

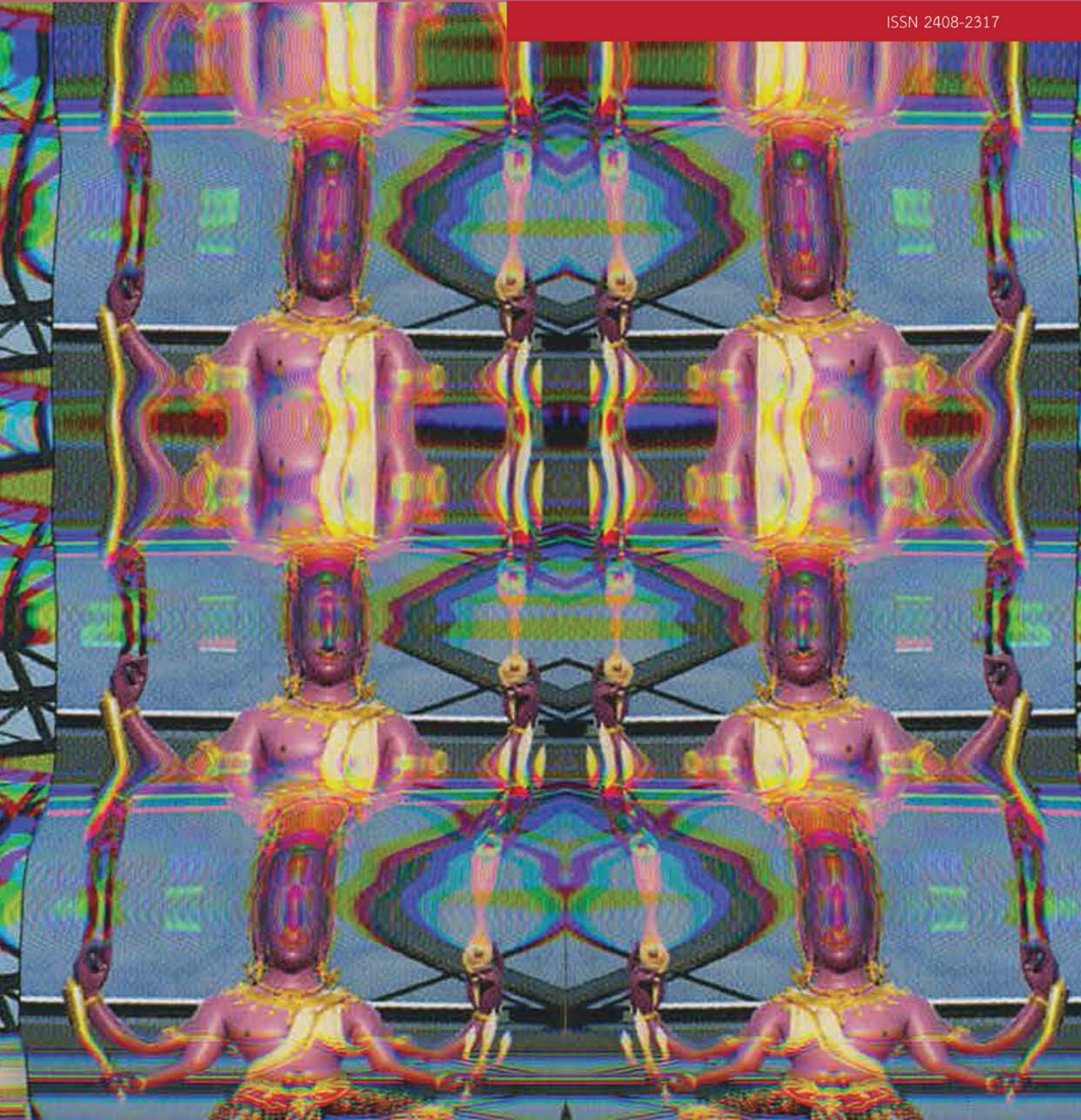


112

วารสารศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Journal of Fine and Applied Arts, Chulalongkorn University

ปีที่ 1 ฉบับที่ 2 กันยายน 2557- กุมภาพันธ์ 2558 | Vol.1 No.2 September 2014-February 2015

ISSN 2408-2317





วารสารศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

Journal of Fine and Applied Arts, Chulalongkorn University

วารสารอิเล็กทรอนิกส์ | e-Journal

ISSN 2408-2317 (Online)

ปีที่ 1 ฉบับ 2 กันยายน 2557 – กุมภาพันธ์ 2558

Vol. 1 No.2 October 2014 – February 2015

จัดทำโดย สำนักงานกองบรรณาธิการ

ฝ่ายวิชาการ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย



วารสารศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

Journal of Fine and Applied Arts, Chulalongkorn University

เจ้าของ

คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

สำนักงานกองบรรณาธิการ ฝ่ายวิชาการ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ISSN (Online)

2408-2317

วัตถุประสงค์และขอบเขต

วารสารศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย เป็นเวทีเพื่อนำเสนอ แลกเปลี่ยนความรู้ ความคิดเห็นทางวิชาการ เผยแพร่ผลงานวิชาการ ผลงานวิจัย และผลงานสร้างสรรค์ด้านมนุษยศาสตร์ ในสาขาที่เกี่ยวข้องกับงานศิลปกรรมดังต่อไปนี้

- ทัศนศิลป์
- นฤมิตศิลป์
- ดุริยางคศิลป์ไทย
- ดุริยางคศิลป์ตะวันตก
- นาฏยศิลป์ไทย
- นาฏยศิลป์ตะวันตก

วารสารเปิดรับบทความวิชาการและบทความวิจัยของนักวิชาการ ครู อาจารย์ นิสิตนักศึกษา ตลอดจนผู้ที่มีประสบการณ์หรือมุมมองทางด้านศิลปกรรมอย่างกว้างขวาง โดยบทความดังกล่าวต้องนำเสนอองค์ความรู้หรือแนวคิดใหม่ที่ได้มาจากการศึกษาค้นคว้าวิจัย ไม่เคยได้รับการตีพิมพ์เผยแพร่ในวารสารใดมาก่อน บทความทุกฉบับผ่านระบบการกลั่นกรองคุณภาพบทความโดยผู้ทรงคุณวุฒิ (Peer-review) ลิขสิทธิ์ของบทความเป็นของเจ้าของบทความ บทความที่ได้รับการตีพิมพ์ถือเป็นทัศนะของผู้เขียน กองบรรณาธิการไม่จำเป็นต้องเห็นด้วยและไม่รับผิดชอบบทความนั้น

กำหนดการออกวารสาร

วารสารศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย มีกำหนดการออกปีละ 2 ฉบับ คือ ฉบับที่ 1 เดือนมีนาคม-สิงหาคม และ ฉบับที่ 2 เดือนกันยายน-กุมภาพันธ์

ที่ปรึกษาบรรณาธิการ

คณบดีคณะศิลปกรรมศาสตร์ (รองศาสตราจารย์ ดร.ศุภกรณ์ ดิษฐพันธุ์)
รองคณบดีฝ่ายบริหาร (ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.พัชรา อุทิศวรรณกุล)
รองคณบดีฝ่ายกิจการนิสิต (ผู้ช่วยศาสตราจารย์มาลินี อาชายุทธการ)
รองศาสตราจารย์อารยะ ศรีเกลยานบุตร

บรรณาธิการบริหาร

รองคณบดีฝ่ายวิชาการ (ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.พรประพิตร เผ่าสวัสดิ์)

กองบรรณาธิการ

ศาสตราจารย์ ดร.วีระชาติ เปรมานนท์
ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.จิราวรรณ แสงเพชร
ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ภัทรวดี ภูษณาภิรมย์
ผู้ช่วยศาสตราจารย์วิไล อัสวเดชศักดิ์
ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ใจภักดิ์ บุรพเจตนา
ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.เด่น อยู่ประเสริฐ
อาจารย์ ดร.จิระเดช เสดะพันธุ์
อาจารย์ ดร.ยอดขวัญ สวัสดิ์
อาจารย์พัชรินทร์ สันติอัครวรรณ

คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยเทคโนโลยีราชมงคลธัญบุรี
วิทยาลัยดนตรี มหาวิทยาลัยรังสิต
วิทยาลัยดนตรี มหาวิทยาลัยรังสิต
คณะมัณฑนศิลป์ มหาวิทยาลัยศิลปากร
คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

กรรมการผู้ทรงคุณวุฒิ

พลเรือเอก หม่อมหลวงอัคนี ปราโมช
ศาสตราจารย์กิตติคุณ ดร.สุรพล วิรุฬห์รักษ์
ศาสตราจารย์กิตติคุณกำจร สุนพงษ์ศรี
ศาสตราจารย์กิตติคุณวัฒน์ จุฑะวิภาต
ศาสตราจารย์กิตติคุณวิรัตน์ พิชญ์ไพบูลย์

สำนักงานจัดการทรัพย์สินส่วนพระองค์
ภาควิชาศิลปกรรม สำนักศิลปกรรม ราชบัณฑิตยสถาน
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยธุรกิจบัณฑิต
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

กรรมการผู้ทรงคุณวุฒิ (ต่อ)

ศาสตราจารย์เกียรติคุณเสริมศักดิ์ นาคบัว
ศาสตราจารย์เกียรติคุณ นายแพทย์พูนพิศ อมาตยกุล
ศาสตราจารย์ ดร.นราพงษ์ จรัสศรี
ศาสตราจารย์ ดร.ณรงค์ฤทธิ์ ธรรมบุตร
ศาสตราจารย์วิโชค มุกดามณี
ศาสตราจารย์วิบูลย์ ลี้สุวรรณ
รองศาสตราจารย์ ดร.กฤษณา หงษ์อุเทน
รองศาสตราจารย์ ดร.เฉลิมศักดิ์ พิกุลศรี
รองศาสตราจารย์ ดร.ชมนาด กิจจันทร์
รองศาสตราจารย์ ดร.รจนา สุนทรานนท์
รองศาสตราจารย์ทวีรัก เจริญสุข
รองศาสตราจารย์พิชิต ชัยเสรี
รองศาสตราจารย์ปรกรณ์ รอดช้างเผื่อน
รองศาสตราจารย์ผุสดี หลิมสกุล
รองศาสตราจารย์ฉันทนา เอี่ยมสกุล
รองศาสตราจารย์สมชาย พูลพิพัฒน์
รองศาสตราจารย์พจน์มัลย์ สมรรถบุตร
รองศาสตราจารย์เสาวณิต วิววน
รองศาสตราจารย์ลักขณา ดารัตนพงษ์
ผู้ช่วยศาสตราจารย์ พันเอกพิเศษชูชาติ พิทักษากร
ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.เจริญชัย ชนไฟโรจน์
ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.น้ำฝน ไส้ศัตรูไกล
ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ณนันท จันทร์อรรถกุล
ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.นภาพรณ สวัสดิชัย

ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.วิบูลย์ ตระกูลฮัน
ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ศุภรัก สุวรรณวัจน์
ผู้ช่วยศาสตราจารย์คาร์ณ สุนทรานนท์
ผู้ช่วยศาสตราจารย์ธรรมนิตย์ นิคมรัตน์
อาจารย์ ดร.เพ็ญศักดิ์ สุวรรณทัต
อาจารย์ ดร.พิบูล ไวกิจธรรม
อาจารย์ ดร.สุภาสิริร์ ปิยะพิพัฒน์
อาจารย์ ดร.ณัฐชา นัจจนาวากุล
อาจารย์วราภรณ์ เชิดชู
อาจารย์สถาพร สันทอง
ดร.ไฟโรจน์ ทองคำสุก
ดร.ประทักษ์ ประทีปะเสน
นายبيب คงลายทอง
นายไพฑูรย์ เข้มแข็ง
นางอัจฉรา สุภาไชยกิจ
Professor Emeritus Kjell Skjellstad, Phd.
Associate Professor Made Mantle Hood, Ph.D.
Assistant Professor She-Fong Chung
Mr.Daniel Frost
Mr.Gareth Proskourine-Barnett
Mr.Thibaut Camdessus

ออกแบบปก รองศาสตราจารย์อารยะ ศรีเกลยานบุตร

มหาวิทยาลัยศิลปากร
วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล
คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
คณะจิตรกรรมประติมากรรมและภาพพิมพ์ มหาวิทยาลัยศิลปากร
คณะอักษรศาสตร์ มหาวิทยาลัยศิลปากร นครปฐม
คณะจิตรกรรมประติมากรรมและภาพพิมพ์ มหาวิทยาลัยศิลปากร
คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยขอนแก่น
คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏสวนสุนันทา
คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยเทคโนโลยีราชมงคลธัญบุรี
คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยสงขลานครินทร์ วิทยาเขตปัตตานี
คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏอุดรธานี
คณะมนุษยศาสตร์ มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์ วิทยาเขตบางเขน
สถาบันภาษาและวัฒนธรรมแห่งเอเชีย มหาวิทยาลัยมหิดล
ศิลปินแห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหาสารคาม
คณะมัณฑนศิลป์ มหาวิทยาลัยศิลปากร
อาจารย์พิเศษ วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล
คณะสถาปัตยกรรมศาสตร์ สถาบันเทคโนโลยีพระจอมเกล้า
เจ้าคุณทหารลาดกระบัง
วิทยาลัยดนตรี มหาวิทยาลัยรังสิต
คณะสถาปัตยกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยนเรศวร
คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยเทคโนโลยีราชมงคลธัญบุรี
คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยทักษิณ
วิทยาลัยนานาชาติ มหาวิทยาลัยมหิดล
คณะเทคโนโลยีอุตสาหกรรม มหาวิทยาลัยราชภัฏสวนสุนันทา
คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยเทคโนโลยีราชมงคลธัญบุรี
คณะมนุษยศาสตร์ มหาวิทยาลัยนเรศวร
คณะมนุษยศาสตร์ มหาวิทยาลัยนเรศวร
คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
สำนักการสังคีต กรมศิลปากร กระทรวงวัฒนธรรม
สำนักการสังคีต กรมศิลปากร กระทรวงวัฒนธรรม
สำนักการสังคีต กรมศิลปากร กระทรวงวัฒนธรรม
สำนักการสังคีต กรมศิลปากร กระทรวงวัฒนธรรม
วิทยาลัยนาฏศิลป์ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์
University of Oslo, Norway
Universiti Putra Malaysia, Malaysia
National Cheng-chi University, Taiwan
Artist in residence, Chulalongkorn University
Tombstone Press, University of Worcester, England
UrbanMedia Studio, Bangkok, Thailand

จัดทำรูปเล่ม นายชัยทัต โสพระขรรค์

สารบัญ

หน้า

การออกแบบเรขศิลป์บรรจุภัณฑ์ชุดขนมไหว้เจ้าเพื่อสื่อเทศกาลต่าง ๆ สำหรับกลุ่มเป้าหมาย เจนเนอเรชันวาย	1-11
Graphic design on package of Chinese desserts to communicate various festivals for generation Y <i>เริงฤทธิ์ เอกวงศ์นันต์ และ อารยะ ศรีกัลยาณบุตร</i>	
การออกแบบเครื่องแต่งกายและเครื่องประดับที่สามารถปรับเปลี่ยนรูปแบบร่วมกัน เพื่อเพิ่มโอกาสใช้สอยสำหรับออกงาน	14-20
Fashion clothing and jewelry co-functional design for variation of party occasions <i>สุพัญญา ลิ้มวงศ์ และ พรสนอง วงศ์สิงห์ทอง</i>	
การประพันธ์เพลง: เสียงสะท้อนแห่งสหัสวรรษ สำหรับวงซิมโฟนีออร์เคสตรา	21-28
Composition the sound reflection of the millennium for symphony orchestra <i>ศักดิ์ทวี จิตไพศาลวัฒนา และ วีรชาติ เปรมานนท์</i>	
วิเคราะห์เดี่ยวซอสามสายเพลงพญาโศก พญาครวญ พญาราพิง สามชั้น กรณีศึกษาอาจารย์เจริญใจ สุนทรวาทีน	29-35
The musical analysis of Phyasok, Phyakhruan and Phyarumphueng for Sawsamsai solo: a case study of Charernjai Sundaravadin <i>ประชากร ศรีสาคร และ พรประพิตร เผ่าสวัสดิ์</i>	
กระบวนการสร้างและคุณภาพเสียงของโตนรามมะนา	36-56
Making procedure and sonic quality of Thon Rammana <i>ชัยทัต โสพระขรรค์ และ พรประพิตร เผ่าสวัสดิ์</i>	
บทประพันธ์เพลง “เกาะยอ” สำหรับวงแชมเบอร์ออร์เคสตรา	57-64
Music composition; “Yor Island” for chamber orchestra <i>พรอานน สรรพนิล และ ณรงค์ฤทธิ์ ธรรมบุตร</i>	
ระบำแห่งความตาย	65-72
Dance of the dead <i>แข เมตติขวลิต และ ณรงค์ฤทธิ์ ธรรมบุตร</i>	
Music composition: Petchaburi symphonic rhapsody	73-89
<i>Sit Kesjamras and Weerachat Premananda</i>	



การออกแบบเรขศิลป์บรรจุภัณฑ์ชุดขนมไหว้เจ้าเพื่อสื่อสารเทศกาลต่าง ๆ สำหรับ
กลุ่มเป้าหมายเจนเนอเรชั่นวาย
GRAPHIC DESIGN ON PACKAGE OF CHINESE DESSERTS TO COMMUNICATE VARIOUS
FESTIVALS FOR GENERATION Y
เริงฤทธิ์ เอกวงค์อนันต์*
อารยะ ศรีกัลยาณบุตร**

บทคัดย่อ

การวิจัยในครั้งนี้มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาข้อมูลและวิเคราะห์หาอารมณ์ (Emotions) สี (Colors) สัญลักษณ์มงคล (Auspicious Symbols) และโครงสร้างรูปหลายเหลี่ยม (Polygons) บนบรรจุภัณฑ์ชุดขนมไหว้เจ้าแต่ละเทศกาลไหว้เพื่อหาแนวทางการออกแบบเรขศิลป์ที่สื่อสารถึงแต่ละเทศกาลที่เหมาะสมสำหรับกลุ่มเป้าหมายเจนเนอเรชั่นวาย (Generation Y)

วิธีที่ใช้ในงานวิจัยคือ การศึกษาและรวบรวมข้อมูลที่เกี่ยวข้องกับการออกแบบเรขศิลป์บรรจุภัณฑ์ชุดขนมไหว้เจ้าและข้อมูลในแต่ละเทศกาลไหว้โดยคัดเอา 6 ใน 8 เทศกาลไหว้ที่นิยมไหว้ในประเทศไทยจากการสัมภาษณ์ผู้เชี่ยวชาญด้านประเพณีจีนเพื่อใช้เป็นเกณฑ์ในการหาอารมณ์ สี สัญลักษณ์มงคลและโครงสร้างรูปหลายเหลี่ยมที่มีต่อเทศกาลต่าง ๆ เป็นงานเชิงวิจัยคุณภาพที่ประกอบด้วย 3 ขั้นตอน โดยขั้นตอนที่ 1 นำแบบสอบถามมาถามผู้เชี่ยวชาญด้านประเพณีจีนถึงอารมณ์แต่ละเทศกาลไหว้ ขั้นตอนที่ 2 นำคำตอบอารมณ์ที่ได้มาถามผู้เชี่ยวชาญด้านเรขศิลป์เพื่อหาสี สัญลักษณ์มงคลและโครงสร้างรูปหลายเหลี่ยม ขั้นตอนที่ 3 นำคำตอบที่ได้จากขั้นตอนที่ 2 มาถามกลุ่มเป้าหมายเพื่อคัดกรองข้อมูลอีกครั้ง

สรุปผลงานวิจัยในส่วนของอารมณ์ที่สามารถสื่อสารถึงเทศกาลไหว้แต่ละเทศกาลดังนี้ อารมณ์ที่ทุกเทศกาลได้ผลร่วมกันคือ ความดั้งเดิมและโบราณ (Classic and Traditional) และความเป็นชาติพันธุ์ตะวันออกในทวีปเอเชีย (Oriental and Ethnic) ซึ่งแต่ละเทศกาลผลลัพธ์ที่ได้มีความแตกต่างกันเพียงเล็กน้อย อีกทั้งยังมีเทศกาลที่ได้ผลลัพธ์ทางอารมณ์ที่เหมือนกันคือ เทศกาลไหว้ขนมจ้างและเทศกาลสารทจีน ซึ่งผลลัพธ์ได้นั้นได้จัดกลุ่มตามเทศกาลและนำไปให้ผู้เชี่ยวชาญเรขศิลป์โดยไม่ระบุว่าเป็นของเทศกาลใด เพื่อหา สี สัญลักษณ์มงคล และโครงสร้างรูปหลายเหลี่ยมที่สามารถสื่อสารถึงเทศกาลต่าง ๆ พบว่าแต่ละเทศกาลสามารถได้รับการออกแบบให้มีเอกลักษณ์เฉพาะตัวและแตกต่างกันได้ด้วยทางเลือกที่แตกต่างกันของสี สัญลักษณ์มงคลและโครงสร้างรูปทรงหลายเหลี่ยม

คำสำคัญ: ขนมไหว้เจ้า / เทศกาลไหว้ / การออกแบบบรรจุภัณฑ์ / เจนเนอเรชั่นวาย

Abstract

The objective of this research are; study and analyze emotions, colors, auspicious symbols and polygons on Chinese dessert packaging within various festival and search for the graphic design trend that communicates to the generation-y target.

The research methodologies are study and collect information of the Chinese dessert packaging, using 6 of 8 selected Chinese festivals which popular in Thailand. Take interviewing to the Chinese traditional experts to finding emotional, color, symbols and the polygon towards each Chinese festival. It is a qualitative research with 3 steps query, First; the query to asked the Chinese traditional expert of the emotion of each festival. Step 2; bring the answers of the emotional to ask the graphic design expert to find color symbols and polygon structures. Finally, bring the answers from step 2 and asked the target group to filter the information again.

The summary of results as are: The emotion for communication within each festival; all festivals were in common with Classic and Traditional, Oriental and Ethnic ,which each festival have slightly different but there also the same result are Dragon Boat Festival and Ullambana Festival. The results are grouped according to the season and bring to ask graphic design expert without identified the festival to find colors, auspicious symbols and polygons which communicate of its festival. Each festival can be designed to have unique and differentiate the choice of colors, auspicious symbols and polygons.

Keywords: Chinese dessert / Chinese festival / Packaging design / Generation Y

*นิสิตระดับปริญญาโท สาขาวิชาศิลปกรรมศาสตร์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

**รองศาสตราจารย์, สาขาวิชาศิลปกรรมศาสตร์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

บทนำ

การไหว้เจ้าเป็นส่วนหนึ่งของเทศกาลความเชื่อของชาวจีนซึ่งมีประวัติศาสตร์อันยาวนานมากกว่า 5,000 ปี จนเกิดเป็นเทศกาลต่าง ๆ ของชาวจีนซึ่งล้วนแต่มีรากฐานมาจากความเชื่อและการดำเนินชีวิตประจำวันของชาวจีนโบราณ โดยเทศกาลจีนนั้นมีการพัฒนาอยู่ตลอดเวลาตามความเจริญทางสังคม อันเนื่องมาจากการเพิ่มขึ้นประชากร สินค้า ฐานะทางการเงินและความเชื่อทางศาสนา สิ่งเหล่านี้ส่งผลให้เกิดเทศกาลต่าง ๆ ที่มีรวมเอาความหลากหลายในวัฒนธรรมทางสังคมของชาวจีนโบราณ เทศกาลจีนจึงเป็นส่วนประกอบหนึ่งที่สำคัญในการใช้ชีวิตของชาวจีนตั้งแต่อดีตจนถึงปัจจุบัน

เทศกาลจีนโดยส่วนใหญ่ในอดีตนั้นล้วนแต่เชื่อมโยงกับการพัฒนาทางด้านดาราศาสตร์ ปฏิทินและคณิตศาสตร์ โดยมีการพัฒนามาจาก 24 ฤดูกาลของจีน (Twenty-Four Seasonal Division Points) ซึ่งถูกใช้เป็นตัวแบ่งในแต่ละเทศกาลหรือที่เรียกว่าปฏิทินจันทรคติ โดยเริ่มใช้ครั้งแรกในช่วงก่อนคริสต์ศักราช 206 – 220 ในสมัยราชวงศ์ฮั่น (The Han Dynasty) ผู้คนในยุคสมัยนั้นต่างมีความหลากหลายทางอาชีพและการใช้ชีวิตที่พึ่งพาความหวังและความกลัวต่อการเปลี่ยนแปลงฤดูกาลของปรากฏการณ์ทางธรรมชาติ เทศกาลต่าง ๆ ก็เริ่มเข้ามามีบทบาทเช่น เทศกาลตรุษจีน เทศกาลโคมไฟ เทศกาลเซ็งเม้ง เทศกาลสารทจีน เทศกาลไหว้ขนมจ่าง เทศกาลไหว้พระจันทร์ เทศกาลไหว้ขนมบัวลอย ฯลฯ ซึ่งโดยดั้งเดิมแต่ละเทศกาลต่างได้รับอิทธิพลมาจากการบวงสรวงเทพเจ้า ความเชื่อเรื่องภูตผี ตำนาน และความเชื่อทางศาสนาซึ่งในสมัยราชวงศ์ฮั่นนั้นถือว่าเป็นช่วงการรวมชาติของจีนเป็นยุคทองของการเมือง เศรษฐกิจ วิทยาศาสตร์และเทคโนโลยีที่กำลังพัฒนาและเติบโตอย่างรวดเร็วจนไปสู่ยุคสมัยของราชวงศ์ถัง (The Tang Dynasty) ช่วง ค.ศ. 618 -907 มุมมองของเทศกาลได้ค่อย ๆ เปลี่ยนไปจากการบวงสรวงและความเชื่อเรื่องภูตผีแบบเดิม ๆ กลายเป็นสิ่งที่สร้างความบันเทิงให้กับการใช้ชีวิต เทศกาลได้กลายเป็นช่วงเวลาสนุกสนาน และได้พัฒนาเพิ่มเติมในเรื่องของการสื่อสารระหว่างเชื้อชาติที่แตกต่างกันทำให้เทศกาลต่าง ๆ ได้แผ่ขยายไปสู่ผู้คนชาวจีนได้อย่างทั่วถึงจนสามารถหล่อหลอมรวมกันเป็นเทศกาลหลักของชาวจีนเพื่อให้สืบทอดต่อไปจนเป็นที่นิยมในปัจจุบัน

ซึ่งบทบาทการไหว้เจ้าและการสืบทอดประเพณีการไหว้มาสู่ไทยนั้นมาจากกลุ่มชาวจีนที่มาตั้งรกรากอยู่ที่ประเทศไทยเป็นเวลานานเช่น คนจีนแต้จิ๋ว และ ฮกเกี้ยน ไหหลำ หรืออื่น ๆ (อดุลย์ รัตนมโนเกษม, 2551: 11) เราจึงเรียกกลุ่มนี้ว่า “ชาวจีนโพ้นทะเล” หรือ หว้าเจียว ซึ่งเป็นชาวจีนที่อพยพเข้ามาจากชายฝั่งตะวันออกเฉียงใต้และภาคใต้ของประเทศจีน โดยส่วนใหญ่เป็นชนชั้นกรรมกรและชาวนา และนำเอาประเพณีท้องถิ่นของตนที่ติดตัวมาจากการดำเนินชีวิต เมื่อผ่านไปหลายชั่วอายุคนจึงเกิดการผสมผสานกันระหว่างภาษาและวัฒนธรรมไทย จนกระทั่งเป็น “ชาวไทยเชื้อสายจีน” หรือ หว้าอื้อกันเกือบหมดแล้ว ซึ่งในช่วงเวลาที่ชาวจีนโพ้นทะเลเข้ามาสู่ในประเทศไทยนั้นได้นำเอาพิธีกรรมความเชื่อต่าง ๆ ตามถิ่นฐานที่ตนเองที่ถูกถ่ายทอดกันมาจากรุ่นสู่รุ่น พร้อมกันนี้ยังผสมผสานเอาความเชื่อทางศาสนาพุทธนิกายมหายาน ลัทธิเต๋า และขงจื้อที่เน้นในเรื่องคุณธรรม ความกตัญญูรู้คุณและสัจธรรมเคารพเช่นไหว้บรรพบุรุษ รวมทั้งคำสอนของเหลาจื๊อ (เหลาจื๊อเป็นนักปราชญ์และศาสดาของลัทธิเต๋า) ซึ่งเน้นให้ใช้ชีวิตที่เรียบง่าย รู้จักการถือสันโดษ รู้จักพอและปล่อยวางให้เป็นธรรมชาติ ทั้งนี้โดยพื้นฐานเชื่อว่าผู้ที่เป็นคนดีและอุทิศตนเพื่อสังคมส่วนรวมเมื่อจบชีวิตลงจะถูกยกย่องให้กลายเป็นเซียน ดังจะให้เห็นจากเทศกาลตรุษจีน สารทจีนหรือเทศกาลไหว้พระจันทร์ เป็นต้น (ปรารธนา โกเมน, 2533: 36) ซึ่งเป็นที่มาของการสืบทอดประเพณีการไหว้เจ้าในแต่ละเทศกาลในสังคมไทยต่อมา

การไหว้เจ้าจึงเป็นประเพณีที่ชาวไทยเชื้อสายจีนปฏิบัติสืบทอดกันมาเพื่อให้เกิดความสิริมงคล และนำมาซึ่งความสุขความเจริญรุ่งเรืองแก่ตนเองและครอบครัวรวมทั้งกิจการงานธุรกิจที่ประกอบอยู่ ชาวจีนจึงมีความเชื่อสืบต่อๆ กันมาว่า ในปีหนึ่ง ๆ มักจะมีสิ่งเลวร้ายเรื่องไม่ดังตามเรื่องต่าง ๆ เช่น การเจ็บไข้ได้ป่วย การงานติดขัดไม่ราบรื่น เงินทองไม่คล่อง ทำอะไรก็พบความยุ่งยาก ค่าขายลำบาก มีแต่อุปสรรค บุตรบริวารก่อเรื่องวุ่นวาย นำความยุ่งยากลำบากใจมาให้หรือเหตุการณ์ต่าง ๆ ที่ผิดปกติ ทำให้รู้ได้ว่า "ดวงชะตาชีวิต" ไม่ดีนัก จึงจะต้องมีการขวนขวายหาที่พึ่งจึงทำให้ก่อการกำเนิดประเพณี การไหว้เจ้า ไหว้สิ่งศักดิ์สิทธิ์ และไหว้บรรพบุรุษขึ้น

ชาวไทยเชื้อสายจีนได้รับการสืบทอดประเพณีการไหว้เจ้าในเทศกาลต่าง ๆ จากบรรพบุรุษส่งต่อมารุ่นสู่รุ่น อาจารย์เศรษฐพงษ์ จงสงวน นักวิชาการอิสระด้านจีนศึกษา (2555) ได้พูดถึงปัญหาการสืบทอด การไหว้เจ้าอันเนื่องจากการเปลี่ยนแปลงทางสังคมและวัฒนธรรมว่า ลูกหลานชาวจีนนั้นไม่ได้ให้ความสำคัญของการไหว้เนื่องจากต้องออกไปทำงานทำให้ไม่มีเวลาเตรียมของเซ่นไหว้ซึ่งมีรายละเอียดค่อนข้างมาก ซึ่งแนวโน้มสภาพภาคหน้าการเลือกซื้อของไหว้เจ้าจะเป็นในลักษณะสำเร็จรูป คือการจัดเป็นชุดเพื่อให้สะดวก ในการเลือกซื้อ แต่สิ่งหนึ่งที่เป็นกังวลคือ กลุ่มคนรุ่นใหม่เหล่านี้จะรู้ถึงความหมายและความสำคัญของการไหว้ ได้อย่างไร

เนื่องจากประเพณีการไหว้เจ้าเป็นประเพณีที่มีความสำคัญของคนเชื้อชาติจีนโดยเฉพาะอย่างยิ่ง คือคนไทยที่มีเชื้อสายจีน ที่กระทำสืบทอดต่อ ๆ กันมาจากบรรพบุรุษซึ่งมีความยุ่งยากในการจัดเตรียมอุปกรณ์ ในการเซ่นไหว้ อีกทั้งการไหว้เจ้า บุคคลที่เป็นคนจัดเตรียมล้วนแต่เป็นคนเฒ่าคนแก่ภายในครอบครัว ซึ่งต้องยอมรับกันว่ากลุ่มคนที่จะมารับการสืบทอดวิธีการไหว้และจัดเตรียมของไหว้นั้นคือรุ่นลูกและรุ่นหลาน ซึ่งโดยส่วนใหญ่แล้วไม่ได้ให้ความสำคัญหรือไม่รู้ถึงความสำคัญของการไหว้เท่าไรนักจึงขาดความสนใจ ในการรับรู้วิธีการจากรุ่นก่อน ๆ อีกทั้งภาวการณ์แข่งขันทางด้านเศรษฐกิจและความเป็นอยู่ที่เร่งรีบแข่งกับ เวลาในสังคมปัจจุบันบังคับให้คนกลุ่มนี้ต้องทำงานเป็นส่วนใหญ่ ซึ่งเป็นกลุ่มที่ผู้วิจัยเห็นว่าเป็กลุ่มที่มีความสำคัญที่จะสามารถชักจูงคนกลุ่มนี้ ซึ่งเป็นกลุ่มเป้าหมายในงานวิจัยคือ กลุ่มเจนวาย Generation Y (Why Generation)

กลุ่มเจนวาย Generation Y (Why Generation) กลุ่มคนที่ในช่วงเกิด พ.ศ. 2523-2533 ช่วงอายุ 23-33 ปี เนื่องจากเป็นบุคคลที่ต้องทำงานในยุคสังคมของการแข่งขันซึ่งมีลักษณะนิสัย ชอบแสดงออก มีความเป็นตัวของตัวเองสูง ไม่ชอบอยู่ในกรอบเงื่อนไข คนกลุ่มนี้ต้องการความชัดเจน ในการทำงานว่าสิ่งที่ทำให้มีผลต่อตนเองและต่อหน่วยงานอย่างไร อีกทั้งยังมีความสามารถในการทำงาน เกี่ยวกับการติดต่อสื่อสารและยังสามารถทำงานหลาย ๆ อย่างได้ในเวลาเดียวกัน Gen-Y เป็นผู้บริโภคที่ใจร้อน ต้องการเห็นผลสำเร็จอย่างรวดเร็วเนื่องจากเชื่อในศักยภาพของตนเอง (ลูกคิดดอทคอม, 2554: ออนไลน์)

ซึ่งด้วยลักษณะนิสัยดังกล่าวนี้ส่งผลให้คนกลุ่มเจนวายขาดความอดทนในการรับรู้ถึงความสำคัญ ของการไหว้ การเรียนรู้วิธีการและการจัดเตรียมเครื่องไหว้จากผู้ใหญ่รุ่นก่อน ๆ เนื่องจากการไหว้เจ้านั้นต้องใช้ เวลาในการจัดเตรียม การเลือกซื้อซึ่งมีรายละเอียดค่อนข้างมาก อีกทั้งลักษณะการไหว้ในแต่ละช่วงเทศกาล มีความแตกต่างกันออกไปตามแต่ละเทศกาล ยิ่งเพิ่มความยุ่งยากในการจัดเตรียมมากยิ่งขึ้นไปอีก ส่งผลให้คนในกลุ่มนี้อาจตัดสินใจเลิกไหว้และอาจทำให้ประเพณีการไหว้เจ้าของคนไทยเชื้อสายจีน อาจจะค่อย ๆ ลดลงจนสูญหายไปในที่สุด

Gen-Y เป็นผู้บริโภคที่ให้ความสำคัญกับความเท่ (Cool) ในแบบฉบับของตนเองเป็นอย่างมาก ซึ่งในความเท่ในแบบฉบับของ Gen-Y ก็จับทิศทางได้ยากเหมือนกันเพราะความเท่เป็นเรื่องของ

ความรู้สึกนึกคิดซึ่งยากอยู่ที่จะทำให้คนหลาย ๆ คนคิดเห็นตรงกันได้ จากการศึกษาพฤติกรรม และความคิดของ Gen-Y นั้นพบว่า ความเท่ในแบบ ฉบับที่ Gen-Y มีโอกาสสนใจนั้นสามารถ แยกออกเป็น 2 ประเภทด้วยกัน คือ 1. ความเท่ในแบบฉบับ Mix and Match ซึ่งหมายถึง ความเท่ในแบบ ไร้ระเบียบ (Unorganized) หมายถึงการนำสองสิ่งที่ไม่น่าจะอยู่ร่วมกันมาปรับเข้าชุดกันทำให้เกิด ความแปลกใหม่ 2. ความเท่ในแบบมี Innovation ไม่ว่าจะเป็น Innovation ใน Product Prize Promotion และ Place แบนด์ ที่พยายามจะจับคนกลุ่มนี้ จึงต้องค้นหาวิธีการใหม่ ๆ แนวโน้มและลองทำตลาดดู หากเท่และโดนใจโอกาสสำเร็จก็ไม่ยาก (ศรีกัญญา มงคลศิริ, แบนด์เอจ, 2548: 136-137)

จากการสัมภาษณ์กลุ่มเป้าหมายเจนเนอเรชั่นวายต่อความคิดเห็นบรรจุกัญท์ขนมไหว้เจ้า ในท้องตลาดพบว่า บรรจุกัญท์ที่พบในท้องตลาดดูเหมือนกันหมดในทุก ๆ ร้านทำให้ไม่รู้สึถึงเทศกาลใด ๆ เป็นพิเศษ และมักใช้การตัดสินใจเลือกซื้อจากร้านที่ได้ยินหรือได้ฟังว่ารสชาติดีโดยไม่ได้สนใจในตัวบรรจุกัญท์ ซักเท่าไรหรอก แต่ถ้าร้านค้านั้นมีบรรจุกัญท์ที่สวยงามอย่างสินค้าของเอสแอนด์พีก็จะเป็นอีกปัจจัยหนึ่งที่จะทำให้ เลือกซื้อถึงแม้ว่าจะเป็นร้านที่ไม่เคยซื้อมาก่อนก็ตาม (วิภาพรรณ เลิศพัฒนสุขไพศาล. กลุ่มเป้าหมาย. สัมภาษณ์, 25 ธันวาคม 2556.)

ซึ่งผลวิจัยและการออกแบบเรขศิลป์ในงานวิจัยนี้จะช่วยให้ กลุ่ม Gen Y ได้รับรู้ถึงเอกลักษณ์ ความหมายและความสำคัญของการไหว้เจ้าให้คนรุ่นใหม่ได้เห็นถึงคุณค่าและความหมายของเทศกาล ที่เปรียบได้กับครอบครัวชาวจีนที่ให้ความสำคัญต่อบุพการีและบรรพบุรุษไปจนถึงการส่งต่อความสุข แก่ผู้คนรอบข้าง ทั้งยังช่วยเพิ่มความสะดวกสบายและความรวดเร็วในการเลือกซื้อได้ตรงกับเทศกาล ไหว้เจ้าได้ อีกทั้งในแง่เศรษฐกิจยังเป็นตัวช่วยหนึ่งที่สำคัญในการทำตลาดขนมไหว้เจ้าอื่น ๆ ได้อีกด้วย

วัตถุประสงค์และขอบเขตของงานวิจัย

1. เพื่อหาอารมณ์ที่สื่อสารถึงแต่ละเทศกาลไหว้ได้
2. เพื่อหาสี สัญลักษณ์มงคลและโครงสร้างรูปทรงหลายเหลี่ยมที่สื่อสารถึงแต่ละเทศกาลไหว้ ตามอารมณ์ได้
3. เพื่อหาสี สัญลักษณ์มงคลและโครงสร้างรูปทรงหลายเหลี่ยมที่สื่อสารถึงแต่ละเทศกาลไหว้และ เหมาะสมกับรสนิยมของกลุ่มเป้าหมายเพื่อนำไปใช้ในการออกแบบเรขศิลป์บรรจุกัญท์ได้

วิธีดำเนินการวิจัย

1. รวบรวมข้อมูลเอกสารงานวิจัยจากแหล่งข้อมูลต่าง ๆ ได้แก่ หนังสือ ตำรา เอกสาร งานวิจัย บทความ วิทยานิพนธ์ สื่อสิ่งพิมพ์ต่าง ๆ และสื่ออินเทอร์เน็ตซึ่งมีแหล่งอ้างอิงหรือบรรณานุกรม ซึ่งสามารถค้นหาข้อมูลเพิ่มเติมได้ที่เกี่ยวข้องในหัวข้อ ดังนี้
 - 1.1 เทศกาลไหว้ต่าง ๆ ของจีน
 - 1.2 ขนมไหว้เจ้า
 - 1.3 สัญลักษณ์มงคลต่าง ๆ ของจีน
 - 1.4 กลุ่มเป้าหมายเจนเนอเรชั่นวาย
 - 1.5 ทฤษฎีการออกแบบบรรจุกัญท์และองค์ประกอบของเรขศิลป์บนบรรจุกัญท์
 - 1.6 ทฤษฎีตัวเชื่อม (ทฤษฎีบุคลิกภาพ,ทฤษฎีอารมณ์สี ฯลฯ)

2. นำข้อมูลที่ได้มาสร้างแบบสอบถาม โดยแบ่งออกเป็น 3 ขั้นตอนดังนี้

2.1 **ขั้นตอนที่ 1** เป็นการสัมภาษณ์ผู้เชี่ยวชาญด้านจิตศึกษาและประเพณีจีนในลักษณะคำถามแบบปลายเปิดเพื่อทำการเก็บข้อมูล วิเคราะห์และคัดเลือกเทศกาลที่นิยมไหว้ในประเทศไทยเพื่อนำมาสร้างเป็นเครื่องมือแบบสอบถามในการวิจัยเพื่อวิเคราะห์หาอารมณ์ที่เหมาะสมกับแต่ละเทศกาลไหว้ และให้ผู้เชี่ยวชาญด้านจิตศึกษาและประเพณีจีนจำนวน 7 คนมาทำแบบสอบถาม โดยมีเกณฑ์การคัดเลือก ดังนี้

2.1.1 มีประสบการณ์ในการทำงานหรือมีความเชี่ยวชาญในสาขาที่เกี่ยวข้องกับจิตศึกษาและประเพณีจีน

2.1.2 มีการศึกษาระดับปริญญาโทขึ้นไป ในกรณีที่มีการศึกษต่ำกว่าปริญญาโท ต้องมีประสบการณ์การทำงานในวิชาชีพที่เกี่ยวข้องไม่ต่ำกว่า 10 ปี

โดยแบบสอบถามในขั้นตอนที่ 1 ประกอบไปด้วย 3 ส่วนด้วยกันคือ

ส่วนที่ 1 ข้อมูลเบื้องต้นโครงการและเป็นส่วนที่อธิบายถึงรายละเอียดของแต่ละเทศกาลไหว้และอารมณ์สีของนาโอมิ कुโน (Naomi Kuno) จากหนังสือ Tasteful Color Combinations

ส่วนที่ 2 ส่วนของข้อมูลส่วนบุคคลของผู้เชี่ยวชาญ

ส่วนที่ 3 เป็นคำถามเพื่อหาอารมณ์ที่เหมาะสมต่อเทศกาลไหว้ต่าง ๆ

2.2 **ขั้นตอนที่ 2** นำผลลัพธ์จากขั้นตอนที่ 1 มาสร้างเครื่องมือในการวิจัยแบบสอบถามชุดที่ 2 เพื่อหาสี สัญลักษณ์มงคลและโครงสร้างที่เหมาะสมกับกลุ่มเป้าหมายในแต่ละอารมณ์ โดยให้ผู้เชี่ยวชาญด้านการออกแบบเรขศิลป์จำนวน 11 คน และมีเกณฑ์การคัดเลือก ดังนี้

2.2.1 มีประสบการณ์ในการทำงานหรือเป็นผู้มีความเชี่ยวชาญด้านการออกแบบเรขศิลป์

2.2.2 มีการศึกษาระดับปริญญาโทขึ้นไป ในกรณีที่มีการศึกษต่ำกว่าปริญญาโท ต้องมีประสบการณ์ทำงานไม่ต่ำกว่า 7 ปี

โดยแบบสอบถามในขั้นตอนที่ 2 ประกอบไปด้วย 3 ส่วนด้วยกันคือ

ส่วนที่ 1 ข้อมูลเบื้องต้นโครงการ และเป็นส่วนที่อธิบายถึง อารมณ์สี ของนาโอมิ कुโนแปดสัญลักษณ์มงคลและโครงสร้างรูปทรงหลายเหลี่ยม

ส่วนที่ 2 ส่วนของข้อมูลส่วนบุคคลของผู้เชี่ยวชาญ

ส่วนที่ 3 เป็นคำถามเพื่อหา สี สัญลักษณ์มงคล และโครงสร้างรูปหลายเหลี่ยมที่เหมาะสมกับกลุ่มเป้าหมายในแต่ละอารมณ์ โดยให้ผู้เชี่ยวชาญการออกแบบเรขศิลป์เป็นผู้ทำแบบสอบถาม โดยตอบทีละอารมณ์ทั้งหมด 13 อารมณ์ ทำการเก็บผลจากแบบสอบถามและวิเคราะห์ข้อมูล

วิเคราะห์ข้อมูลโดยการนำคำตอบ สี สัญลักษณ์มงคลและโครงสร้างรูปหลายเหลี่ยมที่ได้ในแต่ละอารมณ์มาจัดกลุ่มอารมณ์ตามแต่ละเทศกาลไหว้

2.3 **ขั้นตอนที่ 3** นำเอาผลจากการจัดกลุ่มเทศกาลจากการวิเคราะห์ข้อมูลจากแบบสอบถามจากขั้นตอนที่ 2 นำมาสร้างเป็นเครื่องมือการวิจัยเพื่อทำแบบสอบถามเพื่อถามกลุ่มเป้าหมายจนเจอชื่อนาย โดยแบ่งกลุ่มแบบ Focus Group จำนวน 2 กลุ่ม กลุ่มละ 9 คน โดยมีเกณฑ์การเลือก ดังนี้

2.3.1 เป็นกลุ่มบุคคลที่เกิดในช่วง พ.ศ. 2523 – 2533 คือช่วงอายุ 23-33 ปี

2.3.2 เป็นบุคคลที่อาศัยอยู่ในกรุงเทพมหานครเท่านั้น

เพื่อคัดกรอง สี สัญลักษณ์มงคลและโครงสร้างรูปทรงหลายเหลี่ยมที่กลุ่มเป้าหมายชอบที่สุด โดยผู้วิจัยเป็นผู้ให้รายละเอียดข้อมูลโครงการทั้งหมดและตั้งคำถามจากผลลัพธ์ที่ได้จากขั้นตอนที่ 2 เพื่อคัดกรองข้อมูลความถูกต้องและตรงต่อกลุ่มเป้าหมายมากที่สุด

3. สรุปผลการวิเคราะห์ข้อมูล

4. ทำการออกแบบเรขศิลป์บรรจุภัณฑ์ โดยดำเนินการตามผลวิจัยเป็นสำคัญ

ผลการวิจัยและสรุปผลการวิเคราะห์

จากผลการรวบรวมข้อมูลจากแบบสอบถามของกลุ่มผู้เชี่ยวชาญและกลุ่มเป้าหมายได้ผลลัพธ์ดังนี้
อารมณ์ สี สัญลักษณ์มงคล และโครงสร้างที่เหมาะสมในแต่ละเทศกาลไหว้

1. เทศกาลตรุษจีน

อารมณ์	สี	สัญลักษณ์มงคล	โครงสร้างรูปทรงหลายเหลี่ยม
1. ความสุขและมีโชค 2. ความดั้งเดิมและโบราณ 3. ความอบอุ่นรักใคร่ 4. ความราบรื่น 5. ความเป็นชาติพันธุ์ ตะวันออกในทวีปเอเชีย	1. C-35 M-70 Y-73 K-33 2. C-27 M-81 Y-77 K-11 3. C-8 M-18 Y-46 K-0 4. C-19 M-73 M-83 K-06 5. C-13 M-100 Y-90 K-0 6. C-8 M-70 Y-29 K-0	1. ปลาทองหรือปลาคู่ 2. เจี๋ยนไม้รู้จบ	1. รูปแปดเหลี่ยมและแปดมุม 2. รูปสี่เหลี่ยม 3. รูปสี่เหลี่ยมด้านเท่า 4. รูปหกเหลี่ยม

สีที่สามารถใช้สื่อสารในเทศกาลนี้ได้มี 6 สีดังรหัสสี CMYK ในตาราง สัญลักษณ์มงคลที่สื่อสารถึงเทศกาลมากที่สุดคือ ปลาทองหรือปลาคู่ รองลงมาคือ เจี๋ยนไม้รู้จบ โครงสร้างรูปทรงหลายเหลี่ยมที่สื่อสารถึงเทศกาลมากที่สุด คือ รูปแปดเหลี่ยมและแปดมุม รองลงมาคือ รูปสี่เหลี่ยม รูปสามเหลี่ยมด้านเท่า และรูปหกเหลี่ยม

2. เทศกาลเซ่งเม้ง

อารมณ์	สี	สัญลักษณ์มงคล	โครงสร้างรูปทรงหลายเหลี่ยม
1. ความดั้งเดิมและโบราณ 2. ความคิดถึงบ้านและนึกถึงช่วงเวลาในอดีต 3. ความเป็นชาติพันธุ์ ตะวันออกในทวีปเอเชีย 4. ความเศร้าโศกเสียใจและระลึกถึง 5. ความดั้งเดิมและกระตือรือร้น	1. C-28 M-81 Y-77 K-11 2. C-19 M-73 Y-83 K-6 3. C-67 M- 32 Y-75 K-18 4. C-60 M-47 Y- 86 K-6 5. C-14 M-33 Y-76 K-14 6. C-33 M-63 Y-62 K-25 7. C-100 M-62 Y-20 K-20 8. C-80 M-70 Y-55 K-0 9. C-60 M-27 Y-0 K-45 10. C-0 M-55 Y-93 K-0 11. C-0 M-30 Y-100 K-0	1. ดอกบัว 2. เจี๋ยนไม้รู้จบ	1. รูปแปดเหลี่ยมและแปดมุม 2. รูปสี่เหลี่ยมผืนผ้า 3. รูปหกเหลี่ยม

สีที่สามารถใช้สื่อสารในเทศกาลนี้ได้มี 11 สีดังรหัสสี CMYK ในตาราง สัญลักษณ์มงคลที่สื่อสารถึงเทศกาลมากที่สุดคือ ดอกบัว รองลงมาคือ เงื่อนไม้จูบ โครงสร้างรูปหลายเหลี่ยมที่สื่อสารถึงเทศกาลมากที่สุดคือรูปแปดเหลี่ยมและแปดมุม รองลงมาคือ รูปสี่เหลี่ยมผืนผ้า และรูปหกเหลี่ยม

3. เทศกาลไหว้ข่มจ้าว

อารมณ์	สี	สัญลักษณ์มงคล	โครงสร้างรูปทรงหลายเหลี่ยม
1. ความดั้งเดิมและโบราณ 2. ความเป็นชาติพันธุ์ตะวันออกในทวีปเอเชีย 3. ความเป็นมนุษย์และธรรมชาติ 4. ความมีทักษะฝีมือ ความดั้งเดิมและกระตือรือร้น	1. C-35 M-70 Y-73 K-33 2. C-30 M-47 Y-73 K-16 3. C-8 M-18 Y-46 K-0 4. C-19 M-73 Y-83 K-6 5. C-67 M-32 Y-75 K-18 6. C-0 M-55 Y-93 K-0 7. C-0 -M30-Y100-K-0 8. C-65 M-77 Y-82 K-0 9. C-43 M-70 Y-80 K-55 10. C-54 M-10 Y-58 K-3 11. C-54 M-32 Y-74 K-2 12. C-82 M-32 Y-83 K-0	1. ธงชัย 2. เงื่อนไม้จูบ 3. ปลาทองหรือปลาคู่ 4. ดอกบัว 5. ร่มวิเศษ	1. รูปสี่เหลี่ยมด้านเท่า 2. รูปสามเหลี่ยมหน้าจั่ว

