



211

วารสารศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Journal of Fine and Applied Arts, Chulalongkorn University

ปีที่ 2 ฉบับที่ 1 มีนาคม - สิงหาคม 2558 | Vol.1 No.1 March-August 2015

ISSN 2408-2317

FAA.
CU.

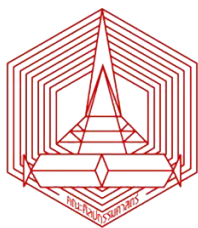
PROFESSIONAL

PROCESS

EXPERIMENTAL

PIONEER

THEORETICAL



วารสารศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Journal of Fine and Applied Arts, Chulalongkorn University

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

ปีที่ 2 ฉบับที่ 1 มีนาคม - สิงหาคม 2558
Vol. 2 No. 1 March - August 2015

จัดทำโดย สำนักงานกองบรรณาธิการ
ฝ่ายวิชาการ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย



วารสารศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

Journal of Fine and Applied Arts, Chulalongkorn University

เจ้าของ

คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

สำนักงานกองบรรณาธิการ ฝ่ายวิชาการ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ISSN (Online)

2408-2317

วัตถุประสงค์และขอบเขต วารสารศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย เป็นเวทีเพื่อนำเสนอ แลกเปลี่ยนความรู้ ความคิดเห็นทางวิชาการ เผยแพร่ผลงานวิชาการ ผลงานวิจัย และผลงานสร้างสรรค์ด้านมนุษยศาสตร์ ในสาขาที่เกี่ยวข้องกับงานศิลปกรรมดังต่อไปนี้

- ทัศนศิลป์
- นฤมิตศิลป์
- ดุริยางคศิลป์ไทย
- ดุริยางคศิลป์ตะวันตก
- นาฏศิลป์ไทย
- นาฏศิลป์ตะวันตก

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

กำหนดการออกวารสาร

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

ที่ปรึกษาบรรณาธิการ

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

บรรณาธิการบริหาร

รองคณบดีฝ่ายวิชาการ (ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.พรประพิตร เป่าสวัสดิ์)

กองบรรณาธิการ

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

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

กรรมการผู้ทรงคุณวุฒิ

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

สำนักงานจัดการทรัพย์สินส่วนพระองศ์
ภาควิชาศิลปกรรม สำนักศิลปกรรม ราชบัณฑิตยสถาน
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยธุรกิจบัณฑิต
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

กรรมการผู้ทรงคุณวุฒิ (ต่อ)

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

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

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

ออกแบบปก รองศาสตราจารย์อารยะ ศรีกลายบุตร

จัดทำรูปเล่ม นายชัยทัต ไส้พระขรรค์

สารบัญ

หน้า

Urban Bangkok Singing Style: Thai Lukkrung Singing of daojai Paijit's Musical Identity	1-6
<i>Daojaipaijit Sudjaritkul, Pornprapit Phoasavadi</i>	
การออกแบบเครื่องแต่งกายสตรีสตรีทแวร์จากแนวคิดคอสเพลย์ประเทศญี่ปุ่นเพื่อตลาดไทย	7-17
The design of Street Wear Lady Costume from Japanese Cosplay Concept for Thai Market	
<i>ชาลิสา อภิวัฒน์นคร และ พัดชา อุทิศวรรณกุล</i>	
ผลกระทบของการประชันวงปีพาทย์วัดพระพิเรนทร์ต่อดนตรีไทย	18-30
The Effects of Pipat Competition at The Pra Pirain Temple on Thai Music	
<i>ดวงรุ่ง อ่อนสมพงษ์ และ ภัทรวดี ภูชฎาภิรมย์</i>	
วิเคราะห์เดี่ยวระนาดทุ้มเพลงกราวในสามชั้น ทางครูพุ่ม บาปุยะวาทย์	31-39
The Analysis of Krawnai Sam Chan Thang Kru Phum Bapuyawat	
<i>ชัชวาล แสงทอง และ บุษกร บิณฑลันต์</i>	
สถานภาพของนักดนตรีปี่มวญในสนามมวยลุมพินี	40-48
The Status of Pee Muay Musicians in Lumpinee Boxing	
<i>ภัทรพงศ์ เทพยรักษ์ และ ภัทรวดี ภูชฎาภิรมย์</i>	
งานสร้างสรรค์ของนักคีตศิลป์ไทย วงดนตรีไทยกรุงเทพมหานคร	49-59
Creative Works of Krungthepmahanakorn Thai Classical Music Band's Vocalists	
<i>อรณิชา อรรถนกุล และ ณรงค์ชัย ปิฎกรัษต์</i>	
แบบฝึกซ้อมเพื่อการพัฒนาท่าทางการปฏิบัติกีตาร์เบสไฟฟ้าเบื้องต้น	60-71
Electric Bass Guitar Lesson to Improve Basic Hand Technique	
<i>สุประวัติ จำเพียร และ ณรงค์ชัย ปิฎกรัษต์</i>	
A Vocal Recital by Davina Kunvipusilkul	72-78
<i>Davina Kunvipusilkul, Duangjai Thewtong</i>	
การแสดงเดี่ยวไวโอลินโดยพากร อุดมทรัพย์	79-84
A Violin Recital by Pakorn Udomsarp	
<i>พากร อุดมทรัพย์ และดวงใจ ทิวทอง</i>	
การออกแบบเรขศิลป์บนบรรจุภัณฑ์นมพร้อมดื่มสำหรับวัยรุ่นตอนปลายเพศชาย โดยใช้จุดดึงดูดใจด้านเพศ	85-93
Graphic Design on Ready-To-Drink Milk Package for Late Adolescent Male by Using Sex Appeal	
<i>ศุภกิตต์ ยืนดือนันต์ และ เอื้อเอ็นดู ดิคุกุล ณ อยู่ธยา</i>	
นาฏยประดิษฐ์ของสถาพร สनทอง	94-108
Choreography of Sathaporn Sonthong	
<i>ลลิตา สว่างศรี และ วิชชุดา วุฑาพิทย</i>	

หลักการและแนวคิดในการจัดการแสดงโขนของสำนักการสังคีต เนื่องในโอกาส 320 ปี ความสัมพันธ์ไทย-ฝรั่งเศส ณ ประเทศฝรั่งเศส พุทธศักราช 2549	109-116
The Concept and Principles in Organizing the Office of Performing Arts' Khon Performance to Celebrate the 320th Anniversary of Thai-French in France, 2006	
อิติมา อ่องทอง และวิชชุดา วุฒาติตย์	
การออกแบบอัตลักษณ์ของแบรนด์แฟชั่นสำหรับผู้ชายเจนเนอเรชั่นเอ็ม	117-130
Identity Design of Fashion Brand for M Generation Men	
ธีรภัทร พันธุ์พิทยัแพทย์ และวิไล อัครเดชศักดิ์	
วิธีการบรรเลงระนาดสามสายของ ผู้ช่วยศาสตราจารย์ศรชัย เตังรัตน์ล้อม	131-135
Article Title Performance Methods of Sa Law Sam Sai by Assistant Professor Sornchai Tengratlom	
อดิสร สวดยฉลาด และ ชำคม พรประสิทธิ์	
การแสดงเดี่ยวคลาริเน็ตโดยรัฐา โกสิตานนท์	136-140
A Clarinet Recital by Ratha Gositanon	
รัฐา โกสิตานนท์ และ ดวงใจ ทิวทอง	
กลวิธีการแสดงบทบาทนางยักษ์แปลงในละครนอก	141-149
Techniques in The Performance of the Role of Disguised Female Demon in Lakhon Nok	
นันทนา สาริตสมมนต์ และ พุสดี หลิมสกุล	
คำแนะนำสำหรับผู้นิพนธ์	150-156



URBAN BANGKOK SINGING STYLE: THAI LUKKRUNG SINGING OF DAOJAI PAIJIT'S MUSICAL IDENTITY

Daojaipaijit Sudjaritkul*

Pornprapit Phoasavadi**

Abstract

The objective of this paper is to focus on a musical identity of Thai lukkrung singing by way of examining Daojai Paijit's singing style. One of the most popular singers in urban Bangkok between 1970s-1990s, Daojai rised as a professional singer independent from Sunthraporn Band, one of the first Thai westernized music bands in Thailand. A qualitative research was employed to gather data through document research, field work with composers, and conducting a series of interviews with twelve Thai lukkrung music experts and an analysis of five prototype songs which were selected by the criteria of popularity, awards received, and usages of vocal techniques. Arrangers, composers, singers, and musicians of the Lukkrung singing style were interviewed. Daojai Paijit's musical identity includes five important components: (1) voicing method; (2) phonemic orthography method; (3) breathing method; (4) communication with body gesture method; and (5) rhythmic manipulation method. Apart from vocal identity, the research has shown an important attribute of Daojai Paijit's personality which includes sixteen characteristics.

Keywords: Daojai Paijit / Urban Singing Style / Musical Identity

* Doctoral candidate, Doctor of Fine and Applied Arts Program, Chulalongkorn University, STuenchai@student.chula.ac.th

** Assistant Professor, Ph.D., Faculty of Fine and Applied Arts, Chulalongkorn University, Pornprapit.P@chula.ac.th

Introduction

Daojai Paijit (1954-present) was born in Bangkok to a non-musical family. She received a primary education from a local school and paid her way to high school in Bangkok to support her family by selling candies and flowers on the street. Despite hardships through her teenage, she paved her way to sing in a very famous Big Band in Bangkok, Sunthraporn Band. Being trained in this particular band for two years by Master Yanyong Selanandha and Master Eau Sunthornsanan, a United Nation Educational Sciences and Cultural Organization awarded winner in 2009 as the Significant Figure of the World in Western Music, Paijit began to sing in the night clubs where new stars were spot and discovered. Night clubs in Bangkok provided a venue for young singers to meet music producers, song writers, and television producers. Paijit was singing in many night clubs where she worked and sang professionally. Those night clubs included Lolita on Rachadamneon Road, C'est ce bon on Silom Road, Nancy on Petchburi, and Galaxy on Rama IV Road. The Shadow Band accompanied Lukkrung singing style and in this band brought a new type of listening aesthetic to Bangkok urban consumers. Afterwards, Paijit's singing was discovered from one of the night clubs where she was regularly singing on Petchaburi Road in Bangkok.

Paijit had worked with many singing trainer and finally developed her singing style. She attained her professional career from being independent from Sunthraporn Big Band and

thus she had developed her own singing style which was modeled after her singing idol, Ruangthong Thonglunthom. In her singing career, she released more than 200 albums and covered more than received many awards. One of the most important awards included the Golden Athena Award conferred by HM King Bhumipol Adulayadej.

Methodology

The objective of this research is to determine musical identity of Daojai Paijit's singing in order to create a singing prototype as a guideline in transferring the prototype to the sample of 3 singers efficiently. In order to determine the identity and to create the singing prototype of Daojai Paijit, the researcher employs a qualitative method and uses in-depth interview as a tool for collecting data, others tool are document research, and analyzing 5 songs. The target population are 3 groups of Thai lukkrung composers, experts and artists. Twelve persons were interviewed.

A musical analysis of five selected songs reveals the five core components of Paijit's lukkrung singing style including 1) voicing method 2) phonemic orthography method 3) breathing method 4) body control method and 5) technique and rhythm usage method.

The five pieces represent Daojai Paijit's repertoire including 1) Tammai Tung Tam Kab Chan Dai (How Could You Do That To Me?) 2) Suan Kern (The Excess) 3) Suan Bang Tee Mai Pen Tham (The Unfair Part) 4) Yar Mar Rak Chan Loey (Do Not Love Me) and 5) Nam Ta Dara (Star's Tears). Then, such singing prototype was tested with the sample of 3 singers.

Identity and Guideline in Transferring of Daojai Paijit's singing

As a result of interview and musical analysis, 16 characteristics of Daojai Paijit's qualities as a professional singer and 10 singing techniques were discovered. The 16 characteristics are the following: 1) Interpretation 2) Timbre 3) Phonation 4) Power 5) Resonance 6) Breathing for Singing 7) Resonance control 8) Low-pitch singing 9) Performance 10) Songwriter's Mood communication 11) Physical and Posture 12) High and Low-pitch Listening 13) Vibration 14) Voice control 15) Range and 16) Pronunciation and diction.

The 10 singing techniques include 1) Concentration 2) Breathing control 3) Resonance 4) Precise voice 5) Power 6) Phonemic Orthography 7) Technique and Rhythm 8) Pitch control 9) Mood and Feeling and 10) Physical and Posture.

A singing prototype of Daojai Paijit was also revealed. It is consisted of five main components including 1) voicing method 2) phonemic orthography method 3) breathing method 4) body control method and 5) technique and rhythm usage method (Fig.1). Functionally, these 5 components are closely related to each other.

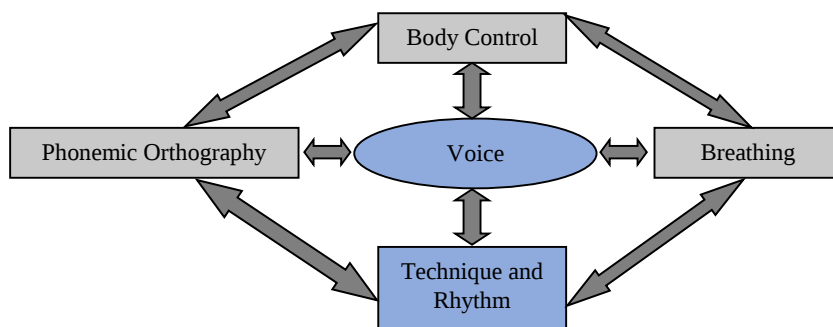


Figure 1: The relationship between 5 components of Thai Lukkrung Singing of Daojai Paijit

In transferring a singing prototype to the sample of 3 selected singers, 5 steps are constructed: (1) the selection process of sample singers; (2) the selection of repertoire; (3) Pre-test; (4) Training and Coaching; and (5) Evaluation. The evaluation showed that all 3 sample singers could inherit the singing prototype of Daojai Paijit efficiently. Therefore, it could be concluded that the prototype created in this research could substantially be used as a singing guideline for Daojai Paijit's songs.



Figure 2-3: Training and coaching process for 1 of 3 sample singers by Daojai Paijit.

Conclusion

The Creation of Cloning Process in Thai Lukkrung Singing of Daojai Pajit's Musical Identity can be cloned by analysis 5 main components which consist of 1) voicing method 2) phonemic orthography method 3) breathing method 4) body control method and 5) technique and rhythm usage method. However, although the cloning process can be used to others famous singers but the experience of singing skill of next generation singers are necessary for reaching the real mood or manner of those songs.

References

- Arphaporn Nakhonsawaan. *Interview*. 10 May 2012.
- Arpinya Fuengfoosakul. 2003. *Identity: Theory and Approach Review*. Bangkok: The National Research Council of Thailand.
- Bennett, Andy. Barry Shank, and Jason Toynbee. 2006. *The Popular Music Studies Reader*, New York: Routledge.
- Chalermchai Kositpipat, *Interview*, 30 June 2009.
- Chollathee Tharnthong, *Interview*, 18 May 2008.
- _____. *Interview*. 22 March 2008.
- Dan Buriram. *Interview*. 18 May 2009.
- Daoungjai Amarttayakul. 2003. *Cause of Music*. Bangkok: Satfour Printing.
- _____. 2005. *How to sing*. (Bangkok: Western,
- _____. *Interview*, 30 June 2010.
- _____. 2002. *The Chorus*, (Bangkok: Chulalongkorn University, Department of Curriculum and Instruction Development. 2002. *Classical Music*. Bangkok: The Teachers Council of Thailand.
- Dussanee Panomyong Boontassanakul. 2004. *Dream with music: Let's singing*. 4th ed. Bangkok: Praphansarn.
- Frith, Simon, 2008. Will Straw and John Street. *Pop and Rock*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Jareonjai Soonthornwatin. 1987. *I am proud to be Thai musician* [ข้าพเจ้าภูมิใจที่เกิดเป็นนักดนตรีไทย]. Bangkok: Reonkaew.
- Jintana Suksathit. *Interview*. 11 May 2009.
- Jongrak Jankana. *Interview*. 15 May 2012.
- _____. *Interview*. 19 June 2008.
- Kaisaeng Sukawattana. 1992. *Popular concert: Western Music*. 2nd ed. Bangkok: Thaiwattanapanich,
- Karnjana Intrasananon. 1997. *Encyclopedia of musical and songs*. Bangkok: P. Pattana.
- วารสารศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย | 4 | ปีที่ 2, ฉบับที่ 1, หน้า 1-6

- Keil, Charles, and Steven Feld. 1994. *Music Grooves: Essays and Dialogues*. Chicago: University of Chicago Press.
- Kowit Kantasiri and Orawan Banjongsilp. 2005. *Textbook of Fine Arts s021 Fundamental Music*. Bangkok: Thaiwattanapanich.
- Lily Kesklaew. *Interview*. 10 May 2009.
- Maneenuch Samerasut. *Interview*, 11 May 2009.
- Middleton, Richard. "In the Groove or Blowing Your Mind? The Pleasures of Musical Repetition". *The Popular Music Studies Reader*. (New York: Routledge, pp.15-20, 2006).
- Montri Tramote. 2002. *Lecturer paper on Thai Music Performance Sciences* [คำบรรยายวิชาดุริยางคศาสตร์ไทย]. Bangkok: The Fine Arts Department.
- Narut Suttajitt. 1993. *Music activities for teachers*. Bangkok: Chulalongkorn University.
- Nilobol Cowapituktes. 1992. "The analysis of Thai pop songs in the view of postmodern Aesthetics." Master of Art Thesis, Graduate School, Chulalongkorn University.
- Note Chearnyim. *Interview*. 18 May 2009.
- Pairuch Markkarnjanakul 1990. *Principle for songwriter*, Bangkok: Hunsu
- Patiparn Puengthammajit, *Interview*, 12 May 2010.
- Pinit Rattanakul. 1990. *Love Hollowness and Freedom: Jean Paul Sarte's Philosophy of life*, Bangkok: Samanchol.
- Pitsinee Bamroongnakhon. 2000. "The Immortality of Suntharaporn Songs." Graduate School Thesis, Master of Art, Chulalongkorn University.
- Piyaphan Santhaweesuk. 1997. "Creating a practical teaching music manual for higher education." Research Report, Mahasarakham University.
- PoonPhit Amarttayakul. 2012. "What's Ajarn Jareonjai taught me." [อาจารย์เจริญใจสอนอะไรให้ผมบ้าง]. Pp. 296-301. In *Jareonjai Soonthornwatin Memorial Book* [บรรณานุสรณ์เจริญใจ สุนทรวาทิน]. Bangkok: Amarin Printing and Publishing.
- Ruangthong Thongluntom, *Interview*, 19 June 2008.
- Sasaki, Masayuki. 2010. "City, Culture and Society". *City, Culture and Society*. 1(1): 1-3.
- Sassen Saskia. 2010. "The City: Its Return as a Lens for Social Theory". *City, Culture and Society*. 1(1): 3-11.
- Sawalee Phakaphan, *Interview*, 19 June 2009.
- Siriam Phakdeedumrongrit, *Interview*, 18 May 2009.
- Siriporn Yooyod, *Interview*, 10 May 2009.
- Somchai Rassamee. 1993. *Musician Manual: Music Composer*. Bangkok: Phranakhon Polytechnic.
- Thanatsri Sawatdiwat, *Interview*, 10 April 2009.

Tiam Dancer, *Interview*, 12 May 2010.

Tuam Prasittikul. 1992. *Principle to sing Thai songs*. Bangkok: Office of the National Culture Commission.

Whiteley, Sheila, Andy Bennett, and Stan Hawkins. 2004. *Music, Space and Place: Popular Music and Cultural Identity*. London: Ashgate.

Wittawat Soonthornwines, *Interview*, 11 May 2009.



การออกแบบเครื่องแต่งกายสตรีสตรีทแวร์จากแนวคิดคอสเพลย์ประเทศญี่ปุ่นเพื่อตลาดไทย

THE DESIGN OF STREET WEAR LADY COSTUME FROM JAPANESE COSPLAY CONCEPT FOR THAI MARKET

ชาลิสา อภิวัฒน์ศรี*

พัชชา อุทิสวรรณกุล**

บทคัดย่อ

ประเทศญี่ปุ่นเป็นประเทศที่มีการสืบทอดวัฒนธรรมเก่าร่วมกับการสร้างสรรค์วัฒนธรรมใหม่ และมีนโยบายในการเผยแพร่วัฒนธรรมสู่สากลที่เรียกว่า คูล แจนแปน โพลีซี (Cool Japan Policy) ประเทศไทยเป็นประเทศหนึ่งที่ได้รับอิทธิพลจากประเทศญี่ปุ่นมาอย่างยาวนาน โดยเฉพาะอย่างยิ่งวัฒนธรรมการแต่งกายคอสเพลย์ในหมู่วัยรุ่นซึ่งมีแนวโน้มเพิ่มขึ้นในอนาคต แต่จากการสำรวจแฟชั่นเครื่องแต่งกายคอสเพลย์ในประเทศไทยพบว่า ส่วนใหญ่เป็นการนำเข้า ซึ่งถือเป็นช่องว่างทางการตลาดในการสร้างตราสินค้าเพื่อตอบสนองความต้องการของผู้บริโภค งานวิจัยนี้จึงมีวัตถุประสงค์เพื่อหาแนวทางในการสร้างสรรค์ตราสินค้าเครื่องแต่งกายสตรีสตรีทแวร์โดยใช้แนวคิดจากเครื่องแต่งกายประเภทคอสเพลย์ของประเทศญี่ปุ่น ให้เป็นสินค้าที่ทันสมัย และสามารถสวมใส่ได้ในชีวิตประจำวัน เพื่อเพิ่มทางเลือกให้กับผู้บริโภคกลุ่มเป้าหมาย และสร้างความแปลกใหม่ให้กับเครื่องแต่งกายสตรีทแวร์ในปัจจุบัน โดยผู้วิจัยได้ดำเนินการวิจัยคือ หาข้อมูลและลักษณะจำเพาะของเครื่องแต่งกายประเภทคอสเพลย์จากข้อมูลปฐมภูมิ คือ การสำรวจเครื่องแต่งกายคอสเพลย์จากแหล่งต้นกำเนิด คือ กรุงโตเกียว ประเทศญี่ปุ่น และข้อมูลทุติยภูมิ คือเอกสารและวรรณกรรมที่เกี่ยวข้องจากผลงานการออกแบบที่ใช้แนวคิดเดียวกัน ซึ่งในงานวิจัยฉบับนี้ ผู้วิจัยจำแนกได้ว่า เครื่องแต่งกายประเภทคอสเพลย์ มีทั้งหมด 13 แบบ ประกอบด้วย โลลิต้า เดโคระ วิซวลเคย์ โอซาระเคย์ แฟรี่เคย์ ดอลลี้เคย์ คัลปาร์ตเคย์ ฟังก์ โกธิค ชิโรนุริ กันกุโระ วาฟู และ โมริเกิร์ล ซึ่งแต่ละแบบมีรายละเอียดที่แตกต่างกันไป หลังจากนั้น ผู้วิจัยได้วิเคราะห์ต่อเพื่อค้นหาแนวคิดร่วมของเครื่องแต่งกายประเภทคอสเพลย์ทุกแบบ และนำมาผสมผสานร่วมกับแนวโน้มแฟชั่นฤดูใบไม้ร่วง ฤดูหนาว ปี 2014 ในหัวข้อ อัลเลอร์กอรี่ และ ไมเดิร์นมิช เพื่อหาแรงบันดาลใจในการออกแบบ รวมไปถึงการกำหนดกลุ่มผู้บริโภคเป้าหมาย ตลาดของผลิตภัณฑ์ โดยสรุปผลการวิจัยได้ดังนี้ (1) กลุ่มผู้บริโภคเป้าหมายของงานวิจัยคือกลุ่มสตรีที่มีอายุระหว่าง 15 – 25 ปี ที่มีความชื่นชอบ หลงใหลในวัฒนธรรมญี่ปุ่น ซึ่งผู้วิจัยได้ทำการสำรวจตลาดกลุ่มผู้บริโภคเพื่อให้ได้คำตอบถึงรูปแบบที่ผู้บริโภคต้องการและพึงพอใจสูงสุด ในที่นี้คือ รูปแบบโลลิต้า และ ฟังก์ผลิตภัณฑ์ของงานวิจัยอยู่ในกลุ่มตลาดระดับปานกลาง โดยแนวทางในการออกแบบเครื่องแต่งกายมีความสอดคล้องกับเครื่องแต่งกายประเภทคอสเพลย์ประเภทโลลิต้าและฟังก์ที่นำมาปรับให้สามารถสวมใส่ในชีวิตประจำวันได้ มีรูปแบบคลาสสิก สอดคล้องกับแนวโน้มแฟชั่นที่จะเกิดขึ้น และสามารถนำไปสวมใส่ร่วมกับผลิตภัณฑ์อื่น เพื่อเพิ่มโอกาสการใช้งานได้ (2) เครื่องแต่งกายของงานวิจัยมีลักษณะเด่นจำเพาะคือ มีรูปแบบที่มีกลิ่นอายของเครื่องแต่งกายประเภทคอสเพลย์ประเภทโลลิต้าและฟังก์ เช่น ลักษณะรายละเอียดบนเสื้อผ้า ในที่นี้คือ มีการแต่งระบาย การซ้อนทับ การประดับตกแต่ง และการทำลายเพื่อให้เกิดพื้นผิวใหม่ หรือการใช้วัสดุ ซึ่งในการออกแบบในวิจัยเล่มนี้ใช้ลูกไม้เป็นหลัก ผสมผสานกับผ้าเนื้อหนานชนิดอื่น เป็นต้น ซึ่งแตกต่างจากเครื่องแต่งกายที่มีขายอยู่ในตลาดปัจจุบัน ซึ่งนับว่าเป็นการเพิ่มทางเลือกให้กับกลุ่มผู้บริโภค

คำสำคัญ: เครื่องแต่งกายสตรี / สตรีทแวร์ / คอสเพลย์

Abstract

Japan has rich culture heritaaee combinine with the new creation of new culture. It also has a Cool Japan Policy to make their culture internationallv recoenized. Thailand is one of the countries which has been influenced by Japan for so long, especiallv the culture of cosplav amone teenagers aged 15-25. The trend has been increasing. The survey of cosplav fashion, however, reveals that most of the cosplav costumes are imported. This is a eap in the market brandine to meet the needs of the consumers. The aim of this research was find ways to create brandine for street wear ladv costume using the concept of Japanese cosplav in order to make the products modern and practical in evervdav use, to provide more alternatives for the tareet consumers, and to create noveltv for the current street wear ladv costume. The researcher conducted the research using primarv and secondarv data. The primarv data was obtained from survevine the cosplav costume in Tokvo, Japan: the oriein of cosplav. In addition, the secondarv data arose from the documents and related literature. This was to find the mutual concept of every tvpe of cosplav costume to be analvzed with the trends of autumn and winter fashions in 2014, leadine to the inspioration of costume desien, and definine tareet customers and market. The results of the studv were (1) the tareet consumers were ladies aged between 15 - 25 who were impressed by Japanese culture. The research costume was in the middle market. The guideline for the costume desien was consistent with the tvpes of costume to be adapted to be worn in evervdav life. As it was in a classic style and consistent with uocomine fashion trends, it could be worn in conjunction with other products to increase the likelihood of use. (2) The dominant characteristic of the research clothine was that its format had a touch of cosplav style such as details on the clothine and materials. This was different from the costume available in the current market; it was to provide more alternatives for the consumers.

Keywords: Womenswear / Street Wear / Cosplay

*นิสิตระดับมหาบัณฑิต สาขาวิชานฤมิตรศิลป์ ภาควิชาอนฤมิตรศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย,
chalisa.ap@student.chula.ac.th

**ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร., สาขาวิชานฤมิตรศิลป์ ภาควิชาอนฤมิตรศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย,
patcha.paris@gmail.com

บทนำ

ประเทศญี่ปุ่นเป็นประเทศที่มีการสืบทอดวัฒนธรรมต่างๆ ยาวนานต่อกันมาหลายร้อยปี อาทิเช่น การจัดดอกไม้ พิธีชงชา กลอนไฮกุ ละครโน และอื่นๆ อีกมากมาย สิ่งเหล่านี้จัดเป็นวัฒนธรรมดั้งเดิม ส่วนวัฒนธรรมใหม่ๆ ที่เกิดขึ้นนั้นจะเรียกว่า วัฒนธรรมย่อย ซึ่งวัฒนธรรมใหม่นี้รวมไปถึงมังงะ อนิเมะ เกม เจป๊อป (J-POP) และ คอสเพลย์ แม้ว่าวัฒนธรรมย่อยเหล่านี้จะยังไม่เป็นที่ยอมรับของกลุ่มประชากรที่สนับสนุนวัฒนธรรมดั้งเดิม ทว่าในประเทศญี่ปุ่น หรือในต่างประเทศเอง วัฒนธรรมย่อยนั้นเป็นที่รู้จักแพร่หลายและคุ้นเคยมากกว่าวัฒนธรรมดั้งเดิม ในปี 2008 – 2009 รัฐบาลญี่ปุ่น ซึ่งมีนายอะโซ ทาโร ดำรงตำแหน่งนายกรัฐมนตรี ได้ดำเนินการริเริ่มให้มีการประเมินเรื่องของวัฒนธรรมย่อยเป็นครั้งแรก โดยในที่สุดหลังจากประเมิน รัฐบาลญี่ปุ่นได้ยอมรับถึงความสำคัญของวัฒนธรรมย่อยว่ามีผลต่อเศรษฐกิจและการเมืองระหว่างประเทศ และให้การสนับสนุนให้เผยแพร่ออกสู่สากลอย่างจริงจัง เรียกนโยบายนี้ว่า คูลแจแปน โพลีซี (Cool Japan Policy) (หม้อความรู้เกี่ยวกับญี่ปุ่น Nipponnotsubo, 2553 : ออนไลน์)

ข้อมูลของสถาบันญี่ปุ่นแห่งกรุงเทพมหานคร (Japan Foundation, Bangkok) ได้ระบุว่า จากการที่ประเทศญี่ปุ่นหันมายอมรับถึงความสำคัญของวัฒนธรรมที่มีผลต่อเศรษฐกิจและการเมืองระหว่างประเทศ จนกระทั่งมีการสนับสนุนให้เผยแพร่และ “ส่งออกวัฒนธรรม” ออกสู่ต่างประเทศอย่างจริงจัง ถือเป็นยุทธศาสตร์ด้านหนึ่งที่ทำให้ความสนใจในเรื่องการพัฒนาประเทศโดยใช้วัฒนธรรมเป็นตัวหลักต้นและสร้างกระแสความนิยมญี่ปุ่นให้พลิกฟื้นกลับมา หลังจากโดนกระแสเคป๊อป (K-POP) แข่งหน้า ทุนวัฒนธรรม (Culture Capital) เป็นสิ่งที่สร้างรายได้มหาศาลแก่ประเทศ ทั้งในทางตรงและทางอ้อม อาทิ วัฒนธรรมอาหารการกินของญี่ปุ่นที่มีการส่งเสริมให้เกิดร้านอาหารขึ้นในทุกย่านการค้าในประเทศไทย หรือ กระแสแอนิเมชันที่สร้างความน่าตื่นตาตื่นใจเรื่องวัฒนธรรมการแต่งกายแบบสร้างสรรค์ผ่านคอสเพลย์ และสไต์ฮาราจูกุ ซึ่งสร้างมูลค่าอย่างสูงในอุตสาหกรรมสื่อดิจิทัลและแอนิเมชัน (สำนักงานบริหารและพัฒนาองค์ความรู้, 2556: ออนไลน์) นอกจากนี้ยังมีผลลัพธ์เพิ่มเติมคือ ภาพลักษณ์ของประเทศต่อภายนอกที่ดีขึ้น และความภูมิใจในชาตินิยมญี่ปุ่นของคนในประเทศ ดังจะยกตัวอย่างจากบทความเรื่อง “ญี่ปุ่นบุกลาว: โอกาสของอำนาจทางวัฒนธรรม” (ธภัทร เจริญสุข, 2555 : ออนไลน์) ที่ได้กล่าวอย่างน่าสนใจว่า กลยุทธ์ของญี่ปุ่นเป็นการส่งเสริมให้ชาวลาวนิยมชมชอบและเข้าถึงความเป็นญี่ปุ่น เพื่อทำงานให้กับญี่ปุ่น อาจจะมีสาเหตุจากการที่ญี่ปุ่นไม่สามารถส่งประชากรของตนมาทำงานนอกประเทศได้มากแบบจีนหรือเวียดนาม สังเกตได้ว่า ลักษณะการรุกเข้าในประเทศลาวของญี่ปุ่น ใช้พลังอำนาจอย่างอ่อน (Soft Power) คือพลังอำนาจทางวัฒนธรรม ที่โน้มน้าวใจให้นิยมชมชอบ โดยปราศจากการใช้กำลังข่มขู่ หรือบีบคั้น ตัวอย่างกิจกรรมดังกล่าวเช่น การส่งเสริมสนับสนุนวัฒนธรรมร่วมสมัย (Pop Culture) อย่างเป็นทางการโดยมีภาคเอกชนเป็นหัวหอกสำคัญในการเปิดตลาด เช่น เพลงเจร็อก (J-Rock) และ เจป๊อป (J-Pop) การแปลมังงะ ญี่ปุ่นเป็นลาว (เริ่มต้นที่ โดราเอมอน) การจัดงานคอสเพลย์ และเดินคัฟเวอร์ดังดิวัยรุ่นชาวลาวให้ชื่นชมกับวัฒนธรรมญี่ปุ่นอย่างเต็มที่

วัฒนธรรมย่อยนั้นถือเป็นสิ่งที่เพิ่งกำเนิดขึ้น จึงไม่สามารถนำไปจัดรวมอยู่กับวัฒนธรรมดั้งเดิมได้ แต่ในปัจจุบันนี้วัฒนธรรมย่อยก่อให้เกิดผลกระทบอย่างมากมาย มากกว่าวัฒนธรรมดั้งเดิมจนไม่อาจเทียบกันได้ เช่น การแต่งคอสเพลย์นั้น เป็นแรงบันดาลใจให้กับดีไซน์เนอร์ญี่ปุ่นหลายท่าน ให้สามารถสร้างสรรค์ผลงานออกมาสู่ระดับสากล เช่น เอช. นาโอโตะ (H. Naoto) เป็นต้น นอกจากนี้ คอสเพลย์ยังเป็นวัฒนธรรมย่อยที่เป็นที่นิยมมากขึ้นเรื่อยๆ ปัจจุบันในประเทศญี่ปุ่น เขตที่มีการแสดงออกถึงการแต่งตัวคอสเพลย์อย่างแพร่หลายคือ ย่านฮาราจูกุ ซึ่งสามารถแบ่งการแต่งกายตามท้องถนนออกได้เป็นหลายประเภทเช่น เดโคระ (Decora)

วิชวลเคย์ (Visual Kei) โลลิต้า (Lolita) พังก์ (Punk) เป็นต้น ซึ่งจะกล่าวถึงอย่างละเอียดในบทต่อไป ถือเป็นเซทร้านค้าและความบันเทิงของกลุ่มวัยรุ่นญี่ปุ่น นอกจากนี้ยังมีเซตชิบะ ซึ่งถือเป็นเซตที่ประชากรวัยรุ่นจะไปรวมตัวและแสดงออกถึงตัวตนของตนเองอย่างเปิดเผย ย่านฮาราจูกุและชิบะนั้น ถือเป็นย่านที่มีร้านค้าเครื่องแต่งกายประเภทคอสเพลย์ตั้งอยู่มากที่สุดในประเทศญี่ปุ่น

คอสเพลย์ (コスプレ: Cosplay) เป็นคำที่มาจากการผสมของคำว่า คอสตูม (Costume) และเพลย์ (Play) แปลความว่าการเล่นเครื่องแต่งกาย แต่ความหมายที่แพร่หลายมากกว่าคือ การแต่งกายเลียนแบบ ซึ่งรู้จักครั้งแรกในปี 1982 ที่งานลอสแอนเจลิส ชาย ฟิคชั่น (Los Angeles Science Fiction) โดยนายโนบุยูกิ ทาคาฮาชิ (Wikipedia, 2013: online) หลังจากนั้นวัฒนธรรมย่อยที่เรียกว่า คอสเพลย์ ก็เริ่มรู้จักกันอย่างแพร่หลายมากขึ้นทั้งในญี่ปุ่น และประเทศต่างๆ ทั่วโลก รวมทั้งเริ่มเข้ามาในประเทศไทยอย่างเป็นทางการในปี 1998 ในงาน อาชู มิตตัง (Acho Meeting) และเริ่มเป็นที่นิยมแพร่หลายมากขึ้นเรื่อย ๆ จนกระทั่งในปัจจุบันกลุ่มประชากรที่มีความชื่นชอบในคอสเพลย์จะอยู่ในช่วงอายุ 15-25 ปี ซึ่งนอกจากจะดำเนินชีวิตตามปกติแล้ว กลุ่มประชากรกลุ่มนี้มีความชื่นชอบในวัฒนธรรมญี่ปุ่น บริโภคสินค้าที่นำเข้าจากประเทศญี่ปุ่น ฟังเพลงญี่ปุ่น รวมไปถึงการเล่นเกม อ่านนิตยสารและหนังสือญี่ปุ่น ประชากรกลุ่มนี้จะชื่นชอบสินค้าที่มีการออกแบบสร้างสรรค์อย่างดี มีการรวมตัวจัดตั้งกลุ่มเพื่อทำกิจกรรมร่วมกัน มีการจัดตั้งเว็บไซต์พูดคุยกัน รวมไปถึงการซื้อขาย แลกเปลี่ยนอุปกรณ์และเครื่องแต่งกายภายในกลุ่มเอง โดยประชากรกลุ่มนี้ได้ให้ความเห็นว่า กิจกรรมคอสเพลย์เป็นเหมือนวัฏจักรที่ไม่มีวันจบสิ้น เพราะแม้ว่าคนเก่าจะออกไป แต่ก็ยังจะมีคนใหม่เข้ามาเพิ่มอยู่เสมอ และจากการที่มีสื่อให้ความสนใจมากขึ้น ประกอบกับปัจจุบันมีการจัดกิจกรรมขนาดใหญ่มากขึ้น ทั้งในกรุงเทพมหานครและต่างจังหวัด ผู้คนรู้จักกิจกรรมมากขึ้น ทำให้กิจกรรมคอสเพลย์มีแนวโน้มที่จะเติบโตมากขึ้นในอนาคต จากการศึกษาตลาดสินค้าแฟชั่นเครื่องแต่งกายคอสเพลย์ในประเทศไทยพบว่า เป็นการนำเข้า 80% และเป็นการตัดเย็บตามสั่ง 20 % ผู้ประกอบการให้ความเห็นว่าร้านค้าหรือธุรกิจที่มีลักษณะตอบสนองความต้องการของประชากรกลุ่มนี้ยังมีจำนวนน้อย และในประเทศไทยยังไม่มีตราสินค้าเครื่องแต่งกายประเภทคอสเพลย์เป็นของตนเอง ทำให้กลุ่มผู้บริโภคจำเป็นต้องแสวงหาจากแหล่งต่าง ๆ ซึ่งจากความคิดเห็นดังกล่าว สามารถสรุปได้ว่าในตลาดเครื่องแต่งกายประเภทนี้ ยังมีช่องว่างการตลาดอยู่มาก ผู้วิจัยจึงต้องการใช้ช่องว่างทางการตลาดให้เป็นประโยชน์ สร้างตราสินค้าเพื่อตอบสนองความต้องการของผู้บริโภคกลุ่มดังกล่าว นักจิตวิทยา ไนโต โยชิฮิโตะ กล่าวว่า คนที่มีความต้องการแต่งคอสเพลย์นั้น ไม่ได้แปลก หรือพิเศษกว่าคนอื่น คนที่อยากแต่งคอสเพลย์เพราะไม่ค่อยพึงพอใจในความเป็นตัวเอง อยากเป็นใครที่ไม่ใช่ตัวเอง เหมือนกับการอยากทำศัลยกรรมเสริมความงาม คนที่แต่งคอสเพลย์ไม่ได้ต้องการเปลี่ยนแค่รูปร่างหน้าตาเท่านั้น แต่รวมไปถึงการเปลี่ยนเพศด้วย เพื่อจะได้เป็นเหมือนกับตัวการ์ตูนที่ตัวเองชื่นชอบเพียงชั่วครั้งชั่วคราวเท่านั้น แต่สำหรับคนที่ต้องการทำศัลยกรรมความงามนั้น ต้องการเปลี่ยนความไม่พึงพอใจในร่างกายของตนอย่างถาวร (หม้อความรู้เกี่ยวกับญี่ปุ่น Nipponnotsubo, 2553 : ออนไลน์)

นโยบายคูล แจน โพลีซี (Cool Japan Policy) ของประเทศญี่ปุ่น เป็นปัจจัยที่มีผลต่อเศรษฐกิจและการเมืองระหว่างประเทศอย่างยิ่ง การผลักดันทางด้านวัฒนธรรมสร้างรายได้มหาศาลให้กับประเทศ ทำให้มีเศรษฐกิจที่มั่นคง เช่นเดียวกับประเทศไทยที่กำลังจะเข้าร่วมกับเศรษฐกิจประชาคมอาเซียน (Asean Economic Community : AEC) ในค.ศ. 2015 จากบทความเรื่อง “อนาคตเศรษฐกิจไทย” ชี้ให้เห็นว่าทิศทางนโยบายสำคัญของรัฐบาลที่จะปรากฏในแผนพัฒนาฉบับที่ 11 มี 4 แนวทาง และแนวทางหนึ่งคือ การเพิ่มขีดความสามารถในการแข่งขันของประเทศ โดยการลงทุนในโครงสร้างพื้นฐาน การเพิ่มมูลค่าเพิ่มจากการ

สร้างสรรค์ (Creativity) ผู้วิจัยตระหนักว่าประเทศญี่ปุ่นประสบความสำเร็จในการผลักดันวัฒนธรรมย่อยและก้าวขึ้นเป็นหนึ่งในผู้นำด้านเศรษฐกิจของอาเซียน ทำให้ต้องการศึกษาวัฒนธรรมย่อยของประเทศญี่ปุ่น ซึ่งในที่นี้คือวัฒนธรรมคอสเพลย์ แล้วนำมาปรับใช้ให้เข้ากับวิถีชีวิตของประชาชนชาวไทย ออกแบบเพื่อให้สามารถสวมใส่ในชีวิตประจำวันได้ เป็นการสร้างอัตลักษณ์ตราสินค้า สามารถเติมเต็มช่องว่างทางการตลาดของประเทศไทย ตอบสนองความต้องการของกลุ่มเป้าหมาย ด้านความงามและการใช้สอย และในขณะเดียวกันก็สามารถเปิดตลาดสู่สากลได้อีกด้วย

วัตถุประสงค์และขอบเขตของงานวิจัย

1. เพื่อสร้างอัตลักษณ์ตราสินค้าเครื่องแต่งกายจากแนวคิดคอสเพลย์สำหรับตลาดประเทศไทย
2. เพื่อสร้างอัตลักษณ์ตราสินค้าเครื่องแต่งกายคอสเพลย์ที่สามารถสวมใส่ได้ในชีวิตประจำวัน และสามารถจำหน่ายในประเทศไทย

งานวิจัยฉบับนี้ ผู้วิจัยศึกษาต้นกำเนิดของวัฒนธรรมย่อยคอสเพลย์ และความต้องการของผู้บริโภคของตลาดดั้งเดิมที่ย่านฮาราจูกุ และ ชิบูย่า นครโตเกียว ประเทศญี่ปุ่น ก่อนจะศึกษาความต้องการของผู้บริโภคในประเทศไทย และนำมาหลอมรวมกับแนวโน้มแฟชั่นที่คาดว่าจะเกิดขึ้น เพื่อสร้างอัตลักษณ์ตราสินค้านวัตกรรมใหม่ที่ตอบสนองความต้องการด้านการใช้งานและความสวยงามของกลุ่มเป้าหมายและจำหน่ายได้ในประเทศไทย

วิธีดำเนินการวิจัย

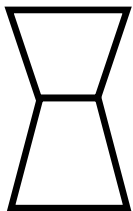
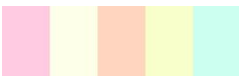
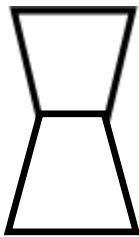
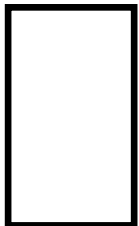
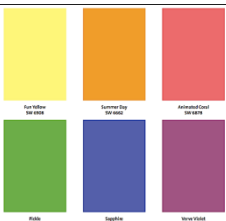
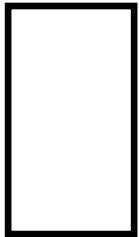
1. ศึกษาต้นกำเนิดของวัฒนธรรมคอสเพลย์ รูปแบบ ประเภท และปัจจัยที่มีอิทธิพล
2. ศึกษาเครื่องแต่งกายคอสเพลย์ไทยที่ปรากฏในปัจจุบัน รูปแบบ ประเภท ปัจจัยที่มีอิทธิพลและปัญหาที่พบ
3. นำข้อมูลที่พบมาวิเคราะห์เพื่อหาความเหมือน แตกต่าง และลักษณะจำเพาะของเครื่องแต่งกายคอสเพลย์
4. ศึกษารูปแบบคอสเพลย์ที่ตอบสนองความต้องการของกลุ่มเป้าหมายในประเทศไทย
5. รวบรวมและวิเคราะห์ข้อมูลที่ได้จากการศึกษาเพื่อสร้างอัตลักษณ์ตราสินค้าเครื่องแต่งกายคอสเพลย์สำหรับประเทศไทย
6. รวบรวมข้อมูลที่ได้รับจากการเก็บข้อมูล สัมภาษณ์ แล้วนำไปออกแบบชุดเครื่องแต่งกายคอสเพลย์ที่สามารถสวมใส่ได้ในชีวิตประจำวัน เพื่อตอบสนองการใช้งานและความสวยงามของกลุ่มเป้าหมาย
7. จัดแสดงผลงานในรูปแบบแฟชั่นโชว์ และนิทรรศการนำเสนอผลงาน เพื่อสำรวจความคิดเห็นของผู้บริโภคด้วยแบบสอบถาม
8. สรุปผลการวิจัย

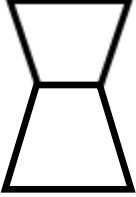
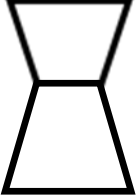
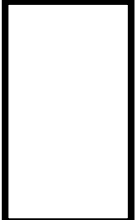
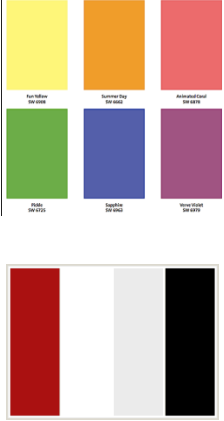
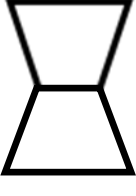
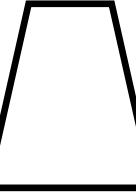
ผลการวิจัย

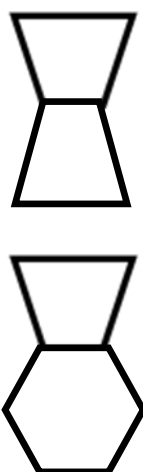
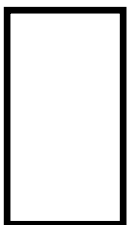
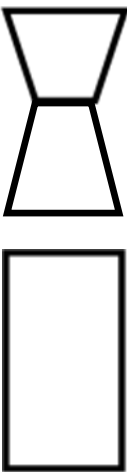
จากการรวบรวมและศึกษา วิเคราะห์ข้อมูลของงานวิจัยทั้งหมด สามารถสรุปผลของการออกแบบเครื่องแต่งกายสตรีสตรัทแวร์ที่ได้แรงบันดาลใจจากแนวคิดคอสเพลย์ประเทศญี่ปุ่น โดยแบ่งออกเป็นประเด็นต่างๆ ดังนี้

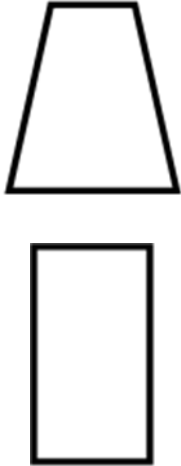
1. ผลสรุปเนื้อหาหลักของงานวิจัย

หลักการออกแบบเครื่องแต่งกายสตรีสตรัทแวร์จากแนวคิดคอสเพลย์ประเทศญี่ปุ่นนั้น จะต้องมีความสัมพันธ์กับเครื่องแต่งกายสตรัทแวร์ดั้งเดิมของประเทศญี่ปุ่นที่ได้รับอิทธิพลจากคอสเพลย์ 13 แบบดังนี้

	โครงร่างเงา	สี	วัสดุ	เทคนิค
โลลิต้า	 A-line	  Pastel / Black – White -Red	ผ้าฝ้าย คอตตอน ผ้าลูกไม้ ผ้าแคนวาส ผ้าเนื้อหนา ผ้าเดนิม โซ่ ซิป แพตตีคัท หนามเทียม เข็มกลัด หมุด	การซ้อนทับ การสร้าง พื้นผิวใหม่
เดโคระ	  A-line / Loose	 Vivid Color	ผ้าฝ้ายคอตตอน ผ้าลูกไม้ผ้าเดนิม	การสร้าง พื้นผิวใหม่
วิซวล เคย์		 Black – White – Red	โซ่ หนาม เหล็กฝ้าย คอตตอน ผ้าฝ้าย ผ้าที่มี พื้นผิวมัน หรือหนัง เทียม	การทำลาย พื้นผิวเดิมให้ เกิดเป็นพื้นผิว ใหม่

	 A-line / Loose			
โอชา ระ เคย์	  A-line / Loose	 Vivid Color / Black - white - Red	ผ้ายัด ผ้าฝ้าย คอตตอน เดนิม แคนวาส ผ้าร่ม	การตัดกันของ สี การทำลาย พื้นผิวเพื่อให้ เกิดรูปแบบ พื้นผิวใหม่
แฟรี่ เคย์	  A-line / Bell	 Pastel	ผ้ายัด คอตตอน ลินิน ผ้าฝ้าย หรือผ้าที่มี น้ำหนักเบา	การสร้าง พื้นผิวใหม่
คัล ปาร์ตี้ เคย์	 Bell	 Earth Tone	ผ้าตาข่าย ซิทรูลูกไม้ คอตตอน ลินิน ฝ้าย	การตกแต่งให้ เกิดพื้นผิวใหม่

ดอลลี่ เคย์	 A-line / Bubble	  Pastel / Deep tone	คอตตอนผ้าฝ้าย ลินิน แคนวาส เดนิม ลูกไม้ ตาข่าย และผ้าเนื้อ หนาอื่นๆ	การซ้อนทับ
ฟังก์	 Loose	 Black – White – Red	ฝ้ายิต คอตตอน ผ้า ฝ้าย ลินิน ลูกไม้ ตา ข่าย หนังแท้ หนัง เทียม โซ่ หมุด เข็ม กลัด	การทำลาย เพื่อให้เกิด พื้นผิวใหม่, การประดับ เพื่อให้เกิด พื้นผิวใหม่
โกธิค	 A-line / Loose	 Black – White – Red	ฝ้ายิต ผ้าคอตตอน ผ้า ฝ้าย หนังแท้ หนัง เทียม ลูกไม้ ตาข่าย แคนวาส ผ้าเนื้อหนา อื่นๆ	การทำลาย เพื่อให้เกิด พื้นผิวใหม่, การประดับ เพื่อให้เกิด พื้นผิวใหม่
กันบูโระ	 A-line	 Vivid Color	ฝ้ายิต คอตตอน ผ้า ลินิน เดนิม แคนวาส	-

ชิโรนุริ	 Bell / Loose	 Earth tone	ผ้าฝ้าย คอตตอน ลูกไม้ ตาข่าย ชิทรู ลินิน	การซ้อนทับ
วาฟู	 Loose	 Vivid color / Pastel	ผ้าคอตตอน ฝ้าย ลินิน	การซ้อนทับ
- โมริ เกิร์ล	 Bell	 Earth tone	ผ้าฝ้าย ลินิน คอตตอลูกไม้ ตาข่าย	การซ้อนทับ

ตารางที่ 1 สรุปลักษณ์ประกอบเครื่องแต่งกายสตรีทแวร์คอสเพลย์

จากตารางดังกล่าว ผู้ออกแบบสามารถเลือกรูปแบบของสตรีทแวร์ 1 รูปแบบ หรือหลายรูปแบบ แล้วนำมาผสมผสานกับแรงบันดาลใจ หรือ แนวโน้มแฟชั่นที่คาดว่าจะเกิดขึ้น เพื่อทำการออกแบบเครื่องแต่งกายสตรีทแวร์จากแนวคิดคอสเพลย์ประเทศญี่ปุ่นต่อไป

2. ผลสรุปเพิ่มเติมเกี่ยวกับผู้บริโภค ลักษณะทางการตลาด และการออกแบบของงานวิจัย

2.1 การวิเคราะห์ผู้บริโภคกลุ่มเป้าหมายและลักษณะทางการตลาด กลุ่มเป้าหมายของงานวิจัยประกอบด้วย กลุ่มเป้าหมายหลักอายุ 18-25 ปี และกลุ่มเป้าหมายรองอายุ 18 ปีหรือต่ำกว่า โดยรวมมีความคล้ายคลึงกันทั้งทัศนคติและการแต่งกาย อยู่ในวัยทำงานตอนต้น หรือวัยที่อยู่ระหว่างศึกษา ชอบการทดลองสิ่งแปลกใหม่ ชื่นชอบและหลงใหลในวัฒนธรรมญี่ปุ่น มีความชื่นชอบในกิจกรรมการแต่งกายคอสเพลย์ ส่วนการวิเคราะห์ข้อมูลด้านการตลาดของงานวิจัยสรุปได้ว่า

ผลิตภัณฑ์งานวิจัยมีลักษณะเด่นคือ เป็นเครื่องแต่งกายที่มีแรงบันดาลใจมาจากเครื่องแต่งกายคอสเพลย์ประเภทฟังก์และโลลิต้า ซึ่งเป็นประเภทที่กลุ่มผู้บริโภคนิยมมากที่สุดจากการทำแบบสอบถาม และเครื่องแต่งกายในงานวิจัยชิ้นนี้ สามารถนำมาประยุกต์ผสมผสานกับตราสินค้าอื่น เพื่อให้สามารถสวมใส่ในชีวิตประจำวันได้อีกด้วย

2.2 แนวโน้มทางแฟชั่นและแรงบันดาลใจเป็นสิ่งที่หมุนเวียนเปลี่ยนไปตามฤดูกาล ซึ่งแนวโน้มทางแฟชั่นที่ผู้วิจัยที่ใช้สำหรับงานวิจัย คือ ฤดูกาลใบไม้ร่วง-ฤดูหนาว ค.ศ. 2014/2015 โดยใช้แนวโน้มแฟชั่นหลักจากสไตล์ไซต์ (Stylessight) ในหัวข้อ อัลเลเกอรี (Allegory) ซึ่งมีความสอดคล้องกับเนื้อหาที่ผู้วิจัยต้องการจะศึกษามากที่สุดเป็นแนวโน้มหลัก และนอกจากนี้ยังเลือกแนวโน้มแฟชั่นของบริษัท WGSN ในหัวข้อโมเดิร์นมิธ (Modern Myth) ซึ่งมีลักษณะใกล้เคียงเป็นแนวโน้มรอง เพื่อให้เกิดความมั่นใจในตัวผลิตภัณฑ์มาได้ออกแบบโดยมีการอ้างอิงจากแนวโน้มที่ และแรงบันดาลใจที่ผู้วิจัยเลือกใช้ คือ แม่มด โดยการตีความลักษณะที่หลากหลายของแม่มดในตำนาน ซึ่งอาจมีทั้งแม่มดดี และ แม่มดร้าย การประกอบพิธีกรรม และการรวมตัว

ผลสรุปการดำเนินการวิเคราะห์

การออกแบบผลิตภัณฑ์ต้นแบบของงานวิจัยทำอย่างเป็นขั้นตอน ตั้งแต่การนำผลสรุปของงานวิจัยมาสังเคราะห์ร่วมกันเพื่อร่างแบบ ทดลองขึ้นต้นแบบ ปรับปรุงและพัฒนาจนมาสู่การผลิตเป็นผลิตภัณฑ์ที่สมบูรณ์ โดยใช้ชื่อว่า คาราวานแม่มด (Witch Parade) มีความหมายถึงกลุ่มแม่มดที่มาร่วมตัวกันเพื่อเฉลิมฉลองในเทศกาลต่างๆ เป็นเทศกาลที่สนุกสนานรื่นเริง สื่อถึงแม่มดฝ่ายดี คอเลชั่นนี้ประกอบด้วยเครื่องแต่งกายจำนวน 8 ชุด ซึ่งแต่ละชุดจะมีรายละเอียดของเครื่องแต่งกายสตรีทแวร์คอสเพลย์ประเภทฟังก์ และ/หรือ โลลิต้า เช่น การฉีกขาด การประดับเพื่อให้เกิดพื้นผิวใหม่ การจับระบาย เป็นต้น



ภาพที่ 1 ผลิตภัณฑ์ต้นแบบของงานวิจัย

ผลประเมินผลิตภัณฑ์ต้นแบบจากกลุ่มเป้าหมาย

จากผลการวิจัยที่ได้รูปแบบเครื่องแต่งกายสตรีสตรีทแวร์จากแนวคิดคอสเพลย์ประเทศญี่ปุ่นนี้ ได้ส่งผลกระทบต่อหลายส่วนด้วยกัน คือ เป็นการเพิ่มตัวเลือกให้กับกลุ่มผู้บริโภคที่มีรสนิยมชื่นชอบในวัฒนธรรมญี่ปุ่น และช่วยเติมเต็มช่องว่างทางการตลาด อีกทั้งยังเพิ่มความแปลกใหม่ให้กับเครื่องแต่งกายสตรีทแวร์ดั้งเดิมที่มีอยู่แล้ว เพื่อให้เข้ากับกระแสแนวโน้มแฟชั่นที่เปลี่ยนไป เป็นการสร้างลักษณะเด่นจำเพาะให้กับผลิตภัณฑ์ ให้เกิดความแตกต่างจากตราสินค้าคู่แข่ง ซึ่งเป็นปัจจัยสำคัญที่สามารถตอบสนองต่อความต้องการของผู้บริโภคและแข่งขันกับตราสินค้าอื่น ๆ ในกลุ่มตลาดเดียวกันได้

ในวันที่ 17 มีนาคม พ.ศ. 2557 ได้มีการจัดงานแสดงผลงานของนิสิตปริญญาโท สาขาแฟชั่นและสิ่งทอ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ในชื่องานว่า Phenomenal Reality ที่ห้างสรรพสินค้าสยามดิสคัฟเวอรี ผู้วิจัยได้นำเอาผลงานจำนวน 4 ชุดจากผลงานวิจัยทั้งหมด 8 ชุดเข้าร่วมแสดงผลงานด้วย หลังจากนั้นในวันที่ 14 และ 15 กันยายน พ.ศ. 2557 ผู้วิจัยได้นำชุดจากผลงานวิจัยทั้งหมด 8 ชุด เข้าร่วมกิจกรรมคอสคอม ซึ่งทางผู้จัดงานได้เลือกจัดงานขึ้น ณ มหาวิทยาลัยราชภัฏสวนดุสิต และเปิดให้ประชาชนที่มีความสนใจในกิจกรรมเกี่ยวกับคอสเพลย์เข้าร่วม โดยเก็บค่าบัตรผ่านเข้างาน 50 บาท มีผู้เข้าร่วมงานโดยมากกว่า 300 คน ผู้วิจัยได้นำชุดจากผลงานวิจัยไปสอบถามความคิดเห็นเบื้องต้นจากกลุ่มผู้บริโภคเป้าหมาย ซึ่งเป็นสตรีที่มีอายุระหว่าง 15 - 25 ปี จำนวน 60 คน โดยในแบบสอบถามมีระดับความพึงพอใจให้ผู้บริโภคตอบแบบสอบถามตามวัตถุประสงค์ของงานวิจัย เพื่อนำคะแนนมาหาค่าเฉลี่ย โดยมีรายละเอียดระดับค่าคะแนนต่อผลิตภัณฑ์ของงานวิจัยดังนี้

ระดับค่าคะแนน 0.50 – 1.50 หมายถึงเห็นด้วย/พึงพอใจน้อยที่สุด

ระดับค่าคะแนน 1.51 – 2.50 หมายถึงเห็นด้วย/พึงพอใจน้อย

ระดับค่าคะแนน 2.51 – 3.50 หมายถึงเห็นด้วย/พึงพอใจปานกลาง

ระดับค่าคะแนน 3.51 – 4.50 หมายถึงเห็นด้วย/พึงพอใจมาก

ระดับค่าคะแนน 4.51 – 5.00 หมายถึงเห็นด้วย/พึงพอใจมากที่สุด

หลังจากวิเคราะห์ข้อมูลจากแบบสอบถามแล้ว สรุปผลได้ดังนี้

1. ผลิตภัณฑ์มีลักษณะได้แรงบันดาลใจจากคอสเพลย์ประเภทโลลิต้าและฟังก์ มีค่าเฉลี่ยการความพึงพอใจในระดับมาก คือ 4.50

2. ผลิตภัณฑ์มีความทันสมัยและสามารถสวมใส่ได้ในชีวิตประจำวัน มีค่าเฉลี่ยความพึงพอใจในระดับมากคือ 3.75

3. ผลิตภัณฑ์ของงานวิจัยสามารถเป็นทางเลือกใหม่สำหรับผู้บริโภคมีค่าเฉลี่ยความพึงพอใจในระดับมากที่สุดคือ 4.75 จากการสำรวจความคิดเห็นเบื้องต้นของผู้บริโภคต่อผลิตภัณฑ์ของงานวิจัยผู้บริโภคเป้าหมายเห็นด้วยว่าผลิตภัณฑ์ของงานวิจัยมีความทันสมัยและสามารถสวมใส่ได้ในชีวิตประจำวัน สามารถเป็นทางเลือกใหม่ให้กับผู้บริโภคได้ ผลงานของผู้วิจัยได้รับการตอบรับที่ดีจากกลุ่มผู้บริโภคซึ่งชื่นชอบวัฒนธรรมญี่ปุ่น อีกทั้งยังได้รับความสนใจจากสื่อมวลชนแขนงต่าง ๆ โดยได้มีโอกาสให้สัมภาษณ์เรื่องการแต่งกายคอสเพลย์กับรายการการ์ตูน ไทยทีวีสีช่อง 9 อีกด้วย

อภิปรายผล

การอภิปรายผลงานวิจัยการออกแบบเครื่องแต่งกายสตรีทแวร์จากแนวคิดคอสเพลย์ประเทศญี่ปุ่นนั้น พบว่าผลสรุปการวิจัยและการออกแบบตอบสนองต่อวัตถุประสงค์งานวิจัย ดังนี้

1. การออกแบบงานวิจัยเป็นเครื่องแต่งกายสตรีทแวร์คอสเพลย์นั้น สามารถตอบสนองความต้องการของผู้บริโภคที่มีความชื่นชอบในวัฒนธรรมญี่ปุ่นในประเทศไทยได้
2. การออกแบบงานวิจัยเป็นเครื่องแต่งกายสตรีทแวร์คอสเพลย์นั้น สามารถนำมาผสมผสานกับเครื่องแต่งกายชนิดอื่นเพื่อสวมใส่ในชีวิตประจำวันได้

ข้อเสนอแนะ

จากการสำรวจและสัมภาษณ์ผู้บริโภคผู้วิจัยสามารถสรุปข้อเสนอแนะจากผู้บริโภคได้ ดังนี้

1. ควรเลือกใช้วัสดุที่มีลักษณะบางและระบายอากาศได้ดี เนื่องจากประเทศไทยมีลักษณะภูมิอากาศเป็นเมืองร้อน หากใช้ผ้าหนาจะทำให้สวมใส่ลำบาก
2. ควรสอดแทรกกลายแปลกใหม่ เช่น นำลายญี่ปุ่นมาผสมผสานกับลายไทย และสอดแทรกเป็นรายละเอียดของการออกแบบ จะทำให้งานดูมีเอกลักษณ์น่าสนใจยิ่งขึ้น

รายการอ้างอิง

ภาษาไทย

- ธวัช เจริญสุข. “ธุรกิจญี่ปุ่นรุกลาว: ความสำเร็จจากการแทรกซึมด้วยอำนาจทางวัฒนธรรม.” [ออนไลน์]. เข้าถึงได้จาก: <http://www.siamintelligence.com/japan-business-and-aid-in-laos/> 2555. สืบค้น 8 มีนาคม 2557.
- วิกิพีเดีย. “คอสเพลย์.” [ออนไลน์]. เข้าถึงได้จาก: <http://th.wikipedia.org/wiki/คอสเพลย์> 2556. สืบค้น 8 มีนาคม 2557.
- สำนักงานบริหารและพัฒนาองค์ความรู้. “COOL JAPAN ส่งออกวัฒนธรรมยุทธศาสตร์การส่งเสริมอุตสาหกรรมสร้างสรรค์.” [ออนไลน์]. เข้าถึงได้จาก: <http://www.okmd.or.th/blog/2013/01/11/city-lifestyle-report-vol-1/> 2556. สืบค้น 8 มีนาคม 2557.
- หม้อความรู้เกี่ยวกับญี่ปุ่น Nipponnotsubo. “คอสเพลย์cosplayคืออะไร?.” [ออนไลน์]. เข้าถึงได้จาก: <http://www.nipponnotsubo.com/culture/culture/01112cosplay/0111212cosplay.html> 2554. สืบค้น 8 มีนาคม 2557.
- หม้อความรู้เกี่ยวกับญี่ปุ่น Nipponnotsubo. “รัฐบาลญี่ปุ่นให้การสนับสนุน subculture.” [ออนไลน์]. เข้าถึงได้จาก: <http://www.nipponnotsubo.com/culture/culture/01203subcul/0120301cul-subcul.html> 2553. สืบค้น 8 มีนาคม 2557.

ภาษาอังกฤษ

- Wikipedia. “Cosplay.” [Online]. Available: <http://en.wikipedia.org/wiki/Cosplay> 2013. Retrieved March 8, 2014. Author D
- Wikipedia. “Street fashion.” [Online]. Available: http://en.wikipedia.org/wiki/Street_fashion 2013. Retrieved March 15, 2014.



ผลกระทบของการประชันวงปี่พาทย์วัดพระพิเรนทร์ต่อดนตรีไทย
THE EFFECTS OF PIPAT COMPETITION AT THE PRA PIRAIN TEMPLE ON THAI MUSIC

ดวงรุ่ง อ่อนสมพงษ์*
ภัทรวดี ภูฎาภิรมย์**

บทคัดย่อ

การวิจัยเรื่อง “ผลกระทบของการประชันวงปี่พาทย์วัดพระพิเรนทร์ต่อดนตรีไทย” มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาวิเคราะห์ผลกระทบของการประชันวงปี่พาทย์วัดพระพิเรนทร์ที่มีต่อนักดนตรีไทย จากการศึกษาพบว่า สมาคมสงเคราะห์สหายศิลป์ เป็นสมาคมที่ก่อตั้งขึ้นภายใต้ความอุปถัมภ์ของวัดพระพิเรนทร์เมื่อ พ.ศ. 2512 มีการจัดตั้งคณะกรรมการเพื่อดำเนินงานไหว้ครูประจำปีตั้งแต่ ปี พ.ศ. 2513 มาจนถึงปัจจุบัน โดยมีกิจกรรม “การบรรเลงถวายมือ” เป็นศูนย์รวมของเหล่านักดนตรีทั้งภายในและภายนอกกรุงเทพมหานคร ต่อมาลักษณะการจัดเปลี่ยนเป็นการประชันบ้าง บรรเลงถวายมือบ้าง การกำหนดกติกาการประชันวงปี่พาทย์มีการเปลี่ยนแปลงรูปแบบและกติกาการประชันวงมาโดยตลอด โดยมีวงดนตรีเข้าร่วมบรรเลงเป็นจำนวนมากน้อยตามนโยบายของคณะกรรมการผู้จัดการประชัน ผลกระทบที่เกิดขึ้นโดยตรงจากการจัดปี่พาทย์ประชันวงภายในวัดพระพิเรนทร์ คือ ช่วยผดุงสถานภาพของนักดนตรีปี่พาทย์โดยเฉพาะนักระนาดเอกที่ชนะการประชัน หรือมีความสามารถโดดเด่นจะเป็นที่รู้จักในสังคมดนตรีไทยอย่างกว้างขวาง และกระตุ้นให้ผู้ปรังต้องพัฒนาทักษะทางดนตรีของสมาชิกในวง ให้มีความพร้อมสำหรับการประชัน ทำให้มีศิลปินและนักดนตรีรุ่นใหม่ได้รับการสืบทอดบทเพลงและกลวิธีการบรรเลงทั้งการบรรเลงรวมวงและการเดี่ยวเครื่องดนตรีไทย อันเป็นองค์ความรู้ทางวิชาการที่มีอิทธิพลต่อรูปแบบของการบรรเลงปี่พาทย์ประชันวงของสังคมดนตรีไทยในยุคสมัยนั้น ๆ

คำสำคัญ: วงปี่พาทย์ / การประชันดนตรีไทย / พิธีไหว้ครูวัดพระพิเรนทร์ / ผลกระทบทางดนตรี

Abstract

The objective of “The Effects of Pipat Competition at The Pra Pirain Temple on Thai Music” aims to investigate effect the affection of the Wat Pra Pirain Piphat ensemble competition on the Thai musician. The study found that “The Society for the Promotion of Fellow Artists” was founded in 1969 by of Wat Pra Pirain Temple, and committee was assigned to organize Wai Kru ceremony annually since 1970 to the present. The activity of Bunleng Thawai Mue (Offering music performance) is the hub of musicians both inside and outside of Bangkok aiming to perform and participate the competition. The committee always revised format and rules of the competition. There were number of the participants in the performance following the rule of committee policy. Effects directly resulting from the Pipat Ensemble at Wat Pra Pirain is the enhancement of upholding the status of Pipat musicians especially Ranad Ek players who won the competition. Their remarkable skills have been widely known in Thai music society and have motivated the band heads and members to develop their musical skills in order to participate in the competition. These competition created new artists and musicians who was transmitted compositions and invented techniques of instrumental ensemble and solo playing. Their knowledge influenced to the tradition of Pipat ensemble competition among Thai music society in the period of time.

Keyword: Pipat Ensemble / Thai Music Competition / Pra Pirain Temple Wai Kru Ceremony / Music Effect

* นิสิตระดับมหาบัณฑิต ศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาดุริยางค์ไทย คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย,

Doungrung.On@student.chula.ac.th

** รองศาสตราจารย์ ดร., สาขาวิชาดุริยางค์ไทย ภาควิชาดุริยางคศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย,

Patarwadee.P@chula.ac.th

บทนำ

เมื่อก่อนนี้เป็นกรรมการเวลาไหว้ครู มันก็มีการประชัน จะเรียกว่าประชันก็ไม่เชิงนะ ปัจจุบันนี้เขานิยมใช้คำว่าประชัน ประชันที่นั่นมันแค่เพลงสองเพลง สามเพลงเท่านั้นเอง ใจจะไปตัดสินกันว่าแพ้วชนะมันเป็นไปได้ (พินิจ ฉายสุวรรณ, สัมภาษณ์, 17 เมษายน 2556)

พิธีไหว้ครูวัดพระพิเรนทร์ ถือเป็นประวัติศาสตร์ทางดนตรีไทยอันเป็นการจัดงานที่รวมใจของศิลปินดนตรีไทยทั่วประเทศ ต่อจากสำนักบ้านบาตร ของครูหลวงประดิษฐไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) ที่นักดนตรีไทยให้ความสำคัญเข้าร่วมพิธี และร่วมรับชมรับฟังการบรรเลงดนตรีไทยเพื่อบูชาครูด้วยการบรรเลงถวายมือ ในรูปแบบต่างๆ เช่น การประชันวง แบบมีคณะกรรมการผู้ทรงคุณวุฒิตัดสินเป็นรายเครื่องมือ พร้อมมอบเกียรติบัตรให้แก่ผู้ชนะ หรือการประชันวงแบบไม่มีคณะกรรมการตัดสินชัดเจน แต่เป็นการตัดสินโดยพวงมาลัย และเสียงปรบมือจากผู้ชมผู้ฟังแทน บางปีก็เป็นการเชิญผู้ทรงคุณวุฒิบรรเลงเพลงโหมโรงเพื่อบูชาครูเป็นปฐมฤกษ์ โดยรูปแบบบทเพลงที่ใช้ในการบรรเลงถวายมือส่วนใหญ่ ยึดหลักการตามการบรรเลงกระบวนรับ-ส่งเสภา เริ่มต้นด้วยโหมโรง ต่อด้วยเพลงเถา ประเภทรบไก่ สองไม้ เพลงเดี่ยว และจบด้วยเพลงลา แต่ภายใต้รูปแบบการวางเพลงแบบเก่า ส่งผลให้เกิดพัฒนาการแบบใหม่หลายประการ เช่น การประพันธ์เพลงใหม่ การบรรเลงเพลงเถาแบบมีหัวเพลงและท้ายเพลง ซึ่งสิ่งที่นักดนตรีไทยต่างๆพยายามคิดประดิษฐ์มาอวดฝีมือกัน ต่างทำให้เกิดการเลียนแบบ และประดิษฐ์คิดค้นต่อให้เกิดความสมบูรณ์มากขึ้นตามลำดับ ทั้งนี้ขึ้นอยู่กับภูมิปัญญาของผู้อำนวยการเพลง สร้างความสนุกสนานให้แก่ผู้ชมผู้ฟัง พัฒนาไปสู่การนำไปใช้ในวงดนตรีไทยสำนักต่างๆ ซึ่งส่งผลทั้งในผลดีและผลเสียในทางดนตรี ทั้งขึ้นอยู่กับความสามารถในการวิเคราะห์ วิจัย ของผู้ชมผู้ฟังในรุ่นต่อ ๆ มา

วัตถุประสงค์ของการวิจัย

1. ศึกษาประวัติความเป็นมาของ “พิธี ไหว้ครูวัดพระพิเรนทร์”
2. ศึกษาและวิเคราะห์รูปแบบการจัดการบรรเลงดนตรีไทย ในพิธีไหว้ครูวัดพระพิเรนทร์
3. วิเคราะห์ผลกระทบต่อนักดนตรีไทย สำนักดนตรีไทย และองค์ความรู้ทางวิชาการดนตรี

วิธีดำเนินการวิจัย

1. ค้นคว้าข้อมูลเสียงและเอกสารจากห้องสมุด เช่นห้องสมุดเสียงครุมนตรี ตรีโมท ห้องสมุดดนตรี หอสมุดหอมนิธิธร สำนักหอสมุดแห่งชาติ ห้องสมุดดนตรีไทยจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ห้องสมุดคณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย หอสมุดและคลังความรู้ มหาวิทยาลัยมหิดล

2. สัมภาษณ์ ผลกระทบต่อนักดนตรีไทย สำนักดนตรีไทย องค์ความรู้ทางวิชาการ และรูปแบบการจัดการบรรเลง จากผู้ทรงคุณวุฒิซึ่งมีประสบการณ์ตรงตั้งแต่ปี พ.ศ. 2513 – 2553 ได้แก่

- อาจารย์พินิจ ฉายสุวรรณ ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (ดนตรีไทย) พ.ศ. 2540
- กำนันสารัญ เกิดผล ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (ดนตรีไทย) พ.ศ. 2548
- อาจารย์สมาน น้อยนิตย์ ที่ปรึกษาฝ่ายศิลปวัฒนธรรม บริษัท โอเชียนมีเดีย จำกัด

- อาจารย์บุญสร้าง เรืองนนท์ สำนักการสังคีต กรมศิลปากร กระทรวงวัฒนธรรม 5
- อาจารย์วิบูลย์ธรรม เพียรพงษ์ ฝ่ายสวัสดิการ 3 กองสวัสดิการ สำนักงานตำรวจแห่งชาติ
- อาจารย์ขุนอิน โตสง่า ศิลปินอิสระ
- อาจารย์อานันท์ นาคคง คณะดุริยางคศาสตร์ มหาวิทยาลัยศิลปากร
- ศาสตราจารย์นายแพทย์สุพจน์ อ่างแก้ว คณะเทคนิคการแพทย์ มหาวิทยาลัยมหิดล
- อาจารย์ชัยยุทธ โตสง่า ศิลปินอิสระ
- ดาบทารวจมนตรี คล้ายฉำ ฝ่ายสวัสดิการ 3 กองสวัสดิการ สำนักงานตำรวจแห่งชาติ
- นายสมชัย ขำพาลี ประธานกรรมการบริษัทสมชัยดนตรีไทยจำกัด
- อาจารย์อัษฎาวุธ สาคริก มุลินิธิหลวงประดิษฐไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง)

ผลการวิจัย

วัดพระพิเรนทร์ เป็นพระอารามหลวงในยุครัชกาลที่ 3 เดิมชื่อข้า้แซมการาม โดยพระพิเรนทร์ (ข้า้ ณ ราชสีมา) เจ้ากรมพระตำรวจ บุตรชายของเจ้าพระยานครราชสีมา (ทองอิน ณ ราชสีมา) ได้มีจิตศรัทธา และทำนุบำรุงปฏิสังขร ตั้งอยู่ในละแวกตลาดวรจักร เลขที่ 326 ถนนวรจักร แขวงบ้านบาตร เขตป้อมปราบศัตรูพ่าย กรุงเทพมหานคร ด้านทิศตะวันออกจรดตึกแถวเอกชนถนนวรจักร ด้านทิศเหนือ จรดตึกแถวเอกชนฝั่งถนนหลวง ด้านทิศตะวันตกจรดที่ดินเอกชน และด้านทิศใต้จรดถนนบุรีรมย์ (พระราชปรียัติเวที (อุทัย อุทัย) และคณะ 2553:5) สร้างขึ้นในสมัยกรุงศรีอยุธยาเป็นราชธานี ในราวพุทธศักราช 2300



ภาพที่ 1 วัดพระพิเรนทร์ บริเวณหน้าสำนักงานของพระภิกษุและสมาคมสงเคราะห์สหายศิลปิน

ในช่วงปลายพุทธศักราช 2490 เป็นต้นมา จนถึงพุทธศักราช 2512 มีพระเทพคุณาธาร (พระมหาผล) เจ้าอาวาสซึ่งมีความผูกพันใกล้ชิดกับศิลปินวิชาชีพ และศิลปินนักปี่พาทย์เป็นอย่างมาก เนื่องจากศิลปินผู้ประกอบวิชาชีพดังกล่าวมักมาขอความช่วยเหลือจากพระเทพคุณาธาร เพราะต่างทราบกันดีว่าท่านจะสงเคราะห์จัดงานพิธีฌาปนกิจศพ ให้แก่ศิลปินผู้ไร้ญาติขาดมิตร หรือไร้ทรัพย์สิน จนเป็นที่กล่าวขาน และเป็นวารสารศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ที่ยอมรับแก่บรรดาศิลปินทั้งหลายว่า “จะไม่นอนตายข้างถนน หรือไม่ทุกข์ยากอนาถาหากท่านยังมีชีวิตอยู่” (พระราชปริยัติเวที (อุทัย อุทัย) และคณะ 2553:2) ด้วยเหตุผลดังกล่าวศิลปินลิเกและศิลปินปี่พาทย์จึงมักแวะเวียนมาพุดคุย ค้างแรมในวัดพระพิเรนทร์เนื่องด้วยความคุ้นเคยในอริยาบถไมตรีของท่าน จนกระทั่งพระเทพคุณาธาร (พระมหาผล) ได้ถึงแก่กรรมภาพ

ในวันที่ 7 ตุลาคม พ.ศ. 2512 พระเทพคุณาธาร (พระมหาผล) ได้ถึงแก่กรรมภาพ เหล่าศิลปินลิเก ปี่พาทย์ นักร้อง นักแสดง ต่างเดินทางมาร่วมงานกันอย่างคับคั่ง และได้ร่วมประชุมมีมติเพื่อดำเนินการสงเคราะห์ศิลปินที่ด้อยฐานะ หรือไร้ญาติ ด้วยการจัดตั้งเป็นองค์กรเพื่อทำการสงเคราะห์ในการฌาปนกิจสงเคราะห์ในอนาคต โดยนายโป่ง สัตย์สนอง และนายบุญช่วย เงินดี เป็นผู้ประสานงานจัดตั้งสมาคมสงเคราะห์สหายศิลปิน ในวันที่ 3 กันยายน 2512 และพระเจ้าวรวงศ์เธอ พระองค์เจ้าเฉลิมพลทิฆัมพรทรงเจิมและทรงเปิดป้ายสมาคม ในวันที่ 9 กันยายน 2513 เวลา 17.00 น. ณ หอสมุดวัดพระพิเรนทร์ พระครูศิริทัตสุนทร สืบสานเจตนารมย์พระเทพคุณาธาร มีเหล่าศิลปินเข้าร่วมเป็นกรรมการและสมาชิก และร่วมบริจาคเป็นทุนนิกิก้อนแรก และกำหนดวัตถุประสงค์สมาคม 3 ประการ คือ

1. เพื่อช่วยเหลือจัดการศพศิลปินที่ยากจนและไม่มีญาติ ตลอดจนให้ความช่วยเหลือด้านสวัสดิการแก่มวลศิลปิน
2. เพื่อสนับสนุนส่งเสริม และรักษาไว้ซึ่งวัฒนธรรมการดนตรีไทยและนาฏศิลป์ไทย
3. เพื่อได้มีโอกาสพบปะสังสรรค์ และสมัครสมานสามัคคี

(ที่ระลึกในงานไหว้ครูสมาคมสงเคราะห์สหายศิลปิน 2516:10-13)

วันที่ 22 ตุลาคม พ.ศ. 2512 นักดนตรีไทย และครูดนตรีไทย ตลอดจนศิลปินลิเกได้ร่วมกันประชุมเพื่อรวบรวมเงินทุนจัดตั้งสมาคม และบริจาคเงินจำนวน คนละ 10 บาท โดยมีนักดนตรีไทยที่มีชื่อเสียงร่วมบริจาค อาทิเช่น นายโป่ง สัตย์สนอง นายบุญยัง เกตุคง นายบุญยงค์ เกตุคง นายทองใบ เรืองนนท์ นายเจือ นาคะมาลัย นายพิมพ์ นักระนาด จ.ส.ต.กาหลง ฟังทองคำนายสอน วงษ์อ่อง ร.อ.อ.โองการ กลับขึ้น จัดประชุมคณะผู้ดำเนินงานครั้งแรกวันที่ 24 ธันวาคม 2512 ทูลเชิญพระเจ้าวรวงศ์เธอ พระองค์เจ้าเฉลิมพลทิฆัมพรเป็นองค์อุปถัมภ์ แต่งตั้งผู้บริหารสมาคม โดยมี พลโท.ม.ล.ขาบ กุญชร เป็นนายกสมาคมคนแรก และศาสตราจารย์ ดร.อุทิศ นาคสวัสดิ์ เป็นรองนายกคนที่ 1 มีกรรมการดำเนินการฝ่ายดนตรีชุดแรกดังนี้

นายพิมพ์ นักระนาด	นายบุญยัง เกตุคง
นายพริ้ง ดนตรีรส	นายบุญยงค์ เกตุคง
นายสกล แก้วเพ็ญภาค	นายช่อ อากาศโป่ง
นายพัฑฒ กังรัตน์	นายสุรินทร์ ดนตรีเจริญ
นายถวิล อรรถกฤษ	นางทองสุข บุรณะพิมพ์
นายผาด การคุณี	นายทองใบ เรืองนนท์
นายอุทัย อุษจินดาชัย	พ.ท. เปี้ยน วงศ์หอมเนียม
นายสำรวย งามชุ่ม	

และมีนักดนตรีไทยเข้าร่วมเป็นกรรมการในชุดต่อมาอีกหลายท่าน เช่น นายประสิทธิ์ ถาวร นายเจื้อนาคะมาลัย นายจำเนียร ศรีไทยพันธุ์ นายสกล แก้วเพ็ญภาส นายถวิล อรรถกฤษณาสุนทรย์ ดนตรีรส (ที่ระลึกในงานไหว้ครูสมาคมสงเคราะห์สหายศิลปิน 2516:3)

ช่วงปี พ.ศ. 2513 - 2516 คณะกรรมการฝ่ายดนตรีทำการติดต่อครูดนตรีไทยที่มีความเชี่ยวชาญและเป็นที่ยอมรับในสังคมดนตรีไทย ตลอดจนครูดนตรีอาวุโสบรรเลงดนตรีปี่พาทย์พิธีในพิธีไหว้ครู และมีมติให้จัดมีการบรรเลงดนตรีไทยถวายมือ โดยคัดเลือกวงดนตรีที่มีชื่อเสียงเป็นที่นิยมของนักดนตรีในยุคนั้นมาบรรเลงปี่พาทย์เสภา ในรูปแบบปี่พาทย์ถวายมือ และปี่พาทย์ประชันวง มีวัตถุประสงค์ดังนี้

1. เพื่อสนับสนุนส่งเสริมการดนตรีไทย
2. เพื่อแลกเปลี่ยนความรู้ซึ่งกันและกันระหว่างนักดนตรี
3. เพื่อให้ให้นักดนตรีไทยมีประสบการณ์ในการบรรเลง
4. เพื่อฝึกและส่งเสริมให้ประชาชน รู้จักฟังเพลงแบบไทยเดิม
5. เพื่อมาแสดงความกตัญญูกตเวทีต่อครูในวันไหว้ครู
6. เพื่อสมัครสมานสามัคคี และได้พบปะสังสรรค์กันระหว่างนักดนตรี (ที่ระลึกในงานไหว้ครูสมาคมสงเคราะห์สหายศิลปิน 2516:10-13)

วงดนตรีบรรเลงปี่พาทย์ถวายมือในวันไหว้ครูดนตรีไทย ของสมาคมสงเคราะห์สหายศิลปิน วันพฤหัสบดีที่ 10 กันยายน 2513 มีรายนามวงปี่พาทย์ ดังนี้

- | | |
|--------------------------------|------------------------|
| 1. วงนายสกล แก้วเพ็ญภาส | จังหวัดนนทบุรี |
| 2. วงนายรวม ราชบุรี | จังหวัดราชบุรี |
| 3. วงนายไพฑูรย์ จรรนาญ | จังหวัดพระนครศรีอยุธยา |
| 4. แผนกดุริยางค์ กองสวัสดิการ | กรมตำรวจ |
| 5. วงครู จ.ส.ต กาหลง พึ่งทองคำ | จังหวัดนนทบุรี |
| 6. วงครูสังเวียน เกิดผล | จังหวัดพระนครศรีอยุธยา |
| 7. วงครูถวิล อรรถกฤษ | จังหวัดปทุมธานี |
| 8. วงครูทองสุข บุณยพิมพ์ | จังหวัดพระนครศรีอยุธยา |
| 9. วงครูเจริญ ปั่นจาด | จังหวัดพระนครศรีอยุธยา |
- (ที่ระลึกในงานไหว้ครูสมาคมสงเคราะห์สหายศิลปิน 2516:135)



