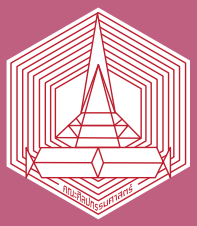


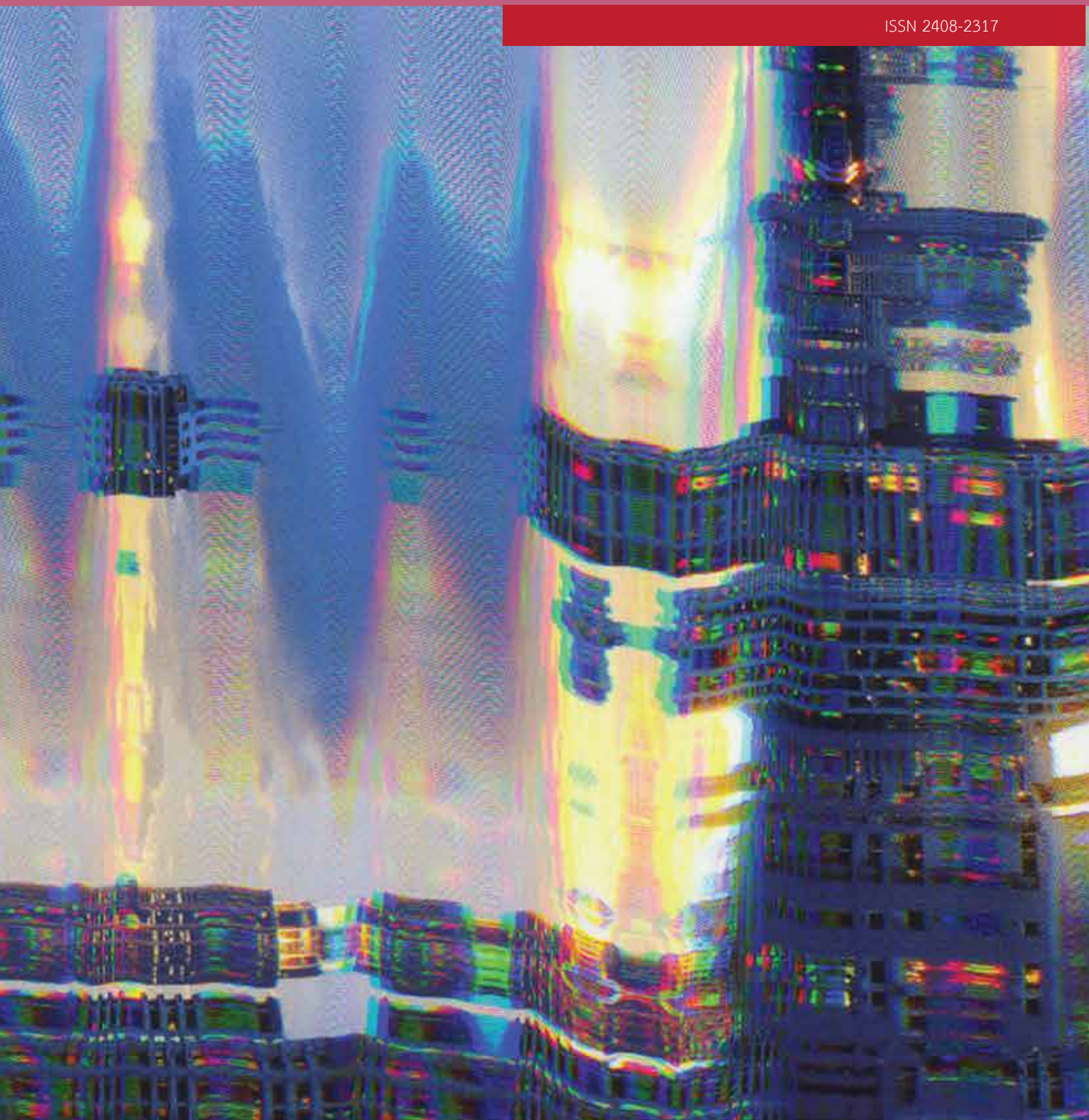
1 | 1

วารสารศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

Journal of Fine and Applied Arts, Chulalongkorn University

ปีที่ 1 ฉบับที่ 1 มีนาคม - สิงหาคม 2557 | Vol.1 No.1 March-August 2014

ISSN 2408-2317



วารสารศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

Journal of Fine and Applied Arts, Chulalongkorn University

วารสารอิเล็กทรอนิกส์ | e-Journal
ISSN 2408-2317 (Online)

ปีที่ 1 ฉบับ 1 มีนาคม–สิงหาคม 2557 | Vol. 1 No.1 March-August 2014

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 ในสาขาที่เกี่ยวของกับงานศิลปกรรมดังต่อไปนี้

- 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.พัดชา อุทิศวรรณกุล)
รองคณบดีฝ่ายกิจการนิสิต (ผู้ช่วยศาสตราจารย์มาลินี อาชายุทธการ)
รองศาสตราจารย์อารยะ ศรีกัลยาณบุตร

บรรณาธิการบริหาร รองคณบดีฝ่ายวิชาการ (ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.พรประพิตร์ เผ่าสวัสดิ์)

กองบรรณาธิการ

ศาสตราจารย์ ดร.วีรชาติ เปรมานนท์	คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.จีราวรรณ แสงเพ็ชร์	คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ภัทรวดี ภูชฎาภิรมย์	คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
ผู้ช่วยศาสตราจารย์วิไล อัศวเดชศักดิ์)	คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ใจภักดิ์ บุรพเจตนา	คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยเทคโนโลยีราชมงคลธัญบุรี
ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.เด่น อยู่ประเสริฐ	วิทยาลัยดนตรี มหาวิทยาลัยรังสิต
อาจารย์ ดร.จิระเดช เสตะพันธุ	วิทยาลัยดนตรี มหาวิทยาลัยรังสิต
อาจารย์ ดร.ยอดขวัญ สวัสดี	คณะมัณฑนศิลป์ มหาวิทยาลัยศิลปากร
อาจารย์พัชรินทร์ สันติอัชวรรณ	คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

กรรมการผู้ทรงคุณวุฒิ

พลเรือเอก หม่อมหลวงอัศนี ปราโมช	สำนักงานจัดการทรัพย์สินส่วนพระองค์
ศาสตราจารย์กิตติคุณ ดร.สุรพล วิรุฬห์รักษ์	ภาคีสมาชิก สำนักศิลปกรรม ราชบัณฑิตยสถาน
ศาสตราจารย์กิตติคุณกำจร สุนพงษ์ศรี	จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
ศาสตราจารย์กิตติคุณวัฒนะ จูฑะวิภาต	คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยธุรกิจบัณฑิต
ศาสตราจารย์กิตติคุณวิรัตน์ พิชญไพบูลย์	จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

กรรมการผู้ทรงคุณวุฒิ (ต่อ)

ศาสตราจารย์เกียรติคุณเสริมศักดิ์ นาคบัว	มหาวิทยาลัยศิลปากร
ศาสตราจารย์เกียรติคุณ นายแพทย์พูนพิศ อมาตยกุล	วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล
ศาสตราจารย์ ดร.นราพงษ์ จรัสศรี	คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
ศาสตราจารย์ ดร.ณรงค์ฤทธิ์ ธรรมบุตร	คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
ศาสตราจารย์วิโชค มุกดามณี	คณะจิตรกรรมประติมากรรมและภาพพิมพ์ มหาวิทยาลัยศิลปากร
ศาสตราจารย์วิบูลย์ ลี้สุวรรณ	คณะอักษรศาสตร์ มหาวิทยาลัยศิลปากร นครปฐม
รองศาสตราจารย์ ดร.กฤษณา หงษ์อุเทน	คณะจิตรกรรมประติมากรรมและภาพพิมพ์ มหาวิทยาลัยศิลปากร
รองศาสตราจารย์ ดร.เฉลิมศักดิ์ พิกุลศรี	คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยขอนแก่น
รองศาสตราจารย์ ดร.ชมนาด กิจขันธ์	คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏสวนสุนันทา
รองศาสตราจารย์ ดร.รจนา สุนทรานนท์	คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยเทคโนโลยีราชมงคลธัญบุรี
รองศาสตราจารย์ทวีรัก เจริญสุข	คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
รองศาสตราจารย์พิชิต ชัยเสรี	คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
รองศาสตราจารย์ปกรณ์ รอดช้างเผื่อน	คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
รองศาสตราจารย์ผุสดี หลิมสกุล	คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
รองศาสตราจารย์ฉันทนา เอี่ยมสกุล	คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
รองศาสตราจารย์สมชาย พูลพิพัฒน์	คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยสงขลานครินทร์ วิทยาเขตปัตตานี
รองศาสตราจารย์พจน์มาลย์ สมรรคบุตร	คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏอุดรธานี
รองศาสตราจารย์เสาวณิต วิงวอน	คณะมนุษยศาสตร์ มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์ วิทยาเขตบางเขน
รองศาสตราจารย์ลักขณา ดาวรัตนหงษ์	สถาบันภาษาและวัฒนธรรมแห่งเอเชีย มหาวิทยาลัยมหิดล
ผู้ช่วยศาสตราจารย์ พันเอกพิเศษชูชาติ พิทักษากร	ศิลปินแห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.เจริญชัย ชนไพโรจน์	วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหาสารคาม
ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.น้ำฝน ไล่ศัตรูไกล	คณะมัณฑนศิลป์ มหาวิทยาลัยศิลปากร
ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.นภนันท์ จันทร์อรทัยกุล	อาจารย์พิเศษ วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล
ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.นภาวรรณ สวัสดิชัย	คณะสถาปัตยกรรมศาสตร์ สถาบันเทคโนโลยีพระจอมเกล้าเจ้าคุณทหารลาดกระบัง
ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.วิบูลย์ ตระกูลฮุ้น	วิทยาลัยดนตรี มหาวิทยาลัยรังสิต
ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ศุภรัก สุวรรณวัจน์	คณะสถาปัตยกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยนเรศวร
ผู้ช่วยศาสตราจารย์คำรณ สุนทรานนท์	คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยเทคโนโลยีราชมงคลธัญบุรี
ผู้ช่วยศาสตราจารย์ธรรมนิตย์ นิคมรัตน์	คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยทักษิณ
อาจารย์ ดร.เพิ่มศักดิ์ สุวรรณทัต	วิทยาลัยนานาชาติ มหาวิทยาลัยมหิดล
อาจารย์ ดร.พิบูล ไวจิตรกรรม	คณะเทคโนโลยีอุตสาหกรรม มหาวิทยาลัยราชภัฏสวนสุนันทา
อาจารย์ ดร.สุภาสิรีร์ ปิยะพิพัฒน์	คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยเทคโนโลยีราชมงคลธัญบุรี
อาจารย์ ดร.ณัฐชยา นัจจนาวากุล	คณะมนุษยศาสตร์ มหาวิทยาลัยนเรศวร
อาจารย์วราภรณ์ เชิดชู	คณะมนุษยศาสตร์ มหาวิทยาลัยนเรศวร
อาจารย์สถาพร สนทอง	คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
ดร.ไพโรจน์ ทองคำสุก	สำนักการสังคีต กรมศิลปากร กระทรวงวัฒนธรรม
ดร.ประทักษ์ ประทีปะเสน	สำนักการสังคีต กรมศิลปากร กระทรวงวัฒนธรรม
นายปี๊บ คงลายทอง	สำนักการสังคีต กรมศิลปากร กระทรวงวัฒนธรรม
นายไพฑูรย์ เข้มแข็ง	สำนักการสังคีต กรมศิลปากร กระทรวงวัฒนธรรม
นางอัจฉรา สุภาไชยกิจ	วิทยาลัยนาฏศิลป์ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์
Professor Emeritus Kjell Skyllstad, Phd.	University of Oslo, Norway
Associate Professor Made Mantle Hood, Ph.D.	Universiti Putra Malaysia, Malaysia
Assistant Professor She-Fong Chung	National Cheng-chi University, Taiwan
Mr.Daniel Frost	Artist in residence, Chulalongkorn University
Mr.Gareth Proskourine-Barnett	Tombstone Press, University of Worcester, England
Mr.Thibaut Camdessus	UrbanMedia Studio, Bangkok, Thailand

ออกแบบปก รองศาสตราจารย์อารยะ ศรีกัลยาณบุตร

จัดทำรูปเล่ม นายชัยทัต โสพระขรรค์

บทบรรณาธิการ

วารสาร “ศิลปกรรม” เป็นวารสารทางวิชาการที่เกิดขึ้นตั้งแต่เริ่มก่อตั้งคณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย มีบทบาทในการเผยแพร่บทความทางวิชาการ และผลงานสร้างสรรค์ทางศิลปกรรม มีลำดับการตีพิมพ์เผยแพร่นับตั้งแต่ฉบับปฐมฤกษ์ในปีพุทธศักราช 2529 มาจนถึงปัจจุบัน นับเป็นระยะเวลายาวนานกว่า 30 ปี โดยได้ปรับเปลี่ยนรูปแบบหลายครั้งตามวาระของกองบรรณาธิการที่แต่งตั้งขึ้นในแต่ละช่วงระยะเวลาที่ผ่านมา

ในปีพุทธศักราช 2557 วารสาร “ศิลปกรรม” ได้ก้าวเข้าสู่การเปลี่ยนแปลงที่สำคัญ กล่าวคือ กองบรรณาธิการได้เปลี่ยนชื่อวารสารเป็น “วารสารศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย” เพื่อสื่อถึงสถานะของวารสารทางวิชาการของคณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ให้ชัดเจนยิ่งขึ้น และได้ดำเนินการยกเลิกและขอรับหมายเลขมาตรฐานประจำวารสารใหม่ (ISSN 2408-2317) สำหรับวารสารฉบับปฐมฤกษ์ ปีที่ 1 ฉบับที่ 1 (มีนาคม-สิงหาคม 2557) ได้รับการตอบรับจากนักวิชาการและนักวิจัยเสนอบทความที่ทรงคุณภาพ รวมทั้งสิ้น 9 บทความ

กองบรรณาธิการหวังเป็นอย่างยิ่งว่า วารสารศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย จะเป็นหนึ่งในเวทีทางวิชาการที่สำคัญในการเผยแพร่ผลงานทางวิชาการของนักวิชาการ นักวิจัย ตลอดจนมีส่วนผลักดันการพัฒนาศักยภาพด้านการวิจัยในสาขาศิลปกรรมศาสตร์ให้มีความก้าวหน้า เป็นที่ยอมรับในระดับชาติและระดับนานาชาติในอนาคต

กองบรรณาธิการ
มีนาคม 2557

สารบัญ

หน้า

รูปแบบการขับเสภาทางพระยาเสนาะดุริยางค์ (แช่ม สุนทรวาทิน) 1-13
Sepa Singing Style of Prayasanohduriyang (Cham Sundaravadin)
วิรัช สงเคราะห์ และ สมเกียรติ วัฒนาพงษากุล

การออกแบบเรขศิลป์ของสื่อสิ่งพิมพ์สำหรับกลุ่มวัฒนธรรมย่อยฮิปสเตอร์ในกรุงเทพมหานคร 14-23
The Publication Media Design for Hipster Subculture in Bangkok
ปวรงค์ บุญช่วย และ วิไล อัศวเดชศักดิ์

การออกแบบเครื่องแต่งกายสตรีเพื่อพัฒนางานพื้นถิ่นให้เป็นสินค้าระดับชาติโดยใช้แนวคิดการออกแบบอย่างยั่งยืน: กรณีศึกษาผ้าทอมืออำเภอเวียงเชียงรุ้ง จังหวัดเชียงราย 24-31
Womenswear Design to Develop Local Work into National Product by Using Sustainable Design Theory: A Case Study of Handwoven Textile Amphoe Wiangchiangrung, Chiangrai
ปรัชญ์ หาญกล้า และ พรสนอง วงศ์สิงห์ทอง

การออกแบบลีลานาฏศิลป์ไทยของอาจารย์สุวรรณี ชลานุเคราะห์ ศิลปินแห่งชาติปี พ.ศ. 2533 32-39
Choreography of Thai Performing Arts Movement of Achan Suwanni Chalanukroa-The National Artist 1990
ณัฏฐณันท์ จันนิวงศ์ และ ผุสดี หลิมสกุล

กลวิธีการเดี่ยวฆ้องมอญวงใหญ่เพลงกราวในทางครูสอน วงฆ้อง 40-48
Technique of Kong Mon Wong Yai in Ground Nai Solo of Kru Sorn Wongkong
อาทิตย์ ผ่อนร้อน และ บุษกร บิณฑสันต์

วิธีการบรรเลงจะเข้ในวงเครื่องสายปี่ชวาทางรองศาสตราจารย์ปกรณ์ รอดช้างเผื่อน 49-57
Methods for Jakay in Khreungsai Pichawa Ensemble by Associate Professor Pakorn Rodchangpheun
บรรพต โปทา และ ขำคม พรประสิทธิ์

การประพันธ์เพลง: "ไต้ฝุ่นนารี" ซิมโฟนี 58-64
Composition: "Typhoon Nari" Symphony
ณัฐวุฒิ นราวุฒิชัย และ ณรงค์ฤทธิ์ ธรรมบุตร

การแสดงขับร้องโดย สิริเพ็ญ พฤฒิพิทักษ์ 65-69
A Vocal Recital by Siripen Prutpithak
สิริเพ็ญ พฤฒิพิทักษ์ และ ดวงใจ อมาตยกุล

Total Serialism and Indetermina to Music 70-81
Supakorn Aekaputra

รูปแบบการขับเสภาทางพระยาเสนาะดุริยางค์ (แช่ม สุนทรวาทิน)

SEPA SINGING STYLE OF PRAYASANOHDURIYANG (CHAM SUNDARAVADIN)

วิรัช สงเคราะห์*

สมเกียรติ วัฒนาพงษากุล**

บทคัดย่อ

บทความนี้มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษารูปแบบและหลักการขับเสภาทางพระยาเสนาะดุริยางค์ (แช่ม สุนทรวาทิน) เครื่องมือในการวิจัยใช้การสังเกตแบบไม่มีส่วนร่วมและการสัมภาษณ์แบบไม่มีโครงสร้างเป็นเครื่องมือ โดยเก็บข้อมูลจากการสัมภาษณ์ผู้ทรงคุณวุฒิด้านขับเสภา 4 ท่านได้แก่ (1) เจริญใจ สุนทรวาทิน (2) เลื่อน สุนทรวาทิน (3) ศิริ วิชเวช (4) ถาวร สิกขโกศล ส่วนการวิเคราะห์ข้อมูลเป็นการวิเคราะห์เชิงพรรณนา

ผลงานโดดเด่นของพระยาเสนาะดุริยางค์ (แช่ม สุนทรวาทิน) คือ ปรับปรุงการขับร้องเพลงไทยให้ละเมียดละไมไพเราะมากขึ้น นอกจากนี้ยังได้พัฒนาทางขับเสภาให้มีลีลาชั้นเชิงที่แยบยล แสดงอารมณ์และความรู้สึก และสะท้อนถึงความประณีตในการขับเสภา อีกทั้งมีวิธีการและระเบียบปฏิบัติในการขับเสภาที่ชัดเจนลงตัว รูปแบบการขับเสภาของพระยาเสนาะดุริยางค์ (แช่ม สุนทรวาทิน) พบว่าทำนองเกริ่นเสภา ที่เป็นทำนองเอื้อนสำหรับการขึ้นต้นมี 4 แบบคือ เกริ่นอย่างยาว 2 แบบ เกริ่นอย่างกลาง 1 แบบ เกริ่นอย่างสั้น 1 แบบ ส่วนทำนองหลักที่ใช้ในการขับเสภาทั้งหมดมี 7 ทำนองคือ ทำนองยืน ทำนองเปลี่ยน ทำนองครวญต้นบท ทำนองหวน ทำนองยอด ทำนองผัน และทำนองครวญท้ายบท สำหรับหลักการขับเสภาทางพระยาเสนาะดุริยางค์ (แช่ม สุนทรวาทิน) พบว่าหลักการขับเสภาที่ดีควรมีองค์ประกอบดังต่อไปนี้ คือ เสียง คำขับ การเอื้อน จังหวะ การหายใจ การสร้างอารมณ์ และความประณีต ซึ่งองค์ประกอบในการขับเสภาทุกองค์ประกอบดังกล่าวนี้ ผู้สนใจเรียนขับเสภาต้องหมั่นศึกษา และฝึกฝนต่อเนื่องจนเกิดความชำนาญในที่สุด

คำสำคัญ: การขับเสภา / พระยาเสนาะดุริยางค์ (แช่ม สุนทรวาทิน)

Abstract

This research aimed to investigate form and principles of the Sepa singing style belonging Prayasanohduriyang (Cham Sundaravadin). This was a qualitative research. Data were gathered using a non-participatory observation form and an unstructured interview form The 4 key informants were 4contemporary masters of Sepa singing.namely (1) Jalernjai Sundaravadin (2) Lurn Sundaravadin (3) Siri Vitchavet (4) Thawon Sikkhakoson Data were analyzed through descriptive analysis.

Prayasanohduriyang, a musician in the royal court from the end of the reign of King Rama IV up to the reign of King Rama VII, is best known for refining the vocal techniques used in traditional Thai singing to make them softer, milder, and more melodious. He developed a very intricate, ingenious and graceful style of Sepa singing that could convey feeling and emotional expression with great finesse. He defined a clear pattern and method of Sepa singing style that made sense to others. Analysis of the forms of Sepa singing developed by Prayasanohduriyang showed that to introduce a song, he used one of four different types of melismatic prelude. Two were long preludes; one was medium and another was short. There were seven principle melodies that made up the main part of each Sepa song. These are called Tamnong Yuen (“standing melody”), Tamnong Plian (“changing melody”), Tamnong Kruan Tonbot (“beginning lament”), Tamnong Huan (“refrain”), Tamnong Yod (“crescendo”), Tamnong Pan (“turning melody”) and Tamnong Kruan Taibot (“ending lament”). As for the principles of Prayasanohduriyang’s Sepa singing, he stated that good rendition requires good voice quality, lyrics, mastery of melisma, rhythm, breathing techniques, expressiveness and delicacy in delivery. He advised that anyone who wants to sing Sepa must study hard and practice continuously to achieve expertise.

Keywords: Sepa Singing Style / Prayasanohduriyang (Cham Sundaravadin)

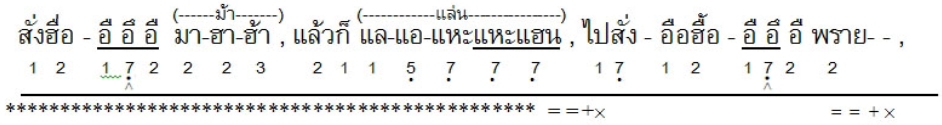
*นิสิตระดับมหาบัณฑิต สาขาไทยคดีศึกษา คณะศิลปศาสตร์ มหาวิทยาลัยสุโขทัยธรรมาธิราช

**ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร., สาขาไทยคดีศึกษา คณะศิลปศาสตร์ มหาวิทยาลัยสุโขทัยธรรมาธิราช

งานวิจัยนี้เป็นบูรณาการจากประสบการณ์ตรงที่ข้าพเจ้าได้รับสืบทอดวิชาขับเสภามาจากครูทั้ง 3 ท่าน คือ อาจารย์เจริญใจ สุนทรวาทินและครูเลื่อน สุนทรวาทิน บุตรีของพระยาเสนาะดุริยางค์ (แช่ม สุนทรวาทิน) ซึ่งท่านทั้งสองได้รับการถ่ายทอดวิชาคีตศิลป์ไทยทุกแขนงจากบิดาของท่านมาโดยตลอด ครูอีกท่านหนึ่งคือครูศิริ วิชเวช ซึ่งเป็นครูคนแรกที่สอนวิชาเสภาให้แก่ข้าพเจ้า วิชาตีกรับเสภาและการขับเสภาของครูศิริสืบทอดมาจากครูสองท่านด้วยกันคือ วิชาตีกรับเสภาท่านได้เรียนมาจากครูเจือ นาคมาลัย ซึ่งเป็นหลานของหมื่นขับคำหวาน (เจิม นาคมาลัย) ส่วนทำนองขับเสภาท่านเรียนมาจากครูเหนี่ยว ดุริยะพันธุ์ ครูเหนี่ยวนั้นเป็นศิษย์เอกคนหนึ่งในด้านคีตศิลป์ไทยของพระยาเสนาะดุริยางค์ (แช่ม สุนทรวาทิน) ส่วนแนวการวิเคราะห์ได้อาศัยหลักสังคีตลักษณ์วิเคราะห์ของรองศาสตราจารย์พิชิต ชัยเสรี (2553) จากคณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัยมาเป็นแนวทาง อนึ่ง ก่อนที่จะกล่าวถึงในเรื่องหลักจะขอทำความเข้าใจในเรื่องที่เกี่ยวข้อง 2 เรื่องคือ เรื่องระบบบันทึกโน้ตและบันไดเสียงในการขับเสภาดังนี้

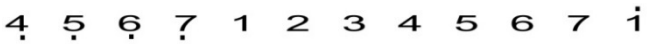
ระบบบันทึกโน้ตทำนองเสภา

แบบโน้ตเสภาในงานวิจัยนี้มีรากฐานมาจากระบบโน้ตไทย ตัวอย่างโน้ตที่ออกแบบไว้มีลักษณะ ดังนี้



ภาพที่ 1 ตัวอย่างแบบโน้ตทำนองเสภา

บรรทัดหลักคือบรรทัดที่ 2 และบรรทัดที่ 3 บรรทัดที่ 2 แสดงคำกลอน คำเอื้อนและความถี่ห่างในการเปล่งเสียงแต่ละพยางค์ ค่าความเร็วของ 1 พยางค์ 1 ขีด 1 หยุด (,) และพยางค์ที่ขีดเส้นใต้มีความเร็วประมาณครึ่งวินาที ส่วนบรรทัดที่ 3 แสดงเสียงของแต่ละพยางค์ เสียงที่ใช้สำหรับขับเสภาใช้เสียงทั้งหมด 12 ระดับ เสียงที่ใช้ตั้งแต่ต่ำสุดไปจนสูงสุด (ภาพที่2)



ภาพที่ 2 ตัวอย่างโน้ตกำหนดระดับเสียงในการขับเสภา

สัญลักษณ์อื่น ๆ ได้แก่ สัญลักษณ์ ^ อยู่ใต้เลขแทนเสียงให้เปล่งเสียงนั้นสูงขึ้นอีกครึ่งเสียง สัญลักษณ์ v อยู่ใต้เลขแทนเสียงให้เปล่งเสียงนั้นต่ำลงอีกครึ่งเสียง

ส่วนคำในวงเล็บบรรทัดบนสุดที่แสดงตัวอักษรขนาดเล็กไว้ เช่น (------ แล่น ------) เป็นเครื่องหมายแสดงว่าพยางค์ที่แจกออกไปหลาย ๆ เสียงที่อยู่บรรทัดที่ 2 และอยู่ภายในเขตของวงเล็บบรรทัดที่ 1 นั้นมาจากตัวสะกดอะไร สำหรับเสียงของกรับเสภาบันทึกอยู่ใต้เส้นบรรทัด แสดงสัญลักษณ์ไว้ 6 ลักษณะ ซึ่งแต่ละสัญลักษณ์กำหนดให้แทนเสียงกรับเสภาดังต่อไปนี้

ตารางที่ 1 แสดงสัญลักษณ์กำหนดแทนเสียงกรับเสภา

ไม้กรอ ใช้สัญลักษณ์ *****	*แกร้* ใช้สัญลักษณ์ =	*กรี้* ใช้สัญลักษณ์ **/**
กร้อ ใช้สัญลักษณ์ o	*กรั๊ก* ใช้สัญลักษณ์ **+**	*กริ๊ก* ใช้สัญลักษณ์ x

ระดับเสียงในการขับเสภา

ทางหรือบันไดเสียงที่ใช้สำหรับขับเสภานั้นในปัจจุบันสามารถขับได้ 5 ทางหรือ 5 บันไดเสียงคือ

เสียงอิสระ สามารถกำหนดระดับเสียงใดก็ได้ขึ้นอยู่กับความถนัดและความสบายของผู้ขับ การขับเสภาในแนวนี้จะไม่มีการร้องและการบรรเลงเพลงใด ๆ มารับส่งต่อเนื่องกันเป็นการขับเสภาเพียงอย่างเดียวโดยเอกเทศ

ทางนอก เป็นระดับเสียงขับของผู้ชายที่มีการขับเสภาและร้องส่งเพลงในวงปี่พาทย์เสภา อันมีปี่ในเป็นประธานของวงดนตรี

ทางใน เป็นระดับเสียงขับเสภาของผู้หญิงหรือผู้ชายที่มีเสียงไม่สูง ใช้ขับเสภาและร้องส่งเพลงในวงปี่พาทย์เสภา

ทางเพียงออบน เป็นระดับเสียงขับของผู้ชายที่มีการขับเสภาและมีการร้องส่งเพลงในวงปี่พาทย์ไม้นวมอันมีขลุ่ยเพียงออเป็นประธานในวงดนตรี

ทางเพียงออล่าง เป็นระดับเสียงขับเสภาของผู้หญิง หรือผู้ชายที่มีเสียงไม่สูง ใช้ขับเสภาและร้องส่งเพลงในวงปี่พาทย์ไม้นวม (ถาวร สิกขโกศล, สัมภาษณ์, 18 กุมภาพันธ์, 2555)

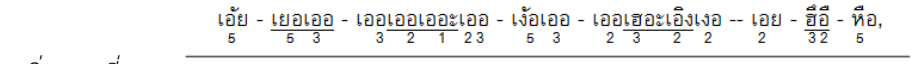
สำหรับการกำหนดว่าผู้ขับเสภาต้องการขับในทางไหนหรือในบันไดเสียงอะไรให้นำเสียง 1 เทียบกับต้นปัญจมูลของทางนั้นเช่น ต้องการขับทางนอกก็ให้เทียบเสียงเลข 1 ตรงกับลูกฆ้องที่ 14 หากต้องการขับทางในก็ให้เทียบเสียง 1 ตรงกับลูกฆ้องที่ 11 เป็นต้น

รูปแบบการขับเสภา

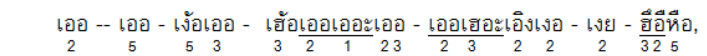
รูปแบบการขับเสภาของพระยาเสนาะดุริยางค์ (แช่ม สุนทรวาทิน) สามารถวิเคราะห์ได้เป็น 4 ประเด็นดังนี้ 1.เกริ่น 2.โครงสร้างทำนองเสภา 3. หลักการขับเสภา 4. กระบวนไม้กรับเสภา

1. เกริ่น เป็นทำนองเอื้อนสำหรับการขึ้นต้นก่อนที่จะขับทำนองในบทต่าง ๆ พระยาเสนาะดุริยางค์ท่านได้ประพันธ์ไว้ 4 แบบดังนี้ (เจริญใจ สุนทรวาทิน,สัมภาษณ์, 15 กันยายน 2545)

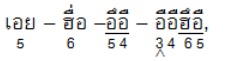
เกริ่นแบบที่ 1



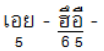
เกริ่นแบบที่ 2



เกริ่นแบบที่ 3



เกริ่นแบบที่ 4



ภาพที่ 3 แสดงการเกริ่นเสภาทั้ง 4 แบบ

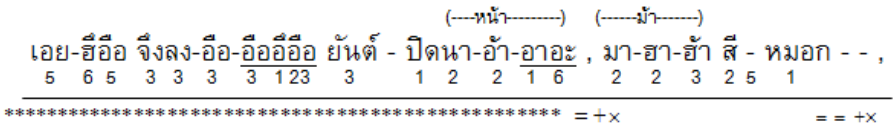
ทำนองเกริ่นทั้ง 4 แบบ มีจุดประสงค์ในการใช้ที่แตกต่างกัน กล่าวคือ

ทำนองเกริ่นแบบที่ 1 และแบบที่ 2 ใช้ 2 กรณี กรณีแรก สำหรับขึ้นต้นก่อนขับเสภาทุก ๆ บท กรณีที่สองใช้สำหรับการขึ้นต้นในตอนใหม่หรือเหตุการณ์ในบทที่เปลี่ยนไป ตลอดจนการเริ่มเหตุการณ์สำคัญในท้องเรื่องที่ต้องการเน้นเป็นพิเศษ

ทำนองเกริ่นแบบที่ 3 นั้น สั้นกว่าแบบที่ 1 และแบบที่ 2 ครึ่งหนึ่งมีจุดประสงค์ในการใช้เพียงอย่างเดียวคือ สำหรับขึ้นต้นบทที่มีการเปลี่ยนแปลงเหตุการณ์ สถานที่หรือสลับตัวละครที่เกิดขึ้นต่อเนื่องกันในเหตุการณ์หนึ่ง แต่มีข้อแม้ว่าเหตุการณ์นั้นไม่ต้องการแสดงถึงความเร่งเร้าหรือรีบเร่งแต่อย่างใด

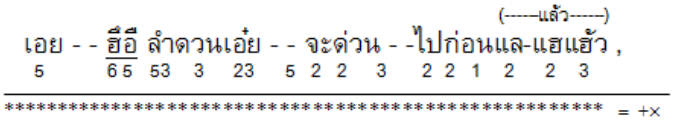
ส่วนทำนองเกริ่นแบบที่ 4 ใช้เวลาขับที่สั้นมาก ประมาณ 1 - 2 วินาทีเท่านั้น จุดประสงค์ในการเกริ่นแบบนี้มี 4 กรณี ได้แก่

กรณีที่ 1 สำหรับขึ้นต้นครวญในวรรคสดับบางวรรคเช่น



ภาพที่ 4 ตัวอย่างการเกริ่นขึ้นต้นครวญในวรรคสดับ

กรณีที่ 2 สำหรับขึ้นต้นบทที่มีการเปลี่ยนแปลงเหตุการณ์ เปลี่ยนแปลงสถานที่หรือสดับตัวละครในบทการเปลี่ยนแปลงดังกล่าวนั้นมีความต่อเนื่องกันเช่น



ภาพที่ 5 ตัวอย่างการเกริ่นขึ้นต้นบทที่มีการเปลี่ยนแปลงเหตุการณ์

กรณีที่ 3 สำหรับขึ้นต้นบทที่แสดงถึงเหตุการณ์หรือสถานการณ์ที่เปลี่ยนไปโดยรวดเร็วฉับพลันทันใด เช่น เหตุการณ์สู้รบกันหรือถึงที่หมายด้วยอาการเหนือธรรมชาติ เป็นต้น

กรณีที่ 4 สำหรับขึ้นต้นบทที่แสดงถึงอาการกิริยาของตัวละครโต้ตอบกันไปมาด้วยความรวดเร็ว เช่น ชิงไหวชิงพริบ ด่าทอทะเลาะกัน

2. โครงสร้างทำนองเสภา

เพลงไทยทั้งหลายทั้งปวงย่อมมีโครงสร้างของท่วงทำนอง ซึ่งเรียกเป็นศัพท์เฉพาะมาแต่โบราณว่าทำนองหลักหรือทำนองสารัตถะ ทำนองหลักหรือทำนองสารัตถะนั้นเป็นทำนองห่าง ๆ ที่อยู่ในความรู้สึกของนักดนตรี ไม่ปรากฏออกมาเป็นรูปธรรม เป็นโครงสร้างทำนองที่อยู่ภายใน (พิชิต ชัยเสรี, สัมภาษณ์, 9 มกราคม 2536) ตัวอย่างเช่น ทำนองที่ผู้ฟังได้ยินทำนองหนึ่งซึ่งได้ยินเป็นเสียงสูง ๆ ต่ำ ๆ และถี่ ๆ ว่า

5 6 5 3 5 3 2 1 3 2 1 2 3 2 5 3 2 3 5 6 3 5 2 3 1 2 3 2 5 3 2 1

ทำนองดังตัวอย่างยังไม่ถือว่าเป็นทำนองหลักแต่เป็นทำนองที่ปรากฏออกมาเป็นรูปธรรมซึ่งสัมผัสได้ด้วยหูโดยตรง ทำนองนี้เป็นทำนองที่นักดนตรีไทยได้แปรออกมาจากทำนองที่อยู่ภายในความรู้สึกอันเป็นทำนองห่าง ๆ ซึ่งเป็นโครงสร้างหลักของทำนองที่กำลังดำเนินอยู่ สำหรับทำนองหลักที่เป็นโครงของทำนองแปรตามตัวอย่างมีลักษณะดังนี้

- 5 - 3 - 2 - 1 - - - 2 - - - 3 - 5 - 6 - 5 - 3 - - - 2 - - - 1

เรื่องของทำนองหลักและทำนองแปรเป็นของที่อยู่คู่กันและเป็นธรรมชาติของทำนองเพลงไทย ซึ่งจะต้องมีลักษณะนี้ทุก ๆ ทำนองไม่ว่าจะเป็นสั้นหรือยาว จะเก่าหรือใหม่เพียงใดก็เป็นลักษณะอย่างนั้น ซึ่งเป็นที่รับรู้กันโดยทั่วไปในหมู่นักดนตรีแทบทุกคน

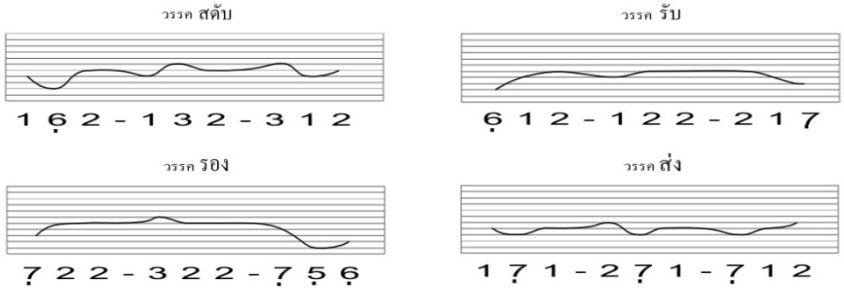
ด้วยแนวคิดของทำนองหลักหรือทำนองสารัตถะที่กล่าวถึงนั้นจึงได้พิจารณาถึงทำนองขับเสภาว่าน่าจะมีทำนองหลักเป็นโครงสร้างภายในอยู่หรือไม่ ซึ่งเมื่อพิจารณาโดยถี่ถ้วนแล้วก็พบว่ามีทำนองหลักของเสภาอยู่จริง ซึ่งเป็นปรากฏการณ์ครั้งแรกที่ได้ถอดทำนองหลักของเสภาขึ้นไว้ให้เป็นที่ประจักษ์ เพราะก่อนหน้านี้ยังค้นไม่พบว่ามีผู้ใดได้ถอดทำนองหลักของเสภานี้ไว้เลย

การแสดงทำนองหลักต่อไปนี้จะแสดงภายในกลอน 1 บท กลอน 1 บทนั้นมี 4 บาท ชื่อเรียกแต่ละบาทมีชื่อที่รู้จักกันโดยทั่วไปแล้วคือ วรรคสดับ วรรครับ วรรครอง วรรคส่ง ในแต่ละบาทหรือแต่ละวรรค ข้าพเจ้าได้แสดงเป็นเส้นบรรทัดเสียง 12 เส้นซึ่งมีที่มาจากเสียงเสภาตั้งแต่ต่ำสุดไปจนสูงสุด รวมแล้วได้ 12 ระดับดังที่กล่าวมาแล้ว

ภายในเส้นบรรทัดเสียงจะแสดงเส้นทำนองให้เห็นเป็นรูปธรรมขึ้นว่าทำนองหลักของเสภาในแต่ละบาทนั้นมีความสูงต่ำหรือเป็นไปอย่างไรและเพื่อความสะดวกต่อการอ่านเสียง ข้าพเจ้าได้แสดงตัวเลขอันเป็นสัญลักษณ์แทนเสียงดนตรีว่าเส้นทำนองที่ดำเนินอยู่มีเสียงตรงกับโน้ตตัวใดบ้าง ตัวเลขดังกล่าวนี้จะกำกับไว้ใต้บรรทัดเสียงทุกบรรทัดไป

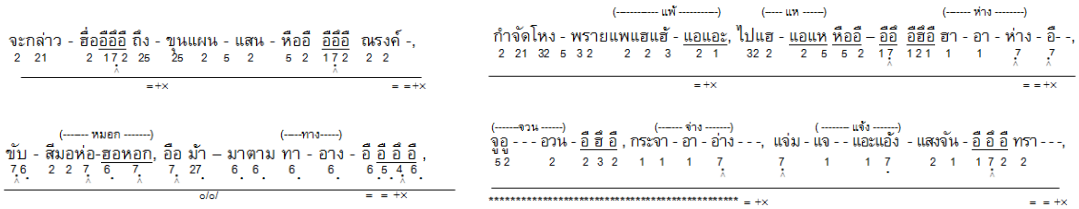
ทำนองหลักหรือทำนองสารัตถะเสภาทางพระยาเสนาะดุริยางค์ (แช่ม สุนทรวาทิน) วิเคราะห์แล้วมีทั้งหมด 7 ทำนอง โดยข้าพเจ้าขอตั้งชื่อบางทำนองเพื่อใช้ในงานวิจัยนี้เป็นการเฉพาะเท่านั้น ไม่มีความประสงค์เพื่อใช้ในการอื่นจนกว่ามีการเผยแพร่และเป็นที่ยอมรับกันทั่วไปแล้ว ทำนองหลักเสภาทั้ง 7 มีลักษณะดังนี้

ทำนองที่ 1 เรียกว่าทำนองยืน



ภาพที่ 6 ทำนองหลักเสภาทำนองที่ 1

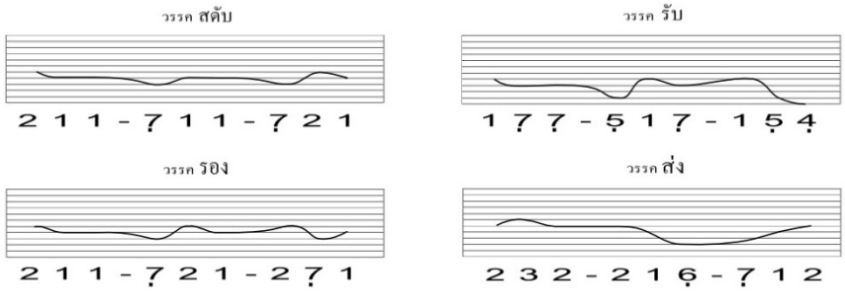
ทำนองนี้จะใช้มากที่สุด ถือว่าเป็นทำนองยืนพื้นของเสภาทีเดียว ซึ่งจะปรากฏอยู่ทั่วไปตลอดการขับเสภาในทุก ๆ วาระ และทุกโอกาส ตัวอย่างของทำนองยืนมีดังนี้ (ภาพที่ 7)



ภาพที่ 7 ตัวอย่างการขับเสภาทำนองที่ 1

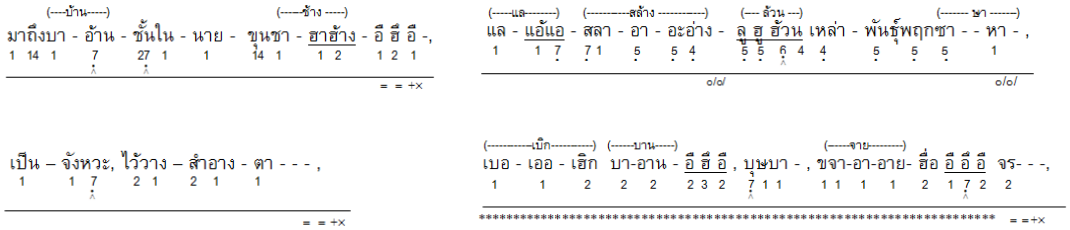
เมื่อพิเคราะห์ดูอีกประเด็นหนึ่งถึงเรื่องการใช้ทำนองยืนนั้น ไม่ว่าจะขับเสภาในวาระหรือโอกาสใดก็แล้วแต่ต้องใช้ทำนองนี้ขึ้นต้นก่อนเสมอและข้อที่สังเกตอีกอย่างหนึ่งพบว่าทำนองนี้เหมาะกับวรรคสลับที่มีตัวอักษรเสียงกลางและเสียงสูงเป็นองค์ประกอบหลัก หากเป็นอักษรเสียงต่ำและเป็นคำตายจะไม่เหมาะกับทำนองนี้

ทำนองที่ 2 เรียกว่าทำนองเปลี่ยน



ภาพที่ 8 ทำนองหลักเสภาทำนองที่ 2

ทำนองเปลี่ยนใช้คู่กับทำนองยืนเสมอ โอกาสในการใช้ทำนองนี้พบว่าเหมาะกับวรรคสดับที่มีอักษรเสียงกลาง เสียงต่ำ และเสียงคำตายอยู่ในบาทที่ 1 และบาทที่ 2 เป็นส่วนใหญ่ซึ่งทำนองยืนไม่สามารถขับได้อย่างสนิทสนมนักก็จะใช้ทำนองเปลี่ยนนี้ขับแทนสลับกันไป ตัวอย่างเช่น (ภาพที่ 9)



ภาพที่ 9 ตัวอย่างการขับเสภาทำนองที่ 2

อนึ่ง ทำนองเปลี่ยนนี้หากเร่งจังหวะในการขับให้เร็วขึ้นประมาณ 2 ใน 3 ส่วน ก็จะให้อารมณ์ความรู้สึกที่เปลี่ยนไป การขับด้วยวิธีนี้ใช้กับบทที่สำแดงอารมณ์โกรธ อารมณ์ตลกขบขัน อาการขึงขังทะมัดทะแมง อาการหยอกหรือยั่วเย้า กิริยาแสดงการต่อสู้ กิริยาแสดงอาการเร่งเร้าหรือรีบเร่ง และใช้สำหรับเสริมบทประพันธ์ที่จงใจแต่งด้วยกลวิธีพิเศษเพื่อให้บทนั้นดูเด่นสะดุดหูขึ้น ดังตัวอย่างบทกลอนต่อไปนี้

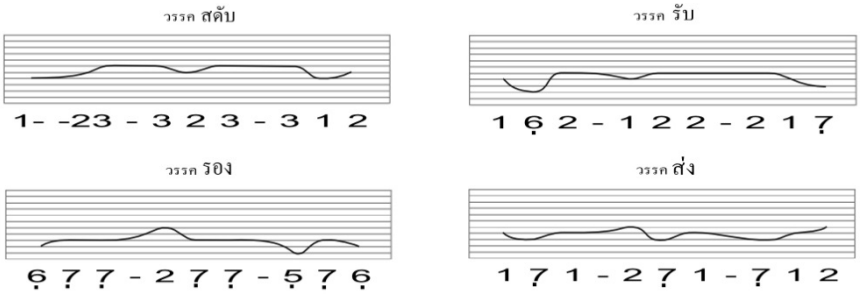
ฝูงลิงไต่กิ่งลางลิงไขว่ ลางลิงแล่นไล่กันวุ่นวิ่ง
ลางลิงชิงค่างขึ้นลางลิง กาหลงลงกิ่งกาหลงลง
เพกากาเกาะทุกก้านกิ่ง กรรณิการ์กาชิงกันชมหลง
มัดกากากวนล้วนกาดง กาฝากกาลงทำรังกา

(เสภาเรื่องขุนช้างขุนแผน)

จังหวะที่ขับกระชั้นขึ้นมาในทำนองที่ 2 นี้กระทำเป็น 2 ลักษณะ คือ ขับกระชั้น 3 วรรค ได้แก่ วรรคสดับ วรรครับ วรรครอง ส่วนวรรคส่งขับด้วยความช้าเร็วตามปกติ ลักษณะที่ 2

ขับกระชั้นเพียงวรรคสดับเพียงวรรคเดียว อนึ่ง การขับด้วยวิธีนี้ทุกครั้งต้องเคล้ากับจังหวะกรับซึ่งเรียกว่า “ไม้รบ” ทุกครั้งไป

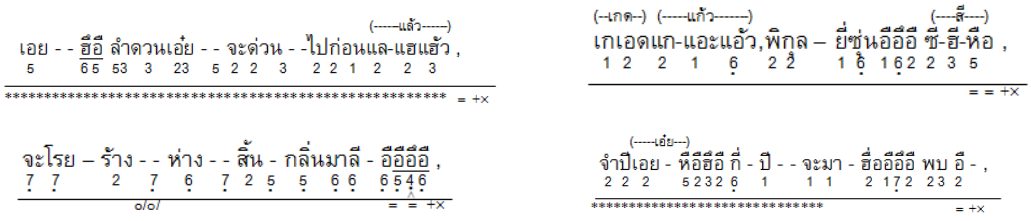
ทำนองที่ 3



ภาพที่ 10 ทำนองหลักเสภาทำนองที่ 3

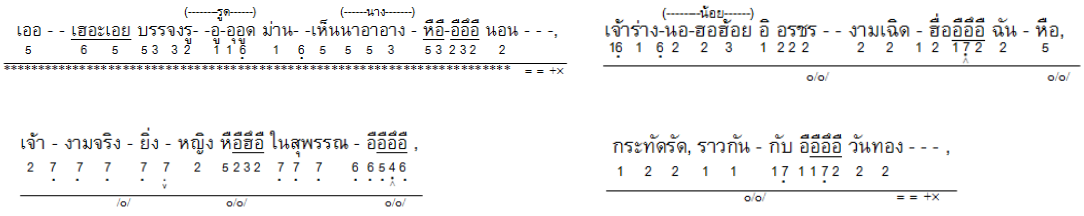
ทำนองนี้ครูทั้งหลายของข้าพเจ้าเรียกว่า “ควญต้นบท” ทำนองควญนี้จะเคล้ากับเสียงขยับกรับซึ่งเรียกว่า “ไม้กรอ” เสมอ ส่วนมากการขับทำนองควญนี้ขับเฉพาะบาทแรกเพียงบาทเดียว นาน ๆ ถึงจะขับต่อเนื่องไปจนถึงบาทที่ 2 ด้วยทำนองควญขึ้นต้นใช้กับบทกลอนที่แสดงอาการดังต่อไปนี้ บทโศก บทเริ่มต้นการวิงวอนร้องขอหรือคิดคำนึงแสดงการกระทำอย่างละมุนละม่อมหรือแช่มช้า อ่อนหวาน และบทที่แสดงความพิเศษในเหตุการณ์นั้น ๆ (เลื่อน สุนทรวาทิน, สัมภาษณ์, 3 กันยายน 2548) ตัวอย่างเช่น