สีที่สามารถใช้สื่อสารในเทศกาลนี้ได้มี 12 สีดังรหัสสี CMYK ในตาราง สัญลักษณ์มงคลที่สื่อสารถึงเทศกาลมากที่สุดคือ ธงชัยและเงื่อนไม้จูบ รองลงมาคือ ปลาทองหรือปลาคู่ ดอกบัว และร่มวิเศษ โครงสร้างรูปทรงหลายเหลี่ยมที่สื่อสารถึงเทศกาลมากที่สุด คือรูปสามเหลี่ยมด้านเท่า และรูปสามเหลี่ยมหน้าจั่ว

4. เทศกาลไหว้สารทจีน

อารมณ์	สี	สัญลักษณ์มงคล	โครงสร้างรูปทรงหลายเหลี่ยม
1. ความดั้งเดิมและโบราณ 2. ความเป็นชาติพันธุ์ตะวันออกในทวีปเอเชีย 3. ความเป็นมนุษย์และธรรมชาติ 4. ความความดั้งเดิมและกระตือรือร้น 5. ความมีทักษะฝีมือ	1. C-35 M-70 Y-73 K-33 2. C-36 M-55 Y-83 K-33 3. C-30 M-47 Y-73 K-16 4. C-32 M-55 Y-88 K-23 5. C-27 M-81 Y-77 K-11 6. C-8 M-18 Y-46 K-0 7. C-19 M-73 Y-83 K-6 8. C-0 M-55 Y-93 K-0 9. C-0 M-30 Y-100 K-0 10. C-65 M-77 Y-82 K-0 11. C-32 M-56 Y-83 K-23 12. C-35 M-90 Y-88 K-27 13. C-30 M-86 Y-96 K-18 14. C-35 M-100 Y-97 K-18	1. ปลาทองหรือปลาคู่ 2. เงื่อนไม้จูบ 3. ธรรมจักร 4. ร่มวิเศษ	1. รูปแปดเหลี่ยมและแปดมุม 2. รูปหกเหลี่ยม

สีที่สามารถใช้สื่อสารในเทศกาลนี้ได้มี 14 สีดังรหัสสี CMYK ในตาราง สัญลักษณ์มงคลที่สื่อสารถึงเทศกาล คือ ปลาทองหรือปลาคู่ เงื่อนไม้จูบ และธรรมจักร โครงสร้างรูปหลายเหลี่ยมที่สื่อสารถึงเทศกาลมากที่สุด คือรูปแปดเหลี่ยมและแปดมุม และรูปหกเหลี่ยม

5. เทศกาลไหว้พระจันทร์

อารมณ์	สี	สัญลักษณ์มงคล	โครงสร้างรูปทรงหลายเหลี่ยม
1. ความดั้งเดิมและโบราณ 2. ความเป็นชาติพันธุ์ตะวันออกในทวีปเอเชีย 3. ความอ่อนคลาญ 4. ความอบอุ่นรักใคร่ 5. ความหวานชื่นและเต็มไปด้วยจินตนาการ	1. C-35 M-70 Y-73 K-33 2. C-36 M-55 Y-83 K-33 3. C-30 M-47 Y-73 K-16 4. C-32 M-55 Y-88 K-23 5. C-27 M-81 Y-77 K-11 6. C-8 M-18 Y-46 K-0 7. C-19 M-73 Y-83 K-6 8. C-54 M-32 Y-74 K-2	1. ปลาทองหรือปลาคู่ 2. ดอกบัว 3. เงื่อนไม้รู้จบ	1. รูปหกเหลี่ยม 2. รูปแปดเหลี่ยมและแปดมุม 3. รูปสี่เหลี่ยม 4. รูปห้าเหลี่ยม

สีที่สามารถใช้สื่อสารในเทศกาลนี้ได้มี 8 สีดังรหัสสี CMYK ในตาราง สัญลักษณ์มงคลที่สื่อสารถึงเทศกาลมากที่สุดคือ ปลาทองหรือปลาคู่ รองลงมาคือดอกบัว และ เงื่อนไม้รู้จบ โครงสร้างรูปหลายเหลี่ยมที่สื่อสารถึงเทศกาลมากที่สุด คือ รูปหกเหลี่ยม รองลงมาคือ รูปแปดเหลี่ยมและแปดมุม รูปสี่เหลี่ยม และรูปห้าเหลี่ยม

6. เทศกาลไหว้ขนมบัวลอย

อารมณ์	สี	สัญลักษณ์มงคล	โครงสร้างรูปทรงหลายเหลี่ยม
1. ความดั้งเดิมและโบราณ 2. ความเป็นชาติพันธุ์ตะวันออกในทวีปเอเชีย 3. ความซ้ำของและมีทักษะฝีมือ 4. ความเป็นมนุษย์และธรรมชาติ 5. ความสดชื่นและอดทน	1. C-35 M-70 Y-73 K-33 2. C-36 M-55 Y-83 K-33 3. C-32 M-55 Y-88 K-23 4. C-27 M-81 Y-77 K-11 5. C-8 M-18 Y-46 K-0 6. C-33 M-0 Y-50 K-2 7. C-54 M-10 Y-58 K-3 8. C-0 M-4 Y-46 K-0 9. C-63 M-21 Y-81 K-2 10. C-82 M-32 Y-83 K-0 11. C-66 M-14 Y-0 K-0 12. C-0 M-51 Y-28 K-0 13. C-0 M-32 Y-19 K-0 14. C-3 M-68 Y-65 K-0 15. C-43 M-16 Y-83 K-0 16. C-74 M-25 Y-83 K-0 17. C-73 M-40 Y-12 K-0 18. C-6 M-14 Y-55 K-0	1. ดอกบัว 2. รั้วพิเศษ 3. ธงชัย	1. รูปแปดเหลี่ยมและแปดมุม 2. รูปหกเหลี่ยม 3. รูปสามเหลี่ยมด้านเท่า 4. รูปห้าเหลี่ยม 5. รูปสี่เหลี่ยม

สีที่สามารถใช้สื่อสารในเทศกาลนี้ได้มี 18 สีดังรหัสสี CMYK ในตาราง สัญลักษณ์มงคลที่สื่อสารถึงเทศกาลมากที่สุดคือ ดอกบัว และรั้วพิเศษ รองลงมาคือ ธงชัย โครงสร้างรูปหลายเหลี่ยมที่สื่อสารถึงเทศกาลมากที่สุด คือ รูปแปดเหลี่ยมและแปดมุม และรูปหกเหลี่ยม รองลงมาคือ รูปสามเหลี่ยมด้านเท่า รูปห้าเหลี่ยม และรูปสี่เหลี่ยม

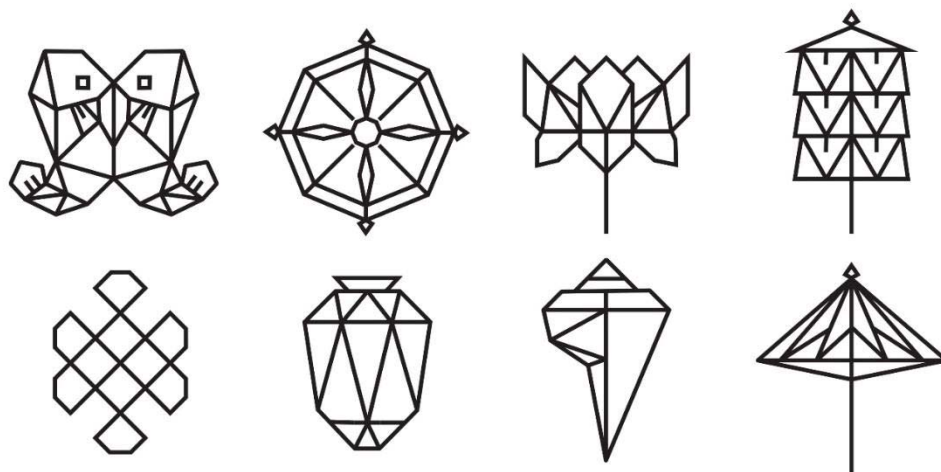
จากการวิเคราะห์ข้อมูลจากผลลัพธ์ที่ได้จากงานวิจัยสรุปได้ว่าเทศกาลไหว้เจ้าแต่ละเทศกาลมีความแตกต่างกันเพียงเล็กน้อยในแต่ละเทศกาลไหว้ของจีน โดยผลลัพธ์จากอารมณ์ที่มีต่อแต่ละเทศกาลไหว้จากผู้เชี่ยวชาญด้านประเพณีจีน คือ ให้อารมณ์ความดั้งเดิมและโบราณ (Classic and Traditional) และความเป็นชาติพันธุ์ตะวันออกในทวีปเอเชีย (Oriental and Ethnic) ในทุก ๆ เทศกาล และมีความแตกต่างกันตามลำดับและเทศกาลที่ให้อารมณ์ที่เหมือนกันคือ เทศกาลไหว้ขนมจี้งและเทศกาลไหว้สารทจีน โดยมีองค์ประกอบทางเรขศิลป์ที่มีความแตกต่างกันมากที่สุดที่สามารถทำให้แต่ละเทศกาลไหว้มีเอกลักษณ์เฉพาะตัวได้คือ สี ส่วนสัญลักษณ์มงคล และโครงสร้างรูปหลายเหลี่ยมนั้น ในผลลัพธ์ในงานวิจัยนั้นมีความแตกต่างกันเพียงเล็กน้อยในแต่ละเทศกาลไหว้ โดยผู้ออกแบบสามารถเลือกจากผลลัพธ์ของงานวิจัยไปประยุกต์ใช้ในการออกแบบเพื่อสื่อสารแต่ละเทศกาลไหว้ได้อย่างมีเอกลักษณ์และเหมาะสมกับกลุ่มเป้าหมายเจนเนอเรชันวายได้

ข้อเสนอแนะ

การใช้สัญลักษณ์มงคลของจีนนั้นผู้วิจัยใช้เพียงแปดสัญลักษณ์มงคลเท่านั้น เนื่องจากข้อมูลที่ทำกรวิจัยมีอยู่จำกัดและยังไม่มีหนังสือหรือเอกสารอ้างอิงเชิงวิชาการอื่น ๆ ที่มีการจัดกลุ่มสัญลักษณ์มงคลของจีนอื่น ๆ ได้อย่างชัดเจน แต่ถ้าอนาคตมีหนังสือหรือเอกสารที่สามารถอ้างอิงได้ในเชิงวิชาการ ผู้วิจัยเห็นว่ายังมีสัญลักษณ์มงคลอื่น ๆ ที่น่าสนใจที่จะทำการศึกษาค้นคว้าเพื่อนำมาใช้ในการวิจัยต่อไป อีกทั้งยังมีองค์ประกอบทางเรขศิลป์อื่น ๆ ที่น่าสนใจเพิ่มเติมเช่น ลักษณะการใช้เส้น ภาพประกอบ ตัวหนังสือ ลวดลายซึ่งไม่ได้ปรากฏอยู่ในงานวิจัยนี้และเพื่อความแม่นยำในงานวิจัยผู้วิจัยเห็นว่าในขั้นตอนสุดท้ายควรที่จะนำผลงานออกแบบไปวัดผลกับกลุ่มเป้าหมายอีกครั้งหนึ่งก่อน

แนวคิดและผลงานการออกแบบ

จากผลวิจัยผู้วิจัยได้นำแนวทางที่ได้ไปใช้ในการออกแบบเรขศิลป์บรรจุภัณฑ์ชุดขนมไหว้เจ้าเพื่อเป็นกรณีศึกษา ผู้วิจัยได้เลือกร้าน “แต่เล่าจิ้นแสง” เป็นกรณีศึกษา เนื่องจากเป็นร้านที่มีขายขนมไหว้หลากหลายชนิดและมีบรรจุภัณฑ์ที่มีภาพลักษณ์ที่ไม่สามารถช่วยดึงดูดกลุ่มเป้าหมายได้ ผู้วิจัยคาดหวังงานวิจัยนี้จะช่วยในการปรับปรุงบรรจุภัณฑ์ของทางร้านและเป็นกรณีศึกษาเพื่อเป็นแนวทางให้กับผู้ที่นำผลงานวิจัยไปใช้ได้ดียิ่งขึ้น ซึ่งแนวคิดของการออกแบบนี้คือ สมาร์ทมงคลสมัย (Smart Auspicious Time) ซึ่งในความหมาย คือ ช่วงเวลาเท่า ๆ ที่เต็มไปด้วยมงคล แนวคิดนี้มาจากลักษณะนิสัยของกลุ่มเป้าหมายในงานวิจัยที่ชื่นชอบเทคโนโลยี ความเท่ แสงหาความแปลกใหม่ และชอบความสะดวกรวดเร็ว โดยกำหนดวิธีการสื่อสาร (How to communicate) คือ ฉลาด, โกล่ (Smart) รสนิยมดี (Tasteful) เปลี่ยนแปลงเสมอและคล่องแคล่ว (Dynamic & Active)



ภาพที่ 1 ผลงานการออกแบบสัญลักษณ์มงคล



ภาพที่ 2 ผลงานการออกแบบบรรจุภัณฑ์ชุดขนมไหว้เจ้า



ภาพที่ 3 ภาพรวมผลงานการออกแบบเรขศิลป์บรรจุภัณฑ์



ภาพที่ 4 ภาพรวมถุงใส่บรรจุภัณฑ์ในแต่ละเทศกาล

รายการอ้างอิง

ภาษาไทย

- ประชาชาติธุรกิจ. 2555. “จับกระแสธุรกิจ : ขนมหิ้วพระจันทร์คึก เพิ่มช่องทาง-เจาะคนรุ่นใหม่.” วันที่สืบค้นข้อมูล 13 กันยายน 2555
(http://www.prachachat.net/news_detail.php?newsid=1347542389).
- ลูกคิดดอทคอม. 2555. “คนทำงาน 3 Generation.” วันที่สืบค้นข้อมูล 4 สิงหาคม 2556
(<http://www.lukkidthai.com/News/article09.html>).
- โจวเซียวเทียน. 2555. เปิดตำนานเทศกาลจีน [Chinese Festivals]. แปลโดย ถาวร สิกขโกศล.
กรุงเทพมหานคร: มติชน.
- ไทยโพสต์. 2555. “เรื่องปก : ตรุษจีนยุคอาต๋อ-อามวย Gen Y แค่วันได้อั่งเปา.” วันที่สืบค้นข้อมูล 21 มกราคม 2555 (www.thaipost.net/node/51380).
- ปรารธนา โกเมน. 2533. สมาคมชาวจีนในกรุงเทพฯ พ.ศ. 2440-2488. กรุงเทพมหานคร: จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย. (เอกสารอัดสำเนา)
- ปุ่น และสมพร คงเจริญเกียรติ. 2541. บรรจุภัณฑ์อาหาร. กรุงเทพมหานคร: แพมเมทส์.
- วรศักดิ์ มหัทธโนบล. ผู้อำนวยการศูนย์จีนศึกษา จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย. 2556. สัมภาษณ์, 8 สิงหาคม
วิภาวรรณ เลิศพัฒนสุขไพศาล. กลุ่มเป้าหมาย. 2556. สัมภาษณ์, 25 ธันวาคม.
- ศรinya มะระพุกษ์วรรณ. กลุ่มเป้าหมาย. 2556. สัมภาษณ์, 5 พฤศจิกายน.
- ศรีกัญญา มงคลศิริ. 2548. “Marketing to Gen-Y.” *BrandAge* 9 (กันยายน 2548): 136-137.
- ศูนย์วิจัยกสิกรไทย. 2556. “ขนมหิ้วพระจันทร์ปี’56 : ผู้ประกอบการลงตลาดแข่งขันคึกคัก ...สวนทางกำลังซื้อที่อ่อนแรง.” *กระแสดัชนี* 2404 (18 กันยายน 2556): 1-3. วันที่สืบค้นข้อมูล 20 กันยายน 2556
(<https://www.kasikomresearch.com/th/k-econanalysis/pages/viewsummary.aspx?docid=31773>)
- อดุลย์ รัตนมณีเกษม. 2551. กำเนิดและวิวัฒนาการของคนแต่จิ๋ว อดีตถึงปัจจุบัน. กรุงเทพมหานคร: ชุนเขา.

ภาษาอังกฤษ

- Kuno, Naomi. 2012. *Tasteful Color Combinations*. Singapore: Page One Pub. Private Ltd.
- Wei, Li. 2011. *Chinese Festivals*. United Kingdom: Cambridge University Press. (Part of
Introductions to Chinese Culture)



การออกแบบเครื่องแต่งกายและเครื่องประดับที่สามารถปรับเปลี่ยนรูปแบบร่วมกัน
เพื่อเพิ่มโอกาสใช้สอยสำหรับออกงาน

FASHION CLOTHING AND JEWELRY CO-FUNCTIONAL DESIGN
FOR VARIATION OF PARTY OCCASIONS

สุพัจนา ลิ้มวงศ์*

พรสนอง วงศ์สิงห์ทอง**

บทคัดย่อ

งานวิจัยฉบับนี้มีวัตถุประสงค์เพื่อค้นหาหลักการและวิธีการปรับเปลี่ยนเครื่องแต่งกายด้วยเครื่องประดับเพื่อเพิ่มโอกาสใช้สอยสำหรับออกงาน จากการศึกษาข้อมูลทางการตลาดเบื้องต้นพบว่าเครื่องประดับมีความสำคัญต่อการแต่งกายโดยเฉพาะสำหรับออกงานซึ่งส่วนหนึ่งของปัญหาที่ผู้บริโภคประสบคือ เครื่องแต่งกายสำหรับออกงานมีโอกาสในการใช้สอยจำกัด ดังนั้นผลสรุปของงานวิจัยฉบับนี้จึงสามารถส่งเสริมและเพิ่มโอกาสในการใช้สอยเครื่องแต่งกายสำหรับออกงานและเครื่องประดับอย่างสร้างสรรค์

การศึกษาของงานวิจัยมุ่งวิเคราะห์หลักการของการปรับเปลี่ยนควบคู่ไปกับลักษณะเครื่องแต่งกายยุคกรีกโบราณที่มีความสอดคล้องกับเครื่องแต่งกายสำหรับออกงานในปัจจุบัน อีกทั้งมีจุดเด่นในด้านการก่อรูปเครื่องแต่งกายด้วยเครื่องประดับ ทั้งนี้เพื่อให้ได้วิธีการปรับเปลี่ยนรวมถึงถึงลักษณะและตำแหน่งของเครื่องประดับซึ่งนำไปสู่การปรับเปลี่ยนเครื่องแต่งกายเพื่อเพิ่มโอกาสในการใช้สอย

ผลของงานวิจัยได้นำเสนอการใช้เครื่องประดับเพื่อแทนที่ส่วนประกอบของเครื่องแต่งกายและใช้สร้างรายละเอียดแทนการตัดเย็บซึ่งทำให้เกิดความหลากหลายทางด้านรูปแบบและการใช้งานของเครื่องแต่งกาย โดยอาศัยวิธีการปรับเปลี่ยน ได้แก่ การรวบยัด การพลิกกลับด้าน การพับ การใช้บานพับและการยึดจุดหมุนและการประกอบซึ่งส่งผลให้เกิดการเปลี่ยนแปลงต่อโครงร่างเงา รายละเอียดและสีของเครื่องแต่งกาย ท้ายที่สุดผลการวิจัยได้ถูกนำมาบูรณาการกับความต้องการของผู้บริโภคกลุ่มเป้าหมาย แนวโน้มทางแฟชั่น และแรงบันดาลใจ เป็นผลิตภัณฑ์ต้นแบบสำหรับการออกแบบเครื่องแต่งกายและเครื่องประดับที่สามารถปรับเปลี่ยนรูปแบบร่วมกันเพื่อเพิ่มโอกาสใช้สอยสำหรับออกงาน

คำสำคัญ: เครื่องแต่งกาย / เครื่องประดับ / การปรับเปลี่ยนรูปแบบร่วมกัน / โอกาสการออกงาน

Abstract

The research objective is to determine the principle and technique for clothing transformation by using jewelry as a key component. The market survey data shows that jewelry is significant in clothing, especially in social party occasions. One issue raised among sample is that general party dress is not appropriate to apply for several times and recognition. This becomes the thesis question; how to create the co-functional roles between clothing and jewelry to increase opportunity of use.

The study is emphasized on the analysis between principle of transformation and ancient Greek clothing character which corresponds to the present party clothing and also particularly uses jewelry as a major component of clothing creation. Therefore the research conduces to the appropriate way of transformation techniques, including suitable aspect and position of jewelry leading to clothing transformation for increasing the using purpose.

The result presents the concepts of structural forming and the replacement of clothing elements by jewelry. These concepts create the variation of transforming and using of clothing in different purposes. However, the transformation techniques which conform to ancient Greek clothing are stress, flip, folding, hinging and assembling. These can make changes to silhouette, detail and color of clothing. Finally, the research result is creatively integrated with the survey result, fashion trend and inspiration for the research of fashion clothing and jewelry co-functional design for variation of party occasions.

Keywords: CO-FUNCTIONAL DESIGN / CLOTHING / JEWELRY / PARTY OCCASSIONS

*นิสิตระดับมหาบัณฑิต สาขาวิชาภูมิสถาปัตย์ ภาควิชาภูมิสถาปัตย์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

**ศาสตราจารย์ ดร., สาขาวิชาภูมิสถาปัตย์ ภาควิชาภูมิสถาปัตย์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

บทนำ

เครื่องแต่งกายและเครื่องประดับมีความสัมพันธ์กันมายาวนาน สังเกตได้จากประวัติศาสตร์ที่มีการสวมใส่เครื่องแต่งกายและเครื่องประดับควบคู่กันมาตั้งแต่อดีต เครื่องประดับโดยทั่วไปใช้สวมใส่เพื่อสื่อสารความเป็นตัวตน เน้นจุดเด่น รวมถึงแก้ไขจุดบกพร่องของการแต่งกาย (วรรณรัตน์ อินทร์อำ, 2536: 9) การสวมใส่เครื่องประดับขึ้นอยู่กับเหตุผลและความต้องการของแต่ละบุคคลที่แตกต่างกัน บางครั้งถูกมองเป็นเพียงของฟุ่มเฟือย ในขณะที่บุคคลบางกลุ่มกลับมองว่าเป็นสิ่งที่ขาดไม่ได้เช่น ชนชาติแอฟริกาเลือกสวมเครื่องประดับแสดงตัวตนแทนเครื่องแต่งกาย (รสนง ไตรสุริยธรรมา, 2547: 27) หรือแม้แต่ในปัจจุบันที่บางบุคคลนิยมสวมใส่เครื่องประดับติดตัวอยู่เสมอ

อย่างไรก็ตามจากการศึกษาข้อมูลเบื้องต้น ผู้วิจัยวิเคราะห์การแต่งกายโดยภาพรวมพบว่าเครื่องแต่งกายและเครื่องประดับยังคงมีช่องว่างในการใช้ประโยชน์ร่วมกัน แม้ทั้งสองสิ่งจะถูกสวมใส่ควบคู่กันแต่กระบวนการตั้งแต่การออกแบบ การผลิตไปจนถึงการสวมใส่กลับไม่พบบทบาทการทำงานร่วมกัน ผู้วิจัยจึงมีความสนใจในการทดลองประยุกต์เครื่องแต่งกายและเครื่องประดับให้สามารถมีบทบาทร่วมกันโดยมีจุดประสงค์เพื่อเพิ่มประโยชน์ใช้สอย ซึ่งจากการศึกษาด้านเครื่องประดับผู้วิจัยพบว่าเครื่องประดับมีลักษณะและส่วนประกอบที่คล้ายคลึงกับอุปกรณ์ที่ทำหน้าที่ต่างๆบนเครื่องแต่งกายลักษณะเหล่านี้สามารถนำมาพัฒนาและผสานประโยชน์ร่วมกันระหว่างเครื่องแต่งกายและเครื่องประดับได้

สืบเนื่องจากแนวคิดดังกล่าว การหาแนวทางของงานวิจัยเพื่อตอบสนองต่อตลาดและผู้บริโภคให้เกิดประโยชน์สูงสุด ผู้วิจัยจึงทำการสำรวจตลาดเครื่องแต่งกายโดยสำรวจร้านเครื่องแต่งกายในเขตกรุงเทพมหานคร บริเวณโอศิกและสยามสแควร์ ณ วันที่ 24-27 มิถุนายน พ.ศ. 2556 จำนวน 30 ร้านค้า ทั้งร้านค้าประเภทสินค้านำเข้าและร้านค้าประเภทออกแบบสินค้าเองพบว่า 24 ร้านค้าคิดเป็นร้อยละ 80 มีการจำหน่ายเครื่องแต่งกายและเครื่องประดับควบคู่กันอยู่ภายในร้าน โดยส่วนใหญ่เป็นผลิตภัณฑ์สำหรับออกงานซึ่งผู้วิจัยได้ทำการสุ่มตัวอย่างเพื่อสัมภาษณ์ผู้ประกอบการเครื่องแต่งกายประเภทออกแบบและผลิตเองจำนวน 5 ร้านค้า สรุปข้อมูลได้ว่าเครื่องแต่งกายและเครื่องประดับสำหรับออกงานเป็นผลิตภัณฑ์ที่สามารถสร้างความเฉพาะตัวและเพิ่มมูลค่าได้ง่ายกว่าผลิตภัณฑ์สำหรับโอกาสใช้สอยอื่นและให้เหตุผลในการจำหน่ายเครื่องประดับเพิ่มเติมจากการจำหน่ายเครื่องแต่งกายว่า การจำหน่ายเพียงเครื่องแต่งกายไม่สามารถตอบสนองต่อความต้องการของผู้บริโภคได้ครบถ้วน เนื่องจากผู้บริโภคนิยมมองหาเครื่องประดับที่เหมาะสมกับเครื่องแต่งกายจากร้านค้าเดียวกัน เพราะช่วยประหยัดเวลารวมทั้งช่วยสร้างความมั่นใจว่าทั้งสองสิ่งมีความสอดคล้องกัน ส่วนเหตุผลอีกประการคือเครื่องประดับสามารถช่วยนำเสนอภาพรวมและความหลากหลายของการแต่งกายให้ผู้บริโภคสามารถเข้าใจได้ง่ายซึ่งจึงให้เกิดการบริโภคมากขึ้นตามมา โดยมีสัดส่วนเฉลี่ยของการจำหน่ายเครื่องประดับต่อหนึ่งร้านค้าอยู่ที่ร้อยละ 32 คิดเป็นปริมาณประมาณหนึ่งในสามส่วนของสินค้าทั้งหมดภายในร้าน ซึ่งนับว่าเป็นสัดส่วนที่ค่อนข้างมากและสามารถนำมาใช้เป็นโอกาสที่ดีเพื่อต่อยอดผลิตภัณฑ์เครื่องประดับสำหรับการแต่งกายได้นอกจากนี้ผู้ประกอบการได้แสดงทัศนะเพิ่มเติมเกี่ยวกับภาวะการแข่งขันสูงเช่นในปัจจุบันว่าการสร้างความแตกต่างและนำเสนอสิ่งใหม่ต่อผู้บริโภคจะเป็นทางออกที่ดีทางหนึ่งสำหรับธุรกิจเครื่องแต่งกายซึ่งเครื่องประดับเป็นปัจจัยสำคัญที่สามารถเติมเต็มให้กับธุรกิจนี้ได้เป็นอย่างดีโดยเฉพาะเครื่องแต่งกายสำหรับออกงาน ทั้งนี้ผู้วิจัยจึงได้ทำการสอบถามผู้บริโภคจำนวน 40 คนเกี่ยวกับเครื่องแต่งกายสำหรับออกงานบริเวณสยามสแควร์ ณ วันที่ 30 มิถุนายน พ.ศ. 2556 โดยพบว่า 37 คนคิดเป็นร้อยละ 92.5 ลงความเห็นว่าเครื่องแต่งกายสำหรับออกงานมีราคาสูงแต่กลับมีโอกาสนำมาใช้สอยน้อยเนื่องจากข้อจำกัดทางด้านรูปแบบซึ่งกลายเป็นปัญหาสำคัญประการหนึ่งของเครื่องแต่งกายสำหรับออกงาน

จากข้อมูลข้างต้นผู้วิจัยจึงสามารถสรุปแนวทางของงานวิจัยเพื่อผสานประโยชน์ร่วมระหว่างเครื่องแต่งกายและเครื่องประดับให้สามารถตอบสนองต่อผู้บริโภคและโอกาสทางการตลาดด้วยการเพิ่มประโยชน์ด้านการใช้งาน โดยนำศักยภาพของเครื่องประดับทางด้านรูปแบบและส่วนประกอบเกี่ยวกับข้อต่อและการเกาะเกี่ยว รวมถึงวัสดุมาใช้ประโยชน์เป็นอุปกรณ์สำหรับการปรับเปลี่ยนรูปแบบเครื่องแต่งกายสำหรับออกงานให้สามารถสวมใส่ได้อย่างหลากหลายซึ่งจะสามารถก่อให้เกิดความคุ้มค่าตั้งแต่การผลิตวัสดุไปจนถึงการใช้งาน

โดยงานวิจัยฉบับนี้จะทำการศึกษาลักษณะและส่วนประกอบที่เกี่ยวข้องกับการปรับเปลี่ยนควบคู่ไปกับการวิเคราะห์การก่อรูปเครื่องแต่งกายจากเครื่องประดับในยุคกรีกโบราณที่ส่งผลให้มีลักษณะที่สอดคล้องกับเครื่องแต่งกายสำหรับออกงานในปัจจุบัน ซึ่งท้ายที่สุดงานวิจัยฉบับนี้จะได้นำผลจากการศึกษาดังกล่าวมาผสานเข้ากับข้อมูลผู้บริโภคกลุ่มเป้าหมาย ข้อมูลด้านการตลาด ข้อมูลแนวโน้มทางแฟชั่นและแรงบันดาลใจเพื่อสังเคราะห์เป็นผลิตภัณฑ์ต้นแบบของงานวิจัย

ทั้งนี้ผลที่ได้จากงานวิจัยฉบับนี้นอกจากจะเป็นการเพิ่มประโยชน์ใช้สอยด้านรูปแบบให้กับเครื่องแต่งกายและเครื่องประดับแล้วยังช่วยส่งเสริมแนวทางและบทบาทการใช้งานของเครื่องประดับต่อเครื่องแต่งกายให้เพิ่มมากขึ้น รวมทั้งสามารถตอบโจทย์ผู้บริโภคกลุ่มเป้าหมายในด้านประโยชน์ใช้สอยของเครื่องแต่งกายสำหรับออกงานได้อย่างสร้างสรรค์

วัตถุประสงค์ของงานวิจัย

1. เพื่อให้ได้หลักการและวิธีการปรับเปลี่ยนเครื่องแต่งกายสำหรับออกงานโดยใช้เครื่องประดับเป็นอุปกรณ์จากการประยุกต์วิธีการก่อรูปเครื่องแต่งกายในยุคกรีกโบราณ
2. เพื่อให้การปรับเปลี่ยนเครื่องแต่งกายสำหรับออกงานสามารถปรับเปลี่ยนรูปแบบได้หลากหลายเพื่อตอบสนองโอกาสใช้สอยที่แตกต่างกัน

ขอบเขตของงานวิจัย

1. ศึกษาหลักการ วิธีการและส่วนประกอบที่เกี่ยวข้องกับการปรับเปลี่ยนรูปแบบ
2. ศึกษาแนวทางของเครื่องแต่งกายในยุคกรีกโบราณที่ใช้เครื่องประดับเป็นอุปกรณ์ในการก่อรูปเครื่องแต่งกาย
3. ศึกษาผู้บริโภคกลุ่มเป้าหมายอายุ 23-32 ปี ในเขตกรุงเทพมหานครจากการสุ่มตัวอย่าง
4. ประยุกต์ผลการศึกษาค้นคว้าเป็นผลิตภัณฑ์ต้นแบบเครื่องแต่งกายสตรีและเครื่องประดับที่สามารถปรับเปลี่ยนรูปแบบร่วมกันเพื่อเพิ่มโอกาสใช้สอยสำหรับออกงานจำนวน 1 คอลเลกชัน

วิธีดำเนินการวิจัย

1. รวบรวมและศึกษาข้อมูลเกี่ยวกับเครื่องแต่งกายสำหรับออกงานและเครื่องประดับ หลักการ วิธีการและองค์ประกอบที่เกี่ยวข้องกับการปรับเปลี่ยนรวมถึงลักษณะเครื่องแต่งกายในยุคกรีกโบราณเพื่อเป็นข้อมูลหลักของงานวิจัย
2. วิเคราะห์ ทดลองและสรุปผลหลักการและวิธีการที่เหมาะสม
3. รวบรวมข้อมูลและวิเคราะห์ จิตนิสัย การใช้ชีวิต รสนิยมและรูปแบบของการแต่งกายสำหรับออกงานของผู้บริโภคกลุ่มเป้าหมาย

4. รวบรวมข้อมูลทางการตลาดและคู่แข่งเพื่อทำการวิเคราะห์
5. สร้างแนวโน้มทางแฟชั่นสำหรับงานวิจัยจากศึกษาแนวโน้มการแต่งกายประจำฤดูใบไม้ร่วง-ฤดูหนาว ค.ศ. 2014/2015 ประกอบกับการวิเคราะห์ตัวอย่างผลงาน
6. สังเคราะห์ผลสรุปของงานวิจัยกับความต้องการกลุ่มเป้าหมาย แนวโน้มทางแฟชั่นและแรงบันดาลใจเพื่อประมวลผลและนำมาใช้ในการออกแบบผลิตภัณฑ์ต้นแบบ
7. ออกแบบ ทดลองขึ้นต้นแบบและผลิตจริง
8. จัดแสดงผลงานและเก็บข้อมูลจากผู้บริโภคเพื่อประเมินผล
9. สรุปอภิปรายผลและข้อเสนอแนะ

ผลการวิจัย

จากการรวบรวมศึกษาและวิเคราะห์ข้อมูลทั้งหมดของงานวิจัยสามารถสรุปผลของงานวิจัยการออกแบบเครื่องแต่งกายและเครื่องประดับที่สามารถปรับเปลี่ยนรูปแบบร่วมกันเพื่อเพิ่มโอกาสใช้สอยสำหรับออกแบบแบ่งออกเป็นประเด็นต่างๆ ได้แก่

1. ผลสรุปเนื้อหาหลักของงานวิจัย

1.1 หลักการใช้งานของเครื่องประดับต่อเครื่องแต่งกาย เครื่องประดับของงานวิจัยจะมีหน้าที่เพิ่มเติมจากการใช้เพื่อประดับตกแต่ง โดยมีความสัมพันธ์กับเครื่องแต่งกาย 2 รูปแบบ ได้แก่

1) ในรูปแบบการแทนที่ส่วนประกอบของเครื่องแต่งกายที่ทำหน้าที่ยึดเกาะกับร่างกาย เช่น แทนสายคล้องคอ สายพาดไหล่ เป็นต้น ซึ่งสามารถช่วยทำให้เครื่องแต่งกายเปลี่ยนหน้าที่การใช้งานได้ เช่น จากเสื้อคลุมเป็นเสื้อคล้องคอ จากชายเสื้อเป็นเสื้อคลุม เป็นต้น



รูปที่ 1 เครื่องประดับในรูปแบบการแทนที่ส่วนประกอบของเครื่องแต่งกาย เช่น สายคล้องคอ

2) ในรูปแบบของการสร้างรายละเอียดแทนการตัดเย็บเป็นการทำให้เกิดรายละเอียดแบบชั่วคราวซึ่งสามารถกลับคืนรูปเดิมได้ต่างจากการตัดเย็บซึ่งมีความถาวร โดยการใช้เครื่องประดับเกาะเกี่ยวทำให้ส่วนของเครื่องแต่งกายยึดติดกันและเกิดเป็นรายละเอียดเพื่อการตกแต่ง เช่น รอยจีบ ระบาย เป็นต้น



รูปที่ 2 เครื่องประดับในรูปแบบของการสร้างรายละเอียดแทนการตัดเย็บเพื่อการตกแต่ง เช่น รอยจีบ ระบาย

1.2 วิธีการปรับเปลี่ยนจากการศึกษาของงานวิจัย ประกอบด้วย 12 วิธี ได้แก่ การรวบยัด (Stress) การพับ (Folding) การพลิกกลับด้าน (Flip) การทบบแบบพัด (Fanning) การเลื่อน (Sliding) การใช้บานพับและการยึดจุดหมุน (Hinging) การม้วนขด (Rolling/Coil) การยืดหด (Bellow) การประกอบ (Assembling) การครอบต่อกัน (Nesting) (Mollerup, 2006: 30-31) การห่อหุ้มด้วยโครง (Shell) และการประสานพิกัด (Modularize) โดยจากการวิเคราะห์ตามแนวทางการก่อรูปเครื่องแต่งกายในยุคกรีกโบราณซึ่งมีลักษณะที่สอดคล้องเครื่องแต่งกายสำหรับออกงานในปัจจุบัน สามารถระบุวิธีการได้ดังนี้

1) การรวบยัด (Stress) เป็นการจับรวบทำให้เกิดการยัดติดกันและเกิดรายละเอียดการพับ รูดหรือจีบย่นส่งผลกระทบต่อรายละเอียดและโครงร่างเงาของเครื่องแต่งกาย

2) การพลิกกลับด้าน (Flip) เป็นการเปลี่ยนระนาบโดยการกลับหน้าหรือพื้นผิวการใช้งาน ส่งผลกระทบต่อรายละเอียดและสีของเครื่องแต่งกาย

3) การพับ (Folding) เป็นการเปลี่ยนรูปในลักษณะของการทำให้เล็กลงหรือลดพื้นที่ ส่งผลกระทบต่อรายละเอียดโครงร่างเงาและสีของเครื่องแต่งกาย

4) การใช้บานพับและการยึดจุดหมุน (Hinging) เป็นการเปลี่ยนในลักษณะการทำให้เกิดการเปิดปิด การพลิกกลับไปมา และการหมุนเป็นกรรมวิธีที่เกี่ยวข้องกับข้อต่อโดยเฉพาะซึ่งเป็นส่วนประกอบของเครื่องประดับที่ใช้สำหรับการปรับเปลี่ยนส่งผลกระทบต่อโครงร่างเงาของเครื่องประดับ

5) การประกอบ (Assembling) เป็นการนำส่วนต่างๆ ประกอบเข้าด้วยกันเพื่อก่อรูปส่งผลต่อการยึดต่อกันระหว่างเครื่องแต่งกายกับเครื่องประดับและระหว่างเครื่องประดับกับเครื่องประดับ

โดยการปรับเปลี่ยนครั้งหนึ่งสามารถใช้วิธีการหลายวิธีร่วมกันได้ แต่อย่างไรก็ตามวิธีการต่างๆ จะเกิดขึ้นภายใต้หลักการปรับเปลี่ยน 3 หลักการได้แก่ การแผ่ออกและเก็บเข้า (Expand and Collapse) การเปิดเผยและปกปิด (Expose and Cover) และการรวมและการแยก (Fuse and Divide) (Weaver and others 2010:4)

1.3 การวิเคราะห์ตำแหน่งที่เหมาะสมของเครื่องประดับบนร่างกายและเครื่องแต่งกายได้แก่ การยึดเกาะตามแนวแกนหลักของร่างกายตั้งแต่คอ บ่าและไหล่ หน้าอก ลำตัวรวมถึงเครื่องแต่งกายในแนวแกนหลักซึ่งสามารถรับน้ำหนักได้มากทั้งน้ำหนักจากเครื่องประดับและเครื่องแต่งกาย รวมทั้งสามารถปกคลุมส่วนของร่างกายที่ต้องการปกปิดได้เป็นบริเวณกว้างและโดยเฉพาะการยึดเกาะกับร่างกายส่วนบนจะไม่เป็นอุปสรรคต่ออิริยาบถในชีวิตประจำวันของมนุษย์

2. ผลสรุปส่วนเพิ่มเติมเกี่ยวกับผู้บริโภค ลักษณะทางการตลาด และการออกแบบของงานวิจัย

2.1 การวิเคราะห์ผู้บริโภคกลุ่มเป้าหมายและลักษณะทางการตลาด กลุ่มเป้าหมายของงานวิจัย ประกอบด้วยกลุ่มเป้าหมายหลักอายุ 23-32 ปี และกลุ่มเป้าหมายรองอายุ 33-42 ปี โดยรวมมีความคล้ายคลึงกันทั้งทัศนคติและการแต่งกาย ส่วนใหญ่ประกอบธุรกิจส่วนตัวมีรายได้เฉลี่ยต่อเดือนอยู่ในเกณฑ์ค่อนข้างดี ชอบการทดลองสิ่งแปลกใหม่ มีความจำเป็นต้องออกงานสังคมหลากหลายรูปแบบเป็นประจำ ส่วนการวิเคราะห์ข้อมูลด้านการตลาดของงานวิจัยสรุปได้ว่า ผลิตภัณฑ์งานวิจัยมีลักษณะเด่นคือเป็นเครื่องแต่งกายที่สามารถปรับเปลี่ยนรูปแบบได้โดยใช้เครื่องประดับเป็นอุปกรณ์มีการจัดจำหน่ายในลักษณะควบคู่กันระหว่างเครื่องแต่งกายและเครื่องประดับ โดยมีรูปแบบสำหรับการออกงานแบบทางการและแบบลำลองรวมกันอยู่ในชุดเดียวกัน

2.2 แนวโน้มทางแฟชั่นและแรงบันดาลใจเป็นสิ่งที่หมุนเวียนเปลี่ยนไปตามฤดูกาลซึ่งแนวโน้มทางแฟชั่นที่ผู้วิจัยที่ใช้สำหรับงานวิจัยคือ ฤดูกาลใบไม้ร่วง- ฤดูหนาว ค.ศ. 2014/2015 โดยใช้แนวโน้มแฟชั่นหลักจากสไตล์ไซต์ (StyleSight) แนวโน้มแฟชั่นสนับสนุนจากดับบลิวจีเอสเอ็น (WGSN) และเนลลีโรดิ

(Nelly Rodi) ซึ่งสามารถวิเคราะห์สรุปเป็นแนวโน้มแฟชั่นใหม่หัวข้ออีนิกมาติก (Enigmatic) สำหรับงานวิจัยฉบับนี้โดยเฉพาะและแรงบันดาลใจที่ผู้วิจัยเลือกใช้คือ ปรากฏการณ์แสงเหนือโดยการตีความ

ลักษณะที่แตกต่างกันของคืนปกติและคืนที่มีการเกิดปรากฏการณ์แสงเหนือออกมาเป็นรูปแบบของเครื่องประดับและเครื่องแต่งกายก่อนและหลังการปรับเปลี่ยน โดยใช้ลักษณะทางกายภาพ ทั้งรูปร่างและสีสันทในการสื่อสาร

3. การประยุกต์ผลสรุปของงานวิจัยเป็นผลิตภัณฑ์ต้นแบบ

การออกแบบผลิตภัณฑ์ต้นแบบของงานวิจัยทำเป็นขั้นตอนตั้งแต่การนำผลสรุปของงานวิจัยมาสังเคราะห์ร่วมกันเพื่อร่างแบบทดลองขึ้นต้นแบบปรับปรุงพัฒนาจนมาสู่การผลิตเป็นผลิตภัณฑ์ต้นแบบที่สมบูรณ์ใช้ชื่อคอลเลคชั่นว่าแฟลชแบค (ลี้) ก [FLASH B(L)ACK] มีความหมายถึงการย้อนกลับสื่อสารถึงการปรับเปลี่ยนไปมาได้ระหว่างรูปแบบของเครื่องแต่งกาย โดยลักษณะผลงานมาจากการตีความแรงบันดาลใจปรากฏการณ์แสงเหนือซึ่งมีความแตกต่างระหว่างความมืดในคืนปกติกับคืนที่มีแสงสีพลั่วไวคอลเลคชั่นนี้ประกอบด้วยเครื่องแต่งกายจำนวน 8 ชุดและเครื่องประดับสำหรับเป็นอุปกรณ์ในการปรับเปลี่ยนจำนวน 3 ชุด

โดยเครื่องประดับทุกชุดสามารถใช้ปรับเปลี่ยนเครื่องแต่งกายได้ทั้งคอลเลคชั่น ซึ่งเครื่องแต่งกายหนึ่งชุดจะสามารถปรับเปลี่ยนรูปแบบได้ตั้งแต่ 1 รูปแบบขึ้นไป ทั้งนี้ก่อนการปรับเปลี่ยนเครื่องประดับจะทำหน้าที่ในการประดับร่างกายและเมื่อปรับเปลี่ยนแล้วเครื่องประดับจะทำหน้าที่เป็นอุปกรณ์ที่มีความสำคัญในการปรับเปลี่ยนรูปแบบของเครื่องแต่งกายและเป็นเครื่องตกแต่งให้กับเครื่องแต่งกายไปในตัวหน้าที่เครื่องประดับของงานวิจัยจึงเพิ่มขึ้นและกลายเป็นความจำเป็นต่อการแต่งกาย โดยลักษณะของเครื่องแต่งกายสามารถปรับเปลี่ยนการใช้สอยได้ระหว่างเครื่องแต่งกายสำหรับออกงานที่มีรูปแบบเรียบง่ายเป็นทางการและรูปแบบลำลองที่มีความอิสระ พลั่วไว มีชีวิตชีวา



รูปที่ 3 ผลิตภัณฑ์ต้นแบบของงานวิจัยก่อนการปรับเปลี่ยนรูปแบบ



รูปที่ 4 ผลิตภัณฑ์ต้นแบบของงานวิจัยหลังการปรับเปลี่ยนรูปแบบ



รูปที่ 5 การปรับเปลี่ยนรูปแบบโดยผู้สวมใส่

4. ผลประเมินผลิตภัณฑ์ต้นแบบจากกลุ่มเป้าหมาย

การประเมินความสัมฤทธิ์ผลของงานวิจัยจากความคิดเห็นของผู้บริโภคกลุ่มเป้าหมายต่อผลิตภัณฑ์ต้นแบบตามแนวคิดงานวิจัยใช้วิธีการสุ่มตัวอย่างผู้บริโภคกลุ่มเป้าหมายจำนวน 40 คนที่เข้าชมการจัดแสดงผลงานที่สยามดิสคัฟเวอรีเซ็นเตอร์ ณ วันที่ 17 มีนาคม พ.ศ. 2557 ได้ผลประเมินความคิดเห็นแบ่งเป็น 2 ด้านคือ ด้านรูปแบบและด้านการใช้งานซึ่งผู้บริโภคกลุ่มเป้าหมายมีความเห็นด้วยกับงานวิจัยทั้งทางด้านรูปแบบและการใช้งานตามประเด็นดังนี้

- 1) ด้านรูปแบบของเครื่องแต่งกายและเครื่องประดับมีความสอดคล้องกัน
- 2) ด้านรูปแบบก่อนและหลังการปรับเปลี่ยนของเครื่องแต่งกายทั้งโครงร่างเงา รายละเอียดสีสันทันและวัสดุมีความเหมาะสมกับโอกาสออกงานของผู้บริโภคกลุ่มเป้าหมายสามารถสวมใส่ได้ทั้งรูปแบบสำหรับออกงานที่เป็นทางการและไม่เป็นทางการ
- 3) ด้านการใช้งานของผู้บริโภคกลุ่มเป้าหมายมีความเห็นด้วยว่าผลิตภัณฑ์ตามแนวคิดของงานวิจัยสามารถสวมใส่ได้หลากหลายโอกาสและช่วยลดข้อจำกัดของเครื่องแต่งกายสำหรับออกงานได้
- 4) การนำเครื่องประดับมาใช้เป็นอุปกรณ์ในการปรับเปลี่ยนเครื่องแต่งกายมีความเหมาะสม
- 5) วิธีการปรับเปลี่ยนรูปแบบของงานวิจัยมีความสะดวกต่อการใช้งาน ผู้บริโภคสามารถปรับเปลี่ยนรูปแบบได้ด้วยตนเอง

โดยสรุปผลประเมินจากผู้บริโภคมีความเห็นตรงกับวัตถุประสงค์ของงานวิจัยที่เล็งเห็นว่าเครื่องประดับสามารถใช้เป็นอุปกรณ์ในการปรับเปลี่ยนรูปแบบของเครื่องแต่งกายเพื่อทำให้เกิดรูปแบบที่หลากหลายเหมาะสมสำหรับโอกาสออกงานต่างๆได้ รวมทั้งมีความเห็นว่าหัวข้อวิจัยมีความน่าสนใจ

ในการนำเสนอแนวคิดการรวมผลิตภัณฑ์สองประเภทให้สามารถใช้งานร่วมกันเพื่อเพิ่มพูนประโยชน์ใช้สอยได้มากขึ้น

5. ผลสรุปของงานวิจัยโดยภาพรวม

เครื่องประดับของงานวิจัยกลายเป็นอุปกรณ์ที่มีความจำเป็นสำหรับการปรับเปลี่ยนใช้เกาะเกี่ยวและเติมเต็มให้เครื่องแต่งกายสามารถเปลี่ยนไปสู่รูปแบบที่หลากหลายซึ่งเกิดผลการเปลี่ยนแปลงต่อโครงร่างเงา รายละเอียดและสีสัน นอกจากนี้เครื่องประดับยังสามารถช่วยเปลี่ยนหน้าที่ของเครื่องแต่งกายบางลักษณะ เช่น จากเสื้อคลุมกลายเป็นเสื้อคล้องคอ เป็นต้นซึ่งเป็นการเพิ่มบทบาทร่วมระหว่างเครื่องแต่งกายและเครื่องประดับทั้งด้านรูปแบบและหน้าที่ส่งผลให้เครื่องแต่งกายเกิดความยืดหยุ่นด้านการใช้งาน โดยผู้บริโภคสามารถเลือกสวมใส่เครื่องแต่งกายและเครื่องประดับเพื่อปรับเปลี่ยนรูปแบบได้หลากหลายตามความต้องการและโอกาสใช้สอยที่แตกต่างกัน ซึ่งสามารถสร้างความพึงพอใจในด้านรูปแบบและด้านการใช้สอยควบคู่กันตรงกับวัตถุประสงค์ของงานวิจัย

อภิปรายผลการวิจัย

การอภิปรายงานวิจัยการออกแบบเครื่องแต่งกายและเครื่องประดับที่สามารถปรับเปลี่ยนรูปแบบร่วมกันเพื่อเพิ่มโอกาสใช้สอยสำหรับออกแบบพว้างานวิจัยได้นำเสนอหลักการและผลการออกแบบที่ตอบวัตถุประสงค์ของงานวิจัย ดังนี้

1. หลักการนำเครื่องประดับมาใช้เป็นอุปกรณ์ในการปรับเปลี่ยนรูปแบบเครื่องแต่งกายโดยใช้วิธีการที่ประยุกต์จากการก่อรูปเครื่องแต่งกายในยุคกรีกโบราณ ก่อให้เกิดการเปลี่ยนแปลงต่อลักษณะทางกายภาพและหน้าที่การใช้งานของเครื่องแต่งกายทำให้สามารถสวมใส่ได้หลากหลายรูปแบบสำหรับโอกาสออกแบบที่แตกต่างกัน

2. การออกแบบของงานวิจัยได้นำผลสรุปตามหลักการข้างต้นมาสร้างสรรค์เป็นผลงานเครื่องแต่งกายและเครื่องประดับที่สามารถปรับเปลี่ยนรูปแบบร่วมกันระหว่างรูปแบบสำหรับออกแบบแบบทางการและแบบไม่เป็นทางการแสดงถึงการให้ความสำคัญต่อรูปแบบและประโยชน์ใช้สอยไปพร้อมกัน โดยสามารถสร้างความพึงพอใจและตอบสนองต่อการใช้งานของผู้บริโภคได้อย่างเหมาะสมสังเกตได้จากผลการประเมิน

อย่างไรก็ตามจะเห็นได้ว่าหลักการสำคัญที่ได้จากงานวิจัยฉบับนี้สามารถนำมาใช้สร้างความแตกต่างให้กับผลิตภัณฑ์เครื่องแต่งกายและเครื่องประดับได้ในลักษณะของการทำงานร่วมกัน ซึ่งสอดคล้องต่อความมุ่งหมายของงานวิจัย

ข้อเสนอแนะ

1. การศึกษาแนวทางของเครื่องแต่งกายและเครื่องประดับนี้เป็นเพียงแนวทางหนึ่ง ซึ่งผู้วิจัยมีความสนใจ ซึ่งยังมีผลิตภัณฑ์อื่นๆนอกจากเครื่องประดับที่เครื่องแต่งกายสามารถนำมาต่อยอดและผสานประโยชน์ร่วมเพื่อสร้างความแตกต่างได้เช่นกัน

2. ผลิตภัณฑ์ที่ปรับเปลี่ยนรูปแบบจะมีกลไกและวิธีการใช้งานเป็นขั้นตอน ดังนั้นการนำเสนอและการสาธิตวิธีการใช้งานจึงเป็นสิ่งสำคัญอย่างยิ่งเพื่อให้ผู้บริโภคเกิดความเข้าใจและยอมรับผลิตภัณฑ์ได้ดียิ่งขึ้น

3. ในการสร้างผลิตภัณฑ์ที่เกี่ยวข้องกับการปรับเปลี่ยนมีความจำเป็นต้องสร้างต้นแบบสามมิติก่อนเสมอซึ่งอาจสร้างในขนาดจำลองก่อนเพื่อให้ง่ายต่อการศึกษาและทำความเข้าใจอย่างรอบด้าน

4. ในด้านการผลิต ผลิตภัณฑ์ที่มีการทำงานร่วมกันจำเป็นต้องใช้ความรอบคอบ การวางแผน และการสื่อสารที่ดีเพื่อให้ผู้ออกแบบและผู้ผลิตสามารถเข้าใจในวัตถุประสงค์ที่ตรงกัน มีการดำเนินงานเป็นไปในทิศทางเดียวกันและผลิตภัณฑ์สามารถใช้งานร่วมกันได้จริง

รายการอ้างอิง

ภาษาไทย

รชง ไตรสุริยธรรมา (บรรณาธิการ). 2547. *Jewelry Art & Design Journal*. กรุงเทพฯ: Open Book.
วรรณรัตน์ อินทร์อำ. 2536. *ศิลปะเครื่องประดับ*. กรุงเทพฯ: โอ. เอส. พริ้นติ้งเฮ้าส์.

