซึ่งการสวดมนต์นั้นเป็นสิ่งที่มาตั้งแต่พุทธกาลและสืบทอดแนวปฏิบัติต่อมาจนถึงปัจจุบัน การสวดมนต์เป็นกุศโลบายทำให้ในใจสงบถือว่าเป็นการพัฒนาชีวิต อีกทั้งยังถือว่าเป็นการสรรเสริญพระรัตนตรัย และเชื่อว่าจะส่งผลให้เกิดมีพลังเหนือมนุษย์ขึ้นจากการสวดมนต์หรือการสวดคถาในพิธีกรรมในทางพระพุทธศาสนามีความเชื่อว่ามีพระสงฆ์สวดสาธยายพระพุทธรูปมนต์จะถือว่าเป็นสิริมงคลแก่บุคคลสถานที่หรือสิ่งที่อยู่ในพิธีกรรมนั้น

หลักธรรมคำสอนนั้นเป็นเครื่องยึดเหนี่ยวจิตใจของคนไทยชาวพุทธ ทั้งทางด้านการนำมาเป็นหลักแนวทางในการดำเนินชีวิต และการสวดมนต์ภาวนาจากบทบาลีที่ได้กล่าวไว้ในพระคัมภีร์ต่าง ๆ ตามความเชื่อซึ่งเกิดขึ้นในกิจกรรมต่าง ๆ ที่พิธีกรรมนั้นมีขั้นตอนของศาสนพิธีเข้าไปร่วมด้วย กิจกรรมทางพระพุทธศาสนานั้นเกี่ยวข้องกับวิถีการดำรงชีวิตของชาวพุทธมาช้านาน โดยมีบทบาทรวมอยู่กับวิถีชีวิตตั้งแต่เกิดจนถึงตาย ล้วนแล้วแต่มีพิธีกรรมทางพระพุทธศาสนาเกี่ยวข้องกับพิธีกรรมนั้น ๆ เช่น การเจริญพระพุทธรูปมนต์ในพิธีสำคัญต่าง ๆ ในหลักความเชื่อความศรัทธาของชาวพุทธ

การเจริญพระพุทธรูปมนต์หรือที่เรียกสวดพระปริตรบ้าง การสวดเจ็ดตำนานบ้าง การสวดสิบสองตำนานบ้าง ๆ ล้วนประกอบด้วยบทพระพุทธรูปมนต์ที่สำคัญหลายบทโดยพระสงฆ์จะเป็นผู้สวด เนื้อหาในบทที่ใช้ล้วนมีความหมายที่เป็นมงคลทั้งมงคลทางโลกและมงคลทางธรรม เรื่องของการเจริญพระพุทธรูปมนต์พระปริตรสมเด็จพระพุทธโฆษาจารย์ (ป. อ. ปยุตฺโต) ได้อธิบายว่า

การนิมนต์พระไปสวดพระปริตรในโอกาสต่าง ๆ มีการจัดเป็นแบบแผนโดยเฉพาะที่ใช้กันเป็นประจำลงตัวมี 2 ชุด คือ ชุดเล็กเรียกว่า เจ็ดตำนาน และ ชุดใหญ่เรียกว่า สิบสองตำนาน ชุดเล็ก คือ เจ็ดตำนาน เรียกอย่างคำบาลีว่า สัตตปริตต์ (ทางการให้เขียน “สัตตปริตร” เมื่อใช้เป็นแบบแผนในพระราชพิธี มีชื่อเป็นคำศัพท์เฉพาะว่า จุลราชปริตร คือ ปริตรหลวงชุดเล็ก) ได้แก่ 1. มงคลสูตร 2. รตนปริตร (มักเรียก รตนสูตร) 3. เมตตปริตร (มักเรียก กรณียเมตตสูตร) 4. ชันธปริตร 5. โมรปริตร 6. ธชัคคปริตร (มักเรียก ธชัคคสูตร) 7. อาฏานาฎียปริตร 8. โพชฌังคปริตร มีอังกุสิมาลปริตรนำ (ลำดับท้ายนี้อาจเข้าแทนลำดับใดหนึ่งใน 4 - 7)

ชุดใหญ่ คือ สิบสองตำนาน เรียกอย่างคำบาลีว่า ทวาทสปริตต์ (ทางการให้เขียน “ทวาทสปริตร” เมื่อใช้เป็นแบบแผนในพระราชพิธี มีชื่อเป็นคำศัพท์ว่า มหาราชปริตร คือ ปริตรหลวงชุดใหญ่) ได้แก่ 1. มงคลสูตร 2. รตนปริตร (มักเรียก รตนสูตร) 3. เมตตปริตร (มักเรียก กรณียเมตตสูตร) 4. ชันธปริตร มีฉันทันตปริตรตาม 5. โมรปริตร 6. วัฏฏกปริตร 7. ธชัคคปริตร (มักเรียก ธชัคค-สูตร) 8. อาฏานาฎีย-ปริตร 9. อังกุสิมาลปริตร 10. โพชฌังคปริตร 11. อภัยปริตร (มีขึ้นในยุคหลัง) 12. ขยปริตร (มีขึ้นในยุคหลัง)

ขอให้สังเกตว่าทั้งเจ็ดตำนาน และสิบสองตำนานนั้น ขึ้นต้นด้วยมงคลสูตรเป็นข้อแรก คือ มีมงคลสูตรนำหน้า และแปลกด้วยว่ามงคลสูตรนี้ไม่เป็นปริตร ไม่เรียกว่าปริตรแต่เอามานำหน้าขึ้นก่อนปริตรทั้งหมดทั้งชุด และทุกชุดในคัมภีร์ภาษาบาลีทั้งหลาย ไม่มีที่ใดเรียกว่า มงคลปริตร ต่างจากพระสูตรอื่น ๆ ซึ่งเมื่อนำมาใช้เป็นปริตร

ก็เรียกเป็นปริตร เช่น รตนสูตร ก็เรียกว่า รตนปริตร บางท่านอธิบายว่า พระสูตรใดนำมาใช้เต็ม ๆ สวดทั้งสูตร ก็เรียกคงเดิมว่าเป็นสูตรแต่ถ้าตัดบางส่วนมาใช้ก็เรียกส่วนที่นำมาใช้นั้นว่า เป็นปริตร ตามชื่อของพระสูตรนั้น แต่นี้ก็ต้องยกเว้นมงคลสูตร คือมงคลสูตรนี้ ไม่ว่าจะเอามาแค่ไหน เช่น ตัดส่วนเริ่มต้นออกนำมาเฉพาะส่วนที่เป็นคาถาหรือแม้แต่ตัดคาถาแรกออกไปแล้ว นำมาแค่ไหนก็เรียกว่ามงคลสูตรไม่เป็นอื่น<sup>1</sup>

มงคลสูตรเป็นพระพุทธรูปต้นของการเจริญพระพุทธรูป ที่พระสงฆ์ใช้สวดเป็นบทแรกเพื่อความเป็นสิริมงคลโดยเป็นประเพณีที่ถือสืบทอดปฏิบัติกันมาตามลำดับขั้นตอนเมื่อพระสงฆ์เจริญพระพุทธรูปถึงบทมงคลสูตร ขึ้นต้นบทว่า “อะเสวะนา จะ พาลา นัง” เจ้าภาพในพิธีจะจุดเทียนน้ำมันที่ติดอยู่ตรงบาตรหรือขันน้ำมันแล้ว ยกขันน้ำมันถวายพระเถระเพื่อทำน้ำมันพระปริตร ใช้ประพรมเพื่อเกิดความเป็นสิริมงคลแก่สถานที่และผู้ร่วมพิธี การจุดเทียนน้ำมันในขณะที่พระสงฆ์สวดบทมงคลสูตรนั้นมีความหมายว่าเทียนน้ำมันใช้แทนเทียนมงคลจึง จุดเทียนนั้นเมื่อพระสงฆ์เจริญพระพุทธรูปถึงบทมงคลสูตร มงคลสูตรจึงถือเป็นพระพุทธรูปสำคัญบทหนึ่งในการเจริญพระพุทธรูปตามความเชื่อของคนไทยที่ประกอบพิธีทางพระพุทธศาสนา

การประกอบพิธีทางพระพุทธศาสนาที่มีการเจริญพระพุทธรูปของคนไทยนั้น ดนตรีเป็นส่วนหนึ่งที่มีบทบาทอย่างเห็นได้ชัดจนวัฒนธรรมของคนไทยที่มีมายาวนานเสียงดนตรีเป็นสิ่งที่ช่วยเสริมให้พิธีกรรมมีความศักดิ์สิทธิ์ เข้มแข็งส่งผลเป็นแรงเสริมต่อจิตใจของผู้เข้าร่วมอีกด้านหนึ่งด้วยดนตรีที่ใช้บรรเลงเพลงประกอบตามขั้นตอนของพิธีกรรม โดยโบราณจารย์ได้กำหนดแบบแผนบทเพลงที่ใช้บรรเลงไว้อย่างชัดเจน

มนตรี ตราโมท ได้กล่าวถึงการบรรเลงดนตรีที่เกี่ยวกับพิธีกรรมทางพุทธศาสนาว่า ตามประเพณีการทำบุญ อันเป็นสามัญซึ่งมีพระเจริญพระพุทธรูปวันหนึ่งและรุ่งขึ้นถวายอาหารบิณฑบาตอีกวันหนึ่ง เรียกกันย่อ ๆ ว่า สวดมนต์เย็นฉันเช้า มักมีปีพาทย์บรรเลงประกอบในงานอาจเป็นเครื่องใหญ่ เครื่องห้า เครื่องคู่แล้วแต่ฐานะของเจ้าของงาน ส่วนเพลงที่สืบทอดต่อมามีดังนี้

|         |                         |                              |
|---------|-------------------------|------------------------------|
| วันแรก  | เริ่มต้นด้วย            | โหมโรงเย็น                   |
|         | รับพระ                  | เพลงช้า                      |
|         | เจริญพระพุทธรูป (พระจบ) | เพลงกราวใน                   |
|         | ส่งพระ                  | เพลงเชิด                     |
| วันหลัง | เช้าเริ่มต้นด้วย        | โหมโรงเช้า                   |
|         | รับพระ                  | เพลงช้า                      |
|         | พระฉัน                  | เพลงฉิ่งพระฉัน               |
|         | พระฉันเสร็จและยะยา      | กราวรำชั้นเดียว <sup>2</sup> |

1.สมเด็จพระพุทธโฆษาจารย์ (ป. อ. ปยุตฺโต), สวดมนต์ต้องไม่เียนสาธยาย. พิมพ์ครั้งที่ 3. (กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์ผลิณม์ ในเครือ บริษัท สำนักพิมพ์เทท์แอนด์ โสม จำกัด, 2563), 26-28.

2.มนตรี ตราโมท, คำบรรยายวิชาดุริยางคศาสตร์ไทย (กรุงเทพฯ : ชวนพิมพ์, 2531).

จากข้อมูลเบื้องต้น เห็นได้ว่ามงคลสูตรกับดนตรีที่ใช้ในพิธีกรรมมีความสัมพันธ์กันในเรื่องของการรับใช้ความศรัทธา และความเชื่อที่ปรากฏอยู่ในพิธีกรรมทางพระพุทธศาสนา กล่าวคือ มงคลสูตรเป็นแนวทางในการดำเนินชีวิตให้แก่ผู้ที่ศึกษา อีกทั้งยังเป็นบทที่แสดงถึงสัญลักษณ์แห่งความเป็นมงคลของการเจริญพระพุทธมนต์ และในส่วนของเพลงช้าที่บรรจุอยู่ในกระบวนการบรรเลงประกอบพิธีกรรมทางพระพุทธศาสนา ซึ่งทั้งสองประเด็นมีความสัมพันธ์กันในบริบทที่เกี่ยวข้องกับวิถีชีวิตของคนไทยมาเป็นเวลานาน ส่งผลให้ผู้วิจัยเกิดแรงบันดาลใจในการสร้างสรรค์โดยการนำบทมงคลสูตรและเพลงช้าที่มีความสัมพันธ์กันในด้านพิธีกรรมทางพระพุทธศาสนา มาสร้างสรรค์ผลงานเพื่ออนุรักษ์สืบทอดเพลงช้าที่ใช้บรรเลงในพิธีกรรมมาแต่โบราณ ด้วยการสร้างสรรค์เพลงช้า เรื่องมงคลสูตร เป็นการบูชาหลักธรรมคำสอนนัยแห่งความเป็นมงคลของการดำเนินชีวิต และรักษาสืบทอดการบรรเลงเพลงช้าอันเป็นประโยชน์ต่อการสืบทอดเพลงไทยต่อไป

### วัตถุประสงค์ของการวิจัย

เพื่อศึกษาเนื้อหาของบทมงคลสูตรนำไปสู่การสร้างสรรค์เพลงช้าเรื่องมงคลสูตร

### ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ

ได้ผลงานเพลงจากการประพันธ์เพลงช้าเรื่องมงคลสูตร

### ขอบเขตของการวิจัย

ศึกษาเนื้อหาของบทมงคลสูตร เพื่อนำไปสร้างกระบวนทำนองเพลงช้าตามโครงสร้างของหลักทางดุริยางค์ไทย ในการสร้างสรรค์เพลงช้าเรื่องมงคลสูตร

### นิยามศัพท์เฉพาะ

ทำนองต้นราก หมายถึง เพลงไทยเดิมที่ผู้วิจัยนำมาใช้เป็นทำนองต้นแบบในการยึด ยุบ ปรับสำนวนทำนองเพลงให้เป็นเพลงใหม่ในการสร้างสรรค์เพลงช้าเรื่องมงคลสูตร

### วิธีดำเนินการวิจัย

#### 1. สัมภาษณ์ผู้ทรงคุณวุฒิหรือผู้เชี่ยวชาญ

งานวิจัยเรื่อง มงคลสูตรสู่การสร้างสรรค์บทเพลงช้าเรื่องมงคลสูตร ผู้วิจัยดำเนินการเก็บข้อมูลภาคสนามโดยการสัมภาษณ์ผู้ทรงคุณวุฒิหรือผู้เชี่ยวชาญที่มีความรู้เรื่องมงคลสูตร โดยเลือกกลุ่มผู้ให้ข้อมูลแบบจำแนกเจาะจง purposive sampling ดังนี้

##### 1.1 ผู้วิจัยสัมภาษณ์ผู้ทรงคุณวุฒิหรือผู้เชี่ยวชาญด้านศาสนา ประวัติศาสตร์ ดังนี้

- พระอุดมปัญญาภรณ์ (สัณหวีตร สนทพฺพโก) เปรียญธรรม 6 ประโยค, รองเจ้าคณะจังหวัดยโสธร, ผู้ช่วยอธิการบดี มหาวิทยาลัยมหาจุฬาลงกรณราชวิทยาลัย วิทยาเขตขอนแก่น
- พระครูเมธีธรรมบัณฑิต (จรัสศักดิ์ จิรปุณฺโญ) เปรียญธรรม 6 ประโยค, เจ้าคณะอำเภอคำเขื่อนแก้ว เจ้าอาวาส วัดยางตลาด เลขาธิการรองเจ้าคณะจังหวัดยโสธร

- พระครูปลัดวิริยวัฒน์ (คนอง ปคโณ) เปรียญธรรม 5 ประโยค ดร., ผู้ช่วยเจ้าอาวาส วัดจักรวรรดิราชาวาสวรมหาวิหาร, เลขานุการรองเจ้าคณะภาค 10.

- ศาสตราจารย์เกียรติคุณ ดร. อภินันท์ กิตติพันธุ์ กรรมการสภาผู้ทรงคุณวุฒิสภามหาวิทยาลัยราชภัฏอุบลราชธานี, สัทธัมมะโชติกะธช ประจําสาธารณรัฐสหภาพเมียร์มา, สัทธรรมโชติกะบัณฑิต ประจําสาธารณรัฐสังคมนิยมประชาธิปไตย ศรีลังกา, ศาสตราจารย์เกียรติคุณ ประจํา สังฆสภาศรีลังกา อัสสะศิริยานิกาย

1.2 ผู้วิจัยสัมภาษณ์ผู้ทรงคุณวุฒิหรือผู้เชี่ยวชาญทฤษฎีดุริยางคศิลป์ไทยและการประพันธ์เพลงไทย ดังนี้

- รองศาสตราจารย์ พิชิต ชัยเสรี ข้าราชการบำนาญ สังกัดจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
- ครูปั๊ม คงลายทอง ศิลปินแห่งชาติ
- อาจารย์ ดร. บุญเลิศ กร่างสะอาด วิทยาลัยนาฏศิลปสุพรรณบุรี

## 2. เครื่องมือที่ใช้ในการวิจัย

ผู้วิจัยสร้างเครื่องมือเพื่อรวบรวมข้อมูลในการวิจัยที่เกี่ยวข้องกับหัวข้อในประเด็นสำคัญที่ผู้วิจัยศึกษา โดยเครื่องมือที่ใช้ได้ออกแบบโดยการสัมภาษณ์ผู้ทรงคุณวุฒิและผู้เชี่ยวชาญ แบ่งออกเป็น 2 ส่วน ดังนี้

2.1 แบบสัมภาษณ์ผู้ทรงคุณวุฒิและผู้เชี่ยวชาญด้านศาสนา ประวัติศาสตร์ด้านบทมงคลสูตร

2.2 แบบสัมภาษณ์ผู้ทรงคุณวุฒิด้านทฤษฎีดุริยางคศิลป์ไทยและการประพันธ์เพลงไทย

## 3. การเก็บรวบรวมข้อมูล

ผู้วิจัยรวบรวมข้อมูลโดยค้นคว้าจากเอกสาร ตำรา หนังสือ งานวิจัยและบทความวิชาการที่เกี่ยวข้องจากห้องสมุด และแหล่งเรียนรู้มาทำการอ้างอิงเป็นแนวทางในการดำเนินการวิจัย โดยแหล่งข้อมูลที่ศึกษาค้นคว้า ได้แก่ ห้องสมุดดนตรี สำนักหอสมุดแห่งชาติ สำนักงานวิทยทรัพยากร จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย และศึกษาข้อมูลโดยการสัมภาษณ์ผู้ทรงคุณวุฒิหรือผู้เชี่ยวชาญด้านศาสนา ด้านทฤษฎีดุริยางคศิลป์ไทย การประพันธ์เพลงไทย

## 4. การสร้างสรรค์

ผู้วิจัยได้เก็บรวบรวมข้อมูลจากการศึกษาเอกสาร หนังสือ งานวิจัยและบทความวิชาการ และสัมภาษณ์ผู้ทรงคุณวุฒิหรือผู้เชี่ยวชาญ ทำการวิเคราะห์ข้อมูลสรุปผลการศึกษานำมาสร้างสรรค์บทเพลง พร้อมทั้งนำเสนอผลงานวิชาการและผลงานการสร้างสรรค์เพลงเข้าเรื่องมงคลสูตร

## ผลการวิจัย

จากการศึกษาผู้วิจัยพบนัยสำคัญ 3 ประเด็นในการนำไปสู่การสร้างสรรค์เพลงชาเรื่องมงคลสูตร ได้แก่ ประเด็นที่ 1 ความสำคัญของบทมงคลสูตร ประเด็นที่ 2 ความสำคัญของเพลงชา ประเด็นที่ 3 การสร้างสรรค์เพลงชาเรื่องมงคลสูตร อธิบายดังนี้

### ประเด็นที่ 1 ความสำคัญของบทมงคลสูตร

มงคลสูตรเป็นหลักธรรมที่มีความสัมพันธ์กับวิถีชีวิตของสังคมไทย 2 ส่วน เพื่อแสดงให้เห็นความสำคัญในการยกมาเป็นแนวทางในการสร้างสรรค์เพลงชาเรื่องมงคลสูตร ได้แก่

ส่วนที่ 1 บทมงคลสูตรที่พบในพิธีกรรม มงคลสูตรเป็นบทที่ใช้ในการเจริญพระพุทธมนต์เพื่อความเป็นสิริมงคล บรรลุอยู่เป็นช่วงต้นในการเจริญพระพุทธมนต์เจ็ดตำนานและสิบสองตำนานโดยเรียกว่า “พระปริตร” เห็นได้ว่ามงคลสูตรเป็นบทแรกในการเจริญพระพุทธมนต์ทั้งเจ็ดตำนานและสิบสองตำนาน เป็นการแสดงความนอบน้อม ยกมงคลต่าง ๆ

ตามที่ปรากฏในพระสูตรมาแสดงให้เกิดเป็นมงคลขึ้นกับชีวิต ตามความเชื่อของคนไทยในการทำสิ่งใดให้ยึดความเป็นมงคลเป็นที่ตั้ง บทมงคลสูตรจึงเป็นบทต้นในการเจริญพระพุทธมนต์

ด้วยนัยที่ว่าเริ่มต้นด้วยความเป็นมงคลเป็นบทนำ ซึ่งใช้ในพิธีมงคลต่าง ๆ ตามความเชื่อของคนไทยความสำคัญในการเจริญพระพุทธมนต์เมื่อพระสงฆ์เจริญพระพุทธมนต์ถึงบทมงคลสูตร ขึ้นต้นบทว่า “อะเสวะนา จะ พาลา นัง” เจ้าภาพในพิธีจะจุดเทียนน้ำมันที่บาตรหรือขันน้ำมันแล้วจึงยกถวายพระเถระเพื่อทำน้ำมันพระปริตร โดยเชื่อว่าเทียนน้ำมันที่ใช้แทนเทียนมงคลจึงจุดเทียนนั้นเมื่อพระสงฆ์เจริญพระพุทธมนต์ถึงบทมงคลสูตร น้ำมันที่ได้ผ่านการเจริญพระพุทธมนต์มีความเชื่อว่าเมื่อใช้ประพรมแก่สถานที่และผู้ร่วมพิธีจะเกิดความเป็นสิริมงคล มงคลสูตรจึงถือเป็นพระพุทธมนต์สำคัญบทหนึ่งในการเจริญพระพุทธมนต์ตามความเชื่อของคนไทยในการประกอบพิธีทางพระพุทธศาสนา



ภาพที่ 1 : จุดเทียนที่ขันน้ำมันขณะพระสงฆ์เจริญพระพุทธมนต์  
ที่มา : ปราโมทย์ เทียงตรง

ส่วนที่ 2 มงคลสูตรที่ใช้เป็นแนวทางในการดำเนินชีวิต มงคลสูตรเป็นหลักธรรมที่สามารถนำมาใช้เป็นแนวทางในการดำเนินชีวิต เป็นหลักธรรมที่พระพุทธเจ้าทรงตรัสตอบคำถามของหมู่เฝ้าว่าเหตุใดที่เข้าเฝ้า ทูลถามข้อปัญหาว่าอะไรคือมงคลของชีวิต พระพุทธเจ้าจึงทรงแสดงหลักมงคลซึ่งทั้งหมด 38 ประการ เมื่อแปลความหมายสามารถจำแนกตามความหมายโดยแบ่งออกเป็นหมวดหมู่ได้ 10 หมวด และจัดกลุ่มได้ ดังนี้

กลุ่มที่ 1 ประกอบด้วย หมวดที่ 1 มงคลที่กล่าวถึงเรื่องการฝึกให้เป็นคนดีมี 3 ข้อ หมวดที่ 2 มงคลหมู่ที่กล่าวถึงการสร้างความพร้อมให้การฝึกตนเอง มี 3 ข้อ หมวดที่ 3 มงคลหมู่ที่กล่าวถึงการฝึกตนให้เป็นคนมีประโยชน์ มี 4 ข้อ

กลุ่มที่ 2 ประกอบด้วย หมวดที่ 4 มงคลหมู่ที่กล่าวถึงการบำเพ็ญประโยชน์ต่อครอบครัว มี 4 ข้อ หมวดที่ 5 มงคลหมู่ที่กล่าวถึงการบำเพ็ญประโยชน์ต่อสังคม มี 4 ข้อ

กลุ่มที่ 3 ประกอบด้วย หมวดที่ 6 มงคลหมู่ที่กล่าวถึงการปรับเตรียมสภาพใจให้พร้อม มี 3 ข้อ

กลุ่มที่ 4 ประกอบด้วย หมวดที่ 7 มงคลหมู่ที่กล่าวถึงการแสวงหาธรรมะเบื้องต้นใส่ตัว มี 5 ข้อ หมวดที่ 8 มงคลหมู่ที่กล่าวถึงการแสวงหาธรรมะเบื้องต้นใส่ตัว มี 4 ข้อ



กลุ่มที่ 5 ประกอบด้วย หมวดที่ 9 มงคลหมู่ที่กล่าวถึงการฝึกภาคปฏิบัติเพื่อกำจัดกิเลส มี 4 ข้อ หมวดที่ 10 มงคลหมู่ที่กล่าวถึงผลของการปฏิบัติจนหมดกิเลส มี 4 ข้อ

## ประเด็นที่ 2 ความสำคัญของเพลงช้า

เพลงช้าหรือเพลงเรื่อง เป็นเพลงชุดที่โบราณจารย์ได้นำเพลงที่มีลักษณะของทำนองสำเนียงใกล้เคียงกัน มาเรียบเรียงบรรเลงติดต่อกันโดยไม่มีการซ้ำร้องประกอบ โครงสร้างของเพลงช้าประกอบด้วยเพลงช้า เพลงสองไม้ เพลงเร็ว และเพลงลา เพลงช้ามีประเด็นความสำคัญทางดนตรี 2 ส่วน ได้แก่

ส่วนที่ 1 ความสำคัญของเพลงช้าในพิธีกรรม เพลงช้าทำหน้าที่บรรเลงในพิธีกรรมด้านประเพณีและวัฒนธรรมไทย ดนตรีมีบทบาทหน้าที่บรรเลงอยู่ในกิจกรรมต่าง ๆ ที่มีเรื่องของพิธีกรรมเป็นองค์ประกอบหลักผ่านการบรรเลงด้วยวงปี่พาทย์ โดยมีกระบวนการการบรรเลงด้วยเพลงโหมโรงเช้าหรือโหมโรงเย็น หลังจากนั้นจะบรรเลงเพลงช้าเพื่อรอเวลาในการเริ่มพิธีกรรม การบรรเลงดนตรีที่เกี่ยวกับพิธีกรรมทางพุทธศาสนาตามประเพณีการทำบุญอันเป็นสามัญ ซึ่งมีพระเจริญพระพุทธรูปหนึ่งและรุ่งขึ้นถวายอาหารบิณฑบาตอีกวันหนึ่ง ปี่พาทย์จะบรรเลงประกอบในงาน โดยเพลงที่ใช้ได้รับการสืบทอดมา เพลงช้าจึงเป็นที่นิยมใช้บรรเลงในงานมงคลต่าง ๆ ที่มีพระสงฆ์เจริญพระพุทธรูป เช่น งานขึ้นบ้านใหม่ งานบวชนาค งานทอดกฐิน งานไหว้ครูดนตรีนาฏศิลป์ ฯลฯ เป็นการประโคมให้งานพิธีนั้นมีความศักดิ์สิทธิ์ ครึกครื้น แสดงสัญญาณบ่งบอกถึงการจัดพิธีมงคล



ภาพที่ 2 : วงปี่พาทย์ที่ใช้บรรเลงเพลงช้า  
ที่มา : ปราโมทย์ เทียงตรง

ส่วนที่ 2 ความสำคัญของเพลงช้าในกระบวนการเรียนปี่พาทย์ กระบวนการเรียนดนตรีโดยเฉพาะผู้ที่เรียนปี่พาทย์ เพลงช้าเป็นหนึ่งในแบบการเรียนดนตรีไทย โดยเป็นการถ่ายทอดองค์ความรู้ แบบมุขปาฐะด้วยวิธีการถ่ายทอดด้วยการปฏิบัติให้ดู ผู้เรียนปฏิบัติตาม ท่องจำ ทบทวน เพื่อพัฒนาทักษะ ด้านต่าง ๆ ทางดนตรี ผู้เรียนต้องผ่านการเรียน และสามารถบรรเลงเพลงโหมโรงเช้าและโหมโรงเย็นได้อย่างแม่นยำ จากนั้นจะต้องผ่านการเรียนเพลงช้าซึ่งเป็นอีกแบบฝึกหัดหนึ่งที่เน้นการฝึกโดยเฉพาะทักษะการบรรเลงฆ้องวงใหญ่ เนื่องจากเพลงช้าเป็นเพลงที่รวบรวมความหลากหลายของลักษณะทำนองการบรรเลงสำนวนฆ้องวงใหญ่ไว้หลายรูปแบบ ที่สามารถใช้ฝึกทักษะด้านต่าง ๆ

ทั้งความคล่องตัวความเข้าใจในลักษณะของการบรรเลงสำนวนมือฆ้องรวมถึงความอดทน สมาธิ สติปัญญาของผู้เรียนให้เกิดความแตกฉาน จึงนิยมให้ผู้เรียนปีพาทย์ได้เรียนรู้เพลงประเภทเพลงช้าให้มากที่สุด เพลงช้าถือว่าเป็นรากฐานและรวมองค์ความรู้ของท่านองเพลงไทยที่สำคัญลักษณะต่าง ๆ ไว้มากมาย

### ประเด็นที่ 3 การสร้างสรรค์เพลงช้าเรื่องมงคลสูตร

การสร้างสรรค์เพลงช้าเรื่องมงคลสูตร มีแนวความคิดที่นำความสำคัญของบทมงคลสูตรและเพลงช้าที่มีนัยสำคัญในทางธรรมะและทางดนตรีไทยมาเป็นแนวความคิดในการสร้างสรรค์บทเพลง ยึดหลักโครงสร้างเพลงประเภทเพลงช้าตามทฤษฎีทางดุริยางคศิลป์ ประกอบด้วยกลุ่มเพลง 4 กลุ่ม ประกอบด้วย เพลงช้า เพลงสองไม้ เพลงเร็ว และเพลงลา ผู้วิจัยได้สร้างสรรค์ท่านองเพลงจากการศึกษาบทเพลงที่สื่อถึงความหมายที่กล่าวในมงคลสูตรโดยนำมาสร้างสรรค์ตามหลักการประพันธ์เพลงไทยให้มีลักษณะท่านองที่แสดงออกตามนัยความหมายส่วนหนึ่ง และสร้างสรรค์แบบอัตโนมัติด้วยจินตนาการแรงบันดาลใจตามหลักทฤษฎีความคิดสร้างสรรค์ และใช้หลักการประพันธ์เพลงไทยของรองศาสตราจารย์พิชิต ชัยเสรี มาเป็นแนวทางในการสร้างสรรค์

ผู้วิจัยใช้ระบบเสียงปีพาทย์มาใช้เป็นหลักในการสร้างสรรค์ ที่เรียกกันทางดนตรีว่าระบบเสียงทางในยึดการเรียกตามชื่อปีที่ใช้ประกอบในเสียงนี้ มีระดับเสียงสูงจากทางเพียงออล่างขึ้นไปอีก 1 เสียง โดยกำหนดให้ลูกทวนของฆ้องวงใหญ่เป็นเสียง เร (ร) และลูกยอดเป็นเสียง มี (มี) ตามทฤษฎีเรื่อง “ทาง” ที่หมายถึงบันไดเสียง (Key) ของหลักดุริยางคไทย และใช้บันไดเสียงซอลซึ่งประกอบด้วยเสียงในการดำเนินท่านองในกลุ่มเสียงปัญจมูลช ล ท x ร ม x เป็นเสียงในระดับเสียงทางในเป็นบันไดเสียงหลักในการประพันธ์เพลง

ผู้วิจัยสร้างท่านองเพลงช้าโดยใช้หลักการประพันธ์ “ศึกษิตอนุรักษ์” ของรองศาสตราจารย์พิชิต ชัยเสรี<sup>3</sup> ด้วยการแปลความหมายของบทมงคลสูตรและศึกษาบทเพลงที่มีสื่อถึงเนื้อหาใจความในบทมงคลสูตร มาเป็นแนวทางในการสร้างสรรค์ ยึดโครงสร้างของเพลงที่ยกมาและทำการปรุงแต่งปรับสำนวน ยืดขยาย ท่านองเพลง ผู้วิจัยกำหนดโครงสร้างเพลงช้าจากการสรุปมงคลสูตรทั้ง 10 หมวดที่มีความหมายด้านเดียวกัน ได้เนื้อหาในด้านต่าง ๆ ดังนี้ 1. การฝึกตน 2. การบำเพ็ญประโยชน์ 3. การปรับเตรียมสภาพจิตใจ 4. การแสวงหาธรรม 5. การปฏิบัติให้ถึงพระนิพพาน นำความหมายที่สรุปได้ทั้ง 5 ด้านมาเป็นแนวทางในการสร้างเพลงช้าจำนวน 5 เพลง ให้มีลักษณะท่านองเพลงที่แสดงถึงนัยแห่งความหมายนั้น ๆ และให้จำนวนท่อนของแต่ละเพลงมีที่มาจากจำนวนหมวดย่อยของหลักธรรมที่มีเนื้อหาด้านเดียวกันที่ได้จากการสรุปบทมงคลสูตร เพลงช้าประกอบด้วยเพลงปฐมมงคล 3 ท่อน นำเพลงสรภัญญะเป็นท่านองต้นรากท่อนที่ 1 เพลงพยายามเป็นท่านองต้นรากท่อนที่ 2 และสร้างท่านองท่อนที่ 3 ขึ้นใหม่ทั้งท่อน แสดงถึงความสอดคล้องกับมงคลหมวดที่ 1 - 3 ที่กล่าวถึงการฝึกให้เป็นคนดี การสร้างความพร้อมให้การฝึกตนเอง การฝึกตนให้เป็นคนมีประโยชน์ แสดงนัยความเป็นมงคลด้วยที่ต้องเริ่มจากการมีสติและสมาธิในการฝึกตนเองเป็นลำดับแรก เพลงบำเพ็ญมงคล 2 ท่อน ใช้เพลงไล่ทั้งท่อนที่ 1 และท่อนที่ 2 เป็นท่านองต้นรากแสดงนัยบรรยายถึงมงคลหมวดที่ 4 - 5 ที่กล่าวถึงการบำเพ็ญประโยชน์ต่อครอบครัว การบำเพ็ญประโยชน์ต่อสังคม เปรียบเสมือนเรือที่พาผู้คนข้ามน้ำ ข้ามทะเลเพื่อไปถึงจุดหมายปลายทาง เพลงศีลมงคล 1 ท่อน เป็นการสร้างสรรค์ขึ้นใหม่โดยยึดเนื้อหาจากมงคลหมวดที่ 6 การปรับเตรียมสภาพใจให้พร้อม เพลงธรรมมงคล 2 ท่อน ใช้เพลงพราหมณ์เข้าโบสถ์เป็นท่านองต้นรากท่อนที่ 1 และเพลงพราหมณ์ติดน้ำเต้าเป็นท่านองต้นรากท่อนที่ 2 แสดงนัยตามเนื้อหาในหมวดที่ 7 - 8 ของมงคลสูตรที่กล่าวถึง การแสวงหาธรรมะเบื้องต้นใส่ตัว และการแสวงหาธรรมะเบื้องต้นใส่ตัว เปรียบกับนักบวชผู้แสวงหาธรรม เพลงนิพานะมงคล 2 ท่อน ใช้เพลงกราวรำเสภาท่อนที่ 1 และท่อนที่ 2 สื่อถึง

3.พิชิต ชัยเสรี, การประพันธ์เพลงไทย (กรุงเทพฯ : โรงพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2556), 1-2.

มงคลหมวดที่ 9 - 10 ที่เป็นการฝึกภาคปฏิบัติเพื่อกำจัดกิเลสและกล่าวถึงผลของการปฏิบัติจนหมดกิเลส นำสู่การเข้าถึงพระนิพพานเป็นที่สุดของมงคลนำมาซึ่งความเกษมหลุดพ้นจากสิ่งทั้งปวง

ลักษณะสำคัญของเพลงซ้ำเรื่องมงคลสูตรนี้ จากการศึกษาในตอนท้ายของแต่ละหมวดพบทบาทสำคัญที่กล่าวไว้ว่า “เอตัมมังคะละมุตตะมัง” เป็นบทสรุปมีความหมายว่า “เป็นมงคลสูงสุด” ผู้วิจัยจึงนำมาสร้างสรรค์เป็นเพลงมงคลปริตร จำนวน 1 ท่อน ใช้บรรเลงต่อท้ายเพลงซ้ำทุกเพลง แสดงถึงลักษณะความสอดคล้องของการสรุปเนื้อหาตอนท้ายที่มีอยู่ทุกบทบาทในมงคลสูตร แสดงลักษณะทำนองที่สุขุม เรียบร้อย ตามลักษณะทำนองเพลงไทยที่ปรากฏในพิธีกรรมทางพระพุทธศาสนา การประพันธ์บทเพลงมงคลปริตรใช้เสียงในการดำเนินทำนองของกลุ่มเสียงปัญญาจุล ช ล ท X ร ม X เป็นเสียงในระดับเสียงทางใน เป็นกลุ่มเสียงหลักในการประพันธ์เพลง สร้างลักษณะทำนองเพลงมีการเน้นย้ำซ้ำเสียงอยู่ในวรรคต่าง ๆ ของเพลง และทำนองในประโยคที่ 4 มีการใช้บันไดเสียง ร ม ฟ X ล ท X เป็นเสียงในระดับเสียงทางนอก ซึ่งเป็นทำนองส่วนหนึ่งของ เพลงบาทสกุณีนำมาดัดแปลงทำนองให้มีความสอดคล้องกับทำนองประโยคอื่นในเพลง

เพลงมงคลปริตรผู้วิจัยมีความคิดในการนํานัยสำคัญด้านบทเพลงสำคัญทางดนตรีไทย 5 เพลง ที่ผู้เรียนดนตรีไทยต้องผ่านการครอบเพลงสำคัญตามลำดับขั้น ได้แก่ เพลงสาธุการ เพลงตระหนักราปากคอก เพลงกระบองกัน เพลงบาทสกุณี เพลงองค์พระพิราพ เชื่อมโยงนำมาเป็นนัยสำคัญ โดยในเพลงมงคลปริตรผู้วิจัยได้นำทำนองบางส่วนมาประพันธ์ ยกเว้นเพลงองค์พระพิราพที่เป็นเพลงหน้าพาทย์ชั้นสูง แต่ได้นำประโยคท้ายของเพลงพระเจ้าเปิดโลกมาเป็นประโยคจบแทน และปรับแต่งทำนองให้เป็นสำนวนใหม่

### ตัวอย่างเพลงมงคลปริตร

ประโยคที่ 1 สร้างจากทำนองเพลง สาธุการ (บรรทัดสี่ห้า)

|         |         |         |         |         |         |         |         |
|---------|---------|---------|---------|---------|---------|---------|---------|
| - - - ร | - - - ม | - - - ม | - ช - ล | - ร - ม | - ร - ล | ล ล - ช | ช ช - ร |
| - - - - | - - - ร | - - - ร | - - - ล | - - - ล | - - - - | - ล - ล | - - - ร |
| - - - - | - - - ล | - - - ล | - - - ล | - - - ร | - - - ล | - - - - | - - - ล |

ประโยคที่ 2 สร้างจากทำนองเพลงตระหนักราปากคอก (บรรทัดสี่ห้า)

|         |         |         |         |         |         |         |         |
|---------|---------|---------|---------|---------|---------|---------|---------|
| - ฟ - ม | - ร - ด | ท ล - ท | - ด ร ม | - ล ล ล | - ท - ล | - ช - ม | - ช - ล |
| - ฟ - ม | - ร - ด | - - - - | - - ร ม | - - ล ล | - ท - ร | - ม - ร | - ท - ล |
| - - - - | - ล - - | ท ล - ท | - ด - - | - ล - - | - ท - ร | - ม - ร | - ท - ล |

ประโยคที่ 3 สร้างจากทำนองเพลงกระบองกัน (บรรทัดสีฟ้า)

|         |         |         |         |         |         |         |         |
|---------|---------|---------|---------|---------|---------|---------|---------|
| - ร - ช | - ล - ท | - ท - ม | - ร - ท | - ช - ช | - ล - ท | - ร - ท | - ล - ช |
| - ร - ช | - ล - ท | - ท - ม | - ร - ท | - - - ช | - - ล ท | - ร - ท | - ล - ช |
| - ล - ช | - ล - ท | - พ - ม | - ร - ท | - ช - - | - - - ท | - ร - ท | - ล - ช |

ประโยคที่ 4 สร้างจากทำนองเพลงบาทสุกณี (บรรทัดสีฟ้า)

|         |         |         |         |         |         |         |         |
|---------|---------|---------|---------|---------|---------|---------|---------|
| - - - พ | - พ - พ | - ล - พ | - พ - ร | - - - ร | - ด ท ล | - - - ท | - พ - ม |
| - - - - | - พ - พ | - ล - ล | - พ - - | - - - - | - พ - - | - - - ม | - - - - |
| - - - พ | - - -   | - - - พ | - - - ร | - - - - | - - - ร | - - - ท | - - - ม |

ประโยคที่ 5 สร้างจากทำนองเพลงพระเจ้าเปิดโลก (บรรทัดสีฟ้า)

|         |         |         |         |         |         |         |         |
|---------|---------|---------|---------|---------|---------|---------|---------|
| ร ม - ท | ม ร - ม | - ล - ช | ช ช - ล | - ร - ท | - ล - พ | พ พ - ม | ม ม - ร |
| - - - ล | - - - - | - ช - ช | - - - ล | - ร - ท | - ล - - | พ พ - - | ม ม - ร |
| - - - ล | - - - ช | - - - - | - - - ล | - ร - ท | - ล - พ | - - - ม | - - - ร |

เพลงสองไม้ สร้างสรรค์จากการวิเคราะห์เนื้อหาและใช้หลักการประพันธ์เพลงที่เรียกว่า บันดาลรังสรรค์ของรองศาสตราจารย์พิชิต ชัยเสรี เป็นแนวทางในการสร้างสรรค์บทเพลงสองไม้ขึ้นใหม่ประกอบด้วยเสียงในการดำเนินทำนองของกลุ่มเสียงปัญญาจุล ช ล ท x ร ม x เป็นเสียงในระดับเสียงทางโนเป็นกลุ่มเสียงหลักในการประพันธ์เพลงสร้างลักษณะทำนองเพลงมีการเน้นย้ำซ้ำเสียง อยู่ในวรรคต่าง ๆ ของเพลง เพื่อให้มีความหมายตามนัยแห่งมงคลสูตรที่แสดงถึงหลักการปฏิบัติตนเพื่อความเป็นมงคลของชีวิตที่มุ่งให้ถือปฏิบัติตามอย่างต่อเนื่องอยู่เป็นประจำ เพลงสองไม้ผู้วิจัยประพันธ์จำนวน 5 เพลง ประกอบด้วย เพลงสุทนต์ 2 ท่อน เพลงสังคโ 2 ท่อน เพลงทันตะโม 2 ท่อน เพลงคเวธัมโม 2 ท่อน เพลงปฏิบัติทา 2 ท่อน

## ตัวอย่างเพลงสุตันโต ท่อน 1

|         |         |         |         |         |         |         |         |
|---------|---------|---------|---------|---------|---------|---------|---------|
| - - - ท | - ล - ล | - - - - | - - - ล | - - - ล | - - - - | - ล - ล | - - - ม |
| - - - - | - - - ร | - - - ล | - - - - | - - - ล | - - - ล | - - - - | - - - ท |

|         |         |         |         |         |         |         |         |
|---------|---------|---------|---------|---------|---------|---------|---------|
| - - - - | - - ล ล | - ร - ท | - ล - ช | - - ม - | ม - - - | ร - - - | ท - - ล |
| - - - - | - ล - - | - ร - ท | - ล - ช | - - - ม | - - - ร | - - - ท | - - - ล |

|         |         |         |         |         |         |         |         |
|---------|---------|---------|---------|---------|---------|---------|---------|
| - ร - ท | - ล - ช | - ล - ท | - - - - | - - - ช | - - ล ท | - ร - ท | - ล - ช |
| - ร - ท | - ล - ช | - ล - ท | - - - - | - ช - - | - - - ท | - ร - ท | - ล - ช |

|         |         |         |           |         |         |         |         |
|---------|---------|---------|-----------|---------|---------|---------|---------|
| - ล - ช | - ฟ - - | - ช - - | - ฟ - - ท | - ช - - | ล ท - ร | - ม - ร | - ท - ล |
| - - - ร | - - ม ร | - ร - - | - ม ร ท   | - ร - ช | - - - ร | - ม - ร | - ท - ล |

เพลงเร็ว ใช้หลักทฤษฎีการประพันธ์เพลงไทย “บันดลรั้งสฤษดิ์” ของรองศาสตราจารย์พิชิต ชัยเสรี สร้างทำนองเพลงเร็วด้วยสำนวนมือฆ้องวงใหญ่ ใช้กลวิธีการสร้างสรรค์ให้มีลักษณะทำนองสุขุมแสดงความนอบน้อม ใช้เสียงในการดำเนินทำนองของกลุ่มเสียงปัญจมูล ช ล ท X ร ม X เป็นเสียงในระดับเสียงทางในเป็นกลุ่มเสียงหลักในการประพันธ์เพลง

## ตัวอย่างเพลงเร็วมงคลปริตร ท่อนที่ 1

|         |         |         |         |         |         |         |         |
|---------|---------|---------|---------|---------|---------|---------|---------|
| - - ม - | - ร - ท | - ม - ร | - ท - ล | - - ม - | - ร - ท | - ม - ร | - ท - ล |
| - ม - - | - ร - ท | - ม - ร | - ท - ล | - ม - - | - ร - ท | - ม - ร | - ท - ล |

|         |         |         |         |         |         |         |         |
|---------|---------|---------|---------|---------|---------|---------|---------|
| - - - - | ท - - - | - - ท - | - ท - - | - - - - | ท - - - | - - ท - | - ท - - |
| - - ช ล | - - - - | ช ล - - | - - ล ช | - - ช ล | - - - - | ช ล - - | - - ล ช |



|         |         |         |         |         |         |         |         |
|---------|---------|---------|---------|---------|---------|---------|---------|
| - - - ล | - ช - - | - ล - ช | - ม - ร | - - - ม | - ร - - | - ม - ร | - ท - - |
| - - ม - | ม - - - | ม - ม - | ท - ท - | - - ท - | ท - - - | ท - ท - | ช ล - ล |

|         |         |         |         |         |         |           |         |
|---------|---------|---------|---------|---------|---------|-----------|---------|
| - ล - - | ท ล - - | - ท - - | - ร - - | - ล - - | ท ล - - | - ล ท ร ม | - ช - ล |
| - - ช ล | - - ช ม | - - ล ช | - - ท ล | - - ช ล | - - ช ม | ช - - ร ม | - ช - ล |

|         |         |         |         |         |         |         |         |
|---------|---------|---------|---------|---------|---------|---------|---------|
| - - - ล | - - - ล | - - - ล | - - - ล | - - - ล | - - - ล | - - - ล | - - - ล |
| - - - ร | - - - ล | - - - ร | - - - ล | - - - ร | - - - ล | - - - ร | - - - ล |

เพลงลา ผู้วิจัยประพันธ์ทำนองเพลงลาขึ้นใหม่โดยยึดโครงสร้างลูกตกของเพลงลาที่มีอยู่เดิมในห้องที่ 4 และห้องที่ 8 ของแต่ละประโยค นำมาตกแต่งทำนองขึ้นใหม่ให้มีสำนวนเพลงที่พิเศษเพื่อใช้ในการบรรเลงเป็นเพลงลำดับสุดท้ายของเพลงซ้ำเรื่องมงคลสูตร

## เพลงลา

### ประโยคที่ 1 (ทำนองหลักเพลงลาเดิมบรรทัดสีฟ้า)

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

### ประโยคที่ 2 (ทำนองหลักเพลงลาเดิมบรรทัดสีฟ้า)

|         |         |         |         |         |          |         |         |
|---------|---------|---------|---------|---------|----------|---------|---------|
| - ร - ท | - ล - ช | ช ช - ล | ล ล - ท | - ช ล ท | - ร - ม  | - ช - ม | - ร - ท |
| - - - ม | - ร - ท | - ล - - | - - - ท | - - - ช | - - - ลท | - ล - ท | - ร - ท |
| - - - ม | - ร - ท | - ล - ท | - - - - | - ช - - | - - - ท  | - ล - ท | - ร - ท |

### ประโยคที่ 3 (ทำนองหลักเพลงลาเดิมบรรทัดสี่ฟ้า)

| - ล - ล - | - ท - ล   | - ช - ม | - ช - ล   | - ท - ร   | - ท - ล | ล - ล - ช | ช - ช - ม |
|-----------|-----------|---------|-----------|-----------|---------|-----------|-----------|
| - - ม -   | ม - ม - - | - ร - - | ท - ท - ล | - - ล - ท | - ร - - | - ร - ท   | - - - -   |
| - - - ม   | - - - -   | - ร - ท | - - - ล   | - ช - -   | - - - ล | - ล - -   | ล - ช - ม |

### ประโยคที่ 4 (ทำนองหลักเพลงลาเดิมบรรทัดสี่ฟ้า)

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

### ผลสรุปการดำเนินการวิจัย

มงคลสูตรเป็นหลักธรรมที่พระพุทธเจ้าทรงแสดงไว้ 38 ประการ แบ่งออกเป็น 10 หมวด สามารถจัดเนื้อหาโดยแบ่งออกเป็น 5 กลุ่ม ได้แก่ 1) การฝึกตน 2) การบำเพ็ญประโยชน์ 3) การปรับเตรียมสภาพใจ 4) การแสวงหาธรรมะ 5) การปฏิบัติดี นำมาวางเป็นโครงสร้างการสร้างสรรค์เพลงซ้ำ แบ่งออกเป็นเพลงซ้ำ 5 เพลง สร้างสรรค์จากเพลงที่ปรากฏความหมายสื่อตามนัยของบทมงคลสูตรนำมาเป็นทำนองต้นราก ได้แก่ เพลงสรภัญญะ เพลงพยายม เพลงโล เพลงพราหมณ์เข้าโบสถ์ เพลงพราหมณ์ดีดน้ำเต้า เพลงกราวรำเสภา และสร้างสรรค์เพลงมงคลปริตรใช้บรรเลงต่อท้ายเพลงซ้ำทั้ง 5 เพลง ให้มีความสอดคล้องกับบทสวดท้ายของมงคลสูตรที่กล่าวว่า “เอตัมมังคะละมุตตะมัง” ในตอนท้ายของทุกบท โดยนำทำนองเพลงหน้าพาทย์สำคัญของกระบวนการเรียนปีพาทย์ 5 เพลง ได้แก่ เพลงสาธุการ เพลงตระหม้าปากคอก เพลงกระบองกัน เพลงบาทสุกณี เพลงพระเจ้าเปิดโลก มาใช้เป็นทำนองต้นราก การประพันธ์ใช้วิธีการฉายทำนองและปรับสำนวนมือฆ้องเพลงซ้ำ ใช้การดำเนินทำนองของกลุ่มเสียงปัญจมูล ช ล ท x ร ม x เสียงทางในเป็นกลุ่มเสียงหลักในการประพันธ์ ผู้วิจัยประพันธ์เพลงสองไม้ขึ้นใหม่จำนวน 5 เพลงและเพลงเร็วจำนวน 5 ท่อน โดยสร้างสรรค์ขึ้นใหม่ตามหลักการประพันธ์เพลงไทย “บันดลารังสฤษฏ์” ของรองศาสตราจารย์พิชิต ชัยเสรี และสร้างสรรค์สำนวนทำนองเพลงลาขึ้นใหม่โดยคงลูกตกไว้ในห้องที่ 4 และห้องที่ 8 ของประโยคให้มีลักษณะทำนองพิเศษใช้สำหรับบรรเลงตอนท้ายเพลงซ้ำเรื่องมงคลสูตร

### อภิปรายผล

เพลงซ้ำเรื่องมงคลสูตรสร้างสรรค์ตามหลักการประพันธ์เพลงไทย โดยนำเพลงที่มีความหมายสื่อตามนัยของบทมงคลสูตรได้แก่ เพลงสรภัญญะ เพลงพยายม เพลงโล เพลงพราหมณ์เข้าโบสถ์ เพลงพราหมณ์ดีดน้ำเต้า เพลงกราวรำเสภา มายืดขยายหรือปรับสำนวนเพลง สอดคล้องกับ พันโทเสนาะ หลวงสุนทร (ศิลปินแห่งชาติ) ได้อธิบายเรื่องหลักการประพันธ์เพลงไทยความว่า “ทำนองเพลงหลักที่ใช้แต่งส่วนใหญ่เขาจะใช้ทำนองเพลงเก่านำมา

ยัตขยายและตัดทอนทำนองเพลง การยัตขยายทำนอง เขาจะใช้ทำนองเพลงขึ้นเดียว เป็นหลักในการยัตขยายขึ้นเป็นทำนอง 2 ชั้น หรือใช้เพลง 2 ชั้นเป็นหลักสำหรับยัตขยายทำนองเพลงขึ้นเป็น 3 ชั้น การยัตขยายนี้ก็เท่ากับการเพิ่มอัตรา การตัดทอนทำนองลง เพลงที่จะใช้เป็นหลักการตัดทอนลง ใช้เพลงอัตรา 3 ชั้น นำมาตัดลงเป็นทำนองเพลง 2 ชั้น หรือนำเพลงอัตรา 2 ชั้นมาตัดทอนลงเป็นอัตราขึ้นเดียว การตัดทำนองลงก็เท่ากับลดลงครึ่งหนึ่งจากทำนองเพลงหลัก การยัตขยายเพิ่มทำนองเพลงขึ้นเป็น 2 หรือ 3 ชั้น กับการตัดทอนทำนองเพลงลงมาจากเพลง 3 ชั้น ลงมาเป็น 2 ชั้น และทอนลงมาเป็นขึ้นเดียว ควรยัตหลักทำนองเสียงตกของครึ่งจังหวะหน้าทับและเสียงตกท้ายจังหวะหน้าทับ”<sup>4</sup>

นอกจากนี้การสร้างสรรค์เพลงซ้ำเรื่องมงคลสูตร ใช้วิธีการสร้างสรรค์ทำนองเพลงสองไม้ขึ้นใหม่ซึ่งมีความสอดคล้องกับพิชิต ชัยเสรี ที่ได้อธิบายประเภทของการประพันธ์เพลงไว้ว่า “แบ่งประเภทของผู้ประพันธ์เป็น 4 แบบด้วยกัน คือ บันดาลรังสฤษฎ์ นั้น ได้แก่ ผู้ประพันธ์ที่สร้างท่วงทำนองขึ้นมาจากความบังดาลใจ พวกที่สองคือ ศิกษิตอนุรักษ์ นั้นได้แก่ ผู้ประพันธ์ตามหลักการที่วิจิตรบรรจงลงตัวอย่างเคร่งครัด และตามรักษาแบบแผน เช่นนี้เป็นวิสัย พวกที่สามเป็นพวกที่เจริญรอยตามพวกศิกษิตอนุรักษ์ จึงใช้คำว่า ขนบภักดี ซึ่งหมายถึงการภักดีต่อขนบแต่ต่อสร้อยว่า สบสมัย เพราะผู้ประพันธ์กลุ่มนี้คล้อยตามสมัยนิยมซึ่งเกิดขึ้นเป็นระยะในช่วงที่กำลังประพันธ์เพลง แต่ก็ยังรักษาหลักการสำคัญของศิกษิตเอาไว้ พวกสุดท้ายใช้คำว่า บุกไพรเบิกทาง เพราะเป็นพวกที่สร้างบทคตินิพนธ์ขึ้นใหม่อันไม่เคยมีมาก่อน จึงประดุจการฝ่าดงไพรเพื่อเบิกทางใหม่ให้ปรากฏ”<sup>5</sup>

เพลงซ้ำเรื่องมงคลสูตรสร้างขึ้นเพื่อใช้บรรเลงในพิธีมงคลต่าง ๆ ท่วงทำนองของเพลงมีความสุขแสดงถึงความอ่อนน้อมต่อพิธีกรรม สื่อนัยสำคัญผ่านเสียงเพลงที่แสดงความเป็นมงคลเช่นเดียวกับการเจริญพระพุทธมนต์ของพระสงฆ์ และสื่อถึงนัยสำคัญของเนื้อหาที่กล่าวไว้ในบทมงคลสูตร โครงสร้างเพลงประกอบด้วยเพลงซ้ำ 5 เพลง เพลงสองไม้ 5 เพลง เพลงเร็ว 5 ท่อน และเพลงกล่าวนวนพิเศษ ส่วนของเพลงซ้ำผู้วิจัยสร้างสรรค์เพลงมงคลปริตรใช้บรรเลงตอนท้ายของทุกเพลง แสดงความสัมพันธ์ที่ปรากฏในบทมงคลสูตรที่มีบท “เอตมมังคะละมุตตะมัง” อยู่ในช่วงท้ายของทุกบทการสร้างสรรค์เพลงเรื่องมงคลสูตรสอดคล้องกับงานวิจัยเรื่องการประพันธ์เพลงเรื่องปูจานครำนของ ภัทระ คมขำ ที่กล่าวว่า “ความเชื่อ พิธีกรรม การสร้างและระเบียบวิธีการบรรเลงกลองปฐาในจังหวัดน่าน แสดงให้เห็นการเชื่อมโยงวิถีชีวิตกับทำนองดนตรีที่ปรากฏในจังหวะกลองปฐา โดยเฉพาะกุลโบายทางธรรมเตือนใจผู้ฟังให้พิจารณาการแต่งของรูป รส กลิ่น และเสียง แบบแผนของท่วงทำนองกลองปฐา กุลโบายทางพุทธศาสนา จึงเป็นต้นแบบการร้อยเรียงบทเพลงแบบซ่อนเงื่อนไขไว้ในเพลงเรื่องปูจานครำนอย่างแยบยล จากนั้นผู้ประพันธ์จึงได้ทำการขยายทำนองและฉันทลักษณ์ของทำนองกลองปฐาเมืองน่านตามหลักการประพันธ์เพลงเรื่องตามขนบของราชสำนัก”<sup>6</sup>

นอกจากนี้ยังสอดคล้องกับงานวิจัยเรื่องการสร้างสรรค์เพลงเรื่องประเภทเพลงฉิ่ง เรื่องชัยมงคลคาถาของ บุญเลิศ กร่างสะอาด ที่กล่าวว่า “เป็นงานวิจัยเชิงคุณภาพวัตถุประสงค์เพื่อสร้างสรรค์เพลงเรื่องประเภทเพลงฉิ่ง เรื่องชัยมงคลคาถาและเพื่อสร้างองค์ความรู้ในกระบวนการสร้างสรรค์เพลงเรื่องประเภทเพลงฉิ่ง เรื่องชัยมงคลคาถาพบว่าเพลงเรื่องประเภทเพลงฉิ่ง เรื่องชัยมงคลคาถา ประกอบด้วย 3 ส่วนสำคัญคือ เพลงซ้ำ เพลงเร็ว และเร็วเพลงฉิ่งใช้สำหรับบรรเลงด้วยวงปี่พาทย์ในงานพิธีมงคล”<sup>7</sup>

เพลงซ้ำจึงเป็นเพลงที่แสดงถึงความความสัมพันธ์กับวิถีชีวิตของคนไทยในด้านพิธีกรรม ซึ่งการบรรเลงเพลงซ้ำปรากฏอยู่ในพิธีกรรมต่าง ๆ ที่มีการเจริญพระพุทธมนต์เป็นหัวใจหลักของพิธีการสร้างสรรคเพลงซ้ำเรื่องมงคลสูตร

4.เสนาะ หลวงสุนทร, “หลักการประพันธ์เพลงไทย” เอกสารประกอบการสอนรายวิชาหลักการประพันธ์เพลงไทย คณะมนุษยศาสตร์ มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์ พิมพ์เป็นหนังสือที่ระลึกงานไหว้ครูดนตรีไทย (กรุงเทพฯ : อักษรสยามการพิมพ์, 2556), 26-27.

5.พิชิต ชัยเสรี, การประพันธ์เพลงไทย (กรุงเทพฯ : โรงพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2556), 1-2.

6.ภัทระ คมขำ, “การประพันธ์เพลงซ้ำเรื่องปูจานครำน” (วิทยานิพนธ์ปริญญาคุุณบัณฑิต สาขาวิชาศิลปกรรมศาสตร์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2556).

7.บุญเลิศ กร่างสะอาด, “การสร้างสรรคเพลงเรื่องประเภทเพลงฉิ่ง เรื่องชัยมงคลคาถา” (วิทยานิพนธ์ปริญญาคุุณบัณฑิต สาขาวิชาศิลปกรรมศาสตร์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2560).

เป็นการนำบทกวีและเพลงเข้ามาถ่ายทอดผ่านทฤษฎีทางดุริยางค์ศิลป์ เชื่อมโยงผสมผสานหลักธรรมและทำนองเพลง ถ่ายทอดเป็นงานสร้างสรรค์สื่อถึงความหมาย ตลอดจนนัยแห่งหลักธรรมคำสอนในทางพระพุทธศาสนา ควบคู่กันไว้ซึ่งบทเพลงขนบธรรมเนียมประเพณีอันเป็นรากเหง้าทางวัฒนธรรมของสังคมไทย

### ข้อเสนอแนะ

เนื้อหาหลักธรรมในพระไตรปิฎกยังมีอีกมากมายที่น่าสนใจ เป็นเรื่องที่น่าสนใจศึกษาเพื่อให้เกิดความแตกฉานแล้วนำมาสร้างสรรค์ผลงานทางดนตรีให้เกิดผลงานที่แสดงถึงความสัมพันธ์ระหว่างดนตรีและหลักธรรมทางพระพุทธศาสนา เพื่อช่วยให้พุทธศาสนิกชนเข้าถึงหลักธรรมได้ง่ายขึ้นโดยผ่านผลงานการสร้างสรรค์ทางดนตรี

## บรรณานุกรม

Bureau of Higher Education Standards and Evaluation, Office of the Higher Education Commission.

*“Standards of Thai music.”* Bangkok: Printmaking Limited Partnership. 2010.

สำนักมาตรฐานและประเมินผลอุดมศึกษา สำนักงานคณะกรรมการการอุดมศึกษา. *เกณฑ์มาตรฐานดนตรีไทย.*

กรุงเทพมหานคร : ห้างหุ้นส่วนจำกัด ภาพพิมพ์. 2553.

Chaiseri, Phichit. *Composition of Thai songs.* Bangkok: Chulalongkorn University Press. 2013.

พิชิต ชัยเสรี. *การประพันธ์เพลงไทย.* กรุงเทพมหานคร : โรงพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย. 2556.

Komkam, Pattara. *“Thai classical music composition: pleng ruang puja nakon nan.”* Ph.D. thesis. the Degree of Doctor of Fine and Applied Arts Program in Fine and Applied Arts Faculty of Fine and Applied Arts Chulalongkorn University. 2013.

ภัทระ คมขำ. *“การประพันธ์เพลงช้าเรื่องปูจวนครน่าน.”* วิทยานิพนธ์ปริญญาคุชฎีบัณฑิต. สาขาวิชาศิลปกรรมศาสตร์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย. 2556.

Krangsa-ard, Boonlerd. *“A Musical composition of Phleng Raung Phleng Ching: Raung Chaiyamangkala Sutra.”* Ph.D. thesis. the Degree of Doctor of Fine and Applied Arts Program in Fine and Applied Arts. Faculty of Fine and Applied Arts Chulalongkorn University. 2017.

บุญเลิศ กร่างสะอาด. *“การสร้างสรรค์เพลงเรื่องประเภทเพลงฉิ่ง เรื่องชัยมงคลคาถา.”* วิทยานิพนธ์ปริญญาคุชฎีบัณฑิต. สาขาวิชาศิลปกรรมศาสตร์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย. 2560.

Losuwan, Prahmmorn. *“The Study of Chanting in Effecting to contivate for the Value of Buddhist Life in Thai Society: A Case Study of Buddhists in Wat hrasriratanamahadhatvoramahavihan, Amphoemuang, Phitsanulok.”* Master of Arts (Buddhist graduate) Graduate school Mahachulalongkornrajavidyalaya University. 2013.

พราหมณ์มร โล่ห์สุวรรณ. *“การศึกษาเรื่องการสวดมนต์ที่มีผลต่อการพัฒนาคุณภาพชีวิตของพุทธศาสนิกชนในสังคมไทย : เพื่อศึกษาพุทธศาสนิกชน วัดพระศรีรัตนมหาธาตุวรมหาวิหาร อำเภอเมือง จังหวัดพิษณุโลก.”* ปริญญาพุทธศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาพระพุทธศาสนา บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยมหาจุฬาลงกรณราชวิทยาลัย. 2556.

Luangsunthorn, Sanoh. *Composition of Thai songs.* Teaching materials for the basics of Thai music composition, Faculty of Humanities, Kasetsart University Printed as a commemorative book for the Wai Khru Thai Music Ceremony. Bangkok: Siam Font Printing. 2013.



เสนาะ หลวงสุนทร. *หลักการประพันธ์เพลงไทย*. เอกสารประกอบการสอนรายวิชาหลักการประพันธ์เพลงไทย  
คณะมนุษยศาสตร์ มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์ พิมพ์เป็นหนังสือที่ระลึกงานไหว้ครูดนตรีไทย. กรุงเทพมหานคร :  
อักษรสยามการพิมพ์. 2556.

Sayamarthassa Tepitkam. *Suttantapitke. Khuttakanikayassa Khuttakapato*. (4th edition). Mahama  
kut Royal Wittayalai is the Greater Cage. 1995.

สยามรัฐสส เตปิฏก. *สูตรตนตปิฏก ขุททกนิกายสส ขุททกปาฐะ*. (พิมพ์ครั้งที่ 4). กรุงเทพมหานคร : มหามกุฏ  
ราชวิทยาลัย. 2538.

Somdet Phra Buddhakhosachan (P.A. Payutto). *Praying must not overthrow the recitation*. 3rd  
edition. Bangkok: Plitham Publishing, affiliated with Pet and Home Publishing Co., Ltd. 2020.

สมเด็จพระพุทธโฆษาจารย์ (ป. อ. ปยุตฺโต). *สวดมนต์ต้องไม่โค่นสาธยาย*. พิมพ์ครั้งที่ 3. กรุงเทพมหานคร :  
สำนักพิมพ์พลีธัมม์ ในเครือ บริษัท สำนักพิมพ์เพ็ทแอนด์โฮม จำกัด. 2563.

Tramot, Montri. *Thai Music Theory*. Bangkok: Chuan Phim. 1988.

มนตรี ตราโมท. *คำบรรยายวิชาดุริยางคศาสตร์ไทย*. กรุงเทพมหานคร : ชวนพิมพ์. 2531.

## การแสดงขับร้องเดี่ยวระดับมหาบัณฑิตโดย โฉมวิลัย ยูอันเงาะ MASTER VOCAL RECITAL BY CHOMWILAI JOHANNGOA

โฉมวิลัย ยูอันเงาะ\* CHOMWILAI JOHANNGOA\*  
กิตตินันท์ ชินสำราญ\*\* KITTINANT CHINSAMRAN\*\*

### บทคัดย่อ

“การแสดงขับร้องเดี่ยวระดับมหาบัณฑิตโดย โฉมวิลัย ยูอันเงาะ” ผู้วิจัยได้คัดเลือกบทเพลงขับร้องจาก อุปรากร ละครเพลง และบทเพลงประกอบภาพยนตร์ รวมทั้งสิ้น 14 เพลง โดยคำนึงถึงความน่าสนใจ ความหลากหลาย ของลีลา อารมณ์ ความโด่งดัง และความท้าทายของบทเพลง รวมไปถึงความหลากหลายของเนื้อหา ความแตกต่าง ทางด้านภาษา สีสันของบทเพลง และวิธีการสื่ออารมณ์

ผู้วิจัยได้ค้นคว้าศึกษาหลักทางด้านประวัติศาสตร์ความเป็นมา เนื้อเรื่อง ฉาก รวมถึงตัวละคร ของแต่ละ บทเพลง เพื่อนำมาเปรียบเทียบกับชีวิตจริงของผู้วิจัยและนำไปสู่ความเข้าใจในการตีความบทเพลง รวมถึงการแสดงออก ทางอารมณ์อย่างลึกซึ้ง ทั้งนี้เพื่อให้การแสดงการขับร้องในครั้งนี้สมบูรณ์แบบตามมาตรฐานระดับมหาบัณฑิต ผู้วิจัยได้วางแผนและเตรียมความพร้อมทางด้านการฝึกซ้อมตามประเภทของบทเพลงทั้ง 3 อย่างถูกต้องตาม ขนบธรรมเนียม จากผู้ทรงคุณวุฒิทางด้านการขับร้องและศิลปินต้นแบบหลาย ๆ ท่าน รวมถึงการเตรียมพร้อมด้าน ร่างกายและจิตใจเพื่อให้การฝึกซ้อมและการแสดงในวันแสดงจริงเกิดประสิทธิภาพสูงสุด ตลอดจนการเตรียมพร้อม ทางด้านสถานที่และด้านอื่น ๆ ที่จะทำให้การแสดงเกิดขึ้นอย่างไม่มีจุดบกพร่อง

**คำสำคัญ :** การแสดงขับร้อง / บทเพลงขับร้องอุปรากรและละครเพลง / บทเพลงขับร้องประกอบภาพยนตร์

---

\*นิสิตระดับปริญญาโทมหาบัณฑิต หลักสูตรศิลปกรรมศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาดุริยางคศิลป์ตะวันตก คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย,  
6380005535@student.chula.ac.th.com

\*Master of Fine and Applied Arts Department of Western Music Faculty of Fine and Applied Arts Chulalongkorn University,  
6380005535@student.chula.ac.th.com

\*\*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 10/5/66 Revise 2/7/66 Accept 20/07/66

## **Abstract**

In the thesis entitled “A Master Vocal Recital by Chomwilai Johanngoa,” the researcher selected 14 solo songs and aria from opera, musicals, and movie soundtracks, considering the interesting lyrics and diverse melody, mood, prominence, and challenge of singing techniques, along with the variety of contexts, languages, vocal colors, and emotional communication techniques.

The researcher extensively studied the historical background, plot, scenes, and characters of each song to compare them to real life experiences to gain a deeper understanding of the interpretation of the songs. This is to ensure that the vocal performance in this recital is complete according to the standards of a graduate degree. The researcher planned, prepared and practiced according to the traditions of each song, by following the standards of singing experts and multiple exemplary artists. This included physical and mental preparation to maximize the efficiency of the rehearsal and performance on an actual day, as well as to prepare for the venue and other aspects that will ensure a flawless performance.