ตัวอย่างบทโศก



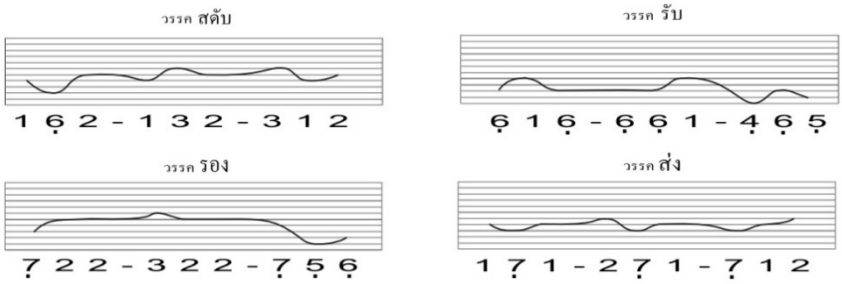
ภาพที่ 11 ตัวอย่างการขับเสภาทำนองที่ 3 ในบทโศก

ตัวอย่างบทแสดงการกระทำอย่างละมุนละม่อม



ภาพที่ 12 ตัวอย่างการขับเสภาทำนองที่ 3 ในบทแสดงการกระทำอย่างละมุนละม่อม

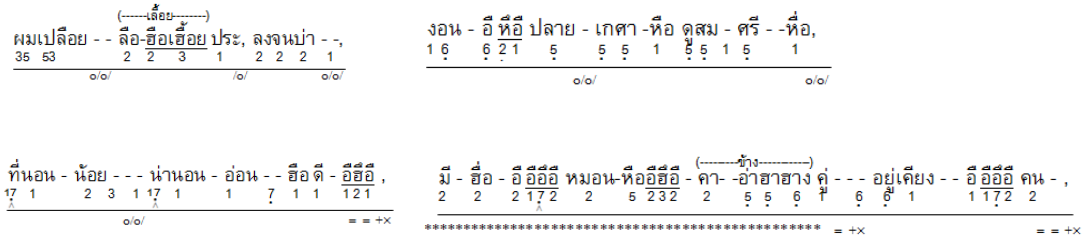
ทำนองที่ 4 เรียกว่าทำนองหวน



ภาพที่ 13 ทำนองหลักเสภาทำนองที่ 4

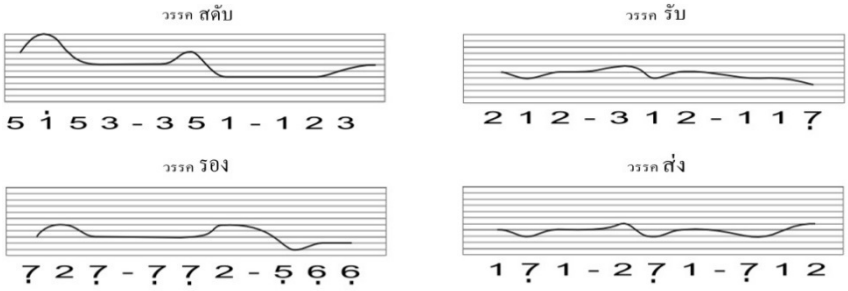
ทำนองนี้จะเป็นการผสมทำนองระหว่างทำนองยืนกับทำนองเปลี่ยนเข้าด้วยกัน ทำนองยืนใช้เฉพาะบาทแรก เมื่อจบบาทแรกแล้ว ในบาทที่ 2 จะมีทำนองหวนเสียงลงเพื่อเชื่อมกับทำนองเปลี่ยนในบาทที่ 3 และ 4 ต่อกันไป ทำนองแบบนี้นาน ๆ จะใช้สักครั้งหนึ่งมีความประสงค์เพื่อให้วิถีแห่งการขับนั้นมีให้ฟังจืดเป็นการเปลี่ยนอารมณ์เป็นช่วง ๆ ในโอกาสที่การขับเสภาครั้งนั้นต้องใช้เวลานานมาก ๆ

ตัวอย่างทำนองหวน



ภาพที่ 14 ตัวอย่างการขับเสภาทำนองที่ 4

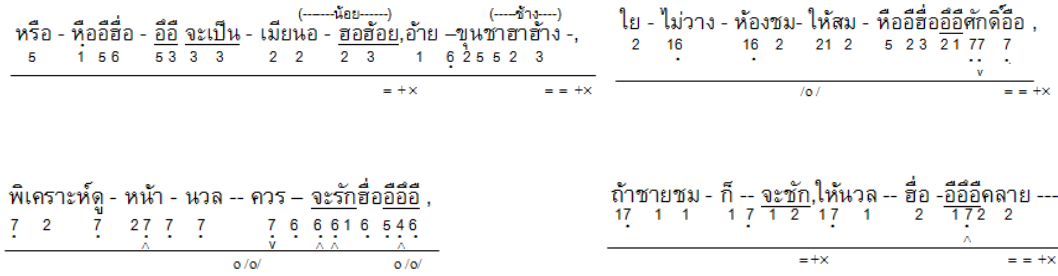
ทำนองที่ 5 เรียกว่าทำนองยอด



ภาพที่ 15 ทำนองหลักเสภาทำนองที่ 5

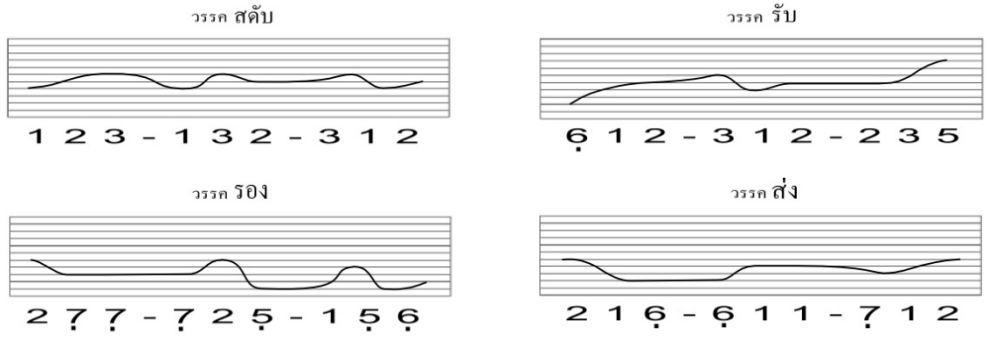
ส่วนต้นของบาทแรกในทำนองนี้ขึ้นต้นด้วยเสียงสูงภายในพยางค์กลุ่มแรก ส่วนกลอนบาทต่อจากนี้ไปจะมีทำนองอย่างเดียวกับทำนองที่ 1 การใช้ทำนองยอดนี้นาน ๆ จะปรากฏสักครั้งหนึ่งจึงมีความประสงค์ในการใช้เหมือนกับทำนองหวนคือ มิให้การขับนั้นจืด การปรากฏทำนองที่ใช้เสียงต้นสูง ๆ ก็ย่อมทำให้ผู้ฟังเกิดความสนใจมากขึ้นหรือตื่นตัวขึ้นมาเป็นช่วง ๆ ซึ่งเป็นวิจารณญาณของผู้ขับเสภาเองว่าควรจะใช้ให้เหมาะควรหรือถูกช่องถูกทางมากน้อยเพียงใด

การขึ้นต้นด้วยเสียงสูงนี้เท่าที่ปรากฏส่วนมากจะใช้กับพยางค์กลุ่มแรกที่ประกอบด้วยเสียงจัตวาซึ่งจะทำให้เสียงที่ผันนั้นสูงไปจนถึงที่สุดในการขับเสภา ตัวอย่างเช่น



ภาพที่ 16 ตัวอย่างการขับเสภาทำนองที่ 5

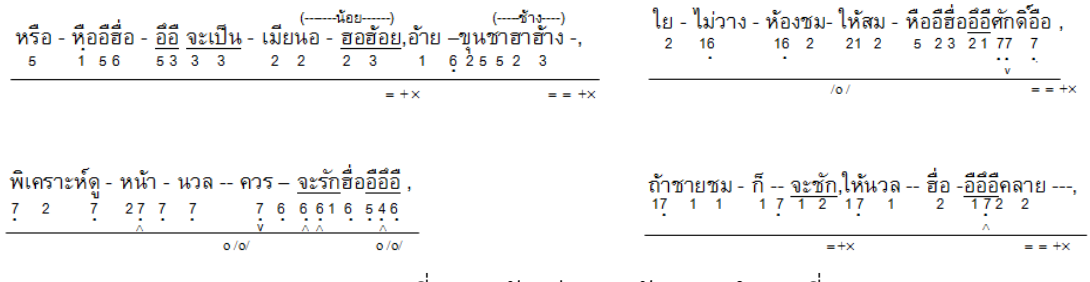
ทำนองที่ 6 เรียกว่าทำนองผัน



ภาพที่ 17 ทำนองหลักเสภาทำนองที่ 6

ทำนองนี้จะมี 3 ส่วนที่มีความคล้ายคลึงกับทำนองยืนคือ ทำนองในวรรคสดับ วรรครับ และวรรคส่ง ที่จริงแล้วสามารถนำทำนองยืนทั้ง 3 ส่วนมาใช้ด้วยกันได้กับบทเดียวกันแต่ทำนองที่ต่างกันเห็นได้ชัดคือ ทำนองที่ใช้กับวรรครองนั่นเอง ทำนองในวรรครองที่เห็นนี้เป็นทำนองที่ต้องการแก้ปัญหาในเรื่องเสียงคำขับซึ่งหากใช้ทำนองยืนมาขับก็จะบังเกิดความขัดเขินไม่สนิทสนมกับคำขับที่ปรากฏในวรรครอง อุปสรรคที่วรรครองไม่สามารถใช้ทำนองขับแบบยืนโดยตลอดนั้นมี 2 กรณีได้แก่

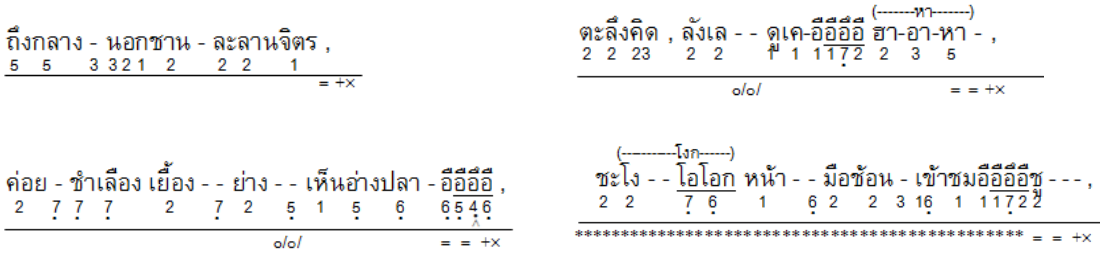
กรณีที่ 1 เสียงอักษรในท้ายวรรครองเป็นเสียงตรี เช่น



ภาพที่ 18 ตัวอย่างการขับเสภาทำนองที่ 6

กรณีที่ 2 พยางค์ส่วนกลางในวรรครองประกอบด้วยเสียง 7̣ และเสียง 5̣ เป็นพื้นหากขับพยางค์สุดท้ายต่อไปด้วยทำนองยืนในวรรครองนั้น ทำนองก็เกิดความขัดเขินไม่ราบรื่นขึ้นมาทันที ฉะนั้นพระยาเสนาะดุริยางค์ท่านถึงคิดทำนองมาแก้ในอุปสรรคส่วนนี้ซึ่งพบว่ามีความกลมกลืน

เสนาะหูเด่นขึ้นมาเป็นพิเศษซึ่งเป็นเครื่องยืนยันในอัจฉริยะภาพของท่านอย่างหาที่เปรียบมิได้ ตัวอย่างในกรณีที่ 2 ปรากฏอยู่ในตอนนางวันทองลงเรือนขุนช้างดังนี้



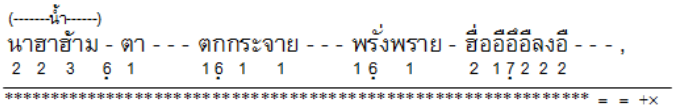
ภาพที่ 19 ตัวอย่างการขับเสภาทำนองที่ 6

ทำนองที่ 7

ภาพที่ 20 ทำนองหลักเสภาทำนองที่ 7

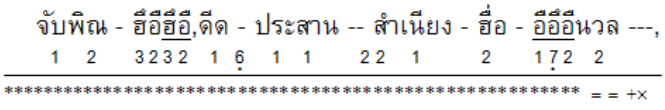
เป็นทำนองพิเศษซึ่งใช้กับบาทสุดท้ายของบทกลอน (วรรคส่ง) ทำนองนี้ครูของข้าพเจ้าเรียกว่า “ครวญท้ายบท”ลักษณะการใช้ครวญท้ายบทนี้เป็นอย่างเดียวกับครวญต้นบทคือ ต้องเคล้ากับเสียงกรับที่เป็นไม้กรอด้วยทุกครั้งไป จุดประสงค์ในการครวญทั้ง 2 แบบเหมือนกันคือ ใช้กับบทโศก บทวิงวอนร้องขอ คิดคำนึง บทแสดงการกระทำอย่างละมุนละม่อมอ่อนหวาน บทที่แสดงความพิเศษในเหตุการณ์นั้น แต่ยังมีอีกหนึ่งกรณีซึ่งทำนองครวญต้นบทไม่ได้ใช้คือ ในกรณีที่ผู้ขับสำแดงทักษะการใช้ลูกคอพิเศษเพื่อให้ผู้ฟังเกิดความรู้สึกอันน่าทึ่งน่าเกรงขามหรือสร้างจุดเด่นพิเศษ (เจริญใจ สุนทรวาทิน, สัมภาษณ์, 15 พฤษภาคม 2545) ต่อไปนี้เป็นตัวอย่างของทำนองครวญท้ายบท

ตัวอย่างบทโศก



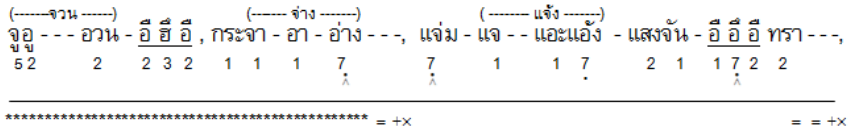
ภาพที่ 21 ตัวอย่างการขับเสภาทำนองที่ 7 ในบทโศก

ตัวอย่างแสดงอาการละมุนละม่อมอ่อนหวาน



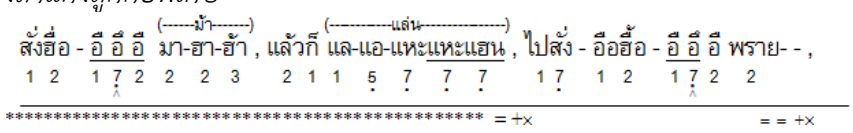
ภาพที่ 22 ตัวอย่างการขับเสภาทำนองที่ 7 แสดงอาการละมุนละม่อมอ่อนหวาน

ตัวอย่างแสดงความพิเศษในเหตุการณ์



ภาพที่ 23 ตัวอย่างการขับเสภาทำนองที่ 7 แสดงความพิเศษในเหตุการณ์

ตัวอย่างสำแดงลูกคอพิเศษ



ภาพที่ 24 ตัวอย่างการขับเสภาทำนองที่ 7 ที่สำแดงลูกคอพิเศษ

ทำนองหลักของเสภาทั้ง 7 ทำนองดังที่ได้แถลงมานี้เป็นการตามรอยสมบัติชิ้นเอกที่ศิลปินยิ่งใหญ่แห่งกรุงรัตนโกสินทร์นามพระยาเสนาะดุริยางค์ (แช่ม สุนทรวาทิน) ได้สร้างสรรค์ไว้อย่างงดงามลงตัวสมเป็นวิจิตรศิลป์ชั้นสูงของไทยโดยแท้

3. หลักการขับเสภา เรื่องนี้ข้าพเจ้าได้นำบทความเรื่อง “หลักและวิธีการขับร้อง” ของอาจารย์เจริญใจ สุนทรวาทิน (2538) มาเป็นแนวทางในการวางหลักการของการขับเสภา กล่าวคือ ทำนองเสภาแบบต่าง ๆ จะมีความไพเราะสมบูรณ์และมีเอกลักษณ์ตามแบบฉบับพระยาเสนาะดุริยางค์ได้นั้น ก็ต้องมีองค์ประกอบอื่น ๆ เข้าด้วยกัน ซึ่งองค์ประกอบต่าง ๆ นั้น พระยาเสนาะดุริยางค์ได้กำหนดไว้ดังนี้

3.1 เรื่องของเสียง เป็นเรื่องของคุณภาพเสียงของบุคคลที่มีความแตกต่างกันไปและกำลังเสียงซึ่งควรใช้อย่างเต็มที่ตลอดจนวิธีการเปล่งเสียงซึ่งสามารถควบคุมให้หนักเบากลมกล่อมโดยการบังคับกล้ามเนื้อในส่วนต่าง ๆ ของร่างกายอันมีผลต่อเสียงเป็นอย่างยิ่ง

3.2 เรื่องของคำร้อง ควรมีความถูกต้องตามหลักภาษาไทยถูกต้องตามความหมายและอารมณ์ความรู้สึกของคำประพันธ์

3.3 การเอื้อน คือทำนองที่ไม่มีความหมายแต่ส่งผลต่อความไพเราะในการขับเสภา ฉะนั้นควรคำนึงถึงสัดส่วน น้ำหนัก ช่องไฟ ซึ่งทำให้ความลื่นไหลของทำนองและอารมณ์ความรู้สึกนั้นมีความน่าประทับใจ

3.4 จังหวะ เรื่องของจังหวะที่มีอยู่ในการขับเสภานั้นหมายถึงสัดส่วนช่องไฟที่มีความพอดีไม่มากไม่น้อยและมีความสัมพันธ์กับอารมณ์ของบทขับอยู่เสมอเช่น บทรักต้องขับด้วยจังหวะช้าอ่อนโยน บทชมความงามต้องขับด้วยความแช่มช้าละมุนละไม บทโกรธต้องรวดเร็วดุดัน บทบรรยายความต้องขับด้วยจังหวะกระชับ บทโศกต้องขับด้วยจังหวะช้าเนิบ เป็นต้น

3.5 การหายใจ การหายใจในการขับเสภาจะกำหนดที่ตายตัวลงไปดังนี้ ช่วงหลังทำนองเกริ่นช่วงระหว่างหมด 1 วรรคกลอน ช่วงระหว่างบางวรรคกลอนที่มีทำนองลากเสียงยาวออกไปมาก ๆ การหายใจที่กำหนดตำแหน่งตายตัวนี้ต้องซ่อนการหายใจในรอยต่อต่าง ๆ ให้สนิท ไม่หายใจดังเฮือก ๆ ออกมา การหายใจถูกที่นั้นจะทำให้ผู้ขับเสภาไม่เหนื่อยมากและเป็นผลให้การขับมีความต่อเนื่อง

3.6 การสร้างอารมณ์ ได้แก่การใส่อารมณ์ต่าง ๆ ให้ตรงและสอดคล้องกับอารมณ์ความรู้สึกในบทประพันธ์ซึ่งมีความสัมพันธ์กับหลักทั้ง 5 ข้อข้างต้นและขึ้นอยู่กับประสบการณ์ตรงของผู้ขับเสภาเป็นสำคัญ

3.7 ความประณีต ได้แก่การขับด้วยความใส่ใจทุกวรรคทุกตอนด้วยความระมัดระวังและละเอียดรอบคอบ

4. กระบวนไม้กรับเสภา การขับเสภาที่แท้ต้องเคล้ากับเสียงกรับเสภาเสมอไม่สามารถแยกจากกันได้ แต่แบบแผนใช้ไม้กรับเสภาที่ยังคงสืบทอดมาจนทุกวันนี้ เหลืออยู่เพียงสายเดียวเท่านั้น คือสายของหมื่นขับคำหวาน (เจิม นาคมาลัย) ส่วนของครูท่านอื่น ๆ นั้นได้สาบสูญไปจนหมดสิ้น ที่ยังเหลือไว้บ้างเล็กน้อยก็มีทางของพระยาเสนาะดุริยางค์ (แช่ม สุนทรวาทิน) ซึ่งไม่อาจรวบรวมเข้าพวกกับแบบแผนของหมื่นขับคำหวานได้

ด้วยความจำเป็นดังนี้การขับเสภาทางพระยาเสนาะดุริยางค์จึงต้องใช้กระบวนไม้กรับของหมื่นขับคำหวานประสานเข้าด้วยกัน ซึ่งครูศิริ วิชเวช เป็นผู้นำมาปรับใช้เป็นท่านแรก การปรับใช้เข้าด้วยกันนี้เป็นสิ่งที่ไปด้วยกันได้อย่างสนิทสนม ไม่ขัดแย้งกันแต่อย่างใดเพราะในข้อเท็จจริงบางประการจากที่ข้าพเจ้าได้สังเกตเสียงบันทึกขับเสภาตั้งแต่ยุครัชกาลที่ 5 เป็นต้นมา กระบวนไม้กรับพื้นฐานของครูเสภาแต่ละท่านนั้นมีความใกล้เคียงกันทั้งรูปแบบการใช้เสียงและการสอดรับกับทำนองขับ แต่ไม้กรับที่แตกต่างกันและปกปิดกันไว้นั้นจะเป็นไม้กรับที่ใช้สำหรับเป็น “ไม้รบ” ซึ่งครูแต่ละท่านก็มีกลเม็ดในการขยับที่พิสดารแตกต่างกันไปเป็นอันมาก

กระบวนไม้กรับของหมื่นขับคำหวาน (เจิม นาคมาลัย) ที่ใช้กับงานวิจัยนี้มี 3 ไม้ ได้แก่

ไม้กรอ เป็นเสียงกระทบกรับกันอย่างละเอียด เกิดเสียงดังยาวต่อเนื่องกันไป โบราณาจารย์ใช้ไม้กรอเพื่อกรณีดังต่อไปนี้ อย่างแรกใช้กับทำนองเกริ่นแบบที่ 1 และแบบที่ 2 อย่างที่สองใช้กับทำนองครวญต้นบทและทำนองครวญท้ายบท

ไม้สกัด แบ่งเป็น 2 ประเภทคือ ไม้สกัดเบา ไม้สกัดหนัก ไม้สกัดเบามี 2 ไม้ ได้แก่ กรี้กร้อกรี้ และกร้อกรี้ กร้อกรี้ ไม้สกัดหนักมี 2 ไม้ ได้แก่ แกร้ - กรั๊กกริ๊ก และ แกร้ - แกร้ - กรั๊กกริ๊ก

ไม้สกัดทั้ง 4 ไม้นี้ถือว่าเป็นไม้หลักที่ใช้กับการขับเสภาทุก ๆ วรรค วิจารณญาณของการใช้ขึ้นอยู่กับดุลยพินิจของผู้ขับเป็นสำคัญ โดยยึดหลักตามที่โบราณจารย์ได้วางไว้กว้าง ๆ ดังนี้

ก. ให้ขยับในระหว่างช่องว่างระหว่างบาทและระหว่างคำที่แบ่งเป็นส่วน ๆ

ข. คำประพันธ์ที่แสดงความอ่อนโยน อ่อนหวาน รัก โศกให้ใช้ไม้สกัดเบา

ค. คำประพันธ์ที่มีเสียงสั้นเสียงหนัก ทำนองขับที่แสดงอารมณ์โกรธ ขึงขัง ใช้ไม้สกัดหนัก

ง. ปิดท้ายทุก ๆ บทต้องใช้ไม้สกัดหนักทุกครั้งไป

ไม้รบ เป็นการผสมเสียงต่าง ๆ ของกรับอันมีเสียง กรั๊ก กริ๊ก กร้อ กรี้ แกร้ สลับสับเปลี่ยนไปมามีลีลาทั้งสอดรับและขัดกับทำนองขับ ซึ่งโบราณจารย์ท่านได้สร้างสรรค์พลิกแพลงอยู่มากมายหลายแบบไม้รบนี้ใช้คู่กับทำนองหลักแบบที่ 2 (ทำนองเปลี่ยน) ที่รวดเร็วกระชั้นเท่านั้นและใช้สำหรับการขับที่สำแดงอารมณ์โกรธ อารมณ์ตลกขบขัน อาการขึงขังทะมัดทะแมง อาการหยอกเย้าหรือยั่วเย้า กริยาการต่อสู้ กริยาแสดงการเร่งเร้าและกับบทประพันธ์ที่มีชั้นเชิงพิเศษ (ศิริ วิชชเวช, สัมภาษณ์, 24 มกราคม 2529)

กระบวนไม้กรับเสภาเป็นสิ่งที่เสริมสร้างอารมณ์ในการขับให้ชัดเจนยิ่งขึ้นและมีความน่าสนใจที่พิเศษกว่าการขับเสภาที่ไม่มีกรับเสภามาผสาน ฉะนั้นนักเสภาที่สมบูรณ์แบบควรต้องศึกษาและฝึกฝนวิชาขยับกรับให้ชำนาญจริงคู่กันไปกับการขับเสมอ

ตัวอย่างทำนองเสภาที่แสดงมาโดยสังเขปนี้เป็นการแสดงออกทางตัวโน้ตซึ่งเป็นการยากที่ผู้คนส่วนใหญ่จะเข้าถึงได้อย่างแจ่มแจ้ง เพราะการเข้าถึงและรับรู้ในสิ่งนี้จะต้องรับรู้ด้วยโสตเท่านั้นจึงจะเข้าใจได้อย่างตรงตามการรับรู้แห่งศิลปกรรมสาขานี้ แต่คุณประโยชน์ของตัวโน้ตดนตรีที่ละเอียดนอกจากจะใช้สำหรับการอธิบายให้เห็นเป็นรูปธรรมขึ้นแล้วก็ยังเป็นหลักฐานแสดงเสียงดนตรีในทางจักษุสัมผัสได้อย่างคงทนถาวรและไม่คลาดเคลื่อนเป็นการอนุรักษ์สืบต่อสมบัติของปู่ย่าตายายเราไว้ได้ตราบนานเท่านานอีกทางหนึ่ง

รายการอ้างอิง

เจริญใจ สุนทรวาทิน. 2545. *สัมภาษณ์*, 15 กันยายน.

_____. 2538. “หลักและวิธีการขับร้อง.” ใน *สายเสนาะ*, หน้า 150-157. กรุงเทพมหานคร: ธนาคารกสิกรไทย. (ที่รฦกงานฉลองอายุ 80 ปี อาจารย์ เจริญใจ สุนทรวาทิน 16 กันยายน 2538)

ถาวร สิกขโกศล. *สัมภาษณ์*, 24 มกราคม 2529.

พิชิต ชัยเสรี. *สัมภาษณ์*, 9 มกราคม 2536.

_____. 2533. *สังคีตลักษณ์วิเคราะห์.* เอกสารประกอบคำบรรยายวิชาสังคีตลักษณ์วิเคราะห์. คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย. [ม.ป.ท., ม.ป.พ.].

เลื่อน สุนทรวาทิน. 2548. *สัมภาษณ์*, 3 กันยายน.

ศิริ วิชชเวช. *สัมภาษณ์*, 18 กุมภาพันธ์ 2555.

การออกแบบเรขศิลป์ของสื่อสิ่งพิมพ์สำหรับกลุ่มวัฒนธรรมย่อยฮิปสเตอร์ในกรุงเทพมหานคร

THE PUBLICATION MEDIA DESIGN FOR HIPSTER SUBCULTURE IN BANGKOK

ปวรงค์ บุญช่วย*
วิไล อัศวเดชศักดิ์**

บทคัดย่อ

วัฒนธรรมย่อยฮิปสเตอร์ (Hipster Subculture) เป็นหนึ่งในวัฒนธรรมวัยรุ่น ที่มีรากฐานมาจากสหรัฐอเมริกา จากนั้นจึงแพร่หลายไปยังประเทศต่าง ๆ ทั่วโลกผ่านสื่อต่าง ๆ ด้วยภาพลักษณ์และค่านิยมของวัฒนธรรมย่อยฮิปสเตอร์ที่มีลักษณะต่อต้านวัฒนธรรมกระแสหลัก (Mainstream Culture) หรือวัฒนธรรมป็อป (Pop Culture) ฮิปสเตอร์สามารถเข้าถึงวัยรุ่นได้โดยผ่านการรวมกลุ่มทางสังคมและความสนใจ ซึ่งรวมถึงวัยรุ่น ในกรุงเทพมหานคร ที่มีการรวมกลุ่มกันโดยผ่านกระบวนการ Cut ‘n Mix จากกระแสวัฒนธรรม DIY ดนตรีอินดี้ และวัฒนธรรมย่อยฮิปสเตอร์จากโลกตะวันตก จนกลายมาเป็นวัฒนธรรมย่อยฮิปสเตอร์ที่มีอัตลักษณ์เฉพาะ ทั้งนี้ผู้วิจัยมีโอกาสได้ศึกษาบทความในหนังสือ The Medium is The Message ของ Marshall McLuhan มีตอนหนึ่งกล่าวไว้ว่า “สื่อกลางคือข่าวสาร ดีไซน์ซึ่งหมายถึงสื่อกลาง ก็ควรมีเนื้อหาในตัวเองและหน้าที่พูดอะไรได้ไม่น้อยกว่าตัวหนังสือ” ดังนั้นงานวิจัยฉบับนี้จึงมีวัตถุประสงค์ในการศึกษาหาแนวทางการ ใช้องค์ประกอบในการออกแบบเรขศิลป์ของสื่อสิ่งพิมพ์ที่สื่อสารถึงอัตลักษณ์ของกลุ่มวัฒนธรรมย่อยฮิปสเตอร์ในกรุงเทพมหานคร

จากผลสรุปพบว่า องค์ประกอบในการออกแบบเรขศิลป์สื่อสิ่งพิมพ์ที่สามารถสื่อสารอัตลักษณ์ของฮิปสเตอร์ได้นั้นมีคำตอบที่หลากหลายตามบุคลิกภาพที่วิเคราะห์ได้จากองค์ประกอบในการสร้างอัตลักษณ์ของวัฒนธรรมย่อย ได้แก่ แนวทางการออกแบบที่วิเคราะห์จากบุคลิกภาพของรูปแบบการแต่งกาย รูปแบบการฟังดนตรี ลักษณะทางจิตวิทยา และรูปแบบวิถีชีวิตและสุนทรียศาสตร์ ซึ่งการนำคำตอบมาใช้ในการกำหนดแนวทางการออกแบบเรขศิลป์นั้น สามารถทำได้โดยการพิจารณาจากลักษณะของเนื้อหาแล้วเลือกใช้แนวทางในการออก แบบเรขศิลป์ที่เหมาะสมกับเนื้อหานั้น ๆ ซึ่งท้ายที่สุดผู้วิจัยได้นำผลสรุปดังกล่าวมาเป็นแนวทางในการออกแบบเรขศิลป์สื่อสิ่งพิมพ์สำหรับวัฒนธรรมย่อยฮิปสเตอร์ โดยเลือกกรณีศึกษาเป็นนิตยสาร อะเดย์ (A Day)

คำสำคัญ: องค์ประกอบ / เรขศิลป์ / สื่อสิ่งพิมพ์ / ฮิปสเตอร์ / วัฒนธรรมย่อย

Abstract

“Hipster” is a popularly contemporary subculture among youth, took place in America, then spread out to other countries across the globe. An outstanding rule of Hipster subculture is naturally going against mainstream and pop culture discourse. Meanwhile, Hipster practice requires youth’s reaction through various artistic activities, which is based on Cut ‘n Mix process. Regards to Thai young generation, they use a common interest to form themselves into a group of DIY’s culture, independent music and Euro-america trend. The researcher did literature review a book of Marshall Mcluhan’s “The Medium is The Message”, “the medium is a message, design, which is a medium, should add on more substance and informativeness to communicate its value as good as letter”, was quoted. Hence, this investigation will definitely define an utilisation of publication media’s graphic design element, which explores identity of urban Hipster subculture. The study will also categorise Hipster’s identical discourse, thoroughly contains of alternative style, values, ideologies as well as style of living. Methodology of the research is, moreover, focusing on specific format is component element of youth culture’s artistic language. Those principles are able to be analysed what is their tangible characteristic, for instance, grid, colour schematic, typography and illustration in order to produce realistic questionnaires for experts’ accurate analysis. The output of this dissertation will be used for publication media designer who refer to Bangkok hipster subculture.

The result of this examination can indicate graphic designer to recognise how to put Hipster subculture’s concept for magazine’s editorial design. A case study on Hipster’s aesthetics and information, the researcher will associate with ‘A Day magazine’ for realising a refresh path of the Hipster’s publication media design.

Keywords: Element / Graphic Design / Publication Media / Hipster / Subculture

*นิสิตระดับปริญญามหาบัณฑิต สาขาเรขศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

**ผู้ช่วยศาสตราจารย์, สาขาเรขศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

บทนำ

จากบทความ Graphic Design in a Multicultural World ของแคทเธอรีน แม็คคอย ได้มีตอนหนึ่งกล่าวไว้ว่า แนวคิดที่ว่า“ผลิตภัณฑ์ชิ้นเดียวสามารถตอบสนองความต้องการของทุกคนได้” เป็นแนวคิดเก่าตั้งแต่ยุคปฏิวัติอุตสาหกรรมเมื่อกว่า 150 ปีที่แล้ว แต่ในสังคมปัจจุบันผู้คนมีความต้องการแตกต่างกันไปตามการรวมกลุ่มทางสังคม ความสนใจและวิถีชีวิตก่อให้เกิดเป็นสังคมที่ประกอบด้วยวัฒนธรรมย่อย (subculture) อันหลากหลาย ดังนั้นแนวคิดในการออกแบบจึงควรจะปรับเปลี่ยนไปเพื่อให้เหมาะกับสภาพการณ์ในปัจจุบัน (Mccoy 2006)

วัฒนธรรมย่อย (Subculture) ถูกให้ความหมายในหลากหลายนิยามตามนักปรัชญาในแต่ละลัทธิ โดยมีทฤษฎีหนึ่งที่เชื่อมโยงการเกิดวัฒนธรรมย่อยเข้ากับบริบทของการออกแบบคือ วัฒนธรรมย่อยเป็นการสร้างอัตลักษณ์ (Identity) โดยการใช้วิถีที่ต่างออกไปในการจัดการกับชีวิตทางวัตถุและด้านอื่น ๆ (Hall and Jefferson, 2006)

Paul Hodkinson นักสังคมวิทยาผู้ศึกษาเกี่ยวกับวัฒนธรรมวัยรุ่น (Youth Culture) ได้ทำการศึกษาความสัมพันธ์ระหว่างสื่อ (Media) และอัตลักษณ์ทางวัฒนธรรม (Cultural Identities) โดยมีกรณีศึกษาเป็นกลุ่มวัฒนธรรมย่อยก็อธ (Goth) โดยระบุไว้ว่าการสร้างอัตลักษณ์เกิดจากการนำเอารูปแบบ (Style) จากซีนดนตรีแนวโกธิครอ็คและพังก์ ทั้งการแต่งกาย การฟังเพลงและรูปแบบการปฏิสัมพันธ์กับสังคม เช่นเดียวกับวัฒนธรรมฮิปปี้ และดนตรีไซคีเดลิคในยุค 70

ในส่วนของการสร้างวัฒนธรรมย่อยของวัฒนธรรมวัยรุ่น Dick Hebdige นักวิจัยด้านสังคมศาสตร์ชาวอังกฤษได้ให้น้ำหนักกับเรื่องของ “รูปแบบ” (Style) มีความสำคัญมากที่สุดภายใต้บทความที่ชื่อ “Subculture: The Meaning of Style” โดยจำแนกออกเป็น 2 ประเด็นคือ The Commodity Form และ The Ideological Form ซึ่ง The Commodity Form คือสื่อมวลชนทำให้รูปแบบการใช้เวลาว่างของวัยรุ่น (Commercialization of Youth Leisure) ที่เกิดจากการสร้างของระบบเศรษฐกิจกลายเป็นวัฒนธรรมย่อยเรียกว่าเป็นการสร้างวัฒนธรรมมาจาก”ข้างบน” ส่วน The Ideological Form เป็นการนำเสนอและจำกัดความวัฒนธรรมย่อยที่สร้างขึ้นมาโดยกลุ่มวัยรุ่นเองผ่านกระบวนการ “Cut 'n Mix” โดยการหยิบเอาสไตล์ต่าง ๆ เข้ามาผสมผสานกันซึ่งเป็นวิธีการแบบหลังยุคสมัยใหม่ (Post-modern) เรียกว่าการสร้างวัฒนธรรมจาก”ข้างล่าง” (Hebdige 1979)

ในส่วนของประเทศไทยโดยเฉพาะในกรุงเทพมหานครนั้นด้วยที่เป็นเมืองหลวงเป็นศูนย์รวมความเจริญและเป็นศูนย์กลางทางเศรษฐกิจ การรับสื่อต่าง ๆ ทั้งจากนอกและในประเทศก่อให้เกิดผลกระทบโดยตรงต่อวัฒนธรรมวัยรุ่นแตกแขนงออกเป็นกลุ่มวัฒนธรรมย่อยต่าง ๆ ฮิปสเตอร์เป็นกลุ่มวัฒนธรรมย่อยที่มีการเปลี่ยนแปลงไปตามยุคสมัยและมีอัตลักษณ์รวมถึงรูปแบบของการใช้ชีวิตที่ชัดเจน โดยเป็นกระบวนการ “Cut 'n Mix” จากกระแสวัฒนธรรม DIY (Do It Yourself) ดนตรีอินดี้ และวัฒนธรรมย่อยฮิปสเตอร์จากโลกตะวันตก

เดิมทีฮิปสเตอร์ คือกลุ่มวัฒนธรรมย่อยของวัยรุ่นในอเมริกา ปรากฏขึ้นครั้งแรกตั้งแต่ยุค 1940 จากไลฟ์สไตล์ของกลุ่มนักดนตรีแจ๊สและบีบ๊อป (Bebop) ที่มีลักษณะทางการแต่งกาย ศัพท์แสลง อารมณ์ขันแบบประชดประชันและการเสพยา ซึ่งฮิปสเตอร์นั้นจะแตกต่างจากกลุ่มวัฒนธรรมย่อยอื่น ๆ ที่ไม่ได้มีการสืบทอดทางวัฒนธรรมผ่านกาลเวลาแต่เป็นชื่อเรียกแทนกลุ่มคนที่มีลักษณะวิถีชีวิตและวัฒนธรรมแตกต่างไปจากวัฒนธรรมกระแสหลักในแต่ละยุคสมัยมาจนถึงปัจจุบันที่ยังคงอยู่เป็นหนึ่งในกลุ่มวัฒนธรรมย่อยร่วมสมัย (Contemporary Subculture)

นิตยสารไทม์ (Time) ได้กล่าวถึงฮิปสเตอร์ไว้ว่า “ฮิปสเตอร์ คือเพื่อนที่เยาะเย้ยเมื่อคุณทำตัวเหมือนวงโคลด์เพลย์ พวกเขาจะสวมเสื้อยืดพิมพ์ประโยคเด็ดจากภาพยนตร์ที่คุณไม่เคยได้ยินและเป็นคนกลุ่มเดียวในอเมริกาที่คิดว่าแพปสต์ บลู ริบบอน เป็นเบียร์ที่ดี พวกเขาสวมหมวกคาวบอยหรือหมวกเบเร่ต์และคิดว่าคานเยเวสต์ ลอกเลียนการสวมแว่นกันแดดไป ทั้งหมดที่กล่าวมาแสดงถึงการพยายามสร้างกระแสอย่างมากแต่พวกเขาก็แสร้งว่าไม่สนใจ” (Fletcher, 2009)

นอกจากนี้ยังมีหนังสือ HipsterMattic: One Man’s Quest to Become the Ultimate Hipster ซึ่งกล่าวถึงฮิปสเตอร์ไว้ในเชิงเปรียบเทียบต่อวัฒนธรรมป๊อป ดังนี้

> *ระหว่างที่สังคมกระแสหลักในยุคมิลเลเนี่ยม กำลังวุ่นอยู่กับรายการเรียลลิตี้ ดนตรีเต้นรำและเรือนร่างของบริทนี่ย์ สเปียร์ส เบื้องหลังฉากหน้าเหล่านั้นการจลาจลได้ก่อตัวขึ้นอย่างเงียบ ๆ สไตล์ต่าง ๆ ที่ถูกหลงลืมไปกลับมาได้รับความนิยมอีกครั้ง กระแสย้อนยุค (Retro) ได้รับการเชิดชูและกลายมาเป็นสิ่งใหม่ เด็กวัยรุ่นอยากที่จะสวมคาร์ดิแกนแบบซิลเวีย แพล็ทและแว่นตาแบบบัดดี้ ฮอลลี่ พวกเขาสนุกไปกับการมีภาพลักษณ์ที่ดูเจ๋งในสไตล์เด็กเนิร์ด กินอาหารเพื่อสุขภาพจำพวกธัญพืชเพื่อให้มีชีวิตที่ยืนยาว เหนือสิ่งอื่นใดพวกเขาต้องการที่จะถูกยอมรับในฐานะของคนที่แตกต่าง การใช้ชีวิตผิดแผกไปจากกระแสหลักและสร้างวัฒนธรรมของตัวเองขึ้นมาสำหรับคนรุ่นใหม่ สไตล์ไม่ใช่สิ่งที่จะหาซื้อได้ตามห้างสรรพสินค้า สไตล์กลับกลายเป็นสิ่งที่จะค้นพบได้จากร้านขายของมือสอง หรือไม่ก็สร้างมันขึ้นมาเอง การจะดูเจ๋งไม่ใช่การลอกเลียนจากดารา`
>
> (Granfield, 2011)

จากข้อมูลข้างต้น โดยเฉพาะข้อความที่กล่าวถึงฮิปสเตอร์ในนิตยสารไทม์ จะสังเกตได้ว่า แม้แต่กลุ่มวัฒนธรรมย่อยขนาดใหญ่ที่มีความแข็งแรงในเชิงวัฒนธรรม และมีการปรับเปลี่ยนมาตลอดตั้งแต่ยุคทศวรรษที่ 50 มาจนถึงปัจจุบันอย่างฮิปสเตอร์ก็ยังคงขาดสื่อที่สามารถแสดงถึงอัตลักษณ์ของวัฒนธรรมของตนเอง ไม่เหมือนกับฮิพฮอพหรือสตรีท ซึ่งเป็นวัฒนธรรมย่อยที่มีภาพลักษณ์ที่แข็งแรง และมีสื่อที่กลุ่มคนในวัฒนธรรมหลักหรือวัฒนธรรมย่อยอื่น ๆ สามารถจดจำได้

หนังสือ The Medium is The Message ของ Marshall McLuhan มีตอนหนึ่งกล่าวไว้ว่า “สื่อกลางคือข่าวสารดีไซน์ซึ่งหมายถึงสื่อกลางก็ควรมีเนื้อหาในตัวเองและทำหน้าที่พูดอะไรได้ไม่น้อยกว่าตัวหนังสือ” ทำให้ผู้วิจัยเล็งเห็นถึงความสำคัญของการออกแบบสื่อที่สามารถแสดงออกถึงเรื่องราวและอัตลักษณ์ได้ไม่น้อยไปกว่าเนื้อหาที่ส่งผ่านสื่อนั้น ๆ ซึ่งสื่อที่เหมาะสมที่สุดสำหรับการนำเสนอเรื่องราวและวิถีชีวิตของกลุ่มวัฒนธรรมย่อยจะเป็นสื่อสิ่งพิมพ์ โดยเฉพาะนิตยสาร เนื่องจากกลุ่มวัฒนธรรมย่อยฮิปสเตอร์เป็นกลุ่มวัฒนธรรมที่มีความเคลื่อนไหวและการเปลี่ยนแปลงของวิถีชีวิต (Lifestyle) อย่างต่อเนื่อง ดังนั้นสื่อสิ่งพิมพ์ประเภทนิตยสารซึ่งมีการออกเป็นระยะและมีความถี่ตามกำหนดเวลาที่แน่นอนจึงมีความเหมาะสมที่สุด นอกจากนี้สื่อสิ่งพิมพ์ยังสามารถปรับเปลี่ยนไปใช้กับสื่อใหม่ (New Media) เช่น นิตยสารออนไลน์ในรูปแบบแอพพลิเคชั่น (Application) ได้ด้วยเนื่องจากการออกแบบใช้หลักการเดียวกัน

ดังที่กล่าวมาจึงเป็นที่มาของหัวข้อวิทยานิพนธ์ “การออกแบบเรขศิลป์ของสื่อสิ่งพิมพ์สำหรับกลุ่มวัฒนธรรมย่อยฮิปสเตอร์ในกรุงเทพมหานคร” เพื่อศึกษาวิจัยหาองค์ประกอบทางเรขศิลป์ที่สื่อสารถึง

อัตลักษณ์ของกลุ่มวัฒนธรรมย่อยฮิปสเตอร์ของวัยรุ่นในกรุงเทพมหานครรวมถึงใช้งานวิจัยต่อยอดในการออกแบบประเภทอื่นได้สืบต่อไป

วัตถุประสงค์และขอบเขตของงานวิจัย

1. หาอัตลักษณ์ของกลุ่มวัฒนธรรมย่อยฮิปสเตอร์ในกรุงเทพมหานครเพื่อใช้กำหนดแนวทางในการออกแบบเรขศิลป์ของสื่อสิ่งพิมพ์

2. ศึกษาทฤษฎีการออกแบบที่เกี่ยวข้อง เพื่อนำมาใช้เป็นแนวทางในการออกแบบเรขศิลป์ของสื่อสิ่งพิมพ์สำหรับกลุ่มวัฒนธรรมย่อยฮิปสเตอร์ในกรุงเทพมหานคร

3. เพื่อหาองค์ประกอบหลักในการออกแบบเรขศิลป์ของสื่อสิ่งพิมพ์ให้สอดคล้องกับบุคลิกภาพของวัฒนธรรมย่อยฮิปสเตอร์

4. เพื่อเป็นแนวทางในการออกแบบเรขศิลป์ของสื่อสิ่งพิมพ์สำหรับกลุ่มวัฒนธรรมย่อยฮิปสเตอร์ในกรุงเทพมหานคร

วิธีดำเนินงานวิจัย

ในงานวิจัยฉบับนี้เป็นการรวบรวมความรู้จากศาสตร์ที่เกี่ยวข้องกับวัฒนธรรมย่อยและการออกแบบนิตยสารเพื่อหาแนวทางการใช้องค์ประกอบทางเรขศิลป์ที่สามารถสื่อสารถึงอัตลักษณ์ของกลุ่มวัฒนธรรมย่อยฮิปสเตอร์ ซึ่งการวิจัยประกอบด้วยขั้นตอนต่าง ๆ ดังต่อไปนี้

1. ค้นคว้าและรวบรวมข้อมูลแนวคิดและการสื่อสารอัตลักษณ์ของวัฒนธรรมย่อย

1.1 ศึกษาทฤษฎีองค์ประกอบในการสร้างอัตลักษณ์ของวัฒนธรรมย่อย ของ Michael Brake

1.2 ศึกษาทฤษฎีอื่น ๆ ที่เกี่ยวข้องกับรูปแบบของวัฒนธรรมย่อย

1.3 ศึกษาแผนผัง Explanation Diagram of The Spells in Mesmerization ของ Gee Thomson เพื่อใช้ในการศึกษาหาองค์ประกอบในการสร้างอัตลักษณ์ของวัฒนธรรมย่อย

2. สัมภาษณ์ผู้เชี่ยวชาญ เพื่อเก็บข้อมูล ความคิดเห็น และข้อเสนอแนะต่าง ๆ เพื่อออกแบบแบบสอบถามเพื่อหารูปแบบและองค์ประกอบอัตลักษณ์ของฮิปสเตอร์

รวบรวมข้อมูลจากผู้เชี่ยวชาญด้านต่าง ๆ ดังนี้

2.1 รูปแบบ (Style)

2.1.1 ผู้เชี่ยวชาญด้านแฟชั่น มีเกณฑ์ในการคัดเลือกผู้เชี่ยวชาญ ดังนี้

2.1.1.1 เป็นผู้ที่มีประสบการณ์ในด้านการออกแบบแฟชั่นและเครื่องแต่งกาย หรือมีความเกี่ยวข้องกับงานแฟชั่นและเครื่องแต่งกาย

2.1.1.2 มีประสบการณ์ในการทำงานด้านแฟชั่นและเครื่องแต่งกายมากกว่า 5 ปี

2.1.2 ผู้เชี่ยวชาญด้านเพลงและดนตรี มีเกณฑ์ในการคัดเลือกผู้เชี่ยวชาญ ดังนี้

2.1.2.1 เป็นผู้ที่มีประสบการณ์ในวงการเพลงและดนตรี หรือมีความเกี่ยวข้องกับงานทางด้านเพลงและดนตรี