ภาษาอังกฤษ

Mollerup, Per. 2006. Collapsibles a Design Album of Space-Saving Objects. New York: Thames & Hudson.

Weaver, Jason, Kristin Wood, Richard Crawford and Dan Jensen. 2010. “Transformation Design Theory: A Meta-Analogical Framework.” *Journal of computing and information Science in Engineering* 10 (September 2010): 1-11.



การประพันธ์เพลง: เสียงสะท้อนแห่งสหัสวรรษ สำหรับวงซิมโฟนีออร์เคสตรา
COMPOSITION THE SOUND REFLECTION OF THE MILLENNIUM FOR SYMPHONY ORCHESTRA
ศักดิ์ทวี จิตไพศาลวัฒนา*
วีรชาติ เปรมานนท์**

บทคัดย่อ

บทประพันธ์เพลงวิวัฒนาการของเสียงแห่งศตวรรษสำหรับวงซิมโฟนีออร์เคสตรา ประพันธ์ขึ้นเพื่อแสดงออกถึงมิติของเสียงในช่วงสหัสวรรษที่ผ่านมา ในบทเพลงนี้แบ่งโครงสร้างเป็น 3 กระบวน ในแต่ละกระบวนจะแสดงออกถึงความเร็วที่แตกต่างกันคือ อัตรปานกลาง อัตรารวดเร็ว และอัตรารวดเร็วมตามลำดับ

บทเพลงนี้จะมีลักษณะเนื้อดนตรีทั้งแบบโฮโมโฟนีและโพลีโฟนี อีกทั้งในบทเพลงนี้ยังใช้เทคนิคทางดนตรีที่หลากหลายมาปรับใช้ในการประพันธ์เพลงในครั้งนี้ ตัวอย่างเช่น การสวนซ้ำ

ซีควเอนซ์ การพลิกกลับ การถอยหลัง การขยายส่วนลักษณะจังหวะ โน้ตเสียงค้าง และโดยบทเพลงจะมีความยาวประมาณ 32 นาที

คำสำคัญ: ดนตรี / การประพันธ์เพลง / เสียงสะท้อนแห่งสหัสวรรษ

Abstract

The Music Composition, The Sound Reflection of the Millennium for Symphony Orchestra, is the piece to expresses the dimensionally sensible sound of the past millennium. The three movements composition has three tempo: Moderato, Largo, and Presto

The texture of the entire composition is the combination between homophony and polyphony. Moreover, the compositional techniques such as repetition, sequence, inversion, retrograde, augmentation, pedal tone have been applied throughout the 32 minutes duration

Keywords: Music / Composition / The Sound Reflection of The Millennium

*นิสิตระดับปริญญาโทบัณฑิต สาขาดุริยางคศิลป์ตะวันตก คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

**ศาสตราจารย์ ดร., สาขาดุริยางคศิลป์ตะวันตก คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

บทนำ

บทประพันธ์เพลงเสียงสะท้อนแห่งสหัสวรรษสำหรับวงซิมโฟนีออร์เคสตราบทนี้เป็นบทประพันธ์เพลงในแบบดนตรีพรรณนาที่สื่อถึงระยะเวลาของแต่ละยุค โดยได้แรงบันดาลใจจากจินตนาการของผู้ประพันธ์ ซึ่งเป็นการประพันธ์ดนตรีร่วมสมัยที่ผู้ประพันธ์ได้ทดลองนำเสียงของเครื่องดนตรีมาประกอบกันเป็นท่อนต่างๆ เพื่อเปรียบให้แต่ละท่อนเล่าเป็นเรื่องราวของแต่ละกาลเวลาโดยมีวัตถุประสงค์ในการประพันธ์เพื่อสร้างบทประพันธ์เพลงที่มีรูปแบบการประพันธ์ที่มีความแตกต่างและความหลากหลาย โดยผู้ประพันธ์ได้ประพันธ์ไว้ทั้งหมด 3 ท่อน ในแต่ละท่อนจะแบ่งเป็นหลายช่วงเวลาที่แตกต่างกัน รูปแบบการประพันธ์ได้ใช้แนวทำนองที่มาจากจินตนาการของผู้ประพันธ์ นอกจากนี้ยังมีส่วนขององค์ประกอบของจังหวะที่มีการเล่นเพื่อให้ผู้ฟังเกิดความรู้สึกไม่คาดคิด รวมทั้งองค์ประกอบอื่นๆ ที่ใช้ในการประพันธ์และนำมาประสมประสานในการประพันธ์จนเป็นเพลงที่สมบูรณ์

การประพันธ์บทเพลงนี้ผู้ประพันธ์ได้ประพันธ์ขึ้นเพื่อต้องการให้ผู้ฟังได้รับอารมณ์สของบทประพันธ์ที่มีความหลากหลายแตกต่างกันขององค์ประกอบและเทคนิคการประพันธ์ในรูปแบบต่างๆ ซึ่งเป็นสิ่งที่ยากในการประพันธ์ที่จะนำความหลากหลายเหล่านี้เข้ามารวมกัน โดยทำให้การดำเนินของบทเพลงนี้มีความต่อเนื่องราบรื่นกัน โดยเฉพาะจุดรอยต่อระหว่างท่อนเพลงจะต้องดำเนินอย่างแนบเนียน นอกจากนี้ผู้ประพันธ์ยังต้องการบรรยายให้ผู้ฟังได้จินตนาการไปพร้อมกับเพลงถึงกาลเวลาในอดีตซึ่งมีหลากหลายความรู้สึก

สำหรับการประพันธ์เพลงบทนี้ผู้ประพันธ์ได้ใช้วงออร์เคสตราแบบตะวันตกมาใช้เป็นสื่อบรรยายถึงความรู้สึกต่างๆ เพื่อสื่อถึงเรื่องราวที่เกิดขึ้นในแต่ละเหตุการณ์ ผู้ประพันธ์พยายามใช้เทคนิคการประพันธ์ให้มีความหลากหลายให้ครอบคลุมเทคนิคการประพันธ์ให้มากที่สุด

วัตถุประสงค์และขอบเขตของงานวิจัย

ผู้ประพันธ์ได้กำหนดขอบเขตของการประพันธ์เพลง ดังนี้

1. เป็นบทประพันธ์เพลงในแบบดนตรีร่วมสมัย
2. เป็นบทประพันธ์เพลงสำหรับวงซิมโฟนีออร์เคสตรา
3. ความยาวของผลงานประพันธ์ประมาณ 32 นาทีแบ่งเป็น 3 กระบวน

วิธีดำเนินการวิจัย

บทประพันธ์มีขั้นตอนการประพันธ์คือ

1. กำหนดสังคีตลักษณะของบทประพันธ์ให้มีความเหมาะสมกับชื่อบทประพันธ์ โดยพิจารณาจากแนวความคิดเรื่องดนตรีซึ่งจะประกอบด้วยโครงสร้างใหญ่ 3 กระบวน โดยกำหนดอัตราจังหวะที่แตกต่างกันคือ อัตราปานกลาง อัตราช้ามากและอัตราเร็วมากตามลำดับ
2. การสร้างทำนองหลักจากระบบไม้องค์ประกอบเสียงประกอบกับการประสานเสียงคู่สี่เรียงซ้อนและห้าเรียงซ้อนทำให้เกิดทำนองหลักและหน่วยย่อยเอกที่สร้างความสมดุลของกลุ่มเสียงโดยพิจารณาถึงความเหมาะสมของแต่ละท่อนที่มีความสัมพันธ์ที่มีเกี่ยวเนื่องกัน
3. กำหนดรูปแบบการจัดเสียงของคอร์ดที่มีการประสานคู่สี่เรียงซ้อนและสร้างองค์ประกอบต่างๆ โดยคิดพัฒนาจากทำนองหลักให้มีความสอดคล้องและสัมพันธ์กัน

4. การจัดแนวเครื่องดนตรีและการเรียบเรียงเสียงประสานจะพิจารณาถึงแนวทำนองหลัก แนวทำนองรองรวมไปถึงองค์ประกอบอื่นๆ เช่น ความเหมาะสมของเครื่องดนตรีที่จะใช้ใน แต่ละช่วงของทำนอง

5. ปรับแต่งบทประพันธ์ โดยพิจารณาจากรายละเอียดตัวโน้ตในแต่ละแนวให้มีความเหมาะสม สอดคล้องกับเครื่องดนตรีและปรับปรุงแก้ไขบทประพันธ์ตามผลการทดสอบ

6. แก้ไขขั้นตอนสุดท้ายโดยเน้นประเด็นความสำคัญในการปฏิบัติได้จริงของแต่ละเครื่องดนตรี ได้แก่ วิธีการฝึกซ้อม ปัญหาที่อาจในการแสดงจริง การตีความสัญลักษณ์ต่างๆ ทางดนตรี รวมไปถึงความสมบูรณ์ในการจัดพิมพ์โน้ต ฯลฯ

7. การจัดพิมพ์และนำเสนอรูปเล่มสมบูรณ์ซึ่งประกอบด้วยบทอธิบายและโน้ตเพลงที่สมบูรณ์

ผลการวิจัย

แนวคิดและทฤษฎีในการประพันธ์เพลง

บทประพันธ์เพลงเสียงสะท้อนแห่งสหัสวรรษสำหรับวงซิมโฟนีออร์เคสตรา ผู้ประพันธ์พยายามจะสื่อถึงเวลาในอดีตที่ดำเนินมาสู่ปัจจุบัน โดยในแต่ละกระบวนจะสื่อให้เห็นถึงช่วงเวลาที่ได้ดำเนินตามจินตนาการของผู้ประพันธ์ การประพันธ์จะถูกถ่ายทอดในลักษณะดนตรีร่วมสมัยทั้งในเชิงรูปธรรมและนามธรรม โดยมีการใช้วัตถุดิบและบริบททางดนตรีในเชิงสัญลักษณ์

นอกจากแรงบันดาลใจดังกล่าว บทประพันธ์เพลงนี้ยังได้รับอิทธิพลจากนักประพันธ์เพลง และการแสดงดนตรีต่าง ๆ เข้ามาผสมผสานอย่างหลากหลายดังต่อไปนี้

เทคนิคที่ใช้ในการประพันธ์

1. เทคนิคการถอยหลัง

เป็นเทคนิคการแปรสภาพเป็นเทคนิคที่มีลักษณะการกลับกันของอัตราจังหวะและเสียง ซึ่งเทคนิคนี้จะพบบ่อยในดนตรีอิเล็กทรอนิกส์แต่ก็มีนักประพันธ์ไม่น้อยที่ใช้เทคนิคนี้ร่วมกับดนตรีตะวันตก ตัวอย่างเช่น อาร์โนลด์ เชินแบร์ก (1874-1951) ก็ได้ใช้เทคนิคนี้ร่วมกับการใช้เทคนิคดนตรีแนวโน้ต ซึ่งเป็นระบบการเรียงลำดับโน้ตให้เป็นแนวโน้ตหลัก

ผู้ประพันธ์ได้นำแนวคิดนี้เหมือนกับการที่ได้ย้อนกลับไปสู่จุดเริ่มต้นอีกครั้งซึ่งผู้ประพันธ์ได้ใช้เทคนิคนี้อยู่หลายครั้งในบทเพลง ทั้งในส่วนของกระบวนเพลงที่ 1 ก็มีการนำทำนองหลักมาใช้และยังมีการใช้ทำนองหลักของกระบวนเพลงที่ 1 ใส่เข้าไปในส่วนของกระบวนเพลงที่ 2 ซึ่งจะทำให้เพลงมีลักษณะที่เป็นส่วนที่สอดคล้องกันระหว่างกระบวนเพลงที่ 1 และกระบวนเพลงที่ 2 จึงทำให้เพลงมีความน่าสนใจขึ้น

ในบทเพลงนี้มีขึ้นส่วนแนวทำนองหลักที่ลำดับจากโน้ตในแนวนอนได้เริ่มจาก C G A G F F F F ตามลำดับ แต่ในลักษณะหลังจากการถอยหลังแล้วจะเริ่มต้นที่ F F F F G A G ตามลำดับจากหลังไปด้านหน้า

2. ดนตรีกระแสบ้าง

เป็นดนตรีแนวหนึ่งที่มีการใช้วัตถุดิบน้อยอย่างแต่ทำให้เกิดผลสูงสุด โดยดนตรีแนวนี้จะเป็นดนตรีแนวทดลองซึ่งมีนักประพันธ์ชาวตะวันตกชื่นชอบการใช้ดนตรีกระแสบ้างมาเป็นวัตถุดิบ ในการสร้างสรรค์เพลง ฟิลลิป กลาส เป็นนักประพันธ์เพลงที่มีชื่อเสียงที่ชื่นชอบการประพันธ์เพลง ในแบบดนตรีกระแสบ้าง ผู้ประพันธ์ได้แรงบันดาลใจนี้มาจากบทเพลง *อีฟเวอร์นิงซอง* ของ ฟิลลิป กลาส ผู้ประพันธ์นึกถึงการทำซ้ำจนเป็นกิจกรรมที่ทำติดต่อกันจนเป็นหน้าที่ตัวอย่างเช่นการทำงาน การเรียน การตื่น เข้าอาบน้ำ แปรงฟัน ซึ่งเป็นสิ่งที่ปัจจุบันต้องทำกันซึ่งลักษณะที่ต้องทำเป็นประจำ ผู้ประพันธ์จึงนึกถึงดนตรีแนวนี้เป็นแนวคิดหลักในการประพันธ์ทั้งในกระบวนเพลงที่ 2 และกระบวนเพลงที่ 3

ในกระบวนเพลงที่ 3 เริ่มจากห้องที่ 85 ผู้ประพันธ์ตั้งใจเลือกใช้น้ต Db เป็นศูนย์กลางเสียง ผู้ประพันธ์ใช้เทคนิคเกี่ยวกับความดังเบาของเสียงเพื่อให้เกิดมิติของเสียง โดยเริ่มจากห้องที่ 85 เป็นการเริ่มต้นสู่การใช้ดนตรีกระแจำกัดด้วยน้ต Db ต่อมา มีการเพิ่มอัตราส่วนน้ตให้มีถี่ขึ้นเป็นเข้บ้ตสองชั้นและเพิ่มน้ต E เข้าไปเป็นคู่สองออกเมนเทต ลำดับต่อมาห้องที่ 93 ผู้ประพันธ์ได้นำแนวทำนองนี้มาขยายเป็นคอร์ดแตกเพื่อสนับสนุนกับแนวทำนองหลักโดยทั้งหมดจำอยู่ในศูนย์กลางเสียง Db

3. การใช้เทคนิคดนตรีเสียงท่าย

ดนตรีเสียงท่าย หมายถึงดนตรีที่ถูกกำหนดโดยผู้ประพันธ์เพลงที่เปิดโอกาสให้นักดนตรีสามารถมีอิสระในการเล่นเพื่อให้เกิดลักษณะของเสียงรูปแบบใหม่ ซึ่งในบางจังหวะนักดนตรีก็จะมีโอกาสเล่นเสียงที่เป็นเสียงประสานกันหรือบางครั้งก็จะมีโอกาสที่เล่นเสียงที่ก้ดกัน ซึ่งนักประพันธ์จะใช้เทคนิคนี้เพื่อเป็นอีกทางเลือกหนึ่งที่ให้อิสระกับนักดนตรีว่าจะเลือกเล่นอย่างไร โดยผู้ประพันธ์จะเป็นผู้กำหนดกรอบความคิดหลักให้กับนักดนตรี โดยนักดนตรีที่นิยมประพันธ์ด้วยเทคนิคนี้คือ เฮนรี่ โคเวล (ณรงค์ฤทธิ ธรรมบุตร, 2552)

ในกระบวนเพลงที่ 3 เริ่มจากห้องที่ 58 จังหวะที่ 2 เป็นการใช้น้ตกล่องเพื่อให้เกิดเนื่อดนตรีแบบเสียงท่ายแสดงให้เห็นว่าผู้บรรเลงแนวไวโอลินหนึ่งจะเริ่มเล่นด้วยน้ต Bb จนถึง G และ กลับมาที่ Bb อีกครั้ง เล่นวนไปเรื่อยๆ จนกระทั่งครบ 14 ห้อง ในลำดับต่อมาผู้บรรเลงแนวไวโอลาจะเริ่มเล่นน้ต Eb จนถึง G และกลับมาที่ Eb อีกครั้งเล่นวนไปเรื่อยๆ จนกระทั่งครบ 12 ห้อง และมีผู้บรรเลงในแนวไวโอลินสองเล่นด้วยวิธีการนี้เช่นกัน น้ตกล่องทั้งหมดจะเป็นตัวกำหนดเพียงขอบเขตของเสียงแต่การที่ผู้บรรเลงเล่นน้ตกล่องจะเกิดเป็นเสียงที่เครื่องดนตรีทั้ง 3 เครื่องบรรเลงแยกกันอย่างเป็นอิสระ

4. การใช้น้ตขยายเส้นรวบเข้บ้ต

การบันทึกน้ตด้วยเส้นรวบเข้บ้ตที่แตกต่างกันในกลุ่มน้ตตัวเดียวกันซึ่งเส้นนี้จะเพิ่มอัตราเข้บ้ตให้เล่นเร็วขึ้นก็ได้ ในทางตรงกันข้ามก็จะสามารถลดอัตราความเร็วให้เล่นช้าลงได้เช่นกัน ด้วยการลดอัตราเข้บ้ตลง เทคนิคนี้เป็นเทคนิคที่ให้อิสระแก่ผู้บรรเลงเพื่อให้เกิดเสียงที่เป็นธรรมชาติโดยไม่มีจังหวะมาเป็นตัวกำหนดแต่ผู้ประพันธ์อาจจะกำหนดในรูปแบบอื่นเช่น วินาที เป็นต้น

ในกระบวนเพลงที่ 3 ห้องที่ 64 การให้ฟลูตเริ่มบรรเลงจากจังหวะเข้าไปสู่จังหวะที่เร็วขึ้นในช่วงปลายของกลุ่มน้ต กลุ่มน้ตกลุ่มนี้จะลดค่าของน้ตลงจากเข้บ้ตหนึ่งขึ้นไปเข้บ้ตสามชั้น และเนื่องด้วยมีการกำหนดด้วยน้ตกล่อง ผู้บรรเลงจึงต้องกลับมาเริ่มต้นจากการเล่นเข้บ้ตหนึ่งขึ้นไปอีกครั้ง กลุ่มน้ตกลุ่มนี้ ซึ่งกลุ่มน้ตกลุ่มนี้มีเพียง 3 ตัวเท่านั้นคือ Ab D C สิ่งที่คุณฟังได้ยินคือเสียงเครื่องดนตรี ทั้ง 3 เล่นกันอย่างอิสระ อย่างไม่ตั้งใจ มีเสียงฟลูตเหมือนเป็นเสียงเกริ่นนำก่อนที่จะนำเข้าสู่แนวทำนองหลักต่อไป

5. การประสานเสียงคู่สี่เรียงซ้อนและคู่ห้าเรียงซ้อน

การประสานเสียงคู่สี่เรียงซ้อนและคู่ห้าเรียงซ้อนสามารถเรียกได้ว่าอยู่ทั้งในระบบอิงกุญแจเสียงและไม่อิงกุญแจเสียงในการประสานเสียงแบบนี้เริ่มจากการกำหนดน้ตพื้นต้นและเรียงขึ้นคู่สี่ขึ้นไปจากน้ตพื้นต้น คอร์ดประเภทนี้มักจะไม่มีกรพลิกกลับของคอร์ดเนื่องจากอาจจะไม่มีน้ตตัวใดที่สามารถผลิตเสียงน้ตพื้นต้นได้อย่างชัดเจนนักซึ่งการผลิตเสียงประสานลักษณะนี้จะเกิดทั้งในการเรียงขึ้นคู่สี่ทุกชนิดทั้งแบบขึ้นคู่สี่เพอร์เฟค คู่สี่ออกเมนเทต

โครงสร้างของบทประพันธ์เพลง แบ่งเป็น 3 กระบวนเพลงดังต่อไปนี้

1. กระบวนเพลงที่ 1

กระบวนเพลงนี้จะเป็นการเล่าเรื่องราวตั้งแต่สมัยยุคกลางเพื่อให้รู้สึกถึงความเป็นมาในอดีต ผู้ประพันธ์ใช้แนวทำนองหลักที่มีลักษณะคล้ายกับเพลงสวดทางศาสนา จนบทเพลงดำเนินต่อไป

กาลเวลาของเพลงก็เปลี่ยนไปสู่สมัยเรเนซองส์ ในช่วงนี้ผู้ประพันธ์จะใช้องค์ประกอบทางดนตรีที่แตกต่างจากช่วงแรกไม่ว่าจะเป็นการเคลื่อนที่ของทำนองที่มีหลายแนวและเสียงประสานที่มีความซับซ้อนมากขึ้น จนเข้าสู่ช่วงบาโรก บทเพลงจะมีแบบแผนมากขึ้นมีการใช้ทางเดินของคอร์ดที่ชัดเจน ผู้ประพันธ์จึงเลียนแบบดนตรีที่มีความชัดเจนนี้เปรียบได้กับการสะท้อนของยุคดนตรีในแต่ละสมัย

2. กระบวนเพลงที่ 2

กระบวนเพลงนี้ ผู้ประพันธ์ได้จินตนาการถึงยุคที่มีการพัฒนาทางด้านอุตสาหกรรม การมีนวัตกรรมอันทันสมัยมากขึ้นที่เพิ่มสิ่งอำนวยความสะดวกให้กับชีวิตมนุษย์ ไม่ว่าจะเป็นการทำเหมืองแร่ การคมนาคมขนส่งและการล่าอาณานิคมที่ขยายไปทั่วทั้งโลก ยุคสมัยนี้เป็นจุดเปลี่ยนครั้งยิ่งใหญ่ของโลก เนื่องจากส่งผลต่อการดำเนินชีวิตประจำวันแล้วที่เห็นชัดสุดได้แก่ค่าเฉลี่ยรายได้ของประชากรมีการขยายตัวมากกว่าสิบเท่าและจำนวนประชากรของโลกขยายตัวมากกว่าหกเท่า นอกจากนี้การกำเนิดเครื่องจักรไอน้ำทำให้มนุษย์มีการพัฒนาไปได้อย่างรวดเร็วแต่สุดท้ายมนุษย์เป็นผู้คิดค้นเครื่องจักรเหล่านี้จะส่งผลให้เกิดผลกระทบในด้านลบในเวลาต่อมา

ในส่วนนี้ผู้ประพันธ์ได้คิดถึงดนตรีกระแสดำที่ขึ้นซึ่งเหมือนกับการทำงานซ้ำซากของเครื่องจักร โดยนำมาประสานกับวัตถุของกระบวนเพลงที่ 1 เพื่อให้เกิดแนวทำนองและเสียงประสานใหม่เกิดขึ้น

3. กระบวนเพลงที่ 3

ผู้ประพันธ์จินตนาการถึงกาลเวลาในปัจจุบันที่ทุกคนต้องเร่งรีบกับการทำกิจกรรมต่างๆ ในแต่ละวัน การอยู่อาศัยที่หนาแน่นโดยคนเห็นแก่ตัวกันมากขึ้นมีการติดต่อกันโดยคำนึงถึงผลประโยชน์ส่วนตัวมากกว่าความสัมพันธ์กันในครอบครัวมีน้อยลง สภาพแวดล้อมส่วนใหญ่จะเป็นอาคารบ้านเรือน ชีวิตคนปัจจุบันจะมีความผูกพันกับธรรมชาติมีน้อยลง การเปลี่ยนแปลงทางเทคโนโลยีทันสมัย ความเจริญก้าวหน้าทางวิทยาศาสตร์ไปอย่างรวดเร็วและเปลี่ยนแปลงอย่างต่อเนื่อง จากจุดนี้เองผู้ประพันธ์จึงอยากสื่อถึงความเป็นอยู่ในลักษณะที่เร่งรีบและมีชีวิตที่เสื่อมโทรมมากขึ้นกว่าสมัยก่อน ผู้ประพันธ์จึงใช้ความเร็วเป็นที่ตั้งเพื่อกำหนดโครงสร้างของบทเพลง โดยเปรียบเทียบความเร็วของบทเพลงได้กับความเร่งรีบของชีวิตมนุษย์และการกระแทกจุดตันของบทเพลงก็เปรียบได้กับชีวิตที่เสื่อมโทรมขึ้น บทเพลงจึงมีลักษณะเร็วและมีการกระแทกจุดตันเพื่อเป็นการสะท้อนถึงชีวิตมนุษย์ในปัจจุบัน

อรรถาธิบายจากช่วงเริ่มต้นไปยังช่วงสุดท้ายตามลำดับ

1. กระบวนเพลงที่ 1 ใช้สังคีตลักษณ์ A-B-C

1.1 ตอนนำเสนอ A สื่อถึงเวลาในอดีต ที่ทำให้ระลึกถึงด้วยทำนองหลักและการเรียบเรียงที่จะทำให้รู้สึกถึงในยุคสมัยหนึ่งได้เคยใช้วิธีการประพันธ์เพลงในลักษณะนี้

1.2 ตอนนำเสนอ B ในห้องที่ 47 เป็นการเปลี่ยนแปลงอารมณ์จากตอนแรกด้วยลักษณะการเรียบเรียงเสียงประสานโดยใช้อัตราจังหวะที่เร็วขึ้นมีการเคลื่อนที่ของแนวทำนองที่ซับซ้อนขึ้น มีลีลาสอดประสานแนวทำนองทั้งทำนองหลักและทำนองรองโดยทำนองรองจะสอดรับกับแนวทำนองหลักที่มีอยู่แล้วทั้งแนวนอนและแนวตั้ง

1.3 ตอนนำเสนอ C เป็นการพัฒนาของแนวทำนองเพื่อส่งไปสู่จุดสูงสุดของกระบวนเพลง

1.4 ที่ 1 โดยนำบันไดเสียงและทำนองหลักที่ 1 มาพัฒนาอีกครั้งในอารมณ์ที่แข็งแกร่งมากขึ้นด้วยเริ่มจากห้องที่ 97 เป็นการรวบรัดของกลุ่มเครื่องสายเพื่อให้เกิดพลังงานของเสียงที่เปลี่ยนไปจากตอนก่อนหน้าและจบกระบวนเพลงนี้ด้วยความเบาบางของเสียงเพื่อส่งให้ผู้ฟังปรับความรู้สึกก่อนที่จะเข้าสู่กระบวนเพลงถัดไป

ตารางที่ 1 สรุปสังคีตลักษณ์ A-B-C ของกระบวนเพลงที่ 1

โครงสร้าง	กระบวนการ	ห้องที่
A	การนำเสนอทำนองที่ 1	1-13
	การนำเสนอทำนองที่ 2	14-45
B	การพัฒนาทำนองที่ 1	47-64
	การพัฒนาทำนองที่ 2	65-96
C	การพัฒนาจุดจบของทำนองที่ 1	97-121

2. กระบวนเพลงที่ 2 ใช้สังคีตลักษณ์ A-B

2.1 ตอนนำเสนอ A เป็นการนำทำนองที่ 2 ของกระบวนเพลงที่ 1 มาพัฒนาเพื่อเป็นตัวเชื่อมกันระหว่างกระบวนเพลงที่ 1 และกระบวนเพลงที่ 2 เปรียบเสมือนกาลเวลาที่มีการเปลี่ยนแปลงตามยุคตามสมัย แต่ก่อนที่จะมีการเปลี่ยนแปลงก็จะมี การนำของที่มีเกิดขึ้นมาอยู่ก่อนแล้วนำมาพัฒนาขึ้นจึงเกิดสิ่งใหม่ขึ้นราวกับว่าเป็นการสื่อสารเพื่อบ่งบอกให้เห็นถึงยุคที่มีการพัฒนาทางด้านอุตสาหกรรม การมีนวัตกรรมอันทันสมัยมากขึ้นเพื่อเพิ่มสิ่งอำนวยความสะดวกให้กับชีวิตมนุษย์ ไม่ว่าจะเป็นการทำเหมืองแร่ การคมนาคมขนส่ง และการล่อลวงนิคมขยายไปทั่วซึ่งยุคสมัยนี้เป็นจุดเปลี่ยนครั้งยิ่งใหญ่ของโลกเนื่องจากจะส่งผลต่อการดำเนินชีวิตประจำวันให้เห็นชัดสุดได้แก่ค่าเฉลี่ยรายได้ของประชากรมีการขยายตัวมากกว่าสิบเท่าและจำนวนประชากรของโลกขยายตัวมากกว่าหกเท่า นอกจากนี้การกำเนิดเครื่องจักรไอน้ำทำให้มนุษย์มีการพัฒนาไปได้อย่างรวดเร็ว แต่สุดท้ายมนุษย์เป็นผู้คิดค้นเครื่องจักรเหล่านี้จะส่งผลให้เกิดผลกระทบในด้านลบในเวลาต่อมา

2.2 ตอนนำเสนอ B เป็นการนำทำนองของ ตอนนำเสนอ A มาพัฒนาให้เร็วขึ้นมีอัตราส่วนที่แปลกมากขึ้นอีกทั้งยังมีการนำมาเป็นตัวเชื่อมเพื่อมีการพัฒนาไปสู่กระบวนเพลงที่ 3

ตารางที่ 2 สรุปสังคีตลักษณ์ A-B ของกระบวนเพลงที่ 2

โครงสร้าง	กระบวนการ	ห้องที่
A	การนำเสนอทำนองที่ 1	1-9
	การนำเสนอทำนองที่ 2	19-23
B	การพัฒนาทำนองที่ 1	39-64

เริ่มต้นด้วยการใช้เทคนิคของการใช้ระบบหลากหลายแง่มุมเพื่อให้เกิดความรู้สึกที่แปลกและแตกต่างกันในบทเพลงเดียวกัน นอกจากนั้นมีการนำแนวทำนองที่ 2 (ตัวอย่างที่ 3) ของกระบวนเพลงที่ 1 มาพัฒนาต่อเพื่อให้ผู้ฟังได้ระลึกถึงความรู้สึกในอดีตราวกับว่าได้คิดย้อนเวลากลับไปว่าได้เกิดเหตุการณ์อะไรขึ้นก่อนที่จะมาถึงปัจจุบัน

3. กระบวนเพลงที่ 3 ใช้สังคีตลักษณ์ A-B-A

3.1 ตอนนำเสนอ A สื่อ กาลเวลาในปัจจุบันที่ทุกคนต้องเร่งรีบกับการทำกิจกรรมต่างๆ ในแต่ละวัน การอยู่อาศัยที่หนาแน่นโดยคนมีการเห็นแก่ตัวกันมากขึ้น มีการติดต่อกันโดยคำนึงถึงผลประโยชน์มากกว่าความสัมพันธ์กันในครอบครัวมีน้อยลง สภาพแวดล้อมส่วนใหญ่จะเป็นอาคารบ้านเรือน ชีวิตคนปัจจุบันจะมีความผูกพันกับธรรมชาติน้อยลง การเปลี่ยนแปลงทางเทคโนโลยีทันสมัย ความเจริญก้าวหน้าทางวิทยาศาสตร์ไปอย่างรวดเร็วและเปลี่ยนแปลงอย่างต่อเนื่อง จากจุดนี้เองผู้ประพันธ์

จึงอยากสื่อถึงความเป็นอยู่ในลักษณะที่เร่งรีบและมีชีวิตที่เสื่อมโทรมมากขึ้นกว่าสมัยก่อน บทเพลงจึงมีลักษณะเร็วและมีการกระแทกจุดขึ้นเพื่อเป็นการสะท้อนถึงชีวิตมนุษย์ในปัจจุบัน

3.2 ตอนนำเสนอ B เป็นการนำเทคนิคของดนตรีกระแสจำกัดมาใช้ โดยผู้ประพันธ์นึกถึงการทำซ้ำจนเป็นกิจกรรมที่ทำติดต่อกันจนเป็นหน้าที่ตัวอย่างเช่นการทำงาน การเรียน การตื่นเข้าอาบน้ำ แปรงฟัน ซึ่งเป็นสิ่งที่ปัจจุบันต้องทำกันทุกวัน โดยมีแนวทำนองใหม่ที่เกิดขึ้นจากการพัฒนาของแนวทำนองที่ 2 ของกระบวนเพลงที่ 2 มาใช้อีกครั้ง

3.3 ตอนนำเสนอ C เป็นการกลับมาของตอนนำเสนอ A ซึ่งในตอนท้ายมีการพัฒนาไปสู่จุดที่สูงที่สุดของกระบวนเพลงที่ 3 อีกด้วย ซึ่งการกลับมาครั้งนี้เป็นการกลับมาของตอนนำเสนอ A เพื่อให้ผู้ฟังได้ระลึกถึงตอนต้นของบทเพลง และ เข้าสู่ตอนจบด้วยการบรรเลงดนตรีด้วยอารมณ์เพลงที่ตื่นเต้นเร้าใจ

ตารางที่ 3 สรุปสังคีตลักษณ์ A-B-A ของกระบวนเพลงที่ 3

โครงสร้าง	กระบวนการ	ห้องที่
A	ตอนนำเสนอ	1-56
B	ตอนพัฒนา	57-123
A	ตอนย้อนความ	124-163

กระบวนเพลงนี้มีสังคีตลักษณ์แบบ A-B-A กล่าวคือกาลเวลาที่ทุกคนต้องเร่งรีบในการทำกิจกรรมในชีวิตประจำวันทุกวันเปรียบได้กับความเร็วของเพลงที่ต้องเร่งรีบจากการทำงานประจำวัน ซึ่งในลักษณะของการเปลี่ยนแปลงของท่วงทำนองและเนื้อดนตรีของบทเพลงจะเปลี่ยนไปอย่างรวดเร็ว

ผลสรุปการดำเนินการวิเคราะห์

บทประพันธ์เพลงเสียงสะท้อนแห่งสหัฐวรรษสำหรับวงซิมโฟนีออร์เคสตราบทนี้เป็นบทประพันธ์เพลงในแบบดนตรีพรรณนาที่สื่อถึงระยะเวลาของแต่ละยุค โดยกำหนดโครงสร้างของบทเพลงจากกาลเวลาจากในอดีตถึงปัจจุบันซึ่งแบ่งได้ทั้งหมด 3 กระบวน ในแต่ละท่อนก็จะแบ่งรูปแบบอย่างชัดเจน โดยแนวทำนองหลักของแต่ละท่อนได้มาจากจินตนาการของผู้ประพันธ์ รวมทั้งเทคนิคต่างๆ ที่สอดแทรกอยู่ในบทเพลงนี้ นอกจากนี้ยังมีองค์ประกอบของอัตราจังหวะที่ทำให้เกิดความไม่คาดคิดของผู้ฟัง

วิธีการประพันธ์ใช้แนวความคิดการพัฒนาของแนวทำนองหลักซึ่งอยู่ในหลายๆจุดของบทเพลง โดยการนำเสนอทำนองหลักในช่วงนำเสนอของกระบวนเพลงที่ 1 ก็จะมีการพัฒนาแนวทำนองไปสู่การพัฒนาและย้อนความไปสู่กระบวนเพลงที่ 2 ต่อไป แนวทำนองในตอนนำเสนอหลังจากการถอยหลังในกระบวนเพลงที่ 2 จะถูกพัฒนาไปเป็นแนวทำนองในกระบวนเพลงที่ 3 อีกเช่นกัน

ข้อเสนอแนะ

บทประพันธ์เพลงเสียงสะท้อนแห่งสหัฐวรรษสำหรับวงซิมโฟนีออร์เคสตรา บทนี้จะเป็นบทเพลงที่ช่วยสร้างจินตนาการและสะท้อนถึงการแปรเปลี่ยนของกาลเวลาจากอดีตจนถึงปัจจุบันไม่มากนักน้อย

รายการอ้างอิง

- คุณากร ปิยะมากรณ์. 2554. *เชมเบอร์ซิมโฟนี สนวนหลวง ร.9*. วิทยานิพนธ์ปริญญาโท สาขาวิชาดุริยางคศิลป์ตะวันตก คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.
- ณรงค์ฤทธิ์ ธรรมบุตร. 2552. *การประพันธ์เพลงร่วมสมัย*. กรุงเทพมหานคร: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.
- _____. 2553. *อรรถาธิบายและบทวิเคราะห์บทเพลงที่ประพันธ์โดย ณรงค์ฤทธิ์ ธรรมบุตร*. กรุงเทพมหานคร: สำนักพิมพ์ บริษัท ธนาเพรส จำกัด.
- ณัฏชา พันธุ์เจริญ. 2552. *พจนานุกรมศัพท์ดุริยางคศิลป์*. พิมพ์ครั้งที่ 3. กรุงเทพมหานคร: สำนักพิมพ์เกษกะรัต.
- _____. 2553. *สังคีตลักษณ์และการวิเคราะห์*. พิมพ์ครั้งที่ 5. กรุงเทพมหานคร: สำนักพิมพ์จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.



วิเคราะห์เดี่ยวขอสามสายเพลงพญาโศก พญาครวญ พญารำพึง สามชั้น

กรณีศึกษาอาจารย์เจริญใจ สุนทรวาทีน

THE MUSICAL ANALYSIS OF PHYASOK, PHYAKHRUAN AND PHYARUMPHUENG FOR
SAWSAMSAI SOLO: A CASE STUDY OF CHARERNJAI SUNDARAVADIN

ประชากร ศรีสาคร*

พรประพิตร เผ่าสวัสดิ์**

บทคัดย่อ

วิทยานิพนธ์เรื่องวิเคราะห์เดี่ยวขอสามสายเพลงพญาโศก พญาครวญ พญารำพึง สามชั้น กรณีศึกษาอาจารย์เจริญใจ สุนทรวาทีน มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาบริบทที่เกี่ยวข้องกับประวัติของบทเพลงทั้ง 3 เพื่อวิเคราะห์สังคีตลักษณ์การเคลื่อนที่ของทำนองและกลวิธีพิเศษเพื่อวิเคราะห์อัตลักษณ์ทางเดี่ยว ทั้ง 3 เพลง การวิจัยในครั้งนี้ผู้วิจัยใช้วิธีการวิจัยเชิงคุณภาพ โดยได้รวบรวมข้อมูลเอกสารและสัมภาษณ์ของอาจารย์เจริญใจ สุนทรวาทีน

จากการวิเคราะห์เดี่ยวขอสามสายเพลงพญาโศก พญาครวญ พญารำพึง สามชั้น พบว่าทั้ง 3 เพลงนั้นเป็นเพลงที่อยู่ในเพลงเรื่องพญาโศก การนำเพลงทั้ง 3 เพลงมาประพันธ์เป็นทางเดี่ยวขอสามสาย มีโครงสร้างการประพันธ์เหมือนกันทั้ง 3 เพลง เนื่องจากทั้ง 3 เพลงนี้เป็นเพลงท่อนเดียว ผู้ประพันธ์จึงวางทำนองเป็นทางโอด และทางพัน ครบเป็น 2 เที้ยวกลับ โดยในทางโอดพบว่ามีลีลาของท่วงทำนองที่ซ้ำ ใช้น้ำหนักเสียงที่ดังและค่อยเพื่อให้เกิดอารมณ์ตามบทเพลงโดยแทรกกลวิธีพิเศษ 10 ประเภท คือ พรหมจาก สะบัด สะอึก รูดสาย ทดนิ้ว นิ้วซัง กระทบเสียง นิ้วนาคสะดุ้ง ยกจิ้งหะ และผันเสียง ส่วนในทางพันพบสำนวนกลอนที่นำมาจากสำนวนปี่ในเพลงพญาโศก พญาครวญ พญารำพึง สามชั้นร่วมกับทำนองเดี่ยวขอสามสาย เมื่อเปรียบเทียบความสัมพันธ์ของทำนองหลักกับทางเดี่ยวพบว่า การเคลื่อนที่ของทำนองเดี่ยวส่วนใหญ่มีทิศทางเดียวกับทำนองหลักแต่บางช่วงมีสำนวนสวนทางกับทำนองหลักเนื่องจากการวางสำนวนของผู้ประพันธ์ ทางเสียงของทั้ง 3 เพลงนี้มีการเปลี่ยนทางเสียงตลอดทั้งเพลง โดยทั้ง 3 เพลงจะเริ่มต้นด้วยทางเพียงอบน โดยนำส่วนท้ายเพลงมาเป็นส่วนขึ้นทำนอง เมื่อลงจบเพลงมีการเปลี่ยนทางเสียงจากทางนอกเป็นทางเพียงอบนก่อนจะจบเพลงเหมือนกันทั้ง 3 เพลง

ทางเดี่ยวขอสามสายเพลงพญาโศก พญาครวญ พญารำพึง สามชั้น กรณีศึกษาอาจารย์เจริญใจ สุนทรวาทีน เป็นบทเพลงที่มีความไพเราะ น่าฟัง และรวมเอากลวิธีพิเศษการบรรเลงเดี่ยวไว้อย่างสมบูรณ์ซึ่งนับได้ว่าเป็นผลงานแสดงความสามารถทางด้านดุริยางคศิลป์ได้เป็นอย่างดี

คำสำคัญ: เพลงเดี่ยว / ขอสามสาย / อาจารย์เจริญใจ สุนทรวาทีน

Abstract

The study reveals that the three solo pieces has their origin in Pleng Rueng Phyasok and are written in the similar compositional structure. Furthermore, since the three songs are of unitary form, they are composed with the musical variative techniques: Thaang Oad and Thaang Punn. In the first-half of the melodies the melody is in played along with the use of crescendo to express emotion according to that of the songs as well as with the embedding of advanced techniques including “Prom Jark,” “Sa Bad,” “Sa Euk,” “Rood Sai,” “Tod New,” “New Chang,” “Kratop Seiang,” “New Nak Sadoong,” “Yak Jangwa,” and “Phan Seiang.” In the second-half known as “Thaang Punn,” the melodic lines resemble those in Phyasok, Phyakhruan and Phyarumphueng which are imitated from Phee and Sawsamsai itself. By analysing the skeleton melody in correspondence with the solo one, the movement of the solo melody is performed in the similar way to that of the skeleton melody. Still, some parts of the melodies are played in reverse according to the composer’s intention. The melodic scales are constantly changed through out the pieces: All songs have the “Thaang Pieng Or Bon” as their starting scale which is played in reverse. In the final stage of performing, the melodic scales are shifted from “Thaang Nork” to “Thaang Pieng Or Bon” in all three songs.

The Sawsamsai solo of Phyasok, Phyakhruan and Phyarumphueng by Charernjai Sundaravadin proves itself to be euphonious, pleasant and accompanied by various advanced solo techniques. Its wholeness is a fair proof to her musical performance.

Keywords: Solo / Sawsamsai / Charernjai Sundaravadin

*นิสิตระดับมหาบัณฑิต สาขาวิชาดุริยางค์ไทย ภาควิชาดุริยางคศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

**ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร., สาขาวิชาดุริยางคศิลป์ไทย ภาควิชาดุริยางคศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

บทนำ

ซอสามสาย เป็นเครื่องดนตรีไทยประเภทเครื่องสีที่มีมาแต่โบราณมีรูปทรงที่สง่างาม อีกทั้งยังมีลักษณะเสียงที่ทุ้ม นวลและกังวาน ประสานเสียงได้ สามารถเลียนเสียงคนร้องได้เป็นอย่างดี ซอสามสายจึงมีบทบาทและทำหน้าที่บรรเลงคลอร้องในวงขับไม้และวงมโหรี อีกทั้งซอสามสายยังสามารถบรรเลงเพลงเดี่ยวเพื่ออวดทักษะความสามารถได้อีกด้วย มนตรี ตราโมท ได้อธิบายถึงการเดี่ยวว่า

การเดี่ยวเป็นการบรรเลงชนิดหนึ่งซึ่งใช้เครื่องดนตรีบรรเลงแต่อย่างเดียว (ไม่นับเครื่องประกอบจังหวะ) การบรรเลงชนิดนี้มีความประสงค์ประสงค์อยู่ 3 ประการ คือเพื่ออวดทาง (วิธีดำเนินของท่านอง) เพื่ออวดความแม่นยำ และมีมือ เพราะฉะนั้นที่เรียกว่าการเดี่ยวจึงมิได้มีความหมายแคบ ๆ แต่เพียงการบรรเลงคนเดียวต้องหมายถึงทางก็สมควรจะเป็นทางเดี่ยวเช่นมีโอดพัน หรือวิธีการโลดโผนต่าง ๆ ตามสมควรแก่เครื่องดนตรีนั้น ๆ เพื่อให้ถูกความประสงค์ทั้ง 3 ประการที่กล่าวมาแล้วนั้น

(มนตรี ตราโมท, 2540: 38)

ส่วนสำคัญของการบรรเลงเดี่ยวนอกจากนักดนตรีต้องมีฝีมือแล้ว บทเพลงที่นำมาบรรเลงเดี่ยวนั้น ก็ถือเป็นสำคัญประการหนึ่ง เนื่องด้วยเพลงที่นำมาบรรเลงเดี่ยวต้องถือเป็นบทเพลงที่มีความซับซ้อนสูงทั้งในส่วนของท่านอง จังหวะและอารมณ์ ดังนั้นเพลงเดี่ยวจึงมีจำนวนไม่มากเท่ากับเพลงในประเภทอื่น ๆ ด้วยลักษณะของเพลงที่เหมาะสมสำหรับนำมาประดิษฐ์เป็นทางเดี่ยวนั้นเป็นปัจจัยที่ทำให้เพลงประเภทนี้มีไม่มาก เพลงที่นิยมมาบรรเลงเดี่ยวในปัจจุบันได้แก่ เพลงนกขมิ้น เพลงสุดสงวน เพลงสารถิ เป็นต้น

รองศาสตราจารย์พิชิต ชัยเสรี ได้อธิบายเกี่ยวกับเพลงเดี่ยวสำคัญ 5 เพลงว่าในอดีตเพลงเดี่ยวนั้นมีไม่มากเท่ากับปัจจุบันที่มีและใช้บรรเลงกันอยู่นั้นมี 5 เพลง โดยใช้เกณฑ์จากครุพริ้ง ดนตรีรส เป็นตัวจำแนกดังต่อไปนี้

เพลงพญาโคก	เป็นตัวแทนเพลงเดี่ยวทางพื้นท่อนเดียว
เพลงแขกมอญ	เป็นตัวแทนเพลงเดี่ยวมากท่อน
เพลงเขินนอก	เป็นตัวแทนเพลงเดี่ยวมาแต่กำเนิด
เพลงกราวใน	เป็นตัวแทนเพลงเดี่ยวจากเพลงหน้าพาทย์
เพลงทยอยเดี่ยว	เป็นตัวแทนเพลงเดี่ยวสูงสุด

(พิชิต ชัยเสรี, สัมภาษณ์, 18 พฤษภาคม 2557)

เพลงพญาโคกถือได้ว่าเป็นเพลงที่แสดงความซับซ้อนในการดำเนินท่านองที่มีการเปลี่ยนระดับเสียงอย่างชัดเจนภายในท่อน แม้จะมีท่อนเดียวแต่ลักษณะของสำนวนเพลงและระดับเสียงที่มีการเปลี่ยนอยู่เกือบตลอดภายในท่อนทำให้เพลงพญาโคกโดดเด่นในเรื่องสำนวนกลอนและระดับเสียง หากแต่เพลงตระกูลท่อนเดียวที่มีลักษณะคล้ายคลึงกับเพลงพญาโคกนี้ยังมีอีก 4 เพลง ที่รวมอยู่ในเพลงเรื่องพญาโคก คือ

1. พญาผีน
2. พญาครวญ
3. พญาตริก
4. พญารำพึง

สำหรับการเดี่ยวซอสามสายนั้น ซอสามสายสามารถแสดงอารมณ์ของเสียงในท่วงทำนอง เที้ยวโอดเพื่อให้เกิดความรู้สึกสะท้อนอารมณ์ซาบซ่านได้อย่างชัดเจนโดยเฉพาะอารมณ์โศก การเดี่ยวซอสามสายนั้นบรรเลงกันทั้งในอัตราจังหวะสองชั้นเช่น เพลงหกบท เพลงบุหลันลอยเลื่อน เป็นต้น ส่วนเพลงอัตราจังหวะ 3 ชั้นเช่น เพลงแสนเสนาะ เพลงนางครวญ เพลงนกขมิ้น เป็นต้น ด้วยลักษณะเสียงที่เป็นเอกลักษณ์ของซอสามสายจึงทำให้เกิดการประพันธ์เพลงเดี่ยวที่แสดงอารมณ์ต่าง ๆ ขึ้นในเพลงตระกูล 5 พญาขึ้น ทางเดี่ยวในตระกูล 5 พญานี้พบว่า มีเพียงเพลงพญาโศกเท่านั้นที่นำมาประดิษฐ์ทางเดี่ยวในทุกเครื่องมือทั้งเครื่องสายและปี่พาทย์ ส่วนเพลงพญาครวญ เพลงพญารำพึง เพลงพญาตริก และเพลงพญาผืนพบทางเดี่ยวน้อยมากในบางเครื่องมือเท่านั้น ส่วนเพลงเดี่ยวของซอสามสาย นั้นมีด้วยกันถึง 5 เพลงโดยแบ่งเป็นอัตราจังหวะสองชั้นและสามชั้นดังนี้ หน้าทับปรบไก่อสองชั้นได้แก่ เพลงพญาผืน และพญาตริก หน้าทับปรบไก่อสามชั้นได้แก่ เพลงพญาโศก เพลงพญาครวญ เพลงพญารำพึง สำหรับเพลงในตระกูลชุด 5 พญานี้ผู้วิจัยพบว่า อาจารย์เจริญใจ สุนทรวาทิน ศิลปินแห่งชาติปีพุทธศักราช 2530 สาขาศิลปะไทยและเป็นเอตทัคคะการบรรเลงซอสามสาย สำหรับกลวิธีการเดี่ยวซอสามสายนั้น อาจารย์ได้รับการถ่ายทอดจากครูทั้ง 3 ท่านได้แก่ ครูหลวงไพเราะ เสียงซอ (อุ่น ดุริยชีวิน) พระยาภูมิเสวิน (จิตร จิตตเสวี) ครูเทวาประสิทธิ์ พาทยโกศล ซึ่งบรมครูทั้ง 3 ท่านนั้นมีความเป็นเอกลักษณ์เฉพาะตัวในเรื่องของลีลา อารมณ์และกลวิธีการบรรเลงทั้งดงามแตกต่างกันไป โดยเพลงพญาโศก สามชั้นได้รับการถ่ายทอดจากพระยาภูมิเสวิน (จิตร จิตตเสวี) ส่วนเพลงพญาครวญและพญารำพึง สามชั้นได้รับการถ่ายทอดจากครูหลวงไพเราะเสียงซอ (อุ่น ดุริยชีวิน)