ภาพที่ 2 การแสดงวงปีพาทย์บรรเลงถวายมือ ของสมาคมสงเคราะห์สหายศิลปิน พ.ศ. 2513

ทั้งหมดเป็นวงที่มีชื่อเสียงเป็นที่รู้จักกว้างขวาง และมีผู้ชื่นชมเป็นอันมาก บรรยากาศของการจัดงานเป็นไปเพื่อการแสดงความเคารพ หรือถวายมือต่อครูดนตรี เพื่อให้เกิดความสามัคคี ทำให้มีผู้ชมเข้าร่วมจำนวนมาก มารับชมรับฟังด้วยสุนทรีย์ ชื่นชมนักดนตรีให้กำลังใจนักดนตรีไทย หรือวงปีพาทย์ที่ตนชื่นชอบ ปี พ.ศ. 2517-2518 ใช้กติกาแบบมีการตัดสินผลการประชันโดยคณะกรรมการศาสตราจารย์ ดร.อุทิศ นาคสวัสดิ์ เป็นผู้เสนอให้มีการประชันวง และมีการตัดสินผลการประชัน เป็นการบรรเลงปีพาทย์ในลักษณะ ปีพาทย์ประชันวง โดยมีสำนักที่ร่วมประชันที่มีชื่อเสียงดังนี้

ปี พ.ศ. 2517

วงครูเอื้อน หัวลำโพง	นายสมนึก ศรีประพันธ์ ระนาดเอก
วงครูประสงค์ พิณพาทย์	ครูประสงค์ พิณพาทย์ ระนาดเอก

ปี พ.ศ. 2518

วงครูเอื้อน หัวลำโพง	นายสมนึก ศรีประพันธ์ ระนาดเอก
วงปลื้มปรีชา	นายกมล ปลื้มปรีชา ระนาดเอก

ผลการตัดสินทำให้ นักดนตรีปีพาทย์ซึ่งมีจำนวนมากจากสำนัก หรือบ้านดนตรีในหลายๆ พื้นที่ ต่างมีความเห็นที่แตกต่างกัน โดยส่วนมาก ไม่ยอมรับผลการตัดสินของคณะกรรมการ เนื่องจากเดิมมิได้มีการตัดสินมาก่อน นักดนตรีไทยในสำนักอื่น ๆ หลายแห่งไม่เข้าใจเรื่องกฎเกณฑ์ของคณะกรรมการ และไม่มี ความเข้าใจในมาตรฐานของแบบแผนการบรรเลงประชัน อาทิ ความเข้าใจด้านแนวลม บรรเลงขาด หรือเกิน ความพร้อมของเครื่องดนตรีซึ่งมีความชำรุดระหว่างบรรเลง ล้วนแต่เป็นสาเหตุที่ทำให้การบรรเลงไม่สมบูรณ์ คณะกรรมการจึงมีมติยกเลิกการประชันวงแบบมีการตัดสิน

ในช่วง พ.ศ. 2519-2553 คุณภาพของการประชันปีพาทย์วัดพระพิเรนทร์ได้เปลี่ยนแปลงไปจากเดิม กล่าวคือ แม้คณะกรรมการรุ่นหลังจะได้นำกฎกติกาในการกำหนดคุณสมบัติของวงดนตรีและเพลงที่ใช้ในการประชันเช่นเดียวกันกับเกณฑ์ในปีพ.ศ. 2516 มาใช้เป็นอุดมคติ แต่มิได้ผ่อนปรนกรอบกติกาการบรรเลงประชัน วงที่ไม่มีการบังคับ หรือห้ามความคิดสร้างสรรค์ ดังนั้น นักดนตรีจึงต้องสร้างความนิยมให้เกิดขึ้นแก่ตนและหมู่คณะ เน้นที่ความแปลกหู แปลกตา ซึ่งล้วนแล้วแต่เป็นจุดที่สร้างความตื่นตาตื่นใจแก่ผู้ชมดนตรีปีพาทย์มาวัดพระพิเรนทร์ ซึ่งการเปลี่ยนแปลงแนวคิด ในด้านการประชัน เป็นการบรรเลงถวายมืออย่างเดียว หรือเป็น

การประชันแบบไม่มีการประชันผลโดยคณะกรรมการ ไม่ประกาศผล ผลเสีย คือ นักดนตรีจะไม่ทราบความผิดพลาด และการปรับปรุงแก้ไข ตลอดจนถึงการเสริมแนวคิดในด้านการตลาด ด้วยการจัดประชันปีพาทย์เพื่อการประชาสัมพันธ์ที่ได้รับแนวคิดจากกลุ่มผู้ชมที่หลากหลาย มุ่งเน้นจำนวนของผู้ชมที่เพิ่มมากขึ้น ดังตัวอย่างการจัดวงประชันปีพาทย์ของวงสตรี และวงของเยาวชน หรือการจัดเครื่องสายประชันวงในช่วงระหว่างปี พ.ศ. 2546-2548 เป็นต้น



ภาพที่ 3 นักดนตรีปีพาทย์สตรี ที่เป็นสีสันในการแสดงปีพาทย์ประชันวง

อย่างไรก็ตามการประชันในวัดพระพิเรนทร์ในยุคนี้ยังมีลักษณะการประชันซ้อนรูป เพราะเป็นที่ทราบดีในหมู่นักดนตรีและผู้ฟังว่าเป็นการประชัน แต่การไม่ประกาศผล วงดนตรีปีพาทย์จึงต้องสร้างจิตวิทยาในการเรียกร้องความประทับใจ ในการบรรเลง และขับร้อง ด้วยแนวคิดที่โลดโผน มีความต้องการแสดงออกทางความคิดสร้างสรรค์

จากการศึกษาข้อมูลเอกสาร คำสัมภาษณ์ และแหล่งข้อมูลอ้างอิงตามที่ปรากฏในส่วนของประวัติความเป็นมาของสมาคมสงเคราะห์สหายศิลปินและรูปแบบของการประชันวงปีพาทย์วัดพระพิเรนทร์นั้น ผู้วิจัยได้จำแนกข้อมูลการวิเคราะห์ผลกระทบ โดยพิจารณาจากช่วงเวลาที่มีความแตกต่างกันในแต่ละยุคสมัย นับตั้งแต่เริ่มต้นมาจนถึงช่วงเวลาที่คุณวิจัยเข้าดำเนินการเก็บข้อมูลภาคสนาม แบ่งออกเป็น 2 ระยะช่วงเวลาที่สำคัญ คือ

1. ผลกระทบของการประชันวงปีพาทย์วัดพระพิเรนทร์ต่อดนตรีไทยช่วง ปี พ.ศ. 2513-2518

ในระยะ พ.ศ.2513 – 2518 การเชิญครูดนตรีอาวุโส ที่มีชื่อเสียงเป็นที่ยอมรับ และผู้ทรงคุณวุฒิทางด้านดนตรีไทยทั้งจากการเรียนการสอนในสำนักหรือบ้านดนตรีที่มีชื่อเสียง เข้าร่วมการบรรเลง ทำให้เป็นจุดสนใจและเป็นการกระตุ้นให้เกิดแหล่งเรียนรู้วิชาการดนตรีปฏิบัตินอกสถาบันการศึกษา ทำให้นักดนตรีไทยหรือสังคมทั่วไปได้เข้ามารับชม และสังเกตการณ์ ทำให้นักดนตรีไทยที่มีชื่อเสียง และนักดนตรีที่มีโอกาสได้เข้าร่วมบรรเลงได้เป็นที่รู้จักกว้างขวางมากขึ้น ทำให้เป็นแรงบันดาลใจให้นักดนตรีได้พัฒนาศักยภาพทางด้านฝีมือเพื่อให้มีผลงานแสดงปรากฏในเวทีแสดงที่กำลังอยู่ในความสนใจของนักดนตรีไทยในขณะนั้น ซึ่งสามารถมีสถานภาพเป็นที่ยอมรับ และรู้จักกว้างขวาง นักดนตรีที่เข้าร่วมการประชันในระยะแรกนั้นจะไม่มีแรงกดดันหรือ การวิพากษ์วิจารณ์กรณีที่มีความเห็นแตกต่างกัน ต่อมาช่วงการจัดงานในแบบประชันวงแบบมีการตัดสิน

ย่อมเกิดกระแสการวิพากษ์วิจารณ์ถึงความไม่เหมาะสม หรือความไม่ยอมรับในวิธีการตัดสิน เนื่องจากเป็นเวทีที่บรรเลงถวายมือ ซึ่งถือเป็นสถานที่บูชาครู ในลักษณะอุดมคติ หากมีการพ่ายแพ้เกิดขึ้นในการแสดง ย่อมทำให้ผู้สังกัดในสำนัก หรือกองเชียร์ผู้ชมที่มีความนิยมชมชอบ ผักไฟในทีมวงที่พ่ายแพ้ เกิดความไม่พึงพอใจ เนื่องจากเสื่อมเสียทางสถานภาพ

การจัดงานจะให้ความสำคัญในการกำหนดกฎกติกาในการบรรเลงตามระเบียบแบบแผนการบรรเลงเสภา โดยอาศัยการทาบตามครุอาสุโวที่เป็นที่ยอมรับในกลุ่มนักดนตรีไทยทั่วไปในสังกัดบ้านดนตรี รวมไปถึงนักศิลปินอาวุโสในสังกรมกรมศิลปากร ซึ่งมีประสบการณ์ความรู้ทางดนตรีที่มีความเข้มแข็ง เพื่อพิจารณาถ่วงดุลรูปแบบการประกวดประชันให้อยู่ในกรอบกติกาที่เหมาะสม เกิดวงความรู้ทางวิชาการทางดนตรีด้านการปรับวงมากมายเช่น

1. การเปิดตัวเพลงใหม่หลายเพลง อาทิ เพลงพม่าชมเดือน ของครูบุญยงค์ เกตุคง
2. การปรับวง ปรับเพลง ง่ายต่อความเข้าใจต่อคนส่วนมาก สนุก บันเทิงได้เช่นกัน
3. ผู้คนตื่นตากับเพลงใหม่ หรือหัวเพลง
4. วิธีการบรรเลงของปีพาทย์ประชัน มีการปรับวง ที่เน้นความสนุกสนาน ความบันเทิง

การเดี่ยวเครื่องดนตรีไทย ของการจัดปีพาทย์ประชันวงวัดพระพิเรนทร์ กำหนดให้วงปีพาทย์บรรเลงเพลงเดี่ยว เครื่องดนตรีในวงทุกเครื่องมือดนตรี โดยบรรเลงต่อเครื่องมือระหว่างวงทั้งสอง โดยสามารถเดี่ยวได้ทุกอัตราจังหวะเพลง หรือเดี่ยวได้ทั้งเถา โดยรูปแบบการเดี่ยวที่มีแบบแผนมาแต่เดิม เริ่มตั้งแต่ปีพ.ศ. 2513 – พ.ศ. 2518 จากการสัมภาษณ์ขุนอิน โตสง่า ได้ให้ข้อมูลเกี่ยวกับประสบการณ์การฟังและเดี่ยวเครื่องดนตรีไทย ดังนี้

จำได้ว่า รู้สึกเขาจะเดี่ยวแขกมอญกัน แล้วก็ตัดสินรายตัวเลย รายเครื่องมือเลย ตอนปีทีก่อนหน้า คำมีพญาโคก รู้สึกจะมีสี่วงนะ ตอนนั้นพี่สมนึกเขามาจากบ้านนอก ไม่มีใครรู้จักเลย มาถึงปั๊บก็โป้ง ปราบมือดีกรุงเทพฯหมดเลย พอมาอีกปีก็มีพี่เชียวทางกรมศิลปากร ก็เอามาปราบครูสมนึกได้เหมือนกัน ก็สู้กันมา เขาก็เป็นการประชันที่ตื่นเต้น

(ขุนอิน โตสง่า, สัมภาษณ์, 12 เมษายน 2554)

2. ผลกระทบของการประชันวงปีพาทย์วัดพระพิเรนทร์ต่อดนตรีไทยช่วงปี พ.ศ. 2519–2553

ในช่วงระยะภายหลังการจัดประชันปีพาทย์ภายหลัง พ.ศ. 2519 วัตถุประสงค์ของสมาคมสงเคราะห์สหายศิลปินได้เปลี่ยนทิศทางการเดิมเป็นอันมาก การสร้างกรอบความคิดตามกติกาของกลุ่มผู้จัดงานประชันได้สร้างพฤติกรรมทางเลือกให้กับนักดนตรีซึ่งเป็นหัวหน้าวงหรือผู้ปรับวงต้องปรับตัวตามวิธีที่กำหนดขึ้นเพื่อใช้ในการบรรเลงประชัน ซึ่งความรู้สึกนึกคิดนั้นจะถูกส่งต่อไปถึงนักดนตรีที่เป็นสมาชิกด้วย และในบางกรณีที่ไม่ได้มีรูปแบบการตัดสินที่ชัดเจน กลุ่มนักดนตรีที่เป็นผู้บรรเลงก็จะปรับวงเพื่อดึงดูดความสนใจของผู้เข้าร่วมกิจกรรมและรักษาบรรยากาศของการบรรเลงไว้ไม่ให้ขาดตอน ซึ่งมีทั้งในกรณีที่มีการเตรียมเพลงไว้ล่วงหน้าเพื่อนำมาบรรเลงโชว์เป็นการเฉพาะ และกรณีที่มีการเตรียมเพลงตั้ง-เพลงรับไว้สำหรับแก้มือต่าง ๆ ของคู่ประชัน และพบว่าเป็นการกล่าวถึงนักดนตรีในส่วนของนักระนาดเอกเป็นการเฉพาะมากกว่านักดนตรีปี่พาทย์หรือวงมโหรี จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

พาหุ์เครื่องอื่น ๆ ซึ่งส่งผลกระทบต่อให้ความความนิยมในการฟังหรือการเรียนการศึกษาเครื่องดนตรีประเภทเครื่องนำมามากกว่าเครื่องตาม จากสถานการณ์ดังกล่าวจึงหล่อหลอมและส่งผลกระทบต่อให้สถานะภาพของนักดนตรีปี่พาหุ์ โดยเฉพาะนักระนาดประชันวงในสังคมดนตรีไทยในยุคของวัดพระพิเรนทร์นี้เป็นที่ยอมรับสูงกว่านักระนาดปี่พาหุ์การแสดงประเภทอื่น ๆ ในสมัยดังกล่าว

จากการเก็บข้อมูลภาคสนามในการวงปี่พาหุ์วัดพระพิเรนทร์รวมถึงประสบการณ์ในการเข้าร่วมการประชันของผู้วิจัยเอง พบว่า การบรรเลงที่เกิดขึ้นในระหว่างการประชันสดนั้น ได้ใช้ทักษะการบรรเลงในรูปแบบที่แตกต่างกัน 3 ชนิดคือ

- **ทักษะการบรรเลงแบบทำนองอิสระ** หมายถึง การบรรเลงด้วยทักษะการแปรทำนองและตกแต่งสำนวนเพลงจากทำนองหลัก โดยให้อิสระในการคัดเลือกและเรียบเรียงสำนวนกลอนจากทำนองแม่แบบที่ได้รับการถ่ายทอดตามกระบวนการศึกษาในแต่ละสำนัก

- **ทักษะการบรรเลงแบบบังคับสำนวนทำนอง** หมายถึง การบรรเลงด้วยทักษะการแปรทำนองและตกแต่งจากทำนองหลัก แต่ได้รับการจำกัดกรอบของทำนองไว้ตามลักษณะการสร้างทำนองเสริมแต่งของผู้ประพันธ์และผู้ปรับวง

- **ทักษะการบรรเลงแบบปฏิภาณ** หมายถึง การบรรเลงด้วยทักษะการบรรเลงเฉพาะตนที่มีได้อยู่ภายใต้กระบวนการศึกษาและเป็นอิสระจากการทำนองเพลงและการเสริมแต่งทำนอง แต่เป็นไปตามลักษณะความรู้ความสามารถขั้นสูง และความคิดสร้างสรรค์ของผู้บรรเลงที่เกิดขึ้นในทันที ณ ขณะเวลาที่มีการบรรเลงเกิดขึ้น

สิ่งที่เป็นผลจากการจัดประชันอีกอย่างหนึ่งคือ ผลกระทบด้านการประพันธ์ทำนองลูกหมด และเพลงทางเครื่องภาษามีความเปลี่ยนแปลงจากลูกหมดหรือเพลงลูกบททางเครื่องในอดีต ผู้ปรับวงที่นำมาบรรเลงวัดพระพิเรนทร์ต้องการเน้นให้มีความเด่น ซึ่งมีปะโยชน์ในด้านการศึกษาแนวความคิด การสร้างสรรค์เป็นอย่างมาก เนื่องจากลูกหมดนั้นถือเป็นความถนัดของผู้บรรเลงเนื่องจากต้องบรรเลงเป็นประจำในทุกเพลง ดังนั้น การบรรเลงปี่พาหุ์ประชันวงวัดพระพิเรนทร์ ซึ่งมีความคิดในด้านความโลดโผน มีความต้องการแสดงออกทางความคิดสร้างสรรค์ โดยลักษณะลูกหมด จะมีความเร็วสูง และตามด้วยเพลงลูกบท หรือทางเครื่อง โดยมักจะเอาเพลงร่วมสมัย หรือเพลงดังในยุคนั้น มาดัดแปลงเป็นทางเครื่อง และนำมาดัดแปลง จังหวะให้แปลกหู แปลกตา เรียกเสียงเฮฮา จากผู้ฟัง เพื่อให้เป็นที่จดจำ จากนั้นจะสร้างสรรค์ของเพลงลูกบท หรือลูกหมดทางเครื่องอีกทำนองหนึ่ง โดยนำเพลงทางเครื่องมาดัดทอน หากนำเพลงร่วมสมัยมาบรรเลงเป็นลูกบท ก็จะต้องดัดทอนให้เป็นลูกหมด ให้มีลักษณะโลดโผน และมีกลวิธีใหม่ ๆ เพื่อให้เป็นที่จดจำ ซึ่งจะหมายถึงชื่อเสียง และความจดจำจากผู้ฟังเป็นระยะเวลานาน และรวมถึง การบรรเลงระนาดทุ้มลงศอก กวาดได้ฝืนระนาด การโยนกลอง

ผลกระทบของการจัดปี่พาหุ์ประชันวงมีต่อกระบวนการสืบทอดและถ่ายทอดของสำนักดนตรีไทยและการถ่ายทอดดนตรีของวงดนตรีวิชาชีพ กล่าวคือ เป็นการสร้างโอกาสและพัฒนาศักยภาพของผู้เรียนดนตรีในสำนัก เนื่องจาก การบรรเลงถวายเป็น หรือการประชันเป็นการแสดงความศรัทธา หรือคตัญญูทเวทึ เป็น การเผยแพร่ความรู้ ของสำนักดนตรีแต่ละแห่ง โดยเมื่อนำมาบรรเลงถวายเป็นด้วยการประชันวงที่วัดพระพิเรนทร์ย่อมเป็นการแสดงออกของกระบวนการคิด การสร้างสรรค์ ที่มีผู้ชมจำนวนมาก ก่อให้เกิด

ความรู้สึกภาคภูมิใจ ผนวกกับการบูชาพระ ครูบาอาจารย์ ซึ่งถือว่าการแสดงออกเพื่ออุทิศตน ดังนั้น ครูผู้สอนของสำนักดนตรีไทย ย่อมพิจารณาคัดเลือกบทเพลงของหลักสูตรในบ้าน และวางแผนการเรียนการสอนในสำนักผู้บรรเลง ซึ่งโดยมากเป็นไปเพื่อความสนทนากลางและการแสดงออกเพื่อศิลปะ แต่งเติม สร้างสรรค์ให้มีท่วงทีลีลาแปลกหูแปลกตา แล้วนำมาฝึกฝนผู้เรียนในเพลงหมู่ และเพลงเดี่ยวตามความถนัด และความพร้อมของผู้เรียน จึงถือได้ว่า วัดพระพิเรนทร์มีส่วนในการสร้างเวที ให้คนรุ่นใหม่ หรือผู้เรียนใน สำนักต่าง ๆ ได้แสดงต่อหน้าครู ศิลปิน ผู้เชี่ยวชาญด้านปี่พาทย์ และผู้ฟังจำนวนมาก ซึ่งทำให้เกิดพัฒนาการ และได้แลกเปลี่ยนความรู้ความสามารถกับนักดนตรีในแหล่งอื่น ๆ ซึ่งทำให้นัก ๆ หรือผู้สอน ผู้เรียนได้ พัฒนาการเรียนการสอน และหลักสูตรภายในบ้าน

จากผลการวิเคราะห์ผลกระทบของการจัดประชันปี่พาทย์วัดพระพิเรนทร์ทั้งสองช่วงเวลาดังกล่าว ผู้วิจัยได้สรุปสาระสำคัญของปัจจัยผลกระทบต่าง ๆ ดังตารางต่อไปนี้ (ตารางที่ 1)

ตารางที่ 1 ผลกระทบของการประชันวงปี่พาทย์วัดพระพิเรนทร์

ปัจจัยผลกระทบ	เหตุการณ์ที่เกิดขึ้น
1. ผลกระทบต่อนักดนตรี และสำนักดนตรีไทย	มีการยกระดับสถานะทางสังคมส่วนบุคคลของนักดนตรีด้วย โดยลักษณะที่ถือกันว่าผู้ที่ได้รับเชิญให้มาตัดสินหรือผ่านการขึ้นเวที ประชันวงปี่พาทย์วัดพระพิเรนทร์ในอดีต ล้วนแต่ได้รับการยกย่องจาก นักดนตรีราชกรด้วยกันในฐานะเสมือนเช่นเดียวกันกับศิลปินที่ผ่านการ ประชันในสังคระบบอุปถัมภ์ และทำให้ได้รับการยอมรับและความ เคารพจากศิลปินรุ่นหลังที่มีเครือข่ายสำนักดนตรีร่วมกัน ซึ่งเอื้อต่อการ ได้รับเกียรติคุณทางสังคม
2. ผลกระทบต่อองค์ ความรู้ทางดนตรี	1. นักศิลปินอาวุโสในสังคกรมศิลปากร ซึ่งมีประสบการณ์ ความรู้ทางดนตรีที่มีความเข้มแข็งแล้วเข้าถึงองค์ความรู้ในระดับพหุสูต มีส่วนรวมในการพิจารณากลั่นกรองรูปแบบการประกวดประชันให้อยู่ใน กรอบกติกาที่เหมาะสม 2. การสร้างกรอบความคิดตามกติกาของกลุ่มผู้จัดงานประชัน นั้นได้สร้างพฤติกรรมทางเลือกให้กับนักดนตรีซึ่งเป็นหัวหน้าวงหรือผู้ ปรับวงต้องปรับตัวตามวิธีที่กำหนดขึ้นเพื่อใช้ในการตัดสินแพ้ชนะ ซึ่ง ความรู้สึกนึกคิดนั้นจะถูกส่งต่อไปถึงนักดนตรีที่เป็นสมาชิกด้วย และใน บางกรณีที่ไม่ได้มีรูปแบบการตัดสินที่ชัดเจน กลุ่มนักดนตรีที่เป็นผู้ บรรเลงก็จะสร้างเงื่อนไขต่าง ๆ เพื่อดึงดูดความสนใจของผู้เข้าร่วม กิจกรรมและรักษาบรรยากาศของการบรรเลงไว้ไม่ให้ขาดตอน

ปัจจัยผลกระทบ	เหตุการณ์ที่เกิดขึ้น
	3. ผลกระทบด้านวิธีการปรับวงดนตรีไทยที่เกิดจากการจัดปีพาทย์ประชันวงวัดพระพิเรนทร์ เป็นไปในลักษณะความมีอิสระสูงเนื่องจากมีขอบเขตกว้าง และในจำนวนหลายปีไม่มีการตัดสินผลการประชัน นักดนตรีหรือครูจึงต้องปรับให้มีลีลา เป็นเอกลักษณ์เพื่อให้เป็นที่จดจำ มีความประทับใจต่อคนดู การรับร้อง ส่งร้องของวงประชันปีพาทย์วัดพระพิเรนทร์ มีความแตกต่างจากการรับร้องส่งร้อง ในเพลงร้องส่งปกติ อย่างมาก และจะแสดงอัตลักษณ์ที่ชัดเจน เนื่องจาก นักระนาด ปี จะแสดงความสามารถที่แปลกหู แปลกตา เพื่อเรียกร้องความสนใจ ความประทับใจ เสียงปรบมือ การเปลี่ยนทางรับส่งร้อง 4. เน้นการบรรเลงลูกหมัดให้มีความเด่น ซึ่งมีปะโยชน์ในด้านการศึกษาแนวความคิด การสร้างสรรค์เป็นอย่างมาก เนื่องจากลูกหมัดนั้นถือเป็นความถนัดของผู้บรรเลงเนื่องจากต้องบรรเลงเป็นประจำในทุกเพลง ดังนั้น เมื่อเป็นปีพาทย์ประชันวงวัดพระพิเรนทร์ ซึ่งมีความคิดในด้านความโลดโผน มีความต้องการแสดงออกทางความสร้างสรรค์ 5. การเดี่ยวเครื่องดนตรีไทย ของการจัดปีพาทย์ประชันวงวัดพระพิเรนทร์ กำหนดให้วงปีพาทย์บรรเลงเพลงเดี่ยว เครื่องดนตรีในวงทุกเครื่องมือดนตรีโดยบรรเลงต่อเครื่องมือระหว่างวงทั้งสอง โดยสามารถเดี่ยวได้ทุกอัตราจังหวะเพลง หรือเดี่ยวได้ทั้งเถา
3. ผลกระทบต่อบริบททางดนตรีในด้านอื่น ๆ	1. การประชันวง ที่วัดพระพิเรนทร์ย่อมเป็นการแสดงออกของกระบวนการคิด การสร้างสรรค์ ที่มีผู้ชมจำนวนมาก ก่อให้เกิดความรู้สึกภาคภูมิใจ ผนวกกับการบูชาพระ ครูบาอาจารย์ ซึ่งถือว่าการแสดงออกเพื่ออุทิศตนตั้งนั้น ครูผู้สอนของสำนักดนตรีไทย ย่อมพิจารณาคัดเลือกบทเพลงของหลักสูตรในบ้าน และวางแผนการเรียนการสอนในสำนักผู้บรรเลง ซึ่งโดยมากเป็นไปเพื่อความสนทนากลางและการแสดงออกเพื่อศิลปะ มิได้มีจุดมุ่งหมายเชิงพาณิชย์ หรือการแบ่งแยกทางความคิด แต่เป็นบทเพลงที่เรียบเรียง และแต่งเติมสร้างสรรค์ให้มีท่วงทีลีลาแปลกหูแปลกตา หรือแต่งทำนองให้หลากหลายออกไปจากทำนองของเก่า เพื่อให้ผู้ชมผู้ฟัง มีความประทับใจ 2. ผู้ชมสามารถมองเห็นนักดนตรีในขณะบรรเลงได้ครบถ้วนทุกคน อีกทั้งพิธีกรผู้ดำเนินรายการก็นับเข้าเป็นองค์ประกอบของงานประชันปีพาทย์วัดพระพิเรนทร์ที่ความน่าสนใจและเป็นสีสันของงาน ซึ่งพิธีกรจะทำหน้าที่เป็นตัวแทนในการสื่อสารและประสานเชื่อมโยงผู้

ปัจจัยผลกระทบ	เหตุการณ์ที่เกิดขึ้น
	บรรเลงและผู้ฟังเข้าด้วยกัน และได้มีการเปลี่ยนแปลงบุคคลที่ขึ้นมาทำหน้าที่พิธีกรอย่างต่อเนื่อง 3. การจัดงานมีส่วนช่วยให้เศรษฐกิจโดยรอบชุมชนวัดให้เพิ่มขึ้น ทั้งในส่วนของ การจัดเก็บรายได้ของสมาคม การจัดสินค้าและบริการที่นำมาจำหน่ายภายในวัด และร่วมไปถึงสิ่งที่เอื้ออำนวยต่อการแสดงดนตรี เช่น เครื่องเสียง เครื่องไฟ ฉากและเวที นอกจากนี้ยังรวมไปถึง ยานพาหนะรับจ้างที่นำมารับส่งนักดนตรีและเครื่องดนตรี เป็นต้น 4. ทำให้ได้รับประสบการณ์ทางหูและทางตาที่เปิดโลกทัศน์ เกี่ยวกับการบรรเลงดนตรีป๊อปปูล่าเพิ่มขึ้น ในส่วนของผู้บรรเลงที่มาจากต่างจังหวัดก็ได้รับประสบการณ์ในฐานะศิลปินซึ่งได้ร่วมบรรเลงกับวงดนตรีและผู้ฟังที่มาจากส่วนกลาง ซึ่งทำให้สถานะของนักดนตรีที่เข้ามาบรรเลงในปัจจุบันมีความเสมอภาคกัน ลดความแตกต่างในการมองภาพนักดนตรีจากต่างจังหวัดว่าเป็นกลุ่มที่เข้าถึงแหล่งความรู้ของศูนย์กลางได้ยาก

สรุปและอภิปรายผล

การจัดการบรรเลงดนตรีไทย ของสมาคมสงเคราะห์สหายศิลปิน ซึ่งเริ่มจดทะเบียนอย่างเป็นทางการ ในปี พ.ศ. 2512 ได้กำหนดรูปแบบให้มีการบรรเลงแบบวงปี่พาทย์เสภา เพื่อถวายเป็นกุศลแด่พระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวฯ และเพื่อเป็นการแสดงความสามารถของวงดนตรีไทยหลังพิธีกรรมไหว้ครู ควบคู่กับการแสดงของศิลปินลิเก เพื่อเป็นการแสดงความกตัญญูต่อบุคคลที่ ต่อครูอาจารย์ในลักษณะการปฏิบัติบูชา หรือการนำความรู้ที่เรียนสร้างประโยชน์ในวง ซึ่งจัดในวันคล้ายวันก่อตั้งสมาคม ในระยะเวลา วันที่ 9 – 16 กันยายน ของทุก ๆ ปี และในการจัดบรรเลงดนตรีถวายมือ จะจัดการบรรเลงเป็นระยะเวลา 1 คืน สิ้นสุดในเวลา 06.00 น. ของวันถัดไป ในปีต่อ ๆ มา มติของการประชุมสมาคม เห็นว่าควรให้กระชับเวลาด้วยการจัดการบรรเลงถวายมือ ด้วยการจัดปี่พาทย์ประชันวง ทำให้เกิดประเพณีของการปรับวงเพื่อขึ้นบรรเลงในวงดนตรีแต่ละวง ที่เข้าร่วมบรรเลง นอกจากจะประดิษฐ์ หรือปรับทางเพื่อบรรเลงถวายมืออย่างสมเกียรติแล้ว ยังต้องปรับวงให้มีแนวทางที่สร้างสรรค์ หรือแสดงออกถึงทักษะความชำนาญ หรือความเชี่ยวชาญในทางปี่พาทย์ เพื่อมิให้เสียเปรียบในการแสดง ซึ่งทำให้ผู้เข้าร่วมบรรเลง หรือผู้เข้าชม ร่วมให้กำลังใจที่ตนรู้จักมักคุ้นหรือวงดนตรีที่ชื่นชอบ ขณะที่นักดนตรีที่มีความสามารถหรือขณะการประกวดก็จะมีชื่อเสียงเป็นที่รู้จักสังคมดนตรีไทยอย่างกว้างขวาง

รูปแบบการจัดการบรรเลงดนตรีไทยของวัดพระพิเรนทร์เริ่มจาก หลังจากการไหว้ครูเสร็จสิ้นลง ครูและศิษย์จะรับประทานอาหารกลางวันร่วมกัน และในตอนบ่าย มีการตั้งวงดนตรีปี่พาทย์ และศิษยานุศิษย์เริ่มบรรเลงดนตรีถวายมือบูชาครู โดยคณะกรรมการจัดการดนตรีของสมาคมสงเคราะห์สหายศิลปินเป็นผู้ออก

ข้อกำหนดต่างๆเป็นรายปี มีทั้งแบบการบรรเลงถวายมือ การประชันในลักษณะต่างๆ เช่นการประชันแบบมี คณะกรรมการตัดสิน และการประชันแบบให้ผู้ชมผู้ฟังตัดสินจากเสียงปรบมือหรือพวงมาลัย

สถานะทางสังคมของนักดนตรีที่มาบรรเลงปีพาทย์ในงานวัดพระพิเรนทร์ ล้วนแต่ได้รับการยกย่องจากนักดนตรีด้วยกันในฐานะเสมือนเช่นเดียวกันกับศิลปินที่ผ่านการประชันในสังคมนับถือ และทำให้ได้รับการยอมรับและความเคารพจากศิลปินรุ่นหลังในช่วง พ.ศ. 2513-2518 ศิลปินอาวุโสและนักดนตรีในสังกัดกรมศิลปากรผู้มีประสบการณ์ความรู้ทางดนตรีที่มีความเข้มแข็งแล้วเข้าถึงองค์ความรู้ในระดับพหุสูต จัดการบรรเลงในรูปแบบการประกวดประชันให้อยู่ในกรอบกติกาที่เหมาะสม สร้างกรอบความคิดตามกติกาให้กับนักดนตรี สำนักดนตรี ผู้ปรับวงให้บรรเลงเพื่อสร้างแรงดึงดูดความสนใจของผู้เข้าร่วมกิจกรรมและรักษาบรรยากาศของการบรรเลง ช่วง พ.ศ. 2519-2553 การจัดปีพาทย์ประชันวงวัดพระพิเรนทร์ เป็นไปในลักษณะความมีอิสระสูง มีขอบเขตกว้าง และไม่มีการตัดสินผลการประชัน นักดนตรี สำนักดนตรี ครูผู้ปรับวงจึงปรับวงให้มีลีลา เป็นเอกลักษณ์เป็นที่จดจำ มีการสร้างสรรค์ทางเพลงและลูกหมัดที่สนุกสนาน โดดเอน เพลงเดี่ยวที่ใช้เทคนิคขั้นสูง เรียกร้องความสนใจ ความประทับใจ เสียงปรบมือ จากผู้ชมได้เป็นอย่างดี

กล่าวได้ว่าการประชันวงวัดพระพิเรนทร์เป็นการแสดงออกของกระบวนการคิด การสร้างสรรค์ ที่มีผู้ชมจำนวนมาก ผนวกกับการบูชาครูบาอาจารย์ ทำให้ครูผู้สอนของสำนัก ย่อมพิจารณาคัดเลือก ดนตรีบทเพลง สำคัญของแต่ละสำนัก วางแผนการปรับวง แต่งเติม สร้างสรรค์ให้มีท่วงทีลีลาแปลกหูแปลกตา หรือแต่งทำนองให้หลากหลาย เพื่อให้ผู้ชมผู้ฟัง มีความประทับใจ ส่งผลดีต่อการพัฒนาองค์ความรู้ทางวิชาการดนตรีไทย

ข้อเสนอแนะ

จากการวิจัยพบว่ารูปแบบการจัดงานช่วง พ.ศ. 2513-2518 มีความสมบูรณ์ ทั้งนักดนตรี สำนักดนตรีที่มีชื่อเสียง และการสร้างสรรค์องค์ความรู้ทางดนตรีไทยอยู่ในกรอบกติกาที่เหมาะสม จึงควรศึกษาเพิ่มเติมเพื่อรวบรวมปัจจัยแห่งความสำเร็จ ผลงานทางดนตรี การปรับวง ของแต่ละสำนักต่อไป

รายการอ้างอิง

- ขุนอิน โตสง่า [ณรงค์ฤทธิ์ โตสง่า]. ประธานกรรมการบริษัท กไล้โกฏ จำกัด. *สัมภาษณ์*. 12 เมษายน 2556.
- ที่ระลึกในงานไหว้ครูสมาคมสงเคราะห์สหายศิลปิน. 2516. กรุงเทพฯ: กรุงเทพมหานครพิมพ์.
- พระราชปริยัติเวที (อุทัย อุทัย) และคณะ. 2553. *พระเทพณัติวัดพระพิเรนทร์*. กรุงเทพฯ: [ม.ป.ป].
- พินิจ ฉายสุวรรณ. ผู้เชี่ยวชาญดนตรีไทย สาขาดนตรีศึกษาและสาขาดนตรีวิทยา มหาวิทยาลัยมหิดล.
- สัมภาษณ์*. 17 เมษายน 2556.



วิเคราะห์เดี่ยวระนาดทும்เพลงกราวในสามชั้น ทางครูพุ่ม บาปุยะวาทย์
THE ANALYSIS OF KRAWNAI SAM CHAN THANG KRU PHUM BAPUYAWAT

ชัชวาล แสงทอง*

บุษกร บินทสันต์**

บทคัดย่อ

งานวิจัยนี้ดำเนินการศึกษาเดี่ยวระนาดทும்เพลงกราวใน สามชั้น ทางครูพุ่ม บาปุยะวาทย์ ปรากฏผลว่าทางเดี่ยวทางนี้สืบทอดมาจากครูสุชาติ คล้ายจินดา โดยครูสืบศักดิ์ ดุริยประณีต เดี่ยวระนาดทும்เพลงกราวนี้เป็นเพลงเดี่ยวหน้าพาทย์ชั้นสูงที่นักดนตรีนิยมนำมาบรรเลงเพื่ออวดฝีมือ เป็นเพลงที่พิเศษกว่าเพลงอื่นทั้งยาวและยาก ประกอบกับมีเม็ดพรายต่าง ๆ มากมายรวบรวมเอาเนื้อหาทางดุริยางค์ไว้ในเพลงเดี่ยวอย่างครบถ้วน การวิเคราะห์สังคีตลักษณะและกลวิธีพิเศษพบว่าเพลงนี้มีทั้งหมด 6 กลุ่มลูกโยน ใช้จังหวะฉิ่งแบบพิเศษ คือ ฉิ่งเสียงฉิ่งอย่างเดียว ใช้หน้าทับกราวนอกกำกับจังหวะเพื่อให้ทำนองกระชับรวดเร็ว พบการใช้กลวิธีพิเศษในการบรรเลงได้แก่ การตีฉิ่งจังหวะ การตีสะเดาะ การตีสะบัด การตีชัย การตีโขก การตีตูด การตีกวาด การตีเสียงเที่ยว การตีกระทบ การตีถ่างมือ การตีเสี้ยวมือ การตีเตะเสียง การตีย้อย การตีลอยจังหวะ ในการศึกษาด้านอัตลักษณ์การบรรเลงของครูพุ่มบาปุยะวาทย์ พบว่ามีอัตลักษณ์พิเศษได้แก่ การสอดแทรกสำเนียงภาษาต่าง ๆ การตีดูตรบปลายจังหวะ การดำเนินทำนองให้มีรสมือของระนาดทும்และการดำเนินทำนองแบบเน้นการใช้มือซ้าย

คำสำคัญ: เดี่ยวระนาดทும்/เพลงกราวใน

Abstract

This research focused on the Krawnai Ranat Thum solo of Kru Phum Bapuyawat in its related contents including the analysis of its forms and the unique technique of Kru Phum's Ranat Thum performance. This solo piece is transmitted by Kru Suchart Klaijinda to Kru Seubsak Duriyapraneat. The findings showed that Krawnai solo is considered to be the most advanced solo piece because of its virtuoso techniques and its length. There are 6 LukYon groups. Krawnork Nathab is used for a drum. Ching - a small pair of symbols hit only "ching" sound. The special techniques - Tee Lak Jangwa, Tee Sadaw, Tee Sabat, Tee Kayee, Tee - Kayok, Tee Dood, Tee Kwad, Tee Tiew, Tee Kratob, Tee Tang Muoe, Tee SiewMuoe, Tee Tae Sieng, Tee Yoi, Tee Loi Jangwa are used. The unique techniques of Kru Phum's performing styles are; the insertion of western dialect, the damping sound with syncopation with the left-hand emphasis are applied.

Keywords: Ranat Thum/ Krawnai / Thai Music

*นิสิตระดับมหาบัณฑิตศิลปศาสตรมหาบัณฑิตดุริยางคศิลป์ สาขาวิชาดุริยางค์ไทย คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, snoopydrak333@hotmail.com.

**รองศาสตราจารย์, ดุริยางคศิลป์ สาขาวิชาดุริยางค์ไทย คณะศิลปกรรมศาสตร์จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, bsumrongthong@yahoo.com.

บทนำ

ระนาดทุ้มกำเนิดในสมัยพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัวรัชกาลที่ 3 แห่งกรุงรัตนโกสินทร์ ลูกระนาดทุ้มมีระดับเสียงทุ้มต่ำทั้งนี้เพื่อกู้กับระนาดเอกซึ่งเป็นเครื่องดนตรีที่มีเสียงสูง รางระนาดทุ้มจะแตกต่างจากรางระนาดเอกคือ ระนาดทุ้มจะมีไม้ทำเป็นฐานรองรับตัวรางติดอยู่ที่มุมทั้ง 4 ด้านส่วนรางระนาดเอกจะมีฐานรองรับตัวรางอยู่ตรงกลางเพียงฐานเดียว ผืนระนาดทุ้มมักนิยมทำด้วยไม้ไผ่ ในระยะหลังมีคนนำไม้เนื้อแข็งเช่นเดียวกับที่ใช้ทำระนาดเอกมาทำผืนระนาดทุ้ม แต่ก็ไม่ได้รับความนิยมเท่าที่ควรผืนระนาดทุ้มจะประกอบด้วยลูกระนาด 17 ลูก โดยลูกที่อยู่ด้านขวามือของผู้บรรเลง เรียกว่าลูกหลัก หรือ “ลูกหลิบ” ผืนระนาดทุ้มนี้มักลักษณะคล้ายกับระนาดเอกแตกต่างตรงที่ขนาดของขนาดเล็กใหญ่ ผืนระนาดเอกจะมีลักษณะเล็กสั้น ผืนระนาดทุ้มจะมีลักษณะใหญ่ยาว ด้วยเหตุผลที่ต้องการให้เกิดความแตกต่างระหว่างระดับเสียงสูงต่ำของเสียงนั่นเอง ทั้งนี้ย่อมขึ้นอยู่กับปัจจัยของการคว้านทองลูกระนาดทุ้มและการถ่วงตะกั่ว เป็นองค์ประกอบด้วยเช่นกัน สำหรับไม้ตีของระนาดทุ้มนั้นคล้ายกับไม้ตีระนาดเอกชนิดไม้ نرمแต่จะมีขนาดใหญ่กว่า และมีความอ่อนนุ่มกว่าไม้ระนาดเอกชนิดไม้ نرمเล็กน้อย

ทางเดียวคือวิธีดำเนินการทำนองอย่างพิเศษของเครื่องดนตรีแต่ละชนิดเครื่องดนตรีที่จะนำมาเดียนั้นต้องเป็นเครื่องที่ทำทำนองเท่านั้น เครื่องประกอบจังหวะเช่น ฉิ่ง กลอง พวกนี้เขาไม่เดียนั้น แต่ในตอนหลังนี้ปรากฏว่าถ้าเป็นการเดี่ยวเพลงชั้นเดียวท่ายเครื่องและเดียนั้นรอบวงแล้ว ในตอนสุดท้ายมักจะให้กลอง ฉิ่ง ฉาบ โหม่ง และเครื่องประกอบจังหวะที่ใช้เพลงนั้นตีเดี่ยวพร้อมกันไปเป็นการล้อเลียนทางเดี่ยวของเครื่องดนตรีอื่น ๆ ด้วย แต่นี้ก็ต้องนับว่าเป็นข้อยกเว้น เพราะเป็นการทำเพื่อความสนุกสนาน การเดียนั้นผิดกับการบรรเลงคนเดียว สมัยนี้มักเข้าใจผิดว่าถ้านำเครื่องดนตรีมาบรรเลงคนเดียวก็เป็นการเดี่ยวแล้ว การบรรเลงดนตรีเครื่องใดเครื่องหนึ่งแต่เพียงอย่างเดียวนั้นจะเป็นการเดี่ยวก็ต่อเมื่อเข้าอยู่ในลักษณะต่าง ๆ ดังต่อไปนี้ 1. เป็นการรอดทางหรือวิธีการดำเนินการทำนองอย่างพิเศษของเครื่องดนตรีชนิดต่าง ๆ 2. เป็นการรอดฝีมือในการบรรเลง 3. เป็นการรอดความแม่นยำสำหรับเพลงที่เดียนั้น (สงบศึก ธรรมวิหาร 2542:68)

เพลงกราวโนเป็นเพลงหน้าพาทย์ประเภทกราวจัดเป็นเพลงหน้าพาทย์ที่ประกอบอาภักปฏิกิริยาของตัวละครฝ่ายยักษ์ เพลงนี้ยังใช้เป็นเพลงลำดับที่ 17 ในเพลงชุดโหมโรงเย็นซึ่งมีความหมายของการเสด็จมาของเทพเจ้าฝ่ายอสูร นักดนตรีไทยหลายท่านได้นำเพลงกราวโนไปประพันธ์ให้เป็นเพลงเดี่ยวโดยตกแต่งทำนองให้มีกลิ่นเด็ดพรายของการบรรเลงเป็นเพลงเดี่ยว ทั้งทางโอดทางพัน การบรรเลงเก็บและการบรรเลงแบบลอยจังหวะ เพลงนี้จึงมีลีลาและทำนองหลายสำนวน จัดเป็นเพลงประเภทรอดฝีมือชั้นสูงของนักดนตรีและเป็นเพลงที่มีการประดิษฐ์เป็นทางเดี่ยวของเครื่องดนตรีเกือบทุกประเภท

เพลงเดี่ยวกราวโนถือว่าเป็นเพลงเดี่ยวที่ต้องอาศัยศักยภาพและความพร้อมด้วยคุณวุฒิและวัยวุฒิของผู้ประพันธ์ทางเดี่ยวและผู้บรรเลงเป็นอย่างสูงโดยมีการสืบทอดไว้เฉพาะกลุ่มนักดนตรีไทยที่มีความไว้วางใจกันเพื่อที่จะไว้แสดงความสามารถให้เป็นที่ยอมรับกันในกลุ่มนักดนตรีด้วยกัน ทางเดี่ยวเพลงกราวโนจึงเกิดขึ้นมากมายหลายทางทั้งทางเพลงที่มีมาแต่รุ่นโบราณจารย์ตลอดจนทางเพลงที่เกิดจากการประพันธ์ของนักดนตรีรุ่นใหม่ในยุคหลัง ผู้วิจัยจึงมีความสนใจที่จะศึกษาเพลงเดี่ยวกราวโน โดยเฉพาะทางเดี่ยวระนาดทุ้มของครูพุ่ม บาปุยะวาทย์ ที่สืบทอดโดยครูสืบศักดิ์ ตรียประณีต ผู้ที่มีชื่อเสียงเป็นที่รู้จักในวงการดนตรีไทย จากการค้นคว้าเอกสารที่เกี่ยวข้องกับเดี่ยวระนาดทุ้มเพลงกราวโนทางครูพุ่ม บาปุยะวาทย์ นี้ยังไม่เคยปรากฏว่ามีผู้นำมาวิเคราะห์มาก่อน

ครูพุ่ม บาปุยะวาทย์ เกิดเมื่อวันที่ 8 มีนาคม 2433 เป็นบุตรคนสุดท้ายของนายปุย และนางบุญครูพุ่ม บาปุยะวาทย์ เริ่มเรียนดนตรีกับบิดา แล้วบิดาได้นำไปฝากเป็นศิษย์ของหลวงกัลยาณมิตตาวาส (ทับพาทย์โกสัล) ครูพุ่มเป็นผู้ที่มีความรู้ดีมากคนหนึ่ง จนกรมศิลปากรเชิญมาเป็นผู้ตรวจสอบเพลงเพื่อบันทึกเป็นโน้ตสากลระหว่างปี พ.ศ. 2497 - 2481 ท่านสามารถบอกเพลงต่าง ๆ ที่ขาดหายไปได้หลายเพลง ศิษย์ของครูพุ่มคนสำคัญคือครูบุญยัง ครูบุญยัง เกตุคง และครูจำเนียร ศรีไทยพันธุ์ ฯลฯ (รองศาสตราจารย์นายแพทย์ พูนพิศ อมาตยกุล 2529:150) ทางระนาดทุ้มของครูพุ่ม บาปุยะวาทย์ นั้นเป็นทางที่มีกลวิธีการบรรเลงที่แตกต่างจากทางอื่น คือ มีการดำเนินทำนองที่กระชับ ถัดจากทางอื่น ๆ ที่จะมีการดำเนินทำนองแบบห่างๆ และที่เป็นเอกลักษณ์ก็คือมีการนำเอาวิธีการดำเนินทำนองแบบดนตรีสากลหรือที่เรียกว่าการบรรเลงคอร์ดเข้ามาผสมผสานในทางเดียว (สืบศักดิ์ ดุริยประณีต, สัมภาษณ์, 6 สิงหาคม 2554)

ครูสืบศักดิ์ ดุริยประณีต เริ่มเล่นดนตรีที่บ้านดุริยประณีตเมื่ออายุ 8 ขวบ โดยหัดฆ้องวงใหญ่จากม.ล. สุรักษ์ สวัสดิกุล และครูสมชาย ดุริยประณีต เป็นเครื่องมือแรก หลังจากนั้นครูสืบศักดิ์ได้เรียนระนาดเอกจากครูบุญยัง เกตุคง เรียนเครื่องหนังจากครูโชติ ดุริยประณีต ครูสมพงษ์ นุชพิจารณ์ ได้รับการถ่ายทอดเดี่ยวระนาดทุ้มจากครูสุชาติ คล้ายจินดา แต่วิธีการตีเดี่ยวบางลูกนั้นครูสืบศักดิ์ได้ปรับเปลี่ยนให้มีวิธีการตีที่กระชับขึ้น แต่ก็ยังคงใช้เค้าโครงเพลงเดี่ยวของครูพุ่มไว้ดังเดิมครูสืบศักดิ์รับราชการเป็นผู้อำนวยการส่วนบริหารการดนตรี สถาบันวิทยุโทรทัศน์แห่งประเทศไทย เป็นอาจารย์พิเศษสอนที่คณะครุศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย และเป็นอาจารย์พิเศษสอนที่โรงเรียนปรางโมชวิทยารามอินทรา (สืบศักดิ์ ดุริยประณีต, สัมภาษณ์, 17 ตุลาคม 2557)

ผู้วิจัยได้รับการถ่ายทอดเดี่ยวระนาดทุ้มเพลงต่าง ๆ รวมถึงเพลงกราวในทางครูพุ่ม บาปุยะวาทย์ จากครูสืบศักดิ์ ดุริยประณีต ผู้วิจัยพบว่าเพลงเดี่ยวกราวในทางนี้มีที่น่าสนใจและควรค่าแก่การนำมาศึกษาวิเคราะห์ เพื่อให้ทางเพลงๆ นี้จะได้รับการสืบทอดต่อไปยังนักดนตรีรุ่นหลัง ซึ่งจะเกิดประโยชน์กับวงการดนตรีไทยและยังเป็นการอนุรักษ์ดนตรีไทยที่เป็นศิลปวัฒนธรรมประจำชาติของไทยให้ยั่งยืนต่อไป

1.2 วัตถุประสงค์ของการวิจัย

1.2.1 เพื่อศึกษาบริบทของเดี่ยวระนาดทุ้มเพลงกราวใน สามชั้น ทางครูพุ่ม บาปุยะวาทย์

1.2.2 เพื่อวิเคราะห์สังคีตลักษณ์และกลวิธีพิเศษในการเดี่ยวระนาดทุ้มเพลงกราวใน สามชั้น ทางครูพุ่ม บาปุยะวาทย์

1.2.3 เพื่อศึกษาวิเคราะห์อัตลักษณ์ ทางเดี่ยวระนาดทุ้มเพลงกราวใน สามชั้น ทางครูพุ่ม บาปุยะวาทย์

วิธีดำเนินการวิจัย

ดำเนินการวิจัยโดยใช้ระเบียบวิธีวิจัยเชิงคุณภาพโดยการต่อเพลง สัมภาษณ์และศึกษาจากเอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้องและรายงานผลเป็นรูปเล่มวิทยานิพนธ์

ขั้นที่ 1 การเตรียมการและรวบรวมข้อมูล

1.1 ต่อเดี่ยวระนาดทุ้มเพลงกราวใน สามชั้น ทางครูพุ่ม บาปุยะวาทย์ จากครูสืบศักดิ์ ดุริยประณีต

1.2 ทำการบันทึกโน้ตและตรวจสอบความถูกต้องโดยครูสืบทัดดี ดุริยประณีต

1.3 รวบรวมข้อมูลที่เกี่ยวข้องในงานวิจัย โดยแบ่งประเภทข้อมูลดังนี้

1.3.1 ข้อมูลเอกสาร จากแหล่งต่างๆ

- หอสมุดแห่งชาติ ท่าวาสุกรี
- ศูนย์วิทยทรัพยากร จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
- ห้องสมุดคณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
- หอสมุดกลาง มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ

1.3.2 ข้อมูลบุคคล จากการสัมภาษณ์ผู้ทรงคุณวุฒิทางดนตรีไทย ดังต่อไปนี้

- รองศาสตราจารย์พิชิต ชัยเสรี
- รองศาสตราจารย์ปกรณ์ รอดช้างเผื่อน
- รองศาสตราจารย์ ดร. บุษกร บิณฑสัน
- รองศาสตราจารย์ ดร. ขำคม พรประสิทธิ์
- อาจารย์สืบทัดดี ดุริยประณีต

ขั้นที่ 2 วิเคราะห์ข้อมูลตามวัตถุประสงค์ ดังนี้

2.1 จังหวะ

2.2 สังคีตลักษณ์

2.3 บันไดเสียง

2.4 การดำเนินทำนอง

ขั้นที่ 3 นำเสนอข้อมูล

ผลการวิจัย

การดำเนินการวิจัยเรื่องวิเคราะห์เดี่ยวระนาดทุ้มเพลงกราวใน สามชั้น ทางครุฑม บำปยุะวาทย์ มีวัตถุประสงค์ 3 ประการ ซึ่งมีผลการวิจัยจะเรียงตามวัตถุประสงค์ดังนี้

การศึกษาบริบทของเดี่ยวระนาดทุ้มเพลงกราวใน สามชั้น ทางครุฑม บำปยุะวาทย์ พบว่าเพลงนี้ ครูสืบทัดดี ดุริยประณีต ต่อมาจากรากครุฑชาติ คล้ายจินดา แต่วิธีการตีเดี่ยวบางลูกนั้นครูสืบทัดดีได้ปรับเปลี่ยนให้มีวิธีการตีที่กระชับขึ้น แต่ก็ยังคงใช้เค้าโครงเพลงเดี่ยวของครุฑมไว้ดังเดิมเพลงกราวในเป็นเพลงเดี่ยวหน้าพาทย์ชั้นสูงที่นักดนตรีนิยมนำมาบรรเลงเพื่ออวดฝีมือ มีลักษณะเป็นเพลงเดี่ยวที่มีลูกโยนทั้งหมด 6 ลูกโยนและต้องมีทำนองเนื้อแท้ที่ครบถ้วน เป็นเพลงที่พิเศษกว่าเพลงอื่นทั้งยาวและยาก ประกอบกับมีเม็ดพรายต่าง ๆ มากมายรวบรวมเอาเนื้อหาทางดุริยางค์ไว้ในเพลงเดี่ยวอย่างครบถ้วน การวิเคราะห์สังคีตลักษณ์ และกลวิธีพิเศษในการเดี่ยวระนาดทุ้มเพลงกราวใน สามชั้น ทางครุฑม บำปยุะวาทย์ พบว่า เดี่ยวระนาดทุ้มเพลงกราวในทางครุฑม บำปยุะวาทย์ มีทั้งหมด 6 กลุ่มลูกโยน คือ กลุ่มลูกโยนเสียง โด เร ที่ มี ลา ฟา กลุ่มทำนองเนื้อแท้ของเพลงกราวในมีการใช้กลุ่มเสียงปัญจมูล 3 กลุ่มคือ กลุ่มเสียงปัญจมูล ร ม ฟ X ล ท X ในระดับเสียงกลางแหบ กลุ่มเสียงปัญจมูล ซ ล ท X ร ม X ระดับเสียงใน และกลุ่มเสียงปัญจมูล ล ท ด X ม ฟ X ในระดับเสียงทางกลาง ใช้จังหวะฉิ่งแบบพิเศษ คือ ตีเสียงฉิ่งอย่างเดียว ใช้หน้าทับกราวนอกกำกับจังหวะเพื่อให้ทำนองกระชับรวดเร็ว พบการใช้กลวิธีพิเศษในการบรรเลงได้แก่ การตีลึงค์จังหวะ การตีสะเดาะ การตีสะบัด การตีขยี้ การตีโขก การตีตุ๊ด การกวาด การตีเสียงเที่ยว การตีกระทบ การตีถ่างมือ การตีเสี้ยวมือ

การตีเตะเสียง การตี้อย การตีลยจ้งหะการศึกษาวเคราะห์อัตรลักษณ์ทางเตยวรรณาตัมเพลงกราวในสามชั้น ทางครุพุ่ม บาปุยะวาทย์ พบว่า อัตรลักษณ์การบรรเลงเตยวของครุพุ่ม บาปุยะวาทย์ คือ การสอดแทรกสำเนียงภาษาต่าง ๆ ครุพุ่ม บาปุยะวาทย์มักจะสอดแทรกเอาสำเนียงภาษาต่าง ๆ ใส่ไว้ในเพลงเตยวของท่านเสมอ เพลงกราวในระนาตัมทางนี้ก็เช่นกันท่านได้สอดแทรกเอาสำเนียงภาษาใส่ไว้ถึง 2 ภาษาด้วยกันคือ สำเนียงภาษาฝรั่งและสำเนียงภาษาเงี้ยวเพลงเตยวรรณาตัมทางครุพุ่ม บาปุยะวาทย์นั้นจะพบลักษณะการดำเนินทำนองแบบการตีไล่เสียงเป็นแบบคอร์ดสำเนียงฝรั่งอยู่หลายเตยวด้วยกัน ซึ่งการดำเนินทำนองแบบการตีไล่เสียงเป็นแบบคอร์ดสำเนียงฝรั่งนี้เป็นที่นิยมชมชอบของผู้ฟังและผู้บรรเลงระนาตัมหลายๆท่านเป็นอย่างมาก เนื่องด้วยลักษณะการดำเนินทำนองดังกล่าวเมื่อนำเข้ามาสอดแทรกไว้ในเพลงเตยวแล้วทำให้เป็นจุดดึงดูดความสนใจของผู้ฟังได้ไม่น้อยและในเพลงเตยวกราวในนี้ครุพุ่มได้นำเอาลักษณะการดำเนินทำนองดังกล่าวมาใส่ไว้ในกลุ่มลูกโยนเสียงโด กลุ่มทำนองที่ 6 กลุ่มทำนองเนื้อแท้กลุ่มที่ 2 กลุ่มทำนองเนื้อแท้กลุ่มที่ 4, กลุ่มลูกโยนเสียงเร ครั้งที่ 2, ทำนองจบกลุ่มลูกโยนเสียงโดครั้งที่ 2

อัตรลักษณ์การบรรเลงของครุพุ่ม บาปุยะวาทย์

1. การสอดแทรกสำเนียง ครุพุ่ม บาปุยะวาทย์ มักสอดแทรกสำเนียงภาษาในการประดิษฐ์ทางเตยวซึ่งปรากฏสำเนียงที่สำคัญคือสำเนียงฝรั่งและสำเนียงเงี้ยว

สำเนียงฝรั่ง

ตัวอย่างสำเนียงฝรั่งที่ครุพุ่มสอดแทรกไว้ในกลุ่มลูกโยนเสียงโด กลุ่มทำนองที่ 6

ประโยคที่ 1

- - - -	- - ม ช	- ช ล -	- - ช -	- ม - -	- - ดัร	- มัฟ -	- - มั -
- - - -	ช ด - -	- - - -	ช ฟ - ม	- ท - -	ช ล - -	- - - -	มรั - ดั

ประโยคที่ 2

- ดั - -	ดั - ล ดั	- - - -	ช - ม -	- ดั - -	- ด ช -	- ช - -	ฟ - ม -
- ช - -	- ช - -	- ช ม -	- ร - ด	- ช - -	ช - - ฟ	- - ม -	- ร - ด

ประโยคที่ 3

- ดั - -	- - ม ช	- ช ล -	- - ช -	- ม - -	- - ดัร	- มัฟ -	- - มั -
- ช - -	ช ด - -	- - - -	ช ฟ - ม	- ท - -	ช ล - -	- - - -	มรั - ดั

ประโยคที่ 4

- ดั - -	ดั - ล ดั	- - - -	ช - ม -	- ดั - -	- ด ช -	- ช - -	ฟ - ม -
- ช - -	- ช - -	- ช ม -	- ร - ด	- ช - -	ช - - ฟ	- - ม -	- ร - ด

จะเห็นได้ว่าลักษณะการดำเนินทำนองของกลุ่มลูกโยนเสียงโดกลุ่มทำนองที่ 6 นี้เป็นการดำเนินทำนองโดยมีลักษณะการดำเนินทำนองเป็นแบบสำเนียงฝรั่งซึ่งครูพุ่ม บาปุยะวาทย์ ได้สอดแทรกเอาไว้ในเพลงเดี่ยวกราวโน

สำเนียงเงี้ยว

ครูพุ่ม บาปุยะวาทย์ ท่านได้ทำนองส่วนนี้มาจากระบำเงี้ยวของภาคเหนือ ซึ่งครูลมูล ยมะคุปต์ นำการแสดงนี้มาจากคัมเจ้าหลวงเจ้าแก้วนรรัฐทางภาคเหนือมาเผยแพร่ในกรุงเทพฯ ครูพุ่มจึงได้นำเอาทำนองเงี้ยวมาใส่ไว้ในเพลงนี้เพราะสำเนียงเงี้ยวมีการดำเนินทำนองแบบซ้ำ ๆ เหมาะที่จะใช้เป็นจุดพักเหนื่อยของผู้บรรเลงที่บรรเลงมาเป็นเวลายาวนาน

ตัวอย่างสำเนียงแบบเพลงเงี้ยวที่ครูพุ่มสอดแทรกไว้ในโยนที่ 5 เสียงลากลุ่มที่ 1

ประโยคที่ 3-4

- - - -	- - - ล	- - - ร็	- - - ล	- ร็ - -	- ร็ - ล	- ร - -	- - - ล
- - - -	- - - ร	- - - ร	- - - ร	- ร - -	- ร - ร	- - ลล	- ล - ร

ประโยคที่ 5

- - - -	- - - ล	- - - ร็	- - - ล	- ร็ - -	- ร็ - ล	- - ล ร็	- - - ล
- - - -	- ล - ร	- - - ร	- ล - ร	- - - ล	- - - ร	- ร - -	- ล - ร

ประโยคที่ 6

- - - -	- - - ล	- - - ร็	- - - ล	- ร็ - -	- ร็ - ล	- - ล ร็	- - - ล
- - - -	- ล - ร	- - - ร	- ล - ร	- - - ล	- - - ร	- ร - -	- ล - ร

ประโยคที่ 7

- - - ล	- ร็ - -	- ร็ - ล	- ร็ - ล	- - - ร็	- ล - -	- ร็ - ล	- ร็ - ล
- - ล -	- ร - ม	- - มล	- - มล	- - ร -	- ล - ม	- - มล	- - ม ล

ประโยคที่ 8

- - - ล	- ร็ - -	- ร็ - ล	- ร็ - ล	- - - ร็	- ล - -	- ร็ - ล	- ร็ - ล
- - ล -	- ร - ม	- - มล	- - มล	- - ร -	- ล - ม	- - มล	- - ม ล

ประโยคที่ 9

- - - -	- - - ล	- - - -	- - - ล	- รื - -	- - - รื	- - - -	- - - ล
- - - -	- ล - -	- ร - ล	- - - -	- - - ม	- ล - -	- - - ล	- - - ล

ประโยคที่ 10

- - - -	- - - ล	- - - -	- - - ล	- รื - -	- - - รื	- - - -	- - - ล
- - - -	- ล - -	- ร - ล	- - - -	- - - ม	- ล - -	- - - ล	- - - ล

ประโยคที่ 11

- รื - -	- - - รื	- - - -	- - - ล	- รื - -	- - - รื	- - - -	- - - ล
- - - ม	- ล - -	- - - ล	- - - -	- - - ม	- ล - -	- - - ล	- - - ล

จะเห็นว่าลักษณะการดำเนินทำนองของกลุ่มลูกโยนเสียงลากกลุ่มทำนองที่ 1 นี้เป็นการดำเนินทำนองโดยมีลักษณะการดำเนินทำนองเป็นแบบสำเนียงแบบเพลงเงี้ยวแล้วค่อยทอดลงไปในเรื่อยจนหมดสำเนียงแบบเงี้ยวซึ่งก็เป็นอีกหนึ่งสำนวนที่ครูพุ่มได้สอดแทรกไว้ในเพลงเดี่ยวกราวใน

2. การตีดูรวบปลายจังหวะ

ตัวอย่างการตีดูรวบปลายจังหวะ

กลุ่มลูกโยนที่ 6 เสียงฟาประโยคที่ 9

- - ฝฝ -	- ล ทุ รื	- - ลล -	- ท ด ร	- - ลล -	- ท ด ร	- - - ท	ด ร ม ฝ
- - - ฝ	- - - -	- - - ล	- - - -	- - - ล	- - - -	- - ล -	- - - -

การตีดูรวบปลายจังหวะคือ ตีกดซ้ายเปิดขวา เสียงดูตที่เกิดจากการบังคับเสียงโดยใช้มือทั้งสองร่วมกันบังคับเสียงคือการตีมือขวาด้วยเสียงเปิดแล้วห้ามเสียงด้วยมือซ้าย หรือการปฏิบัติในทำตรงข้ามคือเปิดซ้ายห้ามขวาโดยแบ่งเป็นดูตขึ้นและดูตลง สำหรับเพลงเดี่ยวกราวในระนาดทุ้มทางนี้นั้นผู้วิจัยพบวิธีการตีดูตระนาดทุ้มที่เป็นอัตลักษณ์ของครูพุ่ม บาปุยะวาทย์ ซึ่งจะแตกต่างจากการตีดูตระนาดทุ้มของท่านอื่นๆคือ ลักษณะของการดูตของครูพุ่มจะเป็นการดูรวบที่ช่วงปลายของจังหวะ

3. การดำเนินทำนองให้มีรสมือของระนาดทุ้ม

ตัวอย่างการดำเนินทำนองให้มีรสมือของระนาดทุ้ม

ประโยคที่ 9

----	ท ล - -	- ม - -	- ซ - -	- รี่ - -	ซ ม - -	- ท - -	- ร - -
----	- - ซ ม	- - ร ท	- - ม ร	- ร - -	- - ร ท	- - ล ซ	- - ท ล

ประโยคที่ 10

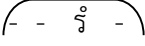
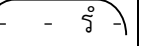
- ม - -	- ท - -	- ล - -	- ม - -	- ท - -	- ล - -	ล ซ - -	- รี่ - -
- - ร ท	- - ล ซ	- - ซ ม	- - ร ท	- - ล ซ	- - ซ ม	- - ม ร	- ร - -

การดำเนินทำนองให้มีรสมือของระนาดทุ้มครูพุ่มมีวิธีการตีระนาดทุ้มที่เป็นอัตลักษณ์ของตัวเองฟังแล้วจะรู้ทันทีว่าเป็นทางของท่านเพราะท่านตีไม่เหมือนใครเช่น -มรท/ รทลซ /ซมรท/ -ท--/ ท่านจะไม่ได้ติดกันอย่างนี้แต่ท่านจะเว้นว่างโน้ตตัวแรกของห้องเพลงเพื่อเปิดโอกาสให้มีช่องว่างในการใช้มือดูเสียง -มรท/ -ทลซ/ -มรท/ -ท-- / จึงเกิดเป็นอัตลักษณ์ของครูพุ่มขึ้นมา (พิชิต ชัยเสรี, สัมภาษณ์. 15 พฤศจิกายน 2557)

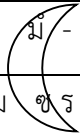
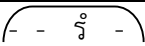
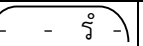
4. การดำเนินทำนองแบบเน้นการใช้มือซ้าย

ตัวอย่างการดำเนินทำนองแบบเน้นการใช้มือซ้าย

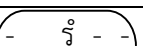
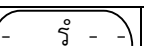
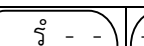
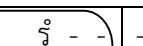
ประโยคที่ 4

- - มี่ -	- - - -	- - มี่ -	- รี่ - รี่		- - - -		- - - -
- - ซ ม	- -  -	- ม ซ ร	- - ร -	ร - ท ร	- -  -	- ร ท ม	- - - -

ประโยคที่ 5

- -  -	- - - -	- -  -	- รี่ - รี่		- - - -		- - - -
- -  -	- -  -	- ม  ร	- - ร -	ร - ท ร	- -  -	- ร ท ม	- - - -

ประโยคที่ 6

-  - -	-  - -	-  - -	-  -	-  - -	-  - -	-  - -	-  - -
-  - ม	- รท - ร	- ท - ร	- มซ ม	-  - ม	- รท - ร	- ท - ร	- มซ - ม

การดำเนินทำนองแบบเน้นการใช้มือซ้ายครูฟุ่มยังมีอัตลักษณ์อีกหนึ่งอย่างที่ท่านใช้บ่อย ใช้ทุกเพลง และครูท่านอื่นก็ไม่มีใครใช้ลูกนี้คือ การดำเนินทำนองแบบเน้นการใช้มือซ้ายดังทำนองต่อไปนี้

- ท - / ร ท - ร / - ท - ร / ม ช - ม / - - ช - / ม ช - ม / - ช - ม / ร ท - ร /

จากการศึกษาพบว่าเพลงเดี่ยวระนาดทุ้มกราวในสามชั้น ทางครูฟุ่ม บาปุยะวาทย์ สะท้อนภูมิปัญญาและความสามารถในการบรรเลงระนาดทุ้มของครูฟุ่ม บาปุยะวาทย์ ได้อย่างชัดเจน ซึ่งสอดคล้องกับคำกล่าวขานว่าครูฟุ่มเป็นหนึ่งในนักดนตรีที่มีอัจฉริยะในด้านการบรรเลงระนาดทุ้มแห่งยุครัตนโกสินทร์ซึ่งเป็นที่รู้จักกันในหมู่นักดนตรีไทยมาจนถึงปัจจุบัน

ข้อเสนอแนะ

จากการวิจัยผู้วิจัยมีความเห็นว่าครูฟุ่ม บาปุยะวาทย์ เป็นนักดนตรีที่มีความสามารถมากซึ่งเป็นที่ยอมรับในวงการดนตรีไทย ผู้วิจัยคิดว่ายังมีผลงานการประพันธ์ทางเดี่ยวของครูฟุ่ม บาปุยะวาทย์ อีกหลายเพลงที่น่าสนใจและยังไม่ถูกนำมาศึกษาเช่น เพลงเข็ดนอก เพลงทยอยเดี่ยวเพลงกราวในที่ครูฟุ่ม บาปุยะวาทย์ ต่อให้ลูกศิษย์ท่านอื่นๆ ซึ่งผลงานเหล่านั้นล้วนแต่มีคุณค่าสมควรแก่การนำมาวิจัยและรักษาสืบต่อไป

รายการอ้างอิง

สงบศึก ธรรมวิหาร.2542. *ดุริยางค์ไทย*. กรุงเทพมหานคร: สำนักพิมพ์จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

สืบศักดิ์ ดุริยประณีต. *สัมภาษณ์*. 6 สิงหาคม 2554.



สถานภาพของนักดนตรีปี่มวอยู่ในสนามมวยลุมพินี THE STATUS OF PEE MUAY MUSICIANS IN LUMPINEE BOXING STADIUM

ภัทรพงศ์ เทพยรักษ์ *

ภัทรวิ ภูชฎาภิรมย์ **

บทคัดย่อ

งานวิจัยเรื่องสถานภาพของนักดนตรีปี่มวอยู่ในสนามมวยลุมพินี มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาประวัติความเป็นมาของนักดนตรีปี่มวสนามมวยลุมพินี รวมถึงบทบาทความสำคัญและสถานภาพของนักดนตรีปี่มวที่สนามมวยลุมพินีในปีพ.ศ. 2499 ถึง พ.ศ.2557 สถานภาพของนักดนตรีปี่มวลุมพินีจำแนกได้เป็น 2 ช่วงคือ ช่วง พ.ศ. 2499 ถึง พ.ศ. 2535 นักดนตรีปี่มวของสนามมวยลุมพินี มีสถานะเป็นข้าราชการของกองดุริยางค์ทหารบก ช่วง พ.ศ. 2536 ถึง พ.ศ.2557 กองดุริยางค์ทหารบกขาดแคลนผู้มีความสามารถในการเป่าปี่มว จึงรับนักดนตรีปี่มวพลเรือนเข้ามาทำหน้าที่นักดนตรีปี่มวสนามมวยลุมพินีนับแต่นั้น

กลวิธีในการบรรเลงของวงดนตรีปี่มวสนามมวยลุมพินี ส่วนมากแบบแผนในการบรรเลงจะเป็นสิ่งที่นักดนตรีปี่มวปฏิบัติสืบทอดกันมาจากรุ่นสู่รุ่น ส่วนการคัดเลือกเพลงเป็นการคัดเลือกตามแบบแผนส่วนหนึ่ง และตามไหวพริบปฏิภาณของผู้ที่เป็นนักดนตรีปี่มวอีกส่วนหนึ่ง ทั้งนี้อาจมีเขียนมวหรือโปรโมเตอร์ขอให้บรรเลงเพลงที่ได้รับความนิยมตามยุคสมัยในบางครั้ง

นักดนตรีปี่มวสนามมวยลุมพินี เป็นนักดนตรีที่ได้รับการยกย่องจากวงวิชาชีพนักร้องว่ามีฝีมือความสามารถ และสืบทอดแบบแผนการบรรเลงปี่มวตามชนบ จึงมีบทบาทเป็นที่ยอมรับถึงปัจจุบัน เห็นได้จากการได้รับเชิญให้ไปปฏิบัติหน้าที่ในสถานที่จัดการแข่งขันมวยไทยต่างๆ อยู่เสมอ

คำสำคัญ: สถานภาพ / นักดนตรีปี่มว / สนามมวยลุมพินี

Abstract

The main purpose of this Research called “the Status of Pee Muay Musicians in Lumpini Boxing Stadium” is to study background and history of Pee Muay musicians in Lumpini Boxing Stadium, as well as their important roles and status from 1956 to 2014 The work status of Pee Muay musicians in Lumpini Boxing Stadium can be categorized into two main periods. During the period from 1956 to 1992 their work status or career is governmental officials of the Royal Thai Army Band. During the period from 1993 to 2014 the Royal Thai Army Band lacked potential musicians who could perform Pee Muay, the significant change happened. Civilians who can play Pee Muay have been recruited as Pee Muay musicians in Lumpini Boxing Stadium since then.

Regarding techniques and tactics of Pee Muay Band performance in Lumpini Boxing Stadium, Pee Muay musicians have passed on their knowledge from generation to generation and it is mainly traditional styles. Screen a song, musicians combine both Thai music tradition and their personal sagacity or intelligence. Moreover, there might be a case that Pee Muay musicians are requested some fashionable popular songs by boxing promoters and boxing experts.

Pee Muay musicians in Lumpini Boxing Stadium have been normally respected and admired of their proficient and skillful talents by the music profession. They have also inherited Pee Muay traditional patterns and styles. Therefore, we can recognize that Pee Muay musicians in Lumpini Boxing Stadium have been invited to perform in lots of the high standard boxing matches and have played the important role in the society up till now.