2.1.2.2 มีประสบการณ์ในการทำงานด้านเกี่ยวกับเพลงและดนตรีมากกว่า 5 ปี

2.2 องค์ประกอบอื่น ๆ ในการสร้างอัตลักษณ์ของวัฒนธรรมย่อย

2.2.1 ผู้เชี่ยวชาญด้านฮิปสเตอร์ มีเกณฑ์ในการคัดเลือกผู้เชี่ยวชาญ ดังนี้

2.2.1.1 เป็นผู้ที่มีประสบการณ์ในการทำงานในสายศิลปวัฒนธรรมอยู่ในแวดวงของฮิปสเตอร์ หรือมีผลงานที่เกี่ยวข้องกับด้านวัฒนธรรมย่อย

2.2.1.2 มีประสบการณ์ในสายงานด้านศิลปะและวัฒนธรรมมากกว่า 5 ปี

3. ออกแบบแบบสอบถามเพื่อหารูปแบบและองค์ประกอบอัตลักษณ์ของฮิปสเตอร์และให้ผู้เชี่ยวชาญด้านฮิปสเตอร์ตรวจรับรอง

แบบสอบถามเพื่อหารูปแบบและองค์ประกอบอัตลักษณ์ของฮิปสเตอร์ เป็นแบบสอบถามสำหรับกลุ่มประชากรฮิปสเตอร์ เพื่อคัดกรองให้ได้รูปแบบและองค์ประกอบอัตลักษณ์ที่ชัดเจน โดยภายในแบบสอบถามจะแบ่งเนื้อหาที่ทำการวิจัยออกเป็น 3 ตอน คือ

ตอนที่ 1 ข้อมูลทั่วไปของผู้ตอบแบบสอบถาม

ตอนที่ 2 แบบสอบถามเพื่อหาข้อมูลรูปแบบการแต่งกายและการฟังดนตรี ออกแบบแบบสอบถามเป็นแบบเลือกตอบได้หลายคำตอบ (Multiple Choice) โดยแบ่งออกเป็น 2 รูปแบบ คือ รูปแบบการแต่งกายและรูปแบบการฟังดนตรี

ตอนที่ 3 แบบสอบถามเพื่อหาองค์ประกอบของอัตลักษณ์ของวัฒนธรรมย่อยฮิปสเตอร์ เป็นแบบสอบถามประเมินค่าทัศนคติ โดยใช้รูปแบบมาตราส่วนประมาณค่า (Rating Scale) โดยใช้ข้อมูลองค์ประกอบอัตลักษณ์ของฮิปสเตอร์ที่ได้จากการสัมภาษณ์ผู้เชี่ยวชาญ โดยได้จำแนกข้อมูลออกเป็นหมวดหมู่ตามแผนผังของ Gee Thomson

4. เก็บข้อมูลจากแบบสอบถามเพื่อหารูปแบบและองค์ประกอบอัตลักษณ์ของฮิปสเตอร์

การกระจายแบบสอบถามใช้วิธีการสุ่มแบบกระจายต่อเนื่อง (Snowball Sampling) คือ เริ่มต้นจากบุคคลที่ผู้เชี่ยวชาญด้านฮิปสเตอร์เลือกแล้วกระจายต่อไปยังคนอื่น ๆ ในกลุ่มสังคมเดียวกันกับผู้ทำแบบสอบถามนั้น ๆ จำนวน 60 คน โดยมีเกณฑ์ในการกำหนดกลุ่มประชากรของผู้ตอบแบบสอบถาม ดังนี้

1. Generation Y (ช่วงอายุในปัจจุบัน 13-32 ปี)
2. อาศัยอยู่ในกรุงเทพมหานคร
3. มีค่านิยม (Values) อุดมการณ์ (Ideologies) และวิถีชีวิต (Lifestyle) ใกล้เคียงกับที่ผู้เชี่ยวชาญกำหนด

5. วิเคราะห์ข้อมูลจากแบบสอบถามเพื่อหารูปแบบและองค์ประกอบอัตลักษณ์ของฮิปสเตอร์เพื่อใช้ในขั้นตอนการออกแบบแบบสอบถามบุคลิกภาพของฮิปสเตอร์สำหรับผู้เชี่ยวชาญในสาขาต่าง ๆ

6. ออกแบบแบบสอบถามเพื่อหาบุคลิกภาพของฮิปสเตอร์และให้ผู้เชี่ยวชาญด้านฮิปสเตอร์ตรวจรับรอง

ใช้บุคลิกภาพจากทฤษฎี Color Image Scale ของ Shigenobu Kobayashi โดยออกแบบแบบสอบถามเป็น 4 ชุด โดยแต่ละชุดมีผู้เชี่ยวชาญในการตอบแบบสอบถามต่างสาขากัน ได้แก่

6.1 บุคลิกภาพที่วิเคราะห์จากรูปแบบการแต่งกาย

6.2 บุคลิกภาพที่วิเคราะห์จากรูปแบบการฟังดนตรี

6.3 บุคลิกภาพที่วิเคราะห์จากลักษณะทางจิตวิทยา

6.4 บุคลิกภาพที่วิเคราะห์จากการชักจูงด้วยรูปแบบของวิถีชีวิตและสุนทรียศาสตร์

7. เก็บข้อมูลจากแบบสอบถามเพื่อหาบุคลิกภาพของฮิปสเตอร์

ในการเก็บข้อมูลจากแบบสอบถามเพื่อหาบุคลิกภาพของวัฒนธรรมย่อยฮิปสเตอร์เป็นการเก็บข้อมูลจากผู้เชี่ยวชาญในสาขาต่าง ๆ สาขาละ 5 ท่าน

8. วิเคราะห์และสรุปผลที่ได้จากแบบสอบถามเพื่อหาบุคลิกภาพของฮิปสเตอร์เพื่อใช้เป็นฐานข้อมูลสำหรับผู้เชี่ยวชาญด้านการออกแบบเรขศิลป์ในการพิจารณาตอบแบบสอบถามเพื่อหารูปแบบขององค์ประกอบในการออกแบบเรขศิลป์ของสื่อสิ่งพิมพ์

9. ออกแบบแบบสอบถามเพื่อหารูปแบบขององค์ประกอบในการออกแบบเรขศิลป์ของสื่อสิ่งพิมพ์และให้ผู้เชี่ยวชาญด้านการออกแบบเรขศิลป์ตรวจรับรอง

เป็นแบบสอบถามสำหรับผู้เชี่ยวชาญด้านการออกแบบเรขศิลป์ โดยในแบบสอบถามจะแบ่งเนื้อหาออกเป็น 2 ตอน คือ

ตอนที่ 1 ข้อมูลทั่วไปของผู้ตอบแบบสอบถาม

ตอนที่ 2 แบบสอบถามเพื่อหารูปแบบขององค์ประกอบในการออกแบบเรขศิลป์ของสื่อสิ่งพิมพ์ เป็นแบบสอบถามประเมินค่าทัศนคติ โดยใช้รูปแบบมาตราส่วนประมาณค่า (Rating Scale) โดยมีองค์ประกอบในการออกแบบเรขศิลป์ของสื่อสิ่งพิมพ์ที่ต้องการหาคำตอบดังนี้

1. กริด (Grid)
2. การวางโครงสี (Color Schematic)
3. ตัวอักษร (Typography)
4. ภาพประกอบสิ่งพิมพ์ (Photography and Illustration)

10. เก็บข้อมูลจากแบบสอบถามเพื่อหารูปแบบขององค์ประกอบในการออกแบบเรขศิลป์ของสื่อสิ่งพิมพ์

เป็นการเก็บข้อมูลจากผู้เชี่ยวชาญในด้านการออกแบบเรขศิลป์ โดยมีผู้เชี่ยวชาญที่ตอบแบบสอบถามทั้งหมด 5 ท่าน

11. นำผลที่ได้มาวิเคราะห์และสรุปผลเพื่อหารูปแบบขององค์ประกอบในการออกแบบเรขศิลป์ของสื่อสิ่งพิมพ์สำหรับฮิปสเตอร์

ผลการวิจัย

งานวิจัยนี้มีวัตถุประสงค์เพื่อหาองค์ประกอบหลักในการออกแบบเรขศิลป์ของสื่อสิ่งพิมพ์ที่มีความสอดคล้องกับวัฒนธรรมย่อยฮิปสเตอร์ โดยการพิจารณาจากอัตลักษณ์และบุคลิกภาพ โดยนำเอาคำตอบมาสรุปผลเพื่อใช้เป็นแนวทางในการออกแบบเรขศิลป์ของสื่อสิ่งพิมพ์สำหรับกลุ่มวัฒนธรรมย่อยฮิปสเตอร์ในกรุงเทพมหานคร โดยมีการสรุปผลการวิจัยดังนี้

1. องค์ประกอบที่วิเคราะห์จากบุคลิกภาพของรูปแบบการแต่งกาย

บุคลิกภาพ : casual, friendly, happy และ charming

1.1 กริด

โมดูลาร์กริด (Modular grid)

1.2 การวางโครงสี (Color Schematic)

โครงสีข้างเคียง (Analogous Colors) โครงสีเอกรงค์ (Monochromatic Colors) และโครงสี 3 สี (Triadic Colors)

1.3 ตัวอักษร (Typography)

1.3.1 ตัวอักษรภาษาอังกฤษ

ตัวพิมพ์แบบซานซ์เซริฟ (Sans-Serif typefaces) และตัวพิมพ์แบบสคริปต์/เคอร์ซีฟ (Script/Cursive typefaces)

1.3.2 ตัวอักษรภาษาไทย

ตัวพิมพ์แบบไม่มีหัวหรือตัวปาดและตัวพิมพ์แบบมีหัวเป็นตัวพิมพ์ที่มีหัวเป็นวงกลม

1.4 ภาพประกอบสิ่งพิมพ์ (Photography and Illustration)

ภาพถ่าย, ภาพวาดลายเส้น และภาพวาดน้ำหนักสีต่อเนื่อง

ภาพที่ 1 ตัวอย่างผลงานการออกแบบจากแนวทางที่ 1 คอลัมน์ draft till done

2. องค์ประกอบที่วิเคราะห์จากบุคลิกภาพของรูปแบบการฟังดนตรี

บุคลิกภาพ : casual, open และ progressive

2.1 กริด

คอลัมน์กริดดีคอนสตรัคชั่น (Column grid deconstruction), การจัดวางตามสัญชาตญาณ (Spontaneous composition) และโมดูลาร์กริด ดีคอนสตรัคชั่น (Modular grid deconstruction)

2.2 การวางโครงสี (Color Schematic)

โครงสีคู่ตรงข้าม (Complementary Colors), โครงสี 3 สี (Triadic Colors) และโครงสี 4 สี (Tetradic Colors)

2.3 ตัวอักษร (Typography)

2.3.1 ตัวอักษรภาษาอังกฤษ

ตัวพิมพ์แบบซานซ์ เซริฟ (Sans-Serif typefaces)

2.3.2 ตัวอักษรภาษาไทย

ตัวพิมพ์แบบไม่มีหัวหรือตัวปาด ตัวพิมพ์แบบตัวตกแต่ง และตัวพิมพ์แบบมีหัวเป็นตัวพิมพ์ที่มีหัวเป็นวงกลม

2.4 ภาพประกอบสิ่งพิมพ์ (Photography and Illustration)

ภาพถ่าย, ภาพวาดลายเส้น และภาพดิจิตอล

ภาพที่ 2 ตัวอย่างผลงานการออกแบบจากแนวทางที่ 2 คอลัมน์ main course

3. องค์ประกอบที่วิเคราะห์จากบุคลิกภาพของลักษณะทางจิตวิทยา

บุคลิกภาพ : casual, merry, untamed, striking, subtle and mysterious และ dazzling

3.1 กริด

ไฮราคีคัลกริด (Hierarchical grid) โมดูลาร์กริดดีคอนสตรัคชั่น (Modular grid deconstruction) และคอลัมน์กริดดีคอนสตรัคชั่น (Column grid deconstruction)

3.2 การวางโครงสี (Color Schematic)

โครงสี 4 สี (Tetradic Colors) โครงสีคู่ตรงข้าม (Complementary Colors) และโครงสี 3 สี (Triadic Colors)

3.3 ตัวอักษร (Typography)

3.3.1 ตัวอักษรภาษาอังกฤษ

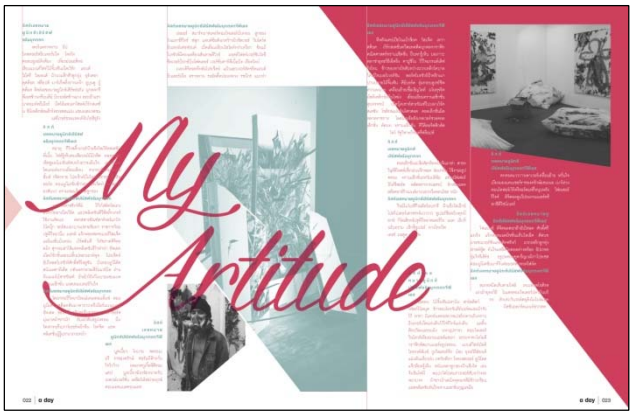
ตัวพิมพ์แบบซานซ์ เซริฟ (Sans-Serif typefaces) และตัวพิมพ์แบบสคริปต์/เคอร์ซีฟ (Script/Cursive typefaces)

3.3.2 ตัวอักษรภาษาไทย

ตัวพิมพ์แบบไม่มีหัวหรือตัวปาด และตัวพิมพ์แบบตัวตกแต่ง

3.4 ภาพประกอบสิ่งพิมพ์ (Photography and Illustration)

ภาพวาดลายเส้น, ภาพถ่าย และภาพพิมพ์



ภาพที่ 3 ตัวอย่างผลงานการออกแบบจากแนวทางที่ 3 คอลัมน์ q & a day

4. องค์ประกอบที่วิเคราะห์จากบุคลิกภาพของวิถีชีวิตและสุนทรียศาสตร์

บุคลิกภาพ : chic, Stylish, classic, progressive และ fascinating

4.1 กริด

โมดูลาร์กริดดีคอนสตรัคชั่น (Modular grid deconstruction) มานูสคริปต์กริด ดีคอนสตรัคชั่น (Manuscript grid deconstruction) และไฮราคีคัลกริด (Hierarchical grid)

4.2 การวางโครงสี (Color Schematic)

โครงสี 4 สี (Tetradic Colors) โครงสี 3 สี (Triadic Colors) และโครงสีข้างเคียง (Analogous Colors)

4.3 ตัวอักษร (Typography)

4.3.1 ตัวอักษรภาษาอังกฤษ

ตัวพิมพ์แบบซานซ์ เซริฟ (Sans-Serif typefaces) ตัวพิมพ์แบบบล็อก (Block typefaces) และโรมัน (Roman typefaces)

4.3.2 ตัวอักษรภาษาไทย

ตัวพิมพ์แบบไม่มีหัวหรือตัวปาด

4.4 ภาพประกอบสิ่งพิมพ์ (Photography and Illustration)

ภาพถ่าย ภาพวาดลายเส้น และภาพดิจิตอล

ภาพที่ 4 ตัวอย่างผลงานการออกแบบจากแนวทางที่ 4 คอลัมน์ trip

อภิปรายผลการวิจัยและข้อเสนอแนะ

ผลการวิจัยหาแนวทางการออกแบบที่วิเคราะห์ได้จากบุคลิกของรูปแบบและอัตลักษณ์ของฮิปสเตอร์ นั้นได้คำตอบออกมาหลายคำตอบ ซึ่งผู้วิจัยได้ขอคำแนะนำจากผู้เชี่ยวชาญด้านการออกแบบเรขศิลป์ ของนิตยสารคือ คุณสมพฤกษ์ ผูกพานิช นักออกแบบเรขศิลป์ประจำนิตยสารอะเดย์ ถึงแนวทางในการนำผลวิจัยไปใช้ ซึ่งผู้เชี่ยวชาญได้แนะนำให้เลือกใช้โดยพิจาณาจากเนื้อหา ซึ่งสามารถสรุปออกมาได้ดังนี้

1. แนวทางการออกแบบที่วิเคราะห์จากบุคลิกภาพของรูปแบบการแต่งกาย สามารถนำไปใช้ได้กับคอลัมน์ เนื้อหาบทความ หรือบทสัมภาษณ์ที่เกี่ยวกับแฟชั่น ถ้าเป็นนิตยสารแฟชั่นโดยเฉพาะสามารถนำไปใช้ได้เลย โดยอาจปรับใช้ให้เหมาะสมกับสาระสำคัญ (Theme) ของนิตยสารนั้น ๆ

2. แนวทางการออกแบบที่วิเคราะห์จากบุคลิกภาพของรูปแบบการฟังดนตรี สามารถนำไปใช้ได้กับคอลัมน์ เนื้อหาบทความ หรือบทสัมภาษณ์ที่เกี่ยวกับดนตรี ถ้าเป็นนิตยสารเพลงหรือดนตรีโดยเฉพาะสามารถนำไปใช้ได้เลย โดยอาจปรับใช้ให้เหมาะสมกับสาระสำคัญของนิตยสารนั้น ๆ

3. แนวทางการออกแบบที่วิเคราะห์จากบุคลิกภาพของลักษณะทางจิตวิทยา สามารถนำไปใช้ได้กับคอลัมน์บทความหรือบทสัมภาษณ์บุคคลที่กล่าวถึงเรื่องราวและมุมมองต่าง ๆ ในชีวิตโดยทั่วไป

4. แนวทางการออกแบบที่วิเคราะห์จากบุคลิกภาพของวิถีชีวิตและสุนทรียศาสตร์ เป็นแนวทางที่นำไปใช้ได้กว้างที่สุด เนื่องจากนิตยสารโดยทั่วไป จะมีเนื้อหาที่พูดถึงวิถีชีวิตเป็นส่วนใหญ่ สามารถนำไปใช้ได้กับคอลัมน์หรือบทความที่กล่าวถึงไลฟ์สไตล์ ภาพยนตร์ ข่าวสาร โดยเฉพาะข่าวสารที่เกี่ยวกับความบันเทิง ศิลปะและการออกแบบ เป็นต้น

กริดที่นำมาใช้เป็นตัวเลือกในการวิจัยฉบับนี้ ผู้วิจัยได้รวบรวมกริดทุกประเภททั้งกริดรูปแบบปกติและกริดแบบทำลายโครงสร้างโดยผู้เชี่ยวชาญด้านการออกแบบเรขศิลป์ได้เลือกกริดที่เหมาะสมกับแนวทางการออกแบบต่าง ๆ โดยพิจารณาจากสิ่งพิมพ์ที่เป็นนิตยสารแบบมาตรฐาน ดังนั้นหากมีผู้สนใจจะนำผลวิจัยไปใช้ในการออกแบบสื่อสิ่งพิมพ์ประเภทอื่น ๆ จะต้องพิจารณาถึงตัวแปรอื่น ๆ ในการออกแบบด้วย

รายการอ้างอิง

Fletcher, Dan. 2009. "Hipsters." *Time* [Online]. Retrieved May 5, 2013 (http://content.time.com/time/arts/article/0,8599,1913220,00.html).

Granfield, Matt. 2011. *HipsterMattic*. New South Wales: Allen & Unwin.

Hall, Stuart and Tony Jefferson. 2006. *Resistance through Rituals: Youth Subcultures in Post-War Britain*. London: Routledge.

Hebdige, Dick. 1979. *Subculture: The Meaning of Style*. London: Routledge.

McCoy, Katherine. 2006. Graphic Design in a Multicultural World. In Bennett, Audrey. *Design Studies: Theory and Research in Graphic Design*, Pp. 200-205. New York: Princeton Architectural Press.

McLuhan, Marshall and Quentin Fiore. 2008. *The Medium is the Massage*. London: Penguin Group.

การออกแบบเครื่องแต่งกายสตรีเพื่อพัฒนางานพื้นถิ่นให้เป็นสินค้าระดับชาติโดยใช้แนวคิดการออกแบบอย่างยั่งยืน: กรณีศึกษาผ้าทอมือ อำเภอเวียงเชียงรุ้ง จังหวัดเชียงราย

WOMENSWEAR DESIGN TO DEVELOP LOCAL WORK INTO NATIONAL PRODUCT BY USING SUSTAINABLE DESIGN THEORY: CASE STUDY HANDWOVEN TEXTILE AMPHOE WIANGCHIANGRUNG, CHIANGRAI

ปรัชญ์ หาญกล้า*

พรสนอง วงศ์สิงห์ทอง**

บทคัดย่อ

งานวิจัยนี้มีวัตถุประสงค์เพื่อหาแนวทางในการสร้างสรรค์ออกแบบเครื่องแต่งกายโดยใช้วัตถุดิบหลักจากผ้าทอมือของอำเภอเวียงเชียงรุ้ง จังหวัดเชียงรายให้เป็นสินค้าที่มีความทันสมัยและสามารถสวมใส่ได้ในชีวิตประจำวันโดยใช้แนวคิดการออกแบบอย่างยั่งยืน (Sustainable Design) ในการออกแบบ และเพื่อเพิ่มทางเลือกให้กับผู้บริโภคได้เลือกใช้และสามารถแข่งขันกับตลาดสินค้าเครื่องแต่งกายสำเร็จรูปในปัจจุบันได้ โดยผู้วิจัยได้ดำเนินการวิจัยคือ หาหลักการสำคัญของการออกแบบอย่างยั่งยืนจากข้อมูลทุติยภูมิ คือ เอกสารและวรรณกรรมที่เกี่ยวข้องและจากผลงานออกแบบที่ใช้แนวคิดเดียวกัน หาอัตลักษณ์ของผ้าทอมือในอำเภอเวียงเชียงรุ้งจากวรรณกรรมที่เกี่ยวข้องและสัมภาษณ์ผู้เชี่ยวชาญในท้องถิ่น รวมไปถึงการกำหนดกลุ่มผู้บริโภคเป้าหมาย ตลาดของผลิตภัณฑ์และวิเคราะห์แนวโน้มแฟชั่นในฤดูใบไม้ร่วง ฤดูหนาวปี ค.ศ. 2014 เพื่อหาแนวคิดและแรงบันดาลใจในการออกแบบ โดยสรุปผลการวิจัยได้ดังนี้ (1) กลุ่มผู้บริโภคเป้าหมายของงานวิจัยคือ กลุ่มสตรีที่มีอายุระหว่าง 33-45 ปี ผลิตภัณฑ์ของงานวิจัยอยู่ในกลุ่มตลาดสินค้าระดับปานกลางค่อนข้างสูง โดยมีแนวทางในการออกแบบเครื่องแต่งกายของงานวิจัยที่สอดคล้องกับแนวคิดการออกแบบอย่างยั่งยืน โดยสามารถแบ่งออกได้เป็น 3 ส่วนด้วยกันคือ ความยั่งยืนในแง่ของสิ่งแวดล้อม คือ การใช้สีย้อมธรรมชาติ การใช้เส้นใยจากธรรมชาติ ใช้ทรัพยากรอย่างคุ้มค่า ซึ่งลดผลกระทบต่อสิ่งแวดล้อมให้น้อยที่สุด ตั้งแต่กระบวนการผลิตไปจนตลอดหมดอายุการใช้งานของผลิตภัณฑ์ ความยั่งยืนในแง่ของงานพื้นถิ่น คือ การใช้ผ้าทอมือในชุมชน ที่ได้มีการพัฒนาการใช้สี การแทรกเส้นด้ายพุ่งเพื่อสร้างพื้นผิวใหม่ ๆ ที่ทันสมัยขึ้น และความยั่งยืนในแง่ของการใช้งาน คือ เครื่องแต่งกายที่มีรูปแบบที่มีความคลาสสิกสวมใส่ได้ทุกยุคสมัย สอดคล้องกับแนวโน้มแฟชั่นที่จะเกิดขึ้น และสามารถนำไปสวมใส่กับผลิตภัณฑ์อื่นเพื่อเพิ่มโอกาสการใช้งานได้ เป็นต้น (2) เครื่องแต่งกายของงานวิจัยมีลักษณะเด่นจำเพาะคือ มีรูปแบบที่มีกลิ่นอายของความเป็นไทยพื้นถิ่น เช่น ลายผ้า หรือ ลักษณะของรายละเอียดบนเสื้อผ้า เป็นต้น เป็นเครื่องแต่งกายที่ใช้เส้นใยธรรมชาติที่มีรูปแบบลำลองทางการและลำลองปาร์ตี้ ซึ่งแตกต่างจากกลุ่มตลาดสินค้าที่เน้นการใช้เส้นใยธรรมชาติเหมือนกันที่เน้นเครื่องแต่งกายแบบลำลองเป็นส่วนใหญ่ ซึ่งเป็นการเพิ่มทางเลือกให้กับผู้บริโภคในกลุ่มตลาดสินค้าเดียวกัน

คำสำคัญ: เครื่องแต่งกายสตรี / การออกแบบอย่างยั่งยืน / ผ้าทอมือ

Abstract

This research objective is to design and develop womenswears from local Thai hand woven textiles of Wiangchiangrung, Chiangrai to be more fashionable and wearable in everyday life by using sustainable design theory. The research method involves (1) a review of sustainable design main idea; (2) a definition of Wiangchiangrung, Chiangrai hand woven textiles identity; (3) a definition of customer profile and market of products and fashion trend season fall-winter 2014. In this research, the meaning of sustainable design is defined in three ways; (1) sustain in environment which is a reduction of waste from production and the use of natural dyes for fabrics; (2) sustain in local Thai arts; and (3) sustain in usability in term of good product, fashionable and classic clothes. The result reveals the product identity of a local Thai costume details, such as fabric pattern, and a more formal and party design which is different from other brands. It makes of the natural fibers, but appear to be more casual design.

Keywords: Womenswear / Sustainable Design / Handwoven Textile

*นิสิตระดับปริญญามหาบัณฑิต สาขาวิชานฤมิตศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

**ศาสตราจารย์ ดร., สาขาวิชานฤมิตศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

บทนำ

ผ้าไทยถือเป็นมรดกทางวัฒนธรรมสำคัญที่สืบทอดกันมาตั้งแต่อดีตจนถึงปัจจุบันเป็นงานศิลปหัตถกรรมพื้นบ้านที่สะท้อนวิถีชีวิตและวัฒนธรรมที่เป็นเอกลักษณ์ของคนในท้องถิ่นนั้น ๆ ผ่านลวดลายและสีสันบนผืนผ้า ในปัจจุบันผ้าไทยเป็นที่ยอมรับอย่างกว้างขวางทั้งในประเทศและต่างประเทศถึงความงดงามและเป็นเอกลักษณ์ โดยเฉพาะผ้าไหมไทยที่มีการพัฒนาปรับปรุงทั้งกรรมวิธีการผลิต รูปแบบและลวดลายให้ทันสมัยสอดคล้องกับสภาพสังคมที่เปลี่ยนไป นอกจากนี้ยังได้รับการส่งเสริมจากภาครัฐบาลให้มีการใช้ผ้าไทยในชีวิตประจำวันมากขึ้นและมุ่งมั่นให้มีการสืบสานมรดกทางวัฒนธรรมด้านการปลูกหม่อนเลี้ยงไหมและอาชีพที่เกี่ยวกับการทอผ้าให้มั่นคงและยั่งยืนต่อไปในอนาคต เช่น โครงการของรัฐบาลที่ให้นำผ้าไทยมาเป็นเครื่องแต่งกายสุภาพสำหรับรัฐมนตรีเพื่อให้สอดคล้องกับมาตรการประหยัดพลังงานของรัฐบาลหรือการจัดประกวดของสำนักงานศิลปวัฒนธรรมร่วมสมัย กระทรวงวัฒนธรรมกับโครงการ “จากเส้นใยสู่ภูมิปัญญา จากภูมิปัญญาสู่อาภรณ์” ที่มีวัตถุประสงค์เพื่อค้นหานักออกแบบรุ่นใหม่ที่นำผ้าของไทยมาประยุกต์ให้ร่วมสมัยและช่วยต่อยอดให้แฟชั่นผ้าไทยเป็นที่ยอมรับในระดับโลก ซึ่งนอกจากจะเป็นการต่อยอดภูมิปัญญาเกี่ยวกับผ้าไทยแล้วยังก่อให้เกิดประโยชน์ในการเสริมสร้างเศรษฐกิจเชิงสร้างสรรค์ของประเทศอีกด้วย

แต่อย่างไรก็ตามจากการพัฒนาทางด้านอุตสาหกรรมสิ่งทอและยุคสมัยที่เปลี่ยนไป ผู้บริโภคนิยมเครื่องแต่งกายสำเร็จรูปที่ผลิตจากโรงงานอุตสาหกรรมมากขึ้น ทำให้การทอผ้าไทยเปลี่ยนจากการทอเพื่อใช้ในครัวเรือนเป็นการผลิตเพื่อการจำหน่าย กรรมวิธีในการทอผ้าพื้นเมืองจึงเปลี่ยนไปจากเดิมมาก เช่น การผสมเส้นใยสังเคราะห์ การย้อมสีจากวัตถุดิบจากธรรมชาติเปลี่ยนมาเป็นการใช้สีย้อมเคมี เป็นต้น ซึ่งน้ำเสียที่เกิดจากการย้อมสีเคมีส่งผลเสียทั้งต่อตัวผู้ผลิตและสิ่งแวดล้อมในระยะยาว แนวทางหนึ่งในการออกแบบผลิตภัณฑ์ที่คำนึงถึงผลกระทบต่อสิ่งแวดล้อม และยังรวมไปถึงการคำนึงถึงสังคมหรือคนในชุมชนที่อาศัยอยู่คือ แนวคิดการออกแบบอย่างยั่งยืน (Sustainable Design)

การออกแบบอย่างยั่งยืนคือแนวทางการออกแบบที่ไม่ส่งผลกระทบต่อสิ่งแวดล้อมโดยรวม การใช้ทรัพยากรอย่างเหมาะสม ตั้งแต่ขั้นตอนการออกแบบไปจนตลอดหมดอายุการใช้งานของผลิตภัณฑ์และคำนึงถึงสังคมหรือคนในชุมชนที่อาศัยอยู่ เช่น การสร้างงานให้กับคนในชุมชนเพื่อสร้างรายได้ให้กับคนในท้องถิ่น เป็นต้น (สุวิทย์ วงศ์รุจิราวาณิชย์ 2554:18)

นอกจากนี้ในตลาดสินค้าแฟชั่นเครื่องแต่งกายสำเร็จรูปของไทยในปัจจุบันมีแนวโน้มการแข่งขันที่สูงขึ้นอย่างต่อเนื่อง โดยมีสัดส่วนของสินค้านำเข้าจากต่างประเทศถึงร้อยละ 50 ในขณะเดียวกันพฤติกรรมของผู้บริโภคก็เปลี่ยนไปจากในอดีต ผู้บริโภคให้ความสนใจด้านการแต่งกายและดูแลตัวเองมากขึ้น ในส่วนของตราสินค้าแฟชั่นของไทยเอง ผ้าไทยและการออกแบบอย่างยั่งยืนที่คำนึงถึงสิ่งแวดล้อมในการออกแบบจึงเป็นทางเลือกหนึ่งในการนำมาสร้างสรรค์ออกแบบเครื่องแต่งกายให้มีเอกลักษณ์ที่แตกต่างและแข่งขันกับสินค้าแฟชั่นในตลาดปัจจุบันได้

ผ้าไทย ถ้ากล่าวโดยรวม คนมักคิดถึงผ้าไหมหรือผ้าฝ้ายเป็นส่วนใหญ่ แต่ผ้าไทยในแต่ละภูมิภาคหรือในแต่ละท้องถิ่นก็มีลักษณะการทอ ลวดลาย สีสันและเอกลักษณ์ที่โดดเด่นแตกต่างกันตามวิถีชีวิต วัฒนธรรมและเชื้อชาติพันธุ์ของบรรพบุรุษที่สืบทอดกันมา ผ้าไทยภาคเหนือตอนบนหรือบริเวณล้านนาในอดีตซึ่งประกอบไปด้วย จังหวัดเชียงใหม่ เชียงราย น่าน พะเยา แพร่ แม่ฮ่องสอน ลำปาง ลำพูน อุตรดิตถ์ เป็นภูมิภาคหนึ่งที่มีประวัติศาสตร์และศิลปวัฒนธรรมอันยาวนาน ประกอบด้วยกลุ่มคนหลายชาติพันธุ์ เช่น ไทยยวน ไทยพวน กระเหรี่ยง ไทยลื้อ เป็นต้น (กรมศิลปากร 2547:2) ทำให้ผ้าไทยในแต่ละท้องถิ่นบริเวณภูมิภาคนี้มีเอกลักษณ์และความโดดเด่นแตกต่างกัน ในงานวิจัยนี้ผู้วิจัยได้ศึกษาผ้าทอในอำเภอเวียงเชียงรุ้ง จังหวัดเชียงราย เพราะผ้าทอในชุมชนนี้มีความสวยงาม มีลวดลายที่เป็นเอกลักษณ์โดดเด่น

อันเกิดจากการผสมผสานวัฒนธรรมของคนในชุมชนที่บรรพบุรุษอพยพมาจากภาคอีสาน เช่น จังหวัดขอนแก่น จังหวัดบุรีรัมย์และจังหวัดร้อยเอ็ด เป็นต้น นอกจากนี้ภายในชุมชนยังมีการรวมกลุ่มของแรงงานที่มีทักษะความชำนาญ มีศักยภาพที่สามารถพัฒนาการทอผ้าให้มีคุณภาพและสามารถนำไปต่อยอดพัฒนาเป็นผลิตภัณฑ์ต่าง ๆ ได้

ในอำเภอเวียงเชียงรุ้งมีการทอผ้าทั้งผ้าไหมและผ้าฝ้ายเป็นลวดลายต่าง ๆ ที่สืบทอดมาจากบรรพบุรุษ เช่น ลายจับหว่านตีนโยง ลายลูกแก้ว ลายสายฝน เป็นต้น แต่จากการสัมภาษณ์คุณศิริรัตน์ ภารักษา ซึ่งเป็นแกนนำกลุ่มทอผ้าในอำเภอเวียงเชียงรุ้ง จังหวัดเชียงรายพบว่า ในปัจจุบันในชุมชนนิยมทอผ้าลวดลายดั้งเดิมน้อยลง มักทอลายรังผึ้งเป็นส่วนใหญ่ เนื่องจากเป็นลายที่ดูทันสมัยและได้รับความนิยมจากกลุ่มลูกค้ามากกว่า โดยมากมักทำเป็นผ้าพันคอและผ้าคลุมไหล่ โดยมีกลุ่มนายทุนเป็นผู้ว่าจ้างชาวบ้านทอผ้าให้ โดยกลุ่มผู้บริโภคส่วนใหญ่เป็นชาวต่างชาติและผู้บริโภคในกรุงเทพมหานคร ผ้าทอลายรังผึ้งเป็นลายที่พัฒนาจากการทอผ้าพันคอที่ทอจากผ้าฝ้ายของชาวเขา โดยประยุกต์ลวดลายและใช้เส้นใยไหมในการทอ ทำให้เกิดความสวยงามและกลายเป็นเอกลักษณ์ของผ้าทอของชุมชนนี้ มีการพัฒนาผลิตภัณฑ์จนได้เป็นสินค้าหนึ่งตำบลหนึ่งผลิตภัณฑ์ (OTOP) ระดับ 4 ดาว (ศิริรัตน์ ภารักษา, สัมภาษณ์, 16 มิถุนายน 2556) แม้ผ้าทอของอำเภอเวียงเชียงรุ้งจะได้รับการตอบรับที่ดีจากกลุ่มผู้บริโภค แต่ปัญหาที่พบคือ การขาดแคลนแรงงานในการผลิต เนื่องจากคนรุ่นใหม่ให้ความสนใจในการทอผ้าน้อยลง หันไปประกอบอาชีพอื่นมากขึ้น ปัญหาแรงงานของชุมชนอื่นที่ค่าแรงถูกกว่า เช่น กลุ่มนายทุนหันไปว่าจ้างแรงงานจากประเทศลาว ทำให้เกิดการลอกเลียนแบบผลิตภัณฑ์ซึ่งมีผลต่อเอกลักษณ์ของผ้าทอในท้องถิ่นดั้งเดิม นอกจากนี้ยังขาดการสร้างตราสินค้า การโฆษณา การทำการตลาด และรูปแบบของผ้าทอมือและผลิตภัณฑ์ยังคงเป็นรูปแบบเดิม ไม่ได้รับความนิยมที่จะนำมาใช้ในชีวิตประจำวันตามสภาพสังคมที่เปลี่ยนไปเป็นสังคมเมืองและตามกระแสแนวโน้มแฟชั่นมากขึ้น ขาดการประยุกต์ พัฒนาและสร้างสรรค์ผลิตภัณฑ์ใหม่ ๆ เพื่อให้สามารถแข่งขันกับตลาดสินค้าแฟชั่นในปัจจุบันได้

จากปัญหาการทอผ้าในอำเภอเวียงเชียงรุ้ง จังหวัดเชียงราย การส่งเสริมการใช้ผ้าไทย การผลิตผ้าทอที่เกิดผลกระทบต่อสิ่งแวดล้อมในระยะยาว และโอกาสในการเสริมช่องว่างทางการตลาดดังกล่าวข้างต้น ผู้วิจัยจึงมีความมุ่งหวังที่จะหาแนวทางในการสร้างสรรค์ตราสินค้าเครื่องแต่งกาย ในรูปแบบสินค้าเครื่องแต่งกายสตรีสำเร็จรูป (Ready to Wear) ที่ใช้ผ้าทอในอำเภอเวียงเชียงรุ้ง จังหวัดเชียงราย เป็นวัตถุดิบหลักในการออกแบบ โดยพัฒนาทั้งในส่วนของตัวผลิตผลผ้าทอ เช่น ลวดลาย สีสัน วัสดุ และในส่วนของรูปแบบสินค้าเครื่องแต่งกายให้มีความทันสมัย เข้ากับกระแสแนวโน้มแฟชั่นและสามารถสวมใส่ในชีวิตประจำวันได้ พร้อมทั้งยังคงเอกลักษณ์ผ้าทอของชุมชนไว้อยู่ โดยใช้แนวคิดในการออกแบบอย่างยั่งยืน (Sustainable Design) เป็นแนวคิดหลักในการออกแบบ โดยคำนึงถึงผลกระทบต่อสังคมและสิ่งแวดล้อม เช่น การใช้วัตถุดิบและสีย้อมจากธรรมชาติ การใช้แรงงานจากคนในชุมชนเพื่อสร้างรายได้และเกิดความภาคภูมิใจในถิ่นกำเนิด และหันมาให้ความสำคัญกับการอนุรักษ์ผ้าทอในท้องถิ่นของตนมากขึ้น นอกจากนี้ยังเป็นการเพิ่มทางเลือกใหม่ในตลาดสินค้าเครื่องแต่งกายสำเร็จรูปสตรี สำหรับกลุ่มผู้บริโภคที่มีความทันสมัยและให้ความสำคัญกับการอนุรักษ์ศิลปวัฒนธรรมและสิ่งแวดล้อมด้วย

วัตถุประสงค์และขอบเขตของงานวิจัย

1. เพื่อหาแนวทางในการสร้างสรรค์ตราสินค้าและออกแบบเครื่องแต่งกายโดยใช้วัตถุดิบหลักจากผ้าทอมือของอำเภอเวียงเชียงรุ้ง จังหวัดเชียงราย ให้เป็นสินค้าที่มีความทันสมัยและสามารถสวมใส่ได้ในชีวิตประจำวันโดยใช้แนวคิดการออกแบบอย่างยั่งยืน (Sustainable Design)

2. เพื่อเพิ่มช่องทางทางการตลาดให้กับกลุ่มผู้บริโภคได้เลือกใช้ สามารถนำมาสวมใส่ได้ในชีวิตประจำวันและสามารถแข่งขันกับตลาดสินค้าเครื่องแต่งกายสำเร็จรูป (Ready to Wear) ในปัจจุบันได้

วิธีดำเนินการวิจัย

1. หาหลักการสำคัญของแนวคิดเกี่ยวกับการออกแบบอย่างยั่งยืน (Sustainable Design) โดยการศึกษาข้อมูลทุติยภูมิจากเอกสารวรรณกรรมที่เกี่ยวข้องและวิเคราะห์ตัวอย่างงานออกแบบ โดยจากการศึกษาพบว่าแนวทางของการออกแบบอย่างยั่งยืนคือ การออกแบบผลิตภัณฑ์และบริการที่เป็นมิตรต่อสิ่งแวดล้อม ตั้งแต่ขั้นตอนการออกแบบ การผลิต การนำไปใช้หรือการนำกลับมาใช้ใหม่ และช่วงหลังการใช้งานผลิตภัณฑ์ ซึ่งมีผลกระทบต่อสิ่งแวดล้อมให้น้อยที่สุดหรือไม่มีผลกระทบต่อสิ่งแวดล้อมเลย ซึ่งมีหลักการสำคัญคือ หลักอาร์ (4Rs) ซึ่งประกอบไปด้วย การลด (Reduce) การใช้ซ้ำ (Reuse) การรีไซเคิล (Recycle) และการซ่อมบำรุง (Repair) ในส่วนของการออกแบบสินค้าแฟชั่นเครื่องแต่งกายตามแนวทางของการออกแบบอย่างยั่งยืนนี้มีหลักการสอดคล้องกับแนวคิดของอีโค่แฟชั่น (Eco-Fashion) ในแง่ของการคำนึงถึงผลกระทบต่อสิ่งแวดล้อมเช่นเดียวกัน ในส่วนของงานวิจัยนี้ได้นำหลักการลดมาใช้เป็นหลัก เนื่องจากงานออกแบบของงานวิจัยเริ่มตั้งแต่ขั้นตอนแรกของการผลิตคือ การย้อมสีเส้นใย การทอผ้าไปจนถึงการตัดเย็บเป็นเครื่องแต่งกาย

2. หาอัตลักษณ์ผ้าทอมือของอำเภอเวียงเชียงรุ้ง จังหวัดเชียงราย โดยการศึกษาข้อมูลทุติยภูมิจากการตรวจสอบเอกสารและข้อมูลปฐมภูมิจากการสัมภาษณ์ผู้เชี่ยวชาญและผู้ผลิต โดยพบว่าลายทอที่สำคัญในอำเภอเวียงเชียงรุ้งคือ ลายรังผึ้ง ลายลอน ลายกระสอบ เป็นต้น โดยผู้วิจัยมีแนวทางในการนำผ้าทอของอำเภอเวียงเชียงรุ้งมาใช้ โดยการนำลายทอดั้งเดิมมาใช้เป็นวัตถุดิบโดยตรง และพัฒนาในส่วนของการย้อมสีใหม่โดยย้อมสีธรรมชาติแต่ใช้โทนสีที่ทันสมัยขึ้น มีการแทรกเส้นด้ายพุ่งเพื่อสร้างพื้นผิวที่แปลกใหม่ในลวดลายเดิมหรือการเปลี่ยนเส้นด้ายพุ่งให้มีขนาดแตกต่างกันเพื่อสร้างพื้นผิวสัมผัสที่ต่างไปจากแบบเดิม เป็นต้น

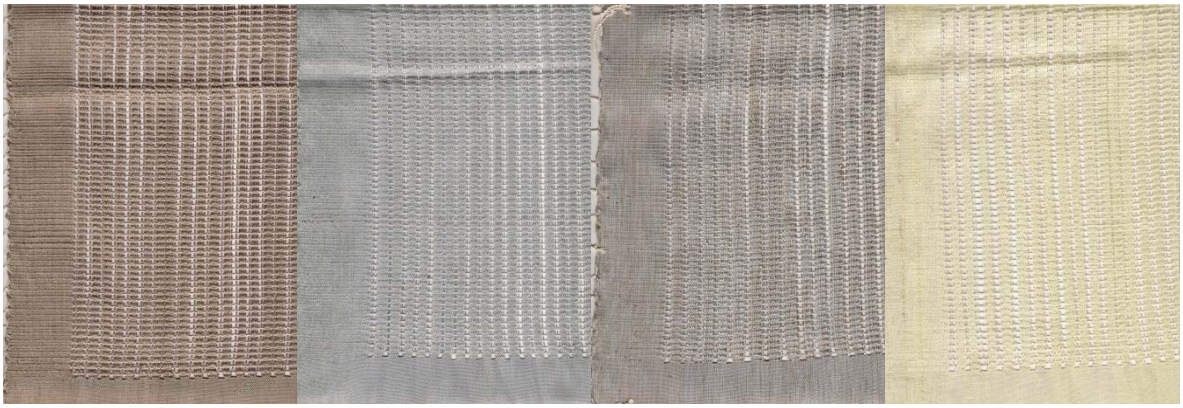
3. กำหนดกลุ่มผู้บริโภคเป้าหมาย โดยการศึกษาข้อมูลทุติยภูมิจากเอกสารและวรรณกรรมที่เกี่ยวข้องและข้อมูลปฐมภูมิจากการทำแบบสอบถามและสัมภาษณ์ เพื่อทราบถึงความต้องการลักษณะการดำเนินชีวิตและพฤติกรรมการบริโภคสินค้าเครื่องแต่งกาย

4. กำหนดตลาดของผลิตภัณฑ์และวิเคราะห์คู่แข่ง ศึกษาข้อได้เปรียบและเสียเปรียบของสินค้าคู่แข่ง โดยใช้ข้อมูลปฐมภูมิโดยการสังเกตุการณ์และวิเคราะห์โดยใช้วิธีวิเคราะห์หลักการสภาพแวดล้อม (SWOT Analysis)

5. หาแนวโน้มแฟชั่น โดยการศึกษาข้อมูลทุติยภูมิจากเอกสารแนวโน้มแฟชั่นฤดูใบไม้ร่วง ฤดูหนาว ปี ค.ศ.2014 ของบริษัทเนลลี่ โรดี (Nelly Rodi) ดับเบิลยูจีเอสเอ็น (WGSN) และสไตล์ไซต์ (Stylesight) และสร้างแนวคิดและแรงบันดาลใจใจการออกแบบจากข้อมูลทุติยภูมิเกี่ยวกับแนวโน้มแฟชั่นในฤดูใบไม้ร่วง ฤดูหนาว ปี ค.ศ.2014 แล้วหาองค์ประกอบในการออกแบบ เช่น โครงร่างเงา สี วัสดุและรายละเอียดในการตกแต่ง เป็นต้น

6. ออกแบบและพัฒนาผ้าทอในอำเภอเวียงเชียงรุ้งจังหวัดเชียงราย เช่น การกำหนดสีขนาดเส้นใย การสร้างพื้นผิว เป็นต้น

7. ออกแบบและพัฒนาเครื่องแต่งกายตามองค์ประกอบการออกแบบที่ได้วิเคราะห์ไว้คือ การออกแบบร่าง (Sketch) การทำตัวอย่างผ้าดิบไปจนได้ผลิตภัณฑ์เครื่องแต่งกายของงานวิจัย



รูปที่ 1 ผ้าลายรังผึ้งที่ได้จากการใช้สีย้อมธรรมชาติ

รูปที่ 2 ผ้าลายลอนที่ใช้สีย้อมธรรมชาติและใช้เส้นด้ายพุ่งที่มีขนาดหนาบางต่างจากรูปแบบเดิม

รูปที่ 3 ผ้าลายลอนที่ใช้สีย้อมธรรมชาติและแทรกเส้นด้ายพุ่งเพื่อสร้างพื้นผิวที่น่าสนใจบนผืนผ้า

ผลการวิจัย

จากวิธีดำเนินการวิจัยดังกล่าวข้างต้นจนสรุปออกมาเป็นองค์ประกอบในการออกแบบและนำไปตัดเย็บจนได้ผลิตภัณฑ์ของงานวิจัยทั้งหมด 8 ชุด และมีลักษณะเด่นสำคัญของผลิตภัณฑ์ของงานวิจัย คือ เป็นเครื่องแต่งกายสำหรับสตรีที่มีอายุระหว่าง 33-45 ปีที่ผลิตจากผ้าทอมือท้องถิ่น หรือเน้นการใช้เส้นใยธรรมชาติที่มีรูปแบบที่มีความทันสมัยผสมกับรายละเอียดและองค์ประกอบแบบงานพื้นถิ่น เช่น ลายผ้าหรือลักษณะของการผูกการป้ายทาบตามแบบการแต่งกายของไทยพื้นถิ่น เป็นต้น นอกจากนี้ยังเป็นผลิตภัณฑ์ที่สอดคล้องกับแนวคิดในการออกแบบอย่างยั่งยืน โดยสามารถแบ่งความยั่งยืนออกได้หลายแง่ด้วยกัน ดังนี้

ความยั่งยืนในแง่ของสิ่งแวดล้อม คือ การไม่ใช้สีเคมีลดของเสียที่เกิดจากจากผลิตโดยใช้ผ้าทออย่างคุ้มค่า คือ การจัดวางแพทเทิร์นของผ้าเต็มขนาดหน้ากว้างของผ้าทอเพื่อลดการตัดเศษผ้า การใช้เส้นใยจากธรรมชาติซึ่งเกิดผลเสียต่อสิ่งแวดล้อมน้อยกว่าเส้นใยสังเคราะห์หลังหมดอายุการใช้งาน

ความยั่งยืนในแง่ของศิลปวัฒนธรรมชุมชนหรืองานพื้นถิ่น คือ การนำผ้าทอมือในชุมชนมาใช้เป็นวัตถุดิบหลักในการตัดเย็บ การสืบสานภูมิปัญญาด้านการย้อมสีและทอผ้าดั้งเดิมให้ยังคงอยู่ต่อไป โดยมีการปรับเปลี่ยนสีย้อม หรือการแทรกเส้นด้ายพุ่งระหว่างการทอ เพื่อสร้างพื้นผิวและรูปแบบผ้าทอใหม่ ๆ ให้มีความน่าสนใจและทันสมัยขึ้นตามยุคสมัยที่เปลี่ยนไป

ความยั่งยืนในแง่ของการใช้งาน คือ สามารถใช้ได้ทุกยุคสมัยสวมใส่ได้หลากหลายโอกาส และสามารถสวมใส่กับผลิตภัณฑ์อื่น ๆ ได้ง่าย

นอกจากนี้ผลิตภัณฑ์เครื่องแต่งกายของงานวิจัยมีรูปแบบที่เป็นแบบลำลองทางการและลำลองปาร์ตี้ ซึ่งในกลุ่มตลาดสินค้าเครื่องแต่งกาย ตราสินค้าคู่แข่งที่เน้นการใช้เส้นใยธรรมชาติส่วนใหญ่มีรูปแบบเครื่องแต่งกายเป็นแบบลำลอง-ลำลอง ซึ่งผลิตภัณฑ์ของงานวิจัยสามารถเป็นทางเลือกให้กับผู้บริโภคและเสริมช่องว่างทางการตลาดได้

รูปที่ 4 รูปภาพแสดงผลงานออกแบบเครื่องแต่งกายของงานวิจัย

รูปที่ 5 รูปภาพแสดงผลงานออกแบบเครื่องแต่งกายของงานวิจัย

อภิปรายผลการวิจัย

จากผลการวิจัยที่ได้รูปแบบเครื่องแต่งกายสตรีที่ผลิตจากผ้าทอมือของอำเภอเวียงเชียงรุ้ง จังหวัดเชียงราย โดยใช้แนวคิดการออกแบบอย่างยั่งยืนนี้ได้เกิดประโยชน์ขึ้นในหลายส่วนด้วยกัน กล่าวคือ ช่วยสืบสานงานพื้นถิ่นหรือศิลปะชุมชนให้ยังคงอยู่ต่อไป ทั้งการนำมาใช้ต่อโดยตรงและการนำเอามาปรับแต่งเพิ่มเติมบางส่วนเพื่อสร้างความน่าสนใจใหม่ ๆ ให้กับผู้บริโภคและเข้ากับกระแสแนวโน้มแฟชั่นที่เปลี่ยนไป โดยทางอ้อมยังเป็นการสร้างงานและรายได้เสริมให้กับคนในชุมชนอีกด้วยหรือแนวคิดการออกแบบอย่างยั่งยืนซึ่งเป็นแนวทางในการออกแบบที่คำนึงถึงผลกระทบที่จะเกิดขึ้นต่อสิ่งแวดล้อม เช่น การใช้สีย้อมธรรมชาติ การใช้เส้นใยจากธรรมชาติ เช่น ฝ้ายหรือไหม เป็นต้น ซึ่งนอกจากจะเป็นแนวทางหนึ่งที่ช่วยสืบสานวัฒนธรรมและลดผลกระทบต่อสิ่งแวดล้อมแล้ว ยังเป็นการสร้างลักษณะเด่นจำเพาะให้กับผลิตภัณฑ์ให้เกิดความแตกต่างจากตราสินค้าคู่แข่งอื่น ๆ แต่อย่างไรก็ตาม รูปแบบของเครื่องแต่งกายก็มีความสำคัญ เช่น รูปแบบเครื่องแต่งกายที่ตามกระแสแนวโน้มแฟชั่น หรือรูปแบบเครื่องแต่งกายที่มีความคลาสสิกสามารถสวมใส่ได้ตลอดทุกยุคสมัยเป็นต้น ซึ่งเป็นปัจจัยสำคัญที่สามารถตอบสนองต่อความต้องการของผู้บริโภคและแข่งขันกับตราสินค้าอื่น ๆ ในกลุ่มตลาดเดียวกันได้

ข้อเสนอแนะ

จากการวิจัยการออกแบบเครื่องแต่งกายจากผ้าทอมือของอำเภอเวียงเชียงรุ้ง จังหวัดเชียงราย โดยใช้แนวคิดการออกแบบอย่างยั่งยืนนี้ ผู้วิจัยมีข้อเสนอแนะในงานวิจัยดังนี้

1. งานวิจัยนี้เป็นแนวทางหนึ่งในการออกแบบเครื่องแต่งกายจากผ้าทอมือในชุมชนของไทย โดยใช้แนวคิดการออกแบบอย่างยั่งยืนเพื่อให้ผู้ประกอบการ นักออกแบบให้ตระหนักถึงผลกระทบต่อสิ่งแวดล้อมที่เกิดขึ้นจากการออกแบบ รวมถึงการต่อยอดงานศิลปะพื้นบ้านของไทยให้ยั่งยืนควบคู่ไปกับวิถีการดำเนินชีวิตของคนรุ่นใหม่ที่มีความทันสมัยขึ้น

2. การออกแบบเครื่องแต่งกายจากผ้าทอมือของไทยควรพัฒนาควบคู่ไปกับการหาแนวทางในการพัฒนาคุณภาพของผ้าทอของไทยให้มีคุณภาพมากขึ้น การส่งเสริมทั้งจากภาครัฐบาลและเอกชน การแลกเปลี่ยนความรู้ระหว่างกลุ่มคนรุ่นใหม่และกลุ่มคนผู้ผลิตในท้องถิ่นจะทำให้การพัฒนาผ้าทอของไทยมีประสิทธิภาพมากขึ้น แต่ในขณะเดียวกันก็ต้องคำนึงถึงผลกระทบที่เกิดขึ้นต่อสิ่งแวดล้อม ตั้งแต่กระบวนการผลิตไปจนตลอดสิ้นอายุขัยของผลิตภัณฑ์

รายการอ้างอิง

กรมศิลปากร. 2547. *ผ้าทอพื้นเมืองภาคเหนือ*. กรุงเทพมหานคร: โรงพิมพ์ดอกเบี้ย.

