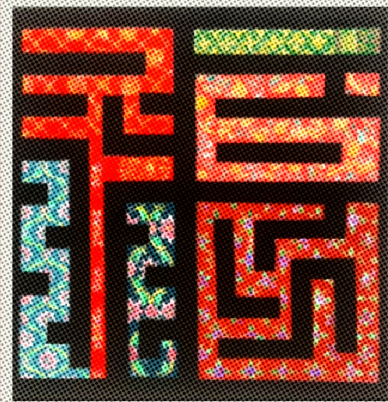
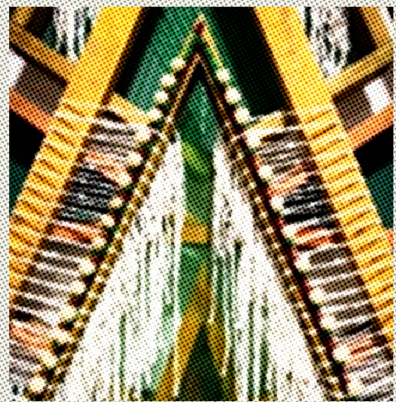
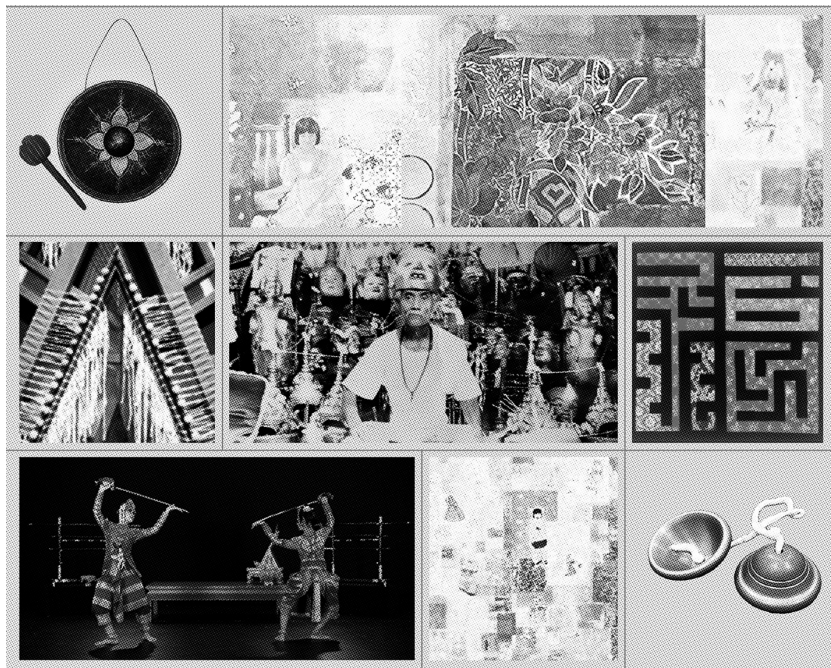




วารสาร ศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

JOURNAL OF FINE AND APPLIED ARTS
CHULALONGKORN UNIVERSITY





ออกแบบปกและรูปเล่ม : ธีรัช ธัญกิจจานุกิจ และ ปทิตตา วาสนาส่งชูสกุล

จัดภาพประกอบปก : ปทิตตา วาสนาส่งชูสกุล

พิสูจน์อักษรภาษาอังกฤษ : ผู้ช่วยศาสตราจารย์สมพร หาญดี

พิสูจน์อักษรภาษาไทย : สุนทรวินิจ วรสิงห์

วารสาร ศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

กรกฎาคม-ธันวาคม 2568

JANUARY-JUNE 2025

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>

บรรณาธิการแถลง

วารสารศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ฉบับนี้เป็นฉบับที่ 2 ของปีที่ 12 มีบทความที่ผ่านการพิจารณาตามกระบวนการประเมินคุณภาพ ตีพิมพ์จำนวน 12 บทความ ครอบคลุมเนื้อหาผลงานวิจัยและวิชาการทางสาขาศิลปกรรมศาสตร์ หลากหลายสาขา ประกอบด้วยบทความวิจัย 10 บทความ และบทความวิชาการ 2 บทความ นำเสนอผลงานการสร้างสรรค์และผลการศึกษา อันนำมาซึ่งองค์ความรู้ใหม่ ๆ ให้กับวงวิชาการ บทความวิจัย ได้แก่

กระบวนการวิจัยสร้างสรรค์ "ศิลปะภาพถ่าย : ความทรงจำคู่ขนานกับภูมิทัศน์ ในจังหวัดเชียงใหม่" นำเสนอกระบวนการสร้างสรรค์ผลงานศิลปะจากประสบการณ์และสื่อภาพถ่ายในฐานะวัตถุทางความทรงจำ ที่สะท้อนให้เห็นถึงการเปลี่ยนแปลงทางภูมิทัศน์ ในจังหวัดเชียงใหม่ โดยมีอิทธิพลทางความคิดจากของที่ระลึก (Souvenir) เป็นแรงกระตุ้นแนวทางในการถ่ายทอดความทรงจำ

การตีความการบรรเลงสวิตหมายเลข 1 สำหรับเดี่ยวเชลโลของเจ เอส บาค ด้วยเทคนิคการบรรเลงเชลโลสมัยบาโรก นำเสนอผลการศึกษา รูปแบบ ลีลา เทคนิคการบรรเลงเชลโลในสมัยบาโรก และการตีความบทเพลงสวิตหมายเลข 1 ในกุญแจเสียง G เมเจอร์ BWV1007 ของโยฮันน์ เซบาสเตียน บาค รวมถึงการศึกษาวิจัยการใช้เครื่องดนตรีและคันชักเชลโลสมัยใหม่ที่เลียนแบบยุคบาโรก เพื่อให้การแสดงบทเพลงมีความชัดเจนสมบูรณ์ และยังคงรักษาเอกลักษณ์สำคัญของบทเพลงสวิตสมัยบาโรก

การวิเคราะห์วัตถุความทรงจำในผลงานจิตรกรรมสื่อผสม : ร่องรอยของฉันและแม่ นำเสนอกระบวนการสร้างสรรค์ผลงานจิตรกรรมสื่อผสมจำนวน 4 ชุด ที่พัฒนาสัญลักษณ์จากลวดลายผ้าถุงปาเต๊ะของแม่ และภาพเขียนในวัยเด็กของลูก เพื่อสื่อสารเรื่องราวความทรงจำ ความรัก ความผูกพันระหว่างแม่และลูก จากเรื่องราววัตถุทางความทรงจำในพื้นที่บ้านเกิดจังหวัดนครศรีธรรมราช ผ่านร่องรอยบนพื้นผิวของจิตรกรรมสื่อผสม

การแสดงขับร้องเดี่ยวโดย ปฏิทัศน์ จันทนากร : วรรณกรรมเพลงคลาสสิกและละครเพลง นำเสนอผลการศึกษาการวิเคราะห์บทประพันธ์ เทคนิคเฉพาะ และวิธีการออกเสียงให้ถูกต้อง เพื่อแสดงถึงความแตกต่างเชิงเทคนิคการขับร้องของช่วงขับร้องบทเพลงคลาสสิกซึ่งเป็นบทเพลงร้องศิลป์ (Art song) 5 บทเพลง และช่วงขับร้องบทเพลงจากละครเพลง (Musical Theatre) 7 บทเพลง

ข้อมูลคติชนวิทยาในความเชื่อเรื่องขวัญสู่การสร้างสรรค์นาฏศิลป์ร่วมสมัยชุด “ขวัญ” นำเสนอการสร้างสรรค์ผลงานนาฏศิลป์ร่วมสมัยที่ผสมผสานระหว่างความเชื่อดั้งเดิมกับศิลปะการแสดงร่วมสมัย ในชุด “ขวัญ” แต่ยังคงรักษาแก่นของความเชื่อเรื่องขวัญ ผ่านองค์ประกอบต่าง ๆ เช่น การออกแบบท่าทาง การเคลื่อนไหว การเลียนแบบท่าทางของลักษณะขวัญ การออกแบบเครื่องแต่งกาย การสื่อความหมายผ่านการใช้สีที่ปรากฏในพิธีกรรมเรียกขวัญ

คราส : ปฏิบัติการกัณท์ารักษ์การแสดงแด่ดวงชาวบ้านร่วมสมัย นำเสนอผลการศึกษาอัตลักษณ์การแสดงของแด่ดวงชาวบ้าน จากการพิจารณามิติของเสียงที่ส่งผลต่อการรับรู้ของผู้ชม ผ่านการสร้างและการย่นย่อปฏิสัมพันธ์กับพื้นที่ โดยใช้ “คราส” (Eclipse) เป็นอุปลักษณ์ (Metaphor) อันนำไปสู่การตีความ “คราส” ว่า หมายถึงการรวมเข้าไป (Inclusion) และการสร้างอาณาเขตใหม่

นาฏยประดิษฐ์: สุวรรณมาลี สีนสมุทแต่งองค์ทรงเครื่องรบ นำเสนอผลงานการสร้างสรรคการออกแบบ นาฏยประดิษฐ์ จำลองสร้างเครื่องแบบคู่จากการนำวรรณกรรมเรื่อง พระอภัยมณี ตอน สีนสมุทรบอุศเรน มาดัดแปลง เปลี่ยนวิธีการเล่าเรื่อง และสลับเหตุการณ์ของบทละครให้น่าติดตาม โดยใช้หลักแนวคิดและทฤษฎี การออกแบบนาฏกรรมมาใช้เป็นแนวทาง และปรับเปลี่ยนเพิ่มเติมให้สอดคล้องกับการสร้างสรรค์ผลงาน

บทบาทและพัฒนาการของไวโอลินสองของไฮเดิน:สตริงควอร์เท็ตลำดับผลงานที่ 17 บทที่ 6 และสตริงควอร์เท็ตลำดับผลงานที่ 76 บทที่ 3 นำเสนอผลการศึกษบทประพันธ์ ของฟรานซ์ โยเซฟ ไฮเดิน เพื่อชี้ให้เห็นถึง บทบาทความสำคัญและพัฒนาการของไวโอลินสองในวงสตริงควอร์เท็ตยุคคลาสสิก พร้อมทั้งศึกษาแนวทางปฏิบัติ และสร้างสรรค์กระบวนการแสดง ที่นำเสนอการตีความการเล่นแนวไวโอลินสองของฟรานซ์ โยเซฟ ไฮเดิน จากโน้ตเพลง สือบันทึกลีลาและการฝึกซ้อม

บทประพันธ์เพลงระดับมหาบัณฑิต : “วาโย” สำหรับวงออร์เคสตรา นำเสนอการสร้างสรรคผลงาน การประพันธ์เพลง จากการตีความแนวคิดการทำสมาธิเพ่งกลิ่น ปรัชญาจากพุทธศาสนา หลักคำสอนของศาสนาพุทธ ตรรกะ หลักความเป็นจริง และจินตนาการของผู้วิจัย นำมาเชื่อมโยงเข้ากับหลักการประพันธ์บทเพลง

สัญลักษณ์ไทยจีน: การสังเคราะห์ความเชื่อในงานศิลปกรรมสมัยรัชกาลที่ 3 สู่การสร้างสรรคงาน ภาพพิมพ์ชุด “สิริมงคล” นำเสนอการสร้างสรรคผลงานภาพพิมพ์ ชุด “สิริมงคล” ที่แสดงสัญลักษณ์ไทยจีน จากการศึกษาค้นคว้าผ่านสัญลักษณ์ที่ปรากฏในงานศิลปกรรมสมัยรัชกาลที่ 3 จำนวน 7 วัด มาเสนอรูปแบบ ให้มีความร่วมสมัยโดยการจัดวางองค์ประกอบ ใช้รูปร่าง รูปทรง เส้น สีเส้นที่สดใส และเทคนิคภาพพิมพ์ เพื่อสื่อถึง ความเป็นสิริมงคลตามวัฒนธรรมจีน

บทความวิชาการ ได้แก่ “ฉิ่ง” เครื่องดนตรีไทยที่เล่นง่าย จริงหรือ? นำเสนอความเข้าใจเกี่ยวกับการตีฉิ่งและความสำคัญของฉิ่งในแง่มุมเกี่ยวกับ ความเป็นมา นัยความหมายของการเริ่มต้น ลักษณะทางกายภาพ ข้อควรคำนึงสำหรับผู้ตีฉิ่งควรรอบ รวมทั้งหลักการและรูปแบบการตีฉิ่งในเพลงไทย

ศิลปะแห่งเสียงของ “โทนชาตรี-กลองชาตรี”: การสืบทอดมรดกทางดนตรี บ้านเรือนนท นำเสนอเรื่องราว การสืบทอดละครชาตรีของบ้านเรือนนท ผ่านเครื่องดนตรี “โทนชาตรี-กลองชาตรี” ในมิติของเทคนิคการบรรเลง โดยชี้ให้เห็นถึงการปรับตัวของวงดนตรี และการปรับเปลี่ยนรูปแบบการแสดงละครชาตรี จากพิธีกรรมแก่บันสู่ การแสดงในเชิงวิชาการและการท่องเที่ยวเชิงวัฒนธรรม แต่ยังคงรักษาเอกลักษณ์ของศิลปะการแสดงดั้งเดิมผ่าน การถ่ายทอดความรู้ภายในครอบครัว

บทความทั้ง 12 เรื่อง นำเสนอผลงานที่สะท้อนถึงความก้าวหน้าในแวดวงการศึกษา สอดคล้องกับนโยบาย ของวารสารในการเสริมสร้างความรู้ใหม่ ๆ ทางสาขาศิลปกรรมศาสตร์ และเป็นพื้นที่สำหรับนักวิชาการ นิสิต นักศึกษา และบุคคลทั่วไปที่มีประสบการณ์หรือมุมมองทางด้านศิลปกรรม ผู้สนใจส่งบทความเพื่อพิจารณาตีพิมพ์กับวารสาร ศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย สามารถติดตามข่าวสารและประกาศต่าง ๆ ของวารสารได้จากเว็บไซต์ <https://so02.tcithaijo.org/index.php/faa/index> และสามารถติดต่อกองบรรณาธิการวารสารได้ที่ jfaa.chula@gmail.com ทั้งนี้วารสารศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ฉบับที่ 1 ปีที่ 13 เป็นต้นไป จะมี อาจารย์ ดร. ปริญญญา ชูเชิดวัฒนศักดิ์ ทำหน้าที่บรรณาธิการ

ภัทรวดี ภูชฎาภิรมย์
บรรณาธิการ

เจ้าของ	คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
สำนักงานกองบรรณาธิการ ฝ่ายวิชาการ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย	
ISSN (Online)	2985-0940
วัตถุประสงค์และขอบเขต	วารสารศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย เป็นเวทีเพื่อนำเสนอ แลกเปลี่ยนความรู้ ความคิดเห็นทางวิชาการ เผยแพร่ผลงานวิชาการ ผลงานวิจัย และผลงานสร้างสรรค์ ด้านมนุษยศาสตร์ในสาขาที่เกี่ยวข้องกับงานศิลปกรรมดังต่อไปนี้ - ทัศนศิลป์ - นฤมิตศิลป์ - ดุริยางคศิลป์ไทย - ดุริยางคศิลป์ตะวันตก - นาฏยศิลป์ไทย - นาฏยศิลป์ตะวันตก วารสารเปิดรับบทความวิชาการและบทความวิจัยของนักวิชาการ ครู อาจารย์ นิสิต นักศึกษา ตลอดจนผู้ที่มีประสบการณ์หรือมุมมองทางด้านศิลปกรรมอย่างกว้างขวาง โดยบทความดังกล่าวต้องนำเสนอองค์ความรู้หรือแนวคิดใหม่ที่ได้มาจากการศึกษา ค้นคว้าวิจัย ไม่เคยได้รับการตีพิมพ์เผยแพร่ในวารสารใดมาก่อน บทความทุกฉบับผ่านระบบการกลั่นกรองคุณภาพบทความโดยผู้ทรงคุณวุฒิ (Peer-review) ลิขสิทธิ์ของบทความเป็นของเจ้าของบทความ บทความที่ได้รับการตีพิมพ์ ถือเป็นทัศนะของผู้เขียน กองบรรณาธิการไม่จำเป็นต้องเห็นด้วยและไม่รับผิดชอบ บทความนั้น
กำหนดการออกวารสาร	วารสารศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย เป็นวารสารวิชาการในรูปแบบวารสารอิเล็กทรอนิกส์ (e-Journal) มีกำหนดการเผยแพร่ปีละ 2 ฉบับ ฉบับที่ 1 เดือนมกราคม-มิถุนายน ฉบับที่ 2 เดือนกรกฎาคม-ธันวาคม ประเภทของการพิจารณาบทความ : Double blinded review จำนวนผู้ทรงคุณวุฒิประเมินบทความ : อย่างน้อย 3 คน จากหลากหลายสถาบันการศึกษา
บรรณาธิการที่ปรึกษา	คณบดีคณะศิลปกรรมศาสตร์ (ศาสตราจารย์ ดร.ข้าม พรประสิทธิ์)
บรรณาธิการบริหาร	รองคณบดีฝ่ายวิชาการ คณะศิลปกรรมศาสตร์ (ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.สิริธร ศรีชลาคม)
บรรณาธิการ	รองศาสตราจารย์ ดร.ภัทรวิทย์ ภูชฎาภิรมย์
ผู้ช่วยบรรณาธิการ	นางสาวณปภัช โอมิ
ผู้จัดการวารสาร	นางสายชล ภักตร์โกมล
ผู้ช่วยผู้จัดการวารสาร	นางสาวนงศ์นุช บุญพิทักษ์

กองบรรณาธิการ

ศาสตราจารย์เกียรติคุณ ดร. ม.ร.ว.สุริยวุฒิ สุขสวัสดิ์
ศาสตราจารย์เกียรติคุณรสริน กาสต์
ศาสตราจารย์ ดร.ชมนาด กิจจันทร์
ศาสตราจารย์ ดร.มนิรัตน์ จันทนะพะลิน
รองศาสตราจารย์ ดร.ปาริชาติ จีงวิวัฒนาภรณ์
รองศาสตราจารย์ ดร.ศักดิ์ศรี วงศ์ธราดล
รองศาสตราจารย์วิไล อัครเดชศักดิ์
ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.พัชรินทร์ สันติอักษรณ
ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ระวีวรรณ วรรณวิไชย
ผู้ช่วยศาสตราจารย์จุฬมณี สุทัศน์ ณ อยุธยา
ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.สุภาสิริร์ ปิยะพิพัฒน์
อาจารย์ ดร.จิรเดช เสตะพันธุ์
อาจารย์ ดร.บำรุง พาทยกุล
อาจารย์ ดร.ยศ วนีสอน
อาจารย์ ดร.พรรัก เขาวนโยธิน

มหาวิทยาลัยสยาม
มหาวิทยาลัยเชียงใหม่
มหาวิทยาลัยราชภัฏจันทรเกษม
มหาวิทยาลัยราชภัฏสวนดุสิต
มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์
มหาวิทยาลัยศิลปากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ
มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์
มหาวิทยาลัยเทคโนโลยีราชมงคลธัญบุรี
สถาบันดนตรีกัลยาณีวัฒนา
สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
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 ที่เกี่ยวข้องกับบทความที่ผู้นิพนธ์ได้นำส่งไว้ประกอบการนำส่งบทความ 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 กระบวนการวิจัยสร้างสรรค์ "ศิลปะภาพถ่าย: ความทรงจำคู่ขนานกับภูมิทัศน์
ในจังหวัดเชียงใหม่"
สินีนารถ เจริญศรี
กมล เผ่าสวัสดิ์
- 26 การตีความการบรรเลงสวาทหมายเลข 1 สำหรับเดี่ยวเชลโลของ เจ เอส บาเค
ด้วยเทคนิคการบรรเลงเชลโลสมัยบาโรก
อภิชัย เลี่ยมทอง
วิบูลย์ ตระกูลฮั่น
- 39 การวิเคราะห์วัตถุประสงค์ความทรงจำในผลงานจิตรกรรมสื่อผสม : ร่องรอยของฉันและแม่
เนธิมา สุวรรณวงศ์
กมล เผ่าสวัสดิ์
กิตติรินทร์ กิตติสกล
- 55 การแสดงขับร้องเดี่ยวโดย ปฏิทัศน์ จันทนากร : วรรณกรรมเพลงคลาสสิกและละครเพลง
ปฏิทัศน์ จันทนากร
กิตตินันท์ ชินสำราญ
- 69 ข้อมูลคติชนวิทยาในความเชื่อเรื่องขวัญสู่การสร้างสรรค์นาฏศิลป์ร่วมสมัยชุด "ขวัญ"
ปรียาภรณ์ พัทณี
อัษฎาวุฒิ ศรีทน
- 86 คราส : ปฏิบัติการภัณฑารักษ์การแสดงแถวชาวบ้านร่วมสมัย
ขจิตธรรม พาทยกุล
กมล เผ่าสวัสดิ์
พรประพิตร เผ่าสวัสดิ์

- 101 นาฏยประดิษฐ์: สุวรรณมาลี สิ้นสมุทแต่งองค์ทรงเครื่องรบ
 ปริญวัฒน์ ธนธนนทร์ธรณ์
 จินตนา สายทองคำ
- 117 บทบาทและพัฒนาการของไวโอลินสองของไฮเดิน: สตริงควอร์เท็ตลำดับผลงาน
 ที่ 17 บทที่ 6 และสตริงควอร์เท็ตลำดับผลงานที่ 76 บทที่ 3
 ญาณิศา ศรีโรจนันท์
 ณัชชา พันธุ์เจริญ
- 133 บทประพันธ์เพลงระดับมหากาพย์: "วาโย" สำหรับวงออร์เคสตรา
 สยาม แซ่มซ้อย
 ณรงค์ฤทธิ์ ธรรมบุตร
- 147 สัญลักษณ์ไทยจีน: การสังเคราะห์ความเชื่อในงานศิลปกรรมในสมัยรัชกาลที่ 3
 สู่การสร้างสรรคงานภาพพิมพ์ชุด "สิริมงคล"
 ประติมา ฉันทบุรณ์ตระกูล
- 168 "ฉิ่ง" เครื่องดนตรีไทยที่เล่นง่าย จริงหรือ?
 นิติพงษ์ ไครู้
- 186 ศิลปะแห่งเสียงของ "โขนชาตรี-กลองชาตรี": การสืบทอดมรดกทางดนตรี บ้านเรือนนนท์
 บุญสืบ เรืองนนท์
 ทีฆภัฏ สนธิสุข

บทความวิจัย

กระบวนการวิจัยสร้างสรรค์ “ศิลปะภาพถ่าย: ความทรงจำคู่ขนานกับภูมิทัศน์
ในจังหวัดเชียงใหม่”
ARTISTIC RESEARCH PROCESS IN “ART PHOTOGRAPHY: PARALLEL MEMORY
AND LANDSCAPE IN CHIANG MAI”

สินีนารถ เจริญศรี* SINEENARD CHAROENSRI*

กมล เผ่าสวัสดิ์** KAMOL PHAOSAVASDI**

บทคัดย่อ

บทความวิจัยหัวข้อ กระบวนการวิจัยสร้างสรรค์ “ศิลปะภาพถ่าย: ความทรงจำคู่ขนานกับภูมิทัศน์ ในจังหวัดเชียงใหม่” มีวัตถุประสงค์ 1. เพื่อศึกษาแนวคิดความทรงจำ อันที่ ทฤษฎีปรากฏการณ์วิทยาผลงานทางศิลปกรรมองค์ความรู้ที่ส่งผลต่อการเปลี่ยนแปลงภูมิทัศน์ของจังหวัดเชียงใหม่ 2. เพื่อสร้างสรรค์ผลงานศิลปะจากสื่อภาพถ่ายในฐานะวัตถุทางความทรงจำที่สะท้อนให้เห็นถึงการเปลี่ยนแปลงของภูมิทัศน์ในจังหวัดเชียงใหม่ โดยมีจุดเริ่มต้นจากความทรงจำส่วนตัวที่เกิดจากการดำเนินชีวิต การเดินทาง ส่งผลให้สังเกตเห็นและสนใจที่จะทบทวนถึงการเปลี่ยนแปลงของภูมิทัศน์รอบตัวตั้งแต่อดีตจนถึงปัจจุบันจึงนำมาสู่กระบวนการวิจัยและการทดลองผลงานสร้างสรรค์ที่เกิดจากการสำรวจผ่านประสบการณ์โดยตรงของผู้วิจัย ที่เกิดและเติบโตที่จังหวัดเชียงใหม่ (Artist research) จนเกิดเป็นแรงบันดาลใจและแนวคิดในการสร้างสรรค์ผลงานโดยใช้สื่อภาพถ่ายแสดงให้เห็นถึงสถานะการจดจำส่วนบุคคลเปรียบเทียบเป็นการบันทึกภาพจากความทรงจำที่มีความเชื่อมโยงกับองค์ประกอบทางภูมิทัศน์ ได้แก่ สถานที่ และวัตถุ โดยได้รับอิทธิพลทางความคิดจากของที่ระลึก (Souvenir) เข้ามาเป็นแรงกระตุ้นแนวทางในการถ่ายทอดความทรงจำจึงเกิดกระบวนการสร้างสรรค์ผลงานภาพถ่ายในฐานะวัตถุทางความทรงจำ (Memory object) ในรูปแบบพวงกุญแจของที่ระลึก เปรียบเป็นของที่ระลึกจากการเดินทาง มีบทบาทเป็นสัญลักษณ์คอยย้ำเตือนถึงเรื่องราวที่ผ่านมา รวมถึงสะท้อนให้เห็นถึงสถานที่ พื้นที่สาธารณะ ที่มีความผูกโยงกับความทรงจำส่วนบุคคล

คำสำคัญ : ศิลปะภาพถ่าย/ ความทรงจำ/ ภูมิทัศน์/ การเปลี่ยนแปลง/ ของที่ระลึก/ เชียงใหม่

* นิสิตระดับปริญญาเอก หลักสูตรศิลปกรรมศาสตรดุษฎีบัณฑิต คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, sineenardcharoensri23@gmail.com.

* Ph.D. student, Doctoral of Fine and Applied Arts Program, Faculty of Fine and Applied Arts, Chulalongkorn University, sineenardcharoensri23@gmail.com.

** ศาสตราจารย์, หลักสูตรศิลปกรรมศาสตรดุษฎีบัณฑิต คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, kamoldoxza@gmail.com.

** Professor, Doctoral of Fine and Applied Arts Program, Faculty of Fine and Applied Arts, Chulalongkorn University, kamoldoxza@gmail.com.

Abstract

The dissertation titled Artistic Research Process in “Art Photography: Parallel Memory and Landscape in Chiang Mai” aims to: 1. investigate the concepts of memory and place, phenomenology theory, artistic works, and the knowledge that has shaped the transformation of Chiang Mai's landscape, and 2. develop artistic pieces using photographic media as vehicles of memory that mirror the alterations in the landscape of Chiang Mai. This work is driven by the personal memories arising from the researcher's life experiences and journeys, which have led to a reflective observation on the evolution of the local landscape from historical to contemporary times. This process of research and creative experimentation draws directly from the personal experiences of the artist researcher, who was born and raised in Chiang Mai, employing photography to capture and convey memories interlinked with landscape elements such as places and objects. Influenced by souvenirs, this inspiration becomes a powerful motivator for conveying memories, leading to the creation of photographic works. These serve as memory objects in the form of souvenir keychains, reminding us of past narratives and reflecting on the places and public spaces tied to personal memories.

Keywords: Art Photography/ Memory/ Landscape/ Change/ Souvenir/ Chiang Mai

บทนำ

ผู้วิจัยอาศัยอยู่ในอำเภอสันกำแพงซึ่งเป็นเขตชานเมืองของจังหวัดเชียงใหม่ตั้งแต่เด็กจนโต ทำให้มีประสบการณ์จากการดำเนินชีวิต การเดินทาง การสังเกต และการรับข้อมูลข่าวสาร ส่งผลให้รับรู้ถึงการเปลี่ยนแปลงของภูมิทัศน์จากบริบทรอบตัว โดยมี วัน เวลา เหตุการณ์ ที่เข้ามาเกี่ยวข้อง จึงเกิดเป็นกระบวนการการจดจำ การถูกบันทึก จนเกิดเป็นความทรงจำที่ทำให้หวนนึกถึง ภาพจำ เหตุการณ์ เรื่องราว ความคิดในอดีตเมื่อเจอสิ่งเร้าต่าง ๆ ดังนั้นความทรงจำมีความสำคัญต่อการดำเนินชีวิต หากไม่มีการจดจำจะไม่สามารถย้อนคิดถึงเรื่องราวในอดีต (พจ ธรรมพิร, 2567) จากความทรงจำตอนนั่งรถจากบ้านไปโรงเรียนในวัยเด็กของผู้วิจัย เป็นจุดเริ่มต้นของการรับรู้ถึงการเปลี่ยนแปลงภูมิทัศน์ผ่านประสาทสัมผัสก่อให้เกิด ประสบการณ์ การเรียนรู้ ความเข้าใจเฉพาะบุคคล หากมีจุดเริ่มต้นประสบการณ์แบบใดมักจะส่งผลต่อ กระบวนการคิด การให้ความหมาย การแสดงออกที่แตกต่างกัน (ภารดี เทพคาย, 2564) ผู้วิจัยเข้าศึกษาโรงเรียนอนุบาลในอำเภอสันกำแพง โดยใช้ถนนหลวงหมายเลข 1006 ในการเดินทางไปกลับทุกวัน ช่วงเวลานั้นถนนสายนี้ได้รับความนิยมจากผู้ใช้รถใช้ถนนเป็นอย่างมาก เนื่องจากเป็นถนนเพียงสายเดียวที่สามารถใช้เดินทางเข้าเมือง ง่ายต่อการเดินทางไปอำเภอใกล้เคียง หากเริ่มต้นเดินทางจากบ้านของผู้วิจัยไปยังถนนสายนี้ต้องผ่านถนนสองฟากเต็มไปด้วยพื้นที่ปารกร้าง พื้นที่การเกษตร ไร่แสงสว่างจากไฟข้างทาง หากเดินทางไปสักระยะหนึ่งจะเริ่มพบเห็นสัญญาณของความเจริญ ได้แก่ ตลาด วัด โรงเรียน ร้านขายของชำ ร้านอาหาร ปั๊มน้ำมันขนาดกลาง สถานีอนามัย สถานีตำรวจ ที่ทำการไปรษณีย์ ปัจจุบันถนนสายนี้เรียกว่าถนนสันกำแพงสายเก่า มีต้นฉำฉาหรือจามจุรีสองข้างทางเป็นเอกลักษณ์เริ่มปลูกเมื่อปี พ.ศ.2425 เพื่อเป็นต้นไม้หมายทาง เมื่อเห็นต้นฉำฉาก็จะรู้ว่าเข้าสู่เขตอำเภอสันกำแพง (เบญจาศิลารักษ์, 2567) แต่สำหรับผู้วิจัยบริษัทเอกชนเป็นหนึ่งในภาพจำของถนนสายนี้เช่นกัน ได้แก่ บริษัทจิเวลรี่ บริษัทส่งออกเครื่องเงิน บริษัทเฟอร์นิเจอร์ไม้ บริษัทผ้าไหมไทย บริษัทผลิตภัณฑ์เครื่องปั้นดินเผา และกระดาศา บริษัทโทรคมนาคม เนื่องจากเป็นสิ่งที่พบเห็นได้ง่ายตลอดการเดินทางจากบ้านมาโรงเรียน นอกจากนี้ระหว่างการเดินทางผู้วิจัยพบเห็นและจดจำถึง สิ่งขนาดใหญ่ เซเวนอีเลฟเว่น ที่เกิดขึ้นใหม่หลายแห่ง สระว่ายน้ำ สนามกอล์ฟ สถานที่ท่องเที่ยว ห้างร้านสมัยใหม่ สิ่งสำหรับผู้วิจัยจดจำได้ล้วนเป็นสัญลักษณ์บ่งบอกถึงความเจริญที่เริ่มเข้ามามีบทบาทในเขตชานเมืองมากขึ้นอย่างต่อเนื่อง

เมื่อเวลาผ่านไปไม่นานโรงเรียนที่ผู้วิจัยศึกษาอยู่ได้ปิดตัวลงอย่างกะทันหันโดยไม่ทราบสาเหตุจึงเป็นจุดเปลี่ยนให้ผู้วิจัยย้ายเข้าไปศึกษาต่อโรงเรียนในตัวเมืองของจังหวัดเชียงใหม่ซึ่งเป็นการเดินทางบนถนนสายใหม่ที่มีระยะทางไกลกว่าเดิม ส่งผลให้พบเห็นภูมิทัศน์ บริบทรอบตัว ในมุมใหม่ที่หลากหลายมากขึ้น เนื่องจากบ้านของผู้วิจัยอยู่ในเขตชานเมืองระยะทางค่อนข้างไกลจากตัวเมือง ต้องนั่งรถประจำทางเพื่อเดินทางไปโรงเรียนในเมืองตั้งแต่เช้ามีดทุกวัน โดยใช้ถนนหลวงหมายเลข 1317 หรือถนนสันกำแพงสายใหม่ เป็นหลัก การเดินทางไปโรงเรียนทำให้ผู้วิจัยเห็นถึงภูมิทัศน์จากตามตรอกซอกซอย ชุมชนใกล้เคียง และถนนสายย่อยหลายแห่ง จากการสังเกต การมองเห็นผ่านหน้าต่างรถประจำทุกวัน ทำให้ผู้วิจัยเห็นถึง ปั๊มน้ำมันหลอด สนามเด็กเล่น ตลาดในชุมชน ร้านค้าสหกรณ์หมู่บ้าน อาคารเก่า โบราณสถาน ศาลาส่วนกลางหมู่บ้าน พื้นที่ทำการเกษตร คูคลอง หนองน้ำที่มีความอุดมสมบูรณ์ ถนนหนทางที่ไม่มีรถสัญจรมากนัก บรรยากาศโดยรวมเป็นไปด้วยความเรียบง่าย จนกระทั่งผู้วิจัยศึกษาในระดับชั้นประถมย่างเข้าระดับมัธยมต้น เป็นช่วงเวลาที่รับรู้ถึงการเปลี่ยนแปลงของจังหวัดเชียงใหม่มากที่สุด เนื่องจากจังหวัดเชียงใหม่ถูกกำหนดให้เป็นเมืองหลักของภาคเหนือ มีการลงทุนด้านระบบสาธารณูปโภค โดยได้รับอิทธิพลจาก

แผนพัฒนาเศรษฐกิจและสังคมฉบับที่ 5 (ดวงจันทร์ อาณาวัชรุตม์, 2548) ส่งผลให้เกิดการพัฒนาในพื้นที่ชานเมือง แรงการกระจายตัวของอุตสาหกรรม เกิดการผลักดันและให้ความสำคัญด้านคมนาคม ด้านการท่องเที่ยว จึงก่อให้เกิด สภาพการเปลี่ยนแปลงทางสังคมและสิ่งแวดล้อม ซึ่งผู้วิจัยรับรู้ผ่านสถานที่ สถาปัตยกรรม ที่เกิดความแตกต่างไปจาก อดีตที่จดจำได้ ยกตัวอย่าง เช่น เกิดการขุดเจาะอุโมงค์ อาคารไม้ในชนบทเริ่มหายไปถูกแทนที่ด้วยบ้านเรือนสมัยใหม่ คูคลองดินกลายเป็นคลองคอนกรีต ร้านสหกรณ์หมู่บ้านกลายเป็นร้านสะดวกซื้อ รวมถึงพื้นที่ชานเมืองเริ่มมีการก่อสร้างโรงงานอุตสาหกรรม โกดังสินค้า เป็นต้น

จังหวัดเชียงใหม่ยังเกิดการพัฒนาเมืองผ่านโครงการมหรณพสำคัญต่าง ๆ เนื่องจากมีการลงทุนโครงสร้าง พื้นฐานของเมือง ได้แก่ ระบบคมนาคมขนส่ง ที่พักอาศัย การขยายสนามบินนานาชาติเชียงใหม่ นับเป็นช่วงที่จังหวัด เชียงใหม่มีการขยายตัวอย่างรวดเร็วอย่างเห็นได้ชัด รวมถึงการเกิดวิกฤตเศรษฐกิจ “พองสบู่แตก” ในปี พ.ศ.2540 เป็นอีกปัจจัยหนึ่งที่ส่งผลจังหวัดเชียงใหม่เร่งหาแนวทางในการส่งเสริมและกระตุ้นระบบเศรษฐกิจเมือง โดยมุ่งเน้น โครงการพัฒนาเมืองไปในเชิงนันทนาการ มหรณพขนาดใหญ่ ฯลฯ ผู้วิจัยรับรู้การจัดมหรณพเหล่านี้ผ่านการโปรโมต จากสื่อต่าง ๆ เป็นวงกว้าง ได้แก่ มหรณพพิชสวนโลกเฉลิมพระเกียรติฯ สวนสัตว์เชียงใหม่ไนท์ซาฟารีหมีแพนด้า หุตสัมพันธไทย-จีน มหรณพไม้ดอกไม้ประดับ ฯลฯ (อดิศักดิ์ กันทะเมืองลี, 2567) ส่งผลให้นักท่องเที่ยวชาวไทยและ ชาวต่างชาติแวะเวียนเข้ามาเที่ยวเชียงใหม่เป็นจำนวนมาก ควบคู่กับสิ่งที่ผู้วิจัยเริ่มสังเกตเห็นถึงการเปลี่ยนแปลง ของสภาพแวดล้อม ผ่านองค์ประกอบทางภูมิทัศน์ที่เกิดความแตกต่างไปจากบรรยากาศที่เคยเห็นในอดีต ได้แก่ พื้นที่เกษตรกรรม พื้นที่ป่ากร้างถูกแทนที่ด้วยโครงการที่อยู่อาศัย บิมน้ำมัน อาคารพาณิชย์ สถานที่ท่องเที่ยว เชิงธรรมชาติ ตลาดขนาดใหญ่ ห้างสรรพสินค้า ร้านอาหารฟาสต์ฟู้ด ป้ายโฆษณา รวมถึงเกิดการเวนคืนที่ดิน การถมที่ดิน เพื่อรองรับการขยายถนน โครงการก่อสร้างขนาดใหญ่ที่จะเกิดขึ้นในอนาคต เป็นต้น

จึงนำมาสู่กระบวนการสร้างสรรค์ผลงานที่มีจุดเริ่มต้น แรงบันดาลใจจากความทรงจำส่วนตัวที่ทำให้ผู้วิจัย เริ่มเห็นถึงความเป็นโครงสร้างที่ชัดเจนของ สถาปัตยกรรม สถานที่ วัดถุ เปรียบเป็นการเน้นย้ำถึงสิ่งใหม่ที่เข้ามา มี บทบาทกับภูมิทัศน์ที่กำลังเปลี่ยนแปลงไปจากความทรงจำ จนเกิดแนวทางการคิดสรรและการบันทึกภาพองค์ประกอบ ทางภูมิทัศน์ที่จดจำได้จากการเดินทางของผู้วิจัย โดยเน้นย้ำให้เห็นถึง สถานที่ วัดถุ ผ่านโครงร่าง สัดส่วน รูปทรง ด้วยวิธีการตัดภาพ (Die Cut) ผ่านโปรแกรมคอมพิวเตอร์ ให้เหลือเพียงองค์ประกอบทางภูมิทัศน์ในความทรงจำของ ผู้วิจัย ส่งผลให้เกิดแรงบันดาลใจที่มีความสอดคล้องกับกระบวนการทางความคิดจากการทำของที่ระลึก จนกลายเป็น แรงกระตุ้นให้เห็นถึงแนวทางของ กระบวนการ รูปแบบ ในการถ่ายทอดความทรงจำของผู้วิจัย ที่ต้องการทำให้ ความทรงจำปรากฏชัดเจนขึ้นแม้เวลาได้ผ่านพ้นไป ไม่ว่าจะเป็นการกระตุ้นความทรงจำมนุษย์กับมนุษย์หรือมนุษย์ กับ เหตุการณ์ สถานที่ วัดถุ เป็นต้น ที่นำไปสู่การระลึกถึง จึงเปรียบเป็นสิ่งที่แทนความรู้สึก ความทรงจำ รวมถึง เป็นรางวัลตอบแทนเพื่อมอบให้แก่กัน (ประเสริฐ ศีลรัตน์, 2531) อีกทั้งสามารถแทนถึงตัวบุคคล สถานที่ เพื่อคอย ย้ำเตือนถึงความทรงจำ ความรู้สึก ให้วนคิดถึงประสบการณ์และเรื่องราวที่ผ่านมา สามารถพบเห็นเป็นประจำตาม สถานที่ท่องเที่ยว งานมหรณพต่าง ๆ จากการศึกษากรณีของที่ระลึกมักถูกหยิบยกโครงสร้างของสถานที่ที่มีเรื่องราว สำคัญทางประวัติศาสตร์ ความเชื่อ มาเป็นสัญลักษณ์บ่งบอกถึงจุดเด่นของแต่ละพื้นที่ ผ่านการนำรูปทรงและลวดลาย มาทำเป็นของฝากหรือของที่ระลึก เช่น ห่อไอเฟล กรุงปารีส ประเทศฝรั่งเศส เป็นหนึ่งในเอกลักษณ์ที่ผู้คนรู้จักกันทั่วโลก ซึ่งมีที่มาจากซุ้มทางเข้างานแสดงสินค้าโลกปารีส Hollywood รัฐแคลิฟอร์เนีย สหรัฐอเมริกา ปัจจุบันเป็นชื่อเรียกและ สัญลักษณ์ของวงการภาพยนตร์อเมริกา โดยมีที่มาจากป้ายโฆษณาโครงการบ้านจัดสรรและการขายที่ดิน รวมถึง

เมอร์ไลออน ประเทศสิงคโปร์ เป็นสัญลักษณ์สำคัญที่มีชื่อเสียงโดยมีที่มาจากประวัติศาสตร์ช่วงค้นพบเกาะสิงคโปร์ เป็นต้น ซึ่งมีความสอดคล้องกับรูปร่าง รูปทรง ของสถานที่และวัตถุจากความ ทรงจำของผู้วิจัยที่ผ่านการตัดจาก โปรแกรมคอมพิวเตอร์ จึงเกิดการพัฒนาด้านรูปแบบและการเลือกใช้วัสดุ ในการทำงานที่สามารถตอบสนอง ความเป็นของที่ระลึกกับความทรงจำ จนนำไปสู่วิธีการพิมพ์ภาพถ่าย สถานที่ วัตถุ สถาปัตยกรรม ฯลฯ ที่ผ่านการ ตัดทอนสภาพแวดล้อม โดยใช้องค์ประกอบทางภูมิทัศน์ที่เป็นส่วนประกอบของสภาพแวดล้อมรอบตัว ได้แก่ สถานที่ สถาปัตยกรรม วัตถุ ฯลฯ มากระตุ้นและเน้นย้ำถึงความทรงจำเฉพาะบุคคลให้เกิดความชัดเจนยิ่งขึ้น เนื่องจากแต่ละ บุคคลล้วนมีประสบการณ์ ความรู้สึก และมีภาพความทรงจำต่อสภาพแวดล้อมรอบตัวที่แตกต่างกันออกไป จนกลายเป็นสภาวะการจดจำที่ได้จากการรับรู้ส่วนบุคคล

จากการเดินทางไปยังสถานที่ต่าง ๆ ในจังหวัดเชียงใหม่ ผู้วิจัยได้เกิดการสังเกต การรับรู้ การจดจำ จนกลายเป็นความทรงจำที่เชื่อมโยงกับองค์ประกอบทางภูมิทัศน์รอบตัว ส่งผลให้รับรู้ถึงสัญญาณของการเปลี่ยนแปลงจาก สถาปัตยกรรม สถานที่ และวัตถุที่เข้ามามีบทบาทในหลายพื้นที่แต่ในทางกลับกันก็เกิดสัญญาณที่ทำให้รับรู้ถึงความ เป็นอดีตที่กำลังถูกปัจจุบันและอนาคตเข้ามาลดทอนหรือดับทบทลง จึงนำมาสู่การสร้างสรรค์ผลงานภาพถ่ายที่ สะท้อนให้เห็นถึงการเปลี่ยนแปลงของภูมิทัศน์กับความทรงจำ ที่สามารถกระตุ้นให้เกิดแนวความคิดและรูปแบบของ การนำเสนอผลงานศิลปะภาพถ่าย: ความทรงจำคู่ขนานกับภูมิทัศน์ในจังหวัดเชียงใหม่

วัตถุประสงค์ของงานวิจัย

1. เพื่อศึกษาแนวคิดถิ่นที่ความทรงจำ ทฤษฎีปรากฏการณ์วิทยาที่เกี่ยวข้องกับความทรงจำองค์ความรู้ ที่ส่งผลต่อการเปลี่ยนแปลงภูมิทัศน์ของจังหวัดเชียงใหม่ รวมทั้งผลงานศิลปะที่เกี่ยวข้องกับความทรงจำ
2. เพื่อสร้างสรรค์ผลงานศิลปะจากสื่อภาพถ่ายในฐานะวัตถุทางความทรงจำ ที่สะท้อนให้เห็นถึงภูมิทัศน์ กับความทรงจำคู่ขนานในจังหวัดเชียงใหม่

วิธีการดำเนินการวิจัย

1. กระบวนการสำรวจพื้นที่ภาคสนาม

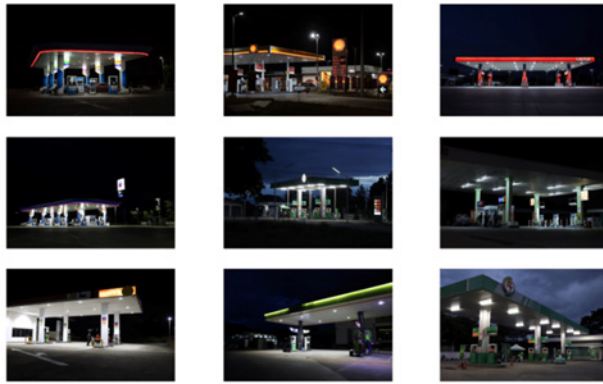
ความทรงจำส่วนตัวเป็นแรงบันดาลใจในการทดลองและสร้างสรรค์ผลงาน โดยอาศัยกระบวนการวิจัย Artist research มาใช้ในการสำรวจพื้นที่ภาคสนามและบันทึกภาพ ภูมิทัศน์ พื้นที่ สถานที่ วัตถุ ต่าง ๆ ที่เปลี่ยนแปลงไป จากความทรงจำส่วนตัวในถิ่นที่อยู่อาศัยของผู้วิจัย ควบคู่กับการกำหนดขอบเขตจากความทรงจำ ประสบการณ์ เหตุการณ์ ที่มีความเกี่ยวข้องโดยตรงกับผู้วิจัยตั้งแต่เริ่มต้นจนถึงจุดสิ้นสุดของกระบวนการสำรวจ ระหว่างการสำรวจ พื้นที่มักเกิดการย้อนคิดถึงสิ่งที่เกิดขึ้นจาก การรับรู้ การมองเห็น การสังเกต โดยมีวัน เวลา ที่ผ่านพ้นไปเป็นตัวแปร หรือส่วนประกอบสำคัญในการทำให้เกิดความตระหนักถึงความทรงจำส่วนบุคคล ที่ถูกนิยามความหมายที่แตกต่าง กันออกไป เนื่องจากแต่ละบุคคลสามารถเจอสิ่งที่เข้ามากระตุ้นให้รับรู้ถึงประสบการณ์ในความทรงจำที่แตกต่างกัน เป็นการย้อนกลับไปทำความเข้าใจต่อการเปลี่ยนแปลงของพื้นที่ในความทรงจำส่วนตัวผ่านการย้อนคิดถึงเหตุการณ์ ช่วงเวลา ประสบการณ์ ความทรงจำ ที่มีความเชื่อมโยงกับ พื้นที่ สถานที่แต่ละแห่ง ควบคู่กับสิ่งที่เกิดขึ้นจริงกับ ภูมิทัศน์ในช่วงเวลาปัจจุบันจนกลายเป็นจุดเริ่มต้นของแนวคิด

การสำรวจพื้นที่ครั้งที่ 1 เริ่มต้นจากในวัยเด็กผู้วิจัยต้องเดินทางไปโรงเรียนและมักเดินทางไปยังอำเภอใกล้เคียงอยู่บ่อยครั้ง ส่งผลให้เห็นถึงการเปลี่ยนแปลงของภูมิทัศน์ตั้งแต่อดีตจนถึงปัจจุบัน จากการเดินทางไปยังสถานที่ต่าง ๆ ทำให้ผู้วิจัยเห็นถึงโรงเรียนในชนบทเมื่อในอดีตเปิดทำการเรียนการสอนตามปกติ แต่ปัจจุบันกลับปิดตัวลงและบางแห่งกลับกลายเป็นพื้นที่รกร้าง สิ่งเหล่านี้จึงเป็นแรงบันดาลใจเบื้องต้นในการทดลองบันทึกภาพโรงเรียนในชนบทที่ถูกทิ้งร้าง โดยเริ่มต้นบันทึกภาพจากโรงเรียนร้างในชุมชนที่ผู้วิจัยอาศัยอยู่ ต่อมาได้เดินทางไปสำรวจบันทึกภาพโรงเรียนในชนบทที่ปิดตัวลงทั้งหมด 20 แห่ง ในจังหวัดเชียงใหม่ ทำให้เห็นถึงเรื่องราวในอดีตที่เกิดขึ้นกับสถานศึกษาในเขตชนเมืองผ่านโครงสร้างสถาปัตยกรรมของอาคารเรียน การจัดวางเสาธง และลักษณะทางกายภาพภายนอก อย่างไรก็ตามการทดลองครั้งนี้เปรียบเป็นการย้อนกลับไปสำรวจสิ่งที่ถูกลดบทบาทลงในเขตชนเมืองและพื้นที่ในความทรงจำที่เปลี่ยนแปลงไปจากอดีต



ภาพที่ 1 : โรงเรียน 20 แห่งที่ปิดตัวลงในเขตชุมชน
ที่มา : ผู้วิจัย

การสำรวจพื้นที่ครั้งที่ 2 ผู้วิจัยย้อนกลับไปนึกถึงสิ่งที่ทำให้รับรู้ถึงการเปลี่ยนแปลงของภูมิทัศน์ผ่านความเจริญที่เข้ามาในพื้นที่ชนเมือง จากสองฝั่งถนนที่เคยเต็มไปด้วยพื้นที่การเกษตรกรรมकुคลองที่ปกคลุมไปด้วยความมืดตลอดเส้นทาง อีกทั้งช่วงเวลาดังกล่าวผู้วิจัยเริ่มรับรู้ถึงข่าวสารการขยายถนน โครงการก่อสร้างต่าง ๆ อย่างต่อเนื่อง และเมื่อเวลาผ่านไปไม่นานผู้วิจัยเริ่มสังเกตเห็นถึงพื้นที่เกษตรกรรมถูกแทนที่ด้วยปั๊มน้ำมัน ขนาดเล็ก ขนาดใหญ่ ส่งผลให้ช่วงเวลากลางคืนของถนนสายนี้เริ่มเปลี่ยนไปจากความทรงจำของผู้วิจัยมีแสงสีจาก ป้ายไฟ โคมไฟหลังคาของปั๊มน้ำมันส่องสว่างท่ามกลางสภาพแวดล้อมที่เต็มไปด้วยความมืด ดังนั้นสำหรับผู้วิจัยปั๊มน้ำมันเปรียบเสมือนสัญญาณของความเจริญที่เข้ามามีบทบาทในเขตชนเมืองเป็นอันดับแรก และยังมีบทบาทมากขึ้นอย่างต่อเนื่องจนถึงปัจจุบัน



ภาพที่ 2 : ปั้มน้ำมันในตอนกลางคืน
ที่มา : ผู้วิจัย

การสำรวจพื้นที่และการบันทึกภาพ โรงเรียนที่ปิดตัวลง ปั้มน้ำมันช่วงเวลากลางคืน ทำให้ผู้วิจัยเห็นถึง ภูมิทัศน์ สถานที่ ที่เคยเห็นในอดีตเกิดการเปลี่ยนแปลงไปในหลายทิศทาง ส่งผลให้ผู้วิจัยนึกถึงภาพจำในอดีต ที่มีความแตกต่างจากปัจจุบัน เช่น เกิดการขยายถนนซึ่งแตกต่างจากอดีตที่ถนนมีขนาดเล็ก ไม่มีสัญญาณ ไฟจราจร การปิดตัวลงของสวนสนุกในวัยเด็ก การเกิดขึ้นของโรงงานอุตสาหกรรมและห้างร้านใกล้พื้นที่เกษตรกรรม ความเสื่อมโทรมของสระว่ายน้ำที่เคยได้รับความนิยมในวัยเด็ก บ่อขยะในหมู่บ้านถูกทิ้งร้าง เป็นต้น สิ่งที่เกิดขึ้นล้วนเป็นสัญญาณ บ่งบอกให้รับรู้ถึงการเปลี่ยนแปลงในมุมมองที่กว้างขึ้น โดยอาศัยกระบวนการวิจัย Artist research ซึ่งเป็นการสำรวจ พื้นที่ภาคสนามและบันทึกภาพ ภูมิทัศน์ พื้นที่ สถานที่ วัตถุ ต่าง ๆ ที่เปลี่ยนแปลงไปจากความทรงจำส่วนตัวจาก ถิ่นที่อยู่อาศัยของผู้วิจัย ควบคู่กับการกำหนดขอบเขตจากความทรงจำ ประสบการณ์ เหตุการณ์ ที่มีความเกี่ยวข้อง โดยตรงกับผู้วิจัยตั้งแต่เริ่มต้นจนถึงสิ้นสุดของกระบวนการสำรวจ ระหว่างการสำรวจพื้นที่มักเกิดการย้อนคิดถึงสิ่งที่ เกิดขึ้นจาก การรับรู้ การมองเห็น การสังเกต โดยมีวัน เวลา ที่ผ่านพ้นไปเป็นตัวแปรหรือส่วนประกอบสำคัญใน การทำให้เกิดความตระหนักถึงความทรงจำส่วนบุคคลที่ถูกนิยามความหมายที่แตกต่างกันออกไป เนื่องจากแต่ละ บุคคลสามารถเจอสิ่งที่เข้ามากระตุ้นให้รับรู้ถึงประสบการณ์ในความทรงจำที่ต่างกันไป ดังนั้น การสำรวจภาคสนาม โดยใช้กระบวนการวิจัย Artist research จึงเปรียบเป็นการย้อนกลับไปทำความเข้าใจต่อการเปลี่ยนแปลงของพื้นที่ ในความทรงจำส่วนตัวผ่านการย้อนคิดถึงเหตุการณ์ ช่วงเวลา ประสบการณ์ ความทรงจำ ที่มีความเชื่อมโยงกับ พื้นที่ สถานที่แต่ละแห่ง ควบคู่กับสิ่งที่เกิดขึ้นจริงกับภูมิทัศน์ในช่วงเวลาปัจจุบัน จนกลายเป็นจุดเริ่มต้นของแนวคิด แรงบันดาลใจ ในการสร้างสรรค์ผลงานที่มีความเชื่อมโยงระหว่าง "สถานที่" กับ "ความทรงจำส่วนตัว" ของผู้วิจัยใน จังหวัดเชียงใหม่



ภาพที่ 3 : พื้นที่และสถานที่ในความทรงจำ
ที่มา : ผู้วิจัย

2. การศึกษาแนวคิดและทฤษฎี

การจดจำและการสังเกตเห็นถึงการเปลี่ยนแปลงของภูมิทัศน์จากการดำเนินชีวิตตั้งแต่อดีตจนถึงปัจจุบัน ก่อให้เกิดเป็นวิถีคิดและมุมมองจากความทรงจำที่มีความเชื่อมโยงต่อ การรับรู้ การสัมผัส จากการดำเนินชีวิตประจำวัน ในถิ่นที่อยู่อาศัย แสดงให้เห็นถึงสภาวะความเป็นอยู่ควบคู่กับการปรับตัวเข้ากับพื้นที่ สภาพแวดล้อม นำไปสู่การเกิดความรู้สึกร่วมเป็นส่วนหนึ่งของพื้นที่ จนกลายเป็นความผูกพัน ความทรงจำ เฉพาะบุคคล (สันต์ สุวัจนารักษ์ และวันฉัตร ด่านหงส์มิ่งกร, 2562, น.29.) ซึ่งมีความสอดคล้องกับทฤษฎีปรากฏการณ์วิทยา (Phenomenology) เป็นกระบวนการศึกษาความทรงจำ การทำความเข้าใจ ประสบการณ์ของมนุษย์ ปรากฏการณ์วิทยาอธิบายไว้ว่า ความทรงจำเป็นปรากฏการณ์ที่เกิดขึ้นจากการดำรงอยู่ของสำนึกที่มีความต่อเนื่องของเวลา (เจษฎากร บุญครองธรรม, 2564) โดยอาศัยจากประสบการณ์ส่วนบุคคลตามสิ่งที่ปรากฏ โดยแบ่งลักษณะพื้นฐานเป็น 2 ประการ ได้แก่ สิ่งที่ได้รับรู้ และการให้ความหมายต่อการรับรู้ โดยมีความสัมพันธ์ซึ่งกันและกัน ส่งผลให้เกิดการนิยามความหมายหรือเนื้อหาที่ได้จากประสบการณ์ของแต่ละบุคคล (ชมพูบุษย ศรีจันทร์นิล, 2560, น.3.) ดังนั้นประสบการณ์จากการดำเนินชีวิตและการเดินทางของผู้วิจัยที่มีระยะเวลาเข้ามาเกี่ยวข้อง ก่อให้เกิดการแทนค่า การแทนความหมาย และการเล่าเรื่องเกี่ยวกับการเปลี่ยนแปลงของภูมิทัศน์ ที่ได้จากการศึกษาความทรงจำผ่านสิ่งที่ปรากฏให้เห็นจากการรับรู้และการจดจำ จากสิ่งที่ได้พบเห็นตั้งแต่อดีตผ่านกรอบประสบการณ์ส่วนบุคคล แสดงให้เห็นถึงความสัมพันธ์ระหว่างผู้วิจัยกับพื้นที่และสถานที่ในบ้านเกิด ช่วงเวลาการจดจำการเปลี่ยนแปลงของภูมิทัศน์กลายเป็นความทรงจำส่วนตัว เปรียบเสมือนเป็นการทำความเข้าใจตนเองหรืออัตมโนทัศน์ เป็นการรับรู้ที่เกิดจากสะสมประสบการณ์ ความเชื่อ และความรู้สึกเฉพาะบุคคลผ่านการมองเห็น การจดจำ จนเกิดเป็นเอกลักษณ์ ความเข้าใจ ในหลายแง่มุมที่เกิดขึ้นจากตนเอง อาจเกิดความแตกต่างกับผู้อื่น ไม่ตรงกับความเป็นจริงหรือภาพที่ผู้อื่นมองเห็น (อัญชลี จันทรเสม และนันทนา วงษ์ไพบูลย์, 2563, น.5)

3. การศึกษาศิลปินที่เป็นแรงบันดาลใจ

3.1 แบร์นดและฮิลลา เบเชอร์ (Bernd and Hilla Becher)

การสำรวจพื้นที่และการบันทึกภาพ ผู้วิจัยได้รับอิทธิพลด้านการเลือกสถานที่สถาปัตยกรรมที่มีความผูกพันกับความทรงจำส่วนตัวมาใช้ในการสะท้อนให้เห็นถึงประเด็นการเปลี่ยนแปลงของถิ่นฐานบ้านเกิด และได้รับแรงบันดาลใจด้านรูปแบบและการให้ความสำคัญกับวัตถุ ผ่านการบันทึกภาพจากแบร์นดและฮิลลา เบเชอร์ (Bernd and Hilla Becher) ศิลปินสามีภรรยาชาวเยอรมัน ที่มีจุดเริ่มต้นการสร้างสรรค์ผลงานจากคนในครอบครัวที่เคยทำงานในอุตสาหกรรมเหล็ก เหมือนแร่ ทั้งสองเลือกบันทึกภาพโครงสร้างของสถาปัตยกรรมยุคอุตสาหกรรมที่กำลังจะหายไปจากการเข้ามาของยุคสมัยใหม่ในยุโรปตะวันตกและอเมริกาเหนือ ได้แก่ โรงงานเหมือนแร่ โรงกลั่นน้ำมัน บังเกอร์ถ่านหิน ฯลฯ โดยให้ความสำคัญกับโครงสร้างของสถาปัตยกรรม ผ่านการถ่ายภาพที่มีลักษณะคล้ายคลึงกัน ภาพถ่ายของเขามีคุณค่าทางประวัติศาสตร์ การอนุรักษ์มรดกทางสถาปัตยกรรมสะท้อนให้เห็นการพัฒนาของอาคารโครงสร้าง ที่แสดงให้เห็นถึงผลกระทบจากภาวะเศรษฐกิจ สิ่งแวดล้อม การเปลี่ยนผ่านของยุคสมัย จากการออกแบบสถาปัตยกรรมในยุคอุตสาหกรรมมุ่งเน้น “รูปทรงที่เกิดขึ้นตามการใช้สอย” เป็นความสัมพันธ์ระหว่างรูปร่างและการใช้งาน เช่น แท็งก์น้ำในอเมริกากับฝรั่งเศส แม้จะมีประโยชน์ใช้สอยเหมือนกันแต่โครงสร้าง รูปร่าง รูปทรง มีความแตกต่างกันอย่างสิ้นเชิง ซึ่งแฝงการรับรู้ทางสังคม เศรษฐกิจ และสิ่งแวดล้อม ในช่วงเวลาดังกล่าวผ่านบริบทของ

ผลงานภาพถ่ายกับความทรงจำ



ภาพที่ 4 : ผลงาน Water Towers ของ Bernd and Hilla Becher
ที่มา : “Water Towers,” metmuseum, Retrieved February 1, 2024,
from <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/262779>

3.2 เอ็ดดี้ อาร์โรโย (Eddie Arroyo)

การคัดสรรสถานที่แห่งความทรงจำที่สะท้อนถึงการเปลี่ยนแปลงของพื้นที่ ได้รับแรงบันดาลใจจากผลงานชุด 5901 NW 2nd Ave, Miami, FL 33127 ของเอ็ดดี้ อาร์โรโย (Eddie Arroyo) ศิลปินชาวอเมริกา ในด้านการเลือก สถานที่ โครงสร้างของสถาปัตยกรรม เข้ามามีบทบาทในการสะท้อนแนวคิดการเปลี่ยนแปลงของพื้นที่บ้านเกิด เปรียบเป็นการบันทึกภาพความทรงจำ การเปลี่ยนผ่านของยุคสมัย จากการวาดภาพเพื่อบันทึกสถานที่ในเขตชุมชนหนึ่งในไมอามี รัฐฟลอริดา ซึ่งเป็นที่อยู่อาศัยและสถานที่ทำงานของศิลปินชุมชนแห่งนี้เป็นส่วนหนึ่งของที่พักอาศัยของผู้อพยพ ชาวเฮติ ผู้คนในแถบทะเลแคริบเบียนที่กำลังถูกการพัฒนาเข้ามาแทรกแซงในชุมชนจนนำไปสู่การเปลี่ยนแปลงอย่างรวดเร็ว ภาพวาดของสถานที่ต่าง ๆ เปรียบเป็นการบันทึกความทรงจำและเรื่องราวที่เกี่ยวข้องกับวัฒนธรรม สังคม และเศรษฐกิจของชุมชนในช่วงเวลาดังกล่าว ผลงานชุดนี้ประกอบไปด้วยภาพโครงสร้างอาคารสถานที่ ร้านอาหาร ที่ยังเปิดให้บริการและดำเนินกิจการโดยครอบครัวของคนในพื้นที่ที่ยังหลงเหลืออยู่ ผลงานชุดนี้สามารถบอกถึงการเปลี่ยนแปลง ข้อเท็จจริง ที่เกิดขึ้นกับชุมชนเมื่อการพัฒนาเริ่มเข้ามามีบทบาทในพื้นที่ผ่านความทรงจำส่วนตัวของศิลปิน โดยสะท้อนให้เห็นถึงประวัติศาสตร์ของเมืองและพื้นที่ชุมชน ผ่านสถานที่ สิ่งแวดล้อมรอบตัวของศิลปิน



ภาพที่ 5 : 5901 NW 2nd Ave, Miami, FL 33127 ของ Eddie Arroyo
ที่มา : “Eddie Arroyo 5901 NW 2nd Ave., Miami, FL 33127 (Botanica),” Retrieved February 2, 2024, from <https://kadist.org/work/5901-nw-2nd-ave-miami-fl-33127-botanica-4/>

3.3 เดวิด ฮอคนีย์ (David Hockney)

เดวิด ฮอคนีย์ (David Hockney) ศิลปินป๊อปอาร์ตชาวอังกฤษที่นำองค์ประกอบของภูมิทัศน์ที่จดจำจากการเดินทางมาใช้ในการสะท้อนถึงความทรงจำส่วนตัวผ่านผลงาน Nichols Canyon 1980 ซึ่งเป็นภาพบรรยากาศของภูมิทัศน์ที่สะท้อนให้เห็นถึงวิถีชีวิตกับการเดินทาง โดยได้แรงบันดาลใจจากเส้นทางไปทำงานในแต่ละวันจากฮอลลีวูดไปยังสตูดิโอจาก Santa Monica Boulevard ของเขาในแคลิฟอร์เนีย ศิลปินได้นำสิ่งที่จดจำได้จากการมองเห็นภูมิทัศน์ข้างทางมาวาดประกอบรวมกันเป็นภาพทิวทัศน์เนินเขามุมสูง โดยใช้สีสดใส ฉูดฉาด แบ่งภาพเป็นสองฝั่งด้วยถนนสีดำที่มีความโค้งและคดเคี้ยว ภายในภาพประกอบไปด้วยที่อยู่อาศัย ต้นไม้ พื้นที่ธรรมชาติที่สมบูรณ์ และแหล่งตัดสลับกัน เพื่อแสดงให้เห็นถึงภูมิประเทศที่ร้อนและแห้งแล้งของรัฐแคลิฟอร์เนีย ผลงานของศิลปินทำให้เห็นถึงภูมิทัศน์ในช่วงเวลานั้นผ่านความทรงจำส่วนตัวของศิลปิน สะท้อนให้เห็นถึงความทรงจำส่วนตัวที่ได้จากการเดินทางซ้ำ ๆ ในช่วงเวลาหนึ่ง จึงนำสิ่งที่จดจำได้มาประกอบรวมกันจนเป็นภาพภูมิทัศน์ที่สามารถบ่งบอกถึงการดำเนินชีวิต การเดินทาง บรรยากาศของสภาพแวดล้อมของเมืองในช่วงเวลาดังกล่าว



ภาพที่ 6 : Nichols Canyon, 1980 ของ David Hockney

ที่มา : “Nichols Canyon,” arthive, Retrieved February 2, 2024, from https://arthive.com/davidhockney/works/208220~Nichols_Canyon

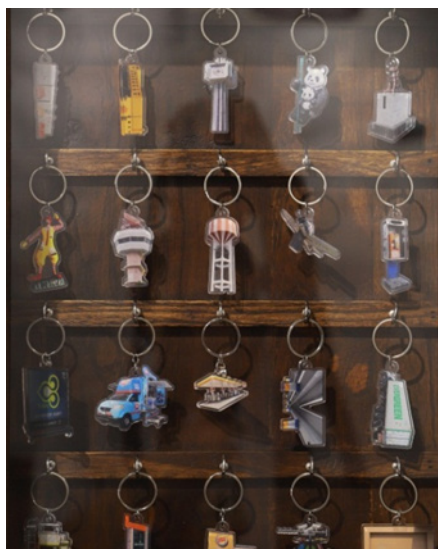
ผลการวิจัย

ความทรงจำจากการดำเนินชีวิตและการเดินทางของผู้วิจัย ส่งผลให้รับรู้ถึงการเปลี่ยนแปลงภูมิทัศน์ในพื้นที่บ้านเกิดตั้งแต่อดีตจนถึงปัจจุบัน จากการมองเห็นการเกิดขึ้นของ ปิมน้ำมันสมัยใหม่ บริษัท อาคารสูง ป้ายโฆษณา สนามกีฬา โครงการบ้านจัดสรร ร้านสะดวกซื้อ การขยายถนน และการขุดเจาะอุโมงค์ จึงกลายเป็นแรงบันดาลใจในการสำรวจพื้นที่ภาคสนาม ซึ่งเป็นการออกเดินทางเพื่อทำการสำรวจพื้นที่และบันทึกภาพที่มีจุดเริ่มต้นจากประสบการณ์โดยตรงของผู้วิจัย ร่วมกับการศึกษาข้อมูล ความทรงจำอันที่ ทฤษฎีปรากฏการณ์วิทยา ผลงานทางศิลปกรรมที่เกี่ยวข้อง และข้อมูลการเปลี่ยนแปลง ภูมิทัศน์ในจังหวัดเชียงใหม่ ก่อให้เกิดแรงบันดาลใจในการสร้างสรรค์ผลงานที่มีความเชื่อมโยงระหว่าง สถานที่ กับความทรงจำส่วนตัว จนนำมาสู่แนวทางในการพัฒนาผลงานภาพถ่าย

ที่สะท้อนให้เห็นถึงการเปลี่ยนแปลงของภูมิทัศน์จาก สถานที่ สถาปัตยกรรม พื้นที่สาธารณะ ที่มีความผูกโยงกับความทรงจำของผู้วิจัยเป็นตัวกระตุ้นและเน้นย้ำถึงความทรงจำเฉพาะบุคคลให้เกิดความชัดเจนยิ่งขึ้น โดยใช้เทคนิคการตัดภาพผ่านโปรแกรมคอมพิวเตอร์อะโดบี โฟโตชอป (Adobe Photoshop) มาใช้ในกระบวนการสร้างสรรค์ผลงาน เพื่อเน้นย้ำให้เห็นถึงความเป็นสถานที่ (Place) และวัตถุ (Object) เปรียบเสมือนเป็นของที่ระลึกจากการเดินทาง มีบทบาทเป็นสัญลักษณ์คอยย้ำเตือนถึงความสำคัญและความต้องการที่จะตอบสนองด้านการจดจำกาลเวลาที่ผ่านพ้นไป ผ่านการนำเสนอภาพถ่ายในฐานะวัตถุทางความทรงจำ (Memory object) ในรูปแบบพวงกุญแจของที่ระลึก ซึ่งเป็นสิ่งที่ได้จากกระบวนการวิจัยสร้างสรรค์ศิลปะภาพถ่าย: ความทรงจำคู่ขนานกับภูมิทัศน์ในจังหวัดเชียงใหม่



รูปที่ 7 : กระบวนการสร้างสรรค์ผลงาน
ที่มา : ผู้วิจัย



รูปที่ 8 : พวงกุญแจของที่ระลึก
ที่มา : ผู้วิจัย

สรุปผลการดำเนินการวิจัย/ อภิปรายผล

จากการย้อนนึกถึงความทรงจำส่วนตัวจากการเดินทางในจังหวัดเชียงใหม่ร่วมกับใช้กระบวนการ Artist research ส่งผลให้เห็นถึงความเชื่อมโยงระหว่างความทรงจำส่วนบุคคลที่มีต่อสถานที่รอบตัวที่เปลี่ยนแปลงไปจากสิ่งที่จดจำได้ในอดีต จึงนำมาสู่การวางแผนของกระบวนการทดลองบันทึกภาพ การศึกษาองค์ความรู้ที่ส่งผลต่อการเปลี่ยนแปลงของจังหวัดเชียงใหม่ แนวคิดและทฤษฎี ศิลปินที่เป็นแรงบันดาลใจจนเกิดเป็นแนวความคิดหลัก และการคัดสรรวัตถุหรือองค์ประกอบทางภูมิทัศน์แห่งความทรงจำ จากกระบวนการสร้างสรรค์ผลงานทำให้ได้วิธีการถ่ายทอดความทรงจำส่วนตัวที่เล่าคู่ขนานไปกับสิ่งที่เกิดขึ้นจริงในพื้นที่จังหวัดเชียงใหม่ โดยได้รับแรงบันดาลใจจากกระบวนการทำของที่ระลึกเข้ามาใช้ในด้านรูปแบบและวัสดุในการเสนอผลงาน เปรียบเป็นของที่ระลึกจากการจดจำภูมิทัศน์ระหว่างทางที่สะท้อนให้เห็นถึงการเปลี่ยนแปลงของภูมิทัศน์จากผลงานศิลปกรรมในฐานะวัตถุทางความทรงจำที่ยังมีความชัดเจนและคงอยู่ให้เห็นในช่วงเวลาปัจจุบัน

ข้อเสนอแนะ

ภาพถ่ายองค์ประกอบทางภูมิทัศน์ที่นำมาสร้างสรรค์ผลงาน ในฐานะวัตถุทางความทรงจำบางภาพไม่สามารถสะท้อนให้เห็นถึงการเปลี่ยนแปลงได้อย่างชัดเจน เนื่องจากแต่ละบุคคลมีความทรงจำหรือประสบการณ์ร่วมที่ไม่เหมือนกัน อาจส่งผลให้เกิดการรับรู้และความเข้าใจต่อผลงานที่แตกต่างกัน

บรรณานุกรม

- เจษฎากร บุญครองธรรม. (2564). *ความทรงจำและการนำเสนออดีตในปอล ริเคอร์*. [วิทยานิพนธ์มหาบัณฑิต, จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย].
- ชมพูนุช ศรีจันทร์นิล. (2560). การวิเคราะห์เชิงปรากฏการณ์วิทยาแบบตีความ: ระเบียบวิธีวิจัยเชิงคุณภาพสำหรับการวิจัยทางด้านจิตวิทยา. *วารสารศึกษาศาสตร์*. 28(3). น. 3.
- ดวงจันทร์ อาณาว์ชุตม์. (2548). *เมืองยังยืนในเชียงใหม่แนวคิดและประสบการณ์ในหุบเขา*. หจก.เชียงใหม่โรงพิมพ์แสงศิลป์.
- เบญจา ศิลารักษ์. (2567). ประสบการณ์การต่อสู้ดิ้นรนจำแนกมากกว่าความรักคือการดูแล. <https://prachatham.com/2022/03/15/12-09-2022/>
- ประเสริฐ ศรีรัตน. (2531). *ของที่ระลึก*. โอ.เอส.พรีนติ้ง เฮาส์.
- พจ ธรรมพีร. (2567). *ความทรงจำคืออะไร*. <https://www.psy.chula.ac.th/th/feature-articles/memory>.
- ภารดี เทพคาย. (2564). การศึกษาระดับการรับรู้และความเข้าใจของบุคลากรสายสนับสนุน สถาบันบัณฑิตพัฒนบริหารศาสตร์ต่อนโยบายความเป็นเลิศด้านการปฏิบัติงานและพฤติกรรมที่สอดคล้องกับนโยบายความเป็นเลิศด้านการปฏิบัติงาน. [รายงานวิจัย, สถาบันบัณฑิตพัฒนบริหารศาสตร์].
- สันต์ สุวัจนราภินันท์ และวันฉัตร ด่านหงส์มิงกร. (2562). การสังเคราะห์ความเชื่อมโยงทางทฤษฎีของตัวตนพื้นที่และชีวิตประจำวัน. *วารสารวิชาการการออกแบบสภาพแวดล้อม*. 6(2). น. 29.
- อดิศักดิ์ กันทะเมืองลี. (2567). *พลวัติเมืองเชียงใหม่: ช่วงเวลาของการพัฒนาและเปลี่ยนแปลงเมือง*. <https://theurbanis.com/insight/17/12/2021/5712>.
- อัญชลี จันทร์เสม และนันทนา วงษ์ไท. (2563). แนวคิดอัตมโนทัศน์กับการประยุกต์. *วารสารมนุษยศาสตร์ปริทรรศน์*. 42(1). น. 5.
- Art Forum. (1962). *EDWARD RUSCHA: TWENTYSIX GASOLINE STATIONS*. <https://www.artforum.com/features/edward-ruscha-twentysix-gasoline-stations-1962-2-202019/>
- David, H. (1980). *Nichols Canyon*. https://arthive.com/davidhockney/works/208220~Nichols_Canyon
- KADIST. (2024). *Eddie Arroyo 5901 NW 2nd Ave., Miami, FL 33127 (Botanica)*. <https://kadist.org/work/5901-nw-2nd-ave-miami-fl-33127-botanica-4/>
- Met museum. (2024). *Water Towers*. <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/262779>

การตีความการบรรเลงสวีทหมายเลข 1 สำหรับเดี่ยวเชลโลของ เจ เอส บาค
ด้วยเทคนิคการบรรเลงเชลโลสมัยบาโรก
J.S. BACH'S SUITE NO.1 FOR SOLO CELLO, APPLYING BAROQUE CELLO
TECHNIQUES TO INTERPRETATION

อภิชัย เลี่ยมทอง* APICHAIR LEAMTHONG*

วิบูลย์ ตระกูลฮุน** WIBOON TRAKULHUN**

บทคัดย่อ

การวิจัยนี้มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาแนวปฏิบัติสังคีตสำหรับการแสดงบทเพลงสวีทหมายเลข 1 ในกุญแจเสียง G เมเจอร์ BWV 1007 ประพันธ์โดยโยฮันน์ เซบาสเตียน บาค ด้วยเทคนิคการบรรเลงเชลโลจากสมัยบาโรก ศึกษาหาการตีความเพื่อให้ตรงตามความต้องการของผู้ประพันธ์ ด้วยการวิจัยศึกษารูปแบบของบทเพลง ลีลา เทคนิคการบรรเลงเชลโลในยุคศตวรรษที่ 18 จากประเด็น ทำนองบรรเลง การเลือกใช้คันชัก การควบคุมลักษณะเสียง การประดับโน้ต การทำวิบราโต ความเข้มเสียง และการปฏิบัติโน้ตคอร์ด โดยผู้วิจัยทำการฝึกซ้อมและวิจัยจากการเลือกใช้เชลโลสมัยใหม่ และใช้คันชักที่ผลิตขึ้นใหม่ที่สร้างเลียนแบบรูปทรงคันชักสมัยบาโรก ผลการวิจัยจะทำให้ทราบถึงการใช้ทำนองบรรเลงตามแนวปฏิบัติสมัยบาโรกและการใช้คันชักบาโรก สามารถสร้างเนื้อเสียงของบทเพลงให้ต่างออกไปจากการใช้ทำนองและเทคนิคการบรรเลงเชลโลในสมัยปัจจุบันอย่างชัดเจน นอกจากนี้ ผู้วิจัยได้เสนอแนวทางการตีความบทเพลงโดยการเลือกวิธีการทำวิบราโต วิธีปฏิบัติโน้ตคอร์ด รวมถึงการเพิ่มและลดความเข้มเสียง การเน้นเสียงโน้ต เป็นเพื่อให้ประโยคเพลงมีความชัดเจนและสมบูรณ์สำหรับการแสดงบทเพลงมากยิ่งขึ้น โดยยังคงรักษาเอกลักษณ์สำคัญของท่อนต่าง ๆ จากเพลงสวีทสมัยบาโรกให้มากที่สุด

คำสำคัญ : บาค/ เชลโล/ สวิท/ การตีความ/ เทคนิค

* นักศึกษาปริญญาโทบัณฑิต วิทยาลัยดนตรี มหาวิทยาลัยรังสิต, apichai.l@rsu.ac.th.

* Master student, Conservatory of Music, Rangsit University, apichai.l@rsu.ac.th

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

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

Receive 4/6/67 Revise 17/7/67 Accept 30/7/67

Abstract

This research aims to explore the Baroque musical practices in the performance of Johann Sebastian Bach's Cello Suite No. 1 in G Major, BWV 1007, focusing on the historically informed interpretation and techniques that align with the composer's intent. Aspects of exploration include the musical structure of the piece and its performance techniques in the 18th century, from sitting position, bowing, articulation, ornamentation, use of vibrato, dynamic, and execution of chords. The researcher will practice and study the piece using a modern cello and a recreated Baroque bow. The research findings will demonstrate how Baroque sitting position, bowing techniques, and other methods contribute to creating a unique sound texture which is markedly different from contemporary cello playing styles. Furthermore, the researcher will propose an interpretative approach concerning the use of vibrato, execution of chords, varying dynamics and articulation to form clear and articulated phrases in the performance of the piece, while maintaining its distinctive Baroque suite structure.

Keywords: Bach/ Cello/ Suite/ Interpretation/ Techniques

บทนำ

สวิตสำหรับเดี่ยวเชลโลจำนวน 6 บท (หมายเลข 1-6) ประพันธ์โดยโยฮันน์ เซบาสเตียน บาค (Johann Sebastian Bach, ค.ศ. 1685-1750) นักออร์แกนและนักประพันธ์เพลงชาวเยอรมันในสมัยบาโรก เป็นผลงานการประพันธ์เพลงชุดสำหรับการบรรเลงเดี่ยวเชลโลที่ถูกจัดว่ามีความสมบูรณ์สูงสุดเป็นบทแรกของโลก (Markevitch, 1989, p.3.) เพลงสวิตทั้ง 6 บทนี้ บาคประพันธ์เพื่อให้เชลโลบรรเลงเดี่ยวเพียงเครื่องเดียวโดยไม่มีเครื่องดนตรีประเภทอื่นบรรเลงประกอบ เนื่องจากความงดงามของเนื้อทำนองที่มีการสอดแทรกการประสานเสียงในตนเอง จึงทำให้บทเพลงสวิตนี้ถูกนำไปเรียบเรียงเพื่อให้บรรเลงเดี่ยวด้วยเครื่องดนตรีอื่นแทบทุกประเภท เช่น ลูท กีตาร์คลาสสิก ไวโอลิน วิโอลา ดับเบิลเบส ฟลูท โอโบ แซกโซโฟน เฟรนฮอร์น ทรอมโบน ทุบา และมาริบา เป็นต้น (Apolin, 1995, p.3.)

จำนวนบทประพันธ์สำหรับเดี่ยวเชลโลตั้งแต่สมัยบาโรกจนถึงปลายศตวรรษที่ 20 แม้จะมีจำนวนไม่ต่ำกว่า 150 บทก็ตาม (Schwemer, 2000, p.2.) แต่การประพันธ์เพลงสำหรับเดี่ยวเชลโลสมัยบาโรกช่วงต้นศตวรรษที่ 18 นั้น พบไม่บ่อยนักและมักไม่เป็นที่นิยมประพันธ์ เพราะเชลโลในสมัยบาโรกมีช่วงเสียงที่ต่ำและเบา นักประพันธ์เพลงสมัยบาโรกจึงไม่นิยมนำมาใช้บรรเลงเดี่ยวหรือบรรเลงทำนองหลัก อีกทั้งยังมีเทคนิคการบรรเลงที่นับว่าล้าหลังกว่าเทคนิคการบรรเลงเครื่องสายประเภทไวโอลินซึ่งมีการพัฒนาเทคนิคการบรรเลงอย่างต่อเนื่องและยาวนานกว่า ดังนั้นในสมัยบาโรกจึงนิยมใช้เชลโลเป็นเพียงแนวบรรเลงเบสต่อเนื่อง เพื่อใช้บรรเลงเสียงต่ำในการสร้างแนวเสียงประสานประกอบเครื่องดนตรีอื่น มากกว่าจะนำมาใช้เป็นเครื่องดนตรีบรรเลงทำนองหลัก การนำเครื่องเสียงต่ำอย่างเชลโลมาเป็นเครื่องดนตรีเดี่ยว โดยเฉพาะเพลงสวิตของบาคที่ไม่มีเครื่องดนตรีอื่นบรรเลงเสียงประสานประกอบนี้ นับว่าเป็นบทประพันธ์ที่แปลกใหม่ในสมัยนั้น และเป็นบทเพลงที่ยกระดับเทคนิคการบรรเลงเชลโลให้มีความคล่องตัว เข้าใกล้เทคนิคการบรรเลงไวโอลินไปอีกขั้นหนึ่ง (Markevitch, 1989, p.3.)

เมื่อบทเพลงสวิตสำหรับเดี่ยวเชลโลทั้ง 6 บทประพันธ์เสร็จสมบูรณ์ในปี ค.ศ. 1723 แต่ไม่ได้ถูกนำออกมาตีพิมพ์หรือนำออกมาบรรเลงเผยแพร่แต่อย่างใด ทำให้ถูกกลืนเลือนไป จนถึงปี ค.ศ. 1825 มีการรื้อฟื้นนำบทเพลงนี้มาตีพิมพ์จำหน่ายเป็นครั้งแรก หลังจากนั้นจนถึงต้นศตวรรษที่ 20 บทเพลงสวิตสำหรับบรรเลงเดี่ยวเชลโลของบาค ถูกใช้เป็นเพียงแค่ว่าบฝึกเทคนิค (Etude) สำหรับพัฒนาทักษะการบรรเลงเชลโลเท่านั้น ยังไม่ถูกจัดว่าเป็นบทเพลงที่ควรค่าแก่การนำออกแสดงในการแสดงดนตรีอย่างจริงจัง จนกระทั่งในปี ค.ศ. 1925 ปาโบล คาซัลส์ (Pablo Casals, ค.ศ. 1876 -1973) นักเชลโลชาวสเปนได้ค้นพบโน้ตบทเพลงนี้จากร้านขายโน้ตเก่า และประเมินบทเพลงนี้ว่า เป็นบทเพลงที่มีความงดงามทางดุริยางคศิลป์ที่สมบูรณ์แบบ ไม่ควรเป็นเพียงบทฝึกเทคนิคเชลโลที่ใช้ฝึกฝนแต่ในห้องซ้อมเท่านั้น คาซัลส์ฝึกหัดบทเพลงนี้เป็นเวลา 12 ปี จึงได้บันทึกแผ่นเสียงและนำออกแสดงคอนเสิร์ตสู่สาธารณะเป็นครั้งแรกในปี ค.ศ. 1936 หลังจากนั้นบทเพลงนี้กลายเป็นที่ยอมรับในวงนักวิชาการดนตรี นักเชลโล และผู้ฟังดนตรีว่าเป็นบทเพลงที่ทรงคุณค่า มีความลึกซึ้งทางดุริยางคศิลป์มากที่สุดบทหนึ่งในบรรดาบรรณกรรมเพลงเดี่ยวเชลโลที่มีอยู่ในปัจจุบัน (Siblin, 2009, p.6.)

อย่างไรก็ตามเมื่อคาซัลส์เริ่มศึกษาบทเพลงสวิตทั้ง 6 บท คาซัลส์ได้ตีความบทเพลงคล้ายดนตรีสมัยโรแมนติกตอนปลาย ซึ่งเป็นยุคร่วมสมัยของคาซัลส์ เช่น ใช้เทคนิคมือซ้ายในการรูดเสียง การเน้นเสียงโน้ตอย่างรุนแรง และการใช้คันชักเสียงเชื่อมยาวอย่างต่อเนื่องหลายจังหวะ ซึ่งเป็นเทคนิคการบรรเลงเชลโลในสมัยใหม่ (ช่วงเวลานั้น) เทคนิคใหม่เหล่านี้ยังไม่เกิดขึ้นด้วยข้อจำกัดทางกายภาพและแนวการบรรเลงของเชลโลในสมัยบาโรก คาซัลส์ได้นำแนวคิดการตีความบทเพลงและใช้เทคนิคการบรรเลงเชลโลสมัยโรแมนติก นำบทเพลงนี้ออกแสดงและบันทึกเสียงเผยแพร่เป็นบุคคลแรก อันมีความเป็นไปได้ว่าเป็นการตีความบทเพลงที่ออกห่างจากแนวคิดเบื้องต้นของบาคผู้ประพันธ์บทเพลง (Isserlis, 2021, p.65.)

เมื่อวิเคราะห์บทเพลงสวีททั้ง 6 บทในแง่มุมเทคนิคการบรรเลงและการตีความบทเพลง พบว่าเพลงสวีทหมายเลข 1 เหมาะสำหรับผู้เริ่มต้นศึกษาเพลงเดี่ยวเชลโลของบาค ด้วยเหตุนี้ ผู้วิจัยจึงคัดเลือกเพลงสวีทหมายเลข 1 ในกุญแจเสียง G เมเจอร์มาทำการวิจัยศึกษา เพื่อเป็นแนวทางการฝึกการตีความบทเพลง และเตรียมการใช้เทคนิคการบรรเลงและการตีความที่ซับซ้อนมากขึ้นสำหรับเพลงสวีทบทอื่น โดยผู้วิจัยมีความสนใจจะศึกษาย้อนกลับไปค้นหาวิธีการบรรเลงบทเพลงให้เกิดเนื้อเสียง สำนวน สีสานให้มีความใกล้เคียงกับความต้องการของผู้ประพันธ์ โดยมุ่งศึกษาการใช้เทคนิคการบรรเลงเชลโลและการตีความบทเพลงในสมัยบาโรก โดยสามารถนำมาประยุกต์ใช้ในการบรรเลงด้วยเชลโลที่มีอยู่ในสมัยปัจจุบัน

วัตถุประสงค์ของงานวิจัย

เพื่อศึกษาวิธีแนวปฏิบัติสังคีต (Performance practice) บทเพลงสวีทหมายเลข 1 ในกุญแจเสียง G เมเจอร์ โดยการใช้เทคนิคการบรรเลงเชลโลในสมัยบาโรก

ขอบเขตของงานวิจัย

ศึกษาบทเพลงสวีทหมายเลข 1 ในกุญแจเสียง G เมเจอร์ ทั้ง 6 ท่อน ได้แก่ บทบรรเลงนำ (Prelude) อัลเลอมานด์ (Allemande) คูรานต์ (Courante) ซาราบันด์ (Sarabande) มินูเอต์ I และ II (Minuet I and II) และจิก (Gigue) โดยให้ความสำคัญต่อประเด็นทำนองบรรเลง การเลือกใช้คันชัก การควบคุมลักษณะเสียง การประดับโน้ต การทำวิบราโต ความเข้มเสียง และการปฏิบัติโน้ตคอร์ด รวมถึงนำเสนอแนวทางการตีความเพิ่มเติมจากโน้ตอ้างอิง เพื่อช่วยปรับปรุงให้การฝึกปฏิบัติเพื่อการแสดงมีความสมบูรณ์ยิ่งขึ้น

ข้อตกลงเบื้องต้น

1. ผู้วิจัยเลือกใช้โน้ตเพลงสวีทหมายเลข 1 จากหนังสือ Johann Sebastian Bach: Six Suites for Violoncello Solo BWV1007-1012 โดยออกัส เวนซิงเกอร์ (August Wenzinger) เป็นบรรณาธิการและผู้เรียบเรียงจากสำนักพิมพ์ Bärenreiter-Verlag ตีพิมพ์เมื่อ ค.ศ. 1950 เป็นโน้ตอ้างอิงหลัก
2. คำศัพท์ การทับศัพท์ รวมทั้งความหมายของศัพท์ทางดุริยางคศิลป์ และชื่อบุคคลภาษาต่างประเทศจะอ้างอิงจากพจนานุกรมศัพท์ดุริยางคศิลป์ (พิมพ์ครั้งที่ 4 พ.ศ. 2554) ของณัชชา พันธุ์เจริญ
3. ชื่อบุคคลภาษาต่างประเทศ หรือชื่อเฉพาะอื่นที่ไม่พบในพจนานุกรมศัพท์ดุริยางคศิลป์ บางกรณีผู้วิจัยจะเลือกใช้ภาษาอังกฤษเพื่อให้ตรงกับความหมายและตัวสะกดอักษรให้มากที่สุด
4. งานวิจัยนี้นำทฤษฎีดนตรีตามแบบแผนดั้งเดิม (Traditional harmony) และโครงสร้างสังคีตลักษณะ (Formal structure) มาวิเคราะห์และอธิบายเพื่อเพิ่มความเข้าใจในการตีความบทเพลงสำหรับการฝึกซ้อมและการแสดงเท่านั้น แต่ไม่มุ่งเน้นการวิเคราะห์ทฤษฎีดนตรีในแนวลึก
5. ผู้วิจัยเลือกใช้เชลโลและสายเชลโลที่ผลิตในสมัยปัจจุบัน และใช้คันชักที่ผลิตเลียนแบบรูปทรงคันชักสมัยบาโรกเป็นเครื่องดนตรีในการทำวิจัยครั้งนี้

วิธีการดำเนินการวิจัย

1. ขั้นตอนเก็บรวบรวมข้อมูลและศึกษา ผู้วิจัยเก็บรวบรวมข้อมูลที่เกี่ยวข้องกับงานวิจัยจากแหล่งข้อมูลต่าง ๆ เช่นหนังสือ บทความ ตำรา และแผ่นบันทึกเสียง CD จากฐานข้อมูลของสถาบันการศึกษาในประเทศไทย ข้อมูลตำรา และงานวิจัยที่เกี่ยวข้องจากเว็บไซต์ และสื่อสารสนเทศอิเล็กทรอนิกส์ เช่น ฐานข้อมูลวิทยานิพนธ์ออนไลน์ และข้อมูลที่เกี่ยวข้องภายในสูจิบัตรการแสดงจากเว็บไซต์ทางการแสดงทั้งในและต่างประเทศ นำมาศึกษาลักษณะเด่นของเชลโลและคันซักสมัยบาโรค เทคนิคการบรรเลงที่นิยมปฏิบัติในสมัยบาโรค รวมถึงแนวคิดการตีความดนตรีสมัยบาโรค

2. ขั้นตอนการวิจัย ผู้วิจัยได้วิเคราะห์ข้อมูลเพื่อใช้สำหรับการตีความและฝึกซ้อมเพลงสวิตหมายเลข 1 ด้วยเชลโลสมัยปัจจุบัน โดยนำแนวคิดของการตีความบทเพลงมาจากตำราทางดนตรีสมัยบาโรค โดยเฉพาะตำราเทคนิคการบรรเลงเครื่องสายจากศตวรรษที่ 18 มาเป็นแนวคิดหลัก จากนั้นสังเกตหาข้อบกพร่องและปัญหาที่เกิดขึ้นระหว่างการฝึกซ้อมและการบรรเลง นำเสนอการตีความเพิ่มเติม รวมทั้งหาแนวทางแก้ไขข้อบกพร่องและปัญหาที่เกิดขึ้น เพื่อประยุกต์เทคนิคการบรรเลงเชลโลสมัยบาโรคให้เหมาะสมสำหรับการบรรเลงด้วยเชลโลในปัจจุบัน

3. ขั้นตอนการนำเสนอข้อมูล การวิจัยนี้เป็นงานวิจัยที่มุ่งเน้นวิธีการฝึกปฏิบัติเพื่อใช้ในการแสดง ผู้วิจัยได้เผยแพร่ผลงานออกเป็น 2 รูปแบบ ได้แก่

3.1 การแสดงเชลโลประกอบการบรรยายในระดับปริญญาโท (Graduate Cello Lecture Recital) ณ ห้อง 215 วิทยาลัยดนตรี มหาวิทยาลัยรังสิต เมื่อวันที่ 4 เมษายน 2567

3.2 การเขียนอธิบายเชิงวิชาการในวิทยานิพนธ์ นำเสนอแนวทางการบรรเลงและฝึกซ้อมบทเพลงสวิตหมายเลข 1

ทบทวนวรรณกรรม

สวิตสำหรับเดี่ยวเชลโลจำนวน 6 บท (หมายเลข 1-6) ประพันธ์โดยโยฮันน์ เซบาสเตียน บาค (Johann Sebastian Bach, ค.ศ. 1685-1750) นักออร์แกนและนักประพันธ์เพลงชาวเยอรมันในสมัยบาโรค เป็นผลงานการประพันธ์เพลงชุดสำหรับการบรรเลงเดี่ยวเชลโลที่ถูกจัดว่ามีความสมบูรณ์สูงสุดเป็นบทแรกของโลก (Markevitch, 1989, p.3.) เพลงสวิตทั้ง 6 บทนี้ บาคประพันธ์เพื่อให้เชลโลบรรเลงเดี่ยวเพียงเครื่องเดียวโดยไม่มีเครื่องดนตรีประเภทอื่นบรรเลงประกอบ เนื่องจากความงดงามของเนื้อทำนองที่มีการสอดแทรกการประสานเสียงในตนเอง จึงทำให้บทเพลงสวิตนี้ถูกนำไปเรียบเรียงเพื่อให้บรรเลงเดี่ยวด้วยเครื่องดนตรีอื่นแทบทุกประเภท เช่น ลูท กีตาร์ คลาสสิก ไวโอลิน วิโอลา ดับเบิลเบส ฟลูท โอโบ แซกโซโฟน เฟรนฮอร์น ทรอมโบน ทูบา และมาริบา เป็นต้น (Apolin, 1995, p.3.)

จำนวนบทประพันธ์สำหรับเดี่ยวเชลโลตั้งแต่สมัยบาโรคจนถึงปลายศตวรรษที่ 20 แม้จะมีจำนวนไม่ต่ำกว่า 150 บทก็ตาม (Schwemer, 2000, p.2.) แต่การประพันธ์เพลงสำหรับเดี่ยวเชลโลสมัยบาโรคช่วงต้นศตวรรษที่ 18 นั้น พบไม่บ่อยนักและมักไม่เป็นที่นิยมประพันธ์ เพราะเชลโลในสมัยบาโรคมีช่วงเสียงที่ต่ำและเบา นักประพันธ์เพลงสมัยบาโรคจึงไม่นิยมนำมาใช้บรรเลงเดี่ยวหรือบรรเลงทำนองหลัก อีกทั้งยังมีเทคนิคการบรรเลงที่นับว่าล้าหลังกว่าเทคนิคการบรรเลงเครื่องสายประเภทไวโอลิน ซึ่งมีการพัฒนาเทคนิคการบรรเลงอย่างต่อเนื่องและยาวนานกว่า ดังนั้นในสมัยบาโรคจึงนิยมใช้เชลโลเป็นเพียงแนวบรรเลงเบสต่อเนื่อง เพื่อใช้บรรเลงเสียงต่ำในการสร้างแนวเสียงประสานประกอบเครื่องดนตรีอื่น มากกว่าจะนำมาใช้เป็นเครื่องดนตรีบรรเลงทำนองหลัก การนำเครื่อง

เสียงต่ำอย่างเชลโลมาเป็นเครื่องดนตรีเดี่ยว โดยเฉพาะเพลงสวิตของบาคที่ไม่มีเครื่องดนตรีอื่นบรรเลงเสียงประสาน ประกอบนี้ นับว่าเป็นบทประพันธ์ที่แปลกใหม่ในสมัยนั้น และเป็นบทเพลงที่ยกระดับเทคนิคการบรรเลงเชลโลให้มีความคล่องตัว เข้าใกล้เทคนิคการบรรเลงไวโอลินไปอีกขั้นหนึ่ง (Markevitch, 1989, p.3.)

