3|1

วารสารศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

Journal of Fine and Applied Arts, Chulalongkorn University

ปีที่ 3 ฉบับที่ 1 (มีนาคม - สิงหาคม 2559) I Vol.3 No.1 (March - August 2016)

eISSN 2408-2317 วารสารอิเล็กทรอนิกส์ (e-Journal)

Cover: Inspired by Raphael's The School of Athens
Creative Director: รองศาสตราจารย์อารยะ ศรีกัลยาณบุตร
Illustrator: นายธีรภัทร์ อินทจักร

วารสารศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

Journal of Fine and Applied Arts, Chulalongkorn University

วารสารอิเล็กทรอนิกส์ | e-Journal

ISSN 2408-2317 (Online)

ปีที่ 3 ฉบับที่ 1 (มีนาคม – สิงหาคม 2559)

Vol. 3 No. 1 (March - August 2016)

จัดทำโดย สำนักงานกองบรรณาธิการ

ฝ่ายวิชาการ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

วารสารศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

Journal of Fine and Applied Arts, Chulalongkorn University

เจ้าของ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

สำนักงานกองบรรณาธิการ ฝ่ายวิชาการ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ISSN (Online) 2408-2317

วัตถุประสงค์และขอบเขต วารสารศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย เป็นเวทีเพื่อนำเสนอ แลกเปลี่ยนความรู้ ความคิดเห็นทางวิชาการ เผยแพร่ผลงานวิชาการ ผลงานวิจัย และผลงานสร้างสรรค์ด้านมนุษยศาสตร์ ในสาขาที่เกี่ยวของกับงานศิลปกรรมดังต่อไปนี้

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

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

กำหนดการออกวารสาร วารสารศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย เป็นวารสารวิชาการในรูปแบบวารสารอิเล็กทรอนิกส์ (e-Journal) มีกำหนดการออกปีละ 2 ฉบับ คือ ฉบับที่ 1 (มีนาคม-สิงหาคม) และ ฉบับที่ 2 (กันยายน-กุมภาพันธ์)

บรรณาธิการบริหาร คณบดีคณะศิลปกรรมศาสตร์ (รองศาสตราจารย์ ดร.ศุภกรณ์ ดิษฐพันธุ์

รองบรรณาธิการ รองคณบดีฝ่ายวิชาการ (รองศาสตราจารย์ ดร.ภัทรวดี ภูชฎาภิรมย์)
รองศาสตราจารย์อารยะ ศรีกัลยาณบุตร

กองบรรณาธิการ

ศาสตราจารย์ ดร.วีรชาติ เปรมานนท์	คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
รองศาสตราจารย์ ดร.ขำคม พรประสิทธิ์	คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.จีราวรรณ แสงเพ็ชร์	คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
ผู้ช่วยศาสตราจารย์วิไล อัศวเดชศักดิ์	คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
อาจารย์ ดร.พัชรินทร์ สันติอัชวรรณ	คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
รองศาสตราจารย์ ดร.เฉลิมศักดิ์ พิกุลศรี	มหาวิทยาลัยขอนแก่น
ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ใจภักดิ์ บุรพเจตนา	มหาวิทยาลัยเทคโนโลยีราชมงคลธัญบุรี
ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.เด่น อยู่ประเสริฐ	มหาวิทยาลัยรังสิต
ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.อนรรฆ จรัณยานนท์	มหาวิทยาลัยมหิดล
ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.นภาวรรณ สวัสดิชัย	สถาบันเทคโนโลยีพระจอมเกล้า เจ้าคุณทหารลาดกระบัง
อาจารย์ ดร.ยอดขวัญ สวัสดี	มหาวิทยาลัยศิลปากร
ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.น้ำฝน ไล่สัตรูไกล	มหาวิทยาลัยศิลปากร
อาจารย์ ดร.ธรากร จันทนะสาโร	มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ

กรรมการผู้ทรงคุณวุฒิพิจารณากลั่นกรองบทความประจำฉบับ

ศาสตราจารย์กำจร สุนพงษ์ศรี	จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
รองศาสตราจารย์พิชิต ชัยเสรี	จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
รองศาสตราจารย์ปกรณ์ รอดช้างเผื่อน	จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
รองศาสตราจารย์ฉันทนา เอี่ยมสกุล	มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์
ศาสตราจารย์วิบูลย์ ลี้สุวรรณ	มหาวิทยาลัยศิลปากร
อาจารย์ ดร.ยอดขวัญ สวัสดี	มหาวิทยาลัยศิลปากร
อาจารย์ ดร.เพิ่มศักดิ์ สุวรรณทัต	มหาวิทยาลัยมหิดล
อาจารย์ ดร.ณัฐชยา นัฐจนาวากุล	มหาวิทยาลัยมหิดล
ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.วิบูลย์ ตระกูลฮุ้น	มหาวิทยาลัยรังสิต
อาจารย์ ดร.ธรากร จันทนะสาโร	มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ
อาจารย์ ดร.เทพิกา รอดสการ	มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ
อาจารย์ไพฑูรย์ เข้มแข็ง	วิทยาลัยนาฏศิลป กรมศิลปากร
อาจารย์วราภรณ์ เชิดชู	มหาวิทยาลัยนเรศวร
อาจารย์ ดร.จิรเดช เสตะพันธุ	นักวิชาการอิสระ

ผู้จัดการวารสาร

นายชัยทัต โสพระขรรค์

ผู้ช่วยผู้จัดการวารสาร

นายอภินันท์ เตชะเสน

สารบัญ

หน้า

บทความวิชาการ | Academic Article

ความหายนะของอัมสเตอร์ดัมในจิตรกรรมยุคทองของเนเธอร์แลนด์แห่งคริสต์ศตวรรษที่ 17.....1-14
The disaster of Amsterdam in Dutch Golden Age paintings of 17th Century
กิตสิรินทร์ กิติสกล

ใคร ๆ ก็เป็นนักออกแบบนิทรรศการได้จริงหรือ.....15-28
Can everyone be an exhibition designer?
จนัธ เที่ยงสุรินทร์

หลักและแนวปฏิบัติการตีตะโพน กลองทัด ในเพลงหน้าพาทย์.....29-39
Principles and performance methods for *Taphon* and *Klongtad* in *Na – Phat* repertoire
บุญช่วย แสงอนันต์

การดูแลรักษาเครื่องดนตรีไทยประเภทเครื่องหนัง.....40-48
Maintenance for Thai drums
ศิวศิษฏ์ นิลสุวรรณ

บทความวิจัย | Research Article

น. ณ ปากน้ำ (ประยูร อุลุชาฎะ): “ศิลปินแห่งชาติ” กับ “ศิลปะไทย” ในพื้นที่ประวัติศาสตร์ของรัฐชาติ บทประพันธ์เพลง “เกาะยอ” สาหรับวงเชมเบอร์ออร์เคสตรา.....49-66
Nornapaknam [Prayoon Uroochatha]: The “National Artist” and the creation of the “Thai arts” In historic areas of a Nation
กำพล จำปาพันธ์ และ สายชล สัตยานุรักษ์

วงดนตรีคณะหนุ่มเสียงพิณ ตำบลบ้านเลือก อำเภอโพธาราม จังหวัดราชบุรี.....67-79
Musical ensemble of *Noom Siang Pin* at *Ban Lueak* Sub-District of Photharam District in Ratchaburi
ณารญา สายน้ำใส และ ขำคม พรประสิทธิ์

บทวิเคราะห์เพลงสำหรับการแสดงเดี่ยวฮอร์นโดย กุลชา แก้วเกตุสัมพันธ์.....80-86
Music analysis for Horn Recital by Kulacha Kaewketsumpunt
กุลชา แก้วเกตุสัมพันธ์ และ ดวงใจ ทิวทอง

กลวิธีการปรับวงปี่พาทย์ไม้นวมเครื่องคู่ ตามแนวทาง ครูบรรพต แจ้งจรัส กรณีศึกษาโรงเรียนราชวินิต บางแก้ว.....87-94
Piphat Mai Nuam Kreang Khu arrangement technique by Banphot Jangjaras in case study of Rajawinit Bangkeaw School
สุทธภพ ศรีอักขรกุล และ บุษกร บิณฑสันต์

หน้า

นาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยโพสต์โมเดอร์นดานซ์ (Post – Modern Dance) ชุดอ้างว้าง
โดย นราพงษ์ จรัสศรี.....95-103
Post- Modern Dance in the “Loneliness” Thai contemporary dance series
by Naraphong Charassi
ภคพร หอมนาน และ วิชชุตา วุธาทิตย์

นาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยในการแสดงงานวลัยราตรี พ.ศ. 2532.....104-116
THAI CONTEMPORARY DANCE AT THE WALAI NIGHT PERFORMANCE OF 1989
ภูวนัย กาฬวงศ์ และ วิชชุตา วุธาทิตย์

การศึกษานาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัย ชุด “แต่งองค์ทรงเครื่อง”.....117-129
A study of the “Taeng Ong Songkhrueang” Thai contemporary dance series
ตวงพร มีทรัพย์ และ วิชชุตา วุธาทิตย์

นาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยในรูปแบบวรรณคดีจินตภาพชุดลิลิตพระลอ.....130-140
Thai contemporary dance in The Imaginary Literature ‘Lilit Phra Lo’ Dance Series
กุลนาถ ชินโคตร และ วิชชุตา วุธาทิตย์

วิเคราะห์ลักษณะของเพลงมอญเกาะเกร็ดในวงปี่พาทย์มอญคณะแหยมศิลป์.....141-153
An analysis of musical identity of the *Piphat Mon* repertoire in *Koh Kret* Island of
Piphatmon of *Yam-Silpa* troupe
สุจินต์ ศรีนรเศรษฐ์ และขำคม พรประสิทธิ์

วงปี่ชวากลองแขกประกอบการชกมวยในจังหวัดชลบุรี.....154-166
Pi Java Klongkak ensemble for boxing in Chonburi
สุภาพร มาสมบูรณ์ และ ภัทรวดี ภูชฎาภิรมย์

วิเคราะห์เดี่ยวซอด้วงเพลงแขกมอญ สามชั้น
ทางคุณครูหลวงไพเราะเสียงซอ (อุ่น ดูรยชีวิน) และคุณครูแสวง อภัยวงศ์.....167-178
The analysis of *Kheak Mon Sam Chan* in *Saw Doung* Solo
Kru Laung Phai Rao Sieng Saw (Aun Durayachivin) And Kru Sawang Apaiwong
ภาสกร สารรัตน์ และ ขำคม พรประสิทธิ์

คำแนะนำสำหรับผู้นิพนธ์.....179-185

ความหายนะของอัมสเตอร์ดัมในจิตรกรรมยุคทองของเนเธอร์แลนด์แห่งคริสต์ศตวรรษที่ 17

THE DISASTER OF AMSTERDAM IN DUTCH GOLDEN AGE PAINTINGS OF 17TH CENTURY

กิตสิรินทร์ กิติสกล*

บทคัดย่อ

บทความชิ้นนี้เกิดจากข้อสังเกตของผู้เขียนเกี่ยวกับเรื่องราวเนื้อหาในหัวข้อความมั่งคั่งและความรุ่งเรืองของเมืองอัมสเตอร์ดัมและสาธารณรัฐดัตช์ที่ถูกใช้อย่างบ่อยครั้งในจิตรกรรมในยุคทองของเนเธอร์แลนด์ในคริสต์ศตวรรษที่ 17 แม้ว่าจะเป็นเรื่องธรรมดาที่เราพบค่อนข้างบ่อยครั้งจากวิสัยทัศน์เชิงบวก การยกย่องบุคคลสำคัญในท้องถิ่น รวมไปถึงความมั่งมีและความรุ่งโรจน์ของประเทศชาตินั้น ๆ ในงานศิลปะ ประเทศใด ๆ ก็ตามย่อมมีบางช่วงเวลาที่มืดมิด ฉะนั้น จึงเป็นสิ่งที่น่าสนใจอย่างยิ่งที่จะศึกษาภาพที่สามารถสื่อถึงเหตุการณ์คับขันของเมืองอัมสเตอร์ดัมและสาธารณรัฐดัตช์ผ่านงานจิตรกรรมที่ผู้เขียนได้ผ่านมาพบ ผู้เขียนได้วิเคราะห์รายละเอียดต่าง ๆ ในงานรวมไปถึงข้อมูลทางประวัติศาสตร์ในแง่มุมทางสังคม ศาสนา และทางการเมืองตามลำดับ โดยในอันดับแรกนั้นในงานของศิลปินนิรนาม ได้พบบทบาทของเมืองอัมสเตอร์ดัมในสงครามแปดสิบปีรวมไปถึงเรื่องของทางรอดของชาวคริสต์แห่งสาธารณรัฐดัตช์ซ่อนอยู่ในภาพ ดวงจิตของชาวโปรเตสแตนต์จะพบกับความนิรันดร์ในขณะที่ของชาวดัตช์นิกายโรมันคาทอลิกนั้นจะถูกลงทัณฑ์ ในอันดับต่อมางานชิ้นอื่น ๆ โดยเฉพาะงานทิวทัศน์ชิ้นหนึ่งของ Gerrit Berckheyde นั้นกลับแสดงถึงสถานการณ์ทางการเมืองที่ไม่เสถียรของเมืองอัมสเตอร์ดัมและสาธารณรัฐดัตช์ ในระหว่าง ค.ศ. 1650 และ ค.ศ. 1672 นอกเหนือจากสงครามกับฝรั่งเศสแล้ว การกีดกันราชวงศ์ออเร้นจ์จากการเข้าสู่ตำแหน่งผู้ปกครองสาธารณรัฐยังนำมาสู่เหตุการณ์วุ่นวายในเมืองอัมสเตอร์ดัมและสาธารณรัฐดัตช์เองซึ่งยังเป็นสาธารณรัฐใหม่

คำสำคัญ: อัมสเตอร์ดัม / สาธารณรัฐดัตช์ / หายนะ / เรืออับปาง / สงครามแปดสิบปี / ทิวทัศน์ / ยุคทอง

Abstract

This article is originated from my observation about how the theme of prosperity and glory of Amsterdam and the Dutch Republic was frequently used in the paintings of the Dutch Golden Age in 17th century. Even though it is common that we find, most of the time, such optimistic perspective, praise of local heroes, or national wealth represented in art objects, every country has its dark period. Thus, it is very interesting to study images that can refer to difficult time of Amsterdam and the Dutch Republic through these paintings that I came across. A close look in pictorial details and some historical informations are discussed in both socioreligious and political contexts. The first art work by anonymous painter reveals Amsterdam's position in the Eighty Year's War as well as the question about the salvation of the Dutch Christians. Protestant souls will be saved while those of the Roman Catholic Church will be doomed. The other paintings, especially a landscape by Gerrit Berckheyde, on the other hand, expose the tumultuous political situation in the city and in the Dutch Republic. Between 1650 and 1672, besides the Franco-Dutch War, the deprivation of the House of Orange-Nassau from national leader's position provoked chaotic circumstances in the city and the young Republic.

Keywords: Amsterdam / Dutch Republic / Disaster / Shipwreck / Eighty Years' War / Landscape / Golden Age

* อาจารย์ ดร., ภาควิชาทัศนศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, Kitsirin@gmail.com

บทนำ

กรุงอัมสเตอร์ดัมซึ่งเป็นเมืองหลวงปัจจุบันของประเทศเนเธอร์แลนด์และสาธารณรัฐดัตช์ในคริสต์ศตวรรษที่ 17 นั้นเจริญรุ่งเรืองจนแทบจะไม่พบกับความหายนะทางด้านเศรษฐกิจเป็นกรณีพิเศษ (Keyes 1990) ถึงแม้ว่าในครึ่งหลังของคริสต์ศตวรรษการรุกรานจากอังกฤษและฝรั่งเศสทำให้เมืองและสาธารณรัฐตกอยู่ในสถานการณ์ทางการเมืองที่ยากลำบากอย่างยิ่ง ในคริสต์ศตวรรษที่ 18 ฮัมบูร์กและลอนดอนได้กลายมาเป็นเมืองท่าที่มีความสำคัญยิ่งขึ้นแข่งกับอัมสเตอร์ดัมซึ่งตกเป็นของปรัสเซียใน ค.ศ. 1787 ใน ค.ศ. 1795 กองทัพปฏิวัติฝรั่งเศสเข้ายึดเมืองแห่งนี้และเกิดเป็นสาธารณรัฐบาตาเวียนก่อนที่หลุยส์ โบนาปาร์ตจะมาปกครองเมืองใน ค.ศ. 1806 ต่อมาเจ้าชายวิลเลี่ยมเฟเดริคแห่งราชวงศ์ออเร้นจ์สถาปนาตนเองเป็นกษัตริย์วิลเลี่ยมที่ 1 แห่งราชอาณาจักรเนเธอร์แลนด์ที่เป็นอิสระใน ค.ศ. 1813 ซึ่งในช่วงต้นคริสต์ศตวรรษที่ 19 นี้เองที่อัมสเตอร์ดัมกลับมามีศักยภาพทางเศรษฐกิจและอุตสาหกรรมที่โดดเด่นอีกครั้ง (De Voogd 2003)

จิตรกรรมยุคทองของเนเธอร์แลนด์ในคริสต์ศตวรรษที่ 17 ยังไม่พบภาพที่นำเสนอความหายนะของเมืองอัมสเตอร์ดัมอย่างชัดเจน ในทางตรงกันข้าม มักพบภาพที่สื่อถึงความรุ่งเรืองของเมืองอย่างมากมาย เช่น จิตรกรรมบนแผงไม้บนฝาของเปียโนโบราณ (ระหว่าง ค.ศ. 1606-1607) เป็นภาพของสัญลักษณ์ของอัมสเตอร์ดัมซึ่งเป็นหญิงบริสุทธิ์ถือกรวยแห่งความอุดมสมบูรณ์ (Cornucopia) ในขณะที่อีกมือหนึ่งวางลงบนลูกโลก มีเนปจูนเทพเจ้าแห่งทะเลยืนคุ้มกันอยู่ทางซ้ายมือ หรือแบบกระเบื้องดินเผา (ค.ศ. 1650) ของศิลปิน Artus Queillinus สำหรับตกแต่งประดับหน้าบันของศาลาว่าการเมืองอัมสเตอร์ดัมซึ่งเป็นภาพสัญลักษณ์ของทวีปทั้ง 4 กำลังแสดงความคารวะต่อสัญลักษณ์แห่งอัมสเตอร์ดัม หรืองานจิตรกรรม (ระหว่าง ค.ศ. 1656 - 1711) ที่แสดงถึงความมั่งคั่งของเมืองโดยจิตรกร Gerard de Lairesse