Keywords: The Status / Pee Muay Musicians / Lumpinee Boxing Stadium

* นิสิตระดับมหาบัณฑิต ศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาดุริยางค์ไทย คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, golf_thaimusic@hotmail.com

** รองศาสตราจารย์ ดร., สาขาวิชาดุริยางค์ไทย ภาควิชาดุริยางค์ไทย คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, Patarwadee.P@chula.ac.th

บทนำ

ศิลปะการต่อสู้ของชาติไทยที่สำคัญมีทั้ง การชกมวยไทย มวยไชยา การต่อสู้โดยอาวุธกระบี่กระบอง สิ่งเหล่านี้เป็นการเริ่มการต่อสู้แต่โบราณต้องมีการไหว้ครูก่อนเริ่มทำการต่อสู้ เพื่อบ่งบอกให้รู้ถึงว่าบัดนี้นั้นจะใช้ศิลปะและการต่อสู้ในการเข้าแข่งขันและที่สำคัญที่สุดคือการแสดงความเคารพและสักการบูชาครูมวย ซึ่งมีความสำคัญที่สร้างให้เกิดอาชีพนี้ขึ้นมา โดยมีองค์ประกอบที่อยู่คู่คือวงดนตรีไทยซึ่งมี ปี่ชวา ฉิ่ง กลองแขก ซึ่งเรียกว่าปี่ชวากลองแขก หรือในบริบทสังคมที่เรียกว่า “วงดนตรีปี่มว” ปี่มวในความหมายที่ใช้กันทั่วไปคือปี่ชวา

นักดนตรีปี่มวปัจจุบันนี้ยังมีให้เห็นกันอยู่ตามสนามมวยอันมีชื่อเสียงในกรุงเทพมหานคร คือ สนามมวยลุมพินี สนามมวยราชดำเนิน สนามมวยกรุงเทพมหานคร (วันทรงชัย) สนามมวยอ้อมน้อย สนามมวยศึกอัศวินดำ สนามมวยสำโรง สนามมวยช่อง 7 เหล่านี้ล้วนแล้วแต่เป็นการจัดการแสดงศิลปะแม่ไม้มวยไทยที่ยังคงส่งเสริมให้ยังคงความเป็นเอกลักษณ์ โดยจะได้ยินเสียงของการเป่าเพลงไหว้ครูไปจนถึงหมดยกหรือแพ้ชนะกันไป โดยการบรรเลงในปัจจุบันกับในอดีตก็มีความต่างซึ่งน่าศึกษาค้นคว้าเป็นอย่างยิ่ง ผู้วิจัยเห็นถึงความสำคัญถึงการศึกษาวงปี่มวสนามมวยลุมพินีเพราะสนามมวยลุมพินีเปิดมานานกว่า 57 ปี โดยที่เป็นสนามมวยที่มีชื่อเสียงอยู่คู่ประเทศไทยมานาน นักดนตรีปี่มวที่สนามมวยลุมพินี ก็ได้มีการเปลี่ยนแปลงตามสถานภาพต่างกันไปในแต่ละยุคแต่ละสมัย อีกทั้งผู้วิจัยเป็นนักดนตรีเครื่องเป่าไทย จึงสนใจที่จะลงภาคสนามที่สนามมวยลุมพินีเพื่อศึกษาในด้านของ บทเพลงที่ใช้ในการบรรเลงประกอบการแสดงมวยไทยในอดีตถึงปัจจุบัน การสืบทอดสายตระกูล บทบาทความสำคัญและสถานภาพของนักดนตรีปี่มว ซึ่งอยู่คู่กับศิลปะการต่อสู้แขนงนี้มาอย่างช้านาน เพื่อเป็นประโยชน์ในการศึกษาวงดนตรีปี่มวภาคหน้าต่อไป

วัตถุประสงค์และขอบเขตของงานวิจัย

1. เพื่อศึกษาประวัติความเป็นมาของนักดนตรีปี่มวที่สนามมวยลุมพินี
2. เพื่อศึกษาสถานภาพของนักดนตรีปี่มวที่สนามมวยลุมพินี

วิธีดำเนินการวิจัย

ดำเนินการวิจัยโดยใช้ระเบียบวิธีวิจัยเชิงคุณภาพ โดยการสัมภาษณ์และศึกษาจากเอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้องและรายงานผลเป็นรูปเล่มวิทยานิพนธ์

1. ข้อมูลเอกสารจากแหล่งต่างๆที่ห้องสมุดคณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ห้องสมุดคณะครุศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย พิพิธภัณฑ์มวยไทยแห่งชาติ สนามกีฬาแห่งชาติ หอสมุดแห่งชาติ ห้องสมุดสถาบันวิจัยภาษาและวัฒนธรรมเอเชียมหาวิทยาลัยมหิดล สนามมวยลุมพินี

2. ข้อมูลบุคคลจากการสัมภาษณ์ผู้ทรงคุณวุฒิทางด้านเครื่องเป่าไทยและนักดนตรีไทยปี่มวที่สนามมวยลุมพินี ต่อไปนี้

- ครูสมพงษ์ ภูธร
- ครูสุวัฒน์ อรรถกฤษณ์
- ครูลำเพย สำอางค์
- จำลิมเอกวิบูลย์ อรุณสุขโข
- ครูนริศ เอี่ยมสะอาด
- ร้อยเอกสมนึก แสงอรุณ
- พันโทเสนาะ หลวงสุนทร

- ร้อยตรีฉลอง เอี่ยมสอาด
- นายเจนวิทย์ หอมจันทร์เจือ
- จำสืบเอกอนันต์ ดำนิล
- เรืออากาศตรีพิณ เรืองนนท์
- จำสืบเอกประชุมชัย เพิ่มผล

ผลการวิจัย

นักดนตรีปี่มวຍหมายถึงผู้ที่มืบทบพทหน้าทในการบรรเลงประกอบการชกมวຍไทย ซึงเป็นศิลปวัฒนธรรมที่สืบทอดกันมาช้านาน โดยนักดนตรีปี่มวຍคืออาชีพหนึ่งซึ่งผู้วิจัยเห็นถึงความสำคัญที่จะศึกษาและค้นคว้าเกี่ยวกับที่มา การปฏิบัติหน้าที่ในสายงานนักดนตรีปี่มวຍ ผู้วิจัยจึงได้เลือกศึกษาสนามมวຍลุมพินีซึ่งเป็นสนามมวຍที่เปิดเป็นสถานบันเทิงและอนุรักษ์วัฒนธรรมด้านกีฬามวຍไทย ซึ่งมีอายุกว่า 57 ปี โดยมีวงดนตรีปี่มวຍซึ่งอยู่คู่กับสนามมวຍแห่งนี้มาช้านาน มีนักดนตรีปี่มวຍมาบรรเลงสืบทอดกันมาตั้งแต่สนามมวຍลุมพินี เริ่มต้นเปิดให้จัดการแข่งขันเมื่อวันที่ 8 ธันวาคม พ.ศ. 2499 จนถึงปัจจุบัน

พันโทเอิบ แสงฤทธิ์ เป็นหัวหน้าชุดในการเริ่มก่อตั้งสนามมวຍลุมพินี โดยจัดมวຍการกุศลเพื่อนำรายได้ไปบำรุงนักกีฬาหลายครั้ง จึงจัดตั้งสนามมวຍชั่วคราว เปิดให้บริการเป็นเวลา 6 เดือน เมื่อสัญญาเช่าสนามมวຍชั่วคราวหมดลง จึงมีการดำเนินการจัดการตามกฎกระทรวงมหาดไทยเพื่อยื่นขอใบอนุญาตในการจัดหาสถานที่และก่อสร้างสนามมวຍลุมพินีในลักษณะสนามมวຍถาวร

วงปี่มวຍประกอบการชกมวຍไทย

วงดนตรีปี่มวຍหมายถึงวงดนตรีซึ่งมีหน้าที่บรรเลงประกอบการชกมวຍไทย โดยมีเครื่องดนตรีในวงคือ ปี่ชวา 1 เล่า กลองแขก 1 คู่ ฉิ่ง 1 คู่ วงดนตรีปี่มวຍมีที่มาจากวงปี่ชวากลองแขกซึ่งใช้บรรเลงประกอบพิธีในพระราชสำนัก และบรรเลงประกอบกีฬาทั้ง ตะกร้อรอตบ่วง กระบี่กระบอง รำดาบ รวมถึงการนำมาบรรเลงประกอบมวຍไทย ในการนำวงปี่ชวากลองแขกมาร่วมบรรเลงกับมวຍไทยนั้นเรียกกันใหม่ว่าวงดนตรีปี่มวຍ คำว่า "วงปี่มวຍ" ผู้วิจัยสันนิษฐานว่าเรียกกันในช่วงที่มวຍไทยได้รับความนิยมจึงทำให้มีการตั้งชื่อที่คนทั่วไปเข้าใจง่ายขึ้น ส่วนการบรรเลงประกอบมวຍไทยใช้เพลงประกอบดังนี้

1. เพลงประกอบการรำไหว้ครูมวຍไทย ก่อนที่จะเริ่มการแข่งขันนักมวຍไทยทุกคนจะรำไหว้ครูมวຍไทย เพื่อระลึกถึงพระคุณครูมวຍไทยที่ประสิทธิ์ประสาทวิชาความรู้ โดยบทเพลงที่ใช้ในช่วงการรำไหว้ครูมวຍไทยคือเพลงโยนในสระระหม่าไทย

2. เพลงในระหว่างชกยกที่ 1 จะใช้เพลงแขกเจ้าเซ็นสอง ชั้น

3. เพลงอัตราจังหวะสองชั้นทั่วไป เช่น แขกเชิญเจ้า พรหมณ์เข้าโบสถ์ หรือเพลงในอัตรา 2 ชั้นและชั้นเดียวใช้บรรเลงระหว่างยกที่ 2 ถึงยกที่ 5

4. เพลงเชิด ใช้บรรเลงในระหว่างการชกซึ่งใกล้หมดเวลาทำการแข่งขันในยกสุดท้าย

ส่วนของหน้าทับกลองที่ประกอบกับการบรรเลงคู่กับปี่ชวา โดยใช้กลองแขกบรรเลงนั้น ในวงปี่มวຍนั้นจะมีการแบ่งใช้หน้าทับดังต่อไปนี้

1. หน้าทับโยน ใช้บรรเลงประกอบกับเพลงโยนซึ่งขณะบรรเลงอยู่ในช่วงของการรำไหว้ครูมวຍไทย

2. หน้าทับแขกเจ้าเซ็นสองชั้น ใช้เมื่อบรรเลงประกอบในเวลาทำการแข่งขันโดยจะตีหน้าทับเจ้าเซ็นไปตลอดไม่มีเปลี่ยน แม้ปี่ชวาจะบรรเลงเพลงใดๆก็ตาม

3. หน้าทับเชิด ใช้บรรเลงในช่วงใกล้หมดเวลาในการแข่งขันยกสุดท้าย

กล่าวได้ว่าการบรรเลงแต่ละครั้งจะเริ่มต้นที่การเป่าเพลงโยน ให้นักมวยไหว้ครู ซึ่งจะใช้เวลาประมาณ 1 ถึง 2 นาที จากนั้นเมื่อระฆังตีให้สัญญาณการชกยกที่ 1 นักดนตรีปี่มวญจะบรรเลงเพลงแขกเจ้าเซ็น ซึ่งจะสามารถบรรเลงเพลงนี้ในทุกยกจนถึงช่วง 1 นาทีสุดท้าย ธรรมเนียมปฏิบัติของการบรรเลงวงปี่มวญลุมพินี จะต้องเปลี่ยนเพลงบรรเลงไปเป็นเพลงเชิด ขึ้นเดียว ซึ่งความหมายในการบรรเลงเพลงเชิดนั้นคือการแจ้งให้รู้เป็นสัญญาณว่าใกล้จะหมดเวลาในการแข่งขันชกมวย ในส่วนบทเพลงที่นักดนตรีปี่มวญลุมพินีบรรเลงในยกที่ 2 ถึง 4 และยกที่ 5 ในสองนาทีก่อน เพลงไม่ได้ถูกกำหนดไว้ตายตัวว่าจะต้องใช้เพลงใดบรรเลง แต่โดยส่วนมาก นักดนตรีปี่มวญสนามมวยลุมพินี เช่นจำสับเอกซ้อย เพิ่มผล สิบตรีสมนึก บุญจำเรียว พันโทเสนาะ หลวงสุนทร จำสับเอกทวี ไทยพยัคฆ์ จะนิยมใช้เพลงในสำเนียงแขก ซึ่งมีอัตราจังหวะขึ้นเดียวหรือ 2 ชั้น ซึ่งในบทเพลงสำเนียงอื่นนั้น สามารถนำมาใช้ได้ไม่ได้ผิดแปลกอย่างใด ซึ่งเหตุผลที่ทำให้นักดนตรีปี่มวญลุมพินีนิยมการบรรเลงเพลงสำเนียงแขกนั้น มาจากการเริ่มต้นบรรเลงเพลงแรกในการแข่งขันยกที่ 1 เริ่มต้นด้วยเพลงแขกเจ้าเซ็น ซึ่งเป็นเพลงสำเนียงแขก จึงได้นิยมเลือกเพลงที่สำเนียงเดียวกันเป่าต่อไปยังยกต่อไปจนถึงจบ หรือเลือกเพลงลูกทุ่งหรือเพลงสมัยนิยมมาบรรเลงประกอบกับการชกมวย ดังครูสมพงษ์ ภูธร กล่าวถึงเรื่องนี้ดังนี้ว่า

สำหรับเพลงที่ใช้ในการเป่าประกอบมวยไทยของครูเองก็คือ ตอนไหว้ครูก็เป่าเพลงโยน พอเขาเสร็จจากไหว้ครูเริ่มชกยกที่ 1 ก็เป่าเพลงแขกเจ้าเซ็น ต่อมาก็เข้ายกที่ 2 ถึงยกที่ 5 ครูก็จะเลือกเพลงสำเนียงแขกมาเป่าโดยส่วนมากเพราะเข้ากับจังหวะของกลองได้ง่ายและก็สนุกสนาน เพราะบางช่วงบางตอนมวยชกกันไม่ค่อยหน้าสนใจเท่าไร แต่จะไม่ออกเพลงลูกทุ่งเพราะโปรโมเตอร์เขาอยากให้บรรเลงแบบไทยๆ บางครั้งถ้าเป่าลูกทุ่งให้ มวยไม่สนุกจะทำให้พวกเซียนมวยหันมาสนุกกับเราเกินไปและไม่สนใจมวย อาจทำให้โปรโมเตอร์เขาไม่พอใจ ส่วนเพลงสำเนียงแขกที่ครูชอบเอามาเป่าก็มี เพลงแขกกะเร้ง เพลงในระบำกวาง เพลงแขกอลิต เพลงแขกสาดาย เพลงแขกอามัด เพลงแขกเชิญเจ้า เพลงแขกไพร เพลงแขกหนึ่ง เพลงแขกยีนก เพลงสร้อยแขกลพบุรี เป็นต้น ส่วนถึงยกที่ 5 เหลือเวลาอีก 1 นาที ครูก็จะเป่าเพลงเชิด เพื่อที่ให้มันเร้าอารมณ์ขึ้นมา โดยในแต่ละคู่พอจบการชกจะมีเวลาของการได้พักคือ พักระหว่างคู่ประมาณ 1 นาที ส่วนพักระหว่างยกจะมีเวลาให้ได้พักประมาณ 2 นาที (สมพงษ์ ภูธร, สัมภาษณ์, 10 มกราคม 2557)

สถานภาพนักดนตรีปี่มวญสนามมวยลุมพินี

วงดนตรีปี่มวญที่สนามมวยลุมพินีนั้นเกิดขึ้นมาพร้อมกับสนามมวยลุมพินี โดยวงดนตรีปี่มวญลุมพินี จะใช้นักดนตรีที่รับราชการในกองดุริยางค์ทหารบกตั้งแต่เริ่มก่อตั้ง ผู้วิจัยจึงเล็งเห็นถึงบุคคลสำคัญที่เป็นอดีตข้าราชการกองดุริยางค์ทหารบก คือ พันโทเสนาะ หลวงสุนทร ศิลปินแห่งชาติ พ.ศ. 2555 โดยพันโทเสนาะ หลวงสุนทร ได้ให้ข้อมูลกับผู้วิจัยเกี่ยวกับความเป็นมาของวงปี่มวญสนามมวยลุมพินีโดยแรกเริ่มว่า วงดนตรีปี่มวญจะใช้นักดนตรีไทยของกองดุริยางค์ทหารบกทั้งหมด ซึ่งนักดนตรีที่เข้ามาอยู่ในสังกัดกองดุริยางค์ทหารบกคือผู้ที่มีความรู้ ความสามารถด้านดนตรีไทยจากสำนักบ้านดนตรีที่ตนเองเรียนมาตั้งแต่แรกเริ่ม ดังนั้นเมื่อมีงานเกี่ยวกับดนตรีและศิลปะการแสดง กองทัพบกหน่วยงานพัน. ร. มทบ. 11 หน่วยรบ ซึ่งเป็นฝ่ายบังคับบัญชาของดุริยางค์ทหารบกในสมัยนั้น จะมีคำสั่งให้กองดุริยางค์ทหารบกจัดกำลังพลนักดนตรีที่มีความสามารถไปบรรเลง เช่น บรรเลงประกอบการแข่งขันชกมวยและกระบี่กระบองของทางกองทัพ ภายหลังมีสนามมวยลุมพินี จึงมีการบรรเลงวงปี่มวญประกอบการชกมวยที่สนามมวยลุมพินีเรื่อยมา ซึ่งได้รับข้อมูลจากพันโทเสนาะ หลวงสุนทร ดังนี้

เดิมทีสมัยก่อนดุริยางค์ทหารบกมีนักดนตรีไทยซึ่งอยู่ในวงดนตรีไทยมีนักดนตรีที่รับราชการอยู่ ตอนนั้นดุริยางค์ทหารบกขึ้นอยู่กับพัน. ร. มทบ. 11 หน่วยรบ เป็นฝ่ายบังคับบัญชาของดุริยางค์ทหารบกในสมัยนั้น โดยมีกรม ร. พัน 2 ตั้ง ดูแลกองดุริยางค์ทหารบกอีกทีหนึ่ง ซึ่งเดิมแต่แรกวงดนตรีไทยยังไม่มีในกองดุริยางค์ทหารบก แต่ค่อยเริ่มพัฒนาจนมีวงดนตรีไทยเต็มตัว สมัยนั้นมีคำสั่งทางราชการให้จัดวงปี่กลองเพื่อไปบรรเลงประกอบตามสถานที่จัดแข่งขันชมมวยไทยที่สนามมวยลุมพินีและที่สนามหลวง แต่ที่สนามหลวงจะเป็นการโชว์กระบี่กระบองตามเทศกาลต่างๆ โดยการไปบรรเลงในแต่ละครั้งจะมีคำสั่งให้วงปี่กลองไปตามสถานที่ทั้งสองสถานที่ไปปฏิบัติราชการตามที่หัวหน้าหน่วยงานสั่ง ตอนนั้นมีคนปี่อยู่คนเดียวคือช้อย เพิ่มผล หัวหน้าวงปี่กลองในตอนนั้นชื่อจำขวน ชอบชื่นสุข เป็นนักดนตรีสำนักบ้านครุจางวางทั่วเล่นเครื่องหนัง โดยสมัยนั้นตั้งวงดนตรีไทยใหม่ๆ ในกองดุริยางค์ทหารบกจะรับคนที่ฝีมือที่อยู่ในสำนักดนตรีไทยที่ต่างๆ มารวมกัน ซึ่งหัวหน้าวงดนตรีไทยในสมัยนั้นจะเป็นหัวหน้าที่คุมวงดนตรีสากลคุมโดยรวมวงดนตรีไทยอีกที แล้วพวกเราจะปรับกันเองเพื่อไปบรรเลงในงานต่างๆ (เสนาะ หลวงสุนทร, สัมภาษณ์, 1 ตุลาคม 2557)

นักดนตรีปี่มวของสนามมวยลุมพินีเรียงลำดับตามเวลาในการปฏิบัติหน้าที่ดังต่อไปนี้ ลำดับที่ 1 จำสับเอกช้อย เพิ่มผล ลำดับที่ 2 สิบตรีสมนึก บุญจำเริญ ลำดับที่ 3 พันโทเสนาะ หลวงสุนทร ลำดับที่ 4 จำสับเอกทวี ไทยพยัคฆ์ ลำดับที่ 5 จำสับเอกอนันต์ ดำนิล ลำดับที่ 6 ร้อยตรีสุชาติ หอมจันทร์เจือ ลำดับที่ 7 ครูพิน เปี่ยมอยู่สุข ลำดับที่ 8 ครูลำเพย สำอาง ลำดับที่ 9 ครูสมพงษ์ ภูธร ทั้งนี้มีหัวหน้าวงปี่มวทั้งหมด 2 คน คือ จำสับเอกขวน ชอบชื่นสุข และร้อยตรีฉลอง เอี่ยมสอาด

จำสับเอกขวน ชอบชื่นสุข เป็นหัวหน้าวงปี่มวคนแรกของสนามมวยลุมพินี ระหว่างปีพ.ศ. 2499 ถึง พ.ศ. 2519 พันโทเสนาะ หลวงสุนทร ให้ข้อมูลเกี่ยวกับนักดนตรีปี่มวที่อยู่ในระยะเวลาที่จำขวน ชอบชื่นสุข เป็นหัวหน้าวงปี่มว ซึ่งเป็นระยะเวลาที่พันโทเสนาะ หลวงสุนทร ทำงานในตำแหน่งนักดนตรีปี่มวและเป็นข้าราชการประจำกองดุริยางค์ทหารบก ว่า มีสมาชิกทั้งหมดในวงคือ จำสับเอกขวน ชอบชื่นสุข รับหน้าที่ในการเป็นหัวหน้าชุดวงปี่มวและตีกลองแขกตั้งแต่เริ่มต้น โดยที่คนปี่มวคือจำสับเอกช้อย เพิ่มผล รับหน้าที่เป่าปี่ชวาหรือปี่มว ส่วนสมาชิกที่รับหน้าที่ตำแหน่งกลองแขกและฉิ่งได้แก่ จำสับเอกพิน เฉลยอาจ จำสับเอกอนันต์ ดุริยะพันธ์ จำสับเอกมณู เขียวขจี จำสับเอกบุญรอด ทองวิวัฒน์ ร้อยตรีประมวล อรรถสิทธิ์ ซึ่งนักดนตรีที่กล่าวมานั้น เป็นนักดนตรีไทยซึ่งรับราชการทหารบก สังกัดกองดุริยางค์ทหารบก แต่ในส่วนของผู้ที่ทำหน้าที่เป่าปี่มวจะมีเพิ่มเติม สลับสับเปลี่ยนกัน คือสิบตรีสมนึก บุญจำเริญ พันโทเสนาะ หลวงสุนทร จำสับเอกทวี ไทยพยัคฆ์

นักดนตรีปี่มวสนามมวยลุมพินี มีความเกี่ยวข้องกันในด้านของการเป็นเพื่อนร่วมงานที่กองดุริยางค์ทหารบก ซึ่งทั้ง 3 ท่านคือจำสับเอกช้อย เพิ่มผล สิบตรีสมนึก บุญจำเริญ จำสับเอกทวี ไทยพยัคฆ์ จะเป็นผู้ที่ทำหน้าที่เครื่องมือนอกคือเครื่องเป่าไทย ส่วนการปฏิบัติราชการทางด้านดนตรีไทยในกองดุริยางค์ทหารบก ซึ่งจะมีเพียงพันโทเสนาะ หลวงสุนทร มีตำแหน่งเครื่องมือนอกคือระนาดเอก แต่พันโทเสนาะ หลวงสุนทร เป็นผู้มีความสามารถในการบรรเลงเครื่องดนตรีไทยหลายชนิด จึงสามารถทำงานตำแหน่งนักดนตรีปี่มวที่สนามมวยลุมพินีได้เป็นอย่างดี โดยทางพันโทเสนาะ หลวงสุนทร ได้รับการถ่ายทอดกลวิธีในการเป่าปี่ชวาประกอบมวยไทยจากสิบตรีสำนึก บุญจำเริญต่อมาจำสับเอกช้อย เพิ่มผล ไปราชการในต่างประเทศทำให้ในเวลานั้นคนที่เป่าปี่มวจะมีจำนวน 2 ท่าน เพื่อที่จะสลับกันไปตามงานและยังคงทำหน้าที่อยู่สนามมวยลุมพินีด้วย

ซึ่งในแต่ละวันนักดนตรีทำหน้าที่บรรเลงที่สนามมวยลุมพินีจะมีจำนวนทั้งสิ้น 4 คน ประกอบไปด้วยผู้บรรเลงปี
ขาว 1 คน ผู้บรรเลงกลองแขก 2 คน และผู้บรรเลงฉิ่ง 1 คน

หลังจากจำสืบเอกช้อย เพิ่มผล เดินทางกลับมาจากราชการที่ต่างประเทศ สิบตรีสมนึก บุญจำเริญ
และทางพันโทเสนาะ หลวงสุนทร ได้ขอยกจากการเป็นนักดนตรีปี่มวญลุมพินี เนื่องจากภาระงานในช่วงนั้น
ของทางพันโทเสนาะ หลวงสุนทร มีเพิ่มมากขึ้น ส่วนของทางสิบตรีสมนึก บุญจำเริญ ได้โอนย้ายไปอยู่ในส่วน
ราชการของกองการสังคีต วงดนตรีไทยกรุงเทพมหานคร ซึ่งเป็นเวลาที่ทางจำสืบเอกทวี ไทยพยัคฆ์ เข้ามารับ
ราชการในกองดุริยางค์ทหารบก จึงทำให้วงดนตรีปี่มวญได้เปลี่ยนนักดนตรีปี่มวญใหม่ จำสืบเอกทวี ไทยพยัคฆ์
เข้ามาทำหน้าที่คนปี่มวญคู่กับจำสืบเอกช้อย เพิ่มผล ซึ่งในช่วงนี้นักดนตรีปี่มวญลุมพินียังสลับกันทำงานที่
สนามมวยลุมพินีคนละวัน ซึ่งสนามมวยลุมพินีจะเปิดให้บริการในวันอังคาร วันศุกร์ และวันเสาร์ ในการทำงาน
ของวงปี่มวญลุมพินีนักดนตรีปี่มวญ จะได้ค่าเบี้ยเลี้ยงเท่ากับพนักงานในสนามมวยทุกคน ซึ่งในการทำงานแต่
ละวันมีการจัดแข่งขันไม่ต่ำกว่า 8 คู่

รายได้ของนักดนตรีปี่มวญช่วงแรกทางสนามมวยลุมพินีโดยการบริหารงานของพันโทเอิบ แสงฤทธิ์ นับ
แต่พ.ศ. 2499 จ่ายค่าเบี้ยเลี้ยงอยู่ที่ 20 บาท ซึ่งเป็นจำนวนเงินที่ถือว่าเป็นรายได้พิเศษเพิ่มเติมจากรายได้หลัก
ที่รับราชการทหาร นักดนตรีในวงปี่มวญทุกท่านจะได้รับเงินค่าเบี้ยเลี้ยงเท่ากันทั้งหมด ทั้งนี้จะมีการปรับค่า
เบี้ยเลี้ยงเพิ่มขึ้นเรื่อยมาจนถึงช่วงของการเปลี่ยนแปลงหัวหน้าวง การปฏิบัติงานของนักดนตรีปี่มวญจะเริ่มงาน
ตั้งแต่เวลา 18.00 น. ปล่อยให้จนถึงเสร็จสิ้นงานทั้งนี้ขึ้นอยู่กับคู่มวญที่ชกในแต่ละวัน โดยปกติจะอยู่ที่ 8 ถึง
10 คู่ โดยที่นักดนตรีปี่มวญท่านแรกคือจำสืบเอกช้อย เพิ่มผล เป็นผู้รับหน้าที่นี้ในช่วงแรกของวงโดยจำสืบเอก
ช้อย เพิ่มผล รับราชการทหารในสังกัดกองดุริยางค์ทหารบก มีความเชี่ยวชาญในด้านเครื่องเป่าไทยอยู่ก่อน
แล้ว เมื่อมีงานปี่มวญที่ลุมพินี ทางจำสืบเอกชวน ชอบชื่นสุข จึงได้ชักชวนให้เข้ามาอยู่ในวงดนตรีปี่มวญลุมพินี
มีการปรับค่าเบี้ยเลี้ยงเพิ่มขึ้นเรื่อยมาจนถึงช่วงของการเปลี่ยนแปลงหัวหน้าวง

ในปีพ.ศ. 2518 ช่วงนายสนามมวยคือพันเอกชาย ดิษยเดช นักดนตรีปี่มวญมีรายได้คนละ 75 บาทต่อ
วัน ขณะที่เครื่องอุปโภคบริโภคมีการปรับราคา จึงทำให้ทุกคนเดือดร้อน จึงทำให้นักดนตรีวงปี่มวญไม่พอใจ
รายได้ที่ได้รับ จึงออกจากการงาน ซึ่งเป็นเหตุการณ์ที่เกิดหลังจากที่จำสืบเอกชวน ชอบชื่นสุข ได้เสียชีวิตลง ทางวง
ปี่มวญไม่ได้ตั้งใครเป็นหัวหน้าวงแทนทันที ซึ่งในการควบคุมไปแสดงแต่ละครั้งหลังจากที่จำสืบเอกชวน ชอบชื่น
สุข เสียชีวิต นักดนตรีภายในวงดนตรีปี่มวญจะรับหน้าที่สลับกันเป็นผู้ควบคุมไปทำงาน เมื่อพบกับปัญหาจึงทำ
ให้วงดนตรีปี่มวญไม่มีคนที่คอยบอกถึงปัญหาที่ทางวงต้องเจอในเวลานั้นกับทางสนามมวย

จากเหตุการณ์ดังกล่าวทำให้มีการปรับเปลี่ยนหัวหน้าวง โดยมีร้อยตรีฉลอง เอี่ยมสอาด เข้ามารับ
หน้าที่หัวหน้าวงปี่มวญ และคัดเลือกนักดนตรีปี่มวญชุดเก่ามาทำหน้าที่ดั้งเดิมคือจำสืบเอกช้อย เพิ่มผล และจำ
สืบเอกทวี ไทยพยัคฆ์ หลังจากนั้นเมื่อถึงระยะเวลาที่ทางจำสืบเอกช้อย เพิ่มผล เกษียณอายุลงจึงได้ให้จำสืบ
เอกอนันต์ ดำนิล ทำหน้าที่นักดนตรีปี่มวญแทน โดยจำสืบเอกอนันต์ ดำนิล เป็นผู้ทำหน้าที่บรรเลงกลองแขก
มาก่อนหน้านั้น ซึ่งจำสืบเอกอนันต์ ดำนิล เป็นผู้ที่ได้รับการถ่ายทอดกลวิธีการเป่าปี่ขาวประกอบมวญไทยมา
จากจำสืบเอกทวี ไทยพยัคฆ์ ทำให้กลวิธีในการเป่าของจำสืบเอกอนันต์ ดำนิล มีวิธีการเหมือนกับจำสืบเอกทวี
ไทยพยัคฆ์ หลังจากจำสืบเอกทวี ไทยพยัคฆ์ เสียชีวิตลงทางหัวหน้าวงจึงเลือกร้อยตรีสุชาติ หอมจันทร์เจือ
ซึ่งขณะนั้นได้ย้ายเข้ารับราชการที่กองดุริยางค์ทหารบก รับหน้าที่เป็นนักดนตรีปี่มวญแทน ในส่วนการ
ปฏิบัติงานสนามมวยลุมพินีได้เพิ่มจำนวนนักดนตรีปี่มวญจาก 1 คนต่อวัน เป็น 2 คน ต่อวัน และปรับค่าเบี้ย
เลี้ยงต่อวันที่ขึ้นบัญชีไว้ 4 คน เป็น 5 คนต่อวัน ซึ่งทำให้สภาพในการทำงานนักดนตรีปี่มวญดีขึ้น

สถานะในส่วนของนักดนตรีปี่มวญที่สนามมวยลุมพินีตั้งแต่ พ.ศ. 2499 ถึง พ.ศ. 2540 นักดนตรีปี่มวญ
ทุกท่านจะเป็นผู้ที่มีสถานะเป็นข้าราชการทหารบก ในสังกัดกองดุริยางค์ทหารบก ซึ่งถือเป็นนโยบายของทาง
สนามมวยตั้งแต่เริ่มต้น แต่ภายหลังจากช่วงที่จำสืบเอกอนันต์ ดำนิล และร้อยตรีสุชาติ หอมจันทร์เจือ รับ

หน้าที่คู่กันมาจนถึงช่วงที่จำสืบเอกอนันต์ ประสบอุบัติเหตุไม่สามารถรับหน้าที่นักดนตรีปี่มวต่อไปได้ จึงทำให้ทางร้อยตรีฉลอง เอี่ยมสอาด ต้องหานักดนตรีปี่มวสนามมวยลุมพินีคนใหม่มาแทน อีกทั้งข้าราชการทหารในกองดุริยางค์ทหารบกขาดผู้ที่มีความสามารถในการเป่าปี่ชวา จึงชักชวนครูลำเพย สำอาง นักดนตรีปี่มวพลเรือน เข้ามาร่วมวงปี่มวลุมพินีแทนจำสืบเอกอนันต์ ดำนิล ซึ่งครูลำเพย สำอางค์ เป็นผู้ที่ได้รับกลวิธีการเป่าปี่ชวาประกอบการชกมวยมาจากทางครูสมพงษ์ ภูธร ซึ่งครูสมพงษ์ ภูธร เป็นผู้ที่ได้รับกลวิธีการเป่าปี่ชวามาจากทางจำสืบเอกทวี ไทยพยัคฆ์ จึงทำให้กลวิธีในการเป่าปี่ชวาประกอบการชกมวยของวงดนตรีปี่มวลุมพินีมีทิศทางเดียวกัน

เหตุการณ์ดังกล่าวทำให้ผู้มีสถานะเป็นพลเรือนเข้ามาทำงานเป็นนักดนตรีปี่มวลุมพินีเป็นครั้งแรก นับเป็นจุดเปลี่ยนสำคัญที่ทำให้หลังจากนี้นักดนตรีปี่มวรวมถึงผู้บรรเลงเครื่องประกอบจังหวะ ก็ไม่จำเป็นต้องมีสถานะเป็นข้าราชการทหารบกเช่นในอดีต ซึ่งนายสนามมวยในช่วงนั้นคือพลตรีวรพงศ์ สวรรราชทรัพย์ ได้ให้โอกาสและไม่ได้ยึดหลักข้อบังคับในส่วนของสถานะของนักดนตรีวงปี่มวอีกต่อไป ซึ่งทางครูลำเพย สำอางค์ เป็นผู้ที่ได้รับกลวิธีการเป่าปี่ชวาประกอบการชกมวยมาจากทางครูสมพงษ์ ภูธร ที่ก่อนที่จะเข้ามาทำงานในสนามมวยลุมพินี เมื่อถึงช่วงร้อยตรีสุชาติ หอมจันทร์เจือ ลาออกจากวงดนตรีปี่มวลุมพินีผู้ปฏิบัติงานแทนคือครูพั่น เปี่ยมอยู่สุข ซึ่งรู้จักกับทางร้อยตรีฉลอง เอี่ยมสอาด ก่อนแล้วจึงทำให้ครูพั่น เปี่ยมอยู่สุข มารับหน้าที่ตรงนี้คู่กับทางครูลำเพย สำอางค์ ครูพั่น เปี่ยมอยู่สุข ทำงานเป็นระยะเวลาเพียงช่วงสั้นๆแล้วลาออกไปจากวงดนตรีปี่มวลุมพินี ครูสมพงษ์ ภูธร จึงเข้ามาปฏิบัติหน้าที่นักดนตรีปี่มวลุมพินีแทน ครูสมพงษ์ ภูธร มีความสนิทสนมกับครูลำเพย สำอางค์ เป็นอย่างดี ทั้งคู่จึงได้เข้ามาร่วมทำงานด้วยกันจนถึงปัจจุบัน

ระยะเวลาของการทำงานของนักดนตรีปี่มวสนามมวยลุมพินีนั้นจะได้รับค่าเบี้ยเลี้ยงซึ่งมีการปรับเปลี่ยนมาหลายครั้ง การปรับการจ่ายค่าเบี้ยเลี้ยงเพิ่มทางสนามมวยจะใช้ระบบการปรับเหมือนกันทั้งระบบ พนักงานทุกคนที่ทำงานในสนามมวยลุมพินี จะได้รับเท่าๆกัน โดยทางสนามมวยลุมพินีจะตกลงกับทางโปรโมชั่นที่จัดมวยในแต่ละศึกการแข่งขันเพราะค่าเบี้ยเลี้ยงทั้งหมดในแต่ละครั้งที่ทำงาน โปรโมชั่นจะเป็นผู้ที่จ่ายให้ทุกคนในสนามมวยรวมไปถึงนายสนามมวยด้วยเช่นกัน อีกทั้งในช่วงตั้งแต่ปีพ.ศ. 2530 ทางสนามมวยลุมพินีจะมีเบี้ยพิเศษที่ได้จากการขายบัตรเข้าชมการแข่งขันมวยไทยให้เพิ่มเติมรวมกับเบี้ยเลี้ยงหลัก ซึ่งในส่วนของเงินพิเศษตรงนี้นั้นบางครั้งทางวงดนตรีปี่มวบรรเลงบทเพลงที่ถูกใจทั้งเซียนมวยที่เข้ามาสนามมวยลุมพินีประจำและชาวต่างชาติ ก็จะมีสินน้ำใจเล็กน้อยๆให้กับนักดนตรีวงปี่มว ซึ่งผู้วิจัยจึงเห็นว่าในยุคสมัยตั้งแต่ พ.ศ. 2530 จนถึงปัจจุบัน สถานภาพทางการเงินของนักดนตรีปี่มวมีความเป็นอยู่ที่ดีขึ้นเรื่อยๆ

กลวิธีในการบรรเลงโดยส่วนมากการบรรเลงจะเป็นสิ่งที่นักดนตรีปี่มวปฏิบัติสืบทอดกันมาจากรุ่นสู่รุ่น ลักษณะในการบรรเลงและการคัดเลือกเพลงนั้นทางนักดนตรีปี่มว จะเป็นผู้ที่คัดเลือกเพลงที่จะบรรเลงในแต่ละครั้งเพียงผู้เดียว โดยที่ทางหัวหน้าวงหรือผู้บรรเลงกลองจะไม่เข้ามามีส่วนในการตัดสินใจ โดยการคัดเลือกเพลงที่จะบรรเลงนี้จะเป็นการคัดเลือกตามแบบแผนส่วนหนึ่ง และตามไหวพริบปฏิภาณของผู้ที่เป็นนักดนตรีปี่มว เพียงแต่จะมีเซียนมวย หรือทางโปรโมชั่นมาขอเพลงให้บรรเลงในบางครั้ง ซึ่งในการบรรเลงเพลงของนักดนตรีปี่มวตั้งแต่ พ.ศ. 2519 ถึง ปัจจุบันจะใช้การบรรเลงตามแบบแผน นักดนตรีวงปี่มวของสนามมวยลุมพินี จึงได้รับการยกย่องจากทางสังคมภายนอกและผู้ที่ทำงานร่วมกันว่า เป็นกลุ่มบุคคลซึ่งมีความสามารถ ซึ่งนอกจากงานในสนามมวยลุมพินีแล้วนั้น ทางวงยังได้รับเชิญให้ไปปฏิบัติหน้าที่ในสถานที่จัดการแข่งขันมวยไทยอยู่เสมอ ทำให้มีรายได้ที่เพิ่มขึ้นจากฝีมือของตนเอง ซึ่งทางสนามมวยลุมพินีก็ได้มีการปรับการให้ค่าเบี้ยเลี้ยง ซึ่งเป็นจำนวนเงินที่สามารถใช้ชีวิตอยู่ในสังคมได้ แม้จะไม่ได้มีอาชีพข้าราชการทหารรองรับในบางคน

บทเพลงที่นักดนตรีปี่มวสนามมวยลุมพินีใช้ในการบรรเลงประกอบการชกมวยไทย จะเป็นบทเพลงที่ตามแบบแผนการปฏิบัติสืบทอดต่อกันมา โดยมากจะบรรเลงในเพลงที่มีอัตราจังหวะชั้นเดียวหรือสองชั้นที่อยู่

ในสำเนียงแขก หรือสำเนียงต่างๆซึ่งขึ้นอยู่กับไหวพริบของนักดนตรีปี่มวญแต่ละบุคคล ซึ่งในระยะช่วงของทาง ร้อยตรีสุชาติ หอมจันทร์เจือ เป็นนักดนตรีปี่มวญนั้นจะนำเพลงลูกทุ่งหรือเพลงสมัยนิยมมาบรรเลงบ่อยครั้ง จึงทำให้ทางโปรโมเตอร์ไม่พอใจจึง แจ้งไปที่นายสนามมวญให้เลือกเพลงที่เป็นเพลงไทยเดิมมาบรรเลงมากขึ้น ส่วนทางเพลงที่มีการขอจากเซียนมวญหรือเป็นเพลงสมัยนิยม ก็สามารถบรรเลงได้บ้างแต่ไม่ให้บ่อยครั้งนัก จึงทำให้การบรรเลงเพลงของนักดนตรีปี่มวญของทางสนามมวญลุ่มพินี้ ยึดหลักแบบแผนมาจนถึงปัจจุบัน

ความสามารถของทางนักดนตรีวงปี่มวญสนามมวญลุ่มพินี้ ทำให้มีการจ้างไปทำงานในสถานที่ จัดการแข่งขันมวญไทยในที่ต่างๆนอกเหนือจากทำงานที่สนามมวญลุ่มพินี้ เช่น เวทีมวญสถานีโทรทัศน์ช่อง 7 สี นักดนตรีวงปี่มวญสนามมวญลุ่มพินี้จะไปบรรเลงกันทั้งวง โดยมีสมาชิกทั้งหมด 4 คน คือ ร้อยตรีฉลอง เอี่ยมสอาด และจำสับเอกวิบูลย์ อรุณสุขโข ทำหน้าที่บรรเลงกลองแขก ครุฑริศ เอี่ยมสอาด ผู้บรรเลงฉิ่ง ส่วนของนักดนตรีปี่มวญนั้นคือครูพิน เปี่ยมอยู่สุข นอกจากเวทีมวญช่อง 7 สี แล้วนั้นปัจจุบันครูสมพงษ์ ภูธร ก็รับหน้าที่นักดนตรีปี่มวญที่สนามมวญราชดำเนิน จำสับเอกอนันต์ ดำนิล เคยเป็นหัวหน้าวงดนตรีปี่มวญที่สนามมวญอ้อมน้อย ความสามารถที่เป็นที่ยอมรับจากสังคมภายนอกของนักดนตรีปี่มวญสนามมวญลุ่มพินี้ จึงทำให้เกิดการจ้างงาน ในสถานที่ต่างๆ ทำให้สถานภาพของผู้ที่เป็นทั้งอดีตและผู้ที่มีหน้าที่ในปัจจุบันของการเป็นนักดนตรีปี่มวญ สนามมวญลุ่มพินี้ มีสถานะทางการเงินที่ดียิ่งขึ้น และมีมือความสามารถยังเป็นที่ยอมรับในวงการดนตรีปี่มวญ ดังครูสมพงษ์ ภูธร กล่าวถึงเรื่องนี้ว่า

ในสนามมวญลุ่มพินิเขาจะมีการให้เงินพิเศษ ซึ่งเป็นเงินที่เรียกว่าเงินเท่า ซึ่งเงินในแต่ละครั้งเขาจะได้รับการสนับสนุนจากโปรโมเตอร์ในการจ่ายเงินค่าตัวของ พนักงานทั้งหมดตามรายชื่อที่ส่งไป โดยทางสนามมวญกับโปรโมเตอร์เขาใช้วิธีการให้ เงินเพิ่มพิเศษขึ้นมาจากเงินประจำที่ได้อยู่แล้ว โดยจะสังเกตได้ว่าถ้าวันไหนมวญคู่ที่มี ชื่อเสียง เซียนมวญให้ความสนใจพนักงานทั้งหมดก็จะได้เงินเพิ่ม ก็ถ้าเก็บค่าบัตรได้ถึง 1 ล้าน ไม่เกินล้าน 2 แสน ก็จะได้เงินค่าเท่าพิเศษเพิ่มมาจากค่าเบี้ยเลี้ยงประจำอีก 200 บาท ถ้าเก็บค่าบัตรเข้าชมเกิน 1 ล้าน 2 แสนบาท ก็จะได้เพิ่มเป็น 400 บาท ถ้า ถึง 2 ล้านบาท ก็จะได้เพิ่มเป็น 700 บาท ถ้าเก็บเงินได้ถึง 3 ล้านบาท ก็จะได้เพิ่มเป็น 1200 บาท โดยค่าตัวของคนปีเดิมก็ 600 บาท ก็บวกเท่าไปตามที่บอก ซึ่งระบบเท่า แบบนี้มีมานานมากแล้วแต่ เพิ่งมาเพิ่มเงินเท่าให้สูงขึ้นก็ 4 ปีมานี้ อยู่ในสมัยของนาย สนามมวญพลตรีสุรไกรนี้ละ (สมพงษ์ ภูธร, สัมภาษณ์, 10 มกราคม 2557)

ทั้งนี้สถานภาพนักดนตรีปี่มวญของสนามมวญลุ่มพินิ เป็นสิ่งที่ควรค่าที่ทางสังคมภายนอกควรได้รับรู้ ไม่ว่าจะเป็นยุคสมัยไหนความสามารถของนักดนตรีปี่มวญสนามมวญลุ่มพินิยังได้รับการยกย่องจากผู้ที่เป็นอยู่ เสมอ

ผลสรุปการดำเนินการวิเคราะห์ / อภิปรายผล

ในการศึกษาผู้วิจัยพบว่าสถานภาพนักดนตรีปี่มวญลุ่มพินิจำแนกได้เป็น 2 ช่วงคือ ในช่วงระยะเวลา พ.ศ. 2499 ถึง พ.ศ. 2535 นักดนตรีปี่มวญของสนามมวญลุ่มพินิ มีสถานะเป็นข้าราชการของกองดุริยางค์ ทหารบก โดยมีนักดนตรีปี่มวญคือ จำสับเอกช้อย เพิ่มผล สิบตรีสมนึก บุญจำเริญ พันโทเสนาะ หลวงสุนทร จำ สิบเอกทวี ไทยพยัคฆ์ จำสับเอกอนันต์ ดำนิล ร้อยตรีสุชาติ หอมจันทร์เจือ ต่อมา ในช่วง พ.ศ. 2519 เกิด ปัญหารายได้ในการดำรงชีพ จึงทำให้นักดนตรีปี่มวญลาออก ส่งผลให้เกิดการปรับเปลี่ยนระบบในการทำงาน ทำให้นักดนตรีมีรายได้เพิ่มขึ้นและเพิ่มจำนวนนักดนตรีปี่มวญเพื่อแบ่งเบาภาระหน้าที่ จึงทำให้สถานภาพนัก

ดนตรีปี่มวดยี่ขึ้น จนถึงช่วงปี พ.ศ. 2536 หัวหน้าวงดนตรีปี่มวดยี่เกษียณอายุราชการและเสียชีวิต ขณะนั้นกองดุริยางค์ทหารบกขาดแคลนผู้มีความสามารถในการเป่าปี่มวดยี่ จึงรับนักดนตรีปี่มวดยี่พลเรือนเข้ารับหน้าที่แทนสืบต่อมาตั้งแต่ปี พ.ศ. 2536 ถึง ปัจจุบัน คือ ครูลำเพย ลำอานงค์ ครูพิน เปี่ยมอยู่สุข และครูสมพงษ์ ภูธร ทำให้ประชาชนทั่วไปที่มีความสามารถทางด้านดนตรีปี่มวดยี่เข้ามารับหน้าที่แทน

ส่วนกลวิธีในการบรรเลงของวงดนตรีปี่มวดยี่สนามมวยลุมพินีโดยส่วนมากการบรรเลงจะเป็นสิ่งที่นักดนตรีปี่มวดยี่ปฏิบัติสืบทอดกันมาตามรุ่นสู่รุ่น โดยการคัดเลือกเพลงที่จะมาบรรเลงปี่มวดยี่จะเป็นการคัดเลือกตามแบบแผนส่วนหนึ่ง และตามไหวพริบปฏิภาณของผู้ที่เป็นนักดนตรีปี่มวดยี่อีกส่วนหนึ่ง ทั้งนี้อาจมีเขียนมวดยี่หรือทางโปรมอเตอร์มาขอให้บรรเลงเพลงที่ได้รับความนิยมตามยุคสมัยในบางครั้ง

นักดนตรีปี่มวดยี่สนามมวยลุมพินี เป็นนักดนตรีที่ได้รับการยกย่องจากวงวิชาชีพนักร้องว่าเป็นบุคคลซึ่งมีฝีมือความสามารถ เห็นได้จากนักดนตรีปี่มวดยี่สนามมวยลุมพินีได้รับเชิญให้ไปปฏิบัติหน้าที่ในสถานที่จัดการแข่งขันมวยไทยต่างๆ อยู่เสมอ นักดนตรีปี่มวดยี่สนามมวยลุมพินีเป็นที่ยอมรับว่าเป็นผู้ที่มีความรู้ความสามารถและสืบทอดแบบแผนการบรรเลงปี่มวดยี่ตามชนบ จึงมีบทบาทเป็นที่ยอมรับถึงปัจจุบัน

ข้อเสนอแนะ

จากที่ผู้วิจัยได้ทำการเก็บข้อมูลเรื่องสถานภาพของนักดนตรีปี่มวดยี่ในสนามมวยลุมพินี ผู้วิจัยได้รับรู้ถึงสถานภาพแรกเริ่มถึงปัจจุบันซึ่งเกิดขึ้นกับนักดนตรีปี่มวดยี่ในสนามมวยลุมพินี ว่ามีขั้นตอนที่น่าสนใจและเป็นกลุ่มบุคคลที่มีความสามารถทางด้านดนตรีไทย เป็นตัวอย่างให้กับนักดนตรีรุ่นหลังที่จะมาทำหน้าที่นักดนตรีปี่มวดยี่ในสนามมวยลุมพินีหรือในสนามมวยต่างๆ จึงเสนอให้มีการเปิดรายวิชาสอนในสถาบันอุดมศึกษาหรือวิจัยมุมกว้าง เกี่ยวกับวิชาดนตรีประกอบการต่อสู้ในชาติอาเซียนต่อไป

รายการอ้างอิง

สมบัติ สวางค์วัฒน์. 2554. *ย้อนตำนานแควดงมวดยี่ไทยจากอดีตถึงปัจจุบัน*. กรุงเทพฯ: ก้าวแรก.
เสนาะ หลวงสุนทร. *ข้าราชการบำนาญ โรงเรียนดุริยางค์ทหารบก. สัมภาษณ์*. 1 ตุลาคม 2557.
สมพงษ์ ภูธร. *นักดนตรีปี่มวดยี่ สนามมวยลุมพินี. สัมภาษณ์*. 10 มกราคม 2557



งานสร้างสรรค์ของนักคีตศิลป์ไทย วงดนตรีไทยกรุงเทพมหานคร

CREATIVE WORKS OF KRUNGTHEPMAHANAKORN

THAI CLASSICAL MUSIC BAND'S VOCALISTS

อรณิชา อรรถจนกุล*

ณรงค์ชัย ปิฎกักรัตน์**

บทคัดย่อ

การวิจัย เรื่อง งานสร้างสรรค์ของนักคีตศิลป์ไทย วงดนตรีไทยกรุงเทพมหานคร เป็นการวิจัยโดยใช้ระเบียบวิธีวิจัยเชิงคุณภาพ มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาชีวประวัติและผลงานของนักคีตศิลป์ไทย วงดนตรีไทยกรุงเทพมหานคร และศึกษางานสร้างสรรค์ของนักคีตศิลป์ไทย วงดนตรีไทยกรุงเทพมหานคร

ผลการวิจัยพบว่า นักคีตศิลป์ไทย วงดนตรีไทยกรุงเทพมหานคร จากอดีตจนถึงปัจจุบันมีปรากฏทั้งสิ้น 10 ท่าน คือ ครูอนงค์ แสงยนต์ ครูบุญชู รอดประสิทธิ์ ครูกัญญา โรหิตาจร ครูบุหงา นาคพลั้ง ครูวิมล เพยเผ่าเย็น ครูสุภางค์พักตร์ แก้วกระหนก ครูประสิทธิ์ วงษ์นิล ครูทัศนีย์วรรณ คำศิริ ครูขวัญดาว ปุณยลภัสกุล และครูชนิดุศ เกตุขรา นักคีตศิลป์ไทยแต่ละท่านมีความรู้ความสามารถและความเชี่ยวชาญทางด้านคีตศิลป์ไทย

จากการปฏิบัติหน้าที่นักคีตศิลป์ไทย วงดนตรีไทยกรุงเทพมหานคร ทำให้มีผลงานปรากฏออกมา 3 ประเภท คือ ผลงานด้านการประพันธ์ ผลงานด้านการแสดง และผลงานด้านการเผยแพร่ ซึ่งผลงานดังกล่าวสะท้อนให้เห็นถึงบทบาทหน้าที่ของนักคีตศิลป์ไทย ที่มีต่อวงดนตรีไทยกรุงเทพมหานครได้เป็น 2 ลักษณะ คือ บทบาทหน้าที่โดยตรงและบทบาทหน้าที่โดยอ้อม

ในส่วนของงานสร้างสรรค์ของนักคีตศิลป์ไทย วงดนตรีไทยกรุงเทพมหานคร มีนักคีตศิลป์ไทย วงดนตรีไทย กรุงเทพมหานคร ที่มีผลงานสร้างสรรค์จำนวน 6 ท่าน คือ ครูอนงค์ แสงยนต์ ครูบุญชู รอดประสิทธิ์ ครูกัญญา โรหิตาจร ครูบุหงา นาคพลั้ง ครูวิมล เพยเผ่าเย็น และครูชนิดุศ เกตุขรา โดยผลงานสร้างสรรค์ที่เกิดขึ้น มีปรากฏออกมาใน 3 ลักษณะ คือ ผลงานด้านการประพันธ์ทางร้อง ผลงานด้านการประพันธ์บทขับร้อง และผลงานด้านการบรรจเพลง ผลงานเหล่านี้เกิดจากการได้รับมอบหมายจากหัวหน้าวงดนตรีไทยกรุงเทพมหานครในแต่ละยุคสมัย เพื่อนำไปใช้ในการขับร้องและบรรเลงของวงดนตรีไทยกรุงเทพมหานคร และยังคงมีปรากฏอยู่จนถึงปัจจุบัน

คำสำคัญ: งานสร้างสรรค์/ นักคีตศิลป์ไทย/ วงดนตรีไทยกรุงเทพมหานคร

Abstract

This research on creative works of Thai classical vocalists of Krungthepmahanakorn Thai Classical Music Band is a qualitative study aimed to investigate biography and works of Thai classical vocalists of Krungthepmahanakorn Thai Classical Music Band and their creative works.

Findings from the research suggest that up to date, there are 10 Thai classical vocalists of Krungthepmahanakorn Thai Classical Music Band including Kru Anong Saengyon, Kru Boonchu Rodprasit, Kru Kanya Rohitajol, Kru Bu-nga Narkplang, Kru Wimol Pheyphaoyen, Kru Suphangpak Kaewkrank, Kru Prasit Wongnil, Kru Tussanevan Kumsiri, Kru Kwandaow Punyalaphatsakul and Kru Chanudit Ketchara and each of them has produced talent and expertise in Thai vocal music.

Based on the function as a vocalist of Krungthepmahanakorn Thai Classical Music Band, their works can be referred to in 3 aspects including composition work, performance work and promotion and dissemination work. Such creative works reflect their role and duty as a vocalist in the Band both direct and indirect one.

With respect to composition work, there were 6 Thai classical vocalists of Krungthepmahanakorn Thai Classical Music Band who could be referred to for their outstanding works including Kru Anong Saengyon Kru Boonchu Rodprasit Kru Kanya Rohitajol Kru Bu-nga Narkplang Kru Wimol Pheyphaoyen and Kru Chanudit Ketchara. Creative works were produced in 3 patterns including melody composition, lyrics composition and music arrangement. These works were largely originated from the assignment given by the master of Krungthepmahanakorn Thai Classical Music Band at that time and all of them have been performed by the Band until today.

Keywords: Creative Works / Thai Classical Music Band's Vocalist / Krungthepmahanakorn Thai Classical Music Band

* นักศึกษาระดับมหาบัณฑิต ศิลปศาสตรมหาบัณฑิต (ดนตรีวิทยา) วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล, o.atchanakul@gmail.com

** รองศาสตราจารย์, ดนตรีวิทยา วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล, grnpd@mahidol.ac.th

บทนำ

ดนตรีไทย เป็นมรดกอันล้ำค่าของชาติไทย ที่บรรพบุรุษของเราได้สร้างสมมาเป็นระยะเวลาอันยาวนาน ผ่านการถ่ายทอดจากรุ่นสู่รุ่น สัมมาจนเกิดเป็นอารยธรรมการดนตรี แสดงให้เห็นถึงเอกลักษณ์ของความเป็นไทยได้อย่างเต็มภาคภูมิ การดนตรีไทยเกิดขึ้นเพื่อรับใช้วิถีชีวิตของคนในสังคมไทย วงดนตรีไทยวงหนึ่งประกอบไปด้วยนักดนตรีและนักร้อง ผู้ซึ่งทำหน้าที่ถ่ายทอดบทเพลงผ่านการบรรเลงและการขับร้องอย่างถูกต้องตามระเบียบแบบแผน และยังคงมีปรากฏอยู่จนถึงปัจจุบัน และจากการทำหน้าที่บรรเลงและขับร้องนี้เอง ที่ทำให้เกิดงานสร้างสรรค์อันเป็นการสะท้อนให้เห็นถึงความรู้ ความคิดที่ผ่านกระบวนการเรียนรู้จนตกผลึก ผ่านความรู้สึกรสสัมผัส อารมณ์และจินตนาการ และแสดงออกมาให้เห็นในรูปของผลงานหรือชิ้นงานในลักษณะใดลักษณะหนึ่งที่แตกต่างกันออกไป ซึ่งสามารถแสดงให้เห็นถึงอัตลักษณ์ของแต่ละบุคคลได้เป็นอย่างดี อีกทั้งยังก่อให้เกิดสิ่งใหม่ขึ้น เช่น ความรู้ ทักษะ นวัตกรรม อันนำไปสู่การพัฒนาองค์กร สังคม และประเทศชาติต่อไป

วงดนตรีไทยกรุงเทพมหานคร เป็นวงดนตรีไทยวงหนึ่งซึ่งอยู่ภายใต้สังกัดกลุ่มงานดุริยางค์ไทย กองการสังคีต สำนักวัฒนธรรม กีฬาและการท่องเที่ยว กรุงเทพมหานคร มีหน้าที่ในการส่งเสริมศิลปวัฒนธรรมของชาติให้ดำรงอยู่ เป็นหน่วยงานราชการหนึ่งที่มีความเป็นมาช้านาน เริ่มก่อตั้งเมื่อปี พ.ศ. 2506 โดยนายชำนาญ ยุวบูรณ์ ซึ่งดำรงตำแหน่งนายกเทศบาลกรุงเทพมหานครในขณะนั้น ด้วยเล็งเห็นคุณค่าศิลปและวัฒนธรรมของชาติ อีกทั้งยังทำหน้าที่รับใช้สังคมในด้านต่าง ๆ อาทิ งานด้านการแสดง ได้ทำหน้าที่บรรเลงต้อนรับราชอาคันตุกะจากต่างประเทศ ด้านการสอน ได้จัดฝึกอบรมครูดนตรีเพื่อนำความรู้ไปถ่ายทอดแก่นักเรียนในโรงเรียนสังกัดกรุงเทพมหานคร เหล่านี้เป็นต้น นอกจากนี้วงดนตรีไทยกรุงเทพมหานครยังเป็นแหล่งรวบรวมครูดนตรี นักดนตรีและนักร้องที่มีคุณภาพ ส่งผลให้วงดนตรีไทยกรุงเทพมหานครมีประสิทธิภาพและสามารถสร้างชื่อเสียงในระดับชาติ จนได้รับการยกย่องว่าเป็นหน่วยงานหนึ่งที่มีความสำคัญต่อการดนตรีไทย ดังจะเห็นได้จากครูดนตรีที่ได้รับการยกย่องให้เป็นศิลปินแห่งชาติถึง 3 ท่านด้วยกันคือ ครูบุญยงค์ เกตุคง ครูบุญยัง เกตุคง และครูพินิจ ฉายสุวรรณ ซึ่งแต่ละท่านถือเป็นปูชนียบุคคลที่เปี่ยมไปด้วยความเชี่ยวชาญในการดนตรีเป็นอย่างดี

ในวงดนตรีไทย ส่วนที่สามารถเพิ่มสุนทริยสทางการฟังและมีพัฒนาการควบคู่มาพร้อมการดนตรีไทย นั่นก็คือ คีตศิลป์ อันเป็นศาสตร์ที่ว่าด้วยการขับร้อง อย่างมีระเบียบแบบแผน มีความประณีตงดงาม และความละเอียดอ่อน โดยมีนักคีตศิลป์หรือนักร้องเป็นผู้ถ่ายทอดมรดกทางวัฒนธรรมนี้ อีกทั้งยังมีส่วนสำคัญในการสร้างความสมบูรณ์ให้เกิดแก่วงดนตรีไทยและ ยังเป็นผู้ถ่ายทอดบทเพลงผ่านการใช้ภาษาเพื่อให้เกิดความซาบซึ้งและเข้าถึงอารมณ์เพลงได้ดียิ่งขึ้น ซึ่งถือว่่านักคีตศิลป์เป็นผู้สร้างความสมบูรณ์ให้เกิดขึ้นในการสื่อสารทางดนตรี กล่าวคือ มีนักดนตรีและนักร้องเป็นผู้ส่งสาร มีภาษาดนตรีและภาษาร้องเป็นสาร และมีผู้ฟังเป็นผู้รับสาร จึงถือเป็น ความมหัศจรรย์ที่ธรรมชาติได้มอบให้แก่มนุษย์ ซึ่งน้อยคนนักที่จะมีความสามารถในทางด้านนี้

นักคีตศิลป์ไทย วงดนตรีไทยกรุงเทพมหานคร เป็นกลุ่มบุคคลที่มีชื่อเสียงและมีความเชี่ยวชาญทางด้านการขับร้องไทยอย่างดียิ่ง จากประวัติความเป็นมาของวงดนตรีไทยกรุงเทพมหานคร มีปรากฏนักคีตศิลป์ไทยทั้งหมด 10 ท่านด้วยกัน คือ (1) ครูอนงค์ แสงยนต์ (2) ครูบุญชู รอดประสิทธิ์ (3) ครูกัญญาโรหิตาจร (4) ครูบุหงา นาครดล (5) ครูวิมล เพยเผ่าเย็น (6) ครูสุรางค์พัทธ์ แก้วกระหนก (7) ครูประสิทธิ์ วงษ์นิล (8) ครูทัศนีย์วรรณ คำศิริ (9) ครูขวัญดาว ปุณยลภัสกุล (10) ครูชนิดิศ เกตุขรา ซึ่งแต่ละท่านล้วนมีความรู้ความสามารถทางด้านการขับร้องและมีเอกลักษณ์เฉพาะตัวด้วยกันทั้งสิ้น นอกจากนี้นักคีตศิลป์ไทยจะทำหน้าที่นักร้องประจำวงดนตรีไทยกรุงเทพมหานครแล้ว ยังมีบทบาทหน้าที่ในด้านต่าง ๆ ตามแต่ภาระงานที่

ได้รับมอบหมาย ทำให้นักคิดศิลป์ต้องใช้ทักษะความรู้ความสามารถและประสบการณ์มาใช้ในการสร้างสรรค์ผลงานให้เหมาะกับภาระงานนั้น ๆ ส่งผลให้ผลงานที่เกิดขึ้นมีความหลากหลายและเป็นที่น่าสนใจ

จากความเป็นมาและความสำคัญข้างต้น จึงนำมาสู่การทำวิจัยเรื่อง “งานสร้างสรรค์ของนักคิดศิลป์ไทย วงดนตรีไทยกรุงเทพมหานคร” เพื่อเป็นแนวทางในการปฏิบัติของนักคิดศิลป์ไทย และเป็นส่วนหนึ่งในการอนุรักษ์ เผยแพร่และสืบทอดมรดกทางวัฒนธรรมนี้ให้คงอยู่สืบไป

วัตถุประสงค์และขอบเขตของงานวิจัย

1. เพื่อศึกษาชีวประวัติและผลงานของนักคิดศิลป์ไทย วงดนตรีไทยกรุงเทพมหานคร
2. เพื่อศึกษางานสร้างสรรค์ของนักคิดศิลป์ไทย วงดนตรีไทยกรุงเทพมหานคร

วิธีดำเนินการวิจัย

การวิจัย เรื่อง งานสร้างสรรค์ของนักคิดศิลป์ไทย วงดนตรีไทยกรุงเทพมหานคร เป็นการวิจัยเชิงคุณภาพ โดยอาศัยวิธีการทางด้านมานุษยดนตรีวิทยา ในการเก็บรวบรวมข้อมูล มีขั้นตอนการดำเนินงานดังต่อไปนี้

1.การวางแผนงานเบื้องต้น

1.1) ศึกษาค้นคว้าข้อมูลจากเอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้องจากแหล่งการศึกษาต่าง ๆ และจากหน่วยงานราชการที่เกี่ยวข้อง

1.2) การสำรวจข้อมูลเบื้องต้น ผู้วิจัยเลือกสำรวจพื้นที่ที่กลุ่มงานดุริยางค์ไทย กองการสังคีต สำนักวัฒนธรรม กีฬาและการท่องเที่ยว กรุงเทพมหานคร เพื่อสอบถามข้อมูลสภาพทั่วไป ข้อมูลดนตรีและข้อมูลศิลปิน ทำให้ทราบว่า นักคิดศิลป์ไทย วงดนตรีไทยกรุงเทพมหานคร มีจำนวนทั้งหมด 10 ท่าน โดยยังคงปฏิบัติราชการ 4 ท่าน และเกษียณอายุราชการไปแล้ว 6 ท่าน คือ ครูอนงค์ แสงยนต์ (ศรีไทยพันธุ์) ครูบุญชู รอดประสิทธิ์ (ทองเชื้อ) ครูบุหงา นาคพลั้ง ครูกัญญา โรหิตาจล ครูวิมล เผยเผ่าเย็น ครูสุภาวงศ์พัทธร แก้วกระหนก ครูประสิทธิ์ วงษ์นิล ครูทัศนีย์วรรณ คำศิริ ครูขวัญดาว ปุญญลภัสกุล ครูชนุตติส เกตุขรา และผู้วิจัยเลือกสัมภาษณ์บุคคลข้อมูล 2 กลุ่ม คือ นักคิดศิลป์ไทย วงดนตรีไทยกรุงเทพมหานคร และบุคคลที่เกี่ยวข้องกับวงดนตรีไทยกรุงเทพมหานคร โดยมุ่งเน้นบุคคลข้อมูลที่เป็นนักคิดศิลป์ของวงดนตรีไทยกรุงเทพมหานครเป็นหลัก

1.3) การเลือกพื้นที่ศึกษา ผู้วิจัยกำหนดพื้นที่ในการศึกษา 2 พื้นที่ด้วยกัน คือ กลุ่มงานดุริยางค์ไทย กองการสังคีต สำนักวัฒนธรรม กีฬา และการท่องเที่ยว กรุงเทพมหานคร และสถานที่พำนักของนักคิดศิลป์ไทย วงดนตรีไทยกรุงเทพมหานคร เพื่อเป็นพื้นที่ในการศึกษางานวิจัยเรื่องงานสร้างสรรค์ของนักคิดศิลป์ไทย วงดนตรีไทยกรุงเทพมหานคร

2. การเก็บข้อมูลภาคสนาม

การวิจัยเรื่องงานสร้างสรรค์ของนักคิดศิลป์ไทย วงดนตรีไทยกรุงเทพมหานคร เป็นการเก็บข้อมูลภาคสนามตามวัตถุประสงค์ที่วางไว้ โดยผู้วิจัยใช้วิธีการสัมภาษณ์และสังเกต โดยข้อมูลสัมภาษณ์ ผู้วิจัยใช้วิธีการสัมภาษณ์แบบเป็นทางการและการสัมภาษณ์แบบไม่เป็นทางการ และวิธีการสังเกตแบบมีส่วนร่วม ด้วยการเข้าร่วมในกิจกรรมต่าง ๆ ที่วงดนตรีไทยกรุงเทพมหานครได้จัดขึ้น เพื่อความเข้าใจมากยิ่งขึ้น

3. การวิเคราะห์ข้อมูล

ผู้วิจัยนำข้อมูลที่ได้จากการตรวจสอบแล้วมาวิเคราะห์ตามประเด็นต่าง ๆ ดังนี้

1) ชีวิตประวัติและผลงานของนักคิดศิลป์ไทย วงดนตรีไทยกรุงเทพมหานคร ผู้วิจัยทำการวิเคราะห์ข้อมูลจากเอกสาร ข้อมูลภาคสนามที่ได้จากการสัมภาษณ์บุคคลข้อมูล โดยใช้แนวคิดและทฤษฎีประวัติศาสตร์เพื่ออธิบายประเด็นต่าง ๆ

2) บทบาทหน้าที่ของนักคิดศิลป์ไทย วงดนตรีไทยกรุงเทพมหานคร ผู้วิจัยทำการวิเคราะห์ข้อมูลภาคสนามที่ได้จากการสัมภาษณ์บุคคลข้อมูล โดยใช้แนวคิดและทฤษฎีโครงสร้างหน้าที่ เพื่ออธิบายประเด็นต่าง ๆ

3) งานสร้างสรรค์ของนักคิดศิลป์ไทย วงดนตรีไทยกรุงเทพมหานคร ผู้วิจัยทำการวิเคราะห์ข้อมูลภาคสนามที่ได้จากการสัมภาษณ์บุคคลข้อมูล โดยใช้แนวคิดและทฤษฎีการแพร่กระจาย และแนวคิดและทฤษฎีความคิดสร้างสรรค์ เพื่ออธิบายประเด็นต่าง ๆ

4. การสรุปผลข้อมูล

นำข้อมูลที่ได้จากการวิเคราะห์ มาสรุปผลและแยกออกมาเป็นประเด็นตามวัตถุประสงค์ของการวิจัยทั้ง 2 ข้อ คือ 1) เพื่อศึกษาชีวิตประวัติและผลงานของนักคิดศิลป์ไทย วงดนตรีไทยกรุงเทพมหานคร 2) เพื่อศึกษางานสร้างสรรค์ของนักคิดศิลป์ไทย วงดนตรีไทยกรุงเทพมหานคร เพื่อตรวจสอบความครบถ้วนของข้อมูลอีกครั้ง ก่อนจะเข้าสู่กระบวนการนำเสนอข้อมูลในขั้นต่อไป

5. การนำเสนอข้อมูล

ผู้วิจัยนำข้อมูลที่ได้จากการสรุปผลการวิเคราะห์มาเรียบเรียงตามวัตถุประสงค์ที่วางไว้ และนำเสนอในรูปแบบการพรรณนาวิเคราะห์ ดังนี้

1) วัตถุประสงค์ข้อที่ 1 นำเสนอในบทที่ 4 นักคิดศิลป์ไทย วงดนตรีไทยกรุงเทพมหานคร

2) วัตถุประสงค์ข้อที่ 2 นำเสนอในบทที่ 5 งานสร้างสรรค์ของนักคิดศิลป์ไทย วงดนตรีไทยกรุงเทพมหานคร

ผลการวิจัย

จากการศึกษานักคิดศิลป์ไทย วงดนตรีไทยกรุงเทพมหานคร ผู้วิจัยสามารถสรุปประเด็นการศึกษาได้เป็น 3 ประเด็น ดังนี้

ประวัติและพัฒนาการของวงดนตรีไทยกรุงเทพมหานคร

วงดนตรีไทยกรุงเทพมหานคร เป็นวงดนตรีไทยวงหนึ่งซึ่งอยู่ภายใต้สังกัดกรุงเทพมหานคร ก่อตั้งขึ้นเมื่อปี พ.ศ. 2506 ด้วยการริเริ่มของนายชำนาญ ยุวบูรณ์ นายกเทศบาลกรุงเทพมหานครในขณะนั้น ด้วยเล็งเห็นถึงความสำคัญในการส่งเสริมและสนับสนุนศิลปวัฒนธรรม โดยเฉพาะอย่างยิ่งด้านดนตรีไทยและนาฏศิลป์ไทยให้คงอยู่ จึงได้จัดตั้งวงดนตรีไทยเทศบาลนครกรุงเทพ หรือที่ปัจจุบันเรียกว่าวงดนตรีไทยกรุงเทพมหานครนับแต่นั้นมา (สำนักวัฒนธรรม กีฬา และการท่องเที่ยว กรุงเทพมหานคร. 2556: 1)

จากอดีตจนถึงปัจจุบัน มีหัวหน้าวงดนตรีไทยทั้งหมด 9 ท่าน คือ ครูพริ้ง ดนตรีรส ครูบุญยงค์ เกตุคง ครูพินิจ ฉายสุวรรณ ครูสุจินต์ ศรีเฟื่องฟู ครูหยด ผลเกิด ครูชนะ ชำนิราชกิจ ครูนิคม รักชุมแก้ว ครูชาติรี อบนวล และปัจจุบันคือ ครูสุทัศน์ แก้วกระหนก ทำหน้าที่รักษาการในตำแหน่งหัวหน้ากลุ่มงานดุริยางค์ไทย กองการสังคีต สำนักวัฒนธรรม กีฬา และการท่องเที่ยว กรุงเทพมหานคร

ภารกิจหลักของวงดนตรีไทยกรุงเทพมหานครคือ การขับร้องและบรรเลงในงานพระราชพิธี งานพิธีการ ตามวาระโอกาสสำคัญต่างๆ ตามคำสั่งของกรุงเทพมหานครและจากหน่วยงานอื่นๆ ที่ขอความอนุเคราะห์มา รวมถึงโครงการดนตรีสำหรับประชาชน หรือที่เรียกว่า “ดนตรีในสวน” เพื่อสร้างความบันเทิงให้แก่ประชาชนตามสวนสาธารณะต่างๆ ทั้ง 5 แห่งในกรุงเทพมหานคร คือ สวนจตุจักร สวนลุมพินี สวนพระนคร สวนธนบุรีรมย์ และสวนสราญรมย์ และการบรรเลงเพื่อเผยแพร่ออกอากาศทางสถานีวิทยุกระจายเสียงแห่งประเทศไทย วิทยุ อ.ส. และทางสถานีวิทยุ ปชส.7 ซึ่งแต่ละยุคแต่ละสมัยนั้นวารสารศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ปีที่ 2, ฉบับที่ 1, หน้า 49-59

ต่างก็ปฏิบัติตามภารกิจหลักของวงดนตรีไทยกรุงเทพมหานครสืบต่อกันมา (บุหงา นาคพลั้ง, สัมภาษณ์, 5 ตุลาคม 2555)

ทั้งนี้ในสมัยครุพิณิจ ฉายสุวรรณ เป็นหัวหน้าวงนั้น ได้มีการเพิ่มภารกิจหลักขึ้นอีกอย่างหนึ่ง คือ การจัดให้มีโครงการอบรมดนตรีสำหรับประชาชน โดยการเป็นวิทยากรให้ความรู้ทางด้านดนตรีไทยแก่ประชาชนและผู้สนใจทั่วไป และยังคงมีโครงการนี้สืบเนื่องมาจนถึงปัจจุบัน

ต่อมาในสมัยครุชาติรี ออบนวล เป็นหัวหน้าวงดนตรีไทย ได้มีการยกเลิกหนึ่งในภารกิจหลักขึ้น คือ การบรรเลงเพื่อเผยแพร่ออกอากาศทางสถานีวิทยุกระจายเสียงแห่งประเทศไทย วิทยุ อ.ส. และทางสถานีวิทยุ พชส.7 อันเนื่องมาจากการปรับเปลี่ยนโครงสร้างการปฏิบัติงานของสถานีวิทยุขึ้น ๆ

ปัจจุบันนี้วงดนตรีไทยกรุงเทพมหานคร หรือวงเทศบาลนครกรุงเทพในอดีตนั้น ยังคงยืนหยัดและปฏิบัติตามเจตนารมณ์ที่วางไว้อย่างมุ่งมั่น เพื่อต้องการสืบทอดศิลปวัฒนธรรมแขนงนี้ให้คงอยู่สืบไป

ชีวประวัติของนักคีตศิลป์ไทย วงดนตรีไทยกรุงเทพมหานคร

นักคีตศิลป์ไทย วงดนตรีไทยกรุงเทพมหานคร เป็นส่วนที่มีความสำคัญยิ่งในการสร้างความสมบูรณ์ให้เกิดขึ้นแก่วงดนตรีไทยกรุงเทพมหานคร จากอดีตจนถึงปัจจุบันมีทั้งหมด 10 ท่าน คือ ครูอนงค์ แสงยนต์ ครูบุญชู รอดประสิทธิ์ ครูกัญญา โรหิตาจร ครูบุหงา นาคพลั้ง ครูวิมล เผยเผ่าเย็น ครูสุรางค์พักตร์ แก้วระหนก ครูประสิทธิ์ วงษ์นิล ครูทัศนีย์วรรณ คำศิริ ครูขวัญดาว ปุณยลภัสกุล และครูชนิดิศ เกตุขรา ซึ่งแต่ละท่านถือเป็นปูชนียบุคคลทางด้านคีตศิลป์ไทย

จากการศึกษาพบว่า นักคีตศิลป์ไทย วงดนตรีไทยกรุงเทพมหานครนั้น ได้รับการถ่ายทอดความรู้ทางด้านคีตศิลป์ไทยตั้งแต่วัยเยาว์ จากการถ่ายทอดความรู้จากครูนักร้อง รุ่นอาวุโสที่มีชื่อเสียงในสมัยนั้น จากสำนักดนตรีที่ไปเรียนมา และจากสถานศึกษาเฉพาะทาง เช่น มหาวิทยาลัย วิทยาลัยนาฏศิลป์ เป็นต้น จนทำให้นักคีตศิลป์ไทยนั้นเกิดความเชี่ยวชาญ และเมื่อได้เข้ามาทำงานเป็นนักคีตศิลป์ไทย วงดนตรีไทย กรุงเทพมหานคร จากภารกิจหลักและความสามารถของแต่ละท่าน ส่งผลให้เกิดผลงานต่างๆ ออกมามากมาย โดยผู้วิจัยแบ่งออกเป็น 3 ประเภท คือ ผลงานด้านการประพันธ์ ผลงานด้านการแสดง และผลงานด้านการเผยแพร่

ในส่วนของผลงานด้านการประพันธ์ มีนักคีตศิลป์ไทย 6 ท่าน ที่มีผลงานปรากฏในด้านนี้ ได้แก่ ครูอนงค์ แสงยนต์ ครูบุญชู รอดประสิทธิ์ ครูกัญญา โรหิตาจร ครูบุหงา นาคพลั้ง ครูวิมล เผยเผ่าเย็น และครูชนิดิศ เกตุขรา ซึ่งแต่ละท่านล้วนได้รับมอบหมายจากหัวหน้าวงดนตรีไทยกรุงเทพมหานครในขณะนั้น ให้เป็นผู้ประพันธ์ท่วงร้อง หรือประพันธ์บทขับร้องขึ้น เพื่อใช้สำหรับการขับร้องและบรรเลงของวงดนตรีไทย กรุงเทพมหานคร

ในส่วนของผลงานด้านการแสดง นักคีตศิลป์ไทยทุกท่านมีผลงานปรากฏทางด้านนี้ อันเนื่องมาจากการปฏิบัติภารกิจหลักของวงดนตรีไทยกรุงเทพมหานคร คือ การขับร้องและบรรเลงในงานพระราชพิธี งานพิธีการ ตามวาระโอกาสสำคัญต่าง ๆ ตามคำสั่งของกรุงเทพมหานครและจากหน่วยงานอื่น ๆ ที่ขอความอนุเคราะห์มา รวมถึงโครงการดนตรีสำหรับประชาชน หรือที่เรียกว่า “ดนตรีในสวน” เพื่อสร้างความบันเทิงให้แก่ประชาชนตามสวนสาธารณะต่าง ๆ ทั้ง 5 แห่ง ในกรุงเทพมหานคร คือ สวนจตุจักร สวนลุมพินี สวนพระนคร สวนธนบุรีรมย์ และสวนสราญรมย์ อีกด้วย

ในส่วนของผลงานด้านการเผยแพร่ นักคีตศิลป์ไทยทุกท่านมีผลงานปรากฏทางด้านนี้ อันเนื่องมาจากการปฏิบัติภารกิจหลักของวงดนตรีไทยกรุงเทพมหานคร คือ การขับร้องและบรรเลงในงานพระราชพิธี งานพิธีการ ตามวาระโอกาสสำคัญต่าง ๆ ตามคำสั่งของกรุงเทพมหานคร และจากหน่วยงานอื่น ๆ ที่ขอความอนุเคราะห์มา และการบรรเลงเพื่อเผยแพร่ออกอากาศทางสถานีวิทยุกระจายเสียงแห่งประเทศไทย วิทยุ อ.ส. และทางสถานีวิทยุ พชส.7 อีกทั้งโครงการอบรมดนตรีสำหรับประชาชน โดยการ

เป็นวิทยากรให้ความรู้ทางด้านดนตรีไทยแก่ประชาชนและผู้สนใจทั่วไป และรวมถึงการไปเผยแพร่ศิลปวัฒนธรรมไทยในต่างประเทศอีกด้วย

บทบาทหน้าที่ของนักคีตศิลป์ไทย วงดนตรีไทยกรุงเทพมหานคร

จากการศึกษาชีวประวัติและผลงานของนักคีตศิลป์ไทย วงดนตรีไทยกรุงเทพมหานครในข้างต้น ผู้วิจัยสามารถแบ่งประเภทผลงานของนักคีตศิลป์ไทย วงดนตรีไทยกรุงเทพมหานคร ได้เป็น 3 ประเภท คือ (1) ผลงานด้านการประพันธ์ (2) ผลงานด้านการแสดง (3) ผลงานด้านการเผยแพร่ และจากผลงานดังกล่าว สามารถสะท้อนให้เห็นถึงบทบาทหน้าที่ของนักคีตศิลป์ไทยที่มีต่อวงดนตรีไทยกรุงเทพมหานครได้เป็นอย่างดี โดยผู้วิจัยสามารถสรุปบทบาทหน้าที่ของนักคีตศิลป์ไทยวงดนตรีไทยกรุงเทพมหานครได้เป็น 2 ลักษณะ คือ บทบาทหน้าที่โดยตรงและบทบาทหน้าที่โดยอ้อม

บทบาทหน้าที่โดยตรง คือ 1. นักคีตศิลป์ไทย วงดนตรีไทยกรุงเทพมหานคร จะต้องปฏิบัติหน้าที่เกี่ยวกับการขับร้องเพลงไทยทุกประเภทที่ใช้ในการขับร้องและบรรเลงของวงดนตรีไทยกรุงเทพมหานคร ในทุกครั้งที่ได้รับมอบหมาย ทั้งในงานพระราชพิธี งานพิธีการตามวาระโอกาสสำคัญต่างๆ ตามคำสั่งของกรุงเทพมหานคร 2. เข้าร่วมขับร้องในรายการดนตรีสำหรับประชาชน หรือที่เรียกว่า “ดนตรีในสวน” 3. ร่วมขับร้องและบรรเลงเพื่อเผยแพร่ออกอากาศทางสถานีวิทยุกระจายเสียงแห่งประเทศไทย วิทยุ อ.ส. และทางสถานีวิทยุ ปชส.7 (ไม่มีปรากฏในปัจจุบัน) 4. ร่วมโครงการอบรมดนตรีสำหรับประชาชน เพื่อเป็นวิทยากรให้ความรู้ทางด้านการขับร้องแก่ประชาชนและผู้สนใจทั่วไป 5. ให้ความร่วมมือกับหน่วยงานต่างๆ ที่ขอความอนุเคราะห์มา

บทบาทหน้าที่โดยอ้อม คือ จากหน้าที่หลักในการเป็นนักคีตศิลป์ไทย วงดนตรีไทยกรุงเทพมหานคร ส่งผลให้นักคีตศิลป์ไทยมีบทบาทในการส่งเสริมด้านอื่น ๆ ควบคู่กันไปด้วย คือด้านศิลปวัฒนธรรมและด้านการบริการสังคม

ผลการศึกษางานสร้างสรรค์ของนักคีตศิลป์ไทย วงดนตรีไทยกรุงเทพมหานคร

จากการศึกษาพบว่า มีปรากฏนักคีตศิลป์ไทย วงดนตรีไทยกรุงเทพมหานคร 6 ท่าน ที่มีผลงานสร้างสรรค์เกิดขึ้น คือ ครูอนงค์ แสงยนต์ ครูบุญชู รอดประสิทธิ์ ครูกัญญา โรหิตาจร ครูบุหงา นาคพลั้ง ครูวิมล เผยเผ่าเย็น และครูชนิดิต เกตุขรา ซึ่งผลงานสร้างสรรค์ที่เกิดขึ้นนั้น มี 3 ลักษณะ คือ ผลงานด้านการประพันธ์ทางร้อง ผลงานด้านการประพันธ์บทขับร้อง และผลงานด้านการบรรจุเพลง

ในส่วนผลงานด้านการประพันธ์ทางร้อง มีปรากฏนักคีตศิลป์ไทย 4 ท่าน ที่มีผลงานทางด้านนี้ คือ ครูอนงค์ แสงยนต์ ครูบุญชู รอดประสิทธิ์ ครูกัญญา โรหิตาจร และครูวิมล เผยเผ่าเย็น โดยผลงานด้านการประพันธ์ทางร้องของนักคีตศิลป์ไทยทั้งหมด เป็นการประพันธ์ทางร้องเพื่อใช้สำหรับเพลงเถาเป็นจำนวนทั้งสิ้น 25 เพลง ด้วยกันคือ เพลงสามัคคีไทย เพลงเขมรขมนคร เพลงกบเต็น เพลงนเรศวรชนช้าง เพลงเพชรน้อย เพลงเรืองพล เพลงวัฒนาเวียดนาม เพลงสยามานุสติ เพลงชเวดากอง เพลงเขมรขมดง เพลงกำสรดสวาท เพลงเทิดมหาราช เพลงนางขนาง เพลงพรสมเด็จ เพลงหุ่ม เพลงขอมกล่อมลูก เพลงอัปสรสำอาง เพลงเกสรสำอาง เพลงเทพประสาพร เพลงทองย่อน เพลงพญาลำพอง เพลงสาวขมสวน เพลงสิงห์โตเล่นหาง เพลงปิ่นสยาม และเพลงมะลิวัลย์ รวมถึงเพลงศรีโศก ซึ่งเป็นเพลงสามชั้น อีกด้วย

สำหรับการประพันธ์ทางร้องของนักคีตศิลป์ไทยที่มีการสร้างสรรค์ขึ้นนั้น เกิดจากการได้รับมอบหมายจากหัวหน้าวงดนตรีไทยกรุงเทพมหานครในขณะนั้น ให้เป็นผู้ประพันธ์ทางร้องขึ้นเพื่อนำไปใช้ในการขับร้องและบรรเลงของวงดนตรีไทยกรุงเทพมหานคร ในงานพระราชพิธี งานพิธีการ ตามวาระโอกาสสำคัญต่าง ๆ ตามคำสั่งของกรุงเทพมหานครและจากหน่วยงานอื่น ๆ ที่ขอความอนุเคราะห์มา

ในส่วนผลงานด้านการประพันธ์บทขับร้อง มีปรากฏนักคีตศิลป์ไทย 3 ท่าน ที่มีผลงานทางด้านนี้ คือ ครูบุหงา นาคพลั้ง ครูวิมล เผยเผ่าเย็น และครูชนิดิต เกตุขรา โดยบทขับร้องที่ประพันธ์ขึ้นมีลักษณะเป็นวารสารศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

กลอนสุภาพ คือ กลอนห้าและกลอนแปด แต่นิยมประพันธ์กลอนแปดเป็นส่วนใหญ่ และเนื้อความของบทขับร้องจะสอดคล้องกับวัตถุประสงค์ของการจัดงานนั้น ๆ เพื่อให้เกิดความเหมาะสมและความสมบูรณ์ในการขับร้องและบรรเลง

สำหรับผลงานการประพันธ์บทขับร้องของนักคีตศิลป์ไทยที่มีการสร้างสรรค์ขึ้นนั้น เกิดจากการได้รับมอบหมายจากหัวหน้าวงดนตรีไทยกรุงเทพมหานครในขณะนั้น ให้เป็นผู้ประพันธ์บทขับร้องขึ้นเพื่อนำไปใช้ในการขับร้องและบรรเลงของวงดนตรีไทยกรุงเทพมหานคร ในงานพระราชพิธี งานพิธีการ ตามวาระโอกาสสำคัญต่างๆตามคำสั่งของกรุงเทพมหานครและจากหน่วยงานอื่น ๆ ที่ขอความอนุเคราะห์มา

ในส่วนผลงานด้านการบรรจเพลง มีปรากฏนักคีตศิลป์ไทย 2 ท่าน ที่มีผลงานทางด้านนี้ คือ ครูบุหงา นาคพลั่ง และครูชนิดิศ เกตุขรา โดยทั้งสองท่านจะเลือกบรรจเพลงตามบทขับร้องและวัตถุประสงค์ของการจัดงานนั้น ๆ เพื่อให้เกิดความเหมาะสมและความสมบูรณ์ในการขับร้องและบรรเลง

สำหรับผลงานการบรรจเพลงของนักคีตศิลป์ไทยที่มีการสร้างสรรค์ขึ้นนั้น เกิดจากการได้รับมอบหมายจากหัวหน้าวงดนตรีไทยกรุงเทพมหานครในขณะนั้น เพื่อนำไปใช้ในงานมงคลและงานอวมงคลสำหรับการขับร้องและบรรเลงของวงดนตรีไทยกรุงเทพมหานคร

ผลสรุปการดำเนินการวิเคราะห์ / อภิปรายผล

ผลการวิจัยในครั้งนี้ ผู้วิจัยสามารถสรุปผลโดยรวม และแบ่งประเด็นการอภิปรายได้ดังนี้

การถ่ายทอดวิชาความรู้ด้านคีตศิลป์ไทย

จากการศึกษาชีวประวัติและผลงานของนักคีตศิลป์ไทย วงดนตรีไทยกรุงเทพมหานคร ผลการวิจัยพบว่า นักคีตศิลป์ไทย วงดนตรีไทยกรุงเทพมหานครแต่ละท่านนั้น ได้รับการถ่ายทอดวิชาความรู้ทางด้านคีตศิลป์ไทยจากครูที่แตกต่างกันไปตามยุคตามสมัยนั้น ๆ โดยผู้วิจัยสรุปได้เป็น 2 ลักษณะ คือ 1) นักคีตศิลป์ไทยที่ได้รับการถ่ายทอดวิชาความรู้จากสายตระกูลดนตรี 2) นักคีตศิลป์ไทยที่ได้รับการถ่ายทอดวิชาความรู้จากสถานศึกษาเฉพาะทาง เช่น วิทยาลัยนาฏศิลป์ต่าง ๆ โดยนักคีตศิลป์ไทยที่ได้รับการถ่ายทอดจากสายตระกูลดนตรีนี้ ส่วนใหญ่จะเติบโตขึ้นในตระกูลดนตรี โดยมีบิดา มารดา หรือบุคคลในครอบครัวผู้เป็นนักร้องนักดนตรี เป็นผู้ถ่ายทอดความรู้ต่าง ๆ ให้ ซึ่งความรู้ที่ถ่ายทอดให้นี้ก็มาจากการสืบทอดต่อกันมารุ่นสู่รุ่น และในที่ยังหมายถึง ผู้ที่ฝากตัวเป็นศิษย์กับครูนักร้องผู้สืบเชื้อสายดนตรีด้วย ซึ่งนักคีตศิลป์ไทย วงดนตรีไทยกรุงเทพมหานครที่ได้รับการถ่ายทอดความรู้ทางด้านคีตศิลป์ในลักษณะนี้ ได้แก่ ครูอนงค์ แสงยนต์ ครูบุญชู รอดประสิทธิ์ ครูกัญญา โรหิตาจล ครูบุหงา นาคพลั่ง ครูวิมล เพยเผ่าเย็น และครูทัศนีย์วรรณ คำศิริ ซึ่งเป็นไปในทิศทางเดียวกันกับ มนตรี สุขกลัด (2547: 116) ที่กล่าวถึงการศึกษาการขับร้องเพลงไทยของครูอนงค์ ศรีไทยพันธุ์ ไว้ว่า ครูอนงค์ ศรีไทยพันธุ์ เป็นศิลปินผู้ทรงคุณภาพของเมืองไทยที่มีความสามารถและผลงานในด้านการขับร้องเพลงไทย และมีลีลาเฉพาะตน ทั้งนี้ท่านได้รับการถ่ายทอด การขับร้องมาจากบิดาของท่านคือ ครูจำเนียร ศรีไทยพันธุ์ ศิลปินแห่งชาติโดยครบถ้วน นอกจากนั้นยังกล่าวถึงความสำคัญของการถ่ายทอดเพลงโบราณต่าง ๆ ไว้ว่ายังมีเพลงโบราณอีกมากมายหลายบทเพลงที่ได้รับการถ่ายทอดมาจากบรรพบุรุษของท่าน ซึ่งหากไม่มีการสืบทอดนับวันบทเพลงเหล่านี้ก็จะสูญหายไปตามกาลเวลา

ในส่วนของนักคีตศิลป์ไทยที่ได้รับการถ่ายทอดวิชาความรู้จากสถานศึกษาเฉพาะทางนั้น เป็นการถ่ายทอดวิชาความรู้วิธีการหนึ่งที่ปรากฏในสังคมปัจจุบัน อันเนื่องมาจากสภาพสังคมและวัฒนธรรมดนตรีที่เปลี่ยนแปลงไป ส่งผลให้การศึกษาดนตรีเช่นในอดีต ถูกแทนที่โดยการศึกษาตามสถานศึกษาเฉพาะทางแทน ซึ่งสอดคล้องกับ ศาสตราจารย์เกษม วัฒนชัย (2545: จ) ที่กล่าวว่า แต่เดิมวิชาชีพนักร้องไทยมีการสืบทอดอยู่ในกลุ่มผู้ปฏิบัติดนตรีสามกลุ่ม คือ กลุ่มนักร้องชาวบ้าน ชาววัด และชาววัง และพบว่าในวารสารศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ทุกแห่งมีหลักในการเรียนการสอนที่คล้ายคลึงกัน คือ ใช้วิธีการจำและปฏิบัติ โดยไม่มีการจัดทำตำรา ซึ่งจะเกิดประโยชน์ในระยะเวลาที่ผู้ถ่ายทอดมีชีวิตรอยู่เท่านั้น จึงทำให้การศึกษาวิชาดนตรีไทยไม่แพร่หลายเท่าที่ควร ต่อมาเมื่อสังคมเปลี่ยนแปลงไป มีดนตรีต่างประเทศเข้ามา ทำให้ดนตรีไทยถูกลดบทบาทลง ส่งผลให้ระบบการถ่ายทอดได้เปลี่ยนไปจากเดิม จากบ้าน-วัด-วัง มาเป็น บ้าน-โรงเรียน-วิทยาลัย (หรือมหาวิทยาลัย) แทน โดยครูผู้สอนยังคงเป็นทั้งครูและนักดนตรีไทยผู้มีฝีมือเช่นเดิม แต่ได้มีการบันทึกการเรียนการสอนด้วยโน้ตเพลง ตำรา บทความต่าง ๆ และมีเกณฑ์เพื่อเป็นแนวทาง ในการปฏิบัติให้เป็นไปในทิศทางเดียวกัน ซึ่งสอดคล้องกับข้อความในเกณฑ์มาตรฐานดนตรีไทย หน้า 3 กล่าวไว้ว่า “ส่วนสำคัญของการพัฒนาดนตรีไทยคือการกำหนดเกณฑ์มาตรฐานขั้นต่ำไว้สำหรับใช้เป็นบรรทัดฐานในการศึกษาเล่าเรียนทุกระดับ นอกจากจะเป็นตัวบ่งชี้กำหนดแนวทาง ด้านการเรียนการสอนแล้ว เกณฑ์ดังกล่าวนี้ยังสามารถนำมาปรับปรุงสำหรับการประเมินบรรดานักดนตรีไทยที่มีฝีมือแต่ไม่มีโอกาสเรียนวิชาสามัญ เพื่อประโยชน์ในการยกระดับนักดนตรีไทยเหล่านั้น” และสถานศึกษาเฉพาะทาง ได้แก่ มหาวิทยาลัย สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ วิทยาลัยนาฏศิลป์อ่างทอง วิทยาลัยนาฏศิลป์ลพบุรี เป็นต้น ซึ่งนักคีตศิลป์ไทย วงดนตรีไทย กรุงเทพมหานคร ที่ได้รับการถ่ายทอดความรู้ทางด้านคีตศิลป์ในลักษณะนี้ ได้แก่ ครูประสิทธิ์ วงษ์นิล ครูขวัญดาว ปุณณภักดิ์กุล และครูชนิดิต เกตุชรา