**Keywords:** A Master Vocal Recital/ Opera and musicals/ Vocal movie soundtracks

## บทนำ

ในฐานะข้าราชการตำแหน่งคีตศิลป์ ประจำกลุ่มดุริยางค์สากล สำนักการสังคีต กรมศิลปากร มีส่วนร่วมในการปฏิบัติหน้าที่เกี่ยวกับการนำเสนอและเผยแพร่ผลงานด้านดนตรีไทยและสากล เพื่อเป็นการอนุรักษ์เผยแพร่วัฒนธรรมด้านดนตรี หากแต่ความชำนาญในระดับปริญญาตรีนั้นมาจากการศึกษา เครื่องมือเอกกีตาร์ไฟฟ้า ซึ่งการตีความและการสื่อสารสู่ผู้ฟังนั้นมีความแตกต่างจากการขับร้อง เนื่องจากการขับร้องมีกรอบของการเล่าเรื่อง การตีความ และการแสดงอารมณ์โดยมีคำร้องเป็นหลักสำคัญ นอกจากนี้ การแสดงบนเวทีในฐานะนักดนตรียังไม่คุ้นชินกับการแสดงออกทางสีหน้าและท่าทางอย่างชัดเจนเท่าการขับร้องในปัจจุบัน

จากการสังเกตการแสดงการขับร้องของตนเองที่ผ่านมาค้นพบว่ายังมีหัวข้อต่าง ๆ เหล่านี้ ควรได้รับการพัฒนาให้ดีขึ้น ได้แก่การแสดงบนเวที การขับร้องเพลงช้า ความมั่นใจในการแสดง การตีความและการแสดงอารมณ์ในการร้องเพลง การพัฒนาคุณภาพของเสียงให้มีน้ำเสียงที่น่าฟัง สามารถเล่าเรื่องและสื่อสารอารมณ์ผ่านน้ำเสียงได้หลากหลายสีส่น ดังนั้นการศึกษาระดับมหาบัณฑิตในครั้งนี้ มีแรงบันดาลใจในการพัฒนาทักษะข้างต้น ซึ่งผลักดันให้สามารถสร้างความมั่นใจในการขับร้องและการแสดงบนเวทีที่สมกับมาตรฐาน ความเป็นคีตศิลป์แห่งกรมศิลปากร ผ่านการศึกษาค้นคว้าและทดลองปฏิบัติในการเตรียมตัว เพื่อการแสดงและจัดทำวิทยานิพนธ์นี้

“การแสดงขับร้องเดี่ยวระดับมหาบัณฑิตโดย โหมวิลัย ยูฮันเงาะ” มีการคัดเลือกบทเพลงขับร้องจากบทเพลงขับร้องในรูปแบบอุปรากร บทเพลงจากละครเพลง และบทเพลงขับร้องประกอบภาพยนตร์ รวมทั้งสิ้น 14 เพลง โดยคำนึงจากความน่าสนใจ ความหลากหลายของลีลา อารมณ์ ความโด่งดัง และความท้าทายของบทเพลง รวมไปถึงความหลากหลายของเนื้อหา ความแตกต่างทางด้านภาษา สีส่นของบทเพลง และวิธีการสื่ออารมณ์ ทั้งนี้ผู้วิจัยได้ค้นคว้าศึกษาลงลึกทางด้านประวัติศาสตร์ความเป็นมาของบทเพลงแต่ละประเภท เพื่อนำไปสู่ความเข้าใจในการตีความบทเพลง และวิธีการฝึกซ้อมที่ถูกต้อง ทั้งนี้เพื่อให้การแสดงการขับร้องในครั้งนี้สมบูรณ์แบบตามมาตรฐานระดับมหาบัณฑิต ผู้วิจัยได้วางแผนและเตรียมความพร้อมทางด้านการฝึกซ้อม ด้านร่างกายและจิตใจ รวมถึงการเตรียมพร้อมทางด้านสถานที่และด้านต่าง ๆ ที่จะทำให้การแสดงเกิดขึ้นอย่างไม่มีจุดบกพร่อง

## วัตถุประสงค์ของการวิจัย

1. เพื่อพัฒนาทักษะในการขับร้องให้มีคุณภาพสมกับมาตรฐานความเป็นคีตศิลป์แห่งกรมศิลปากร
2. เพื่อรวบรวมการศึกษาค้นคว้าทางด้านประวัติและบริบทแวดล้อมของบทเพลงที่มีผลต่อการสร้างความเข้าใจในการขับร้อง
3. เพื่อส่งเสริมการแสดงบนเวทีโดยการนำเสนอความรู้ ความเข้าใจ และทักษะการขับร้องผ่านการแสดงของผู้วิจัย

## ขอบเขตของการวิจัย

1. ค้นคว้าเกี่ยวกับประวัติศาสตร์และความเป็นมาของบทเพลงประเภทต่าง ๆ ทั้งในบทเพลงขับร้องในรูปแบบอุปรากร บทเพลงจากละครเพลง และบทเพลงขับร้องประกอบภาพยนตร์
2. ศึกษาเทคนิคการขับร้องและวิธีการฝึกซ้อมตามคำแนะนำของอาจารย์ที่ปรึกษา หนังสือ ตำราและสื่อออนไลน์
3. ศึกษาการวางแผนและการเตรียมตัวจากการแสดงเดี่ยวขับร้องที่เคยเกิดขึ้นมาแล้วในอดีต เพื่อนำมาประยุกต์ในการแสดงของผู้วิจัย

## วิธีดำเนินการวิจัย

1. ปรึกษาอาจารย์ที่ปรึกษาหลักเพื่อกำหนดขอบเขตการสร้างสรรค์ผลงานการแสดง
2. คัดเลือกบทเพลงสำหรับการแสดงตามหัวข้อของประเภทบทเพลงตามที่ได้กำหนดขอบเขต ได้แก่ บทเพลงขับร้องในรูปแบบอุปรากร บทเพลงจากละครเพลง และบทเพลงขับร้องประกอบภาพยนตร์
3. ศึกษาประวัติความเป็นมา การออกเสียงคำร้อง และความหมาย ของแต่ละบทเพลงตามประเภทต่าง ๆ ทั้ง 3 ประเภท เพื่อนำมาตีความทางด้านอารมณ์และการถ่ายทอด
4. ศึกษาและวิเคราะห์เทคนิคการขับร้องของบทเพลงตามประเภทต่าง ๆ ทั้ง 3 ประเภท
5. วางแผนการฝึกซ้อมเพื่อให้การแสดงมีประสิทธิภาพตามมาตรฐาน
6. ทำการจัดแสดงภายใต้ชื่อ “การแสดงขับร้องเดี่ยวระดับมหาดบัณฑิตโดย โฉมวิไล ยูอันเงาะ”
7. รวบรวมข้อมูลเพื่อจัดทำวิทยานิพนธ์ฉบับสมบูรณ์

## ประโยชน์ของการวิจัย

1. ได้พัฒนาทักษะในการขับร้องให้มีคุณภาพสมกับมาตรฐานความเป็นศิลปินแห่งกรมศิลปากร
2. ค้นพบความรู้เกี่ยวกับประวัติและบริบทแวดล้อมของบทเพลงที่มีผลต่อการสร้างความเข้าใจในการขับร้อง ทำให้ขับร้องเพลงได้อย่างมั่นใจ และเข้าถึงอารมณ์ของคำร้องมากขึ้น
3. สามารถนำความรู้ ความเข้าใจ และทักษะที่ได้จากการศึกษามาเพิ่มความมั่นใจในการแสดงบนเวที

## ผลการวิจัย

### 1. ผลการค้นคว้าประวัติทางด้านประเภทของบทเพลงขับร้องที่นำมาแสดง

ผู้วิจัยได้กำหนดขอบเขตในการแสดงโดยที่มีการขับร้องเพลงทั้งหมด 3 ประเภท ได้แก่บทเพลงร้องเดี่ยวจากอุปรากร บทเพลงร้องเดี่ยวจากละครเพลง และบทเพลงร้องประกอบภาพยนตร์ โดยได้ศึกษาค้นคว้าและสรุปเป็นข้อมูลดังนี้

#### 1.1 อุปรากร (Opera)

อุปรากรเป็นศิลปะการแสดงละครร้องขึ้นสูงของชาวตะวันตก นับเป็นสุดยอดของงานศิลปะ เพราะเป็นการรวมศิลปะแขนงต่าง ๆ ไว้อย่างลงตัว นอกจากเนื้อหาที่เข้มข้นทางดนตรีและความสามารถในการขับร้อง ได้แก่ การแสดง ฉาก การตกแต่งเวที การออกแบบเสื้อผ้า และเทคนิคพิเศษอื่น ๆ ในการแสดงอุปรากรจะต้องมีวงดุริยางค์บรรเลงไปพร้อมกับนักร้องซึ่งแสดงอยู่บนเวที โดยมีผู้อำนวยเพลงกำกับดนตรีและการแสดงไปพร้อม ๆ กัน โดยบางครั้งมีการเต้นประกอบด้วย รูปแบบของอุปรากรมีการเปลี่ยนแปลงพัฒนาอยู่เสมอ จึงทำให้อุปรากรมีหลายประเภท การที่จะซาบซึ้งในอุปรากรนั้นเกิดจากการฟัง อย่างไรก็ตามการเข้าใจและซาบซึ้งในอุปรากรอย่างแท้จริงน่าจะเป็นผลของการมีประสบการณ์ที่ได้ชมการแสดงจริง ๆ ซึ่งทำให้ได้เห็นสิ่งต่าง ๆ ที่ดำเนินไป ทำให้ผู้ชมสามารถเข้าใจลักษณะของอุปรากรและนำไปสู่ความซาบซึ้งได้ โดยเฉพาะตัวละคร หรือนักแสดงต้องเป็นผู้ที่มีความสามารถในด้านการขับร้อง การเต้นรำ และการแสดง เนื่องจากอุปรากรทุกเรื่องต้องใช้ความสามารถ และความชำนาญทั้ง 3 ด้าน ในการถ่ายทอดอารมณ์ไปสู่ผู้ชม



การศึกษาอุปรากรให้เข้าใจอย่างถ่องแท้ในแต่ละเรื่อง ควรต้องศึกษาว่าหาข้อมูลทั้งในมิติของเนื้อเรื่อง ผู้แสดง ตัวละคร และดนตรีบรรเลง รวมถึงองค์ประกอบทั่วไปและประเภทของอุปรากรด้วย ซึ่งผู้วิจัยได้สรุปตามหัวข้อในการศึกษาอุปรากรทั่วไปดังนี้

#### 1) เนื้อเรื่องที่นำมาเป็นบทขับร้อง

มีลักษณะเป็นบทร้อยกรองที่มาจากตำนาน เทพนิยาย นิทานโบราณ และวรรณกรรมต่าง ๆ ที่มีชื่อเสียงมาทำเป็นบทร้อง และที่แต่งขึ้นใหม่สำหรับแสดงอุปรากรโดยเฉพาะ โดยมี คีตกวี (Composer) เป็นผู้แต่งทำนองดนตรี แต่คีตกวีบางท่านก็มีความสามารถประพันธ์ เนื้อเรื่องให้เป็นบทร้อยกรองหรือบทละครสำหรับขับร้อง และประพันธ์ดนตรีประกอบทั้งเรื่อง ซึ่งดนตรีในอุปรากรนั้นเป็นปัจจัยที่ทำให้อุปรากรมีชีวิตจิตใจ มักเริ่มด้วยดนตรีบรรเลงบทเพลง โหมโรง (Overture) หรือมีดนตรีบรรเลงประกอบบทร้อยกรองซึ่งเป็นบทขับร้อง ทั้งดำเนินเรื่องและเจรจากันตลอดทั้งเรื่อง ดนตรีเป็นองค์ประกอบสำคัญจนทำให้อุปรากรได้รับการยกย่องให้เป็นผลงานของคีตกวีมากกว่าที่จะนึกถึงกวีหรือผู้ประพันธ์เนื้อเรื่องและบทขับร้อง

#### 2) ผู้แสดงอุปรากร

นอกจากต้องเป็นนักร้องที่เสียงดังไพเราะ แจ่มใสกังวาน มีพลังเสียงดีแข็งแรงและร้องได้นาน ต้องฝึกฝนเป็นนักร้องอุปรากรโดยเฉพาะแล้วยังเป็นผู้แสดงบทบาทอย่างยอดเยี่ยมด้วย โดยเฉพาะในเรื่องน้ำเสียง บทบาทและความสามารถในการขับร้องมากกว่าความสวยงามและรูปร่างของผู้แสดง ส่วนใหญ่มักเลือกให้นักร้องเสียงสูงทั้งหญิงและชายแสดงเป็นตัวเอกของเรื่องโดยทั่วไปช่วงเสียงที่ใช้ในการขับร้องแบ่งออกเป็น 6 ช่วงเสียง โดยจำแนกเป็นช่วงเสียงของนักร้องหญิง 3 ระดับ และช่วงเสียงของนักร้องชาย 3 ระดับ คือ โซปราโน (Soprano) หมายถึง ช่วงเสียงสูงของนักร้องหญิง, เมซโซ-โซปราโน (Mezzo-soprano) หมายถึง ช่วงเสียงกลางของนักร้องหญิง โดยอยู่ระหว่างช่วงเสียงโซปราโนและช่วงเสียงอัลโต, อัลโตหรือคอนทราลโต (Alto หรือ Contralto) หมายถึง ช่วงเสียงต่ำของนักร้องหญิง, เทเนอร์ (Tenor) หมายถึง ช่วงเสียงสูงของนักร้องชาย, บาร์โตน (Baritone) หมายถึง ช่วงเสียงกลางของนักร้องชาย อยู่ระหว่างช่วงเสียงเทเนอร์และช่วงเสียงเบส และเสียงเบส (Bass) หมายถึง ช่วงเสียงต่ำของนักร้องชาย

#### 3) ประเภทของบทเพลงในอุปรากร

นอกจากองค์ประกอบในส่วนของบทละครและตัวละครในอุปรากร ส่วนที่สำคัญที่มีผลต่อการวิเคราะห์วิถีการขับร้อง รวมถึงการตีความบทละคร คือการจำแนกตามลักษณะการร้องและประเภทบทเพลง ซึ่งตามปกติแล้วอุปรากรหนึ่งเรื่องมีประเภทบทเพลงต่าง ๆ เช่น บทบรรเลงโหมโรง (Overture), ช่วงขับร้องเจรจา (Recitative), บทร้องเดี่ยว (Aria), บทร้องคู่ (Duet), บทร้องสามคน (Trio), บทร้องสี่คน (Quartet), หรือบทร้องห้าคน (Quintet), บทร้องประสานเสียง (Chorus), บทร้อง (Libretto), บทเพลงที่บรรเลงโดยวงดุริยางค์ (Orchestra) และบทเพลงประกอบการเต้นรำ (Dance) เป็นต้น

### 1.2 ละครเพลง (Musical theatre)

ละครเพลง เป็นรูปแบบของละครอย่างหนึ่งที่นำดนตรี เพลง คำพูด และการเต้นรำมาผสมผสานเข้าด้วยกัน เพื่อให้เข้าถึงการแสดงอารมณ์ ความสงสาร ความรัก ความโกรธ รวมไปถึงเรื่องราวที่บอกเล่าผ่านตัวละคร คำพูด ดนตรี การเคลื่อนไหว และเทคนิคต่าง ๆ ให้เกิดความบันเทิงโดยรวม ตั้งแต่ต้นศตวรรษที่ 20 การแสดงละครเพลงบนเวทีจะเรียกว่าง่าย ๆ ว่ามิวสิคัล (Musical) เรียกได้ว่าเป็นอุปรากรในยุคปัจจุบัน โดยในส่วนของเรื่องดนตรีนั้นขึ้นอยู่กับบริบทของดนตรีในยุคนั้น ๆ ดนตรีกับการร้องอุปรากรนั้นแตกต่างจากละครเพลง คือ เมื่อมีเทคโนโลยีเข้ามา

ช่วยจึงทำให้วิธีการร้องและวิธีนำเสนอจึงแตกต่างออกไปจากแต่ก่อน ซึ่งมีหลายปัจจัยไม่ว่าจะเป็นการใช้เครื่องขยายเสียง ไมโครโฟน นอกจากนี้ยังรวมถึงขนาดของโรงละคร จำนวนผู้แสดง จำนวนผู้ชม และการประพันธ์เพลง ที่มีส่วนในการทำให้การร้องมีสีสันที่ต่างกันไปในแต่ละเรื่อง โดยการคัดเลือกแต่ละบทบาทของนักแสดงนั้น ไม่ใช่เพียงการฟังเสียงร้องเท่านั้น แต่เป็นการเลือกบุคลิกให้ตรงกับบทบาทนั้น ๆ ด้วย

ยุคเริ่มต้นของละครเพลง (The modern musical; to 1939) เริ่มต้นจากการได้รับอิทธิพลทางการแสดงจากประเทศทางแถบยุโรป ซึ่งจะเป็นลักษณะจุลอุปรากร (Operetta) คือ มีรูปแบบการร้องเพลงในแบบฉบับอุปรากรร่วมไปกับการแสดง และมีโครงเรื่องในลักษณะที่ดูเกินจริง ส่วนใหญ่นี้อาจจะเกี่ยวข้องกับความรัก โดยมีการนำท่าเต้นประกอบในการแสดงที่เรียกว่าบัลเลต์โรแมนติก (Romantic ballet) เช่น จุลอุปรากรเรื่อง The Red Mill (1906), Naughty Marietta (1910) และ Sweethearts (1913) ซึ่งเป็นผลงานของวิกเตอร์ เฮอร์เบิร์ต (Victor Herbert, 1859-1924) โดยยุคนี้นับว่าเป็นการเริ่มต้นของละครเพลงสมัยใหม่อย่างแท้จริง ซึ่งเกิดขึ้นท่ามกลางความวุ่นวายของสงครามโลกครั้งที่ 1

ยุคที่ 2 (A golden age; 1940-1969) เริ่มเป็นยุคของละครเวทีแบบอเมริกันโดยแท้ มีรูปแบบการประพันธ์เค้าโครงเรื่อง และองค์ประกอบต่าง ๆ ของละครในลักษณะเรื่องราวของสังคมทั่วไป นำเพลงสมัยนิยม (Popular music) เข้ามาเป็นส่วนหนึ่งของละคร มีบทพูดและการร้องเพลง และยังนำการเต้นรำเข้ามาประกอบ เพื่อเชื่อมต่อเรื่องราวจากเหตุการณ์หนึ่งไปสู่อีกเหตุการณ์หนึ่ง มีการเปลี่ยนแปลง และนำบทชวนหัว เสียดสีล้อเลียนเหตุการณ์ที่สำคัญต่าง ๆ ในตอนนั้นมาประกอบ ผู้นำการผลิตละครเพลงแบบอเมริกันในยุคนี้นี้ ได้แก่ จอร์จ เอ็ม โคฮาน (George Michael Cohan, 1848-1942), เจอโรม เดวิด เคิร์น (Jerome David Kern, 1885-1945) และเออร์วิง เบอร์ลิน (Irving Berlin, 1888-1985) ละครเพลงที่มีชื่อเสียงมากที่สุดในยุคนี้นี้ได้แก่ Oklahoma (1940), Carousel (1945), South Pacific (1949), Guys and dolls (1950), The King and I (1951), Silk stockings (1955), My fair lady (1956), West side story (1957), The sound of music (1959), Fiddle on the roof (1964), Cabaret (1966), Chitty chitty bang bang (1968) เป็นต้น นับว่าเป็นยุคทองของละครเพลงที่การแสดงละครเพลงและการผลิตภาพยนตร์เติบโตขึ้นภายหลังสภาวะเศรษฐกิจตกต่ำ ส่งผลให้ละครเพลงในอเมริกาและลอนดอน (West End) กลับมาฟื้นตัวและมีชีวิตอีกครั้ง

ยุคที่ 3 (New inventions; 1970-1999) เป็นรูปแบบใหม่แห่งวงการละครเพลง เนื้อหาและเรื่องราวของละครเพลงในยุคนี้นั้นเน้นการเสนอเรื่องราวที่สะท้อนชีวิตจริงมากขึ้น มีการนำเรื่องจากบทกวี วรรณคดีมาแสดงและผสมผสานเนื้อเรื่อง รวมถึงการเต้นรำมากขึ้น ละครเพลงในยุคนี้นี้จึงมีลักษณะเป็นละคร (Drama) และ มีความสมบูรณ์ขึ้นกว่าในยุคก่อน โดยบางช่วงนำเสนอเรื่องราวมุ่งเน้นไปที่เรื่องราวของวีรบุรุษ มีการนำเสนอเรื่องราวที่สะท้อนชีวิตสังคมในแง่มุมต่าง ๆ โดยตอนจบอาจไม่จบลงด้วยความสุข หรือเป็นสิ่งที่สังคมยอมรับ แนวเพลงได้รับการสร้างสรรค์ขึ้นใหม่ด้วยเพลงร็อก มีการใช้เพลงร็อกแอนด์โรล (Rock and roll) มาประกอบการแสดง เช่น เรื่อง Jesus Christ Superstar (1968), Grease (1972) และในยุคนี้นี้ยังเป็นการเริ่มต้นละครแบบทดลอง มีการนำเรื่องราวที่แปลกออกไปมานำเสนอ เช่นเรื่อง Cabaret (1966) และเรื่อง Evita (1970) เป็นต้น โดยทั้งสองเรื่องนี้ได้รับรางวัลมากมาย และกลายเป็นละครเวทีที่ได้รับความนิยมเปิดแสดงติดต่อกันเป็นเวลานาน นอกจากนี้ยังเป็นการเพิ่มขึ้นของละครเพลงขนาดใหญ่ ที่เป็นการนำละครเพลงไปสู่ผู้ชมใหม่ ๆ ทั่วโลก ผลงานเด่นในยุคนี้นี้ ได้แก่ Pippin (1972), Chicago (1975), A chorus line (1975), Dreamgirls (1981), Cats (1981), Annie (1982), Starlight Express (1984), Les Misérables

(1985), The Phantom of the opera (1986), Miss Saigon (1989), Sunset boulevard (1993), The lion king (1997), Mamma Mia! (1999) เป็นต้น

ละครเพลงในปัจจุบัน (A musical revival; 2000-present) ละครเพลงได้รับการพัฒนาอย่างต่อเนื่องด้วยการลงทุนในการสร้างสูงขึ้น มีการนำเทคโนโลยีที่ทันสมัยมาปรับใช้ให้เข้ากับเรื่องราวและเหตุการณ์อยู่เสมอ ทำให้ละครดูสมจริงสมจังมากขึ้น มีการฟื้นฟูของเดิมด้วยการนำละครเพลงมาสร้างเป็นภาพยนตร์ละครเพลงเพิ่มขึ้นอีกมากมาย เช่น Moulin rouge (2001), Frozen (2013), Les misérables (2012), The Greatest showman (2017) เป็นต้น และมีการนำภาพยนตร์ที่เคยโด่งดังในอดีตกลับมาแสดงใหม่ในรูปแบบละครเพลง เช่น Hairspray (2002), Wicked (2003) และ Top hat (2011) เป็นต้น เป็นการปรับลดต้นทุนให้การแสดงเพื่อให้สามารถดำเนินต่อไปได้

### 1.3 บทเพลงขับร้องประกอบภาพยนตร์ (Movie soundtracks)

ดนตรีประกอบภาพยนตร์ คือ ดนตรีที่บรรเลงประกอบควบคู่กันไปกับภาพยนตร์ อาจพบว่ายู่ในรูปแบบการบรรเลงเป็นพื้นหลังในขณะที่เรื่องดำเนินไปตลอดเรื่องเพื่อเสริมสร้างบรรยากาศและอารมณ์ที่เกิดขึ้นตามฉาก ทั้งนี้ ดนตรีประกอบภาพยนตร์จะมีเอกลักษณ์เป็นของตัวเองแตกต่างกันไป มีทั้งการใช้เครื่องดนตรีคลาสสิกหรือดนตรีอิเล็กทรอนิกส์ขึ้นอยู่กับเรื่องราวของภาพยนตร์นั้น ๆ

ดนตรีประกอบภาพยนตร์ยังบอกกล่าวความรู้สึก เรื่องราว อารมณ์ตัวละคร และบรรยากาศของฉากต่าง ๆ ทั้งหมดผ่านเสียงดนตรี นอกจากรูปแบบการบรรเลงคลอขณะที่เนื้อเรื่องดำเนินไป ยังมีเพลงที่อยู่ในรูปแบบเพลงธีม (Theme song) ที่เปรียบเสมือนเพลงที่สรุปแก่นเรื่องทั้งหมดเอาไว้ เป็นไปได้ว่า การฟังเพลงธีมแค่เพลงเดียวอาจเข้าใจถึงภาพยนตร์ทั้งเรื่องได้ ดังนั้นดนตรีประกอบภาพยนตร์จะทำให้ผู้ฟังได้อารมณ์สในการชมภาพยนตร์มากขึ้น รวมถึงเสริมจินตนาการในการฟังดนตรีให้ลึกซึ้งมากขึ้นอีกด้วย หากไม่มีดนตรีประกอบภาพยนตร์อาจทำให้ความสนุกและเข้าถึงอารมณ์น้อยลง ยกเว้นภาพยนตร์บางประเภทที่ผู้กำกับจงใจไม่ใส่ดนตรีประกอบภาพยนตร์ เพื่อทำให้บรรยากาศภาพยนตร์ดูสมจริงยิ่งขึ้น ส่วนมากมักจะเป็นภาพยนตร์นอกกระแส และแนวภาพยนตร์รางวัลที่ต้องการความสมจริง

## 2. การคัดเลือกบทเพลง

ผู้วิจัยได้กำหนดขอบเขตของการแสดงเดี่ยวขับร้องจากประเภทของดนตรี ทั้ง 3 ได้แก่ บทเพลงขับร้องในรูปแบบอุปรากร บทเพลงจากละครเพลง และบทเพลงขับร้องประกอบภาพยนตร์ โดยคำนึงถึงความหลากหลายเป็นหลัก ทั้งทางด้านภาษา สีสัน และอารมณ์ ลีลา รวมถึงเนื้อหาของบทเพลง ดังนี้

### 2.1 บทเพลงขับร้องในรูปแบบอุปรากร

ผู้วิจัยได้คัดเลือกบทเพลงในรูปแบบอุปรากร เป็นจำนวน 1 เพลง ดังนี้

2.1.1 บทเพลง “O mio babbino caro” ประพันธ์โดยจาโกโม ปุชชีนี (Giacomo Puccini; 1858-1924) คีตกวีชาวอิตาลี ซึ่งบทเพลงจะเป็นภาษาอิตาลี ด้วยความเร็วตัวดำเท่ากับ 104 ในลีลาแบบ Adante ingenuo บทเพลง O mio babbino caro เป็นบทอาเรียจากอุปรากรเรื่อง Gianni Schicchi ซึ่งเป็นอุปรากรชวนหัว

### 2.2 บทเพลงจากละครเพลง

ผู้วิจัยได้คัดเลือกบทเพลงจากละครเพลง เป็นจำนวน 8 เพลง ดังนี้

2.2.1 บทเพลง “Far from the home I love” จากละครเพลงเรื่อง Fiddler on the Roof (1964) ประพันธ์คำร้องโดยเชลดอน ฮาร์มิก (Sheldon Harnick, 1924) ประพันธ์ทำนองโดยเจอร์รี บ็อค (Jerry Bock; 1928-2010) ในบทเพลง Far from the home I love คำร้องเป็นภาษาอังกฤษ เป็นเพลงที่มีจังหวะค่อนข้างช้า ในลีลาที่แสดงออกถึงความหม่นหมอง ความเศร้า และการตัดพ้อถึงชะตาชีวิตที่ต้องไกลห่างจากบ้าน

2.2.2 บทเพลง “The movie in my mind” “Sun and moon” “I’d give my life for you” และ “I still believe” จากละครเพลงเรื่อง Miss Saigon ประพันธ์คำร้องโดยอัลเลง บูบิล (Alain Boublil, 1941) ประพันธ์ทำนองโดยโคลด-มิเชล เซินแบร์ก (Claude-Michel Schönberg, 1944) ละครเพลงเรื่อง Miss Saigon มีเนื้อหาเกี่ยวกับศอกนาฏกรรมความรักระหว่างสาวชาวเวียดนามและทหารอเมริกัน

2.2.3 บทเพลง “เพชรแท้” และ “ฉันทำผิดเอง” จากละครเพลงเรื่อง บัลลังก์เมฆ เดอะมิวสิคัล โดยบทเพลงเพชรแท้ประพันธ์คำร้องโดยกษิตินทร์ แสงวงศ์ และบทเพลงฉันทำผิดเองประพันธ์คำร้องโดยกัลยารัตน์ วารณะวัฒน์ หรือในนามปากกา คือ สีฟ้า ทั้ง 2 บทเพลงถูกประพันธ์ทำนองโดยสรารัฐ เลิศปัญญาสุข ซึ่งมาจากละครเพลงบัลลังก์เมฆ และทั้ง 2 บทเพลง มีความแตกต่างกันทั้งในแง่เนื้อหา ความเร็ว และอารมณ์ รวมถึงลีลาในการขับร้อง

2.2.4 บทเพลง “นี่หรือคือสัญญา - สู้ฟ้าเหนือบัลลังก์มังกร” จากละครเพลงเรื่อง ชูสีไทเฮา เดอะมิวสิคัล โดยสุรจ ทิพาการเสนี เป็นผู้เขียนบทละครและประพันธ์เพลง ทั้งนี้ละครเวทีชูสีไทเฮา มีการดัดแปลงจากบทประพันธ์ชื่อเดียวกัน ของหม่อมราชวงศ์คึกฤทธิ์ ปราโมช ประพันธ์คำสะท้อนและถ่ายทอดวัฒนธรรมไทยและจีน ที่ผสมผสานกันอย่างลงตัว

### 2.3 บทเพลงขับร้องประกอบภาพยนตร์

ผู้วิจัยได้คัดเลือกบทเพลงขับร้องประกอบภาพยนตร์ เป็นจำนวน 5 เพลง ดังนี้

2.3.1 บทเพลง “Reflection” จากภาพยนตร์เรื่อง Mulan หรือมู่หลานในภาษาไทย ซึ่งประพันธ์ทำนองโดย แมทธิว ไวลด์เดอร์ (Matthew Wilder, 1953) และประพันธ์คำร้องโดยเดวิด ซิปเพิล (David Zippe, 1954) โดยบทเพลงจะเป็นภาษาอังกฤษ เป็นเพลงช้า เนื้อเพลงมีการตั้งคำถามกับการแสดงออกถึงตัวตนที่แท้จริงและคุณค่าของการมีชีวิตของตัวละครเอกมู่หลาน

2.3.2 บทเพลง “And all that jazz” และ “Roxie” จากภาพยนตร์เรื่อง Chicago ซึ่งเป็นภาพยนตร์เพลงดัดแปลงจากละครเพลงเสียดสีสังคมชื่อเดียวกัน ประพันธ์โดยจอห์น แคนเดอร์ (John Harold Kander, 1927) มีเนื้อเรื่องเกี่ยวกับเรื่องอื้อฉาวในยุคเรืองรองของเพลงแจ๊สในเมืองชิคาโก

2.3.3 บทเพลง “I dreamed a dream” และ “On my own” จากภาพยนตร์เรื่อง Les Misérables ประพันธ์โดย โคลด-มิเชล เซินแบร์ก (Claude-Michel Schönberg, 1944) เรื่อง Les Misérables เป็นนวนิยายเชิงประวัติศาสตร์ภาษาฝรั่งเศส ประพันธ์โดยวิกตอร์ อูว์โก (Victor Hugo, 1802-1885) และถือว่าเป็นหนึ่งในนวนิยายที่ยิ่งใหญ่ที่สุดในศตวรรษที่ 19 จึงทำให้ถูกนำมาแสดงในรูปแบบต่าง ๆ ทั้งรูปแบบละครเพลงและรูปแบบภาพยนตร์

## 3. วิธีการฝึกซ้อมและบทสรุปการตีความบทเพลง

### 3.1 การฝึกซ้อมในบทเพลงประเภทอุปรากร

การฝึกซ้อมในบทเพลงประเภทอุปรากรเริ่มต้นจากการฝึกอ่านคำให้ถูกต้อง เนื่องจากบทเพลง O mio babbino caro ที่เลือกมาทำการแสดงนั้น ต้องขับร้องเป็นภาษาอิตาลี จึงต้องคำนึงถึงความถูกต้องทางการออกเสียง โดยจะอิงวิธีการแบบสัทอักษรสากล (International Phonetic Alphabet – IPA) ซึ่งเป็นหลักการที่นักภาษาศาสตร์ทั่วโลกยอมรับ โดยภาษาอิตาลีเป็นภาษาที่มีการออกเสียงสระเป็นเอกลักษณ์เฉพาะตัว โดยเฉพาะสระ e และ o ที่มีทั้งสระปิดและสระเปิด โดยต้องอ้างอิงการออกเสียงจาก IPA เท่านั้นเพื่อการออกเสียงคำร้องที่ถูกต้อง ดังตัวอย่างในตารางนี้

ตารางที่ 1 ตัวอย่างการอ่านออกเสียงสระ e และ o  
โดย นางสาวโณมิวัลย์ ยูอันเงาะ

| สระ  | คำศัพท์                                     | อ่านออกเสียง |
|------|---------------------------------------------|--------------|
| e    | e, <u>ment</u> re, <u>te</u>                | [e]          |
| e, è | <u>è</u> , <u>pre</u> ndi, <u>ven</u> go    | [ɛ]          |
| o    | <u>a</u> more, <u>do</u> po, <u>no</u> me   | [o]          |
| o    | <u>co</u> sta, <u>vo</u> stro, <u>po</u> co | [ɔ]          |

นอกจากนี้ผู้วิจัยยังได้ศึกษาความหมายของบทเพลงรวมถึงได้ตีความบทเพลงตามเนื้อร้อง เพื่อความเข้าใจถึงอารมณ์ และสามารถนำเทคนิคการร้องต่าง ๆ มาเติมเต็มและเพื่อให้บทเพลงสื่อความหมายได้ลึกซึ้ง รวมถึงให้ผู้ฟังเกิดความเข้าใจได้ง่ายถึงแม้จะเป็นภาษาที่ไม่คุ้นเคย

### 3.2 การฝึกซ้อมในบทเพลงประเภทละครเพลง

ผู้วิจัยเริ่มศึกษาจากโครงเรื่องและบทเพลงในแต่ละฉากของละครนั้น ๆ เป็นอย่างแรก เพื่อให้เข้าใจถึงอารมณ์ก่อนการตีความมาสู่การขับร้อง โดยบทเพลงจากละครเพลงบางเรื่องมักมีการเกริ่นนำ (Prelude) ก่อนการขับร้องจริงในบทเพลง ซึ่งการเกริ่นนำนี้จะอยู่ในลักษณะบทกึ่งร้องกึ่งพูด ที่เป็นส่วนสำคัญและเป็นประเด็นเนื้อหาสำคัญก่อนที่จะเข้าสู่บทเพลงจริง

ด้านการตีความในส่วนขับร้องของบทเพลง จะต้องตีความตามเนื้อหาและประโยคเพลง แต่จะต้องคำนึงเข้าใจถึงข้อความแฝง (Subtext) ด้วย จึงจะทำให้การตีความและสื่อถึงอารมณ์ในการร้องบทเพลงนั้น ๆ ได้อย่างสมบูรณ์ เช่น ในบทเพลง I'd give my life for you จากละครเพลงเรื่อง Miss Saigon เป็นบทเพลงที่มีหลากหลายอารมณ์ในบทเพลงเดียว ผู้ขับร้องแบ่งอารมณ์ของเพลงออกเป็น 3 ช่วง โดยแต่ละช่วงจะมีความหมาย และการสื่ออารมณ์เปลี่ยนแปลงไปตามบุคคลที่สื่อถึง ทั้งนี้ผู้ขับร้องได้ตีความหมายของประโยคเพลงนี้เป็นความรักที่มีต่อลูก ความเสียใจที่ถูกชายที่รักทอดทิ้ง ความรัก ความคิดถึงที่มีต่อชายที่รัก และความเสียสละที่มีต่อลูก เป็นต้น

### 3.3 การฝึกซ้อมในบทเพลงประเภทดนตรีประกอบภาพยนตร์

การฝึกซ้อมของบทเพลงภาพยนตร์มีลักษณะใกล้เคียงกันกับการฝึกซ้อมประเภทบทเพลงจากละครเพลง แต่แตกต่างกันตรงที่บทเพลงประกอบภาพยนตร์ไม่ได้อยู่ในฉาก ๆ เดียวตลอด ดังนั้นวิธีการตีความและความหมายจะต้องคำนึงถึงภาพรวมด้วย ทั้งนี้ผู้วิจัยจะต้องแสดงอารมณ์ที่หลากหลายให้ชัดเจนอย่างมาก เพื่อให้ผู้ฟังเข้าใจถึงเรื่องราวได้มากที่สุด เช่น ในประโยคที่ร้องว่า “And all that jazz” ในบทเพลง And all that jazz จากละครเพลงเรื่อง Chicago ซึ่งเป็นประโยคที่ปรากฏอยู่ในเพลงหลายครั้ง โดยแต่ละครั้งจะมีความหมายและการสื่ออารมณ์ไม่เหมือนกัน โดยผู้ขับร้องได้ตีความหมายของประโยคเพลงนี้เป็นแบบ ความเร่าร้อน ความร้อนแรงในอารมณ์ กับความโหยหาทางกามารมณ์ ผู้วิจัยจะต้องแสดงออกถึงอารมณ์ของตัวละครอย่างชัดเจน โดยศึกษาจากการอ่านเรื่องย่อและชมภาพยนตร์ เพื่อทำความเข้าใจถึงภาพรวมของภาพยนตร์ ลักษณะนิสัยหลักของตัวละครและอารมณ์ของตัวละครในฉากนั้น ๆ เพื่อวางแผนการขับร้อง และเลือกเทคนิคการร้องให้เหมาะสม



นอกจากการเตรียมตัวในส่วนของการฝึกซ้อมส่วนตัว ผู้วิจัยต้องจัดสรรเวลาสำหรับการฝึกซ้อมกับเครื่องบรรเลงประกอบและผู้ขับร้องร่วมในบทเพลงคู่อีกด้วย ทั้งนี้การฝึกซ้อมในส่วนการฝึกซ้อมกับเครื่องบรรเลงประกอบและผู้ขับร้องร่วมในบทเพลงคู่จะเกิดขึ้นหลังจากการฝึกซ้อมส่วนตัวได้อย่างดีแล้ว หากไม่ได้มีการฝึกซ้อมเดี่ยวที่ดีและถูกต้อง อาจจะทำให้การซ้อมร่วมกับผู้อื่นเกิดปัญหาได้

### 3.4 บทสรุปการตีความบทเพลง

ผู้วิจัยได้รับการพัฒนาด้านการขับร้องจากการศึกษาเรื่องราว การตีความ และการแสดงอารมณ์ โดยมีคำร้องเป็นหลักสำคัญ ทั้งนี้ผู้วิจัยยังได้จับคู่บทเพลงที่มีอารมณ์ในทิศทางเดียวกันมาเปรียบเทียบ เพื่อให้การตีความออกมาอย่างเป็นเอกภาพ และสามารถทำการแสดงได้อย่างลื่นไหล ไม่ขัดต่ออารมณ์ของผู้ฟัง

#### 3.4.1 บทเพลง “O mio babbino caro” และบทเพลง “Far from the home I love”

เป็นการตีความในอารมณ์ของการอดอ้อนผู้เป็นพ่อเพื่อขอให้เข้าใจความรู้สึกของตัวเอง ผู้วิจัยค้นพบว่าการพยางค์ลมหายใจกับการวิบาโตในโน้ตสูง ซึ่งมีความสำคัญสำหรับบทเพลงทั้งสอง ถึงแม้บทเพลงทั้งสองบทเพลงจะอยู่ในยุคที่ต่างแต่ด้วยลีลาดนตรีมีความคล้ายคลึงกัน

จากการฝึกซ้อมเรื่องการพยางค์ลมหายใจ และการวิบาโตของทั้งสองบทเพลง ทำให้ผู้วิจัยมีพัฒนาการในเรื่องดังกล่าวอย่างชัดเจน และสามารถนำเทคนิคดังกล่าวไปประยุกต์ใช้ในบทเพลงอื่น ๆ ได้

#### 3.4.2 บทเพลง “I dreamed a dream” และบทเพลง “On my own”

บทเพลงทั้งสองอยู่ในละครเพลงเรื่องเดียว ถึงแม้ว่าตัวละครที่ขับร้องจะไม่ใช่คนเดียวกัน แต่บริบทและสถานการณ์แวดล้อมเป็นเหตุการณ์เดียวกัน เทคนิคในบทเพลงนี้เน้นความสำคัญในเรื่องของการใช้ช่องเสียง เพราะเป็นบทเพลงที่มีความเข้มข้นของอารมณ์สูง

#### 3.4.3 บทเพลง “The movie in my mind”, “Sun and moon”, “I still believe” และบทเพลง “I’d give my life for you” จากละครเพลงเรื่อง Miss Saigon

จากการศึกษาเรื่องราว และการตีความจากละครเพลง Miss Saigon ผู้วิจัยขับร้องในบทบาทของคิม เป็นเด็กสาววัย 17 ปีที่ผ่านมรสุมชีวิตมามาก ทำให้เธอเป็นคนเข้มแข็ง ผู้วิจัยจึงเลือกเน้นในเรื่องของการทวง (Twang) หมายถึง เพื่อแสดงถึงความเข้มข้นของอารมณ์

#### 3.4.4 บทเพลง “Reflection” และบทเพลง “นี่หรือคือสัญญา-สู่ฟ้าเหนือบัลลังก์มังกร”

ทั้งสองบทเพลงเป็นเรื่องราวของผู้หญิงที่มีความเข้มแข็ง และมุ่งมั่นที่จะทำในสิ่งที่มุ่งหวัง สิ่งที่ผู้วิจัยค้นพบจากการหาศึกษาสองบทเพลงนี้ คือ การพยางค์ลมหายใจ ทำให้ความต่อเนื่องของอารมณ์คงอยู่ ซึ่งหากพยางค์ลมหายใจได้ไม่ต่อเนื่อง จะทำให้อารมณ์ขาดตอนไปด้วย

#### 3.4.5 บทเพลง “ฉันทำผิดเอง”

เป็นการถ่ายทอดความรู้สึกผิดของลูกที่ประพัตตัวเหลวแหลก ทำให้ชีวิตของตัวเองต้องพังพินาศ โดยผู้วิจัยจึงตีความด้วยการนำแทนที่ตัวเองเข้าไปแทนในบทละคร โดยเป็นอารมณ์ความรู้สึก และความเจ็บปวดที่ไม่สามารถกลับไปแก้ไขอดีตที่พลาดไปแล้วได้

#### 3.4.6 บทเพลง “And all that jazz” และบทเพลง “Roxie”

ทั้งสองบทเพลงจากละครเพลงเรื่อง Chicago นำเสนอความเย้ายวน และเซ็กซี่ เพื่อกลืนอายความเป็นดนตรีแจ๊ส ผู้วิจัยได้ศึกษาค้นคว้าเพิ่มเติมด้วยการเบนด์หรือบลูโน้ต โดยการขับร้องให้เพี้ยนต่ำไปเสียงที่ควรจะเป็นในบันไดเสียง โดยจะเกิดขึ้นในเสียงตำแหน่งที่ 3, 5 และ 7 ของบันไดเสียง

#### 4. การจัดการแสดงขับร้องเดี่ยวระดับมหัศจรรย์โดย โฉมวิไล ยูอันเงาะ

การจัดการแสดงขับร้องเดี่ยวระดับมหัศจรรย์ในครั้งนี้ มีความยาวประมาณ 60 นาที ซึ่งนับรวมกับช่วงพักการแสดง 15 นาที ผู้วิจัยได้สรุปการจัดการแสดงตามหัวข้อดังนี้

##### 4.1 การจัดลำดับบทเพลง

ผู้วิจัยได้แบ่งช่วงการแสดงตามหมวดอารมณ์และตามลักษณะนิสัยของตัวละครในแต่ละบทเพลงไว้ 4 ช่วง โดยได้กำกับชื่อในแต่ละช่วงดังนี้ 1) “พ่อจำ หนูรักเขา” 2) “Strong woman” 3) “Love scene” และ 4) “ผู้หญิง แลกเงิน” ทั้งนี้ผู้วิจัยยังได้จัดลำดับบทเพลงทั้ง 14 เพลง โดยคำนึงถึงความต่อเนื่องของลีลาและอารมณ์ เพื่อให้ผู้รับชมการแสดงไม่เกิดความเบื่อหน่าย และสามารถติดตามการแสดงได้อย่างมีประสิทธิภาพสูงสุด โดยออกมาตามลำดับช่วงการแสดงและตามลำดับบทเพลงดังนี้

ตารางที่ 2 ลำดับการแสดง  
โดย นางสาวโฉมวิไล ยูอันเงาะ

| ช่วงการแสดง | ลำดับ<br>เพลง | ชื่อเพลง                                       | ประเภทของบทเพลง                  |
|-------------|---------------|------------------------------------------------|----------------------------------|
| ช่วงที่ 1   | 1             | O mio babbino caro                             | บทเพลงขับร้องในรูปแบบ<br>อุปรากร |
|             | 2             | Far from the home I love                       | บทเพลงจากละครเพลง                |
| ช่วงที่ 2   | 3             | Reflection                                     | บทเพลงขับร้องประกอบ<br>ภาพยนตร์  |
|             | 4             | นี่หรือคือสัญญา – สู้ฟ้าเหนือบัลลังก์<br>มังกร | บทเพลงจากละครเพลง                |
| ช่วงที่ 3   | 5             | And all that jazz                              | บทเพลงขับร้องประกอบ<br>ภาพยนตร์  |
|             | 6             | Roxie                                          | บทเพลงขับร้องประกอบ<br>ภาพยนตร์  |

| - พักการแสดง 15 นาที - |    |                          |                             |
|------------------------|----|--------------------------|-----------------------------|
| ช่วงที่ 4              | 7  | I dreamed a dream        | บทเพลงขับร้องประกอบภาพยนตร์ |
|                        | 8  | On my own                | บทเพลงขับร้องประกอบภาพยนตร์ |
|                        | 9  | เพชรแท้                  | บทเพลงจากละครเพลง           |
|                        | 10 | ฉันทำผิดเอง              | บทเพลงจากละครเพลง           |
|                        | 11 | The movie in my mind     | บทเพลงจากละครเพลง           |
|                        | 10 | Sun and moon             | บทเพลงจากละครเพลง           |
|                        | 13 | I'd give my life for you | บทเพลงจากละครเพลง           |
|                        | 14 | I still believe          | บทเพลงจากละครเพลง           |

#### 4.2 การเตรียมพร้อมทางด้านจิตใจและร่างกาย

การแสดงขับร้องเดี่ยวในครั้งนี้มีการนำเสนอบทเพลงยากหลากหลายประเภท ผู้วิจัยต้องอาศัยการเตรียมทั้งร่างกายและจิตใจอย่างมาก เนื่องจากเพลงแต่ละเพลงมีหลากหลายอารมณ์ ทั้งอารมณ์โศกเศร้า ร่าเริง หรือสนุกสนาน ผู้ขับร้องต้องพักผ่อนให้เพียงพอ เพื่อให้มีสมาธิในการขับร้องบทเพลงที่มีหลากหลายอารมณ์นี้ และต้องออกกำลังโดยการวิ่งและการฝึกโยคะ เพื่อฝึกการหายใจ และการควบคุมลมหายใจ

#### 4.3 การเตรียมพร้อมด้านสถานที่

นอกจากการเตรียมพร้อมทางด้านร่างกายและด้านจิตใจแล้ว การเตรียมความพร้อมด้านสถานที่ควรเป็นสิ่งที่คำนึงถึง เพื่อไม่ให้เกิดปัญหา ความขัดข้อง และข้อบกพร่องระหว่างการแสดง

ผู้วิจัยได้ตรวจสอบความเรียบร้อยของเครื่องดนตรี เวที แสง สี และระบบเสียงอย่างดี โดยมีการทดสอบด้วยวิธีการซ้อมเสมือนจริง ก่อนวันแสดง และได้ตรวจสอบทุกด้านอีกครั้งก่อนการแสดงจริงเพื่อความมั่นใจ ทั้งนี้หากมีการละเลยด้านใดด้านหนึ่งอาจส่งผลให้ผู้วิจัยเสียสมาธิระหว่างการแสดง และอาจทำให้การแสดงออกมาไม่ได้ตามที่คาดหวัง ทั้งนี้ตำแหน่งที่นั่งของผู้ชมก็เป็นส่วนสำคัญทำให้บรรยากาศของการแสดงออกมาดี โดยจะต้องจัดที่นั่งสำหรับผู้ชมให้มองเห็นเวทีอย่างชัดเจนและมีจำนวนที่นั่งเหมาะสมกับการประเมินจำนวนผู้มาร่วมงานในเบื้องต้น และต้องจัดเตรียมที่นั่งสำรองเผื่อในกรณีที่ผู้ชมมากกว่าจำนวนที่นั่งประเมินไว้ด้วย นอกจากนี้เพื่อสร้างความประทับใจและเป็นการตอบสนองความกรุณาของผู้ชม ผู้วิจัยได้จัดเตรียมอาหารว่างและเครื่องดื่มไว้อีกด้วย

## ผลสรุปการดำเนินการวิจัย

การจัดการแสดงภายใต้ชื่อ “การแสดงขับร้องเดี่ยวระดับมหาดบัณฑิตโดย โฉมวิไลย ยูฮันเงาะ” จะสำเร็จลุล่วงตามเป้าหมายได้ ต้องมีการเตรียมพร้อมและการวางแผนที่ดี ตั้งแต่การคัดเลือกบทเพลง การศึกษาตามคำแนะนำของอาจารย์ที่ปรึกษา การฝึกซ้อมที่ดีทั้งการซ้อมส่วนตัวและการซ้อมร่วมกับผู้แสดงร่วม รวมถึงการเตรียมตัวในวันแสดงทั้งด้านร่างกาย จิตใจ และสถานที่ ตลอดจนการจัดทำวิทยานิพนธ์ฉบับสมบูรณ์ เพื่อสร้างมาตรฐานที่ดีสำหรับผู้จัดแสดงการแสดงเดี่ยวระดับมหาดบัณฑิตในอนาคต

## บรรณานุกรม

Elaine, Paige. *Musicals: the definitive illustrated story*. New York: DK Publishing, 2015.

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 สุทธิจิตต์. *สังคีตนิยมความซาบซึ้งในดนตรีตะวันตก*. กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2566.

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

ดวงใจ ทิวทอง อมาตยกุล. *วรรณคดีเพลงร้อง*. กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2545.

Wongwan Komson. *Western Music*. Bangkok: Chulalongkorn University Press, 2008.

คมสันต์ วงศ์วรรณ. *ดนตรีตะวันตก*. กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2551.



## การแสดงขับร้องเดี่ยวระดับมหาบัณฑิตโดย อิศรพงศ์ ดอกยอ MASTER VOCAL RECITAL BY ISSARAPONG DORKYOR

อิสรพงศ์ ดอกยอ\* ISSARAPONG DORKYOR\*  
กิตตินันท์ ชินสำราญ\*\* KITTINANT CHINSAMRAN\*\*

### บทคัดย่อ

การแสดงขับร้องเดี่ยวโดย อิศรพงศ์ ดอกยอ มีจุดประสงค์เพื่อนำเสนอและถ่ายทอดบทเพลงลูกทุ่ง บทเพลงพื้นบ้านนานาชาติ และบทเพลงร้องศิลป์ต่อสาธารณชน โดยการแสดงขับร้องเดี่ยวในครั้งนี้ ผู้วิจัยมีการคัดเลือกบทเพลงเพื่อการแสดงรวมทั้งสิ้น 11 เพลง แบ่งออกเป็น 3 ประเภท 1) บทเพลงลูกทุ่ง ที่มีความเป็นเอกลักษณ์ของไทยอย่างชัดเจน จำนวน 6 เพลง 2) บทเพลงพื้นบ้านนานาชาติเนื้อร้องภาษาอังกฤษ ที่ล้วนมีความไพเราะและมีชื่อเสียงโด่งดัง จำนวน 3 เพลง และ 3) บทเพลงร้องศิลป์ จำนวน 2 บทเพลง ทั้งนี้ผู้วิจัยมีการค้นคว้าศึกษาเกี่ยวกับความหมาย และบริบททางสังคมของบทเพลงทั้ง 3 ประเภท เพื่อนำไปสู่การศึกษาและวิเคราะห์วิธีการขับร้องที่ถูกต้องตามขนบธรรมเนียมดั้งเดิมที่สืบทอดกันมาแต่ช้านาน ตลอดจนวิธีการขับร้องที่มีความเหมาะสมกับบทเพลงพื้นบ้านนานาชาติ ที่ได้ผ่านการสร้างสรรค์และเรียบเรียงดนตรีขึ้นใหม่ และได้ศึกษาเกี่ยวกับประวัติความเป็นมาของบทเพลงพื้นบ้านนานาชาติและบทเพลงร้องศิลป์ เพื่อใช้เป็นแนวทางในการต่อยอดและประยุกต์กับการขับร้องบทเพลงของไทย ในรูปแบบการนำเสนอที่มีเอกลักษณ์เฉพาะตัว และเหมาะสมกับการจัดแสดงในยุคปัจจุบัน

**คำสำคัญ :** การแสดงขับร้อง/ บทเพลงลูกทุ่ง/ บทเพลงพื้นบ้านนานาชาติ/ บทเพลงร้องศิลป์

---

\*นิสิตระดับปริญญามหาบัณฑิต หลักสูตรศิลปกรรมศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาดุริยางคศิลป์ตะวันตก คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 6380036035@student.chula.ac.th.

\*Master of Fine and Applied Arts Department of Western Music Faculty of Fine and Applied Arts Chulalongkorn University, 6380036035@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 18/5/66 Revise 8/7/66 Accept 14/7/66

## **Abstract**

A Master Vocal Recital by Issarapong Dokyor had the aim of presenting the essence of Lukthung songs (Thai country music), international folk songs, and art songs. In this performance, the researcher selected 11 songs divided into three categories: 1) six distinct Lukthung songs, 2) three international folk songs in English with renowned melodies, and 3) two art songs. The researcher thoroughly studied social contexts and meanings behind each song to analyze the appropriate singing techniques that align with the traditional norms while also suitable for the newly arranged musical composition of folk songs. Furthermore, the researcher studied the history of international folk songs and art songs to apply them as guidelines for further developing and applying the unique Thai singing techniques in modern performances.

**Keywords:** Vocal performance/ Lukthung/ International folk songs/ Art songs

## บทนำ

จากการค้นคว้าและสืบค้นเรื่องการจัดแสดงการแสดงผลงานศิลปะหรือการแสดงขับร้องเดี่ยวระดับมหาดบัณฑิตในปัจจุบัน พบว่าบทเพลงที่ถูกคัดเลือกและถูกนำมาแสดงมักจะเป็นบทเพลงในรูปแบบการขับร้องแบบอุปรากร เพื่อเป็นการแสดงถึงศักยภาพของผู้ขับร้อง หรืออาจอยู่ในรูปแบบผสมผสานระหว่างการขับร้องในรูปแบบอุปรากรกับแนวเพลงอื่น ๆ เพื่อให้เกิดความน่าสนใจและความบันเทิงมากกว่าการขับร้องเพลงคลาสสิกอย่างเดียวตลอดการทำการแสดง การจัดแสดงในครั้งนี้ผู้วิจัยมีความตั้งใจในการคัดเลือกบทเพลงจากบทเพลงขับร้องในรูปแบบต่าง ๆ โดยจะเน้นการนำเสนอความงาม ความสำคัญ และเอกลักษณ์ของบทเพลงลูกทุ่งของไทย บทเพลงพื้นบ้านนานาชาติ และบทเพลงร้องศิลป์รวมทั้งหมด 11 บทเพลง ผู้วิจัยได้นำประสบการณ์ในการขับร้องบทเพลงลูกทุ่งเป็นแก่นนำในการทำวิจัย โดยมีเป้าหมายในการเผยแพร่และถ่ายทอดวิธีการฝึกฝนเทคนิคการขับร้อง การถ่ายทอดอารมณ์ สีลา รวมถึงความเข้าใจในรูปแบบของบทเพลงลูกทุ่งมาอย่างดี ทั้งนี้การศึกษาและฝึกฝนการขับร้องในบทเพลงรูปแบบอื่น ๆ ทั้งบทเพลงพื้นบ้านนานาชาติ และบทเพลงร้องศิลป์ ทำให้ผู้วิจัยมีวิธีการขับร้องและถ่ายทอดอารมณ์ระหว่างแสดง รวมถึงกระบวนการคิดได้ดียิ่งขึ้น

บทเพลงลูกทุ่ง เป็นประเภทแนวเพลงที่มีวิวัฒนาการมาจากเพลงพื้นเมืองของไทยและอยู่คู่คนไทยมาแต่ช้านาน รวมถึงเป็นบทเพลงที่สะท้อนสังคมในทุกยุคทุกสมัย หรืออาจจะกล่าวได้ว่าเป็นบทเพลงที่มีความใกล้ชิดกับวิถีชีวิตของคนไทยมากที่สุดประเภทหนึ่ง โดยบทเพลงแต่ละบทเพลงมีการสะท้อนถึงความเชื่อ ความคิด รวมถึงทัศนคติของแต่ละยุค ผ่านท่วงทำนอง เสียงร้อง คำร้อง จังหวะ และเครื่องดนตรีต่าง ๆ ได้อย่างชัดเจน ทั้งนี้ยังมีเอกลักษณ์เฉพาะตัวที่มีความเกี่ยวข้องกับเงื่อนไขของภาษาไทย ซึ่งไม่มีภาษาใดในโลกสามารถมีเสน่ห์และสำเนียงเหมือนกับเพลงลูกทุ่งไทย และในส่วนบทเพลงพื้นบ้านนานาชาติ ก็เป็นบทเพลงที่มีความใกล้ชิดกับวิถีชีวิตของชาตินั้น ๆ เช่นกัน และหากบทเพลงใดที่มีความนิยมมากก็มักจะนำมาเรียบเรียงเสียงประสานใหม่อยู่เสมอ ซึ่งเป็นกระบวนการทำให้บทเพลงพื้นบ้านต่าง ๆ สามารถดำรงอยู่มาจนถึงยุคปัจจุบันได้ ทั้งนี้บทเพลงร้องศิลป์ก็เป็นบทเพลงอีกรูปแบบที่ใช้ความสามารถในการขับร้องสูง การศึกษาวิธีการขับร้องบทเพลงประเภทนี้ให้ได้อย่างดีจะนำไปสู่กับขับร้องบทเพลงประเภทอื่น ๆ ให้ดีขึ้นได้อีกด้วย

“การแสดงขับร้องเดี่ยวโดย อิศรพงศ์ ดอกยอ” นำเสนอและถ่ายทอดทั้งบทเพลงลูกทุ่ง บทเพลงพื้นบ้านนานาชาติ และบทเพลงร้องศิลป์ รวมทั้งสิ้น 11 เพลง ดังนี้ 1) บทเพลงลูกทุ่งจำนวน 6 เพลง 2) บทเพลงพื้นบ้านนานาชาติที่จำนวน 3 เพลง และ 3) บทเพลงร้องศิลป์จำนวน 2 บทเพลง และเพื่อการขับร้องที่ถูกต้องตามสมบูรณ์แบบ และถูกต้องตามขนบธรรมเนียม ตลอดจนวิธีการขับร้อง ในรูปแบบที่ได้ผ่านเรียบเรียงดนตรีขึ้นใหม่ เพื่อการนำเสนอที่มีเอกลักษณ์เฉพาะตัว และเหมาะสมกับการจัดแสดงในยุคปัจจุบัน

## วัตถุประสงค์ของการวิจัย

1. เพื่อให้เกิดเป็นผลงานสร้างสรรค์ในรูปแบบการแสดงการขับร้องบทเพลงลูกทุ่ง บทเพลงพื้นบ้านนานาชาติ และบทเพลงร้องศิลป์
2. เพื่อให้เกิดเป็นบทความทางวิชาการที่รวบรวมข้อมูลเกี่ยวกับบทเพลงลูกทุ่งไทย บทเพลงพื้นบ้านนานาชาติ และบทเพลงร้องศิลป์
3. เพื่อเป็นแนวทางในการจัดการแสดงการขับร้องและนำเสนอผลงานที่มีเอกลักษณ์เฉพาะตัวและเหมาะสมกับการจัดแสดงในยุคปัจจุบัน

## ขอบเขตของการวิจัย

1. ศึกษาข้อมูลเชิงประวัติศาสตร์ความเป็นมาของบทเพลงลูกทุ่ง บทเพลงพื้นบ้านนานาชาติ และบทเพลงร้องศิลป์
2. ศึกษาวิธีการฝึกซ้อมการขับร้องบทเพลงลูกทุ่ง บทเพลงพื้นบ้านนานาชาติ และบทเพลงร้องศิลป์
3. ศึกษาการจัดการแสดงการขับร้องเดี่ยวที่เคยเกิดขึ้นในอดีต เพื่อนำมาประยุกต์ใช้ได้อย่างเหมาะสม และเป็นเอกลักษณ์เฉพาะตัว

## วิธีดำเนินการวิจัย

1. ค้นคว้าข้อมูลเกี่ยวกับประวัติความเป็นมา ความหมาย รวมถึงความสำคัญของบทเพลงลูกทุ่ง บทเพลงพื้นบ้านนานาชาติ และบทเพลงร้องศิลป์ที่มีต่อสังคม เพื่อคัดเลือกบทเพลงที่มีความน่าสนใจทั้งในแง่ของการใช้ภาษาที่สวยงามและความโด่งดังของผลงาน
2. ปรึกษาอาจารย์ที่ปรึกษาหลักเพื่อคัดเลือกบทเพลงสำหรับการแสดงการขับร้องเดี่ยว ทั้งบทเพลงลูกทุ่ง บทเพลงพื้นบ้านนานาชาติ และบทเพลงร้องศิลป์
3. ศึกษารายละเอียดบทเพลงที่คัดเลือกสำหรับการแสดงเพื่อต่อยอดการศึกษาในแนวทางการขับร้องตามขนบธรรมเนียมของยุคสมัยและประเภทของบทเพลงนั้น ๆ
4. วางแผนการฝึกซ้อมตามขั้นตอน เพื่อให้สามารถแสดงได้อย่างมีประสิทธิภาพ
5. จัดการแสดงเดี่ยวการขับร้องให้มีมาตรฐานระดับมหาวิทยาลัย
6. รวบรวมข้อมูลเนื้อหาและสรุปผลการวิจัย เพื่อจัดทำวิทยานิพนธ์

## ประโยชน์ของการวิจัย

1. เกิดเป็นผลงานการแสดงการขับร้องด้วยบทเพลงลูกทุ่ง บทเพลงพื้นบ้านนานาชาติ และบทเพลงร้องศิลป์
2. เกิดเป็นบทวิจัยที่รวบรวมเกี่ยวกับข้อมูลของบทเพลงลูกทุ่ง บทเพลงพื้นบ้านนานาชาติ และบทเพลงร้องศิลป์
3. เกิดเป็นแนวทางการจัดการแสดงที่มีความเป็นไทย และเพื่อเป็นแรงกระตุ้นในการสนับสนุน ส่งเสริมบทเพลงลูกทุ่งของไทย

## ผลการวิจัย

### 1. ผลการค้นคว้าเกี่ยวกับบทเพลงลูกทุ่ง

ผู้วิจัยได้สรุปความหมายของเพลงลูกทุ่งว่า เป็นแนวเพลงที่มีการขับร้องเฉพาะตัว โดยมีการใช้ลูกคอและการร้องเอื้อนเป็นเอกลักษณ์ มีเนื้อร้องและเนื้อหาของบทเพลงสะท้อนถึงวิถีชีวิตของผู้คน ซึ่งแสดงออกถึงอุดมคติและสภาพสังคมของคนในสังคมในแต่ละยุคสมัย รวมไปถึงเป็นสื่อการสร้างสรรคด้วยเสียงที่หลอมรวมวัฒนธรรมไทยผ่านท่วงทำนอง สำเนียง และจังหวะ ได้อย่างสวยงามและเหมาะสมลงตัวตามบริบทของเนื้อหาด้วยเนื้อร้องคำไทยแบบเรียบง่าย โดยรวบรวมข้อมูลและวิเคราะห์จากคำกล่าวของคนสำคัญของวงการเพลงลูกทุ่ง

สมเด็จพระกนิษฐาธิราชเจ้า กรมสมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี มีพระราชดำรัสเกี่ยวกับเพลงลูกทุ่งไว้ว่า “เนื้อเพลงลูกทุ่งมักจะสะท้อนภาพชีวิตของคน ปรากฏการณ์ทางธรรมชาติ การเกิดสงคราม

ปัญหาเศรษฐกิจและการเมืองได้เป็นอย่างดีใช้ภาษาที่เรียบง่าย เข้าใจง่าย และจำง่ายฟังแล้วไม่ต้องแปลความหมาย เหนือไปกว่านั้นเพลงลูกทุ่งยังสรรหาคำที่กระทบกระเทียบเปรียบเปรย มีสำนวนกระแนะกระแหน เจ็บ ๆ คัน ๆ มาเสนอได้หลายรูปแบบ เรียกได้ว่าเข้าถึงใจคนฟังได้อย่างรวดเร็ว”<sup>1</sup>

ส่วนทัศนวิศน์ ฐิตานนท์ ได้อธิบายเกี่ยวกับเพลงลูกทุ่งว่า

เพลงลูกทุ่งไทย มีวิวัฒนาการมาจากเพลงพื้นบ้าน พื้นเมือง หรือเพลงชาวบ้าน แม้ว่าจะนำเครื่องดนตรีของตะวันตกมาใช้บรรเลงทำนองก็ตาม แต่เนื้อหาหรือแก่นใจความของเพลงลูกทุ่งก็ยังคงสะท้อนให้เห็นลักษณะของคนไทยหรือสังคมไทยได้อย่างชัดเจน จึงอาจถือได้ว่าเพลงลูกทุ่งก็คือเพลงพื้นเมืองยุคใหม่ ที่มีเอกลักษณ์สะท้อนให้เห็นลักษณะของคนไทย และสังคมไทยอย่างกว้างขวาง เพลงลูกทุ่งซึ่มลึกอยู่ในสายเลือดของคนไทยทุกคนมาตั้งแต่อดีต เพราะคนไทยเป็นคนในสังคมเกษตรกรรม เพลงลูกทุ่งหลายเพลงได้สะท้อนให้เห็นถึงสภาพสังคม ความเป็นอยู่ และวัฒนธรรมไทย บางเพลงมีอิทธิพลต่อวิถีชีวิตของคนไทย บางเพลงเป็นหลักฐานข้อมูลทางประวัติศาสตร์ของประเทศ และบางเพลงเป็นที่รวมของภูมิปัญญาท้องถิ่น<sup>2</sup>

นอกจากนี้ สุรพล วิรุฬห์รักษ์ ได้กล่าวถึงเพลงลูกทุ่งไว้ว่า “เนื้อเพลงไทยลูกทุ่งมีเนื้อหาเน้นชีวิตของชาวชนบท มีท่วงทำนอง คำร้อง สำเนียง สีสภาพร้องที่เป็นเอกลักษณ์เฉพาะ มีการใช้ภาษาง่าย ๆ บรรยายเรื่องราว ให้บรรยากาศ ความเป็นลูกทุ่ง เนื้อเพลงมีความหลากหลายตามแต่ผู้ประพันธ์จะกำหนด ทั้งแนวรัก แนวเศร้า สะท้อนชีวิตความเป็นอยู่ สภาพแวดล้อม หรือเหตุการณ์สำคัญซึ่งเพลงไทยลูกทุ่งจะบันทึกไว้”<sup>3</sup>

จากข้อมูลดังกล่าวที่ได้กล่าวถึงแนวเพลงลูกทุ่งพบว่า แนวเพลงประเภทนี้ มีความใกล้ชิดกับความเป็นอยู่ของผู้คนในสังคมอย่างมาก ดังนั้นเพื่อให้มองเห็นควบคู่ระหว่างพัฒนาการของสังคมไทยและพัฒนาการของเพลงไทยลูกทุ่ง จึงสามารถศึกษาพัฒนาการของบทเพลงลูกทุ่งแต่ละยุคสมัยได้ดังนี้

#### 1) ยุคต้น (ช่วงปี พ.ศ. 2481-2507)

เนื้อหาเพลงลูกทุ่งในยุคต้น หรือในยุคบุกเบิกนี้ มักมีเนื้อหาเกี่ยวกับธรรมชาติ ความสวยงามของชนบท และถ้าเป็นบทเพลงที่เกี่ยวกับวิถีชีวิตของชาวชนบทก็มักจะเป็นเรื่องราวของความรักวัยรุ่นหนุ่มสาว รวมถึงยังมีบทเพลงที่มีเนื้อหาเกี่ยวกับศาสนาและขนบธรรมเนียมประเพณีของไทยอีกด้วย นักร้องที่มีความสำคัญอย่างยิ่งต่อการเพลงลูกทุ่งไทยในแง่ที่เป็นผู้ริเริ่มเสนอผลงานเพลงอันทรงคุณค่าในยุคแรก ๆ เช่น คำรณ สัมบุณณานนท์, บุญญเกียรติ วงจันทร์, และสมยศ ทัศนพันธ์ ส่วนนักร้องหญิงที่มีชื่อเสียง เช่น ผ่องศรี วรนุช และศรีสองศรี ตริเนตร เป็นต้น วงดนตรีที่มีชื่อเสียงในเวลานี้ ได้แก่ วงจุฬารัตน์ ของมงคล งามตยกุล และวงดนตรีของพยงค์ มุกดา เป็นต้น

#### 2) ยุคทองของเพลงลูกทุ่ง (ช่วงปี พ.ศ. 2507-2513)

จากการปรากฏของคำว่าลูกทุ่ง เป็นครั้งแรกในภาพยนตร์เพลง ก็พบว่าในยุคต่อมาได้มีการนำเสนอผ่านรายการโทรทัศน์ ทำให้เพลงลูกทุ่งได้รับความนิยมและแพร่หลายอย่างรวดเร็ว เนื้อหาของบทเพลงก็มีหลากหลายมากขึ้น แต่ยังคงการบรรยายถึงชีวิตในชนบท สะท้อนชีวิตชนบท อย่างเช่นสาวชานาที่หลงแสงสีเมืองกรุง ทั้งนี้ในปี พ.ศ. 2509 มีการจัดงานแผ่นเสียงทองคำพระราชทานครั้งที่ 2 โดย สมยศ ทัศนพันธ์ ได้รับรางวัลแผ่นเสียงทองคำพระราชทาน ในฐานะนักร้องลูกทุ่งชายยอดเยี่ยมคนแรกของประเทศไทย ในเพลงขอทิพย์รวงทอง ทำให้วงการเพลงลูกทุ่งในไทยได้รับความนิยมมากขึ้นไปอีก ส่งผลให้มีนักร้องชื่อดังเพิ่มขึ้น โดยนักร้องที่มีชื่อเสียงและเป็นที่นิยมของผู้ฟังทั่วไป ได้แก่

1. สมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี, พระนิพนธ์สมเด็จพระกนิษฐาธิราชเจ้า กรมสมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี ลูกทุ่งกับเพลงไทย ในกึ่งศตวรรษเพลงลูกทุ่งไทย ภาค 2 (กรุงเทพฯ : สำนักงานคณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติ, 2534), 24.

2. ทัศนวิศน์ ฐิตานนท์, “พัฒนาการในการสื่อสารของเพลงลูกทุ่งผ่านการเล่าเรื่องตามค่านิยมของสังคมไทย จากอดีตสู่ปัจจุบัน,” วารสารนิเทศศาสตร์และนวัตกรรม ปีที่ 4, ฉบับที่ 2 (กรกฎาคม-ธันวาคม 2560): 5.

3. สารานุกรมไทยสำหรับเยาวชน, เล่มที่ 33. (2551), “เพลงลูกทุ่ง”

ทูล ทองใจ, ปอง บริดา, ไพรวลัย ลูกเพชร, พร ภิรมย์, ชาย เมืองสิงห์ และก้าน แก้วสุพรรณ ต่อมาเพลงลูกทุ่งก็มาถึงยุคเฟื่องฟูมากที่สุดในช่วงปี พ.ศ. 2504-2511 ซึ่งเป็นยุคของ สุรพล สมบัติเจริญ

### 3) ยุคภาพยนตร์เพลง (ช่วงปี พ.ศ. 2513-2515)

แนวเพลงลูกทุ่งไม่ใช่แนวเพลงเดียวที่นิยมในยุคนี้ กล่าวคือ บทเพลงลูกกรุงก็ได้รับความนิยมไม่ต่างจากเพลงลูกทุ่งเช่นกัน ผู้วิจัยได้ค้นคว้าไปถึงความหมายของแนวเพลงลูกกรุงเพิ่มเติมเพื่อเปรียบเทียบกับเพลงลูกทุ่งได้ว่าเป็นบทเพลงที่บอกเล่าถึงวิถีชีวิตของคนเมืองมากกว่าการถ่ายทอดชีวิตของคนต่างจังหวัดอย่างเพลงลูกทุ่ง โดยเนื้อร้องจะมีลักษณะเป็นร้อยแก้ว ร้อยกรอง การใช้คำเปรียบเปรยอย่างสละสลวยและซับซ้อนมากกว่าเพลงลูกทุ่งที่จะใช้คำง่าย ๆ และสื่อสารโดยไม่ต้องผ่านการตีความเพิ่ม<sup>4</sup>

การแข่งขันกันเองระหว่างแนวเพลงลูกกรุงและเพลงลูกทุ่งในยุคนี้ ทำให้เกิดการยกระดับบทเพลงมาใช้ในอุตสาหกรรมภาพยนตร์อย่างแพร่หลาย ซึ่งบทเพลงลูกทุ่งเองก็ได้มีบทบาทมาเป็นเพลงประกอบในภาพยนตร์เช่นกัน โดยเรื่องที่โด่งดังเป็นเรื่องแรก ๆ คือ มนต์รักลูกทุ่ง โดยเฉพาะเพลงมนต์รักลูกทุ่ง ที่ไพฑูริย์ บุตรจีน เป็นผู้แต่งขับร้องโดย ไพรวลัย ลูกเพชร มีความไพเราะทั้งท่วงทำนองและเนื้อหา ส่งผลให้ภาพยนตร์เรื่องต่อ ๆ มาในยุคนี้เปลี่ยนแนวมาเป็นภาพยนตร์เพลงลูกทุ่ง เช่น เรื่อง โทณ โดยมีสังข์ทอง สีใส เป็นนักร้องนำ ทั้งนี้เนื้อหาของเพลงในยุคดังกล่าว ยังคงเป็นเรื่องของชาวชนบทท้องทุ่งท้องนาตามเอกลักษณ์ของแนวเพลงลูกทุ่ง ยังได้แทรกอารมณ์ขันและอารมณ์เสียดสีเข้าไปด้วย

### 4) ยุคเพลงเพื่อชีวิต (ช่วงปี พ.ศ. 2516-2519)

หลังจากเกิดเหตุการณ์ทางการเมืองครั้งยิ่งใหญ่ที่สุดครั้งหนึ่งในประวัติศาสตร์ไทยในวันที่ 14 ตุลาคม ปี พ.ศ. 2516 ก็เกิดแนวเพลงเพื่อชีวิตขึ้น ผู้วิจัยได้ค้นคว้าถึงความหมายของแนวเพลงเพื่อชีวิตเพิ่มเติม โดยพบว่าเป็นเพลงที่มีเนื้อหาเกี่ยวกับชีวิตที่ยากลำบาก การถูกเอารัดเอาเปรียบ รวมถึงความยากจน ทั้งนี้เนื่องจากเหตุการณ์ทางการเมืองดังกล่าว ก็ส่งผลให้เนื้อหาเพลงมีการหันเบนแนวทางการเมืองและการเรียกร้องถึงประชาธิปไตยอีกด้วย<sup>5</sup>

### 5) ยุคเพลงลูกทุ่งแนวสตรีท (ช่วงปี พ.ศ. 2528-2535)

ในยุคนี้ดนตรีแนวสตรีทแนวเพลงที่ได้รับอิทธิพลมาจากต่างประเทศ โดยวงดนตรีจะประกอบไปด้วยเครื่องดนตรีที่เป็นเครื่องสายสากลเป็นหลักคือ เบส และกีตาร์ แต่ก็ยังมีกลองเพื่อประกอบจังหวะด้วย

แนวเพลงประเภทนี้มีบทบาทและได้รับความนิยมอย่างกว้างขวาง ส่งผลให้แนวเพลงลูกทุ่งมีความนิยมลดน้อยลง ทำให้แนวเพลงลูกทุ่งต้องมีการปรับรูปแบบเพื่อให้เข้ากับความต้องการของสังคมและดนตรีสมัยใหม่ในยุคนี้มากขึ้น นักร้องเพลงลูกทุ่งที่ประสบความสำเร็จสูงสุดในยุคนี้และเป็นผู้ทำให้แนวเพลงลูกทุ่งกลับมาได้รับความนิยมอีกครั้งคือ พุ่มพวง ดวงจันทร์

### 6) ยุคปัจจุบัน (ช่วงปี พ.ศ. 2536 จนถึงปัจจุบัน)

รสนิยมและกระแสการฟังเพลงในประเทศไทย มีการเปลี่ยนแปลงอย่างรวดเร็ว ผู้ฟังส่วนใหญ่ยังคงเสพแนวเพลงสตรีทอย่างต่อเนื่อง ค่ายเพลงและค่ายเทปต่าง ๆ จึงได้หาหนทางต่าง ๆ เพื่อให้เพลงลูกทุ่งยังคงมีลมหายใจต่อไป โดยมีการนำเอาเพลงทรงคุณค่าอันมีชื่อเสียงในยุคเก่าอย่างบทเพลงจากวงสุนทราภรณ์ มาเรียบเรียงเสียงประสานขับร้องใหม่ จนเป็นกระแสอนุรักษ์บทเพลงเก่าซึ่งแพร่เข้ามาสู่วงการเพลงลูกทุ่ง ทั้งนี้ยังได้รับการสนับสนุนจากสำนักงานคณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติ โดยการจัดงานกึ่งศตวรรษเพลงลูกทุ่งไทย ในวันที่ 25-26 มิถุนายน ปี พ.ศ. 2533 ตามด้วยงานกึ่งศตวรรษเพลงลูกทุ่งไทย ภาค 2 วันที่ 7 กรกฎาคม ปี พ.ศ. 2535

4.พรณวดี พลายอินทร์, ยุทธิชัย อุปการดี, ปรียากรณ์ ชูแก้ว และอลิสรา คุ่มเคี่ยม, “การใช้ภาษาจินตภาพในบทเพลงลูกกรุงที่ขับร้องโดยสวลี ผกาพันธุ์,” วารสารมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยมหาสารคาม ปีที่ 41, ฉบับที่ 1 (มกราคม-กุมภาพันธ์ 2565) : 121.