ในงานวิทยานิพนธ์เล่มนี้ผู้วิจัยมีความประสงค์ที่วิเคราะห์ทางเดี่ยวซอสามสาย กรณีศึกษาอาจารย์เจริญใจ สุนทรวาทิน เพลงพญาโศก เพลงพญาครวญ และเพลงพญารำพึง สามชั้นเพื่อให้ทราบถึงโครงสร้างของบทเพลงในเชิงสังคีตลักษณะวิเคราะห์เพลงไทย อีกทั้งยังเป็นการรวบรวมผลงานเพลงเดี่ยวซอสามสายที่อาจารย์เจริญใจ สุนทรวาทินได้รับการสืบทอดมาซึ่งในเพลงชุดตระกูล 3 พญานี้ หากไม่มีการรวบรวมและสืบทอดไว้คาดว่าในอนาคตเพลงเดี่ยวเหล่านี้จะสูญหาย

สำหรับการบรรเลงเดี่ยวประเภทเครื่องสายนั้น ถือ ได้ว่าซอสามสายเป็นเครื่องดนตรีประเภทเดียวที่มีเพลงเดี่ยวซอสามสายครบ 5 เพลง ดังที่กล่าวไว้ข้างต้น นอกจากนี้ยังพบว่าการประดิษฐ์ทางเดี่ยวในตระกูล 5 พญา สำหรับเครื่องดนตรีประเภทเครื่องสายอื่น ๆ ด้วยดังเช่น รองศาสตราจารย์ปกรณ์ รอดช้างเผื่อน ได้ประดิษฐ์ทางเดี่ยวจะเข้เพลงพญาผืน พญาโศก และพญาครวญ สามชั้น

(ชาคริต เณลิสมสุข, 2552)

วัตถุประสงค์และขอบเขตของงานวิจัย

1. เพื่อศึกษาบริบทที่เกี่ยวข้องของทางเดี่ยวซอสามสายเพลงพญาโศก เพลงพญาครวญ เพลงพญารำพึง สามชั้น
2. เพื่อศึกษาวิเคราะห์สังคีตลักษณะ และความสัมพันธ์ระหว่างทำนองหลักและทางเดี่ยวซอสามสาย เพลงพญาโศก เพลงพญาครวญ เพลงพญารำพึง สามชั้น กรณีศึกษาอาจารย์เจริญใจ สุนทรวาทิน
3. เพื่อศึกษาแนวคิดในการประพันธ์ วิเคราะห์กลวิธีพิเศษ และอัตลักษณ์ทางเดี่ยวซอสามสาย เพลงพญาโศก เพลงพญาครวญ เพลงพญารำพึง สามชั้น กรณีศึกษาอาจารย์เจริญใจ สุนทรวาทิน

วิธีดำเนินการวิจัย

ผู้วิจัยได้แบ่งวิธีการดำเนินงานเป็น 4 ขั้นตอนดังนี้

ขั้นรวบรวมข้อมูล ผู้วิจัยดำเนินการรวบรวมข้อมูลจากเอกสารสิ่งพิมพ์ การสัมภาษณ์ผู้ทรงคุณวุฒิ และการศึกษาข้อมูลภาคสนาม

1. รวบรวมข้อมูลด้านเอกสารสิ่งพิมพ์ จากสถาบันการศึกษาประกอบด้วย
 - ศูนย์วิทยทรัพยากร จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
 - หอสมุดกลาง มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ ประสานมิตร
 - หอสมุดกลาง มหาวิทยาลัยมหิดล
 - ห้องสมุดคณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
 - ห้องสมุดคณะมนุษยศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
 - ห้องสมุดดนตรีจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย หอสมุดแห่งชาติ ท่าวาสุกรี
 - สำนักการสังคีต กรมศิลปากร
2. รวบรวมข้อมูลจากการสัมภาษณ์ผู้ทรงคุณวุฒิที่มีความรู้ ประสบการณ์ทางวิชาการ เพลงพญาโศก เพลงพญาครวญ เพลงพญารำพึง สามชั้น
 - รองศาสตราจารย์พิชิต ชัยเสรี ข้าราชการบำนาญ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
 - รองศาสตราจารย์ปกรณ์ รอดช้างเผื่อน ศาสตราจารย์ฯ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
 - อาจารย์วิรัช สงเคราะห์ อาจารย์พิเศษสาขาวิชาดุริยางค์ไทย คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
 - อาจารย์เลอเกียรติ มหาวินิจฉัยมนตรี ข้าราชการตำแหน่ง ดุริยางคศิลปิน กลุ่มดุริยางค์ไทย สำนักการสังคีต กรมศิลปากร
 - คุณอุดม ชุ่มพุดชา อดีตพนักงานธนาคารกสิกรไทย จำกัด (มหาชน) (นักดนตรีไทยประจำวงเสนาะดุริยางค์)
 - คุณจิรภัทร เลขะกุล พนักงานต้อนรับบนเครื่องบิน (Flight attendant) บริษัทการบินไทย จำกัด (มหาชน) (หลานชายของอาจารย์เจริญใจ สุนทรวาทีน)

ขั้นตอนการดำเนินการวิจัย ผู้วิจัยดำเนินการจำแนกข้อมูล โดยการนำข้อมูลในขั้นที่ 1 มาจำแนกเป็นหมวดหมู่ ดังนี้

1. จำแนกข้อมูลประวัติศาสตร์ด้านดนตรีที่เกี่ยวข้องกับเพลงพญาโศก เพลงพญาครวญ เพลงพญารำพึง สามชั้น
 - จากเอกสารสิ่งพิมพ์
 - จากการสัมภาษณ์ผู้ทรงคุณวุฒิ
2. ทำการบันทึกโน้ตทางเดี่ยวซอสามสายเพลงพญาโศก เพลงพญาครวญ เพลงพญารำพึง สามชั้น โดยเพลงพญาโศกผู้วิจัยได้รับถ่ายทอดโดยตรงจากอาจารย์วิรัช สงเคราะห์ (เทียะโอด) รองศาสตราจารย์พิชิต ชัยเสรี (เทียะพั่น) และเพลงพญาครวญ เพลงพญารำพึง ผู้วิจัยได้ถอดทำนองจากแผ่น CD งานพระราชทานเพลิงศพอาจารย์เจริญใจ สุนทรวาทีน และได้รับการตรวจทานปรับแก้จาก รองศาสตราจารย์พิชิต ชัยเสรี
3. ศึกษาเพลงพญาโศก เพลงพญาครวญ เพลงพญารำพึง สามชั้น โดยการสังคีตลักษณะวิเคราะห์ เพลงไทยในส่วนต่าง ๆ ดังนี้

- ทางเสียง โดยการวิเคราะห์ทางเสียงที่ใช้ในเพลงพญาโศก เพลงพญาครวญ เพลงพญารำพึง สามชั้น

- การเคลื่อนที่ของทำนองและการใช้สำนวนกลอน โดยวิเคราะห์ทิศทางเคลื่อนที่ระหว่างทำนองหลักกับทางเดี่ยว และรูปแบบการใช้สำนวนกลอนในทางเดี่ยว

- กลวิธีพิเศษ โดยการวิเคราะห์การใช้กลวิธีพิเศษที่พบในทางเดี่ยว

- อัตลักษณ์ของทางเดี่ยวขอสามสายเพลงพญาโศก เพลงพญาครวญ เพลงพญารำพึง สามชั้น

ขั้นวิเคราะห์ข้อมูล วิเคราะห์ทางเดี่ยวขอสามสายเพลงพญาโศก เพลงพญาครวญ เพลงพญารำพึง สามชั้น วิธีการสร้างสำนวนกลอนขอสามสายกลวิธีพิเศษของขอสามสาย และการเรียงร้อยสำนวนกลอนทำนองต่าง ๆ ที่ปรากฏ เพื่อค้นหาลีลาเฉพาะตัวของสำนวนกลอนที่พบในแต่ละเพลง

ขั้นตอนการนำเสนอ ผู้วิจัยสรุปการวิเคราะห์และจัดพิมพ์เป็นรูปเล่ม

ผลการวิจัย

การวิเคราะห์เดี่ยวขอสามสายเพลงพญาโศก พญาครวญ พญารำพึง สามชั้น กรณีศึกษาอาจารย์เจริญใจ สุนทรวาทิน ผู้วิจัยได้ตั้งวัตถุประสงค์ไว้ทั้งหมด 3 ข้อดังนี้ เพื่อศึกษาบริบทที่เกี่ยวข้องของทางเดี่ยวขอสามสายเพลงพญาโศก พญาครวญ พญารำพึง สามชั้น เพื่อศึกษาวิเคราะห์สังคีตลักษณ์และความสัมพันธ์ระหว่างทำนองหลักและทางเดี่ยวขอสามสายเพลงพญาโศก พญาครวญ พญารำพึง สามชั้น กรณีศึกษาอาจารย์เจริญใจ สุนทรวาทิน เพื่อศึกษาแนวคิดในการประพันธ์ วิเคราะห์กลวิธีพิเศษ และอัตลักษณ์ทางเดี่ยวขอสามสายเพลงพญาโศก พญาครวญ พญารำพึง สามชั้น กรณีศึกษาอาจารย์เจริญใจ สุนทรวาทิน

จากการวิจัยพบว่า ผลงานเพลงเดี่ยวทั้ง 3 เพลงที่อาจารย์เจริญใจ สุนทรวาทิน ได้รับการถ่ายทอดหลักการและกลวิธีการบรรเลงขอสามสายจากพระยาภูมิเสวิน (จิตร จิตตเสวี) ครูหลวงไพเราะเสียงขอ (อุ่น ดุริยชีวิน) และครูเทวาประสิทธิ์ พาทยโกศล สำหรับทางเดี่ยวขอสามสายเพลงพญาโศก พญาครวญ พญารำพึง สามชั้น กรณีศึกษาอาจารย์เจริญใจ สุนทรวาทิน เป็นทางเดี่ยวที่มีรากฐานมาจากครูขอทั้ง 3 ท่านที่ได้ปรับปรุงผลงานท่วงทำนองให้เกิดความเหมาะสมจนปรากฏเป็นรูปแบบอันเป็นอัตลักษณ์ของอาจารย์เจริญใจ สุนทรวาทินที่ชัดเจนมาถึงปัจจุบัน

ผลการศึกษาด้านสังคีตลักษณ์และความสัมพันธ์ระหว่างทำนองหลักและทางเดี่ยวขอสามสายเพลงพญาโศก พญาครวญ พญารำพึง สามชั้น กรณีศึกษาอาจารย์เจริญใจ สุนทรวาทิน ผลการวิจัยพบว่าทางเดี่ยวขอสามสายทั้ง 3 นั้นมีลักษณะเป็นเพลงท่อนเดี่ยว โดยประพันธ์เป็นเที่ยวโอดและเที่ยวพัน ซึ่งทั้ง 3 เพลงนั้นมีลักษณะเฉพาะตัวคือ นำทำนองครึ่งจังหวะหลังจังหวะสุดท้ายมาเป็นทำนองขึ้นส่วนนำเหมือนกันทั้ง 3 เพลง ส่วนในเรื่องของการใช้ทางเสียงเพลงพญาโศก สามชั้น ปรากฏทางเสียง ดังนี้ ทางเพียงอบน ทางเพียงอล่าง ทางนอก และทางใน เพลงพญาครวญ สามชั้น ปรากฏทางเสียงดังนี้ ทางเพียงอบน ทางเพียงอล่าง และทางนอก พญาพญารำพึง สามชั้น ปรากฏทางเสียงดังนี้ ทางเพียงอบน ทางเพียงอล่าง และทางนอก

ผลการวิจัยแนวคิดในการประพันธ์ วิเคราะห์กลวิธีพิเศษ และอัตลักษณ์ ทางเดี่ยวขอสามสายเพลงพญาโศก พญาครวญ พญารำพึง สามชั้น กรณีศึกษาอาจารย์เจริญใจ สุนทรวาทิน พบว่าในการบรรเลงเที่ยวโอดทั้ง 3 เพลงนั้น อาจารย์เจริญใจ สุนทรวาทิน มีท่วงทำนองที่ครวญโศกเศร้าได้เหมาะสมกับชื่อของเพลงทั้ง 3 เพลงและในบางทำนองผู้ประพันธ์ใช้การเอื้อนของทำนองร้องเข้ามาเกี่ยวข้อง ในส่วนของการประพันธ์เที่ยวโอดมีการใช้ทำนองที่ลอยและไปฝากลูกตกของทำนองในท้องถัดไป อีกทั้งยังใช้กลวิธีพิเศษต่าง ๆ ดังนี้ การสะบัดขึ้นและลง 2 เสียง และ 3 เสียง การกระทบเสียง การใช้เสียงควง

การใช้เสียงประสานเสียง การท่อนี้ การใช้โน้ต การใช้โน้ตาคะด้าง การผันเสียง การสร้างอารมณ์ของทำนองเพลง การยกจังหวะ และการพรมจาก ซึ่งกลวิธีพิเศษที่กล่าวมาทั้งหมดนี้ปรากฏอยู่ในทางเดี่ยวขอสามสายเพลงพญาโศก พญาครวญ พญารำพึง สามชั้นทั้งหมด

ผลสรุปการดำเนินการวิเคราะห์

การวิเคราะห์เดี่ยวขอสามสายเพลงพญาโศก พญาครวญ พญารำพึง สามชั้น กรณีศึกษา อาจารย์เจริญใจ สุนทรวาทิน ผู้วิจัยได้ทำการวิเคราะห์ในส่วนของบริบทและเนื้อหาเรื่องต่าง ๆ สามารถสรุปถึงผลการวิจัยได้ดังนี้

ผลงานการประพันธ์ทางเดี่ยวขอสามสายเพลงพญาโศก พญาครวญ พญารำพึง สามชั้น กรณีศึกษา อาจารย์เจริญใจ สุนทรวาทิน ได้แบ่งการประพันธ์ออกเป็น 2 เที้ยว คือ เที้ยวโอด และเที้ยวพัน และทั้งเพลงเดี่ยวทั้ง 3 เพลงนี้ผู้ประพันธ์ใช้ทำนองเพลงครึ่งจังหวะหลังจังหวะสุดท้ายเป็นส่วนทำนองขึ้นเพลง ส่วนการใช้ทำนองเพลงในทางโอดพบท่วงทำนองที่มีลักษณะเดียวกันกับการขับร้องอยู่ครบทั้ง 3 เพลง

ส่วนการประพันธ์ทางเดี่ยวขอสามสายเพลงพญาโศก พญาครวญ พญารำพึง สามชั้น กรณีศึกษา อาจารย์เจริญใจ สุนทรวาทิน ในเที้ยวพันผู้ประพันธ์สร้างกระสวนทำนองได้กลมกลืนกับทำนองหลัก มีการยกจังหวะเพื่อให้เกิดลีลาที่น่าฟังพบความหลากหลายของการใช้คันทักเพื่อให้เหมาะสมกับทำนองในช่วงต่าง ๆ

ข้อเสนอแนะ

การวิจัยในครั้งนี้เป็นการศึกษาบทเพลงเดี่ยวขอสามสายซึ่งเป็นหนึ่งในเพลงตระกูลพญา 3 เพลงจากจำนวนทั้งหมด 5 เพลงและเป็นผลงานส่วนหนึ่งในอีกหลายผลงานของอาจารย์เจริญใจ สุนทรวาทิน ที่ผู้วิจัยได้ทำการรวบรวมไว้ได้จากการศึกษาเอกสารและการสัมภาษณ์ศิษย์ของอาจารย์เจริญใจ สุนทรวาทิน เพิ่มเติมสามารถจำแนกประเภทได้ ดังนี้ คือ 1. ประเภทเพลงหน้าทับปรบไก่ สองชั้น ได้แก่ เพลงบุหลันลอยเลื่อน สองชั้น เพลงหกบท สองชั้น เพลงพญาฝัน สองชั้น เพลงพญาตริก สองชั้น เพลงจีนเก็บบุปผาสองชั้น 2. ประเภทเพลงหน้าทับปรบไก่ สามชั้น ได้แก่ เพลงนกขมิ้น สามชั้น เพลงทะเลแยะ สามชั้น เพลงแสนเสาะ สามชั้น เพลงสุรินทราหู สามชั้น เพลงสารถิ สามชั้น เพลงแขกมอญ สามชั้น เพลงกล่อมনারี สามชั้น 3. ประเภทเพลงหน้าทับทยอย ได้แก่ เพลงทยอยเดี่ยว และเนื่องด้วยผู้ที่รับการถ่ายทอดเพลงเดี่ยวขอสามสายของอาจารย์เจริญใจ สุนทรวาทิน มีอยู่น้อยในสังคมดนตรีไทย จึงควรมีการศึกษาวิจัยและเก็บข้อมูลไว้เพื่อการศึกษาและเผยแพร่ต่อไป เพื่อเป็นการรักษาองค์ความรู้ในด้านการเดี่ยวขอสามสายของอาจารย์เจริญใจ สุนทรวาทิน ที่ได้รับการถ่ายทอดมาจากพระยาภูมิเสวิน (จิตร จิตตเสวี) ครูหลวงไพเราะเสียงซอ (อุ่น ดุริยชีวิน) และครูท้าวประสิทธิ์ พาทยโกศล ให้คงอยู่สืบไป

กิตติกรรมประกาศ

ขอขอบคุณทุนอุดหนุนวิทยานิพนธ์สำหรับนิสิตระดับบัณฑิตศึกษา บัณฑิตวิทยาลัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

รายการอ้างอิง

- ชาคริต เถลิ้มสุข. 2552. วิเคราะห์เดี่ยวจะเข้เพลงพญาผ่น พญาโศก พญาครวญ สามชั้น ทาง
รองศาสตราจารย์ปกรณ์ รอดช้างเผือก. วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต, สาขาวิชาดุริยางค์ไทย
ภาควิชาดุริยางคศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.
- พิชิต ชัยเสรี. 2557. สัมภาษณ์, 18 พฤษภาคม.
- มนตรี ตราโมท. 2545. คำบรรยายวิชาดุริยางคศาสตร์ไทย. กรุงเทพฯ: กรมศิลปากร.



กระบวนการสร้างและคุณภาพเสียงของโตนร่ามะนา MAKING PROCEDURE AND SONIC QUALITY OF THON RAMMANA

ชัยทัต โสพระขรรค์*
พรประพิตร์ เผ่าสวัสดิ์**

บทคัดย่อ

งานวิจัยเรื่อง “กระบวนการสร้างและคุณภาพเสียงของโตนร่ามะนา” มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาประวัติความเป็นมา บทบาทหน้าที่ กระบวนการสร้างคุณภาพเสียงของโตนร่ามะนา ใช้วิธีการวิจัยเชิงคุณภาพจากการสัมภาษณ์ผู้เชี่ยวชาญดนตรีไทย 6 ท่าน ช่างทำโตนร่ามะนา 4 ท่าน พบว่ากรรมวิธีการผลิตในครั้งนี้ใช้แรงงานคน 1-3 คน ใช้เครื่องมือช่างที่ผสมผสานระหว่างเครื่องมือกลและเครื่องมือช่างที่ประยุกต์ขึ้น ขั้นตอนที่สำคัญคือ การเตรียมวัสดุ การสร้างหุ่นกลอง การตึงหนัง การขึ้นหน้ากลอง และการตรวจสอบคุณภาพวัสดุที่นำมาสร้างโตนร่ามะนาใช้ไม้เป็นหลัก ในขณะที่โตนที่ใช้วัสดุที่หลากหลายได้แก่ ไม้ ดินเผา และเซรามิกส์ วัสดุที่นิยมนำมาขึ้นหน้าโตนและร่ามะนามากที่สุดตามลำดับคือ หนังวัว หนังแพะ และหนังงู จากการสัมภาษณ์ผู้เชี่ยวชาญกล่าวได้ว่า เสียงมีความสำคัญมากกว่ารูปรัง เสียงในอุดมคติที่ต้องการมาจากการใช้นิ้วและมือทั้งสองข้างตีสองตำแหน่งต่าง ๆ บนหน้ากลอง มี 5 เสียงหลัก ได้แก่ “ติง” “จ๊ะ หรือ นะ” “จ้ง” “ทัง หรือ ทัม” และ “ละ” เสียงที่เป็นกลวิธีพิเศษ 5 เสียง ได้แก่เสียง “ตีด” “ตลึง” “กรอด” “เงาะ” และ “ถาด” คุณภาพเสียงของโตนร่ามะนาที่แตกต่างกันเกิดจากปัจจัยภายใน 4 ประการ ได้แก่ หุ่นกลอง ชนิดของหนัง วัสดุที่ใช้เร่งเสียง และความตึงของหนังร่วมกับปัจจัยภายนอก 4 ประการคือ สภาพอากาศ การปรับแต่งเสียง ความสามารถในการ “ประคบน้ำมือ” ของผู้บรรเลงและการบำรุงรักษาก่อนและหลังการบรรเลง ในด้านการศึกษาคุณภาพเสียงพบว่าเสียงโตนร่ามะนาที่มีความกลมกลืนไพเราะในทางทฤษฎีเกิดจากการปรับระดับเสียง “ติง” และ “ทัม” ให้มีระยะสัมพันธ์เป็น “คู่เสนาะ” คือ คู่ 5

คำสำคัญ: กระบวนการสร้าง / คุณภาพเสียง / โตนร่ามะนา

Abstract

The objective of this study is to investigate the history, functions, materials, making process and sonic quality of Thon Rammana by employing qualitative research methods. Six Thai music experts and four drum makers were interviewed. The study reveals that the making procedure involves a manual process of teamwork and uses the combination of mechanic tools and applied hand tools. The main process in this study includes preparing materials, making drum body, preparing membrane called “Dong Nang,” drum covering/attachment and quality inspection. While Rammana is made of various types of woods, Thon is made of timbers, terracotta and ceramic. Cow, goat and serpent hide are used respectively. The experts suggested that the sonic quality is of greater emphasis than physical appearance. The sound effect of the drum can be created by using both fingers/hands to hit down on the various positions of the drum in order to produce five basic sounds: “Ting,” “Ja or Na,” “Jong,” “Thang or Tham” and “Tha.” Furthermore, there are also other five technical strategies; namely, “Teed,” “Taling,” “Krod,” “Joh,” and “Thad.” The difference of Thon Rammana sonic quality consists in four intrinsic factors: drum shape, type of membrane, attachment materials and membrane tenseness, along with four extrinsic factors: climate, drum tuning, the ability of “hand-compression” while hitting the drum and how drums are maintained before and after playing. In addition to the sonic quality study, the harmony of Thon Rammana, theoretically speaking, when the sounds of “Ting” and “Tham” are tuned, is ideally as “perfect fifth.”

Keywords: Making Procedure / Sonic Quality / Thon Rammana

*นิสิตระดับมหาบัณฑิต สาขาวิชาดุริยางค์ไทย ภาควิชาดุริยางคศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

**ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร., สาขาวิชาดุริยางคศิลป์ไทย ภาควิชาดุริยางคศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

บทนำ

ช่างทำเครื่องดนตรี เปรียบเสมือนผู้ปิดทองหลังพระ ...น้อยคนนักที่จะมองเห็น
ลึกไปถึงเครื่องดนตรีที่เขาผู้นั้นบรรเลงอยู่ว่าเป็นเครื่องกำเนิดเสียงอันไพเราะนั้น

(ภูมิใจ รื่นเริง, 2551: 2)

เครื่องดนตรีนับเป็นหนึ่งในประดิษฐกรรมที่อาศัยช่างฝีมือและถือเป็นปัจจัยสนับสนุนให้เกิดการขับเคลื่อนทางวัฒนธรรม เพราะแม้ว่างานนิพนธ์ดนตรีกรรมอันทรงคุณค่าในทางศิลปะจะได้รับการประพันธ์ให้ไพเราะงดงามด้วยดุริยางคศิลป์ชั้นเลิศเพียงใด หากปราศจากเครื่องดนตรีที่ประดิษฐ์ขึ้นจากช่างฝีมือที่มีประสบการณ์ความชำนาญเป็นที่ยอมรับ ไม่มีวัสดุและเสียงที่มีคุณภาพ นักดนตรีจะไม่สามารถถ่ายทอดอารมณ์ความรู้สึกของบทเพลงผ่านเครื่องดนตรีได้ตามศักยภาพที่ต้องการ เครื่องดนตรีอาจกลายเป็นอุปสรรคต่อการปฏิบัติสร้างสรรค์และการเผยแพร่วัฒนธรรมดนตรีของตนให้เกิดความซาบซึ้ง รสนิยมและมีชื่อเสียงแพร่หลายออกไปในหมู่นักฟังและนักวิจารณ์ดนตรี

ในหมู่เครื่องดนตรีไทยประเภทกลองรวมทั้งโพนมโหรี หรือที่นิยมเรียกว่า “โพน” เป็นเครื่องดนตรีประเภทเครื่องตีชนิดหนึ่งด้วยหนังหน้าเดียว ใช้ตีประกอบจังหวะร่วมกับ “รำมะนา” ซึ่งเป็นกลองหน้าเดียวอีกชนิดหนึ่ง นิยมเรียกเครื่องดนตรีทั้งสองชนิดนี้รวมกันว่า “โพนรำมะนา” โพนรำมะนามีความแตกต่างออกไปจากเครื่องประกอบจังหวะชนิดอื่น ๆ เช่น กลองแขก ตะโพน สองหน้า ฯลฯ ทั้งด้านกายภาพ สัดส่วน ขนาดของเครื่องดนตรีรวมถึงคุณภาพเสียงเมื่ออยู่ในวงดนตรีแต่หลักและกลวิธีการบรรเลงของเครื่องดนตรีที่กล่าวมานั้นต่างอยู่ภายใต้กฎเกณฑ์ของ “หน้าทับ” ในปัจจุบันโพนรำมะนายังคงใช้เป็นเครื่องควบคุมจังหวะหน้าทับในการบรรเลงวงมโหรี วงเครื่องสายและยังเป็นเครื่องดนตรีที่มีความสำคัญในระบบการบรรเลงเพลงเดี่ยวสำหรับเครื่องดนตรีประเภทเครื่องสายทุกชนิดตั้งแต่เพลงเดี่ยวขึ้นพื้นฐานไปจนถึงเพลงเดี่ยวขึ้นสูง ผู้บรรเลงโพนรำมะนาที่มีความสามารถสูงย่อมสามารถใช้กลวิธีการบรรเลงให้พลิกแพลงสอดคล้องกับท่วงทำนองเพลงได้อย่างเหมาะสมซึ่งเป็นการเอื้อต่อการใช้กลวิธีการบรรเลงของเครื่องดำเนินทำนองและเพิ่มอรรถรสในการฟังมากยิ่งขึ้น

การศึกษาวิจัยในปัจจุบันพบว่า เครื่องดนตรีไทยประเภทดำเนินทำนองมักได้รับความสนใจและมีการศึกษาค้นคว้าทั้งในสาขาวิชาทางมนุษยศาสตร์และวิทยาศาสตร์มากกว่าเครื่องดนตรีประเภทประกอบจังหวะ ดังตัวอย่างการศึกษาและวิเคราะห์ความถี่เสียงเครื่องดนตรีไทยจากกลุ่มเครื่องดนตรีดำเนินทำนองโดยคณะนักวิชาการดำเนินงานโครงการค้นคว้าวิจัยในพระราชดำริ (2542) และงานวิจัยของเฉลิมพล รุจินิรันดร์ และคณะซึ่งศึกษากลสมบัติของไม้ที่ใช้ในการสร้างลูกกระพรวนและรางระนาดเอก (Rujinirun, C., Phinyocheep, P., Prachyabrued, W., & Laemsak, N., 2005) ในส่วนของเครื่องประกอบจังหวะประเภทกลองนั้นพบว่า ปกรณ์ รอดช้างเผื่อนได้ทำการศึกษากระบวนการสร้างและคุณภาพเสียงของเครื่องดนตรีไทยและเครื่องดนตรีพื้นเมืองชนิดต่าง ๆ ตามเขตวัฒนธรรมดนตรีไทย 7 ภูมิภาค ได้แก่ ภาคเหนือ ภาคอีสานเหนือ ภาคอีสานใต้ ภาคกลาง ภาคใต้ ภาคตะวันออก และภาคตะวันตก โดยทำการศึกษาเครื่องดนตรีประเภทกลอง 6 ชนิด ได้แก่ กลองหาง กลองยาว ทับ กลองชาตรี กลองกันตรึม และกลองปู้แจ้ (ปกรณ์ รอดช้างเผื่อน, 2548ก, 2548ข, 2549, 2550ก, 2550ข, 2550ค, 2552) แต่อย่างไรก็ตามการกล่าวถึงกลองไทยในแง่มุมของการศึกษาวิจัยเชิงลึกยังพบน้อยมาก ดังเช่นผลงานวิจัยของภูมิใจ รื่นเริง (2551) ได้ทำการศึกษากรรมวิธีการสร้างกลองแขกของครูเสน่ห์ พักตร์ผ่อง เป็นต้น ซึ่งผู้วิจัยสันนิษฐานว่าเป็นเพราะในทางทฤษฎีเชื่อว่าเครื่องดนตรีประเภทกลองไม่มีความซับซ้อนในเรื่องระดับเสียงหรือวิธีการบรรเลง แต่หากได้พิจารณาลงไปแล้วจะพบว่า กระบวนการศึกษาไม่ว่าจะเป็นเครื่องดนตรีชนิดใดล้วนเป็นภูมิปัญญาไทยที่นำศึกษาและแฝงไว้ด้วยหลักการที่สามารถนำมาเป็นส่วนสนับสนุนเติมเต็มองค์ความรู้

ทางวิชาการการดนตรีไทยได้ ผู้วิจัยจึงดำเนินการวิจัยเกี่ยวกับเครื่องดนตรีไทยประเภทเครื่องประกอบจังหวะ มุ่งเน้นกระบวนการสร้างและคุณภาพเสียงโดยใช้กระบวนการวิเคราะห์ตามวิธีวิทยาการวิจัยเชิงคุณภาพ เพื่อที่จะสามารถนำผลจากการวิจัยนำไปประยุกต์ใช้ได้อย่างเป็นรูปธรรม

ปัญหาสำคัญอีกประการหนึ่งที่พบในปัจจุบันคือมักมีความเข้าใจประการหนึ่งว่าการบรรเลงโทน รำมะนาใช้วิธีการกำกับจังหวะหน้าทับเช่นเดียวกับกลองแขก จึงมีการอนุโลมใช้กลองแขกตีแทนโทนรำมะนา ในการประสมวงดนตรีไทยประเภทวงมโหรีและวงเครื่องสายหรือการบรรเลงเดี่ยวเครื่องดนตรีประเภท เครื่องสาย ซึ่งในความเป็นจริงแล้วเครื่องดนตรีแต่ละชิ้นย่อมมีอัตลักษณ์จำเพาะตามขอบเขตเสียง และวิธีการบรรเลง หากมิได้ศึกษาในหลักการประสมวงหรือการจัดเครื่องดนตรีไทยที่เหมาะสมตามหลัก ดุริยางคศิลป์ไทยหรือขาดความรู้ความเข้าใจในพื้นฐานการบรรเลงเครื่องประกอบจังหวะที่ถูกต้องแล้ว ย่อมเป็นการบั่นทอนการสืบทอดคุณลักษณะในการบรรเลงที่สอดคล้องกับคุณภาพเสียงโดยรวมของวงดนตรี นั้น ๆ ลงไปอย่างน่าเสียดาย และในปัจจุบันนี้ผู้สืบทอดกลวิธีการบรรเลงโทนรำมะนาตามที่สืบทอด มาแต่โบราณกาลอย่างแท้จริงก็หาได้ยาก ซึ่งมีผลกระทบโดยตรงต่อหลักและกลวิธีการบรรเลงโทนรำมะนา รวมไปถึงความนิยมในการผลิตโทนรำมะนาเพื่อตอบสนองต่อค่านิยมของผู้ใช้งานทำให้กระบวนการสร้าง และคุณภาพเสียงโทนรำมะนาของช่างฝีมือจะต้องเปลี่ยนไปตามปัจจัยที่เกิดขึ้น

ด้วยความสำคัญเร่งด่วนในการรักษาวัฒนธรรมดนตรี การบรรเลง การสืบทอดรักษาองค์ความรู้ และภูมิปัญญาการสร้างเครื่องดนตรีไทยมิให้สูญหายไปกับกาลเวลา ตลอดจนความต้องการที่จะศึกษา ปรากฏการณ์ของเสียงเครื่องดนตรีที่มีเหตุปัจจัยมาจากบริบททางสภาพสังคมและนิเวศวิทยาวัฒนธรรม ผู้วิจัยจึงมีความประสงค์ที่จะดำเนินการศึกษาค้นคว้าและเก็บบันทึกหลักฐานตามระเบียบวิธีวิทยาการวิจัย เชิงคุณภาพในด้านประวัติความเป็นมาการสร้างและอัตลักษณ์ด้านคุณภาพเสียงเครื่องดนตรีไทยมุ่งเน้น ไปในต้นแบบด้านเครื่องดนตรีประเภทเครื่องหนังของไทยได้แก่ โทนรำมะนาเพื่อเป็นการสืบทอดภูมิปัญญา ไทยและเป็นแนวทางในการพัฒนาผลิตภัณฑ์ให้มีคุณภาพของวัสดุและคุณภาพเสียงเป็นที่ยอมรับ เพื่อเสริมสร้างความมั่นคงทางวัฒนธรรมดนตรีไทยให้ดำรงอยู่ภายใต้กระแสสังคมและศิลปะร่วมสมัย ได้อย่างยั่งยืนต่อไป

วัตถุประสงค์และขอบเขตของงานวิจัย

1. เพื่อศึกษาบริบทที่เกี่ยวข้องกับโทนรำมะนา
2. เพื่อศึกษาแหล่งที่มาของวัสดุ เครื่องมือและกระบวนการสร้างโทนรำมะนา ของช่างฝีมือต้นแบบ จำนวน 4 ท่าน
3. เพื่อศึกษาขนาด สัดส่วน ลักษณะเฉพาะทางกายภาพ และคุณภาพเสียงของโทนรำมะนาไม้ ดินเผาและเซรามิกส์

วิธีดำเนินการวิจัย

1. ดำเนินการสืบค้นข้อมูลและวรรณกรรมที่เกี่ยวข้องจากแหล่งงานสารบรรณ สถาบันวิทยบริการ พิพิธภัณฑสถานแห่งชาติและฐานข้อมูลสารสนเทศ
2. ดำเนินการสัมภาษณ์ผู้ทรงคุณวุฒิทางวิชาการ ผู้เชี่ยวชาญและนักวิจัยดังต่อไปนี้

- ศาสตราจารย์เกียรติคุณ นายแพทย์พนพิศ อมาตยกุล อาจารย์ประจำวิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล

- รองศาสตราจารย์พิชิต ชัยเสรี ผู้ทรงคุณวุฒิประจำหลักสูตรศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาดุริยางค์ไทย คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

- รองศาสตราจารย์ปกรณ์ รอดช้างเผื่อน ศาสตราจารย์พิเศษเฉพาะทาง (ดุริยางคศิลป์) คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

- อาจารย์บุญช่วย โสวัตร ผู้เชี่ยวชาญดนตรีไทย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

3. ดำเนินการสัมภาษณ์ศิลปินวิชาชีพและศิลปินอิสระผู้เชี่ยวชาญในด้านการบรรเลงโทนร่ำมะนาดังต่อไปนี้

- อาจารย์บุญช่วย แสงอนันต์ ผู้เชี่ยวชาญพิเศษ (เครื่องหนัง) แผนกดุริยางค์ไทย สำนักการสังคีต กรมศิลปากร กระทรวงวัฒนธรรม

- อาจารย์นิรมล ตระการผล ผู้เชี่ยวชาญพิเศษ (เครื่องสายไทย) วิทยาลัยนาฏศิลป์สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

- อาจารย์อุษา แสงไพโรจน์ ผู้เชี่ยวชาญด้านดนตรีไทย (เครื่องหนังและคีตศิลป์ไทย) กลุ่มสาระการเรียนรู้ศิลปะ โรงเรียนราชินี

- อาจารย์อุดม ชุ่มพุดชา ศิลปินอิสระ และอาจารย์พิเศษประจำชมรมดนตรีไทย วิทยาลัยพยาบาลสภากาชาดไทย

- อาจารย์วิเชียร จันทรเกษม ศิลปินอิสระ และอาจารย์พิเศษประจำภาควิชาศิลปนิเทศ คณะมนุษยศาสตร์ มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์

- อาจารย์วรพล มาสแสงสว่าง ศิลปินอิสระ มีความชำนาญเฉพาะด้านวงเครื่องสายไทย วงเครื่องสายผสม และโทนร่ำมะนา

4. ดำเนินการสัมภาษณ์ช่างฝีมือในด้านการผลิตโทนร่ำมะนาด้านแบบซึ่งเป็นที่ยอมรับในปัจจุบัน ดังนี้

- นายสมชัย ชำพาลี ช่างฝีมือเครื่องดนตรีไทยและเครื่องหนังไทย “สมชัยดนตรีไทย” ตำบลหนองหญ้า อำเภอมือง จังหวัดกาญจนบุรี

- นายสมยศ นวมระวี ช่างฝีมือเครื่องดนตรีไทยและโทนร่ำมะนา “สมยศการดนตรี” ตำบลบางเขน อำเภอมืองนนทบุรี จังหวัดนนทบุรี

- นายภูมิใจ รื่นเรือง ช่างฝีมือเครื่องดนตรีไทยและเครื่องหนังไทย “บ้านรื่นเรือง” แขวงสวนหลวง เขตสวนหลวง กรุงเทพมหานคร

- นายสุวรรณ์ โพธิ์ปิน ช่างฝีมือเครื่องหนังไทย “บ้านช่างปือก” หมู่บ้านท่ากลอง ตำบลเอกราช อำเภอป่าโมก จังหวัดอ่างทอง

5. ดำเนินการเก็บข้อมูลภาคสนามเรื่องภูมิปัญญาของศิลปินผู้เชี่ยวชาญในการบรรเลงโทนและร่ำมะนา

6. ดำเนินการเก็บข้อมูลภาคสนามเรื่องภูมิปัญญาของช่างฝีมือด้านแบบด้านการสร้างโทนและร่ำมะนา

7. ดำเนินการวัดและเก็บข้อมูลทางกายภาพและสัดส่วนของโทนร่ำมะนา

8. วิเคราะห์ข้อมูลทางด้านเสียงของเครื่องดนตรีไทย จากการทดสอบการฟังและการบรรเลงโดยผู้เชี่ยวชาญด้านเครื่องหนังไทย (โทนร่ำมะนา) ด้วยวิธีการวิจัยเชิงคุณภาพ

9. รวบรวม วิเคราะห์ สังเคราะห์และสรุปผลการวิจัย พร้อมทั้งจัดทำรายงานฉบับสมบูรณ์

ผลการวิจัย

ที่มาของชื่อ “โตนร่ามะนา”

เมื่อกล่าวถึงที่มาของชื่อเครื่องดนตรีแยกชิ้นกันระหว่าง “โตน” และ “ร่ามะนา” แม้จะยังไม่สามารถนำข้อมูลมาสรุปเรื่องที่มาของคำว่า “โตน” ให้แน่ชัดลงได้ว่ามาจากแหล่งใดแต่ก็ทำให้ทราบว่ามีผู้ให้ข้อสันนิษฐานที่แตกต่างออกไปใน 3 ประเด็นที่สำคัญคือ

1. ใช้สมมุติฐานของคำในภาษาไทยเป็นเกณฑ์ โดยถือเอาคำว่า “โตน” มาจากคำว่า “ตัน” หมายถึง ภาชนะใส่ น้ำที่มีรูปลักษณะคล้ายผลน้ำเต้า (มูลนิธิขุนวิจิตรมาตรา, 2540: 126-127)
2. ใช้สมมุติฐานของคำเขมรซึ่งได้รับอิทธิพลมาจากภาษาสันสกฤตเป็นเกณฑ์ โดยถือเอาคำว่า “โตน” เป็นความหมายเดียวกันกับคำว่า “ถุน” (เขมร—ត្រូន) (บรรจบ พันธุเมธา, 2526: 15-16) พ้องเสียงกับคำว่า “โถล” (เทวนาครี—ठोल) หมายถึง เครื่องดนตรีประเภทกลองของอินเดียชนิดหนึ่ง (สมเด็จพระยาดำรงราชานุภาพ อ้างถึงใน พูนพิศ อมาตยกุล, บรรณาธิการ, 2552: 351)
3. ใช้สมมุติฐานของปรากฏการณ์ในการบรรเลงเครื่องดนตรีเป็นเกณฑ์ โดยถือเอาคำว่า “โตน” มาจากเสียงตีกลองดังว่า “โตน ๆ” เป็นต้น (อุดม อรุณรัตน์, [ม.ป.ป.]: 63)

นอกจากนี้ยังมีคำที่คู่กับคำว่า “โตน” มาแต่เดิมด้วยกันคือ “ทับ” ใช้เรียกเครื่องดนตรีที่ขึ้นด้วยหนังหน้าเดียวชนิดเดียวกันและเรียกในลักษณะของคำซ้อนกันว่า “โตนทับ” คำว่าทับนี้มีผู้สันนิษฐานว่ามาจากคำว่า “ทับบลา” หมายถึงกลองชนิดหนึ่งของอินเดีย (ธนิต อยู่โพธิ์, 2544: 39) หรืออีกนัยหนึ่งหมายถึงเสียงที่ตีลงไปบนกลองเป็นเสียงเช่นนั้น

สำหรับที่มาของคำว่า “ร่ามะนา” นั้นสันนิษฐานว่ามาจากคำยืมในภาษาชวา-มาลายู คือ “เรบานา” (Rebana) (ธนิต อยู่โพธิ์, 2544: 43; ราชบัณฑิตยสถาน, 2546: 141) ซึ่งได้รับอิทธิพลมาจากภาษาอาหรับอีกทอดหนึ่งความหมายดั้งเดิมมาจากรากศัพท์ว่า “ร็อบบะนา” (อาหรับ—رَبَّنَا) แปลตามศัพท์ว่า “พระผู้อภิบาลของเรา” (ดิเรก กุลสิริสวัสดิ์, 2517: 77) ปรากฏอยู่ในบทสวดสรรเสริญพระอัลลอฮ์และศาสดามุฮัมมัดตามคัมภีร์อัลกุรอาน ในรูปลักษณะของการสวดแขกและลิเกเรียบของชาวมุสลิมที่อพยพย้ายถิ่นฐานจากมาลายูเข้ามาอาศัยในประเทศไทยซึ่งมีวงกลองหน้าเดียวเป็นเครื่องประกอบจังหวะหลักเมื่อไทยรับเครื่องดนตรีชนิดดังกล่าวมาประยุกต์ใช้ก็จดจำนำเอาชื่อของกลองที่ได้ยืมนั้นมาใช้ด้วยแต่ความหมายเดิมได้เปลี่ยนไปและเพี้ยนมาเป็น “ร่ามะนา” ในภายหลัง เมื่อนำกลองชนิดนี้ไปใช้ประสมเข้ากับวงดนตรีไทยประเภทต่าง ๆ จึงมีการกำหนดชื่อเรียกด้วยคำนำหน้าว่า “ร่ามะนา” ตามด้วยชื่อวงดนตรีหรือการแสดงที่เข้าไปร่วมบรรเลงนั้น ๆ เช่น “ร่ามะนาโมหิรี” “ร่ามะนาลำตัด” เป็นต้น

ในเวลาต่อมาเมื่อ “โตน” ที่เคยใช้บรรเลงเพียงใบเดียวได้ผนวกรวมเข้ากับ “ร่ามะนา” เพื่อใช้บรรเลงเข้าชุดกันแล้วจึงนิยมเรียกคู่กันสืบมาว่า “โตนร่ามะนา” แต่โตนที่ใช้สำหรับวงดนตรีพื้นเมืองทางภาคใต้นั้นยังคงเรียกว่า “ทับ” อยู่เช่นเดิม

ลักษณะทางกายภาพของโตนร่ามะนา

จากการสืบค้นร่วมกับการสัมภาษณ์ช่างทำโตนร่ามะนาในปัจจุบันพบว่า โตนมีส่วนประกอบที่สำคัญ 5 ส่วน ได้แก่ หุ่นหรือตัวกลอง หน้ากลอง ไม้ละมาน สายเร่งเสียงและห่วงคอ ในขณะที่ร่ามะนาส่วนประกอบที่สำคัญได้แก่ หุ่นหรือตัวกลอง หน้ากลอง ไม้ และสนับ กลองทั้งสองชนิดมีส่วนประกอบย่อยที่มีความสำคัญ คือ “ปากนกแก้ว” คือส่วนของขอบปากกลองด้านในที่ทำมุมลาดงุ้มลงไปบนหน้ากลองเพื่อไม่ให้กระทบกับแผ่นหนังเวลาตีและยังเป็นส่วนที่ใช้เป็นช่องสำหรับสอดสนับเพื่อหนุนหน้ากลองร่ามะนาบนหุ่นกลองอาจมีส่วนประดับตกแต่งด้วยลวดลายบนตัวกลองเรียกว่า “ชุดลวดบัว” และ “ลูกแก้ว”

วัสดุที่ใช้สร้างหุ่นโพนที่เป็นที่นิยมตั้งแต่อดีตจนถึงปัจจุบันได้แก่ ไม้ ดินเผา ปูนซีเมนต์ และเซรามิกส์ ในขณะที่วัสดุที่ใช้สร้างหุ่นรำมะนาานิยมทำจากไม้เป็นหลักทั้งไม้เนื้อแข็งและไม้เนื้ออ่อน หนึ่งที่เป็นที่นิยมในอดีตจนถึงปัจจุบันได้แก่ หนังสั้ว หนังสั้ว และหนังสั้ว โดยเฉพาะหนังสั้ววงช้างซึ่งมีความเชื่อว่าเป็นหนังที่ให้คุณภาพเสียงที่ดีและพบว่ากลองโพนในอดีตได้มีการนำเอาหวายมาผ่าและผูกโยงเป็นสายเรียงเสียงด้วย ซึ่งในปัจจุบันไม่พบวิธีการดังกล่าวอีก แต่ได้ใช้เชือกกลม สายเอ็น และ “ไหมควั่นอย่างสายซอแทน” (อุทิศ นาคสวัสดิ์, [ม.ป.ป.]: 17-18)

ประวัติและพัฒนาการของโพนรำมะนา

จากการศึกษาพบว่า เริ่มปรากฏร่องรอยหลักฐานของเครื่องดนตรีประเภท “โพน” หรือ “ทับ” ขึ้นตั้งแต่รัชสมัยสมเด็จพระบรมไตรโลกนาถ โดยมีบทบาทหน้าที่เป็นเครื่องตีประกอบจังหวะประกอบการขับร้องเล่นเพื่อความเพลิดเพลินในหมู่ราษฎร ดังมีการบันทึกเรื่องราวเกี่ยวกับ “โพนทับ” ในหลักฐานที่สำคัญหลายประเภทดังเช่น กฎหมายว่าด้วยกฎหมายเตียรบาล ปรากฏความว่า “ผิวผู้ชายหญิงเจรจาด้วยกันก็ดี และร้องเรือ เป่าขลุ่ย เป่าปี่ ตีทับขับรำ ไห่ร้องนี้...” (กรมศิลปากร, 2521: 37) โดยปรากฏอาภักภิกขิยาที่กระทำต่อเครื่องดนตรีคือ “ตีทับ” หรือ “ตีโพนทับ” รวมอยู่ในหมู่เครื่องดนตรีประเภทเครื่องตีเครื่องสีและเครื่องเป่า นอกจากนี้ยังมีการกล่าวถึง “โพนทับ” จากหลักฐานอีกหลายชิ้นทั้งที่บันทึกโดยชาวไทยและชาวต่างประเทศเช่น หนังสือจินตามณิบันที่การเดินทางของนิโคลาส แชร์แวร์ จดหมายเหตุลาลูแบร์ เป็นต้น ทำให้ทราบว่าในสมัยอยุธยาได้มีการกล่าวถึงโพนในลักษณะที่ยังไม่มีการนำรำมะนามาบรรเลงคู่กันเป็นลำดับแรกซึ่งมนตรี ตราโมท ได้ให้ข้อสนับสนุนเกี่ยวกับเครื่องหนังที่ปรากฏในหลักฐานดังกล่าวว่า “เวลานั้นเครื่องกำกับจังหวะมีแต่โพน คือ ทับอย่างเดียว ยังไม่มีรำมะนามาผสม” (มนตรี ตราโมท, 2527: 55) นอกจากหลักฐานข้างต้นแล้ว ยังมีการค้นพบหลักฐานสำคัญที่กล่าวถึงลักษณะทางกายภาพของโพนดินเผาไว้โดยละเอียด ปรากฏในหนังสือของราชสมาคมพิพิธภัณฑสถานกรุงลอนดอน (Musaeum Regalis Societatis) ซึ่งตีพิมพ์เมื่อราว พ.ศ. 2224 ในรัชสมัยพระเจ้าชาร์ลส์ที่ 2 แห่งอังกฤษ (Charles II) ตรงกับปลายรัชสมัยสมเด็จพระนารายณ์มหาราชระบุว่า เป็นกลองของชาวสยาม (Siam Drum) ซึ่ง จอห์น ชอร์ต (John Short) เป็นผู้นำมาบริจาค (Swann, 2001: 85) อยู่ในบัญชีรายการหมวดสิ่งของหายากที่เกี่ยวกับงานช่างฝีมือ ปรากฏข้อความที่ผู้วิจัยได้ทำการถอดความจากต้นฉบับเป็นภาษาไทย ดังภาพ

'A Siam DRUM. Given by Mr. John Short. The Body of it, as it were a great thick Neck'd Earthen-Jug, fourteen inches long; the Belly nine over, the Neck four; and with the Bottom out. In the place whereof is spread a thin Parchment, made of a Fishes-Skin, beset all over with small round knots in strait and parallel Rows. Stretched out tite with numerous little Braces made of Split-Cane, all spread over the Belly of the Jug, and very curiously platted together at both their ends. The Neck of the Jug flourid'd round about with a Mould. Both this and the Belly cover'd with a black Varnish; and the Neck also with Red, Green, and Gilt.