ภาพที่ 1 “อัมสเตอร์ดัมศูนย์กลางการค้าของโลก”
โดย Pieter Isaacsz
ภาพสีน้ำมันบนแผ่นไม้ ขนาด 79.4 x 165 cm
จัดแสดง ณ Rijksmuseum กรุงอัมสเตอร์ดัม

ภาพที่ 2 “ทวีปทั้ง 4 ทำความเคารพอัมสเตอร์ดัม”
โดยศิลปิน Artus Quellinus
กระเบื้องดินเผา ขนาด 90 x 415 cm
จัดแสดง ณ Rijksmuseum กรุงอัมสเตอร์ดัม

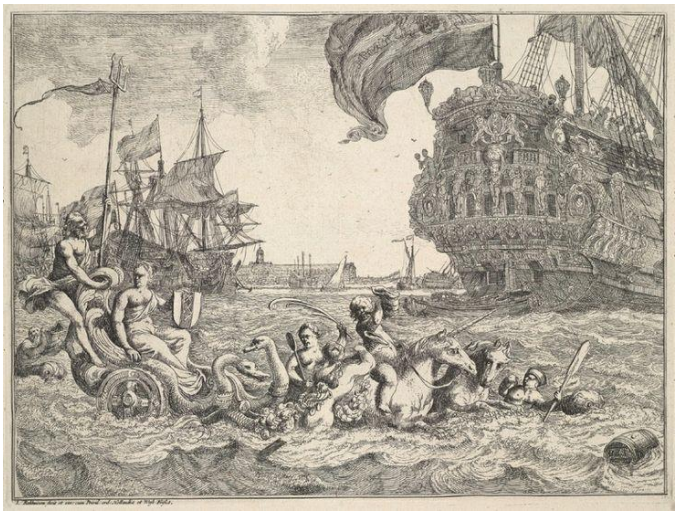
ภาพที่ 3 “ความมั่งคั่งของอัมสเตอร์ดัม” โดย Gerard de Lairesse
ภาพสีน้ำมันบนผ้าใบ ขนาด 130 x 144 cm
จัดแสดง ณ Amsterdam Museum กรุงอัมสเตอร์ดัม

อย่างไรก็ตามปรากฏงานจิตรกรรมที่น่าสนใจซึ่งแสดงถึงร่องรอยความหายนะของเมืองทางอ้อมในแง่มุมที่แตกต่างกันทั้งทางสังคม ศาสนา และทางการเมืองอยู่บ้างเช่นกัน ดังตัวอย่างภาพของศิลปินที่จะได้แสดงดังต่อไปนี้

1. ภาพความหายนะของอัมสเตอร์ดัมช่วงปลายคริสต์ศตวรรษที่ 16 และต้นคริสต์ศตวรรษที่ 17 ในบริบททางสังคมและศาสนา

ภาพที่ 4 “เรืออัมสเตอร์ดัมอับปาง” โดยศิลปินนิรนาม
สีน้ำมันบนผ้าใบ ขนาด 126 x 178 cm
จัดแสดง ณ National Maritime Museum กรุงลอนดอน สหราชอาณาจักร

ภาพเรืออัมสเตอร์ดัมอับปางเป็นผลงานของศิลปินนิรนาม ถูกวาดราว ค.ศ. 1630 งานชิ้นนี้ถูกเก็บรักษาที่พิพิธภัณฑ์ทางทะเลแห่งชาติที่กรุงลอนดอน สหราชอาณาจักร ในภาพพบเรือใหญ่ทางขวามือกำลังจมน้ำ ที่ท้ายเรือมีตราอาร์มของเมืองอัมสเตอร์ดัมติดอยู่ซึ่งเป็นภาพของสิงโตสองตัวเกาะโล่ดังที่เห็นได้ในท้ายเรือทางขวาในภาพพิมพ์ของ Ludolf Bakhuysen ด้วยเหตุนี้จึงเป็นที่มาของชื่องานจิตรกรรมชิ้นนี้ของจิตรกรนิรนาม

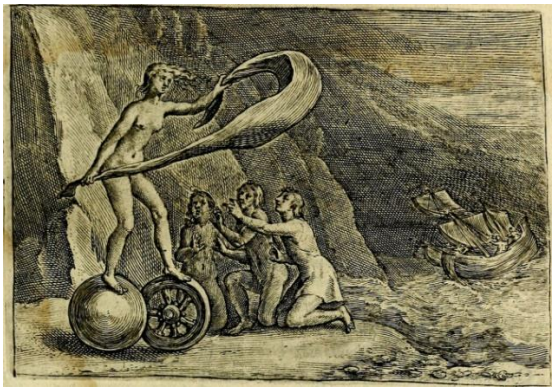


ภาพที่ 5 “สัญลักษณ์ของอัมสเตอร์ดัมขับราชรถของเทพเจ้าเนปจูน” (ค.ศ. 1701)
ภาพพิมพ์ โดย Ludolf Bakhuysen

ใน ค.ศ. 1595 Cornelis de Houtman นักสำรวจและพ่อค้าชาวดัตช์ ออกสำรวจตลาดเครื่องเทศแถบอินโดนีเซียด้วยเรือ 4 ลำ ที่มีชื่อ ได้แก่ มอริเชียส (Mauritius) ฮอลันเดีย (Hollandia) ดุฟเกน (Duyfken) และ อัมสเตอร์ดัม (Amsterdam) โดยที่เรือของเขาที่ชื่อว่าอัมสเตอร์ดัมนั้นอับปางลงในทะเลบาหลีเมื่อปลาย ค.ศ. 1596 (Swart 2007) เป็นที่น่าสนใจว่างานของศิลปินนิรนามชิ้นนี้เป็นภาพที่นำเสนอเรื่องราวตามประวัติศาสตร์ของการล่มของเรือที่ชื่ออัมสเตอร์ดัมหรือไม่ หากแต่ตามบันทึกได้เขียนว่าหลังจากเรือถูกโจมตีจากชาวท้องถิ่นก็ถูกทิ้งและเผากลางทะเล ซึ่งไม่ตรงกับภาพที่ศิลปินวาดแต่อย่างใด อย่างไรก็ตาม ภาพดังกล่าวอาจสื่อได้ว่าเรื่องราวของเรือลำนี้ได้จุดชนวนแนวคิดให้ศิลปินนิรนามวาดเรือที่กำลังอับปางที่มีสัญลักษณ์ของเมืองอยู่ที่ท้ายเรือ

ในขณะเดียวกัน บ่อยครั้งที่พบภาพเรือในเชิงสัญลักษณ์ที่เกี่ยวข้องกับหัวข้อเรื่องโชคลาภ ความหวัง และโอกาส ในงานภาพพิมพ์ของ Pieter Bruegel the Elder สัญลักษณ์แห่งความหวัง (Spes) ยืนอยู่บนสมอเรือในขณะที่ทางซ้ายมือเรือหลายลำกำลังอับปาง (Klein 2014:49) ความหมายของภาพคือความหวังเป็นสิ่งสำคัญในเวลาที่ปัญหารุมเร้า ภาพพิมพ์ของ Florentius Schoonhovius เป็นรูปสัญลักษณ์ของโชคลาภยืนอยู่บนลูกโลกและกงล้อและทางขวามือมีเรือที่กำลังล่ม เมื่อรากฐานไม่มั่นคง โชคลาภ (ของเรือ) ก็พร้อมที่จะล่มลงได้ทุกเมื่อขณะเคลื่อนตัวไปตามแรงลม เรือที่กำลังล่มนั้นก็เพราะโชคไม่เข้าข้างนั่นเอง (Schoonhovius 1618:15)

ภาพที่ 6 “ความหวัง” (ค.ศ. 1559-1560)
วาดโดย Pieter Bruegel the Elder
พิมพ์โดย Philips Galle
ภาพพิมพ์ ขนาด 22.6 x 29.3 cm,
จัดแสดง ณ Museum of Modern Art นิวยอร์ก



ภาพที่ 7 “โชคลาภ” (ค.ศ. 1618)
โดย Florentius Schoonhovius
ภาพพิมพ์จากหนังสือ Emblemata
จัดพิมพ์ ณ เมือง Gouda เนเธอร์แลนด์

ในงานของศิลปินนิรนามไม่มีสัญลักษณ์ของความหวัง และการตีความเชิงสัญลักษณ์เกี่ยวกับโชคลาภนั้นไม่น่าจะเป็นไปได้เนื่องจากในช่วงที่งานชิ้นนี้ถูกวาด เมืองอัมสเตอร์ดัมยังไม่ประสบกับปัญหาเศรษฐกิจใด ๆ ที่สำคัญดังที่ได้กล่าวไปแล้ว

นอกจากนี้ George S. Keyes ผู้เชี่ยวชาญทางด้านงานจิตรกรรมทะเลทัศน์ (Marine Art) พบว่าภาพเรืออับปางกลับเป็นที่นิยมในหมู่ศิลปินชาวดัตช์เพื่อสื่อถึงจิตวิญญาณของมนุษย์ที่ต้องเดินทางและอาจพบกับอุปสรรคนานาในช่วงชีวิต ดังนั้นภาพเรือที่แล่นในทะเลที่สงบจึงสามารถสื่อถึงความสงบสุขของชีวิตมนุษย์ และยิ่งไปกว่านั้นก็คือการสื่อถึงเอกภาพและความสมดุลระหว่างมนุษย์กับพระเจ้า ในคริสตศิลป์นั้นพบภาพเรือล่องในทะเลตามหัวเรื่องต่าง ๆ ที่ปรากฏในพระคัมภีร์ เช่น โยนาห์ที่พยายามหนีจากพระเจ้า หรือคำสอนของพระเยซูในทะเลกาลิลีที่กำลังบ้าคลั่ง ดังเช่นผลงานของ Rembrandt (Keyes 1990)

ภาพที่ 8 “พระเยซูในทะเลกาลิลี” (1633) โดย Rembrandt
ภาพสีน้ำมันบนผ้าใบ ขนาด 160 x 128 cm
ปัจจุบันสูญหายไปจาก Isabella Stewart Gardner Museum

ส่วนภาพเรือล่มนั้นถูกใช้ในแง่ลบและมีความหมายเชิงสัญลักษณ์ของการทำลายล้าง เช่น ภาพที่มีหัวเรื่องการทำลายเมืองโสโดมและเมืองโกโมราห์ หรือคำพิพากษาครั้งสุดท้าย (Keyes 1990, Goedde 1989) ด้วยเหตุที่ภาพของเรือและเรือกำลังอับปางมักถูกใช้ในบริบททางคริสตศาสนา จึงไม่น่าแปลกใจถ้าหากศิลปินนิรนามได้หยิบยกเอาประวัติศาสตร์ของเรือสำรวจอัมสเตอร์ดัมดังที่ได้กล่าวไปแล้วนั้นมาวาดภาพนี้ในประเด็นการแสดงออกทางศาสนา เพราะในมุมมองของ Keyes นั้นระบุว่าศิลปินชาวดัตช์ไม่นิยมวาดภาพเรือล่มตามประวัติศาสตร์ (Keyes 1990)

ในช่วงสงครามแปดสิบปีระหว่าง ค.ศ. 1568 ถึง ค.ศ. 1648 เป็นสงครามศาสนาระหว่างสเปนประเทศแห่งนิกายโรมันคาทอลิกซึ่งนำโดยพระเจ้าฟิลิปที่ 2 กับสาธารณรัฐดัตช์นำโดยเจ้าชายมอริซแห่งราชวงศ์ออเร้นจ์ที่ต้องการแยกตัวเป็นอิสระและยกนิกายโปรเตสแตนต์เป็นนิกายหลัก ในสงครามนี้อัมสเตอร์ดัมเป็นเมืองสุดท้ายที่ยังคงจงรักภักดีต่อสเปนจนถึงปี ค.ศ. 1578 (De Voogd 2003, Hart 2014)

จากภาพเรืออัมสเตอร์ดัมอับปาง ท้ายเรือของเรือทางซ้ายมือในภาพปรากฏรูปของพระแม่มารีย์ที่เปรียบเป็นตัวแทนของนิกายโรมันคาทอลิก ในขณะที่ชาวคริสต์นิกายโปรเตสแตนต์ไม่เคารพรูปบูชาทั้งหลายอันรวมไปถึงรูปพระแม่มารีย์ด้วย นอกจากนี้ศิลปินยังเน้นความแตกต่างระหว่างท้องฟ้าที่มืดมิดและมีสายฟ้าฟาดทางขวามือกับแสงสว่างสดใสที่ทะลุก้อนเมฆและส่องสว่างไปทางซ้ายมือของภาพ ความแตกต่างที่ชัดเจนนี้เปรียบเสมือนภาพของนรกกับสวรรค์ แสงแห่งพระเจ้าคล้ายจะนำทางให้กลุ่มผู้รอดชีวิตในภาพให้พ้นภัยไปสู่แผ่นดินหรืออาจจะเป็นเกาะทางซ้ายมือ เรืออัมสเตอร์ดัมในภาพที่กำลังจมเป็นตัวแทนของเมืองอัมสเตอร์ดัมแม้ว่าจะพบกับการอับปางที่เปรียบเสมือนความผันผวนทางการเมืองในช่วงเวลานั้น แต่ท้ายที่สุดจะพบกับทางรอดกับนิกายโปรเตสแตนต์ ในขณะที่เรือแห่งนิกายโรมันคาทอลิกทางซ้ายมือนำพาไปสู่ความหายนะ ไม่พบกับชีวิตนิรันดร์ (Goedde 2008)

อนึ่ง งานชิ้นนี้มีส่วนที่คล้ายคลึงกับงานจิตรกรรมชิ้นหนึ่งของ Adriaen Pietersz. van de Venne ภาพที่มีชื่อว่า “การตกจิตวิญญาณ” (Fishing for Souls) ถูกวาดขึ้นใน ค.ศ. 1614 นำเสนอภาพคนในเรือกำลังใช้เครื่องมือหาปลาและเหยื่อล่อคนที่อยู่ในน้ำ ซึ่งเป็นการเปรียบเทียบระหว่างนิกายโรมันคาทอลิกที่อยู่ทางขวามือกับนิกายโปรเตสแตนต์ที่อยู่ทางซ้ายมือที่ต่างฝ่ายต่างพยายามชักจูงชาวคริสต์ให้มานับถือนิกายของตน ศิลปินเน้นที่เรือของนิกายโปรเตสแตนต์โดยจัดวางให้อยู่ด้านหน้าของภาพพร้อมกับวาดให้ต้นไม้ทางฝั่งเดียวกันนี้เจริญงอกงามในขณะที่ต้นไม้ของฝั่งนิกายโรมันคาทอลิกมีใบไม้ร่วงโรย ดวงอาทิตย์ที่ถูกเมฆบดบังก็ส่องแสงจากฝั่งนิกายโปรเตสแตนต์อีกด้วย เรือแห่งนิกายโรมันคาทอลิกจะนำพาชาวคริสต์ไปสู่ความมืดมนเหมือนกับเมฆดำทะมึนที่อยู่ด้านหลัง (Van Thiel 1976:565)

ภาพที่ 9 “การตกจิตวิญญาณ” (Fishing for Souls, ค.ศ. 1614)
โดย Adriaen Pietersz. van de Venne
ภาพสีน้ำมันบนไม้ ขนาด 98 x 189 cm
จัดแสดง ณ Rijksmuseum กรุงอัมสเตอร์ดัม

จากภาพเรือล่มในทะเลที่ดูเหมือนไม่มีความหมายใดลึกซึ้ง แท้จริงแล้วได้แฝงนัยยะทางสังคมและศาสนาที่เป็นหนึ่งในประวัติศาสตร์สำคัญของเมืองอัมสเตอร์ดัม และโดยเฉพาะอย่างยิ่งของสาธารณรัฐดัตช์ ความผันผวนทางการเมืองในครึ่งหลังของคริสต์ศตวรรษที่ 17 ก็เป็นอีกหนึ่งหน้าของประวัติศาสตร์ที่ส่งผลต่องานจิตรกรรมอย่างแน่แท้

2. ภาพความหายนะของอัมสเตอร์ดัมระหว่าง ค.ศ. 1650 และ ค.ศ. 1672 ในบริบททางการเมือง

ภาพที่ 10 คุ้งทองริมคลอง Herengracht แห่งอัมสเตอร์ดัมมุมมองจากทิศตะวันตก (ค.ศ. 1672)
โดย Gerrit Berckheyde
ภาพสีน้ำมันบนไม้ ขนาด 40.5 x 63 cm
จัดแสดง ณ Rijksmuseum กรุงอัมสเตอร์ดัม

ภาพคุ้งทองริมคลอง Herengracht แห่งอัมสเตอร์ดัมมุมมองจากทิศตะวันตก เป็นผลงานของ Gerrit Berckheyde ถูกเก็บรักษาที่พิพิธภัณฑ์ Rijksmuseum ศิลปินวาดภาพทิวทัศน์เมืองอัมสเตอร์ดัมนี้ในปี ค.ศ. 1672 โดยเน้นสถาปัตยกรรมมากกว่าทิวทัศน์ธรรมชาติ ภาพตึกแถวที่ทอดยาวไปตามคลองนั้นไม่มีต้นไม้แม้สักต้นเดียว ในขณะที่ตามประวัติศาสตร์ของเมืองแล้วริมคลองแห่งนี้มีต้นไม้อยู่ทั่วไป ยิ่งไปกว่านั้นศิลปินได้ร่างภาพขึ้นมาในมุมเดียวกันกับงานชิ้นนี้โดยที่ทางซ้ายมือมีต้นไม้เรียงรายไปตามคลอง แสดงให้เห็นว่า Berckheyde จงใจที่จะไม่วาดต้นไม้ลงไปในงาน