5.ศตวรรษ ทองไทย, “การศึกษาเพลงเพื่อชีวิตของไทยจากแนวพัฒนาการสู่การวิเคราะห์การประกอบสร้างวาทกรรมทางสังคม,” วารสารรัฐสมัยใหม่ ปีที่ 40, ฉบับที่ 2 (พฤษภาคม-สิงหาคม 2562): 17.



เพื่อเป็นการปลุกกระแสความนิยมในแนวเพลงลูกทุ่งให้กลับมาอีกครั้ง

ศิลปินผู้ขับร้องเพลงลูกทุ่งชื่อดังในยุคปัจจุบันยังคงมีให้เห็นอย่างต่อเนื่อง เช่น ยัย ญาตียะ, สุนารี ราชสีมา และจินตหรา พูนลาภ เป็นต้น อย่างไรก็ตามพัฒนาการของแนวเพลงลูกทุ่งในปัจจุบัน ยังไม่มีแนวโน้มว่าจะสิ้นสุดมากไปกว่านี้ยังพบว่าการนำเทคโนโลยีอื่น ๆ ทั้งเครื่องดนตรีไฟฟ้าทันสมัย รวมถึงเครื่องดนตรีและเสียงอิเล็กทรอนิกส์ต่าง ๆ มาใช้ในบทเพลง ตามความเหมาะสมของรูปแบบเพลงลูกทุ่ง เกิดเป็นผลงานบทเพลงลูกทุ่งที่มีเอกลักษณ์ ความสนุกสนาน และคุณค่าต่อสังคมทั้งในด้านความบันเทิงและความงามของวรรณกรรมไทย

## 2. การค้นคว้าเกี่ยวกับบทเพลงพื้นบ้าน

ผู้วิจัยได้สรุปความหมายของเพลงพื้นบ้านไว้ว่า เป็นเพลงที่แต่งขึ้นและร้องกันอย่างไม่เป็นทางการในท้องถิ่น นับได้ว่าเป็นวรรณกรรมมุขปาฐะ ซึ่งหมายถึงวรรณกรรมเพลงหรือเรื่องเล่าที่การสืบทอดโดยการจดจำและบอกเล่ากันปากต่อปาก ในด้านของดนตรีขับร้องจะพบว่า มีวิธีการถ่ายทอดโดยการร้องนำและร้องตามกัน มากกว่าการเขียนเป็นลายลักษณ์อักษร มักมีการจัดวางจังหวะของคำ และจังหวะของเสียง ทำให้เกิดเป็นรูปแบบการร้องตามทำนองอย่างง่าย ๆ ขึ้น นอกจากนี้ยังมีการใช้เครื่องดนตรีพื้นบ้านประจำถิ่นมาบรรเลงประกอบด้วย โดยการร้องเพลงพื้นบ้านมีปรากฏอย่างแพร่หลาย และสืบทอดต่อ ๆ กันมาในกลุ่มชาวบ้านทุกประเทศทั่วโลก โดยอิงข้อความจากณัชชา พันธุ์เจริญ ได้อธิบายถึงบทเพลงพื้นบ้านไว้ว่า

บทเพลงพื้นบ้านเป็นเพลงที่ร้องเล่นกันในหมู่ชาวบ้าน ไม่มีแบบแผนตายตัว เป็นเพลงที่ร้องง่าย มีรูปแบบของทำนองและจังหวะที่ไม่ซับซ้อน และมีเนื้อหาตรงไปตรงมา เป็นเพลงพื้นบ้านของชาวบ้านที่สร้างขึ้นเพื่อความบันเทิง สนุกสนาน หรือประกอบงานพิธีของชาวบ้าน เนื้อหาของบทเพลงจะมีทั้งคติสอนใจ เรื่องราวที่เกี่ยวกับศาสนา ชีวิตความเป็นอยู่ ความรัก การขับร้องจะมีเครื่องดนตรีบรรเลงประกอบหรือไม่ก็ได้ถ้ามีเครื่องดนตรีจะนำเครื่องดนตรีที่มีอยู่ในท้องถิ่นมาบรรเลงประกอบ ไม่มีแบบแผนการบรรเลงที่แน่นอน เป็นส่วนที่แสดงให้เห็นถึงวัฒนธรรมของกลุ่มชาวบ้านนั้น<sup>6</sup>

จากข้อความนี้จะเห็นได้ว่า เพลงพื้นบ้านเปรียบเสมือนจุดรวมวัฒนธรรมของท้องถิ่น ซึ่งหากถูกสนับสนุนหรือได้รับความนิยมเป็นอย่างมาก ก็จะถูกนำไปพัฒนาต่อ และเพลงพื้นบ้านนั้น อาจมีชื่อเสียงโด่งดังระดับโลกได้

ส่วนใหญ่บทเพลงพื้นบ้าน มักหาจุดเริ่มต้นของเพลงนั้น ๆ อย่างเฉพาะเจาะจงหรืออย่างแท้จริงไม่ได้ ซึ่งส่วนใหญ่แล้วจะผ่านการเรียบเรียงใหม่ตามแต่ละวิถีและการตีความของนักประพันธ์คนนั้น ๆ เช่น เบนจามิน บริตเทน (Benjamin Britten, 1913-1976) นักประพันธ์เพลงชาวอังกฤษ ในยุคศตวรรษที่ 20 ได้เรียบเรียงบทเพลงพื้นบ้านใหม่โดยการคงไว้ซึ่งเนื้อหาหรือทำนองเดิมบางส่วน ในทางเดินคอร์ดและเสียงประสานใหม่ ๆ ที่เป็นเอกลักษณ์เฉพาะตัว ซึ่งบทเพลงที่ถูกเรียบเรียงใหม่นี้ เช่น Greensleeves, Down by the Salley Gardens และ The last rose of summer เป็นต้น ยังได้รับการยอมรับว่าเป็นฉบับที่มีชื่อเสียงและถูกบรรเลงอย่างบ่อยครั้งอีกด้วย

## 3. การค้นคว้าเกี่ยวกับบทเพลงร้องศิลป์

เพลงร้องศิลป์ (Art song) คือเพลงขับร้องเดี่ยวคลาสสิกขนาดเล็ก ที่มีเครื่องดนตรีบรรเลงประกอบ อาจเป็นเปียโนหรือวงดนตรี การขับร้องบทเพลงศิลป์ต้องอาศัยเทคนิคการขับร้องขั้นสูง ตัวบทเพลงจะมีเนื้อหาทางดนตรีเข้มข้น และมักพบว่าการนำบทกวีมาเป็นเนื้อร้อง เพื่อเพิ่มความไพเราะกับทำนองและความสละสลวยของบทเพลง

กรวิช เทพหัสดิน ณ อยุธยา ได้อธิบายถึงหลักการขับร้องเพลงร้องศิลป์ไว้ว่า

6.ณัชชา พันธุ์เจริญ, พจนานุกรมศัพท์ดุริยางคศิลป์ (กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2564). 136

หัวใจของการขับร้องเพลงร้องศิลป์นั้น ประการแรก คือ ความรู้ด้านกายภาพของบทเพลง ผู้ขับร้องต้องเข้าใจสังคีตลักษณ์ ท่อนเพลง อัตราจังหวะและลีลาของบทเพลง เพื่อให้สามารถร้องสอดคล้องกับจังหวะ และลีลาตามที่คุณประพันธ์กำหนดไว้ นอกจากนั้น ผู้ขับร้องยังต้องศึกษาทำนองเพลงให้ถูกต้อง แบ่งวรรคตอนของประโยคร้องแต่ละประโยคให้เหมาะสมกับดนตรีประกอบ เพื่อตีความ สร้างสรรค์เทคนิคการร้อง รวมถึงสามารถสื่ออารมณ์ของบทเพลงให้กลมกลืนเป็นอันหนึ่งอันเดียวกันตลอดบทเพลง และในประการที่สอง คือ ความรู้ด้านอารมณ์ของคำร้องและบทกวี ผู้ขับร้องต้องเข้าใจความหมายของคำร้อง และต้องฝึกฝนออกเสียงคำที่ออกเสียงยาก เพื่อความสมบูรณ์แบบของการแสดง<sup>7</sup>

เพิ่มเติมด้วยการอธิบายจากกิตตินันท์ ชินสำราญ ได้กล่าวถึงการร้องบทเพลงร้องศิลป์ต่างชาติและบทเพลงร้องศิลป์ไทยไว้ว่า

การถ่ายทอดบทเพลงร้องศิลป์ในทุกชาติทุกภาษาให้เข้าถึงอารมณ์ของบทเพลงนอกจากผู้ขับร้องจะต้องศึกษาและทำความเข้าใจกับคำร้องและบริบททางดนตรีอย่างถ่องแท้แล้วในด้านทักษะผู้ขับร้องยังต้องการความสามารถเฉพาะตัวในการควบคุมลมหายใจและการควบคุมอวัยวะที่ใช้ในการกำเนิดเสียง สร้างเสียงสะท้อน และการออกเสียงคำร้อง ให้สามารถสร้างสีสันได้หลากหลาย<sup>8</sup>

จากคำอธิบายของกรวิชและกิตตินันท์ ผู้วิจัยเห็นด้วยอย่างยิ่งว่า การขับร้องบทเพลงร้องศิลป์ ต้องอาศัยความเข้าใจทั้งทางด้านความรู้ทางดนตรี เทคนิคการขับร้อง และความรู้ทางด้านภาษาในระดับสูง ผู้วิจัยจึงได้ศึกษาบทเพลงร้องศิลป์อย่างละเอียดทั้งทางด้านองค์ประกอบดนตรีสังคีตลักษณ์ คำร้อง การตีความหมาย และวิธีการขับร้องตามคำแนะนำเป็นอย่างดี ทั้งนี้ยังได้นำหลักการขับร้องของเพลงร้องศิลป์มาปรับใช้กับการขับร้องเพลงลูกทุ่งและบทเพลงพื้นบ้านนานาชาติอีกด้วย

#### 4. การคัดเลือกบทเพลง

การแสดงขับร้องเดี่ยวในครั้งนี้ มีการคัดเลือกบทเพลงเพื่อการแสดงรวมทั้งสิ้น 11 เพลง แบ่งออกเป็นบทเพลง 3 ประเภท คือ บทเพลงลูกทุ่งไทย 6 เพลง บทเพลงพื้นบ้านนานาชาติ ภาษาอังกฤษ 3 เพลง และบทเพลงร้องศิลป์ 2 เพลง

##### 4.1 บทเพลงลูกทุ่ง

ผู้วิจัยได้คัดเลือกบทเพลงลูกทุ่งเป็นจำนวน 6 เพลงเพื่อการแสดงในครั้งนี้ดังนี้

1) บทเพลง “ของปลอม” ประพันธ์คำร้อง ทำนอง และขับร้องต้นฉบับโดยสุรพล สมบัติเจริญ เป็นบทเพลงที่มีกลิ่นอายของการประชดประชัน ในเรื่องของ การแต่งตัวด้วยอารมณ์ขัน และมีความพิเศษคือ มีการนำเสียงพูดใส่ไว้ในบทเพลงด้วย ทั้งนี้เนื้อเพลงจะใช้ภาษาที่เข้าใจง่ายและเป็นภาษาชาวบ้าน จึงได้รับความนิยมและแพร่หลายได้อย่างรวดเร็ว

2) บทเพลง “นักร้องบ้านนอก” ขับร้องต้นฉบับโดยพุ่มพวง ดวงจันทร์ ประพันธ์คำร้องและทำนองโดยไวพจน์ เพชรสุพรรณ มีเนื้อหาเกี่ยวกับชีวิตของหญิงสาวที่ดิ้นรนเพื่อความฝันที่จะมีชื่อเสียงทางด้านการขับร้อง ซึ่งเป็นเพลงที่สะท้อนความเป็นตัวตนของพุ่มพวงอย่างมาก ทั้งนี้บทเพลงได้รับความนิยมและถูกนำมาเป็นบทเพลงสำหรับประกวดอยู่บ่อย ๆ เนื่องจากมีทำนองที่มีความท้าทายในการร้องและแสดงออกถึงเสน่ห์การร้องแบบลูกทุ่งที่ชัดเจน

7.กรวิช เทพหัสดิน ณ อยุธยา และวีรชาติ เปรมานนท์, “คุณูปการนิพนธ์การแสดงดนตรี: สุนทรีเยลเพลงร้องโรแมนติกแห่งตำนาน,” วารสารปริทัศน์ ปีที่ 33, ฉบับที่ 2 (พฤษภาคม-สิงหาคม 2563): 3-4.

8.กิตตินันท์ ชินสำราญ, “คุณูปการนิพนธ์งานสร้างสรรค์การแสดงขับร้อง: บทเพลงร้องศิลป์ไทย” (วิทยานิพนธ์ระดับปริญญาโท, จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2561), 1.

3) บทเพลง “ยอยศพระลอ” ขับร้องโดยต้นฉบับชินกร ไกรลาศ ประพันธ์คำร้องและทำนองโดย พงศ์ มุกดา บทเพลงนี้เป็นบทเพลงที่ใช้ในภาพยนตร์เรื่อง พระลอ ในปี พ.ศ. 2511 ซึ่งสร้างและกำกับโดยโกล สุวรรณทัต นำแสดงโดย มิตร ชัยบัญชา, เพชรา เขวราชกูร์ และเยาวเรศ นิสากร ที่ล้วนแล้วเป็นนักแสดงผู้มีชื่อเสียงโด่งดังในยุคนั้นทั้งสิ้น แต่แล้วภาพยนตร์เรื่องนี้ไม่ได้รับความนิยมมากนัก แต่ตัวบทเพลงยอยศพระลอกลับได้รับรับความนิยมจนถึงทุกวันนี้

4) บทเพลง “มนต์รักลูกทุ่ง” ขับร้องต้นฉบับโดยไพรวลัย ลูกเพชร ประพันธ์คำร้องและทำนองโดย ไพบุลย์ บุตรขัน บทเพลงมนต์รักลูกทุ่งและภาพยนตร์มนต์รักลูกทุ่ง นับว่าเป็นวรรณกรรมสำคัญของไทย นับตั้งแต่มนต์รักลูกทุ่งในปี พ.ศ. 2513 ก็มีการนำมาทำใหม่ ทำซ้ำอย่างนับไม่ถ้วน ทั้งนี้ตัวบทเพลงยังมีจังหวะที่เชื่องช้าแต่สวยงาม และขับร้องได้ยาก ประกอบกับคำร้องที่สละสลวยทั้งคำสัมผัสและภาษา ทำให้บทเพลงนี้มีคุณค่าต่อวงการลูกทุ่งไทยเป็นอย่างมาก

5) บทเพลง “เธอคือดวงใจ” ขับร้องต้นฉบับโดยจักรพันธ์ ครบุรีธีรโชติ ประพันธ์คำร้องและทำนองโดยสลา คุณวุฒิ บทเพลงนี้มีจังหวะช้า อ่อนหวาน และมีความไพเราะทั้งทางด้านทำนองรวมถึงมีคำร้องที่สละสลวย โดยบทเพลงมีเนื้อหาเกี่ยวกับความมั่นคงในความรัก การขอบคุณความรักที่สวยงาม ทั้งนี้บทเพลงนี้ยังเป็นเพลงประกอบละครเรื่อง เธอคือดวงใจ อีกด้วย ซึ่งจักรพันธ์ศิลปินผู้ขับร้องเพลงต้นฉบับก็ได้รับบทเป็นพระเอกของเรื่องชื่อปฐวี คู่กับนางเอกชื่อดวงใจคือเข็มอัปสร สิริสุขะ ที่รับบทเป็นนางเอกของเรื่องชื่อว่า อรุณรัศมี

6) บทเพลง “ยอดรักประจำปี” ประพันธ์คำร้องและทำนองโดยภานุวัฒน์ วิเศษวงษา ซึ่งเป็นบทเพลงที่ผู้วิจัยเป็นผู้ขับร้องต้นฉบับเอง ภายใต้งานสังกัดแกรมมี่ โกลด์ (Grammy Gold) โดยบทเพลงมีลีลาของการเกี้ยวพาราสีในยุคปัจจุบันในสังคมของข้าราชการไทย ที่แสดงออกในคำร้องและวิดีโอประกอบบทเพลงอย่างเหมาะสม ไม่ขัดจารีตประเพณี

#### 4.2 บทเพลงพื้นบ้านนานาชาติ

ผู้วิจัยได้คัดเลือกบทเพลงพื้นบ้านนานาชาติเป็นจำนวน 3 เพลง ที่อยู่ภายใต้การเรียบเรียงเป็นบทเพลงขับร้องเดียวกับเปียโนโดยเบนจามิน บริตเทน ดังนี้

1) บทเพลง “Greensleeves” เป็นบทเพลงพื้นบ้านของประเทศอังกฤษ (English folk song) มีที่มาที่ไม่ชัดเจน แต่มีข้อสันนิษฐานว่า บทเพลงนี้ถูกประพันธ์ขึ้นโดยพระเจ้าเฮนรีที่ 8 มอบให้กับ แอนน์ โบลิน พระมเหสีองค์ที่ 2 ของพระองค์ ทั้งนี้เนื้อหาของบทเพลงจะเป็นไปในทางการเชิดชูคนรักที่เป็นผู้หญิง มีการย้าประโยคอย่างชัดเจนในคำร้อง เช่นประโยค “Greensleeves was my delight, Greensleeves my heart of gold, Greensleeves was my heart of joy” ซึ่งแปลได้ว่า “Greensleeves เป็นความสุขของฉัน Greensleeves หัวใจทองคำของฉัน Greensleeves เป็นหัวใจแห่งความปิติของฉัน”

2) บทเพลง “Down by the Salley Gardens” เป็นบทเพลงพื้นบ้านของประเทศไอร์แลนด์ ที่มีคำร้องมาจากบทกวีของวิลเลียม บัตเลอร์ เยตส์ (William Butler Yeats, 1865-1939) นักกวีชาวไอริช มีเนื้อหาบรรยายบรรยากาศของสวน Salley ในประเทศไอร์แลนด์ มีเนื้อหาเกี่ยวกับความรักที่ไม่สมหวัง ดังในคำร้อง “But I was young and foolish, and now am full of tears” แปลได้ว่า ฉันตอนนั้นเยาว์วัยและโง่เขลา ตอนนี้ฉันจึงได้แต่นั่งเศร้า

3) บทเพลง “The last rose of summer” เป็นบทเพลงพื้นบ้านของประเทศไอร์แลนด์ มีคำร้องมาจากบทกวีของทอมัส มอร์ (Thomas More, 1779-1852) นักเขียนชาวไอริช เนื้อเพลงมี

แรงบัลดาลใจมาจากดอกกุหลาบพวงเกี่ยวกับการล้มหายตายทั้งญาติและมิตรสนิท และมีการสื่ออารมณ์ของความเศร้าเปล่าเปลี่ยว และความอ้างว้าง

#### 4.3 บทเพลงร้องศิลป์

ผู้วิจัยได้คัดเลือกบทเพลงร้องศิลป์ที่มีคำร้องมาจากบทกวีเป็นจำนวน 2 เพลง เรียบเรียงโดยโรเจอร์ ควิลเตอร์ (Roger Quilter, 1877-1953)

1) บทเพลง “Come Away, Death” มีคำร้องมาจากบทกวีเรื่องราตรีที่สิบสอง (Twelfth night) ประพันธ์โดยวิลเลียม เชกสเปียร์ (William Shakespeare, 1564-1616) บทเพลงอยู่ในอัตราความเร็วตัวดำเท่ากับ 63 และมีลีลาค่อนข้างเชื่องช้า และมีสวนดนตรีบรรเลงประกอบที่สนับสนุนทำนองได้เป็นอย่างดี ไม่มีบทบาทเหนือกว่าแนวขับร้อง เพื่อที่จะให้แนวขับร้องโดดเด่นและสื่อความหมายของอารมณ์ได้เต็มที่

2) บทเพลง “Now Sleeps the Crimson Petal” มีคำร้องมาจากบทกวีของอัลเฟด เทนนิสัน (Alfred Lord Tennyson, 1809-1892) ตัวบทเพลงมีการวางทำนองแบบ 1 พยางค์คำร้อง ต่อ 1 ตัวโน้ต (Syllabically) ตลอดทั้งเพลง ซึ่งมีความสง่างามและไพเราะเป็นอย่างมาก และส่วนบรรเลงประกอบก็มีความเรียบง่ายตลอดทั้งเพลง เพื่อทำหน้าที่สนับสนุนแนวขับร้อง และเพิ่มความชัดเจนให้กับแต่ละพยางค์ที่ปรากฏขึ้นตามทำนองโดยไม่เกิดความขัดแย้งกัน

#### 5. การตีความบทเพลงและการประยุกต์เทคนิคการขับร้องในบทเพลงลูกทุ่ง

เนื่องจากมีพื้นที่จำกัดในการเขียนบทความในวารสารนี้ ผู้วิจัยจึงคัดเลือกบทการตีความบทเพลงและการประยุกต์เทคนิคการขับร้องมาเพียงบางส่วนดังนี้

##### 1) การตีความบทเพลงและการประยุกต์เทคนิคการขับร้องของบทเพลง “ของปลอม”

เนื่องจากบทเพลง “ของปลอม” มีคำร้องที่เรียบง่ายเหมือนภาษาพูดของชาวบ้าน ลักษณะการใช้ลูกคอของบทเพลงนี้ ที่ขับร้องโดยสุรพล สมบัติเจริญ ศิลปินผู้ขับร้องเพลงต้นฉบับ จึงไม่ได้ปรากฏมากในบทเพลง เพราะจะมีวิธีการขับร้องคล้ายกับการพูด แต่ผู้วิจัยได้พิจารณาจุดการใช้ลูกคอให้อยู่ในเกือบทุกท้ายประโยคเพลง เพื่อให้เข้ากับดนตรีบรรเลงประกอบ ซึ่งผู้วิจัยได้ใช้วงออร์เคสตราในการแสดง จึงอยากเพิ่มลีลาความอ่อนช้อยให้เข้ากับเสียงดนตรี

9 A Fm

โลก นี้ มี อะไร น่า แปลก จริง เรื่อง ผู้หญิง พุด ไป แล้ว เมื่อ จริง อย่า เพิ่ง โกรธ หรือ ว่า อย่า เพิ่ง เกลียด

15 Bbm Fm Bbm Eb

ขัง อย่า เพิ่ง โกรธ หรือ ว่า อย่า เพิ่ง เกลียด ขัง ขอ พุด อีก ครั้ง เกิด นะ น้อง นาง เจ้า อย่า เพิ่ง ฉิว

ตัวอย่างที่ 1 จุดการใช้ลูกคอในบทเพลง “ของปลอม”

เช่นเดียวกันกับการใช้ลูกตึงในบทเพลง ที่ผู้วิจัยมีการพิจารณาการใช้แตกต่างกับศิลปินผู้ขับร้องเพลงต้นฉบับ โดยลักษณะการขับร้องของสุรพลนั้นจะร้องทำนองค่อนข้างลงจังหวะ แต่ในขณะที่ผู้วิจัยได้ขับร้องโดยมีการหน่วง จังหวะดังตัวอย่างที่ 2 และ 3

โลก นี้ มี อะไร น่า แปลก จริง

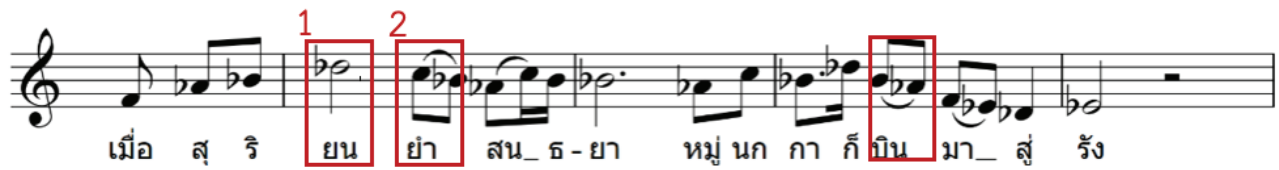
ตัวอย่างที่ 2 จุดการใช้ลูกตึงในบทเพลง “ของปลอม”

โลก นี้ มี อะไร น่า แปลก จริง

ตัวอย่างที่ 3 แสดงลักษณะการใช้ลูกตึงในแบบฉบับของผู้วิจัย

## 2) การตีความบทเพลงและการประยุกต์เทคนิคการขับร้องของบทเพลง “นักร้องบ้านนอก”

ในบทเพลง “นักร้องบ้านนอก” ผู้วิจัยได้พิจารณาการขับร้องในเทคนิคการเอื้อน การใช้ลูกคอ และการใช้ลูกตึง เหมือนกับลักษณะของพุ่มพวง ดวงจันทร์ ศิลปินผู้ขับร้องเพลงต้นฉบับ ลักษณะการเอื้อนทั้ง 3 จุด ดังประโยคเพลง ในตัวอย่างที่ 4 นั้นมีลักษณะต่างกัน ดังนี้



ตัวอย่างที่ 4 จุดการเอื้อนในประโยคเพลง

จุดที่ 1 การเอื้อนคำว่า “ย่น” เป็นการเอื้อน 1 คำ ด้วยหลายโน้ต จุดที่ 2 การเอื้อนพยางค์แรกของคำว่า “สนธยา” เป็นการเอื้อน 1 คำ ด้วยหลายโน้ตในบริบทโน้ตผ่าน (Passing note) และจุดที่ 3 การเอื้อนคำว่า “มา” เป็นการเอื้อน 1 คำ ด้วยหลายโน้ตโดยระบุการออกเสียงคำว่า “เออ” ดังตัวอย่างที่ 5



ตัวอย่างที่ 5 แสดงลักษณะการเอื้อนในประโยคเพลง

ลักษณะการใช้ลูกคอในบทเพลงนี้ มีความคล้ายคลึงกับเทคนิคเลกาโต (Legato) หมายถึง การร้องให้แต่ละพยางค์มีการเชื่อมกัน ซึ่งเป็นเทคนิคที่ผู้วิจัยได้ใช้ในการขับร้องบทเพลงร้องศิลป์

ทั้งนี้การใช้ลูกคอร์ดจะเกิดขึ้นที่คำว่า “สู่” เพื่อให้เกิดความอ่อนช้อยและมีความหมายสอดคล้องประโยค “หมุ่น กากา ก็บินมาสู่รัง”



ตัวอย่างที่ 6 แสดงลักษณะการเอื้อนในประโยคเพลง

## 6. การจัดการแสดงขับร้องเดี่ยวโดย อิศรพงศ์ ดอกยอ

ผู้วิจัยได้ศึกษาการจัดการแสดงเดี่ยวขับร้องที่ผ่านมาในอดีต เพื่อเป็นกรณีศึกษาและเพื่อวางแผนการแสดงครั้งนี้ให้ออกมาดีที่สุด โดยการจัดการแสดงในครั้งนี้ มีความยาวโดยประมาณ 45 นาที ซึ่งถือว่าเป็นการใช้พลังกายพลังใจและการเตรียมตัวเป็นอย่างมาก จึงสรุปได้ออกมาเป็นหัวข้อดังนี้



## 6.1 การฝึกซ้อมและการเตรียมพร้อมสำหรับการแสดง

### 6.1.1 การฝึกซ้อมบทเพลงลูกทุ่ง

ผู้วิจัยพิจารณาจากลักษณะเด่นของเพลงลูกทุ่ง คือ การร้องที่ร้องอย่างเต็มเสียง ด้วยน้ำเสียงชัดถ้อยชัดคำ การเอื้อนเสียง การใช้ลูกคอ หรือการระร่ำเสียงลูกคอของเพลงลูกทุ่ง ซึ่งมีช่วงเสียงที่ลึกและกว้าง คลื่นลูกคอแต่ละคลื่นจะห่างกัน ขยายความเพิ่มเติมในประเด็นของการเอื้อนเสียงโดยธนรัฐ อยู่สุขเจริญ ได้อธิบายการเอื้อนในเพลงขับร้องไทยไว้ว่า “การเอื้อนนั่นอยู่คู่กับการขับร้องไทยมาอย่างยาวนาน มีการปรับเปลี่ยนสภาพการใช้งานไปตามสภาพสังคม และวัฒนธรรมดนตรีไทยที่มีการเปลี่ยนแปลงไปตามบริบทของเวลา โดยการใช้เอื้อนจะปะปนอยู่ในวิถีชีวิตของคนไทย โดยเฉพาะกิจกรรมที่ต้องใช้เสียงของมนุษย์สร้างความบันเทิง”<sup>9</sup>

จากข้อความข้างต้น ผู้วิจัยจึงได้ศึกษาเพิ่มเติมเกี่ยวกับการเอื้อนเพื่อนำมาประยุกต์ใช้กับการร้องของตนดังนี้

- 1) การเอื้อนที่ใช้ในบทเพลงขับร้องไทยเดิม หมายถึง ส่วนของทำนองที่ร้องโดยใช้เสียงที่ไม่มีความหมาย โดยเป็นการดำเนินทำนองของการขับร้องในช่วงที่ปราศจากคำร้อง อาจใช้คำว่า เออ อือ เอิง เอย เย หรือฮือ เป็นต้น
- 2) การเอื้อนตกแต่งคำร้อง หมายถึง เสียงเอื้อนที่อยู่ท้ายคำร้องหรือเอื้อนเพื่อจบคำร้อง ช่วยให้สามารถสื่อความหมายของคำร้องได้ชัดเจนขึ้น และรวมถึงเพิ่มความไพเราะและความนุ่มนวลยิ่งขึ้นในตอนจบประโยคเพลง
- 3) การเอื้อนแบบลอยจังหวะ หมายถึง ช่วงการเอื้อนที่อยู่นอกเหนือของการขับร้องในทำนองปกติอย่างอิสระ แต่เมื่อจบช่วงเอื้อนแบบลอยจังหวะจะกลับไปร้องที่ทำนองปกติอีกครั้ง

### 6.1.2 การฝึกซ้อมบทเพลงพื้นบ้านนานาชาติและการฝึกซ้อมบทเพลงร้องศิลป์

ด้านการฝึกซ้อมบทเพลงพื้นบ้านนานาชาติและการฝึกซ้อมบทเพลงร้องศิลป์ จะมีวิธีการเตรียมตัว และฝึกซ้อมคล้าย ๆ กัน เพราะมีการขับร้องเป็นภาษาอังกฤษเหมือนกัน เริ่มแรก ผู้วิจัยจะทำการหาข้อมูลและความเป็นมาของแต่ละบทเพลงก่อน จากนั้นฝึกซ้อมตามวิธีการของอาจารย์ที่ปรึกษาหลัก ซึ่งจะได้รับการเรียนต่อเนื่องกัน โดยมีแผนการเรียน 1 คาบ ต่อ 1 อาทิตย์

นอกจากการซ้อมส่วนตัวตามแนวทางของบทเพลงแต่ละประเภท ผู้วิจัยตั้งใจวางแผนและเผื่อเวลาสำหรับการซ้อมกับผู้บรรเลงเครื่องดนตรีประกอบรวมถึงผู้ขับร้องร่วม เพื่อให้การแสดงในวันแสดงจริงออกมาได้อย่างถูกต้องแม่นยำและไม่มีอะไรผิดพลาด

ทางด้านการเตรียมพร้อม ผู้วิจัยได้แบ่งการเตรียมพร้อมไว้ 2 ด้าน คือด้านร่างกาย โดยผู้วิจัยได้วางแผนและแบ่งเวลาการทำกิจวัตรประจำวันรวมถึงกิจวัตรในการฝึกซ้อมให้เหมาะสม เพื่อให้ช่วงการนอนหลับได้ใช้เวลาได้อย่างเพียงพอ ทั้งนี้ยังได้ออกกำลังกายเพื่อให้ระบบการหายใจและกล้ามเนื้อพร้อมสำหรับการฝึกซ้อมการขับร้อง รวมถึงการแสดงที่แสดงต่อเนื่องกันอย่างยาวนาน ส่วนด้านจิตใจผู้วิจัยได้ฝึกทำสมาธิและกำหนดลมหายใจ เพื่อให้การฝึกซ้อมในแต่ละครั้งเกิดประสิทธิภาพสูงสุด ทั้งนี้สมาธิยังเป็นสิ่งสำคัญอย่างมากในวันแสดง เพราะอาจมีปัจจัยอื่นที่เกิดขึ้นทำให้การแสดงไม่ราบรื่นได้ การควบคุมสติและสมาธิจึงเป็นสิ่งที่ฝึกฝนมาตลอดควบคู่กับการฝึกซ้อมการร้องเพลง

## 6.2 การจัดลำดับบทเพลง

การจัดลำดับบทเพลงเพื่อการแสดงถือว่าเป็นขั้นตอนที่สำคัญไม่น้อยไปกว่าขั้นตอนอื่น เพราะมีปัจจัยที่ต้องคำนึงถึงหลายประการ ทั้งเรื่องความต่อเนื่องของอารมณ์เพลงในแต่ละเพลง เนื่องจากผู้วิจัยมีความตั้งใจในการนำเสนอบทเพลงหลายประเภท ทั้งบทเพลงลูกทุ่ง บทเพลงพื้นบ้านนานาชาติ และบทเพลงร้องศิลป์ ที่มีความแตกต่าง

9.ธนรัฐ อยู่สุขเจริญ, “เสียงเอื้อนในเพลงไทย,” วารสารแก่นดนตรีและการแสดง มหาวิทยาลัยขอนแก่น ปีที่ 3, ฉบับที่ 2 (พฤษภาคม-สิงหาคม 2564): 17.

เป็นอย่างมาก จึงต้องจัดเรียงให้เหมาะสมและไม่ขัดบรรยากาการรับชมรับฟัง อีกประการที่ควรคำนึงถึงคือพลังกำลังของผู้วิจิยขณะแสดง ที่ต้องแสดงต่อเนื่องกันมากถึง 45 นาที จึงต้องจัดเรียงบทเพลงที่ใช้พลังงานมากน้อยไม่เท่ากันนี้ให้ลงตัวที่สุด จากนั้นผู้วิจิยจึงประมวลผลจากปัจจัยทั้งหมดออกมาเป็นลำดับของบทเพลงได้ดังนี้

ตารางที่ 1 ลำดับของบทเพลง  
ที่มา : ผู้วิจิย

| ลำดับ | ประเภทของบทเพลง        | ชื่อบทเพลง                   |
|-------|------------------------|------------------------------|
| 1     | บทเพลงร้องศิลป์        | Come Away, Death             |
| 2     |                        | Now Sleeps the Crimson Petal |
| 3     | บทเพลงพื้นบ้านนานาชาติ | Down by Salley gardens       |
| 4     |                        | The last rose of summer      |
| 5     |                        | Green sleeves                |
| 6     | บทเพลงลูกทุ่ง          | ของปลอม                      |
| 7     |                        | นักร้องบ้านนอก               |
| 8     |                        | ยอยศพระลอ                    |
| 9     |                        | มนต์รักลูกทุ่ง               |
| 10    |                        | เธอคือดวงใจ                  |
| 11    |                        | ยอดรักประจำปี                |

### ผลสรุปการดำเนินการวิจิย

การจัดการแสดงขับร้องเดี่ยวในระดับมหาดบัณฑิตให้สำเร็จในแต่ละครั้ง จะต้องใช้เวลาและวางแผนการเตรียมตัวในส่วนต่าง ๆ ให้ได้อย่างดีตามหัวข้อที่ผู้วิจิยได้กล่าวถึงในบทความนี้ เพื่อให้เกิดผลสำเร็จและการแสดงในวันแสดงจริงที่มีคุณภาพที่ดีและไม่เกิดความผิดพลาด ทั้งนี้ในส่วนการรวบรวมข้อมูลและการจัดทำวิทยานิพนธ์ ก็เป็นอีกส่วนสำคัญที่เป็นส่วนประกอบในการสร้างสรรค์ผลงานในด้านวิชาการ เพื่อเป็นประโยชน์ต่อการพัฒนาตัวของผู้วิจิยเองและเป็นประโยชน์ต่อผู้สนใจในอนาคต

## บรรณานุกรม

- Chinsamran Kittinant. "Doctoral Vocal Performance: Thai Art Song." PhD diss., Chulalongkorn University, 2018.
- กิตตินันท์ ชินสำราญ. "ดุขุณินพนธ์งานสร้างสรรค์การแสดงขับร้อง: บทเพลงร้องศิลป์ไทย." วิทยานิพนธ์ระดับปริญญา ดุษฎีบัณฑิต, จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2561.
- Devahastin Na Ayudhya Korawij and Weerachat Premananda. "Doctoral Music Performance: The Legacy of Romantic Art Songs." *Parichart Journal Thaksin University* 33, No.2 (May-August 2020): 3-4.
- กรวิช เทพหัสดิน ณ อยุธยา และวีรชาติ เปรมานนท์. "ดุขุณินพนธ์การแสดงดนตรี: สุนทรีเยเพลงร้องโรแมนติกแห่ง ดำนาน." *วารสารปาริชาติ* ปีที่ 33, ฉบับที่ 2 (พฤษภาคม-สิงหาคม 2563): 3-4.
- H.R.H. Princess Maha Chakri Sirindhorn. *The Royal Composition of Her Royal Highness Princess Maha Chakri Sirindhorn, Luk Thung and Thai Music in Half a Century of Thai Luk Thung Music*, Part 2. Bangkok: Office of the National Culture Commission, 1991.
- สมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี. *พระนิพนธ์สมเด็จพระกนิษฐาธิราชเจ้ากรมสมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี ลูกทุ่งกับเพลงไทย ในกึ่งศตวรรษเพลงลูกทุ่งไทย ภาค 2. กรุงเทพฯ: สำนักงานคณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติ, 2534.*
- Pancharoen Natchar. *Music Dictionary*. Bangkok: Chulalongkorn University Press, 2021.
- ณัชชา พันธุ์เจริญ. *พจนานุกรมศัพท์ดุริยางคศิลป์*. กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2564.
- Phlay-in Pannawadee, Yutthichai Uppakandee, Pariyakorn Chookaew and Alisa Khumkhaim. "Language Uses for Love Imagery in Luk Krung Song by Sawalee Phakaphan." *Journal of Humanities and Social Sciences, Mahasarakham University* 41, No.1 (January-February 2022) : 121.
- พรรณวดี พลายนินทร์, ยุทธิชัย อุปการดี, ปรียากรณ์ ชูแก้ว และอลิสา คุ่มเคี่ยม. "การใช้ภาษา จินตภาพในบทเพลงลูกกรุงที่ขับร้องโดยสวลี ผกาพันธุ์." *วารสารมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยมหาสารคาม* ปีที่ 41, ฉบับที่ 1 (มกราคม-กุมภาพันธ์ 2565): 121.
- Suttachitt Narutt. *Music Appreciation*. Bangkok: Chulalongkorn University Press, 2023
- ณรุทธ์ สุธจิตต์. *สังคีตนิยมความซาบซึ้งในดนตรีตะวันตก*. กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2566.

*Thai Encyclopedia for Youth*, Volume 33. 2008. “Thai Country Music.”

สารานุกรมไทยสำหรับเยาวชน, เล่มที่ 33. 2551. “เพลงลูกทุ่ง.”

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

ดวงใจ ทิวทอง อมาตย์กุล. *วรรณคดีเพลงร้อง*. กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2545.

Thongthai Khatawut. “Kan Sueksa Phleng Phuea Chiwit Khong Thai Chak Naeo Phatthana Kan Su Kan Wikhro Kan Prakop Sang Wathakam Thang Sangkhom.” *RUSAMILAE Journal* 40, no. 2 (May–August 2019): 17.

ศทาวุธ ทองไทย. “การศึกษาเพลงเพื่อชีวิตของไทยจากแนวพัฒนาการสู่การวิเคราะห์การประกอบสร้างวาทกรรมทางสังคม.” *วารสารรัฐสมัย* ปีที่ 40, ฉบับที่ 2 (พฤษภาคม-สิงหาคม 2562): 17.

Thusaranont Tatvasin. “The Development of Thai Country Song Communication through the Storytelling of Thai Social Values from the Past to the Present.” *Journal of communication and management, NIDA* 4, No. 2 (July-December 2017): 5.

ทัศนวิสิน ฐสรานนท์. “พัฒนาการในการสื่อสารของเพลงลูกทุ่งผ่านการเล่าเรื่องตามค่านิยมของสังคมไทยจากอดีตสู่ปัจจุบัน.” *วารสารนิเทศศาสตร์และนวัตกรรม* ปีที่ 4, ฉบับที่ 2 (กรกฎาคม-ธันวาคม 2560): 5.

Yusukcharoen Thanarat. “Uean in Traditional Thai Song.” *Journal of Music and Performing Arts, Khon Kaen University* 3, No.2 (May-August 2021)

ธนรัฐ อยู่สุขเจริญ. “เสียงเอื้อนในเพลงไทย.” *วารสารแก่นดนตรีและการแสดง มหาวิทยาลัยขอนแก่น* ปีที่ 3, ฉบับที่ 2 (พฤษภาคม-สิงหาคม 2564).

## นวัตกรรมเครื่องดนตรีไทยลมราย INNOVATION OF THAI MUSICAL INSTRUMENT “LOM RAI”

สวรยา ทับแสง\* SAWANYA TUBSANG\*  
พรประพิตร เป้าสวัสดิ์\*\* PORNPAPIT PHOASAVADI\*\*  
ภัทร คุมขำ\*\*\* PATTARA KOMKAM\*\*\*

### บทคัดย่อ

นวัตกรรมเครื่องดนตรีไทยลมรายเป็นงานสร้างสรรค์เครื่องดนตรีไทย มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาองค์ความรู้ในการสร้างเครื่องดนตรีไทยลมราย และเพื่อสร้างสรรค์เครื่องดนตรีไทยลมราย โดยใช้ระเบียบวิธีวิจัยเชิงคุณภาพ และใช้เครื่องมือวิจัยแบบสัมภาษณ์แบบไม่มีโครงสร้างร่วมกับการสังเกตแบบมีส่วนร่วม (participant observation) จากนั้นให้ผู้เชี่ยวชาญจำนวน 11 คนประเมินผลนวัตกรรมเครื่องดนตรีไทยลมราย โดยจำแนกการประเมินเป็น 5 ด้าน ได้แก่ ลักษณะทางกายภาพ น้ำหนัก คุณลักษณะเชิงดนตรี ความสามารถในการบรรเลงจริงและคุณภาพเสียง ผลการวิจัยพบว่า ลมรายกำเนิดลมและเสียงโดยระบบลูกสูบ มีช่วงเสียงกว้าง 4 ช่วงเสียง จึงสามารถบรรเลงเพลงไทย ปฏิบัติให้เกิดเสียงพร้อมกันมากกว่า 2 เสียงจนถึง 10 เสียง เป็นผลทำให้เกิดช่องทางการเรียบเรียงเสียงประสานเพลงไทย การประพันธ์เพลงไทยในแนวใหม่และการผสมวงดนตรีในรูปแบบใหม่

**คำสำคัญ :** ลมราย/ ระบบลูกสูบ/ ท่อเสียง/ ช่วงเสียง

---

\*นิสิตระดับปริญญาเอก หลักสูตรศิลปกรรมศาสตรดุษฎีบัณฑิต คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, oum1.sawanya@gmail.com

\*PhD student, Doctor of Fine and Applied Arts Program, Faculty of Fine and Applied Arts, Chulalongkorn University, oum1.sawanya@gmail.com

\*\*รองศาสตราจารย์ ดร., กรรมการศูนย์เชี่ยวชาญเฉพาะทางวัฒนธรรมดนตรีไทย ภาควิชาดุริยางคศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, pornprapit.p@chula.ac.th

\*\*Associate Professor Dr., Department of Music, Center of Excellence for Thai music and Culture Research, Faculty of Fine and Applied Arts, Chulalongkorn University, pornprapit.p@chula.ac.th

\*\*\*รองศาสตราจารย์ ดร., ภาควิชาดุริยางคศิลป์ กรรมการศูนย์เชี่ยวชาญเฉพาะทางวัฒนธรรมดนตรีไทย ภาควิชาดุริยางคศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, pattara.k@chula.ac.th

\*\*\*Associate Professor Dr., Department of Music, Center of Excellence for Thai music and Culture Research, Faculty of Fine and Applied Arts, Chulalongkorn University, pattara.k@chula.ac.th

Receive 12/9/66 Revise 26/9/66 Accept 27/9/66

## Abstract

An innovation of a musical instrument is part of a doctoral dissertation with a scope of designing a new musical instrument. The new musical instrument was named after its sound production method which relies on the piston system. This new instrument is titled “Lom Rai.” The objective of this study is twofold: (1) to investigate the body of knowledge in creating Thai Lom Rai musical instrument and (2) to create and design the Thai Lom Rai musical instrument. By employing qualitative research method, the researcher implemented unstructured interviews and participant observation. The Lom Rai was tested by eleven experts who played and evaluated the innovation of Thai wind instruments on five aspects regarding physical design, weight, musical characteristics, performance feasibility, and sound quality. The research findings reveal that wind and sound were generated by the piston system. The Lom Rai's pitch range covers four octaves. Thus, the newly designed instrument can be played and combined with a Thai string ensemble because it is tuned to Thai scale. A Lom rai player can produce more than 2 to 10 notes simultaneously. This instrument has a capacity to provide a channel to expand an innovative way of orchestrating Thai songs, composition of Thai songs in new styles, and the new combination of Lom ria in different kinds of ensembles.

**Keyword:** Lom Rai/ piston system/ sound pipe/ range



## บทนำ

งานช่างดนตรีไทยเป็นศาสตร์ที่รวบรวมองค์ความรู้ที่เกี่ยวข้องกับศิลปวัฒนธรรมภูมิปัญญาของชาติที่สำคัญหลายแขนง ได้แก่ งานไม้ งานจิตรกรรมไทย งานสถาปัตยกรรมไทย งานประณีตศิลป์ เป็นต้น ช่างผู้สร้างสรรค์เครื่องดนตรีไทยจะต้องสั่งสมความรู้และประสบการณ์ของตนเพื่อที่จะประดิษฐ์และพัฒนาเครื่องดนตรีของตนให้มีคุณภาพที่ดียิ่งขึ้น ปัจจุบันวัตถุดิบในการสร้างเครื่องดนตรีไทยมีความหลากหลายทั้งที่เป็นวัสดุจากธรรมชาติและวัสดุสังเคราะห์ วัสดุต่างชนิดกันย่อมให้คุณลักษณะกายภาพและคุณลักษณะเสียงที่ต่างกัน ประกอบกับฝีมือในการสร้างที่มีความวิจิตรบรรจง ย่อมเป็นการเสริมให้เครื่องดนตรีมีคุณค่าและมูลค่ามากยิ่งขึ้น

ผู้วิจัยมีความประสงค์ที่สร้างสรรค์เครื่องดนตรีชิ้นใหม่โดยมีแนวคิด 3 ประการ คือ ประการที่ 1 คิดค้นแนวทางการสร้างลมรูปแบบใหม่โดยใช้ลมภายนอกที่เกิดจากกระบอกสูบ เพื่อเป็นต้นทางในการกำเนิดเสียงแทนการเป่าโดยลมปากของผู้บรรเลง ประการที่ 2 การปิดรูนิ้วขลุ่ยนั้นเป็นสิ่งกระทำไม่สะดวกนักสำหรับการเริ่มต้นของผู้ฝึกหัด ฉะนั้นการแก้ไขอุปสรรคนี้อาจทำได้โดยการสร้างขลุ่ยหลายเลาซึ่งแต่ละเลามี 1 เสียง แล้วนำมาเรียงต่อกันเป็นแผงจัดลำดับตั้งแต่เสียงต่ำไปหาเสียงสูง ประการที่ 3 สร้างอุปกรณ์สำหรับบังคับลมให้เปิดและปิดทางลม ผู้วิจัยคิดว่าสิ่งที่จะควบคุมลมโดยสะดวกแก่ทุกคนนั้นคือการใช้นิ้วทั้งสิบนิ้วของผู้ปฏิบัติเป็นตัวบังคับ โดยการใช้นิ้วกดลงบนแป้นบังคับการเปิดปิดลมจากลูกสูบที่เรียงลำดับกันคล้ายแป้นคอร์ดออร์แกน

ลักษณะของเครื่องดนตรีชนิดใหม่นี้เป็นสิ่งประดิษฐ์ที่ยังไม่มีผู้ใดคิดและสร้างขึ้นมาก่อน การตั้งชื่อเครื่องดนตรีใหม่นี้จะใช้คำว่าขลุ่ยมารวมไม่ได้ เพราะขลุ่ยเป็นเครื่องดนตรีที่ใช้ลมปากเป่า เสียงเกิดจากการที่อากาศภายในตัวเครื่องเกิดการสั่นพ้องขึ้น ความถี่ในการสั่นพ้องขึ้นอยู่กับระยะระหว่างปลายด้านเป่าถึงจุดปลายเปิดต่างๆ<sup>1</sup> ความถี่ที่ต่างกันทำให้เกิดเสียงที่มีโน้ตต่างกัน การเปลี่ยนระดับเสียงของเครื่องดนตรีชนิดนี้ยังสามารถทำได้โดยการเปลี่ยนแปลงความยาวของลำอากาศด้วยวิธีปิดเปิดนิ้วมือของผู้เล่นเครื่องดนตรีนั้น<sup>2</sup> ดังนั้นเครื่องดนตรีชิ้นใหม่นี้มีทั้งรูปลักษณ์และอากัปภิกขิริยาที่บรรเลงแตกต่างจากขลุ่ยเป็นอันมาก เหตุนี้ผู้วิจัยจึงนำลักษณะเด่นของเครื่องดนตรีชนิดใหม่นี้มาตั้งชื่อโดยพิจารณาจากการใช้ลมเป็นต้นกำเนิดเสียง และมีการเรียงรายของท่อเสียงที่ใช้หลักการเช่นเดียวกับขลุ่ยคือมีปากและปากนกแก้ว ปากนกแก้วนี้เป็นส่วนสำคัญที่สุดรองมาจากปาก เรียงกันตั้งแต่ขนาดใหญ่ไปจนถึงขนาดเล็ก เมื่อได้ลักษณะเด่นดังนี้แล้วผู้วิจัยจึงตั้งชื่อเครื่องดนตรีนี้ว่า “ลมราย”

ท่อเสียงของลมรายนั้นผู้วิจัยคิดเป็นเบื้องต้นว่าควรมีช่วงเสียงที่กว้าง 4 ช่วงเสียง เสียงที่ต่ำที่สุดมีระดับเสียงเทียบเท่าขลุ่ยอู้ เสียงที่สูงนั้นมีระดับเสียงเทียบเท่าขลุ่ยหลีบ ฉะนั้นจึงมีเสียงที่ไม่ต่ำและไม่สูงจนเกินไปสามารถเข้าถึงความไพเราะได้สะดวก ดังนั้นผู้วิจัยจึงกำหนดขนาดของท่อเสียงที่ใหญ่สุดเท่ากับขนาดขลุ่ยอู้ ขนาดกลางเท่ากับขลุ่ยเพียงออ ขนาดเล็กสุดเท่ากับขลุ่ยหลีบ ซึ่งมีจำนวนท่อเสียงทั้งหมด 30 ท่อ ทั้งความถี่เสียงนั้นก็กำหนดความถี่เสียงอย่างไทยเนื่องจากลมรายมีคุณลักษณะเสียงเหมือนขลุ่ยไทย จึงสามารถนำเครื่องดนตรีลมรายนี้ไปบรรเลงเพลงไทยตามชนบได้ทุกเพลง อีกทั้งสามารถนำไปประสมร่วมกับวงเครื่องสาย เป็นวงเครื่องสายประสมลมรายดังเช่นวงเครื่องสายประสมออร์แกน วงเครื่องสายประสมเปียโน วงเครื่องสายประสมไวโอลินเป็นเบื้องต้น ความพิเศษของลมรายคือสามารถใช้นิ้วทั้งสิบนิ้วกดแป้นบรรเลงได้เหมือนกับการกดลิ้นเปียโน ฉะนั้นการกดแป้นเพียงครั้งเดียวจะสามารถสร้างเสียงได้พร้อมกันมากถึง 10 เสียง จึงเป็นช่องทางให้เกิดการสร้างสรรคบทเพลง การเรียบเรียงเสียงประสานในเพลงไทยและการผสมวงดนตรีรูปแบบใหม่ได้อย่างไม่มีข้อจำกัด ทั้งสร้างทางเลือกให้แก่ผู้บรรเลงและผู้ฟังได้หลากหลายมากขึ้น

1. สุรเชษฐ์ หลิมกำเนิด, *ฟิสิกส์ของการสั่นและคลื่น* (กรุงเทพฯ : โรงพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2559), 129-130.

2. สราวุธ สุจิตธร, *การวิเคราะห์เสียงดนตรีไทย* (นครราชสีมา : มหาวิทยาลัยเทคโนโลยีสุรนารี, 2545), 9.

## วัตถุประสงค์ของการวิจัย

1. เพื่อศึกษาองค์ความรู้ในการสร้างเครื่องดนตรีไทยลมราย
2. เพื่อสร้างสรรค์เครื่องดนตรีไทยลมราย

## ขอบเขตของการวิจัย

สร้างสรรค์นวัตกรรมเครื่องดนตรีไทยลมราย 1 เครื่อง โดยกำหนดให้เครื่องดนตรีใช้ความถี่เสียงแบบไทย มีทั้งหมด 30 ระดับเสียง

## วิธีการดำเนินการวิจัย

ดำเนินการวิจัยโดยใช้ระเบียบวิธีวิจัยเชิงคุณภาพ ซึ่งมีขั้นตอนการดำเนินการวิจัย ดังนี้

1. ขั้นตอนการรวบรวมข้อมูล สืบค้นเอกสาร ตำรา บทความวิชาการ งานวิจัย วิทยานิพนธ์และหนังสือที่เกี่ยวข้องจากแหล่งข้อมูลต่างๆ ได้แก่ ห้องสมุดคณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ห้องสมุดคณะวิทยาศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย สำนักวิทยทรัพยากร จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย เป็นต้น
2. ดำเนินการขอจริยธรรมการวิจัยในคน กลุ่มสหสถาบัน ชุดที่ 2 สังคมศาสตร์ มนุษยศาสตร์และศิลปกรรมศาสตร์ ผู้วิจัยทำการกำหนดประเด็นจริยธรรมในการวิจัย เพื่อให้คณะกรรมการวิจัยในคนพิจารณา
3. สัมภาษณ์ผู้เชี่ยวชาญเกี่ยวกับทฤษฎีการสร้างนวัตกรรมเครื่องดนตรีไทยลมรายโดยใช้การสัมภาษณ์แบบไม่มีโครงสร้าง
4. ทำการถอดข้อมูลสัมภาษณ์ วิเคราะห์ เขียนแบบร่างเครื่องดนตรี คัดเลือกวัสดุ ทดลองสร้างต้นแบบ และสังเคราะห์ข้อมูล
5. สร้างนวัตกรรมเครื่องดนตรีไทยลมราย
6. สร้างแนวคำถามเพื่อเตรียมการสัมภาษณ์แบบไม่มีโครงสร้างนวัตกรรมเครื่องดนตรีไทยลมราย
7. นำเครื่องดนตรีลมรายไปให้ผู้เชี่ยวชาญทำการทดลอง โดยผู้วิจัยทำการสัมภาษณ์ สังเกตแบบมีส่วนร่วม (participant observation) จากนั้นให้ผู้เชี่ยวชาญประเมินผลนวัตกรรมเครื่องดนตรีไทยลมราย ในประเด็นเกี่ยวกับคุณลักษณะทางกายภาพและคุณภาพเสียง ซึ่งผู้วิจัยแบ่งผู้เชี่ยวชาญเป็น 2 กลุ่ม คือ

**กลุ่ม 1 ผู้เชี่ยวชาญทางด้านการสร้างเครื่องดนตรี** มีเกณฑ์ในการคัดเลือก ดังนี้

- เป็นผู้ที่มีประสบการณ์ในการสร้างและซ่อมเครื่องดนตรีไทย อย่างน้อย 10 ปี
- เป็นผู้ที่มีความรู้เกี่ยวกับหลักในการกำเนิดเสียงของเครื่องเป่าไทย ประเภทเครื่องลมไม้
- มีความสามารถในการช่างและสามารถบรรเลงเครื่องดนตรีไทย

ผู้เชี่ยวชาญทางด้านการสร้างเครื่องดนตรี จำนวน 3 คน ดังนี้

1. จำเริญสุวรรณ ศาสนนันท์
2. เรือตรีชัยนรินทร์ แกมมีทรัพย์
3. อาจารย์สมชัย ชำพาลี

**กลุ่ม 2 ผู้เชี่ยวชาญทางด้านดุริยางคศิลป์** มีเกณฑ์ในการคัดเลือก ดังนี้

- เป็นผู้ที่มีประสบการณ์ในการบรรเลงเครื่องสายไทย
- เป็นผู้ที่มีประสบการณ์ในการบรรเลงวงเครื่องสายประสม
- มีประสบการณ์ในการบรรเลงออร์แกนในวงเครื่องสายไทย อย่างน้อย 5 ปี

ผู้เชี่ยวชาญทางด้านดุริยางคศิลป์ จำนวน 8 คน ดังนี้

1. ผู้ช่วยศาสตราจารย์ภานุภักดิ์ โมกขศักดิ์
2. ศาสตราจารย์ ดร.เชษฐ ติงสฤษดิ์
3. อาจารย์ประสิทธิ์ คุ่มทรัพย์
4. อาจารย์จักรี มงคล
5. อาจารย์ณัฐพันธุ์ นุชอำพัน
6. อาจารย์ชัยภักดิ์ ภัทรจินดา
7. อาจารย์ประสาร วงศ์วิโรจน์รัตน์
8. อาจารย์วรพล มาสแสงสว่าง
9. วิเคราะห์ผลการประเมินวัดกรรมเครื่องดนตรีไทยลมราย
10. สรุปผลการวิจัยสร้างสรรค์และจัดทำรูปแบบวิทยานิพนธ์

## ผลการวิจัย

เครื่องดนตรีลมรายจัดเป็นเครื่องดนตรีประเภทเครื่องลม (woodwind) ที่ให้กำเนิดเสียงด้วยลูกสูบ มีองค์ประกอบทั้งหมด 17 ส่วนดังนี้

1. กระบอกสูบ ผลิตจากอะลูมิเนียมซึ่งเป็นวัสดุที่คงทน มีจำนวน 30 กระบอก กระบอกสูบมีหน้าที่ในการผลิตแรงลมเพื่อให้เครื่องดนตรีเกิดเสียง
2. แป้นกด ผลิตจากไม้มีจำนวน 30 อัน แป้นกดมีหน้าที่ในการรองรับนิ้วของผู้บรรเลง เพื่อให้ผู้บรรเลงสามารถกดก้านลูกสูบในขณะที่บรรเลงได้อย่างสะดวก
3. ท่อเสียง ผลิตจากพลาสติกประเภทพีวีซี จำนวน 30 ท่อน โดยแบ่งเป็น 3 ขนาด คือ ขนาดใหญ่ มีเส้นผ่านศูนย์กลาง 3.4 เซนติเมตร จำนวน 7 ท่อน ขนาดกลางมีขนาดเส้นผ่านศูนย์กลาง 2.1 เซนติเมตร จำนวน 9 ท่อน ขนาดเล็กมีขนาดเส้นผ่านศูนย์กลาง 1.8 เซนติเมตร จำนวน 14 ท่อน ท่อเสียงทำหน้าที่ในการผลิตเสียงลมรายให้มีระดับเสียงต่าง ๆ
4. สายลม ผลิตจากพลาสติกพีวีซี ที่มีคุณสมบัติยืดหยุ่นและทนต่อการโค้งงอ มีจำนวน 30 สาย สายลมทำหน้าที่ในการส่งผ่านอากาศจากกระบอกสูบให้ผ่านไปยังดากของลมรายเพื่อให้เกิดเสียง
5. ดาก ผลิตจากไม้สัก มีจำนวน 30 อัน ดากเป็นช่องทางให้ลมผ่านเพื่อให้ลมไปกระทบกับปากนกแก้ว
6. ปากนกแก้ว เป็นส่วนประกอบหนึ่งที่อยู่ในท่อเสียงของลมรายจำนวน 30 ท่อน เกิดจากการเจาะร่องท่อเสียงให้มีลักษณะคล้ายสี่เหลี่ยมผืนผ้าที่มีปลายแหลมสองข้าง ปากนกแก้วเมื่อมีลมมากระทบจะสั่นสะเทือนทำให้เกิดเสียงขึ้น
7. หนังสวมสายลมและดาก ผลิตจากหนังวัวฟอกที่มีคุณสมบัติยืดหยุ่นและทนต่อแรงดึง มีจำนวน 30 แผ่น

หนังเชื่อมสายลมและดากทำหน้าที่ในการเชื่อมต่อสายลมและดากเข้าด้วยกัน โดยคุณสมบัติของหนังที่มีความแบนเรียบเมื่อประสานกับการร้อนจะสามารถปิดช่องว่างของทางเดินลมได้เป็นอย่างดี

8. ก้ามปู ผลิตจากพลาสติกพีวีซีมีคุณสมบัติยืดหยุ่นสูง ทนต่อแรงดันและแรงกด และมีน้ำหนักเบา โดยแบ่งเป็น 3 ขนาด คือ ขนาดใหญ่จำนวน 14 อัน ขนาดกลางจำนวน 18 อัน และขนาดเล็กจำนวน 20 อัน ก้ามปูทำหน้าที่ในการจับยึดท่อเสียงให้ติดกับตัวเรือนลมราย

9. สปริง ผลิตจากเหล็กมีคุณสมบัติยืดหยุ่นสามารถรับแรงกดหรือกระแทกได้สูง มีจำนวน 30 วง สปริงทำหน้าที่ในการรับแรงกดจากเสื้อสูบ เมื่อเสื้อสูบมีการเคลื่อนที่สปริงจากรอบรับการกดและทำให้เสื้อสูบเคลื่อนที่กลับสู่ตำแหน่งเดิม

10. แผ่นพลาสติกใส ผลิตจากพลาสติกมีคุณสมบัติยืดหยุ่นและทนทาน มีจำนวน 30 ชิ้น แผ่นพลาสติกทำหน้าที่ในการคั่นระหว่างสปริง เพื่อไม่ให้เกิดการเสียดสีและเปียดกันระหว่างสปริง

11. แหวนโลหะ ผลิตจากเหล็กชุบสังกะสีมีคุณสมบัติทนทานต่อแรงกด มีจำนวน 30 วง แหวนโลหะทำหน้าที่กำหนดการเคลื่อนที่ของกระบอกสูบให้สามารถตั้งตรงและเคลื่อนที่ขึ้นลงได้

12. ตัวเรือน ผลิตจากไม้สนมีคุณสมบัติทนทาน แข็งแรง เนื้อละเอียด ลายสวยและน้ำหนักเบา ทำหน้าที่ในการยึดอุปกรณ์ลมรายทั้งหมด

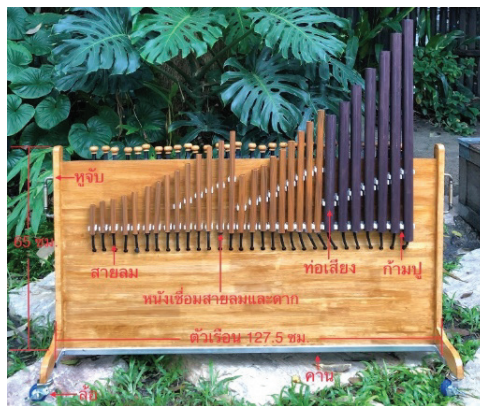
13. ล้อ ผลิตจากโพลียูรีเทนมีคุณสมบัติแข็งแรงและทนทานต่อการรับน้ำหนัก ทำหน้าที่ในการรับน้ำหนักลมรายและช่วยในการเคลื่อนย้ายลมรายให้มีความสะดวกมากยิ่งขึ้น

14. หูจับ ผลิตจากเหล็กมีคุณสมบัติแข็งแรงทนทาน มีจำนวน 2 อัน ทำหน้าที่ในการจับหรือยกเครื่องดนตรีให้สามารถกระทำด้วยความสะดวก

15. เหล็กฉาก ผลิตจากเหล็กมีคุณสมบัติทนทานต่อการรับน้ำหนัก มีจำนวน 30 อัน ทำหน้าที่ในการรองรับกระบอกสูบให้ตั้งตรง

16. คาน ผลิตจากเหล็กมีคุณสมบัติทนทานต่อการรับน้ำหนักและการกระแทก มีจำนวน 1 อัน ทำหน้าที่เสริมความแข็งแรงโดยการรองรับน้ำหนักของส่วนประกอบและตัวเรือนลมราย

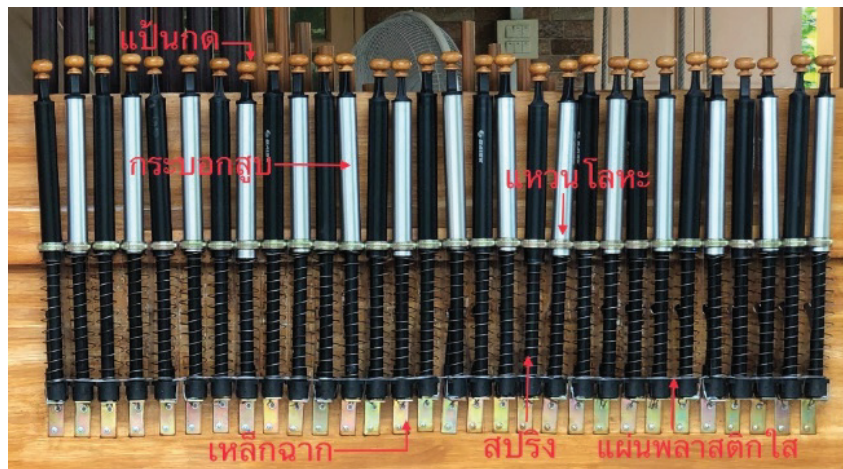
17. กล่องไม้ ผลิตจากไม้สนและไม้อัดมีคุณสมบัติแข็งแรงและน้ำหนักเบา มีจำนวน 1 กล่อง ทำหน้าที่ในการรักษาระบบลมของลมราย มีให้สัมผัสและกระทบกับอากาศและแรงกระทำต่าง ๆ



ภาพที่ 1 ส่วนประกอบเครื่องดนตรีลมรายด้านหน้า

ที่มา : ผู้วิจัย





ภาพที่ 2 ส่วนประกอบเครื่องดนตรีลมรายด้านหลัง  
ที่มา : ผู้วิจัย



ภาพที่ 3 ดากและปากนกแก้ว  
ที่มา : ผู้วิจัย



ภาพที่ 4 กล่องไม้  
ที่มา : ผู้วิจัย

การสร้างเครื่องดนตรีลมรายประกอบด้วยผู้ผลิตจำนวน 3 ท่าน คือ นางคำจันทร์ อิมบุปผา ช่างทำขลุ่ยบ้านอิมบุปผา อาจารย์วิรัช สงเคราะห์ อาจารย์ประจำคณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย และนางสาวสรวรยา ทับแสง ผู้วิจัย องค์ความรู้และกระบวนการผลิตเครื่องดนตรีลมราย มีรายละเอียดดังนี้

1. การแกะปากนกแก้ว ผู้วิจัยเลือกใช้ท่อพีวีซีสีฟ้าซึ่งใช้สำหรับงานประปาขนาด 1 นิ้วมาทำท่อเสียงลมรายขนาดใหญ่ เนื่องจากมีขนาดใกล้เคียงกับขลุ่ยอยู่ โดยผู้วิจัยต้องการสร้างท่อเสียงขนาดใหญ่ให้มีเสียงโทนต่ำ และกำหนดเส้นผ่านศูนย์กลาง 3.4 เซนติเมตร จำนวน 7 ท่อน นำไปเจาะรูในบริเวณที่ต้องการแกะปากนกแก้วเพื่อให้สะดวกและรวดเร็วต่อการแกะปากนกแก้ว โดยใช้ดอกสว่านขนาด 6 มิลลิเมตร ทั้งนี้จะต้องเจาะด้วยความระมัดระวังเนื่องจากท่อพีวีซีมีความแข็งและมีขนาดใหญ่ ประกอบกับความเร็วของสว่านแทนอาจทำให้ท่อพีวีซีเคลื่อนที่และได้ตำแหน่งเจาะรูที่ผิดพลาด ฉะนั้นจึงต้องจับท่อพีวีซีให้แน่นหนา ท่อเสียงลมรายขนาดกลางที่ผู้วิจัยต้องการให้เกิดเสียงโทนกลาง ผู้วิจัยใช้ท่อพลาสติกที่ใช้สำหรับการผลิตขลุ่ยโดยเฉพาะ มีขนาดเส้นผ่านศูนย์กลาง 2.1 เซนติเมตร จำนวน 9 ท่อน และท่อเสียงลมรายขนาดเล็กที่ผู้วิจัยต้องการให้เกิดเสียงโทนแหลม ผู้วิจัยใช้ท่อพลาสติกที่ใช้สำหรับการผลิตขลุ่ยโดยเฉพาะ มีขนาดเส้นผ่านศูนย์กลาง 1.8 เซนติเมตร จำนวน 14 ท่อน หลังจากนั้นใช้มีดแกะปากนกแก้วให้มีลักษณะ

เป็นรูปสี่เหลี่ยมผืนผ้า ท่อเสียงขนาดใหญ่และกลางมีขนาดปากนกแก้ว  $0.6 \times 1.6$  เซนติเมตร ท่อเสียงขนาดเล็กมีขนาดปากนกแก้ว  $0.4 \times 1.5$  เซนติเมตร และทำการแต่งรูปปากนกแก้วด้านหนึ่งให้มีร่องลึกและมีความเรียวแหลมคล้ายกับหางของนกแซงแซว ซึ่งการเจาะปากนกแก้วต้องกระทำด้วยความระมัดระวังเนื่องจากมีดมีความคมสูงและท่อมีลักษณะเป็นท่อยาวท่อกลม จึงต้องใช้แท่นไม้สำหรับวางขลุ่ยไม่ให้เคลื่อนที่ การเจาะปากนกแก้วต้องปาดหรือบากร่องไม้ให้สะอาดโดยปราศจากเยื่อพลาสติก มิฉะนั้นเยื่อดังกล่าวจะเปิดทางเดินของลมและคลื่นเสียงทำให้เสียงของเครื่องดนตรีดังไม่เต็มทีและเสียงไม่ชัดเจน



ภาพที่ 5 เจาะรูท่อฟีชี  
ที่มา : ผู้วิจัย



ภาพที่ 6 แกะปากนกแก้ว  
ที่มา : ผู้วิจัย



ภาพที่ 7 ปากนกแก้ว  
ที่มา : ผู้วิจัย

**2. การเหลาไม้ดาก** เริ่มต้นจากการคัดเลือกไม้สักที่เหลาให้ท่อนทรงกลมให้มีขนาดเส้นผ่านศูนย์กลางพอดีกับรูด้านในของท่อเสียงแต่ละขนาดคือ 2.8 เซนติเมตร 1.6 เซนติเมตร และ 1.3 เซนติเมตร ตามลำดับ หากไม้ดากไม่พอดีจะทำให้เกิดลมรั่วส่งผลให้เสียงแรงลมและคุณภาพเสียงไม่ดี เริ่มต้นการเหลาไม้ดากโดยปาดเนื้อไม้ในแนวนอนให้มีลักษณะเป็นแอ่งที่มีความโค้งลาดเล็กน้อย ขนาดความยาวของแอ่งยาว 4.6 เซนติเมตร 4.2 เซนติเมตร และ 3.3 เซนติเมตร เท่ากับความยาวของไม้ดากที่ใช้สำหรับท่อเสียงแต่ละขนาดตามลำดับจากขนาดใหญ่ไปหาเล็ก หลังจากนั้นใช้กระดาษทรายขัดแต่งผิวไม้ดากให้มีความเรียบ ใช้กระดาษทรายขัดพื้นผิวด้านในขลุ่ยให้เรียบแล้วนำไม้ดากใส่ในท่อเสียงให้มีความลึก 4.6 เซนติเมตร 4.2 เซนติเมตร และ 3.3 เซนติเมตร ตามลำดับของขนาดท่อเสียง ใช้คีมจับไม้ดากให้อยู่ในตำแหน่งที่ต้องการ โดยให้บริเวณที่เป็นแอ่งและช่องลมอยู่ในตำแหน่งเดียวกับรูปปากนกแก้ว หากไม้ดากอยู่ลึกเกินไปให้ใช้เหล็กกระทุ้งจากด้านใน แล้วจึงใช้ไม้ส่วนที่ทำจากผิวไม้ไผ่เหลาบาง ๆ ทำการตรวจสอบตำแหน่งของไม้ดากให้มีช่องว่างด้านในเท่ากันทั้งสองข้าง โดยยึดรูปปากนกแก้วเป็นศูนย์กลาง โดยการตรวจสอบนี้จะนำไม้ส่วนใส่เข้าไปในท่อเสียงทางด้านรูดากหรือช่องลมที่อยู่บริเวณทางด้านหน้าตัด เมื่อไม้ดากอยู่ในตำแหน่งที่พอดีแล้วจึงทำการเลื่อยไม้ส่วนเกินออกโดยใช้เลื่อยขนาดเล็ก การเลื่อยไม้ส่วนเกินจะต้องเลื่อยให้ชิดกับท่อเสียง หลังจากนั้นขัดแต่งดากด้วยเครื่องขัดกระดาษทรายแล้วใช้มีดแต่งรูดากให้สะอาดเพื่อกำจัดเศษไม้ส่วนเกินออกเพื่อให้ลมสามารถเดินทางได้อย่างสะดวก และนำไปสู่คุณภาพเสียงของเครื่องดนตรีที่ดี