ภาพที่ 1 ข้อความต้นฉบับจากหนังสือ Musaeum Regalis Societatis
ที่มา: Grew (1681: 368)

กลองของชาวสยามใบหนึ่ง มอบไว้โดย มิสเตอร์จอห์น ซอร์ด มีรูปร่างเป็น
เช่นเดียวกันกับคนโทดินเผาที่มีคอและเนื้อหนามาก ยาวลึบสีน้ำตาล ส่วนที่ป่อง [กระพุ้ง] ยาว
กว่าแก่นี้ว ส่วนคอสีน้ำตาล และไม่มีก้น ส่วนนั้นคลุมด้วยแผ่นหนังบาง ๆ ที่ทำจากหนังปลา
ผูกมัดไว้ด้วยเชือกขนาดเล็กเป็นช่องแคบ ๆ และเรียงขนานกัน จึงให้ตึงด้วยหวายผ่าซีก
เล็ก ๆ หุ้มไปทั่วส่วนที่ป่องของคนโท และสานเข้าหากันไปมาตรงปลายทั้งสอง ที่รอบคอ
อวดลวดลายนูนสละสลวย ส่วนที่ป่องนี้ฉาบไว้ด้วยน้ำเคลือบสีดำ และส่วนคอเขียนด้วยสี
แดง เขียว และทอง

(ผู้วิจัย, ถอดความเป็นภาษาไทย)

ข้อความที่ได้ค้นพบจากหลักฐานดังกล่าวนี้ทำให้ทราบว่าได้มีการนำเอากลองของชาวสยาม
ออกนอกราชอาณาจักรเพื่อนำไปเก็บรักษาไว้ในพิพิธภัณฑสถานของราชสมาคมแห่งกรุงลอนดอนตั้งแต่สมัย
กรุงศรีอยุธยา ก่อนที่จะปรากฏหลักฐานชิ้นอื่น ๆ จากนักเดินทางที่เข้ามาสู่อาณาจักรสยามในยุคต่อ ๆ มา
อย่างไรก็ตามข้อมูลของชาวต่างประเทศชิ้นนี้ได้แสดงถึงข้อความที่คลาดเคลื่อนไปได้แก่ แผ่นหนังหน้ากลอง
ที่ใช้ “หนังปลา” (Fish-Skin) เนื่องจากไม่มีหลักฐานใด ๆ ในทางวิชาการดนตรีไทยในปัจจุบันที่กล่าวถึง
กลองที่หุ้มด้วยหนังปลาจึงสันนิษฐานว่า หนังที่กล่าวถึงอาจจะเป็นหนังสัตว์ในท้องถิ่นบางชนิดที่มีผิวหนัง
เป็นเกล็ดคล้ายปลาหากไม่สังเกตโดยละเอียดได้แก่ งูวงช้าง หรือ ตะกวด

ต่อมาในสมัยกรุงศรีอยุธยาตอนปลายจึงพบหลักฐานจากภาพเขียนบนจิตรกรรมฝาผนัง สมุดข่อย
และบทเพลงยาวไหว้ครูมโหรีซึ่งสันนิษฐานว่าสร้างขึ้นในช่วงพุทธศตวรรษที่ 24 ระบุว่า รำมะนาได้เข้ามาได้
ร่วมกับโทนสำหรับวงมโหรีด้วยโดยใช้วิธีการตีแบบแยกคนตีสอดสลับกัน จนกระทั่งมีการพัฒนาวิธีการบรรเลง
มาเป็นแบบการตีเพียงคนเดียวเมื่อราวสมัยกรุงรัตนโกสินทร์ซึ่งเป็นรูปแบบการบรรเลงที่แตกต่างจาก
วิธีการตีแบบดั้งเดิมในราชสำนักนับตั้งแต่รัชสมัยพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัวเป็นต้นมา โดยมี
หลักฐานที่บ่งชี้ชัดเจนยิ่งขึ้นในรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระปกเกล้าเจ้าอยู่หัวและเป็นแบบแผนการบรรเลงที่
นิยมสืบมาจนถึงปัจจุบัน

บทบาทหน้าที่ของโทนรำมะนา

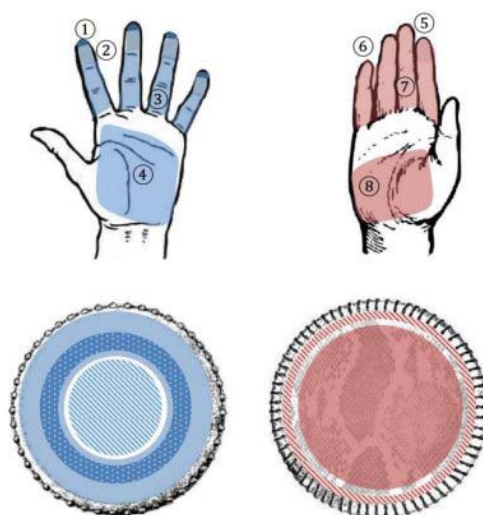
โทนและรำมะนาได้ถูกนำเข้าไปใช้บรรเลงในบทบาทหน้าที่ของเครื่องควบคุมจังหวะ
หน้าทับ ดังที่ได้มีการกำหนดวิธีการประสมวงดนตรีไว้เป็นลายลักษณ์ จำนวน 2 ประเภทคือ วงมโหรี
และวงเครื่องสาย ดังที่มนตรี ตราโมท ได้อธิบายว่า “โทนและรำมะนา ทั้ง 2 สิ่ง นี้จะต้องตีสอดสลับกันสนิท
สนมเสมอดีเป็นของสิ่งเดียวกัน มีหน้าที่ควบคุมจังหวะหน้าทับ กระตุ้นเตือนให้บังเกิดความสนุกสนานแก่
วง” (2503: 3 อ้างถึงใน ศิวศิษฐ์ นิลสุวรรณ, 2556: 46) นอกจากนี้โทนรำมะนายังถูกใช้เป็นเครื่องควบคุม
จังหวะหน้าทับในการเดี่ยวเครื่องดนตรีไทยประเภทเครื่องสายด้วย ดังตารางที่ผู้วิจัยได้สรุปเปรียบเทียบไว้
ต่อไปนี้ (ตารางที่ 1)

ตารางที่ 1 การควบคุมจังหวะหน้าทับของโทนและร่ำมะนาในวงดนตรีไทย

วงดนตรี	เครื่องดนตรีควบคุมจังหวะหน้าทับ	
	โทน	ร่ำมะนา
วงมโหรี		
มโหรีเครื่องสี่	✓	
มโหรีเครื่องหก	✓	✓
มโหรีเครื่องเดี่ยว (วงเล็ก)	✓	✓
มโหรีเครื่องคู่	✓	✓
มโหรีเครื่องใหญ่	✓	✓
วงเครื่องสาย		
เครื่องสายเครื่องเดี่ยว (วงเล็ก)	✓	✓
เครื่องสายเครื่องคู่	✓	✓
เครื่องสายผสม	✓	✓

เสียงประกอบของโทนร่ำมะนา

วิธีการตีโทนและร่ำมะนาเป็นเสียงต่าง ๆ นั้นใช้วิธีการตี 2 ชนิดคือ 1. วิธีการตีแบบแยกคน เป็นวิธีการบรรเลงแบบประเพณีนิยมที่ใช้ในราชสำนัก และ 2. การตีคนเดียว เป็นวิธีการแบบสมัยนิยม ในปัจจุบัน การบรรเลงทั้ง 2 แบบนั้นสามารถบรรเลงได้ทั้งในทำนองซัดสมาธิ ทำนองพับเพียบ หรือแม้กระทั่ง การนั่งห้อยเท้าบนตั่งหรือเก้าอี้ โดยจะต้องให้โทนวางอยู่ทางขวามือและร่ำมะนาวางอยู่ทางซ้ายมือ ของผู้บรรเลงเสมอและใช้ตำแหน่งส่วนต่าง ๆ บนนิ้วมือและฝ่ามือตีสองบนหน้ากลองและขอบกลอง ซึ่งผู้วิจัยได้ทำการสรุปวิธีการใช้ส่วนต่าง ๆ ของมือซ้ายและมือขวาที่สัมพันธ์กับเสียงประกอบ (Sound Effect) ของโทนร่ำมะนาจากการรวบรวมเอกสารและข้อมูลสัมภาษณ์ได้ดังนี้ (รูปที่ 2 และตารางที่ 2)



มือซ้าย / ร่ำมะนา

- (1) ตำแหน่งปลายเล็บมือซ้าย
- (2) ตำแหน่งท้องนิ้วมือซ้าย
- (3) ตำแหน่งนิ้วมือซ้ายถึงโคนนิ้ว
- (4) ตำแหน่งกลางฝ่ามือซ้าย

มือขวา / โทน

- (5) ตำแหน่งปลายนิ้วชี้มือขวา
- (6) ตำแหน่งปลายนิ้วมือขวา
- (7) ตำแหน่งนิ้วมือขวาถึงโคนนิ้ว
- (8) ตำแหน่งอุ้งมือขวาถึงโคนมือ

ภาพที่ 2 แผนผังตำแหน่งบนมือที่สัมพันธ์กับจุดสัมผัสโทนร่ำมะนา

ตารางที่ 2 แสดงตำแหน่งของมือที่สัมพันธ์กับเสียงของโทนร่ามะนา

ตำแหน่งบนมือที่ใช้ตี	จุดสัมผัสบนกลอง	วิธีการ	เสียงที่เกิดขึ้น		
			เสียงจากการบันทึกโน้ต	เสียงเชิงประจักษ์	เสียงเชิงประจักษ์
			หน้าทับตามมาตรฐาน	จากการบรรเลง	จากการประคบบมือ
มือซ้าย					
1. ปลายเล็บมือซ้าย	กลางหน้าหนัง รำมะนา	จิก เคาะ หรือ สะบัด	โจ๊ะ	จ๊ะ	กรอด
2. ท้องนิ้วมือซ้าย	กลางหน้าหนัง รำมะนา	ตี ตีต หรือ สะบัด	ติง ตลิง	ติง ตลิง	ติต ตลิต
3. นิ้วมือถึงโคนนิ้วซ้าย	ขอบหน้าหนัง รำมะนา	ตี หรือ เคาะ	โจ๊ะ	จ๊ะ หรือ นะ	เจ้าะ
มือขวา					
1. ปลายนิ้วชี้มือขวา*	ขอบหน้าหนังโทน	เคาะ หรือ ตีต	จ๊ะ	จ้ง (โจ้ง)	จ้ง (โจ้ง)
2. ปลายนิ้วทั้ง 5	กลางหน้าหนังโทน	ตี กด	ถะ	ถะ	ถะ
3. นิ้วมือขวาถึงโคนนิ้ว**	กลางหน้าหนังโทน	ตี ไถ ไถล	ท้ง	ท้ม หรือ ท้ง	ถาด
4. อุ้งมือขวาถึงโคนมือ	กลางหน้าหนังโทน	ตี ไถ ไถล กด	ท้ง	ท้ม หรือ ท้ง	ถาด

* เมื่อใช้วิธีการตีแบบแยกคน ให้ใช้ฝ่ามือซ้ายปิดรูก้นกลองโทนบริเวณปากลำโพงพร้อมกับการตีเสียง “จ้ง”

** เมื่อใช้วิธีการตีแบบแยกคน ให้ใช้ฝ่ามือซ้ายเปิดรูก้นกลองโทนบริเวณปากลำโพงพร้อมกับการตีเสียง “ท้ม”

กรรมวิธีการสร้างโทนและร่ามะนา

จากการดำเนินการเก็บข้อมูลสัมภาษณ์ช่างทำเครื่องดนตรีไทยต้นแบบจำนวน 4 ท่าน ได้แก่ นายสมยศ นวมระวี นายสุวรรณ์ โพธิปิน นายภูมิใจ รื่นเริง นายสมชัย ชำพาลี พบว่ามีกรรมวิธีที่มีความใกล้เคียงกันแต่มีรายละเอียดของขั้นตอนที่แตกต่างกันออกไป ดังนี้

ช่างสมชัย ชำพาลี ปัจจุบันอายุ 69 ปี แหล่งผลิตอยู่บ้านเลขที่ 49 หมู่ 3 ถนนบ้านเขาปูน-แก่งเสี้ยน ตำบลหนองหญ้า อำเภอมืองกาญจนบุรี จังหวัดกาญจนบุรี จากการศึกษากรรมวิธีการสร้างโทนและร่ามะนาของช่างสมชัย ชำพาลี พบว่าแหล่งที่มาของของวัสดุส่วนใหญ่อยู่ในบริเวณจังหวัดที่ใกล้เคียงกับแหล่งผลิต โดยเฉพาะไม้ชิงชัน ไม้จามจุรี ไม้ขนุน และหนังวัว โทนร่ามะนาที่ใช้เป็นต้นแบบในครั้งนี้ทำจากไม้ขนุนและหนังโทนดินเผาซึ่งได้มาจากแหล่งผลิตในตำบลเกาะเกร็ด อำเภอปากเกร็ด จังหวัดนนทบุรี ช่างสมชัยได้ใช้วัสดุอุปกรณ์ของช่างฝีมือมาตรฐานทั่วไปร่วมกับเครื่องจักรสำหรับอุตสาหกรรมขนาดกลาง โดยมีการใช้คนงานจำนวน 3-4 คน แบ่งพื้นที่ความรับผิดชอบในการทำงานแต่ละขั้นตอนอย่างชัดเจน ในด้านกรรมวิธีการสร้างได้ใช้แบบกระสวนของโทนและร่ามะนาที่เป็นมาตรฐานจะใช้ระยะเวลาในการสร้างกลองโทนและร่ามะนาได้ตลอดทั้งปี โดยจะทำหุ่นโทนและร่ามะนาไปพร้อมกลองชนิดอื่น ๆ อีกหลายใบภายในบริเวณที่ถูกกำหนดไว้เพื่อหมุนเวียนพักชิ้นงานที่ต้องรอระยะเวลาในการผึ่งลมหุ่นและขัดแต่งชักเงาเพื่อสร้างผลิตภัณฑ์กลองชนิดอื่น ๆ ออกมาอย่างต่อเนื่อง กรรมวิธีในการผลิตโทน ได้แก่ 1. การเตรียมวัสดุ คือการเลือกหนัง การเตรียมดิน การเลือกเส้นเอ็นและไหมสำหรับร้อยไส้ละมานและสายเร่งเสียง การทำห่วงโลหะ 2. การสร้างหุ่นโทนซึ่งทำจากดินเหนียวตามขั้นตอนการหมักดิน การปั้นให้ละเอียดด้วยเครื่องผสมดิน การกรองดิน การสูบน้ำออกจากดิน การนำมาผึ่งแดด การนวดดิน การขึ้นรูปดินบนแป้น การตากหุ่นให้หมาด การแต่งปากนกแก้ว การขัดผิวดินให้เรียบและมัน การเข้าเตาเผา และการเคลือบผิวด้วยแลคเกอร์

3. การเตรียมหนัง โดยผ่านกรรมวิธีการเลือกหนังวัวที่มีลักษณะดีนำมาตัดหนังเป็นแผ่นวงกลม กำจัดขน และนำไปแช่น้ำ 4. การดงหนัง ประกอบด้วยการนำหนังที่แช่น้ำแล้วมาทำการกลักตะปูเพื่อทำการดงหนังบนแป้นโลหะ การขัดด้วยกระดาษทราย การตัดขอบหนังส่วนเกินออก 5. การเจาะรูและร้อยไส้ละมาน การประกอบห่วงและร้อยสายเร่งเสียง การพับขอบหนัง การลูบหนังด้วยน้ำ การดึงสายเร่งเสียงจนได้ความตึงของหนังที่ต้องการ และการผูกเงื่อน กรรมวิธีในการผลิตรำมะนา ได้แก่ 1. การเตรียมวัสดุ คือ การเลือกไม้ การเลือกหนังวัว และการเตรียมหมุดโลหะ 2. การสร้างหุ่นรำมะนา ซึ่งผ่านกรรมวิธีต่าง ๆ คือ การตัดและผ่าไม้ การกลึงลำ การกลึงเข้ารูป การเจาะร่องปากนกแก้ว การแต่งลูกแก้ว การขัดแต่งด้วยกระดาษทราย การเคลือบเชลแล็ก และการพอกไม้ให้แห้ง 3. การเตรียมหนัง โดยผ่านกรรมวิธีการนำหนังวัวนำมาตัดหนังเป็นแผ่นวงกลมและนำไปแช่น้ำโดยไม่ต้องกำจัดขน 4. การขึ้นหนัง ประกอบด้วยการนำหนังที่แช่น้ำแล้วมาทำการเจาะตะปูเพื่อทำการดงหนังบนแป้นโลหะ การกำจัดขนด้วยมีดและกระดาษทราย การหล่อน้ำ การขึ้นหนังให้ตึงสลับกับการตากแดด การตอกเส้น การตัดขอบหนังส่วนเกินออก 5. การตกแต่งผิวด้วยการพ่นสีและเคลือบด้าน

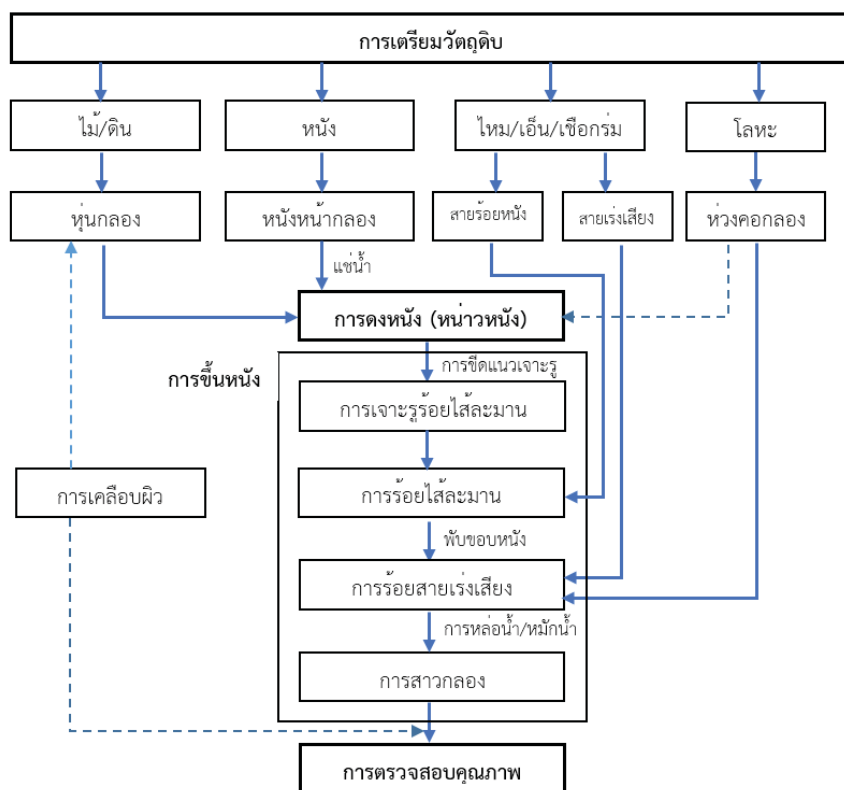
ช่างสมยศ นวมระวี ปัจจุบันอายุ 51 ปี แห่ลงผลิตอยู่บ้านเลขที่ 49/2 ซอยกรุงเทพ-นนท์ 3 (ซอยสันติ 5) บางเขน อำเภอเมืองนนทบุรี จังหวัดนนทบุรี จากการศึกษากรรมวิธีการสร้างโตนและรำมะนาของช่างสมยศพบว่า แห่ลงที่มาของของวัสดุส่วนใหญ่ต้องสั่งซื้อจากแห่ลงผลิตภายนอกเป็นหลัก ได้แก่ ไม้ชิงชัน ไม้ประดู่ หนังแพะและหุ่นกลองเซรามิกส์ซึ่งใช้เป็นต้นแบบในการผลิต ช่างสมยศได้ใช้วัสดุอุปกรณ์ของช่างฝีมือมาตรฐานทั่วไปร่วมกับเครื่องจักรไฟฟ้าสำหรับอุตสาหกรรมขนาดย่อม ได้รับการถ่ายทอดภูมิปัญญาจากสมาชิกภายในครอบครัวใช้ระยะเวลาในการสร้างกลองโตนและรำมะนาได้ตลอดทั้งปี จะทำโตนและรำมะนาไปพร้อม ๆ กันกับเครื่องดนตรีชนิดอื่น ๆ ภายในที่อยู่อาศัยเพื่อหมุนเวียนพักชิ้นงาน มีผู้ช่วย 1 คนคอยช่วยเหลือและยังไม่มี การสืบทอดภูมิปัญญาการสร้างกลองไปยังบุคคลอื่น ๆ กรรมวิธีในการผลิตโตน ได้แก่ 1. การเตรียมวัสดุ คือการเลือกไม้ การเลือกหนัง การเตรียมเส้นเอ็นสำหรับร้อยไส้ละมาน และสายเร่งเสียง การทำห่วงโลหะ 2. การสร้างหุ่นโตน ซึ่งมาจากส่วนผสมของวัสดุที่เป็นข้อมูลเฉพาะของโรงงานเครื่องเคลือบดินเผา (เซรามิกส์) ตามขั้นตอนการทำแม่แบบ การทำน้ำดิน การเทน้ำดินหล่อแบบ การถอดแม่แบบ การตัดแต่งหุ่นและปากนกแก้ว การเผาดิบ การเคลือบสี และการเผาเคลือบ 3. การเตรียมหนัง โดยผ่านกรรมวิธีการเลือกหนังแพะที่มีลักษณะดีนำมาตัดหนังเป็นแผ่นวงกลม กำจัดขน และนำไปแช่น้ำ 4. การนำหนังที่แช่น้ำแล้วมาทำการกลักตะปูเพื่อนำไปชิงเตรียมไว้บนแป้นให้เข้ารูปบนปากกลอง สำหรับในขั้นตอนนี้เรียกเป็นภาษาช่างว่า “การดงหนัง” หรือ “สะดงหนัง” (สมยศ นวมระวี, สัมภาษณ์, 24 ตุลาคม 2555) การขัดด้วยกระดาษทราย การถอดแผ่นหนังออกจากแป้นและหนังตัดขอบหนังส่วนเกินออกพร้อมกับเสริมขอบหนังด้วยกาวยาง 5. การเจาะรูร้อยไส้ละมาน การร้อยไส้ละมาน การประกอบห่วงและร้อยสายเร่งเสียง การพับขอบหนัง การหมักหนังให้เปียกด้วยน้ำและกระดาษชำระ 6. การดึงสายเร่งเสียงจนได้ความตึงของหนังที่ต้องการ และการผูกเงื่อน กรรมวิธีในการผลิตรำมะนา ได้แก่ 1. การเตรียมวัสดุ คือการเลือกไม้ การเลือกหนังวัว และการเตรียมหมุดโลหะ 2. การสร้างหุ่นรำมะนา ซึ่งผ่านกรรมวิธีต่าง ๆ คือการตัดและผ่าไม้ การกลึงลำ การกลึงเข้ารูป การเจาะคว้านด้านใน การเจาะร่องปากนกแก้ว การแต่งลูกแก้ว การขัดแต่งด้วยกระดาษทราย การเคลือบเชลแล็ก และการพอกไม้เพื่อให้แห้ง 3. การเตรียมหนัง โดยผ่านกรรมวิธีการนำหนังวัวนำมาตัดหนังเป็นแผ่นวงกลมและนำไปแช่น้ำโดยไม่ต้องกำจัดขน 4. การดงหนัง ประกอบด้วยการนำหนังที่แช่น้ำแล้วมาทำการเจาะตะปูเพื่อทำการร้อยเชือกดงหนังบนแป้นโลหะ การกำจัดขนด้วยมีดและกระดาษทราย 5. การหล่อน้ำและขึ้นหนังให้ตึงสลับกับการตากแดด การตอกเส้น การตัดขอบหนังส่วนเกินออก 6. การชักเงาด้วยยูนิเทน

ช่างภูมิใจ รื่นเริง ปัจจุบันอายุ 48 ปี แหล่งผลิตอยู่บ้านเลขที่ 267 ซอยอ่อนนุช 66 ถนนสุขุมวิท 77 แขวงสวนหลวง เขตสวนหลวง กรุงเทพมหานคร จากการศึกษากรรมวิธีการสร้างโทนและร่ามะนา ของช่างภูมิใจ รื่นเริง พบว่าแหล่งที่มาของของวัสดุส่วนใหญ่อยู่ในบริเวณจังหวัดที่ใกล้เคียงกับแหล่งผลิต ได้แก่ ไม้ชิงชัน ไม้มะริด ไม้ประดู่ หนังวัว และหนังงู ซึ่งโทนที่ใช้เป็นต้นแบบในครั้งนี้เป็นโทนไม้ประดู่ทำจาก หนังงู ช่างภูมิใจได้ใช้วัสดุอุปกรณ์ของช่างฝีมือมาตรฐานทั่วไปร่วมกับเครื่องจักรไฟฟ้าสำหรับอุตสาหกรรม ขนาดย่อม อีกทั้งยังสร้างเครื่องมือช่างอื่น ๆ ด้วยตนเองเพื่อประยุกต์ใช้กับงานสร้างกลอง โดยประยุกต์ การต่อไม้เข้ามาใช้ในกรรมวิธีการสร้างหุ่นโทนแต่ยังคงเอกลักษณ์การขึ้นหนังด้วยเครื่องมือแบบดั้งเดิม ในด้านกรรมวิธีการสร้าง ช่างภูมิใจได้รับการถ่ายทอดภูมิปัญญาจากนายเสน่ห์ พักตร์ผ่อง ช่างทำกลอง ที่มีชื่อเสียง สร้างกลองโทนและร่ามะนาตลอดทั้งปี โดยจะทำหุ่นโทนและร่ามะนาไปพร้อมกับกลองชนิดอื่น ๆ อีกหลายใบภายในที่อยู่อาศัยเพื่อหมุนเวียนพักชิ้นงานที่ต้องรอระยะเวลาในการผึ่งลมหุ่นและขัดแต่งซึกเงา และสร้างเครื่องดนตรีหลายชนิดออกมาอย่างต่อเนื่อง โดยมีผู้ช่วย 1 คน เป็นผู้ช่วยงานและมีภรรยา เป็นผู้ช่วยงานในส่วนการตกแต่งรายละเอียดอื่น ๆ แต่ยังไม่มีการสืบทอดภูมิปัญญาการสร้างกลองไปยังสมาชิก ในครอบครัว กรรมวิธีในการผลิตโทน ได้แก่ 1. การเตรียมวัสดุ คือ การเลือกไม้ การเลือกหนัง การเตรียมเชือก ไหมและเชือกกรมสำหรับร้อยไส้ละมานและสายเร่งเสียง การทำห่วงโลหะ 2. การสร้างหุ่นโทน ซึ่งผ่านกรรมวิธีต่าง ๆ คือ การตัดและผ่าไม้เป็น 2 ท่อนเพื่อสร้างส่วนหัวและส่วนหาง การกลึงลำ การกลึงเข้ารูปร่าง การแต่งลูกแก้ว การเจาะร่องปากนกแก้ว การต่อไม้เชื่อมประสานให้ติดกัน การขัดแต่ง ด้วยกระดาษทราย การเคลือบเชลแล็ก การพักไม้ให้แห้ง การตกแต่งด้วยการขัดกระดาษทราย และซึกเงา ด้วยแลคเกอร์ 3. การเตรียมหนัง ผ่านกรรมวิธีการเลือกหนังงูที่มีลักษณะดีนำมาตัดหนังเป็นแผ่นวงกลม และนำไปแช่น้ำ 4. การดองหนัง หรือที่เรียกในภาษาปากของช่างว่า “หนาวหนัง” (ภูมิใจ รื่นเริง, สัมภาษณ์, 17 มกราคม 2556) คือการนำหนังที่แช่น้ำแล้วมาทำการผูกยึดบนหุ่นไม้เพื่อทำการหนาว การขัดหนังด้วย กระดาษทราย การตัดขอบหนังส่วนเกินออก 5. เจาะร้อยไส้ละมาน การร้อยไส้ละมาน การประกอบห่วงและ ร้อยสายเร่งเสียง การพับขอบหนัง การลูบหนังด้วยน้ำ การดึงสายเร่งเสียงจนได้ความตึงของหนังที่ต้องการ และการผูกเงื่อน กรรมวิธีในการผลิตร่ามะนา ได้แก่ 1. การเตรียมวัสดุ คือเลือกไม้ การเลือกหนังวัว และการเตรียมหมุดโลหะ 2. การสร้างหุ่นร่ามะนา ซึ่งผ่านกรรมวิธีต่าง ๆ คือการตัดและผ่าไม้ การกลึงลำ การกลึงเข้ารูปร่าง การเจาะร่องปากนกแก้ว การแต่งลูกแก้ว การขัดแต่งด้วยกระดาษทราย การเคลือบเชลแล็ก และการพักไม้เพื่อทำให้แห้ง 3. การเตรียมหนัง โดยผ่านกรรมวิธีการนำหนังวัวมาตัดเป็นแผ่นวงกลม และนำไปแช่น้ำโดยไม่ต้องกำจัดขน 4. การขึ้นหนัง ประกอบด้วย การนำหนังที่แช่น้ำแล้วมาทำการกลัดตะปู เพื่อทำการดองหนังบนแป้นไม้ กำจัดขนและขัดด้วยกระดาษทราย การขึ้นหนังให้ตึงสลับกับการตากแดด การตอกส้ การตัดขอบหนังส่วนเกินออก 5. การตกแต่ง โดยการขัดกระดาษทราย และซึกเงาด้วยแลคเกอร์

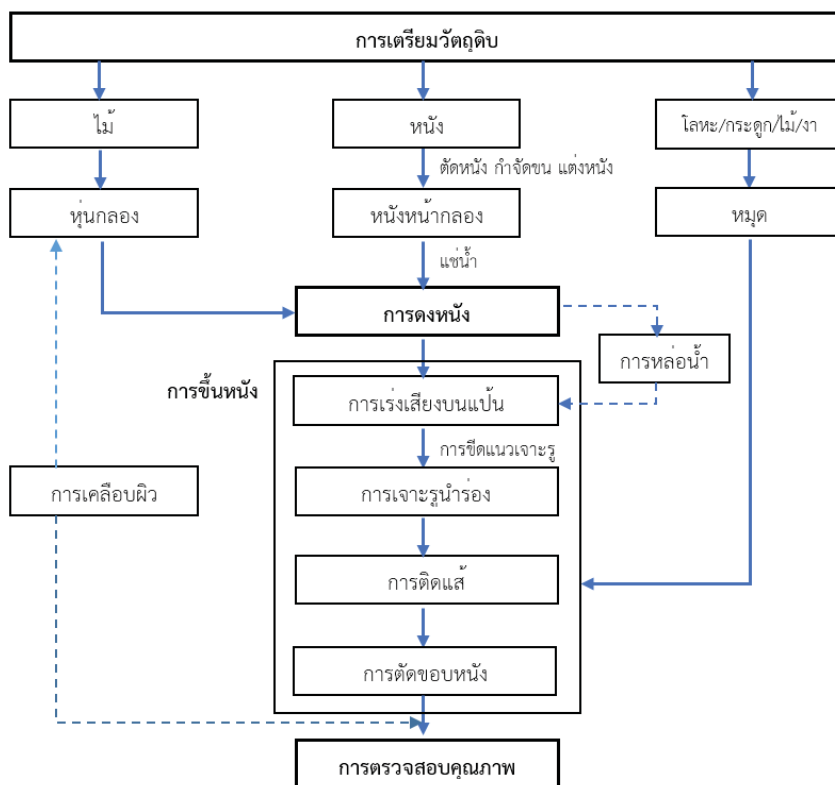
ช่างสุวรรณ โพธิ์ปิน ปัจจุบันอายุ 58 ปี แหล่งผลิตอยู่บ้านเลขที่ 17/2 หมู่ 6 บ้านเอกราช ตำบลปากน้ำ อำเภอบ้านโป่ง จังหวัดอ่างทอง จากการศึกษากรรมวิธีการสร้างโทนและร่ามะนาของช่าง สุวรรณ โพธิ์ปิน พบว่าแหล่งที่มาของของวัสดุส่วนใหญ่อยู่ภายในบริเวณจังหวัดที่ใกล้เคียงกับแหล่งผลิต ได้แก่ ไม้ประดู่ ไม้สะเดา ไม้จามจุรี ไม้มะขาม ไม้กระพี้เขาควาย และหนังวัว ช่างสุวรรณใช้วัสดุอุปกรณ์ ของช่างฝีมือมาตรฐานทั่วไปร่วมกับเครื่องจักรไฟฟ้าสำหรับอุตสาหกรรมขนาดย่อม และยังคงเอกลักษณ์ ของการทำงานฝีมือเฉพาะตนด้วยการกลึงไม้ทั้งท่อนด้วยตนเอง อีกทั้งยังสร้างเครื่องมือช่างอื่น ๆ เพื่อประยุกต์ใช้กับงานสร้างกลอง ในด้านกรรมวิธีการสร้าง ช่างสุวรรณได้รับการถ่ายทอดภูมิปัญญาจาก บรรพบุรุษที่มีอาชีพทำกลองอยู่ในหมู่บ้านทำกลองโดยตรงใช้ระยะเวลาในการสร้างกลองโทนและร่ามะนา ได้ตลอดทั้งปี นอกจากนี้ยังทำกลองอื่น ๆ อีกหลายชนิดภายในที่อยู่อาศัยเพื่อหมุนเวียนพักชิ้นงานที่ต้องรอ ระยะเวลาในการผึ่งลมหุ่นและขัดแต่งซึกเงาและเพื่อสร้างผลิตภัณฑ์กลองชนิดอื่น ๆ ออกมาอย่างต่อเนื่อง

มีภรรยาและบุตรสาวเป็นผู้ช่วยงานในส่วนตกแต่งรายละเอียดอื่น ๆ เพียงเล็กน้อยและยังไม่มี การสืบทอดภูมิปัญญาการสร้างกลองไปยังบุคคลอื่น กรรมวิธีในการผลิตโทน ได้แก่ 1. การเตรียมวัสดุ คือการเลือกไม้ การเลือกหนัง การเตรียมเชือกสำหรับร้อยไส้ละมานและสายเร่งเสียง การทำห่วงโลหะ 2. การสร้างหุ่นโทน ซึ่งผ่านกรรมวิธีต่าง ๆ คือการตัดและผ่าไม้ การกลึงลำ การกลึงเข้ารูป การแต่งลูกแก้ว การเซาะร่องปากนกแก้ว การขัดแต่งด้วยกระดาษทราย การเคลือบเซลแล็กและการพอกไม้เพื่อทำให้แห้ง 3. การเตรียมหนัง โดยผ่านกรรมวิธีการเลือกหนังวัวที่มีลักษณะดีนำมาตัดหนัง ทำจัดขนและนำไปแช่น้ำ 4. การดองหนัง ประกอบด้วยขั้นตอนการนำหนังที่แช่น้ำแล้วมาทำการตอกตะปูตรึงบนหุ่นไม้เพื่อทำการดองหนัง การขัดหนังด้วยกระดาษทราย การตัดขอบหนังส่วนเกินออก 5. การเจาะรูร้อยไส้ละมาน การร้อยไส้ละมาน การประกอบห่วงและร้อยสายเร่งเสียง การพับขอบหนัง การลูบหนังด้วยน้ำ การดึงสายเร่งเสียงจนได้ความตึงของหนังที่ต้องการและการผูกเงื่อน 6. การตกแต่ง โดยการขัดกระดาษทรายและชักเงาด้วยแลคเกอร์ กรรมวิธีในการผลิตรำมะนา ได้แก่ 1. การเตรียมวัสดุ คือ เลือกไม้ การเลือกหนังวัว และการเตรียมหมุดโลหะ 2. การสร้างหุ่นรำมะนา ซึ่งผ่านกรรมวิธีต่าง ๆ คือ การตัดและผ่าไม้ การกลึงลำ การกลึงเข้ารูป การเซาะร่องปากนกแก้ว การแต่งลูกแก้ว การขัดแต่งด้วยกระดาษทราย การเคลือบเซลแล็ก และการพอกไม้เพื่อทำให้แห้ง 3. การเตรียมหนัง โดยผ่านกรรมวิธีการนำหนังวัวมาตัดเป็นแผ่นวงกลม และนำไปแช่น้ำโดยไม่ต้องทำจัดขน 4. การดองหนัง ประกอบด้วย การนำหนังที่แช่น้ำแล้วมาทำการกลัดตะปูเพื่อทำการดองหนังบนแป้นโลหะ ทำจัดขนและขัดด้วยกระดาษทราย การขึ้นหนังให้ตึงสลับกับการตากแดด 5. การตอกไส้ การตัดขอบหนังส่วนเกินออก 6. การตกแต่ง โดยการขัดกระดาษทราย และชักเงาด้วยแลคเกอร์

จากกระบวนการสร้างโทนและรำมะนาของช่างฝีมือต้นแบบทั้ง 4 ท่าน พบกรรมวิธีที่มีลักษณะสำคัญร่วมกัน 5 ประการ คือ 1. การเตรียมวัสดุขึ้นอยู่กับชนิดของหุ่นกลองและหนังที่แต่ละช่างเลือกใช้ 2. การสร้างส่วนประกอบต่าง ๆ ของกลอง ได้แก่ หุ่นกลอง หนังหน้ากลองและวัสดุเร่งเสียงซึ่งมีขั้นตอนที่แตกต่างออกไปตามรูปร่างและชนิดของวัสดุที่นำมาขึ้นรูปโทนและรำมะนาและมีการตกแต่งผิวที่ต่างกัน 3. การดองหนัง เป็นขั้นตอนที่มีความสำคัญและมีความคล้ายคลึงกันแต่ได้ใช้เครื่องมือต่างกัน โดยส่วนใหญ่พบว่าจะใช้การดองหนังบนปากกลองด้วยแป้นหรือการชิงบนหุ่นกลองก่อนการสาวกลองให้ตึง 4. การขึ้นหนัง มีขั้นตอนที่แตกต่างกันระหว่างโทนและรำมะนา คือ การเจาะร้อยไส้ละมานและดึงสายเร่งเสียงสำหรับโทนและการเจาะรูและตรึงหมุดบนหุ่นกลองสำหรับรำมะนา โดยในขั้นตอนที่ 4 นี้ถือได้ว่าเป็นขั้นตอนที่มีความสำคัญที่สุดต่อคุณภาพเสียง และ 5. การตรวจสอบคุณภาพของโทนและรำมะนาเพื่อให้ได้โทนและรำมะนาที่มีความสมบูรณ์ตามที่ต้องการ



ภาพที่ 3 แผนผังสรุปกระบวนการสร้างโขน



ภาพที่ 4 แผนผังสรุปกระบวนการสร้างรำมะนา

คุณภาพเสียงของโตนร่ามะนา

ขั้นตอนในการวิเคราะห์และประเมินคุณภาพเครื่องดนตรีจากการสำรวจภาคสนาม โดยการประเมินและวิเคราะห์ข้อมูลเชิงคุณภาพจากการดำเนินการเก็บข้อมูลสัมภาษณ์ผู้เชี่ยวชาญดนตรีไทย (โตนร่ามะนา) จำนวน 6 ท่าน ได้แก่ อาจารย์บุญช่วย แสงอนันต์ อาจารย์นิรมล ตระการผล อาจารย์อุษา แสงไพโรจน์ อาจารย์วิเชียร จันทรเกษม อาจารย์อุดม ชุ่มพุดชา และอาจารย์วรพล มาสแสงสว่าง พบว่าผู้เชี่ยวชาญได้ให้ความสำคัญเกี่ยวกับเสียงเป็นอันดับแรก ส่วนด้านรูปทรงนั้นมีความสำคัญรองลงมา โดยคุณลักษณะทางกายภาพและคุณภาพเสียงของโตนร่ามะนาที่เป็นข้อสรุปร่วมกันดังมีรายละเอียดตารางที่สรุปไว้ดังนี้ (ตารางที่ 3 และ 4)

ตารางที่ 3 แสดงผลการวิเคราะห์ข้อมูลสัมภาษณ์ด้านลักษณะทางกายภาพของโตนร่ามะนา

ส่วนประกอบของเครื่องดนตรี	คุณลักษณะในอุดมคติ
1. หุ่นกลอง - รูปร่าง รูปทรง - ขนาด - วัสดุที่ใช้ - ความหนา - การตกแต่ง - น้ำหนัก - ปากกลอง - เส้นผ่านศูนย์กลางหน้ากลอง - ปากนกแก้ว - กระพุ้ง - ลวดบัว/ลูกแก้ว - ปากลำโพง - รูปลำโพง / กันกลอง	สวยงาม ได้สัดส่วน สง่า มีต้นแบบที่ดี มีความเป็นไทย สมตัว สมดุล ไม่ใหญ่และเล็กเกินไป แข็งแรง คงทน ทนทาน พอดี เรียบร้อย สะอาด ไม่เบาและหนักเกินไป กลม ไม่บิดเบี้ยว พอดีฝ่ามือ มีปากนกแก้ว ใส่สนับได้ (ร่ามะนา) กลม มีส่วนโค้งเป็นทรงลูกจันทร์ มีเหลี่ยมมุม กลม หนาพอดีรับกับตัวกลอง พอดี ไม่ใหญ่หรือเล็กเกินไป
2. หนังหน้ากลอง - ชนิดของหนัง - ความหนา - การขึ้นหนัง	เหมาะสม หนาพอดี เรียบเสมอกัน ตึงพอดี
3. ไม้ละมาน	ถักได้เรียบร้อย สวยงาม
4. สายเร่งเสียง/แส้	แข็งแรง คงทน ทนทาน

ตารางที่ 4 แสดงผลการวิเคราะห์ข้อมูลสัมภาษณ์ด้านคุณภาพเสียงของโทนร่ำมะนา

คุณสมบัติทางเสียง	คุณลักษณะในอุดมคติ
1. ระดับเสียง	ร่ำมะนาเป็นเสียง โด หรือ เร หรือ ซอล โทนมีเสียงทุ้ม ไม่สูงไม่ต่ำจนเกินไป เสียงตรงกับเครื่องดนตรี
2. ระดับความดัง	มีเสียงดังชัดเจน ดังกังวาน โทนและร่ำมะนาดังสมดุลกัน
3. ความยาว-สั้นของเสียง	มีกระแสเสียง มีเสียงคราง สามารถประคบบมือได้
4. น้ำเสียง	ใส โปร่ง ไม่อับ นิ่ง หวาน ไพเราะ เสียงมีพลัง หนักแน่น เสียงโทนลึกเข้าไปในอก
5. การสะท้อนเสียง	เสียงกระจายได้ไกล
6. ความกลมกลืน	เสียง “ดิง” และ “ท้ม” สัมพันธ์กันเป็นคู่ 5 เสียงกลองเข้ากับร้อง / เพลง / วง อยู่ในระดับเสียง (Tone) เดียวกัน ฟังแล้วรู้สึกอบอุ่น อุ่มวง มีเสียงวาวออกมา มีการสั่นพ้อง (Resonance)

ผลจากการทดสอบในห้องปฏิบัติการบรรเลงรวมวงและห้องปฏิบัติการเฉพาะโทนร่ำมะนา ทำให้ทราบว่า โทนร่ำมะนาทั้ง 4 ชุดที่ใช้ในการทดสอบมีคุณภาพเสียงอยู่ในเกณฑ์ดีสามารถใช้ตีควบคุมจังหวะหน้าทับได้ทั้งในด้านการบรรเลงรวมวงและการบรรเลงรับร้องส่งร้อง โทนร่ำมะนาที่ใช้ในการทดสอบครั้งนี้ บางชุดที่เข้าคู่กันได้ดี โดยเฉพาะโทนร่ำมะนาที่มีเสียงสัมพันธ์เป็นระยะขั้นคู่ต่อกันเป็นคู่ 5 แต่บางชุดมีเสียงที่ยังไม่สมดุลกันควรจะต้องปรับแต่งเสียงสูง-ต่ำให้ได้คุณภาพเสียงตรงตามที่ต้องการ นอกจากนี้บันไดเสียงของเพลงที่ใช้ในการบรรเลงเป็นปัจจัยสำคัญที่ผลต่อระดับเสียงของโทนร่ำมะนาในการควบคุมเสียงดนตรี และการขับร้องในวงดนตรีจึงควรที่จะต้องแต่งเทียบเสียงโทนร่ำมะนาทุกครั้งก่อนที่จะเริ่มต้นการบรรเลงในทุก ๆ เพลง ทั้งนี้ผลการประเมินดังกล่าวอาจเป็นผลที่เกี่ยวเนื่องกับปัจจัยอื่น ๆ ที่เกิดขึ้นในระหว่างการเข้าสู่กรรมวิธีการสร้างเครื่องดนตรีที่ใช้เวลาในการสร้างและการเก็บรักษาภายหลังเสร็จสิ้นกระบวนการสร้างก่อนการนำส่งแก่ผู้วิจัยที่แตกต่างกันซึ่งมีผลต่อความพึงพอใจต่อเสียงของโทนร่ำมะนาทั้ง 4 ชุดในช่วงเวลาที่มีการทดสอบคุณภาพเครื่องดนตรี

ผลสรุปการดำเนินการวิเคราะห์

จากการศึกษากรรมวิธีการผลิตโทนร่ำมะนาของช่างทั้ง 4 ท่าน และจากการสัมภาษณ์ผู้เชี่ยวชาญทั้ง 6 ท่านพบว่า คุณภาพเสียงของโทนร่ำมะนาที่แตกต่างกันเกิดจากปัจจัยภายใน 4 ประการคือ

1. หุ่นกลอง เมื่อพิจารณาจากองค์ประกอบต่าง ๆ ได้แก่ ขนาดของหุ่นกลอง การทำปากนกแก้ว สัดส่วนของเส้นผ่านศูนย์กลางของปากกลองและก้นกลอง ชนิดของวัสดุที่นำมาใช้สร้างหุ่นกลอง น้ำหนัก ฯลฯ ซึ่งขึ้นอยู่กับความนิยมของช่างในแต่ละแหล่งผลิตที่จะทำออกมาต่าง ๆ กัน และการผลิตโทนร่ำมะนา ในปัจจุบันนั้นขนาดเส้นผ่านศูนย์กลางของปากกลองโทนจะสัมพันธ์กับขนาดของปากกลองร่ำมะนา เมื่อนำหน้ากลองทั้งสองประกบกันจะมีขนาดเท่ากันหรือต่างกันเพียงเล็กน้อย นอกจากนี้หุ่นโทนที่สมส่วนจะมี อัตราส่วนระหว่างความกว้างที่สุดของกระพุ้งต่อความสูงของก้านลำโพงแบบแปรผันตรงเสมอ และสิ่งที่มีความสำคัญในการกำหนดขนาดของกระพุ้งและความสูงของหุ่นโทนคือเส้นผ่านศูนย์กลางของหน้ากลองซึ่งจะมีผลต่อคุณภาพเสียงด้วยเช่น หน้ากลองโทนร่ำมะนาที่ใหญ่กว่าจะสามารถผลิตเสียง ได้ทุ้มต่ำและกังวานกว่ากลองที่มีหน้ากลองเล็ก

2. ชนิดของหนัง แผ่นหนังหน้าโทนร่ำมะนาที่เหมาะสมในการชิงจะมีสมบัติความบางแบบ กึ่งโปร่งแสง ช่างผู้ผลิตจึงนิยมหนังสัตว์ที่มีความบางเป็นคุณสมบัติเด่นอยู่แล้วมาขึ้นหน้าโทน เช่น หนังแพะ และหนังงู ซึ่งทำให้เวลาตีจะมีการสั่นสะเทือนได้ดีและเหมาะสมกับเสียงโทนที่มีความทุ้มต่ำ ส่วนแผ่นหนังร่ำมะนานั้นต้องการความหนามากกว่าหน้าหนังโทน หนังวัวจึงเป็นหนังที่มีคุณสมบัติที่ช่างผู้ผลิต ต้องการ โดยเฉพาะหนังวัวส่วนที่อยู่บริเวณใกล้แนวกระดูกสันหลังทั้งสองด้าน เนื่องจากมีความหนา และสามารถขูดแต่งให้บางลงได้ตามต้องการ เมื่อนำไปชิงหน้าหนังร่ำมะนาจะสามารถทนต่อการชิงหนัง ที่มีความตึงมาก ๆ เพื่อให้ได้เสียงสูงตามที่ต้องการได้ นอกจากนี้แล้วช่างจะเลือกหนังสดตากแห้งที่ไม่ผ่าน กรรมวิธีการฟอกหรือแช่เกลือมาใช้ขึ้นหน้ากลอง เนื่องจากหนังจะมีลักษณะแข็ง ไม่ยืดหยุ่นเมื่อเวลาตี และทำให้หน้ากลองหย่อนได้ง่ายซึ่งเรียกเป็นคำในภาษาปากของช่างทำกลองว่า “หนังตาย” (สุวรรณ์ โพธิปิน, 25 ตุลาคม 2555)

3. วัสดุที่ใช้เร่งเสียง วัสดุที่ใช้เร่งเสียงยึดหน้าหนังร่ำมะนากับหุ่นนั้นส่วนใหญ่ในปัจจุบัน มักทำด้วยโลหะเนื่องจากสามารถหาซื้อได้ง่าย ทนทาน และมีหลายขนาด ซึ่งให้ผลต่อคุณภาพเสียงไม่แตกต่างกันมากนัก ในขณะที่วัสดุสายที่ใช้ในการเร่งเสียงและร้อยไล่ละมานหน้าหนังโทนนั้นมีความแตกต่างกัน ไปในแต่ละช่าง และแม้ว่าคุณภาพของหนังจะต่างกันเช่นไร แต่การใช้วัสดุร้อยไล่ละมานบนหน้าหนังโทน ที่แข็งแรงและคงทนจะช่วยให้เสียงของโทนเมื่อตีมีความนิ่งและเสียงไม่เคลื่อนหรือหย่อนลงมากเมื่อใช้งาน เป็นระยะเวลานาน โดยเฉพาะสายวัสดุสังเคราะห์ เช่น เชือกกรม และสายเอ็น ซึ่งต่างจากเชือกไหมที่แม้จะให้ คุณค่าความสวยงามแต่มีความแข็งแรงคงทนน้อยกว่าและจะต้องใช้ความระมัดระวังมากกว่าในการสาว ให้แผ่นหนังตึง

4. ความตึงของหนัง จากการศึกษาพบว่าขั้นตอนที่มีความสำคัญยิ่งในการสร้างโทนร่ำมะนา คือการตึงหนังและการชิงหนังให้ตึง และแม้ว่าเครื่องมือในการชิงหนังให้ตึงของช่างแต่ละท่าน มีความแตกต่างกัน แต่สามารถทำให้หน้าหนังโทนและร่ำมะนามีความตึงเพิ่มขึ้นหรือลดลงได้ตามความต้องการ แต่อย่างไรก็ตามช่างจะพิจารณาจากลักษณะของหุ่นกลองประกอบกันด้วย เนื่องจากวัสดุที่ทำหุ่นกลอง ที่แตกต่างกันจะทนทานต่อแรงต้านของแป้นชิงหนังได้ไม่เท่ากันจึงต้องใช้ความระมัดระวังเป็นอย่างมาก เนื่องจากการขึ้นหน้าหนังจะมีผลต่อความตึงกังวานของกลองด้วยกล่าวคือ การขึ้นหน้าหนังที่หย่อนเกินไป จะทำให้เสียงกลองที่ตีต่ำกว่าความเป็นจริงและไม่สามารถใช้มือทำการประคบเสียงได้ ในขณะที่การขึ้นหน้าหนัง ที่ตึงเกินไปจะมีผลทำให้หน้าเสียงของกลองมีความแข็งกระด้างและไม่ตึงกังวานซึ่งเรียกเป็นคำในภาษาปาก ของช่างทำกลองว่า “หนังไม่เต็น” (สมยศ นวมระวี, สัมภาษณ์, 24 ตุลาคม 2555)

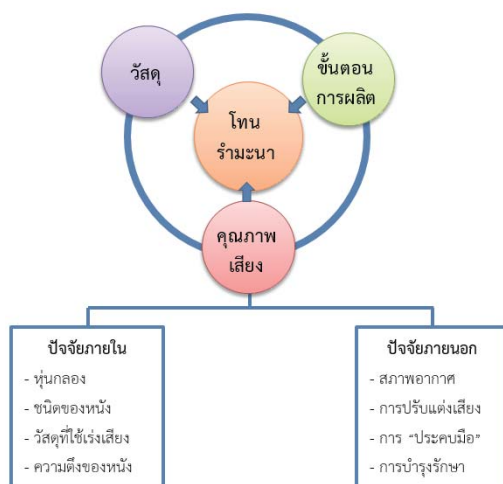
นอกจากนี้คุณภาพเสียงของโทนร่ำมะนายังเกิดจากปัจจัยภายนอก 4 ประการคือ

1. **สภาพอากาศ** ช่างผู้ผลิตโทนร่ามะนาิยมที่จะขึ้นหน้ากลองในเวลาเช้าตรู่เนื่องจากหนึ่งจะมีความชื้นเหมาะสมและมีความยืดหยุ่นสูงทำให้สามารถขึ้นหน้ากลองได้ดีกว่าเวลาอื่น ๆ ซึ่งส่งผลทำให้เสียงของกลองสูงขึ้นเมื่อนำไปตากแดดในเวลากลางวัน แต่ในขณะเดียวกันจะหลีกเลี่ยงการขึ้นหน้าหน้ากลองในช่วงฤดูฝนหรือวันที่มีฝนตก เนื่องจากมีปริมาณน้ำฝนและความชื้นในอากาศมากจะทำให้หนึ่งที่ขึ้นไว้เปื้อยและขาดได้ง่ายและการนำโทนร่ามะนาไปใช้ในสถานที่ที่มีอุณหภูมิและความชื้นต่างกันจะทำให้ได้คุณภาพเสียงที่แตกต่างกันเช่น โทนร่ามะนาจะมีระดับเสียงที่สูงขึ้นเมื่อบรรเลงในห้องที่มีเครื่องปรับอากาศ

2. **การปรับแต่งเสียง** เมื่อนำโทนร่ามะนาเข้าไปบรรเลงในวงดนตรีจะต้องมีการปรับแต่งเสียงร่ามะนาด้วยสลับให้เข้ากับเสียงเครื่องดนตรีดำเนินทำนองเพื่อให้สามารถฟังเสียงเครื่องประกอบจังหวะได้กลมกลืน และการบรรเลงในแต่ละเพลงนั้นจะใช้บันไดเสียงต่าง ๆ กัน ก็จะมีผลต่อความกลมกลืนไพเราะของเสียงโทนร่ามะนาทั้งในขณะที่ควบคุมจังหวะในวงดนตรีและการขับร้อง ซึ่งร่ามะนาที่มีการเซาะร่องบริเวณปากนกแก้วเพื่อใส่สนับปรับแต่งเสียงจะมีข้อได้เปรียบ เนื่องจากสนับมีส่วนช่วยให้กลองมีคุณภาพเสียงที่ดีขึ้น