ศูนย์ข้อมูลออนไลน์จังหวัดเชียงราย. [ม.ป.ป.]. “ข้อมูลอำเภอเวียงเชียงรุ้ง.” วันที่สืบค้นข้อมูล 10 สิงหาคม 2556 (http://www.chiangraifocus.com/2010/aumpher.php?aid=7)

พัดชา อุทิศวรรณกุล. [ม.ป.ป.]. “Fashion and Merchandise” [การจัดการบริหารสินค้าแฟชั่น]. เอกสารประกอบคำสอน ภาควิชานฤมิตศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

PTT@VCHARKARN.COM. 2553. “ECO DESIGN เพื่อโลก (เพื่อเรา).” *วิชาการดอทคอม*. วันที่สืบค้นข้อมูล 10 สิงหาคม 2556 **(**http://www.vcharkarn.com/varticle/40878)

วิถี พานิชพันธ์. [ม.ป.ป.]. *ผ้าและสิ่งถักทอไท*. เชียงใหม่: สำนักพิมพ์ซิลค์เวอร์ม.

ศิริรัตน์ ภารรักษา. สัมภาษณ์, 16 มิถุนายน 2556.

สน สีมาตรัง, มาลินี วิกรานต์, สมพงษ์ แสงอร่ามรุ่งโรจน์, สุรศักดิ์ รอดเพราะบุญ, ศศิวรรณ ดำรงศิริ และ กนกอร สว่างศรี. 2548. *ช่างทอ ร้อยใจ เทิดไท้ 72 พรรษา*. กรุงเทพมหานคร : บริษัท สยามทองกิจ จำกัด.

สำนักบริการข้อมูลและสารสนเทศ. 2553. *การวิเคราะห์พฤติกรรมผู้บริโภค*. วันที่สืบค้นข้อมูล 23 สิงหาคม 2556 (http://www.idis.ru.ac.th/report/index.php?topic=2208.0)

สุวิทย์ วงศ์รุจิราวาณิชย์. 2554. *ดีไซน์...เปลี่ยนโลก SustainAble Design*. กรุงเทพมหานคร: สำนักพิมพ์กรุงเทพธุรกิจ.

การออกแบบลีลานาฏศิลป์ไทยของอาจารย์สุวรรณี ชลานุเคราะห์ ศิลปินแห่งชาติ ปี พ.ศ. 2533

CHOREOGRAPHY OF THAI PERFORMING ARTS MOVEMENT OF ACARN SUWANNI CHALANUKROA-THE NATIONAL ARTIST 1990

ณัฏฐนันท์ จันนินวงศ์*

ผุสดี หลิมสกุล**

บทคัดย่อ

วิทยานิพนธ์เรื่องแนวคิดการออกแบบลีลาท่ารำนาฏยศิลป์ไทยของอาจารย์สุวรรณี ชลานุเคราะห์ ศิลปินแห่งชาติ ปี พ.ศ. 2533 มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาและวิเคราะห์แนวคิดกลวิธีในการออกแบบลีลานาฏยศิลป์ไทยของอาจารย์สุวรรณี ชลานุเคราะห์ ศิลปินแห่งชาติ ปี พ.ศ. 2533 ดำเนินการวิจัยโดยค้นคว้าและรวบรวมข้อมูลจากเอกสาร งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง การสัมภาษณ์และการสังเกตการแสดงนาฏยประดิษฐ์ชุดสร้างสรรค์ใหม่ของอาจารย์สุวรรณี ชลานุเคราะห์

ผลการวิจัยพบว่าอาจารย์สุวรรณี ชลานุเคราะห์ มีแนวคิดในการออกแบบนาฏยศิลป์จากประสบการณ์การแสดงประกอบกับแรงบันดาลใจของท่านนำมาออกแบบโดยใช้หลักการออกแบบลีลาท่ารำ 4 ประการได้แก่ (1) ใช้หลักการจินตนาการ (2) ใช้หลักการตีบทผสมผสานท่าทางธรรมชาติ (3) ใช้หลักการนำท่ารำเก่ามาพัฒนาใหม่ (4) ใช้หลักการสร้างสรรค์กระบวนท่ารำใหม่ในรูปแบบการรำตีบทตามคำร้องและทำนองเพลง กระบวนลีลาท่ารำแบบมาตรฐานมีการนำแม่ท่านาฏศิลป์ไทยและนาฏศิลป์ต่างชาติมาร้อยเรียงกระบวนลีลาท่ารำใหม่อย่างมีเอกลักษณ์ ผู้วิจัยได้ศึกษาแนวคิดการออกแบบนาฏยประดิษฐ์ที่มีลักษณะและรูปแบบการแสดงที่แตกต่างกันจำนวน 3 ชุดดังนี้

การแสดงประเภทระบำชุดระบำรัตนโกสินทร์เป็นการแสดงที่มีรูปแบบการรำตีบทตามคำร้องและทำนองเพลงเป็นท่ารำแบบมาตรฐานที่มีความนุ่มนวลอ่อนช้อยงดงามตามแบบแผนของนาฏศิลป์ไทย การแสดงประเภทรำเดี่ยวชุดปันหยีแต่งตัวแบบชวาเป็นการแสดงที่มีรูปแบบการรำตีบทตามคำร้องและทำนองเพลงที่มีสำเนียงทางชวา เป็นการรำอวดฝีมือของผู้แสดงมีลีลาท่ารำผสมผสานระหว่าง 2 วัฒนธรรมคือนาฏศิลป์ไทยและนาฏศิลป์อินโดนีเซีย (ยอกยาการ์ต้า) ท่ารำสื่อถึงลักษณะการแต่งกายของตัวละคร การแสดงประเภทเป็นชุดเป็นตอนชุด พลายยงตรวจพลเป็นการแสดงแบบละครพันทางที่มีรูปแบบการรำในลักษณะการรำตีท่าเข้ากับทำนองเพลงที่มีสำเนียงลาวมีการผสมผสานลีลาท่ารำที่ใช้อาวุธประกอบการแสดง

คำสำคัญ: การออกแบบลีลานาฏยศิลป์ไทย

Abstract

The Thesis named Choreography of Thai performing arts movement of Acarn Suwanni Chalanukroa-the National Artist 1990, aims to study and analyze the idea how to choreograph Thai Dancing Art's Choreography. This thesis was preceded by searching and gathering the information from the relevant documents and researches including the interview and observation of the modern creative Thai Dancing Art's Choreography of Acarn Suwanni Chalanukroa.

The research found that the Thai Dancing Art's Creation of Acarn Suwanni Chalanukroa come from the performance's experiences and her inspiration. Her choreography is based on 4 principles: (1) imagination, (2) Acting based on nature behavior, (3) Renewing ancient Thai Dancing Art, (4) Creating new movements. The dancing which goes together with the lyrics and tunes is come from the combination of the basic Thai Dancing Art Styles and International Style. This combination makes the new remarkably outstanding movements the researcher has studied the idea of choreography which is divided to 3 different styles as below;

Stage Dancing Performance: Rattanakosin's Rabam Set is the Dancing performance which goes together with the lyrics and tunes. This set is based on the basic dancing which is very delicate and graceful like the ancient Thai cultural Dancing Art. Single Dancing Set named "Panyee getting dress like Javanese." This concept is the dancing which goes together with the Java lyrics and tunes. The objective of this concept is to show off the dancer's skills. This dancing style is the combination between Thai Dancing Art and Indonesia Dancing Art (Yogyakarta). The movements are representing the dancer's appearance. Episode performance: Plai Yong Truad Pon, this concept is the Drama whose its movements coordinate with Lao' tunes, the weapons were also adapted to the movements.

Keywords: Thai Dancing Art's Choreography

*นิสิตระดับปริญญามหาบัณฑิต สาขาวิชานาฏยศิลป์ไทย คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

**รองศาสตราจารย์, สาขาวิชานาฏยศิลป์ไทย คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

บทนำ

นาฏยศิลป์ไทยเป็นมรดกและวัฒนธรรมประจำชาติไทยและเป็นส่วนหนึ่งในวิถีชีวิตของคนในชาติที่มีความเจริญงอกงามไปพร้อมกัน นาฏยศิลป์ไทยในอดีตเป็นเครื่องให้ความบันเทิงใจและประกอบพิธีกรรมต่าง ๆ เป็นครั้งคราว ต่อมาเมื่อโลกมีความเปลี่ยนแปลงไปประชากรเพิ่มมากขึ้น ความเป็นอยู่ของคนในชาติรวมถึงเศรษฐกิจมีความเปลี่ยนแปลงเติบโตมากขึ้น ศิลปวัฒนธรรมต่าง ๆ ของชาติก็เจริญเติบโตขึ้นด้วยเช่นกัน นาฏยศิลป์ไทยจึงมีการปรับเปลี่ยนการสร้างสรรค์ผลงานที่มีความซับซ้อนและละเอียดลออมากขึ้น การสร้างสรรค์ผลงานด้านนาฏยศิลป์มิใช่เพื่อประกอบพิธีกรรมหรือเพื่อความบันเทิงใจเพียงเท่านั้น ศิลปินด้านนาฏยศิลป์ไทยมีการสร้างสรรค์ผลงานด้านนาฏยศิลป์ที่สามารถสร้างสรรค์ผลงานเพื่อนำไปใช้ในการแสดงในวาระต่าง ๆ

ศิลปิน ผู้ออกแบบ นักนาฏยประดิษฐ์ผลงานการแสดงทางด้านนาฏยศิลป์ไทยต้องมีหลักเกณฑ์ มีแนวคิด มีกระบวนการ การออกแบบลีลานาฏยศิลป์ไทยภายใต้หลักเกณฑ์ จารีต กฎระเบียบ วิธีการต่าง ๆ ที่ตนได้เรียนรู้ได้สั่งสมประสบการณ์มาเป็นเวลาหลายปีแล้วจึงนำหลักการกระบวนการและวิธีการแสดงต่าง ๆ มาประมวลเป็นหลักแนวคิดประดิษฐ์เป็นชุดการแสดงที่มีความสวยงามมีประสิทธิภาพให้เป็นที่ยอมรับและชื่นชมของศิลปินทั้งในวงการนาฏยศิลป์หรือนอกวงการนาฏยศิลป์

อาจารย์สุวรรณี ชลานุเคราะห์ ศิลปินแห่งชาติสาขาศิลปะการแสดง (นาฏศิลป์ไทย) ปี พ.ศ. 2533 นับเป็นนาฏยศิลปินบุคคลหนึ่งที่ได้รับการถ่ายทอดวิชาความรู้ความสามารถทางด้านนาฏยศิลป์ไทยจากบรมครูผู้เชี่ยวชาญด้านนาฏยศิลป์ไทยหลายท่าน เช่น คุณหญิงณัฐกานุรักษ์ (เทศ สุวรรณภารต) หม่อมครูต่วน (ศุภลักษณ์ ภัทรนาวิก) คุณครูลมุล ยมะคุปต์ ท่านผู้หญิงแผ้ว สนิทวงศ์เสนี เป็นต้น

อาจารย์สุวรรณี ชลานุเคราะห์ ได้ก้าวเข้าสู่การเรียนนาฏยศิลป์ไทยด้วยความขยันหมั่นเพียรและความสามารถทั้งมีความจำอันเป็นเลิศ ท่านเข้ารับราชการในฐานะศิลปินในกรมศิลปากรและได้รับคัดเลือกให้แสดงเป็นตัวเอกของละครหลายเรื่อง หลังจากที่ท่านได้ลาออกจากราชการแล้วทำให้มีเวลามากขึ้น ท่านจึงมีโอกาสได้ถ่ายทอดวิชาความรู้ ประสบการณ์ต่าง ๆ ที่ท่านได้รับการถ่ายทอดและได้สั่งสมมาให้แก่ลูกศิษย์ นอกจากนี้อาจารย์สุวรรณี ชลานุเคราะห์ ยินดีในการให้คำปรึกษาและข้อคิด อีกทั้งท่านยังเปิดใจกว้างยอมรับฟังข้อแลกเปลี่ยนความคิดเห็น ทัศนคติต่าง ๆ จากผู้อื่นแล้วนำมาบูรณาการใช้กับงานของท่านได้อย่างลงตัว

อาจารย์สุวรรณี ชลานุเคราะห์ ยังเป็นศิลปินที่สามารถคิดออกแบบลีลาท่ารำและท่าทางต่าง ๆ ทางด้านนาฏยศิลป์ไทย โขน ละครได้อย่างสวยงามและถูกต้องตามหลักเกณฑ์และจารีตทางนาฏยศิลป์ไทยได้เป็นอย่างดี

ด้วยเหตุผลดังกล่าวข้างต้น ผู้วิจัยจึงมีความสนใจที่จะศึกษาคุณลักษณะพิเศษด้านนาฏยศิลป์ไทยโดยเฉพาะหลักการแนวคิดและกลวิธีในการออกแบบลีลานาฏยศิลป์ไทยของอาจารย์สุวรรณี ชลานุเคราะห์ ศิลปินแห่งชาติ ปี พ.ศ. 2533 เพื่อเป็นการอนุรักษ์และสืบทอดศิลปะการออกแบบลีลานาฏยศิลป์ไทยรวมถึงการวิเคราะห์แนวคิดในการออกแบบสร้างสรรค์ผลงานซึ่งเป็นส่วนหนึ่งในการอนุรักษ์มรดกที่เป็นเอกลักษณ์ของชาติให้คงอยู่สืบไปและเพื่อให้เป็นต้นแบบหรือแบบอย่างในการคิดสร้างสรรค์ผลงานที่ถูกต้องตามหลักเกณฑ์ถูกต้องตามระเบียบแบบแผนและมีหลักการในการคิดสร้างสรรค์ผลงานทางด้านนาฏยศิลป์ไทยและนาฏศิลป์ต่างชาติที่มีคุณภาพแก่ศิลปินรุ่นหลังต่อไป

วัตถุประสงค์และขอบเขตของงานวิจัย

1. ศึกษาแนวคิดในการออกแบบลีลานาฏยศิลป์ไทยของอาจารย์สุวรรณี ชลานุเคราะห์ ศิลปินแห่งชาติ ปี พ.ศ. 2533

2. วิเคราะห์กระบวนการการออกแบบลีลานาฏยศิลป์ไทยของอาจารย์สุวรรณี ชลานุเคราะห์ ศิลปินแห่งชาติ ปี พ.ศ. 2533

ขอบเขตของการวิจัย

ศึกษาและวิเคราะห์กระบวนการการออกแบบลีลานาฏยศิลป์ไทยของอาจารย์สุวรรณี ชลานุเคราะห์ ศิลปินแห่งชาติ ปี พ.ศ. 2533 ในการแสดง 3 ชุดคือ ระบำรัตนโกสินทร์ ปันหยีแต่งตัว (แบบชวา) พลายยงตรวจพล

วิธีดำเนินการวิจัย

การศึกษาเรื่องแนวคิดการออกแบบลีลาท่ารำนาฏยศิลป์ไทยของอาจารย์สุวรรณี ชลานุเคราะห์ ศิลปินแห่งชาติ ปี พ.ศ. 2533 ผู้วิจัยได้ดำเนินการวิจัยเชิงคุณภาพโดยศึกษาองค์ประกอบการแสดงตลอดจนวิเคราะห์รูปแบบการแสดง กลวิธีลีลาและกระบวนท่ารำของการแสดงประเภทต่าง ๆ เช่น การแสดงประเภทของระบำชุด ระบำรัตนโกสินทร์ ประเภทของรำเดี่ยวชุด ปันหยีแต่งตัว ประเภทของเป็นชุดเป็นตอนชุดพลายยงตรวจพล โดยผู้วิจัยทำการศึกษาข้อมูลจากเอกสาร ตำรา งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง คำบอกเล่าการสัมภาษณ์ การสังเกตการณ์ สื่อนวัตกรรม วีดีทัศน์การแสดง โดยการศึกษาตามรายวัตถุประสงค์ของการวิจัยดังนี้

1. ศึกษาและรวบรวมข้อมูลจากตำรา เอกสารทางวิชาการ และงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง
2. การเก็บรวบรวมและวิเคราะห์ข้อมูลจากการสัมภาษณ์ สนทนาจากผู้ทรงคุณวุฒิทางด้านนาฏดุริยางคศิลป์และคีตศิลป์ไทย
3. การสังเกตการณ์จากการถ่ายทอด การแสดงบนเวทีในโอกาสต่าง ๆ รวมถึงการชมวีดีทัศน์การแสดง
4. การตรวจสอบข้อมูล
5. การจัดลำดับและรวบรวมข้อมูล
6. การวิเคราะห์ข้อมูล
7. แผนดำเนินการวิจัย
8. การพบอาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์เพื่อตรวจสอบขอคำแนะนำและแก้ไขปรับปรุง
9. เสนอผลการวิจัยต่อประทานหลักสูตรและกรรมการ

ผลการวิจัย

จากการดำเนินการศึกษาเรื่องการศึกษาเรื่องแนวคิดการออกแบบลีลาท่ารำนาฏยศิลป์ไทยของอาจารย์สุวรรณี ชลานุเคราะห์ ศิลปินแห่งชาติ ปี พ.ศ. 2533 ผู้วิจัยมีวัตถุประสงค์ในการศึกษาวิเคราะห์ไว้ 2 ประการ ได้แก่ เพื่อศึกษาแนวคิดในการออกแบบลีลานาฏยศิลป์ไทยของอาจารย์สุวรรณี ชลานุเคราะห์ ศิลปินแห่งชาติปี พ.ศ. 2533 และวิเคราะห์กระบวนการ การออกแบบลีลานาฏยศิลป์ไทยของอาจารย์สุวรรณี ชลานุเคราะห์ ศิลปินแห่งชาติ ปี พ.ศ. 2533

อาจารย์สุวรรณี ชลานุเคราะห์ เป็นปรมาจารย์ที่ได้รับยกย่องว่าเป็นนักแสดงที่มีความสามารถเป็นเลิศทางกระบวนลีลาการร่ายรำเป็นผู้อนุรักษ์แบบแผนของนาฏศิลป์ไทยไว้ได้อย่างถูกต้องแม่นยำ ทั้งยังเป็นศิลปินที่มีความคิดสร้างสรรค์สามารถออกแบบกระบวนลีลาท่ารำและท่าทางต่าง ๆ ทางด้านนาฏยศิลป์ไทยได้อย่างสมบูรณ์แบบสวยงามและถูกต้องตามหลักเกณฑ์จารีตทางด้านนาฏยศิลป์ไทย

ได้อย่างยอดเยี่ยม ผลงานการสร้างสรรค์นาฏยประดิษฐ์ชุดใหม่ที่ท่านได้สร้างสรรค์ดังนี้ ชุดระบำสี่ภาค ชุดระบำกวาง ชุดรื่นเริงบันเทิงใจ ชุดเคาะตามเพลงบรรเลงลีลา ชุดระบำรัตนโกสินทร์ ชุดนารีเริงร่า ชุดอิเหนาตรวจพล ระบำดอกบัว ชุดระบำงู ชุดฝรั่งจรกา ระบำชวา และการแสดงที่นำของเก่ามาปรับปรุงใหม่ ชุดปันหยีแต่งตัว (แบบชวา) ชุดพลายยงตรวจพล เป็นต้น

ผู้วิจัยได้กำหนดศึกษาแนวคิดกระบวนการนาฏยประดิษฐ์ ของอาจารย์สุวรรณี ชลานุเคราะห์ จำนวน 3 ชุด ซึ่งแต่ละชุดมีลักษณะและรูปแบบการแสดงที่แตกต่างกันดังนี้

1. การแสดงระบำชุด ระบำรัตนโกสินทร์
2. การแสดงรำเดี่ยวชุด ปันหยีแต่งตัว
3. การแสดงเป็นชุดเป็นตอนชุด พลายยงตรวจพล

การแสดงระบำชุด ระบำรัตนโกสินทร์

เป็นการแสดงประเภทเบ็ดเตล็ด เป็นการรำหมู่ใช้ผู้แสดงทั้งหมด 13 คน

แนวคิดในการออกแบบสร้างสรรค์การแสดงชุดระบำรัตนโกสินทร์เป็นการนำลักษณะการแต่งกายของสตรีไทยในสมัยกรุงรัตนโกสินทร์ตั้งแต่สมัยพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราชรัชกาลที่ 1 ถึงสมัยพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวภูมิพลอดุลยเดชฯ รัชกาลที่ 9 ที่มีความสวยงามและเป็นการแต่งกายที่เป็นเอกลักษณ์ของสตรีไทยมาเป็นแนวคิดในการสร้างสรรค์การแสดงชุดระบำรัตนโกสินทร์

แรงบัลดาลใจในการสร้างสรรค์การแสดงชุดระบำรัตนโกสินทร์มาจากความประทับใจในการแต่งกายของสตรีไทยที่มีความปราณีตสวยงามและเป็นเอกลักษณ์ที่โดดเด่นไม่แพ้ชาติใดในโลก อาจารย์สุวรรณี ชลานุเคราะห์ ได้เล็งเห็นความสำคัญและนำมาเป็นแรงบันดาลใจในการสร้างสรรค์ผลงานการแสดงชุดระบำรัตนโกสินทร์

ผู้แสดงระบำรัตนโกสินทร์จะต้องมีพื้นฐานการแสดงด้านนาฏยศิลป์ไทยต้องมีรูปร่างหน้าตาความสูงลักษณะสีผิวต้องใกล้เคียงกัน สิ่งสำคัญต้องฝีมือในการร่ายรำที่ไม่แตกต่างกันมากเกินไป และต้องมีปฏิภาณไหวพริบและมีความจำที่ดี

เพลงที่บรรจุประกอบการแสดงชุดระบำรัตนโกสินทร์ใช้เพลงกินนรรำ เพลงตุ๊กตา เพลงพญาสี่เสา เพลงฝรั่งควง เพลงเหมราช เพลงกระบอกทอง เพลงรัวดึกดำบรรพ์ ทุกเพลงล้วนเป็นเพลงประเภทหน้าทับ 2 ไม้ที่มีการดำเนินทำนองเพลงอย่างกระชับรวดเร็ว นิยมบรรเลงประกอบการแสดงประเภทละครและระบำต่าง ๆ

การแต่งกายประกอบการแสดงชุดระบำรัตนโกสินทร์ออกแบบเครื่องแต่งกายโดยศึกษาลักษณะการแต่งกายของสตรีไทยนับตั้งแต่สมัยพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราชรัชกาลที่ 1 ถึงสมัยพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวภูมิพลอดุลยเดชฯ รัชกาลปัจจุบันแห่งกรุงรัตนโกสินทร์แบ่งการแต่งกายออกเป็นตามยุคตามสมัยเพื่อให้เข้ากับคำร้องที่กล่าวถึงการแต่งกายสตรีไทยในแต่ละสมัย

ภาพที่ 1 การแต่งกายสมัยรัตนโกสินทร์

การออกแบบลีลาท่ารำชุดระบำรัตนโกสินทร์ต้องใช้หลักการจินตนาการ หลักการผสมผสานการเลียนแบบท่าทางธรรมชาติ ใช้หลักการตีบทตีท่ารำด้วยนาฏยศัพท์และภาษานาฏศิลป์ไทย เป็นการนำท่ารำเก่ามาพัฒนาร้อยเรียงใหม่เป็นออกแบบสร้างสรรค์กระบวนท่ารำใหม่

กลวิธีในการออกแบบท่ารำระบำรัตนโกสินทร์ต้องใช้ผู้แสดงที่มีทักษะพื้นฐานการรำที่สวยงามตามแบบมาตรฐานนาฏยศิลป์ไทยและเท่าเทียมกัน ท่ารำต้องสื่อความหมายท่าทางอย่างชัดเจนด้วยลีลาการร่ายรำและอารมณ์ความรู้สึกที่แสดงออกมาทางสีหน้าและท่าทางระบำที่มีผู้แสดงหลายคนต้องมีการเคลื่อนไหวหรือการแปรแถวอย่างต่อเนื่องกลมกลืนและพร้อมเพรียงกัน ตำแหน่งการใช้พื้นที่บนเวทีต้องกระจายระยะห่างระหว่างผู้แสดงและต้องมีความสวยงามเหมาะสม

การแสดงรำเดี่ยวชุดปันหยีแต่งตัว

เป็นการแสดงรำเดี่ยวเพื่ออวดฝีมือของผู้แสดงมีลีลาท่ารำแบบมาตรฐานมีการผสมผสานระหว่างนาฏศิลป์ไทยกับนาฏศิลป์อินโดนีเซีย (แบบชวา)

แนวคิดในการสร้างสรรค์ผลงานปันหยีเป็นตัวละครที่มีรูปร่างสง่างาม มีปฏิภาณไหวพริบที่ดีและมีความกล้าหาญเก่งกาจสมชายชาตรีด้วยความรักและความประทับใจและความชื่นชมชื่นชอบในตัวละครอย่างมาก อาจารย์สุวรรณี ชลานุเคราะห์จึงได้นำการแสดงรำเดี่ยวชุดปันหยีแต่งตัวมาพัฒนาปรับปรุงรูปแบบการแสดงใหม่ โดยการปรับปรุงเพลง บทร้อง การแต่งกายใหม่ โดยเน้นความสมจริงตามเชื้อชาติให้สวยงามทันยุคทันสมัยมากขึ้น

แรงบันดาลใจในการสร้างสรรค์ผลงานจากความประทับใจในการแสดงละครในเรื่องปันหยีมาพัฒนาปรับปรุงแต่งลีลาการร่ายรำใหม่มีการผสมผสานลีลานาฏยศิลป์ไทยและแบบชวาให้สวยงามและมีความสมจริงตามเชื้อชาติมากขึ้น จึงเกิดเป็นการรำเดี่ยวชุดปันหยีแต่งตัว

ผู้แสดงชุดปันหยีแต่งตัวต้องมีทักษะและประสบการณ์ทางด้านนาฏยศิลป์ไทยสาขาละครพระหรือโขนพระ มีรูปร่างสูงโปร่ง มีปฏิภาณไหวพริบหรือความจำที่ดีต้องร้องเพลงได้และมีความแม่นยำในการจับจังหวะ

การแต่งกายประกอบการแสดงชุดปันหยีแต่งตัวเป็นการออกแบบการแต่งกายโดยยึดหลักความเป็นจริงเป็นการแต่งกายตามเชื้อชาติยืนเครื่องพระแบบอินโดนีเซีย (ชวายอกยาการ์ต้า)

ภาพที่ 2 การแต่งกายยืนเครื่องพระแบบชวา
ผู้แสดงแบบ นายฉายกริช แซมคำ

การออกแบบลีลาท่ารำการแสดงรำเดี่ยวชุดปันหยีแต่งตัวเป็นการร้อยเรียงกระบวนท่ารำจากประสบการณ์การแสดงนาฏยศิลป์ไทยและกระบวนการร่ายรำของอินโดนีเซีย (ชาวชวายอร์คยากาต้า) มาผสมผสานร้อยเรียงลีลาท่ารำเข้าด้วยกัน เช่น การใช้มือแบบนาฏยศิลป์ไทยและนาฏศิลป์อินโดนีเซียผสมกับการก้าวเท้าหรือใช้เท้าแบบชวา เป็นต้น จนเกิดเป็นการแสดงชุดปันหยีแต่งตัวแต่ลีลาท่ารำที่สื่อถึงการแต่งกายและเครื่องแต่งกายยังคงยึดความเป็นนาฏศิลป์ไทยอยู่ในการแสดงชุดนี้เป็นส่วนใหญ่

กลวิธีในการออกแบบท่ารำเดี่ยวชุดปันหยีแต่งตัวต้องทำความเข้าใจเกี่ยวกับเนื้อร้อง ทำนองเพลง ตีความหมายของเนื้อร้องให้เข้าใจและเข้าถึงอารมณ์ของเพลง คิดออกแบบกระบวนท่าและลีลาท่ารำโดยยึดหลักกระบวนท่ารำแบบมาตรฐานแบบไทยเป็นหลักและมีการนำกระบวนลีลาท่ารำออกภาษาแบบชวามาผสมสานทดลองใส่กระบวนท่ารำหลาย ๆ ท่าและสังเกตว่าท่าใดสามารถเข้ากับสรีระของนักแสดงมากที่สุด ลีลาท่ารำจะต้องมีความลื่นไหลต่อเนื่องอย่างกลมกลืน กระบวนลีลาท่ารำเน้นท่ารำที่มีลีลาท่ารำที่สวยงามมีความหมายตรงกับคำร้องสามารถผสมกับลีลาท่ารำแบบชวาได้อย่างลงตัวและมีความเข้มแข็งแบบผู้ชาย

การแสดงเป็นชุดเป็นตอนชุดพลายยงตรวจพล

เป็นการแสดงที่ตัดทอนมาจากการแสดงละครพันทางเรื่องขุนช้างขุนแผนเป็นการรำหมู่เป็นการอวดกระบวนรำตรวจพล

แนวคิดในการสร้างสรรค์การแสดงชุดพลายยงตรวจพลเป็นการแสดงที่นำของเก่ามาพัฒนาปรับปรุงใหม่ให้มีความสง่างามมากขึ้น

แรงบันดาลใจในการออกแบบสร้างสรรค์การแสดงชุดพลายยงตรวจพลเนื่องจากกระบวนการร่ายรำที่มีอาวุธประกอบการรำนั้นยากและท้าทายความสามารถของผู้แสดงอย่างมากประกอบกับมีความชื่นชมชื่นชอบในศิลปะกระบวนการต่อสู้และการใช้อาวุธรูปแบบต่าง ๆ ผนวกกับประสบการณ์ในการรำและความสวยงามในการรำใช้อาวุธมาพัฒนาปรับปรุงเพิ่มโดยคัดสรรกระบวนท่านาฏศิลป์ไทยมาร้อยเรียงกับกระบวนท่ากระบี่กระบองเพื่อให้เกิดความสง่างามเข็มแข็งและน่าสนใจมากยิ่งขึ้น

วัตถุประสงค์ในการสร้างสรรค์การแสดงชุดพลายยงตรวจพลเป็นการแสดงที่หาชมได้ยาก อาจารย์สุวรรณี ชลานุเคราะห์ได้เล็งเห็นความสำคัญในชุดการแสดงที่มีกระบวนลีลาท่ารำในการใช้อาวุธประกอบการแสดงที่หลากหลายชนิด เช่น ธง ตาว หอกและดาบ ซึ่งได้ปรับปรุงและสร้างสรรค์กระบวนท่ารำตรวจพลขึ้นใหม่เพื่อใช้ในการเรียนการสอนและการแสดงต่อไป

ผู้แสดงชุดพลายยงตรวจพลใช้ผู้แสดงทั้งหมด 11 คนดังนี้

คนธง ผู้แสดง 1 คนเป็นชายหรือหญิง ผู้ที่เรียนด้านนาฏศิลป์ละครพระหรือโขนพระรูปร่างสูงโปร่งมีพื้นฐานด้านนาฏยศิลป์ไทย ต้องมีหน้าตาดี ต้องมีปฏิภาณไหวพริบและเข้าใจทำนองเพลงเป็นอย่างดี คนธงทำหน้าที่เป็นผู้ประกาศสัญลักษณ์ของกองทัพเป็นผู้นำหน้ากองทัพและคอยประกาศศักดาหรือชัยชนะของกองทัพ

พลทหาร ผู้แสดง 8 คนเป็นชายหรือหญิงผู้ที่เรียนด้านนาฏศิลป์ละครพระ-นาง หรือโขนพระรูปร่างสูงโปร่งมีพื้นฐานด้านนาฏยศิลป์ไทย หน้าตาดีพอใช้ ความสูงใกล้เคียงกัน ลักษณะสีผิวใกล้เคียงกัน ต้องมีฝีมือในการร่ายรำดีมีปฏิภาณไหวพริบและมีความจำที่ดี ทหารทำหน้าที่สู้รบกับศัตรูดังนั้นทหารจะต้องเข็มแข็งมีระเบียบวินัยซึ่งในการแสดงจะต้องควบคุมระเบียบกระบวนแถวให้เกิดความสวยงามและพร้อมเพรียง

แสนคำอิน ผู้แสดง 1 คนเป็นชายหรือหญิงต้องมีหน้าตาดี ผู้ที่เรียนด้านนาฏศิลป์ละครพระหรือโขนพระรูปร่างสูงโปร่งมีพื้นฐานการแสดงด้านนาฏยศิลป์ไทย หน้าตาดีพอใช้ มีฝีมือในการร่ายรำดี

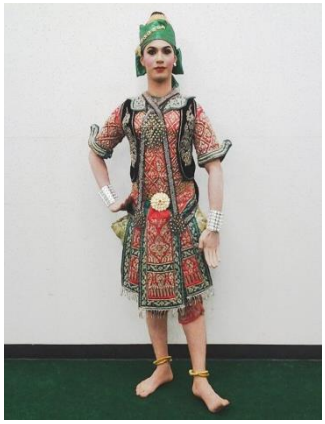
สามารถใช้อาวุธยาวได้ดีและคล่องแคล่ว มีปฏิภาณไหวพริบและความจำรวมถึงสามารถฟังและแยกแยะทำนองเพลงได้อย่างแม่นยำ แสนคำอินทำหน้าที่เป็นผู้ควบคุมทัพหน้าและคอยควบคุมทหารและสั่งการคนธงให้เดินหน้าถอยหลังหรือให้หยุด

พลายยง ผู้แสดง 1 คนเป็นชายหรือหญิง ผู้ที่เรียนด้านนาฏศิลป์ละครพระหรือโขนพระรูปร่างสูงโปร่ง สง่า มีพื้นฐานการแสดงด้านนาฏยศิลป์ไทยต้องมีหน้าตาดี มีฝีมือในการร่ายรำดี มีปฏิภาณไหวพริบรวมถึงมีความจำที่ดีและสามารถฟังทำนองเพลงได้อย่างแม่นยำ พลายยงเป็นนายทัพ ทำหน้าที่เป็นผู้ควบคุมกองทัพและสั่งการอยู่ด้านหลัง

เพลงที่ใช้บรรเลงประกอบการแสดงชุดพลายยงตรวจพลทุกเพลงเป็นเพลงประเภทจังหวะหน้าทัพ 2 ชั้น เป็นเพลงที่มีกลิ่นอายและสำเนียงลาวเป็นเพลงที่มีความไพเราะนุ่มนวลใช้บรรเลงประกอบการแสดงละครพันทาง

การแต่งกายประกอบการแสดงชุดพลายยงตรวจพลยึดรูปแบบการแต่งกายแบบละครพันทางตามฉบับกรมศิลปากร (แบบลาว) แต่งตามยศศักดิ์ของตัวละคร มีการพัฒนาเพิ่มเติมเครื่องประดับให้กับตัวละครเพื่อความสวยงาม เช่น เข็มขัดพร้อมหัว ต่างหู เป็นต้น

ภาพที่ 3 การแต่งกายพลายยง
(ที่มา: ผู้วิจัย)



ภาพที่ 4 การแต่งกายแสนคำอิน
(ที่มา: ผู้วิจัย)

ภาพที่ 5 การแต่งกายคนธง
(ที่มา: ผู้วิจัย)

ภาพที่ 6 การแต่งกายพลทหาร
(ที่มา: ผู้วิจัย)

การออกแบบลีลาท่ารำการแสดงละครพันทางชุดพลายยงตรวจพลเป็นการนำกระบวนท่ารำเก่ามาร้อยเรียงใหม่จากประสบการณ์การแสดงรูปแบบต่าง ๆ และออกแบบกระบวนท่ารำใหม่เพิ่มเติม

โดยการนำกระบวนลีลาท่ารำกระบี่กระบองมาร้อยเรียงผสมผสานกับกระบวนลีลาท่าทางนาฏศิลป์ไทย ให้เกิดความสวยงามและแปลกใหม่น่าชมยิ่งขึ้น

กลวิธีการออกแบบท่ารำชุดพลายยงตรวจพลศึกษาทำนองเพลงให้เข้าใจคิดออกแบบกระบวนท่าและลีลาท่ารำโดยยึดหลักกระบวนท่ารำมาตรฐานนาฏศิลป์ไทยและออกภาษาแบบลาวทดลองใส่กระบวนท่ารำหลายๆท่า และสังเกตว่าท่าใดสามารถเข้ากับสรีระของนักแสดงมากที่สุด กระบวนลีลาท่ารำพลายยงซึ่งเป็นตัวเอกต้องไม่ซ้ำกับกระบวนลีลาท่ารำของตัวละครตัวอื่น ลีลาท่ารำจะต้องมีความลื่นไหลต่อเนื่องอย่างกลมกลืนเน้นกลวิธีในการใช้อาวุธชนิดต่าง ๆ ซึ่งได้นำกระบวนท่ารำกระบี่กระบองมาผสมผสานร้อยเรียงให้สวยงามน่าประทับใจมากยิ่งขึ้น

ผลสรุปการดำเนินการวิเคราะห์

ผลจากการศึกษาและวิเคราะห์สามารถสรุปแนวคิดการออกแบบนาฏยศิลป์ไทยของอาจารย์สุวรรณี ชลานุเคราะห์ ศิลปินแห่งชาติ ปี พ.ศ. 2533 ได้ดังนี้

แนวคิดการออกแบบนาฏยศิลป์ไทยของอาจารย์สุวรรณี ชลานุเคราะห์ มีแนวคิดในการออกแบบสร้างสรรค์ผลด้านนาฏยศิลป์ไทย 4 รูปแบบคือ

1. เป็นการออกแบบลีลาท่ารำที่โดยใช้หลักการจินตนาการ
2. ออกแบบการแสดงนาฏยศิลป์ไทยจากการนำสิ่งต่าง ๆ ที่ได้พบเจอในชีวิตประจำวันและจากประสบการณ์ที่สั่งสมมาเป็นแนวคิดในการสร้างสรรค์เป็นชุดการแสดงนาฏยศิลป์ไทย
3. นำความประทับใจในการแสดงรูปแบบเก่า ๆ นำมาปรับปรุงร้อยเรียงกระบวนลีลาการร่ายรำใหม่ให้ดูสมจริงทันยุคทันสมัยมากขึ้น

กระบวนท่าและลีลาการร่ายรำทั้ง 3 ชุดเป็นการแสดงที่มีรูปแบบการรำตีบทตามคำร้องและทำนองเพลงเป็นท่ารำแบบมาตรฐานที่มีความนุ่มนวลอ่อนช้อยงดงามตามแบบแผนและจารีตของนาฏศิลป์ไทยและแบบประยุกต์นาฏศิลป์ไทยกับนาฏศิลป์ต่างชาติให้มีความโดดเด่นน่าประทับใจในท่วงทีลีลาที่สง่างามและแปลกตา

ข้อเสนอแนะ

1. ควรอนุรักษ์นาฏศิลป์ไทยที่เป็นรากฐานทางวัฒนธรรมให้คงอยู่เป็นที่รู้จักและเป็นที่ชื่นชมสืบต่อไป
2. ควรมีการสร้างสรรค์ผลงานในรูปแบบนาฏยศิลป์ไทยหรือนาฏยศิลป์แบบผสมผสานระหว่างวัฒนธรรมที่มีความสวยงามและแปลกใหม่มากขึ้นแต่ยังคงยึดหลักจารีต วัฒนธรรม ประเพณี ความเป็นไทยไว้
3. ควรมีการสืบทอดศิลปะที่ดีงามและทรงคุณค่านี้ให้คงอยู่สืบทอดแก่ชนรุ่นหลังสืบต่อไป

รายการอ้างอิง

คณาจารย์มหาวิทยาลัยมหาจุฬาลงกรณ์ราชวิทยาลัย. 2551. *วัฒนธรรมไทย*. กรุงเทพมหานคร: กรุงเทพฯ: มหาวิทยาลัยมหาจุฬาลงกรณราชวิทยาลัย.

ชวลิต สุนทรานนท์. 2551. *ทะเบียนข้อมูล : วิพิธทัศนา ชุดระบำ รำ ฟ้อน*. กรุงเทพมหานคร: กรมศิลปากร.

กลวิธีการเดี่ยวฆ้องมอญวงใหญ่เพลงกราวในทางครูสอน วงฆ้อง

TECHNIQUE OF KONG MON WONG YAI IN GROUND NAI SOLO OF KRU SORN WONGKONG

อาทิตย์ ผ่อนร้อน*

บุษกร บิณฑสันต์**

บทคัดย่อ

วิทยานิพนธ์เรื่อง “กลวิธีการเดี่ยวฆ้องมอญวงใหญ่เพลงกราวในทางครูสอน วงฆ้อง” มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาที่มาของเดี่ยวฆ้องมอญวงใหญ่ทางครูสอนวงฆ้องและเพื่อศึกษาอัตลักษณ์ของทำนองและกลวิธีในการบรรเลงเดี่ยวฆ้องมอญวงใหญ่เพลงกราวใน

เดี่ยวฆ้องมอญวงใหญ่ทางครูสอนวงฆ้องมีที่มาจากการประชันวงปี่พาทย์มอญที่จังหวัดพระนครศรีอยุธยาระหว่างสำนักของบ้านบางลำพูกับสำนักของกำนันแสวง บ้านคลัง บ้านบางลำพูจึงได้เตรียมเดี่ยวฆ้องมอญวงใหญ่โดยมอบให้ครูสอนวงฆ้องมาทำทางเดี่ยวฆ้องมอญวงใหญ่เพลงกราวในและได้ถ่ายทอดให้กับครูสมชาย ดุริยประณีต

การดำเนินทำนองของทำนองเดี่ยวฆ้องมอญวงใหญ่เพลงกราวในพบว่าทำนองเดี่ยวมีจำนวน 8 กลุ่ม 6 เสียงลูกโยน ดำเนินทำนองอยู่ในกลุ่มเสียงปัญจมูล ด ร ม x ซ ล x ตรงกับทางเพียงออบน ร ม ฟ x ล ท x ตรงกับทางนอกและ ซ ล ท x ร ม x ตรงกับทางเพียงออล่าง พบการใช้กลวิธีการประคบ การสะบัดขึ้น การสะบัดลง การสะบัดเฉี่ยว การขยี้ การสะบัด 2 เสียง การกวาดขึ้น การกวาดลง การกรอ การสะเดาะและการไขว้ การดำเนินทำนองอาศัยเค้าโครงของทำนองหลักอย่างหนึ่งและดำเนินทำนองอย่างอิสระที่ยึดเฉพาะเสียงลูกโยนอย่างหนึ่ง ความพิเศษเฉพาะที่เป็นอัตลักษณ์ในการดำเนินทำนอง ได้แก่ การสะบัดข้ามเสียงจะเกิดขึ้นในการดำเนินทำนองของกลุ่มเสียงปัญจมูล ด ร ม x ซ ล x และกลุ่มเสียงปัญจมูล ซ ล ท x ร ม x ไม่ปรากฏในกลุ่มเสียงปัญจมูล ร ม ฟ x ล ท x การตีคู่ที่ไม่ใช่คู่จริงแต่ได้เสียงจริงจะเกิดขึ้นในช่วงเสียงที่มีหลุมเสียง การเคลื่อนที่ของทำนองที่ผันแปรไปทางสูงไม่ปรากฏ การใช้กลวิธีการไขว้มือในกลุ่มเสียงปัญจมูล ร ม ฟ x ล ท x ทำนองที่มีเสียงฟารวมอยู่ด้วยจะต้องตีในทางสูงเท่านั้น ไม่ปรากฏการตีเสียงฟาเป็นคู่ 8 การตีเสียงเรียง 4 พยางค์ติดกันที่มีเสียงฟาและเสียงทีรวมอยู่ด้วยจะตีในทางเสียงสูงเท่านั้น

คำสำคัญ: เดี่ยวฆ้องมอญวงใหญ่ / เพลงกราวใน / ครูสอน วงฆ้อง

Abstract

The study of Technique of Kong Mon Wong Yai in Ground Nai solo of Kru Sorn Wongkong focuses on the origin and the solo techniques of Kru Sorn Wongkong’s Kong Mon Wong Yai solo.

Kru Sorn Wongkong’s Kong Mon Wong Yai solo was composed by Kru Sorn Wongkong after the Pi Phat Mon duel between Bahn Bang Lamphu and Kamnan Swang Bahn Klang ensembles which took place in Ayutthaya province. At that time the Bahn Bang Lamphu ensemble could not be able to perform Kong Mon Wong Yai solo therefore Kru Sorn has composed this solo for them.