ภาพที่ 8 ปาดไม้ดาก  
ที่มา : ผู้วิจัย



ภาพที่ 9 ตรวจสอบตำแหน่งไม้ดาก  
ที่มา : ผู้วิจัย



ภาพที่ 10 ชัดไม้ดาก  
ที่มา : ผู้วิจัย

**3. การเทียบเสียง** ผู้วิจัยเทียบเสียงท่อนให้ตรงกับความถี่เสียงไทย ในการเทียบเสียงท่อนแต่ละท่อนผู้วิจัยใช้โปรแกรมเทียบเสียงที่อยู่ในสมาร์ทโฟนร่วมกับลูกระนาดหลักที่ใช้เป็นแม่เสียงไทย และการใช้โสตประสาทของผู้วิจัย โดยเริ่มต้นจากการเปิดโปรแกรมแล้วทำการเป่าท่อนเสียงเพื่อเทียบเคียงระดับเสียงสลักกันไปมาหลายครั้ง โดยเสียงโดไทยตรงกับ Bb -25 เสียงเรไทยตรงกับ B +40 เสียงมีไทยตรงกับ C# +15 เสียงฟาไทยตรงกับ Eb -5 เสียงซอลไทยตรงกับ E +40 เสียงลาไทยตรงกับ F# +30 และเสียงที่ไทยตรงกับ Ab +8 การเทียบระดับเสียงจะค่อย ๆ ลดความยาวของท่อนโดยใช้เลื่อยท่อนออกจนกระทั่งได้ระดับเสียงที่ต้องการ การลดความยาวของท่อนจะต้องกระทำทีละน้อย เนื่องจากอาจเกิดการผิดพลาดได้ง่าย ซึ่งขนาดความยาวของท่อนเสียงในท่อนขนาดใหญ่ ขนาดกลาง และขนาดเล็ก จะมีความห่างของแต่ละท่อนไม่เท่ากัน ท่อนขนาดใหญ่โทนเสียงต่ำ เส้นผ่านศูนย์กลาง 3.4 เซนติเมตร จำนวน 7 อัน โดยเริ่มต้นที่เสียงโดจนถึงเสียงที่ มีความยาว 72 เซนติเมตร 63.5 เซนติเมตร 57 เซนติเมตร 52 เซนติเมตร 46.7 เซนติเมตร 41.1 เซนติเมตร และ 37.1 เซนติเมตรตามลำดับ ท่อนขนาดกลางโทนเสียงกลาง เส้นผ่านศูนย์กลาง 2.1 เซนติเมตร จำนวน 9 อัน โดยมีระดับเสียงเรียงต่อจากท่อนขนาดใหญ่มีความยาว 39.4 เซนติเมตร 35.3 เซนติเมตร 32.1 เซนติเมตร 28.7 เซนติเมตร 26.5 เซนติเมตร 23.7 เซนติเมตร 21.2 เซนติเมตร 20 เซนติเมตรและ 18.3 เซนติเมตรตามลำดับ ท่อนขนาดเล็กโทนเสียงแหลม เส้นผ่านศูนย์กลาง 1.8 เซนติเมตร จำนวน 14 อัน โดยมีระดับเสียงเรียงต่อจากท่อนขนาดกลางมีความยาว 32.5 เซนติเมตร 29.1 เซนติเมตร 26.9 เซนติเมตร 24.2 เซนติเมตร 21.7 เซนติเมตร 19.6 เซนติเมตร 18.2 เซนติเมตร 16.5 เซนติเมตร 14.6 เซนติเมตร 13.5 เซนติเมตร 12.4 เซนติเมตร 11 เซนติเมตร 10.2 เซนติเมตรและ 9.5 เซนติเมตร ตามลำดับ



ภาพที่ 11 เทียบเสียงโดยโปรแกรม  
ที่มา : ผู้วิจัย



ภาพที่ 12 เลื่อยท่อนเสียง  
ที่มา : ผู้วิจัย



ภาพที่ 13 เทียบเสียงกับ  
ลูกระนาดหลัก  
ที่มา : ผู้วิจัย

4. การทาสีท่อเสียงขนาดใหญ่ เริ่มต้นโดยการใช้กระดาษทรายเบอร์ 0 ขัดพื้นผิวท่อตามแนวยาวเพื่อให้เกิดพื้นผิวที่ทื่อเสียง การขัดนี้จะช่วยให้สีน้ำมันติดทนนาน แล้วใช้ผ้าแห้งเช็ดทำความสะอาดผิว แล้วใช้แปรงทาสีขนาดเล็กทาพื้นผิวให้ทั่ว ข้อควรระวังคือต้องไม่ทาสีเข้าไปยังรูตากลและรูปากนกแก้ว



ภาพที่ 14 ขัดพื้นผิวท่อเสียง  
ที่มา : ผู้วิจัย



ภาพที่ 15 ทาสีท่อเสียง  
ที่มา : ผู้วิจัย



ภาพที่ 16 ท่อเสียงที่ทาสีแล้ว  
ที่มา : ผู้วิจัย

5. การดัดแปลงกระบอกสูบ ในการสร้างระบบลมของเครื่องดนตรีลมรายเป็นการดัดแปลงกระบอกสูบลมที่มีความยาว 19.7 เซนติเมตร และมีเส้นผ่านศูนย์กลาง 2.7 เซนติเมตร เพื่อใช้เป็นแหล่งผลิตลมให้แก่ท่อเสียง ทั้งนี้กระบอกสูบจะประกอบด้วยส่วนประกอบหลัก 3 ส่วนคือ กระบอกสูบ แกนลูกสูบ ลูกสูบ วาล์วและสายลม หลักการทำงานคือเมื่อเคลื่อนที่แกนลูกสูบขึ้นอากาศจะถูกเก็บสะสมไว้ในกระบอกสูบผ่านวาล์ว และเมื่อใช้มือกดแกนลูกสูบด้านบนก็จะทำให้ลูกสูบเกิดการเคลื่อนที่และอัดอากาศที่อยู่ภายในกระบอกสูบให้เคลื่อนที่ไปยังอุปกรณ์ที่เราต้องการ โดยอากาศจะเดินทางผ่านสายลม ฉะนั้นการออกแบบและดัดแปลงกระบอกสูบจึงต้องคำนึงถึงหลักการผลิตลมในเครื่องดนตรีลมรายคือเมื่อใช้มือกดที่แป้นหรือแกนลูกสูบแล้วจะต้องเกิดแรงดันที่เพียงพอต่อการเกิดเสียง ทั้งนี้กระบอกสูบและก้านลูกสูบจะต้องเคลื่อนที่กลับมายังตำแหน่งเดิมเพื่อพร้อมสำหรับการบรรเลงเสียงในลำดับต่อไป จึงต้องมีการสังผลิตสปริงขนาดพิเศษที่มีความยืดหยุ่นสูง มีเนื้อสปริงค่อนข้างอ่อนและมีขนาดสัมพันธ์กับความยาวของแกนลูกสูบและความกว้างของกระบอกสูบ การดัดแปลงก้านจับเนื่องจากก้านจับเดิมไม่เหมาะกับการกดเพื่อสร้างเสียงดนตรี เพราะมีขนาดใหญ่ จับได้ และมีความลื่น ผู้วิจัยจึงทำการออกแบบแป้นกดทรงกลมที่สร้างจากไม้เพื่อให้สะดวกต่อการกดและประหยัดพื้นที่เมื่อนำกระบอกสูบมาเรียงต่อกัน เริ่มต้นจากการใช้เลื่อยเพื่อตัดก้านจับแกนลูกสูบออก แล้วทำการขัดแกนพลาสติกให้มีพื้นผิวเรียบโดยใช้ตะไบแบน ทั้งนี้ทำให้พื้นผิวก้านพลาสติกมีความเรียบจะส่งผลให้การยึดติดมีความแข็งแรงมากขึ้น



ภาพที่ 17 เลื่อยก้านจับ  
ที่มา : ผู้วิจัย



ภาพที่ 18 ขัดก้านจับด้วยตะไบแบน  
ที่มา : ผู้วิจัย

แป้นไม้ที่จะนำมาใช้ต้องคว้านเนื้อไม้ด้านในที่อยู่บริเวณฐานออกด้วยสว่านเพื่อเพิ่มพื้นที่การยึดเกาะของตัวประสาน ทำการแต่งพื้นผิวของแป้นไม้ด้วยการอดเลี่ยนไม้โดยการใช้อะคริลิคอุดโป๊วเพื่อให้มีพื้นผิวที่เรียบเนียน เหมาะแก่การใช้นิ้วมือสัมผัสในขณะบรรเลง หลังจากที่ใช้อะคริลิคอุดโป๊วแห้งแล้วจึงใช้กระดาษทรายเบอร์ 0 ขัดผิวให้เรียบเนียนแล้วจึงตกแต่งผิวด้วยสีน้ำ โดยทาสีทั้งหมด 2 รอบเพื่อให้เกิดความสวยงามและเป็นการถนอมอายุการใช้งานของแป้นกดให้สามารถทนทานต่ออากาศและการสัมผัส เมื่อสีแห้งแล้วจึงทำการประกอบแป้นไม้เข้ากับแกนพลาสติก ในการยึดแป้นไม้เข้ากับแกนจะใช้กาวร้อนและผงไม้เนื่องจากมีความคงทนแข็งแรง



ภาพที่ 19 โป๊วแป้นไม้  
ที่มา : ผู้วิจัย



ภาพที่ 20 ทาสีแป้นไม้  
ที่มา : ผู้วิจัย



ภาพที่ 21 แป้นไม้ที่ทาสีแล้ว  
ที่มา : ผู้วิจัย

หลังจากนั้นทำการถอดกระบอกสูบออกจากแกนลูกสูบ แล้วสวมสปริงเข้ากับก้านลูกสูบและประกอบกระบอกสูบเข้ากับเกลียวแกนลูกสูบด้านบน ในการประกอบระบบกระบอกสูบจะต้องหมุนเกลียวต่าง ๆ ให้แน่นเพื่อป้องกันการรั่วไหลของอากาศ



ภาพที่ 22 ถอดกระบอกสูบ  
ที่มา : ผู้วิจัย



ภาพที่ 23 สวมสปริง  
ที่มา : ผู้วิจัย



ภาพที่ 24 ประกอบกระบอกสูบ  
ที่มา : ผู้วิจัย

**6. การทำตัวเรือนลมราย** ผู้วิจัยต้องการสร้างเครื่องดนตรีลมรายที่มีน้ำหนักเบาสะดวกต่อการเคลื่อนย้าย จึงใช้ไม้สนมาสร้างเป็นตัวเรือน คุณสมบัติของไม้สนคือมีลวดลายสวยงามและมีน้ำหนักเบา สามารถทำการเจาะ ตัด ประกอบ และทำพื้นผิวได้ง่าย ทั้งยังมีราคาที่ย่อมเยา การทำโครงหรือตัวเรือนเริ่มต้นจากการใช้เลื่อยจิ๊กซอว์เลื่อยไม้ที่มีความหนา 2 เซนติเมตร จำนวน 3 แผ่นให้ได้ขนาด  $20 \times 104$  เซนติเมตร หลังจากนั้นนำไม้ที่จะทำเป็นขาตัวเรือนมาทำการเลื่อยให้มีลักษณะคล้ายเสาหรือขาตั้ง โดยขาที่มีความกว้าง 38 เซนติเมตร และมีความสูง 65 เซนติเมตร



พร้อมทำการเซาะร่องตามแนวยาวให้มีความกว้างของร่อง 2 เซนติเมตรและมีความลึก 3 มิลลิเมตรเพื่อประกอบไม้แผงตัวเรือนได้อย่างกลมกลืนแล้วทำการประกอบตัวเรือนด้วยตะปูเกลียวและกาวอีพ็อกซี่



ภาพที่ 25 ทำขาตั้ง  
ที่มา : ผู้วิจัย



ภาพที่ 26 เลื่อยไม้แผ่น  
ทำแผง  
ที่มา : ผู้วิจัย

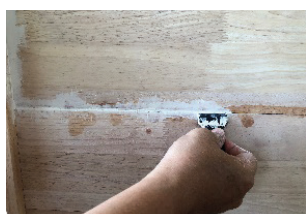


ภาพที่ 27 เซาะร่อง  
ที่มา : ผู้วิจัย



ภาพที่ 28 ประกอบโครง  
ที่มา : ผู้วิจัย

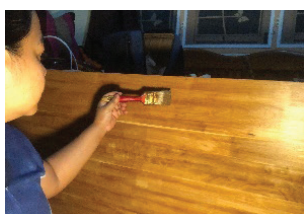
เมื่อประกอบตัวเรือนเสร็จแล้วจึงขัดผิวไม้ให้มีความเรียบด้วยกระดาษทรายเบอร์ 1 และเบอร์ 0 ตามลำดับ แล้วทำการอุดร่องไม้ด้วยอะคริลิคอุดโป๊วหรือกาวโป๊วเพื่อให้พื้นผิวไม้เรียบเนียนเสมอกัน และอุดช่องว่างระหว่างแนวประกอบไม้ หลังจากที่ยกโป๊วแห้งแล้วจึงใช้กระดาษทรายขัดเพื่อให้พื้นผิวเรียบเสมอกันแล้วจึงนำไปทาน้ำมัน 2 รอบ ในการทาสีรอบถัดไปจะต้องรอให้สีชั้นที่ 1 แห้งก่อนเพื่อไม่ให้สีจับที่ทาไว้จับตัวเป็นก้อนและแห้งช้า ซึ่งอาจส่งผลให้ชิ้นงานขาดความสวยงาม



ภาพที่ 29 โป๊วไม้  
ที่มา : ผู้วิจัย



ภาพที่ 30 ขัดกาวโป๊ว  
ที่มา : ผู้วิจัย



ภาพที่ 31 ทาสีตัวเรือน  
ที่มา : ผู้วิจัย



ภาพที่ 32 สีแห้งแล้ว  
ที่มา : ผู้วิจัย

**7. การประกอบชิ้นส่วนเครื่องดนตรีลมราย** เมื่อสีแห้งสนิทแล้วจึงติดเหล็กฉากเพื่อเป็นฐานให้แก่กระบอกสูบและก้ามปูเพื่อติดตั้งท่อเสียง หลังจากนั้นทำการเจาะรูที่แผงไม้ด้วยสว่านให้มีขนาดเส้นผ่านศูนย์กลาง 1.4 เซนติเมตร จำนวน 30 รู เพื่อเป็นช่องสำหรับสอดสายลม โดยระยะห่างของรูที่ 1 ถึงรูที่ 7 มีความห่างช่วงละ 2.4 เซนติเมตร เพื่อให้สัมพันธ์กับขนาดท่อเสียงและแนวของท่อเสียงและกระบอกสูบ เมื่อสอดสายลมที่ยึดจากกระบอกสูบไปยังท่อเสียงจะทำให้ลมเดินทางได้สะดวก ระยะห่างจากรูที่ 7 ถึงรูที่ 30 มีความห่างช่วงละ 2 เซนติเมตร เนื่องจากขนาดของท่อเสียงเล็ก การกำหนดตำแหน่งดังกล่าวจะส่งผลกับระยะกดของแป้นด้วย หากมีระยะห่างมากเกินไปจะทำให้ผู้บรรเลงกดแป้นไม่สะดวกและขาดความคล่องตัวในการบรรเลง ขั้นตอนต่อไปใช้ตะไบกลมขัดแต่งรูให้เรียบแล้วทำการติดตั้งล้อสำหรับเข็นเคลื่อนย้าย จากนั้นจึงติดตั้งหูจับทั้ง 2 ข้าง



ภาพที่ 33 ตัดเหล็กฉาก  
ที่มา : ผู้วิจัย



ภาพที่ 34 ตัดก้ามปู  
ที่มา : ผู้วิจัย

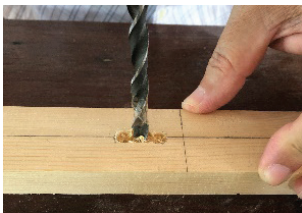


ภาพที่ 35 เจาะรูสายลม  
ที่มา : ผู้วิจัย



ภาพที่ 36 ตัดหูจับ  
ที่มา : ผู้วิจัย

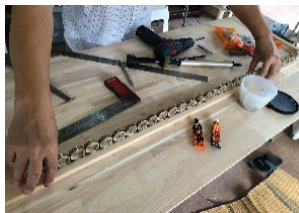
หลังจากนั้นเลื่อยไม้สนที่มีความหนา 1.5 เซนติเมตร ให้ได้ขนาดความกว้าง 4 เซนติเมตร และความยาว 120 เซนติเมตร แล้วใช้สว่านเจาะนำไม้ จากนั้นใช้ฉีวเซาะร่องสำหรับฝังแหวนโลหะ ทำการยึดแหวนโลหะด้วยการรื้อนและผงไม้ ยึดแผ่นไม้ที่มีแหวนโลหะเข้ากับแผงตัวเรือนลมรายด้วยกาวอีพ็อกซี่ แล้วหุ้มผ้าสักหลาดที่แหวนโลหะด้านในด้วยกาวยางอเนกประสงค์เพื่อป้องกันการการเสียดสีระหว่างกระบอกสูบกับตัวแหวนโลหะ แหวนโลหะนี้มีหน้าที่ประคองเสื่อสูบให้มีทิศทางเคลื่อนที่เป็นเส้นตรงแนวเดียวกับลูกสูบ กำหนดให้แหวนโลหะมีความโตมากกว่ากระบอกสูบข้างละ 1 มิลลิเมตร เพื่อให้เสื่อสูบเคลื่อนที่ขึ้นลงได้ไม่ติดขัด



ภาพที่ 37 เจาะรู  
ที่มา : ผู้วิจัย



ภาพที่ 38 ขัดการ  
ที่มา : ผู้วิจัย

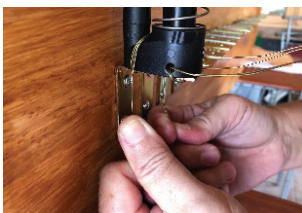


ภาพที่ 39 ติดกาวอีพ็อกซี่  
ที่มา : ผู้วิจัย



ภาพที่ 40 ติดผ้าสักหลาด  
ที่มา : ผู้วิจัย

จากนั้นยึดกระบอกสูบเข้ากับเหล็กฉากด้วยลวดทองเหลืองพร้อมกับสอดสายลมเข้าภายในรูที่เจาะไว้ โดยจะต้องยึดให้กระบอกสูบตั้งตรงและมีความมั่นคง ขั้นตอนต่อมาตัดหนังวัวให้เป็นทรงกลมด้วยกรรไกรเพื่อใช้สำหรับการเชื่อมต่อระหว่างสายลมกับดักท่อเสียงด้วยการรื้อน ในการติดกาวรื้อนจะต้องกระทำด้วยความระมัดระวังเนื่องจากถ้ากาวรื้อนไหลเข้าสู่ช่องดักหรือสายลมจะทำให้กาวอุดทางเดินลม และส่งผลให้ระบบลมเกิดความเสียหาย หลังจากนั้นประกอบท่อเสียงโดยยึดกับก้ามปู



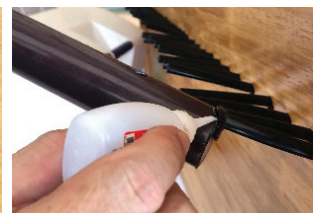
ภาพที่ 41 ร้อยลวด  
ที่มา : ผู้วิจัย



ภาพที่ 42 ใส่สายลม  
ที่มา : ผู้วิจัย



ภาพที่ 43 ตัดหนัง  
ที่มา : ผู้วิจัย

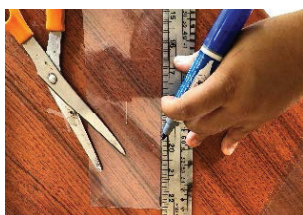


ภาพที่ 44 ติดกาวรื้อน  
ที่มา : ผู้วิจัย



เนื่องจากตำแหน่งของกระบอกสูบเรียงชิดติดกันจึงทำให้สปริงของกระบอกสูบบางวงเกิดการเสียดสีและป็นกับสปริงที่อยู่บริเวณด้านข้าง ทำให้เกิดเสียงที่ไม่พึงประสงค์และทำให้สูญเสียความยืดหยุ่นของสปริง จึงแก้ปัญหาโดยใช้แผ่นพลาสติกใสขึ้นกั้นกลางระหว่างสปริงแต่ละวง

ขั้นตอนไปเลื่อยไม้สนใช้สำหรับทำกล่องปิดระบบลูกสูบโดยมีกรอบไม้ทั้งหมด 3 ชั้น ชั้นที่อยู่ด้านข้างทั้งสองด้านยาว 30 เซนติเมตร และชั้นที่อยู่ด้านล่างยาว 107.5 เซนติเมตร กว้าง 3 เซนติเมตร และมีความหนา 6 เซนติเมตร ประกอบไม้ทั้งสามชั้นเข้าด้วยกันพร้อมกับยึดกับแผงตัวเรือนลมรายโดยใช้กาวอีพ็อกซี่ หลังจากนั้นเลื่อยไม้อัดที่มีความบาง 5 มิลลิเมตร ให้มีความยาว 107.5 เซนติเมตร กว้าง 30 เซนติเมตร แล้วบุด้วยผ้าสักหลาดที่มีความหนา 5 มิลลิเมตร ทำการยึดผาด้วยน็อตหลังจากนั้นยึดคานเหล็กบริเวณฐานเครื่องดนตรีแล้วทาสีน้ำมันบริเวณไม้ที่อยู่ด้านนอก



ภาพที่ 45 ตัดแผ่นพลาสติกใส  
ที่มา : ผู้วิจัย



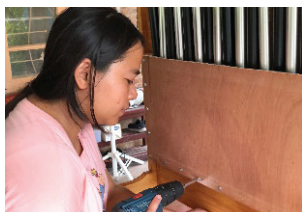
ภาพที่ 46 สอดแผ่นพลาสติกใส  
ที่มา : ผู้วิจัย



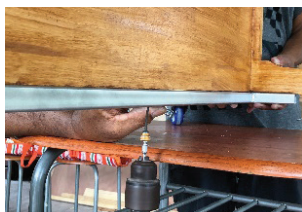
ภาพที่ 47 ติดกรอบไม้  
ที่มา : ผู้วิจัย



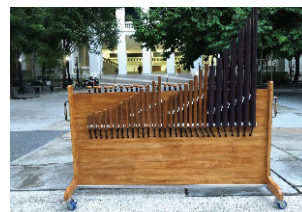
ภาพที่ 48 บุผ้าสักหลาด  
ที่มา : ผู้วิจัย



ภาพที่ 49 ยึดน็อต  
ที่มา : ผู้วิจัย



ภาพที่ 50 ยึดคานเหล็ก  
ที่มา : ผู้วิจัย



ภาพที่ 51 ลมราย  
ที่มา : ผู้วิจัย

### ผลการประเมินนวัตกรรมเครื่องดนตรีไทยลมรายโดยผู้เชี่ยวชาญ

ผู้เชี่ยวชาญประเมินผลนวัตกรรมเครื่องดนตรีไทยลมราย ในประเด็นเกี่ยวกับคุณลักษณะทางกายภาพและคุณภาพเสียง จำนวนทั้งสิ้น 11 คน สามารถสรุปได้ดังนี้

#### ประเด็นที่ 1 สัดส่วนและรูปร่างของเครื่องดนตรี

รูปร่างเป็นไปตามวัสดุ ขนาดเครื่องดนตรีพอดีเหมาะสำหรับผู้บรรเลงวัยผู้ใหญ่เนื่องจากสามารถเอื้อมมือและแขนได้พอดีกับแป้นกด ขนาดท่อหรือส่วนอื่น ๆ ไม่มีปัญหา รูปลักษณ์ดีหากทำสองแถวได้จะดีคือแบ่งครึ่งเครื่องดนตรีแล้วทำการซ้อนท่อเสียงและกระบอกสูบให้มีลักษณะเป็นแถวบนและแถวล่าง อาจแบ่งเป็นชั้นเสียงเช่นเสียงสูงอยู่ด้านบนและเสียงต่ำอยู่ด้านล่าง เครื่องดนตรีจะมีขนาดแคบลง แต่อาจมีผลให้เครื่องดนตรีมีความหนามากขึ้น แต่สามารถประหยัดพื้นที่และสะดวกต่อการขนย้าย



## ประเด็นที่ 2 ความสวยงามของเครื่องดนตรี

โดยรวมมีความสวยงามดีแต่อาจใช้ไม้แผ่นบาง ๆ ปิดบังท่อและสายลมจะทำให้มีความหยาบมากขึ้น หากเพิ่มลวดลายก็จะทำให้มีความสวยงามมากขึ้น ความเป็นระเบียบของการเรียงท่อด้านหน้าสวยงามดี แต่ถ้าไล่ระดับของท่อตามความสูงจะมีความสวยงามมากขึ้น หากข้อนี้อัดได้จะมีความประณีตมากขึ้น แต่การเปิดหัวนอตในลักษณะนี้จะสะดวกต่อการบำรุงรักษา อาจเพิ่มผ้าระบายหรือเพิ่มตัวเรือนเล็กน้อย

## ประเด็นที่ 3 วัสดุที่ใช้ในการสร้างเครื่องดนตรี

วัสดุที่ใช้มีข้อดีคือหาได้ง่าย วัสดุดีมีการผสมผสานเนื่องจากเป็นเครื่องดนตรีรูปแบบใหม่ซึ่งอยู่ในระยะการทดลอง ใช้วัสดุที่ราคาถูกและหาได้ง่าย การที่จะทำซ้ำหรือการผลิตก็จะง่าย ถ้าอยากให้เผยแพร่โดยที่เราไม่สงวนลิขสิทธิ์สามารถใช้วัสดุที่หาได้ง่ายก็จะดี วัสดุอาจมีการเปลี่ยนแปลงพัฒนาได้ อาจเปลี่ยนเป็นวัสดุที่คงทนขึ้นหรือให้คุณลักษณะเสียงที่ดีขึ้น เนื่องจากเป็นการเริ่มต้นทดลองความแข็งแรงหรือความแม่นยำยังน้อยอยู่ หากใช้วัสดุประเภทเดียวกันก็จะดียิ่งขึ้น อาจใช้ท่ออะลูมิเนียมมาสร้างท่อเสียงจะมีความแข็งแรงและเสถียรมากกว่าพลาสติก ลองศึกษาวิธีการพัฒนาระบบลูกสูบหรือกระบอกสูบหรือใช้วัสดุบางประเภท เช่น โอริง ในการพัฒนาระบบลม

## ประเด็นที่ 4 คุณภาพเสียงเครื่องดนตรี

ลักษณะเสียงขลุ่ยดีอยู่แล้ว ไม่เพี้ยน ปกติขลุ่ยเป่าได้ทีละเสียง แต่เครื่องนี้สร้างเสียงได้พร้อมกันสิบเสียง เมื่อใช้น้ำหนักการกดต่างกันโทนเสียงที่ได้จะต่างกัน อาจมีเสียงที่เกิดระดับเสียงที่ควรจะเป็น ผู้บรรเลงต้องทำความเข้าใจกับเครื่องดนตรีระยะหนึ่ง ความเสถียรของเสียงยังทำได้ยาก น่าจะเกิดจากแหล่งกำเนิดลมคือลูกสูบที่มีคุณภาพไม่ดีพอทำได้เพียงเสียงสั้น สามารถทำเสียงหนักเบาได้แต่ยังไม่ชัดเจน มีเสียงรบกวนที่เกิดจากลูกสูบ หากพัฒนาให้มีถึงกลไกจะสามารถสร้างเสียงยาวเสียงต่อเนื่องและได้เสียงที่ชัดเจนขึ้น

## ประเด็นที่ 5 ความสะดวกในการใช้งาน

เนื่องจากกระบอกสูบลมมีความยาวควรเพิ่มเข็มขัดหรือแผงไม้เพื่อบังคับทิศทางเคลื่อนที่ของกระบอกสูบ เพื่อให้การกดมีความเสถียร ระยะกดลูกสูบบางลูกมีระยะกดที่ลึกทำให้บรรเลงเพลงเร็วได้ยาก แต่ระยะกดบางตัวสามารถกดได้ง่ายและมีความคล่องในการบรรเลง เมื่อกระบอกสูบลาวเวลาบรรเลงสักระยะหนึ่งจะทำให้แป้นกดติดกัน ทำให้หาแป้นกดได้ยาก หากพัฒนาแป้นกดให้มีลักษณะเหมือนลิ้นคือมีความแบนจะวางนิ้วได้อย่างสะดวก ถ้าพัฒนาระยะกดให้อยู่ในพื้นที่ใกล้เคียงกันจะประหยัดเนื้อที่มากขึ้น ควรมีการกำหนดสีที่แป้นกดหรือกระบอกสูบเพื่อให้ทราบถึงเสียงหรือช่วงเสียงเพื่อให้การบรรเลงมีความสะดวกขึ้น ขนาดของเครื่องดนตรีอาจใหญ่ไปสำหรับผู้ที่ไม่มียุติและแป้นเครื่องดนตรีที่ใช้สถานที่พอสมควร ข้อดีคือแป้นกดและวิธีการเล่นลักษณะนี้ไม่ก่อให้เกิดการบาดเจ็บและไม่ต้องเป่า ใช้ทักษะการกดแป้นลูกสูบแต่ให้เสียงแบบเครื่องเป่าเป็นแนวคิดใหม่ที่ดี การออกแบบให้มีล้อจึงสามารถเคลื่อนที่ได้สะดวก เครื่องดนตรีนี้เหมาะกับการนั่งเก้าอี้บรรเลง

## ประเด็นที่ 6 ความเหมาะสมในการนำเครื่องดนตรีไปผสมวง

ลมรายเป็นเครื่องหนึ่งที่ผลิตโดยคนไทย เป็นเครื่องดนตรีที่สร้างสรรค์ชนิดใหม่ เป็นเครื่องดนตรีที่มีช่วงเสียงมากกว่าขลุ่ยหนึ่งเลา สร้างเสียงต่ำและสูงได้มากกว่า สามารถเล่นได้มากกว่าครึ่งละสองเสียงถ้าคนเล่นสามารถใช้นิ้วที่มากกว่าสองนิ้วต่อสองมืออาจทำให้เกิดเสียงประสานได้ดีที่ต่ำกว่าขลุ่ยดั้งเดิมโดยคนเดียวเล่น ทำให้เกิดเสียงขึ้นคู่ประสานต่าง ๆ พร้อมกันมากกว่าสองเสียงได้ ถ้ายังเล่นหลายคนก็สามารถทำให้เกิดเสียงประสานได้หลากหลาย หากประพันธ์เพลงหรือทำการประสานเสียงก็จะได้มิติมากขึ้น ทำให้เกิดเสียงใหม่ ๆ ในวงดนตรีได้ สามารถทำให้

เกิดสีสันในวงดนตรีไทยมากขึ้น ลมรายมีเสียงสั้นเหมาะกับการบรรเลงเพลงเก็บ อาจยังไม่เหมาะกับการทำนองยาว หรือเพลงที่ต้องบรรเลงโดยใช้ช่วงเสียงที่ยาวมาก ๆ หากพัฒนาให้มีระบบลมที่สามารถผลิตลมได้ต่อเนื่องและเสถียร จะสามารถบรรเลงเสียงยาวและต่อเนื่องได้ และมีจุดเด่นในการบรรเลงในวรรคที่ต้องการเสียงสั้น เหมาะกับการผสม วงเครื่องสาย มโหรีหรือการบรรเลงเดี่ยว หรืออาจสร้างเครื่องลักษณะนี้หลาย ๆ ขนาดเพื่อให้มีโทนเสียงที่ต่างกันคือ เสียงทุ้ม เสียงกลาง และเสียงแหลม โดยแบ่งให้มีจำนวนช่วงเสียงเพียงเครื่องละสองช่วงเสียง

### ประเด็นที่ 7 ข้อเสนอแนะอื่น ๆ

เป็นนวัตกรรมที่มีความคิดริเริ่มสร้างสรรค์ที่ดี เป็นการสร้างเครื่องดนตรีชิ้นใหม่ที่นอกเหนือจากสิ่งที่มีอยู่เดิม ซึ่งปัจจุบันเครื่องดนตรีไทยยังขาดการพัฒนาและการสร้างสรรค์เครื่องดนตรีรูปแบบใหม่รวมถึงการพัฒนาเครื่องดนตรี ที่มีในปัจจุบันให้ได้คุณภาพคงที่ การสร้างเครื่องดนตรีลมรายเป็นการพัฒนางานดนตรีไทยไม่ให้อยู่กับที่ หากมีการ ประพันธ์เพลงหรือสร้างอัตลักษณ์ของเครื่องดนตรีลมรายขึ้นมาจะมีความชัดเจนมากขึ้น ข้อดีคือไม่ต้องระบายนลม เมื่อกดแล้วเสียงไม่เพี้ยน ในเชิงการช่างหรือดนตรีสิ่งใดที่ดีอยู่แล้วก็สามารถเลียนแบบได้ แต่เลียนแบบโดยมีอัตลักษณ์ และลักษณะวิธีการคิดแบบของไทยคือมีเสียงแบบไทย นอกเหนือจากนี้ลมรายยังสามารถเป็นกิจกรรมสำหรับการ ฝึกมือเพื่อพัฒนาทักษะสำหรับเด็กเล็ก เนื่องจากเด็กยังไม่มีศักยภาพในการออกแรงเป่าและการกดรูบังคับเสียง การใช้ทั้งมือทั้งฝ่ามือก็สามารถกดเป็นเสียง และลมรายสามารถต่อยอดได้เยอะ ขึ้นอยู่กับว่าใช้ประโยชน์ทางด้านไหน เมื่อพัฒนาเครื่องสำเร็จแล้วอาจมีการบันทึกภาพและเสียงเพื่ออธิบายการสร้างหรือบรรเลงเดี่ยวหรือผสมวงเพื่อเผยแพร่

### ผลสรุปการดำเนินการวิจัย/ อภิปรายผล

นวัตกรรมเครื่องดนตรีไทยลมรายเป็นเครื่องดนตรีที่สร้างสรรค์ใหม่โดยใช้ระบบลมแบบลูกสูบเป็นแหล่ง กำเนิดเสียง โดยมีผลสัมฤทธิ์ตรงตามจุดประสงค์คือเพื่อศึกษาองค์ความรู้ในการสร้างเครื่องดนตรีไทยลมราย และ เพื่อสร้างสรรค์เครื่องดนตรีไทยลมราย เครื่องดนตรีลมรายมีความถี่เสียงแบบไทยทั้งหมด 30 ระดับเสียง โดยการใช้ พื้นฐานองค์ความรู้ในการสร้างขลุ่ยและระบบลมแบบลูกสูบ สร้างโดยการผสมผสานวัสดุอุปกรณ์ที่มีราคาถูกและหาได้ ง่ายมาพัฒนาและสร้างสรรค์ให้เกิดเครื่องดนตรีที่มีช่วงเสียงที่กว้าง สามารถบรรเลงเพลงไทยในช่วงเสียงที่มีความกว้าง มากขึ้น อีกทั้งยังสามารถบรรเลงในแนวประสานได้เพื่อให้เกิดการเรียบเรียงเสียงประสานในเพลงไทย การประพันธ์ เพลงไทยในแนวใหม่ และการผสมวงดนตรีในรูปแบบใหม่ได้อย่างไม่มีข้อจำกัด ทั้งนี้ผู้บรรเลงผลิตเสียงโดยใช้นิ้ว กดลงบนแป้นสูบอย่างอิสระ เครื่องดนตรีลมรายสามารถเคลื่อนที่ได้โดยสะดวกเนื่องจากมีการติดตั้งล้อด้านล่าง ทั้งนี้ เครื่องดนตรีลมรายเป็นเครื่องดนตรีที่สร้างสรรค์ชิ้นใหม่ แต่ผู้ฝึกหัดหรือผู้ที่มีทักษะด้านดนตรีอยู่แล้วสามารถเรียนรู้ และทำความเข้าใจได้ไม่ยาก เพราะใช้ทักษะขั้นพื้นฐานของมนุษย์คือการใช้นิ้วกดแป้นลูกสูบเพียงอย่างเดียวเท่านั้น ก็สามารถทำให้เกิดเสียงขึ้นได้ทันที ในส่วนของกระบอกสูบที่ใช้ในการผลิตลมหากปรับปรุงกระบอกสูบลมให้มีแรงดัน ที่เท่ากัน ก็จะสามารถผลิตลมได้อย่างมีประสิทธิภาพ นอกจากนี้หากมีการทดลองใช้ระบบลมประเภทอื่นที่สามารถ สร้างลมที่ต่อเนื่องได้ ก็จะสร้างองค์ประกอบของเสียงได้มากขึ้น เช่น เสียงสั้น เสียงยาว เสียงหนัก เสียงเบา เป็นต้น

### ข้อเสนอแนะในการวิจัย

1. เครื่องดนตรีลมรายสามารถนำไปใช้ประโยชน์ในการฝึกกล้ามเนื้อของเด็กได้ และสามารถทำการศึกษา ต่อยอดงานวิจัยด้านดนตรีและพัฒนาการกล่อมเนื้อของเด็กได้

2. ควรศึกษาต่อยอดเพิ่มเป็นงานวิจัยสืบเนื่องในด้านการประพันธ์เพลงใหม่สำหรับเป็นตัวอย่างในการบรรเลงเครื่องดนตรีลมราย ก็จะสามารถแสดงอัตลักษณ์ของเครื่องดนตรีลมรายได้อย่างชัดเจน

## บรรณานุกรม

Champhali, Somchai. “Physical and acoustic characteristics of Lom Rai.” Interview by Sawanya Tubsang. September, 1, 2023.

สมชัย ชำพาลี. “ลักษณะทางกายภาพและคุณภาพเสียงเครื่องดนตรีลมราย.” สัมภาษณ์โดย สวรรยา ทับแสง. 1 กันยายน 2566.

ImErb, Sompoj. *University Physics Not difficult 1*. Bangkok: Phichit Printing, 2002.

สมโภชน์ อิมเอิบ. *ฟิสิกส์มหาวิทยาลัย ไม่ยาก 1*. กรุงเทพฯ : พิจิตรการพิมพ์, 2545.

Khumsap, Prasit. “Physical and acoustic characteristics of Lom Rai.” Interview by Sawanya Tubsang. September, 3, 2023.

ประสิทธิ์ คุ่มทรัพย์. “ลักษณะทางกายภาพและคุณภาพเสียงเครื่องดนตรีลมราย.” สัมภาษณ์โดย สวรรยา ทับแสง. 4 กันยายน 2566.

Limgenerx, Surachet. *The Physics of Oscillations and Waves*. Bangkok: Chulalongkorn University Printing, 2016.

สุรเชษฐ์ หลิมกำเนิด. *ฟิสิกส์ของการสั่นและคลื่น*. กรุงเทพฯ : โรงพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2559.

Massaengsaeng, Woraphon. “Physical and acoustic characteristics of Lom Rai.”

Interview by Sawanya Tubsang. September, 4, 2023.

วรพล มาสแสงสว่าง. “ลักษณะทางกายภาพและคุณภาพเสียงเครื่องดนตรีลมราย.” สัมภาษณ์โดย สวรรยา ทับแสง. 4 กันยายน 2566.

Mokkasak, Panupak. “Physical and acoustic characteristics of Lom Rai.” Interview by

Sawanya Tubsang. September, 5, 2023.

ภานุภาค โมกษศักดิ์. “ลักษณะทางกายภาพและคุณภาพเสียงเครื่องดนตรีลมราย.” สัมภาษณ์โดย สวรรยา ทับแสง. 5 กันยายน 2566.

Mongkol, Chakri. “Physical and acoustic characteristics of Lom Rai.” Interview by

Sawanya Tubsang. September, 2, 2023.

จักรี มงคล. “ลักษณะทางกายภาพและคุณภาพเสียงเครื่องดนตรีลมราย.” สัมภาษณ์โดย สวรรยา ทับแสง. 4 กันยายน 2566.

Nuchampan, Nattaphan. “Physical and acoustic characteristics of Lom Rai.” Interview by Sawanya Tubsang. September, 2, 2023.

ณัฐพันธ์ นุชอำพัน. “ลักษณะทางกายภาพและคุณภาพเสียงเครื่องดนตรีลมราย.” สัมภาษณ์โดย  
สรวรยา ทับแสง. 2 กันยายน 2566.

Phattharachinda, Chaiyapak. “Physical and acoustic characteristics of Lom Rai.” Interview by Sawanya Tubsang. August, 31, 2023.

ชัยศักดิ์ ภัทรจินดา. “ลักษณะทางกายภาพและคุณภาพเสียงเครื่องดนตรีลมราย.” สัมภาษณ์โดย  
สรวรยา ทับแสง. 31 สิงหาคม 2566.

Sasananan, Suwan. “Physical and acoustic characteristics of Lom Rai.” Interview by Sawanya Tubsang. September, 3, 2023.

สุวรรณ ศาสนนันท์. “ลักษณะทางกายภาพและคุณภาพเสียงเครื่องดนตรีลมราย.” สัมภาษณ์โดย  
สรวรยา ทับแสง. 3 กันยายน 2566.

Sujitjorn, Sarawut. *Thai Music Sound Analysis*. Nakhon Ratchasima: Suranaree University of Technology, 2002.

สราวุฒ สุจิตจร. *การวิเคราะห์เสียงดนตรีไทย*. นครราชสีมา : มหาวิทยาลัยเทคโนโลยีสุรนารี, 2545.

Theammeeesub, Chainarin. “Physical and acoustic characteristics of Lom Rai.” Interview by Sawanya Tubsang. September, 1, 2023.

ชยันรินทร์ แถมมีทรัพย์. “ลักษณะทางกายภาพและคุณภาพเสียงเครื่องดนตรีลมราย.” สัมภาษณ์โดย  
สรวรยา ทับแสง. 1 กันยายน 2566.

Tingsanchalee, Chet. “Physical and acoustic characteristics of Lom Rai.” Interview by Sawanya Tubsang. September, 4, 2023.

เชษฐ ติงสัญชลี. “ลักษณะทางกายภาพและคุณภาพเสียงเครื่องดนตรีลมราย.” สัมภาษณ์โดย  
สรวรยา ทับแสง. 4 กันยายน 2566.

Wongwirojrat, Prasarn. “Physical and acoustic characteristics of Lom Rai.” Interview by Sawanya Tubsang. August, 31, 2023.

ประสาร วงศ์วิโรจน์รัตน์. “ลักษณะทางกายภาพและคุณภาพเสียงเครื่องดนตรีลมราย.” สัมภาษณ์  
โดยสรวรยา ทับแสง. 31 สิงหาคม 2566.



“เพลย์อิงอินเดอะยาร์ด”  
ผลงานการประยุกต์ใช้เทคนิคการเรียบเรียงเสียงประสานของ จอห์น ฮอลเลนเบค  
สำหรับวงออร์เคสตรา  
“PLAYING IN THE YARD”:  
THE APPLICATION OF THE ARRANGEMENT TECHNIQUES OF JOHN HOLLENBECK  
FOR ORCHESTRA

ธนรัตน์ ไชยชนะ\* TANARAT CHAICHANA\*

### บทคัดย่อ

“Playing in the Yard” เป็นผลงานการเรียบเรียงเสียงประสาน สำหรับวงออร์เคสตราที่เกิดจากกระบวนการศึกษาวิจัย เทคนิคการเรียบเรียงเสียงประสานจากบทประพันธ์ “All Can Work” ซึ่งเป็นผลงานดนตรีสำหรับวงปิกแบนด์ร่วมสมัย (Contemporary big band) ประพันธ์โดย จอห์น ฮอลเลนเบค (John Hollenbeck) โดยที่วัตถุประสงค์ของการผลิตงานวิจัยชิ้นนี้ คือ 1. ใช้เป็นตัวอย่างงานศึกษาการเรียบเรียงเสียงประสานสำหรับวงออร์เคสตราที่ได้รับแรงบันดาลใจมาจากเทคนิคการเรียบเรียงเสียงประสานของวงปิกแบนด์ร่วมสมัย 2. เป็นการผลิตผลงานทางดนตรี (Crossover music) ที่นำองค์ความรู้ทางดนตรีแจ๊สมาประยุกต์ใช้กับดนตรีคลาสสิก โดยที่งานวิจัยชิ้นนี้ ได้นำไปเผยแพร่ในงานเทศกาลดนตรีแจ๊สเพื่อการเรียนรู้ ประจำปี พ.ศ. 2566 (Thailand International Jazz Conference 2023) จัดโดย วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล และได้ถูกบรรเลงโดยวงดุริยางค์ฟิลฮาร์โมนิกแห่งประเทศไทย (Thailand Philharmonic Orchestra) และวง เดอะ พามาโล ทาวน์ (The Pomelo Town)

สำหรับองค์ความรู้ที่เกิดจากการศึกษาผลงานของ จอห์น ฮอลเลนเบค ที่ได้ถูกนำเสนอในบทความวิจัยชิ้นนี้ประกอบไปด้วย 1. การพัฒนาทำนองประกอบโดยใช้การย้ายตำแหน่งของจังหวะ (Rhythmic displacements) 2. การเน้นการสร้างทำนองที่เป็นอิสระจากกันในตอน Climax (Creating Independent melody lines for a climax section) 3. การสร้างทางเดินคอร์ดโดยการใช้โน้ตโครมาติก (Constructing chord progressions with chromatic approach) 4. การสร้างเสียงประสานจากการทาบคู่ P4<sup>th</sup> และ คู่ P5<sup>th</sup> (Quartal and quintal harmony) ซึ่งผู้วิจัยคาดว่ารูปแบบของงานวิจัยชิ้นนี้ (Research design) จะสามารถใช้เป็นอีกหนึ่งตัวอย่าง สำหรับผู้ที่มีความสนใจการเรียบเรียงเสียงประสานสำหรับวงออร์เคสตราซึ่งอาจจะแตกต่างจากการเลือกศึกษาสกอ์เพลงจากดนตรีคลาสสิกทั่วไป

**คำสำคัญ :** การเรียบเรียงเสียงประสาน/ การประพันธ์เพลง/ วงออร์เคสตรา

---

\*อาจารย์ ดร., สาขาดนตรีแจ๊ส วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล, tanarat.cha@mahidol.ac.th

\*Lecturer Dr., Jazz Department, College of Music, Mahidol University, tanarat.cha@mahidol.ac.th

Receive 31/5/66 Revise 15/8/66 Accept 21/8/66

## Abstract

“Playing in the Yard” is an orchestral composition, which is a result of a process of studying the arrangement techniques of “All Can Work,” a composition for contemporary big bands, composed by John Hollenbeck. The objectives of this research are to 1. construct an orchestral work that applies jazz arrangement techniques and 2. to produce musical work that use knowledge of different types of music (crossover music). The musical arrangement of this study was subsequently presented at the 2023 Thailand International Jazz Conference, which was organized by the College of Music at Mahidol University in Thailand. It was also performed by the Thailand Philharmonic Orchestra (TPO) and the Pomelo Town, a well-known Thai jazz ensemble.

The outcomes gained from the study of John Hollandbeck’s work and provided in this research includes 1. the use of rhythmic displacement for motivic developments, 2. the construction of independent melody lines in a climax section, 3. the employment of chromatic notes to construct chord progression, and 4. the building harmonies from the P4th and P5th intervals (quartal and quintal harmony). For those with an interest in orchestral arrangements, the research design of this study can provide yet another example which may differ from choosing to study music notation for classical music in general.

**Keywords:** musical arrangement/ composition/ orchestra

## บทนำ

สำหรับแนวทางการเรียบเรียงประสานสำหรับวงออร์เคสตราในยุคศตวรรษที่ 21 มักจะเต็มไปด้วยวิธีการที่หลากหลาย โดยที่ผู้ประพันธ์บางท่านอาจจะเลือกทดลองทำสิ่งใหม่ ซึ่งเป็นสิ่งที่ยังไม่ได้รับการเผยแพร่มาก่อน มาใช้ในการเรียบเรียงเสียงประสานตน ในขณะที่ผู้ประพันธ์บางกลุ่มอาจจะเลือกศึกษาผลงานจากผู้ประพันธ์ท่านอื่นที่มีอยู่ในอดีต ซึ่งสำหรับวิธีดังกล่าว เป็นวิธีที่ผู้วิจัยได้เลือกมาใช้ในการผลิตงานเรียบเรียงประสานให้กับผลงานวิจัยชิ้นนี้ แต่แทนที่จะเลือกจากศึกษาสกอ์เพลงจากดนตรีคลาสสิกทั่วไป ผู้วิจัยได้ตัดสินใจเลือกผลงานเรียบเรียงประสานเพลง ของนักประพันธ์ดนตรีแจ๊สมาศึกษา โดยวัตถุประสงค์หลักของการกระทำดังกล่าว เนื่องจากผู้วิจัยต้องการผลิตผลงานให้กับวงออร์เคสตรา ซึ่งเป็นวงดนตรีประเภทดนตรีคลาสสิก แต่มีการประยุกต์ใช้ความรู้ที่เกิดจากกระบวนการของการศึกษาทางดนตรีแจ๊ส และเนื่องด้วยที่ผลงานวิจัยชิ้นงาน เป็นการเรียบเรียงประสานที่มีองค์ประกอบสำคัญ ได้แก่ การบรรเลงร่วมของวงแจ๊สควินเตตกับวงออร์เคสตรา ที่ถูกนำมาเสนอผ่านทางงานวิชาการทางดนตรีแจ๊ส ด้วยทั้งสองเหตุผลดังกล่าว ทำให้ผู้วิจัยจึงตัดสินใจเลือกที่จะศึกษาผลงานของนักประพันธ์ดนตรีแจ๊สแบบเฉพาะเจาะจง โดยที่ผู้วิจัยได้คัดเลือกผลงานการประพันธ์เพลงของ จอห์น ฮอลเลนเบค (John Hollenbeck) นักประพันธ์และนักปฏิบัติกลองชุดดนตรีแจ๊สชาวอเมริกัน มาศึกษาในงานวิจัยชิ้นนี้

สำหรับข้อมูลประวัติทางดนตรีของ จอห์น ฮอลเลนเบค ได้เริ่มเส้นทางทางดนตรี โดยเป็นผู้เรียบเรียงเสียงประสานให้กับวงบิกแบนด์ของเรย์เบิร์น ไรท์ (Rayburn Wright) นักทอมโบแนแจ๊ส และหลังจากนั้น ฮอลเลนเบคได้มีโอกาสร่วมงานกับ บ็อบ บรูคเมเยอร์ (Bob Brookmeyer) นักประพันธ์ดนตรีแจ๊สชื่อดัง ผู้อยู่เบื้องหลังความสำเร็จของวงบิกแบนด์ร่วมสมัยชั้นนำ อาทิเช่น วง Vanguard Jazz Orchestra และ วง The European New Art Orchestra<sup>1</sup> สำหรับแนวคิด การเรียบเรียงเสียงประสานของ ฮอลเลนเบค มักจะได้รับการกล่าวถึงจากนักวิจารณ์ทางดนตรี (Music critics) ว่าเป็นผลงานที่มีความก้าวหน้าและเป็นการสร้างสรรค์บทเพลงดนตรีที่ไร้ขอบเขต (A boundless music genre) ซึ่งผลงานส่วนใหญ่ของเขา นอกจากองค์ประกอบทางดนตรีแจ๊สแล้ว มักจะมีส่วนผสมของดนตรีคลาสสิกยุคศตวรรษที่ 21 (New music) หรือดนตรีอิเล็กทรอนิกส์ (Electronics) เข้ามาร่วมด้วย<sup>2</sup> และปัจจุบัน จอห์น ฮอลเลนเบค ได้รับการแต่งตั้งให้เป็น ศาสตราจารย์ทางดนตรีด้านกลองแจ๊สและการอิมโพรไวส์ (A Professor of Jazz Drums and Improvisation) ที่มหาวิทยาลัยแมคกิล (McGill University) เมืองมอนทรีออล ประเทศแคนาดา<sup>3</sup>

ในส่วนผลงานอัลบั้มดนตรีบิกแบนด์ร่วมสมัยของ จอห์น ฮอลเลนเบค ที่มีชื่อเสียง ได้แก่ Jazz big band Graz (2004), Orchestre National de Jazz (2010), John Hollenbeck Large Ensemble (2018) และ All Can Work (2018)<sup>4</sup> โดยที่ผู้วิจัยได้เลือกได้บทประพันธ์ “All Can Work” ที่มีชื่อเดียวกันกับอัลบั้ม All Can Work ซึ่งผลิตขึ้นในปี ค.ศ. 2018 สังกัดค่ายเพลง New Amsterdam Records ซึ่งเป็นผลงานประพันธ์ดนตรีสำหรับวงดนตรีบิกแบนด์ร่วมสมัย ที่ลักษณะการเรียบเรียงเสียงประสาน, การสร้างจังหวะ, การดำเนินคอร์ด, คีตลักษณ์ที่ไม่ตรงตามรูปแบบ (Unconventional music approach) โดยที่ บทประพันธ์ “All Can Work” ได้ถูกเรียบเรียงเสียงประสาน ให้กับนักดนตรี 18 คน ประกอบไปด้วย เครื่องดนตรีสามกลุ่ม ได้แก่ 1. กลุ่มเครื่องลมไม้ ประกอบไปด้วย ฟลูต, คลาริเน็ต, เบสคลาริเน็ต, อัลโต้แซกโซโฟน, เทเนอร์แซกโซโฟน 2. เครื่องลมทองเหลือง ประกอบไปด้วย ทรัมเป็ต, ฟลูเกลฮอร์น, ทอมโบแน 3. เครื่องประกอบจังหวะ ได้แก่ เปียโน ดับเบิลเบส กลองชุด และ มาริมบา

1. Rick Lawn, *Jazz Scores and Analysis*. Vol.1. (California: Sher Music Co, 2018), 267.

2. “John Hollenbeck: You are your bigger influence: ISJAC International Society of Jazz Arrangers and Composers” Matt Horanzy, Accessed in April 17, 2023, <https://isjac.org/artist-blog/john-hollenbeck-you-are-your-biggest-influence-an-email-discussion-about-arranging-with-john-hollenbeck-and-matt-horanzy>.

3. “Faculty and Students,” McGill University, Accessed in April 26, 2023, <https://www.mcgill.ca/music/john-hollenbeck>.

4. “John Hollenbeck,” Discogs, Accessed in May 18, 2023, <https://www.discogs.com/artist/308786-John-Hollenbeck>.

โดยที่ จอห์น ฮอลเลนเบค ต้องการอุทิศบทประพันธ์ชิ้นนี้ เพื่อไว้อาลัยให้กับ ลอรี ฟริงค์ (Laurie Frink) มือทรัมเป็ตที่ฮอลเลนเบค ที่ได้มีโอกาสร่วมงานด้วย<sup>5</sup>

ในส่วนบทประพันธ์ “Playing in the Yard” ซึ่งเป็นบทเพลงที่ผู้วิจัยได้รับมอบหมายให้ทำการศึกษาเพื่อการเรียบเรียงเสียงประสาน สำหรับวงออร์เคสตรา เป็นผลงานการประพันธ์ของ ซันนี่ โรลลินส์ (Sonny Rollins) นักแซกโซโฟนแจ๊ส ที่มีผลงานการประพันธ์เพลงอยู่ใน วงการดนตรีแจ๊ส มากกว่า 70 ปี โดยที่ โรลลินส์ ได้รับสมญานามว่าเป็น “นักอิมโพรไวส์ ยิ่งใหญ่ที่สุดของวงการดนตรีแจ๊สที่ยังมีชีวิตอยู่” (The jazz's greatest living improviser)<sup>6</sup> สำหรับลักษณะคีตลักษณ์ของบทเพลง “Playing in the Yard” นั้น เป็นเพลงลักษณะแจ๊สแดนดาร์ดที่มีจำนวนทั้งหมด 16 ห้อง และมีการดำเนินคอร์ด (Chord Progression) ที่มีลักษณะคล้ายกับดนตรีบลูส์<sup>7</sup> โดยที่ผู้วิจัยได้รับมอบหมายให้ทำการศึกษาเรียบเรียงเสียงประสานบทประพันธ์นี้ จากสาขาดนตรีแจ๊ส วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล เพื่อใช้แสดงในเทศกาลดนตรีแจ๊สเพื่อการเรียนรู้ (TIJC) ประจำปี พ.ศ. 2566 ภายใต้คอนเสิร์ตที่มีชื่อว่า “Jazz with Thailand Phil” (ภาพที่ 1)



ภาพที่ 1 แผ่นป้ายโฆษณาของคอนเสิร์ต “Jazz with Thailand Phil,”  
ที่มา : Mahidol Music Homepage, Accessed in May 20, 2023,  
<https://www.music.mahidol.ac.th/tijc/jazztpo.php>

และในส่วนเครื่องดนตรีของวงออร์เคสตรา (Instrumentation) ที่จะต้องทำการเรียบเรียงเสียงประสานขึ้นมาใหม่นั้น จะประกอบไปด้วยเครื่องดนตรี 4 ประเภท ที่ใช้บรรเลงอยู่ใน วงดุริยางค์ฟิลฮาร์โมนิกแห่งประเทศไทย (Thailand Philharmonic Orchestra) ได้แก่ 1. กลุ่มเครื่องสาย 2. กลุ่มเครื่องลมไม้ 3. กลุ่มเครื่องลมทองเหลือง 4. กลุ่มเครื่องกระทบ และเครื่องดนตรี 5 ชิ้น ที่ถูกเล่นในวงแจ๊สควินเต็ต ได้แก่ อัลโต และเทนเนอร์แซกโซโฟน, เปียโน, ดับเบิลเบส, และกลองชุด ซึ่งนักดนตรีในวงแจ๊สควินเต็ต ส่วนใหญ่จะเป็นสมาชิกของวงดนตรี เดอะ พอมโลทาวน์ (The Pomelo Town) ซึ่งประกอบไปด้วย 1. กฤษดี บุณยวิฑูฒิ (แซกโซโฟน) 2. ดริน พันธุมโกมล (เปียโน)

5. “Laurie Frink,” John Hollenbeck, Accessed in May 18, 2023, <https://johnhollenbeck.com/laurie-frink/>.

6. “Sonny Rollins Is at Peace. But He Regrets Trying to One-Up Coltrane,” David Marchese, Accessed in May 15, 2023 <https://www.nytimes.com/interactive/2020/02/24/magazine/sonny-rollins-interview.html>.

7. เนื่องด้วยงานวิจัยชิ้นนี้เป็นการศึกษาเกี่ยวกับการประยุกต์ใช้เทคนิคการเรียบเรียงเสียงประสานของ จอห์น ฮอลเลนเบค เป็นหลักสำหรับผู้่าน ที่สนใจต้องการค้นคว้าข้อมูลเกี่ยวกับบทประพันธ์ “Playing in the Yard” เพิ่มเติม สามารถค้นคว้าต่อได้ที่ “Playing in the Yard,” Trombone Sheet, Accessed in May 20, 2023, <https://tomplay.com/trombone-sheet-music/sonny-rollins/playin-in-the-yard-intermediate-level-trombone-score>.

3. นพดล ธีรธราดล (ดับเบิลเบส) 4. ศรุต วิจิตรเวชการ (กลอง) และศิลปินรับเชิญ ได้แก่ เศกพล อุ่นสำราญ (แซกโซโฟน) หรือที่รู้จักทั่วไปในชื่อ โก้ มีสเตอร์ แซกแมน รวมเป็นเครื่องดนตรีจำนวน 27 ชนิด ที่จะต้องถูกเรียบเรียงเสียงประสานขึ้นมาใหม่

### วัตถุประสงค์ของการวิจัย

1. ใช้เป็นตัวอย่างงานศึกษาการเรียบเรียงเสียงประสานสำหรับวงออร์เคสตราที่ได้รับแรงบันดาลใจมาจากเทคนิคการเรียบเรียงเสียงประสานจากวงบิกแบนด์ร่วมสมัย
2. เพื่อเป็นการผลิตผลงานทางดนตรี (Crossover music) ที่ใช้องค์ความรู้ทางดนตรีแจ๊ส มาประยุกต์ใช้กับดนตรีคลาสสิก

### ขอบเขตของการวิจัย

เนื่องจาก งานวิจัยชิ้นนี้ เป็นงานศึกษาที่มุ่งเน้นเทคนิคการเรียบเรียงเสียงประสานของจอห์น ฮอลเลนเบค เป็นหลัก ดังนั้น ขอบเขตของงานวิจัยชิ้นนี้จึงเป็นการนำเสนอการนำเทคนิคดังกล่าว มาประยุกต์ใช้กับการเรียบเรียงเสียงประสาน สำหรับวงออร์เคสตรามากกว่าการเขียนนอรรถาธิบายของบทประพันธ์ “Playing in the Yard” โดยภาพรวม

### วิธีดำเนินการวิจัย

สำหรับวิธีการดำเนินการวิจัยในครั้งนี้ ผู้วิจัยได้แบ่งวิธีการศึกษาออกเป็นทั้งหมด 4 ขั้นตอน ได้แก่

1. ศึกษาวิธีการเรียบเรียงเสียงประสานของ จอห์น ฮอลเลนเบค โดยละเอียด โดยศึกษาทั้งรูปแบบการวิเคราะห์สกออร์<sup>8</sup> และการฟัง บทประพันธ์ “All Can Work”<sup>9</sup> โดยที่ผู้วิจัยได้นำความรู้ทางวิชาการเรียบเรียงเสียงประสานทางดนตรีแจ๊ส (Jazz arranging) มาใช้ในการวิเคราะห์บทประพันธ์ โดยที่คำศัพท์ทางดนตรีแจ๊สทั้งหมดที่นำเสนอ ในส่วนของผลวิจัยได้อ้างอิงมาจากหนังสือ Jazz Scores and Analysis Vol.1 โดย ริค ลอว์น (Rick Lawn) จัดพิมพ์โดย สำนักพิมพ์ เชอร์ มิวสิก (Sher Music Co.) ปี ค.ศ. 2018 ซึ่งเป็นตำราเรียนที่ผู้วิจัยใช้สำหรับประกอบการเรียนการสอนวิชาการเรียบเรียงเสียงประสานทางดนตรีแจ๊ส (Jazz arranging)
2. คัดแยกเทคนิคการเรียบเรียงเสียงประสานจากผลงานประพันธ์ของจอห์น ฮอลเลนเบค โดยเลือกเจาะจงที่เทคนิคที่คาดว่าจะสามารถนำมาประยุกต์ใช้ในการเรียบเรียงเสียงประสานสำหรับวงออร์เคสตราได้ และศึกษาเทคนิคนั้นเพิ่มเติม
3. นำเทคนิคการเรียบเรียงเสียงประสานดังกล่าวที่ได้ศึกษาอย่างละเอียดมาประยุกต์ใช้กับการเรียบเรียงประสานในบทประพันธ์ “Playing in the Yard” โดยพิจารณาจากความเหมาะสมทางเครื่องดนตรี (Choice of musical instrument) และความสมดุลของบทประพันธ์ในภาพรวม (Balance In Music) เป็นหลัก
4. เข้ารับฟัง ผลงานวิจัยที่ได้รับการเรียบเรียงเสียงประสานขึ้นมาใหม่ และถูกบรรเลงในคอนเสิร์ต “Jazz with Thailand Phil” พร้อมทั้งสรุปผล และนำเสนอข้อเสนอแนะ

### ผลการวิจัย

ภายหลังการศึกษาเทคนิคการเรียบเรียงเสียงประสานของ จอห์น ฮอลเลนเบค อย่างละเอียดผู้วิจัยได้ตัดสินใจคัดเลือก มาทั้งหมด 4 เทคนิค เพื่อที่จะนำเทคนิคดังกล่าว ไปใช้ในการเรียบเรียงเสียงประสานสำหรับวงออร์เคสตรา

8. เพื่อให้เกิดความถูกต้องในการศึกษาการเรียบเรียงเสียงประสานของ จอห์น ฮอลเลนเบค ผู้วิจัยได้เลือกค้นหา สกออร์เพลง “All Can Work” ซึ่งเป็นสกออร์ต้นฉบับ ซึ่งสามารถค้นหาได้จากเว็บไซต์ “Works,” John Hollenbeck, Accessed in December 9, 2022, <https://johnhollenbeck.com/works/>.

9. สามารถรับฟังบทประพันธ์ “All Can Work” ได้ทางเว็บไซต์ “All Can Work by John Hollenbeck,” Bandcamp, Accessed in December 9, 2022, <https://newamsterdamrecords.bandcamp.com/album/all-can-work>.



ซึ่งประกอบไปด้วย 1. เทคนิคการพัฒนาทำนองประกอบโดยใช้การย้ายตำแหน่งของจังหวะ 2. เทคนิคการเน้นการ  
สร้างทำนองที่เป็นอิสระในท่อน Climax 3. เทคนิคการสร้างทางเดินคอร์ดที่เน้นการใช้โน้ตโครมาติก 4. เทคนิคการ  
สร้างเสียงประสานจากการทับคู่ P4th และ คู่ P5th เพื่อมาประยุกต์ใช้กับการเรียบเรียงเสียงประสาน สำหรับบท  
ประพันธ์ “Playing in the Yard”

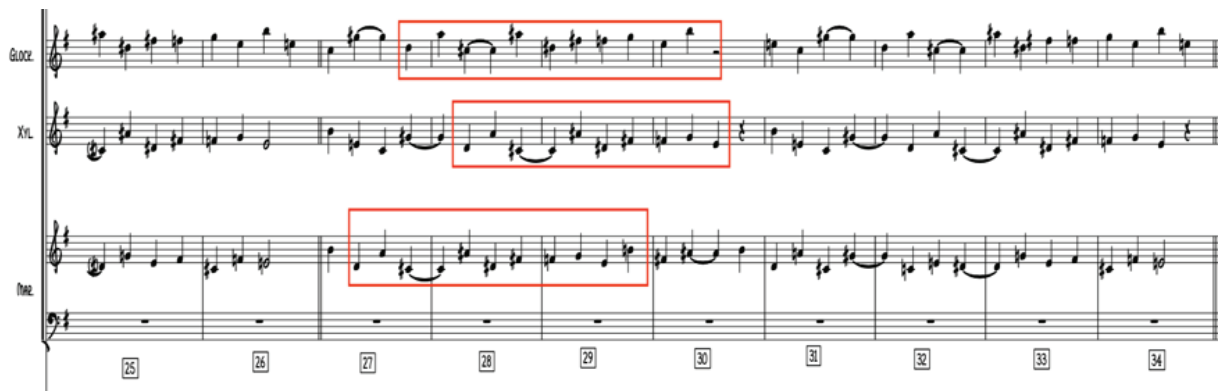
### 1. เทคนิคการใช้การพัฒนาทำนองประกอบโดยการย้ายตำแหน่งของจังหวะ (rhythmic displacements)

จากการศึกษาบทประพันธ์เพลง “All Can Work” ปรากฏว่า จอห์น ฮอลเลนเบค นิยมใช้เทคนิคการย้าย  
ตำแหน่งของจังหวะ เพื่อพัฒนาทำนองประกอบ (Accompaniment lines) เพื่อสร้างเสียงที่เป็นอิสระจากทำนอง  
หลัก โดยเทคนิคดังกล่าว มักจะถูกนำมาบรรเลงบนเครื่องดนตรีในกลุ่มประกอบจังหวะ (Rhythm section) เช่น  
เปียโน, เบส และมาริมบา ซึ่งวัตถุประสงค์ของการใช้เทคนิคดังกล่าวจะทำให้เกิดความซับซ้อนทางจังหวะ และ  
กระตุ้นความรู้สึกของพอลิริทึม (Polyrhythm) ที่เกิดจากไลน์เสียงของเครื่องดนตรีที่เล่นทำนองเดียวกัน แต่บนจังหวะ  
ที่ต่างกันไป โดยจากตัวอย่างภาพที่ 2 จอห์น ฮอลเลนเบค ได้นำใช้เทคนิคดังกล่าว มาใช้พัฒนาในการสร้าง  
ทำนองประกอบ โดยได้เริ่มจากการสร้างกลุ่มโน้ต 5 กลุ่ม ได้แก่ 1. D, G, Bb 2. Eb, Ab, F, C 3. G, D, Bb 4.  
Eb, Ab, G, D และ 5. C, Bb, C ที่ถูกเริ่มเล่นบนเครื่องดนตรีดับเบิลเบส ก่อนที่จะเคลื่อนที่ ไปเล่นบน เปียโน และ  
มาริมบา ตามลำดับ โดยที่ทำนองดังกล่าว ได้ถูกย้ายให้เริ่มต่างกันอยู่ 1 จังหวะ ระหว่างเบสและเปียโน และ 2 จังหวะ  
ระหว่างเครื่องเบสและมาริมบาในช่วงห้องที่ 82 และห้อง 83



ภาพที่ 2 เทคนิคการพัฒนาทำนอง โดยการใช้การย้ายตำแหน่งของจังหวะ  
ที่มา : ผู้วิจัย

จากการศึกษาเทคนิคดังกล่าว ผู้วิจัยได้ทดลองนำเทคนิคการพัฒนาทำนอง โดยการใช้การย้ายตำแหน่งของจังหวะ  
มาประยุกต์ใช้กับบทประพันธ์ “Playing in the Yard” โดยที่ ผู้วิจัยได้เริ่มสร้างทำนองประกอบ ที่เริ่มจากโน้ต D,  
A, C#, A#, D#, F#, F, G, E และ D โดยที่ทำนองดังกล่าวนี้ ได้เริ่มบรรเลงจากเครื่องมาริมบาบนจังหวะที่สอง  
ในห้องที่ 27 ก่อนที่จะย้ายไปสู่ทำนองของกล็อกเคนสปีล และเริ่มในจังหวะที่ 4 ของห้องที่ 27 และทำนองของไซโลโฟน  
ที่ถูกย้ายไปเล่นบนจังหวะที่ 2 ในห้องที่ 28 ตามลำดับ และเนื่องจากผู้วิจัยต้องการทำนองประกอบดังกล่าว สามารถ  
กระตุ้นความรู้สึกของ polyrhythm แต่ไม่สร้างคู่ทาบเสียงที่กระทบต่อทำนองหลัก (melodies) ผู้วิจัยจึงปรับเปลี่ยน  
โน้ตบางตัวของทำนองประกอบบนเครื่องดนตรีทั้งสามชิ้น ให้เหมาะสมกับภาพรวมของบทประพันธ์ (ภาพที่3)



ภาพที่ 3 การประยุกต์ใช้เทคนิคการใช้การพัฒนาทำนอง โดยการย้ายตำแหน่งของจังหวะ  
บทประพันธ์ “Playing in the Yard”  
ที่มา : ผู้วิจัย

## 2. เทคนิคการเน้นการสร้างทำนองที่เป็นอิสระ ในท่อน Climax (Creating Independent melody lines for a climax section)

อีกหนึ่งตัวอย่างของการศึกษาผลงานประพันธ์ของ จอห์น ฮอลเลนเบค ที่ผู้วิจัยได้นำมาประยุกต์ใช้กับการเรียบเรียงเสียงประสานสำหรับบทประพันธ์ “Playing in the Yard” คือการเน้นการสร้างทำนองที่เป็นอิสระจากกัน (Independent melody lines) ในท่อน Climax จากการศึกษาสกอร์บทเพลง “All Can Work” ในระหว่างห้องที่ 168 ถึง ห้องที่ 175 จะได้ว่า ฮอลเลนเบค เลือกที่จะสร้างทำนองดนตรีที่หลากหลายและทำหน้าที่แตกต่างกัน ที่ถูกเล่นบนเครื่องดนตรีต่างชนิด และบนจังหวะที่ต่างกันไป ซึ่งอาจจะแตกต่างจากการใช้เทคนิคการเรียบเรียงเสียงประสาน ที่เป็นการเน้นการใส่เสียงในกลุ่มคอร์ด (Harmonic homogeneity) ซึ่งสามารถพบได้ทั่วไปในการเรียบเรียงเสียงประสานสำหรับท่อน Climax ด้วยเหตุนี้จึงทำให้ท่อน Climax ของบทประพันธ์ “All Can Work” เต็มไปด้วยเสียงของทำนองและจังหวะที่หลากหลายที่สามารถกระตุ้นความรู้สึกที่แปลกใหม่ต่อผู้ฟัง (ภาพที่4)

AD LIB. ACCENTS AND SWELLS

The musical score is arranged in a system with multiple staves. The instruments listed on the left are: Voice, Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), Saxophone Alto (Sax. Al.), Saxophone Tenor 1 (Sax. Ten. 1), Saxophone Tenor 2 (Sax. Ten. 2), Baritone Saxophone (Bar.), Saxophone Soprano 1 (Sax. Sop. 1), Saxophone Soprano 2 (Sax. Sop. 2), Saxophone Soprano 3 (Sax. Sop. 3), Saxophone Soprano 4 (Sax. Sop. 4), Trumpet 1 (Tbn. 1), Trumpet 2 (Tbn. 2), Trumpet 3 (Tbn. 3), Trombone (Tbn.), Piano (Pno.), Bass, and Drums (Dms.). The score includes measures 168 through 175, with a climactic section marked 'AD LIB. ACCENTS AND SWELLS'.