ความสามารถของนักคีตศิลป์ไทย

ในด้านความสามารถของนักคีตศิลป์ไทย วงดนตรีไทยกรุงเทพมหานคร จากผลการวิจัยพบว่า ผลงานที่เกิดจากการปฏิบัติหน้าที่นักคีตศิลป์ไทย วงดนตรีไทยกรุงเทพมหานครนั้น มี 3 ประเภท คือ 1) ผลงานด้านการประพันธ์ 2) ผลงานด้านการแสดง และ 3) ผลงานด้านการเผยแพร่ ผลงานในแต่ละด้านที่ปรากฏขึ้นนั้นแสดงให้เห็นถึงความรู้ความสามารถ และความถนัดของนักคีตศิลป์ไทยที่แตกต่างกันออกไป โดยในส่วนของผลงานด้านประพันธ์พบว่า มีนักคีตศิลป์ไทยหลายท่านที่มีผลงานทางด้านนี้ สืบเนื่องมาจากการได้รับมอบหมายจากผู้ประพันธ์เพลงนั้น ๆ ด้วยเห็นว่าเป็นผู้มีความสามารถทั้งทางด้านการขับร้องและมีความรู้ด้านดนตรี จึงไว้วางใจให้เป็นผู้สร้างสรรค์งานนั้น ๆ ขึ้น ดังเช่น ครูบุญชู รอดประสิทธิ์ ผู้มีผลงานด้านการประพันธ์ ซึ่งนอกจากท่านจะมีความรู้ความสามารถทางด้านคีตศิลป์ไทยทั้งทฤษฎีและปฏิบัติแล้ว ยังต้องมีความรู้ทางด้านดนตรีไทยประกอบด้วย โดยท่านสามารถบรรเลงเครื่องดนตรีไทยได้ทุกประเภท ซึ่งเป็นที่มาของคำว่า นักดนตรีรอบวง ทำให้ท่านมีผลงานด้านการประพันธ์ขึ้นลักษณะหนึ่ง คือ ผลงานด้านการประพันธ์ทางร้อง เช่นเดียวกับครูวิมล เผยเผ่าเย็น ที่ได้สร้างผลงานด้านการประพันธ์ขึ้น ด้วยท่านเป็นผู้ที่มีความรู้ความสามารถทางด้านคีตศิลป์ ความสามารถในการบรรเลงเครื่องดนตรีไทย และความสามารถในการประพันธ์บทกลอนต่าง ๆ จึงทำให้ท่านมีผลงานด้านการประพันธ์ ใน 2 ลักษณะ คือ ผลงานด้านการประพันธ์ทางร้อง และผลงานด้านการประพันธ์บทขับร้อง ซึ่งเป็นสมบัติของวงดนตรีไทยกรุงเทพมหานครมาจนถึงปัจจุบัน จากผลงานที่มาจากความเป็นนักคีตศิลป์ไทยเป็นไปดังที่ ศาสตราจารย์นายแพทย์พูนพิศ อมาตยกุล กล่าวไว้ว่า “นักร้องวงกลมเป็นคนที่มีฝีมือทั้งนั้น นักร้องเบอร์หนึ่งอยู่ที่นั่นหลายคน ทั้งเสียงดี มีความสามารถสูง ดูอย่างครูบุญชู เป็นคนที่ร้องเพลงดีมาก เพราะเค้ารู้หน้าทับเพลง เค้าตีกลองได้ ตีกลองสองหน้า ตีโทนร่ำมะนาได้ ทำอะไรได้รอบตัว” (พูนพิศ อมาตยกุล, สัมภาษณ์, 27 พฤษภาคม 2557)

ผู้มืบทบาทในการขับเคลื่อนคีตศิลป์ไทย

ผลการวิจัยพบว่านักคีตศิลป์ไทย วงดนตรีไทยกรุงเทพมหานคร แม้เป็นเพียงกลุ่มบุคคลหนึ่งของวงดนตรีไทยกรุงเทพมหานคร ที่อยู่ภายใต้สังกัดกรุงเทพมหานคร แต่เป็นผู้ที่มีความสำคัญยิ่งต่อศิลปวัฒนธรรมทางด้านคีตศิลป์ไทย เพราะเป็นผู้ที่มีความรู้ความสามารถและความเชี่ยวชาญทางด้านนี้โดยเฉพาะ ซึ่งถือเป็นปูชนียบุคคลที่ทรงคุณค่า อีกทั้งยังเป็นผู้สืบทอดศิลปวัฒนธรรมของชาติแขนงนี้ให้คงอยู่คู่คนไทยและชาติไทยสืบไป ซึ่งสอดคล้องกับ กาญจนา อินทรสุนานนท์ (2540: 1) ได้กล่าวถึงความสำคัญประการหนึ่งของวารสารศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

การขับร้องไทยว่า การขับร้องเพลงไทยนั้นมีมาพร้อมกันกับความเป็นชาติ ไม่ว่าจะเป็นการเอื้อนเอ่ย ลำนำ ทำนองเพลง เพลงกล่อมเด็ก หรือแม้แต่การละเล่นของเด็กไทย ซึ่งนอกจากจะให้ความสนุกสนานเพลิดเพลินแล้ว สิ่งเหล่านี้ยังแฝงไปด้วยการอนุรักษ์วัฒนธรรมไทย การสร้างความสามัคคี ความรักชาติ และความภาคภูมิใจในความเป็นไทยอีกด้วย และผลการวิจัยครั้งนี้ พบว่า แม้นักคีตศิลป์ไทยจะเป็นเพียงส่วนหนึ่งในวัฒนธรรมดนตรีไทย แต่หากเป็นผู้มีความสามารถ และมีศักยภาพอย่างเต็มเปี่ยม ย่อมส่งผลให้การปฏิบัติหน้าที่ของนักคีตศิลป์ไทยเป็นไปอย่างมีประสิทธิภาพ จึงกล่าวได้ว่า นักคีตศิลป์ไทยเป็นกำลังสำคัญในการขับเคลื่อนศิลปวัฒนธรรมแขนงนี้ของไทยให้คงอยู่และเป็นไปอย่างสมบูรณ์ ทั้งในระดับหน่วยงาน ระดับองค์กร ระดับสังคม และระดับประเทศ ดังเห็นได้จาก ในระดับหน่วยงาน นักคีตศิลป์ไทย วงดนตรีไทย กรุงเทพมหานคร เป็นผู้สร้างความสมบูรณ์ให้เกิดขึ้นแก่วงดนตรีไทยกรุงเทพมหานคร ด้วยการทำหน้าที่ขับร้องในวงดนตรีไทยกรุงเทพมหานคร ทำให้องค์ประกอบของวงครบถ้วนสมบูรณ์ อีกทั้งยังสร้างอรรถรสให้เกิดแก่ผู้ฟังอีกด้วย ในระดับองค์กร นักคีตศิลป์ไทย วงดนตรีไทยกรุงเทพมหานคร เป็นส่วนหนึ่งในการสร้างความสมบูรณ์ให้เกิดขึ้นแก่องค์กร ด้วยการปฏิบัติหน้าที่เพื่อตอบสนองนโยบายต่าง ๆ ตามที่ได้รับมอบหมาย ภายใต้คำสั่งของกรุงเทพมหานคร ในระดับสังคม นักคีตศิลป์ไทย วงดนตรีไทยกรุงเทพมหานคร ปฏิบัติหน้าที่ขับร้องในงานต่าง ๆ เพื่อให้ความบันเทิงแก่ประชาชนและให้ความร่วมมือแก่งานต่าง ๆ ตามที่ได้ขอความอนุเคราะห์มา ซึ่งถือเป็นการบริการสังคมทางหนึ่ง และในระดับประเทศ นักคีตศิลป์ไทยคือผู้ที่ทำหน้าที่สืบทอดและอนุรักษ์ศิลปวัฒนธรรมแขนงนี้ของไทยให้คงอยู่สืบไป

การสร้างสรรค์ผลงาน

จากการศึกษาทำให้ทราบว่า งานสร้างสรรค์ของนักคีตศิลป์ไทย วงดนตรีไทยกรุงเทพมหานครมีปรากฏใน 3 ลักษณะ คือ ผลงานด้านการประพันธ์ทางร้อง ผลงานด้านการประพันธ์บทขับร้อง และผลงานด้านการบรรจเพลง ซึ่งผลงานสร้างสรรค์ทั้ง 3 ลักษณะนี้ เกิดจากการสร้างสรรค์ขึ้นตามบทบาทหน้าที่ในการเป็นนักคีตศิลป์ไทย วงดนตรีไทยกรุงเทพมหานคร กล่าวคือเกิดจากการได้รับมอบหมายจากหัวหน้าวงดนตรีไทยกรุงเทพมหานครในแต่ละยุคสมัย ผู้ซึ่งเป็นผู้ประพันธ์บทเพลงนั้น ๆ ขึ้น โดยให้นักคีตศิลป์ไทยเป็นผู้สร้างสรรค์ผลงานขึ้นในลักษณะหนึ่งลักษณะใด เพื่อให้เกิดความสอดคล้องกับบทเพลงที่ได้ประพันธ์ขึ้นนั้นๆ ซึ่งสอดคล้องกับ วริสร เจริญพงศ์ (2552: 128) ที่ได้กล่าวถึงวิธีการสร้างสรรค์งานของชัยภัคร ภัทรจินดา ไว้ว่า วิธีการสร้างสรรค์งานนั้นมาจากหลายสาเหตุ ทั้งเกิดจากความต้องการการสร้างสรรค์งานดนตรีของตนเองหรือร่วมกับผู้อื่น เกิดจากแรงบันดาลใจบางอย่าง หรือเหตุผลบางประการที่ต้องประพันธ์ขึ้น โดยจะพิจารณา ลักษณะงานและความต้องการสุดท้ายว่าต้องการให้งานออกมาในลักษณะใดและกลุ่มเป้าหมายเป็นใคร เพื่อให้เกิดความสอดคล้องและเกิดความสมบูรณ์ที่สุด และไม่ว่างานสร้างสรรค์ของนักคีตศิลป์ไทย วงดนตรีไทย กรุงเทพมหานครจะไม่ได้เกิดจากตัวนักคีตศิลป์ไทย วงดนตรีไทยกรุงเทพมหานครเอง แต่ผลงานสร้างสรรค์ของนักคีตศิลป์ไทยที่เกิดขึ้นนั้น ก็เป็นไปอย่างสมบูรณ์ สอดคล้องตามความต้องการของผู้ประพันธ์เพลง และวัตถุประสงค์ที่นำไปใช้ ซึ่งบทเพลงเหล่านั้นยังคงปรากฏและใช้ในการขับร้องและบรรเลง ในวงดนตรีไทย กรุงเทพมหานครมาจนถึงปัจจุบัน

ข้อเสนอแนะ

จากการดำเนินงานวิจัย ผู้วิจัยมีข้อเสนอแนะดังต่อไปนี้

ข้อเสนอแนะที่ได้จากการวิจัย

1) การวิจัยในครั้งนี้ทำให้ทราบถึงชีวประวัติและผลงานของนักคีตศิลป์ไทย วงดนตรีไทย กรุงเทพมหานคร รวมถึงงานสร้างสรรค์ของนักคีตศิลป์ไทย วงดนตรีไทยกรุงเทพมหานคร อันเป็นข้อมูลและ

องค์ความรู้ที่มีประโยชน์ทางด้านศิลปศิลป์ไทย ผู้วิจัยขอเสนอแนะให้ผู้ที่มีความสนใจศึกษาทางด้านนี้ นำองค์ความรู้ที่ได้รับจากงานวิจัยนี้ไปใช้ให้เกิดประโยชน์ เพื่อเป็นการเผยแพร่และอนุรักษ์ศิลปวัฒนธรรมแขนงนี้ต่อไป

2) จากการศึกษาทำให้ทราบว่า ข้อมูลในการอ้างอิงหรือหลักฐานที่เกี่ยวข้องกับนักคิดศิลป์ไทย วงดนตรีไทยกรุงเทพมหานครนั้นมีปรากฏไม่มากนัก ดังนั้นผู้วิจัยจึงต้องอาศัยข้อมูลจากการสัมภาษณ์บุคคล ข้อมูลเป็นหลัก ซึ่งในบางครั้งการสัมภาษณ์บุคคลข้อมูลก็เป็นไปอย่างยากลำบาก อันเนื่องมาจากวัยและสุขภาพของครูแต่ละท่าน แต่ถึงอย่างไรข้อมูลที่ได้รับจากการสัมภาษณ์ในครั้งนี้ ก็ได้ผ่านการตรวจสอบจากบุคคลข้อมูลอย่างชัดเจน จึงจะนำมาเขียนในงานวิจัยฉบับนี้ได้ จากปัญหาที่กล่าวมานี้ ผู้วิจัยเห็นความสำคัญของการจัดบันทึกข้อมูลต่างๆไว้เพื่อเป็นหลักฐานทางด้านศิลปวัฒนธรรม จึงควรให้หน่วยงานที่มีส่วนร่วมหรือเกี่ยวข้องทางด้านศิลปวัฒนธรรม ได้แก่ กรมศิลปากร กรมส่งเสริมวัฒนธรรม ศูนย์หรือสำนักศิลปวัฒนธรรมของมหาวิทยาลัย ได้ตระหนักและเล็งเห็นถึงคุณค่าของการเก็บรักษาข้อมูล องค์ความรู้ต่าง ๆ ไว้เป็นลายลักษณ์อักษร เพื่อประโยชน์สำหรับผู้สนใจศึกษาและเป็นหลักฐานทางวัฒนธรรม อีกทั้งยังเป็นการอนุรักษ์ศิลปวัฒนธรรมของชาติแขนงนี้ให้คงอยู่สืบไป

ข้อเสนอแนะทั่วไป

1) การวิจัยครั้งนี้ ผู้วิจัยศึกษาเพียงงานสร้างสรรค์ของนักคิดศิลป์ไทย วงดนตรีไทยกรุงเทพมหานคร เท่านั้น ซึ่งนอกเหนือจากงานสร้างสรรค์ ครูแต่ละท่านยังมีความสามารถและผลงานอันทรงคุณค่าและควรค่าแก่การศึกษาในอีกหลายด้าน อันเป็นประโยชน์ต่อผู้ที่มีความสนใจศึกษาเพิ่มเติมในเรื่องนี้ต่อไปได้

2) จากการวิจัยครั้งนี้พบว่า สภาพสังคมไทยในปัจจุบัน นักคิดศิลป์ไทยหรือบุคลากรทางด้านศิลปศิลป์ไทยกำลังเป็นที่ขาดแคลน ดังนั้นหน่วยงานที่เกี่ยวข้องทั้งภาครัฐและเอกชนจึงควรร่วมมือกันส่งเสริมและสนับสนุนให้คนในชาติได้เล็งเห็นถึงคุณค่าและความสำคัญของศิลปวัฒนธรรมแขนงนี้ ด้วยการรณรงค์ให้ความรู้และประชาสัมพันธ์ตามสื่อต่าง ๆ เพื่อปลูกจิตสำนึกให้เยาวชนรุ่นหลังได้เกิดความสนใจ อันนำไปสู่การสืบทอดศิลปวัฒนธรรมแขนงนี้ต่อไป

รายการอ้างอิง

- กาญจนา อินทรสุนานนท์. 2540. *เทคนิคการขับร้องเพลงไทย*. ภาควิชาดุริยางคศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ.
- เกษม วัฒนชัย. 2545. *เกณฑ์มาตรฐานดนตรีไทย พุทธศักราช 2544 ทบวงมหาวิทยาลัยและกรมศิลปากร*. กรุงเทพมหานคร: ห้างหุ้นส่วนจำกัด ภาพพิมพ์.
- ขวัญดาว ปุณยลภัสกุล. คีตศิลป์ (นักร้อง) ชำนาญงาน กลุ่มงานดุริยางค์ไทย กองการสังคีต สำนักวัฒนธรรม กีฬา และการท่องเที่ยว กรุงเทพมหานคร. “สัมภาษณ์.” 5 กุมภาพันธ์ 2556, 20 มิถุนายน 2557.
- ชนิดิต เกตุขรา. นักวิชาการละครและดนตรีปฏิบัติการ ศูนย์ฝึกดนตรี กองการสังคีต สำนักวัฒนธรรม กีฬา และการท่องเที่ยว กรุงเทพมหานคร. “สัมภาษณ์.” 21, 22 กุมภาพันธ์, 15 มีนาคม 2556, 20 มิถุนายน 2557.
- ชาตรี อบนวล. อดีตหัวหน้ากลุ่มงานดุริยางค์ไทย กองการสังคีต สำนักวัฒนธรรม กีฬา และการท่องเที่ยว กรุงเทพมหานคร. “สัมภาษณ์.” 24 มิถุนายน 2554, 25 กันยายน, 10 ตุลาคม 2555, 27 มิถุนายน 2557.

- ทัศนีย์วรรณ คำศิริ. คีตศิลป์ (นักร้อง) ชำนาญงาน กลุ่มงานดุริยางค์ไทย กองการสังคีต สำนักวัฒนธรรม กีฬา และการท่องเที่ยว กรุงเทพมหานคร. “สัมภาษณ์.” 6 กุมภาพันธ์ 2556, 18, 20 มิถุนายน 2557.
- บุญชู รอดประสิทธิ์ (ทองเชื้อ). ข้าราชการบำนาญ สำนักสวัสดิการสังคม กรุงเทพมหานคร. “สัมภาษณ์.” 30 สิงหาคม, 26 กันยายน 2555, 16 กุมภาพันธ์ 2556.
- บุหงา นาคพล้ง. ข้าราชการบำนาญ สำนักสวัสดิการสังคม กรุงเทพมหานคร. “สัมภาษณ์.” 18 กันยายน, 3, 4, 5 ตุลาคม 2555, 13, 24 มิถุนายน 2557.
- ประสิทธิ์ วงษ์นิล. คีตศิลป์ (นักร้อง) ชำนาญงาน กลุ่มงานดุริยางค์ไทย กองการสังคีต สำนักวัฒนธรรม กีฬา และการท่องเที่ยว กรุงเทพมหานคร. “สัมภาษณ์.” 6 กุมภาพันธ์ 2556, 18 มิถุนายน 2557.
- พูนพิศ อมาตยกุล. 2529. *ดนตรีวิจักษ์*. พิมพ์ครั้งที่ 2. กรุงเทพมหานคร: สยามสมัย.
- _____. นักวิชาการสาขาดนตรีวิทยา และที่ปรึกษาวิทยาลัยราชสุดา มหาวิทยาลัยมหิดล. “สัมภาษณ์”. 27 พฤษภาคม 2557.
- มนตรี สุขกลัด. 2547. *อาศรมศึกษา กรณีศึกษาครูองค์ ศรีไทยพันธุ์*. อาศรมศึกษาศิลปกรรมศาสตร์บัณฑิต สาขาดุริยางค์ไทย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.
- วริสร เจริญพงศ์. 2552. *การสร้างสรรคงานดนตรีกรรมแนวดนตรีไทยร่วมสมัย เพลงลำนำเจ้าพระยาของชัยภัก ภักธรจินดา*. วิทยานิพนธ์ปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล.
- วิมล เผยแผ่เย็น. ข้าราชการบำนาญสำนักสวัสดิการสังคม กรุงเทพมหานคร. “สัมภาษณ์.” 21, 24 ธันวาคม 2555, 1 กุมภาพันธ์ 2556.
- สำนักวัฒนธรรม กีฬา และการท่องเที่ยว กรุงเทพมหานคร. 2556. *สืบสานตำนานระนาด 50 ปี วงปี่พาทย์ กรุงเทพมหานคร*. กรุงเทพมหานคร: ที เอส บี โปรดักส์.
- สำนักสวัสดิการสังคม. 2530. *สังคีตไหว้ครูวงดนตรีไทยกรุงเทพมหานครประจำปี 2530 ครั้งที่ 22*. กรุงเทพมหานคร: โรงพิมพ์พิมพ์เนต.
- สุทัศน์ แก้วกระหนก. รักษาการในตำแหน่งหัวหน้ากลุ่มงานดุริยางค์ไทย กองการสังคีต สำนักวัฒนธรรม กีฬา และการท่องเที่ยว กรุงเทพมหานคร. “สัมภาษณ์.” 20 มิถุนายน 2557.
- สุภางค์พัทตร์ แก้วกระหนก. คีตศิลป์ชำนาญงาน แผนกดุริยางค์ไทย กองการสังคีต กรมศิลปากร. “สัมภาษณ์.” 8 กุมภาพันธ์, 21 มีนาคม, 3 เมษายน 2556, 16 มิถุนายน 2557.
- อนงค์ แสงยนต์ (ศรีไทยพันธุ์). ข้าราชการบำนาญสำนักสวัสดิการสังคม กรุงเทพมหานคร. “สัมภาษณ์.” 11 ตุลาคม, 28 สิงหาคม 2555.



แบบฝึกซ้อมเพื่อการพัฒนาท่าทางการปฏิบัติกีตาร์เบสไฟฟ้าเบื้องต้น
ELECTRIC BASS GUITAR LESSON TO IMPROVE BASIC HAND TECHNIQUE

สุประวัติ จำเพียร*
ณรงค์ชัย ปิฎกรัษฎ์**

บทคัดย่อ

การวิจัยครั้งนี้มีวัตถุประสงค์ (1) เพื่อสร้างแบบฝึกซ้อมเพื่อพัฒนาท่าทางการปฏิบัติกีตาร์เบสไฟฟ้าเบื้องต้น (2) เพื่อประเมินประสิทธิภาพของแบบฝึกซ้อม (3) เพื่อศึกษาความคิดเห็นของผู้ใช้แบบฝึกซ้อม ศึกษาจากผู้สนใจการปฏิบัติกีตาร์เบสไฟฟ้า อายุ 12 ปีขึ้นไป ทั้งหญิงและชาย จำนวน 18 คน เป็นเวลา 10 สัปดาห์ สัปดาห์ละ 1 ชั่วโมง รวม 10 ชั่วโมง โดยให้ผู้เรียนทำแบบทดสอบก่อนและหลังการใช้แบบฝึกซ้อมเรื่องท่าทางในแต่ละชั่วโมง ใช้ผู้สังเกตการณ์ในการประเมินกลุ่มตัวอย่างจำนวน 3 คน ผ่านทางการดูปฏิบัติสด 1 คนและดูจากการบันทึกเป็นวิดีโอ 2 คน มีเกณฑ์การให้คะแนนในแต่ละหัวข้อคือ ความถูกต้องของมือขวา มือซ้าย และคุณภาพเสียง แบ่งเป็น 3 ระดับ ได้แก่ ดีมาก ปานกลาง และน้อย ซึ่งมีรายละเอียดในการให้คะแนนของแต่ละระดับ ผลการวิจัยพบว่า คะแนนพัฒนาการปฏิบัติเบสไฟฟ้าของนักเรียน ทักษะการวางมือซ้ายมีการพัฒนาดีที่สุด โดยนักเรียน 15 คนมีพัฒนาการในระดับดีมาก นักเรียน 3 คนมีพัฒนาการในระดับปานกลาง รองลงมาคือ ทักษะการวางมือขวา นักเรียน 3 คนมีพัฒนาการในระดับดีมาก นักเรียน 15 คน มีพัฒนาการในระดับปานกลาง และอันดับที่ 3 คือ คุณภาพของเสียง โดยนักเรียน 2 คน ได้พัฒนาการในระดับดีมาก นักเรียน 16 คนที่มีพัฒนาการในระดับปานกลาง

คำสำคัญ: ท่าทางการปฏิบัติดนตรี / แบบฝึกซ้อม / กีตาร์เบสไฟฟ้า

Abstract

This research aims to (1) construct lessons that are intended to improve electric bass guitar basic hand technique (2) evaluate the effectiveness of the lessons (3) assess opinions of 18 participants. After the group partook in 1 hour-class per week for 10 weeks or total of 10 hours, the results are as follows: The researcher found that improvement scores of participants' left hand skill have the best result. Fifteen out of 18 participants have excellent improvement while 3 participants' improvement scores are moderate. The participants' right hand skill has moderate outcome where 3 participants have great improvement scores while 15 participants have moderate improvement scores. Lastly, the sound quality lesson results in 2 students have excellent improvement scores while 16 have moderate improvement scores.

Keywords: Hand Technique / Lesson / Electric Bass Guitar

* นักศึกษาระดับมหาบัณฑิต แผนกวิชาดนตรีศึกษา วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล, suprawatj@hotmail.com

** รองศาสตราจารย์, ดนตรีวิทยา วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล, narongchai.rait@gmail.com

บทนำ

ดนตรีเป็นศิลปะอันสวยงามที่สรรค์สร้างเพื่อความบันเทิงตั้งแต่สมัยโบราณ การเล่นดนตรีมาตั้งแต่ยังเยาว์วัยจะเป็นส่วนช่วยให้พัฒนาศักยภาพทางร่างกาย เกิดการพัฒนาทั้งกล้ามเนื้อเล็กและมัดใหญ่ มีส่วนช่วยให้ร่างกายแข็งแรงและมีกำลัง การจดจำท่าทางการเล่นที่ถูกต้องตั้งแต่เริ่มแรกจะช่วยให้ง่ายต่อการเกิดการพัฒนาการปฏิบัติในท่าทางนั้นๆ ซึ่งสามารถพัฒนาการเล่นต่อไปในการปฏิบัติส่วนที่ยากขึ้นหรือเทคนิคการเล่นที่ยากมากขึ้นต่อไปในอนาคต การปฏิบัติการฝึกซ้อมต่างๆ จะทำได้โดยง่ายเป็นเกิดปัญหาในการเล่นที่ผิดพลาดน้อยลง การผสมผสานลีลาท่าทางในการเล่นช่วยให้มีสมาธิเกี่ยวกับเรื่องจังหวะ ส่งผลกับร่างกายจดจำในสิ่งที่กระทำในการเล่นดนตรีนั้นๆ

กีตาร์เบส (Bass Guitar) สามารถเรียกได้ทั้ง เบส กีตาร์เบส เบสไฟฟ้าหรือกีตาร์เบสไฟฟ้า อย่างไรก็ตาม เป็นเครื่องดนตรีที่นิยมนำมาประกอบการบรรเลงในวงสตริงคอมโบ วงคอมโบและวงดนตรีประเภทหัตถ์ดนตรีนั้นคือวงดนตรีที่ใช้บรรเลงในงานรื่นเริง จนเป็นเครื่องดนตรีหลักของวงดนตรีดังกล่าว (ไพรัช มากกาญจนกุล 2540) ซึ่งโดยพื้นฐานแล้ว เบส เป็นเครื่องดนตรีตระกูลเดียวกับกีตาร์จึงมีลักษณะคล้ายกัน เพียงแต่เบสนั้นจะให้เสียงที่ทุ้มต่ำและมีจำนวนของสายน้อยกว่าของกีตาร์ ซึ่งเสียงที่ทุ้มต่ำกว่าของกีตาร์นั้นเกิดจากการที่เบสนั้นมีสายที่ใหญ่กว่าของกีตาร์มากจึงทำให้การกำเนิดเสียงของเบสเป็นเสียงที่ทุ้มต่ำกว่า โดยความใหญ่ของสายของกีตาร์เบสนั้นจะทำให้การควบคุมการเล่นเพื่อที่จะให้ได้เสียงออกมาอย่างสม่ำเสมอเป็นไปได้อย่างยาก เพราะการออกแรงการกดที่สายเพื่อให้เกิดเสียงนั้นต้องออกแรงมากกว่าของกีตาร์มาก และรูปร่างหน้าตาของเบสนั้นอาจจะคล้ายกับกีตาร์แต่มีรูปร่างที่ใหญ่กว่าและมีคอที่ยาวกว่ากีตาร์มาก จึงทำให้การกำเนิดเสียงนั้นทุ้มกว่าและมือที่ใช้ในการเล่นที่คอเบสนั้นต้องเคลื่อนไหวไกลกว่าของกีตาร์มาก ปกติเบสไฟฟ้าจะมี 4 สายเป็นประเภทที่นิยมใช้กันมากที่สุดและเล่นได้ง่ายที่สุด แต่มีการพัฒนารุ่นพิเศษที่มีจำนวนสายที่มากขึ้น เพื่อตอบสนองความต้องการใช้ที่แตกต่างกันของแต่ละบุคคล มีทั้ง 5 สาย หรือ 6 สาย ซึ่งเบสไฟฟ้าชนิดนี้เหมาะสำหรับใช้ในการโซโลหรือเมื่อผู้เล่นต้องการโซโลเทคนิคขั้นสูง เพราะในการเล่นเบสที่มีสายมากขึ้นนั้น คอของเบสก็จะมีขนาดที่กว้างขึ้นด้วย ซึ่งหมายความว่าผู้เล่นต้องอาศัยเทคนิคการเล่นที่ยากมากขึ้นตามไปด้วย รวมไปถึงท่าทางการเล่น การวางนิ้วและการจับในตำแหน่งต่างๆ ก็จะต้องแตกต่างกันไปขึ้นอยู่กับความชำนาญและการฝึกฝนเพื่อให้ง่ายต่อการกดนิ้วมือ กล้ามเนื้อแขน ลำตัวหรือทั้งร่างกายได้เกิดความเคยชินกับการปฏิบัติกีตาร์เบสของตนเอง เพราะฉะนั้นสำหรับผู้เริ่มต้นควรใช้เบส 4 สาย เนื่องจากกีตาร์เบสนั้นเป็นเครื่องดนตรีที่สามารถเล่นได้ง่ายเพราะอาศัยเพียงการใช้เพียงมือเปล่าในการเล่นและไม่จำเป็นต้องพึ่งพาอุปกรณ์ในการเล่น เช่น การใช้ปิ๊กติดเหมือนการเล่นกีตาร์ หรือหากต้องการจะใช้ ปิ๊กเล่นเบสนั้นก็สามารถทำได้ ซึ่งในการเล่นเบสนั้นมือขวาก็จะใช้เพียงมือเปล่าในการเล่น โดยใช้เพียงนิ้วชี้และนิ้วกลาง หรือบางคนอาจใช้เพียงนิ้วเดียวเล่น เพราะความง่ายในการกำเนิดเสียงซึ่งไม่ต้องพึ่งพาอะไรมาก เพียงสะกดนิ้วไปที่สายเบสก็จะเกิดเสียงขึ้นมาแล้ว และในการเล่นเบสนั้นไม่ต้องจับเป็นคอร์ดซึ่งจะต้องใช้นิ้วมือซ้ายทั้งหมดในการจับคอร์ดเหมือนกับกีตาร์ แต่เป็นเพียงการใช้นิ้วมือเพียงนิ้วเดียวกดที่คอเบส ส่วนใหญ่จะใช้เพียงนิ้วชี้ นิ้วกลางก็สามารถเล่นเป็นคอร์ดและบรรเลงร่วมกับกีตาร์กับกลองได้แล้ว หรือบางครั้งนั้นก็กีตาร์เบสแทบจะไม่ต้องใช้นิ้วมือซ้ายในการจับคอร์ดบนคอเบสเลยด้วยซ้ำ ส่วนในการบรรเลงร่วมกับวงดนตรีนั้นก็เพียงสังเกตและเล่นตามจังหวะกระดิ่งของกลองเท่านั้น

เบสนั้นถือว่าเป็นหัวใจหลักของวงดนตรีที่จะต้องเล่นคู่กับกลอง ดังนั้นวงดนตรีที่เล่นได้ไพเราะหรือไม่ขึ้นขึ้นอยู่กับจังหวะ ซึ่งก็คือส่วนของเบสกับกลอง ดังนั้นมือเบสควรที่จะแม่นยำและมีความแข็งแรงในการเล่นตัวโน้ตที่ชัดเจนสม่ำเสมอ จึงต้องอาศัยการฝึกฝนประกอบกับการจดจำท่าทางที่ถูกต้อง (สัมฤทธิ์ มะสิกะ 2549:9) ซึ่งสอดคล้องกับ สุภางค์ วงษ์จันทร์ ซึ่งกล่าวว่า สิ่งสำคัญที่สุดเมื่อผู้เล่นถือกีตาร์อยู่ในมือก็คือ ขอให้ผู้นั้นทำที่สบายที่สุด ถ้าผู้เล่นรู้สึกว่ามันหนักก็ไม่สามารถที่จะเล่นดนตรีได้อย่างเต็มที่ (สุภางค์ วงษ์จันทร์ 2553:29) ดังนั้นในการเล่นเบสควรที่จะมีการฝึกท่าทางการเล่นที่ถูกต้องและผ่อนคลายเพื่อให้ได้เสียงดนตรีที่ต้องการ โดยใน

การเล่นเบสนั้นเสียงที่ออกมาจะต้องมีความแข็งแรง ชัดเจน สม่่าเสมอ หรือในภาษาของคนที่เล่นเบสนั้นจะเรียกกันว่าเล่นให้ “หนัก” ซึ่งกล่าวได้ว่าเสียงของเบสนั้นเปรียบเหมือนพื้นฐานโครงสร้างที่แข็งแรงของวงดนตรี หากวงดนตรีมีพื้นฐานโครงสร้างที่ไม่แข็งแรง อ่อนแอ ไม่ม่่าเสมอหรือไม่มั่นคงแล้วการบรรเลงบทเพลงของวงดนตรีนั้นๆ ก็จะไม่เกิดความไพเราะขึ้นได้เลย เพื่อให้วงดนตรีที่ร่วมในการบรรเลงนั้นมีบทเพลงที่ไพเราะมากที่สุด ผู้ที่เล่นเบสต้องมีความมั่นใจในการเล่นของตนเองเพื่อเป็นพื้นฐานของวงดนตรีที่มั่นคงและทำให้วงดนตรีนั้นประสบความสำเร็จต่อไป เพราะฉะนั้นในการเล่นเบสเพื่อให้ได้เสียงที่มีความแข็งแรง ชัดเจน หนักแน่นนั้น ต้องเกิดจากความมั่นใจในการเล่นของผู้เล่นเบส ซึ่งจะทำให้ได้ดังนั้นก็จำเป็นต้องมีการฝึกฝนอย่างถูกหลักกฎวิธี ทั้งท่าทางการวางมือต่างๆ การวางนิ้ว ที่ถูกต้องจึงจะช่วยให้การเล่นเบสนั้นมีความแข็งแรงมากขึ้นและง่ายต่อการควบคุมเสียงของเบสได้ ดังนั้นการเริ่มต้นในการเล่นกีตาร์เบสนั้นจะมีเพียงส่วนน้อยมากๆ เท่านั้นที่จะเริ่มต้นการเล่นโดยผ่านการเรียนและศึกษากับอาจารย์ผู้สอนในโรงเรียนดนตรีที่มีการจัดสอนอย่างถูกต้องขั้นตอนซึ่งมีราคาค่าสอนค่อนข้างสูง แต่จะเริ่มการเล่นเบสโดยการศึกษาจากเพื่อนๆ โดยการให้เพื่อนสอน หรือการสังเกตจากผู้อื่น ศิลปินที่ชื่นชอบและเลียนแบบท่าทางหรืออาจจะไม่ได้สนใจในเรื่องท่าทางการเล่น จึงจดจำท่าทางที่ผิดพลาดมาตั้งแต่เริ่มแรก และหากไม่มีการแก้ไขกล้ามเนื้อก็จะจดจำการปฏิบัติในแบบนั้นซึ่งจะเป็นเรื่องยากในการพัฒนาการเล่นต่อไปในอนาคตได้

ท่าทางการเล่นดนตรีมีความสำคัญในการปฏิบัติดนตรี เพราะการปฏิบัติดนตรี ทำนั่งต้องนั่งให้สบาย วางมือ วางเท้าให้ถูกต้องตรงตามตำแหน่ง เพื่อในการบรรเลงเพลงนั้นผ่อนคลายและบรรเลงออกมาได้อย่างเต็มที่ ไม่ผิดพลาดและสามารถเล่นได้เป็นเวลานาน หากอยู่ในท่ายืนต้องยืนในท่าทางที่ถูกต้อง จากประสบการณ์ของผู้วิจัยพบว่าผู้เล่นเบสไฟฟ้าที่เริ่มหัดเล่นด้วยตนเองไม่ให้ความสำคัญและศึกษากับการทำท่าทางให้ถูกต้อง เพียงต้องการให้เล่นเป็นเพลงและเล่นได้เร็วเท่านั้น จึงเคยชินกับการปฏิบัติแบบไม่มีหลักเกณฑ์ในการวางท่าทาง ทั้งนี้ท่าทางในการปฏิบัติมีความสำคัญเป็นอย่างมาก ทำให้คุณภาพเสียงที่ได้นั้นแตกต่างกันอย่างชัดเจน และอาการปวดที่นิ้วมือนั้นก็ลดน้อยลงด้วยเช่นกัน เพราะฉะนั้นในการบรรเลงเครื่องดนตรี ที่ต้องใช้ทั้งทำนั่งและทำยืนนั้น ควรฝึกฝนท่าทางในการเล่นให้ตำแหน่งของมืออยู่ในตำแหน่งที่ใกล้เคียงกันทั้งทำนั่งและทำยืน เพื่อให้เกิดความสมดุลของร่างกาย เพื่อป้องกันการปวดเมื่อยที่เกิดจากการปฏิบัติดนตรี สามารถทำให้ควบคุมระดับเสียงและน้ำหนักของการเล่นได้ โดยแบบฝึกซ้อมนี้กล่าวถึงหลักการวางท่าทางการปฏิบัติและการฝึกซ้อมให้ไม่เมื่อยล้าและลดอาการเกร็งของกล้ามเนื้อในการปฏิบัติในแต่ละท่า ทั้งการปฏิบัติในท่ายืนและทำนั่งนั้น หนังสือของกีตาร์เบสไฟฟ้าที่กล่าวถึงเรื่องนี้นั้นยังมีน้อย และไม่มีรายละเอียดของเนื้อหาเพียงพอที่จะนำไปฝึกปฏิบัติได้อย่างถูกวิธี ผู้ที่สนใจจึงเริ่มเรียนรู้การปฏิบัติกีตาร์เบสไฟฟ้าด้วยตนเองนั้น จึงไม่รู้จักการปฏิบัติที่ถูกต้องและขาดเงินทุนศึกษาตัวต่อตัวกับอาจารย์ผู้สอนในโรงเรียนสอนดนตรี ซึ่งมีราคาค่าสอนที่แพง จึงต้องศึกษาและค้นคว้าวิธีการปฏิบัติด้วยตนเองหรือจากการปรึกษาวีธีการเล่นจากเพื่อน โดยขาดหลักเกณฑ์และความถูกต้องทั้งมือซ้ายและมือขวา เกิดอาการเมื่อยล้า เล่นได้ไม่นานคุณภาพของเสียงออกมาไม่ม่่าเสมอ และทำให้ภาพรวมของเพลงในวงดนตรีนั้นไม่ดีเท่าที่ควรซึ่งเสียงที่ออกมาจากการเล่นที่ด้วยน้ำหนักที่ไม่ม่่าเสมอนั้นและคุณภาพเสียงที่ไม่ดีของเบสไฟฟ้านั้นจะเป็นที่สังเกตและได้ยินชัดเจนมากกว่า การเล่นกีตาร์ฟิสิกส์เสียอีก

ดังนั้น ในการวิจัยครั้งนี้ผู้วิจัยจึงมีความประสงค์ให้ผู้เรียนได้พัฒนาทักษะการปฏิบัติกีตาร์เบสไฟฟ้า ที่เกี่ยวข้องกับการวางตำแหน่งของมือและนิ้วมือทั้งซ้ายและขวาอย่างถูกวิธี เพื่อให้ร่างกายและกล้ามเนื้อได้จดจำท่าทางในการปฏิบัติกีตาร์เบสทั้งทำนั่งเล่นและทำยืนเล่น ซึ่งช่วยให้ไม่เกิดความเมื่อยล้ามากเกินไปและเกิดอาการเกร็งของนิ้วมือหรือกล้ามเนื้อที่เกิดจากการปฏิบัติที่ผิดรูปแบบ มาอธิบายให้เข้าใจง่าย โดยเน้นวิธีปฏิบัติมากกว่าทฤษฎีดนตรี โดยเรียนรู้จากแบบฝึกซ้อม แบบเรียน ซึ่งมีรูปภาพประกอบ และวิดีโอภาพเคลื่อนไหวเพิ่มเพื่อให้การปฏิบัติตามนั้นเป็นไปได้ง่ายและสามารถเข้าใจได้ง่ายมากขึ้นด้วยการเรียนรู้ด้วย

ตนเอง ผู้วิจัยได้พัฒนาแบบฝึกซ้อมจากประสบการณ์ของผู้วิจัยเองและมีความเชื่อมั่นในแบบฝึกซ้อมที่ช่วยพัฒนาท่าทางการปฏิบัติกีตาร์เบสไฟฟ้าเพื่อให้ผู้สนใจเกี่ยวกับการปฏิบัติกีตาร์เบสไฟฟ้าได้รับประสิทธิผลทางการวางท่าทางที่ถูกต้องตั้งแต่เริ่มปฏิบัติ ซึ่งเป็นพื้นฐานที่จะพัฒนาทางด้านดนตรี เป็นพื้นฐานที่แข็งแกร่งในการปฏิบัติกีตาร์เบสไฟฟ้ากับวงดนตรีและพัฒนาตนเองเพื่อเป็นนักดนตรีมืออาชีพที่ดีต่อไปในอนาคต

วัตถุประสงค์ของการวิจัย

- 1) เพื่อสร้างแบบฝึกซ้อมเพื่อพัฒนาท่าทางการปฏิบัติกีตาร์เบสไฟฟ้าเบื้องต้น
- 2) เพื่อประเมินประสิทธิภาพของแบบฝึกซ้อมเพื่อพัฒนาท่าทางการปฏิบัติกีตาร์เบสไฟฟ้าเบื้องต้น
- 3) เพื่อศึกษาความคิดเห็นของผู้ใช้แบบฝึกซ้อมเพื่อพัฒนาท่าทางการปฏิบัติกีตาร์เบสไฟฟ้าเบื้องต้น

วิธีดำเนินการวิจัย

ประชากร ผู้สนใจปฏิบัติกีตาร์เบสไฟฟ้า ซึ่งเริ่มปฏิบัติกีตาร์เบสไฟฟ้าด้วยตนเองหรือจากการเรียนรู้จากเพื่อน ในระยะเวลาไม่เกิน 6 เดือน อายุตั้งแต่ 12 ปีขึ้นไป

กลุ่มตัวอย่าง ได้แก่ ผู้สนใจปฏิบัติกีตาร์เบสไฟฟ้าจากโรงเรียนดนตรีเอกชนที่ผู้วิจัยทำการสอนจำนวน 2 คน ซึ่งเป็นผู้ที่เรียนปฏิบัติเครื่องดนตรีอื่นและฝึกหัดกีตาร์เบสไฟฟ้าด้วยตนเอง และประกาศรับสมัครจำนวน 16 คน รวมกลุ่มตัวอย่างทั้งสิ้น 18 คน

เครื่องมือที่ใช้ในการศึกษา

แบบฝึกซ้อมเพื่อพัฒนาท่าทางการปฏิบัติกีตาร์เบสไฟฟ้าเบื้องต้น ตามหัวข้อที่ได้รวบรวมและเห็นว่าจะเป็นการพัฒนาการเล่นเบสไฟฟ้าได้ โดยมีขั้นตอนการจัดทำดังนี้

วางแผนการสอน โดยมีหัวข้อการสอนทั้งหมด ดังนี้

- (1) การติดด้วยมือขวาและการวางนิ้วมือขวา
- (2) การวางตำแหน่งมือซ้าย ความสัมพันธ์ของมือซ้ายและมือขวา
- (3) ความสัมพันธ์ของมือซ้ายและมือขวา สเกล C Major
- (4) การเล่นในจังหวะ 4/4 ในค่าตัวโน้ตตัวดำ
- (5) เล่นเบสไฟฟ้าในจังหวะง่าย ร่วมกับ Backing track
- (6) การวางมือในตำแหน่งโน้ตสายที่ 3 และ 4 ในคีย์ C
- (7) การวางมือในตำแหน่งโน้ตสายที่ 1 และ 2 ในคีย์ C
- (8) การเล่นสเกล Minor
- (9) การเล่นข้ามสาย การเล่นคู่ 5 และคู่ 8
- (10) การเล่นตามบทเพลงและการอ่านคอร์ด

โดยหัวข้อทั้งหมดนี้จะแบ่งออกเป็นรายชั่วโมง ได้ทั้งหมด 10 ชั่วโมง ตามลำดับ โดยมีหัวข้อที่เกี่ยวข้องกับการพัฒนาท่าทางการเล่นเบสไฟฟ้าที่ใช้สังเกตทั้งหมด 3 หัวข้อใหญ่ๆ คือ การฝึกมือขวา การฝึกมือซ้าย และคุณภาพของเสียง

พัฒนาแบบฝึกซ้อมเพื่อพัฒนาท่าทางการปฏิบัติกีตาร์เบสไฟฟ้าเบื้องต้น โดยนำหัวข้อที่จะทำการสอนมาใส่รายละเอียดในแต่ละชั่วโมงการสอน พัฒนาเป็นหนังสือแบบฝึกซ้อมเพื่อให้ผู้เรียนได้เรียน เรื่องการพัฒนาท่าทางการเล่นเบสไฟฟ้าทั้งหมด 3 หัวข้อใหญ่ๆ คือ การฝึกมือขวา การฝึกมือซ้าย และคุณภาพของเสียง ผ่านแบบฝึกซ้อม คือ หนังสือคู่มือและวิดีโอภาพเคลื่อนไหว

แบบทดสอบก่อนและหลังการใช้แบบฝึกซ้อมเรื่องท่าทางในแต่ละชั่วโมง ใช้ผู้สังเกตการณ์ในการประเมินกลุ่มตัวอย่างจำนวน 3 คน ผ่านทางการดูปฏิบัติสด 1 คนและดูจากการบันทึกเป็นวิดีโอ 2 คน โดยสร้างเกณฑ์การให้คะแนนในแต่ละหัวข้อเป็น 3 ระดับ ได้แก่ ดีมาก ปานกลาง และน้อย การทดสอบแต่ละครั้งสังเกตด้าน ความถูกต้องของท่าทางมือขวา ความถูกต้องของท่าทางมือซ้าย คุณภาพของเสียง โดยมีรายละเอียดในการให้คะแนนโดยสังเกตการเล่นของผู้เรียนซึ่งมีรายละเอียดในการให้คะแนนของแต่ละระดับ

แบบสอบถามความคิดเห็นของผู้เรียนที่มีต่อแบบฝึกซ้อมเพื่อพัฒนาท่าทางการปฏิบัติกีตาร์เบสไฟฟ้าเบื้องต้น ใช้การกำหนดคำถามที่เกี่ยวกับการพัฒนาการปฏิบัติเบสไฟฟ้าของผู้เรียน การทำความเข้าใจเกี่ยวกับแบบฝึกซ้อม ความชัดเจนของขั้นตอนการปฏิบัติ การนำไปใช้ได้จริงตามคำแนะนำในแบบฝึก ระยะเวลาในการปฏิบัติที่นานขึ้น คุณภาพของเสียงที่แตกต่างระหว่างก่อนและหลังใช้แบบฝึกซ้อม โดยให้ผู้เรียนเขียนบรรยายสั้นๆ

การวิเคราะห์ข้อมูล

การวิเคราะห์ประสิทธิภาพของแบบฝึกซ้อม ดูจากจำนวนผู้เรียนที่ทำคะแนนในแต่ละหัวข้อการสอน เทียบกันระหว่างคะแนนปฏิบัติก่อนใช้แบบฝึกซ้อมและหลังใช้แบบฝึกซ้อม เปรียบเทียบกันเป็นรายหัวข้อ โดยจะมีหัวข้อหลักที่ใช้สังเกตคือ การวางมือขวา การวางมือซ้าย และคุณภาพของเสียง โดยสังเกตจากคะแนนการพัฒนาเฉลี่ยทั้ง 10 ชั่วโมง

เกณฑ์ระดับคะแนนการพัฒนาที่จะใช้เปรียบเทียบคะแนนก่อนเรียนกับหลังเรียนโดยนับเป็นจำนวนคน แยกเป็นทักษะ คือ การวางมือขวา การวางมือซ้ายและคุณภาพของเสียง

ระดับน้อย ได้คะแนนการพัฒนาน้อยกว่า 0.40 คะแนน

ระดับปานกลาง ได้คะแนนการพัฒนาระหว่าง 0.41 – 0.89 คะแนน

ระดับดีมาก ได้คะแนนการพัฒนาดั้งตั้งแต่ 0.90 คะแนนขึ้นไป

ผลการวิจัย

แบบฝึกซ้อมเพื่อพัฒนาท่าทางการปฏิบัติกีตาร์เบสไฟฟ้าเบื้องต้น มี 2 ส่วนคือ รูปเล่มแบบฝึกซ้อมซึ่งเขียนบรรยายรายละเอียดในการปฏิบัติ และวิดีโอการสอนปฏิบัติพร้อมคำอธิบายอย่างชัดเจน โดยต้องใช้ทั้ง 2 ส่วนนี้ควบคู่กัน เนื้อหาทั้งหมดแบ่งออกเป็นรายชั่วโมง ได้ทั้งหมด 10 ชั่วโมง มีหัวข้อที่เกี่ยวข้องกับเรื่องการพัฒนาท่าทางการเล่นเบสไฟฟ้าที่ใช้สังเกตทั้งหมด 3 หัวข้อใหญ่ๆ คือ การฝึกมือขวา การฝึกมือซ้าย และคุณภาพของเสียง ซึ่งแบบฝึกซ้อมนี้มีประสิทธิภาพสามารถพัฒนาท่าทางการวางมือขวา การวางมือซ้าย และคุณภาพของเสียงของผู้เรียนได้

ประสิทธิภาพของแบบฝึกซ้อม

ตารางแสดงผลคะแนนเฉลี่ยการปฏิบัติกีตาร์เบสไฟฟ้าทั้ง 3 ทักษะ ได้แก่ การวางมือขวา การวางมือซ้ายและคุณภาพของเสียง จากการเรียนจำนวน 10 ชั่วโมง ของนักเรียนกลุ่มทดลองแต่ละคนทั้งสิ้น 18 คน โดยได้จากการเฉลี่ยคะแนนการประเมินที่ได้จากผู้เชี่ยวชาญจำนวน 3 คน มีผลคะแนนเฉลี่ย ดังตารางต่อไปนี้

ตารางที่ 1 คะแนนเฉลี่ยและคะแนนการพัฒนาของทักษะที่ 1 การวางมือขวา

นักเรียนคนที่	คะแนน		
	ก่อนเรียน	หลังเรียน	การพัฒนา
1	1.60	2.37	0.77
2	2.00	2.67	0.67
3	1.77	2.50	0.73
4	1.63	2.53	0.90
5	2.13	2.80	0.67
6	1.80	2.53	0.73
7	1.60	2.27	0.67
8	1.70	2.57	0.87
9	1.37	2.00	0.63
10	1.87	2.53	0.67
11	1.70	2.47	0.77
12	1.50	2.50	1.00
13	2.03	2.80	0.77
14	2.03	2.73	0.70
15	2.00	2.77	0.77
16	1.43	2.37	0.93
17	1.93	2.60	0.67
18	2.43	2.93	0.50

จากตารางที่ 1 พบว่าในทักษะที่ 1 การวางมือขวาพบว่ามึนักเรียนที่มีคะแนนการพัฒนาในระดับปานกลางเป็นส่วนใหญ่ คือจำนวน 15 คน คะแนน 3 อันดับสูงสุดคือ 0.87, 0.77 และ 0.73 คะแนน รองลงมาคือคะแนนการพัฒนาระดับดีมาก จำนวน 3 คน

ตารางที่ 2 คะแนนเฉลี่ยและคะแนนการพัฒนาของทักษะที่ 2 การวางมือซ้าย

นักเรียนคนที่	คะแนน		
	ก่อนเรียน	หลังเรียน	การพัฒนา
1	1.50	2.53	1.03
2	1.60	2.63	1.03
3	1.47	2.50	1.03
4	1.33	2.63	1.30
5	1.73	2.63	0.90
6	1.47	2.57	1.10
7	1.53	2.57	1.03
8	1.60	2.63	1.03
9	1.43	2.47	1.03
10	1.63	2.47	0.83
11	1.50	2.57	1.07
12	1.30	2.33	1.03
13	1.60	2.67	1.07
14	2.00	2.80	0.80
15	1.73	2.77	1.03
16	1.33	2.50	1.17
17	1.63	2.57	0.93
18	2.40	3.00	0.60

จากตารางที่ 2 พบว่าในทักษะที่ 2 การวางมือซ้ายพบว่ามึนักเรียนที่มีคะแนนการพัฒนาในระดับดี มากเป็นส่วนใหญ่ คือจำนวน 15 คน คะแนน 3 อันดับสูงสุดคือ 1.17, 1.10 และ 1.07 คะแนน รองลงมาคือ คะแนนการพัฒนาระดับปานกลาง จำนวน 3 คน

ตารางที่ 3 คะแนนเฉลี่ยและคะแนนการพัฒนาของทักษะที่ 3 คุณภาพเสียง

นักเรียนคนที่	คะแนน		
	ก่อนเรียน	หลังเรียน	การพัฒนา
1	1.17	2.20	1.03
2	1.50	2.43	0.93
3	1.67	2.40	0.73
4	1.60	2.43	0.83
5	1.93	2.53	0.60
6	1.37	2.13	0.77
7	1.63	2.30	0.67
8	1.80	2.60	0.80
9	1.47	2.33	0.87
10	1.70	2.40	0.70
11	1.70	2.40	0.70
12	1.70	2.30	0.60
13	1.57	2.30	0.73
14	2.20	2.83	0.63
15	2.03	2.73	0.70
16	1.77	2.43	0.67
17	1.90	2.63	0.73
18	2.57	3.00	0.43

จากตารางที่ 3 พบว่าในทักษะที่ 3 คุณภาพเสียงพบว่ามีนักเรียนที่มีคะแนนการพัฒนาในระดับปานกลางเป็นส่วนใหญ่ คือจำนวน 16 คน คะแนน 3 อันดับสูงสุดคือ 0.87, 0.83 และ 0.80 คะแนน รองลงมาคือ คะแนนการพัฒนาระดับดีมาก จำนวน 2 คน

สรุปจากกลุ่มตัวอย่างจำนวน 18 คน ผลคะแนนการพัฒนาการปฏิบัติเบสไฟฟ้าของนักเรียน พบว่า ทักษะที่ 2 การวางมือซ้ายมีการพัฒนาดีที่สุด โดยมีจำนวนนักเรียน 15 คนที่สามารถพัฒนาในระดับดีมาก นักเรียนจำนวน 3 คนได้คะแนนการพัฒนาในระดับปานกลาง รองลงมาคือ ทักษะที่ 1 การวางมือขวา นักเรียนจำนวน 3 คนมีคะแนนการพัฒนาระดับดีมาก จำนวน 15 คน มีการพัฒนาในระดับปานกลาง และอันดับที่ 3 คือทักษะที่ 3 คุณภาพของเสียง มีนักเรียนจำนวน 2 คนได้คะแนนการพัฒนาในระดับดีมาก จำนวน 16 คนที่มีคะแนนการพัฒนาในระดับปานกลางหากสังเกตคะแนนก่อนเรียนของทั้ง 3 ทักษะ มีคะแนนน้อยบ้างมากบ้าง แตกต่างกันไปเพราะพื้นฐานทางการปฏิบัติกีตาร์เบสไฟฟ้าของผู้เรียนแต่ละคนนั้นไม่เท่ากัน ส่วนคะแนนหลังเรียนมีคะแนนที่เพิ่มขึ้นในระดับค่อนข้างใกล้เคียงกันเพราะหลังจากได้ใช้แบบฝึกซ้อมและได้ดูวิดีโอประกอบแล้วนั้น ผู้เรียนได้รับความรู้ที่เหมือนกันและมีการเข้าใจหลักการปฏิบัติที่เหมือนกัน คะแนนจึงออกมาค่อนข้างใกล้เคียงกัน

ความคิดเห็นของผู้ใช้แบบฝึกซ้อม

จากการศึกษาความคิดเห็นของผู้ใช้แบบฝึกซ้อมเพื่อพัฒนาท่าทางการปฏิบัติกีตาร์เบสไฟฟ้าเบื้องต้น จำนวน 18 คน ผู้ใช้แบบฝึกซ้อมมีความคิดเห็นดังนี้

คำถามข้อที่ 1 ในชุดแบบนี้มีจุดใดที่คิดว่าเป็นประโยชน์ต่อการเล่นเบสไฟฟ้าของตนเองบ้าง

- 1) หลักการปฏิบัติกีตาร์เบสไฟฟ้าพร้อมกับบทเพลง การฝึกการเล่นให้ตรงกับจังหวะ วิธีการเล่นร่วมกับวงดนตรี หรือการเล่นร่วมกับเครื่องดนตรีชนิดอื่น ทำให้เกิดความเพลิดเพลิน
- 2) หลักการใช้นิ้วมือที่เหมาะสมทำให้ไม่สับสนและมีความรวดเร็วในการเปลี่ยนคอร์ด
- 3) ได้รับความรู้เกี่ยวกับทฤษฎีดนตรีเบื้องต้นที่สามารถนำไปพัฒนาความรู้ต่อไปได้

คำถามข้อที่ 2 ในชุดแบบฝึกซ้อมเบสไฟฟ้าที่ได้ศึกษามานี้มีจุดใดที่ควรปรับปรุงแก้ไขบ้าง

- 1) ผู้ที่ยังไม่มีความรู้เรื่องการปฏิบัติกีตาร์เบสไฟฟ้าสามารถนำแบบฝึกซ้อมนี้ได้ศึกษาได้
- 2) เนื้อหาเข้าใจได้ง่าย สามารถปรับเปลี่ยนการปฏิบัติได้อย่างรวดเร็ว
- 3) มีตัวอย่างที่เข้าใจง่าย ชัดเจนและสามารถปฏิบัติตามตัวอย่างได้ รวมถึงรายละเอียดของเนื้อหาที่เข้าใจง่าย ทำให้มีการพัฒนาในการปฏิบัติได้ง่าย

คำถามข้อที่ 3 ในด้านเนื้อหา มีความเหมาะสมหรือควรในการปรับปรุงอย่างไรบ้าง

- 1) เนื้อหาเหมาะสมแล้วกับการใช้ศึกษาการปฏิบัติในระดับเบื้องต้น ที่ผู้ใช้สามารถเรียนรู้ได้อย่างรวดเร็ว เข้าใจได้ง่าย และสามารถนำไปใช้ปฏิบัติได้ทันที
- 2) ได้รับรู้ถึงวิธีการเล่นอย่างถูกต้อง ทำให้มีความมั่นใจในการปฏิบัติกีตาร์เบสไฟฟ้ามากขึ้น
- 3) ได้ความรู้เกี่ยวกับตัวโน้ตพื้นฐาน สามารถนำความรู้ทางดนตรีต่างๆ ไปพัฒนาต่อไปได้ในอนาคต

คำถามข้อที่ 4 ในด้านสื่อการเรียนการสอนคือ รูปเล่มและวิดีโอ ภาพประกอบและความชัดเจนของวิดีโอควรปรับปรุงคุณภาพอย่างไรบ้าง

- 1) วิดีโอตัวอย่างชัดเจนและอธิบายวิธีการเล่นได้ดี เข้าใจง่าย สามารถปฏิบัติตามได้ทันที
- 2) สามารถเรียนรู้วิธีการจับคอร์ดต่างๆ ได้จากการดูวิดีโอได้ทันที
- 3) รูปเล่มของแบบฝึกซ้อมมีความชัดเจนและมีคำอธิบายที่เข้าใจง่าย ศึกษาพร้อมกับการดูวิดีโอทำให้ยิ่งเข้าใจได้ง่ายมากขึ้น

คำถามข้อที่ 5 ในด้านระยะเวลาในการศึกษาข้อมูลมีความเหมาะสมหรือควรปรับปรุงเป็นอย่างไรบ้าง

- 1) ต้องการเวลาซ้อมระหว่างก่อนเรียนกับหลังเรียนให้มากกว่านี้ เพื่อให้เกิการพัฒนาได้อย่างเต็มที่
- 2) ด้านระยะเวลา กับเนื้อหาในแต่ละชั่วโมงมีความเหมาะสมสำหรับการศึกษาเนื้อหาวิธีการปฏิบัติกีตาร์เบสไฟฟ้าให้ถูกต้องและเรื่องทฤษฎีดนตรีเรื่องตัวโน้ต สเกลต่างๆ ก็เหมาะสมสำหรับการศึกษาในระดับต้นแล้ว
- 3) สามารถเข้าใจวิธีการจับคอร์ดที่ถูกต้อง ได้รู้เรื่องตัวโน้ตต่างๆ และได้พัฒนาวิธีการปฏิบัติกีตาร์เบสไฟฟ้าได้อย่างเต็มที่
- 4) อยากให้มีการสอนมากกว่า 10 ครั้ง เพราะสนุกสนานกับการปฏิบัติกีตาร์เบสไฟฟ้าเป็นอย่างมาก และอยากให้มีการสอนในระดับที่สูงขึ้นต่อไปอีกด้วย

สรุปและอภิปรายผล

จากผลการประเมินประสิทธิภาพของแบบฝึกซ้อม พบว่าแบบฝึกซ้อมมีประสิทธิภาพสามารถพัฒนาท่าทางการวางมือขวา การวางมือซ้ายและคุณภาพของเสียงของผู้เรียนได้ เนื่องจากผู้วิจัยได้ศึกษาการสร้างแบบฝึกซ้อมการปฏิบัติเบสไฟฟ้าจากตำราต่างๆ ทั้งในประเทศและต่างประเทศ และปรึกษาผู้เชี่ยวชาญ โดยวารสารศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

นำไปทดลองใช้หาประสิทธิภาพและปรับปรุงจนได้แบบฝึกซ้อมเพื่อพัฒนาท่าทางการปฏิบัติกีตาร์เบสไฟฟ้า เบื้องต้นที่มีประสิทธิภาพดี สอดคล้องกับ ข้าคม พรประสิทธิ์ กล่าวว่า ท่าทางการนั่งหรือการยืน ตำแหน่งการวางมือในการบรรเลงดนตรีนั้นมีส่วนสำคัญในการบรรเลงทั้งเรื่องผลกระทบต่อเสียงที่บรรเลงออกมาจากเครื่องดนตรีและท่าทางการเล่นที่สง่างามดูสวยงามน่ารับชม ต้องนั่งหรือยืนที่สง่างามให้ถูกต้องผ่อนคลายเป็นเกร็งขา แขนหรือลำตัวส่วนใดส่วนหนึ่ง ลำตัวอยู่ในท่าทางที่สบายไม่เหยียดและเกร็งจนเกินไปนอกจากเรื่องความถนัดและดูสวยงามแล้วยังมีผลต่อเสียงและการบรรเลงอีกด้วย ในการใช้กำลังในการบรรเลงดนตรีนั้นหากผู้บรรเลงใช้กำลังกดของมือซ้ายและมือขวาที่เหมาะสมและพอดี ผสมผสานกันได้อย่างลงตัว ไม่ออกแรงข้างใดข้างหนึ่งมากเกินไป จะทำให้เสียงดนตรีที่บรรเลงออกมานั้นมีความไพเราะและได้เสียงพอดี (ข้าคม พรประสิทธิ์ 2548:11) และสายันต์ บุญใบ กล่าวว่า ท่าทางการจับหรือถือเครื่องดนตรีนั้นเป็นส่วนสำคัญเป็นอย่างยิ่งในการบรรเลงดนตรีเพราะหากจับเครื่องดนตรีหรือถือเครื่องดนตรีในท่าทางที่ไม่ถูกต้องแล้วนั้น จะทำให้เกิดความไม่สมดุลของร่างกายทำให้การบรรเลงเครื่องดนตรีนั้นๆ ทำได้อย่างไม่เต็มที่เสียงที่ออกมาไม่แข็งแรง ไม่มีความชัดเจน ขาดความสม่ำเสมอและขาดการสื่อสารอารมณ์ของบทเพลงไปได้ อีกอย่างคือจะทำให้การจับหรือถือประคองเครื่องดนตรีนั้นเกิดความเมื่อยล้า ไม่สบายตัวและยากต่อการเล่น ทำให้ส่วนใดส่วนหนึ่งเกร็งมากเกินไป เช่น นิ้วมือเกิดการสัมผัสกับเครื่องดนตรีที่ไม่ถูกตำแหน่งทำให้องศาของนิ้วมือที่สัมผัสกับเครื่องดนตรีผิดเพี้ยน จึงทำให้นิ้วมือนั้นต้องออกแรงในการกดมากกว่าปกติ จึงทำให้เกิดอาการปวดของกล้ามเนื้อได้ เพราะฉะนั้นการเรียนรู้ท่าทางการปฏิบัติเครื่องดนตรีอย่างถูกต้องนั้นจะช่วยให้ผู้เล่นพัฒนาการเล่นได้อย่างสมบูรณ์แล้วยังเป็นการช่วยให้การบรรเลงเพลงนั้นได้เสียงที่ออกมาอย่างเต็มประสิทธิภาพมากที่สุด (สายันต์ บุญใบ 2546:95)

จากการศึกษาพบว่า การพัฒนาท่าทางการปฏิบัติกีตาร์เบสไฟฟ้าเบื้องต้น ทั้ง 3 ทักษะ การวางมือขวา การวางมือซ้ายและคุณภาพของเสียง มีประเด็นที่อภิปรายดังนี้

ทักษะที่ 1 การวางมือขวา ผู้เรียนส่วนใหญ่มีการพัฒนาเพิ่มขึ้นในระดับปานกลาง เนื่องจากในการใช้มือขวาในการปฏิบัตินั้นใช้เพียงนิ้วชี้และนิ้วกลางในการดีดกีตาร์เบสไฟฟ้าเท่านั้น ซึ่งพื้นฐานของผู้เรียนส่วนใหญ่มีความรู้ในทักษะการใช้มือขวาปฏิบัติกีตาร์เบสไฟฟ้ามาก่อนจากการสังเกตเพื่อนหรือศิลปินที่ชื่นชอบและฝึกซ้อมด้วยตนเอง โดยรู้วิธีการใช้นิ้วชี้และนิ้วกลางในการดีดมาบ้างแล้วในการใช้แบบฝึกซ้อมเพียงปรับให้การใช้นิ้วชี้และนิ้วกลางสามารถดีดสลับกันได้อย่างสม่ำเสมอและปรับรูปแบบการวางนิ้วหัวแม่มือให้อยู่ในตำแหน่งที่กำหนดจึงทำให้คะแนนก่อนเรียนกับหลังเรียนที่ได้มีระยะห่างกันไม่มากนัก บางคนใช้เพียงนิ้วชี้นิ้วเดียวหรือนิ้วกลางนิ้วเดียว การปรับเปลี่ยนจึงสามารถทำได้มากแต่เป็นส่วนน้อยเท่านั้น จึงทำให้การพัฒนาการวางมือขวาสูงขึ้นในระดับปานกลาง สอดคล้องกับ สัมฤทธิ์ มะสีเก ได้กล่าวถึงการเล่นเบสไฟฟ้าโดยใช้นิ้วดีดไว้ว่า การฝึกมือขวา วิธีการฝึกนั้นให้นิ้วโป้งวางบนปิ๊กอัพ หรือจะวางไว้บนสายก็ได้ตามถนัด การดีดจะดีดสลับนิ้วชี้กับนิ้วกลาง โดยเริ่มจะนิ้วชี้ก่อน (สัมฤทธิ์ มะสีเก 2549:16) และไพรัช มากกาญจนกุล ได้กล่าวถึงการเล่นเบสไฟฟ้าโดยการใช้นิ้วดีดไว้ว่า การดีดสายกีตาร์เบสนั้นนิยมใช้กันมี 2 วิธีคือ ใช้นิ้วโป้งดีด โดยใช้นิ้วโป้งในการดีดสายลงมาจะให้เสียงที่นุ่มนวล แต่จะไม่สามารถเล่นจังหวะที่เร็วมากๆ ได้ และการใช้นิ้วชี้กับนิ้วกลางดีดสลับกันเป็นรูปแบบการเล่นที่นิยมกันเป็นอย่างมาก ให้เสียงที่แข็งแรงและทำความเร็วได้ดีเมื่อจะต้องเล่นในจังหวะที่เร็ว (ไพรัช มากกาญจนกุล 2540:15)

ทักษะที่ 2 การวางมือซ้าย ผู้เรียนส่วนใหญ่มีการพัฒนาเพิ่มขึ้นในระดับดีมาก เนื่องจากการใช้มือซ้ายในการปฏิบัติกีตาร์เบสไฟฟ้านั้นต้องใช้นิ้วมือทั้ง 4 นิ้วในการกดลงไปที่คอเบสและยังต้องสังเกตถึงการใช้นิ้วหัวแม่มือในการช่วยจับที่ด้านหลังคอเบส ซึ่งพื้นฐานของผู้เรียนส่วนใหญ่ขาดความรู้ในทักษะการใช้มือซ้ายปฏิบัติกีตาร์เบสไฟฟ้า โดยวิธีการใช้มือซ้ายของผู้เรียนนั้นส่วนใหญ่จะใช้อย่างไม่มีหลักการ คือ ไม่นำนิ้วถึงการใช้นิ้วหัวแม่มือในการช่วยจับที่ด้านหลังคอเบสเพื่อเพิ่มกำลังในการกดคอร์ด และใช้นิ้วเพียงนิ้วเดียวในการกด

คอร์ต จนไปถึงการเปลี่ยนคอร์ตก็ยังคงใช้นิ้วเดิมในการจับคอร์ต ไม่ยอมใช้นิ้วมือให้ครบทั้งหมด จึงทำให้ขาดความรวดเร็วในการเปลี่ยนคอร์ตและไม่มีกำลังในการกดคอร์ต ทำให้คะแนนก่อนเรียนอยู่ในระดับต่ำเป็นส่วนใหญ่และหลังจากใช้แบบฝึกซ้อมจำเกิดความเข้าใจ ก็ทำให้คะแนนหลังเรียนมีระดับคะแนนที่มากขึ้นอย่างเห็นได้ชัด จึงทำให้มีการพัฒนาสูงขึ้นในระดับดีมาก สอดคล้องกับ สัมฤทธิ์ มะสิกะ กล่าวถึงการฝึกมือซ้ายว่า การเริ่มฝึกการจัดคอร์ตมือซ้ายนั้นจะเริ่มจากสายเล็กก่อนเพราะมือผู้เริ่มเล่นนั้นยังไม่มีแรง สายเล็กจะช่วยให้กดได้ง่ายกว่าสายใหญ่ เริ่มจากใช้นิ้วชี้กดที่แฟรท์ แล้วต่อด้วยนิ้วกลาง นิ้วนาง และนิ้วก้อย เรียงลงมา (สัมฤทธิ์ มะสิกะ 2549:21) และสมชาย เกรียงอารีกุล กล่าวถึงการใช่มือซ้ายจับคอร์ตไว้ดังนี้ ในการเล่นโน้ตแต่ละตัวนั้นขอให้เพื่อนๆ ปฏิบัติตามคำแนะนำต่างๆ เหล่านี้ (1) ให้กดสายโดยใช้ปลายนิ้วพยายามให้นิ้วชิดกับแฟรท์มากๆ (2) กดสายให้แน่นกับแฟรท์ บอร์ดเพื่อให้เสียงดังคงที่ (3) ใช้นิ้วให้ตรงตำแหน่ง (เช่น นิ้วชี้อยู่แฟรท์ที่หนึ่ง นิ้วกลางอยู่แฟรท์ที่สอง นิ้วนางอยู่แฟรท์ที่สามและนิ้วก้อยอยู่แฟรท์ที่สี่) (4) นิ้วของมือซ้ายควรแตะอยู่กับสายตลอดเวลา ยกเว้นในกรณีที่ติดสายเปล่า ให้นิ้วขึ้นห่างจากสายเล็กน้อย (สมชาย เกรียงอารีกุล 2548:33)

ทักษะที่ 3 คุณภาพของเสียง ผู้เรียนส่วนใหญ่มีการพัฒนาเพิ่มขึ้นในระดับปานกลาง เนื่องจากมีการพัฒนาท่าทางการวางมือขวาและมือซ้ายที่ดีขึ้น โดยผู้เรียนสามารถปรับเปลี่ยนท่าทางการปฏิบัติ สามารถออกแรงในการกดคอร์ตของมือข้างซ้ายและมีแรงในการใช้นิ้วมือข้างขวาติดกีตาร์เบสไฟฟ้าอย่างเต็มที่ โดยวิธีการใช้มือทั้ง 2 ข้างของผู้เรียนหลังจากใช้แบบฝึกซ้อมผู้เรียนมีความเข้าใจในการปรับเปลี่ยนท่าทางให้ถูกต้อง ทำให้คุณภาพของเสียงที่ได้หลังเรียนมีคะแนนที่มากขึ้น จึงทำให้คุณภาพของเสียงมีการพัฒนาสูงขึ้นในระดับปานกลาง สอดคล้องกับอริศรา ผูกพัน ได้ศึกษาศิลปะการสอนท่าทางและท่วงท่าในการบรรเลงเปียโนของอาจารย์สอนเปียโนที่มีชื่อเสียงในประเทศไทย 3 ท่านโดยสัมภาษณ์และสังเกตการณ์ ตั้งแต่เดือนสิงหาคมถึงเดือนพฤศจิกายน 2551 ข้อมูลที่ได้จากการสัมภาษณ์ครอบคลุมเนื้อหาความรู้ที่เป็นประเด็นหลัก คำถามที่ใช้ในการสัมภาษณ์เพื่อให้ได้ข้อมูลเรื่องประวัติ ความสำคัญ ข้อเสนอแนะต่างๆ ในการใช้ท่าทางและท่วงท่ารวมทั้งข้อมูลเรื่องส่วนตัวผู้เป็นกรณีศึกษาเอง ประสบการณ์ในการแสดง ประสบการณ์การสอน ปัญหาการฝึกและการสอนกรณีบาดเจ็บจากการเล่นเปียโน และข้อเสนอแนะเรื่องการใช้ส่วนต่างๆ ของร่างกายไม่ว่าจะเป็น ท่าทาง ท่วงท่า และอิริยาบถในการเล่นเปียโนอันว่าด้วยการสอนเป็นหลัก นอกจากนั้นแล้วข้อมูลที่ได้จากการสังเกตการณ์นอกเหนือจากการสัมภาษณ์ยังแสดงให้เห็นว่าการสอนเรื่องคุณภาพของเสียง และรูปแบบเทคนิคที่ใช้ในการเล่นร่วมด้วยนั้น ยังส่งผลต่อการใช้ท่วงท่าและการผ่อน ระบบหมุนเวียนของโลหิต การถ่ายน้ำหนัก การจินตนาการ การคิดวิเคราะห์และการจดจำของนักเรียน รวมทั้งประวัติของนักเรียนด้วย เนื่องจากความต้องการที่จะให้รายละเอียดเรื่องการสอนท่วงท่าและการผ่อน จึงต้องมีภาพประกอบ (อริศรา ผูกพัน 2552)

จากการศึกษาความคิดเห็นของผู้ใช้แบบฝึกซ้อมเพื่อพัฒนาท่าทางการปฏิบัติกีตาร์เบสไฟฟ้าเบื้องต้น มีประเด็นที่อภิปรายดังนี้

คำถามข้อที่ 1 ในชุดแบบฝึกซ้อมเบสไฟฟ้าที่ผู้เรียนได้ศึกษานั้น ผู้เรียนได้ประโยชน์จากการปฏิบัติเบสไฟฟ้าร่วมกับบทเพลง ซึ่งต้องอาศัยการสังเกตจากเสียงกระเดื่องของกลองชุด เป็นที่พอใจเป็นอย่างมากสำหรับผู้เรียนสำหรับความรู้ที่ได้รับเรื่องการสังเกตจังหวะจากกลองชุด ซึ่งสามารถนำไปพัฒนาไปในการเล่นร่วมกับวงดนตรีหรือเครื่องดนตรีชนิดอื่น ทราบถึงหลักการใช้นิ้วมือของทั้งมือซ้ายและมือขวาในการปฏิบัติกีตาร์เบสไฟฟ้าได้อย่างเหมาะสม ไม่สับสนในการใช้นิ้วในการเปลี่ยนคอร์ต หรือการเล่นโน้ตหลายๆ ตัวต่อเนื่องก็สามารถทำได้อย่างรวดเร็ว ได้เรียนรู้ถึงทฤษฎีดนตรีเรื่อง อัตราจังหวะ ค่าของตัวโน้ต สเกลเมเจอร์และสเกลไมเนอร์ ที่สามารถนำความรู้ที่ได้รับนี้ไปพัฒนาต่อไปในอนาคต

คำถามข้อที่ 2 ในชุดแบบฝึกซ้อมเบสไฟฟ้าที่ผู้เรียนสามารถเข้าใจในเนื้อหาได้ง่าย สามารถนำแบบฝึกซ้อมนี้ไปใช้กับผู้ที่ต้องการเริ่มหัดเล่นเบสไฟฟ้าหรือผู้ที่ยังไม่เคยเล่นเบสไฟฟ้าไปศึกษาได้ ทำให้การปฏิบัติ

กีตาร์เบสไฟฟ้านั้นพัฒนาได้ง่าย ทำให้ผู้เรียนมีความสุขกับการได้รับความรู้ใหม่ๆ ตามที่ต้องการ สอดคล้องกับ
ผู้วิจัยที่ต้องการทำให้การเรียนการสอนนั้นมีความสุขสนุกสนาน ไม่น่าเบื่อจนเกินไป

คำถามข้อที่ 3 ในด้านเนื้อหาผู้เรียนมีความพอใจและสนุกสนานกับเนื้อหาที่ได้รับและสามารถเรียนรู้
ได้อย่างเต็มที่ ไม่ยาก หรือง่ายเกินไป มีความเหมาะสมกับความต้องการของการเรียนกีตาร์เบสไฟฟ้าในระดับ
เบื้องต้น สอดคล้องกับความต้องการของผู้วิจัยที่ต้องการสร้างแบบฝึกซ้อมที่สามารถเข้าใจได้ง่ายไม่ยากเกินไป
ของการปฏิบัติในระดับเบื้องต้น

คำถามข้อที่ 4 ในด้านสื่อการเรียนการสอนคือ รูปเล่มและวิดีโอ ภาพประกอบและความชัดเจนของ
วิดีโอผู้เรียนได้แสดงความคิดเห็นไว้ว่า มีความชัดเจน มีคำอธิบายที่เข้าใจง่าย เนื้อหาน่าตื่นเต้น สนุกสนาน
และน่าติดตาม สามารถปฏิบัติตามได้จริง ทำให้มีกำลังใจในการฝึกซ้อมมากขึ้น สอดคล้องกับความต้องการ
ของผู้วิจัยที่ต้องการให้ผู้ใช้แบบฝึกซ้อมสามารถนำแบบฝึกซ้อมนี้ไปใช้และเรียนรู้ได้ด้วยตนเองได้

คำถามข้อที่ 5 ในด้านระยะเวลาในการศึกษาข้อมูลผู้เรียนได้แสดงความคิดเห็นไว้ว่า ผู้เรียนต้องการ
เวลาซ้อมที่มากกว่านี้ เพราะอยากพัฒนาการปฏิบัติของตนเองให้ได้เต็มที่ และอยากให้มีหลักสูตรการสอน
ปฏิบัติกีตาร์เบสไฟฟ้าที่สูงมากกว่าระดับเบื้องต้น เพื่อผู้เรียนจะได้พัฒนาการปฏิบัติและแนวทางการปฏิบัติที่
หลากหลายมากขึ้น แต่ในชุดแบบฝึกซ้อมที่ผู้วิจัยสร้างขึ้นนั้นเป็นเพียงการสอนปฏิบัติกีตาร์เบสไฟฟ้าในระดับ
เบื้องต้นเท่านั้น ทำให้ผู้เรียนเกิดความผิดหวังเล็กน้อย

รายการอ้างอิง

- ข้าคม พรประสิทธิ์. 2548. *การดีดจะเข้เบื้องต้น*. กรุงเทพมหานคร: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์
มหาวิทยาลัย.
- ไพรัช มากกาญจนกุล. 2540. *กีตาร์เบส*. กรุงเทพมหานคร: ลนารการพิมพ์.
- สุภาวงศ์ วงษ์จันทร์. 2553. *กีตาร์เบื้องต้น*. กรุงเทพมหานคร. บางกอกบล็อก-ออฟเซ็ทการพิมพ์.
- สมชาย เกรียงอารีกุล. 2548. *เริ่มต้นหัดกีตาร์เบส*. กรุงเทพมหานคร: เพื่อนนักกีตาร์และคอมพิวเตอร์ฟู้ด.
- สัมฤทธิ์ มะสีกะ. 2549. *เบสเบื้องต้น*. กรุงเทพมหานคร: บริษัท ซีเอ็ดดูเคชั่น จำกัด (มหาชน).
- สายันต์ บุญใบ. 2546. *การปฏิบัติแซกโซโฟน*. ปรินูญานินพนธ์การศึกษามหาบัณฑิต, มหาวิทยาลัยราชภัฏ
สกลนคร. สกลนคร.
- อริศรา ผูกพัน. 2552. *ศิลปะการสอนท่าทางและท่วงท่าในการบรรเลงเปียโน*. ปรินูญานินพนธ์การศึกษา
มหาบัณฑิต, มหาวิทยาลัยมหิดล. นครปฐม.



การแสดงขับร้องโดย ดาวินา คุณวิภูศิลป์กุล
A VOCAL RECITAL BY DAVINA KUNVIPUSILKUL
Davina Kunvipusilkul*
Duangjai Thewtong**

บทคัดย่อ

การแสดงขับร้องครั้งนี้มีวัตถุประสงค์เพื่อพัฒนาศักยภาพของผู้แสดงในด้านเทคนิคการขับร้อง การตีความ และการวิเคราะห์บทเพลง ศึกษาประวัติเพลงและผู้ประพันธ์เพลง ตลอดจนการเตรียมการจัดแสดงเดี่ยวซึ่งรวมถึง การคัดเลือกบทเพลง การฝึกซ้อม การประสานงาน การจัดทำโปสเตอร์ สื่อบันทึก และการจัดเตรียมสถานที่แสดง นอกจากนี้ ยังเป็นการเผยแพร่เพลงขับร้องคลาสสิกให้แก่ผู้สนใจ

ผู้แสดงคัดเลือกบทเพลงขับร้อง 13 บท ใน 6 ภาษา โดยผู้ประพันธ์ 12 คน จากยุคบาโรก ยุคคลาสสิก ยุครอมานติก และยุคศตวรรษที่ยี่สิบ ได้แก่ (1) Domine Deus จาก *Gloria* โดย Antonio Vivaldi (2) Ave Maria! โดย Pietro Mascagni (3) St. Ita's Vision จาก *Hermit Songs* โดย Samuel Barber (4) Simple Gifts และ (5) Long Time Ago จาก *Old American Songs* โดย Aaron Copland (6) Foxgloves จาก *Songs of the Countryside* โดย Michael Head (7) Bailèro จาก *Chants d'Auvergne* โดย Joseph Canteloube (8) *Exsultate Jubilate* โดย Wolfgang Amadeus Mozart (9) Das himmlische Leben จาก *Symphony #4* โดย Gustav Mahler (10) Casta Diva จาก *Norma* โดย Vincenzo Bellini (11) Oh, had I Jubel's Lyre จาก *Joshua* โดย George Frideric Handel (12) Ebben? Ne andro lontana จาก *La Wally* โดย Alfredo Catalani (13) Les Tringles des Sistres Tintaient จาก *Carmen* โดย Georges Bizet.

การแสดงขับร้องจัดขึ้นเมื่อวันที่ 20 กุมภาพันธ์ 2557 เวลา 18.30 น. ณ ห้องแสดงดนตรีตรงสรวง 54/1 สุขุมวิท 3 กรุงเทพมหานคร โดยมีผู้ร่วมแสดงคือ พรชัชวรี พุฒวนะ (เปียโน) ชนุชา โตประทีป (โอโบ) กุลิสรา แสงจันทร์ (ไวโอลิน) ใช้เวลาการแสดงทั้งหมดประมาณ 1 ชั่วโมง 30 นาที รวมพักครึ่งการแสดง

คำสำคัญ: การแสดงขับร้อง / ดาวินา คุณวิภูศิลป์กุล

Abstract

This Vocal Recital aimed to develop the performer's vocal techniques, interpretation, and musical analysis, which included a study on composers' and composition's histories. The recital also enabled the performer to have an experience in organizing a solo recital, including repertoire selection, practice, coordination, preparation of a poster and program notes, and performance venue arrangement. Moreover, the Vocal Recital was a chance to give more information about classical vocal music to interested parties.

The author selected 13 pieces in 6 languages by 12 composers from Baroque, Classical, Romantic, and Twentieth-Century periods, as follows: (1) Domine Deus from *Gloria* by Antonio Vivaldi (2) Ave Maria! by Pietro Mascagni (3) St. Ita's Vision from *Hermit Songs* by Samuel Barber (4) Simple Gifts and (5) Long Time Ago from *Old American Songs* by Aaron Copland (6) Foxgloves from *Songs of the Countryside* by Michael Head (7) Bailèro from *Chants d'Auvergne* by Joseph Canteloube (8) *Exsultate Jubilate* by Wolfgang Amadeus Mozart (9) Das himmlische Leben from *Symphony #4* by Gustav Mahler (10) Casta Diva from *Norma* by Vincenzo Bellini (11) Oh, had I Jubel's Lyre from *Joshua* by George Frideric Handel (12) Ebben? Ne andro lontana from *La Wally* by Alfredo Catalani (13) Les Tringles des Sistres Tintaient from *Carmen* by Georges Bizet.

The Vocal Recital took place on Thursday February 20, 2014 at 6:30 p.m. at Tongsuang's Studio, 54/1 Sukhumvit 3 Bangkok, with Passawat Putwattana (piano), Chanucha Toprateep (oboe), and Kulisara Sangchan (violin). The approximate duration of the Vocal Recital was one hour and thirty minutes including an intermission.

Keywords: Vocal Recital / Davina Kunvipusilkul

* Graduate student, Department of Music, Faculty of fine and Applied Arts, Chulalongkorn University, Davina.K@student.chula.ac.th

** Associated Professor, Department of Music, Faculty of fine and Applied Arts, Chulalongkorn University, Duangjai.A@chula.ac.th

Introduction

The author presented a Vocal Recital in partial fulfillment for the Degree of Master of Fine and Applied Arts, Faculty of Fine and Applied Arts, Chulalongkorn University. In selecting the pieces for the recital, the author followed a standard “well-balanced” program for classical singers, with an additional twist to reflect the author’s personal preference and to make the program more interesting. A well-balanced program for classical singers generally contains songs and arias from different periods (Baroque, Classical, Romantic, and Twentieth-Century) in at least four languages (English, French, German, and Italian). The pieces should also have enough contrasting styles and tempo, allowing the performer to show versatility. Since this Recital was a degree requirement, the program should also be of an appropriate difficulty, allowing the performer to develop and acquire additional skills as a performer. To make the program more exciting for the audience and to acquire more skills, the author chose to perform with an oboist and a violinist in addition to a pianist for two pieces.

Research Objectives

For the Vocal Recital, the author aimed to accomplish the following:

1. To develop the author’s skills in vocal techniques and interpretation.
2. To understand the author’s vocal capacity and appropriate repertoire.
3. To research classical music for voice, especially those used in the recital.
4. To experience how to perform with other musicians.
5. To present a vocal recital with informative program notes.
6. To show the audience different styles of classical repertoire for voice.

Methodology

1. Select the pieces for the recital and consult with the advisor, Associate Professor Duangjai Amatyakul.
2. Perform an in-depth research on each piece, including the meaning of the text, the composer’s history, the composition history, form and analysis.
3. Study the pieces with the advisor.
4. Practice the pieces alone, with an accompanist, and with other musicians if applicable.
5. Plan to perform some pieces in public, such as at an examination or a departmental concert, to gain more performing experience before the recital.
6. Select a performance date and venue.
7. Prepare a program booklet.
8. Consult a piano technician to tune the piano prior to performance if needed.
9. Contact a sound and video recording technician.
10. Contact a catering service.
11. Have a dress rehearsal at the performance venue.
12. Analyze the performance and prepare a written dissertation.