3. **ความสามารถในการ “ประคบบมือ” ของผู้บรรเลง** ผู้บรรเลงที่เริ่มต้นฝึกหัดจะมีความสามารถในการประคบบมือและทำเสียงที่มีกลวิธีพิเศษได้ยากกว่าผู้ที่มีทักษะความชำนาญแล้ว เมื่อเวลาตีโทนร่ามะนาจะขาดสมรรถภาพในการควบคุมความหนักเบาของเสียงกลอง ดังนั้นกลองที่มีคุณภาพที่ดีและมีเสียงที่ดังกังวานจะมีส่วนสนับสนุนให้ผู้บรรเลงสามารถผลิตเสียงต่าง ๆ ได้ง่ายกว่าโทนร่ามะนาที่มีคุณภาพด้อยกว่า แต่อย่างไรก็ตามเสียงที่เกิดขึ้นในขณะบรรเลงจะต้องมีความดังและเบาสอดคล้องกับลักษณะของวงดนตรีที่นำไปประสมและมีความสมดุลกันระหว่างเสียงโทนและเสียงร่ามะนาจึงจะเกิดความกลมกลืนไพเราะ

4. **การบำรุงรักษาก่อนและหลังการบรรเลง** การเพิ่มประสิทธิภาพในด้านคุณภาพเสียงเครื่องดนตรีประเภทโทนร่ามะนานั้นในพบว่ามีหลายวิธีเช่น การเร่งสายโยงโดยตรง การลูบหน้าหนึ่งด้วยน้ำเปล่า การไขว้สายเร่งเสียง การรวบสายเร่งเสียง การใส่สายสนับสำหรับร่ามะนา แม้กระทั่งการตีวัตถุถ่วงเสียงร่ามะนาที่เริ่มมีความนิยมมากขึ้น ซึ่งมีส่วนช่วยเสริมให้หน้าหน้ากลองตึงและหย่อนได้ตามต้องการ และมีผลโดยตรงต่อระดับเสียงสูง-ต่ำของโทนร่ามะนา แต่อย่างไรก็ตาม วิธีการดังกล่าวเป็นเพียงการเพิ่มประสิทธิภาพแบบเฉพาะกาลเพื่อยืดอายุการใช้งานเท่านั้น เมื่อเสร็จสิ้นการบรรเลงแล้วจำเป็นต้องคลายสายเร่งเสียงหรือวัตถุเร่งเสียงให้กลับสู่สภาพเดิม เนื่องจากจะมีผลต่อคุณภาพและความคงทนของหน้าหน้ากลองในระยะยาว



ภาพที่ 5 แผนผังสรุปกระบวนการสร้างและคุณภาพเสียงของโทนร่ามะนา

อนึ่ง เมื่อพิจารณาถึงระยะขั้นคู่เสียงของโทนร่ามะนาเฉพาะเสียง “ติง-ทัม” พบเสียงสมมติฐานที่เป็นข้อสรุปร่วมกันระหว่างช่างทำเครื่องดนตรีและผู้เชี่ยวชาญเมื่อใช้การฟังด้วยหูว่า “ควรมีเสียงที่สัมพันธ์เป็นคู่ 5” อันหมายถึง “คู่เสนาะ” ซึ่งเป็นลักษณะของการอธิบายเปรียบเทียบกับระดับเสียงในทางทฤษฎีดนตรีไทยในแง่มุมทางสุนทรียะเพื่อใช้ในการเปรียบเทียบเสียงที่สัมพันธ์กันในระยะไม่เกินคู่แปด และคำนึงถึงตัวโน้ตที่ได้ยินเป็นหลัก ดังที่มนตรี ตราโมท ได้อธิบายไว้ว่า

เครื่องบรรเลงทุกชนิด ทั้งดีด สี ตี เป่า ย่อมมีเสียงต่าง ๆ แม้แต่เครื่องประกอบ
จังหวะ เช่น ฉิ่ง โทนร่ามะนา ก็ยังไม่น้อยกว่าสองเสียง ส่วนเครื่องดนตรีสำหรับทำลำนำ
นั้นย่อมเป็นสิ่งจำเป็นสำหรับอยู่เองที่จะต้องมีเสียงสูงต่ำต่างกันหลาย ๆ เสียง แต่ถึงจะมี
เสียงมากเท่าไรก็ตาม หลักของดุริยางคศาสตร์ก็ถือว่า มีเสียงเรียงเป็นลำดับต่างกันอยู่ 7
เสียงเท่านั้น จริงอยู่ว่าเครื่องดนตรีบางชิ้นมีตั้ง 20 เสียง แต่เสียงที่เกิน 7 ออกไปก็เป็น
เสียงซ้ำกับเสียงภายใน 7 เสียงนั่นเอง เป็นแต่ระดับสูงหรือต่ำกว่ากันเป็นคู่ 8-15-22 ฯลฯ
หากใช้โสตประสาทฟังดูให้ดีก็จะเห็นได้ว่าเป็นเสียงซ้ำกันนั่นเอง

(มนตรี ตราโมท, 2544: 27)

ข้อเสนอแนะ

1. การศึกษาเรื่องกรรมวิธีการสร้างและคุณภาพเสียงของโทนร่ามะนาในครั้งนี้เป็นการศึกษาจากช่างฝีมือกลุ่มตัวอย่างซึ่งได้รับการถ่ายทอดภูมิปัญญาเชิงช่างในการสร้างเครื่องดนตรีไทยจากแหล่งความรู้และมีประสบการณ์ความชำนาญแตกต่างกันแต่ล้วนเป็นที่ยอมรับว่าเป็นผู้ผลิตที่มีคุณภาพ แต่อย่างไรก็ตามควรที่จะได้มีการศึกษาเกี่ยวกับกรรมวิธีการสร้างของช่างท่านอื่น ๆ เพื่อให้ได้ข้อมูลจากการศึกษาที่มีความหลากหลายมากขึ้น ดังเช่นรายนามช่างทำเครื่องดนตรีที่ผู้วิจัยได้รวบรวมไว้ดังนี้

- ช่างจักรี มงคล จังหวัดกรุงเทพมหานคร
- ช่างจ้อน ไทวิมาน จังหวัดสมุทรปราการ
- ช่างศิวิชัย นิลสุวรรณ จังหวัดสิงห์บุรี

2. ในการศึกษาเรื่องกระบวนการสร้างและคุณภาพเสียงของเครื่องดนตรีประเภทกลองให้ได้ผลสรุปที่ชัดเจนยิ่งขึ้น ในโอกาสต่อไปควรจะได้มีการทำการควบคุมตัวแปรในการทดสอบต่าง ๆ มากขึ้น เช่น การกำหนดขนาดและสัดส่วนของหุ่นกลองให้มีขนาดเท่ากันหรือใกล้เคียงกัน การกำหนดขนาดห้องและอุปกรณ์บันทึกเสียงสำหรับการวิจัยตามหลักสวณศาสตร์ นอกจากนี้อาจจำเป็นต้องใช้เครื่องมือวัดที่มีความละเอียดมากขึ้น เช่น เครื่องวัดความหนาของวัตถุ เครื่องวัดองศาของวัตถุ เป็นต้น

3. จากการศึกษาพบว่า วัสดุที่ใช้ในการสร้างหุ่นโทนและร่ามะนาได้นำมาจากวัสดุธรรมชาติที่มีความหลากหลาย อย่างไรก็ตามทรัพยากรธรรมชาติบางชนิดเช่น ไม้ ไหม และดินเผา เป็นสิ่งที่ผลิตได้ยากและไม่คงทน จึงควรที่จะได้มีการศึกษาวิจัยเกี่ยวกับวัสดุที่จะนำมาใช้ทดแทนและเพิ่มประสิทธิภาพความแข็งแรงคงทนของโทนร่ามะนาเพิ่มเติมด้วย

4. จากข้อสรุปเรื่องคุณภาพเสียงของโทนร่ามะนาทำให้ผู้วิจัยเล็งเห็นว่า ผู้บรรเลงควรให้ความสำคัญเกี่ยวกับการปรับแต่งเสียงโทนและร่ามะนาให้ละเอียดถี่ถ้วนมากขึ้น แต่อย่างไรก็ตามการปรับแต่งเสียงร่ามะนาด้วยสับเพียงอย่างเดียวอาจไม่สามารถทำให้เกิดความกลมกลืนและสอดคล้องประสานกับเสียงโทนได้โดยง่ายเนื่องจากโทนเป็นเครื่องดนตรีที่ต้องมีการปรับแต่งเสียงล่วงหน้าก่อนการใช้งานจริง จึงเสนอว่าควรมีการพัฒนา

วิธีการสร้างเครื่องดนตรีประเภทโทนร่ามะนาให้สามารถปรับแต่งเสียงได้ง่ายขึ้นกว่าเดิม แต่ยังคงความสามารถในการบรรเลงและรักษาอัตลักษณ์ของคุณภาพเสียงตามแบบดั้งเดิมไว้

5. ในปัจจุบัน แม้จะมีการกำหนดเกณฑ์มาตรฐานวิชาการและวิชาชีพดนตรีไทยและมาตรฐานผลิตภัณฑ์ชุมชน (มผช.) เพื่อใช้รับรองการพัฒนาคุณภาพของผลิตภัณฑ์ (สำนักงานมาตรฐานผลิตภัณฑ์อุตสาหกรรม, 30 สิงหาคม 2552) แต่สิ่งที่กำหนดออกมาเหล่านั้นก็ยังไม่ได้รับการน้อมนำไปสู่การปฏิบัติอย่างเต็มรูปแบบและเป็นที่รู้จักอย่างกว้างขวาง และอาจกล่าวได้ว่า “เป็นการมีอยู่อย่างไม่เป็นระบบส่วนใหญ่จะเป็นการศึกษาโดยศิลปินเป็นสำคัญ” (ส่วนวิจัยและพัฒนา สำนักงานมาตรฐานอุดมศึกษา สำนักงานปลัดทบวงมหาวิทยาลัย, 2541: 3) อีกทั้งยังขาดการสนับสนุนงบประมาณเพื่อส่งเสริมเผยแพร่ทั้งในด้านสื่อการเรียนการสอนคือ เครื่องดนตรีสำหรับฝึกหัดการบรรเลงเครื่องดนตรีไทยในสถาบันการศึกษา และการสนับสนุนการพัฒนาทักษะของช่างฝีมือที่เกี่ยวข้องทั้งในส่วนกลางและภูมิภาคอย่างเพียงพอ ทำให้สถาบันการศึกษาหลายแห่งยังคงขาดแคลนเครื่องดนตรีไทยที่มาจากแหล่งการผลิตที่ได้รับการประเมินคุณภาพหรือมีคุณภาพดีเพียงพอเป็นที่ยอมรับได้จึงส่งผลต่อคุณภาพเสียงและฝีมือที่ด้อยลงไปหรือไม่เต็มศักยภาพ ทั้งในขณะฝึกฝนและบรรเลงเป็นอุปสรรคต่อการสร้างความซาบซึ้งทางดนตรีตามประสบการณ์ของผู้เรียนและบั่นทอนกำลังใจของครูอาจารย์ในการผลิตบุคลากรสาขาวิชาชีพดนตรีไทยออกสู่สังคมไทยอย่างต่อเนื่องและยั่งยืนถาวร จึงเสนอว่าควรมีการศึกษาวิจัยเรื่องการพัฒนาเครื่องมือสำหรับการประเมินคุณภาพเครื่องดนตรีไทยตามเกณฑ์มาตรฐานที่กำหนดต่อไป

กิตติกรรมประกาศ

ขอขอบคุณ “ทุนอุดหนุนการศึกษาระดับบัณฑิตศึกษา เพื่อเฉลิมฉลองวโรกาสที่พระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวทรงเจริญพระชนมายุครบ 72 พรรษา” และ “ทุนอุดหนุนวิทยานิพนธ์สำหรับนิสิต” บัณฑิตวิทยาลัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

รายการอ้างอิง

ภาษาไทย

นริศรานุวัตติวงศ์, สมเด็จพระเจ้าฟ้าฯ กรมพระยา และ ดำรงราชานุภาพ, สมเด็จพระเจ้า กรมพระยา. 2505.

สาส์นสมเด็จพระเจ้า. เล่ม 2. กรุงเทพฯ: ครุสภา. อ้างถึงใน พูนพิศ อมาตยกุล, บรรณาธิการ และ เสถียร ดวงจันทร์ทิพย์, ผู้รวบรวม. 2552. เพลง ดนตรี และนาฏศิลป์ จากสาส์นสมเด็จพระเจ้า. นครปฐม: สำนักพิมพ์วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล.

ดิเรก กุลสิริสวัสดิ์. 2515. ความสัมพันธ์ของมุสลิมทางประวัติศาสตร์และวรรณคดีไทย. นครปฐม: คณะอักษรศาสตร์ มหาวิทยาลัยศิลปากร.

ธนิศ อยู่โพธิ์. 2544. เครื่องดนตรีไทย. กรุงเทพมหานคร: กรมศิลปากร.

บรรจบ พันธุเมธา. 2526. อันเนื่องด้วยชื่อ. กรุงเทพมหานคร: คณะอนุกรรมการเผยแพร่เอกลักษณ์ของไทย ในคณะกรรมการเอกลักษณ์ของชาติ สำนักเลขาธิการนายกรัฐมนตรี.

บุญช่วย แสงอนันต์. 2557. ผู้เชี่ยวชาญดุริยางคศิลป์ไทย (เครื่องหนัง) สำหรับการสังคีต กรมศิลปากร กระทรวงวัฒนธรรม. สัมภาษณ์, 9 มกราคม.

ปกรณ รอดช้างเผื่อน. 2548ก. การสร้างและคุณภาพเสียงของเครื่องดนตรีไทย ภาคเหนือ. รายงานวิจัย. ทุนวิจัยงบประมาณแผ่นดิน.

- _____. 2548ข. การสร้างและคุณภาพเสียงของเครื่องดนตรีไทย ภาคอีสานเหนือ. รายงานวิจัย. ทุนวิจัยงบประมาณแผ่นดิน.
- _____. 2549. การสร้างและคุณภาพเสียงของเครื่องดนตรีไทย ภาคอีสานใต้และภาคกลาง. รายงานวิจัย. ทุนวิจัยงบประมาณแผ่นดิน.
- _____. 2550ก. การสร้างและคุณภาพเสียงของเครื่องดนตรีไทย ภาคตะวันออก. รายงานวิจัย. ทุนวิจัยงบประมาณแผ่นดิน.
- _____. 2550ข. การสร้างและคุณภาพเสียงของเครื่องดนตรีไทย ภาคใต้. รายงานวิจัย. ทุนวิจัยงบประมาณแผ่นดิน.
- _____. 2550ค. การสร้างและคุณภาพเสียงของเครื่องดนตรีไทยภาคเหนือ: ซึงกลางและกลองปู่เจ้. รายงานวิจัย. ทุนรัชดาภิเษกสมโภช จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.
- _____. 2552. การสร้างและคุณภาพเสียงของเครื่องดนตรีไทยภาคตะวันตก. รายงานวิจัย. ทุนวิจัยงบประมาณแผ่นดิน.
- ภูมิใจ รื่นเรือง. 2551. กรรมวิธีการสร้างกลองแขกของครูเสน่ห์ ภักตร์ผ่อง. วิทยานิพนธ์ปริญญาโทบริหารศิลป์, สาขาวิชาดุริยางคศิลป์ไทย ภาควิชาดุริยางคศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.
- _____. ช่างฝีมือเครื่องดนตรีไทย บ้านรื่นเรือง จังหวัดกรุงเทพมหานคร. 2556. สัมภาษณ์, 17 มกราคม. มนตรี ตราโมท. 2505. เครื่องสายไทย. หนังสือประชุมเพลงไทยเดิมของกรมศิลปากร พิมพ์เป็นอนุสรณ์ในงานพระราชทานเพลิงศพนายเปกซ์ สุขวงศ์ ณ เมรุวัดธาตุทอง วันที่ 10 พฤษภาคม 2505, อ้างถึงใน ศิวศิษฐ์ นิลสุวรรณ. การขึ้นหน้าโทน รำมะนา ด้วยหนังงูเหลือม. วารสารศิลปกรรม 22. (กันยายน 2555) : 45-61.
- _____. 2545. คำบรรยายวิชาดุริยางคศาสตร์ไทย. กรุงเทพมหานคร: กรมศิลปากร.
- มูลนิธิขุนวิจิตรมาตรา. 2540. 100 ปี ขุนวิจิตรมาตรา (สง่า กาญจนาคพันธุ์). กรุงเทพมหานคร: มูลนิธิขุนวิจิตรมาตรา.
- ราชบัณฑิตยสถาน. 2540. สารานุกรมศัพท์ดนตรีไทย ภาคคีตะ-ดุริยางค์: ฉบับราชบัณฑิตยสถาน. กรุงเทพมหานคร: ราชบัณฑิตยสถาน.
- สมชัย คำพาลี. 2556. ช่างฝีมือเครื่องดนตรีไทย จังหวัดกาญจนบุรี. สัมภาษณ์, 23 กันยายน.
- สมยศ นวมระวี. 2555. ช่างฝีมือเครื่องดนตรีไทย ตำบลบางเขน อำเภอมะนัง จังหวัดนันทบุรี. สัมภาษณ์, 24 ตุลาคม.
- สำนักงานปลัดทบวงมหาวิทยาลัย. สำนักมาตรฐานอุดมศึกษา, ส่วนวิจัยและพัฒนา. 2541. การสัมมนาทางวิชาการ เรื่อง การพัฒนามาตรฐานดนตรีไทย ด้านคุณภาพเสียงและเครื่องมือ และหลักทั่วไปของการขับร้องเพลงไทย. กรุงเทพมหานคร: สำนักงานปลัดทบวงมหาวิทยาลัย.
- สำนักงานมาตรฐานผลิตภัณฑ์อุตสาหกรรม. โครงการมาตรฐานผลิตภัณฑ์ชุมชนของสำนักงานมาตรฐานผลิตภัณฑ์อุตสาหกรรม (สมอ.). [ออนไลน์]. แหล่งที่มา: http://app.tisi.go.th/otop/otop_project.html [30 สิงหาคม 2552]
- สุวรรณ โพธิ์ปิน. 2555. ช่างฝีมือเครื่องดนตรีไทย หมู่บ้านท่ากลอง ตำบลเอกราช อำเภอป่าโมก จังหวัดอ่างทอง. สัมภาษณ์, 25 ตุลาคม.
- อุดม อรุณรัตน์. [ม.ป.ป.]. ดุริยางคดนตรีจากพระพุทธศาสนา. [ม.ป.ท., ม.ป.พ.]. (เอกสารอัดสำเนา)
- อุทิศ นาคสวัสดิ์. [ม.ป.ป.]. คู่มือแบบฝึกหัดโทนรำมะนา. กรุงเทพฯ: พิทักษ์อักษร. (เอกสารอัดสำเนา)

ภาษาอังกฤษ

- Grew, N. 1681. Musaeum Regalis Societatis: Or a Catalogue and Description of the Natural and Artificial Rarities Belonging to the Royal Society and Preserved at Gresham Colledge. [Online]. London: Rawlins. Available From:
<http://books.google.co.th/books?id=kgl5-LVolpMC> [2013, March 15]
- Rujinirun, C., Phinyocheep, P., Prachyabrued, W., & Laemsak, N., 2005. Chemical Treatment of Wood for Musical Instruments. Part I: Acoustically Important Properties of Wood for The Ranad (Thai Traditional Xylophone). Wood Sci Thechnology 39. (March 2005) : 77-85.
- Swann, M. 2001. Curiosities and Texts: The Culture of Collecting in Early Modern England. [Online]. PA: University of Pennsylvania. Available From:
books.google.co.th/books?isbn=0812203178 [2013, February 20]



บทประพันธ์เพลง “เกาะยอ” สำหรับวงแชมเบอร์ออร์เคสตรา
MUSIC COMPOSITON; “YOR ISLAND” FOR CHAMBER ORCHESTRA

พรอานน สรรพนิล*
ณรงค์ฤทธิ์ ธรรมบุตร**

บทคัดย่อ

เกาะยอสำหรับวงแชมเบอร์ออร์เคสตราประพันธ์ขึ้นในลักษณะของดนตรีเล่าเรื่อง โดยกล่าวถึงเกาะยอซึ่งมีฐานะเป็นตำบลหนึ่งของอำเภอเมืองสงขลา จังหวัดสงขลาและยังเป็นแหล่งท่องเที่ยวที่มีชื่อเสียงอีกแห่งหนึ่งของจังหวัดสงขลา นอกจากนี้ยังมีสถาบันทักษิณคดีศึกษาซึ่งเป็นสถานที่รวบรวมวัฒนธรรมภาคใต้ที่สำคัญและมีฐานะเทียบเท่าคณะหนึ่งของมหาวิทยาลัยทักษิณ ซึ่งผู้ประพันธ์มุ่งหวังที่จะสร้างศิลปะในลักษณะของบทประพันธ์เพลงที่สอดแทรกความเป็นไทยของภาคใต้ในเสียงภาษาภายใต้รูปแบบของการขับกลอนหนึ่งตะลุมร่วมกับการเล่นของวงแชมเบอร์ออร์เคสตรา บทเพลงมีความยาวประมาณ 17 นาที

คำสำคัญ: ดนตรี / บทประพันธ์เพลง / แชมเบอร์ออร์เคสตรา / "เกาะยอ" / บทวิเคราะห์

Abstract

Yor Island for chamber orchestra is a part of program music. Yor Island is one district in Songkhla province; and, which famously tout in Songkhla, The Institute for Southern Thai Studies, Thaksin University importantly Compiled traditions of southern. The Composer wrote program music artsy of music compositions. However Yor Island for chamber orchestra was written between Thai traditions of southern in recitations of long Shadow puppet, join with chamber orchestra. The compositon is about 17 minutes

Keywords: Music / Composition / Chamber Orchestra / "Yor Island" / Analysis

*นิสิตระดับปริญญาโท สาขาดุริยางคศิลป์ตะวันตก คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

**ศาสตราจารย์ ดร., สาขาดุริยางคศิลป์ตะวันตก คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

บทนำ

ศิลปะ วัฒนธรรม ประเพณี แหล่งท่องเที่ยวทั้งทางธรรมชาติและทางโบราณคดีของประเทศไทย มีเอกลักษณ์เป็นของตนเองตามแต่ละภูมิภาคของประเทศเป็นสิ่งที่สามารถดึงดูดนักท่องเที่ยวต่างชาติให้เข้ามาท่องเที่ยวในประเทศของเราได้ นอกจากชาวต่างชาติแล้วคนไทยเองก็ยังมีการเดินทางท่องเที่ยวไปตามภูมิภาคต่าง ๆ อีกด้วย

ภาคใต้ของประเทศไทยเป็นอีกหนึ่งภูมิภาคที่น่าสนใจเป็นอย่างมาก มีแหล่งท่องเที่ยวตามธรรมชาติ เช่น ทะเลที่สวยงาม ชายหาดที่ขาวสะอาด เกาะใหญ่น้อยต่าง ๆ มีศิลปะวัฒนธรรมที่เป็นเอกลักษณ์เฉพาะถิ่น เช่น หนังตะลุง มีประเพณีที่สืบทอดกันมายาวนานเช่น ประเพณีชักพระ ประเพณีสารทเดือนสิบ นอกจากนี้ภาคใต้ยังเป็นอาณาจักรที่เคยรุ่งเรืองในอดีตก่อนที่จะมาเป็นประเทศไทยในปัจจุบันและยังเป็นหัวเมืองสำคัญในสมัยสุโขทัยและอยุธยาด้วย และในปัจจุบันหลายจังหวัดในภาคใต้ก็ยังคงมีความสำคัญทางด้านเศรษฐกิจของประเทศเช่น จังหวัดภูเก็ต จังหวัดสงขลา เป็นต้น

เกาะยอเป็นเกาะเล็ก ๆ ในทะเลสาบสงขลาเดินทางโดยข้ามสะพานติณสูลานนท์ สินค้าเอกลักษณ์ขึ้นชื่อของเกาะยอคือ จำปาตะและผ้าทอเกาะยอเป็นผ้าพื้นเมืองที่มีชื่อเสียงและได้รับความนิยมจากผู้นิยมสวมใส่ผ้าไทย มีลายที่เป็นเอกลักษณ์เช่น ลายราชวัตร ดอกพิกุล ดอกพะยอม นอกจากนั้นยังมีพิพิธภัณฑ์คติชนวิทยา-สถาบันทักษิณคดีศึกษาซึ่งมีฐานะเทียบเท่าคณะหนึ่งของมหาวิทยาลัยทักษิณ ตั้งอยู่บริเวณใกล้เชิงสะพานติณสูลานนท์ตอนเหนือ สถาบันแห่งนี้ตั้งขึ้นเพื่อศึกษาเกี่ยวกับศิลปวัฒนธรรมของภาคใต้ และมีการจัดนิทรรศการเกี่ยวกับศิลปวัฒนธรรมของภาคใต้ไว้เป็นที่น่าสนใจมากเช่น ศิลปวัฒนธรรมพื้นบ้าน จิตรกรรมฝาผนัง เครื่องดนตรีพื้นบ้าน ตลอดจนผลิตภัณฑ์งานฝีมือต่าง ๆ

บทประพันธ์เกาะยอสำหรับวงแชมเบอร์ออร์เคสตราประพันธ์ขึ้นเพื่อบรรยายถึงเกาะยอในลักษณะของดนตรีเล่าเรื่อง โดยผู้ประพันธ์มุ่งหวังที่จะสร้างศิลปะในลักษณะของบทประพันธ์เพลงที่สอดแทรกความเป็นไทยของภาคใต้นำเสนอรูปแบบของการขับกลอนหนังตะลุงร่วมกับการเล่นของวงแชมเบอร์ออร์เคสตรา ซึ่งถือว่าเป็นประยุกต์ศิลปะประเภทยกยอทางภาคใต้กับดนตรีตะวันตก

วัตถุประสงค์และขอบเขตของงานวิจัย

1. เพื่อประยุกต์ศิลปะประเภทยกยอทางภาคใต้กับดนตรีร่วมสมัย
2. เพื่อเป็นการศึกษาเทคนิคการประพันธ์เพลงวงแชมเบอร์ออร์เคสตรา
3. เพื่อถ่ายทอดแนวความคิดสุนทรีย์และจินตนาการของผู้ประพันธ์

วิธีดำเนินการวิจัย

1. กำหนดขอบเขตของการประพันธ์อันได้แก่ แนวคิดหลัก ลักษณะของวงดนตรีที่จะใช้และกำหนดหัวข้อของการประพันธ์
2. ศึกษาค้นคว้าข้อมูลที่เกี่ยวข้องกับการประพันธ์
3. กำหนดจำนวนเครื่องดนตรีและกล่าวยกยอในรูปแบบของกลอนหนังตะลุง
4. ออกแบบโครงสร้างและกำหนดทิศทางของการประพันธ์ให้สอดคล้องกับหัวข้อที่กำหนดไว้
5. ประพันธ์ผลงานทั้งหมดพร้อมส่งให้อาจารย์ที่ปรึกษาพิจารณาเพื่อปรับปรุงแก้ไขให้เหมาะสม
6. จัดพิมพ์บทประพันธ์ด้วยโปรแกรมคอมพิวเตอร์
7. จัดทำบทวิเคราะห์ จัดพิมพ์และนำเสนอรูปแบบ

ผลการวิจัย

แนวความคิด

ประชาคมโลกมักจะแบ่งอารยธรรมมนุษย์ออกเป็นสองส่วนคือ อารยธรรมตะวันตกและอารยธรรมตะวันออก แต่ช่วงปลายศตวรรษที่ยี่สิบด้วยระบบการสื่อสารและโทรคมนาคมที่ไร้ซึ่งพรมแดนดูเหมือนว่าทัศนคติเหล่านี้เริ่มหมดไป โลกรวมกันเป็นหนึ่งเดียวมีการผสมผสานกันระหว่างโลกตะวันตกและโลกตะวันออกดนตรีก็เช่นกัน เราจะได้เห็นดนตรีคลาสสิกของตะวันตกได้รับอิทธิพลจากดนตรีพื้นเมือง ต่อมาถึงยุคปัจจุบันดนตรีลูกผสมได้เกิดขึ้นมากมาย อิทธิพลจากดนตรีจากอารยธรรมอื่น ๆ ได้หลั่งไหลเข้ามานับไม่ถ้วนก่อให้เกิดการผสมกลมกลืนของแนวดนตรีอย่างที่ไม่เกิดขึ้นมาก่อนในอารยธรรมของมนุษย์ ไม่ว่าจะเป็นดนตรีแจ๊ส คลาสสิก ร็อก ฟังก์บ้าน อิเล็กทรอนิกส์ ป๊อปปูลาร์ และ นิวเอจ (New Ages) ซึ่งเราเรียกแนวดนตรีเหล่านี้ว่าดนตรีโลก (World music)

อารอน คอปแลนด์ (Aaron Copland) นักประพันธ์ชาวอเมริกันได้ประพันธ์เพลงลิงคอล์นพอร์ทเทรท (Lincoln Portrait) ขึ้นในปี ค.ศ. 1942 โดยคอปแลนด์ได้นำเอาสุนทรพจน์บางตอนของอับราฮัมลิงคอล์น (Abraham Lincoln) ค.ศ. 1863 ที่กล่าวไว้ ณ เมืองเกตตีสเบิร์ก (Gettysburg) ประเทศสหรัฐอเมริกา มาใส่ไว้ในบทเพลงเพื่อเป็นกำลังใจและสร้างความรักชาติแต่ทหารในการทำสงครามโลกครั้งที่ 2 ในปี ค.ศ. 1942

เกาเยอสำหรับวงเชมเบอร์ออร์เคสตรา เป็นบทเพลงที่ได้รับแนวความคิดจากบทประพันธ์ลิงคอล์นพอร์ทเทรทของคอปแลนด์ โดยใช้ศิลปะพื้นบ้านทางภาคใต้แทนสุนทรพจน์มาผสมผสานกับดนตรีร่วมสมัยซึ่งจะถูกถ่ายทอดออกมาในรูปแบบของการขับกลอนหนึ่งตะลุงที่มีสำเนียงของภาคใต้ร่วมกับการเล่นของวงเชมเบอร์ออร์เคสตราซึ่งอาจถือว่า เกาเยอสำหรับวงเชมเบอร์ออร์เคสตรา เป็นการสร้างสีสันให้กับดนตรีร่วมสมัยใหม่ในปัจจุบัน เนื่องจากการประพันธ์ในรูปแบบใหม่โดยในบทเพลงจะมีทั้งหมดสามตอนคือ ตอนแรกเป็นดนตรีที่มีลักษณะค่อนข้างเร็วนำเสนอทำนองในรูปแบบของดนตรีสากลตอนที่สองเป็นดนตรีที่มีลักษณะค่อนข้างช้ามีทำนองสากลและพื้นบ้านของภาคใต้ นอกจากนี้ยังการขับกลอนหนึ่งตะลุงที่บรรยายถึงเกาเยอร่วมด้วยและตอนสามเป็นดนตรีที่มีลักษณะเร็วเพื่อเป็นการจบบทประพันธ์

นอกจากบทประพันธ์ลิงคอล์นพอร์ทเทรทแล้วผู้ประพันธ์ยังได้รับแนวความคิดจากการศึกษาบทประพันธ์ของนักประพันธ์ท่านอื่น ๆ อีก เช่น

ซิมโฟนีหมายเลข 6 ในบันไดเสียง F เมเจอร์ ผลงานลำดับที่ 66 “พาสโตราล” โดย เบโธเฟน (ค.ศ. 1770 – 1827) (Symphony No.6 in F major, Op.68 Pastoral”) ค.ศ. 1808 ซึ่งจัดเป็นซิมโฟนีบทเดียวของเบโธเฟนที่มีรูปแบบดนตรีบรรยายเรื่องราวในลักษณะของโปรแกรมซิมโฟนี การประพันธ์ซิมโฟนีบทนี้ของเบโธเฟนเนื่องมาจากความคิดที่ต้องการจะแต่งโอเปร่าเรื่อง แม็คเบ็ธ (Macbeth) แต่โครงการนี้ไม่สำเร็จตามเบโธเฟนหวัง เขาจึงมาจบการประพันธ์ซิมโฟนีโดยใช้บรรยายเรื่องราวแทนจึงเป็นที่มาของพาสโตราล ซิมโฟนี

พรีลูด ทุติ อาฟเตอร์นูน ออฟ อะ ฟอน (Prelude to The Afternoon of a Faun) ค.ศ.1894 ของ เดอบุสซี (ค.ศ.1862 – 1918) ซึ่งใช้บรรยายบทประพันธ์ของ มาลาลเม (Mallarme) โดยต้องการที่จะนำให้ผู้ฟังเกิดความรู้สึกอบอุ่น เพื่อฝันและอยู่ในบรรยากาศความไม่แน่นอนว่าเป็นเรื่องจริงหรือเรื่องฝันซึ่งเป็นแนวคิดของบทประพันธ์ชิ้นนี้ที่บรรยายถึงตัวฟอน (Faun) ลักษณะครึ่งคนครึ่งแพะนอนอยู่ใต้ต้นไม้และนึกคิดเพื่อฝันไปตามอารมณ์ของตนเอง

ถวายปฎิญาณ (Pledgen to HRH Princess GalyaniVadhana) โดย ณรงค์ฤทธิ์ ธรรมบุตร ประพันธ์ในปี พ.ศ. 2551 ในนามของจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัยเป็นบทเพลงที่ประกอบด้วยการอ่านบทกวีการร้องเดี่ยว การขับร้องโดยนักร้องประสานเสียง และการบรรเลงด้วยวงออร์เคสตรา ประพันธ์บทกวี

โดยก้องภพ รื่นศิริ บทเพลงนี้ประพันธ์ขึ้นเพื่อน้อมระลึกถึงสมเด็จพระเจ้าพี่นางเธอเจ้าฟ้ากัลยาณิวัฒนา กรมหลวงนราธิวาสราชนครินทร์ โดยแรงบันดาลใจในการประพันธ์บทเพลงนี้เกิดจากความสำนึกในพระมหากรุณาธิคุณที่พระองค์มีต่อประชาชนไทยและวงการดนตรีดนตรีคลาสสิกในประเทศไทยที่พระองค์ทรงเป็นองค์ประธานและองค์อุปถัมภ์การแสดงคอนเสิร์ตของสถาบันและองค์กรดนตรีต่าง ๆ อยู่เสมอ ดังนั้นบทเพลงถวายปัญญาจึงเป็นเสมือนปณิธานที่ศิลปินทั้งหลายในวงการดนตรีคลาสสิกของไทยที่จะสืบสานต่อสิ่งที่พระองค์ทรงวางแนวทางไว้เพื่อความดำรงอยู่และก้าวหน้าต่อไปของดนตรีคลาสสิกในประเทศไทย

ปิยสยามมินทร์ (Piyasayamintra) โดย ณรงค์ฤทธิ์ ธรรมบุตร ประพันธ์สำหรับนักร้องเดี่ยว คณะนักร้องประสานเสียงและวงออร์เคสตราขนาดใหญ่จากบทกวีของ ก้องภพ รื่นศิริ บทเพลงมีความยาว 25 นาที ประพันธ์ขึ้นในโอกาสครบรอบ 100 ปี สวรรคตของพระบาทสมเด็จพระบาทสมเด็จพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว

เทคนิคและกระบวนการกำหนดรูปแบบบทประพันธ์

โครงสร้างของบทประพันธ์เพลงแบ่งเป็น 3 กระบวนเพลงดังต่อไปนี้

1. กระบวนเพลงที่ 1 แนะนำเกาะยอ (Introduction to the Island)

เกาะยอเป็นสถานที่สำคัญของจังหวัดสงขลามีสถานที่สำคัญคือสถาบันทักษิณคดีศึกษาเป็นที่เก็บรวบรวมศิลปะพื้นบ้านของทางภาคใต้ไว้มากมาย พื้นที่ส่วนใหญ่เป็นไหล่เขาและที่ราบตามเชิงเขาเหมาะแก่การเกษตรกรรม บนเกาะยอมีการทำสวนผลไม้แบบผสมผสานหมายถึงผลไม้จะผลัดกันให้ผลผลิตตลอดปีเช่น ส้มโอ มะพร้าว ขนุน ผลไม้ที่มีชื่อของเกาะยอคือ จำปาตะลักษณะคล้ายขนุนแต่ลูกเล็กกว่าสามารถนำไปทอดเหมือนกล้วยแขกหรือจะกินสดก็ได้และผ้าทอเกาะยอเป็นผ้าพื้นเมืองที่มีชื่อเสียงและได้รับความนิยมจากผู้นิยมสวมใส่ผ้าไทย มีลายที่เป็นเอกลักษณ์ เช่น ลายราชวัติ ดอกพิกุล ดอกพะยอม เนื้อผ้าดูแลร่าง่ายนอกจากนั้นเกาะยอยังเป็นแหล่งเลี้ยงปลากระพงขาวในกระชังในทะเลสาบสงขลาอีกด้วย

ผู้ประพันธ์ได้นำเอาประสบการณ์ต่าง ๆ ที่ผ่านมา สรรค์สร้างบทเพลงนี้ขึ้นด้วยจินตนาการ โดยการใช้เทคนิคต่าง ๆ ดังนี้

1. ใช้เทคนิคการเล่นเสียงค้าง (Drone)
2. การแปรทำนอง
3. การเน้นจังหวะยก

2. กระบวนเพลงที่ 2 บทกลอนเกาะยอ (Yor Island Poem)

สำหรับกลอนเกาะยอ ผู้ประพันธ์ได้นำเอาบทประพันธ์กลอนของ อาจารย์สุนทร นาประดิษฐ์ เข้ามาอยู่ในบทประพันธ์เพลง ผสมผสานกับทำนองไทยที่เน้นการใช้บันไดเสียง เพนตาโทนิคและชุดจังหวะของทางภาคใต้

บทกลอน

เกาะแห่งคุณค่า

(ทำนองหนึ่ง)

ภาคทักษิณเคยเป็นถิ่นแสนสุขสานต์
สิ่งแวดล้อมธรรมชาติไม่ขาดแคลน
ทะเลสาบสงขลาหน้าหวงแหวน
ท้องทะเลกับเมฆสวยสีคราม

แดนด้ามขวานสุขสมอุดมแสน
เป็นดินแดนคาบสมุทรสุดสวยงาม
เป็นถิ่นที่สวยงามแสนสยาม
สุดแสนงามด้วยธรรมชาติสะอาดตา

พอดอนเย็นเห็นสุริยาเจดจ้าแสง
แสนสวยงามสะพานข้ามสายคงคา
พระลบบดับลับหายในสายสมุทร
มวลไม้ดอกชูช่อล่อภุมร

ตั้งดวงแดงริมทะเล (ตัดกับ) ขอบเวหา
บัวบานงามยามสนธยา (บานอยู่) ริมสาคร
ดอกสายหยุดดอกกราตรีคลี่เกสร
หอมขจรกลิ่นกระจาย (หอมมาตาม) พระพายหา

เกาะยอเป็นเกาะเพาะนักปราชญ์
หลายหลากมากเมธีที่ลือชา
สถาบันทักษิณคดีศึกษา
เป็นทั้งแหล่งเที่ยวท่องของมวลชน

สร้างกวีมิให้ขาดจากสงขลา
สืบสานศิลป์ถิ่นวิทยาพัฒนาคน
แหล่งค้นคว้าแหล่งจารึกแหล่งฝึกฝน
ล้ำเลิศล้ำด้วยศิลปะ (มากไปด้วย) ศิลปิน

เกาะยอคือเกาะทองของสงขลา
จะยืนยงคุณค่าชั่วฟ้าดิน
เกินจะสรรคำพรรณนาเอามาเปรียบ
เหมือนสวรรค์สรรค์มามากมี

มีคุณค่ายิ่งนักแดนทักษิณ
นี่คือถิ่นแดนวิชากลางวาริ
หาสิ่งใดไหนจะเทียบเท่าศักดิ์ศรี
หากจะตีราคา (นั่นคือ) ค่าควรเมือง

3. กระบวนเพลงที่ 3 การผจญภัย (The Adventure)

ในกระบวนที่ 3 ผู้ประพันธ์ต้องการสื่อถึงการผจญภัยบนเกาะยอนั้นคือการได้ท่องเที่ยวไปในสถานที่ต่าง ๆ ที่อยู่บนเกาะ พบเจอกับความตื่นเต้นและความสวยงามของเกาะยอ

การกำหนดสัญลักษณ์

1. กระบวนเพลงที่ 1 แนะนำเกาะยอ สัญลักษณ์แบบสัดส่วนอิสระ (Free From)

- 1.1 ตอนนำเสนอ สื่อถึงเกาะยอโดยเป็นการนำเข้าสู่บทประพันธ์เพลงโดยใช้เทคนิคเสียงค้าง
- 1.2 ตอน A สร้างโมทีฟที่ต้องการจะแปรทำนอง ด้วยชุดตัวโน้ต ห้องที่ 37 - 41 (แนวเครื่องไวโอลิน 2)
- 1.3 แปรทำนองครั้งที่ 1 อยู่ในแนว โอโบ ห้องที่ 44 - 48
- 1.4 แปรทำนองครั้งที่ 2 อยู่ในแนว ไวโอลิน 1 ที่ห้อง 57 - 62
- 1.5 แปรทำนองครั้งที่ 3 อยู่ในแนว โอโบ และ ฮอ른 ที่ห้อง 72 - 81
- 1.6 ตอน B นำเสนอทำนองที่สละสลวย สง่างาม เป็นเกียรดีแก่เกาะยอ ห้อง 81 - 99
- 1.7 ตอน C เทคนิคเล่นสั้นผสมผสานกับความสง่างาม ห้อง 100 - 117
- 1.8 ย้อนตอนนำเสนอ ห้องที่ 118 - 134

ตารางที่ 1 สรุปสังคีตลักษณ์ ของกระบวนเพลงที่ 1 แนะนำเกาะยอ

โครงสร้าง	กระบวนการ	ห้องที่
ตอนนำเสนอ	ทำนองนำเสนอ	1 – 30
ตอน A	นำเสนอทำนอง A	31 – 43
	แปรทำนอง A ครั้งที่ 1	44 – 56
	แปรทำนอง A ครั้งที่ 2	57 – 71
	แปรทำนอง A ครั้งที่ 3	72 – 81
ตอน B	นำเสนอทำนอง B	81 – 108
ตอน C	นำเสนอทำนอง C	108 – 117
ย่อนำเสนอ	ย้อนทำนองนำเสนอ	118 – 134

2. กระบวนเพลงที่ 2 บทกลอนเกาะแห่งคุณค่า (Yor Island Poem) สังคีตลักษณ์เทอนารี แบบพิเศษโดยกำหนดให้ตอนบี และตอนซี ติดกัน A-BC-A (Ternary Form)

2.1 ตอนนำเสนอ ใช้เทคนิคออสินาโต ผสมผสานกับสีสันของเครื่องดนตรีห้องที่ 1 – 11

2.2 ตอน A บทกลอนช่วงที่ 1 อัตรากำลังหะช้า กล่าวถึงความสวยงามและอุดมสมบูรณ์ของเกาะห้องที่ 12 – 54

2.3 ตอน B บทกลอนช่วงที่ 2 อัตรากำลังหะเร็ว กล่าวถึงหมู่พลดอกไม้บานาพันธุ์ที่บานในยามค่ำคืนล่อแมลงออกหากินยามค่ำคืนห้องที่ 55 – 102

2.4 ตอน C บทกลอนช่วงที่ 3 อัตรากำลังหะช้ามีทำนองที่กล่าวถึงนักปราชญ์และกล่าวถึงสถานที่สำคัญบนเกาะนั้นคือ สถาบันทักษิณคดีศึกษาห้องที่ 103 – 129 ในตอน C นี้บรรเลงติดกับตอน B แต่บรรเลงในลักษณะที่ช้ากว่า จึงเปรียบเสมือนว่าตอน B และ C เป็นตอนเดียวกัน

2.5 ตอน A บทกลอนช่วงที่ 4 อัตรากำลังหะช้า กล่าวถึงคุณค่าของเกาะที่มีความสำคัญทางด้านการศึกษาศิลปวัฒนธรรมไปถึงคุณค่าทางธรรมชาติห้องที่ 130 – 159

ตารางที่ 2 สรุปสังคีตลักษณ์ ของกระบวนเพลงที่ 2 บทกลอนเกาะยอ

โครงสร้าง	การนำเสนอ	ห้องที่
ตอนนำเสนอ	นำเสนอทำนอง	1 – 11
ตอน A	ชุดกลอนที่ 1	12 – 54
ตอน B	ชุดกลอนที่ 2	55 – 102
ตอน C	ชุดกลอนที่ 3	103 – 129
ตอน A	ชุดกลอนที่ 4	130 – 159

3. กระบวนเพลงที่ 3 การผจญภัย สังคีตลักษณ์แบบตอนที่มีการย้อนกลับ (Section form)

3.1 ตอนนำเสนอใช้เทคนิคออสินาโตผสมผสานกับสีสันของเครื่องดนตรี

3.2 ตอน A ทำนองหลักอยู่ในกลุ่มเครื่องลมทองเหลืองห้องที่ 12 – 19 ต่อมาทำนองหลักย้ายไปอยู่ในกลุ่มเครื่องลมไม้ห้องที่ 20 – 34

3.3 ตอน B ทำนองหลักอยู่ในกลุ่มเครื่องสายห้องที่ 34 – 44 จากนั้นทำนองหลักย้ายมา อยู่ในกลุ่มเครื่องลมไม้ห้องที่ 44 – 58

3.4 ตอน C ทำนองหลักอยู่ในกลุ่มเครื่องสายห้องที่ 58 – 66 ต่อมาย้ายไปอยู่ในกลุ่มเครื่องประกอบจังหวะกับเครื่องลมไม้ห้องที่ 66 – 75

3.5 ตอน D ทำนองหลักถูกนำเสนอไปพร้อม ๆ กับเทคนิคการล้อกันอย่างรวดเร็วไปมาระหว่างแนว

3.6 ตอน E ทำนองหลักถูกนำเสนอไปพร้อม ๆ กับเทคนิคการเล่นคอร์ดสั้นนำเสนอความสามารถของผู้เล่นโดยการไล่โน้ตอย่างรวดเร็วห้องที่ 92 – 124

3.7 ตอน F ใช้หลักทฤษฎี 3 ยาว 4 สั้น ห้องที่ 125 – 132

3.8 ย้อนตอน A นำทำนองตอน A มาย้อนโดยลดค่าตัวโน้ตและเล่นในรูปแบบเล่นสั้นห้องที่ 136 – 166

ตารางที่ 3 สรุปสังคีตลักษณ์ ของกระบวนเพลงที่ 3 การผจญภัย

โครงสร้าง	ห้องที่
ตอนนำเสนอ	1 – 11
ตอน A	12 – 34
ตอน B	34 – 58
ตอน C	58 – 75
ตอน D	76 – 91
ตอน E	92 – 104
ตอน F	104 – 124
ตอน A ใช้โน้ตตอนนำเสนอ	125 – 132
ตอน A ลดค่าตัวโน้ต	133 – 162

ผลสรุปการดำเนินการวิเคราะห์

บทประพันธ์เกายอสำหรับวงซิมเบอร์ออร์เคสตรา เป็นบทประพันธ์เพลงในรูปแบบดนตรีพรรณนาถึงเกายอซึ่งเป็นแหล่งท่องเที่ยวที่มีชื่อเสียงของจังหวัดสงขลา ในการเดินทางไปบนเกายอนั้น จะต้องผ่านสะพานติณสูลานนท์ สะพานคอนกรีตที่ยาวที่สุดในประเทศไทย อยู่ในอำเภอเมืองสงขลาและอำเภอสิงหนคร ก่อสร้างขึ้นในสมัย ๖๗ พ.ศ. พลเอกเปรม ติณสูลานนท์ ดำรงตำแหน่งนายกรัฐมนตรีบนเกายอนั้นมีสถานที่สำคัญอีกแห่งคือ สถาบันทักษิณคดีศึกษาเป็นสถานที่เก็บรวบรวมศิลปะพื้นบ้านของทางภาคใต้รวมถึงเอกลักษณ์ของภาคใต้ไม่ว่าจะเป็นรูปหนังตะลุง อุปกรณ์ต่างไว้มากมายรวมไปถึงผ้าทอเกายอที่ขึ้นชื่อของเกายอ

ในการประพันธ์ประพันธ์ในทำนองที่ 1 ผู้ประพันธ์เลือกใช้โน้ตลากยาวเป็นส่วนใหญ่ผสมผสานกับเทคนิคซีควเन्ซ์ อยู่ในสังคีตลักษณ์สัดส่วนอิสระ พื้นผิวของกระบวนที่ 1 ส่วนใหญ่เป็นพื้นผิวโฮโมโพนีในกระบวนที่ 2 เป็นกระบวนที่นำเสนอบทกลอนจากครูสุนทร นาคประดิษฐ์ซึ่งเป็นบุคคลสำคัญทางศิลปวัฒนธรรมของภาคใต้ ในบทกลอนได้กล่าวถึงเกายอ เป็นแหล่งรวบรวมศิลปะทางภาคใต้เอาไว้มากมาย

เพื่อให้ลูกหลานได้รู้จักและหวงแหนในศิลปะพื้นบ้านของไทย กระบวนที่ 2 นี้อยู่ในสังคีตลักษณ์เทอนารีแบบพิเศษ พื้นผิวดนตรีอยู่ในรูปแบบโฮโมโฟนี กระบวนที่ 3 เป็นการนำเสนอทำนองที่รวดเร็ว ผู้ประพันธ์ต้องการให้เป็นกระบวนที่มีความสนุกสนานมากที่สุดของทุกกระบวน เปรียบเสมือนการท่องเที่ยวไปบนเกาะยอเจอกับสิ่งต่าง ๆ ภายในเกาะ กระบวนที่ 3 นี้อยู่ในสังคีตลักษณ์แบบตอน พื้นผิวดนตรีอยู่ในรูปแบบโฮโมโฟนี บทประพันธ์ทั้ง 3 เทคนิคหลักที่ใช้ในการประพันธ์ได้แก่ การปรับโน้ต การปรับเปลี่ยนระดับเสียง การแปร แนวซำยืนพื้นออสตินาโต การเลียน การซ้ำเปลี่ยนระดับเสียงและการใช้ไมตรีต่าง ๆ

ข้อเสนอแนะ

ผู้ประพันธ์มีความคาดหวังว่าเกาะยอสำหรับวง เชมเบอร์ออร์เคสตรา จะเป็นบทประพันธ์ที่ช่วยในการสร้างจิตสำนึกหวงแหนศิลปะพื้นบ้านของไทยไม่ว่าภาคใดก็ตามก็ล้วนแล้วแต่มีคุณค่าที่จะต้องเก็บรักษาให้ลูกหลานได้ตระหนักถึงความเป็นไทยและภูมิปัญญาชาวบ้านที่มีมาช้านาน

รายการอ้างอิง

- ณรงค์ฤทธิ์ ธรรมบุตร. 2552. การประพันธ์เพลงร่วมสมัย. กรุงเทพมหานคร: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.
- _____. 2553. อรรถาธิบายและบทวิเคราะห์บทเพลงที่ประพันธ์โดย ณรงค์ฤทธิ์ ธรรมบุตร. กรุงเทพมหานคร: บริษัท ธนาเพรส จำกัด.
- _____. [ม.ป.ป.]. เอกสารประกอบคำสอนสำหรับรายวิชา ทฤษฎีดนตรีศตวรรษที่ยี่สิบ I. ภาควิชาดุริยางคศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย. [ม.ป.ท., ม.ป.พ.]. (เอกสารไม่ตีพิมพ์)
- ณรุทธ์ สุทธจิตต์. สังคีตนิยม ความซาบซึ้งในดนตรีตะวันตก. พิมพ์ครั้งที่ 5. กรุงเทพมหานคร: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2548.
- ณัชชา พันธุ์เจริญ. ทฤษฎีดนตรี. พิมพ์ครั้งที่ 8. กรุงเทพมหานคร: สำนักพิมพ์เกศกะรัต, 2551.
- _____. สังคีตลักษณ์และการวิเคราะห์. พิมพ์ครั้งที่ 4. กรุงเทพมหานคร: สำนักพิมพ์เกศกะรัต, 2551.
- ณัชชา โสคติยานุรักษ์. การเขียนเสียงประสานสี่แนว. กรุงเทพมหานคร: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2548.
- _____. ดนตรีคลาสสิก ศัพท์สำคัญ. กรุงเทพมหานคร: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2550.
- สำนักวิทยบริการและเทคโนโลยีสารสนเทศ มหาวิทยาลัยราชภัฏสงขลา. ฐานข้อมูลบุคคลสำคัญ ปราชญ์ชาวบ้าน, นายสุนทร นาคประดิษฐ์ [ออนไลน์]. 2548. แหล่งที่มา: <http://arit.skru.ac.th/rLocal/stories.php?story=05/10/13/544020> [5 พฤศจิกายน 2556]
- องค์การบริหารส่วนตำบลเกาะยอ. ข้อมูลพื้นฐาน [ออนไลน์]. [ม.ป.ป.]. แหล่งที่มา: <http://www.kohyor.go.th> [5 พฤศจิกายน 2556]



ระบำแห่งความตาย DANCE OF THE DEAD

แชน เมตติชวลิต*
ณรงค์ฤทธิ์ ธรรมบุตร**

บทคัดย่อ

บทประพันธ์เพลงระบำแห่งความตายสร้างจากบทกวีของ Johann Wolfgang von Goethe ชื่อว่า Der Totentanz บทเพลงบรรยายเกี่ยวกับความสนุกสนานของการเต้นรำของเหล่าภูติผีปีศาจ ความโลภของผู้ดูแลสุสานต่อผ้าห่อศพของปีศาจ ความกลัวของปีศาจที่ไม่สามารถกลับลงหลุมศพ และความกลัวของผู้ดูแลสุสานเมื่อถูกปีศาจไล่ตาม

บทประพันธ์นี้ประพันธ์เป็นเมโลดราม่าสำหรับเครื่องดนตรี ฟลูท โอโบ ฮาร์ป ผู้บรรยาย หรือโซปราโน ไวโอลินและเชลโล มีความยาวประมาณ 15 นาที ใช้เทคนิคในการประพันธ์ในรูปแบบบทเพลงในศตวรรษที่ 20 บทประพันธ์มีลักษณะเป็น Athematic style คือเป็นบทประพันธ์ที่ไม่ได้ให้ความสำคัญกับทำนองหลัก แต่จะให้ความสำคัญกับเนื้อหาของบทกวีโดยประพันธ์ให้ดนตรีมีความสัมพันธ์กับเนื้อหาดังกล่าว

คำสำคัญ: ประพันธ์เพลง

Abstract

Dance of the Dead was written from a poem Der Totentanz by Johann Wolfgang von Goethe. The song told story about the joy of dancing, the greed of the warder on the shroud of demons, the fear of the devil who cannot get back into the grave, and the fear of the warder being chased by the demons.