ภาพที่ 4 เทคนิคการเน้นการสร้างทำนองที่เป็นอิสระ ในท่อน Climax บทประพันธ์  
“All Can Work”  
ที่มา : ผู้วิจัย

สำหรับการเรียบเรียงเสียงประสานในบทประพันธ์ “Playing in the Yard” ที่ได้นำเทคนิคการเน้นการสร้างทำนองที่เป็นอิสระในท่อน Climax มาประยุกต์ใช้ ผู้วิจัยได้เลือกสร้างทำนองที่ทำหน้าที่หลากหลายและแตกต่างกัน ถึง 5 ทำนอง ตั้งแต่ห้องที่ 109 ถึงห้องที่ 120 ซึ่งเป็นท่อน Climax ของบทประพันธ์ของ “Playing in the Yard” ที่ถูกบรรเลงด้วยท่วงทำนอง และเครื่องดนตรีที่แตกต่างกัน และเพื่อให้ทำนองที่เป็นอิสระทั้งหลายดังกล่าวถูกบรรเลงได้อย่างเหมาะสม ผู้วิจัยจึงได้เลือกเครื่องดนตรีที่คาดว่าจะมีความเหมาะสมต่อการเล่นทำนองนั้น ๆ

(Choice of musical instrument) ยกตัวอย่างเช่น ทำนองที่ 1 ที่ต้องการให้เกิดเสียงความดังและความชัดเจน ถูกเลือกให้บรรเลงโดย ปิคโคโล, ฮอρνตัวที่ 1, ทรัมเบ็ตตัวที่ 1 หรือ ทำนองที่ 3 ที่ต้องการให้เน้น ในการช่วยสนับสนุน และสร้างเสียงประสานที่ให้ความดังของเสียง ในระดับที่ไม่ดังมากได้ถูกเลือกให้บรรเลงโดยคลาริเน็ตตัวที่ 1 และ อิงลิชฮอร์น (ภาพที่ 5)

The image displays a musical score for the piece "Playing in the Yard". The score is written for a large ensemble, including Piccolo (Picc.), Flutes I and II (Fl. I, Fl. II), Oboes I and II (Ob. I, Ob. II), English Horn (Eng. Hrn.), Clarinets I and II (Cl. I, Cl. II), Bass Clarinet (B. Cl.), Bassoon (Bsn.), Contrabassoon (Cbn.), Horns I, II, III, and IV (Hr. I, Hr. II, Hr. III, Hr. IV), Trumpets I, II, and III (Tpt. I, Tpt. II, Tpt. III), Trombones I and II (Tbn. I, Tbn. II), and Double Bass (B. Bsn.). The score is in 4/4 time and features various dynamic markings such as *ff* (fortissimo), *f* (forte), *mf* (mezzo-forte), and *mp* (mezzo-piano). Red boxes are drawn around specific musical passages in the Piccolo, Oboe II, Clarinet I, Horn II, and Horn IV staves, highlighting these areas for analysis.

ภาพที่ 5 การประยุกต์ใช้เทคนิคการเน้นสร้างทำนองที่เป็นอิสระ ในบทประพันธ์

“Playing in the Yard”

ที่มา : ผู้วิจัย

### 3. เทคนิคการสร้างทางเดินคอร์ดโดยเน้นการใช้โน้ตโครมาติก (Creating chord progressions with chromatic approach)

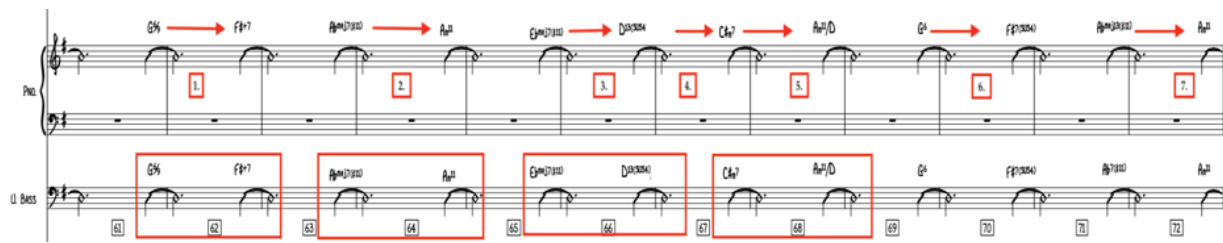
ภายหลังการศึกษาสกอรับทประพันธ์ “All Can Work” ผู้วิจัยพบว่าอีกหนึ่งเทคนิคสำคัญของการสร้างอัตลักษณ์ให้กับดนตรีของ จอห์น ฮอลเลนเบค คือการสร้างทางเดินคอร์ด โดยเน้นการใช้โน้ตโครมาติก (chromatic approach) โดยที่ ฮอลเลนเบค มักจะนิยมเลือกใช้โน้ตโครมาติกบนทางเดินของเบสเพื่อสร้างทางเดินคอร์ด (Chord progression) ให้กับบทประพันธ์ของเขา ยกตัวอย่าง จากห้องที่ 43 จนถึงห้องที่ 64 ในบทประพันธ์ “All Can Work” ผู้วิจัยพบว่ามีการใช้ทางเดินคอร์ดโดยเน้นการใช้โน้ตโครมาติกอยู่ถึง 7 แห่ง (ภาพที่ 6)



ภาพที่ 6 เทคนิคการสร้างทางเดินคอร์ด โดยใช้โน้ตโครมาติกของ จอห์น ฮอลเลนเบค  
ในบทประพันธ์ “All Can Work”  
ที่มา : ผู้วิจัย

สำหรับวิธีการประยุกต์การใช้เทคนิคการสร้างทางเดินคอร์ดโดยใช้โน้ตโครมาติก ผู้วิจัยได้นำเทคนิคดังกล่าวมาใช้ในการสร้างเบสไลน์อย่างน้อย 7 แห่ง ระหว่างห้องที่ 61 ถึงห้องที่ 72 ในบทประพันธ์ “Playing in the Yard” โดยมี การใช้โน้ตโครมาติก อาทิเช่น การใช้โน้ต G เข้าหาโน้ต F#, โน้ต Ab เข้าหาโน้ต A, โน้ต Eb เข้าหาโน้ต D, และโน้ต C# เข้าหาโน้ต D ซึ่งนอกจากการประยุกต์ใช้เทคนิคดังกล่าว เพื่อเป็นการสร้างทางเดินคอร์ด ที่มีอัตลักษณ์คล้ายบทประพันธ์ของ จอห์น ฮอลเลนเบค แล้วผู้วิจัยยังค้นพบผลลัพธ์เพิ่มเติมของการใช้เทคนิคดังกล่าว ว่าสามารถนำไปประยุกต์ใช้เพื่อสร้างทางเดินคอร์ดแบบไม่ตามแบบแผน (unconventional harmonic progressions) อาทิเช่น คอร์ด Abmaj7#11, Ebmaj7#11, และ C#-7 ซึ่งเป็นคอร์ดที่เกิดจากการใช้โน้ตโครมาติก และคอร์ดทั้งสามดังกล่าวนี้ ไม่ได้บรรจุอยู่ในชุดคอร์ดไดอาโทนิคในบันไดเสียงของ G เมเจอร์ ซึ่งเป็นบันไดเสียงหลักของบทประพันธ์ “Playing in the Yard” (ภาพที่ 7)





ภาพที่ 7 เทคนิคการสร้างทางเดินคอร์ดโดยเน้นการใช้โน้ตโครมาติก ในบทประพันธ์  
“Playing in the Yard” ที่มา : ผู้วิจัย

#### 4. เทคนิคการสร้างเสียงประสานจากการทาบคู่ P4th และ คู่ P5th (Quartal and quintal harmony)

เนื่องจากผลงานประพันธ์ “All Can Work” ของ จอห์น ฮอลเลนเบคเป็นผลงานที่จัดอยู่ในรูปแบบของดนตรีบิกแบนด์ร่วมสมัย (Contemporary big band music) และจากการศึกษาสกอร์ของบทประพันธ์ “All Can Work” โดยละเอียด ผู้วิจัยจึงพบว่า ฮอลเลนเบค มักจะนิยมสร้างเสียงประสานโดยใช้คู่ทาบ P5th หรือ คู่ทาบ P4th ให้กับบทประพันธ์นี้เป็นหลัก ซึ่งอาจจะแตกต่างจากเทคนิคการเรียบเรียงเสียงประสานที่นิยมใช้สำหรับวงบิกแบนด์ในลักษณะดั้งเดิม (Conventional big band) ที่เน้นการสร้างเสียงประสาน ในกลุ่มคอร์ด โดยใช้คู่ทาบ 3rd เป็นหลัก โดยที่การสร้างเสียงประสานโดยใช้คู่ทาบ P5th นั้น จะสามารถพบเห็นได้ทั่วไปบนการทาบคอร์ดสำหรับเปียโน (Piano voicings) ยกตัวอย่างในระหว่างห้องที่ 42 ถึง ห้องที่ 45 ซึ่งปรากฏการสร้างเสียงประสานโดยใช้ คู่ทาบ P5th ซึ่งเป็นเทคนิคเดียวกันกับการทาบคู่ในลักษณะของพาวเวอร์คอร์ด (Power chord) ซึ่งนิยมใช้ในดนตรีประเภทร็อกหรือดนตรีสมัยนิยมประเภทอื่น ซึ่งเป็นดนตรีที่มีอิทธิพลต่อการเรียบเรียงเสียงประสานสำหรับวงดนตรีบิกแบนด์ร่วมสมัย ของ จอห์น ฮอลเลนเบค (ภาพที่ 8)



ภาพที่ 8 เทคนิคการใช้คู่ทาบ P5th (Quintal harmony) บนเปียโน ในบทประพันธ์  
“All Can Work”  
ที่มา : ผู้วิจัย

และนอกจาก การใช้เทคนิคการสร้างเสียงประสานจากการทบคู่ P5th บนเปียโนแล้ว ผู้วิจัยยังพบเห็น เทคนิคการสร้างเสียงประสานจากการทบคู่ P4th และ คู่ P5th ในแนวประสานของเครื่องเป่า อาทิเช่น เครื่องลมทองเหลือง โดย จากตัวอย่างภาพที่ 9 จอห์น ฮอลเลนเบค ได้สร้างเสียงประสานจากการทบคู่ P5th โดยเริ่มจากโน้ต F, Bb, และ Eb บนจังหวะที่ 2 ยก ในห้องที่ 82 และการสร้างเสียงประสานจากการทบคู่ P4th ได้เริ่มจากโน้ต F, C, G บนจังหวะที่ 4 ยก ในห้องที่ 83 ในบทประพันธ์ “All Can Work”

The image displays a musical score for the piece "All Can Work". It features staves for two Flutes (Flugel), three Trombones (Tbn 1, 2, 3), and a Bass Trombone (B5 Tbn). The score is divided into measures 82, 83, 84, and 85. Red boxes highlight specific harmonic structures: in measure 82, a P5th interval (F, Bb) is shown in the Flutes and Trombone 1; in measure 83, a P4th interval (F, C) is shown in the Flutes and Trombone 1; in measure 84, a P5th interval (F, Bb) is shown in the Flutes and Trombone 1; and in measure 85, a P4th interval (F, C) is shown in the Flutes and Trombone 1. The score is written in a key signature of one flat (Bb) and a 4/4 time signature.

ภาพที่ 9 การใช้เสียงประสานจากการทบคู่ P4th และ คู่ P5th  
(Quartal and quintal harmony) แนวในเครื่องลมทองเหลือง ในบทประพันธ์  
“All Can Work”  
ที่มา : ผู้วิจัย

สำหรับการประยุกต์ใช้เทคนิคการใช้เสียงประสานจากการทบคู่ P4th และ คู่ P5th ที่ได้ศึกษาจากผลงานประพันธ์ของจอห์น ฮอลเลนเบค ผู้วิจัยได้เลือกสร้างเสียงประสานโดยใช้เทคนิคดังกล่าว ในแนวของเครื่องกลุ่มเครื่องลมไม้ และกลุ่มเครื่องลมทองเหลือง ซึ่งผู้วิจัยคาดว่าเครื่องดนตรีทั้งสองชนิดนี้สามารถสร้างเสียงประสานในลักษณะทบคู่ P4th และ ทบคู่ P5th ที่ทำให้เกิดความดัง และสามารถผลิตโทนเสียงได้เหมาะสม สำหรับบทประพันธ์ “Playing in the Yard” โดยเฉพาะกลุ่มทองเหลืองที่สามารถให้โทนเสียงที่สว่างและกังวาน โดยที่ผู้วิจัยได้ใช้การทบคู่ P4th โดยเริ่มจากโน้ต B, F#, C# บนจังหวะที่ 1 ในห้องที่ 377 และการทบคู่ 5th บนจังหวะที่ 3 ในห้องที่ 379 โดยเริ่มจากโน้ต B, E, A ซึ่งการประยุกต์ใช้เทคนิคดังกล่าว ได้ช่วยให้บทประพันธ์ “Playing in the Yard” มีลักษณะของการสร้างเสียงประสานที่เกิดจากการใช้ Quartal and quintal harmony ซึ่งส่งผลให้เสียงประสานของบทประพันธ์นี้มีความคล้ายคลึงกับดนตรีร่วมสมัยมากขึ้น (Contemporary music) (ภาพที่ 10)

ภาพที่ 10 เทคนิคการสร้างเสียงประสานจากการทบคู่ P4th และ คู่ P5th  
(Quartal and quintal harmony) ในบทประพันธ์ “Playing in the Yard”  
ที่มา: ผู้วิจัย

#### การเผยแพร่ผลงานวิจัย

สำหรับบทประพันธ์ “Playing in the Yard” ที่เป็นส่วนหนึ่งของงานวิจัยชิ้นนี้ หลังจากที่ได้เสร็จสิ้นกระบวนการเรียบเรียงประสานทั้งหมด ได้ถูกนำไปใช้ในการแสดงคอนเสิร์ตที่มีชื่อว่า “Jazz with Thailand Phil” ซึ่งเป็นส่วนหนึ่งของงานเทศกาลดนตรีแจ๊สเพื่อการเรียนรู้ (TIJC) บรรเลงโดยวงดุริยางค์ฟิลาฮาร์โมนิกแห่งประเทศไทย และวง เดอะ พาเมโล ทาวน์ และศิลปินรับเชิญ เสกพล อุ่นสำราญ ที่อาคารมหิตลสิทธาคารมหาวิทยาลัยมหิดล วิทยาเขตศาลายา ในวันที่ 28 มกราคม พ.ศ. 2566 เวลา 16.00 น. โดยสามารถรับฟังย้อนหลังได้จากเว็บไซต์ <https://www.youtube.com/watch?v=HvCKyjHOMUg&t=1491s> (นาที 22.56 - นาที 29.46)



ภาพที่ 11 ภาพการแสดงคอนเสิร์ต Jazz with Thailand Phil อาคารมหิตลสิทธาคาร  
มหาวิทยาลัยมหิดล วิทยาเขตศาลายา

ที่มา : “Thailand International Jazz Conference 2023 (TIJC) ห้องเรียนที่มีชีวิต,”  
ผู้จัดการออนไลน์, <https://mgronline.com/qol/photo-gallery/9660000010857>,  
Accessed in May 26, 2023.

## ผลสรุปการดำเนินการวิจัย

ภายหลังที่ผู้วิจัยได้รับฟังผลงานการเรียบเรียงประสาน “Playing in the Yard” ผ่านคอนเสิร์ต “Jazz with Thailand Phil” ที่อาคารมหิตลธิธาคาร ผู้วิจัยค้นพบว่าการนำเทคนิคทั้งสี่รูปแบบที่เกิดจากการศึกษาในครั้งนี้ ซึ่งประกอบไปด้วย 1. การใช้การพัฒนาทำนองประกอบโดยการย้ายตำแหน่งของจังหวะ 2. การเน้นการสร้างทำนองที่เป็นอิสระในท่อน Climax 3. การสร้างทางเดินคอร์ดโดยเน้นการใช้โน้ตโครมาติก และ 4. การสร้างเสียงประสานจากการทาบคู่ P4th และ คู่ P5th สามารถนำมาประยุกต์ใช้กับวงออร์เคสตราได้มีประสิทธิภาพ และทำให้ผลงาน “Playing in the Yard” เป็นการผลงานสร้างสรรค์รูปแบบใหม่ ที่ใช้องค์ความรู้ที่เกิดจากกระบวนการศึกษานักประพันธ์ดนตรีแจ๊ส (Jazz composer) ที่สามารถนำมาประยุกต์ใช้กับการเรียบเรียงเสียงประสานให้กับดนตรีคลาสสิกได้ และนอกจากนี้การนำเทคนิคทั้งสี่ได้กล่าวมาปรับใช้ ผู้วิจัยยังพบว่า สามารถทำให้ผลงาน “Playing in the Yard” มีความเป็นดนตรีร่วมสมัย โดยยกตัวอย่างการใช้เทคนิค ที่ 1 และ 2 ซึ่งทำให้เกิดการกระตุ้นความรู้สึกของ polyrhythm และเกิดความซับซ้อนทางจังหวะ ซึ่งสามารถพบได้ในการปฏิบัติดนตรีแจ๊สหรือการใช้เทคนิคที่ 3 และ 4 ที่มีการใช้โน้ต ทาบคู่ 4, ทาบคู่ 5 และโน้ตโครมาติก ที่ทำให้เกิดการสร้างเสียงประสานของกลุ่มคอร์ดที่มีลักษณะที่มีความแตกต่างไปจากลักษณะการเรียบเรียงเสียงประสานให้กับดนตรีรูปแบบดั้งเดิม (conventional music)

## ประโยชน์ที่ได้รับจากการวิจัย

สำหรับประโยชน์ที่ได้รับจากงานวิจัย ผู้วิจัยคาดว่า ผลงานการเรียบเรียงประสาน “Playing in the Yard” สามารถจะทำให้เกิดองค์ความรู้ใหม่ อาทิ เช่น 1. เป็นตัวอย่างของการผลิตงานวิจัยที่นำความรู้ทางดนตรีแจ๊ส มาประยุกต์ใช้กับดนตรีคลาสสิก หรือ 2. รูปแบบของงานวิจัยชนิดนี้ (Research design) อาจจะสามารถใช้เป็นอีกหนึ่งตัวอย่างสำหรับผู้ที่มีความสนใจสำหรับการเรียบเรียงเสียงประสานสำหรับวงออร์เคสตรา ซึ่งอาจจะแตกต่างจากการเลือกศึกษาเฉพาะสกอาร์เพลงดนตรีคลาสสิกทั่วไป

## ข้อเสนอแนะ

ในส่วนข้อเสนอแนะ ผู้วิจัยอยากจะกล่าวโดยสรุปว่า สำหรับแนวทางออร์เคสตราในยุคศตวรรษที่ 21 ที่เต็มไปด้วยวิธีที่หลากหลายนั้น ในบางครั้งถ้านักประพันธ์สามารถมองหาดนตรีแนวอื่นมาทำการศึกษาอาจจะช่วยสร้างจินตนาการใหม่ ให้กับผลงานการเรียบเรียงประสานของตนเองได้

## กิตติกรรมประกาศ

ขอขอบคุณ สมาชิกของวงดนตรี เดอะ พาเมโล ทาวน์, ทางคณะผู้จัด และผู้สนับสนุนเทศกาลดนตรีแจ๊ส เพื่อการเรียนรู้ประจำปี พ.ศ. 2566 (Thailand International Jazz Conference 2023) ทุกภาคส่วน

## บรรณานุกรม

Bandcamp. “All Can Work by John Hollenbeck.” <https://newamsterdamrecords.bandcamp.com/album/all-can-work>.

Discogs. “John Hollenbeck.” <https://www.discogs.com/artist/308786-John-Hollenbeck>.

Horanzy, Matt. “John Hollenbeck: You are your bigger influence. ISJAC International Society of Jazz Arrangers and Composers.” <https://isjac.org/artist-blog/john-hollenbeck-you-are-your-biggest-influence-an-email-discussion-about-arranging-with-john-hollenbeck-and-matt-horanzy>

ISJAC International Society of Jazz Arrangers and Composers. “John Hollenbeck’s interview.” <https://isjac.org/tag/interview/johnhollenbeck>.

John Hollenbeck Official Website. “Laurie Frink.” <https://johnhollenbeck.com/laurie-frink/>.

Lawn, Rick. *Jazz Scores and Analysis*. Vol.1. California: Sher Music Co, 2018.

Manager Online. “Thailand International Jazz Conference 2023 (TIJC): A Lively Classroom.” <https://mgronline.com/qol/photo-gallery/9660000010857>.

ผู้จัดการออนไลน์. “Thailand International Jazz Conference 2023 (TIJC) ห้องเรียนที่มีชีวิต.” <https://mgronline.com/qol/photo-gallery/9660000010857>.

Marchese, David “Sonny Rollins Is at Peace. But He Regrets Trying to One-Up Coltrane.” <https://www.nytimes.com/interactive/2020/02/24/magazine/sonny-rollins-interview.html>.

Office of the Royal Society. *International music dictionary. Royal Society edition*. Bangkok: Office of the Royal Society, 2018.

สำนักงานราชบัณฑิตยสภา. *พจนานุกรมศัพท์ดนตรีสากล ฉบับราชบัณฑิตยสภา*. กรุงเทพฯ : สำนักงานราชบัณฑิตยสภา, 2561.

Trombone Sheet . “Playing in the Yard.” <https://tomplay.com/trombone-sheet-music/sonny-rollins/playin-in-the-yard-intermediate-level-trombone-score>.



# ศิลปะสาธารณะภายใต้บริบทของสังคมพหุวัฒนธรรมสามจังหวัดชายแดนภาคใต้ PUBLIC ART IN A MULTICULTURAL CONTEXT OF THE THREE SOUTHERN BORDER PROVINCES, THAILAND

อภิรักษ์ โพธิ์ทัพพะ\* APIRUK POTITUPPA\*

## บทคัดย่อ

การวิจัยเชิงคุณภาพนี้มีวัตถุประสงค์ 1. ศึกษาทัศนคติ แนวความคิด วัตถุประสงค์ และประสบการณ์ของบุคคลที่เกี่ยวข้อง หรือมีบทบาทต่อศิลปะสาธารณะในสามจังหวัดชายแดนใต้ 2. ศึกษาปัจจัยสำคัญที่ควรคำนึงในกระบวนการสร้างสรรค์ผลงานศิลปะสาธารณะ รวมถึงผลกระทบของศิลปะสาธารณะที่เกิดขึ้นในพื้นที่สามจังหวัดชายแดนใต้ และ 3. นำผลสรุปจากประเด็นที่ศึกษาข้างต้นมาเปรียบเทียบกับพื้นที่สังคมพหุวัฒนธรรมอื่น ๆ ได้แก่ กรุงเทพมหานคร และจังหวัดเชียงใหม่ เพื่อนำแนวปฏิบัติที่ดีมาประยุกต์ใช้ในการพัฒนากระบวนการสร้างสรรค์ศิลปะสาธารณะในสามจังหวัดชายแดนภาคใต้ การวิจัยนี้ใช้การวิเคราะห์จากการสัมภาษณ์เชิงลึก การสัมภาษณ์กลุ่ม การสังเกตการณ์ในพื้นที่กรณีศึกษา และการศึกษาหลักทฤษฎีจากเอกสาร โดยได้ผลสรุปการวิจัยดังนี้ 1. วัตถุประสงค์ในการสร้างศิลปะสาธารณะทุกกลุ่มตัวอย่างได้ให้ข้อคิดเห็นไปในทางเดียวกันว่า ศิลปะสาธารณะที่สร้างขึ้นในปัจจุบันมีวัตถุประสงค์เพื่อชุมชนและสังคมเป็นลำดับแรก โดยในพื้นที่สามจังหวัดชายแดนภาคใต้มีเป้าหมายเน้นที่การท่องเที่ยวและกระตุ้นเศรษฐกิจของชุมชน 2. ปัจจัยที่สำคัญและผลกระทบในการสร้างศิลปะสาธารณะ ปัจจัยที่สำคัญในการสร้างศิลปะสาธารณะประกอบไปด้วย 2 ปัจจัย ได้แก่ (1) กระบวนการสร้างศิลปะสาธารณะ มีกระบวนการสนับสนุนเป็นกระบวนการที่สำคัญเป็นลำดับแรก อาทิ การมีส่วนร่วมจากหน่วยงานและศาสตร์ต่าง ๆ การสนับสนุนด้านงบประมาณทั้งจากภาครัฐและเอกชน (2) สิ่งที่ต้องเรียนรู้เกี่ยวกับการสร้างศิลปะสาธารณะ พบว่า ความรู้ความเข้าใจเกี่ยวกับรูปแบบของศิลปะสาธารณะที่มีอยู่ทั้งในอดีตและปัจจุบัน คือสิ่งสำคัญที่ควรศึกษาเรียนรู้เป็นลำดับแรกก่อนที่จะเริ่มสร้างผลงานศิลปะในพื้นที่สาธารณะ สำหรับผลกระทบจากการสร้างศิลปะสาธารณะที่ส่งผลต่อชุมชนและสังคม พบว่า ส่งผลกระทบในด้านดีเป็นส่วนใหญ่ (ร้อยละ 72.73) โดยทุกกลุ่มตัวอย่างที่ศึกษาให้ข้อคิดเห็นไปในทิศทางเดียวกันว่า ศิลปะสาธารณะและศิลปะแขนงต่าง ๆ มีส่วนสำคัญในการช่วยดึงดูดนักท่องเที่ยวเข้ามาในพื้นที่ชุมชน มีนักท่องเที่ยวเข้ามาถ่ายรูปเยี่ยมชมผลงานศิลปะ ซึ่งก่อให้เกิดโอกาสในการกระตุ้นเศรษฐกิจแก่ชุมชนได้อีกทางหนึ่งด้วย โดยผลจากการศึกษาข้างต้นจะเป็นประโยชน์ทั้งทางด้านวิชาการและด้านการบริหารจัดการศิลปะต่อไป

**คำสำคัญ :** ศิลปะสาธารณะ/ ศิลปะชุมชน/ ศิลปะกราฟิตี้/ พหุวัฒนธรรม/ สามจังหวัดชายแดนภาคใต้

\*อาจารย์, วิชาเอกออกแบบประยุกต์ศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยสงขลานครินทร์, apiruk.p@psu.ac.th.

\*Lecturer, Department of Applied Art Faculty of Fine & Applied Art / Prince of Songkla University, apiruk.p@psu.ac.th.

Receive 22/6/66 Revise 1/9/66 Accept 29/9/66

## Abstract

This qualitative research aimed 1. to investigate the attitudes, perspectives, and experiences of the involved individuals or artists on public art in the three southern border provinces, 2. to examine the key factors that should be considered in the process of creating and designing public art including its impact on the three southern border provinces, and 3. to compare the results with the other multicultural contexts, such as Bangkok and Chiang Mai. The results were analyzed in order to apply the best practices in developing the public art creation process that is appropriate for the three southern border provinces. This research employed various methods including in-depth interviews, group interviews, case study observation and theoretical studies from documents. The research has resulted in the following conclusions: 1. Among all sample groups studied, it is consensus that their main objective of creating public art is to serve the community and society as a top priority. In the three southern border provinces, the focus is on tourism 2. The key factors that should be considered in the process of creating and designing public art and its impact on the context can be identified into two key factors. First, the process of creating public art significantly involves supporting processes. Second, it is important to learn and understand the different forms of public art existing in the past and present of the community where the art would be placed. In terms of the impact of creating public art on communities and society, the findings showed three categories of impact: positive, negative, and moderate. Firstly, the positive impact is the most common, with 72.73% of respondents of all groups of case studies in the three southern border provinces, Bangkok, and Chiang Mai indicating that public art plays an important role in attracting tourists to the community, creating economic opportunities, as well as increasing community pride. The results from this study will be useful to both academic learning and art management.

**Keywords:** Public Art/ Community Art/ Graffiti Art/ Multiculturalism/ Three Southern Border Provinces

## บทนำ

นโยบายเศรษฐกิจสร้างสรรค์ได้ถูกหยิบยกขึ้นเป็นกลไกสำคัญที่มีส่วนช่วยพัฒนาประเทศไทย และยังช่วยสร้างรายได้ให้แก่ชุมชนในภูมิภาคต่าง ๆ อีกทางหนึ่งด้วย ซึ่งผลงานศิลปะได้ช่วยสร้างมูลค่าเพิ่มทางเศรษฐกิจ จากข้อมูลของสำนักงานส่งเสริมเศรษฐกิจสร้างสรรค์ (องค์การมหาชน) มูลค่าอุตสาหกรรมสร้างสรรค์ ณ สิ้นปี 2560 มีมูลค่า 1.4 ล้านล้านบาท คิดเป็นร้อยละ 9.1 ของผลิตภัณฑ์มวลรวมในประเทศ (GDP) โดยใช้ข้อมูล มูลค่าอุตสาหกรรม TSIC 4 หลัก (ไม่รวมนับซ้ำ) นับรวมอุตสาหกรรมสร้างสรรค์ภาคบริการ คำนวณจาก 15 กลุ่มอุตสาหกรรม (รวมภาคบริการ) คือ อุตสาหกรรมงานฝีมือและหัตถกรรม การออกแบบ ทัศนศิลป์ การพิมพ์ สถาปัตยกรรม แฟชั่น ภาพยนตร์และวีดิทัศน์ การกระจายเสียง การโฆษณา ซอฟต์แวร์ ดนตรี ศิลปะการแสดง อาหารไทย แพทย์แผนไทย และการท่องเที่ยว<sup>1</sup>

ในระดับท้องถิ่นของประเทศไทย รวมถึงพื้นที่สามจังหวัดชายแดนภาคใต้พบว่า ในเขตพื้นที่ที่มีแหล่งท่องเที่ยวสำคัญ ได้นำผลงานศิลปะสาธารณะ (Public Art) ที่มีความสอดคล้องสัมพันธ์กับโครงสร้างสถาปัตยกรรมของชุมชน ติดตั้งในบริเวณพื้นที่ทางเศรษฐกิจ หรือเป็นส่วนหนึ่งในพื้นที่ทางวัฒนธรรมเก่าแก่ของชุมชน ส่งเสริมให้เกิดทัศนียภาพความสวยงาม โดยการสร้างสรรค์ผลงานทางจิตรกรรมบนผนังในพื้นที่สาธารณะของเมืองท่องเที่ยวทางศิลปะในประเทศญี่ปุ่นและในประเทศแถบยุโรป ได้ให้อิทธิพลต่อการสร้างสรรค์ผลงานทางศิลปะบนผนังพื้นที่สาธารณะของเมืองท่องเที่ยวไทยปัจจุบัน ซึ่งช่วยดึงดูดการเข้าใช้บริการในสถานประกอบการธุรกิจด้านที่พัก ร้านอาหารของที่ระลึกหัตถกรรมพื้นถิ่น ร้านอาหารพื้นถิ่น สร้างช่องทางการค้าขายตัวได้มากยิ่งขึ้นอีกทางหนึ่งด้วย ซึ่งการสร้างสรรค์ผลงานทางศิลปะในผนังพื้นที่สาธารณะของเมืองท่องเที่ยว พบว่า การศึกษาประวัติศาสตร์ชุมชนและอัตลักษณ์ของท้องถิ่น ยังเป็นแนวทางในการสร้างสรรค์ผลงานทางศิลปะที่สอดคล้องกับวิถีวัฒนธรรมชุมชนในรูปแบบภาพ 3 มิติได้อีกด้วย<sup>2</sup>

อย่างไรก็ตาม บางพื้นที่ได้เกิดกรณีพิพาทระหว่างผู้จัดโครงการ ศิลปินนักออกแบบจากต่างพื้นที่ กับกลุ่มคนในชุมชนที่มีความเข้าใจแตกต่างกันในประเด็นของสัญลักษณ์ในผลงาน หรือวัสดุที่นำมาใช้สร้างสรรค์ผลงาน ยกตัวอย่างในกรณี ศิลปินชาวญี่ปุ่นที่เข้าร่วมกิจกรรมสร้างสรรค์ผลงานศิลปะที่หอศิลป์อันดามัน จังหวัดกระบี่ ได้ใช้วัสดุต้นไม้หาด อายุ 143 ปี มาแกะสลักประติมากรรมเพื่อติดตั้งในพื้นที่สาธารณะของเมืองกระบี่ แม้ต้นไม้จะเป็นทรัพย์สินของภาคเอกชน และได้รับการอนุญาตจากเจ้าของแล้ว แต่ก็เกิดกระแสวิพากษ์วิจารณ์จากประชาชนทั่วประเทศ โดยมองว่าต้นไม้ที่มีอายุยืนยาวอีกหลายปีไม่ควรจะตัด น่าจะให้อยู่คู่อำเภอ เพราะปัจจุบันต้นไม้ใหญ่นั้นหายาก ควรได้รับการอนุรักษ์ไว้<sup>3</sup>

การเลือกพื้นที่ติดตั้งผลงานศิลปะสาธารณะโดยขาดการสร้างความเข้าใจกับชุมชนก็เป็นส่วนหนึ่งที่ทำให้เกิดประเด็นข้อพิพาทได้ ยกตัวอย่างในกรณี การสร้างผลงานศิลปะบนท้องถนน (Street Art) ณ อาคารธนาคารชาร์เตอร์ ซึ่งเป็นอาคารรูปทรงชิโนโปรตุกีสที่อายุนับร้อยปีและเป็นธนาคารแห่งแรกในภูมิภาคและจังหวัดภูเก็ต เป็นอาคารที่ถูกอนุรักษ์ภายใต้ทรัพย์สินราชพัสดุ โดยเทศบาลนครภูเก็ตและภาคเครือข่ายร่วมปรับปรุงดูแลตามมาตรฐานการอนุรักษ์นานาชาติ จึงถูกสาธารณชนส่วนหนึ่งวิพากษ์วิจารณ์ถึงความไม่เหมาะสม ไม่อยากให้สร้างสรรค์ผลงานลงบนอาคารอนุรักษ์ ซึ่งเป็นความเก่าแก่ของอาคารเป็นจุดขายที่ดีอยู่แล้ว และส่วนหนึ่งเห็นว่าเป็นสิ่งที่ควรทำเป็นการสร้างสรรค์ไม่ได้ทำลาย บางความคิดเห็นสะท้อนว่า สิ่งที่ทำให้เกิดกระแสวิพากษ์วิจารณ์ขึ้นนั้น อาจเป็นเพราะ

1. “สัดส่วนมูลค่าอุตสาหกรรมสร้างสรรค์ทั้งหมดต่อผลิตภัณฑ์มวลรวมในประเทศ (GDP),” สำนักงานส่งเสริมเศรษฐกิจสร้างสรรค์ (องค์การมหาชน), บันทึกข้อมูลเมื่อ 31 สิงหาคม 2566, <https://www.cea.or.th/statistic-creative-industry-gdp>.

2. “ศิลปะสู่วิถีชุมชนบนผนังพื้นที่สาธารณะของเมืองท่องเที่ยวในภาคเหนือ,” tci-thaijo, บันทึกข้อมูลเมื่อ 12 เมษายน 2564, <https://so02.tci-thaijo.org/index.php/JBS/article/view/242889>.

3. “โลกโซเชียลล้นมลายูเทศมนตรีเมืองกระบี่ ตัดไม้ให้ศิลปินทำประติมากรรม,” ผู้จัดการออนไลน์, บันทึกข้อมูลเมื่อ 12 เมษายน 2564, <https://mgronline.com/south/detail/9580000020032>.

ไม่มีการประชาสัมพันธ์ให้ประชาชนในพื้นที่ได้ทราบข่าวก่อนที่ศิลปินจะมาลงมือสร้างสรรค์ผลงาน ซึ่งท้ายที่สุดแล้วศิลปินตัดสินใจเลือกที่จะลงผลงานออกแม้ว่าจะมีหลายเสียงเรียกร้องให้ยังคงผลงานไว้ก็ตาม<sup>4</sup>

ศิลปะสาธารณะที่ติดตั้งในบางพื้นที่ขาดการดูแลรักษา ส่งผลให้เสื่อมสภาพไปอย่างรวดเร็วก่อนระยะเวลาที่เหมาะสม ทั้งนี้สาเหตุอาจเกิดจากขาดการระดมความคิดเห็นจากชุมชน หรือขาดการสร้างการเข้าใจ หรือถอดบทเรียนวิถีอัตลักษณ์ชุมชนที่แท้จริงถ่ายทอดแก่กลุ่มศิลปิน/นักออกแบบผู้สร้างสรรค์เสียก่อนปฏิบัติงานติดตั้งในพื้นที่ ส่งผลให้ศิลปะสาธารณะไม่ได้เกิดประโยชน์สูงสุดต่อชุมชน ยกตัวอย่างกรณีประติมากรรมร่วมสมัยในเมืองกรุงเทพมหานคร ซึ่งรูปแบบของประติมากรรมในพื้นที่สาธารณะก็ยังคงให้ความสำคัญเพียงเล็กน้อยต่อเรื่องกระบวนการมีส่วนร่วมของประชาชนหรือชุมชน ความสัมพันธ์ระหว่างศิลปะกับสาธารณะจึงเป็นเรื่องของ “การให้และการรับ” มากกว่าที่จะเป็นการหาความเห็นร่วมกัน หรือความเห็นชอบจากชุมชนหรือสาธารณะ ศิลปะส่วนใหญ่จึงเป็นศิลปะที่ใช้พื้นที่สาธารณะ (Art in Public Place) มากกว่าจะเป็นศิลปะสาธารณะ (Public Art) ที่เรื่องของการมีส่วนร่วมของชุมชน หรือประชาชนจะถูกบรรจุไว้ในแนวความคิดหลัก ดังจะเห็นได้จากตัวอย่างมากมายที่สังเกตได้ชัดที่ตามแนวถนนราชมรรคาสาทรนครินทร์ หรือถนนสาทร ที่ผลงานประติมากรรมหลากหลายรูปแบบถูกละเลย<sup>5</sup>

ด้วยเหตุนี้ ผู้วิจัยจึงมีความสนใจที่จะศึกษาเกี่ยวกับทัศนคติ และประสบการณ์ของผู้คนในสามจังหวัดชายแดนใต้ที่มีต่อผลงานศิลปะสาธารณะ ได้แก่ ปัตตานี ยะลา และนราธิวาส ซึ่งเป็นพื้นที่ที่มีความหลากหลายทางวัฒนธรรมและความเชื่อตั้งแต่อดีต มีประวัติศาสตร์ด้านความขัดแย้ง และมีแนวโน้มในการจัดสร้างผลงานศิลปะสาธารณะเพิ่มสูงขึ้นเพื่อช่วยกระตุ้นเศรษฐกิจชุมชน มีการส่งเสริมภาพลักษณ์ด้วยการหยิบยกเรื่องราวทางศิลปวัฒนธรรมความงดงามของประเพณีในสามจังหวัดชายแดนภาคใต้นำเสนอผ่านผลงานศิลปะสาธารณะ เช่น การสร้างผลงานศิลปะสาธารณะที่สะท้อนวิถีชีวิตของชุมชนชาวไทยเชื้อสายจีนในบริเวณชุมชนหัวตลาด ใกล้ศาลเจ้าแม่ลิ้มกอเหนี่ยว ตำบลอาเนาะรู จังหวัดปัตตานี ผลงานศิลปะสาธารณะในอำเภอเมือง และอำเภอเบตง จังหวัดยะลา ที่มีการรับเชิญกลุ่มศิลปินที่มีชื่อเสียงด้านศิลปะ กราฟิตี้จากภายในประเทศและต่างประเทศมาสร้างสรรค์ผลงานที่สะท้อนถึงวิถีชีวิตและประวัติศาสตร์ของชุมชน

การวิจัยนี้มีขอบเขตการศึกษาศิลปะสาธารณะในพื้นที่ที่มีบทบาทสำคัญทางเศรษฐกิจในชุมชน เป็นแหล่งท่องเที่ยวที่มีการเผยแพร่ประชาสัมพันธ์ศิลปะสาธารณะตามสื่อการท่องเที่ยวของจังหวัด รวมทั้งมีความเคลื่อนไหวของกิจกรรมที่สะท้อนวิถีของชุมชนอย่างต่อเนื่อง ซึ่งประโยชน์จากการศึกษานี้ จะมีบทบาทสำคัญในการช่วยเสริมสร้างความเข้าใจ ลดปัญหาความขัดแย้งของกลุ่มคนที่มีความแตกต่างด้านวิถีและความเชื่อ ที่ใช้ชีวิตอาศัยอยู่ร่วมกับผลงานศิลปะสาธารณะในพื้นที่ชุมชนของตนเอง และถ่ายทอดเป็นองค์ความรู้ให้แก่ผู้จัดโครงการ ศิลปินนักออกแบบศิลปะสาธารณะใช้เป็นแนวทางของขั้นตอนกระบวนการก่อนเริ่มสร้างสรรค์ผลงานที่มีคุณค่าในพื้นที่ และเกิดประโยชน์สูงสุดต่อชุมชนได้อย่างยั่งยืน

## วัตถุประสงค์ของการวิจัย

1. ศึกษาทัศนคติ แนวความคิด วัตถุประสงค์ และประสบการณ์ของบุคคลที่เกี่ยวข้องหรือมีบทบาทต่อศิลปะสาธารณะในสามจังหวัดชายแดนใต้

4. “หลังถูกวิพากษ์วิจารณ์อย่างหนัก ศิลปิน Alex Face เพิ่งโพสต์ภาพผลงาน Street Art ที่ถูกเก็บ ให้แฟนเพจชมเป็นครั้งแรก,” ผู้จัดการออนไลน์, ” บันทึกข้อมูลเมื่อ 12 เมษายน 2564, <https://mgronline.com/celebonline/detail/9590000037666>.

5. “ศิลปะสาธารณะ : สภาวการณ์ของเมืองกรุง,” บันทึกข้อมูลเมื่อ 12 เมษายน 2564, [https://www.bu.ac.th/knowledgecenter/executive\\_journal/jan\\_mar\\_08/pdf/EXECUTIVE%20JOURNAL28\\_1\\_102-105.pdf](https://www.bu.ac.th/knowledgecenter/executive_journal/jan_mar_08/pdf/EXECUTIVE%20JOURNAL28_1_102-105.pdf).

2. ศึกษาปัจจัยสำคัญที่ควรคำนึงในกระบวนการสร้างสรรค์/ออกแบบผลงานศิลปะสาธารณะ รวมถึงผลกระทบของศิลปะสาธารณะที่เกิดขึ้นในพื้นที่สามจังหวัดชายแดนใต้

3. นำผลสรุปจากประเด็นที่ศึกษาข้างต้น มาเปรียบเทียบกับผลศึกษาในพื้นที่สังคมพหุวัฒนธรรมอื่น ๆ ได้แก่ กรุงเทพมหานคร และ จังหวัดเชียงใหม่ เพื่อนำแนวปฏิบัติที่ดีมาประยุกต์ใช้ในการพัฒนากระบวนการสร้างสรรค์ศิลปะสาธารณะที่เหมาะสมกับพื้นที่สามจังหวัดชายแดนภาคใต้

## วิธีดำเนินการวิจัย

1. กำหนดประชากรและกลุ่มตัวอย่าง ได้แบ่งกลุ่มกลุ่มตัวอย่างจากการเก็บข้อมูลด้วยการสัมภาษณ์ และการลงพื้นที่สังเกตการณ์ผลงานศิลปะสาธารณะ โดยมีการพิจารณาคัดเลือกจากกลุ่มตัวอย่างที่มีบทบาทสำคัญ และเกี่ยวข้องกับกระบวนการศิลปะสาธารณะทั้งหมด 2 กลุ่ม ได้แก่

1.1 กลุ่มตัวอย่างผลงานศิลปะสาธารณะในพื้นที่สามจังหวัดชายแดนภาคใต้ กรุงเทพมหานคร และ จังหวัดเชียงใหม่

1.2 กลุ่มตัวอย่างในการสัมภาษณ์ ได้แก่ (1) ตัวแทนกลุ่มชาวบ้าน/ร้านค้าในชุมชน (2) ตัวแทนหน่วยงานที่สนับสนุนทุน/ผู้จัดโครงการ (3) ตัวแทนศิลปินและนักออกแบบ (4) ตัวแทนกลุ่มนักท่องเที่ยว (5) ตัวแทนนักวิชาการด้านความเชื่อ ศาสนา ประเพณีวัฒนธรรม บริบทของสังคมในสามจังหวัดชายแดนภาคใต้ (6) ตัวแทนนักวิชาการ/ผู้เชี่ยวชาญด้านศิลปะสาธารณะ หรือมีประสบการณ์ในการศึกษา ทำการวิจัยที่เกี่ยวข้องกับศิลปะสาธารณะ

2. เครื่องมือในการเก็บรวบรวมข้อมูล ได้แก่

2.1 การสัมภาษณ์เชิงลึก ใช้รูปแบบการสัมภาษณ์ประเภทกึ่งโครงสร้าง โดยใช้เวลาดั้งแต่ 45 นาทีขึ้นไป กรณีกลุ่มนักท่องเที่ยวที่มีเวลาให้ข้อมูลจำกัด จะมีการปรับข้อคำถามให้มีความกระชับ เหมาะสมกับระยะเวลาของกลุ่มตัวอย่างที่ให้สัมภาษณ์

2.2 การสังเกตการณ์แบบไม่มีส่วนร่วม ใช้เครื่องมือในการรวบรวมได้แก่ (1) การบันทึกเทปเสียง การสังเกตของผู้วิจัย เมื่อผู้วิจัยลงพื้นที่ภาคสนามในชุมชน โดยมีประเด็นในการศึกษาได้แก่ พฤติกรรมและการใช้ชีวิตของชาวบ้าน ลักษณะทางกายภาพของผลงานศิลปะสาธารณะ และ พฤติกรรมและความสนใจของนักท่องเที่ยว (2) การถ่ายรูปผลงานศิลปะสาธารณะ และสภาพแวดล้อมในชุมชน ช่วยในการวิเคราะห์ปรากฏการณ์ที่เกิดขึ้นในพื้นที่ชุมชนจริง และประเด็นคำถามการวิจัย

ตารางที่ 1 ตัวอย่างคำถามสัมภาษณ์สำหรับกลุ่มศิลปิน/นักออกแบบ และผู้จัดโครงการ

ที่มา : ผู้วิจัย

| ตัวอย่างคำถาม                                                                                                     |
|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| 1. ขอทราบถึงประวัติความเป็นมา การศึกษา อาชีพหน้าที่ความรับผิดชอบ และบทบาทที่มีต่อพื้นที่ชุมชนที่ผ่านมา มีอะไรบ้าง |
| 2. ท่านเห็นว่าพื้นที่ในสามจังหวัดชายแดนภาคใต้มีความเหมาะสมในการสร้างศิลปะสาธารณะอย่างไร                           |
| 3. ในการสร้างศิลปะสาธารณะ ท่านได้รับทุนการสนับสนุนจากแหล่งทุนใด / ท่านเคยเป็นหัวหน้าโครงการดำเนินการบ้างหรือไม่   |



|                                                                                                                           |
|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| 4. แนวความคิดในการสร้างสรรค์ศิลปะสาธารณะในพื้นที่ A ของท่านคืออะไร / คาดหวังว่าจะก่อให้เกิดประโยชน์ในด้านใดบ้าง           |
| 5. ก่อนการสร้างสรรค์ศิลปะสาธารณะ ท่านได้สอบถามความคิดเห็นจากชุมชนในพื้นที่/ส่วนงานอื่น ๆ บ้างหรือไม่                      |
| 6. หลังจากที่ได้ดำเนินการสร้างศิลปะสาธารณะแล้วเสร็จ ท่านได้รับข้อคิดเห็นจากสาธารณะชนอย่างไรบ้าง ทั้งในข้อดีและข้อควรพัฒนา |
| 7. หากผลงานของท่านมีการเสื่อมสภาพ ท่านมีความเห็นว่าควรซ่อมบำรุง / การแก้ปัญหาในลักษณะอื่น ๆ หรือไม่                       |
| 8. ท่านเห็นว่าเนื้อหาของผลงานศิลปะสาธารณะรูปแบบใดที่มีความเหมาะสม และไม่เหมาะสมกับพื้นที่ในสามจังหวัดชายแดนภาคใต้         |

3. ขั้นตอนการจัดเก็บข้อมูล ข้อมูลจากการสัมภาษณ์ และข้อมูลจากภาคสนาม มีขั้นตอนการจัดเก็บดังนี้

3.1 คัดเลือกกลุ่มตัวอย่างผู้ให้สัมภาษณ์ และกลุ่มตัวอย่างผลงานศิลปะสาธารณะในพื้นที่ที่กำหนดขอบเขตการศึกษาไว้

3.2 ดำเนินการสัมภาษณ์โดยใช้เครื่องบันทึกเสียง และลงพื้นที่สังเกตการณ์ จะมีการบันทึกข้อสังเกตด้วยเครื่องบันทึกเสียงและการถ่ายรูป

3.3 ถอดเทปสัมภาษณ์ และคัดเลือกไฟล์รูปภาพผลงานที่เห็นบริบทสภาพแวดล้อมในพื้นที่

3.4 อัปโหลดไฟล์การถอดเทปสัมภาษณ์และไฟล์รูปภาพ โดยจัดแบ่งหมวดหมู่เก็บไว้ในโปรแกรม ATLAS.ti เพื่อใช้ในการวิเคราะห์และหาข้อสรุปชั่วคราว

4. การวิเคราะห์ข้อมูล มีขั้นตอนดังนี้

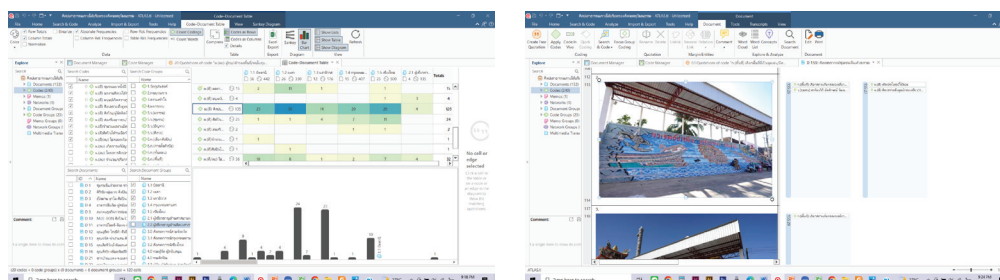
4.1 การสร้างข้อสมมติฐาน และกรอบแนวคิดในการวิจัย

4.2 การเก็บรวบรวมข้อมูลตามสมมติฐานที่ตั้งไว้

4.3 การตรวจสอบข้อมูล ตรวจสอบด้วยทฤษฎีสามเส้า (Theory triangulation) รวมถึงความถูกต้อง ความครบถ้วน และความอึดตัวของข้อมูล

4.4 การสร้างรหัสข้อมูล (Coding) โดยใช้โปรแกรม ATLAS.ti Version 22 (2002- 2022) ซึ่งเป็นโปรแกรมที่มีความสามารถในการช่วยจัดเก็บข้อมูล รวบรวมรหัสวิจัยและแยกให้เป็นประเภทหมวดหมู่ และสามารถช่วยวิเคราะห์และประมวลผลข้อมูลงานวิจัยเชิงคุณภาพ โดยข้อมูลการวิจัยที่นำมาวิเคราะห์ แบ่งออกเป็น 2 ประเภท ได้แก่ ข้อมูลประเภทข้อความที่ได้จากการถอดเทปการสัมภาษณ์ และข้อมูลประเภทรูปภาพที่ได้จากการลงพื้นที่ภาคสนาม

4.5 สรุปผลการวิจัย โดยรหัสวิจัยที่น่าเชื่อถือและสามารถนำมาสรุปผลได้ จำนวนของข้อความสำคัญในรหัสวิจัยจะต้องไม่น้อยกว่าจำนวนของประชากรตัวอย่างทั้งหมดในกลุ่มพื้นที่ที่ศึกษา



ภาพที่ 1 ตัวอย่างการวิเคราะห์รหัสวิจัยประเภทข้อความ

และรูปภาพด้วยโปรแกรม ATLAS.ti Version 22

ที่มา : ผู้วิจัย

## ผลการวิจัย

การวิจัยนี้ใช้การวิเคราะห์จากการสัมภาษณ์เชิงลึก การสัมภาษณ์กลุ่ม และการสำรวจพื้นที่กรณีศึกษา ศิลปะสาธารณะภายใต้บริบทของสังคมพหุวัฒนธรรมสามจังหวัดชายแดนใต้ เพื่อศึกษาศึกษาทัศนคติ แนวความคิด วัตถุประสงค์ และประสบการณ์ของบุคคลที่เกี่ยวข้อง หรือมีบทบาทต่อศิลปะสาธารณะ และปัจจัยสำคัญที่ควรคำนึง ในกระบวนการสร้างสรรค์/ออกแบบผลงานศิลปะสาธารณะในพื้นที่สามจังหวัดชายแดนใต้ โดยมีกรณีศึกษาตัวอย่าง ศิลปะสาธารณะในพื้นที่กรุงเทพมหานครและจังหวัดเชียงใหม่ สามารถสรุปผลการวิเคราะห์ โดยแสดงจำนวนชุดข้อมูล และข้อความสำคัญจากการสัมภาษณ์ และการสำรวจพื้นที่กรณีศึกษา ได้ดังต่อไปนี้

ตารางที่ 2 จำนวนข้อความสำคัญของประเด็นการวิจัยจากการสัมภาษณ์ และการสำรวจพื้นที่

ที่มา : ผู้วิจัยวิเคราะห์ด้วยโปรแกรม ATLAS.ti

| ประเด็นการวิจัย                          | ปัตตานี<br>Gr=442;<br>GS=36 | ยะลา<br>Gr=359;<br>GS=27 | นราธิวาส<br>Gr=176;<br>GS=12 | กทม.<br>Gr=404;<br>GS=15 | เชียงใหม่<br>Gr=500;<br>GS=25 | ผู้เชี่ยวชาญด้าน<br>ศาสนาและ<br>พหุวัฒนธรรม<br>Gr=135; GS=4 | ผู้เชี่ยวชาญด้าน<br>ศิลปะสาธารณะ<br>Gr=208; GS=4 | จำนวน<br>ข้อความ<br>สำคัญ<br>Totals |
|------------------------------------------|-----------------------------|--------------------------|------------------------------|--------------------------|-------------------------------|-------------------------------------------------------------|--------------------------------------------------|-------------------------------------|
| 1. วัตถุประสงค์<br>Gr=334; GS=22         | 56<br>11.81%                | 64<br>18.18%             | 32<br>16.93%                 | 73<br>17.02%             | 81<br>15.14%                  | 8<br>5.75%                                                  | 52<br>22.51%                                     | 366<br>15.58%                       |
| 2. กระบวนการ<br>Gr=870; GS=85            | 136<br>28.69%               | 126<br>35.80%            | 88<br>46.56%                 | 202<br>47.32%            | 224<br>41.87%                 | 10<br>7.19%                                                 | 117<br>50.65%                                    | 904<br>38.48%                       |
| 3. สิ่งที่ต้องเรียนรู้<br>Gr=634; GS=101 | 196<br>41.35%               | 81<br>23.01%             | 38<br>20.11%                 | 71<br>17.02%             | 124<br>23.18%                 | 106<br>76.26%                                               | 24<br>10.39%                                     | 642<br>27.33%                       |
| 4. ผลกระทบ<br>Gr=411; GS=36              | 86<br>18.14%                | 81<br>23.01%             | 31<br>16.40%                 | 80<br>18.65%             | 106<br>19.81%                 | 15<br>10.79%                                                | 38<br>16.45%                                     | 437<br>18.60%                       |
| Totals                                   | 474<br>100%                 | 352<br>100%              | 189<br>100%                  | 426<br>100%              | 535<br>100%                   | 139<br>100%                                                 | 231<br>100%                                      | 2,349<br>100%                       |

จากตารางสามารถสรุปผลการวิจัย โดยเรียงลำดับประเด็นการวิจัยจากจำนวนข้อความสำคัญที่ได้จากการสัมภาษณ์ ซึ่งจำนวนของข้อความสำคัญในรหัสวิจัยที่สามารถสรุปเป็นผลได้นั้น จะต้องไม่น้อยกว่าจำนวนของประชากร ตัวอย่างทั้งหมดในกลุ่มพื้นที่ที่ศึกษา ซึ่งมีดังต่อไปนี้

1. วัตถุประสงค์/แนวคิดในการสร้างศิลปะสาธารณะ จากผลสรุปการศึกษาวัตถุประสงค์/แนวคิดในการสร้างศิลปะสาธารณะ พบว่า วัตถุประสงค์และแนวคิดในการสร้างศิลปะสาธารณะในพื้นที่สามจังหวัดชายแดนภาคใต้ กรุงเทพมหานคร จังหวัดเชียงใหม่ และนักวิชาการ/ผู้เชี่ยวชาญมีความคิดเห็นที่ตรงกัน โดยศิลปะสาธารณะที่สร้างขึ้นในปัจจุบันนี้ มีวัตถุประสงค์เพื่อชุมชนและสังคมสำคัญเป็นลำดับแรก โดยในพื้นที่สามจังหวัดชายแดนภาคใต้

มีเป้าหมายเน้นไปที่การท่องเที่ยว เนื่องจากบริบทของพื้นที่มีปัญหาเรื่องเศรษฐกิจ และรายได้เฉลี่ยของประชากร รวมถึงชาวสถานการณ์ความรุนแรงในสามจังหวัดชายแดนใต้ที่ยังคงเป็นภาพความทรงจำของนักท่องเที่ยวต่างภูมิภาค ซึ่งมีข้อเสนอแนะจากนักวิชาการด้านสังคมพหุวัฒนธรรมให้เสริมเรื่องกิจกรรมทางศิลปะที่มีวัตถุประสงค์และกระบวนการที่ก่อให้เกิดความยั่งยืนมากยิ่งขึ้น

สำหรับพื้นที่ในกรุงเทพมหานคร เป็นพื้นที่ทางเศรษฐกิจและการท่องเที่ยวหลากหลายรูปแบบ วัตถุประสงค์ในการสร้างศิลปะสาธารณะเพื่อชุมชน จึงเน้นการออกแบบเพื่อประโยชน์ใช้สอยให้สอดคล้องกับพื้นที่ และสามารถสะท้อนอัตลักษณ์วิถีของชุมชนที่โดดเด่นออกมาได้ ทั้งนี้ วัตถุประสงค์เพื่อสะท้อนสุนทรียะทางศิลปะในกรุงเทพมหานคร (ให้ข้อคิดเห็นมากเป็นลำดับที่ 2) ช่วยสร้างความสุขและความภาคภูมิใจให้แก่ศิลปินที่นำเสนอ สุนทรียะ แนวคิด และอัตลักษณ์ของตนเองสู่พื้นที่สาธารณะได้อย่างเสร็จสมบูรณ์ อีกทั้งเป็นการเปิดโอกาสให้สาธารณชนได้ตระหนักถึงความสำคัญของศิลปะที่มีประโยชน์ในด้านแบบอย่างในการศึกษาเรียนรู้ และยังช่วยพัฒนาชุมชนได้อีกทางหนึ่งด้วย

สำหรับวัตถุประสงค์เพื่อประโยชน์ของชุมชนและสังคมในจังหวัดเชียงใหม่มีหลักคิดที่ใกล้เคียงกับทฤษฎีของกลุ่มนักวิชาการและผู้เชี่ยวชาญด้านศิลปะสาธารณะ โดยเน้นไปที่การพัฒนาพื้นที่ศิลปะของชุมชนที่สามารถเป็นทั้งแหล่งเรียนรู้ สร้างประโยชน์ให้กับเยาวชน และให้คนในชุมชนเกิดความภาคภูมิใจในพื้นที่ของตนเองก่อน เนื่องด้วยหลายพื้นที่ในจังหวัดเชียงใหม่เป็นแหล่งท่องเที่ยว รวมถึงชาวบ้านชุมชนมีจิตใจที่เปิดรับการพัฒนา และพร้อมสร้างความยั่งยืนจากสิ่งที่มีในพื้นที่ตนเองโดยมีศิลปะสาธารณะเข้าไปเป็นแรงหนุนเสริมที่สำคัญอีกประการหนึ่ง สำหรับทฤษฎีของนักวิชาการและผู้เชี่ยวชาญ เห็นว่า ศิลปะสาธารณะมีบทบาทสำคัญเข้าไปช่วยสร้างเสริมความเข้มแข็งให้กับชุมชน ทั้งในด้านการปลูกจิตสำนึกและด้านเศรษฐกิจ โดยศิลปะควรเข้ามามีบทบาทอย่างยิ่ง ในการรับใช้มนุษย์และสังคม

จึงสามารถสรุปผลการวิจัยได้ว่า วัตถุประสงค์/แนวคิดในการสร้างศิลปะสาธารณะควรมุ่งเน้นไปที่วัตถุประสงค์เพื่อประโยชน์แก่ชุมชนและสังคมให้มีความสำคัญเป็นลำดับแรก ซึ่งจะก่อให้เกิดประโยชน์แก่ชุมชนแตกต่างกันไปตามบริบทของพื้นที่ ทั้งนี้ประเด็นสำคัญที่พื้นที่สามจังหวัดชายแดนภาคใต้สามารถนำกรณีศึกษาในพื้นที่จังหวัดเชียงใหม่และทฤษฎีของกลุ่มนักวิชาการและผู้เชี่ยวชาญด้านศิลปะสาธารณะมาปรับใช้ได้ กล่าวคือ ให้นับวัตถุประสงค์ไปที่การพัฒนาพื้นที่ศิลปะของชุมชนที่สามารถเป็นทั้งแหล่งเรียนรู้ สร้างประโยชน์ให้กับเยาวชน และให้คนในชุมชนเกิดความภาคภูมิใจในพื้นที่ของตนเอง ก่อนที่จะเน้นประเด็นเชิงเศรษฐกิจหรือการท่องเที่ยว เพื่อให้ศิลปะได้มีบทบาทในการพัฒนาชุมชนได้อย่างยั่งยืน

## 2. ปัจจัยที่ต้องคำนึงในการสร้างศิลปะสาธารณะ

2.1 กระบวนการสร้างศิลปะสาธารณะ จากผลสรุปการศึกษากระบวนการสร้างศิลปะสาธารณะ พบว่าเป็นหนึ่งในปัจจัยที่สำคัญที่สุดในการสร้างศิลปะสาธารณะ ซึ่งสามารถสรุปได้ดังนี้

(1) กระบวนการสนับสนุนมีความสำคัญเป็นลำดับแรก จากการศึกษาในพื้นที่สามจังหวัดชายแดนภาคใต้ จังหวัดเชียงใหม่ และสำหรับนักวิชาการ/ผู้เชี่ยวชาญด้านศิลปะสาธารณะ โดยมีกระบวนการสนับสนุนที่สำคัญได้แก่ การมีส่วนร่วมจากหน่วยงานและศาสตร์ต่าง ๆ การสนับสนุนด้านงบประมาณที่ได้รับทั้งจากภาครัฐและเอกชน ซึ่งต้องมีกระบวนการจัดการงบประมาณที่ครอบคลุมค่าใช้จ่ายทุกด้านของโครงการ

(2) กระบวนการดำเนินการ จากการศึกษาในกรุงเทพมหานคร พบจำนวนข้อความสำคัญมากเป็น

ลำดับที่ 1 สำหรับจังหวัดเชียงใหม่ และผู้เชี่ยวชาญ/นักวิชาการมีจำนวนข้อความเป็นลำดับที่ 2 โดยมีกระบวนการดำเนินการที่สำคัญได้แก่ การให้ชาวบ้านในชุมชนมีส่วนร่วมตั้งแต่ก่อนเริ่มไปจนถึงหลังดำเนินโครงการเสร็จสิ้น ซึ่งในจังหวัดเชียงใหม่พบกระบวนการให้ชาวบ้านเข้ามามีส่วนร่วมในการสร้างผลงานศิลปะสาธารณะมากเป็นลำดับที่ 1 มีความสอดคล้องกับการให้พรศนะจากกลุ่มผู้เชี่ยวชาญ/นักวิชาการ ว่า จะต้องทำให้คนในชุมชน/สังคมมีความรู้สึกร่วม รู้สึกว่าเป็นเจ้าของผลงานศิลปะ หรือผลงานศิลปะสามารถเข้าไปเป็นส่วนหนึ่งกับวิถีชีวิตของคนในพื้นที่ได้ สำหรับภาพรวมในพื้นที่ในสามจังหวัดชายแดนภาคใต้ แม้จะพบว่า กระบวนการดำเนินการจะไม่ถูกจัดอยู่ในกระบวนการที่สำคัญ อย่างไรก็ตามจังหวัดยะลามีกระบวนการดำเนินการเป็นกระบวนการที่สำคัญลำดับที่ 2 โดยจากการศึกษาพบว่า ผู้จัดโครงการหรือศิลปินได้เปิดโอกาสให้ชาวบ้านในชุมชนได้มีส่วนร่วมตั้งแต่ก่อนสร้างผลงานจนกระทั่งหลังดำเนินโครงการเสร็จสิ้น ซึ่งสามารถนำไปเป็นแบบอย่างกระบวนการดำเนินการสำหรับกรณีศึกษาในพื้นที่สามจังหวัดชายแดนภาคใต้ได้

(3) กระบวนการตั้งหัวข้อ ทุกกลุ่มตัวอย่างในแต่ละพื้นที่ให้ความสำคัญ และมีข้อคิดเห็นไปในทิศทางเดียวกันว่า ให้มีการศึกษาวิถีชีวิต บริบทที่สำคัญของชุมชน รวมถึงความเชื่อและประเด็นอ่อนไหวเป็นสำคัญ หลังจากนั้นจึงจะนำความคิดสร้างสรรค์ หรือรูปแบบเฉพาะตนของศิลปินมาประยุกต์ให้เหมาะสมกับสภาพแวดล้อมเรื่องราว และลักษณะของพื้นที่อย่างเหมาะสม ดังภาพที่ 2 (ซ้าย) ศิลปะสาธารณะในอำเภอเบตง แสดงให้เห็นถึงความสอดคล้องถึงวิถีของชาวบ้าน พ่อค้าแม่ค้าที่นำผักสดมาวางขายในช่วงเช้า ภาพที่ 2 (กลาง) ศิลปะสาธารณะในอำเภอเมือง จังหวัดปัตตานี แสดงให้เห็นถึงวิถีชีวิตในอดีตของชุมชนริมแม่น้ำ และส่งเสริมการอนุรักษ์น้ำริมคลองให้กลับมาใสสะอาด และภาพที่ 2 (ขวา) ศิลปะสาธารณะในกรุงเทพมหานคร จากการสัมภาษณ์จึงทราบแนวคิดที่ศิลปินได้เลือกสัญลักษณ์ที่ทุกคนสามารถจะเข้าใจได้ เพราะพื้นที่นั้นมีทั้งคนไทยพุทธ มุสลิม จีน ศิลปินจึงได้พยายามเลือกสัญลักษณ์ที่ไม่ได้กระทบกับใคร มีการเล่าว่าอดีตตรงนี้มีอะไร เคยเป็นอะไร ที่เขา (ทีมผู้จัดโครงการ) เล่ามาก็มีคณะลิเกเก่าแต่ก่อน เป็นแค่สะพานข้ามคลอง ที่เหลือศิลปินต้องไปทำการบ้านเองว่า องค์ประกอบในงานของตนเองควรเพิ่มตรงไหน ลักษณะงานที่ออกมาจะเป็นลิเกทรงเครื่อง โทนสีก็จะค่อนข้างน้อยเลือกใช้ดอกบัวและปลาทองเป็นสัญลักษณ์ที่เข้าไปเสริม



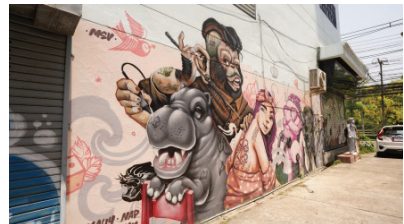
ภาพที่ 2 ตัวอย่างหัวข้อของศิลปะสาธารณะที่เกี่ยวข้องกับวิถีชีวิต บริบทของชุมชน  
ที่มา : ผู้วิจัย

(4) การจัดการพื้นที่ ในแต่ละกลุ่มตัวอย่างให้ข้อคิดเห็นเรื่องการจัดการพื้นที่แตกต่างกันออกไป สำหรับพื้นที่สามจังหวัดชายแดนภาคใต้ และกรุงเทพมหานคร ให้ข้อคิดเห็นไปในแนวทางเดียวกันว่า ได้คำนึงถึงบริเวณที่มีผู้คนพบเห็นผลงานได้อย่างเด่นชัด บางครั้งอาจเป็นพื้นที่ขนาดใหญ่ พื้นที่ที่ผู้คนสามารถเข้าถึง และ



มีการสัญจรผ่านไปมาอยู่เป็นประจำเป็นปัจจัยสำคัญ ดังภาพที่ 3 (ซ้าย) ศิลปะสาธารณะในพื้นที่อำเภอเมือง จังหวัดยะลา ที่เป็นภาพวาดขนาดใหญ่ สามารถเข้าถึงได้ง่ายและเป็นที่จดจำของชาวบ้านในชุมชน และภาพที่ 3 (กลาง) ศิลปะสาธารณะในพื้นที่อำเภอเบตง จังหวัดยะลา จากการลงพื้นที่สังเกตการณ์พบว่า เป็นพื้นที่ที่เข้าถึงได้ง่าย ไม่มีการจอดรถหรือวางสิ่งของกีดขวางบดบังผลงาน อีกทั้งได้รับการมีส่วนร่วมจากชุมชนหลังสร้างผลงานเสร็จ โดยพบชาวบ้านนำต้นไม้มาจัดวางตกแต่งพื้นที่ให้งดงาม

สำหรับจังหวัดเชียงใหม่ จะมีการเลือกสร้างสรรค์ผลงานในพื้นที่ส่วนบุคคลและเอกชน ดังภาพที่ 3 (ขวา) ศิลปะสาธารณะบริเวณริมถนน อำเภอเมือง ที่สร้างสรรค์อยู่บริเวณอาคารส่วนบุคคล จากการสัมภาษณ์พบว่า ศิลปินจะเลือกสร้างสรรค์ทั้งในพื้นที่ที่ได้รับอนุญาตและไม่ได้รับอนุญาต ซึ่งมีสาเหตุจากวัฒนธรรมและแนวคิดของศิลปะในรูปแบบสตรีทอาร์ต/กราฟิตี้ของศิลปินในพื้นที่ การขาดการสนับสนุนจากหน่วยงานภาครัฐทั้งด้านงบประมาณ และการจัดสรรพื้นที่ในแสดงออกด้านศิลปะสาธารณะ สำหรับกลุ่มนักวิชาการด้านศิลปะสาธารณะให้ข้อคิดเห็นว่าการจัดการพื้นที่ควรคำนึงถึง (1) สัดส่วนของพื้นที่สร้างสรรค์กับพื้นที่ใช้สอยของชุมชน (2) พื้นที่ที่มีประเด็นปัญหา (3) พื้นที่ที่ชุมชนสามารถเข้ามามีส่วนร่วมและเข้าถึงได้ (Accessibility) (4) มีกระบวนการที่สร้างความผูกพัน (Engagement) ให้คนในพื้นที่มีฐานะที่เป็นเจ้าข้าเจ้าของ มีส่วนร่วมในกิจกรรมต่าง ๆ ในพื้นที่ และ (5) การมองเห็น (Visibility) ที่มีความสัมพันธ์กับทัศนียภาพของพื้นที่



ภาพที่ 3 ตัวอย่างการจัดการพื้นที่ของศิลปะสาธารณะ

ที่มา : ผู้วิจัย

2.2 สิ่งที่ต้องเรียนรู้เกี่ยวกับการสร้างศิลปะสาธารณะ จากผลสรุปการศึกษาสิ่งที่ต้องเรียนรู้เกี่ยวกับสร้างศิลปะสาธารณะ พบว่าในแต่ละพื้นที่มีสิ่งที่ต้องเรียนรู้แตกต่างกันออกไป ดังต่อไปนี้

(1) สิ่งที่ต้องเรียนรู้เกี่ยวกับศิลปะ เป็นสิ่งที่ต้องเรียนรู้สำคัญเป็นลำดับแรก เมื่อนับจำนวนผลรวมของข้อความสำคัญจากกลุ่มตัวอย่างที่ศึกษาทั้งหมด ผลการศึกษาพบว่า ความรู้ความเข้าใจเกี่ยวกับรูปแบบของศิลปะสาธารณะที่มีอยู่ทั้งในอดีตและปัจจุบัน คือสิ่งสำคัญอย่างยิ่งที่ควรศึกษาเรียนรู้เป็นลำดับแรกก่อนที่จะเริ่มสร้างศิลปะในพื้นที่สาธารณะ โดยในกรุงเทพมหานครและจังหวัดเชียงใหม่ ต้องศึกษาเกี่ยวกับความเข้าใจวิถีของการสร้างผลงานศิลปะกราฟิตี้ หรือศิลปะข้างถนน เพื่อทำความเข้าใจประเด็นต่าง ๆ รวมถึงกลุ่มนักวิชาการและผู้เชี่ยวชาญได้ให้ความเห็นในการแสดงขอบเขตของศิลปะสาธารณะ ที่ควรพิจารณาจากผลงานที่แสดงผลสัมฤทธิ์ของการรับใช้ชุมชนและสังคม เป็นผลงานที่มีการสร้างในพื้นที่สาธารณะที่อยู่ในชุมชน เป็นการแก้ปัญหาให้กับชุมชน และต้องแสดงถึงกระบวนการมีส่วนร่วมกับชุมชนอย่างชัดเจน ซึ่งการสร้างหลักสูตรในสถานศึกษาที่เกี่ยวกับศิลปะสาธารณะ รวมถึงการออกนโยบายหรือระเบียบเกี่ยวกับการสร้างสรรคงานในพื้นที่สาธารณะ มีส่วนสำคัญในการสนับสนุนและสร้างความรู้ความเข้าใจในการแสดงออกด้านสุนทรียะในพื้นที่สาธารณะหรือชุมชนให้เป็นไปอย่างเหมาะสมอีกด้วย