เมื่อบทเพลงสวิตสำหรับเดี่ยวเชลโลทั้ง 6 บทประพันธ์เสร็จสมบูรณ์ในปี ค.ศ. 1723 แต่ไม่ได้ถูกนำออกมาตีพิมพ์หรือนำออกมาบรรเลงเผยแพร่แต่อย่างใด ทำให้ถูกกลืนเลือนไปจนถึงปี ค.ศ. 1825 มีการรื้อฟื้นนำบทเพลงนี้มาตีพิมพ์จำหน่ายเป็นครั้งแรก หลังจากนั้นจนถึงต้นศตวรรษที่ 20 บทเพลงสวิตสำหรับบรรเลงเดี่ยวเชลโลของบาคถูกใช้เป็นเพียงแค่บทฝึกเทคนิค (Etude) สำหรับพัฒนาทักษะการบรรเลงเชลโลเท่านั้น ยังไม่ถูกจัดว่าเป็นบทเพลงที่ควรค่าแก่การนำออกแสดงในการแสดงดนตรีอย่างจริงจัง จนกระทั่งในปี ค.ศ. 1925 ปาโบล คาซัลส์ (Pablo Casals, ค.ศ. 1876 -1973) นักเชลโลชาวสเปน ได้ค้นพบโน้ตบทเพลงนี้จากร้านขายโน้ตเก่า และประเมินบทเพลงนี้ว่าเป็นบทเพลงที่มีความงดงามทางดุริยางคศิลป์ที่สมบูรณ์แบบ ไม่ควรเป็นเพียงบทฝึกเทคนิคเชลโลที่ใช้ฝึกฝนแต่ในห้องซ้อมเท่านั้น คาซัลส์ฝึกหัดบทเพลงนี้เป็นเวลา 12 ปี จึงได้บันทึกแผ่นเสียงและนำออกแสดงคอนเสิร์ตสู่สาธารณะเป็นครั้งแรกในปี ค.ศ. 1936 หลังจากนั้นบทเพลงนี้กลายเป็นที่ยอมรับจากนักวิชาการดนตรี นักเชลโล และผู้ฟังดนตรีว่าเป็นบทเพลงที่ทรงคุณค่า มีความลึกซึ้งทางดุริยางคศิลป์มากที่สุดบทหนึ่งในบรรดาวรรณกรรมเพลงเดี่ยวเชลโลที่มีอยู่ในปัจจุบัน (Siblin, 2009, p.6.)

อย่างไรก็ตามเมื่อคาซัลส์เริ่มศึกษาบทเพลงสวิตทั้ง 6 บท คาซัลส์ได้ตีความบทเพลงคล้ายดนตรีสมัยโรแมนติกตอนปลายซึ่งเป็นยุคร่วมสมัยของคาซัลส์ เช่น ใช้เทคนิคมือซ้ายในการรูดเสียง การเน้นเสียงโน้ตอย่างรุนแรง และการใช้คันชักเสียงเชื่อมยาวอย่างต่อเนื่องหลายจังหวะนั้น เป็นเทคนิคการบรรเลงเชลโลในสมัยใหม่ในช่วงเวลานั้น เทคนิคใหม่เหล่านี้ยังไม่เกิดขึ้นด้วยข้อจำกัดกายภาพและแนวการบรรเลงของเชลโลในสมัยบาโรก คาซัลส์ได้นำแนวคิดการตีความบทเพลงและใช้เทคนิคการบรรเลงเชลโลสมัยโรแมนติก นำบทเพลงนี้ออกแสดงและบันทึกเสียงเผยแพร่เป็นบุคคลแรก อันมีความเป็นไปได้ว่า เป็นการตีความบทเพลงที่ออกห่างจากแนวคิดเบื้องต้นของบาคผู้ประพันธ์บทเพลง (Isserlis, 2021, p.65.)

เมื่อวิเคราะห์บทเพลงสวิตทั้ง 6 บทในแง่มุมเทคนิคการบรรเลงและการตีความบทเพลง พบว่าเพลงสวิตหมายเลข 1 เหมาะสำหรับผู้เริ่มต้นศึกษาเพลงเดี่ยวเชลโลของบาค ด้วยเหตุนี้ ผู้วิจัยจึงคัดเลือกเพลงสวิตหมายเลข 1 ในกุญแจเสียง G เมเจอร์มาทำการศึกษา เพื่อเป็นแนวทางการฝึกการตีความบทเพลง และเตรียมการใช้เทคนิคการบรรเลงและการตีความที่ซับซ้อนมากขึ้นสำหรับเพลงสวิตบทอื่น โดยผู้วิจัยมีความสนใจจะศึกษาย้อนกลับไปค้นหาวิธีการบรรเลงบทเพลงให้เกิดเนื้อเสียง สำนวน ลีลาให้มีความใกล้เคียงกับความต้องการของผู้ประพันธ์ โดยมุ่งศึกษาการใช้เทคนิคการบรรเลงเชลโลและการตีความบทเพลงในสมัยบาโรก และสามารถนำมาประยุกต์ใช้ในการบรรเลงด้วยเชลโลที่มีอยู่ในสมัยปัจจุบัน

ผลการวิจัย

ผู้วิจัยเริ่มจากการเตรียมเครื่องดนตรีให้มีลักษณะใกล้เคียงกับเครื่องดนตรีสมัยบาโรกเพื่อใช้ในการเริ่มต้นการวิจัย ขั้นแรกใช้เครื่องดนตรีที่เป็นเชลโลสมัยปัจจุบันโดยทดลองใช้สายเอ็นสังเคราะห์ที่ผลิตขึ้นเพื่อเลียนแบบสายเอ็นที่นิยมใช้สำหรับเชลโลบาโรก แต่พบว่า สายไม่มีความคงทน ขาดง่าย สาเหตุจากสภาพอากาศร้อนชื้นของประเทศไทย จึงตัดสินใจใช้สายเชลโลทำจากทั้งสแตนที่เป็นเทคโนโลยีการผลิตสายสมัยใหม่ แต่ลดระดับเสียงของสายให้ต่ำลง จาก A = 440 เฮิรตซ์ มาเป็น A = 415 เฮิรตซ์ซึ่งเป็นระดับเสียงที่ใช้ในสมัยบาโรก (Winold, 2007, p.10.)

และใช้คันชักเชลโล่ที่ผลิตขึ้นใหม่ สร้างเลียนแบบรูปทรงคันชักเชลโล่สมัยบาโรก และไม่ใช่แทซอ (Endpin) โดยวางพักเชลโล่ไว้ระหว่างเข่าทั้งสองข้าง อันเป็นท่าทางการนั่งบรรเลงเชลโล่ในสมัยบาโรก ทำให้เครื่องดนตรีอยู่ในระดับต่ำกว่าและตั้งฉากกับพื้นมากกว่าการบรรเลงโดยใช้แทซอของเชลโล่สมัยปัจจุบันที่สามารถปรับความยาวของแทซอทำให้เชลโล่มีความลาดเอียงได้มากขึ้น เมื่อผู้วิจัยเลือกใช้คันชักบาโรกสำหรับการวิจัยศึกษา ทำให้ต้องเปลี่ยนการจับคันชักให้เป็นลักษณะการจับคันชักสมัยบาโรก โดยจับลักษณะบริเวณเกือบกึ่งกลางคันชัก ส่งผลให้เนื้อที่ใช้คันชักมีน้อยลง วิธีจับคันชักเช่นนี้ ทำให้ต้องปรับเปลี่ยนแนวคิดการเลือกใช้คันชักควบคุมลักษณะเสียง อันเป็นปัจจัยสำคัญสำหรับการสร้างลีลาที่เหมาะสมสำหรับดนตรีสมัยบาโรก

จากการวิเคราะห์บทเพลงสวิตทหมายเลข 1 ทั้งสิ้น 7 ประเด็นในด้านการเทคนิคการบรรเลงเชลโล่สมัยบาโรก ได้แก่ ท่านั่งบรรเลง การเลือกใช้คันชัก การควบคุมลักษณะเสียง การประดับโน้ต การทำวibrato ความเข้มเสียง และการปฏิบัติโน้ตคอร์ด ผู้วิจัยสามารถสรุปแนวทางการตีความและการฝึกซ้อมบทเพลง ดังนี้

1. ท่านั่งบรรเลง การบรรเลงเชลโล่ในสมัยบาโรกจะวางเครื่องดนตรีพักระหว่างเข่าทั้งสองข้าง พักไว้บนน่องโดยไม่ใช้แทซอ (Endpin) ท่าเช่นนี้ ผู้วิจัยพบว่าจำเป็นต้องทำให้มุมของขาทั้งสองข้างเป็นรูปสามเหลี่ยม โดยให้ส้นเท้าทั้งสองวางไว้ใกล้กัน จากนั้นให้เปิดเข่าทางออกเพื่อวางเครื่องดนตรีพักไว้บนน่องทั้งสอง วิธีเช่นนี้ทำให้ผู้บรรเลงไม่มีอิสระในการขยับเขยื้อนขาได้อย่างอิสระเหมือนเชลโล่ปัจจุบันที่พนักน้ำหนักรองโดยใช้แทซอ ผู้บรรเลงจำเป็นต้องนั่งบริเวณขอบริมของเก้าอี้ ไม่สามารถนั่งลึกเข้าไปด้านในเก้าอี้ได้ การนั่งริมขอบเก้าอี้และไม่สามารถขยับขาได้ตามอิสระ อาจทำให้ผู้บรรเลงเกิดความเมื่อยล้าหรือเกิดอาการเกร็ง อาจมีผลกระทบไปยังร่างกายส่วนบนที่ใช้สำหรับการบรรเลง

การวางเชลโล่พักบนน่องตามวิธีการบรรเลงสมัยบาโรก ทำให้องศาของเครื่องดนตรีมีมุมเกือบตั้งฉากกับพื้น อยู่ในลักษณะตั้งชันมากกว่าท่านั่งบรรเลงโดยใช้แทซอของเชลโล่ในปัจจุบัน ลักษณะเช่นนี้ทำให้การกดนิ้วซ้ายและการใช้น้ำหนักมือขวาตกลงบนคันชัก เป็นทิศทางดึงเข้าหาตัวผู้บรรเลง สร้างน้ำหนักกดบนลงคันชักได้น้อยกว่าท่านั่งบรรเลงในปัจจุบันที่สามารถปรับความยาวแทซอได้ ทำให้เชลโล่มีความเอียงได้มากขึ้น ส่งผลให้การกดมือซ้ายและการใช้มือขวากดคันชักตามแรงโน้มถ่วงได้สะดวก ท่านั่งบรรเลงเชลโล่ในสมัยบาโรกจึงเป็นสาเหตุให้เสียงของเครื่องดนตรีที่มีเบาว่าเชลโล่ในปัจจุบัน

สำหรับการฝึกปฏิบัติด้วยเชลโล่ในปัจจุบัน ผู้บรรเลงสามารถใช้แทซอได้เพื่อลดความเมื่อยล้า แต่ควรใช้แทซอสั้นลงโดยปรับเชลโล่ให้ตั้งตรงมากขึ้น นั่งบริเวณขอบริมของเก้าอี้ ใกล้เคียงกับท่านั่งโดยการวางเชลโล่พักไว้ระหว่างน่อง

2. การเลือกใช้คันชัก ผู้วิจัยฝึกปฏิบัติโดยการใช้คันชักที่มีรูปทรงคล้ายคันชักในสมัยบาโรกที่มีความโค้งโค้งงอออกจากหางม้า และมีความยาวคันชักสั้นกว่าคันชักในปัจจุบันเล็กน้อย อีกทั้งการจับถือคันชักบาโรก จะจับเข้ามากลางคันชักมากกว่า ด้วยความยาวของคันชักบาโรกที่สั้นกว่าและวิธีจับเช่นนี้ ทำให้เนื้อที่หางม้าสำหรับใช้สีของคันชักมีน้อยลง อีกทั้งคันชักบาโรกมีความโค้งงอออกจากหางม้า ทำให้การกดน้ำหนักลงตลอดคันชักเป็นไปได้อย่างสม่ำเสมอ เหล่านี้เป็นปัจจัยสำคัญที่ทำให้การบรรเลงเครื่องสายในสมัยบาโรกมักไม่นิยมใช้คันชักเชื่อมเสียงยาวต่อเนื่องหลายจังหวะ อีกทั้งเสียงที่ได้มักจะเบาลงเมื่อใช้คันชักลงเพื่อเชื่อมเสียง สิ่งเหล่านี้เป็นปัจจัยกำหนดการเลือกใช้คันชักเชื่อมเสียงหรือคันชักขึ้น-ลงของเครื่องสายเพื่อแสดงประโยคเพลงให้ชัดเจน ตัวอย่างการเลือกใช้คันชักสำหรับเพลงสวิตทหมายเลข 1 เช่น บทบรรเลงนำ มีลักษณะการประพันธ์ที่ใช้อาร์เปจิโอและบันไดเสียงเน้นการซ้ำรูปแบบจังหวะเดิม

หลายครั้ง ให้ผู้บรรเลงใช้ความสามารถในลักษณะยอดนักดนตรี (Virtuoso) สามารถแบ่งวิธีการบรรเลงบทบรรเลง นำออกเป็น 2 รูปแบบ คือรูปแบบอาร์เปโจ (ห้องที่ 1-22 และห้องที่ 39-42) และรูปแบบบันไดเสียง (ห้องที่ 22-38)

รูปแบบอาร์เปโจ ใช้คันชักเชื่อมเสียงสำหรับโน้ตอาร์เปโจ 3 ตัว เริ่มบรรเลงโดยใช้บริเวณโคนคันชักและใช้ คันชักไม่มาก เมื่อมีการบรรเลงซ้ำโน้ตจะใช้คันชักแยก โดยใช้คันชักขึ้นให้มากกว่าคันชักลง เพื่อนำจุดสีกกลับมายัง โคนคันชักเช่นเดิมเพื่อเริ่มต้นบรรเลงกลุ่มอาร์เปโจใหม่ (ตัวอย่างที่ 1)



ตัวอย่างที่ 1 การเลือกใช้คันชักเชื่อมเสียงร่วมกับคันชักแยกสำหรับรูปแบบอาร์เปโจ : บทบรรเลงนำ
ที่มา : ผู้วิจัย

รูปแบบบันไดเสียง เกิดขึ้นหลังเครื่องหมายยึดจังหวะกลางห้องที่ 22 รูปแบบบันไดเสียงประกอบด้วยทำนอง บันไดเสียงเป็นส่วนใหญ่ มีการใช้อาร์เปโจแทรกอยู่เป็นระยะเพื่อแสดงถึงการเปลี่ยนคอร์ดโดยไม่มีการใช้อาร์เปโจ บรรเลงซ้ำกลับไปกลับมาเหมือนรูปแบบอาร์เปโจ (ห้องที่ 1-22) การบรรเลงในรูปแบบบันไดเสียง ควรใช้เสียงที่ ราบเรียบโดยใช้คันชักแยกสำหรับบันไดเสียงร่วมกับคันชักเชื่อมเสียงสำหรับอาร์เปโจ (ตัวอย่างที่ 2)



ตัวอย่างที่ 2 การเลือกใช้คันชักเชื่อมเสียงร่วมกับคันชักแยกสำหรับรูปแบบบันไดเสียง : บทบรรเลงนำ
ที่มา : ผู้วิจัย

ด้วยวิธีการจับคันชักบาโรกที่เข้ามาลึกเกือบถึงกึ่งกลางคันชัก ทำให้เนื้อที่หางม้าที่ใช้ในการบรรเลงจะสั้นกว่า คันชักสมัยปัจจุบัน การใช้คันชักบาโรกบรรเลง จะไม่นิยมใช้คันชักเชื่อมเสียงยาวต่อเนื่องหลายจังหวะ แต่ผู้วิจัยพบว่า การเลือกใช้คันชักเชื่อมเสียงยาวหลายจังหวะด้วยคันชักบาโรก สามารถทำได้ต่อเนื่องเมื่อประโยคเพลงนั้นอยู่ในอัตรา จังหวะเร็ว เช่นห้องที่ 13 ของท่อนอัลเลอมานด์ มีจังหวะค่อนข้างเร็ว โน้ตฉบับอ้างอิงได้บันทึกเครื่องหมายเชื่อมเสียง ไว้อย่างถึง 3 จังหวะครึ่ง ผู้วิจัยได้ทดลองและสามารถปฏิบัติตามได้ต่อเนื่องบรรเลงด้วยอัตราจังหวะเร็ว และลดความเร็ว คันชักให้ช้าลง (ตัวอย่างที่ 3)



ตัวอย่างที่ 3 การใช้คันชักเชื่อมเสียงยาว: ท่อนอัลเลอมานด์
ที่มา : Wenzinger, August, ed. (1950). Six Suites for Violoncello Solo. Bärenreiter-Verlag, p. 6.

ถ้าผู้บรรเลงฝึกปฏิบัติด้วยคันชักที่นิยมใช้ในปัจจุบัน มักไม่พบปัญหาจากการใช้คันชักเสียงเชื่อมที่มีความยาวต่อเนื่องหลายจังหวะ อีกทั้งยังสามารถเพิ่มความเข้มเสียงให้เพิ่มขึ้น เมื่อใช้คันชักลงได้อย่างไม่ยากลำบากนัก เมื่อผู้วิจัยใช้คันชักบาโรกในการวิจัย จะพบข้อบกพร่องจากการใช้คันชักลงเชื่อมหลายจังหวะจากวิธีการลดความเร็วคันชักให้ช้าลง กล่าวคือ พบการเกิดความเข้มเสียงที่ลดลงเมื่อใช้คันชักถึงบริเวณปลายคันชัก แต่ถ้าพิจารณาความน่าจะเป็นของความเข้มเสียงจากทำนองนี้ประกอบไปด้วยแล้ว ผู้วิจัยมีความเห็นว่าทำนองบันไดเสียงห้องที่ 13 ของท่อนอัลเลอมานด์นี้ ประกอบด้วยบันไดเสียงขาขึ้น จึงควรมีความเข้มเสียงที่เพิ่มขึ้นเพื่อให้เป็นไปตามทิศทางการเพิ่มสูงขึ้นของระดับเสียงอย่างต่อเนื่อง ผู้บรรเลงต้องพึงระวังไม่ให้เกิดการเลือกใช้คันชักเป็นปัจจัยกำหนดทิศทางการเพิ่มความเข้มเสียง แต่ควรพิจารณาทิศทางการทำนองและเอกลักษณ์สำคัญของลีลาเพลงก่อน เมื่อพบการเลือกใช้คันชักที่ไม่ส่งเสริมความเข้มเสียง ผู้บรรเลงสามารถปรับเปลี่ยนให้มีความเหมาะสมได้ ดังนั้น ผู้วิจัยจึงเลือกแบ่งเส้นเชื่อมเสียงยาว 3 จังหวะครึ่งนี้ออกเป็นสองเส้น เพื่อสามารถสร้างความเข้มเสียงที่เพิ่มขึ้นจากการใช้คันชักขึ้นโดยไม่จำเป็นต้องลดความเร็วของการใช้คันชัก (ตัวอย่างที่ 4)



ตัวอย่างที่ 4 การเลือกแบ่งคันชักเชื่อมเสียงยาวเพื่อเพิ่มความเข้มเสียง : ท่อนอัลเลอมานด์
ที่มา : ผู้วิจัย

3. การควบคุมลักษณะเสียง การควบคุมลักษณะเสียง (Articulation) เป็นเทคนิคการแสดงรายละเอียดของการบรรเลงตัวโน้ตแต่ละตัวเพื่อให้ได้เสียงที่ถูกต้อง ทั้งในแง่ของเสียงดังเสียงเบา เสียงสั้นเสียงยาว เสียงเชื่อมเสียงขาด (ณัชชา พันธุ์เจริญ, 2554, น. 20.) พื้นฐานการใช้คันชักในศตวรรษที่ 18 เพื่อควบคุมเสียงนั้น มีความแตกต่างกับเทคนิคการใช้คันชักในปัจจุบัน เพราะลักษณะรูปทรงของคันชักและวิธีการจับคันชักที่ต่างกัน รูปทรงของคันชักในสมัยบาโรกมีความโค้งออก เกิดความยืดหยุ่นและแรงต้านจากการกดน้ำหนักที่ก้านคันชักมากกว่า ทำให้การสั่นโดยการกดคันชักด้วยแรงที่หนักนั้นเป็นไปได้ลำบาก อีกทั้งสายที่ใช้บนเครื่องสายในสมัยบาโรก ยังเป็นสายเอ็นทำจากลำไส้ของสัตว์ มีความยืดหยุ่นน้อย ไม่ตอบสนองกับแรงกดบนสายจากคันชักที่มีความหนักมากได้ ดังนั้น เสียงที่ได้จากการใช้คันชักบาโรก จะเป็นเสียงที่นุ่มนวลกว่าเสียงที่เกิดจากคันชักและสายในสมัยปัจจุบัน (Walden, 1998, p.46.)

สมัยบาโรกมักไม่พบการบันทึกการควบคุมลักษณะเสียง เสียงขาดลงบนโน้ตโดยผู้ประพันธ์บ่อยนัก ดังนั้น การจัดการควบคุมลักษณะเสียงจึงเป็นไปตามความเห็นและรสนิยมของผู้บรรเลง (Stowell, 1999, p.23.) เมื่อศึกษาเพลงสวิตหมายเลข 1 จากโน้ตอ้างอิง พบว่ามีการใช้เครื่องหมายเชื่อมเสียงเพิ่มเติมจากโน้ตต้นฉบับตามความเห็นของบรรณาธิการผู้เรียบเรียง อย่างไรก็ตาม ผู้วิจัยมีการปรับเปลี่ยนการใช้เครื่องหมายเชื่อมเสียง และใช้คันชักแยกให้แตกต่างจากโน้ตอ้างอิงบางจุด เพื่อให้เหมาะสมกับการควบคุมลักษณะเสียงด้วยคันชักบาโรก โดยพิจารณาให้เกิดการควบคุมลักษณะเสียงเพื่อเพิ่มเติมความชัดเจนของประโยคเพลงและสร้างความหนักแน่นของจังหวะหนัก อันเป็นเอกลักษณ์สำคัญของท่อนเด่นรำต่าง ๆ ของเพลงสวิตหมายเลข 1

4. การประดับโน้ต ดนตรีในครึ่งหลังของศตวรรษที่ 18 มีการประดับโน้ตอยู่ 2 ประเภท คือ การประดับโน้ตที่จำเป็น และการประดับโน้ตทางเลือก การประดับโน้ตที่จำเป็น หมายถึงผู้บรรเลงต้องปฏิบัติตามการประดับโน้ตเหล่านั้น เนื่องจากผู้ประพันธ์ได้กำหนดไว้ที่โน้ตด้วยการเขียนบรรยายหรือใช้สัญลักษณ์การประดับโน้ต ส่วนการประดับโน้ตทางเลือกนั้น เป็นสิทธิของผู้บรรเลงที่เลือกประดับโน้ตด้วยโน้ตที่มีความเร็วให้เกิดสีสันความน่าสนใจ หรือใช้การดันสดทั้งประโยคดนตรีตามสมควร (Carrington, 2009, p.10.) สำหรับเพลงสวิตหมายเลข 1 พบการประดับโน้ตโดยการพรมนิ้ว (Trill) ในทุกท่อน ยกเว้นบทบรรเลงนำ การประดับโน้ตด้วยการพรมนิ้วสำหรับสวิตหมายเลข 1 เป็นการประดับโน้ตที่จำเป็นจากผู้ประพันธ์กำหนดไว้ด้วยการใช้สัญลักษณ์การประดับโน้ต สำหรับท่อนต้นรำอิตาลีจังหวะช้าหรือท่อนต้นรำที่มีอัตราจังหวะเร็วแต่มีโน้ตยาว เมื่อมีการบรรเลงย้อนซ้ำตามสังคีตลักษณะสองตอนของท่อนต้นรำ ผู้บรรเลงสามารถเพิ่มการพรมนิ้วหรือการประดับโน้ตชนิดอื่น เป็นการประดับโน้ตทางเลือกเพื่อให้เกิดสีสันได้เล็กน้อยได้ตามความเห็นที่เหมาะสมของผู้บรรเลง เช่น ห้องที่ 26 จากท่อนคูรานต์ (ตัวอย่างที่ 5)



ตัวอย่างที่ 5 พิจารณาเพิ่มการประดับโน้ตทางเลือกเมื่อบรรเลงย้อนซ้ำ : ท่อนคูรานต์
ที่มา : ผู้วิจัย

5. การทำวิบราโต การทำวิบราโตหรือการทำวิบราโตเพื่อให้เกิดความไพเราะอ่อนหวาน ไม่แข็งกระด้าง เป็นการแสดงอารมณ์ของผู้แสดงผ่านการสั่นเสียง แต่การทำวิบราโตสำหรับดนตรีศตวรรษที่ 18 นับว่าเป็นหนึ่งในวิธีประดับโน้ตประเภทหนึ่ง (Walden, 1998, p.211.) ดังนั้นผู้ฝึกฝนเพลงสวิตหมายเลข 1 ไม่ควรใช้การทำวิบราโตอย่างพร่ำเพรื่อเพื่อบ่งบอกกับการบรรเลงเพลงสมัยโรแมนติก ผู้วิจัยจึงเสนอให้ทำการทำวิบราโตเฉพาะโน้ตที่มีการเน้นเสียงหรือโน้ตยาว โดยเฉพาะโน้ตสุดท้ายที่เป็นโน้ตจบของทำนองที่มีอัตราจังหวะช้าเช่นท่อนซาราบานด์ด้วยการทำวิบราโตที่มีความถี่ไม่กว้างและไม่เร็วมากนัก

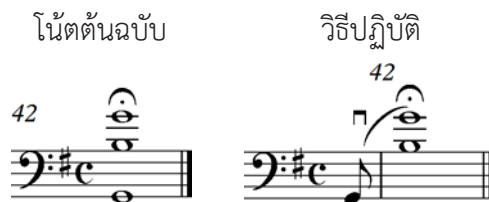
6. ความเข้มเสียง แม้ว่าไม่พบการกำหนดความเข้มเสียงใด ๆ จากผู้ประพันธ์เพลง แต่ผู้บรรเลงยังคงต้องพิจารณาสร้างความเข้มเสียงที่หลากหลายให้เกิดขึ้น ความเข้มเสียงเป็นหนึ่งในสิ่งสำคัญในการแสดงดนตรี เพื่อสื่อสารให้ผู้ฟังเข้าใจประโยคของบทเพลงได้ดียิ่งขึ้น ผู้วิจัยจึงเสนอแนะให้ผู้บรรเลงเพิ่มเติมความเข้มเสียงให้ดังขึ้นและเบาลง โดยพิจารณาทิศทางของทำนองและรูปประโยคประกอบ เช่น ทำนองเป็นบันไดเสียงขาขึ้น สามารถเพิ่มความเข้มเสียงให้ค่อย ๆ ดังขึ้นได้ และในทางตรงกันข้าม สามารถลดความเข้มเสียงลงเมื่อทำนองเป็นบันไดเสียงขาลง อย่างไรก็ตาม ผู้วิจัยยังต้องคำนึงถึงเอกลักษณ์ของท่อนต้นรำประกอบด้วย เช่นท่อนซาราบานด์เป็นเพลงต้นรำที่มีจังหวะหนักอยู่ที่จังหวะที่ 2 ไม่ใช่จังหวะที่ 1 เหมือนท่อนต้นรำประเภทอื่น ในกรณีเช่นนี้ไม่ว่าทิศทางทำนองจะเคลื่อนที่เป็นบันไดเสียงหรืออาร์เปจิอาซันหรือลงก็ตาม ผู้วิจัยจะเพิ่มความเข้มเสียงเข้าไปยังจังหวะที่ 2 ของแต่ละห้องและลดความเข้มเสียงลงเมื่อออกจากจังหวะที่ 2 เพื่อยังคงรักษาเอกลักษณ์สำคัญของการเต้นรำแบบซาราบานด์ ตัวอย่างเช่น ห้องที่ 3 ถึงห้องที่ 6 (ตัวอย่างที่ 6)



ตัวอย่างที่ 6 การเลือกใช้ความเข้มเสียง : ท่อนซาราบานด์

ที่มา : ผู้วิจัย

7. การปฏิบัติโน้ตคอร์ด การใช้โน้ตคอร์ดสำหรับเพลงสวิตหมายเลข 1 มีการใช้โน้ตคอร์ด 2 ถึง 4 ตัว การปฏิบัติโน้ตคอร์ดที่มี 3 หรือ 4 ตัว ไม่สามารถบรรเลงให้เกิดเสียงขึ้นพร้อมกันได้ทันที เนื่องจากคันชักไม่สามารถสวี่ให้โดนสายพร้อมกัน 3 หรือ 4 สาย จึงต้องเกิดการแบ่งการปฏิบัติโน้ตออกเป็นกลุ่ม เช่น บรรเลงกลุ่มโน้ตเสียงต่ำก่อน จากนั้นจึงบรรเลงกลุ่มโน้ตเสียงสูงตามมา เป็นลักษณะที่เรียกว่าคอร์ดแตก (Broken chord) (Walden, 1998, p.227.) การปฏิบัติโน้ตคอร์ดสำหรับเพลงสวิตหมายเลข 1 เกิดขึ้นในเกือบทุกท่อน ยกเว้นท่อนมิวเอต์ II ผู้วิจัยได้ทดลองปฏิบัติกลุ่มโน้ตคอร์ดในลักษณะคอร์ดแตก พบว่า สามารถทำได้ต่อเนื่องเมื่อทำนองอยู่ในอัตราจังหวะที่ช้า หรือเป็นโน้ตคอร์ดที่มีเสียงยาวเท่านั้น แต่ถ้าโน้ตคอร์ดมีเสียงสั้นหรือมีอัตราจังหวะเร็ว การปฏิบัติโน้ตคอร์ดด้วยคอร์ดแตกจะทำให้ทำนอง สูญเสียอัตราความเร็ว (Tempo) ที่สม่ำเสมอ ผู้วิจัยจึงพิจารณาให้ปฏิบัติด้วยการใช้คันชักที่รวดเร็ว โดยพยายามให้โน้ตทั้งหมดเกิดเสียงขึ้นพร้อมกันให้เร็วที่สุด ส่วนการปฏิบัติกลุ่มคอร์ดที่มีค่าน้อยยาวหรืออยู่ในอัตราจังหวะช้า จะบรรเลงกลุ่มโน้ตเสียงต่ำ 1 หรือ 2 ตัวก่อนบรรเลงกลุ่มโน้ตเสียงสูงในรูปแบบเช่นเดียวกับการบรรเลงจังหวะยก และบรรเลงค้ำกลุ่มโน้ตสูงของกลุ่มคอร์ดเป็นจังหวะตกให้มีเสียงยาวตามค่านโน้ต ตัวอย่างเช่น ห้องที่ 42 โน้ตคอร์ดจบของบทบรรเลงนำ (ตัวอย่างที่ 7)



ตัวอย่างที่ 7 พิจารณาการปฏิบัติโน้ตคอร์ด : บทบรรเลงนำ

ที่มา : ผู้วิจัย

สรุปผลการดำเนินการวิจัย/อภิปรายผล

การวิจัยนี้มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาแนวปฏิบัติสังคีตบทเพลงสวิตหมายเลข 1 ของบาทโดยการใช้นิเทศการบรรเลงเชลโลจากสมัยบาโรก ผลการวิจัยพบว่า การนำทำนองบรรเลงและการใช้คันชักสมัยบาโรกมาปรับใช้ในการวิจัย สามารถสร้างเนื้อเสียงเชลโลที่ต่างออกไปจากการใช้นิเทศการบรรเลงเชลโลในสมัยปัจจุบันอย่างชัดเจน ผลการศึกษาครั้งนี้ ทำให้ผู้วิจัยทราบถึงลักษณะเสียงของการบรรเลงเชลโลในช่วงศตวรรษที่ 18

ในการวิเคราะห์ผลการวิจัยพบว่า เทคนิคการบรรเลงเชลโลสมัยบาโรกเป็นเพียงเครื่องมือเบื้องต้นสำหรับการถ่ายทอดการบรรเลงเครื่องดนตรีเท่านั้น ผู้วิจัยยังต้องศึกษาเพิ่มเติมจากวิธีการควบคุมลักษณะเสียงด้วยคันชักบาโรก วิธีการประทับโน้ตของดนตรีสมัยบาโรก การเลือกใช้วิธราโตให้เหมาะสมกับดนตรีสมัยบาโรก รวมถึงวิธีปฏิบัติโน้ตคอร์ด และการสร้างความเข้มเสียงเพิ่มเติมจากการตีความของผู้วิจัยเพื่อสร้างประโยคของบทเพลงให้สมบูรณ์ยิ่งขึ้น

อย่างไรก็ตาม การศึกษาบทเพลงสวีสหมายเลข 1 ด้วยเทคนิคการบรรเลงเชลโลสมัยบาโรก ยังมีข้อจำกัดสำหรับผู้วิจัยอยู่บางประการ เช่น ผู้วิจัยไม่สามารถจัดหาเชลโลและคันชักบาโรกที่ผลิตขึ้นจากศตวรรษที่ 18 ได้ จึงจำเป็นต้องประยุกต์ใช้เชลโลที่มีอยู่ในปัจจุบัน โดยใช้สายเชลโลที่ผลิตจากเทคโนโลยีสมัยใหม่ที่มีความทนทานและเหมาะสมต่อสภาพอากาศร้อนชื้น และเลือกใช้คันชักที่ผลิตขึ้นใหม่ที่สร้างเลียนแบบรูปทรงคันชักสมัยบาโรก เป็นการประยุกต์เครื่องดนตรีให้มีความเหมาะสมกับการศึกษาวิจัย ค้นหาแนวปฏิบัติสังคีตสำหรับการบรรเลงบทเพลงในปัจจุบัน

การวิจัยโดยใช้เครื่องดนตรีที่ผลิตในสมัยปัจจุบัน โดยเฉพาะการใช้สายเชลโลที่ผลิตจากโลหะเช่นถังสแตน จะทำให้เสียงของเครื่องดนตรีมีเสียงดังกังวานและแข็งกร้าวกว่าเสียงการบรรเลงเชลโลสมัยบาโรก ดังนั้นเปลี่ยนจากคันชักสมัยปัจจุบันมาใช้คันชักบาโรกที่มีจำนวนหางม้าน้อยกว่า จะลดทอนความแข็งกร้าวให้เกิดเสียงที่นุ่มนวลลงได้ และเมื่อผู้บรรเลงจับถือคันชักตามวิธีการจับคันชักในสมัยบาโรกร่วมด้วยแล้ว จะทำให้มีเนื้อที่หางม้าสำหรับการบรรเลงที่สั้นลง สิ่งเหล่านี้จะส่งผลต่อการควบคุมลักษณะเสียง ซึ่งเป็นองค์ประกอบสำคัญสำหรับการตีความเพลงสมัยบาโรกให้เกิดความใกล้เคียงกับความต้องการของผู้ประพันธ์มากยิ่งขึ้น

ข้อเสนอแนะ

การนำเทคนิคการบรรเลงเชลโลจากสมัยบาโรกมาใช้เพื่อฝึกซ้อมเพลงสวีสหมายเลข 1 ของบาคด้วยเครื่องดนตรีที่มีอยู่ในปัจจุบัน ผู้ศึกษาควรมีประสบการณ์ได้ทดลองฝึกซ้อมด้วยคันชักบาโรกและปรับเปลี่ยนท่วงท่า หรือถ้ามีโอกาสควรทดลองใช้เชลโลบาโรกหรือใช้สายเอ็น (Gut strings) เนื่องจากสิ่งเหล่านี้มีผลต่อการสร้างสำนวนการบรรเลงบทเพลงอย่างมาก เมื่อนำเพลงสวีสมาบรรเลงด้วยเครื่องดนตรีในปัจจุบัน ผู้ศึกษาสามารถประยุกต์เทคนิคการบรรเลงให้เหมาะสมเพื่อสร้างสำนวนการบรรเลงตามแบบการบรรเลงสมัยบาโรกได้ นอกจากนี้ยังสามารถนำผลการศึกษาที่ได้ไปปรับใช้กับเพลงสวีสอื่นที่ผู้วิจัยยังไม่ได้ทำการศึกษา แม้ว่าในปัจจุบัน เทคนิคการบรรเลง รวมถึงพัฒนาการของเชลโลและคันชักได้พัฒนาให้มีศักยภาพสูงสุดแล้วก็ตาม แต่การนำเทคนิคการบรรเลงเชลโลในสมัยบาโรก มาประยุกต์ใช้กับเครื่องดนตรีในสมัยปัจจุบัน จะเป็นการย้อนกลับไปค้นหาเสียง สำนวน ลีลา และประโยคเพลงที่ใกล้เคียงกับจุดประสงค์และความต้องการของผู้ประพันธ์ที่แท้จริง

บรรณานุกรม

- กฤติน สุธรรมชัย และปานใจ จุฬารัตน์. (2565). การตีความและลีลาการบรรเลงบทเพลง เดอะลาร์ก สำหรับเปียโน. *วารสารดนตรีรังสิต* 17(1). น. 17-29.
- ณัฏชา พันธุ์เจริญ. (2554). *พจนานุกรมศัพท์ดุริยางคศิลป์*. พิมพ์ครั้งที่ 4. เกษกะรัต.
- สุภัชชา เอกพิริยะ และปานใจ จุฬารัตน์. (2565). การตีความและลีลาการบรรเลงบทเพลงบัลลาดของเดอบุสซี. *วารสารดนตรีรังสิต* 17(1). น. 137-149.
- Apolin, S. (1995). *The Suites for solo Cello by J.S. Bach*. Edition Moravia.
- Carrington, J. (2009). *Trill in the Bach Cello Suites: A Handbook for Performers*. University of Oklahoma Press.
- Isserlis, S. (2021). *The Bach Cello Suites, A Companion*. Faber & Faber.
- Markevitch, D. (1989). *The Solo cello, A Bibliography of Unaccompanied Violoncello Literature*. Fallen Leaf Press.
- Schwemer, B. (2000). *J.S. Bach 6 Suites a Violoncello Solo*. Bärenreiter-Verlag.
- Siblin, E. (2009). *The Cello Suites: In Search of a Baroque Masterpiece*. Grove Press.
- Stowell, R. (1999). *The Cambridge Companion to the Cello*. Cambridge University Press.
- Walden, V. (1998). *One Hundred Years of Violoncello: A History of Technique and Performance Practice*. Cambridge University Press.
- Wenzinger, A. (1950). *Six Suites for Violoncello Solo BWV 1007-1012*. Bärenreiter-Verlag.
- Winold, A. (2007). *Bach's Cello Suites: Analysis & Explorations*. Indiana University Press.

การวิเคราะห์วัตถุความทรงจำในผลงานจิตรกรรมสื่อผสม: ร่องรอยของฉันและแม่

ANALYSIS OF MEMORY OBJECTS IN MIXED MEDIA PAINTING: TRACES OF MY MOTHER AND I

เนติมา สุวรรณวงศ์* NATIMA SUWANNAWONG*

กมล เผ่าสวัสดิ์** KAMOL PHAOSAVASDI**

กิตติรินทร์ กิตติสกล*** KITSIRIN KITISAKON***

บทคัดย่อ

จากการได้กลับไปทบทวนประสบการณ์ในวัยเยาว์ในพื้นที่บ้านเกิดจังหวัดนครศรีธรรมราช นำไปสู่การทำความเข้าใจในความทรงจำระหว่างประสบการณ์ในอดีต ความสัมพันธ์ระหว่างแม่และลูกสาวที่นำไปสู่แนวคิดการทับซ้อนของความทรงจำที่มีร่วมกัน โดยเผยให้เห็นคุณค่าความรักของแม่ผ่านการศึกษาวัตถุทางความทรงจำสู่งานสร้างสรรค์ ซึ่งบทความนี้เป็นส่วนหนึ่งของวิจัยเชิงสร้างสรรค์เรื่อง จิตรกรรมสื่อผสม : ร่องรอยของฉันและแม่ มีวัตถุประสงค์ คือ 1. เพื่อวิเคราะห์ เรื่องราวจากวัตถุทางความทรงจำ (Memory Object) ในพื้นที่บ้านเกิดจังหวัดนครศรีธรรมราช ที่สื่อถึงความรัก ความผูกพันระหว่างแม่และลูก อันนำไปสู่การสร้างอัตลักษณ์เฉพาะตน 2. เพื่อศึกษาทฤษฎีและเทคนิควิธีการ การสร้างสัญลักษณ์ในงานจิตรกรรมสื่อผสมที่เกี่ยวข้อง 3. เพื่อสร้างสรรค์ผลงานจิตรกรรมสื่อผสมที่สะท้อนถึงความทรงจำ ความรัก ความผูกพันระหว่างแม่และลูก มีวิธีดำเนินการวิจัย ได้แก่ การสำรวจ สังเกต วัตถุความทรงจำในพื้นที่บ้านเกิดจังหวัดนครศรีธรรมราช การศึกษาแนวคิดเกี่ยวกับความทรงจำ สัญลักษณ์ และการสัมภาษณ์แม่ของผู้วิจัยถึงเรื่องราวประสบการณ์ในอดีต

ผลการศึกษาทำให้ได้รับองค์ความรู้ของกระบวนการสร้างสรรค์ผลงานจิตรกรรมสื่อผสม จำนวน 4 ชุด ที่ได้พัฒนาสัญลักษณ์จากลวดลายผ้าถุงปาเต๊ะของแม่ และภาพเขียนในวัยเด็กของลูก เป็นสิ่งสื่อสารเรื่องราวแสดงการมีอยู่ของอดีตให้ปรากฏผ่านร่องรอยบนพื้นผิวของจิตรกรรมสื่อผสม เผยให้เห็นบทสนทนาระหว่างแม่-ลูก ความกลมกลืนกัน ของร่องรอยที่แตกต่างกัน การกลับไปสร้างปฏิสัมพันธ์ร่วมกับประสบการณ์ในอดีตอีกครั้ง แสดงการดำเนินอยู่ของความทรงจำ ความรัก ความผูกพันระหว่างแม่และลูกที่ดำเนินอยู่จากอดีตถึงปัจจุบัน

คำสำคัญ : ลูกกับแม่/ ร่องรอย/ วัตถุทางความทรงจำ/ จิตรกรรมสื่อผสม

* นิสิตระดับปริญญาเอก หลักสูตรศิลปกรรมศาสตรดุษฎีบัณฑิต คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, naynenaytima@gmail.com.

* Ph.D. student, Doctor of Fine and Applied Arts Program, Faculty of Fine and Applied Arts, Chulalongkorn University, naynenaytima@gmail.com.

** ศาสตราจารย์, หลักสูตรศิลปกรรมศาสตรดุษฎีบัณฑิต คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, kamoldoxza@gmail.com.

** Professor, Doctor of Fine and Applied Arts Program, Faculty of Fine and Applied Arts, Chulalongkorn University, kamoldoxza@gmail.com.

*** ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร., หลักสูตรศิลปกรรมศาสตรดุษฎีบัณฑิต คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, kitsirin.k@chula.ac.th.

*** Assistant Professor Dr., Doctor of Fine and Applied Arts Program, Faculty of Fine and Applied Arts, Chulalongkorn University, kitsirin.k@chula.ac.th.

Abstract

Going back and reviewing my childhood experiences in my hometown, Nakhon Si Thammarat Province, leads to an understanding of memories from past experiences. The relationship between mother and daughter leads to the concept of the overlapping of shared memories; it reveals the value of a mother's love through the study of memory objects in creative works. This article is part of the creative research on mixed media painting: traces of me and my mother. The objectives are 1. to analyze stories from memory objects in the hometown of Nakhon Si Thammarat that convey love and the bond between mother and child leading to the creation of a unique identity; 2. to study theories and techniques for creating symbols in mixed-media painting, and 3. to create mixed-media paintings that reflect memories, love, and the bond between mother and child. There are research methods, including surveying and observing memory objects in the hometown area, Nakhon Si Thammarat. This research article studies theory of memory, semiology, and an interview with the researcher's mother about past experiences.

The results of the study resulted in gaining knowledge of the process of creating four sets of mixed media paintings that developed symbols from my mother's Pa-teh (Batik Sarong) patterns, and my childhood paintings, which is something that communicates stories showing the existence of the past through traces on the surface of mixed-media paintings, revealing the conversation between mother and child and the harmony of different traces, and returning to interact with past experiences again shows the continuing memory, love, and bond between mother and child that continues from the past to the present.

Keywords: Mother and Daughter/ Traces/ Memory Objects/ Mixed Media Painting

บทนำ

เป็นเวลากว่า 15 ปี ที่ผู้วิจัยเดินทางจากบ้านเกิดในจังหวัดนครศรีธรรมราชมาใช้ชีวิตในกรุงเทพมหานคร การใช้ชีวิตในสังคมที่เปลี่ยนแปลงอย่างรวดเร็ว กระตุ้นการระลึกถึงความทรงจำของผู้วิจัยที่มีต่อแม่ ความทรงจำที่มีความสุขในอดีตไม่ได้พร่าเลือนลง หากแต่กลับเน้นชัดขึ้นผ่านความคิดถึง ผู้วิจัยจึงได้ให้ความสำคัญกับการย้อนกลับไปสำรวจพื้นที่บ้านเกิดในจังหวัดนครศรีธรรมราช ปรากฏการเก็บสะสมของที่ไม่ได้ใช้แล้วของแม่ ของใช้ต่าง ๆ ถูกเก็บสะสมปีแล้วปีเล่าจนเต็มพื้นที่ชั้น 2 เป็นระยะเวลากว่า 25 ปี อาทิ หนังสือเรียนในวัยเด็ก หนังสือการ์ตูนงานศิลปะ และของเล่นในวัยเด็ก เป็นต้น วัตถุเหล่านี้ เป็นวัตถุไม่ได้มีราคาสูง ไม่ได้มีมูลค่า บางชิ้นมีความเสื่อมสลายตามธรรมชาติไม่สามารถใช้งานได้ แต่แม่ของผู้วิจัยก็ยังให้ความสำคัญและยืนยันที่จะเก็บไว้ วัตถุทางความทรงจำ (Memory Object) เหล่านี้ จึงเป็นหลักฐานทางวัตถุที่รวบรวมชีวิตวัยเยาว์ ประวัติศาสตร์แห่งความสัมพันธ์ และความทรงจำที่จับต้องได้ระหว่างแม่และผู้วิจัย อีกทั้งยังเป็นวัตถุพยานในการสำรวจความเป็นมาของตัวตนในอดีตอันส่งผลถึงตัวตนในปัจจุบันอีกด้วย

การได้เห็นหรือสัมผัสกับวัตถุธรรมดา ๆ ที่กลายเป็นสิ่งของที่ระลึก (souvenir) เหล่านี้ ทำให้เกิดการระลึกถึงเรื่องราวประสบการณ์ในวัยเด็กที่มีความสุข มันถูกเรียกคืนกลับมาผ่านการรับรู้สัญลักษณ์ และกลับมาดำรงอยู่ในใหม่ ในเวลาปัจจุบัน Pierre Nora (1989) เสนอเกี่ยวกับการเปลี่ยนวัตถุธรรมดาให้เป็นของที่ระลึกนั้น เน้นที่การสร้าง ความทรงจำผ่านวัตถุที่ถูกเก็บรักษาและระลึกถึงในประวัติศาสตร์และวัฒนธรรม โดยมีการมองว่าของที่ระลึกนั้นเป็นสื่อกลางที่เชื่อมโยงประสบการณ์ของผู้คนกับเหตุการณ์ในอดีตหรือสถานที่ที่สำคัญ วัตถุธรรมดาสามารถกลายเป็นของที่ระลึกที่มีความหมายเมื่อถูกเชื่อมโยงกับประสบการณ์ส่วนตัวหรือประวัติศาสตร์ (Laurence, 2023, p. 654-656.) การใช้วัตถุเหล่านี้ช่วยให้ผู้คนสามารถเรียกคืนและระลึกถึงความทรงจำของเหตุการณ์หรือบุคคลในอดีตได้ นอกจากนี้ความหมายของสิ่งของที่ระลึกสามารถเปลี่ยนแปลงได้ตามเวลาที่ผ่านมา และประสบการณ์ของนักท่องเที่ยวส่งผลต่อความหมายของของที่ระลึกในบ้านของพวกเขา (Collins-Kreiner and Zins, 2011, p.17-27.) ของที่ระลึกสามารถเป็นส่วนหนึ่งของชีวิตประจำวันในบ้าน แม้ว่าจะดูเหมือนเป็นสิ่งของธรรมดา แต่ก็สามารถมีความหมายและถูกจัดวางในตำแหน่งที่สำคัญในบ้านได้ (Peters, 2011, p. 234-256.)

จากที่อ้างอิงมาข้างต้น ผู้วิจัยเห็นถึงความน่าสนใจในประสบการณ์ของสิ่งที่แต่ละคนมีผ่านวัตถุ และความทรงจำที่เกิดขึ้นจากการระลึกถึง ซึ่งสามารถนำพาความรู้สึกของเหตุการณ์ในอดีตให้กลับมาดำรงอยู่ในปัจจุบันได้อีกครั้ง ผู้วิจัยจึงให้ความสำคัญต่อการสำรวจและพิจารณาถึงเรื่องราวเหตุการณ์ความทรงจำของตนเองในวัยเด็ก อันมีแม่เป็นผู้ร่วมเดินทางในประสบการณ์การเติบโตของชีวิตนี้ วัตถุความทรงจำในวัยเด็กชนิดต่าง ๆ ไม่ว่าจะเป็นสมุดวาดเขียน หนังสือนิทาน หนังสือการ์ตูน ของใช้ในวัยเด็ก ที่แมียังคงเก็บไว้ตั้งอนุสรณ์สถานของครอบครัว จึงเป็นที่มาของการศึกษาเรื่องราวในวัตถุความทรงจำอันรายล้อมอยู่ในจักรวาลของแม่และผู้วิจัย ผ่านกระบวนการค้นคืนความทรงจำและนำเสนอใหม่ (re-present) ให้ปรากฏผ่านพื้นผิวในงานจิตรกรรมสื่อผสม ซึ่งเป็นดั่งภาพแทน (representation) ประสบการณ์ ประวัติศาสตร์ของช่วงชีวิตในวัยเยาว์ ซึ่งมีความเชื่อมโยงกับกิจกรรมที่เคยมีปฏิสัมพันธ์ร่วมกันระหว่างแม่และผู้วิจัย ในการสร้างสรรค์ผลงานชุดนี้ยังเป็นดั่งกิจกรรมที่เรียกย้อนความทรงจำระหว่างแม่และผู้วิจัย รวมถึงแบ่งปัน ส่งต่อการระลึกถึงความทรงจำนี้ผ่านการรับรู้ของผู้มีส่วนร่วมอื่น ๆ อีกด้วย

วัตถุประสงค์ของงานวิจัย

1. เพื่อวิเคราะห์ เรื่องราวจากวัตถุทางความทรงจำ (Memory Object) ในพื้นที่บ้านเกิดจังหวัด นครศรีธรรมราช ที่สื่อถึงความรัก ความผูกพันระหว่างแม่และลูก อันนำไปสู่การสร้างอัตลักษณ์เฉพาะตน
2. เพื่อศึกษาทฤษฎีและเทคนิควิธีการการสร้างสัญลักษณ์ในงานจิตรกรรมสื่อผสมที่เกี่ยวข้อง
3. เพื่อสร้างสรรค์ผลงานจิตรกรรมสื่อผสมที่สะท้อนถึงความทรงจำ ความรัก ความผูกพันระหว่างแม่และลูก

วิธีการดำเนินการวิจัย

1. การทบทวนวรรณกรรมและงานศิลปกรรมที่เกี่ยวข้อง

จากการศึกษาข้อมูล และทฤษฎีที่เกี่ยวข้องสามารถสรุปผลทางแนวคิดและรูปแบบทางศิลปะ อันนำไปสู่ การสร้างสรรค์ผลงาน อิทธิพลทางศิลปะที่มีอิทธิพลต่อแนวคิดในการสร้างสรรค์ อิทธิพลทางศิลปะที่มีอิทธิต่อรูปแบบ ในการสร้างสรรค์ ได้ดังนี้

ใน *Realms of Memory* (1996) Pierre Nora เสนอแนวคิดเรื่องพื้นที่ของความทรงจำ (places of memory) ซึ่งหมายถึงวัตถุ สิ่งของ สถานที่ หรือสัญลักษณ์ต่าง ๆ ที่เป็นหมุดหมายให้กับการมีความทรงจำของสังคม (เจษฎาการ บุญครองธรรม, 2564, น. 57.) แนวคิดนี้ให้กรอบการทำงานที่สำคัญสำหรับการทำความเข้าใจว่าเวลา ประสบการณ์ และการเชื่อมต่อทางอารมณ์เปลี่ยนวัตถุให้กลายเป็นผู้ถือครองความทรงจำที่สำคัญได้อย่างไร ทฤษฎีนี้เน้นย้ำถึงความสำคัญของวัตถุทางกายภาพและเชิงสัญลักษณ์ในการรักษาประวัติศาสตร์ส่วนบุคคลและส่วนรวม การเปลี่ยน วัตถุธรรมดาให้เป็นสิ่งของที่ระลึก ตามแนวคิดของ Pierre Nora เน้นที่การสร้างความทรงจำและเชื่อมโยงกับ ประสบการณ์ในอดีต โดยวัตถุเหล่านี้สามารถกลายเป็นสัญลักษณ์ที่มีความหมายและเป็นส่วนหนึ่งของวัฒนธรรมและ ประวัติศาสตร์ของสังคมได้

จากผลงาน *Canyon* (1959) ของ Robert Rauschenberg ที่ใช้วัสดุจากชีวิตประจำวัน เช่น สัตว์สตัฟฟ์ วัสดุสิ่งพิมพ์ และวัตถุสามมิติอื่น ๆ มาผสมผสานกับภาพวาดนามธรรม การใช้วัสดุเหล่านี้ทำให้เกิดการผสมผสาน ระหว่างสื่อที่หลากหลายและทำให้ผลงานของเขามีลักษณะเป็นทั้งภาพวาดและประติมากรรม (Tellgren, 2007, p. 72-77.) หรือการใช้ภาพถ่ายจากสื่อสิ่งพิมพ์มาผสมผสาน ช่วยเสริมสร้างความหมายและการตีความในผลงานของเขาได้ (Smith, 2014, p. 113-136.) เช่นเดียวกับ Pallant House Gallery (1969) ของ Nigel Henderson การนำ นิติสาร หรือวัสดุในชีวิตประจำวันมาจัดวาง ตัด ปะ หรือการปะติดปะต่อกันของภาพด้วยเทคนิคแม่พิมพ์ตะแกรงใหม่ จนเกิดบริบทและความหมายใหม่ขึ้นมา การใช้วัสดุในงานจิตรกรรมสื่อผสมเหล่านี้ช่วยขยายขอบเขตของภาษาและ การแสดงออกทางศิลปะ วัสดุแต่ละชนิดสามารถสร้างผลกระทบและความหมายที่แตกต่างกัน (Salem, 2019, p. 7-11.) จึงนำไปสู่การค้นคว้าวิธีการทดลองสร้างสรรค์ผลงานด้วยสื่อที่ได้จากวัตถุความทรงจำของแม่และลูกสาว การหาความเป็นไปได้ของวิธีการเล่าเรื่องผ่านพื้นผิว เทคนิคการใช้สี หรือการใช้วัสดุต่างชนิดกันในการสร้างสรรค์ ผลงาน ซึ่งสามารถเป็นภาษาในการนำเสนอภาพแทนของประสบการณ์ในอดีตให้ปรากฏเป็นปัจจุบัน

2. การค้นคว้าหาข้อมูลภาคสนาม

การศึกษาโดยเก็บรวบรวมข้อมูลจากพื้นที่บ้านเกิดตามภูมิลำเนา ณ ซอยหอไตร (ลำมาบ) ต.ในเมือง อ.เมือง จ.นครศรีธรรมราช

2.1 การสำรวจ (Survey) บันทึกภาพข้อมูลสภาพแวดล้อมภายในและภายนอกบ้าน อันเป็นที่ตั้งของวัตถุทางความทรงจำ มุ่งเน้นไปที่พื้นที่บ้านบริเวณชั้น 2 ซึ่งเป็นพื้นที่รวบรวมวัตถุทางความทรงจำที่เก่าแก่ที่สุดของบ้าน โดยสำรวจสภาพทางกายของบ้าน และบันทึกภาพข้อมูลวัตถุ ซึ่งเป็นวัตถุที่มีคุณค่าทางจิตใจของแม่และผู้วิจัย นำมาจัดกลุ่มข้อมูลภาพถ่ายที่ได้ ดังนี้ ประเภทงานศิลปะ หรืองานประดิษฐ์ ได้แก่ สมุดวาดเขียน ผลงานศิลปะของลูก ผลงานศิลปะของแม่ สมุดจดบันทึก การดอวยพรทำมือ สมุดทำมือ ประเภทสิ่งพิมพ์ ได้แก่ หนังสือเรียน เอกสารงานของแม่ นิตยสาร หนังสือการ์ตูน หนังสือนิทาน ประเภทของใช้ ได้แก่ ของเล่นเด็ก เสื้อผ้า เครื่องนอน คอมพิวเตอร์เก่า

2.2 การสังเกต (Observation) ใช้การสังเกตแบบมีส่วนร่วม (Participant Observation) ถึงพฤติกรรม การแสดงออกถึงความรักของแม่ การทำงานของแม่ การเลี้ยงดูลูก การใช้ชีวิตของแม่ รวมไปถึง ในการทำกิจกรรมต่าง ๆ ร่วมกับแม่ เช่น การรับประทานอาหารร่วมกัน กิจกรรมยามว่าง การเรียนวาดรูปโดยแม่เป็นผู้สอน ฯลฯ จากการสังเกตเหตุการณ์ดังกล่าว พบประเด็นที่เชื่อมโยงกับกรอบแนวคิดทางการวิจัย ได้แก่ การเล่าเรื่องอดีต วัตถุความทรงจำ และอัตลักษณ์เฉพาะตนของแม่ โดยนำข้อมูลจากการสังเกตมาวิเคราะห์เพื่อหาภาษาในงานจิตรกรรมสื่อผสมต่อไป

2.3 การสัมภาษณ์ (Interview) ใช้วิธีการสัมภาษณ์แบบไม่จำกัดคำตอบ (Non-Directive Interview) และการสัมภาษณ์แบบกึ่งโครงสร้าง (Semi-Structural Interview) โดยสอบถามถึงความรู้สึก ความประทับใจ ความคิดเห็นเกี่ยวกับความทรงจำต่าง ๆ ที่แม่และผู้วิจัยมีร่วมกัน โดยแม่ผู้ให้สัมภาษณ์สามารถแสดงความคิดเห็นความรู้สึกได้อย่างอิสระ โดยแบ่งคำถามในการสัมภาษณ์เป็น 2 ส่วน ได้แก่ ส่วนที่ 1 การสัมภาษณ์คำถามเกี่ยวกับประสบการณ์เกี่ยวกับลูกในอดีต และส่วนที่ 2 การสัมภาษณ์คำถามเกี่ยวกับวัตถุทางความทรงจำเกี่ยวกับลูก

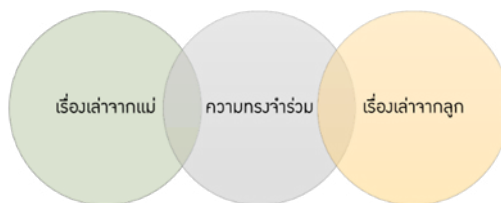
3. กระบวนการเก็บข้อมูลสู่การสร้างสรรค์ผลงาน

จากการรวบรวมข้อมูลทั้งหมด ทำให้ได้ข้อมูลในการเลือกใช้วัสดุและวิธีการสร้างสรรค์ผลงาน รวมถึงการพัฒนาแนวคิดจากการสำรวจและบันทึก วัตถุจากพื้นที่บ้านเกิดและการสัมภาษณ์ถึงการให้คุณค่าของวัตถุต่าง ๆ ตามความคิดเห็นของแม่และลูก ซึ่งจากคำตอบแสดงให้เห็นถึงการให้คุณค่าต่อผลงานศิลปะของแม่ แสดงช่วงเวลา ประสบการณ์ ความสัมพันธ์กันของแม่และลูกผ่านเรื่องราวในวัตถุทางความทรงจำ ได้แก่ เสื้อผ้า ภาพเขียนวัยเด็ก หนังสือนิทาน หนังสือการ์ตูน และหนังสือเรียน



ภาพที่ 1 : ภาพวัตถุความทรงจำระหว่างแม่-ลูก
ที่มา : เนธิมา สุวรรณวงศ์

นอกจากนี้ยังพบว่า เรื่องเล่าจากแม่ถึงประสบการณ์ในการเลี้ยงดูลูกจะเผยแพร่เรื่องราวเมื่อผัสสะกระทบกับสิ่งเร้าต่าง ๆ เช่น เมื่อได้กลับไปทำกิจกรรม อยู่ในสถานที่ หรือมีปฏิสัมพันธ์กับวัตถุทางความทรงจำ ผู้วิจัยได้รวบรวมเรื่องเล่าจำนวน 20 เรื่อง มาเรียงลำดับตามช่วงเวลาและความบ่งชี้ในการได้รับฟัง หลังจากนั้นจึงนำมาวิเคราะห์ความชัดและความเลือนรางตามประสบการณ์ของผู้วิจัย โดยเรียงระดับความชัดของการจดจำเป็นภาพเหตุการณ์ได้แก่ จำภาพเหตุการณ์ไม่ได้เลย จำภาพเหตุการณ์ได้เลือนราง บางส่วน หรือเฉพาะที่เกี่ยวกับตนเอง จำภาพเหตุการณ์ที่เกี่ยวกับตนเอง และบุคคล สัตว์ หรือสิ่งของที่เกี่ยวข้องได้ จำภาพเหตุการณ์ที่เกี่ยวข้องกับตนเอง บุคคล สัตว์ สิ่งของ และบรรยากาศของเหตุการณ์ได้ จำภาพเหตุการณ์ที่เกี่ยวข้องกับตนเอง บุคคล สัตว์ สิ่งของ บรรยากาศของเหตุการณ์ก่อนหน้านี้และต่อเนื่องได้ พบว่า เรื่องเล่าที่เก่าแก่และเป็นเรื่องที่มีความประทับใจที่สุดเป็นเรื่องเล่าที่มาจากแม่ซึ่งในความทรงจำผู้วิจัยจำไม่ได้เลยหรือจำได้เลือนราง ส่วนเรื่องที่ผู้วิจัยจดจำได้อย่างชัดเจนคือเรื่องเล่าที่ผู้วิจัยเป็นผู้เผยแพร่แล้วแม่จึงมีปฏิสัมพันธ์ร่วมด้วย ทำให้เห็นความเป็นอยู่ของความทรงจำที่มีลักษณะทับซ้อน ทำซ้ำ ชัดและเลือนราง รวมถึงเรื่องเล่ายังปรากฏให้เห็นถึงความเป็นอัตลักษณ์ของท้องถิ่น มีความเกี่ยวข้องกับวัฒนธรรม วิถีชีวิต รวมถึงคำสอน ที่แฝงอยู่ภายใต้เรื่องเล่า บทสนทนาที่ตกลงขบขันระหว่างแม่และลูกสาว



ภาพที่ 2 : ภาพแสดงการทำงานของความทรงจำที่มีร่วมกันระหว่างแม่ลูกที่มีการทับซ้อน
ที่มา : เนธิมา สุวรรณวงศ์

4. การประมวลความคิดที่นำไปสู่สัญลักษณ์ในงานทัศนศิลป์

ผลจากการประมวลผลประสบการณ์ความทรงจำในวัยเยาว์ การเก็บข้อมูลและการสัมภาษณ์แม่ผ่านการปฏิสัมพันธ์ทั้งแบบในชีวิตจริง และแบบออนไลน์ ทำให้เข้าใจวิถีชีวิตและความรู้สึกนึกคิดในเชิงลึกของแม่มากขึ้น ได้ทราบถึงความประทับใจในประเด็นต่าง ๆ ทำให้เข้าใจว่าแม่เป็นผู้วางแผนอยู่เบื้องหลังการเจริญเติบโตของชีวิตลูก

มีความทุ่มเท ความเสียสละ มีความอ่อนโยนและความแข็งแกร่งในเวลาเดียวกัน การประมวลความคิดที่นำไปสู่สัญลักษณ์ในงานทัศนศิลป์ ดังนี้

เสื้อผ้า ประกอบด้วย ชุดทำงานของแม่ ได้แก่ ชุดข้าราชการครู ชุดผ้าพื้นเมืองจังหวัดนครศรีธรรมราช เช่น ผ้าทอเมืองนคร ผ้าบาติก และผ้าปาเต๊ะ และชุดที่ใส่อยู่บ้าน ได้แก่ เสื้อผ้าพิมพ์ลาย ผ้าถุงปาเต๊ะ สื่อถึงความเป็นผู้หญิงของแม่ มีความบอบบางอ่อนโยน และยังหมายถึงสิ่งที่แม่สวมใส่ ภาระหน้าที่ ทั้งหน้าที่ที่ทำงานนอกบ้านและงานเลี้ยงดูลูกในบ้าน แสดงถึงความเป็นอัตลักษณ์เฉพาะถิ่น นอกจากนี้ยังมีเสื้อผ้าของลูกในวัยเด็ก ผ้าอ้อม สื่อถึงการโอบอุ้ม เลี้ยงดู ความทะนุถนอม

ภาพวาดในวัยเด็ก ได้แก่ ภาพวาดเจ้าหญิง นางฟ้า ตัวการ์ตูนที่ชื่นชอบในวัยเด็ก ทั้งที่เป็นภาพที่แสดงเป็นเรื่องราวและภาพที่เป็นนามธรรมจากสมุดวาดเขียน แสดงออกถึงเรื่องเล่าความสุข ความสนุกสนาน ความอิสระ และประสบการณ์วัยเด็ก ภาพงานจิตรกรรมของแม่-ลูก ทั้งที่แม่วาดเสร็จแล้วและยังวาดไม่เสร็จ ภาพวาดของลูกขณะที่กำลังศึกษาพัฒนาทักษะศิลปะ การศึกษาการวาดภาพคนเหมือนโดยมีแม่เป็นครูผู้สอน แสดงร่องรอยของการมีส่วนร่วมและปฏิสัมพันธ์ระหว่างแม่-ลูก ตั้งแต่อดีตถึงปัจจุบัน บ่งบอกถึงความชื่นชอบที่เหมือนกันระหว่างแม่-ลูก การเจริญรอยตาม ความผูกพันที่เชื่อมโยงสืบทอดผ่านอัตลักษณ์ของบุคคล

สมุดและหนังสือเรียน จากข้อความจากสมุดจดบันทึก สมุดทำมือที่มีการวาดภาพประกอบอักษร หนังสือเรียนในวัยประถมวิชาต่าง ๆ และวิชาจิตรกรรม แทนความถึงประสบการณ์ที่ปรากฏร่องรอยความสัมพันธ์ ความคาดหวัง การฝึกฝน ประวัติศาสตร์ของแม่และลูกสาว หนังสือนิทาน หนังสือการ์ตูน แสดงถึงภาพแทนของผู้หญิงในแบบต่าง ๆ ความฝันที่ในวัยเด็กอยากจะเป็น ประสบการณ์ความชื่นชอบการ์ตูนและนิทานที่แม่เล่าให้ฟัง กิจกรรมที่สะท้อนความสัมพันธ์ที่เมื่อระลึกถึงแล้วเกิดความซาบซึ้งและรู้สึกอบอุ่น

5. การทดลองสู่การพัฒนาผลงานสร้างสรรค์

การสร้างสรรค์ผลงานจิตรกรรมสื่อผสมถูกแบ่งเป็น 2 ขั้นตอนของการสร้างสรรค์ เพื่อพัฒนาแนวคิดและกระบวนการสร้างสรรค์ผลงาน ได้แก่ ขั้นตอนการทดลองสร้างสรรค์ผลงาน ประกอบด้วย ผลงานชุดที่ 1 สถานที่ที่เรียกว่าแม่ ผลงานชุดที่ 2 งานของแม่ และขั้นตอนการสร้างสรรค์ผลงาน ประกอบด้วย ผลงานชุดที่ 3 เรื่องเล่าจากของฉันและแม่ ผลงานชุดที่ 4 ร่องรอยของฉันและแม่ โดยวิเคราะห์ผลงานในภาพรวมได้ ดังนี้



ภาพที่ 3 : ขั้นตอนการทดลองสร้างสรรค์ผลงาน ชุดที่ 1 และ ชุดที่ 2

ที่มา : เณิมา สุวรรณวงศ์



ภาพที่ 4 : ขั้นตอนการสร้างสรรค์ผลงาน ชุดที่ 3 และ ชุดที่ 4
ที่มา : เนิธิมา สุวรรณวงศ์

5.1 การพัฒนาด้านกายภาพ

ผลงานในขั้นตอนการทดลองสร้างสรรค์ผลงาน ชุดที่ 1 สถานที่ที่เรียกว่าแม่และชุดที่ 2 งานของแม่ ได้มีการใช้รูปร่าง รูปทรงที่ได้จากภาพวาดของแม่ในอดีต ภาพวาดของผู้วิจัยในวัยเด็กที่ได้จากสมุดวาดเขียน ประกอบกับรูปร่างของพื้นที่บ้านและชุดทำงานของแม่มาเป็นส่วนที่อยู่ภายในงาน ส่วนรวมถึงที่เป็นกรอบนอกของโครงสร้าง แสดงพื้นผิวจากการระบาย ปะติด ใช้สีเส้นที่ปรากฏตามการรับรู้ผ่านวัตถุความทรงจำต่าง ๆ เช่น หนังสือการ์ตูน ของเล่นในวัยเด็ก และเสื้อผ้าของแม่ ต่อมาในชุดที่ 3 เรื่องเล่าจากแม่ มีการขยายภาพเขียนในวัยเด็กให้มีขนาดใหญ่ขึ้น จนนำไปสู่การพัฒนาด้านกายภาพ ในผลงานชุดที่ 4 ร่องรอยของฉันและแม่ ที่ขยายขนาดของลวดลายจากผ้าถุง เพื่อสร้างประสบการณ์การรับรู้ที่น่าสนใจมากขึ้น ซึ่งจากการทดลองสร้างสรรค์ผลงานนี้ พบว่า ขนาดของผลงานส่งผลต่อการรับรู้ (Visual Perception) เป็นอย่างมากผลงานให้มีขนาดใหญ่มากกว่า 200 X 300 เซนติเมตร ซึ่งเมื่อผลงานติดตั้งบนผนังของพื้นที่จัดแสดงแล้วมีความใหญ่ขึ้นกว่าตัวคน แสดงความเป็นพื้นที่ที่มีเอกภาพ ด้วยการใช้ความใกล้ชิด (Proximity) ความคล้าย (Similarity) การปกปิด (Closure) และความสืบต่อ (Continuity) ของรูปร่าง รูปทรง และสีที่ใช้ในผลงาน สร้างเป็นสถานการณ์ทางการรับรู้ต่อวัตถุทางความทรงจำที่มีความเกินจริงมากขึ้น ทำให้เมื่อมองจากระยะไกล ผู้รับชมจะมองเห็นภาพรวมทั้งหมดของผลงานที่เป็นภาพของลวดลายผ้าถุงปาเต๊ะ แต่เมื่อเข้ามาพิจารณาในระยะที่ใกล้ขึ้น ก่อนที่จะมองเห็นรายละเอียดเล็ก ๆ ภายในที่เป็นเรื่องราวความทรงจำในวัยเยาว์ของแม่-ลูก ซึ่งการได้รับชมผลงานในชุดที่ 4 นี้ สามารถสร้างแรงปะทะ (Impact) และกระตุ้นการประมวลผลประสบการณ์ในอดีตและความรู้สึกขณะที่ได้รับชมผลงานได้ดีกว่าผลงานชุดก่อน ๆ



ภาพที่ 5 : ภาพเปรียบเทียบผลงานชุดที่ 3 และ 4
ที่มา : เนธิมา สุวรรณวงศ์

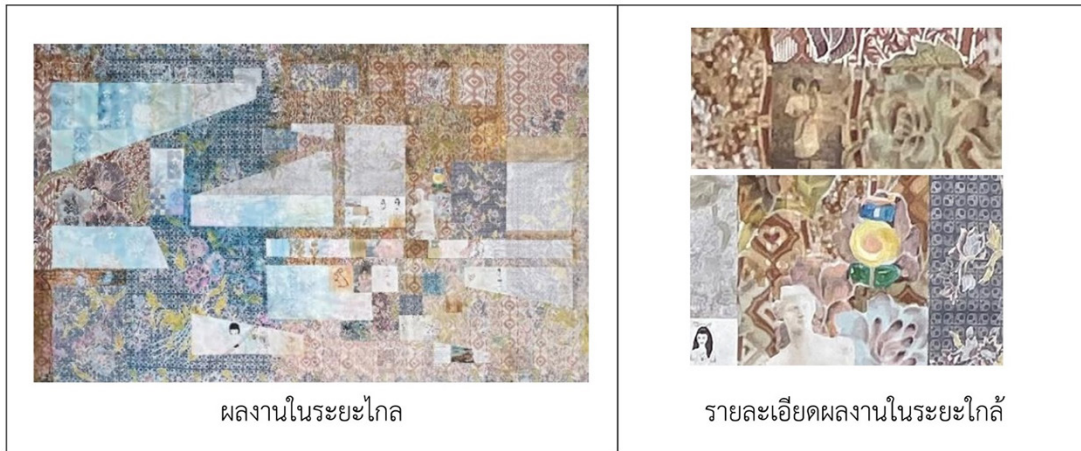
5.2 การพัฒนาด้านเนื้อหา

เนื้อหาของผลงานชุดที่ 1 – 3 มีการเคลื่อนไหวของเนื้อหา ตั้งแต่ประเด็นการค้นหาความสัมพันธ์ของความเป็น “แม่กับบ้าน” ที่แม่เป็นผู้ดูแล ปกป้องคุ้มครองลูก มาจนถึงการทดลอง “ชุดทำงานของแม่” ที่สื่อถึงภาระหน้าที่ที่แม่ กำลังสวมใส่ ความรัก ความทุ่มเทของแม่ ซึ่งนำไปสู่ขั้นการสร้างสรรคผลงานชุดที่ 3 เรื่องเล่าจากของฉันทและแม่ ที่มีการนำเรื่องเล่าระหว่างแม่-ลูก มาเป็นสาระ (Message) ของผลงาน ซึ่งในผลงานชุดนี้ได้เผยให้เห็นความเป็นไปได้ของการรวมตัวกันระหว่างรูปแบบกับความรู้รูปแบบ (จริงจัง-หยอกล้อ) การทำงานของร่องรอยที่ปรากฏ ส่งผลถึงการพัฒนาด้านเนื้อหาในผลงานชุดที่ 4 ร่องรอยของฉันทและแม่ ที่ได้สื่อสารถึงความสัมพันธ์ระหว่างแม่ - ลูก แสดงทั้งความเป็นระเบียบ-ความอิสระ อดีต-ปัจจุบัน ที่มีความเกี่ยวพันกันอย่างลึกซึ้ง มีการหยอกล้อและกำลังทำการตอบโต้ ซึ่งกันและกัน เป็นดั่งบทสนทาระหว่างแม่และลูกสาว เสมือนการกลับไปปฏิบัติสัมพันธ์กับช่วงเวลาในอดีต วัตถุ ความทรงจำที่ถูกสร้างขึ้นใหม่และปรากฏเป็นปัจจุบันอีกครั้ง เป็นภาพแทนของประวัติศาสตร์ความสัมพันธ์ของแม่และลูกสาว และวัตถุทางความทรงจำยังมีความเกี่ยวข้องกับวัฒนธรรมและอัตลักษณ์ของถิ่นที่สืบได้จากลวดลายที่ปรากฏบนผ้าถุงปาเต๊ะอีกด้วย

5.3 การพัฒนาด้านสัญลักษณ์

การวิเคราะห์ผ่านทฤษฎีสัญวิทยา (Semiology Theory) ในผลงานชิ้นทดลองชุดที่ 1-2 มีการใช้สัญลักษณ์จากรูปร่างของบ้าน รูปทรงชุดทำงานของแม่ ที่ยังสื่อสารถึงความรัก ความผูกพันระหว่างแม่-ลูก ได้ไม่ชัดเจน ผลงานชุดที่ 3 และชุดที่ 4 จึงมีการขมวดสัญลักษณ์ที่เฉพาะเจาะจงขึ้น การใช้ลวดลาย (Pattern) จากวัตถุทางความทรงจำ ผ้าถุงปาเต๊ะ (Batik) ประกอบกับการใช้ภาพวาดในวัยเด็ก นำเสนอเรื่องเล่าระหว่างแม่และผู้วิจัย นำมาสร้างใหม่ ถ่ายโอน ทับซ้อน ปะติดปะต่อ เป็นส่วนหนึ่งของกันและกัน แสดงความเชื่อมโยง ความสัมพันธ์ การกลับไปมีปฏิสัมพันธ์กับประสบการณ์ในอดีต และความเป็นอัตลักษณ์เฉพาะถิ่นของแม่-ลูก อีกทั้งรูปร่างเรขาคณิตจากพื้นที่ว่างของบ้าน ก็ได้ปรากฏอีกครั้งในผลงานชุดที่ 4 แสดงถึงชิ้นส่วนความทรงจำที่มีความเกี่ยวข้องกับที่ตั้งของเรื่องราวชีวิตในวัยเยาว์ สัญลักษณ์ดอกไม้จากผ้าถุงปาเต๊ะที่สื่อถึงความเป็น แม่พิมพ์ แม่แบบ ความเป็นผู้หญิงของแม่และลูก นอกจากนี้

นี้ยังมีสัญลักษณ์ที่ได้จากงานจิตรกรรมที่กำลังศึกษาของลูก ตั้งแต่เริ่มขีดเขียนเป็นต้นมา แสดงความเป็นโครงสร้าง การเริ่มต้นก่อร่างของสิ่งใหม่ตามช่วงเวลาที่ผ่านมา



ภาพที่ 6 : ภาพแสดงผลงานระยะไกลจะทำให้เห็นสัญลักษณ์ที่ปรากฏ
ที่มา : เนธิมา สุวรรณวงศ์

ในผลงานชุดนี้ยังได้มีการสร้างความสมดุล ด้วยการผสมผสานกันระหว่างลวดลายผ้าถุงปาเต๊ะ และสื่อชนิดอื่นๆ แสดงทั้งความกลมกลืนและความแตกต่างกัน การจัดวางองค์ประกอบที่แสดงวิธีการล้อเล่นของความหมาย 2 ความหมาย ถูกผสมผสานกันด้วยการใช้สีจากผ้าถุงแม่ และค่าน้ำหนัก ความเข้ม-อ่อนของเรื่องเล่าความทรงจำ ที่ทำให้ผลงานสามารถเล่าเรื่องราวความรัก ความผูกพันระหว่างแม่-ลูกได้ ร่องรอยที่ทับซ้อนแต่ยังคงไว้ซึ่งความเป็นผืนของผ้าถุง การเผยให้เห็นอัตลักษณ์ต่าง ๆ ในประวัติศาสตร์ของวัตถุความทรงจำ การเล่นกับร่องรอยของความแตกต่าง สัญลักษณ์ที่มีทั้งลักษณะของความสนุกสนาน ตื่นตัว (ลูก) และสัญลักษณ์ที่สงบนิ่ง มั่นคง (แม่)

5.4 การพัฒนาเทคนิคและกระบวนการสร้างสรรค์ผลงาน

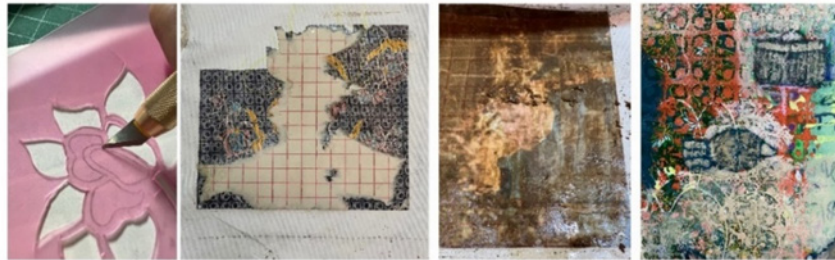
จากการวิเคราะห์ผลงานขั้นการทดลองสร้างสรรค์ผลงานสู่ขั้นการสร้างสรรค์ผลงาน สามารถนำเสนอผลทางการศึกษา ได้ดังนี้

5.4.1 ผลงานขั้นการทดลองชุดที่ 1 พยายามค้นหากระบวนการสร้างสรรค์งานจิตรกรรมสื่อผสมด้วยเทคนิคสื่อะคริลิค เรซิน ซิลิโคน และการปะติดเศษวัสดุ ได้แก่ กระดาษ และสื่อผ้าชนิดต่าง ๆ เพื่อสร้างพื้นผิว ประกอบกับการสร้างร่องรอยจากกิจกรรมศิลปะในวัยเด็ก เช่น การพิมพ์ การขีด ขีด เขียน การใช้สีที่ได้จากหนังสือและของเล่นในวัยเด็ก แสดงถึงความสนุกสนาน และอิสระในวัยเยาว์ ผลจากการทดลองสร้างสรรค์ผลงานชุดนี้ พบว่าชนิดของวัสดุที่ใช้ปะติด ลวดลายของเสื้อผ้าสมัยใหม่ อารมณ์ความหมายของผลงาน การประกอบกันของชิ้นส่วนที่มีขนาดเล็กเกินไปทำให้ไม่สามารถสื่อสารเรื่องราวของแม่-ลูกได้ในบางชิ้นงาน เกิดความคลาดเคลื่อนในความหมายของสัญลักษณ์ที่ใช้

5.4.2 ผลงานขั้นการทดลองชุดที่ 2 ในระยะแรกมีการทดลองผสมผสานเทคนิคเย็บปัก การระบายสีและการถ่ายโอนใช้ภาพเขียนในวัยเยาว์นำมาระบายลงบนผ้าที่ตัดเย็บเป็นเสื้อผ้าทำงานของแม่ สื่อถึงงานของแม่ที่เต็มไปด้วยเรื่องราวของลูก และต่อมาได้มีทดลองใช้การสำแดงอารมณ์ (Expression) เทคนิคจิตรกรรมสื่อะคริลิค การวาดเส้น ประกอบกับการพิมพ์ภาพพิมพ์ตะแกรงไหม การถ่ายโอนและการปะติดสิ่งพิมพ์ที่มีการทับซ้อนกันของชั้นสี ใช้ลวดลาย

และสีสันของผ้าถุงปาเต๊ะมาพิมพ์ทับซ้อนกันไปมา จนเกิดขึ้นของสีและวัสดุที่ปะติด ซึ่งแสดงถึงการทับซ้อนกันของความทรงจำ ที่มีความขัด-เลือนราง สดใส-หม่น แต่ภาพรวมของผลงานก็ยังขาดความเป็นเอกภาพ และขาดความต่อเนื่องของการพัฒนาเทคนิคผลงาน และการทับซ้อนกันของลวดลายที่ขาดการควบคุมทำให้การสื่อสารถึงเสื้อผ้าของแม่ และความเป็นแม่-ลูก ไม่ชัดเจน

5.4.3 การสร้างสรรค์ผลงานชุดที่ 3 มีประเด็นที่น่าสนใจ ซึ่งเกิดจากการศึกษาผลงาน Pallant House Gallery ของ Nigel Henderson ทำให้ได้ศึกษาเทคนิคการปะติดของภาพจากสิ่งพิมพ์ที่มีความหลากหลายแต่สามารถสร้างสรรค์ผลงานให้กลมกลืนเป็นระเบียบแบบแผน ใช้สีเอกรงค์ (Monochrome) และปรับกลุ่มสีเอิร์ธโทน (Earth Tone) ให้มีค่าสีใกล้เคียงความเป็นกลางมากขึ้น (Neutralize Color) เพื่อแสดงถึงสภาวะการโหยหาอดีต นอกจากนี้ยังได้แนวคิด Combined Painting จาก Robert Rauschenberg (Tellgren, 2007.) ที่ใช้กระบวนการสร้างผลงานโดยการใช้สิ่งของเหลือใช้ นำมาระบายสีแบบสำแดงอารมณ์ เหมือนกับการขีดเขียนในวัยเด็ก ประกอบกับการใช้เทคนิคการพิมพ์ ทำให้เทคนิควิธีการของผลงานชุดนี้มีการผสมผสานการปะติดวัสดุ การถ่ายโอนการพิมพ์ลายฉลุ แม่พิมพ์ตะแกรงไหม การพิมพ์ผิวฉนวน การวาดเส้น และการระบายสีอะคริลิก การสร้างร่องรอยความนูนของพื้นผิวผ่านเทคนิคจิตรกรรมสีอะคริลิก (Impasto) และภาพพิมพ์ตะแกรงไหม ที่ทับซ้อนกันหลายชั้น ประกอบกับการใช้การระบายเคลือบบนพื้นผิว (Glazing) ขับเน้นร่องรอย และสร้างค่าน้ำหนักให้กับผลงาน



ภาพที่ 7 : ตัวอย่างเทคนิควิธีการสร้างสรรค์ผลงาน
ที่มา : เนธิมา สุวรรณวงศ์

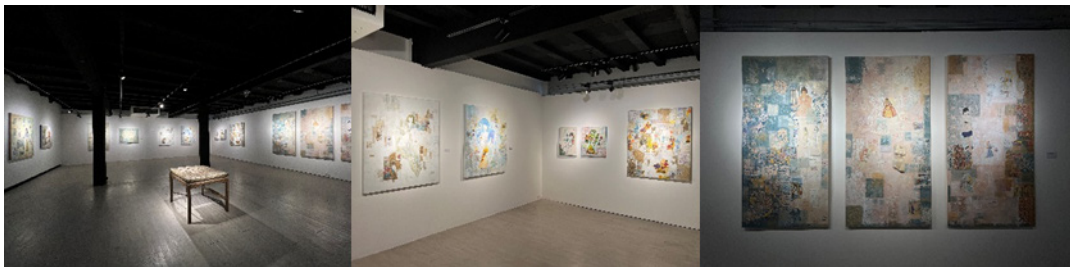
5.4.4 การสร้างสรรค์ผลงานชุดที่ 4 มีการพัฒนาเทคนิคการทราฟเฟอร์รอน การพิมพ์ลายฉลุ การพิมพ์ผิวฉนวน การวาดเส้น และการระบายสีอะคริลิก ผลงานชุดนี้ยังคงนำสื่อสิ่งพิมพ์จากหนังสือนิทาน หนังสือการ์ตูน หนังสือเรียน การ์ดอวยพร สมุดทำมือ สมุดจดบันทึก รวมถึงนิตยสาร ที่แม่เก็บไว้มานาน แต่จะทำการปะติดและถ่ายโอนรูปภาพที่เป็นไฟล์ดิจิทัลแทนการปะติดแบบเดิม ทำให้สามารถสร้างการทับซ้อนกันของภาพจำนวนมากขึ้น ขับเน้นระยะในมิติ จนทำให้ระนาบที่แบนเกิดเป็นมิติที่มีความลึกขึ้น ปรากฏการทำงานของพื้นที่ว่าง (Space) และอากาศในงานจิตรกรรม



ภาพที่ 8 : ภาพแสดงร่องรอยระหว่างแม่-ลูก
ที่มา : เนธิมา สุวรรณวงศ์

6. การนำเสนอผลสัมฤทธิ์

การนำเสนอผลงานในขั้นการสร้างสรรค์ผลงานชุดที่ 3 เรื่องเล่าของฉันและแม่ และ ผลงานชุดที่ 4 ร่องรอยของฉันและแม่ ถูกติดตั้งในพื้นที่จัดแสดง ออกแบบการจัดวางโดยจัดกลุ่มตามเรื่องเล่าความทรงจำในวัยเยาว์ รูปแบบและขนาดของผลงาน โดยเมื่อผู้ชมเข้ามาในงานจะพบกับผลงานชิ้นที่ใหญ่ที่สุด จากนั้นจึงไล่เรียงไปสู่ขนาดกลางและขนาดเล็กที่ถูกจัดวางเป็นส่วนรองลงมา ใช้แสงหลักที่ส่องสว่างเฉพาะบริเวณวัตถุ ใช้แสงสว่างรองแบบทรีแสงเพื่อการสร้างบรรยากาศด้วยสีของแสงโทนอุ่น ให้ความรู้สึกถึงความเป็นบ้านซึ่งเป็นพื้นที่ อบอุ่น ปลอดภัย อันประกอบไปด้วยภาพจากเรื่องเล่าในวัยเด็กที่ชวนย้อนนึกถึงอดีต นำเสนอภาพบทสนทนา (Dialog) ระหว่างแม่-ลูก ที่มีการหยอกล้อระหว่างกัน ซึ่งการนำเสนอผลสัมฤทธิ์ทางศิลปะชุดนี้ทำให้เห็นว่า ขนาดและพื้นผิวของผลงานส่งผลต่อการรับรู้เป็นอย่างมาก ขนาดของผลงานที่มีขนาดใหญ่กว่าคนจริง และแสดงความเป็นผืนผ้าถุงขนาดใหญ่ส่งผลต่อการรับรู้และ อารมณ์ความรู้สึกของผู้รับชมได้ดีกว่าผลงานที่มีขนาดเล็ก และพื้นผิวที่หลากหลายสามารถสร้างความน่าสนใจให้กับผลงานได้



ภาพที่ 9 : ผลงานเมื่อฉันยังเด็กติดตั้งรวมกันในพื้นที่จัดแสดง
ที่มา : เนธิมา สุวรรณวงศ์

ผลการวิจัย

จากการศึกษาวิจัยและการสร้างสรรค์ผลงานจิตรกรรมสื่อผสมที่มีการวิเคราะห์กระบวนการและเทคนิควิธีการในการสร้างสัญลักษณ์ในงานศิลปะ โดยการแทนค่าความรู้สึกผ่านวัสดุที่สอดคล้องกับแนวคิดเกี่ยวกับความทรงจำระหว่างแม่และผู้วิจัย ผลการวิจัยสามารถสรุปได้ ดังนี้

1. การวิเคราะห์เรื่องราวจากวัตถุทางความทรงจำ โดยการเก็บรวบรวมข้อมูลภาคสนามจากพื้นที่บ้านเกิด จังหวัดนครศรีธรรมราช พบว่า วัตถุทางความทรงจำในพื้นที่บ้านเกิดจังหวัดนครศรีธรรมราช พบวัตถุประเภทงาน ศิลปะ หรืองานประดิษฐ์ ได้แก่ สมุดวาดเขียน ผลงานศิลปะของลูก ผลงานศิลปะของแม่ สมุดจดบันทึก การ์ดอวยพร ทำมือ สมุดทำมือ ประเภทสิ่งพิมพ์ ได้แก่ หนังสือเรียน เอกสารงานของแม่ นิตยสาร หนังสือการ์ตูน หนังสือนิทาน ประเภทของใช้ ได้แก่ ของเล่นเด็ก เสื้อผ้า เครื่องนอน คอมพิวเตอร์เก่า เป็นวัตถุที่มีคุณค่าทางจิตใจต่อแม่และลูกสาว และสัมพันธ์กับเรื่องเล่าประสบการณ์ในอดีต

2. การศึกษาทฤษฎีเกี่ยวกับพื้นที่ของความทรงจำของ Pierre Nora (1996) ช่วยให้ได้แนวคิดในการเปลี่ยน วัตถุธรรมดาให้เป็นสิ่งของที่ระลึก วิธีการที่วัตถุเชื่อมโยงกับประสบการณ์ในอดีตและอารมณ์ที่ผูกติดมากับประสบการณ์ เหล่านั้น การศึกษา Canyon (1959) ของ Robert Rauschenberg และ Pallant House Gallery (1969) ของ Nigel Henderson ได้รับอิทธิพลทางเทคนิคจิตรกรรมสีผสม การปะติด จากวัตถุความทรงจำ การสร้างความหมาย และการตีความใหม่ ภาษาทางทัศนศิลป์ของการใช้ร่องรอย การทับซ้อนและการทำซ้ำ

3. การสร้างสรรค์ผลงานจิตรกรรมสีผสมที่สะท้อนความทรงจำ ความรัก และความผูกพันระหว่างแม่และลูก ได้ผลงานที่แบ่งเป็นชั้นการทดลองสร้างสรรค์ผลงาน ประกอบด้วย ผลงานชุดที่ 1 สถานที่ที่เรียกว่าแม่ ผลงานชุดที่ 2 งานของแม่ และชั้นการสร้างสรรค์ผลงาน ประกอบด้วย ผลงานชุดที่ 3 เรื่องเล่าจากของฉันและแม่ ผลงานชุดที่ 4 ร่องรอยของฉันและแม่ พบว่า ผลงานชั้นการสร้างสรรค์ผลงานสามารถนำเสนอภาพแทนของอดีต ที่แสดงสภาวะ การระลึกถึงผ่านการใช้รูปร่าง รูปทรง พื้นผิว และการปรับค่าสีใกล้เคียงความเป็นกลาง (Neutralize Color)

สรุปผลการดำเนินการวิจัย/ อภิปรายผล

จากการสร้างสรรค์ผลงาน ชั้นการทดลองสร้างสรรค์ ที่มีการวิเคราะห์กระบวนการและเทคนิควิธีการ การสร้างสัญลักษณ์ในงานจิตรกรรมสีผสม การแทนค่าความรู้สึกผ่านวัสดุที่สอดคล้องกับแนวคิด การค้นหา สำนวน วัสดุที่มีความสัมพันธ์กับความทรงจำระหว่างแม่และผู้วิจัย สามารถจำแนกองค์ความรู้ในการสร้างสรรค์ผลงาน จิตรกรรมสีผสม อภิปรายผลตามวัตถุประสงค์ ได้ดังนี้

1. จากการวิเคราะห์เรื่องราวจากวัตถุทางความทรงจำ (Memory Object) ในพื้นที่บ้านเกิดจังหวัด นครศรีธรรมราช พบว่า เสื้อผ้า ภาพเขียนในวัยเด็ก หนังสือนิทาน หนังสือการ์ตูน สมุดและหนังสือเรียน เป็นวัตถุที่มีความสำคัญทางความทรงจำ สามารถใช้เป็นสัญลักษณ์แทนความถึงประสบการณ์ที่สะท้อนถึงความรัก ความผูกพัน ระหว่างแม่และลูก มีความหมายที่เฉพาะเจาะจง และสามารถบ่งบอกถึงอัตลักษณ์ของบุคคลและสังคมได้

2. การศึกษาทฤษฎีเกี่ยวกับพื้นที่ของความทรงจำของ Pierre Nora (1996) ถูกนำมาใช้เป็นแนวคิดในการเปลี่ยนวัตถุธรรมดาให้เป็นสิ่งของที่ระลึก โดยเน้นที่การเชื่อมโยงกับประสบการณ์ในอดีต และการเชื่อมต่อกับ อารมณ์ที่ผูกติดมากับประสบการณ์ในอดีต โดยวัตถุเหล่านี้สามารถกลายเป็นสัญลักษณ์ที่มีความหมายและเป็นส่วน หนึ่งของวัฒนธรรมและประวัติศาสตร์ของสังคมได้ ผ่านการรับรู้ สี รูปร่าง รูปทรง หรือพื้นผิวที่เฉพาะเจาะจง เช่นเดียวกับผลงานของ Robert Rauschenberg ที่นำวัสดุธรรมดาทั่วไปที่มีความแตกต่างหลากหลายมาใช้ในการ สร้างสรรค์ด้วยกรรมวิธีต่าง ๆ (จิระพัฒน์ พิตรปรีชา, 2552, น. 232.) การกระตุ้นการรับรู้ในอดีตของผู้รับชมด้วย สัญลักษณ์ (Signs) ผ่านทฤษฎีสัญวิทยา (Semiology Theory) และผลทางการรับรู้ที่มีต่อวัตถุทางความทรงจำอาจขยาย ความหมายออกไปได้อย่างไร้อาณาเขต การผสมผสานองค์ประกอบทางประสาทสัมผัสเหล่านี้ จึงเป็นตัวแทนทาง

กายภาพของประสบการณ์ทางอารมณ์ ประสบาสัมผัสที่เป็นเอกลักษณ์ของสิ่งของที่ระลึกสามารถนำความทรงจำของสถานที่หรือเหตุการณ์กลับคืนมา และยังต่อยอดการเชื่อมต่อทางผัสสา (sensorium) นั้นอีกด้วย (Zhu Na et al., 2015, p. 131-133.)

3. การสร้างสรรค์ผลงานจิตรกรรมสื่อผสมที่สะท้อนถึงความทรงจำ ความรัก ความผูกพันระหว่างแม่และลูก พบว่า การใช้สัญลักษณ์จากลวดลายของผ้าถุงปาเต๊ะของแม่ สามารถสะท้อนคุณค่าความรักของแม่ที่คอยโอบอุ้ม ดูแลลูก การใช้ร่องรอยภาพเขียนในวัยเด็กและเรื่องเล่าระหว่างแม่-ลูก ผสานกลมกลืนไปกับลวดลายผ้าถุง ด้วยการปรับค่าสีใกล้เคียงความเป็นกลาง (Neutralize Color) สื่อถึงการมีปฏิสัมพันธ์ ได้ตอบซึ่งกันและกัน การวางองค์ประกอบที่คล้ายบทสนทนา (Dialog) หายกัลระหว่างแม่-ลูกสาว บทสนทนาของภาพ (Image) ที่มีความรัก ความผูกพัน ความเป็นผู้หญิงที่ถ่ายทอดถึงกัน สื่อถึงความสัมพันธ์ระหว่างแม่-ลูก แสดงการปฏิสัมพันธ์กันของ 2 สิ่งที่คล้ายคลึงกัน และยังพบว่า วัตถุทางความทรงจำระหว่างแม่-ลูก มีความเชื่อมโยงสัมพันธ์กับวัตถุทางวัฒนธรรม (Material Culture) ที่สะท้อนบริบททางสังคม วิถีชีวิตและอัตลักษณ์เฉพาะถิ่นอีกด้วย ซึ่งการสร้างสรรค์ผลงานจิตรกรรมสื่อผสมนี้ ยังได้องค์ความรู้ที่เป็นข้อค้นพบเพิ่มเติม ถึงการสร้างพื้นที่ว่าง (Space) ด้วยวิธีการเพิ่มมิติจากการซ้อนของวัตถุที่อยู่ในระนาบแบน การให้ค่าน้ำหนักอ่อน-เข้ม การสร้างระนาบลวดลายที่มีความแบน ด้วยเทคนิคการทรานเฟอร์ ซ้อนทับ สามารถสร้างค่าน้ำหนักบนลวดลายที่มีความเป็นแบบแผน (Pattern) ประกอบกับการใช้เทคนิคระบายสีอะคริลิกในการสร้างระนาบเพิ่มเติม สามารถสร้างผลทางการรับรู้ที่ซับซ้อนในมิติ จนทำให้เกิดเป็นมิติที่มีความลึกขึ้น จนปรากฏให้เห็นการทำงานของช่องว่าง เกิดเป็นพื้นที่ว่าง (Space) และเกิดการทำงานของอากาศในงานจิตรกรรม

ผลจากการวิเคราะห์วัตถุทางความทรงจำ (memory object) ในพื้นที่บ้านเกิดจังหวัดนครศรีธรรมราช พบว่า วัตถุธรรมดาในชีวิตประจำวัน สามารถเป็นสิ่งที่ระลึกที่มีคุณค่าทางจิตใจ เป็นสื่อที่เชื่อมโยงระหว่างอดีตและปัจจุบัน ความทรงจำและความรู้สึกในปัจจุบันที่ระหว่างบุคคล และยังสัมพันธ์กับเรื่องเล่าทางความทรงจำ เวลา และสถานที่ สามารถแสดงถึงอัตลักษณ์เฉพาะตน นอกจากนี้ยังมีประเด็นทางแนวคิดที่มีการเดินทางมาสู่แนวคิดเกี่ยวกับร่องรอย (Trace) ที่ไม่ใช่เพียงแค่ร่องรอยที่ปรากฏบนพื้นผิว (Surface) ของจิตรกรรมเท่านั้น แต่ยังเผยความหมายแฝงของความแตกต่างระหว่างกันและกัน การถ่ายโอน (Transfer) การสร้างซ้ำ การดำเนินรอยตามแม่แบบ แสดงถึงความเป็นเอกภาพ ความกลมกลืนกันของสองสิ่งที่มีความแตกต่างแต่ก็ผสานรวมกัน เช่น ความนิ่งสงบกับความสนุกสนาน ความแข็งแกร่งกับความอ่อนโยน ความชัดและเลือนรางของภาพความทรงจำ เป็นต้น นอกจากนี้ ยังก่อให้เกิดปฏิสัมพันธ์กับประสบการณ์ในอดีตร่วมกับบุคคลที่มีส่วนร่วมในความทรงจำ ผ่านกิจกรรมทางการวิจัยสร้างสรรค์นี้ อีกด้วย

ข้อเสนอแนะ

การพัฒนาต่อยอดองค์ความรู้ อาจนำไปสู่การศึกษาสัญลักษณ์ที่มีความหมายทางประวัติศาสตร์และวัฒนธรรม เพื่อเชื่อมโยงความทรงจำของผู้ชมกับเนื้อหาของผลงาน การใช้เทคนิคและวัตถุดิบที่หลากหลาย เช่น สี ภาพถ่าย วัตถุจากธรรมชาติ หรือวัตถุที่มีความหมายเชิงสัญลักษณ์ของแต่ละพื้นที่ สามารถนำพาเรื่องราวหรือประสบการณ์ส่วนบุคคลให้ปรากฏ และสร้างความเชื่อมโยงกับผู้ชมที่สะท้อนถึงประสบการณ์ของแต่ละคน นอกจากนี้ อาจให้ความสำคัญต่อ การสร้างพื้นที่สำหรับการตีความ การจัดแสดงนิทรรศการที่เน้นการมีส่วนร่วมของผู้ชม เปิดโอกาสให้

ผู้ชมสามารถตีความและสร้างความหมายของตนเองได้ ผ่านการรับรู้ที่มีต่อผลงาน เช่น การเชิญผู้ชมมาร่วมกิจกรรม ปฏิสัมพันธ์กับผลงาน หรือมีส่วนร่วมในการสร้างสรรค์ผลงานศิลปะ

บรรณานุกรม

- จิระพัฒน์ พิตรปรีชา. (2552). *โลกศิลปะศตวรรษที่ 20*. เมืองโบราณ.
- เจษฎากร บุญครองธรรม. (2564). *ความทรงจำและการนำเสนออดีตในปอล ริเคอร์*. [วิทยานิพนธ์ระดับปริญญา มหาบัณฑิต, จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย].
- Collins-Kreiner, N, and Yael, Z. (2011). Tourists and Souvenirs: Changes through Time, Space and Meaning. *Journal of Heritage Tourism*. 6(1). p. 17–27.
- Na, Z., Yang, A., and Zou Y. (2015). Research on the design of tourist souvenirs based on emotional memory. *Art and Design Theory*. 2(3). p. 131-133.
- Peters, K. (2011). Negotiating the Place and Placement of Banal Tourist Souvenirs in the Home. *Tourism Geographies*. 13(2). p. 234-256.
- Laurence, R. (2023). Souvenirs in Ancient Rome. *The Classical Review*. 73(2) p. 654-656.
- Salem, H. M. A. N. (2019). Specific selective media inspiring ideas of visual expression in the artistic space: an applied study in the field of painting for the interphone and transient exhibition the medium survival and the surfaces is a visual passion. *International Journal of Multidisciplinary Studies in Art and Technology*. 2(20) p. 7-11.
- Smith, G. (2014). Contemplating Photographs in Rauschenberg's Early Work. *History of Photography*. 38(2). p. 113–136.
- Tellgren, A. (2007). Rauschenberg's Swedish Combines. *Konsthistorisk Tidskrift Journal of Art History*. 76(1–2). p. 72–77.