ภาพที่ 11 คุ้งทองริมคลอง Herengracht แห่งอัมสเตอร์ดัมมุมมองจากทิศตะวันตก (ค.ศ. 1672)
โดย Gerrit Berckheyde
ภาพวาดกราไฟท์ ขนาด 17.9 x 37.5 cm จัดแสดง ณ Amsterdam City Archives

เป็นที่น่าสังเกตว่าในงานจิตรกรรมชิ้นอื่นของศิลปินชาวดัตช์จะพบต้นไม้อยู่บ่อยครั้ง ดังเช่นภาพทิวทัศน์และประตูน้ำ “Haarlemmersluis” ถูกวาดในราว ค.ศ. 1670 ซึ่งเป็นภาพบ้านเรือนริมคลองแห่งเมืองอัมสเตอร์ดัมของศิลปิน Jan van der Heyden ศิลปินร่วมสมัยกับ Berckheyde

ภาพที่ 12 ทิวทัศน์อัมสเตอร์ดัมและประตูน้ำ Haarlemmersluis (ค.ศ. 1670)
โดย Jan van der Heyden
ภาพสีน้ำมันบนไม้ ขนาด 44 x 57.5 cm
จัดแสดง ณ Rijksmuseum กรุงอัมสเตอร์ดัม

นอกจากความแห้งแล้งที่ปรากฏในจิตรกรรมชิ้นนี้ วิธีที่ศิลปินจัดการกับแสงและเงา โดยให้แสงส่องสว่างเฉพาะตึกบางตึกในขณะที่ตึกส่วนใหญ่อยู่ในความมืด ก็ยิ่งทำให้ภาพทิวทัศน์เมืองอัมสเตอร์ดัมชิ้นนี้ดูเศร้าและเดียวดาย และเมื่อเปรียบเทียบภาพท้องฟ้าในงานชิ้นนี้กับงานของ Heyden จะพบว่าความสดใสของสีท้องฟ้ารวมไปถึงรูปทรงและจังหวะของก้อนเมฆนั้นแตกต่างกันโดยสิ้นเชิง เพราะท้องฟ้าในงานของ Heyden นั้นแลดูมีชีวิตชีวาในขณะที่ Berckheyde วาดเมฆสีเทาปกคลุมและคุกคามไปทั่วท้องฟ้า

Gerrit Berckheyde ยังได้วาดภาพทิวทัศน์แห่งเดียวกันนี้อีกหนึ่งชิ้นโดยที่เป็นภาพจากทางทิศตะวันออกโดยที่มีลักษณะคล้ายคลึงกับงานชิ้นที่แล้วเป็นอย่างมากเนื่องจากเป็นภาพของบ้านเมืองที่ทอดยาวริมคลองเดียวกันและไม่มีต้นไม้ แม้ว่าท้องฟ้านั้นสดใสกว่างานชิ้นที่ได้นำเสนอก่อนหน้า แต่ความรู้สึกเหงาและเปล่าเปลี่ยวเดียวดายก็ยังคงสามารถสัมผัสได้ในงาน

ภาพที่13 คุ้งทองริมคลอง Herengracht แห่งอัมสเตอร์ดัมมุมมองจากทิศตะวันออก (ค.ศ. 1671-1672)
โดย Gerrit Berckheyde
ภาพสีน้ำมันบนไม้ ขนาด 42.5 x 58 cm
จัดแสดง ณ Rijksmuseum กรุงอัมสเตอร์ดัม

ภาพสะท้อนความมืดมนระทมทุกข์สอดคล้องกับบทกวีที่ Joost van den Vondel ได้ประพันธ์ขึ้นในปีเดียวกันนั้น หลังจากสรรเสริญความงดงามของภาพคุ้งทองริมคลอง Herengracht แห่งอัมสเตอร์ดัมมุมมองจากทิศตะวันตกแล้ว เขาได้กล่าวถึง “เที่ยงคืนฝรั่งเศส” ที่ปกคลุมอัมสเตอร์ดัมและสาธารณรัฐดัตช์ ดังที่ผู้เขียนได้ยกบทประพันธ์มาแสดงไว้ดังนี้

Berkheide maelt de Heeregracht
Naer't leven, waerdigh om t'aenschouwen.
Koop Schilderkunst : vermy het bouwen.
Waerom? 't is Fransche middernacht:
Dus wacht op eenen heldren morgen.
In huisbouw steeken moeite en zorgen.

(Kloek and Middelkoop 2012:30)

Berckheyde วาดคลอง Herengracht
จากชีวิต และมันช่างสวยงามที่จะมอง
จงซื้องานจิตรกรรม หลีกหนีตึกราม
ทำไมน่ะหรือ? ด้วยยามนี้เป็นเที่ยงคืนฝรั่งเศส
จงรอรุ่งอรุณที่สว่างไสว
การก่อสร้างบ้านเรือนนำพามาแต่ปัญหาและความเสื่อม

(ถอดความโดยผู้เขียน)

วิสัยทัศน์เชิงลบที่กวีมีต่อสิ่งก่อสร้างบ้านเรือนน่าจะเป็นการเปรียบเทียบถึงการสร้างเมืองที่สามารถโยงไปถึงการรุกรานและภาวะสงครามโดยเฉพาะอย่างยิ่งสงครามกับฝรั่งเศส แต่สิ่งที่สำคัญในบทกลอนนี้ก็คือคำว่า “เที่ยงคืนฝรั่งเศส” (Fransche middernacht) อันหมายถึงช่วงเวลามืดมิดที่กองทัพฝรั่งเศสบุกโจมตีอัมสเตอร์ดัมและสาธารณรัฐดัตช์ใน ค.ศ. 1672 ซึ่งเป็นปีที่ภาพนี้ถูกวาด ความเศร้าสร้อยในงานจิตรกรรมชิ้นนี้ที่ถูกตอกย้ำด้วยบทกลอนของ Joost van den Vondel ทำให้ภาพทิวทัศน์ที่ดูเหมือนเป็นภาพธรรมดากลายเป็นภาพที่แสดงถึงหายนะของเมืองอัมสเตอร์ดัมรวมไปถึงสภาพจิตใจของชาวเมืองหรือแม้กระทั่งของตัวสาธารณรัฐดัตช์เองที่มีต่อสงครามกับฝรั่งเศส

ในปีเดียวกันนั้น Jan van Wijckersloot วาดภาพที่ชื่อว่า “ปีแห่งหายนะ” (Allegory of the Disaster Year) ที่แสดงถึงความหดหู่และตีแผ่สถานการณ์ที่ตึงเครียดในระหว่าง ค.ศ. 1650 และ ค.ศ. 1672 ที่เมืองอัมสเตอร์ดัมเองและที่สาธารณรัฐดัตช์

ภาพที่14 “ปีแห่งหายนะ” (ค.ศ. 1672) โดย Jan van Wijckersloot
ภาพสีน้ำมันบนผ้าใบ ขนาด 43 x 37.5 cm
จัดแสดง ณ Rijksmuseum กรุงอัมสเตอร์ดัม

ในภาพชายคนหนึ่งที่มีสีหน้ารื่นรมย์หันหน้าเข้าหาผู้ชมพร้อมกับถือกระดาษใบหนึ่งให้ชายอีกคนหนึ่งดูภาพในกระดาษใบนั้น ภาพในกระดาษที่ทำให้ชายคนที่สองดูครุ่นคิดเป็นภาพสิงโตนอนกับพื้นอยู่ในรั้วนัยว่าถูกทำร้าย ประตูที่เป็นทางเข้าออกของรั้วไม้ถูกทำลาย ด้านบนของกระดาษเป็นภาพของไก่ที่ยืนอยู่บนตราดอกลิลลี่ กระดาษในงานจิตรกรรมชิ้นนี้สื่อถึงสงครามระหว่างฝรั่งเศสและเนเธอร์แลนด์ในปี 1672 ไก่และตราดอกลิลลี่เป็นตัวแทนของฝรั่งเศสและระบอบกษัตริย์ ซึ่งผู้ที่ครองราชย์ในช่วงเวลานั้นคือพระเจ้าหลุยส์ที่ 14 ในขณะที่สิงโตที่บาดเจ็บสื่อถึงสาธารณรัฐดัตช์ที่บอบช้ำ ส่วนชายสองคนในภาพ ชายคนแรกสวมหมวกที่มีขนสีส้ม เปรียบเสมือนฝ่ายสนับสนุนเจ้าชายวิลเลี่ยมที่ 3 แห่งราชวงศ์ออเร้นจ์ (Oranje – ส้ม) ชายอีกคนเป็นฝ่ายตรงข้าม กล่าวคือเขาเป็นผู้สนับสนุนข้าราชการใหญ่แห่งสาธารณรัฐที่ชื่อ Johan de Witt (Bok and Jansen 1995)

หลังจากที่กษัตริย์วิลเลี่ยมที่ 2 สวรรคตใน ค.ศ. 1650 ระหว่างปีนั้นจนถึง ค.ศ. 1672 สาธารณรัฐดัตช์ตกอยู่ในภาวะขาดผู้นำเนื่องจากเจ้าชายวิลเลี่ยมที่ 3 ประสูติหลังการสวรรคตของพระบิดา ในขณะเดียวกัน Johan de Witt เป็นผู้ว่าการรัฐฮอลแลนด์ (Grand pensionary) ที่รวมเมืองอัมสเตอร์ดัมเอาไว้ในรัฐ ได้พยายามทุกวิถีทางเพื่อกีดกันการขึ้นครองราชย์ของเจ้าชายวิลเลี่ยมที่ 3 พร้อมกับขึ้นดำรงตำแหน่งผู้ว่าการสูงสุดของสาธารณรัฐ เมื่อเกิดความตึงเครียดกับฝรั่งเศสจนกระทั่งเกิดสงครามในที่สุด ราษฎรส่วนใหญ่สนับสนุนการกลับมาของราชวงศ์ออเร้นจ์ อีกทั้งยังไม่พอใจวิธีการปกครองของ Johan de Witt พวกเขาเรียกร้องให้เจ้าชายวิลเลี่ยมที่ 3 เป็นผู้นำทัพและเป็นผู้นำชาติเพียงหนึ่งเดียว ภายหลังจากได้รับแต่งตั้งให้เป็นผู้ปกครองในรัฐเกลเดอร์ลันด์และรัฐยูเทรกต์ ในที่สุดเจ้าชายวิลเลียมที่ 3 ก็เข้าปกครองรัฐฮอลแลนด์ในเดือนกรกฎาคมหลังจากที่กองทัพฝรั่งเศสไม่สามารถตีเมืองอัมสเตอร์ดัมได้เนื่องจากมีการปล่อยน้ำจากฝายน้ำล้น (Troost 2005) ดังปรากฏภาพพิมพ์แสดงภาพของเจ้าชายหนุ่มที่มีอายุเพียง 22 ปีที่ทรงม้าเข้ามาที่เมืองอัมสเตอร์ดัมอย่างสง่างามในปี 1672

ภาพที่ 15 การเข้าเมืองอัมสเตอร์ดัมของเจ้าชายวิลเลี่ยมที่ 3 (ค.ศ. 1672)
โดย Romeyn de Hooghe
ภาพพิมพ์ จัดแสดง ณ Teylers Museum เมืองฮาอาเลม (Haarlem)

แม้ว่าในภายหลัง Johan de Witt ได้ลาออกจากการเป็นผู้ว่าการรัฐฮอลแลนด์ในเดือนสิงหาคม แต่ชาวบ้านก็ยังพากันรุมทำร้ายเขาและน้องชายจนเสียชีวิตพร้อมกับนำร่างไปแขวนประจาน ดังปรากฏภาพวาดที่ Jan de Baen วาดในระหว่าง ค.ศ.1672 ถึง ค.ศ.1675 (Grijzenhout 2015)

ภาพที่ 16 ศพสองพี่น้องตระกูล De Witt
Jan de Baen วาดเมื่อราว ค.ศ. 1672-1675
ภาพสีน้ำมันบนผ้าใบ ขนาด 69.5 x 56 cm
จัดแสดง ณ Rijksmuseum กรุงอัมสเตอร์ดัม

สถานการณ์บ้านเมืองที่อัมสเตอร์ดัมเองและที่สาธารณรัฐดัตช์โดยรวมที่สับสน วุ่นวาย และหดหู่ถูกนำเสนอผ่านงานศิลปะที่ได้กล่าวมาข้างต้น แต่ในงานของ Berckheyde กลับแสดงสิ่งเหล่านั้นออกมาทางอ้อมผ่านภาพทิวทัศน์อันแสนเศร้าชิ้นนี้ของศิลปินที่ไม่อาจวางเฉยต่อเหตุการณ์ในช่วงเวลานั้น

บทสรุป

แม้ว่าความรุ่งเรืองของเมืองอัมสเตอร์ดัมและสาธารณรัฐดัตช์ได้นำมาเป็นหัวข้อในงานศิลปะอย่างแพร่หลายในคริสต์ศตวรรษที่ 17 แต่งานจิตรกรรมโดยเฉพาะภาพเรืออัมสเตอร์ดัมอับปางและคุ้งทองริมคลอง Herengracht แห่งอัมสเตอร์ดัมมุมมองจากทิศตะวันตกที่เราได้ศึกษาอย่างละเอียดนั้นตีแผ่แง่มุมทางสังคม ศาสนา และทางการเมืองของเมืองอัมสเตอร์ดัมและสาธารณรัฐดัตช์ที่มีศิลปินน้อยคนเลือกที่จะนำเสนอนอกเหนือไปกว่านั้น งาน 2 ชิ้นนี้ยังเป็นตัวอย่างของงานจิตรกรรมที่เราสามารถตีความจากภาพที่แสดงภัยทางทะเลและภาพทิวทัศน์เมืองที่แลดูธรรมดาให้กลายเป็นภาพที่สื่อถึงประวัติศาสตร์ได้อย่างคมคาย

รายการอ้างอิง

Bok, Marten Jan and Jansen, Guido. 1995. De Utrechtes schilder Johannes van Wijckersloot en zijn 'Allegorie' op de Franse invasie, 1672. *Bulletin van het Rijksmuseum*, 43, 337-349.

De Voogd, Christophe. 2003. *Histoire des Pays-Bas*. Paris: Fayard.

Goedde, Lawrence Otto. 1989. *Tempest and Shipwreck in Dutch and Flemish Art: Convention, Rhetoric, and Interpretation*. London: Pennsylvania State University Press.

Goedde, Lawrence Otto. 2008. Natural metaphors and Naturalism in Netherlandish marine painting. In J. Gaschke (Eds.), *Turmoil and Tranquility: The Sea Through the Eyes of Dutch and Flemish Masters, 1550-1700* (pp. 23-32). London: National Maritime Museum.

Grijzenhout, Frans. 2015. Between Memory and Amnesia: The Posthumous Portraits of Johan and Cornelis de Witt. *Journal of Historians of Netherlandish Art*, 7-1 Winter, 1-12.

Hart, Marjolein 't. 2014. *The Dutch Wars of Independence: Warfare and Commerce in The Netherlands, 1570-1680*. London: Routledge.

Keyes, George. S. 1990. *Mirror of Empire: Dutch Marine Art of the Seventeenth Century*. Cambridge: Cambridge University Press.

Klein, H. Arthur. 2014. *Graphic Worlds of Peter Bruegel the Elder*. New York: Dover.

Kloek, Wouter and Middelkoop, Norbert. 2012. Gerrit Berckheyde en de Gouden Bocht in de Herengracht. *Amstelodamum*, 99-1, 17-33.

Schoonhovius, Florentius, 1618. *Emblemata Florentii Schoonhovii I.C. Goudani, : partim moralia, partim etiam civilia. Cum latiori eorundem ejusdem auctoris interpretation*. Gouda: Apud Andream Burier.

Swart, Fred. 2007. Lambert Biesman (1573–1601) of the Company of Trader-Adventurers, the Dutch Route to the East Indies, and Olivier van Noort's Circumnavigation of the Globe. *The Journal of the Hakluyt Society*, December, 1-31.

Troost, Wouter. 2005. *William III the Stadholder-king: a Political Biography*. Vermont: Ashgate.

Van Thiel, Pieter J. J. 1976. *All the paintings of the Rijksmuseum in Amsterdam: a completely illustrated catalogue by the Department of paintings of the Rijksmuseum*. Amsterdam: Rijksmuseum.

ใคร ๆ ก็เป็นนักออกแบบนิทรรศการได้จริงหรือ
CAN EVERYONE BE AN EXHIBITION DESIGNER?