(2) สิ่งที่ต้องเรียนรู้เกี่ยวกับชุมชน ในพื้นที่สามจังหวัดชายแดนภาคใต้พบว่า ความสัมพันธ์ของชาวบ้านในชุมชนเป็นปัจจัยที่ส่งผลต่อการกระบวนกรมีส่วนร่วมตั้งแต่เริ่มสร้างศิลปะสาธารณะจนดำเนินการสร้างเสร็จสิ้น โดยพบว่ากลุ่มชาวบ้านในชุมชนที่มีความสัมพันธ์อันดีและมีอัธยาศัยดี มีแนวโน้มที่จะเปิดใจรับในการพัฒนาชุมชน รวมถึงแสดงการมีส่วนร่วมในการสร้างศิลปะสาธารณะ อาทิ การต้อนรับ การแสดงความรู้สึกเป็นเจ้าข้าวเจ้าของ โดยการช่วยดูแลผลงานหลังสร้างผลงานเสร็จสิ้น ซึ่งแนวคิดดังกล่าวนี้ สอดคล้องกับประสบการณ์ของนักวิชาการด้านศิลปะสาธารณะส่วนหนึ่งอีกด้วย สำหรับกลุ่มนักวิชาการและผู้เชี่ยวชาญให้ข้อคิดเห็นว่า ให้ศึกษาบริบทต่าง ๆ ของชุมชน รวมถึงศึกษาประเด็นความอ่อนไหวในชุมชนที่ควรหลีกเลี่ยงในการถ่ายทอดผ่านผลงานศิลปะสาธารณะอีกด้วย

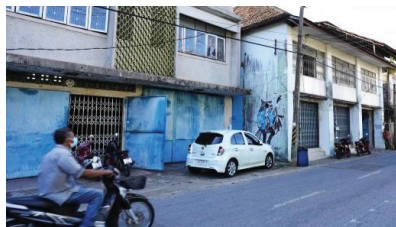
(3) สิ่งที่ต้องเรียนรู้เกี่ยวกับวัฒนธรรมและศาสนา จากการศึกษาจะพบว่า มีข้อความสำคัญเกี่ยวกับวัฒนธรรมและศาสนาในพื้นที่สามจังหวัดชายแดนภาคใต้เป็นส่วนใหญ่ สำหรับนักวิชาการด้านศาสนาและสังคมพบว่าวัฒนธรรมได้ให้ข้อคิดเห็นว่า ในพื้นที่สามจังหวัดชายแดนภาคใต้มีความเป็นสังคมพหุวัฒนธรรมที่ชัดเจนตั้งแต่ในอดีต รวมถึงความขัดแย้งของคนในพื้นที่สามจังหวัดชายแดนภาคใต้ตั้งแต่อดีตมีสาเหตุจากหลายปัจจัย อาทิ การเหยียดเชื้อชาติหรือความเชื่อที่ต่างกันไปสู่ความขัดแย้ง การแบ่งแยก ช่วงชิงพื้นที่แสดงถึงการมีตัวตน หรือพื้นที่เชิงการเมืองของศาสนา ปัญหาการเมืองท้องถิ่นและระดับชาติ เป็นต้น สำหรับกลุ่มตัวอย่างในพื้นที่สามจังหวัดชายแดนภาคใต้ให้ข้อคิดเห็นเกี่ยวกับประเด็นความอ่อนไหวเรื่องความเชื่อ/ศาสนาว่า ก่อนเข้ามาสร้างศิลปะสาธารณะในพื้นที่ ให้ศึกษาก่อนว่า สิ่งใดทำได้หรือทำไม่ได้ ระวังการแสดงออกหรือเนื้อหาในผลงานที่อาจขัดต่อหลักความเชื่อของคนในพื้นที่ และพยายามสื่อถึงเนื้อหาในแง่บวก โดยไม่มีเนื้อหาเกี่ยวข้องกับเรื่องของความเชื่อ/หลักศาสนา

จึงสามารถสรุปผลการวิจัยได้ว่า ปัจจัยที่ต้องคำนึงในการสร้างศิลปะสาธารณะเพื่อให้ผลงานประสบผลสัมฤทธิ์เป็นไปตามวัตถุประสงค์ ประกอบไปด้วย 2 ปัจจัย ได้แก่ 1. กระบวนการสร้างศิลปะสาธารณะ จะต้องมีการสร้างความร่วมมือ และการสนับสนุนจากหลายภาคส่วน การสร้างบทบาทในการมีส่วนร่วมของชาวบ้านในพื้นที่ชุมชนทั้งก่อนและหลังสร้างผลงาน การตั้งหัวข้อของผลงานจากการศึกษาวิถีชีวิต ความเชื่อและประเด็นอ่อนไหวของชุมชน และ การจัดการพื้นที่อย่างเหมาะสมโดยคำนึงจากสัดส่วนของพื้นที่สร้างสรรค์กับพื้นที่ใช้สอยของชุมชน 2. สิ่งที่ต้องเรียนรู้เกี่ยวกับการสร้างศิลปะสาธารณะ จะต้องมีการส่งเสริมความรู้ ความเข้าใจเกี่ยวกับกระบวนการสร้าง และข้อตกลงในการสร้างผลงานศิลปะสาธารณะ ทั้งในกลุ่มผู้สนับสนุน ศิลปิน ชาวบ้านในชุมชน และนักท่องเที่ยวให้มีความเข้าใจร่วมกัน มีการเรียนรู้เกี่ยวกับความสัมพันธ์ของชาวบ้านในชุมชน รากฐานทางวัฒนธรรม และความเชื่อของคนในชุมชน ทั้งนี้เพื่อลดผลกระทบด้านลบที่อาจเกิดขึ้นกับผู้มีส่วนร่วมในการสร้างผลงานศิลปะสาธารณะทุกภาคส่วน

3. ผลกระทบจากการสร้างศิลปะสาธารณะ จากผลสรุปการศึกษาผลกระทบจากการสร้างศิลปะสาธารณะพบว่า ศิลปะสาธารณะให้ผลกระทบกับชุมชนในลักษณะต่าง ๆ ดังต่อไปนี้

3.1 ผลกระทบด้านดี พบเป็นส่วนใหญ่ (ร้อยละ 72.73) จากทุกกลุ่มตัวอย่างที่ศึกษา โดยให้ข้อคิดเห็นไปในทิศทางเดียวกันว่า ศิลปะสาธารณะและศิลปะแขนงต่าง ๆ เป็นส่วนสำคัญที่ช่วยดึงดูดนักท่องเที่ยวเข้ามาในพื้นที่ชุมชนได้ โดยมีนักท่องเที่ยวเข้ามาถ่ายรูป เยี่ยมชมผลงานศิลปะในชุมชน ช่วยสร้างโอกาสในการกระตุ้นเศรษฐกิจแก่ชุมชน รวมถึงผลงานได้รับความชื่นชอบและการยอมรับจากชาวบ้านตลอดจนร้านค้าในชุมชนเป็นส่วนใหญ่ ทั้งนี้กลุ่มผู้เชี่ยวชาญและนักวิชาการให้ข้อคิดเห็นเพิ่มเติมว่า การสร้างผลงานศิลปะในพื้นที่ชุมชน อาจช่วยลดความขัดแย้งในพื้นที่สามจังหวัดชายแดนใต้ได้ ทั้งนี้ต้องอาศัยกระบวนการดำเนินการและการจัดสรรงบประมาณ เพื่อมุ่งเน้นไปสู่ความยั่งยืนอีกทางหนึ่งด้วย

3.2 ผลกระทบด้านลบ พบเป็นส่วนน้อย (ร้อยละ 14.63) โดยในแต่ละกลุ่มตัวอย่างให้ข้อคิดเห็นแตกต่างกันออกไป สำหรับสามจังหวัดชายแดนภาคใต้ ได้ให้สาเหตุของผลกระทบในด้านลบว่า มีการติดตั้งผลงานในพื้นที่ใช้สอยในชีวิตประจำวันของชาวบ้านดังภาพที่ 4 โดยการสังเกตการณ์เข้าไปในพื้นที่อำเภอเมืองจังหวัดปัตตานี พบว่าต้องมีการพัฒนากระบวนการจัดการพื้นที่ และกระบวนการดำเนินการให้ชาวบ้านได้มีบทบาทส่วนร่วมทั้งก่อนสร้างผลงานไปจนกระทั่งหลังสร้างผลงานเสร็จสิ้น จากการสัมภาษณ์กลุ่มตัวอย่างในจังหวัดยะลาพบปัญหานักท่องเที่ยวเข้ามาชมผลงานในช่วงเวลากลางวัน หรือ เหยียบต้นไม้เสียหาย เป็นต้น สำหรับกรุงเทพมหานครและจังหวัดเชียงใหม่ผลกระทบในด้านลบเกิดจากเกิดจากความไม่เข้าใจวัตถุประสงค์ หรือกระบวนการสร้างศิลปะสาธารณะ ทั้งจากทางผู้จัด/ผู้สนับสนุนโครงการ นักวิชาการ ส่งผลให้มีการใช้งบประมาณผิดวัตถุประสงค์ รวมถึงพบการพยายามนำโฆษณาสินค้าของภาคเอกชนแฝงในผลงานสร้างสรรค์เพื่อชุมชน เป็นต้น กรณีผลกระทบด้านลบที่เกี่ยวกับการรบกวนกิจวัตรหรือทรัพย์สินของชาวบ้าน อาทิ การสร้างสรรค์ผลงานในพื้นที่หรือทรัพย์สินที่ไม่ได้รับอนุญาต ซึ่งถือว่าเป็นวัฒนธรรมและความเหมาะสมของศิลปินที่สร้างผลงานศิลปะกราฟิตี้ (แต่เป็นการไม่เหมาะสมต่อระเบียบบ้านเมือง) รวมถึงพบว่าชาวบ้านในบางชุมชน หรือประชาชนบางกลุ่มยังไม่เข้าใจถึงวัตถุประสงค์ และกระบวนการสร้างศิลปะในพื้นที่สาธารณะ สำหรับผู้เชี่ยวชาญและนักวิชาการ ได้อธิบายสาเหตุที่ผู้ชม เจ้าของพื้นที่ หรือคนในชุมชนไม่เข้าใจเจตนาของการสร้างศิลปะสาธารณะว่า เกิดจากผลงานศิลปะยังไม่สามารถสื่อเข้าถึงความรู้สึกนึกคิดชาวบ้าน (ยังไม่รู้จัก หรือไม่เข้าถึงชาวบ้าน) มีการเลือกใช้รูปแบบของสื่อประชาสัมพันธ์สมัยใหม่ หรือเลือกใช้ศิลปะสมัยใหม่จากวัฒนธรรมตะวันตกในการสื่อสารกับกลุ่มชาวบ้าน เป็นต้น



ภาพที่ 4 ตัวอย่างผลกระทบด้านลบจากการสร้างผลงานในพื้นที่ใช้สอย  
ในชีวิตประจำวันของชาวบ้าน  
ที่มา : ผู้วิจัย

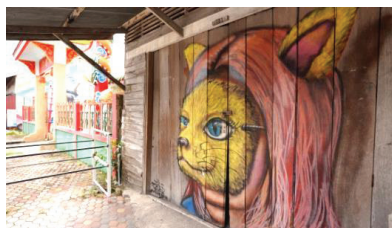
3.3 ผลกระทบปานกลาง จากการศึกษาพบเป็นส่วนน้อย (ร้อยละ 12.64) โดยกลุ่มตัวอย่างให้ความเห็นเป็นไปในทิศทางเดียวกันว่า มีการสร้างสรรค์ผลงานที่ไม่สอดคล้องกับบริบทของชุมชนหรืออาจขัดต่อกฎหมายโดยสาเหตุเกิดจาก เช่น แนวคิดความเป็นขบถของกลุ่มศิลปินกราฟิตี้และสตรีทอาร์ต ศิลปิน/ผู้จัดโครงการยังไม่สามารถตีวิถี เรื่องราว หรืออัตลักษณ์ของชุมชนที่แท้จริงสะท้อนผ่านงานศิลปะออกมาได้อย่างทรงพลัง กระบวนการสร้างสรรค์ผลงานอาจขาดการมีส่วนร่วมกับชุมชน หรือมีส่วนร่วมน้อย ภาพวิถีชีวิตที่สะท้อนในผลงานไม่ปรากฏเห็นในพื้นที่ชุมชนในปัจจุบัน ขาดปฏิสัมพันธ์ในการดึงคนให้เข้ามามีส่วนร่วมกับผลงาน ศิลปิน/ผู้จัดโครงการมีเจตนาต้องการสร้างความเหมาะสมใหม่ ซึ่งบางครั้งทำหยาบต่อประเด็นความอ่อนไหวของคนในชุมชน โดยจะต้องมีกระบวนการสร้างความเข้าใจ มีการจัดเสวนาเพื่อสร้างกระบวนการมีส่วนร่วมสอบถามความคิดเห็นกับคนในพื้นที่ชุมชนเพิ่มเติม ทั้งนี้ ในบางกรณีผลกระทบปานกลางอาจไม่ได้ส่งผลต่อประเด็นความอ่อนไหวของคนในชุมชนมากนัก โดยจะมีการสร้างความเข้าใจ

อธิบายและรับฟังข้อคิดเห็นจากคนในชุมชน และสามารถให้ผลงานคงอยู่ในพื้นที่ได้ ยกตัวอย่างการสัมภาษณ์ศิลปินท่านหนึ่งที่สร้างสรรค์งานในพื้นที่อำเภอเบตง จังหวัดยะลา เล่าว่า

เราอยากจะทำหอยกรอบของการทำงานสตรีทอาร์ต ซึ่งก็ยังเห็นว่ายังไม่มีใครทำงานแอ็บสแตรก (Abstract) บนสตรีทอาร์ต ซึ่งง่ายมากที่จะทำสาดสีออกมา ก็มีหลาย ๆ สีเอามาสาดรวมกันเป็นพหุวัฒนธรรมต่างสีอยู่รวมกันเป็นหนึ่งเดียว แต่มันไม่ได้ง่ายที่จะชุมชนจะทำความเข้าใจกับเรื่องแบบนี้ เราก็เลยต้องวาดภาพสด (ไม่มีภาพแบบร่าง) ลงไปด้วย โดยให้ชาวบ้านมาเป็นแบบวาดลงที่กำแพง มีตัวแทนชุมชนเลือกคนที่จะมาเป็นแบบให้เรามาขึ้นให้เราวาดสด ๆ ที่กำแพง ไม่ถ่ายรูปแต่วาดสด แต่สิ่งที่ท้าทายมากกว่านั้นคือเราได้ทำลายกรอบของชาวบ้านที่เป็นเจ้าของกำแพง เพราะแรกๆเจ้าของบ้านไม่เข้าใจ ขั้นตอนแรกเราสาดสีใส่กำแพงก่อนแล้วก็กลับไปพัก มันก็ยังไม่ออกเพราะสีมันเลอะเลยทำให้เจ้าของบ้านไม่พอใจ ก็เป็นประสบการณ์ที่ว่าถ้าเราจะเริ่มทำงานอะไรเราก็ต้องไปคุยกับเจ้าของบ้านก่อน ทำความรู้จักพูดคุยและขออนุญาตด้วยตัวเอง เพราะไปถึงเราก็ไปสาดสีเลยโดยไม่ได้พูดคุยกันก่อน เขาก็จะมองว่าเราไม่น่ารักไม่เคารพผู้ใหญ่ เราเองก็ได้เรียนรู้การทำงานสตรีทอาร์ตกับสังคม บางครั้งก็ไม่ได้มีอะไรมาก เราแค่ต้องทำให้ถูกกาลเทศะก็ต้องดูให้ดีๆว่าที่นี่เขาทำอะไรได้ อะไรไม่ได้<sup>6</sup>

สำหรับบางกรณีอาจส่งผลกระทบต่อประเด็นความอ่อนไหวของคนในชุมชนมาก จะมีการแก้ไขปรับเปลี่ยน บางส่วนของผลงาน ดังตัวอย่างภาพที่ 5 ในพื้นที่อำเภอเมือง จังหวัดยะลา ที่ศิลปินมีเจตนาต้องการวาดรูปแมว (สัตว์เลี้ยงที่คนในท้องถิ่นนิยมเลี้ยง) สวมผ้าคลุมฮิญาบ ซึ่งเกี่ยวข้องกับความอ่อนไหวในเรื่องเครื่องแต่งกายของชาวมุสลิม จึงได้มีการปรับแก้ไขบางส่วนของผลงานโดยเปลี่ยนจากผ้าคลุมฮิญาบเป็นเส้นผม ดังนั้นผลกระทบปานกลางจึงจำเป็นที่ต้องระมัดระวังไม่ให้เกิดผลกระทบด้านลบในระยะยาวต่อมา

ผลกระทบจากการสร้างศิลปะสาธารณะ สามารถสรุปผลการวิจัยได้ว่า การสร้างศิลปะสาธารณะให้ผลกระทบในด้านดีเป็นส่วนใหญ่ โดยมีส่วนสำคัญในการช่วยดึงดูดนักท่องเที่ยวเข้ามาในพื้นที่ชุมชน อย่างไรก็ตามผลกระทบในด้านลบและผลกระทบปานกลางแม้พบเพียงส่วนน้อย แต่เป็นประเด็นที่ควรพึงระวัง โดยมีแนวทางในการแก้ปัญหาด้วยการศึกษาปัจจัยที่ต้องคำนึงในการสร้างศิลปะสาธารณะ อาทิ มีกระบวนการตั้งหัวข้อที่สอดคล้องกับวิถีของชุมชนและหลักเสียงประเด็นอ่อนไหว มีกระบวนการจัดการพื้นที่อย่างเหมาะสม โดยเลือกบริเวณที่มีผู้คนพบเห็นผลงานได้อย่างเด่นชัด ไม่มีสิ่งกีดขวางบดบังผลงาน รวมถึงส่งเสริมการเรียนรู้ และสร้างความเข้าใจในประเด็นสำคัญที่เกี่ยวกับสร้างศิลปะสาธารณะร่วมกันระหว่างผู้จัด/ผู้สนับสนุนโครงการ ศิลปิน ชาวบ้านในชุมชน รวมถึงกลุ่มนักท่องเที่ยว อาทิ ความรู้เกี่ยวกับการสร้างศิลปะสาธารณะ การศึกษาความสัมพันธ์ของคนในชุมชนและวัฒนธรรม ความเชื่อในพื้นที่



ภาพที่ 5 ตัวอย่างผลกระทบปานกลาง

ที่มา : ผู้วิจัย

6. ศิลปิน F (นามสมมติ), “ศิลปะสาธารณะภายใต้บริบทของสังคมพหุวัฒนธรรมสามจังหวัดชายแดนภาคใต้,” สัมภาษณ์โดย อภิรักษ์ โพธิ์ทัพพะ, 9 กรกฎาคม 2564.

## ผลสรุปการดำเนินการวิจัย/ อภิปรายผล

ผลการวิจัยที่ได้จากการวิเคราะห์การสัมภาษณ์ และการลงพื้นที่สังเกตการณ์ นำไปประมวลสรุปผลออกมาเป็นแนวทางในการสร้างศิลปะสาธารณะภายใต้บริบทของสังคมพหุวัฒนธรรมสามจังหวัดชายแดนภาคใต้ ผู้วิจัยจึงได้อภิปรายผลการวิจัย แบ่งออกเป็น 4 ประเด็นดังต่อไปนี้

1. กระบวนการสร้างศิลปะสาธารณะ ในการวิจัยนี้พบว่า กระบวนการสนับสนุน เป็นกระบวนการที่สำคัญเป็นลำดับแรก โดยมีกระบวนการสนับสนุนที่สำคัญ ได้แก่ การมีส่วนร่วมจากหน่วยงาน และศาสตร์ต่าง ๆ การสนับสนุนด้านงบประมาณที่ได้รับทั้งจากภาครัฐและเอกชน ซึ่งสอดคล้องกับมานิตย์ โกวฤทธิ์ ว่า แนวคิดสำคัญที่สามารถนำมาปรับใช้ในการพัฒนาศิลปะเชิงพุทธวิถีชุมชนในผนังพื้นที่สาธารณะ คือ

แนวคิดการสร้างเมืองแบบมาจิซึกุริ (Machizukuri) คือ การสรรค์สร้างเมืองโดยมีการร่วมมือจากกลุ่มต่างๆ ที่หลากหลาย และเป็นการพัฒนาคุณภาพชีวิตและสร้างเสน่ห์ของเมือง บนฐานทุนทางวัฒนธรรมทั้งที่เป็นสิ่งที่จับต้องได้และจับต้องไม่ได้ แนวคิดนี้เป็นการอาศัยกำลังของคนในท้องถิ่นในการพัฒนาเป็นสำคัญ คนในท้องถิ่นสามารถสร้างความเป็นท้องถิ่นออกมาได้อย่างเหมาะสมหรือสอดคล้องกับความต้องการของคนในท้องถิ่นมากกว่าการบริหารจัดการจากภาครัฐฝ่ายเดียว<sup>7</sup>

ซึ่งสอดคล้องกับผลสรุปการวิจัยเกี่ยวกับกระบวนการที่สำคัญอีกกระบวนการหนึ่งว่า การดำเนินงานที่สำคัญ คือ การให้ชาวบ้านในชุมชนมีส่วนร่วมทั้งก่อนสร้างผลงาน ไปจนกระทั่งหลังดำเนินโครงการเสร็จสิ้น (กรุงเทพมหานครมีความสำคัญเป็นลำดับที่ 1 จังหวัดเชียงใหม่ และผู้เชี่ยวชาญ/นักวิชาการให้ความสำคัญเป็นลำดับที่ 2) ซึ่งในจังหวัดเชียงใหม่พบกระบวนการที่ชาวบ้านมีส่วนร่วมมากที่สุด โดยสอดคล้องกับทฤษฎีจากกลุ่มผู้เชี่ยวชาญ/นักวิชาการว่า จะต้องทำให้คนในชุมชน หรือในสังคมมีความรู้สึกร่วม รู้สึกว่าเป็นเจ้าของเจ้าของผลงานศิลปะ หรือผลงานศิลปะสามารถเข้าไปเป็นส่วนหนึ่งกับวิถีชีวิตของคนในพื้นที่ได้

สำหรับกระบวนการตั้งหัวข้อ ทุกกลุ่มตัวอย่างที่เกี่ยวกับศิลปะสาธารณะให้ความสำคัญไปในทิศทางเดียวกันว่า ควรศึกษาวิถีชีวิต บริบทที่สำคัญของชุมชน ความเชื่อและประเด็นอ่อนไหวก่อน หลังจากนั้นจึงจะนำความคิดสร้างสรรค์ หรือรูปแบบเฉพาะตนของศิลปินมาประยุกต์ให้เหมาะสมกับสภาพแวดล้อม เรื่องราว และลักษณะของพื้นที่อย่างเหมาะสม ซึ่งคล้ายคลึงกับมูฮัมหมัด ฟาลิฮิน จัสมี และ นิก ฮานิตา นิก โมฮาหมัด ที่ได้กล่าวถึงผลสรุปการวิจัยเกี่ยวกับบทบาทหน้าที่ของศิลปะสาธารณะในเขตพื้นที่เมืองของมาเลเซียว่า “บทบาทของศิลปะสาธารณะเกี่ยวข้องมากกว่ารูปลักษณะภายนอก ซึ่งเป็นการฉลองวัฒนธรรมอันเป็นเอกลักษณ์ สะท้อนถึงประวัติศาสตร์ของสถานที่ และมอบสิ่งอำนวยความสะดวกที่ดีกว่าให้แก่ชุมชน ซึ่งแสดงให้เห็นว่าความสำคัญของศิลปะสาธารณะมีมากกว่าปรากฏการณ์ของสุนทรียะเชิงกายภาพ แต่ยังสามารถแสดงอัตลักษณ์ นำเรื่องราวของวิถีชีวิต และประวัติศาสตร์ของชุมชนให้ปรากฏในผลงานได้อีกด้วย”<sup>8</sup>

สำหรับกระบวนการจัดการพื้นที่ แม้จะยังไม่ค้นพบทฤษฎีหรืองานวิจัยที่สรุปผลสอดคล้องกับการวิจัยนี้ แต่จากกระบวนการสัมภาษณ์และการลงพื้นที่สังเกตการณ์พบว่า พื้นที่สามจังหวัดชายแดนภาคใต้ และกรุงเทพมหานครมีการจัดการพื้นที่โดยคำนึงถึงบริเวณที่มีผู้คนพบเห็นผลงานได้อย่างเด่นชัด อาจเป็นพื้นที่ขนาดใหญ่ พื้นที่ที่ผู้คนสามารถเข้าถึง และมีการสัญจรผ่านไปมาอยู่เป็นประจำเป็นปัจจัยสำคัญ ดังภาพที่ 3 (ซ้ายและกลาง) สำหรับจังหวัดเชียงใหม่จะมีการเลือกสร้างสรรค์ผลงานในพื้นที่ส่วนบุคคลและพื้นที่เอกชน (ทั้งในพื้นที่ที่ได้รับอนุญาตและไม่ได้รับอนุญาต) ซึ่งจากการสัมภาษณ์พบว่า มีสาเหตุจากวัฒนธรรมและแนวคิดของศิลปะในรูปแบบสตรีทอาร์ตและกราฟิตี้ของศิลปินในพื้นที่ และการขาดการสนับสนุนจากหน่วยงานภาครัฐทั้งด้านงบประมาณ และการจัดสรรพื้นที่ในแสดงออก

7. “ศิลปะวิถีชุมชนบนผนังพื้นที่สาธารณะของเมืองท่องเที่ยวในภาคเหนือ,” tci-thaijo, บันทึกข้อมูลเมื่อ 12 เมษายน 2564, <https://so02.tci-thaijo.org/index.php/JBS/article/view/242889>.

8. “Roles of Public Art in Malaysian Urban Landscape towards Improving Quality of Life: Between Aesthetic and Functional Value,” researchgate, Access in January 15, 2023, [https://www.researchgate.net/publication/304907502\\_Roles\\_of\\_Public\\_Art\\_in\\_Malaysian\\_Urban\\_Landscape\\_towards\\_Improving\\_Quality\\_of\\_Life\\_Between\\_Aesthetic\\_and\\_Functional\\_Value](https://www.researchgate.net/publication/304907502_Roles_of_Public_Art_in_Malaysian_Urban_Landscape_towards_Improving_Quality_of_Life_Between_Aesthetic_and_Functional_Value).



## ด้านศิลปะสาธารณะ

2. สิ่งที่ต้องเรียนรู้เกี่ยวกับการสร้างศิลปะสาธารณะ พบว่า สิ่งที่ต้องเรียนรู้เกี่ยวกับศิลปะ เป็นสิ่งที่ต้องเรียนรู้สำคัญเป็นลำดับแรกก่อนที่จะเริ่มสร้างศิลปะในพื้นที่สาธารณะ และการแสดงขอบเขตของศิลปะสาธารณะ ควรพิจารณาจากผลงานที่แสดงผลสัมฤทธิ์ของการรับใช้ชุมชนและสังคมอีกด้วย ซึ่งสอดคล้องกับมุฮัมหมัด ฟาลิฮิน จัสมี และ นิก ฮานิตา นิก โมฮาหมัดได้กล่าวว่า “โครงการศิลปะสาธารณะในอนาคตควรมีส่วนร่วมมากขึ้นจากสมาชิกในชุมชน เนื่องจากสามารถสร้างความตระหนักรู้เกี่ยวกับศิลปะสาธารณะ และช่วยให้พวกเขารับรู้เกี่ยวกับพื้นที่และสถานที่ที่พวกเขาอาศัยอยู่ โดยรวมแล้วเพื่อให้ประสบความสำเร็จในการดำเนินการสร้างศิลปะสาธารณะ”<sup>9</sup> ซึ่งเมื่อรวมข้อคิดเห็นจากชาวบ้านในสามจังหวัดชายแดนใต้ พบว่า มีกลุ่มชาวบ้านที่มีส่วนร่วมในกระบวนการดำเนินงานเพียงร้อยละ 24.74 และไม่มีส่วนร่วมร้อยละ 75.76 สำหรับข้อคิดเห็นจากชาวบ้านในกรุงเทพมหานครและเชียงใหม่ รวมกัน พบว่า มีชาวบ้านที่มีส่วนร่วมร้อยละ 72.09 และไม่มีส่วนร่วมร้อยละ 27.91 จึงสะท้อนให้เห็นว่า สิ่งที่ต้องเรียนรู้และความเข้าใจเกี่ยวกับศิลปะสาธารณะ ไม่ควรจำกัดการศึกษาเพียงแค่กลุ่มผู้จัดโครงการและศิลปินเท่านั้น แต่ควรให้ชาวบ้านและภาคประชาชนได้เรียนรู้ถึงที่มาและความสำคัญของศิลปะที่กำลังจะเข้ามามีบทบาทในชุมชนของพวกเขา รวมถึงแนวทางในการช่วยกันดูแลรักษา หรืออาจเข้ามามีส่วนร่วมในการสร้างสรรค์ผลงานศิลปะเหล่านั้นอีกด้วย

สำหรับสิ่งที่ต้องเรียนรู้เกี่ยวกับชุมชนและสิ่งที่ต้องเรียนรู้เกี่ยวกับวัฒนธรรมและศาสนา พบว่า พื้นที่สามจังหวัดชายแดนภาคใต้จะต้องมีการเรียนรู้ทำความเข้าใจเกี่ยวกับความสัมพันธ์ของชาวบ้านในชุมชน และสถานการณ์ความไม่สงบของคนในพื้นที่สามจังหวัดชายแดนใต้ ที่มีการหยิบยกเรื่องศาสนาหรือความเชื่อที่ต่างกันไปสู่ความขัดแย้ง โดยการวิจัยนี้ได้พบกลุ่มลักษณะของชาวบ้านที่มีความสัมพันธ์ในชุมชนแตกต่างกัน ซึ่งเป็นปัจจัยที่ส่งผลต่อการกระบวนการมีส่วนร่วมตั้งแต่เริ่มสร้างศิลปะสาธารณะจนกระทั่งดำเนินการสร้างเสร็จสิ้น จากการสัมภาษณ์และการสังเกตการณ์พบว่ากลุ่มชาวบ้านในชุมชนที่มีความสัมพันธ์อันดีและมีอัธยาศัยดี มีโอกาสที่จะเปิดใจรับในการพัฒนาชุมชน รวมถึงแสดงการมีส่วนร่วมในการสร้างศิลปะสาธารณะ ทั้งในการต้อนรับ (กล่าวทักทาย ยิ้มแย้มแจ่มใส) รวมไปถึงการแสดงความรู้สึกเป็นเจ้าข้าเจ้าของ การช่วยดูแลผลงานหลังสร้างผลงานเสร็จสิ้น ตัวอย่างพบได้จากการสังเกตการณ์ในอำเภอเบตง จังหวัดยะลา ชาวบ้านจะยิ้มแย้มทักทาย บางคนออกมานั่งหน้าบ้าน ช่วยบอกสถานที่และเล่าที่มาของผลงาน มีการตกแต่งสถานที่บริเวณที่มีผลงานศิลปะสาธารณะ และไม่ค่อยพบสิ่งกีดขวางบดบังผลงาน ซึ่งแนวคิดนี้สอดคล้องกับประสบการณ์ของนักวิชาการด้านศิลปะสาธารณะท่านหนึ่งที่ได้ให้สัมภาษณ์ และสอดคล้องกับมุฮัมหมัด ฟาลิฮิน จัสมี และ นิก ฮานิตา นิก โมฮาหมัด ที่สรุปการวิจัยไว้ว่า “การมีส่วนร่วมของผู้มีส่วนได้ส่วนเสียต่างๆในการติดตั้งศิลปะสาธารณะ สามารถสร้างความตระหนักรู้เกี่ยวกับผลกระทบเชิงบวกของศิลปะสาธารณะ สร้างความรู้สึกเป็นเจ้าของ และความสามัคคี (ของกลุ่มผู้มีส่วนได้ส่วนเสียหลายภาคส่วน)”<sup>10</sup>

3. วัตถุประสงค์/แนวคิดในการสร้างศิลปะสาธารณะในพื้นที่สามจังหวัดชายแดนภาคใต้ กรุงเทพมหานคร จังหวัดเชียงใหม่ และนักวิชาการ/ผู้เชี่ยวชาญมีความคิดเห็นสอดคล้องกันว่า วัตถุประสงค์และแนวคิดควรคำนึงถึงประโยชน์เพื่อชุมชนและสังคมสำคัญเป็นลำดับแรก โดยในพื้นที่สามจังหวัดชายแดนภาคใต้มีเป้าหมายเน้นไปที่การท่องเที่ยว ซึ่งเป็นหนึ่งในบทบาทของศิลปะสาธารณะตามที่มุฮัมหมัด ฟาลิฮิน จัสมี และ นิก ฮานิตา นิก โมฮาหมัดได้กล่าวว่า “ศิลปะสาธารณะมีวัตถุประสงค์ทั้งในชุมชนเมืองและบริเวณโดยรอบ ทุกการใช้งานและการติดตั้งของศิลปะสาธารณะมีเหตุผลในการช่วยปรับปรุงคุณภาพของสภาพแวดล้อม ที่อยู่อาศัย โดยเป็นที่ยอมรับว่า ศิลปะสาธารณะมีบทบาทสำคัญในลักษณะดังต่อไปนี้ (1) สะท้อนและแสดงออกถึงเอกลักษณ์ของเมือง (2) การเฉลิมฉลองของ

9. “Roles of Public Art in Malaysian Urban Landscape towards Improving Quality of Life: Between Aesthetic and Functional Value,” researchgate, Access in January 15, 2023, [https://www.researchgate.net/publication/304907502\\_Roles\\_of\\_Public\\_Art\\_in\\_Malaysian\\_Urban\\_Landscape\\_towards\\_Improving\\_Quality\\_of\\_Life\\_Between\\_Aesthetic\\_and\\_Functional\\_Value](https://www.researchgate.net/publication/304907502_Roles_of_Public_Art_in_Malaysian_Urban_Landscape_towards_Improving_Quality_of_Life_Between_Aesthetic_and_Functional_Value).

10. “Roles of Public Art in Malaysian Urban Landscape towards Improving Quality of Life: Between Aesthetic and Functional Value,” researchgate, Access in January 15, 2023, [https://www.researchgate.net/publication/304907502\\_Roles\\_of\\_Public\\_Art\\_in\\_Malaysian\\_Urban\\_Landscape\\_towards\\_Improving\\_Quality\\_of\\_Life\\_Between\\_Aesthetic\\_and\\_Functional\\_Value](https://www.researchgate.net/publication/304907502_Roles_of_Public_Art_in_Malaysian_Urban_Landscape_towards_Improving_Quality_of_Life_Between_Aesthetic_and_Functional_Value).



บุคคลสำคัญและสถานที่ต่างๆ (3) บอกเล่าเรื่องราวและประวัติของสถานที่ (4) มีส่วนร่วมในความรู้สึกภาคภูมิใจและเป็นส่วนหนึ่งของชุมชน และ (5) ปรับปรุงความน่าดึงดูดใจของพื้นที่”<sup>11</sup> โดยในพื้นที่สามจังหวัดชายแดนภาคใต้มีเป้าหมายในการสร้างศิลปะสาธารณะเน้นไปที่สร้างความน่าดึงดูด สะท้อนและแสดงออกถึงเอกลักษณ์ของวัฒนธรรมและบอกเล่าเรื่องราวและประวัติของสถานที่ในชุมชน เพื่อช่วยกระตุ้นเศรษฐกิจของชุมชน และสร้างภาพลักษณ์ที่ดี ทดแทนข่าวสถานการณ์ความรุนแรงในสามจังหวัดชายแดนใต้ที่เป็นภาพจำของนักท่องเที่ยวต่างภูมิภาค สำหรับวัตถุประสงค์ในการสร้างศิลปะสาธารณะเพื่อชุมชนในกรุงเทพมหานคร จะเน้นการออกแบบเพื่อประโยชน์ใช้สอยที่สอดคล้องกับพื้นที่ชุมชนและสะท้อนอัตลักษณ์วิถีของชุมชนที่โดดเด่น สำหรับวัตถุประสงค์เพื่อสะท้อนสุนทรียะทางศิลปะในพื้นที่กรุงเทพมหานคร ซึ่งสามารถสร้างความสุขและความภาคภูมิใจให้แก่ศิลปินที่นำเสนอสุนทรียะ แนวคิด และอัตลักษณ์ของตนเองสู่พื้นที่สาธารณะได้อย่างเสรีจสมบุรณ์ อีกทั้งเป็นการเปิดโอกาสให้สาธารณชนได้ตระหนักถึงความสำคัญของศิลปะที่มีประโยชน์ในด้านแบบอย่างในการศึกษาเรียนรู้ และยังช่วยพัฒนาชุมชนได้อีกทางหนึ่งด้วย ซึ่งสอดคล้องกับมุฮัมหมัด ฟาลิฮิน จัสมี และ นิก ฮานิตา นิก โมฮาหมัด ที่อ้างถึงบทบาทของศิลปะสาธารณะที่คล้ายคลึงกันของ โมห์ต ฟาเบียน มีดังนี้ “(1) เฉลิมฉลองเหตุการณ์และประวัติศาสตร์ในท้องถิ่น (2) ตอบสนองความต้องการของชุมชน (3) เพิ่มคุณค่าทางสุนทรียภาพ (3) ส่งเสริมความรู้สึกของชุมชน และ (4) ให้คุณค่าทางการศึกษาแก่ชุมชน”<sup>12</sup>

สำหรับวัตถุประสงค์เพื่อประโยชน์ของชุมชนและสังคมในจังหวัดเชียงใหม่มีหลักคิดที่ใกล้เคียงกับทฤษฎะของกลุ่มนักวิชาการและผู้เชี่ยวชาญ โดยเน้นไปที่การพัฒนาพื้นที่ศิลปะของชุมชนที่สามารถเป็นทั้งแหล่งเรียนรู้ สร้างประโยชน์ให้กับเยาวชน และให้คนในชุมชนเกิดความภาคภูมิใจในพื้นที่ของตนเองก่อน ซึ่งสอดคล้องกับแนวคิดเรื่องบทบาทของศิลปะสาธารณะที่มีต่อชุมชนของ มุฮัมหมัด ฟาลิฮิน จัสมี และ นิก ฮานิตา นิก โมฮาหมัด เช่นกัน

4. การสร้างศิลปะสาธารณะก่อให้เกิดผลกระทบด้านดีเป็นส่วนใหญ่ โดยทุกกลุ่มตัวอย่างที่ศึกษาได้ให้ข้อคิดเห็นไปในทิศทางเดียวกันว่า ศิลปะสาธารณะและศิลปะแขนงต่าง ๆ เป็นส่วนสำคัญที่ช่วยดึงดูดนักท่องเที่ยวเข้ามาในพื้นที่ชุมชนได้โดยมีนักท่องเที่ยวเข้ามาถ่ายรูป เยี่ยมชมผลงานศิลปะในชุมชนช่วยสร้างโอกาสในการกระตุ้นเศรษฐกิจแก่ชุมชน รวมถึงผลงานได้รับความนิยมและการยอมรับจากชาวบ้านตลอดจนร้านค้าในชุมชนเป็นส่วนใหญ่ จึงมีความสอดคล้องกับมุฮัมหมัด ฟาลิฮิน จัสมี และ นิก ฮานิตา นิก โมฮาหมัด ได้กล่าวถึงการทบทวนวรรณกรรมว่า “ศิลปะสาธารณะมีส่วนสร้างคุณภาพชีวิตที่ดีขึ้นให้กับชุมชนเมือง นอกจากการปรับปรุงความน่าดึงดูดใจของพื้นที่แล้ว ศิลปะสาธารณะยังสะท้อนถึงเอกลักษณ์ของเมือง รำลึก ถึงประวัติศาสตร์และแสดงถึงเอกลักษณ์ของวัฒนธรรมท้องถิ่นอีกด้วย”<sup>13</sup> อีกทั้งยังสอดคล้องกับมานิตย์ ไกรฤทธิ ได้กล่าวว่า “ปัจจุบันการผลักดันศิลปะในพื้นที่สาธารณะให้กลายเป็นจุดเด่นให้กับชุมชน เพื่อขยายไปสู่ต้นทุนอื่นๆ เช่น การท่องเที่ยว การค้าขายผลิตภัณฑ์ชุมชน และการสร้างอัตลักษณ์ ที่นำไปสู่ความรู้สึกภาคภูมิใจในท้องถิ่นของตนเอง นับว่าเป็นการใช้ต้นทุนจากความคิดสร้างสรรค์ในการต่อยอดความรู้ทางวัฒนธรรมและแนวคิดเศรษฐกิจสร้างสรรค์ โดยมีศิลปะเป็นหนึ่งในต้นทุน

11. “Roles of Public Art in Malaysian Urban Landscape towards Improving Quality of Life: Between Aesthetic and Functional Value,” researchgate, Access in January 15, 2023, [https://www.researchgate.net/publication/304907502\\_Roles\\_of\\_Public\\_Art\\_in\\_Malaysian\\_Urban\\_Landscape\\_towards\\_Improving\\_Quality\\_of\\_Life\\_Between\\_Aesthetic\\_and\\_Functional\\_Value](https://www.researchgate.net/publication/304907502_Roles_of_Public_Art_in_Malaysian_Urban_Landscape_towards_Improving_Quality_of_Life_Between_Aesthetic_and_Functional_Value).

12. “Roles of Public Art in Malaysian Urban Landscape towards Improving Quality of Life: Between Aesthetic and Functional Value,” researchgate, Access in January 15, 2023, [https://www.researchgate.net/publication/304907502\\_Roles\\_of\\_Public\\_Art\\_in\\_Malaysian\\_Urban\\_Landscape\\_towards\\_Improving\\_Quality\\_of\\_Life\\_Between\\_Aesthetic\\_and\\_Functional\\_Value](https://www.researchgate.net/publication/304907502_Roles_of_Public_Art_in_Malaysian_Urban_Landscape_towards_Improving_Quality_of_Life_Between_Aesthetic_and_Functional_Value).

13. “Roles of Public Art in Malaysian Urban Landscape towards Improving Quality of Life: Between Aesthetic and Functional Value,” researchgate, Access in January 15, 2023, [https://www.researchgate.net/publication/304907502\\_Roles\\_of\\_Public\\_Art\\_in\\_Malaysian\\_Urban\\_Landscape\\_towards\\_Improving\\_Quality\\_of\\_Life\\_Between\\_Aesthetic\\_and\\_Functional\\_Value](https://www.researchgate.net/publication/304907502_Roles_of_Public_Art_in_Malaysian_Urban_Landscape_towards_Improving_Quality_of_Life_Between_Aesthetic_and_Functional_Value).

14. “ศิลปะสู่วิถีชุมชนบนผนังที่สาธารณะของเมืองท่องเที่ยวในภาคเหนือ,” tci-thaijo, บันทึกรายชื่อเมื่อ 12 เมษายน 2564, <https://so02.tci-thaijo.org/index.php/JBS/article/view/242889>.

## ทางธุรกิจที่สามารถสร้างมูลค่าให้กับชุมชนได้”<sup>14</sup>

### ข้อเสนอแนะ

1. ผู้จัดและผู้ร่วมสนับสนุนโครงการที่มีความประสงค์จะจัดโครงการศิลปะสาธารณะแต่ยังขาดประสบการณ์ ควรเริ่มต้นจากศึกษาเรียนรู้ สร้างความเข้าใจเกี่ยวกับรูปแบบของศิลปะสาธารณะที่มีอยู่ทั้งในอดีตและปัจจุบัน รวมถึงกระบวนการที่สำคัญในการสร้างศิลปะสาธารณะเป็นลำดับแรก ซึ่งอาจศึกษาจากผลสรุปกรณีศึกษาในการวิจัยนี้ หรือปรึกษากับนักวิชาการ/ผู้เชี่ยวชาญด้านศิลปะสาธารณะ เพื่อนำไปใช้ในการดำเนินการจัดโครงการได้อย่างเหมาะสม และมีโอกาสบรรลุตามวัตถุประสงค์เพื่อประโยชน์ต่อชุมชนและสังคมได้อย่างยั่งยืนมากยิ่งขึ้น
2. ศิลปินที่สร้างสรรค์ผลงานที่เกี่ยวข้องกับบริบทของชุมชน ให้มีกระบวนการศึกษา และถ่ายทอดผลงาน โดยคำนึงถึงประโยชน์ของชุมชนอย่างรอบด้าน และหลีกเลี่ยงประเด็นที่อ่อนไหว รวมถึงการสร้างผลกระทบในด้านลบต่อพื้นที่สาธารณะ
3. ชาวบ้าน ตัวแทนชุมชนในพื้นที่ที่มีความประสงค์ที่จะจัดให้มีผลงานศิลปะสาธารณะในพื้นที่ของตนเอง แต่ยังขาดประสบการณ์ให้ศึกษาเรียนรู้เกี่ยวกับการสร้างศิลปะสาธารณะจากผู้สนับสนุน/ผู้จัดโครงการ ศิลปิน หน่วยงานองค์กรอิสระ หรือเครือข่ายสถาบันการศึกษาที่มีผู้รู้ ผู้เชี่ยวชาญด้านศิลปะ โดยเตรียมพร้อมเปิดใจยอมรับการพัฒนาชุมชนในมิติต่าง ๆ ร่วมสร้างความสัมพันธ์และความเข้าใจกับชาวบ้านในชุมชนของตนเอง รวมถึงช่วยดูแลรักษา และมีส่วนร่วมในการประชาสัมพันธ์ผลงานศิลปะสาธารณะในพื้นที่ของตนเอง
4. นักวิจัย ศึกษาและพัฒนากระบวนการวิจัยอย่างต่อเนื่อง ปรับปรุงข้อผิดพลาด รวมถึงนำผลสรุปการวิจัยนี้ ไปพัฒนาต่อยอดสู่การออกแบบผลงานศิลปะในพื้นที่สาธารณะได้อย่างมีประสิทธิภาพ
5. นโยบายของรัฐ/หน่วยงานภาครัฐ ให้มีการศึกษาและสนับสนุนโครงการด้านศิลปะสาธารณะ อาทิ การจัดสรรพื้นที่ การจัดสรรงบประมาณ การออกนโยบายให้ผลประโยชน์แก่ผู้ที่ให้พื้นที่สร้างสรรค์แก่สาธารณะ การให้การศึกษแก่เยาวชนในรูปแบบหลักสูตรที่มีการเรียนรู้ในชุมชนของตนเอง ผ่านผลงานศิลปะในพื้นที่สาธารณะ เป็นต้น

### กิตติกรรมประกาศ

การวิจัยนี้สำเร็จลงไปด้วยดีด้วยการสนับสนุนจากกองทุนวิจัยทั่วไป มหาวิทยาลัยสงขลานครินทร์ วิทยาเขตปัตตานี ประจำปีงบประมาณ 2564

## บรรณานุกรม

ART EYE VIEW news team. “After being heavily criticized, Alex Face, The Arstist, has just posted a picture of his street art work in Phuket for the first time to his fan page.” <https://mgroonline.com/celebonline/detail/9590000037666>.

ทีมข่าว ART EYE VIEW. “หลังถูกวิพากษ์วิจารณ์อย่างหนัก ศิลปิน Alex Face เพิ่งโพสต์ภาพผลงาน Street Art ที่ภูเก็ต ให้แฟนเพจชมเป็นครั้งแรก.” <https://mgroonline.com/celebonline/detail/9590000037666>.

Artist F (Assumed name). “Public art in a multiculcural context of the three southern border provinces, Thailand.” interview by Apiruk Potituppa. July, 9, 2021.

ศิลปิน F (นามสมมติ). “ศิลปะสาธารณะภายใต้บริบทของสังคมพหุวัฒนธรรมสามจังหวัดชายแดนภาคใต้.” สัมภาษณ์โดย อภิรักษ์ โพธิ์ทัพพะ. 9 กรกฎาคม 2564.

Chaileang-Urai Kesara. “Conflict in a multicultural society.” <http://www.dsdw2016.dsdw.go.th/download/20130402102557.pdf>.

เกษรา ชัยเหลื่องอุไร. “ความขัดแย้งในสังคมพหุวัฒนธรรม.” <http://www.dsdw2016.dsdw.go.th/download/20130402102557.pdf>.

Chantavanich Supang. “Data analysis in qualitative research.” Bangkok : Chulalongkorn University Printing House, 2016.

สุภาวค์ จันทวานิช. “การวิเคราะห์ข้อมูลในการวิจัยเชิงคุณภาพ.” กรุงเทพฯ : โรงพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2559.

Creative Economy Agency. “The proportion of the total creative industry value to the gross domestic product (GDP).” <https://www.cea.or.th/statistic-creative-industry-gdp>.

สำนักงานส่งเสริมเศรษฐกิจสร้างสรรค์ (องค์การมหาชน). “สัดส่วนมูลค่าอุตสาหกรรมสร้างสรรค์ทั้งหมด ต่อผลิตภัณฑ์มวลรวมในประเทศ (GDP).” <https://www.cea.or.th/statistic-creative-industry-gdp>.

Fongsamooth Aonrarom. “Public Art: Situations of the City.” [https://www.bu.ac.th/Knowledgecenter/executive\\_journal/jan\\_mar\\_08/pdf/EXECUTIVE%20JOURNAL28\\_1\\_102-105.pdf](https://www.bu.ac.th/Knowledgecenter/executive_journal/jan_mar_08/pdf/EXECUTIVE%20JOURNAL28_1_102-105.pdf).

อรรมณ์ ฟองสมุทร. “ศิลปะสาธารณะ: สภาพการณ์ของเมืองกรุง.” [https://www.bu.ac.th/Knowledgecenter/executive\\_journal/jan\\_mar\\_08/pdf/EXECUTIVE%20JOURNAL28\\_1\\_102-105.pdf](https://www.bu.ac.th/Knowledgecenter/executive_journal/jan_mar_08/pdf/EXECUTIVE%20JOURNAL28_1_102-105.pdf).

Ganjanapan Anan. “Multiculturalism in the Context of Social and Cultural Transition.”

Chiang Mai : Regional Center for Social Sciences and Sustainable Development Faculty of Social Sciences Chiang Mai University, 2008.

อานันท์ กาญจนพันธุ์. “พหุวัฒนธรรมในบริบทของการเปลี่ยนผ่านทางสังคมและวัฒนธรรม.” เชียงใหม่ : ศูนย์ภูมิภาคด้านสังคมศาสตร์และการพัฒนาอย่างยั่งยืน คณะสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยเชียงใหม่, 2551.

Gowarit Manit, Buphasut Prasert and Supanyarat Tapakorn. “The Art of Community on the Walls of Public Spaces of Tourist Towns in the Northern Thailand.” <https://so02.tci-thaijo.org/index.php/JBS/article/view/242889>.

มานิตย์ โกวิทธี, ประเสริฐ บุผาสุก และ ฐาปกรณ์ สุปัญญารัตน์. “ศิลปะสู่วิถีชุมชนบนผนังพื้นที่สาธารณะของเมืองท่องเที่ยวในภาคเหนือ.” <https://so02.tci-thaijo.org/index.php/JBS/article/view/242889>.

Muhammad Falihin Jasmia, Nik Hanita Nik Mohamad. “Roles of Public Art in Malaysian Urban Landscape towards Improving Quality of Life: Between Aesthetic and Functional Value.” [https://www.researchgate.net/publication/304907502\\_Roles\\_of\\_Public\\_Art\\_in\\_Malaysian\\_Urban\\_Landscape\\_towards\\_Improving\\_Quality\\_of\\_Life\\_Between\\_Aesthetic\\_and\\_Functional\\_Value](https://www.researchgate.net/publication/304907502_Roles_of_Public_Art_in_Malaysian_Urban_Landscape_towards_Improving_Quality_of_Life_Between_Aesthetic_and_Functional_Value).

Phosita Chai. “The science and art of qualitative research.” Bangkok: Amarin Printing And Publishing Public Company Limited, 2019.

ชาย โพธิ์สิตา. “ศาสตร์และศิลป์ การวิจัยเชิงคุณภาพ.” กรุงเทพฯ : บริษัท อัมรินทร์ พริ้นติ้ง แอนด์ พับลิชชิ่ง จำกัด (มหาชน), 2562.

Piyasiripon Natthinee. “The Multicultural community Among the nationalist discourses in three southern border provinces of Thailand.” <https://so05.tci-thaijo.org/index.php/ratthapirak/article/view/188717>.

ณัฐินี ปิยะศิริพันธ์. “ชุมชนพหุวัฒนธรรม ท่ามกลางวาทกรรมชาตินิยม ในพื้นที่ 3 จังหวัดชายแดนภาคใต้ของไทย.” <https://so05.tci-thaijo.org/index.php/ratthapirak/article/view/188717>.

Setthaseri Tassanai and team of researchers. “A Study for Potential Assessment of a Proper City for an International Art Festival (Biennale).” [http://ocac.go.th/wp-content/uploads/2019/04/Pattaya-Biennale\\_15-Aug-2013.pdf](http://ocac.go.th/wp-content/uploads/2019/04/Pattaya-Biennale_15-Aug-2013.pdf).

ทัศนัย เศรษฐเสรี และคณะผู้วิจัย. “การวิจัยเพื่อประเมินศักยภาพของจังหวัดที่เหมาะสม ในการจัดมหกรรมศิลปะร่วมสมัยนานาชาติ (เบียนนาเล่)” [http://ocac.go.th/wp-content/uploads/2019/04/Pattaya-Biennale\\_15-Aug-2013.pdf](http://ocac.go.th/wp-content/uploads/2019/04/Pattaya-Biennale_15-Aug-2013.pdf).

Thanapongphak Nattawaiphop. “The role of the government in implementing policies to promote contemporary art and culture.” <http://www.journal.rmutt.ac.th/index.php/arts/article/view/1806/1170>.

ณัฐไวภพ ฐณะพงศ์ภักค์. “บทบาทภาครัฐต่อการนํานโยบายส่งเสริมศิลปวัฒนธรรมร่วมสมัยไปปฏิบัติ.” <http://www.journal.rmutt.ac.th/index.php/arts/article/view/1806/1170>.

The Southern news team. “Social media has attacked the mayor of Krabi cut wood for artists to make the sculptures.” <https://mgronline.com/south/detail/9580000020032>.

ทีมข่าวภาคใต้. “โลกโซเชียลลั่นนายกเทศมนตรีเมืองกระบี่ ตัดไม้ให้ศิลปินทำประติมากรรม.” <https://mgronline.com/south/detail/9580000020032>.

Thongkachock Korakod. “The coexistence of multiculturalism in the southern border provinces, Thailand.” [https://www.matichon.co.th/article/news\\_1326494](https://www.matichon.co.th/article/news_1326494).

กรกฎ ทองชะโชค. “การอยู่ร่วมกันในสังคมพหุวัฒนธรรมจังหวัดชายแดนภาคใต้.” [https://www.matichon.co.th/article/news\\_1326494](https://www.matichon.co.th/article/news_1326494).

Wurkon. “Talk to Alex Face, the artist who shapes the world of street art with the impressionism painting work.” <https://www.wurkon.com/blog/130-alex-face>.

เวอร์คอน. “คุยกับ อเล็ก เฟส ศิลปินผู้หลอมรวมโลกของสตรีทอาร์ต กับงานจิตรกรรมอิมเพรสชันนิสม์.” <https://www.wurkon.com/blog/130-alex-face>.



## สำเนียงเสรี สำเนียงสุพรรณ SERI'S ACCENT, SUPHAN ACCENT

นันธิดา จันทรางศุ\* NANTIDA CHANDRANSU\*  
दनय नोचुन\*\* DANAI NOICHUEN\*\*  
ดวงเดือน หลงสวัสดิ์\*\*\* DUANGDUAN LONGSAWAS\*\*\*

### บทคัดย่อ

บทความวิจัยนี้ศึกษาและวิเคราะห์ลักษณะเฉพาะของเสรี รุ่งสว่าง ซึ่งมีวิธีการร้องเพลงเป็นที่ประจักษ์ด้วยชื่อเสียง รางวัล และแฟนคลับจำนวนมาก ด้วยวิธีการร้องที่น่าสนใจ มีรากฐานมาจากเพลงพื้นบ้าน ในการร้องเพลงลูกทุ่งตลอดพัฒนาการการร้องเพลงในช่วงเวลา 44 ปีที่ใช้เวลาบ่มเพาะในวงการเพลงลูกทุ่งของประเทศไทย โดยกำหนดขอบเขตในการวิเคราะห์เฉพาะวิธีการร้องเพลงเปลวไฟที่ปลายเทียน เป็นเพลงที่เผยแพร่ในช่วงปี 2564 โดยร่วมงานกับค่ายสิงโตคำราม จนได้รับรางวัลคมชัดลึก ลูกทุ่งอวอร์ด 2565 และอเมซิงสุพรรณ ใช้วิธีเก็บข้อมูลด้วยวิธีวิทยาชาติพันธุ์วรรณาและบันทึกสนทนากลุ่ม นำเสนอด้วยการพรรณนาวิเคราะห์ตามแนวทางการขับร้องที่ดี เทคนิค และสิ่งที่นักร้องให้ความสำคัญ ผลการวิจัยที่ได้พบว่า การขับร้องเพลงลูกทุ่งของเสรี รุ่งสว่าง ใช้วิธีศึกษาเรียนรู้ด้วยตนเองและการฝึกฝนเป็นหลัก เริ่มจากศึกษาเนื้อร้องและทำนอง ตีความจากเนื้อร้องและจินตนาการอารมณ์ของเพลง เพื่อนำไปสู่การสร้างเสียงหรือการเปล่งเสียง ด้วยวิธีคิดและการออกแบบการร้อง โดยสรุปออกมาเป็น 1) คำศัพท์การขับร้องเพลงลูกทุ่งในแบบเสรีรุ่งสว่าง ได้แก่ 1.1) การปั้นคำ 1.2) การทำเสียงหนัก-เบา 1.3) การทำเสียงสั้น-ยาว 1.4) การจัดช่องไฟ 1.5) การร้องขมวดคำ 1.6) การทำเสียงคลื่นกระเส้า 1.7) การร้องขยอกคำ 1.8) การร้องเตะจังหวะ 1.9) การร้องหลังจังหวะ และ 1.10) การลักลม 2) วิธีการขับร้องเพลงลูกทุ่งของเสรี รุ่งสว่าง ได้แก่ 2.1) การใช้เสียงในการปั้นคำ 2.2) การทำความเข้าใจเนื้อร้องและสร้างสรรค์ทำนองร้อง และ 2.3) การใช้สำเนียงสุพรรณ การศึกษาวิจัยการขับร้องของนักร้องลูกทุ่งที่สามารถยืนหยัดอยู่ในวงการดนตรีที่เปลี่ยนไปอย่างรวดเร็วในปัจจุบัน ทั้งบริบทและอุตสาหกรรมดนตรีโดยยังรักษาแบบแผนนิยามลูกทุ่งในแบบเดิมได้ โดยเฉพาะการร้องลูกทุ่งภาคกลาง เป็นการอนุรักษ์ สืบสาน และเผยแพร่สู่คนรุ่นหลังต่อไป

**คำสำคัญ :** ลูกทุ่ง/ เพลงพื้นบ้านภาคกลาง/ สำเนียงสุพรรณบุรี/ การร้องเพลงลูกทุ่ง/ เสรี รุ่งสว่าง

\*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.

\*\*ครู วิทยฐานะครูชำนาญการ, วิทยาลัยนาฏศิลปบุรี สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์, danai.noich@gmail.com.

\*\*Professional Level Teachers (K 2 Teachers), Lopburi College of Dramatic Arts, Bunditpatanasilpa Institute, danai.noich@gmail.com.

\*\*\*อาจารย์, วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล, duangduan.lon@mahidol.edu.

\*\*\*Lecturer, College of Music, Mahidol University, duangduan.lon@mahidol.edu.

Receive 26/4/66 Revise 26/6/66 Accept 29/6/66

## Abstract

In this article, I examine and analyze the singing style of Seri Rungsawang, an established figure in *lukthung* music who has won several awards and has a large fanbase. Seri's singing style is interesting because it is based on *phleng phuen ban*, a traditional half-singing, half-recitation genre, combined with the heavy influence of *lukthung* style accumulated through Seri's 44-year experience in the industry. This study focuses on Seri's singing techniques in the song "Plew Fai Thi Plai Thian" (The Candle's Flame), which premiered in 2021 under a collaboration with Singto Khamram Records. The song won the Khom Chad Luek Award for the best *lukthung* song and the Amazing Suphanburi Award in 2022. Ethnographic methods were used to collect and interpret field data. The findings reveal that Seri is self-taught and has been a hardworking singer for the most part of his career. His singing process begins with studying the song's melody and closely reading its lyrics, which leads to him imagining a specific mood and tone upon which the singing is predicated. 1) Seri described his singing in his own terminology as follows: 1.1) sculpting of words (*kan pan kham*), 1.2) vocal articulation, 1.3) rhythmic variation of the voice, 1.4) distributing the lyrics against the assigned beats (*kan chat chaung fai*), 1.5) shortening of words (*kan khamuat kham*), 1.6) shaken words (*siang khluen krasao*), 1.7) engorging words (*khayauk kham*), 1.8) singing to kick the rhythm (*raung te changwa*), 1.9) singing behind the beat (*raung lang changwa*), and 1.10) cheating the wind (*kan lak lom*). 2) Seri's singing approach includes 2.1) controlled vocal articulation, 2.2) comprehending lyrics, and 2.3) creating lyrical melody, while projecting the sung words in a Suphanburi accent. This study illustrates a set of singing techniques and approaches that allow a *lukthung* singer to thrive in the fast-changing industry while retaining the genre's traditional singing practices. Seri's musical experience demonstrates one of many variants of the *lukthung* musical genre from central Thailand that is worthy of preserving and passing on to aspiring singers of the next generation.

**Keywords:** Lukthung/ Central Thai's Folk Songs/ Suphanburi Accent/ Lukthung Singing/ Seri Rungsawang

## บทนำ

หากกล่าวถึงจุดเริ่มต้นของคำว่า “ลูกทุ่ง” และนิยามความหมายหลังสงครามโลกครั้งที่ 2 (2481) ยังไม่ปรากฏคำว่า “ลูกทุ่ง” แต่มีปรากฏการณ์เพลงในสังคมวัฒนธรรมไทยในขณะนั้นพบเพลงไอ้เจ้าสาวชาวไร่ ขับร้องโดย คำนธ สัมบุณณานนท์ ประพันธ์คำร้องและทำนองโดย เหม เวชกร<sup>1</sup> บริบทสังคมวัฒนธรรมของประเทศไทยมีเพลงพื้นบ้านจำนวนมาก บทกลอนลักษณะต่าง ๆ ซึ่งต่อมาได้ถูกอธิบายว่าเป็นพื้นฐานของเพลง “ลูกทุ่ง” เช่น กลอนหัวเดียวที่ใช้ในเพลงพื้นบ้าน เรียกรวมว่าเพลงปฏิกาย เป็นเพลงที่ชาวบ้านใช้ร้องโต้ตอบกันระหว่างชายหญิง ไม่ว่าจะเป็นเพลงอีแซว เพลงเรือ เพลงแหล่ เพลงฉ่อย ลำตัด รวมทั้งลิเก กลอนลักษณะต่าง ๆ บทร้องเพลงไทย เหล่านี้ล้วนเป็นรากฐานของเพลงลูกทุ่งในเวลาต่อมาโดยเฉพาะพื้นที่ภาคกลางของประเทศไทย นอกจากนี้ยังมีการอธิบายเกี่ยวกับเพลงลูกทุ่งที่ตอกย้ำแนวคิดของคณะผู้วิจัยว่า เพลงลูกทุ่งได้นำเอาทำนองเพลงพื้นบ้านภาคต่าง ๆ ไม่ว่าจะเป็นเพลงพื้นบ้านภาคกลาง ภาคอีสาน ภาคเหนือ ภาคใต้ รวมไว้ในตัวของทำนองเพลงลูกทุ่ง จนเป็นที่คุ้นเคยของชาวบ้าน เพลงลูกทุ่งจึงเป็นเพลงที่นิยมนำมาเล่นในงานเทศกาลต่าง ๆ แทนเพลงพื้นบ้านในเวลาต่อมา<sup>2</sup> ทั้งนี้ขึ้นอยู่กับบริบทของผู้ประพันธ์ว่าสนใจดนตรีพื้นบ้านของภาคใดและทำงานในบริบทใดด้วย (ผู้วิจัย)

บทความวิจัยชิ้นนี้ สนใจการขับร้องเพลงของศิลปินลูกทุ่ง เสรี รุ่งสว่าง ซึ่งการศึกษาวิธีการร้องของเสรี รุ่งสว่าง จะถูกบันทึกเป็นลายลักษณ์อักษร เป็นการอนุรักษ์ความรู้แบบฉบับการร้องเพลงลูกทุ่งในแบบภาคกลาง<sup>3</sup> ไว้ให้คนรุ่นต่อไปได้ศึกษา อีกทั้ง เสรี รุ่งสว่าง เป็นศิลปินที่มีชื่อเสียงและยืนหยัดอยู่ในวงการได้อย่างยาวนานกว่า 44 ปี (นับตั้งแต่ปี 2522-2566) ผลงานเพลงที่สร้างชื่อเสียงคือเพลงจดหมายจากแม่ ประพันธ์โดยครูชลธิ์ ธารทอง เสรี รุ่งสว่าง มีบทเพลงที่ได้รับรางวัลพระราชทานจากสมเด็จพระกนิษฐาธิราชเจ้า กรมสมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี ได้แก่ (1) เพลงไม้เรียวครู ในงานกึ่งศตวรรษเพลงลูกทุ่งไทย 12 กันยายน 2532 (2) เพลงเทพธิดาผ้าซิ่น ในงานกึ่งศตวรรษเพลงลูกทุ่งไทย ภาค 2 ในปี 2534 (3) เพลงจดหมายจากแม่ ในงานกึ่งศตวรรษเพลงลูกทุ่ง สืบสานคุณค่าวัฒนธรรมไทย ในปี 2537 บทเพลงที่ได้รับความนิยมจากการสัมภาษณ์เสรี รุ่งสว่าง ยังมีอีกหลายเพลง เช่น ร้องเพลงเพื่อแม่ คนกลมโลก ไอ้หนุ่มทุ่งกระโจมทอง ไฟกินพื้น ไอ้หนุ่มรถซุง กอดแก้วน ข้าวตั้งท้องน้องตั้งครรภ์ เรียกพี่ได้ไหม และดอกไม้กับก้อนอิฐ<sup>4</sup> เป็นต้น โดยค่ายเพลงที่เคยสังกัด ได้แก่ เสกสรรเทปแผ่นเสียง, โอเซียนชาร์ด, อาร์. เอส. โปรโมชัน (ท็อปฮิตลูกทุ่งมาตรฐาน), โฟร์เอส, เอส เอ็น อาร์ต โปรโมชัน, ยูพีแอล, เอ็นวีเค กรุ๊ป, อาร์สยาม มีผลงานมากมายหลายสาขาทั้งภาพยนตร์ ละครโทรทัศน์ และผลงานเพลงกว่า 4,000 เพลง ในช่วงปี 2564 ถึงปัจจุบันได้ร่วมงานกับค่ายสิงโตคำราม สร้างผลงานที่มีชื่อเสียง เช่น เปลวไฟที่ปลายเทียน น้ำตานางจระเข้ สุสานคนชั่ว เป็นต้น และมีผู้ติดตามจำนวนมากทั้งทางโลกจริงและโลกเสมือน เช่น ยูทูบ เฟซบุ๊ก ดิกต็อก เป็นต้น ไม่เพียงเท่านั้น สำเนียงเหนือ ๆ แบบเสรี รุ่งสว่าง ซึ่งเป็นคนจังหวัดสุพรรณบุรี ที่ปรากฏอยู่ในเพลงลูกทุ่งของเขายังปรากฏอยู่ในเพลงพื้นบ้านภาคกลางแถบสุพรรณบุรีอีกด้วย เช่น เพลงอีแซว เพลงแหล่ เป็นต้น ซึ่งเป็นจุดเด่นของเสรี รุ่งสว่าง เป็นส่วนหนึ่งของรากฐานและการสั่งสมความรู้ และพัฒนาการในการร้องเพลงตลอดเส้นทางการร้องเพลงของเขาตลอดมา คณะผู้วิจัยขอเสนอบทความนี้โดยกล่าวถึงรายละเอียดในแต่ละหัวข้อ ได้แก่ เพลงพื้นบ้านภาคกลาง รากฐานการร้องเพลงลูกทุ่งของเสรี รุ่งสว่าง วัตถุประสงค์ และขอบเขตในการวิจัย หลักการร้องเพลงและสำเนียงสุพรรณ วิธีการดำเนินการวิจัย ผลการวิจัย ผลสรุปการวิจัยและอภิปรายผล และข้อเสนอแนะในงานวิจัยครั้งต่อไป โดยมีรายละเอียดดังต่อไปนี้

1. สารานุกรมไทยสำหรับเยาวชนฯ, เล่มที่ 33. (2551), “เพลงลูกทุ่ง”

2. สุกัญญา สุจฉายา, เพลงพื้นบ้านศึกษา. พิมพ์ครั้งที่ 2 (กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2545).

3. เสรี รุ่งสว่าง, “สไตล์การขับร้องของเสรี รุ่งสว่าง,” สัมภาษณ์โดย นันธิดา จันทรางศุ, 12 กรกฎาคม 2565.

4. พิสุทธิ การบุญ, “ศึกษาวิธีการขับร้องของ เสรี รุ่งสว่าง” (วิทยานิพนธ์ระดับปริญญาโทบัณฑิต, มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ, 2551).

## เพลงพื้นบ้านภาคกลาง รากฐานการร้องเพลงลูกทุ่งของเสรี รุ่งสว่าง

เพลงพื้นบ้าน คือ เพลงของท้องถิ่นที่ชาวบ้านจดจำสืบทอดกันมาแบบปากเปล่า ใช้ร้องเล่นเพื่อความสนุกสนานรื่นเริง ถ่ายทอดอารมณ์ความรู้สึกโดยใช้ถ้อยคำที่ง่าย ๆ แต่ใช้โวหารหรือการเปรียบเทียบที่คมคาย เน้นเสียงสัมผัสและจังหวะการร้องเป็นสำคัญ<sup>5</sup> เพลงพื้นบ้านภาคกลางแม้จะมีหลายประเภท แต่มีเพลงจำนวนน้อยที่ยังคงร้องเล่นกันบ้างในจังหวัด และส่วนหนึ่งก็เป็นเพลงที่เล่นกันเฉพาะถิ่นเท่านั้น อย่างเช่น เพลงพิชฐานของอำเภอสองพี่น้อง จังหวัดสุพรรณบุรี เพลงอีแซว เพลงพื้นบ้านของจังหวัดสุพรรณบุรี เพลงเรือเป็นเพลงที่ร้องเล่นในฤดูน้ำหลาก นิยมเล่นในจังหวัดพระนครศรีอยุธยา อ่างทอง สิงห์บุรี สุพรรณบุรี และลพบุรี ช่วงเทศกาลกินปลา หรืองานนมัสการงานบุญประจำปีของวัด ซึ่งจากการสัมภาษณ์เสรี รุ่งสว่าง พบว่า ชีวิตในวัยเด็กผูกพันกับเสียงเพลงพื้นบ้านและร้องเพลงพื้นบ้านได้หลายประเภทจากการฟังเพลง เช่น ฉ่อย อีแซว แห่ เป็นต้น รวมทั้งนำเพลงต่าง ๆ ที่ได้ยินมาร้องเพลงกล่อมเลี้ยงน้องช่วยพ่อกับแม่ นอกจากนี้ยังได้มีโอกาสฟังเพลงลูกทุ่งจำนวนมากจากนักร้องที่มีชื่อเสียงในช่วงวัยหนุ่มก่อนเข้าวงการ

จุดเริ่มต้นการเป็นศิลปินนักร้องลูกทุ่งของเสรี รุ่งสว่าง เป็นชีวิตที่พลิกผันจากอาชีพช่างรับเหมาก่อสร้าง รับสร้างโบสถ์มาก่อนเป็นนักร้องเพลงลูกทุ่ง ด้วยเพราะเป็นคนเสียงดีเป็นทุนเดิม เรียกว่าร้องเพลงได้ และเมื่อมีความจำเป็นจะต้องเปลี่ยนอาชีพมาเป็นนักร้องเพลงลูกทุ่งด้วยความต้องการของพ่อ จึงต้องหาวิธีศึกษาการร้องเพลงลูกทุ่งอย่างจริงจัง เพียรพยายามศึกษาวิธีการร้องด้วยการสังเกตวิธีการร้องของนักร้องที่มีชื่อเสียงอยู่ในยุคนั้น (ช่วงปี 2522-2524) สังเกตวิธีการร้องของนักร้องแต่ละคน ซึ่งมีกลิ่นเต๋ต๋ดพรายที่ต่างกัน เสรี รุ่งสว่าง นำข้อคิดเด่นที่พิจารณาด้วยตัวเองว่าชอบ “อย่างนี้ดี อย่างนี้เหมาะสม” มาประยุกต์ใช้กับการขับร้องของตน โดยเรียกวิธีที่ตนเองใช้ว่า “ครูพักลักจำ” ฝึกฝนด้วยตนเองเรื่อยมาและยังไม่หยุดพัฒนาการร้องจนถึงปัจจุบัน ในทางวิชาการมองว่า สิ่งเหล่านี้คือทุนทางวัฒนธรรมที่ฝังตัวอยู่ในรูปการแสดงออกของร่างกายและจิตใจ (embodied state) ของเสรี รุ่งสว่าง ทุนทางวัฒนธรรมแบบนี้มักต้องอาศัยระยะเวลาในการประกอบตัวเป็นรูปร่าง เช่น บุคลิกภาพ ความรู้ ความสามารถในการร้องเพลง<sup>6</sup> เป็นต้น

“ตอนเด็ก ๆ พ่ออยากให้เป็นนักร้อง แต่เราไม่ชอบ... มีอยู่วันหนึ่งฝน แล้วฝน 4 วันติดกันว่าเป็นนักร้องอยู่หน้าเวที มีคนมาคล้องพวงมาลัยมากมาย วันที่ 4 พ่อมาตาม... ไ้ติดไปเป็นนักร้องสิลูก... ก็เลยตัดสินใจไปเลย”<sup>7</sup>

การร้องเพลงนั้น เป็นศิลปะที่ต้องใช้การสร้างสรรค์เหมือนอย่างศิลปะแขนงอื่น อุปกรณ์ของนักร้องล้วนอยู่ภายในร่างกายของตนทั้งสิ้น ไม่สามารถจับต้องหรือมองเห็นได้ นักร้องต้องใช้ความรู้สึกลึกซึ้งคิดสร้างสรรค์สิ่งที่ทุกคนสามารถสัมผัสได้ด้วยโสตหรือหู สิ่งนั้นคือ “เสียง” หรือ “สายเสียง” ที่เกิดจากการสั่นสะเทือนของการกระทบของลมที่ตั้งออกมาจากลำคอ นักร้องเปรียบเสมือนจิตรกรที่วาดลวดลายถ่ายทอดเรื่องราวลงบนอากาศ ต้องใช้จินตนาการใช้ความคิดหาวิธีกลเม็ดต่าง ๆ สร้างเสียง สร้างถ้อยคำ เป็นลำนํ้า บทกลอน รวมทั้งทำนอง ถ่ายทอดเรื่องราวนั้นออกมาให้ผู้ที่ได้ยินได้ฟังเกิดความสะเทือนใจหรือความรู้สึกคล้อยตาม ดังนั้นเป้าหมายของศิลปินนักร้องคือการประดิษฐ์และสร้างสรรค์กระแสเสียงที่ไพเราะ “หลักสำคัญของการร้องเพลง คือ การใช้เสียง ใช้กำลังลม ออกเสียงด้วยกำลังแรง-ค่อย การหายใจด้วยการบังคับลมหายใจยาวขึ้น การใช้ปากทำให้ตรงตัวอักษร และอื่น ๆ มากมาย”<sup>8</sup> เป็นต้น

เสรี รุ่งสว่าง มีวิธีการร้องเพลงเป็นที่ประจักษ์ด้วยชื่อเสียง รางวัลด และแฟนคลับ (fanclub) หรือแฟนด้อม (fandom) จำนวนมาก และมีวิธีการร้องที่น่าสนใจที่มีรากฐานมาจากเพลงพื้นบ้าน จากครูพักลักจำ บริบทของความเป็นคนจังหวัดสุพรรณบุรี ประสบการณ์การร้องเพลงกว่า 44 ปี คณะผู้วิจัยจึงสนใจศึกษาการร้องเพลงลูกทุ่งของเสรี

5. สารานุกรมไทยสำหรับเยาวชนฯ, เล่มที่ 34. (2552), “เพลงพื้นบ้าน”

6. Pierre Bourdieu, “The Forms of Capital,” in *Handbook of Theory and Research for the Sociology of Education*, ed. John G. Richardson (New York: Greenwood, 1986).