การแสดงขับร้องเดี่ยวโดย ปฏิทัศน์ จันทนากร: วรรณกรรมเพลงคลาสสิกและละครเพลง VOCAL RECITAL BY PATHITAT CHANTHANAKORN: CLASSICAL AND MUSICAL THEATRE REPERTOIRE

ปฏิทัศน์ จันทนากร* PATHITAT CHANTANAKORN*
กิตตินันท์ ชินสำราญ** KITTINANT CHINSAMRAN**

บทคัดย่อ

การแสดงขับร้องเดี่ยวโดย ปฏิทัศน์ จันทนากร : วรรณกรรมเพลงคลาสสิกและละครเพลง มีวัตถุประสงค์เพื่อนำเสนอความแตกต่างเชิงเทคนิคการขับร้องของทั้งสองลีลา (Style) โดยแบ่งออกเป็น 2 ช่วง ประกอบไปด้วยช่วงขับร้องบทเพลงคลาสสิกซึ่งเป็นบทเพลงร้องศิลป์ (Art song) ทั้งหมด 5 บทเพลง และช่วงขับร้องบทเพลงจากละครเพลง (Musical Theatre) 7 บทเพลง เป็นจำนวนบทเพลงทั้งสิ้น 12 บทเพลง โดยมีแนวทางการจัดแสดงอย่างสร้างสรรค์เป็นแบบแผน พร้อมทั้งศึกษาประวัติความเป็นมาทั้งผู้ประพันธ์และตัวบทเพลง ไปจนวิเคราะห์บทประพันธ์และเทคนิคเฉพาะ รวมไปถึงวิธีการออกเสียงให้ถูกต้อง ซึ่งเป็นส่วนสำคัญตามวัตถุประสงค์ที่วางไว้เพื่อหาข้อสรุปเชิงเปรียบเทียบถึงข้อแตกต่างของทั้งสองลีลาที่ผู้วิจัยพบ และการนำไปใช้ในวิชาชีพของตนให้เกิดประโยชน์ผ่านการวิจัยในครั้งนี้

คำสำคัญ : การแสดงขับร้อง/ เทคนิคขับร้องคลาสสิก/ เทคนิคขับร้องละครเพลง

* นิสิตระดับปริญญาโทบัณฑิต, หลักสูตรศิลปกรรมศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาดุริยางคศิลป์ตะวันตก ภาควิชาดุริยางคศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 6480025135@student.chula.ac.th.

* Master student, Department of Western Music, Faculty of Fine and Applied Arts, Chulalongkorn University, 6480025135@student.chula.ac.th

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

** Assistant Professor, Dr., Department of Western Music, Faculty of Fine and Applied Arts, Chulalongkorn University, KITTINANTCHIN@gmail.com.

Receive 27/2/67 Revise 12/6/67 Accept 19/6/67

Abstract

The vocal recital by Pathitat Chantanakorn: Classical and Musical Theatre Repertoire aimed to demonstrate the differences in singing techniques of the 2 musical styles, divided into 2 parts, consisting of 5 art songs and 7 musical theater solo pieces, totaling 12 songs. The performance is equipped with creativity and conception. The history of the composers and the songs was studied, including the analysis of poetry and specific techniques, and accurate pronunciation according to set objectives. This is to discover comparative conclusions to the differences between the two musical styles and their application to the researcher's singing career in the future.

Keywords: A Master Vocal Recital/ Classical Singing Technique/ Musical Theatre Singing Technique

บทนำ

ดนตรีในยุคปัจจุบันมีความหลากหลายผ่านยุคสมัยด้วยการพัฒนาและเปลี่ยนแปลงไปในรูปแบบการบรรเลงต่างๆ ก่อให้เกิดสิ่งที่เรียกว่า “ลีลา” (Style) โดยมีหลักการและแนวทางที่สามารถอธิบายได้ทั้งในด้านทฤษฎีและปฏิบัติ รวมถึงประวัติและที่มาของบทเพลงซึ่งหากศึกษาอย่างลึกซึ้ง ผู้ขับร้องหรือผู้บรรเลงจะสามารถเข้าใจถึงแก่นแท้ อันเป็นส่วนสำคัญในการขับร้องและบรรเลงบทเพลงให้มีความไพเราะมากยิ่งขึ้น

เนื่องด้วยผู้วิจัยเคยศึกษาการขับร้องละครเพลง (Musical theatre) ในระดับปริญญาตรีและได้มีโอกาสฝึกฝนการขับร้องบทเพลงร้องศิลป์ (Art song) เพิ่มเติมขณะที่ศึกษาระดับปริญญาโทในครั้งนี้ จึงเกิดเป็นคำถามถึงวิธีการที่จะเข้าถึงลีลาของทั้งสองให้ดียิ่งขึ้นด้วยเทคนิคเฉพาะในแต่ละบทเพลง เพื่อก้าวข้ามความสามารถและเรียนรู้สิ่งใหม่จากการแสดง เพื่อนำไปใช้ในวิชาชีพของตนได้อย่างมีประสิทธิภาพ ผ่านการค้นคว้าประวัติและบริบทของบทเพลงตลอดการศึกษาระดับปริญญาโท ด้วยการศึกษาค้นคว้าและทดลองปฏิบัติในการเตรียมตัวเพื่อการแสดงและจัดทำวิทยานิพนธ์

วัตถุประสงค์ของงานวิจัย

1. เพื่อศึกษาและหาข้อเปรียบเทียบระหว่างเทคนิคการขับร้องบทเพลงคลาสสิกและละครเพลงให้เกิดความเข้าใจที่ชัดเจน
2. เพื่อศึกษาประวัติความเป็นมาของบทเพลงและผู้ประพันธ์ รวมถึงบริบทจากบทเพลงที่คัดเลือกมาทั้งสองลีลา ให้เกิดความเข้าใจที่ถูกต้อง
3. เพื่อนำเอาความรู้ ความเข้าใจ รวมถึงทักษะที่ค้นพบไปใช้ในวิชาชีพอย่างมีประสิทธิภาพ

วิธีการดำเนินการวิจัย

1. คัดสรรบทเพลงที่ใช้สำหรับการแสดง
2. ปรึกษาและวางแผนกับอาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์ และขอคำแนะนำเพื่อเป็นแนวทางต่อยอดในการค้นคว้าวิจัยสร้างสรรค์
3. ศึกษาและหาข้อมูลเกี่ยวกับบทเพลงที่จำเป็นเพื่อนำมาใช้ในการแสดง
4. วิเคราะห์ประโยคเพลง การออกเสียง และเทคนิคเฉพาะ
5. วางแผนการซ้อม
6. จัดทำการแสดง

ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ

1. เข้าใจข้อแตกต่างทางด้านเทคนิคของทั้งสองลีลา
2. เข้าถึงบทเพลงได้มากยิ่งขึ้นจากการศึกษาเชิงลึก
3. นำสิ่งที่เรียนรู้ไปใช้ในวิชาชีพและพัฒนาความสามารถทางการขับร้อง

ผลการวิจัย

1. ข้อสรุปเปรียบเทียบความหมายและองค์ประกอบโดยทั่วไปของอุปรากรและละครเพลง

เนื่องจากอุปรากร (Opera) และละครเพลงนั้นมีความคล้ายคลึงกันอย่างเห็นได้ชัด เพราะละครเพลงมีต้นกำเนิดรวมถึงได้รับแรงบันดาลใจจากอุปรากรในหลายองค์ประกอบ จึงเป็นเหตุให้ผู้วิจัยทำการศึกษาค้นคว้าข้อมูลเพื่อใช้เปรียบเทียบ จากการสืบค้นข้อมูลจากแหล่งข้อมูลที่มีมาตรฐาน สามารถเชื่อถือได้ทั้งจากบทความ หนังสือ และวิทยานิพนธ์ โดยประกอบด้วยความหมายของอุปรากรและละครเพลง พร้อมตารางเปรียบเทียบองค์ประกอบทั่วไปของการแสดงทั้งสองแบบ

1.1 อุปรากร

อุปรากร เป็นศิลปะการแสดงละครชั้นสูงของชาวตะวันตก มีต้นกำเนิดอยู่ในช่วงปลายศตวรรษที่ 16 เป็นการรวมเอาศิลปะจากหลากหลายแขนงเข้าไว้ด้วยกันไม่ว่าจะเป็นวรรณกรรม เครื่องแต่งกาย การแสดง การเต้นรำ การขับร้องและการเล่นดนตรี หรือแม้แต่ฉาก โดยปัจจุบันอุปรากรมีความหลากหลายมากขึ้นตามยุคสมัย เทคโนโลยีจึงมีส่วนเข้ามาช่วยในทุกๆ ด้าน นอกจากนั้นอุปรากรยังเป็นดั่งแม่แบบให้กับละครเพลงอย่างไม่ต้องสงสัย ด้วยความคล้ายคลึงกันเกือบทุกด้าน แต่สิ่งที่ต่างออกไปคือ อุปรากรจะให้ความสำคัญกับดนตรีที่บรรเลงให้การแสดงซึ่งประกอบด้วย วงแชมเบอร์ (Chamber) ไปจนถึงวงออร์เคสตรา (Orchestra) โดยมีวาทยกร (Conductor) ผู้ทำหน้าที่ควบคุมการแสดงและดนตรีให้มีความสัมพันธ์กันตั้งแต่ต้นไปจนจบ (ณรุทธ์ สุทธจิตต์, 2566, น.145.)

ในเรื่องของการคัดสรรนักแสดงขับร้องอุปรากรจะถูกเลือกให้ได้รับบทที่เหมาะสมตามช่วงเสียง (ณรุทธ์ สุทธจิตต์, 2566, น. 40.) และให้ความสำคัญไปที่คุณภาพ ความก้องกังวาน และความไพเราะของเสียงอันเป็นเอกลักษณ์ โดยไม่ใช่เครื่องช่วยขยายเสียงใดๆ แบบละครเพลง ซึ่งแบ่งออกได้เป็น 6 ระดับเสียงตั้งแต่ต่ำไปสูงตามลำดับ ประกอบด้วย

1. ช่วงเสียงต่ำชาย คือ เบส (Bass)
2. ช่วงเสียงกลางชาย คือ บาร์itone (Baritone)
3. ช่วงเสียงสูงชาย คือ เทเนอร์ (Tenor)
4. ช่วงเสียงต่ำหญิง คือ อัลโต (Alto)
5. ช่วงเสียงกลางหญิง คือ เมซโซ - โซปราโน (Mezzo - soprano)
6. ช่วงเสียงสูงหญิง คือ โซปราโน (Soprano)

ตารางที่ 1 องค์ประกอบทั่วไปของอุปรากร
ที่มา : ญรุต สุธจิตต์. (2566). สังคตินิยม: ความซาบซึ้งในดนตรีตะวันตก.
สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย. น. 147-149.

องค์ประกอบ	ความหมาย
บทละคร/ เนื้อเรื่อง	ลิเบร็ตโต (Libretto) เป็นบทละครหรือบทร้องที่มีหน้าที่ดำเนินสิ่งที่การแสดงต้องการจะสื่อออกมา ในรูปแบบของเนื้อหาตั้งแต่ต้นจนจบ บางครั้งผู้ประพันธ์เป็นคนแต่งขึ้นเองทั้งหมด และในบางครั้งก็ดัดแปลงมาจากบทละครหรือนิยายแล้วจึงแต่งดนตรีเข้าไปในภายหลัง
เพลงเปิด/ บทบรรเลงโหมโรง	บทบรรเลงโหมโรง (Overture) คือ บทประพันธ์ที่เป็นการบรรเลงด้วยดนตรีอย่างเดียวในตอนเริ่มเรื่องหรือก่อนแสดง ซึ่งแล้วแต่ผู้ประพันธ์จะใส่ลงในการแสดงอุปรากรของตน เป็นบทเพลงที่แสดงถึงภาพรวมของอุปรากร กล่าวคือหากเป็นอุปรากรที่สนุก บทเพลงที่บรรเลงก็จะสนุก บางครั้งมีการใช้ทำนองหลักในเรื่องมาทำเป็นโอเวอร์เชอร์ ซึ่งความยาวของบทเพลงจะอยู่ที่ 4 - 8 นาที และมีองค์ประกอบดนตรีครบถ้วน
ช่วงขับร้องเจรจา	ช่วงขับร้องเจรจา (Recitative) หรือ บทสนทนาที่มีดนตรีคอยโอบอุ้มเป็นองค์ประกอบ ส่วนใหญ่เป็นการสนทนาแบบมีทำนองเพลง และมีหน้าที่ทำให้การสื่อสารของตัวละครมีความน่าสนใจมากขึ้น
อาเรีย/ บทร้องเดี่ยว	อาเรีย (Aria) มีความหมายตรงกันข้ามกับช่วงขับร้องเจรจา นั่นคือไม่ใช่การพูดแบบมีดนตรี แต่เป็นการขับร้องเพลงของตัวละครตัวเดียว ซึ่งเน้นไปที่การใช้เทคนิคขั้นสูงของนักร้อง เพื่อแสดงความสามารถในการขับร้อง
บทร้องประเภทหลายคน	เป็นการขับร้องที่มีจำนวนมากกว่าหนึ่งคน โดยมีชื่อเรียกตามจำนวนคนตั้งแต่ 2 ถึง 6 คนตามลำดับ ดังนี้ ดูโอ (Duo), ทรีโอ (Trio), ควอร์เท็ต (Quartet), ควินเท็ต (Quintet) และ เซ็กซ์เท็ต (Sextet)
บทร้องประสานเสียง	บทร้องประสานเสียง หรือ วงขับร้องประสาน (Chorus) มักปรากฏอยู่ในอุปรากรที่มีผู้แสดงอยู่จำนวนมาก
วงดนตรีประกอบ	วงดนตรีประกอบ ในอุปรากรส่วนใหญ่จะเป็นวงแชมเบอร์ (Chamber) หรือ วงออร์เคสตรา นอกจากทำหน้าที่บรรเลงไปพร้อมกับผู้ขับร้องซึ่งเป็นส่วนสำคัญ ยังเป็นการบรรเลงประกอบฉาก ไม่ให้การแสดงหรืออารมณ์ขาดตอน
การเต้นหรือระบำ	การเต้นหรือระบำ (Dance) เป็นหนึ่งส่วนสำคัญในอุปรากรหลายๆ เรื่องที่พบเห็นได้อยู่ทั่วไป เพื่อเพิ่มสีสันให้กับการแสดง มีทั้งการเต้นบัลเลต์ (Ballet) การเต้นพื้นเมือง ไปจนการเต้นร่ายอย่างวอลซ์ (Waltz)

องค์ประกอบ	ความหมาย
องก์ และ ฉาก	องก์ และ ฉาก (Acts and Scenes) เป็นการแบ่งสถานการณ์หรือเหตุการณ์ให้มีระบบมากขึ้น โดยองก์จะมีความยาวกว่าฉาก ส่วนฉากจะสั้นและถูกแบ่งไว้อยู่ในแต่ละองก์
ไลต์โมทีฟ	ไลต์โมทีฟ (Leitmotif) คือ แนวทำนองที่ผู้ประพันธ์แต่งขึ้นใช้เพื่อแทนเหตุการณ์หรือตัวละคร เช่น การปรากฏตัวของตัวเอง การต่อสู้กัน การตกหลุมรักกัน เป็นต้น

1.2 ละครเพลง

ละครเพลง คือ รูปแบบการแสดงละครที่ผสมผสานไปด้วยศิลปะทั้ง 4 ด้าน คือ ด้านทัศนศิลป์ นาฏศิลป์ ละคร และดนตรี มีต้นกำเนิดอยู่ในช่วงต้นศตวรรษที่ 20 หรือถูกเรียกในอีกชื่อหนึ่งว่า มิวสิคัล เธียเตอร์ ซึ่งละครเพลงนั้นประกอบไปด้วยเรื่องราว อารมณ์ ความรู้สึก ความรัก ความโกรธ ที่ถ่ายทอดออกมาเป็นคำพูด บทเพลง การเคลื่อนไหว และเทคนิคต่าง ๆ เพื่อให้เกิดเป็นละครเรื่องหนึ่ง (ว่าที่ร้อยตรีหญิงอภิษฎาพร ชัยวานิชศิริ, 2559, น. 7-8.) และในปัจจุบันแต่ละเรื่องมีเอกลักษณ์ทางดนตรีที่แตกต่างกัน ขึ้นอยู่กับบริบทของดนตรีในแต่ละยุค มีการนำเสนอเนื้อเรื่องที่สดใหม่และให้แง่คิดจากบริบททางสังคม (กิตติพงษ์ อินทร์ศรี และอนุกุล โรจนสุขสมบูรณ์, 2565, น. 195.) และมีเทคโนโลยีมาเป็นปัจจัยสำคัญในการนำเสนอการแสดง รวมถึงการขับร้อง ไม่ว่าจะเป็นเครื่องขยายเสียงไร้สาย ขนาดโรงละคร จำนวนผู้คน จำนวนผู้แสดง และเทคนิคฉาก นอกจากนั้นการคัดเลือกนักแสดงยังมีความหลากหลายไม่ยึดติดกับเสียงร้องที่ต้องมีระดับสูง กังวาน เสมอไปเหมือนกับอุปรากร แต่เป็นการคัดเลือกให้เข้ากับบทบาทและมีบุคลิกที่เหมาะสมกับเรื่อง

องค์ประกอบของละครเพลงทั่วไปนั้น มีเหมือนอุปรากรตามที่กล่าวไปก่อนหน้านี้เกือบทุกประการ แต่แตกต่างกันไปในบางข้อ ผู้วิจัยจึงได้จัดทำตารางเปรียบเทียบขึ้นมาเพื่อให้เห็นข้อมูลที่ชัดเจนขึ้น

ตารางที่ 2 เปรียบเทียบองค์ประกอบทั่วไประหว่างอุปรากรและละครเพลง

องค์ประกอบ	อุปรากร	ละครเพลง
บทละคร/ เนื้อเรื่อง	มีทั้งประพันธ์ขึ้นเองและดัดแปลงมาใช้	มีทั้งประพันธ์ขึ้นเองและดัดแปลงมาใช้
เพลงเปิด/ บทบรรเลงโหมโรง	มีอยู่บ้าง แล้วแต่ผู้ประพันธ์	ในยุคแรกมี แต่ปัจจุบันแทบไม่มีแล้ว
ช่วงขับร้องเจรจา	มีการใช้อย่างแพร่หลาย	มีการใช้อย่างแพร่หลาย
อาเรีย/ บทร้องเดี่ยว	มีทุกเรื่อง	มีทุกเรื่อง
บทร้องประเภทหลายคน	แล้วแต่ผู้ประพันธ์ แต่มีเป็นส่วนใหญ่	แล้วแต่ผู้ประพันธ์ แต่มีเป็นส่วนใหญ่

องค์ประกอบ	อุปกรณ์	ละครเพลง
บทร้องประสานเสียง	แล้วแต่ผู้ประพันธ์ แต่มี เป็นส่วนใหญ่	แล้วแต่ผู้ประพันธ์ แต่มี เป็นส่วนใหญ่
วงดนตรีประกอบ	เป็นชมเบอร์กับออร์เคสตรา	เปียโนอย่างเดียวไปจน วงออร์เคสตรา
การเต้นหรือระบำ	มีการเต้นหลายประเภท	มีการเต้นหลายประเภท
องค์ และฉาก	มีทุกเรื่อง	มีทุกเรื่อง
ไลท์โมทิฟ	นิยมใช้	นิยมใช้

2. คำนิยามของบทเพลงร้องศิลป์

บทเพลงร้องศิลป์เป็นบทเพลงที่ผสมผสานอย่างมีเอกลักษณ์ระหว่างบทกวีและดนตรี โดยมีสิ่งที่เหมือนกันในด้านอัตลักษณ์ของเสียงอยู่หลายจุด ได้แก่ รูปแบบของจังหวะ การเน้นเสียง ความผันแปรของจังหวะ ความเกี่ยวเนื่องทางโน้ตสูงต่ำจากการพูด และแนวทำนองที่เป็นประโยค จากที่กล่าวมา ทำให้เห็นว่าแนวคิดการประพันธ์ของบทเพลงร้องศิลป์จริง ๆ นั้น ไม่ใช่การนำเอาดนตรีไปใส่ไว้ในบทกวี แต่เป็นการสร้างหรือเปลี่ยนแปลงบทกวีให้เป็นบทเพลงที่ฟังแล้วรู้สึกว่าเป็นบทเพลงร้องที่เป็นศิลปะโดยไม่มีข้อกังขา

บทเพลงร้องศิลป์เริ่มเป็นที่นิยมอย่างแพร่หลายในช่วงศตวรรษที่ 19 ในประเทศเยอรมนีและฝรั่งเศส เนื่องจากความสามารถของนักกวีที่เขียนบทกวีในตอนนั้นมีความเก่งกาจเป็นอย่างมาก และในช่วงเริ่มต้นยุคร้องศิลป์ตัวผู้ขับร้องมักจะเป็นสื่อหลักในการตีความบทกวี อย่างไรก็ตาม นักกวีและบทกวีในศตวรรษที่ 19 นี้ต่างก็พยายามผลักดันผลงานของตนให้สามารถระบายความงดงามออกมาให้มากที่สุด จนทำให้บทเพลงร้องศิลป์พัฒนาตามไปด้วยในทิศทางของมัน

ในมุมมองการรับฟังบทเพลงร้องศิลป์ ผู้คนต่างได้รับประสบการณ์ที่คล้ายกัน โดยเฉพาะความรู้สึกที่มีต่อบทเพลงที่ได้ยินทั้งจากคำร้อง ทำนอง เสียงประสาน และจังหวะ ทั้งหมดก่อให้เกิดเป็นภาพให้ซึมซับด้วยอารมณ์ที่มีสิ่งนี้จึงเป็นเสน่ห์ รวมถึงเป็นจุดเด่นสำคัญของบทเพลงร้องศิลป์ กล่าวคือ หากผู้ฟังสามารถสร้างภาพได้จากการอ่านเพียงแค่อักษร ผู้ผู้นั้นย่อมสามารถนิยามภาพที่เป็นปัจเจกได้จากการฟังบทเพลงร้องศิลป์ (Kimball, 2013, p. 21.)

3. สรุปการเปรียบเทียบความแตกต่างเชิงเทคนิคระหว่างการขับร้องคลาสสิกและละครเพลง

ผลการเปรียบเทียบในครั้งนี้ มาจากการศึกษาและทดลองขับร้องของผู้วิจัยในแต่ละบทเพลงทั้งคลาสสิกและละครเพลงจำนวน 12 บทเพลง ตลอดระยะเวลาการศึกษาระดับปริญญาโท ด้วยความรู้พื้นฐานที่มีจากการขับร้องละครเพลงมาก่อน ผ่านคำชี้แนะเพิ่มเติมจากอาจารย์ผู้สอนขับร้อง จนพบข้อแตกต่างของเทคนิคการขับร้องซึ่งสามารถนำมาอธิบายผ่านการคิดวิเคราะห์และคัดกรองมาเป็นอย่างดี โดยผู้วิจัยต้องการที่จะนำเสนอข้อแตกต่างในครั้งนี้เป็นหัวข้อทางเทคนิคเฉพาะ และหยิบยกตัวอย่างบางบทเพลงที่เกี่ยวข้องมาอธิบายเพื่อให้เห็นภาพรวมพอสังเขป

การแสดงขับร้องเดี่ยวในครั้งนี้ แบ่งออกเป็น 2 ช่วง ประกอบไปด้วย ช่วงขับร้องบทเพลงคลาสสิก และช่วงขับร้องบทเพลงจากละครเพลง โดยมีจำนวนบทเพลงทั้งหมด 12 บทเพลง ดังนี้

บทเพลงลีลาคลาสสิก

Silent worship	George Frideric Handel (1685 - 1759)
Komm liebe, Zither	Wolfgang Amadeus Mozart (1756 - 1791)
Now sleep the crimson petal	Roger Quilter (1877 - 1953)
Come away, death	Roger Quilter (1877 - 1953)
The salley gardens	Benjamin Britten (1913 - 1976)

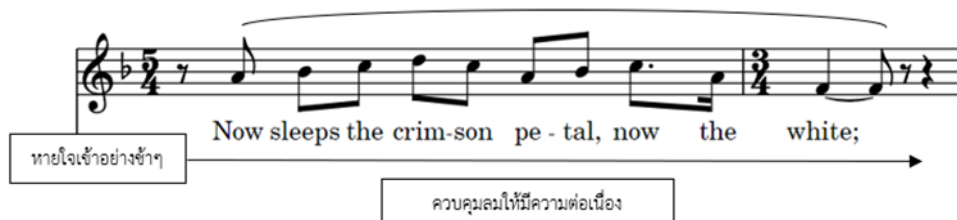
บทเพลงลีลาละครเพลง

Not while I'm around	Stephen Sondheim (1930 - 2021)
Her voice	Alan Menken (1949 -)
One knight	Frank Wildhorn (1958 -)
Grow old with you	Matthew Sklar (1973 -)
You don't need to love me	Tom Kitt (1974 -)
You'll be back	Lin - Manuel Miranda (1980 -)
ก่อนจะนอน	ปฏินันท์ จันทนการ (1996 -)

3.1 การควบคุมลมหายใจในการขับร้อง

การขับร้องบทเพลงคลาสสิกและละครเพลงจะมีข้อแตกต่างกันในเรื่องของการควบคุมการออกแรงลมหายใจ ความต่อเนื่องของลมหายใจ และความแข็งแรงในการกักเก็บลมหายใจเป็นปัจจัยสำคัญ โดยมีตัวอย่างระหว่างบทเพลงสองลีลานำมาเปรียบเทียบให้เห็น

การขับร้องคลาสสิกในแต่ละประโยคของบทเพลง จะเป็นการขับร้องให้มีความต่อเนื่อง (Legato) และมั่นคงตลอดทั้งบทเพลง ด้วยความแข็งแรงในการพยุลมหายใจหลังจากเปล่งเสียงออกไป โดยมีตัวอย่างจากห้องที่ 4 - 5 “Now sleeps the crimson petal” ซึ่งเป็นประโยคแรกของบทเพลง Now sleeps the crimson petal มีวิธีการคือ ให้หายใจเข้ามาในคำแรกอย่างช้าๆ เพื่อกักเก็บลมหายใจและทำการเปล่งเสียงออกไป โดยคำนึงถึงการควบคุมลมหายใจไม่ให้กระแทกหรือสะดุดตั้งแต่ต้นจนจบ และยังสามารถควบคุมความต่อเนื่องของลมหายใจนี้ให้หนึ่งไปยังโน้ตสุดท้ายได้โดยที่ลมหายใจไม่หมดเสียก่อน ถือเป็นการให้ความสำคัญกับคุณภาพของเสียงซึ่งมีลมหายใจเป็นตัวแปรตามขนบธรรมเนียมการขับร้องแบบคลาสสิก



ตัวอย่างที่ 1 การควบคุมลมหายใจแบบคลาสสิกในบทเพลง Now sleeps the crimson petal
ที่มา: ผู้วิจัย

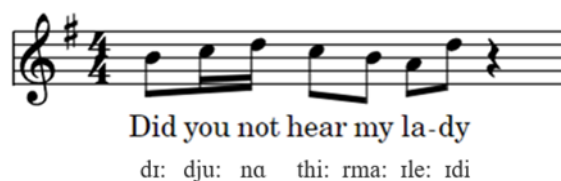
การขับร้องบทเพลงจากละครเพลงนั้นมีวิธีการควบคุมลมหายใจที่แตกต่างจากการขับร้องแบบคลาสสิก เพราะให้ความสำคัญกับการสื่อสารทางอารมณ์ โดยมีเนื้อหาของบทเพลงและบริบทของดนตรีเป็นตัวสนับสนุน ทำให้การควบคุมลมหายใจในแต่ละประโยคไม่เหมือนกัน รวมถึงไม่จำเป็นต้องออกแรงที่เยอะและควบคุมระยะทางของลมหายใจให้มีความมั่นคงเสมอไป แต่มีปัจจัยจากคำร้องหรือเหตุการณ์ในขณะนั้นเป็นตัวบ่งชี้ว่าควรควบคุมลมหายใจในการขับร้องอย่างไร ยกตัวอย่างเช่น ประโยค “don’t make me any promises” ที่แปลว่า “ไม่ต้องให้คำสัญญาใด ๆ กับฉัน” ในห้องที่ 8-9 ของบทเพลง You don’t need to love me ซึ่งเป็นเหตุการณ์ที่ตัวละครต้องการบอกเล่าความรู้สึกของตนในสถานการณ์ที่ซับซ้อนของความสัมพันธ์ การขับร้องคำว่า “don’t make me any” จึงเป็นการขับร้องแบบเน้นเสียง (Accent) ในแต่ละพยางค์ ด้วยการเน้นลมหายใจตามจังหวะ และมีวิธีการหายใจกักเก็บลมหายใจที่รวดเร็วและกระชับตามบริบทของบทเพลง ส่วนคำว่า “promises” เป็นคำสำคัญ จึงเปลี่ยนรูปแบบของลมหายใจให้มีความต่อเนื่องด้วยการขับร้องแบบต่อเนื่อง



ตัวอย่างที่ 2 การควบคุมลมหายใจแบบละครเพลงจากบทเพลง You don’t need to love me
ที่มา: ผู้วิจัย

3.2 การออกเสียงคำร้อง

การเปล่งคำในบทเพลงคลาสสิกนั้นมีความต่อเนื่องเป็นเอกลักษณ์ โดยมีหลักการออกเสียงคำร้องด้วยการลากสระให้ยาวไปจนกว่าจะเปลี่ยนคำถัดไป โดยเชื่อมตัวสะกดกับสระหรือพยัญชนะในพยางค์ถัดไป และทำแบบนี้ไปต่อเนื่องเรื่อย ๆ ตลอดทั้งบทเพลง ทำให้เสียงร้องไม่ขาดตอน คล้ายการเลียนเสียงของเครื่องสาย เช่น ไวโอลิน วิโอลา เชลโล เป็นต้น โดยสามารถสร้างจินตภาพให้เห็นถึงการสั่นและลงจากโน้ตหนึ่งไปยังอีกโน้ตหนึ่งอย่างช้า ๆ ด้วยความไพเราะ ทำให้เสียงมีการเคลื่อนที่งดงาม โดยมีตัวอย่างจากบทเพลง Silent worship ซึ่งมีกระบวนการเปล่งคำคล้ายเครื่องสายที่กล่าวข้างต้น ผู้วิจัยได้ทำการแปลงคำร้องเป็น สัทอักษรสากล (International Phonetic Alphabet หรือ IPA) และยึดสระเพื่อให้เห็นถึงการเคลื่อนที่ของคำร้องจากคำหนึ่งไปอีกคำหนึ่ง โดยมีตัวอย่างจากห้องที่ 6 เป็นประโยคที่ขับร้องว่า “did you not hear my lady” ดังนี้



ตัวอย่างที่ 3 การเปล่งเสียงร้องให้มีความต่อเนื่องแบบคลาสสิกจากบทเพลง Silent worship
ที่มา: ผู้วิจัย

ส่วนบทเพลงร้องจากละครเพลง จะมีการเปล่งคำที่มีความชัดถ้อยชัดคำ ไม่เชื่อมต่อกันมาก และขึ้นอยู่กับบริบทคำร้องและดนตรีในขณะนั้น โดยมีตัวอย่างจากบทเพลง One knight ในห้องที่ 5-6 ซึ่งมีโน้ตเข้บีสองชั้นปรากฏอยู่ ทำให้กระบวนการเปล่งคำในท่อนนี้มีความรวดเร็วเป็นอย่างมาก โดยมีแรงจูงใจมาจากบริบทของดนตรีที่มีการแร็ป (Rap) ของลีลาฮิปฮอป (Hip hop) มาเกี่ยวข้อง เป็นเอกลักษณ์อย่างหนึ่งที่แตกต่างไปจากการเปล่งคำแบบคลาสสิกอย่างเห็นได้ชัด และผู้วิจัยได้ทำการแปลงคำร้องเป็น IPA ให้เห็นว่าแต่ละคำนั้นแยกออกจากกันอย่างชัดเจนเพื่อความชัดถ้อยชัดคำในการสื่อสาร

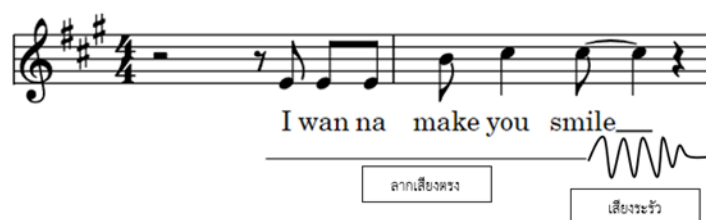


ตัวอย่างที่ 4 การเปล่งเสียงร้องให้มีความชัดถ้อยชัดคำแบบละครเพลงจากบทเพลง One Knight
ที่มา: ผู้วิจัย

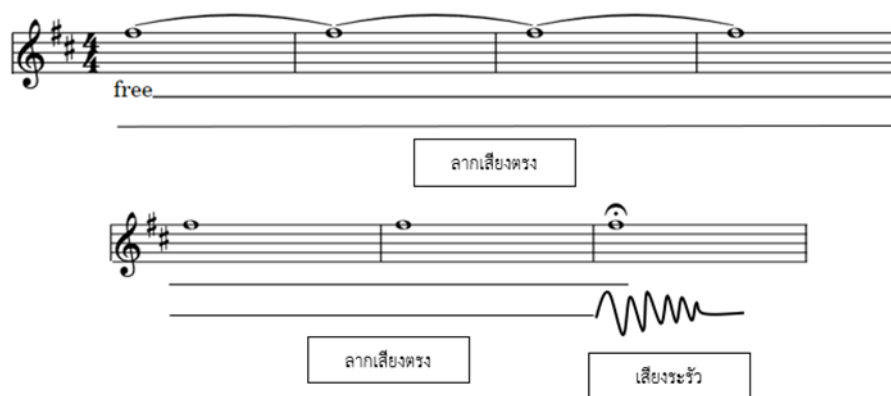
3.3 การใช้เสียงระรัวหรือวิบราโต (Vibrato)

การใช้เสียงระรัวแบบคลาสสิก จะให้ความสำคัญกับคลื่นเสียงที่มีรูปลักษณะการสั่นที่กว้าง ใหญ่และถี่ เป็นการสั่นระรัวที่มีการเคลื่อนที่ของคลื่นเสียงเท่ากัน โดยมีกระบวนการสั่นทันทีเมื่อต้องลากสระหรือตัวสะกด ทั้งสั้นและยาวตลอดบทเพลง

ส่วนการใช้เสียงระรัวในการขับร้องละครเพลง จะมีปรากฏให้เห็นมากหรือน้อยนั้นขึ้นอยู่กับบริบททางดนตรีและ ผู้ขับร้อง หรือก็ตามแต่ผู้ประพันธ์เห็นควร ซึ่งหากมีการใช้เสียงระรัว มักจะปรากฏมาที่คำสุดท้ายในแต่ละประโยค เป็นส่วนใหญ่ และมีลักษณะการสั่นของคลื่นเสียงไม่กว้าง ใหญ่ และถี่แบบคลาสสิก แต่จะมีขนาดเล็ก แคบ และบางกว่า จากภาพตัวอย่างในห้องที่ 1 ของบทเพลง Grow old with you ที่จะทำให้การใช้เสียงระรัวในคำสุดท้ายของประโยคที่ขับร้องว่า “smile” และในโน้ตยาวที่เป็นการลากเสียง ส่วนใหญ่มักจะลากให้ตรงเรียบขณะหนึ่งก่อนจะทำการสั่นด้วยเสียงระรัวภายหลังในท่อนสุดท้าย ยกตัวอย่างเช่น บทเพลง Her voice ในห้องที่ 110-116 ที่มีการลากเสียงคำว่า “free”



ตัวอย่างที่ 5 การใช้เสียงระรัวแบบละครเพลงที่คำสุดท้ายจากบทเพลง Grow old with you
ที่มา: ผู้วิจัย



ตัวอย่างที่ 6 การใช้เสียงระรัวแบบละครเพลงจากบทเพลง Her voice
ที่มา: ผู้วิจัย

3.4 ความกังวานของเสียง

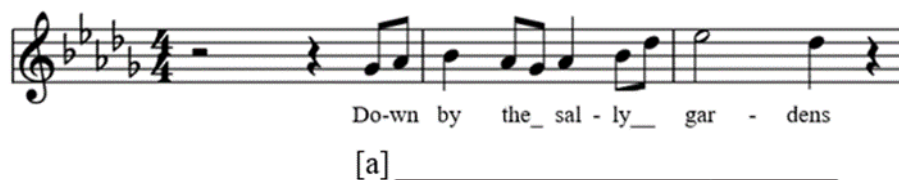
จากขนบธรรมเนียมการขับร้องคลาสสิก โดยปกติแล้วจะไม่ใช่เครื่องขยายเสียงใด ๆ ทำให้การขับร้องต้องใช้ความกังวานของเสียงเป็นหลัก เพื่อให้เสียงมีความดังครอบคลุมสถานที่แสดง รวมถึงยังคงคุณภาพของเสียงไว้ และไม่ใช่ว่าการตะโกนแต่อย่างใด ก่อเกิดเป็นเอกลักษณ์ในการขับร้องแบบคลาสสิก ซึ่งผู้วิจัยได้ฝึกซ้อมการขับร้องให้มีความกังวาน และเลียนเสียงการขับร้องแบบคลาสสิกด้วยความรู้ที่มีจากการขับร้องละครเพลง ผ่านแบบฝึกหัดสระ [a] ซึ่งเป็นสระเสียงยาว คล้ายกับเสียงสระ “- ำ” ในภาษาไทย (ปรารมภ์รัตน์ โชติกเสถียร, 2557, น. 36.) โดยมีขั้นตอนและวิธีการเตรียมเสียงก่อนขับร้องในแบบผู้วิจัย ดังต่อไปนี้

- 1) เปิดพื้นที่ช่วงหลังคอให้มีความกว้าง ลักษณะเดียวกับการหา
- 2) ไม่เปิดปากกว้างจนเกินไป
- 3) ทำรูปปากให้อยู่ในรูปสระ “อ”
- 4) เปล่งเสียงออกมาเป็นสระ “- ำ” หรือ [a]
- 5) คำนึงถึงความดังกังวานและความกลมของเสียง



ตัวอย่างที่ 7 แบบฝึกหัดสระ “- ำ” หรือ [a] เพื่อฝึกการขับร้องแบบคลาสสิก
ที่มา: ผู้วิจัย

นอกจากนั้น ผู้วิจัยยังได้นำแบบฝึกซ้ำร้องที่กล่าวข้างต้นไปประยุกต์ใช้ในการขับร้องบทเพลงคลาสสิกอื่น ๆ อีกด้วย ยกตัวอย่างเช่น การทดแทนคำร้องด้วยสระ “- a” หรือ [a] ผ่านบทเพลง The salley garden ในห้องที่ 4-6



ตัวอย่างที่ 8 การประยุกต์แบบฝึกซ้ำร้องสระ [a] มาใช้ในบทเพลง The salley garden
ที่มา: ผู้วิจัย

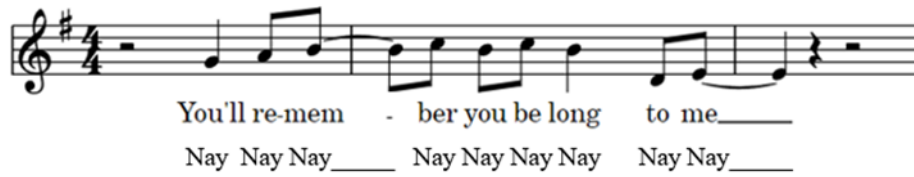
ส่วนในการขับร้องละครเพลง จะมีการใช้เครื่องขยายเสียงช่วยในการขับร้อง ทำให้ไม่ต้องคำนึงถึงเสียงที่มีความก้องกังวานมากนัก แต่ต้องศึกษาตัวละครที่ขับร้องบทเพลงนั้น ๆ ให้เข้าใจ เพื่อดึงเอาลักษณะของเสียงที่เป็นเอกลักษณ์ตามแต่ผู้ประพันธ์หรือเจ้าของเรื่องนั้นได้คิดเอาไว้อย่างถูกต้อง ยกตัวอย่างเช่น ตัวละครที่มีความขี้ขลาด กวนประสาท มีเนื้อเสียงที่แบน และพุ่งไปข้างหน้าจากบทเพลง You'll be back ซึ่งผู้วิจัยได้ใช้ “แบบฝึกซ้ำร้องเสียงนาสิก” เพื่อทำการฝึกเลียนเสียงตามตัวละครที่กล่าวไปข้างต้น ด้วยวิธีการและขั้นตอนการเตรียมเสียงตามแบบผู้วิจัย ดังนี้

- 1) เตรียมรูปปากให้อยู่ในท่าอิม
- 2) เปล่งเสียงออกมาว่า “Nay” หรือ “เนย”
- 3) คำนึงถึงเสียงให้มีความแบน และพุ่งไปข้างหน้า โดยมีจินตภาพว่าปากอยู่บริเวณจมูกแทน



ตัวอย่างที่ 9 แบบฝึกซ้ำร้องเสียงนาสิก
ที่มา: ผู้วิจัย

ผู้วิจัยได้นำแบบฝึกหัดที่ยกตัวอย่างไปข้างต้นมาประยุกต์ใช้ในการฝึกขับร้องบทเพลง “You'll be back” เพื่อสร้างความแบนให้กับเสียง โดยใช้คำว่า “Nay” แทนที่คำร้องในบทเพลง โดยหยิบยกประโยคขับร้องในห้องที่ 22-24 มาเป็นตัวอย่าง ซึ่งการฝึกฝนในครั้งนี้ทำให้ผู้วิจัยได้พบว่า การขับร้องด้วยคำว่า “เนย” นั้นช่วยให้เสียงมีจุดโฟกัสไปข้างหน้าอย่างเห็นได้ชัด และมีการขยับของปากและคางที่น้อยลง ทำให้เสียงไม่ใหญ่และกว้างจนเกินไป เมื่อขับร้องด้วยคำร้องของบทเพลง เสียงก็จะดูมีความแบน เหมาะสมกับบริบทของตัวละครที่มีความขี้ขลาด กวนประสาท



ตัวอย่างที่ 10 การนำแบบ “แบบฝึกขับร้องเสียงนาสิก” มาใช้ในบทเพลง You'll be back
ที่มา: ผู้วิจัย

สรุปผลการดำเนินการวิจัย/ อภิปรายผล

จากการศึกษาค้นคว้าผ่านการวิเคราะห์และทดลองปฏิบัติของทั้งสองลีลา ทำให้ผู้วิจัยได้เห็นถึงข้อแตกต่างระหว่างการขับร้องลีลาคลาสสิกและลีลาละครเพลงในด้านการควบคุมลมหายใจ วิธีการออกเสียงคำร้อง การเลือกใช้เสียงระรัว และการสร้างความกังวานของเสียง ซึ่งเป็นประโยชน์ต่อการนำไปใช้ในวิชาชีพ ด้วยการปรับปรุงและพัฒนาทักษะการขับร้องของตนให้ดียิ่งขึ้น รวมถึงการนำไปประยุกต์ใช้กับการสอนขับร้องให้มีประสิทธิภาพ

บรรณานุกรม

- กิตติพงษ์ อินทร์ศรี และ อนุกุล โรจนสุขสมบูรณ์ (2565). เปรียบเทียบรูปแบบการแสดงระหว่างเพลงทรงเครื่อง กับละครเพลงของตะวันตก. *วารสารวิชาการมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยหอการค้าไทย*. 42 (3). น. 195.
- ณรุทธ์ สุทธจิตต์. (2566). *สังคีตนิยม: ความซาบซึ้งในดนตรีตะวันตก*. สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.
- ณัชชา พันธุ์เจริญ. (2564). *พจนานุกรมศัพท์ดุริยางคศิลป์*. สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.
- ปรามมรัตน์ โชติกนเสถียร. (2557). *การออกเสียงสระและพยัญชนะในภาษาอังกฤษ*. สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.
- ว่าที่ร้อยตรีหญิงอภิญญาพร ชัยวานิชศิริ. (2559). ผลการจัดกิจกรรมละครเพลงเพื่อพัฒนาความเข้าใจทางดนตรี ทักษะ การเคลื่อนไหวแบบยูริธึมมิกส์ และความสามารถทางสังคมของนักเรียนชั้นประถมศึกษาปีที่ 4 - 6. [วิทยานิพนธ์ ระดับมหาบัณฑิต, จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย].

Kimball, C. (2013). *Art song: linking poetry and music*. Hal Leonard Corporation.

ข้อมูลคติชนวิทยาในความเชื่อเรื่องขวัญสู่การสร้างสรรคานาฏศิลป์ร่วมสมัยชุด "ขวัญ" FOLKLORE INFORMATION ON THE BELIEF IN KHWAN LEADING TO THE CREATION OF THE CONTEMPORARY DANCE SERIES "KHWAN"

ปรียาภรณ์ พัทณี* PREYAPORN PHATCHANI*

อัษฎาวุธ ศรีทนต์** ATSADAWOOT SRITHON**

บทคัดย่อ

“ขวัญ” ความเชื่อในคติชนวิทยา และการนำเสนอแนวทางการสร้างสรรคานาฏศิลป์ร่วมสมัยจากความเชื่อ โดยศึกษาความหมาย ความสำคัญ และพิธีกรรมที่เกี่ยวข้องกับขวัญในวัฒนธรรมไทย จากนั้นนำข้อมูลที่ได้มาวิเคราะห์ เพื่อหาแนวคิดในการสร้างสรรค์ท่าทาง การเคลื่อนไหว และองค์ประกอบอื่น ๆ ของนาฏศิลป์ร่วมสมัยที่สามารถ สื่อถึงความเชื่อเรื่องขวัญได้อย่างเหมาะสม ผลการวิจัยพบว่า ความเชื่อเรื่องขวัญเป็นส่วนหนึ่งที่สำคัญของวัฒนธรรม ไทย สะท้อนถึงความผูกพันระหว่างมนุษย์กับธรรมชาติ และความเชื่อในพลังอำนาจที่มองไม่เห็น การศึกษาความเชื่อ เรื่องขวัญทำให้เข้าใจถึงคุณค่าและความหมายของชีวิต ตลอดจนพิธีกรรมต่าง ๆ ที่เกี่ยวข้องกับการเรียกขวัญ การรับ ขวัญ และการสู่ขวัญ ซึ่งล้วนมีความหมายและคุณค่าทางจิตใจ ผู้วิจัยได้นำข้อมูลที่ได้จากการศึกษามาเป็นแนวทางใน การสร้างสรรคานาฏศิลป์ร่วมสมัยชุด “ขวัญ” โดยเน้นการสื่อสารความหมายและความรู้สึกที่เกี่ยวข้องกับความเชื่อเรื่อง ขวัญ ผ่านการออกแบบท่าทาง การเคลื่อนไหว การเลียนแบบท่าทางของลักษณะขวัญในอิริยาบถต่าง ๆ การออกแบบ เครื่องแต่งกาย การสื่อความหมายผ่านการใช้สีที่ปรากฏในพิธีกรรมเรียกขวัญ และองค์ประกอบอื่น ๆ ที่มีความเป็น สมัยใหม่ แต่ยังคงรักษาแก่นของความเชื่อเรื่องขวัญไว้ ผลงานนาฏศิลป์ชุดนี้จึงเป็นการผสมผสานระหว่างความเชื่อ ดั้งเดิมกับศิลปะการแสดงร่วมสมัยได้อย่างลงตัว ทั้งยังมีส่วนช่วยในการอนุรักษ์ สืบสาน และต่อยอดวัฒนธรรมไทย รวมถึงแรงบันดาลใจในการสร้างสรรค์ผลงานศิลปะร่วมสมัยเป็นมรดกทางวัฒนธรรม

คำสำคัญ : คติชนวิทยา/ ขวัญ/ ร่วมสมัย/ นาฏยวิเคราะห์/ นาฏยประดิษฐ์

* อาจารย์ประจำ สาขาวิชานาฏศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยขอนแก่น, E-mail : Preyaporn@kku.ac.th

* Lecturer, Department of Dramatic Arts, Faculty of Fine and Applied Arts, Khon Kaen University, E-mail : Preyaporn@kku.ac.th

** นักศึกษาระดับบัณฑิตศึกษา (ปริญญาเอก) หลักสูตรปรัชญาดุษฎีบัณฑิต สาขาวิชาภาษาไทย คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยขอนแก่น, E-mail : Atsadawoot@kkumail.com

** Graduate Student (Ph.D. Program), Doctor of Philosophy in Thai Language, Faculty of Humanities and Social Sciences, Khon Kaen University, E-mail : Atsadawoot@kkumail.com

Receive 22/12/67 Revise 10/2/68 Accept 19/3/68

Abstract

This research explores the belief in “Khwan” in Thai folklore and presents guidelines for creating contemporary dance from this belief. It studies the meaning, importance, and rituals related to Khwan in Thai culture. The information obtained is then analyzed to find ideas for creating gestures, movements, and other elements of contemporary dance that can appropriately convey the belief in Khwan. The research found that the belief in Khwan is an important part of Thai culture, reflecting the connection between humans and nature, and the belief in unseen powers. Studying the belief in Khwan leads to an understanding of the values and meanings of life, as well as the various rituals associated with calling Khwan, receiving Khwan, and sending Khwan, all of which have spiritual meaning and value. The researcher used the information obtained from the study as a guideline for creating the contemporary dance “Khwan”, focusing on communicating the meanings and feelings associated with the belief in Khwan through the design of gestures, movements, imitation of Khwan's postures in various positions, costume design, meaning communication through the use of colors that appear in the Khwan calling ceremony, and other elements that are contemporary, while still preserving the core of the belief in Khwan. This dance work is therefore a harmonious blend of traditional beliefs and contemporary performing arts. It also contributes to the preservation, continuation, and extension of Thai culture, as well as inspiration for creating contemporary art.

Keywords: Folklore/ Khwan/ Contemporary/ Analytical Dance/ Artificial Dance

บทนำ

ความเชื่อเรื่องจักรวาลทัศน์ “ฟ้าขวัญเมือง” ในวัฒนธรรมคัมภีร์โบราณไทอาหม กล่าวถึง “ขวัญ” มีความผูกพันของคนในสังคมจนให้ความรู้สึกรู้ว่าเป็นคำธรรมดาที่ใช้เรียกสิ่งที่มีความหมายดีงาม หรือเป็นมงคล เช่น ขวัญหัว ขวัญกำลังใจ ของขวัญ เมียขวัญ เสาวขวัญ เป็นต้น หรือในบางเหตุการณ์ก็ใช้แทนอารมณ์ความรู้สึก เช่น ความรู้สึกตกใจ หรือ หวาดกลัว จากงานวิจัยของวุฒิชัย สว่างแสง (2563, น. 6.) กล่าวว่า ขวัญเป็นมโนทัศน์ทางวิญญาณมีต้นกำเนิดมาจากแถบ แสดงให้เห็นโครงสร้างความสัมพันธ์ระหว่างแถบกับมนุษย์สามารถแบ่งขวัญตามลักษณะหน้าที่ได้ 3 ประเภท คือ 1) ขวัญหลัก หมายถึง วิญญาณมนุษย์มีดวงเดียว 2) ขวัญผี เป็นพลังงานที่สถิตอยู่ในร่างกาย และ 3) ขวัญมงคล เป็นวัตถุมงคลต่าง ๆ ที่มีลักษณะดี เป็นมงคล ทั้งนี้แนวคิดเรื่องขวัญยังมีอิทธิพลต่อวัฒนธรรมอีสาน 3 ด้าน คือ 1) ขวัญกับโลกอุดมคติ เป็นแนวคิดเกี่ยวกับโลกหลังความตาย 2) พิธีกรรม เป็นพิธีที่ใช้ในการบูชา ซึ่งแสดงออกถึงความอ่อนน้อมของคนในชุมชน 3) ศีลธรรม เป็นข้อห้ามต่าง ๆ เพื่อไม่ให้เกิดอันตรายต่อขวัญ หากกล่าวโดยสรุปขวัญจึงมีลักษณะเป็นความเชื่อเรื่องวิญญาณ โดยเชื่อว่ามนุษย์ทุกคนมีขวัญ หรือวิญญาณสถิตอยู่ นับเป็นเชื้อสายวัฒนธรรมความเชื่อร่วมกันของกลุ่มชนชาติพันธุ์ในอุษาคเนย์ แต่ในปัจจุบันมีความเปลี่ยนแปลงทางด้านภาษาและการใช้ภาษา ดังนั้นขวัญจึงมีความหมาย 2 ลักษณะ คือ ความหมายที่เป็น “นามธรรม” หมายถึง “วิญญาณ” เป็นความหมายดั้งเดิมตามความเชื่อ รวมถึงความเป็นสิริมงคล ความดีต่าง ๆ และขวัญที่มีความหมายเป็น “รูปธรรม” หมายถึง “สิ่งของต่าง ๆ” ที่จับต้องได้หรือสื่อสัญลักษณ์ในการประกอบพิธีเกี่ยวกับความเชื่อเรื่องขวัญ

“ขวัญเมือง” คือระบบความรู้สึกรู้จักคิดต่อจิตวิญญาณภายในและพลังของกลุ่มอำนาจอิสระ ในหลายกลุ่มประเภท ทั้งที่เป็นสัญลักษณ์แทนพลังอำนาจของกลุ่มสถาบันทางสังคมอันค้ำจุนของจิตวิญญาณของบ้านเมือง ความเป็นไปของขวัญส่งผลดีหรือร้ายต่อบ้านเมืองและผู้คนได้ แต่ไม่มีสิ่งใดควบคุมขวัญได้นอกจากเจตจำนงอันแรงกล้าของสังคมเอง บ้านเมืองจะมีพลังหรือไม่ขึ้นขึ้นอยู่กับการรวมขวัญเหล่านี้ให้แน่นดุกงไว้เสมือน “การรวมกันดังกำมือเข้า” ขวัญจึงเปรียบเสมือนการรวมกลุ่มคนให้เกิดความสามัคคีในการพัฒนาบ้านเมืองและการเป็นอยู่จึงมีความเชื่อเรื่องขวัญเมืองในสังคม

“ขวัญคิง” คือ จิตใจหรือจิตวิญญาณของมนุษย์ ถ้าหากขวัญของผู้ใดอยู่กับเนื้อกับตัว ผู้นั้นจะมีความสุขทางกายมีความสบายใจเป็นปกติ แต่ถ้าขวัญของผู้ใดหลบลี้หนีหายไปผู้นั้นจะมีลักษณะอาการตรงกันข้าม กลุ่มคนในอุษาคเนย์จึงเชื่อว่าพิธีเรียกขวัญเป็นพิธีหนึ่งที่จะช่วยส่งเสริมเพิ่มพลังใจให้เข้มแข็ง เมื่อมีขวัญที่มั่นคง พลังใจที่เข้มแข็งดีแล้ว ย่อมส่งผลให้การประกอบภารกิจหน้าที่นั้น ๆ บรรลุผลสำเร็จได้ตามความมุ่งหมาย บางพื้นที่มีการเรียกขวัญว่า ผีขวัญ หรือ มิ่งขวัญ ซึ่งเชื่อว่าเป็นขวัญที่สถิตอยู่ตามร่างกายมีหลายขวัญ หรือ อาจเรียกได้ว่าเป็นมงคลสิริประจำเรือนร่าง ชาวอีสานเชื่อว่าร่างกายของมนุษย์ประกอบด้วย 32 ขวัญ สถิตอยู่ตามอวัยวะน้อยใหญ่ ที่สำคัญ สมิตร์ ปิติพัฒน์ (2545, น. 156-189.) ถ้าขวัญอยู่กับตัวก็เป็นสิริมงคล จิตใจมั่นคง ดังนั้นผีขวัญจึงเปรียบเสมือนพี่เลี้ยงของร่างกายเป็นสิ่งที่มีความเป็นวิญญาณสามารถเข้าออกร่างกายไปมาได้ การเรียกขวัญคิงคิงถือเป็นการให้กำลังใจกันเมื่อมีความทุกข์หรือเสริมพลังบวกให้มีความสุขยิ่ง ๆ ขึ้นไป เมื่อมีความสุขความพอใจก็สามารถดำเนินชีวิตได้อย่างสงบและมีความสุข

ทางด้านความเชื่อเรื่องขวัญของชาวตะวันตกและตะวันออกในงานวิจัยของ ญาวิณี รักพาณิชย์ (2563, น.7.) ได้ศึกษาความเชื่อและแนวคิดเกี่ยวกับขวัญ โดยได้อธิบายว่าความหมายของขวัญในนิยามของชาวตะวันตกตามหลักฐานข้อมูลพบว่า ขวัญของชาวตะวันตกทั่วไปใช้คำว่า (Morale) ซึ่งการอธิบายความหมายดังกล่าวนี้อาจไม่ตรง

ตามความหมายของขวัญตามความเชื่อในเรื่องสิ่งนามธรรมโดยตรง แต่มีความใกล้เคียงกันในลักษณะการให้กำลังใจ การสร้างความมั่นใจ โดยอาศัยเครื่องรางของวัตถุนั้นเป็นมงคลหรือเชื่อในเรื่องของโชคชะตาซึ่งมีมาตั้งแต่สมัยโบราณ แต่ปัจจุบันชาวตะวันตกได้เปลี่ยนแปลงความคิดเหล่านั้นมาเป็นการคิดแบบใช้เหตุผลมากขึ้น จึงได้ทำให้ความเชื่อเรื่องขวัญถูกแสดงออกมาในรูปแบบการให้กำลังใจ (Morale) ตามหลักจิตวิทยาเป็นส่วนใหญ่ ขณะเดียวกัน “ขวัญ” กับ “วิญญาณ” ในความหมายของคนตระกูลไทในประเทศไทย พบว่า ถูกแยกออกจากกันโดยอธิบายว่า ขวัญเป็นเรื่องของคนที่มีชีวิตอยู่ แต่วิญญาณเป็นเรื่องของคนตายโดยมีพิธีกรรมและข้อห้ามแตกต่างกันออกไปตามบริบททางวัฒนธรรมและพื้นที่นั้น

การศึกษาด้านคติชนวิทยา (Folklore) เป็นการศึกษาทางด้านมรดกทางวัฒนธรรมที่ส่งต่อจากรุ่นสู่รุ่นในสังคม ซึ่งรวมถึงเรื่องเล่า ความเชื่อ ประเพณี พิธีกรรม และอื่น ๆ ที่เป็นส่วนหนึ่งของวิถีชีวิตผู้คน คติชนวิทยามีความหลากหลายและมีบทบาทสำคัญในการสร้างความเข้าใจเกี่ยวกับโลกและชีวิต โดยเฉพาะอย่างยิ่ง คติชนเรื่อง “ขวัญ” ที่มีความผูกพันอย่างลึกซึ้งกับสังคมวัฒนธรรมและจิตใจของคนไทย ปัจจุบันการศึกษาคติชนวิทยา เรื่องการสืบทอดคติความเชื่อในเรื่องต่าง ๆ รวมถึงเรื่องขวัญ มีความสำคัญต่อสังคมไทยหลายประการ ประกอบด้วย การรักษาเอกลักษณ์ทางวัฒนธรรม การสืบทอดคติชนวิทยาช่วยรักษาและส่งเสริมความภาคภูมิใจในวัฒนธรรม การสร้างความผูกพันในสังคม คติชนวิทยาช่วยสร้างความผูกพันและความเป็นอันหนึ่งอันเดียวกันในสังคม โดยเฉพาะอย่างยิ่งเรื่องขวัญที่เชื่อมโยงผู้คนเข้ากับความเชื่อและพิธีกรรมร่วมกัน การส่งเสริมการเรียนรู้ การศึกษาคติชนวิทยาช่วยให้เข้าใจโลกและชีวิตมากขึ้น โดยเฉพาะอย่างยิ่งความเชื่อเรื่องขวัญที่สะท้อนถึงความสัมพันธ์ระหว่างมนุษย์กับธรรมชาติและสิ่งเหนือธรรมชาติ รวมถึงการสร้างแรงบันดาลใจ คติชนวิทยาจึงเป็นแหล่งสร้างแรงบันดาลใจให้กับศิลปิน นักคิด และนักสร้างสรรค์ ในการสร้างสรรค์ผลงานที่สะท้อนถึงวัฒนธรรมและจิตวิญญาณของไทย

จากคติความเชื่อเรื่องขวัญอันมีบทบาทที่เกื้อหนุนมาพร้อม ๆ กับวิวัฒนาการของมนุษย์แต่ครั้งบรรพกาลผ่านความเชื่อในพิธีกรรมต่าง ๆ รวมถึงพิธีกรรมเรียกขวัญ เป็นความเชื่อในสิ่งไม่มีตัวตน อำนาจลึกลับเหนือธรรมชาติ จนกระทั่งเกิดเป็นพิธีกรรมต่าง ๆ ในวัฒนธรรม และกลายเป็นประเพณีในที่สุด มนุษย์ได้สืบทอดพฤติกรรมและดำรงมาตามลำดับสมัย มนุษย์พยายามเรียนรู้และศึกษาในอำนาจลึกลับและความเชื่อตามแบบของตนและกลุ่มชน พิธีกรรมในวัฒนธรรมและประเพณีแต่ละกลุ่มชน จึงถูกปรับเปลี่ยนไปตามกระแสวิวัฒนาการของกาลเวลาที่เนื่องมาจากการศึกษาค้นคว้าและทดลอง จนกระทั่งคนในสังคมต่างยอมรับและพร้อมจะปรับเปลี่ยนวิถีชีวิตของตนให้สอดคล้องกับยุคสมัย โดยมีความเชื่อเป็นพื้นฐานให้เกิดการกระทำต่าง ๆ ทั้งด้านดี ด้านร้าย คนโบราณจึงสร้างศรัทธาให้เกิดแก่ลูกหลาน เช่น ความเชื่อเรื่องภูตผีว่ามีอิทธิฤทธิ์ ที่จะบันดาลความสุขสวัสดิมา ให้ และหากทำให้ผีโกรธก็จะนำความทุกข์ยากลำบากมาให้ด้วย เมื่อมีการพูดและการนำไปไหว้กราบ เช่น สร้างสักการะบ่อ ๆ เข้า ก็ปลูกฝังความเชื่อลึกลงไปในสำนึกของแต่ละคนซึ่งไม่สามารถถอนได้

เมื่อความเชื่อมีเต็มที่แล้ว จะทำสิ่งที่คนต้องการได้มากขึ้นกว่าเดิม ความเชื่อนับเป็นพื้นฐานแห่งการนับถือสิ่งศักดิ์สิทธิ์และศาสนา โดยมีรายละเอียดดังนี้ 1) ความเชื่อทำให้เกิดความมั่นใจ 2) ความเชื่อทำให้เกิดพลัง 3) ความเชื่อทำให้เกิดการสร้างสรรค์ 4) ความเชื่อทำให้เกิดความสามัคคี 5) ความเชื่อทำให้เกิดรูปธรรม 6) ความเชื่อเป็นพื้นฐานให้เกิดปัญญา 7) ความเชื่อทำให้การดำเนินไปของศาสนานั้นคง 8) ความเชื่อทำให้เกิดฤทธิ์ทางใจ งานวิจัยของมณี พยอมยงค์ (2536, น. 16-30.) ได้มีการประยุกต์ใช้คติความเชื่อเรื่อง “ขวัญ” ในสังคมไทยที่สามารถทำได้ในหลากหลายรูปแบบ โดยเป็นการนำเอาแนวคิดและความเชื่อเกี่ยวกับขวัญมาปรับใช้ให้เข้ากับบริบทของสังคม

ที่เปลี่ยนแปลงไป แต่ยังคงรักษาแก่นของความเชื่อดั้งเดิมไว้ ในงานด้านศิลปะและวัฒนธรรม เช่น นาฏศิลป์กับการสร้างสรรค์นาฏศิลป์ที่สื่อถึงความเชื่อเรื่องขวัญ การแสดงที่เล่าเรื่องการเดินทางของขวัญ หรือการแสดงที่สื่อถึงพิธีกรรมการเรียกขวัญ ด้านวรรณกรรมมีการนำเสนอเรื่องราวเกี่ยวกับขวัญในวรรณกรรม เช่น นิทานพื้นบ้าน เรื่องเล่า หรือบทเพลงที่เกี่ยวกับคติความเชื่อเรื่องขวัญ งานจิตรกรรมและประติมากรรม พบการสร้างสรรค์ผลงานศิลปะที่สื่อถึงความเชื่อเรื่องขวัญ เช่น ภาพวาดที่แสดงถึงพิธีกรรม หรือรูปปั้นที่แสดงถึงสัญลักษณ์ของขวัญรวมถึงภาพยนตร์และละครที่ได้มีการนำเสนอเรื่องราวเกี่ยวกับขวัญในภาพยนตร์และละคร เป็นต้น

ดังนั้นการแสดงทางด้านนาฏศิลป์ จึงเป็นศิลปะแขนงหนึ่งที่มีส่วนสำคัญในการถ่ายทอดข้อมูลและสื่อสารเรื่องราว นำเสนออารมณ์ความรู้สึกได้อย่างชัดเจนในข้อมูลคติชนวิทยาจากความเชื่อเรื่องขวัญ เพื่อมาเป็นแรงบันดาลใจในการศึกษาข้อมูลเพื่อต่อยอดในการสร้างสรรค์ผลงานนาฏศิลป์ร่วมสมัย และเพื่อเป็นอีกหนึ่งช่องทางในการใช้ข้อมูลทางวัฒนธรรมมาเป็นกรอบแนวคิดฐานรากในการสืบสานวัฒนธรรมและศิลปะของกลุ่มคนในอุษาคเนย์ จากคติความเชื่อเรื่องขวัญกับการดำเนินชีวิตของกลุ่มคนในอุษาคเนย์ และคติความเชื่อเรื่องขวัญหลังความตายของกลุ่มคนในอุษาคเนย์ วิเคราะห์องค์ประกอบและสัญลักษณ์ที่เกี่ยวข้องกับพิธีกรรมและความเชื่อเรื่องขวัญ สัญลักษณ์แห่งความเชื่อจากตัวบทสู่ขวัญและลำดับพิธีสู่ขวัญที่เกี่ยวข้องกับคติความเชื่อเรื่องขวัญ ผ่านสัญลักษณ์ความเชื่อในองค์ประกอบพิธีกรรมเกี่ยวข้องกับคติความเชื่อเรื่องขวัญ สู่การสร้างสรรค์การแสดงนาฏศิลป์ร่วมสมัยภายใต้ชื่อชุด “ขวัญ”

วัตถุประสงค์ของงานวิจัย

1. เพื่อศึกษาข้อมูลคติชนวิทยาในความเชื่อเรื่องขวัญของกลุ่มคนในอุษาคเนย์
2. เพื่อวิเคราะห์แนวคิดและองค์ประกอบที่เกี่ยวข้องกับพิธีกรรมและความเชื่อเรื่องขวัญ
3. เพื่อสร้างสรรค์การแสดงนาฏศิลป์ร่วมสมัย ชุด “ขวัญ”

แนวคิดทฤษฎีในการวิจัย

แนวคิดทางสังคม หมายถึง ความคิดที่มนุษย์สร้างขึ้นเพื่อตอบคำถามหรือแก้ปัญหาทางสังคม ทั้งในอดีตและปัจจุบัน เกิดจากการอยู่ร่วมกันเป็นกลุ่มกำหนดข้อตกลง และสร้างความเชื่อร่วมกันเพื่อชี้นำการดำเนินชีวิต แนวคิดทางสังคมจึงสะท้อนให้เห็นถึงบทบาทของความคิดในบริบทสังคมนั้น ๆ ไม่ว่าจะเป็นอดีตหรือปัจจุบันเป็นการคิดร่วมกันของเพื่อนหรือผู้ที่อยู่ในความสัมพันธ์ เป็นความคิดของแต่ละคนและของกลุ่มคนในเรื่องรอบตัวมนุษย์ ใช้แนวคิดทางสังคมเป็นความคิดของมนุษย์ เกิดจากการรวมกันเป็นกลุ่มเป็นก้อนของมนุษย์ และกำหนดข้อตกลงร่วมกันผ่านความเชื่อเพื่อเป็นเรื่องเกี่ยวกับการใช้ชีวิตของมนุษย์โดยทั่วไป ทั้งยังเป็นการแสดงให้เห็นบทบาทหน้าที่ของแนวความคิดภายใต้บริบทสังคม สุพัตรา สุภาพร (2545, น. 171-189.) ได้อธิบายสังคมผ่านการใช้นิเวศเกี่ยวกับความเชื่อว่าเป็นสิ่งที่กลุ่มชนยึดถือต่อกันมาเป็นเวลานาน เกิดจากความกลัวต่อธรรมชาติอำนาจของสิ่งเหนือธรรมชาติ และสิ่งต่าง ๆ รอบตัว ตลอดจนใช้ความเชื่อเป็นเครื่องยึดเหนี่ยวจิตใจ ในแง่การสร้างเชื่อมั่นและสร้างความหวังในการใช้ชีวิต ดังนั้นความเชื่อจึงมีอิทธิพลต่อความรู้สึก ความคิด และการแสดงออกของกลุ่มชนในรูปแบบต่าง ๆ หรือความเชื่อส่งผลต่อการกำหนดพฤติกรรมของกลุ่มชน (สุรเชษฐ์ คุหาเลิศ, 2566, น. 62.)

แนวคิดคติชนวิทยา หมายถึง การศึกษาข้อมูลทางวัฒนธรรมของสังคมที่มีบทบาทสำคัญในการตอบสนองความต้องการของมนุษย์ โดยเฉพาะการสร้าง ความมั่นคงทางวัฒนธรรม ในปัจจุบันคติชนวิทยาได้ถูกนำมาประยุกต์ใช้ในโลกสมัยใหม่ โดยเฉพาะในด้านเศรษฐกิจสร้างสรรค์ ซึ่งสะท้อนให้เห็นถึงการปรับตัวของคติชนวิทยาในบริบทสังคมที่เปลี่ยนแปลงไป โดย “คติชนวิทยา” ได้ “แปรเปลี่ยนมาอยู่ในบริบทคติชนสร้างสรรค์” และ “ขวัญ” ซึ่งเป็นข้อมูลคติชนวิทยาที่นำมาวิเคราะห์และสร้างสรรค์การแสดง หากแต่ยังคงเป็นแก่นหลักเรื่องขวัญอย่างครบองค์ประกอบของพิธี (ศิราพร ณ ถลาง, 2556, น. 74.)

นาฏยวิเคราะห์ หมายถึง การใช้เหตุผลในการพิจารณาความน่าเชื่อถือและความถูกต้องของข้อมูลหรือข้อโต้แย้งต่าง ๆ โดยเน้นการประเมินเนื้อหา ความสัมพันธ์ และหลักการอย่างเป็นระบบ เพื่อให้สามารถตัดสินใจได้อย่างมีเหตุผลว่าสิ่งใดเป็นความจริงหรือมีคุณค่า การคิดวิเคราะห์ในนาฏยวิเคราะห์จึงเป็นทักษะที่สำคัญในการพัฒนาองค์ความรู้และต่อยอดความคิดสร้างสรรค์อย่างมีประสิทธิภาพ (พิรพงศ์ เสนไสย, 2544, น. 145.)

นาฏยประดิษฐ์ หมายถึง ศิลปะการสื่อสารที่ใช้ร่างกายเป็นสื่อ ผ่านการเคลื่อนไหว ท่าทาง และการแสดงออกทางอารมณ์ โดยอาจมีดนตรีประกอบหรือไม่ก็ได้ การสร้างสรรค์นาฏยประดิษฐ์ แม้จะมุ่งเน้นความแปลกใหม่ แต่ก็ต้องอาศัยพื้นฐานจากนาฏยจารีตดั้งเดิม การศึกษาและเรียนรู้จากอดีต จะช่วยให้นักนาฏยประดิษฐ์มีข้อมูลในการสร้างสรรค์ผลงานที่แปลกใหม่และโดดเด่นยิ่งขึ้น (สุรพล วิรุฬห์รักษ์, 2547, น. 89.)

วิธีการดำเนินการวิจัย

1.) **การกำหนดปัญหาการวิจัย** ในการศึกษาครั้งนี้ได้ระบุประเด็นปัญหาที่ต้องการศึกษา เช่น ความเชื่อเรื่องขวัญในแต่ละท้องถิ่นมีความแตกต่างกันอย่างไร มีวิธีการนำเสนอความเชื่อเรื่องขวัญผ่านนาฏศิลป์ร่วมสมัยอย่างไรให้เข้าใจง่ายและเข้าถึงผู้ชมได้ ผู้วิจัยจึงได้ศึกษาผ่านตัวอย่างพิธีกรรม คือ การสู่ขวัญหลวง ที่เป็นพิธีกรรมที่มีเอกลักษณ์เฉพาะและมีความแตกต่างจากพิธีกรรมบายศรีสู่ขวัญอื่น ๆ

2.) **การทบทวนวรรณกรรม** ศึกษาเอกสาร ตำรา งานวิจัย ที่เกี่ยวข้องกับความเชื่อเรื่องขวัญ คติชนวิทยา นาฏศิลป์ร่วมสมัย นาฏยประดิษฐ์ และทฤษฎีที่เกี่ยวข้อง โดยใช้ข้อมูลที่มีลักษณะร่วมของความเชื่อเรื่องขวัญเพื่อนำมาสู่กรอบแนวคิดและการตีความตัวบท

3.) **การเก็บรวบรวมข้อมูล** ข้อมูลจากเอกสาร รวบรวมข้อมูลจากหนังสือ ตำรา บทความ งานวิจัยที่เกี่ยวข้องกับความเชื่อเรื่องขวัญ ศึกษาคติชนวิทยาที่เกี่ยวข้องกับความเชื่อเรื่องขวัญจากแหล่งต่าง ๆ รวมถึงร่วมสนทนากลุ่มกับนักวิชาการด้านวัฒนธรรม ประกอบเป็นแนวทางในการสร้างสรรค์ผลงาน

4.) **วิเคราะห์ข้อมูล** ผู้วิจัยได้วิเคราะห์ปรากฏการณ์เกี่ยวกับความเชื่อเรื่องขวัญในสังคมไทยเพื่อหาความหมาย ความสำคัญ และความเชื่อที่เกี่ยวข้องกับขวัญ วิเคราะห์ผ่านข้อมูลจากเอกสารเพื่อเปรียบเทียบความเชื่อเรื่องขวัญในแต่ละท้องถิ่น และหาความเชื่อมโยงกับคติชนวิทยา

5.) **การสร้างสรรค์นาฏศิลป์ร่วมสมัยชุด “ขวัญ”** การพัฒนาแนวคิด กำหนดแนวคิดหลักของการแสดง โดยอ้างอิงจากข้อมูลที่ได้จากการวิเคราะห์ มาประกอบการออกแบบท่ารำ สร้างสรรค์ท่ารำที่สื่อถึงความหมาย และสัญลักษณ์ที่เกี่ยวข้องกับขวัญ โดยผสมผสานกับแนวคิดของนาฏศิลป์ร่วมสมัยรวมถึงการออกแบบองค์ประกอบอื่น ๆ ออกแบบเครื่องแต่งกาย ฉาก แสง สี เสียง และดนตรีที่สอดคล้องกับแนวคิดและท่ารำ

ผลการวิจัย

จากการศึกษาข้อมูลคติชนวิทยาในความเชื่อเรื่องขวัญของกลุ่มคนในอุษาคเนย์และแนวคิดในองค์ประกอบที่เกี่ยวข้องกับพิธีกรรมและความเชื่อเรื่องขวัญ โดยผู้วิจัยจะใช้ข้อมูลทางวัฒนธรรมเพื่อเป็นแนวทางในการออกแบบและสร้างสรรค์การแสดงทางด้านนาฏศิลป์ร่วมสมัย ข้อมูลคติชนวิทยาในความเชื่อเรื่องขวัญ วิเคราะห์องค์ประกอบและสัญลักษณ์ที่เกี่ยวข้องกับพิธีกรรมและความเชื่อเรื่องขวัญ โดยมีรายละเอียดดังนี้

1. ข้อมูลคติชนวิทยาในความเชื่อเรื่องขวัญ

ความเชื่อเรื่องขวัญเป็นพิธีกรรมที่มีความเป็นพหุวัฒนธรรมที่ผสมผสานความเชื่อของศาสนาได้อย่างแยบยล พบความเชื่อเรื่องขวัญที่เชื่อมโยงกับความเชื่ออื่น ๆ ดังนี้ ความเชื่อเรื่องผี ความเชื่อเรื่องพรหมณ์ และความเชื่อในศาสนาพุทธ โดยปรากฏในองค์ประกอบในพิธีกรรม ลำดับขั้นตอน ซึ่งจะเห็นได้จากความเชื่อเรื่องขวัญทั้งในการดำเนินชีวิตและความเชื่อหลังความตาย โดยผู้วิจัยจะได้ศึกษาวิเคราะห์องค์ประกอบโครงสร้างทางสังคมในคติความเชื่อเรื่องขวัญและพิธีกรรมต่าง ๆ โดยจำแนกเป็น 2 กลุ่ม ดังต่อไปนี้

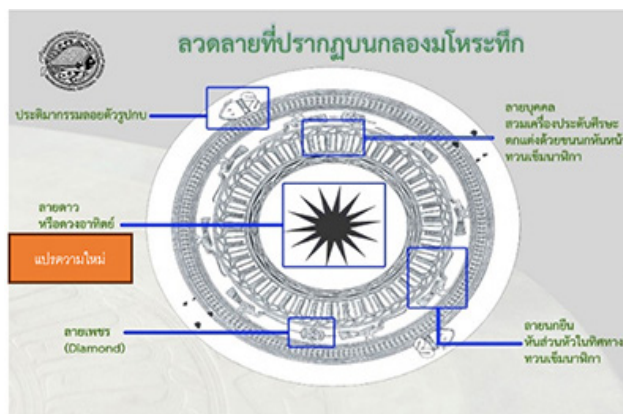
1.1 คติความเชื่อเรื่องขวัญกับการดำเนินชีวิตของกลุ่มคนในอุษาคเนย์

การดำเนินชีวิตของกลุ่มคนในอุษาคเนย์มีคติความเชื่อเรื่องขวัญตั้งแต่ การเกิดขึ้นของสมาชิกในครอบครัว มีการผูกแขนรับขวัญ การปลงผมขวัญ การบายศรีสู่ขวัญเรียนจบ การบายศรีสู่ขวัญบวชนาคหรือพระใหม่ การบายศรีสู่ขวัญงานแต่งของคู่บ่าวสาว การบายศรีสู่ขวัญผูกเสี่ยว การบายศรีสู่ขวัญการเลื่อนขั้นการงาน หรือการที่สมาชิกในครอบครัวหรือสังคมประสบอุบัติเหตุก็จะมีพิธีกรรมสู่ขวัญ (ส่อนขวัญ) ทั้งในรูปแบบของการได้รับบาดเจ็บ และขวัญของคนเสียชีวิต ด้านกิจกรรมทางศาสนามีการสู่ขวัญข้าวในฮีตสิบสองคองสิบสี่ บุญเดือนยี่ (สอง) สู่ขวัญข้าวเปลือกในบุญคูณลาน สู่ขวัญพระสงฆ์ในวันเข้าพรรษาในเดือนแปด บุญเข้าพรรษา การบายศรีสู่ขวัญจึงเป็นพิธีกรรมสำคัญอย่างหนึ่งที่เป็นการสนับสนุนคติความเชื่อเรื่องขวัญในสังคมอุษาคเนย์ และมีความคล้ายในคติความเชื่อของความหมายผ่านความในตำนานชาติพันธุ์ต่าง ๆ ที่มีการสร้างขวัญกำลังใจเพื่อการรักษาเช่นกัน อาทิ หมอเหยา มะมวด ผีฟ้า และอื่น ๆ ซึ่งในพิธีกรรมเหล่านี้จะมีเครื่องดนตรี พิณ แคน กลอง ฉิ่ง เป็นเครื่องดนตรีให้จังหวะในการสร้างขวัญกำลังใจ ทำให้ผู้ร่วมพิธีเกิดความสุขสนทนและเพลิดเพลินทำให้ผู้ป่วยในพิธีเหยา และพิธีอื่น ๆ หายจากการรักษา หากมองในมิติของศาสตร์ทางด้านดนตรีจะถูกจัดอยู่ในรูปแบบการใช้ “ดนตรีบำบัด” ทั้งนี้มีการร่ายรำประกอบกับทำนองดนตรีของผู้ร่วมพิธีกรรม ถือเป็นการบำบัดทางด้านกายภาพด้านร่างกาย ซึ่งเรียกอีกชื่อหนึ่งว่า “นาฏยบำบัด” จึงแสดงให้เห็นว่านาฏศิลป์และดนตรีเป็นส่วนในการบำบัด และช่วยให้เสริมสร้างสุขภาวะสร้างขวัญกำลังใจให้กับการดำเนินชีวิตของกลุ่มคนในอุษาคเนย์ นอกจากนี้ยังมีพิธีกรรมและคติความเชื่อเรื่องขวัญในการประกอบพิธีศพและวิญญาณหลังความตาย ของกลุ่มคนในอุษาคเนย์ในมิติต่าง ๆ

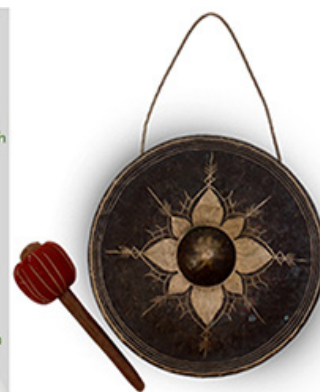
1.2 คติความเชื่อเรื่องขวัญหลังความตายของกลุ่มคนในอุษาคเนย์

ความเชื่อเรื่องขวัญมีความเป็นมาอย่างน้อย 2,000-2,500 ปี ขวัญเคลื่อนไหวไปในทุกมิติเพราะว่าขวัญนั้นจำเป็นต้องหาร่างกายเพื่อเข้าสิงสู่เพื่อให้ครอบครองประกอบของมนุษย์ และขวัญนั้นสามารถเข้าสิงสู่ได้ในทุก ๆ อย่าง เช่น ต้นไม้ ก้อนหิน สัตว์ต่าง ๆ รวมทั้งมนุษย์ เมื่อขวัญนั้นเข้าสิงสู่สิ่งเหล่านั้นจะกลายเป็นเสมือนร่างของเจ้าของขวัญนั้นขึ้นมาทันที หรือแม้แต่บุคคลสำคัญที่ตายไปแล้วมีการสร้างรูปเหมือน รูปปั้นเพื่อเคารพบูชา ประกอบพิธีเบิกเนตร รูปปั้นนั้นก็จะเป็นเสมือนบุคคลนั้นก่อนตายเพียงแต่ไม่สามารถดำเนินชีวิตตามวิถีปกติได้ มีความขลัง ศักดิ์สิทธิ์ตามความเชื่อและสิ่งเหนือธรรมชาติที่เกิดขึ้นกับรูปปั้นนั้น หากถ้ารูปปั้นนั้นยังไม่เบิกเนตรก็จะมีขวัญเข้าไปสิงสู่

การเบิกเนตรจึงเปรียบเสมือนการเอาขวัญของบุคคลนั้น ๆ เชิญเข้าไปใส่รูปปั้น ด้านนิยามความหมายเรื่องขวัญ อีกประการคือสิ่งที่จับต้องไม่ได้ ไม่มีรูปร่างแต่สามารถเคลื่อนไหวได้และคำว่าขวัญนั้นมีที่มาควบคู่กับคำว่ามิ่ง และ รวมกันกลายเป็นคำว่า “มิ่งขวัญ” หมายถึง สิ่งหรือผู้เป็นที่รักหรือเคารพนับถือ ซึ่งเป็นคำที่มีความหมายเชิงบวกและเป็นสิริมงคล ซึ่งใช้เรียกสิ่งสำคัญที่มีคุณค่าทางจิตใจและเป็นที่ยึดเหนี่ยว เช่น บุคคลอันเป็นที่รัก สิ่งศักดิ์สิทธิ์ หรือ แม้แต่บ้านเกิดเมืองนอน รวมถึงสิ่งของหรือผู้เป็นที่รักโดยเป็นการบ่งบอกถึง ความผูกพัน และความเคารพที่มีต่อบุคคลหรือสิ่งของนั้น หรือเป็นที่เคารพนับถือ แสดงถึงความยกย่อง เทิดทูน และให้ความสำคัญในฐานะสิ่งศักดิ์สิทธิ์ หรือสิ่งที่มีคุณค่าทางจิตใจ เกิดความเป็นสิริมงคล สื่อถึงความเจริญรุ่งเรือง ความสุข และความโชคดี ที่จะนำมาสู่ผู้ที่ครอบครองหรือมีความผูกพันกับมิ่งขวัญนั้น ปัจจุบันคนยังมีความเชื่อเรื่องขวัญ หากแต่บางพื้นที่อาจหมายถึงวิญญาณ จึงมองคำว่าขวัญเป็นวิญญาณและเมื่อตายไปจึงไม่ทราบว่ขวัญนั้นไปจุติหรือหายไปอย่างไร โดยการนิยามของคำว่าขวัญนั้นในชีวิตหลังความตาย เชื่อว่าเมื่อผู้คนตายไปแล้วขวัญยังคงไม่ตาย กลุ่มคนในชุมชนหรือชาติพันธุ์นั้นจะมีการประกอบพิธีศพ เช่น หากหัวหน้าเผ่าหรือกลุ่มนั้น ๆ ตายหรือเสียชีวิต จำเป็นต้องประกอบพิธีส่งดวงวิญญาณขึ้นฟ้า ไปรวมพลังกับผีฟ้าของบรรพบุรุษหรือบรรพชนก่อนหน้าให้เป็นหนึ่งเดียว แล้วกลายมาเป็นผีฟ้าดูแลปกป้องชุมชนหรือกลุ่มชาติพันธุ์นั้น ๆ ความเชื่อเรื่องผีบรรพชนจึงเป็นต้นตอที่มาของลัทธิต่าง ๆ ซึ่งปรากฏในภาพบนหน้ากลองมโหระทึกที่อยู่จุดศูนย์กลางของกลองซึ่งหมายถึงจุดศูนย์รวมกลางของขวัญ โดยมีความเชื่อมโยงระหว่างกลองมโหระทึกกับความเชื่อเรื่องขวัญ เป็นสัญลักษณ์แห่งอำนาจและความศักดิ์สิทธิ์ กลองมโหระทึกถือเป็นเครื่องหมายแห่งอำนาจและความศักดิ์สิทธิ์ มีการใช้ในการประกอบพิธีกรรมสำคัญต่าง ๆ เช่น พิธีเรียกขวัญ พิธีรับขวัญ หรือพิธีส่งขวัญ เพื่อความเป็นสิริมงคลและความเจริญรุ่งเรือง ทั้งยังเป็นเครื่องมือสื่อสารกับสิ่งศักดิ์สิทธิ์ ความหมายของเสียงกลองมโหระทึกเชื่อกันว่าเป็นเสียงที่สามารถสื่อสารกับสิ่งศักดิ์สิทธิ์และเทพเจ้าได้ ในพิธีกรรมที่เกี่ยวข้องกับเรื่องขวัญ จึงมีการตีกลองมโหระทึกเพื่อเป็นการอัญเชิญสิ่งศักดิ์สิทธิ์มารับรู้และคุ้มครองในการประกอบพิธีกรรม เป็นการสร้างความศักดิ์สิทธิ์ให้กับพื้นที่นั้น ๆ และเสริมสร้างขวัญกำลังใจ และจะช่วยให้ขวัญกลับคืนสู่ร่างกายและจิตใจได้อย่างสมบูรณ์ และสืบเนื่องจากการใช้กลองมโหระทึกในอดีตที่ใช้ในพิธีกรรม ซึ่งปัจจุบันกลองมโหระทึกในสังคมไทยของแต่ละพื้นที่หรือกลุ่มชนนั้นหาได้ยาก จึงปรับเปลี่ยนรูปแบบมาเป็นการใช้ฆ้องที่ใช้ในงานประเพณีเกี่ยวกับศาสนาแทน เพื่อสื่อถึงการสร้างขวัญและกำลังใจ รวมทั้งความศักดิ์สิทธิ์ในการประกอบพิธีกรรมเกี่ยวกับขวัญในปัจจุบัน (สุจิตต์ วงษ์เทศ, 2562)



ภาพที่ 1 ลวดลายที่ปรากฏบนกลองมโหระทึก
ที่มา: พิพิธภัณฑ์สถานแห่งชาติ ราชดำเนิน



ภาพที่ 2 ฆ้อง
ที่มา: อุทยานการเรียนรู้ (KT Park)

จากหลักฐานทางประวัติศาสตร์แสดงให้เห็นถึงจุดสำคัญเรื่องขวัญที่เรียกว่าขวัญนั้นคือจุดกึ่งกลางหรือจุดสูงสุด ซึ่งปรากฏทั้งในอุปรากรทำมาหากิน ข้าวของเครื่องใช้ เช่น หม้อดินเผาลายขดหอยของบ้านเชียง จังหวัดอุดรธานีในอดีตนั้นจัดทำขึ้นเพื่อใส่ฝังลงไปในหลุมศพ ทั้งนี้ยังปรากฏในการจักสานหรือเครื่องจักสานต่าง ๆ เช่น ตาเลหวที่สื่อถึงการเป็นจุดเริ่มต้นของเครื่องจักสาน จอมแห จองสวิง เป็นต้น ดังนั้นขวัญจึงเป็นพลังอำนาจความเชื่อในเรื่องระบบของการดำเนินชีวิตและความเชื่อเรื่องผีที่มีผลกว้างขวางและเกี่ยวข้องกับความคิดสร้างสรรค์ ขวัญของมนุษย์จะสถิตอยู่บนกลางกระหม่อมหรือกลางศีรษะอาจเรียกว่าจอมขวัญในวัฒนธรรมอีสานเรียกว่าขวัญกก หมายถึงต้นแรก จุดแรกของการเป็นมนุษย์เมื่อเกิดจากครรภ์มารดา และหากเรียกในคำราชาศัพท์ที่ใช้กับพระมหากษัตริย์ใช้ว่า “ปกเกล้าปกกระหม่อม” วัฒนธรรมของคนไทยจึงมีการถือคติเรื่องการลูบจับหัวหรือการกระทบกระทั่งหัวที่รุนแรง โดยเกรงว่าขวัญนั้นจะหลุดหายไปจากร่างกายไม่อยู่กับเนื้อกับตัว ความเชื่อของมนุษย์จึงเชื่อว่าคนที่ตายแล้วนั้นหมายถึง คนที่ขวัญหายไปจากหัวหรือศีรษะ ในมุมมองสังคมสมัยใหม่ ขวัญมีความหมายอันเป็นมงคลอีกประการและยังเป็นที่มาของคำว่า “ของขวัญ” ซึ่งหมายถึงสิ่งของที่ดีสิ่งของที่เป็นมงคล ของสำคัญ ใช้เพื่อมอบหรือส่งต่อให้กับบุคคลอันเป็นที่รักและเคารพนับถือ และปัจจุบันมีทั้งการรับขวัญแขกบ้านแขกเมือง รับขวัญแขกจากต่างแดน รับขวัญนักศึกษาใหม่ หรืออื่น ๆ ที่ได้พัฒนามาจากรูปแบบการสู่ขวัญทำขวัญผ่านการแสดงบายศรีสู่ขวัญ

ความเชื่อเรื่อง “ขวัญ” เป็นส่วนหนึ่งที่สำคัญของวัฒนธรรมไทยและวัฒนธรรมอื่น ๆ ในภูมิภาคเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ มีความเชื่อมโยงอย่างลึกซึ้งกับวิถีชีวิต จิตวิญญาณ และความเชื่ออื่น ๆ ที่สืบทอดกันมาแต่บรรพบุรุษ ความหมายและความสำคัญของ “ขวัญ” ซึ่งหมายถึง สิ่งที่ไม่มีตัวตน เป็นพลังงานที่เชื่อมโยงกับชีวิต จิตใจ และร่างกาย เชื่อกันว่าขวัญเป็นสิ่งสำคัญที่ทำให้คนมีชีวิตอยู่ได้อย่างปกติสุข หากขวัญออกจากร่างกายไป อาจทำให้คนป่วยไข้ ไม่สบายใจ หรือเกิดอันตรายได้ ความเชื่อเรื่องขวัญจึงมีความเชื่อมโยงกับความเชื่ออื่น ๆ ในสังคมไทย เช่น การนับถือผี ในวัฒนธรรมดั้งเดิมของไทย เชื่อว่าขวัญเป็นส่วนหนึ่งของโลกวิญญาณ และมีความสัมพันธ์กับผีบรรพบุรุษ ศาสนาพุทธ เมื่อศาสนาพุทธเข้ามาในประเทศไทย ความเชื่อเรื่องขวัญก็ถูกปรับเปลี่ยนให้เข้ากับหลักธรรมคำสอน เช่น เชื่อว่าขวัญเป็นสิ่งที่เกิดจากกรรมดีหรือกรรมชั่ว โหราศาสตร์ โหราศาสตร์ไทยมีความเชื่อเรื่องขวัญที่สัมพันธ์กับวันเดือนปีเกิด และมีอิทธิพลต่อชีวิตของบุคคล พิธีกรรมที่เกี่ยวข้องกับ “ขวัญ” มีพิธีกรรมมากมายที่เกี่ยวข้องกับความเชื่อเรื่องขวัญ เช่น พิธีเรียกขวัญ เป็นพิธีที่ทำการขึ้นเมื่อคนตกใจ เสียขวัญ หรือป่วยไข้ เพื่อเรียกขวัญให้กลับคืนเข้าร่างกาย พิธีทำขวัญ เป็นพิธีที่ทำการขึ้นในโอกาสต่าง ๆ เช่น การแต่งงาน การขึ้นบ้านใหม่ หรือการเกิดลูก เพื่อเสริมสร้างขวัญและให้มีความสุข พิธีสู่ขวัญ เป็นพิธีที่ทำการขึ้นเพื่ออวยพรให้บุคคลมีความสุข ความเจริญ และปลอดภัย ความเชื่อเรื่อง “ขวัญ” เป็นส่วนหนึ่งที่สำคัญของวัฒนธรรมไทยและวัฒนธรรมอื่น ๆ ในภูมิภาคเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ มีความเชื่อมโยงอย่างลึกซึ้งกับวิถีชีวิต จิตวิญญาณ และความเชื่ออื่น ๆ ที่สืบทอดกันมาแต่บรรพบุรุษ

ทางด้านมานุษยวิทยา ได้ศึกษาเกี่ยวกับขวัญในบริบททางวัฒนธรรม ขวัญมีความสัมพันธ์อย่างใกล้ชิดกับความเชื่อ พิธีกรรม และวิถีชีวิตของผู้คนในแต่ละท้องถิ่นแสดงให้เห็นว่าขวัญเป็นส่วนหนึ่งของระบบความเชื่อที่ซับซ้อน ซึ่งมีอิทธิพลต่อการดำเนินชีวิตของผู้คนในหลาย ๆ ด้าน เช่น การรักษาโรค การแต่งงาน และการเฉลิมฉลองเทศกาลต่าง ๆ ด้านจิตวิทยา ได้ศึกษาเกี่ยวกับขวัญในเชิงจิตวิทยา ขวัญอาจมีความเกี่ยวข้องกับความรู้สึก ความเชื่อ และจิตสำนึกของบุคคล ซึ่งให้เห็นว่าการรับรู้และการให้ความหมายต่อขวัญอาจแตกต่างกันไปในแต่ละบุคคล ขึ้นอยู่กับประสบการณ์และพื้นฐานทางวัฒนธรรม ด้านศาสนา ขวัญได้ถูกมองว่าเป็นสิ่งที่เชื่อมโยงระหว่างมนุษย์กับสิ่งศักดิ์สิทธิ์หรือเป็นพลังงานที่สามารถส่งผลต่อชีวิตความเป็นอยู่ของบุคคลได้ ในบางศาสนา ขวัญเป็นส่วนหนึ่งของพิธีกรรม

ที่สำคัญ เช่น พิธีการสะเดาะเคราะห์ ปัจจุบันขวัญในมิติของการรับขวัญแขกบ้านแขกเมืองในบางบริบทอาจไม่สามารถจัดพิธีกรรมดังกล่าวได้ จึงมีการสร้างสรรค์การแสดงทางด้านนาฏศิลป์มาเพื่อเป็นเครื่องมือในการสื่อสารนำเสนอข้อมูลเรื่องขวัญและเป็นการสร้างความบันเทิง สวยงาม ความประทับใจให้กับแขกบ้านแขกเมืองที่มาร่วมงานได้ จึงเป็นที่มาของการใช้ข้อมูลทางวัฒนธรรมเรื่องขวัญในการสร้างสรรค์การแสดง ชุด “ขวัญ”