The Ground Nai in Kong Mon Wong Yai solo comprises of 8 groups of melodies. There are 6 Yons in different pentatonic scales. The most found scales are C D E x G A x in Thang Pheang Or Bon; D E F x A B x in Thang Nork and G A B x D E x in Thang Pheang Or Lang. There are various techniques found such as Prakob, Sabat Kheon, Sabat Long, Sabat Chiew, Kayii, Sabat Song Sieng, Kwad Khuen, Kwad Long, Kro, Sadoa, Kwai. The combination of basic melody and advanced solo techniques such as Sabat Kam Sieng and Kwai Meo are applied. Sabat Kam Sieng is used in C D E x G A x and G A B x D E x but not in D E F x A B x scales. An artificial interval is used in the skipped tone. There are no Kwai technique found in the high tone in D E F X A B x. The melody which consists of F is also used in the high pitch but the F can not be performed in octave. The 4 consistent melody contains the F can only used in the high pitch area.

Keywords: Kong Mon Wong Yai / Ground Nai solo / Kru Sorn Wongkong

*นิสิตระดับปริญญามหาบัณฑิต สาขาวิชาดุริยางค์ไทย คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

**รองศาสตราจารย์ ดร., สาขาวิชาดุริยางค์ไทย คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

บทนำ

เพลงเดี่ยวตามที่ครูมนตรี ตราโมทได้อธิบายความหมายของคำว่า “เดี่ยว” ไว้ว่าเป็นเพลงประเภทที่ใช้อวดความแม่นยำ อวดฝีมือของผู้บรรเลงและอวดทางในสองประเภทแรกที่ว่าอวดความแม่นยำและอวดฝีมือของผู้บรรเลงนั้น ผู้บรรเลงจะต้องมีความสามารถมากจึงจะสามารถบรรเลงเพลงประเภทนี้ได้ ส่วนในประเภทสุดท้ายจะพูดถึงทำนองเพลงเดี่ยวนั้น ๆ ที่ผู้ประพันธ์ได้ประดิษฐ์กันขึ้นมาเพื่ออวดภูมิความรู้ที่ตนมี เพลงประเภทนี้ในสมัยก่อนจะใช้ในการประชันกันเป็นเพลงสุดท้ายก่อนที่จะบรรเลงเพลงลาเพื่อยุติการประชันไป ซึ่งธรรมเนียมในการประชันนั้นมักจะเริ่มจากการบรรเลงเพลงโหมโรง เพลงพม่าห้าท่อน เพลงจระเข้หาง-ยาว เพลงสี่บท เพลงบุหลันและเพลงประเภทหน้าทับทยอยตามลำดับ จนกระทั่งถึงเพลงประเภทเดี่ยว นักดนตรีทุกคนในวงปี่พาทย์ต้องซ้อมกันมาเป็นอย่างดีนั่นก็หมายความว่าเครื่องดนตรีทุกชิ้นในวงปี่พาทย์ต่างก็มีบทบาทในการนี้ เครื่องดนตรีที่เป็นพระเอกในวงก็เห็นจะหนีไม่พ้นระนาดเอกเพราะถือว่าเป็นแม่ทัพของวง ถ้าคนระนาดเอกเป็นผู้ที่มีฝีมือเยี่ยมแล้วย่อมส่งผลให้วงมีชัยแต่นั่นมิได้หมายความว่าเครื่องดนตรีอื่นไม่มีความสำคัญ เครื่องดนตรีทุกชิ้นต่างก็มีความสำคัญเกื้อหนุนกันหมดและเครื่องดนตรีชิ้นหนึ่งที่เห็นจะมีความสำคัญไม่น้อยไปกว่าระนาดเอกเลยคือฆ้องวงใหญ่

ฆ้องวงใหญ่เป็นเครื่องดนตรีที่มีความสำคัญทราบกันอยู่แล้วว่า“ฆ้อง”เป็นเครื่องดนตรีที่มีกำเนิดมานานแล้ว ในประเทศไทยก็ปรากฏว่ามีฆ้องวงเกิดขึ้นตั้งแต่สมัยสุโขทัย ฆ้องวงใหญ่เป็นเครื่องดนตรีที่ใช้ในพิธีจับมือเพื่อครอบเพลงหน้าพาทย์สาธุการ ในการเริ่มเรียนปี่พาทย์ยังเป็นเครื่องดนตรีชิ้นแรกที่นักดนตรีปี่พาทย์ทุกคนต้องเรียน ฆ้องวงใหญ่เมื่อบรรเลงรวมอยู่ในวงดนตรีจะมีหน้าที่ดำเนินทำนองหลักซึ่งเป็นแม่บทของเพลงและเป็นหลักของวงเพื่อให้เครื่องดนตรีชิ้นอื่นได้ดำเนินทำนองไปได้อย่างถูกต้อง จากความสำคัญของฆ้องวงใหญ่จึงเป็นเหตุผลที่ครูในยุคก่อนให้ความสำคัญกับเครื่องดนตรีชิ้นนี้เป็นอย่างมาก ไม่ว่าจะประพันธ์ทำนองเพลงใดก็ล้วนต้องประพันธ์ทำนองฆ้องวงใหญ่ก่อนทั้งสิ้น ฉะนั้นครูที่มีอัจฉริยภาพทั้งหลายก็ย่อมประพันธ์ทำนองเดี่ยวฆ้องวงใหญ่ให้เป็นของสำคัญสำหรับสำนักตนเองด้วยเช่นกัน ทำนองเดี่ยวของแต่ละสำนักก็จะมีความแตกต่างกันทางเพลงที่มีชื่อเสียงและได้รับความนิยมก็จะปรากฏให้เห็นอยู่จนถึงปัจจุบัน ทางเพลงที่มีชื่อเสียงด้านการบรรเลงเดี่ยวฆ้องวงใหญ่ที่ปรากฏในปัจจุบันนั้นก็เห็นจะมีอยู่หลายสำนักอาทิ เช่น ทางของหลวงบำรุงจิตเจริญ (ธูป สาตนะวิลัย) ทางของหลวงประดิษฐไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง)และทางของพระยาเสนาะดุริยางค์ (แช่ม สุนทรวาทิน)

รองศาสตราจารย์พิชิต ชัยเสรี (2542) เรียบเรียงไว้ในหนังสืออนุสรณ์งานพระราชทานเพลิงศพนายเมธา หมู่เย็นว่าพระยาเสนาะดุริยางค์ (แช่ม สุนทรวาทิน) เป็นนักดนตรีไทยที่มีอายุอยู่ในช่วงรัชสมัยของพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวถึงพระบาทสมเด็จพระปกเกล้าเจ้าอยู่หัว พระยาเสนาะดุริยางค์เป็นบุตรคนโตของครูช้อยและนางไผ่ สุนทรวาทิน ได้ฝึกฝนวิชาดนตรีจากครูช้อยผู้เป็นบิดาจนมีความแตกฉานต่อมาเจ้าพระยาเทเวศน์วงศ์วิวัฒน์ (ม.ร.ว.หลาน กุญชร) ได้ขอตัวมาเป็นนักดนตรีในวงปี่พาทย์ของท่าน ท่านเข้ารับราชการเมื่อ พ.ศ. 2422 ในรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวได้รับพระราชทานบรรดาศักดิ์เป็น “ขุนเสนาะดุริยางค์” ในปี พ.ศ. 2446 ตำแหน่งเจ้ากรมพิณพาทย์หลวง จึงโปรดให้เลื่อนเป็น “หลวงเสนาะดุริยางค์” ในปี พ.ศ. 2453 ในตำแหน่งเดิมจนถึงสมัยพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัวโปรดให้เลื่อนเป็น “พระเสนาะดุริยางค์” รับราชการในกรมมหรสพหลวงและได้รับพระราชทานเหรียญดุษฎีมาลาเข็มศิลปวิทยาด้วยความซื่อสัตย์และมีความจงรักภักดี ท่านจึงได้รับพระราชทานบรรดาศักดิ์เป็น “พระยาเสนาะดุริยางค์” ในปี พ.ศ. 2468 ในรัชกาลพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว ท่านได้รับมอบหมายให้ควบคุมวงพิณพาทย์ของเจ้าพระยาธรรมาธิกรณาธิบดี (ม.ร.ว.ปุ้ม มาลากุล) เสนาบดีกระทรวงวัง วงพิณพาทย์วงนี้นับได้ว่าเป็นการรวบรวมผู้มีฝีมือซึ่งต่อมาได้เป็นครูผู้ใหญ่เป็นที่รู้จักนับถือโดยทั่วไปเช่น ครูเทียบ คงลายทอง ครูพริ้ง ดนตรีรส ครูสอน วงฆ้อง ครูมิ ทรัพย์เย็น ครูแสวง โสภา

ครูผิว ใบไม้ ครูทรัพย์ นุตสถิตย์ ครูอรุณ กอนกุล ครูเชื้อ นักร้องและครูทองสุข คำศิริ จะเห็นได้ว่า พระยาเสนาะดุริยางค์ (แช่ม สุนทรวาทิน) เป็นบุคคลที่มีความสามารถเป็นที่ประจักษ์ในวงการดนตรีไทย นักดนตรีที่ได้ร่วมวงพิณพาทย์หลวงนั้นก็เป็นลูกศิษย์ของท่าน ท่านหนึ่งที่มีชื่อเสียงมากจนถือได้ว่าเป็นตำนานแห่งการบรรเลงฆ้องวงใหญ่เลยก็ว่าได้คือครูสอน วงฆ้อง

เชาว์ การวิชา (2542) กล่าวถึงประวัติครูสอน วงฆ้องไว้ว่าท่านเป็นบุตรของนายขันและนางนิ่ม เกิดเมื่อวันที่ 17 กุมภาพันธ์ พ.ศ. 2445 ที่บ้านเลียบ ตำบลบ้านโพธิ์ อำเภอเสนา จังหวัดพระนครศรีอยุธยา การศึกษาวิชาดนตรีของครูสอนนั้นเริ่มต้นกับครูทอง ฤทธิรน ครูปี่พาทย์ในละแวกบ้านครั้นต่อมาจึงได้เป็นศิษย์ของพระยาเสนาะดุริยางค์ (แช่ม สุนทรวาทิน) เจ้ากรมปี่พาทย์หลวงในรัชกาลพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว เนื่องด้วยครูสอนเป็นคนมีไหวพริบปฏิภาณและความเฉลียวฉลาดแม่นยำยิ่งนัก ครูสอนมีความสามารถในการบรรเลงเครื่องปี่พาทย์ทุกชิ้นยกเว้นปี่ แต่ที่ถนัดเป็นพิเศษคือฆ้องวงใหญ่ จนถึงกับพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัวตรัสประทานนามสกุลให้ว่า “วงฆ้อง” เพราะตีฆ้องดีนัก ครูสอนมีความแม่นยำเป็นเลิศในคุณสมบัติของฆ้องวงใหญ่ คือ แม่นเพลง แม่นปุ่มและแม่นจังหวะ นอกจากนี้ครูสอนยังได้สมญาว่าเป็น “ตู้เพลง” ของวงการดุริยางค์ไทย เพราะไม่ว่าจะเรียกถามเพลงใดอันมีมาแต่โบราณเป็นได้ครบจนถ้วนทุกเมื่อไม่มีพลาดเสมือนหนึ่งค้นหาหนังสือในตู้เก็บหรือจ่อเข็มลงบนแผ่นเสียง ฉะนั้นจากข้อความข้างต้นนี้สรุปได้ว่าครูสอนเป็นผู้มีความเป็นเลิศทางด้านการบรรเลงฆ้องวงใหญ่ทำให้ทางเพลงที่ท่านได้รับการถ่ายทอดมาจากพระยาเสนาะดุริยางค์ (แช่ม สุนทรวาทิน) ถูกรักษาและถ่ายทอดมาจนถึงปัจจุบันซึ่งสำนักดนตรีที่มีชื่อเสียงที่ครูสอน วงฆ้องได้ถ่ายทอดทางเพลงเอาไว้มากมายนั้นได้แก่ “สำนักดนตรีบ้านบางลำพู”

ผู้ช่วยศาสตราจารย์ณรงค์ เขียนทองกุล กล่าวถึงสำนักดนตรีบ้านบางลำพูไว้ว่าเป็นสำนักที่มีชื่อเสียงมากตั้งแต่อดีตจนถึงปัจจุบัน ครูสอน วงฆ้องได้เข้ามาถ่ายทอดความรู้ให้กับลูกหลานในบ้านนี้จากการชักชวนของย่าแถม ดุริยประณีตซึ่งถือเป็นหัวเรือใหญ่ของบ้านในขณะนั้น บ้านบางลำพูจึงมีความแข็งแกร่งไม่ว่าจะไปบรรเลงประชันที่ไหนก็จะได้รับชื่อเสียงทุกครั้งไป แต่เนื่องจากในสมัยก่อนการประชันปี่พาทย์ถือเป็นเรื่องที่จริงจังมากทางเพลงที่บรรเลงนั้นก็ต้องเป็นความลับ ผู้ที่จะเข้าไปเรียนในบ้านนี้ก็ไม่ใช่เรื่องง่าย ส่วนมากจะต้องเป็นลูกหลานของบ้านเท่านั้น ทางเดี่ยวฆ้องวงใหญ่ก็เช่นกัน ลูกศิษย์ที่ได้รับการถ่ายทอดทางเดี่ยวฆ้องวงใหญ่ของครูสอน วงฆ้อง ที่มีชื่อเสียงและอยู่ในบ้านบางลำพูจึงมีไม่มาก ได้แก่ ครูสมชาย ดุริยประณีต ครูนิกร จันทศร และครูธีระศักดิ์ ชุ่มชูศาสตร์ สามท่านนี้เป็นผู้ที่มีชื่อเสียงของบ้านบางลำพู

ครูธีระศักดิ์ ชุ่มชูศาสตร์ (โด่) เป็นบุตรของนายปลั่ง ชุ่มชูศาสตร์ กับนางชุบ (ดุริยประณีต) ชุ่มชูศาสตร์ ได้รับการถ่ายทอดความรู้ทางดนตรีกับหม่อมหลวงสุรักษ์ สวัสดิกุล ครูสอน วงฆ้องและครูสมชาย ดุริยประณีต เป็นผู้ที่มีชื่อเสียงมากท่านหนึ่งในด้านการบรรเลงเดี่ยวฆ้องวงใหญ่ โดยเฉพาะฆ้องมอญจนคนดนตรีไทยพูดกันติดปากว่า “นิกรฆ้องไทย โด่ฆ้องมอญ” เนื่องจากครูมีความสามารถในด้านการบรรเลงเดี่ยวฆ้องมอญเป็นเลิศจนหาตัวจับได้ยาก ยิ่งเพลงทยอยเดี่ยวด้วยแล้วไม่มีใครเทียบความสามารถได้

จากที่ได้กล่าวมาทั้งหมดนี้ทำให้ผู้วิจัยเล็งเห็นความสำคัญของการสืบทอดทางเดี่ยวฆ้องมอญวงใหญ่ทางครูสอน วงฆ้องเอาไว้ อีกทั้งครูธีระศักดิ์ ชุ่มชูศาสตร์ยังเป็นครูผู้ใหญ่ที่มีชื่อเสียงทางด้านฆ้องวงใหญ่ของบ้านบางลำพูท่านสุดท้ายที่ยังมีชีวิตอยู่ ผู้วิจัยเกรงว่าทางเดี่ยวฆ้องวงใหญ่นี้จะสูญหายไปในที่สุด จึงประสงค์ที่จะนำทางเดี่ยวของสายนี้มาศึกษาวิเคราะห์เพื่อให้ผลงานที่มีคุณค่ายิ่งต่อวงการดนตรีไทยไม่สูญหายไป

วัตถุประสงค์และขอบเขตของงานวิจัย

1. เพื่อศึกษาที่มาของเดี่ยวฆ้องมอญวงใหญ่ทางครูสอน วงฆ้อง
2. เพื่อศึกษาอัตลักษณ์ของทำนองและกลวิธีในการบรรเลงเดี่ยวฆ้องมอญวงใหญ่เพลงกราวใน

วิธีดำเนินการวิจัย

ดำเนินการวิจัยโดยใช้ระเบียบวิจัยเชิงคุณภาพ โดยมีขั้นตอนการดำเนินการวิจัยดังนี้

1. ค้นหาข้อมูลจากเอกสาร ตำราวิชาการ
   - ฟังและเข้าใจเพลงไทยของ มนตรี ตราโมท และวิเชียร กุลตัณฑ์
   - คำบรรยายดุริยางคศาสตร์ไทยของ มนตรี ตราโมท
   - เกณฑ์มาตรฐานสาขาวิชาและวิชาชีพดนตรีไทยของทบวงมหาวิทยาลัย
2. ศึกษาโดยการสัมภาษณ์พร้อมบันทึกผลการศึกษาเป็นเอกสารจากศิลปินดังนี้
   - ครูธีระศักดิ์ ชุ่มชูศาสตร์ ศิลปินอิสระ
   - ครูสุรภาพ ปัญจะ ศิลปินอิสระ
   - ครูไชยยะ ทางมีศรี ผู้เชี่ยวชาญประจำสำนักการสังคีต กรมศิลปากร
   - ครูศักดิ์ชัย ลัดดาอ่อน ผู้เชี่ยวชาญประจำสำนักการสังคีต กรมศิลปากร
   - ครูปี๊บ คงลายทอง ผู้เชี่ยวชาญประจำสำนักการสังคีต กรมศิลปากร
   - ครูเอนก อาจมังกร หัวหน้ากลุ่มดุริยางค์ไทย สำนักการสังคีต กรมศิลปากร
   - ครูจำลอง ม่วงท้วม ดุริยางคศิลปิน ระดับอาวุโส สำนักการสังคีต กรมศิลปากร
   - ครูไพรรัตน์ จรรย์นาฏย์ ดุริยางคศิลปิน ระดับอาวุโส สำนักการสังคีต กรมศิลปากร
   - ครูสุริยะ ชิตท้วม ดุริยางคศิลปิน ระดับอาวุโส สำนักการสังคีต กรมศิลปากร
3. ศึกษาทำนองเดี่ยวฆ้องมอญวงใหญ่เพลงกราวในสามชั้นจากการถ่ายทอดของครูธีระศักดิ์ ชุ่มชูศาสตร์ บันทึกโน้ต ทำการวิเคราะห์ อภิปรายผลและจัดทำวิทยานิพนธ์ฉบับสมบูรณ์

ผลการวิจัย

เดี่ยวฆ้องมอญวงใหญ่ทางครูสอน วงฆ้อง เป็นทางเดี่ยวที่มีรากฐานมาจากพระยาเสนาะดุริยางค์ (แช่ม สุนทรวาทิน) เนื่องจากครูสอนเป็นลูกศิษย์ที่มีชื่อเสียงมากของพระยาเสนาะดุริยางค์ ครูสอนได้เริ่มเรียนดนตรีกับครูทอง ฤทธิรน ต่อมาได้มีโอกาสเข้าไปเป็นศิษย์ของพระยาเสนาะดุริยางค์และได้รับการถ่ายทอดทางเพลงจากพระยาเสนาะดุริยางค์ไว้มากมาย แต่ที่ทำให้ครูสอนต้องประพันธ์เดี่ยวฆ้องมอญขึ้นเพราะว่าท่านได้ควบคุมวงบ้านดุริยประณีตไปบรรเลงประชันที่จังหวัดพระนครศรีอยุธยา ซึ่งได้นำปี่พาทย์มอญไปประชันในงานมีการตั้งปี่พาทย์ประชันตัวต่อตัวระหว่างบ้านดุริยประณีตกับบ้านกำนันแสวง ท่านจึงได้ทำเดี่ยวฆ้องมอญวงใหญ่ขึ้นจากการนำทางเดี่ยวฆ้องไทยที่ท่านได้รับการถ่ายทอดมาจากพระยาเสนาะดุริยางค์มาปรับปรุงให้ใช้ได้กับฆ้องมอญวงใหญ่ ในคราวนั้นครูสอนท่านได้ทำไว้ครบทุกเดี่ยวที่ท่านได้รับการถ่ายทอดมาจากพระยาเสนาะดุริยางค์ ครูสอนได้ถ่ายทอดเดี่ยวฆ้องมอญวงใหญ่นี้ให้กับครูสมชาย (หมัด) ดุริยประณีต และอีกท่านหนึ่งคือหม่อมหลวงสุรักษ์ สวัสดิกุล หลังจากนั้นครูสมชาย ดุริยประณีต และหม่อมหลวงสุรักษ์ สวัสดิกุลได้ถ่ายทอดทางเดี่ยวฆ้องมอญทั้งหมดนี้ให้กับ

ครูธีระศักดิ์ (โด่) ชุ่มชูศาสตร์ ผู้เป็นลูกพี่ลูกน้อง ซึ่งครูธีระศักดิ์ ชุ่มชูศาสตร์ปัจจุบันถือเป็นบุคคลสำคัญที่รักษาเดี่ยวฆ้องมอญวงใหญ่ทางครูสอน วงฆ้อง เอาไว้

จากการวิเคราะห์เดี่ยวฆ้องมอญวงใหญ่เพลงกราวใน ทางครูสอน วงฆ้องโดยใช้ทำนองหลักเพลงกราวในเป็นเกณฑ์ในการเปรียบเทียบพบว่า ทำนองหลักมีจำนวนลูกโยน 10 กลุ่ม ส่วนทำนองเดี่ยวมีจำนวนลูกโยน 8 กลุ่ม ประกอบด้วยเสียงลูกโยนจำนวน 6 เสียงเท่ากัน ส่วนที่ต่างกันได้แก่มีการซ้ำทำนองลูกโยนกลุ่มที่ 9 และ 10 ในทำนองหลักซึ่งเป็นทำนองที่เหมือนกับทำนองลูกโยนกลุ่มที่ 1 และ 2 อีกครั้ง ทำนองเดี่ยวนั้นนอกจากจะมีทำนองลูกโยน 8 กลุ่มแล้วยังมีส่วนทำนองปิดท้ายและลูกจบอีกส่วนหนึ่งเพิ่มเข้ามา สังคีตลักษณ์ของทั้ง 2 ทำนองจึงมีรูปแบบดังนี้

สังคีตลักษณ์ของทำนองหลัก ABCB′ DEFGE′ A′ B″/

สังคีตลักษณ์ของทำนองเดี่ยว ABCB′ DEFGE′ H/

สรุปผลการวิเคราะห์การใช้กลวิธีพิเศษและการดำเนินทำนองของเดี่ยวฆ้องมอญวงใหญ่เพลงกราวในทางครูสอน วงฆ้อง แบ่งการวิเคราะห์ออกเป็น 8 กลุ่ม 6 เสียงลูกโยน กลุ่มทำนองเนื้อแท้จำนวน 30 หน้าทับและกลุ่มทำนองปิดท้าย แต่ละลูกโยนมีประเด็นการวิเคราะห์ 5 ประเด็น คือกลุ่มเสียงลูกโยน กลุ่มเสียงปัญจมูล กลวิธีพิเศษ ความสัมพันธ์ระหว่างทำนองหลักกับทำนองเดี่ยว และลักษณะการดำเนินทำนองซึ่งสามารถสรุปผลได้ดังนี้

กลุ่มทำนองลูกโยนที่ 1

กลุ่มทำนองลูกโยนที่ 1 เป็นกลุ่มเสียงลูกโยนโด ดำเนินทำนองในกลุ่มเสียงปัญจมูล ด ร ม x ซ ล x พบการใช้กลวิธีการประคบ การสะบัดขึ้น การสะบัดเฉี่ยว การขยี้ การสะบัด 2 เสียง การกวาดลง การกวาดขึ้น การกรอ การสะเดาะ การไขว้ ทำนองเดี่ยวในช่วงขึ้นต้นลูกโยนอาศัยทำนองหลักเป็นเค้าโครงในการดำเนินทำนองเดี่ยว ต่อจากนั้นใช้เฉพาะเสียงโยนเป็นเค้าโครงในการดำเนินทำนองเท่านั้น ลักษณะการดำเนินทำนองประกอบด้วยการดำเนินทำนองในช่วงขึ้นต้นเพลงที่แสดงถึงความสง่างาม การดำเนินทำนองเลียนแบบกระสวนทำนองหน้าทับ การดำเนินทำนองด้วยการกรอลอยจังหวะอย่างอิสระแล้วจึงดำเนินทำนองในชุดใหม่ การดำเนินทำนองในลักษณะซ้ำเป็นกลุ่มๆแล้วจึงทอนทำนองลงเรื่อยๆ การดำเนินทำนองแบ่งกลุ่มประโยคเป็นถามตอบโดยการใช้กลวิธีพิเศษ การแบ่งมือซ้ายขวาในการแบ่งกลุ่มประโยค การดำเนินทำนองในช่วงท้ายของลูกโยนใช้เสียงหลุมเข้ามาประกอบ

จากรูปแบบการดำเนินทำนองในลูกโยนที่ 1 ดังที่กล่าวมานี้ปรากฏว่ามีลักษณะพิเศษเฉพาะของฆ้องมอญ ได้แก่ การสะบัดข้ามเสียงเกิดขึ้นเพราะลูกฆ้องที่หายไปทำให้เกิดลักษณะดังกล่าว การตีเสียงคู่ 4 คู่ 5และคู่ 8 ในลักษณะมือที่ไม่ใช่คู่นั้น ๆ จริง ๆ เช่น การตีมือขวาที่เสียงซอลมือซ้ายที่เสียงเร ในลักษณะเสียงคู่ 4 แต่คู่ที่เกิดขึ้นจากการตีจริง ๆ คือคู่ 3 เป็นต้น มีการผันแปรของทำนองขึ้นทางสูงเมื่อหมดลูกตี การตีเรียงเสียงจำนวน 4 เสียงที่มีเสียงทีจะตีในทางเสียงสูง

กลุ่มทำนองลูกโยนที่ 2

กลุ่มทำนองลูกโยนที่ 2 เป็นกลุ่มเสียงลูกโยนเร ดำเนินทำนองอยู่ในกลุ่มเสียงปัญจมูล ด ร ม x ซ ล x และ ซ ล ท x ร ม x พบการใช้กลวิธีการสะบัดเฉี่ยว การกรอ การกวาดขึ้น ทำนองเดี่ยวในช่วงต้นอาศัยทำนองหลักเป็นเค้าโครงในการดำเนินทำนอง ทำนองเดี่ยวต่อจากนั้นใช้เฉพาะเสียงโยนเป็นเค้าโครงในการดำเนินทำนองเท่านั้น ลักษณะการดำเนินทำนองประกอบด้วยการดำเนินทำนองช่วงต้นที่เป็นทำนองประสานระหว่างทำนองลูกโยนที่ 1 มีการใช้เสียงหลุม การดำเนินทำนองด้วยการกรอลอยจังหวะ

อย่างอิสระแล้วจึงดำเนินทำนองในชุดใหม่ การดำเนินทำนองในลักษณะซ้ำเป็นกลุ่มๆ แล้วจึงทอนทำนองลงเรื่อยๆ การดำเนินทำนองที่ไม่ใช้กลวิธีพิเศษแต่ใช้การแบ่งมือซ้ายขวาแทน การดำเนินทำนองในช่วงท้ายของลูกโยนใช้เสียงหลุมเข้ามาประกอบ

จากรูปแบบการดำเนินทำนองในลูกโยนที่ 2 ดังที่กล่าวมานี้ปรากฏว่ามีลักษณะพิเศษเฉพาะของฆ้องมอญ ได้แก่ การตีเรียงเสียงจำนวน 4 เสียงที่มีเสียงทีและเสียงฟารวมอยู่ด้วยในทางเสียงสูง เมื่อมีเสียงฟาจะต้องตีในทางเสียงสูงเท่านั้น

กลุ่มทำนองเนื้อแท้

กลุ่มทำนองเนื้อแท้เป็นกลุ่มที่ไม่ได้ดำเนินทำนองโดยอาศัยเสียงลูกโยนแต่จะมีทำนองที่ตายตัวความยาว 30 หน้าทับแบ่งกลุ่มในการดำเนินทำนองตามการซ้ำของทำนองหลักได้ 3 กลุ่ม ดำเนินทำนองอยู่ในกลุ่มเสียงปัญจมูล ด ร ม x ซ ล x กลุ่มเสียงปัญจมูล ร ม ฟ x ล ท x และกลุ่มเสียงปัญจมูล ซ ล ท x ร ม x พบการใช้กลวิธีการสะบัดขึ้น การสะบัดลง การสะบัดเฉี่ยว การกวาดขึ้น การกวาดลง การสะเดาะ การประคบ ทำนองเดี่ยวอาศัยเค้าโครงของทำนองหลักในการดำเนินทำนองความยาวทั้งหมดจำนวน 30 หน้าทับ ลักษณะการดำเนินทำนองประกอบด้วยการดำเนินทำนองในลักษณะซ้ำตามโครงสร้างของทำนองหลักแต่ทำนองได้มีการประพันธ์มาให้ไม่ซ้ำกัน การดำเนินทำนองที่มีการจัดระเบียบของลักษณะการใช้กลวิธีพิเศษและการแบ่งมือซ้ายขวาไม่ปรากฏการดำเนินทำนองด้วยการกรอแบบอิสระไม่ปรากฏการใช้เสียงหลุมในการดำเนินทำนองและไม่ปรากฏลักษณะการทอนทำนองลง

จากรูปแบบการดำเนินทำนองในกลุ่มทำนองเนื้อแท้ดังที่กล่าวมานี้ปรากฏว่า มีลักษณะพิเศษเฉพาะของฆ้องมอญได้แก่ ทำนองเดี่ยวส่วนใหญ่ดำเนินทำนองอยู่ในทางเสียงสูง การตีเรียงเสียงจำนวน 4 เสียงที่มีเสียงทีและเสียงฟารวมอยู่ด้วยในทางเสียงสูง เมื่อมีเสียงฟาจะต้องตีในทางเสียงสูงเท่านั้น

กลุ่มทำนองลูกโยนที่ 2 ครั้งที่ 2

กลุ่มทำนองลูกโยนที่ 2 ครั้งที่ 2 เป็นกลุ่มเสียงลูกโยนเร ดำเนินทำนองอยู่ในกลุ่มเสียงปัญจมูล ด ร ม x ซ ล x พบการใช้กลวิธีการสะบัดขึ้น ทำนองเดี่ยวอาศัยเค้าโครงและทิศทางการเคลื่อนที่ของทำนองหลักในการดำเนินทำนอง ลักษณะการดำเนินทำนองประกอบด้วยการดำเนินทำนองเคลื่อนที่จากทางเสียงสูงมาทางเสียงต่ำ การดำเนินโดยใช้รูปแบบการแบ่งมือซ้ายขวาเหมือนกันทั้งที่เป็นเสียงเดียวกันและเปลี่ยนเสียง

จากรูปแบบการดำเนินทำนองในลูกโยนที่ 2 ครั้งที่ 2 ดังที่กล่าวมานี้ปรากฏว่ามีลักษณะพิเศษเฉพาะของฆ้องมอญ ได้แก่ การตีเรียงเสียงจำนวน 4 เสียงที่มีเสียงทีและเสียงฟารวมอยู่ด้วยในทางเสียงสูง เมื่อมีเสียงฟาจะต้องตีในทางเสียงสูงเท่านั้น

กลุ่มทำนองลูกโยนที่ 3

กลุ่มทำนองลูกโยนที่ 3 เป็นกลุ่มเสียงลูกโยนที ดำเนินทำนองอยู่ในกลุ่มเสียงปัญจมูล ร ม ฟ x ล ท x พบการใช้กลวิธีการสะบัดขึ้น การสะบัดเฉี่ยว ทำนองเดี่ยวอาศัยเค้าโครงของทำนองหลักในการดำเนินทำนอง ลักษณะการดำเนินทำนองประกอบด้วยการดำเนินทำนองในลักษณะการซ้ำ รูปแบบการดำเนินทำนองแบ่งออกเป็นกลุ่มตามลักษณะการแบ่งมือซ้ายขวาและการใช้กลวิธีพิเศษ

จากรูปแบบการดำเนินทำนองในลูกโยนที่ 3 ดังที่กล่าวมานี้ปรากฏว่ามีลักษณะพิเศษเฉพาะของฆ้องมอญ ได้แก่ การตีเรียงเสียงจำนวน 4 เสียงที่มีเสียงทีและเสียงฟารวมอยู่ด้วยในทางเสียงสูง เมื่อมีเสียงฟาจะต้องตีในทางเสียงสูงเท่านั้น

กลุ่มทำนองลูกโยนที่ 4

กลุ่มทำนองลูกโยนที่ 4 เป็นกลุ่มเสียงลูกโยนมี ดำเนินทำนองอยู่ในกลุ่มเสียงปัญจมูล ร ม ฟ x ล ท x และกลุ่มเสียงปัญจมูล ซ ล ท x ร ม x พบการใช้กลวิธีการสะบัดขึ้น การสะบัดเฉี่ยว การกรอ การสะเดาะ ทำนองเดี่ยวในช่วงต้นอาศัยเค้าโครงของทำนองหลักในการดำเนินทำนอง จากนั้นทำนองเดี่ยวอาศัยเฉพาะเสียงลูกโยนในการดำเนินทำนองเท่านั้น ลักษณะการดำเนินทำนองประกอบด้วยการใช้เสียงหลุมในช่วงแรกที่เป็นรอยต่อระหว่างลูกโยน การดำเนินทำนองด้วยการกรอแบบอิสระแล้วจึงดำเนินทำนองต่อไป การดำเนินทำนองในลักษณะซ้ำ การดำเนินทำนองโดยการทอนทำนองลงเรื่อยๆ การดำเนินทำนองในลักษณะการสรุปทำนองในช่วงท้ายลูกโยน

จากรูปแบบการดำเนินทำนองในลูกโยนที่ 4 ดังที่กล่าวมานี้ปรากฏว่ามีลักษณะพิเศษเฉพาะของฆ้องมอญ ได้แก่ การตีเรียงเสียงจำนวน 4 เสียงที่มีเสียงทีและเสียงฟารวมอยู่ด้วยในทางเสียงสูง เมื่อมีเสียงฟาจะต้องตีในทางเสียงสูงเท่านั้น

กลุ่มทำนองลูกโยนที่ 5

กลุ่มทำนองลูกโยนที่ 5 เป็นกลุ่มเสียงลูกโยนลา ดำเนินทำนองอยู่ในเสียงปัญจมูล ซ ล ท x ร ม x พบการใช้กลวิธีการสะบัดขึ้น การสะบัดเฉี่ยว การกรอ การไขว้ ทำนองเดี่ยวในช่วงต้นอาศัยเค้าโครงของทำนองหลักในการดำเนินทำนอง จากนั้นทำนองเดี่ยวอาศัยเฉพาะเสียงลูกโยนในการดำเนินทำนองเท่านั้น ลักษณะการดำเนินทำนองประกอบด้วยการดำเนินทำนองด้วยการกรอแบบอิสระก่อนที่จะดำเนินทำนองในช่วงต่อไป การดำเนินทำนองด้วยกลวิธีการไขว้มือในลักษณะที่มือที่ยืนเสียงเคลื่อนที่ การดำเนินทำนองในลักษณะการทอนจากยาวลงมาสั้นด้วยกลวิธีการไขว้มือ

จากรูปแบบการดำเนินทำนองในลูกโยนที่ 5 ดังที่กล่าวมานี้ปรากฏว่ามีลักษณะพิเศษเฉพาะของฆ้องมอญ ได้แก่ การตีเรียงเสียงจำนวน 4 เสียงที่มีเสียงทีและเสียงฟารวมอยู่ด้วยในทางเสียงสูง เมื่อมีเสียงฟาจะต้องตีในทางเสียงสูงเท่านั้น

กลุ่มทำนองลูกโยนที่ 6

กลุ่มทำนองลูกโยนที่ 6 เป็นกลุ่มเสียงลูกโยนฟา ดำเนินทำนองอยู่ในเสียงปัญจมูล ร ม ฟ x ล ท x พบการใช้กลวิธีการสะบัดขึ้น การสะบัดเฉี่ยว การกรอ การประคบ ทำนองเดี่ยวอาศัยเฉพาะเสียงลูกโยนในการดำเนินทำนองเท่านั้น ลักษณะการดำเนินทำนองประกอบด้วยการใช้เสียงหลุมในการเชื่อมทำนองระหว่างลูกโยนก่อนหน้า การดำเนินทำนองด้วยการกรออิสระก่อนที่จะดำเนินทำนองต่อไป การดำเนินทำนองในลักษณะซ้ำ การดำเนินทำนองด้วยการกรออิสระก่อนที่จะดำเนินทำนองในช่วงสรุปตอนท้ายลูกโยน

จากรูปแบบการดำเนินทำนองในลูกโยนที่ 6 ดังที่กล่าวมานี้ปรากฏว่ามีลักษณะพิเศษเฉพาะของฆ้องมอญ ได้แก่ การตีเรียงเสียงจำนวน 4 เสียงที่มีเสียงทีและเสียงฟารวมอยู่ด้วยในทางเสียงสูง เมื่อมีเสียงฟาจะต้องตีในทางเสียงสูงเท่านั้น

กลุ่มทำนองลูกโยนที่ 4 ครั้งที่ 2

กลุ่มทำนองลูกโยนที่ 4 ครั้งที่ 2 เป็นกลุ่มเสียงลูกโยนมี ดำเนินทำนองอยู่ในกลุ่มเสียงปัญจมูล ร ม ฟ x ล ท x พบการใช้กลวิธีการสะบัดขึ้น การสะบัดเฉี่ยว ทำนองเดี่ยวอาศัยเค้าโครงของทำนองหลักเพียงทำนองเดียวในการประพันธ์ทำนองเดี่ยวในรูปแบบต่างๆ ทำนองเดี่ยวในช่วงท้ายลูกโยนอาศัยเค้าโครงของทำนองหลักในการดำเนินทำนอง ลักษณะการดำเนินทำนองประกอบด้วยการดำเนินทำนองในลักษณะซ้ำ การดำเนินทำนองแบบแบ่งกลุ่มโดยการใช้กลวิธีพิเศษและการแบ่งมือซ้ายขวา การดำเนินทำนองใน

กระสวนทำนองที่เต็มทุกห้องแต่ใช้การจัดวางเสียงของมือซ้ายเพื่อสร้างความแตกต่าง การดำเนินทำนองในลักษณะการทอนจากยาวมาสั้นในช่วงท้ายลูกโยนทำนองในลูกโยนที่ 4 ครั้งที่ 2 ช่วงที่ 2 เป็นทำนองที่มีความไพเราะ เพราะว่าทำนองในช่วงนี้เป็นทำนองที่ไม่มีการใช้กลวิธีพิเศษใด ๆ ใช้การแบ่งมือซ้ายขวาสลับกันข้างละ 1 พยางค์แต่สามารถสร้างความแตกต่างให้กับทำนองได้ถึง 3 รูปแบบ โดยใช้เพียงการจัดวางตำแหน่งของมือซ้ายเท่านั้น ส่วนมือขวายืนอยู่ที่เสียงเดียว

จากรูปแบบการดำเนินทำนองในลูกโยนที่ 4 ครั้งที่ 2 ดังที่กล่าวมานี้ปรากฏว่ามีลักษณะพิเศษเฉพาะของฆ้องมอญ ได้แก่ การตีเรียงเสียงจำนวน 4 เสียงที่มีเสียงทีและเสียงฟารวมอยู่ด้วยในทางเสียงสูง เมื่อมีเสียงฟาจะต้องตีในทางเสียงสูงเท่านั้น

กลุ่มทำนองปิดท้าย

ทำนองปิดท้ายไม่ได้อยู่ในกลุ่มเสียงลูกโยนใด ดำเนินทำนองอยู่ในกลุ่มเสียงปัญจมูล ด ร ม x ซ ล x พบการใช้กลวิธีการสะบัดขึ้น การสะบัดเฉี่ยว ทำนองเดี่ยวไม้ได้อาศัยทำนองหลักในการดำเนินทำนอง ลักษณะการดำเนินทำนองประกอบด้วยการเปลี่ยนระดับอย่างฉับพลันในช่วงต้น การดำเนินทำนองเพื่อส่งทำนองไปสู่ทำนองลูกจบด้วยการใช้กระสวนทำนองที่ห่างขึ้น การดำเนินทำนองของลูกจบคือการนำทำนองในช่วงขึ้นต้นเพลงมาใช้

ผลสรุปการดำเนินการวิเคราะห์

จากการศึกษาพบว่าเดี่ยวฆ้องมอญวงใหญ่ทางครูสอน วงฆ้อง เกิดขึ้นเมื่อครั้งครูสอนได้นำวงปี่พาทย์ของบ้านดุริยประณีตไปบรรเลงประชันกับวงของกำนันแสวง บ้านคลังที่จังหวัดพระนครศรีอยุธยา หลังจากงานนั้นครูสอนก็ให้ครูสมชาย ดุริยประณีต ยกฆ้องมอญมาต่อทางเดี่ยวกับท่านที่บ้านท่าวาสุกรี ครูสอนได้ทำทางเดี่ยวฆ้องมอญไว้จนครบทุกเดี่ยว และได้ถ่ายทอดให้กับครูสมชาย ดุริยประณีต หม่อมหลวงสุรักษ์ สวัสดิกุล ในเวลาต่อมาทั้งสองท่านได้ถ่ายทอดให้กับครูธีระศักดิ์ ชุ่มชูศาสตร์ จากนั้นครูธีระศักดิ์ ชุ่มชูศาสตร์จึงถ่ายทอดให้กับผู้วิจัย

จากการศึกษากลวิธีการเดี่ยวฆ้องมอญวงใหญ่เพลงกราวในทางครูสอน วงฆ้องพบว่าทำนองเดี่ยวมีจำนวน 8 กลุ่ม 6 เสียงลูกโยนประกอบด้วยลูกโยนที่ 1 เสียงโด ลูกโยนที่ 2 เสียงเร ทำนองเนื้อแท้ลูกโยนที่ 2 ครั้งที่ 2 เสียงเร ลูกโยนที่ 3 เสียงที ลูกโยนที่ 4 เสียงมี ลูกโยนที่ 5 เสียงลา ลูกโยน ที่ 6 เสียงฟา ลูกโยนที่ 4 ครั้งที่ 2 เสียงมี และทำนองปิดท้ายตามลำดับ ทำนองเดี่ยวฆ้องมอญวงใหญ่เพลงกราวในดำเนินอยู่ในกลุ่มเสียงปัญจมูล 3 กลุ่มหลัก คือ กลุ่มเสียงปัญจมูล ด ร ม x ซ ล x ตรงกับทางเพียงออบนกลุ่มเสียงปัญจมูล ร ม ฟ x ล ท x ตรงกับทางนอก และกลุ่มเสียงปัญจมูล ซ ล ท x ร ม x ตรงกับทางเพียงออล่าง จังหวะที่ใช้ประกอบการบรรเลง ได้แก่ จังหวะฉิ่ง (ตีเสียง “ฉิ่ง” อย่างเดียว) และจังหวะหน้าทับ (กระสวนหน้าทับ กลองทัดเพลงกราวนอก) กลวิธีพิเศษและการดำเนินทำนองในเดี่ยวฆ้องมอญวงใหญ่เพลงกราวในทางครูสอน วงฆ้องพบว่าทำนองเดี่ยวใช้กลวิธีพิเศษหลายอย่าง ได้แก่ การประคบ การสะบัดขึ้น การสะบัดลง การสะบัดเฉี่ยว การขยี้ การสะบัด 2 เสียง การกวาดขึ้น การกวาดลง การกรอ การสะเดาะ และการไขว้ การดำเนินทำนองอาศัยเค้าโครงของทำนองหลักอย่างหนึ่งและดำเนินทำนองอย่างอิสระที่ยึดเฉพาะเสียงลูกโยนอย่างหนึ่ง ซึ่งประกอบไปด้วยการดำเนินทำนองแบบซ้ำเป็นชุด การทอนทำนองจากยาวมาสั้น การใช้เค้าโครงของทำนองหลักในการขยายและดัดแปลงให้พิสดาร การอาศัยทิศทางในการเคลื่อนที่ของทำนองหลัก การใช้เสียงหลุมของกลุ่มเสียงปัญจมูลเข้ามาผสมในช่วงท้ายและต้นของลูกโยน การอาศัยเค้าโครงจากทำนองหลักในการดำเนิน

ทำนองช่วงต้นของลูกโยน การใช้กลวิธีการกรอเพื่อตั้งต้นก่อนที่จะเริ่มทำนองในชุดและช่วงถัดไป การดำเนินทำนองในลักษณะประโยคถามตอบโดยใช้ลักษณะการดำเนินทำนองเป็นกลุ่มลักษณะการแบ่งมือซ้ายขวาและลักษณะการใช้กลวิธีพิเศษต่างๆ เป็นตัวแบ่งประโยค ความพิเศษเฉพาะที่เป็นอัตลักษณ์ในการดำเนินทำนองได้แก่ การสะบัดข้ามเสียงจะเกิดขึ้นในการดำเนินทำนองของกลุ่มเสียงปัญจมูล ด ร ม x ซ ล x และกลุ่มเสียงปัญจมูล ซ ล ท x ร ม x แต่จะไม่ปรากฏในกลุ่มเสียงปัญจมูล ร ม ฟ x ล ท x การตีคู่ที่ไม่ใช่คู่จริงแต่ได้เสียงจริงจะเกิดขึ้นในช่วงเสียงที่เป็นหลุมเสียง การเคลื่อนที่ของทำนองจะถูกผันแปรไปทางสูงถ้าไม่มีลูกฆ้องในทางต่ำให้ตีจะไม่ปรากฏการใช้กลวิธีการไขว้มือในกลุ่มเสียงปัญจมูล ร ม ฟ x ล ท x เมื่อใดที่ทำนองนั้นๆ มีเสียงฟารวมอยู่ด้วยจะต้องตีในทางสูงเท่านั้นเพราะมีเสียงฟาอยู่เพียงที่เดียวและจะไม่ปรากฏการตีเสียงฟาเป็นคู่ 8 เลย การตีเสียงเรียงกัน 4 พยางค์ติดที่มีเสียงฟาและเสียงทีจะต้องตีในทางเสียงสูงเท่านั้น

ข้อเสนอแนะ

จากการวิเคราะห์ทางเดี่ยวฆ้องมอญวงใหญ่เพลงกราวในทางครูสอน วงฆ้องพบว่าเป็นทางเดี่ยวที่มีการใช้ระดับเสียงกลวิธีพิเศษและลักษณะการดำเนินทำนองที่หลากหลาย ดังนั้นทางเดี่ยวฆ้องมอญวงใหญ่เพลงอื่นย่อมมีความแตกต่างออกไปจากนี้อีกเช่นกัน หากมีการศึกษาวิเคราะห์เปรียบเทียบย่อมทำให้เกิดความรู้ใหม่ที่กว้างขวางมากขึ้นในทุกๆ ด้าน อีกประการหนึ่งเดี่ยวฆ้องมอญวงใหญ่นั้นเป็นสิ่งที่ยังไม่มีการศึกษาวิเคราะห์แพร่หลาย การวิเคราะห์เปรียบเทียบทำนองเดี่ยวฆ้องไทยกับทำนองเดี่ยวฆ้องมอญในเพลงและทางเดียวกันน่าจะทำให้เกิดองค์ความรู้ใหม่ในเรื่องของการประพันธ์ได้เป็นอย่างดี

รายการอ้างอิง

เชาว์ การวิชา. 2542. *ประวัติชีวิตของครูสอน วงฆ้อง*. วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต, สาขาวิชาดุริยางค์ไทย ภาควิชาดุริยางคศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

ณรงค์ เขียนทองกุล และ สุจิตต์ วงษ์เทศ (บรรณาธิการ). 2541. *บ้านบางลำพู : ชุมชนดนตรีไทยชาวบ้านที่ยิ่งใหญ่และเก่าแก่ของกรุงเทพฯ*. กรุงเทพมหานคร: มติชน.

พิชิต ชัยเสรี. 2542. พระยาเสนาะดุริยางค์ (แช่ม สุนทรวาทิน). ใน พูนพิศ อมาตยกุล และคณะ. *ประวัติสังเขปนักระนาดเอกผู้มีชื่อเสียงสมัยกรุงรัตนโกสินทร์*, หน้า 137-142. กรุงเทพมหานคร: โรงพิมพ์ดาว. (อนุสรณ์งานพระราชทานเพลิงศพ นายเมธา หมู่เย็น ณ วัดมกุฎกษัตริยาราม วันอังคารที่ 10 สิงหาคม พ.ศ. 2542)

มนตรี ตราโมท. 2545. *คำบรรยายวิชาดุริยางคศาสตร์ไทย*. กรุงเทพมหานคร: ชวนพิมพ์.