7. เสรี รุ่งสว่าง, “สไตลการขับร้องของเสรี รุ่งสว่าง,” สัมภาษณ์โดย ดวงเดือน หลงสวัสดิ์, 19 กุมภาพันธ์ 2566.

8. ท้วม ประสิทธิ์กุล, *หลักคีตศิลป์* (กรุงเทพฯ : ม.ป.พ., 2529), 218.

รุ่งสว่าง “สำเนียงเสรี สำเนียงสุพรรณ” เพื่อบันทึกความรู้เกี่ยวกับการร้องเพลงลูกทุ่ง เพื่อการศึกษา อนุรักษ์ และการสืบทอดต่อไป โดยเฉพาะบริบทของสังคมวัฒนธรรมดนตรีในประเทศไทยที่เทคโนโลยีมาเร็วและมาแรงในกระบวนการทำงานเพลงและอุตสาหกรรมเพลง นักร้องลูกทุ่งและบทเพลงลูกทุ่งปรับตัวสู่ความทันสมัยทางด้านดนตรีตามกระแสนิยม แต่เสรี รุ่งสว่าง ยังคงรักษาวិธีการร้องเพลงลูกทุ่งแบบวิถีภาคกลางไว้ได้เป็นอย่างดี จากการทบทวนวรรณกรรมและการเก็บข้อมูล คณะผู้วิจัยได้พิจารณาถึงวิธีการร้องที่เรียกว่า “เก็บสะสมประสบการณ์การร้องเพลงจนตกผลึก” จากพัฒนาการการร้องเพลงที่ต่อเนื่องยาวนานและยังสามารถอยู่ในวงการปัจจุบัน ยังมีงานร้องเพลงอยู่อย่างต่อเนื่องทุกเทศกาล รวมทั้งเห็นความสำคัญว่าควรศึกษาเพื่อนำไปเป็นแนวทางใช้ประโยชน์สำหรับคนรุ่นใหม่ที่สนใจการขับร้องเพลงลูกทุ่งต่อไป จึงกำหนดวัตถุประสงค์ ดังนี้

### วัตถุประสงค์ของการวิจัย

เพื่อศึกษาและวิเคราะห์ลักษณะเฉพาะของเสรี รุ่งสว่าง ในการร้องเพลงลูกทุ่ง และพัฒนาการการร้องเพลงในช่วงเวลา 44 ปี จนเกิดเป็นลักษณะการร้องเพลงลูกทุ่งแบบเสรี รุ่งสว่าง ที่มีอัตลักษณ์ชัดเจนในวงการเพลงลูกทุ่งของประเทศไทย โดยกำหนดขอบเขตในการวิเคราะห์เฉพาะวิธีการร้องเพลง โดยผู้เขียนเลือกนำเสนอ 2 เพลงที่มีจุดเน้นต่างกัน ได้แก่ (1) เพลงเปลวไฟที่ปลายเทียน ซึ่งเป็นเพลงที่เผยแพร่ในช่วงปี 2564 โดยร่วมงานกับค่ายสิงโตคำราม และได้รับรางวัลคมชัดลึกลูกทุ่งอวอร์ด 2565 เป็นเพลงที่แสดงให้เห็นการเก็บสะสมประสบการณ์การร้องเพลงจนตกผลึกและใช้ศักยภาพการร้องอย่างเต็มที่จากประสบการณ์อันยาวนานจนประสบความสำเร็จจากยอดผู้ชมทางยูทูบที่เพิ่มขึ้น การจ้างงานอย่างต่อเนื่อง และจากรางวัลที่ได้รับ รวมทั้งการมีนักร้องรุ่นใหม่นำไปใช้ในการประกวดและ (2) เพลงอเมซิงสุพรรณ ซึ่งมีความเป็นตัวแทน (representation) ความเป็นสำเนียงสุพรรณที่ชัดเจน เพลงนี้ผู้ร้องเลือกและเน้นการใช้สำเนียงสุพรรณที่ชัดเจนมากเป็นพิเศษ ด้วยความตั้งใจ จงใจ ร้องให้เห็นสำเนียงสุพรรณ แต่ในการร้องเพลงอื่น ๆ ถึงแม้ไม่ได้เน้นสำเนียงสุพรรณ แต่ก็ยังถือได้ว่าเป็นสำเนียงเสรี สำเนียงสุพรรณ เพราะสำเนียงสุพรรณนั้นอยู่ในรากของการเปล่งเสียง เนื้อเสียง น้ำเสียง หางเสียง และวิธีออกเสียงของเสรี รุ่งสว่าง อยู่แล้ว ผู้วิจัยจึงนำ 2 เพลงนี้มาวิเคราะห์เชิงลึกเพื่อเผยให้เห็นข้อบ่งชี้ตามที่กล่าวมา

### หลักการร้องเพลงและสำเนียงสุพรรณ

คณะผู้วิจัยเลือกใช้หลักการร้องเพลงที่ดีบางประการจากการทบทวนวรรณกรรมทางด้านคีตศิลป์ ดุริยางคศิลป์ และสัทศาสตร์ รวมทั้งการอธิบายเกี่ยวกับสำเนียงสุพรรณ เพื่อช่วยในการทำความเข้าใจวิธีการร้องของเสรี รุ่งสว่าง ดังนี้

หลักการร้องเพลงที่นักร้องส่วนใหญ่ให้ความสำคัญทั้งในการร้องและการถ่ายทอดการร้องมีอยู่ 5 เรื่องเป็นหลักสำคัญจากการทบทวนวรรณกรรมที่เกี่ยวข้อง หลักสำคัญทั้งศาสตร์ทางคีตศิลป์ ดุริยางคศิลป์ และสัทศาสตร์บางส่วน เช่น (1) การผันเสียงหรือการลงเสียง (Inflection) หมายถึง การเปลี่ยนน้ำเสียงหรือระดับเสียงเมื่อพูดเพื่อสื่อความหมายให้ชัดเจนยิ่งขึ้นสำหรับการพูดหรือการขับร้อง รวมทั้งการสื่อสารเชิงลึกเพื่อถ่ายทอดความรู้สึกของผู้พูดหรือขับร้องรวมทั้งความหมายของบทเพลงไปสู่ผู้ฟัง (2) การออกเสียง (attack) ประกอบไปด้วย 4 ส่วน ได้แก่ หัวเสียง (head) ช่วงที่เสียงลดลงจากหัวเสียง (decay) ตัวเนื้อเสียง (body) และหางเสียง (release) (3) สำเนียง (articulation) หมายถึง การเปล่งเสียง การแสดงทิศทางดนตรี (musical direction) สำเนียงในที่นี้หมายถึงสำเนียง



ในดนตรีหรือการร้อง โดยใช้เทคนิคที่หลากหลาย คำว่าสำเนียงจะแปลเป็นภาษาอังกฤษได้อีกอย่างว่า accent ซึ่งหมายถึง เสียง น้ำเสียง ทางเสียง และวิธีออกเสียง<sup>9</sup> ก็ได้ รวมไปถึงสำเนียงท้องถิ่น สำเนียงบ้านนอก สำเนียงพื้นบ้าน หรืออีกความหมายหนึ่งคือการเน้นการออกสำเนียงในเสียงที่เปล่งออกมา การเปล่งเสียงของการขับร้องเหมือนภาษาพูด เราสามารถใช้เพื่อสร้างวลีและข้อความที่ยาวขึ้นเป็นประโยค ซึ่งสามารถสร้างสรรค์ได้หลากหลายตามที่นักร้องต้องการ ในทางภาษา สำเนียงการร้อง น้ำเสียง หรือลักษณะวิธีออกเสียงในการพูดจะมีเอกลักษณ์เฉพาะบุคคลหรือมีความแตกต่างกันไปตามแต่ละท้องถิ่น โดยบางคำที่เป็นคำเดียวกัน แต่เมื่อคนที่มาจากต่างท้องที่พูดออกมาแล้วฟังเป็นคนละสำเนียงกัน ในโลกส่วนใหญ่ผู้คนมักจะใช้สำเนียงที่หลากหลาย ดังนั้นการเรียนรู้สำเนียงจึงเป็นสิ่งจำเป็นสำหรับการสื่อสารที่ประสบความสำเร็จ<sup>10</sup> (4) ตำแหน่งที่หายใจ / ประโยคเพลง (breathing mark / phrasing) หมายถึง ตำแหน่งหรือเครื่องหมายหายใจ ที่ใช้ชี้ให้นักร้องหรือนักดนตรีสามารถหายใจได้อย่างเหมาะสมหรือถูกตำแหน่ง (5) สัทศาสตร์ (phonetics) หมายถึง ความรู้เรื่องธรรมชาติของการออกเสียงและเปล่งเสียงในภาษาต่าง ๆ แนวทางการทำความเข้าใจเสียงพูดของมนุษย์ พยัญชนะและสระของภาษาใดภาษาหนึ่ง เช่น การถ่ายทอดเสียงพูดในภาษาไทย ต้องถ่ายทอดเสียงให้ตรงกับผู้พูด คำนึงถึงการออกเสียงเป็นหลัก การออกเสียงให้ตรงกับตัวอักษร เช่น ภาษาไทยก็ต้องใช้ตามมาตราตัวสะกดภาษาไทยทั้ง 8 มาตรา แม่กก แม่กต แม่กบ แม่กง แม่กน แม่กม แม่เกย แม่เกว และเสียงพยัญชนะไทย 44 รูป<sup>11</sup>

## สำเนียงสุพรรณ

สำเนียงสุพรรณ หรือเหนือสุพรรณ หมายถึง เสียงพูดของชาวสุพรรณบุรี เพี้ยนไปจากสำเนียงที่ถูกถือว่ามาตรฐานคือสำเนียงบางกอกหรือกรุงเทพมหานคร ตั้งแต่หลังสถาปนากรุงรัตนโกสินทร์เป็นราชธานี พ.ศ. 2325 มีร่องรอยหลายอย่างที่ชวนให้เชื่อว่า เหนือสุพรรณมาจากสำเนียงลาวลุ่มน้ำโขง ซึ่งเคลื่อนที่ไปตามเส้นทางคมนาคมการค้าเข้าสู่ลุ่มน้ำ่าน-ยม (ภาคกลางตอนบน) แล้วลงปากตะวันตกแม่น้ำเจ้าพระยา (ภาคกลางตอนล่าง)<sup>12</sup> สำเนียงสุพรรณ สำเนียงเสียงพูดนั้น บ่งบอกได้ถึงถิ่นที่เกิด ถิ่นที่อยู่อาศัย หรือแม้กระทั่งถิ่นฐานของบุพการี ญาติวงศ์ ลักษณะการพูดเสียงเหนือ จะพบปรากฏและได้ยินจากกลุ่มคนหรือชุมชนในพื้นที่ภาคกลางตอนไปทางตะวันตก ซึ่งมีการเล่นเพลงพื้นบ้านมากมาย แต่ละยุคแต่ละสมัยจะปรากฏขึ้นนักร้องลูกทุ่งที่มีชื่อเสียงโดยส่วนใหญ่มีถิ่นฐานบ้านเกิดมาจากจังหวัดสุพรรณบุรี เสรี รุ่งสว่าง เป็นนักร้องลูกทุ่งที่เป็นที่รู้จักและได้รับความนิยมอย่างมากมาตั้งแต่ปี พ.ศ. 2522 จนถึงปัจจุบัน จากการให้สัมภาษณ์ บ้านเดิมเสรี อยู่ฝั่งตะวันตกของแม่น้ำสุพรรณ หากจะเข้ากรุงเทพฯ ต้องเดินลัดทุ่งมารอลงเรือที่ท่าบางแม่หม้าย สำเนียงพูดของคนในแถบนี้ จะพูดเหนือ เมื่อคนสุพรรณเดินทางเข้ากรุงเทพมหานคร คนกรุงเทพฯ นี่แหละที่เป็นคนบอกว่าใครมาจากไหนโดยเอาสำเนียงเสียงพูดที่ผิดแผกแตกต่างไปจากตน “เขาบอกไอ้คนนี้สุพรรณนี่ พูดเหนือเชียว”<sup>13</sup> เสียงเหนือ คำแต่ละคำจะประกอบด้วยหน่วยเสียงซึ่งมากกว่าหนึ่งหน่วยเสียง สองเสียงบ้าง สามเสียงบ้าง อย่างคำว่า มา ออกเสียงเป็น หมา มา มีเสียงเดียว แต่ถ้าเป็นสำเนียงสุพรรณ “มา” จะมีสามเสียง ซึ่งออกเสียงต่อเนื่องติดกันไม่ขาดหาย

9.ราชบัณฑิตยสถาน, พจนานุกรมฉบับราชบัณฑิตยสถาน พ.ศ. 2554 (กรุงเทพฯ : นานมีบุ๊คส์พับลิเคชันส์, 2556), 1227.

10.Patti Adank, Bronwen G. Evans, Jane Stuart-Smith, and Sophie K. Scott, “Comprehension of familiar and unfamiliar native accents under adverse listening conditions,” *Journal of Experimental Psychology: Human Perception and Performance* 35, no. 2 (April 2009): 520-529. <https://doi.org/10.1037/a0013552>.

11.สมิตรา สุวรรณ์เดชา, “ภาษาศาสตร์สังคม,” สัมภาษณ์โดย นันธิดา จันทรางศุ, 14 เมษายน 2566.

12.“สำเนียง ‘เหนือ’ ของสุพรรณ ที่เรียกว่า ‘เหนือสุพรรณ’ มาจากไหน?,” สุธิดา วงษ์เทศ, สืบค้นเมื่อ 8 เมษายน 2566, [https://www.silpa-mag.com/culture/article\\_14777](https://www.silpa-mag.com/culture/article_14777).

13.เสรี รุ่งสว่าง, “สไตล์การขับร้องของเสรี รุ่งสว่าง,” สัมภาษณ์โดย ดวงเดือน หลงสวาสดี, 19 กุมภาพันธ์ 2566.

## วิธีการดำเนินการวิจัย

โครงการวิจัยนี้มุ่งศึกษาการขับร้องของศิลปินลูกทุ่ง เสรี รุ่งสว่าง เป็นสำคัญ โดยใช้กระบวนการทัศนวิวิทยาการวิจัยเชิงคุณภาพ (qualitative research) ด้วยวิธีผสมผสานการทำงาน (mixed method) ได้แก่

**ขั้นตอนที่ 1** การศึกษาเอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้องทั้งเชิงประเด็นและเชิงวิวิทยาที่เกี่ยวข้อง **ขั้นตอนที่ 2** เก็บข้อมูลด้วยวิธีวิทยาชาติพันธุ์วรรณา (ethnography) สนามของการศึกษาและการเข้าถึงข้อมูลแบบดั้งเดิม ได้แก่ การลงพื้นที่หรือสนามของข้อมูล (field work) ตั้งแต่ 12 มีนาคม 2565 ถึง 16 เมษายน 2566 การสัมภาษณ์แบบไม่เป็นทางการ (Informal interview) เป็นการพูดคุย โดยมีการกำหนดประเด็นไว้ล่วงหน้า แต่ปล่อยให้บรรยากาศการพูดคุยเป็นไปอย่างง่าย ๆ เป็นกันเอง และบันทึกสนาม (field notes) เพื่อให้เข้าใจความหมายของการกระทำของผู้ให้ข้อมูล นอกจากนี้ ผู้วิจัยยังใช้การสังเกตแบบไม่มีส่วนร่วม (non-participant observation) คือ การสังเกตที่ผู้วิจัยเฝ้าสังเกตอยู่ภายนอก ไม่เข้าไปร่วมในกิจกรรมที่ทำอยู่ และการสังเกตแบบมีส่วนร่วม (participant observation) ซึ่งถือว่าเป็นจุดเด่นของการวิจัยขั้นนี้ คือการเข้าไปมีส่วนร่วม เช่น การรับการถ่ายทอด การฝึกหัดการร้องเพลงในขณะนั่งร้องอธิบาย การเป็นนักดนตรีร่วมบันทึกเสียงด้วย และ**ขั้นตอนที่ 3** นำข้อมูลทั้งหมดมาจัดระบบ แยกประเภทเพื่อนำไปสู่การวิเคราะห์และการนำเสนอเชิงพรรณนาวิเคราะห์ การวิเคราะห์รูปแบบหรือแบบอย่างคำศัพท์และวิธีการขับร้องลูกทุ่งของเสรี รุ่งสว่าง และนำคำศัพท์รวมทั้งการอธิบายวิธีการร้องให้เสรี รุ่งสว่าง ตรวจสอบความถูกต้องก่อนนำไปเผยแพร่

## ผลการวิจัย

จากการเก็บข้อมูลและวิเคราะห์วิธีการขับร้องของเสรี รุ่งสว่าง พบว่า เสรี รุ่งสว่าง มีคำศัพท์ที่ใช้เรียกวิธีการขับร้องเป็นของตนเอง และวิธีการขับร้องนั้น ใช้วิธีศึกษาเรียนรู้ด้วยตนเองและการฝึกฝนเป็นหลัก ฟังมาก ร้องมาก สะสมความรู้ เลือกใช้ให้เหมาะสมในความคิดและการพิจารณาของตนเอง ซึ่งถ่ายทอดออกมาเป็นคำศัพท์เฉพาะของเสรี รุ่งสว่าง คณะผู้วิจัยขอนำเสนอผลการวิจัยแบ่งออกเป็น 2 ประเด็นหลัก ๆ ได้แก่ (1) คำศัพท์การขับร้องเพลงลูกทุ่งในแบบเสรี รุ่งสว่าง และ (2) วิธีการขับร้องเพลงลูกทุ่งของเสรี รุ่งสว่าง ได้แก่ (2.1) การใช้เสียงในการปั้นคำ (2.2) การทำความเข้าใจเนื้อร้องและสร้างสรรค์ทำนองร้อง และ (2.3) การใช้สำเนียงสุพรรณ โดยมีรายละเอียด ดังนี้

### 1. คำศัพท์การขับร้องเพลงลูกทุ่งในแบบเสรี รุ่งสว่าง

คณะผู้วิจัยได้เก็บข้อมูลจากการสัมภาษณ์ พบคำศัพท์หรือคำเรียกวิธีการขับร้องเพลงลูกทุ่งของเสรี รุ่งสว่าง โดยสิ่งสำคัญของการร้องเพลงลูกทุ่งแบบเสรี รุ่งสว่าง คือ การใช้เสียงแท้ สำราญ ศรีคำมูล<sup>14</sup> ได้อธิบายเกี่ยวกับเสียงแท้ คือ เสียงที่ออกมาจากกล่องเสียง (larynx) ภายในกล่องเสียงมีเส้นเสียง (vocal cords หรือ vocal folds) เป็นเสียงที่ออกมาจากช่องคอ (pharynx หรือ pharyngeal cavity) ช่องปาก (oral cavity) และช่องจมูก (nasal cavity) ซึ่งใช้เปลี่ยนแปลงลักษณะเสียง รวมทั้งการใช้กระแสลม อวัยวะส่วนที่ทำให้เกิดการเคลื่อนที่ของกระแสลมหรือจุดเริ่มต้นของกระแสลม คือ อวัยวะที่ช่วยในการหายใจ (respiratory apparatus) รวมทั้งปอด (lungs) เป็นอวัยวะที่เป็นต้นกำเนิดของพลังงานที่ใช้ในการผลิตเสียง โดยผู้วิจัยขอใช้คำว่า คำศัพท์การขับร้องลูกทุ่งในแบบเสรี รุ่งสว่าง ดังนี้

**1.1 การปั้นคำ** หมายถึง การร้องที่เน้นการออกเสียงถ้อยคำและอักขรวิธีให้ถูกต้องชัดเจน ซึ่งแบ่งระดับของการปั้นคำได้ 2 ระดับ กล่าวคือ การร้องที่เน้นการออกเสียงถ้อยคำ และอักขรวิธีให้ชัดเจนถูกต้องตามบทประพันธ์ นับเป็นหลักพื้นฐานที่นักร้องทุกคนต้องยึดถือ และเมื่อควบคุมน้ำหนักเสียงสั้น ยาวหนัก เบา ได้คล่องแคล่วพอดีแล้ว จึงเกิดความไพเราะตามจินตนาการของศิลปินต่อไป ซึ่งมีลักษณะเฉพาะตน ภายใต้หลักพื้นฐานดังกล่าว

14.สำราญ ศรีคำมูล, *สัทศาสตร์ภาษาอังกฤษ* (พระนครศรีอยุธยา : มหาวิทยาลัยมหามกุฏราชวิทยาลัย วิทยาเขตมหาวชิราลงกรณราชวิทยาลัย, 2565).

**1.2 การทำเสียงหนัก-เบา** เน้นการออกแรงใช้กำลังลมในการเปล่งเสียงออกไปให้ดังหรือจะให้แผ่วเบา หมายถึง การกำหนดและบังคับลมเพื่อให้เหมาะสมกับถ้อยคำ ประโยค ส่งผลให้เกิดความรู้สึกต่อผู้ฟัง เป็นส่วนสำคัญที่ใช้ในการปั้นคำ (1.1) และการร้องขมวดคำ (1.5) ซึ่งเป็นเทคนิคสำหรับใส่รายละเอียดในคำที่ต้องการเน้นอารมณ์อีกด้วยเรียกว่า “กระซิบกระเส้า”

**1.3 การทำเสียงสั้น-ยาว** หมายถึง การกำหนดและบังคับลมเพื่อให้เหมาะสมกับพยัญชนะ สระ และ/หรือคำ ที่มีความสั้นยาวได้จังหวะช่องไฟที่พอดีให้ความหมายตามเนื้อเพลง เป็นส่วนสำคัญที่ใช้ในการปั้นคำและขมวดคำ ให้พอดีกับทำนองเพลง วรรคเพลง หรือประโยคเพลง

**1.4 การจัดช่องไฟ** หมายถึง การร้องที่กำหนดหรือจัดกลุ่มเสียง พยางค์ กลุ่มคำ วรรคตอน หรือประโยคเพลง ให้เกิดช่องว่าง การเว้นช่องว่างระหว่างช่วง (space) เว้นเพื่อให้ความหมายของคำ ประโยค ชัดเจนยิ่งขึ้น ซึ่งเป็นส่วนสำคัญในการสร้างลีลาจังหวะการร้องของเสรี รุ่งสว่าง

**1.5 การร้องขมวดคำ** หมายถึง การเพิ่มหน่วยเสียงหรือกลุ่มเสียงโดยการเอื้อนตั้งแต่ 2 หน่วยเสียง แต่ไม่เกิน 5 หน่วยเสียงเข้าไปในคำหรือท้ายคำ ขึ้นอยู่กับลักษณะถ้อยคำและทำนองในส่วนนั้นจะพาไปในทิศทางใด (ขึ้นสูง ลงต่ำ) ประโยชน์เพื่อเชื่อมเสียงระหว่างโน้ตที่มีระยะเสียงที่ห่างกันให้ต่อดิตเป็นลักษณะของการร้อยเรียงลำนํา และเกิดความไพเราะของทำนองวรรคตอนของเพลง

**1.6 การทำเสียงคลื่นกระเส้า** หมายถึง การบังคับกล้ามเนื้อคอให้กลองเสียงเคลื่อนที่ ทำให้เกิดคลื่นกระเส้าเสียงใช้น้ำหนักดัง-เบาในพยางค์ ถ้อยคำ และหางเสียงของคำเพื่อให้เสียงมีลักษณะเป็นคลื่นยาวออกไปให้พอเหมาะกับถ้อยคำไม่มากไม่น้อยจนถึงกับทำให้ความหมายผิดเพี้ยนไป

**1.7 การร้องขยอกคำ** หมายถึง การแทรกพยางค์ที่ไม่มีความหมายหรือคำติดปากเข้าไประหว่างคำหรือกลุ่มคำหรือทำนอง ส่งผลให้เกิดความสนุกได้รรถรสในการฟัง ตัวอย่างเช่น เพลงอเมซิงซูพอร์ดน (ไปไหมแจ่มจันทร์ไปเที่ยวสุพรรณบ้านพี่ การร้องขยอกคำ ไปไหมแจ่มจันทร์ (ละ) ไปเที่ยวสุพรรณบ้านพี่ เป็นต้น) ใช้ในเพลงที่มีจังหวะลีลา กระฉับกระเฉง การร้องลักษณะนี้มักพบในเพลงพื้นบ้านภาคกลาง เช่น เพลงอีแซว เพลงแหล่ เพลงฉ่อย เป็นต้น และเสรี รุ่งสว่าง ได้นำวิธีการร้องขยอกคำมาใช้ในเพลงที่มีจังหวะสนุกสนานหลายเพลง

**1.8 การร้องเตะจังหวะ** เป็นคำที่เสรี รุ่งสว่าง ใช้เรียกรวมความหมายของลักษณะการร้องขัดจังหวะ ร้องหน้าจังหวะ ร้องจังหวะยก รวบคำ ร้องจังหวะรุก เรียกรวม ๆ กันว่า “ร้องเตะจังหวะ” ซึ่งหมายถึงการร้องแบบคร่อมจังหวะ กล่าวคือ การร้องถ้อยคำหรือกลุ่มคำโดยบังคับให้สิ้นสุดเสียงถ้อยคำหรือกลุ่มคำ หรือวรรคเพลง ผู้ร้องจะเลือกร้องลงจังหวะยก หรือก่อนจังหวะยก หรือลงระหว่างจังหวะยกกับจังหวะตกก็ได้ ขึ้นอยู่กับอารมณ์เพลง การร้องลักษณะนี้เรียกได้ว่าเป็นการร้องเล่นกับจังหวะ ซึ่งตรงกับรูปแบบการร้องเพลงพื้นบ้านภาคกลาง ทั้งนี้การร้องต้องแม่นยำจังหวะจึงจะร้องเล่นได้คล่องแคล่วกระฉับกระเฉงเราใจ

**1.9 การร้องหลังจังหวะ** หมายถึง การใช้วิธีร้องแบบคร่อมจังหวะ ในลักษณะการร้องถ้อยคำ กลุ่มคำ หรือวรรคเพลงตามหลังจังหวะ ซึ่งทำให้เกิดลีลาทั้งคำและเสียงที่เนิบนาบหยดย้อย เอื้อนเอ่ยวาจา ซึ่ง เสรี รุ่งสว่าง เรียกวิธีการร้องแบบนี้ว่า “ร้องอ้อยสร้อยอ้อยอึง” โดยมากจะใช้บ่อยในเพลงจังหวะช้า ๆ ในเพลงที่มีอารมณ์เศร้า อารมณ์รักออกด้อ

**1.10 การลักลม** หมายถึง การหายใจระหว่างการร้องเพลงช่วงสั้น ๆ ในประโยคเพลง ได้แก่ วรรค ตอน โดยไม่ให้เป็นที่สังเกตได้ เป็นเทคนิคสำคัญอย่างหนึ่งที่ทำให้เพลงมีความไพเราะ ะรื่นหู

## 2. วิธีการขับร้องเพลงลูกทุ่งของเสรี รุ่งสว่าง

ในทุกบทเพลงที่ได้รับมอบหมายให้เป็นผู้ร้อง เสรี รุ่งสว่าง จะเริ่มจากศึกษาเนื้อร้องและทำนองเพลง ศึกษามาจากเนื้อร้องเปรียบเหมือนการตีบทละคร และจินตนาการอารมณ์ของเพลงเพื่อนำไปสู่การสร้างเสียงหรือการเปล่งเสียง ด้วยวิธีคิดและการออกแบบการร้องด้วยเทคนิคต่าง ๆ ของเสียงนั้นจะใช้วิธีปั้นคำจากศัพท์ของเสรี รุ่งสว่าง ที่ได้ให้คำนิยามไว้โดยคณะผู้วิจัยสรุปได้ 3 ประเด็น ได้แก่ การใช้เสียงในการปั้นคำ การทำความเข้าใจเนื้อร้องและสร้างสรรค์ทำนองร้อง และการใช้สำเนียงสุพรรณ โดยมีรายละเอียด ดังนี้

### 2.1 การใช้เสียงในการปั้นคำ

การปั้นคำ เป็นการร้องที่เน้นการออกเสียงถ้อยคำและอักขรวิธีให้ถูกต้องชัดเจน เสรี รุ่งสว่าง ได้อธิบายการปั้นคำไว้ดังนี้

...ต้องร้องคำให้ชัด ถ่ายทอดออกไปแล้วทำให้คนฟังรู้เรื่อง เราต้องทำความเข้าใจบทเพลง คือปั้นคำให้ดี คำควบกล้ำให้ชัด ร ล ออกเสียงให้ถูก... ผมสังเกตและศึกษาเรียนรู้จากการออกเสียงถ้อยคำแต่ละคำ... เมื่อต้องมาเป็นนักร้องก็ต้องศึกษาให้เข้าใจ เสียงพยัญชนะไทย 44 ตัวนี้เป็นอย่างไร สระตัวนี้เป็นอย่างไร พอฟังคนนั้นร้องคำนี้ดี คนนี้ร้องคำนั้นเพราะ ก็จำไว้แล้วเอามาประยุกต์ใช้ พอเราเข้าใจก็เริ่มแก้ที่การพูดของตัวเองก่อน คำไหนเราพูดไม่ถูกก็แก้ เช่น รัก เมื่อก่อนเราพูด ลัก เวลาร้องมันก็ผิดความหมายไป เราก็แก้ให้ถูก แล้วก็ร้องให้ถูก...<sup>15</sup>

กล่าวคือ ต้องคำนึงถึงเสียงพยัญชนะ สระ ตัวสะกด และวรรณยุกต์ให้ตรงกับความหมายไม่ให้ผิดเพี้ยนและต้องกลมกลืนกับทำนองเพลงด้วย นอกจากการออกเสียงปั้นคำให้ชัดเจนถูกต้องตามหลักภาษาไทยแล้ว การปั้นคำในความหมายของเสรี ยังหมายถึง การปั้นคำให้ได้อารมณ์และไพเราะอีกด้วย

สิ่งสำคัญคือ การเป็นนักร้องเราต้องหาความรู้ ร้องออกมาให้ดี ให้เพราะที่สุด ถ้าเราไม่ศึกษาก็จะร้องเหมือนเดิมซ้ำ ๆ มันก็จะได้แค่นั้น สมัยก่อนยังร้องหนัก เบา หนา บาง ไม่ได้ร้องเท่ากันหมด คำก็ผิด คำว่า บ้าน ออกเสียงเป็น เบ้น เรียนกับตัวเองอยู่ 30 ปี ศึกษาคำในเพลง ยกตัวอย่างคำในเพลง เช่น ฉันรักเธอ เธอรักฉัน ฉันมี ฉันโกรธ ฉันเกลียด ฯลฯ มีแค่นี้ในเพลงเดียวกันยกตัวอย่าง ‘หลังบ้านฉันมีที่ดินอยู่ข้าง 5 ตารางวา’ มันนิดเดียวแค่ 5 ตารางวา จะร้องออกเสียงยังไงให้เพราะ ให้รู้สึกว่ามันน้อยนิดเดียว...<sup>16</sup>

การถ่ายทอดออกมาให้ไพเราะได้อารมณ์ เสรี รุ่งสว่าง ได้อธิบายว่ายังมีอีกหลายตัวอย่าง เช่น การปั้นคำให้ได้อารมณ์

...สมมุติว่า คำว่า โกรธ ในเพลงนั้นคุณเป็นอะไร คุณโกรธเขาจริงหรือเปล่า หรือแกล้งโกรธ มันมีโกรธจริงกับแกล้งโกรธ แต่ฉันรักเธอนะ สำเนียงต้องออกมาด้วย ถ้าเกลียดโกรธจริง น้ำเสียงก็ออกมาอย่างหนึ่ง รักแต่แกล้งโกรธเกลียด สำเนียงก็ออกมาอีกอย่างหนึ่ง เหมือนเราตีบทให้แตกแล้วต้องถ่ายทอดออกมาเป็นเสียง เป็นคำ คำขึ้นต้องใช้สำเนียงไหน เราต้องทำเสียงอย่างไรให้เข้ากับเวลาขึ้น หนักเบาเท่าไหน ต้องปั้นคำให้ดี ให้ภาษาเป็นตัวให้ได้ ต้องเน้นเสียงเน้นคำให้มีน้ำหนัก สั้น ยาว หนา บาง ถ่ายทอดออกไปแล้วทำให้คนฟังมีอารมณ์คล้อยตามร่วมกับเรา ต้องตีบทให้แตกแล้วถ่ายทอดออกมาเป็นเสียง ออกมาเป็นคำ คือ ปั้นคำให้ดี...<sup>17</sup>

สิ่งสำคัญที่สุดประการหนึ่งที่เป็นปัจจัยให้นักร้องสามารถเปล่งเสียงร้องเพลงได้มีประสิทธิภาพดีหรือไม่ นั่นคือ

15. เสรี รุ่งสว่าง, “สไตล์การขับร้องของเสรี รุ่งสว่าง,” สัมภาษณ์โดย ดวงเดือน หลงสวาสดี, 19 กุมภาพันธ์ 2566.

16. เสรี รุ่งสว่าง, “เทคนิคการขับร้องของเสรี,” สัมภาษณ์โดย ดวงเดือน หลงสวาสดี, 22 กุมภาพันธ์ 2566.

17. เสรี รุ่งสว่าง, “เทคนิคการขับร้องของเสรี,” สัมภาษณ์โดย ดวงเดือน หลงสวาสดี, 22 กุมภาพันธ์ 2566.

การใช้กำลังลม การควบคุมอวัยวะในช่องคอและช่องปากในการบังคับเสียงและปั้นคำ ซึ่งทั้งหมดที่กล่าวมาล้วนต้องใช้จิตและสมองบังคับควบคุมทุกอริยาบถ

## 2.2 การทำความเข้าใจเนื้อร้องและสร้างสรรค์ทำนองร้อง

นักร้องแต่ละคนเมื่อทำความเข้าใจเนื้อหาของเพลงแล้ว จะคิดหาแนวทางในการสร้างสรรค์ลีลาการร้องตามจินตนาการตามแนวทางของตน การสร้างสรรค์นั้นจำเป็นต้องมีต้นทุนจากการสั่งสมประสบการณ์การเรียนรู้ และสติปัญญาของศิลปินด้วย เสรี รุ่งสว่าง ได้เล่าถึงประสบการณ์ชีวิต ความเกี่ยวข้องกับการร้องเพลงไทยรวมทั้งเพลงพื้นบ้านหลาย ๆ ประเภทว่า

...เราเป็นศิลปินนักร้อง ต้องร้องให้เป็น คนเราต้องมีไหวพริบปฏิภาณ หมายความว่าให้ผ่านหูแล้วรู้เลย เช่น เพลงอีแซว ฟัง 3 เทียวแล้วเล่นเลย ลิเกก็ต้องฟัง มันไม่ได้ยาก ว่างก็หัดร้องไปเราเป็นศิลปินเวลามีคนจ้างจะได้ร้องได้ เราศึกษาทุกแขนงไม่ใช่แค่ลูกทุ่ง เพื่อจับพลัดจับผลูมาจ้างเราจะได้ร้องได้ สมัยก่อนพ่อแม่ฟังวิทยุเขาฟังอะไรเราก็ฟังไปกับเขาด้วย ก็ได้เรื่องวัฒนธรรมเพลงพวกนี้มา คนเราถ้าเสียงดี สมองดี จะทำอะไรก็ได้หมด ตอนเด็ก ๆ ฟังดนตรีไทย เพลงไทยจะมีเอื้อน ทำนองไทยเดิมจะร้องยาก ไม่เหมือนเพลงสากล เราก็ร้องได้ แต่จะบอกทุกครั้งว่า ผมร้องได้แบบของผม...<sup>18</sup>

ทักษะต่าง ๆ เหล่านี้เปรียบเหมือนวัตถุดิบในคลังสมองที่สามารถหยิบออกมาใช้ในการสร้างสรรค์งานใหม่ได้เสมอในทุก ๆ เพลงใหม่ที่ได้รับการมอบหมายให้ร้อง

คณะผู้วิจัยขอใช้เพลงเปลวไฟที่ปลายเทียนเพื่อยกตัวอย่างวิธีการขับร้องเพลงลูกทุ่งของเสรี รุ่งสว่าง การใช้เสียงในการปั้นคำ และการทำความเข้าใจเนื้อร้องและสร้างสรรค์ทำนองร้องที่พบจากการวิจัย และใช้เพลงอเมซิงสุพรรณเป็นตัวอย่างสำเนียงสุพรรณ ซึ่งเสรี รุ่งสว่าง เลือกและเน้นการใช้สำเนียงสุพรรณที่ชัดเจนมากเป็นพิเศษ ด้วยความตั้งใจ จงใจ ร้องให้เห็นสำเนียงสุพรรณ ดังนี้

### เพลงเปลวไฟที่ปลายเทียน

คำร้อง/ทำนอง : โอฬาร ดนตรี : อ้วน นครชัยศรี ลิขสิทธิ์ : ศักดิ์ชัย ศิษย์ประเสริฐ

เสียงตะโพนปี่ดังเพ่งขึ้นสาธุการ กึกก้องกังวาน ไปทั่วลานประรำพิธี สิบนิ้วประณต จรดลงพื้นธรณี พระแม่ วาริ ลูกทำพิธีเสี่ยงทาย

เชิญเทวัญชั้นฟ้าลงมาสถิต ให้สัมฤทธิ์ดังจิตมุ่งหมาย เชิญนาคาใต้พสุธาขลาลัย เชิญนารายณ์ผู้เรืองฤทธิ์าเชิญพรหมผู้ทรงศักดิ์ เชิญทศพัทธ์เจ้าลงกา เชิญแม่อุมาเสด็จลงมาสู่แดนกาล

ดวงชะตามอบให้ฟ้าลิขิต กำหนดชีวิต ดังจิตอธิษฐาน เทียนเสี่ยงทายนั้นจงบันดาล กรรมปางบรรพ์ อย่าพาลมากล้ำกราย เสี่ยงเทียนจงสว่าง ดังดวงจันทร์ฉาย ยากแค้นเชิญใจ เทียนเสี่ยงทายจงดับไป

เปลวปลายเทียน หรีจวนเจียนจะดับลับหล้า เกณฑ์ชะตาไม่ถึงคราสันตักชัย แสงเทียนริบหรี่ เปล่งรัศมีขึ้นทันใด รุ่งเรืองหรือสิ้นไร้ อยู่ที่เปลวไฟปลายเทียน



ภาพที่ 1 คิวอาร์โค้ดโน้ตเพลงเปลวไฟที่ปลายเทียน

ที่มา : ผู้วิจัย



ตัวอย่างที่ 1 การปั้นคำ

ที่มา : ผู้วิจัย

18. เสรี รุ่งสว่าง, “สไตล์การขับร้องของเสรี รุ่งสว่าง,” สัมภาษณ์โดย ดวงเดือน หลงสวาสดี, 19 กุมภาพันธ์ 2566.



เนื้อร้องวรรคแรกต้นเพลง “เสียงตะโพนปี่ดิ่งเพ่งขึ้นสาธุการ” สามารถแบ่งกลุ่มคำเป็น 3 กลุ่ม คือ “เสียงตะโพน / ปี่ดิ่งเพ่ง / ขึ้นสาธุการ” สามารถอธิบายขึ้นคำ หนัก เบา สั้น ยาว ได้ดังนี้

**กลุ่มที่ 1 “เสียงตะโพน”** มีพยัญชนะเสียงสูง สระเสียงสั้น เสียงยาว ซึ่งทั้ง 3 พยางค์ ต้องเน้นให้ได้คำที่ชัดเจนและพอดีจังหวะ “เสียง” ใช้เสียง 3 เสียง คือ สี่-เอียง-ฮื้อ ผสมกันเป็น 1 พยางค์ โดยขึ้นหัวเสียงก่อนจังหวะลากเสียงยาวใช้กำลังลมดันเสียงออกไป ผันเสียงตามรูปพยัญชนะเสียงสูง เน้นน้ำหนักทั้ง 3 เสียงให้พอดี แล้วปิดทางเสียง และรวบคำว่า “ตะโพน” โดยเน้นเสียงสั้นหนักให้ลงท้ายจังหวะ ซึ่งเป็นการขึ้นคำที่ทำให้สำเนียงร้องโดดเด่นเพื่อดึงดูดความสนใจผู้ฟังตั้งแต่คำแรกของการขึ้นเพลง

**กลุ่มที่ 2 “ปี่ดิ่งเพ่ง”** เป็นคำศัพท์พจนานุกรมเสียงตีตะโพน เน้นเสียงสั้น-ยาวตรงตัว “ปี่” เน้นน้ำหนัก “ดิ่ง” เน้นสั้นชิดกับ “เพ่ง” เน้นเสียงหนัก ตามทำนอง

**กลุ่มที่ 3 “ขึ้นสาธุการ”** รวบกระชับ 4 พยางค์เข้าด้วยกัน แต่เน้นคำว่า “สา” ลากเสียงยาวผันเสียงขึ้นไป คู่ 3 เชื่อมต่อเสียงเดียวกันกับคำว่า “ธุการ” ซึ่งคำว่า “สาธุการ” นี้ เน้นปล่อยน้ำหนักเสียงให้เสมอกัน แล้วแผ่วเสียงลงท้าย “การ” โดยใช้วิธีทำคลื่นลูกคอจนสุดคำ

การตีความเนื้อร้องออกมาเป็นความรู้สึก เสรี รุ่งสว่าง พิจารณาจากถ้อยคำแล้วจินตนาการเอาตนเองเป็นตัวสมมุติตามบทบาทในเพลงนั้น ๆ แล้วจึงเอาความรู้สึกไปจับถ้อยคำที่คำนี้จะร้องอย่างไร ใช้น้ำหนักแค่ไหน จะเน้นตรงไหน เมื่อได้ฟังทำนองและจังหวะเพลง จึงค่อยจัดวางถ้อยคำใส่รายละเอียดลงไปในคำ โดยนำวิธีการร้องรูปแบบต่าง ๆ ในข้อ 2.1 มาใช้ ดังตัวอย่างต่อไปนี้



ตัวอย่างที่ 2 การร้องตะเจ้งหะ

ที่มา : ผู้วิจัย

เนื้อและทำนองร้องในวรรคนี้ ใช้เทคนิคการร้องรูปแบบ “ร้องตะเจ้งหะ” ตลอดทั้งวรรค กล่าวคือ แต่ละกลุ่มคำ **จัดช่องไฟ** ห่าง-ชิด ในลักษณะคร่อมจังหวะ เข้าจังหวะยกและลงตรงจังหวะบ้าง ไม่ตรงจังหวะบ้าง ยกเยื้องไปมาด้วยวิธีรวบคำให้กระชับ และใส่รายละเอียดในช่องไฟที่ห่างด้วยการขมวดคำ เน้นเสียง หนัก เบา สั้น ยาว (ขึ้นคำ) ให้ชัดเจนและไพเราะเพื่อให้ผู้ฟังรู้สึกมีอารมณ์ร่วมคล้อยตามเพลง



ตัวอย่างที่ 3 การร้องขยอกคำและใช้สำเนียงสุพรรณ

ที่มา : ผู้วิจัย

เนื้อและทำนองร้องในวรรณคดี มีลักษณะทำนองซ้ำกัน แต่เปลี่ยนเนื้อร้อง ใช้เทคนิคการร้องรูปแบบ “ร้องขยอกคำ” ทั้ง 2 ห้อง และใช้สำเนียงเหนือสุพรรณคำว่า “หัวล้าน” ซึ่งผันเสียงไปตามทำนอง เน้นเสียงยาว หนา บาง ได้อย่างกลมกลืน และทำให้ผู้ฟังจินตนาการได้ถึง “หัวล้าน” จริง ๆ

### 2.3 การใช้สำเนียงสุพรรณ

เอกลักษณ์ที่โดดเด่นของจังหวัดสุพรรณบุรีอย่างหนึ่งคือ สำเนียงพูดเหนือ ซึ่งในปัจจุบันถูกมองว่าเป็นเสียงพูดที่เพี้ยนแตกต่างไปจากสำเนียงกลาง เนื่องจากการออกเสียงวรรณยุกต์บางตัวที่ไม่เหมือนกับสำเนียงของคนกรุงเทพมหานคร เสียงเหนือมีความหลากหลายกันไปตามแต่ละพื้นที่อย่างเช่น เหนือสุพรรณ เหนือกาญจนบุรี เหนือราชบุรี หรือเหนือเพชรบุรี เป็นต้น สำเนียงเหนือในแต่ละพื้นที่นี้ก็มีความแตกต่างกันไป ผู้คนในท้องถิ่นนั้น ๆ ก็สามารถแยกเสียงเหนือออกได้ว่าคนคนนี้เป็นคนท้องถิ่นของตัวเองหรือไม่<sup>19</sup>

จากอดีตถึงปัจจุบันยังคงมีการเดินทางของคนสุพรรณเข้ามาสู่กรุงเทพมหานคร เพื่อการศึกษาและหางานทำ โดยเฉพาะการเดินทางในอดีตประมาณช่วง 50 ปีก่อน กลุ่มคนที่เดินทางเพื่อหาอาชีพเสริมหรือหารายได้จากการทำไร่ทำนาที่ลงทำนาไม่ได้ช่วงหน้าน้ำ ผู้คนจากสุพรรณบุรีเข้ากรุงเทพมหานครจะมีความรู้ทางวิถีชีวิตวัฒนธรรมติดตัวมาด้วย เช่น การร้องเล่นเพลงพื้นบ้าน ความรู้เชิงช่าง ความรู้เชิงเกษตรกรรม การประมงพื้นบ้าน และสำเนียงพูดที่ติดตัวมา ดังที่กล่าวไว้ข้างต้นว่า เสียงเหนือ สำเนียงสุพรรณ คำแต่ละคำจะประกอบด้วยระดับเสียง (pitch) ที่มากกว่าหนึ่งระดับเสียง สองเสียงบ้าง สามเสียงบ้างนั้น เป็นลักษณะลำดับการเคลื่อนไหวระหว่างโน้ตในทำนองหรือทางภาษาศาสตร์เรียกว่าวรรณยุกต์เปลี่ยนระดับ (contour) คือ ทิศทางเสียงสูงเสียงต่ำเปลี่ยนระดับเคลื่อนที่ขึ้นกับเคลื่อนที่ลง เป็นต้น เรื่องการใช้สำเนียงสุพรรณในการร้องเพลงของเสรี รุ่งสว่าง มีสำเนียงเฉพาะของตัวเองมีและใช้ใน 2 ลักษณะที่ชัดเจนคือ 1. สำเนียงเฉพาะถิ่นคือสำเนียงสุพรรณบนฐานและเพลงพื้นบ้านภาคกลาง และ 2. สำเนียงที่ใช้ในการร้องหรือใช้เสียงแบบของคนกรุงเทพฯ เสรี รุ่งสว่าง สามารถกำหนดเลือกใช้ได้ตามความต้องการและตามจินตนาการเป็นการเฉพาะตัว ไม่ได้มีเฉพาะสำเนียงภาษาพูดถิ่นสุพรรณเพียงอย่างเดียว แต่เป็นการเลือกใช้ให้เหมาะกับแต่ละบทเพลงตามที่ตนเองพิจารณา

อเมซิ่งสุพรรณ ความยาว 4.13 นาที เพลงหนึ่งในอัลบั้มเรียกพี่ได้ไหม วางจำหน่ายเมื่อ 1 กรกฎาคม 2555 ศิลปิน เสรี รุ่งสว่าง ขณะนั้นสังกัดค่ายเพลง NVK Exclusive Licensed to This Love Music เป็นเพลงหนึ่งที่ เสรี รุ่งสว่าง นำเอาสำเนียงพูดคนสุพรรณมาใช้สอดแทรกในการร้องได้อย่างลงตัว ตามที่คณะผู้วิจัยได้ขีดเส้นใต้คำไว้ในบทเพลง ดังนี้

#### เนื้อเพลงอเมซิ่งสุพรรณ

โดย ชลธิ์ ธารทอง

ไปไหมแจ่มจันทร์ไปเที่ยวสุพรรณบ้านพี่ เมืองสุพรรณบุรี มีของดี มานาน  
เพลงอีแซวหนุ่มสาวหอดูดาวบรรหาร เจดียงามล้ำของโบราโบราณเขามิงานทุกปี เชิญยอดหญิงอเมซิ่งสุพรรณบุรี  
\*เมืองขุนแผนทั่วทุกแดนกระฉ่อน ตำนานรักซ่อนเจ้าขุนช้างตัวดี อ้วนละแถมยังหัวล้าน อันธพาลเศรษฐี ใช้  
เล่ห์เล่นของแย่งวันทองคนดีคู่ชีวิตขุนแผน เรื่องเล่าขานเป็นตำนานรำลือทั่วแดน  
\*\*ไปไหมแจ่มจันทร์ไปเที่ยวสุพรรณยามค่ำ ตะวันต่ำต่ำดูไทยทรงดำนลำแคน  
อู้ก้าฮักหวานแต่ แคนละแกล่นแตรแกล่นแตรน หนุ่มสาวโง่งมาลื้อมวงลำแคน เลี้ยงเหล่าแบน เหล่าสี เมืองสุพรรณ  
เขาเรียกกันบรรหารบุรี (ซ้\*)/(ซ้\*\*)

19. “เสน่ห์ท้องถิ่นไทย สำเนียงไหนเรียกว่า ‘เหนือ’,” ศิริรัตน์ จันทรวีโรจน์, สืบค้นเมื่อ 8 เมษายน 2566, <http://ica.swu.ac.th/news/detail/2/153>.



ภาพที่ 2 คิวอาร์โคด โน้ตเพลงอเมซิงสุพรรณ  
ที่มา : ผู้วิจัย

อเมซิงสุพรรณ ฟังแล้วมีสำเนียงสุพรรณเหนือ ๆ การใช้สำเนียงพูดในการร้องเพลงของเสรี รุ่งสว่าง สามารถจับสำเนียงได้ โดยต้องคัดวรรคเพลงออกมาให้เห็น สำเนียงพูดนั้น ไม่ได้นำมาใช้ทั้งเพลง มีบางคำ บางประโยคตามที่เน้นตัวหนา ทำให้สังเกตเห็นได้ชัดเจนยิ่งขึ้น ทั้งนี้คนต่างอำเภอในจังหวัดสุพรรณบุรีต่างก็มีสำเนียงเหนือที่แตกต่างกัน ในหนึ่งเพลง เสรี รุ่งสว่าง ใช้วิธีและเทคนิคมากมายหลายอย่าง ขั้นที่เรียกกันว่า มุตโตแตกฉาน

### ผลสรุปการดำเนินการวิจัย/อภิปรายผล

การขับร้องของเสรี รุ่งสว่าง มีคำเรียกเฉพาะหรือคำศัพท์เฉพาะของตนจากการจากการศึกษาวิจัยครั้งนี้จำนวน 10 คำ มีวิธีปั้นคำ คือการรวมเทคนิค บั่นคำ บั่นเสียง บั่นสำเนียงลิลา คือศิลปะการร้องของเสรี รุ่งสว่าง ให้ความไพเราะและเป็นอัตลักษณ์ในความเป็นสำเนียงเสรี สำเนียงสุพรรณ

การทำความเข้าใจเนื้อร้องและสร้างสรรค์ทำนองร้อง การใช้สำเนียงสุพรรณส่องสะท้อนผ่านการอธิบายเรื่องราวของเสรี รุ่งสว่าง

ที่กล่าวไว้เกี่ยวกับการเป็นนักร้องที่ดีหลายประเด็น เช่น การมีไหวพริบ ฉลาด มีปัญญา เข้าใจความหลากหลายของบทเพลง การใส่ความรู้สึกลงในบทเพลงนั้น ๆ อีกทั้งกำลังเสียงดี แม่นจังหวะ แม่นเสียง เป็นต้น รวมทั้งการให้ความสำคัญกับการใช้ถ้อยคำให้ถูกอักขระ คำนี้ถึงเสียงพยัญชนะ สระ ตัวสะกด และวรรณยุกต์ ให้ตรงกับ ความหมาย ไม่ให้ผิดเพี้ยน และต้องกลมกลืนกับทำนองเพลงด้วย นอกจากนี้ หากมองในมิติของศาสตร์ คีตศิลป์ ดุริยางคศิลป์ และภาษาศาสตร์ บางประเด็นแล้วนั้น เสรี รุ่งสว่าง ได้ใช้หลักการต่าง ๆ ของนักร้อง ทั้งการร้องเพลงพื้นบ้านภาคกลาง การร้องเพลงไทยสมัยนิยมผสมผสานออกมาเป็นเพลงลูกทุ่งจนมีอัตลักษณ์ (identities) และลักษณะเฉพาะ (characteristics) อย่างไม่รู้ตัว เช่น เรื่องของการผันเสียงหรือการลงเสียง การออกเสียง การเปล่งเสียง ตำแหน่งที่หายใจ / ประโยคเพลง การเลือกใช้เสียงสูงต่ำ การผันเสียงของวรรณยุกต์ ความรู้เรื่องธรรมชาติของการออกเสียงและเปล่งเสียงในภาษาต่าง ๆ แนวทางการทำความเข้าใจเสียงพูดของมนุษย์ พยัญชนะ สระ ตลอดจนการเลือกใช้สำเนียงสุพรรณในบางวลีหรือประโยคเพลงอย่างเชี่ยวชาญ ถึงแม้ว่าในปัจจุบัน เนื้อเสียงและแก้วเสียงจะเปลี่ยนไป เนื่องจากการใช้งานหนักและการเปลี่ยนแปลงทางกายภาพและอายุ เช่น เสียงแหบ (dysphonia) แต่ก็สามารถรักษาเส้นเสียงไว้ได้ด้วยการพักผ่อน (ซึ่งยังไม่ขอก้าวโดยละเอียดในที่นี้) จากผลการวิจัยคณะผู้วิจัยขออภิปรายผล ใน 3 ประเด็น ดังนี้

#### 1. การศึกษาการขับร้องเพลงลูกทุ่งและการกำหนดคำศัพท์เฉพาะของเพลงลูกทุ่ง

การศึกษาการขับร้องเพลงลูกทุ่งและการกำหนดคำศัพท์เฉพาะของเพลงลูกทุ่ง การศึกษาด้วยแนวทางของ คีตศิลป์และดุริยางคศิลป์ อาจไม่เพียงพอ แนวทางการศึกษาของคีตศิลป์และดุริยางคศิลป์ในประเทศไทยมีตำรา

น้อยมาก มีเพียงหลักการของดนตรีไทยและดนตรีตะวันตก ซึ่งหากนำมาเป็นกรอบในการศึกษาอาจจะทำให้ผู้ศึกษาเองไม่หลุดพ้นจากการครอบงำทางวิชาการระหว่างศาสตร์ โดยเฉพาะองค์ความรู้ทางตะวันตกโดยอาจไม่เกิดองค์ความรู้ใหม่หรือเป็นเพียงการศึกษาเชิงเปรียบเทียบ หรือนำมาช่วยในการอธิบายสิ่งที่ปรากฏตามธรรมชาติของการร้องเพลงเท่านั้น การศึกษาดนตรีหรือดุริยางคศาสตร์ในปัจจุบันมีการศึกษาในลักษณะบูรณาการศาสตร์ เช่น เป็นมานุษยวิทยา การดนตรี (ethnomusicology) ที่เพิ่มมิติของสังคมวิทยาวัฒนธรรม (sociology of culture) รวมทั้งดนตรีวิทยา (musicology) และดนตรีศึกษา (music education) ไปด้วยเช่นกัน เพื่อตอบโจทย์การวิจัยให้กว้างขวางและเกิดประโยชน์ทางวิชาการเพิ่มขึ้น นอกจากนี้ หลักการทางภาษาศาสตร์ เช่น สัทศาสตร์และสัทวิทยา (phonetics and phonology) ภาษาศาสตร์สังคม (sociolinguistics) เทคโนโลยีภาษาและเสียง (language and speech technology) ตลอดจนการนำศาสตร์ทางด้านการแพทย์ เช่น โสตศอนาสิกวิทยา (otolaryngology) ที่ศึกษาเกี่ยวกับหู จมูก กล่องเสียง หรือช่องคอ มาเป็นแนวทางการวิเคราะห์เพื่อการเปิดมุมมองและสามารถอธิบายความรู้เรื่องการขับร้องเพลง และการเกิดขึ้นของคำศัพท์ รวมทั้งการให้นิยามผ่านภาษาเขียนได้ตรงกับการปฏิบัติได้มากขึ้น สิ่งต่าง ๆ เหล่านี้จะนำไปสู่การศึกษาการขับร้องในหลายรูปแบบซึ่งไม่ใช่การร้องลูกทุ่งเพียงอย่างเดียว เพื่อใช้ในการถ่ายทอดต่อไปในอนาคต

## 2. สำเนียงเพลงพื้นบ้านและสำเนียงสุพรรณ ความต่างในแบบของเสรี รุ่งสว่าง

เสรี รุ่งสว่าง ผู้มีถิ่นฐานบ้านเกิดในจังหวัดสุพรรณบุรีที่ถือว่าเป็นจังหวัดที่มีรากฐานวัฒนธรรมการแสดงดนตรีและเพลงพื้นบ้านที่เข้มแข็งและกลมกลืนกับวิถีชีวิตของผู้คนในท้องถิ่นมาอย่างยาวนาน มีเพลงพื้นบ้านหลายประเภทวิถีชีวิตวัยเด็กที่ผูกพันกับเพลงพื้นบ้านโดยเฉพาะเพลงอีแซว อีกทั้งยังมีครูเพลงและนักร้องลูกทุ่งหลายคนที่เป็นคนสุพรรณบุรี ที่มีชีวิตและมีชื่อเสียงตั้งแต่เสรี รุ่งสว่าง ยังไม่ได้เข้าวงการ จนกระทั่งเป็นเพื่อนร่วมวงการ ไม่ว่าจะเป็นสุรพล สมบัติเจริญ พุ่มพวง ดวงจันทร์ ก้าน แก้วสุพรรณ สายันท์ สัญญา และไฉพจน์ เพชรสุพรรณ ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (นักร้องเพลงลูกทุ่ง) 2540 ทั้งหมดล้วนเป็นการสั่งสมประสบการณ์จากการฟังมาก เรียนรู้มาก ผ่านกาลเวลาในวงการมา 44 ปี จนถึงปัจจุบัน (2566) จนสามารถใช้กับวิธีการร้องที่หลากหลาย สามารถเลือกใช้หรือจัดวางสำเนียงสุพรรณในการขับร้องของตนเองได้อย่างเหมาะสม เสรี รุ่งสว่าง ยังมีความเข้าใจเรื่องระดับเสียง การเคลื่อนที่ของเสียง ความรู้เรื่องพยัญชนะและสระของภาษา ตามที่กล่าวไว้ในบทสัมภาษณ์ และตามหลักกว่าด้วยการขับร้องที่ดี<sup>20</sup> ธรรมชาติของการออกเสียงและเปล่งเสียงสำเนียงสุพรรณและสำเนียงกรุงเทพฯ ทำให้เกิดการสร้างวิธีการร้องเพลงขึ้นมาเอง ซึ่งหาคนเลียนแบบได้ยาก และสามารถทำให้ผู้ฟังจดจำเสียงและสไตล์การร้องของเสรี รุ่งสว่างได้อย่างแม่นยำ โดยเฉพาะคนสุพรรณบุรีด้วยกัน นักฟังเพลงลูกทุ่ง และแฟนคลับจำนวนมากกว่า 50,000 คนทางแฟนเพจเฟซบุ๊ก และช่องทางยูทูบประมาณ 8 ล้านกว่าวิว ยังไม่รวมอีกหลายแพลตฟอร์ม ทั้งนี้ความรู้เรื่องเพลงลูกทุ่งและสำเนียงสุพรรณมีความน่าสนใจ และควรมีการบันทึกไว้เพื่อการศึกษาต่อไป

### ข้อเสนอแนะ

1. เสนอให้มีการศึกษานักร้องรุ่นใหม่ที่เป็นคนสุพรรณบุรี เพื่อศึกษาเสน่ห์ของความเป็นลูกทุ่งสำเนียงสุพรรณ ในบริบทของสังคมวัฒนธรรมร่วมสมัยว่ามีสำเนียงที่เปลี่ยนไปจากนักร้องรุ่นเก่าหรือไม่ เมื่อบริบทและรากฐานของเสียงในวิถีชีวิตต่างกันในลักษณะการศึกษาเชิงเปรียบเทียบ รวมทั้งการศึกษาและวิเคราะห์การทำงานเพลงลูกทุ่งของค่ายเพลง ได้แก่ การประพันธ์คำร้อง ทำนอง การบันทึกเสียงของนักดนตรี วิธีการบรรเลง และการทำงานของวิศวกร

20. ท้วม ประสิทธิ์กุล, *หลักคีตศิลป์* (กรุงเทพฯ : ม.ป.พ., 2529).

เสียง ด้วยเทคโนโลยีด้านการบันทึกเสียงที่ร่วมสมัยเช่นเดียวกับการผลิตผลงานเพลงประเภทต่าง ๆ ที่นำเทคโนโลยีเข้ามาช่วยผลิต

2. เสนอให้มีการศึกษาเพลงลูกทุ่งในมิติของวิธีการสอน (pedagogy) รวมถึงการสร้างตำราเพลงลูกทุ่งและคลังคำศัพท์เพลงลูกทุ่ง อย่างเช่นศัพท์สังคีตดนตรีไทยและดนตรีตะวันตก

### กิตติกรรมประกาศ

บทความนี้เป็นส่วนหนึ่งของโครงการ “ลูกทุ่ง” ในมิติบทเพลงสมัยนิยม IRB No. 2023/067 (B1) จากคณะกรรมการจริยธรรมการวิจัยในคน สาขาสังคมศาสตร์ คณะสังคมศาสตร์และมนุษยศาสตร์ มหาวิทยาลัยมหิดล และขอขอบพระคุณศิลปินลูกทุ่งคุณเสรี รุ่งสว่าง คุณนัยนา รุ่งสว่าง อาจารย์พงศ์พิธาน ฐวัชชัย หรืออาจารย์อ้วน นครชัยศรี 91Passport Studio Thailand และอาจารย์ศักดิ์ชัย ศิษย์ประเสริฐ ค่ายสิงโตคำราม คณะผู้ร่วมวิจัย ได้แก่ อาจารย์ ดร.สุรสีห์ ชานกสกุล นางสาวรุ่งนภา สถิตธรรม นางสาวธัญญวรรณ รัตนภาพ



## บรรณานุกรม

- Adank, Patti, Bronwen G. Evans, Jane Stuart-Smith, and Sophie K. Scott. "Comprehension of familiar and unfamiliar native accents under adverse listening conditions." *Journal of Experimental Psychology: Human Perception and Performance* 35, no. 2 (April 2009): 520-529. <https://doi.org/10.1037/a0013552>.
- Bourdieu, Pierre. "The Forms of Capital." *In Handbook of Theory and Research for the Sociology of Education*, Edited by John G. Richardson, 241-258. New York: Greenwood, 1986.
- Chanwirot, Sirirat. "The Charm of Thai Locals: Which Accent is 'Accented?'." <http://ica.swu.ac.th/news/detail/2/153>.
- ศิริรัตน์ จันทรวีโรจน์. "เสน่ห์ท้องถิ่นไทย สำเนียงไหนเรียกว่า 'เหน่อ'." <http://ica.swu.ac.th/news/detail/2/153>.
- Charoensin-o-larn, Chairat. *Development Discourse: Power of Knowledge, Character of Truth, and Otherness*. 6th edition. Bangkok: vibhasa, 2017.
- ไชยรัตน์ เจริญสินโอฬาร. *วาทกรรมการพัฒนา : อำนาจ ความรู้ ความจริง เอกลักษณะ และความเป็นอื่น*. พิมพ์ครั้งที่ 6. กรุงเทพฯ : วิชาฯ, 2560.
- Kanboon, Phisut. "A Study of Seri Rungsawang's Singing Methodology." Master Thesis, Srinakharinwirot University, 2008.
- พิสุทธิ์ การบุญ. "ศึกษาวิธีการขับร้องของ เสรี รุ่งสว่าง." วิทยานิพนธ์ระดับปริญญาโทมหาบัณฑิต, มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ, 2551.
- Kraisame, Sarawut. "Phonetics and Phonology, Language and Speech Technology." Interview by Nantida Chandransu. April 18, 2023.
- สรารุณี ไกรเสม. "ศาสตร์และสัทวิทยา, เทคโนโลยีภาษาและเสียง." สัมภาษณ์โดย นันธิดา จันทรางศุ. 18 เมษายน 2566.
- Latham, Alison. *The Oxford Companion to Music*. Oxford: Oxford University Press, 2023. <https://www.oxfordmusiconline.com>

Prasittikun, Thuam. *The Main Book of the Art of Singing*. Bangkok: n.p., 1986.

ท้วม ประสิทธิ์กุล. *หลักคีตศิลป์*. กรุงเทพฯ : ม.ป.พ., 2529.

Royal Institute. *Royal Institute Dictionary, BE 2554*, Bangkok: Nanmeebooks Publication, 2013.

ราชบัณฑิตยสถาน. *พจนานุกรมฉบับราชบัณฑิตยสถาน พ.ศ. 2554*. กรุงเทพฯ : นานมีบุ๊คส์พับลิเคชั่นส์, 2556.

Rungsawang, Seri. “Seri's singing techniques in the song.” Interview by Duangduan Longsawas. February 22, 2023.

เสรี รุ่งสว่าง. “เทคนิคการขับร้องของเสรี.” สัมภาษณ์โดย ดวงเดือน หลงสวาสดี. 22 กุมภาพันธ์ 2566.

Rungsawang, Seri. “Singing style of Seri Rungsawang.” Interview by Nantida Chandransu. July 12, 2022.

เสรี รุ่งสว่าง. “สไตล์การขับร้องของเสรี รุ่งสว่าง.” สัมภาษณ์โดย นันธิดา จันทรางศุ. 12 กรกฎาคม 2565.

Rungsawang, Seri. “Singing style of Seri Rungsawang.” Interview by Duangduan Longsawas. February 19, 2023.

เสรี รุ่งสว่าง. “สไตล์การขับร้องของเสรี รุ่งสว่าง.” สัมภาษณ์โดย ดวงเดือน หลงสวาสดี. 19 กุมภาพันธ์ 2566.

Rungsawang, Seri. “Suphanburi's Accent.” Interview by Danai Noichuen. March 7, 2023.

เสรี รุ่งสว่าง. “สำเนียงสุพรรณบุรี.” สัมภาษณ์โดย ดนัย น้อยชื่น. 7 มีนาคม 2566.

Srikammul, Samran. *The English Phonics*. Phra Nakhon Si Ayutthaya: Mahamakut Buddhist University Mahavajiralongkorn Rajavidyalaya Campus, 2022.

สำราญ ศรีคำมูล. *สัทศาสตร์ภาษาอังกฤษ*. พระนครศรีอยุธยา : มหาวิทยาลัยมหามกุฏราชวิทยาลัย วิทยาเขต มหาวชิราลงกรณราชวิทยาลัย, 2565.

Sujachaya, Sukanya. *Traditional Folk Songs Studies*. 2nd edition. Bangkok: Chulalongkorn University Press, 2022.

สุกัญญา สุจฉายา. *เพลงพื้นบ้านศึกษา*. พิมพ์ครั้งที่ 2. กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2545.

Suratdecha, Sumittra. “Social Linguistics.” Interview by Nantida Chandransu. April 14, 2023.

สุมิตรา สุรัตน์เดชา. “ภาษาศาสตร์สังคม.” สัมภาษณ์โดย นันธิดา จันทรางศุ. 14 เมษายน 2566.

Thai Junior Encyclopedia Foundation by His Majesty King Bhumibol Adulyadej The Great.

The Thai Junior Encyclopedia, No. 33. Bangkok: *Thai Junior Encyclopedia Foundation*, 2008.

มูลนิธิโครงการสารานุกรมไทยสำหรับเยาวชน โดยพระราชประสงค์ในพระบาทสมเด็จพระบรมชนกาธิเบศร  
มหาภูมิพลอดุลยเดชมหาราช บรมนาถบพิตร. *สารานุกรมไทยสำหรับเยาวชน*, เล่มที่ 33. กรุงเทพฯ :  
มูลนิธิโครงการสารานุกรมไทยสำหรับเยาวชน, 2551.

Thai Junior Encyclopedia Foundation by His Majesty King Bhumibol Adulyadej The Great. *The Thai Junior Encyclopedia*, No. 34. Bangkok: Thai Junior Encyclopedia Foundation, 2009.

มูลนิธิโครงการสารานุกรมไทยสำหรับเยาวชน โดยพระราชประสงค์ในพระบาทสมเด็จพระบรมชนกาธิเบศร  
มหาภูมิพลอดุลยเดชมหาราช บรมนาถบพิตร. *สารานุกรมไทยสำหรับเยาวชน*, เล่มที่ 34. กรุงเทพฯ :  
มูลนิธิโครงการสารานุกรมไทยสำหรับเยาวชน, 2552.

Wongthes, Sujit. “Where Does Lukthung Come from? When Jamnong Rangsikun Coined  
‘Phleng Lukthung’ by Thai TV Channel 4 Bangkhunphrom in 1964.” [https://www.matichonweekly.com/column/article\\_130305](https://www.matichonweekly.com/column/article_130305).

สุจิตต์ วงษ์เทศ. “เพลงลูกทุ่ง มาจากไหน? ‘จำนง รังสิกุล’ เมื่อ 2507 ผู้สร้างสรรค์ชื่อ ‘เพลงลูกทุ่ง’ ไทยทีวีช่อง 4  
บางขุนพรหม.” [https://www.matichonweekly.com/column/article\\_130305](https://www.matichonweekly.com/column/article_130305).

Wongthes, Sujit. “Where Does Suphanburi’s Accent Come from?.” [https://www.silpa-mag.com/culture/article\\_14777](https://www.silpa-mag.com/culture/article_14777).

สุจิตต์ วงษ์เทศ. “สำเนียง ‘เหนือ’ ของสุพรรณ ที่เรียกว่า ‘เหนือสุพรรณ’ มาจากไหน?.” [https://www.silpa-mag.com/culture/article\\_14777](https://www.silpa-mag.com/culture/article_14777).