Results

After the Vocal Recital, the author accomplished the following:

1. The author's skills in vocal techniques and interpretation improved.
2. The author had a better understanding of her vocal capacity and appropriate repertoire.
3. The author had more knowledge about classical music for voice, from an in-depth analysis of the pieces performed, and from listening and studying different pieces before finalizing the program
4. The author gained more experience in performing with other musicians in addition to the accompanist.
5. The author presented a vocal recital with informative program notes.
6. The author showed the audience different styles of classical music for voice.

Discussions

Repertoire Selection

The author followed a standard well-balanced program for classical singers, which generally contains songs and arias from different periods (Baroque, Classical, Romantic, and Twentieth-Century) in at least four languages (English, French, German, and Italian). In particular, the author chose 13 pieces in English, French, German, Italian, Latin, and *Occitan* (a local language in the Auvergne region of France). The pieces are chosen from oratorios, operas, motets, and song cycles from Baroque, Classical, Romantic, and Modern periods. In selecting the pieces, the author listened to many pieces suggested by Associate Professor Duangjai Amatyakul and from the author's personal music collection. The author must be careful to make sure that they had contrasting styles and tempos, contained both famous and lesser known pieces, and were of appropriate difficulties, suitable for a Master's level of performance (Liebling, 1956). In addition, the author would like to present a diverse set of repertoire in order to show the audience, some of whom may not have much exposure to classical vocal music, the different types of music which existed.

The recital program consisted of 13 pieces, divided into two sections with a 15-minute intermission. The pieces in the program are listed below:

1. Domine Deus from *Gloria* by Antonio Vivaldi (with oboe)
2. Ave Maria! by Pietro Mascagni (with violin)
3. St. Ita's Vision from *Hermit Songs* by Samuel Barber
4. Simple Gifts from *Old American Songs* by Aaron Copland
5. Long Time Ago from *Old American Songs* by Aaron Copland
6. Foxgloves from *Songs of the Countryside* by Michael Head
7. Bailèro from *Chants d'Auvergne* by Joseph Canteloube
8. *Exsultate Jubilate* by Wolfgang Amadeus Mozart

The first half of the program took approximately 45 minutes, followed by a 15-minute intermission.

9. Das himmlische Leben from *Symphony #4* by Gustav Mahler
10. Casta Diva from *Norma* by Vincenzo Bellini
11. Oh, had I Jubel's Lyre from *Joshua* by George Frideric Handel
12. Ebben? Ne andro lontana from *La Wally* by Alfredo Catalani
13. Les Tringles des Sistres Tintaient from *Carmen* by Georges Bizet

The second half of the program took approximately 30 minutes. The total performance time is approximately one hour and 30 minutes.

In deciding the program order, the author had a theme in mind, which was to present how diverse classical music can be. A classical “song” can be a religious song, a secular song, a motet, an aria from a symphony, an opera, or an oratorio. Thus, the pieces are grouped loosely as follow:

Pieces 1 – 4: Religious songs

Pieces 5 – 7: Secular songs

Piece 8: A full-length motet

Pieces 9 – 13: Different types of arias

Within each group, the author needed to find a balance between the emotional clarity and the difficulties of the pieces. For example, one should not plan to have two long and difficult pieces right next to each other, since it would cause fatigue for both the performer and the audience. The first piece in the program should be a piece that could be performed with confidence, to start out strongly. The first four pieces, while all contained religious texts, were quite different in style. Even the two twentieth-century pieces (#3 St. Ita's Vision and #4 Simple Gifts) are different, St. Ita's Vision was modern while Simple Gifts was based on a traditional American hymn. Simple Gifts also served as a transition to the next group (Secular songs), since while it was based on an American hymn, it contained no reference to God, but instead to a simple lifestyle. The next three songs, #5 Long Time Ago, #6 Foxgloves, and #7 Bailèro also presented a range of folk-inspired music. Long Time Ago was peaceful, Foxgloves was light-hearted and charming, while Bailèro was dramatic. The eighth piece in the program, Mozart's *Exsultate Jubilate* showcased a soprano's range of expression and agility, from fast-moving running notes in the first and last movement to the slow expressive third movement. It was an appropriate ending to the first half of the recital.

After a 15-minute intermission, the second half of the program started out with the aria “Das himmlische Leben” Mahler's Fourth Symphony. This demanding piece showed the audience how vocal music had evolved to be part of a symphony. The next three arias, two from operas and one from an oratorio, showed a variety of roles, from a festive Handel oratorio aria to dramatic arias by Bellini and Catalani. The last piece of the program, an upbeat aria from *Carmen*, posed a challenge for both the author and the pianist, since it was in a different style than what the author normally sang, required fast playing and great

concentration from the pianist, and partly also because of fatigue as it was the last piece. It was, however, a crowd pleaser, and a fitting way to end a program.

Preparation

1. Individual Pieces

The first step of preparing for a recital is learning individual pieces, both technically and musically. For vocal music, there is an additional complication not present in instrumental music which is the song texts or lyrics. Thus, the first step for learning a new piece is to learn how to say each word correctly. A singer should start by saying each word slowly and carefully, while consulting diction references such as Moriarty (1975), LaBouff (2008), Coffin, Errolle, Singer, and Delattre (1982) if needed. Then one should speak the texts in rhythm. One can also chant the texts in rhythm on one note to get used to singing the texts. Only after that should one attempt to sing the texts with the melody.

When the singer learns the melody, she should make sure that she sings the notes correctly with good control and intonation. She will often encounter some technical difficulties in parts of a song. In this case, it is important to isolate the problematic passage and practice that part separately. Sometimes a singer may not have any problem singing the tune, but when she puts in the texts, a problem occurs. In this case, she should try to analyze the problem carefully to figure out the cause. The problem may arise because of a particular vowel or consonant, tension, poor breath control, faulty vocal placement, or a combination of things (Liebling, 1956). One should make sure to solve any problem before it becomes a bad habit which will make it much more difficult to resolve.

It is important to note that the audience may not understand the text of the song, and it is the singer's responsibility to convey the meaning of the song. Thus, when working on interpretation, in addition to obeying the composer's markings, a singer should also consider the meaning and accent of each word and phrase, since the text is an integral part of the piece.

After the singer can sing the piece fluently with appropriate expressions, the singer should discuss with the pianist and any other performer in detail to ensure that everyone has the same understanding about the piece. One must always remember that a good ensemble is a collaborative efforts by every performer and each person has a role (Katz, 2009). In this regards, the author was fortunate that she had been performing with the same pianist for several years and knew each other's style. Hence, having a chance to work with other musicians for a few pieces was a good educational experience in ensemble.

2. The Recital

Since the recital contained 13 pieces and was expected to last 1:30 hours, one must be prepared both physically and mentally. As a singer's instrument is in her own body, she should exercise and vocalize regularly. Thus, to prepare for the recital, the author exercised by walking and riding a bicycle and by vocalizing every day. Approximately three months before actual recital, the author did a complete run-through of all the pieces once a

week to build endurance. To be better prepared mentally, participations in departmental concerts, house concerts, or even exams where one could perform the pieces in public were extremely helpful. After each performance, the author learned something new about what or what not to do. Furthermore, the author studied and followed exercises by Green and Gallwey (1986) and Westney (2003) which discussed mental awareness, common problems, and how to overcome them.

Approximately one week before the recital, the author and all the musicians had a dress rehearsal for the advisor, Associate Professor Duangjai Amatyakul at the actual performance venue. The dress rehearsal served to build confidence and to allow the author to iron out some last-minute details regarding the performance practice, stage appearance, and so on.

3. Administrative Details

To publicize the recital, the author prepared a poster, gave it to her advisor, and distributed via contacts at music schools and universities. The author also prepared and had the program notes printed for the performance. In addition, the author arranged for someone to make audio and video recording of the performances. Regarding venue preparation, one needed to make sure that the instrument to be used (in this case the piano) is in good working order. If there were to be a reception before or after, arrangements regarding catering also needed to be made. For the author's recital, there were two performances on the same day, so responsibilities were shared. The author's colleague took care of the piano while the author took care of the reception.

Conclusion

The Vocal Recital gave the author an opportunity to learn about her own voice including techniques, repertoire, analysis, interpretation, and performance. Technically, the author acquired new skills such as how to sing softly in a loosening manner in the high notes. From listening to many pieces, some known and some new, the author gained appreciation of music styles and composers not previously experienced. The author also had a chance to sing songs and arias that required different types of interpretation and performance from what the author was used to. For example, the author generally preferred to be more reserved in a performance and was more comfortable performing oratorios rather than something requiring dramatic actions such as the aria from Carmen. This recital thus allowed the author to expand her performance limit. At the same time, the author had a better understanding of the author's vocal capabilities and limitation. While it was educational to push the limits sometimes, one also had to be careful not to injure oneself, since a singer's instrument could not be replaced.

References

- Coffin, Berton, Ralph Errolle, Werner Singer, Pierre Delattre. 1982. *Phonetic Readings of Songs and Arias*. Lanham, Maryland: Scarecrow Press.
- Green, Barry and W. Timothy Gallwey. 1986. *The Inner Game of Music*. New York: Doubleday.
- Katz, Martin. 2009. *The Complete Collaborator: The Pianist as Partner*. New York: Oxford University Press.
- LaBouff, Kathryn. 2008. *Singing and Communicating in English: A Singer's Guide to English Diction*. New York: Oxford University Press.
- Liebling, Estelle. 1956. In Bernard Whitefield (Ed.), *The Estelle Liebling Vocal Course for Coloratura Soprano, Lyric Soprano and Dramatic Soprano*. Milwaukee, Wisconsin: Hal Leonard Corporation.
- Moriarty, John. 1975. *Diction Italian, Latin, French, German: the Sounds and 81 Exercises for Singing Them*. Boston, Massachusetts: ECS Publishing.
- Westney, William. 2003. *The Perfect Wrong Note: Learning to Trust Your Musical Self*. Prompton Plains, New Jersey: Amadeus Press.



การแสดงเดี่ยวไวโอลินโดยพากร อุดมทรัพย์ A VIOLIN RECITAL BY PAKORN UDOMSARP

พากร อุดมทรัพย์ *

ดวงใจ ทิวทอง **

บทคัดย่อ

การแสดงเดี่ยวไวโอลินในครั้งนี้มีจุดประสงค์เพื่อศึกษาและค้นคว้าหาข้อมูลเกี่ยวกับบทเพลงที่ใช้แสดงไวโอลิน ประกอบด้วยการศึกษาเกี่ยวกับผู้ประพันธ์ในด้านชีวประวัติ ด้านการประพันธ์และแรงบันดาลใจในการประพันธ์เพลงของผู้ประพันธ์ การตีความบทเพลง เปรียบเทียบการตีความในบทเพลงของนักแสดงไวโอลินต่าง ๆ ศึกษาแนวความคิดและเทคนิคการบรรเลง และวิเคราะห์ในบทเพลงเพื่อให้เป็นประโยชน์ในการฝึกซ้อม การเตรียมตัวสำหรับการแสดงและรวมถึงการจัดการแสดง

การแสดงได้คัดเลือกบทเพลงบรรเลง 4 บทเพลง จากการประพันธ์ของนักประพันธ์เพลงที่มีชื่อเสียงและประพันธ์บทเพลงอันทรงคุณค่าไว้ รวม 2 ยุค ได้แก่ (1) Violin Sonata No.1 in G minor, BWV 1001 ประพันธ์โดย Johann Sebastian Bach (2) Violin Sonata No.3 in D minor, Op.108 ประพันธ์โดย Johannes Brahms (3) Zigeunerweisen, Op.20 ประพันธ์โดย Pablo de Sarasate (4) Violin Concerto No.2 in D minor, Op.22 ประพันธ์โดย Henryk Wieniawski

การแสดงเดี่ยวไวโอลินในครั้งนี้กำหนดจัดการแสดงในวันที่ 23 เมษายน พ.ศ. 2558 เวลา 17.00 น. ณ ห้องแสดงดนตรีชั้น 3 คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย รวมเวลาที่ใช้ในการแสดงทั้งหมดประมาณ 1 ชั่วโมง 40 นาที

คำสำคัญ: การแสดงเดี่ยวไวโอลิน / พากร อุดมทรัพย์

Abstract

The purpose of this Violin Recital was to study and research information on repertoire for violin performance. The study included composers' biography, composition, and composers' inspiration; interpretation, a comparative study on different performers' interpretation, thought processes, and performing techniques; musical analyses to aid the practice and preparation of the recital; and the presentation of the recital. .

For the performance, four pieces by famous composers from two periods were selected: (1) Violin Sonata No.1 in G minor, BWV 1001 by Johann Sebastian Bach (2) Violin Sonata No.3 in D minor, Op.108 by Johannes Brahms (3) Zigeunerweisen, Op.20 by Pablo de Sarasate (4) Violin Concerto No.2 in D minor, Op.22 by Henri Wieniawski.

The Violin Recital took place on April 23, 2015 at 5:00 p.m. at Recital Hall, Third Floor, Faculty of Fine and Applied Arts, Chulalongkorn University. The total duration of the performance is 1 hour 40 minutes.

Keywords: Violin Recital / Pakorn Udomsarp

* นิสิตระดับปริญญาโทบัณฑิต สาขาดุริยางคศิลป์ตะวันตก คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, non_nontira@hotmail.com

** รองศาสตราจารย์, สาขาดุริยางคศิลป์ตะวันตก คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, DuangjaiA@chula.ac.th

บทนำ

การแสดงเดี่ยวไวโอลินในครั้งนี้ผู้แสดงได้เลือกบทเพลงจากยุคสมัยที่แตกต่างกันโดยแต่ละบทเพลงนั้นต้องใช้ทั้งเทคนิคและการแสดงออกทางอารมณ์ที่มีระดับความยากเหมาะสมกับการแสดงเดี่ยวไวโอลินในระดับบัณฑิตศึกษา โดยบทเพลงที่กล่าวถึงมีลักษณะแตกต่างกันทั้งในด้านรูปแบบการประพันธ์และเทคนิคในการแสดงเดี่ยวไวโอลินส่งผลให้ผู้แสดงได้พัฒนาความสามารถในด้านต่างๆ ได้อย่างเต็มที่

วัตถุประสงค์และขอบเขตของงานวิจัย

ผู้แสดงมีวัตถุประสงค์หลักในการแสดง ดังนี้

1. เพื่อศึกษาบทเพลงสำหรับการแสดงเดี่ยวไวโอลิน
2. เพื่อฝึกทักษะและพัฒนาเทคนิคการบรรเลงไวโอลินของผู้แสดง
3. เพื่อฝึกทักษะและพัฒนาด้านการแสดงต่อหน้าสาธารณชน
4. เพื่อสืบสานบทเพลงสำหรับไวโอลินอันทรงคุณค่าให้คงอยู่ต่อไป
5. เพื่อเผยแพร่ผลงานการแสดงเดี่ยวไวโอลินให้แก่นักเรียน นิสิต นักศึกษาและบุคคลทั่วไปที่มีความสนใจทางด้านดนตรี
6. เพื่อรวบรวมข้อมูลบทเพลงที่ใช้การแสดง ในด้านประวัติของบทเพลง ด้านประวัติของผู้ประพันธ์ เทคนิคการบรรเลง วิธีการฝึกซ้อมและการตีความบทเพลง นำมาจัดทำเป็นวิทยานิพนธ์

วิธีดำเนินการวิจัย

1. คัดเลือกบทเพลงที่จะใช้ในการแสดงและปรึกษากับอาจารย์ที่ปรึกษา
2. ศึกษาค้นคว้าเกี่ยวกับประวัติและวิเคราะห์บทเพลงที่จะแสดง
3. เรียนบทเพลงที่จะแสดงกับผู้ช่วยศาสตราจารย์นรอรอด จันทร์กล้า
4. แบ่งเวลาในการฝึกซ้อมบทเพลงให้เหมาะสม
5. เตรียมความพร้อมทางด้านสมรรถภาพร่างกายเพื่อแสดงเดี่ยวไวโอลิน
6. กำหนดวัน เวลา และสถานที่แสดง
7. ทำสูจิบัตรสำหรับการแสดง
8. จัดเตรียมช่างบันทึกภาพและเสียง
9. ฝึกซ้อมที่สถานที่แสดงจริงกับนักเปียโนที่จะใช้ในการแสดงจริง
10. ฝึกซ้อมการแสดงเสมือนจริงพร้อมทั้งแต่งกายด้วยชุดแสดงจริง
11. วิเคราะห์ผลการวิจัยและสรุปผลเป็นรูปเล่ม

ผลการวิจัย

1. คัดเลือกบทเพลงที่จะใช้ในการแสดงและปรึกษากับอาจารย์ที่ปรึกษา
2. ได้เรียนรู้เทคนิคการเล่นไวโอลินจากบทเพลงในยุคที่ต่างกัน สามารถวิเคราะห์ปัญหา ตีความบทเพลง ได้ถูกต้องตามจุดประสงค์ของผู้ประพันธ์ รวมทั้งมีวินัยในการฝึกซ้อม
3. เตรียมการแสดงเดี่ยวไวโอลินได้อย่างมีประสิทธิภาพ
4. ได้เป็นส่วนหนึ่งในการอนุรักษ์ผลงานการประพันธ์เพลงและส่งเสริมให้ผู้คนหันมาชมการแสดงเดี่ยวไวโอลินมากขึ้น

ผลสรุปการดำเนินการวิเคราะห์

1. การคัดเลือกเพลง

การคัดเลือกบทเพลงสำหรับใช้ในการแสดงเดี่ยวไวโอลิน พิจารณาจากความเหมาะสมที่จะนำมาศึกษาในระดับปริญญาโทบัณฑิต คุณค่าทางการประพันธ์ ความไพเราะจากบทเพลง และระดับความสามารถของผู้แสดง โดยการแสดงเดี่ยวในครั้งนี้ได้คัดเลือกบทเพลงสำหรับการแสดงไว้ 4 บทเพลง โดยผู้แสดงได้จัดทำข้อมูลการแสดงโดยการทำสูจิบัตรการแสดงดังนี้

รายการแสดงเดี่ยวไวโอลิน

การแสดงเดี่ยวไวโอลินในครั้งนี้ได้กำหนดให้ผู้แสดงบรรเลงบทเพลง 4 บทเพลง จากการประพันธ์ของนักประพันธ์เพลงที่มีชื่อเสียงและประพันธ์บทเพลงอันทรงคุณค่าไว้ รวม 2 ยุค โดยเรียงลำดับการแสดงดังต่อไปนี้

1. Violin Sonata No.1 in G minor, BWV 1001 ประพันธ์โดย Johann Sebastian Bach เป็นบทเพลงในยุคบาโรก มีทั้งหมด 4 ท่อน ใช้เวลาแสดงประมาณ 20 นาที ตามลำดับดังนี้

- Adagio
- Fuga
- Siciliana
- Presto

2. Violin Sonata No.3 in D minor, Op.108 ประพันธ์โดย Johannes Brahms เป็นบทประพันธ์ในยุค Romantic มีทั้งหมด 4 ท่อน ใช้เวลาแสดงประมาณ 20 นาที ตามลำดับดังนี้

- Allegro
- Adagio
- Un poco presto e con sentimento
- Presto agitato

3. Zigeunerweisen, Op.20 ประพันธ์โดย Pablo de Sarasate ใช้เวลาแสดงประมาณ 8 นาที

4. Violin Concerto No.2 in D minor, Op.22 ประพันธ์โดย Henri Wieniawski มีทั้งหมด 3 ท่อน ใช้เวลาแสดงประมาณ 25 นาที ตามลำดับดังนี้

- Allegro moderato
- Romance
- Allegro con fuoco

2. การเตรียมพร้อมการแสดงเดี่ยวไวโอลิน

การเตรียมพร้อมสำหรับการแสดง ผู้แสดงได้จัดลำดับขั้นตอนโดยแบ่งเป็น การคัดเลือกบทเพลง การเลือกใช้นิตเพลง การฝึกซ้อม การศึกษาบทเพลงที่จะแสดงกับอาจารย์ผู้สอน การแก้ไขปัญหา และการศึกษาจากแหล่งข้อมูลอื่น ๆ ดังนี้

1. การคัดเลือกบทเพลง

การคัดเลือกบทเพลงที่จะใช้ในการแสดงต้องพิจารณาถึงความเหมาะสมหลายประการ ทั้งด้านความยากง่ายที่เหมาะสม ด้านความสามารถของผู้แสดง ด้านคุณค่าทางวรรณคดี ด้านนักประพันธ์ที่มีชื่อเสียงในยุคต่าง ๆ ด้านอารมณ์ในแต่ละบทเพลง ทั้งหมดเพื่อให้ผู้ที่สนใจเกิดความซาบซึ้งในการแสดง โดยได้รับคำแนะนำจากอาจารย์ที่ปรึกษาและผู้ที่มีความเชี่ยวชาญ มีทักษะ และประสบการณ์ในการแสดง

2. การเลือกใช้นิตเพลง

การเลือกใช้นิตเพลงควรพิจารณาถึงความน่าเชื่อถือของสำนักพิมพ์เป็นหลัก เพราะบทเพลงหรือนิตเพลงเป็นข้อมูล หรือเป็นสัญลักษณ์ที่สำคัญอย่างยิ่งในการนำมาศึกษา รวมถึงการนำมาซึ่งการวิเคราะห์ทั้งประโยคเพลง รายละเอียดต่าง ๆ ในบทเพลง ในครั้งนี้ผู้แสดงได้คัดเลือกนิตเพลง จากสำนักพิมพ์ Peters, Lauren Keiser และ G. Henle Verlag

3. การฝึกซ้อม

การฝึกซ้อมถือเป็นหัวใจหลักของการแสดงเดี่ยวไวโอลิน นอกจากผู้แสดงจะต้องมีวินัย ในการจัดตารางเวลาในการฝึกซ้อม ผู้แสดงยังต้องจัดหาแหล่งข้อมูล เนื้อหาต่าง ๆ ที่เกี่ยวข้องกับการตีความในบทเพลงต่าง ๆ ที่ใช้ในการแสดงด้วย ซึ่งในการฝึกซ้อม ผู้แสดงจะจัดลำดับการซ้อมให้เหมาะสมกับบทเพลงนั้น ๆ เช่น การฝึกนิ้วและเทคนิคในการเล่นไวโอลิน การฝึกการอ่านและเล่นโน้ตอย่างละเอียดซ้ำ ๆ โดยในขณะเดียวกันก็เริ่มวิเคราะห์แต่ละประโยคเพลงอย่างช้า ๆ จนชำนาญ และสุดท้ายคือการฝึกซ้ำ ๆ โดยการฝึกเล่นทั้งหมดเพื่อให้เกิดความชำนาญในการแสดง รวมถึงฝึกการฝึกซ้อมร่วมกับนักเปียโนอย่างสม่ำเสมอ โดยทั้งนี้ผู้แสดงจะต้องทบทวนปัญหาและวางแผนการซ้อม ผู้แสดงควรรู้ถึงเวลาที่ใช้ในการแสดงเพื่อให้ร่างกายเกิดความคุ้นเคยในช่วงเวลาทำการแสดง

4. การศึกษาบทเพลงที่จะแสดงกับอาจารย์ผู้สอน

ผู้แสดงจัดตารางเรียนกับท่านอาจารย์ผู้สอนอย่างสม่ำเสมอ ในแต่ละครั้งผู้สอนได้ทบทวนการฝึกซ้อม ดูพัฒนาการของผู้แสดง ให้เทคนิคต่าง ๆ ในการฝึกซ้อมบทเพลง ให้คำปรึกษาถึงปัญหาต่าง ๆ ที่เกิดขึ้นระหว่างฝึกซ้อม และแลกเปลี่ยนความคิดเห็นกันในการเรียนการสอน

5. การแก้ไขปัญหา

ในการเรียนการสอน และการฝึกซ้อมของผู้แสดง สิ่งแรกที่ควรรู้ในการเล่นบทเพลงในทุกๆบทเพลงก็คือ ปัญหาของบทเพลงนั้น ๆ ดังนั้นในการฝึกซ้อม ควรหาสาเหตุของปัญหาให้เจอ เพื่อปรึกษากับอาจารย์ผู้สอน ให้ช่วยปรับวิธี หรือหาเทคนิคที่เหมาะสมนำมาปรับใช้ เพราะการที่เราซ้อมผิด ๆ เป็นเวลานาน จะยิ่งทำให้เราแก้ไขปัญหาได้นั้น ๆ ได้ยาก

6. การศึกษาจากแหล่งข้อมูลอื่น ๆ

นอกจากการฝึกซ้อมเป็นประจำแล้ว ควรศึกษาข้อมูลจากบทประพันธ์ที่หลากหลาย ของผู้ประพันธ์ เพื่อให้ได้ข้อมูลที่ลึก โดยควรศึกษาประวัติ แนวความคิดของผู้ประพันธ์เพื่อนำมาใช้ในการฝึกซ้อมได้อย่างถูกต้อง ในปัจจุบันมีแหล่งข้อมูลให้ศึกษาหลายทางที่เกี่ยวข้องกับดนตรีตะวันตก เช่น หนังสือ ห้องสมุด บทความต่าง ๆ สุจิตร์ รายการโทรทัศน์ รายการวิทยุ แผ่นบันทึกเสียง และจากเว็บไซต์ต่าง ๆ

7. การกำหนดวัน เวลา และสถานที่แสดง

ผู้แสดงกำหนดวัน เวลา และสถานที่ให้แน่นอน เพื่อช่วยให้ผู้แสดงได้สามารถวางแผนในฝึกซ้อม และเตรียมตัวในการแสดง รวมถึงการจัดทำข้อมูลและการประชาสัมพันธ์ทั้งในเรื่องสถานที่ให้เหมาะสมกับเวลา

8. การทำสูจิบัตรและโปสเตอร์ประชาสัมพันธ์การแสดง

การจัดทำสูจิบัตร (Program Note) และโปสเตอร์คอนเสิร์ต เพื่อเป็นการประชาสัมพันธ์ถึงการแสดงในครั้งนี้และถือเป็นการเผยแพร่งานแสดงให้กับผู้ที่มีความสนใจในบทเพลงดังนั้นผู้แสดง ได้จัดทำข้อมูลลงในสูจิบัตร ดังนี้

- ชื่อ – นามสกุล และประวัติของผู้แสดง
- วัน เวลา และสถานที่ในการแสดง
- ลำดับการแสดงและข้อมูลที่เกี่ยวข้องกับทุก ๆ บทเพลง

9. การฝึกซ้อม ณ สถานที่จริง

การแสดงในแต่ละครั้งควรได้ฝึกแสดงในสถานที่จริง ซึ่งถือเป็นเรื่องที่สำคัญมากต่อผู้แสดง บริบทต่าง ๆ มีผลต่อการแสดง เช่น เรื่องคุณภาพของระบบเสียงในห้องที่ใช้แสดง ผู้แสดงจะต้องฝึกการปรับและควบคุมเสียงในขณะที่แสดงให้เข้ากับสถานที่แสดง นอกจากนี้ยังช่วยสร้างความคุ้นเคยกับสภาพแวดล้อมบรรยากาศและสร้างความคุ้นเคยกับการเล่นคู่กันกับนักเปียโน เพื่อช่วยลดความกังวล ตื่นเต้นในวันแสดง

วิธีการแสดงเดี่ยวไวโอลิน

1. ผู้แสดงกำหนดการแสดงและรูปแบบการแสดง
2. ผู้แสดงถ่ายทอดบทเพลงให้ตรงกับจุดประสงค์ของผู้ประพันธ์และการตีความของผู้แสดงต่อผู้ชม
3. ผู้แสดงถ่ายทอดอารมณ์และสร้างความประทับใจให้แก่ผู้ชมผ่านเสียงดนตรีตามลำดับรายการแสดงตั้งแต่ต้นจนจบการแสดง
4. ผู้แสดงแต่งกายได้เหมาะสมกับการแสดง

การแสดงเดี่ยวไวโอลิน

ผู้แสดงแบ่งการแสดงออกเป็น 2 ช่วงของการแสดง ช่วงละประมาณ 40 นาที รวมพักครึ่งการแสดง 15 นาที รวมเวลาการแสดงทั้งหมดใช้เวลาประมาณ 1 ชั่วโมง 40 นาที โดยแสดงบทเพลงตามลำดับที่ได้กำหนดไว้ในสูจิบัตร

วัน เวลาและสถานที่การจัดการแสดงเดี่ยวไวโอลิน

การแสดงเดี่ยวไวโอลินในครั้งนี้กำหนดจัดการแสดงในวันที่ 23 เมษายน พ.ศ. 2558 เริ่มการแสดงเวลา 17.00 น. ณ ห้องแสดงดนตรีชั้น 3 คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ข้อเสนอแนะ

จากการศึกษาวิจัย ผู้แสดงควรประเมินความสามารถของตนเองก่อนที่จะเลือกบทเพลงที่นำมาแสดง จากนั้นจึงวางแผนการฝึกซ้อมให้เหมาะสมกับช่วงเวลา รวมถึงการเตรียมตัวด้านความพร้อมของร่างกายและจิตใจที่ต้องแบกรับความประหม่าในเวลาแสดงจริง นอกจากนี้ควรศึกษาแนว Piano accompaniment เป็นอย่างดีเพราะแนว accompaniment จะช่วยให้เข้าใจบทเพลงมากยิ่งขึ้น ก่อนขึ้นแสดงประมาณ 1 สัปดาห์ไม่ควรซ้อมหนักมากเกินไปเพราะจะทำให้ร่างกายแบกรับความตึงเครียดมากเกินไปจนทำให้การ

แสดงอาจไม่สมบูรณ์เต็มที่ ในวันแสดงควรตรวจเช็คสภาพแวดล้อมโดยรอบ อาทิเช่น เครื่องปรับอากาศ ไฟส่องสว่าง ตำแหน่งที่ทำการแสดงให้เรียบร้อยเพื่อป้องกันไม่ให้เกิดการรบกวนที่ไม่อาจคาดคิดเกิดขึ้นระหว่างแสดงได้

รายการอ้างอิง

ภาษาไทย

ณัชชา พันธุ์เจริญ. 2553. *ทฤษฎีดนตรี*. พิมพ์ครั้งที่ 9. กรุงเทพมหานคร : สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์
_____. 2552. *พจนานุกรมศัพท์ดุริยางคศิลป์*. พิมพ์ครั้งที่ 3. กรุงเทพมหานคร : สำนักพิมพ์เกศกะรัต.
_____. 2552. *สังคีตลักษณ์และการวิเคราะห์*. พิมพ์ครั้งที่ 4. กรุงเทพมหานคร : สำนักพิมพ์เกศกะรัต.
ศศิ พงศ์สรายุทธ. 2553. *ดนตรีตะวันตกยุคบาโรกและยุคคลาสสิก*. พิมพ์ครั้งที่ 1. กรุงเทพมหานคร :
สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

ภาษาอังกฤษ

Brahms. 1975. *Sonata for Piano and Violin*. G. Henle Verlag.
J.S. Bach. *Sonata and Partitas BWV 1001 – 1006*. London. C.F. Peters.
Pablo de Sarasate. 1935. *Zigeunerweisen*. NY : Carl Fischer.
Henryk Wieniawski. 2011. *Violin Concerto in D minor op 22*. Lauren keiser.



การออกแบบเรขศิลป์บนบรรจุภัณฑ์นมพร้อมดื่มสำหรับวัยรุ่นตอนปลายเพศชาย
โดยใช้จุดดึงดูดใจด้านเพศ
GRAPHIC DESIGN ON READY-TO-DRINK MILK PACKAGE FOR LATE ADOLESCENT MALE
BY USING SEX APPEAL
ศุภกิตติ ยืนตื้อนนต์*
เอื้อเอ็นดู ดิศกุล ณ อยู่ธรรยา**

บทคัดย่อ

การวิจัยในครั้งนี้มีวัตถุประสงค์เพื่อหาแนวทางการออกแบบเรขศิลป์บนบรรจุภัณฑ์นมพร้อมดื่ม โดยศึกษาการใช้จุดดึงดูดใจด้านเพศ (Sex appeal) ที่กลุ่มวัยรุ่นตอนปลายเพศชายชื่นชอบ และนำไปออกแบบเรขศิลป์บนบรรจุภัณฑ์นมพร้อมดื่มสำหรับวัยรุ่นตอนปลายเพศชายต่อไป

วิธีการวิจัยในครั้งนี้เริ่มจากการศึกษาข้อมูลเกี่ยวกับการออกแบบเรขศิลป์บนบรรจุภัณฑ์นมพร้อมดื่ม และข้อมูลเกี่ยวกับจุดดึงดูดใจด้านเพศที่ส่งผลต่อวัยรุ่นตอนปลายเพศชาย โดยนำข้อมูลที่ได้มาสร้างเป็นเครื่องมือในการวิจัยให้กลุ่มเป้าหมาย ผู้เชี่ยวชาญทางด้านภาษาและกราฟิกคัดเลือกเพื่อใช้เป็นเกณฑ์ในการหาอารมณ์ของสี ตัวอักษร รูปทรง ภาพประกอบ พื้นผิวและวัสดุ โดยครอบคลุมบรรจุภัณฑ์นมพร้อมดื่มทั้ง 3 ประเภท คือ นมสดรสจืด นมช็อคโกแลต และนมเปรี้ยว

สรุปผลการวิจัยพบว่า องค์ประกอบเรขศิลป์บนบรรจุภัณฑ์นมพร้อมดื่มทั้ง 3 ประเภท มีผลลัพธ์ที่แตกต่างกัน สามารถแบ่งประเภทนมพร้อมดื่มได้อย่างชัดเจน คือ สีและตัวอักษร ในส่วนที่ได้ผลลัพธ์คล้ายคลึงกัน คือ รูปร่าง พื้นผิว วัสดุ รูปแบบของบรรจุภัณฑ์ เทคนิคและประเภทของภาพประกอบ ซึ่งท้ายสุดผู้วิจัยได้นำผลสรุปดังกล่าวมาใช้เป็นแนวทางการออกแบบเรขศิลป์บนบรรจุภัณฑ์นมพร้อมดื่มสำหรับกลุ่มวัยรุ่นตอนปลายเพศชาย โดยใช้จุดดึงดูดใจด้านเพศและพบว่าประยุกต์ใช้ในการออกแบบบรรจุภัณฑ์นมพร้อมดื่มได้ ทั้งทางด้านกราฟิกและด้านโครงสร้างของบรรจุภัณฑ์

คำสำคัญ: การออกแบบบรรจุภัณฑ์ / นมพร้อมดื่ม / วัยรุ่นตอนปลายเพศชาย / จุดดึงดูดใจด้านเพศ

Abstract

This research objects to searching the graphic design guideline for ready-to-drink milk packages, emphasizing the sex appeal that influence late adolescent male. The guideline can be further applied on graphic design on ready-to-drink milk packaging to market for late adolescent male customers.

The beginning of research was study about graphic design information on ready-to-drink milk packaging and sex appeal that attract to late adolescence male. The data are used to build research tools that could be selected by the linguists and graphic specialists to identify mood of color, font, shape, illustration, texture, and material. Three types of milk packaging under the scope of this study are those of original, chocolate and yogurt-flavored.

Research summary that graphic design elements on three types of ready-to-drink milk packaging have different results and can distinguish are colors and fonts. Meanwhile, graphic design elements that have the same results are shape, texture, material and type of the package, illustration type and techniques. Finally, the researcher used this study as guideline to design ready-to-drink milk packaging for late adolescent male, and found that can be applied on graphic design of ready-to-drink milk packaging, both in dimension of graphic and structural design.

Keywords: Packaging Design / Ready-To-Drink Milk / Late Adolescent Male / Sex Appeal

* นิสิตระดับมหาบัณฑิต ศิลปกรรมศาสตรมหาบัณฑิต ภาควิชาานฤมิตศิลป์ สาขาวิชาานฤมิตศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, supakit.yin@gmail.com

** รองศาสตราจารย์, ภาควิชาานฤมิตศิลป์ สาขาวิชาานฤมิตศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, ua_endoo@yahoo.com

บทนำ

ในปัจจุบันตลาดนมพร้อมดื่มมีการแข่งขันที่รุนแรงระหว่างผู้ประกอบการเพื่อช่วงชิงส่วนแบ่งทางการตลาด ขณะที่ข้อจำกัดในกรณีที่นมพร้อมดื่มเป็นสินค้าควบคุมราคา จึงจำเป็นต้องใช้กลยุทธ์การแข่งขันด้านต่างๆ ที่นอกเหนือจากกลยุทธ์ด้านราคา อาทิเช่น การโฆษณา การส่งเสริมการขาย และการพัฒนาผลิตภัณฑ์ใหม่สู่ตลาด (ศูนย์วิจัยระยะเพื่ออุตสาหกรรมอาหาร, 2011:ออนไลน์) ซึ่งอุตสาหกรรมนมพร้อมดื่มของภูมิภาคอาเซียนในอีก 2 ปีข้างหน้าจะมีความรุนแรงมากขึ้น แต่ละบริษัทต่างพยายามแย่งชิงส่วนแบ่งทางการตลาด เพราะด้วยตลาดที่มีมูลค่า 4.5 แสนล้านบาท แต่เติบโตเพียงร้อยละ 4.6 ขณะที่คนอาเซียนดื่มนม 60 ลิตรต่อคนต่อปี เทียบกับตลาดโลก 104.7 ลิตรต่อคนต่อปี ถือว่ายังมีโอกาสเติบโตได้อีกมาก (Thaibusiness 2013:ออนไลน์)

นมพร้อมดื่ม หมายถึงนมโคที่ผ่านการฆ่าเชื้อโรคด้วยความร้อน สามารถนำมาบรรจุลงกล่องหรือขวด และนำไปจำหน่ายให้ผู้บริโภคสามารถดื่มได้ทันทีโดยไม่ต้องปรุงหรือต้มใหม่ โดยสามารถแบ่งประเภทนมพร้อมดื่มได้ 3 ประเภท คือ นมสด นมปรุงแต่ง และนมเปรี้ยว และจากการศึกษาและวิเคราะห์ตำแหน่งทางการตลาด โดยการจัดตำแหน่งนมพร้อมดื่มแต่ละตราสินค้าว่ามีกลุ่มเป้าหมายเป็นเพศและวัยใด พบว่าตลาดนมพร้อมดื่มส่วนใหญ่ไม่เจาะจงกลุ่มเป้าหมาย จะผลิตนมพร้อมดื่มออกมาสำหรับทุกเพศทุกวัย รองลงมาตลาดนมพร้อมดื่มได้มีการเจาะตลาดวัยเด็ก และได้มีการเจาะตลาดของวัยผู้ใหญ่ ซึ่งเริ่มมีการเจาะตลาดไปที่กลุ่มผู้หญิง ด้วยนมเปรี้ยวพร้อมดื่มและนมสำหรับสตรี แต่ยังไม่มีการเจาะจงอย่างชัดเจนสำหรับตลาดกลุ่มวัยรุ่นเพศชาย (แอปเปิ้ล 2012:ออนไลน์)

เนื่องจากนมพร้อมดื่มผลิตออกมาสำหรับทุกเพศทุกวัย ยังไม่มีการขยายตลาดสู่กลุ่มเป้าหมายเฉพาะ จึงส่งผลให้บริษัทนมโคพร้อมดื่มส่วนใหญ่ เช่น โฟสโมสต์ ดัสมิลล์ โชคชัย และหนองโพ มีการออกแบบเรขศิลป์บนบรรจุภัณฑ์ ที่ไม่เฉพาะเจาะจงและสื่อสารถึงกลุ่มวัยรุ่นเพศชาย ซึ่งสามารถยืนยันได้จากกลุ่มวัยรุ่นตอนปลาย 30 คน ด้วยแบบสอบถามออนไลน์ พบว่า มีจำนวนเกินครึ่งของผู้ตอบแบบสอบถามเห็นด้วยว่าตัวบรรจุภัณฑ์นมพร้อมดื่มแต่ละตราสินค้าไม่สื่อสารและดึงดูด และจากบทความวิเคราะห์การตลาดของนมโฟสโมสต์ว่า สาเหตุที่วัยรุ่นไม่นิยมดื่มนม เนื่องจากมีทัศนคติในการบริโภคนมในแง่ลบที่แตกต่างกันไปตามแต่ละช่วงวัย ซึ่งอาจมาจากทั้งปัญหาการแพ้นม และอีกสาเหตุคือ การดื่มนมแสดงถึงภาพลักษณ์ที่ดูเป็นเด็ก (สาขาการตลาด มหาวิทยาลัยมหิดล 2009:ออนไลน์)

ในปัจจุบันผู้ผลิตนมพร้อมดื่มจากตราสินค้าต่างๆ เริ่มหันมาพัฒนาผลิตภัณฑ์ให้มีความหลากหลาย ตรงกับความต้องการของกลุ่มผู้บริโภคต่างๆ โดยพัฒนาตั้งแต่ด้านรสชาติไปจนถึงบรรจุภัณฑ์ที่ดึงดูดใจและมีความทันสมัย อีกทั้งยังมีการส่งเสริมการขาย รวมถึงการกระจายสินค้าอย่างทั่วถึง เพื่อแย่งชิงส่วนแบ่งทางการตลาด ทั้งนี้เพื่อเป็นการขยายฐานลูกค้าและสนับสนุนให้ตลาดเติบโตแข่งขันกับกลุ่มเครื่องดื่มประเภทต่างๆ และเตรียมพร้อมขยายตลาดเข้าสู่อาเซียน เริ่มต้นจากตลาดนมถั่วเหลือง ตราไวตามิ้ลค์ได้เริ่มขยายตลาดกลุ่มผู้ชายเป็นครั้งแรก เนื่องจากพบว่า ผู้บริโภคนอกจากจะเข้าใจผิดเกี่ยวกับนมว่าดื่มแล้วอ้วนหรือดื่มแล้วจะเกิดผลเสียต่อร่างกายแล้ว ยังพบว่าที่วัยรุ่นไม่ดื่มนมเป็นเพราะภาพลักษณ์ของนมที่ดูเป็นเด็กอีกด้วย หลังจากนั้นบริษัทไวตามิ้ลค์จึงได้ขยายตลาดนมถั่วเหลืองสำหรับผู้ชาย ภายใต้ “ไวตามิ้ลค์ ทูโก” เพื่อกลุ่มเป้าหมายผู้ชายอายุ 20-35 ปี ซึ่งผลปรากฏว่า การทำตลาดมากกว่า 2 ปี ได้รับการตอบรับเป็นอย่างดี โดยกลุ่มไวตามิ้ลค์ ทูโก มีส่วนแบ่งร้อยละ 2 จากตลาดนมพร้อมดื่มโดยรวม 3.5 หมื่นล้านบาท เนื่องจาก

ตำแหน่งสินค้าสอดคล้องกับความต้องการของผู้ชาย ทำให้สามารถดึงดูดใจให้วัยรุ่นเพศชายเลือกซื้อได้ อีกทั้งในช่วงที่ผ่านมากลุ่มอาหารหรือเครื่องดื่มยังไม่มีผู้ประกอบการรายใด เปิดสัดส่วนของตลาดเกี่ยวกับผู้ชายโดยตรง ซึ่งแนวโน้มตลาดนี้มีโอกาสที่จะแบ่งสัดส่วนย่อยได้อีกหลากหลายตามรูปแบบการใช้ชีวิตของผู้บริโภค (ผู้จัดการ 360° รายสัปดาห์ 2007:ออนไลน์)

ซึ่งพบว่าสาเหตุที่นมถั่วเหลืองที่มีการเจาะตลาดกลุ่มผู้ชายแล้วประสบความสำเร็จเป็นเพราะการออกแบบเรขศิลป์บนบรรจุภัณฑ์ที่มีความแปลกใหม่แตกต่างจากในท้องตลาดสามารถสื่อสารและดึงดูดกลุ่มวัยรุ่นเพศชายได้ รวมไปถึงตัวบรรจุภัณฑ์ที่มีขนาดและปริมาณเพิ่มขึ้น และจากที่ได้ศึกษาพัฒนาการและจิตวิทยาวัยรุ่นแล้วพบว่า วัยรุ่นเป็นวัยที่ชอบความแปลกใหม่ ความเป็นตัวของตัวเองสูง และกังวลกับเรื่องภาพลักษณ์ ซึ่งบริษัทไวตามิ้ลล์สามารถตอบสนองความต้องการของวัยรุ่นเพศชายได้เป็นอย่างดี

นอกจากนี้ในตลาดนมพร้อมดื่มยังได้มีการตื่นตัว โดยบริษัทโฟร์โมสต์ได้เชิญชวนให้ทุกคนดื่มนมตามช่วงวัย พร้อมกับการออกแบบบรรจุภัณฑ์ให้ดูทันสมัยขึ้น ก่อนจะแตกรูปแบบของนม ยู เอช ที ที่มีอยู่เดิมให้กลายเป็น 3 ช่วงวัย ได้แก่ นมสำหรับเด็ก เด็กประถม และเด็กวัยรุ่น ตามช่วงอายุ โดยก่อนหน้านี้โฟร์โมสต์ได้วางฐานรากนมยู เอช ที สำหรับวัยผู้ใหญ่ตอนต้น ภายใต้ตราสินค้าแคลซีเม็กซ์เรียบร้อยแล้วและคุณฮานส์แฮสตรา กรรมการผู้จัดการ บมจ.ฟริสแลนด์ ฟู้ดส์ โฟร์โมสต์ ย้ำด้วยว่า การใช้กลยุทธ์การแบ่งส่วนตลาด (Market Segmentation) อย่างชัดเจนจะเป็นกระแสหลักของการทำตลาดนมยู เอช ทีต่อไปอนาคต (Dairy& Soy Milk, 2011:ออนไลน์) และจากการสังเกตบรรจุภัณฑ์นมพร้อมดื่มตราโฟร์โมสต์ เห็นได้ว่าการออกแบบเรขศิลป์เพื่อแบ่งกลุ่มช่วงวัย เป็นเพียงการใช้รูปภาพของคนวัยต่างมาเป็นภาพประกอบเท่านั้น ยังไม่มีความแตกต่างของบรรจุภัณฑ์ที่จะใช้แบ่งกลุ่มเป้าหมายได้ดีเท่าที่ควร จึงทำให้การออกแบบไม่มีความโดดเด่น ไม่แปลกตาซึ่งอาจส่งผลให้ไม่สามารถดึงดูดใจกลุ่มวัยรุ่นเพศชายได้

เนื่องจากปัญหาที่ตลาดนมโคพร้อมดื่ม ยังไม่มีการตื่นตัวขยายตลาดสู่กลุ่มเป้าหมายใหม่ และยังไม่มีการออกแบบเรขศิลป์และบรรจุภัณฑ์นมโคพร้อมดื่มให้มีความโดดเด่นสามารถสื่อสารและดึงดูดใจกลุ่มวัยรุ่นตอนปลายเพศชาย ด้วยเหตุนี้ผู้วิจัยจึงตั้งสมมติฐานว่าหากมีการออกแบบเรขศิลป์บนบรรจุภัณฑ์นมพร้อมดื่มทำให้นมพร้อมดื่มมีเอกลักษณ์ โดดเด่น สามารถสื่อสารและดึงดูดใจกลุ่มวัยรุ่นตอนปลายเพศชายได้จะสามารถเพิ่มอัตราส่วนการดื่มได้มากขึ้น ซึ่งทฤษฎีที่มีความเกี่ยวข้องนั้นคือ

“ทฤษฎีการดึงดูดใจด้านเพศ” ซึ่งอยู่ในทฤษฎีการดึงดูดใจในงานโฆษณา (Advertising appeals) เป็นจุดดึงดูดใจที่นิยมใช้ในงานโฆษณา (ธนชัย วิทยาคุณสกุลชัย 2541:3) จุดดึงดูดใจด้านเพศ (Sex appeal) หมายถึง การใช้ลักษณะทางเพศทั้งชายและหญิง อันได้แก่ เรือนร่างหรือสรีระส่วนใดส่วนหนึ่งของร่างกาย กริยา หรือการนำเสนอภาพผ่านสิ่งของ รวมถึงข้อความ และองค์ประกอบอื่นๆของภาพ ที่สื่อความหมายเกี่ยวกับเพศ ความสัมพันธ์ทางเพศ หรือแรงดึงดูดใจทางเพศ และการดึงดูดใจทางเพศไม่จำเป็นต้องใช้เพศตรงข้ามเท่านั้น สามารถใช้เพศเดียวกันกับเป้าหมาย ทำให้เป้าหมายหันมาสนใจและเกิดความรู้สึกอยากเป็นแบบนั้น และยังพบว่าการนำมาประยุกต์ใช้กับการออกแบบบรรจุภัณฑ์ และตราสัญลักษณ์ของสินค้าชนิดต่างๆอีกด้วย เช่น สินค้าประเภทเครื่องดื่ม และสินค้าประเภทขนมขบเคี้ยว

ในขณะที่นมพร้อมดื่มในต่างประเทศที่มีการใช้จุดดึงดูดใจด้านเพศ (Sex appeal) จะใช้กับกลุ่มเป้าหมายเฉพาะ เช่น การทำให้กลุ่มผู้ชายที่ชื่อนมพร้อมดื่มรู้สึกว่ามีพลัง เมื่อบริโภคแล้วจะแข็งแรงมีพลัง ซึ่งจะ

เป็นผลให้เพศตรงข้ามหันมาสนใจ โดยออกแบบผ่านทางรูปแบบของบรรจุภัณฑ์ที่มีลักษณะเหมือนมัดกล้ำม ประกอบกับการใช้ตัวอักษรและข้อความที่ดูมีพลังและมีภาพลักษณ์ที่น่าดึงดูดกับกลุ่มเป้าหมาย

จากการศึกษาและวิเคราะห์บรรจุภัณฑ์นมพร้อมดื่มในตลาดในปัจจุบันนี้ ทำให้ผู้วิจัยเห็นถึงความเป็นไปได้ในการนำเอาทฤษฎีการใช้จุดดึงดูดใจด้านเพศ (Sex appeal) มาใช้ออกแบบบรรจุภัณฑ์นมพร้อมดื่ม ทั้งทางด้านเรขศิลป์ และโครงสร้างของบรรจุภัณฑ์ ที่ส่งผลดึงดูดใจด้านเพศต่อวัยรุ่นตอนปลายเพศชาย ดังนั้นผู้วิจัยจึงสนใจที่จะนำเอาทฤษฎีนี้มาใช้เป็นแนวทางการออกแบบเรขศิลป์บนบรรจุภัณฑ์นมพร้อมดื่มสำหรับวัยรุ่นตอนปลายเพศชาย เนื่องจากในประเทศไทยยังไม่มีการใช้จุดดึงดูดใจด้านเพศมาออกแบบนมพร้อมดื่มอย่างจริงจัง ทำให้ตัวบรรจุภัณฑ์นมพร้อมดื่มขาดเอกลักษณ์และความโดดเด่นที่จะดึงดูดใจกลุ่มวัยรุ่นตอนปลายเพศชาย นอกจากนี้ยังไม่มีงานเจาะตลาดนมโคพร้อมดื่มสำหรับกลุ่มวัยรุ่นตอนปลายเพศชาย ซึ่งเป็นตลาดกลุ่มใหม่ และคาดว่าจะเป็กระแสหลักของการตลาดนมพร้อมดื่มในอนาคต (Dairy& Soy Milk, 2011:ออนไลน์) จึงเป็นโอกาสที่จะทำให้อัตราการเติบโตของตลาดนมพร้อมดื่มเพิ่มมากยิ่งขึ้น และขยายไปสู่สมาคมอาเซียนในอีกไม่กี่ปีข้างหน้า ที่สำคัญถ้าสมมุติฐานของผู้วิจัยประสบผลสำเร็จจะมีส่วนทำให้วัยรุ่นสนใจที่จะดื่มนมมากยิ่งขึ้น ส่งผลให้มีพัฒนาการทางด้านร่างกายและสมองที่ดี เติบโตไปเป็นผู้ใหญ่หรือผู้สูงอายุที่มีสุขภาพดีในอนาคต

วัตถุประสงค์และขอบเขตของงานวิจัย

1. เพื่อหาแนวทางการออกแบบเรขศิลป์บนบรรจุภัณฑ์นมพร้อมดื่ม สำหรับกลุ่มวัยรุ่นตอนปลายเพศชาย โดยใช้จุดดึงดูดใจด้านเพศ (Sex appeal)
2. เพื่อศึกษาการใช้จุดดึงดูดใจด้านเพศ (Sex appeal) ในการออกแบบเรขศิลป์บนบรรจุภัณฑ์นมพร้อมดื่ม
3. เพื่อทดลองใช้จุดดึงดูดใจด้านเพศ (Sex appeal) ในการออกแบบเรขศิลป์บนบรรจุภัณฑ์นมพร้อมดื่มสำหรับวัยรุ่นตอนปลายเพศชาย

ขอบเขตการวิจัย

1. ออกแบบเรขศิลป์บนบรรจุภัณฑ์นมพร้อมดื่ม 3 ประเภท คือ นมพร้อมดื่มรสจืด รสช็อคโกแลต และรสเปรี้ยว สำหรับกลุ่มวัยรุ่นตอนปลายเพศชาย โดยใช้จุดดึงดูดใจด้านเพศ (Sex appeal)
2. ศึกษาการใช้จุดดึงดูดใจด้านเพศ (Sex appeal) เพื่อนำมาประยุกต์ใช้ในการออกแบบบรรจุภัณฑ์นมพร้อมดื่ม สำหรับวัยรุ่นตอนปลายเพศชาย ซึ่งเน้นด้านกราฟิกบนบรรจุภัณฑ์เป็นหลักและด้านโครงสร้างรองลงมา
3. กำหนดกลุ่มเป้าหมายในการวิจัย คือ วัยรุ่นตอนปลายเพศชายในประเทศไทย

วิธีดำเนินการวิจัย

1. ศึกษาข้อมูลเกี่ยวกับการออกแบบเรขศิลป์บนบรรจุภัณฑ์นมพร้อมดื่ม และข้อมูลเกี่ยวกับจุดดึงดูดใจด้านเพศที่ส่งผลต่อวัยรุ่นตอนปลายเพศชาย เพื่อสร้างเป็นชุดแบบสอบถามสำหรับกลุ่มเป้าหมาย และผู้เชี่ยวชาญ

2. ศึกษาข้อมูลเกี่ยวกับนมพร้อมดื่มและสร้างเป็นชุดแบบสอบถาม เพื่อใช้เก็บความคิดเห็นของกลุ่มวัยรุ่นตอนปลายเพศชายที่มีต่อนมพร้อมดื่ม

3. ศึกษาข้อมูลเกี่ยวกับจุดดึงดูดใจด้านเพศ เพื่อใช้เก็บข้อมูลโดยการสนทนาแบบกลุ่ม (Focus group) กับกลุ่มวัยรุ่นตอนปลายเพศชาย เพื่อศึกษาความคิดเห็นเกี่ยวกับจุดดึงดูดใจด้านเพศที่กลุ่มเป้าหมายชื่นชอบ

4. ศึกษาข้อมูลเกี่ยวกับสีและสร้างเป็นชุดแบบสอบถามสำหรับผู้เชี่ยวชาญทางด้านภาษา เพื่อคัดเลือกชื่ออารมณ์ของสีที่สามารถสื่อสารถึงเรื่องเพศหรือดึงดูดใจด้านเพศ

5. วิเคราะห์ข้อมูลทั้งหมดที่ได้รับจากกลุ่มเป้าหมายและผู้เชี่ยวชาญทางด้านภาษา เพื่อสร้างเป็นชุดแบบสอบถามสำหรับผู้เชี่ยวชาญด้านกราฟิก เพื่อคัดเลือกองค์ประกอบต่างๆบนบรรจุภัณฑ์ที่สามารถดึงดูดใจด้านเพศต่อวัยรุ่นตอนปลายเพศชายและเหมาะสมกับนมพร้อมดื่ม

6. สรุปข้อมูลทั้งหมดที่ได้รับจากผู้เชี่ยวชาญด้านกราฟิก และนำมาใช้เก็บข้อมูลโดยการสนทนาแบบกลุ่ม (Focus group) กับวัยรุ่นตอนปลายเพศชาย เพื่อคัดเลือกองค์ประกอบบนบรรจุภัณฑ์นมพร้อมดื่มที่ชื่นชอบ จากนั้นจึงเริ่มดำเนินการออกแบบเรขศิลป์บนบรรจุภัณฑ์นมพร้อมดื่มทั้ง 3 รสชาติ คือ รสจืด รสช็อคโกแลต และรสเปรี้ยว

5. สรุปผลและข้อเสนอแนะ เพื่อให้ได้แนวทางการออกแบบเรขศิลป์บนบรรจุภัณฑ์นมพร้อมดื่มสำหรับวัยรุ่นตอนปลายเพศชาย โดยใช้จุดดึงดูดใจด้านเพศ จากที่ได้วิจัยและวิเคราะห์จากกลุ่มเป้าหมายและผู้เชี่ยวชาญ เพื่อเป็นประโยชน์ต่อนักออกแบบท่านอื่นในอนาคต

ผลการวิจัย

จากการวิเคราะห์ข้อมูล ทำให้ได้ข้อสรุปเพื่อนำไปเป็นแนวทางในการออกแบบเรขศิลป์บนบรรจุภัณฑ์นมพร้อมดื่มทั้ง 3 รสชาติ คือ รสจืด รสช็อคโกแลต และรสเปรี้ยว สำหรับกลุ่มวัยรุ่นตอนปลายเพศชาย โดยใช้จุดดึงดูดใจด้านเพศ (Sex appeal) ซึ่งสามารถแบ่งออกเป็น 2 ส่วนดังนี้

1. ข้อสรุปในเรื่องของจุดดึงดูดใจด้านเพศ (Sex appeal)

จากการสนทนาแบบกลุ่ม (Focus group) กับวัยรุ่นตอนปลายเพศชายทั้ง 7 คน เกี่ยวกับจุดดึงดูดใจด้านเพศที่ชื่นชอบบนบรรจุภัณฑ์นมพร้อมดื่ม พบว่า วัยรุ่นส่วนใหญ่ชื่นชอบให้นำเสนอด้วยผู้หญิง ໒໓คน มีผิวขาว ในส่วนของลักษณะทางกายภาพ พบว่า ชื่นชอบผู้หญิงน่ารักเป็นอันดับหนึ่ง และชื่นชอบผู้หญิงเท่ทันสมัยกับผู้หญิงเซ็กซี่เป็นอันดับสอง ในเรื่องของรูปร่างและสัดส่วน พบว่า ชื่นชอบผู้หญิงหุ่นดี และมีส่วนโค้งเว้า ซึ่งในส่วนของลักษณะการแต่งกาย พบว่า ชื่นชอบการเปลือยกายมากที่สุด อีกทั้งยังชื่นชอบให้ใช้รูปผู้หญิงคนเดียวเป็นภาพประกอบ ซึ่งหากมีการแสดงออกทางกาย พบว่า ชื่นชอบให้ผู้หญิงแสดงการสัมผัสตัวเอง นอกจากนี้ยังพบว่า อวัยวะของเพศหญิงที่ดึงดูดใจกลุ่มวัยรุ่นตอนปลายเพศชาย คือ หน้าอก ปาก บั้นเอว บั้นท้าย ต้นคอ และดวงตา จากที่กล่าวมาข้างต้น พบว่า กลุ่มวัยรุ่นตอนปลายเพศชายชื่นชอบให้มีรูปแบบการนำเสนอแบบนี้

2. ข้อสรุปในเรื่องขององค์ประกอบต่างๆบนบรรจุภัณฑ์

แนวทางในการออกแบบเรขศิลป์บนบรรจุภัณฑ์นมพร้อมดื่มสำหรับกลุ่มวัยรุ่นตอนปลายเพศชาย โดยใช้จุดดึงดูดใจด้านเพศ (Sex appeal) สามารถแบ่งออกเป็น 3 ส่วน คือ

2.1 แนวทางการออกแบบบรรจุภัณฑ์นมพร้อมดื่มรสจืด มีผลการคัดเลือกที่ผ่านเกณฑ์ดังนี้

ชุดสี

อันดับที่ 1 Masculine

อันดับที่ 2 Gentle

เทคนิคภาพประกอบ

อันดับที่ 1 ภาพวาดโดยใช้โปรแกรมคอมพิวเตอร์

อันดับที่ 2 ภาพวาดแบบดั้งเดิม

ประเภทภาพประกอบ

อันดับที่ 1 ภาพประติมากรรมหรือภาพดัดแปลง

อันดับที่ 2 ภาพวาดเหมือนจริง

ตัวอักษร

อันดับที่ 1 Raleway

อันดับที่ 2 Lato

รูปแบบของบรรจุภัณฑ์

อันดับที่ 1 รูปแบบกล่อง

อันดับที่ 2 รูปแบบขวด

พื้นผิวที่สัมผัสด้วยตา

อันดับที่ 1 ผิวด้าน

อันดับที่ 2 ผิวมันเงาเฉพาะจุด

รูปร่างของบรรจุภัณฑ์

อันดับที่ 1 รูปร่างที่มีด้านเป็นเส้นตรง

อันดับที่ 2 รูปร่างผิดปกติ

พื้นผิวที่สัมผัสด้วยมือ

อันดับที่ 1 ผิวเรียบ

วัสดุของบรรจุภัณฑ์

อันดับที่ 1 กระดาษ

อันดับที่ 2 พลาสติก

อันดับที่ 3 แก้ว

2.2 แนวทางการออกแบบบรรจุภัณฑ์นมพร้อมดื่มรสช็อคโกแลต มีผลการคัดเลือกที่ผ่านเกณฑ์ดังนี้

ชุดสี

อันดับที่ 1 Aromatic

เทคนิคภาพประกอบ

อันดับที่ 1 ภาพวาดโดยใช้โปรแกรมคอมพิวเตอร์

อันดับที่ 2 ภาพพิมพ์

อันดับที่ 3 ภาพวาดแบบดั้งเดิม

ประเภทภาพประกอบ

อันดับที่ 1 ภาพประติมากรรมหรือภาพดัดแปลง

อันดับที่ 2 ภาพวาดเหมือนจริง

อันดับที่ 3 ภาพถ่าย

รูปร่างของบรรจุภัณฑ์

อันดับที่ 1 รูปร่างผิดปกติ

อันดับที่ 2 รูปร่างที่มีด้านเป็นเส้นตรง

วัสดุของบรรจุภัณฑ์

อันดับที่ 1 กระดาษ

อันดับที่ 2 พลาสติก

ตัวอักษร

อันดับที่ 1 Roboto

อันดับที่ 2 Lighthouse

รูปแบบของบรรจุภัณฑ์

อันดับที่ 1 กล่อง

อันดับที่ 2 ขวด

พื้นผิวที่สัมผัสด้วยตา

อันดับที่ 1 ผิวด้าน

อันดับที่ 2 ผิวมันเงาเฉพาะจุด

พื้นผิวที่สัมผัสด้วยมือ

อันดับที่ 1 ผิวเรียบ

อันดับที่ 2 ผิวขรุขระ

2.3 แนวทางการออกแบบบรรจุภัณฑ์นมพร้อมดื่มรสเปรี้ยว มีผลการคัดเลือกที่ผ่านเกณฑ์ดังนี้

ชุดสี

อันดับที่ 1 Playful

อันดับที่ 2 Spicy & Tangy

อันดับที่ 3 Energetic

ตัวอักษร

อันดับที่ 1 Blackjack

เทคนิคภาพประกอบ

อันดับที่ 1 ภาพวาดโดยใช้โปรแกรมคอมพิวเตอร์

อันดับที่ 2 ภาพวาดแบบดั้งเดิม

รูปแบบของบรรจุภัณฑ์

อันดับที่ 1 กล่อง

อันดับที่ 2 ขวด

ประเภทภาพประกอบ

อันดับที่ 1 ภาพประติมากรรมหรือภาพดัดแปลง

อันดับที่ 2 ภาพวาดเหมือนจริง

อันดับที่ 3 ภาพถ่าย

พื้นผิวที่สัมผัสด้วยตา

อันดับที่ 1 ผิวมันเงา

อันดับที่ 2 ผิวมันเงาเฉพาะจุด

อันดับที่ 3 ผิวด้าน

รูปร่างของบรรจุภัณฑ์

อันดับที่ 1 รูปร่างผิดปกติ

อันดับที่ 2 รูปร่างธรรมชาติ

พื้นผิวที่สัมผัสด้วยมือ

อันดับที่ 1 ผิวเรียบ

วัสดุของบรรจุภัณฑ์

อันดับที่ 1 กระดาษ

อันดับที่ 2 พลาสติก

ผลสรุปการดำเนินการวิเคราะห์ / อภิปรายผล

ผู้วิจัยพบว่าการออกแบบเรขศิลป์บนบรรจุภัณฑ์นมพร้อมดื่ม สำหรับกลุ่มวัยรุ่นตอนปลายเพศชาย โดยใช้จุดดึงดูดใจด้านเพศ (Sex appeal) ทั้ง 3 แนวทางนั้น มีทั้งองค์ประกอบที่คล้ายคลึงกันและแตกต่างกันดังต่อไปนี้

1. องค์ประกอบที่มีความแตกต่างกัน

ชุดสี พบว่า ชุดสีของแต่ละแนวทางมีความแตกต่างกันโดยสิ้นเชิง โดยนมพร้อมดื่มรสจัดเหมาะสมกับชุดสี Masculine และ Gentle ตามลำดับ ส่วนนมพร้อมดื่มรสช็อคโกแลตเหมาะสมกับชุดสี Aromatic และนมพร้อมดื่มรสเปรี้ยวเหมาะสมกับชุดสี Playful, Spicy & Tangy และ Energetic ตามลำดับ

ตัวอักษร พบว่า ตัวอักษรของแต่ละแนวทางมีความแตกต่างกันโดยสิ้นเชิง โดยนมพร้อมดื่มรสจัดเหมาะสมกับตัวอักษร Raleway และ Lato ตามลำดับ ส่วนนมพร้อมดื่มรสช็อคโกแลตเหมาะสมกับตัวอักษร Roboto และ Lighthouse ตามลำดับ และนมพร้อมดื่มรสเปรี้ยวเหมาะสมกับตัวอักษร Blackjack

2. องค์ประกอบที่มีความคล้ายคลึงกัน

เทคนิคภาพประกอบ พบว่า นมพร้อมดื่มรสจัด รสช็อคโกแลต และรสเปรี้ยว มีผลวิจัยว่าเทคนิคในการสร้างสรรค์ภาพประกอบที่คล้ายคลึงกันและเหมาะสม คือ วาดโดยใช้โปรแกรมคอมพิวเตอร์ และวาดแบบดั้งเดิม ตามลำดับ

ประเภทของภาพประกอบ พบว่า นมพร้อมดื่มรสจัด รสช็อคโกแลต และรสเปรี้ยว มีผลวิจัยส่วนใหญ่ว่าประเภทของภาพประกอบที่คล้ายคลึงกันและเหมาะสม คือ ภาพประติมากรรมหรือภาพดัดแปลง และภาพวาดเหมือนจริง ตามลำดับ

รูปร่างของบรรจุภัณฑ์ พบว่า นมพร้อมดื่มรสจืด รสช็อคโกแลต และรสเปรี้ยว มีผลวิจัยส่วนใหญ่ว่า รูปร่างของบรรจุภัณฑ์ที่คล้ายคลึงกันและเหมาะสม คือ รูปร่างผิปกติ

รูปแบบของบรรจุภัณฑ์ พบว่า นมพร้อมดื่มรสจืด รสช็อคโกแลต และรสเปรี้ยว มีผลวิจัยว่ารูปแบบของบรรจุภัณฑ์ที่คล้ายคลึงกันและเหมาะสม คือ รูปแบบกล่อง และขวด ตามลำดับ

พื้นผิวของบรรจุภัณฑ์ พบว่า นมพร้อมดื่มรสจืด รสช็อคโกแลต และรสเปรี้ยว มีผลวิจัยว่าพื้นผิวที่สัมผัสได้ด้วยมือที่คล้ายคลึงกันและเหมาะสม คือ พื้นผิวเรียบ และมีผลวิจัยว่าส่วนใหญ่พื้นผิวที่สัมผัสได้ด้วยตาที่คล้ายคลึงกันและเหมาะสม คือ พื้นผิวด้าน

วัสดุของบรรจุภัณฑ์ พบว่า นมพร้อมดื่มรสจืด รสช็อคโกแลต และรสเปรี้ยว มีผลวิจัยว่าวัสดุของบรรจุภัณฑ์ที่คล้ายคลึงกันและเหมาะสม คือ กระดาษ และพลาสติก ตามลำดับ

ข้อเสนอแนะ

ข้อมูลทั้งหมดที่ได้จากการวิจัยครั้งนี้ เป็นเพียงแนวทางที่จะช่วยให้นักออกแบบทำงานได้สะดวกมากยิ่งขึ้น หากสนใจงานออกแบบที่เกี่ยวข้องกับเรขศิลป์บนบรรจุภัณฑ์, นมพร้อมดื่ม, วิยรุ่นตอนปลายเพศชาย และจุดดึงดูดใจด้านเพศ นักออกแบบสามารถนำจุดดึงดูดใจด้านเพศที่กลุ่มวัยรุ่นตอนปลายเพศชาย ชื่นชอบ ชุดสี ตัวอักษร และองค์ประกอบต่างๆของบรรจุภัณฑ์ที่ผู้วิจัยได้ศึกษา ไปต่อยอดได้อีกในอนาคต ซึ่งผู้วิจัยจะขอเสนอแนวทางที่อาจเป็นประโยชน์ในส่วนของงานออกแบบดังนี้

1. ถ้าหากนักออกแบบต้องการนำข้อมูลการวิจัยไปต่อยอดกับผลิตภัณฑ์อื่น ต้องทำการปรับเปลี่ยนงานวิจัย เนื่องจากงานวิจัยชิ้นนี้ทางองค์ประกอบต่างๆของบรรจุภัณฑ์ที่เหมาะสมกับนมพร้อมดื่มเท่านั้น โดยการนำเอาแบบสอบถามไปประยุกต์ให้เข้ากับบรรจุภัณฑ์ที่นักออกแบบสนใจ
2. นักออกแบบสามารถนำเอาข้อมูลที่ผู้วิจัยได้รวบรวมเกี่ยวกับจุดดึงดูดใจด้านเพศและองค์ประกอบต่างๆของบรรจุภัณฑ์ไปทำการวิจัยต่อยอดกับกลุ่มเป้าหมายอื่นได้ หรือทำการวิจัยเฉพาะสิ่งที่ดึงดูดใจด้านเพศกับกลุ่มเป้าหมาย โดยไม่ต้องคำนึงถึงตัวผลิตภัณฑ์ ซึ่งจะได้นำข้อมูลองค์ประกอบต่างๆของบรรจุภัณฑ์ที่ดึงดูดใจด้านเพศกับกลุ่มเป้าหมายนั้นๆไว้ใช้วิจัยกับผลิตภัณฑ์อื่นๆได้
3. ผลการออกแบบในงานวิจัยชิ้นนี้ เป็นการออกแบบเชิงทดลองที่ใช้จุดดึงดูดใจด้านเพศ (Sex appeal) ในการออกแบบบรรจุภัณฑ์นมพร้อมดื่มสำหรับวัยรุ่นตอนปลายเพศชาย ดังนั้นนักออกแบบไม่ควรยึดติดกับแนวทางดังกล่าวมากเกินไป เพราะการออกแบบนั้นมีตัวแปรหลายส่วนเข้ามาเกี่ยวข้อง ซึ่งนักออกแบบสามารถนำไปพัฒนาแนวทางการวิจัยให้สมบูรณ์มากยิ่งขึ้นได้

รายการอ้างอิง

- ธนชัย วิทยาคุณสกุลชัย. 2541. *การวิเคราะห์ “เซ็กซ์ แอพพลิเค” ในภาพโฆษณาทางนิตยสาร*. วิทยานิพนธ์ปริญญาโทศาสตรมหาบัณฑิต, คณะนิเทศศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.
- ผู้จัดการ 360° รายสัปดาห์. 2007. “ไวตามินล์ แก่เกม แลคตาซอย.” *Manager Online*. วันที่สืบค้นข้อมูล 12 เมษายน 2557 (<http://goo.gl/4eDYzF>).
- มหาวิทยาลัยมหิดล, สาขาการตลาด. 2009. “บทวิเคราะห์การตลาดเรื่อง นมโฟร์โมสต์.” *Inside CMMU*. วันที่สืบค้นข้อมูล 12 กุมภาพันธ์ 2557 (<http://goo.gl/duHNdd>).
- ศูนย์วิจัยเพื่ออุตสาหกรรมอาหาร. 2011. “ตลาดนมพร้อมดื่มในประเทศไทย.” *Food Intelligence Center*. วันที่สืบค้นข้อมูล 9 กุมภาพันธ์ 2557 (<http://goo.gl/1n1iGQ>).
- แอปเปิ้ล. 2012. “เรื่องน่ารู้ของนม.” *Dek-D*. วันที่สืบค้นข้อมูล 10 กุมภาพันธ์ 2557 (<http://www.dek-d.com/board/view/927973>).
- Dairy& Soy Milk. 2011. “FOREMOST ทำหายลูกค้าให้ดื่มนมตามวัย.” *PositioningMagOnline*. วันที่สืบค้นข้อมูล 12 เมษายน 2557 (<http://goo.gl/9ubLYs>).
- Thaibusiness. 2013. “แนวรบนมพร้อมดื่มเปิดเออีซีซิง 4.5 แสนล.เดี๋ยวด.” *Posttoday*. วันที่สืบค้นข้อมูล 9 กุมภาพันธ์ 2557 (<http://goo.gl/VwDEQ3>).



นาฏยประดิษฐ์ของสถาพร สनทอง
CHOREOGRAPHY OF SATHAPORN SONTHONG

ลลิตรา สว่างศรี*

วิชชุตา วุฒาติย์**

บทคัดย่อ

สถาพร สนทอง เปรียบเสมือนเพชรเม็ดงามแห่งวงการนาฏศิลป์ไทย ท่านได้ออกแบบคิดค้นให้การแสดงนาฏศิลป์ไทยมีรูปแบบที่ทันสมัย ยังคงจารีตแบบนาฏศิลป์ไทยได้อย่างเหมาะสม มีความแปลกตา และสามารถปรับเปลี่ยนรูปแบบให้คนยุคใหม่เข้าถึงงานนาฏศิลป์ไทยได้ง่าย และไม่น่าเบื่อ ผลงานมีความโดดเด่นเป็นที่กล่าวถึง ว่าเป็นการประดิษฐ์สร้างสรรค์นาฏศิลป์ไทยรูปแบบใหม่ ที่ยังไม่มีใครเคยกล้าทำมาก่อน มีความคิดที่แหวกแนว ออกนอกกรอบ แปรจากนาฏศิลป์ท่านอื่น จึงมีคนวิจารณ์ทั้งแง่บวกและแง่ลบ แต่ด้วยความที่เป็นคนมีขันติ และเปิดใจยอมรับความคิดเห็นที่แตกต่างจากผู้อื่น สถาพร สนทอง จึงยังคงมุ่งมั่นและพัฒนาผลงานตามรูปแบบของตนต่อไปโดยไม่ย่อท้อ ผลงานยังคงใช้เป็นต้นแบบให้กับนักนาฏยประดิษฐ์รุ่นใหม่ ดังปรากฏในการแสดงของกรมศิลปากรปัจจุบัน

คำสำคัญ: คำค้นหา / สถาพร สนทอง / นาฏยประดิษฐ์ / กรมศิลปากร

Abstract

Sathaporn Sonthong is regarded as a shining gem of traditional Thai dance. Sonthong has contributed significantly to modernize the Thai dance whose traditional aspects still remain suitably at the same time. New choreography works that she created are interestingly exotic and are made for the younger generation to access traditional Thai dance easily. Her works have been renowned for their flamboyant style, creativeness and considered very avant-garde for no other Thai artists had ever done what she did. Because of that, there have been critics and comments on her works, both positive and negative. As Sonthong is an open-minded person, she is persevering in her attempt to improve the works in her own style. Her works have been broadly used by choreographers of a younger generation as can be seen in various shows of the Department of Fine Arts nowadays.