วิธีการบรรเลงจะเข้ในวงเครื่องสายปี่ชวา ทางรองศาสตราจารย์ปกรณ์ รอดช้างเผื่อน

METHODS FOR JAKAY PERFORMANCE IN KHREUNGSAI PICHAWA ENSEMBLE BY ASSOCIATE PROFESSOR PAKORN RODCHANGPHUEN

บรรพต โปทา*

ขำคม พรประสิทธิ์**

บทคัดย่อ

วงเครื่องสายปี่ชวาเกิดขึ้นในสมัยรัชกาลที่ 4 โดยการนำเอาวงกลองแขกผสมเข้ากับวงเครื่องสายไทย หน้าที่ของผู้บรรเลงจะเข้ภายในวงคือเป็นการดำเนินทำนองหลักและประคับประคองวงขณะบรรเลง ผู้ที่สามารถบรรเลงจะเข้ในวงเครื่องสายปี่ชวาได้นั้นต้องมีไหวพริบปฏิภาณ ความคล่องตัว ความแม่นยำเป็นอันดี

วิธีการบรรเลงที่รองศาสตราจารย์ปกรณ์ รอดช้างเผื่อนนิยมมากที่สุดคือ วิธีการดีดทิงนอย วิธีการดีดทิงนอยแบบสองห้องเพลง วิธีการสะบัดเสียงเดียวและวิธีการสะบัดสามเสียง รองลงมาคือ วิธีการดีดกระทบสามสาย วิธีการดีดกระทบสามสายในลักษณะการเชื่อมต่อจากสายทุ้ม สำหรับลักษณะเฉพาะด้านสำนวนกลอนที่รองศาสตราจารย์ปกรณ์ รอดช้างเผื่อนนิยมมากที่สุดคือ สำนวนการใช้เสียงชิด สำนวนการใช้เสียงชิดข้าม สำนวนการใช้วิถีลงเชื่อมต่อกันและสำนวนแบบจาว รองลงมาคือสำนวนแบบกึ่งเก็บกึ่งกรอ สำนวนการใช้สายเอกสลับสายทุ้ม สำนวนการใช้สายจะเข้ครบทั้งสามสาย สำนวนกลอนที่ใช้เป็นการดำเนินทำนองที่แบบเรียบร้อยสัมพันธ์กันและในสำนวนกลอนที่เหมือนกันจะเปลี่ยนให้เกิดความแตกต่างกัน ลักษณะการใช้วิธีการและสำนวนกลอนยังคงอยู่ในขนบธรรมเนียมที่สืบทอดมาแต่โบราณ

คำสำคัญ: วิธีการบรรเลง / จะเข้ / วงเครื่องสายปี่ชวา / ปกรณ์ รอดช้างเผื่อน

Abstract

Originated in the reign of King Rama IV, Khreungsai Pichawa Ensemble is a combination of Klong Khaek Ensemble and Khreungsai ensemble. The role of Jakay player in the ensemble is to play the main melody as well as to support the ensemble performance. Thus, the skillfulness, astuteness, and the accuracy are the required eligibility for the Jakay player of the ensemble.

The most frequent performing techniques adopted by Associate Professor Pakorn Rodchangphuen includes alternation of high and low notes (Deet Tingnoi), alternation of high and low notes for two bars (deet tingnoi baep song hong phleng), one-pitch triplet (Deet Sabat Siang Diao), three-pitch triple (Deet Sabat Sam Siang). The second most frequent techniques include simultaneous three-string strumming (Deet Krathop Sam Sai) and strumming three strings continuing to the second string. As for the selection of melodic lines, playing adjacent notes (Siang Chit), alternating from high notes to bass notes and strumming the strings (Choa) are the most frequently used techniques, while semi-tapping and semi-strumming (Kueng Kep Kueng Kro), switching between high-pitched string and bass string and strumming all three strings take the second place. The selective adoption of melodic lines results in the musical harmony, while the skillful use of different melodic lines makes the refrain sound different. All these methods are inherited from the traditional Thai musical convention.

Keywords: Methods / Jakay / Khreungsai Pichawa / Pakorn Rodchangphuen

*นิสิตระดับปริญญามหาบัณฑิต สาขาวิชาดุริยางค์ไทย ภาควิชาดุริยางคศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

**รองศาสตราจารย์ ดร., ประธานสาขาวิชาดุริยางคศิลป์ไทย ภาควิชาดุริยางคศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

บทนำ

วงเครื่องสายปี่ชวาเกิดจากการผสมวงของปี่ชวากลองแขกกับวงเครื่องสายไทยในรัชสมัยของรัชกาลที่ 4 ด้วยความเป็นเอกลักษณะเฉพาะของปี่ชวาที่มีความดังกังวานและสามารถบรรเลงนำวงมีลูกเล่นบรรเลงล้อ บรรเลงขัดจึงทำให้วงเครื่องสายไทยเกิดความแปลกใหม่มากขึ้น ลักษณะเครื่องดนตรีในวงเครื่องสายปี่ชวานั้นจะมีขีดจำนวนในการบรรเลงที่แตกต่างกันจึงจำเป็นที่จะต้องมีผู้บรรเลงที่มีความสามารถสูงมากกว่าการบรรเลงในวงเครื่องสายทั่วไปด้วยเหตุปัจจัยสำคัญคือ ผู้บรรเลงต้องมีความสามารถที่หลากหลายและเกิดความชำนาญในการบรรเลงมากกว่าการบรรเลงในวงเครื่องสายทั่วไป ผู้บรรเลงจะต้องมีปฏิภาณไหวพริบ ประสบการณ์และความรู้ความเข้าใจเป็นอย่างดี

วงเครื่องสายปี่ชวาของกรมศิลปากรในยุคสมัยหนึ่งมีผู้บรรเลงที่มากด้วยความสามารถและเป็นที่ยอมรับในสังคมดนตรีไทยอย่างแพร่หลาย อาทิเช่น ครูหลวงไพเราะเสียงซอ (อุ่น ดูรยชีวิน) ครูเทียบ คงลายทอง ครูประเวช กุมุท ครูละเมียด จิตตเสวี (นางสนิทบรรเลงการ) ครูทองดี สุจริตกุล เป็นต้น ซึ่งท่านเหล่านี้ได้เคยบันทึกเสียงโดยบรรเลงวงเครื่องสายปี่ชวาที่ห้องบันทึกเสียงนวลน้อย จากคำบอกเล่าของรองศาสตราจารย์ปกรณ์ รอดช้างเผื่อนได้กล่าวว่า “เป็นวงดนตรีที่มีความสำคัญเพราะมีแต่ครูผู้ใหญ่ทั้งนั้นและเพลงก็ถูกต้องไม่ขาดไม่เกิน” ในการบันทึกเสียงครั้งนั้นได้มีการบรรเลงเพลงโหมโรงเรื่องชมสมุทรออกภาษาเพลงถอนสมอ เถา เป็นต้น

รองศาสตราจารย์ปกรณ์ รอดช้างเผื่อนถือได้ว่าเป็นผู้ที่มีชื่อเสียงอยู่ในอันดับต้นของการบรรเลงจะเข้ก็ว่าได้ ทั้งยังเคยได้รับการถ่ายทอดวิธีการบรรเลงจะเข้และซอจากครูอาวุโสหลายท่าน อาทิ ครูหลวงไพเราะเสียงซอ (อุ่น ดูรยชีวิน) ครูละเมียด จิตตเสวี (นางสนิทบรรเลงการ) ครูทองดี สุจริตกุล เป็นต้น เมื่อครั้งอดีตครูอาวุโสท่านที่กล่าวมาแล้วนี้ได้รับการกล่าวขานเป็นอย่างมากในเรื่องการบรรเลงวงเครื่องสายปี่ชวาของกรมศิลปากรและยังมีผลงานเป็นที่ประจักษ์โดยทั่วไป รองศาสตราจารย์ปกรณ์เคยได้ร่วมบรรเลงกับครูอาวุโสเหล่านี้ทั้งยังได้สั่งสมประสบการณ์และการถ่ายทอดความรู้ในด้านต่าง ๆ ของวิธีการบรรเลงจะเข้ในวงเครื่องสายปี่ชวาอีกด้วย จึงถือได้ว่าในปัจจุบันรองศาสตราจารย์ปกรณ์เป็นผู้ที่มีความรู้ความสามารถมากในด้านการบรรเลงจะเข้ในวงเครื่องสายปี่ชวา จึงถือเป็นบุคคลที่คู่ควรแก่การยกย่องเชิดชู เรียนรู้ศึกษาเพื่อทำการวิจัยในความรู้ด้านการบรรเลงจะเข้ในวงเครื่องสายปี่ชวาเป็นอย่างยิ่ง

ผู้วิจัยเล็งเห็นความสำคัญของวิธีการบรรเลงจะเข้ของรองศาสตราจารย์ปกรณ์ รอดช้างเผื่อน ซึ่งถือได้ว่าเป็นครูผู้ที่มากด้วยความสามารถและจะทำบันทึกวิธีการบรรเลงจะเข้หรือเข้ารับการถ่ายทอดวิธีการบรรเลงจะเข้ในวงเครื่องสายปี่ชวาของรองศาสตราจารย์ปกรณ์ แล้วนำมาศึกษาค้นคว้าหาลักษณะเฉพาะเพื่อประโยชน์แก่ผู้ที่มีความสนใจและนำไปเป็นแบบอย่างสืบทอดแบบแผนการบรรเลงที่ถูกต้องสืบต่อไป

ผู้วิจัยมีแนวความคิดและสนใจที่จะทำการศึกษาค้นคว้าเกี่ยวกับวิธีการบรรเลงจะเข้ในวงเครื่องสายปี่ชวาทางรองศาสตราจารย์ปกรณ์ รอดช้างเผื่อน โดยต้องการศึกษาบทเพลงที่ใช้ในการบรรเลง 5 เพลงเพลงเรื่อง 1 เพลง เพลงโหมโรงต่อท้ายภาษา 2 เพลง เพลงเถา 1 เพลง และเพลงทยอย 1 เพลงเท่านั้นเพื่อตรงตามวัตถุประสงค์ต่อไปและทำการสรุปผลการวิจัยโดยถูกต้องและสมบูรณ์รายละเอียดของเพลงได้แก่ เพลงเรื่องนางหงส์ สองชั้น เพลงเรื่องโหมโรงชมสมุทร ออกภาษา เพลงโหมโรงราโค ออกภาษา เพลงพราหมณ์เข้าโบสถ์ เถา เพลงทยอยเขมร สามชั้น ทั้ง 5 เพลงนี้เป็นเพลงที่รองศาสตราจารย์ปกรณ์มีความคุ้นเคยและยังเป็นที่นิยมในการบรรเลงด้วยวงเครื่องสายปี่ชวา จัดได้ว่าเป็นเพลงที่มีลักษณะในเรื่องของวิธีการบรรเลงการเรียงร้อยของประโยค

การใช้จังหวะและความกลมกลืนในการบรรเลงสอดทำนองอันเป็นอัตลักษณ์ของวงเครื่องสายปี่ชวา ด้วยเหตุปัจจัยเหล่านี้จึงเป็นมูลเหตุสำคัญที่ทำให้ผู้วิจัยสนใจศึกษาในกรณีดังกล่าว

วัตถุประสงค์และขอบเขตของงานวิจัย

1. เพื่อศึกษาประวัติชีวิตรองศาสตราจารย์ปกรณ์ รอดช้างเผื่อน
2. เพื่อศึกษาการกำหนดวิธีการบรรเลงจะเข้ในวงเครื่องสายปี่ชวาจากรองศาสตราจารย์ปกรณ์ รอดช้างเผื่อน
3. เพื่อศึกษาลักษณะเฉพาะทางจะเข้ในวงเครื่องสายปี่ชวาของรองศาสตราจารย์ปกรณ์ รอดช้างเผื่อน

วิธีดำเนินการวิจัย

1. ดำเนินการสืบค้นข้อมูลและวรรณกรรมที่เกี่ยวข้องจากแหล่งงานสารบรรณฐานข้อมูลสารสนเทศสถาบันวิทยบริการต่าง ๆ และพิพิธภัณฑ์ทางดนตรีต่าง ๆ ดังนี้

- ศูนย์วิทยทรัพยากร จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
- ห้องสมุดคณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
- ฐานข้อมูลห้องสมุดดนตรีไทย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
- ศูนย์ข้อมูลสารนิเทศมนุษยศาสตร์ คณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
- หอสมุดและคลังความรู้ มหาวิทยาลัยมหิดล
- ห้องสมุดดนตรี วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล
- ห้องสมุดศูนย์สังคีตศิลป์ ธนาคารกรุงเทพ จำกัด (มหาชน)

2. ดำเนินการสัมภาษณ์ผู้ทรงคุณวุฒิทางวิชาการ ผู้เชี่ยวชาญ ศิลปิน นักวิชาชีพ นักวิจัยที่เกี่ยวข้อง

- รองศาสตราจารย์พิชิต ชัยเสรี	ข้าราชการบำนาญคณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
- รองศาสตราจารย์ปกรณ์ รอดช้างเผื่อน	ศาสตราภิชาน/ข้าราชการบำนาญ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
- อาจารย์ปี๊บ คงลายทอง	ผู้เชี่ยวชาญดุริยางค์ไทย สำนักการสังคีต กรมศิลปากร
- รองศาสตราจารย์ ดร.ขำคม พรประสิทธิ์	ประธานสาขาวิชาดุริยางคศิลป์ไทย ภาควิชาดุริยางคศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

3. ดำเนินการเข้ารับการถ่ายทอดวิธีการบรรเลงจะเข้ในวงเครื่องสายปี่ชวาจากรองศาสตราจารย์ปกรณ์ รอดช้างเผื่อน รวมทั้งหมด 5 เพลง

- เพลงเรื่องนางหงส์ สองชั้น
- เพลงโหมโรงเรื่องชมสมุทร ออกภาษา
- เพลงโหมโรงราโค ออกภาษา
- เพลงพราหมณ์เข้าโบสถ์ เถา
- เพลงทยอยเขมร สามชั้น

ผลการวิจัย

จากการดำเนินการศึกษาวิธีการบรรเลงจะเข้ในวงเครื่องสายปี่ชวา ทางรองศาสตราจารย์ปกรณ์ รอดช้างเผื่อน ผู้วิจัยตั้งวัตถุประสงค์ไว้ 3 ประการได้แก่ เพื่อศึกษาประวัติชีวิตรองศาสตราจารย์ปกรณ์ รอดช้างเผื่อน เพื่อศึกษาการกำหนดวิธีการบรรเลงจะเข้ในวงเครื่องสายปี่ชวาจากรองศาสตราจารย์ปกรณ์ รอดช้างเผื่อนและศึกษาลักษณะเฉพาะทางจะเข้ในวงเครื่องสายปี่ชวาของรองศาสตราจารย์ปกรณ์ รอดช้างเผื่อน ผู้วิจัยสามารถสรุปผลการวิจัยได้ดังนี้

วัตถุประสงค์ข้อแรก ประวัติชีวิตรองศาสตราจารย์ปกรณ์ รอดช้างเผื่อน พบว่าเป็นบุตรคนสุดท้องของครอบครัวจากพี่น้องทั้งหมด 5 คน มีลักษณะนิสัยที่ร่าเริง แจ่มใส อารมณ์ขัน ได้สมรสกับหม่อมราชวงศ์รัตนวดี ชมพูนุท มีบุตรด้วยกัน 3 คน ได้เข้ารับการศึกษาทางการบรรเลงจะเข้จากครูทองดี สุจริตกุล และคุณครูละเมียด จิตตเสวี (นางสนิทบรรเลงการ) เป็นพื้นฐานและยังได้รับการถ่ายทอดความรู้ในทางดนตรีไทยจากครูหลวงไพเราะเสียงซอ (อุ่น ดูรยชีวิน) ครูเทียบ คงลายทอง ครูประเวช กุมุท เป็นต้น รองศาสตราจารย์ปกรณ์ มีความสามารถในการบรรเลงเครื่องดนตรีประเภทเครื่องสายไทยเป็นอย่างดี นอกเหนือจากนี้ยังมีความสามารถในการบรรเลงกระจับปี่ พิณน้ำเต้าและพิณพม่าได้เป็นอย่างดี

วัตถุประสงค์ข้อสอง การกำหนดวิธีการบรรเลงจะเข้ในวงเครื่องสายปี่ชวาทางรองศาสตราจารย์ปกรณ์ รอดช้างเผื่อน ผลการดำเนินการวิจัยพบดังนี้

จากการศึกษาวิธีการสอดทำนองจะเข้จากบทเพลงจำนวน 5 เพลง ซึ่งเป็นแนวทางการบรรเลงของรองศาสตราจารย์ปกรณ์ รอดช้างเผื่อน พบลักษณะเฉพาะ 2 ลักษณะคือ ลักษณะเฉพาะด้านวิธีการบรรเลงประกอบด้วยกัน 11 วิธี ได้แก่ วิธีการดีดทิงนอยพบ 59/5 ทำนอง/เพลง วิธีการดีดทิงนอยแบบสองห้องเพลงพบ 20/5 ทำนอง/เพลง วิธีการสะบัดเสียงเดียวพบ 34/5 ทำนอง/เพลง วิธีการสะบัดสองเสียงพบ 2/1 ทำนอง/เพลง วิธีการสะบัดสามเสียงพบ 29/5 ทำนอง/เพลง วิธีการดีดกระทบสามสายพบ 15/3 ทำนอง/เพลง วิธีการดีดกระทบสามสายในลักษณะการเชื่อมต่อจากสายทุ้มพบ 10/3 ทำนอง/เพลง วิธีการเปิดสายเอกเปล่าพบ 10/2 ทำนอง/เพลง วิธีการกรอแบบเชื่อมเสียงพบ 4/1 ทำนอง/เพลง วิธีการรูดสายลวดพบ 6/2 ทำนอง/เพลง และวิธีการดีดสายลวดในลักษณะ -x-x,-x-- พบ 3/2 ทำนอง/เพลง และสำนวนกลอน 8 สำนวนประกอบด้วย สำนวนการใช้เสียงชิดพบ 50/5 ทำนอง/เพลง สำนวนการใช้เสียงชิดข้ามพบ 26/5 ทำนอง/เพลง สำนวนแบบกึ่งเก็บกึ่งกรอพบ 31 /4 ทำนอง/เพลง สำนวนการใช้สายเอกสลับสายทุ้มพบ 10/3 ทำนอง/เพลง สำนวนการใช้วิถีลงเชื่อมต่อกันพบ 28/5 ทำนอง/เพลง สำนวนแบบจาวพบ 30/5 ทำนอง/เพลง สำนวนการเท่าแบบเสียงชิดพบ 2/1 ทำนอง/เพลง และสำนวนการใช้สายจะเข้ครบทั้งสามสายพบ 8/3 ทำนอง/เพลง

วัตถุประสงค์ข้อสาม ลักษณะเฉพาะทางของจะเข้ในวงเครื่องสายปี่ชวาของรองศาสตราจารย์ปกรณ์ รอดช้างเผื่อน ผลการดำเนินงานวิจัยพบดังนี้

วิธีการดีดทิงนอยของรองศาสตราจารย์ปกรณ์ รอดช้างเผื่อน มักจะพบในการยืนเสียงและเป็นการทำลักษณะเดียวกันติดกันหลายห้องเพลงซึ่งเกิดจากทางการบังคับมือที่มีลักษณะเช่นนั้น แต่การใช้วิธีการนี้เพื่อแปลการดำเนินของสำนวนกลอนให้สนุกสนานไพเราะน่าฟัง อีกทั้งยังมีผลในเรื่องของอัตราจังหวะที่สามารถยืนจังหวะเดิมให้คงอยู่หรือจะเป็นเร่งจังหวะก็ทำได้อย่างแนบเนียน เนื่องจากการดีดทิงนอยเป็นการใช้พยางค์ที่ 2 กับ 4 นั้นทำให้เกิดช่องว่างของจังหวะในพยางค์ที่ 1 กับ 3 การยืนจังหวะจึงเด่นชัด ในทางกลับกันการเร่งจังหวะกลับทำให้ดูแนบเนียนด้วยการดีดทิงนอยในลักษณะต่าง ๆ

วิธีการดีดทิงนอยแบบสองห้องเพลงเป็นลักษณะเดียวกับการดีดทิงนอย หากแต่เป็นการขยายของอัตราจังหวะมักพบในเพลงสองชั้นและสามชั้นเพียงเท่านั้น โดยส่วนใหญ่เป็นการยืนเสียงแต่ใช้วิธีการนี้เพื่อทำให้ดูเด่นชัดและมีความเสนาะในเรื่องของระดับเสียงที่ผสมผสานกัน โดยมากวิธีการนี้จะพบในช่วงต้นของประโยคในลักษณะการขึ้นต้นเพลงหรือช่วงกลางของประโยคในการยืนเสียง

วิธีการสะบัดเสียงเดียวเป็นการเน้นเสียงนั้น ๆ ให้เกิดความคมชัดและเป็นการแสดงศักยภาพของผู้บรรเลงพบการใช้วิธีการนี้ในการบรรเลงในสำนวนกลอนต่าง ๆ กัน เนื่องจากเป็นวิธีการบรรเลงที่สะดวกไม่มีเสียงอื่นเข้ามาผสมจึงทำให้สามารถใช้เพื่อเป็นการแปลสำนวนกลอนให้แตกต่างจากการบรรเลงแบบปกติ การใช้วิธีการนี้จะพบในช่วงขึ้นต้นเพลง การสะบัดปิดท้ายการดีดทิงนอยทั้งสองแบบการยืนเสียงหรือการเท่าเสียง

วิธีการสะบัดสองเสียงเป็นลักษณะของการแปลสำนวนกลอนในวิถีลงแล้วมีการซ้ำของเสียง หากแต่เป็นการแปลสำนวนโดยใช้วิธีการสะบัดทำให้ดูโดดเด่นและเพิ่มความสนุกสนาน หากแต่สำนวนกลอนเช่นนี้มีการใช้ในจำนวนไม่มาก

วิธีการสะบัดสามเสียงเป็นการสร้างความคมชัดแสดงศักยภาพของผู้บรรเลง ทั้งยังมีความไพเราะของสำนวนกลอนทำให้ดูน่าฟังน่าสนใจมากกว่าการบรรเลงกลอนปกติ หากใช้มากจนเกินไปจะไม่เหมาะสมกับเพลงบรรเลงซึ่งโดยปกติวิธีการนี้จะพบในเพลงเดี่ยวในการสะบัดสามเสียงเป็นการเน้นเสียงให้คมชัดโดยมีพื้นฐานมาจากเสียงที่คงอยู่ในบันไดเสียงเดียวกับสำนวนกลอนนั้น ๆ ลักษณะการใช้มีทั้งวิถีขึ้นและวิถีลง หากแต่เป็นการแปลสำนวนที่จะเลือกใช้ ซึ่งลักษณะที่พบเป็นการสะบัดแบบวิถีลงเป็นส่วนมาก เนื่องจากการสะบัดเสียงลงเป็นไปตามขนบและให้เสียงที่ไม่โดดออกมากจนเกินไป

วิธีการดีดกระทบสามสายเป็นการสร้างความโดดเด่นและเป็นจุดเด่นที่สุดของจะเข้ เนื่องจากมีสามสายหากแต่ในเสียงของแต่ละสายของจะเข้จะมีเอกลักษณ์ที่แตกต่างกันออกไป ทางการบรรเลงจึงมีการผสมผสานการใช้วิธีการนี้อยู่เพื่อทำให้เกิดความน่าสนใจและเป็นเอกลักษณ์เฉพาะของจะเข้มักพบในระดับบันไดเสียงเพียงออบนอย่างเดียว เนื่องจากเป็นบันไดเสียงที่เอื้อต่อการใช้มากที่สุด

วิธีการดีดกระทบสามสายในลักษณะการเชื่อมต่อจากสายทุ้มเป็นจุดเด่นเหมือนกับการใช้วิธีการดีดพร้อมกันทั้งสามสายแบบปกติ หากแต่การใช้วิธีการบรรเลงในลักษณะการเชื่อมต่อจากสายทุ้มเป็นการแสดงถึงความเรียบร้อยของการบรรเลง เนื่องจากสำนวนกลอนก่อนหน้านี้เป็นสำนวนกลอนที่คงอยู่ในสายทุ้มซึ่งเป็นลักษณะไม่โดดเสียง อีกทั้งยังคงอยู่เสียงที่ใกล้กันกับเสียงก่อนหน้านี้และสะดวกต่อผู้บรรเลง

วิธีการเปิดสายเอกเปล่าเป็นการสอดแทรกของเสียงที่ต่างระดับกัน เนื่องจากสำนวนกลอนที่ใช้จะคงอยู่ในเสียงนั้น ๆ แต่มีการเปิดสายเอกเปล่าที่เป็นเสียงโดที่อยู่ในระดับต่ำกว่าเสียงที่คงอยู่ในสำนวนกลอนนั้นจึงทำให้เกิดความแตกต่างและเป็นจุดเด่นมักพบในการไล่ขึ้นไปยังเสียงสูง หากแต่มีการใช้เสียงโดสูงซ้ำกันในห้องเพลงนั้นทางการบรรเลงจะเปลี่ยนเป็นการเปิดสายเปล่าเพื่อสลับระดับเสียงสูงกับต่ำของเสียงโด

วิธีการกรอแบบเชื่อมเสียงเป็นการรัวไม้ดีดซึ่งคงอยู่ในเสียงหนึ่งไปอีกเสียงหนึ่งอย่างเชื่อมต่อกันเพื่อทำให้เกิดความไพเราะอย่างต่อเนื่องและเพิ่มความสนุกสนานของทางการบรรเลงในการใช้วิธีการนี้มีเฉพาะเพลงโหมโรงเรื่องชมสมุทร ในช่วงของการออกภาษาสังเกตได้ว่าเป็นการแสดงถึงสำเนียงของภาษานั้น ๆ ให้มีความโดดเด่นและไพเราะเป็นอย่างดี การใช้วิธีการนี้มักพบในการบรรเลงเพลงเดี่ยว หากแต่ในกรณีเช่นนี้เป็นการแสดงถึงการออกสำเนียงของภาษาและใช้วิธีการที่เป็นข้อจำกัดของจะเข้เพื่อให้เกิดความแตกต่างระหว่างเครื่องดนตรีชิ้นอื่นที่บรรเลงรวมกัน

วิธีการรูดสายลวดเป็นการแสดงถึงความสนุกสนานของทางการบรรเลงที่ให้ความแปลกพิสดารมากกว่าการดีดทิงนอยปกติ วิธีการรูดสายลวดมักจะพบหลังจากการดีดทิงนอยติดกันมากกว่าสองห้องเพลงติดกันจึงมีการรูดสายลวดเป็นการปิดประโยค มักพบการใช้วิธีการนี้ในอัตราจังหวะที่กระชับเนื่องจากเป็นการเพิ่มความสนุกสนานเป็นอันมากเมื่ออยู่ในจังหวะกระชับ

วิธีการดีดสายลวดในลักษณะ -x-x,-x-- เป็นการบรรเลงสายลวดแทนสายเอกซึ่งในสำนวนกลอนปกติจะเป็นการบรรเลงแบบพยางค์เว้นพยางค์ในสายเอก เนื่องจากเป็นการบรรเลงเช่นนี้จึงเป็นการเปลี่ยนมาใช้วิธีการนี้เพื่อทำให้เกิดความแตกต่างกับเครื่องอื่นอีกทั้งยังให้ความไพเราะและระดับเสียงที่แตกต่างกันกับเครื่องมืออื่นเป็นอย่างดี จึงทำให้มีความสนุกสนานของการแปลสำนวนกลอนและมีความลงตัวในการผสมผสานกับเครื่องมืออื่น

สำนวนการใช้เสียงชิดเป็นเสียงที่ใกล้กันแล้วบรรเลงในลักษณะเสียงเช่นนั้นต่อกันทำให้ทางการบรรเลงมีความเรียบร้อยลงตัว หากแต่การใช้เสียงชิดในลักษณะวิถีลงหรือขึ้นต่อกันหลายเสียงจะเป็นการใช้กำลังของผู้บรรเลงเมื่ออยู่ในอัตราจังหวะเร็ว แต่ให้ความเรียบร้อยและเป็นการใช้สำนวนกลอนแบบตามขนบที่มีมาแต่โบราณซึ่งไม่นิยมการโดดเสียงไปมาคล้ายกับเครื่องสีหรือเครื่องเป่า ฉะนั้นการใช้สำนวนกลอนเช่นนี้ถือเป็นเอกลักษณ์ในการสอดทำนองของจะเข้

สำนวนการใช้เสียงชิดข้ามเป็นการบรรเลงที่ใช้เสียงชิดกันสลับกับข้ามเสียงในวิถีลงหรือขึ้นถัดไปไม่ห่างกันนักเนื่องจากเป็นการดำเนินทำนองที่บังคับให้เป็นเช่นนั้นทางการบรรเลงจึงเปลี่ยนให้ถูกต้องตามบันไดเสียงหากแต่มีการผสมผสานของเสียงหลุมเข้าไป การใช้สำนวนกลอนเช่นนี้พบว่ามีความเป็นระเบียบเรียบร้อยไม่นิยมใช้เสียงที่ห่างกันมากจนเกินไปหลายครั้งติดกันส่งผลให้ยังคงความเรียบร้อยและไพเราะของเสียงที่ได้ใช้เป็นอย่างดี

สำนวนแบบกึ่งเก็บกึ่งกรอเป็นการดำเนินทำนองตามลูกตกของเพลงหากแต่ไม่ต้องการให้มีการเว้นว่างของเสียงและจังหวะมากจนเกินไปจึงมีการใช้สำนวนแบบเก็บสลับกับสำนวนแบบจาว มักพบการใช้สำนวนกลอนเช่นนี้ได้ในการขึ้นต้นเพลงหรือลงจบเพื่อเป็นการกระชับหรือทอนจังหวะ และในลักษณะของการบังคับมือซึ่งเป็นการเน้นลูกตกของเพลงที่บรรเลงให้เกิดความชัดเจนขึ้น ในสำนวนกลอนเช่นนี้มักพบในอัตราจังหวะที่ช้าแต่ยังคงมากกว่าอัตราจังหวะแบบกระชับ เพราะจะเป็นแสดงอารมณ์ได้มากกว่าการใช้สำนวนกลอนแบบเก็บ

สำนวนการใช้สายเอกสลับสายทุ้มเป็นการใช้ความต่างของระดับเสียงที่บรรเลงอยู่ให้เกิดความไพเราะมากยิ่งขึ้นเนื่องจากเสียงที่คงอยู่นั้นเป็นสายเอก และสามารถแปลให้เป็นสายทุ้มได้ด้วยการดีดเสียงหนึ่งหรือสองเสียงเพื่อเป็นการเปลี่ยนอารมณ์ของเพลง มักพบในบันไดเสียงทางเพียงออบนและบันไดเสียงทางชวาเนื่องจากเป็นบันไดเสียงพอดีกับการใช้สำนวนกลอน

สำนวนการใช้วิถีลงเชื่อมต่อกันเป็นการใช้เสียงในแนววิถีลงเชื่อมต่อกันมากกว่าสองห้องเพลงการใช้สำนวนกลอนลักษณะนี้ทำให้เกิดความเรียบร้อยของเสียงที่ไล่ลงมาเหมือนกันทั้งหมด มักพบการใช้สำนวนกลอนในลักษณะนี้อยู่ในบันไดเสียงทางเพียงออบนและบันไดเสียงทางชวา และจะเป็นลักษณะสำนวนกลอนแบบเก็บเชื่อมต่อมาก่อนที่จะใช้สำนวนกลอนเช่นนี้เสมอ

สำนวนแบบจาวเป็นการเว้นว่างของจังหวะที่มีความห่างกัน มักพบการใช้สำนวนกลอนเช่นนี้ในการขึ้นเพลงมากกว่าการลงจบเพลงเนื่องจากเป็นการตั้งจังหวะของเพลงเพื่อทำให้ดูน่าฟังไม่รุกเร้าจนเกินไปในช่วงขึ้นต้นเพลง อีกทั้งยังเป็นการแสดงศักยภาพของผู้บรรเลงในเรื่องของการรัวไม้ดีดที่ให้ความเสนาะมากกว่าสำนวนกลอนแบบเก็บ

สำนวนการเท่าแบบเสียงชิดเป็นการเท่าเสียงแบบชิดกันพบว่าไม่มีการแปลสำนวนกลอนให้เกิดการโดดเสียงไปมาเนื่องจากคงความเป็นขนบของจะเข้อีกทั้งยังคงความเป็นระเบียบเรียบร้อย โดยเน้นไปในการใช้

เสียงที่ชิดกันเพื่อสร้างความไพเราะของสำนวนกลอนโดยไม่แยกเสียงออกไปเหมือนกับเครื่องมืออื่นเพื่อคงความเป็นการแปลสำนวนกลอนที่ถูกต้องตามกระสวนทำนองทางการบังคับมืออย่างถูกต้อง พบการใช้สำนวนกลอนในลักษณะนี้เฉพาะอัตราจังหวะสามชั้นเนื่องจากเป็นการเท่าทั้งวรรคจึงไม่พบในอัตราจังหวะสองชั้นหรือชั้นเดียว

สำนวนการใช้สายจะเข้ครบทั้งสามสายเป็นการแสดงขีดจำกัดความสามารถของเครื่องดนตรีที่ให้ระดับเสียงที่กว้างโดยมีการใช้สายเอก สายทุ้ม และสายลวดในการดำเนินทำนอง มักพบการใช้สำนวนกลอนในลักษณะนี้เฉพาะอัตราจังหวะสามชั้น เนื่องจากมีความยาวของการดำเนินทำนองถึงหนึ่งวรรค หากแต่การใช้สำนวนกลอนในลักษณะนี้นับว่าเป็นขนบของการบรรเลงจะเข้ที่มีมาแต่โบราณ ถือได้ว่ามีความไพเราะด้วยการผสมผสานระหว่างระดับเสียงที่ต่างกันในแต่ละสาย เมื่อนำมาใช้ในสำนวนกลอนที่เอื้อด้วยเสียงที่เหมาะสมแล้วจะพบว่าเป็นบันไดเสียงทางเพียงออบนเนื่องจากเหมาะสมและสะดวกต่อผู้บรรเลงเป็นอย่างดี

ผลสรุปการดำเนินการวิเคราะห์

จากผลการศึกษาวิธีการบรรเลงจะเข้ในวงเครื่องสายปี่ชวาทางรองศาสตราจารย์ปกรณ์ รอดช้างเผื่อน จำนวน 5 เพลง ได้แก่ เพลงเรื่องนางหงส์ สองชั้น เพลงเรื่องชมสมุทร ออกภาษา เพลงโหมโรงราโค ออกภาษา เพลงพราหมณ์เข้าโบสถ์ เถา เพลงทยอยเขมร สามชั้น ผู้วิจัยพบลักษณะเฉพาะของวิธีการบรรเลงและสำนวนกลอนต่าง ๆ รวม 11 วิธีการบรรเลง 8 สำนวนกลอน โดยสามารถสรุปลักษณะเฉพาะที่ปรากฏได้ดังนี้

วิธีการบรรเลงที่ปรากฏรวมทั้ง 5 เพลง วิธีที่ปรากฏมากที่สุดและพบได้กับทุกเพลงได้แก่ วิธีการดีดทิงนอย วิธีการดีดทิงนอยแบบสองห้องเพลง วิธีการสะบัดเสียงเดียว และวิธีการสะบัดสามเสียง สำหรับวิธี ที่พบได้ในจำนวน 3 เพลง คือ วิธีการดีดกระทบสามสาย วิธีการดีดกระทบสามสายในลักษณะการเชื่อมต่อจากสายทุ้ม และวิธีที่พบได้ในน้อยกว่าหรือเท่ากับ 2 เพลง ได้แก่ วิธีการสะบัดสองเสียง วิธีการเปิดสายเอกเปล่า วิธีการกรอแบบเชื่อมเสียง วิธีการรูดสายลวด วิธีการดีดสายลวดในลักษณะ -x-x,-x--

สำนวนกลอนที่ปรากฏรวมทั้ง 5 เพลง โดยสำนวนกลอนที่ปรากฏมากที่สุดและพบได้ในทุกเพลงได้แก่สำนวนการใช้เสียงชิด สำนวนการใช้เสียงชิดข้าม สำนวนการใช้วิถีลงเชื่อมต่อกัน และสำนวนแบบจาว สำนวนกลอนที่พบได้ในจำนวน 3 - 4 เพลงได้แก่ สำนวนแบบกึ่งเก็บกึ่งกรอ สำนวนการใช้สายเอกสลับสายทุ้ม สำนวนการใช้สายจะเข้ครบทั้งสามสาย สำหรับสำนวนที่พบได้ในน้อยกว่าหรือเท่ากับ 2 เพลงได้แก่ สำนวนการเท่าแบบเสียงชิด

ข้อเสนอแนะ

จากการดำเนินการวิจัยพบว่ารองศาสตราจารย์ปกรณ์ รอดช้างเผื่อน เป็นผู้มีความสามารถในด้านการประพันธ์เพลงเป็นเลิศ อีกทั้งความสามารถในการบรรเลงเครื่องดนตรีประเภทเครื่องสายเป็นอย่างดี รวมถึงความสามารถในการบรรเลงกระจับปี่ พิณน้ำเต้า พิณพม่าอีกด้วย รองศาสตราจารย์ปกรณ์ รอดช้างเผื่อน มีโอกาสในการสั่งสมทักษะด้านการบรรเลงและนำมาบูรณาการเข้ากับองค์ความรู้ที่ได้รับถ่ายทอดตามขนบจากโบราณาจารย์ จนกระทั่งตกผลึกเป็นลักษณะเฉพาะตัวของศิลปินสมควรที่จะได้รับการศึกษาและนำมาพัฒนาเป็นงานวิจัยได้อีกมากมายถือเป็นสมบัติอันล้ำค่าของวงการดนตรีไทยประเภทเครื่องสายอีกท่านหนึ่ง ประเด็นที่น่าสนใจที่ควรทำการศึกษาเพิ่มเติมจากงานวิจัยนี้ ได้แก่

1. การศึกษาหลักการประพันธ์เพลงไทยของรองศาสตราจารย์ปกรณ์ รอดช้างเผื่อน
2. การศึกษาแนวทางการบรรเลงกระจับปี่ พิณน้ำเต้าและพิณพม่าของรองศาสตราจารย์ปกรณ์ รอดช้างเผื่อน

3. การศึกษาการซ่อมบำรุงจะเข้ของคุณครูทองดี สุจริตกุล ทางรองศาสตราจารย์ปกรณ์ รอดช้างเผื่อน

4. ศึกษาการประพันธ์เพลงเดี่ยวจะเข้มุล่ง 7 เสียง ทางรองศาสตราจารย์ปกรณ์ รอดช้างเผื่อน

รายการอ้างอิง

ขำคม พรประสิทธิ์. 2556. “กลอนเพลงสำหรับจะเข้.” ใน *โครงการประกวดดนตรีไทยระดับมัธยมศึกษาภาคเหนือ ครั้งที่ 5 ชิงถ้วยพระราชทาน สมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี*, หน้า 14-29. [ม.ป.ท., ม.ป.พ.].

_____. 2548. *การดีดจะเข้เบื้องต้น*. กรุงเทพมหานคร : สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, บริษัทธรรมดาเพรส จำกัด.

_____. 2546. “การผูกกลอนเพลงของเครื่องดนตรีไทยประเภทเครื่องสายของไทย.” ใน *หนังสือที่ระลึกส่งเสริมดนตรีไทยภาคใต้ ครั้งที่ 16*, หน้า 15-21. [ม.ป.ท. : ม.ป.พ.].

_____. 2551. การเลือกใช้นิ้วในการดีดจะเข้. *ศิลปกรรม* 7 (12) : 12-18.

_____. 2543. “บทเพลงและวิธีการที่ใช้สำหรับฝึกทักษะการดีดจะเข้.” ใน *ที่ระลึกงานส่งเสริมดนตรีไทย ภาคใต้ ครั้งที่ 14*, หน้า 43-48. [ม.ป.ท. : ม.ป.พ.].

คณะกรรมการจัดงาน 100 ปี หลวงไพเราะเสียงซอ (อุ่น ดูรยชีวิน). 2535. *เสียงทิพย์จากสายซอ*. จัดพิมพ์เป็นที่ระลึกเนื่องในวาระครอบรอบ 100 ปีเกิดหลวงไพเราะเสียงซอ (อุ่น ดูรยชีวิน) วันพฤหัสบดีที่ 17 ธันวาคม พ.ศ. 2535 ณ โรงละครแห่งชาติ. [ม.ป.ท., ม.ป.พ.].

จริยา สันต์สวัสดติกุล. 2555. “การหัดจะเข้ในแบบคุณครูทองดี สุจริตกุล.” ใน *หนังสือที่ระลึกงานหนึ่งศตวรรษครูทองดี ศรีแผ่นดิน จัด ณ โรงละครแห่งชาติวันที่ 18 สิงหาคม 2555*. [ม.ป.ท., ม.ป.พ.].

นัทธพงศ์ สุกุมาลย์. 2549. *ความสัมพันธ์ของกระสวนทำนองของเครื่องดนตรีไทยในวงเครื่องสายปี่ชวา: กรณีศึกษาเพลงเรื่องชมสมุทร*. วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต, สาขาวิชาดุริยางค์ไทย ภาควิชาดุริยางคศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

บุญธรรม ตราโมท. 2481. *คำบรรยายวิชาดุริยางคศาสตร์ไทย*. สนับสนุนการพิมพ์เผยแพร่โดยกองทุนสมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี สำนักคณะกรรมการส่งเสริมและประสานงานเยาวชนแห่งชาติ (ส.ย.ช.). กรุงเทพมหานคร: ศิลปสนองการพิมพ์.

ปกรณ์ รอดช้างเผื่อน. [ม.ป.ป.]. *เครื่องดีดของไทย*. ศิลปนิพนธ์ระดับปริญญาบัณฑิต วิทยาลัยเทคโนโลยีราชมงคล. (เอกสารอัดสำเนา).

ปกรณ์ รอดช้างเผื่อน. *สัมภาษณ์*, 14 มกราคม 2555.

ประสิทธิ์ ถาวร. 2532. *ที่ระลึกในโอกาสแสดงมุทิตาจิต ของศิษย์อาจารย์ประสิทธิ์ ถาวร*. [ม.ป.ท.]: รักสิปป์.

ประเวช กุมุท. 2543. *หนังสือที่ระลึกในงานพระราชทานเพลงศพ ครูประเวช กุมุท ศิลปินแห่งชาติสาขาศิลปะการแสดง (ดนตรีไทย) ณ เมรุวัดเทพศิรินทราวาส กรุงเทพมหานคร วันพฤหัสบดีที่ 22 มิถุนายน พ.ศ. 2543*. [ม.ป.ท.: ม.ป.ป.].

ปี๊บ คงลายทอง. สัมภาษณ์, 23 เมษายน. 2557.

พูนพิศ อมาตยกุล. 2529. *ดนตรีวิจักษ์ : ความรู้เบื้องต้นเกี่ยวกับดนตรีไทยเพื่อความชื่นชม*. กรุงเทพมหานคร : บริษัทสยามสมัย จำกัด.

มนตรี ตราโมท. 2505. *เครื่องสายไทย*. พิมพ์เป็นอนุสรณ์ในงานศพพระราชทานเพลิงศพ นายเปกข์ สุขวงศ์ ณ เมรุวัดธาตุทอง 30 พฤษภาคม 2505. [ม.ป.ท.].

_____. 2538. *ดุริยสาส์น*. หนังสือที่ระลึกในงานพระราชทานเพลิงศพ นายมนตรี ตราโมท ม.ว.ม. ม.ป.ช. ท.จ.ว. ณ เมรุหน้าวัดพลับพลาอิศริยาภรณ์ วัดเทพศิรินทราวาส วันอาทิตย์ที่ 22 ตุลาคม พุทธศักราช 2538. กรุงเทพมหานคร: [ม.ป.พ.].

_____. 2538. *ม.ต. ปกิณกนิพนธ์*. หนังสือในงานพระราชทานเพลิงศพ นายมนตรี ตราโมท ม.ป.ช. ม.ว.ม. ท.จ.ว.. กรุงเทพมหานคร : โรงพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

มนตรี ตราโมท และวิเชียร กุลตัณฑ์. 2523. *ฟังและเข้าใจเพลงไทย*. กรุงเทพมหานคร: โรงพิมพ์ไทยเขษม.

ราชบัณฑิตยสถาน. 2545. *สารานุกรมศัพท์ดนตรีไทย ภาคคีตะ-ดุริยางค์*. นนทบุรี: สหมิตรพริ้นติ้ง.

สำนักมาตรฐานอุดมศึกษาและสำนักงานปลัดทบวงมหาวิทยาลัย. 2544. *เกณฑ์มาตรฐานดนตรีไทยและเกณฑ์การประเมิน*. กรุงเทพมหานคร : ห้างหุ้นส่วนจำกัดภาพพิมพ์.

การประพันธ์เพลง: “ไต้ฝุ่นนารี” ซิมโฟนี

COMPOSITION: “TYPHOON NARI” SYMPHONY

ณัฐวุฒิ นราวุฒิชัย*

ณรงค์ฤทธิ์ ธรรมบุตร**

บทคัดย่อ

บทประพันธ์ "ไต้ฝุ่นนารี" ซิมโฟนีนี้แต่งโดยมีเนื้อหาบรรยายถึงไต้ฝุ่นที่มีชื่อว่า "ไต้ฝุ่นนารี" ซึ่งเกิดในฤดูฝนของปีพ.ศ. 2556 ซึ่งเป็นช่วงเวลาที่ผู้เขียนต้องเดินทางออกนอกบ้านบ่อย ๆ ผู้เขียนได้บรรยายถึงความรู้สึกที่มีต่อไต้ฝุ่นนารีและช่วงเวลาดังกล่าว อีกทั้งยังมีการเปรียบเทียบคำว่า "นารี" ซึ่งเป็นชื่อของไต้ฝุ่นกับคำว่า "นารี" ในภาษาไทยที่แปลว่า "ผู้หญิง" ในเชิงพรรณนา

แนวคิดของบทประพันธ์นี้เป็นลักษณะดนตรีร่วมสมัยสำหรับวงออร์เคสตร้าใช้ระบบอิงกุญแจเสียงและเทคนิคการประพันธ์ในสมัยใหม่ มีการผสมผสานระหว่างสำเนียงดนตรีตะวันตกกับดนตรีตะวันออก โดยแบ่งโครงสร้างออกเป็น 3 ท่อน ท่อนที่หนึ่งใช้สังคีตลักษณ์แบบโซนาตา ท่อนที่สองแบ่งออกเป็น 2 ช่วง และท่อนที่สามเป็นการนำท่อนที่หนึ่งมาดัดแปลง

คำสำคัญ: การประพันธ์เพลง / ซิมโฟนี ออร์เคสตร้า / ไต้ฝุ่นนารี

Abstract

The composition of the “Typhoon Nari” Symphony particularized in this study was inherently inspired by one of the deadly typhoons called “Nari” pounding many countries during the rainy season in 2013. The composer not only described through the song his feeling reflected by the destructive power of Nari, but also comparably associated “Nari”, a typhoon’s appellation, to the meaning of its homophone in Thai which literally means “woman”.

The composition was conceptually designed as a contemporary music for an orchestra applying tonality and contemporary techniques with a combination of western and eastern musical characteristics. The structure of which was therefore separated into 3 movements—the first one is a sonata form, the second one was split into 2 sections and the last one was modified from the first movement.