2. วิเคราะห์องค์ประกอบและสัญญาณที่เกี่ยวข้องกับพิธีกรรมและความเชื่อเรื่องขวัญ

องค์ประกอบของสัญญาณในพิธีสู่ขวัญผู้วิจัยแบ่งออกเป็น 2 ประเภท อันประกอบด้วย สัญญาณความเชื่อเรื่องตัวบทและลำดับพิธีกรรมที่เกี่ยวข้องกับคติความเชื่อเรื่องขวัญ และสัญญาณความเชื่อในองค์ประกอบพิธีกรรมที่เกี่ยวข้องกับคติความเชื่อเรื่องขวัญ ซึ่งเป็นส่วนสำคัญในการประกอบพิธีกรรม โดยมีรายละเอียดดังต่อไปนี้

2.1 สัญญาณความเชื่อเรื่องตัวบทและลำดับพิธีที่เกี่ยวข้องกับคติความเชื่อเรื่องขวัญ

ความเชื่อเรื่องขวัญเป็นส่วนหนึ่งของวัฒนธรรมและวิถีชีวิตของคนไทยมาตั้งแต่สมัยโบราณ ขวัญเป็นสิ่งที่ไม่มีตัวตน แต่เชื่อกันว่าเป็นพลังที่คอยคุ้มครองและนำพาชีวิตให้เป็นสุข เมื่อใดที่ขวัญออกจากร่างกาย หรือ “ตกใจ” ก็อาจทำให้คนนั้นเจ็บป่วย หรือเกิดความไม่สบายใจได้ ดังนั้นจึงมีพิธีกรรมต่าง ๆ ที่เกี่ยวข้องกับการเรียกขวัญให้กลับคืนสู่ร่างกาย จึงมีการประกอบพิธีกรรมสู่ขวัญ อ่อนนวยอนอธิษฐานต่อสิ่งศักดิ์สิทธิ์ กลุ่มชาติพันธุ์นั้น ๆ ให้ความเคารพนับถือ และสิ่งเหนือธรรมชาติเพื่อเรียกขวัญกลับสู่ร่างกาย รวมถึงพัฒนาการทางการศึกษาที่เข้ามามีบทบาทในการบริหารจัดการชุมชนต่าง โดยแฝงองค์ความรู้ผ่านความเชื่อและศาสนา จึงมีการจัดลำดับความเชื่อ ในการประกอบพิธีกรรมผ่านตัวบท โดยจะเห็นได้ชัดเจนของกลุ่มคนที่นับถือศาสนาพุทธ ลำดับการประกอบพิธีกรรม จะเริ่มต้นด้วยบทกล่าวเชิญพราหมณ์ การบูชาเครื่องสักการะ การไหว้พระพุทธรูป พระธรรม และพระสงฆ์ การกล่าวนะโม 3 จบ การเชิญเทวดาสี่ศักดิ์สิทธิ์ การร่ายบทสวดขวัญ โดยบทสวดขวัญในแต่ละพิธีกรรมก็จะแตกต่างกันออกไป เช่น งานบวช งานแต่งงาน การรับราชการ เนื้อหาของตัวบทก็จะขึ้นอยู่กับวัตถุประสงค์ของการจัดงานในครั้งนั้น ๆ ต่อด้วยการวิธียาน้ำมันต์ การผูกข้อมือ การมัดขวัญให้อยู่กับร่างกายด้วยฝ้ายผูกแขน สีขาว ในพิธีกรรมดังกล่าวแสดงให้เห็นถึงพลวัตและการผสมผสานความเป็นพหุวัฒนธรรมในพิธีกรรม สู่ขวัญ ผ่านการจัดลำดับตัวบทและความเชื่อของคนในชุมชนนั้น

2.2 สัญญาณความเชื่อในองค์ประกอบพิธีเกี่ยวข้องกับคติความเชื่อเรื่องขวัญ

องค์ประกอบในพิธีที่เกี่ยวข้องของการสู่ขวัญอีกประการคือ “เครื่องคาย” ในแต่ละองค์ประกอบจะมีความหมายที่แตกต่างกันไปโดยจะพบเป็นส่วนใหญ่ในการประกอบพิธีเรียกขวัญ ดังนี้ พานบายศรีหรือต้นบายศรี หมายถึง เขาพระสุเมรุ รั้วบายศรีเรียงขึ้นเป็นตัวบายศรี หมายถึง ทิวเขาสัตว์บริภัณฑ์ การเจียนใบตองเป็นรูปแมงดาเสียบสลักกับตัวบายศรี หมายถึง ปลาอานนท์หนุนเขาพระสุเมรุ ไข่ต้มบนยอดบายศรี หมายถึง พรหมโลก ซึ่งเป็นแนวคิดจากคติความเชื่อจากไตรภูมิภพหรือไตรภูมิพระร่วง ส่วนสัญญาณในความเชื่อเรื่องความเป็นมงคลของชาวอีสานปรากฏ ดังนี้ ในเรื่องของ ไข่ต้มในมือเจ้าของขวัญใช้รับขวัญ หมายถึง ขวัญของผู้เข้าร่วมพิธี ข้าวต้มมัด หมายถึง ความเหนียวแน่นกลมเกลียว ใบคูณ หมายถึง ความค่าคุณของผู้เข้าร่วมพิธี ใบยอ หมายถึง การขอขวัญให้สู่ที่สูง ใบเงิน ใบทอง หมายถึง การมีเงินทอง ยอดกล้วยยอดอ้อย หมายถึง การแพร่ขยายแตกหน่อออกไปของความเป็นมงคล เหล้าขาว หมายถึง น้ำสะอาดหากแต่ไม่มีสติก็จะอาจมัวเมาจากเหล้าขาวนั้นได้ เทียนเวียนหัว หมายถึง ขนาดของเทียนยาวที่มีขนาดเท่ากับผู้เข้าร่วมพิธี เมื่อเวียนรอบหัวหรือตั้งขึ้นตอนผู้ร่วมพิธีนั่งประกอบพิธีกรรม ข้าวเหนียวอาหาร คาวหวาน หมายถึง ความอุดมสมบูรณ์ของการเป็นอยู่หลังจากเข้าร่วมพิธี ผ้าขาว หมายถึง ความใสสะอาดปราศจาก

สิ่งขุนม้า ผ้าถุงผ้าโสร่ง หมายถึง เครื่องนุ่งห่มที่แสดงให้เห็นว่าครอบครัวนั้นมีทักษะฝีมือในการเลี้ยงหม่อนทอผ้า สิ่งเหล่านั้นล้วนเป็นข้อมูลคติชนวิทยาที่สื่อสารความหมายทางวัฒนธรรมในการประกอบพิธีบายศรีสู่ขวัญ ผู้วิจัยจึงนำองค์ประกอบในการประกอบพิธีกรรมบายศรีสู่ขวัญ มาสื่อสารในอุปกรณ์ประกอบการแสดงเพื่อให้องค์ประกอบความหมายของการแสดงนั้น เสมือนการเรียกขวัญในการแสดงแทนการประกอบพิธีบายศรีสู่ขวัญ และเพื่อให้เกิดความเหมาะสมเกิดมิติใหม่ของการรับขวัญและการจัดงานในบริบทสังคมสมัยใหม่

3. การสร้างสรรค์นาฏยประดิษฐ์ร่วมสมัยชุด “ขวัญ”

การแสดงนาฏศิลป์ร่วมสมัยชุด “ขวัญ” เป็นการใช้อุปกรณ์ประกอบจากบริบททางวัฒนธรรมที่เกี่ยวข้องกับเรื่องขวัญและหลักในการสร้างสรรค์การแสดง ประกอบด้วยองค์ประกอบการสื่อความหมายผ่านการเคลื่อนไหวร่างกาย การออกแบบท่าผ่านแนวคิดนาฏยประดิษฐ์สร้างสรรค์เป็นนาฏศิลป์ร่วมสมัย องค์ประกอบด้านการสื่อความหมายผ่านท่ารำถูกออกแบบให้สื่อถึงความหมายและสัญลักษณ์ของขวัญ เช่น การเคลื่อนไหวที่แสดงถึงความอ่อนโยน การปกป้อง หรือ การเรียกขวัญ เครื่องแต่งกายมีความสวยงามและสอดคล้องกับแนวคิดของการแสดง โดยมีการใช้สีส้มหรือลวดลายที่สื่อถึงความเชื่อเกี่ยวกับขวัญและพิธีบายศรีสู่ขวัญ และองค์ประกอบอื่น ๆ มีการใช้แสง สี เสียง และดนตรี เพื่อสร้างบรรยากาศเพื่อสื่อถึงอารมณ์ของการแสดง โดยมีรายละเอียดการสร้างสรรค์ทางด้านนาฏศิลป์ร่วมสมัย ชุด “ขวัญ” ดังต่อไปนี้



ภาพที่ 3 ช่องทางการรับชมวิดีโอการสร้างสรรค์นาฏศิลป์ร่วมสมัยชุด “ขวัญ”

ที่มา : ผู้วิจัย

3.1 การสื่อความหมายผ่านการเคลื่อนไหวนาฏยประดิษฐ์

การเคลื่อนไหวของรูปแบบการแสดงนาฏศิลป์ชุด “ขวัญ” ผู้วิจัยได้วิเคราะห์และถอดสัญญาณและประดิษฐ์ท่ารำประกอบการแสดงในรูปแบบการเคลื่อนไหวไปมาของขวัญที่เปลี่ยนแปลงไปและมีการเชื่อมโยงถึงอุปกรณ์การแสดง ทั้งในบริบทของขวัญในวิถีการดำเนินชีวิต และขวัญในชีวิตหลังความตาย ความหมายของ สัญลักษณ์ของชีวิต ขวัญเป็นสิ่งที่เชื่อกันว่าเป็นพลังที่คอยคุ้มครองและนำพาชีวิต ในการแสดงนาฏศิลป์ชุด “ขวัญ” นี้ จึงเป็นการสื่อถึงความสำคัญของขวัญที่มีต่อการดำรงอยู่ของมนุษย์ การเรียกขวัญ ผู้วิจัยมีการจำลองท่าทางการเรียกขวัญ เช่น การยื่นมือไปข้างหน้า การกวักมือเข้าหาตัว หรือการรำรอบ ๆ ตัว เพื่อสื่อถึงการเรียกขวัญให้กลับคืนสู่ร่างกาย ทั้งยังมีการแสดงออกถึงความอ่อนโยน การปลอบประโลม และการให้กำลังใจ เพื่อสื่อถึงความปรารถนาที่ดีกับผู้ที่

สูญเสียขวัญไป การกลับมาอีกครั้งของขวัญเพื่อให้มีความสุขและเข้มแข็ง ลักษณะการเคลื่อนไหวด้วยความอ่อนช้อย และสง่างามนั้นก็เพื่อสื่อถึงความนุ่มนวลและความเมตตา ด้านการใช้มือและแขนมีความสำคัญ ในการสื่อความหมาย เช่น การยกมือขึ้นเพื่อแสดงความเคารพ การกางมือออกเพื่อแสดงการต้อนรับ หรือรวมถึงการร่ายรำด้วยมือเพื่อ แสดงความยินดี การเคลื่อนไหวเป็นวงกลมเป็นสัญลักษณ์ของการหมุนเวียนของชีวิต และการไม่มีที่สิ้นสุด จึงสื่อถึง ความต่อเนื่องและความยั่งยืนของชีวิต การเคลื่อนไหวในนาฏศิลป์ชุด “ขวัญ” จึงเป็นการผสมผสานระหว่างความ อ่อนช้อย สง่างาม และความหมายที่ลึกซึ้ง โดยในการตีความหมายของการเคลื่อนไหวอาจแตกต่างกันไปขึ้นอยู่กับบริบท และมุมมองของแต่ละบุคคล แต่โดยรวมแล้ว นาฏศิลป์ชุด “ขวัญ” เป็นการแสดงที่สื่อถึงความสำคัญของขวัญที่มีต่อ ชีวิตและความปรารถนาดีที่จะให้ทุกคนมีความสุขและสงบ



ภาพที่ 4 การเคลื่อนไหวนาฏยประดิษฐ์ในการแสดง
ที่มา : ผู้วิจัย

3.2 การสื่อความหมายผ่านการแต่งกายนักแสดง

การนำเสนอเครื่องแต่งกายของนักแสดง ผู้วิจัยได้ใช้โทนสีที่เป็นสีหลักสำคัญ ได้แก่ สีขาว สื่อให้เห็นถึง ผ้าขาวร่างกายของมนุษย์ที่ปราศจากความขุ่นมัว น้ำเงิน ความร่มเย็นของผู้เข้าร่วมพิธี รวมถึงการผสมผสาน การแต่งกายด้วย ผ้าไหมมัดหมี่ ครึ่งตัวของนักแสดง หมายถึงการที่สะท้อนให้เห็นในครั้งยังมีชีวิตอยู่ผู้คนในอุษาคเนย์ มีความรู้ความสามารถด้านหัตถศิลป์ การทอผ้าเพื่อใช้เป็นเครื่องนุ่งห่ม มาเป็นเครื่องมือสื่อสารความหมายทาง วัฒนธรรม ประกอบกับนำเสนอผ้าพื้นเมืองความเป็นอีสานผ่านการนุ่งแบบสมัยใหม่ที่ล้วนมีความหมายและคุณค่า ทางจิตใจ นอกจากพิธีกรรมเรียกขวัญแล้ว ความเชื่อเรื่องขวัญยังปรากฏอยู่ในลวดลายผ้าไทยอีกด้วย ความหมายเชิง สัญลักษณ์ที่เกี่ยวข้องกับความเชื่อเรื่องขวัญ เช่น ลายดอกไม้ ดอกไม้เป็นสัญลักษณ์ ของความงาม ความสดชื่น และ ชีวิตใหม่ จากการศึกษากลุ่มคนในอุษาคเนย์มีความเชื่อว่าลายดอกไม้จะช่วยเสริมสร้างขวัญและกำลังใจให้กับผู้สวมใส่ ลายสัตว์มงคล สัตว์บางชนิด เช่น ช้าง ม้า หรือ นก มีความเชื่อว่าเป็นสัตว์ที่มีพลังอำนาจและสามารถนำโชคลาภ มาให้ การสวมใส่ผ้าลายสัตว์จึงเชื่อว่าจะช่วยเสริมสร้างบารมีและคุ้มครองผู้สวมใส่ ลายเรขาคณิต ลายกันหอย หรือ ลายคลื่น มีความเชื่อว่าเป็นลายผ้าที่มีพลังในการป้องกันสิ่งชั่วร้ายและเสริมสร้างความเป็นสิริมงคล (วิบูลย์ ลี้สุวรรณ, 2558, น.22-23.) การนำลวดลายผ้าที่มีความหมายเกี่ยวกับความเชื่อเรื่องขวัญมาใช้ในการออกแบบเครื่องแต่งกาย เป็นการแสดงออกถึงความเคารพและความเชื่อมั่นในพลังของขวัญ โดยจะช่วยเสริมสร้างความเป็นสิริมงคล ความ

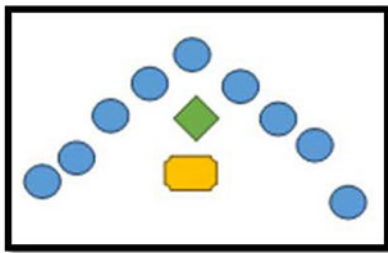
เจริญรุ่งเรือง และความสุขให้กับผู้ที่ได้สัมผัส ผ่านการส่งขวัญในชีวิตหลังความตายมีการส่งขวัญ ผ่านการใช้เครื่องนุ่งห่มที่ดีที่สุด เช่น ผ้าถุงไหมใหม่ ไส้โรงไหมใหม่ เงินทอง หรือข้าวของเครื่องใช้ต่าง ๆ ก็ไม่สามารถนำสิ่งเหล่านี้ติดตัวไปได้ เหลือไว้เพียงขวัญที่ไปจุติในภพภูมิหรือที่แห่งใหม่ ถือเป็นการสวดแทรกคตินิยมทางพุทธศาสนาไว้ในการแสดงอีกประการหนึ่ง



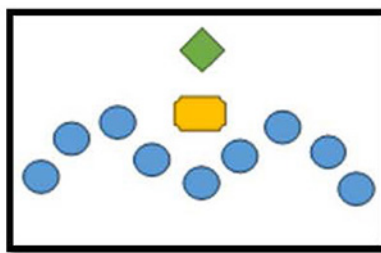
ภาพที่ 5 องค์ประกอบและการแต่งกายนักแสดง
ที่มา : ผู้วิจัย

3.3 การสื่อความหมายผ่านการแปรแถวของการแสดง

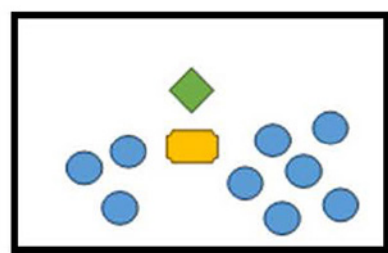
การแปรแถวในการแสดงนาฏศิลป์ร่วมสมัยชุด “ขวัญ” นั้น ผู้วิจัยได้ออกแบบการแปรแถวจากสัญลักษณ์ของพิธีกรรมส่งขวัญโดยมีแถวหลักสำคัญดังต่อไปนี้ แปรอักษรตัว V คำว่า แทนยอดของพานบายศรีหรือต้นบายศรีและคติความเชื่อเรื่องเขาพระสุเมรุ ตามคติความเชื่อของ ไตรภูมิภค การแปรแถวตัว S แนวนอนเป็นสื่อสัญลักษณ์ของลายผ้าไหมที่เป็นวัฒนธรรมร่วมที่พบเป็นส่วนใหญ่ของชาวอุษาคเนย์นอกเหนือจากลายดอกไม้ ลายสัตว์มงคล ลายเรขาคณิต และการแปรแถวเคลื่อนไหวตามอารมณ์ความรู้สึกของสายลม เป็นสื่อความหมายผ่านการแปรแถวของการแสดงว่าขวัญกำลังล่องลอยกลับมายังร่างกายเจ้าของขวัญ



แปรอักษรตัว V คำว่า



การแปรแถวตัว S แนวนอน



การแปรแถวเคลื่อนไหว

ภาพที่ 6 รูปแบบการแปรแถวการแสดง
ที่มา : ผู้วิจัย

3.4 การสื่อความหมายผ่านอุปกรณ์ประกอบการแสดง

องค์ประกอบด้านอุปกรณ์การแสดงผู้วิจัยได้ใช้สัญลักษณ์จากข้อมูลวัฒนธรรมดังนี้ พานขันโตก แบบวัฒนธรรมภูไทและชาวอีสาน เป็นพานไม้ดั้งเดิมของการประกอบการเรียกขวัญของชาวอีสาน ดอกไม้ดอก ในการแต่งตัวนักแสดง ได้มีการใช้ดอกจำปาหรือดอกสลิมาดใช้สื่อแทนขวัญในพิธีกรรมหมอเหยา ผีฟ้า ผีแถน เป็นดอกไม้ที่ใช้ใน

พิธีกรรมที่สำคัญ **ไขไก่** ใช้สื่อแทนไข่วัวที่นิยมสื่อความหมายในพิธีกรรมว่าเปรียบเสมือนแทนพรหมโลกตามคติความเชื่อไตรภูมิ และเป็นสื่อสัญลักษณ์แทนขวัญของผู้เข้าร่วมพิธีกรรม นำเสนอช่วงเหตุการณ์ที่เกี่ยวกับขวัญทั้งการสู่ขวัญแรกเกิด สู่ขวัญงานบวช สู่ขวัญงานแต่งงาน สู่ขวัญการเลื่อนยศตำแหน่งหรือการมีหน้าที่การงานที่ดีขึ้น รวมถึงการแต่งแก้เสียเคราะห์สร้างขวัญกำลังใจ จนกระทั่งขวัญกับการตายที่ได้มีการโยนไข่เสี่ยงทายหาพื้นที่ในการฝังศพหรือประกอบพิธีกรรมที่ป่าช้า ไข่ จึงมีความสำคัญและใช้แทนสัญลักษณ์ของขวัญ **ฝ้ายขาว** เป็นการใช้ฝ้ายเพื่อผูกมัดให้หลอมรวมเข้าเป็นหนึ่งเดียว การใช้ฝ้ายขาวในขณะที่มีชีวิตประกอบด้วย การผูกข้อมือ การสวมมงคลสมรส การผูกข้อมือรับขวัญ และการตายที่ใช้มัดตราสังของศพ **ข้าวสาร** เป็นสื่อสัญลักษณ์ในการมีอยู่มีกินและสามารถหล่อเลี้ยงชีวิตของผู้ร่วมประกอบพิธีกรรมได้จบจนสิ้นอายุไข เทียนน้ำหนักเล่มละ 1 บาท เท่ากับจำนวนอายุเจ้าของขวัญ องค์ประกอบของอุปกรณ์ในการแสดง จึงสะท้อนวิถีแห่งวัฒนธรรมของกลุ่มคนในอุษาคเนย์ในความเชื่อเรื่องขวัญ และองค์ประกอบเหล่านี้จะมีความแตกต่างกันออกไปในบางพื้นที่ตามวัฒนธรรมและการให้ความหมายขององค์ประกอบนั้น ๆ



ภาพที่ 7 อุปกรณ์ประกอบการแสดง
ที่มา : ผู้วิจัย

สรุปผลการดำเนินการวิจัย/ อภิปรายผล

จากการนำคติชนวิทยามาใช้ในการสร้างสรรค์นาฏศิลป์ร่วมสมัยมีผลต่อความเข้าใจ ความรู้สึก หรือทัศนคติของผู้ชมต่อการแสดงหลายประการ ขึ้นอยู่กับองค์ประกอบหลายอย่าง เช่น แนวคิดที่นำเสนอ วิธีการนำเสนอ และความคุ้นเคยของผู้ชมต่อคติชนวิทยาที่ใช้ ผลกระทบต่อผู้ชม ผ่านการทำความเข้าใจ โดยในการนำคติชนวิทยามาใช้ช่วยให้ผู้ชมเข้าใจเนื้อหาของการแสดงได้ง่ายขึ้น เนื่องจากเป็นเรื่องราวที่คุ้นเคยหรือเคยได้ยินมาบ้างแล้ว ทำให้ผู้ชมสามารถเชื่อมโยงความหมายและสัญลักษณ์ต่าง ๆ ในการแสดงกับความเชื่อและวัฒนธรรมของตนเองได้ง่ายขึ้น มีการเข้าถึงความรู้สึกการสื่อสารอารมณ์ของนักแสดงมากขึ้น คติชนวิทยาส่วนใหญ่มีความเกี่ยวข้องกับความรัก ความผูกพัน และความกลัว ซึ่งเป็นอารมณ์พื้นฐานของมนุษย์ การนำเสนอเรื่องราวเหล่านี้ในรูปแบบนาฏศิลป์สามารถกระตุ้นอารมณ์และความรู้สึกร่วมของผู้ชมได้อย่างลึกซึ้ง ทำให้ผู้ชมเกิดความประทับใจและซาบซึ้งในการแสดง การตีความและนำเสนอคติชนวิทยาในมุมมองใหม่ ๆ สามารถท้าทายหรือเปลี่ยนแปลงทัศนคติของผู้ชมต่อเรื่องราวหรือวัฒนธรรมดั้งเดิมได้ เป็นการนำคติชนวิทยา มาใช้ในการสร้างสรรค์นาฏศิลป์ร่วมสมัย ทำให้การแสดงชุดนี้นำเสนอเรื่องราวความเชื่อเกี่ยวกับขวัญซึ่งเป็นแนวคิดที่สำคัญในวัฒนธรรมไทย โดยนำเสนอผ่านการตีความและ

ออกแบบท่ารำที่สื่อถึงความหมายและสัญลักษณ์ต่าง ๆ ที่เกี่ยวข้องกับขวัญ การตีความเรื่อง “ขวัญ” ในมุมมองที่ร่วมสมัยอาจทำให้ผู้ชมเห็นคุณค่าและความสำคัญของวัฒนธรรมดั้งเดิมในมุมมองใหม่ เป็นการอนุรักษ์ สืบสาน และต่อยอดวัฒนธรรมไทยหลายประการเป็นการสืบทอดวัฒนธรรมจากรุ่นสู่รุ่น โดยนำเสนอในรูปแบบที่น่าสนใจในการแสดงและเข้าถึงง่ายสำหรับคนรุ่นใหม่ ผ่านการตีความและนำเสนอคติชนวิทยาในมุมมองใหม่ ๆ ช่วยต่อยอดและพัฒนาวัฒนธรรมไทยให้มีความร่วมสมัยและสอดคล้องกับสังคมที่เปลี่ยนแปลงไป โดยสรุปแล้ว การนำคติชนวิทยามาใช้ในการสร้างสรรค์นาฏศิลป์ร่วมสมัยมีผลต่อความเข้าใจ ความรู้สึก และทัศนคติของผู้ชมต่อการแสดง และมีส่วนสำคัญในการอนุรักษ์ สืบสาน และต่อยอดวัฒนธรรมไทยให้คงอยู่และพัฒนาต่อไป

งานวิจัยนี้นับได้ว่าเป็นงานวิจัยที่มีความแปลกใหม่และน่าสนใจ เนื่องจากการศึกษาความสัมพันธ์ระหว่างความเชื่อพื้นบ้านเรื่อง “ขวัญ” กับการสร้างสรรค์นาฏศิลป์ร่วมสมัย โดยงานวิจัยเกี่ยวกับนาฏศิลป์ส่วนใหญ่เป็นการมุ่งเน้นไปที่การวิเคราะห์รูปแบบการแสดง ท่าเต้น หรือประวัติศาสตร์ของนาฏศิลป์ แต่สำหรับงานวิจัยชิ้นนี้ได้นำเสนอแนวทางใหม่ในการศึกษา โดยการเชื่อมโยงความเชื่อพื้นบ้านเข้ากับการสร้างสรรค์นาฏศิลป์ ซึ่งจะช่วยให้เข้าใจถึงอิทธิพลของวัฒนธรรมและความเชื่อที่มีต่อการสร้างสรรค์งานศิลปะ เป็นการศึกษาค้นคว้าความสัมพันธ์ระหว่างคติชนวิทยาและความเชื่อกับนาฏศิลป์ร่วมสมัย งานวิจัยนี้เป็นการเชื่อมโยงศาสตร์สองสาขา ประกอบด้วย คติชนวิทยา (Folklore) และนาฏศิลป์ร่วมสมัย (Contemporary Dance) โดยมุ่งเน้นไปที่การศึกษาค้นคว้าเรื่อง “ขวัญ” ซึ่งเป็นความเชื่อพื้นบ้านที่สำคัญของไทย และมีอิทธิพลต่อวิถีชีวิตของผู้คน มาวิเคราะห์ว่าความเชื่อนี้มีส่วนในการสร้างสรรค์นาฏศิลป์ร่วมสมัยอย่างไร นำเสนอแนวคิดใหม่ในการสร้างสรรค์นาฏศิลป์ งานวิจัยนี้ไม่ได้จำกัดอยู่แค่การวิเคราะห์ความสัมพันธ์ แต่ยังนำเสนอแนวคิดใหม่ในการสร้างสรรค์นาฏศิลป์ โดยการนำเอาความเชื่อเรื่อง “ขวัญ” มาเป็นแรงบันดาลใจในการออกแบบท่าเต้น การเลือกเพลงประกอบ หรือการกำหนดแนวคิดของการแสดง ซึ่งจะทำให้นาฏศิลป์ที่สร้างสรรค์ขึ้นมามีความเป็นเอกลักษณ์และมีความหมายที่ลึกซึ้งยิ่งขึ้น เป็นการส่งเสริมการอนุรักษ์และสืบสานวัฒนธรรมพื้นบ้าน โดยการนำเอาความเชื่อพื้นบ้านมาใช้ในการสร้างสรรค์นาฏศิลป์ เป็นการส่งเสริม การอนุรักษ์ และสืบสานวัฒนธรรมพื้นบ้านให้คงอยู่ต่อไป นอกจากนี้ยังเป็นการเปิดโอกาสให้คนรุ่นใหม่ได้เรียนรู้และเข้าใจถึงคุณค่าของวัฒนธรรมพื้นบ้านอีกด้วย งานวิจัยชิ้นนี้ยังมีประโยชน์อย่างยิ่งต่อวงการนาฏศิลป์และวงการคติชนวิทยา เป็นการนำเสนอมุมมองใหม่ในการสร้างสรรค์นาฏศิลป์ โดยการนำเอาความเชื่อพื้นบ้านมาประยุกต์ใช้ ซึ่งจะทำให้นาฏศิลป์มีความหลากหลายและน่าสนใจมากยิ่งขึ้น ส่วนทางด้านคติชนวิทยา งานวิจัยนี้จะช่วยให้เข้าใจถึงความสำคัญของความเชื่อพื้นบ้านที่มีต่อการสร้างสรรค์งานศิลปะ และเป็นการส่งเสริมให้มีการศึกษาคติชนวิทยาในเชิงลึกมากยิ่งขึ้น โดยสรุปแล้วงานวิจัยชิ้นนี้เป็นงานที่มีคุณค่าและมีความสำคัญอย่างยิ่งต่อการพัฒนางานนาฏศิลป์และวงการคติชนวิทยาของไทย

ในด้านข้อจำกัดในการนำคติชนวิทยามาใช้ในการสร้างสรรค์นาฏศิลป์ร่วมสมัย แม้ว่าการนำคติชนวิทยามาใช้ในการสร้างสรรค์นาฏศิลป์ร่วมสมัยจะมีประโยชน์มากมาย แต่ก็ยังมีข้อจำกัดบางประการที่ต้องคำนึงถึง ได้แก่ อาจทำให้เกิดความเข้าใจที่คลาดเคลื่อน คติชนวิทยาเรื่องขวัญมีรายละเอียดและความหมายเชิงลึกที่ซับซ้อนการนำเสนอในรูปแบบนาฏศิลป์อาจทำให้ผู้ชมบางส่วนเข้าใจความหมายที่แท้จริงคลาดเคลื่อนไปได้ โดยเฉพาะอย่างยิ่งหากผู้ชมไม่คุ้นเคยกับคติชนวิทยานั้น ๆ มาก่อน หรือมีการตีความที่หลากหลาย คติชนวิทยาเรื่องเดียวกันอาจมีการตีความที่แตกต่างกันไปในแต่ละท้องถิ่นหรือกลุ่มคน การนำเสนอเพียงรูปแบบเดียวอาจไม่ครอบคลุมความหลากหลายของคติชนวิทยานั้น ๆ และอาจทำให้เกิดความเข้าใจผิดหรือความขัดแย้งได้ ข้อจำกัดในการสื่อความหมายเกี่ยวกับขวัญผ่านการแสดง การสื่อความหมายเกี่ยวกับ “ขวัญ” ผ่านการแสดงนาฏศิลป์ร่วมสมัยก็มีข้อจำกัด

เช่นกัน เนื่องจากขวัญ เป็นแนวคิดที่เป็นนามธรรมและเข้าใจยาก การสื่อสารความหมายที่ชัดเจนและครอบคลุม จึงเป็นเรื่องท้าทาย ในมุมมองด้านความหลากหลายของความเชื่อ ความเชื่อเกี่ยวกับขวัญมีความหลากหลายและแตกต่างกันไปในแต่ละท้องถิ่น การนำเสนอเพียงรูปแบบเดียวอาจไม่ครอบคลุมความเชื่อทั้งหมด ซึ่งมีข้อจำกัดของ ภาษาท่าของนาฏศิลป์มีข้อจำกัดในการสื่อสารความหมายที่ซับซ้อนและเป็นนามธรรม การสื่อสารความหมายของขวัญ ให้ครบถ้วนจึงเป็นเรื่องยาก การตีความของผู้ชมแต่ละคนอาจตีความความหมายของขวัญจากการแสดงแตกต่างกันไป ขึ้นอยู่กับประสบการณ์และความเชื่อส่วนบุคคล การแก้ไขข้อจำกัด เพื่อแก้ไขข้อจำกัดเหล่านี้ ผู้สร้างสรรค์ผลงานจึง มีการศึกษาคติชนวิทยาอย่างละเอียดรอบคอบ คำนึงถึงบริบททางสังคมและวัฒนธรรม และใช้ความคิดสร้างสรรค์ในการนำเสนอในรูปแบบที่น่าสนใจและเข้าใจได้ง่าย นอกจากนี้ การใช้สื่อผสมผสาน เช่น แสง สี เสียง และฉาก อาจช่วยเสริมสร้างความเข้าใจและอารมณ์ในการรับชมได้ การสื่อสารกับผู้ชมก่อนและหลังการแสดง เช่น การจัดเสวนา หรือการแจกเอกสารประกอบการแสดง ก็เป็นอีกวิธีหนึ่งที่ช่วยให้ผู้ชมเข้าใจเนื้อหาและความหมายของการแสดงได้ดียิ่งขึ้น การศึกษาในครั้งนี้จึงเป็นจุดเริ่มต้นของการศึกษา สร้างสรรค์นาฏศิลป์แบบข้ามศาสตร์ที่ผสมผสานอย่างลงตัว ที่แหล่งที่มาอย่างชัดเจนในมิติตคติชนวิทยาและนาฏศิลป์

ข้อเสนอแนะ

การวิเคราะห์เปรียบเทียบ วิเคราะห์ความเหมือนและความแตกต่างของความเชื่อเรื่องขวัญในแต่ละศาสนา และวัฒนธรรม โดยพิจารณาถึงความหมาย สัญลักษณ์ องค์ประกอบพิธีกรรม และความเชื่อที่เกี่ยวข้องรวมถึง การประยุกต์ใช้ในบริบทร่วมสมัยให้มีความครอบคลุมมากขึ้น

กิตติกรรมประกาศ

การศึกษาวิจัยในครั้งนี้ ขอขอบคุณ ผศ.ดร.บุรินทร์ เปล่งดีสกุล คณบดีคณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัย ขอนแก่น ผศ.ดร.ศรวดี ภูขมศรี ประธานหลักสูตรนาฏศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยขอนแก่น ผศ.ดร.สุขสันติ แวงวรรณ ผู้ช่วยอธิการบดีฝ่ายศิลปวัฒนธรรมและเศรษฐกิจสร้างสรรค์ มหาวิทยาลัยขอนแก่น ผศ.ดร.สิทธิรัตน์ ภูแก้ว อาจารย์ประจำหลักสูตรนาฏศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยขอนแก่น และนักศึกษ สาขานาฏศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยขอนแก่น ผู้ร่วมเป็นนักแสดง รวมถึงนายอัษฎาจุติ ศรีทน นักศึกษาระดับบัณฑิตศึกษา (ปริญญาเอก) หลักสูตรปรัชญาดุษฎีบัณฑิต สาขาวิชาภาษาไทย คณะมนุษยศาสตร์ และ สังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยขอนแก่น ผู้ร่วมวิจัยศึกษาข้อมูลและสร้างสรรค์ออกแบบเครื่องแต่งกายและการแสดง ในครั้งนี้

บรรณานุกรม

- ญาวิณี รักพาณิชย์. (2563). ความเชื่อเรื่องขวัญของชาวตะวันตกและตะวันออก. วารสารมนุษยสังคมปริทัศน์ คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏเพชรบุรี. 23(2). น. 7.
- พีรพงศ์ เสนไสย. (2544). การวิจัยทางนาฏศิลป์ สาขานาฏศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยมหาสารคาม. จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย. น. 145.
- มณี พยอมยงค์. (2536). ความเชื่อของคนไทยในวัฒนธรรม. โอ.เอส.พรีนติ้ง เฮาส์. น. 16-30.
- วิบูลย์ ลี้สุวรรณ. (2558). ผ้าทอพื้นเมือง: มรดกวัฒนธรรมไทย. เมืองโบราณ. น.22-23.
- วุฒิชัย สว่างแสง. (2563). ขวัญในความเชื่อเรื่องแถน. วารสารนานาชาติ มหาวิทยาลัยขอนแก่น สาขามนุษยศาสตร์ และสังคมศาสตร์. 11(2). น. 6.
- ศิริพร ณ ถลาง. (2556). “คติชนสร้างสรรค์”: บทปริทัศน์บริบททางสังคมและแนวคิดที่เกี่ยวข้อง. วารสารอักษรศาสตร์ คณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย. 42(2). น. 74.
- สุจิตต์ วงษ์เทศ. (2562). กลองมโหระทึก ในศาสนาผี ไม่มีวิญญาณและโลกหน้า. มติชนสุดสัปดาห์ ออนไลน์. https://www.matichon.co.th/weekly/column/article_224342.
- สุพัตรา สุภาพร. (2545). สังคมวัฒนธรรมไทย. ไทยวัฒนาพานิชย์ น. 171-189.
- สมิทร ปิติพัฒน์. (2545). ความเชื่อและพิธีกรรมของคนไทอาหมในรัฐอัสสัม ประเทศอินเดีย. [รายงานการวิจัย, สถาบันไทยคดีศึกษา, มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์]. น. 156-189.
- สุรเชษฐ์ คูหาเลิศ. (2566). การรักษาโรคด้วยพิธีกรรมสู่ขวัญ: ความหมาย คุณค่า และตัวตนของคนไทยภาคเหนือ และอีสาน. วารสารคณะมนุษยศาสตร์ มหาวิทยาลัยนเรศวร. 20(3). น. 62.
- สุรพล วิรุฬารักษ์. (2547). นาฏศิลป์ปริทัศน์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย. สำนักพิมพ์แห่ง จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย. น. 89.

คราส: ปฏิบัติการภัณฑารักษ์การแสดงแตงวงชาวบ้านร่วมสมัย ECLIPSE: THE CURATORIAL WORK OF CONTEMPORARY THAI FOLK BRASS BAND PERFORMANCE

ขจิตธรรม พาทยกุล* KHAJITTAM PHATTAYAKUL*

กมล เผ่าสวัสดิ์** KAMOL PHAOSAVASDI**

พรประพิตร เผ่าสวัสดิ์*** PORNPRAPIT PHOASAVADI***

บทคัดย่อ

บทความนี้เสนอแนวคิดปฏิบัติการภัณฑารักษ์การแสดงของแตงวงชาวบ้าน โดยใช้ “คราส” (Eclipse) เป็นอุปมา (Metaphor) ด้วยการตีความใหม่ บทความนี้มุ่งศึกษาอัตลักษณ์การแสดงของแตงวงชาวบ้านในแง่ของการมีปฏิสัมพันธ์เชิงพื้นที่ (Spatial Thinking) พิจารณามิติของเสียงที่ส่งผลต่อการรับรู้ของผู้ชมผ่านการสร้างและการย่นย่อปฏิสัมพันธ์กับพื้นที่ แสดงให้เห็นการเคลื่อนไหว การกลืนกิน และการเปลี่ยนพื้นที่อย่างไหลลื่นของ แตงวงชาวบ้าน เกิดการตีความใหม่ของคราสอันหมายถึงการรวมเข้าไป (Inclusion) และการสร้างอาณาเขตใหม่ (Composite) เผยให้เห็นโมนาด (Monad) เก่นอารมณ์ความรู้สึก (Sentiment) ที่ออกมาจากเสียงของแตงวงซึ่งนำไปสู่แนวทางปฏิบัติการภัณฑารักษ์ในการสร้างสรรค์ศิลปะการแสดง “คราส”

คำสำคัญ : คราส/ ภัณฑารักษ์/ ปฏิบัติการภัณฑารักษ์ดนตรี/ แตงวงชาวบ้าน/ ศิลปะร่วมสมัย

* นิสิตระดับปริญญาเอก หลักสูตรศิลปกรรมศาสตรดุษฎีบัณฑิต คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, khajittam@hotmail.com.

* D.F.A. student, Doctor of Fine and Applied Arts Program, Faculty of Fine and Applied Arts, Chulalongkorn University, khajittam@hotmail.com.

** ศาสตราจารย์, หลักสูตรศิลปกรรมศาสตรดุษฎีบัณฑิต คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, kamoldoxza@gmail.com.

** Professor, Doctor of Fine and Applied Arts Program, Faculty of Fine and Applied Arts, Chulalongkorn University, kamoldoxza@gmail.com.

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

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

Abstract

This article presents the concept and practice of curating performances of Thai folk brass bands, using “eclipse” as a metaphor reinterpreted. The study focuses on the performances of these brass bands from spatial thinking, examining the dimensions of sound and its impact on audience perception through the creation and compression of spatial thinking. The aim is to observe the seamless movement, integration, and transformation of space by the brass bands, leading to a new interpretation of “eclipse” in terms of inclusion and composite. This reveals the monad, and the sentiment emanating from the sound of the folk brass band.

Keywords: Eclipse/ Curatorial Practice/ Music Curation/ Folk Brass Band/ Contemporary Art

บทนำ

แตรงชาวบ้านยังคงเคลื่อนไหวอย่างมีชีวิตชีวาบนพื้นที่รอบนอกปริมณฑลความเป็นเมืองสมัยใหม่ สำหรับวิถีชีวิตท้องถิ่นของแตรงชาวบ้านนั้น มีส่วนสำคัญในการเป็นพื้นที่ที่รุ่มรวยทางศิลปะแบบชั่วคราวให้กับผู้คนในชุมชน ขณะเดียวกันยังเป็นพื้นที่ในการพึ่งตนตรัสจากวงเครื่องเป่าขนาดเล็กที่ชุมชนสามารถเข้าถึงได้ ผ่านวาระสำคัญของชีวิตโดยเฉพาะกิจกรรมที่ต้องการการมีส่วนร่วม เช่น งานบวชนาค งานแต่งงาน งานบุญ หรือแม้แต่พิธีศพ กิจกรรมเหล่านี้เป็นทั้งประเพณีพิธีกรรมและความบันเทิงที่ช่วยบำรุงความสุข พื้นฟูกำลังใจและใจตามวิถีวัฒนธรรมไทยในบริเวณลุ่มน้ำเจ้าพระยาตอนบนและตอนล่าง อย่างไรก็ตาม แม้แตรงชาวบ้านจะเป็นพื้นที่แสดงออกทางศิลปะที่มีชีวิต แต่ก็เสมือนว่าถูกอำพรางอยู่ภายใต้เงื่อนไขของมายาคติแห่งความสมบูรณ์แบบและการแสดงความเจริญของรัฐ ซึ่งสามารถทำความเข้าใจผ่านพัฒนาการทางประวัติศาสตร์ดนตรี

หากกล่าวย้อนไปในประวัติศาสตร์ดนตรีในสังคมไทยกระแสหลัก ปี่พาทย์มโหรีมีความสัมพันธ์เชิงอุปถัมภ์ของเจ้านายชนชั้นสูงผู้มีฐานะ ทั้งการบรรจุให้เป็นวิชาเรียนจนเป็นที่นิยมฝึกหัดเพื่อสนองนโยบายผู้ปกครองอาณาจักร จนกลายเป็นกิจกรรมบันเทิงเฉพาะกลุ่ม (ภัทรวดี ภูษฎาภิรมย์, 2536, น. 81-82.) ต่อมาในสมัยรัชกาลที่ 6 (พ.ศ. 2424-2468) วัฒนธรรมบันเทิงโดยเฉพาะทางดนตรีได้รับการวางแผนและจำกัดขอบเขตของความหมายทางดนตรีไทย รับรู้ในความหมายทั่วไปคือดนตรีในราชสำนักในพื้นที่ศูนย์กลางอำนาจรัฐ เช่น ปี่พาทย์ มโหรี เครื่องสาย ขณะที่ดนตรีนอกขอบข่ายจัดเป็นดนตรีพื้นบ้านหรือดนตรีพื้นเมือง เมื่อรัฐสนับสนุนดนตรีในลักษณะดังกล่าวในฐานะสื่อที่แสดงความเจริญของชาติ ทำให้ความบันเทิงแบบราชสำนักได้รับการสืบทอดโดยรัฐ

ในเวลาต่อมาช่วงทศวรรษ 2490 เกิดการกำหนดมาตรฐานศิลปะขึ้น รัฐใช้นโยบายวัฒนธรรมสนับสนุนนโยบายทางการเมืองเพื่อความมั่นคง คำว่า “วัฒนธรรม” จึงมีความเกี่ยวพันกับความมั่นคงของชาติ โดยเฉพาะการเกิดขึ้นของกรมศิลปากรและกระทรวงวัฒนธรรม (ภัทรวดี ภูษฎาภิรมย์, 2550, น. 137.) ประวัติศาสตร์สังคมจึงเป็นส่วนสำคัญอย่างยิ่งในการสร้างมุมมองความเข้าใจและอธิบายปรากฏการณ์ที่เกิดขึ้นกับวัฒนธรรมดนตรีที่สัมพันธ์กับอัตลักษณ์ของชาติ (National Identity) ที่ตรึงไว้กับอำนาจศูนย์กลาง

การสถาปนาขึ้นของศิลปะภายใต้บรรทัดฐานศูนย์กลาง (Standardization) และความเป็นมาตรฐานเดียว จึงส่งผลให้เกิดความเป็นอื่นของเสียงที่แตกต่าง และเสมือนว่าถูกผลักออกสู่ความเป็นชายขอบในระยะต่อมา เช่น หมอลำ เพลงฉ่อย อีแซว ลิเก ละครชาตรี สะล้อซอซึง กันตรึม ลิเกฮูลู ร้องเงี้ยว โนรา เพลงนา หรือแตรงชาวบ้านก็ตามต่างอำพรางตัวตนไม่ว่าจะด้วยเงื่อนไขการแทรกตัวภายใต้เรื่องเล่าอีกชุดหนึ่งที่เผยเนื้อที่ขนาดใหญ่กว่า หรือการพรางตัวเองเพื่อแสดงตนผ่านอัตลักษณ์ที่สร้างขึ้นใหม่ในชุมชนท้องถิ่นโดยเฉพาะแตรง อานันท์ นาคคง (การสื่อสารส่วนบุคคล, 16 พฤษภาคม 2566) กล่าวว่า การศึกษาเพื่อทำความเข้าใจสถานภาพของแตรงจำเป็นต้องพิจารณามิติเสียงแตรงในบริบทต่าง ๆ ทั้งในงานเทศกาลของไทย การบรรจุวงโยธวาทิตประจำโรงเรียน การบรรจุหลักสูตรการบรรจุรายวิชาการอำนวยการ แตรงโยธวาทิตในสถาบันอุดมศึกษา จึงกล่าวได้ว่าลำดับชั้น (Hierarchy) ทางเสียงแตรงเป็นปรากฏการณ์ทางสังคมที่หลีกเลี่ยงไม่ได้

ในสถานะความเป็นจริงนั้น เสียงเหล่านี้เป็นเสียงที่เกิดขึ้นรอบนอกปริมณฑลศูนย์กลาง แม้ว่าจะเลื่อนหายไปจากวิถีเมืองสมัยใหม่ แต่ยังคงขับเคลื่อนในชุมชนท้องถิ่นตลอดเวลา จากการสำรวจสถานภาพทางวิชาการ การศึกษาแตรงชาวบ้านปรากฏงานวิจัยเกี่ยวกับแตรงชาวบ้านโดยเฉพาะภาคกลาง สุดแดน สุขเกษม (2510) เรื่อง แตรงชาวบ้านกับการรับใช้สังคม : กรณีศึกษาคณะดนตรีศิลป สุธิ ขำนาญสุธา (2545) ศึกษาแตรงชาวบ้านพื้นที่จังหวัด

สมุทรสาคร จิระ สัตตพันธุ์ศิริ (2549) ศึกษาแตงกวาบ้านพื้นที่จังหวัดราชบุรี พรสวรรค์ จันทะวงศ์ (2551) ศึกษาแตงกวาบ้านพื้นที่จังหวัดลำปาง จักซ์ จินดาวงศ์ (2551) ศึกษาพัฒนาการและการดำรงอยู่ของแตงกวาในจังหวัดพระนครศรีอยุธยา จุฑามาส หิรัญกุล (2554) ศึกษาแตงกวาบ้านในจังหวัดสุพรรณบุรี ดวงจันทร์ บุญล้ำ (2552) ศึกษาแตงกวาบ้านจังหวัดสุโขทัย อิทธิพล สวัสดิ์พุกษา (2558) ศึกษาการปรับตัวของแตงกวาบ้านในสังคมไทยปัจจุบัน งานศึกษาของธีระพงษ์ ทัพอาจ (2564) ศึกษาลักษณะทางดนตรีของแตงกวาพื้นบ้านภาคเหนือตอนล่างจำนวน 9 จังหวัด โครงการวิจัยของธันยาภรณ์ โพธิทิวน (2564) เรื่องการสืบทอดและการดำรงอยู่ของคณะแตงกวาในอำเภอบางเลน จังหวัดนครปฐม งานนิพนธ์เหล่านี้ได้ให้มุมมองต่อแตงกวาบ้านว่าต้องอาศัยการปรับตัวตลอดเวลาต่อสภาวะสังคมชาวบ้านที่ขับเคลื่อนไปพร้อมกับโครงสร้างทางเศรษฐกิจสังคมที่เปลี่ยนแปลง

นอกจากนี้ยังมีบทความหรือข้อเขียนอื่น ๆ ซึ่งมุ่งศึกษาค้นคว้าและรวบรวมแก่นสาระทางประวัติศาสตร์ดนตรีหรือความรู้เชิงดนตรีวิทยาเป็นสำคัญ โดยเฉพาะงานเขียนของจิตร กาวี เช่น บทความ The Merry Angel opus 11 งานบันทึกเสียงแตงกวาบ้านปรากฏการณ์ชาวสามัญสู่ตลาดสากล (2562) บทความแตงกวาสยามกับการบันทึกเสียงมรดกความทรงจำของคนรุ่นใหม่ (2563) หนังสือรวมบทความ ตื่นแต่! ข้อเขียนว่าด้วยเรื่องแตงและแตงกวาคัดสรร (2563) และบทความแตงกวาล้านนา: การก่อเกิดวัฒนธรรมแตงกวาในพื้นที่มณฑลพายัพ (2566) งานนิพนธ์เหล่านี้มีส่วนสำคัญในการสร้างความเข้าใจเชิงลึกต่อประวัติศาสตร์ พัฒนาการทางเศรษฐกิจ การปรับตัวและสภาพแตงกวาบ้าน ซึ่งส่วนหนึ่งขับเคลื่อนด้วยศิลปินอิสระนอกกรอบการอุปถัมภ์โดยอาศัยการประกอบอาชีพค้าขายและแตงกวาคู่กันในอดีตและมีพัฒนาการสืบเนื่องมาสู่ปัจจุบัน ซึ่งเผยตัวผ่านงานประเพณีพิธีกรรมของชาวบ้านซึ่งปรากฏในพื้นที่สนามแห่งเสียงทั้งพื้นที่สังคมโลกที่จับต้องได้และพื้นที่แสดงตัวตนบนสื่อสังคมดิจิทัลในโลกเสมือน

ในแง่หนึ่งแตงกวาเปรียบเสมือนตัวแทนหมู่บ้าน หรือ Local Hero ยืนหยัดคู่กับประวัติศาสตร์พัฒนาการดนตรีไทย มีกลุ่มศิลปินลูกหลานชาวบ้านเป็นผู้ขับเคลื่อนด้วยน้ำพักน้ำแรงของตนเอง เป็นตัวแทนเสียงของผู้คนจากหน่วยย่อยของชุมชน เป็นทั้งผู้ปลูกเร้าการแสดงออกทางอารมณ์ของผู้ชม และเป็นดัชนีทางเสียง ที่บ่งชี้กระแสสันทนาการดนตรีในขณะนั้นในวัฒนธรรมประชานิยม (Pop Culture) ซึ่งสร้างมูลค่าทางเศรษฐกิจระดับจุลภาคหมุนเวียนในนิเวศชุมชนท้องถิ่นอย่างอิสระ โดยขับเคลื่อนตนเองเพื่อตอบสนองผู้คนตามสมัยนิยม นับเป็นเวลาราวทศวรรษที่แตงกวาบ้านได้รับการขึ้นทะเบียนในฐานะมรดกภูมิปัญญาทางวัฒนธรรมของชาติ เมื่อปี พ.ศ. 2557 (กรมส่งเสริมวัฒนธรรม, 2557, น. 21.) อย่างไรก็ตาม การส่งเสริมศิลปวัฒนธรรมแขนงนี้ยังคงเป็นภารกิจที่ขับเคลื่อนโดยชุมชนท้องถิ่นอย่างโดดเดี่ยวและขาดการบูรณาการ

จากการลงพื้นที่สำรวจภาคสนามและการค้นคว้าเอกสารทางวิชาการ ผมนวกเข้ากับแรงบันดาลใจของภัณฑารักษ์ จากความทรงจำที่เป็นปริศนาในวัยเด็กของผู้วิจัยที่มีตอนายเตียน พาทยกุล ซึ่งเป็นศิลปินแห่งชาติสาขาศิลปะการแสดง (ดนตรีไทย) ที่มีความสามารถทางเปียโน ได้พยายามให้บรรดาหลาน ๆ หัดเป่าแตร (Brass) ช่วงบั้นปลายชีวิตก่อนที่จะจากไป ทิ้งไว้เป็นปมคำถามบางประการ ผู้วิจัยจึงอาศัยเรื่องเล่าอันเป็นหมุดหมายชีวิตของตอนายเตียนเพื่อนำทางเข้าไปสัมผัสกับบริบทความรู้ในภาพใหญ่ กระบวนการปฏิบัติการภัณฑารักษ์นี้จึงเริ่มจากการพลิกฟื้นเรื่องเล่าพร้อมกับการสำรวจพื้นที่ประวัติศาสตร์ที่ซ่อนอยู่ระหว่างบรรทัดเนื้อที่หลัก และปะติดปะต่อเรื่องเล่าเพื่อสืบหาข้อค้นพบเรื่องเล่าที่เงียบไปจากประสบการณ์ของผู้วิจัยกับแตงกวา

ปฏิบัติการภัณฑารักษ์นี้ใช้คราส (Eclipse) เป็นอุปลักษณ์ (Metaphor) นำไปสู่ขอบเขตการแสดงแตงรวงจากที่เห็นและเป็นอยู่ โดยการนำอัตลักษณ์แบบแตงรวงชาวบ้านทั้งด้านภูมิทัศน์ทางเสียง (Soundscape) ด้วยการเผยแพร่ให้เห็นการเคลื่อนไหว และการใช้พื้นที่เข้าไปปฏิสัมพันธ์กับกรอบแนวคิดและการสร้างสรรค์ศิลปะการแสดงแตงรวงชาวบ้านร่วมสมัยผ่านการตีความคราสใหม่

วัตถุประสงค์ของงานวิจัย

1. เพื่อตีความนัยความหมายจากมุมมองภายในของการเชื่อมโยงการแสดงแตงรวงชาวบ้านกับสภาวะคราส
2. เพื่อสังเคราะห์การตีความใหม่ของคำว่า “คราส” ผ่านกระบวนการปฏิบัติการภัณฑารักษ์
3. เพื่อเสนอแนวทางปฏิบัติการภัณฑารักษ์ผ่านการสร้างสรรค์การแสดงแตงรวงชาวบ้านร่วมสมัย

วิธีการดำเนินการวิจัย

การสร้างสรรค์ผลงานได้ดำเนินการโดยใช้ระเบียบวิธีวิจัยเชิงคุณภาพที่มุ่งความสนใจไปที่แตงรวงชาวบ้านในบริบทวัฒนธรรมไทยโดยอาศัยเรื่องเล่าของนายเตือน พาทยกุล ในการเข้าไปปฏิสัมพันธ์กับเรื่องเล่าชุดอื่นผ่านการค้นคว้ารวบรวมข้อมูลอ้างอิงขั้นต้น จากการค้นคว้าเอกสาร ตำรา บทความวิชาการ วิทยานิพนธ์ และหนังสือที่เกี่ยวข้องจากแหล่งอ้างอิงและฐานข้อมูลดิจิทัล เพื่อทบทวนวรรณกรรม ทฤษฎี แนวคิด และบริบทที่เกี่ยวข้อง ประกอบกับประสบการณ์ภาคสนามตลอดระยะเวลา 12 เดือน ผ่านเทศกาลประเพณีต่าง ๆ ในแต่ละฤดูกาล โดยเก็บข้อมูลเชิงลึกด้วยการสัมภาษณ์ผู้เชี่ยวชาญและผู้ที่เกี่ยวข้องในลักษณะเจาะลึกจากบุคคลหลายกลุ่ม ได้แก่ กลุ่มนักดนตรีชาวบ้าน กลุ่มนักวิชาการดนตรี กลุ่มภัณฑารักษ์ กลุ่มศิลปินร่วมสมัย จากนั้นจึงประมวลองค์ความรู้และวิเคราะห์ข้อมูล เพื่อนำไปสู่การคัดสรรประเด็นและกำหนดทิศทาง คัดสรรศิลปิน สร้างกระบวนการผลิตผลงานร่วมกับศิลปิน และสื่อสารผลงานผ่านแบบจำลองความเป็นเทศกาล (Festival) โดยทดลองจัดแสดงในพื้นที่ใหม่ซึ่งเคลื่อนจากพิธีกรรมชาวบ้านสู่พื้นที่ศิลปะการแสดงร่วมสมัย

ผลการวิจัย

แตงรวงชาวบ้านกับภูมิหลังเชิงประวัติศาสตร์

ดนตรีฝรั่งสู่สังคมสยาม

การแพร่กระจายของลัทธิล่าอาณานิคมของยุโรปเป็นเงื่อนไขสำคัญต่อปรากฏการณ์แตงรวง (Brass Band) ที่กระจายตัวระดับโลกทั้งในแอฟริกา เอเชีย แอฟริกาตอนใต้ และอเมริกา สิ่งเหล่านี้สะท้อนให้เห็นถึง ความเป็นตะวันตก (Westernization) และความเป็นสมัยใหม่ (Modernization) ซึ่งภายหลังจากการเสื่อมถอยของจักรวรรดิอาณานิคม แตงรวงได้กลายรูปทางดนตรีซึ่งได้สะท้อนถึงวัฒนธรรมถิ่นของตนเองไปในที่สุด (Kaminski, 2022, p. 401)

ภายใต้บริบทช่วงปลายคริสต์ศตวรรษที่ 19 ราวสมัยรัชกาลที่ 5 เกิดปรากฏการณ์ของชนชั้นนำสยามมีความพยายามอย่างยิ่งในการปฏิรูปและปรับปรุงสภาพสังคมทั้งองคาพยพภายใต้กรอบคิดใหม่คือ “ศิวิไลซ์” ซึ่งเป็นผลพวงที่มาพร้อมกับสภาวะอาณานิคมตะวันตก ที่เข้าครอบงำประเทศรอบข้างในภูมิภาคเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ อภินันท์ โปษยานนท์ กล่าวว่า สถานการณ์ดังกล่าวส่งผลต่อความเปลี่ยนแปลงทางด้านรสนิยมของราชสำนักสยามในการหยิบยืมและผสมผสานวัฒนธรรมตะวันตกทั้งด้านสถาปัตยกรรมยุโรป รูปแบบการดำเนินชีวิต เครื่องแต่งกาย

ศิลปวัฒนธรรม (อภินันท์ โปษยานนท์, 2555, น. 24.) แตรวงคือเสียงจากแดนไกลที่สำแดงเกียรติยศของเจ้าอาณานิคมตะวันตก เรือรบจากยุโรปและอเมริกาเข้ามาเจริญสัมพันธไมตรีกับสยาม ตามบทสัมภาษณ์ของสุพจน์ มานะลักษณะเจริญ (การสื่อสารส่วนบุคคล, 31 ธันวาคม 2565) ได้แสดงทัศนะไว้ว่า วัฒนธรรมแตรวงเริ่มปรากฏชัดเจนขึ้นสามารถนับย้อนไปถึงสมัยรัชกาลที่ 4 ช่วงปี ค.ศ. 1862 เป็นคราวที่ทูตแห่งราชอาณาจักรปรัสเซียเข้ามาเจริญสัมพันธไมตรีกับราชสำนักสยาม ได้มอบหมายให้นายทหารแตรวงเข้าไปฝึกนักดนตรีหลวงของราชสำนักสยาม จนกระทั่งนักดนตรีสยามบรรเลงได้ สันนิษฐานว่าเพลง God Save the Queen เป็นแม่แบบในการแสดงตนทางการทูต ทั้งนี้ ในขณะนั้นยังไม่เกิดคำถามว่าการใช้เพลงชาติอื่นจะเป็นเสมือนอาณานิคมหรือไม่ หากแต่เป็นความประสงค์ของรัฐที่จะพัฒนาแตรวงขึ้นมา ภายหลังนายแตรวงแห่งราชอาณาจักรปรัสเซียประพันธ์เพลงสรรเสริญพระบารมีให้กับสยามซึ่งปรากฏหลักฐานจากเอกสารชั้นต้นของปรัสเซีย ทั้งนี้ มีธรรมเนียมอย่างหนึ่งว่า เมื่อเรือที่เดินทางไปเจริญสัมพันธไมตรีกับประเทศต่าง ๆ แวะเข้ากรุงเทพฯ มักใช้แตรวงทหารเรือ (Navy Band or Marine Band) บรรเลงสำหรับพิธีเกียรติยศ การคำนับ เติมนักดนตรีในเรือพระราชพิธีถวายยศกษัตริย์สยาม แตรวงทหารเรือจึงเป็นจุดหักเหสำคัญที่เกิดแตรวงขึ้นในกรุงสยาม (พูนพิศ อมาตยกุลและณัฐชา นัจจนาวากุล, 2559, น. 41.)

การตื่นตัวต่อวัฒนธรรมของเจ้าอาณานิคมที่เข้ามามีปฏิสัมพันธ์โดยตรงต่อราชสำนักจึงเข้ามาเป็นวัฒนธรรมอีกกระแสหนึ่งของราชสำนักสยาม ซึ่งภายหลังมีบทบาทในการกำหนดรูปแบบวัฒนธรรมความบันเทิงในสังคมราชวร กรุงเทพฯ โดยเฉพาะรสนิยมทางดนตรีตะวันตกซึ่งมีแตรวงเป็นจุดตั้งต้น ณัฐชา นัจจนาวากุล (2555, น. 289.) กล่าวว่า กระแสนิยมฝรั่งอย่างแตรวงมีหลักฐานแสดงจุดเริ่มต้นว่าเกิดขึ้นในหน่วยงานทหารของราชสำนักสยาม ก่อนอื่นใด เริ่มปรากฏก่อตัวช่วงรัชกาลที่ 3-4 เริ่มมีพัฒนาการขึ้นราวสมัยรัชกาลที่ 5 และเป็นความบันเทิงที่นิยมชัดเจนมากขึ้นในสมัยรัชกาลที่ 6 เป็นต้นมา

แตรวงทหารสู่ความบันเทิงฉบับชาวบ้าน

ราวสมัยรัชกาลที่ 6 (พ.ศ. 2424 - 2468) กระแสวิทยุการตะวันตกได้หลั่งไหลสู่ผู้คนในทุกระดับชั้น การยอมรับค่านิยมสมัยใหม่เข้ามาเป็นส่วนหนึ่งของวิถีชีวิต ธุรกิจความบันเทิงและสื่อทันสมัยแพร่กระจายผ่านเส้นทางคมนาคมที่กระจายตัวออกไปสู่หัวเมืองแต่ละภูมิภาค จากงานศึกษาของณัฐชา นัจจนาวากุล (2555, น. 288-289.) เสนอว่า กิจกรรมทหารเป็นเงื่อนไขสำคัญที่ทำให้วัฒนธรรมแตรวงไหลหลากเข้าสู่ชาวบ้านในภูมิภาคต่าง ๆ รัฐได้ส่งเสริมค่ายทหารบกไว้ตามจังหวัดสำคัญ เช่น จังหวัดนครราชสีมา จังหวัดราชบุรี จังหวัดอุดรธานี จังหวัดปราจีนบุรี และจังหวัดสงขลา กรมทหารเหล่านี้ต่อมาได้มีการจัดตั้งกองแตร มีครูแตรจากพระนครที่มีความรู้ไปประจำการตามหัวเมือง ก่อให้เกิดการถ่ายทอดความรู้ทางด้านดนตรีตะวันตกในระบบทหารแล้วถ่ายทอดสู่ชาวบ้าน ขณะที่จังหวัดชายฝั่งทะเล เช่น จังหวัดชลบุรีและจังหวัดสมุทรปราการ มีทหารเรือ จึงมีการขยายพื้นที่การทำงาน ส่งผลให้เกิดการแพร่กระจายการรับรู้ออกไปในทุกพื้นที่ ความนิยมแตรวงทวีขึ้นมากในพื้นที่รอบนอกพระนคร สอดคล้องกับวิถีวัฒนธรรมชาวบ้านที่นิยมจัดขบวนแห่ในโอกาสสำคัญ จึงส่งผลให้เกิดระบบการว่าจ้างในธุรกิจความบันเทิงคณะแตรวงจึงเป็นอาชีพหนึ่งที่มีการว่าจ้างโดยชาวบ้าน ทั้งนี้ ระยะแรกคณะแตรวงต่างจังหวัดเป็นผู้ที่มีพื้นฐานความรู้จากดนตรีไทยอยู่เดิม จนกลายเป็นสื่อบันเทิงสำหรับชาวบ้านในที่สุด

การขยายพื้นที่ทางการทหารซึ่งตั้งค่ายทหารบกไว้ในพื้นที่หัวเมือง เป็นปัจจัยสำคัญที่ส่งผลให้เกิดการรับรู้สื่อบันเทิงแนวใหม่ที่กระจายตัวไปตามเมืองสำคัญ ทหารประจำการซึ่งเป็นคนในท้องถิ่นจึงเป็นกลุ่มคนสำคัญที่ทำให้

วัฒนธรรมการบรรเลงเครื่องสายวงกว้างออกไปสู่ชาวบ้านต่างจังหวัด อานันท์ นาคคง (การสื่อสารส่วนบุคคล, 16 พฤษภาคม 2566) ให้ข้อสังเกตว่าพื้นที่การแพร่กระจายจากวัฒนธรรมเครื่องสายสู่ชาวบ้านนั้น สังเกตได้จากจุดพื้นที่ที่มีอำนาจศูนย์กลางขยายไปถึงบริเวณใด เครื่องสายก็จะแพร่ไปบริเวณนั้น ประเด็นส่วนนี้มีความสำคัญมากในการอธิบายความหลากหลายหรือการกระจายตัวของเครื่องสายในวัฒนธรรมชนชั้นนำ ออกไปสู่สังคมชาวบ้านสามัญชนผ่านคนกลางอย่างทหารซึ่งคือลูกหลานชาวบ้านที่มีโอกาสไปรับราชการ นำเครื่องมือออกไปบรรเลงเพลงนอกเหนือจากชุดคำสั่ง ซึ่งเป็นสิ่งที่ท้าทายในทางพื้นที่ดนตรีที่ไม่ใช่จำกัดเฉพาะในหมู่ชนชั้นนำ รวมทั้งการที่จะเปิดช่องทางรสนิยมใหม่ในการรับรู้ทางเสียงที่นอกไปจากเสียงปี่พาทย์ที่คุ้นชิน

การส่งเสริมของรัฐ ความแปลกใหม่ และรสนิยมของผู้ฟังส่งผลให้เครื่องสายเข้ามาเป็นส่วนหนึ่งในประเพณีไทยสืบเนื่องมา เครื่องสายได้เข้ามามีบทบาทในกระบวนการงานประเพณี งานบุญทางศาสนา งานบวช งานมงคลสมรส งานขึ้นบ้านใหม่ งานศพ ส่งผลให้เครื่องสายสัมพันธ์กับวิถีชีวิตประชาชนไปโดยปริยาย กลายเป็นส่วนหนึ่งของความบันเทิงมวลชน ก่อให้เกิดเป็นแหล่งรายได้สำคัญสำหรับประกอบอาชีพ กระทั่งกำเนิดเป็นกลุ่มสำนักเครื่องสายกระจายทั่วภาคกลางเป็นจุดแรกและได้ขยายตัวออกไปสู่พื้นที่อื่น ๆ ตามเส้นทางรถไฟและพื้นที่กิจการทหาร โดยปรับตัวตามกระแสวัฒนธรรมบันเทิงในท้องถิ่นนั้นในแต่ละช่วงยุคสมัยของสังคมอย่างกลมกลืน แม้เสมือนว่าเครื่องสายชาวบ้านจะไม่มีเพลงที่ประพันธ์มาเพื่อตนเองโดยเฉพาะ และมีลักษณะเป็นการผลิตซ้ำบทเพลงต่าง ๆ ในกระแสนิยมของแต่ละช่วงเวลาก็ตาม ทั้งเพลงไทยเดิม เพลงลูกกรุง เพลงลูกทุ่ง เพลงร่วมสมัย แต่ด้วยอัตลักษณ์ทางเสียงเครื่องสายชาวบ้านที่ประทับอยู่ในสำนึกร่วมของผู้คนท้องถิ่น จึงสามารถผลิตเสียงและทำนองในแบบฉบับของตนเองได้อย่างมีเสน่ห์ ปัจจุบันยังมีเจ้าภาพว่าจ้างเครื่องสายไปบรรเลงในพิธีกรรมต่าง ๆ อย่างชุกชุม โดยเฉพาะในยุคที่เทคโนโลยีและสารสนเทศมีความก้าวหน้า ทำให้การรับงานของเครื่องสายชาวบ้านมีความรวดเร็ว กว้างขวาง และสะดวกกว่าในอดีต เช่น การหาและการนำเสนอผ่านช่องทางต่าง ๆ ใน Social Media อนึ่ง งานที่ชุกชุมก็ยังคงอยู่ในรูปแบบเดิม ๆ เพลงเดิม ๆ วิธีการบรรเลงแบบเดิม ๆ ในงานบวช งานแต่งงาน และงานศพ

จากการค้นคว้าชุดความรู้เกี่ยวกับเครื่องสายชาวบ้านทั้งด้านประวัติศาสตร์และแก่นสาระด้านการแสดงดนตรี ลักษณะปรากฏการณ์ที่เครื่องสายชาวบ้านส่วนใหญ่ยังคงรับงานในวิถีดั้งเดิม ส่งต่อความรู้อย่างเรียบง่าย การบรรเลงด้วยการใช้ความจำ การบรรเลงเฉพาะในพิธีกรรมบางประเภท ผ่อนปรนในเรื่องระเบียบแบบแผน ไม่มีเพลงสำหรับตัวเองเป็นเฉพาะ และมีลักษณะเป็นดนตรีที่ลื่นไหลไปกับการบรรเลงเพลงของวงประเภทอื่น ๆ (Cover) นับเป็นอัตลักษณ์ทางดนตรีของเครื่องสายชาวบ้านที่ผู้วิจัยค้นพบว่า มีความแตกต่างอย่างเด่นชัดจากเครื่องสายทางชนชั้นอื่น ๆ ข้อสรุปจากการลงพื้นที่ภาคสนาม การเฝ้าสังเกตการณ์ และการสัมภาษณ์สมประสงค์ ภาคสังข์ (การสื่อสารส่วนบุคคล, 12 มีนาคม 2567) สมาชิกเครื่องสายบ้านวังเนตรายน มี 5 ประเด็น ดังนี้

1. เครื่องดนตรี (Instrumentation)

เครื่องดนตรีที่ใช้ในแตงหลวงชาวบ้านมีจำนวนน้อยกว่าวงดุริยางค์ทหารหรือโยธวาติตถึงหนึ่งหรือประมาณ 1 ใน 4 ตัวอย่าง เช่น แตงหลวงชาวบ้านมีจำนวนเครื่องดนตรีมากที่สุด 10 ชิ้น แตงหลวงทางกรมมโหรีอย่างน้อย 20 ชิ้น เครื่องดนตรีแตงหลวงชาวบ้านระยะแรก (ราวสมัยรัชกาลที่ 5-6) หรือแตงหลวงโบราณเรียกอย่างล้าลองว่า แตร 4 ปี 1 ซึ่งเป็นสำหรับแตงขนาดเล็ก ได้แก่ เครื่องดนตรีจำพวกแตร คือ ทรมเป็ตหรือคอร์เน็ตอย่างใดอย่างหนึ่ง บาริโทน และ ยูโฟเนียม จำพวกปี ได้แก่ คลาริเน็ต สำหรับเครื่องประกอบจังหวะ ได้แก่ กลองมะริกัน และเครื่องประกอบจังหวะของไทยทั้งฉิ่ง ฉาบ และกรับ ในอดีตเครื่องดนตรีฝรั่งเหล่านี้มีชื่อเรียกแผลงเพื่อสะกดปากคนไทยด้วย เช่น คลาริเน็ต (ปีสัน) เรียกว่าปีปากเป็ด แตร Basses เรียกว่าแตรเบ็ดเส็ด บาริโทน เรียกว่าบาริตอน ทรมโบน เรียกว่าตะลุมบอน (สธน โรจนตระกูล, 2559, น. 77.)

ต่อมาเมื่อเข้าสู่ยุคความบันเทิงแบบใหม่ที่มีความนิยมในเพลงลูกทุ่งผ่านสื่อวิทยุ นักดนตรีแตงหลวงจำเป็นต้องปรับเปลี่ยนการบรรเลงให้เป็นไปตามกระแสนิยม ส่งผลให้เกิดการเพิ่มเครื่องดนตรีที่ใช้ในวงดนตรีลูกทุ่งเข้ามาในแตงหลวง เช่น แซกโซโฟน ทรมโบน และซูซาโฟน

2. การบรรเลงแบบมุขปาฐะ (Oral Tradition)

ตั้งแต่อดีตจนถึงปัจจุบัน มีนักดนตรีแตงหลวงชาวบ้านจำนวนมากที่ไม่สามารถอ่านโน้ตดนตรี (ทั้งตัวโน้ตอักษรไทยและโน้ตสากล) แต่สามารถบรรเลงเครื่องดนตรีเป็นเพลงได้โดยไม่บันทึกโน้ตซึ่งเป็นการบรรเลงด้วยภาพจำ

3. ความสลับไหลของการบรรเลง (Improvisation)

ระหว่างการบรรเลง แตงหลวงชาวบ้านใช้การสังเกตสถานการณ์ของผู้ฟัง ผู้เข้าร่วม หรืออารมณ์ของพิธีกรรมนั้น ๆ เป็นหลัก และปรับเปลี่ยนเพลงได้ตามโอกาสที่ใช้งาน เช่น เมื่อสังเกตเห็นผู้ร่วมงานเริ่มเต้นจะเลือกเพลงที่ค่อน ๆ เร่งจังหวะและความหนาแน่นของเสียงให้คนเต้นสนุกขึ้นไปเรื่อย ๆ และเมื่อสังเกตว่ากลุ่มผู้เต้นเริ่มมีอาการเหนื่อยจึงผ่อนจังหวะลงให้ผู้เต้นได้พัก แล้วค่อยเร่งจังหวะขึ้นอีก พิจารณาตามอารมณ์โดยรวมของผู้เข้าร่วมตามสถานการณ์จริง รวมทั้งพิจารณาจากวัยของผู้เข้าร่วม เช่น หากผู้เข้าร่วมส่วนใหญ่เป็นวัยรุ่นซึ่งมีพลังกำลังดีจะเลือกบรรเลงจังหวะสามช่า แต่หากผู้เข้าร่วมส่วนใหญ่เป็นผู้สูงอายุก็มักจะพิจารณาบรรเลงจำพวกเพลงรำวง

4. ระยะเวลาของการบรรเลง (Cycle of Pulse & Timing)

ระยะเวลาของการบรรเลงไม่ตายตัว เช่น การแห่ นอกจากระยะทางที่มีความไม่แน่นอนแล้ว ความยาวนานของการบรรเลงมักขึ้นอยู่กับเจ้าภาพซึ่งสำหรับในพิธีกรรมพระสงฆ์เป็นผู้กำหนด หรือพิจารณาจากลำดับพิธีการ นักดนตรีจะต้องมีทักษะในการจัดการกับเวลาและสถานการณ์ตรงหน้าเสมอ

5. การบรรเลงประกอบพิธีกรรมของชาวบ้าน (Entertainment for Ritual)

แตงหลวงชาวบ้านทำการบรรเลงเพื่อประกอบศาสนพิธี แดงโยธวาติตหรือแตงหลวงประเภทอื่น ๆ ไม่นิยมบรรเลงโดยเฉพาะขณะแตงที่มีทักษะทางเพลงพิธีกรรมในวงปีพาทย์ สามารถบรรเลงเพลงสำหรับพิธีกรรมทั้งงานมงคลและงานอวมงคลได้ตามหน้าที่กาลเทศะ (Demarcation) ของพิธีกรรม

อัตลักษณ์ประการหนึ่งของแตงหลวงชาวบ้าน คือ การไม่มีเพลงของตัวเองและบรรเลงเพลงของวงประเภทอื่น ๆ (Cover) ประเด็นนี้เป็นข้อน่าสนใจที่พบจากพัฒนาการทางดนตรีของแตงหลวงซึ่งช่วงเริ่มแรกจะบรรเลงเป็นเพลงไทยเดิมสองชั้น เพลงเกร็ด เพลงพิธีกรรมในวงปีพาทย์ เพลงลูกทุ่งจากกระแสนิยม อัตลักษณ์อีกประการคือการตัดต่อเพลงมาร์ชทหารบางส่วนให้กลายเป็นมาร์ชในแบบชาวบ้าน ทั้งที่เล่นแบบมีโน้ตและไม่มีโน้ต ผ่าน การจำจากการฟังซึ่งเป็น

ลักษณะวัฒนธรรมมุขปาฐะ (Oral Tradition) อย่างหนึ่ง ดังที่จิตร กาวี ได้วิเคราะห์บทเพลงมาร์ชหมายเลข 1 เพลงแตรวงปรีศนาจากบทกวีเยอรมันจนถึงแตรวงชาวบ้านไว้ว่าเป็นบทเพลงที่อยู่ในสังกัดลักษณะแบบไบนารี (Binary Form) เมื่อบทเพลงเข้าสู่บริบทของแตรวงชาวบ้าน ส่งผลให้เกิดการแทนที่บางประโยคเพลงด้วยปฏิภาณไหวพริบแต่รักษาโครงสร้างของบทเพลงไว้ตามเดิม โดยเปลี่ยนแปลงรูปแบบการเดินทำนองด้วยการเพิ่มค่าโน้ตและลูกสะบัดสร้างทำนองใหม่จากรากทำนองเดิม ใช้วิธีการดันและลูกล่อ ลูกขัด (จิตร กาวี, 2562, น. 37-38.) ลักษณะต่อมาคือวิธีการเล่นเพลงหลายเพลงต่อกันไปเรื่อย ๆ หรือที่เรียกว่า “เมดเลย์” (Medley) บทเพลงที่บรรเลง เล่นเต็มเพลงบ้างหรือไม่เต็มเพลงบ้าง เป็นการปะติดปะต่อจากส่วนเลี้ยว (Collage) ของเพลงต่าง ๆ โดยมีจังหวะควบคุมอยู่ทั้งหมดภายใต้จังหวะหนักและเร่งเร้าที่สร้างคุณภาพเสียง (Tone Quality) ในแบบของตนเอง แม้จะเล่นด้วยเพลงของวงดนตรีอื่น ด้วยลักษณะของเสียงดังกล่าวของแตรวงชาวบ้านจึงไม่พบในแนวเพลงสุนทราภรณ์ แจ๊สแบนด์ หรือวงดนตรีทางการอื่น ๆ ในขนาดใกล้เคียงกัน ภายใต้ปัจจัยที่เครื่องดนตรีเคลื่อนที่ภาคสนามได้ เครื่องคุมจังหวะต้องใช้พลังกำลังมากในการควบคุมวงดนตรีและผู้คนเข้ามาในวงล้อมที่อำนาจทางเสียงส่งไปถึง

ลักษณะเฉพาะด้านการสร้างภูมิทัศน์ทางเสียง (Soundscape) ในขบวนแห่งานเฉลิมฉลองของแตรวงชาวบ้านเป็นศักยภาพโดดเด่นท่ามกลางวัฒนธรรมบันเทิงรูปแบบอื่นในขนาดเดียวกัน บรรยากาศส่วนมากจะปรากฏท่าทางการเต้นรุ่มกัน (Social Dance) ของผู้คนที่ถูกปลดปล่อยออกมาในแบบที่เปี่ยมไปจากความปกติตามระเบียบสังคม การปรากฏท่าทางที่แปลกประหลาดและเต็มเปี่ยมไปด้วยอารมณ์ที่ต่างไปจากการใช้ชีวิตประจำวันปกติ เฉพาะช่วงเวลาหนึ่งที่แตรวงทำการบรรเลง และกลับคืนสู่ท่าทาง สีสหน้า และอารมณ์ที่เป็นปกติเมื่อการบรรเลงแตรวงจบลง

ภูมิทัศน์ทางเสียงที่เป็นอัตลักษณ์ของแตรวงชาวบ้านเป็นปัจจัยในการสร้างสภาวะดังกล่าวให้กับผู้เข้าร่วมงานในขบวนแห่เฉลิมฉลอง สิ่งเหล่านี้เป็นความพิเศษที่แตกต่างซึ่งไม่ค่อยมีใครหยิบมากล่าวถึงมากนัก แม้จะเป็นปรากฏการณ์ที่เกิดขึ้นจริงซ้ำแล้วซ้ำเล่า โดยเฉพาะเสียงที่ตั้งทุกเครื่องซึ่งนักดนตรีต่างใส่พลังในการบรรเลงพร้อมกันไม่จำเป็นต้องคำนึงถึงการมีจุดเบามักในเพลงทั้งสิ้น ผลิตเสียงที่แหบห้าว (Cacophony) ไม่ประสานกันทั้งหมดไม่มุ่งเน้นไปที่การสอดประสานกลมกลืนอย่างเดียว (Homophony) ลักษณะเสียงแหบห้าวเร้าอารมณ์นี้เองจึงให้เสียงที่กระตุ้นความรู้สึกอิสระ ความเป็นอิสระที่ส่งผลต่อความรู้สึกไม่ยึดติด หลุดกรอบและไร้ขอบเขต สิ่งเล็ก ๆ น้อย ๆ เหล่านี้คืออรรถรสของแตรวงชาวบ้าน สร้างบรรยากาศที่ดึงดูดให้ความเป็นมนุษย์สามัญเข้ามาหาจุดกำเนิดเสียงแตรวงที่ผู้ชมเข้าไปเป็นส่วนหนึ่งและวนเวียนอยู่กับนักดนตรีที่ต้องอาศัยปฏิภาณเฉพาะหน้าอยู่ตลอดเวลา ฉะนั้นพื้นที่ของการแสดงจึงไม่มีเส้นแบ่งแยกระหว่างผู้แสดงและผู้ชม ทุกคนต่างเป็นส่วนหนึ่งของปรากฏการณ์แห่งการหลอมรวม (Inclusion) ที่มีเสียงแตรวงชาวบ้านเป็นจุดเชื่อมประสาน อันเป็นที่มาของการตีความใหม่ “คราส” ที่ไม่ได้หมายถึงการครอบงำ กดทับ แต่ “คราส” อีกมิติหนึ่งเป็นการหลอมรวมเข้าด้วยกันจากการเคลื่อนที่เข้าและย้ายออกอันเป็นสภาวะที่ไม่ได้เกิดเป็นปกติทั้งมิติปรากฏการณ์ทางธรรมชาติและปรากฏการณ์ทางสังคม

บทสะท้อนเรื่องเล่าและแรงบันดาลใจของภัณฑารักษ์

ปฏิบัติการภัณฑารักษ์นี้เริ่มจากการหวนพิจารณามุมมองต่อเรื่องราวของนายเตื่อน พาทยกุล ซึ่งเป็นภาพจำตลอดมาว่าผูกติดกับภาพของนักเปียโนที่แสนอมก่า ช่วงบั้นปลายชีวิตนายเตื่อนมุ่งมั่นหาซื้อเครื่องดนตรีประเภทแตรวงและมอบหมายให้บรรดาหลาน ๆ ที่ในขณะนั้นกำลังหัดเรียนดนตรีไทยตามชนบท หันมาหัดเป่าเครื่องดนตรีประเภทแตร ทว่าความมุ่งมั่นดังกล่าวไม่สำเร็จซึ่งเป็นเวลาก่อนที่นายเตื่อนจะจากไปหลังจากนั้นไม่นาน เหตุการณ์นี้เป็น

ปมคำถามที่ผู้วิจัยเคยตั้งแง่กับชิ้นส่วนเรื่องเล่าของนายเตื่อน ที่ยังคงเป็นปริศนาความทรงจำอันหมุกหมักกลับเด่นชัดขึ้น กระทั่ง ผู้วิจัยได้กลับมาทบทวนร่องรอยความทรงจำที่พอจะปะติดปะต่อขึ้นส่วนขึ้นมาและเริ่มสำรวจเรื่องเล่าของนายเตื่อนอีกครั้ง ในที่สุด ผู้วิจัยจึงค้นพบว่านายเตื่อนเป็นชาวเพชรบุรีที่เกิดในครอบครัวที่เป็นนักปีพาทย์และแตงของที่มอบความรื่นเริงให้กับผู้คนในจังหวัดเพชรบุรีและพื้นที่ใกล้เคียง เหตุใดบริบทพื้นที่การรับรู้เรื่องการเป็นนักดนตรีแตงของของนายเตื่อนซึ่งเป็นส่วนหนึ่งในชีวิตจึงไม่ได้อยู่บนเนื้อที่การรับรู้หลัก และปรากฏการณ์ให้พื้นที่รับรู้ว่าเป็นนักดนตรีและผู้ควบคุมแตงของชาวบ้านน้อยมา

พื้นที่แสดงตนอย่างเป็นทางการของนายเตื่อน พาทย์กุล ได้ปราศจากการรับรู้เรื่องราวแตงของซึ่งมีประวัติศาสตร์ความรู้ที่สืบทอดจากบรรพบุรุษและรับงานแตงของเลี้ยงชีพในห้วงเวลาของชีวิตกว่า 15 ปี ด้วยความเงิบของเรื่องเล่าเกี่ยวกับแตงของชาวบ้านหลังฉากความเป็นทางการของนายเตื่อนนี้เอง ส่งผลให้ผู้วิจัยพยายามเข้าไปสำรวจว่าแตงของชาวบ้านคืออะไร เหตุใดแตงของซึ่งเป็นเครื่องดนตรีในวัฒนธรรมตะวันตกเข้ามามีบทบาทและเป็นมีส่วนสำคัญในการสร้างความบันเทิงเริงรมย์ในสังคมไทย ผ่านการมองเรื่องราวจากจุดที่เคลื่อนไหวมากเข้าไปหาจุดที่นิ่งสนิทที่สุด

ประเด็นเหล่านี้ส่งผลให้เกิดความสนใจและความพยายามที่จะทำความเข้าใจต่อวัฒนธรรมบันเทิงท้องถิ่นนอกโครงสร้างการอุปถัมภ์ของชนชั้นนำอย่างแตงของชาวบ้าน อาจกล่าวได้ว่าเป็นการขยายประเด็นพื้นที่ออกไปมากกว่าเรื่องเล่าของนายเตื่อน พาทย์กุล ไปสู่การปฏิสัมพันธ์กับบริบททางสังคมและผู้คนอื่น ๆ เมื่อวิเคราะห์เรื่องเล่าของนายเตื่อน พาทย์กุล (พ.ศ. 2448-2546) จึงทำให้พบจุดเน้นที่สำคัญคือ การทำให้ขยายมุมมองต่อนายเตื่อนในฐานะนักปีพาทย์ที่เป็นพื้นเพเบื้องในการสร้างพลวัตและการเคลื่อนย้ายองค์ความรู้ ธรรมเนียมความบันเทิงแตงของ และเป็นกำลังสำคัญในการขยายแตงจากเมืองไปสู่ท้องถิ่นซึ่งสัมพันธ์กับประวัติศาสตร์สังคมในฉากใหญ่ และคงไม่ผิดนักหากจะกล่าวหานายเตื่อนเป็นเสมือนตัวแทนของยุคสมัย ที่ได้ขยายทั้งความรู้และฝึกฝนนักดนตรีแตงของให้เติบโตนอกเมืองหลวง ปฏิบัติการภัณฑารักษ์จึงเข้ามามีบทบาทในการดำเนินการด้วยวิธีการสื่อสารประเด็นความคิดเรื่องเล่าขนาดย่อม สถานภาพ พื้นที่ และอัตลักษณ์ของกลุ่มวัฒนธรรมบันเทิงแตงของชาวบ้านโดยมีเป้าหมายในการเคลื่อนให้แตงของได้โยกย้ายและขยายพื้นที่ ผ่านการหลอมรวมกับความเป็นไปได้ต่าง ๆ ให้เกิดการรับรู้ การตั้งคำถามและการวิพากษ์บนพื้นที่ทางศิลปะร่วมสมัยต่อไป

กรอบแนวคิด (Concept)

ปฏิบัติการภัณฑารักษ์นี้เป็นการสำรวจเสียงรอบนอกปริณทลการรับรู้หลัก แตงของคือเสียงที่ดำรงตัวตนมายาวนานตั้งแต่ปลายคริสต์ศตวรรษที่ 18 และยังคงแสดงชีพจรผ่านเสียงซึ่งโลดแล่นบนพื้นที่รอบนอกความเป็นเมืองสมัยใหม่ แต่ในขณะเดียวกันก็เป็นดนตรีที่มีสถานะก้ำกึ่ง ลูกผสม และมีลักษณะเป็นอื่นในชุดเรื่องเล่าขนาดใหญ่ (Metanarrative) ภารกิจของแตงของชาวบ้านจึงขับเคลื่อนโดยชุมชนท้องถิ่นอย่างโดดเดี่ยว เคลื่อนไหวอย่างจำกัดในพื้นที่และสถานการณ์แบบเดิม ๆ เสมอมา ความพยายามที่จะเคลื่อนแตงของชาวบ้านนำมาสู่การเลือกใช้สภาวะเชิงนามธรรม “คราส” เป็นสัญลักษณ์อธิบายปรากฏการณ์แห่งการเคลื่อนของสิ่งหนึ่งไปหลอมรวม กลืนกินกับอีกสิ่งหนึ่งด้วยเพราะ “คราส” เป็นปรากฏการณ์ที่เกิดเมื่อดวงอาทิตย์ ดวงจันทร์ และโลก โคจรมายู่ในแนวเดียวกัน โดยมีดวงจันทร์อยู่ตรงกลาง เมื่อสังเกตด้วยตาจากโลกจะเห็นดวงจันทร์เคลื่อนที่เข้ามาหลอมรวมกับดวงอาทิตย์ ซึ่งดวงอาทิตย์จะค่อย ๆ เปลี่ยนหน้าตาให้เห็นเป็นแหวน จนกระทั่งมืดมิดหมดดวง และค่อย ๆ โผล่กลับคืนเป็นดวงเช่นเดิมอีกครั้ง ผู้วิจัยได้นำคราสมาเป็นอุปลักษณ์ด้วยการตีความและอธิบายใหม่ โดยการนำแนวคิดของ Gilles

Deleuze ที่นำเสนอผ่านงานเขียนชื่อ “The Fold” (Deleuze, 1993) ซึ่งอธิบายเกี่ยวกับปรากฏการณ์พื้นฐานความสัมพันธ์ระหว่าง Inside และ Outside จากสถาปัตยกรรมยุคศิลปะบารอกมาเป็นแนวคิดหลักในการคิดสรรแนวทางการสร้างสรรค์แถวชาวบ้านร่วมสมัย ดังนั้น “คราส” ในบทความนี้จึงมุ่งมองแถวชาวบ้านในแง่ของการมีปฏิสัมพันธ์เชิงพื้นที่ (Spatial Thinking) โดยมีภูมิทัศน์ทางเสียง (Soundscape) เป็นมาตรวัด พิจารณามิติของเสียงที่ส่งผลต่อการรับรู้ของผู้ฟัง ผ่านการสร้างและการย่นย่อปฏิสัมพันธ์กับพื้นที่เป็นกรอบคิดในการทำงานร่วมกันระหว่างศิลปินกับภัณฑารักษ์ รวมถึงนักดนตรีและผู้ที่เกี่ยวข้อง โดยมุ่งหวังให้เห็นการเคลื่อนไหว การหลอมรวม และการเปลี่ยนพื้นที่อย่างไหลลื่นของแถวชาวบ้าน เป็นการรวมเข้าไป (Inclusion) และการประกอบสร้างพื้นที่ใหม่ (Composite)

สรุปผลการดำเนินการวิจัย/ อภิปรายผล

จากการลงพื้นที่ของผู้วิจัยท่ามกลางสนามแห่งเสียงนอกปริมณฑลกรุงเทพมหานคร และการคลุกคลีกับบรรยากาศที่เกิดขึ้นของแถวชาวบ้าน มักเป็นบรรยากาศของการเล่นมากกว่าการแสดงดนตรี ปรากฏการณ์ที่เกิดขึ้นมีการปฏิสัมพันธ์ระหว่างศิลปิน เสียงดนตรี คนดู และผู้ร่วมบรรยากาศ ซึ่งเป็นภาพที่เมื่อมองเข้ามาแล้วกลายเป็นว่าผู้คนที่เดินอยู่นั้นล้วนแต่เหมือนนักแสดง สิ่งที่แสดงออกมานั้นเป็นเหตุการณ์ที่ไม่อยู่ในกรอบแบบแผนการแสดงหรือการบรรเลงที่เป็นการเป็นงาน เป็นความพร่ามัวไม่ชัดเจนเกิดเป็นสภาวะเลื่อนไหล ก้ำกึ่ง ทับซ้อน ถ้ายึดมีความเป็นไปได้อื่น ๆ ในหลากหลายแนวทางของเส้นแบ่งระหว่างพื้นที่ เวลา การแสดง และคนดู เหตุการณ์ที่เกิดขึ้นกับแถวในขบวนแห่หรือการเฉลิมฉลอง เสมือนเป็นช่วงเวลานอก ที่กฎเกณฑ์ปกติของสังคมจะถูกพักไว้ชั่วคราว เป็นห้วงเวลาที่อนุญาตการกระทำ การแสดงออก การใช้สัญลักษณ์ ได้ปลดปล่อยออกมาในแบบที่ไม่เป็นปกติตามระเบียบสังคม

บรรยากาศดังกล่าวส่วนใหญ่มักจะตามมาด้วยการหัวเราะของผู้เข้าร่วมเป็นส่วนหนึ่ง การหัวเราะขบขันที่ทำให้มนุษย์หลุดพ้นจากพันธนาการนานัปการของชีวิตสามัญ และเข้าไปสู่ภาวะของชีวิตอุดมคติที่เต็มไปด้วยความเป็นอันหนึ่งอันเดียวกันกับคนอื่น อิสระภาพ ความเท่าเทียม และความอุดมสมบูรณ์ ภายใต้กรอบคิดงานฉลองที่ประกอบด้วยขบวนแห่ อาจเรียกว่ามีท่าทีในลักษณะของคาร์นิวัล (Carnival) ดังที่ ปรีติตา เฉลิมเผ่า กอนันทกุล กล่าวว่า “คาร์นิวัลไม่ใช่ทั้งศิลปะการแสดงและไม่ใช่ชีวิตประจำวัน แต่เป็นของที่อยู่กึ่งกลาง คาร์นิวัลเหมือนกับการเข้าไปอยู่ในแดนสนธยา ดินแดนที่ไม่มีเหตุผล มีแต่หลักของความกำกวม ไม่รู้ว่าอะไรเป็นอะไร (Logic of ambivalence) และอยู่ในสภาพที่ไม่คงตัว พร้อมทั้งจะเปลี่ยนไปสู่สภาพอื่นได้เสมอ” (ปรีติตา เฉลิมเผ่า กอนันทกุล, 2541, น. 134.) สิ่งที่เราเรียกว่า คาร์นิวัล (Carnival) เป็นเทศกาลรื่นเริงที่เกิดขึ้นหลายทวีปทั่วโลกทั้งในวัฒนธรรมยุโรป ทวีปอเมริกา กลุ่มประเทศในแถบแคริบเบียนและเอเชีย (ปรีดีโดม พิพัฒน์ชูเกียรติ, 2553, น. 269-270.) ภายใต้กรอบคิดในลักษณะคาร์นิวัลและความเป็นเทศกาลรื่นเริงในสังคมชาวบ้านจึงนำมาสู่การปรับใช้นัยความหมายผ่านการตีความ และนำเสนอใหม่สำหรับกระบวนการสร้างสรรค์ผลงาน

ความเป็นไปได้ในการนำพลังและกระบวนการของ “เทศกาล” ที่มีกระบวนการทางความคิดของคาร์นิวัล (Carnival) เพื่อสื่อสารประเด็นที่มโนทางความคิด จัดวางตำแหน่งแห่งที่ เผยสิ่งที่ซ่อนเร้นให้ปรากฏตัวผ่านความเป็นงานรื่นเริง (Festive) ซึ่งเป็นการนำเสนอการปะทะสังสรรค์ เหลื่อมซ้อน และเบียดขับไปสู่ชายขอบของเสียงที่ถูกพรางอยู่ภายใต้เรื่องเล่าขนาดใหญ่ โดยนำคราสมาเป็นอุปลักษณ์ เสนอปรากฏการณ์การกลืนกิน เพื่อนำเสนอแนวทาง

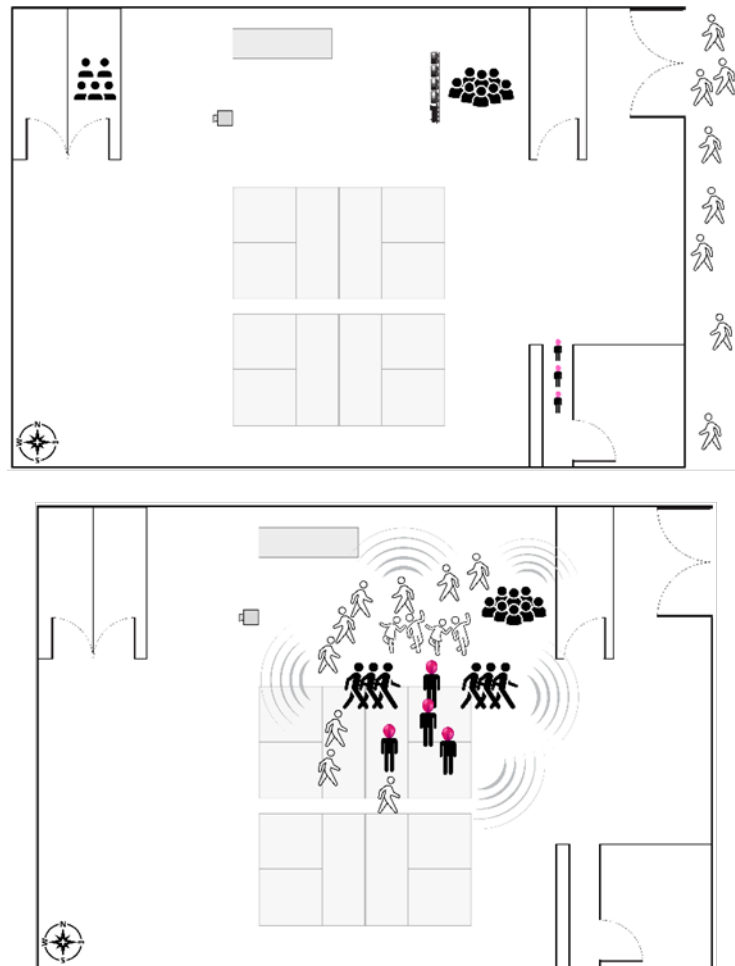
ปฏิบัติการภัณฑารักษ์ทางดนตรีผ่านผลงานสร้างสรรค์จากกระบวนการทำงานระหว่าง นักดนตรีแถวชาวบ้าน ศิลปิน ร่วมสมัย รวมถึงผู้เข้าร่วมชมการแสดงเพื่อนำเสนอปรากฏการณ์ของการผนวกรวม (Inclusion)

แนวทางปฏิบัติการภัณฑารักษ์ (Curatorial Work)