# บทความวิชาการ

ดนตรีสร้างสรรค์สำหรับเด็กจากอัตลักษณ์เพลงพื้นบ้านไทยภาคกลาง  
MUSIC FOR CHILDHOOD CREATED FROM THE IDENTITY OF CENTRAL  
THAI FOLK SONGS

ภัสชา น้อยสอาด\* PATCHA NOISA-ARD\*

**บทคัดย่อ**

บทความวิชาการนี้เป็นส่วนหนึ่งของฐานความรู้จากวิทยานิพนธ์เรื่อง กระบวนการสร้างสรรค์บทเพลงสำหรับเด็กปฐมวัยในมิติเพลงพื้นบ้านไทยภาคกลาง เพื่อเสนอการสร้างสรรค์ดนตรีจากอัตลักษณ์พื้นบ้านภาคกลาง ประกอบด้วย 1) การเก็บรวบรวมข้อมูลภาคสนามเพื่อให้ได้ข้อมูลอัตลักษณ์เพลงพื้นบ้านภาคกลาง ด้วยการสัมภาษณ์ การสังเกต และการเรียนรู้จากศิลปินและนักวิชาการพื้นบ้าน และ 2) การสร้างสรรค์ดนตรี ได้แก่ การออกแบบดนตรี การประพันธ์ดนตรีและอรรถาธิบาย การวิพากษ์ดนตรี การจัดทำต้นฉบับ และการนำเสนอผลงาน บทความนี้สามารถเป็นทางเลือกหรือนำมาสู่การต่อยอดองค์ความรู้ด้านของกระบวนการสร้างสรรค์ตามแนวมานุษยดนตรีวิทยา

**คำสำคัญ :** ดนตรีสร้างสรรค์/ เด็ก/ อัตลักษณ์/ เพลงพื้นบ้านไทยภาคกลาง

---

\*ผู้ช่วยศาสตราจารย์, สาขาวิชาดุริยางคศิลป์ตะวันตก คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏพระนคร, patcha@pnru.ac.th.

\*Asst. Prof. Department of Western Music Faculty of Humanities and Social Sciences Phranakhon Rajabhat University, patcha@pnru.ac.th.

Receive 25/5/66 Revise 4/7/66 Accept 13/7/66



## **Abstract**

This academic article is part of the knowledge based on the thesis “Process of Creating Songs for Early Childhood in the Dimension of Central Thai Folk Songs.” To present the creation of music from central folk identity, it consists of 1) field data collected to obtain information about the identity of central folk songs including interviews, observation and learning from folk artists and scholars, and 2) music creation including music design, music composition and commentary, music criticism, manuscript preparation and presentation. This article is an alternative or leads to further knowledge of the creative process according to ethnomusicology.

**Keywords:** Music created/ Childhood/ Identity/ Central Thai folk Songs

## บทนำ

การสำรวจเพื่อรวบรวมและจัดเก็บข้อมูลมรดกภูมิปัญญาเพลงพื้นบ้านภาคกลาง ปรากฏในพื้นที่ 20 จังหวัด คณะเพลงพื้นบ้านทั้งสิ้น 37<sup>1</sup> คณะ แบ่งประเภทได้แก่ เพลงฉ่อย เพลงทรงเครื่อง เพลงเรือ ลำตัด และเพลงอีแซว ด้านสังคมเกิดปัจจัยที่ทำให้ค่านิยมเพลงพื้นบ้านลดลง ได้แก่ วิถีชีวิต ค่านิยมไทยที่เปลี่ยนแปลงไปตามสังคม การเมือง และเศรษฐกิจ จึงต้องดำเนินการสงวนรักษาเพื่อให้เกิดการสืบทอดต่อไป เพลงพื้นบ้านแบ่งได้หลายประเภท อาทิ การแบ่งตามการเล่นตามฤดูกาล การแบ่งตามลักษณะการใช้งาน หรือการแบ่งตามลักษณะการร้อง เป็นต้น แต่ละเพลงมีลักษณะเฉพาะ ประกอบด้วยวิธีการร้องและการร้องรับของลูกคู่ที่มีความสนุกสนาน ใช้ถ้อยคำภาษาเรียบง่าย สื่อความหมายตรงไปตรงมา แต่ละคณะมีแบบแผนและองค์ประกอบต่างกันซึ่งมีลักษณะความเฉพาะตัว

การศึกษาภูมิปัญญาเพลงพื้นบ้านจำเป็นต้องศึกษาถึงวัฒนธรรมและบริบทต่าง ๆ ประกอบด้วย เพลงหรือดนตรีมีความสัมพันธ์กับคนโดยตรง ภูมิปัญญาเหล่านั้นได้ผ่านกระบวนการทางวัฒนธรรมจากการรับ การใช้ การปรับเปลี่ยน และการส่งต่อ เป็นสื่อกลางที่สัมพันธ์กับวิถีชีวิตและพฤติกรรมของคนตามความเปลี่ยนแปลงของสังคม เห็นได้ว่าเพลงพื้นบ้านแต่ละท้องถิ่นที่มีลักษณะเฉพาะตัวที่สะท้อนแง่มุมต่าง ๆ เช่น ความรู้สึกนึกคิด ลักษณะทางกายภาพ ตลอดจนประเพณีต่าง ๆ ที่บอกเรื่องราวหรือปรากฏการณ์ต่าง ๆ จึงปฏิเสธไม่ได้ว่าการศึกษาเพลงพื้นบ้านมีความเกี่ยวข้องกับมานุษยดนตรีวิทยา

งานดนตรีสร้างสรรค์ตามแนวมานุษยดนตรีวิทยา มีกระบวนการและข้อมูลที่สัมพันธ์เชื่อมโยงจากการเก็บรวบรวมข้อมูลภาคสนามเพื่อสนับสนุนให้ได้ข้อมูลที่ครอบคลุมในแง่มุมต่าง ๆ กล่าวคือ สามารถใช้องค์ความรู้จากภาคสนามเป็นฐานตั้งต้น การสร้างสรรค์ดนตรีโดยประยุกต์ความรู้ด้านอัตลักษณ์เป็นวิธีการหนึ่งที่ได้รับค่านิยม ผลงานดนตรีแต่ละชิ้นมีขั้นตอนตั้งแต่ต้นจนสิ้นสุดกระบวนการว่าจะปรากฏในรูปแบบทางวิชาการ เริ่มจากการตั้งจุดประสงค์และวิธีการเชื่อมโยงข้อมูล ตลอดจนอธิบายแรงบันดาลใจของผู้สร้างสรรค์ การบอกเล่าที่มา เรื่องราว และอื่น ๆ ที่ต้องการนำเสนอแก่ผู้ฟังได้อย่างครอบคลุม ในบทความนี้ผู้เขียนจึงขอเสนอกระบวนการดนตรีสร้างสรรค์จากอัตลักษณ์เพลงพื้นบ้านไทยภาคกลาง เพื่อเป็นช่องทางและตัวเลือกปรับใช้ดำเนินการกระบวนการผลิตดนตรีสร้างสรรค์บนพื้นฐานมานุษยดนตรีวิทยา

## แนวคิด

### 1. แนวคิดการศึกษามานุษยดนตรีวิทยา

แวดวงการศึกษาด้านมานุษยดนตรีวิทยาต่างยอมรับและตระหนักถึงความจำเป็นในการเก็บข้อมูลในสถานที่จริง หรือเรียกว่า “งานภาคสนาม” (Fieldwork) “มานุษยวิทยาดนตรี” สรุปแนวคิดนักวิชาการไทยไว้ว่า นักมานุษยดนตรีวิทยาเห็นคุณค่าของการจดบันทึก เพื่ออธิบายปรากฏการณ์ของสังคมในเฉพาะตน สิ่งสำคัญคือดนตรีเป็นส่วนหนึ่งของมนุษย์<sup>2</sup> นอกจากนี้ยังอธิบายว่า “...กระบวนการของดนตรีภาคสนามเป็นสายโซ่ความสัมพันธ์ระหว่างคน ดนตรี กิจกรรม แสดงให้เห็นเป็นรูปธรรมและสิ่งที่ซับซ้อน คนในสังคมวัฒนธรรมต่างมีเหตุผลและรูปแบบที่ต่างกันไป งานภาคสนามจึงเป็นสิ่งจำเป็นอย่างยิ่ง...”

### 2. แนวคิดอัตลักษณ์

คำว่า “อัตลักษณ์” (Identity) สไตรเกอร์ และ เบอร์เกอร์ (Stryker, 1968, Stryker & Burke, 2000) ให้ความหมายว่า อัตลักษณ์คือหน่วยเล็ก ๆ ในการศึกษาทางสังคมวิทยาที่เชื่อมโยงทัศนคติที่มีต่อตัวตนหรือเอกลักษณ์ และมีความสัมพันธ์เชิงบทบาท หน้าที่ และพฤติกรรมของบุคคล<sup>3</sup> แนวคิดของนักวิชาการไทย ธวัชรัตน์ พรหมวิเศษ กล่าวว่า

1.บัวผัน สุพรรณยศ และคณะ, รายงานการวิจัยเพื่อรวบรวมและจัดเก็บข้อมูลมรดกภูมิปัญญา: เพลงพื้นบ้านภาคกลาง (กรุงเทพฯ : กรมส่งเสริมวัฒนธรรม กระทรวงวัฒนธรรม, 2557), 17.

2.ณรงค์ชัย ปิฎกฤษต์, “มานุษยวิทยาดนตรี,” วารสารวิชาการปริชาต มหาวิทยาลัยทักษิณ ปีที่ 8 ฉบับที่ 1 (เมษายน - กันยายน 2537): 10.

3.Stryker, Stryker & Burke, Identity “Theory and Social Identity Theory,” *Social Psychology Quarterly* 63, no.3: 284-285.

การสร้างอัตลักษณ์ที่ทางความเชื่อหรือคตินิยมเป็นเครื่องมือในการยืนหยัดหรือต่อรองกับสถานการณ์แบบรู้ตัวและไม่รู้ตัว ในด้านรูปแบบและเนื้อหาการเลือกเพื่อนำเสนออุดมการณ์บางประการ หลายครั้งที่ใช้กลวิธีประสมประสานของเก่ากับของใหม่คละเคล้ากันไปเพื่อรำลึกถึงตัวตนหรืออัตลักษณ์ที่เคยเป็นมาในอดีต<sup>4</sup>

### 3. แนวคิดการสร้างสรรค

ปรีชา เกาทอง อธิบาย “ทฤษฎีการสร้างสรรค” ว่าหมายถึง การสร้างขึ้น หรือ การทำสิ่งที่เกิดขึ้นใหม่ เกิดจากระบบการคิดของสมองที่เป็นการคิดอิสระ มักใช้จินตนาการและความยืดหยุ่น จุดมุ่งหมายของการสร้างสรรคอาจเพื่อให้เกิดความแปลกใหม่ อธิบายคุณค่า หรือมุมมองเรื่องคุณประโยชน์ ลักษณะของการคิดสร้างสรรคอาจเกิดจากการคิดเพื่อการเปลี่ยนแปลง การคิดทำสิ่งใหม่ การคิดที่เกิดจากการผสมผสาน และการคิดสร้างสรรคเพื่อลอกเลียนแบบ คุณค่าของการคิดสร้างสรรคจะให้คุณค่าด้านอารมณ์และด้านปัญญา<sup>5</sup>

### 4. แนวคิดองค์ประกอบพื้นฐานดนตรี

องค์ประกอบพื้นฐานดนตรีเป็นส่วนสำคัญในการออกแบบบทเพลงว่ามีลักษณะเช่นไร เพราะโดยมากส่งผลถึงเรื่องความไพเราะของเพลงเกือบทุกประเภท ทฤษฎีด้านองค์ประกอบของบทเพลงมีแนวทางเดียวกันคือแนะนำให้พิจารณาความสำคัญของทำนองเพลงหลักเพื่อทราบทิศทางภาพรวมของเพลง กลุ่มเสียงประสานเพื่อได้น้ำเสียงที่กลมกลืนหรือมีความกระด้าง รูปแบบจังหวะเพื่อให้ทราบลีลาโดยรวมว่าอยู่ในกระสวนจังหวะแบบไหนหรือให้ความรู้สึกอย่างไร ส่วนบทเพลงที่ต้องประพันธ์พร้อมคำร้องควรคำนึงถึงเนื้อหาความหมายหรือสาระที่ต้องการนำเสนอก่อน ตลอดจนความเหมาะสมกับวลีเพลงหรือคำกลอนซึ่งมีความสัมพันธ์กับเสียงวรรณยุกต์

### 5. แนวคิดการประพันธ์เพลงสำหรับเด็ก

แนวคิดของ นิลวรรณ อึ้งอัมพร เสนอว่าควรเริ่มให้เด็กเรียนรู้จากความสัมพันธ์ของจังหวะกับสิ่งรอบตัวก่อน เพื่อให้เกิดความรู้สึกว่าอยากเล่นหรืออยากเป็นส่วนหนึ่งของดนตรี<sup>6</sup> การเลือกใช้ระดับเสียงของโน้ตเพียงไม่กี่ตัวแบบซ้ำไปมาประกอบการเคลื่อนไหว ยังเป็นการกระตุ้นสัญชาตญาณต่อดนตรี คัดเลือกวัตถุดิบในการประพันธ์ ได้แก่ ระบบเสียงที่มีโน้ตเป้าหมายหลักไม่เกิน 5 เสียง การเคลื่อนที่ของทำนองแบบเคลื่อนที่ตามขั้นเป็นหลัก กระสวนจังหวะอัตราธรรมดา 2/4 และการจัดพยางค์คำร้องเพื่อให้ลงฉันทลักษณ์

### 6. การสร้างสรรคเพลงพื้นบ้าน

บัวผัน สุพรรณยศ ให้หลักการประพันธ์เพลงพื้นบ้านสรุปว่า มีกลวิธีสำคัญคือ 1) การแต่งเลียนแบบครู หมายถึงถูกต้องตามต้นแบบ จากนั้นแต่งเติม เพิ่ม ขยาย และโยกย้ายหรือดัดแปลง 2) การใช้ถ้อยคำคมคาย สัมผัสไพเราะ หมายถึง ควรใช้ถ้อยคำที่สละสลวย ไพเราะเหมาะสม 3) เหมาะผู้ร้องกาลเทศะ ตรงจังหวะทำนอง 4) ต้องมีคุณค่า สะท้อนอารมณ์ หมายถึงผู้ฟังกลอนเพลงนั้นแล้วเกิดความรู้สึกอย่างลึกซึ้งกับถ้อยคำ และ 5) ประยุกต์ผสมผสาน และสร้างสรรค หมายถึง การประยุกต์ผสมผสานและสร้างสรรคหมายความว่ากับสิ่งต่าง ๆ เช่น นิทานผสมเพลง หรือท่วงทำนองที่สื่อสำเนียงภาษาชาติต่าง ๆ<sup>7</sup> เป็นต้น นอกจากนี้กลอนเพลงที่ดีต้องไม่มีลักษณะก้าวร้าว ควรมีสัมผัสคำ การซ้ำคำทำยวรรคด้วย นอกจากนี้ ศรีณย์ นักรบ กล่าวถึงวิธีการประพันธ์พื้นบ้านสามารถบันทึกโน้ตเพื่อวิเคราะห์ลักษณะทางดนตรีได้หลายรูปแบบ เช่น ระบบโน้ตดนตรีไทย ระบบโน้ตตะวันตก ความแตกต่างของกลุ่มเสียง (Toneset & Mode) ในแต่ละวัฒนธรรมขึ้นอยู่กับประเภทของดนตรีหรือบทเพลง<sup>8</sup> ในการวิเคราะห์ดนตรีจึงมักใช้การเรียกชื่อโน้ตแบบตะวันตกเพื่อเปรียบเทียบเสียงนั้น

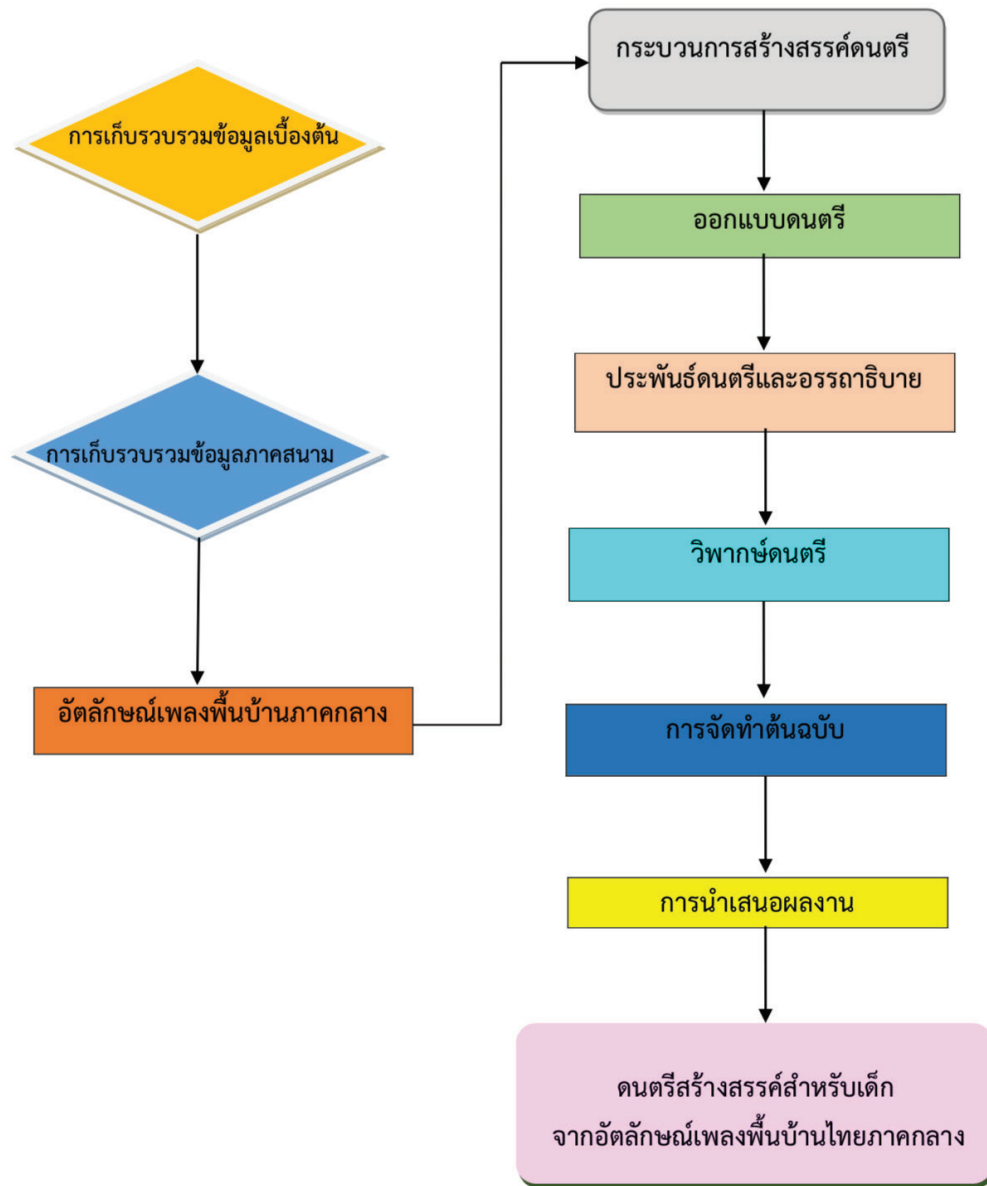
4.อวัชรรัตน์ พรหมวิเศษ, “ภาษาและฉันทลักษณ์ในเพลงเรือภาคใต้: ท้องถิ่นกับการธำรงอัตลักษณ์และตัวตนในสังคมร่วมสมัย,” วารสารรัฐสมัยใหม่ ปีที่ 37 ฉบับที่ 2 (พฤษภาคม-สิงหาคม 2559): 16-17.

5.ปรีชา เกาทอง, การเขียนเนื้อหาสาระทางวิชาการจากการสร้างสรรค ศิลปะวิชาการ สร้างสรรคศิลปะ-วิจัย การวิจัยศิลปะ (ม.ป.ท., 2562), 4.

6.นิลวรรณ อึ้งอัมพร, “สรีระสัมผัส: กระบวนการพัฒนาทักษะความเป็นนักดนตรีโดยใช้บทฝึกดนตรีเพื่อการเคลื่อนไหว” (วิทยานิพนธ์ระดับปริญญาญชฎีบัณฑิต, จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2557), 30.

7.บัวผัน สุพรรณยศ, กลอนเพลงพื้นบ้านภาคกลาง: ปฏิพากย์ ปฏิภาณ วิธีการสร้างสรรค (กรุงเทพฯ : สามลดา, 2561), 118-127.

8.ศรีณย์ นักรบ, ดนตรีชาติพันธุ์วิทยา (กรุงเทพฯ : มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์, 2557), 105.



ภาพที่ 1 กรอบแนวคิดการสร้างสรรค

ที่มา : ผู้เขียน

## ขั้นตอนการดำเนินงาน

### ขั้นตอนการดำเนินงานเชิงมานุษยดนตรีวิทยา

#### 1) การเก็บรวบรวมข้อมูลเบื้องต้น

ผู้เขียนศึกษารวบรวมข้อมูลเบื้องต้นจากแหล่งสารสนเทศเกี่ยวกับอัตลักษณ์เพลงพื้นบ้านว่าคือเพลงของชาวบ้าน มีบทบาทต่อสังคมที่เป็นการสื่อสารทางวัฒนธรรมของชุมชน สังคม เพลงพื้นบ้านใช้ภาษาที่เข้าใจง่าย เนื้อหาตรงไปตรงมา มีทำนองสั้น จดจำง่าย ด้านฉันทลักษณ์ นิยมใช้กลอนหัวเดียว มีสัมผัสท้ายวรรคด้วยสระเสียงเดียวกัน มีเครื่องประกอบจังหวะ

เช่น ฉิ่ง ฉาบ กรับ โหม่ง หรือการตบมือ เป็นต้น ที่สำคัญคือการร้องรับของลูกคู่ ซึ่งทำหน้าที่ร้องรับหรือร้องแทรก เพื่อให้จังหวะแก่ผู้ร้องคนต่อไปได้มีโอกาสสลับท่อน ทั้งนี้เสมือนการรักษาจังหวะกับการตอบสนองทางดนตรีของผู้แสดงที่เพิ่มความสนุกสนานมากยิ่งขึ้น

## 2) การเก็บรวบรวมข้อมูลภาคสนาม

ผู้เขียนวางทิศทางการเก็บรวบรวมข้อมูลเพลงพื้นบ้านภาคกลาง จึงแบ่งบุคคลข้อมูล ได้แก่ 1) กลุ่มผู้รู้ คือ ผู้ที่มีความรู้ด้านเพลงพื้นบ้าน 2) กลุ่มผู้ปฏิบัติ คือกลุ่มพ่อเพลงแม่เพลง หรือศิลปินเพลงพื้นบ้าน และ 3) กลุ่มนักวิชาการ วัฒนธรรม คือผู้เกี่ยวข้องด้านวัฒนธรรมเพลงพื้นบ้าน และด้วยข้อมูลเชิงลึกเป็นข้อมูลเชิงคุณภาพ จึงต้องใช้เครื่องมือในการเก็บรวบรวมข้อมูลให้เหมาะสม ได้แก่ แบบสัมภาษณ์ (แบบมีโครงสร้างหรือไม่มีโครงสร้าง) แบบสังเกต และ ข้อมูลบันทึกเสียง เป็นต้น การสังเกตการณ์อย่างมีส่วนร่วม หรือการเป็นผู้ร่วมปฏิบัติกิจกรรมหรือการแสดงนั้น ๆ ยิ่งส่งผลให้มีความเข้าใจในบริบทอื่นยิ่งขึ้น โดยการถอดข้อค้นพบ ดังนี้

### อัตลักษณ์ด้านวัฒนธรรม ประกอบด้วย

อัตลักษณ์ด้านพื้นที่ ในการกำหนดพื้นที่ไม่ว่าจะเป็นลักษณะของชุมชน กลุ่มสังคม หรือท้องที่แบบจังหวัด พิจารณาว่าท้องที่ดังกล่าวมีลักษณะการคงอยู่หรือคณะเพลงพื้นบ้านอยู่มากน้อยเพียงไร บุคคลข้อมูลที่พบสามารถเป็นตัวแทนกลุ่มได้หรือไม่ กรณีนี้พบคณะขนาดใหญ่หลายคณะ แต่คัดเลือกจากคณะที่มีการสืบทอดองค์ความรู้ เป็นระยะยาวนานอย่างต่อเนื่อง 3 คณะ และคัดเลือกบุคคลข้อมูลแบบเจาะจง (Purposive Sampling) ที่มีความเชี่ยวชาญเป็นที่ยอมรับของสังคม เพื่อประมวลอัตลักษณ์ภาพรวมด้านต่าง ๆ

อัตลักษณ์ด้านภาษา หรือการใช้ภาษาจากเพลงพื้นบ้านเป็นภาษาในกลุ่มใด มีลักษณะสำเนียงแบบไหน เช่น ภาษาไทยถิ่นกลาง ภาษาไทยสำเนียงเหนือสุพรรณ เป็นต้น ทั้งนี้เนื่องจากการศึกษาเพลงพื้นบ้านใช้ภาษาจากบทร้อง สื่อสารเนื้อหาความหมายที่ปรากฏในบทเพลง ขณะเดียวกันการศึกษาดนตรีประเภทอื่นอาจไม่ต้องศึกษาเพราะเน้นวิเคราะห์เฉพาะดนตรี

อัตลักษณ์ด้านความเชื่อ เป็นที่มาของแบบแผนและขนบของเพลงพื้นบ้านที่สำคัญ เนื่องจากเจ้าของวัฒนธรรมเพลงนั้นบอกเล่าหรือปฏิบัติสืบทอดส่งต่อกันมาอย่างไร และส่งผลถึงสภาพในปัจจุบัน ในกรณีนี้พบว่า ความเชื่อเรื่องการสร้างขวัญกำลังใจก่อนแสดงเป็นสิ่งสำคัญ เช่นพิธีไหว้ครู หรือระลึกจิตถึงบรรพบุรุษครูบาอาจารย์ให้มาสถิต หรืออำนวยให้การแสดงเป็นไปด้วยความเรียบร้อยสมบูรณ์

อัตลักษณ์ด้านวิถีชีวิต เป็นข้อมูลที่สะท้อนให้เห็นว่าการดำรงชีวิตของกลุ่มเป้าหมายเป็นอย่างไร มีผลต่อการดำรงอยู่ของคณะเพลงมากน้อยเพียงไร

อัตลักษณ์ด้านการแสดง ประเด็นนี้พิจารณาว่าอะไรหรือความโดดเด่น หรือเป็นสิ่งที่สังคมเห็นพ้องเป็นแนวเดียวกัน เช่น การแต่งกาย ลำดับของการแสดง เป็นต้น

### อัตลักษณ์ทางดนตรี ประกอบด้วย

ข้อมูลดนตรีถือเป็นข้อมูลดิบที่มีความเที่ยงตรงที่สุด สิ่งสำคัญในการกำหนดประเด็นศึกษาต้องรวบรวมข้อมูลให้เห็นโครงสร้างของเพลงโดยรวม เพื่ออธิบายลักษณะที่ปรากฏและนำไปเชื่อมโยงหรือใช้ ผู้เขียนจึงพิจารณาองค์ประกอบพื้นฐานของดนตรี เนื่องจากเพลงพื้นบ้านมีองค์ประกอบไม่ซับซ้อน จึงกำหนดศึกษาประเด็น ประกอบด้วย 1) ทิศทางทำนองเคลื่อนที่แบบเรียงตามลำดับขั้น แบบกระโดดข้ามขั้น และแบบคงที่ 2) ระบบเสียงแบบ 5 เสียง 3) กระสวนจังหวะแบบ 2/4 ไม่ซับซ้อนมากนัก และ 4) วิธีการขับร้องแบบ 1 พยางค์ต่อ 1 คำร้อง และแบบเอื้อนเสียงในสร้อยเพลง



เมื่อทราบอัตลักษณ์ทางวัฒนธรรมและอัตลักษณ์แล้ว ต่อไปคือการนำข้อมูลจากการเก็บข้อมูลจากงานภาคสนามซึ่งผ่านกระบวนการวิเคราะห์และตรวจสอบความถูกต้องด้านเนื้อหาสาระของข้อมูลแล้วในประเด็นใดประเด็นหนึ่ง ผู้ศึกษาต้องวางกรอบเนื้อหาของบทประพันธ์ว่าจะนำเสนอในวิธีการนำมาใช้ในเชิงกว้างหรือเชิงลึกอย่างไร ผู้เขียนขออธิบายดังนี้

**ข้อมูลในเชิงกว้าง** หมายถึง การให้นำหนักของข้อมูลสาระดนตรีจากการศึกษามาเพื่อใช้ประโยชน์ ทดลองพัฒนาหรือแก้ปัญหาในด้านอื่น ๆ ที่มีใช้ศาสตร์ดุริยางคศิลป์ เช่น นำมาประยุกต์ใช้กับการศึกษาด้านกิจกรรมเข้าจังหวะและด้านนันทนาการ ยกตัวอย่าง เพื่อศึกษาผลการเรียนดนตรีของเด็กในชั้นเรียน ดนตรีส่งผลต่อการพัฒนาผู้สูงวัย การสอนลำดับเพื่อผู้สูงอายุ เป็นต้น หรือการนำเอาดนตรีจากข้อมูลภาคสนามมาประยุกต์ใช้เป็นส่วนหนึ่งของเครื่องมือกับเพื่อพัฒนากลุ่มคนต่าง ๆ เช่น กิจกรรมดนตรีเพื่อพัฒนากล้ามเนื้อของเด็ก หรือกิจกรรมดนตรีพัฒนาภาวะซึมเศร้า เป็นต้น

ข้อมูลเชิงกว้างคือข้อมูลที่ผู้ศึกษาสามารถรวบรวมได้จากแหล่งเรียนรู้และแหล่งสารสนเทศที่เชื่อถือได้ เช่น หนังสือ ตำรา สารนิพนธ์ วิทยานิพนธ์ หรือบทความเชิงวิชาการต่าง ๆ รวมถึงข้อมูลในระบบอิเล็กทรอนิกส์ กระบวนการในการให้ได้ข้อมูลเชิงกว้างจึงมักเป็นการศึกษาค้นคว้าข้อมูลในรูปแบบเอกสารที่มีผู้ศึกษา หรือรวบรวมไว้แล้ว และผู้ศึกษามีหน้าที่พิจารณา ตรวจสอบความถูกต้อง เทียบตรงของข้อมูลเหล่านั้น และใช้ประกอบกับข้อมูลภาคสนามจึงจะได้ความเที่ยงตรงเพื่อนำไปใช้ต่อไป

**ข้อมูลเชิงลึก** หมายถึง การให้นำหนักของข้อมูลภาคสนามเป็นหลัก เช่น อัตลักษณ์ของบุคคลหรือคณะเพลง ผู้เป็นเจ้าของวัฒนธรรมดนตรีนั้น ๆ ซึ่งมีความเฉพาะตัว ในประเทศไทยมักนิยมศึกษา ได้แก่ 1) ศึกษาชีวประวัติและผลงานของบุคคลสำคัญ เช่น ผู้ประพันธ์เพลง ทายาทหรือผู้สืบทอด พ่อเพลงแม่เพลง ครูบาอาจารย์ ครูเพลง นักดนตรี นักร้อง ศิลปิน ศิลปินแห่งชาติ หรือเป็นศิลปินนักวิชาการ เป็นต้น เกณฑ์การคัดเลือกบุคคลข้อมูลเหล่านี้มักเป็นผู้ที่มีความเชี่ยวชาญด้านดุริยางคศิลป์ ที่สังคมและวงการด้านดนตรีให้การยอมรับและยกย่อง เหตุผลในการศึกษาอัตลักษณ์นั้นมักแสดงออกด้านความรู้ ความสามารถทางดุริยางคศิลป์ในเชิงประจักษ์ อาทิ การเป็นเจ้าของแบบแผนหรือต้นตำรับของภูมิปัญญาดนตรีเหล่านั้น 2) สภาพการคงอยู่ของภูมิปัญญานั้นก็มีแนวโน้มลดน้อยลงหรือใกล้สูญหายโดยศึกษาเพื่อคุณประโยชน์ในรูปแบบการอนุรักษ์ การสืบสาน การต่อยอดองค์ความรู้ ด้วยรูปแบบการเผยแพร่ภูมิปัญญา หรือแม้แต่เพื่อนำมาใช้ในการจัดการความรู้

ผู้เขียนขอยกตัวอย่าง การนำข้อมูลภาคสนามมาใช้ในเชิงลึกในปริณยานิพนธ์ระดับดุริยางคศาสตร์บัณฑิตของนิภา โสภาสัมฤทธิ์ (2566) เรื่อง “การวิจัยอัตลักษณ์ทางจะเข้ตำรับครูทองดี สุจริตกุล สู่อการสร้างสรรค์” มุ่งนำเสนอกลวิธีการบรรเลงจะเข้ และนำมาประพันธ์เพลงบรรเลงจะเข้ขึ้นใหม่<sup>9</sup> เป็นต้น นอกจากนี้การนำเสนอหรือนำข้อมูลภาคสนามมาประยุกต์ใช้ไม่ว่าจะเป็นด้านแนวคิด วิธีการขับร้อง วิธีการบรรเลง การถอดแบบแผน เทคนิค วิธีการต่าง ๆ ลักษณะทางกายภาพ หรือระบบเสียง ก็สามารถกระทำได้ เนื่องจากข้อมูลเหล่านี้เป็นข้อมูลเชิงลึก ระบบการสืบทอดจัดอยู่เฉพาะกลุ่ม

ข้อมูลเชิงลึกคือข้อมูลที่มีความลึกซึ้ง ไม่ว่าจะเป็นคำพูด การขับร้อง การบรรเลง การสื่อความหมาย หรือการให้ข้อคิดเห็นต่าง ๆ ข้อมูลเหล่านี้บ่งบอกภูมิรู้ ภูมิปัญญา ปฏิภาณ และความสามารถเฉพาะตนที่สั่งสมจนตกผลึก การออกแบบกระบวนการในการให้ได้ข้อมูลเชิงลึกจึงมักเป็นการพิจารณาคัดเลือกบุคคลข้อมูลแบบเจาะจงนั้นหมายถึงผู้ศึกษาต้องสำรวจและกลั่นกรองมาเป็นอย่างดีแล้วว่า บุคคลนั้นจะให้ข้อมูลตรงตามวัตถุประสงค์ที่ตั้งไว้

9.นิภา โสภาสัมฤทธิ์, “การวิจัยอัตลักษณ์ทางจะเข้ตำรับครูทองดี สุจริตกุล สู่อการสร้างสรรค์” (วิทยานิพนธ์ระดับปริญญาดุริยางคศาสตร์บัณฑิต, สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์, 2566), 4.

เพื่อให้เกิดความสมบูรณ์ แต่หากผู้ศึกษาในรูปแบบงานวิจัย จำเป็นต้องได้รับรองการพิจารณาจริยธรรมการวิจัยจาก คณะกรรมการพิจารณาจริยธรรมการวิจัย สำนักงานคณะกรรมการวิจัยแห่งชาติ เพื่อคุ้มครองสิทธิและความปลอดภัย ของกลุ่มบุคคลผู้ให้ข้อมูล ก่อนการดำเนินงานเก็บข้อมูลภาคสนาม

### ความรู้เบื้องต้นของการสร้างสรรค์

ความหมายของ “การสร้างสรรค์” คือการทำให้เกิดขึ้น หรือการสร้างให้มีขึ้น มีความหมายในลักษณะการ ริเริ่มในทางที่ดี มักเป็นคำวิเศษณ์ อาทิ จัดทำ คิดค้น ประดิษฐ์ หรือรังสรรค์ขึ้น<sup>10</sup>

การทำงานสร้างสรรค์มักมีขั้นตอนแบบแผนคล้ายคลึงกันกับการทำงานวิจัย แต่มีขั้นตอนต้องอธิบาย ด้านจิตพิสัยด้วย อย่างเรื่องแรงบันดาลใจจินตนาการกระบวนการสร้างรวมถึงการให้คุณค่าของงาน อันสื่อสารจากการแสดงออกของผู้สร้างงานเป็นหลัก นอกจากนี้การกำหนดแนวคิดของงานมีความสำคัญเพื่อให้ เห็นกรอบแนวทางว่างานจะเป็นแบบใด แนวคิดในการสร้างสรรค์ต้องตรงและมีความสอดคล้องกับงานของเรา และเมื่อได้แนวคิดแล้วต้องพิจารณาการมาใช้ด้วยว่าจะเชื่อมโยงกับชิ้นงานอย่างไร

การกำหนดวิธีการสร้างสรรค์ คือการทำแบบหรือการประกอบสร้าง ขั้นตอนนี้ควรผ่านการตรวจสอบจาก ผู้เชี่ยวชาญในศาสตร์สาขานั้น เพื่อปรับแก้ไข เมื่อได้งานที่สมบูรณ์ขึ้นแล้วต้องอธิบายผลงานนั้น หัวใจหลักของการ อธิบายผลงานสร้างสรรค์ คือการสื่อสารความคิดให้บุคคลอื่นเข้าถึงได้ อาจเป็นการอธิบายวิธีคิด บอกสภาพปัญหา หรืออธิบายขั้นตอน เช่น การอธิบายผลงานการแสดง หรือผลงานประพันธ์เพลง ให้สอดคล้องกับแนวคิดหรือ ทฤษฎีที่ใช้อาจต้องอธิบายส่วนที่ค้นพบ เพื่อให้ผู้ชมเกิดความเข้าใจและเห็นภาพรวมของงานทั้งหมด

### ขั้นตอนการดำเนินงานสร้างสรรค์ดนตรี

หลังจากการศึกษารวบรวมข้อมูลภาคสนามแล้ว เป็นขั้นตอนการออกแบบกระบวนการประพันธ์ดนตรี ขั้นตอนนี้เสมือนการวางแผนกรอบการทำงานที่ประกอบด้วยวิธีการขั้นตอนต่าง ๆ เพื่อกำหนดขอบเขตที่ชัดเจนเพื่อ เป็นแผนงานควบคุมการทำงานที่มีกรอบไม่ให้หลงประเด็น อีกทั้งกำหนดระยะเวลาดำเนินการจนงานเสร็จสมบูรณ์ ในขั้นตอนนี้ต้องตั้งจุดประสงค์ว่าบทเพลงจะเหมาะสมกับผู้ฟังอย่างไร เช่น แต่งเพื่อใคร แต่งเพื่ออะไร การออกแบบ กลวิธีประพันธ์เพลงผู้ประพันธ์สามารถใช้วิธีการคงทำนองหลักไว้ เช่น ทางเพลง หรือการประยุกต์องค์ประกอบดนตรี การปรับแต่ง ตลอดจนการแต่งบทประพันธ์ขึ้นใหม่ ดังนี้

#### 1) ออกแบบดนตรี

ผู้ประพันธ์จำเป็นต้องพิจารณาว่าเพลงนั้นจะแต่งเพื่อใคร การประพันธ์คำร้องควรมีการกำหนดเรื่องราว ที่มีเป้าหมายสื่อสารเรื่องใด ทั้งนี้เพื่อความเหมาะสมและข้อจำกัดเรื่องความสามารถของผู้ขับร้อง และวางแผนคอนเซ็ปต์ (Concept) เพื่อพิจารณาว่าควรใช้องค์ประกอบดนตรีอย่างไรจึงจะเหมาะสม ผู้ประพันธ์อาจประพันธ์บทร้องหรือ กลอนเพลงก่อนแล้วนำมาเรียบเรียงดนตรี เพื่อพิจารณาความเหมาะสม บางครั้งอาจวางแผนเค้าโครงดนตรีไว้ก่อนแล้ว นำบทร้องมาใส่ ซึ่งอาจทำทั้ง 2 แบบคู่ขนานกันก็ได้

กรณีนี้ผู้เขียนเลือกหลักการประพันธ์เพลงสำหรับเด็กปฐมวัย ที่สอดคล้องกับการพัฒนามาตรฐานคุณลักษณะ อันพึงประสงค์ของเด็กปฐมวัย ด้านการปลูกฝังและซึมซับสุนทรียภาพเป็นหลัก

10.ราชบัณฑิตยสถาน, พจนานุกรมฉบับราชบัณฑิตยสถาน พ.ศ. 2554 (กรุงเทพฯ : ศิริวัฒนาอินเตอร์พริ้นท์, 2556), 45.

## 2) ประพันธ์ดนตรี

ขั้นตอนนี้เป็นการศึกษาคัดเลือกวัตถุดิบในการประพันธ์ดนตรีซึ่งเป็นองค์ประกอบสำคัญ แบ่งเป็น

**การประพันธ์บทร้อง** ผู้เขียนวางเนื้อหาสาระที่มุ่งสอนให้ปรากฏสิ่งรอบตัวเด็ก โดยกำหนดบทร้องเป็นภาษาไทย เช่น คำคล้องจอง คำที่มีมาตราตัวสะกดเดียวกัน และใช้คำซ้ำ ผ่านเนื้อหาสาระที่ปรากฏในสังคมปัจจุบันเพื่อให้เกิดการเรียนรู้ การสื่อสาร จากสิ่งต่าง ๆ ที่เกี่ยวข้องกับวัฒนธรรมของไทย ชื่อเพลงดอกไม้ไทย เพื่อเชื่อมโยงการเข้าถึงประสบการณ์ผ่านบทร้องเป็นหลัก ในขั้นตอนนี้เมื่อประพันธ์บทร้องตามต้องการ นำส่งให้ผู้เชี่ยวชาญด้านเด็กปฐมวัย จำนวน 3 ท่าน ว่าบทร้องมีความเหมาะสมหรือไม่ จากนั้นปรับบทร้องอีกครั้ง ดังตัวอย่าง

|                                                                     |                                   |
|---------------------------------------------------------------------|-----------------------------------|
| เพลงดอกไม้ไทย จากบทร้องสร้อยเพลงลำตัดทำนองพม่า                      |                                   |
| วันนี้ <u>วันนี้</u> จะไปสวนดอกไม้                                  | ดอกไม้ของไทย มีอะไรบ้างเอ๋ย (ซ้ำ) |
| วันพ่อใช้ดอกไม้ <u>อะไร</u> วันพ่อใช้ดอกไม้ <u>อะไร</u>             | พุทธรักษา <u>ใจ</u> เล่าเอ๋ย      |
| วันแม่ใช้ดอกไม้ <u>อะไร</u> วันแม่ใช้ดอกไม้ <u>อะไร</u>             | ดอกมะลิ <u>ใจ</u> เล่าเอ๋ย        |
| วันครูใช้ดอกไม้ <u>อะไร</u> วันครูใช้ดอกไม้ <u>อะไร</u>             | ดอกกล้วยไม้ <u>ใจ</u> เล่าเอ๋ย    |
| วันพระใช้ดอกไม้ <u>อะไร</u> วันพระใช้ดอกไม้ <u>อะไร</u>             | ดอกบัว <u>ใจ</u> เล่าเอ๋ย         |
| วันวาเลนไทน์ใช้ดอกไม้ <u>อะไร</u> วันวาเลนไทน์ใช้ดอกไม้ <u>อะไร</u> | ดอกกุหลาบ <u>ใจ</u> เล่าเอ๋ย      |
| ไม่ว่าจะเป็นวันใด <u>ไม่ว่าจะเป็นวันใด</u>                          | ดอกไม้ไทย มีความหมายนะเอ๋ย (ซ้ำ)  |



ภาพที่ 2 คิวอาร์โค้ดตัวอย่างบทเพลง

ที่มา : ผู้เขียน

## แรงบันดาลใจ

ผู้เขียนเชื่อว่าดอกไม้เป็นสิ่งสวยงามรอบตัวเด็ก ที่มีใช้มีเพียงความสวยงาม แต่ดอกไม้ยังแฝงไปด้วยความหมายที่ลึกซึ้ง ผู้เขียนประพันธ์คำร้องสื่อสารเรื่องสัญลักษณ์ดอกไม้กับวันสำคัญของชาติ โดยใช้คำร้องแบบการซ้ำคำ การเล่นคำ และคำลงท้ายวรรคว่า “เอ๋ย”

การสื่อความหมายถึงดอกไม้ที่เป็นสัญลักษณ์ในการใช้บูชา กราบไหว้ บุคคลสำคัญ เพื่อแสดงถึงความกตัญญู ความเคารพ ความรัก และความปรารถนาดีต่อคนรอบตัวของคนไทย ได้แก่ พ่อ แม่ ครูอาจารย์ สิ่งนับถือทางพุทธศาสนาทั้งพระพุทธรูปและพระสงฆ์ ตลอดจนผู้เป็นที่รัก เช่น พี่น้อง เพื่อนฝูง ตามความหมายของสัญลักษณ์ ดังนี้

ดอกพุทธรักษาสัญลักษณ์ของการแสดงความเคารพให้กับพ่อ  
ดอกมะลิสัญลักษณ์ของความรักที่บริสุทธิ์ของแม่ที่มีต่อลูกอย่างไม่เสื่อมคลาย  
ดอกกล้วยไม้สัญลักษณ์ของความพยายามของครูที่ดูแลสั่งสอนศิษย์ให้เจริญงอกงามในชีวิต  
ดอกบัวสัญลักษณ์ของคุณงามความดี ความบริสุทธิ์ แสงสว่าง ปัญญา และจิตวิญญาณ  
ดอกกุหลาบสัญลักษณ์ของความรัก ความงาม และความปรารถนาดี

### การประพันธ์ดนตรี

ผู้เขียนนำข้อมูลการวิเคราะห์หัตถลักษณ์ทางดนตรี บทร้องเดิมจากสร้อยเพลงลำตัดทำนองพม่า กลอนครูของแม่ศรีนวล ข้าอาจ มีวิธีการประพันธ์ดนตรีดังนี้

1) การประพันธ์ที่ใช้เพียงเค้าโครงบางอย่างเป็นหลัก เช่น ท่วงทำนองหลัก กระสวนจังหวะที่บุคคลทั่วไปจดจำได้ 2) การประพันธ์ที่ใช้การประยุกต์ เพื่อให้มีอัตลักษณ์เพลงสอดแทรกอยู่บ้างในบทเพลง และ 3) การประพันธ์เพลงขึ้นใหม่ทั้งหมด แต่เพื่อเป็นการสร้างความเข้าใจให้กับผู้ได้รับฟัง

กรณีนี้ผู้เขียนใช้เค้าโครงสร้อยเพลงลำตัดทำนองพม่าเป็นหลัก ดังตัวอย่าง



ภาพที่ 3 ตัวอย่างโน้ตเพลงดอกไม้

ที่มา: ผู้เขียน

### อรรถาธิบาย

ระบบเสียง      แบบเพนทะทอนิก เสียงหลักคือโน้ตลำดับที่ 1 3 และ 5

ทิศทางการทำนอง      เคลื่อนที่กระโดดข้ามขึ้นในระยะไม่เกินขึ้นคู่ 5 ได้แก่ ขึ้นคู่ 3 (A-C) (E-G) เป็นหลัก และกลับมายังเสียงหลัก

กระสวนจังหวะ      บันทึกลงโน้ตในจังหวะ 2/4 เพื่อให้เกิดจังหวะตกชัดเจน มีการซ้ำกระสวนจังหวะทั้งเพลง เพื่อง่ายต่อการรับรู้และจดจำ

การขับร้อง      มีการจัดพยางค์ให้ลงตามลักษณะการเคาะที่สม่ำเสมอ 1 คำร้องต่อ 1 พยางค์ ใช้เข้บัตชั้นเดียว พัฒนาเป็นเข้บัตสองชั้นให้ถี่ยิ่งขึ้น และกลับมายังเข้บัตชั้นเดียว

### 3) วิพากษ์ดนตรี

เมื่อประพันธ์ดนตรีแล้ว ควรได้รับการวิพากษ์หรือตรวจทานเพื่อขอการยอมรับ ความเห็น หรือข้อเสนอแนะ

จากผู้เชี่ยวชาญในด้านนั้น หรือพ่อเพลงแม่เพลง เนื่องจากบางคณะมีแนวปฏิบัติต่างกัน เช่น บางคณะยึดถือแบบแผนทางเพลงหรือทำนองเดิม เพื่ออนุรักษ์ไม่ให้บทเพลงมีการปนเปื้อนของวัฒนธรรมอื่น หรือบางคณะสนับสนุนการประพันธ์ที่มีรูปแบบปรับประยุกต์ หรือยินดีในการแต่งใหม่ กรณีนี้ผู้เขียนใช้วิธีสอบถามเพื่อให้ได้การตอบรับให้ชัดเจนเพื่อปรับแก้ไขงานสมบูรณ์ยิ่งขึ้น ขั้นตอนนี้เปรียบได้กับการตรวจสอบสามเส้าของงานวิจัย เมื่อบุคคลข้อมูลไม่ขัดข้องจึงเตรียมดำเนินการในขั้นต่อไป

#### 4) การจัดทำต้นฉบับ

เมื่อจัดทำทรานสคริปชันจากข้อมูลภาคสนาม ผู้เขียนบันทึกโน้ตในรูปแบบตะวันตกแบบโดเคลื่อนที่ (Moveable Do) เพื่อให้เห็นการดำเนินทิศทางทำนองอัตลักษณ์เพลงพื้นบ้านไทยภาคกลาง ซึ่งการบันทึกเสียงภาคสนามพบว่า ระดับเสียงของแม่เพลงแตกต่างกันตามเอกลักษณ์และวิธีการขับร้อง จึงจัดพิมพ์โน้ตแบบตะวันตกที่ใกล้เคียงกับระดับเสียงเดิมให้มากที่สุด จึงจัดพิมพ์ด้วยระบบโดเคลื่อนที่ เป็นการเปิดโอกาสให้ผู้ขับร้องสามารถเปล่งเสียงได้สะดวกตามนิสัยและคุณลักษณะเสียงอันเป็นลักษณะเฉพาะบุคคลของเด็ก และเลือกใช้โปรแกรม Logic Audio ในการตัดต่อตัวอย่างเพลงต้นฉบับ โดยบันทึกเสียงขับร้องตามบทร้อง จากนั้นเลือกใช้โปรแกรม Sibelius ในการจัดพิมพ์โน้ตและออกแบบไลน์ของกลุ่มชาวต่างประเทศจังหวะ เพื่อให้มีอัตลักษณ์เพลงพื้นบ้านภาคกลางที่ใกล้เคียงยิ่งขึ้น ได้แก่ จังหวะของเสียงปรบมือ จังหวะของฉิ่ง จังหวะของการเลือกเครื่องเคาะจังหวะของเด็กปฐมวัยอย่างแถมบูรีน เป็นต้น

#### 5) การนำเสนอผลงาน

ขั้นตอนนี้อาจเป็นขั้นตอนสำคัญสำหรับกระบวนการสร้างสรรค์ดนตรีตามมาตรฐาน เสมือนให้เกิดความเชื่อมั่นในความรู้ ความสามารถ ของผู้สร้างผลงานที่มีได้เป็นเพียงความต้องการแต่งอะไรก็แต่ง แต่งเสร็จเก็บไว้ฟังหรือเล่นเองก็สิ้นสุด แต่ต้องไปสู่การถ่ายทอดตามหลักวิชาว่าได้ใช้แนวคิดหรือทฤษฎีใดมาใชในงาน ผู้ประพันธ์ต้องอธิบายแนวคิดของการประพันธ์ หรือถ่ายทอดแรงบันดาลใจ และจุดประสงค์ในการสร้างเพลงว่าเกิดจากอะไร เพื่อเป็นการสื่อสารตามกระบวนการดนตรีที่สมบูรณ์ประกอบด้วย ผู้แต่ง ผู้ถ่ายทอด และผู้ฟัง ว่านำไปสู่ขั้นตอนการประพันธ์ได้อย่างไร

ผู้ประพันธ์เพลงสามารถเลือกรูปแบบการนำเสนอได้หลากหลาย ทั้งนี้แล้วแต่ความต้องการและองค์ประกอบอื่นที่เกี่ยวข้อง เช่น การเผยแพร่ทางสื่ออิเล็กทรอนิกส์อย่างยูทูบ หรือการสร้างเพจให้ความรู้ต่าง ๆ ซึ่งเหมาะกับสภาพสังคมเทคโนโลยี (ดิจิทัล) การจัดนิทรรศการซึ่งเป็นที่นิยมในต่างประเทศ การจัดแสดงผลมผลงานการให้ความรู้แบบบันเทิง (Edutainment) การนำเสนอรูปแบบเชิงวิชาการอย่างบทความ การประชุมวิชาการดนตรี หรือเวทีเสนองานดนตรีสร้างสรรค์ นอกจากนี้หากเป็นการศึกษาในระดับอุดมศึกษาจะมีรูปแบบการนำเสนอผลงานที่หลักสูตรได้กำหนดไว้แล้ว เช่น ในเล่มสารนิพนธ์หรือวิทยานิพนธ์ กรณีนี้ผู้เขียนนำเสนอในรูปแบบการจัดแสดงผลงานสาธิตโดยเชิญผู้เกี่ยวข้องทั้งพ่อเพลงแม่เพลงที่เป็นเจ้าของวัฒนธรรม และเปิดโอกาสแก่ผู้สนใจทั่วไป อีกทั้งเชิญผู้เกี่ยวข้องที่อยู่ในขั้นตอนต่าง ๆ กลุ่มเชี่ยวชาญในแวดวงและในรูปเล่มวิทยานิพนธ์ ขอยกตัวอย่างช่องทางในการนำเสนอผลงาน ดังนี้

##### 1) การนำเสนอผลงานในรูปแบบทางวิชาการ

การเสนองานรูปแบบวิชาการโดยมากอยู่ภายใต้หลักสูตร ต้องให้อยู่ในมาตรฐานของหลักสูตรกำหนดไว้ เช่น บทความวิจัยที่เป็นส่วนหนึ่งของวิทยานิพนธ์อย่างต่ำ TCI กลุ่ม 1 หรือ TCI กลุ่ม 2 หรือฐานานาชาชาติที่ กพอ. (คณะกรรมการข้าราชการพลเรือนในสถาบันอุดมศึกษา) รองรับ เป็นต้น

ในอดีตผลงานการสร้างสรรค์ดนตรีในประเทศไทยมิได้เป็นศาสตร์ที่แวดวงวิชาการให้การยอมรับมากนักเพราะยังขาดข้อมูลวิชาการเชิงระบบหรือเกณฑ์มาตรฐาน แต่ปัจจุบันอาชีพด้านดนตรีได้รับความนิยมอย่าง



กว้างขวาง ประกอบการสื่อสารในภาคสื่อสารมวลชนที่มีรูปแบบรายการทางดนตรีจากสื่อต่าง ๆ ทำให้การศึกษาดนตรีเติบโตอย่างก้าวกระโดด กระทั่งเกิดการจัดการศึกษาดนตรีในระบบและนอกระบบ เปิดหลักสูตรจนถึงระดับปริญญาเอกหลายสถาบัน บุคลากรทางการศึกษาเกิดการรวมตัวสร้างเครือข่ายเพื่อผลักดันและยกระดับงานดนตรีสร้างสรรค์ให้มีมาตรฐาน อย่างการอบรมเชิงปฏิบัติการ การสัมมนา การประชุมวิชาการ การประชุมวิชาการดนตรี การประชุมวิชาการดนตรีสร้างสรรค์ เช่น งานนำเสนอผลงานดนตรีสร้างสรรค์ระดับชาติที่จัดโดยเครือข่ายความร่วมมือจากหน่วยงานการศึกษาต่าง ๆ ทั้งรูปแบบปกติและออนไลน์ เพื่อเป็นการส่งเสริมและเปิดพื้นที่ให้เผยแพร่ผลงานวิจัยและงานสร้างสรรค์ของอาจารย์และนักศึกษาให้เป็นที่ยอมรับทั้งในระดับชาติและนานาชาติมากยิ่งขึ้น อาทิ การเปิดพื้นที่เพื่อรองรับการนำเสนอผลงานของสถาบันการศึกษา เช่น “งานสร้างสรรค์ดนตรีและนาฏกรรมในวิถีวัฒนธรรมกับการอยู่ร่วมกันในอาเซียน” ของคณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยรามคำแหง “การประชุมวิชาการระดับชาติด้านเสียงและดนตรีครั้งที่ 3 (3rd Silpakorn Conference in Sound and Music)” ของมหาวิทยาลัยศิลปากร “การประชุมวิชาการและเผยแพร่ผลงานสร้างสรรค์ระดับชาติ ครั้งที่ 1 ด้านดนตรีสำหรับนิสิตนักศึกษาระดับปริญญาตรี ACTION ครั้งที่ 1 (Bring the ACTION: Music in the Next Generation)” ของเครือข่ายความร่วมมือจากสถาบันต่าง ๆ ได้แก่ คณะอักษรศาสตร์ มหาวิทยาลัยศิลปากร คณะมนุษยศาสตร์ มหาวิทยาลัยนเรศวร คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏสงขลา คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยขอนแก่น คณะดนตรีและการแสดง มหาวิทยาลัยบูรพา และ วิทยาลัยนาฏศิลป์ นอกจากนี้ยังมี “การประชุมวิชาการเครือข่ายศิลปวัฒนธรรมมหาวิทยาลัยแห่งประเทศไทย” ของสถาบันอยุธยาศึกษา มหาวิทยาลัยราชภัฏพระนครศรีอยุธยา “การประชุมของสมาคมสมาคมดนตรีโลก “The 45th International Council for Traditional Music World Conference” ซึ่งประเทศไทยเป็นเจ้าภาพ เป็นพื้นที่การนำเสนอผลงานระดับนานาชาติในภูมิภาคเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ ของคณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย เพื่อเผยแพร่และแลกเปลี่ยนความรู้ใหม่เกี่ยวกับงานวิจัยและวิชาการทางด้านดนตรี ให้เกิดความตื่นตัวในการเรียนรู้เกี่ยวกับดนตรีชาติพันธุ์วิทยา “การประชุมวิชาการนานาชาติ Institute of Music Interdisciplinary Music and Innovation Graduate Symposium & Showcases 2022” ของสถาบันดนตรีกัลยาณิวัฒนา อันเป็นเครื่องยืนยันว่ามาตรฐานด้านดนตรีสร้างสรรค์มีมาตรฐานในวงกว้าง

กรณีนี้ผู้เขียนนำเสนอผลงานดนตรีสร้างสรรค์ที่มุ่งอัตลักษณ์เพลงพื้นบ้านภาคกลางในรูปแบบการแสดงสาธิตจำนวน 11 บทเพลง โดยมีเด็กปฐมวัยเป็นผู้ร่วมแสดงเผยแพร่สู่สาธารณะ

## 2) การนำเสนอผลงานสร้างสรรค์ที่มีได้เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษา

งานประเพณีนี้เกิดจากความตั้งใจหรือเจตนาอื่น ๆ นอกจากนี้การนำเสนอผลงานการแสดง การจัดนิทรรศการหรือเวทีการแสดงผลงานทางศิลปะระดับชาติ หรือพื้นที่ที่จัดโดยเครือข่ายความร่วมมือจากหน่วยงานต่าง ๆ เช่น ในรูปแบบการจัดงานอนุรักษ์ สืบสาน และเผยแพร่ความรู้ต่าง ๆ กระทั่งวงวัฒนธรรม การสัมมนาความรู้ต่าง ๆ เช่น ผู้แต่งหน้าใหม่ นักประพันธ์รุ่นเยาว์ เป็นต้น ทั้งนี้ขึ้นอยู่กับว่าผลงานนั้นเป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาหรือไม่

## สรุป

ผลจากการสร้างสรรค์ดนตรีสำหรับเด็กในขั้นสุดท้ายคือการนำเสนอสู่สาธารณะพบว่า เด็กเกิดความสุขที่ได้แสดง เกิดความภาคภูมิใจในตนเองในการแสดงความสามารถอันเป็นที่ยอมรับของผู้ปกครองและคณะครู ซึ่งเป็นประสบการณ์และความทรงจำที่มีความหมาย ขณะที่ครูเพลงพื้นบ้านต่างให้คำชื่นชม สิ่งสำคัญคือ เด็กผู้แสดง

คณะครู ผู้ปกครอง และผู้ชม ต่างเกิด “สุนทรีรสทางดนตรีร่วมกัน” อย่างมีคุณค่าและความประทับใจ

งานดนตรีสร้างสรรค์จากอัตลักษณ์เพลงพื้นบ้าน เป็นการศึกษา เก็บรวบรวมข้อมูล และนำข้อมูลจริงจากงานสนามที่ผู้ศึกษามีเป้าหมายที่จะเรียนรู้จากกลุ่มเป้าหมายมาเชื่อมโยง ออกแบบกระบวนการคิดอย่างเป็นระบบ วางกรอบ และแผนกระบวนการดำเนินงาน เมื่อได้ผลงานแล้วจำเป็นต้องอธิบายแรงบันดาลใจหรือกระบวนการตั้งแต่แรกเริ่มจนจบว่านำมาใช้อย่างไร ทั้งนี้เพราะงานดนตรีเป็นศาสตร์ที่ไม่สามารถจับต้องได้ และการรับรู้ถึงสุนทรีจะเป็นเรื่องรสนิยม สิ่งสำคัญคือจะสื่อสารอย่างไรให้ผู้ชมผลงานเข้าใจได้อย่างไร การนำเสนองานเป็นการเปิดโอกาสให้ผู้ชมได้ไปสัมผัส หรือได้ตีความ ผู้สร้างผลงานดนตรีจึงควรพยายามรวบรวมรายละเอียดทุกอย่างเพื่อให้ผู้ชมเข้าถึงได้ และเข้าใจงานที่นำเสนอ ซึ่งปัจจุบันสังคมส่วนใหญ่รับรู้และสามารถเข้าใจงานสร้างสรรค์ได้มากขึ้น

บทความนี้สามารถเป็นทางเลือกเพื่อปรับประยุกต์ในการทำงานสร้างสรรค์ สำหรับนักศึกษาสาขาวิชาดนตรี สาขาวิชานาฏศิลป์ หรือสาขาวิชาศิลปะการแสดง

### ข้อเสนอแนะ

การทำงานดนตรีสร้างสรรค์ของผู้ทำอาจมีอุปสรรคในการดำเนินงานอยู่บ้าง ผู้เขียนประสบปัญหาในการทำงานซึ่งอยู่ในช่วงโรคระบาดโควิด 19 ระบาด ทำให้การฝึกตัวหรือการสังเกตการณ์อย่างมีส่วนร่วมของบางกลุ่มเป้าหมายไม่สามารถเข้าไปฝึกตัวได้ เช่น การสัมภาษณ์แม่เพลง การฝึกเด็กปฐมวัยเพื่อสาธิตการแสดง ซึ่งทำให้แผนงานล่าช้า และใช้วิธีปรับแผนงานโดยการเก็บข้อมูลทางออนไลน์บางครั้งเพื่อความเหมาะสม สถานการณ์ในสนามจริงอาจต้องแก้ปัญหาเฉพาะหน้า จึงจำเป็นอย่างยิ่งที่ผู้ศึกษาต้องมีคุณสมบัติเบื้องต้นในการทำงานสนามที่ต้องเตรียมตัวหลายประการ เช่น การปรับตัวกับบุคคลรอบข้าง การประสานงานกับบุคคลหลายระดับ และการมีความรู้พื้นฐาน นอกจากนี้หลังจากกลับมาจากภาคสนามแล้วต้องประมวลข้อมูล เรียงลำดับและจำแนกข้อมูล วิเคราะห์ข้อมูล ตลอดจนการสังเคราะห์และการนำข้อมูลมาใช้ จะใช้อย่างไร ต่อยอดและเผยแพร่องค์ความรู้อย่างไร สิ่งสำคัญคือเรียนรู้ที่จะแก้ปัญหาหากการดำเนินงานไม่เป็นไปตามแผนงานที่วางไว้อย่างรอบคอบ

## บรรณานุกรม

Eungamporn, Nillawanna. *“Sareerasamphan: Methodological approach to Enhance Musicianship through body movement-related music.”* Doctoral thesis, Chulalongkorn University, 2014.

นิลวรรณ อึ้งอัมพร. “สรีระสัมพันธ์: กระบวนการพัฒนาทักษะความเป็นนักดนตรีโดยใช้บทฝึกดนตรีเพื่อการเคลื่อนไหว.” วิทยานิพนธ์ระดับปริญญาโทบัณฑิต, จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2557.

Nakrob, Saran. *Ethnomusicology*. Bangkok: Kasetsart University, 2014.

ศรัณย์ นักรบ. *ดนตรีชาติพันธุ์วิทยา*. กรุงเทพฯ : มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์, 2557.

Noisa-ard, Patcha. *“Process of Creating songs for early childhood in the dimension of central Thai folk songs.”* Doctoral Thesis, Bunditpatanasilapa Institute, 2023.

ภัสชา น้อยสอาด. “กระบวนการสร้างสรรค์บทเพลงสำหรับเด็กปฐมวัยในมิติเพลงพื้นบ้านไทยภาคกลาง.” วิทยานิพนธ์ระดับปริญญาโทบัณฑิต, สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์, 2566.

Phancharoen, Natcha. *Form and Analysis*. 4th edition. Bangkok: Ketkarat, 2008.

ณัชชา พันธุ์เจริญ. *สังคีตลักษณ์และการวิเคราะห์*. พิมพ์ครั้งที่ 4. กรุงเทพฯ : เกศกะรัต, 2551.

Phromwiset, Tawatcharat. “Language and Prosody in Southern Rueda Song: Locality and Preserving Identity and Identity in Contemporary Society.” *Rusmilae Journal*, 37, No. 2 (May-August 2016): 16-17.

ธวัชรัตน์ พรหมวิเศษ. “ภาษาและฉันทลักษณ์ในเพลงเรือภาคใต้: ท้องถิ่นกับการดำรงอัตลักษณ์และตัวตนในสังคมร่วมสมัย.” *วารสารภูมิศาสตร์* ปีที่ 37, ฉบับที่ 2 (พฤษภาคม-สิงหาคม 2559): 16-17.

Pitokrat, Narongchai. “Ethnomusicology.” *Parichart Journal* 8, no. 1 Thaksin University, (April - September 1994): 10.

ณรงค์ชัย ปิฎกรัษฎ. “มานุษยดนตรีวิทยา.” *วารสารวิชาการปริชาต มหาวิทยาลัยทักษิณ* ปีที่ 8 ฉบับที่ 1 (เมษายน-กันยายน 2537): 10.

Pitokrat, Narongchai. *Music Theory for Research and Musical Materials*. Lopburi: Dancers, 2020.

ณรงค์ชัย ปิฎกรัษฎ. *ทฤษฎีดนตรีเพื่อการวิจัยและสารัตถะดนตรี*. ลพบุรี : นาฏดุริยางค์, 2563.

Royal Academy. *Royal Institute Dictionary 2011*. Bangkok: Siri Wattana Interprint, 2013.

ราชบัณฑิตยสถาน. *พจนานุกรมฉบับราชบัณฑิตยสถาน พ.ศ. 2554*. กรุงเทพฯ : ศิริวัฒนาอินเตอร์พริ้นท์, 2556.

Stets, Jan E. and Burke, Peter J. "Identity Theory and Social Identity Theory."

*Social Psychology Quarterly* 63, no.3 (2000). From <http://links.jstor.org/sici?sici=0190-2725%28200009%2963%3A3%3C224%3AITASIT%3E2.0.CO%3B2-V>.

Sophasamrit, Nipha. "*The Creative Composition of the Chake Developed from Elaborate Musical Characteristics of Khru Thongdi Sutcharitkun's Style*" Doctoral Thesis, Bunditpatanasilapa Institute, 2022.

นิภา โสภาสัมฤทธิ์. "วิถีตรลักษณ์ทางจะเข้ตำรับครูทองดี สุจริตกุล สู่การสร้างสรรค์." วิทยานิพนธ์ระดับปริญญาดุษฎีบัณฑิต, สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์, 2566.

Supannayos, Buaphan and all. *Research Report on Collection and Storage of Wisdom Heritage: Central Folk Songs*. Department of Cultural Promotion Ministry of Culture, 2014.  
<http://research.culture.go.th/medias/ct166.pdf.url>

บัวผัน สุพรรณยศ และคณะ. รายงานการวิจัยเพื่อรวบรวมและจัดเก็บข้อมูลมรดกภูมิปัญญา: เพลงพื้นบ้านภาคกลาง. กรมส่งเสริมวัฒนธรรม กระทรวงวัฒนธรรม, 2557.

Suphanayos, Buaphan. *Folk songs in the Central Region: Patipak, Patiparn, Creative Methods*. Bangkok: Samlada, 2018.

บัวผัน สุพรรณยศ. กลอนเพลงพื้นบ้านภาคกลาง: ปฏิพากย์ ปฏิภาณ วิธีการสร้างสรรค์. กรุงเทพฯ : สามลดา, 2561.

Thaothong, Preecha. "*Writing Academic Content from the Creation of Academic Art and the Creation of Research Art*." P.L.A., 2019.

ปรีชา เทาทอง. การเขียนเนื้อหาสาระทางวิชาการจากการสร้างสรรค์ศิลปะวิชาการ สร้างสรรค์ศิลปะ-วิจัย การวิจัย ศิลปะ. ม.ป.ท., 2562.

## คำแนะนำสำหรับผู้นิพนธ์

หลักเกณฑ์การเตรียมบทความต้นฉบับและเอกสารประกอบเพื่อเสนอพิจารณาถ้อยแถลงและตีพิมพ์  
ในวารสารศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

### การจัดเตรียมต้นฉบับบทความสำหรับส่งเสนอเพื่อพิจารณาตีพิมพ์

1. ต้องเป็นบทความทางวิชาการ/บทความวิจัย/บทความปริทัศน์/บทวิจารณ์หนังสือและผลงานด้านศิลปกรรมศาสตร์หรือสาขาที่เกี่ยวข้อง ตรงตามวัตถุประสงค์และขอบเขตของวารสาร บทความที่ส่งเสนอตีพิมพ์ต้องไม่เคยตีพิมพ์จากที่ใดมาก่อน และไม่ควรรอยู่ในระหว่างการส่งเสนอเพื่อพิจารณาตีพิมพ์ในวารสารอื่น 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 การดำเนินการวิจัย และผลการวิจัย



- **หัวเรื่อง** ใช้ตัวอักษรตัวหนาขนาด 16 point จัดแนวพิมพ์แบบชิดซ้าย

- **เนื้อหาบทความ** ใช้ตัวอักษรปกติขนาด 16 point จัดแนวพิมพ์แบบกระจายบรรทัดหากเป็นบทความจากรายงานวิจัย/วิทยานิพนธ์/งานค้นคว้าอิสระ ควรมีเนื้อหาที่ครอบคลุมในหัวข้อต่าง ๆ ได้แก่ บทนำ 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 บทความที่ได้รับการตีพิมพ์ถือเป็นทรัพย์สินของผู้เขียน กองบรรณาธิการไม่จำเป็นต้องเห็นด้วยและไม่รับผิดชอบต่อบทความนั้น

## การเขียนอ้างอิงในเนื้อหาและการเขียนบรรณานุกรม

วารสารศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ได้กำหนดรูปแบบการอ้างอิงโดยใช้การอ้างอิงในเนื้อหาเป็นระบบเชิงบรรณานุกรมรูปแบบการอ้างอิงแบบ 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. มลินี 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, “นวัตกรรมการบันทึกโน้ตเสียงปาฬิจากพระไตรปิฎกสยามะ,” *วารสารดนตรีรังสิต* ปีที่ 12, ฉบับที่ 2 (กรกฎาคม-ธันวาคม 2560): 127.

หมายเหตุ : ใส่เลขหน้าเฉพาะหน้าที่ยังอ้างอิงข้อมูล

### 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, *จิตรกรรมสมัยคามาคุระ* (กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2560), 36.

## สัมภาษณ์/Interview

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

7. จักรพันธุ์ โปษยกฤต, “แรงบันดาลใจในการวาดภาพนางนโมหิรา,” สัมภาษณ์โดย พชรินทร์ สันติอัครวรรณ, 20 กันยายน 2557.

## โน้ตเพลง/Score

8. Published scores – same way as book

Unpublished scores

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

## รูปภาพ/Picture, ประติมากรรม/Sculpture

Print

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

Arts in collection and other stand-alone works

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

งานศิลปะที่ได้รับการตีพิมพ์

9. จักรพันธุ์ โปษยกฤต, *ศุภลักษณ์อุ้มสม*, (กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2540), 44.

งานศิลปะในลักษณะอื่น ๆ

9. โอคุสต์ ร็อดแต็ง, *รูปปั้นนักคิด (the thinker)*, 1902. ประติมากรรมสำริด, 71.5 ซม. พิพิธภัณฑ์ร็อดแต็ง ปารีส.

## สื่ออิเล็กทรอนิกส์/Electronic media

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

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

## เว็บไซต์/Website

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

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

## หนังสืออิเล็กทรอนิกส์/Electronic Books

12. 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, *พระมะเหลเถไถ*. กรุงเทพมหานคร : ไทยพับลิกซ์เชอร์, 2557. ภูเก็ต เพลย์ บุก.



## ตัวอย่างการเขียนอ้างอิงได้รูปภาพ/แผนภูมิ/โน้ตเพลง/ตาราง

### รูปภาพ/Picture

ให้ใช้การอ้างอิงตามแบบการอ้างอิงในเนื้อหาประเภทนั้น ๆ ไว้ด้านล่างรูปภาพที่อ้างอิง เช่น

#### รูปภาพจากเว็บไซต์

ภาพที่ 1 แผนที่แสดงภูมิประเทศรัฐชาน

ที่มา : "Topography of Shan State In Shan State," Wikipedia, Accessed in January 21, 2019,  
[https://en.wikipedia.org/wiki/Shan\\_State](https://en.wikipedia.org/wiki/Shan_State).

#### รูปภาพจากวิทยานิพนธ์/วิจัย

ภาพที่ 2 ครุส่างห่าง นักดนตรีต๋อยฮอรัน ณ เมืองตองยี

ที่มา : บุษกร บิณทสันต์ และคณะ, “วัฒนธรรมการบรรเลงดนตรีไทใหญ่ในรัฐชาน สาธารณรัฐแห่งสหภาพเมียนมา (เมืองตองยี)” (งานวิจัยทุนงบประมาณแผ่นดิน, 2560), 37ข.

#### รูปภาพจากบุคคล

ภาพที่ 3 ผู้เข้าร่วมพิธีครูสุรสติ ต้มน้ำอางเพื่อความเป็นสิริมงคล

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](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](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 วิสารัตน์ เกษรแก้ว. “โลกภาพยนตร์ในมุมมองของ Saul Bass เสด็จพ่อแห่ง

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](mailto:jfaa.chula@gmail.com)  
โทรศัพท์: 06 2337 4120, 02 218 4555