This piece, written as a melodrama, is a composition for flute, oboe, harp, narrator or soprano, violin and cello. The duration is approximately 15 minutes. Using techniques of literary forms of the 20th century music, "Dance of the Dead" was composed in athematic style, a music that does not focus on themes, but instead focuses on the content of the poem. The music is therefore associated with such content.

Keywords: Music Composition

*นิสิตระดับปริญญาโทบัณฑิต สาขาดุริยางคศิลป์ตะวันตก คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

**ศาสตราจารย์ ดร., สาขาดุริยางคศิลป์ตะวันตก คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

บทนำ

บทประพันธ์ระบำแห่งความตายสร้างจากบทกวี เดอ ทอเทนแทนซ์ (Der Totentanz) โดย โยฮันน์ ว็อล์ฟกัง ฟอน เกอเธ่ (Johann Wolfgang von Goethe) กวีชาวเยอรมันที่มีชื่อเสียงในช่วงศตวรรษที่ 18 บทประพันธ์ดั้งเดิมเป็นภาษาเยอรมันแต่ในการประพันธ์บทเพลงนี้ผู้ประพันธ์เลือกใช้สำเนาที่มีการแปลเป็นภาษาอังกฤษโดย เอ็ดการ์ อัลเฟร็ด โบว์ริง (Edgar Alfred Bowring) นักเขียนและนักแปลชาวอังกฤษที่มีชีวิตอยู่ในช่วงศตวรรษที่ 18 บทประพันธ์เพลงระบำแห่งความตายเริ่มประพันธ์เมื่อวันที่ 4 มกราคม พ.ศ. 2557 เสร็จเมื่อวันที่ 17 กุมภาพันธ์ พ.ศ. 2557 หลังจากนั้นมีการแก้ไขปรับเปลี่ยนโน้ตเพื่อให้เหมาะสมกับเทคนิคในการบรรเลงของเครื่องดนตรี

บทประพันธ์บทเพลงนี้ประพันธ์ภายใต้คำแนะนำของ ศาสตราจารย์ ดร.ณรงค์ฤทธิ์ ธรรมบุตร เป็นบทประพันธ์สำหรับเครื่องดนตรี ฟลูท โอโบ ฮาร์ป ผู้บรรยายหรือโซปราโน ไวโอลิน และเชลโล ผู้บรรยายหรือโซปราโนใช้เทคนิคการร้องแบบร้องกิ่งพูด (Sprechstimme) สลับกับการร้องแบบปกติ

บทประพันธ์นี้มีทั้งหมด 6 กระบวนบรรเลงต่อเนื่องกัน โดยใช้การเปลี่ยนแปลงของเนื้อเรื่องเป็นการแบ่งแต่ละกระบวน ลักษณะของบทประพันธ์จัดอยู่ในรูปแบบที่เรียกว่า เมโลดราม่า ซึ่งเป็นรูปแบบการประพันธ์ที่นิยมเป็นอย่างมากในสมัยศตวรรษที่ 19

การแสดงเมโลดราม่าเป็นการแสดงละครหรือเป็นส่วนหนึ่งของละครที่ตัวละครหลักเป็นผู้ดำเนินเนื้อเรื่องผ่านการบรรยายในช่วงที่ดนตรีหยุดเล่นหรือบรรยายประกอบการบรรเลงดนตรี ดนตรีช่วงสั้น ๆ ที่เป็นส่วนประกอบในการแสดงนั้นทำหน้าที่แบ่งบทบรรยายออกจากกันและมีความเกี่ยวข้องสัมพันธ์กับบทบรรยายหรือในบางขณะถูกสร้างเพื่อเสริมเนื้อหาของบทบรรยาย

สำหรับการประพันธ์บทเพลงนี้ ผู้ประพันธ์ได้เริ่มจากการศึกษาตีความบทกวี เดอ ทอเทนแทนซ์ รวมทั้งผลงานบทกวีอื่นๆ ของเกอเธ่ หลังจากการตีความบทกวีผู้ประพันธ์ได้แบ่งเนื้อหาของบทกวีออกเป็น 4 ช่วงเมื่อรวมเข้ากับบทโหมโรงและบทส่งท้ายจะมีทั้งหมด 6 กระบวน

วัตถุประสงค์และขอบเขตของงานวิจัย

ผู้ประพันธ์ได้กำหนดวัตถุประสงค์การประพันธ์เพลง ดังนี้

1. เพื่อประพันธ์เพลงร่วมสมัยจากแรงบันดาลใจและจินตนาการของผู้ประพันธ์
2. เพื่อสร้างผลงานประพันธ์ที่ได้รับแรงบันดาลใจจากบทกวี เดอ ทอเทนแทนซ์ (Der Totentanz หรือ Dance of the Dead) โดย โยฮันน์ ว็อล์ฟกัง ฟอน เกอเธ่ (Johann Wolfgang von Goethe)
3. เพื่อสร้างผลงานประพันธ์ในรูปแบบเมโลดราม่า (Melodrama)
4. เป็นผลงานที่สามารถนำมาประยุกต์ใช้กับงานทางวิชาการและการเรียนการสอนดนตรีในระดับอุดมศึกษา

ขอบเขตของงานวิจัย

ประพันธ์ได้กำหนดขอบเขตของการประพันธ์เพลงดังนี้ เป็นบทประพันธ์เพลงร่วมสมัยในลักษณะเมโลดราม่า โดยได้แรงบันดาลใจจากบทประพันธ์ เพียร์ร็อต ลูแนร์ (Pierrot Lunaire) โดย อาร์โนลด์ ชอนเบิร์ก (Arnold Schoenberg) เมโลดราม่าเป็นรูปแบบบทประพันธ์ในสมัยศตวรรษที่ 18 เป็นการผสมผสานระหว่าง การอ่านบทกวีประกอบการบรรเลงดนตรีหรือการแสดงละครประกอบการบรรเลงดนตรี โดยดนตรีและบทพูดจะมีความสัมพันธ์เกี่ยวข้องต่อเนื่องกัน

เนื้อหาโดยรวมของบทกวีเป็นเรื่องราวเกี่ยวกับในคำคืนหนึ่งเหล่าภูตผีปีศาจในสุสานต่างออกมาเต้นรำอย่างสนุกสนาน ในเวลาเดียวกันผู้ดูแลสุสานได้จับตาดูการเต้นรำครั้งนี้ ปีศาจแต่ละตนวารสารศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย -66- ปีที่ 23, ฉบับที่ 2, หน้า 65-72

จะมีผ้าคลุมหรือผ้าห่อศพคลุมร่างกายตัวเองและเมื่อการเต้นรำเริ่มต้นขึ้น ปีศาจแต่ละตนต่างสลัดผ้าคลุมของตนเองออก ในเวลานั้นผู้ดูแลสุสานได้ยินเสียงกระซิบในใจสั่งให้หยิบผ้าคลุมของเหล่าปีศาจมาเสีย ผู้ดูแลได้อาศัยช่วงเวลาที่เหล่าปีศาจกำลังเพเลิดเพลินกับการเต้นรำ ขโมยผ้าคลุมมาได้หนึ่งผืนและรีบวิ่งเข้าไปหลบในโบสถ์ เมื่อการเต้นรำสิ้นสุดลงเหล่าปีศาจต่างคิดว่าผ้าคลุมของตนเองและกลับลงหลุมศพเหลือปีศาจตัวสุดท้ายซึ่งไม่มีผ้าคลุม ปีศาจเงยหน้าขึ้นมองเห็นผู้ดูแลและทราบว่าผู้ดูแลได้ขโมยผ้าคลุมของตนไป จึงได้ปีนขึ้นไปหา ทันใดนั้นได้มีเสียงกังวานของนาฬิกาโบสถ์ดังขึ้นทำให้ปีศาจตกลงมากระเจายเป็นฝุ่น

บทประพันธ์นี้จะถูกแบ่งออกเป็น 6 กระบวนบรรเลงต่อเนื่องโดยไม่หยุด ในแต่ละกระบวนมีการกำหนดขอบเขตดังนี้

1. เพรลูด (Prelude) อัตราความเร็วโมเดราโต (Moderato) เป็นบทนำเพื่อเข้าสู่เนื้อหาของบทกวี
2. “The warder looks down at the mid hour of night.” อัตราความเร็วลาร์โก (Largo) เป็นการขับบทกวีในลักษณะร้องกึ่งพูด (Sprechstimme) ประกอบการบรรเลงเพื่อนำเสนอบรรยากาศในสุสาน ในขณะที่เหล่าภูตผีปีศาจเริ่มปรากฏกายขึ้นจากหลุมศพ
3. “In haste for the sport soon their ankles they twitch.” อัตราความเร็วอัลเลโกร (Allegro) เป็นการเต้นรำของภูตผีปีศาจ
4. “But one of them stumbles and shuffles there still.” อัตราความเร็วกราเว (Grave) เมื่อการเต้นรำสิ้นสุดลง ปีศาจตนหนึ่งยืนอยู่ตามลำพัง
5. “The shroud he must have, and no rest will allow.” อัตราความเร็วอัลเลโกร ปีศาจได้ไปตามกำแพงโบสถ์เพื่อตามหาผ้าห่อศพของตนเอง
6. ฟินาเล (Finale) อัตราความเร็วลาร์โก สรุปเนื้อหาของบทกวีเมื่อปีศาจพลัดตกจากกำแพงโบสถ์

วิธีดำเนินการวิจัย

1. ศึกษาบทกวี
2. กำหนดสังคีตลักษณะของบทประพันธ์ให้มีความเหมาะสมกับบทประพันธ์ โดยพิจารณาจากเนื้อหาของบทกวี
3. เริ่มประพันธ์เพลง
4. การจัดพิมพ์และนำเสนอรูปเล่มสมบูรณ์ ซึ่งประกอบด้วยบทอรรถาธิบายและโน้ตเพลงที่สมบูรณ์

ผลการวิจัย

เนื่องจากบทเพลงระบำแห่งความตายเป็นบทเพลงที่สร้างจากบทกวีของเกอเธ่ ผู้ประพันธ์จึงได้ประพันธ์บทเพลงให้สอดคล้องกับเนื้อหาของบทกวี โดยกำหนดให้บทประพันธ์มีลักษณะเป็นแบบแอทเธเมติก (Athematic style) คือเป็นบทประพันธ์ที่ไม่ได้ให้ความสำคัญกับทำนองหลักและการกลับมาของทำนอง ทั้งนี้ดนตรีจะมีความเกี่ยวพันกับเนื้อเรื่อง เทคนิคการประพันธ์ในรูปแบบนี้ผู้ประพันธ์ได้รับแรงบันดาลใจจากบทประพันธ์เออวาตุง โอปุสที่ 17 (Erwartung op.17) ซึ่งเป็น บทประพันธ์เมโลดราม่าของอาร์โนลด์ โชนเบิร์ก (Arnold Schoenberg) นอกจากนี้ผู้ประพันธ์ยังใช้เทคนิคโทนเพนท์ติ้ง หรือเวิร์ดเพนท์ติ้ง (Tone painting หรือ Word painting) ในการบรรยายสิ่งต่างๆ ที่เกิดขึ้นในบทกวี และกำหนดโน้ตแทนคำศัพท์ในบทกวี (Musical cryptogram)

สำหรับบทประพันธ์ระบำแห่งความตายนี้ ใช้โหมด (Mode) เป็นส่วนหลักในการประพันธ์ โดยจะเป็นการผสมผสานระหว่างโหมดฟรีเจียน (Phrygian) โหมดโลครีอัน (Locrian) และโหมดเอโอเลียน

(Aeolian) นอกจากนั้นยังมีการใช้บันไดเสียงออกตาโทนิค (Octatonic scale) บันไดเสียงโฮลโทน (Whole tone scale) บันไดเสียงกึ่งโฮลโทน (Semi-Whole tone scale) รวมทั้งคอร์ดมิสติก (Mystic chord) ซึ่งเป็นคอร์ดที่สร้างจากบันไดเสียงกึ่งโฮลโทน และใช้เซต 0156 ซึ่งเป็นเสียงที่ผู้ประพันธ์ได้ยินจากงานประพันธ์ เพียร์ ลูแนร์ ของโซเนเบิร์ก

การสร้างแนวประสานผู้ประพันธ์ได้สร้างแนวประสานให้สอดคล้องกับโมดและบันไดเสียงที่ใช้ นอกจากนั้นผู้ประพันธ์ได้ใช้คอร์ดสร้างจากคู่เสียงไตรโทน (Tritone) เรียงซ้อนกัน, คอร์ดที่สร้างจากคู่ 7 สลับกับคู่ 2, โน้ตคู่ 8 ดิมินิช (Diminished) สลับกับคู่ 8 ออกเมนเทด (Augmented) คอร์ดที่สร้างจากคู่ห้าเรียงซ้อน (Quintal chord) ผสมกับคอร์ดคู่สี่เรียงซ้อน (Quartal chord) และมีการนำเทคนิคการย้ายช่วงคู่แปด (Octave transfer) มาใช้

เครื่องหมายประจำจังหวะผู้ประพันธ์ได้กำหนดเครื่องหมายประจำจังหวะ 4/4 ในการบรรยายเหตุการณ์ทั่วไปและเมื่อบทเพลงกล่าวถึงผู้ดูแลสุสาน, จังหวะ 5/4 บรรยายการปรากฏตัวและการเคลื่อนไหว และการจากไปของเหล่าญาติพิศาง, จังหวะ 3/8 ผสมกับ 5/4 ในการเดินร่ำของเหล่า ญาติพิศาง, จังหวะ 3/4 สลับกับจังหวะ 4/4 และ 5/4 เมื่อพิศางหยุดนิ่งและตระหนักว่าผ้าห่อศพของตัวเองหายไป พิศางจะไม่สามารถกลับลงหลุมศพได้ถ้าหากปราศจากผ้าห่อศพ ผู้ประพันธ์ใช้การเปลี่ยนเครื่องหมายประจำจังหวะจาก 4/4 ไปยัง 6/8, 1/4, 4/4, 2/4, 1/4, 4/4, 2/4, 1/4 และ 2/4 อย่างต่อเนื่องเพื่อบรรยายพิศางที่กำลังปีนผนังโบสถ์และผู้ดูแลสุสานที่กำลังตกใจกลัวสุดชีวิต

กระบวนที่ 1 เพรลูด (Prelude)

เริ่มจากห้องที่ 1 ถึงห้องที่ 28 ประพันธ์ในอัตราความเร็วโมเดราโตเป็นการนำเข้าสู่บรรยากาศในสุสานที่เต็มไปด้วยหลุมฝังศพเพื่อแสดงถึงความลึกลับของสุสาน ผู้ประพันธ์เลือกใช้โมด G ฟรีเจียนผสมกับ Eb เอโอเลียนบรรเลงโดยฮาร์ป โดยเน้นทำนองโน้ต D และ Bb ในห้องที่ 1 จังหวะที่ 2 และ 3 ในโมด G ฟรีเจียน และโน้ต Eb Bb และ Gb ในจังหวะที่ 2 และจังหวะที่ 4 ใน โมด Eb เอโอเลียนในการบรรเลงเริ่มต้นของบทเพลง

ผู้ประพันธ์ใช้บันไดเสียงออกตาโทนิคเพื่อแสดงถึงความน่าสะพรึงกลัวแต่เปี่ยมด้วยความเศร้าเมื่ออยู่ท่ามกลางหลุมฝังศพ

โน้ตขั้นคู่ไตรโทนและโน้ตขั้นคู่ 6 แสดงถึงสุสานท่ามกลางแสงจันทร์ที่มีทั้งความน่ากลัวและความเศร้าผสมผสานกัน โดยโน้ตขั้นคู่ไตรโทนสื่อถึงความน่ากลัว และขั้นคู่ 6 ไมเนอร์สื่อถึงความสวยงาม

ในการศึกษาค้นคว้าผลกระทบในการฟังโน้ตขั้นคู่ที่มีต่อจิตใจคน โน้ตขั้นคู่ไตรโทนสร้างความรู้สึกสงสัย ความลึกลับ สิ่งที่น่าขนลุก ความแปลกประหลาด โน้ตขั้นคู่นี้ในยุคกลาง (Middle Ages) เคยถูกขนานนามว่าเป็นพิศางในดนตรี (The devil in music) และเคยถูกสั่งห้ามโดยโบสถ์ ส่วนโน้ตขั้นคู่ 6 ไมเนอร์สร้างความรู้สึกเศร้าสร้อยอย่างรุนแรง (ถูกใช้เป็นการนำหลักในบทเพลง Love Story ขับร้องโดย Andy Williams ซึ่งเป็นบทเพลงประกอบภาพยนตร์เรื่อง Love Story สร้างเมื่อปี ค.ศ. 1970 และปรากฏอยู่ในบทเพลง Nocturnes ของโชแปง)

กระบวนที่ 2 “The warder looks down at mid hour of night”

เริ่มเข้าสู่เนื้อหาในบทกวีกล่าวถึงในเวลาเที่ยงคืนขณะที่ผู้ดูแลสุสานเฝ้ามองหลุมฝังศพที่วางเรียงรายอยู่ในสุสานพระจันทร์เสาดแสงสีเงินยวงส่องไปทั่วสุสานทำให้ดูราวกับเป็นเวลากลางวัน ทันใดนั้นหลุมศพแรกได้เปิดออกและตามมาด้วยหลุมศพอื่นๆ ปรากฏเหล่าหญิงชายก้าวออกมาจากหลุมศพ ทุกคนคลุมร่างกายด้วยผ้าห่อศพยาวเป็นทางสี่ขาวสะอาดราวหิมะ

ในกระบวนที่ 2 นี้ เริ่มจากห้องที่ 29 ถึงห้อง 64 ใช้อัตราความเร็ว ลาร์โก ผู้ประพันธ์ใช้คอร์ดและโน้ตที่สร้างจากขั้นคู่ 4 ดิมีนิชท์ผสมกับขั้นคู่ 8 ดิมีนิชท์ การใช้ขั้นคู่ 4 และขั้นคู่ 8 มีเหตุผลเนื่องจากในความเชื่อตามหลักของคัมภีร์ไบเบิลเลข 4 มีความหมายถึงโลกหรือเกี่ยวข้องกับโลกเช่น ในต่างประเทศจะมี 4 ฤดูคือฤดูร้อน ฤดูใบไม้ร่วง ฤดูหนาวและฤดูใบไม้ผลิ โลกมี 4 ทิศคือ ทิศเหนือ ทิศใต้ ทิศตะวันออก ทิศตะวันตก ส่วนเลข 8 หมายถึงการเกิดใหม่ การเริ่มต้นใหม่ ผู้ประพันธ์ใช้โน้ต ขั้นคู่ 4 และคู่ 8 เพื่อแทนการก้าวขึ้นสู่พื้นดินของเหล่าปีศาจ ส่วนขั้นคู่ดิมีนิชท์ หมายถึงภูติผี ปีศาจที่ร่างกายเน่าเปื่อยและบางส่วนของร่างกายขาดหายไป

นอกจากนั้นผู้ประพันธ์ได้ยังใช้คอร์ดมิสติก, การย้ายช่วงคู่แปด, เสียงไตรโตน และบันไดเสียงออกตาโทนิค มีการใช้โมดเพียงเล็กน้อยในกระบวนนี้ ผู้ประพันธ์ได้นำชื่อของผู้ประพันธ์ซึ่งในภาษาไทยคือแชน แปลว่าพระจันทร์ แปลงเป็นภาษาอังกฤษเป็น CARE และสะกดเป็นตัวโน้ต C A G# E มาใช้เมื่อบทวิกกล่าวถึงพระจันทร์ การแปลงอักษร R เป็น G# นั้นผู้ประพันธ์ได้รับแรงบันดาลใจจาก Clara theme ผลงานสร้างสรรค์ของชุนมันน์ ซึ่งใช้โน้ต C Bb A G# A แทนคำว่า Clara

ผู้ประพันธ์ใช้เทคนิคโทนเพนที่ตึงหรือเวิร์ดเพนที่ตึง โดยใช้โน้ตเซปต์ 2 ชั้น 3 พยางค์ (Triplet) แทนหมู่แมลงที่ปรากฏในเวลากลางคืน ในบทวิกไม่ได้กล่าวถึงฝูงแมลงเหล่านี้ แต่ผู้เขียนได้จินตนาการว่า ในเวลากลางคืนขณะที่แสงจันทร์ส่องสว่าง ภูติผีปีศาจออกมาเดินรำน่าจะมีเสียงร้องที่ร่าเริงของเหล่าจิ้งหรีดหรือเหล่าแมลงที่ออกหากินในตอนกลางคืน นอกจากนั้นผู้ประพันธ์ได้ใช้กลุ่มคอร์ดที่สร้างจากโน้ตไตรโตนเพื่อให้เห็นภาพหลุมฝังศพที่ว่างเรียงราย

เทคนิคในการร้องของโซปราโนในกระบวนนี้จะเป็นเทคนิคที่เรียกว่าร้องกึ่งพูดเป็นเทคนิคที่ผสมผสานระหว่างการร้องและพูด

กระบวนที่ 3 “In haste for the sport soon their ankles they twitch”

เริ่มจากห้องที่ 65 จนถึงห้องที่ 164 จังหวะอัลเลโกร เป็นช่วงที่ปีศาจก้าวออกมาจากหลุมศพ จนถึงช่วงที่กลับลงหลุมศพเป็นกระบวนที่มีเหตุการณ์ต่างๆ เกิดขึ้นมากมายที่สุด

เมื่อเหล่าปีศาจก้าวออกจากหลุมฝังศพ ปีศาจแต่ละตนต่างเริ่มต้นร่ากันอย่างสนุกสนาน ปีศาจแต่ละตนมีผ้าห่อศพสีขาวสะอาดเป็นของตนเอง ขณะที่กำลังเดินร่าหมุนตัวอยู่นั้นผ้าห่อศพที่ยาวเป็นทางทำให้เหล่าปีศาจรู้สึกรำคาญจึงสลัดผ้าห่อศพของตนเองออกไปยังหลุมฝังศพ จากนั้นจึงเดินร่าต่อไปอย่างสนุกสนาน ผู้ดูแลสุสานเฝ้าดูเหตุการณ์เหล่านี้ตลอดขณะที่เห็นผ้าห่อศพที่เหล่าปีศาจสลัดทิ้ง ผู้ดูแลสุสานได้ยินเสียงกระซิบซู่ร้ายข้างหู เสียงนั้นสั่งให้ผู้ดูแลสุสานคว้าผ้า ห่อศพนั้นมา ผู้ดูแลสุสานอาศัยเงาต้นไม้แอบขโมยผ้าคลุมศพมาได้หนึ่งผืนและรีบวิ่งหนีด้วยความเร็วโดยที่ไม่มีปีศาจตนไหนเห็น หลังจากจบการเดินร่าอย่างสนุกสนานเหล่าปีศาจต่างทยอยกลับลงหลุมฝังศพทีละตัว

ผู้ประพันธ์ใช้จังหวะ 5/4 แทนการก้าวเดินของเหล่าปีศาจ ในกระบวนนี้ใช้โมดในการประพันธ์เป็นส่วนใหญ่ นอกจากนั้นมีการใช้โน้ตไตรโตน, เซ็ต 0156, การใช้โน้ตขั้นคู่ที่มีการเคลื่อนที่แนวขนาน (Parallel motion) และบันไดเสียงออกตาโทนิค ผู้ประพันธ์ใช้เครื่องหมายประจำจังหวะ 3/4 ในขณะที่เหล่าปีศาจกำลังเดินร่าและจังหวะ 4/4 ในขณะที่ผู้ดูแลสุสานได้ยินเสียงกระซิบซู่ร้ายข้างหู จนกระทั่งย่องไปขโมยผ้าห่อศพของปีศาจ

กระบวนที่ 4 “But one of them stumbles and shuffles there still”

เริ่มจากห้องที่ 165 ถึงห้องที่ 191 อัตราความเร็วกราเว บทวิกกล่าวถึงเมื่อทุกสิ่งกลับเข้าสู่ความเงียบ ปีศาจตนหนึ่งหยุดยืนนิ่งสายตาจ้องไปยังหลุมฝังศพ หากไม่มีผ้าห่อศพจะไม่สามารถกลับลงไปยังหลุมฝังศพได้ ปีศาจได้กลืนผ้าห่อศพของตนเองลอยตามอากาศจึงวิ่งตรงไปยังประตูโบสถ์แต่ประตูโบสถ์มีไม้กางเขนขวางอยู่ ปีศาจไม่สามารถเข้าโบสถ์ได้

ในกระบวนนี้ผู้ประพันธ์นำคอร์ตมิสติกกลับมาใช้อีกครั้งประกอบกับใช้บันไดเสียงกึ่งโฮลทอน และใช้โน้ตในโมดฟรีเจียน โซปราโนใช้เทคนิคร้องกึ่งพูดสลับกับการร้องแบบปกติ เครื่องหมายประจำจังหวะเริ่มจาก 4/4 ขณะที่ปีศาจยืนนิ่งและเปลี่ยนเป็น 5/4 เพื่อบรรยายสายตาอันเศร้าสร้อยของปีศาจขณะจ้องมองหลุมศพและเมื่อได้กลืนผ้าห่อศพของตนเองลอยตามอากาศเครื่องหมายประจำจังหวะเปลี่ยนเป็น 5/4 และเปลี่ยนเป็น 4/4 เมื่อปีศาจวิ่งตรงไปยังประตูโบสถ์

กระบวนที่ 5 “The shroud he must have, and no rest will allow”

เริ่มจากห้องที่ 189 ถึงห้องที่ 248 อัตราความเร็วอัลเลโกร เริ่มจากปีศาจได้ตระหนักว่าหากไม่มีผ้าห่อศพจะไม่สามารถกลับลงหลุมฝังศพได้ ปีศาจรู้ว่าเวลาของตนเองเหลือไม่มากนักจึงรีบไต่กำแพงโบสถ์ไปอย่างรวดเร็ว ผู้ดูแลสุสานรู้สึกหวาดกลัวสุดชีวิตเมื่อเห็นปีศาจไต่กำแพง ผ้าห่อศพที่ผู้ดูแลสุสานขโมยมาไม่สามารถที่จะช่วยชีวิตเขาได้เลย ปีศาจป็นจนใกล้ถึงผู้ดูแลสุสาน ทันใดนั้นพระจันทร์ได้ลอยพ้นขอบฟ้า มีเสียงดังราวฟ้าผ่าของระฆังโบสถ์ ปีศาจร่วงหล่นจากกำแพงโบสถ์และแตกกระจายกลายเป็นผง

ในกระบวนนี้ผู้ประพันธ์ใช้โน้ตในบันไดเสียงออกตาโทนิคผสมเซต 0156, โมดฟรีเจียน, บันไดเสียงโฮลทอน, คอร์ตคู่สี่เสียงซ้อน, คอร์ตคู่ห้าเสียงซ้อน, ซันคู่เสียงไตรทอน และใช้โน้ต C, A, G# และ E เมื่อบทวิกกล่าวถึงคำว่าพระจันทร์ โซปราโนใช้เทคนิคร้องกึ่งพูดสลับกับการร้องแบบปกติ

กระบวนที่ 6 ฟินาเล (Finale)

เริ่มจากห้องที่ 249 ถึงห้องที่ 268 อัตราความเร็วลาร์โกใช้เครื่องหมายประจำจังหวะ 4/4 กระบวนนี้เป็นบทสรุปของบทประพันธ์ระบำนางแห่งความตาย

จากการที่ผู้ประพันธ์ได้ตีความบทกวี เดอ ทอเทนแทนซ์ ปีศาจในบทกวีนี้หาใช่สิ่งที่ชั่วร้ายเนื่องจากในเนื้อหาของบทกวี ไม่มีที่ใดเลยที่จะกล่าวถึงภูติผีปีศาจในทางชั่วร้าย บทวิกกล่าวถึงเวลากลางคืนอันมีแสงจันทร์ส่องสว่างเหล่าภูติผีปีศาจต่างออกมาเต้นรำ สิ่งมีค่าเพียงสิ่งเดียวที่เหล่าปีศาจนำติดตัวมาคือผ้าห่อศพซึ่งเป็นสิ่งเดียวที่เชื่อมโยงโลกของภูติผีปีศาจเข้ากับโลกมนุษย์ แต่เมื่อการเต้นรำเริ่มสนุกสนานผ้าห่อศพซึ่งเป็นสิ่งมีค่าเพียงสิ่งเดียวของเหล่าปีศาจกลับกลายเป็นสิ่งที่น่ารำคาญจนต้องสลัดทิ้งไป บทวิกกล่าวถึงในช่วงท้ายเมื่อปีศาจทุกตัวกลับลงหลุมฝังศพเหลือเพียงปีศาจอยู่เพียงตัวเดียวที่ไม่สามารถกลับได้เนื่องจากผ้าห่อศพได้ถูกขโมยไป เน้นให้เห็นความสำคัญเป็นอย่างมากของผ้าห่อศพที่มีต่อเหล่าปีศาจ ผู้ดูแลสุสานที่เป็นมนุษย์ควรจะเป็นสัญลักษณ์ในด้านสว่างและความดีกลับได้ยินเสียงกระซิบที่ชั่วร้ายกระซิบข้างหูเสียงนั้นสั่งให้ผู้ดูแลสุสานหยิบผ้าห่อศพของปีศาจมาเสีย ผ้าห่อศพที่เป็นสิ่งมีค่าเพียงสิ่งเดียวของเหล่าปีศาจเมื่อมาอยู่ในมือผู้ดูแลสุสานกลับไม่มีค่าอะไรเลยแม้แต่จะช่วยชีวิตของผู้ดูแลสุสานได้

ช่วงท้ายของบทกวีนี้ในที่สุดปีศาจก็เป็นฝ่ายพ่ายแพ้ แต่ถ้าหากว่าเสียงระฆังโบสถ์ไม่ดังขึ้นมาผู้ที่ต้องเสียชีวิตคงจะเป็นผู้ดูแลสุสานอย่างแน่นอนและบทสรุปของบทกวีบทนี้จะเปลี่ยนไป เหล่าภูติผีปีศาจจะกลายเป็นสัญลักษณ์ในด้านมืด การที่ปีศาจตกจากกำแพงโบสถ์กระจายเป็นฝุ่นทำให้บทกวีนี้เปลี่ยนจากบทกวีแห่งความตายกลายเป็นบทกวีที่มีเนื้อหาเศร้า

ผู้ประพันธ์ประพันธ์บทเพลงนี้ด้วยความรู้สึกที่สงสารเหล่าปีศาจเป็นอย่างมาก ผสมกับความสงสัยในการแบ่งแยกความดีหรือเลวในบทกวีนี้ ผู้ประพันธ์กำหนดโน้ต D สำหรับเหล่าภูติผีปีศาจและโน้ตตัว E สำหรับเสียงกระซิบที่ชั่วร้ายที่ผู้ดูแลสุสาน ตัว D แทนคำว่า Devil ส่วน E แทนคำว่า Evil ข้อแตกต่างของคำ 2 คำนี้คือ Devil จะเป็นเรื่องของความชั่วร้ายในลักษณะทางกายภาพ ส่วนคำว่า Evil คือความชั่วร้ายที่เกิดจากจิตใจ

ในกระบวนนี้โซปราโนเปลี่ยนการร้องแบบการร้องกึ่งพูดมาเป็นการร้องแบบปกติในรูปแบบนอนเวอร์เบิลโดยใช้โน้ตในโหมดฟรีเจียนทั้งหมด

ผู้ประพันธ์นำโมด G ฟรีเจียนและ Eb ฟรีเจียนที่ปรากฏในตอนต้นเพลงกลับมาในกระบวนสุดท้ายและมีการใช้โน้ตขั้นคู่ 7 เมเจอร์ซึ่งตามคัมภีร์ไบเบิลมีความหมายถึงความน่ากลัวหรือสิ่งที่เปราะบางแทนปีศาจที่ภายนอกดูน่ากลัวแต่จริงแล้วกลับเปราะบาง สิ่งยึดเหนี่ยวเพียงสิ่งเดียวคือผ้าห่อศพ หากหายไปปีศาจจะไม่สามารถอยู่ได้ นอกจากนั้นผู้ประพันธ์ได้นำโน้ตคู่ 2 ไมเนอร์ ซึ่งความหมายตามคัมภีร์ไบเบิลคือความรู้สึกกดดัน ความคาดหวังและความกังวลเพื่อแสดงออกถึงความรู้สึกที่ผู้ประพันธ์มีต่อเหล่าปีศาจ

ผลสรุปการดำเนินการวิเคราะห์

บทประพันธ์ระบำแห่งความตายนี้เป็นผลงานประพันธ์ชิ้นที่ 4 ของผู้ประพันธ์เป็นงานในลักษณะดนตรีแชมเบอร์หมายถึงดนตรีสำหรับแสดงในห้อง บรรเลงโดยนักดนตรี 3-8 คนและเพื่อที่จะให้บทประพันธ์มีความเกี่ยวข้องกับบทกวี ผู้ประพันธ์จึงต้องทำการศึกษาและตีความบทกวีของเกอเธ่ประกอบการทำความเข้าใจในขอบเขตความสามารถของเครื่องดนตรีแต่ละชนิดอีกด้วย ปัญหาที่เกิดขึ้นคือการสะกดโน้ตที่จะทำให้นักดนตรีง่ายต่อการเล่นซึ่งในบางครั้งทำให้สัญลักษณ์ที่ผู้ประพันธ์ต้องการจะสื่อผ่านตัวโน้ตผิดเพี้ยนไป

ข้อเสนอแนะ

บทประพันธ์ระบำแห่งความตายนี้สร้างจากบทกวีที่มีชื่อเสียงของเกอเธ่ ซึ่งนอกจากบทกวีนี้เกอเธ่ได้ประพันธ์บทกวีที่มีชื่อเสียงอีกมากมายและแต่ละชิ้นต่างมีคุณค่าทางวรรณกรรมที่คู่ควรต่อการศึกษา

รายการอ้างอิง

ภาษาไทย

ไชแสง สุขะวัฒน์. 2554. สังคตินิยม ว่าด้วยเครื่องดนตรีของวงดุริยางค์. กรุงเทพมหานคร: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

ณรงค์ฤทธิ์ ธรรมบุตร. 2552. การประพันธ์เพลงร่วมสมัย. กรุงเทพมหานคร: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

_____. 2553. อรรถธิบายและบทวิเคราะห์บทเพลงที่ประพันธ์โดย ณรงค์ฤทธิ์ ธรรมบุตร. กรุงเทพมหานคร: บริษัท ธนาเพลส จำกัด.

ณัชชา พันธุ์เจริญ. 2552. พจนานุกรมศัพท์ดุริยางคศิลป์. กรุงเทพมหานคร: สำนักพิมพ์เกศกะรัต,

ภาษาอังกฤษ

Fairchild, M. [n.d.]. Bible Numerology -The Meaning of Numbers in the Bible. [Online].

Available from: <http://christianity.about.com/od/biblefactsandlists/qt/Bible-Numerology.htm?p=1> [2014, March 6]

Gardner, K. [n.d.]. The Effect of Different Musical Intervals. In Heather S. Sound Healing Practice [Online]. Available from: <http://www.simonheather.co.uk/pages/books.php> [2014, March 5]



MUSIC COMPOSITION: PETCHABURI SYMPHONIC RHAPSODY

Sit Kesjamras*

Weerachat Premananda**

บทคัดย่อ

บทประพันธ์เพลงเพชรบุรี ซิมโฟนิกระบโซดี เป็นดนตรีที่มีการประพันธ์แบบดนตรีพรรณนาที่มีท่อนต่างๆที่ถูกเรียบเรียงกันอย่างมีอิสระและเต็มไปด้วยความรู้สึกโดยสามารถแบ่งได้ตามอัตราความเร็วของเพลง โดยผู้ประพันธ์ได้รับแรงบันดาลใจมาจากสถานที่ต่างๆในจังหวัดเพชรบุรี อาทิ พระนครคีรี หาดเจ้าสำราญและพระราชวังสนามจันทร์

การประพันธ์เพลงนี้มีจุดประสงค์ในการนำเสนอบทเพลงโดยการใช้เทคนิคใหม่ๆในการประพันธ์และมีการนำท่อนหลักไปขยายต่อออกเป็นท่อนหลักอื่นๆ ในส่วนของการเรียบเรียงเสียงประสานของออร์เคสตราและเปียโนที่มีการใช้เสียงประสานที่มีทั้งเสียงที่กลมกลืนและเสียงกัด

คำสำคัญ: บทประพันธ์เพลง / ระบโซดี / ซิมโฟนิกระบ / อรรถาธิบาย

Abstract

A music composition "Petchaburi Symphonic Rhapsody" is a program music composed in a form of rhapsody that can be sub-divided into five different rhapsodic episodes according to tempi. The composer was inspired by the beauty of famous places in Petchaburi province such as Phra Nakorn Khiri, Chao Samran Beach, and Mrigadayavan Palace.

The objective of this composition is to present a newly composed music with contemporary composition techniques. The orchestration was done for chamber orchestra and piano to present both consonance and dissonance sounds.

Keywords: Music / Composition / Petchaburi / Symphonic / Rhapsody / Analysis

* Graduate student, Music Composition program, Department of Music, Faculty of Fine and Applied Arts, Chulalongkorn University.

** Professor, Ph. D., Head, Department of Music, Faculty of Fine and Applied Arts, Chulalongkorn University.

Introduction

Petchaburi is a historical province located in the southern part of Thailand on the banks of Petchaburi River. It is one of the oldest towns and still intact in Thailand as it has never been conquered by Burmese. Its fine examples of Ayutthaya's arts and architectures are still in good condition.

Petchaburi's wealth and influences were based on coastal salt pans found in the vicinity of the town as the record being exploited in the early of the 12th century. By the 16th century, important during the Ayutthaya Period. Later in the 19th century, Petchaburi became a very popular place as a favourite retreat for King Rama IV, who had a hilltop palace built there in the 1850s.

"Petchaburi Symphonic Rhapsody" was composed in a form of rhapsody as to represent the value of Petchaburi as a historical province that still has fine examples of arts and architectures of Ayutthaya, and beautiful sceneries that have not been polluted. There are three sites which "Petchaburi Symphonic Rhapsody (The City of Diamonds)" will describe: Phra Nakorn Khiri, Chao Samran beach, and Mrigadayavan Palace.

Phra Nakorn Khiri

Phra Nakorn Khiri or Khao Wang was built as a summer palace during the reign of King Rama IV. Phra Nakorn Khiri means "City Hill" as it was built on top of the hill.

Chao Samran Beach

Chao Samran Beach is located approximately fifteen kilometers from Petchaburi City. With direct translation, Chao Samran Beach means Beach of royal leisure as a legend saying that King Naresuen, the Great and King Ekatosarot, frequently visited it to appreciate the calmness and the beauty of the beach.

Mrigadayavan Palace

Mrigadayavan Palace is a seaside palace located in Cha-Am, Petchaburi province. It was built for King Rama VI to serve as his holiday villa.

Rhapsody

Rhapsody is a one-movement episodic work with a free-flowing structure. It contains many contrasts made by changing in tonality, moods, and color. There are solo passages where the soloist would have chances to show off his/her skills.

Rhapsody in Blue

Rhapsody in Blue was composed as a Jazz Concerto by an American composer, George Gershwin. Rhapsody in Blue is a single-movement musical piece which contains five themes and six tags. The contrast of the piece can be seen on the modulation and the presentation of each theme which have been varied by using different instruments and different tempos.

Rhapsody on a Theme of Paganini

Rhapsody on a Theme of Paganini is a composition composed by Sergei Rachmaninoff. The overall shape of the piece is more like a theme and variations, but it is a single-movement piece with almost undetectable separations for each variation. Being free-form composition, it is classified as a rhapsody.

Research Objectives

1. Creation of music composition using contemporary composition techniques.
2. Interpretation the beauty of Petchaburi province from point of view composer.
3. Publication of music composition as an academic work.

Methodology

1. Construct the total structure and form of the piece.
2. Create several motive that can extend into several themes
3. Orchestrating the music composition to match with the style the composer would like to present.
4. Consulting with thesis advisor for improvement of music composition.
5. Publishing the music analysis and present as a thesis.

Results

Theme One

Theme one was presented for the first time from measure nine to measure seventeen with pick-up notes in measure eight. The material that was used to construct theme one contained only three notes as seen on figure 1.



Figure 1 shows the material of theme one.

The first theme was based on material from figure 1 by using the repetition of the first two notes and filling in some notes between the first G to the second G such as a repeated note and neighbor tones as in figure 2.



Figure 2 shows how theme one was developed.

The extension of theme one from figure 2 was repeated by adding one more notes with a slight change in rhythm from regular sixteenth notes to a sixteen-note triplets as in figure 3.



Figure 3 shows another developments of theme one.

To create an answer for theme one, the interval of note C and G has been extended from perfect fifth to minor sixth. F and G were added to form a unity with the chord F minor as in figure 4.



Figure 4 shows an answer for theme one.

An answer for theme one on figure 4 was repeated with a slight change in rhythm by using half-note triplets as in figure 5



Figure 5 shows a development of an answer of theme one.

To end the first theme, the interval of perfect fifth was reduced to minor third to create a suspension for the chord Bb major and then resolve to note D in figure 6.



Figure 6 shows the ending of theme one.

According to the material from figure 1, the first theme was sub-divided as fragments. This fragments were repeated and transformed by retrograding the melody and creating a melodic sequence by changing pitches for some notes as from measure forty-five to measure fifty-two.

In figure 7, F and Ab were added and the value of notes were lengthened. Even though, notes in figure 7 were very similar to notes from figure 3, but using the long notes would exaggerate and emphasize the melody more than shorter notes. The last note C was added to make this melody sound resolved.



Figure 7 shows the fragment of theme one.

In figure 8, the melodic contour was almost exactly like the melody from figure 1. It was transformed by removing the first note while transposing the last three notes.



Figure 8 shows the melodic contour based on the fragment of theme one.

Figure 9 was based from the melody in Ex with a similarity in rhythm. This phrase was a sequence to the phrase in figure 8.



Figure 9 shows the phrase sequence in corresponding with a melodic contour based on the fragment of theme one.

The ending of the fragments of theme one was similar to the melody in figure 7, but the note D was added as a 9th to form a tension to C minor in the last measure in figure 10.

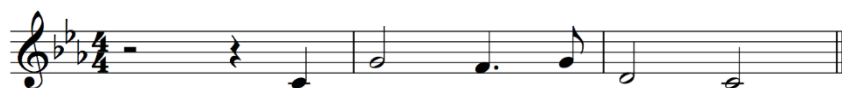


Figure 10 shows the ending of the fragment of theme one.

On theme one in figure 11 from measure nine to measure eighteen with pick-up notes in measure eight and from measure nineteen to measure twenty-eight with pick-up notes in measure eighteen, these ten-bar phrases were repeated with a change in texture.

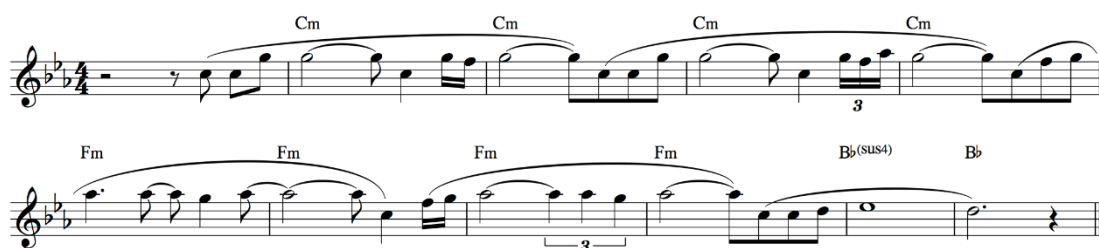


Figure 11 shows the harmonic progressions of theme one.

C minor had several non-chord tones such as 9th, b13th, and 13th from C minor scale to add more colors to the passage. F minor also had several non-chord tones such as 9th, b13th, and 13th from F minor scale to provide more colors. These colors were added in the bass notes as well: for example: Fm/Eb, Fm/D, Fm/Db, and Fm/C. The ending of theme one used Bb major. The first Bb chord was transformed by suspending the 3rd which was D and then adding the 4th which was Eb to form a Bb7 suspended 4 chord. It resolved to the next chord which was the Bb major chord. Figure 12 was taken from the second repeat of theme one. The root of C minor was avoided so that the colors of the first and the second repeat were different.



Figure 12 shows the texture of the first repeat of theme one.

The textures of all three repeats were slightly changed. On the first repeat, there was a solo violin with woodwind instruments as accompaniment. On the second repeat, there was a solo piano with woodwind instruments as accompaniment but with a lighter texture than the first repeat.

The third repeat of theme one as in figure 13 was a solo passage for piano with one octave lower than the second repeat. The difference of this repeat and the second repeat were the roots of each chords were visible, so that all chords were completely harmonized. The melody on the right hand was harmonized with chord tones to form complete chords and to give different tone colors that the first and the second repeat did not provide.



Figure 13 shows the texture of the second repeat of theme one.

Theme Two

Theme two was based on a material that contained only two notes as in figure 14. These two notes were varied and transformed by adding repeated notes, neighboring notes, and passing notes or transposed to create a melodic sequence.

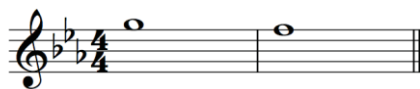


Figure 14 shows the musical material of theme two.

Theme two was presented for the first time in measure twenty-nine to measure thirty-six on violin one and violin two. Theme two started with pick-up notes in measure twenty-eight in figure 15

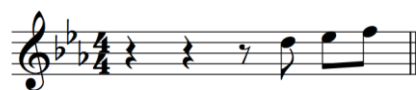


Figure 15 shows the pick-up notes in the beginning of theme two.

To develop the material in figure 14 into theme two, note G was repeated and note Eb was added as to give more color instead of descending directly from G to F. Notes F in the second measure were repeated as to give a strong statement that this was the target note of this phrase as in figure 16



Figure 16 shows theme two constructed from the musical material in figure 14

The material from figure 14 was retrograded to create an answer for the melody in figure 16 Note F was repeated while neighbor tones were added as in figure 17



Figure 17 shows an answer of theme two.

To create a variation for the melody in figure 16, eighth-note triplets were added starting on Bb and descending to note F in the second measure. Figure 18 shows how the melody was varied.



Figure 18 shows how theme two was developed.

To end this episodic variation, the material in figure 14 was transposed from G to F. Note F served as a main note for chord C suspended 4th so that it resolved to C minor chord as in figure 19.

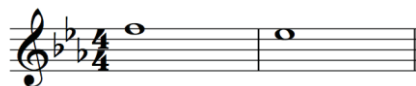


Figure 19 shows the ending of theme two.

Theme Three

Theme three was developed according to the material that contained only four notes to form a broken-chord as in figure 20.

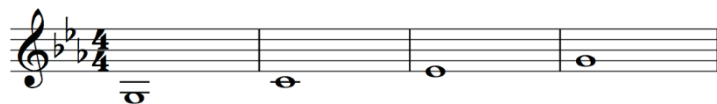


Figure 20 shows the musical material of theme three.

Theme three was presented for the first time from measure one hundred and five to measure one hundred and eight. Each note was embellished with chord tones as it formed a unity in the chord as in figure 21



Figure 21 shows the complete theme three.

According to figure 21, the texture was thickened by having the violin 1 and violin 2 sections perform a tutti while having viola, cello, and double bass sections perform a rhythmic tutti as in figure 22.

105 **Allegro**

Picc.

Fl.

Ob.

Cl.

Bsn.

Hn.

Tpt.

Tbn.

Timp.

B. D.

Cym.

Vib.

Pno.

Vin. 1

Vin. 2

Vla.

Vc.

Db.

Figure 22 shows the texture of theme three.

Theme Four

Theme four was based on the rhythmic material in figure 23. It was developed by adding pitches and creating sequences by transposing melodies. This theme from measure one hundred and nine to measure one hundred and twelve as in figure 24 gave a flowing feeling while building up tensions for the audiences.



Figure 23 shows the rhythmic motif of theme four.



Figure 24 shows the rhythmic motives with pitches added.

The melodic contour of this theme from measure one hundred and seventeen to measure one hundred and twenty was an ascending scale to build a tension that led to another theme.



Figure 25 shows melodic contour built on an ascending scale.

From measure one hundred and seventy-four to measure one hundred and eighty, theme four was extended as it reached its climax of this rhapsodic variation. The melodic contour of this theme was also build from an ascending scale.



Figure 26 shows the extension of theme four.

Theme four was temporary modulated into the key of Eb major from measure one hundred and eighty-one to measure one hundred and eighty-four. The melodic contour was still visible as seen in figure 27.



Figure 27 shows a slight modulation toward the end of the episodic rhapsody.

Theme four from measure one hundred and eighty-four to measure one hundred and ninety-seven was left with an ascending scale melodic contour as seen in figure 28.

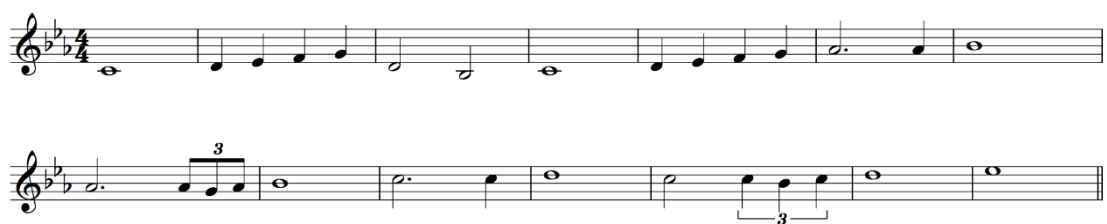


Figure 28 shows the end of the allegro episodic movement.

Theme Five

Theme five is a very short theme. It can be considered as a transitional phrase; however, it was developed by the thickness of texture and the performance techniques.