ความคุ้นชินในการมองสิ่งใดสิ่งหนึ่งจากข้างนอกเข้าไปข้างในเป็นสามัญวิสัยของมนุษย์ที่เข้าไปสัมพันธ์กับสรรพสิ่ง แต่หากย้อนตำแหน่งการมองจากข้างนอกเข้ามามองจากข้างใน จะได้เห็นมุมมองที่ต่างออกไป และอาจเห็นในสิ่งที่ไม่ใช่สิ่งเดิมได้ เหมือนกับการชมหรสพหรือการชื่นชมงานศิลปะ เป็นความปกติที่ผู้ชมจะเพ่งสายตาดูการแสดงหรือศิลปวัตถุจากขอบเขตวิสัยที่แบ่งแยกระหว่างตนและสิ่งนอกขอบเขตตัวตน การทิ้งระยะห่างของผู้เฝ้าชมนี้เองทำให้ผู้ชมกลายเป็นส่วนหนึ่งของการแสดง สิ่งที่เราเรียกว่าระยะห่างตรงนี้ทำให้ผู้อยู่ข้างนอกได้ผสมกลมกลืนไปกับงานศิลปกรรม

การเคลื่อนตำแหน่งใหม่เพื่อกระโดดเข้าไปข้างในของปรากฏการณ์ ซึ่งในที่นี้หมายถึงตัวบทการแสดงที่วางตำแหน่งของผู้ชมที่รับรู้มาจากพื้นที่ข้างใน เมื่อเป็นเช่นนั้น การปรากฏขึ้นของการแสดงจะสร้างสภาวะความไม่ชัดเจนของตำแหน่ง ทำให้รู้สึกว่าคุณชมแท้จริงแล้วไม่ใช่ผู้ชม แต่ไม่ถึงกับเป็นผู้แสดงเต็มตัว ตำแหน่งข้างในที่กล่าวถึงทำให้เกิดความรู้สึกว่าผู้ที่เคยเป็นผู้ชมเพ่งความสนใจจากข้างนอกนั้นได้เริ่มเข้ามายืนในฐานะบางอย่างที่อยู่คู่กับการแสดง สนามหรือบนเวที (Stage) เส้นแบ่งบาง ๆ ระหว่างผู้แสดงกับผู้ชมกระเบียดไปในทางกำกวม การไหลลื่นของสถานการณ์เริ่มเข้ามาแทรกแซงและแบ่งปันที่อยู่ที่ยืนร่วมกัน ความน่าสนใจจากพื้นที่ข้างใน เมื่อการแสดงแต่ละส่วนเคลื่อนตัวออกมาสิ่งต่าง ๆ เสมือนว่าเลื่อนไหลเกิดการควบรวม

ผลจากการศึกษาวิจัยนำไปสู่การสร้างกรอบแนวคิดปฏิบัติการภัณฑารักษ์ในการจัดแสดงผลงานศิลปะแถวชาวบ้านร่วมสมัยชื่อว่า “คราส” เป็นงานศิลปกรรมประเภทศิลปะการแสดง (Performing Art) ที่ชี้ชวนให้เปลี่ยนการแหงนหน้ามองปรากฏการณ์คราสจากโลก มายืนอยู่ข้างในพระจันทร์หรือพระอาทิตย์ที่กำลังเคลื่อนตัวเข้ามาใกล้กันและกัน เมื่อการแสดงที่หนึ่งเริ่มขึ้นและมีท่าที่จะจบลง การแสดงที่สองจะเคลื่อนเข้ามาหลอมรวม แล้วขอบข่ายจะเริ่มขยายและจะขยายไปเรื่อย ๆ จนพื้นที่ทั้งหมดผนวกรวมสำเร็จ โดยท้ายที่สุดแล้ว การแสดงนี้ส่งผลต่อมุมมองที่เปลี่ยนไปในการทำความเข้าใจเรื่องของคราส เมื่อความหมายของคราสเปลี่ยนไปจากมุมมองที่ได้รับการจัดวางใหม่ จึงนำมาสู่นิยามคราสจากเดิมอันหมายถึงการซ้อนทับมาเป็นการควบรวม กล่าวคือ คราสเป็นการซ้อนทับ เพราะเกิดจากมุมมองที่มองจากข้างนอก แต่เมื่อเปลี่ยนมุมมองมาเป็นข้างใน จึงทำให้สิ่งต่าง ๆ ถูกคล้อยออก ทำให้พื้นที่ข้างในขยายออก และทุกครั้งที่ขยายออกจะมีลักษณะคล้ายกับการพักรวมเข้ามา เสมือนว่าทำให้องค์ประกอบที่เรียกว่าสรรพสิ่งบนพื้นดินนั้นเกิดตำแหน่งขึ้นมาในพื้นที่แห่งการหลอมรวมและความเป็นข้างนอกหรือข้างในไม่มีอีกต่อไป เมื่อทุกอย่างได้ถูกหลอมรวมเข้าด้วยกันจึงนำไปสู่การกำหนดพื้นที่ใหม่ที่ไม่มีข้างนอก โดยผู้ชมได้กลายมาเป็นจุดศูนย์กลางของการแสดงที่มีอำนาจในการส่งผลกระทบต่อข้อกำหนดพื้นที่ ผู้ชมซึ่งเป็นชิ้นส่วนอันทรงพลังขึ้นเรื่อย ๆ ผ่านทุกช่วงขณะของการเปลี่ยน การกำหนดพื้นที่ใหม่ที่เปลี่ยนผ่านไปเรื่อย ๆ จึงกลายเป็นหน้าที่ของผู้แสดงที่จะต้องควบคุมการพับซ้อนลงไปจนกระทั่งจบการแสดง ซึ่งหลอมรวมพื้นที่ทั้งหมดเข้าเป็นเนื้อเดียวกัน



ภาพที่ 1 แผนผังแสดงพื้นที่และองค์ประกอบการจัดแสดงผลงานช่วงต้น (บน) และช่วงท้าย (ล่าง)
ที่มา : ผู้วิจัย

องค์ประกอบของการแสดงประกอบด้วยนักดนตรีบรรเลงจำนวน 2 กลุ่ม ได้แก่ บรรเลงเนตรรายน และบรรเลงพิ๊บัง โดยมีจิตติ ชมพิ ผู้ซึ่งมีประสบการณ์ด้านการออกแบบการแสดงที่สัมพันธ์กับเสียงดนตรีเป็นศิลปินร่วมสมัย การคัสดรณักดนตรีและศิลปินร่วมสมัยเป็นกระบวนการสำคัญต่อพลังในการสื่อสารกรอบแนวคิดของปฏิบัติการภัณฑารักษ์ซึ่งต้องการนำเสนอสถานะคราส โดยเฉพาะอัตลักษณ์ ความสนใจ และประสบการณ์การทำงานที่ผ่านมาจากบทบทวนเรื่องเล่าทางประวัติศาสตร์เพื่อวางกรอบในการคัสดรศิลป์ ผู้วิจัยได้พิจารณาจากบริบทบรรเลงทหารเป็นเสมือนสะพานเชื่อมโยงองค์ความรู้ที่ถ่ายทอดจากการทางดนตรีหรือรสนิยมใหม่เข้าสู่สังคมชาวบ้าน การกระโดดข้ามไปมาของอัตลักษณ์นักดนตรีระหว่างสถานะทางสังคมแบบทางการ และสถานะนอกระเบียบกฎเกณฑ์ของวงพิ๊บังซึ่งเป็นบรรเลงทหารเรือ เชี่ยวชาญทั้งเพลงเกียรติยศและเพลงสมัยนิยม นอกจากนี้ ยังมีนักดนตรีที่เป็นนักปีพาทย์ซึ่งมีทักษะบรรเลงชาวบ้านที่ได้สืบทอดวิชาแต่จากฐานฐานคือวงเนตรรายน บรรเลงเนตรรายนได้รับการจัดตำแหน่งนั่งบรรเลงซึ่งผู้ชมจะเห็นได้ตั้งแต่ช่วงแรกบรรเลงพิ๊บังได้รับการจัดวางหลังฉากภาพยนตร์เงียบ ซ่อนตัวอยู่เบื้องหลังและเผยตัวออกมาตามลำดับ ทั้งนี้ยังมีนักแสดงเด่น “หัวลูกโป่ง” เป็นองค์ประกอบด้านการเคลื่อนไหวร่างกายซึ่งมีบทบาท

ในการร้อยรัดมัดตึงและกระตุ้นเร้าสิ่งที่เป็นไปได้ให้ผู้ชมแสดงออกระหว่างกระบวนการแสดง เมื่อผู้ชมเดินเข้าไปยังพื้นที่ภายในเนื้อที่จัดแสดง เกิดเป็นการค่อย ๆ เคลื่อนรวม ส่งต่อ จนเป็นการหลอมรวมในแบบต่าง ๆ ซึ่งขยายเนื้อที่ขึ้นเรื่อย ๆ โดยได้รับการกำหนดตำแหน่งพื้นที่ผ่านเสียงของแตรวงที่เข้าไปกระทำต่อความรู้สึกของผู้ชม จนท้ายที่สุดผู้ชมกลืนกลายสภาพสู่การเป็นส่วนหนึ่งของผลงานบนอาณาบริเวณพื้นที่การแสดงที่เป็นอันหนึ่งอันเดียว

ลักษณะปรากฏการณ์เช่นนี้สอดคล้องกับสาระสำคัญของแตรวงชาวบ้าน จากความสนใจภายในและประสบการณ์ของภัณฑารักษ์ โดยเฉพาะเรื่องพื้นที่ของการแสดง โดยท้ายที่สุดแล้วไม่มีเส้นแบ่งแยกระหว่างผู้แสดงและผู้ชม ข้อสังเกตเหล่านี้จึงนำไปสู่การพิจารณาแตรวงชาวบ้านผ่านการตีความคราสที่หมายถึงการหลอมรวมและประกอบกันขึ้นใหม่ ผ่านกระบวนการที่สัมพันธ์ต่อเนื่องกับปรากฏการณ์และภูมิทัศน์ทางเสียงซึ่งสร้างโดยนักดนตรีแตรวงไปสู่ผู้ชมที่ภายหลังกลายเป็นส่วนเดียวกัน ในกระบวนการที่หลอมรวมกันอย่างค่อยเป็นค่อยไปท่ามกลางพื้นที่เฉพาะ ดังนั้นผู้ชมซึ่งเป็นผู้ถูกกระทำให้เกิดอารมณ์ความรู้สึกที่แสดงออกมาจากแหล่งกำเนิดเสียงซึ่งกล่าวได้ว่าเป็นแก่นของการแสดงแตรวงชาวบ้านที่แยกขาดออกจากการแสดงไม่ได้

บทบาทหน้าที่ความเป็นภัณฑารักษ์จึงเป็นไปเพื่อกำหนดกรอบแนวคิดและวิธีการแสดงผลงานการแสดง “คราส” ผ่านวิธีการปฏิบัติการภัณฑารักษ์ให้เกิดอารมณ์ความรู้สึก (Sentiment) ที่ออกมาจากเสียงและการเคลื่อนไหวซึ่งเป็นแก่นสารของแตรวงชาวบ้าน (Monad) โดยผ่านการตีความ “คราส” ใหม่ นิยามหมายถึง การกำหนดมุมมองจากภายใน จนนำไปสู่การเผยให้เห็นนิยามแห่งการกลืนกินพื้นที่จากข้างนอกเข้าสู่ข้างในโดยการขยายวงกว้าง ซึ่งจะครอบคลุมเนื้อที่ผ่านชิ้นงานต่าง ๆ โดยจรดลงเข้าด้วยกันผ่านกระบวนการปฏิบัติการภัณฑารักษ์ที่จะชวนมองจากจุดยืนใหม่ผ่านบทวิเคราะห์คราสของภัณฑารักษ์ในฐานะผู้มีส่วนร่วม คัดสรร และปฏิบัติการ

ข้อเสนอแนะ

ควรมีการนำเสนอแนวทางความเป็นไปได้ที่ยั่งยืน โดยทดลองนำการแสดงที่เกี่ยวข้องกับแตรวงชาวบ้านเพื่อเผยแพร่ภาพและเชื่อมโยงศิลปะท้องถิ่นให้เข้าสู่ความเป็นเทศกาล (Festival) ผ่านสายตาผู้คนในอุตสาหกรรมสร้างสรรค์ระดับนานาชาติ แนวทางปฏิบัติการภัณฑารักษ์นี้เป็นการขยายการรับรู้ว่าการปฏิบัติการภัณฑารักษ์ไม่ได้จำกัดแค่สิ่งที่เห็นในพิพิธภัณฑ์ศิลปะ แกลเลอรี หรืองานแสดงขนาดใหญ่เท่านั้น แต่สามารถที่จะเป็นงานขนาดย่อมที่มีความเป็นเทศกาลศิลปะ ซึ่งมากกว่าการนำวัตถุมาจัดแสดง ทั้งนี้ แนวทางนี้ยังสามารถนำไปประยุกต์ใช้สำหรับการสร้างสรรค์และออกแบบศิลปะการแสดงร่วมสมัยที่มีเป้าหมายในการสร้างการมีส่วนร่วมของผู้ชม โดยเฉพาะการต่อยอดศิลปะการแสดงท้องถิ่น เช่น ลิเก ละครชาตรี โนรา หมอลำ ศิลปะการแสดงพื้นถิ่นอื่น ๆ ที่มีอัตลักษณ์เฉพาะได้ในอนาคต

- กรมส่งเสริมวัฒนธรรม. (2557). *มรดกภูมิปัญญาทางวัฒนธรรมของชาติ ประจำปีพุทธศักราช 2557*. กรมส่งเสริมวัฒนธรรม.
- จิตร กาวี. (2562). มาร์ชหมายเลข 1 เพลงแตงกวาปริศนาจากบทกวีเยอรมันจนถึงแตงกวาบ้าน. *วารสารมนุษยศาสตร์ วิชาการ*. 26(2). น. 37-62.
- ณัชชา นัจจนาวากุล. (2555). *ดนตรีฝรั่งในกรุงสยาม: พัฒนาการดนตรีตะวันตกในสังคมไทย ระหว่าง พ.ศ. 2384-2484*. [วิทยานิพนธ์ปริญญาปรัชญาดุษฎีบัณฑิต (ดนตรี), มหาวิทยาลัยมหิดล].
- ปรีดา เฉลิมเผ่า กอนันทกุล. (2541). *เผยแพร่ ร่างกาย : ทดลองมองร่างกายในศาสนา ปรัชญาการเมือง ประวัติศาสตร์ ศิลปะ และมานุษยวิทยา*. โครงการจัดพิมพ์คบไฟ.
- ปรีดีโดม พิพัฒน์ชูเกียรติ. (2553). บทสำรวจเบื้องต้นว่าด้วยการศึกษานวนคดีเรื่อง “คาร์นิวัล” ของมิคาอิล บัคติน สำหรับนักสังคมศาสตร์. *รวมบทความและบทเสวนาจากการประชุมประจำปี ครั้งที่ 8 เรื่อง ผู้คน ดนตรี ชีวิต เล่ม 1* เสียงของโลกศูนย์มานุษยวิทยาสิรินธร. น. 265-318.
- พูนพิศ อมาตยกุล และณัฐชา นัจจนาวากุล. (2559). *แตงกวา*. อัมรินทร์พรินติ้งแอนด์พับลิชชิ่ง.
- ภัทรวดี ภูษฎาภิรมย์. (2550). *วัฒนธรรมบันเทิงในชาติไทย : การเปลี่ยนแปลงของวัฒนธรรมความบันเทิงในสังคม กรุงเทพฯ พ.ศ. 2491-2500*. มติชน.
- ภัทรวดี ภูษฎาภิรมย์. (2536). *สถานภาพของนักป๊อปปูล่าในสังคมไทย พ.ศ. 2411-2468*. [วิทยานิพนธ์อักษรศาสตรมหาบัณฑิต, จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย].
- สรณ โรจนตระกูล. (2559). *แตงกวา*. โอเดียนสโตร์.
- อภิรักษ์ โปษยานนท์. (2555). *ไทยท้องถิ่น ไทยอินเตอร์ ศิลปะสมัยรัชกาลที่ 9 นิทรรศการ ศิลปะไทยแท้ จากท้องถิ่นสู่อินเตอร์*. อัมรินทร์พรินติ้งแอนด์พับลิชชิ่ง.
- Deleuze, G. (1993). *The Fold: Leibniz and the Baroque*. University of Minnesota Press.
- Kaminski, J. S. The Theory of Folk Brass Bands in the Modern World: A Twenty-first Century Perspective. *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*. 2(53). p. 401-422.

นาฏยประดิษฐ์: สุวรรณมาลี สินสมุทรแต่งองค์ทรงเครื่องรบ
THAI DANCE CHOREOGRAPHY: SUWANMALEE AND SINSAMUT
DRESSED FOR BATTLE

ปริญวัฒน์ ธนธันท์ธรรณ* PARINYAWAT THANATHANANTHORN*

จินตนา สายทองคำ** JINTANA SAITHORGKAM**

บทคัดย่อ

บทความวิจัยนี้ มีวัตถุประสงค์เพื่อออกแบบนาฏยประดิษฐ์ ชุด สุวรรณมาลี สินสมุทรแต่งองค์ทรงเครื่องรบ และประเมินคุณภาพผลงาน ด้วยการศึกษาข้อมูลจากเอกสาร ตำรา การสัมภาษณ์ และการสังเกตจากแหล่งข้อมูลต่าง ๆ รวบรวมนำมาวิเคราะห์ เรียบเรียงเป็นพื้นความรู้ในการสร้างสรรค์ ผลการวิจัยพบว่า การออกแบบสร้างสรรค์ผลงานประกอบไปด้วย 10 ขั้นตอน คือ 1) แร้งบันดาลใจจากวรรณกรรมเรื่องพระอภัยมณี ตอนสินสมุทรบออุเรน ที่กล่าวถึงนางสุวรรณมาลีแต่งตัวให้สินสมุทร นำมาสู่การสร้างสรรค์ร่างทรงเครื่องคู่ของตัวละครสองตัว 2) การศึกษาข้อมูลจากการสัมภาษณ์ผู้เชี่ยวชาญด้านต่าง ๆ จำนวน 7 ท่าน 3) การกำหนดกรอบแนวคิด แบ่งเป็น 3 ช่วง คือ 1 แฉ่งรบ 2 ทรงเครื่องรบ และ 3 พร้อรบ 4) บทร้องและดนตรี นำบทประพันธ์ของสุนทรภู่มาปรับ เพิ่มคำ นำภาษามลายูมาใช้ให้สอดคล้องกับเนื้อเรื่องที่กล่าวถึงนางสุวรรณมาลีปลอมตัวเป็นชายชามลายู ออกแบบให้สินสมุทรรำเพลงลงสรมอญและนางสุวรรณมาลีรำเพลงลงสรแขก 5) การคัดเลือกผู้แสดงจำนวน 2 คน ได้แก่ บทนางสุวรรณมาลี และบทสินสมุทร 6) กระบวนท่ารำ ตีบทสื่อความหมายตามคำร้อง แบ่งเป็นท่ารำหลัก ท่ารำขยาย และท่าเชื่อมเรียงร้อยกัน 7) เครื่องแต่งกาย ออกแบบให้มีเอกลักษณ์เฉพาะตัวและเหมาะสมกับบทบาทการออกรบ 8) การออกแบบอุปกรณ์ประกอบการแสดง ได้แก่ เตียง เครื่องพระสำอาง คันฉ่อง และเครื่องศาสตราวุธ 9) นำเสนอผู้เชี่ยวชาญวิพากษ์ในการประชุมกลุ่มย่อย 10) การปรับปรุงแก้ไข นำข้อเสนอแนะจากผู้ทรงคุณวุฒิไปสู่การเผยแพร่ผลงานที่สามารถเป็นแนวทางการสร้างสรรค์ร่างทรงเครื่องคู่ เพื่อพัฒนาศาสตร์ความรู้ทางด้านนาฏศิลป์ไทยต่อไป

คำสำคัญ : นาฏยประดิษฐ์/ สุวรรณมาลี/ สินสมุทร/ ทรงเครื่องรบ/ พระอภัยมณี

* อาจารย์ประจำ ภาควิชานาฏศิลป์ วิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์, Parinyawat.Parin@outlook.co.th

* Lecturer, Department of Dramatic Arts, Kalasin College of Dramatic Arts, Bunditpatanasilpa Institute of Fine Arts, Parinyawat.Parin@outlook.co.th

** รองศาสตราจารย์ ดร., คณะศิลปนาฏดุริยางค์ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์, krujin@gmail.com

** Associate Professor Dr., Faculty of Music and Drama, Bunditpatanasilpa Institute of Fine Arts, krujin@gmail.com

Receive 21/10/67 Revise 22/11/67 Accept 11/12/67

Abstract

This research article aims to design and creatively choreograph the performance while also evaluating the quality of the work through a creative research approach. The study gathered data from documents, textbooks, interviews, and observations from various sources. The collected information was analyzed and compiled to serve as foundational knowledge for the creative process. The research findings identified a 10-step process in creating choreography. It began with inspiration from the Phra Aphai Mani story, specifically the episode where Suwanmalee prepares Sinsamut for battle, leading to the creation of a paired dance showcasing their preparation. Information was gathered through interviews with seven experts to guide the creative process. A framework was developed, dividing the performance into three parts: announcing the battle, dressing for battle, and preparing to fight. Lyrics and music were adapted from Sunthorn Phu's poetry, incorporating Malay elements to fit the storyline. Sinsamut performed a Mon Song Bath Dance, while Suwanmalee performed a Khaek Song Bath Dance. Two performers were selected to play the roles of Suwanmalee and Sinsamut. Dance movements were carefully designed to reflect the narrative, categorized into main movements, expanded movements, and transitions. Costumes were uniquely crafted to represent the characters and align with the battle theme, while props such as a bed, cosmetics, a mirror, and weapons were created to enhance the storytelling. The performance was then reviewed by experts in a focus group, and their feedback was used to refine the work. This improved version was prepared for dissemination, providing a model for creating similar paired dances and contributing to the improvement of Thai performing arts knowledge.

Keywords: Thai Dance Choreography/ Suwanmalee/ Sinsamut/ Dressed for Battle/ Phra Aphai Mani

บทนำ

นาฏยประดิษฐ์ หมายถึง การคิด การออกแบบ และการสร้างสรรค์ แนวคิดรูปแบบกลวิธีของนาฏยศิลป์ชุดหนึ่งที่ประดิษฐ์ขึ้นมาใหม่ ที่แสดงโดยผู้แสดงคนเดียวหรือหลายคน รวมถึงการปรับปรุงผลงานในอดีตให้สมบูรณ์ตามที่ผู้ออกแบบตั้งใจไว้ (สุรพล วิรุฬห์รักษ์, 2547, น. 225.) ซึ่งแม้การสร้างสรรค์ในปัจจุบันจะต้องการความแปลกใหม่ แต่ยังคงอาศัยปัจจัยนาฏยจารีตจากอดีตเป็นฐานข้อมูลในการต่อยอดทางการแสดง วรรณกรรมและการละครได้ท้าทายไปจากยุคปัจจุบัน การสร้างสรรค์งานในยุคนี้จึงออกแบบในรูปแบบของงานร่วมสมัย เหตุผลอีกประการคือกระบวนการแสดงจะเน้นคุณภาพของการแสดง ซึ่งปัจจุบันมีผู้สนใจและฝึกฝนอยู่เพียงบางกลุ่มเท่านั้น คุณค่าของวรรณกรรมและการละครซึ่งเป็นมรดกทางภูมิปัญญาวัฒนธรรมของชาติที่สำคัญและทรงคุณค่า จึงควรที่จะอนุรักษ์สร้างสรรค์ บูรณาการให้เกิดองค์ความรู้ใหม่ และสืบทอดต่อไปตามขนบธรรมเนียมจารีตประเพณี

การรำลงสรงเป็นการรำที่สื่อความหมายถึงการอาบน้ำและแต่งตัวของตัวละคร เป็นส่วนหนึ่งในการสืบทอดและเผยแพร่พระราชพิธีลงสรงของพระมหากษัตริย์ เชื้อพระวงศ์ เจ้าขุนมูลนายจะนำเสนอขั้นตอนเครื่องแต่งกายเครื่องประดับโดยทำรำมีความพิถีพิถันละเอียดละไม ประณีตบรรจงที่สื่อถึงการอาบน้ำ (นฤมล ชันสัมฤทธิ์, 2559, น. 2077.) การอาบน้ำแต่งตัวที่ปรากฏในละครไทย เป็นการแสดงกระบวนการทำรำการอาบน้ำแต่งตัวของตัวละครสำคัญ ซึ่งขั้นตอนของกระบวนการแบ่งได้ 3 ขั้นตอน คือ 1.ขั้นตอนการลงสรง (การอาบน้ำ) 2.ขั้นตอนการทรงสุคนธ์ (การประพรมเครื่องหอม) 3.ขั้นตอนของการทรงเครื่อง (การแต่งกาย) ซึ่งอาจมีครบทั้ง 3 ขั้นตอน หรือมีเพียงขั้นตอนเดียวก็ได้ คือ ขั้นตอนของการทรงเครื่อง (การแต่งกาย) การรำแต่งตัวปรากฏในการแสดงนาฏศิลป์ของไทยหลายประเภท หลากหลายตัวละครที่สำคัญ ๆ ซึ่งละครเรื่อง พระอภัยมณี ก็เป็นอีกเรื่องที่มีตัวละครสำคัญ ๆ ที่หลากหลายเหมาะกับการหยิบยกมาต่อยอดสร้างสรรค์การแสดง

ความนิยมเรื่องพระอภัยมณีของสุนทรภู่ในฐานะวรรณคดีการแสดงโดยเฉพาะประเภทละครรำ เริ่มปรากฏหลักฐานตั้งแต่สมัยรัชกาลที่ 4 ซึ่งอยู่ในช่วงระยะเวลาใกล้เคียงกับการพิมพ์หนังสือพระอภัยมณีออกจำหน่ายอย่างแพร่หลาย ต่อมาเมื่อสมัยรัชกาลที่ 5 เจ้าพระยามหินทรศักดิ์ธำรง (เพ็ง เพ็ญกุล) เจ้าพระยาเทเวศร์วงศ์วิวัฒน์ (หม่อมราชวงศ์หลาน กุญชร) และคณะละครของเจ้านายและสามัญชน ได้นำเรื่องพระอภัยมณีมาแสดงเป็นละคร โดยได้แต่งบทละครขึ้นใหม่เพื่อใช้แสดงอย่างแพร่หลาย ในสมัยรัชกาลที่ 6 คณะละครวังสวนกุหลาบซึ่งอยู่ในพระอุปถัมภ์ของสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้าอัษฎางค์เดชาวุธ กรมหลวงนครราชสีมา ก็ได้จัดแสดงเรื่องพระอภัยมณีในรูปแบบของละครนอกแบบหลวงที่ได้รับถ่ายทอดมาจากละครนอกแบบหลวงในสมัยรัชกาลที่ 2 มาสู่ครูลมุล ยมะคุปต์ ครูเฉลย สุขะวณิช ท่านผู้หญิงแผ้ว สนิทวงศ์เสนี (ฉันทะกุลพล เขียวเสน, 2561, น. 19-22.) และเข้าสู่การแสดงในยุคของกรมศิลปากรในปัจจุบัน สนิทวงศ์เสนีเป็นตัวละครหนึ่งที่มีบทบาทสำคัญในเรื่องพระอภัยมณี เป็นเด็กที่มีความเข้มแข็ง กล้าหาญ และมีพลังกำลังเหนือกว่ามนุษย์ทั่วไป มีรูปลักษณะของมนุษย์ผสมยักษ์ ทำให้ตัวละครนี้มีลักษณะพิเศษ มีหลายสถานภาพและหลายบทบาท (สุรีย์ ตั้งสมบูรณ์, 2543, น. 7-8.) นางสาวธรรมาลีเป็นตัวละครฝ่ายหญิงธิดาของท้าวสิลราช เจ้ากรุงฝัก และเป็นคู่หมั้นของอุศเรน เจ้าชายเมืองลังกา ต่อมาได้ล่องเรือไปในทะเลถึงเกาะแก้วพิสดาร จนได้พบพระอภัยมณีได้รับสินสมุทเป็นลูกบุญธรรมในตอนสินสมุทรบอุศเรน กล่าวถึงนางสุวรรณมาลีได้แต่งตัวทรงเครื่องรบให้สินสมุท เพื่อออกไปรบกับอุศเรน อีกทั้งนางยังได้ปลอมตัวเป็นชายชามลายูเพื่อออกไปช่วยสินสมุทรบอีกด้วย

นาฏยประดิษฐ์ : สุวรรณมาลี สนิมุตแต่งองค์ทรงเครื่องรบ ได้รับแรงบันดาลใจจากการศึกษาค้นคว้าวรรณกรรม เรื่อง พระอภัยมณี พบว่า สุนทรภู่ได้ประพันธ์บทลงสรในตัวละครสำคัญ ๆ และในบางเหตุการณ์ที่สำคัญเท่านั้น ซึ่งเปลื้อง ณ นคร (2548, น. 179.) ได้กล่าวว่า สุนทรภู่อาจไม่เข้าใจเครื่องทรงกษัตริย์และด้วยเป็นนิทานกลอนที่มุ่งความสนุกในแง่อื่น จากการศึกษาพบว่า ตอนที่นางสุวรรณมาลีแต่งองค์ทรงเครื่องให้สินสมุทก่อนที่จะออกไปรบกับอุศเรน บทพรรณนาเครื่องทรงนั้นค่อนข้างละเอียด ผู้วิจัยเล็งเห็นว่าสินสมุทกับนางสุวรรณมาลี เป็นคู่ตัวละครที่น่าสนใจและยังไม่ปรากฏว่าเคยจัดแสดงมาก่อน จึงเป็นแรงบันดาลใจในการสร้างสรรค์จำลองเครื่องแบบคู่ที่มีกระบวนท่าที่แสดงอัตลักษณ์ของตัวละคร โดยมีจุดมุ่งหมายของลงสรเพื่อออกรบและปลอมตัวร่วมกัน ออกแบบให้ตัวละครประกอบอาวุธในตอนท้าย ถือเป็นเอกลักษณ์ที่แตกต่างจากการรำทรงเครื่องชุดอื่น ๆ และออกแบบการแต่งกายแบบทรงเครื่องรบ โดยใช้หลักการสร้างสรรค์ตามแนวคิดนาฏยประดิษฐ์ จนเกิดเป็นการสร้างสรรค์นาฏยประดิษฐ์ ชุด สุวรรณมาลี สนิมุตแต่งองค์ทรงเครื่องรบ ให้งดงามและทรงคุณค่ายิ่งขึ้น

วัตถุประสงค์ของงานวิจัย

1. เพื่อออกแบบสร้างสรรค์การแสดง นาฏยประดิษฐ์: สุวรรณมาลี สนิมุตแต่งองค์ทรงเครื่องรบ
2. เพื่อประเมินคุณภาพผลงานนาฏยประดิษฐ์: สุวรรณมาลี สนิมุตแต่งองค์ทรงเครื่องรบ

วิธีการดำเนินการวิจัย

1. ขั้นตอนการเก็บรวบรวมข้อมูล
 - 1.1 การเก็บรวบรวมข้อมูลจากเอกสาร ตำรา วิทยานิพนธ์ รายงานการสัมมนาและงานวิจัยต่าง ๆ ที่เกี่ยวข้องกับการสร้างสรรค์
 - 1.2 การเก็บรวบรวมข้อมูลจากการลงภาคสนาม ดำเนินการเก็บข้อมูลจากการสัมภาษณ์ผู้เชี่ยวชาญและผู้ทรงคุณวุฒิด้านต่าง ๆ โดยผู้วิจัยได้ดำเนินการสร้างเครื่องมือที่ใช้ในการสัมภาษณ์ จัดทำแบบสัมภาษณ์ฉบับสมบูรณ์ เพื่อนำไปใช้ในการเก็บข้อมูลวิจัย
 - 1.3 เก็บรวบรวมข้อมูลจากการสังเกตการณ์ ศึกษาจากวีดิทัศน์การแสดงจำลองเครื่องทรงเครื่องในรูปแบบต่าง ๆ รวมทั้งวิเคราะห์กระบวนท่ารำ บทบาทบุคลิกของสินสมุทและนางสุวรรณมาลีในการแสดงละครสังเกตการณ์กระบวนท่ารำจากวีดิทัศน์และสื่ออิเล็กทรอนิกส์
 - 1.4 เครื่องมือที่ใช้ในการเก็บรวบรวมข้อมูล ในการเก็บรวบรวมข้อมูล มีดังนี้
 - 1) แบบสัมภาษณ์ ใช้การสัมภาษณ์แบบมีโครงสร้าง และไม่มีโครงสร้าง
 - 2) แบบประเมินผลงานวิจัยสร้างสรรค์สำหรับผู้เชี่ยวชาญประชุมกลุ่มย่อย
 - 3) แบบประเมินความพึงพอใจ
2. ขั้นตอนการดำเนินงาน
ผู้วิจัยได้นำหลักแนวคิดและทฤษฎีกระบวนการออกแบบนาฏกรรมของสุรพล วิรุฬห์รักษ์ มาใช้เป็นแนวทางสำหรับการสร้างสรรค์ผลงาน และได้ปรับเปลี่ยนเพิ่มเติมให้สอดคล้องกับการสร้างสรรค์ มีขั้นตอนการดำเนินงาน ดังนี้ 1) แรงบันดาลใจในการสร้างสรรค์ 2) การศึกษาข้อมูล 3) การกำหนดกรอบแนวคิด 4) การสร้างสรรค์บทร้องและดนตรี 5) การคัดเลือกผู้แสดง 6) การสร้างสรรค์กระบวนท่ารำ 7) การออกแบบ

เครื่องแต่งกาย 8) การออกแบบอุปกรณ์ประกอบการแสดง 9) การนำเสนอผู้เชี่ยวชาญวิพากษ์การแสดง 10) การปรับปรุงแก้ไข และเผยแพร่การแสดงสร้างสรรค์

3. ขั้นตอนการวิเคราะห์ข้อมูล

นำข้อมูลที่ได้จากการสร้างสรรค์ มาวิเคราะห์และสรุปผลการวิจัยเป็นองค์ความรู้ โดยเรียบเรียงเป็นข้อมูลเชิงพรรณนาวิเคราะห์ และจัดพิมพ์รูปเล่มงานวิจัย

ผลการวิจัย

1) แรงบันดาลใจในการสร้างสรรค์

จากการศึกษาค้นคว้าวรรณกรรมเรื่อง พระอภัยมณีของสุนทรภู่ พบว่ามีปรากฏบทลงสรในตัวละครสำคัญ ๆ และในบางเหตุการณ์ที่สำคัญเท่านั้น ซึ่งในบทพรรณนาเครื่องทรงที่ค่อนข้างละเอียดนั้นปรากฏในตอนนี้นางสุวรรณมาลีแต่งองค์ให้สินสมุทร ก่อนจะออกไปพบกับอุศเรน สำหรับตัวสินสมุทรกับนางสุวรรณมาลี เป็นตัวละครที่น่าสนใจเนื่องจากเป็นแม่เลี้ยงกับลูกเลี้ยงที่รักกันมากถึงขนาดที่ยอมปลอมตัวเป็นผู้ชายออกไปช่วยรบ ผู้วิจัยจึงสนใจที่จะสร้างสรรค์การแสดงรำลงสรทรงเครื่องที่มีกระบวนการแสดงถึงอัตลักษณ์ของตัวละคร โดยมีจุดมุ่งหมายของลงสรเพื่อออร่าและปลอมตัวร่วมกัน มีลักษณะการรำประกอบบทร้องที่กล่าวถึงความงามของเครื่องแต่งกายที่มีลักษณะการรำที่สัมพันธ์กันของตัวละคร ซึ่งกระบวนการทรงเครื่องคู่แบบแม่แต่งกายให้ลูกนี้ยังไม่ปรากฏในรูปแบบของการแสดงมาก่อน จึงนำเค้าโครงเรื่องและการดัดแปลงเรื่องพระอภัยมณีของสุนทรภู่เป็นบทละครรำของกรมศิลปากรมาเป็นแนวทาง นำรูปแบบการรำคู่มาใช้ในการรำแต่งตัว ออกแบบการแต่งกายทรงเครื่องรบ และการรำใช้อาวุธ ผสมผสานกับจินตนาการ ซึ่งถือเป็นเอกลักษณ์ที่แตกต่างจากการรำทรงเครื่องชุดอื่น ๆ โดยใช้หลักการสร้างสรรค์ตามแนวคิดนาฏยประดิษฐ์

2) การศึกษาข้อมูล

ผู้วิจัยดำเนินการศึกษาข้อมูลจากการสัมภาษณ์ผู้เชี่ยวชาญและผู้ทรงคุณวุฒิในด้านต่าง ๆ ที่เกี่ยวข้องกับการสร้างสรรค์ ใช้วิธีการสัมภาษณ์แบบมีโครงสร้าง เพื่อทำการประมวลในการออกแบบกระบวนการทำรำ เพื่อให้ได้ข้อมูลเชิงลึก จากนั้นดำเนินการสร้างสรรค์และนำเสนอผลงานต่อผู้ทรงคุณวุฒิประเมินคุณภาพผลงาน วิพากษ์การแสดงในการประชุมกลุ่มย่อย (Focus Group) เพื่อรับข้อเสนอแนะมาปรับปรุงแก้ไขผลงานครั้งนี้ให้มีความสมบูรณ์มากยิ่งขึ้น โดยมีเกณฑ์การคัดเลือกผู้ทรงคุณวุฒิเป็นผู้ที่มีความชำนาญทางด้านนาฏศิลป์ไทย ด้านดุริยางคศิลป์ ด้านคีตศิลป์ และด้านการแต่งกาย หรือสาขาใดสาขาหนึ่ง เป็นผู้ที่ได้รับการยอมรับจากสังคม อีกทั้งมีความรู้ทางด้านนาฏดุริยางคศิลป์ไม่น้อยกว่า 20 ปี ดังมีรายนามผู้ทรงคุณวุฒิ ให้สัมภาษณ์และประเมินคุณภาพผลงาน ดังนี้

(1) ศุภชัย จันทรสุวรรณ ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (นาฏศิลป์) พ.ศ.2548 ผู้ทรงคุณวุฒิด้านการเรียนการสอน และด้านการแสดง สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ ผู้ให้สัมภาษณ์และประเมินคุณภาพผลงาน

(2) รัชนี พวงประยงค์ ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (นาฏศิลป์ไทย-ละคร) พ.ศ.2554 ผู้ทรงคุณวุฒิด้านการเรียนการสอน และด้านการแสดงนาฏศิลป์ไทย สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ ผู้ประเมินคุณภาพผลงาน

(3) วันทนี ม่วงบุญ ข้าราชการบำนาญ สำนักการสังคีต กรมศิลปากร ผู้เชี่ยวชาญด้านการแสดงนาฏศิลป์ไทย ผู้ให้สัมภาษณ์

(4) ทศนีย์ ขุนทอง ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (ดนตรี-คีตศิลป์) พ.ศ.2555 ผู้ทรงคุณวุฒิด้าน

การเรียนการสอน และด้านจิตศิลป์ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ ผู้ให้สัมภาษณ์

(5) ไชยยะ ทางมีศรี ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (ดนตรีไทย) พ.ศ.2566 ผู้ทรงคุณวุฒิด้านการเรียนการสอน และการแสดงนาฏศิลป์ไทย สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ ผู้ให้สัมภาษณ์และประเมินคุณภาพผลงาน

(6) เสาวณิต วิงวอน อาจารย์พิเศษ ภาควิชาวรรณคดี คณะมนุษยศาสตร์ มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์ ผู้ทรงคุณวุฒิด้านวรรณกรรมและการแสดง ผู้ให้สัมภาษณ์และประเมินคุณภาพผลงาน

(7) สุรัตน์ จงดา ผู้ช่วยอธิการบดี สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ ผู้ทรงคุณวุฒิด้านการสร้างสรรค์เครื่องแต่งกาย ผู้ให้สัมภาษณ์

(8) นพคุณ สดประเสริฐ รองคณบดี คณะศิลปนาฏดุริยางค์ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ ผู้ทรงคุณวุฒิด้านการเรียนการสอนและด้านจิตศิลป์ ผู้ให้สัมภาษณ์และประเมินคุณภาพผลงาน

ผู้วิจัยได้ดำเนินการสร้างเครื่องมือที่ใช้ในการสัมภาษณ์เป็นแบบสัมภาษณ์ที่ได้สร้างขึ้นจากการศึกษาเอกสาร และงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง ทั้งนี้ผู้วิจัยได้ผ่านการรับรองจริยธรรมในมนุษย์จากคณะกรรมการจริยธรรมการวิจัย เลขที่ การรับรอง ว.41/2567 จากมหาวิทยาลัยมหาจุฬาลงกรณราชวิทยาลัยเป็นที่เรียบร้อยแล้วก่อนดำเนินการเก็บข้อมูล จากนั้นนำข้อมูลที่ได้มาวิเคราะห์เนื้อหาเพื่อเข้าสู่กระบวนการสร้างสรรค์

3) การกำหนดกรอบแนวคิด

3.1 รูปแบบการแสดง มีลักษณะเป็นการจำลองสร้างเครื่องแบบคู่ รำอวดฝีมือในลักษณะของแม่แต่งตัวให้ลูกที่ตัวละครมีปฏิสัมพันธ์กัน ในรูปแบบของละครนอกกิ่งพันทาง

3.2 การวางโครงเรื่อง ผู้วิจัยได้นำเค้าโครงจากวรรณกรรม เรื่อง พระอภัยมณี ตอน ลินสมุทรบอุศเรน เนื้อเรื่องกล่าวถึงก่อนที่ลินสมุทจะออกไปรบนั้น ได้เข้าไปหานางสุวรรณมาลีเพื่อแจ้งข่าวรบ นางสุวรรณมาลีรักและสงสารลินสมุทจึงจะออกไปช่วยรบ พร้อมกับแต่งตัวให้ลินสมุท แล้วปลอมตัวเป็นชายชวามลายู ออกไปรบด้วยกัน ซึ่งจากการทดลองพบว่าเหตุการณ์นี้จะทำให้ผู้แสดงสุวรรณมาลีต้องมีผู้แสดง 2 ตัว คือเป็นตัวนางที่ลินสมุทเข้ามาหา และตัวที่ปลอมเป็นผู้ชาย อาจทำให้เนื้อเรื่องยืดยาว ซึ่งจากการศึกษาเรื่อง การดัดแปลงเรื่องพระอภัยมณีของสุนทรภู่เป็นบทละครรำของกรมศิลปากร ของ ญัฐพล เขียวเสน (2561, น. 90-140.) พบว่า การดัดแปลงเรื่องพระอภัยมณีของสุนทรภู่เป็นบทละครรำของกรมศิลปากรนั้นมีหลายลักษณะ ผู้วิจัยจึงนำแนวคิดจากการดัดแปลงด้านเนื้อหา โดยการสลับเหตุการณ์ของบทละครทำให้น่าติดตามมากขึ้น ซึ่งทำให้เนื้อเรื่องเดิมไม่ได้เปลี่ยนแปลงไป และไม่ได้กระทบต่อโครงเรื่องหลัก ซึ่งการแสดงมีการสร้างลำดับขั้นตอนในการแสดง ดังนี้ ช่วงที่ 1 แจ้งรบ : กล่าวถึงนางสุวรรณมาลีปลอมเป็นชายชวามลายูเข้ามาหาลินสมุทเพื่อแจ้งข่าวจะออกไปช่วยรบ ช่วงที่ 2 ทรงเครื่องรบ : นางสุวรรณมาลีแต่งตัวลินสมุท และกล่าวชมตนเองที่ปลอมเป็นชายชวามลายูเพื่อออกรบ ช่วงที่ 3 พร้อมรบ : สุวรรณมาลีและลินสมุทรำประลองอาวุธ เพื่อเตรียมพร้อมก่อนออกไปรบ

4) การสร้างสรรค์บทร้องและดนตรี

4.1 บทละคร ผู้วิจัยได้ศึกษาข้อมูล โดยวิเคราะห์เนื้อหาต่าง ๆ และข้อมูลภาคสนามที่เกี่ยวข้องกับการแสดง โดยได้นำบทของสุนทรภู่มาปรับเปลี่ยน เพิ่มคำ ให้สอดคล้องกับเนื้อเรื่อง นำภาษามลายูมาใช้ในช่วงการแต่งกายของนางสุวรรณมาลีที่ได้ปลอมตัวเป็นชายชวามลายู และได้ปรึกษากับภวัต จันทรธำรงค์ ศิลปินอิสระ ผู้มีความรู้ด้านการประพันธ์บทการแสดง ซึ่งคัดเลือกจากผู้ที่มีผลงานด้านการประพันธ์บทการแสดงไม่น้อยกว่า 10 ปี ถึงการปรับเปลี่ยนคำเพื่อให้บทละครมีความสมบูรณ์มากยิ่งขึ้น จากนั้นนำบทการแสดงเข้าปรึกษาเสาวณิต วิงวอน

ผู้ทรงคุณวุฒิทางด้านวรรณคดีการละครเพื่อตรวจแก้ไข และนำข้อเสนอแนะมาพิจารณาปรับปรุงจึงได้บทรการแสดง

4.2 เพลงร้องและดนตรี ผู้วิจัยเลือกใช้เพลงที่มีอยู่แล้วให้เหมาะสมกับการรำแต่งตัว และอารมณ์ของตัวละคร โดยบรรจุเพลงให้สอดคล้องกับบทละคร ดนตรีที่ใช้ประกอบการแสดงเป็นวงปี่พาทย์ประกอบด้วย ระนาดเอก ระนาดทุ้ม ข้องวงใหญ่ ตะโพน กลองแขก ฉิ่ง ปี่ โดยได้เพิ่มดนตรีเป็นซอฮู้ และซอในเพลงหุ่นกระบอก ซึ่งเป็นเพลงที่สำคัญของการแสดงละครเรื่องพระอภัยมณี เพิ่มกลองแขก ในเพลงที่สื่อถึงเชื้อชาติมลายู ผู้วิจัยได้ปรึกษาการบันทึกเสียงกับนักดนตรีและนักร้องจากสำนักการสังคีต กรมศิลปากร และได้รับความอนุเคราะห์จาก ไชยยะ ทางมีศรี ศิลปินแห่งชาติ ตรวจแก้ไขดนตรี และควบคุมการบันทึกเสียงประกอบการแสดง จากนั้นนำมาทดลองร้องและทดลองรำ เมื่อไม่มีการติดขัดและข้อปรับปรุงจึงได้บทรการแสดงที่นำมาใช้จริง



ภาพที่ 1 คิวอาร์โค้ด (QR Code) บทรการแสดงชุด สุวรรณมาลี สินสมุทรแต่งองค์ทรงเครื่องรบ

ที่มา : ผู้วิจัย

5) การคัดเลือกผู้แสดง

การคัดเลือกผู้แสดง จำนวน 2 คน โดยคัดเลือกจากนักแสดงที่มีความสามารถทางด้านนาฏศิลป์ไทย สามารถเคลื่อนไหว และมีทักษะทางการแสดงเป็นอย่างดี ซึ่งมีเกณฑ์การคัดเลือกดังนี้ ผู้แสดงสุวรรณมาลี เป็นเพศหญิง คัดเลือกจากผู้ที่มีพื้นฐานท่ารำตัวนาง ใบหน้ารูปไข่ มีรูปร่างสูง เหมาะสมกับเป็นนางกษัตริย์ มีพื้นฐานการรำประกอบอาวุธ ผู้แสดงสินสมุทรเป็นเพศชาย คัดเลือกจากผู้ที่มีพื้นฐานตัวพระโขน ใบหน้ารูปไข่ รูปร่างสันทัด ไม่สูงกว่าตัวนาง เนื่องจากเป็นตัวละครเด็กที่มีอายุประมาณ 8-9 ขวบ

6) การสร้างสรรค์กระบวนการทำรำ

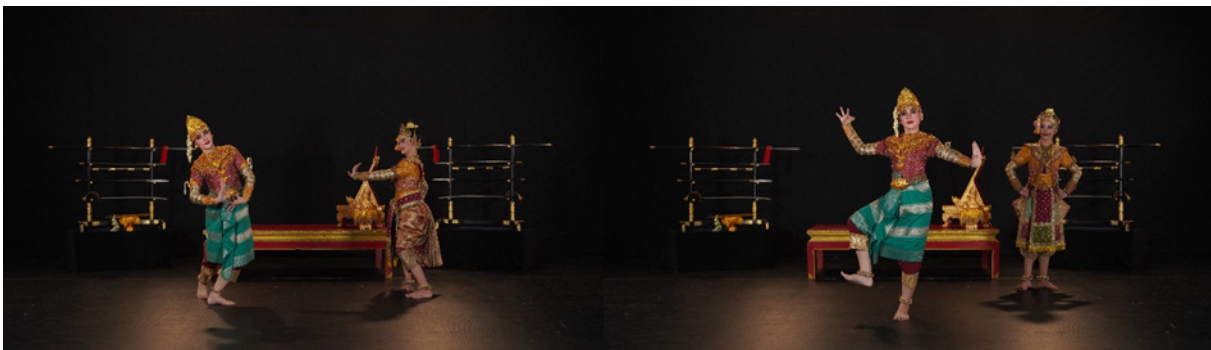
6.1 แนวคิดในการสร้างสรรค์กระบวนการทำรำ แบ่งช่วงการแสดงออกเป็น 3 ช่วง ดังนี้

ช่วงที่ 1 แจ้งรบ : กล่าวถึงนางสุวรรณมาลีปลอมเป็นชายชวามลายูเข้าไปหาสินสมุทรเพื่อแจ้งข่าว จะออกไปช่วยรบ ใช้กระบวนการทำรำตีบทตามคำร้องที่สื่อความหมายตามแบบแผนทางนาฏศิลป์

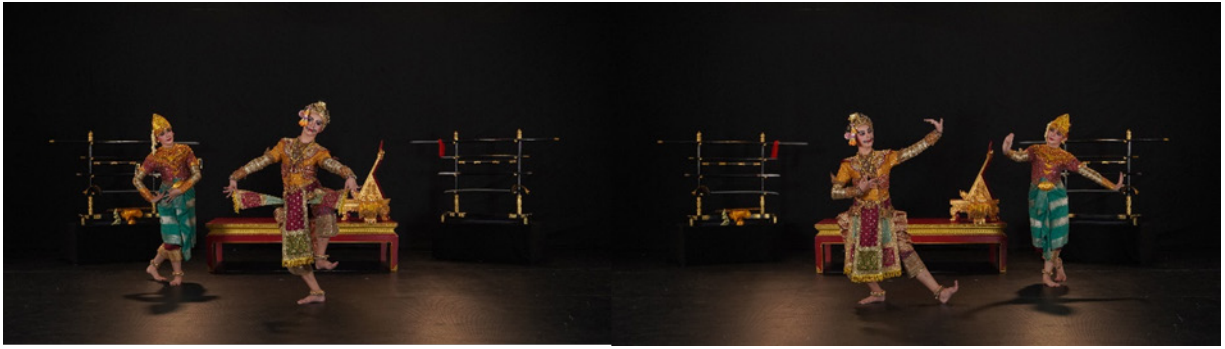


ภาพที่ 2 กระบวนท่ารำตีบทตามคำร้องที่สื่อความหมายตามแบบแผนทางนาฏศิลป์
ที่มา : ผู้วิจัย

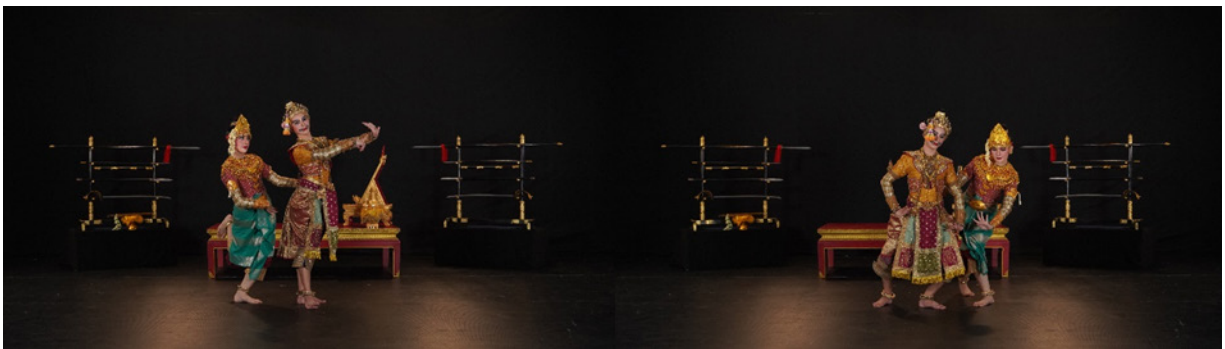
ช่วงที่ 2 ทรงเครื่องรบ : นางสาวรณมาลีแต่งตัวสีนสมุท และกล่าวชมตนเองที่ปลอมเป็นชายชาวมลายู ใช้กระบวนท่ารำที่ปรากฏในรำแม่บท เพลงช้า เพลงเร็ว และกระบวนท่ารำที่ประดิษฐ์ขึ้นเพื่อใช้สื่อความหมายเฉพาะ แบ่งออกเป็น ท่ารำหลัก คือท่ารำที่สื่อถึง พัสตราภรณ์ ธนินพิมพาภรณ์ สร้อยท่า คือท่ารำที่ขยายคุณลักษณะของเครื่องแต่งกาย ท่าเชื่อม เป็นท่ารำระหว่างท่ารำหลักและสร้อยท่าทำให้เรียงร้อยต่อกันไปอย่างสวยงาม ในบทของนางสุวรรณมาลีมีท่ารับ เป็นการรำประกอบทำนองดนตรี นางสาวรณมาลีออกแบบการรำด้วยลีลาแบบนางปนพระ กล่าวคือใช้ท่ารำของตัวนางและตัวพระร่วมกัน หรือที่เรียกว่าผู้เมีย เนื่องจากในบทกล่าวว่านางสุวรรณมาลีแต่งตนเองเป็นชายเชื้อชาติมลายู และสีนสมุทออกแบบให้รำแบบพระกึ่งยักษ์ตามชาติกำเนิด ได้แก่ ท่าลงเสี้ยว ท่าขึ้นพัก ท่ายืดกระทบ เป็นต้น ออกแบบให้การรำลงทรงเครื่องแบบคู่ ที่สื่อความรักของแม่แต่งตัวให้ลูก ที่มีลักษณะการรำที่สัมพันธ์กันของตัวละคร



ภาพที่ 3 กระบวนท่ารำด้วยลีลาแบบนางปนพระ
ที่มา : ผู้วิจัย



ภาพที่ 4 กระบวนท่ารำแบบพระกิ้งยักษ์ตามชาดิกำเนิด
ที่มา : ผู้วิจัย



ภาพที่ 5 การรำลงทรงเครื่องแบบคู่ ที่สื่อความรักของแม่แต่งตัวให้ลูก
ที่มา : ผู้วิจัย

ช่วงที่ 3 พร้อมรบ : สุวรรณมาลี และสินสมุทรรำประลองอาวุธ เพื่อเตรียมพร้อมก่อนออกไปรบ ใช้กระบวนท่ารำตีบทตามคำร้องที่สื่อความหมายตามแบบแผนทางนาฏศิลป์ และในช่วงการประลองอาวุธ ผู้วิจัยได้แนวคิดจากการรำไหว้ครูกระบี่ กระบวนการตีไม้เจ็ดในการแสดงโขน กระบวนกรำกระบี่ในการแสดงละครในเรื่องอิเหนา ตอนศึกกระหมังกุหนิง มาใช้ในการออกแบบกระบวนท่ารำเรียงร้อยท่าใหม่ให้สวยงาม



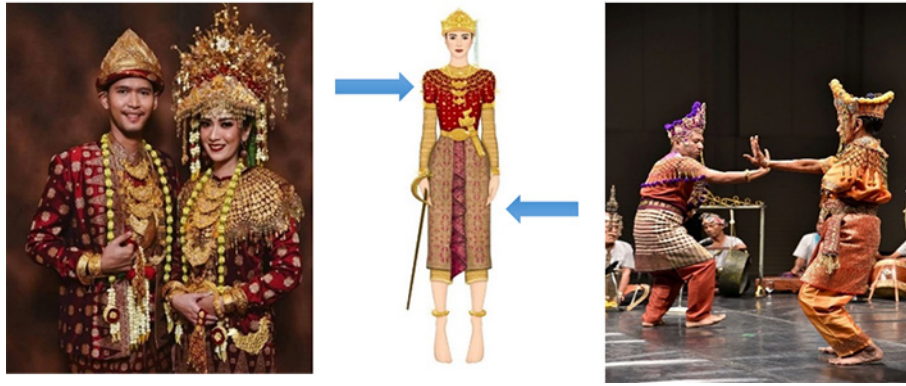
ภาพที่ 6 การออกแบบให้ตัวละครรำประกอบอาวุธในตอนท้าย
ที่มา : ผู้วิจัย

6.2 การทดลองปฏิบัติกระบวนท่ารำ เมื่อผู้วิจัยกำหนดองค์ประกอบต่าง ๆ ในการสร้างสรรค์เรียบร้อยแล้ว จึงเริ่มทดลองสร้างสรรค์กระบวนท่ารำ โดยได้นำเสนอให้ครูในภาควิชานาฏศิลป์ วิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์ เพื่อรับฟังความคิดเห็น ข้อเสนอแนะ นำมาปรับปรุงแก้ไข จากนั้นปรึกษาผู้ทรงคุณวุฒิด้านนาฏศิลป์ไทย ได้แก่ สัจจะ ภู่งามสุทธิ ตำแหน่งครูวิทยฐานะเชี่ยวชาญ วิทยาลัยนาฏศิลป์ เพื่อให้ช่วยตรวจสอบท่ารำและแก้ไขท่ารำให้มีความเหมาะสม จึงถ่ายทอดกระบวนท่ารำให้กับผู้แสดงเพื่อดูความเหมาะสมของท่ารำกับผู้แสดงอีกครั้ง จากนั้นได้ปรึกษาผู้เชี่ยวชาญด้านนาฏศิลป์ไทยที่เคยได้รับบทบาทนางสุวรรณมาลีและสินสมุท ได้แก่ รัชนา พวงประยงค์ ศิลปินแห่งชาติ และเชาวลิต สุนทรานนท์ นักวิชาการละครและดนตรีทรงคุณวุฒิ เพื่อดูความเหมาะสม ความสวยงามของท่ารำก่อนที่จะบันทึกภาพวิดีโอให้การแสดงมีความสมบูรณ์

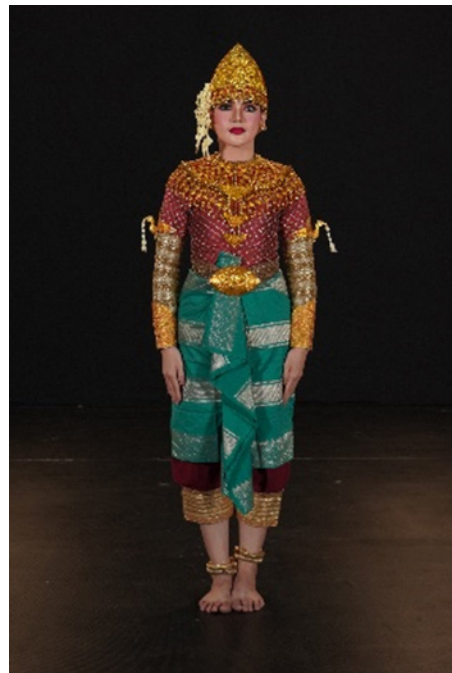
7) การออกแบบเครื่องแต่งกาย

สำหรับตัวละครสินสมุทออกแบบให้แต่งเครื่องเบา เพื่อให้เกิดความเหมาะสมกับผู้สวมใส่ เนื่องจากเครื่องเบานั้นสวมใส่สบายกว่าการรัดเครื่องโดยทั่วไป คือตัวเสื้อจะแนบกับตัวปกคลุมตายขนาดเล็ก ได้มาจากการศึกษาการแต่งกายยืนเครื่องแบบโบราณ ซึ่งสีการแต่งกายของสินสมุทในการแสดงของกรมศิลปากรนั้น นิยมแต่งกายสีม่วง หรือสีฟ้า โดยไม่ได้มีสีที่ตายตัว ผู้วิจัยจึงได้ศึกษาถึงการแสดงที่เป็นลักษณะเฉพาะพบว่าถ้าหากเล่นหุ่นกระบอกจะนิยมให้สินสมุทมีหน้าทอง หรือเหลืองทอง ซึ่งสีทองน่าจะมาจากความผ่องใส ความเป็นเด็ก ผู้วิจัยจึงใช้แนวคิดนี้ในการออกแบบเพื่อให้เป็นชุดการแสดงเอกเทศ การแต่งหน้า มีการวาดพรายักษ์ตามชาติกำเนิด สวมกระบังหน้าติดเกี่ยวจุก เสียบปิ่น ถือกระปี่ ส่วนตัวละครของสุวรรณมาลีที่ปลอมตัวเป็นชายชาวมลายูนั้น ได้ศึกษาการแสดงนาฏศิลป์ของมลายู พบว่า การแสดงมะโย่งนั้นเป็นศิลปะชั้นเลิศของมลายู ที่มีลักษณะของการผสมผสานทางพิธีกรรม ความเชื่อ การละคร นาฏศิลป์และดนตรีเข้าด้วยกัน การแต่งกายจึงเป็นลักษณะเช่นเดียวกันกับละครไทยคือ ได้เลียนแบบอย่างมาจากเครื่องทรงของกษัตริย์ ผู้วิจัยจึงได้ศึกษารายละเอียดต่าง ๆ ของเครื่องทรงกษัตริย์มลายูที่ได้สืบทอดมาสู่ชุดแต่งงานในปัจจุบัน เพิ่มเติมและออกแบบให้เหมาะสมกับการรำรำ เช่น การปรับเปลี่ยนจากการสวมกางเกงของผู้ชายชาวมลายูเดิม เป็นการสวมสนับเพลาตามแบบอย่างของละครไทยแทน และสวมกำไลข้อเท้า เป็นต้น

จากการกำหนดแนวคิดให้สินสมุทแต่งกายยืนเครื่องพระ และนางสุวรรณมาลีแต่งกายแบบชายชาวมลายู ด้วยผู้วิจัยประสงค์ให้ตัวละครทั้งสองนั้น มีเอกลักษณ์เฉพาะตัวที่ไม่เหมือนกับตัวละครตัวอื่น ๆ และให้เหมาะสมกับบทบาทการออกรบ ดังภาพ



ภาพที่ 7 ภาพออกแบบร่างการแต่งกายของนางสุวรรณมาลี
ที่มา : ผู้วิจัย



ภาพที่ 8 การแต่งกายของนางสุวรรณมาลี
ที่มา : ผู้วิจัย



ภาพที่ 9 ภาพออกแบบร่างการแต่งกายของสินสมุทร
ที่มา : ผู้วิจัย



ภาพที่ 10 การแต่งหน้าและการแต่งกายของสินสมุทร
ที่มา : ผู้วิจัย

8) การออกแบบอุปกรณ์ประกอบการแสดง

ผู้วิจัยพิจารณาตามโครงเรื่อง ซึ่งกล่าวว่าตัวละครทั้งสองอยู่ในห้องเพื่อที่จะแต่งตัวจึงออกแบบให้ประกอบไปด้วย 1.เตียง 2. พานเครื่องพระสำอาง 3. คันฉ่อง 4. เครื่องศาสตราวุธ ซึ่งอุปกรณ์ทั้งหมดตั้งอยู่ในฉาก ตั้งแต่เริ่มการแสดง เมื่อนำมาจัดวางประกอบการแสดงจะเป็นภาพ ดังนี้



ภาพที่ 11 การจัดอุปกรณ์ประกอบการแสดงสร้างสรรค์

ที่มา : ผู้วิจัย

9) การนำเสนอผู้เชี่ยวชาญวิพากษ์การแสดง

ผู้วิจัยได้นำเสนอผลงานสร้างสรรค์ต่อผู้ทรงคุณวุฒิวิพากษ์การแสดงในการประชุมกลุ่มย่อย (Focus Group) เพื่อรับข้อเสนอแนะ มาปรับปรุงแก้ไขผลงานครั้งนี้ให้มีความสมบูรณ์มากยิ่งขึ้น โดยมีจินตนา สายทองคำ ผู้เชี่ยวชาญด้านนาฏศิลป์ไทย คณะศิลปนาฏดุริยางค์ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ ที่ปรึกษาโครงการ เป็นประธานในการดำเนินการประชุมผลการประเมินคุณภาพผลงานสร้างสรรค์ จากผู้ทรงคุณวุฒิจำนวน 5 คน โดยรวมคิดเป็นคะแนนเฉลี่ย ($\bar{x} = 4.52$, S.D. = 0.50) คิดเป็นร้อยละ 90.4 ซึ่งแปลค่าเป็นความพึงพอใจอยู่ในระดับมากที่สุด

10) การปรับปรุงแก้ไข และเผยแพร่การแสดงสร้างสรรค์

ผู้วิจัยได้ดำเนินการแก้ไขปรับปรุงตามข้อเสนอแนะของผู้ทรงคุณวุฒิ ดังนี้ (1) ปรับชื่อช่วงการแสดงในช่วงที่ 1 จากเดิม ช่วยรบ เป็น แฉ่งรบ (2) ปรับบทในช่วงของการประลองกระบี่ (3) ปรับเพลงร้องจากเพลงแปดบท เป็นเพลงวิลันดาตัดชั้นเดียว (4) ปรับการร้องให้ออกเสียงให้ชัดเจน (5) ปรับลายผ้าถุงให้ดูเรียบและเพิ่มความยาวของสนับเพลาให้เห็นเชิงมากขึ้น (6) ปรับท่ารำให้สื่อความหมายถึงการที่แม่แต่งตัวให้ลูกมากขึ้น และท่าทางที่สื่อถึงถนิมพิมภรณ์ให้ชัดเจนขึ้น เมื่อดำเนินการปรับปรุงแก้ไขเรียบร้อยแล้ว จากนั้นบันทึกภาพวิดีโอเพื่อเผยแพร่งานสร้างสรรค์ในรูปแบบการแสดงและเอกสารทางวิชาการต่าง ๆ ต่อไป

สรุปผลการดำเนินการวิจัย/ อภิปรายผล

การสร้างสรรค์นาฏยประดิษฐ์ : สุวรรณมาลี สิ้นสมุทแต่งองค์ทรงเครื่องรบ มีแรงบันดาลใจจากการศึกษาวรรณกรรม เรื่อง พระอภัยมณีของสุนทรภู่ ที่มีปรากฏบทแต่งองค์ทรงเครื่องของตัวละคร เนื้อเรื่องกล่าวถึงนางสุวรรณมาลีแต่งองค์ให้สิ้นสมุท ก่อนจะออกไปรบกับอสุเรน การแสดงแบ่งออกเป็น 3 ช่วง ได้แก่ ช่วงที่ 1 ช่วยรบ ช่วงที่ 2 ทรงเครื่องรบ และช่วงที่ 3 พร้อมรบ

การออกแบบการร่ำลงทรงเครื่องแบบคู่ ผู้วิจัยได้นำหลักแนวคิดและทฤษฎีการออกแบบนาฏกรรมต่าง ๆ มาใช้เป็นแนวทาง และได้ปรับเปลี่ยนเพิ่มเติมให้สอดคล้องกับการสร้างสรรค์ผลงานมีขั้นตอน ดังนี้ 1) แรงแบบตาลใจในการสร้างสรรค์ 2) การศึกษาข้อมูล 3) การกำหนดกรอบแนวคิด 4) การสร้างสรรค์ บทร้องและดนตรี 5) การคัดเลือกผู้แสดง 6) การสร้างสรรค์กระบวนท่ารำ 7) การออกแบบเครื่องแต่งกาย 8) การออกแบบอุปกรณ์ประกอบการแสดง 9) การนำเสนอผู้เชี่ยวชาญวิพากษ์การแสดง 10) การปรับปรุงแก้ไขและเผยแพร่การแสดงสร้างสรรค์ ซึ่งสอดคล้องกับสุรพล วิรุฬห์รักษ์ (2547, น. 223.) ที่กล่าวว่า การสร้างสรรค์ผลงานทางด้านนาฏศิลป์จำเป็นต้องอาศัยแนวคิดและทฤษฎีเพื่อกำหนดกรอบแนวทางในการสร้างสรรค์ผลงานให้สมบูรณ์ตามใจที่ตั้งไว้ ซึ่งหลักทฤษฎีการสร้างสรรค์เป็นขั้นตอน ดังนี้ 1) การคิดให้มีนาฏศิลป์ 2) การกำหนดความคิดหลัก 3) การประมวลข้อมูล 4) การกำหนดขอบเขต 5) การกำหนดรูปแบบ 6) การกำหนดองค์ประกอบ 7) การออกแบบนาฏศิลป์

ผู้วิจัยได้นำเค้าโครงจากวรรณกรรมเรื่อง พระอภัยมณี ตอน สินสมุทรบวชเรียน โดยดัดแปลงเรื่อง เปลี่ยนวิธีการเล่าเรื่องและได้สลับเหตุการณ์ของบทละครให้น่าติดตามมากขึ้น ซึ่งได้สอดคล้องกับณัฐพล เขียวเสน (2561, น. 90-140.) ที่ได้ศึกษาเรื่อง การดัดแปลงเรื่องพระอภัยมณีของสุนทรภู่เป็นบทละครราชองครักษ์ศิลปากร พบว่ามีการดัดแปลงใน 4 ลักษณะ คือ 1) ดัดแปลงด้านรูปแบบและองค์ประกอบให้เป็นบทละครรำ โดยการแต่งกลอนขึ้นใหม่เลียนแบบบทละครดั้งเดิม และการแต่งกลอนขึ้นใหม่โดยเลียนแบบกลอนของสุนทรภู่ 2) การดัดแปลงด้านเนื้อหา ตัดรายละเอียดเนื้อหาเพื่อเอื้อให้ดำเนินเรื่องได้กระชับรวดเร็วเหมาะสม คำนึงปัจจัยจากเวลาในการแสดง เหตุการณ์ที่มีตัวละครมากไม่เอื้อต่อพื้นที่จึงต้องตัดเหตุการณ์ไม่สำคัญออก สลับเหตุการณ์ของบทละครให้น่าติดตามมากขึ้น ซึ่งทำให้เรื่องเดิมไม่ได้เปลี่ยนแปลงไปและไม่ได้กระทบต่อโครงเรื่องหลัก เพิ่มเหตุการณ์เพื่อช่วยเพิ่มสีสันให้แก่การแสดงและเอื้อให้แสดงบทบาทตลก เปลี่ยนเหตุการณ์เพื่อนำเสนอเหตุการณ์ให้รวบรัด และเน้นบทบาทของตัวละครบางตัวให้ชัดขึ้น 3) การดัดแปลงด้านตัวละคร โดยการเพิ่มตัวละครจากวรรณคดีเรื่องอื่น เพื่อสร้างสีสันปรับใช้ให้เกิดความแปลกใหม่ ลดตัวละครที่ไม่สำคัญออกไป เพื่อให้แสดงได้รวดเร็ว กระชับขึ้น ใช้ผู้แสดงน้อย และเปลี่ยนลักษณะตัวละครให้มีพฤติกรรมตลกขบขันต่างไปจากสุนทรภู่ ปรับเปลี่ยนเชื้อชาติของตัวละครต่างชาติให้เป็นตัวละครอีกชาติหนึ่ง 4) การดัดแปลงโดยแทรกชุดการแสดงเพื่อสร้างสีสัน ได้แก่ การเพิ่มบทระบำเงือก การเพิ่มฉุยฉาย และการเพิ่มบัลเล่ต์ และสอดคล้องกับจักรกฤษณ์ ดวงพัตรา (2563, น. 105.) ที่ได้กล่าวว่า การแปรรูปวรรณกรรมส่วนใหญ่จะมีแนวคิดเกี่ยวกับความเชื่อตรงต่อต้นฉบับหรือตัวบทต้นทาง ดังที่ผู้แปรรูปจะพยายามสร้างสรรค์ให้ตัวบทปลายทางมีความเหมือนคล้ายใกล้เคียงกับตัวบทมากที่สุด โดยใช้กระบวนการต่าง ๆ และเป็นที่น่าสังเกตว่าผู้แปรรูปวรรณกรรมอาจมีเจตนาและความตั้งใจในการสร้างสรรค์สิ่งใหม่ที่ไม่ปรากฏในวรรณกรรมต้นเรื่องลงไปในการผลงานของตนเองด้วย ซึ่งมี 2 ลักษณะ คือ 1) การแปรรูปวรรณกรรมโดยเปลี่ยนแนวคิดของวรรณกรรมต้นเรื่อง 2) การแปรรูปวรรณกรรมโดยเปลี่ยนวิธีการเล่าเรื่อง

การร่ำลงทรงเครื่องนำมาผลิตซ้ำทางวัฒนธรรม เพื่อสะท้อนให้เห็นถึงวิถีชีวิตความเป็นอยู่ โดยที่ตัวละครหรือผู้รำที่เป็นตัวเอกของเรื่อง หรือเป็นกษัตริย์กล่าวชื่นชมความงามของเครื่องแต่งกาย ปัจจุบันได้นำกระบวนท่าลงทรงเครื่องผ่านตัวละครที่หลากหลายต่างกันตามบริบทของตัวละครนั้น ๆ ซึ่งเป็นการผลิตซ้ำทางวัฒนธรรมที่ถ่ายทอดคุณค่า ประเพณี ทางวัฒนธรรมที่มีอยู่จากรุ่นหนึ่งสู่อีกหนึ่ง กระบวนการของความต่อเนื่องของประสบการณ์ทางวัฒนธรรมที่ยังคงดำรงอยู่แม้เวลาจะล่วงไป ซึ่งสอดคล้องกับอนุสิทธิ์ บุญวงศ์ และเทพิกา รอดสการ (2563, น. 170.) ที่กล่าวว่า เมื่อวัฒนธรรมเกิดขึ้นใหม่ตลอดเวลาการผลิตซ้ำทางวัฒนธรรมจึงมีความจำเป็นเพื่อการปกป้อง ดำรงรักษา

ซึ่งวิถีของสังคมบนบรรทัดฐานของการอยู่ร่วมกันความคิด ความเชื่อ ค่านิยมหรือการปฏิบัติที่เหมาะสม วัฒนธรรมใดที่ผลิตขึ้นมาแล้วไม่ได้รับการยอมรับ วัฒนธรรมนั้นก็จะสูญหายไปในที่สุด แต่การผลิตซ้ำก็อาจจะทำให้มีการเปลี่ยนแปลงของแนวปฏิบัติ ซึ่งสอดคล้องกับสวคณธ์ สมไพโรพิทักษ์ (2562 น. 121.) ที่กล่าวว่า การผลิตซ้ำและสร้างใหม่ทางวัฒนธรรม เป็นกระบวนการหนึ่งของการปรับเข้าสู่วัฒนธรรมโลกและการรับมือวัฒนธรรมที่หลากหลายทางสังคม รองรับความยั่งยืนและเป็นหลักประกันความต่อเนื่องของวัฒนธรรม โดยการแสดงออกจากการใช้ทรัพยากรที่ต่างกัน ซึ่งการผลิตซ้ำและสร้างใหม่ทางวัฒนธรรมแสดงถึงการปรับเปลี่ยนและเข้าใจการเป็นพลวัตของสังคมโลกที่มีความหลากหลายทางวัฒนธรรม เกิดการยอมรับและอยู่ร่วมกันบนพื้นที่แห่งความหลากหลายทางความคิดและการดำรงชีวิต

ข้อเสนอแนะ

1. สามารถนำผลงานสร้างสรรค์ไปจัดแสดงประกอบวันสำคัญต่าง ๆ อาทิ วันแม่แห่งชาติ วันสุนทรภู่ วันภาษาไทย หรือจัดการแสดงในงานวิพิธทัศนาในโอกาสต่าง ๆ
2. นาฏยประดิษฐ์ ชุด สุวรรณมาลี สีนสมุทแต่งองค์ทรงเครื่องรบ สามารถตัดทอนความยาวของบทประกอบการแสดงได้เพื่อความเหมาะสมของเวลา โดยคำนึงถึงหลักการรำแต่งองค์ทรงเครื่อง
3. งานวิจัยเชิงสร้างสรรค์นี้ เป็นเพียงแนวทางในการสร้างสรรค์ผลงานทางด้านนาฏศิลป์ไทย ที่สะท้อนการรำลงทรงเครื่องแบบคู่ ผ่านตัวละครแม่และลูกที่มีความแปลกใหม่ด้วยรูปแบบการแสดง เครื่องแต่งกาย และเพลงลงทรงต่อลงทรง ซึ่งกระบวนการวิจัยนี้อาจเป็นแนวทางในการต่อยอดสร้างสรรค์นาฏศิลป์ในรูปแบบอื่น ๆ ที่มีความหลากหลายได้ในอนาคต

กิตติกรรมประกาศ

บทความวิจัยนี้เป็นส่วนหนึ่งของโครงการงานสร้างสรรค์ เรื่อง นาฏยประดิษฐ์ : สุวรรณมาลี สีนสมุทแต่งองค์ทรงเครื่องรบ ผู้วิจัย “ขอขอบคุณสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ที่จัดสรรทุนสนับสนุนงานสร้างสรรค์ ประจำปีงบประมาณ พ.ศ. 2567”

บรรณานุกรม

- จักรกฤษณ์ ดวงพัตรา. (2563). *การแปรรูปวรรณกรรม*. คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์.
- ณัฐพล เทียวเสน. (2561). *การดัดแปลงเรื่องพระอภัยมณีของสุนทรภู่เป็นบทละครรำของกรมศิลปากร*. [วิทยานิพนธ์ระดับปริญญาโทมหาบัณฑิต, จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย].
- นฤมล ชันสัมฤทธิ์. (2559). *การสร้างสรรคการแสดงชุดพระลอของสง*. การประชุมวิชาการและนำเสนอผลงานวิจัยระดับชาติและนานาชาติ ครั้งที่ 7. น. 2066-2078.
- เปลื้อง ณ นคร. (2548). *เล่าเรื่องพระอภัยมณี*. สำนักพิมพ์สถาพร.
- พีระพงศ์ เสนไสย. (2546). *นาฏยประดิษฐ์*. ประสานการพิมพ์.
- ภิญโญ เวชโซ. (2556). *มะโย่ง : นาฏละครมลายู*. วิทยาลัยราชภัฏยะลา.
- สุรพล วิรุฬห์รักษ์. (2547). *หลักการแสดงนาฏศิลป์ปริทรรศน์*. บริษัทด้านสุทธาการพิมพ์ จำกัด.
- สุริย์ ตั้งสมบุรณ์. (2543). *สินสมุทร เจ้าสมุทรจอมพล*. สำนักพิมพ์ข้างทอง จำกัด.
- สุวคนธ์ สมไพพิทักษ์. (2562). การผลิตซ้ำและการสร้างใหม่ของอัตลักษณ์ทางวัฒนธรรมชุมชนบ้านสาวะถีสู่รากฐานการจัดการท่องเที่ยวเชิงวัฒนธรรมสร้างสรรค์. *วารสารศิลปศาสตร์และวิทยาการจัดการ*. 6(2). น. 109-121.
- อนุสิทธิ์ บุญวงศ์ และเทพิกา รอดสการ. (2563). การผลิตซ้ำทางวัฒนธรรมของดนตรีประกอบการแสดงหนังตะลุงคณะน้องเตียวลูกทุ่งวัฒนธรรม จ.นครศรีธรรมราช. *วารสารราชภัฏสุราษฎร์ธานี*. 7(2). น. 167-194.

บทบาทและการพัฒนาการของไวโอลินสองของไฮเดิน: สตริงควอร์เท็ตลำดับผลงานที่
17 บทที่ 6 และสตริงควอร์เท็ตลำดับผลงานที่ 76 บทที่ 3
ROLES AND DEVELOPMENT OF SECOND VIOLIN IN HAYDN:
STRING QUARTET OP. 17, NO. 6 AND STRING QUARTET OP.76, NO. 3

ญาณิศา ศรีโรจนันท์* YANISA SRIROJANUN*

ณัชชา พันธุ์เจริญ** NATCHAR PANCHAROEN**

บทคัดย่อ

ในงานวิจัยฉบับนี้ ผู้วิจัยเลือกศึกษาบทบาทประพันธ์สตริงควอร์เท็ตลำดับผลงานที่ 17 บทที่ 6 และสตริงควอร์เท็ตลำดับผลงานที่ 76 บทที่ 3 ของฟรานซ์ โยเซฟ ไฮเดิน เพื่อชี้ให้เห็นถึงความสำคัญของบทบาทและการพัฒนาการของไวโอลินสองในวงสตริงควอร์เท็ตยุคคลาสสิก ศึกษาแนวทางปฏิบัติ และสร้างสรรค์กระบวนการแสดงที่นำเสนอการตีความการเล่นแนวไวโอลินสอง จากโน้ตเพลงสือบันทึกเสียง และการฝึกซ้อม

จากการวิจัยพบว่า บทบาทที่สำคัญของไวโอลินสองในบทเพลงสตริงควอร์เท็ตของไฮเดินลำดับผลงานที่ 17 บทที่ 6 และสตริงควอร์เท็ตลำดับผลงานที่ 76 บทที่ 3 มีความแตกต่างในด้านบทบาทที่สำคัญของไวโอลินสองจากการเป็นแนวบรรเลงประกอบที่สนับสนุนแนวทำนองของไวโอลินหนึ่งสู่การเป็นแนวทำนองประสานและแนวทำนองสำคัญ และทำหน้าที่เป็นผู้นำในการบรรเลงแนวประกอบ การตีความการบรรเลงเป็นไปตามวงเพซเตดิชควอร์เท็ต และวงโคดายควอร์เท็ต ในด้านอัตราความเร็ว และวงบुकแบร์เกอร์ ควอร์เท็ต ในด้านความเข้มของเสียง และการควบคุมลักษณะเสียง บทความนี้จะแสดงให้เห็นถึงบทบาทความสำคัญของไวโอลินสอง และแนวทางการตีความการบรรเลงสตริงควอร์เท็ตของไฮเดินได้ในอนาคต

คำสำคัญ: ไวโอลินสอง/ สตริงควอร์เท็ต/ ฟรานซ์ โยเซฟ ไฮเดิน

* นิสิตระดับดุษฎีบัณฑิต หลักสูตรศิลปกรรมศาสตรดุษฎีบัณฑิต คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, arie-nam@hotmail.com

* Doctoral of Fine and Applied Arts, Faculty of Fine and Applied Arts, Chulalongkorn University, arie-nam@hotmail.com

** ศาสตราจารย์ ดร., คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, natcharpan@gmail.com

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

Abstract

Through an examination of Franz Joseph Haydn's String Quartet in D Major, Op. 17 No. 6 (1771) and String Quartet in C Major, Op. 76 No. 3 (1796-1797), this study aims to demonstrate the evolution and development of the second violin line within the genre of the string quartet. It shows the development of compositional techniques alongside new creative ideas concerning the interpretation of the second violin part through analysis of musical scores, sound recordings and performance practices.

This research shows how the character of the second violin evolves from a mere 'accompanying' role, as in Haydn's String Quartet Op. 17, No. 6, to its role in his String Quartet Op. 76, No. 3, where it utilizes higher playing positions, often taking the principal melodic line, resulting in technical demands more akin to Haydn's first violin writing. The recorded interpretations of the Festetics Quartet, Kodály Quartet and Buchberger Quartet are used to analyze Haydn's tempi, dynamics, and articulations. This article will promote a better understanding of the importance of the second violin and its significance to the development of the string quartet.

Keywords: Second Violin/ String Quartet/ Franz Joseph Haydn

บทนำ

ฟรานซ์ โยเซฟ ไฮเดิน (Franz Joseph Haydn, ค.ศ. 1732-1809) คือนักประพันธ์ในยุคคลาสสิก ที่ได้รับการกล่าวขานว่าเป็นผู้บุกเบิกบทเพลงประเภทสตริงควอร์เท็ต โดยประพันธ์เพลงประเภทนี้ไว้กว่า 68 บท จนได้รับการขนานนามว่าเป็น “บิดาแห่งสตริงควอร์เท็ต” พัฒนาการของงานประพันธ์สตริงควอร์เท็ตของไฮเดินนั้น เริ่มต้นตั้งแต่ช่วงปี ค.ศ. 1762 ซึ่งเป็นช่วงเวลาที่ได้เริ่มทำงานให้กับครอบครัวเอสเตรฮาซี (Esterházy) และเจ้าชาย นิโคลัสที่ 1 ในฐานะผู้อำนวยการดนตรีประจำราชสำนักและผู้อำนวยการดนตรีประจำโบสถ์ (Kapellmeister) ผลงานการประพันธ์สตริงควอร์เท็ตในช่วงนี้มีจุดประสงค์หลักเพื่องานรื่นเริงในราชสำนัก รูปแบบการประพันธ์บทเพลง ประเภทสตริงควอร์เท็ตเริ่มปรากฏอย่างชัดเจนใน สตริงควอร์เท็ต ผลงานลำดับที่ 9 ช่วงปี ค.ศ. 1769 ที่มีโครงสร้าง การประพันธ์เพลง 4 ท่อน ได้แก่ เร็ว มินูเอ็ต ซ้ำ เร็ว ช่วงปี ค.ศ. 1795 ไฮเดินได้ออกเดินทางไปยังสถานที่ต่าง ๆ ใน ยุโรปในฐานะศิลปินนักประพันธ์เพลงชื่อดัง ซึ่งได้รับอิทธิพลและแรงบันดาลใจจากทั้งผู้คน ภูมิประเทศ และวัฒนธรรม ที่แตกต่างมาพัฒนาบทเพลงประเภทสตริงควอร์เท็ต เห็นได้จากผลงานลำดับที่ 76-77 ที่ปรับเปลี่ยนโครงสร้างการ ประพันธ์เพลง 4 ท่อนเป็น เร็ว ซ้ำ มินูเอ็ต เร็ว และไม่รักษาแบบแผนการประพันธ์แบบสังคีตลักษณะโซนาตา ซึ่งเคย ปรากฏอย่างเป็นแบบแผนในผลงานช่วงต้น (Barrett-Ayres, 1974, p.297)

การศึกษาผลงานสตริงควอร์เท็ตที่แตกต่างกันในช่วงเวลาการประพันธ์ของไฮเดิน นอกเหนือจากการวิเคราะห์ บริบทแนวคิดการประพันธ์ ยังสามารถพิจารณาการให้ความสำคัญหรือการวางบทบาทหน้าที่ของเครื่องดนตรีทั้ง 4 คือ ไวโอลินหนึ่ง ไวโอลินสอง วิโอลา และเซลโล กล่าวคือเครื่องดนตรี 4 แวนั้นจะถูกมอบหมายบทบาทที่แตกต่าง กันหรือเหมือนกันตามแต่ที่ผู้ประพันธ์กำหนด แต่สิ่งที่น่าสนใจในการประสมวงคือการใช้ไวโอลินถึง 2 คัน ผู้บรรเลง แนวไวโอลินสองจะมีการทำหน้าที่ในบทบาทของแนวตนเองอย่างไร

เพื่อให้การศึกษารoles บทบาทของไวโอลินสองในสตริงควอร์เท็ตมีความชัดเจนขึ้น นอกเหนือจากบทบาทที่ ถูกกำหนดไว้ในโน้ตเพลง การใช้สื่อบันทึกเสียงเพื่อการตีความเป็นส่วนสำคัญต่อการสร้างความเข้าใจให้ลึกซึ้ง มากขึ้น เพราะการพิจารณาเสียงที่ได้ยินนั้นสามารถสร้างความเข้าใจในบริบทของแนวปฏิบัติสังคีต การตีความที่ หลากหลายและอารมณ์ของบทเพลง การควบคุมลักษณะเสียง อัตราความเร็วและลีลาการเล่นของแต่ละยุคเพื่อแนวทาง การตีความ

บทบาทของไวโอลินสองที่ปรากฏในผลงานสตริงควอร์เท็ตที่แตกต่างกันในแต่ละช่วงเวลาการประพันธ์ของ ไฮเดิน ทำให้ผู้วิจัยมีความสนใจในบทเพลงสตริงควอร์เท็ต ในกุญแจเสียง ดี เมเจอร์ ผลงานลำดับที่ 17 บทที่ 6 (String Quartet in D Major, Op. 17, No. 6) ซึ่งเป็นตัวอย่างของผลงานช่วงแรกที่ถูกพัฒนามาระยะหนึ่ง และผลงาน ช่วงหลัง คือ สตริงควอร์เท็ต ในกุญแจเสียง ซี เมเจอร์ ผลงานลำดับที่ 76 บทที่ 3 (String Quartet in C Major, Op. 76, No. 3 ‘The Emperor’) ทั้ง 2 ผลงานนี้เป็นตัวอย่างที่ผู้วิจัยจะนำมาศึกษาบทบาทและหน้าที่ที่สำคัญของ แนวไวโอลินสอง ร่วมกับการศึกษาบริบทอื่น ๆ ที่เกี่ยวข้อง ซึ่งจะนำมาพัฒนาการแสดงผลของผู้วิจัยต่อไป

วัตถุประสงค์ของงานวิจัย

1. เพื่อศึกษาความสำคัญของบทบาทไวโอลินสองในวงสตริงควอร์เท็ตของไฮเดิน
2. เพื่อสร้างสรรค์กระบวนการแสดงที่นำเสนอแนวการเล่นแนวไวโอลินสอง
3. เพื่อศึกษาแนวทางปฏิบัติสังคีตและแนวทางการตีความ

ขอบเขตการวิจัย

การคัดเลือกโน้ตเพลงที่มีคุณภาพเป็นหนึ่งในสิ่งสำคัญต่อการดำเนินการวิจัย ดังนั้นควรเลือกใช้น้ตเพลงที่มีที่มาและแสดงถึงการศึกษาจากโน้ตต้นฉบับเพื่อให้ใกล้เคียงมากที่สุด ผู้วิจัยเลือกใช้น้ตเพลงจากสำนักพิมพ์ G. Henle Verlag ประเทศเยอรมนี ซึ่งสำนักพิมพ์ทำการศึกษาและค้นหาความต้องการของผู้ประพันธ์จากแหล่งที่น่าเชื่อถือถึงความเป็นไปได้โดยผู้ตรวจแก้ไขบทเพลง จึงเลือกใช้น้ตเพลง String Quartet in D Major, Op. 17, No. 6 ตีพิมพ์ในปี ค.ศ. 2006 ฉบับโน้ตเพลงตรวจแก้ไขโดย เกิร์ก เฟเดอร์ (Georg Feder) และ String Quartet in C Major, Op. 76, No. 3 ‘The Emperor’ ตีพิมพ์ในปี ค.ศ. 2003 ฉบับโน้ตเพลงตรวจแก้ไขโดย ฮอสต์ วอลเทอร์ (Horst Walter)

ผู้วิจัยทำการศึกษาการบรรเลงจากสื่อบันทึกเสียงที่มีมาตรฐานการบรรเลงขั้นสูง พร้อมด้วยพิจารณาหาสื่อบันทึกเสียงวงสตริงควอร์เทตมืออาชีพที่บรรเลงบทเพลงของไฮเดินตามขอบเขตของงานวิจัย เพื่อใช้ในการวิเคราะห์เปรียบเทียบแนวทางการบรรเลง การตีความการบรรเลง หรือบริบทแวดล้อมอื่น ๆ ที่น่าสนใจ ซึ่งจะใช้เป็นข้อมูลสนับสนุนการอธิบายวิธีการตีความลักษณะการบรรเลงใหม่ตามวัตถุประสงค์ของงานวิจัย โดยได้คัดเลือกมาจำนวน 3 วง ดังต่อไปนี้

วงที่ 1 วง Festetics Quartet เป็นวงสตริงควอร์เทตสัญชาติฮังการี ก่อตั้งเมื่อปี ค.ศ. 1985 วงที่ 1 นี้ได้ทำการศึกษาการบรรเลงตามแบบฉบับดั้งเดิมของไฮเดิน โดยมีสื่อบันทึกเสียง บทเพลง สตริงควอร์เทต ผลงานลำดับที่ 17 ในปี ค.ศ. 1993 และ ผลงานลำดับที่ 76 ในปี ค.ศ. 1997 โดยใช้เครื่องดนตรีที่เป็นเครื่องดนตรีดั้งเดิม (Period Instruments) ในการบรรเลง และวงนี้ยังบันทึกเสียงบทเพลงอื่น ๆ อีกมากกว่า 50 ชุด ออกแสดงทั่วกลุ่มประเทศยุโรปและสหรัฐอเมริกา นักดนตรีประกอบด้วย István Kertész (ไวโอลินหนึ่ง) Erika Petöfi (ไวโอลินสอง) Péter Ligeti (ไวโอลา) และ Rezső Pertorini (เชลโล)

วงที่ 2 คีวง Buchberger Quartet จากประเทศเยอรมัน ก่อตั้งเมื่อปี ค.ศ.1974 เป็นวงที่ได้รับรางวัลชนะเลิศในการประกวด National Selection of Young Artists of German Music Council ซึ่งมีสื่อบันทึกเสียงบทเพลงสตริงควอร์เทต ผลงานลำดับที่ 17 ในปี ค.ศ. 2007 และ ผลงานลำดับที่ 76 ในปี ค.ศ. 2008 นักดนตรีประกอบด้วย Hubert Buchberger (ไวโอลินหนึ่ง) Julia Grave (ไวโอลินสอง) Joachim Etzel (ไวโอลา) และ Helmut Sohler (เชลโล) โดย Hubert Buchberger ผู้ก่อตั้งวง เป็นอาจารย์ที่ Frankfurt Academy of Music

วงที่ 3 คือ Kodály Quartet เป็นวงสตริงควอร์เทตที่เก่าแก่ ก่อตั้งในปี ค.ศ. 1966 ที่ประเทศฮังการี ได้รับรางวัล Bartók-Pásztory ในปี ค.ศ. 1996 และเป็นทูตทางวัฒนธรรมในการบรรเลงวงสตริงควอร์เทตของประเทศ มีการออกแสดงที่ประเทศกลุ่มยุโรปและประเทศในทวีปอื่น ๆ เช่น สหรัฐอเมริกา ญี่ปุ่น จีน อินเดีย และออสเตรเลีย ยิ่งไปกว่านั้นวงนี้ยังได้บันทึกเสียงไว้มากกว่า 70 ชุด โดยมีสื่อบันทึกเสียงบทเพลง สตริงควอร์เทต ผลงานลำดับที่ 17 ในปี ค.ศ. 1996 และผลงานลำดับที่ 76 ในปี ค.ศ. 1989 สมาชิกวงมีการปรับเปลี่ยนตามกาลเวลา นักดนตรีที่บันทึกเสียงในบทเพลงทั้งสองประกอบด้วย Attila Falvay (ไวโอลินหนึ่ง) Tamás Szabo (ไวโอลินสอง) Gábor Fias (ไวโอลา) Janos Devich (เชลโล) โดยสมาชิกวงล้วนเคยศึกษาที่ Ferenc Liszt Academy ประเทศฮังการี หนึ่งในมหาวิทยาลัยที่เก่าแก่ที่สุดในยุโรป

การบันทึกเสียงของวง Festetics นั้น ผู้เล่นซึ่งใช้เครื่องดนตรีดั้งเดิม มีการทำงานใกล้ชิดกับนักดนตรีวิทยา László Somfai ที่ทำการวิจัยเกี่ยวกับผลงานของไฮเดินโดยเฉพาะ และทำการศึกษาการบรรเลงตามแบบฉบับดั้งเดิม จึงทำให้มีความน่าเชื่อถือได้ว่ามีวิธีการตีความบทเพลงใกล้เคียงกับลักษณะการบรรเลงในแบบฉบับไฮเดินดั้งเดิม

จึงเป็นเหตุผลที่เลือกสื่อบันทึกเสียงของวง Festetics และพิจารณาเพิ่มเติมจากวง Kodály ซึ่งเป็นวงสัญชาติเดียวกัน ร่วมด้วย ผู้วิจัยยังคัดเลือกวง Buchberger เป็นวงที่มีการบันทึกเสียงประมาณ 10 ปีให้หลัง แนวทางการตีความ และ ลักษณะการบรรเลงที่เหมือนและแตกต่างกันตามลักษณะเครื่องดนตรี และยุคสมัยของแต่ละวงจะเป็นข้อมูลสำคัญ ของการดำเนินงานตามวัตถุประสงค์ของงานวิจัย

สำหรับการวิจัยครั้งนี้เพื่อให้เกิดความเข้าใจโดยง่ายต่อการอธิบาย ผู้วิจัยจึงกำหนดใช้ตัวอักษรภาษาอังกฤษ แทนชื่อในการยกตัวอย่างวงสตริงควอร์เทตที่คัดเลือกมาดังนี้ วงที่ 1 Festetics Quartet คือ วง A วงที่ 2 Buchberger Quartet คือ วง B และวงที่ 3 Kodály Quartet คือ วง C

วิธีการดำเนินการวิจัย

1. ศึกษาผลงานสตริงควอร์เทตและผลงานที่เกี่ยวข้องของไฮเดิน
2. คัดเลือกโน้ตเพลงและสื่อบันทึกเสียง
3. ศึกษาโน้ตเพลงและวิเคราะห์เปรียบเทียบการบรรเลงสตริงควอร์เทตของไฮเดิน จากสื่อบันทึกเสียง เพื่อกำหนดการตีความใหม่
4. นำแนวทางการตีความใหม่มาฝึกซ้อมกับนักดนตรีเพื่อการแสดง
5. จัดแสดงต่อสาธารณชนด้วยกระบวนการตามการตีความใหม่

ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ

1. องค์ความรู้ด้านบทบาทความสำคัญ และพัฒนาการของไวโอลินสองจะเป็นประโยชน์ต่อการนำไปใช้ ในกระบวนการปฏิบัติในบทประพันธ์สตริงควอร์เทตของไฮเดิน
2. เผยแพร่ดนตรีคลาสสิกต่อสังคมไทย โดยผ่านกระบวนการฝึกซ้อม และนำเสนอแนวทางการตีความ
3. นักไวโอลินสามารถใช้แนวทางประกอบการตีความและเตรียมตัวออกแสดงบทเพลงสตริงควอร์เทตต่าง ๆ ได้

ทบทวนวรรณกรรม

ผู้วิจัยได้ทำการศึกษาข้อมูลเกี่ยวกับบทประพันธ์และบทบาทหน้าที่ของไวโอลินสองและนำมารวบรวม ใช้สำหรับงานวิจัย โดยค้นคว้าจากแหล่งต่าง ๆ การทำความเข้าใจถึงโครงสร้างสตริงควอร์เทตของไฮเดิน มีประโยชน์ต่อการนำไปต่อยอดการวิเคราะห์และเป็นแนวทางตีความสำหรับการบรรเลง ซึ่งเรจินัลด์ บาร์เรต-อายส์ (Barrett-Ayres, 1974) ทำการวิเคราะห์เกี่ยวกับสตริงควอร์เทตของไฮเดินทั้งหมด รวมถึงการบอกเล่าชีวประวัติ ของไฮเดินในช่วงปีที่ประพันธ์ผลงานต่าง ๆ ลำดับผลงานที่ 17 ถูกเน้นไปในทางการวิเคราะห์โครงสร้างของ ท่อนที่ 1 ซึ่งเป็นการประพันธ์ด้วยสังคีตลักษณะโซนาตาทั้งหมด เมื่อก้าวถึงลำดับผลงานที่ 76 บาร์เรต-อายส์ ชื่นชมความสามารถในการประยุกต์สังคีตลักษณะโซนาตาให้เป็นเครื่องมือการประพันธ์ของไฮเดิน สร้างแนวคิดที่ น่าสนใจจากการใช้ทำนองหลักเดียว และนำทำนองมาเปลี่ยนกุญแจเสียงจากกลุ่มหนึ่งไปยังอีกกลุ่ม