Key words: Sathaporn Sonthong / Choreography / Department of Fine Arts

* นิสิตระดับปริญญาโทบัณฑิต ศิลปศาสตรมหาบัณฑิต ภาควิชานาฏศิลป์ สาขานาฏศิลป์ไทย คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, taming_bb@hotmail.com

** อาจารย์, ภาควิชานาฏศิลป์ สาขานาฏศิลป์ไทย คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, vijjuta@yahoo.com

บทนำ

นาฏศิลป์ไทย เป็นศาสตร์ทางด้านศิลปวัฒนธรรมสาขาหนึ่ง ที่แสดงให้เห็นถึงความเจริญรุ่งเรือง และสะท้อนถึงรากเหง้าของความเป็นไทยตั้งแต่อดีตจนถึงปัจจุบัน ที่ได้รับรวบรวมศาสตร์แห่งศิลป์เกือบทุกแขนง ไว้ด้วยกัน การร่ายรำก็ต้องประกอบไปด้วย การบรรเลงดนตรี การขับร้อง บทร้อง การแต่งกายของนักแสดง หรือแม้แต่การประดิษฐ์ฉากของการแสดง สิ่งเหล่านี้นอกจากจะต้องมีความประณีตงดงามแล้ว ยังสามารถสะท้อนถึงวิถีชีวิต ความเป็นอยู่ของคนในชาติ ในแต่ละท้องถิ่น ว่าเป็นมาอย่างไร ถือเป็นรากฐานทางประวัติศาสตร์ที่สำคัญอีกอย่างหนึ่ง ที่เป็นหลักฐานซึ่งนอกจากจะให้ข้อมูลทางประวัติศาสตร์แล้ว ยังก่อให้เกิดความภาคภูมิใจแก่ชนในชาติอีกด้วย เพราะศิลปวัฒนธรรมได้แสดงถึงภูมิอารยธรรมของชนชาตินั้น ๆ

นาฏศิลป์ไทยนั้น จะหมายถึง การรำ ระเบียบท่า โขน ละคร ได้ทั้งสิ้น กล่าวคือ การร่ายรำตามท่วงทำนองดนตรี จังหวะเพลง หรือการร่ายรำตามบทบาทในละคร ก็ถือว่าเป็นนาฏศิลป์ไทยทั้งนั้น การออกแบบท่าทางจึงเป็นสิ่งสำคัญ ที่ผู้แสดงจะต้องสื่อออกไปให้ผู้ชมเกิดอารมณ์ร่วมกับการแสดง ท่าที่ประดิษฐ์ขึ้นก็ต้องสามารถบอกได้ว่า ระเบียบท่า หรือฟ้อนชุดนั้น ต้องการจะสื่อความหมายแก่ผู้ชมอย่างไร หากต้องการบอกถึงวิถีชีวิต การประกอบอาชีพ ก็ต้องทำให้เห็นถึงท่าทางการประกอบอาชีพนั้น ๆ รวมไปถึงเสื้อผ้าเครื่องแต่งกายและเพลงที่ใช้ ก็ต้องสื่อถึงอาชีพในท้องถิ่นนั้น ๆ ได้ หรือหากต้องการสื่อถึงพิธีกรรม ก็ต้องออกแบบท่าทางให้เข้าใจว่าทำอะไร เป็นพิธีกรรมอะไร เสื้อผ้าเครื่องแต่งกายก็ต้องสมเหตุสมผล ดนตรี บทร้องก็ต้องสอดคล้องกับเหตุการณ์ การออกแบบท่าทางของโขนหรือละครก็เช่นกัน ท่าทางที่ออกแบบออกมาต้องสื่อได้ว่า ผู้แสดงต้องการจะกล่าวถึงอะไร ต้องการสื่ออะไร นอกจากนั้น เมื่อแสดงออกไปแล้วสามารถส่งผลกระทบต่ออารมณ์ของผู้ชมให้เกิดอารมณ์ร่วมและคล้อยตาม เมื่อตัวละครแสดงท่าทางว่ากำลังมีความสุข สนุกสนาน ผู้ชมก็จะรู้สึกสนุกสนานมีความสุขตามตัวละคร เมื่อตัวละครโกรธ ท่าทางที่แสดงออกมาก็ต้องทำให้ผู้ชมรู้สึกได้ว่า กำลังโกรธ นำหวาดกลัว หรือเมื่อตัวละครรู้สึกโศกเศร้า ผู้ชมก็ต้องรู้สึกโศกเศร้า สะเทือนอารมณ์ไปด้วย สิ่งเหล่านี้ล้วนมีความสำคัญต่อการแสดง ดังนั้นผู้ออกแบบท่าทางในการแสดงต่าง ๆ จึงต้องเป็นผู้ที่มีความสามารถอย่างมาก คือนอกจากจะต้องเข้าใจในบทบาทและการแสดงนั้นๆแล้ว ยังต้องมีความสามารถที่จะถ่ายทอดความเข้าใจเหล่านั้นให้ผู้ชม ซึ่งเปรียบเสมือนผู้รับสาร ได้รับรู้และเข้าใจ โดยเฉพาะการถ่ายทอดผลงานนาฏศิลป์ไทย ผู้ออกแบบหรือผู้ที่เป็นนักนาฏยประดิษฐ์ จะต้องเป็นผู้ที่มีความสามารถในศาสตร์ต่าง ๆ ที่เกี่ยวกับนาฏศิลป์ไทยอีกด้วย

ในยุคแรกเริ่ม การประดิษฐ์ท่าทางนาฏศิลป์ไทย จะถูกประดิษฐ์ขึ้นโดยบรมครูทางนาฏศิลป์ไทย และท่านเหล่านั้นจะถ่ายทอดกระบวนท่าท่าแก่ลูกศิษย์ โดยถ่ายทอดต่อกันเป็นรุ่น ๆ ไม่สามารถเปลี่ยนแปลงไปในทางอื่น ได้รับการถ่ายทอดมาอย่างไรก็จะถ่ายทอดต่อกันไปอย่างนั้น โดยมีความเชื่อว่า เป็นหลักตามขนบจารีตของนาฏศิลป์ไทย ที่ไม่ควรแก้ไขดัดแปลงท่าทางที่ได้รับการถ่ายทอดมา เพราะจะถือว่าเป็นการ “ผิดครู” จะเกิดอาเพศและความอัปมงคลแก่ผู้ที่ดัดแปลงแก้ไข เมื่อเป็นเช่นนั้น บุคคลทางนาฏศิลป์ไทยจึงเกิดความหวาดกลัว ไม่กล้าคิดนอกเหนือจากที่บรมครูถ่ายทอดมา นาฏศิลป์ไทยจึงเหมือนหยุดอยู่กับที่ โดยไม่มีการเปลี่ยนแปลงไปจากเดิมเลย ต่อให้โลกจะหมุนไปสักเพียงไร

วิทยาลัยนาฏศิลป์และกรมศิลปากร เป็นหน่วยงานที่ผลิต อนุรักษ์ และเป็นต้นแบบของนาฏศิลป์ไทยทั้งหมด ถือเป็นมาตรฐานของนาฏศิลป์ไทยทั้งหมดที่มี ดังนั้นบรรดาครู อาจารย์ ศิลปิน นักเรียน นักศึกษาของสถาบันนี้ จึงต้องเคารพในกฎแห่งการอนุรักษ์ และรับช่วงต่อบรมครูอย่างเข้มงวด จะดัดแปลงแก้ไข ประยุกต์ให้เกิดความแตกต่าง หรือออกนอกกรอบไม่ได้เลยทีเดียว เมื่อเป็นเช่นนั้นนาฏศิลป์ไทย

จึงกลายเป็นของสูง ที่ถูกมองว่าแตะต้องไม่ได้ หากไปเปลี่ยนแปลงจะต้องพบกับสิ่งไม่ดี ถูกประณามตำหนิ ตีเตียนจากคนในแวดวงนาฏศิลป์ไทย ทำให้ผู้ชมการแสดงนาฏศิลป์ไทยลดน้อยถอยลง เนื่องด้วยความเบื่อหน่าย ความซ้ำซากจำเจของการแสดงในรูปแบบเดิม ๆ จึงทำให้นาฏศิลป์ไทยเสื่อมความนิยมลง ผู้ที่เข้าใจหรือสนใจที่จะศึกษานาฏศิลป์ไทยลดน้อยลง และหันไปให้ความสนใจนาฏศิลป์และการแสดงอื่นๆจากทางตะวันตกซึ่งเริ่มเข้ามามีบทบาทมากขึ้น

สถาพร สนทอง คือนักนาฏยประดิษฐ์คนสำคัญในวงการนาฏศิลป์ไทย มีความสามารถในหลากหลายบทบาท ทั้งการเป็นนาฏยศิลปิน ผู้ถ่ายทอดองค์ความรู้ทางนาฏศิลป์ ผู้บริหารองค์กรหรือหน่วยงานทางนาฏศิลป์ไทย นักวิชาการผู้ทรงคุณวุฒิ แต่ที่ได้รับการกล่าวขวัญ ยอมรับ และชื่นชมมากที่สุดก็คือบทบาทในฐานะนักนาฏยประดิษฐ์ เปรียบเสมือนเพชรเม็ดงามที่ผ่านการเจียรไนเหลี่ยมมุมในหลากหลายมิติด้วยความประณีต จนส่องแสงโดดเด่นจากศิลปินในยุคเดียวกัน ผลงานนาฏยประดิษฐ์ของสถาพร สนทอง เป็นการสร้างสรรค์นาฏศิลป์ไทยรูปแบบใหม่ ที่ยังไม่มีใครเคยทำมาก่อน กล้าที่จะแหวกแนว ออกนอกกรอบ ออกแบบคิดค้นให้การแสดงนาฏศิลป์ไทยมีรูปแบบที่ทันสมัย แต่ยังคงจารีตแบบนาฏศิลป์ไทยได้อย่างเหมาะสม มีความสวยงามแปลกตา สามารถปรับเปลี่ยนรูปแบบให้คนยุคใหม่เข้าถึงงานนาฏศิลป์ไทยได้ง่าย ไม่น่าเบื่อ และปัจจุบัน องค์ความรู้เหล่านี้ยังคงปรากฏอยู่ในรูปแบบการแสดงของกรมศิลปากร

ผู้วิจัยได้เล็งเห็นถึงความสำคัญและสนใจที่จะศึกษาผลงานนาฏยประดิษฐ์ของสถาพร สนทอง โดยงานวิจัยนี้เป็นส่วนหนึ่งของวิทยานิพนธ์เรื่องบทบาทของสถาพร สนทอง กับวงการนาฏศิลป์ไทย อันจะนำมาซึ่งองค์ความรู้ที่สามารถใช้เป็นต้นแบบให้กับนักนาฏยประดิษฐ์รุ่นใหม่ได้ศึกษาหา และนำไปต่อยอดการสร้างสรรคผลงานนาฏยประดิษฐ์ของตนเองได้

วัตถุประสงค์และขอบเขตของงานวิจัย

1. เพื่อศึกษาผลงานนาฏยประดิษฐ์ของสถาพร สนทอง
2. เพื่อศึกษาบทบาทของสถาพร สนทอง ที่มีต่อวงการนาฏศิลป์ไทยในฐานะนักนาฏยประดิษฐ์

วิธีดำเนินการวิจัย

การศึกษาเรื่อง นาฏยประดิษฐ์ของสถาพร สนทอง เป็นการวิจัยเพื่อมุ่งเน้นให้เห็นถึงความสำคัญ และองค์ความรู้ที่ได้จากผลงานนาฏยประดิษฐ์ของสถาพร สนทอง ซึ่งมีลักษณะที่โดดเด่นเป็นเอกลักษณ์ รูปแบบเฉพาะตัวของสถาพร สนทอง โดยมีขั้นตอนและกระบวนการวิจัย ดังนี้

1. ศึกษาและรวบรวมข้อมูลจากเอกสาร ตำราทางวิชาการ วิทยานิพนธ์ ผลงานการวิจัย บทละคร สุจิตตรการแสดงและเอกสารอื่นๆที่เกี่ยวข้อง
2. เก็บรวบรวมและวิเคราะห์ข้อมูลจากการสัมภาษณ์ การสนทนา จากผู้ทรงคุณวุฒิทางด้านนาฏศิลป์ไทย ซึ่งเกี่ยวข้องกับผลงานนาฏยประดิษฐ์ของสถาพร สนทอง
3. เครื่องมือสำหรับงานวิจัย ประเภทแบบสัมภาษณ์ ในการเก็บข้อมูลภาคสนาม เกี่ยวกับผลงานนาฏยประดิษฐ์ของสถาพร สนทอง
4. การจัดลำดับและเรียบเรียงข้อมูลทั้งหมด
5. วิเคราะห์องค์ความรู้ที่ได้จากผลงานนาฏยประดิษฐ์ของสถาพร สนทอง และจัดพิมพ์รูปเล่มวิทยานิพนธ์

6. พบอาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์เพื่อตรวจสอบ ขอคำแนะนำ และปรับปรุงแก้ไข
7. การนำเสนอผลการวิจัยต่อประธานหลักสูตรและคณะกรรมการ

ผลการวิจัย

จากการศึกษาเรื่องนาฏยประดิษฐ์ของสถาพร สนทอง ผู้วิจัยได้กำหนดวัตถุประสงค์ในการศึกษาและวิเคราะห์ไว้ 2 ประการ ได้แก่ เพื่อศึกษาผลงานนาฏยประดิษฐ์ของสถาพร สนทอง และเพื่อศึกษาบทบาทของสถาพร สนทอง ที่มีต่อวงการนาฏศิลป์ไทยในฐานะนักนาฏยประดิษฐ์ ซึ่งได้ผลการวิจัยดังนี้

ประวัติส่วนตัว

สถาพร สนทอง เป็นบุตรของนายสะอาด สิงหพรรค และนางช่อน สิงหพรรค เกิดเมื่อวันเสาร์ที่ 13 ตุลาคม พุทธศักราช 2477 ณ บ้านนรสิงห์ หรือบ้านเจ้าพระยารามราฆพ (ทำเนียบรัฐบาลในปัจจุบัน) เดิมอาศัยอยู่ที่บ้านนรสิงห์ ต่อมาย้ายไปอยู่บ้านท่าเกษม และปัจจุบันอาศัยอยู่บ้านเลขที่ 15 ซอยหมู่บ้านมิตรภาพ แยก 3 ถนนศรีนครินทร์ แขวงหนองบอน เขตประเวศ กรุงเทพมหานคร มีพี่น้องรวมบิดามารดาจำนวน 9 คน ต่อมาสมรสกับนายชลอ สนทอง มีบุตร 1 คน คือนางสาวชาลินี สนทอง

ประวัติการศึกษา

สถาพร สนทอง ได้เข้าศึกษาที่โรงเรียนนาฏศิลป์ (วิทยาลัยนาฏศิลป์ในปัจจุบัน) กรมศิลปากร ในสาขาวิชานาฏศิลป์ไทย เริ่มตั้งแต่ระดับชั้นต้น เมื่อปี พ.ศ.2489 ได้รับการถ่ายทอดกระบวนท่ารำจากบรมครูผู้มีความเชี่ยวชาญและมีฝีมือ ถือเป็นยอดบรมครูทางนาฏศิลป์ไทยทั้งสิ้น ได้แก่

- คุณครูเจริญจิต ภัทรเสวี ครูคนแรกที่เป็นคนตั้งไข่ให้ โดยการฝึกหัดเพลงช้าเพลงเร็ว นอกจากนี้ยังได้ถ่ายทอดกระบวนท่ารำเมขลา-รามสูร รำเชิดฉิ่งเมขลา รำฉุยฉายเบญกายแปลง และบทบาทนางวิมาลา

- หม่อมครูถ้วน (ศุภลักษณ์ ภัทรนาวิก) ได้ถ่ายทอดกระบวนท่ารำบทบาทนางจันทรีสุตา ในละครดึกดำบรรพ์เรื่องหลวิชัย-คาวี และบทบาทกุมาร ในละครดึกดำบรรพ์เรื่องสังข์ศิลป์ชัย

- คุณครูลมูล ยมะคุปต์ และคุณครูส่องชาติ ชื่นศิริ ศิลปินแห่งชาติ ได้ถ่ายทอดกระบวนท่ารำบทบาทตัวพระ ในการรำชุดเชิดฉาน บทบาทพราหมณ์เกศสุริยงค์ รำฉุยฉายพราหมณ์ ระเบียบันท์ทูลยาน บทบาทของคุณหญิงมุก คุณหญิงจัน

- คุณครูมัลลิส คงประภัสร์ ได้ถ่ายทอดกระบวนท่ารำไหว้ครูละครชาตรี
- คุณครูผัน โมรากุล ได้ถ่ายทอดกระบวนท่ารำเมฆลำนั่งวิมาน
- คุณครูจำเรียง พุฒประดับ ได้ถ่ายทอดการรำในบทบาทของนางรีน นางโรย
- คุณครูสะอาด แสงสว่าง ได้ถ่ายทอดกระบวนท่ารำระบำนกเขา
- คุณครูอัมพร ชัชกุล ได้ถ่ายทอดวิชาความรู้เรื่องเกี่ยวกับหลักการกำกับเวทีและหลักการกำกับการแสดง รวมถึงงานธุรการ จึงทำให้สถาพร สนทอง สามารถบริหารจัดการหน่วยงานทางนาฏศิลป์ได้ครบวงจร

- ท่านผู้หญิงแผ้ว สนิทวงศ์เสนี (หม่อมอาจารย์) ศิลปินแห่งชาติ เป็นผู้ถ่ายทอดกระบวนท่ารำบทบาทนางอ้วลิม ซึ่งสถาพร สนทอง เป็นคนแรกที่ได้รับถ่ายทอดบทบาทนางอ้วลิมนี้ (ภายหลังได้มอบหมายให้คุณครูเฉลย สุขะวณิช เป็นผู้ดูแลฝึกซ้อมต่อ) และยังถ่ายทอดองค์ความรู้ทางนาฏศิลป์ในเรื่องของ

กระบวนการคิด วิธีการสร้างสรรค์งาน เทคนิคการรำ ศิลปะในการวิจารณ์ผลงานทางนาฏศิลป์และการแสดง
ต่างๆ ตลอดจนสอนเรื่องจริยธรรม คุณธรรมสำหรับศิลปินอีกด้วย

นอกจากนี้สภาพร สนทอง ยังได้รับการถ่ายทอดองค์ความรู้ด้านดนตรีไทยและคีตศิลป์ไทยจาก
บรมครูทางด้านดนตรีไทยและคีตศิลป์ไทยอีกด้วย อันได้แก่

- คุณครูท้วม ประสิทธิกุล ศิลปินแห่งชาติ ได้ถ่ายทอดองค์ความรู้ทางด้านคีตศิลป์ไทย
- คุณครูมนตรี ตราโมท ศิลปินแห่งชาติ ได้ถ่ายทอดองค์ความรู้ทางด้านทฤษฎีดนตรีไทย
- คุณครูพระประณีต ได้ถ่ายทอดการบรรเลงระนาดเอก ทางมโหรี เพลงตับต้นเพลงฉิ่ง
- คุณครูประสิทธิ์ ถาวร ศิลปินแห่งชาติ ได้ถ่ายทอดการบรรเลงระนาดเอก เพลงเชิดนอก

ประวัติการทำงานของสภาพร สนทอง

- พ.ศ.2495 ดำรงตำแหน่งศิลปินจิตอาสาอันดับ 1 แผนกโรงเรียนนาฏศิลป์ กองการสังคีต
กรมศิลปากร กระทรวงวัฒนธรรม

- พ.ศ.2499 ดำรงตำแหน่งศิลปินตรี แผนกดุริยางค์ไทย กองการสังคีต กรมศิลปากร
กระทรวงวัฒนธรรม

- พ.ศ.2508 ดำรงตำแหน่งศิลปินโท แผนกนาฏศิลป์ กองการสังคีต กรมศิลปากร
กระทรวงศึกษาธิการ

- พ.ศ.2518 ดำรงตำแหน่งนาฏศิลป์ปิน (ระดับ 5) งานนาฏศิลป์ กองการสังคีต กรมศิลปากร
กระทรวงศึกษาธิการ

- พ.ศ.2521 ดำรงตำแหน่งหัวหน้างานนาฏศิลป์ (ระดับ 6) ปฏิบัติหน้าที่หัวหน้านาฏศิลป์
กองการสังคีต กรมศิลปากร กระทรวงศึกษาธิการ

- พ.ศ.2522 ดำรงตำแหน่งผู้อำนวยการฝ่ายศิลปกรรม (ที่โรงละครแห่งชาติ) กองการสังคีต
กรมศิลปากร กระทรวงศึกษาธิการ

- พ.ศ.2523 ดำรงตำแหน่งหัวหน้าฝ่ายศิลปะการแสดง (ระดับ 7) กองการสังคีต กรมศิลปากร
กระทรวงศึกษาธิการ

- พ.ศ.2533 ดำรงตำแหน่งผู้เชี่ยวชาญนาฏศิลป์ไทย (ระดับ 8) กองการสังคีต กรมศิลปากร
กระทรวงศึกษาธิการ

- พ.ศ.2534 ดำรงตำแหน่งผู้เชี่ยวชาญนาฏศิลป์ไทย

- พ.ศ.2539 เกษียณอายุราชการ

- พ.ศ.2540 ได้รับแต่งตั้งให้เป็นศิลปินประจำสำนัก (Artist in Resident) จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

- พ.ศ.2551 ได้รับแต่งตั้งเป็นกรรมการบริหารหลักสูตรดุริยางค์บัณฑิต สาขาวิชานาฏศิลป์ไทย
ภาควิชานาฏศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ในยุคนั้นที่สภาพร สนทอง ได้เคยดำรงตำแหน่งหัวหน้าแผนกนาฏศิลป์ กองการสังคีต กรม
ศิลปากร ถือได้ว่าเป็นการเพิ่มพูนประสบการณ์และเปิดโอกาสให้สภาพร สนทอง ได้เห็นการทำงานในระดับ
นานาชาติมากขึ้น เนื่องจากสภาพร สนทอง เป็นผู้มีความสามารถและทักษะทางภาษาอังกฤษ ซึ่งหาได้ยากใน
สมัยนั้น เพราะในยุคนั้นนาฏศิลป์ปินและแม้แต่ผู้บริหารหลายๆท่าน แทบไม่มีใครที่จะสามารถสื่อสาร

ภาษาอังกฤษและถ่ายทอดเรื่องราว เนื้อหาของการทำงานด้านนาฏศิลป์ไทยในการประชุมกับชาวต่างชาติได้
เลย สถาพร สนทอง จึงมีโอกาสดำเนินการเดินทางไปพบปะกับชนชาติอื่น หรือทีมงานที่ทำงานด้าน
ศิลปะการแสดงหลากหลายแขนงในระดับนานาชาติ นับได้ถือว่าสถาพร สนทอง เป็นบุคคลคนแรกที่บุกเบิก
และนำพานาฏศิลป์ไทยไปสู่ระดับอาเซียน สถาพร สนทองได้รับมอบหมายให้เป็นตัวแทนในการประชุมของ
คณะนักแสดงของประเทศไทย ร่วมออกแบบการแสดงตามหัวข้อที่ได้รับมาจากการประชุมร่วมของอาเซียนใน
แต่ละปี ถือว่าเป็นผู้บุกเบิกการเข้าสู่อาเซียนของนาฏศิลป์ไทยเลยทีเดียว สถาพร สนทอง ได้รับการยอมรับ
และเป็นที่รู้จักมากขึ้นอย่างกว้างขวาง ทั้งโดยตำแหน่งที่ได้รับมอบหมาย ทั้งฐานะนักนาฏยประดิษฐ์ที่มีความ
โดดเด่นแตกต่างจากที่เคยมีมา ทั้งในฐานะนักวิชาการที่สามารถถ่ายทอด เผยแพร่ และแลกเปลี่ยนองค์ความรู้
ทางนาฏศิลป์ไทยให้เป็นที่ประจักษ์แก่สายตานานาชาติ

ความโดดเด่นของสถาพร สนทอง ที่เหล่านาฏศิลป์ปินรู้จักและกล่าวถึงเป็นอย่างมากก็คือ
การประดิษฐ์สร้างสรรค์ผลงานนาฏศิลป์ไทยในรูปแบบใหม่ ที่ยังไม่เคยมีใครกล้าทำมาก่อน นาฏยประดิษฐ์
ของสถาพร สนทอง จะแปลกและแตกต่างออกไปจากนาฏศิลป์คนอื่น โดยคิดค้น ดัดแปลง แก้ไข ประยุกต์
ท่าทาง รูปแบบการแสดง รูปแบบการแปรแถว ให้แตกต่างจากเดิมที่มีอยู่ ผลงานจึงมีเอกลักษณ์เฉพาะตัวของ
สถาพร สนทอง ซึ่งเป็นรูปแบบที่ไม่ได้เกิดจากความพ้อฝันของผู้สร้างงาน แต่ยังคงตั้งอยู่บนหลักเกณฑ์ตาม
รูปแบบและขนบของนาฏศิลป์ไทยที่มีมาดั้งเดิม เพียงแต่ออกแบบให้เกิดความน่าสนใจมากขึ้น ในสมัยแรก ๆ
นั้น นาฏยประดิษฐ์ของสถาพร สนทอง เป็นที่กล่าวขวัญกันอย่างมาก โดยมีเสียงวิจารณ์ทั้งแง่บวกและแง่ลบ
เนื่องจากเป็นของใหม่ที่ยังไม่มีใครเคยทำ บ้างก็วิพากษ์วิจารณ์ไปในทางเสื่อมเสียว่าเป็นคนผิดครู ทำอะไร
แปลกไปจากจารีตที่มีมาแต่เดิม กลุ่มคนที่มีแนวคิดอนุรักษนิยมบางกลุ่มเกิดความไม่แน่ใจในผลงานของสถาพร
สนทอง แต่เนื่องจากเป็นคนที่มีขันติธรรม ยึดหลักคำสั่งสอนของพุทธศาสนา สถาพร สนทอง จึงปล่อยวางและ
เพิกเฉยจากเสียงวิพากษ์วิจารณ์เหล่านั้น อดทนอดกลั้นและเปิดใจยอมรับในคำตำหนิติเตียน แต่ยังคงยืนหยัด
และมุ่งมั่นที่จะสร้างสรรค์ผลงานนาฏยประดิษฐ์ในรูปแบบของตนเองต่อไปอย่างไม่ย่อท้อ เพื่อให้นาฏศิลป์
ไทยเกิดการพัฒนา ทันยุคทันสมัย ไม่หยุดนิ่งอยู่กับที่เหมือนที่เคยเป็นมา

ด้วยความสามารถ วิสัยทัศน์ที่กว้างไกล ความกล้าที่จะทำในสิ่งที่ไม่มีใครเคยทำ การคิดออกนอก
กรอบอย่างมีระบบ มีแบบแผนของสถาพร สนทอง ทำให้รูปแบบของนาฏศิลป์ไทยน่าสนใจมากขึ้น เหล่า
นาฏศิลป์ปินที่ได้เคยมีโอกาสร่วมเดินทางไปแสดงในโอกาสต่างๆทั้งในประเทศและนอกประเทศ ต่างก็กล่าว
ชื่นชมในความสามารถของสถาพร สนทอง ว่าเป็นผู้มีปฏิภาณไหวพริบเป็นเลิศ สามารถแก้ไขปัญหาเฉพาะหน้า
ในเวลาคับขันได้ดี อาทิเช่น เมื่อไปถึงยังประเทศเจ้าภาพและต้องมีการปรับเปลี่ยนรูปแบบการแสดงกะทันหัน
สถาพร สนทอง ก็สามารถดัดแปลง แก้ไข ได้ทันท่วงที ทั้งท่าทางการรำรำ การนำเสนอ ตลอดจนอุปกรณ์การ
แสดง ได้อย่างลงตัว เรียบร้อยสวยงาม เป็นที่น่าประทับใจทั้งผู้ชมและตัวผู้แสดงเอง เป็นที่กล่าวขวัญมาจนถึง
ปัจจุบัน มีนักวิชาการและนาฏศิลป์ปินหลายท่านได้กล่าวถึงสถาพร สนทอง ในบทบาทฐานะนักนาฏยประดิษฐ์
ไว้ดังนี้

ศาสตราจารย์กิตติคุณ ดร.สุรพล วิรุฬห์รักษ์ ราชบัณฑิต ราชบัณฑิตยสถาน (สุรพล วิรุฬห์รักษ์,
สัมภาษณ์, 10 พฤศจิกายน 2557) ได้ให้สัมภาษณ์ไว้ว่า

...ผมรู้จักกับคุณครูสถาพร สนทอง เนื่องในงานประชุมอาเซียน เวลาต้องจัดการ
แสดงอะไรก็ช่วยกันจัดไป ร่วมงานด้วยกันมาเยอะ ส่วนใหญ่จะเป็นเรื่องของการ
เข้าร่วมประชุม คุณครูสถาพร สนทองมีกำลังการผลิตอยู่ที่สำนักการสังคีต

กรมศิลปากร จึงมักเป็นผู้ที่ได้รับมอบหมายให้จัดการแสดงไปเข้าร่วม ให้เข้ากับหัวข้อของเรื่องที่ทางอาเซียนจัดขึ้น ซึ่งในสมัยนั้นก็เป็นเรื่องไม่ง่าย เพราะไม่ได้ทำตามแบบแผนเดิมของกองการสังคีต กรมศิลปากร ในฐานะผู้ที่เคยปฏิบัติงานร่วมกัน รู้สึกประทับใจในผลงานของคุณครูสถาพร สนทอง เป็นบุคคลที่โดดเด่นออกมาจากยุคนั้น เนื่องจากคนในกองการสังคีต กรมศิลปากร ค่อนข้างจะปิดตัว คือเขาจะมีสินค้าของเขาอยู่แค่นี้ ใครจะทำอะไรก็ไม่รู้ ฉันมีของฉันอยู่แค่นี้ คุณอยากได้ คุณก็เอาไปใช้งาน แต่งานของคุณครูสถาพร สนทอง จะแตกต่างออกไป เนื่องจากคุณครูสถาพร สนทอง ได้ออกมาร่วมงานกับภายนอก มาทำงานกับอาเซียน กับนานาชาติ เราได้ร่วมงานกันตั้งแต่ปี 1980 ที่ประเทศฟิลิปปินส์ แล้วก็ได้ร่วมงานกันมาเรื่อยๆ อีกหลายครั้งหลายคราว ส่วนใหญ่จะเป็นงานด้านการประชุมสัมมนาแสดงความคิดเห็น

คุณครูมีความกว้าง ในความลึกคุณครูมีอยู่แล้ว คุณครูสามารถปรับเปลี่ยนอะไรก็ได้แล้วแต่ ให้สอดคล้องกับโลกภายนอก ซึ่งมันกำลังจะเปลี่ยนไปเรื่อยๆ ตั้งแต่ยุคก่อนหน้าที่ AEC จะเข้ามามีบทบาท เริ่มมาตั้งแต่ก่อนปี 1980 เสียด้วยซ้ำ ยุคนั้นเขาเอาวัฒนธรรมเอาศิลปะนำหน้าไปก่อน แล้วด้านอื่น ๆ ค่อยตามมาภายหลัง ในช่วง 20 กว่าปีตรงนั้น คุณครูสถาพร สนทองคงต้องทำงานเยอะมาก ผมเองก็เช่นกัน ทำงานตรงนั้นเยอะมาก แต่ก็จำไม่ค่อยได้ละว่าทำอะไรบ้าง มันเยอะจนจำไม่หมด

คุณครูสถาพร สนทอง เป็นคนชอบแหวกแนว แต่การแหวกแนวของคุณครูเป็นไปแบบมีหลักการ คือครูไม่ได้ทำอะไรผิดระเบียบแบบแผน เพียงแต่ว่าเป็นการตัดแต่งกิ่งใบให้มันสวยงามเหมาะสมกับแต่ละงาน ตัวอย่างง่าย ๆ อย่างการแสดงเรื่องมโนราห์ ที่ผมกับคุณครูได้ทำร่วมกับผมที่ประเทศฟิลิปปินส์ คุณครูสถาพร สนทองเป็นโปรดิวเซอร์ไคเรเตอร์ ส่วนตัวผมก็คุมเรื่องของบท และทำคอนเซ็ปงานออกแบบอะไรเหล่านี้เป็นต้น ส่วนเรื่องโปรดักชั่น คุณครูเป็นรับผิดชอบดูแล ผมก็สเก็ทซ์แล้วก็ส่งให้คุณครูไป คุณครูก็ไปทำต่อ สิ่งที่คุณครูสถาพร สนทองเก่งคือเรื่องนี้ คล้ายๆ กับการเป็นออแกไนท์เซอร์ ซึ่งเป็นครูด้วย ค่อนข้างจะมีความทันสมัยในตัวเยอะมาก ความทันสมัยของคุณครูนั้น ส่วนหนึ่งมาจากการที่คุณครูเป็นคนที่เปิดกว้าง เป็นคนเปิดใจ แล้วเวลาเข้าร่วมประชุมสัมมนา คุณครูได้เห็น ได้แลกเปลี่ยนประสบการณ์ ได้เรียนรู้ คุณครูเป็นคนช่างสังเกต มีโลกทัศน์กว้างไกล แล้วยังได้ไปร่วมงานกับนานาชาติอีก ก็ยิ่งทำให้คุณครูไปได้ไกลกว่าคนอื่นอีกหลายเท่า คุณครูมีความสามารถทางด้านภาษา สามารถพูดคุยสื่อสารกับชาวต่างชาติได้

จุดเด่นที่สำคัญอีกเรื่องหนึ่ง คือพอเขามีโจทย์มาให้ คุณครูแก้โจทย์เก่ง เอาอันนั้นมาผสมอันนี้ ออกมาเป็นอันนี้ ก็จะได้ผลงาน เป็นคนที่พัฒนาตัว ปรับตัวให้สอดคล้องกับภารกิจแต่ละชิ้นได้ดี อันนี้เป็นจุดเด่นมาก ๆ ของคุณครูสถาพร สนทอง ซึ่งหาได้บุคคลแบบนี้ได้ยากมา โดยเฉพาะอย่างยิ่งคนที่มาจากกรมศิลปากร ซึ่งโดยปกติคนจากกรมศิลปากรจะเป็นคนคอนเซอร์เวทีฟ ซึ่งนั่นก็เป็นเรื่องที่ดีนะ แต่ในขณะเดียวกันการทำงานกับอาเซียนซึ่งมีความตกลงร่วมกัน ต้องมีการลดหย่อนผ่อนปรนกัน หากจุดร่วมกัน เขาเรียกว่า แสวงหาจุดร่วม สงวนจุดต่าง ซึ่งคุณครูสถาพร สนทองเป็นคนเก่ง

รูปแบบนี้ ทำงานออกมาได้สวยงาม เป็นที่แอปป์ของทุกฝ่าย คุณครูเป็นคนรักษาคุณภาพของผลงาน เวลาทำงานร่วมกัน ผมจะไม่เคยเข้าไปยุ่งกับงานกำกับการแสดง หรือการรำของคุณครูเลย แต่เท่าที่ทราบมาคือคุณครูเป็นคนดู ซึ่งครูผู้ใหญ่ทั้งหลายส่วนใหญ่ก็จะดูกันทุกคน งานของคุณครูต้องเนียบ เป๊ะ ๆ เป็นคาแรคเตอร์ที่หายาก เป็นคนที่สามารถประยุกต์ได้ดี ซึ่งผมถือว่าเป็นคุณสมบัติพิเศษของคุณครู คือสามารถทำผลงานออกมาได้ดีในสภาพที่มีขีดจำกัดเยอะ ๆ เวลาที่จำกัด งบประมาณที่จำกัด แต่คุณครูสามารถทำงานออกมาได้ กล่าวสั้น ๆ คุณครูเป็นอาร์ติสติกอแอกไนท์เซอร์ที่ดี...

ไพฑูรย์ เข้มแข็ง ผู้เชี่ยวชาญการสอนนาฏศิลป์ไทย วิทยาลัยนาฏศิลป์ (ไพฑูรย์ เข้มแข็ง, สัมภาษณ์, 20 ตุลาคม 2557) ได้กล่าวไว้ว่า ครูเป็นผู้ที่มีความสามารถในการปรับรูปแบบการแสดงให้เหมาะสมกับงานต่าง ๆ โดยเฉพาะอย่างยิ่งการแสดงในต่างประเทศ สถาพร สุนทองจะสามารถปรับรูปแบบการแสดงของนาฏศิลป์ไทยให้มีความทันสมัย น่าดู และเหมาะสมกับสถานที่และโจทย์ที่ได้รับ

พัชรา บัวทอง ข้าราชการบำนาญ กรมศิลปากร (พัชรา บัวทอง, สัมภาษณ์, 16 ตุลาคม 2557) ได้กล่าวไว้ว่า

...ครูถาเป็นคนที่มีความคิดสร้างสรรค์ สมัยใหม่มาก ครูประดิษฐ์ทำรำให้ไปเป็นในแนวของสากลได้ เราไม่ได้ลบหลู่ครูโบราณนะ แต่นาฏศิลป์สมัยก่อนจะอยู่ในแบบฉบับมาก แถวจะไม่มีมาก แถวนาฏศิลป์ก็จะเรียกแถวปากพั้ง แถวแบ่งเป็น 3 จุด 4 จุดเท่านั้น หรือไม่กี่เฉียงกับหน้ากระดาน แต่ในสายตาของครู ครูถาเป็นครูคนแรกที่ครูเห็นเลยว่าทำอะไรแปลก ๆ เกี่ยวกับเรื่องการแปรแถว แปรชบวนทำรำ แล้วครูก็มีการแบ่งกลุ่มหนึ่งรำแบบหนึ่ง อีกกลุ่มรำอีกแบบ เป็นท่าของระบำชุดนั้นแหละ อย่างพ็อนเทียนใช้เวลา 10 นาที ครูทำให้เป็น 4-5 นาที โดยแบ่งกลุ่มหนึ่ง 2-3 ท่า และอีกกลุ่มก็ 2-3 ท่า แล้วก็มีมารวมท่าเดียวกัน แต่กระบวนท่าก็ยังครบถ้วนอยู่

ครูจะมีโปรเจกต์ทุกปีที่จะมีของประเทศไทยไปร่วมในอาเซียน อาเซียนเขาจะมีธีมมาเลยว่าปีนี้มีอะไร ปีนี้มีอะไร เช่น ปีนี้เรื่องคุณธรรมในนาฏศิลป์ ครูก็จะมาคิดพล็อตเรื่องใหม่หมด ครูจะมีที่ปรึกษา พวกนักดนตรีก็ดี พวกเครื่องแต่งกาย ส่วนเรื่องทำรำครูจะประดิษฐ์ขึ้นมาใหม่ โดยมีใครมาเป็นผู้ช่วยบ้างเล็ก ๆ น้อย ๆ ถ้าเป็นนาฏศิลป์ตะวันตกก็จะมีพวกนาฏศิลป์ตะวันตกมาเป็นผู้ช่วยคิด หล่อหลอมประดิษฐ์เป็นการแสดงชุดใหม่มา มีอยู่ปีหนึ่งเป็นธีม stage performance คือเรื่องเกี่ยวกับละครเวที ครูก็แต่งขึ้นมาใหม่ แต่จริง ๆ คือเค้าโครงเรื่อง มาจากมโนราห์ แต่ไม่ได้เล่นตามบทละครนอกของกรมศิลปากรเลย ครูเขียนบทขึ้นมาใหม่ แล้วเล่นเป็นละครเวที มีทำรำเล็กน้อย เป็นพูดเป็นร้องมากกว่า โดยพล็อตเรื่องพระสุธนกับมโนราห์อยู่คนละทิศของประเทศไทย พระสุธนอยู่ทางใต้ มโนราห์อยู่ทางเหนือ เครื่องแต่งกายคิดใหม่ โดยเอาเครื่องแต่งกายนกกิ้งกะหड़ाทางเหนือมาเป็นชุดของมโนราห์ ส่วนพระสุธนก็แต่งเป็นเจ้าชายทางใต้ ไม่ได้แต่งเครื่องอย่างละครนอก

ยุคนั้นเป็นที่ฮือฮามาก เพราะครูจะโดนมองว่าแหกคอกจากสายอนุรักษ์ โดนค่อนข้างเยอะมาก แต่คือว่าครูถาไม่ใช่อยิ่ง จองทอง หรืออีโก้ว่าสามารถทำได้ เพียงแต่ครูยอมรับว่า ใครจะติ ใครจะชม ครูยอมรับหมด สงบนิ่งไม่ต่อต้าน ครูก็ทำของครูไปจนกระทั่งต่อมาเรื่อย ๆ ทั้งเวลามาสักพักจนเป็นที่ยอมรับ พอไปในต่างชาตินั้นดีจริง ๆ ถ้าเราไม่เปลี่ยนแปลง ไม่ปรับปรุงอะไรเลย ก็จะไม่ได้รับความนิยม คนดูก็จะเบื่อกับนาฏศิลป์ไทยรูปแบบเดิม ๆ ครูจึงเหมือนผู้บุกเบิกให้นาฏศิลป์ไทยมีแนวที่แปลกออกไปบ้าง จากวันนั้นจนถึงปัจจุบันนี้ แนวทางนาฏยประดิษฐ์ของครูก็ยังมีคนนำมาใช้อยู่...

ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ศุภชัย จันทร์สุวรรณ์ ศิลปินแห่งชาติ คนบตี คณะศิลปนาฏดุริยางค์ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ (ศุภชัย จันทร์สุวรรณ์, สัมภาษณ์, 14 ตุลาคม 2557) ได้ให้สัมภาษณ์ในเรื่องความเป็นนักนาฏยประดิษฐ์ของสถาพร สนทอง ไว้ว่า

...ชัดเจนมาก เป็นบุคลากรที่ค่อนข้างชัดเจนมาก รองลงมาจากท่านผู้หญิงแก้ว สนิทวงศ์เสนี เนื่องจากว่าท่านผู้หญิงแก้วอาจจะมองสถานภาพสูงสุด ในส่วนของแนวคิดสร้างสรรค์งาน ถ่ายโยงมาถึงครูสถาพรความคิดที่ว่าศิลปะไม่ควรจะอยู่นิ่งเฉย ๆ จะอยู่แค่อนุรักษ์อย่างเดียวไม่ได้ ท่านมีประสบการณ์ได้ศึกษาตอนสมัยเรียน เพราะได้ทุนไปศึกษาที่ออสเตรเลีย ทำให้ท่านมีมุมมอง ไม่ใช่ว่ามีสังคมแค่นี้ ได้เปิดโลกทัศน์ ได้มีโอกาสทำงานร่วมในกลุ่มของอาเซียนด้วยกัน ตรงนี้คือแรงผลักดันแรงบันดาลใจ คิดที่จะทำอะไรใหม่ ๆ ในวงการ...

วรรณพินี สุขสม นาฏศิลป์อาวุโส สำนักการสังคีต กรมศิลปากร (วรรณพินี สุขสม, สัมภาษณ์, 14 ตุลาคม 2557) ได้ยกตัวอย่างผลงานนาฏยประดิษฐ์ของสถาพร สนทอง ในชุดการแสดงฟ้อนภูไทว่า

...มีความแตกต่างจากที่เคยทำมา คือจากเดิมการแสดงฟ้อนภูไท จะย่ำเท้ารำออกมาพร้อมกันหมดทุกคนตามจังหวะเพลง แต่ครูได้ปรับรูปแบบใหม่ โดยการให้นักแสดงเคลื่อนตัวออกมาแล้วโพสนิ่ง ตั้งซุ่มกลางเวที พอดนตรีเริ่มด้วยเสียงแคน ผู้แสดงจะเริ่มลุกขึ้นรำทีละคน จนครบทุกคน แล้วจึงรำพร้อมกัน นอกจากนี้การแสดงอื่น ๆ สถาพร สนทองก็มักจะใช้วิธีการแบ่งกลุ่มนักแสดงในเพลงเดียว แต่จะรำท่าทางต่างกัน หรือจังหวะการรำไม่พร้อมกัน เพื่อให้เกิดความหลากหลายและแตกต่างจากการรำแบบเดิมที่เป็นมา...

ศิริพงษ์ นิมพาลี ข้าราชการบำนาญ กรมศิลปากร (ศิริพงษ์ นิมพาลี, สัมภาษณ์, 12 ตุลาคม 2557) ได้กล่าวไว้ว่า

...ครูสถาพรจะเป็นผู้คิดประดิษฐ์ระบำต่าง ๆ ขึ้นมาใหม่ เช่น ระบำลีซอ ซึ่งแสดงในงานอาเซียนที่ประเทศบรูไน ครูจะคิดเป็นเรื่องราวขึ้นมาใหม่ ชื่อว่าการแสดงชุดผลัดปีที่ยอดดอย ครูจะนำเรื่องของชาวเขาเผ่าลีซอมาดำเนินเรื่อง โดยเริ่มจากการที่หนุ่มสาวออกไปทำมาหากิน เก็บผลไม้และหาอาหารต่าง ๆ ในระหว่างนั้นก็จะมีหญิงสาวชายหนุ่มออกมาด้วยกัน และหยอกล้อกัน จนเกิดการต่อสู้กันระหว่างชายหนุ่มเพื่อแย่งชิงหญิงสาว และเมื่อผู้ใหญ่มาคอยห้าม และให้สามัคคีกัน ผูกข้อมือ เนื่องในวันนี้เป็น

วันขึ้นปีใหม่ จึงเกิดเป็นระบ่ำลือซอขึ้น ซึ่งถือได้ว่าเป็นระบ่ำชาวเขารูปแบบใหม่ของ กรมศิลปากรก็ว่าได้ นอกจากนี้ครูยังออกแบบเสื้อผ้าให้สอดคล้องกับระบ่ำ และให้ผมเป็นผู้ช่วยตัดเสื้อผ้าขึ้นมาใหม่ นอกจากนี้ยังมีระบ่ำอีกหลายชุดที่ครูคิดขึ้นมาใหม่ เช่น ระบ่ำรวงข้าว ระบ่ำผัดข้าว เป็นต้น ซึ่งนับว่าครูสถาพร เป็นผู้มีความสามารถในเรื่องของการประดิษฐ์ทำรำได้อย่างดีเยี่ยม ไม่ว่าจะเป็นงานไทย หรือผสมผสานกับนาฏศิลป์ ตะวันตก

ในฐานะที่เป็นผู้ใกล้ชิดและคุ้นเคยครูไว้วางใจมากที่สุด คุณครูสถาพรเป็นผู้ที่นำพานาฏศิลป์ไทยให้มีความก้าวหน้า สามารถเข้ากับการแสดงของชาติต่าง ๆ ได้อย่างกลมกลืน ครูเป็นผู้ที่ทันสมัยไม่ชอบอะไรที่อยู่กับที่ ต้องให้นาฏศิลป์ไทยเราทัดเทียมกับอารยธรรมของชาติอื่นได้อย่างดีเยี่ยม เวลาที่มีการแสดงของอาเซียน ครูจะนำใจท्योंที่คณะกรรมการตั้งไว้มาตีความหมาย และหาการแสดงที่เหมาะสมกับไทยเราได้เป็นอย่างดี อาทิเช่น การแสดงที่ประเทศฟิลิปปินส์ ที่กำหนดให้เกี่ยวกับเรื่องน้ำ ครูก็สามารถผูกเรื่องในการแสดงได้เป็นอย่างดี โดยมีทั้งการแสดงรำไทยและการแสดงของตะวันตกมาผสมผสานเข้ากันได้เป็นอย่างดี สามารถดูแล้วรู้เรื่องและสนุกสนานไปกับ การแสดงได้เป็นอย่างดี ครูสามารถทำให้วงการนาฏศิลป์เป็นที่รู้จักกันดี ว่ามีการพัฒนา ไม่ได้มีแต่การแสดงแบบเดิม ๆ ครูพยายามนำการแสดงของที่มีอยู่เดิม มาปรับปรุงและตกแต่งให้น่าดูยิ่งขึ้น พยายามสอดแทรกการแสดงต่าง ๆ ให้น่าสนใจ เช่น รำอวยพร ครูจะเริ่มจากการเชิดหนังใหญ่ผสมผสานกับการรำอวยพรของนักแสดงหญิง ที่เหมือนกับเป็นการแสดงจากฝาผนังจิตรกรรม ครูสามารถทำได้อย่างดีเยี่ยม ซึ่งยังไม่เคยมีใครทำแบบนี้มาก่อน นับว่าครูเป็นผู้บุกเบิกการแสดงนาฏศิลป์ไทยให้น่าดู และทันสมัยตลอดเวลา การแปรแถวในเรื่องการรำ ครูจะเป็นผู้นำการแปรแถวมาใช้ใน วงการนาฏศิลป์คนแรกก็ว่าได้ ทำให้การแสดงรำไทยไม่น่าเบื่อมีการเคลื่อนไหวอยู่ตลอดเวลา และก็ยังนำหลักการของครูมาใช้อยู่จนถึงในปัจจุบันนี้...

ดร.ไพโรจน์ ทองคำสุก นักวิชาการละครและดนตรีชำนาญการ สำนักการสังคีต กรมศิลปากร (ไพโรจน์ ทองคำสุก, สัมภาษณ์, 15 ตุลาคม 2557) ได้กล่าวถึงสถาพร สนทอง ในฐานะนักนาฏยประดิษฐ์ไว้ว่า

...ต้องเคยมีโอกาสร่วมงานกับครูแน่นอนในรุ่นของเรา เพราะเราเดินทางไม่ว่าจะเป็นการแสดงต่างประเทศหรือในประเทศก็ตาม ต้องเคยได้มีโอกาสร่วมงานกับครู ศิลปินที่อายุ 50 ปีขึ้นไป ส่วนใหญ่จะได้รับรู้การเป็นนักนาฏยประดิษฐ์ของครู รู้ถึงความมุ่งมั่นของครูที่จะทำงานเกี่ยวกับศิลปะ ศิลปะการแสดงครูจะมีวิสัยทัศน์ เรื่องของการแสดงที่แตกต่างจากคนอื่นโดยสิ้นเชิง ครูเป็นคนล้ำสมัย มีมุมมองที่จะสอน ในขณะที่ครูพูดกับเราครูจะสอนไปด้วย ต้องแบบนี้ อย่าทำแบบนี้ซ้ำ ไม่จำเป็นต้องทำเป็นรูปแบบเดิม ๆ ครูจะมีมุมมองว่าจะต้องปรับเปลี่ยน ซึ่งแรก ๆ ที่เราเป็นเด็กก็จะไม่เข้าใจ ว่าสิ่งที่ครูทำจะใช่หรือไม่ เราโดนถ่ายทอดแบบกระเจกเงามาโดยตลอด ก็คือทำตามครูผู้ใหญ่ พอมีการเปลี่ยนแปลง ความรู้สึกในตอนนั้นก็ไม่เห็นด้วย แต่เราเป็นเด็กต้องทำตามครู พอเราโตขึ้นมาเราก็มองว่าครูมากขึ้นว่าศิลปะมันต้องไม่หยุดนิ่ง แต่ในขณะที่เดียวกันที่ครูทำจะมีเหตุผลมีผลนะตลอด ปัจจุบันถ้าเราย้อนไปถามสิ่งที่เกิดขึ้นครูก็จะ

มีเหตุผลอธิบายได้ตลอด นี่เป็นสิ่งสำคัญ ไม่ใช่โมเมว่าฉันอยากจะเปลี่ยนก็เปลี่ยนได้ อันนี้เป็นอุปนิสัยของครูอย่างหนึ่ง ต้องมีหลักการ ต้องมีเหตุผล สืบเนื่องมาจากครูเป็นนาฏยศิลปินที่ดี เป็นตัวเอกมาก่อน ได้รับการถ่ายทอดมาอย่างเข้มข้น พื้นฐานดี ครูจึงสามารถเอามาปรับปรุงการแสดงแบบที่ครูคิด ตอนที่เรได้รับการถ่ายทอดมาจากครูเดี่ยวครูมาก็เปลี่ยนอีกแล้ว เปลี่ยนอะไรกันหนักหนา ตอนเด็กก็ไม่เข้าใจ พอครูฉกคิดอะไรขึ้นมาได้ก็เอามาปรับใช้ เป็นการถ่ายทอดให้เราที่เป็นศิลปินเด็กโดยไม่รู้ตัวเลย พอเราโตขึ้นก็เอาที่ครูถ่ายทอดให้มาใช้จนถึงปัจจุบัน

การเป็นนักนาฏยประดิษฐ์ของครูไม่ใช่เฉพาะงานโขนละครอย่างเดียว ระเบียบของครูก็มีความสามารถให้เห็นมุมมองแปลกใหม่ มุมมองในอดีตสร้างไว้อย่างหนึ่ง ท่านก็จะหามุมมองใหม่จากอีกตัวละครหนึ่ง การแสดงอันไหนยาวไป ที่จะนำไปแสดงต่างประเทศ ท่านก็ปรับ แสดงต่างประเทศนั้นไม่ได้จะต้องย่น ท่านก็จะปรับกระบวนท่าให้เหมาะกับสถานที่และกลุ่มผู้ชม ก็ถือเป็นหัวใจหลักของนาฏยประดิษฐ์ คือต้องมี ก ข ค ง ต้องมีหลักการสร้างงานนาฏยประดิษฐ์ เราไปจับหลักของต่างประเทศเสียเป็นส่วนใหญ่ หลักของคนไทยมี แต่อาจจะเขียนไว้น้อย เราอาจจะสร้างเป็นแพทเทิร์นไว้น้อย แต่จริง ๆ บอกเลยว่ามี โดยเฉพาะของครูสถาพร ไม่ว่าจะเป็นการปรับแถว การแปรแถว การจัดระดับ ฯลฯ สิ่งเหล่านี้เกิดขึ้นในยุคของครูสถาพร แต่ท่านก็ยังอยู่ในกลุ่มครูอนุรักษ์ ก็ทำไม่ได้มากในประเทศไทย ท่านเลยได้ทำมากน้อยในต่างประเทศ สิ่งที่ท่านทำไม่ได้ทำลายจารีต แต่ก็มีครูที่ลุกขึ้นมาต่อว่า ว่าไม่ดี ไม่ใช่ ไม่งาม ก็จะเป็นอีกมุมมอง...

สมรัตน์ ทองแท้ นักวิชาการละครและดนตรีชำนาญการ สำนักการสังคีต กรมศิลปากร (สมรัตน์ ทองแท้, สัมภาษณ์, 15 ตุลาคม 2557) กล่าวว่า

...คุณครูสถาพร สนทอง เป็นต้นแบบที่ควรยกย่องและควรเอาอย่าง ทำให้วงการนาฏยศิลป์ไทยกว้างขวางออกไป ไม่จำกัดผู้ชม ทำให้ศิลปินได้รับความรู้และประสบการณ์ตรง นอกเหนือจากวัฒนธรรมของเราเอง ทำให้ภาพลักษณ์ขององค์กรมีความโดดเด่นมากกว่าเดิม ทำให้ศิลปะการแสดงงอกงามไม่นิ่งอยู่กับที่ และเป็นไปตามระบบที่เหมาะสม เข้ากับสถานการณ์ทางสังคมยุคนั้น...

ชลิต สุนทรานนท์ นักวิชาการละครและดนตรีเชี่ยวชาญ สำนักการสังคีต กรมศิลปากร (ชลิต สุนทรานนท์, สัมภาษณ์, 14 ตุลาคม 2557) ได้กล่าวถึงสถาพร สนทองไว้ว่า ครูเป็นคนเก่ง สามารถปรับเปลี่ยนรูปแบบการแสดงให้เข้ากับยุคสมัย และวิธีการก็ยังตกทอดมา มีหลายคนได้นำไปใช้อยู่จนถึงปัจจุบัน ซึ่งยังมีความทันสมัยอยู่ ไม่ว่าจะเป็นระบำหรือละคร สถาพร สนทอง ได้นำหลักการทางนาฏยศิลป์ตะวันตกมาปรับใช้กับการปรับแถว กระบวนท่าต่าง ๆ ทำให้การแสดงดูสวยงามไม่น่าเบื่อ

คมสันฐ ห้วยเมืองลาด นาฏศิลปินอาวุโส สำนักการสังคีต กรมศิลปากร (คมสันฐ ห้วยเมืองลาด, สัมภาษณ์, 14 ตุลาคม 2557) ได้กล่าวไว้ว่า

...ครูเป็นคนที่มีประดิษฐ์ชุดการแสดง โดยใช้องค์ความรู้ไทยเป็นหลัก และนำเอาองค์ความรู้อื่นที่รับรู้ได้เห็นมารวมประดิษฐ์ขึ้น ครูเคยเห็นการแสดงที่นักแสดงแปลงตัวของอินโดนีเซีย ครูก็เอามามิกซ์ให้เป็นไทย ปกติเวลาแสดงการแปลงตัวของไทย

พอสำเร็จก็วิ่งหายเข้าไป อีกตัวก็วิ่งออกมา แต่ครูจะใช้วิธีซ่อนกัน สื่อให้คนดูเข้าใจมาก
ขึ้นว่ามีการเปลี่ยนตัว...

ธีรเดช กลิ่นจันทร์ นาฏศิลปินชำนาญงาน สำนักการสังคีต กรมศิลปากร (ธีรเดช กลิ่นจันทร์, สัมภาษณ์, 15 ตุลาคม 2557) ได้กล่าวไว้ว่า ครูเป็นผู้ที่มีความรอบรู้เจนจัดในด้านศิลปะการแสดงนาฏศิลป์ไทย และด้านนาฏยประดิษฐ์ มีสามารถในการสื่อสารความรู้ ความเข้าใจในเชิงศิลปะทางนาฏศิลป์ไทยให้สากลได้รับรู้ อันเป็นการเผยแพร่ให้นาฏศิลป์ไทยเป็นที่รู้จักไปทั่วโลก

ขวัญใจ คงถาวร รองคณบดี คณะศิลปนาฏดุริยางค์ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ (ขวัญใจ คงถาวร, สัมภาษณ์, 14 ตุลาคม 2557) ได้เคยร่วมงานเป็นนักแสดง ในงานที่สถาพร สนทอง เป็นผู้ออกแบบท่ารำและเป็นผู้ฝึกซ้อม ได้กล่าวว่า

...คุณครูสถาพร สนทอง มีแนวคิดแปลกใหม่ไปจากแนวคิดทางด้านนาฏศิลป์ไทยแบบเดิม มีหลักการออกแบบที่เป็นสากล ไม่น่าเบื่อ แต่ยังคงเอกลักษณ์ของความ เป็นไทย ทั้งนี้อาจเนื่องมาจากประสบการณ์ที่ได้มีโอกาสไปร่วมงานในต่างประเทศ และระดับนานาชาติ เป็นผู้ที่มีความคิดสร้างสรรค์ ไม่ยึดติดอยู่ในกรอบ ส่งผลให้ผลงานนาฏยประดิษฐ์ได้รับการยอมรับอย่างดียิ่ง และจากความสามารถตามที่กล่าวมาข้างต้น ทางคณะศิลปนาฏดุริยางค์ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ จึงได้เชิญให้คุณครูสถาพร สนทอง เป็นผู้วางรากฐานนาฏศิลป์ไทยสร้างสรรค์ให้แก่นักศึกษาของทางสถาบัน เพื่อที่นักศึกษาจะได้มีศักยภาพ ชัดความสามารถในการผลิตผลงาน ต่อยอดนาฏยประดิษฐ์ชุดใหม่ ๆ ออกมาเป็นที่ยอมรับในระดับชาติ และระดับนานาชาติ อันเป็นผลผลิตที่มาจากต้นแบบนาฏยประดิษฐ์ของคุณครูสถาพร สนทอง...

ผลงานนาฏยประดิษฐ์ที่โดดเด่นของสถาพร สนทอง

- พ.ศ.2525 ระบายาวนา แรงงใจ ท่ารำและลีลาการเคลื่อนไหวมีลักษณะเป็นพื้นบ้านง่ายๆ ที่สะท้อนเกี่ยวกับกิจกรรมที่กระทำอยู่ เช่น การกวักมือชวนเพื่อนบ้าน แบกคันไถ ไถนา หว่านข้าว เป็นต้น และนำมาดัดแปลงให้งดงาม

- พ.ศ.2527 การแสดงชุดขบวนประเพณีลอยกระทง (Loy Kra-thong Festival) แรงงใจ นำชุดการแสดงรำเทียน ระบายาสุโขทัย และเถิดเทิง มาผสมผสาน โดยเรียบเรียงให้การแสดงเชื่อมต่อกันเป็นชุดเดียวกัน

- พ.ศ. 2527 การแสดงชุดนิยายแห่งคิมหันต์ (Trilogy of Tropic) แรงงใจ การแสดงในฉากแรก ลีลาท่ารำและดนตรีประกอบยังคงรูปแบบเดิมไว้เป็นส่วนใหญ่ โดยปรับปรุงเพียงบางตอน เช่น ตอนนางเมขลาแต่งองค์ทรงเครื่องก่อนจะออกจากวิมาน โดยบรรจุเพลงใหม่ เป็นเห่ เชิดฉิ่ง ซึ่งมีทำนองช้า จังหวะอิสระ ได้คิดท่ารำสำหรับบทนี้ขึ้นใหม่

- พ.ศ. 2528 การแสดงชุดสวนเกษม (Blissful Garden) แรงงใจ สวนเป็นสถานที่พักผ่อนหย่อนใจ เป็นที่นัดพบของหนุ่มสาว เป็นที่เล่นสนุกสนานของเด็ก ๆ เป็นต้น เพียงแต่เวลาได้ทำให้มีสิ่งใหม่ๆเกิดขึ้น เช่น การจัดสวนด้วยตุ๊กตาประดับสวน ตลอดจนศิลปะการฟ้อนรำ ยังได้รับอิทธิพลจากวัฒนธรรมอื่น ๆ มาผสมผสาน ประดิษฐ์ขึ้นจากความหมายของบทเพลง

- พ.ศ. 2528 การแสดงชุดอรัญชีวิน (Forest Life) แรงงูใจ สื่อถึงสัจธรรมในการดำรงชีวิตโดยการนำท่ารำมาผสมผสานเชื่อมต่อ จนเกิดเป็นกระบวนรำขึ้น รวมทั้งเป็นการรำตีบทจากบทร้องและเพลงที่แสดง ความหมาย ส่วนดนตรีก็เลือกสรรจากของเดิมที่มีอยู่ นำมาเรียบเรียงตามความหมายของเนื้อเพลง

- พ.ศ. 2530 การแสดงชุดผลัดปีที่ยอดดอย (New Year Celebration on The Hills) แรงงูใจ ประดิษฐ์สร้างสรรค์ขึ้นโดยนำท่าพื้นฐานของชาวลีซอ ซึ่งเป็นจังหวะการเต้น การก้าวเท้าอย่างสม่ำเสมอ มาปรุงแต่งให้มีจังหวะการก้าวเดินที่หลากหลายขึ้น เพิ่มการหมุนตัว ใส่ลีลาการเคลื่อนไหวของแขนและมือให้ประสานสัมพันธ์กับการเคลื่อนไหวของเท้าอย่างสอดคล้อง มีการกำหนดพื้นที่ว่างให้มีระยะและระดับต่าง ๆ โดยมีทิศทางการเคลื่อนไหว การจัดให้มีแถวแนวหลัง การแบ่งกลุ่ม การจัดแถว การรำคู่ การรำเดี่ยว การเข้าวง เป็นต้น

- พ.ศ. 2530 การแสดงชุดงานฉลอง (The Jubilation) แรงงูใจ ในยามที่มีงานเทศกาลเฉลิมฉลองนั้น คนไทยมีโอกาสดำเนินการบันเทิงจากมหรสพต่าง ๆ ซึ่งมีทั้งระบำ รำ ฟ้อน โขน หนัง ละคร หุ่นกระบอก และการละเล่นต่าง ๆ ท่ารำ ลีลาการเคลื่อนไหวและดนตรีประกอบสร้างสรรค์ ประดิษฐ์ตามลักษณะของการแสดงประเภทต่าง ๆ

- พ.ศ. 2530 การแสดงเบิกโรงโขนชุดนี้เพชร แรงงูใจ เรียบเรียงบทขึ้นใหม่โดยใช้ดนตรีประกอบแทนคำร้องเป็นส่วนใหญ่ ลีลาท่ารำเรียบเรียงใหม่ตามบทที่ปรับปรุง ผสมผสานการแสดงความรู้สึกและอารมณ์ของนักแสดงที่รับบทเป็นนทุก ที่ได้รับการกลั่นแกล้งให้เจ็บกาย เจ็บใจ ความรู้สึกปริเปรี้ยวที่ได้ชัยชนะ เป็นต้น ท่าระบำบางตอนของเหล่านางฟ้าและเทวดา จากเดิมเป็นการตีบทของผู้แสดง ต่อมาจึงบรรจุท่ารำที่เป็นแบบแผนขึ้นตามจังหวะและท่อนของเพลง

ผลสรุปการดำเนินการวิเคราะห์ / อภิปราย

ด้วยความพากเพียร ความใฝ่รู้ ความเป็นคนช่างสังเกต กล้าคิดกล้าทำ กล้าลองผิดลองถูก กระตือรือร้นที่จะสร้างสรรค์อยู่ตลอดเวลา บวกกับองค์ความรู้ที่ได้จากบรมครูทางนาฏศิลป์ไทย ทำให้สภาพรสนทอง เป็นผู้ที่มีรู้ลึกซึ้งในศาสตร์ของนาฏศิลป์ไทย รวมถึงประสบการณ์ที่ได้ปฏิบัติงานรับใช้ใกล้ชิดกับท่านผู้หญิงแก้ว สนิทวงศ์เสนี (หม่อมอาจารย์) ศิลปินแห่งชาติ ซึ่งท่านผู้หญิงแก้ว สนิทวงศ์เสนี ได้รับการยกย่องว่าเป็นเลิศในการสร้างสรรค์ผลงานนาฏยประดิษฐ์ เป็นยอดฝีมือของวงการนาฏศิลป์ไทย สภาพร รสนทอง จึงได้รับองค์ความรู้เรื่องของกระบวนความคิด วิธีการสร้างสรรค์งาน และรสนิยมที่ดีตามแบบฉบับของท่านผู้หญิงแก้ว สนิทวงศ์เสนี มาใช้ในการสร้างสรรค์ผลงานนาฏยประดิษฐ์ของตนเองได้อย่างมีระดับ และจากการที่มีโอกาสไปศึกษาดูงานที่ต่างประเทศบ่อยครั้ง น้อยคนในยุคนั้นที่จะมีโอกาสเดินทางไป จึงเป็นการเปิดโลกทัศน์ให้สภาพร รสนทอง ได้ออกไปเห็นนาฏศิลป์ในระดับนานาชาติ เห็นรูปแบบการแสดง วิธีการดำเนินเรื่อง การถ่ายทอดท่าทางและอารมณ์สู่ผู้ชมที่แตกต่างกันของแต่ละชนชาติ การได้รู้ได้เห็นมากจึงเป็นการเพิ่มวิสัยทัศน์ในการสร้างสรรค์ผลงานนาฏยประดิษฐ์ของตนเอง สภาพร รสนทอง ได้ปรับเปลี่ยนรูปแบบการนำเสนอ ท่าทาง การดำเนินเรื่องราว การออกแบบการแสดงนาฏศิลป์ไทยให้แตกต่างจากที่เคยมีอยู่ดั้งเดิม จนเกิดการสร้างสรรค์ผลงานนาฏศิลป์ไทยในรูปแบบใหม่ มีการดำเนินเรื่องราวที่กระชับ เข้าใจได้ง่าย น่าสนใจ เมื่อเป็นอย่างนี้แล้ว ผู้ชมก็เกิดความรู้สึกแปลกใหม่ ไม่รู้สึกเบื่อหน่าย

เทคนิค และวิธีการสร้างสรรค์ผลงานนาฏยประดิษฐ์ของสภาพร รสนทอง จากอดีตถึงปัจจุบัน ที่ทำผลงานมีความโดดเด่นและมีเอกลักษณ์เฉพาะตน คือ

1. มีแนวความคิด เนื้อหาหรือหัวข้อที่กำหนด เพื่อเป็นแนวทางในการสร้างสรรค์ผลงาน
2. เลือกสรรและประดิษฐ์ทำรำนามาร้อยเรียง ผสมผสานสัมพันธ์กันด้วยลีลาการเคลื่อนไหว ซึ่งเชื่อมท่าจากท่าหนึ่งไปอีกท่าหนึ่ง ให้สอดคล้องกันระหว่างอวัยวะของร่างกายและจังหวะดนตรี จนเกิดกระบวนการรำขึ้น โดยอาศัยเทคนิค และมุ่งหาคุณค่าของความงามเป็นสำคัญ
3. เลือกสรรเพลง ดนตรีประกอบการฟ้อนรำให้งดงามมีจังหวะและให้อารมณ์ต่อการแสดง
4. จัดระยะและสัดส่วน กระบวนท่าทำให้เหมาะสมกับพื้นที่ที่ใช้ในการแสดง ให้มีระเบียบงดงาม ได้ระดับและมิติ กำหนดทิศทางการเคลื่อนไหว เช่น การเข้าออกเวที การจัดแถว การแปรแถว การแบ่งกลุ่ม การรำคู่ การรำเดี่ยว การเข้าวง เป็นต้น เพื่อให้ลีลาการเคลื่อนไหวงดงามสมบูรณ์ยิ่งขึ้น
5. เพิ่มสีสันให้อารมณ์ของการแสดง โดยถ่ายทอดความรู้สึกและจินตนาการ เพื่อให้มีสื่อสัมพันธ์ระหว่างผู้แสดงและผู้ชม
6. เลือกสรรประดิษฐ์เครื่องแต่งกายตามจินตนาการและรูปแบบ ตามเนื้อหาที่กำหนด

ด้วยความที่เป็นคนกล้าทำในสิ่งที่แปลกและแตกต่าง จึงเกิดเสียงวิจารณ์แง่ลบในช่วงแรก กล่าวหาว่า“ผิดครู”จากกลุ่มคนที่เป็นพวกอนุรักษนิยมบางกลุ่ม แต่สภาพร สนทอง เลือกที่จะปล่อยวางและเพิกเฉย ด้วยขันติธรรม เปิดใจยอมรับ และมุ่งมั่นยืนหยัดที่จะสร้างสรรค์ผลงานนาฏยประดิษฐ์ในรูปแบบของตนเองต่อไปอย่างไม่ย่อท้อ เพื่อให้นาฏศิลป์ไทยเกิดการพัฒนา ทันยุคทันสมัย ไม่หยุดนิ่งอยู่กับที่เหมือนที่เคยเป็นมา จนมาถึงวันนี้ อาจกล่าวสรุปได้ว่า สภาพร สนทอง เป็นบุคคลคนแรกที่บุกเบิกและนำพานาฏศิลป์ไทยไปสู่ระดับอาเซียน เป็นปรมาจารย์ต้นแบบด้านนาฏยประดิษฐ์ ผลงานยังคงทันสมัย วิธีการสร้างผลงานนาฏยประดิษฐ์ในรูปแบบของสภาพร สนทอง ยังคงถูกนำมาหมั่นเวียนศึกษาสืบต่ออย่างแพร่หลายและไม่มีวันจบสิ้น ดังปรากฏในรูปแบบการแสดงของกรมศิลปากรในปัจจุบัน รวมถึงเป็นแรงบันดาลใจ เป็นแบบอย่างให้กับนิสิต นักศึกษา และนักนาฏยประดิษฐ์รุ่นใหม่ได้ศึกษา และสามารถนำไปต่อยอด สร้างสรรค์ผลงานนาฏยประดิษฐ์ของตนเองสืบต่อไป

ข้อเสนอแนะ

1. ควรมีการศึกษา เก็บรวบรวมข้อมูล รูปภาพ วิดีทัศน์บันทึกการแสดงนาฏยประดิษฐ์ของสภาพร สนทอง จัดเก็บเป็นองค์ความรู้ทางนาฏศิลป์ไทยในรูปแบบของเอกสารทางวิชาการ
2. ควรช่วยกันเผยแพร่องค์ความรู้เกี่ยวกับการสร้างสรรค์ผลงานนาฏยประดิษฐ์ของสภาพร สนทอง ให้กว้างขวางสู่สถาบันการศึกษาต่าง ๆ อันจะนำมาซึ่งประโยชน์แก่นิสิต นักศึกษา และนักนาฏยประดิษฐ์รุ่นใหม่ได้ศึกษา นำไปต่อยอด เพิ่มศักยภาพและขีดความสามารถในสร้างสรรค์ผลงานนาฏยประดิษฐ์ที่มีคุณภาพสู่สาธารณชน

รายการอ้างอิง

ขวัญใจ คงถาวร, รองคณบดี คณะศิลปนาฏดุริยางค์ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์. 2557. “สัมภาษณ์.”

14 ตุลาคม.

คมสันธู หัวเมืองลาด, นาฏศิลป์ปิ่นอาวสุ สำนักการสังคีต กรมศิลปากร. 2557. “สัมภาษณ์.” 14 ตุลาคม.

เฉลิม เศรษฐนันท์. 2515. *ตำนานการละคร*. กรุงเทพมหานคร: มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์.

ขวลิต สุนทรานนท์, นักวิชาการละครและดนตรีเชี่ยวชาญ สำนักการสังคีต กรมศิลปากร. 2557.

“สัมภาษณ์.” 14 ตุลาคม.

ดำรงราชานุภาพ, สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยา. 2508. *ตำนานละครอิเหนา*. พิมพ์ครั้งที่ 4

กรุงเทพมหานคร: ป.พิศนาคะการพิมพ์.

ธนิต อยู่โพธิ์. 2531. *ศิลปะละครรำ หรือคู่มือนาฏศิลป์ไทย*. กรุงเทพมหานคร: โรงพิมพ์สหกรณ์การเกษตร.

ธีรเดช กลิ่นจันทร์, นาฏศิลป์ชำนาญงาน สำนักการสังคีต กรมศิลปากร. 2557. “สัมภาษณ์.” 15 ตุลาคม.

ประเมษฐ์ บุญยะชัย. 2543. *ละครวังสวนกุหลาบ*. กรุงเทพมหานคร: ฟริสเกล จำกัด.

พัชรา บัวทอง, ข้าราชการบำนาญ กรมศิลปากร. 2557. “สัมภาษณ์.” 16 ตุลาคม.

ไพฑูรย์ เข้มแข็ง, ผู้เชี่ยวชาญการสอนนาฏศิลป์ไทย วิทยาลัยนาฏศิลป์. 2557. “สัมภาษณ์.” 20 ตุลาคม.

ไพโรจน์ ทองคำสุก, นักวิชาการละครและดนตรีชำนาญการ สำนักการสังคีต กรมศิลปากร. 2557.

“สัมภาษณ์.” 15 ตุลาคม.

วรรณพินิ สุขสม, นาฏศิลป์อาวุโส สำนักการสังคีต กรมศิลปากร. 2557. “สัมภาษณ์.” 14 ตุลาคม.

ศิริพงษ์ ฉิมพาลี, ข้าราชการบำนาญ กรมศิลปากร. 2557. “สัมภาษณ์.” 12 ตุลาคม.

ศุภชัย จันทรสุวรรณ, ศิลปินแห่งชาติ คนบดี คณะศิลปนาฏดุริยางค์ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์. 2557.

“สัมภาษณ์.” 14 ตุลาคม.

สมรัตน์ ทองแท้, นักวิชาการละครและดนตรีชำนาญการ สำนักการสังคีต กรมศิลปากร. 2557. “สัมภาษณ์.”

15 ตุลาคม.

สุรพล วิรุฬห์รักษ์, ราชบัณฑิต ราชบัณฑิตยสถาน. 2557. “สัมภาษณ์.” 10 พฤศจิกายน.



**หลักการและแนวคิดในการจัดการแสดงโขนของสำนักงานการสังคีต เนื่องในโอกาส 320 ปี
ความสัมพันธ์ไทย-ฝรั่งเศส ณ ประเทศฝรั่งเศส พุทธศักราช 2549**
**THE CONCEPT AND PRINCIPLES IN ORGANIZING THE OFFICE OF PERFORMING ARTS’
KHON PERFORMANCE TO CELEBRATE THE 320TH ANNIVERSARY OF THAI-FRENCH
IN FRANCE, 2006**
จิตติมา อ่องทอง*
วิชชุดา วุธาติย์**

บทคัดย่อ

วิทยานิพนธ์ฉบับนี้มีวัตถุประสงค์ เพื่อศึกษาประวัติความเป็นมาและการจัดการแสดงโขน วิเคราะห์หลักการ แนวคิด และวิธีการจัดการแสดงโขนสำหรับเผยแพร่ของสำนักงานการสังคีต กรมศิลปากร กระทรวงวัฒนธรรม ณ ประเทศฝรั่งเศส พ.ศ. 2549 ดำเนินการวิจัยโดยศึกษา รวบรวมข้อมูลและค้นคว้าจากเอกสาร ตำราทางวิชาการ สื่อบริการแสดง ฯลฯ และการสัมภาษณ์ผู้ที่มีความรู้ทางการเผยแพร่ทางศิลปวัฒนธรรมในต่างประเทศ คณะผู้ทำงานการเผยแพร่การแสดงโขน ณ ประเทศฝรั่งเศส พ.ศ. 2549

การวิเคราะห์หลักการและแนวคิดในการจัดการแสดงโขนของสำนักงานการสังคีต เนื่องในโอกาส 320 ปี ความสัมพันธ์ไทย-ฝรั่งเศส ณ ประเทศฝรั่งเศส พ.ศ. 2549 พบว่าเป็นการแสดงโขนในลักษณะและรูปแบบที่เป็นมิติใหม่ มีการศึกษา สังเกต และเรียนรู้จากประสบการณ์ในอดีตเพื่อนำจุดอ่อนมาปรับปรุงแก้ไข หลักการและแนวคิดในการจัดการแสดงโขนสำคัญ ๆ ในครั้งนี้ ได้แก่ 1) จัดการแสดงโขนเรื่อง รามเกียรติ์ ตอนนางลอย ซึ่งเป็นตอนที่แสดงเฉพาะในประเทศไทย นำเสนอการแสดงในนามของ “การแสดงละครใบ้และโขน” 2) จัดให้มีการเล่นในโรงละครอย่างสมเกียรติเหมาะสมกับมหรสพประจำชาติไทย 3) คัดเลือกผู้แสดงที่มีฝีมือและเชี่ยวชาญทางนาฏศิลป์ไทย 4) จัดทำฉากประกอบการแสดง แสง สี เพื่อเพิ่มอรรถรสในการรับชม 5) จัดจ้างทีมงานคุณภาพที่มีประสบการณ์ด้านเทคนิคการแสดงเพื่อออกแบบแสงสีประกอบฉากและการแสดง 6) การจัดทำสื่อบริการแสดงอย่างมีคุณภาพและได้มาตรฐานสากล 7) จัดรายการสาธิตโขน เป็นการจัดการเผยแพร่ความรู้ที่เกี่ยวข้องกับนาฏศิลป์ไทย 8) เสิร์มการแสดงหน้าม่าน เพื่อให้เห็นขั้นตอนการเตรียมการแสดงโขน

คำสำคัญ: การแสดงโขนของสำนักงานการสังคีต ณ ประเทศฝรั่งเศส / หลักการและแนวคิดในการจัดการแสดงโขน

Abstract

This thesis examines the background and the organization of the Khon performance and, specifically analyzes the concept, principles and the method of organizing the Khon performance for the public in France in 2006 by the Office of Performing Arts at the Department of Fine Arts in the Ministry of Culture. The research was conducted by collecting and studying information in document, academic texts, programmes of performances, as well by interviewing those knowledgeable in publicizing Thai performing arts abroad and members of the organizing committee of the Khon performance in France in 2006.

This analysis of the concept and principles in organizing the Khon performance by the Office of Performing Arts in celebration of the 320th anniversary of Thai-French relations in France in 2006 found that characteristics and form of the Khon performance were presented in a new perspective. Lessons from the study and observation of past experiences were applied to improve and correct weaknesses in the concept and principles of this important Khon performance in the following ways: 1) The Khon performance of Ramakien, the Nang Loy episode, was presented. This episode is traditionally performed in Thailand only and on this occasion it took the form of “a pantomime and a Khon performance,” 2) The performance took place in a theatre as is appropriate for a highly esteemed Thai national entertainment, 3) The performers were selected from experts in Thai performing arts, 4) Stage scenery was built to accompany the light and sound presentation in order to enhance the audience’s enjoyment of the show, 5) A quality team, which was well experienced in performing techniques, was hired to design both light and sound for the stage scenery and the performance, 6) Quality and high standard programmes for the performance were published, 7) A Khon performance demonstration was organized to disseminate information about Thai performing arts, 8) As well as the stage performance, an additional exhibition was mounted to show the different stages in the preparation of the Khon performance.

Keywords: Khon performance of the Office of Performing Arts in France / The concept and principles of the Khon performance

* นิสิตระดับมหาบัณฑิต หลักสูตรศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชานาฏศิลป์ไทย ภาควิชานาฏศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, tak-tar@hotmail.com

** อาจารย์ ดร., สาขาวิชานาฏศิลป์ไทย ภาควิชานาฏศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, vijjata@yahoo.com

บทนำ

นาฏยศิลป์ไทยเป็นศิลปวัฒนธรรมประจำชาติที่มีมาแต่โบราณ แสดงถึงภูมิปัญญาที่เจริญรุ่งเรืองของชนชาติไทยนับแต่อดีตถึงปัจจุบัน นาฏยศิลป์ไทยมีวิวัฒนาการอย่างยาวนานจนเกิดการสั่งสมความรู้ประสบการณ์ และถูกขัดเกลามาจนมีความประณีตงดงามทั้งศาสตร์และศิลป์ในทุกองค์ประกอบของศิลปะ มีการปรับปรุงสร้างสรรค์และสั่งสมประสบการณ์มาเป็นระยะเวลาหลายร้อยปี ก่อให้เกิดวิวัฒนาการทางด้านนาฏยศิลป์เรื่อยมาจนเกิดเป็นความงดงามที่เป็นอัตลักษณ์ประจำชาติไทยในปัจจุบัน หากเราสังเกตจากประวัติศาสตร์ชาติไทยจะเห็นได้ว่างานทางด้านนาฏศิลป์และดนตรีมักอยู่ในพระราชูปถัมภ์ของพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว พระมหากษัตริย์ของไทยหลายพระองค์ทรงตระหนักในคุณค่าของศิลปวัฒนธรรมของชาติ จึงทรงสถาปนากรมมหรสพขึ้นให้มีหน้าที่ดูแลการมหรสพของชาติ ซึ่งประกอบด้วยงานนาฏศิลป์และดนตรีโดยเฉพาะ

ปัจจุบัน นาฏยศิลป์ไทยได้รับความนิยมน้อยลงแพร่หลายในทุกภูมิภาคของโลกทั้งทวีปยุโรป ทวีปอเมริกา และโดยเฉพาะในทวีปเอเชีย ซึ่งประเทศไทยได้รับเชิญจากภาครัฐและภาคเอกชนจากหลากหลายประเทศให้จัดนาฏยศิลป์ไทยไปแสดงในงานเทศกาล หรือโอกาสสำคัญอย่างต่อเนื่อง นับเป็นโอกาสที่ดีที่จะเผยแพร่ศิลปวัฒนธรรมของชาติให้เป็นที่แพร่หลาย นอกจากนี้การเผยแพร่นาฏยศิลป์ไทยในต่างประเทศยังเป็นส่วนหนึ่งที่ช่วยประชาสัมพันธ์ประเทศไทยให้เป็นที่รู้จักมากยิ่งขึ้น ช่วยดึงดูดและเพิ่มปริมาณนักท่องเที่ยวต่างชาติให้หันมาสนใจท่องเที่ยวประเทศไทยเป็นการช่วยส่งเสริมด้านการท่องเที่ยวอีกทางหนึ่ง อีกทั้งยังช่วยกระตุ้นการเจริญเติบโตของเศรษฐกิจภายในประเทศและด้านความสัมพันธ์ระหว่างประเทศอีกด้วย

พลตรีหลวงวิจิตรวาทการ ได้ให้ความสำคัญของนาฏยศิลป์ไทย โดยยกตัวอย่าง คำกล่าวของหลวงประดิษฐมนูธรรม ครั้นท่านเป็นรัฐมนตรีว่าการกระทรวงมหาดไทย ได้กล่าวในที่ประชุมข้าหลวงประจำจังหวัด เมื่อวันที่ 7 มิถุนายน พ.ศ. 2478 ว่า

ศิลปะเป็นของสำคัญส่วนหนึ่งของชาติ เพราะว่าศิลปะของชาติเป็นเครื่องชักจูงให้ประชาชนรักชาติ และภาคภูมิใจในเกียรติแห่งชาติของตนนี้เป็นผลในทางการภายใน ส่วนผลในทางการภายนอกนั้น ศิลปะเป็นสิ่งสำคัญที่จะทำให้เราได้รับความนิยมนับถือของนานาชาติ เรายังได้มีโอกาสเผยแพร่ศิลปะของชาติออกไปมากเท่าไร เราก็ยังได้รับความนิยมนับถือในหมู่นานาชาติยิ่งขึ้นเพียงนั้น (พลตรีหลวงวิจิตรวาทการ 2541:230)

หากแต่นาฏยศิลป์ไทยแบ่งออกเป็นหลายประเภททั้ง โขน ละคร รำ ระบำ และการแสดงพื้นเมือง ซึ่งการแสดงแต่ละประเภทยังมีความงาม ความเป็นอัตลักษณ์ และจุดประสงค์ในการแสดงแตกต่างกันออกไป ดังนั้นการคัดเลือกประเภทของการแสดงให้เหมาะสมกับลักษณะงาน และวัตถุประสงค์ในการนำไปแสดงในต่างประเทศนั้นมิใช่เรื่องง่าย เนื่องจากภาษา วัฒนธรรม และปัจจัยพื้นฐานที่แตกต่างกันระหว่างชนชาติ ผู้วิจัยมุ่งที่จะศึกษาหลักการและแนวคิดในการจัดการแสดง และรวบรวมความรู้ที่เกี่ยวข้องกับหลักการและแนวคิด

ที่เกี่ยวข้องกับการจัดการแสดงโขนของสำนักการสังคีต ซึ่งเป็นหน่วยงานที่มีหน้าหลักในการทำ บำรุง รักษา ฟื้นฟู และให้การศึกษาคุณค่าศิลปวัฒนธรรมทางด้านนาฏศิลป์ และการจัดแสดงอื่นๆ ที่เกี่ยวข้องกับ ศิลปวัฒนธรรมมากกว่า 100 ปี เป็นหน่วยงานที่มีประวัติความเป็นมาอย่างยาวนานใน การอนุรักษ์ ศิลปวัฒนธรรม มีประสบการณ์การเผยแพร่ นาฏศิลป์ไทยในต่างประเทศทั่วโลก ทั้งยังเป็นหน่วยงานทาง ราชการที่ปฏิบัติงานเพื่อสนองพระมหากรุณาธิคุณของพระมหากษัตริย์หลายยุคหลายสมัย

โดยมุ่งเน้นศึกษาการเผยแพร่การแสดงโขน ณ ประเทศฝรั่งเศส ใน ปี พ.ศ. 2549 ซึ่งเป็นงานที่จัดขึ้น โดยกระทรวงวัฒนธรรมร่วมกับสถานเอกอัครราชทูตไทยในกรุงปารีส ในงานสัปดาห์วัฒนธรรมไทยในฝรั่งเศส เนื่องในโอกาสที่ไทยและฝรั่งเศสเจริญสัมพันธไมตรีครบ 320 ปี การวิจัยครั้งนี้จะเป็นแนวทางสำหรับการ จัดแสดงเพื่อเผยแพร่ในต่างประเทศที่ถูกต้องเหมาะสม

วัตถุประสงค์และขอบเขตงานวิจัย

1. ศึกษาประวัติความเป็นมาและการจัดการแสดงโขนของสำนักการสังคีต เนื่องในโอกาส 320 ปี ความสัมพันธ์ไทย-ฝรั่งเศส ณ ประเทศฝรั่งเศส พ.ศ. 2549
2. ศึกษาวิเคราะห์หลักการ แนวคิด และวิธีการจัดการแสดงโขนสำหรับเผยแพร่ของสำนักการสังคีต กรมศิลปากร กระทรวงวัฒนธรรม ณ ประเทศฝรั่งเศส พ.ศ. 2549

ขอบเขตของงานวิจัย

มุ่งศึกษาวิเคราะห์แนวคิดและหลักการในการจัดการแสดงโขนจากสำนักการสังคีต รวมทั้ง องค์ประกอบแสดงในการแสดงเพื่อเผยแพร่ นาฏศิลป์ไทยในต่างประเทศ โดยเน้นศึกษาจัดการแสดงโขน สำหรับเผยแพร่ของสำนักการสังคีต กรมศิลปากร กระทรวงวัฒนธรรม ณ ประเทศฝรั่งเศส พ.ศ. 2549

วิธีดำเนินการวิจัย

1. งานวิจัยฉบับนี้เป็นการศึกษารวบรวมข้อมูลขั้นพื้นฐาน ทั้งในด้านของเอกสาร งานวิจัย ตำราทาง วิชาการต่าง ๆ สื่อสารสนเทศ และการสำรวจข้อมูลภาคสนาม แล้วนำมาวิเคราะห์รูปแบบแนวความคิด และ หลักการในการจัดการแสดงนาฏศิลป์ไทยในต่างประเทศจากคณะนาฏศิลป์ที่มีประสบการณ์และมีผลงานที่ ได้รับความประสบความสำเร็จ โดยแบ่งวิธีการดำเนินการวิจัยออกเป็น 2 แนวทางการปฏิบัติ คือ

- การศึกษาข้อมูลภาคทฤษฎี ซึ่งได้แก่การสำรวจข้อมูลเชิงเอกสาร เช่น หนังสือ บทความ สื่อบัตร การแสดง และเอกสารต่าง ๆ เป็นต้น
- การศึกษาข้อมูลภาคปฏิบัติ ได้แก่ การสัมภาษณ์ผู้ที่มีความรู้ทางด้านการเผยแพร่ นาฏศิลป์ไทยใน ต่างประเทศ คณะผู้ทำงานการเผยแพร่การแสดงโขน ณ ประเทศฝรั่งเศส พ.ศ. 2549 การศึกษาจากวีดิทัศน์ การแสดงและการแสดงสดที่จัดโดยสำนักการสังคีต

2. นำข้อมูลที่ได้รับทั้งหมดมาวิเคราะห์และสรุปผลการวิจัยในแต่ละบท พร้อมทั้งส่งงานวิจัยฉบับร่าง เพื่อให้อาจารย์ที่ปรึกษาตรวจ และให้คำแนะนำในการปรับปรุงแก้ไขเป็นระยะ ๆ

3. ปรับปรุง แก้ไข และพัฒนางานวิจัยตามคำแนะนำของอาจารย์ที่ปรึกษาและผู้เชี่ยวชาญ

4. ตรวจสอบความถูกต้อง จัดพิมพ์เป็นเอกสารงานวิจัยฉบับสมบูรณ์

ผลการวิจัย

เนื่องในโอกาสพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวฯ ทรงครองสิริราชสมบัติครบ 60 ปี และเพื่อร่วมฉลองและแสดงให้เห็นถึงความสัมพันธ์ระหว่างไทยและฝรั่งเศสที่ยาวนานกว่า 320 ปี หน่วยงานทางด้านวัฒนธรรมของทั้งสองประเทศจะร่วมจัดงานเทศกาลวัฒนธรรมเพื่อแลกเปลี่ยนซึ่งกันและกัน โดยประเทศไทยได้จัดงานเทศกาลวัฒนธรรมไทยในฝรั่งเศส ณ ประเทศฝรั่งเศส ระหว่างวันที่ 15 กันยายน-31 ตุลาคม พ.ศ. 2549 โดยสำนักการสังคีต กรมศิลปากร กระทรวงวัฒนธรรม ได้รับหน้าที่ให้จัดการแสดงนาฏศิลป์และดนตรีไทยเป็นหลัก ได้แก่ การแสดงคอนเสิร์ตดนตรีไทย (รัตนสังคีต) พิธีเปิดงานเทศกาลวัฒนธรรมไทยในฝรั่งเศส การแสดงโขน และการแสดงพื้นบ้าน

วิทยานิพนธ์ฉบับนี้ ผู้วิจัยมุ่งศึกษาการเผยแพร่การแสดงโขนในงานเทศกาลวัฒนธรรมไทย ในฝรั่งเศส ณ ประเทศฝรั่งเศส พ.ศ. 2549 ซึ่งเป็นงานที่จัดขึ้นโดยกระทรวงวัฒนธรรมร่วมกับสถานเอกอัครราชทูตไทยในกรุงปารีส จัดงานสัปดาห์วัฒนธรรมไทยในฝรั่งเศส เนื่องในโอกาสที่ไทยและฝรั่งเศสเจริญสัมพันธไมตรีครบ 320 ปี และเพื่อส่งเสริมให้มีการแลกเปลี่ยนการจัดกิจกรรมทางวัฒนธรรมระหว่างกันอย่างเป็นรูปธรรมตามแผนปฏิบัติการร่วมไทยและฝรั่งเศส ฉบับที่ 1 (พ.ศ.2547-2551) เพื่อเป็นการเสริมสร้างความรู้และความเข้าใจในด้านสังคมและวัฒนธรรมระหว่างประชาชนของทั้งสองประเทศ หลักการและแนวคิดในการจัดการแสดงนาฏศิลป์ไทยในต่างประเทศ ควรคำนึงถึงคุณค่าของงานนาฏศิลป์ การเผยแพร่เอกลักษณ์ไทย การสื่อสาร การคำนึงถึงผู้ชม คุณภาพการแสดง ความหลากหลายทางการแสดง และความเหมาะสมของสถานที่ โดยผู้จัดการแสดงควรนำองค์ประกอบการแสดงต่าง ๆ มาเป็นเครื่องมือในการจัดหาหนทางสำหรับเผยแพร่ นาฏศิลป์ไทยในต่างประเทศให้เกิดความถูกต้องเหมาะสม

สำนักการสังคีตได้จัดการแสดงโขนในต่างประเทศทั่วโลกหลายครั้งตามแต่โอกาสและความเหมาะสม แม้ว่าการแสดงโขนในต่างประเทศที่ผ่านมาได้รับความสนใจจากผู้ชมชาวต่างชาติเป็นอย่างมาก หากแต่ยังไม่สามารถทำให้ผู้ชมเข้าถึงได้อย่างเต็มที่ เนื่องจากการแสดงโขนเป็นศิลปะของชาติชั้นสูงแขนงหนึ่ง หากผู้ชมไม่มีพื้นฐานความรู้เกี่ยวกับการแสดงโขนก็จะทำให้ยากที่จะเข้าใจการแสดงอย่างลึกซึ้งได้ การนำเสนอโขนในอดีตจึงยังไม่สามารถสื่อความหมายให้ผู้ชมชาวต่างประเทศเข้าใจและชื่นชมเท่าที่ควร ในการเผยแพร่การแสดงโขนโดยสำนักการสังคีตในงานเทศกาลวัฒนธรรมไทยในฝรั่งเศสในครั้งนี้ จึงได้มีการการศึกษา สังเกต และเรียนรู้จากประสบการณ์ในอดีตเพื่อนำจุดอ่อนมาปรับปรุงแก้ไข และจัดการแสดงโขนในลักษณะรูปแบบที่เป็นมิติใหม่เป็นการแสดงที่เล็งเห็นความสำคัญในการเผยแพร่ให้กับชาวต่างประเทศได้ชื่นชมมากขึ้น และยังมีวัตถุประสงค์เพื่อการเผยแพร่และอนุรักษ์ศิลปวัฒนธรรมของชาติอย่างแท้จริง นับเป็นอีกตัวอย่างหนึ่งในการเผยแพร่ศิลปวัฒนธรรมของชาติที่ควรยึดถือเป็นตัวอย่างที่มีความสมบูรณ์ในแง่การเผยแพร่ศิลปวัฒนธรรมของชาติไทยสู่สายตาชาวต่างประเทศ

ในครั้งนี้นักการสังคีตได้จัดการแสดงโขนในงานเทศกาลวัฒนธรรมไทยในฝรั่งเศส ณ ประเทศฝรั่งเศส พ.ศ. 2549 นี้ มีหลักการและแนวคิดในการจัดการแสดงโขนสำคัญ ได้แก่

1. การจัดการแสดงโขนเรื่อง รามเกียรติ์ ตอนนางลอย เนื่องจากตอน “นางลอย” เป็นตอนที่เป็นของไทยโดยแท้ไม่ปรากฏในท้องเรื่องรามายณะของอินเดีย อีกทั้งยังเป็นตอนที่มีความหลากหลายของอารมณ์ตัวละคร สถานที่ และทำนองเพลง กล่าวได้ว่าตอนนางลอยมีองค์ประกอบหลายอย่างที่สามารถสื่อให้ผู้ชมที่เป็นชาวต่างชาติได้เข้าใจเรื่องราวในเวลาอันสั้น นำเสนอการแสดงในรูปแบบของการแสดงละครใบ้และโขน ซึ่งผู้แสดงจะสวมศีรษะจำลอง ที่เรียกว่า “หัวโขน” และแสดงอารมณ์ผ่านท่าทางการร่ายรำที่สร้างตามลักษณะของตัวละครนั้น ๆ ประกอบการร้อง-พากย์ และดนตรีปี่พาทย์ เพื่อถ่ายทอดเรื่องราวแก่ผู้ชมแทนการพูดเจรจา บทโขนที่ใช้ในการแสดงเป็นบทที่นักการสังคีตปรับปรุงใหม่ให้มีความยาวตามระยะเวลาแสดงที่จำกัด โดยรักษาความหมายหลักของบทเดิมเอาไว้



ภาพที่ 1-2 : ภาพการแสดงโขน ตอนนางลอย-ยกรบ ของนักการสังคีต
ในงานเทศกาลวัฒนธรรมไทยในฝรั่งเศส ณ ประเทศฝรั่งเศส พ.ศ. 2549
ที่มา : อาจารย์พัชรา บัวทอง

2. การจัดให้มีการเล่นในโรงละครอย่างสมเกียรติเหมาะสมกับมหรสพประจำชาติไทย ภายใต้ของพระบารมีสมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี นักการสังคีต กรมศิลปากร ได้รับเชิญให้เข้าไปแสดงบนเวทีหลวงของพระราชวังแวร์ซายส์ ซึ่งปัจจุบันเป็นเวทีหวงห้าม นอกจากนักการสังคีตได้มีโอกาสแสดง ณ โรงโอเปร่าในพระราชวังแวร์ซายส์ (Opéra Royal) แล้ว ยังได้รับเชิญให้แสดง ณ โรงละครแห่งชาติเมืองเบรสท์ (Opéra National de Brest) และโรงโอเปร่าเมืองแมสซซี (Scène National de Massy) ซึ่งเป็นเมืองขนาดใหญ่ของฝรั่งเศส อีกทั้งยังมีความสำคัญทางประวัติศาสตร์ระหว่างประเทศไทยและประเทศฝรั่งเศส

3. การคัดเลือกผู้แสดงที่มีฝีมือและเชี่ยวชาญทางนาฏศิลป์ไทย อีกทั้งยังมีความชำนาญทางการแสดงโขนเป็นอย่างมากและมีประสบการณ์ทางด้านการแสดงทั้งในประเทศและต่างประเทศอย่างมากมาย ดังนั้นผู้แสดงจึงทำให้การแสดงเกิดความสมบูรณ์และสามารถแก้ปัญหาเฉพาะหน้าและรับมือกับการแก้ไขการแสดงหรือเพิ่มเติมการแสดงที่อาจเกิดขึ้นอย่างไม่คาดคิด ตามวัฒนธรรมประเพณีของชาตินั้น ๆ ได้เป็นอย่างดี



ภาพที่ 3-4 : ภาพคณะนาฏศิลป์-คีตศิลป์ของสำนักการสังคีต ในการแสดงโขน ตอนนางลอย-ยกรบ
ณ พระราชวังแวร์ซายส์ ประเทศฝรั่งเศส พ.ศ. 2549
ที่มา : อาจารย์พัชรา บัวทอง

4. การจัดทำฉากประกอบการแสดง เพื่อเพิ่มรรถรสในการรับชม ฉากของการแสดงจะเป็นลักษณะของไทยประยุกต์ เป็นการผสมผสานจิตรกรรมไทยกับความสมัยใหม่ แต่ยังคงความงดงามของศิลปะไทยไว้เป็นหลัก ในครั้งนี้อาจารย์สุธี ปิ๋วบุตร ผู้ทรงคุณวุฒิด้านศิลปกรรมและออกแบบฉากประกอบการแสดง สำนักการสังคีต กรมศิลปากร จึงได้จัดทำฉากประกอบการแสดงฉากหลัก จำนวนทั้งสิ้น 5 ฉาก ได้แก่ ฉากท้องพระโรงกรุงลงกา ฉากสวนขวัญ ฉากพลับพลาพระราม ฉากริมฝั่งน้ำ และฉากสนามรบ

5. การจัดจ้างทีมงานคุณภาพที่มีประสบการณ์ด้านเทคนิคการแสดง คือ บริษัท Ovation Studio Co.,Ltd นำโดยนางสาวบุรณี รัชไชยบุญ ผู้เชี่ยวชาญด้านเทคนิคการแสดง เพื่อออกแบบแสงสีประกอบฉากและการแสดง เพื่อให้การแสดงเกิดความสมบูรณ์มากยิ่งขึ้น

6. การจัดทำสูจิบัตรการแสดงอย่างมีคุณภาพและได้มาตรฐานสากล ผู้ชมสามารถศึกษาและทำความเข้าใจก่อนการแสดงจะเริ่มจากสูจิบัตร ทำให้ขณะชมการแสดงผู้ชมจะได้รับอรรถรสของการแสดงได้อย่างเต็มที่โดยไม่ต้องกังวลเกี่ยวกับเรื่องราวที่กำลังจะนำเสนอ การจัดทำสูจิบัตรครั้งนี้นอกจากจะเป็นข้อมูลประกอบการแสดงแก่ผู้ชมชาวต่างประเทศแล้ว ยังจัดทำเพื่อให้เป็นเอกสารที่พึงเก็บรักษาไว้ให้มีคุณค่าทางประวัติศาสตร์ต่อไป

7. การจัดรายการสาธิตโขน เป็นการจัดการเผยแพร่ความรู้ที่เกี่ยวข้องกับนาฏศิลป์ไทย การจัดรายการสาธิตโขน เป็นการจัดการเผยแพร่ความรู้ที่เกี่ยวข้องกับนาฏศิลป์ไทย โดยพัฒนาแนวสาธิตการแสดงจากประสบการณ์ที่ผ่านมาของสำนักการสังคีต กรมศิลปากร เพื่อเป็นการเผยแพร่ความรู้ประกอบการรับชมการแสดงให้ผู้ชมได้เข้าใจการแสดงมากยิ่งขึ้น โดยการจัดนักวิชาการพูดบนเวทีประกอบการแสดงตัวอย่างในแต่ละองค์ประกอบการแสดงทีละเรื่อง โดยใช้ภาษาฝรั่งเศสในการบรรยาย ซึ่งแบ่งการสาธิตออกเป็น 2 ส่วนใหญ่ คือ การสาธิตการแสดง และการสาธิตดนตรีประกอบการแสดง

8. การเสริมการแสดงผลหน้าม่าน เพื่อให้เห็นขั้นตอนการเตรียมการแสดงโขน ประกอบการบรรเลงดนตรีโหมโรงซึ่งเป็นการบรรเลงโหมโรงแบบฉบับเต็ม

ผลสรุปการดำเนินการวิเคราะห์

ผลจากการศึกษาและวิเคราะห์หลักการและแนวคิดในการจัดการแสดงโขนของสำนักการสังคีต ในงานเทศกาลวัฒนธรรมไทยในฝรั่งเศส ณ ประเทศฝรั่งเศส พ.ศ. 2549 สามารถสรุปได้ดังนี้

1. การเรียนรู้และรวบรวมข้อผิดพลาดในการแสดงโขนจากประสบการณ์ในอดีต เพื่อนำมาพัฒนาและปรับปรุงให้เกิดความสำเร็จ
2. การจัดการแสดงโขน ตอนนางลอย ซึ่งเป็นตอนของไทยโดยแท้ มีการจัดแสดงเฉพาะในประเทศไทย และไม่มีแสดงในประเทศเอเชียตะวันออกเฉียงใต้อื่น ๆ กล่าวคือ ต้องการที่จะนำเสนอความเป็นไทยแท้ ๆ นั้นเอง
3. การจัดการแสดงโขน โดยคงจารีตประเพณีของการแสดงโขนตามแบบฉบับกรมศิลปากรโดยระวังรักษาคุณค่าทางศิลปะที่สูงส่งมิให้ลดหย่อนไป
4. การเรียนรู้และทำความเข้าใจในสถานที่ และวัฒนธรรมของต่างประเทศที่จัดการเผยแพร่การแสดงโขน มิใช่เพียงนำการแสดงไปแสดงบนเวทีต่างประเทศเท่านั้น หากแต่ต้องสำรวจวิธีที่จะผสมผสานการแสดงให้เข้ากับสถานที่อย่างมีเหตุมีผล
5. การใช้เทคนิคสมัยใหม่เข้ามาช่วยให้การแสดงเกิดความสมบูรณ์มากยิ่งขึ้น โดยไม่กระทบการแสดงตามจารีตประเพณีแบบดั้งเดิม
6. การจัดการแสดงโดยคำนึงถึงคุณค่า ซึ่งจัดแสดงในสถานที่ที่เหมาะสมกับการเป็นเครื่องราชูปโภคสำหรับพระเจ้าแผ่นดินในอดีต อีกทั้งยังเป็นศิลปะการแสดงนาฏศิลป์ชั้นสูงและมรดกประจำชาติไทย
7. การจัดการเผยแพร่ความรู้ที่เกี่ยวข้องกับนาฏศิลป์ไทย ให้ผู้ชมได้เข้าใจการแสดงอย่างลึกซึ้งให้มากที่สุด โดยเมื่อผู้ชมเข้าใจความหมายต่าง ๆ ขององค์ประกอบการแสดงแล้ว เวลาชมการแสดงจริงผู้ชมจะได้เพลิดเพลินและรับชมสุนทรีย์หรือความงามของการแสดงได้อย่างเต็มที่

กล่าวได้ว่าการเผยแพร่การแสดงโขนในงานเทศกาลวัฒนธรรมไทยในฝรั่งเศส พ.ศ. 2549 นี้ มิใช่เป็นเพียงเผยแพร่การแสดงเพื่อความบันเทิงเท่านั้น หากแต่มีการจัดการเผยแพร่ความรู้ที่เกี่ยวข้องกับนาฏศิลป์ไทยให้ผู้ชมได้เข้าใจการแสดงอย่างลึกซึ้งให้มากที่สุด

ข้อเสนอแนะ

การเผยแพร่นาฏศิลป์ไทยในต่างประเทศในปัจจุบัน มีทั้งองค์กรภาครัฐและภาคเอกชนที่ได้มีโอกาสรับเชิญให้ทำการแสดงในประเทศต่าง ๆ มากขึ้น ผู้จัดการแสดงจึงจำเป็นต้องมีความรู้ความเข้าใจในการจัดการแสดงในต่างประเทศ เนื่องจากนาฏศิลป์ไทยสามารถแบ่งออกเป็นหลายประเภท เช่น โขน ละคร รำ ระเบียบ และการแสดงพื้นเมือง ซึ่งการแสดงแต่ละประเภทนั้นมีความงาม ความเป็นอัตลักษณ์ และจุดประสงค์ในการแสดงแตกต่างกันออกไป ดังนั้นการคัดเลือกประเภทของการแสดงให้เหมาะสมกับลักษณะงาน และวัตถุประสงค์ในการนำไปแสดงในต่างประเทศนั้นเป็นเรื่องที่ต้องพิจารณาอย่างละเอียดมาก

การเผยแพร่ภาพยนตร์ไทยในงานเทศกาลวัฒนธรรมไทยในฝรั่งเศส ณ ประเทศฝรั่งเศส พ.ศ. 2549 นี้ นอกจากการแสดงโซน ตอนนางลอย-ยกรบ แล้ว สำนักงานการสังคีต กรมศิลปากร กระทรวงวัฒนธรรม ได้รับหน้าที่ให้จัดการแสดงนาฏศิลป์และดนตรีไทยอื่น ๆ คือ การแสดงคอนเสิร์ตดนตรีไทย (รัตนสังคีต) และการแสดงพื้นบ้าน ซึ่งการแสดงเหล่านี้ควรมีการวิเคราะห์การแสดงด้วยเช่นกัน เนื่องจากการแสดงที่มีลักษณะที่แตกต่างไปจากการแสดงโซน และเพื่อให้เป็นตัวอย่างในการจัดการแสดงประเภท คอนเสิร์ตดนตรีไทย และการแสดงพื้นบ้าน เพื่อเป็นแนวทางให้แก่ผู้จัดการแสดงที่สนใจ

กิตติกรรมประกาศ

ขอขอบคุณบัณฑิตวิทยาลัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ที่มอบทุนอุดหนุนการศึกษา สำหรับนิสิตระดับปริญญาเอกและโทที่เข้าศึกษาในสาขาวิชาที่เกี่ยวข้องกับความเป็นไทย (Graduate Students in Thainess-related Programs)

รายการอ้างอิง

- จักรกร จิตรพงศ์, หม่อมราชวงศ์. อดีตปลัดกระทรวงวัฒนธรรม (ข้าราชการบำนาญ) และที่ปรึกษา
คณะทำงานพัฒนาการจัดการแสดงโซนร่วมงานเทศกาลไทยในฝรั่งเศส. 2558. “สัมภาษณ์.”
10 มกราคม.
- ทรงพล ตาดเงิน, นาฏศิลป์ป็นชำนาญงาน สำนักงานการสังคีต กรมศิลปากร. 2558. “สัมภาษณ์.” 2 เมษายน.
- นราพงษ์ จรัสศรี, อาจารย์ประจำภาควิชานาฏศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย. 2557.
“สัมภาษณ์.” 25 กันยายน.
- พัชรา บัวทอง, นาฏศิลป์ในระดับอาวุโส สำนักงานการสังคีต กรมศิลปากร. 2557. “สัมภาษณ์” 9 ตุลาคม.
- วิจิตรวาทการ, พลตรีหลวง. 2541. *รำลึก 100 ปี บทคัดสรรว่าด้วยชีวิตประวัติและผลงาน*. กรุงเทพฯ:
บริษัทสร้างสรรค์บุ๊คส์.
- สถาพร สนทอง, ข้าราชการบำนาญ สำนักงานการสังคีต กรมศิลปากร. 2557. “สัมภาษณ์.” 9 กันยายน.
- สุธี ปิ๋วบุตร, ผู้ทรงคุณวุฒิด้านศิลปกรรมและออกแบบฉากประกอบการแสดง สำนักงานการสังคีต
กรมศิลปากร. 2557. “สัมภาษณ์.” 16 พฤศจิกายน.