Keywords: Music Composition / Symphony Orchestra / Typhoon Nari

*นิสิตระดับปริญญามหาบัณฑิต สาขาวิชาดุริยางคศิลป์ตะวันตก ภาควิชาดุริยางคศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

**ศาสตราจารย์ ดร., สาขาวิชาดุริยางคศิลป์ตะวันตก ภาควิชาดุริยางคศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

บทนำ

บทประพันธ์เพลงนี้มีชื่อว่า “ไต้ฝุ่นนารี ซิมโฟนี” (Typhoon Nari Symphony) เป็นบทประพันธ์เพลงบรรยายเรื่องราว (Program music) สำหรับวงออร์เคสตร้าชิ้นแรกของผู้แต่ง ได้แรง-บันดาลใจมาจากการที่ผู้แต่งได้ประสบกับพายุไต้ฝุ่นในช่วงปลายปีพ.ศ. 2556 ที่มีชื่อว่า “ไต้ฝุ่นนารี” ผู้แต่งได้สัมผัสถึงเสน่ห์บางอย่างที่น่าหลงใหลของบรรยากาศในช่วงนั้นเช่น สายฝน อากาศที่เย็นสบาย ความสงบหลังจากฝนหยุด เป็นต้น

บทเพลงนี้ผู้แต่งตั้งใจจะบรรยายถึงพายุไต้ฝุ่นที่เข้ามาประเทศไทยในช่วงฤดูฝนปีพ.ศ. 2556 มีชื่อเรียกเฉพาะว่า “ไต้ฝุ่นนารี” (Typhoon Nari) ซึ่งเป็นช่วงเวลาที่ผู้แต่งกำลังศึกษาอยู่ที่มหาวิทยาลัย ในช่วงนั้นผู้แต่งต้องเดินไปกลับระหว่างบ้านกับมหาวิทยาลัยเกือบทุกวันทำให้ต้องเปียกฝนกลับบ้านเสมอ ๆ ผู้แต่งได้มีความรู้สึกอย่างประหลาดกับไต้ฝุ่นนารีและช่วงเวลาดังกล่าวแทนที่จะรู้สึกลำบากกับการเดินทาง ผู้แต่งกลับมีความรู้สึกปลื้มปิติ ชุ่มฉ่ำและหลงใหลในบรรยากาศท่ามกลางสายฝนราวกับหัวใจกำลังถูกชะล้างด้วยสายฝนที่ท้องฟ้าให้มา ผู้แต่งคิดว่าไต้ฝุ่นแม้จะอันตรายในบางแง่มุม แต่ก็มีแง่มุมที่งดงามเช่นกัน เปรียบเหมือนชื่อของไต้ฝุ่นชนิดนี้ที่มีชื่อว่า “นารี” ซึ่งในภาษาไทยจะแปลว่า “หญิงสาว” เป็นความหมายที่งดงามตัดกับความอันตรายของไต้ฝุ่น

ในความเป็นจริงนั้นไต้ฝุ่นนารีเป็นพายุหมุนเขตร้อน (Tropical Cyclone) ที่มีกำลังแรงจนมีผู้เสียชีวิตมากมายในต่างประเทศและทำให้เกิดความเสียหายต่อชุมชน จนมีชื่อเรียกอีกชื่อในประเทศไทยว่า “พายุนารีพิฆาต” ผู้แต่งจึงเปรียบเปรยพายุชนิดนี้เหมือนนิสัยของผู้หญิงที่บางแง่มุมก็ดูอ่อนหวานงดงามแต่บางแง่มุมก็ดูรุนแรงและเกรี้ยวกราดขึ้นมาได้อย่างกะทันหันอย่างไม่มีเหตุผล ซึ่งก็เปรียบได้ดั่งพายุและสายฝนที่เราไม่สามารถคาดเดาเวลาที่จะเกิดขึ้นอย่างแน่ชัด ด้วยความรู้สึกเช่นที่กล่าวมานี้ทำให้ผู้แต่งเกิดแรงบันดาลใจที่อยากจะถ่ายทอดเรื่องราวและความรู้สึกของผู้แต่งที่มีต่อไต้ฝุ่นนารี สายฝนและช่วงเวลาที่ประทับใจดังกล่าวผ่านบทประพันธ์ประเภทซิมโฟนีออร์เคสตร้า

ผู้แต่งได้เลือกใช้วงออร์เคสตร้าในการบรรยายเรื่องราวเพราะเป็นวงที่ขนาดใหญ่ให้พลังเสียงได้เต็มที่ สามารถแทนความรุนแรงและภาพของพายุได้ดี อีกทั้งยังมีสีสันหลากหลายสามารถทำให้ถ่ายทอดอารมณ์ความรู้สึกต่าง ๆ ได้ชัดเจนขึ้น อีกทั้งยังทำให้มิติในเพลงมีความหลากหลายเหมาะแก่การประพันธ์เพลงร่วมสมัย

วัตถุประสงค์ของการวิจัย

1. เพื่อถ่ายทอดความซาบซึ้งและความประทับใจผ่านบทประพันธ์สำหรับวงออร์เคสตร้าในลักษณะดนตรีร่วมสมัย
2. เพื่อเป็นแนวทางในการสร้างผลงานประพันธ์ที่มีลีลาผสมผสานระหว่างสำเนียงตะวันตกและสำเนียงตะวันออก
3. เป็นผลงานที่สามารถนำมาประยุกต์ใช้กับงานทางวิชาการและการเรียนการสอนดนตรีในระดับอุดมศึกษา

ขอบเขตของการวิจัย

1. เป็นบทเพลงบรรยายเรื่องราวในลักษณะดนตรีร่วมสมัย
2. เป็นบทเพลงที่ผสมผสานความเป็นตะวันตกกับตะวันออก เช่น บันไดเสียง, วัตถุดิบและโมทิฟ, เทคนิคการเล่นเครื่องดนตรีที่เลียนแบบสำเนียงของดนตรีตะวันออก

3. เป็นบทประพันธ์สำหรับวงออร์เคสตร้า

4. ความยาวประมาณ 18 นาที

วิธีดำเนินการวิจัย

1. ค้นคว้าหาข้อมูลโดยการศึกษาวรรณกรรมประเภทบทเพลงซิมโฟนีและดนตรีบรรยายเรื่องราวสำหรับวงออร์เคสตร้าที่เป็นงานร่วมสมัยที่มีชื่อเสียงเพื่อใช้เป็นแนวทาง

2. กำหนดโครงสร้างและสังคีตลักษณ์ของบทประพันธ์ให้มีความเหมาะสมกับความยาวของบทประพันธ์ซึ่งจะประกอบด้วยโครงสร้างใหญ่ 3 ท่อน

3. วางแผนโครงสร้างใหญ่โดยการวางแผนอารมณ์เพลงในช่วงต่าง ๆ กำหนดพื้นผิว โดยวางแผนการดำเนินไปของพื้นผิว เหตุการณ์ต่าง ๆ และสีสันของเสียงอย่างคร่าว ๆ

4. สร้างสรรค์วัตถุดิบและกำหนดโมทิฟ โดยเลือกสำเนียงของบันไดเสียงให้เหมาะสม

5. ประพันธ์เพลงโดยพิจารณาให้มีความเหมาะสมสอดคล้องกับสิ่งที่วางแผนไว้อย่างยืดหยุ่น

6. รับคำแนะนำจากอาจารย์ที่ปรึกษาเพื่อปรับปรุงให้มีความสมบูรณ์มากขึ้นเป็นระยะ ๆ

7. การจัดพิมพ์และการนำเสนอรูปเล่มสมบูรณ์ซึ่งประกอบด้วยบทอรรถาธิบายและโน้ตเพลงที่สมบูรณ์

ผลการวิจัย

ท่อนที่หนึ่ง

ห้องที่ 1 – 13 จะเป็นช่วงเกริ่นนำบรรยายถึงเหตุการณ์ก่อนที่พายุไต้ฝุ่นกำลังจะมาทุกอย่างนิ่งสงบราวกับว่ามีบางอย่างที่น่ากลัวกำลังจะเข้ามาในไม่ช้า ความรู้สึกสังหรณ์ใจว่ามีบางอย่างกำลังจะเริ่มทุกสิ่งรอบตัวเงียบผิดปกติเหมือนกับกำลังหวาดกลัวสิ่งอันตราย ในช่วงนี้อยู่ในอารมณ์ลึกลับน่าพิศวง (Misterioso) ในความเร็ว ♩ = 60 ในกุญแจเสียง A ไมเนอร์ กลุ่มเครื่องกระทบเบสดรัมที่ให้สีสันบรรยายว่าพื้นดินกำลังสั่นไหวเล็กน้อยท่ามกลางความเงียบ แทมแทมจะเป็นเสียงแห่งลางสังหรณ์ที่ดังแว่วมาในอากาศ กลุ่มเครื่องสายจะเล่นเทคนิคบาร์ตอกพิซซิคาโต (Bartok pizzicato) เป็นคอร์ด A ดิมินิชท์ สื่อถึงความรู้สึกตระหนกที่แล่นเข้ามาฉับพลันของผู้คนและสิ่งมีชีวิตต่าง ๆ ห้องที่ 8 เครื่องสายเสียงต่ำจะเข้ามาด้วยคู่ 5 เฟอร์เฟคและขยับเป็น 5 ดิมินิชท์ ทบกับบาสซูนในห้องที่ 10 สื่อถึงสายลมที่เข้ามาเอื่อย ๆ และลางร้าย ในขณะเดียวกันเครื่องลมทองเหลืองจะเล่นเทคนิคแอรี่โทน (airy tone) เป็นการสื่อถึงลมกระโชกที่มาเป็นระลอก จากนั้นจะค่อย ๆ สร้างอารมณ์ไปสู่ตอนนำเสนอในห้องที่ 14

ตอนนำเสนอจะเริ่มในห้องที่ 14 เปลี่ยนความเร็วเป็น ♩ = 66 เป็นการบรรยายถึงฝนที่ค่อย ๆ ตกหนักขึ้น ๆ เรื่อย ๆ ผู้แต่งชอบให้โน้ตหรือคอร์ดที่ห่างจากโน้ตหรือคอร์ดโทนิกเป็นระยะไตรโทนซึ่งเป็นคอร์ดนอกกุญแจเสียงที่ผู้แต่งชอบใช้เพราะให้ความรู้สึกแปร่ง เครื่องลมไม้สื่อถึงเม็ดฝนที่เริ่มตกปรอย ๆ ผู้แต่งจงใช้ฟลูตกับคลาริเน็ตเล่นในจังหวะโน้ตพยางค์ที่ต่างกันเพราะสื่อสายฝนเวลาตกจะตกไม่พร้อมกัน ฮาร์พจะเทียบเสียง Fb และ B# ซึ่งตรงกับ E และ C ตามลำดับเพื่อให้ชุดโน้ตเกิดเสียงโน้ตจริงแค่ 5 โน้ตเป็นบันไดเสียง A ไมเนอร์เพนทาโทนิก ใช้เวลาเล่นเทคนิคกรีซซานโดเพื่อเลียนแบบสำเนียงของกู่เจิ้ง (Gu zheng) ในดนตรีจีนและจะใช้การเทียบเสียงลักษณะนี้หลายจุดในเพลงโดยสามารถสังเกตกุญแจเสียงของเพลงได้จากการเทียบเสียงของฮาร์พได้

ตั้งแต่ห้องที่ 18 ในอารมณ์เกรี้ยวกราด (Furioso) ในอัตราความเร็ว ♩ = 100 เป็นการบรรยายถึงพายุไต้ฝุ่นที่รุนแรงซึ่งช่วงนี้จะเป็นทำนองหลักที่หนึ่ง เริ่มจากประโยคที่หนึ่งห้องที่ 18 อยู่ในคอร์ด A ดิมินิชท์ ห้องที่ 21 ไวโอลินจะเข้ามาเพื่อเพิ่มพื้นผิวให้หนาขึ้นและให้เกิดแนวทำนองที่เคลื่อนไหวรวดเร็ว

เหมาะสมกับภาพพายุ ห้องที่ 26 เป็นช่วงเชื่อมที่จะส่งไปประโยคที่สามจะมีลีลาที่ชะลอ เน้นเครื่องทองเหลืองเป็นหลัก ห้องที่ 32 เป็นประโยคที่สามเป็นการกลับมาของทำนองหลักที่หนึ่ง โดยจะแตกต่างจากครั้งแรกบางส่วนเช่น มีเครื่องลมที่ลากคอร์ดเสียงค้างยาวและแนวไวโอลินที่เล่นด้วยลีลาเคลื่อนไหวตั้งแต่แรกในห้องที่ 34 แนวฮาร์พจะเข้ามาเพื่อเพิ่มสีสัน ในห้องที่ 36 จะขึ้นประโยคที่สี่เป็นการดัดแปลงประโยคเดิม จะสังเกตว่าแนวฟลูตและโอโบจะเปลี่ยนมาเล่นในลีลาเคลื่อนไหวเพื่อเพิ่มความหนาแน่นของพื้นผิว แนวฮาร์พจะเล่นในลีลาหวือหวาเป็นการบอกว่าพายุกำลังแรงขึ้นเรื่อย ๆ ห้องที่ 40 – 46 จะเป็นช่วงเชื่อมที่สองเพื่อเชื่อมไปทำนองหลักที่สองในห้องที่ 47 ในห้องที่ 47 จะอยู่ในกุญแจเสียง E ไมเนอร์จะเป็นช่วงทำนองหลักที่สอง ทำนองนี้ผู้แต่งจงใจให้ได้ยินเป็นทำนองอย่างชัดเจนสามารถร้องตามได้ ทำนองมีความอ่อนหวานที่วางอยู่บนความหม่นของเสียงประสานและความรุนแรงของการเรียบเรียงวงดนตรี (orchestration) เพื่อบรรยายถึงความเป็นผู้หญิงของคำว่า “นารี” ซึ่งถึงแม้จะเป็นพายุแต่ก็ยังคงความหวานแบบผู้หญิงไว้อยู่

ตอนพัฒนาจะเป็นช่วงที่ช้าในอัตราจังหวะ ♩ = 69 ในอารมณ์สงบ (Placido) เป็นการบรรยายช่วงเวลาหลังจากพายุคะนอง เสียงฝนตกปรอย ๆ ปนกับเสียงเม็ดฝนที่ตกจากหลังคา บรรยากาศฟ้าหลังฝนที่ดูสดใสชุ่มฉ่ำสร้างความประทับใจแก่ผู้แต่งเป็นอย่างมาก ตอนนี้กลับสู่กุญแจเสียง A ไมเนอร์อีกครั้งเริ่มต้นที่ห้องที่ 61 แนวฟลูต คลาริเน็ต และเรนสติ๊กสร้างอารมณ์เม็ดฝนที่ตกปรอย ๆ นำแนวคิดจากตอนนำเสนอในช่วงแรกมาใช้อีกครั้ง ห้องที่ 63 แนวฮาร์พจะเข้ามาสื่อถึงฟ้าที่สดใสขึ้น ห้องที่ 64 จะเปลี่ยนกุญแจเสียงเป็น F เมเจอร์ แนวไวโอลินได้เข้ามาโดยการเล่นเทคนิคทรีโมโลเบา ๆ สื่อถึงไอน้ำที่จาง ๆ หลังฝนตก ห้องที่ 66 ระฆังราวได้เล่นทำนองในบันไดเสียงเพนทาโทนิกสื่อถึงความปลื้มปิติที่มาจากสรวงสวรรค์ซึ่งเป็นการเริ่มทำนองหลักที่สาม ทำนองในแนวระฆังราวจะถูกรับด้วยแนวไวโอลินในห้องที่ 67 ในคอร์ด D ไมเนอร์สื่อถึงแง่มุมที่อ่อนหวานของพายุเวลาซาลง ในห้องที่ 68 ในคอร์ด A ไมเนอร์แนวฮาร์พจะสอดประสานกับไวโอลินเพื่อเพิ่มความหวาน ห้องที่ 72 แนวโอโบจะเข้ามารับส่งกับแนวไวโอลินเหตุที่ผู้แต่งเลือกโอโบเพราะเป็นเครื่องดนตรีที่ให้ความรู้สึกของความเป็นตะวันออกได้ดีในประโยคถัดไป ห้องที่ 76 ไวโอลินสอง วิโอลา และเชลโลจะเล่นเทคนิคกรีซซานโดเป็นเสียงประสานรองรับทำนองร่วมกับฮาร์พ ผู้แต่งเลือกใช้เทคนิคนี้เพื่อให้เสียงประสานเกิดความคลุมเครือไม่แน่นอน ในห้องที่ 85 สังเกตว่าแนวเครื่องลมไม้จะเล่นชุดโน้ตในกรอบสี่เหลี่ยมโดยเล่นให้เร็วที่สุดเท่าที่ผู้เล่นจะเล่นได้ซ้ำไปเรื่อย ๆ เพื่อสื่อถึงสายฝน ในประโยคถัดไปอยู่ในกุญแจเสียง D เมเจอร์เริ่มตั้งแต่ห้องที่ 85 ทำนองจะถูกนำเสนอในแนวเชลโล การเล่นช่วงเสียงที่สูงของเชลโลจะให้อารมณ์คล้ายกับเสียงซอของจีนและของไทยมาก ซึ่งเป็นการนำทำนองหลักที่สามมาพัฒนา ประโยคถัดไปในห้องที่ 99 เริ่มประโยคใหม่ทำนองจะบรรเลงด้วยไวโอลินทั้งสองแนวโดยเครื่องสายอื่น ๆ จะเล่นเป็นคอร์ดดนตรีดำเนินไปจนถึงเคเดนซ์ในห้องที่ 104 ในคอร์ด D เป็นการสิ้นสุดกุญแจเสียง D เมเจอร์และเข้าสู่ช่วงช่วงเชื่อมในห้องถัดไป

ช่วงเชื่อมเริ่มตั้งแต่ห้องที่ 105 อยู่ในกุญแจเสียง B ไมเนอร์ ช่วงเชื่อมนี้แนวคิดและอารมณ์เดียวกับช่วงเกริ่นนำเพียงแต่คราวนี้อยู่ในกุญแจเสียงอื่นและมีการเรียบเรียงเสียงให้วงออร์เคสตร้าที่ต่างออกไป พื้นผิวทั้งหมดจะค่อย ๆ สร้างอารมณ์เข้าสู่ห้องที่ 117 ในตอนย้อนความ

ตอนย้อนความในห้องที่ 117 จะอยู่ในอารมณ์เดียวกับห้องที่ 14 – 17 ในตอนนำเสนอแต่คราวนี้มีการดัดแปลงให้ต่างออกไปโดยเปลี่ยนสิ่งต่าง ๆเช่น การเรียบเรียงเสียงให้วงออร์เคสตร้าและพื้นผิวเริ่มด้วยห้องที่ 117 จะนำแนวทำนองที่ให้เสียงฝนตกเข้ามาในแนวไวบราโฟนและกล็อค-เคนสปิล แนวฟลูตกับโอโบจะเล่นทำนองอีกทำนองหนึ่งในลีลาช้า จากนั้นแนวไวโอลินจะเล่นทำนองในลีลาเดียวกับไวบราโฟนและกล็อค-เคนสปิลเพื่อช่วยเสริมพื้นผิวให้หนาขึ้น โดยมีเครื่องสายเสียงต่ำและเบสดรัมเล่นเทคนิคทรีโมโลเพื่อแสดงถึงพื้นดินสั่นสะเทือนและความลุ้นระทึกทุกอย่างจะสร้างอารมณ์ขึ้นมาจนถึงห้องที่ 121

ในลีลาเกรี้ยวกราดแสดงถึงพายุไต้ฝุ่นแนวคิดเดียวกันกับตอนนำเสนอ ซึ่งผู้แต่งก็ได้นำทำนองหลักที่หนึ่งในตอนนำเสนอมาดัดแปลงนั่นเอง

ท่อนที่สอง

ในท่อนที่สองนี้บรรยายถึงความรู้สึกของผู้แต่งที่มีต่อพายุไต้ฝุ่นนารีและช่วงเวลาฝนฟ้าคะนองในช่วงแรกของท่อนนั้นสื่อว่าผู้แต่งรู้สึกสนุกสนาน ปลื้มปิติและดื่มด่ำไปกับสายฝน โดยเลือกใช้อัตราจังหวะที่เร็วในอารมณ์สนุกสนานร่าเริง (Giocoso) ผู้แต่งได้ลดความซับซ้อนของพื้นผิวลงให้ฟังง่ายขึ้น ในช่วงที่สองนั้นอยู่ในอารมณ์สงบ (Placido) บรรยายถึงเหตุการณ์ที่ผู้แต่งนั่งดูสายฝนที่ซาลงทำให้รู้สึกสงบเยือกเย็นและรับรู้ถึงบรรยากาศที่งดงามของฟ้าหลังฝน

ตอน A เริ่มต้นจากห้องที่ 173 ในอัตราจังหวะ ♩ = 144 ด้วยอารมณ์สงบ (Giocoso) อยู่ในกุญแจเสียง E ไมเนอร์ ใน 4 ห้องแรกจะเริ่มด้วยเสียงสั้นที่จากเบาและค่อย ๆ ดังขึ้นเป็นการกระโดดของโน้ตเบสในระยะคู่ไตรโทนทำให้รู้สึกถึงความไม่แน่นอน และเมื่อรวมโน้ตเบสทั้ง 4 ห้องจะพบว่าเป็นการขยายโน้ตในคอร์ดโทนิกซึ่งก็คือ E ไมเนอร์นั่นเอง ห้องที่ 179 วู้ดบล็อคจะเข้ามาเชื่อมโน้ตชุดถัดไปโน้ตชุดถัด ๆ ไปจะเน้นการใช้โน้ตนอกกุญแจเสียงโน้ตนอกกุญแจเสียงต่าง ๆ นั้นจะนำมาจากการขยับโน้ตในกุญแจเสียงให้สูงขึ้นหรือต่ำลงเป็นระยะครึ่งเสียง ผลของการใช้เทคนิคดังกล่าวจะทำให้เสียงของทำนองฟังดูแปร่งและความรู้สึกของกุญแจเสียงที่เลือนรางแต่ยังจับความรู้สึกของกุญแจเสียงได้ โดยดูจากโน้ตที่ถูกเน้นจะเป็นโน้ตสำคัญของกุญแจเสียงเช่น โน้ตโทนิก โน้ตโดมิแนนท์ หรือโน้ตที่อยู่ระยะไตรโทนจากโน้ตโทนิกเป็นต้น ห้องที่ 184 แนวทำนองหลักที่หนึ่งจะเข้ามาที่แนวเดี่ยวไวโอลินจะสังเกตว่าทำนองมีโน้ตโครมาติกมากมายแต่ล้วนเป็นการปรับเสียงจากโน้ตในกุญแจเสียงทั้งสิ้น คอร์ดในตอนนี้แม้จะทบกันซับซ้อนแต่แท้จริงแล้วส่วนใหญ่เป็นการดำเนินไปมาระหว่างคอร์ดโทนิกกับโดมิแนนท์เพียงแต่ผู้แต่งเพิ่มเติมโน้ตบางโน้ตเข้ามาทบกับคอร์ดปกติหรือปรับเสียงของโน้ตในคอร์ดบางตัวขึ้นหรือลงครึ่งเสียงเพื่อให้เกิดความกระด้างและความคลุมเครือเช่น ห้องที่ 214 – 215 จะคิดเป็นคอร์ดโทนิก ⟶ โดมิแนนท์ ⟶ โทนิก

จากนั้นจะเข้าสู่ตอน B ของท่อนนี้ ในตอน B จะอยู่ในช่วงสงบ (Placido) ในอัตราจังหวะช้า ♩ = 66 บรรยายภาพความสงบเหยือกเย็นของผู้แต่งในบรรยายกาศฝนปรอย ๆ เริ่มต้นที่ห้องที่ 277 เครื่องสายเสียงสูงจะเล่นเทคนิคทรีโมโลเบา ๆ สื่อถึงบรรยากาศไอน้ำจาง ๆ แนวนี้ได้ถูกเล่นเตรียมตั้งแต่คอร์ดสุดท้ายของตอน A เพื่อความต่อเนื่องของเสียง ในขณะเดียวกันเรนสติ๊กก็ได้เล่นคลอไปด้วยเพื่อให้เห็นภาพฝนมากขึ้น จากนั้นห้องที่ 278 ทำนองหลักที่สองซึ่งเป็นทำนองหลักของตอน B เป็นทำนองที่ให้ความรู้สึกเยือกเย็นปนอ่อนหวานบรรยายถึงคำว่า “นารี” ได้ดีซึ่งจะถูกเล่นแนวเครื่องสายเสียงต่ำห้องที่ 284 จะย้ายทำนองให้เครื่องสายเสียงสูงเล่น ความหวานจะมากขึ้นด้วยช่วงเสียงที่สูงขึ้นและสีสันที่เปลี่ยนไป ห้องที่ 285 อยู่ในคอร์ด D ไม-เนอร์, B ไมเนอร์ และ E ดิมินิชท์ตามลำดับ จะมีระฆังราวเคาะโน้ต B ดังกังวานขึ้นมาเป็นการบ่งบอกถึงความสงบเปรียบดั่งพรที่มาจากสวรรค์ที่ทำให้ความน่ากลัวโศกเศร้าหายไปชั่วคราว สังเกตว่าเสียงประสานในช่วงนี้จะเผยความเป็นกุญแจเสียงชัดเจนขึ้นกว่าช่วงก่อน ๆ ห้องที่ 286 อยู่ในคอร์ด D และ B ดิมินิชท์ ห้องที่ 287 อยู่ในคอร์ด A ไมเนอร์, B ไมเนอร์ และ E ไมเนอร์ตามลำดับ ในห้องที่ 288 อยู่ในคอร์ด G# ดิมินิชท์เพื่อส่งไปหาคอร์ด A ดิมินิชท์ในห้องที่ 289 ซึ่งเข้าสู่กุญแจ-เสียง A ไมเนอร์และจะค่อย ๆ ดังขึ้นไป ff จากนั้นดนตรีจะเริ่มกดดันขึ้นซึ่งนำอารมณ์จากท่อนที่หนึ่งกลับมาพัฒนาสังเกตจากไดนามิกที่เปลี่ยนอย่างรวดเร็ว

ช่วงนี้ผู้แต่งมีเจตนาที่จะเขียนดนตรีให้ค่อย ๆ สร้างอารมณ์เพื่อส่งไปทำนองหลักที่สามในช่วงถัดไปนั่นเอง ซึ่งจะใช้เทคนิคการเพิ่มพื้นผิวให้ค่อย ๆ หนาขึ้นและเพิ่มไดนามิกให้ค่อย ๆ ดังขึ้น ลีลาจะเหมือนช่วงเชื่อมและช่วงสร้างอารมณ์ในท่อนที่หนึ่ง ในห้องที่ 296 แนวเครื่องลมไม้จะเล่นโน้ตในลีลาเคลื่อนไหว

เป็นโน้ตพยางค์ที่ไม่เท่ากันในลีลาเดิมจากท่อนที่หนึ่งที่บรรยายถึงฝนที่กำลังตกประกอบกับแนวฮาร์พที่เข้ามาเล่นด้วยชุดโน้ตซ้ำโดยกำหนดให้เล่นเร็วที่สุดเท่าที่จะทำได้ ในห้องที่ 302 ทำนองหลักที่สามจะถูกนำเสนอในแนวเครื่องสายเสียงสูงด้วยความดังมากซึ่งทำนองหลักที่สามนี้จะเป็นการพัฒนามาจากทำนองหลักที่สองครั้งที่สองของท่อนที่หนึ่งบรรยายถึงความกดดันของพายุ

ท่อนที่สาม

ท่อนที่สามนี้จะเป็นการนำท่อนที่หนึ่งมาดัดแปลงสามารถแบ่งตอนได้เป็น 2 ตอน บรรยายถึงพายุไต้ฝุ่นนารีกำลังจะก่อตัวรุนแรงอีกครั้ง จากความเงียบเริ่มมีเสียงลมจากนั้นฝนตกและในที่สุดก็กลายเป็นพายุที่น่ากลัว

ตอน A เริ่มต้นมาในจังหวะช้าด้วยอารมณ์ลึกลับ (Misterioso) จะเป็นการนำลีลาและอารมณ์เดียวกับช่วงเกริ่นนำของท่อนหนึ่งมาเล่นอีกครั้ง โดยดัดแปลงให้แตกต่างออกไป ห้องที่ 329 แนวไวบราโฟนจะเข้ามา ตามด้วยแทมแทมให้ความรู้สึกรอคอยสงสัยในสิ่งที่กำลังจะเกิดขึ้นข้างหน้า ห้องที่ 331 แนวฮาร์พจะเข้ามาและรับด้วยเสียงฟลูตที่ออกวังเวง การเล่นฟลูตแบบนี้เป็นเทคนิคเบรธแอตแทค (breath attack) กล่าวคือจะให้ค้างลมหายใจลากโน้ตยาวแต่จะใช้การเน้นน้ำหนักในการกำหนดลีลาจังหวะของทำนอง จากนั้นห้องที่ 333 แทมแทมได้ตีโน้ตที่ค่อย ๆ เร็วขึ้นจะมีเสียงเครื่องสายเล่นเทคนิคบาร์ตอกพิซซิคาโตมารับเป็นคอร์ด A ไมเนอร์ ห้องที่ 334 ฟลูตคนที่สองจะเล่นเบรธแอตแทคขึ้นมาอีกครั้ง แต่เปลี่ยนโน้ตให้สูงขึ้นเป็นโน้ต ช่วงนี้จะเป็นการบรรยายถึงสายฝนที่กำลังตกแรงขึ้นเรื่อย ๆ ห้องที่ 344 แนวฟลูตและคลาริเน็ตเล่นทำนองที่ให้ความรู้สึกของเม็ดฝน ห้องที่ 335 เรนสติ๊กก็จะเข้ามาช่วยสร้างบรรยากาศ เบสดรัมที่เล่นทรีโมโลจะแทนเสียงพื้นดินที่สั่นไหวเพราะแรงฝน ไวโอลินจะเล่นเทคนิคฮาร์โมนิกแทนเสียงหวีดหวิวในอากศและลางบอกเหตุถึงสิ่งน่ากลัว จากนั้นฝนจะค่อย ๆ แรงขึ้นจนก่อตัวเป็นพายุที่เกรี้ยวกราดในตอน B ห้องที่ 348 ในอารมณ์เกรี้ยว-กราด (Furioso) อัตราความเร็ว ♩ = 100

ในห้องที่ 348 จะเป็นช่วงเต็มวงในระดับเสียงที่ดังมากบรรยายถึงภาพพายุได้ดี โดยผู้แต่งได้นำทำนองหลักที่หนึ่งของท่อนที่หนึ่งมาพัฒนาทำนองจะอยู่ที่ทิมปานีและเครื่องสายเสียงสูงและเครื่องสายเล่นเทคนิคทรีโมโลบรรยายถึงฝนที่ตกหนัก ทรัมเปตและทรอมโบนบรรยายถึงสายลมที่บ้าคลั่งและเสียงฟ้าร้องโดยมีแนวเครื่องกระทบต่าง ๆ เล่นบรรยายภาพฟ้าร้องฟ้าผ่าเสริมเข้าไปด้วย จากนั้นห้องที่ 382 จะเป็นช่วงหางเพลงเพื่อสร้างอารมณ์จากชะลอและค่อย ๆ รุนแรงขึ้นจนถึงที่สุดเพื่อจบเพลง ห้องที่ 382 พื้นผิวจะเบาบางและเสียงค่อนข้างเบา ห้องที่ 384 จะค่อย ๆ หนาขึ้นโดยเพิ่มแนวเครื่องสายเสียงต่ำเข้ามา ห้องที่ 385 จะเพิ่มแนวคลาริเน็ตเข้ามา ห้องที่ 385 แนวโอโบจะเข้ามาและจะค่อย ๆ ดังขึ้น ห้องที่ 387 แนวฟลูตจะเข้ามา ห้องที่ 388 แนวไวโอลินจะเล่นในลีลารวดเร็ว ซึ่งนำมาจากทำนองหลักที่หนึ่งของท่อนที่หนึ่ง พื้นผิว อารมณ์และความดังจะค่อย ๆ ถูกสร้างให้รุนแรงขึ้นเป็นการขยายโดมิแนนท์และส่งไปคอร์ดโทนิกตอนจบเพลง ผู้ห้องที่ 394 แต่งจงใจให้ทั้งวงเงียบไปเหลือเพียงเบสดรัมและเบสดรัมจะดังขึ้นเรื่อย ๆ โดยห้องสุดท้ายจะมีคอร์ดโทนิกมารับเป็นอันจบเพลงโดยสมบูรณ์

ผลสรุปการดำเนินการวิเคราะห์

บทประพันธ์เพลง “ไต้ฝุ่นนารี ซิมโฟนี” เป็นบทเพลงที่บรรยายเรื่องราวในช่วงเวลาที่มรสุมไต้ฝุ่นนารีได้เข้าสู่ประเทศไทยจนทำให้เกิดปรากฏการณ์ต่าง ๆ เช่น พายุฝน รุ้งกินน้ำ ความเสียหายของบ้านเรือนและผู้เสียชีวิต เป็นต้น ผู้ประพันธ์ได้แต่งเพลงบทนี้เพื่อสะท้อนถึงการมองโลกได้หลายแง่มุม แม้ว่าจะเป็นเหตุการณ์เดียวกันแต่ถ้าเรามองหลาย ๆ แบบเราจะพบว่ามันมีทั้งแง่ดีและแง่ร้าย แง่ที่เลวร้ายก็มักจะมีแง่มุมที่สวยงามมารองรับเสมอ ดังนั้นแง่ร้ายและแง่ดีจึงเป็นของคู่กันเสมอ ช่วงเวลาไต้ฝุ่นนารี

จึงเป็นช่วงเวลาที่ผู้แต่งซาบซึ้งถึงแง่มุมที่สวยงามและยอมรับแง่มุมที่เลวร้ายของพายุฝนจึงต้องการที่จะถ่ายทอดออกมาสู่บทเพลงในรูปแบบดนตรีร่วมสมัย เหตุการณ์ที่เกิดขึ้นในปัจจุบันวันนี้เราอาจจะรู้สึกว่ามันเป็นเรื่องปกติธรรมดา แต่เมื่อเวลาผ่านไปจะกลายเป็นสิ่งที่มีค่าและน่านึกถึง

ข้อเสนอแนะ

บทประพันธ์ไต้ฝุ่นนารีซิมโฟนีนี้สามารถประยุกต์ให้เป็นรูปแบบวงอื่น ๆ ได้โดยการเรียบเรียง เช่น เรียบเรียงให้เป็นวง Ensemble ขนาดไม่ใหญ่มาก วง Symphonic band หรือวงเครื่องสาย เป็นต้น เพื่อความยืดหยุ่นในการเผยแพร่และประหยัดค่าใช้จ่าย อีกทั้งบทประพันธ์นี้ยังเป็นแบบอย่างที่ดีสามารถใช้ในการเรียนการสอน เช่น เรื่อง Orchestration, Tone Color, Extended technique เป็นต้น

รายการอ้างอิง

ภาษาไทย

ณรุทธ์ สุทธจิตต์. 2554. *สังคีตนิยม ความซาบซึ้งในดนตรีตะวันตก*. พิมพ์ครั้งที่ 10. กรุงเทพมหานคร: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

เพ็ญนภา ชัยสุนทร. 2556. *“รู้หรือไม่ "พายุดีเปรสชั่นนารี" ชื่อนี้มีที่มาอย่างไร?” Voicetv*. วันที่สืบค้นข้อมูล 9 กุมภาพันธ์ 2557 (http://news.voicetv.co.th/thailand/85243.html)

ภาษาอังกฤษ

Narong Prangcharoen. 2556. *Maha Mantras (Concerto for Alto/Soprano Saxophone and Orchestra)* [n.p.]: Theodore Presser Company.

Wikipedia. 2014. “Butterfly Lover's Violin Concerto.” Retrieved 2014, February 9 (http://en.wikipedia.org/wiki/Butterfly_Lovers'_Violin_Concerto)

Wikipedia. 2014. “Chen Yi (Composer).” Retrieved 2014, February 9 (http://en.wikipedia.org/wiki/Chen_Yi_(composer))

Wikipedia. 2014. “The Peony Pavilion.” Retrieved 2014, February 9 (http://en.wikipedia.org/wiki/The_Peony_Pavilion)

การแสดงขับร้องโดยสิริเพ็ญ พฤฒิพิทักษ์

A VOCAL RECITAL BY SIRIPEN PRUTPITHAK SIRIPEN PRUTPITHAK

สิริเพ็ญ พฤฒิพิทักษ์*

ดวงใจ อมาตยกุล**

บทคัดย่อ

การแสดงขับร้องในครั้งนี้มีจุดประสงค์เพื่อพัฒนาศักยภาพในการขับร้องของผู้แสดงทั้งด้านเทคนิคการขับร้อง การตีความบทเพลงรวมถึงศึกษาและปฏิบัติจริงในการจัดการแสดงขับร้องเป็นแนวทางในการศึกษาบทเพลงจากยุคต่างๆ โดยรวบรวมข้อมูลของบทเพลงในรายการแสดง เช่น ประวัติของบทเพลงและประวัติของผู้ประพันธ์พัฒนาความสามารถในการแสดงขับร้องของผู้แสดง นอกจากนี้ยังทำให้ผู้แสดงได้เรียนรู้เกี่ยวกับวิธีการแสดงขับร้องตั้งแต่การเตรียมตัวไปจนถึงการวางตัวในระหว่างการแสดง

การแสดงขับร้องในครั้งนี้ผู้แสดงได้คัดเลือกบทเพลงขับร้อง 13 บทเพลงจากนักประพันธ์เพลง 7 คน จากยุคบาโรก ยุคโรแมนติก ยุคคลาสสิก ได้แก่ (1) Sweeter than Roses ประพันธ์โดย Henry Purcell (2) If Music Be the Food of Love ประพันธ์โดย Henry Purcell (3) Let the Bright Seraphim ประพันธ์โดย George Frideric Handel (4) Ganymed ประพันธ์โดย Franz Schubert (5) Auf dem Wasser zu singen ประพันธ์โดย Franz Schubert (6) Ich ging mit Lust durch einen grunen Wald ประพันธ์โดย Gustav Mahler (7) Wer hat dies Liedlein erdacht? ประพันธ์โดย Gustav Mahler (8) Chanson triste ประพันธ์โดย Henri Duparc (9) L'Invitation au voyage ประพันธ์โดย Henri Duparc (10) Batti, batti, o bel Masetto from Opera "Don Giovanni" ประพันธ์โดย Wolfgang Amadeus Mozart (11) Mi tradi quell'alma ingrate from Opera "Don Giovanni" ประพันธ์โดย Wolfgang Amadeus Mozart (12) Saper Vorreste from Opera "Unballo in maschera" ประพันธ์โดย Giuseppe Verdi (13) Caro Nome from Opera "Rigoletto" ประพันธ์โดย Giuseppe Verdi

การแสดงขับร้องในครั้งนี้จัดขึ้นเมื่อวันที่ 20 กุมภาพันธ์ พ.ศ. 2557 เวลา 17.00 น. ณ ห้องแสดงดนตรีธงสรวง (Tongsuang's Studio) ตั้งอยู่บ้านเลขที่ 54/1 ถนนสุขุมวิทซอย 3 การแสดงทั้งหมดใช้เวลาประมาณ 1 ชั่วโมง 10 นาที รวมพักครึ่งการแสดง

คำสำคัญ: การแสดงขับร้อง / การแสดงขับร้อง / สิริเพ็ญ พฤฒิพิทักษ์

Abstract

This vocal recital aims to develop the performer's vocal capacity in vocal techniques and music interpretation, including recital preparation and performance. The recital provides a way for the performer to improve her performing ability and to study vocal music from different periods as she compiles information on the repertoire such as historical contexts and backgrounds of the pieces and the composers. Moreover, the performer has a chance to learn how to organize a vocal recital from preparation to presentation.

For this recital, the performer selects 13 songs by 7 composers from the Baroque, Romantic and Classical periods, as follows: (1) Sweeter than Roses by Henry Purcell (2) If Music Be the Food of Love by Henry Purcell (3) Let the Bright Seraphim by George Frideric Handel (4) Ganymed by Franz Schubert (5) Auf demWasser zu singen by Franz Schubert (6) Ich ging mit Lust durch einen grunen Wald by Gustav Mahler (7) Wer hat dies Liedlein erdacht? by Gustav Mahler (8) Chanson triste by Henri Duparc (9) L'Invitation au voyage by Henri Duparc (10) Batti, batti, o bel Masetto from opera "Don Giovanni" by Wolfgang Amadeus Mozart (11) Mi tradi quell'alma ingrate from opera "Don Giovanni" by Wolfgang Amadeus Mozart (12) Saper Vorreste from opera "Unballo in maschera" by Giuseppe Verdi (13) Caro Nome from opera "Rigoletto" by Giuseppe Verdi

The vocal recital took place at the Tongsuang's Studio, 54/1 Sukhumvitsoi 3 on Thursday, 20th February, 2014 at 5.00 p.m. The approximate time of the vocal recital is one hour and ten minutes including an interval.

Keywords: A Vocal Recital / Vocal Recital / Siripen Prutpithak

*นิสิตระดับปริญญามหาบัณฑิต สาขาดุริยางคศิลป์ตะวันตก คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

**รองศาสตราจารย์, สาขาดุริยางคศิลป์ตะวันตก คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

บทนำ

การแสดงเดี่ยวขับร้องในครั้งนี้ผู้แสดงได้เลือกบทเพลงจากยุคสมัยที่แตกต่างกันโดยแต่ละบทเพลงนั้นต้องใช้ทั้งเทคนิคและการแสดงออกทางอารมณ์ที่มีระดับความยากเหมาะสมกับการขับร้องในระดับบัณฑิตศึกษา โดยบทเพลงที่กล่าวถึงมีลักษณะแตกต่างกันทั้งในด้านรูปแบบการประพันธ์และเทคนิคในการขับร้องส่งผลให้ผู้แสดงได้พัฒนาความสามารถในด้านต่าง ๆ ได้อย่างเต็มที่

วัตถุประสงค์และขอบเขตของงานวิจัย

ผู้แสดงมีวัตถุประสงค์หลักในการแสดง ดังนี้

1. พัฒนาศักยภาพในการขับร้องของผู้แสดงด้านเทคนิคการขับร้องและการตีความบทเพลง
2. ศึกษาและปฏิบัติจริงในการจัดการแสดงขับร้อง
3. เป็นแนวทางในการศึกษาบทเพลงจากยุคต่างๆ
4. เผยแพร่ผลงานทางวรรณกรรมเพลงร้องที่สำคัญแก่ผู้ที่สนใจ
5. รวบรวมข้อมูลของบทเพลงในรายการแสดง เช่น ประวัติของบทเพลงและประวัติของผู้ประพันธ์

วิธีดำเนินการวิจัย

1. คัดเลือกบทเพลงที่จะใช้ในการแสดงและปรึกษากับอาจารย์ที่ปรึกษา
2. ศึกษาค้นคว้าเกี่ยวกับประวัติและวิเคราะห์บทเพลงที่จะแสดง
3. เรียนบทเพลงที่จะแสดงกับรองศาสตราจารย์ดวงใจ อมาตยกุล
4. แบ่งเวลาในการฝึกซ้อมบทเพลงให้เหมาะสม
5. เตรียมความพร้อมทางด้านสมรรถภาพร่างกายเพื่อการแสดงขับร้อง
6. กำหนดวัน เวลา และสถานที่แสดง
7. ทำสูจิบัตรสำหรับการแสดง
8. เตรียมช่างบันทึกภาพและเสียง
9. ฝึกซ้อมที่สถานที่แสดงจริงกับเปียโนที่จะใช้ในการแสดงจริง
10. ปรับเสียงและตรวจสภาพเปียโนที่จะใช้แสดงโดยปรึกษากับช่างเทคนิคด้านเปียโนคือคุณหิรัญ สุขจิตร์
11. ฝึกซ้อมการแสดงเสมือนจริงพร้อมทั้งแต่งตัวด้วยชุดแสดงจริง
12. วิเคราะห์ผลการวิจัยและสรุปผลเป็นรูปเล่ม

ผลการวิจัย

1. คัดเลือกบทเพลงที่จะใช้ในการแสดงและปรึกษากับอาจารย์ที่ปรึกษา
2. ได้เรียนรู้เทคนิคการขับร้องจากบทเพลงในยุคที่แตกต่างกันสามารถตีความและแสดงออกทางอารมณ์ได้เหมาะสมกับบทเพลงในแต่ละยุค รวมทั้งการมีวินัยในการฝึกซ้อม
3. เตรียมการแสดงขับร้องได้อย่างมีประสิทธิภาพ
4. สามารถตีความบทเพลงในยุคต่างๆ ได้ลึกซึ้งมากขึ้นและจัดการปัญหาทางด้านเทคนิคทางการขับร้องจากบทเพลง

5. ได้เป็นส่วนหนึ่งในการอนุรักษ์ผลงานเพลงขับร้องที่น่าสนใจและส่งเสริมให้ผู้คนหันมาชมการแสดงเดี่ยวมากขึ้น

ผลสรุปการดำเนินการวิเคราะห์

1. การคัดเลือกบทเพลง

ในการคัดเลือกบทเพลงสิ่งที่ควรคำนึงถึงมากที่สุดคือความสมดุลของการแสดงทั้งหมดและความสามารถของตัวผู้แสดง บทเพลงแต่ละบทควรมีความแตกต่างกันทั้งในด้านผู้ประพันธ์ยุคสมัยและอารมณ์ของบทเพลง เมื่อครบทุกบทเพลงแล้วการจัดลำดับการแสดงควรจัดเรียงโดยให้มีความสมดุลกันในด้านของอารมณ์เพลงและเวลา กล่าวคือไม่ควรให้ระยะเวลาในการแสดงครึ่งแรกและครึ่งหลังต่างกันมากนัก และอารมณ์ความรู้สึกของเพลงต้องมีความแตกต่างกันสลับกันบ้าง เช่น ไม่ควรขับร้องเพลงเร็วติดต่อกันหลายเพลงเพราะจะทำให้ทั้งผู้แสดงและผู้ฟังเหนื่อยเกินไป

ผู้แสดงได้คัดเลือกบทเพลงที่ใช้ในการแสดงไว้จำนวน 13 บทเพลง โดยการแสดงขับร้องในครั้งนี้ผู้แสดงได้คัดเลือกบทเพลงโดยพิจารณาจากคุณค่าของบทประพันธ์ความไพเราะ ความเหมาะสมทางด้านเทคนิค การแสดงออกทางด้านอารมณ์ ความชอบส่วนบุคคล และความเหมาะสมกับเวลาที่ใช้ในการแสดง โดยในการแสดงครั้งนี้ผู้แสดงได้แบ่งการแสดงออกเป็น 3 ช่วง โดยใช้ระยะเวลาในการแสดงรวมประมาณ 1 ชั่วโมง 10 นาที

รายการแสดงประกอบด้วยบทเพลง ดังต่อไปนี้

1. Sweeter than Roses ประพันธ์โดย Henry Purcell
2. If Music Be the Food of Love ประพันธ์โดย Henry Purcell
3. Let the Bright Seraphim ประพันธ์โดย George Frideric Handel
4. Ganymed ประพันธ์โดย Franz Schubert
5. Auf dem Wasser zu singen ประพันธ์โดย Franz Schubert

จบบทเพลงที่ 5 มีการพักการแสดง 5 นาที

6. Ich ging mit Lust durch einen grunen Wald ประพันธ์โดย Gustav Mahler
7. Wer hat dies Liedlein erdacht? ประพันธ์โดย Gustav Mahler
8. Chanson triste ประพันธ์โดย Henri Duparc
9. L'Invitation au voyage ประพันธ์โดย Henri Duparc

หลังจากจบบทเพลงที่ 9 มีการพักการแสดง 5 นาที

10. Batti, batti, o bel Masetto from Opera "Don Giovanni" ประพันธ์โดย Wolfgang Amadeus Mozart
11. Mi tradi quell'al ma ingrate from Opera "Don Giovanni" ประพันธ์โดย Wolfgang Amadeus Mozart
12. Saper Vorreste from Opera "Un ballo in maschera" ประพันธ์โดย Giuseppe Verdi
13. Caro Nome from Opera "Rigoletto" ประพันธ์โดย Giuseppe Verdi

ใช้เวลาในการแสดงรวมทั้งหมดประมาณ 70 นาที

2. การเตรียมพร้อมสำหรับการแสดงขับร้อง

การเตรียมพร้อมสำหรับการแสดงขับร้องนั้นต้องใช้ระยะเวลาในการเตรียมตัวนาน ทั้งนี้เพื่อให้ผู้แสดงเกิดความพร้อมทั้งร่างกาย จิตใจและในด้านของบทเพลง เนื่องจากในการแสดงขับร้องผู้แสดงต้องขับร้องติดต่อกันเป็นเวลากว่าชั่วโมง นอกจากจะทำให้อ่อนล้าทางกายแล้ว การตื่นเต้นเป็นเวลานานจะทำให้เหนื่อยล้าทางใจอีกด้วย

ในการเตรียมพร้อมทางร่างกายผู้แสดงเตรียมพร้อมโดยการออกกำลังกายเป็นประจำอย่างสม่ำเสมอ เช่น ว่ายน้ำ วิ่ง ตีแบดมินตัน ฯลฯ เพื่อสมรรถภาพในการทำงานของหัวใจและกล้ามเนื้อโดยรวม โดยเฉพาะระบบการหายใจ ปอดและกระบังลมซึ่งเป็นส่วนที่สำคัญเป็นอย่างมากในการขับร้อง

ส่วนการเตรียมพร้อมด้านจิตใจนั้น ผู้แสดงต้องทำการแสดงทั้งหมดต่อหน้าผู้ชมหลาย ๆ ครั้งในสถานที่แสดงจริงซึ่งจะช่วยให้ผู้แสดงสามารถทราบได้ว่าจะต้องแก้ไขส่วนใดบ้างและรู้สึกเคยชินกับการขับร้องบทเพลงทั้งหมดต่อหน้าผู้ชม

ในด้านของบทเพลง ผู้แสดงต้องจัดตารางการซ้อมให้เป็นระบบ แบ่งเวลาการซ้อมแต่ละบทเพลงให้เหมาะสม เพื่อให้สามารถขับร้องในทุกบทเพลงได้อย่างเท่าเทียมกัน

3. การเตรียมสถานที่แสดงและเครื่องดนตรี

ควรเลือกสถานที่แสดงที่มีเปียโนที่ดีและสะดวกต่อการเดินทางสำหรับผู้ฟัง ผู้แสดงต้องเข้าไปตรวจสภาพของเปียโนที่ใช้แสดงและให้ช่างเทคนิคด้านเปียโนที่มีความรู้ในด้านการปรับเสียงเปียโนเพื่อการแสดงคอนเสิร์ตเข้ามาปรับเสียงและตรวจสภาพความเรียบร้อยของเปียโนก่อนการแสดงเพื่อสร้างความมั่นใจให้กับผู้แสดงขับร้อง

การจัดที่นั่งสำหรับผู้ชมการแสดงควรจัดให้ผู้ชมทุกคนสามารถมองเห็นและได้ยินการแสดงของผู้แสดงได้อย่างชัดเจนมากที่สุดเท่าที่จะทำได้ นอกจากนี้ควรเตรียมอาหารว่างไว้ต้อนรับผู้ฟัง

ที่สำคัญที่สุด ถ้าสามารถทำได้ผู้แสดงควรไปฝึกซ้อมกับเปียโนที่ใช้ในการแสดงจริง เพื่อให้เกิดความคุ้นเคยกับเสียงเปียโน

ข้อเสนอแนะ

จากการศึกษาวิจัย ผู้แสดงควรศึกษาว่าการใช้เสียงแบบใดจะสร้างปัญหาให้กับเสียงของตน รู้จักความพอดีในการใช้เทคนิคการขับร้องตามสไตล์ของตนเอง รู้จักความพอดีที่จะร้องดังและค่อยเท่าใด ให้คิดเสมอว่าคุณภาพสำคัญกว่าความดัง การที่เสียงจะกังวานไปไกลไม่ได้ใช้แรงมาก การใช้พลังของลมหายใจที่ถูกวิธีจะทำให้กล้ามเนื้อไม่ตึงเครียดและเสียงไม่เสีย ผู้แสดงควรเลือกเพลงที่เหมาะสมในลักษณะของการร้องเพลงที่ไม่ต้องตะโกนดังๆ เพราะจะเป็นอันตรายต่อเสียงมาก และในอีกแง่มุมหนึ่งผู้แสดงไม่ควรรีบร้องเพลงร้องกึ่งพูด (recitative) หรือเพลงร้อง (aria) จากอุปรากร (opera) เพราะอุปรากรเป็นวรรณกรรมขั้นสูง ใช้เทคนิคขั้นสูง หากมีอาการเจ็บคอ เสียงแหบหรือหลอดลมอักเสบให้หยุดพูดและหยุดร้องเพลงเพื่อพักเสียงทันที การพูดระหว่างป่วยก็เป็นการเสี่ยงที่เสียงจะเสียได้พอๆ กับการขับร้อง หากเป็นหวัดขึ้นจมูกหรือมีการอักเสบของโพรงจมูก (sinus infections) โดยไม่เจ็บคออาจอนุโลมให้ร้องเพลงได้ หากมีความจำเป็นต้องแสดงแต่ให้ปรึกษาแพทย์เสียก่อน

ผู้แสดงควรหมั่นฝึกเทคนิคการขับร้องและการวางท่าทางที่ถูกต้อง หากไม่สบายร้องเพลงไม่ได้ก็ให้ฝึกส่วนอื่นไปก่อน จำไว้เสมอว่าให้รักษาเสียงของตนเองไว้ให้มากที่สุดเพราะผู้แสดงมีเครื่องดนตรีอยู่ในร่างกายซึ่งไม่สามารถถอดเปลี่ยนได้และจะต้องใช้ไปตลอดชีวิต

รายการอ้างอิง

ภาษาไทย

ณัชชา พันธุ์เจริญ. 2552. *พจนานุกรมศัพท์ดุริยางคศิลป์*. พิมพ์ครั้งที่ 3. กรุงเทพมหานคร: สำนักพิมพ์เกศกะรัต.