The material used to form theme five contained four notes. The theme can be seen from measure one hundred and twenty-one to measure one hundred and twenty-six on wind instruments as in figure 29.

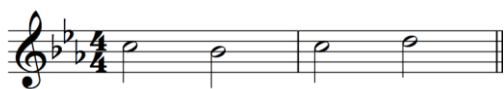


Figure 29 shows the raw musical idea of theme five.

However, the theme on the piano in measure one hundred and twenty-two was modified with the shortened of note C and the repeated note D as in figure 30.



Figure 30 shows how notes theme five were doubling in octave.

On measure one hundred and twenty-three to measure one hundred and twenty-four, notes G were added to change a color of this theme as seen in figure 31.



Figure 31 shows the embellishment of theme five.

To end the theme in measure one hundred and twenty-five and measure one hundred and twenty-six, the melodic contour as seen the last three notes of material in figure 29 was transposed from Bb - C - D to Eb - F - G on wind instruments as seen in figure 32



Figure 32 shows the ending of theme five.

At the same time as the melody in figure 32 occurred, this melody was presented with a slight modification made by changing the rhythmic pattern on piano as shown in figure 33



Figure 33 shows how the ending of theme five was developed.

Theme five was presented again from measure one hundred and thirty-seven to measure one hundred and forty-one with a different ending by adding escape tones as seen in figure 34.



Figure 34 shows another variations in the ending of theme five.

Theme Six

Theme six was a slow movement in an andante episode. The material of theme six contained three simple notes in figure 35 as note D was a tension 9th to the chord C minor and resolved to note C. The first development of the material was the adding of eighth-note triplets as in figure 36. Another development of the material was the change in melodic contour in figure 37.



Figure 35 shows the musical element of theme six.



Figure 36 shows how the musical element was developed.



Figure 37 shows the variation of theme six.

Answers of theme six were created by using chord tones which resolved down to chord tone of another chord. In figure 38 and figure 39 show the answers created for theme six.



Figure 38 shows an answer of theme six.



Figure 39 shows a variation of an answer of theme six.

Theme six was repeated with different texture by playing as octave on the right hand and more bass notes on the left hand from measure two hundred and eight to measure two hundred and sixteen.

Theme six was transformed by the simplification of rhythm to simple eighth notes in measure two hundred and seventeen to measure two hundred and twenty-five. The instrument was changed into string instruments with a solo cello passage in the beginning. Figure 40 and figure 41 show how the rhythmic of theme six was simplified. Figure 42 and figure 43 show how the rhythm of the answers was modified.



Figure 40 shows another variations of theme six.



Figure 41 shows another variations of theme six.



Figure 42 shows another variations of an answer of theme six.



Figure 43 shows another variations of an answer of theme six.

Theme six from measure two hundred and twenty-six to measure two hundred and twenty-nine, the rhythm on theme six was transformed as in figure 44 and figure 45.



Figure 44 shows another variations of theme six.



Figure 45 shows another variations of theme six.

Answers from measure two hundred and thirty to measure two hundred and thirty-four were transformed with quarter-note triplets as in figure 46 and figure 47.



Figure 46 shows another variations of an answer of theme six.



Figure 47 shows another variations of an answer of theme six.

According to the rhythmic pattern as seen from figure 42, this theme was developed and served as the ending for andante from measure two hundred and fifty to measure two hundred and sixty-four as in figure 48. This melody was transposed to the key of E minor.



Figure 48 shows the ending of theme six that served as an ending of andante movement.

Theme Seven

Theme seven was the simplest theme. It was presented in andante and maestoso. In andante, theme seven was presented in the key of C minor by brass instruments and then it was repeated by woodwind instruments one octave higher. In maestoso, theme seven was presented in the key of C minor like it was from andante, but the repeat was transposed into D minor by wind instruments. The material for theme seven contained four notes including three notes forming a pick-up as in figure 49.



Figure 49 shows the musical material of theme seven.

Theme seven was developed in melodic sequence as in figure 50. In each repeat, the texture was changed as seen from measure two hundred and thirty-five to measure two hundred and forty-two as the piano contained only vertical chords. From measure two hundred and forty-three to measure two hundred and forty-nine, the texture for piano was changed into mode scales. From measure three hundred and ninety-two to measure four hundred and six, the texture for piano was vertical chords.



Figure 50 shows the complete theme seven.

The harmonies that accompanied this melody were simple chord progressions. The Bb major chord in measure three in figure 51 was considered as a secondary dominant chord of bIII as the bIII was functioned as a half cadence.

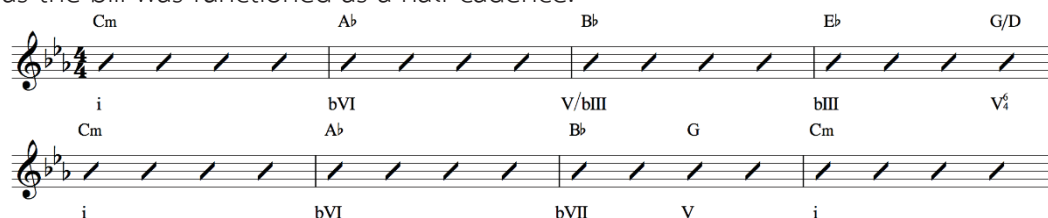


Figure 51 shows the harmony of theme seven.

In maestoso episode, theme seven was presented in two repeats. Both repeats consisted of the same thickness of texture and the same performance techniques. The first repeat was composed in the key of C minor and then it was repeated and transposed to the

key of D minor in the second repeat. The A7 chord in measure eight from figure 52 was functioned as a dominant chord for the key of D minor. All functions of harmonies in the key of D minor were similar to the functions of harmonies in the key of C minor.

Figure 52 shows the harmonic progressions of theme seven including the modulation.

Other Elements

The progressions from measure one to measure eight started with C major, Bb major, Ab major, and ended with G7. The functions of this progression are I, bVII, bVI, V7 as seen in figure 53.

Figure 53 shows the harmonies at the beginning of the composition.

The progressions in figure 53 were in the key of C major as C major functioned as the I chord. Bb major and Ab major were borrowed chords. They served as bVII and bVI in C minor scale. The progressions ended with G7 that functioned as V7 in both C major and C minor scale.

As the progressions started from C major, Bb major, and Ab major with their non-chord tones which came from the 9th and 13th their major scales. The ending of progressions was added with the 4th from G major scale, thus it ended with G7 suspended 4 as in figure 54 In Jazz theory, it is called extended tertian harmonies.

Figure 54 shows the actual voicing of each chord.

In figure 55, each chord and their non-chord tones were harmonized in forth to form quartal harmonies. The characteristic of quartal harmonies would be an unclear sound with less dissonance.



Figure 55 shows how each chord was re-harmonized.

To obtain the characteristic of each chord which can be seen in figure 56, the piano introduction passage from measure one to measure eight was introduced with the harmonization that contained both characteristics as both extended tertian harmonies and quartal harmonies. The characteristics of both extended tertian harmonies and quartal harmonies can be seen in each chords as each chords contained intervals of perfect 4th and major 2nd. In the first chord, from E to A was an interval of perfect 4th. From A to D was another interval of perfect 4th. From D to G was another interval of perfect 4th. Note C on the left hand and note A on the right hand were added by interval of major 2nd from note D and G to give a more dissonance sound as a normal extended tertian chord was characterized with.

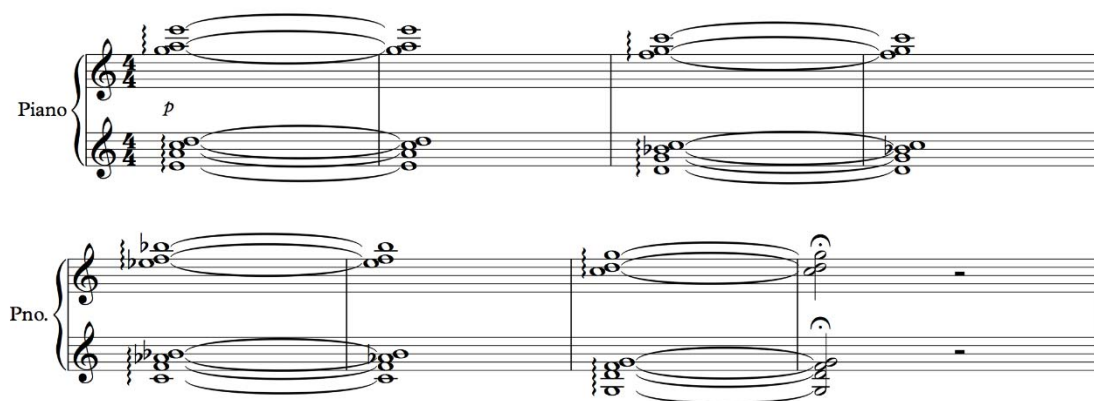


Figure 56 shows how each re-harmonized chord was arranged for piano.

Conclusions

Petchaburi Symphonic Rhapsody was composed using various music composition techniques such as traditional composition techniques, counterpoint, twentieth-century music composition techniques, jazz composition techniques, pop-rock songwriting techniques, and contemporary orchestration.

Traditional music composition techniques were used to draft out all composition as a whole and then developed both melodies and harmonies by using simple techniques such as major-minor relative, scales and arpeggios, motivic transformation, and the used of tonic-dominant harmonies.

Counterpoint techniques were used in combining with harmonies. Most notably would be the bass notes that sometimes would ascend or descend in stepwise motion.

Twentieth-century music composition techniques and jazz music composition techniques were used to give more colors to the piece by using the extension of each chord.

Pop-rock songwriting and contemporary orchestration techniques were used to create memorable melodies and to give more layers to the music.

All techniques were studied through the experiment of the composer according to his musical experiences. The composer has to study by performing the music analyses for all music genres including classical music, pop-rock music, jazz music, world music, and etc.

References

- Eliot, J., Bickersmith J., Broom A., Monk W., Rosser N., Taylor J. and Thomson A. 1999. Footprint Thailand Handbook. 2nd Edition. England: Footprint Handbooks.
- Gray, P., and Ridout L. 2001. The Rough Guide to Thailand. 4th Edition. London: RoughGuides.
- Kachulis, J. 2003. The Songwriting's Workshop: Melody. Boston: Berklee Press.
- _____. 2005. The Songwriting's Workshop: harmony. Boston: Berklee Press.
- Kostka, S. and Payne D. 2004. Tonal Harmony with an Introduction to twentieth-Century Music. 5th Edition. New York: McGraw-Hill.
- Pease, T. 2003. Jazz Composition Theory and Practice. Boston: Berklee Press.
- Perricone, J. 2000. Melody in Songwriting: Tools and Techniques for Writing Hit Songs. Boston: Berklee Press.
- Schoenberg, Arnold. 1967. Fundamental of Musical Composition. London: Faber and Faber Limited.

คำแนะนำสำหรับผู้นิพนธ์

หลักเกณฑ์การเตรียมบทความต้นฉบับและเอกสารประกอบ

เพื่อเสนอพิจารณาถ้อยแถลงและตีพิมพ์ในวารสารศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ส่วนที่ 1 บทความต้นฉบับ

1. ต้องเป็นบทความทางวิชาการ/บทความวิจัย/บทความปริทรรศน์/บทวิจารณ์หนังสือและผลงานด้านศิลปกรรมศาสตร์หรือสาขาที่เกี่ยวข้อง ตรงตามวัตถุประสงค์และขอบเขตของวารสาร บทความที่ส่งเสนอตีพิมพ์ต้องไม่เคยตีพิมพ์จากที่ใดมาก่อน และไม่ควรรอยู่ในระหว่างการส่งเสนอเพื่อพิจารณาตีพิมพ์ในวารสารอื่น ๆ

2. เป็นบทความภาษาไทยหรือภาษาอังกฤษ ในกรณีเป็นภาษาอังกฤษ ต้องไม่เป็นบทความที่แปลจากงานนิพนธ์ที่ตีพิมพ์ในภาษาไทยหรือภาษาต่างประเทศอื่น ๆ มาก่อน จะมีบทคัดย่อภาษาไทยประกอบด้วยหรือไม่ก็ได้

3. ผู้นิพนธ์จะต้องเตรียมเนื้อหาต้นฉบับ (Manuscript) พิมพ์ลงในแม่แบบบทความฉบับเต็มที่ได้เตรียมไว้ในรูปของเอกสารอิเล็กทรอนิกส์ (Word Document ไฟล์สกุล .Doc หรือ .Docx หรือ ไฟล์เอกสารชนิด PDF) สภาพพร้อมพิมพ์ลงบนกระดาษ (Print out) มีความยาวไม่เกิน 20 หน้ากระดาษ A4 ใช้ชุดแบบอักษรมาตรฐานราชการไทยสารบรรณ (TH SarabunPSK) ตลอดทั้งบทความ และมีส่วนประกอบของบทความที่สำคัญตามลำดับ ดังนี้

3.1 **ชื่อเรื่อง (Title)** ใช้อักษรตัวหนา ขนาด 16 pt จัดกึ่งกลางหน้ากระดาษ ทั้งภาษาไทยและภาษาอังกฤษตัวพิมพ์ใหญ่ มีความยาวพอสมควรกับหน้ากระดาษ จำนวนไม่เกิน 15 คำ และหากเป็นชื่อเรื่องจากงานวิจัยควรปรับให้กระชับและตรงกับเนื้อหาของบทความ และหลีกเลี่ยงการใช้ตัวย่อเป็นส่วนหนึ่งของชื่อเรื่อง

3.2 **ชื่อผู้นิพนธ์ (Author)** ใช้อักษรขนาด 16 pt จัดกึ่งกลางหน้ากระดาษ ระบุข้อมูลชื่อ – นามสกุลจริง ของผู้นิพนธ์ ทั้งภาษาไทยและภาษาอังกฤษตัวพิมพ์ใหญ่ หากมีผู้นิพนธ์ร่วมจะต้องระบุให้ครบถ้วน ถัดจากชื่อผู้นิพนธ์หลักทุกรายการ

3.3 **บทคัดย่อ (Abstract)** ใช้อักษรปกติ ขนาด 14-16 pt จัดแนวพิมพ์แบบเต็มแนวหรือกระจายบรรทัด ความยาวไม่เกินกรอบตารางสี่เหลี่ยมภายในพื้นที่หน้ากระดาษ A4 และจบภายใน 1 ย่อหน้า ทั้งภาษาไทยและภาษาอังกฤษ จำกัดจำนวนคำอยู่ระหว่าง 250-300 คำ

3.4 **ที่อยู่และสังกัดของผู้นิพนธ์ (Affiliation)** ใช้อักษรขนาด 12 pt ในรูปของเชิงอรรถใต้บทคัดย่อ กำกับด้วยเครื่องหมายดอกจัน (Asterisk : *) หรือเครื่องหมายกริช (Dagger : †) โดยระบุการศึกษาชั้นสูงสุดหรือตำแหน่งทางวิชาการ (ถ้ามี) และสังกัดของผู้นิพนธ์ ทั้งภาษาไทยและภาษาอังกฤษ พร้อมทั้งระบุจดหมายอิเล็กทรอนิกส์ (Email address) ที่เป็นชื่อโดเมน (Domain) ของสถาบันต้นสังกัดที่เป็นทางการ ตัวอย่างเช่น Name.S@chula.ac.th และหากมีผู้นิพนธ์ร่วมจะต้องระบุที่อยู่และสังกัดให้ครบถ้วน ถัดจากชื่อผู้นิพนธ์หลัก

3.5 **เนื้อหา (Content)** ใช้อักษรปกติ ขนาด 16 pt การจัดแนวพิมพ์ตามความเหมาะสมกับภาษาที่ใช้ และหากเป็นบทความจากรายงานวิจัยหรือวิทยานิพนธ์ ควรมีเนื้อหาที่ครอบคลุมในหัวข้อต่าง ๆ ได้แก่ บทนำ วัตถุประสงค์ วิธีการศึกษา ผลการศึกษา การอภิปรายผล สรุปและข้อเสนอแนะ การนำไปใช้จัดแสดงหรือการจดแจ้ง ลิขสิทธิ์พร้อมทั้งมีคำอธิบายภาพ ตาราง แผนผัง โน้ตเพลง ฯลฯ โดยระบุแหล่งที่มาให้ครบถ้วน และหากเป็นบทความที่ได้รับทุนสนับสนุนการวิจัย ให้ระบุชื่อของแหล่งทุนในส่วนของกิตติกรรมประกาศตามเงื่อนไขการรับทุน

3.6 **เอกสารอ้างอิง (Reference)** ใช้อักษรขนาด 16 pt จัดแนวพิมพ์แบบชิดซ้าย โดยบรรทัดต่อมาของรายการเดียวกันจะต้องย่อเข้าไป 7 ช่วงตัวอักษร มีรายการอ้างอิงในเนื้อหาตรงกับรายการอ้างอิงท้ายบทความครบถ้วนทุกรายการ โดยเรียงลำดับตามชุดอักษรानุกรมภาษาไทยและภาษาอังกฤษ (อ่านรายละเอียดเรื่องการอ้างอิงเพิ่มเติม)

ส่วนที่ 2 การอ้างอิง (Citation)

วารสารศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ได้กำหนดเกณฑ์รูปแบบการอ้างอิงและการจัดทำรายการอ้างอิงโดยปรับปรุงจากมาตรฐานของสมาคมสังคมวิทยาอเมริกัน (ASA) โดยมีรายละเอียดดังนี้

1. การอ้างอิงชื่อผู้แต่ง

- ผู้แต่งเป็นชาวต่างประเทศ ให้ลงชื่อสกุลนำหน้า คั่นด้วยเครื่องหมายจุลภาค (,) ตามด้วยชื่อต้น และอักษรย่อของชื่อกลาง (ถ้ามี) เช่น Haraway, Donna J. และสำหรับผู้แต่งในลำดับถัดไป ให้ใส่ชื่อเต็มโดยไม่ต้องนำชื่อสกุลนำหน้า เช่น David Morton
- ผู้แต่งเป็นชาวไทย ให้ลงชื่อต้น เว้นวรรคแล้วตามด้วยนามสกุล เช่น รักษาติ นิยมไทย ในกรณีที่ผู้แต่งเขียนบทความเป็นภาษาต่างประเทศ ให้ลงชื่อเต็มโดยไม่ต้องใช้อักษรย่อ ตัวอย่างเช่น Manop Wisuttipat
- ผู้แต่งชาวไทยมีฐานันดรศักดิ์ บรรดาศักดิ์ ให้พิมพ์ชื่อ ตามด้วยเครื่องหมายจุลภาค (,) เช่น ธรรมศักดิ์มนตรี, เจ้าพระยา และละการใส่ยศ หรือ ตำแหน่งทางวิชาการ เช่น พลตำรวจเอก ศาสตราจารย์ ตัวอย่างเช่น วศิษฐ์ เดชกุญชร ศิลป์ พิระศรี เว้นแต่เฉพาะสมณศักดิ์ ตัวอย่างเช่น พระพรหมคุณาภรณ์
- ผู้แต่งที่ใช้นามแฝงหรือนามปากกาที่เป็นที่รู้จักโดยทั่วไป ให้ใช้นามแฝงหรือนามปากกานั้นแทนชื่อผู้แต่ง และในกรณีที่ทราบชื่อเต็มของผู้แต่ง ให้แทรกชื่อเต็มหลังจากชื่อนามแฝงหรือนามปากกาภายในเครื่องหมายวงเล็บใหญ่ ตัวอย่างเช่น ศรีบุรพา [กุหลาบ สายประดิษฐ์] หรือ Dinesen, I. [Karen Blixen] เป็นต้น
- ผู้แต่งไม่เกิน 3 คน ให้ลงชื่อผู้แต่งทุกคน โดยใช้คำว่า “และ” (สำหรับภาษาไทย) และใช้คำว่า “and” (สำหรับภาษาอังกฤษ) ก่อนชื่อผู้แต่งคนสุดท้าย เช่น รักษาติ นิยมไทย, สุวัฒน์ จริ่งใจ และรักไทย พันธุ์แท้
- ผู้แต่งมากกว่า 3 คน ให้ใช้คำว่า “และคณะ” (สำหรับภาษาไทย) และใช้คำว่า “et al.” (สำหรับภาษาอังกฤษ) เช่น รักษาติ นิยมไทย และคณะ, Aitchison, J.C. et al.
- ผู้แต่งเป็นสถาบัน เช่น หน่วยงานราชการ สถาบันการศึกษา รัฐวิสาหกิจ สมาคม ธนาคาร เป็นต้น ให้อ้างถึงหน่วยงานที่สูงกว่ามายัง หน่วยงานภายใต้สังกัด และใช้เครื่องหมายมหัพภาค (.) กำกับที่ท้ายชื่อแต่ละหน่วยงาน เช่น กระทรวงวัฒนธรรม. กรมศิลปากร, จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย. คณะศิลปกรรมศาสตร์.

อนึ่ง หากไม่ปรากฏชื่อผู้แต่ง ให้พิจารณาการอ้างอิงจากชื่อของบรรณาธิการ ผู้แปล ผู้รวบรวม ผู้วิจารณ์หรือชื่อสถาบัน นามปากกา นามแฝง หากไม่ปรากฏชื่อผู้แต่งในส่วนใด ๆ ของเอกสาร ให้ระบุชื่อหนังสือแทน

2. การอ้างอิงแทรกในเนื้อหา (In-Text Citation) ใช้ระบบการอ้างอิงแบบนาม-ปี (Author-Date) โดยแบ่งออกเป็นประเภทต่าง ๆ คือ

- การอ้างอิงในเนื้อหาทั้งหมด ใช้ตัวอย่างดังนี้

รูปแบบ	ตัวอย่าง
(ชื่อ-สกุล ปีที่พิมพ์) (Surname Year)	(มนตรี ตราโมท 2545) (Morton 1976)

- การอ้างอิงในเนื้อหาบางส่วน ใช้ตัวอย่างดังนี้

รูปแบบ	ตัวอย่าง
(ชื่อ-สกุล ปีที่พิมพ์:หน้า) (Surname Year:p.)	(กรมพระยาดำรงราชานุภาพ 2474:15-19) (Morton 1976:1-4)

- การอ้างอิงจากสื่อวัสดุอิเล็กทรอนิกส์หรือแหล่งข้อมูลบริการสารสนเทศ ใช้ตัวอย่างดังนี้

รูปแบบ	ตัวอย่าง
(ชื่อ-สกุล ปีที่พิมพ์:แหล่งข้อมูล) (Surname Year:Source)	(วินัย เชิญทอง 2540:บทคัดย่อ) (Hood 2014:Online)

- การอ้างอิงจากการสัมภาษณ์ ใช้ตัวอย่างดังนี้

รูปแบบ	ตัวอย่าง
(ชื่อ-สกุล, สัมภาษณ์, วัน เดือน ปี)	(بيب คงลายทอง, สัมภาษณ์, 19 กันยายน 2557)
(Surname, Personal Interview, mm dd, yyyy)	(Hood, Personal Interview, November 20, 2014)

3. รายการอ้างอิง (Reference) ใช้รูปแบบตามระบบการเขียนบรรณานุกรม มีส่วนประกอบต่าง ๆ ดังนี้

ส่วนประกอบหลัก	ส่วนย่อย	รูปแบบอักษร	รูปแบบวรรคตอน	ตัวอย่าง
ชื่อผู้แต่ง 1 คน	ฐานันดรศักดิ์ บรรดาศักดิ์	ธรรมดา	XX, XX. (1) XX XX (2)	ธรรมศักดิ์มนตรี, เจ้าพระยา. Bussakorn Binson
ชื่อผู้แต่งที่มีบรรณานุกรม	ฐานันดรศักดิ์ บรรดาศักดิ์	ธรรมดา	XX (บรรณานุกรม). XX (ed.). XX (eds.).	พูนพิศ อมาตยกุล (บรรณานุกรม). Steward, F.C. (ed.)
ชื่อผู้แต่งร่วมกัน 2 คน	ฐานันดรศักดิ์ บรรดาศักดิ์	ธรรมดา	XX และ XX.	มนตรี ตราโมท และ วิเชียร กุณทัณฑ์.
ชื่อผู้แต่งร่วมกัน 3 คน	ฐานันดรศักดิ์ บรรดาศักดิ์	ธรรมดา	XX, XX และ XX.	รักษาติ นิยมไทย, สุวัฒน์ จริ่งใจ และรักไทย พันธุ์แท้
ชื่อผู้แต่งร่วมกันมากกว่า 3 คน	ฐานันดรศักดิ์ บรรดาศักดิ์	ธรรมดา	XX, XX และคณะ.	พูนพิศ อมาตยกุล และคณะ.
ปีที่พิมพ์ ปีที่สัมภาษณ์	วันที่ เดือน (ถ้ามี)	ธรรมดา	YY, DD MMMM.	2545, 19 กรกฎาคม. [ม.ป.ป.]
สถานะ/ตำแหน่งของผู้ให้ข้อมูล (สัมภาษณ์)	ที่อยู่ (ถ้ามี)	ธรรมดา	XXX XXXX XXX.	ผู้ใหญ่บ้าน ตำบลนาสาร อำเภอพระพรหม จังหวัด นครศรีธรรมราช.
ผู้แปล		ธรรมดา	แปลโดย XX.	แปลโดย สันต์ ท. โกมลบุตร.
ชื่อเรื่องในบทความ		เน้น	“XXX.”	“เพลงเกี่ยวข้าว.”
ชื่อหนังสือ		เน้น	XXX.	คำบรรยายวิชาดุริยางคศาสตร์ไทย.
ชื่อหนังสือที่ถูกอ้างถึง		เน้น	ใน XXX.	ใน นามานุกรมศิลป์เพลงไทย.
ชื่อหนังสือพิมพ์		เน้น	XXX,	สยามรัฐ,
การสัมภาษณ์และอีเมล		ธรรมดา	XXX,	สัมภาษณ์, Personal Communication,
ครั้งที่พิมพ์		ธรรมดา	พิมพ์ครั้งที่ X.	พิมพ์ครั้งที่ 2.
ลำดับชุดการพิมพ์			เล่ม X.	เล่ม 3.
รายละเอียดของหนังสือ		ธรรมดา	XXXX.	อนุสรณ์เนื่องในงานพระราชทานเพลิงศพ.
ชื่อวารสาร	ปีที่ ฉบับที่ เดือน	เน้น	XXX ## (XX):	วารสารพัฒนบริหารศาสตร์ 14 (กรกฎาคม):
ประเภทของสื่อ		ธรรมดา	[XXXX].	[ออนไลน์].
พิมพ์ลักษณ์ (สถานที่พิมพ์ และ สำนักพิมพ์)		ธรรมดา	XXX: XXX.	กรุงเทพฯ: กรมศิลปากร. [ม.ป.ท.: ม.ป.พ.].
เลขหน้า		ธรรมดา	XX-XX.	12-20.
รายละเอียดรูปเล่ม (วิทยานิพนธ์-รายงานวิจัย)	หน่วยงาน/ สถาบัน/สังกัด	ธรรมดา	XX, XXX XXXX.	รายงานวิจัย, จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย. Master's Thesis, Faculty of Commerce and Accountancy Chulalongkorn University.
วันที่เข้าถึงข้อมูล (ออนไลน์)		ธรรมดา	วันที่สืบค้นข้อมูล Retrieved date	วันที่สืบค้นข้อมูล 20 กันยายน 2555 Retrieved May 15, 2014
การเข้าถึงฐานข้อมูล (ออนไลน์/ สาระสังเขป/อีเมล)	Source	ธรรมดา	(Domain name) (สาระสังเขปจาก XX)	(http://www.chula.ac.th) (สาระสังเขปจาก: BRS File: LISA Item: 91-3621) (Chaiyathat.S@chula.ac.th)
รหัสกำกับเอกสาร/สื่อสารสนเทศ (ISBN, ISSN, DOI, etc.)	Serial no.	ธรรมดา	XXX:##### XXX #####	doi:10.1007/s12136-007-0012-y ISSN 0125-1996
ข้อมูลจำเพาะ (ถ้ามี) จุลสาร เอกสารอัดสำเนา และ เอกสารที่ไม่ได้ตีพิมพ์อื่น ๆ		ธรรมดา	(XXXX)	(เอกสารอัดสำเนา) (Mimeographed)

หมายเหตุ: ให้เว้นวรรคใหญ่ 1 วรรค (2 เคาะ) ระหว่างข้อมูลที่คั่นด้วยเครื่องหมายทศภาค (.)

ตัวอย่างรูปแบบรายการอ้างอิง

หมายเหตุ เครื่องหมาย / = การเว้นวรรค 1 ระยะ Space bar

1. หนังสือ

ชื่อผู้แต่ง./ปีพิมพ์./ชื่อหนังสือ./เล่มที่หรือจำนวนเล่ม(ถ้ามี)./ครั้งที่พิมพ์(ถ้ามี)./ชื่อชุดหนังสือหรือลำดับที่(ถ้ามี)./สถานที่พิมพ์:/สำนักพิมพ์.

ตัวอย่าง

ประทีป พวงสาส์. 2514. อธิบายทฤษฎีศิลปะ ชุติระบำรำฟ้อน. พระนคร: ไทยมิตรการพิมพ์.

Harrison, Frank LL, Mantle Hood and Claude V. Palisca. 1963. Musicology. Englewood Cliffs. N.J.: Prentice-Hall.

2. บทความในหนังสือ

ชื่อผู้เขียนบทความ./ปีพิมพ์./“ชื่อบทความ.”/ใน/ชื่อบรรณาธิการ(ถ้ามี)/ชื่อเรื่อง/เลขหน้า./สถานที่พิมพ์:/สำนักพิมพ์.

ตัวอย่าง

ชัยพร วิษณุธร. 2518. “การสอนในระดับอุดมศึกษา.” ใน การสอนและการวัดผลการศึกษา, 1-30. พระนคร: ฝ่ายวิชาการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

Brown, R. and A.F. Dyer. 1972. “Cell Division in Higher Plants.” In F.C. Steward (ed.), *an Advanced Treatise*, 49-90. New York: Academic Press.

3. บทความในวารสาร

ชื่อผู้เขียนบทความ./ปีพิมพ์./“ชื่อบทความ.”/ชื่อวารสาร/ปีที่ (ฉบับที่หรือเดือน):/เลขหน้า.

ตัวอย่าง

โกวิทย์ ชันศรี. 2548. “ประสบการณ์ดนตรีไทยของข้าพเจ้า.” *วารสารศิลปกรรม* 6: 1-6.

Iwasawa, Takako. 2013. “The Revitalization of Community through Dance Communication: A Case of Community Dance in Sapporo, Japan.” *Journal of Urban Culture Research* 7 (2013): 112-128.

4. วิทยานิพนธ์

ชื่อผู้เขียนวิทยานิพนธ์./ปีพิมพ์./ชื่อวิทยานิพนธ์./ระดับปริญญา/ชื่อสาขาวิชาหรือภาควิชา/คณะ/ชื่อมหาวิทยาลัย.

ตัวอย่าง

พัชชา อุทิตวรรณกุล. 2553. *อัตลักษณ์ตราสินค้าแฟชั่นที่ปรับเปลี่ยนรูปแบบได้ สำหรับคนวัยทำงานในกรุงเทพมหานคร*. วิทยานิพนธ์ปริญญา
ดุสิตบัณฑิต, สาขาวิชาศิลปกรรมศาสตร์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

Tarrin, Attachariya. 2009. *Bayesian Alphas Predictability of the UK Market*. Master's Thesis, Department of Banking and Finance, Faculty of Commerce and Accountancy Chulalongkorn University.

หมายเหตุ

- การอ้างอิงวิทยานิพนธ์จุฬาฯ ปี 2541 เป็นต้นไป ให้ระบุ ชื่อคณะ แทนคำว่า บัณฑิตวิทยาลัย

- การอ้างอิงวิทยานิพนธ์จากทุกสถาบัน ไม่ต้องระบุชื่อปริญญา โดยระดับมหามบัณฑิตให้ใช้คำว่า “วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต” “Master's Thesis” และ ระดับดุษฎีบัณฑิต ให้ใช้คำว่า “วิทยานิพนธ์ปริญญาดุษฎีบัณฑิต” “Doctoral dissertation”

5. การสัมภาษณ์

ชื่อผู้ให้สัมภาษณ์./ตำแหน่ง(ถ้ามี)./ปี./สัมภาษณ์./วัน/เดือน.

ตัวอย่าง

พรประพิตร เฝ้าสวัสดิ์, รองคณบดีฝ่ายวิชาการ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย. 2557. สัมภาษณ์, 16 กันยายน.

Ross, R., Associate Director, Cornell University Libraries. 1980. Personal Interview, 5 May.

6. บทความในหนังสือพิมพ์

ชื่อผู้เขียนบทความ(ถ้ามี)./ปี./“ชื่อคอลัมน์ : ชื่อบทความ.”/ชื่อหนังสือพิมพ์(วัน เดือน):/เลขหน้า.

ตัวอย่าง

ศีกฤทธิ์ ปราโมช, ม.ร.ว. 2519. “ข้าวไกลนา.” *สยามรัฐ* (12 มกราคม): 3.

Behind That Noble Prize. 1976. *Nation Review* (12 December): 6.

7. เอกสารที่อ้างถึงในเอกสารอื่น

ให้ระบุข้อมูลของเอกสารทั้ง 2 รายการ โดยระบุข้อมูลของเอกสารอันดับแรก ตามด้วยคำว่า “อ้างถึงใน” หรือ “cited in” แล้วระบุข้อมูลของเอกสารอันดับรอง

ตัวอย่าง

อนุমানราชธน, พระยา. 2479. *แหลมอินโดจีนสมัยโบราณ*. พระนคร: สำนักพิมพ์คลังวิทยา. อ้างถึงใน สายจิตต์ เหมินทร์. 2507.

การเสวยรัฐ ไทบุรีกลันตัน ตรังกานูและปะลิสของไทยให้แก่อังกฤษในสมัยพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว.

วิทยานิพนธ์ปริญญาโทบริหารธุรกิจ, แผนกวิชาประวัติศาสตร์ คณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

Wallis, Osborne A. 1981. *Introduction to Microcomputers*. Berfley, Calif.: Adam Osborne & Assoc., 1977. Cited in Morris M. hyman. [n.d.]. *Automated Library Circulation System*. White Plains, NY: Industry Publications.

8. รายงานการประชุมทางวิชาการ

ชื่อผู้เขียนบทความ./ปีพิมพ์./“ชื่อบทความ.”/ใน/ชื่อบรรณาธิการ./ชื่อรายงานการประชุมทางวิชาการ./เลขหน้า./สถานที่พิมพ์./สำนักพิมพ์.

ตัวอย่าง

วิทย์ วิศุทเททย์. 2542. “จริยธรรมในสังคมไทย.” ใน *รายงานการสัมมนาจริยธรรมในสังคมไทย*, 103-112. 28-29 เมษายน 2522

ณ สถาบันเทคโนโลยีแห่งเอเชีย จังหวัดปทุมธานี.

Paitoon Sinlarat. [n.d.]. “Success and Failure of Faculty Development in Thai University.” In Pitiyanuwat, Somwang et al. (eds.), *Preparing Teachers for All the World's Children: an Era*, [n.p.].

9. บทวิจารณ์หนังสือในวารสาร

ชื่อผู้เขียนบทวิจารณ์./ปี./วิจารณ์เรื่อง/“ชื่อหนังสือที่วิจารณ์.”/โดย/ชื่อผู้แต่งหนังสือ./ชื่อวารสาร/ปีที่(ฉบับที่หรือเดือน)/เลขหน้า.

ตัวอย่าง

อรจิรา อัจฉริยไพบูลย์. 2556. วิจารณ์เรื่อง “คำยืนยันของเปเรย์รา: Sostiene Pereira.” โดย อันตอนีโอ ตาบูคคี. *วารสารมนุษยศาสตร์ มหาวิทยาลัยนเรศวร* 10 (กรกฎาคม): 85-89.

Skylstad, Kjell. 2011. Review of “Music Therapy: A Perspective from the Humanities.” By Even Ruud. *Journal of Urban Culture Research* 2 (2011): 126-127.

10. หนังสือแปล

ชื่อผู้แต่ง./ปีพิมพ์./ชื่อเรื่อง./แปลโดย ผู้แปล./สถานที่พิมพ์./สำนักพิมพ์.

ตัวอย่าง

ลาอูแบร์, ซิมอง เดอ. 2557. *จดหมายเหตุ ลา ลูแบร์ ราชอาณาจักรสยาม*. แปลโดย สันต์ ท. โกมลบุตร. นนทบุรี: ศรีปัญญา.

Foucault, Michel. 1972. *The Archaeology of Knowledge*. By A.M.S. Smith. London: Tavistock Publications.

11. สื่ออิเล็กทรอนิกส์ แฟ้มข้อมูลและโปรแกรมคอมพิวเตอร์

ชื่อผู้รับผิดชอบหลัก./ปีที่จัดทำ./“ชื่อบทความ.” (ถ้ามี)/ชื่อเว็บไซต์,แฟ้มข้อมูล, ฐานข้อมูล หรือโปรแกรมคอมพิวเตอร์./วันที่สืบค้นข้อมูล/(ชื่อของแหล่งที่มา).

ตัวอย่าง

[จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, หอประวัติ]. [ม.ป.ป.]. “เพลงมหาจุฬาลงกรณ์.” *หอประวัติจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย*, 7 พฤศจิกายน 2552.

วันที่สืบค้นข้อมูล 13 พฤศจิกายน 2557 (<http://www.memohall.chula.ac.th/article/เพลงมหาจุฬาลงกรณ์>).

Staiger, Uta et al. 2009. “Memory Culture and the Contemporary City Building Sites.” Basingstoke, UK; New York:

Palgrave Macmillan. Retrieved May 18, 2009

(<http://www.palgraveconnect.com/doi/10.1057/9780230246959>).

12. บทความในสารานุกรม

ชื่อผู้เขียนบทความ./ปีพิมพ์./“ชื่อบทความ.”/ชื่อสารานุกรม/เล่มที่./เลขหน้า.

ตัวอย่าง

เจริญ อินทรเกษตร. 2515-2516. “ฐานันดร.” *สารานุกรมไทยฉบับราชบัณฑิตยสถาน* 11: 6912-6930.

Kaplan, L. 1975. “Library Cooperation in the United States.” *Encyclopedia of Library and Information Science* 15: 241-244.

13. เอกสารพิเศษ เช่น จดหมาย อุนทิน ต้นฉบับตัวเขียน เป็นต้น

ตัวอย่าง

สายสนิทวงศ์, พระองค์เจ้า. ร.ศ. 125. ถวายพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว, 11 พฤษภาคม.

“เรื่องงบประมาณการจ่ายเงินแผ่นดิน ร.ศ. 111-112”. หอจดหมายเหตุแห่งชาติ. น.1.3.

Kent, A. 1985. *Letter to Suzy Queiroz*, 25 July.

14. จุลสาร เอกสารอัดสำเนา และเอกสารที่ไม่ได้ตีพิมพ์อื่นๆ

ให้พิมพ์คำว่า (อัดสำเนา) หรือ (Mimeographed), (พิมพ์ดีด) หรือ (Typewritten), (เอกสารไม่ตีพิมพ์) หรือ (Unpublished Manuscript) ไว้ในวงเล็บ โดยพิมพ์ไว้ท้ายสุดของรายการ

ตัวอย่าง

กรมศิลปากร. 2517. *ระเบียบการเข้าค้นคว้าเอกสารของหอจดหมายเหตุแห่งชาติ กรมศิลปากร*. กรุงเทพมหานคร: กรมศิลปากร. (อัดสำเนา)
Economic and Social Commission for Asia and the Pacific. 1976. *ESCAP Trade Promotion Centre: What It Is, What It Does, 1976-1977*. Bangkok: ESCAP. (Mimeographed)

15. วารสารสาระสังเขป (บทคัดย่อ) เช่น Dissertation Abstracts, Chemical Abstracts

ตัวอย่าง

ศักดิ์ชัย เกียรติจินาพันธ์. 2530. “ความสัมพันธ์ระหว่างความสามารถทางสมองเบื้องต้นด้านมิติสัมพันธ์ ด้านเหตุผลเชิงนามธรรม กับความถนัดทางศิลปะ ของนักศึกษาวิชาเอกศิลปศึกษา ชั้นปีที่ 3 สหวิทยาลัยรัตนโกสินทร์ (Relationships Between Primary Mental Ability in Space Relation, Abstract Reasoning and Artistic Aptitude of Third Year Art Education Students in Rattanakosin United Colleges).” *รวมบทคัดย่วิทยานิพนธ์ ปีการศึกษา 2530*: 204-205.

Misumi, J., and Fujita, M. 1982. “Effects of PM Organizational Development in Supermarket Organization.” *Japanese Journal of Experimental Social Psychology* 21: 93-111.

16. โสตทัศนวัสดุ

ชื่อผู้จัดทำ.// (หน้าที่รับผิดชอบ-ถ้ามี).//ปีที่เผยแพร่.//ชื่อเรื่อง.//ลักษณะของโสตทัศนวัสดุ.//สถานที่ผลิต.//หน่วยงานที่เผยแพร่.

ตัวอย่าง

ผุสดี หลิมสกุล. 2555. *รำเดี่ยวแบบมาตรฐานตัวนาง ชุดที่ 2*. DVD. กรุงเทพมหานคร: ภาควิชานาฏศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

Maas, J. B. [Producer] and D.H. Gluck [Director]. 1979. *Deeper into Hypnosis*. Film. Englewood Cliffs, NJ: Prentice-Hall.

ส่วนที่ 3 เกณฑ์การพิจารณากลับกรองบทความ (Peer-review)

1. กองบรรณาธิการจะเป็นผู้พิจารณาคุณภาพวารสารขึ้นต้นจากแบบตรวจสอบรายการเอกสารประกอบการเสนอส่งบทความต้นฉบับด้วยตนเอง (Manuscript Submission Self-Checklist) ที่ผู้นิพนธ์ได้แนบมาพร้อมหลักฐานต่าง ๆ และจะต้องผ่านการตรวจการคัดลอกบทความ (Plagiarism) ด้วยโปรแกรมอักขราวิสุทธิ์ (Akarawisut)

2. บทความต้นฉบับที่ผ่านการตรวจรูปแบบแล้วจะได้รับการอ่านพิจารณากลับกรองโดยผู้ทรงคุณวุฒิ (Peer-review) ที่มีประสบการณ์การวิจัยตรงตามสาขาที่เกี่ยวข้องอย่างน้อย 2 ท่าน ซึ่งไม่มีส่วนได้ส่วนเสียกับผู้นิพนธ์

3. บทความที่ได้รับฉันทานุมัติจากผู้ทรงคุณวุฒิแล้ว จะได้รับการบันทึกสถานะและเก็บรวบรวมต้นฉบับที่สมบูรณ์เพื่อตีพิมพ์เผยแพร่ กองบรรณาธิการจะเรียงแจ้งผู้นิพนธ์รับทราบเป็นหนังสือตอบรับการตีพิมพ์ ซึ่งจะระบุปีที่และฉบับที่ตีพิมพ์

4. ผู้นิพนธ์จะได้รับวารสารฉบับสมบูรณ์เมื่อกองบรรณาธิการได้เสร็จสิ้นการตรวจพิสูจน์อักษรและมีการเผยแพร่ในรูปแบบของวารสารอิเล็กทรอนิกส์ (e-Journal) หรือวารสารฉบับตีพิมพ์ (Hard Print) ในบางฉบับ

5. ในกรณีที่ผู้นิพนธ์มีความประสงค์ต้องการยกเลิกการตีพิมพ์ ต้องแจ้งความประสงค์เป็นลายลักษณ์อักษรเรียนถึง “บรรณาธิการบริหารวารสารศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย” เท่านั้น

6. บทความที่ไม่ผ่านการพิจารณา กองบรรณาธิการจะเรียงแจ้งผู้นิพนธ์รับทราบเป็นลายลักษณ์อักษรโดยไม่ส่งคืนต้นฉบับ ทั้งนี้ผลการพิจารณาถือเป็นอันสิ้นสุด ผู้นิพนธ์จะไม่มีสิทธิ์เรียกร้องหรืออุทธรณ์ใด ๆ ทั้งสิ้น

อนึ่ง ในกรณีที่ผู้นิพนธ์ถูกปฏิเสธการพิจารณาบทความเนื่องจากตรวจพบการคัดลอกบทความ (Plagiarism) โดยไม่มีการอ้างอิงแหล่งที่มา จะไม่สามารถเสนอบทความเดิมได้อีก และกองบรรณาธิการขอสงวนสิทธิ์การส่งบทความของผู้นิพนธ์ในฉบับถัดไป จนกว่าจะมีการปรับปรุงคุณภาพบทความตามเกณฑ์ที่กำหนด

ส่วนที่ 4 การส่งบทความ

1. ผู้นิพนธ์ต้องกรอกแบบฟอร์ม “แบบเสนอส่งบทความเพื่อพิจารณาตีพิมพ์ลงในวารสาร” โดยกรอกข้อมูลและพิมพ์แบบฟอร์มจากไฟล์เอกสารอิเล็กทรอนิกส์เท่านั้น
2. ในกรณีที่บทความจากรายงานวิจัยหรือโครงการต่าง ๆ จะต้องมียกย่องจากต้นสังกัด หรือประธานหลักสูตร หรืออาจารย์ที่ปรึกษาโครงการ ในการนำผลงานเสนอตีพิมพ์
3. ในกรณีที่บทความวิจัย จะต้องมียกย่องจากอาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์หลักในการนำผลงานเสนอตีพิมพ์ โดยให้มีชื่อถัดจากผู้นิพนธ์ลำดับแรกในฐานะผู้นิพนธ์หลัก (Corresponding Author)
4. ในกรณีที่บทความที่มีผู้นิพนธ์มากกว่า 1 คน จะต้องต้องมีใบรับรองจากผู้นิพนธ์ร่วมทุกคน โดยให้ระบุชื่อ-นามสกุลจริง สังกัด และที่อยู่ ในลำดับถัดจากผู้นิพนธ์หลักทุกรายการ
5. ในกรณีเป็นบทความภาษาต่างประเทศ หรือมีการอ้างอิงเนื้อหาจากเอกสารภาษาต่างประเทศที่ไม่ใช่ภาษาอังกฤษ ต้องมียกย่องความถูกต้องจากสถาบันภาษาหรือผู้เชี่ยวชาญด้านภาษาที่มีคุณวุฒิไม่ต่ำกว่าระดับปริญญาโทแนบมาพร้อมกับบทความวิชาการหรือบทความวิจัยนั้น
6. ในกรณีที่มีไฟล์เอกสารแนบประกอบกับบทความเช่น รูปภาพ หรือรูปกราฟิก จะต้องระบุชื่อไฟล์ให้ชัดเจน และเรียงลำดับหมายเลขชื่อไฟล์ตรงกับรูปในบทความ โดยใช้รูปที่มีขนาดเหมาะสม คุณภาพสีและความละเอียดสำหรับการพิมพ์ (ไฟล์รูปชนิด TIFF หรือ JPEG ความละเอียดไม่น้อยกว่า 300 dpi ขนาดไฟล์ละไม่เกิน 2 MB)
7. นำส่งข้อความอิเล็กทรอนิกส์เป็นลายลักษณ์อักษรเขียนถึง “บรรณาธิการบริหารวารสารศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย” พร้อมแนบไฟล์บทความต้นฉบับและไฟล์สแกนเอกสารประกอบการส่งบทความมาที่ jfaa.chula@gmail.com
(วารสารกำลังปรับปรุงระบบการส่งบทความออนไลน์ ซึ่งจะแจ้งวิธีการส่งให้ทราบในโอกาสต่อไป)

ส่วนที่ 5 ลิขสิทธิ์และกรรมสิทธิ์ของบทความ

ลิขสิทธิ์ของบทความเป็นของเจ้าของบทความ บทความที่ได้รับการตีพิมพ์ถือเป็นทัศนะของผู้เขียน กองบรรณาธิการไม่จำเป็นต้องเห็นด้วยและไม่รับผิดชอบบทความนั้น



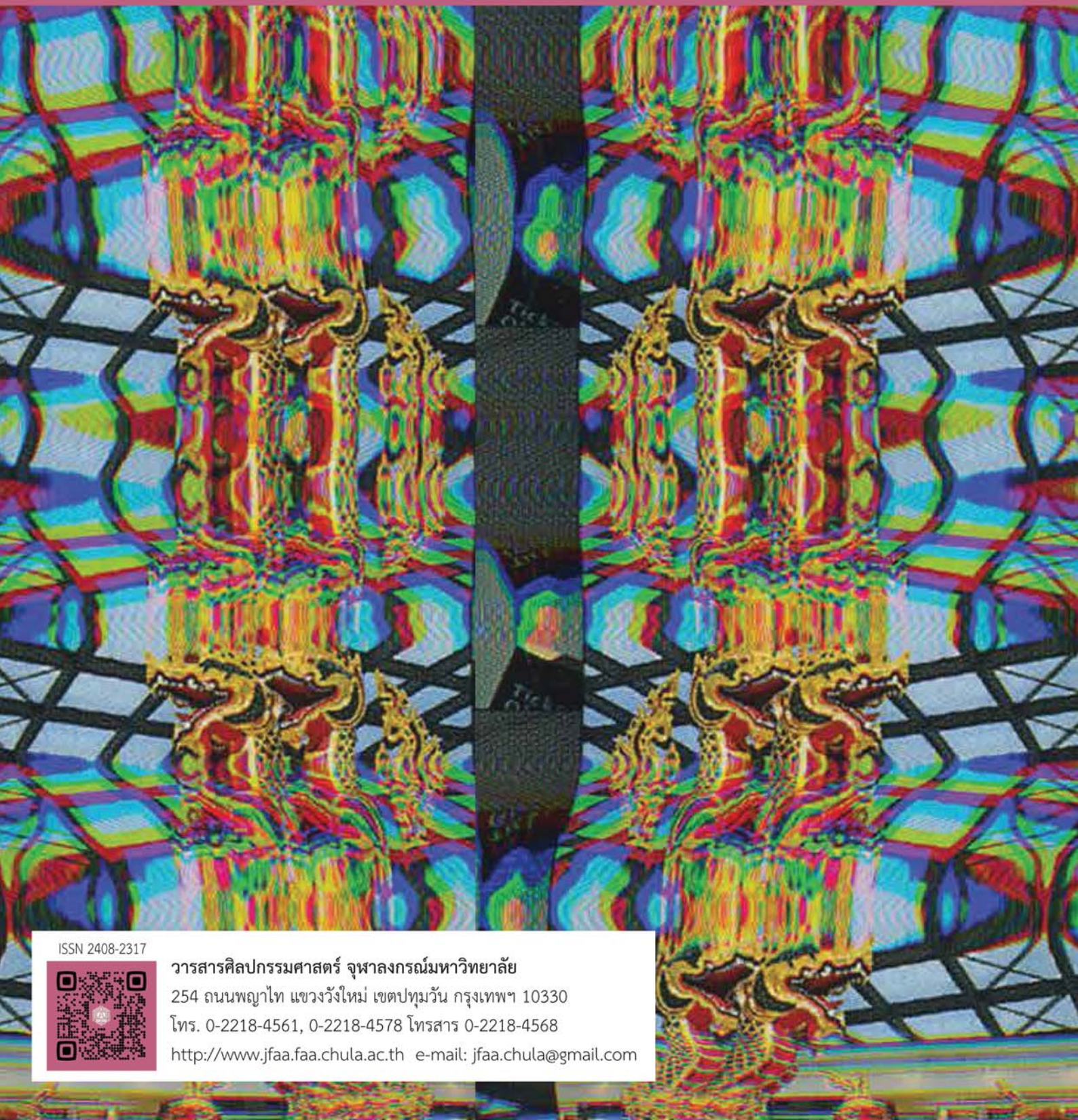
สงวนลิขสิทธิ์ © พ.ศ. 2557

ฝ่ายวิชาการ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

254 ถนนพญาไท แขวงวังใหม่ เขตปทุมวัน กรุงเทพฯ 10330

โทร. 0-2218-4561, 0-2218-4578 โทรสาร 0-2218-4568

<http://www.faa.chula.ac.th/journal>



ISSN 2408-2317



วารสารศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

254 ถนนพญาไท แขวงวังใหม่ เขตปทุมวัน กรุงเทพฯ 10330

โทร. 0-2218-4561, 0-2218-4578 โทรสาร 0-2218-4568

<http://www.jfaa.faa.chula.ac.th> e-mail: jfaa.chula@gmail.com