จนัธ เที่ยงสุรินทร์*

บทคัดย่อ

ในโลกของวงการออกแบบ งานนิทรรศการศิลป์เป็นงานที่นักออกแบบเกือบทุกสาขาเชื่อว่าตนเองก็สามารถทำงานชนิดนี้ได้แทบทั้งสิ้น ไม่ว่าจะเป็นสถาปนิก มัณฑนากร นักออกแบบอุตสาหกรรม นักออกแบบเรขศิลป์ (Graphic designer) นักออกแบบสื่อปฏิสัมพันธ์ (Interaction designer) หรือแม้แต่ผู้กำกับภาพยนตร์ ปรากฏการณ์นี้ทำให้นักออกแบบนิทรรศการที่เรียนมาทางนิทรรศการศิลป์โดยตรง ต้องตกที่นั่งลำบากเพราะเกิดการแย่งงานได้โดยง่าย อีกทั้งสูญเสียความภาคภูมิใจในความรู้ความสามารถของตนเอง ในฐานะที่ผู้เขียนได้ทำงานในวงการนี้มากว่า 10 ปี จึงได้มีโอกาสเก็บข้อมูลจากหลายทางด้วยกัน ทั้งข้อมูลจากการบอกเล่าจากคนในวงการตั้งแต่ระดับบริหารจนถึงระดับปฏิบัติการ ข้อมูลที่ได้จากประสบการณ์ตรงของตนเอง รวมถึงข้อมูลจากเอกสารที่เกี่ยวข้อง ข้อมูลเหล่านี้นำไปสู่กระบวนการหาคำตอบ ที่สามารถแบ่งออกเป็น 4 ส่วนด้วยกัน ดังนี้ 1. สภาพปัญหาความทับซ้อนกันของนักออกแบบในสาขาต่างๆ ที่เกี่ยวข้องกับงานออกแบบนิทรรศการ โดยพิจารณาทั้งความทับซ้อนในเรื่องวิชาการเรียนการสอนของแต่ละสาขาวิชา และความทับซ้อนเมื่อประกอบอาชีพในโลกการทำงาน 2. สาเหตุที่ทำให้งานออกแบบนิทรรศการเป็นงานที่นักออกแบบจากสาขาอื่นเข้ามาทำงานได้ง่าย 3. อาชีพนักออกแบบนิทรรศการในประเทศไทย 4. แนวทางเสนอแนะเพื่อยกระดับอาชีพนักออกแบบนิทรรศการในประเทศไทย

คำสำคัญ: นักออกแบบนิทรรศการ / นิทรรศการศิลป์ / มืออาชีพ

Abstract

In the design industry, designers who believe that they can do exhibition design come from many disciplines such as architecture, interior design, industrial design, graphic design, interaction design, or even film director. This believe pushes professional exhibition designer, who has a background from exhibition design school, into a bad situation because they cannot secure their own jobs. Moreover, exhibition designers may have less proud of their career. Since I have worked in exhibition field for more than 10 years, I have an opportunity to gather information from many sources i.e. information from people who work in industry-from executive level to operational level, information from my own experience and information from related documents. These information lead to explanation separated into 4 parts: 1) Overlapping of design disciplines that affect exhibition designer. 2) Why exhibition designer is such a low barrier to entry job ? 3) Exhibition designer profession in Thailand 4) Suggestions to leverage exhibition designer careers in Thailand.

Keywords: Exhibition designer / Exhibition design / Professional career

* Creative and Exhibition Designer, Former Creative Director at Pico (Thailand) Public Company Limited, Former Theming manager at Kidzania (Thailand), natjanat@gmail.com

เมื่อกล่าวถึงอาชีพ “นักออกแบบนิทรรศการ” คงเป็นชื่อที่คงไม่ค่อยคุ้นหูคนทั่วไปเท่าใดนัก ฟังแล้วคนที่อยู่นอกวงการออกแบบมักจะคิดว่าอาชีพนี้ต้องเป็นอาชีพเฉพาะทาง ชนิดที่เรียกว่าใครที่ไม่เคยผ่านการเรียนรู้และฝึกฝนทางนิทรรศการศิลป์มาก่อนย่อมไม่สามารถที่จะก้าวเข้ามาทำงานในสายนี้ได้ แต่ในโลกความเป็นจริง เมื่อสอบถามไปยังนักออกแบบในหลากหลายสาขา ไม่ว่าจะเป็น สถาปนิก มัณฑนากร นักออกแบบอุตสาหกรรม นักออกแบบเรขศิลป์ (Graphic designer) นักออกแบบสื่อปฏิสัมพันธ์ (Interaction designer) หรือแม้แต่ผู้กำกับภาพยนตร์ เกือบทุกคนเชื่อว่าตนเองก็สามารถทำงานออกแบบนิทรรศการได้ทั้งสิ้น ความเชื่อนี้ทำให้นักออกแบบนิทรรศการที่เรียนมาทางนิทรรศการศิลป์โดยตรง ต้องตกที่นั่งลำบากเพราะทำให้ตลาดเกิดการแข่งขันสูง อีกทั้งยังสูญเสียความภาคภูมิใจในความรู้ความสามารถของตนเองที่อุตส่าห์ทุ่มเทเวลาเรียนไป 4 ปี แต่กลับจบออกมาโดยเหมือนกับว่าไม่ได้มีอะไรที่แตกต่างจากผู้อื่นเลย

จากที่กล่าวมาขั้นต้น จึงนำมาสู่การกระบวนการสังเกต ตั้งคำถาม วิเคราะห์ ตลอดจนค้นหาคำตอบของปัญหาดังกล่าว โดยแบ่งเนื้อหาออกเป็น 4 ส่วน คือ

1. สภาพปัญหาความทับซ้อนกันของนักออกแบบในสาขาต่าง ๆ ที่เกี่ยวข้องกับงานออกแบบนิทรรศการ
2. สาเหตุที่ทำให้งานออกแบบนิทรรศการเป็นงานที่นักออกแบบจากสาขาอื่นเข้ามาทำงานได้ง่าย
3. อาชีพนักออกแบบนิทรรศการในประเทศไทย
4. แนวทางเสนอแนะเพื่อยกระดับอาชีพนักออกแบบนิทรรศการในประเทศไทย

1. สภาพปัญหาความทับซ้อนกันของนักออกแบบในสาขาต่าง ๆ ที่เกี่ยวข้องกับงานออกแบบนิทรรศการ

โดยปกติการจะออกแบบงานนิทรรศการสักชิ้นหนึ่งนั้น ต้องอาศัยองค์ความรู้จากหลากหลายสาขาวิชา ทั้งเรื่องของการจัดวางพื้นที่ สื่อจัดแสดง กราฟิก การเขียนบท แสงสีเสียง ฯลฯ จนบางครั้งผู้ออกแบบเอง อาจจะถึงกับสับสนว่าตนเองกำลังรับบทบาทอะไรอยู่กันแน่ สมาคมนักออกแบบอิตาเลียน (Associazione Italiana Exhibition Designers) ถึงกับเขียนไว้บนเว็บไซต์ของตนเองว่า ในงานออกแบบนิทรรศการนั้น “ความไม่มีหลักเกณฑ์คือหลักเกณฑ์” (Undisciplined Discipline) (Associazione Italiana Exhibition Designers 2013:Online) ในประเทศสหรัฐอเมริกา บทบาทของนักออกแบบนิทรรศการก็ไม่ชัดเจนเท่าใดนัก เพราะกรมแรงงานของสหรัฐอเมริกา ได้จัดให้อาชีพนี้อยู่รวมกันกับนักออกแบบฉาก (Set and Exhibit Designers) (Bureau of Labor Statistics 2015: Online) ในประเทศไทย บริษัทที่รับทำนิทรรศการก็มักไม่ได้รับงานประเภทเดียวแต่จะทำงานอื่นเสริมด้วย บ้างก็ทำงานสถาปัตยกรรม บ้างก็ทำอีเวนต์ บ้างก็ทำกราฟิก และมีบางบริษัทที่ทำงานด้านสิ่งพิมพ์

ถึงแม้จะดูเหมือนกับว่าการออกแบบนิทรรศการนั้นไม่ได้มีหลักเกณฑ์อะไรตายตัว แต่จากประสบการณ์ของผู้เขียน แท้จริงแล้วการออกแบบนิทรรศการมีทักษะบางอย่างที่มักจะต้องใช้อยู่เสมอในการทำงาน ได้แก่ ออกแบบสามมิติ ออกแบบสองมิติ ออกแบบฉาก และออกแบบสื่อผสม โดยแต่ละทักษะมีรายละเอียดดังต่อไปนี้

1.1 ออกแบบ 3 มิติ (3D Design) เป็นพื้นฐานที่สำคัญของการออกแบบนิทรรศการทั้งแบบชั่วคราวและแบบถาวร ความรู้ในงานออกแบบ 3 มิตินี้ จะอ้างอิงจากงานสถาปัตยกรรมและงานออกแบบอุตสาหกรรมเป็นหลัก

1.2 ออกแบบ 2 มิติ (2D Design) ได้แก่ งานออกแบบกราฟิก ซึ่งต้องอาศัยความรู้ทางเรขศิลป์และงานออกแบบนิเทศศิลป์ โดยทั่วไป นักออกแบบนิทรรศการมักจะได้รับโจทย์ให้ออกแบบงาน 2 มิติควบคู่ไปกับงาน 3 มิติอยู่เสมอ

1.3 ออกแบบฉาก (Set Design) ได้แก่ งานออกแบบฉาก ออกแบบเวที ตลอดจนการออกแบบระบบแสง สี เสียง หากมีความรู้เรื่องการกำกับการแสดงเสริมด้วยจะยิ่งดีมาก ทักษะด้านนี้สำคัญมากสำหรับงานประเภทกิจกรรมพิเศษ (Event)

1.4 ออกแบบสื่อผสม (Multimedia Design) ส่วนมากใช้เรียกงานที่ไม่สามารถจัดให้อยู่ใน 3 กลุ่มที่กล่าวมาแล้วข้างต้น งานสื่อผสมมีจุดมุ่งหมายเพื่อสื่อสารข้อมูลผ่านประสบการณ์ตรงของผู้เข้าชม รูปแบบการจัดแสดงจึงมีลักษณะเป็นทางการลงมือปฏิบัติ (Hands-on) ซึ่งจำเป็นต้องนำเสนอด้วยงานศิลปกรรมควบคู่ไปกับวิทยาการหลายแขนง ไม่ว่าจะเป็นเครื่องกล ไฟฟ้า และดิจิทัล โดยเฉพาะวิทยาการดิจิทัลนั้นกำลังมีบทบาทในงานนิทรรศการอย่างมากทั้งในไทยและต่างประเทศ

ภาพที่ 1 แผนภูมิทักษะที่จำเป็นสำหรับการทำงานออกแบบนิทรรศการศิลป์
ที่มา: จากประสบการณ์ของผู้เขียน

จากข้อมูลข้างต้น อาจกล่าวได้ว่างานออกแบบนิทรรศการนั้นไม่ได้มีศาสตร์อะไรเป็นของตนเองเท่าใดนัก หากแต่เป็นศิลปะที่เกิดจากการผสมผสานศาสตร์อื่น ๆ เข้าไว้ด้วยกันเสียมากกว่า จากประสบการณ์ที่ได้แลกเปลี่ยนความคิดเห็นกับนักออกแบบที่อยู่ในสาขาอื่น จึงขอสรุปมุมมองจากบุคคลภายนอกที่มีต่องานออกแบบนิทรรศการ ดังนี้

สถาปนิก ส่วนใหญ่มองว่างานนิทรรศการเป็นการออกแบบพื้นที่ (Space) ชนิดหนึ่ง ไม่ต่างอะไรไปจากงานสถาปัตยกรรม เพียงแค่เปลี่ยนจากวัสดุถาวร (Permanent) มาเป็นวัสดุชั่วคราว (Temporary) สถาปนิกหลายท่านมองว่างานออกแบบนิทรรศการเป็นเพียงสาขาหนึ่งของการออกแบบตกแต่งภายในด้วยซ้ำ

นักออกแบบอุตสาหกรรมและนักออกแบบผลิตภัณฑ์ มักมองงานนิทรรศการเป็นวัตถุสามมิติขนาดใหญ่ มีวัสดุและกรรมวิธีเฉพาะตัว งานนิทรรศการที่นักออกแบบอุตสาหกรรมเป็นคนทำมักจะสร้างความตื่นตาตื่นใจในเรื่องของรูปทรงและกรรมวิธีการผลิตได้เป็นอย่างดี

นักออกแบบกราฟิก ส่วนมากมองงานนิทรรศการเป็นเครื่องมือหนึ่งในการนำเสนอเนื้อหา ภาพลักษณ์ และการสร้างตราสินค้าขององค์กร (branding) โดยอ้างอิงจากงานออกแบบกราฟิก 2 มิติที่ตนเองได้ทำเอาไว้ก่อนหน้านี้แล้ว ไม่ว่าจะอยู่ในรูปของสิ่งพิมพ์หรือสื่อปฏิสัมพันธ์ (Interactive) ก็ตาม

จากประสบการณ์ส่วนตัว ความทับซ้อนจากทักษะและขอบเขตการทำงานดังที่กล่าวมานี้ แม้จะทำให้เกิดความสับสนในระหว่างการทำงานบ้าง เกิดการแย่งงานกันบ้าง แต่ก็ไม่ส่งผลอะไรต่อนักออกแบบนิทรรศการมืออาชีพสักเท่าใดนัก เพราะเป็นเพียงความทับซ้อนที่เกิดจากความเห็น ซึ่งอันที่จริงแล้วความเห็นต่างนั้นในบางครั้งกลับจะกลายเป็นประโยชน์ต่องานออกแบบด้วยซ้ำไป แต่มีความทับซ้อนอยู่กรณีหนึ่งที่นักออกแบบนิทรรศการจะเสียเปรียบอย่างชัดเจน นั่นคือความทับซ้อนที่ปรากฏในเอกสารร่างขอบเขตของงาน หรือ TOR (Term of Reference) ซึ่งจะพบได้บ่อยในงานนิทรรศการถาวร เช่น พิพิธภัณฑ์หรือศูนย์การเรียนรู้ เอกสารร่างขอบเขตงานลักษณะนี้มักระบุให้งานออกแบบนิทรรศการเป็นงานแขนงหนึ่งของงานสถาปัตยกรรมภายในซึ่งจำต้องมีการเซ็นรับรองแบบ นักออกแบบนิทรรศการบางท่านแม้จะมีความรู้ความสามารถและมีประสบการณ์มานานแต่เนื่องจากไม่มีใบอนุญาตของสภาสถาปนิก ก็จำเป็นต้องเชิญสถาปนิกภายในหรือมัณฑนากรท่านอื่นมาช่วยร่วมออกแบบและเซ็นรับรองแบบให้กับตนเอง กลายเป็นภาระเรื่องค่าใช้จ่าย สูญเสียเวลาการทำงาน อีกทั้งยังอาจจะกระทบกระเทือนความรู้สึกของนักออกแบบนิทรรศการเจ้าของผลงานบางคนอีกด้วย

ถ้ามองในมุมกลับกัน นักออกแบบสาขาอื่นมักจะเข้ามาทับซ้อนแย่งพื้นที่ทำงานของนักออกแบบนิทรรศการ หรือว่าเป็นตัวนักออกแบบนิทรรศการต่างหากที่มักจะเข้าไปทับซ้อนแย่งงานกับนักออกแบบในสาขาอื่น

2. สาเหตุที่ทำให้งานออกแบบนิทรรศการเป็นงานที่นักออกแบบจากสาขาอื่นเข้ามาทำงานได้ง่าย

งานออกแบบนิทรรศการถือเป็นศาสตร์ที่ยังมีอายุค่อนข้างน้อยในโลก แม้ว่ามนุษย์จะรู้จักกิจกรรมการออกร้านและการจัดแสดงมาเป็นเวลานาน โดยคำว่า “Exhibition” นั้น ได้รับการกล่าวถึงในประวัติศาสตร์มาตั้งแต่ก่อนปี ค.ศ. 1649 โดยเป็นคำที่มีรากศัพท์มาจากภาษาละตินว่า “Expositio” (Sandra L Morrow 2002) ประวัติศาสตร์การออกแบบนิทรรศการเพิ่งเริ่มต้นอย่างจริงจัง ณ งานนิทรรศการนานาชาติครั้งที่ 1

(The Great Exhibition) ที่คริสตัลพาเลซ ประเทศอังกฤษ ในปี ค.ศ. 1851 ก่อนหน้านั้น ความรู้ด้าน Exhibition Design ยังเป็นเพียงส่วนหนึ่งของการออกแบบก่อสร้างมหาวิหาร ปราสาทราชวัง หรือพิพิธภัณฑ์ส่วนตัวของผู้มีอำนาจของยุโรปในขณะนั้น (Jan Lorenc, Lee Skolnick and Craig Berger 2007) ด้วยความที่เป็นศาสตร์ใหม่ การเรียนการสอนจึงยังไม่แพร่หลาย อีกทั้งแนวทางในการประกอบอาชีพก็ยังไม่เป็นระบบระเบียบชัดเจนเหมือนวิชาชีพออกแบบอื่น เช่น สถาปนิก หรือ บริษัทโฆษณา ซึ่งมีแบบแผนวิธีการทำงาน การกำหนดราคา มาตรฐานจริยธรรมที่เป็นสากล อีกทั้งมีข้อกฎหมายรองรับและระบุถึงลักษณะงานไว้อย่างชัดเจน

สถาบันการศึกษาที่เปิดสอนหลักสูตรด้านการออกแบบนิทรรศการโดยฉพาะจัดว่ามีน้อยมาก ใน 1 ประเทศ อาจมีเพียง 1 หรือ 2 สถาบัน เท่านั้น อีกทั้งแต่ละสถาบันก็สามารถรับนักศึกษาได้จำนวนไม่มากเท่าไรนัก ทำให้มีบัณฑิตที่สำเร็จการศึกษาในแต่ละปีมีน้อยมาก โดยในประเทศไทยนั้น หลักสูตรสาขาวิชานิทรรศการศิลป์ ที่เปิดสอน ณ ภาควิชานฤมิตศิลป์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ก็มีอัตราการผลิตบัณฑิตในสาขาดังกล่าวเพียงปีละ 6-7 คนเท่านั้น เมื่อบัณฑิตมีน้อย แต่ตลาดมีความต้องการมาก ตลาดก็ย่อมไปหาบัณฑิตจากสาขาอื่นมาทดแทน โดยเฉพาะสาขาสถาปัตยกรรมที่มีการเรียนการสอนแพร่หลายมากในประเทศไทยและสามารถผลิตบัณฑิตรวมกันได้ถึงปีละ 1,600-1,700 คน (Thaibuild.com: Online)

เมื่อมีคนจากสาขาอื่นเข้ามามาก บัณฑิตที่จบสาขาวิชานิทรรศการศิลป์ที่แม้จะเป็นสายตรงก็ย่อมต้องกลายเป็นส่วนน้อยไปโดยปริยาย รูปแบบการทำงาน ตลอดจนองค์ความรู้ที่ใช้ในการทำงานจึงมักได้รับอิทธิพลจากบัณฑิตในสาขาวิชาอื่นเป็นสำคัญ