ในบทความของ ซองคยอง คิม (Kim, 2018) ได้นำเสนอความสำคัญของไวโอลินสองในบทเพลงสตริง ควอร์เทตของไฮเดิน โมซาร์ท และเบโทเฟน โดยนำบทเพลงต่าง ๆ ที่มีแนวทำนองหรือโน้ตกลุ่มย่อยน่าสนใจในไวโอลิน สองมาวิเคราะห์และนำเสนอถึงบทบาท โดยได้ยกตัวอย่างสตริงควอร์เทตในยุคต้นของไฮเดิน String Quartet

Op. 9, No. 5 และ Op. 20, No. 4 เปรียบเทียบกับ Op. 76, No. 3 ซึ่งทั้งหมดมีท่อนสังคีตลักษณะทำนองหลักและการแปรทำนอง โดยแนวไวโอลินสองมีการแปรที่เป็นทำนองหลัก

แนวปฏิบัติสังคีตของการบรรเลงวงสตริงควอร์เทตตามคำอธิบายของแมรี ดี เฮอเตอร์ นอร์ตัน (Norton, 1966) กล่าวถึงบทบาทของไวโอลินสองว่า ไวโอลินสองเป็นแนวที่ถูกคิดว่าไม่น่าสนใจที่สุดในวง เพราะเป็นไวโอลินอีกเครื่องที่มีแนวประสานที่เป็นรอง ไม่มีเสียงที่เป็นเอกลักษณ์ ทำให้ไวโอลินสองต้องปรับการเล่นเข้าหาแนวอื่น ๆ แต่ในขณะเดียวกันก็ต้องเล่นให้โดดเด่นและชัดเจนเมื่อมีทำนองหลัก ไวโอลินสองต้องมีความรับผิดชอบและไวต่อการตอบสนองต่อสิ่งที่เกิดขึ้นรอบข้างพร้อมที่จะเป็นผู้นำ รู้ว่าต้องนำเสนอท่อนที่มีทำนองและเสียงประสานที่สำคัญ หรือเป็นผู้เชื่อมเสียงของแนวต่าง ๆ ผู้วิจัยตระหนักถึงความสำคัญของบทบาทนักไวโอลินสองในวงและต้องสามารถปรับเปลี่ยนบริบทของตัวเองให้ไวและถูกต้องฝึกซ้อมบทเพลง

ผลการวิจัย

บทเพลง String Quartet in D Major, Op. 17, No. 6

String Quartet in D Major, Op. 17, No. 6 ประพันธ์ในช่วงปี ค.ศ. 1771 เป็นหนึ่งในลำดับผลงานที่ 17 มี 6 บท ประกอบด้วย 4 ท่อน ดังนี้ I. Presto II. Menuetto III. Largo IV. Finale. Allegro

บทเพลงเริ่มด้วยท่อนแรกในจังหวะ Presto แปลว่า ‘เร็วมาก’ เครื่องหมายประจำจังหวะ (Time Signature) เป็น 6/8 ซึ่งแตกต่างจากอีก 5 บทก่อนหน้านี้ ลักษณะแบบแผนโครงสร้างนั้นเป็นการรักษาแบบแผนเดิมจากลำดับผลงานที่ 9 (String Quartet Op. 9) ที่มีจำนวน 6 บทเช่นกัน มีการวางตำแหน่งความเร็วท่อนและให้เครื่องหมายประจำจังหวะในแบบเดียวกัน อีกทั้งยังเป็นชุดที่ปรับเปลี่ยนจำนวนท่อนจากที่เคยมี 5 ท่อนเหลือเพียง 4 ท่อน ซึ่งจะเป็นการวางรากฐานของแบบแผนจำนวนท่อนในผลงานลำดับต่อ ๆ ไป

แนวปฏิบัติการเลือกอัตราความเร็วจังหวะตอนเริ่มบทเพลงนั้นเป็นเรื่องท้าทาย ไฮเดินกำหนดจังหวะไว้ที่ Presto ผู้เล่นต้องตีความ ‘เร็วมาก’ ว่าคือความเร็วเท่าใด เนื่องจากไม่มีตัวกำหนดที่ชัดเจน ปัจจุบันเราค้นชินกับเครื่องกำหนดอัตราความเร็วที่กำหนดเป็นตัวเลขชัดเจน ผู้เล่นไวโอลินหนึ่งเป็นผู้ให้สัญญาณต้องมีจังหวะที่มั่นคงในใจและสื่อสารออกมาให้ชัดเจน

ผู้วิจัยได้พิจารณาคัดเลือกอัตราความเร็วจากการศึกษาสื่อบันทึกเสียงที่ผู้วิจัยคัดเลือกมา มีการตีความอัตราความเร็วที่ต่างกันไป โดยวง A บรรเลงความเร็วที่โน้ตตัวดำประจุเท่ากับ 115 วง B บรรเลงความเร็วที่โน้ตตัวดำประจุเท่ากับ 125 และวง C บรรเลงความเร็วที่โน้ตตัวดำประจุเท่ากับ 95 การเลือกอัตราความเร็วมีผลต่อการควบคุมลักษณะเสียง (Articulation) ผู้วิจัยคิดว่าด้วยอัตราจังหวะที่ค่อนข้างช้าของวง C ทำให้สามารถบรรเลงโน้ตอย่างใสสะอาดและควบคุมลักษณะเสียงได้อย่างชัดเจน เช่น เล่นโน้ตจังหวะยกให้สั้นและขาด โดยใช้คันชักขึ้นในแนวทำนอง ทำให้ความยาวของโน้ตแนวบรรเลงประกอบมีความสั้นตามไปด้วย ทว่าอัตราความเร็วที่วง C เลือกนั้นช้าเกินไปสำหรับการกำหนด ‘เร็วมาก’ ผู้วิจัยจึงเลือกบรรเลงความเร็วที่โน้ตตัวดำประจุเท่ากับ 115 ซึ่งได้ฝึกซ้อมและเลือกใช้โน้ตที่เหมาะสมกับการเล่นในอัตราจังหวะที่กำหนดโดยไฮเดิน

ไฮเดินใช้การแต่งทำนองหลักเดียว (Monothematic) เป็นหลักในแนวไวโอลินหนึ่ง (ตัวอย่างที่ 1) เป็นแนวทำนองกลุ่มโน้ตสามตัวทำให้เกิดทำนองแทรกที่เป็นสัญญาณของการล่าสัตว์ (Hatten, 2004, ย. 75.) ในขณะที่เครื่องดนตรีอื่น ๆ เล่นโน้ตเป็นลักษณะคอร์ดเพื่อสร้างเสียงประสานแนวตั้ง ความยาวของโน้ตในแนวประสานเป็นสิ่งที่ต้อง

ปฏิบัติให้เหมือนกัน ในโน้ตมีสัญลักษณ์ Staccatissimo ซึ่งหมายความว่าสั้นมาก แต่ในยุคสมัยของไฮเดิน โดยทั่วไปไม่มีการใช้สัญลักษณ์นี้แทน Staccato (สั้น) หรือเป็นการเน้นเสียง โดยการปฏิบัติบนเครื่องสายจะเป็นเทคนิคการเล่นที่คันชักกระด้างออกจากสาย (off the string) วง B และวง C ปฏิบัติเหมือนกันแต่วง A กลับเล่นยาวเสมือนเป็นการเน้นจังหวะ



ตัวอย่างที่ 1 ทำนองหลักเดี่ยวในแนวไวโอลินหนึ่ง (ห้องที่ 1-4)

ที่มา: ผู้วิจัย

ในห้องที่ 30 (ตัวอย่างที่ 2) ไวโอลินหนึ่งอยู่ในช่วงเสียงสูง ในขณะที่แนวประสานเล่นโน้ตเข้บัตหนึ่งชั้นเป็นการขับเคลื่อนจังหวะ บทบาทหน้าที่ของไวโอลินสองคือการสื่อสารกับไวโอลาและเชลโลเพื่อกำหนดความสั้นของโน้ตและการใช้ส่วนของคันชัก เพื่อให้ไวโอลินหนึ่งมีอิสระในการเล่นแนวทำนอง โดยธรรมเนียมการเล่นจะแบ่งเป็น 4 ห้องแรกดัง (Forte) และ 4 ห้องหลังเบา (Piano) เหมือนเป็นเสียงสะท้อนกลับ ซึ่งวง A และวง B ปฏิบัติดังนี้ แต่วง C เล่นในความดังที่เท่ากันทั้งสองรอบ



ตัวอย่างที่ 2 เปรียบเทียบความเข้มของเสียงและโน้ตแนวประสาน (ห้องที่ 30-37)

ที่มา: ผู้วิจัย

อีกจุดที่น่าสนใจคือในห้องที่ 122 ไฮเดินให้ไวโอลินสองเล่นแนวทำนองในช่วงเสียงคู่สามแต่อยู่ในช่วงเสียงต่ำเสมือนเป็นการเล่นเสียงเบส (ตัวอย่างที่ 3) ไวโอลินสองจึงต้องเลือกการควบคุมลักษณะเสียงให้มีความสั้นยาวที่เหมาะสมเพราะไวโอลินหนึ่งบรรเลงบนช่วงเสียงสูง เสียงที่สูงและแหลมกว่า สามารถกระจายเสียงได้ง่ายและทำเสียงที่สั้นได้ชัดเจนมากกว่าช่วงเสียงกลาง ตรงจุดนี้ ผู้วิจัยต้องถ่วงน้ำหนักลงที่คันชักเพื่อให้เสียงที่ผลิตออกมามีความดังและกังวาน พร้อมกับควบคุมให้เสียงที่เล่นสั้นให้สั้นกว่าไวโอลินหนึ่ง เพื่อให้มีคุณลักษณะเสียงที่คล้ายกันที่สุด



ตัวอย่างที่ 3 แนวทำนองในช่วงเสียงคู่สามที่ต่ำกว่าหนึ่งช่วงคู่แปด (ห้องที่ 122-127)

ที่มา: ผู้วิจัย

ท่อน 2 Menuetto หรือ มินูเอ็ตและทรีโอ เป็นการเดินรำพื้นบ้าน เครื่องหมายประจำจังหวะเป็น 3/4 จากสื่อบันทึกเสียง ทุกวงบรรเลงในอัตราความเร็วใกล้เคียงกัน ความเร็วที่โน้ตตัวดำประจูดเท่ากับ 120-130 แตกต่างกันในช่วงทรีโอที่มีการยืดหยุ่นของจังหวะในประโยคเพลง สำหรับไวโอลินสองยังอยู่ในบทบาทสนับสนุนไวโอลินหนึ่ง เป็นผู้นำแนวประกอบในการควบคุมจังหวะและจับจังหวะให้ตรงกับกลุ่มโน้ตของไวโอลินหนึ่ง (ตัวอย่างที่ 4)



ตัวอย่างที่ 4 แนวบรรเลงประกอบจับจังหวะแนวตั้งกับแนวทำนองหลัก (ทรีโอ)

ที่มา: ผู้วิจัย

ท่อน 3 Largo ช้ามาก มีทำนองเปรียบเสมือนบทเพลงอาเรีย (Aria) และให้ความรู้สึกคล้ายคลึงกับดนตรีโบสถ์ และมีทำนองหลักเดียวเช่นเดียวกับท่อน 1 ไวโอลินสองและไวโอลาเป็นแนวประสานโดยใช้กลุ่มโน้ตเซบัตสองชั้น (ตัวอย่างที่ 5) อัตราความเร็วเป็นส่วนสำคัญในการเลือกใช้คันชักขึ้นลงเพื่อผลิตเสียงที่ต้องการ วง A และวง C เลือกบรรเลงความเร็วที่โน้ตเซบัตหนึ่งชั้นเท่ากับ 55-65 ซึ่ง ในขณะที่วง B บรรเลงความเร็วที่โน้ตเซบัตหนึ่งชั้นเท่ากับ 74

ผู้วิจัยและนักดนตรีในวงรู้สึกว่าการเล่นช้าจนเกินไปจะเกิดความรู้สึกอึดอัด จึงเลือกที่ใช้อัตราความเร็วคล้ายกับวง B และทำให้แนวไวโอลินหนึ่งสร้างรูปประโยคได้อย่างอิสระ หน้าที่ของไวโอลินสองและไวโอลาคือกำหนดอัตราความเร็วจังหวะตามที่ไวโอลินหนึ่งต้องการ ตอบสนองต่อแนวทำนองโดยการเล่นแนวประกอบที่ซ้ำ ๆ ให้เคลื่อนที่ตามความถี่ของประโยคเพลง ผู้วิจัยได้กำหนดลักษณะการใช้คันชัก ลง ขึ้น ขึ้น ลง ขึ้น ในกลุ่มโน้ต (ตัวอย่างที่ 5) เพื่อสร้างความชัดเจนให้กับกลุ่มโน้ตหลังตัวหยุด



ตัวอย่างที่ 5 ลักษณะการใช้คั่นชักในการบรรเลงของผู้วิจัย (ห้องที่ 1-3)
ที่มา: ผู้วิจัย

ท่อน 4 Finale Allegro เร็ว ในสัณคีตลักษณะโซนาตา (Sonata Form) แบบมีช่วงหางเพลง (Coda) และใช้ลีลาการประพันธ์แบบฟิวจ์ (Fugue) โดยมีทำนองเอก 4 ห้อง เริ่มด้วยไวโอลินหนึ่งกับไวโอลินสองพร้อมกัน โดยมีระยะห่างกันเป็นคู่สาม ในตอนพัฒนาห้องที่ 79 (ตัวอย่างที่ 6) ไวโอลินหนึ่งและไวโอลินสองมีการรับส่งทำนอง ซึ่งเป็นครั้งแรกในบทเพลงที่ไวโอลินสองเริ่มประโยค (Phrase) ก่อน ซึ่งผู้เล่นไวโอลินสองจะต้องเพิ่มความดังและความชัดเจนในการเปลี่ยนโน้ต และต้องระวังไม่ให้แรงจังหวะด้วยควรฟังแนวเข้บทหนึ่งชั้นของไวโอลินหนึ่งร่วมด้วย อีกทั้งยังต้องแสดงศักยภาพให้เทียบเท่าไวโอลินหนึ่งเพื่อให้เสมือนเป็นบุคคลคนเดียวกันบรรเลง



ตัวอย่างที่ 6 การส่งต่อประโยคเพลงระหว่างสองไวโอลิน (ห้องที่ 78-84)
ที่มา: ผู้วิจัย

ผลของการฝึกซ้อมและออกแสดง แสดงให้เห็นว่าถึงแม้โน้ตที่ไฮเดินประพันธ์ให้ไวโอลินสองเป็นแนวดนตรีประกอบและไม่มีความยากเชิงเทคนิคการเล่นเท่ากับโน้ตแนวไวโอลินหนึ่ง แต่บทบาทที่เห็นได้ชัดของไวโอลินสองนั้นคือเป็นผู้ควบคุมจังหวะ และเป็นผู้เลือกการควบคุมลักษณะเสียงในแบบที่เหมาะสมเนื่องจากเป็นผู้นำแนวประกอบ จึงเป็นตัวละครสำคัญในการสื่อสารระหว่างแนวทำนองและเครื่องแนวประกอบอื่น ๆ อีกด้วย

บทเพลง String Quartet in C Major, Op. 76, No. 3 'The Emperor'

สำหรับ String Quartet in C Major, Op. 76, No. 3 'The Emperor' ประพันธ์ในช่วงปี ค.ศ. 1796-1797 เป็นหนึ่งในลำดับผลงานที่ 76 ที่มี 6 บท ประกอบด้วย 4 ท่อน ดังนี้ I. Allegro II. Poco Adagio; Cantabile III. Menuetto. Allegro IV. Finale. Presto

ท่อน 1 Allegro (อัตรารวด) เป็นสังคีตลักษณะโซนาตา จากการฟังสื่อบันทึกเสียง วง B และ วง C เลือกอัตราความเร็วที่โน้ตตัวดำเท่ากับ 100 สำหรับวง A บรรเลงความเร็วที่โน้ตตัวดำเท่ากับ 90 ทำให้รู้สึกได้ถึงความแตกต่างทางด้านความดังเบาของเนื้อเสียงมากกว่า แต่ในจังหวะที่ช้ากว่าวงอื่น ๆ อาจทำให้การเล่นจังหวะโน้ตประจูดต่อเนื่องหลายห้องมีจังหวะที่ช้าลงตามลำดับ ในขณะที่การบรรเลงอัตราจังหวะที่เร็วของวง B และวง C มีความชัดเจนของการควบคุมลักษณะเสียงสั้นมากกว่า ผู้วิจัยจึงเลือกบรรเลงความเร็วที่โน้ตตัวดำเท่ากับ 95 ซึ่งสามารถยืดหยุ่นจังหวะได้มากกว่า

ในบทเพลงนี้ มีพัฒนาการด้านการประพันธ์เพลงที่ชัดเจนเมื่อเปรียบเทียบกับลำดับผลงานที่ 17 ถึงแม้ไฮเด็นยังคงใช้การแต่งแบบทำนองแนวเดียว แต่มีชั้นเชิงเหนือกว่าอันเนื่องมาจากความหลากหลายในการทอดเสียงของแนวทำนองเอกและกระจายให้กับเครื่องอื่น ๆ (ตัวอย่างที่ 7.1) แนวบรรเลงประกอบจึงไม่ได้เป็นเพียงคอร์ดแนวตั้ง แต่มีการรับส่งทำนองจังหวะโน้ตประจูด โดยเริ่มจากไวโอลินสองไปไวโอลินหนึ่งไปไวโอลาและไปเซลโล (ตัวอย่างที่ 7.2) จังหวะ โน้ตประจูดเป็นลักษณะจังหวะสำคัญที่เกิดขึ้นในท่อนนี้เพราะการเล่นให้จังหวะประจูดมีจังหวะสม่ำเสมอ ผู้เล่นต้องควบคุมแขนขาเป็นอย่างดี เพื่อความต่อเนื่องของการรับส่งแนวทำนอง



ตัวอย่างที่ 7.1 และ 7.2 แนวทำนองเดียวและกลุ่มโน้ตประจูด (ห้องที่ 1-8)
ที่มา: ผู้วิจัย

การบรรเลงต่อเนื่องของโน้ตเข้ตสองชั้นในห้องที่ 26 (ตัวอย่างที่ 8) ของไวโอลินสองและไวโอลาเป็นโน้ตแนวประกอบที่เป็นการขับเคลื่อนจังหวะให้เดินไปข้างหน้า อีกทั้งยังมีบทบาทสำคัญในการสร้างความสนุกสนานจากสื่อบันทึกเสียงคาดว่า วง B ใช้เทคนิคการเล่นแบบใช้คันชักกระโดดออกจากสาย (Spiccato) ทำให้เสียงสั้นและขาดจากกันเป็นอย่างมาก แต่จากการฝึกซ้อมและแสดง ผู้วิจัยพบว่า เทคนิคการใช้คันชักที่เหมาะสมกับการเล่นประโยคนี้น่าจะใช้คันชักกระโดด (Sautillé) โดยคันชักส่วนไม่จะเด่นไปมา แต่ส่วนหางม้าจะไม่กระเด็นออกจากสาย จึงจะสามารถควบคุมจังหวะได้พร้อมเพรียงกับแนวไวโอลา ทำให้ผู้ฟังได้ยินเสียงประสานชัดเจน



ตัวอย่างที่ 8 วิเคราะห์เทคนิคการใช้คันชักของแนวไวโอลินสิงและวิโอลา (ห้องที่ 26-27)

ที่มา: ผู้วิจัย

ห้องที่ 33 แนวทำนองเอกกลับมาในรูปแบบของการควบคุมลักษณะเสียงที่เชื่อมต่อกันและกำหนดเป็นเสียงเบาให้กับเชลโล วิโอลา และไวโอลินหนึ่ง ในขณะที่ไวโอลินสองบรรเลงโน้ตของคอร์ด E $\flat$ เมเจอร์เป็นกลุ่มโน้ตเข้บัตหนึ่งชั้นในจังหวะย่อย (ตัวอย่างที่ 9) ความน่าสนใจอีกประการหนึ่งคือเสียงประสานในห้องที่ 34 จังหวะที่หนึ่ง ไวโอลินหนึ่ง ไวโอลินสอง วิโอลา และเชลโลเล่นโน้ตที่อยู่ในคอร์ด E $\flat$ เมเจอร์ สำหรับจังหวะที่สองสอดแทรกโน้ตนอกคอร์ด F A $\flat$ และ C ซึ่งจากสื่อบันทึกเสียง ผู้วิจัยไม่ได้ยินความสำคัญตรงจุดนี้จากผู้เล่นไวโอลินสองในทุกวง จึงพิจารณาเล่นให้เสียงดังออกมามากกว่าแนวอื่น ๆ เล็กน้อยในการแสดงของผู้วิจัยเอง



ตัวอย่างที่ 9 การสอดแทรกโน้ตนอกคอร์ด E $\flat$ (ห้องที่ 32-37)

ที่มา: ผู้วิจัย

หากพิจารณาจากการตีความเนื้อหาดนตรีจากห้องที่ 65 (ตัวอย่างที่ 10) ว่ามีความเหมือนดนตรีชนบท (Rustic Dance) โดยนำทำนองหลักและจังหวะโน้ตประจูดจากห้องที่ 5 มาพัฒนาโดยมีเบสเสียงค้ำ (Drone Bass) ในกุญแจเสียงใหม่ E เมเจอร์ และใช้จังหวะชุดคู่ 5 ในแนวเชลโลและวิโอลา (Barrett-Ayres, 1974, p. 300) ผู้เล่นแนวไวโอลินสองควรใช้เทคนิคการเล่นให้ใกล้เคียงกับการเล่นไวโอลินพื้นบ้านมากที่สุด โดยการลากคันชักอย่างผ่อนคลาไปบนสายไวโอลินด้วยเสียงที่ค่อนข้างต่อเนื่อง คันชักไม่ควรกระโดดไปมา

สำหรับห้องที่ 68 โน้ตเข้บัตสามชั้นใช้คันชักลงและคันชักขึ้นในโน้ตเข้บัตสองชั้นประจูด ตามวิธีแบบนักไวโอลินยิปซี ในด้านความเข้มข้นของเสียงผู้เล่นไวโอลินสองซึ่งบรรเลงโน้ตใกล้เคียงกับแนวไวโอลินหนึ่งทั้งประโยคแต่อยู่ในช่วงเสียงคู่ 8 ต่ำ จะต้องเล่นด้วยน้ำเสียงที่เข้มข้นและดังเพื่อเป็นหลักในการอ้างอิงฟังเทียบเสียงและให้ไวโอลินหนึ่งปรับตามได้ง่ายขึ้นเนื่องจากบรรเลงโน้ตที่สูงกว่าจึงมีโอกาสเพี้ยนสูง



ตัวอย่างที่ 10 พัฒนาการของทำนองหลักและโน้ตประจูดจากห้องที่ 5 (ห้องที่ 64-70)

ที่มา: ผู้วิจัย

ท่อน 2 Poco Adagio; Cantabile (ค่อนข้างช้า; แบบเสียงขับร้อง) มีชื่อเล่นว่า ‘Kaiser’ หรือ ‘Emperor’ ใช้สังคีตลักษณะทำนองหลักและการแปรทำนอง (Theme and Variations) จากเพลง ‘Gott erhalte Franz den Kaiser’ หรือ ‘God Save Franz, the Kaiser’ ที่เป็นเพลงสดุดี พระเจ้าจักรพรรดิฟรานซิสที่ 2 (Emperor Francis II) ทำนองหลักบรรเลงโดยไวโอลินหนึ่งและไวโอลินสองเล่นเป็นคู่สามในช่วงเสียงที่ต่ำกว่าเรียบเรียงเป็นเนื้อดนตรีแบบโฮโมโฟนี ในการแปรที่ 1 ทำนองหลักย้ายไปที่ไวโอลินสอง (ตัวอย่างที่ 11) โดยมีแนวไวโอลินหนึ่งเล่นโน้ตเชบ็ตสองชั้นเป็นแนวทำนองล้อกับทำนองหลัก ถึงแม้ว่าในการแปรทำนองที่ 1 แนวไวโอลินสองจะบรรเลงทำนองหลักแต่เนื้อดนตรีมีความบาง เป็นการบรรเลงแบบคู่เอ็ดกับแนวไวโอลินหนึ่งเท่านั้น ทำให้ไวโอลินสองสามารถบรรเลงด้วยน้ำเสียงที่ค่อนข้างเบาและละเอียดอ่อน ดังนั้นการเลือกใช้นี้ในการบรรเลงจึงมีความสำคัญเช่นเดียวกัน ผู้วิจัยเลือกเริ่มต้นบนตำแหน่ง (Pos.) ที่ 3 นิ้ว 1 ที่สาย D เพื่อให้โน้ตเล่นอยู่บนสายเดียว ต่อมาในห้องที่ 2 จังหวะที่ 3 ผู้วิจัยข้ามไปเล่นที่สาย A ตำแหน่งที่ 2 นิ้ว 3 เพื่อที่จะใช้เทคนิคการสั่นนิ้ว (Vibrato) ก่อนที่ข้ามกลับมาที่สาย D และจบห้องที่ 4 จังหวะที่ 1 ด้วยการขยับมือไปตำแหน่ง 4 นิ้ว 4 เพื่อให้เนื้อเสียงคงที่ ทั้งนี้ทั้งนั้นในความคิดสร้างสรรค์ของไฮเดิน ไวโอลินหนึ่งยังคงความยากด้วยโน้ตอาร์เปจิซลงบรรเลงประกอบในช่วงเสียงสูง จึงต้องมีการยืดหยุ่นของจังหวะเพื่อสร้างประโยคเพลง ทำให้ไวโอลินสองยังต้องปรับเข้าหาไวโอลินหนึ่งอยู่ในบางช่วง



ตัวอย่างที่ 11 การกำหนดนิ้วในแนวไวโอลินสองของผู้วิจัย (การแปรที่ 1)
ที่มา: ผู้วิจัย

ท่อน 3 Menuetto Allegro ใช้การดำเนินจังหวะแบบจังหวะเต้านรำ มีอัตราจังหวะ 3/4 ลักษณะของดนตรีเช่นนี้จะถูกจัดวางให้เป็นองค์ประกอบของมาตรฐานการประพันธ์เพลงที่มี 4 ท่อน ซึ่งจะปรากฏในท่อนที่ 3 สำหรับแบบแผนนี้ เป็นแบบแผนที่ไฮเดินใช้บ่อยครั้ง หรืออาจถือได้ว่าเป็นแบบแผนที่ไฮเดินได้สร้างขึ้นและสืบทอดกันเป็นแบบแผนของนักประพันธ์เพลงรุ่นต่อมา รูปแบบการประพันธ์ท่อนมินูเอ็ตที่โอบทนีมีความคล้ายคลึงกับท่อนมินูเอ็ตที่รีโอ (ท่อน 2) ของลำดับผลงานที่ 17 เป็นอย่างมาก มีแนวทำนองที่เรียบง่าย (ตัวอย่างที่ 12) สำหรับไวโอลินสองยังอยู่ในบทบาทสนับสนุนไวโอลินหนึ่ง เป็นผู้นำแนวประกอบในการควบคุมจังหวะ



ตัวอย่างที่ 12 แนวทำนองและแนวประกอบ (มินูเอ็ต)
ที่มา: ผู้วิจัย

ท่อน 4 Finale Presto เป็นสังคีตลักษณะโซนาตาโดยเริ่มในกุญแจเสียง C ไมเนอร์ สร้างความเข้มข้นและเร้าใจของเนื้อเสียงโดยการเล่นคอร์ดในทุกแนวในกุญแจเสียงไมเนอร์คู่ขนาน (Parallel Minor) ในช่วง 11 ห้องแรกจะยังไม่อยู่ในอัตราเร็วมากอย่างแท้จริง เนื่องจากความต้องการแสดงเสียงที่หนาแน่น จึงบรรเลงในแบบการใช้ทั้งคันชัก และเล่นเป็นคันชักลงทั้งสามคอร์ด ต่อมาในห้องที่ 3 ไฮเดินนำแนวทำนองหลักจากท่อน 1 และใช้เทคนิคขยายส่วน (Augmentation) มาใช้เป็นแนวทำนองหลักของท่อนนี้ (ตัวอย่างที่ 13) จนถึงห้องที่ 12 ที่เริ่มจังหวะเร็วมากตามที่กำหนดโดยวง A และวง B บรรเลงความเร็วที่โน้ตตัวขาวเท่ากับ 95 และวง C บรรเลงความเร็วที่โน้ตตัวขาว

เท่ากับ 105 ผู้วิจัยเลือกบรรเลงความเร็วที่โน้ตตัวขาวเท่ากับ 95 เพราะสามารถใส่การควบคุมลักษณะเสียงได้ชัดเจนที่สุดในอัตราความเร็วนี้



ตัวอย่างที่ 13 กำหนดคันทันซัลกลางที่คอร์ดและการขยายส่วนของทำนอง (ห้องที่ 1-4)

ที่มา: ผู้วิจัย

กลุ่มโน้ตสามพยางค์ปรากฏในแนวไวโอลินหนึ่งและไวโอลินสองในห้องที่ 58 (ตัวอย่างที่ 14) มีลักษณะเป็นการหลอมนประโยค (Phrase Elision) ซึ่งรูปแบบการรับส่งแบบนี้จะพัฒนาขึ้นไปโดยการเพิ่มแนวไวโอลาและเชลโลบรรเลงเป็นยูนิซัน (Unison) หรือย่อจำนวนจังหวะในการรับส่ง เช่น จาก 4 จังหวะไป 4 จังหวะ เป็น 2 จังหวะ ไป 2 จังหวะ สร้างความยากและท้าทายในการบรรเลงให้เสมือนเป็นผู้เล่นคนเดียว



ตัวอย่างที่ 14 การหลอมนประโยคของไวโอลินหนึ่งและไวโอลินสอง (ห้องที่ 58-61)

ที่มา: ผู้วิจัย

ผลจากการฝึกซ้อมและทำการแสดงทำให้เห็นถึงพัฒนาการในการประพันธ์ดนตรี สตริงควอร์ที่ตัดจากลำดับผลงานที่ 17 เป็นอย่างมาก ถึงแม้ว่าแนวไวโอลินสองยังคงมีบทบาทเป็นผู้นำแนวประกอบ ผู้ควบคุมจังหวะ และเป็นผู้เลือกการควบคุมลักษณะเสียงในแบบที่เหมาะสม แต่ด้วยลักษณะของเครื่องดนตรีที่พัฒนาขึ้น แนวไวโอลินสองจึงมีทำนองและเทคนิคการบรรเลงใกล้เคียงกับไวโอลินหนึ่งมากยิ่งขึ้น ใช้ช่วงเสียงที่สูงขึ้น และมีความสำคัญในการบรรเลง พิจารณาได้จากทำนองหลักในการแปรที่ 1 ของท่อน 2 ทำให้ผู้เล่นไวโอลินสองได้พัฒนาศักยภาพและ

ฝีมือในระดับที่สูงขึ้น

ผู้วิจัยทำการแสดงคอนเสิร์ตในรูปแบบการแสดงกระบวนการบรรเลง และบรรยายนำเสนอวิทยานิพนธ์ (Lecture Recital) เผยแพร่ผ่านสื่อยูทูบไลฟ์ เมื่อวันที่ 26 ตุลาคม 2564 เวลา 17.00 น. ได้รับการอนุเคราะห์สถานที่จากวิทยาลัยดนตรี มหาวิทยาลัยรังสิต ในการใช้สถานที่บันทึกภาพและเสียง ภายใต้มาตรการป้องกันการแพร่ระบาดของโรคโควิด-19 โดยการสวมแมสก์และเว้นระยะห่าง ผู้ที่ร่วมในการบันทึกเสียงประกอบด้วย ณฑพลทิพย์ธัญ (ไวโอลินหนึ่ง) ญาณิศา ศรีโรจนันท์ (ไวโอลินสอง) มิตติ วิสุทธิ์อัมพร (ไวโอลา) ปัญญพัทธ์ วงศ์เวชวิวัฒน์ (เชลโล)

สรุปผลการดำเนินการวิจัย/ อภิปรายผล

การดำเนินงานวิจัยสร้างสรรค์ตามวัตถุประสงค์ครั้งนี้ ได้เห็นถึงบทบาทที่สำคัญของไวโอลินสองในบทเพลงของไฮเดินทั้งสองบทเพลงที่ผู้วิจัยคัดเลือกมา มีพัฒนาการอย่างชัดเจน จากการเป็นแนวบรรเลงประกอบที่สนับสนุนแนวทำนองของไวโอลินหนึ่งสู่การเป็นแนวทำนองประสานและแนวทำนองสำคัญ

การศึกษาเปรียบเทียบสื่อบันทึกเสียงที่ผู้วิจัยคัดเลือกมาจำนวน 3 วง แสดงให้เห็นถึงการตีความของวง A และ C ที่คล้ายคลึงกันด้วยเหตุผลของช่วงปีที่ยกเสียง และมาจากประเทศเดียวกัน ซึ่งแตกต่างกับวง B ที่มีการบันทึกเสียงหลังจากวง A และ B เป็นระยะเวลา 11 ปี มีลักษณะการตีความในประเด็นต่าง ๆ คล้ายคลึง หรือแตกต่างกัน ผู้วิจัยได้พิจารณาคัดเลือกประเด็นเหล่านี้จากทั้ง 3 วงคละกัน เนื่องจากแต่ละวงมีแนวคิดการบรรเลงที่น่าสนใจแตกต่างกันไป จึงไม่พิจารณาว่าใดวงหนึ่งเป็นหลัก เมื่อพิจารณาการบรรเลงในภาพรวมและบทบาทที่สำคัญของไวโอลินสอง ผู้วิจัยจึงเลือกอ้างอิงจากวง A ในด้านอัตราความเร็ว เนื่องด้วยวง A ใช้เครื่องดนตรีดั้งเดิมในการบรรเลง ความแตกต่างของเครื่องดนตรีจึงมีผลต่อการควบคุมลักษณะเสียงที่ยากจะเลียนได้ ดังนั้นวง B และวง C จึงมีอิทธิพลต่อการตีความในด้านความเข้มของเสียงและการควบคุมลักษณะเสียงมากกว่า

ผลของการฝึกซ้อมและออกแสดงสดจริงควอร์เทตจากลำดับผลงานที่ 17 แสดงให้เห็นว่าบทบาทที่เห็นได้ชัดของไวโอลินสองนั้นคือเป็นผู้ควบคุมจังหวะ และเป็นผู้เลือกการควบคุมลักษณะเสียงในแบบที่เหมาะสม เนื่องจากเป็นผู้นำแนวประกอบ จึงเป็นตัวกลางสำคัญในการสื่อสารระหว่างแนวทำนองและเครื่องแนวประกอบ สำหรับลำดับผลงานที่ 76 มีบทบาทเช่นเดียวกับลำดับผลงานที่ 17 แต่ด้วยลักษณะของเครื่องดนตรีที่พัฒนาขึ้น แนวไวโอลินสองจึงมีทำนองและเทคนิคการบรรเลงใกล้เคียงกับไวโอลินหนึ่งมากยิ่งขึ้นทำให้ผู้เล่นไวโอลินสองได้พัฒนาศักยภาพและฝีมือในระดับที่สูงขึ้น

อย่างไรก็ตาม บทบาทที่สำคัญของไวโอลินสองนี้จะปรับเปลี่ยนไปตามแนวทางการประพันธ์ของไฮเดิน เนื่องจากบทประพันธ์ทั้งสองมีระยะห่างในการประพันธ์พอสมควร ซึ่งเป็นไปได้ว่าประสบการณ์ของผู้ประพันธ์และลักษณะเฉพาะของดนตรียุคคลาสสิกในขณะนั้นส่งผลต่อบทบาทของไวโอลินสองอย่างหลีกเลี่ยงไม่ได้ การตีความในการบรรเลงแนวไวโอลินสองสำหรับผู้เล่นปัจจุบันจึงจำเป็นต้องศึกษาบทประพันธ์ ศึกษาบทบาทในแต่ละช่วงของดนตรี หรือเพื่อออกแบบการซ้อม ทดลองแนวทางทั้งเรื่องความเร็ว ลักษณะเสียงของการใช้คันชักกับผู้เล่นคนอื่นอย่างใกล้ชิด ซึ่งสามารถนำไปปรับใช้ในการบรรเลงสดจริงควอร์เทตของไฮเดินได้ในอนาคต ผู้วิจัยจึงหวังว่าบทความนี้จะแสดงให้เห็นถึงพัฒนาการและความสำคัญของไวโอลินสอง เผยแพร่บทบาท และสร้างความเข้าใจในบทเพลงมากยิ่งขึ้น

บรรณานุกรม

ณัฏชา พันธุ์เจริญ. (2564). *พจนานุกรมศัพท์ดุริยางคศิลป์*. พิมพ์ครั้งที่ 5. เกศกะรัต.

Barrett-Ayres, R. (1974). *Joseph Haydn and the String Quartet*. Barrie & Jenkins.

Downs, P. G. (1992). *Classical Music: The Era of Haydn, Mozart, and Beethoven*. W. W. Norton & Company.

Haydn, F. J. (2007). *Haydn: String Quartets Op.17*. [compact disc]. Buchberger Quartet. July 16/19, 2007. Brilliant Classics 93760/2, 2009.

Haydn, F. J. (1996). *Haydn: String Quartets Op. 17 Nos. 3, 5, and 6. Kodály Quartet*. [compact disc]. May 13-16, 1996. Naxos 8.550854, 1999.

Haydn, F. J. (2008). *Haydn: String Quartets Op.76. Buchberger Quartet*. [compact disc]. May 26, 2008. Brilliant Classics 93934/1, 2009.

Haydn, F. J. (1989). *Haydn: String Quartets Op. 76, Nos. 1-3*. [compact disc]. Kodály Quartet. March/May 1989. Naxos 8.550314, 1990.

Haydn, F. J. (1993). *Haydn: The Complete String Quartets Played on Period Instruments*. [compact disc]. Festetics Quartet. December 16-19, 1993. Arcana 3760195733783, 2014.

Hatten, R. (2004). *Musical Meaning in Beethoven: Markedness, Correlation, and Interpretation*. Indiana University Press.

Keller, H. (1986). *The Great Haydn Quartets*. George Braziller.

Kim, S. S.. (2018). *Emergence of the Second Violin in the Classical String Quartets of Haydn, Mozart, and Beethoven*. [DM diss., Indiana University].

Norton, M. D. Herter. (1966). *The Art of String Quartet Playing: Practice, Technique and Interpretation*. W. W. Norton & Company.

Schroeder, D. P. (1990). *Haydn and the Enlightenment, The Late Symphonies, and their Audience*. Clarendon Press.

Stowell, R. (2003). *The Cambridge Companion to the String Quartet*. Cambridge University Press.

บทประพันธ์เพลงระดับมหาบัณฑิต : "วาโย" สำหรับวงออร์เคสตรา MASTER MUSIC COMPOSITION “VAYO” FOR ORCHESTRA

สยาม แชมช้อย* SIAM CHAMCHOY*

ณรงค์ฤทธิ์ ธรรมบุตร** NARONGRIT DHAMBUTRA**

บทคัดย่อ

บทความนี้เป็นส่วนหนึ่งของบทประพันธ์เพลงระดับมหาบัณฑิต : “วาโย” สำหรับวงออร์เคสตรา คือ บทประพันธ์เพลงที่มีลักษณะวงออร์เคสตราขนาดใหญ่ โดยองค์ประกอบทั้งหมดที่เกิดขึ้นผ่านการที่ตีความจาก แนวคิด การทำสมาธิเพ่งกลิ่น ปรัชญาจากพุทธศาสนา หลักคำสอนของศาสนาพุทธ ตรรกะของผู้วิจัย จินตนาการของผู้วิจัย และหลักความเป็นจริงโดยอิงจากการพิจารณาของผู้วิจัย กระบวนการตีความในแต่ละองค์ประกอบจะมาจากการค้นคว้าข้อมูลของผู้วิจัยและนำมาเชื่อมโยงเข้ากับหลักการประพันธ์บทเพลง ผู้วิจัยมีความประสงค์ที่จะถ่ายทอดหลักแนวคิดระหว่างศาสนากับหลักความเป็นจริง มีวัตถุประสงค์หลักเพื่อต้องการนำเสนอสีสันของเสียง แนวคิด เนื้อหาดนตรี และมีวิธีการเรียบเรียงเสียงประสาน โดยผู้วิจัยจะรวบรวมศึกษาข้อมูลที่เกี่ยวข้อง เพื่อใช้เป็นวัตถุดิบในการรังสรรค์ให้มีความเข้มข้นและน่าสนใจมากขึ้น ทั้งนี้ ผู้วิจัยต้องการเปิดโลกทัศน์ให้กับผู้ฟังถึงแนวคิด มุมมองต่อดนตรีประเภทนามธรรม รวมทั้งบทประพันธ์เพลงยังสามารถสร้างแรงบันดาลใจให้กับผู้ที่สนใจและเสริมสร้างทักษะในการประพันธ์กับผู้อื่นได้อีกด้วย

คำสำคัญ : วาโย/ ออร์เคสตรา/ ออร์เคสตราขนาดใหญ่/ หลักความเป็นจริง

* นิสิตระดับปริญญามหาบัณฑิต คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, Reconseal2@gmail.com

* Master Student of Faculty of Fine and Applied Arts, Chulalongkorn University, Reconseal2@gmail.com

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

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

Abstract

This article constitutes a part of the master level of music composition “Vayo” for orchestra. It is a composition characterized by a large-scale orchestral formation with all musical components originating from philosophical aspects of Kasina Meditation, Buddhism, the ethical perspective of the researcher, imaginative interpretations, and realism based on the researcher’s experiences. The researcher aims to convey the principles bridging religion and reality. The objective is to present tone colour, musical content, and the dimension of orchestrating harmonies by collecting and examining relevant materials to create depth and generate interest effectively. In this regard, the researcher aims to broaden the audience's perspective towards the philosophical aspects of abstract music while allowing the compositions to inspire those interested in composition skills.

Keywords: Vayo/ Orchestra/ Large-scale Orchestral Arrangement/ Realism

บทนำ

บทประพันธ์เพลงระดับมหาดบัณฑิต : “วาโย” สำหรับวงออร์เคสตรา ประพันธ์ขึ้นเมื่อปี 2023 “วาโย” นั้นมาจากคำว่าวาโยกสินมีชื่อเรียกที่รู้จักกันอย่างแพร่หลายในชื่อการเพ่งกสิน เป็นการฝึกสมาธิขั้นสูงของศาสนาพุทธ ซึ่งเป็นส่วนหนึ่งของกรรมฐาน โดยการเพ่งกสินนั้นจะแบ่งออกเป็น 2 อย่าง คือ กสินธาตุ และกสินเฉพาะจิต วาโยกสินจัดอยู่ในกสินธาตุแบ่งออกเป็น 6 อย่าง คือ ปฐวีกสินหรือดิน อาโปกสินหรือน้ำ วาโยกสินหรือลม เตโชกสินหรือไฟ อากาสกสินหรือช่องว่าง และอาโลกสินหรือแสงสว่าง การเพ่งกสินเป็นการเพ่งมองวัตถุหรือสิ่งใดสิ่งหนึ่งผ่านการทำสมาธิ และถ้าเราเปรียบเทียบกับกรณีที่มนุษย์จดจ่อตั้งใจทำสิ่งใดสิ่งหนึ่งอย่างมีสมาธิในความคิดของผู้วิจัยทั้งสองอย่างนี้มีความใกล้เคียงกัน ผู้วิจัยมีโอกาสดูผลงานบทประพันธ์เพลงของนักประพันธ์เพลงที่ทรงอิทธิพลหลากหลายท่าน โดยมุ่งเน้นที่ยุคร่วมสมัยมาจนถึง ณ เวลานี้ ผู้วิจัยมีความสนใจที่จะรังสรรค์ผลงานบทประพันธ์เพลงประเภทดนตรีนามธรรมในรูปแบบของตัวผู้วิจัยเอง โดยนำองค์ประกอบที่ได้กล่าวไว้ คือ แนวคิดการทำสมาธิเพ่งกสินปรัชญาจากพุทธศาสนา หลักคำสอนของศาสนาพุทธ ธรรมชาติของผู้วิจัย จินตนาการของผู้วิจัย และหลักความเป็นจริงโดยอิงจากการพิจารณาของผู้วิจัย เนื่องจากในขณะที่กำลังศึกษานั้น ผู้วิจัยได้มีโอกาสศึกษาองค์ความรู้ แนวคิด เทคนิคการประพันธ์เพลงที่หลากหลาย เกี่ยวกับผลงานบทประพันธ์เพลงต่าง ๆ ที่นำแนวคิดหลักการมาถ่ายทอดและตีความผ่านบทเพลง ทั้ง แนวคิด เทคนิค รวมถึงจินตนาการ จึงเปิดโลกทัศน์ให้ผู้วิจัยรับรู้และเข้าใจถึงวิธีการถ่ายทอดและตีความของนักประพันธ์เพลงทุกท่าน ทั้งหมดนี้คือความหลากหลายของการประพันธ์บทเพลงที่ไม่มีสิ้นสุดตามแต่ผู้ประพันธ์จะรังสรรค์ขึ้นมา ผู้วิจัยจึงเลือกใช้ระบบเสียงแบบ Atonal เพื่อให้เกิดความคลุมเครือของเสียงสื่อถึงนามธรรมที่จับต้องไม่ได้ สิ่งเหล่านี้คือองค์ประกอบที่ผู้วิจัยศึกษาและนำมาเชื่อมโยงเข้าด้วยกัน นั่นคือแรงบันดาลใจที่ทำให้ผู้วิจัยเกิดความหลงใหลและต้องการที่จะรังสรรค์บทประพันธ์เพลงระดับมหาดบัณฑิต “วาโย” สำหรับวงออร์เคสตรา ซึ่งเป็นครั้งแรกของผู้วิจัยที่ได้มีโอกาสสร้างผลงานการประพันธ์เพลงสำหรับวงออร์เคสตราขนาดใหญ่

วัตถุประสงค์ของงานวิจัย

1. สร้างสรรค์บทประพันธ์บทเพลงนามธรรมที่นำแนวคิดปรัชญา ศาสนา ธรรมชาติ จิตนาการ และหลักความเป็นจริง ซึ่งตีความจากการทำกรรมฐานการเพ่งกสิน
2. สร้างสรรค์บทประพันธ์เพลงในรูปแบบวงออร์เคสตรา ตามประเภทดนตรีนามธรรมเพื่อทดลองและเผยแพร่

วิธีการดำเนินการวิจัย

1. ศึกษาหลักการปฏิบัติสมาธิพุทธศาสนา รวมไปถึงการเกิดลมและการเคลื่อนที่ของลม
2. ปรึกษาอาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์
3. กำหนดสังคีตลักษณ์ แนวทำนอง การประสานเสียง ศูนย์กลางของเสียงและอัตราจังหวะ
4. เริ่มประพันธ์เพลงตามแบบแผนที่ผู้วิจัยได้กำหนด
5. เผยแพร่บทประพันธ์

ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ

1. ได้บทประพันธ์เพลงประเภทดนตรีนามธรรมจากหลักการแนวคิดจากการทำกรรณฐานการเพ่งกลิ่นในรูปแบบการเรียบเรียงเสียงประสานในวงออร์เคสตรา
2. สร้างสรรค์แนวทางการประพันธ์ทางดนตรีภายใต้แนวทางของดนตรีนามธรรมที่ส่งเสริมจินตนาการและมีคุณค่าต่อใจแก่ผู้ฟัง

บทประพันธ์เพลงระดับมหาบัณฑิต : “วาโย” สำหรับวงออร์เคสตรา จัดว่าเป็นดนตรีบรรเลงประเภทดนตรีนามธรรม ซึ่งประกอบด้วยตอนทั้งหมด 7 ตอน คือ เจตคติ ตรรกะ มโนภาพ จินตนาการ รูปธรรม กรรณฐาน และความเป็นจริงผ่านการตีความของวิจัย มีความยาวเฉลี่ยโดยรวม 16 นาที

ตัวอย่างที่ 1 กลุ่มโน้ตรูปแบบคล้ายเดิมที่มีการกลับมาซ้ำ
ที่มา : ผู้วิจัย

ตอนที่ 1 เจตคติลม (Ced Khā ti "lm")

เข้าสู่หลักการแนวคิดในรูปแบบของเจตคติ เจตคติ คือ ความรู้สึกของบุคคลต่อสิ่งใดสิ่งหนึ่ง ผู้วิจัยต้องการเชื่อมโยงให้เห็นระหว่างเจตคติของผู้วิจัยที่มีต่อลม และการเพ่งวาโยกลิ่น ที่แม้แนวคิดอาจแตกต่างกันแต่ก็ถูกเชื่อมโยงด้วยสิ่งเดียวกันคือ ลม ในตอนนี้ผู้วิจัยพัฒนาจากเทคนิคหลากหลายคอร์ด (Polychord) กลุ่มโน้ตเสียงประสานรวมถึงเนื้อดนตรีจะสามารถจำแนกได้แต่ยังคงไว้ซึ่งความคลุมเครือ กล่าวให้เข้าใจโดยง่ายผู้วิจัยนำกลุ่มโน้ตเสียงประสาน 2 ส่วน ที่แทนถึงเจตคติของผู้วิจัย และการเพ่งวาโยกลิ่น คือ ส่วนที่เป็นเสียงประสานที่สามารถ

ระบุได้กับส่วนที่เป็นเสียงประสานคั่นคู่เสียงกระด้าง เพื่อให้สอดคล้องกับการพัฒนาเทคนิคที่ได้กล่าวไว้ข้างต้น เนื้อดนตรีที่กล่าวถึงรูปลักษณะของลมในกลุ่มเครื่องลมไม้ใน (ตัวอย่างที่ 2) กลุ่มโน้ตเสียงประสานที่ระบุได้ และกลุ่มเสียงประสานคั่นคู่เสียงกระด้าง ซ้อนกันเนื้อดนตรีที่มีรูปลักษณะของลม โดยกลุ่มโน้ตเสียงประสานที่ระบุได้จัดอยู่ในคอร์ด C Augmented 7th และเสียงประสานคั่นคู่เสียงกระด้าง

ตัวอย่างที่ 2 กลุ่มโน้ตเสียงประสานบนคอร์ด C Augmented 7thและเสียงประสานคั่นคู่เสียงกระด้าง
ที่มา : ผู้วิจัย

ตอนที่ 2 ตรรกะ (The Trrka)

เข้าสู่หลักการแนวคิดในรูปแบบของตรรกะ ตรรกะ คือ เหตุผลที่ใช้ในการคิดและการตัดสินใจในเรื่องใดเรื่องหนึ่ง ด้วยเหตุนี้ผู้วิจัยต้องการตีความและถ่ายทอดตรรกะของผู้วิจัยที่มีต่อการเพ่งวาโยกสิน จะเห็นได้ชัดเจนระหว่างสองกลุ่มเสียงประสาน กลุ่มเครื่องเป่าลมไม้เป็นตัวแทนตรรกะของผู้วิจัย และกลุ่มเครื่องทองเหลืองเป็นตัวแทนของการเพ่งวาโยกสิน กล่าวคือ ผู้วิจัยต้องการสื่อแนวคิด ตรรกะของผู้วิจัยกับการเพ่งวาโยกสิน ถึงแม้จะมีความแตกต่างกันแต่ก็ถูกเชื่อมโยงด้วยสิ่งเดียวกันคือ ลม เพื่อให้เกิดความสอดคล้องของแนวคิดทั้งสองที่กล่าวถึงลม ถ้าจะกล่าวถึงทฤษฎีเบื้องต้นเกี่ยวกับลม ลม คือ กระแสอากาศที่มีมวล ผนวกกับผู้วิจัยต้องการเพิ่มความละเอียดของเสียงโดยใช้เทคนิคมวลเสียงผสม (Sound mass) จะเห็นได้ชัดเจนจากเนื้อดนตรีที่แตกต่างจากตอนนำเสนอและตอนที่ 1 ที่มีความละเอียดและซับซ้อนมากยิ่งขึ้น รวมถึงความเข้มเสียง (Dynamics) ที่จัดวางในลักษณะที่สวนรับกันระหว่างกลุ่มทั้งสองนี้ ยังคงไว้ซึ่งเนื้อดนตรีในรูปลักษณะของลม เพื่อบรรยายถึงลมในตรรกะ

ของผู้วิจัยในการเพ่งวาโยกสิน (ตัวอย่างที่ 3)

A musical score for a symphony orchestra, showing staves for Percussion, Flutes, Oboes, English Horn, Clarinets, Bass Clarinet, Bassoons, Horns, Trumpets, Trombones, and Tuba. The score is divided into measures, with a large section highlighted by a box.

ตัวอย่างที่ 3 มวลเสียงผสมกลุ่มเครื่องเป่าลมไม้ และกลุ่มเครื่องทองเหลือง
ที่มา : ผู้วิจัย

ตอนที่ 3 มโนภาพ Mnophap (Conception)

เข้าสู่หลักการแนวคิดในรูปแบบของมโนภาพ เนื่องจากมโนภาพคือความคิดที่มนุษย์ได้พบเห็นจึงเกิดภาพขึ้นในใจ ผู้วิจัยจึงตีความการเพ่งวาโยกสินเชื่อมโยงเข้ากับแนวคิดในรูปแบบของมโนภาพของตัวผู้วิจัยเอง สำหรับผู้วิจัย การเพ่งวาโยกสิน หรือเพ่งความคิดถึง ลมที่ไม่สามารถมองเห็นได้ด้วยตาเปล่า แต่มีความซับซ้อนในเรื่องมวล ผู้วิจัยพัฒนาต่อยอดจากเทคนิคมวลเสียงผสมโดยการเพิ่มความละเอียดของสัดส่วนโน้ตในกลุ่มเครื่องสาย ก่อให้เกิดเนื้อดนตรีในรูปแบบการซ้อนชั้นทำนอง (Stratification) นอกจากนี้ยังมีกลุ่มระดับเสียง (Pitch) ในจำนวนที่มากขึ้นจากตอนที่ 2 ลวดลายของระดับเสียงในแต่ละแนวยังมีระยะเสียงที่ใกล้เคียงกันเพื่อให้สอดคล้องกับการเพ่งวาโยกสินและมโนภาพของตัวผู้วิจัยเองใน (ตัวอย่างที่ 4) กลุ่มระดับเสียงที่ซ้อนชั้นกัน

ตัวอย่างที่ 4 กลุ่มระดับเสียงที่ซ้อนชั้นกัน
ที่มา : ผู้วิจัย

ตอนที่ 4 จินตนาการ Jin Tānar Kārṇ (Imagination)

เข้าสู่หลักการแนวคิดในรูปแบบของจินตนาการ จินตนาการคือ การคิดสร้างภาพในจิตใจตามแต่ตัวผู้คิดจะรังสรรค์ ผู้วิจัยจึงตีความการเพ่งวาทะโยกสลับเชื่อมโยงเข้ากับแนวคิดในรูปแบบของจินตนาการ ในตอนนี้ผู้วิจัยต้องการสร้างความแตกต่างจากตอนอื่นเพื่อให้เหมาะสมกับชื่อตอน นอกจากเนื้อดนตรีที่แตกต่างจากตอนอื่นที่เห็นได้อย่างชัดเจนคือเครื่องหมายประจำจังหวะรูปแบบของอัตราจังหวะแบบไม่คงที่ (Irregular meter) รวมถึงแนวเสียงในลักษณะที่ขนานกัน หรือพาราลเลลิซึม (Parallelism) โดยมีไวบราโฟนกับไซโลโฟนเป็นทำนองหลัก และเครื่องกลองทิมปานีกับวูดบล็อก ทำหน้าที่ลักษณะจังหวะ (Rhythm) ในแนวซ้ำยืนพื้น (Ostinato) จะสังเกตได้ว่าความซับซ้อนจะต่างจากตอนก่อนหน้านี้ แต่จะถูกแทนที่ด้วยความชัดเจนด้วยกลุ่มเครื่องทำนองหลัก (Melody Section) ที่บรรเลงโดยกลุ่มเครื่องกระทบ (Percussion) ใน (ตัวอย่างที่ 5)

ตัวอย่างที่ 5 กลุ่มเครื่องทำนองหลัก
ที่มา : ผู้วิจัย

ตอนที่ 5 รูปธรรมในการกำหนด (Concreteness in Define)

เข้าสู่หลักการแนวคิดในรูปแบบของความเป็นรูปธรรมในการกำหนด รูปธรรมคือ สิ่งที่สามารถแสดงออกมาให้ปรากฏเป็นจริงมิใช่เป็นเพียงทฤษฎี ในกรณีนี้ผู้วิจัยต้องการใช้การกำหนดของผู้วิจัยเอง เพื่อให้เห็นถึงรูปธรรมที่ชัดเจน กล่าวคือ หลังจากที่ได้ค้นคว้าข้อมูล ผู้วิจัยต้องการเชื่อมโยงระหว่างการเพ่งวาโยกสณให้เห็นเป็นรูปธรรมผ่านการกำหนดของผู้วิจัย ซึ่งจะค่อนข้างแตกต่างจากแนวคิดเดิมของการเพ่งวาโยกสณ ด้วยเหตุนี้จึงนำทั้งสองสิ่งนี้เป็นวัตถุดิบมาใช้ในตอนนี ผู้วิจัยรังสรรค์สองทำนองย่อยเอก (Motive) ที่เป็นตัวแทนระหว่างแนวคิดเดิมของการเพ่งวาโยกสณ และรูปธรรมของการเพ่งวาโยกสณที่ผู้วิจัยได้กำหนดขึ้นในลักษณะของบันไดเสียง (Scale) ในระดับเสียงรูปแบบครึ่งขึ้นสองโครมาติก (Chromatic half-step) สดส่วนเส้นรวบเข็บตสามชั้น (Beam) ทั้งหมดนี้เป็นเทคนิคที่ผู้วิจัยนำมาพัฒนาทำนองทั้งสองที่มีความใกล้เคียงกัน สื่อให้เห็นถึงแนวคิดระหว่างทั้งสองแนวคิดแม้ว่าจะมีความต่างกัน แต่ถ้ามองโดยรวมทั้งสองทำนองมีรูปแบบและทิศทางที่เหมือนกัน ผู้วิจัยต้องการให้เห็นถึงความเชื่อมโยงระหว่างการเพ่งกสณกับการที่มนุษย์เราจดจ่อกับอะไรสักอย่างเข้าไปเข้ามา เนื้อดนตรีจากเดิมที่มีความเข้มข้นในตอนก่อนหน้านี้จะลดความเข้มข้นของเนื้อดนตรีลงใน (ตัวอย่างที่ 6)

ตัวอย่างที่ 6 กลุ่มสองทำนองย่อยเอกทั้งสองในลักษณะของบันไดเสียงครึ่งขึ้นสองโครมาติก
ที่มา : ผู้วิจัย

ตอนที่ 6 กรรมฐาน Krām ma ṭīhān (Meditation)

เข้าสู่หลักการแนวคิดกรรมฐานหรือวิปัสสนากรรมฐาน สำหรับผู้วิจัยกรรมฐานถือเป็นอีกขั้นของการทำสมาธิอย่างที่กำลังไวกังตัน การเพ่งวาโยกลินเป็นส่วนหนึ่งของกรรมฐาน จะสังเกตได้จากห้าตอนก่อนหน้านี้ความเข้มข้นของเนือดนตรีจะลดความเข้มข้นลงจะสามารถจำแนกเนือดนตรีได้ง่ายยิ่งขึ้น แต่ผู้วิจัยยังคงนำเทคนิคการประพันธ์เพลงกลับมาใช้ อาทิ พาราลเลลิซึม จะสังเกตได้จากกลุ่มเครื่องสายแรก (หมายเลข 1) วิโอลากับไวโอลอนเชลโล่ที่ทำนองมีความใกล้เคียงไปในทิศทางเดียวกัน และกลุ่มเครื่องสายที่สอง (หมายเลข 2) ไวโอลิน ผู้วิจัยมีการกระจายกลุ่มทำนองโดยใช้เทคนิคการย่อยทำนอง (Fragmentation) โดยนำวัสดุทำนองมาจากกลุ่มเครื่องสายแรก เพื่อให้สอดคล้องกับแนวคิดกรรมฐานหรือการทำสมาธิที่สื่อถึงผู้ที่มีความสงบในจิตสามารถจำแนกหลายสิ่งรอบตัวได้ ทั้งหมดนี้ผู้วิจัยต้องการทำให้เนือดนตรีเบาบางลงเพื่อจัดเสียงให้มีความสมดุล (Balance) สำหรับตอนต่อไปใน (ตัวอย่างที่ 7)

2

Violin 5
Violin 4
Violin 3
Violin 2
Violin 1
Violoncello 1
Violoncello 2

ตัวอย่างที่ 7 กลุ่มเครื่องสายหนึ่ง (หมายเลข 1) และกลุ่มเครื่องสายสองที่ทำการย่อยทำนอง (หมายเลข 2)
ที่มา : ผู้วิจัย

ตอนที่ 7 นิยามลม "Im peal" Definnision

เป็นตอนสุดท้ายของบทประพันธ์เพลงระดับมหาบัณฑิต : “วาโย” สำหรับวงออร์เคสตรา ซึ่งกล่าวถึงการเพ่งวาโยกลิน ความเป็นจริงที่ควรจะเป็นตามที่คุณวิจัยตีความโดยไม่ได้ผ่านหลักการแนวคิดเหมือนตอนที่ผ่านมา กล่าวให้เข้าใจโดยง่าย ผู้วิจัยต้องสื่อให้เห็นถึงลมตามธรรมชาติที่เป็นเพียงแค่ลมปกติที่มนุษย์เราสามารถได้ยินและรู้สึกได้ ผู้วิจัยจำลองลักษณะของลมตามธรรมชาติที่เป็นรูปลักษณะผ่านเนือดนตรีและเสียง โดยใช้เทคนิคเฉพาะเครื่องทั้ง

เครื่องลมไม้ และเครื่องลมทองเหลือง การเป่าลมผ่านเครื่อง ในกรณีนี้ผู้วิจัยจะระบุคำอธิบายในการบันทึกโน้ต (Notation) ว่า (Wind Sound) โดยผสมเข้ากับเทคนิคการรัวลิ้น (Flutter tonguing) และเทคนิคกดแป้นแบบซุ่ม ผู้วิจัยจะระบุคำอธิบายในการบันทึกโน้ตว่า (Random kick key) เพื่อให้เกิดเอฟเฟกต์เสียง (Sound Effect) ใน (ตัวอย่างที่ 8) และ (ตัวอย่างที่ 9)

The image displays a musical score for a woodwind section, including Piccolo, Flute 1, Flute 2, Oboe 1, Oboe 2, English Horn, Clarinet in Bb 1, Clarinet in Bb 2, and Bass Clarinet in Bb. The score is written in 2/4 time and features various wind sound effects. Key annotations include 'wind sound random kick key' and 'f' (forte) dynamics. The score is divided into measures, with some measures containing multiple staves for different instruments. The notation includes notes, rests, and dynamic markings, illustrating the specific techniques used to create the wind sound effects.

ตัวอย่างที่ 8 เทคนิคการใช้ลมผ่านเครื่อง เทคนิคการรัวลิ้น และเทคนิคกดแป้นแบบซุ่ม กลุ่มเครื่องลมไม้
ที่มา : ผู้วิจัย

The image displays a musical score for a brass ensemble. The instruments listed on the left are Horn in F, Trumpet in Bb, Trombone, Bass Trombone, and Tuba. The score includes various dynamic markings such as *f*, *ff*, and *ppp*, along with sound effect notations like "wind sound". The notation is spread across multiple staves, with some instruments having multiple parts. The score is divided into two main sections by a vertical line, with the first section starting with a "wind sound" effect.

ตัวอย่างที่ 9 เทคนิคการใช้ลมผ่านเครื่อง เทคนิคการรัวลิ้น กลุ่มเครื่องลมทองเหลือง
ที่มา : ผู้วิจัย

สำหรับตอนจบหรือช่วงสุดท้ายของบทเพลงผู้วิจัยต้องการให้มีกระแสสีสัน (Dynamism) ที่มีความคลุมเครือสื่อถึงอารมณ์ความรู้สึกที่ค้างคา เนื่องจากต้องการจะสรุปถึงเวลาที่มนุษย์เราไม่ว่าจะเป็นการคิด การเพ่งกสิณ หรืออะไรก็ตาม ย่อมมีลักษณะของการเกิดแล้วหายไป การเพ่งวาโยกสิณเช่นกัน ช่วงสุดท้ายนี้ผู้วิจัยต้องการกล่าวถึงวาโยกสิณหรือลมที่พัดผ่านความคิดต่าง ๆ ของตัวเราไป กล่าวให้เข้าใจโดยง่ายเสมือนลมที่พัดผ่านตัวเราไปจนถึงตอนจบ (ตัวอย่างที่ 10)

ตัวอย่างที่ 10 ช่วงสุดท้ายของบทเพลง
ที่มา : ผู้วิจัย

ผลการวิจัย

บทประพันธ์เพลงระดับมหาวิทยาลัย : “วาโย” สำหรับวงออร์เคสตรา ผู้วิจัยเชื่อมโยงแนวความคิดการเพ่ง
วาโยกลืนและแนวคิดหลักการความเป็นจริงต่าง ๆ แสดงให้เห็นถึงความคล้ายคลึงกันการทำสมาธิเพ่งจิตถึงลม
กับแนวคิดทั่วไปที่มนุษย์เราคิดถึงลมในหลากหลายรูปแบบ ถ่ายทอดสู่ตอนในบทเพลง โดยทั้ง 7 ตอนนี้ ผู้วิจัย
เลือกใช้เทคนิควิธีประพันธ์เพลงที่สอดคล้องกับแนวคิดองค์ประกอบทั้งหมดที่ผู้วิจัยใช้เป็นวัตถุดิบในการประพันธ์
ทั้งระบบเสียงแบบ Atonal เทคนิคการสอดประสาน รวมถึงเทคนิคการประพันธ์เพลงรูปแบบอื่น ๆ ผลที่ได้คือ
บทประพันธ์ที่ประกอบด้วยตอนทั้ง 7 ตอน คือ

ตอนที่ 1 เจตคติลม สื่อถึงแนวคิดสองสิ่งที่คล้ายคลึงกันระหว่างความรู้สึกของบุคคลต่อสิ่งใดสิ่งหนึ่งที่มีต่อลม
กับการเพ่งวาโยกลืน โดยใช้เทคนิคหลากหลายเสียง

ตอนที่ 2 ธรรมชาติ สื่อถึงแนวคิดสองสิ่งที่คล้ายคลึงกันระหว่างธรรมชาติหรือเหตุผล กับการเพ่งวาโยกลืน โดยใช้
เทคนิคมวลเสียงผสม

ตอนที่ 3 มโนภาพ สื่อถึงแนวคิดสองสิ่งที่คล้ายคลึงกันระหว่างมโนภาพถึงลมกับการเพ่งวาโยกลืน โดยใช้
เทคนิคการซ้อนชั้นทำนอง

ตอนที่ 4 จินตนาการ สื่อถึงแนวคิดสองสิ่งที่คล้ายคลึงกันระหว่างจินตนาการถึงลมกับการเพ่งวาโยกสิน โดยใช้เทคนิคแนวเสียงขนาน และเทคนิคอัตราจังหวะแบบไม่คงที่

ตอนที่ 5 รูปธรรมในการกำหนด สื่อถึงแนวคิดสองสิ่งที่คล้ายคลึงกันระหว่างลมในความคิดของผู้วิจัยที่เป็นรูปธรรม กับการเพ่งวาโยกสิน โดยใช้เทคนิคระดับเสียงรูปแบบครึ่งขึ้นสองโครมาติก

ตอนที่ 6 กรรณฐาน การเพ่งวาโยกสินเป็นส่วนหนึ่งของกรรณฐาน ผู้วิจัยต้องการย่อยแนวคิดให้ใกล้เคียงกันมากที่สุดของแต่ละแนวเสียง โดยใช้เทคนิคการย่อยทำนอง

ตอนที่ 7 นิยามลม ในตอนสุดท้ายเป็นการสรุปถึงลมตามธรรมชาติ โดยใช้เทคนิคเฉพาะเครื่องทั้งเครื่องลมไม้ และเครื่องลมทองเหลือง การเป่าลมผ่านเครื่อง เพื่อให้ได้รูปแบบเนื้อดนตรี และเสียงของลม

สรุปผลการดำเนินการวิจัย/ อภิปรายผล

บทประพันธ์เพลงระดับมหาวิทยาลัย : “วาโย” สำหรับวงออร์เคสตรา จัดว่าเป็นบทประพันธ์เพลงประเภทดนตรีนามธรรม โดยนำแนวคิดการเพ่งวาโยกสิน เชื่อมโยงเข้ากับแนวคิดหลักการต่าง ๆ โดยอิงจากการพิจารณาของผู้วิจัย แบ่งออกเป็น 7 ตอน คือ เจตคติลม ตรรกะ มโนภาพ จินตนาการ รูปธรรมในการกำหนด กรรณฐาน และนิยามลม โดยทั้ง 7 ตอนผู้วิจัยได้ทำการศึกษา และหาความหมายในแต่ละตอนเพื่อหาความเชื่อมโยงกับแนวคิดการเพ่งวาโยกสิน ผู้วิจัยต้องการจะถ่ายทอดความเชื่อมโยงกันระหว่างการเพ่งวาโยกสิน และแนวคิดในแต่ละตอนไม่ว่าจะเป็นเทคนิคการประพันธ์ และรูปแบบต่าง ๆ อาทิ มวลเสียงผสม ขึ้นคู่เสียงกระด้าง การใช้โน้ตครึ่งเสียง การซ้อนชั้นทำนอง การใช้รูปแบบขนาน การย่อยทำนอง ซึ่งก่อให้เกิดทำนองและระดับเสียงที่มีความใกล้เคียงกัน สื่อให้เห็นถึงแนวคิดการเพ่งวาโยกสินและแนวคิดทั้ง 7 ตอน ที่มีคล้ายคลึงกัน โดยการจัดเรียงองค์ประกอบต่าง ๆ ในด้านภาพรวมของบทเพลง ผลลัพธ์ของบทประพันธ์เพลงเป็นไปตามความต้องการของผู้วิจัย

บรรณานุกรม

จรูญ วรรณกลสินานนท์. (ม.ป.ป.). *การเฟื่องกลิ่น วิธีฝึกกรรมฐานที่จิตเป็นสมาธิเร็ว*. พิมพ์ครั้งที่ 3. สำนักพิมพ์พุทธลีลา.
ณรงค์ฤทธิ์ ธรรมบุตร. (2552). *การประพันธ์เพลงร่วมสมัย*. สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.
ณัชชา พันธุ์เจริญ. (2564). *พจนานุกรมศัพท์ดุริยางคศิลป์*. พิมพ์ครั้งที่ 5. สำนักพิมพ์เกศกะรัต.
ปสันโน ภิกขุ. (2556). *ฝึก 40 ฝน*. คิว พรินท์ แมเนจเม้น จำกัด.
พาสนา จุลรัตน์. (2564). *จิตวิทยาการรู้คิด*. พิมพ์ครั้งที่ 2. สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

Boulez, P. (1971). *Mémoriale*. Score. Boulez.
Copland, A. (1954). *Appalachian Spring, ballet for orchestra score*. Copland.
De Leeuw, T. (2005). *Music of the Twentieth Century*. 3rd ed. University Press.
Debussy, C. (1910). *Preludes, Book 1, No.8*. Score. Debussy.
Debussy, C. (1913). *Preludes, Book 2, No.7*. Score. Debussy.
Ives, C. (1921). *Majority*. Score. Ives.
Kostka, S. and Dorothy, P. (2008). *Tonal Harmony with an Introduction to Twentieth-Century Music*. 6th ed. McGraw-Hill.
Ligeti, G. (1961). *Atmosphères*. Score. Ligeti.
Messiaen, O. (1944). *Vingt Regards sur l'Enfant-Jésus, VII, Regard de la Croix*. Score. Messiaen.
Schönberg, A. (1912). *Pierrot lunaire, Op.21, Colombine/Columbine*. Score. Schönberg.
Stockhausen, K. (1957). *Gruppen*. Score. Stockhausen.
Stravinsky, I. (1913). *The Rite of Spring II*. Score. Stravinsky.
Takemitsu, T. (1992). *And Then I Knew 'Twas Wind for Trio*. Score. Takemitsu.
Xenakis, I. (1954). *Metastaseis*. Score. Xenakis.
Xenakis, I. (1959). *Syrmos for string orchestra*. Score. Xenakis.

สัญลักษณ์ไทยจีน: การสังเคราะห์ความเชื่อในงานศิลปกรรมสมัยรัชกาลที่ 3 สู่การสร้างสรรคงานภาพพิมพ์ชุด “สิริมงคล”

THAI-CHINESE SYMBOLS: SYNTHESIZING BELIEFS IN FINE ARTS DURING THE REIGN OF
KING RAMA III TO THE CREATION OF PRINTS “AUSPICIOUS” SERIES

ประติมา ชันยบุรณัฏระกุล* PRATIMA TUNYABOONTRAKUN*

บทคัดย่อ

งานวิจัยนี้มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาความเชื่อและสัญลักษณ์ในงานศิลปกรรมสมัยรัชกาลที่ 3 สังเคราะห์ความเชื่อของสัญลักษณ์ที่ปรากฏ และสร้างสรรค์ผลงานภาพพิมพ์ ชุด “สิริมงคล” ที่แสดงสัญลักษณ์ไทยจีน ผู้วิจัยได้ทำการศึกษาเอกสารและข้อมูลภาคสนามงานศิลปกรรมในสมัยรัชกาลที่ 3 จำนวน 7 วัด ผู้วิจัยได้สร้างแบบประเมินผลแบบร่างงานภาพพิมพ์ที่ได้รับแรงบันดาลใจจากสัญลักษณ์ไทยจีนที่พบในงานศิลปกรรมสมัยรัชกาลที่ 3 ให้ผู้เชี่ยวชาญทางด้านศิลปะจำนวน 9 คน ทำการประเมินผลและให้ข้อเสนอแนะ วิเคราะห์ข้อมูลด้วยการพรรณนา ผลการวิจัยพบว่า 1) ความเชื่อมีอิทธิพลต่อการดำรงชีวิตและเป็นตัวกำหนดพฤติกรรมของคนในสังคม ซึ่งโดยรวมแล้วสามารถบอกเล่าความเชื่อผ่านสื่อสัญลักษณ์ที่ปรากฏในงานศิลปกรรม มักเป็นเรื่องที่มีมุ่งให้การดำเนินชีวิตเป็นไปอย่างราบรื่น สุขสมบูรณ์ อายุยืน มีโชคลาภ สมปรารถนา ปราศจากเรื่องร้าย ประสบความสำเร็จ ความรัก และความร่ำรวย 2) จากการสำรวจพบว่ามีการใช้สัญลักษณ์ที่แสดงถึงความเป็นสิริมงคล ที่พัฒนาจากความเป็นนามธรรมสู่รูปแบบสัญลักษณ์ที่เป็นรูปธรรม ผ่านงานจิตรกรรม ประติมากรรม และสถาปัตยกรรม ซึ่งแบ่งออกได้เป็น 5 ประเภท คือ 1) สัตว์มงคล 2) พืชพรรณไม้อื่น ๆ 3) สิ่งของเครื่องใช้ 4) เทพหรือบุคคล และ 5) ตัวอักษร และ 3) การสร้างสรรค์ผลงานภาพพิมพ์ ชุด “สิริมงคล” แสดงให้เห็นถึงสัญลักษณ์ไทยจีนที่บ่งบอกความเชื่อที่มีมาอย่างยาวนานของความสัมพันธ์ระหว่างไทยกับจีนอย่างกลมกลืน ให้ความรู้ถึงความเป็นสิริมงคลตามวัฒนธรรมจีน และได้นำเสนอรูปแบบให้มีความร่วมสมัยโดยใช้รูปร่าง รูปทรง เส้น สีที่สดใส และการจัดวางองค์ประกอบแสดงให้เห็นถึงความสุข ความเป็นมงคล โชคดีมีสุข บุญวาสนา และการปกป้องจากสิ่งไม่ดีให้อยู่อย่างร่มเย็นเป็นสุข

คำสำคัญ : สัญลักษณ์ไทยจีน/ สังเคราะห์ความเชื่อ/ ศิลปกรรมสมัยรัชกาลที่ 3/ ภาพพิมพ์/ สิริมงคล

* อาจารย์ ดร., สาขาวิชาการจัดการศิลปกรรม คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยกรุงเทพธนบุรี, kumarn_pond@hotmail.com.

* Lecturer Dr., Program in Fine and Applied Arts Management, Faculty of Fine and Applied Art, Bangkokthonburi University, kumarn_pond@hotmail.com.

Abstract

The objectives of this research were: (1) to study the beliefs and symbols in the art works of the King Rama III era; (2) to synthesize the beliefs of symbols that appear in the art works of the King Rama III era; and (3) to create a series of “Auspicious” prints that show Thai-Chinese symbols. The researcher has studied documents and field data on works of art during the reign of King Rama III in 7 temples. The researcher created an evaluation of a draft of prints inspired by Thai-Chinese symbols found in the art works of King Rama III for 9 art experts to evaluate and give suggestions. The data were analyzed with description. The findings showed that 1) beliefs influence the way people live their lives and determine the behavior of people in society. Overall, beliefs can be told through symbolic media appearing in works of art. It is often a matter that aims to lead a smooth life, be happy, have a long life, have good fortune, have your wishes fulfilled, have success, love and wealth, and be free from bad things; 2) from the survey, it was found that symbols that represent good fortune are used and developed from an abstract form into a concrete symbolic form through painting, sculpture and architecture which can be divided into 5 categories: 1) auspicious animals, 2) various plants, 3) objects, 4) gods or persons, and 5) characters; and 3) the creation of the “Auspicious” series of prints depicts Thai-Chinese symbols that express the long-standing belief in harmonious relations between Thailand and China. This gives a feeling of auspiciousness according to Chinese culture and has presented a contemporary style using shapes, lines, and bright colors and the arrangement of the elements shows happiness, auspiciousness, good luck, good fortune, and protection from bad things to live in peace and happiness.

Keywords: Thai-Chinese Symbols/ Synthesizing Beliefs/ Fine Arts during the Reign of King Rama III/ Printmaking/ Auspicious

บทนำ

วัฒนธรรมความเป็นจีนถูกผสมผสานเข้ากับวัฒนธรรมแบบไทย ทำให้ฐานะความเป็นจีนมิได้ถูกมองว่าเป็นส่วนแปลกแยกของสังคมไทย หากผนวกรวมเข้าในฐานะส่วนหนึ่งของสังคมไทยโดยไม่รู้ตัว ความนิยมศิลปะจีนในหมู่ชาวจีนที่ขยายตัวนี้ ส่งอิทธิพลมาถึงราชสำนักกรุงรัตนโกสินทร์ตอนต้น อันนำไปสู่การผสมผสานศิลปะจีนเหล่านี้เข้าเป็นส่วนหนึ่งของศิลปะไทยสมัยนั้น ดังจะเห็นได้จากอิทธิพลของศิลปะจีนต่าง ๆ ในวัดไทยที่สร้างขึ้นในสมัยกรุงรัตนโกสินทร์ตอนต้นได้อย่างชัดเจนในสมัยรัชกาลพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัว เนื่องจากถือกันว่าเป็น “ศิลปะแบบพระราชนิยมรัชกาลที่ 3” ศิลปะลวดลายแบบจีนที่ปรากฏในวัดไทยโดยทั่วไปมักมี 2 ประเภทใหญ่ ๆ ด้วยกัน คือ ศิลปะที่เกี่ยวข้องกับความคิดเรื่อง “สัญลักษณ์สิริมงคลของจีน” และศิลปกรรมที่มีความเกี่ยวข้องกับ “วรรณกรรมจีน” ดังนั้น อาจกล่าวได้ว่า สัญลักษณ์สิริมงคลของจีนนั้นมีความเป็นมาอันยาวนานและสืบเนื่องต่อมาจนถึงปัจจุบัน (ศานติ ภัคดีคำ, 2553)

รูปสัญลักษณ์ของชาวจีนได้แสดงถึงระบบความเชื่อที่โดดเด่นและน่าสนใจเนื่องจากให้ความสำคัญกับการอวยพรและความเป็นสิริมงคลของชีวิตเป็นอย่างยิ่ง ขนบธรรมเนียม จารีตประเพณี พิธีกรรมในชีวิตทั้งมวลล้วนสื่อถึงความเป็นสิริมงคลเพื่อความมั่งคั่งในชีวิที่สุขสมบูรณ์ คือ ความมั่งคั่ง ร่ำรวย ความเจริญก้าวหน้า และความสุขภาพดีและมีอายุยืนยาวผืนผืน ผ่านการอวยพรจากสวรรค์ชั้นฟ้า จากการศึกษาภาพมงคลจีนทำให้ทราบถึงวัฒนธรรมทางความคิดของคนจีนและยังสะท้อนให้เห็นถึงการเฝ้าวชีวิตที่ดีของคนจีน ช่วยให้เข้าใจเกี่ยวกับวัฒนธรรมจีนได้มากยิ่งขึ้น รูปแบบสิริมงคลจากสวรรค์ของประเทศจีน แบ่งเป็น 4 ด้าน ได้แก่ 1) สิริมงคลจากสวรรค์ 2) มงคลจากพรรณไม้ 3) มงคลจากสัตว์ต่าง ๆ และ 4) วัตถุมงคล สิ่งของ และตัวอักษรจีน (เกียรติชัย พงษ์พาณิชย์, 2556)

ลักษณะของปรัชญาและความเชื่อนี้เป็นรูปแบบวัฒนธรรมที่ถ่ายทอดจากคนรุ่นหนึ่งไปสู่อีกรุ่นหนึ่งโดยได้พัฒนาจากนามธรรมมาสู่รูปแบบสัญลักษณ์ที่เป็นรูปธรรม เป็นผลผลิตทางวัฒนธรรมในรูปแบบต่าง ๆ ทั้งจิตรกรรม ประติมากรรม ดนตรี นาฏศิลป์ การละเล่น รวมทั้งวรรณกรรมมุขปาฐะต่าง ๆ สำหรับศิลปะภาพพิมพ์เป็นการพัฒนาค้นคว้าจากเทคนิคต่าง ๆ ในการสร้างรูปภาพ (Image) หรือผลงานศิลปะพัฒนามาจากงานวาดเส้น (Drawing) และการแกะ (Engraving) โดยเริ่มจากการสร้างภาพเพื่อนำไปประกอบเรื่องราวในศาสนา เช่น ภาพแกะไม้ของจีนในวัชรสูตร (Diamond Sutra) ค.ศ. 868 ภาพพิมพ์ที่ศิลปินนำเทคนิคต่าง ๆ มาสร้างเป็นผลงาน สิ่งหนึ่งที่สำคัญสำหรับการทำภาพพิมพ์คือ “กระดาษ” ประเทศจีน ญี่ปุ่น มีพัฒนาการการทำกระดาษมายาวนาน

สำหรับประเทศไทย ศาสตราจารย์ชูลูด นิยมเสมอ เป็นผู้บุกเบิกการเรียนการสอนด้านนี้อย่างแท้จริง โดยเป็นผู้สร้างหลักสูตรระดับปริญญาและสร้างแท่นพิมพ์ตามแบบที่นำมาจากฝรั่งเศส ตลอดจนค้นคว้าการสร้างผลงานภาพพิมพ์แกะไม้โดยนำแผ่นกระดาษอัด (Masonite) แกะแทนแผ่นไม้จริง ๆ อย่างไรก็ตามพัฒนาการของศิลปะภาพพิมพ์ในประเทศไทยก็ยังน่าสนใจศึกษา และน่าติดตามผลงานที่พัฒนาต่อไปอย่างไม่หยุดยั้ง (พงศ์เดช ไชยคุตร, 2557) คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยกรุงเทพธนบุรี หลักสูตรการจัดการศิลปกรรมมีปรัชญาที่มุ่งเน้นให้มีความเชี่ยวชาญในการพัฒนาองค์ความรู้ทางด้านการจัดการศิลปกรรมทั้งในระดับชาติหรือนานาชาติเพื่อนำไปสู่การพัฒนาประเทศชาติและสากลประเทศต่อไป และแผนพัฒนาเศรษฐกิจและสังคมแห่งชาติฉบับที่ 13 (พ.ศ.2566-2570) ได้จัดทำบนพื้นฐานของยุทธศาสตร์ชาติ 20 ปี ซึ่งเป็นแผนแม่บทหลักของการพัฒนาประเทศ และเป้าหมายการพัฒนาที่ยั่งยืน (Sustainable Development Goals : SDGs) มีวัตถุประสงค์เพื่อ พลิกโฉมประเทศไทยสู่

“สังคมก้าวหน้า เศรษฐกิจสร้างมูลค่าอย่างยั่งยืน” สิ่ง que รัฐบาลอยากให้เกิดขึ้น และการสร้างองค์ความรู้ทางศิลปวัฒนธรรมเพื่อสร้างจิตสำนึก เสริมสร้างคุณธรรมจริยธรรม และตระหนักถึงคุณค่าของมรดกทางวัฒนธรรมไทยที่เป็นรูปธรรมที่จะนำมาพัฒนาคุณภาพชีวิตของประชาชน

ผู้วิจัยเห็นว่าจากการสังเคราะห์สัญลักษณ์ไทยจึนจากงานศิลปกรรมในสมัยรัชกาลที่ 3 นั้นทำให้เห็นถึงคุณค่าทางวัฒนธรรมที่ควรอนุรักษ์และต่อยอดสร้างสรรค์ให้เกิดผลงานใหม่ ๆ เกิดขึ้นที่จะทำให้เกิดองค์ความรู้และคุณค่าทางศิลปกรรมให้มากยิ่งขึ้น

วัตถุประสงค์ของงานวิจัย

1. เพื่อศึกษาความเชื่อและสัญลักษณ์ในงานศิลปกรรมในสมัยรัชกาลที่ 3
2. เพื่อสังเคราะห์ความเชื่อของสัญลักษณ์ที่ปรากฏในงานศิลปกรรมสมัยรัชกาลที่ 3
3. เพื่อสร้างสรรค์งานภาพพิมพ์ ชุด “สิริมงคล” ที่แสดงสัญลักษณ์ไทยจึน

วิธีการดำเนินการวิจัย

กลุ่มตัวอย่าง

ผู้วิจัยได้แบ่งประชากรและกลุ่มตัวอย่าง ออกเป็น 2 ส่วน มีรายละเอียดดังนี้

1. กลุ่มตัวอย่างงานศิลปกรรมสมัยรัชกาลที่ 3 ซึ่งเป็นวัดสำคัญต่างๆ ในกรุงเทพมหานคร จำนวน 7 วัด ได้แก่ 1. วัดพระเชตุพนวิมลมังคลารามราชวรมหาวิหาร 2. วัดสุทัศนเทพวรารามราชวรมหาวิหาร 3. วัดบวรนิเวศวิหารราชวรวิหาร 4. วัดเทพธิดารามวรวิหาร 5. วัดมหรณพารามวรวิหาร 6. วัดราชโอรสารามราชวรวิหาร และ 7. วัดกัลยาณมิตรวรมหาวิหาร

2. กลุ่มตัวอย่างคือ ผู้เชี่ยวชาญด้านศิลปะ ได้แก่ ศิลปิน จำนวน 3 คน อาจารย์ จำนวน 3 คน และนักวิชาการทางด้านศิลปะ จำนวน 3 คน รวมทั้งหมด จำนวน 9 คน ได้มาโดยการเลือกแบบเจาะจง โดยมีเกณฑ์การคัดเลือกคือ เป็นผู้เชี่ยวชาญที่มีประสบการณ์ในการทำงานศิลปะและเข้าใจศิลปวัฒนธรรมไม่น้อยกว่า 5 ปี วิเคราะห์ข้อมูลเชิงพรรณนา (Descriptive Statistics) เพื่อประเมินคุณภาพและคุณค่าในผลงานศิลปะภาพพิมพ์

วิธีการดำเนินการวิจัย

การวิจัยครั้งนี้เป็นการวิจัยเชิงคุณภาพ (Qualitative Research) โดยมีกระบวนการวิจัยดังนี้ มีการศึกษาค้นคว้าจากเอกสาร (Documentary Research) ทำการศึกษาและรวบรวมข้อมูล จากเอกสารและหลักฐานที่เกี่ยวข้อง หนังสือ รายงานการวิจัย ที่แสดงให้เห้นถึงแนวคิดเกี่ยวกับความเชื่อ สัญลักษณ์ในงานศิลปกรรมสมัยรัชกาลที่ 3 ศึกษาข้อมูลจากการลงภาคสนาม แหล่งข้อมูลสถานที่จริง ได้แก่ วัดสำคัญต่างๆ ในกรุงเทพมหานครที่อยู่ในสมัยรัชกาลที่ 3 จำนวน 7 วัด บันทึกภาพและจดบันทึกข้อมูลจากการสำรวจข้อมูลภาคสนามที่ปรากฏเพื่อศึกษาประวัติความเป็นมาของบริบทพื้นที่ แล้วนำข้อมูลทั้งหมดมาวิเคราะห์ ตีความ สังเคราะห์เพื่อให้ได้ข้อสรุปจากการศึกษา จากนั้นจึงเริ่มงานสร้างสรรค์ด้วยเทคนิคภาพพิมพ์ ชุด “สิริมงคล” โดยนำสัญลักษณ์ทั้งไทยจึนมาผสมผสานเกิดเป็นผลงานที่มีเอกลักษณ์เฉพาะลงในแบบร่างผลงานแต่ละชิ้น

เครื่องมือที่ใช้ในการวิจัย

เครื่องมือในการวิจัย เรื่อง สัญลักษณ์ไทยจีน : การสังเคราะห์ความเชื่อในงานศิลปกรรมสมัยรัชกาลที่ 3 สู่การสร้างสรรคงานภาพพิมพ์ ชุด "สิริมงคล" ครั้งนี้ คือ แบบประเมินผลแบบร่างงานภาพพิมพ์ที่ได้รับแรงบันดาลใจจากสัญลักษณ์ไทยจีนที่พบในงานศิลปกรรมสมัยรัชกาลที่ 3 และนำเครื่องมือวิจัยนี้ไปตรวจสอบโดยผู้เชี่ยวชาญ 3 คน ได้แก่ สุชาติ เกาทอง, โกสุม สายใจ และ ทองเจือ เขียดทอง แล้วผู้วิจัยทำการปรับปรุงแก้ไขแบบประเมินผลตามคำแนะนำของผู้เชี่ยวชาญ

การเก็บรวบรวมข้อมูล

การวิจัยครั้งนี้เป็นการวิจัยเชิงสร้างสรรค์ศิลปะ (Art Creative Research) ผู้วิจัยทำการเก็บข้อมูลจากเอกสารข้อมูลภาคสนามที่เกี่ยวข้องกับสัญลักษณ์ไทยจีน และข้อมูลจากการประเมินผลแบบร่างจากผู้เชี่ยวชาญด้านศิลปะ ได้แก่ ศิลปิน อาจารย์ และนักวิชาการด้านศิลปะ รวม 9 คน เพื่อให้ลงความเห็นคัดเลือกผลงานจาก 10 ชิ้นให้เหลือ 5 ชิ้น โดยคัดเลือกผลงานที่มีคะแนนสูงที่สุด 5 อันดับแรก และนำกลับมาปรับปรุงพัฒนาแบบร่างตามข้อคิดเห็นและข้อเสนอแนะจากผู้เชี่ยวชาญด้านศิลปะเพื่อเป็นต้นแบบในการสร้างสรรค์ผลงานภาพพิมพ์ต่อไป

การวิเคราะห์ข้อมูล

ผู้วิจัยใช้การวิเคราะห์เนื้อหา (Content Analysis) ดังนี้ 1. ความเชื่อ 2. รูปแบบภาพสัญลักษณ์ 3. ความหมายที่แสดงในงานศิลปกรรม และวิเคราะห์ข้อมูลที่ได้จากผู้เชี่ยวชาญด้านศิลปะทั้ง 9 คน เพื่อประเมินคุณภาพและคุณค่าในการสร้างสรรค์ผลงานภาพพิมพ์

การสร้างสรรค

ในการสร้างสรรค์ผลงานภาพพิมพ์ซึ่งได้แรงบันดาลใจจากสัญลักษณ์ไทยจีนที่พบในงานศิลปกรรมสมัยรัชกาลที่ 3 มีขั้นตอนการสร้างสรรคงานตามขั้นตอนดังต่อไปนี้

1. การออกแบบ นำข้อมูลจากการวิเคราะห์มาสร้างแบบร่างงานภาพพิมพ์จำนวน 10 ชิ้นพร้อมแนวคิดและที่มา แล้วนำไปให้ผู้เชี่ยวชาญตรวจทำการประเมินผลงานแบบร่างงานภาพพิมพ์
2. การสร้างสรรค์ผลงาน โดยเริ่มจากการศึกษาข้อมูลและนำมาวิเคราะห์เพื่อสร้างสรรค์ผลงานภาพพิมพ์ ชุด "สิริมงคล" จำนวน 5 ชิ้น
3. การวิเคราะห์ผลงาน จากการสร้างสรรค์ผลงานแล้วนำมาวิเคราะห์ สรุปผลการทดลอง และอธิบายแบบความเรียง

ผลการวิจัย

1) ผลการศึกษาความเชื่อและสัญลักษณ์ในงานศิลปกรรมสมัยรัชกาลที่ 3

จากการศึกษาค้นคว้าเอกสารและทบทวนวรรณกรรมที่แสดงให้เห็นถึงแนวคิดเกี่ยวกับความเชื่อและสัญลักษณ์ต่าง ๆ ในงานศิลปกรรมสมัยรัชกาลที่ 3 พบว่า มีผลงานที่เกี่ยวข้องกับการศึกษากับศิลปกรรมในสมัยรัชกาลที่ 3 ได้แก่ พันธ์ภัสสร ภัทรภาสทธิ (2565, น. 271-300.) ศึกษาเกี่ยวกับศิลปกรรมแบบพระราชนิยมในวัดไทยฝั่งธนบุรีสู่การสร้างสรรคจิตรกรรมร่วมสมัย ซึ่งได้รับแรงบันดาลใจจากศิลปะแบบพระราชนิยมในสมัยรัชกาลที่ 3 พบว่า ผลงานจิตรกรรมร่วมสมัยสะท้อนคุณค่าทั้ง 3 ด้าน 1) ด้านคุณค่าทางความงาม การจัดองค์ประกอบมีความเหมาะสม รูปทรงที่มาจากโครงสร้างทางสถาปัตยกรรมรวมถึงลวดลายที่เป็นเอกลักษณ์ผสมผสานระหว่าง

วัฒนธรรมไทยจีน 2) ด้านคุณค่าทางด้านอารมณ์ความรู้สึก สร้างความประทับใจ ให้ความรู้สึกซาบซึ้งถึงความเป็นมาในอดีต 3) ด้านการแสดงออกถึงแนวคิดที่สื่อความหมาย สามารถสื่อความหมายได้ดีทางด้านความเจริญรุ่งเรืองทางด้านศาสนาและความสัมพันธ์ระหว่างไทยและจีน มินทร์ลดา จักรชัยอนันต์ (2565, น. 62-74.) ได้สร้างสรรค์ผลงานภาพพิมพ์ตะแกรงไหม ชุด เส้น สี สุนทรีแห่งองค์พระมหาเจดีย์สี่รัชกาล พบว่า งานสร้างสรรค์ศิลปะร่วมสมัย โดยการนำทัศนธาตุต่าง ๆ มาใช้ในลักษณะการทำซ้ำ และตัดทอนรายละเอียดสร้างให้เกิดความสัมพันธ์เคลื่อนที่กันระหว่างพื้นที่ว่างกับโครงสร้างสถาปัตยกรรมได้ อย่างอิสระตามจินตนาการ ปิยะแสง จันทรวงศ์ไพศาล (2552) ได้ศึกษาเกี่ยวกับสัญลักษณ์จีนในวิวัฒนาการของวัฒนธรรมมณฑลจีน มีผู้รวบรวมและจำแนกรูปแบบได้ถึง 10 ประเภท ได้แก่ 1. เทพมงคล 2. สัตว์ศักดิ์สิทธิ์มงคล 3. สัตว์สิริมงคล 4. ต้นไม้มงคล 5. ปิ่นกษัตริย์มงคล 6. เทศกาลมงคล 7. ภาษามงคล 8. ตัวอักษรมงคล 9. เลขมงคล และ 10. จริยามงคล นอกจากนี้การเก็บข้อมูลจากการลงภาคสนามแหล่งข้อมูลสถานที่จริง ได้แก่ วัดสำคัญต่าง ๆ ในกรุงเทพมหานครที่อยู่ในสมัยรัชกาลที่ 3 จำนวน 7 วัด สามารถสรุปเนื้อหาสำคัญได้ดังนี้

ศิลปกรรมจีนที่พบในประเทศไทยส่วนใหญ่มักสื่อให้เห็นถึงแนวคิดเกี่ยวกับ “สิริมงคลของจีน” ดังปรากฏให้เห็นได้ทั้งในวัดไทยที่ประดับตกแต่งด้วยศิลปกรรมจีน ซึ่งเรียกกันว่า “ศิลปะแบบพระราชนิยมรัชกาลที่ 3” คือ การปรับเปลี่ยนรูปทรงส่วนประกอบทางสถาปัตยกรรมไทยเป็นแบบจีน และการนำลวดลายมงคลจีนมาจัดวางภายใต้โครงสร้างของสถาปัตยกรรมไทย ลวดลายสิริมงคลตามคติจีน หรือที่เรียกว่า ฮก ลก ซิ่ว สื่อความหมายถึง ความร่ำรวย ความเจริญมีบุญวาสนา และความมีอายุยืน ลวดลายสิริมงคลจีนเป็นรูปสัญลักษณ์แทนคำอวยพรของจีน ความหมายมงคล 9 ด้าน ได้แก่ อายุยืน โชคลาภ สมปรารถนา ลูกหลานสืบสกุล ปิดเป่าสิ่งไม่ดี ความสุขประสบความสำเร็จ ความรัก และความร่ำรวย

ตารางที่ 1 สัญลักษณ์และความหมายของสัตว์ที่พบในงานศิลปกรรมสมัยรัชกาลที่ 3
ที่มา : ผู้วิจัย

ลำดับ	สัญลักษณ์	ความหมาย
1	หงส์	เป็นสัตว์สัญลักษณ์สิริมงคล เป็นเจ้าแห่งสัตว์ปีกทั้งมวล และเชื่อกันว่าหงส์เป็นสัตว์ที่สามารถล่วงรู้ความรุ่งรวยในโลกมนุษย์ หงส์จะปรากฏตัวต่อเมื่อแผ่นดินสงบร่มเย็น
2	มังกร	เป็นสัญลักษณ์สิริมงคลของจีนอีกอย่างหนึ่ง ชาวจีนเชื่อว่ามังกร (หลง) เป็นสัตว์วิเศษหนึ่งในสี่ชนิด สามารถขจัดภูติผีปีศาจและสิ่งชั่วร้ายต่าง ๆ ได้
3	ค่างขาว	พ้องเสียงกับคำว่า “ผู้” หรือ “ฮก” ซึ่งแปลว่า “โชค วาสนา มงคล ความสุข
4	สิงโต	ชาวจีนเชื่อว่าสิงโตเป็นสัตว์วิเศษ สามารถขจัดภูติผีปีศาจได้ นิยมนำรูปสิงโตคู่มาประดับไว้ตามหน้าประตู
5	กิเลน	สัตว์วิเศษหนึ่งในสี่ สามารถขจัดภูติผีปีศาจและสิ่งชั่วร้ายต่าง ๆ ได้

ตารางที่ 2 สัญลักษณ์และความหมายของดอกไม้และพืชพรรณต่าง ๆ ที่พบในงานศิลปกรรมสมัยรัชกาลที่ 3
ที่มา : ผู้วิจัย