การออกแบบอัตลักษณ์ของแบรนด์แฟชั่นสำหรับผู้ชายเจนเนอเรชั่นเอ็ม IDENTITY DESIGN OF FASHION BRAND FOR M GENERATION MEN

ธีรภัทร พันธุ์พิทยะแพทย์*
วิไล อัสวเดชศักดิ์**

บทคัดย่อ

การออกแบบอัตลักษณ์ของแบรนด์เป็นสิ่งที่สะท้อนให้เห็นถึงความเป็นตัวตน ที่มีลักษณะ เฉพาะของแบรนด์นั้น และแบรนด์แฟชั่นเป็นตัวเลือกที่สำคัญในการเลือกเสื้อผ้า เครื่องแต่งกาย ให้เหมาะกับบุคลิกภาพของตนเอง เพราะแบรนด์มีความเป็นตัวตนที่แท้จริง มีความแตกต่าง ยั่งยืน มีคุณค่า และกำลังเติบโตขึ้นอย่างต่อเนื่อง โดยได้อาศัยกำลังซื้อของผู้บริโภคที่เริ่มให้ความสำคัญกับการแต่งกายมากขึ้น เจนเนอเรชั่นเอ็ม เป็นกลุ่มผู้บริโภคกลุ่มหนึ่งที่มีความสนใจกับแฟชั่น และมีแนวทางของตัวเอง ดังนั้นงานวิจัยฉบับนี้จึงมีวัตถุประสงค์เพื่อหาแนวทางในการออกแบบ อัตลักษณ์แบรนด์แฟชั่นให้ตรงกับผู้ชายเจนเนอเรชั่นเอ็ม ได้อย่างเหมาะสม

งานวิจัยนี้เริ่มจาก การศึกษารูปแบบและกลุ่มต้นแบบบุคคลของแบรนด์แฟชั่นผู้ชาย ซึ่งแบ่งออกได้เป็น 3 รูปแบบ ได้แก่ คลาสสิก แคนซวล แฟชั่น ฟอลโลว์ ในแต่ละรูปแบบแบ่งออกตามกลุ่มต้นแบบบุคคล เป็น 13 ต้นแบบ ได้แก่ วีรบุรุษ เพื่อนสนิท มารดา ผู้สร้างความประหลาดใจ นักปราชญ์ นักมายากล ผู้พิทักษ์ ผู้บริสุทธิ์ ผู้นำหลงใหล นักรบ นักค้นหา นักปกครอง นักรัก จากนั้นนำไปสำรวจความคิดเห็นจากผู้เชี่ยวชาญด้านจิตวิทยาเกี่ยวกับบุคลิกภาพในแต่ละรูปแบบตามกลุ่มต้นแบบบุคคล และศึกษาองค์ประกอบหลักในการออกแบบอัตลักษณ์ ได้แก่ เครื่องหมายและสัญลักษณ์ ตัวอักษร สี และภาพแฟชั่น นำไปสำรวจความคิดเห็นจากผู้เชี่ยวชาญด้านการออกแบบเกี่ยวกับองค์ประกอบในการออกแบบที่เหมาะสมกับบุคลิกภาพในแต่ละรูปแบบตามกลุ่มต้นแบบบุคคล ผลที่ได้จะใช้เป็นแนวทางการออกแบบอัตลักษณ์ของแบรนด์ แฟชั่นสำหรับผู้ชายเจนเนอเรชั่นเอ็ม

จากผลสรุปพบว่า บุคลิกภาพและองค์ประกอบหลักที่เหมาะสม ในแต่ละรูปแบบตามกลุ่มต้นแบบบุคคลสำหรับผู้ชายเจนเนอเรชั่นเอ็ม มีความแตกต่างในแต่ละรูปแบบตามกลุ่มต้นแบบบุคคลอย่างมีนัยสำคัญ ซึ่งท้ายสุดผู้วิจัยได้นำผลสรุปดังกล่าว มาเป็นแนวทางในการออกแบบอัตลักษณ์ของแบรนด์แฟชั่นสำหรับผู้ชายเจนเนอเรชั่นเอ็ม โดยมุ่งเน้นที่ ตราสัญลักษณ์ เว็บไซต์ และร้านค้าย่อย ทำการเลือกกรณีศึกษาเป็นแบรนด์เกรย์ฮาวด์

คำสำคัญ: การออกแบบ / อัตลักษณ์/ แบรนด์แฟชั่น / เจนเนอเรชั่นเอ็ม

Abstract

Identity design of a brand reflects the brand's unique style. Fashion brand is a critical option for customers in choosing clothing to suit their own personality because brand can express authenticity, originality, and sustainability. A continuous growth of brand has been fueled by new generations of customers who pay more attention to their costume, and the M generation is a group of customers who is highly interested in fashion and has their own personal style. This study is therefore performed to find design guidelines of fashion brand identity that suits M generation men.

The study is initially conducted with researching style and archetypes of male fashion brands, which can be classified into 3 styles: Classic, Casual, and Fashion Follow. Each style is subcategorized by 13 archetypes: Hero, Companion, Earth Mother, Jester, Sage, Magician, Guardian, Maiden, Enchantress, Warrior, Explorer, Patriarch, and Lover. The data is used to survey opinions of psychological specialists on personality of each style according to the archetypes, and to survey opinions of design specialists to find key elements in identity design, which are sign and symbol, typography, color and fashion photography, that suit personality of each style according to the archetypes. The results of the study will be used as a design guideline of brand identity of fashion brand for M generation men.

The study outcome is that personality and key elements of each style according to the archetypes which suit M generation men vary significantly depending on each style of archetypes. Finally, the researchers take such outcome as the guideline to design brand identity of fashion brand that suits M generation men, focusing on the logo, website and retail shop, while selecting Greyhound fashion brand as case study.

Keywords: Design / Identity Design / Fashion Brand / Generation M

*นิสิตระดับมหาบัณฑิต ศิลปกรรมศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาภูมิสถาปัตย์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย,
dog7_superstar@hotmail.com

**ผู้ช่วยศาสตราจารย์, ภาควิชาภูมิสถาปัตย์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, asawa.w@gmail.com

บทนำ

การสร้างแบรนด์ได้กลายเป็นกระแสอย่างแท้จริงในปัจจุบัน เนื่องมาจากการเปลี่ยนแปลงทางเศรษฐกิจและสังคม ที่เปลี่ยนวิธีคิดจากเศรษฐกิจที่เน้นการผลิตระบบอุตสาหกรรม มาเน้นความต้องการของกลุ่มลูกค้าแทน ทำให้ลูกค้ามีทางเลือกเพิ่มขึ้น และด้วยเหตุที่คนแต่ละคนมีชีวิตประจำวันที่เร่งรีบ ทำให้การตัดสินใจเลือกซื้อสินค้าโดยวิธีเดิมๆ โดยการเปรียบเทียบรูปลักษณ์และประโยชน์ที่ได้รับอาจไม่สอดคล้องกับสภาพการณ์ในปัจจุบัน รวมถึงการแข่งขันทางการค้าในสังคมยุคข่าวสาร ซึ่งมีการลอกเลียนรูปลักษณ์ของสินค้าทันทีที่วางจำหน่ายทั้งที่คุณภาพของสินค้าอาจไม่แตกต่างกันมากผู้บริโภคจึงมักตัดสินใจเลือกโดยพิจารณาจากสัญลักษณ์หรือแบรนด์ที่แสดงถึงลักษณะเฉพาะตัว แบบของสินค้า สถานที่วางจำหน่าย กลุ่มผู้บริโภค ราคา ข้อคิดเห็นเกี่ยวกับสินค้านั้น และที่สำคัญซึ่งจะขาดเสียมิได้คือผู้ผลิต ชื่อเสียงของผู้ผลิตจึงมีความสำคัญต่อการตัดสินใจซื้อของผู้บริโภคจนอาจกล่าวได้ว่าความเชื่อถือในตัวสินค้าจะมีผลต่อการซื้อสินค้ามากกว่ารูปลักษณ์และประโยชน์ที่จะได้รับเสียอีก (ผศ.สุเมิตรา ศรีวิบูลย์ 2554:25)

คุณสมบัติของอัตลักษณ์ของแบรนด์ที่ดี มีความสำคัญอย่างยิ่งในกระบวนการสร้างสรรค์โดยไม่คำนึงถึงขนาดของบริษัทหรือลักษณะของธุรกิจ คุณสมบัติเหล่านี้จะอยู่ในอัตลักษณ์ของแบรนด์ ในการเปิดตัว การร่วมทุนผู้ประกอบการ การสร้างผลิตภัณฑ์หรือบริการใหม่ การวางตำแหน่งใหม่ของแบรนด์ การรวมกิจการหรือการสร้างร้านค้าปลีก ซึ่งคุณสมบัติของอัตลักษณ์ที่ดีสามารถอธิบายได้ ดังนี้ (Alina Wheeler 2009: 30-31)

1. วิสัยทัศน์ (Vision) วิสัยทัศน์ที่ดีมาจาก ประสิทธิภาพ ความชัดเจนและผู้นำที่มีความกระตือรือร้น ซึ่งคือรากฐานและแรงบันดาลใจสำหรับแบรนด์ที่ดีที่สุด

2. ความหมาย (Meaning) แบรนด์ที่ดีจะแสดงถึงบางสิ่งบางอย่างแนวคิดหลัก (Big Idea) ของแบรนด์สื่อที่ความหมายดี หรือออกเสียงได้ง่าย ตำแหน่งเชิงกลยุทธ์ รวมถึงคุณค่าของแบรนด์

3. ความเป็นตัวตนที่แท้จริง (Authenticity) จะเป็นไปไม่ได้ถ้าหากองค์กรไม่มีความชัดเจนเกี่ยวกับตลาด, ตำแหน่ง, คุณค่าและความแตกต่างในการแข่งขัน

4. ความแตกต่าง (Differentiation) แบรนด์ต่างๆที่มีอยู่ในตลาดต่างต้องมีการแข่งขันทั้งในระดับท้องถิ่น ระดับชาติ จนถึงระดับนานาชาติ แต่ละแบรนด์ต่างต้องการช่วงชิงส่วนแบ่งทางการตลาด ความสนใจ ความภักดี และเงินให้ได้มากที่สุดจึงจำเป็นต้องสร้างความต่างจากคู่แข่ง

5. ความยั่งยืน (Durability) แบรนด์ต้องสามารถอยู่ได้นานที่สุดและก้าวข้ามความเปลี่ยนแปลงที่เกิดขึ้นในแต่ละยุคแต่ละสมัย รวมถึงควรมีการคาดการณ์ถึงการเปลี่ยนแปลงในอนาคต

6. ความเชื่อมโยง (Coherence) เมื่อใดก็ตามที่ลูกค้าได้สัมผัสกับแบรนด์จะต้องรับรู้ถึงการออกแบบที่มีเอกภาพ มีความคงเส้นคงวาในการสร้างให้ทุกสัมผัสแบรนด์มีรูปแบบที่เป็นอันหนึ่งอันเดียวกัน

7. ความยืดหยุ่น (Flexibility) อัตลักษณ์แบรนด์ที่ดีต้องมีความยืดหยุ่นในการใช้งาน และเอื้อต่อกลยุทธ์ทางการตลาด การเปลี่ยนแปลง การเติบโตขององค์กรในอนาคตด้วย

8. ปฏิบัติตามข้อกำหนด (Commitment) องค์กรจำเป็นต้องจัดการทรัพย์สินของพวกเขา ใส่ชื่อแบรนด์ เครื่องหมายการค้าระบบตลาด และมาตรฐาน

9. คุณค่า (Value) การสร้างการรับรู้ การจดจำ การระลึกถึงคุณลักษณะเฉพาะและคุณภาพ รวมถึงแสดงออกอย่างชัดเจนถึงความแตกต่างจากคู่แข่ง

แบรนด์แฟชั่นเป็นตัวเลือกที่สำคัญของผู้คนในการเลือกเสื้อผ้า เครื่องแต่งกาย ให้เหมาะกับบุคลิกภาพของตัวเอง ในสมัยก่อนแบรนด์แฟชั่นจะอยู่ในรูปแบบของห้องเสื้อที่มีเจ้าของเป็นผู้ออกแบบ และตัดเย็บเฉพาะตัวลูกค้า ส่วนแบรนด์ที่วางจำหน่ายในห้างสรรพสินค้าส่วนใหญ่เป็นแบรนด์จากต่างประเทศซึ่งมีราคาสูงและมีตัวเลือกไม่มากนัก สื่อที่ใช้ก็จะเป็นประเภทโฆษณาตามนิตยสารที่มีชื่อเสียงไม่กี่เล่มในสมัยนั้น

แต่ในปัจจุบันอินเทอร์เน็ตกลายเป็นส่วนหนึ่งในชีวิตประจำวันของคนส่วนใหญ่ การเข้าถึงสื่อและการสื่อสารต่างๆ สามารถทำได้ง่ายตายตัว แบนด์แพชชั่นจึงสามารถเข้าถึงผู้คนได้รวดเร็วมากขึ้น และเป็นตัวเลือกหนึ่งที่สำคัญเพราะแบนด์มีความเป็นตัวตนที่แท้จริง มีความแตกต่าง ยั่งยืน มีคุณค่า และกำลังเติบโตขึ้นอย่างต่อเนื่องโดยได้อาศัยกำลังซื้อของผู้บริโภคที่เริ่มให้ความสำคัญกับเรื่องของการแต่งกายมากขึ้น

กลุ่มผู้บริโภคกลุ่มหนึ่งที่ทำให้ความสนใจกับแฟชั่น และมีแนวทางของตัวเอง จนถูกเรียกติดปากว่า “เด็กแนว” คือกลุ่ม เจนเนอเรชั่นเอ็มหรือ Gen M จากบทความในนิตยสาร Marketeer ฉบับเดือนมิถุนายน 2556 (ศวโรจน์ สายแวว 2556:166-168) ได้กล่าวถึง Gen M ว่ามีอายุปัจจุบันจะอยู่ในช่วง 10-32 ปี หรือเกิดตั้งแต่ปี พ.ศ. 2525 ถึง พ.ศ. 2547 ซึ่ง M มาจากอักษรตัวแรกของ Millennial หมายถึง 1,000 ปีเพื่อสื่อว่าในรอบสี่สหัสวรรษจะมีคนแบบนี้เกิดมารุ่นหนึ่ง และยังมีคำว่า Me MeMe เป็นนัยเชิงเสียดสีแสดงถึงการหมกมุ่นกับตัวเอง ซึ่งเป็นลักษณะสำคัญของรุ่นนี้ด้วย โดยจากการเกิดหลัง Gen X ทำให้ถูกเรียกอีกชื่อหนึ่งว่า Generation Y ข้อมูลจากระบบสถิติทางการทะเบียน กรมการปกครองให้ข้อมูลในปี พ.ศ. 2557 ว่าในประเทศไทยมีคนรุ่นนี้อยู่ประมาณ 20 ล้านคน Gen M เป็นกลุ่มผู้บริโภคที่เสพติดเทคโนโลยี เว็บไซต์ เครือข่ายสังคมออนไลน์ มั่นใจในตัวเองสูง คาดหวังสูง กลัวตกกระแส ค้นพบตัวเองตั้งแต่อายุยังน้อย มีข้อมูลรองรับจากคนรุ่นก่อน ปรับตัวเก่ง ยอมรับความแตกต่างได้ดี

จากที่ได้กล่าวถึงความหมายและคุณสมบัติของอัตลักษณ์ของแบรนด์ที่ได้นั้นควรเป็นอย่างไรแล้ว ทำให้ได้ทราบถึงปัญหาของแบรนด์แฟชั่นไทยในปัจจุบัน ซึ่งจากการศึกษาโดยเปรียบเทียบคุณสมบัติของอัตลักษณ์แบรนด์ที่ดีทั้ง 9 ข้อกับอัตลักษณ์ของแบรนด์แฟชั่นไทย ผู้วิจัยสามารถสรุปปัญหาได้ดังนี้

1. ภาพรวมของอัตลักษณ์ของแบรนด์มีความคล้ายหรือเหมือนกันจนไม่มีเอกลักษณ์ที่แตกต่าง
2. แบนด์แฟชั่นชายวัยรุ่นส่วนมากมักใช้ภาพลักษณ์ที่เป็นศิลปะกราฟิกตึกกีฬาประเภทเอ็ก-ตรีม โอลิมปิกฮิปฮอป ร็อคควินเทจทำให้เกิดความแตกต่างจากคู่แข่งด้านผลิตภัณฑ์และภาพลักษณ์น้อยมาก
3. แบนด์ในตลาดจำนวนมากที่การออกแบบตราสัญลักษณ์ หรือ เว็บไซต์ มีรูปแบบที่ไม่เป็นอันหนึ่งอันเดียวกันทำให้ไม่สามารถสร้างการจดจำ
4. ขาดการสร้างคุณค่าให้กับแบรนด์ ทำให้หลายๆแบรนด์ไม่สร้างการจดจำต่อกลุ่มเป้าหมาย เพราะขาดลักษณะเฉพาะตัว

ด้วยเหตุผลดังกล่าว จึงเป็นที่มาของการศึกษาวิจัยเรื่องการออกแบบอัตลักษณ์แบรนด์แฟชั่นสำหรับผู้ชายเจนเนอเรชั่นเอ็ม เพื่อหาแนวทางในการออกแบบอัตลักษณ์แบรนด์แฟชั่นให้ได้ตรงกับกลุ่มเป้าหมาย สร้างความน่าสนใจ และความแตกต่าง และเพื่อเป็นประโยชน์ต่อนักออกแบบอัตลักษณ์แบรนด์แฟชั่นสำหรับผู้ชายเจนเนอเรชั่นเอ็ม ได้ใช้ข้อมูลและหลักในการออกแบบได้อย่างเหมาะสม

วัตถุประสงค์และขอบเขตของงานวิจัย

1. เพื่อหาแนวทางในการออกแบบอัตลักษณ์ของแบรนด์แฟชั่นสำหรับผู้ชายเจนเนอเรชั่นเอ็ม
2. เพื่อหาองค์ประกอบหลักที่เหมาะสมในการออกแบบอัตลักษณ์แบรนด์แฟชั่นในแต่ละรูปแบบ ให้สอดคล้องกับผู้ชายเจนเนอเรชั่นเอ็ม

วิธีดำเนินการวิจัย

1. รวบรวมข้อมูล
 - 1.1 ข้อมูลเกี่ยวกับแบรนด์แฟชั่นชาย
 - 1.2 ศึกษาทฤษฎีเกี่ยวกับอัตลักษณ์ของแบรนด์
 - 1.3 ศึกษาทฤษฎีการออกแบบอัตลักษณ์ของแบรนด์

2. สร้างเครื่องมือวิจัยและแบบสอบถาม
 - 2.1 สร้างแบบสอบถามเพื่อหาบุคลิกภาพในการออกแบบ
 - 2.2 สร้างแบบสอบถามเพื่อหาองค์ประกอบในการออกแบบ
3. วิเคราะห์ข้อมูล
 - 3.1 วิเคราะห์การใช้บุคลิกภาพในการออกแบบ
 - 3.2 วิเคราะห์การใช้องค์ประกอบในการออกแบบ
4. นำผลที่ได้จากการวิเคราะห์มารวบรวมและออกแบบ
5. สรุปผลและข้อเสนอแนะ เพื่อเป็นแนวทางวิจัยต่อไป

ผลการวิจัย

จากการรวบรวมและวิเคราะห์ข้อมูล ทำให้ได้ข้อสรุปเพื่อนำไปเป็นแนวทางในการออกแบบอัตลักษณ์ของแบรนด์แฟชั่นทั้ง 3 รูปแบบ ได้แก่ คลาสสิก (Classic) แคมชวล (Casual) แฟชั่น ฟอลโลว์ (Fashion Follow) ตามกลุ่มต้นแบบบุคคล (Archetype) สำหรับผู้ชายเจนเนอเรชั่นเอ็ม ซึ่งแบ่งออกเป็น 2 ส่วนดังนี้

1. ผลการวิจัยในเรื่องของบุคลิกภาพ

ผลการวิจัยจากการสำรวจความคิดเห็นของผู้เชี่ยวชาญเกี่ยวกับบุคลิกภาพในแต่ละรูปแบบตามกลุ่มต้นแบบบุคคล ผู้วิจัยทำการเลือกใช้เฉพาะคำตอบที่มีผลคะแนนรวมสูงที่สุดในแต่ละหัวข้อ (เป็นบุคลิกภาพที่สอดคล้องมากถึงมากที่สุด หรือมากกว่า 60%)

ตารางที่ 1 ผลการวิจัยเรื่องบุคลิกภาพในแต่ละรูปแบบตามกลุ่มต้นแบบบุคคล

Archetype	Classic	Casual	Fashion Follow
1. Hero	Heave and Deep	Proper	Colorful
2. Companion	Friendly	Simple	Colorful
3. Earth Mother	Sweet	Simple	Quiet and Sophisticated
4. Jester	Active	Casual	Dazzling
5. Sage	Authoritative	Casual	Intellectual
6. Magician	Mysterious	Subtle and Mysterious	Modern
7. Guardian	Sturdy	Mature	Steady
8. Maiden	Innocent	Friendly	Fascinating
9. Enchantress	Mysterious	Charming	Decorative
10. Warrior	Wild	Masculine	Strong and Rebut
11. Explorer	Dynamic	Dynamic and Active	Stylish
12. Patriarch	Noble and Elegant	Intellectual	Majestic
13. Lover	Smart	Charming	Subtle and Mysterious

2. ผลการวิจัยเรื่ององค์ประกอบในการออกแบบ

ผลการวิจัยที่จะเป็นแนวทางในการออกแบบอัตลักษณ์ของแบรนด์แฟชั่น ทั้ง 3 รูปแบบ ได้แก่ คลาสสิก (Classic) แคมชวล (Casual) แฟชั่น ฟอลโลว์ (Fashion Follow) ตามกลุ่มต้นแบบบุคคล (Archetype) สำหรับผู้ชายเจนเนอเรชั่นเอ็มแบ่งออกเป็น 3 หัวข้อหลัก คือ เครื่องหมายและสัญลักษณ์ตัวอักษร สีและภาพแฟชั่น ผู้วิจัยทำการเลือกใช้เฉพาะคำตอบที่มีผลคะแนนรวมสูงที่สุดในแต่ละหัวข้อ (เป็นผลของแนวทางในการออกแบบที่สอดคล้องอยู่ในระดับมากถึงมากที่สุด หรือมากกว่า 60%)

2.1 ผลการวิจัยเรื่องแนวทางการออกแบบเครื่องหมายและสัญลักษณ์

ตารางที่ 2 รูปแบบแฟชั่น Classic

Archetype	ประเภท	แนวทาง
1. Hero	Name-only mark	Silhouette and Shadow
2. Companion	Name-only mark	Hand draw
3. Earth Mother	Pictorial name mark	Hand draw
4. Jester	Abstract mark	Movement
5. Sage	Name symbol mark	Figure and Ground
6. Magician	Pictorial name mark	Distortion
7. Guardian	Name-only mark	Geometric Form
8. Maiden	Pictorial name mark	Hand draw
9. Enchantress	Abstract mark	Figure and Ground
10. Warrior	Initial Letter mark	Silhouette and Shadow
11. Explorer	Associative mark	Movement
12. Patriarch	Name-only mark	Geometric Form
13. Lover	Abstract mark	Line

ตารางที่ 3 รูปแบบแฟชั่น Casual

Archetype	ประเภท	แนวทาง
1. Hero	Name-only mark	Silhouette and Shadow
2. Companion	Initial Letter mark	Line
3. Earth Mother	Name-only mark	Line
4. Jester	Abstract mark	Line
5. Sage	Name-only mark	Silhouette and Shadow
6. Magician	Abstract mark	Silhouette and Shadow
7. Guardian	Initial Letter mark	Figure and Ground
8. Maiden	Associative mark	Hand draw
9. Enchantress	Abstract mark	Distortion Continuation
10. Warrior	Name-only mark	Geometric Form
11. Explorer	Abstract mark	Movement
12. Patriarch	Name-only mark	มองได้หลายด้าน
13. Lover	Abstract mark	Line Continuation

ตารางที่ 4 รูปแบบแฟชั่น Fashion Follow

Archetype	ประเภท	แนวทาง
1. Hero	Abstract mark	Line
2. Companion	Abstract mark	Line
3. Earth Mother	Name-only mark	Figure and Ground
4. Jester	Name-only mark	Line
5. Sage	Name-only mark	Figure and Ground
6. Magician	Abstract mark	Figure and Ground
7. Guardian	Name-only mark	Geometric Form
8. Maiden	Name-only mark	Distortion

ตารางที่ 4 รูปแบบแฟชั่น Fashion Follow (ต่อ)

Archetype	ประเภท	แนวทาง
9. Enchantress	Associative mark	Line
10. Warrior	Name-only mark	Geometric Form
11. Explorer	Name-only mark Initial Letter mark	Distortion
12. Patriach	Name symbol mark	Geometric Form
13. Lover	Abstract mark	Line

2.2 ผลการวิจัยเรื่องแนวทางการใช้ตัวอักษร

ตารางที่ 5 รูปแบบแฟชั่น Classic

Archetype	ตัวอักษรภาษาอังกฤษ	ตัวอักษรภาษาไทย
1. Hero	Serif Typefaces	ตัวพิมพ์แบบไม่มีหัว หรือตัวปาด
2. Companion	Sans-Serif Typefaces	ตัวพิมพ์แบบไม่มีหัว หรือตัวปาด
3. Earth Mother	Sans-Serif Typefaces	ตัวพิมพ์แบบไม่มีหัว หรือตัวปาด
4. Jester	Script or cursive Typefaces	ตัวพิมพ์แบบไม่มีหัว หรือตัวปาด
5. Sage	Serif Typefaces	ตัวอักษรหลัก
6. Magician	Serif Typefaces	ตัวพิมพ์แบบไม่มีหัว หรือตัวปาด
7. Guardian	Serif Typefaces	ตัวพิมพ์แบบไม่มีหัว หรือตัวปาด
8. Maiden	Script or cursive Typefaces	ตัวพิมพ์แบบไม่มีหัว หรือตัวปาด
9. Enchantress	Display Typefaces	ตัวพิมพ์แบบตัวตกแต่ง
10. Warrior	Display Typefaces	ตัวพิมพ์แบบตัวตกแต่ง
11. Explorer	Display Typefaces	ตัวพิมพ์แบบตัวตกแต่ง
12. Patriach	Text Letters or Blackletter Typefaces	ตัวพิมพ์แบบมีหัว
13. Lover	Serif Typefaces	ตัวพิมพ์แบบมีหัว

ตารางที่ 6 รูปแบบแฟชั่น Casual

Archetype	ตัวอักษรภาษาอังกฤษ	ตัวอักษรภาษาไทย
1. Hero	Serif Typefaces	ตัวพิมพ์แบบไม่มีหัว หรือตัวปาด
2. Companion	Script or cursive Typefaces	ตัวพิมพ์แบบมีหัว ตัวพิมพ์แบบไม่มีหัว หรือตัวปาด
3. Earth Mother	Serif Typefaces	ตัวพิมพ์แบบไม่มีหัว หรือตัวปาด
4. Jester	Script or cursive Typefaces	ตัวพิมพ์แบบเขียน
5. Sage	Display Typefaces	ตัวพิมพ์แบบไม่มีหัว หรือตัวปาด
6. Magician	Display Typefaces	ตัวพิมพ์แบบตัวตกแต่ง
7. Guardian	Serif Typefaces	ตัวพิมพ์แบบไม่มีหัว หรือตัวปาด
8. Maiden	Script or cursive Typefaces	ตัวพิมพ์แบบเขียน
9. Enchantress	Script or cursive Typefaces Serif Typefaces	ตัวพิมพ์แบบไม่มีหัว หรือตัวปาด
10. Warrior	Serif Typefaces	ตัวพิมพ์แบบมีหัว
11. Explorer	Display Typefaces	ตัวพิมพ์แบบตัวตกแต่ง
12. Patriach	Serif Typefaces	ตัวพิมพ์แบบมีหัว
13. Lover	Script or cursive Typefaces	ตัวพิมพ์แบบไม่มีหัว หรือตัวปาด

ตารางที่ 7 รูปแบบแฟชั่น Fashion Follow

Archetype	ตัวอักษรภาษาอังกฤษ	ตัวอักษรภาษาไทย
1. Hero	Display Typefaces	ตัวพิมพ์แบบตัวตกแต่ง
2. Companion	Display Typefaces	ตัวพิมพ์แบบเขียน
3. Earth Mother	Serif Typefaces	ตัวพิมพ์แบบมีหัว
4. Jester	Display Typefaces	ตัวพิมพ์แบบตัวตกแต่ง
5. Sage	Serif Typefaces	ตัวพิมพ์แบบมีหัว
6. Magician	Sans-Serif Typefaces	ตัวพิมพ์แบบไม่มีหัว หรือตัวปาด
7. Guardian	Sans-Serif Typefaces	ตัวพิมพ์แบบไม่มีหัว หรือตัวปาด
8. Maiden	Script or cursive Typefaces	ตัวพิมพ์แบบไม่มีหัว หรือตัวปาด
9. Enchantress	Display Typefaces	ตัวพิมพ์แบบตัวตกแต่ง
10. Warrior	Serif Typefaces	ตัวพิมพ์แบบมีหัว
11. Explorer	Script or cursive Typefaces	ตัวพิมพ์แบบไม่มีหัว หรือตัวปาด
12. Patriach	Serif Typefaces	ตัวพิมพ์แบบมีหัว ตัวพิมพ์แบบไม่มีหัว หรือตัวปาด
13. Lover	Display Typefaces	ตัวพิมพ์แบบตัวตกแต่ง

2.3 ผลการวิจัยเรื่องแนวทางการใช้สี และภาพแฟชั่น

ตารางที่ 8 รูปแบบแฟชั่น Classic

Archetype	Color Combination	Color Scheme
1. Hero	Monochromatic	Formal / Cool Casual
2. Companion	Analogus	Natural / Casual
3. Earth Mother	Analogus	Modern-Romanticism
4. Jester	Complementary	Pop / Playful / Chic
5. Sage	Monochromatic	Formal / Cool Casual
6. Magician	Monochromatic	Tribal / Georgeous
7. Guardian	Monochromatic	Tribal / Georgeous
8. Maiden	Analogus	Natural / Casual
9. Enchantress	Complementary	Tribal / Georgeous Modern-Romanticism
10. Warrior	Monochromatic	Tribal / Georgeous
11. Explorer	Complementary	Pop / Playful / Chic
12. Patriach	Monochromatic	Tailored / Classic / Modern
13. Lover	Complementary	Pop / Playful / Chic

ตารางที่ 9 รูปแบบแฟชั่น Casual

Archetype	Color Combination	Color Scheme
1. Hero	Monochromatic	Modern-Romanticism
2. Companion	Monochromatic	Tailored / Classic / Modern
3. Earth Mother	Monochromatic	Natural / Casual
4. Jester	Complementary	Pop / Playful / Chic
5. Sage	Analogus	Natural / Casual
6. Magician	Complementary	Modern-Romanticism

ตารางที่ 9 รูปแบบแฟชั่น Casual (ต่อ)

Archetype	Color Combination	Color Scheme
7. Guardian	Complementary	Natural / Casual
8. Maiden	Analogus	Modern-Romanticism
9. Enchantress	Complementary	Modern-Romanticism
10. Warrior	Monochromatic	Tribal / Gorgeous
11. Explorer	Complementary	Pop / Playful / Chic
12. Patriach	Monochromatic	Tailored / Classic / Modern
13. Lover	Complementary	Modern-Romanticism

ตารางที่ 10 รูปแบบแฟชั่น Fashion Follow

Archetype	Color Combination	Color Scheme
1. Hero	Complementary	Pop / Playful / Chic
2. Companion	Complementary	Pop / Playful / Chic
3. Earth Mother	Complementary	Formal / Cool Casual
4. Jester	Complementary	Pop / Playful / Chic
5. Sage	Analogus	Natural / Casual
6. Magician	Complementary	Pop / Playful / Chic
7. Guardian	Monochromatic	Natural / Casual
8. Maiden	Analogus	Modern-Romanticism
9. Enchantress	Complementary	Pop / Playful / Chic
10. Warrior	Monochromatic	Tribal / Gorgeous
11. Explorer	Analogus	Tribal / Gorgeous
12. Patriach	Analogus	Tailored / Classic / Modern
13. Lover	Complementary	Modern-Romanticism

ผลสรุปการดำเนินการวิเคราะห์ / อภิปรายผล

ผู้วิจัยพบว่าการออกแบบอัตลักษณ์ของแบรนด์แฟชั่นมีแนวทางการออกแบบ ทั้ง 3 รูปแบบ ได้แก่ คลาสสิก (Classic) แคมชวล (Casual) แฟชั่น ฟอลโลว์ (Fashion Follow) ตามกลุ่มต้นแบบบุคคลสำหรับผู้ชายเจนเนอเรชั่นเอ็ม ที่แตกต่างกันอย่างมีนัยสำคัญ โดยจะขออธิบายเป็นหัวข้อต่างๆ ดังต่อไปนี้

รูปแบบแฟชั่นคลาสสิก (Classic)

1. สำหรับต้นแบบบุคคลกลุ่ม Hero พบว่ามีแนวทางการออกแบบที่เหมาะสมดังนี้ ใช้บุคลิกภาพ Heave and Deep และตราสัญลักษณ์ประเภท Name-only mark การออกแบบตราสัญลักษณ์โดยใช้ Silhouette and Shadow รูปแบบตัวอักษรที่เหมาะสมคือ ตัวอักษรภาษาอังกฤษที่เป็น Serif Typefaces ตัวอักษรภาษาไทยที่เป็น ตัวพิมพ์แบบไม่มีหัว หรือตัวปาด การใช้สี และภาพแฟชั่นที่เหมาะสมคือแบบ Monochromatic หรือ Formal / Cool Casual

2. สำหรับต้นแบบบุคคลกลุ่ม Companion พบว่ามีแนวทางการออกแบบที่เหมาะสมดังนี้ ใช้บุคลิกภาพ Friendly และตราสัญลักษณ์ประเภท Name-only mark การออกแบบตราสัญลักษณ์โดยใช้ Hand drow รูปแบบตัวอักษรที่เหมาะสมคือ ตัวอักษรภาษาอังกฤษที่เป็น Sans-Serif Typefaces ตัวอักษรภาษาไทยที่เป็น ตัวพิมพ์แบบไม่มีหัว หรือตัวปาด การใช้สี และภาพแฟชั่นที่เหมาะสมคือแบบ Analogus หรือ Natural / Casual

3. สำหรับต้นแบบบุคคลกลุ่ม Earth Mother พบว่ามีแนวทางการออกแบบที่เหมาะสมดังนี้ ใช้บุคลิกภาพ Sweet และตราสัญลักษณ์ประเภท Pictorial name mark การออกแบบตราสัญลักษณ์โดยใช้ Hand drowรูปแบบตัวอักษรที่เหมาะสมคือ ตัวอักษรภาษาอังกฤษที่เป็น Sans-Serif Typefaces ตัวอักษรภาษาไทยที่เป็น ตัวพิมพ์แบบไม่มีหัว หรือตัวปาด การใช้สี และภาพแพชั่นที่เหมาะสมคือแบบAnalogusหรือ Modern-Romanticism

4. สำหรับต้นแบบบุคคลกลุ่ม Jester พบว่ามีแนวทางการออกแบบที่เหมาะสมดังนี้ ใช้บุคลิกภาพ Active และตราสัญลักษณ์ประเภท Abstract mark การออกแบบตราสัญลักษณ์โดยใช้ Movement รูปแบบตัวอักษรที่เหมาะสมคือ ตัวอักษรภาษาอังกฤษที่เป็น Script or cursive Typefaces ตัวอักษรภาษาไทยที่เป็น ตัวพิมพ์แบบไม่มีหัว หรือตัวปาด การใช้สี และภาพแพชั่นที่เหมาะสมคือแบบ Complementary หรือ Pop / Playful / Chic

5. สำหรับต้นแบบบุคคลกลุ่ม Sage พบว่ามีแนวทางการออกแบบที่เหมาะสมดังนี้ ใช้บุคลิกภาพ Authoritative และตราสัญลักษณ์ประเภท Name symbol mark การออกแบบตราสัญลักษณ์โดยใช้ Figure and Ground รูปแบบตัวอักษรที่เหมาะสมคือ ตัวอักษรภาษาอังกฤษที่เป็น Serif Typefaces ตัวอักษรภาษาไทยที่เป็น ตัวอาลักษณ์ การใช้สี และภาพแพชั่นที่เหมาะสมคือแบบ Monochromatic หรือ Formal / Cool Casual

6. สำหรับต้นแบบบุคคลกลุ่ม Magician พบว่ามีแนวทางการออกแบบที่เหมาะสมดังนี้ ใช้บุคลิกภาพ Mysterious และตราสัญลักษณ์ประเภท Pictorial name mark การออกแบบตราสัญลักษณ์โดยใช้ Distortion รูปแบบตัวอักษรที่เหมาะสมคือ ตัวอักษรภาษาอังกฤษที่เป็น Serif Typefaces ตัวอักษรภาษาไทยที่เป็น ตัวพิมพ์แบบไม่มีหัว หรือตัวปาด การใช้สี และภาพแพชั่นที่เหมาะสมคือแบบ Monochromatic หรือ Tribal / Georgeous

7. สำหรับต้นแบบบุคคลกลุ่ม Guardian พบว่ามีแนวทางการออกแบบที่เหมาะสมดังนี้ ใช้บุคลิกภาพ Sturdy และตราสัญลักษณ์ประเภท Name-only mark การออกแบบตราสัญลักษณ์โดยใช้ Geometric Formรูปแบบตัวอักษรที่เหมาะสมคือ ตัวอักษรภาษาอังกฤษที่เป็น Serif Typefaces ตัวอักษรภาษาไทยที่เป็น ตัวพิมพ์แบบไม่มีหัว หรือตัวปาด การใช้สี และภาพแพชั่นที่เหมาะสมคือแบบ Monochromatic หรือ Tribal / Georgeous

8. สำหรับต้นแบบบุคคลกลุ่ม Maiden พบว่ามีแนวทางการออกแบบที่เหมาะสมดังนี้ ใช้บุคลิกภาพ Innocent และตราสัญลักษณ์ประเภท Pictorial name mark การออกแบบตราสัญลักษณ์โดยใช้ Hand drowรูปแบบตัวอักษรที่เหมาะสมคือ ตัวอักษรภาษาอังกฤษที่เป็น Script or cursive Typefaces ตัวอักษรภาษาไทยที่เป็น ตัวพิมพ์แบบไม่มีหัว หรือตัวปาด การใช้สี และภาพแพชั่นที่เหมาะสมคือแบบ Analogusหรือ Natural / Casual

9. สำหรับต้นแบบบุคคลกลุ่ม Enchantress พบว่ามีแนวทางการออกแบบที่เหมาะสมดังนี้ ใช้บุคลิกภาพ Mysterious และตราสัญลักษณ์ประเภท Abstract mark การออกแบบตราสัญลักษณ์โดยใช้ Figure and Ground รูปแบบตัวอักษรที่เหมาะสมคือ ตัวอักษรภาษาอังกฤษที่เป็น Display Typefaces ตัวอักษรภาษาไทยที่เป็น ตัวพิมพ์แบบตัวตกแต่งการใช้สี และภาพแพชั่นที่เหมาะสมคือแบบ Complementary หรือ Tribal / Georgeous หรือ Modern-Romanticism

10. สำหรับต้นแบบบุคคลกลุ่ม Warrior พบว่ามีแนวทางการออกแบบที่เหมาะสมดังนี้ ใช้บุคลิกภาพ Wild และตราสัญลักษณ์ประเภท Initial Letter mark การออกแบบตราสัญลักษณ์โดยใช้ Silhouette and Shadowรูปแบบตัวอักษรที่เหมาะสมคือ ตัวอักษรภาษาอังกฤษที่เป็น Display Typefaces ตัวอักษร

ภาษาไทยที่เป็น ตัวพิมพ์แบบตัวตกแต่งการใช้สี และภาพแพชั่นที่เหมาะสมคือแบบ Monochromatic หรือ Tribal / Georgeous

11. สำหรับต้นแบบบุคคลกลุ่ม Explorer พบว่ามีแนวทางการออกแบบที่เหมาะสมดังนี้ ใช้บุคลิกภาพ Dynamic และตราสัญลักษณ์ประเภท Associative mark การออกแบบตราสัญลักษณ์โดยใช้ Movementรูปแบบตัวอักษรที่เหมาะสมคือ ตัวอักษรภาษาอังกฤษที่เป็น Display Typefaces ตัวอักษรภาษาไทยที่เป็น ตัวพิมพ์แบบตัวตกแต่งการใช้สี และภาพแพชั่นที่เหมาะสมคือแบบ Complementary หรือ Pop / Playful / Chic

12. สำหรับต้นแบบบุคคลกลุ่ม Patriachพบว่ามีแนวทางการออกแบบที่เหมาะสมดังนี้ ใช้บุคลิกภาพ Noble and Elegant และตราสัญลักษณ์ประเภท Name-only mark การออกแบบตราสัญลักษณ์โดยใช้ Geometric Formรูปแบบตัวอักษรที่เหมาะสมคือ ตัวอักษรภาษาอังกฤษที่เป็น Text Letters or Blackletter Typefaces ตัวอักษรภาษาไทยที่เป็น ตัวพิมพ์แบบมีหัวการใช้สี และภาพแพชั่นที่เหมาะสมคือแบบ Monochromatic หรือ Tailored / Classic / Modern

13. สำหรับต้นแบบบุคคลกลุ่ม Lover พบว่ามีแนวทางการออกแบบที่เหมาะสมดังนี้ ใช้บุคลิกภาพ Smart และตราสัญลักษณ์ประเภท Abstract mark การออกแบบตราสัญลักษณ์โดยใช้ Lineรูปแบบตัวอักษรที่เหมาะสมคือ ตัวอักษรภาษาอังกฤษที่เป็น Serif Typefaces ตัวอักษรภาษาไทยที่เป็น ตัวพิมพ์แบบมีหัว การใช้สี และภาพแพชั่นที่เหมาะสมคือแบบ Complementary หรือ Pop / Playful / Chic

รูปแบบแพชั่นแคชวล (Casual)

1. สำหรับต้นแบบบุคคลกลุ่ม Hero พบว่ามีแนวทางการออกแบบที่เหมาะสมดังนี้ ใช้บุคลิกภาพ Proper และตราสัญลักษณ์ประเภท Name-only mark การออกแบบตราสัญลักษณ์โดยใช้ Silhouette and Shadowรูปแบบตัวอักษรที่เหมาะสมคือ ตัวอักษรภาษาอังกฤษที่เป็น Serif Typefaces ตัวอักษรภาษาไทยที่เป็น ตัวพิมพ์แบบไม่มีหัว หรือตัวปาด การใช้สี และภาพแพชั่นที่เหมาะสมคือแบบ Monochromatic หรือ Modern-Romanticism

2. สำหรับต้นแบบบุคคลกลุ่ม Companion พบว่ามีแนวทางการออกแบบที่เหมาะสมดังนี้ ใช้บุคลิกภาพ Simple และตราสัญลักษณ์ประเภท Initial Letter mark การออกแบบตราสัญลักษณ์โดยใช้ Line รูปแบบตัวอักษรที่เหมาะสมคือ ตัวอักษรภาษาอังกฤษที่เป็น Script or cursive Typefaces ตัวอักษรภาษาไทยที่เป็น ตัวพิมพ์แบบไม่มีหัว หรือตัวปาด หรือ ตัวพิมพ์แบบมีหัวการใช้สี และภาพแพชั่นที่เหมาะสมคือแบบ Monochromatic หรือ Tailored / Classic / Modern

3. สำหรับต้นแบบบุคคลกลุ่ม Earth Mother พบว่ามีแนวทางการออกแบบที่เหมาะสมดังนี้ ใช้บุคลิกภาพ Simple และตราสัญลักษณ์ประเภท Name-only mark การออกแบบตราสัญลักษณ์โดยใช้ Line รูปแบบตัวอักษรที่เหมาะสมคือ ตัวอักษรภาษาอังกฤษที่เป็น Serif Typefaces ตัวอักษรภาษาไทยที่เป็น ตัวพิมพ์แบบไม่มีหัว หรือตัวปาด การใช้สี และภาพแพชั่นที่เหมาะสมคือแบบ Monochromatic หรือ Natural / Casual

4. สำหรับต้นแบบบุคคลกลุ่ม Jester พบว่ามีแนวทางการออกแบบที่เหมาะสมดังนี้ ใช้บุคลิกภาพ Casual และตราสัญลักษณ์ประเภท Abstract mark การออกแบบตราสัญลักษณ์โดยใช้ Line รูปแบบตัวอักษรที่เหมาะสมคือ ตัวอักษรภาษาอังกฤษที่เป็น Script or cursive Typefaces ตัวอักษรภาษาไทยที่เป็น ตัวพิมพ์แบบเขียนการใช้สี และภาพแพชั่นที่เหมาะสมคือแบบ Complementary หรือ Pop / Playful / Chic

5. สำหรับต้นแบบบุคคลกลุ่ม Sage พบว่ามีแนวทางการออกแบบที่เหมาะสมดังนี้ ใช้บุคลิกภาพ Casual และตราสัญลักษณ์ประเภท Name-only mark การออกแบบตราสัญลักษณ์โดยใช้ Silhouette and

Shadow รูปแบบตัวอักษรที่เหมาะสมคือ ตัวอักษรภาษาอังกฤษที่เป็น Display Typefaces ตัวอักษรภาษาไทยที่เป็น ตัวพิมพ์แบบไม่มีหัว หรือตัวปาด การใช้สี และภาพแพชั่นที่เหมาะสมคือแบบAnalogusหรือ Natural / Casual

6. สำหรับต้นแบบบุคคลกลุ่ม Magician พบว่ามีแนวทางการออกแบบที่เหมาะสมดังนี้ ใช้บุคลิกภาพ Subtle and Mysterious และตราสัญลักษณ์ประเภท Abstract mark การออกแบบตราสัญลักษณ์โดยใช้ Silhouette and Shadow รูปแบบตัวอักษรที่เหมาะสมคือ ตัวอักษรภาษาอังกฤษที่เป็น Display Typefaces ตัวอักษรภาษาไทยที่เป็น ตัวพิมพ์แบบตัวตกแต่ง การใช้สี และภาพแพชั่นที่เหมาะสมคือแบบComplementaryหรือ Modern-Romanticism

7. สำหรับต้นแบบบุคคลกลุ่ม Guardian พบว่ามีแนวทางการออกแบบที่เหมาะสมดังนี้ ใช้บุคลิกภาพ Mature และตราสัญลักษณ์ประเภท Initial Letter mark การออกแบบตราสัญลักษณ์โดยใช้ Geometric Formรูปแบบตัวอักษรที่เหมาะสมคือ ตัวอักษรภาษาอังกฤษที่เป็น Serif Typefaces ตัวอักษรภาษาไทยที่เป็น ตัวพิมพ์แบบไม่มีหัว หรือตัวปาด การใช้สี และภาพแพชั่นที่เหมาะสมคือแบบ Complementary หรือ Natural / Casual

8. สำหรับต้นแบบบุคคลกลุ่ม Maiden พบว่ามีแนวทางการออกแบบที่เหมาะสมดังนี้ ใช้บุคลิกภาพ Friendly และตราสัญลักษณ์ประเภท Associative mark การออกแบบตราสัญลักษณ์โดยใช้ Hand drowรูปแบบตัวอักษรที่เหมาะสมคือ ตัวอักษรภาษาอังกฤษที่เป็น Script or cursive Typefaces ตัวอักษรภาษาไทยที่เป็น ตัวพิมพ์แบบเขียนการใช้สี และภาพแพชั่นที่เหมาะสมคือแบบAnalogusหรือ Modern-Romanticism

9. สำหรับต้นแบบบุคคลกลุ่ม Enchantress พบว่ามีแนวทางการออกแบบที่เหมาะสมดังนี้ ใช้บุคลิกภาพ Charming และตราสัญลักษณ์ประเภท Abstract mark การออกแบบตราสัญลักษณ์โดยใช้ Figure and Ground รูปแบบตัวอักษรที่เหมาะสมคือ ตัวอักษรภาษาอังกฤษที่เป็น Script or cursive Typefaces หรือ Serif Typefaces ตัวอักษรภาษาไทยที่เป็น ตัวพิมพ์แบบไม่มีหัว หรือตัวปาดการใช้สี และภาพแพชั่นที่เหมาะสมคือแบบ Complementary หรือ Tribal / Georgeousหรือ Modern-Romanticism

10. สำหรับต้นแบบบุคคลกลุ่ม Warrior พบว่ามีแนวทางการออกแบบที่เหมาะสมดังนี้ ใช้บุคลิกภาพ Masculine และตราสัญลักษณ์ประเภท Name-only mark การออกแบบตราสัญลักษณ์โดยใช้ Silhouette and Shadowรูปแบบตัวอักษรที่เหมาะสมคือ ตัวอักษรภาษาอังกฤษที่เป็น Serif Typefaces ตัวอักษรภาษาไทยที่เป็น ตัวพิมพ์แบบมีหัว การใช้สี และภาพแพชั่นที่เหมาะสมคือแบบ Monochromatic หรือ Tribal / Georgeous

11. สำหรับต้นแบบบุคคลกลุ่ม Explorer พบว่ามีแนวทางการออกแบบที่เหมาะสมดังนี้ ใช้บุคลิกภาพ Dynamic and Active และตราสัญลักษณ์ประเภท Abstract mark การออกแบบตราสัญลักษณ์โดยใช้ Movementรูปแบบตัวอักษรที่เหมาะสมคือ ตัวอักษรภาษาอังกฤษที่เป็น Display Typefaces ตัวอักษรภาษาไทยที่เป็น ตัวพิมพ์แบบตัวตกแต่งการใช้สี และภาพแพชั่นที่เหมาะสมคือแบบ Complementary หรือ Pop / Playful / Chic

12. สำหรับต้นแบบบุคคลกลุ่ม Patriachพบว่ามีแนวทางการออกแบบที่เหมาะสมดังนี้ ใช้บุคลิกภาพ Intellectual และตราสัญลักษณ์ประเภท Name-only mark การออกแบบตราสัญลักษณ์โดยใช้ Geometric Formรูปแบบตัวอักษรที่เหมาะสมคือ ตัวอักษรภาษาอังกฤษที่เป็น Serif Typefaces ตัวอักษรภาษาไทยที่เป็น ตัวพิมพ์แบบมีหัวการใช้สี และภาพแพชั่นที่เหมาะสมคือแบบ Monochromatic หรือ Tailored / Classic / Modern

13. สำหรับต้นแบบบุคคลกลุ่ม Lover พบว่ามีแนวทางการออกแบบที่เหมาะสมดังนี้ ใช้บุคลิกภาพ Charming และตราสัญลักษณ์ประเภท Abstract mark การออกแบบตราสัญลักษณ์โดยใช้ Line หรือ Continuationรูปแบบตัวอักษรที่เหมาะสมคือ ตัวอักษรภาษาอังกฤษที่เป็น Script or cursive Typefaces ตัวอักษรภาษาไทยที่เป็น ตัวพิมพ์แบบไม่มีหัว หรือตัวปาดการใช้สี และภาพแพชชั่นที่เหมาะสมคือแบบ Complementary หรือ Modern-Romanticism

รูปแบบแพชชั่น แฟชั่น ฟอลโลว์ (Fashion Follow)

1. สำหรับต้นแบบบุคคลกลุ่ม Hero พบว่ามีแนวทางการออกแบบที่เหมาะสมดังนี้ ใช้บุคลิกภาพ Colorful และตราสัญลักษณ์ประเภท Abstract mark การออกแบบตราสัญลักษณ์โดยใช้ Line รูปแบบตัวอักษรที่เหมาะสมคือ ตัวอักษรภาษาอังกฤษที่เป็น Display Typefaces ตัวอักษรภาษาไทยที่เป็น ตัวพิมพ์แบบตัวตกแต่ง การใช้สี และภาพแพชชั่นที่เหมาะสมคือแบบ Complementary หรือ Pop / Playful / Chic

2. สำหรับต้นแบบบุคคลกลุ่ม Companion พบว่ามีแนวทางการออกแบบที่เหมาะสมดังนี้ ใช้บุคลิกภาพ Colorful และตราสัญลักษณ์ประเภท Abstract mark การออกแบบตราสัญลักษณ์โดยใช้ Line รูปแบบตัวอักษรที่เหมาะสมคือ ตัวอักษรภาษาอังกฤษที่เป็น Display Typefaces ตัวอักษรภาษาไทยที่เป็น ตัวพิมพ์แบบเขียน หรือ ตัวพิมพ์แบบมีหัวการใช้สี และภาพแพชชั่นที่เหมาะสมคือแบบ Complementary หรือ Pop / Playful / Chic

3. สำหรับต้นแบบบุคคลกลุ่ม Earth Mother พบว่ามีแนวทางการออกแบบที่เหมาะสมดังนี้ ใช้บุคลิกภาพ Quiet and Sophisticated และตราสัญลักษณ์ประเภท Name-only mark การออกแบบตราสัญลักษณ์โดยใช้ Figure and Groundรูปแบบตัวอักษรที่เหมาะสมคือ ตัวอักษรภาษาอังกฤษที่เป็น Serif Typefaces ตัวอักษรภาษาไทยที่เป็น ตัวพิมพ์แบบมีหัว การใช้สี และภาพแพชชั่นที่เหมาะสมคือแบบ Complementary หรือ Formal / Cool Casual

4. สำหรับต้นแบบบุคคลกลุ่ม Jester พบว่ามีแนวทางการออกแบบที่เหมาะสมดังนี้ ใช้บุคลิกภาพ Dazzling และตราสัญลักษณ์ประเภท Name-only mark การออกแบบตราสัญลักษณ์โดยใช้ Line รูปแบบตัวอักษรที่เหมาะสมคือ ตัวอักษรภาษาอังกฤษที่เป็น Display Typefaces ตัวอักษรภาษาไทยที่เป็น ตัวพิมพ์แบบตัวตกแต่ง การใช้สี และภาพแพชชั่นที่เหมาะสมคือแบบ Complementary หรือ Pop / Playful / Chic

5. สำหรับต้นแบบบุคคลกลุ่ม Sage พบว่ามีแนวทางการออกแบบที่เหมาะสมดังนี้ ใช้บุคลิกภาพ Intellectual และตราสัญลักษณ์ประเภท Name-only mark การออกแบบตราสัญลักษณ์โดยใช้ Figure and Ground รูปแบบตัวอักษรที่เหมาะสมคือ ตัวอักษรภาษาอังกฤษที่เป็น Serif Typefaces ตัวอักษรภาษาไทยที่เป็น ตัวพิมพ์แบบมีหัว การใช้สี และภาพแพชชั่นที่เหมาะสมคือแบบ Analogus หรือ Natural / Casual

6. สำหรับต้นแบบบุคคลกลุ่ม Magician พบว่ามีแนวทางการออกแบบที่เหมาะสมดังนี้ ใช้บุคลิกภาพ Modern และตราสัญลักษณ์ประเภท Abstract mark การออกแบบตราสัญลักษณ์โดยใช้ Figure and Ground รูปแบบตัวอักษรที่เหมาะสมคือ ตัวอักษรภาษาอังกฤษที่เป็น Sans-Serif Typefaces ตัวอักษรภาษาไทยที่เป็น ตัวพิมพ์แบบไม่มีหัว หรือตัวปาด การใช้สี และภาพแพชชั่นที่เหมาะสมคือแบบ Complementary หรือ Pop / Playful / Chic

7. สำหรับต้นแบบบุคคลกลุ่ม Guardian พบว่ามีแนวทางการออกแบบที่เหมาะสมดังนี้ ใช้บุคลิกภาพ Steady และตราสัญลักษณ์ประเภท Name-only mark การออกแบบตราสัญลักษณ์โดยใช้ Geometric Formรูปแบบตัวอักษรที่เหมาะสมคือ ตัวอักษรภาษาอังกฤษที่เป็น Sans-Serif Typefaces ตัวอักษรภาษาไทยที่เป็น ตัวพิมพ์แบบไม่มีหัว หรือตัวปาด การใช้สี และภาพแพชชั่นที่เหมาะสมคือแบบ Monochromatic หรือ Natural / Casual

8. สำหรับต้นแบบบุคคลกลุ่ม Maiden พบว่ามีแนวทางการออกแบบที่เหมาะสมดังนี้ ใช้บุคลิกภาพ Fascinating และตราสัญลักษณ์ประเภท Name-only mark การออกแบบตราสัญลักษณ์โดยใช้ Distortion รูปแบบตัวอักษรที่เหมาะสมคือ ตัวอักษรภาษาอังกฤษที่เป็น Script or cursive Typefaces ตัวอักษรภาษาไทยที่เป็น ตัวพิมพ์แบบไม่มีหัว หรือตัวปาด การใช้สี และภาพแพชั่นที่เหมาะสมคือแบบAnalogusหรือ Modern-Romanticism

9. สำหรับต้นแบบบุคคลกลุ่ม Enchantress พบว่ามีแนวทางการออกแบบที่เหมาะสมดังนี้ ใช้บุคลิกภาพ Decorative และตราสัญลักษณ์ประเภท Associative mark การออกแบบตราสัญลักษณ์โดยใช้ Line รูปแบบตัวอักษรที่เหมาะสมคือ ตัวอักษรภาษาอังกฤษที่เป็น Display Typefaces ตัวอักษรภาษาไทยที่เป็น ตัวพิมพ์แบบตัวตกแต่ง การใช้สี และภาพแพชั่นที่เหมาะสมคือแบบ Complementary หรือ Pop / Playful / Chic

10. สำหรับต้นแบบบุคคลกลุ่ม Warrior พบว่ามีแนวทางการออกแบบที่เหมาะสมดังนี้ ใช้บุคลิกภาพ Strong and Rebut และตราสัญลักษณ์ประเภท Name-only mark การออกแบบตราสัญลักษณ์โดยใช้ Geometric Formรูปแบบตัวอักษรที่เหมาะสมคือ ตัวอักษรภาษาอังกฤษที่เป็น Serif Typefaces ตัวอักษรภาษาไทยที่เป็น ตัวพิมพ์แบบมีหัว การใช้สี และภาพแพชั่นที่เหมาะสมคือแบบ Monochromatic หรือ Tribal / Georgeous

11. สำหรับต้นแบบบุคคลกลุ่ม Explorer พบว่ามีแนวทางการออกแบบที่เหมาะสมดังนี้ ใช้บุคลิกภาพ Stylish และตราสัญลักษณ์ประเภท Name-only mark หรือ Initial Letter mark การออกแบบตราสัญลักษณ์โดยใช้ Distortionรูปแบบตัวอักษรที่เหมาะสมคือ ตัวอักษรภาษาอังกฤษที่เป็น Script or cursive Typefaces ตัวอักษรภาษาไทยที่เป็น ตัวพิมพ์แบบไม่มีหัว หรือตัวปาดการใช้สี และภาพแพชั่นที่เหมาะสมคือแบบAnalogusหรือ Tribal / Georgeous

12. สำหรับต้นแบบบุคคลกลุ่ม Patriachพบว่ามีแนวทางการออกแบบที่เหมาะสมดังนี้ ใช้บุคลิกภาพ Majestic และตราสัญลักษณ์ประเภท Name symbol mark การออกแบบตราสัญลักษณ์โดยใช้ Geometric Formรูปแบบตัวอักษรที่เหมาะสมคือ ตัวอักษรภาษาอังกฤษที่เป็น Serif Typefaces ตัวอักษรภาษาไทยที่เป็น ตัวพิมพ์แบบมีหัวหรือ ตัวพิมพ์แบบไม่มีหัว หรือตัวปาดการใช้สี และภาพแพชั่นที่เหมาะสมคือแบบAnalogus หรือ Tailored / Classic / Modern

13. สำหรับต้นแบบบุคคลกลุ่ม Lover พบว่ามีแนวทางการออกแบบที่เหมาะสมดังนี้ ใช้บุคลิกภาพ Subtle and Mysterious และตราสัญลักษณ์ประเภท Abstract mark การออกแบบตราสัญลักษณ์โดยใช้ Line หรือ Continuationรูปแบบตัวอักษรที่เหมาะสมคือ ตัวอักษรภาษาอังกฤษที่เป็น Script or cursive Typefaces ตัวอักษรภาษาไทยที่เป็น ตัวพิมพ์แบบตัวตกแต่งการใช้สี และภาพแพชั่นที่เหมาะสมคือแบบ Complementary หรือ Modern-Romanticism

ข้อเสนอแนะ

ผลสรุปทั้งหมดที่ได้จากการวิจัยครั้งนี้ เป็นเพียงแนวทางที่จะช่วยให้นักออกแบบทำงานได้สะดวกมากขึ้น เนื่องจากตลาดสินค้าแฟชั่นผู้ชายเติบโตขึ้นเพราะผู้ชายเริ่มหันมาสนใจกับการแต่งตัวมากขึ้นและแบรนด์แฟชั่นเป็นตัวเลือกที่สำคัญของในการเลือกเครื่องแต่งกายให้เหมาะกับบุคลิกภาพของตนเอง ดังนั้นจากข้อมูลที่สรุปมาข้างต้นจะทำให้การออกแบบอัตลักษณ์ของแบรนด์แฟชั่นมีประสิทธิภาพในการสื่อสาร และมีความเหมาะสมสอดคล้องกับกลุ่มผู้ชายเจนเนอเรชั่นเอ็ม ช่วยให้ภาพลักษณ์ของแบรนด์แฟชั่นมีความโดดเด่นและแตกต่างมากยิ่งขึ้น อย่างไรก็ตามการนำผลการวิจัยไปใช้เป็นแนวทางการออกแบบจะต้องคำนึงถึงปัจจัยหลายส่วนประกอบกัน ซึ่งผู้วิจัยจะขอเสนอแนวทางที่อาจเป็นประโยชน์ในการวิจัยและการออกแบบดังนี้

1. การวิจัยมีเนื้อหาที่ครอบคลุมทั้ง 3 รูปแบบของแฟชั่น และแต่ละรูปแบบแบ่งตามกลุ่มต้นแบบบุคคล อีก 13 ต้นแบบ ทำให้เนื้อหาในการวิจัยมีปริมาณมาก การสำรวจความคิดเห็นจากผู้เชี่ยวชาญอาจคลาดเคลื่อนหรือไม่สมบูรณ์นัก ถ้าหากศึกษาเพียงรูปแบบใดรูปแบบหนึ่งอาจทำให้ผลการวิจัยมีความสมบูรณ์มากยิ่งขึ้น

2. การออกแบบอัตลักษณ์ของแบรนด์แฟชั่นนอกจากจะออกแบบให้สอดคล้องกับรูปแบบของแฟชั่นสำหรับผู้ชายเจนเนอเรชั่นเอ็มแล้ว อาจจะต้องศึกษาข้อมูลเพิ่มเติมในส่วนของการออกแบบเครื่องแต่งกายเพื่อให้ภาพลักษณ์ของแบรนด์แฟชั่นมีความสอดคล้องกันชัดเจนมากยิ่งขึ้น

3. แนวทางการออกแบบดังกล่าวเป็นแนวทางที่อาจใช้ได้ดีกับแบรนด์แฟชั่นในเขตกรุงเทพมหานคร แต่หากจะใช้เป็นแนวทางการออกแบบในพื้นที่อื่น อาจต้องปรับเปลี่ยนเนื่องจากความแตกต่างในการรับรู้ และวัฒนธรรมของกลุ่มเป้าหมายในแต่ละพื้นที่อาจไม่เหมือนกัน นักออกแบบจึงควรคำนึงถึงวัฒนธรรมและการรับรู้ของกลุ่มเป้าหมายเป็นสำคัญ

รายการอ้างอิง

ภาษาไทย

ณัฐวัฒน์ อุดมทรัพย์พงศ์. 2556. *Fashion Photography Essential*. พิมพ์ครั้งที่ 1. นนทบุรี: ไอดีซีฯ
ปาพจน์ หนูนภักดี. 2555. *Graphic Design Principles 2nd edition*. นนทบุรี: ไอดีซีฯ
ศวโรจน์ สายแวว. 2556. Gen M พันปีจะมีคนรุ่นนี้สักครั้ง. *Marketeer* 2556, มิถุนายน: 166-168.
สุมิตรา ศรีวิบูลย์. *ออกแบบ ออกแบรนด์*. พิมพ์ครั้งที่ 1. กรุงเทพฯ: บริษัท อีเลฟแวนซ์คอลเลอร์ส จำกัด

ภาษาอังกฤษ

Alina Wheeler. 2009. *Designing Brand Identity 3rd edition*. New Jersey: John Wiley&Sons, Inc.
Y&R Thailand. "Y&Rchetype" Bangkok, Thailand: Retrieved Nov 19, 2014
(<http://www.yr.co.th>)



วิธีการบรรเลงสะล้อสามสายของ ผู้ช่วยศาสตราจารย์ศรชัย เตังรัตน์ล้อม
ARTICLE TITLE PERFORMANCE METHODS OF SA LAW SAM SAI
BY ASSISTANT PROFESSOR SORNCHAI TENGRATLOM

อดิศร สวณฉลาด*
ขำคม พรประสิทธิ์**

บทคัดย่อ

การศึกษาค้นคว้าครั้งนี้ผู้วิจัยได้คัดเลือก 4 บทเพลง คือ เพลงมอญมนต์เขลางค์ เพลงไทลื้อ เพลงสไบ และเพลงทอผ้าลื้อ โดยเป็นเพลงที่มีการดำเนินทำนองที่โดดเด่น หลากหลาย การศึกษาพบว่าทั้ง 4 เพลงจำนวนท่อนแตกต่างกันแต่เป็นทำนองอัตราจังหวะสองชั้นและชั้นเดียวทุกเพลงการดำเนินทำนองแต่ละวรรคเพลงมีลักษณะโต้ตอบกันโดยแบ่งเป็นวรรคหน้าและวรรคหลัง การกำหนดบันไดเสียงพบว่าทั้ง 4 เพลงใช้กลุ่มเสียงทางเพียอบนและทางขวาเป็นบันไดเสียงหลัก มีการใช้กลุ่มเสียงทางนอกและทางเพียอล่างเป็นบันไดเสียงรอง กลวิธีการสืสละล้อสามสายของผู้ช่วยศาสตราจารย์ศรชัย เตังรัตน์ล้อมพบการสืสละล้อสายพร้อมกันทำให้เกิดการประสานเสียง 2 คู่ คือคู่ 5 และคู่ 4 เป็นส่วนใหญ่ ทำนองเพลงที่พบได้แก่ ทำนองเก็บ ทำนองที่เรียงร้อยด้วยการซ้ำเสียง การลดพยางค์เสียงเพื่อเน้นทำนอง การเปลี่ยนเสียงเพื่อเปลี่ยนสำนวนเพลง การเปลี่ยนทำนองจากทำนองหลักเดิมเป็นทำนองใหม่ ซึ่งปรากฏทั้งการเปลี่ยนจากเสียงสูงมาเสียงต่ำและการเปลี่ยนจากเสียงต่ำไปทางเสียงสูง วิธีการสืสละล้อสามสายของผู้ช่วยศาสตราจารย์ศรชัย เตังรัตน์ล้อม มีลักษณะการปรับเปลี่ยนสำนวนให้เหมาะสมกับระบบเสียงและลักษณะทางกายภาพของสะล้อสามสาย

คำสำคัญ: วิธีการบรรเลงสะล้อสามสาย / เพลงมอญมนต์เขลางค์ / เพลงไทลื้อ / เพลงสไบ / เพลงทอผ้าลื้อ

Abstract

In this research, the researcher has chosen four songs—"Mon Monta Khelang," "Tai Lue," "Sabai" and "Tor Pha Lue," all of which have distinctive and varied methods for playing the melodies. The study found that the four songs differ in their number of sections but their melodies are on the musical scale of double-level and single-level rhythms. The melodies of each musical unit are in the form of counterpoint, being divided into a front musical unit and a back musical unit. In terms of key, it was found that all the four songs use the upper Pieng Or and the right musical group as their major key and the external musical group and the lower Pieng Or as the minor key. In studying Assistant Professor Sornchai Tengratlom's technique for playing the Sa Law Sam Sai fiddle, it was found that playing the two strings simultaneously creates two pairs of harmonious sounds—the fifth pair and the fourth pair. The melodies found in the study are the Kep melody, the melody produced from the repetition of sounds, the reduction of sound syllables to focus on the melody, the change of sounds to change the song's expression, the change of the principal, original melody to a new melody in the form of the change from a high pitched sound to a low pitched sound or vice versa. Assistant Professor Sornchai Tengratlom's technique in playing the Sa Law Sam Sai fiddle shows the characteristics of adjusting the expressions to make them suitable for the sound system and the physical features of the Sa Law Sam Sai fiddle.