นอกจากประเด็นเรื่องจำนวนบัณฑิตสายตรงและตลาดงานแล้ว ยังมีอีกประเด็นหนึ่งที่น่าสนใจคือ บริษัทออกแบบนิทรรศการที่มีชื่อเสียงระดับโลกในขณะนี้ต่างก็ล้วนมีพื้นฐานจากสาขาวิชาอื่นทั้งสิ้น เช่น SCHMIDHUBER มีพื้นฐานมาจากงานสถาปัตยกรรมและสถาปัตยกรรมภายใน KOSMANN.DEJONG มีพื้นฐานจากงานสถาปัตยกรรม MoMA Design Studio ซึ่งเป็นเป็นแผนกออกแบบนิทรรศการของพิพิธภัณฑ์ศิลปะสมัยใหม่ที่นิวยอร์ก (Museum of Modern Art หรือ MoMA) มีพื้นฐานจากงานโฆษณาและกราฟิกดีไซน์ ฯลฯ ซึ่งแต่ละสำนักงานก็จะคลี่คลายงานไปในลักษณะที่ตนเองถนัด เกิดเป็นงานที่มีเอกลักษณ์เฉพาะตัว สำหรับในประเทศไทยนั้นสำนักงานออกแบบที่มีผลงานออกแบบนิทรรศการเป็นที่ยอมรับทั้งในระดับประเทศและนานาชาติ ได้แก่ BUG Studio และ Apostrophe’s ทั้งสองก็ล้วนมีพื้นฐานจากงานสถาปัตยกรรม เมื่อสำนักงานใหญ่เหล่านี้ต้องการรับพนักงานใหม่ก็ย่อมเป็นที่แน่นอนว่าโอกาสที่จะรับคนที่มีพื้นฐานใกล้เคียงกัน เช่น สถาปัตยกรรมหรือกราฟิกดีไซน์มากกว่าสาขาอื่น ซึ่งนั่นยิ่งทำให้จำนวนนักออกแบบจากสาขาอื่นเข้ามาในวงการออกแบบนิทรรศการมากยิ่งขึ้นไปอีก

ภาพที่ 2 ผลงานออกแบบศาลาแสดงงานขนาดใหญ่ของประเทศเยอรมนี (Germany Pavilion) ณ งาน Expo Milano 2015 ในประเทศอิตลาลี โดย Schmidhuber

ที่มา: http://www.schmidhuber.de/en/project/german-pavilion-expo-milano-2015

ภาพที่ 3 ผลงานออกแบบนิทรรศการถาวรภายใน National Maritime Museum ประเทศเดนมาร์ก โดย KOSMANN.DEJONG

ที่มา: http://www.kossmanndejong.nl/en/project/nationaal-maritiem-museum

ภาพที่ 4 ผลงานการออกแบบนิทรรศการชั่วคราวใน Museum of Modern Art ประเทศสหรัฐอเมริกา โดย MoMa Design Studio
ที่มา: http://momadesignstudio.org/German-Expressionism

3. อาชีพนักออกแบบนิทรรศการในประเทศไทย

แม้ว่าอาชีพนักออกแบบนิทรรศการไทยจะไม่มีสภาหรือสมาคมวิชาชีพมารองรับ ดังเช่น สภาสถาปนิก หรือสมาคมโฆษณาแห่งประเทศไทย แต่ธุรกิจการจัดนิทรรศการนั้นก็มีองค์กรหรือหน่วยงานที่ทำหน้าที่กำกับดูแลอยู่หลายหน่วย ตั้งแต่หน่วยงานภาครัฐไปจนถึงภาคเอกชน แต่ละหน่วยงานก็มีนโยบายและความรับผิดชอบแตกต่างกันไป นักออกแบบนิทรรศการถือเป็นส่วนหนึ่งของอุตสาหกรรมนิทรรศการ การศึกษาทำความเข้าใจองค์กรที่เกี่ยวข้องตลอดจนสภาพแวดล้อมของอุตสาหกรรม ก็ย่อมให้เห็นภาพรวมของอาชีพนักออกแบบนิทรรศการในประเทศไทยได้ไม่มากก็น้อย

ในมุมมองของภาครัฐ ธุรกิจการจัดนิทรรศการถือเป็นส่วนหนึ่งของอุตสาหกรรมไมซ์ (MICE: Meeting Incentive Convention and Exhibition) อันมีขอบเขตงานครอบคลุมในเรื่องของการจัดประชุม การสัมมนา การเดินทางท่องเที่ยวเพื่อเป็นรางวัล (Incentive Trip) ตลอดจนการจัดนิทรรศการ หน่วยงานของรัฐบาลไทยที่มีหน้าที่กำกับดูแลอุตสาหกรรมไมซ์โดยตรง คือ สำนักงานส่งเสริมการจัดประชุมและนิทรรศการ (องค์การมหาชน) หรือ สสปน. มีชื่อในภาษาอังกฤษว่า TCEB (Thailand Convention and Exhibition Bureau) ผลงานของ สสปน. ที่เห็นได้ชัด คือ งานประชุมสหภาพโทรคมนาคมระหว่างประเทศ เทศกาลหุ่นโลก กรุงเทพฯ ฯลฯ งานลักษณะนี้สามารถดึงผู้เข้าร่วมจากต่างชาติได้เป็นจำนวนมาก ทั้งผู้ที่เป็นแขกทางการของรัฐบาล คณะผู้ติดตาม ทีมงาน และผู้เกี่ยวข้องอื่นๆ ที่ต้องเดินทางเข้าประเทศไทยเพื่อร่วมประชุม สัมมนา ชมนิทรรศการ ทำกิจกรรม ตลอดจนพักแรมและท่องเที่ยวในประเทศไทย คนกลุ่มนี้อาจพำนักอยู่ในประเทศไทยน้อยวัน แต่มีอัตราใช้จ่ายต่อหัวสูงมากเมื่อเทียบกับนักท่องเที่ยวประเทศอื่นๆ เช่น นักท่องเที่ยวกลุ่มสะพายเป้ (Backpacker) หรือ นักท่องเที่ยวกลุ่มพักแรมระยะยาว

ในภาคเอกชนนั้นองค์กรที่คอยกำกับดูแลการทำงานของธุรกิจนิทรรศการที่สำคัญคือ สมาคมการแสดงสินค้าไทย หรือ TEA (Thai Exhibition Association) ซึ่งมีการควบคุมดูแลกันอย่างเป็นระบบ สมาชิกประกอบไปด้วยบริษัทชั้นนำในวงการนิทรรศการและการแสดงสินค้าของไทย ตั้งแต่ต้นน้ำถึงปลายน้ำ ไม่ว่าจะเป็น

1) กลุ่มธุรกิจรับเหมาก่อสร้าง (Contractor) ผู้ออกแบบก่อสร้างนิทรรศการ และนักออกแบบนิทรรศการเกือบทั้งหมดจะทำงานอยู่ในกลุ่มนี้ เช่น

- บริษัท ปิโก (ไทยแลนด์) จำกัด (มหาชน)
- บริษัท คิงส์เมน ซี.เอ็ม.ที.ไอ. จำกัด (มหาชน)
- บริษัท ซิตี้นีออน ดีสเพลส์ แอนด์ คอนสตรั๊คชั่นส์ (ประเทศไทย) จำกัด
- บริษัท ดี ซิกซ์ตี้ ทรี จำกัด
- บริษัท ไรท์แมน จำกัด
- บริษัท เอ็น ซี ซี อิมเมจ จำกัด

2) กลุ่มธุรกิจรับจัดส่งสินค้า (Freight forwarder) ผู้ดำเนินการรับ-ส่งสินค้าตลอดจนวัตถุจัดแสดง คนกลุ่มนี้แม้จะไม่ได้เกี่ยวข้องกับนักออกแบบโดยตรง แต่ก็เป็นผู้ที่มีความสำคัญมากในธุรกิจนิทรรศการ เช่น

- บริษัท อจิลิตี้ จำกัด
- บริษัท ดีบีเชงเกอร์ จำกัด

3) ธุรกิจรับจัดงานกิจกรรม หรือ ออร์กาไนเซอร์ (Organizer) ผู้จัดงาน ทำการตลาดประชาสัมพันธ์ขายพื้นที่ บริหารพื้นที่ และเป็นที่น่าสังเกตว่าผู้รับเหมาก่อสร้างบางรายก็ทำธุรกิจออร์กาไนเซอร์ไปด้วย เช่น

- บริษัท รี้ด เทรดเด็กซ์ จำกัด
- บริษัทยูบีเอ็ม จำกัด (UBM)
- บริษัท ปิโก (ไทยแลนด์) จำกัด (มหาชน)
- บริษัท เอ็น ซี ซี อิมเมจ จำกัด
- บริษัท อิมแพ็ค เอ็กซิบิชั่น แมเนจเม้นท์ จำกัด

4) กลุ่มธุรกิจบริหารจัดการพื้นที่ (Venue) เป็นเจ้าของและผู้ดูแลพื้นที่ เช่น

- บริษัท บางกอก อินเตอร์เนชั่นแนล เทรด แอนด์ เอ็กซิบิชั่น จำกัด (ผู้ดูแลพื้นที่ของศูนย์แสดงสินค้า BITEC)
- บริษัท อิมแพ็ค เอ็กซิบิชั่น แมเนจเม้นท์ จำกัด (ผู้ดูแลพื้นที่ของศูนย์แสดงสินค้า Impact)
- บริษัท เซ็นทรัลพัฒนา จำกัด (ผู้ดูแลพื้นที่ของห้างสรรพสินค้าเซ็นทรัล)
- บริษัท รอยัล พารากอน เอ็นเตอร์ไพรส์ จำกัด (ผู้ดูแลพื้นที่ของ Royal Paragon Hall)
- บริษัท เอ็น.ซี.ซี. แมนเนจเม้นท์ แอนด์ ดิเวลลอปเม้นท์ จำกัด (ผู้ดูแลพื้นที่ของศูนย์ประชุมแห่งชาติสิริกิติ์)

ในระดับโลกนั้นองค์กรที่มีบทบาทสำคัญในวงการนิทรรศการ คือ UFI The Global Association of Exhibition Industry และ BIE: Bureau International des Expositions โดย UFI นั้นจะดูแลมาตรฐานงานนิทรรศการทั่วไป ซึ่งในประเทศไทยเองก็มีหลายงานที่ต้องดำเนินการภายใต้มาตรฐานนี้ ขณะที่ BIE จะดูแลเฉพาะงานนิทรรศการนานาชาติขนาดใหญ่เท่านั้น เช่น World Fair และ World Expo นักออกแบบท่านใดมีโอกาสออกแบบศาลาไทย (Thailand Pavilion) ในงานนิทรรศการดังกล่าว ก็ย่อมต้องทำตามกฎเกณฑ์ของทาง BIE อย่างแน่นอน

เมื่อกล่าวถึงองค์กรที่กำกับดูแลทางงานนิทรรศการแล้ว ก็จำเป็นต้องกล่าวถึงอีกองค์กรหนึ่งซึ่งทำหน้าที่กำกับดูแลธุรกิจทางด้านการจัดกิจกรรมพิเศษ หรือ อีเวนท์ นั่นก็คือ สมาคมธุรกิจสร้างสรรค์การจัดงาน (EMA: Event Management Association) ซึ่งเป็นการรวมตัวของบริษัทชั้นนำในวงการอีเวนท์ไทย ได้แก่ บริษัทอินเด็กซ์ บริษัท ซีเอ็มโอ บริษัท ปิโก บริษัทศุภักษร บริษัท ไรท์แมน บริษัท แม่น้ำร้อยสาย ฯลฯ องค์กรนี้แม้จะมีอายุยังไม่ถึง 10 ปี (ก่อตั้งเมื่อปี 2550) แต่ก็ถือว่ามีความสำคัญเพราะบริษัทที่เป็นสมาชิกล้วนเป็นบริษัทชั้นนำแทบทั้งสิ้น เป็นที่น่าสังเกตุว่า สมาชิกหลายบริษัทที่อยู่ในสมาคมธุรกิจสร้างสรรค์การจัดงานก็เป็นสมาชิกในสมาคมแสดงสินค้าไทยด้วย เพราะทั้งสองธุรกิจต่างสามารถส่งเสริมซึ่งกันและกันได้เป็นอย่างดี

อย่างไรก็ตาม เป็นที่น่าเสียดายว่า แม้จะมีองค์กรหรือสมาคมมากมายในธุรกิจนิทรรศการ แต่ก็ยังไม่มีองค์กรใดที่มีนโยบายที่ชัดเจนเกี่ยวกับอาชีพนักออกแบบนิทรรศการ นโยบายส่วนใหญ่จะมุ่งไปที่การสร้างเครือข่ายทางการค้าและการรับรองมาตรฐานการจัดงานขนาดใหญ่เป็นสำคัญ ไม่มีใครเป็นกระบอกเสียงให้นักออกแบบนิทรรศการ ดังเช่น สภาสถาปนิก หรือสมาคมโฆษณาแห่งประเทศไทย ที่มีผลงานผลักดันรัฐบาลให้พิจารณาออกกฎหมายและกฎกระทรวงเรื่องค่าบริการวิชาชีพ ทำให้การว่าจ้างสถาปนิกและบริษัทโฆษณาเป็นไปอย่างยุติธรรมและชัดเจน ต่างกับการว่าจ้างออกแบบนิทรรศการซึ่งอาศัยความพอใจของเจ้าของงานเป็นหลัก

ภาพที่ 5 ตราสัญลักษณ์ของหน่วยงานที่กำกับดูแลเครือข่ายองค์กรธุรกิจที่เกี่ยวข้องกับนิทรรศการและอีเวนท์
ที่มา: จากเวปไซต์ของแต่ละองค์กร

นอกจากองค์กรที่กำกับดูแลภาพรวมของวงการนิทรรศการแล้ว ปัจจัยอีกประการหนึ่งที่มีผลต่อบทบาทของนักออกแบบนิทรรศการไทยก็คือ ผู้ที่เกี่ยวข้องในสายงาน ไม่ว่าจะเป็นลูกค้าหรือเพื่อนร่วมงานก็ตาม การจะทำงานออกแบบออกมาให้ “ดี” นั้น นักออกแบบนิทรรศการจำเป็นต้องรู้ว่าอะไรคือสิ่งที่ “ดี” ในสายตาของคนเหล่านี้บ้าง บุคคลในวงการแม้มีหลากหลายมาก แต่ก็พอจำแนกเป็นหมวดหมู่เพื่อให้ง่ายต่อการทำความเข้าใจได้ดังนี้

1. ลูกค้า (Client) โดยปกติแล้วผู้ว่าจ้างทุกประเภทสามารถเรียกรวมว่าลูกค้าได้หมด แต่อาจมีศัพท์เจาะจงลงไปอีกตามงานแต่ละชนิด เช่น ถ้าเป็นงานแสดงสินค้า (Trade fair) คนกลุ่มนี้อาจเรียกได้

อีกอย่างว่าผู้แสดงงาน (Exhibitor) แต่ถ้าเป็นงานนิทรรศการถาวร เช่น พิพิธภัณฑ์หรือหอประวัติ เราอาจจะเรียกคนกลุ่มนี้ว่าเจ้าของโครงการ (Project owner) ลูกค้าของนักออกแบบนิทรรศการส่วนใหญ่จะเป็นนักการตลาด นักขาย นักประชาสัมพันธ์ ผู้ประกอบการหรือเจ้าของธุรกิจ รวมถึงข้าราชการระดับสูงที่มีอำนาจตัดสินใจในการจัดซื้อจัดจ้าง งานออกแบบที่ดีสำหรับพวกเขา ต้องมีผลลัพธ์ที่จับต้องได้ (Tangible) เป็นตัวชี้วัด (KPI) อาทิเช่น ยอดขาย จำนวนผู้เข้าชม จำนวนการแชร์ภาพนิทรรศการผ่านโซเชียลมีเดีย อัตราการรับรู้และเข้าใจผลิตภัณฑ์หรือเนื้อหาที่นำมาจัดแสดง ซึ่งอาจวัดผลผ่านแบบสอบถามหรือเกมส์ต่าง ๆ ฯลฯ

2. ผู้บริหารโครงการ (Project management) คนกลุ่มนี้มีพื้นฐานมาจากหลากหลายสาขามาก บ้างก็เป็นนักออกแบบที่ผันตัวเองมาเป็นผู้บริหารโครงการ บ้างก็มีพื้นฐานมาจากงานด้านการตลาดหรือประชาสัมพันธ์ บ้างก็มีพื้นฐานมาจากงานกำกับการแสดง เป็นต้น หน้าที่ของคนกลุ่มนี้คือ รับบรีฟจากลูกค้า แบ่งแยกงานให้ผู้เชี่ยวชาญในส่วนต่าง ๆ รวมถึงนักออกแบบ เสร็จแล้วรวบรวมเพื่อนำเสนอลูกค้า เมื่อลูกค้าเห็นชอบก็ดูแลภาพรวมการผลิตและติดตั้งให้เรียบร้อยจนถึงวันส่งมอบงาน คนกลุ่มนี้ย่อมมองถึงความกำไรสุทธิของโครงการ ปริมาณเวลาที่ทุ่มเทลงไปในงาน ตลอดจนชื่อเสียงที่ได้รับในการจัดนิทรรศการแต่ละครั้ง ดังนั้นงานออกแบบที่ดีของคนกลุ่มนี้ย่อมหมายถึง แบบที่ตอบโจทย์เรื่องความต้องการของลูกค้า (Requirements) การขนส่ง (Logistic) การผลิต (Produce) ติดตั้ง (Install/Fabricate) การรื้อถอน (Dismantle/Tear down) และการจัดเก็บ (Store) ทั้งนี้ก็เพื่อสร้างประทับใจให้กับลูกค้าเป็นสำคัญ