ลำดับ	สัญลักษณ์	ความหมาย
1	ดอกโบตั๋น	ความสง่างาม ความเด่น ความเป็นเลิศทั้งความงามและความสามารถ
2	ผลส้มมือ	โชควาสนา หรือ ฮก นั่นเอง
3	ดอกบัวบาน	ปรองดองกัน รวมกัน การต่อเนื้องอย่างไม้จบสิ้น
4	ดอกเบญจมาศ	ความย้งยืน อายุย้งยืน
5	ผลทับทิม	สัญลักษณ์ในการอวยพรให้คู่สมรสมีบุตรมาก

ตารางที่ 3 สัญลักษณ์และความหมายของสิ่งของเครื่องใช้ ที่พบในงานศิลปกรรมสมัยรัชกาลที่ 3
ที่มา : ผู้วิจัย

ลำดับ	สัญลักษณ์	ความหมาย
1	แจกัน	สุขสงบ ปลอดภัย
2	อาวุธของเซียน	ประกอบด้วยแส้ ไม้เท้า น้ำเต้า กระบี่ คัมภีร์ และพู่กันจีน เชื่อว่าสามารถช่วยขจัดสิ่งชั่วร้ายและป้องกันภูตผีปีศาจได้
3	เครื่องดนตรี "ซึง"	การเฉลิมฉลอง
4	เหรียญโบราณ	หมายถึง “เบื้องหน้าสายตา” หรือ ในระยะเวลาอันใกล้นี้ ไม้นานนี้ นอกจากนั้ยังถือว่าเป็นสิ่งนำโชคกลับมาให้อีกด้วย

ตารางที่ 4 สัญลักษณ์และความหมายของเทพหรือบุคคล ที่พบในงานศิลปกรรมสมัยรัชกาลที่ 3
ที่มา : ผู้วิจัย

ลำดับ	สัญลักษณ์	ความหมาย
1	ฮก ลก ชิว	โชควาสนา ตำแหน่งหน้าที่การงาน อายุวัฒนะ
2	เทพลก หรือ เทพแห่งยศศักดิ์	โชควาสนา ตำแหน่งหน้าที่การงาน อายุวัฒนะ
3	เทพชิว	สัญลักษณ์ของอายุยืน
4	พระศรีอารยเมตไตรย (พระสังกัจจายน์ของจีน)	สัญลักษณ์แห่งความสุขสมหวังและมีความหมายที่ดีสำหรับใช้อวยพรให้แก่กันและกัน เพื่อให้การดำเนินชีวิตใด ๆ สำเร็จสมประสงค์และเพียบพร้อมด้วยปิติสุข และมั่งคั่ง อุดมสมบูรณ์ตลอดไป

2) ผลการสังเคราะห์ความเชื่อของสัญลักษณ์ที่ปรากฏในงานศิลปกรรมสมัยรัชกาลที่ 3

จากข้อมูลข้างต้น สามารถสังเคราะห์ความเชื่อในงานศิลปกรรมสมัยรัชกาลที่ 3 ในรูปแบบของสัญลักษณ์ไทยจีน ได้ดังนี้

1. ความเชื่อ

ความเชื่อมีอิทธิพลต่อการดำรงชีวิตและเป็นตัวกำหนดพฤติกรรมของคนในสังคม คือเมื่อมีความเชื่ออย่างใดอย่างหนึ่งก็เป็นเหตุทำให้เกิดพฤติกรรมที่ตอบสนองความเชื่อนั้น ๆ ซึ่งโดยรวมแล้วสามารถบอกเล่าความเชื่อผ่านสื่อสัญลักษณ์ที่ปรากฏในงานศิลปกรรม มักเป็นเรื่องที่มุ่งให้การดำเนินชีวิตเป็นไปอย่างราบรื่น สุขสมบูรณ์ อายุยืน มีโชคลาภ สมปรารถนา ปราศจากเรื่องร้าย ประสบความสำเร็จ ความรัก และความร่ำรวย

2. รูปแบบสัญลักษณ์สื่อความหมาย

จากการสำรวจพบว่า มีการใช้สัญลักษณ์ที่แสดงถึงความเป็นสิริมงคล ที่พัฒนาจากความเป็นนามธรรมสู่รูปแบบสัญลักษณ์ที่เป็นรูปธรรม ผ่านงานจิตรกรรม ประติมากรรม และสถาปัตยกรรม ซึ่งแบ่งออกได้เป็น 5 ด้าน คือ 1) สัตว์มงคล 2) พืชพรรณไม้ต่าง ๆ 3) สิ่งของเครื่องใช้ 4) เทพหรือบุคคล และ 5) ตัวอักษร

1) สัตว์มงคล จากการสำรวจพบว่ามีการใช้สัญลักษณ์ที่เป็นสัตว์จำนวนมากที่สุด โดยสัตว์ที่พบมากคือ มังกร หงส์ หมายถึง มียศศักดิ์ ความเจริญ บุญวาสนา สามารถจัดภักดีปีศาจได้ สิงโต หมายถึง อวยพรให้มีตำแหน่งขุนนางสูงสุด และค่างขาว หมายถึง โชคลาภ อายุยืน ความยั่งยืน

2) พืชพรรณไม้ต่าง ๆ จากการสำรวจพบว่ามีการใช้สัญลักษณ์ดอกไม้ ต้นไม้ และผลไม้เป็นจำนวนมาก คือ ดอกโบตั๋น หมายถึง ความเป็นเลิศทั้งด้านความงาม ความสามารถ และความร่ำรวย มั่งคั่ง ดอกบัว หมายถึง การอวยพรให้มีบุตรในเร็ววัน มีรากฐานมั่นคง รุ่งเรือง เป็นขุนนางชั้นสูงสุด และมีจิตใจสะอาด ผลส้มมือ หมายถึง โชคลาภ ผลท้อและดอกท้อ หมายถึง ความยั่งยืน ความสมปรารถนา

3) สิ่งของเครื่องใช้ พบว่ามีเครื่องใช้ที่พบบ่อย ได้แก่ แจกัน เป็นสัญลักษณ์ของความร่มเย็นเป็นสุข เหยียบโบราณ หมายถึง ความมั่งคั่งและความเจริญรุ่งเรือง

4) เทพหรือบุคคล ได้แก่ เทพธิดา เทพธิดา เทพธิดา และพระศรีอารยเมตไตรย เป็นสัญลักษณ์แทนคำอวยพร ในรูปของมนุษย์ เทพธิดา หรือเทพแห่งโชคความ ร่ำรวย ความสุข เทพธิดา หรือเทพแห่งยศศักดิ์ ความเจริญ บุญวาสนา เทพธิดา หรือเทพแห่งความยั่งยืน อายุยืน และพระศรีอารยเมตไตรย สัญลักษณ์แห่งความสุขสมหวังและมีความหมายที่ดีสำหรับใช้อวยพรให้แก่กันและกัน เพื่อให้การดำเนินชีวิตใด ๆ สำเร็จสมประสงค์และเพียบพร้อมด้วย ปิติสุข และมั่งคั่ง อุดมสมบูรณ์ตลอดไป

5) ตัวอักษร เป็นอักษรมงคลที่แฝงด้วยความหมาย เช่น ตัวอักษร “ผู้” หมายถึง โชคดีมีสุข “ผู้” หมายถึง บุญวาสนา อำนาจ เกียรติยศ และ “โพธิ์” หมายถึง อายุยืน

3) ผลการสร้างสรรค์งานภาพพิมพ์ ชุด “สิริมงคล” ที่แสดงสัญลักษณ์ไทยจีน

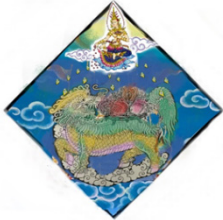
จากผลการศึกษาและสังเคราะห์ข้อมูลเป็นแรงบันดาลใจในการสร้างสรรค์ผลงานภาพพิมพ์ ชุด “สิริมงคล” โดยออกแบบร่างภาพผลงานจำนวน 10 ชิ้น เพื่อให้ผู้เชี่ยวชาญด้านศิลปะ ได้แก่ ศิลปิน อาจารย์ และนักวิชาการ ด้านศิลปะ รวม 9 คน เพื่อให้ลงความเห็นเกี่ยวกับแบบร่างผลงานภาพพิมพ์แล้วคัดเลือกผลงานที่มีคะแนนสูงสุด 5 อันดับแรกมาปรับปรุงพัฒนาแบบร่างตามข้อคิดเห็นและข้อเสนอแนะจากผู้เชี่ยวชาญด้านศิลปะเพื่อเป็นต้นแบบ ในการสร้างสรรค์ผลงานภาพพิมพ์

ตารางที่ 5 สรุปผลการประเมินแบบร่างผลงานภาพพิมพ์ ชุด “สิริมงคล” จากผู้เชี่ยวชาญทั้ง 9 คน
ที่มา : ผู้วิจัย

แบบร่างผลงาน	แนวคิด	คะแนนเฉลี่ย
 ภาพที่ 1 จากอดีตสู่ปัจจุบัน (From the past until today) ที่มา : ผู้วิจัย	ประเทศไทยเป็นประเทศที่มีความหลากหลาย โดยเฉพาะศิลปะที่ส่งต่อความรู้จากอดีต ส่งผลต่อความเจริญรุ่งเรืองของศิลปะในปัจจุบัน ย้อนกลับไปในสมัยรัชกาลที่ 3 มีความสัมพันธ์ฉันมิตรกับต่างประเทศ การค้ามาพร้อมกับศิลปะและวิทยาศาสตร์ใหม่ ส่งผลให้เกิดการผสมผสานระหว่างศิลปะไทยและศิลปะจีนให้กลายเป็นศิลปะรูปแบบใหม่ที่ไม่เหมือนใคร ทำให้ดิฉันนึกถึงช่วงเวลาอันรุ่งโรจน์ของศิลปะไทยในอดีต ดังนั้นจึงมีการใช้สัญลักษณ์ไทยจีนในการสร้างงานชิ้นนี้	4.44

แบบร่างผลงาน	แนวคิด	คะแนน เฉลี่ย
 ภาพที่ 2 พลังแห่งความดีงาม (The Power of Goodness) ที่มา : ผู้วิจัย	เป็นการนำสัญลักษณ์ไทยจีนที่เป็นสิริมงคลมารวบรวมไว้เข้าด้วยกัน ภายในรูปทรงของหน้าบ้าน ซึ่งเป็นส่วนที่บ่งบอกความหมายที่เป็นตัวแทนของความดีงามผ่านรูปสัญลักษณ์ต่าง ๆ ได้แก่ หม้อบูธณฆฆะ ท้าวเวสสุวรรณ สิงห์ นางฟ้า ดอกบัว ช้าง ครุฑ กิเลน มังกร หงส์ เทพลก ค้างคาว 5 ตัว สิงห์คาบดาบ อักษรมงคล (จ้吉 = สิริมงคล)	4.55
 ภาพที่ 3 ความสัมพันธ์ทางวัฒนธรรม 1 (Culture Relativity 1) ที่มา : ผู้วิจัย	เป็นการเชื่อมความสัมพันธ์กันระหว่างตัวอักษรจีน “คู่” สัญลักษณ์แห่งบุญ วาสนา อำนาจและเกียรติยศ เป็นอักษรโบราณที่พบตรงประตูทางเข้าโบสถ์ และลวดลายจิตรกรรมไทยที่พบเห็นบนเพดานหรือฝาผนังของวัด	5.00
 ภาพที่ 4 ความสัมพันธ์ทางวัฒนธรรม 2 (Culture Relativity 2) ที่มา : ผู้วิจัย	เป็นการเชื่อมความสัมพันธ์กันระหว่างตัวอักษรจีน “คู่” สัญลักษณ์แห่งโชคลาภและความมั่งคั่ง เป็นอักษรโบราณที่พบตรงประตูทางเข้าโบสถ์และลวดลายจิตรกรรมไทยที่พบเห็นบนเพดานหรือฝาผนังของวัด	4.88

แบบร่างผลงาน	แนวคิด	คะแนน เฉลี่ย
 ภาพที่ 5 เทพพิทักษ์ประตู 1 (Door Gods 1) ที่มา : ผู้วิจัย	การปกป้องคุ้มครองจากเทพเจ้าเพื่อ ป้องกันสิ่งชั่วร้ายและอิทธิพลที่ไม่ดี และ ทำให้อยู่อย่างสงบร่มเย็น จากมุมมองนี้จะเห็น ได้ว่าการผสมผสานของวัฒนธรรมไทยและจีน ไว้ที่บ้านประตูคือผังหนึ่งเป็นภาพของเทพของ ไทย ส่วนอีกผังเป็นของจีน	4.33
 ภาพที่ 6 เทพพิทักษ์ประตู 2 (Door Gods 2) ที่มา : ผู้วิจัย	การปกป้องคุ้มครองจากเทพเจ้าเพื่อ ป้องกันสิ่งชั่วร้ายและอิทธิพลที่ไม่ดี และ ทำให้อยู่อย่างสงบร่มเย็น จากมุมมองนี้จะเห็น ได้ว่าการผสมผสานของวัฒนธรรมไทยและจีน ไว้ที่บ้านประตูคือผังหนึ่งเป็นภาพของเทพของ ไทย ส่วนอีกผังเป็นของจีน	4.22
 ภาพที่ 7 หงส์ไทย กับหงส์จีน (Thai Swan vs Chinese Swan) ที่มา : ผู้วิจัย	หงส์ เป็นสัตว์มงคลทั้งในวัฒนธรรม ไทยและจีน ที่มีความหมายเชิงบวกเป็นตัวแทน ของความงาม โชคลาภ และความรักที่มั่นคง	4.22

แบบร่างผลงาน	แนวคิด	คะแนน เฉลี่ย
 ภาพที่ 8 กิเลนสัตว์มงคล (Gilen Auspicious Animal) ที่มา : ผู้วิจัย	กิเลน เป็นสัตว์สัญลักษณ์แห่งความดีอันยอดเยี่ยมที่สุด และมีอายุยืนยาว บนหลังมีผลไม้มงคล คือ ผลทับทิม ลูกพีช และส้มมื่อเป็นตัวแทนการมีความสุขอันยาวนาน และด้านบนมีนางฟ้ามาอำนวยการพรโปรยดอกไม้ลงมาด้วย	4.11
 ภาพที่ 9 ดวงสมพงษ์ (Soulmates) ที่มา : ผู้วิจัย	เป็นภาพคู่รักข้ามวัฒนธรรม โดยใช้สัญลักษณ์ต่าง ๆ ที่แสดงออกถึงความรักใคร่กลมเกลียว ความสุข ความพึงใจที่ได้อยู่เคียงข้างกันไม่มีเสื่อมคลาย ได้แก่ ภาพนกบินเคียงข้างกัน เป็ดแมนดารินคู่ในน้ำ ดอกกุหลาบ และตัวอักษรจีน 囍 (ซวงสี หรือ ซังอี) ที่แปลว่าความสุขความชื่นชมยินดีที่มาพร้อมกัน หรือ สุขคุณสอง เป็นอักษรมงคลสำหรับใช้ในงานแต่งงานของคู่บ่าวสาว	
 ภาพที่ 10 สุขยืนยาว (Long Happiness) ที่มา : ผู้วิจัย	เทพชิว หรือ โช่ว สัญลักษณ์แทนความมีอายุยืน เช่นเดียวกับ ช้าง เป็นสัญลักษณ์แห่งพลังความเฉลียวฉลาด พลังอำนาจ สง่างามที่มีความผูกพันกับคนไทยมาอย่างยาวนาน ด้านหลังเป็นค่างขาว 5 ตัว หมายถึง มีโชคดี สมบูรณ์พูนสุขด้วยธาตุทั้ง 5 หรือ ขอให้ประสบสุข โชคดีทั้ง 5 ประการ คือ มีอายุยืน มั่งคั่ง ร่ำรวย เปี่ยมไปด้วยโภคทรัพย์ มีความสุข สมบูรณ์แข็งแรง มีคุณธรรมอันประเสริฐ และการตายอย่างสงบสุข	4.22

- 4.50 – 5.00 หมายถึง แบบร่างผลงานภาพพิมพ์มีความเหมาะสมมากที่สุด
- 3.50 – 4.49 หมายถึง แบบร่างผลงานภาพพิมพ์มีความเหมาะสมมาก
- 2.50 – 3.49 หมายถึง แบบร่างผลงานภาพพิมพ์มีความเหมาะสมปานกลาง
- 1.50 – 2.49 หมายถึง แบบร่างผลงานภาพพิมพ์มีความเหมาะสมน้อย
- 1.00 – 1.49 หมายถึง แบบร่างผลงานภาพพิมพ์มีความเหมาะสมน้อยที่สุด

จากตารางที่ 5 ผลการประเมินแบบร่างผลงานภาพพิมพ์ ชุด “สิริมงคล” พบว่า แบบร่างผลงานภาพพิมพ์ที่ได้คะแนนสูงสุดเป็นลำดับที่ 1 คือ แบบที่ 3 ความสัมพันธ์ทางวัฒนธรรม 1 (Culture Relativity 1) 5.00 คะแนน ลำดับที่ 2 คือ แบบที่ 4 ความสัมพันธ์ทางวัฒนธรรม 2 (Culture Relativity 2) 4.88 คะแนน ลำดับที่ 3 คือ แบบที่ พลังแห่งความดีงาม (The Power of Goodness) 4.55 คะแนน ลำดับที่ 4 คือ แบบที่ 1 จากอดีตสู่ปัจจุบัน (From the past until today) 4.44 คะแนน และ ลำดับที่ 5 คือ แบบที่ 5 เทพพิทักษ์ประตู 1 (Door Gods 1) 4.33 คะแนน

ข้อเสนอแนะจากผู้เชี่ยวชาญ คือ

- การเลือกใช้สัญลักษณ์ที่สื่อความหมายร่วมกันระหว่างไทยและจีน สามารถช่วยให้ผลงานมีความหมายที่ลึกซึ้งและเข้าถึงได้ง่าย นอกจากนี้ การเลือกสัญลักษณ์ที่มีความเชื่อมโยงถึงความเจริญรุ่งเรือง อายุยืน ความสงบสุข หรือความรัก จะช่วยให้ภาพพิมพ์เป็นที่ดึงดูดและสื่อความหมายได้ดี

- การผสมผสานลวดลายและโทนสีแบบดั้งเดิม การใช้ลวดลายแบบไทยร่วมกับลวดลายจีน จะช่วยเสริมความเป็นเอกลักษณ์และเพิ่มความโดดเด่นให้กับผลงาน

- การสื่อถึงความหมายเชิงมงคลในการออกแบบองค์ประกอบ ควรจัดวางองค์ประกอบต่าง ๆ ในลักษณะที่มีความสมดุลและกลมเกลียว เพื่อแสดงถึงความเป็นเอกภาพและการอยู่ร่วมกันอย่างสมบูรณ์ อาจใช้สัญลักษณ์ไทยและจีนที่เชื่อมโยงกันด้วยลายเส้นหรือลวดลาย เพื่อแสดงถึงการหลอมรวมและความเป็นอันหนึ่งอันเดียว

จากนั้นได้มีการปรับปรุงแบบร่างผลงานภาพพิมพ์ตามคำแนะนำจากผู้เชี่ยวชาญทางด้านศิลปะทั้ง 9 คน และได้จัดทำภาพผลงานจริง จำนวน 5 ชิ้น มีดังนี้

ตารางที่ 6 การวิเคราะห์ผลงานภาพพิมพ์ ชุด สิริมงคล”
ที่มา : ผู้วิจัย

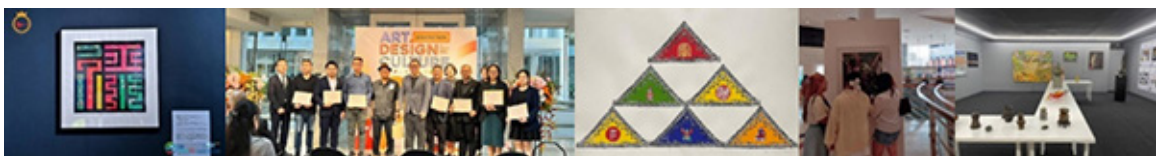
	ผลงานภาพพิมพ์	รูปแบบ	เทคนิค	เนื้อหา	การจัด องค์ประกอบศิลป์
1	 ภาพที่ 11 ชื่อผลงาน ความสัมพันธ์ทางวัฒนธรรม 1 (Culture Relativity 1) ที่มา : ผู้วิจัย	การใช้สีเพื่อสันตไสตต์กับตัวอักษรสีดำเพื่อให้งานเกิดความน่าสนใจในลวดลายที่แทรกอยู่ในตัวอักษร	Linocut and Handcoloring ขนาด 40 x 40 เซนติเมตร	การเชื่อมความสัมพันธ์กันระหว่าง ตัวอักษรจีน “คู่” สัญลักษณ์แห่งบุญวาสนา อำนาจและเกียรติยศ ร่วมกับลวดลายของจิตรกรรมฝาผนัง	การประกอบกันของลวดลายที่เน้นความประสานกลมกลืนกันของเส้นและสีในการจัดองค์ประกอบ
2	 ภาพที่ 12 ชื่อผลงาน ความสัมพันธ์ทางวัฒนธรรม 2 (Culture Relativity 2) ที่มา : ผู้วิจัย	การใช้สีสันตไสตต์กับตัวอักษรสีดำเพื่อให้งานเกิดความน่าสนใจในลวดลายที่แทรกอยู่ในตัวอักษร	Linocut and Handcoloring ขนาด 40 x 40 เซนติเมตร	การเชื่อมความสัมพันธ์กันระหว่าง ตัวอักษรจีน “คู่” สัญลักษณ์แห่งโชค ลาภ และความมั่งคั่งร่วมกับลวดลายของจิตรกรรมฝาผนัง	การประกอบกันของลวดลายที่เน้นความประสานกลมกลืนกันของเส้นและสีในการจัดองค์ประกอบ

	ผลงานภาพพิมพ์	รูปแบบ	เทคนิค	เนื้อหา	การจัด องค์ประกอบศิลป์
3	 ภาพที่ 13 ชื่อผลงาน พลังแห่งความดีงาม (The Power of Goodness) ที่มา : ผู้วิจัย	เป็นการใช้รูปทรง สามเหลี่ยมของหน้าบ้าน มาต่อกัน และใส่เรื่องราว ผ่านรูปสัญลักษณ์ที่อยู่ ตรงกลางของหน้าบ้าน รวมทั้งสีเส้นที่สดใส สะดุดตา	Silkscreen ขนาด 120 x 173 เซนติเมตร	การนำสัญลักษณ์ไทยจีน ที่เป็นสิริมงคลมา รวบรวมไว้เข้าด้วยกัน ภายในรูปทรงของหน้าบ้าน ซึ่งเป็นส่วนที่บ่งบอก ความหมายที่เป็น ตัวแทนของความดีงาม ผ่านรูปสัญลักษณ์ต่างๆ ได้แก่ หม้อบวรณฆะ ท้าวเวสสุวรรณ สิ่ง นางฟ้า ดอกบัว ช้าง ครุฑ กิเลน มังกร หงส์ เทพลก ค้างคาว 5 ตัว สิ่งศักดิ์สิทธิ์ อักษร มงคล (จี้吉 = สิริมงคล)	เป็นการจัดวาง องค์ประกอบโดยนำ รูปร่างสามเหลี่ยมมา จัดวางต่อกัน มีความ ต่อเนื่องและเพื่อให้ เกิดมุมมองใหม่
4	 ภาพที่ 14 ชื่อผลงาน จากอดีตสู่ปัจจุบัน (From the past until today) ที่มา : ผู้วิจัย	การใช้สีเพื่อสร้าง อารมณ์ความรู้สึกถึง ความอบอุ่น เงียบสงบ และความสดชื่นในเวลา เดียวกัน	การใช้สีเพื่อสร้าง อารมณ์ความรู้สึกถึง ความอบอุ่น เงียบ สงบและความสดชื่น ในเวลาเดียวกัน	แสดงออกให้เห็นถึง สภาพความเป็นอยู่ที่มี มาตั้งแต่อดีตส่งผลต่อ ความเจริญรุ่งเรืองของ ศิลปะในปัจจุบัน	การจัดวาง องค์ประกอบของ วัตถุต่าง ๆ ให้มีความ ประสานกลมกลืนกัน เพื่อบอกเล่าเรื่องราว ของสัญลักษณ์ใน แต่ละจุดของภาพ

	ผลงานภาพพิมพ์	รูปแบบ	เทคนิค	เนื้อหา	การจัด องค์ประกอบศิลป์
5	 ภาพที่ 15 ชื่อผลงาน เทพพิทักษ์ประตู 1 (Door Gods 1) เทคนิค Digital Printing ที่มา : ผู้วิจัย	เป็นการเน้นแสงตรง ช่องประตูเพื่อให้เกิด จุดเด่นของภาพที่ บานประตู	Digital Printing ขนาด 65 x 85 เซนติเมตร	การปกป้องคุ้มครองจาก เทพเจ้าเพื่อป้องกันขับไล่ สิ่งชั่วร้ายและอิทธิพลที่ ไม่ดี และทำให้ทุกอย่าง สงบร่มเย็น จากมุมมอง นี้จะเห็นได้ว่าการผสม ผสานของวัฒนธรรมไทย และจีนไว้ที่บ้านประตู คือผืนหนึ่งเป็นภาพของ เทพของไทย ส่วนอีกผืน เป็นของจีน	มีการลดรายละเอียด ที่ไม่จำเป็นโดยรอบ ออกเพื่อให้เห็นจุด เด่นที่ต้องการสื่อ ความหมาย

จากตารางที่ 6 ผู้วิจัยได้สร้างสรรค์ผลงานภาพพิมพ์ 5 ชิ้น ด้วยเทคนิคที่แตกต่างกัน รวมทั้งการใช้สี
รูปร่าง รูปทรง การจัดวางองค์ประกอบให้สอดคล้องกับเรื่องราวที่ผู้วิจัยต้องการนำเสนอความเป็น “สิริมงคล”
การดำรงชีวิตจากอดีตมาจนถึงปัจจุบันผ่านเรื่องราวความเชื่อที่มีมาอย่างยาวนาน ผูกพันสองวัฒนธรรมเข้าไว้
ด้วยกันอย่างกลมกลืน โดยการจัดองค์ประกอบภายในงานให้มีความสัมพันธ์กันระหว่างรูปร่างสัญลักษณ์ต่าง ๆ
เนื้อหาที่นำมาถ่ายทอด และมุมมองใหม่ที่แตกต่างไปจากเดิมโดยใช้เส้นและสีเส้นที่สดใสแสดงให้เห็นถึงความสุข
ความเป็นมงคล ที่มีต่อผู้ที่ได้รับชมผลงาน

เมื่อทำผลงานสำเร็จได้นำผลงานเผยแพร่สู่สาธารณะ ดังต่อไปนี้



ภาพที่ 16-20 การเผยแพร่ผลงานชิ้นที่ 1-5
ที่มา : ผู้วิจัย

1. ได้รับการคัดเลือกผลงานสร้างสรรค์ทัศนศิลป์ให้เข้าร่วมนิทรรศการศิลปะนานาชาติ Dream of Ocean: Sunrise on the Sea ระหว่างวันที่ 29 ตุลาคม-28 ธันวาคม 2567 ณ Nordic Contemporary Art Center เมืองเซี่ยเหมิน มณฑลฝูเจี้ยน สาธารณรัฐประชาชนจีน
2. ได้รับคัดเลือกผลงานสร้างสรรค์ให้เข้าร่วมนิทรรศการแสดงผลงานสร้างสรรค์ระดับนานาชาติ Art Design Culture Conference (ADC) ครั้งที่ 1 ณ หอศิลป์ คณะมัณฑนศิลป์ มหาวิทยาลัยศิลปากร วังท่าพระ ระหว่างวันที่

22 – 29 พฤศจิกายน 2567

3. ได้รับรางวัลเหรียญทองในงานนิทรรศการ the 3rd Asian Art Biennial – Fusion and Reshaping: A New Perspective on Asian Art ณ หอสมุดกลางฮ่องกง ประเทศจีน ระหว่างวันที่ 23–26 ธันวาคม 2567

4. ได้รับคัดเลือกผลงานสร้างสรรค์ให้เข้าร่วมแสดงนิทรรศการแสดงผลงานศิลปะและการออกแบบแห่งประเทศไทย ครั้งที่ 5 ประจำปีการศึกษา 2567 ณ หอศิลปวัฒนธรรมแห่งกรุงเทพมหานคร (BACC) ระหว่างวันที่ 3-15 กันยายน พ.ศ. 2567

5. ได้รับคัดเลือกผลงานสร้างสรรค์ให้เข้าร่วมแสดงนิทรรศการ MERGE 2024 Sino-Thai Artists Exchange Exhibition ณ BTU Gallery F.2 คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยกรุงเทพธนบุรี ระหว่างวันที่ 18-23 พฤศจิกายน พ.ศ. 2567

สรุปผลการดำเนินการวิจัย/ อภิปรายผล

ผลการวิจัยที่ได้จากการวิเคราะห์ สังเคราะห์ และการประเมินผลแบบร่างผลงานภาพพิมพ์โดยผู้เชี่ยวชาญ ทั้ง 9 คน นำมาประมวลสรุปผลตามวัตถุประสงค์การวิจัย ผู้วิจัยจึงได้อภิปรายการวิจัย แบ่งออกเป็น 3 ประเด็นดังต่อไปนี้

1. ความเชื่อและสัญลักษณ์ในงานศิลปกรรมในสมัยรัชกาลที่ 3

ศิลปกรรมในสมัยรัชกาลที่ 3 มักมีอิทธิพลของศิลปะแบบจีนเข้ามาผสมผสานอยู่เป็นอันมาก ได้แก่ หลังคาโบสถ์ วิหาร ศาลาการเปรียญ จะทำรูปทรงเป็นหลังคาอย่างจีน โดยตัดศิลปะที่เป็นเครื่องประดับตกแต่ง ช่อฟ้า ใบระกา หางหงส์ ของไทยแบบเดิมออก หน้าบันเปลี่ยนมาก่อปูนเต็มทั้งผนังด้านหน้าไปถึงอกไก่ เป็นการประยุกต์ดัดแปลงให้มีความมั่นคงแข็งแรงมากขึ้น แล้วปั้นปูนใช้กระเบื้องเคลือบสีต่าง ๆ มาประดับด้วยลวดลายสิริมงคล ได้แก่ รูปสัตว์ และพรรณไม้ต่าง ๆ ศาลาทิศสร้างแบบกังหัน ลวดลายประดับทำแบบลายมังกรจีนและลายดอกไม้จีน ประดับสถานที่ด้วยตุ๊กตาจีน สิงโต เสาคอมจำหลักรูปมังกรพัน

ภาพจิตรกรรม ส่วนใหญ่เป็นเรื่องราวเกี่ยวกับศาสนาและชาดกต่าง ๆ ลักษณะของภาพเขียนยังคงเหมือนภาพเขียนในสมัยก่อนคือเป็นภาพสองมิติ (มีแต่ความกว้างและความยาว) ไม่มีความลึก ใช้สีมืดเป็นสีพื้น มีการใช้คู่สีระหว่างสีเขียวกับสีแดงให้โดดเด่นและเป็นคู่สีหลักกับการระบายพื้นด้วยสีมืด รวมถึงการแสดงความสมจริงของส่วนประกอบในฉาก เช่น ต้นไม้ น้ำทะเล ตลอดจนพัฒนาการทางลวดลายที่เกิดจากการประยุกต์ใช้ลวดลายจีนและฝรั่งที่เรียกว่า ลายเทศ หรือแถบคดโค้งคล้ายริ้วผ้าแบบภาพเขียนจีนหรือที่เรียกว่า ลายฮ่อ ที่นิยมใช้แทนเส้นแบ่งฉาก ในภาพแบบเดิมที่เรียกว่าเส้นสินเทา และนิยมใช้การลงรักปิดทองเป็นพื้น พบภาพสัญลักษณ์มากมายที่เป็นลวดลายสิริมงคลแบบจีน ได้แก่ ภาพเครื่องบูชา สิ่งของเครื่องใช้ ภาพวรรณกรรมสามก๊ก ภาพเทพอภิลोक ชิว ภาพสัตว์และพรรณไม้ต่าง ๆ เป็นการรวบรวมความเชื่อมงคลแบบจีนมาประดับตกแต่งพุทธศาสนสถาน ให้เกิดความเป็นสิริมงคล และเป็นการอวยพรให้เกิดความสงบสุขแก่บ้านเมืองไว้อย่างน่าสนใจ (ALTV, 2567)

การเลือกใช้สัญลักษณ์ที่สื่อความหมาย ช่วยให้ผลงานมีความหมายที่ลึกซึ้งและเข้าถึงได้ง่าย โดยสัญลักษณ์เชื่อมโยงถึงความเชื่อที่เกี่ยวกับความเจริญรุ่งเรือง ความสงบสุข และความเป็นสิริมงคล การใช้สัญลักษณ์ใดสื่อความหมายได้นั้น เป็นลักษณะของการถูกกำหนดขึ้นเอง และได้รับการยอมรับจนเป็นแบบแผน ซึ่งในสังคมนั้น ๆ ยอมรับความสัมพันธ์นี้ ความสัมพันธ์ระหว่างสัญลักษณ์และความหมายที่สื่อผ่านสัญลักษณ์นั้นยังสะท้อนให้เห็นถึง

ความคิด ความเชื่อ ประเพณี และวัฒนธรรมของคนจีนด้วย ซึ่งความคิด ความเชื่อต่าง ๆ ของชาวจีนที่สะท้อนผ่าน ภาพมงคลนี้ ได้รับอิทธิพลจากลัทธิขงจื๊อ ลัทธิเต๋า และศาสนาพุทธ โดยที่คำสอนจากลัทธิขงจื๊อ ลัทธิเต๋า และศาสนา พุทธนั้นต่างปรารถนาให้มนุษย์เชื่อว่ามีโลกที่ตอบสนองความต้องการของมนุษย์ได้ทุกอย่าง นั่นคือโลกทางจิตใจ ด้วยเหตุนี้ทุกคนควรประพฤติปฏิบัติตนในทางที่ดี ทำทุกอย่างให้ดีที่สุด เพื่อจะได้เข้าถึงความสุขที่เป็นนิรันดร์ (กนกพร ศรีญาณลักษณ์, 2554, น. 22-43.)

การจัดวางองค์ประกอบมีความสมดุลและกลมกลืน มีการใช้รูปทรงของโครงสร้างทางสถาปัตยกรรม ลวดลาย ประดับตกแต่ง จิตรกรรมฝาผนัง การใช้สีในแต่ละชิ้นงานมีเอกลักษณ์ผสมผสานระหว่างวัฒนธรรมไทยและจีน ที่แสดงพลังแห่งความเป็นสิริมงคลต่อผู้ชมได้เป็นอย่างดี มีการใช้ส่วนของหน้าบ้านมาเป็นส่วนประกอบในการจัดวาง เป็น รูปทรงสามเหลี่ยม หมายถึงพระพุทธเจ้า เขาพระสุเมรุ และไตรภูมิ (ไพโรจน์ พิทยเมธี, 2565, น. 97-124.)

2. สังเคราะห์ความเชื่อของสัญลักษณ์ที่ปรากฏในงานศิลปกรรมสมัยรัชกาลที่ 3

โดยรวมแล้วสามารถบอกเล่าความเชื่อผ่านสื่อสัญลักษณ์ที่ปรากฏในงานศิลปกรรม มักเป็นเรื่องที่มุ่งให้ การดำเนินชีวิตเป็นไปอย่างราบรื่น สุขสมบูรณ์ อายุยืน มีโชคลาภ สมปรารถนา ปราศจากเรื่องร้าย ประสบความสำเร็จ ความรัก และความร่ำรวย ซึ่งการใช้รูปสัญลักษณ์รูปสัตว์ พรรณไม้ต่าง ๆ เทพ ตัวอักษร และสิ่งของเครื่องใช้ สัญลักษณ์ สิริมงคลเหล่านี้ เมื่อปรากฏอยู่ที่ซุ้มหน้าพระวิหารย่อมมีความหมายเป็นสองนัยด้วยกันคือ สัตว์สิริมงคลต่าง ๆ เช่น มังกรและกิเลน ย่อมป้องกันภูติผีปีศาจและความอัปมงคลไม่ให้ย่างกรายเข้ามาได้ ส่วนผู้ที่ผ่านซุ้มประตูนี้เข้าไปย่อม ได้รับสิริมงคลต่าง ๆ โดยเฉพาะ “โชคลาภ วาสนา ยศศักดิ์ และอายุยืน” ซึ่งเป็นยอดปรารถนาของทุกคน และมีการใช้ลวดลายประดับกระเบื้องเคลือบเป็นรูปพรรณไม้ และสัตว์ต่าง ๆ วิวัฒนาการเชิงสัญลักษณ์และความหมายของ ลวดลายประดับจีนตามชนบ เริ่มจากลวดลายเพื่อการตกแต่งที่มีลักษณะเป็นนามธรรม วิวัฒนาการไปสู่ความสมจริง เริ่มจากการใช้แม่ลายเดี่ยว ๆ ไปสู่การนำลายต่างชนิดมาประกอบกันและสุดท้ายจากภาพประดิษฐ์ล้วน ๆ ไปเป็น การผสมกับอักษรและอักษรประดิษฐ์ ส่วนด้านสัญลักษณ์และความหมายในชั้นแรกอาจไม่มีความหมายเพราะ เป็นแค่การตกแต่งหรือมีความหมายที่เฉพาะเจาะจงเพราะใช้ลายเดี่ยว ต่อมาเมื่อมีการเชื่อมโยงกับคติความเชื่อ ความหมายง่าย ๆ ไม่สลับซับซ้อนค่อย ๆ พัฒนาไปมีความลึกซึ้งในเชิงสัญลักษณ์ความเชื่อโดยเล่นการใช้คำพ้องเสียง หรือใกล้เคียงกัน และเปลี่ยนเป็นซับซ้อนขึ้นจากเนื้อหาที่แปรเปลี่ยนไปสู่สัญลักษณ์ ระดับความหมายพัฒนาการจาก การแทนค่าตรง ๆ หรือไม่มีความหมายเพราะมีวัตถุประสงค์ด้านความงามล้วน ๆ ไปสู่ความหมายนัยตรงและไปสู่ ความหมายนัยรองที่ต้องอาศัยการตีความจากคติความเชื่อและวิถีชีวิตประเพณี ที่ส่วนมากมีความหมายเชิงสิริมงคล ต่าง ๆ (ชาติ ภาสกร, 2558, น. 63-71.)

3. การสร้างสรรค์งานภาพพิมพ์ ชุด “สิริมงคล” ที่แสดงสัญลักษณ์ไทยจีน

ผลงานภาพพิมพ์ ชุด สิริมงคล นี้แสดงให้เห็นถึงสัญลักษณ์ไทยจีนที่บ่งบอกความเชื่อที่มีมาอย่างยาวนาน ของความสัมพันธ์ระหว่างไทยกับจีนอย่างกลมกลืน ให้ความรู้ถึงความเป็นสิริมงคลตามวัฒนธรรมจีน และได้นำเสนอรูปแบบให้มีความร่วมสมัยโดยใช้รูปร่าง รูปทรง เส้น สี สีสันที่สดใส และการจัดวางองค์ประกอบแสดงให้เห็นถึง ความสุข ความเป็นมงคล โชคดีมีสุข บุญวาสนา และการปกป้องจากสิ่งไม่ดีให้อยู่อย่างร่มเย็นเป็นสุข สำหรับเทคนิค ภาพพิมพ์ที่นำมาใช้ได้แก่ เทคนิค Linocut, Silkscreen, Woodcut และ Digital Print ซึ่งสามารถถ่ายทอด เรื่องราวและความหมายของสัญลักษณ์ต่าง ๆ ที่นำมาใช้ในงานได้เป็นอย่างดี ภาพพิมพ์แกะไม้และภาพพิมพ์ยาง แกะ เป็นกรรมวิธีที่คล้ายกันคือใช้เครื่องมือในการแกะแม่พิมพ์จำลองแบบลายเส้นเหมือนแบบภาพวาด สามารถทำ

ค่าน้ำหนักอ่อนแอโดยการขูดขีดเส้นลงไปหลาย ๆ ลักษณะจะทำให้เกิดลายผิวลักษณะต่าง ๆ เป็นเทคนิคที่มีมาอย่างยาวนาน และภาพพิมพ์ตะแกรงไหมเริ่มต้นในประเทศจีนในยุคที่มีการค้าขายจากจีนไปยุโรป เป็นเทคนิคที่เกิดขึ้นต่อจากแม่พิมพ์ไม้ สามารถพิมพ์ลงบนกระดาษผ้าเพื่อให้เกิดลวดลายนอกเหนือจากการทอ เป็นการทาลวดลายที่ตัดเป็นช่องไว้ และสามารถทำซ้ำ ๆ กันได้หลายครั้ง (สน วัฒนสิน, 2554)

ผู้วิจัยได้เลือกเทคนิคนี้ในการสร้างสรรค์ผลงานเนื่องจากมีความเหมาะสมกับงานที่มีความละเอียด สามารถใส่ลวดลายตามที่ได้ออกแบบไว้อย่างสมบูรณ์ และการเลือกใช้สีสันทในการปาดสีให้ดูสะดุดตาผู้ชมก็สามารถทำออกมาได้เป็นอย่างดี

ภาพพิมพ์ดิจิทัลเป็นหนึ่งในระบบการพิมพ์ที่ได้รับความนิยมเป็นอย่างมากในปัจจุบันนี้ เนื่องจากสามารถใช้พิมพ์งานได้อย่างหลากหลายรูปแบบ สะดวกรวดเร็ว สีสันทที่ได้มีความคมชัด ชื่นงานมีความละเอียด ศิลปินสามารถออกแบบผลงานผ่านโปรแกรมคอมพิวเตอร์ได้ตามจินตนาการ แล้วพิมพ์ภาพออกมา การพิมพ์แบบครบวงจรถือเป็นความก้าวหน้าครั้งใหม่บนพื้นฐานของการพิมพ์และรูปแบบใหม่ของการแสดงออกในงานศิลปะร่วมสมัย ภาพพิมพ์แบบดั้งเดิมจะต้องได้รับการพัฒนาที่หลากหลายตามการเปลี่ยนแปลงของยุคสมัย อย่างไรก็ตาม ความเป็นเอกลักษณ์ของงานภาพพิมพ์ตลอดจนรูปแบบการแสดงออกทางศิลปะที่เป็นลักษณะเฉพาะ ไม่สามารถแทนที่ด้วยเทคโนโลยีดิจิทัลในปัจจุบันได้ จากมุมมองของการพัฒนาเทคโนโลยีดิจิทัลได้นำมาซึ่งการแสดงออกและการพัฒนาที่กว้างขึ้นสำหรับการพิมพ์อย่างไม่ต้องสงสัย ไม่เพียงแต่สอดคล้องกับกระแสของยุคสมัยและละทิ้งเทคนิคดั้งเดิมที่เก่าแก่และยาวนานนี้ แต่ยังช่วยให้ผู้สร้างมีวิธีการสร้างสรรค์ที่หลากหลายมากขึ้น ด้วยแนวคิดที่สร้างสรรค์ในการก้าวไปข้างหน้าตามกาลเวลา ภาพพิมพ์จะเปล่งประกายสีสันทที่สดใสและมีความมีชีวิตชีวาให้กับศิลปิน (Zhang and Zheng, 2022)

ข้อเสนอแนะ

ข้อเสนอแนะในการนำผลการวิจัยไปใช้

1. ควรมีการให้ข้อมูลเกี่ยวกับแบบร่างผลงานภาพพิมพ์อธิบายอย่างละเอียด เพื่อให้ผู้เชี่ยวชาญได้ทำการประเมินได้อย่างตรงประเด็น
2. ควรมีการศึกษาเนื้อหาเชิงประวัติศาสตร์ที่เกี่ยวข้องกับงานศิลปกรรมในสมัยรัชกาลที่ 3 ให้มากขึ้น
3. การเลือกเทคนิคในการทำภาพพิมพ์ให้มีความเหมาะสมและมีความหลากหลายมากยิ่งขึ้น

ข้อเสนอแนะในการทำวิจัยครั้งต่อไป

1. การพัฒนาผลงานภาพพิมพ์ต่อยอดสู่ชุดของที่ระลึกที่สะท้อนสุนทรีย์ความงามในศิลปกรรมสมัยรัชกาลที่ 3
2. มีการขยายพื้นที่ในการศึกษางานศิลปกรรมสมัยรัชกาลที่ 3 ที่มีเอกลักษณ์ทางศิลปวัฒนธรรมในบริเวณใกล้เคียงให้มากยิ่งขึ้น

กิตติกรรมประกาศ

งานวิจัยในครั้งนี้ผู้วิจัยได้รับการสนับสนุนทุนจากมหาวิทยาลัยกรุงเทพธนบุรี ซึ่งทำให้การวิจัยครั้งนี้สำเร็จลุล่วงไปได้ด้วยดี นอกจากนี้ผู้วิจัยขอกราบขอบพระคุณผู้เชี่ยวชาญทุกท่านที่ได้สละเวลาในการตรวจประเมินแบบร่างผลงานภาพพิมพ์อันเป็นประโยชน์ต่อการทำวิจัยที่มีคุณค่าต่อการพัฒนางานทางศิลปกรรมต่อไป

บรรณานุกรม

- กนกพร ศรีญาณลักษณ์. (2554). การสื่อความหมายของภาพมงคลจีน. *วารสารจีนศึกษา มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์*. 4(4). น. 22-43.
- เกียรติชัย พงษ์พาณิชย์. (2556). รูปแบบลัทธิมงคลจากสวรรค์ของประเทศจีน. พิมพ์ครั้งที่ 2. แสงดาว.
- ชาติ ภาสกร. (2558). การศึกษาวิวัฒนาการเชิงสัญลักษณ์และความหมายของลวดลายประดับเงินตามชนบ. *วารสารวิชาการคณะสถาปัตยกรรมศาสตร์ สจล*. 20(1). น. 63-71.
- ปิยะแสง จันทรวงศ์ไพศาล. (2552). 108 สัญลักษณ์จีน. ซีเอ็ดดูเคชั่น.
- พงศ์เดช ไชยคุตร. (2557). ศิลปะภาพพิมพ์และกระดาษ. บริษัท สยามพิมพ์ นานา จำกัด.
- พัฒนภัตสร ภัทรภาสสิทธิ์. (2565). ศิลปกรรมแบบพระราชนิยมในวัดไทยฝั่งธนบุรีสู่การสร้างสรรค์จิตรกรรมร่วมสมัย. *วารสารวิจิตรศิลป์*. 13(2). น. 271-300.
- ไพโรจน์ พิทยเมธี. (2565). การวิเคราะห์รูปร่างรูปทรงจากศิลปะไทย เพื่อสร้างสรรค์ต่อยอดในงานออกแบบกราฟิกไทยร่วมสมัย. *วารสารวิชาการ DEC Journal คณะมัณฑนศิลป์ มหาวิทยาลัยศิลปากร*. 1(2). น. 97-124.
- มินทร์ลดา จักรชัยอนันต์. (2565). การสร้างสรรค์ผลงานภาพพิมพ์ตะแกรงไหม ชุด เส้น สี สุนทรีแห่งองค์พระมหาเจดีย์สี่รัชกาล. *วารสารสถาบันวัฒนธรรมและศิลปะ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ*. 24(1). น. 62-74.
- ศานติ ภัคดีคำ. (2553). เสริมสิริมงคล ยลศิลปะจีน 9 วัดไทยในกรุงเทพฯ. อมรินทร์.
- สน วัฒนสิน. (2554). ภาพพิมพ์เบื้องต้นสำหรับครูศิลปะ. สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.
- ALTV. (2567). ยุคทองศิลปวัฒนธรรมไทยในรัชกาลที่ 3. <https://www.altv.tv/content/altv-news/64265c4469f9b2763f6f1759>
- Zhang, H. and Zheng, H. (2022). The Application and Teaching of Digital Technology in Printmaking. *Security and Communication Networks*. Article ID 3271860
<https://doi.org/10.1155/2023/9815892>

บทความวิชาการ

“ฉิ่ง” เครื่องดนตรีไทยที่เล่นง่าย จริงหรือ? Is It Really Simple to Play Ching?

นิติพงษ์ ไครู้* NITIPONG KHAIROO*

บทคัดย่อ

บทความวิชาการนี้ นำเสนอองค์ความรู้เชิงลึกเกี่ยวกับฉิ่ง โดยตั้งคำถามจากมุมมองความเห็นต่าง เรื่องความยากง่ายในการตีฉิ่งของคนในวงการและคนนอกวงการดนตรีไทย มีวัตถุประสงค์ให้ผู้อ่านเกิดความเข้าใจเกี่ยวกับฉิ่งในแง่มุมต่าง ๆ เนื้อหาในบทความประกอบด้วย (1) ความเป็นมาของฉิ่ง (2) ฉิ่งในนัยความหมายของการเริ่มต้น (3) ลักษณะทางกายภาพของฉิ่ง (4) ข้อควรคำนึงที่ผู้ตีฉิ่งควรทราบ (5) หลักการและรูปแบบการตีฉิ่งในเพลงไทย

จากการศึกษาพบว่า ฉิ่ง เป็นเครื่องดนตรีประเภทตี ทำจากทองเหลืองหล่อขึ้นรูปคล้ายฝาขนมครกสองฝา โดยปรากฏหลักฐานทางโบราณคดีและหลักฐานทางวรรณกรรม แสดงบทบาทหน้าที่เครื่องกำกับจังหวะในวงดนตรีไทย ซึ่งโบราณจารย์ได้ซ่อนนัยของฉิ่งเพื่อสื่อถึงการเริ่มต้นในบริบท 3 ด้าน ได้แก่ 1. ด้านการครอบครองดนตรีไทย 2. ด้านการเรียนการสอนดนตรีและนาฏศิลป์ไทย 3. ด้านการแปรรูปแบบเพลง

ข้อควรคำนึงที่ผู้ตีฉิ่งควรทราบ ได้แก่ 1. ทำนองตีฉิ่ง 2. วิธีการสร้างคุณภาพเสียงของฉิ่ง 3. ตำแหน่งการนั่งตีฉิ่งในวงดนตรีไทย 4. การตีฉิ่งเสริมสร้างอารมณ์ของบทเพลงประกอบการแสดง 5. การตีฉิ่งเสริมสร้างอารมณ์ของบทเพลงในวงดนตรีไทย โดยหลักการและรูปแบบการตีฉิ่งในเพลงไทย พบรูปแบบการตีฉิ่ง 2 ลักษณะ ได้แก่ อัตราจังหวะสามัญและอัตราจังหวะพิเศษ

คำสำคัญ : ฉิ่ง/ นัยแฝงเรื่องฉิ่ง/ หลักการตีฉิ่ง

* อาจารย์ประจำสาขาวิชาดนตรีศึกษา คณะครุศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏบุรีรัมย์, Nitipong.kh@bru.ac.th.

* Lecturer, Music Education Program, Faculty of Education, Buriram Rajabhat University, Nitipong.kh@bru.ac.th.

Receive 20/9/67 Revise 17/10/67 Accept 7/11/67

Abstract

This article focuses on displaying the knowledge and insight of Ching. The question was raised from two contrast views of the people within the Thai music industry and those who are not regarding whether playing Ching is simple, aiming to make readers comprehend Ching in different aspects. The content of the article includes: (1) the history of Ching, (2) Ching as a symbol of the beginning, (3) the physical characteristics of Ching, (4) important considerations for Ching players, and (5) principles and styles of playing Ching in Thai music.

The study showed that Ching is a percussion instrument made of cast brass, shaped like a pair of Thai coconut rice pancake (Kanom Krok) molds. Archaeological and literary evidence indicated that Ching is a rhythm-keeping instrument in Thai ensembles. Past masters embedded symbolic meanings into Ching to convey the concepts of beginning in three contexts: (1) the ritual honoring ceremony of Thai music teachers, (2) teaching and learning Thai music and dance, and (3) music rearrangement.

The important considerations for Ching players include: (1) sitting posture while playing Ching, (2) ways to produce quality Ching sound, (3) the position of the Ching player in a Thai ensemble, (4) playing Ching to enhance musical emotions in performances, and (5) playing Ching to enhance musical emotions in music. Regarding principles and styles of playing Ching in Thai music, two patterns were found: standard rhythm and special rhythm.

Keywords: Ching/ Implicitness regarding Ching/ Principles of Playing Ching

บทนำ

ฉิ่ง เป็นเครื่องดนตรีประเภทตี โดยบุญธรรม ตราโมท ได้อธิบายถึงลักษณะเครื่องดนตรี 5 ประเภทอย่างอินเดีย ซึ่งเรียกว่า “ปัญจดุริยางค์” คือ สุสิริ (เครื่องเป่า) อาตต (สิ่งที่หุ้มหนังหน้าเดียว) วิตต (สิ่งที่หุ้มหนังสองหน้า) อาตตวิตต (สิ่งที่หุ้มหนังรอบตัว) ขน (สิ่งที่เป่าเป็นแท่งทึบ) (กรมศิลปากร, 2545, น. 3-4.) ซึ่งฉิ่งจัดอยู่ในเครื่องดนตรีประเภท ขน เป็นเครื่องดนตรีที่มีลักษณะทึบ โดยฉิ่งทำจากทองเหลืองหล่อเป็นรูปทรงฝาขนมครกสองฝา ขนาดเท่าอุ้งมือและร้อยด้วยเชือกทั้งสองข้าง เป็นเครื่องดนตรีประเภทตีกลุ่มเครื่องกำกับจังหวะ โดยฉิ่งเป็นเครื่องกำกับจังหวะสามัญ และมีเครื่องที่หุ้มด้วยหนังเป็นเครื่องกำกับจังหวะหลัก

จากหลักฐานทางโบราณคดีในประเทศไทยเกี่ยวกับฉิ่ง พบประติมากรรมปูนปั้นนูนสูงรูปนักดนตรีหญิงทั้งห้าคน ณ เมืองโบราณคูบัว ตำบลคูบัว อำเภอเมืองราชบุรี จังหวัดราชบุรี ซึ่งเป็นหลักฐานชิ้นสำคัญที่ยังคงหลงเหลืออยู่ในปัจจุบัน แสดงให้เห็นร่องรอยทางประวัติศาสตร์ในยุคทวารวดีราวช่วงพุทธศตวรรษที่ 12-16 นำไปสู่การสันนิษฐานว่าเครื่องดนตรีในยุคทวารวดีที่ปรากฏบนประติมากรรมปูนปั้นนั้นมีอะไรบ้าง



ภาพที่ 1 ภาพจำหลักรูปปั้นนักดนตรีหญิงห้าคน เมืองโบราณคูบัว จังหวัดราชบุรี
ที่มา : “Supawan” บันทึกข้อมูลเมื่อ 11 ธันวาคม 2565,
<https://www.blockdit.com/posts/61b3e829b4caf60cc7e0c328>

หลักฐานภาพทับหลังคิวนาฏราช ปราสาทศีขรภูมิ ศิลปะนครวัด สันนิษฐานว่าสร้างราวช่วงพุทธศตวรรษที่ 17 ที่ตั้งอยู่ข้างวัดบ้านปราสาท ตำบลระแงง อำเภอศีขรภูมิ จังหวัดสุรินทร์



ภาพที่ 2 ทับหลังคิวนาฏราช ปราสาทศีขรภูมิ จังหวัดสุรินทร์
ที่มา : “Ryeongpim” บันทึกข้อมูลเมื่อ 1 มีนาคม 2558,
<https://culture55021532.wordpress.com/2015/03/01/ทับหลังคิวนาฏราช-ปราสาท/>

จากหลักฐานข้างต้น แสดงให้เห็นถึงเครื่องดนตรีที่ปรากฏบนภาพประติมากรรมปูนปั้นนักดนตรีหญิงห้าคน สันนิษฐานได้ว่าเครื่องดนตรีที่พบ (เรียงจากซ้ายไปขวา) ได้แก่ คนตีกรับ คนขับร้อง คนตีพิณห้าสาย คนตีฉิ่ง และ คนเป่าขลุ่ย และหลักฐานภาพทับหลังศิวนาฏราชที่ปรากฏภาพพระศิวะทรงยืนพ้อนรำบนหลังหงส์ ตอนล่างขวาเป็น รูปพระพรหมในกิริยาล่ายตีฉิ่ง ตอนล่างซ้ายเป็นพระอุมาในกิริยาล่ายถือบัณเฑาะว์ และพระคเณศในกิริยาล่าย ตีกลอง ทำให้ทราบว่าเรารู้จักฉิ่งมาตั้งแต่อดีตแล้วและกำหนดให้ฉิ่งมีบทบาทในการบรรเลงประสมวงร่วมอยู่ด้วย

หลักฐานด้านวรรณกรรมเกี่ยวกับฉิ่ง ปรากฏข้อความในไตรภูมิโกธา ตอน จักรรัตนะ พระราชนิพนธ์ใน พระมหาธรรมราชาที่ 1 แห่งกรุงสุโขทัย ซึ่งบันทึกเกี่ยวกับความรื่นเริงของชนทั้งหลาย มีการขับร้องประกอบ การบรรเลงดนตรี “แล้วแลร้องก้องร้องขับ เสียงพาทย เสียงพิณ แตรสังข์ ทั้งเสียงกลองใหญ่แลกลองราม กลองเล็ก แลฉิ่งฉ่าง บัณเฑาะว์ เสนาะวังเวง” (กรมศิลปากร, 2526, น. 54.) ในสมัยกรุงศรีอยุธยา พบหลักฐานบทเพลงยาว ไหว้ครุฑโหร แสดงให้เห็นถึงเครื่องดนตรีที่ประสมอยู่ในวงมโหรีและมีฉิ่งเป็นเครื่องดนตรีที่ถูกประสมรวมในวงด้วย (สุจิตต์ วงษ์เทศ, 2551, น. 159.) และบันทึกของนิโกลาส แชรแวส ชาวฝรั่งเศสที่เข้ามากรุงศรีอยุธยาในสมัยแผ่นดิน สมเด็จพระนารายณ์มหาราช โดยบันทึกว่ามีการแข่งเรือในแม่น้ำอยู่บ่อยครั้ง มีการร้องรำทำเพลง เล่นวงเครื่องสาย และปรบมืออย่างครึกครื้น (สุจิตต์ วงษ์เทศ, 2551, น. 160-161.) ซึ่งวงเครื่องสายนี้ก็มีฉิ่งประสมวงรวมอยู่ด้วย และ วงปีพาทย์เครื่องห้าในสมัยนี้ ได้มีการเพิ่มฉิ่งเข้าประสมวงครั้งแรกด้วยเช่นกัน (กรมศิลปากร, 2545, น. 14.) จากหลักฐานข้างต้น ชี้ให้เห็นว่าฉิ่งเป็นเครื่องดนตรีที่มีบทบาทในการประสมวงร่วมกับวงปีพาทย์ วงเครื่องสาย และ วงมโหรี เมื่อการประสมวงและบทเพลงเกิดพัฒนาการอย่างต่อเนื่อง ในฐานะเครื่องกำกับจังหวะอย่างฉิ่ง จึงเกิดเป็น รูปแบบหรือแบบแผนการตีฉิ่งไปตามพัฒนาการของบทเพลงนั้นด้วย

รูปแบบการตีฉิ่งนี้นำไปสู่มุมมองความยากง่ายในการตี เซษฐ์ ดิษฐชลี (2567) กล่าวว่า “คนนอกวงการ ดนตรีไทย: ตีฉิ่ง = ง่ายยยยย คนในวงการ: โหยยย (พร้อมยื่นฉิ่งให้คนอื่น)” ขณะเดียวกัน นลินินา ดีทุม (การสื่อสาร ส่วนบุคคล, 15 กันยายน 2567) ดุริยางคศิลป์บัณฑิต สำนักการสังคีต กรมศิลปากร เล่าว่า ในการปฏิบัติงาน นอกจากจะบรรเลงเครื่องมโหรีจะแล้ว อีกหน้าที่หนึ่งที่ได้รับมอบหมาย คือ การตีฉิ่งในวงปีพาทย์ในวาระงานต่าง ๆ ในช่วงแรกของการตีฉิ่งก็คิดว่าเป็นสิ่งที่ไม่น่าจะยากนัก แต่หลังจากที่ตีฉิ่งอยู่ช่วงหนึ่ง จึงได้รู้ว่าการตีฉิ่งนั้นไม่ใช่เรื่องง่าย อย่างที่คิด จากทัศนะของเซษฐ์ ดิษฐชลี ข้างต้น จะเห็นได้ว่ามุมมองเรื่องความยากง่ายในการตีฉิ่งของคนในวงการ และคนนอกวงการดนตรีไทยมีความแตกต่างกัน และทัศนะของนลินินา ดีทุม นักจะเข้าใจผู้มีความรู้ความสามารถในการบรรเลงดนตรีไทยอย่างดียิ่งยังกล่าวว่า “ตีฉิ่งไม่ใช่เรื่องง่ายอย่างที่คิด” เป็นคำถามชวนให้คิดต่อว่า เหตุใดตีฉิ่ง จึงเป็นเรื่องที่ไม่ง่าย

จากมุมมองความเห็นต่างเกี่ยวกับการตีฉิ่งของคนทั้งสองฝั่งวงการดนตรีไทย ทำให้ผู้เขียนในฐานะคนใน วงการดนตรีไทยมองว่ายังมีองค์ความรู้เรื่องฉิ่งในเชิงลึกที่คนนอกวงการยังไม่ทราบ ซึ่งอาจทำให้เข้าใจได้ว่าฉิ่งตีง่าย แต่แท้ที่จริงการจะตีฉิ่งให้ได้คุณภาพเสียงที่ดีและตีฉิ่งได้อย่างมีไหวพริบสอดรับไปกับบทเพลงนั้น ต้องมีความเข้าใจ ในองค์ความรู้เรื่องฉิ่งทั้งทฤษฎีและปฏิบัติเสียก่อน ซึ่งเป็นเรื่องที่ต้องขยายความให้ทราบโดยทั่วกัน ด้วยเหตุนี้ ผู้เขียนจึงมีวัตถุประสงค์ในการนำเสนอองค์ความรู้เรื่องฉิ่ง ว่าด้วยเรื่องฉิ่งในนัยความหมายของการเริ่มต้น ลักษณะทาง กายภาพของฉิ่ง ข้อคำนึงที่ผู้ตีฉิ่งควรทราบ และหลักการและรูปแบบการตีฉิ่งในเพลงไทย โดยดำเนินการสืบค้นข้อมูล จากเอกสารหลักฐานทางวิชาการ สื่อออนไลน์ สัมภาษณ์ผู้เชี่ยวชาญด้านดนตรีไทย เก็บรวบรวมข้อมูลเพื่อประกอบ การตีความในประเด็นต่าง ๆ และเขียนบรรยายในเชิงพรรณนา

ฉิ่งในนัยความหมายของการเริ่มต้น

คำว่า “ฉิ่ง” ในวงการดนตรีไทย นอกจากจะแปลความหมายว่า เครื่องดนตรีประเภทตี ทำหน้าที่กำกับจังหวะแล้ว โบราณจารย์ยังใช้ฉิ่งเป็นชื่อนัยแฝงในบริบทของการเรียนดนตรีและนาฏศิลป์ไทย เพื่อสื่อถึงการเริ่มต้น พื้นฐานรากฐาน ดังจะนำเสนอต่อไปนี้

ด้านพิธีไหว้ครูและครอบครูดนตรีไทย หลังจากครูผู้ประกอบพิธีอ่านโอวาทการทำพิธีไหว้ครูครบถ้วนตามแบบแผนแล้ว ก็เข้าสู่ช่วงของการครอบครู บุญธรรม ตราโมท ได้อธิบายขั้นตอนการครอบครูไว้ว่า

เมื่อลาเครื่องกระยาบวช โปรยข้าวตอกดอกไม้และบรรเลง
เครื่องดุริยางคดนตรี เป็นการถวายมือแล้วก็เป่าเสร็จพิธีไหว้ ต่อไป
ครูประพรมน้ำมนต์และเจิมให้ศิษย์ ถ้ามีพิธีครอบครูก็ใช้ฉิ่งครอบ
ประสิทธิ์ประสาทอวยพรให้ศิษย์ หากมีการต่อเพลงครูต่าง ๆ ครูก็
จับมือและเริ่มต่อเพลงให้ในตอนนี้เป็นเสร็จการ (กรมศิลปากร, 2545,
น. 92.)

จากข้อความข้างต้น แสดงให้เห็นขั้นตอนการครอบครู โดยเริ่มต้นจากการใช้ฉิ่งครอบเป็นลำดับแรก ซึ่งผู้เข้ารับการครอบด้วยฉิ่งนี้ จะเป็นผู้ที่เลือกศึกษาเครื่องดนตรีประเภทเครื่องสายและคีตศิลป์ไทย โดยครูผู้ประกอบพิธีอ่านโอวาทจะทำการเจิมที่ฉิ่งก่อนเป็นลำดับแรก (เฉพาะครอบคนแรก) แล้วจึงใช้ฉิ่งทั้งสองข้างวางบนศีรษะของผู้เข้ารับการครอบและกล่าวอวยพรผู้ครอบให้มีความตั้งมั่นที่จะศึกษาวิชาความรู้ทางดนตรีไทย โดยการใช้ฉิ่งนำมาครอบที่ศีรษะนั้นเป็นนัยเพื่อแสดงถึงการเริ่มต้นการศึกษาวิชาดนตรีไทย อีกนัยหนึ่ง เพื่อให้ผู้ศึกษาเป็นผู้มีจังหวะในหัวใจเหมือนฉิ่งที่ทำหน้าที่กำกับจังหวะในวง

เมื่อได้รับการครอบด้วยฉิ่งเรียบร้อยแล้ว ผู้ที่เลือกศึกษาเครื่องสายและคีตศิลป์ ต้องฝึกปฏิบัติเครื่องสายและคีตศิลป์ขั้นพื้นฐานให้ได้เสียก่อน เมื่อฝึกได้ตามเกณฑ์มาตรฐานแล้ว จึงจะเข้ารับการถ่ายทอดบทเพลงจากครูผู้สอนต่อไป โดยเพลงชิ้นเริ่มต้นของผู้เลือกเรียนเครื่องสายและคีตศิลป์ ครูผู้สอนมักจะพิจารณาเลือกเพลงดัดต้นเพลงฉิ่งสามชั้น เพื่อต่อให้ผู้เรียนทั้งสองกลุ่มเป็นลำดับแรก สอดคล้องกับข้อความที่ พูนพิศ อมาตยกุล ได้เขียนบรรยายประวัติการเริ่มเรียนจะเข้ของละเมียด จิตตเสวี ความว่า

พ่อท่านเห็นหน่วยก้านจึงทำจะเข้ขนาดเล็กให้เป็นของเล่น
ตัวหนึ่ง จึงได้รู้จักการดีดจะเข้แบบครูพักลักจำมาตั้งแต่อายุห้าขวบ
เศษ และเรียนไปพร้อมกับอ่านหนังสือ ก ข ก กา ท่านเริ่ม
ต่อเพลงต้นเพลงฉิ่งสามชั้น แล้วท่านก็ดีดต่อไปได้ ใช้เวลาไม่นานนัก
ก็จบเพลง (พูนพิศ อมาตยกุล, 2557, น. 113.)

สอดคล้องกับคำกล่าวของเจริญใจ สุนทรวาทิน (ศิลปินแห่งชาติ) ในบทความเรื่อง “ข้าพเจ้าภูมิใจที่เกิดเป็นนักดนตรีไทย” ในหนังสือบรรณานุกรม เจริญใจ สุนทรวาทิน ความว่า

แม่ได้เล่าให้ฟังว่า เมื่อข้าพเจ้าเกิดได้ไม่กี่วัน พ่อได้ฝนทองคำ
บริสุทธิ์ให้ข้าพเจ้ากินวันละหยดอยู่ 3 วัน เมื่อข้าพเจ้ารู้ความบ้าง
พูดชัดขึ้น ท่านก็เริ่มสอนให้ข้าพเจ้าร้องเพลง เพลงแรก คือ เพลง
ต้นเพลงฉิ่ง สมัยก่อนเริ่มด้วยเพลงนี้ (เจริญใจ สุนทรวาทิน, 2555,
น. 128-129.)

นอกจากนี้ ท้วม ประสิทธิ์กุล ได้อธิบายถึงหลักการสอนขับร้องเพลงไทย ในประเด็นของการเลือกเพลง
สำหรับการสอนขับร้องเพลงไทยเบื้องต้น ความว่า

การสอนขับร้องโดยทั่วไปนั้น สอนด้วยการเลือกเพลงสั้น ๆ
ง่าย ๆ ต่อให้เด็ก แต่ถ้าการเรียนขับร้องเป็นวิชาหลัก โดยเฉพาะที่
วิทยาลัยนาฏศิลป์ จะสอนเพลงดัดต้นเพลงฉิ่ง อันประกอบด้วยเพลง
ต้นเพลงฉิ่ง จระเข้หางยาว ตวงพระธาตุ และเพลงนกขมิ้น เป็นเพลงที่
ใช้สอนเบื้องต้น (ท้วม ประสิทธิ์กุล, 2535, น. 121-122.)

เพลงเรื่องเป็นเพลงบรรเลงของกลุ่มปี่พาทย์ ขำคม พรประสิทธิ์ ได้จำแนกประเภทเพลงเรื่องไว้ 7 ประเภท
ได้แก่ เพลงเรื่องประเภทเพลงช้า เพลงเรื่องประเภทปรบไก่ เพลงเรื่องประเภทสองไม้ เพลงเรื่องประเภทเรื่อง
นางหงส์ เพลงเรื่องประเภทเรื่องบัวลอย และเพลงเรื่องประเภทเพลงฉิ่ง (ขำคม พรประสิทธิ์, 2546, น. 8-18.)
เพลงเรื่องประเภทเพลงฉิ่งนี้ ในประเด็นของการเป็นต้นกำเนิด ได้เป็นรากฐานทำให้เกิดเป็นเพลงบรรเลงและ
ขับร้องต่าง ๆ เช่น เพลงช้างประสาธนา เภา เพลงตวงพระธาตุ เพลงดัดต้นเพลงฉิ่ง เป็นต้น

ด้านนาฏศิลป์มีการสร้างสรรค์ระบำขึ้นใหม่ในปี พ.ศ. 2525 ชื่อว่า “ระบำฉิ่ง” โดยลมูล ยมะคุปต์ และ
เฉลย สุชะวนิช เป็นผู้ประดิษฐ์ท่ารำ และมนตรี ตราโมท เป็นผู้ประพันธ์ทำนองเพลง แสดงครั้งแรกในงาน
“นาฏลีลาน้อมเกล้า” ต่อมาวิทยาลัยนาฏศิลป์ได้ปรับปรุงระบำฉิ่งขึ้นใหม่ เพื่อใช้แสดงในงานดนตรีไทยมัธยมศึกษา
ครั้งที่ 8 ณ สัปดาห์ศาลา (วัชณี เมษะมาน, 2543, น. 93.) ระบำฉิ่งจัดอยู่ในประเภทระบำเบ็ดเตล็ด ซึ่งเป็นระบำที่
สืบทอดอยู่ภายในวิทยาลัยนาฏศิลป์ด้วย ครูผู้สอนมักจะเลือกระบำฉิ่ง เป็นระบำพื้นฐานถ่ายทอดให้นักเรียนรำ
ในช่วงแรก

จากข้อความข้างต้น สามารถสรุปบริบทเรื่องนัยแฝงของฉิ่งที่สื่อถึงการเริ่มต้นได้ 3 ด้าน ได้แก่ 1. บริบท
ด้านการครอบครูดนตรีไทย กล่าวคือ การครอบด้วยฉิ่งถูกจัดให้อยู่ในพิธีครอบลำดับแรกสำหรับผู้เรียนดนตรีไทย
กลุ่มเครื่องสายและคีตศิลป์ โดยการใช้ฉิ่งนำมาครอบที่ศีรษะนั้นเป็นนัยเพื่อแสดงถึงการเริ่มต้นการศึกษาวิชาดนตรี
ไทย อีกนัยหนึ่ง เพื่อให้ผู้เรียนเป็นผู้มีจังหวะในหัวใจเหมือนฉิ่งที่ทำหน้าที่กำกับจังหวะในวง 2. บริบทด้านการเรียน
การสอนดนตรีและนาฏศิลป์ไทย กล่าวคือ ด้านการเรียนดนตรีไทยขึ้นเริ่มต้นของละเมียด จิตตเสวี และเจริญใจ
สุนทรวาทิน ในฐานะผู้รับการถ่ายทอดก็ได้เรียนเพลงต้นเพลงฉิ่ง สามชั้น เป็นลำดับแรกและในฐานะผู้ถ่ายทอด
ท้วม ประสิทธิ์กุล ได้เลือกใช้เพลงดัดต้นเพลงฉิ่ง สามชั้น เป็นเพลงขับร้องพื้นฐานให้นักเรียนคีตศิลป์ เนื่องด้วย

เพลงตันเพลงฉิ่ง สามชั้น เป็นเพลงประเภทดำเนินทำนอง มีความสลับซับซ้อนไม่มาก จึงเหมาะแก่การเป็นเพลงบรรเลง และขับร้องขึ้นพื้นฐาน ลมุล ยมะคุปต์และเฉลย ศุขะวณิช ผู้ประดิษฐ์ทำรำระบำฉิ่งไว้ และมีการสืบทอดอยู่ภายในวิทยาลัยนาฏศิลป์ ซึ่งใช้เป็นระบำพื้นฐานในการเรียนระบำหมู่ของนักเรียนนาฏศิลป์ด้วย เนื่องด้วยระบำฉิ่ง ผู้สร้างสรรค์มีความประสงค์ให้เป็นระบำที่มีทำรำไม่ซับซ้อน เน้นการรำเป็นหมู่อย่างพร้อมเพรียง คุณสมบัติของระบำดังกล่าวจึงเหมาะแก่การนำมาเป็นระบำฝึกหัดขั้นพื้นฐาน อีกนัยหนึ่ง คำว่า “ตันเพลงฉิ่ง” หรือ “ระบำฉิ่ง” คำว่าฉิ่งเป็นคำที่สื่อความหมายถึงการเริ่มต้นและปรารภนาให้ผู้เรียนดนตรีและนาฏศิลป์ไทยเป็นผู้มีจังหวะในหัวใจ เหมือนฉิ่งที่ทำหน้าที่กำกับจังหวะในวง 3. บริบทด้านการแปรรูปบทเพลง กล่าวคือ เพลงเรื่องประเภทเพลงฉิ่งถูกนำมาดัดแปลงจากการเป็นเพลงเรื่องสู่เพลงบรรเลงและขับร้อง เช่น เพลงฉิ่งเรื่องฉิ่งช้างประสานงา เป็นรากฐานทำให้เกิดเพลงช้างประสานงา เถา เพลงฉิ่งเรื่องดวงพระธาตุ เป็นรากฐานทำให้เกิดเพลงดวงพระธาตุ หรือเพลงเรื่องฉิ่งพระฉันทน์เข้า ก็เป็นแนวคิดในการเรียบเรียงเพลงทำให้เกิดเป็นเพลงดับตันเพลงฉิ่ง เนื่องด้วยเพลงเรื่องประเภทเพลงฉิ่งเป็นเพลงประเภทดำเนินทำนอง จึงเหมาะแก่การดัดแปลงโครงสร้างเพลงเพื่อแปรรูปให้เป็นเพลงบรรเลงและขับร้อง ทั้งนี้เมื่อพิจารณาคำว่า “ฉิ่ง” ในความหมายของการเป็นต้นกำเนิด จะพบร่องรอยการแปรรูปจากเพลงเรื่องประเภทเพลงฉิ่งพัฒนาไปสู่เพลงบรรเลงและขับร้องได้จากชื่อเพลง

ลักษณะทางกายภาพของฉิ่ง

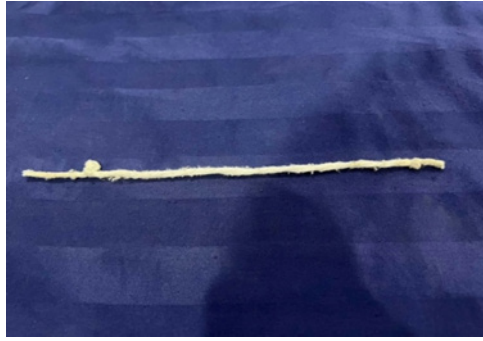
ฉิ่งเป็นเครื่องดนตรีประเภทตี ทำหน้าที่เป็นเครื่องกำกับจังหวะสามัญ มีส่วนประกอบ 2 ส่วน ได้แก่ ฉิ่ง 2 ฝา และเชือกผูก โดยจะอธิบายดังนี้



ภาพที่ 3 ฉิ่ง
ที่มา : ผู้เขียน

ฉิ่ง คือ เครื่องกำกับจังหวะที่หล่อขึ้นรูปทรงคล้ายฝาขนมครก 2 ฝา ด้วยความหนา ปากกลมทรงผาย ขนาดประมาณอุ้งมือ และเจาะรูตรงกลางเพื่อร้อยเชือก โดยฉิ่งในปัจจุบันมี 2 ประเภท คือ ฉิ่งทองเหลือง มีความดังกังวานไม่มาก และฉิ่งลงหิน เป็นฉิ่งที่หล่อขึ้นรูปด้วยส่วนผสมของทองแดง ดีบุก และแร่เงิน ทำให้คุณสมบัติของเสียงมีความใสและกังวานกว่าฉิ่งทองเหลือง และมี 2 ขนาด ได้แก่ ขนาดความกว้าง 6-6.5 เซนติเมตร ใช้สำหรับวงปี่พาทย์ และขนาดความกว้าง 5-5.5 เซนติเมตร ใช้สำหรับวงเครื่องสาย ในการตั้งระดับเสียงของฉิ่งนั้น โบราณจารย์ได้ซ่อนชั้นเชิงด้านเสียงไว้อย่างแยบยล กล่าวคือ ข้างหล่อฉิ่งจะตั้งระดับเสียงฉิ่งเป็นเสียงเรสูง (ร) เมื่อนำมาบรรเลงรับร้องในวงปี่พาทย์ เสียงฉิ่งเสียงเรสูงนี้ จะเป็นตัวบอกระดับเสียงให้แก่ผู้ขับร้องในการขึ้น

เพลง แทนการเคาะระนาดให้เสียง ทำให้ง่วงปีพาทย์วงนั้นดูมีชั้นเชิงทางดนตรีอย่างยิ่ง



ภาพที่ 4 เชือกผูก
ที่มา : ผู้เขียน

เชือกผูก คือ เชือกที่ร้อยตัวฉิ่งทั้งสองฝาแล้วมัดปมแต่ละข้าง เพื่อให้ตัวฉิ่งไม่หลุดออกจากเชือก โดยมักจะใช้เชือกกลมขนาดไม่เกิน 3 มิลลิเมตร ความยาวไม่เกิน 50 เซนติเมตร ในการผูกฉิ่ง หรืออาจจะใช้เชือกชนิดอื่นผูกทดแทนได้ตามความสะดวกในการใช้งาน

ข้อคำนึงที่ผู้ตีฉิ่งควรทราบ ท่านั่งตีฉิ่ง

ผู้ตีฉิ่งควรนั่งลำตัวตรง หลังไม่งอ ออกผายไหล่ผึ่ง ไม่ก้มศีรษะ สายตามองตรงไปข้างหน้า และควบคุมการแสดงอารมณ์ทางสีหน้าให้อยู่ในความสำรวมเรียบร้อย มือซ้ายจับฉิ่งข้างหนึ่งให้ด้านปากผายตั้งขึ้น จับเชือกโดยรวบนิ้วโป้ง นิ้วชี้ และนิ้วกลาง ที่เส้นเชือกให้ติดกับยอดของฉิ่ง และมือขวาจับในลักษณะเดียวกันแต่ให้ด้านปากผายตั้งลงประกบกับมือซ้าย ปัจจุบันนิยมนั่งตีฉิ่ง 3 ท่าทาง คือ ท่านั่งพับเพียบ ท่านั่งขัดสมาธิ และนั่งเก้าอี้



ภาพที่ 5 ท่านั่งพับเพียบ
ที่มา : ผู้เขียน



ภาพที่ 6 ท่านั่งขัดสมาธิ
ที่มา : ผู้เขียน



ภาพที่ 7 ทำนั่งเก้าอี้
ที่มา : ผู้เขียน

วิธีการสร้างคุณภาพเสียงของฉิ่ง

นลินนิภา ตีทุม ได้อธิบายถึงวิธีสร้างเสียงฉิ่งให้ได้คุณภาพเสียงที่ดีไว้ว่า การตีเสียง “ฉิ่ง” ให้ผู้ตีกำหนดฉิ่งให้อยู่ระดับทรงวงกลม ดีฝ่าฉิ่งมือขวา ลงบนฝ่าฉิ่งมือซ้าย ลักษณะเปิดให้เหลือช่องว่างคล้ายพระจันทร์เสี้ยว โดยมือขวานิ้วชี้และนิ้วหัวแม่มือจับที่เส้นเชือกติดกับยอดฉิ่ง และเปิดนิ้วกลาง นิ้วนาง นิ้วก้อยออกเล็กน้อย ให้ฉิ่งมีความกังวานใส และทิศทางการตีฉิ่ง ให้ผู้ตีเมื่อกระทบเสียงฉิ่งแล้วยกมือขวาขึ้นห่างจากฉิ่งมือซ้ายประมาณ 1 คืบ ในทิศศูนย์กลางหรือทิศเดียวกันกับศีรษะผู้ตี เพื่อให้เสียงฉิ่งดังลอยขึ้นและคุ่มวง และการตีเสียง “ฉับ” ให้ผู้ตีตีฉิ่งมือขวา ลงบนฝ่ามือซ้ายประกบกัน ลักษณะปิดเสี้ยวใบ โดยมือขวานิ้วชี้และนิ้วหัวแม่มือจับที่เส้นเชือกติดกับยอดฉิ่ง และรวบนิ้วกลาง นิ้วนาง นิ้วก้อย ให้ฉิ่งสองฝ่าค่อๆ แนบสนิทกัน ไม่กระแทกกันด้วยแรงตีโดยตรง เพื่อให้ได้เสียง “ฉับ” ที่มีความนิ่มนวลภายใต้ความหนักแน่นของเสียง (นลินนิภา ตีทุม, การสื่อสารส่วนบุคคล, 15 กันยายน 2567)



ภาพที่ 8 รูปมือการตีเสียงฉิ่ง
ที่มา : ผู้เขียน



ภาพที่ 9 รูปมือการตีเสียงฉับ
ที่มา : ผู้เขียน

ตำแหน่งการนั่งตีฉิ่งในวงดนตรีไทย

วงดนตรีไทยจะมีฉิ่งตีบรรเลงเป็นองค์ประกอบด้วยกันทุกวง ทั้งวงเครื่องสาย วงมโหรี วงปี่พาทย์ โดยปกติผู้ตีฉิ่งจะนั่งตำแหน่งกึ่งกลางของวงดนตรี หรืออาจนั่งเยื้องสลับกันโดยไม่ให้ตำแหน่งทับซ้อนกับผู้บรรเลงเครื่องดนตรีอื่น ทั้งนี้เพื่อความสวยงามและเป็นระเบียบ



ภาพที่ 10 วงเครื่องสายไทย
ที่มา : ผู้เขียน



ภาพที่ 11 วงปี่พาทย์เครื่องคู่
ที่มา : ผู้เขียน

การตีฉิ่งเสริมสร้างอารมณ์ของบทเพลงประกอบการแสดง

หลายคนอาจสงสัยว่าฉิ่งสามารถสร้างอารมณ์ให้กับบทเพลงได้อย่างไร นลินนิภา ดีทุม ได้อธิบายหลักการสร้างอารมณ์ในการตีฉิ่งในบทเพลงไว้ โดยกล่าวถึงหลักการตีฉิ่งประกอบการแสดงโขนละครไว้ 2 หลัก คือ

1. หลักการตีฉิ่งกับวงดนตรีบรรเลง กล่าวคือการแสดงโขนละคร ดนตรีเป็นสื่อกลางในการสร้างอารมณ์ให้กับตัวละคร อันส่งผลให้ตัวละครนั้นสามารถดำเนินบทบาทของตนได้อย่างเต็มความสามารถ ฉิ่งก็เป็นเครื่องดนตรีหนึ่งที่สามารถเสริมสร้างอารมณ์ให้การแสดงได้ กล่าวคือ เมื่อตัวละครถึงฉากรบกัน ดนตรีก็บรรเลงเพลงอย่างรุกร้าปราดเปรียวและเสียงดังฟังชัด ส่งอารมณ์ให้ผู้แสดงมีความฮึกเหิมในการรบ ฉิ่งก็ควรที่จะตีให้มีความดังเสียง มีความหนักแน่นและจังหวะที่กระชับสอดคล้องไปกับอารมณ์ดนตรี แต่เมื่อใดเป็นฉากรัก ตัวละครก็ยาวพราสีกัน ดนตรีบรรเลงเพลงอย่างนุ่มนวล อ่อนหวาน ละเมียดละไม ฉิ่งก็ควรที่จะตีลดความดังลงมาให้สมดุลกับแนวเพลง และบรรจงตีให้เสียง “ฉิ่ง” มีความใสกังวานและเสียง “ฉับ” มีความละมุนภายใต้ความหนักแน่น

2. หลักการตีฉิ่งกับการขับร้อง ประการแรก ผู้ตีฉิ่งควรที่จะทราบอัตราจังหวะของเพลงเสียก่อนว่าเพลงนั้นเป็นเพลงประเภทใด เพลงอัตราจังหวะสองชั้น หรือเพลงอัตราจังหวะพิเศษ ถ้าอัตราจังหวะพิเศษ ฉิ่งในเพลงนั้นมีรูปแบบการตีอย่างไร ประการที่สอง การตีฉิ่งเข้ากับผู้ขับร้อง คือ การทำงานร่วมกันกับคนร้อง ในการตีฉิ่งอัตราจังหวะพิเศษ ได้จำแนกการตีย่อยไว้ 2 ลักษณะ คือ ฉิ่งยืนจังหวะร้องเข้าหา หมายถึง ฉิ่งจะตีตามรูปแบบกระสวนจังหวะเพลงอัตราจังหวะพิเศษ ผู้ขับร้องจะทำหน้าที่ร้องตามแนวกระสวนจังหวะของฉิ่งเอง และฉิ่งเข้าหาร้อง หมายถึง ผู้ตีฉิ่งจะทำหน้าที่ตียึดหยุ่นแนวกระสวนจังหวะตามผู้ขับร้อง เพื่อเปิดโอกาสให้ผู้ขับร้องสำแดงเม็ดพราายเพื่อสร้างอารมณ์เพลง ทั้งนี้ต้องปฏิบัติภายใต้กรอบของกระสวนจังหวะเพลงที่ถูกต้อง (นลินนิภา ดีทุม, การสื่อสารส่วนบุคคล, 15 กันยายน 2567)

การตีฉิ่งเสริมสร้างอารมณ์ของบทเพลงในวงดนตรีไทย

ฉิ่งมีบทบาทในการเป็นเครื่องกำกับจังหวะในวงดนตรีไทย 3 ประเภท ได้แก่ วงปี่พาทย์ วงเครื่องสาย และ วงมโหรี ซึ่งวงแต่ละประเภทยามีเอกลักษณ์ด้านภาพรวมของเสียงและแนวการบรรเลงที่ต่างกัน เช่น วงปี่พาทย์ เมื่อบรรเลงวงปี่พาทย์ไม้นวมในเพลงประเภทดำเนินทำนอง เช่น เพลงโอล้าว สามชั้น แนวการบรรเลงจะมีความพลิ้วไหว และรวดเร็วระดับหนึ่ง แต่เมื่อบรรเลงในรูปแบบวงปี่พาทย์ไม้แข็งในเพลงเดียวกัน แนวการบรรเลงจะมีความพลิ้วไหว คล่องแคล่ว และปราดเปรี้ยว มากกว่าแนวการบรรเลงวงปี่พาทย์ไม้นวม ซึ่งแนวการบรรเลงที่แตกต่างกันนี้ เป็นสิ่งที่ผู้ตีฉิ่งต้องทราบเพื่อจะสามารถตีฉิ่งให้สอดคล้องตามแนวการบรรเลงเพื่อเสริมสร้างอารมณ์ให้แก่บทเพลงได้อย่างเหมาะสม กล่าวคือ เพลงโอล้าว สามชั้น ผู้ตีฉิ่งจะตีในอัตราจังหวะสามชั้นเป็นฐาน แต่เมื่อช่วงที่บรรเลงออกสำเนียงลาว ผู้ตีฉิ่งต้องทราบโดยทันควันว่าต้องเปลี่ยนอัตราจังหวะการตีฉิ่งเป็นสองชั้นโดยอัตโนมัติ เพื่อให้เหมาะสมกับทำนองเพลงสำเนียงลาว หรือในกรณีที่บรรเลงในอัตราจังหวะสามชั้นปกติ ถ้าแนวการบรรเลงของวงมีความรวดเร็ว ปราดเปรี้ยว ผู้ตีฉิ่งต้องพิจารณาการตีฉิ่งให้จังหวะกระชับและเหมาะสมตามแนวการบรรเลงด้วย โดยจะต้องเปลี่ยนจากการตีฉิ่งอัตราจังหวะสามชั้น มาเป็นอัตราจังหวะสองชั้น ซึ่งหลักการตีฉิ่งดังกล่าวนี้ สามารถปรับใช้ร่วมกับการบรรเลงทั้งในวงเครื่องสายและวงมโหรีได้ หากแต่ต้องพิจารณาเรื่องประเภทเพลงและแนวการบรรเลงของวงดนตรีไทยประเภทนั้นด้วย

หลักการและรูปแบบการตีฉิ่งในเพลงไทย

ฉิ่ง เป็นเครื่องดนตรีกำกับจังหวะที่มีเพียงเสียง “ฉิ่ง” และ “ฉับ” ก็จริง แต่เมื่อบรรเลงในบทเพลงไทยจึงเกิดการสร้างจังหวะของการตีฉิ่งขึ้นจนเป็นรูปแบบการตีฉิ่ง เพื่อกำหนดให้จังหวะฉิ่งเป็นตัวบอกความซ้ำเร็วของเพลง รูปแบบการตีฉิ่งที่กำหนดขึ้นนี้ หากผู้ที่ไม่เข้าใจในจังหวะการตีฉิ่งก็อาจจะทำให้เกิดความสับสนได้แทนที่จะตี “ฉิ่งฉับ” อาจจะตีผิดเป็น “ฉับฉิ่ง” ได้ ผู้เขียนจึงเล็งเห็นว่าจำเป็นต้องมีหลักการหรือหลักคิดในการทำ ความเข้าใจอัตราจังหวะฉิ่งในรูปแบบของเพลงไทย โดยกำหนดรูปแบบอัตราจังหวะการตีฉิ่ง 2 ลักษณะ คือ อัตราจังหวะสามัญ และอัตราจังหวะพิเศษ

อัตราจังหวะสามัญ

อัตราจังหวะสามัญ หมายถึง อัตราจังหวะพื้นฐานที่ทราบกันโดยทั่วไปในหมู่นักดนตรีไทยในการบรรเลง เช่น อัตราจังหวะสามชั้น อัตราจังหวะสองชั้น และอัตราจังหวะชั้นเดียว หรือที่เรียกกันว่าอัตราจังหวะช้า กลาง เร็ว

อัตราจังหวะสามัญ หมายถึง อัตราจังหวะพื้นฐานที่ทราบกันโดยทั่วไปในหมู่นักดนตรีไทยในการบรรเลง เช่น อัตราจังหวะสามชั้น อัตราจังหวะสองชั้น และอัตราจังหวะชั้นเดียว หรือที่เรียกกันว่าอัตราจังหวะช้า กลาง เร็ว

อัตราจังหวะสามชั้น

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

อัตราจังหวะสามชั้น หรือ จังหวะช้า มีหลักคิดในการตีฉิ่ง คือ ให้ผู้บรรเลงนับจังหวะภายในใจ การตีเสียงฉิ่งให้นับ “1 2 3 ฉิ่ง” และการตีเสียงฉับให้นับ “1 2 3 ฉับ” โดยการนับให้จังหวะเลขคี่ 1 และ 3 เป็นจังหวะยกและจังหวะเลขคู่ 2 และ 4 (จังหวะฉิ่ง-ฉับ) เป็นจังหวะตก ตีเวียนกันไป ทั้งนี้ผู้บรรเลงต้องฟังแนวกระสวนจังหวะของเพลงประกอบการนับด้วย

อัตราจังหวะสองชั้น

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

อัตราจังหวะสองชั้น หรือ จังหวะปานกลาง มีหลักคิดในการตีฉิ่ง คือ ให้ผู้บรรเลงนับจังหวะภายในใจ การตีเสียงฉิ่งให้นับ “ฮีบ ฉิ่ง” และการตีเสียงฉับให้นับ “และ ฉับ” โดยการนับให้จังหวะ “ฮีบ และ” เป็นจังหวะยก และจังหวะ “ฉิ่ง และ ฉับ” เป็นจังหวะตก ตีเวียนกันไป ทั้งนี้ผู้บรรเลงต้องฟังแนวกระสวนจังหวะของเพลงประกอบการนับด้วย

อัตราจังหวะชั้นเดียว

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

อัตราจังหวะชั้นเดียว หรือ จังหวะเร็ว มีหลักคิดในการตีฉิ่ง คือ ให้ผู้บรรเลงนับจังหวะในใจ การตีเสียงฉิ่งให้นับคำว่า “ยก” และการตีเสียงฉับให้นับคำว่า “ตก” โดยการนับให้จังหวะคำว่า “ยก” เป็นจังหวะยก และให้จังหวะคำว่า “ตก” เป็นจังหวะตก นับเป็น “ยกตก” ตีเวียนกันไป ทั้งนี้ผู้บรรเลงต้องฟังแนวกระสวนจังหวะของเพลงประกอบการนับด้วย

อัตราจังหวะพิเศษ

อัตราจังหวะพิเศษ หมายถึง อัตราจังหวะที่กำหนดรูปแบบฉิ่งให้มีความเฉพาะและแตกต่างไปจากอัตราจังหวะสามัญ แต่ยังคงใช้หลักคิดการตีฉิ่งของอัตราจังหวะสามัญร่วมด้วย โดยใช้สำหรับบทเพลงเฉพาะหรือกลุ่มเพลงพิเศษจำแนกเป็น 2 ลักษณะ ได้แก่ อัตราจังหวะฉิ่งพิเศษคงที่และอัตราจังหวะฉิ่งพิเศษอิสระ

อัตราจังหวะฉิ่งพิเศษคงที่

อัตราจังหวะฉิ่งพิเศษคงที่ หมายถึง รูปแบบการตีฉิ่งที่กำหนดขึ้นให้มีลักษณะการดำเนินกระสวนจังหวะที่คงที่ตามรูปแบบจังหวะฉิ่งพิเศษ แบ่งย่อยออกเป็น 3 รูปแบบ ได้แก่ จังหวะฉิ่งพิเศษแบบเปิด จังหวะฉิ่งพิเศษแบบปิด และจังหวะฉิ่งพิเศษแบบเปิด-ปิด

จังหวะฉิ่งพิเศษแบบเปิด

เป็นการกำหนดรูปแบบการตีเสียงฉิ่งเพียงอย่างเดียว โดยใช้หลักคิดแบบอัตราจังหวะสามัญสองชั้น หรือชั้นเดียว

จังหวะฉิ่งเพลงสารการ

--- ฉิ่ง	--- ฉิ่ง	--- ฉิ่ง	--- ฉิ่ง	--- ฉิ่ง	--- ฉิ่ง	--- ฉิ่ง	--- ฉิ่ง
----------	----------	----------	----------	----------	----------	----------	----------

จังหวะฉิ่งเพลงเชิด ชั้นเดียว

- ฉิ่ง - ฉิ่ง	- ฉิ่ง - ฉิ่ง	- ฉิ่ง - ฉิ่ง	- ฉิ่ง - ฉิ่ง	- ฉิ่ง - ฉิ่ง	- ฉิ่ง - ฉิ่ง	- ฉิ่ง - ฉิ่ง	- ฉิ่ง - ฉิ่ง
---------------	---------------	---------------	---------------	---------------	---------------	---------------	---------------

จังหวะฉิ่งพิเศษแบบปิด

เป็นการกำหนดรูปแบบการตีเสียงฉิ่งเพียงอย่างเดียว โดยใช้หลักคิดแบบอัตราจังหวะสามัญสองชั้น
จังหวะฉิ่งเพลงเชิดจีน

--- ฉับ	--- ฉับ	--- ฉับ	--- ฉับ	--- ฉับ	--- ฉับ	--- ฉับ	--- ฉับ
---------	---------	---------	---------	---------	---------	---------	---------

จังหวะฉิ่งพิเศษแบบเปิด-ปิด

เป็นการกำหนดรูปแบบการตีเสียงฉิ่งฉับเช่นเดียวกับอัตราจังหวะสามัญ เพียงแต่รูปแบบกระสวนจังหวะมีความไม่คงที่ กล่าวคือ ผู้บรรเลงอาจต้องใช้หลักคิดแบบอัตราจังหวะสามัญ สามชั้น สองชั้น และชั้นเดียว ผนวกรวมกัน

จังหวะฉิ่งเพลงสำเนียงจีน

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

จังหวะฉิ่งเพลงเข้ย

จังหวะฉิ่ง	----	----	----	----	----	----	--- ฉิ่ง	--- ฉับ
คำร้อง	----	----	----	- เมื่อ - เออ	- เฮอะเฮิงเงย	- เจ้า - เออ	เอ้อเอิง เจ้อเออ	เฮอะเฮย เมื่อ-นั้น

จังหวะฉิ่ง	--- ฉิ่ง	--- ฉับ	- ฉิ่ง - ฉิ่ง	- ฉิ่ง - ฉิ่ง	- ฉิ่ง - ฉิ่ง	- ฉิ่ง - ฉิ่ง	--- ฉิ่ง	--- ฉับ
คำร้อง	- - - ห	เออเอ้อ - นุมาน	- เอิง - เงอ	เอ้ย เก้ง - กาจ	- เอิง - เงอ	เอ้ย เก้ง - กาจ	- - - ไม่	- หวาด - ไหว

อัตราจังหวะฉิ่งพิเศษอิสระ

อัตราจังหวะฉิ่งพิเศษอิสระ หมายถึง รูปแบบการตีฉิ่งที่กำหนดขึ้นให้มีลักษณะการดำเนินกระสวนจังหวะไม่คงที่ หรือการลอยจังหวะ กล่าวคือ จังหวะฉิ่งจะตีคล้อยตามความช้าเร็วของกระสวนทำนองตามรูปแบบจังหวะฉิ่งพิเศษ แบ่งย่อยออกเป็น 2 รูปแบบ ได้แก่ จังหวะฉิ่งพิเศษอิสระแบบเดี่ยว จังหวะฉิ่งพิเศษอิสระแบบผสม

จังหวะฉิ่งพิเศษอิสระแบบเดี่ยว

เป็นการกำหนดรูปแบบการตีฉิ่งแบบเปิด คล้อยตามจังหวะอิสระของลีลาทำนองเพลง โดยทำนองอาจมีจังหวะความเร็วเร่งขึ้น หรือถอยลง ฉิ่งก็จะตีแนวสอดคล้องไปกับกระสวนทำนองเพลงอย่างกลมกลืน

จังหวะฉิ่งเพลงร่ำวดีกดาบรพร

จังหวะฉิ่ง	--- ฉิ่ง	--- ฉิ่ง	--- ฉิ่ง	--- ฉิ่ง	--- ฉิ่ง	--- ฉิ่ง	--- ฉิ่ง	--- ฉิ่ง
ทำนอง	----	--- ซ	--- ล	--- ต้ม	----	--- ซ	--- ล	--- ต้ม