KEYWORDS: Performance Methods of Sa Law Sam Sai / Mon Monta Khelang / Tai Lue / Sabai / Tor Pha Lue

* นิสิตระดับมหาบัณฑิต หลักสูตรปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต ภาควิชาดุริยางคศิลป์ สาขาวิชาดุริยางค์ไทย คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, adisorn21@hotmail.com

** รองศาสตราจารย์ ดร., ภาควิชาดุริยางคศิลป์ สาขาวิชาดุริยางค์ไทย คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, pkumkom@yahoo.com

บทนำ

สะล้อเป็นเครื่องดนตรีพื้นเมืองล้านนาชนิดหนึ่ง เป็นประเภทเครื่องสี ซึ่งมีทั้ง 2 สายและ 3 สาย คันชักสำหรับสีจะอยู่ข้างนอกเหมือนคันชักซอสามสาย สะล้อเรียกอีกอย่างหนึ่งว่า ท้อ หรือ ซะล้อ มีรูปร่างคล้ายซอฮู้ของภาคกลาง ใช้ไม้แผ่นบาง ๆ ปิดปากกะลา ด้านหลังของกะโหลกเจาะเป็นรูปลวดลายต่าง ๆ เช่น รูปหนูมาน รูปหัวใจ รูปดอกไม้ เป็นต้น ส่วนด้านล่างของกะโหลก เจาะทะลุลงข้างล่าง เพื่อสอดคันทวนที่ทำด้วยไม้ชิงชัน ยาวประมาณ 64 เซนติเมตร มีสายทองเหลืองคล้องกับปลายคันทวนด้านล่าง ตรงกลางคันทวนมีรัดอกทำด้วยหวาย ปลายคันทวนด้านบนเจาะรูสำหรับสอดลูกบิด ซึ่งมี 2 หรือ 3 อัน สำหรับขึงสายสะล้อ จากปลายลูกบิดลงมาถึงด้านกลางของกะโหลกมีหย่องสำหรับหนุนสายสะล้อเพื่อให้เกิดเสียงเวลาสี คันชักสะล้อทำด้วยไม้ดัดเป็นรูปโค้ง ซึ่งด้วยหางม้าหรือพลาสติก เวลาสีใช้ยางสนทำให้เกิดเสียงได้

สะล้อสามสายเป็นเครื่องดนตรีพื้นบ้านไทยภาคเหนือ ที่ไม่ค่อยเป็นที่นิยมกันมากนักส่วนใหญ่เมื่อกล่าวถึง ดนตรีสะล้อ ซอ ซึง มักจะมีความเข้าใจเกี่ยวกับเครื่องดนตรี สะล้อ เพียงแต่ว่ามีเฉพาะ สะล้อลูกสาม สะล้อลูกสี่ หรือบางทีเรียก สะล้อเล็ก สะล้อกลาง สะล้อใหญ่ ซึ่งต่างก็เป็นสะล้อสองสาย ดังนั้นสะล้อสามสายจึงมีผู้นิยมเล่นน้อย ผู้ช่วยศาสตราจารย์ศรชัย เตังรัตน์ล้อม อาจารย์ประจำสาขาวิชาดนตรี คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏลำปาง เป็นผู้มีความรู้ ความสามารถทางด้านดนตรีไทย ดนตรีพื้นบ้านภาคเหนือ มีความเชี่ยวชาญการบรรเลงซึง สะล้อ และยังมีผลงานการศึกษาวิจัยเกี่ยวกับซึงหกสาย รวมไปถึงการบรรเลงสะล้อสามสายด้วย อีกทั้งมีการสร้างสรรค์งานประพันธ์เพลงบ้านไ้ว้มากมาย ทั้งมีแง่มุมที่น่าสนใจศึกษาวิจัย

วัตถุประสงค์และขอบเขตของงานวิจัย

1. เพื่อศึกษาบริบทที่เกี่ยวข้องกับการบรรเลงสะล้อสามสายของ ผู้ช่วยศาสตราจารย์ศรชัย เตังรัตน์ล้อม
2. เพื่อศึกษาวิธีการบรรเลงสะล้อสามสาย ของผู้ช่วยศาสตราจารย์ศรชัย เตังรัตน์ล้อม
3. เพื่อศึกษาการดำเนินงานและกลวิธีพิเศษต่างๆ ที่ปรากฏในการบรรเลงสะล้อสามสายของ ผู้ช่วยศาสตราจารย์ศรชัย เตังรัตน์ล้อม

วิธีดำเนินการวิจัย

การดำเนินการศึกษาวิจัย วิเคราะห์การบรรเลง สะล้อสามสาย ของ ผู้ช่วยศาสตราจารย์ศรชัย เตังรัตน์ล้อม ผู้วิจัยใช้ระเบียบวิธีวิจัยเชิงคุณภาพและการเขียนงานวิจัยในรูปแบบของการพรรณนาวิเคราะห์ มีขั้นตอนและวิธีการศึกษาดังต่อไปนี้

1. ขั้นที่ 1 การเตรียมการและรวบรวมข้อมูล
 - 1.1 สัมภาษณ์ ต่อเพลง ทางสะล้อสามสายของผู้ช่วยศาสตราจารย์ศรชัย เตังรัตน์ล้อม
 - 1.2 ทำการบันทึกโน้ตเพลงและตรวจสอบความถูกต้อง
 - 1.3 รวบรวมข้อมูลที่เกี่ยวข้องกับงานวิจัยโดยแบ่งประเภทข้อมูลออกเป็น
 - ข้อมูลทางด้านเอกสาร
 - ข้อมูลจากการสัมภาษณ์

2. ขั้นที่ 2 การวิเคราะห์ข้อมูล

เมื่อเตรียมการและรวบรวมข้อมูลเกี่ยวกับการวิเคราะห์การบรรเลงสละสามสาย ของ ผู้ช่วยศาสตราจารย์ศรชัย เตังรัตน์ล้อม เป็นที่เรียบร้อยแล้ว จึงนำข้อมูลที่ได้มาจัดหมวดหมู่และทำการวิเคราะห์ ในประเด็นดังต่อไปนี้

2.1 วิเคราะห์ทำนองหลักเพลง โดยมีประเด็นในการวิเคราะห์ดังต่อไปนี้

2.1.1 วิเคราะห์รูปแบบเพลง

2.1.2 วิเคราะห์จังหวะ

2.1.3 วิเคราะห์ระดับเสียง

2.1.4 วิเคราะห์ลักษณะการดำเนินทำนอง

2.2 วิเคราะห์วิธีการดำเนินทำนองและการใช้กลวิธีพิเศษที่ปรากฏใน การบรรเลง สละสามสาย ความสัมพันธ์ระหว่างวิธีปฏิบัติ สละสามสายกับทำนองหลักของ ผู้ช่วยศาสตราจารย์ศรชัย เตังรัตน์ล้อม โดยมีประเด็นในการวิเคราะห์ดังต่อไปนี้

2.2.1 วิเคราะห์ลักษณะการดำเนินทำนองบทเพลง

2.2.2 วิเคราะห์ลักษณะเฉพาะทางการบรรเลง สละสามสาย ของ ผู้ช่วยศาสตราจารย์ศรชัย เตังรัตน์ล้อม

3. ขั้นที่ 3 การนำเสนอข้อมูล

เมื่อผู้วิจัยได้วิเคราะห์ข้อมูลเรียบร้อยแล้ว จึงนำเสนอข้อมูลที่ได้จากการวิเคราะห์ในรูปแบบของงานเอกสาร โดยแบ่งข้อมูลออกเป็น 5 บท

ผลการวิจัย

ประวัติและผลงานด้านการประพันธ์เพลงพื้นบ้านของผู้ช่วยศาสตราจารย์ศรชัย เตังรัตน์ล้อม รวม 105 เพลงและบทร้องประกอบการแสดงแสงเสียง ละครเวทีเรื่องน้อยใจยา 9 ฉาก 13 เพลง บทขับร้องอีก 5 เพลง ประพันธ์เพลงแรกชื่อเพลง गाข้างดำ ตั้งแต่ พ.ศ. 2529 และได้มีการประพันธ์บทเพลงพื้นบ้านเรื่อยมาจนถึงปัจจุบัน ผลงานการประพันธ์ทั้งหมดต่างก็มี ความงดงาม ความไพเราะ สะท้อนให้เห็นถึงความสามารถทางการประพันธ์เพลงรวมถึงกลวิธีทางการประพันธ์ ที่มีคุณค่าต่อวงการดนตรีไทย ดนตรีพื้นบ้าน

การวิเคราะห์ เพลงมอญมนต์เขลางค์ เพลงไถลื้อ เพลงสไบ และเพลงทอผ้าลื้อ ผลการวิเคราะห์พบว่า สังกัดลักษณะ โครงสร้างเพลง เพลงมอญมนต์เขลางค์ มีโครงสร้างเพลง เป็นเพลง 3 ท่อน อัตราจังหวะ สองชั้น และชั้นเดียว เพลงไถลื้อ มีโครงสร้างเพลง เป็นเพลง 4 ท่อน อัตราจังหวะสองชั้นและชั้นเดียว เพลงสไบ มีโครงสร้างเพลง เป็นเพลง 2 ท่อน อัตราจังหวะสองชั้นและชั้นเดียว และเพลงทอผ้าลื้อ มีโครงสร้างเพลง เป็นเพลง 2 ท่อน อัตราจังหวะสองชั้นและชั้นเดียว

สำนวนเพลง ในแต่ละบทเพลง มีการดำเนินทำนองในแต่ละประโยคเพลง ในลักษณะแบบการตอบโต้ของวรรคเพลง โดยแบ่งเป็นวรรคหน้าและวรรคหลัง บันไดเสียง ในเพลงมอญมนต์เขลางค์ พบการใช้บันไดเสียง ทางเพียงอบน ทางขวา และทางเพียงอล่าง เพลงไถลื้อ พบการใช้บันไดเสียง ทางขวา ทางเพียงอบน และทางเพียงอล่าง เพลงสไบ พบการใช้บันไดเสียง ทางนอก และทางขวา เพลงทอผ้าลื้อ พบการใช้บันไดเสียง ทางเพียงอบน ทางขวา และทางนอก

การวิเคราะห์ทำนองหลักทำให้ทราบทำนองสารถะที่เป็นเหมือนแกนหลักของทำนองเพลงในแต่ละสำนวนเพลง ซึ่งในแต่ละบทเพลงต่างมีทำนองสารถะที่แตกต่างกันไป ตามแต่ลักษณะของทำนองหลักเดิมในแต่ละบทเพลง ตามที่ผู้ประพันธ์ได้ประพันธ์ไว้ ทำให้บทเพลงมีความลงตัวเหมาะสม มีความสมดุลและมีความสัมพันธ์กัน

จากการศึกษาเปรียบเทียบทำนองหลักและวิธีการบรรเลงระนาดสามสาย ของผู้ช่วยศาสตราจารย์ศรัณย เตังรัตนล่อม ในบทเพลงมอญมนต์เขลางค์ เพลงไทลื้อ เพลงสไบ และเพลงทอผ้าลื้อ พบว่ามีลักษณะเฉพาะกลวิธีต่างๆ ที่ปรากฏในการบรรเลงระนาดสามสาย มีการสืส่งสายพร้อมกัน ทำให้เกิดคู่เสียง ลักษณะที่พบมี 2 ลักษณะ คือ การสืสายทุ้มและสายกลาง ทำให้เกิดการประสานเสียงคู่ 5 เสียงโด และเสียงซอล พร้อมกัน ปรากฏในบทเพลงมอญมนต์เขลางค์ เพลงไทลื้อ เพลงสไบ และเพลงทอผ้าลื้อ และการสืสายกลางและสายเอก ทำให้เกิดการประสานเสียงคู่ 4 เสียงซอล และเสียงโด พร้อมกัน ปรากฏในบทเพลงมอญมนต์เขลางค์ เพลงไทลื้อ เพลงสไบ และเพลงทอผ้าลื้อ

การตกแต่งทำนองโดยการเพิ่มเสียงให้เป็นสำนวนกลอนทางเก็บ ปรากฏในบทเพลงมอญมนต์เขลางค์ เพลงไทลื้อ เพลงสไบ และเพลงทอผ้าลื้อ การบรรเลงโดยการเปลี่ยนสำนวน ลักษณะที่พบมี 3 ลักษณะ คือ 1. การตกแต่งทำนองโดยการเพิ่มเสียง และการเน้นเสียงหรือการซ้ำเสียง ปรากฏในบทเพลงมอญมนต์เขลางค์ เพลงไทลื้อ เพลงสไบ และเพลงทอผ้าลื้อ 2. การตกแต่งทำนองโดยการตัดเสียงออก ลดพยางค์เสียง เพื่อการเน้นย้ำสำนวนเพลง ทำให้ทำนองเด่นขึ้น ปรากฏในบทเพลงมอญมนต์เขลางค์ เพลงไทลื้อ เพลงสไบ และเพลงทอผ้าลื้อ และ 3. การตกแต่งทำนองโดยการเปลี่ยนเสียง เปลี่ยนสำนวน ทำให้ทำนองเด่นขึ้น ดังปรากฏในบทเพลงมอญมนต์เขลางค์ เพลงไทลื้อ เพลงสไบ และเพลงทอผ้าลื้อ

การเปลี่ยนระดับเสียงของการบรรเลง ลักษณะที่พบมี 2 ลักษณะ คือ การเปลี่ยนระดับเสียงจากทำนองหลักเดิมบรรเลงในระดับเสียงสูง สี่ด้วยสายเอก แล้วบรรเลงในระดับเสียงต่ำ สี่ด้วยสายทุ้ม ปรากฏในบทเพลงมอญมนต์เขลางค์ เพลงไทลื้อ เพลงสไบ และเพลงทอผ้าลื้อ และการเปลี่ยนระดับเสียงจากทำนองหลักเดิมบรรเลงในระดับเสียงต่ำ สี่ด้วยสายทุ้ม แล้วบรรเลงในระดับเสียงสูง สี่ด้วยสายเอก ปรากฏในบทเพลงมอญมนต์เขลางค์ และไม่พบลักษณะนี้ในบทเพลงไทลื้อ เพลงสไบ และเพลงทอผ้าลื้อ ทำให้ทราบได้ว่าการบรรเลงระนาดสามสาย ในเพลงไทลื้อ เพลงสไบ และเพลงทอผ้าลื้อ เหมาะสมกับสำนวนเพลงในระดับเสียงทุ้ม เปรียบเทียบได้จากการพบ การเปลี่ยนระดับเสียงจากทำนองหลักเดิมบรรเลงในระดับเสียงสูง สี่ด้วยสายเอก แล้วบรรเลงในระดับเสียงต่ำ สี่ด้วยสายทุ้ม

จากการศึกษาบทเพลงมอญมนต์เขลางค์ เพลงไทลื้อ เพลงสไบ และเพลงทอผ้าลื้อ ลักษณะวิธีการต่างๆที่ปรากฏในการบรรเลง ระนาดสามสาย ของผู้ช่วยศาสตราจารย์ศรัณย เตังรัตนล่อม มีการปรับเปลี่ยนสำนวนให้เหมาะสมกับสำนวนเพลง การจัดระเบียบการใช้คันทัก การสืเข้า สือออก การพรมนิ้ว การเลื่อนนิ้ว ให้เหมาะสมกับแต่ละสำนวนของแต่ละบทเพลง และสอดคล้องสัมพันธ์กับทำนองเพลง ทำให้บทเพลง มีความไพเราะ

ข้อเสนอแนะ

สล้อสามสายเป็นดนตรีพื้นบ้าน เป็นวัฒนธรรมอันทรงคุณค่าของล้านนาที่ควรได้รับการส่งเสริม สนับสนุน และอนุรักษ์ การจัดกิจกรรมที่เกี่ยวกับงานวัฒนธรรมไทย วัฒนธรรมพื้นบ้าน การเปิดโอกาสให้มีการ สร้างสรรค์ผลงานทางด้านวัฒนธรรม การเผยแพร่ผลงาน ส่งเสริมศิลปินพื้นบ้าน ดังเช่น ผู้ช่วยศาสตราจารย์ศร ชัย เต็งรัตนล่อม บุคคลผู้ซึ่งมีผลงานด้านการประพันธ์เพลงพื้นบ้านไว้เป็นอันมาก ย่อมเป็นการสืบสานจรรโลง วัฒนธรรมดนตรีล้านนา และส่งต่อภูมิปัญญาแก่อนุชนสืบไป

รายการอ้างอิง

ศรชัย เต็งรัตนล่อม. 2547. ซึ่ง 6 สาย ต่ำบลทุ่งกว้าว อำเภอเมืองปาน จังหวัดลำปาง. วิทยานิพนธ์

ปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาดุริยางค์ไทย ภาควิชาดุริยางค์ศิลป์ คณะศิลปกรรม-

ศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

_____. 2547. ร้อยเพลงพื้นบ้านภาคเหนือ การประพันธ์บทเพลงแห่งลุ่มแม่น้ำ ปิง วัง ยม น่าน. สำนัก ศิลปะและวัฒนธรรม มหาวิทยาลัยราชภัฏลำปาง : ลำปางการพิมพ์.

_____. 2547. ศิลปะทางเพลงพื้นบ้านภาคเหนือ. สำนักศิลปะและวัฒนธรรม มหาวิทยาลัยราชภัฏ ลำปาง: ลำปางการพิมพ์.



การแสดงเดี่ยวคลาริเน็ตโดยรัฐา โกสิตานนท์
A CLARINET RECITAL BY RATHA GOSITANON

รัฐา โกสิตานนท์*
ดวงใจ ทิวทอง**

บทคัดย่อ

การแสดงเดี่ยวคลาริเน็ตในครั้งนี้มีจุดประสงค์เพื่อพัฒนาศักยภาพในการปฏิบัติคลาริเน็ตของผู้แสดง ทั้งทางด้านเทคนิคการแสดงรวมถึงการตีความบทเพลงรวมถึงการปฏิบัติจริงในการจัดการแสดงเดี่ยวคลาริเน็ตเป็นแนวทางในการศึกษาบทเพลงโดยผู้แสดงได้ทำการรวบรวมบทเพลงในรายการแสดง เช่น ประวัติของบทเพลงรวมถึงประวัติของผู้ประพันธ์เพื่อเป็นส่วนสำคัญในการพัฒนาความสามารถในการแสดงเดี่ยวคลาริเน็ตของผู้แสดง

การแสดงเดี่ยวคลาริเน็ตในครั้งนี้ผู้แสดงได้คัดเลือกบทเพลงจากยุคสมัยโรแมนติก 4 เพลง ได้แก่ (1) Premiere Rhapsodie for Clarinet and Piano ประพันธ์โดย Claude Debussy (2) Sonatina for Clarinet and Piano ประพันธ์โดย Bohuslav Martinu (3) There Pieces for Clarinet solo ประพันธ์โดย Igor Stravinsky (4) Sonate Opus 120 NO.2 ประพันธ์โดย Johannes Brahms

การแสดงเดี่ยวคลาริเน็ตในครั้งนี้จัดขึ้นเมื่อวันที่ 23 เมษายน พ.ศ. 2558 เวลา 19.00 น. ณ ชั้น 3 ห้องแสดงดนตรี คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย การแสดงทั้งหมดใช้เวลา 1 ชั่วโมง 10 นาที รวมพักครึ่งการแสดง

คำสำคัญ: การแสดงเดี่ยวคลาริเน็ต/รัฐา โกสิตานนท์

Abstract

This Clarinet recital aims to develop the performer's clarinet capacity in clarinet techniques and music interpretation, including recital preparation and performance. The recital provides a way for the performer to improve his performing ability as he compiles information on the repertoire such as historical contexts and backgrounds of the pieces and the composers.

This recital, the performer selects 4 songs from romantic period, as follows: (1) Premiere Rhapsodie for Clarinet and Piano by Claude Debussy (2) Sonatina for Clarinet and Piano by Bohuslav Martinu (3) There Pieces for Clarinet solo by Igor Stravinsky (4) Sonate Opus 120 NO.2 by Johannes Brahms

The clarinet recital took place on Thursday april 23, 2015 7.00 pm at Faculty of Fine and Applied Arts Recital hall Chulalongkorn University Bangkok, Thailand. The approximate time of the clarinet recital is one hour and ten minutes including an interval.

Keywords: Clarinet Recital / Ratha Gositanon

* นิสิตระดับมหาบัณฑิต ศิลปกรรมศาสตรมหาบัณฑิต สาขาศรีวิภาคศิลป์ตะวันตก คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

Caesar@hotmail.com

** รองศาสตราจารย์, สาขาศรีวิภาคศิลป์ตะวันตก คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย DuangjaiA@chula.ac.th

บทนำ

การแสดงเดี่ยวคลาริเน็ตครั้งนี้ผู้แสดงได้คัดเลือกบทเพลงที่มาจากยุคสมัยโรแมนติก เป็นยุคสมัยแห่งการแสดงออกถึงอารมณ์ความรู้สึก ตลอดจนจินตนาการและความอิสระเป็นตัวของตัวเองในการแสดง โดยเพลงที่ผู้แสดงคัดเลือกมามีลักษณะแตกต่างกันทั้งรู้แบบ ความหมาย และความหลากหลายทางด้านอารมณ์ ส่งผลให้ผู้แสดงได้พัฒนาความสามารถด้านต่าง ๆ ได้อย่างเต็มที่

วัตถุประสงค์และขอบเขตของงานวิจัย

ผู้แสดงมีวัตถุประสงค์หลักในการแสดง ดังนี้

1. พัฒนาศักยภาพในการปฏิบัติคลาริเน็ตและการตีความบทเพลง
2. ศึกษาและปฏิบัติจริงในการแสดงเดี่ยวคลาริเน็ต
3. เป็นแนวทางแก่ผู้ที่สนใจจากการศึกษาบทเพลงของคลาริเน็ตจากยุคโรแมนติก
4. เผยแพร่ผลงานทางวรรณกรรมเพลงคลาริเน็ตจากยุคโรแมนติกแก่ผู้ที่สนใจ
5. ศึกษาและรวบรวมข้อมูลของบทเพลงที่แสดง เช่น ประวัติของบทเพลงและประวัติของผู้ประพันธ์

วิธีดำเนินการวิจัย

1. ทำการคัดเลือกบทเพลงที่จะใช้ในการแสดง ปรีกษาอาจารย์ที่ปรึกษาและอาจารย์ฝึกสอนคลาริเน็ต
2. ศึกษาและค้นคว้าเกี่ยวกับประวัติและการวิเคราะห์บทเพลงที่จะแสดง
3. ศึกษาบทเพลงกับอาจารย์ฝึกสอนคลาริเน็ต ทั้งทางด้านดนตรี การสื่อความหมายและเทคนิค
4. จัดหาผู้แสดงร่วมให้เหมาะสมกับเพลงที่จะแสดง
5. ฝึกฝนบทเพลงที่ได้ศึกษากับอาจารย์ฝึกสอนคลาริเน็ตให้เกิดความชำนาญ
6. จัดเวลาฝึกซ้อมรวมกับนักแสดงร่วมให้เกิดความชำนาญ
7. แบ่งเวลาซ้อมบทเพลงให้เหมาะสม
8. เตรียมความพร้อมทั้งทางร่างกายและจิตใจเพื่อการแสดง
9. กำหนดวัน เวลา และสถานที่แสดง
10. จัดทำสูจิบัตรสำหรับการแสดง
11. จัดการฝึกซ้อมเสมือนจริง
12. วิเคราะห์ผลการวิจัยและสรุปผลเป็นรูปเล่ม

ผลการวิจัย

1. คัดเลือกบทเพลงที่จะแสดงปรึกษากับอาจารย์ที่ปรึกษาและอาจารย์ผู้ฝึกสอนคลาริเน็ต
2. ได้เรียนรู้เทคนิคและอารมณ์ การสื่อความหมายที่เหมาะสมของเพลง
3. เตรียมการแสดงเดี่ยวคลาริเน็ตได้อย่างเป็นขั้นตอนและมีประสิทธิภาพ
4. สามารถตีความบทเพลงได้อย่างลึกซึ้งมีผลทำให้ผู้แสดงมีความมั่นใจ เข้าใจ และแสดงออกมาได้ดี
5. ได้อนุรักษ์ผลงานเพลงคลาริเน็ตในยุคโรแมนติกและส่งเสริมให้ผู้คนสนใจชมการแสดงเดี่ยว

ผลสรุปการดำเนินการวิเคราะห์

1. การคัดเลือกบทเพลง

สิ่งสำคัญอันดับแรกสำหรับการคัดเลือกบทเพลง ผู้แสดงจำเป็นต้องกำหนดเป้าประสงค์ของการแสดงเดี่ยวว่าผู้แสดงหวังจะให้การแสดงในครั้งนี้เกิดประโยชน์กับผู้ฟังและตัวผู้แสดงเองเช่นไร จากนั้น ผู้แสดงคัดเลือกบทเพลงให้มีความหมายมีอารมณ์ของบทเพลงและผู้ประพันธ์ที่แตกต่างกันตลอดจนถึงการจัดสรรเวลาจำนวนเพลงที่จะเล่นให้เหมาะกับการแสดง

เมื่อได้เพลงครบแล้วผู้แสดงจัดลำดับเพลงที่จะทำการแสดงให้เหมาะสมโดยแบ่งออกเป็น 2 ช่วง ในแต่ละช่วงนั้นไม่ควรจะมีระยะเวลาที่แตกต่างกันมากไป และเพลงสุดท้ายของแต่ละช่วงควรมีช่วงจบที่สวยงามเป็นทำนองที่ผู้ฟังสามารถสัมผัสได้ถึงความสมบูรณ์ของการจบช่วง

ผู้แสดงได้คัดเลือกบทเพลงที่จะแสดงไว้ทั้งหมด 4 เพลงโดยการแสดงเดี่ยวคลาริเน็ตครั้งนี้ ผู้แสดงได้คัดเลือกบทเพลงโดยพิจารณาจากคุณค่าของบทประพันธ์ความไพเราะความเหมาะสมทางด้านเทคนิค การแสดงออกทางด้านอารมณ์ ความเหมาะสมของระยะเวลา การจัดสรรกำลังของผู้แสดงให้เหมาะสม

การแสดงเดี่ยวครั้งนี้ แบ่งออกเป็น 2 ช่วงด้วยกัน โดยใช้ระยะเวลาทั้งหมด 1 ชั่วโมง 10 นาที

รายการแสดงประกอบด้วยบทเพลงดังต่อไปนี้

1. Premiere Rhapsodie ประพันธ์โดย Claude Debussy
2. Sonatina for Clarinet and Piano ประพันธ์โดย Bohuslav Martinu
 - Moderato
 - Andante
 - Poco Allegro

จบเพลงที่ 2 มีการพักการแสดง 10 นาที

3. There pieces for Clarinet Solo ประพันธ์โดย Igor Stravinsky
4. Sonate in E flat Major, Opus 120 NO.2
 - Allegro amabile
 - Allegro appassionato
 - Andante con moto; Allegro

ใช้เวลาในการแสดงรวมทั้งหมดประมาณ 70 นาที

2. การเตรียมพร้อมสำหรับการแสดงเดี่ยวคลาริเน็ต

การเตรียมความพร้อมสำหรับผู้แสดงนั้นใช้ระยะเวลาในการเตรียมตัวนาน ทั้งนี้เพื่อให้ผู้แสดงเตรียมความพร้อมทั้งร่างกายและจิตใจ ในด้านของบทเพลงนั้น ผู้แสดงได้ค้นหาศิลปินที่ได้ทำการบันทึกเสียงเพลงที่ผู้แสดงเตรียมการแสดงไว้เพื่อฟังทบทวนบทเพลงให้เกิดความจำในทุก ๆ ช่วงของเพลง การกระทำแบบนี้เพื่อป้องกันความผิดพลาดที่อาจจะเกิดขึ้นระหว่างผู้แสดงกับผู้แสดงร่วมเพื่อการแสดงรวมกันให้เกิดความสัมพันธ์สอดคล้องตลอดทั้งเพลง เปรียบเทียบการแสดงบทเพลงของศิลปินแต่ละท่าน เพื่อศึกษาการแสดงออกถึงความหมายของแต่ละช่วงของเพลงที่ไม่เหมือนกัน ตลอดจนค้นหาความเป็นตัวตนของผู้แสดงในการแสดงบทเพลงให้ออกมาเป็นตัวตนของตัวเองให้มากที่สุด

การเตรียมความพร้อมทางด้านร่างกาย ผู้แสดงเตรียมพร้อมร่างกายโดยการฝึกการแสดงแบบเสมือนจริงเป็นประจำทุกวัน อย่างน้อยวันละครั้ง ผู้แสดงสามารถสังเกตตนเองได้ว่า ผู้แสดง

มีความอดทนทางร่างกายมากขึ้น ร่างกายของผู้แสดงสามารถควบคุมความเหนื่อยล้าระหว่างการแสดงได้ดีขึ้น ฝึกซ้อมเป็นระยะเวลานานขึ้นและจากผลของการกระทำนั้น สามารถทำให้ผู้แสดงควบคุมตนเองและเครื่องดนตรีคลาริเน็ตได้ดีขึ้น ส่งผลให้ผู้แสดงสามารถแสดงออกถึงอารมณ์ของทุกบทเพลงที่เตรียมการแสดงได้อย่างครบถ้วนโดยไม่ต้องคำนึงถึงความอ่อนล้าที่จะเกิดขึ้นกับร่างกาย การออกกำลังกายชนิดนอนร่างกายและนิ้วมือที่เป็นส่วนสำคัญในการแสดงเดี่ยวคลาริเน็ตเช่น การวายน้ํา ก็เป็นส่วนสำคัญของการเตรียมความพร้อมของร่างกายโดยเฉพาะระบบการหายใจ ปอดและกระบังลมอันเป็นส่วนสำคัญของการแสดงเดี่ยวคลาริเน็ต

ส่วนการเตรียมพร้อมทางด้านจิตใจนั้น ผู้แสดงได้ทำการแสดงบทเพลงให้กับนักเรียนของผู้แสดงเป็นประจำ เพื่อฝึกฝนการแก้ปัญหาเฉพาะหน้าและการควบคุมจิตใจให้มีสมาธิอยู่กับบทเพลงขจัดความตื่นตระหนกอันเป็นสิ่งสำคัญที่จะทำให้การแสดงออกมาไม่สมบูรณ์แบบอย่างที่คุณแสดงตั้งใจ

3. การเตรียมสถานที่แสดงและเครื่องดนตรี

ควรเลือกสถานที่ที่มีเปียโนที่มีคุณภาพดี โดยเฉพาะการปรับเสียงของเปียโนให้ตรงกับเครื่องดนตรีคลาริเน็ตของผู้แสดงมีความสำคัญมากสำหรับการแสดงเดี่ยว เพราะถ้าระดับเสียงของเปียโนไม่ตรงแล้วการแสดงของผู้แสดงและผู้แสดงร่วมจะไม่มีคามหมายใดเลย เพราะถ้าเครื่องดนตรีทั้งสองขึ้นให้เสียงไม่ตรงกัน ก็ไม่สามารถสร้างสรรค์ดนตรี ความรู้สึกของบทเพลง รวมถึงอารมณ์ของเพลงและผู้แสดงกับผู้แสดงร่วมที่มีความสำคัญมากออกมาได้ การจัดที่นั่งสำหรับผู้ชมการแสดงนั้น ควรจัดให้ผู้ชมสามารถมองเห็นการแสดงได้อย่างชัดเจน เพื่อให้ผู้ชมทุกท่านสามารถมองเห็นและได้ยินเสียงของผู้แสดงและผู้แสดงร่วมได้มากที่สุดเท่าที่จะเป็นไปได้

สิ่งสำคัญที่สุด ถ้าสามารถทำได้ผู้แสดงและผู้แสดงร่วมควรฝึกซ้อมกับสถานที่จริงและกับเปียโนตัวที่ใช้แสดงจริง เพื่อให้ผู้แสดงร่วมเกิดความคุ้นเคยกับเปียโน และผู้แสดงจะได้เกิดความคุ้นเคยกับเสียงเปียโนเช่นกัน

ข้อเสนอแนะ

จากการศึกษาวิจัย ผู้แสดงควรศึกษาว่ารูปแบบของเสียงคลาริเน็ตที่ออกมาจากตัวผู้แสดงเป็นรูปแบบใด ควรปรับปรุงช่วงเสียงใดของตัวผู้แสดงเองให้ดีขึ้น รู้จักความพอดีและการเกลี่ยพลังให้พอดีตลอดทั้งการแสดง ไม่ว่าบทเพลงนั้นจะให้อารมณ์ความรู้สึกมากหรือน้อยแค่ไหน สิ่งสำคัญที่ควรจะต้องคำนึงถึงคือคุณภาพเสียงที่ดี สิ่งที่จะทำให้เกิดเสียงที่ดีได้ คือการหายใจให้ถูกวิธี การใช้ลมให้มีทิศทางชัดเจน การวางรูปปากของผู้แสดงเปรียบเสมือนจุดเริ่มต้นของการสร้างเสียงที่ดี จึงจำเป็นอย่างมากที่ผู้แสดงจะต้องวางรูปปากให้ถูกต้อง และห้ามเปลี่ยนรูปปากไปตามความยากง่ายของบทเพลงเป็นอันขาด ควรรักษารูปปากไว้เสมอ และให้ลมในตัวของผู้แสดงเป็นตัวสนับสนุนแทน

ผู้แสดงต้องฝึกฝนการปฏิบัติคลาริเน็ตทุกวัน การวางรูปปาก ลักษณะการวางนิ้วให้สอดคล้องกับคลาริเน็ตด้วยท่าทางที่ถูกต้อง เป็นสิ่งจำเป็นมาก ในแต่ละวันผู้แสดงอาจมีเวลาในการฝึกฝนการปฏิบัติไม่เท่ากัน ผู้แสดงควรต้องจัดลำดับความสำคัญของการฝึกซ้อมให้ถูก โดยเอาปัญหาที่เกิดขึ้นกับผู้แสดงเป็นตัวตั้ง ยกตัวอย่างหากผู้แสดงมีปัญหาเกี่ยวกับเรื่องเสียง ก็ควรใช้เวลาในการเล่นเสียงที่ยาวให้ได้จำนวนเสียงเยอะที่สุดเท่าที่เวลาจะเอื้ออำนวย หากผู้แสดงมีปัญหาเกี่ยวกับเรื่องเทคนิคระบบนิ้ว ก็สามารถฝึกซ้อมได้โดยหาแบบฝึกหัดที่มีความสัมพันธ์กับเทคนิคที่ผู้แสดงพบปัญหาหรือเจาะจงเฉพาะช่วงเพลงที่เกิดปัญหากับผู้แสดงและฝึกซ้อมในอัตราจังหวะที่ช้ากว่าจังหวะจริง ฝึกจนเกิดความชำนาญแล้วจึงค่อยเพิ่มอัตราจังหวะขึ้นตามความเหมาะสมจนได้อัตราจังหวะที่ตรงกับบทเพลง

รายการอ้างอิง

ภาษาไทย

ณัฏชา พันธุ์เจริญ. 2552. *พจนานุกรมศัพท์ดุริยางคศิลป์*. พิมพ์ครั้งที่ 3. กรุงเทพมหานคร: สำนักพิมพ์
เกศกะรัต

_____. 2551. *สังคีตลักษณ์และการวิเคราะห์*. พิมพ์ครั้งที่ 3. กรุงเทพมหานคร: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์
มหาวิทยาลัย

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

ภาษาอังกฤษ

Claude Debussy. 1909. *Premiere Phapsodie for Clarinet and Piano*. Boston : Isabella Stewart
Gardner Museum.

Bohuslav Martinu. 1956. *Sonatina for Clarinet and Piano*. ET's Clarinet Studio : Eric Tishkoff.

Igor Stravinsky. 1919. *Three Pieces for Clarinet Solo*. Sherman Friedland's Clarinet Corner.

Johannes Brahms. 1890. *Clarinet Sonate in E-flat Major No.2 Op 120*. Earsense.



กลวิธีการแสดงบทบาทนางยักษ์แปลงในละครนอก
TECHNIQUES IN THE PERFORMANCE OF THE ROLE OF DISGUISED FEMALE DEMON
IN LAKHON NOK

นันทนา สาธิตสมมนต์ *

ผุสดี หลิมสกุล **

บทคัดย่อ

วิทยานิพนธ์เรื่อง กลวิธีการแสดงบทบาทนางยักษ์แปลงในละครนอก มีวัตถุประสงค์ของการวิจัยเพื่อศึกษาความเป็นมา องค์ประกอบการแสดง กระบวนท่ารำและกลวิธีในการแสดง โดยเลือกศึกษาบทบาทการแสดงของนางยักษ์แปลง 3 บทบาทได้แก่ บทบาทนางสันธิในละครนอกเรื่อง รถมเสน บทบาทนางผีเสื้อสมุทรแปลงในละครนอกเรื่อง พระอภัยมณี และบทบาทนางพันธุรัตแปลงในละครนอกเรื่อง สังข์ทอง ผลการวิจัยพบว่า นางยักษ์แปลง หมายถึงตัวละครที่มีชาติกำเนิดเป็นยักษ์เพศหญิงและได้แปลงกายเป็นนางมนุษย์ โดยมีวัตถุประสงค์ในการแปลงกายที่แตกต่างกัน กลวิธีในการแสดงมีลักษณะสำคัญดังนี้คือ การรำแบบมีจริต มีความกระฉับกระเฉง เน้นใช้จังหวะในการรำและการใส่พลังลงไปในท่ารำ ลีลาในการรำและการแสดงอารมณ์ตามบทบาทเน้นการแสดงออกอย่างเปิดเผยและมีลักษณะเกินจริงโดยแสดงออกผ่านทางสีหน้า แววตาและท่าทาง การเจรจาต้องใช้น้ำเสียงให้มีความสอดคล้องกับอารมณ์ของตัวละคร ซึ่งตัวนางยักษ์แปลงทั้ง 3 บทบาทมีท่วงทีลีลาในการรำที่คล้ายคลึงกัน แต่ต่างกันในด้านของการแสดงอารมณ์ ผู้แสดงบทบาทนางยักษ์แปลงต้องเป็นบุคคลที่มีรูปร่างหน้าตาสวยงาม มีทักษะทางนาฏศิลป์ไทยเป็นอย่างดี มีบุคลิกภาพมั่นใจในตนเอง กล้าแสดงออก มีปฏิภาณไหวพริบสามารถแก้ไขปัญหาเฉพาะหน้าได้ดี

คำสำคัญ: กลวิธี/นางยักษ์แปลง/ละครนอก

Abstract

The objective of "Techniques in the Performance of the Role of Disguised Female Demon in Lakhonnok" is to study the history, elements of performance, dance patterns, and techniques of performance. The case studies included three roles of disguised female demons: the role of Santhumala in "Rathasena," the role of Nang Phisua Samut in "Phra Aphai Mani," and the role of Nang Phanthurat in "Sang Thong." The results revealed that, a disguised female demon means the character who is born as a female demon and transforms herself into a female human. The purposes of the disguise are different. Significant techniques of performance can be described as follows; dance is performed with manners and dynamic, focusing on rhythm of the dance and the vigor of dance patterns. Dance styles and emotional expression focus on the openly and exaggerated expression through facial expressions, eyes, and gestures. The tone of voice used in dialogues need to be corresponding with the emotion of the character. The three roles of disguised female demons have similar dance styles and patterns, but they are different in terms of emotional expression. The requirements for the performers who perform the role of disguised female demon are found to be good look, good skills in Thai classical dance, self-confidence, expressiveness, intelligence and wit in improvisation.

Keywords: Techniques / Disguised Female Demon / Lakhon Nok

* นิสิตระดับมหาบัณฑิต ศิลปศาสตรมหาบัณฑิต ภาควิชานาฏศิลป์ สาขาวิชานาฏศิลป์ไทย ศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, aimaimaim1011@hotmail.com

** รองศาสตราจารย์, ภาควิชานาฏศิลป์ สาขาวิชานาฏศิลป์ไทย คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, bunditlim@hotmail.com

บทนำ

ละครนอก คือละครรูปแบบดั้งเดิมซึ่งเกิดขึ้นตั้งแต่สมัยกรุงศรีอยุธยา มีลักษณะการดำเนินเรื่องรวดเร็ว มุ่งความตลกขบขันสนุกสนาน ไม่เคร่งครัดในเรื่องจารีตมากนัก ลีลาการร่ายรำกระฉับกระเฉงคล่องแคล่ว เรื่องที่ใช้สำหรับแสดงละครนอกสามารถแสดงได้ทุกเรื่อง ยกเว้น 3 เรื่อง ได้แก่ รามเกียรติ์ อิเหนา และอุณรุท ซึ่งเป็นเรื่องที่ใช้สำหรับการแสดงละครใน

วรรณกรรมที่ใช้ในการแสดงนาฏศิลป์ไทยนั้น มักปรากฏการนำเรื่องราวการแสดงปาฏิหาริย์หรือเหตุการณ์ที่เป็นเรื่องของจินตนาการอันเหนือธรรมชาติ ตัวละครมีอิทธิฤทธิ์สามารถเหาะเหินเดินอากาศ มีพลังอำนาจมากมาย มีเวทมนตร์สามารถเสกสิ่งของ นิमितกายหรือสามารถแปลงกายเป็นตัวละครอื่น ๆ ได้ตามที่ตนปรารถนา โดยเฉพาะอย่างยิ่งการแปลงกายของตัวละครซึ่งมักปรากฏอยู่มากมายในการแสดงโขน ละครรำ และเป็นเหตุการณ์สำคัญอันเป็นปัจจัยที่ส่งผลต่อจุดเปลี่ยนของเรื่องราวในการแสดงอีกด้วย การแปลงกายของตัวละคร หมายถึง “การเปลี่ยนแปลงรูปร่างให้มีลักษณะที่แตกต่างไปจากรูปเดิมอย่างสิ้นเชิง โดยใช้เวทมนตร์คาถาหรืออิทธิฤทธิ์จนไม่สามารถจดจำรูปเดิมได้” (วิยะดา มากจ้อย 2550: 32) การแปลงกายในการแสดงนาฏศิลป์ไทยนั้น มีทั้งตัวละครที่เป็นตัวพระ ตัวนาง ตัวยักษ์ และตัวลิง สำหรับตัวละครที่มีการแปลงกายและมีบทบาทโดดเด่นในการดำเนินเรื่องราว มีความซับซ้อนในการแสดงออกทางอารมณ์ สามารถสร้างสีสันให้ผู้ชมเป็นอย่างยิ่ง คือตัวละครประเภทนางยักษ์แปลง

นางยักษ์แปลง คือตัวละครที่มีชาติกำเนิดเป็นยักษ์เพศหญิง และได้แปลงกายเป็นมนุษย์ที่มีรูปร่างหน้าตาสวยงามดั่งงาม บทบาทของนางยักษ์แปลงนั้นปรากฏอยู่ทั้งในการแสดงโขนและละคร ที่ปรากฏในการแสดงโขน ได้แก่ นางศูรพนขา นางเบญกาย นางอดุลปีศาจ และที่ปรากฏในการแสดงละครนอกได้แก่ นางเกศสุริยงแปลง ในละครนอกเรื่องสุวรรณหงส์ นางสนธิ์ ในละครนอกเรื่องรถเสน นางผีเสื้อสมุทรแปลง ในละครนอกเรื่องพระอภัยมณี และนางพันธุรัตแปลง ในละครนอกเรื่องสังข์ทอง โดยเฉพาะอย่างยิ่งการแสดงบทบาทนางยักษ์แปลงในละครนอก ซึ่งผู้แสดงจะต้องถ่ายทอดบทบาทการแสดงผ่านลีลาการร่ายรำและการเจรจา ซึ่งเป็นบทบาทที่มีความสำคัญและสร้างสีสันให้กับละครเป็นอย่างยิ่ง หากผู้แสดงถ่ายทอดอารมณ์ได้ไม่สมบทบาทก็จะทำให้การแสดงละครเรื่องนั้นขาดอรรถรสไปในทันที ดังนั้นผู้แสดงบทบาทนางยักษ์แปลงจะต้องมีทักษะและชั้นเชิงในการแสดงเป็นพิเศษ สามารถถ่ายทอดอารมณ์ ความรู้สึกผ่านทางสีหน้า แววตา ท่าทาง และคำพูดอย่างสมบทบาท นอกจากนี้ผู้แสดงยังต้องเป็นบุคคลที่มีความมั่นใจในตนเอง กล้าแสดงออก มีปฏิภาณไหวพริบสามารถแก้ไขปัญหาเฉพาะหน้าได้ดีจึงจะทำให้ผู้ชมเกิดความรู้สึกคล้อยตาม และประทับใจ ซึ่งถือเป็นบทบาทสำคัญที่ทำทลายความสามารถของผู้แสดงอย่างยิ่ง

ดังที่กล่าวมาข้างต้นทำให้ผู้วิจัยสนใจศึกษากระบวนการบรรณาการและกลวิธีการแสดงบทบาทนางยักษ์แปลงในละครนอก โดยบันทึกเป็นข้อมูลทางวิชาการอันจะเป็นประโยชน์แก่วงการนาฏศิลป์และผู้ที่เกี่ยวข้องต่อไป

วัตถุประสงค์และขอบเขตของงานวิจัย

1. เพื่อศึกษาประวัติความเป็นมาและองค์ประกอบการแสดงบทบาทนางยักษ์แปลงในละครนอก
2. เพื่อศึกษาวิเคราะห์กระบวนการบรรณาการและกลวิธีการแสดงบทบาทนางยักษ์แปลงในละครนอก

โดยเลือกศึกษาบทบาทนางยักษ์แปลงในละครนอก 3 บทบาท ได้แก่ นางสนธิ์ในละครนอกเรื่องรถเสน ตอนอุบายนางสนธิ์ นางผีเสื้อสมุทรแปลงในละครนอกเรื่อง พระอภัยมณี ตอนนางผีเสื้อสมุทรเกี้ยวพระอภัยมณี และนางพันธุรัตแปลงในละครนอกเรื่องสังข์ทอง ตอน พระสังข์หนีนางพันธุรัต

วิธีดำเนินการวิจัย

การศึกษาเรื่อง กลวิธีการแสดงบทบาทนางยักษ์แปลงในละครนอก เป็นการวิจัยเพื่อมุ่งเน้นให้เห็นถึงความเป็นมา องค์ประกอบการแสดง ตลอดจนการวิเคราะห์กระบวนการทำรำและกลวิธีในการแสดงบทบาทนางยักษ์แปลงในละคร โดยมีขั้นตอนและกระบวนการวิจัย ดังนี้

1. ศึกษาและรวบรวมข้อมูลจากเอกสาร ตำราทางวิชาการ วิทยานิพนธ์ ผลงานการวิจัย บทละคร สุจิตร์การแสดงและเอกสารอื่นๆ ที่เกี่ยวข้อง
2. เก็บรวบรวมและวิเคราะห์ข้อมูลจากการสัมภาษณ์ การสนทนา จากผู้ทรงคุณวุฒิทางด้านนาฏยศิลป์ไทยและทางด้านดุริยางค์ไทย
3. สังเกตการณ์จากการแสดงบทบาทนางยักษ์แปลงในละครนอก
4. ศึกษาจากวีดิทัศน์การแสดงบทบาทนางยักษ์แปลงในละครนอก
5. รับการถ่ายทอดกระบวนการทำรำจากผู้ทรงคุณวุฒิทางด้านนาฏยศิลป์ไทย รวมทั้งการฝึกปฏิบัติด้วยตนเอง เพื่อใช้เป็นแนวทางในการวิเคราะห์กระบวนการทำรำ และกลวิธีการแสดงบทบาทนางยักษ์แปลงในละครนอก ทั้ง 3 บทบาท
6. การจัดลำดับและเรียบเรียงข้อมูลทั้งหมด
7. วิเคราะห์ข้อมูลและจัดพิมพ์รูปเล่มวิทยานิพนธ์
8. พบอาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์เพื่อตรวจสอบ ขอคำแนะนำ และปรับปรุงแก้ไข
9. เสนอผลการวิจัยต่อประธานหลักสูตรและคณะกรรมการ

ผลการวิจัย

จากการศึกษาเรื่องกลวิธีการแสดงบทบาทนางยักษ์แปลงในละครนอก ผู้วิจัยได้กำหนดวัตถุประสงค์ในการศึกษาและวิเคราะห์ไว้ 2 ประการ ได้แก่ เพื่อศึกษาประวัติความเป็นมา องค์ประกอบการแสดง และเพื่อศึกษากระบวนการทำรำและกลวิธีในการแสดงบทบาทนางยักษ์แปลงในละครนอก ซึ่งได้ผลการวิจัยดังนี้

นางยักษ์แปลง หมายถึง ตัวละครที่มีชาติกำเนิดเป็นยักษ์เพศหญิง และได้ทำการแปลงกายเป็นนางมนุษย์ โดยมีวัตถุประสงค์ในการแปลงกายที่แตกต่างกัน ได้แก่ ต้องการหาคู่ครองที่เป็นมนุษย์ หรือต้องการปิดบังชาติกำเนิดของตนเองเพื่ออยู่ร่วมกับมนุษย์ บทนางยักษ์แปลงจึงเป็นบทบาทสำคัญสร้างความพลิกผันและสีสันในการดำเนินเรื่องราวของละครอย่างยิ่ง ดังนี้

- นางสาวสนธิ์ แปลงกายเป็นนางมนุษย์ โดยมีวัตถุประสงค์เพื่อต้องการเป็นพระมเหสีของท้าวพลสิทธิ์และแก้แค้นนางสิบสอง บทบาทสำคัญของนางสนธิ์ที่ปรากฏในการแสดงละครนอกเรื่องรถเสน คือ นางสนธิ์คิดอาฆาตแค้นรถเสนซึ่งเป็นบุตรชายของนางเท่ากับท้าวพลสิทธิ์จึงคิดหาอุบายสังหารรถเสน โดยแสร้งทำเป็นปวดท้องอย่างรุนแรง และทำทีเป็นทูลท้าวพลสิทธิ์ให้ขอร้องรถเสนช่วยเดินทางไปยังเมืองคบุรีเพื่อเก็บลูกมะม่วงหาวมะนาวโห่มาทำเป็นยาซึ่งรถเสนก็ยินดียรับอาสา นางสนธิ์จึงเขียนสารฝากส่งไปถึงนางเมรีใจความว่า ถึงกลางวันให้ฆ่ากลางวัน ถึงกลางคืนให้ฆ่ากลางคืน

- นางผีเสื้อสมุทร แปลงกายเป็นนางมนุษย์ โดยมีวัตถุประสงค์เพื่อต้องการพระอภัยมณีเป็นสามี บทบาทสำคัญของนางผีเสื้อสมุทรแปลงในการแสดงละครนอกเรื่องพระอภัยมณี คือ นางผีเสื้อสมุทรแปลงเข้ายั่ววน เกี้ยวพาราสีพระอภัยมณี จนพระอภัยมณีต้องจำใจยอมเป็นสามีของนาง

- นางพันธุรัต แปลงกายเป็นนางมนุษย์ โดยมีวัตถุประสงค์เพื่อมิให้พระสังข์หวาดกลัวที่นางเป็นยักษ์ บทบาทสำคัญของนางพันธุรัตแปลงในการแสดงละครนอกเรื่องสังข์ทอง คือ นางพันธุรัตแปลง

เดินทางกลับเข้าเมืองมาหาพระสังข์หลังจากออกไปเที่ยวหาอาหารกินในป่า แต่เมื่อเดินทางมาถึงในเมืองกลับพบว่า พระสังข์ได้ขโมยรูปเงาะ ไม่เท่า และเกือบแก้วหนีไปแล้ว ทำให้นางพันธุรัตเศร้าโศกเสียใจเป็นอย่างมาก

ในการแสดงนาฏศิลป์ไทยได้มีการนำเอาวรรณกรรมที่ปรากฏบทบาทนางยักษ์แปลงในละครนอกทั้ง 3 บทบาทมาจัดแสดง โดยบทบาทนางสนธิ์และนางพันธุรัตแปลงสันนิษฐานว่ามีการแสดงตั้งแต่สมัยกรุงศรีอยุธยา ส่วนการแสดงบทบาทนางผีเสื้อสมุทรแปลงสันนิษฐานว่ามีการแสดงตั้งแต่สมัยรัชกาลที่ 4 เป็นต้นมา สำหรับในยุคปัจจุบัน สำนักการสังคีต กรมศิลปากรซึ่งมีหน้าที่ในการอนุรักษ์ สืบสาน เผยแพร่ศิลปวัฒนธรรมไทยด้านนาฏศิลป์ ดนตรี คีตศิลป์ และสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กระทรวงวัฒนธรรมซึ่งมีหน้าที่ในการจัดการศึกษาและเผยแพร่ศิลปวัฒนธรรมด้านนาฏศิลป์ ดนตรี และคีตศิลป์ ได้มีการจัดการแสดงละครนอกซึ่งปรากฏการแสดงบทบาทนางสนธิ์ในเรื่องรถเสน นางผีเสื้อสมุทรแปลงในเรื่องพระอภัยมณี และนางพันธุรัตแปลงในเรื่องสังข์ทอง ซึ่งมีความเป็นมา ดังนี้

- ความเป็นมาในการแสดงบทบาทนางสนธิ์ในละครนอกเรื่องรถเสน

การแสดงละครเรื่องรถเสนนั้นปรากฏหลักฐานว่ามีการแสดงตั้งแต่สมัยกรุงศรีอยุธยา โดยจัดแสดงคู่กับเรื่องพระสุธนโนร่าห์ ดังที่นายธนิต อยู่โพธิ์ ได้กล่าวไว้ในคำนำบทละครเรื่องรถเสนของกรมศิลปากร ดังนี้ “เรื่องรถเสน เคยมีผู้แต่งไว้เป็นกาพย์ขับไม้และบทโหมรี มีมาแต่สมัยกรุงศรีอยุธยา ในครั้งโบราณคงเป็นที่รู้จักกันทั่วไปทั้งปักษ์ใต้ฝ่ายเหนือ เช่นปรากฏว่ามีผู้นำเอามาเล่นละครกันแต่สมัยกรุงศรีอยุธยา คู่กับเรื่องสุธนโนร่าห์ แต่รู้จักกันดีโดยชื่อว่า พระรถเมรี” (ธนิต อยู่โพธิ์ 2500: ก)

ละครนอกเรื่องรถเสนของกรมศิลปากรนั้น เกิดขึ้นในปี พ.ศ. 2500 ซึ่งนายธนิต อยู่โพธิ์ ผู้ดำรงตำแหน่งอธิบดีกรมศิลปากรเป็นผู้ริเริ่มขึ้น โดยมีวัตถุประสงค์เพื่อจัดแสดงคู่กับเรื่องพระสุธนโนร่าห์ให้เหมือนกับในครั้งสมัยกรุงศรีอยุธยา ในการแสดงบทบาทนางสนธิ์ในปีพ.ศ. 2500 นั้นผู้แสดงแบ่งเป็น 2 ชุด ได้แก่นางนพรัตน์ หวังในธรรม (แสดงชุด 1) และนางสาวเอ็นดู วาสุภุติ (แสดงชุด 2) หลังจากนั้นได้มีผู้แสดงบทบาทนางสนธิ์สืบต่อมาจนถึงปัจจุบัน โดยมีรายนามผู้แสดง ตามลำดับ ดังนี้ ประมาณปี พ.ศ. 2523 – พ.ศ. 2527 นางรจนา พวงประยงค์ ในปี พ.ศ. 2535 นางใบศรี แสงอนันต์ พ.ศ. 2545 จนถึงปัจจุบัน คือนางวรวรรณ พลัฒประสิทธิ์ และ นางพรทิพย์ ทองคำ

- ความเป็นมาในการแสดงบทบาทนางผีเสื้อสมุทรแปลงในละครนอกเรื่องพระอภัยมณี

การแสดงละครนอกเรื่องพระอภัยมณี ในยุคกรมศิลปากรนั้นได้มีการจัดแสดงตอนหนีนางผีเสื้อ ในปี พ.ศ. 2517 สำหรับผู้แสดงเป็นนางผีเสื้อสมุทรแปลงนั้น มี 2 ชุดได้แก่ ผู้แสดงชุดผู้หญิง คือนางใบศรี แสงอนันต์ และผู้แสดงชุดผู้ชาย คือนางบุญนาค ทรรทรานนท์ นอกจากนี้ในส่วน ของวิทยาลัยนาฏศิลป์ ได้มีการจัดการแสดงละครนอกเรื่องพระอภัยมณี ตอนพบสามพราหมณ์ – หนีนางผีเสื้อ แสดงเป็นครั้งแรก ในปี พ.ศ. 2517 โดยมีลักษณะที่ต่างจากกรมศิลปากรตรงที่มีการแสดงถึงบทบาทตอนนางผีเสื้อสมุทรแปลงเกี่ยวพระอภัยมณี ผู้แสดงเป็นนางผีเสื้อสมุทรแปลง คือ นางนพวรรณ รุจิภักดิ์ ต่อมาได้มีการจัดแสดงในปีพ.ศ. 2529 ผู้แสดงคือ ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.จินตนา สายทองคำ และในปีพ.ศ. 2531 ผู้แสดงคือ ผู้ช่วยศาสตราจารย์คมคาย กลิ่นภักดี หลังจากนั้นก็ไม่ปรากฏการแสดงบทบาทนางผีเสื้อสมุทรแปลงเกี่ยวพระอภัยมณีอีกเลย จนกระทั่งในปี พ.ศ. 2555 นักศึกษาระดับปริญญาตรี สาขาวิชานาฏศิลป์ไทยศึกษา คณะศิลปศึกษา สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ ได้ศึกษาบทบาทการรำเกี่ยว กรณีศึกษาการเกี่ยวระหว่างผีเสื้อสมุทรกับพระอภัยมณี และได้ทำการแสดงในรูปแบบของศิลปนิพนธ์โดยผู้แสดงเป็นนางผีเสื้อสมุทรแปลง คือนางสาวภคินี ดวงพัตรา นักศึกษาชั้นปีที่ 3

- ความเป็นมาในการแสดงบทบาทนางพันธุรัตแปลงในละครนอกเรื่องพระสังข์ทอง

การแสดงละครนอกเรื่องสังข์ทองในยุคของกรมศิลปากรนั้น ปรากฏการแสดงละครนอกเรื่องสังข์ทอง ตอนพระสังข์หนีนางพันธุรัต ซึ่งในบทละครที่กรมศิลปากรได้จัดทำขึ้นสำหรับแสดงนั้น จะปรากฏเฉพาะบทบาทการแสดงของนางพันธุรัต (ยักษ์) แต่ไม่ปรากฏบทบาทการแสดงของนางพันธุรัตแปลง จนกระทั่งในปี พ.ศ. 2552 นางสาววันทนี ม่วงบุญ นักวิชาการละครและดนตรีเชี่ยวชาญ สำนักการสังคีต กรมศิลปากร ได้เพิ่มบทบาทนางพันธุรัตแปลง ในละครนอกเรื่องสังข์ทอง ตอนพระสังข์หนีนางพันธุรัต ผู้แสดงเป็นนางพันธุรัตแปลงคือ นางสาวรจนา ทับทิมศรี จากนั้นในปีพ.ศ. 2555 ได้ปรากฏการแสดงบทบาทนางพันธุรัตแปลงอีกครั้งเนื่องในงานพระราชพิธีพระราชทานเพลิงพระศพ สมเด็จพระเจ้าภคินีเธอ เจ้าฟ้าเพชรรัตนราชสุดา สิริโสภาพัณณวดี โดยสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์เป็นหน่วยงานที่รับผิดชอบในการจัดแสดงและได้ใช้บทละครที่นางสาววันทนี ม่วงบุญ จัดทำขึ้น ผู้แสดงเป็นนางพันธุรัตแปลง คือนายนันทพงษ์ โพธิ์ปัดทอง นักศึกษาชั้นปีที่ 5 คณะศิลปศึกษา สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ หลังจากนั้นในปี พ.ศ. 2557 กรมศิลปากรได้จัดการแสดงละครนอกเรื่องสังข์ทอง ตอน ถ่วงพระสังข์ ซึ่งปรากฏบทบาทนางพันธุรัตแปลง ผู้แสดงคือ นางสาววิณี เดชสุภา

การศึกษามหาบัณฑิตยศาสตร์แปลงในละครนอกครั้งนี้ ผู้วิจัยได้รับการถ่ายทอดทำร่ำจากผู้ทรงคุณวุฒิทางด้านนาฏศิลป์ไทย เพื่อใช้เป็นแนวทางและหลักในการวิเคราะห์ลีลาและกระบวนท่าร่ำ ตลอดจนการฝึกปฏิบัติด้วยตนเองเพื่อหาเทคนิคสำคัญของการร่ำ เพื่อให้การแสดงมีความสมบูรณ์ สวยงามตามแบบนาฏศิลป์ไทย โดยมีผู้ถ่ายทอดกระบวนท่าร่ำดังนี้

1. อาจารย์รจนา พวงประยงค์ ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (นาฏศิลป์ไทย – ละคร) พุทธศักราช 2554 ถ่ายทอดบทบาทนางสนธิ
2. ผู้ช่วยศาสตราจารย์ คมคาย กลิ่นภักดี ผู้เชี่ยวชาญนาฏศิลป์ไทย ละคร (นาง) สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กระทรวงวัฒนธรรม ถ่ายทอดบทบาทนางผีเสื้อสมุทรแปลงและนางพันธุรัตแปลง

บทที่ใช้สำหรับแสดงละครนอกนั้น จะใช้ลักษณะคำประพันธ์แบบกลอนบทละคร ซึ่งมีการบรรจุเพลงร้อง บทเจรจา เวลาสถานที่ และอาทิปกริยาของตัวละคร ซึ่งมีความเป็นมา ดังนี้

บทละครเรื่องรถเสน เป็นบทละครที่แต่งขึ้นใหม่ โดยดำเนินเรื่องตามรถเสนชาดก

บทละครเรื่องพระอภัยมณี เป็นบทที่ปรับปรุงขึ้น โดยนำมาจากนิทานคำกลอนของสุนทรภู่มาดัดแปลงให้เป็นรูปแบบของกลอนบทละคร

บทละครเรื่องสังข์ทอง เป็นบทที่ปรับปรุงขึ้น โดยนำมาจากบทละครนอกเรื่องสังข์ทองพระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย

ผู้แสดงบทบาทนางยักษ์แปลงในละครนอก จะต้องมีการรูปร่างหน้าตาสอดคล้องกับบทที่แสดง เนื่องจากเป็นนางยักษ์ที่แปลงกายมาเป็นนางมนุษย์ ดังนั้นผู้แสดงจึงต้องมีรูปร่างสมส่วน ใบหน้าสวยงามตามลักษณะของตัวนาง มีทักษะทางด้านนาฏศิลป์ไทยเป็นอย่างดี เข้าใจบทบาทและอารมณ์ของตัวละคร บุคลิกภาพคล่องแคล่วว่องไว มั่นใจในตนเอง กล้าแสดงออก พุดจาฉะฉาน มีปฏิภาณไหวพริบสามารถแก้ไขปัญหาเฉพาะหน้าได้ดี

การแต่งกายในการแสดงบทบาทนางยักษ์แปลงในละครนอกจะแต่งกาย “ยืนเครื่องนาง” ตามแบบนาฏศิลป์ไทย โดยจะต้องใช้สีของเครื่องแต่งกายและศิราภรณ์ที่ใช้ให้เหมาะสมกับบทบาทของตัวละคร ดังนี้

นางสนธิ จะใส่ศิราภรณ์เทริดนาง ห่มผ้าห่มนางแบบผืนเดียว นิยมใช้สีเหลืองขลิบลมวง สีเหลืองขลิบแดง สีแดงขลิบน้ำเงิน สีนํ้าเงินขลิบแดง สีฝ้ายและกรองคอจะใช้สีเดียวกับสีขลิบของผ้าห่มนางสวมเครื่องประดับอันประกอบไปด้วย จี๋นาง สะอึ่ง เข็มขัด กำไลแฉง แหวนรอบ ปะวะหล่ำ กำไลเท้า

นางผีเสื้อสมุทรแปลง จะใส่กระบังหน้า ห่มผ้าห่มนางแบบสองชายสีเหลืองขลิบแดง ผ้ายก และกรองคอสีแดง สวมเครื่องประดับอันประกอบไปด้วย จี๋นาง สะอั้ง เข็มขัด กำไลแผง แหวนรอบ ปะวะหล่ำ กำไลเท้า

นางพันธุรัตแปลง จะใส่ศิราภรณ์รัตเกล้าเปลว ห่มผ้าห่มนางแบบผืนเดียวสีแดงขลิบเขียว ผ้ายกและกรองคอสีเขียว สวมเครื่องประดับอันประกอบไปด้วย จี๋นาง สะอั้ง เข็มขัด กำไลแผง แหวนรอบ ปะวะหล่ำ กำไลเท้า



ภาพที่ 1 : เครื่องแต่งกายของนางสนธิ
ที่มา : นางสาวตระกูล ศิริยานนท์



ภาพที่ 2 : เครื่องแต่งกายของนางผีเสื้อสมุทรแปลง
ที่มา : นายภัทรพล จิตตรานนท์



ภาพที่ 3 : เครื่องแต่งกายของนางพันธุรัตแปลง
ที่มา : หนังสือ “ทะเบียนข้อมูล : วิพิธทัศนา ชุดระบำ รำฟ้อน เล่ม 3”, หน้า 110

ฉากและอุปกรณ์การแสดง เป็นองค์ประกอบหนึ่งที่ช่วยสร้างอรรถรสให้แก่ผู้ชมทำให้การแสดงมีความสมจริงตามท้องเรื่อง เช่น ฉากห้องบรรทมนางสนธิ์ ประกอบไปด้วย เตี้ยง หมอนสามเหลี่ยม ฉากถ้ำนางผีเสื้อสมุทร ประกอบไปด้วย แท่นหินสำหรับนั่ง ก้อนหินตกแต่งฉาก เป็นต้น

เครื่องดนตรีที่ใช้ประกอบการแสดงละครนอก สามารถใช้วงปี่พาทย์ เครื่องห้า วงปี่พาทย์เครื่องคู่ หรือวงปี่พาทย์เครื่องใหญ่ ซึ่งสามารถปรับเปลี่ยนวงปี่พาทย์ได้ตามความเหมาะสมของงานและโอกาสที่แสดง และสำหรับละครเรื่องรघุนิเทศน์ซึ่งมีการใช้เพลงที่มีทำนองชาตรีปะปนอยู่ ก็จะมีการเพิ่มเครื่องดนตรีในการบรรเลงได้แก่ โทน กลองชาตรี และฆ้องคู่ เป็นต้น

กระบวนการทำและกลวิธีการแสดง

- กระบวนการทำและกลวิธีการแสดงบทบาทนางสนธิ์ดังนี้คือ มีการใช้กระบวนการที่เป็นลักษณะของการรำตีบทตามบทร้อง โดยใช้ท่ารำที่มาจากท่ามาตรฐานของตัวนาง เช่น ในบทร้อง “ศรีใส” จะใช้ท่าพิสมัยเรียงหมอน ซึ่งเป็นท่ารำที่สื่อความหมายถึงผ่องใส อำไพ และท่าที่เลียนแบบมาจากท่าธรรมชาติ เช่น ในบทร้อง “ก็พอใจ” จะใช้ท่าปรบมือ ซึ่งเป็นท่าที่สื่อความหมายถึงดีใจ สมหวัง และมีการรำในเพลงหน้าพาทย์ เช่น เพลงโอด สำหรับกลวิธีในการแสดงบทบาทนางสนธิ์ที่สำคัญ คือ เน้นการกระทบจังหวะในการรำ เช่น ในเพลงชาตรีตลุง ซึ่งเป็นบทบาทที่นางสนธิ์กำลังเซียวโร ก็จะมีการกระทบกัน กระทับเท้า เพื่อแสดงออกถึงความสนุกสนาน มีการโน้มตัวไปข้างหน้าและเอนตัวไปข้างหลังในท่ารำบางท่าอย่างเห็นได้ชัด การใช้สีหน้าและการแสดงอารมณ์ในบทบาทนางสนธิ์นั้นมีหลากหลาย ได้แก่ ในตอนเซียวโรและตอนที่สมหวังตามอุบายที่วางไว้ จะใช้สีหน้ายิ้มแย้ม ในตอนอาฆาตแค้นรघุนิเทศน์ จะใช้สีหน้าบึ้งตึง ขมวดคิ้วและเบะปาก พร้อมทั้งส่งสายตาอาฆาตแค้น ในตอนที่สร้างทำเป็นปวดท้อง จะใช้สีหน้าแสดงถึงความเจ็บปวด และร้องครวญคราง นอกจากนี้ยังมีบทเจรจาที่ต้องใช้น้ำเสียงให้สอดคล้องกับอารมณ์ของตัวละคร เช่น ในอารมณ์ไม่พอใจก็จะใช้การกระทบเสียง และมีการเจรจาเสริมบท เช่น ในบทร้อง “มองหน้ารघุนิเทศน์แสนหมั่นไส้” ผู้แสดงปฏิบัติท่ารำ พร้อมทั้งพูดว่า “อื้อ หมั่นไส้” เป็นต้น

- กระบวนการทำและกลวิธีการแสดงบทบาทนางผีเสื้อสมุทรแปลงดังนี้คือ มีการใช้กระบวนการทำที่เป็นลักษณะของการรำตีบทตามบทร้อง โดยใช้ท่ารำที่มาจากท่ามาตรฐานของตัวนาง เช่น ในบทร้อง “พลาเกลียวกลม” จะใช้ท่าภมรเกล้า ซึ่งเป็นท่ารำที่สื่อความหมายถึงความผูกพัน กลมเกลียว สามัคคี และท่าที่เลียนแบบมาจากท่าธรรมชาติ เช่น ในบทร้อง “สัมผัสกาย” จะใช้ท่ากอด ซึ่งเป็นท่าที่สื่อความหมายถึงความรัก การออดอ้อน และมีการรำในเพลงหน้าพาทย์ เช่น เพลงโลม เพลงตระนอน โดยเฉพาะในกระบวนการทำรำเพลงโลมจะมีลักษณะพิเศษที่แตกต่างจากชุดอื่นคือ ตัวนางจะเป็นฝ่ายทำท่าเกี่ยวพาราสีตัวพระ สำหรับกลวิธีในการแสดงบทบาทนางผีเสื้อสมุทรแปลงที่สำคัญ คือ การใส่จริตในลีลาการรำ ต้องแสดงท่าทางยั่ววนเกี่ยวพาราสีตัวพระด้วยความมั่นใจไม่กระดากอาย เช่นการเอนตัวพิงแนบไปที่พระอภัยมณีโดยให้ศีรษะชิดที่ไหล่ข้างขวาของตัวพระ การกอดพระอภัยมณีแบบแนบชิดสมจริง การกระโดดขึ้นนั่งบนตักพระอภัยมณีอย่างคล่องแคล่ว เน้นการใช้จังหวะในการรำ เช่น กระทับกัน สะดุ้งตัว ห่มเชา การใช้สีหน้าและการแสดงอารมณ์ เน้นการแสดงออกทางแวตวาที่เปล่งประกายยั่ววน สีหน้ายิ้มแย้มมีความสุข เป็นต้น นอกจากนี้ยังมีบทเจรจาที่ต้องใช้น้ำเสียงให้สอดคล้องกับอารมณ์ของตัวละคร เช่น ในอารมณ์รักก็จะใช้น้ำเสียงนุ่มนวล มีการลากเสียงยาว และมีการเจรจาเสริมบท เช่น ในบทเจรจาของพระอภัยมณี “เชื้อชาติอสุรินยอมกินคน” ผู้แสดงบทบาทนางผีเสื้อสมุทรแปลงจะพูดเสริมขึ้นว่า “ไม่กิน ไม่กินเพคะ” เป็นต้น

- กระบวนการทำและกลวิธีการแสดงบทบาทนางพันธุรัตแปลงดังนี้คือ มีการใช้กระบวนการทำที่เป็นลักษณะของการรำตีบทตามบทร้อง โดยใช้ท่ารำที่เลียนแบบมาจากท่าธรรมชาติ เช่น ในบทร้อง “กระวน

กระวายเป็นสงสัย” จะใช้ท่ามือทั้งสองข้างตบอก ซึ่งเป็นท่าที่สื่อความหมายถึงความกระวนกระวายใจ ร้อนใจ กลัดกลุ้ม และมีการรำในเพลงหน้าพาทย์ ได้แก่ เพลงเร็ว และเพลงโอด สำหรับกลวิธีในการแสดงบทบาทนาง พันธุ์รัตน์แปลงที่สำคัญ คือ ในช่วงที่รำเพลงเร็วจะใช้จังหวะในการรำที่ค่อนข้างแรงมากกว่าตัวนางที่มีกิริยาเรียบร้อยหรือนางเอก การใช้สีหน้าและการแสดงอารมณ์จะใช้สีหน้ายิ้มแย้ม มีความสุข โดยใช้วิธีการยิ้มมุมปากพร้อมทั้งส่งแววตาเปล่งประกาย ส่วนในช่วงที่รำเพลงทยอยเขมรซึ่งเป็นบทบาทที่แสดงถึงอารมณ์เสียใจของนาง พันธุ์รัตน์ที่พระสังข์หนีไป จะใช้การสะอึกตัว และเซตัวในท่าเศร้า การใช้สีหน้าและแสดงอารมณ์ต้องแสดงถึงความโศกเศร้าเสียใจ โดยใช้การขมวดคิ้ว พร้อมทั้งส่งแววตาแสดงออกถึงความทุกข์ วิตกกังวล นอกจากนี้ยังมีการเจรจาเสริมในบทร้อง”จึงเรียกพลกุ่มก้นยักยัก” ผู้แสดงบทบาทนางพันธุ์รัตน์แปลงจะพูดว่า “โอ๊ย เหล่าเสนายู่ไหนกันหมดเนี่ย ออกมาหาซิ” ด้วยน้ำเสียงดุเดือด แสดงถึงอารมณ์ไม่พอใจ เป็นต้น

ผลสรุปการดำเนินการวิเคราะห์ / อภิปรายผล

ผลจากการศึกษาวิเคราะห์ สามารถสรุปกระบวนการท่ารำและกลวิธีในการแสดงบทบาทนางยักษ์แปลงในละครนอกได้ดังนี้

การแสดงบทบาทนางยักษ์แปลงในละครนอก ประกอบไปด้วย

1. บทบาทการรำ หมายถึง การใช้กระบวนการท่าในการรำประกอบบทร้องและทำนองเพลง ซึ่งมี 2 ลักษณะ ได้แก่

1.1 การรำตีบทตามบทร้อง หมายถึง การใช้ท่าทำให้สอดคล้องกับความหมายของบทร้อง โดยใช้ท่ารำที่มาจากท่ามาตรฐานของตัวนาง ได้แก่ ท่านั่ง ท่าไหว ท่าพิสมัยเรียงหมอน ท่าเชิดฉิน ท่าชักแบ่งผัดหน้า และท่าที่เลียนแบบมาจากท่าธรรมชาติ ได้แก่ ท่ากอด ท่าลูบหลัง ท่าชะเง้อมอง ท่าตบเข้า เป็นต้น

1.2 การรำในเพลงหน้าพาทย์ หมายถึง การรำประกอบเพลงหน้าพาทย์เพื่อแสดงกิริยาอารมณ์ของตัวละคร ได้แก่ เพลงเร็ว เพลงโอด เพลงโลม เพลงตระนอน เป็นต้น

2. บทบาทการเจรจา หมายถึง การใช้การเจรจาโต้ตอบในการดำเนินเรื่องและแสดงความรู้สึกของตัวละคร ซึ่งมี 2 ลักษณะ ได้แก่

2.1 การเจรจาตามบทละคร หมายถึง การเจรจาโต้ตอบ หรือการเจรจากันคนเดียวตามที่ได้กำหนดไว้ในบทละคร

2.2 การเจรจาเสริมบท หมายถึง การเจรจาที่นอกเหนือจากบทละคร เพื่อช่วยเสริมอารมณ์ในการแสดงมากยิ่งขึ้น

กลวิธีการแสดงบทบาทนางยักษ์แปลงในละครนอกคือ ผู้แสดงต้องรำแบบมีจริต มีความกระฉับกระเฉงคล่องแคล่ว เน้นใช้จังหวะในการรำได้แก่ การกระทบกัน การสะอึกตัว การห่มเข้า การกระทืบเท้า เป็นต้น และการใส่พลังลงไปในการทำท่าทำให้ลักษณะของกระบวนการท่าค่อนข้างแรง มีการเคลื่อนไหวอวัยวะทุกส่วนของร่างกายตั้งแต่ ศีรษะ หัวไหล่ ลำตัว แขน มือ ขาและเท้า สีสันในการรำและการแสดงอารมณ์ตามบทบาทเน้นการแสดงออกอย่างเปิดเผยและมีลักษณะเกินจริง โดยแสดงออกผ่านทางสีหน้า แววตาและท่าทาง เช่นอารมณ์โกรธ อังคาริษาจะใช้สีหน้าบึ้งตึง โดยวิธีการขมวดคิ้ว เบะปาก ส่งสายตาแข็งกร้าวอาฆาต กิริยาสะบัดสะบั้ง อารมณ์รักจะใช้สีหน้ายิ้มแย้มส่งสายตาออกอ้อนยั่ววน แสดงกิริยากอดรัดอย่างไม่กระดากอาย อารมณ์เสียใจจะใช้สีหน้าแววตาเศร้าหมอง กิริยาสะอึกสะอื้น การเจรจาต้องใช้น้ำเสียงวารสารศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย -148- ปีที่ 1, ฉบับที่ 1, หน้า 141-149

ให้มีความสอดคล้องกับอารมณ์ของตัวละคร ซึ่งตัวนางยักษ์แปลงทั้ง 3 บทบาท มีท่วงทีลีลาในการรำที่คล้ายคลึงกัน แต่ต่างกันในด้านของการแสดงอารมณ์

การวิจัยครั้งนี้ เป็นการรวบรวมวิเคราะห์และเผยแพร่องค์ความรู้ของกลวิธีในการแสดงบทบาทนางยักษ์แปลงในละครนอก ซึ่งเป็นบทบาทสำคัญที่มีรายละเอียดทางการแสดงมากมาย ควรค่าแก่การศึกษาและจัดทำในรูปแบบของเอกสารทางวิชาการ เพื่อเป็นประโยชน์แก่วงการนาฏศิลป์ไทยสืบไป

ข้อเสนอแนะ

1. ควรมีการศึกษาในเรื่องของกลวิธีการแสดงบทบาทต่าง ๆ ของตัวละครในทางนาฏศิลป์ไทยเพิ่มมากขึ้น และจัดทำในรูปแบบของเอกสารทางวิชาการ
2. ควรมีการสร้างสรรค์ผลงานนาฏยประดิษฐ์ในบทบาทของตัวละครที่เป็นนางแปลงเพิ่มขึ้น ทั้งในรูปแบบของการรำเดี่ยวและการแสดงละครไทย

รายการอ้างอิง

ธนิต อยู่โพธิ์. 2500. *บทละครเรื่องรถเสนกรมศิลปากรสร้างบทใหม่*. พิมพ์ครั้งที่ 2 กรุงเทพมหานคร: กรมศิลปากร.

วิยะดา มากจ้อย. 2550. *วิเคราะห์บทบาทในการแปลงกายและการปลอมตัวจากบทละครในพระราชนิพนธ์รัชกาลที่ 2*. วิทยานิพนธ์ปริญญาโทบริหารบัณฑิต, สาขาวิชาภาษาไทย คณะศึกษาศาสตร์ มหาวิทยาลัยทักษิณ.

คำแนะนำสำหรับผู้นิพนธ์

หลักเกณฑ์การเตรียมบทความต้นฉบับและเอกสารประกอบ

เพื่อเสนอพิจารณาถ้อยแถลงและตีพิมพ์ในวารสารศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ส่วนที่ 1 บทความต้นฉบับ

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

2. เป็นบทความภาษาไทยหรือภาษาอังกฤษ ในกรณีเป็นภาษาอังกฤษ ต้องไม่เป็นบทความที่แปลจากงานนิพนธ์ที่ตีพิมพ์ในภาษาไทยหรือภาษาต่างประเทศอื่น ๆ มาก่อน จะมีบทคัดย่อภาษาไทยประกอบด้วยหรือไม่ก็ได้

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

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

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

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

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

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

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

ส่วนที่ 2 การอ้างอิง (Citation)

วารสารศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ได้กำหนดเกณฑ์รูปแบบการอ้างอิงและการจัดทำรายการอ้างอิงโดยปรับปรุงจากมาตรฐานของสมาคมสังคมวิทยาอเมริกัน (ASA) โดยมีรายละเอียดดังนี้

1. การอ้างอิงชื่อผู้แต่ง

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

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

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

- การอ้างอิงในเนื้อหาทั้งหมด ใช้ตัวอย่างดังนี้

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

- การอ้างอิงในเนื้อหาบางส่วน ใช้ตัวอย่างดังนี้

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

- การอ้างอิงจากสื่อวัสดุอิเล็กทรอนิกส์หรือแหล่งข้อมูลบริการสารสนเทศ ใช้ตัวอย่างดังนี้

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

- การอ้างอิงจากการสัมภาษณ์ ใช้ตัวอย่างดังนี้

รูปแบบ	ตัวอย่าง
(ชื่อ-สกุล, สัมภาษณ์, วัน เดือน ปี) (Surname, Personal Interview, mm dd, yyyy)	(بيب 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 กุณดินท์.
ชื่อผู้แต่งร่วมกัน 3 คน	ฐานันดรศักดิ์ บรรดาศักดิ์	ธรรมดา	XX, XX และ XX.	รักษาติ 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 จังหวัด นครศรีธรรมราช.
ผู้แปล		ธรรมดา	แปลโดย XX.	แปลโดย สันต์ ท. โกมลบุตร.
ชื่อเรื่องในบทความ		เน้น	“XXX.”	“เพลงเกี่ยวข้าว.”
ชื่อหนังสือ		เน้น	XXX.	คำบรรยายวิชาดุริยางคศาสตร์ไทย.
ชื่อหนังสือที่ถูกอ้างถึง		เน้น	ใน XXX.	ใน นามานุกรมศิลป์เพลงไทย.
ชื่อหนังสือพิมพ์		เน้น	XXX,	สยามรัฐ,
การสัมภาษณ์และอีเมล		ธรรมดา	XXX,	สัมภาษณ์, Personal Communication,
ครั้งที่พิมพ์		ธรรมดา	พิมพ์ครั้งที่ X.	พิมพ์ครั้งที่ 2.
ลำดับชุดการพิมพ์			เล่ม X.	เล่ม 3.
รายละเอียดของหนังสือ		ธรรมดา	XXXX.	อนุสรณ์เนื่องในงานพระราชทานเพลิงศพ.
ชื่อวารสาร	ปีที่ ฉบับที่ เดือน	เน้น	XXX ## (XX):	วารสารพัฒนบริหารศาสตร์ 14 (กรกฎาคม):
ประเภทของสื่อ		ธรรมดา	[XXXX].	[ออนไลน์].
พิมพ์ลักษณ์ (สถานที่พิมพ์ และ สำนักพิมพ์)		ธรรมดา	XXX: XXX.	กรุงเทพฯ: กรมศิลปากร. [ม.ป.ท.: ม.ป.พ.].
เลขหน้า		ธรรมดา	XX-XX.	12-20.
รายละเอียดรูปเล่ม (วิทยานิพนธ์-รายงานวิจัย)	หน่วยงาน/ สถาบัน/สังกัด	ธรรมดา	XX, XXX XXXX.	รายงานวิจัย, จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย. Master’s Thesis, Faculty of Commerce and Accountancy Chulalongkorn University.
วันที่เข้าถึงข้อมูล (ออนไลน์)		ธรรมดา	วันที่สืบค้นข้อมูล Retrieved date	วันที่สืบค้นข้อมูล 20 กันยายน 2555 Retrieved May 15, 2014
การเข้าถึงฐานข้อมูล (ออนไลน์/ สาระสังเขป/อีเมล)	Source	ธรรมดา	(Domain name) (สาระสังเขปจาก XX)	(http://www.chula.ac.th) (สาระสังเขปจาก: BRS File: LISA Item: 91-3621) (Chaiyathat.S@chula.ac.th)
รหัสกำกับเอกสาร/สื่อสารสนเทศ (ISBN, ISSN, DOI, etc.)	Serial no.	ธรรมดา	XXX:##### XXX #####	doi:10.1007/s12136-007-0012-y ISSN 0125-1996
ข้อมูลจำเพาะ (ถ้ามี) จุลสาร เอกสารอัดสำเนา และ เอกสารที่ไม่ได้ตีพิมพ์อื่น ๆ		ธรรมดา	(XXXX)	(เอกสารอัดสำเนา) (Mimeographed)

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

ตัวอย่างรูปแบบรายการอ้างอิง

หมายเหตุ เครื่องหมาย / = การเว้นวรรค 1 ระยะ Space bar

1. หนังสือ

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

ตัวอย่าง

ประทีน พวงสำลี. 2514. อธิบายทฤษฎีศิลปะ ชุติระบำรำฟ้อน. พระนคร: ไทยมิตรการพิมพ์.

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

2. บทความในหนังสือ

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

ตัวอย่าง

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

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

3. บทความในวารสาร

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

ตัวอย่าง

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

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

4. วิทยานิพนธ์

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

ตัวอย่าง

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

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

หมายเหตุ

- การอ้างอิงวิทยานิพนธ์จุฬาฯ ปี 2541 เป็นต้นไป ให้ระบุ ชื่อคณะ แทนคำว่า บัณฑิตวิทยาลัย

- การอ้างอิงวิทยานิพนธ์จากทุกสถาบัน ไม่ต้องระบุชื่อปริญญา โดยระดับมหบัณฑิตให้ใช้คำว่า “วิทยานิพนธ์ปริญญาโทบัณฑิต” “Master’s Thesis” และ ระดับดุสิตบัณฑิต ให้ใช้คำว่า “วิทยานิพนธ์ปริญญาดุสิตบัณฑิต” “Doctoral dissertation”

5. การสัมภาษณ์

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

ตัวอย่าง

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

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

6. บทความในหนังสือพิมพ์

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

ตัวอย่าง

ศีกฤทธิ 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

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

การเสวยรัฐ ไทรบุรีกลั่นตัน ตรังกานูและปะลิสของไทยให้แก่อังกฤษในสมัยพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว.

วิทยานิพนธ์ปริญญาโทบริหาร, แผนกวิชาประวัติศาสตร์ คณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

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

8. รายงานการประชุมทางวิชาการ

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

ตัวอย่าง

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

ณ สถาบันเทคโนโลยีแห่งเอเชีย จังหวัดปทุมธานี.

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

9. บทวิจารณ์หนังสือในวารสาร

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

ตัวอย่าง

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

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

10. หนังสือแปล

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

ตัวอย่าง

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

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

11. สื่ออิเล็กทรอนิกส์ แฟ้มข้อมูลและโปรแกรมคอมพิวเตอร์

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

ตัวอย่าง

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

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

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

Palgrave Macmillan. Retrieved May 18, 2009

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

12. บทความในสารานุกรม

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

ตัวอย่าง

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

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

13. เอกสารพิเศษ เช่น จดหมาย อนุทิน ต้นฉบับตัวเขียน เป็นต้น

ตัวอย่าง

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

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

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

14. จุลสาร เอกสารอัดสำเนา และเอกสารที่ไม่ได้ตีพิมพ์อื่นๆ

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

ตัวอย่าง

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

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

ตัวอย่าง

ศักดิ์ชัย เกียรติจินา. 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).” *รวมบทคัดย่องานวิจัย 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. สื่อทัศนวัสดุ

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

ตัวอย่าง

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

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

ส่วนที่ 3 เกณฑ์การพิจารณากลับกรองบทความ (Peer-review)

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

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

3. บทความที่ได้รับฉันทานุมัติจากผู้ทรงคุณวุฒิแล้ว จะได้รับการบันทึกสถานะและเก็บรวบรวมต้นฉบับที่สมบูรณ์เพื่อตีพิมพ์เผยแพร่ กองบรรณาธิการจะเรียงแจ้งผู้นิพนธ์รับทราบเป็นหนังสือตอบรับการตีพิมพ์ ซึ่งจะระบุปีที่และฉบับที่ตีพิมพ์

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

5. ในกรณีที่ผู้นิพนธ์มีความประสงค์ต้องการยกเลิกการตีพิมพ์ ต้องแจ้งความประสงค์เป็นลายลักษณ์อักษรเรียนถึง “บรรณาธิการบริหารวารสารศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย” เท่านั้น

6. บทความที่ไม่ผ่านการพิจารณา กองบรรณาธิการจะเรียงแจ้งผู้นิพนธ์รับทราบเป็นลายลักษณ์อักษรโดยไม่ส่งคืนต้นฉบับ ทั้งนี้ผลการพิจารณาถือเป็นอันสิ้นสุด ผู้นิพนธ์จะไม่มีสิทธิ์เรียกร้องหรืออุทธรณ์ใด ๆ ทั้งสิ้น

อนึ่ง ในกรณีที่ผู้นิพนธ์ถูกปฏิเสธการพิจารณาบทความเนื่องจากตรวจพบการคัดลอกบทความ (Plagiarism) โดยไม่มีการอ้างอิงแหล่งที่มา จะไม่สามารถเสนอบทความเดิมได้อีก และกองบรรณาธิการขอสงวนสิทธิ์การส่งบทความของผู้นิพนธ์ในฉบับถัดไป จนกว่าจะมีการปรับปรุงคุณภาพบทความตามเกณฑ์ที่กำหนด

ส่วนที่ 4 การส่งบทความ

1. ผู้นิพนธ์ต้องกรอกแบบฟอร์ม “แบบเสนอส่งบทความเพื่อพิจารณาตีพิมพ์ลงในวารสาร” โดยกรอกข้อมูลและพิมพ์แบบฟอร์มจากไฟล์เอกสารอิเล็กทรอนิกส์เท่านั้น
2. ในกรณีที่เป็นบทความจากรายงานวิจัยหรือโครงการต่าง ๆ จะต้องมียกย่องหรือรับรองจากต้นสังกัด หรือประธานหลักสูตร หรืออาจารย์ที่ปรึกษาโครงการ ในการนำผลงานเสนอตีพิมพ์
3. ในกรณีที่เป็นบทความวิจัย จะต้องมียกย่องหรือรับรองจากอาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์หลักในการนำผลงานเสนอตีพิมพ์ โดยให้มีชื่อผู้แต่งผู้ต้นฉบับแรกในฐานะผู้รับผิดชอบหลัก (Corresponding Author)
4. ในกรณีที่เป็นบทความที่มีผู้นิพนธ์มากกว่า 1 คน จะต้องมียกย่องหรือรับรองจากผู้นิพนธ์ร่วมทุกคน โดยให้ระบุชื่อ-นามสกุลจริง สังกัด และที่อยู่ ในลำดับถัดจากผู้นิพนธ์หลักทุกรายการ
5. ในกรณีเป็นบทความภาษาต่างประเทศ หรือมีการอ้างอิงเนื้อหาจากเอกสารภาษาต่างประเทศที่มีใช้ภาษาอังกฤษ ต้องมียกย่องหรือรับรองความถูกต้องจากสถาบันภาษาหรือผู้เชี่ยวชาญด้านภาษาที่มีคุณวุฒิไม่ต่ำกว่าระดับปริญญาโทแนบมาพร้อมกับบทความวิชาการหรือบทความวิจัยนั้น
6. ในกรณีที่มีไฟล์เอกสารแนบประกอบกับบทความเช่น รูปภาพ หรือรูปกราฟิก จะต้องระบุชื่อไฟล์ให้ชัดเจน และเรียงลำดับหมายเลขชื่อไฟล์ตรงกับรูปในบทความ โดยใช้รูปที่มีขนาดเหมาะสม คุณภาพสีและความละเอียดสำหรับการพิมพ์ (ไฟล์รูปชนิด TIFF หรือ JPEG ความละเอียดไม่น้อยกว่า 300 dpi ขนาดไฟล์ละไม่เกิน 2 MB)
7. นำส่งข้อความอิเล็กทรอนิกส์เป็นลายลักษณ์อักษรเขียนถึง “บรรณาธิการบริหารวารสารศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย” พร้อมแนบไฟล์บทความต้นฉบับและไฟล์สแกนเอกสารประกอบการส่งบทความมาที่ jfaa.chula@gmail.com
(วารสารกำลังปรับปรุงระบบการส่งบทความออนไลน์ ซึ่งจะแจ้งวิธีการส่งให้ทราบในโอกาสต่อไป)

ส่วนที่ 5 ลิขสิทธิ์และกรรมสิทธิ์ของบทความ

ลิขสิทธิ์ของบทความเป็นของเจ้าของบทความ บทความที่ได้รับการตีพิมพ์ถือเป็นทัศนะของผู้เขียน กองบรรณาธิการไม่จำเป็นต้องเห็นด้วยและไม่รับผิดชอบบทความนั้น



สงวนลิขสิทธิ์ © พ.ศ. 2557

ฝ่ายวิชาการ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

254 ถนนพญาไท แขวงวังใหม่ เขตปทุมวัน กรุงเทพฯ 10330

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

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

ISSN 2408-2317



วารสารศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

254 ถนนพญาไท แขวงวังใหม่ เขตปทุมวัน กรุงเทพฯ 10330

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

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