3. ผู้ดูแลด้านการผลิต (Production) งานในกลุ่มนี้สัมพันธ์กับงานบริหารโครงการอย่างแยกกันไม่ออก อย่างไรก็ตามเมื่อมองลักษณะการทำงาน ผู้ที่อยู่ในหมวดการผลิตจะแบ่งสายงานย่อยออกไปตามความถนัดของแต่ละคน เช่น งานเหล็ก งานไม้ งานอลูมิเนียม งานอะคริลิก งานกราฟิกอิงค์เจทและสติกเกอร์ งานมัลติมีเดีย งาน AV (Audio Visual) งานจัดพรอพ งานไฟแสงสว่าง งานเครื่องเสียง งานตัดต่อวิดีโอและอนิเมชัน ความสัมพันธ์ระหว่างนักออกแบบนิทรรศการและฝ่ายผลิตมักจะสลับกันเป็นผู้นำและผู้ตาม เนื่องจากเทคโนโลยีในอุตสาหกรรมนิทรรศการนั้นเปลี่ยนค่อนข้างเร็ว ในจุดนี้ผู้ผลิตจะได้เปรียบเรื่องข้อมูลของวัสดุและกรรมวิธีที่ทันสมัย หลายครั้งที่ผู้รับเหมาหรือผู้ผลิตจะต้องสอนหรือชี้แนะนักออกแบบให้ทราบถึงเทคโนโลยีใหม่ตลอดจนกระบวนการใช้งานที่ถูกต้อง หลังจากได้ความรู้เพิ่มเติมแล้ว นักออกแบบก็จะนำข้อมูลเหล่านี้ไปกลั่นกรองเป็นงานออกแบบที่สมบูรณ์เพื่อให้ฝ่ายผลิตนำไปดำเนินการตามแบบที่วางเอาไว้ ดังนั้น แบบที่นับว่า “ดี” สำหรับฝ่ายผลิตก็คงจะหนีไม่พ้นแบบที่ใช้วัสดุและกรรมวิธีต่าง ๆ อย่างเข้าใจอย่างถ่องแท้ อันทำให้เกิดผลงานที่ประณีตสวยงาม และเป็นการทำงานที่มีประสิทธิภาพ

4. ทีมงานในช่วงดำเนินงาน (Staff/Operation/Back Stage) คนเหล่านี้เป็นผู้ใช้พื้นที่ในงานนิทรรศการตัวจริง เพราะต้องอยู่ในพื้นที่ทั้งวันตั้งแต่เช้าจรดเย็น ยิ่งถ้าเป็นงานพิพิธภัณฑ์นั่นย่อมหมายถึงการต้องอาศัยอยู่ในพื้นที่นิทรรศการเป็นระยะเวลาแรมปี ทีมงานเหล่านี้ประกอบไปด้วย

4.1. ผู้ประสานงาน (Coordinator) ที่จะคอยวิ่งวุ่นดูแลความเรียบร้อยต่าง ๆ ในพื้นที่ประสานความต้องการของทั้งฝ่ายผู้ว่าจ้าง ผู้เข้าชม ตลอดจนความต้องการภายในของทีมงานด้วยกันเอง ไม่ว่าจะเป็นเรื่องตั๋ว คิวการเข้าชม ซักถามหรือให้ข้อมูลเพิ่มเติม แจกของที่ระลึก ฯลฯ

4.2. นักแสดงหรือศิลปิน (Performer/ Artist) รวมถึงช่างแต่งหน้าทำผม (Make-up Artist) พบได้มากในนิทรรศการชั่วคราว เช่น งานแสดงสินค้า งานอีเวนท์ อย่างไรก็ตามงานนิทรรศการถาวรบางแห่งก็มีการแสดงผสมผสานเข้าไปเป็นส่วนหนึ่งของการจัดแสดง

4.3. พริตตี้ (Pretty) ร้อยละ 90 มีเพศสภาพเป็นหญิงอายุระหว่าง 20-30 ปี นับเป็นส่วนประกอบที่ขาดไม่ได้ในอุตสาหกรรมนิทรรศการไทย โดยเฉพาะในธุรกิจยานยนต์ เครื่องดื่มแอลกอฮอล์ และโทรคมนาคม

4.4. ช่างเทคนิค (Technician) ได้แก่ ระบบไฟแสงสว่าง ระบบเสียง และระบบ Audio Visual เช่น จอแอลอีดี (LED), เครื่องฉายภาพ (Projector) ฯลฯ

งานออกแบบที่ดีสำหรับเหล่าทีมงานก็คือพื้นที่ที่ทำการปฏิบัติงานต่าง ๆ เป็นไปได้โดยสะดวก เช่น ห้องควบคุมที่มีพื้นที่เพียงพอสำหรับทีมช่าง อีกทั้งอยู่ใกล้อุปกรณ์ที่ต้องการการซ่อมบำรุง เวทีที่พริตตี้และนักแสดงสามารถเห็นลูกค้าได้รอบด้าน พื้นที่ถ่ายภาพสำหรับแขกหรือผู้เข้าชมงานที่มีโลโก้เห็นชัดเจน มีแสงสว่างเพียงพอ วัสดุปิดผิวโครงสร้างที่ดูแลรักษา ทำความสะอาดได้ง่าย งานระบบสาธารณูปโภคที่ใช้งานได้สะดวก ไม่ว่าจะเป็น ระบบสุขาภิบาล ระบบอินเตอร์เน็ต เครื่องปรับอากาศ ฯลฯ

5. ผู้เข้าชมงาน (Visitors) มีทั้งแบบที่เป็นแขกรับเชิญ (Guest) รวมถึงแขกรับเชิญพิเศษ (VIP) และตัวแทน (Delegate), นักข่าว (Press) และผู้เข้าชมงานทั่วไป (Walk-in) คนทั้งสามแบบนี้ มีความคาดหวังกับพื้นที่ในงานนิทรรศการต่างกันพอสมควร

5.1. แขกรับเชิญ ส่วนใหญ่ไม่ใช้เวลาอยู่ในพื้นที่นิทรรศการนานนักและมักจะมาพร้อมผู้ติดตามจำนวนหนึ่ง การมีพื้นที่รับรองที่เพียงพอจึงสำคัญมาก อาจเป็นห้องหรือไม่เป็นห้องก็ได้ แต่ต้องมีความเป็นส่วนตัว นักออกแบบต้องหลีกเลี่ยงเส้นทางสัญจรของแขกรับเชิญที่ตัดกันกับทางสัญจรของผู้เข้าชมงานทั่วไปหรือทีมงาน แขกรับเชิญบางท่านอาจเป็นประธานในงานไปด้วยในตัว การหาข้อมูลเรื่องอุปนิสัย บุคลิกส่วนตัวและรสนิยมของประธานนั้นเรียกได้ว่าสำคัญมาก เพราะบางครั้งงานออกแบบอาจจะดูสวยงามดี แต่ผิดไปจากแบบแผนที่ประธานคุ้นเคยก็อาจทำให้ประธานเกิดความกระอักกระอ่วนใจที่จะร่วมงานนิทรรศการได้

5.2. สื่อมวลชน เป็นผู้ที่ทำหน้าที่กระจายข่าวสารข้อมูลที่เกี่ยวกับงานนิทรรศการสู่กลุ่มเป้าหมายในวงกว้าง หลายคนอาจแย้งว่าทำไมไม่เชิญกลุ่มเป้าหมายมาที่งานโดยตรงเลย ทำไมต้องเชิญสื่อมวลชนมาที่งาน คำตอบคือการจัดงานนิทรรศการงานหนึ่งนั้น อาจมีข้อจำกัดด้วยเรื่องงบประมาณ ระยะเวลา สถานที่ ฯลฯ ทางออกที่ดีที่สุดคือเชิญเฉพาะสื่อมวลชนที่มีอิทธิพลต่อกลุ่มเป้าหมายมาที่งาน แล้วให้สื่อเป็นตัวกลางแพร่กระจายข้อมูลเรื่องการจัดแสดงของเราออกไปสู่สาธารณะชนแทน งานออกแบบที่สื่อมองหาคืองานที่มีเนื้อหาเฉียบแหลม กระชับ สามารถบอกเล่าเรื่องราวได้ด้วยภาพถ่ายเพียงไม่กี่ภาพและมีเนื้อหาที่เป็นคีย์เวิร์ดสั้น ๆ ยิ่งถ้ารูปแบบงานมีความสวยงามและแตกต่างจากคนอื่น เมื่อส่งข่าวออกไปแล้วก็ย่อมสามารถชิงพื้นที่สื่อได้อย่างรวดเร็ว

5.3. ผู้เข้าชมงานทั่วไป คนกลุ่มนี้คือผู้มาร่วมงานด้วยความสมัครใจของตนเอง บ้างอาจจะทราบข่าวจากสื่อ บ้างอาจจะตั้งใจรอมางานเป็นประจำทุกปีอยู่แล้ว บ้างอาจจะเพียงผ่านมาในละแวกนั้นเลยสนใจเข้ามาดู ไม่ว่าคนกลุ่มนี้จะมาอย่างไร สิ่งที่พวกเขาต้องการมากที่สุดก็คือการเข้ามาหาประสบการณ์ใหม่ ๆ (Experience) จากพื้นที่นิทรรศการ งานออกแบบยิ่งทำให้พวกเขาเกิด

ความรู้สึก “ประทับใจ” ได้มากเท่าใด ก็ย่อมสร้างโอกาสที่จะสื่อ “สาร” ที่ต้องการนำเสนอได้มากขึ้นเท่านั้น นำไปสู่ผลสำเร็จในเรื่องของทัศนคติที่มีต่อแบรนด์หรือองค์กร ตลอดจนการเปิดใจยอมรับสินค้าและบริการขององค์กรนั้นๆ ในอนาคต

6. เจ้าของพื้นที่ (Venue) คือ ผู้ที่เป็นเจ้าของพื้นที่สำหรับจัดนิทรรศการ บางครั้งอาจสับสนกับคำว่าออร์กาไนเซอร์ เพราะในงานชั่วคราวนั้น หลายต่อหลายครั้งที่เจ้าของพื้นที่ได้มอบอำนาจเต็มให้ออร์กาไนเซอร์ดูแลพื้นที่แทน ทั้งนี้เพื่อความสะดวกรวดเร็วของการดำเนินงาน งานออกแบบที่ดีสำหรับเจ้าของพื้นที่คือ งานที่ไม่ทำความเสียหายให้กับพื้นที่ ไม่ขัดต่อหลักกฎหมายอาคาร เป็นงานที่คำนึงถึงความปลอดภัยในชีวิตและทรัพย์สินเป็นอย่างดี ถ้างานนิทรรศการที่มาจัดแสดงนั้นสามารถช่วยส่งเสริมภาพลักษณ์ให้กับเจ้าของพื้นที่ด้วยจะยิ่งดีมาก อย่างไรก็ตามเจ้าของพื้นที่นิทรรศการชั่วคราวกับถาวรยังมีความแตกต่างกันพอสมควร จึงขออธิบายรายละเอียดเพิ่มเติมดังนี้

6.1. <u>สำหรับงานนิทรรศการชั่วคราว</u> บางรายเป็นเจ้าของพื้นที่อาคารที่ออกแบบมาสำหรับการจัดแสดงโดยเฉพาะ อาทิเช่น อิมแพค ไบเทค ศูนย์ประชุมแห่งชาติสิริกิติ์ ฯลฯ บางรายเป็นอาคารอเนกประสงค์ที่ได้ระบุให้พื้นที่บางส่วนสามารถใช้จัดกิจกรรมได้ ไม่ว่าจะเป็นภายในหรือภายนอกอาคารก็ตาม เช่น ห้างสรรพสินค้า โรงแรม โรงพยาบาล สถานศึกษา โรงถ่ายภาพยนตร์ ร้านอาหารขนาดใหญ่ ฯลฯ

6.2. <u>สำหรับงานนิทรรศการถาวร</u> เจ้าของพื้นที่หมายถึงเจ้าของอาคารหรือเจ้าของที่ดิน (Landlord/ Land owner) หรือเจ้าของโครงการที่ได้ทำสัญญาเช่าพื้นที่จากเจ้าของที่ดินอีกทอดหนึ่ง พื้นที่ว่านี้อาจอยู่ในรูปแบบของที่ดิน อาคาร หรือพื้นที่ส่วนในส่วนหนึ่งภายในอาคารก็เป็นได้ เพราะการจัดทำพิพิธภัณฑ์หรือศูนย์การเรียนรู้นั้น ไม่จำเป็นจะต้องก่อสร้างในอาคารใหม่เสมอไป อาจจะก่อสร้างในรูปแบบของการทำส่วนต่อขยาย การปรับใช้พื้นที่เดิม (Adaptive Reuse) หรือผสมผสานรูปแบบต่าง ๆ ที่กล่าวมาเข้าด้วยกันก็เป็นได้

ทั้ง 6 ข้อที่กล่าวเป็นตัวอย่างงานออกแบบนิทรรศการที่ดีผ่านสายตาของคนที่แตกต่างกัน นักออกแบบท่านใดตอบโจทย์เหล่านี้ได้ครบ ก็มั่นใจได้เลยว่าต้องประสบความสำเร็จในอาชีพการงานอย่างแน่นอน อย่างไรก็ตาม ในชีวิตจริงแล้วไม่มีนักออกแบบคนใดจะสามารถตอบโจทย์ได้สมบูรณ์แบบทุกข้อ ผู้ร่วมงานทุกคนจำเป็นร่วมแรงร่วมใจกัน บางครั้งอาจมีใครต้องทำงานเกินหน้าที่ไปบ้างก็ไม่ต้องคิดมาก หรือถ้าพบเห็นใครที่ทำงานตกหล่นไปก็ควรให้อภัยและรีบเข้าไปช่วยแก้ไข ทั้งนี้เพราะงานนิทรรศการเป็นงานที่ต้องแข่งกับเวลา ไม่ว่าจะเป็นนิทรรศการชั่วคราวหรือถาวรก็ตาม คนทำงานทุกคนจำเป็นต้องมองเป้าหมายอันเป็นผลสำเร็จของงานเอาไว้เป็นสำคัญ ไม่ควรเสียเวลามามองปัญหาเล็กน้อยระหว่างทาง

4. แนวทางเสนอแนะเพื่อยกระดับอาชีพนักออกแบบนิทรรศการในประเทศไทย

เพื่อที่จะปรับปรุงมาตรฐานอาชีพนักออกแบบนิทรรศการ นักออกแบบจำเป็นต้องรู้จักวิเคราะห์จุดแข็งและจุดอ่อนของตนเองให้ดีเสียก่อน ผู้เขียนใคร่ขอใช้ประสบการณ์ของตนเองวิเคราะห์ผ่านหลัก SWOT ดังนี้

แผนภูมิที่ 1 SWOT วิเคราะห์อาชีพนักออกแบบนิทรรศการในประเทศไทย

จาก SWOT ดังกล่าว จะเห็นได้ว่า นักออกแบบงานนิทรรศการนั้นมีจุดเด่นเรื่องของความเร็ว เพราะถูกฝึกฝนให้ทำงานแข่งกับเวลาตั้งแต่สมัยเรียนจนถึงจบออกไปทำงาน สิ่งนี้จำเป็นต้องรักษาเอาไว้ให้ดี ในปัจจุบันเทคโนโลยีการออกแบบล้ำหน้าไปอย่างรวดเร็ว การเลือกใช้ซอฟท์แวร์ ฮาร์ดแวร์ และการบริหารจัดการข้อมูลอย่างเป็นระบบจะช่วยรักษาจุดแข็งอันนี้ไว้ได้เป็นอย่างมาก อย่างไรก็ตามจุดอ่อนของนักออกแบบนิทรรศการคงหนีไม่พ้นเรื่องความประณีตและความลึกซึ้งเรื่องวัสดุ ซึ่งสองอย่างนี้ นักออกแบบที่มาจากสายสถาปัตยกรรมภายในและออกแบบอุตสาหกรรมดูจะมีภาษีดีกว่ามาก ส่วนเรื่องความทับซ้อนใน TOR เรื่องหน้าที่ของนักออกแบบตกแต่งภายในกับนักออกแบบนิทรรศการนั้น คงเป็นปัญหาระยะยาวที่ต้องอาศัยเวลาพิสูจน์ตนเองของนักออกแบบนิทรรศการว่าจะก้าวพ้นร่มเงาของนักออกแบบตกแต่งภายในได้หรือไม่ อีกปัจจัยหนึ่งที่น่าสนใจคือ การเติบโตอย่างก้าวกระโดดของเทคโนโลยีและการตลาดแบบดิจิทัล ทำให้ผู้คนสามารถติดต่อสื่อสารกันโดยไม่ต้องพบหน้ากันจริงๆ อีกต่อไป การส่งเรื่องราวหรือเนื้อหาผ่านทางโทรศัพท์หรืออุปกรณ์สื่อสาร ค่อยๆ เข้ามามีบทบาทแทนการรับประสบการณ์จากของจริงในงานนิทรรศการหรือพิพิธภัณฑ์ เมื่อความต้องการในตลาดนิทรรศการหดตัวลง แต่จำนวนผู้ให้บริการนิทรรศการมีเท่าเดิม การแข่งขันในวงการจึงเข้มข้นขึ้นตามไปด้วย แนวทางปรับตัวที่ดีที่สุดของนักออกแบบนิทรรศการคือ การสร้างจุดขายเฉพาะตัว อย่างไรก็ตามจุดขายนี้ควรพิจารณาแล้วว่าเป็นทักษะที่ตลาดยังมีความต้องการไปอีกนานพอสมควร นอกจากนั้น ยังควรเป็นทักษะที่แตกต่างจากสาขาอาชีพอื่นเพื่อลดความทับซ้อนของงานในอนาคต

จากคำถามที่ว่า “ใคร ๆ ก็เป็นนักออกแบบนิทรรศการได้จริงหรือ” คำตอบที่ชัดเจนที่สุดที่ผู้เขียนให้ได้ ณ เวลานี้ก็คือ “จริง” เพราะวิชาการออกแบบนิทรรศการยังต้องอาศัยการหยิบยืมองค์ความรู้จากศาสตร์อื่น ๆ เป็นอย่างมาก แม้ว่าตัววิชานิทรรศการจะกำลังพัฒนาองค์ความรู้เฉพาะทางขึ้นมาหลายอย่างด้วยกัน แต่ยังไม่ซับซ้อนจนถึงขั้นที่คนนอกจะเข้ามาเรียนรู้ไม่ได้ ประกอบกับอาชีพนักออกแบบนิทรรศการไม่ได้มีองค์กรใดที่ทำหน้าที่ผลักดันให้เกิดข้อกฎหมายกำหนดว่าเป็นวิชาชีพควบคุมแต่อย่างใด เมื่อไม่มีข้อจำกัดทั้งเรื่ององค์ความรู้และข้อกฎหมาย งานออกแบบนิทรรศการจึงอยู่ในสภาพที่อุปสรรคในการเข้ามาแข่งขัน (Barriers to entry) อยู่ในระดับต่ำ อย่างไรก็ตาม เมื่อเป็นเช่นนี้ ทางออกก็คือต้องแข่งขันกันในเรื่องของการบริการ ใครที่ออกแบบได้อย่างมีประสิทธิภาพ รวดเร็วและแม่นยำ มีเอกลักษณ์ และตอบโจทย์ของผู้ว่าจ้าง ย่อมเป็นผู้ชนะในการแข่งขันนี้ แต่สิ่งเหล่านี้จะเกิดขึ้นได้ต้องอาศัยความพร้อมทั้งในด้านความคิดสร้างสรรค์ เทคโนโลยี และการบริหารจัดการที่ดี แม้ว่าจะเป็นหนทางที่ยาก เพราะต้องลงทุนทั้งเงินและเวลา แต่ถ้านักออกแบบนิทรรศการท่านใดมีความตั้งใจจริงก็เชื่อว่าไม่ยากเกินความสามารถ ผลลัพธ์ที่ได้คือวงการจะอุดมไปด้วยนักออกแบบนิทรรศการที่มีคุณภาพ มีความเชี่ยวชาญ ให้บริการงานออกแบบได้อย่างมืออาชีพ ยกระดับมาตรฐานอุตสาหกรรมนิทรรศการไทยให้เจริญก้าวหน้า เมื่อใดสามารถบรรลุผลสำเร็จเช่นนี้แล้ว ทัศนคติที่ว่า “ใคร ๆ ก็เป็นนักออกแบบนิทรรศการได้” นั้น คงค่อย ๆ จางหายไปในที่สุด

รายการอ้างอิง

Associazione Italiana Exhibition Designers. 2013. “About Us.” Retrieved Oct 10, 2015 (http://www.ideassociazione.it/en).