จังหวะฉิ่ง	--- ฉิ่ง	- ฉิ่ง - ฉิ่ง	--- ฉิ่ง	- ฉิ่ง - ฉิ่ง	- ฉิ่งฉิ่งฉิ่ง	- ฉิ่งฉิ่งฉิ่ง	- ฉิ่งฉิ่งฉิ่ง	- ฉิ่งฉิ่งฉิ่ง
ทำนอง	--- ซ	- ล - ต้ม	--- ซ	- ล - ต้ม	- ซลต้ม	- ซลต้ม	- ซลต้ม	- ซลต้ม

จังหวะฉิ่ง	--- ฉิ่ง	--- ฉิ่ง	--- ฉิ่ง	--- ฉิ่ง	--- ฉิ่ง	--- ฉิ่ง	--- ฉิ่ง	--- ฉิ่ง
ทำนอง	--- ต้ม	--- ร	----	--- ท	----	--- ล	----	--- ซ

จังหวะฉิ่ง	----	----	----	----	----	----	----	--- ฉิ่ง
ทำนอง	----	----	- ตม	- ซ - ล	- ท - ต้ม	- ร - ม	----	--- ม

จังหวะฉิ่ง	--- ฉิ่ง	--- ฉิ่ง	--- ฉิ่ง	--- ฉิ่ง	--- ฉิ่ง	--- ฉิ่ง	--- ฉิ่ง	--- ฉิ่ง
ทำนอง	----	--- ร	----	--- ม	----	--- ต้ม	----	--- ร

จังหวะฉิ่ง	--- ฉิ่ง	--- ฉิ่ง	--- ฉิ่ง	--- ฉิ่ง	--- ฉิ่ง	--- ฉิ่ง	--- ฉิ่ง	--- ฉิ่ง
ทำนอง	----	--- ล	----	--- ต้ม	----	--- ซ	--- ล	--- ต้ม

จังหวะฉิ่งพิเศษอิสระแบบผสม

เป็นการกำหนดรูปแบบที่รวมการตีฉิ่งแบบเปิด ผสมผสานกับรูปแบบฉิ่งแบบเปิด-ปิด โดยจะมีทั้งส่วนที่ดี คล้อยตามจังหวะอิสระของกระสวนทำนองเพลงบางช่วง และส่วนที่ดีผสมผสานกับจังหวะสามัญบางช่วง ส่วนมากจะ พบในเพลงอัตราจังหวะพิเศษที่มีการขับร้องร่วมด้วย

จังหวะฉิ่งเพลงซ้ำปี่นอก

จังหวะฉิ่ง	----	--- ฉิ่ง	--- ฉิ่ง	--- ฉิ่ง	--- ฉิ่ง	--- ฉิ่ง	--- ฉิ่ง	--- ฉิ่ง
คำร้อง	----	--- เมื่อ	--- เออ	----	-- เง้อเออ	-- เออเอ้อ	----	-- เออเอ้อ
ทำนอง	----	----	----	----	----	----	----	----

จังหวะฉิ่ง	--- ฉิ่ง	--- ฉิ่ง	--- ฉิ่ง	--- ฉิ่ง	--- ฉิ่ง	--- ฉิ่ง	--- ฉิ่ง	--- ฉิ่ง
คำร้อง	--- เอ้อ	--- เออ	-- เฮอะเฮิง	-- เง้อเออ	--- เฮ้อ	-- เออเอ้อ	----	--- เออ
ทำนอง	----	----	----	----	----	----	----	----

จังหวะฉิ่ง	--- ฉิ่ง	--- ฉิ่ง	--- ฉิ่ง	--- ฉิ่ง	----	----	----	--- ฉับ
คำร้อง	--- เอย	อือฮือ อือฮือ	อือ ฮือฮือ ฮี	--- เมื่อ	- อือ - เอย	-- เง้อเออ	- เออ เฮอะเออ	--- นั้น
ทำนอง	----	----	----	----	----	----	----	----

จังหวะฉิ่ง	----	--- ฉิ่ง	----	--- ฉับ	--- ฉิ่ง	--- ฉับ	----	----
คำร้อง	-- เออเฮ้อ	เออเอ้อ - ท่าน	--- เออ	เออะเอย - ท้าว	-- เออเฮอ	เออเอ้อเออ เอย	----	----
ทำนอง	-- รช	ลทตรี	--- มี่	รืท - ล	ทลชม	- ช - ล	----	----

จังหวะฉิ่ง	----	--- ฉิ่ง	----	--- ฉับ	----	--- ฉิ่ง	----	--- ฉับ
คำร้อง	----	----	----	----	----	----	----	----
ทำนอง	- ร - ม	- ร - ท	ทท - ล	ลล - ช	- ช - -	ชลท - รี่	- ม - ร	- ท - ล

จังหวะฉิ่ง	----	--- ฉิ่ง	----	--- ฉับ	----	--- ฉิ่ง	----	--- ฉับ
คำร้อง	----	----	----	----	----	----	----	----
ทำนอง	- ชชช	- ฟ - ช	- ลลล	- ท-ล	- ช - -	ชลท - รี่	- ม - ร	- ท - ล

จังหวะฉิ่ง	--- ฉิ่ง	--- ฉับ	--- ฉิ่ง	--- ฉับ	--- ฉิ่ง	--- ฉับ	--- ฉิ่ง	--- ฉับ
คำร้อง	----	----	----	----	----	----	----	----
ทำนอง	- ช - ม	- ช - ล	--- ช	- ลลล	--- ท	- ลลล	- รี่ - ท	- ล - ช

จังหวะฉิ่ง	--- ฉิ่ง	--- ฉับ	--- ฉิ่ง	--- ฉับ	--- ฉิ่ง	--- ฉับ	--- ฉิ่ง	--- ฉับ
คำร้อง	----	----	----	----	----	----	----	----
ทำนอง	ชช - ล	ลล - ท	-- ชช	ชช - ล	ลล - ท	ทท - รี่	-- ม่ม	ม่ม - รี่

จังหวะฉิ่ง	--- ฉิ่ง	--- ฉับ	--- ฉิ่ง	--- ฉับ	--- ฉิ่ง	--- ฉับ	- ฉิ่ง - ฉับ	- ฉิ่ง - ฉับ
คำร้อง	----	----	----	----	----	----	----	----
ทำนอง	รี่ปี่ - ท	ทท - ล	--- ล	-- ทล	--- ล	-- ทล	- ลลล	- ท - ร

จังหวะฉิ่ง	- ฉิ่ง - ฉับ	- ฉิ่ง - ฉับ	- ฉิ่ง - ฉับ	- ฉิ่ง - ฉับ	- ฉิ่ง - ฉับ	- ฉิ่ง - ฉับ	--- ฉิ่ง	--- ฉับ
คำร้อง	----	----	----	----	----	----	----	----
ทำนอง	- ท --	ดรัม - ช	- ร --	ช - ลท	- ล - ท	ทท - ล	- ทมม	- ช - ล

จังหวะฉิ่ง	----	----	----	----	----	----	----	----
คำร้อง	--- ท่าน	-- เออเฮ้อ	- เออเฮอะเออ	--- ท้าว	--- เออ	---	--- เอ้อ	--- เออ
ทำนอง	----	----	----	----	----	----	----	----

จังหวะฉิ่ง	----	----	----	----	----	----	--- ฉิ่ง	--- ฉับ
คำร้อง	--- เอ้อ	--- เอย	- อือ - ฮือ	- อือฮือฮือ	- มงคลราช	- นั้น - แหละ	- เอ้ย - นา	--- ลา
ทำนอง	----	----	----	----	----	----	----	----

สรุป

จากคำถาม “ฉิ่ง เครื่องดนตรีไทยที่เล่นง่ายจริงหรือ” ผู้เขียนได้ตอบคำถามเพื่อชี้ประเด็นให้เห็นถึงความสำคัญขององค์ความรู้ที่ผู้ตีฉิ่งควรทราบ ในทางทฤษฎีว่าด้วยเรื่องประวัติความเป็นมาของฉิ่งและนัยแฝงของฉิ่งที่โบราณจารย์ทางดนตรีและนาฏศิลป์ไทยได้ซ่อนไว้ในบริบทต่าง ๆ เพื่อสื่อถึงการเริ่มต้น เพื่อนำไปสู่หลักการปฏิบัติว่าด้วยเรื่องข้อคำนึงที่ผู้ตีฉิ่งควรทราบ ตั้งแต่องค์ประกอบของฉิ่งไปจนถึงบทบาทการตีฉิ่งเพื่อสร้างอารมณ์ในบทเพลง เพื่อนำเข้าสู่เรื่องหลักการและรูปแบบการตีฉิ่งในเพลงไทย ประกอบด้วยรูปแบบอัตราจังหวะการตีฉิ่ง 2 ลักษณะ คือ อัตราจังหวะสามัญ และอัตราจังหวะพิเศษ พร้อมทั้งอธิบายหลักการตีฉิ่งแต่ละรูปแบบ ซึ่งองค์ความรู้ข้างต้นแสดงให้เห็น

เห็นถึงความสำคัญและบทบาทของฉิ่ง อันเป็นข้อพิจารณาที่ผู้ตีฉิ่งควรทราบเพื่อเป็นแนวทางในการตีฉิ่งร่วมกับ วงดนตรีไทยในบริบทต่าง ๆ ได้อย่างมีปฏิภาณไหวพริบ ส่งเสริมให้เกิดความสมบูรณ์ตามหลักและวิธีการบรรเลง ดนตรีไทย

บรรณานุกรม

- กรมศิลปากร. (2545). *คำบรรยายวิชาดุริยางคศาสตร์ไทย*. โรงพิมพ์ชวนพิมพ์.
- กรมศิลปากร. (2526). *ไตรภูมิพิภพ หรือไตรภูมิพระร่วง*. กรมศิลปากร.
- ข้าคม พรประสิทธิ์. (2546). *อัตลักษณ์ของเพลงฉิ่ง*. [ทุนวิจัยกองทุนรัชดาภิเษกสมโภช, จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย].
- เจริญใจ สุนทรวาที. (2555). *บรรณานุกรม เจริญใจ สุนทรวาที*. อมรินทร์พรินต์ติ้งแอนด์พับลิชชิ่ง.
- เชษฐ์ ดิงส์กุล. (2567). *คนนอกวงการดนตรีไทย: ดิฉันง่ายยย*. <https://www.facebook.com/chedha.tingsanchali>
- ท้วม ประสิทธิ์กุล. (2535). *อนุสรณ์งานพระราชทานเพลิงศพ นางท้วม ประสิทธิ์กุล*. อมรินทร์พรินต์ติ้งกรุ๊ป.
- ธณีส หินอ่อน. (2562). *วงปี่พาทย์และวงเครื่องสายไทย*. มหาวิทยาลัยขอนแก่น.
- พูนพิศ อมาตยกุล. (2557). *บันทึกความทรงจำ เรื่องครูละเมียด จิตตเสวี. 110 ปี คุณครูละเมียด จิตตเสวี*. โรงพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย. น. 113.
- วัชนี เมษะมาน. (2543). *ประวัติและผลงานนาฏยประดิษฐ์ของครูลมุล ยมะคุปต์ : กรณีศึกษาระบำพม่ามอญ*. [วิทยานิพนธ์ระดับปริญญาโท, จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย].
- สุจิตต์ วงษ์เทศ. (2551). *ร้องรำทำเพลง*. พิมพ์ครั้งที่ 3. มติชน.
- สุภาวรรณ. (2564). *นักดนตรีสตรี 5 คน*. <https://www.blockdit.com/posts/61b3e829b4caf60cc7e0c328>
- Ryeongpim. (2015). *ทับหลังคิวนาฏราช ปราสาทศีขรภูมิ*. <https://culture55021532.wordpress.com/2015/03/01/ทับหลังคิวนาฏราช-ปราสาท/>

ศิลปะแห่งเสียงของ “โทนชาตรี-กลองชาตรี”: การสืบทอดมรดกทางดนตรี บ้านเรือนนนท์

THE ARTISTIC SOUND OF “TONE CHATRI AND KLONG CHATRI”: THE MUSICAL LEGACY OF BAN RUANGNON

บุญสืบ เรืองนนท์* BOONSUEB RUANGNON*

ทีฆภัส สอนินุช** TEEKAPAT SONTINUCH**

บทคัดย่อ

บทความนี้มุ่งศึกษา "โทนชาตรี-กลองชาตรี" ในมิติของเทคนิคการบรรเลง การสืบทอดและการส่งเสริม และมิติของการดำรงอยู่ในอนาคต ผ่านเครื่องดนตรีที่มีบทบาทสำคัญในการแสดงละครชาตรีของบ้านเรือนนนท์ โดยเครื่องดนตรีชนิดนี้มีบทบาทในการกำกับจังหวะของการแสดง และมีประวัติความเป็นมาตั้งแต่ต้นกรุงรัตนโกสินทร์ การสืบทอดทักษะการตีโทนชาตรี-กลองชาตรีในตระกูลเรือนนนท์ดำเนินการผ่านการถ่ายทอดจากรุ่นสู่รุ่น รวมถึงการเปิดโอกาสให้ผู้สนใจจากภายนอกได้เรียนรู้ เพื่อสำรวจและวิเคราะห์เอกลักษณ์ทางดนตรี และบทบาทโทนชาตรี-กลองชาตรี บทความวิชาการนี้ชี้ให้เห็นถึงการปรับตัวของวงดนตรีจากการใช้วงโนร่าดั้งเดิมไปสู่การผสมผสานกับวงปี่พาทย์ และการปรับเปลี่ยนรูปแบบการแสดงจากพิธีกรรมแก้บนไปสู่การแสดงในเชิงวิชาการและการท่องเที่ยวเชิงวัฒนธรรม โดยยังคงรักษาเอกลักษณ์ของศิลปะการแสดงดั้งเดิมผ่านการถ่ายทอดความรู้แบบตัวต่อตัวภายในครอบครัวรุ่นสู่รุ่นสืบไป

คำสำคัญ: โทนชาตรี/ กลองชาตรี/ บ้านเรือนนนท์/ ละครชาตรี

* อาจารย์, สาขาวิชาดนตรีไทย ภาควิชานาฏดุริยางคศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยเทคโนโลยีราชมงคลธัญบุรี, boonsueb_d@hotmail.com

* Lecturer, Thai Classical Music, Department of Drama and Music Arts, Faculty of Fine and Applied Arts, Rajamangala University of Technology Thanyaburi, boonsueb_d@hotmail.com

** นักวิชาการ, คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ, teekapat@gs.wu.ac.th

** Academician, Faculty of Fine Arts, Srinakharinwirot University, teekapat@gs.wu.ac.th

Receive 6/11/67 Revise 9/12/67 Accept 16/12/67

Abstract

This article examines the “Tone Chatri” and “Klong Chatri” in terms of their performance techniques, transmission, promotion, and future preservation, focusing on their role as significant musical instruments in the Chatri drama performances of Ban Ruangnon. These instruments play a crucial role in maintaining rhythm during performances and have a historical legacy dating back to the early Rattanakosin period. The transmission of skills related to playing the Tone Chatri and Klong Chatri within the Ruangnon family has been carried out through intergenerational knowledge transfer and by providing opportunities for external learners. To explore and analyze the musical uniqueness and role of these instruments, this study highlights the adaptation of traditional ensembles from the use of the original Nora orchestra to integrating the Pi Phat ensemble and the transformation of performances from ritualistic offerings to academic and cultural tourism showcases. Despite these adaptations, the traditional essence of the performance art has been preserved through one-on-one knowledge transmission within the family across generations.

Keywords: Tone Chatri/ Klong Chatri/ Ban Ruangnon/ Chatri Drama

บทนำ

ดนตรีไทยเป็นมรดกทางวัฒนธรรมที่ทรงคุณค่า สะท้อนให้เห็นถึงภูมิปัญญา ความเชื่อ และวิถีชีวิตของคนไทย มาอย่างยาวนาน นอกจากจะเป็นเครื่องบ่งชี้ถึงอัตลักษณ์ทางวัฒนธรรมแล้ว ดนตรีไทยยังมีบทบาทสำคัญในการสร้างความสุนทรีย์ เชื่อมโยงผู้คนเข้าด้วยกัน และถ่ายทอดเรื่องราวทางประวัติศาสตร์จากรุ่นสู่รุ่น การศึกษาและอนุรักษ์ดนตรีไทยจึงมีความสำคัญอย่างยิ่งในการธำรงรักษาไว้ซึ่งรากเหง้าทางวัฒนธรรมของชาติ ในบรรดาเครื่องดนตรีไทยที่มีความโดดเด่นและมีบทบาทสำคัญ “โทนชาตรี” และ “กลองชาตรี” นับเป็นเครื่องดนตรีประเภทเครื่องตีที่มีความสำคัญมาก โทนชาตรีเป็นเครื่องดนตรีที่มีเสียงทุ้มต่ำ มักใช้ในการกำกับจังหวะในวงดนตรีประกอบการแสดง ในขณะที่กลองชาตรีมีบทบาทสำคัญในการแสดงละครชาตรีและการแสดงอื่นๆ ทั้งโทนชาตรีและกลองชาตรีไม่เพียงแต่เป็นองค์ประกอบสำคัญในการนำเสนอบทเพลง แต่ยังเป็นสื่อกลางในการถ่ายทอดอารมณ์และความรู้สึกผ่านเสียงดนตรี อันเป็นส่วนสำคัญในการสร้างอารมณ์ทางดนตรีให้สมบูรณ์ยิ่งขึ้น การศึกษาบทบาทและความสำคัญของเครื่องดนตรีเหล่านี้จึงเป็นประเด็นที่น่าสนใจในแวดวงวิชาการด้านดนตรีวิทยาและมานุษยวิทยาดนตรี

ละครชาตรีเป็นศิลปะการแสดงที่เก่าแก่ของไทย มีรากฐานมาจากการขับร้องและฟ้อนรำประกอบการดนตรีไทยผสมผสานกับการแสดงละครแบบอินเดีย โดยมีตัวละครหลัก 3 ตัว ได้แก่ นายโรง ตัวนางและตัวตลก ใช้เครื่องดนตรีประเภทเครื่องทำสมัยโบราณ ในอดีต ละครชาตรีได้รับความนิยมอย่างมากในภาคใต้ โดยเฉพาะการแสดงเรื่องพระสุธนนางโมรหาร์ จึงเรียกว่า "โนราชาตรี" ละครชาตรีแพร่หลายสู่ภาคกลางในสมัยพระเจ้ากรุงธนบุรี และพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัว (รัชกาลที่ 3) และได้รับความนิยมต่อเนื่องจนถึงปัจจุบัน (ผะอบ โปะชะกะญะ, 2523, น. 18-19.)

การสืบทอดมรดกทางศิลปะการแสดงละครชาตรีในกรุงเทพมหานครยังคงดำรงอยู่อย่างมีชีวิตชีวา โดยเฉพาะในย่านถนนหลานหลวง ถนนดำรงรักษ์ และถนนจักรพรรดิพงษ์ ซึ่งเป็นที่ตั้งของชุมชนศิลปินละครชาตรีมากกว่า 10 คณะ โดยคณะครูพูน เรืองนนท์ ได้รับการยอมรับว่ามีชื่อเสียงและได้รับความนิยมสูงสุด พูน เรืองนนท์ เป็นศิลปินชาวนครศรีธรรมราช ได้ถ่ายทอดองค์ความรู้ทั้งด้านดนตรีและการแสดงให้แก่ทายาท โดยเฉพาะทองใบ เรืองนนท์ ผู้สืบทอดและอนุรักษ์รูปแบบการแสดงละครชาตรีดั้งเดิมไว้อย่างครบถ้วน คณะละครของตระกูลเรืองนนท์ มีประวัติการแสดงสืบเนื่องมาตั้งแต่สมัยพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัว (รัชกาลที่ 3) จนถึงปัจจุบัน ด้วยความสามารถหลากหลายในศิลปะการแสดงแขนงต่าง ๆ ทองใบ เรืองนนท์ จึงได้รับการยกย่องให้เป็นศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (ละครชาตรี) ประจำปี พ.ศ. 2540 สะท้อนให้เห็นถึงคุณูปการอันสำคัญของคุณพ่อดนตรีทองใบ เรืองนนท์ต่อการอนุรักษ์และสืบสานศิลปะการแสดงพื้นบ้านของไทย (โกเมศ จงเจริญ, 2555)

บทความวิชาการเรื่อง ศิลปะเสียงโทนชาตรี-กลองชาตรี: การสืบทอดมรดกทางดนตรี บ้านเรืองนนท์ มีวัตถุประสงค์หลักเพื่อสำรวจและวิเคราะห์เอกลักษณ์ทางดนตรี รวมถึงบทบาทของโทนชาตรีและกลองชาตรี ในบริบทของบ้านเรืองนนท์ โดยมุ่งศึกษากระบวนการสืบทอดองค์ความรู้และทักษะการบรรเลงจากรุ่นสู่รุ่น ตลอดจนการนำเสนอการบันทึกโน้ตและจัดระบบองค์ความรู้เกี่ยวกับเทคนิคการบรรเลง แนวทางในการอนุรักษ์และส่งเสริมมรดกทางดนตรีอันทรงคุณค่านี้ให้คงอยู่และพัฒนาต่อไปในอนาคต

ภูมิหลังละครชาตรีบ้านเรือนนนท์

เมื่อครั้งเจ้าพระยาพระคลัง (ดิศ บุนนาค) ราวปีมะเมีย พ.ศ. 2387 ครอบครัวย้ายอพยพจากนครศรีธรรมราช มากรุงเทพฯ ตรงกับรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัว (รัชกาลที่ 3) ทรงพระกรุณาโปรดเกล้าฯ ให้ตั้งบ้านเรือนอยู่ที่ตำบลสนามควาย คือ แถวถนนหลานหลวงและตลาดนางเลิ้งทุกวันนี้ นายเรือง (ปู่ทวด) และครอบครัว ได้ตั้งคณะละครชาตรีเพื่อประกอบอาชีพ จนมาถึงยุครุ่งเรืองของละครชาตรีบ้านเรือนนนท์ คือ ในยุคของพูน เรืองนนท์ ท่านมีภรรยา 5 คน บุตร 17 คน โดยได้ฝึกหัดลูกหลานเป็นนักแสดงและนักดนตรี ได้แบ่งคณะละครชาตรื้อออกเป็น 2 โรง จนสิ้นพูน เรืองนนท์ เมื่อถึงยุคทองใบ เรืองนนท์ ท่านได้รวบรวมพี่น้องลูกหลานสืบทอดการแสดงจาก พูน (บิดา) และใช้ชื่อคณะละครชาตรีว่า “คณะลูกครุพูน” ต่อมาทองใบ เรืองนนท์ ได้รับเกียรติยกย่องให้เป็น ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (ละครชาตรี) ประจำปีพุทธศักราช 2540 ได้เปลี่ยนชื่อคณะเป็น “ละครชาตรีคณะนายทองใบ เรืองนนท์” ได้ทำการแสดงเรื่อยมาจนถึงปัจจุบัน ส่วนใหญ่จะไม่ได้แสดงกับแบบดั้งเดิม จะเป็นการแสดงสาธิตในรูปแบบวิชาการการสอน และรับเชิญตามงานต่าง ๆ เช่น รายการศูนย์สังคีตศิลป์ ธนากร กรุงเทพฯ รายการศรีสุภาภรณ์ ณ โรงละครแห่งชาติ รายการจุฬาวาทิต เทศกาลท่องเที่ยวไทย (สวนลุมพินี) งานเผาเทียนเล่นไฟ จังหวัดสุโขทัย รายการสังคีตสรายุภรณ์ (สถาบันคึกฤทธิ์) การแสดง/ สาธิตบริษัท CP ALL สำนักงานใหญ่สีลม บรรยายและสาธิตละครชาตรี รายการละครชาตรีสู่เวทีระดับชาติ มหาวิทยาลัยราชภัฏ ราชนครินทร์ จังหวัดฉะเชิงเทรา งานอุทยาน ร.2 จังหวัดสมุทรสงคราม การบันทึกเสียงโครงการ “ดุริยะแห่งรัตนโกสินทร์” ณ หอสมุดดนตรีพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 9 วิทยากรท้องถิ่นโรงเรียนราชวินิต มัธยม ในรายวิชา ศ 31205 การแสดงละครชาตรี ระดับชั้นมัธยมศึกษาปีที่ 1 ด้วยการสืบทอดจากบรรพบุรุษตระกูลเรืองนนท์ นับได้ว่าเป็น การอนุรักษ์สืบทอดศิลปวัฒนธรรมด้านละครชาตรีให้อยู่คู่กับวัฒนธรรมของชาติไทยสืบไป

กล่าวคือ สายตระกูลเรืองนนท์ อพยพจากนครศรีธรรมราชสู่สนามควาย (ถนนหลานหลวง) ซึ่งเกิดจากการขออพยพติดตามกองทัพพระยาพระคลัง (ดิศ บุนนาค) เมื่อครั้งกรีธาทัพไประงับเหตุการณ์ทางภาคใต้ในสมัย แผ่นดินพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัว (รัชกาลที่ 3) ในปี พ.ศ. 2375 (สุนันทา โสรจัจ, 2518, น. 24-25.) โดยมีพี่น้องติดตามมาตั้งรกรากที่กรุงเทพฯ จนเกิดลูกหลานในรุ่นต่อมา โดยยึดอาชีพแสดงละครชาตรีที่มีเค้าโครง มาจากโนราทางภาคใต้โดยเฉพาะละครชาตรีจะสืบทอดกันเฉพาะลูกหลานในครอบครัวเท่านั้น ซึ่งต้องอาศัยการจดจำ ตั้งแต่ในวัยเด็ก สำหรับด้านการแสดงเป็นบทบาทของลูกหลานผู้หญิง โดยพิจารณาจากลักษณะเฉพาะของแต่ละ บุคคลว่ามีความเหมาะสมที่จะแสดงบทบาทอะไร ก็จะให้นามักผู้ใหญ่วิเคราะห์เวลาออกแสดง เพื่อให้เกิดการจดจำด้วย ตัวเอง มีการจำท่ารำ จำบทร้อง แล้วจึงให้ออกมาแสดงโดยมีผู้ใหญ่คอยบอก คอยแนะนำว่าส่วนใดถูกส่วนใดผิด เมื่อเริ่มมีความชำนาญแล้ว ก็จะให้ออกแสดงจริง ซึ่งเป็นลักษณะเฉพาะในการถ่ายทอดวิชาความรู้ในตระกูลเรืองนนท์ ในส่วนของดนตรีเป็นบทบาทหน้าที่ของลูกหลานผู้ชาย จะมีวิธีการถ่ายทอดวิชาโนราชาตรี-กลองชาตรีที่เหมือนกับการถ่ายทอดการแสดงตรงที่เน้นการจดจำและเรียนรู้จากผู้ใหญ่ คือการจดจำหน้าทับ วิธีการบรรเลง เมื่อมีความรู้และความสามารถพอสมควรแล้วก็จะให้เริ่มตีคู่กับผู้ใหญ่ โดยทางผู้ใหญ่จะคอยแนะนำและช่วยแก้ไขปรับปรุง ให้ความถูกต้อง ด้วยการให้ตีทุกครั้งในเวลาแสดง เป็นการฝึกซ้อม เพื่อให้เกิดความแม่นยำ ความชำนาญ และความถูกต้องสมบูรณ์



ภาพที่ 1 พูน เรืองนนท์ (พ.ศ. 2434-2521)

ที่มา : บุญสืบ เรืองนนท์



ภาพที่ 2 ทองใบ เรืองนนท์ (พ.ศ. 2469-2550)

ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (ละครชาตรี) ประจำปีพุทธศักราช 2540

ที่มา : บุญสืบ เรืองนนท์



ภาพที่ 3 ตรอกละคร (คณะครูพูน เรื่องนนท์) ถนนหลานหลวง แขวงวัดโสมนัส
เขตป้อมปราบศัตรูพ่าย กรุงเทพมหานคร
ที่มา : บุญสืบ เรื่องนนท์



ภาพที่ 4 ละครชาตรีคณะครูทองใบ เรื่องนนท์ แสดงงานท่องเที่ยวไทย ณ สวนลุมพินี
ที่มา : บุญสืบ เรื่องนนท์

ดนตรีประกอบการแสดงละครชาตรีบ้านเรือนนท

ดนตรีประกอบการแสดงละครชาตรีของบ้านเรือนนท มีจุดเริ่มต้นจากการใช้วงดนตรีแบบดั้งเดิมตามแบบอย่างของวงดนตรีประกอบการแสดงโนรา โดยมีเครื่องดนตรีหลัก ดังนี้

1. ปี่โนรา
2. ทับ 1 คู่
3. กลองโนรา 1 ใบ
4. ฆ้องคู่
5. ฉิ่ง
6. แตรหรือ แกระ

ภายหลังเมื่อครอบครัวเรือนนทได้อพยพขึ้นมาอาศัยในกรุงเทพฯ วงดนตรีที่ใช้ในการแสดงละครชาตรียังคงยึดรูปแบบเดิมของวงโนราเป็นหลัก อย่างไรก็ตามมีการปรับปรุงและเปลี่ยนแปลงเครื่องดนตรีบางชนิดให้เหมาะสมกับบริบทของภาคกลาง เช่น การเปลี่ยนปี่โนรามาใช้ปี่ใน ซึ่งเป็นเครื่องดนตรีประเภทเครื่องเป่าที่นิยมในวงปี่พาทย์ทั่วไป นอกจากนี้ ทับโนราที่เดิมใช้บรรเลงคนเดียว 2 ใบ ได้ถูกเปลี่ยนมาเป็นโทนชาตรีซึ่งมีผู้บรรเลง 2 คน ตีสลับกันเป็นคู่ โดยโทนชาตรีมี 2 เสียง คือ เสียงสูง เรียกว่า “ตัวผู้” หรือ “ตัวซัด” และเสียงต่ำ เรียกว่า “ตัวเมีย” หรือ “ตัวยืน” ซึ่งเสียงเหล่านี้ถูกใช้ประกอบในการบรรเลงหน้าทับ, โหมโรงชาตรีการประกาศหน้าบท, รำซัดหน้าเตียง และการดำเนินเรื่องของการแสดง

เครื่องดนตรีอีกชนิดที่มีการเปลี่ยนแปลงคือ กลองโนรา จากเดิมที่ใช้เพียง 1 ใบ ได้เปลี่ยนมาเป็นกลองชาตรี (หรือกลองตุ๊ก) ซึ่งเป็นกลองคู่ที่มีเสียงสูงและเสียงต่ำเช่นเดียวกับกลองทัด ใช้ตีสอดประสานกับโทนชาตรีในจังหวะหน้าทับต่าง ๆ ส่วนแตรหรือแกระที่เคยใช้ในวงโนราได้เปลี่ยนมาเป็นกรับไม้ไผ่ เพื่อให้ลูกคู่ใช้ในการตีกำกับจังหวะหรือให้ผู้แสดงร่วมตีในเวลาที่ไม่ได้แสดง

ต่อมาทองใบ เรือนนท ได้เริ่มศึกษาและฝึกฝนการบรรเลงปี่พาทย์อย่างจริงจัง บิดาของทองใบคือ พุน เรือนนท ซึ่งตระหนักในความรู้และความชำนาญด้านดนตรีไทยของครูทองใบ เรือนนท ได้มีการนำวงปี่พาทย์ทั้งวงมาประกอบการแสดงละครชาตรี ซึ่งรูปแบบการแสดงนั้นยังคงมีลักษณะคล้ายคลึงกับละครนอกของภาคกลาง โดยมีการเพิ่มการร้องเพลงสองชั้นและชั้นเดียว เพื่อให้เกิดความหลากหลายจากการร้องโทน (ร่ายชาตรี) แบบเดิม อย่างไรก็ตามการแสดงละครชาตรียังคงรักษาเอกลักษณ์สำคัญ ได้แก่ การบรรเลงโหมโรงชาตรีการประกาศหน้าบท การรำซัดหน้าบท (หรือการซัดหน้าเตียง) รวมถึงการจัดเรื่องราวการแสดงตามความต้องการของเจ้าภาพ หรือตามการกำหนดของหัวหน้าคณะ (บุญสร้าง เรือนนท, การสื่อสารส่วนบุคคล, 3 พฤศจิกายน 2567)

การอนุรักษ์ยังดำเนินการอย่างต่อเนื่องโดยกัญญา ทิพย์โส บุตรคนที่ 7 ของนางแพน เรือนนทเป็นบุคคลสำคัญในการอนุรักษ์และสืบทอดละครชาตรีแบบดั้งเดิมจากคณะละครชาตรีบ้านเรือนนท แม้ว่าในปัจจุบันละครชาตรีจะได้รับความสนใจลดลงจากกระแสสังคม กัญญา ทิพย์โส ยังคงมุ่งมั่นในการเผยแพร่ขั้นตอนและกระบวนการแสดงให้ผู้สนใจได้ศึกษาเสมอ เพื่อปรับตัวตามกระแสสังคม ท่านได้เปลี่ยนรูปแบบการแสดงให้เข้ากับการท่องเที่ยวเชิงวัฒนธรรม เช่น การแสดงสาธิตสำหรับชาวต่างชาติ แต่ยังคงรักษาเจตนารมณ์ในการอนุรักษ์ศิลปะนี้ไว้ในจิตวิญญาณของคณะกัญญาลูกแม่แพน สะท้อนให้เห็นถึงพลวัตของการอนุรักษ์และปรับตัวของละครชาตรีในบริบทสังคมที่เปลี่ยนแปลง โดยเริ่มจากการพัฒนาเครื่องดนตรีและรูปแบบการแสดงให้มีความหลากหลายและน่าสนใจ

มากขึ้น ผ่านการปรับเปลี่ยนองค์ประกอบต่างๆ เช่น การใช้กลองชาตรีแทนกลองโนราดั้งเดิม การเพิ่มการร้องเพลงสองชั้นและชั้นเดียว และการนำวงปี่พาทย์มาประกอบการแสดง ซึ่งสะท้อนถึงความพยายามในการธำรงรักษาศิลปะการแสดงท้องถิ่นท่ามกลางกระแสสังคมที่เปลี่ยนแปลง โดยเฉพาะอย่างยิ่งการดำเนินงานของกัญญา ทิพย์โส ที่มุ่งเผยแพร่และปรับรูปแบบการแสดงให้เข้ากับการท่องเที่ยวเชิงวัฒนธรรม เพื่อให้ละครชาตรียังคงมีชีวิตและได้รับการสืบทอดต่อไป

เทคนิคการตีโทนชาตรี-กลองชาตรี

“โทนชาตรี” เป็นเครื่องดนตรีประเภทเครื่องตี จัดอยู่ในกลุ่ม Membranophone ซึ่งสร้างเสียงจากการสั่นสะเทือนของหนังที่ขึงบนตัวกลอง และจัดอยู่ในกลุ่มเครื่องกำกับจังหวะหน้าทับของดนตรีไทยแม้ไม่มีหลักฐานชัดเจนถึงต้นกำเนิด แต่มีบันทึกในสมัยต้นกรุงรัตนโกสินทร์ เช่น โคลงกรมหมื่นศรีสุเรนทร์ที่กล่าวถึงการใช้กลองประกอบละครชาตรี ชื่อ “โทนชาตรี” เริ่มเด่นชัดในสมัยพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัว (รัชกาลที่ 3) เมื่อกลุ่มคนจากนครศรีธรรมราช ย้ายมาสู่กรุงเทพฯ โดยคณะครูพูน เรืองนนท์ ได้เปลี่ยนชื่อการแสดงจากโนราชาตรีเป็น “ละครชาตรี” เมื่อแสดงที่ช่อง 4 บางขุนพรหม (จตุรงค์ ประสงค์ดี, 2565, น. 154.)

“กลองชาตรี (หรือกลองตุ๊ก)” เป็นกลองสองหน้าที่ขึ้นหนัง ลักษณะคล้ายกลองทัดแต่ขนาดเล็กกว่า มีบทบาทสำคัญในวงปี่พาทย์ชาตรีที่ใช้ประกอบการแสดงละครชาตรีในอดีตใช้กลองเพียงใบเดียว ตีสลับรับจังหวะกับโทนชาตรี ต่อมาได้เพิ่มเป็นสองใบเพื่อสร้างเสียงสูงต่ำที่แตกต่าง เช่นเดียวกับกลองทัด (โกเมศ จงเจริญ, 2555, น. 59.)

วิธีการตีโทนชาตรีของละครชาตรี จะใช้ผู้ตี 2 คน ผู้ที่ตีตามจังหวะตกของห้องเพลง เรียกว่า “ตัวยี่น” ส่วนผู้ที่ตีลงจังหวะยกของห้องเพลง เรียกว่า “ตัวขัด” จะมีลักษณะเหมือนกับการตีฉิ่งพร้อมกับการตีฉาบเล็กที่สอดประสานกันไป ในการบันทึกโน้ตของโทนชาตรีครั้งนี้จะบันทึกเพียงโทนชาตรีตัวยี่นเพียงใบเดียว เพื่อให้เกิดความเข้าใจในการตีโทนชาตรี

ในการบันทึกโน้ตของโทนชาตรี (ตัวยี่น) จะกำหนดสัญลักษณ์ตัวอักษรที่ใช้แทนตัวโน้ตของโทนชาตรี และกลองชาตรี ดังนี้

โทนชาตรี	ท	หมายถึง เสียงเท่ง หรือเสียงโตน
	ป	หมายถึง เสียงป๊ะ
	ต	หมายถึง เสียงตึง
กลองชาตรี	ต	หมายถึง เสียงตุง
	ตล	หมายถึง เสียงตะลุง

โหมโรงชาตรี
ร้วชัดชาตรี (ลาเดียว)

กลองชาตรี ¹	ต - ตล	----	ต - ตล	----	ต - ตล	----	ต - ตล	----
โหม (ตัวยืน) ¹	----	--- ป	----	--- ท	----	--- ป	----	--- ท

กลองชาตรี ²	-- ตล	----	-- ตล	----	-- ตล	----	-- ตล	----
โหม (ตัวยืน) ²	----	--- ป	----	--- ท	----	--- ป	----	--- ท

กลองชาตรี ³	-- ตล	----	-- ตล	----	-- ตล	----	-- ตล	----
โหม (ตัวยืน) ³	----	--- ป	----	--- ท	----	--- ป	----	--- ท

กลองชาตรี ⁴	-- ตล	----	-- ตล	----	-- ตล	----	-- ตล	----
โหม (ตัวยืน) ⁴	----	--- ป	----	--- ท	----	--- ป	----	--- ท

กลองชาตรี ⁵	ต ต ต ต	ต ต ต ต	ต ต ต ต	ต ต ต ต	ต ต ต ต	ต ต ต ต	ต ต ต ต	ต ต ต ต
โหม (ตัวยืน) ⁵	ป ท ป ท	ป ท ป ท	ป ท ป ท	ป ท ป ท	ท ท ท ท	ท ท ท ท	ท ท ท ท	ท ท ท ท

ตัวอย่างที่ 1 โน้ตเพลงกลองชาตรี-โหมชาตรี (ตัวยืน) ร้วชัดชาตรี (ลาเดียว)
ที่มา : บุญสืบ เรืองนนท์

กลองชาตรี ¹	----	----	----	----	- ต ต -	ต - ต ต	- ต ต -	ตล --
โหม (ตัวยืน) ¹	--- ป	--- ท	- ท - ท	- ท - ท	- ป - ป	- ป - ท	- ท - ท	- ท - ท

กลองชาตรี ²	- ต ต -	ต - ต ต	- ต ต -	ตล --	- ต ต -	ต - ต ต	- ต ต -	ตล --
โหม (ตัวยืน) ²	- ป - ป	- ป - ท	- ท - ท	- ท - ท	- ป - ป	- ป - ท	- ท - ท	- ท - ท

ตัวอย่างที่ 2 โน้ตเพลงกลองชาตรี-โหมชาตรี (ตัวยืน) หน้าทับ 1
ที่มา : บุญสืบ เรืองนนท์

กลองชาตรี ¹	- ต - ต	- ต - ต	- ต - ต	- ต - ต	- ต - ต	- ต - ต	- ต - ต	- ต - ต
โหม (ตัวยืน) ¹	----	----	----	----	----	----	----	----

กลองชาตรี ²	- ต - ต	- ต - ต	- ต - ต	- ต - ต	- ต - ต	- ต - ต	- ต - ต	- ต - ต
โหม (ตัวยืน) ²	----	----	----	----	----	----	----	----

ตัวอย่างที่ 3 โน้ตเพลงกลองชาตรี-โหมชาตรี (ตัวยืน) หน้าทับ 2 (เชิด)
ที่มา : บุญสืบ เรืองนนท์

กลองชาตรี ¹	- ต ต -	ต - ต ต	- ต ต -	ต - ต ต	- ต ต -	ต - ต ต	- ต ต -	ต - ต ต
โหม (ตัวยืน) ¹	- ป - ป	- ท - ท	- ป - ป	- ท - ท	- ป - ป	- ท - ท	- ป - ป	- ท - ท

ตัวอย่างที่ 4 โน้ตเพลงกลองชาตรี-โหมชาตรี (ตัวยืน) หน้าทับ 3
ที่มา : บุญสืบ เรืองนนท์

กลองชาตรี ¹	----	----	- ต --	ต - ต ต	- ต ต -	ต - ต ต	- ต ต -	ตล --
โหม (ตัวยืน) ¹	- ป - ป	- ป - ป	- ป - ป	- ท - ท	- ป - ป	- ท - ท	- ท - ป	- ท - ท

กลองชาตรี ²	----	----	- ต --	ต - ต ต	- ต ต -	ต - ต ต	- ต ต -	ตล --
โหม (ตัวยืน) ²	- ป - ป	- ป - ป	- ป - ป	- ท - ท	- ป - ป	- ท - ท	- ท - ป	- ท - ท

ตัวอย่างที่ 5 โน้ตเพลงกลองชาตรี-โหมชาตรี (ตัวยืน) หน้าทับ 4 (เพลงซัด)
ที่มา : บุญสืบ เรืองนนท์

กลองชาตรี ¹	ต ต ต ต	ต ต ต ต	ต ต ต ต	ต ต ต ต	ต ต ต ต	ต ต ต ต	ต ต ต ต	ต ต ต ต
โหม (ตัวยืน) ¹	----	----	----	----	----	----	----	----

กลองชาตรี ²	ต ต ต ต	ต ต ต ต	ต ต ต ต	ต ต ต ต	ต ต ต ต	ต ต ต ต	ต ต ต ต	ต ต ต ต
โหม (ตัวยืน) ²	----	----	----	----	----	----	----	----

ตัวอย่างที่ 6 โน้ตเพลงกลองชาตรี-โหมชาตรี (ตัวยืน) รัวกลอง
ที่มา : บุญสืบ เรืองนนท์

กลองชาตรี ¹	- - - -	- - - -	- ต ต -	ต - ตล
โทน (ตัวยืน) ¹	- - - ป	- ท - ท	- ป - ท	- ท - ป

ตัวอย่างที่ 7 โน้ตเพลงกลองชาตรี-โทนชาตรี (ตัวยืน) ลงโทน (จบกระบวนการโหมโรงละครชาตรี)
ที่มา : บุญสืบ เรืองนนท์

การสืบทอดและส่งเสริมการตีโทนชาตรี-กลองชาตรี

การสืบทอดการตีโทนชาตรี-กลองชาตรีบ้านเรืองนนท์ จะมีการสืบทอดและการถ่ายทอดคล้ายกับการสืบทอดและการถ่ายทอดการแสดง เริ่มจากการถ่ายทอดให้ลูกหลานในครอบครัวที่มีทักษะการบรรเลงดนตรีประเภทเครื่องหนัง โดยเริ่มจากการติดตามคณะละครไปแสดงตามงานต่าง ๆ เพื่อให้จดจำหน้าทับ วิธีการตี วิธีการบรรเลง ต่อมาได้เริ่มหัดตีหน้าทับพื้นฐาน (ตีโทนชาตรีตัวยืน) เมื่อเกิดความชำนาญในจังหวะหลัก (ตัวยืน) ก็จะทำให้ตีเข้าคู่ (ตัวขัด) หากมีทักษะคล่องตัวมากขึ้นก็จะให้เปลี่ยนไปตีกลองชาตรี (กลองตุ๊ก) ซึ่งมีการตีสอดประสานไปกับโทนชาตรีในหน้าทับต่าง ๆ ที่ได้เรียงร้อยมาในขั้นตอนของโหมโรงชาตรีต่อไป

ในการสืบทอดการตีโทนชาตรี-กลองชาตรี ในสายตระกูลเรืองนนท์นั้น เริ่มมีการบันทึกข้อมูลตั้งแต่รุ่นตาทวดนนท์ (รุ่น 3) ทวดพูน (รุ่น 4) ต่อมา มีทองใบ พิน เพื่อน จิว เรืองนนท์ (รุ่น 5) บุญสร้าง, บรรลือ เรืองนนท์ (รุ่น 6) บุญสืบ เรืองนนท์ (รุ่น 7) ภูมิנס, ธัชพล โชติเมธีรัช, บุญยกร เรืองนนท์ (รุ่น 8) นอกจากนี้ยังมีบุคคลภายนอกที่มาขอเรียนรู้การตีโทนชาตรี-กลองชาตรี เพื่อจะนำไปประกอบการแสดงละครชาตรีในคณะของตนเอง คือ ธรรมรัตน์ สุนทรสารทูล, ชัยชนะ แสงอรุณ และนักศึกษาจากสถาบันต่าง ๆ เพื่อการศึกษาในระดับปริญญาตรี จากวิทยาลัยนาฏศิลปสุโขทัย สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ ญัณนันท์ มั่นสุทร, รังสรรค์ แก้วมณี และปริญญาโท นักศึกษาจากสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ ได้แก่ นิธิพัชร์ พงษ์พรหม, อนิพนธ์ สุขสกุล, วิชา เวียงจันทร์ เป็นต้น (บุญสร้าง เรืองนนท์, การสื่อสารส่วนบุคคล, 3 พฤศจิกายน 2567) กระบวนการสืบทอดภูมิปัญญาทางดนตรีของละครชาตรีบ้านเรืองนนท์ ซึ่งเป็นการถ่ายทอดองค์ความรู้แบบดั้งเดิมจากรุ่นสู่รุ่นผ่านการฝึกฝนภายในครอบครัว โดยเริ่มจากการสังเกตและติดตามคณะละคร การฝึกหัดตีหน้าทับพื้นฐานและค่อย ๆ พัฒนาทักษะอย่างเป็นขั้นตอน นอกจากนี้ ยังพบว่าการขยายการเรียนรู้ไปสู่บุคคลภายนอก รวมถึงนักศึกษาจากสถาบันการศึกษาต่าง ๆ ซึ่งสะท้อนให้เห็นถึงความพยายามในการอนุรักษ์และเผยแพร่มรดกทางวัฒนธรรมดนตรีให้ดำรงอยู่ในสังคมปัจจุบัน ผ่านการถ่ายทอดความรู้อย่างเป็นระบบและมีการบันทึกสืบทอดสายวงศ์ตระกูลอย่างชัดเจน



ภาพที่ 5 วงดนตรีละครชาตรีคณะครูทองใบ เรืองนนท์ ในการบันทึกเสียงโครงการ
“ดุริยะแห่งรัตนโกสินทร์”
ที่มา : บุญสืบ เรืองนนท์



ภาพที่ 6 ละครชาตรีคณะครูทองใบ เรืองนนท์ ในการบันทึกเสียงโครงการ “ดุริยะแห่งรัตนโกสินทร์”
ที่มา : บุญสืบ เรืองนนท์



ภาพที่ 7 การถ่ายทอดวิธีการตีโทนชาตรี-กลองชาตรี ร้องประกาศหน้าบท ตีรำหน้าเตียง
รูปแบบของบ้านเรือนนนท์ ให้กับนักศึกษาระดับปริญญาโท
โดยบุญสร้าง เรืองนนท์ และบัวสาย เรืองนนท์
ที่มา : บุญสืบ เรืองนนท์



ภาพที่ 8 การถ่ายทอดวิธีการตีโทนชาตรี-กลองชาตรี รูปแบบของบ้านเรือนนนท์
ให้กับนักดนตรีคณะละครทัศนีย์ นาฏศิลป์ โดยบุญสืบ เรืองนนท์
ที่มา : บุญสืบ เรืองนนท์

การสืบทอดมรดกทางดนตรีและศิลปะการแสดงพื้นบ้าน เป็นประเด็นสำคัญในการอนุรักษ์และพัฒนาวัฒนธรรมไทย ในกรณีงานวิจัย เรื่อง แนวทางการพัฒนาศิลปะการแสดงละครชาตรี ในจังหวัดฉะเชิงเทรา ซึ่งเป็นศิลปะการแสดงที่มีเอกลักษณ์เฉพาะถิ่น ได้วิเคราะห์แนวทางการพัฒนาศิลปะการแสดงละครชาตรีตามหลักทฤษฎีการพัฒนาศิลปะการแสดงพื้นบ้าน นำเสนอกลยุทธ์ที่ครอบคลุมหลายมิติ ทั้งการสร้างมาตรฐานภายในคณะละคร การส่งเสริมการศึกษาในระบบ การเข้าร่วมกิจกรรมฝึกอบรม และการเรียนรู้ด้วยตนเองผ่านสื่อต่าง ๆ แนวทางเหล่านี้มุ่งเน้นการถ่ายทอดองค์ความรู้อย่างเป็นระบบ ตั้งแต่กระบวนการทำรายการดนตรีประกอบการแสดง เครื่องแต่งกาย ไปจนถึงอุปกรณ์ประกอบฉาก โดยอาศัยภูมิปัญญาจากครูอาวุโสและนักแสดงรุ่นพี่ ควบคู่ไปกับการเปิดโอกาสให้สมาชิกได้รับการศึกษาเพิ่มเติมจากสถาบันการศึกษาที่เกี่ยวข้องด้านนาฏศิลป์และดนตรีไทย (วิระสิทธิ์ สุขสมจิต, 2559-2560, น. 76.) ความพยายามในการฟื้นฟูและส่งเสริมโทนชาตรี-กลองชาตรีซึ่งเป็นส่วนสำคัญของมรดกทางดนตรีบ้านเรือนนท์ สะท้อนให้เห็นถึงความตระหนักในคุณค่าของศิลปวัฒนธรรมท้องถิ่นและความจำเป็นในการอนุรักษ์ภูมิปัญญาดั้งเดิม แนวทางการฟื้นฟูและส่งเสริมนี้ควรดำเนินการอย่างเป็นระบบและครอบคลุมหลายมิติ ประการแรก ควรมีการรวบรวมและบันทึกองค์ความรู้เกี่ยวกับโทนชาตรี-กลองชาตรีอย่างละเอียด ทั้งในด้านประวัติศาสตร์ เทคนิคการบรรเลง และบทบาทในการแสดงละครชาตรี โดยอาศัยความร่วมมือจากผู้เชี่ยวชาญและศิลปินอาวุโส ประการที่สอง ควรจัดตั้งโครงการถ่ายทอดความรู้ให้แก่คนรุ่นใหม่ ผ่านการฝึกอบรมเชิงปฏิบัติการ การจัดค่ายดนตรี และการบูรณาการเข้ากับหลักสูตรการศึกษาในท้องถิ่น เพื่อสร้างความสนใจและความเข้าใจในคุณค่าของดนตรีนี้

ในแง่ของการเป็นส่วนหนึ่งของการแสดงทางวัฒนธรรมและการอนุรักษ์มรดกทางดนตรี ปัจจุบันมีงานวิจัยเกี่ยวกับการแสดงข้ามวัฒนธรรมในละครชาตรีร่วมสมัย เช่น กรณีการกำกับละครเรื่อง *The Tempest* ของวิลเลียม เชกสเปียร์ (William Shakespeare) แสดงให้เห็นว่าอัตลักษณ์ของละครชาตรีสามารถนำเสนอผ่านการสร้างสรรค์ข้ามวัฒนธรรมบนพื้นที่ร่วมสมัย โดยไม่จำเป็นต้องแบ่งแยกระหว่างงานอนุรักษ์หรืองานพัฒนา ขึ้นอยู่กับเป้าหมายทางศิลปะของศิลปิน แนวคิดนี้เน้นการศึกษารากเหง้าการแสดงอย่างลึกซึ้งและการสร้างสรรค์ ซึ่งดีกว่าการหยุดนิ่งอัตลักษณ์ทางการแสดง การแลกเปลี่ยนและหยิบยืมรูปแบบการแสดงด้วยความเคารพจะช่วยให้เกิดการสร้างสรรค์ใหม่ ๆ ตามประเด็นและเป้าหมายของศิลปิน (ชาคร ชะม้าย, 2563, น. 221)

นอกจากนี้ การส่งเสริมโทนชาตรี-กลองชาตรี ควรคำนึงถึงการปรับตัวให้เข้ากับบริบทสังคมปัจจุบันโดยการผสมผสานระหว่างการอนุรักษ์รูปแบบดั้งเดิมและการประยุกต์ใช้เทคโนโลยีสมัยใหม่ เช่น การใช้สื่อสังคมออนไลน์ในการเผยแพร่ความรู้และการแสดง การพัฒนาแอปพลิเคชันสำหรับการเรียนรู้ดนตรีหรือการจัดการแสดงในรูปแบบที่ดึงดูดความสนใจของผู้ชมร่วมสมัย อีกประเด็นสำคัญคือการสร้างเครือข่ายความร่วมมือระหว่างชุมชน สถาบันการศึกษา และหน่วยงานภาครัฐที่เกี่ยวข้อง เพื่อให้เกิดการสนับสนุนทั้งด้านงบประมาณ การวิจัย และการจัดกิจกรรมส่งเสริมวัฒนธรรมอย่างต่อเนื่อง การดำเนินการเหล่านี้จะช่วยให้การสืบทอดมรดกทางดนตรีบ้านเรือนนท์ โดยเฉพาะโทนชาตรี-กลองชาตรี สามารถดำรงอยู่และพัฒนาต่อไปได้อย่างยั่งยืน ท่ามกลางการเปลี่ยนแปลงทางสังคมและวัฒนธรรม

การดำรงอยู่และอนาคตของละครชาตรีบ้านเรือนนท

ความสำคัญหลักคือการสร้างความร่วมมือเพื่ออนุรักษ์ละครชาตรี อันเป็นมรดกทางวัฒนธรรมที่มีคุณค่า ด้วยการยินดีเผยแพร่องค์ความรู้ที่เกี่ยวข้อง เพื่อช่วยให้การดำรงอยู่และพัฒนาของละครชาตรีในอนาคตเป็นไปอย่างต่อเนื่อง อันจะนำไปสู่การอนุรักษ์และมีส่วนร่วมในการสืบทอดมรดกทางศิลปการแสดงและภูมิปัญญาที่มีคุณค่านี้สืบไป (บรรลือ เรืองนนท์, การสื่อสารส่วนบุคคล, 3 พฤศจิกายน 2567) การแสดงละครชาตรีตามรูปแบบดั้งเดิมประกอบด้วยขั้นตอนหลัก 4 ขั้นตอน ได้แก่ 1) โหมโรง 2) ราชัดประกาศหน้าบท 3) การจับเรื่อง และ 4) การลาฉาก อย่างไรก็ตาม ในปัจจุบันบางองค์ประกอบ เช่น โหมโรงและประกาศหน้าบท มักถูกละเลยไปในการแสดงทั่วไปที่บ้านเรือนนท ยังคงรักษารูปแบบการแสดงละครชาตรีแบบดั้งเดิมอย่างเคร่งครัด โดยยังมีผู้สืบทอดบทประกาศหน้าบทเพียงคนเดียวคือนายบุญสร้าง เรืองนนท์ ซึ่งได้รับการถ่ายทอดองค์ความรู้จากนายทองใบ เรืองนนท์ ผู้เป็นบิดา การสืบทอดองค์ความรู้ในบ้านเรือนนทนั้นเน้นการถ่ายทอดผ่านสายตระกูลก่อนที่จะพิจารณาอบให้บุคคลอื่นโดยให้ความสำคัญกับคุณสมบัติและความพร้อมของผู้รับมรดกทางวัฒนธรรมนี้ เพื่อให้มั่นใจว่าจะสามารถสืบสานได้อย่างถูกต้องและไม่ก่อให้เกิดความเสียหาย (บุญสร้าง เรืองนนท์, การสื่อสารส่วนบุคคล, 3 พฤศจิกายน 2567) การสืบทอดการแสดงละครชาตรีของบ้านเรือนนท เป็นการถ่ายทอดทางวัฒนธรรมที่สืบทอดกันมาในสายตระกูลผ่านการเรียนรู้โดยตรงจากผู้ใหญ่ เช่น ปู่ ย่า ตา ยาย พ่อ และแม่ ซึ่งมุ่งเน้นการให้ความสำคัญกับการเตรียมความพร้อมและความใส่ใจในบทบาทที่ได้รับเพื่อรักษามาตรฐานการแสดงให้อยู่ในรูปแบบดั้งเดิม แม้ว่าในปัจจุบันการแสดงละครชาตรีอาจดูไม่สอดคล้องกับยุคสมัยที่เปลี่ยนแปลงไป แต่การได้รับโอกาสในการเผยแพร่ยังสามารถนำไปสู่การปรับเปลี่ยนให้เข้ากับบริบทและความต้องการของสังคมปัจจุบัน ทั้งนี้เพื่อให้ศิลปการแสดงละครชาตรียังคงดำรงอยู่ในสังคมต่อไป (บัวสาย เรืองนนท์, การสื่อสารส่วนบุคคล, 3 พฤศจิกายน 2567) การสืบทอดละครชาตรีของบ้านเรือนนทยึดถือการลำดับความสำคัญตามประสบการณ์และความอาวุโส โดยเริ่มจากการให้เกียรติผู้อาวุโส เช่น ทวด ปู่ พ่อ และพี่ชาย ซึ่งเป็นผู้มีความรู้และประสบการณ์ตรง การถ่ายทอดนี้มุ่งเน้นการศึกษาผ่านการฝึกฝนจากผู้ที่เกี่ยวข้องในครอบครัวโดยตรง แม้ว่าปัจจุบันการจัดแสดงละครชาตรีอาจลดลงเนื่องจากข้อจำกัดของยุคสมัย แต่การสืบทอดยังคงดำเนินไปอย่างต่อเนื่อง โดยสมาชิกในตระกูลยังคงรักษาความงดงามและเอกลักษณ์ของละครชาตรีไว้เพื่อสืบทอดให้คนรุ่นหลัง (ณัฐวัฒน์ เรืองนนท์, การสื่อสารส่วนบุคคล, 3 พฤศจิกายน 2567) ละครชาตรีบ้านเรือนนทได้รับการอนุรักษ์และสืบทอดอย่างต่อเนื่องในฐานะมรดกทางวัฒนธรรมที่ทรงคุณค่า โดยตระกูลเรืองนนท์ มุ่งเน้นการถ่ายทอดความรู้และทักษะจากรุ่นสู่รุ่นผ่านการเรียนรู้โดยตรงจากผู้อาวุโสในครอบครัว เช่น ทวด ปู่ และพ่อ ตามลำดับความอาวุโสและประสบการณ์การแสดงละครชาตรีดั้งเดิม ประกอบด้วยขั้นตอนหลัก ได้แก่ โหมโรง ราชัดประกาศหน้าบท การจับเรื่อง และการลาฉาก แม้ปัจจุบันบางขั้นตอน เช่น โหมโรงและประกาศหน้าบท อาจถูกละเลยในการแสดงทั่วไปแต่บ้านเรือนนทยังคงรักษารูปแบบดั้งเดิมอย่างเคร่งครัด โดยเฉพาะบทประกาศหน้าบทที่สืบทอดผ่านสายตระกูลเพื่อรักษามาตรฐานการแสดง ทั้งนี้ แม้การจัดแสดงละครชาตรีอาจลดลงตามยุคสมัย แต่บ้านเรือนนทยังคงมุ่งมั่นพัฒนาและปรับตัวให้เหมาะกับสังคมปัจจุบัน พร้อมทั้งสร้างความร่วมมือในการเผยแพร่ความรู้เพื่อให้ละครชาตรียังคงดำรงอยู่และสืบทอดต่อไปในอนาคต

สรุป

โทนาตรี-กลองชาตรี เป็นเครื่องดนตรีสำคัญที่มีบทบาทในการกำกับจังหวะของการแสดงละครชาตรีของบ้านเรือนนท ซึ่งมีส่วนกำเนิดและการพัฒนามาตั้งแต่ยุคต้นกรุงรัตนโกสินทร์ การสืบทอดการตีโทนาตรี-กลองชาตรีในตระกูลเรือนนทดำเนินการผ่านการถ่ายทอดทักษะจากรุ่นสู่รุ่น รวมถึงการเปิดโอกาสให้ผู้สนใจจากภายนอกได้เข้ามาเรียนรู้เพื่อนำไปประยุกต์ใช้ในคณะละครของตน การพัฒนานี้เน้นการอนุรักษ์มรดกทางดนตรีและละครชาตรีบ้านเรือนนทที่เป็นตัวอย่างสำคัญของการสืบทอดมรดกทางวัฒนธรรมการแสดงและดนตรีไทย ที่มีประวัติยาวนานตั้งแต่สมัยพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัว (รัชกาลที่ 3) โดยมีการปรับตัวทั้งในด้านเครื่องดนตรี (จากวงโนราดั้งเดิมสู่การผสมผสานกับวงปี่พาทย์) และรูปแบบการแสดง (จากการแสดงงานแก่นสู่การแสดงเชิงวิชาการและการท่องเที่ยวเชิงวัฒนธรรม) เป็นมรดกทางวัฒนธรรมการแสดงที่สั่งสมองค์ความรู้มาอย่างต่อเนื่อง โดยเริ่มจากการแสดงในพิธีกรรมทางศาสนาและงานประเพณี และพัฒนามาเป็นศิลปะการแสดงที่ทรงคุณค่าในปัจจุบัน ดนตรีประกอบการแสดงละครชาตรีบ้านเรือนนท เป็นหัวใจสำคัญที่ช่วยสร้างอารมณ์และดำเนินเรื่องราว โดยเฉพาะโทนาตรีและกลองชาตรีที่ทำหน้าที่กำกับจังหวะ สร้างสีสันและความต่อเนื่องในการแสดง ซึ่งมีการผสมผสานระหว่างวงโนราดั้งเดิมกับวงปี่พาทย์อย่างกลมกลืน รวมถึงเทคนิคการตีโทนาตรี-กลองชาตรี มีเทคนิคการบรรเลงที่เป็นศาสตร์เฉพาะที่ต้องอาศัยทักษะความชำนาญสูง ประกอบด้วยการควบคุมจังหวะ น้ำหนักการตี และการสื่ออารมณ์ผ่านเสียงเครื่องดนตรี โดยแต่ละท่วงท่ามีความหมายและบทบาทแตกต่างกันไปตามบริบทของการแสดง การถ่ายทอดองค์ความรู้เหล่านี้ดำเนินการแบบตัวต่อตัวภายในครอบครัว ควบคู่ไปกับการเปิดโอกาสให้บุคคลภายนอกที่สนใจได้เรียนรู้เน้นการสอนแบบใกล้ชิด การสังเกต และการฝึกปฏิบัติจริง เพื่อธำรงไว้ซึ่งภูมิปัญญาดั้งเดิม โดยมุ่งหวังให้ศิลปะการแสดงนี้สามารถสืบทอดและพัฒนาอย่างต่อเนื่อง ในปัจจุบัน ละครชาตรีบ้านเรือนนทกำลังปรับตัวสู่การแสดงเชิงวิชาการและการปรับตัวทางวัฒนธรรม โดยยังคงรักษาแก่นแท้ของศิลปะการแสดงดั้งเดิมไว้ผ่านกลยุทธ์การผสมผสานระหว่างการรักษาและการพัฒนา เพื่อสร้างความน่าสนใจและความเข้าใจในมรดกทางวัฒนธรรมให้กับคนรุ่นใหม่ ซึ่งสะท้อนให้เห็นถึงพลวัตและความยืดหยุ่นของศิลปวัฒนธรรมไทย ที่สามารถปรับตัวและดำรงอยู่ท่ามกลางการเปลี่ยนแปลงของสังคมได้อย่างมีชีวิตชีวาต่อไป

บรรณานุกรม

- โกเมศ จงเจริญ. (2555). *ดนตรีประกอบการแสดง “ละครชาตรี” กรณีศึกษาคณะครูทองใบ เรืองนนท์*. [วิทยานิพนธ์ระดับปริญญาโทบริหารศิลป, มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ].
- จตุรงค์ ประสงค์ดี. (2565). *กรรมวิธีการสร้างโทนชาตรีของช่างสุวรรณ โปธิปิน*. *วารสารมนุษยศาสตร์ สังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยทักษิณ*. 17(2). น. 147-162.
- จันทร์หา เนินนอก. (2562). *การขับร้องละครชาตรีคณะกัญญาลูกแม่แพน*. *วารสารศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย*. 6(2). น. 22-30.
- ชาคร ชะม้าย. (2563). *แนวคิดการแสดงข้ามวัฒนธรรมในการสร้างสรรค์ละครชาตรีร่วมสมัย : กรณีศึกษาการกำกับการแสดง เรื่อง พายุพิโรธ*. [วิทยานิพนธ์ระดับปริญญาโทบริหารศิลป, จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย].
- ผะอบ โปษะกฤษณะ. (2523). *วรรณกรรมประกอบการเล่นละครชาตรี*. [โครงการเผยแพร่เอกลักษณ์ของไทย ฯ, กระทรวงศึกษาธิการ].
- วิระสิทธิ์ สุขสมชิต. (2560). *การศึกษาแนวทางการพัฒนาศิลปะการแสดงละครชาตรีในจังหวัดฉะเชิงเทรา*. *วารสารศิลปกรรมบูรพา*. 19(2). น. 67-79.
- สุนันทา ไสร์จัจ. (2518). *โฉนละครพ่อนรำภาคพิเศษ*. พิมพ์.

คำแนะนำสำหรับผู้นิพนธ์

หลักเกณฑ์การเตรียมบทความต้นฉบับและเอกสารประกอบเพื่อเสนอพิจารณาก่อนลงและตีพิมพ์
ในวารสารศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

การจัดเตรียมต้นฉบับบทความสำหรับส่งเสนอเพื่อพิจารณาตีพิมพ์

1. ต้องเป็นบทความทางวิชาการ/บทความวิจัย/บทความปริทัศน์ทางด้านศิลปกรรมศาสตร์หรือสาขาที่เกี่ยวข้อง ตรงตามวัตถุประสงค์และขอบเขตของวารสาร บทความที่ส่งเสนอตีพิมพ์ต้องไม่เคยตีพิมพ์จากที่ใดมาก่อน และไม่อยู่ในระหว่างการส่งเสนอเพื่อพิจารณาตีพิมพ์ในวารสารอื่น ๆ

2. เป็นบทความภาษาไทยหรือภาษาอังกฤษ ในกรณีเป็นภาษาอังกฤษ ต้องไม่เป็นบทความที่แปลจากงานนิพนธ์ที่ตีพิมพ์ในภาคภาษาไทยหรือภาษาต่างประเทศอื่น ๆ มาก่อน และจะต้องมีบทคัดย่อทั้งภาษาไทยและภาษาอังกฤษ

3. ผู้นิพนธ์จะต้องเตรียมเนื้อหาต้นฉบับ (Manuscript) พิมพ์ลงในแม่แบบบทความฉบับเต็มที่ได้เตรียมไว้ในรูปของเอกสารอิเล็กทรอนิกส์ (Word Document ไฟล์สกุล .Doc หรือ .Docx และ ไฟล์เอกสารชนิด PDF) สภาพพร้อมพิมพ์ลงบนกระดาษ (Print out) มีความยาวไม่น้อยกว่า 10 หน้ากระดาษ A4 และไม่เกิน 15 หน้ากระดาษ A4 ตั้งค่าน้ำหนักกระดาษด้านบนและด้านซ้าย 1.5 นิ้ว ด้านล่างและด้านขวา 1 นิ้ว ใช้ชุดแบบอักษรมาตรฐานราชการไทย สารบรรณ (TH Sarabun New) 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 (*) โดยระบุการศึกษาชั้นสูงสุดหรือตำแหน่งทางวิชาการ (ถ้ามี) และสังกัดของผู้นิพนธ์ ทั้งภาษาไทยและภาษาอังกฤษ พร้อมทั้งระบุจดหมายอิเล็กทรอนิกส์ (Email address) ที่เป็นชื่อโดเมน (Domain) ของสถาบันต้นสังกัด หรืออีเมลอื่นที่ใช้ในการติดต่อที่เป็นทางการและหากมีผู้นิพนธ์ร่วมจะต้องระบุที่อยู่ สังกัด และอีเมลให้ครบถ้วนถัดจากชื่อผู้นิพนธ์หลัก

- บทคัดย่อ ใช้อักษรปกติขนาด 16 point ทั้งภาษาไทยและภาษาอังกฤษ จัดแนวพิมพ์แบบกระจายบรรทัด กำหนดจำนวนไม่เกิน 2 หน้ากระดาษ สำหรับบทความวิจัย บทคัดย่อจะต้องประกอบด้วยความสำคัญของปัญหา วัตถุประสงค์ของการวิจัย การดำเนินการวิจัยและผลการวิจัย

- คำสำคัญ ทั้งภาษาไทยและภาษาอังกฤษ ภาษาละ 3-5 คำ โดยระบุไว้ใต้บทคัดย่อของภาษานั้น ๆ โดยเรียงลำดับคำให้ตรงกันทั้งภาษาไทยและภาษาอังกฤษ

- หัวเรื่อง ใช้ตัวอักษรตัวหนาขนาด 16 point จัดแนวพิมพ์แบบชิดซ้าย
- เนื้อหาบทความ ใช้ตัวอักษรปกติขนาด 16 point จัดแนวพิมพ์แบบกระจายบรรทัด หากเป็นบทความจากรายงานวิจัย/วิทยานิพนธ์/งานค้นคว้าอิสระ ควรมีเนื้อหาที่ครอบคลุมในหัวข้อต่าง ๆ ได้แก่ วัตถุประสงค์ ขอบเขตการวิจัย วิธีการศึกษา ผลการศึกษา การอภิปรายผล สรุปและข้อเสนอแนะ การนำไปใช้จัดแสดงหรือการจดแจ้งลิขสิทธิ์ พร้อมทั้งมีคำอธิบายภาพ ตาราง แผนผัง โน้ตเพลง ฯลฯ โดยระบุแหล่งที่มาให้ครบถ้วน
- การอ้างอิงในเนื้อหา ใช้รูปแบบการอ้างอิงของ APA Style (7th Edition) โดยใช้ตัวอักษรปกติขนาด 16 point ใช้ภาษาตามภาษาที่ใช้ในการเขียนบทความและตามข้อมูลต้นฉบับที่นำมาใช้อ้างอิง
- บรรณานุกรม ใช้ตัวอักษรปกติขนาด 16 point สำหรับบทความที่เนื้อหาเป็นภาษาไทย ให้ระบุรายการบรรณานุกรมเป็นภาษาไทยหรือภาษาอังกฤษ ตามข้อมูลต้นฉบับที่นำมาอ้างอิงแต่ละรายการ ส่วนบทความที่มีเนื้อหาภาษาอังกฤษ ให้ระบุรายการบรรณานุกรมเป็นภาษาอังกฤษล้วน หากข้อมูลที่อ้างอิงเป็นภาษาอื่น ๆ ที่มีใช้ภาษาอังกฤษ ให้พิมพ์บรรณานุกรมเป็นภาษาอังกฤษ แล้ววงเล็บท้ายรายการบรรณานุกรมนั้นตามภาษาต้นฉบับ เช่น (In Japan) โดยเรียงลำดับตามตัวอักษร ก-ฮ และ A-Z จัดบรรณานุกรมแยกรายการภาษาไทยและภาษาอังกฤษโดยให้ภาษาไทยขึ้นก่อนภาษาอังกฤษ (ดูตัวอย่างที่หน้าตัวอย่างการเขียนบรรณานุกรม) จัดแนวพิมพ์ชิดซ้ายและบรรทัดต่อมาของรายการเดียวกันทุกบรรทัดต้องย่อหน้าเข้าไป 8 ตัวอักษร

4. ผู้นิพนธ์ต้องจัดเตรียมภาพประกอบแยกอีกหนึ่งชุดนอกเหนือจากที่แทรกไว้ในบทความ โดยจัดทำภาพประกอบเป็นไฟล์รูปภาพนามสกุล JPEG หรือ TIFF ความละเอียด 300-350 dpi และต้องระบุชื่อไฟล์ภาพให้ชัดเจน และเรียงไฟล์ภาพตามลำดับที่แทรกไว้ในเนื้อหาบทความ ส่งเข้ามาในระบบ Thaijo ของวารสารพร้อมกับการส่งบทความเพื่อพิจารณาตีพิมพ์

5. ในกรณีที่บทความวิจัยต้องแนบเอกสารรับรองการผ่านการพิจารณาจริยธรรมการวิจัยในคนจากสถาบันที่มีการดำเนินการ

เกณฑ์การพิจารณาก่อนการรับบทความ (Peer-review)

1. กองบรรณาธิการจะเป็นผู้พิจารณาคุณภาพวารสารขึ้นต้นจากแบบตรวจสอบรายการเอกสารประกอบการเสนอส่งบทความต้นฉบับด้วยตนเอง (Manuscript Submission Self-Checklist) ที่ผู้นิพนธ์ได้แนบมาพร้อมหลักฐานต่าง ๆ และจะต้องผ่านการตรวจการคัดลอกบทความ (Plagiarism) ด้วยโปรแกรมอักขราวิสุทธิ์ (Akarawisut)
2. บทความต้นฉบับที่ผ่านการตรวจรูปแบบแล้วจะได้รับการคัดกรองจากกองบรรณาธิการเพื่อสรรหาผู้ทรงคุณวุฒิ (Peer-reviewer) ที่มีประสบการณ์การวิจัยตรงตามสาขาที่เกี่ยวข้องจากหลากหลายสถาบันจำนวนอย่างน้อย 3 คน ซึ่งไม่มีส่วนได้ส่วนเสียกับผู้นิพนธ์

3. บทความที่ได้รับอนุมัติจากผู้ทรงคุณวุฒิแล้ว จะได้รับการบันทึกสถานะและแจ้งผลการพิจารณาแก่ผู้เขียน เพื่อดำเนินการปรับปรุงแก้ไขต้นฉบับ และ/หรือ เก็บรวบรวมต้นฉบับที่สมบูรณ์เพื่อตีพิมพ์เผยแพร่ ทั้งนี้เมื่อได้รับ ต้นฉบับฉบับสมบูรณ์แล้ว กองบรรณาธิการจะแจ้งผู้พิมพ์รับทราบเป็นหนังสือตอบรับการตีพิมพ์ ซึ่งจะระบุปีที่และ ฉบับที่ตีพิมพ์

4. ในกรณีที่ผู้พิมพ์มีความประสงค์ต้องการยกเลิกการตีพิมพ์ ต้องแจ้งความประสงค์เป็นลายลักษณ์อักษร เรียงถึง บรรณาธิการวารสารศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย เท่านั้น

5. บทความที่ไม่ผ่านการพิจารณา กองบรรณาธิการจะแจ้งผู้พิมพ์รับทราบเป็นลายลักษณ์อักษรโดยไม่ส่งคืน ต้นฉบับ ทั้งนี้ผลการพิจารณาถือเป็นอันสิ้นสุด ผู้พิมพ์จะไม่มีสิทธิ์เรียกร้องหรืออุทธรณ์ใด ๆ ทั้งสิ้น

6. ในกรณีที่ผู้พิมพ์ถูกปฏิเสธการพิจารณาบทความเนื่องจากตรวจพบการคัดลอกบทความ (Plagiarism) โดย ไม่มีการอ้างอิงแหล่งที่มา จะไม่สามารถเสนอบทความเดิมได้อีก และกองบรรณาธิการขอสงวนสิทธิ์การส่งบทความของ ผู้พิมพ์ในฉบับถัดไป จนกว่าจะมีการปรับปรุงคุณภาพบทความตามเกณฑ์ที่กำหนด

7. ในกรณีที่บทความได้รับการเผยแพร่ในรูปแบบวารสารอิเล็กทรอนิกส์เป็นที่เรียบร้อยแล้ว แต่มีการตรวจพบ การทุจริตและการตีพิมพ์ซ้ำบทความเดียวกันในวารสารอื่นในภายหลัง กองบรรณาธิการถือเป็นความรับผิดชอบของ ผู้เขียน และขอสงวนสิทธิ์ในการไม่รับพิจารณาบทความของผู้เขียนผู้นั้นนับตั้งแต่วันที่ตรวจพบการทุจริต

การส่งบทความ

1. ผู้พิมพ์ต้องกรอกแบบฟอร์ม แบบเสนอส่งบทความเพื่อพิจารณาตีพิมพ์ลงในวารสาร โดยกรอกข้อมูลและ พิมพ์แบบฟอร์มจากไฟล์เอกสารอิเล็กทรอนิกส์เท่านั้น

2. ในกรณีที่บทความจากรายงานวิจัยหรือโครงการต่าง ๆ จะต้องมีหนังสือรับรองจากต้นสังกัด หรือประธาน หลักสูตร หรืออาจารย์ที่ปรึกษา ในการนำผลงานเสนอตีพิมพ์

3. ในกรณีที่บทความวิจัยซึ่งเป็นส่วนหนึ่งของวิทยานิพนธ์ จะต้องมีหนังสือรับรองจากอาจารย์ที่ปรึกษา วิทยานิพนธ์หลักในการนำผลงานเสนอตีพิมพ์ โดยให้ระบุชื่ออาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์หลักเป็นชื่อที่สองถัดจาก ผู้พิมพ์หลัก (Corresponding Author) หากมีอาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์ร่วม ให้ระบุชื่ออาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์ ร่วมเป็นชื่อที่สาม

4. ในกรณีที่บทความที่มีผู้พิมพ์มากกว่า 1 คน จะต้องมีใบรับรองจากผู้พิมพ์ร่วมทุกคน โดยให้ระบุ ชื่อ-นามสกุลจริง สังกัด และที่อยู่ ในลำดับถัดจากผู้พิมพ์หลักทุกรายการ

5. ในกรณีเป็นบทความภาษาต่างประเทศ หรือมีการอ้างอิงเนื้อหาจากเอกสารภาษาต่างประเทศที่มีใช้ภาษาอังกฤษ ต้องมีหนังสือรับรองความถูกต้องจากสถาบันภาษาหรือผู้เชี่ยวชาญด้านภาษาที่มีคุณวุฒิไม่ต่ำกว่าระดับปริญญาโทแนบมาพร้อมกับบทความวิชาการหรือบทความวิจัยนั้น

6. ในกรณีที่มีไฟล์เอกสารแนบประกอบกับบทความ เช่น รูปภาพ หรือรูปกราฟิก จะต้องระบุชื่อไฟล์ให้ชัดเจนและเรียงลำดับหมายเลขชื่อไฟล์ตรงกับรูปในบทความ โดยใช้รูปที่มีขนาดเหมาะสม คุณภาพสีและความละเอียดสำหรับการพิมพ์ (ไฟล์รูปชนิด TIFF หรือ JPEG ความละเอียดไม่น้อยกว่า 300 dpi ขนาดไฟล์ละไม่เกิน 2 MB)

7. ให้ทำการลงทะเบียนเพื่อบอกรับเป็นสมาชิวารสาร พร้อมทำการส่งต้นฉบับบทความและแนบเอกสารประกอบการส่งบทความผ่านระบบ Online Submission โดยเลือกใช้ช่องทางเว็บไซต์วารสารในเครือข่าย Thai Journal Online (TCI) <https://so02.tci-thaijo.org/index.php/faa>

ลิขสิทธิ์และกรรมสิทธิ์ของบทความ

ลิขสิทธิ์ของบทความเป็นของเจ้าของบทความ บทความที่ได้รับการตีพิมพ์ถือเป็นทรัพย์สินของผู้เขียน กองบรรณาธิการไม่จำเป็นต้องเห็นด้วยและไม่รับผิดชอบต่อบทความนั้น

การเขียนอ้างอิงในเนื้อหาและการเขียนบรรณานุกรม

วารสารศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ได้กำหนดรูปแบบการอ้างอิงโดยใช้การอ้างอิงในเนื้อหาเป็นระบบนามปีตามรูปแบบการอ้างอิงแบบ APA Style (7th Edition) โดยผู้นิพนธ์สามารถศึกษาเพิ่มเติมได้จาก <https://apastyle.apa.org/> หรือจากหนังสือ Publication Manual of the American Psychological Association (7th Edition)

ตัวอย่างการเขียนอ้างอิงในเนื้อหา (ระบบนามปี)

Example of writing a reference in the text (Author-Date Citation System)

การเขียนอ้างอิงแทรกในเนื้อหาให้ใช้การอ้างอิงระบบนามปีตามแนวทางการอ้างอิงแบบ APA Style (7th Edition.) โดยให้ข้อมูลชื่อผู้เขียน ปีที่พิมพ์ และเลขหน้า คั่นด้วยเครื่องหมายจุลภาค ระบุไว้ภายในวงเล็บ และไม่ต้องเว้นช่องว่างระหว่างข้อความที่อ้างอิงกับวงเล็บ วางไว้หลังข้อความหรือเนื้อหาที่ยกมาอ้างอิง ดังตัวอย่าง

In-text citations follow the author–date system in accordance with the APA Style, (7th Edition.) The citation should include the author’s surname, year of publication, and page number, separated by commas and enclosed in parentheses. There should be no space between the cited text and the parenthetical citation, which should be placed immediately after the referenced content, as illustrated in the following example.

(ชื่อผู้แต่ง, ปีที่พิมพ์, เลขหน้าที่ปรากฏข้อความที่อ้างอิง)

(มาลินี คัมภีร์ญาณนนท์, 2532, น. 240.)

(Author’s name, year of publication, page number where the quoted text)

(Gumperayarnnont, 1989, p. 240)

รูปแบบการระบุชื่อผู้แต่ง Author Name Format

รูปแบบของผู้แต่ง/Author type	การอ้างอิงในวงเล็บ/Parentetical citation
ผู้แต่งหนึ่งคน One author	(มาลินี คัมภีรญาณนนท์, 2532, น. 240.) (Gumperayarnnont, 1989, p. 256.)
ผู้แต่งสองคน Two authors	(พัชรินทร์ สันติอัฐวรรณและพิมพ์วิภา บุรวัฒน์, 2566, น. 89.) (Suntiatthawan & Burawat, 2023, p. 100.)
ผู้แต่งสามคนขึ้นไป Three or more authors	(ภัทรวดี ภูชฎาภิรมย์และคณะ, 2560, น. 345.) (Martin et al., 2020, p. 15.)
ผู้แต่งเป็นกลุ่มหรือหน่วยงานพร้อมระบุ อักษรย่อ Group author with abbreviation	การอ้างอิงครั้งแรก First citation (กระทรวงการอุดมศึกษา วิทยาศาสตร์ วิจัยและนวัตกรรม [อว.], 2568, น. 26.) (Ministry of Higher Education, Science, Research and Innovation [MHESI], 2025, p. 26.) การอ้างอิงครั้งถัดไป Subsequent citations (อว., 2568, น. 64.) (MHESI, 2025, p. 26.)
ผู้แต่งเป็นกลุ่มหรือหน่วยงานโดยไม่ระบุ อักษรย่อ Group author without abbreviation	(จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2568, น. 99.) (Chulalongkorn University, 2025, p. 99.)
การอ้างอิงแบบสัมภาษณ์ Personal Communication	(วิชชุดา วุฑาพิทย, การสื่อสารส่วนบุคคล, 20 สิงหาคม 2567) (Vudhaditya, personal communication, August 20, 2024)

รูปแบบของผู้แต่ง/Author type	การอ้างอิงในวงเล็บ/Parentetical citation
การอ้างอิงจากเว็บไซต์ Citation from a website กรณีมีชื่อผู้แต่ง In cases where the author is identified	(วิจิตร รัตนกร, 2562, 14 กุมภาพันธ์) (Adam, 1998, August 17)
กรณีไม่มีชื่อผู้แต่ง In cases where no author is identified	สำนักการสังคีต, 2564, 2 เมษายน) (King Rama IX Music Library, 2022, July 31)

การเขียนปีในการอ้างอิง Dates in a citation

- ปีที่ระบุในการอ้างอิงในเนื้อหาต้องตรงกับรายการบรรณานุกรม
- The year indicated in the in-text citation must correspond exactly with the year provided in the reference list.
- ใช้เฉพาะปีในการอ้างอิงในเนื้อหา ถึงแม้ว่าจะมีข้อมูลวัน เดือน ปี ในการตีพิมพ์โดยละเอียด
- Only the year should be included in the in-text citation, even if the full publication date (day, month, and year) is available.
- ปีที่อ้างอิงข้อมูลจากเว็บไซต์ต้องเป็นปีที่เผยแพร่ข้อมูล ปีที่ปรับปรุงแก้ไขข้อมูล หรือปีที่เข้าถึงข้อมูล (ให้เลือกระบุอย่างใดอย่างหนึ่ง)
 - The year referenced from a website must correspond to either the year of publication, the year of the most recent update, or the year of access—only one of which should be specified.
- งานที่ไม่ปรากฏปีที่พิมพ์ให้ระบุ ภาษาไทยให้ระบุ ม.ป.ป. (ไม่ปรากฏปี) และภาษาอังกฤษให้ระบุ “n.d.” (no date)
 - For works with no publication year, use “n.d.” (no date) in place of the year.
- งานที่ได้รับการตอบรับตีพิมพ์แต่ยังไม่ได้ตีพิมพ์ให้ระบุ (ม.ป.ท) (ไม่ปรากฏที่พิมพ์) และ ภาษาอังกฤษให้ระบุ “in press.”
 - For works that have been accepted for publication but have not yet been published, use “in press.”

ตัวอย่างการเขียนอ้างอิงได้รูปภาพ/แผนภูมิ/โน้ตเพลง/ตาราง

Example of writing a reference in picture/chart/music score and table

รูปภาพ/Picture

การเขียนอ้างอิงรูปภาพในเนื้อหา ให้ใช้การอ้างอิงตามแบบการอ้างอิงในเนื้อหา โดยเขียนชื่อรูปภาพ/แผนภูมิ/โน้ตเพลง/ ตารางโดยใช้ภาษาไทยหรือภาษาอังกฤษตามภาษาที่เขียนเนื้อหาของบทความ และใส่อ้างอิงเป็นภาษาไทยหรือภาษาอังกฤษตามภาษาของข้อมูลต้นฉบับที่อ้างอิง และจัดตำแหน่งไว้กึ่งกลางด้านล่างรูปภาพที่อ้างอิง เช่น

Citing images within the content should follow the in-text citation format. The name of the image/chart/musical score/table should be written in either Thai or English, depending on the language used in the article. The citation should also be in Thai or English according to the language of the original source. The citation must be centered below the referenced image. For example:

รูปภาพจากเว็บไซต์

Picture from Website

ภาพที่ 1 แผนที่แสดงภูมิประเทศรัฐชาน

ที่มา : "Topography of Shan State In Shan State," Wikipedia, เข้าถึงเมื่อ 21 มกราคม 2562, https://en.wikipedia.org/wiki/Shan_State.

Figure 1 Topographic map of Shan State

Source: Topography of Shan State in Shan State. Wikipedia. Retrieved January 21, 2019, from https://en.wikipedia.org/wiki/Shan_State

รูปภาพจากวิทยานิพนธ์/งานวิจัย

Picture from Research/Thesis or Dissertation

ภาพที่ 2 ครูช่างทำ นักดนตรีต๋อยฮอร์น ณ เมืองตองยี

ที่มา : บุษกร บิณฑสันต์ และคณะ, วัฒนธรรมการบรรเลงดนตรีไทใหญ่ในรัฐชาน สาธารณรัฐแห่งสหภาพเมียนมา (เมืองตองยี) (งานวิจัยทุนงบประมาณแผ่นดิน, 2560), 37ข.

Figure 2 Master Sanghang, Toi Ohorn musician in Taunggyi city

Source: Busakorn Binson et al., The culture of Tai Yai music performance in Shan State, Republic of the Union of Myanmar (Taunggyi city) (Government-funded research, 2017), p. 37b.

รูปภาพจากบุคคล

Image obtained from a private source

ภาพที่ 3 ผู้เข้าร่วมพิธีครูสุรัสวดี ดื่มน้ำอาบเพื่อความเป็นสิริมงคล
ที่มา : บุษกร บิณฑสันต์ (ใช้ในกรณีที่ต้องการระบุผู้บันทึกภาพ)
หรือ
ที่มา : ผู้วิจัย (ใช้ในกรณีที่ผู้วิจัยเพียงคนเดียวหรือต้องการระบุเป็นหมู่)
หรือ
ที่มา : ผู้เขียน

Figure 3 Participants in the Khru Surasati ceremony drinking blessed water for auspiciousness

Source: Busakorn Binson (used when specifying the photographer)

or

Source: The researcher (used when the researcher is the sole person or when referring to a group)

or

Source: The author

หมายเหตุ : กรณีบทความวิจัยให้ใช้คำว่า “ผู้วิจัย” และกรณีบทความวิชาการให้ใช้คำว่า “ผู้เขียน”

Note: In the case of research articles, use the term “the researcher,” whereas in academic articles, use the term “the author.”

แผนภูมิ/Chart

ให้ใช้การอ้างอิงตามแบบการอ้างอิงในเนื้อหา และจัดตำแหน่งไว้กึ่งกลางด้านล่างแผนภูมิเช่นเดียวกับรูปภาพ

Citations should follow the standard in-text citation format and be centered directly below the chart, similar to the placement used for images.

โน้ตเพลง/Music Score

ให้ใช้การอ้างอิงตามแบบการอ้างอิงในเนื้อหา และจัดตำแหน่งไว้กึ่งกลางด้านล่างโน้ตเพลงเช่นเดียวกับรูปภาพ

Citations should follow the standard in-text citation format and be centered directly below the musical notation, similar to the placement used for images.

ตาราง/Table

ให้ใช้การอ้างอิงตามแบบการอ้างอิงในเนื้อหา และจัดตำแหน่งไว้ชิดซ้ายด้านบนของตาราง

Citations should follow the standard in-text citation format and be positioned at the top left corner of the table.

ตัวอย่างการเขียนบรรณานุกรม

Example of bibliography fomats

การเขียนบรรณานุกรมใช้รูปแบบการเขียนตามแนวทางการเขียนบรรณานุกรมแบบ APA Style (7th Edition.)
Bibliographies should be formatted according to the guidelines of the APA Style, (7th Edition.)

หนังสือ/Book

ชื่อผู้แต่ง. (ปี). ชื่อเรื่อง. สำนักพิมพ์. DOI หรือ URL (ถ้ามี)

จำคม พรประสิทธิ์. (2566). *การดีดจะเข้เบื้องต้น*. สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

Author, A. A. (Copyright Year). *Title of the book (7th ed.)*. Publisher Name. DOI or URL
Amatayakul, P. (1984). *Appreciation of music*. Siam Samai.

วารสาร/Journal

ชื่อผู้แต่ง. (ปี). ชื่อบทความ. ชื่อวารสาร. ปีที่(ฉบับที่). เลขหน้า. DOI หรือ URL (ถ้ามี)

สุรพงษ์ ประเสริฐศักดิ์. (2567). การออกแบบชุดตัวอักษรไทยจากอัตลักษณ์จังหวัดนครปฐม. *วารสารศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย*. 11(1). น. 114-132. <https://so02.tci-thaijo.org/index.php/faa/article/view/260413/179427>

Author, A. A. (Copyright Year). Title of the article. Title of the journal. Title of Periodical. Pages. DOI or URL
Vorathumdudee, D. Semiotics of Brand and Branding Process. *Walailak Journal of Social Science* 11(2). P. 15-42. <https://so06.tci-thaijo.org/index.php/asi/article/view/163311>

หมายเหตุ : ระบุเลขหน้าทั้งหมดของบทความที่ใช้อ้างอิงข้อมูล

Note: Include the full page range of the article cited.

บทความในหนังสือ/Chapter or Other Parts of a Book

ชื่อผู้แต่ง. (ปี). ชื่อบทความ. ชื่อเรื่อง. สำนักพิมพ์. เลขหน้า. DOI หรือ URL (ถ้ามี)

อติภาพ ภัทรเดชไพศาล. (2556). ประสิทธิ์ ศิลปบรรเลง กับเพลงดนตรีตะวันตกในการละครสมัยใหม่. *เสียงเพลงวัฒนธรรม อำนาจ*. มติชน. น. 195-212.

Author, A. A. (Copyright Year). Title of the article. *Title of the book (7th ed.)*. Publisher Name.
Pages. DOI or URL
Wanwichai, R. (2002). Folk Performing Arts of the Northeast Region. In *Dance Dance Dance*,
Idia Square. p. 142-144.

วิทยานิพนธ์/Thesis or Dissertation

ชื่อผู้แต่ง. (ปี). ชื่อวิทยานิพนธ์. [ชื่อปริญญา, ชื่อสถาบัน]. ชื่อฐานข้อมูล หรือ URL

จิรัชญา บุรวัดน์. (2559). นาฏยลักษณะของนางยักษ์ในโขนและละครรำ. [ปริญญาศิลปศาสตรดุษฎีบัณฑิต, จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย]. <https://cuir.car.chula.ac.th/handle/123456789/51188>

Author, A. A. (Year). Title of Thesis or Dissertation. [Thesis or Dissertation Degree, Name of Institution].
Database Name or URL

Burawat, J. (2015). Characteristics of The Performance of The Female Demons in Khon Masked Drama and Dance Drama. [Doctoral Dissertation, Chulalongkorn University]. <https://cuir.car.chula.ac.th/handle/123456789/51188>

สัมภาษณ์/Personal Communication

การสัมภาษณ์ให้ระบุข้อมูลในการอ้างอิงในเนื้อหาแต่ไม่ต้องระบุในรายการบรรณานุกรม

For the personal communication, provide citation information in the text only; do not include them in the bibliography list.

โน้ตเพลง/music score

โน้ตเพลงที่ได้รับการตีพิมพ์เผยแพร่/Published scores

ใช้รูปแบบการเขียนแบบการอ้างอิงหนังสือ/ Use the citation format for books.

โน้ตเพลงที่ไม่ได้รับการตีพิมพ์เผยแพร่/Unpublished scores

ชื่อผู้แต่ง. (ปี). ชื่อเพลง/ชื่อโน้ต. [ลักษณะหรือรูปแบบโน้ต]. สถานที่สืบค้น.

มนตรี ตราโมท. (2483). เพลงวันชาติ 24 มิถุนา. [ต้นฉบับลายมือ]. มุขนิมิตมนตรี ตราโมท.

Author, A. A. (Year). Title of the piece or score. [Type or format of the score]. Source or location of access.

Jennifer, T. (1966). Classical Song for Piano score. [Special Collections]. Joseph Regenstein Library, University of Chicago.

รูปภาพ/Picture, ประติมากรรม/Sculpture

ภาพหรือประติมากรรมที่ได้รับการตีพิมพ์/ Published images or sculptures

ชื่อผู้เขียน/ผู้สร้างสรรค์ผลงาน. (ปี). ชื่อผลงาน. รูปแบบของผลงาน. ชื่อสำนักพิมพ์.

มหาวิทยาลัยศิลปากร. (2562). Figure of Breath No.7. ใน PRIMAVERA. ทวีวัฒนาการพิมพ์.

Author, A. A. (Copyright Year). *Title of the work*. Format of work. Publisher Name.

Jean, P. C. David H., and Brain D.W.eds.(2014). *The Economics of Food Price Volatility*.
University of Chicago Press.

งานศิลปะที่ไม่ได้รับการตีพิมพ์/ Unpublished artworks

ชื่อผู้เขียน/ผู้สร้างสรรค์ผลงาน. (ปี). ชื่อผลงาน. รูปแบบของผลงาน. ชื่อสถานที่จัดแสดง.

จักรพันธ์ โปษยกฤต. (2535). *เจ้าเงาะในเรื่องสังข์ทอง*. ประติมากรรมลอยตัวสำริด. อุทยานพระบรมราชานุสรณ์
พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย

Author, A. A. (Copyright Year). *Title of the work*. Format of work. Exhibition venue name.

Picasso, P. (1942). *Bicycle saddle and handlebars*. Plaster sculpture. Musee Picasso Paris.

สื่ออิเล็กทรอนิกส์/Electronic media

ชื่อผู้เขียน. (ปี). ชื่องาน. รูปแบบการเผยแพร่. ชื่อเว็บไซต์. URL

Siammelody. (2563). *บันทึกการแสดงสดคอนเสิร์ต “เกิดมาเพื่อเพลง 77 ปี-สุเทพ วงศ์กำแหง ศิลปินแห่งชาติ*.
[แฟ้มข้อมูลวีดิทัศน์]. www.youtube.com. https://www.youtube.com/watch?v=vhaBvow1ax8&list=PLOY-tZtj4_LCCRNen13XeNPUN0hysHmqo

Author, A. A. (Copyright Year). *Title of the work*. Publisher. Site Name. URL

"Suntiatchawan, P. (2020) *The Knowledge of Lakorn Nai*. [Video, education DVD]. Faculty of Fine
and Applied Arts, Chulalongkorn University.

เว็บไซต์/Website

ชื่อผู้เขียน. (ปีที่เขียนข้อมูลในเว็บไซต์หรือปีที่เข้าถึงเว็บไซต์). ชื่องาน. URL

กรมศิลปากร. (2540). *การไหว้ครู*. <https://www.finearts.go.th/main/view/38962-การไหว้ครู>

Author, A. A. (Copyright Year). *Title of the work*. URL

Kietvuttinon, J. and Wisarat, K. (1999). *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>

หนังสืออิเล็กทรอนิกส์/Electronic Books และ หนังสือเสียง/Audio Books

ชื่อผู้เขียน. (ปี). ชื่อหนังสือ. [รูปแบบหนังสือ]. สำนักพิมพ์. URL

ดนุพล ศิริตรานนท์. (2562). *เล่าผ่านฝัน*. [หนังสืออิเล็กทรอนิกส์]. ส.เอเซียเพลส (1989) จำกัด.

Author, A. A. (Copyright Year). *Title of the book*. [Ebook or Audiobook]. Publisher. URL
Rose, C. B. (2014) *The Archaeology of Greek and Roman Troy*. [Ebook]. New York: Cambridge
University Press. <https://doi-org.ezproxy.u leth.ca/10.1017/CBO9781139028080>

หมายเหตุ: การระบุ DOI และ URL ให้ระบุในกรณีที่เอกสารอ้างอิงนั้นมีเลข DOI และหรือ มี URL ที่ระบุแน่นอน

Note: Include the DOI and/or URL only if the referenced document has a DOI or a specific URL available.

เอกสารที่ไม่ปรากฏปีที่พิมพ์และสถานที่พิมพ์

เอกสารที่ไม่ปรากฏปีที่พิมพ์ ภาษาไทยให้ระบุ ม.ป.ป. (ไม่ปรากฏปีที่พิมพ์) ภาษาอังกฤษให้ระบุ n.d.

เอกสารที่ไม่ปรากฏสถานที่พิมพ์/สำนักพิมพ์ ภาษาไทยให้ระบุ ม.ป.ท. (ไม่ปรากฏสถานที่พิมพ์) ภาษาอังกฤษ
ให้ระบุ n.p.

Documents without a publication year and/or place of publication

For documents with no publication year, use n.d. (no date)

For documents with no place or publisher, use n.p. (no place/no publisher)



สำนักงานกองบรรณาธิการ
ฝ่ายวิชาการ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
254 ถนนพญาไท แขวงวังใหม่ เขตปทุมวัน กทม. 10330

เว็บไซต์ : <https://www.tci-thaijo.org/index.php/faa>
Email: jfaa.chula@gmail.com
โทรศัพท์: 06 2337 4120, 02 218 4555