_____. 2551. *สังคีตลักษณ์และการวิเคราะห์*. พิมพ์ครั้งที่ 3. กรุงเทพมหานคร: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

_____. 2553. *ทฤษฎีดนตรี*. พิมพ์ครั้งที่ 7. กรุงเทพมหานคร: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

ดวงใจ อมาตยกุล. 2546. *การขับร้องประสานเสียง*. พิมพ์ครั้งที่ 2. กรุงเทพมหานคร: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

ภาษาอังกฤษ

Dwight, John S. 1855. *Dwight's Journal of Music.* Vol.V (April, 1855): 118.

Malin, Yonatan. 1967. *Song in Motion: Rhythm and Meter in the German Lied*. New York: Oxford University Press.

Novello, John A. 1859. *The musical time and Singing class circular*. New York: 1, Clinton Hall, Astor Place.

Price, Cirtis A. 1984. *Henry Purcell and the London stage*. New York: Cambridge University Press.

TOTAL SERIALISM AND INDETERMINATE MUSIC

Supakorn Aekaputra*

บทคัดย่อ

นับตั้งแต่ศตวรรษที่ผ่านมา ได้มีความพยายามที่หลากหลายต่อแนวความคิดทางดนตรีอันมีวิวัฒนาการและการเปลี่ยนแปลงอย่างต่อเนื่อง ผู้ประพันธ์ได้ทดลองวิธีการใหม่ๆ คิดค้นทฤษฎีการประพันธ์ที่น่าทึ่ง และค้นพบหนทางแห่งการประพันธ์ที่ตนรู้สึกว่าสามารถตอบสนองเจตนารมณ์ของตนได้ดีที่สุด ทั้งในแง่อัตวิสัย และในแง่สติปัญญา

ดนตรีซีเรียลสมบูรณ์และดนตรีเสี่ยงทาย ต่างก็เป็นหนึ่งในกระแสนิยมหลักที่ปรากฏในช่วงหลังสงครามโลกทั้งสิ้น แม้ว่าดนตรีทั้งสองระบบนี้มักจะได้รับการมองว่าเป็นคนละเรื่องกันและไม่เกี่ยวเนื่องกันเลยก็ตาม แต่หากพิจารณาถึงเนื้อแท้แล้วก็จะพบว่า อันที่จริง ทั้งสองระบบดังกล่าวก็มิได้มีความแตกต่างกันมากนัก นอกจากนี้ ผู้เขียนยังชี้นำคำถามเกี่ยวกับขอบเขตที่แท้จริงของวิธีการประพันธ์ดนตรีทั้งสองระบบ อีกทั้งเสนอความเชื่อมโยงบางประการที่แฝงอยู่ภายในโดยผ่านกระบวนการวิเคราะห์ทางปรัชญาด้วย

คำสำคัญ: ดนตรีซีเรียลสมบูรณ์ / ดนตรีเสี่ยงทาย / ศตวรรษที่ 20 / การประพันธ์ / ทฤษฎี / กระบวนการวิเคราะห์ทางปรัชญา

Abstract

Over the past century, there have been various approaches to the somewhat ever-sprouting, if not ever-changing, concept of music. Composers tried new methodologies, invented astounding compositional theories, and discovered numerous ways that they felt were best responsive, personally and intellectually, to their intentions.

Total serialism and indeterminate music were also amongst the main streams in the so-called “Post World War” era. Often regarded as distinct and irrelevant towards one another, the two trends are, as to be demonstrated throughout this article, not dissimilar essentially. The author also raises questions concerning the true boundaries between these two methodologies of music composition and suggests, via various philosophical approaches, that some internal and intimate links could actually exist.

Keywords: Total Serialism / Indeterminate Music / Aleatory Music / Chance Music / 20th Century / Composition / Theory / Philosophical Approaches

*Undergraduate senior student, Department of Music, Faculty of Fine and Applied Arts, Chulalongkorn University.

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

Superficially, total serialism[*] and indeterminate music[**] appear to be entirely different. Whilst the first seems to limit all possible means of creativity in music composition, the latter seems to accept whatever possibility the musical world has to offer. Nonetheless, the author believes that both types of music are, in fact, strangely affiliated.

Firstly, although total serialism is always determined initially by the composer, if we consider thoroughly, however, wouldn't we find that indeterminate music is just the same? In chance music, no matter how hard the composer tries to eliminate his own role from a specific piece, he still encounters the impossibility of truly achieving the goal. This is evident from the very first stage of composition. The desire to eliminate one's own self out of a single piece of music is ironically still a type of desire. Moreover, once the composer specifies certain elements of music into that piece, his own self and desire become even more prominent. Consider Earle Brown's *Available Forms I*, composed in 1961 for chamber orchestra, for example. Here, the instruments are specified clearly in the score; the feasible motifs are given for instrumentalists to choose to either perform or improvise; the tempos, timbres, techniques as well as sections, are all given deliberately by the composer. This, however, also covers other certain aleatory pieces such as Morton Feldman's *Projection II*, composed in 1951 for a combination of flute, trumpet, piano, violin and cello, or John Cage's *Music of Changes*, also composed in the same year for piano solo; both of which still require or contain ranges of the instruments, numbers of attacked pitches, and indications on the appropriate (sometimes rather exact) moment to perform certain indicated materials. In this aspect, aleatory music is not wholly different from other kinds of music.

[*] Total serialism. Composition which treats all musical parameters serially, not only pitch but time values, volume, etc. (Kennedy 1996; 743)

[**] Aleatory music (from Latin *alea*, dice; hence the throw of the dice for chance). Music that cannot be predicted before performance or music which was composed through chance procedures (statistical or computerised). (Kennedy 1996; 13)

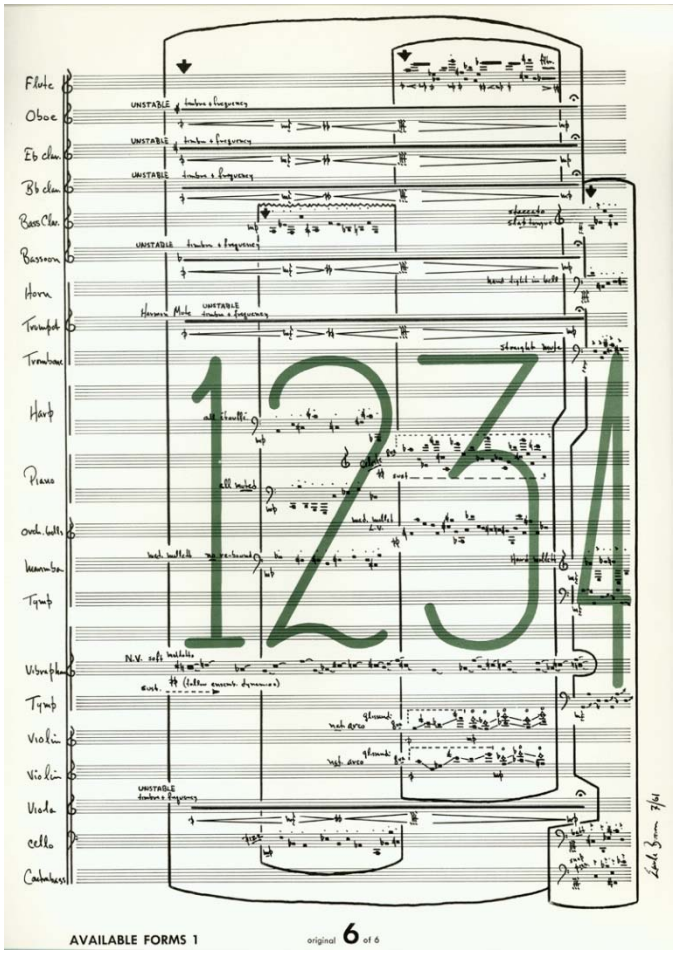


Figure 1 Last page from Brown's Available Forms I.
(Source: http://www.earle-brown.org/works/view/25)

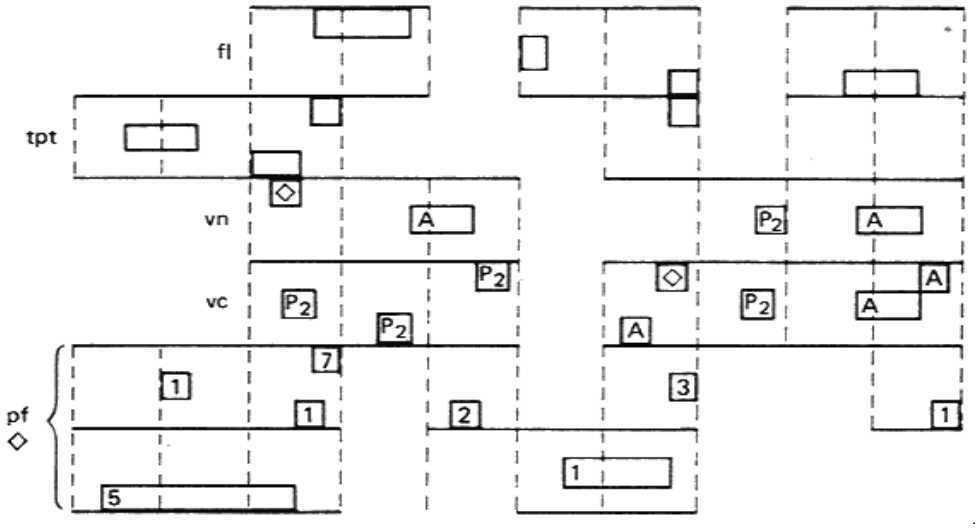


Figure 2 The opening of Feldman's *Projection II*.
(Source: http://www.cnvill.net/mfgriff.htm)

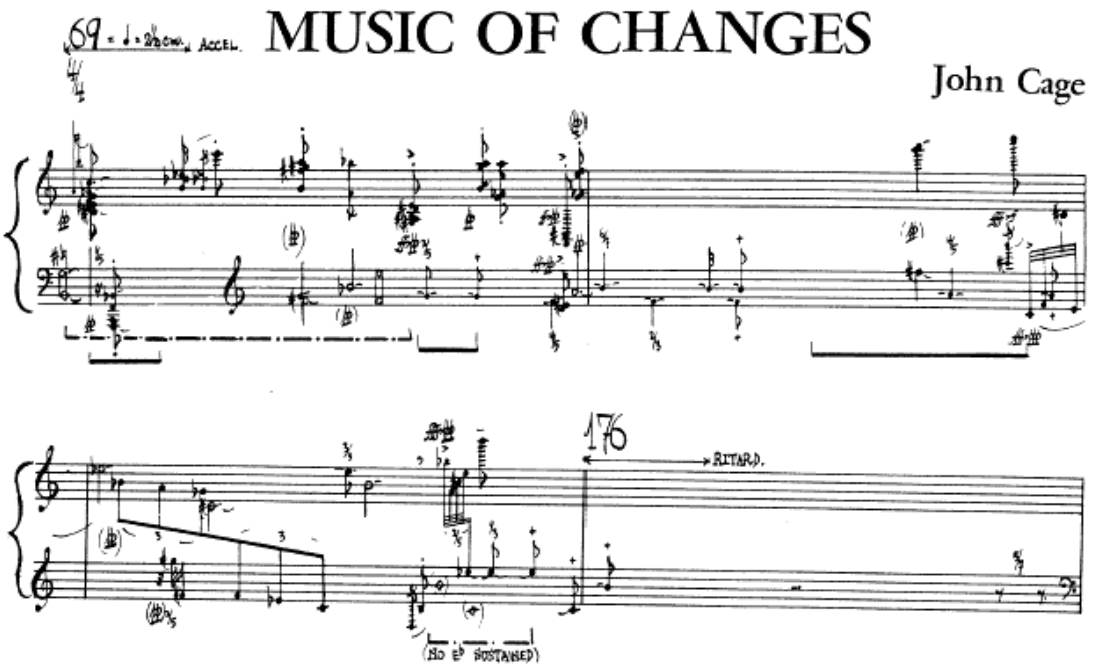


Figure 3 The opening of Cage's *Music of Changes, Book I*.
(Source: http://www.tecnosuono.org/private/files/partiture/John_Cage/Music%20Of%20Changes%20-%201.gif)

Even those compositions which seem to be liberated from the composers' intentions such as Brown's *December 1952*[*], composed in 1952, still cannot escape their composers' selves. In case of this particular piece, both the types of graphic notation chosen by the composer and the fact that Brown *wishes* the performer(s) to be stimulated and therefore perform immediately after having seen the graphic score provide significant evidences to this statement. Another example worthy of consideration would be Cage's *Imaginary Landscape No. 4*, composed in 1951 for 24 performers and 12 radios. Whilst it might be true that the audience, the performers, and even the composer himself would not be able to know what each radio station would be presenting at the time of performance, the fact that Cage chose the radios as the media is nevertheless identical to other composers who chose their own preferred instruments. Furthermore, letting the I-Ching determine the character of the piece implies that Cage must have favoured this particular book more than others. All that has been said so far strangely resembles total serialism, especially in aspects of selection and methodologies.

[*] December 1952 is perhaps Brown's most famous score. It is part of a larger set of unusually notated music for variable instrumentation called FOLIO. The piece consists purely of horizontal and vertical lines varying in width, spread out over the page; it is a landmark piece in the history of graphic notation of music. The role of the performer is to interpret the score visually and translate the graphical information to music. In Brown's notes on the work he even suggests that one consider this 2D space as 3D and imagine moving through it.

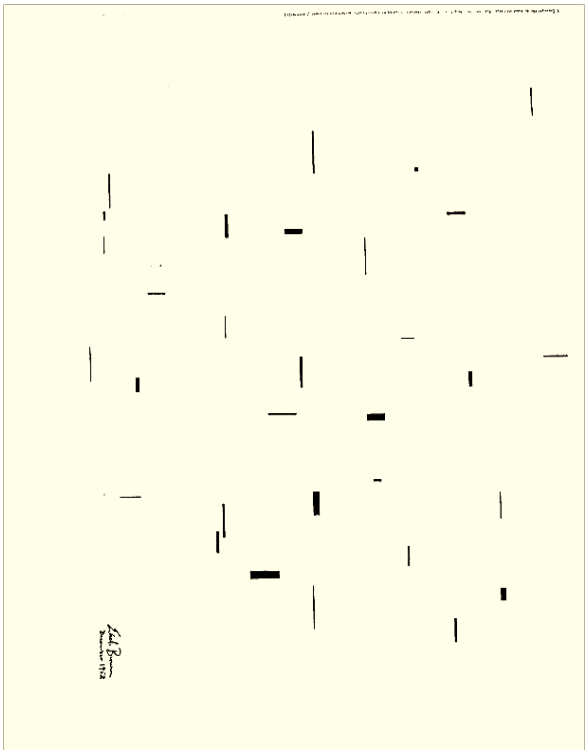


Figure 4 Brown's *December 1952*.
(Source: http://www.chelseaspace.org/images/december/december1952_1.gif)

Figure 5 Page 19 from Cage's *Imaginary Landscape No. 4*.
(Source: http://www.mindatplay.co.uk/imaginarylandscape.html)

Thus, if each indeterminate piece is considered this way continually, one might start thinking that Cage's *4′ 33″*, composed in 1952, might be the only true aleatory music ever composed. Nevertheless, it is necessary to point out that even *4′ 33″* bears a lot of Cage's personal experiences, comprising using the I-Ching to determine the length of the piece, dividing each movement by proposing specific time, choosing solo piano as the original preferred instrument[*], and above all, the composer's intention and expectation that his audience acquire the message he wished to convey. In other words, even the purpose of *4′ 33″* seems to be paradoxical in itself in that the composer wished his audience to believe that he had almost no roles in his own composition. This wish was then transmitted by using a book *chosen specifically* by the composer to determine the length of the piece. Additionally, the facts that Cage wanted the audience to hear environmental sounds and imparted the philosophical idiom behind the piece that anything around us could be regarded as music proved the existence of the composer's ego.

The first two most distinctive elements of all to prove such ego in chance music are the titles of the compositions themselves and the names of the composers on the scores stating their copyright ownerships. In fact, only these two reasons might be sufficient in obliterating the non-self concept in indeterminate music and reflecting that this type of music is essentially not dissimilar from total serialism or any other, for it still contains many empirical identities by each composer. On the contrary, however, the cadenzas in solo concertos from the Early Classical period indicate the nature of aleatory concept in their essences. This is because the composers had allowed the soloists to improvise freely according to their talents, experiences, and aesthetic preferences (although they were still expected to do so according to the movements' contexts). Thus, no one would be able to guess the outcomes of those specific performances.

[*]However, it was soon after adapted for any other instrument.

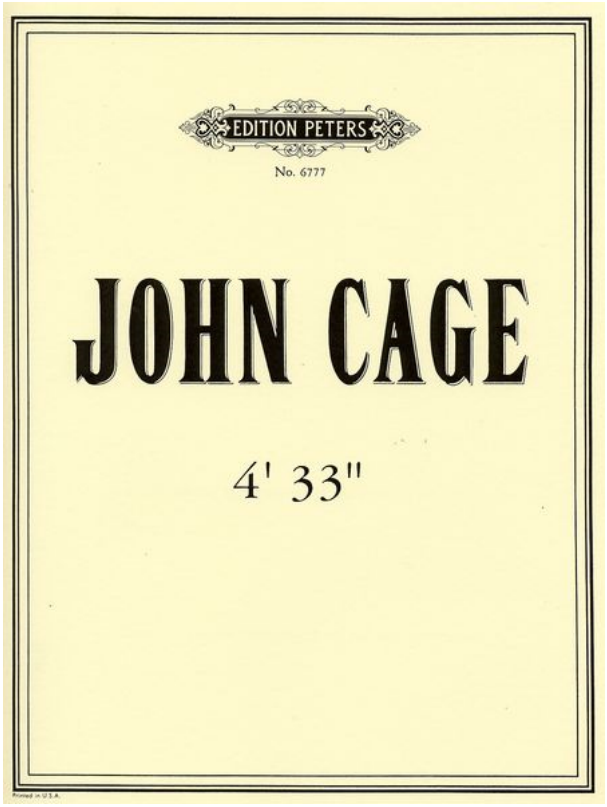


Figure 6 Title page of Cage's *4′ 33″*.
(Source: http://25.media.tumblr.com/tumblr_ltnd6qVDKF1r4jpd8o1_500.jpg)

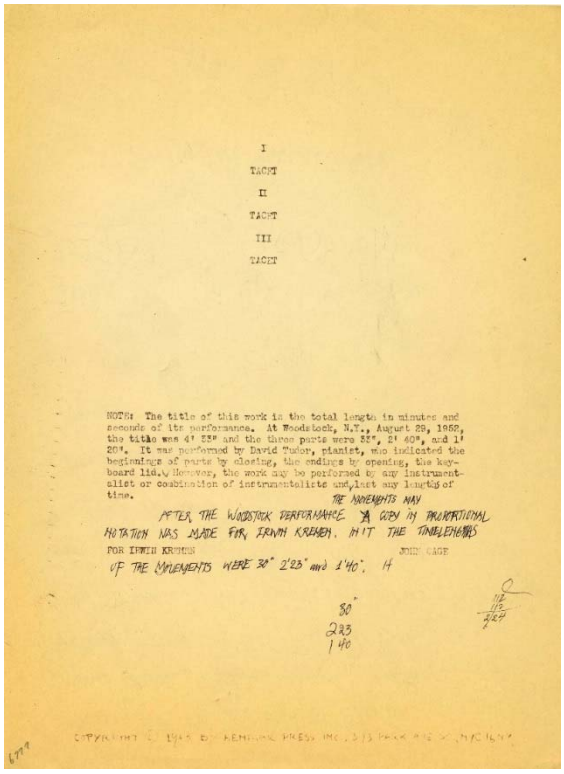


Figure 7 Manuscript excerpt of Cage's *4′ 33″*.
(Source: http://exhibitions.nypl.org/johncage/node/218)

Secondly, if one believes in determinism and chooses to see things in this aspect, one might even be more convinced that there is no distinguishable boundaries between integral serialism and chance music (and even any other types of music). This is because determinism believes that everything has always been set or "determined". Thus, every single music pitch or the characters of each piece would have been determined prior to the process of composition itself. The concept even includes whatever situations that will occur in every single performance; for instance, the kinds of sounds that are to take place in each circumstance during each performance of Cage's *4′ 33″*, or the decisions concerning sections and forms made by individual conductor when conducting Brown's mobile piece *Available Forms I*. As long as music still requires time to convey its message, and such time is not twisted, "things" which are surely to happen according to determinism would make no difference whether they fall on total serialism or aleatory music. As for total serialism, the sequences of each component would also have been determined; the pitches would have to be arranged in a certain order, the dynamic role for a single composition would have to turn out in a particular way and therefore cannot be otherwise, and/or the articulations would have to be exact and definite, to name but a few examples.

In addition, it is noteworthy that composers, indeed, are not the ones to specify everything in, or have any control over, their own compositions. On the contrary, they are merely reporters of things that "are to happen" when it comes to the appropriate place and time. Perhaps all music compositions and performances may already have existed. Composers and performers, together with the audience, are simply "necessary intermediaries" that make these events feasible. So, is there really a type of music that is truly different from others in this respect?

The final methodology inquires into an almost opposite reasoning to determinism, yet it gives the same, and no less astonishing, outcome, which affirms that there is essentially no dissimilarity existing between total serialism and indeterminate music. This is achieved by using the principal of possibility to describe musical phenomena. Such principal may seem biased towards aleatory music rather than others superficially[*], though in reality, this tenet can be used to describe the origins of integral serialism equally as effective as those of chance music.

The principal of possibility, or the principal of probability, explains that everything that happened, is happening, or even is about to happen, is entirely based on possibilities. If determinism believes that there is no such thing as indeterminacy because all things are destined to happen, this principal, on the contrary, will suggest that everything is aleatory from the beginning. Consider Milton Babbit's *Three Compositions for Piano*, composed in 1947, for instance. Every detail in the piece concerns the possibility of all musical elements that the

[*] Just like determinism may seem biased towards integral serialism initially.

composer himself could choose from. These extremely varied choices that Babbit had, and had to make when composing, included instrument selection, sequences of the rows, connexion and relativity that could be made in order to define the pieces' unity, the decision on how to use numeral figures in order to correspond with the contexts, the relations between dynamics and other materials, or even the interrelations between the rows, articulations, and timbres. Once regarding everything in this aspect, one finds that all musical elements sprout from the principal of possibility. The only issue that matters is what the composer, in this case, Babbit, would choose to present from all the possible sets available.

Figure 8 First two bars of Babbit's *Three Compositions for Piano*.
(Source: http://michaelgood.info/publications/music/scot-a-score-translator-for-music-11/)

All composers in history of music can, in fact, be claimed to have been under this principal, whether consciously or unconsciously. Of all the twelve pitch classes, which one(s) would be chosen to play an important part (in tonal music)? How should a motive be constructed, generated, and transformed? Which pitch, if any is needed, is to be played after the oboe has finished its role? Who should be the one to take over afterwards? These all await the selections by the composers, and by choosing something, the chances of transmitting other possibilities into their compositions are also necessarily lost. Likewise, as the author decides to transmit this specific concept, he has already lost the opportunities in conveying other feasible notions.

Certain questions, such as whether other types of music that do not use the same standard Western music notation should be considered, may arise. Take the famous 1960 quarter-tone composition for 52 string instruments *Threnody: To the Victims of Hiroshima* by Krzysztof Penderecki, for example. Albeit the more sophisticated notation, it is still trapped within the boundaries of its own possibility. In fact, every piece is trapped within such boundaries of possibility. Nonetheless, it must be understood that the set for each piece does not have to be essentially the same. (In fact, it is not likely for any two compositions to possess the same set.) In order to clarify this, one might consider why Penderecki had decided to use this specific texture amongst innumerable others. It is also to be noted, however, that

the composer does not always have to recognise all the possible choices he can make. Sometimes, he may be able to recognise merely partially and makes his choice from it. Occasionally, he may perceive only one possibility out of the whole set, and conveys his perception thus. Furthermore, each composer's perceptions are always limited by the boundaries of his own experiences. Hence, it is impossible for anyone composer to have *a perfect perception of all the possible choices* and choose the best solution afterwards.

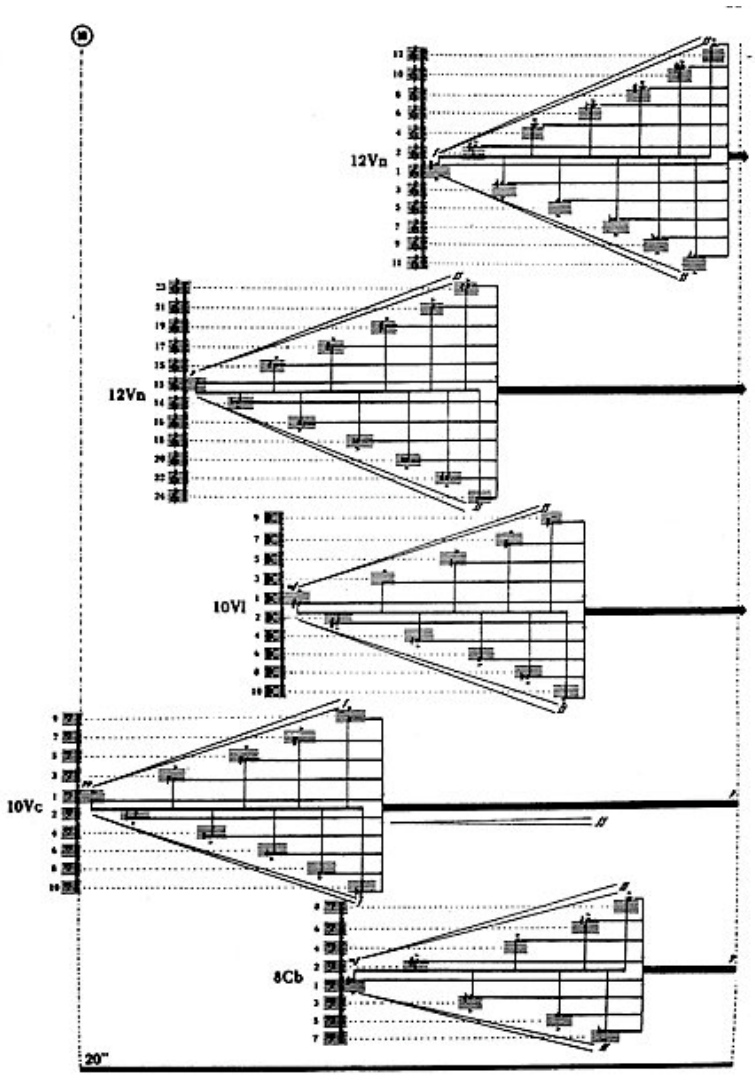


Figure 9 Excerpt from Penderecki's *Threnody: To the Victims of Hiroshima*.
(Source: http://d29ci68ykuu27r.cloudfront.net/product/Look-Inside/large/1505134_02.jpg)

From the above reasons, it is evident that to try to determine the exact boundaries between total serialism and indeterminate music is to enter the realm of impossibility, for such boundaries merely exist superficially, but never essentially. Additionally, 20th century composers such as Pierre Boulez and Witold Lutoslawski have tried mending these two kinds of music together effectively. One of the most popular pieces composed in this style is Boulez's *Piano Sonata No. 3*, with its variable overall structure and the renowned movement

called “Trope”. In this movement, the pianist can choose to either perform or omit the details in the parentheses, which are equivalent to additional explanations of their preceding tone-row phrases. Thus, the line between these two types of music is finally eliminated both superficially and physically.

References

Babbit, Milton. 1995. “Some Aspects of Twelve-Tone Composition.” *The Score*, 12 (1955): 53-61.

Barenboim, Daniel. 2009. *Everything is Connected: The Power of Music*. UK: Phoenix,

Barenboim, Daniel and Edward W. Said. 2004. *Parallels and Paradoxes: Explorations in Music and Society*. New York: Vintage Books.

Bell, Clive. 1914. Art. [n.p., n.d.].

Cage, John. *Empty Words: Writings '73-'78*. UK: Robert MacLehose & Co. Ltd, 1980.

_____. *Silence*. 50th anniversary ed. Connecticut: Wesleyan University Press, 2011.

Dallin, Leon. 1974. *Techniques of Twentieth-Century Composition*. 3rd ed. Dubuque: WM. C. Brown Company Publishers.

Danto, Arthur C. 1983. “Art, Philosophy, and the Philosophy of Art.” *Humanities*, 1 (1983): 1-2.

Earle Brown Music Foundation. 2013. *Available Forms I* [Online]. Retrieved August 2, 2013 (http://www.earlebrown.org/works/view/25).

Good, Michael D. 2013. Scot: A Score Translator for Music 11. *Songs and Schemas* [Online]. Retrieved August, 2 2013 (http://michaelgood.info/ publications/music/scot-a-score-translator-for-music-11).

Griffiths, Paul. 2010. *Modern Music and After*. 3rd ed. New York: Oxford University Press.

_____. 1994. *Modern Music*. revised ed. New York: Thames and Hudson.

_____. *Morton Feldman* [Online]. 1995. Retrieved August, 2 2013 (http://www.cnvill.net/mfgriff.htm).

Imaginary Landscape No. IV [Online]. [n.d.] Retrieved August, 3 2013 (http://www.mindatplay.co.uk/imaginarylandscape.html).

John Cage Trust. 2010. *Manuscript Excerpt: 4' 33"* [Online]. Retrieved August, 3 2013 (http://exhibitions.nypl.org/johncage/node/218).

Kennedy, Michael. 2006. *The Concise Oxford Dictionary of Music*. Oxford: Oxford University Press.

Kostka, Stefan. 1990. *Materials and Techniques of Twentieth-Century Music*. New Jersey: Prentice-Hall.

Machlis, Joseph. 1979. *Introduction to Contemporary Music*, 2nd ed. New York: W. W. Norton & Company.

Morgan, Robert P. 1961. *Twentieth-Century Music*. New York: W. W. Norton & Company.

Narongrit Dhamabutra. 2552. *The Contemporary composition* [การประพันธ์เพลงร่วมสมัย]. Bangkok : Chulalongkorn University Press.

Nyman, Michael. 2010. *Experimental Music: Cage and Beyond*. New York: Cambridge University Press.

Roig-Francoli, Miguel A. 2008. *Understanding Post-Tonal Music*. New York: McGraw-Hill.

Scruton, Roger. 1997. *The Aesthetics of Music*. New York: Oxford University Press.

Simms, Bryan R. 1986. *Music of the Twentieth Century*. New York: Schirmer Books.

Taruskin, Richard. 2010. *Music in the Late Twentieth Century*. New York: Oxford University Press.

Watkins, Glen. 1988. *Soundings: Music in the Twentieth-Century*. New York: Shirmer Books.

Buckingham, Will, Douglas Burnham, Peter J. King, Clive Hill, Marcus Weeks, and John Marenbon. 2011. *The Philosophy Book*. China: Dorling Kindersley.

Weitz, Morris. 1956. "The Role of Theory in Aesthetics." *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 15, 1 (1956): 27-35.

คำแนะนำสำหรับผู้นิพนธ์

หลักเกณฑ์การเตรียมบทความต้นฉบับและเอกสารประกอบ
เพื่อเสนอพิจารณากลั่นกรองและตีพิมพ์ในวารสารศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ส่วนที่ 1 บทความต้นฉบับ

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

2. เป็นบทความภาษาไทยหรือภาษาอังกฤษ ในกรณีเป็นภาษาอังกฤษ ต้องไม่เป็นบทความที่แปลจากงานนิพนธ์ที่ตีพิมพ์ในภาคภาษาไทยหรือภาษาต่างประเทศอื่น ๆ มาก่อน จะมีบทคัดย่อภาษาไทยประกอบด้วยหรือไม่ก็ได้

3. ผู้นิพนธ์จะต้องเตรียมเนื้อหาต้นฉบับ (Manuscript) พิมพ์ลงในแม่แบบบทความฉบับเต็มที่จัดเตรียมไว้ในรูปของเอกสารอิเล็กทรอนิกส์ (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 และหลีกเลี่ยงการใช้อักษรย่อเป็นส่วนหนึ่งของชื่อเรื่อง

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 : †) โดยระบุการศึกษาขั้นสูงสุดหรือตำแหน่งทางวิชาการ (ถ้ามี) และสังกัดของผู้นิพนธ์ ทั้งภาษาไทยและภาษาอังกฤษ พร้อมทั้งระบุจดหมายอิเล็กทรอนิกส์ (Email address) ที่เป็นชื่อโดเมน (Domain) ของสถาบันต้นสังกัดที่เป็นทางการ ตัวอย่างเช่น Name.S@chula.ac.th และหากมีผู้นิพนธ์ร่วมจะต้องระบุที่อยู่และสังกัดให้ครบถ้วนถัดจากชื่อผู้นิพนธ์หลัก

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

3.6 **เอกสารอ้างอิง (Reference)** ใช้อักษรขนาด 16 pt จัดแนวพิมพ์แบบชิดซ้าย โดยบรรทัดต่อมาของรายการเดียวกันจะต้องย่อเข้าไป 7 ช่วงตัวอักษร มีรายการอ้างอิงในเนื้อหาตรงกับรายการอ้างอิง ท้ายบทความครบถ้วนทุกรายการ โดยเรียงลำดับตามชุดอักขรานุกรมภาษาไทยและภาษาอังกฤษ (อ่านรายละเอียด เรื่องการอ้างอิงเพิ่มเติม)

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 รักชาติ นิยมไทย ในกรณีที่ผู้แต่งเขียนบทความเป็นภาษาต่างประเทศ ให้ลงชื่อเต็มโดยไม่ต้องใช้อักษรย่อ ตัวอย่างเช่น Manop Wisuttipat
- ผู้แต่งชาวไทยมีฐานันดรศักดิ์ บรรดาศักดิ์ ให้พิมพ์ชื่อ ตามด้วยเครื่องหมายจุลภาค (,) เช่น ธรรมศักดิ์มนตรี, เจ้าพระยา และละการใส่ยศ หรือ ตำแหน่งทางวิชาการ เช่น พลตำรวจเอก ศาสตราจารย์ ตัวอย่างเช่น วศิษย์ เดชกุญชร ศิลป์ พีระศรี เว้นแต่เฉพาะสมณศักดิ์ ตัวอย่างเช่น พระพรหมคุณาภรณ์
- ผู้แต่งที่ใช้นามแฝงหรือนามปากกาที่เป็นที่รู้จักโดยทั่วไป ให้ใช้นามแฝงหรือนามปากกานั้นแทนชื่อผู้แต่ง และในกรณีที่ทราบชื่อเต็มของผู้แต่ง ให้แทรกชื่อเต็มหลังจากชื่อนามแฝงหรือนามปากกาภายในเครื่องหมายวงเล็บใหญ่ ตัวอย่างเช่น ศรีบูรพา [กุหลาบ สายประดิษฐ์] หรือ Dinesen, I. [Karen Blixen] เป็นต้น
- ผู้แต่งไม่เกิน 3 คน ให้ลงชื่อผู้แต่งทุกคน โดยใช้คำว่า “และ” (สำหรับภาษาไทย) และใช้คำว่า “and” (สำหรับภาษาอังกฤษ) ก่อนชื่อผู้แต่งคนสุดท้าย เช่น รักชาติ นิยมไทย, สุวัฒน์ จริงใจ และรักไทย พันธุ์แท้
- ผู้แต่งมากกว่า 3 คน ให้ใช้คำว่า “และคณะ” (สำหรับภาษาไทย) และใช้คำว่า “et al.” (สำหรับภาษาอังกฤษ) เช่น รักชาติ นิยมไทย และคณะ, Aitchison, J.C. et al.
- ผู้แต่งเป็นสถาบัน เช่น หน่วยราชการ 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) (Surname, Personal Interview, mm dd, yyyy)	(ปิ๊บ คงลายทอง, สัมภาษณ์, 19 กันยายน 2557) (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
ชื่อผู้แต่งที่มีบรรณาธิการ	ฐานันดรศักดิ์ บรรดาศักดิ์	ธรรมดา	XX (บรรณาธิการ). XX (ed.). XX (eds.).	พูนพิศ อมาตยกุล (บรรณาธิการ). Steward, F.C. (ed.)
ชื่อผู้แต่งร่วมกัน 2 คน	ฐานันดรศักดิ์ บรรดาศักดิ์	ธรรมดา	XX และ XX.	มนตรี ตราโมท และ วิเชียร กุณตัณฑ์.
ชื่อผู้แต่งร่วมกัน 3 คน	ฐานันดรศักดิ์ บรรดาศักดิ์	ธรรมดา	XX, XX และ XX.	รักชาติ นิยมไทย, สุวัฒน์ จริงใจ 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 จังหวัดนครศรีธรรมราช.
ผู้แปล		ธรรมดา	แปลโดย XX.	แปลโดย สันต์ ท. โกมลบุตร.
ชื่อเรื่องในบทความ		เน้น	“XXX.”	“เพลงเกี่ยวข้าว.”
ชื่อหนังสือ		เน้น	*XXX*.	*คำบรรยายวิชาดุริยางคศาสตร์ไทย*.
ชื่อหนังสือที่ถูกอ้างถึง		เน้น	ใน *XXX*.	ใน *นามานุกรมศิลปินเพลงไทย*.
ชื่อหนังสือพิมพ์		เน้น	*XXX*,	*สยามรัฐ*,
การสัมภาษณ์และอีเมล์		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 และสำนักพิมพ์)		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/อีเมล์)	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 และเอกสารที่ไม่ได้ตีพิมพ์อื่น ๆ		ธรรมดา	(XXXX)	(เอกสารอัดสำเนา) (Mimeographed)

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

ตัวอย่างรูปแบบรายการอ้างอิง

<u>หมายเหตุ</u> เครื่องหมาย / = การเว้นวรรค 1 ระยะ Space bar

1.หนังสือ

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

<u>ตัวอย่าง</u>

ประทิน พวงสำลี. 2514. อธิบายท่านาฏศิลป ชุดระบำรำฟ้อน. 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.

<u>ตัวอย่าง</u>

ชัยพร วิชชาวุธ. 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.

<u>ตัวอย่าง</u>

โกวิทย์ ขันธศิริ. 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.

<u>ตัวอย่าง</u>

พัดชา อุทิศวรรณกุล. 2553. *อัตลักษณ์ตราสินค้าแฟชั่นที่ปรับเปลี่ยนรูปแบบได้ สำหรับคนวัยทำงานในกรุงเทพมหานคร*. วิทยานิพนธ์ปริญญาดุษฎีบัณฑิต, 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.

<u>หมายเหตุ</u>

- การอ้างอิงวิทยานิพนธ์จุฬาฯ ปี 2541 เป็นต้นไป ให้ระบุ ชื่อคณะ แทนคำว่า บัณฑิตวิทยาลัย
- การอ้างอิงวิทยานิพนธ์จากทุกสถาบัน ไม่ต้องระบุชื่อปริญญา โดยระดับมหาบัณฑิตให้ใช้คำว่า "วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต" "Master's Thesis" และ ระดับดุษฎีบัณฑิต ให้ใช้คำว่า "วิทยานิพนธ์ปริญญาดุษฎีบัณฑิต" "Doctoral dissertation"

5. การสัมภาษณ์

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

<u>ตัวอย่าง</u>

พรประพิตร์ เผ่าสวัสดิ์, 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.

<u>ตัวอย่าง</u>

คึกฤทธิ์ 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

อนุมานราชธน, พระยา. 2479. *แหลมอินโดจีนสมัยโบราณ.* พระนคร: สำนักพิมพ์คลังวิทยา. อ้างถึงใน สายจิตต์ เหมินทร์. 2507. *การเสียรัฐ ไทรบุรีกลันตัน ตรังกานูและปะลิสของไทยให้แก่อังกฤษในสมัยพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว.* วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต, 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 วิศทเวทย์. 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 ตาบุคคี. *วารสารมนุษยศาสตร์ มหาวิทยาลัยนเรศวร* 10 (กรกฎาคม): 85-89.

Skyllstad, 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

ลาลูแบร์, 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/doifinder/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 อนุทิน ต้นฉบับตัวเขียน เป็นต้น

ตัวอย่าง

สายสนิทวงศ์, พระองค์เจ้า. ร.ศ. 125. *ถวายพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าลายพระหัตถ์เจ้าอยู่หัว*, 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 เกียรตินาคินทร์. 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)." *รวมบทคัดย่อวิทยานิพนธ์ 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: ภาควิชานาฏยศิลป์ คณะศิลปกรรมศาตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

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

ส่วนที่ 3 เกณฑ์การพิจารณากลั่นกรองบทความ (Peer-review)

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

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

3. บทความที่ได้รับฉันทานุมัติจากผู้ทรงคุณวุฒิแล้ว จะได้รับการบันทึกสถานะและเก็บรวบรวมต้นฉบับที่สมบูรณ์เพื่อตีพิมพ์เผยแพร่ กองบรรณาธิการจะเรียนแจ้งผู้นิพนธ์รับทราบเป็นหนังสือตอบรับการตีพิมพ์ ซึ่งจะระบุปีที่และฉบับที่ตีพิมพ์

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

5. ในกรณีที่ผู้นิพนธ์มีความประสงค์ต้องการยกเลิกการตีพิมพ์ ต้องแจ้งความประสงค์เป็นลายลักษณ์อักษรเรียนถึง "บรรณาธิการบริหารวารสารศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย" เท่านั้น

6. บทความที่ไม่ผ่านการพิจารณา กองบรรณาธิการจะเรียนแจ้งผู้นิพนธ์รับทราบเป็นลายลักษณ์อักษรโดยไม่ส่งคืนต้นฉบับ ทั้งนี้ผลการพิจารณาถือเป็นอันสิ้นสุด ผู้นิพนธ์จะไม่มีสิทธิ์เรียกร้องหรืออุทธรณ์ใด ๆ ทั้งสิ้น

อนึ่ง ในกรณีที่ผู้นิพนธ์ถูกปฏิเสธการพิจารณาบทความเนื่องจากตรวจพบการคัดลอกบทความ (Plagiarism) โดยไม่มีการอ้างอิงแหล่งที่มา จะไม่สามารถเสนอบทความเดิมได้อีก และกองบรรณาธิการขอสงวนสิทธิ์การส่งบทความของผู้นิพนธ์ในฉบับถัดไป จนกว่าจะมีการปรับปรุงคุณภาพบทความตามเกณฑ์ที่กำหนด

ส่วนที่ 4 การส่งบทความ

1. ผู้นิพนธ์ต้องกรอกแบบฟอร์ม “แบบเสนอส่งบทความเพื่อพิจารณาตีพิมพ์ลงในวารสาร” โดยกรอกข้อมูลและพิมพ์แบบฟอร์มจากไฟล์เอกสารอิเล็กทรอนิกส์เท่านั้น

2. ในกรณีที่เป็นบทความจากรายงานวิจัยหรือโครงงานต่าง ๆ จะต้องมีหนังสือรับรองจากต้นสังกัด หรือประธานหลักสูตร หรืออาจารย์ที่ปรึกษาโครงการ ในการนำผลงานเสนอตีพิมพ์

3. ในกรณีที่เป็นบทความวิจัย จะต้องมีหนังสือรับรองจากอาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์หลักในการนำผลงานเสนอตีพิมพ์ โดยให้มีชื่อถัดจากผู้นิพนธ์ลำดับแรกในฐานะผู้นิพนธ์หลัก (Corresponding Author)

4. ในกรณีที่เป็นบทความที่มีผู้นิพนธ์มากกว่า 1 คน จะต้องต้องมีใบรับรองจากผู้นิพนธ์ร่วมทุกคน โดยให้ระบุชื่อ-นามสกุลจริง สังกัด และที่อยู่ ในลำดับถัดจากผู้นิพนธ์หลักทุกรายการ

5. ในกรณีเป็นบทความภาษาต่างประเทศ หรือมีการอ้างอิงเนื้อหาจากเอกสารภาษาต่างประเทศที่มิใช่ภาษาอังกฤษ ต้องมีหนังสือรับรองความถูกต้องจากสถาบันภาษาหรือผู้เชี่ยวชาญด้านภาษาที่มีคุณวุฒิไม่ต่ำกว่าระดับปริญญาโทแนบมาพร้อมกับบทความวิชาการหรือบทความวิจัยนั้น

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

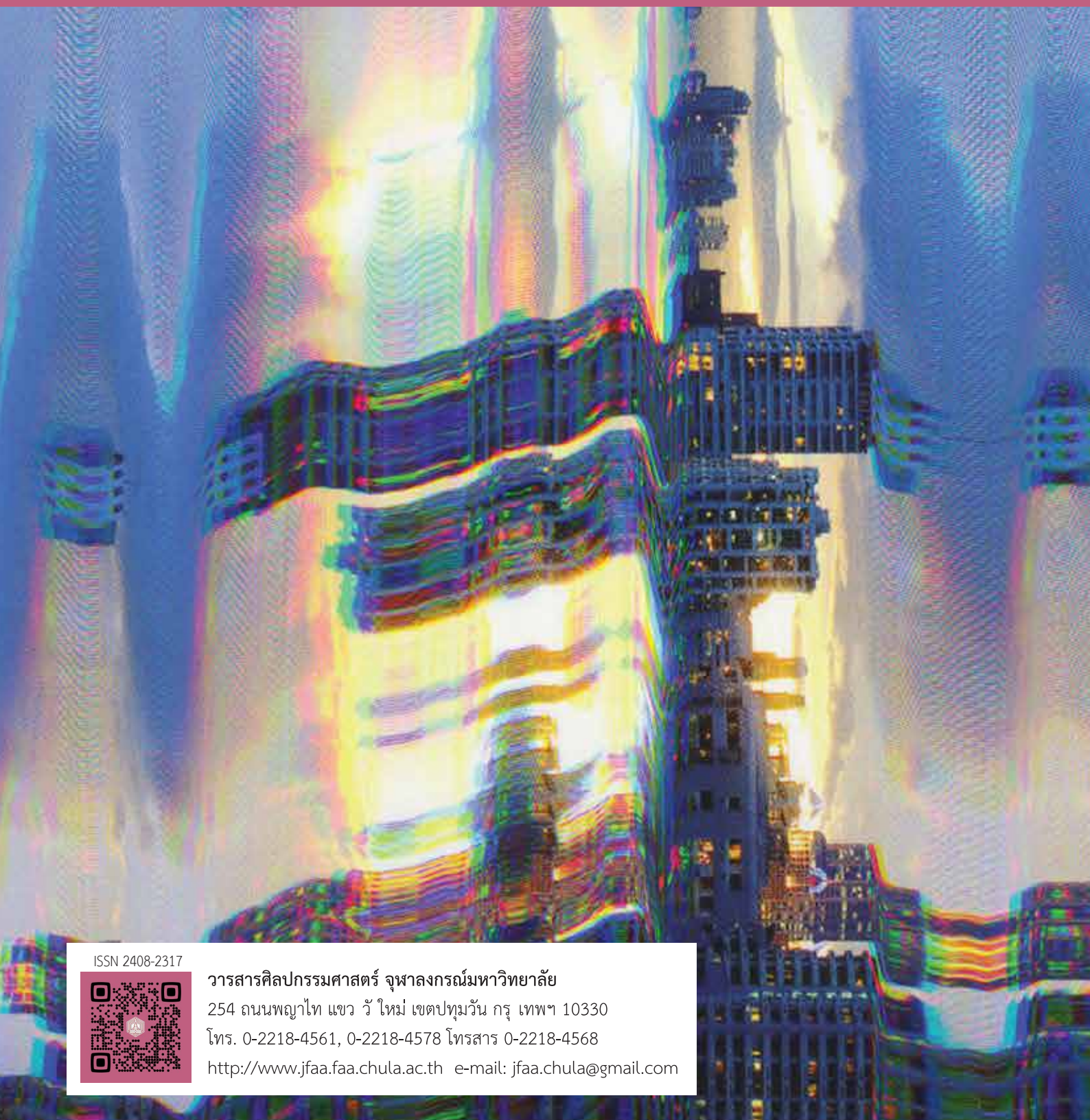
7. นำส่งข้อความอิเล็กทรอนิกส์เป็นลายลักษณ์อักษรเรียนถึง “บรรณาธิการบริหารวารสารศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย” พร้อมแนบไฟล์บทความต้นฉบับและไฟล์สแกนเอกสารประกอบการส่งบทความมาที่ jfaa.chula@gmail.com

(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.jfaa.faa.chula.ac.th email: jfaa.chula@gmail.com



ISSN 2408-2317

วารสารศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
254 ถนนพญาไท แขว วั ใหม่ เขตปทุมวัน กรุ เทพฯ 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