Occupational Employment and Wages, May 2015, 27-1027 Set and Exhibit Designers, “Occupational Employment Statistic”, Retrieved July 8, 2016 (http://www.bls.gov/oes/current/oes271027.htm).

Sandra L Morrow. 2002. *The art of the show: an introduction to the study of exposition management*. Second Edition. Dallas, TX: IAEM.

Jan Lorenc, Lee Skolnick and Craig Berger. 2007. “What is Exhibition Design?” Switzerland: Rotovision.

Thaibuild.com. “สมาคมสถาปนิกสยามฯ เร่งเครื่องจัดทำหลักสูตรฝึกงานสำหรับสถาปนิกจบใหม่ (IDP).” Retrieved Oct 16, 2015 (http://www.thaibuild.com/cgi-script/csNews/newsdir/Construction%2520News%252edb340.htm).

หลักและแนวปฏิบัติการตีตะโพน กลองทัด ในเพลงหน้าพาทย์

PRINCIPLES AND PERFORMANCE METHODS FOR TAPHON AND KLONGTAD IN NA – PHAT REPERTOIRE

บุญช่วย แสงอนันต์*

บทคัดย่อ

การตีตะโพนกลองทัดในเพลงหน้าพาทย์เป็นประเด็นปัญหาที่ปรากฏกับนักดนตรีปัจจุบัน บทความนี้เป็นการนำเสนอหลักและแนวปฏิบัติที่เหมาะสม 4 ประการสำหรับการตีตะโพนและกลองทัดในเพลงหน้าพาทย์ ประการแรก นักดนตรีต้องมีการกำหนดน้ำหนักมือให้เหมาะสมกับการตีสำหรับเพลงหน้าพาทย์โดยไม่ใช้แรงมากเกินไป ประการที่สอง นักดนตรีต้องรู้จักบทบาทหน้าที่ของตะโพนและกลองทัดที่ต้องตีร่วมกัน ประการที่สาม นักดนตรีต้องมีความสามารถใช้หน้าทับให้สอดคล้องและถูกต้องตามที่ผู้ประกอบพิธีอ่านโองการไหว้ครูเรียกเพลง และประการสุดท้าย นักดนตรีต้องคำนึงถึงแนวการปฏิบัติที่เป็นการเฉพาะแต่ละเพลง ควรศึกษาทำนองเพลงและจังหวะหน้าทับของเพลงหน้าพาทย์ที่ต้องตีหรือบรรเลงอย่างถ่องแท้กับครูผู้ถ่ายทอดเพื่อให้เกิดความถูกต้องที่สุด

คำสำคัญ: หลัก / แนวปฏิบัติ / ตะโพน / กลองทัด / เพลงหน้าพาทย์

Abstract

The performance methods for *Taphon* and *Klongtad* accompanying *Phleng na-phat* is a great concern to Thai traditional musicians. This article present principles and performance methods for *Taphon* and *Klongtad*. First, it is presented with an attention to enable Thai drummers to perform with ease. Secondly, Thai traditional should learn the role and the coordination of *Taphon* and *Klongtad* as they are playing with each other. Thirdly, Thai drummers must be able to apply rhythmic cycles correctly according the call made by an officiant in a *Wai Khruu* ceremony. Lastly, Thai drummers should know principles of specific performances and learn the melodies with teachers in order to make a total completeness of performance.

Keywords: Principle / Performance Methods / Taphon / Klongtad / Phleng Na-phaat

* ผู้ชำนาญการดนตรีไทย, สำนักการสังคีต กรมศิลปากร กระทรวงวัฒนธรรม

ความนำ

การตีตะโพนกลองทัดในเพลงหน้าพาทย์ ปัจจุบันมีปัญหาที่พบมาก กล่าวคือเป็นเรื่องการตีกลองที่ไม่มีความรู้ความเข้าใจที่ถ่องแท้ถึงวิธีการ ที่มาที่ไปของบทเพลง และการกำหนดใช้หน้าทับ แม้ว่าจะเป็นนักดนตรีที่มาจากบ้านหรือสำนักเดียวกัน โดยนักดนตรีมักจะมีความสามารถในการศึกษาจังหวะหน้าทับ มีความรู้ แต่ไม่สามารถนำไปใช้ให้ถูกหลักและถูกต้อง จึงเป็นที่มาของการเขียนบทความนี้เพื่อให้เกิดประโยชน์อย่างกว้างขวางต่อไป

หลักและแนวปฏิบัติการตีตะโพน กลองทัด ในเพลงหน้าพาทย์

เรื่องของหลักและแนวปฏิบัติการตีตะโพน กลองทัดในเพลงหน้าพาทย์ ผู้เขียนนำเสนอหลักและแนวปฏิบัติ 4 ประการดังรายละเอียดต่อไปนี้

1. การกำหนดน้ำหนักมือในการตีตะโพนและกลองทัดในเพลงหน้าพาทย์ ปัจจุบันนักดนตรีส่วนใหญ่จะตีตะโพนและกลองทัดด้วยน้ำหนักมือให้เสียงดังมาก การตีตะโพนและกลองทัดควรตีลดน้ำหนักมือลงให้เสียงพอดีกับเครื่องดำเนินทำนอง นอกจากนี้การตีด้วยน้ำหนักมากอาจไปรบกวนผู้ประกอบพิธีอีกชั้นหนึ่ง ครูบาอาจารย์เก่า ๆ มักพูดกันว่าการตีแรงเกินไปเป็นการตีแบบไม่เคารพ แต่ปัจจุบันมักพูดกันว่าตีแล้วหนวกหู ผู้เขียนขอยกตัวอย่างประสบการณ์ของตัวเอง ครั้งหนึ่งผู้เขียนตีกลองสองหน้าในวงพาทย์ไม้แข็งเมื่อครั้งเริ่มต้นทำงานที่กองการสังคีต ผู้เขียนหัดตีกลองสองหน้ากับหม่อมหลวงสุรักษ์ สวัสดิกุล นักดนตรีบ้านดุริยประณีต ในครั้งนั้นท่านบอกว่า *“ตีแรงเกินไป แรงไป ให้ตีเบาหน่อย ลดเสียงลงอีก มือซ้ายดึงออกมาอีกหน่อยสิ มือลึกเกินไป”* ซึ่งครั้งนั้นท่านเพียงฟังเสียงก็บอกได้ทันทีว่ามือของผู้เขียนลึกเกินไป ท่านไม่ต้องเดินออกมาดูเพียงแต่ใช้หูฟังเท่านั้น นอกจากนี้ครูโชติ ดุริยประณีต เคยให้ผู้เขียนไล่มือกลองสองหน้าโดยอยู่ในความควบคุมของหม่อมหลวงสุรักษ์ สวัสดิกุล จุดมุ่งหมายคือตีให้มือคล่อง ทำเสียงกลองให้ชัดเจน โดยการตีกลองสองหน้าก็ต้องไม่ให้ใช้น้ำหนักมากเกินไป สำหรับการฝึกตีตะโพนให้ได้เสียงที่ดี ก็ต้องไล่มืออย่างเดียวกับการไล่มือในการตีกลองสองหน้า โดยเน้นเรื่องการควบคุมน้ำหนักมือ ผู้เขียนเรียนตะโพนครั้งแรกกับครูถีร์ ปี่เพราะ ต่อมาเรียนกับครูจรัล ตันมีสุข ครูโม ปลื้มปรีชา ครูพริ้ง กาญจผลิน ครูมิ ทรัพย์เย็น ครูสมพงษ์ โรหิตาจล โดยครูที่สอนผู้เขียนทุกท่านจะสอนในแนวทางเดียวกันคือ ตีด้วยน้ำหนักมือไม่มากนัก แต่เน้นเรื่องความชัดเจนของเสียงเป็นหลักและเป็นแนวปฏิบัติ

2. การรู้จักบทบาทหน้าที่ของตะโพนและกลองทัด ปัจจุบันนักดนตรีตะโพนและกลองทัดไม่รู้จักบทบาทหน้าที่ของตัวเองว่ากำลังบรรเลงเครื่องดนตรีชิ้นใดอยู่ กล่าวให้เข้าใจได้ง่ายขึ้นคือ ตะโพนยังไม่ท้า แต่กลองทัดรัวขึ้นไปแล้ว ผู้เขียนจะขอยกตัวอย่างบทเพลงที่มักพบปัญหาบ่อยครั้งดังนี้

เพลงรัว มีการรัวกลองทัดโดยนักดนตรีไม่รู้ว่าตำแหน่งของเพลงตำแหน่งใดที่ตะโพนควรตี ตำแหน่งใดกลองทัดควรตี นอกจากนี้จะพบมากในเรื่องของนักดนตรีตีกลองทัดโดยตีรัวแบบละเอียดซึ่งทำให้ไม่น่าฟัง การตีกลองทัดในเพลงรัวนั้นควรตีสลับมือซ้าย มือขวาไล่จากช้าไปหาเร็วให้เกิดจังหวะ ไม่ควรรัวละเอียด การตีรัวต้องเริ่มต้นด้วยตะโพนจะตีเข้ามาก่อนเรียกว่า “ตีท้า” ดังจะยกตัวอย่างต่อไปนี้

ตัวอย่างที่ 1 การตีรัวในทำนองเริ่มต้น

| - - - ล | - - - ท | - ฟ ม ร - ม มมิ – ร | - - ดทิล ท ดริม ร | ม ม ม ม ม ม มมมมม..... |

จากทำนองข้างต้น ทำนอง | - - -ล | - - - ท | ตะโพนจะต้องตีท้าด้วยทำนอง | - ตุ๊บเพริ่งเทิ่ง | | - ตุ๊บเพริ่งเทิ่ง | - ตุ๊บเพริ่งเทิ่ง| จำนวนครั้งนั้นไม่สามารถกำหนดได้ แล้วแต่ทำนองเพลงว่าช้าหรือเร็ว โดยมีระนาดเอกเป็นผู้กำหนด โดยเฉพาะหากรัวในเพลงองค์พระพิราพ เสียงแรกจะรัวนานมาก ทำนอง | - ตุ๊บเพริ่งเทิ่ง | อาจจะต้องตีหลายครั้ง เมื่อนักดนตรีขึ้นทำนองเพลงบรรเลงด้วยทำนอง |- ฟ ม ร| - ม ม͡มิม| เมื่อใด กลองทัดจะตีเข้ามาไล่จากช้าไปหาเร็ว ประเด็นที่กล่าวว่านักดนตรีไม่รู้จักบทบาทหน้าที่นั้น พบว่าบางครั้งทำนองยังไม่เริ่มต้นที่ว่า | - ฟ ม ร | - ม ม͡มิม | เลย กลองทัดเริ่มต้นตีเข้ามาแทรกแซงทันที บางครั้งตีตั้งแต่เริ่มต้นเพลงวรรคแรก ซึ่งเป็นแนวปฏิบัติที่ไม่ถูกต้องและเข้าใจผิดพลาดกันมากในปัจจุบัน

เมื่อกลองทัดบรรเลงเข้าที่ทำนอง |- ฟ ม ร | - ม ม͡มิม | จะตีไปเป็นชุดทำนอง โดยเมื่อนักดนตรีที่ตีกลองทัดได้ยินทำนอง | -ร - ม | -ร - ท | -ล –ท | - ล ซล | - ซ - ซ| พอถึงทำนองตำแหน่งนี้เมื่อใด กลองทัดจะต้องตีรวบจบทันที หลังจากนั้นตะโพนจะตีหน้าทับต่อไปจนถึงทำนอง | - - -ม| - ม - ม| -ท - ล|- - -ล| ตะโพนจะตีรวบหลังจากทำนองนี้ต่อไปอีกเล็กน้อยเพื่อรอทำนอง | - - ซฟ | - ล - ซ | ตะโพนจะตี | - - ตุ๊บติง| | - - ตุ๊บเพริ่ง| โดยตีพร้อมกับทำนอง | - - ซฟ| - ล - ซ| ดังจะแสดงด้วยโน้ตในตารางต่อไปนี้

ตารางที่ 1 การตีตะโพนและกลองทัดพร้อมกับทำนองลงจบ

ทำนองเพลง	- - ซฟ	- ล - ซ	- - - ซ	- - - ซ
ตะโพน	- - ตุ๊บติง	- - ตุ๊บเพริ่ง	- ถะ - ตุ๊บ	- ติง - -
กลองทัด	- - - -	- - - -	- - - ต้อม	- - - ต้อม

เป็นที่สังเกตว่า การตีกลองทัดในเพลงหน้าพาทย์สำหรับการไหว้ครูนั้น จะเว้นการตีไม้ลา 2 ไม้แรก ได้แก่ | - - - ตุ๊ม| - - - ตุ๊ม | เพื่อให้เกิดความเรียบร้อยโดยผู้ตีกลองจะต้องมองนักดนตรีที่ตีฆ้องวงใหญ่ โดยให้เสียงต้อมนั้นลงพร้อมกับมือฆ้องที่เป็นมือซ้าย 1 ต้อม มือขวา 1 ต้อม ลักษณะการตีเช่นนี้ หลายครั้งมีผู้กล่าวว่า คนตีกลองทัดตีไม่ถูกต้อง หากแต่นักดนตรีอาวุโสของกรมศิลปากรส่วนใหญ่จะบรรเลงเช่นนี้ได้แก่ ครูจูน ตุ่นมณี ครูสมพงษ์ โรหิตาจล แต่สำหรับการตีกลองทัดเพลงเดียวกันในการประกอบการแสดงจะต้องตี 1 ตุ๊ม 2 ต้อม หรือ 2 ตุ๊ม 2 ต้อม ดังรายละเอียดดังต่อไปนี้

ตารางที่ 2 การตีตะโพนและกลองทัดพร้อมกับทำนองลงจบ แบบที่ 2 (การตีแบบ 1 ตุ๊ม 2 ต้อม)

ทำนองเพลง	- - ซฟ	- ล - ซ	- - - ซ	- - - ซ
ตะโพน	- - ตุ๊บติง	- - ตุ๊บเพริ่ง	- ถะ - ตุ๊บ	- ติง - -
กลองทัด	- - - -	- - - ตุ๊ม	- - - ต้อม	- - - ต้อม

ตารางที่ 3 การตีตะโพนและกลองทัดพร้อมกับทำนองลงจบ แบบที่ 3 (การตีแบบ 2 ตุ๊ม 2 ต้อม)

ทำนองเพลง	- - ซฟ	- ล - ซ	- - - ซ	- - - ซ
ตะโพน	- - ตุ๊บติง	- - ตุ๊บเพริ่ง	- ถะ - ตุ๊บ	- ติง - -
กลองทัด	- - - ตุ๊ม	- - - ตุ๊ม	- - - ต้อม	- - - ต้อม

เพลงเชิด พบปัญหาเดียวกัน โดยหลักของการตีเพลงเชิดนั้น กลองทัดต้องรอให้ตะโพนท้าก่อน เมื่อจะมีการเปลี่ยนลูก กลองทัดต้องรอตะโพนตีท้าจึงจะเปลี่ยนลูกกลองจากลูกต่ำไปลูกสูง ดังจะอธิบายด้วยทำนองได้แก่ | - - ตุ๊บเพริ่ง | - - - ถะ | - - - ตุ๊บ | - ติง - ต้อม | - - - ต้อม | - - - ต้อม | - - - ต้อม | - - - ต้อม| | - - - ต้อม| - - - ต้อม| - - - ต้อม| - - - ต้อม | บรรเลงไปเรื่อย ๆ จบวรรคช่วงครึ่งตัวแรก หลังจากนั้นกลองทัดก็ต้องหยุดรอให้ตะโพนท้าอีกได้แก่ | - - ตุ๊บเพริ่ง | - - - ถะ| - - - ตุ๊บ |- ติง - ตุ๊ม | - - - ตุ๊ม| - - - ตุ๊ม| | - - - ตุ๊ม| - - - ตุ๊ม| - - - ตุ๊ม| - - - ตุ๊ม| - - - ตุ๊ม| และเมื่อจบตัวที่บรรเลงอยู่นั้น กลองทัดก็ต้องหยุดรอตะโพนท้าอีก เป็นเช่นนี้ไปจนจบเพลง ปัจจุบันพบมากที่กลองทัดไม่รอตะโพนท้า ตีกลองทัดเปลี่ยนลูกต่ำไปลูกสูงแบบติดต่อกัน แล้วตีกลับมาลูกต่ำอีกครั้งหนึ่งเมื่อเปลี่ยนตัวใหม่โดยไม่รอตะโพนท้าอีกเช่นกัน ทำให้การบรรเลงไม่ถูกหลักและแนวปฏิบัติ

โดยลักษณะที่กล่าวมาข้างต้น ยังมีเพลงหน้าพาทย์อื่น ๆ ที่นักตีกลองจะต้องระมัดระวังการเปลี่ยนลูกกลองทัดจากลูกต่ำไปลูกสูง ต้องรอให้ตะโพนตีท้าก่อนได้แก่เพลงเชิดฉาน เพลงรุกร้น เป็นต้น

3. การใช้หน้าทับให้สอดคล้องกับผู้ประกอบพิธีอ่านโองการไหว้ครู ผู้ประกอบพิธีจะเป็นผู้เรียกเพลง โดยหัวข้อนี้ผู้เขียนจะได้ยกตัวอย่างเพลง 2 เพลงได้แก่เพลงตระประสิทธิ กับเพลงประสิทธิ โดยทั้ง 2 เพลงเป็นบทเพลงที่ผู้ประกอบพิธีจะเรียกให้บรรเลงในพิธีกรรมไหว้ครูดนตรีไทย นักดนตรีตะโพนและกลองทัดจะต้องตั้งใจฟัง หากผู้ประกอบพิธีเรียกเพลงตระประสิทธิ ผู้ตีตะโพนและกลองทัดจะใช้หน้าทับตระ กล่าวคือ 4 ไม้ลา หากผู้ประกอบพิธีเรียกเพลงประสิทธิ ผู้ตีตะโพนและกลองทัดจะตีหน้าทับชำนาญ (เที่ยวกลับ) หรือหน้าทับกระบองกัน ปัจจุบันพบว่านักดนตรีตีผิดกันบ่อยครั้ง บางครั้งปัญหาเกิดจากนักดนตรีไม่ได้ยินคำอ่านโองการ บางครั้งนักดนตรีเข้าใจผิด ผู้อ่านโองการเรียกเพลงตระประสิทธิ ผู้ตีตะโพนกลองทัดกลับตีหน้าทับชำนาญ

4. แนวการปฏิบัติที่เป็นการเฉพาะแต่ละเพลง ผู้ตีตะโพนและกลองทัดต้องศึกษากับครูผู้ถ่ายทอด ประเด็นนี้ผู้เขียนขอยกตัวอย่างเพลงเสมอข้ามสมุทร ขึ้นต้นด้วย 9 ไม้ลา หลังจากนั้นตีหน้าทับลาอีก 3 ครั้ง แต่สำหรับเที่ยวกลับจะต้องตี 8 ไม้ลา แล้วจบทันที ไม่ต้องต่อด้วยหน้าทับลาอีก 3 ครั้ง สำหรับการกำหนดไม้กลอง 9 ไม้ลา กับ 8 ไม้ลาซึ่งเที่ยวแรกกับเที่ยวกลับมีไม้กลองไม่เท่ากันนั้น ด้วยเหตุผลที่ว่าทำนองของเครื่องดำเนินทำนองมีการซ่อนทำนองไม้ที่ 1 ของเที่ยวกลับไว้กับทำนองสุดท้ายของทำนองลาครั้งที่ 3 เรียบร้อยแล้ว เพราะฉะนั้นจึงเป็นเหตุผลที่ว่า เที่ยวกลับตีเพียง 8 ไม้แล้วลาเท่านั้น หากผู้ตีกลองฟังทำนองช่วงต้น แล้วตี 9 ไม้ลาอย่างเที่ยวแรก หน้าทับกลองจะไม่ลงตัว จะมีไม้กลองเกินอยู่ 1 ไม้ ทำให้เกิดความไม่เรียบร้อยระหว่างการบรรเลง การตีกลองสำหรับเพลงหน้าพาทย์จึงต้องมีการศึกษากันอย่างลุ่มลึกและศึกษาเป็นการเฉพาะกับครูผู้ถ่ายทอดเท่านั้น

สำหรับเนื้อหาของตะโพน 9 ไม้ลา จะเป็นการใช้หน้าทับเสมอซึ่งประกอบด้วยกัน 5 ไม้ เมื่อนำมาประกอบกับหน้าทับลาอีก 4 ไม้ เมื่อรวมกันแล้วเป็น 9 ไม้นั่นเองดังเนื้อหาต่อไปนี้

ตัวอย่างที่ 2 ไม้เดินในเพลงเสมอ

ไม้ที่ 1

ตะโพน	- - ตุ๊บติง	- - ตุ๊บเพริ่ง	- - - ติง	- - - -
กลองทัด	- - - -	- - - -	- - - -	- - - ต้อม

ไม้ที่ 2

ตะโพน	- - - ติง	- - - ถะ	- - - ตุ๊บ	- ติง - -
กลองทัด	- - - -	- - - -	- - - -	- - - ต้อม

ไม้ที่ 3

ตะโพน	- - ตุ๊บเพริ่ง	- - - ถะ	- - - ตุ๊บ	- ติง - -
กลองทัด	- - - -	- - - -	- - - -	- - - ต้อม

ไม้ที่ 4

ตะโพน	- - - เท่ง	- - - ตริง	- ติง - ตุ๊บ	- เพริ่ง - เทิ่ง
กลองทัด	- - - -	- - - -	- - - -	- ต้อม - -

ไม้ที่ 5

ตะโพน	- - ตุ๊บติง	- - ตุ๊บเพริ่ง	- - - ติง	- - - -
กลองทัด	- - - -	- - - -	- - - -	- - - ต้อม

ไม้ที่ 6

ตะโพน	- - - ติง	- - - ถะ	- - - ตุ๊บ	- ติง - -
กลองทัด	- - - -	- - - -	- - - -	- - - ต้อม

ไม้ที่ 7

ตะโพน	- - ตุ๊บเพริ่ง	- - - ถะ	- - - ตุ๊บ	- ติง - -
กลองทัด	- - - -	- - - -	- - - -	- - - ต้อม

ไม้ที่ 8

ตะโพน	- - - เท่ง	- - - ตริง	- ติง - ตุ๊บ	- เพริ่ง - เทิ่ง
กลองทัด	- - - -	- - - -	- - - -	- ต้อม - -

ไม้ที่ 9

ตะโพน	- - ตุ๊บติง	- - ตุ๊บเพริ่ง	- - - ติง	- - - -
กลองทัด	- - - -	- - - -	- - - -	- - - ต้อม

ตัวอย่างที่ 3 ไม้ลา

ไม้ที่ 1

ตะโพน	- - - เท่ง	ติงตุ๊บ - -	- เท่งติงตุ๊บ	- เท่งติงตุ๊บ
กลองทัด	- - - -	- ตุ๊ม - -	- - - ตุ๊ม	- - - ตุ๊ม

ไม้ที่ 2

ตะโพน	- - - เท่ง	ติงตุ๊บ - -	- เท่งติงตุ๊บ	- เท่งติงตุ๊บ
กลองทัด	- - - -	- ต้อม - -	- - - ต้อม	- - - ต้อม

ไม้ที่ 3

ตะโพน	- เท่งติงตุ๊บ	- เท่งติงตุ๊บ	- เท่งติงตุ๊บ	- - - -
กลองทัด	- - - ตุ๊ม	- - - ตุ๊ม	- - - ตุ๊ม	- - - -

ไม้ที่ 4

ตะโพน	- - ตุ๊บติง	- - ตุ๊บเพริ่ง	- ถะ – ตุ๊บ	- ติง - -
กลองทัด	- - - -	- - - -	- - - ต้อม	- - - ต้อม

ผู้เขียนทำการบันทึกโน้ตเพลงเสมอข้ามสมุทร โดยบันทึกเป็นตาราง 4 ชั้น 2 ชั้นบนเป็นโน้ตทำนองหลักแยกมือซ้ายมือขวา ส่วน 2 ชั้นล่างเป็นโน้ตการตีตะโพนและกลองทัด ดังต่อไปนี้

เพลงเสมอข้ามสมุทร

มือขวา	- - - ล	- ท ม -	- - ร ร	- ร - ซ	- - - ล	- ท - ร	- - - ม	- - - ซ
มือซ้าย	- ล - -	- - - รด	- - ร -	- ล - ซ	- ล - -	- - - ล	- - - ท	- - - ซ
ตะโพน	- - ตุ๊บติง	- -ตุ๊บเพริ่ง	- - - ติง	- - - ตุ๊บ	- - - ติง	- - - ถะ	- - - ตุ๊บ	- - ติง ตุ๊บ
กลองทัด	- - - -	- - - -	- - - -	- - - ต้อม	- - - -	- - - -	- - - -	- - - ต้อม

มือขวา	- ร - ซ	- - ล ท	- ร ำ - ท	- ล - ซ	- ม - -	ม ร - ม	- ล - -	ซ ซ - ล
มือซ้าย	- ล - ซ	- - - ท	- ร - ท	- ล - ซ	- ร - ท	- ล - ท	- ล - ซ	- - - ล
ตะโพน	- -ตุ๊บเพริ่ง	- - - ถะ	- - - ตุ๊บ	- - ติง ตุ๊บ	- - - เท่ง	- - ติง ติง	- ติง - ตุ๊บ	-เพริ่ง -เท่ง
กลองทัด	- - - -	- - - -	- - - -	- - - ต้อม	- - - -	- - - -	- - - -	- - - ต้อม

มือขวา	- ร ำ - ท	- ล - -	ฟ ฟ - -	ม ม - ร	- - - ท	- ล - -	ร ร - -	ม ม - ฟ
มือซ้าย	- ร - ท	- ล - ฟ	- - - ม	- - - ร	- - - ฟ	- ม - ร	- - - ม	- - - ฟ
ตะโพน	- - ตุ๊บติ๊ง	- -ตุ๊บเพริ่ง	- - - ติง	- - - ตุ๊บ	- - - ติง	- - - ถะ	- - - ตุ๊บ	- - ติง ตุ๊บ
กลองทัด	- - - -	- - - -	- - - -	- - - ต้อม	- - - -	- - - -	- - - -	- - - ต้อม

มือขวา	- - - มฟ	- ล - ท	- ร - ท	- ล - ฟ	- - ด ด	- ท - ล	- ม - -	ม ร - ม
มือซ้าย	- - ร -	- ล - ท	- ร - ท	- ล - ด	- ด - -	- ท - ล	- ร - ท	- ล - ท
ตะโพน	- -ตุ๊บเพริ่ง	- - - ถะ	- - - ตุ๊บ	- - ติง ตุ๊บ	- - - เท่ง	- - ติง ติง	- ติง - ตุ๊บ	-เพริ่ง -เท่ง
กลองทัด	- - - -	- - - -	- - - -	- - - ต้อม	- - - -	- - - -	- - - -	- - - ต้อม

มือขวา	- - - มฟ	- ล - -	- ล - -	- ฟ - ท	- - - -	- ท - ท	- - ซ ซ	- ล - ท
มือซ้าย	- - ร -	- - - ม	- ร - -	- - มร ท	- - - ท	- - - -	- ซ - -	- ล - ท
ตะโพน	- - ตุ๊บติ๊ง	- -ตุ๊บเพริ่ง	- - - ติง	- - - ตุ๊บ	- - - เท่ง	ติงตุ๊ม - -	-เท่งติง ตุ๊ม	-เท่งติง ตุ๊ม
กลองทัด	- - - -	- - - -	- - - -	- - - ต้อม	- - - -	- ตุ๊ม - -	- - - ตุ๊ม	- - - ตุ๊ม

มือขวา	- - - ร	- - - มฟ	- ล - ล	- - ฟ -	- ฟ - ม	- ร - -	- ด - ท	- - - รม
มือซ้าย	- ล - -	- - ร -	- - - ฟ	- - - มร	- - - -	- ล - -	- - ทล -	- - ด -
ตะโพน	- - - เท่ง	ติง ตุ๊บ - -	- เท่งติงตุ๊บ	- เท่งติงตุ๊บ	-เท่งติง ตุ๊บ	-เท่งติง ตุ๊บ	-เท่งติง ตุ๊บ	- - - -
กลองทัด	- - - -	- ต้อม - -	- - - ต้อม	- - - ต้อม	- - - ตุ๊ม	- - - ตุ๊ม	- - - ตุ๊ม	- - - -

มือขวา	- ท - ร ำ	- ท - ล	- - - ซ	- - - ร	- - - ร	- - - -	- ล - ล	- - - ร
มือซ้าย	- ท - ร	- ท - ล	- - - ซ	- - - ล	- - - ล	- - - ล	- - - -	- - - ล
ตะโพน	- - ตุ๊บติง	- -ตุ๊บเพริ่ง	- ถ่ะ - -	- ตุ๊บ - ติง	- - - ติง	- - - ถะ	- - - ตุ๊บ	- - ติง ตุ๊บ
กลองทัด	- - - ตุ๊ม	- - - ตุ๊ม	- - - ต้อม	- - - ต้อม	- - - -	- - - -	- - - -	- - - ต้อม

มือขวา	- ม - -	- - ร ร	- ร - -	ล ล - ร	- - - ม	- - - ฟ	- - - ล	- ท - ล
มือซ้าย	- - รด -	- - ร -	- ล - ล	- - - ล	- - - ท	- - - ด	- ล - -	- - - ร
ตะโพน	- -ตุ๊บเพริ่ง	- - - ถะ	- - - ตุ๊บ	- - ติง ตุ๊บ	- - - เท่ง	- - ติง ติง	- ติง - ตุ๊บ	-เพริ่ง -เท่ง
กลองทัด	- - - -	- - - -	- - - -	- - - ต้อม	- - - -	- - - -	- - - -	- - - ต้อม

	- ม - -	- - ร ร	- ร - -	ล ล - ร	- ร - -	- ด - ม	- ร - -	- ด - ร
	- - รด -	- - ร -	- ล - ล	- - - ล	- ล - -	- - ทล -	- ล - -	- - ทล -
ตะโพน	- - ตุ๊บติ๊ง	- -ตุ๊บเพริ่ง	- - - ติง	- - - ตุ๊บ	- - - -	- - - -	- - - -	- - - ตุ๊บ
กลองทัด	- - - -	- - - -	- - - -	- - - ต้อม	- - - -	- - - ต้อม	- - - ต้อม	- - - -

มือขวา	- - - ร	- - ม ฟ	- ล - ล	- ฟ - -	- ด - -	- - - ร	- - ฟ ฟ	- ม - ร
มือซ้าย	- ล - -	- ร - -	- - - ฟ	- - ม ร	- - ท ล	- ท - ล	- ฟ - -	- ม - ร
ตะโพน	- - - -	- - - ตุ๊บ	- - ตุ๊บติ๊ง	- -ตุ๊บเพริ่ง	- - - -	- - - ตุ๊บ	- - ตุ๊บติ๊ง	- -ตุ๊บเพริ่ง
กลองทัด	- - - ต้อม	- - - -	- - - ต้อม	- - - ต้อม	- - - -	- - - ตุ๊ม	- - - ตุ๊ม	- - - -

มือขวา	- - -มฟ	- ล - -	- ล - -	- ฟ - ดำ	- - - -	- ดำ - ดำ	- ดำ - -	รำ รำ - ดำ
มือซ้าย	- - ร -	- - - ม	- ร - -	- - มร ด	- - - ด	- - - -	- ด - ร	- - - ด
ตะโพน	- - ตุ๊บติ๊ง	- -ตุ๊บเพริ่ง	- ถะ - ตุ๊บ	- ติง - ตุ๊บ	- - - ติง	- - - ถะ	- - - ตุ๊บ	- - ติง ตุ๊บ
กลองทัด	- ตุ๊ม- -	- - - ตุ๊ม	- - - ต้อม	- - - ต้อม	- - - -	- - - -	- - - -	- - - ต้อม

มือขวา	- - -ล	- ซ - -	ดำ ดำ - -	รำ รำ - ดำ	- - - ล	- ซ - -	ดำ ดำ - -	รำ รำ - มำ
มือซ้าย	- - - ม	- ร - ด	- - - ร	- - - ด	- - - ม	- ร - ด	- - - ร	- - - ม
ตะโพน	- -ตุ๊บเพริ่ง	- - - ถะ	- - - ตุ๊บ	- - ติง ตุ๊บ	- - - เท่ง	- - ติง ติง	- ติง - ตุ๊บ	-เพริ่ง -เท่ง
กลองทัด	- - - -	- - - -	- - - -	- - - ต้อม	- - - -	- - - -	- - - -	- - - ต้อม

มือขวา	- ม - -	- ร - ม	- - - -	- ซ - -	- - - ซ	- - - ล	- - - ท	- - - ม
มือซ้าย	- - รด -	- - - -	- ร - ม	- - - ม	- - - ซ	- - - ล	- - - ท	- - - ท
ตะโพน	- - ตุ๊บติ๊ง	- -ตุ๊บเพริ่ง	- - - ติง	- - - ตุ๊บ	- - - -	- - - -	- - - -	- - - ตุ๊บ
กลองทัด	- - - -	- - - -	- - - -	- - - ต้อม	- - - -	- - - ต้อม	- - - ต้อม	- - - -

มือขวา	- - -มฟ	- ล - -	- ล - -	- ฟ - -	- ล - -	- ฟ - ฟ	- ท - ล	- ฟ - ม
มือซ้าย	- - ร -	- - - ม	- ร - -	- - มร ท	- - - ฟ	- - - -	- ท - ล	- ฟ - ม
ตะโพน	- - - -	- - - ตุ๊บ	- - ตุ๊บติ๊ง	- -ตุ๊บเพริ่ง	- - - -	- - - ตุ๊บ	- - ตุ๊บติ๊ง	- -ตุ๊บเพริ่ง
กลองทัด	- - - ต้อม	- - - -	- - - ต้อม	- - - ต้อม	- - - -	- - - ตุ๊ม	- - - ตุ๊ม	- - - -

มือขวา	- ล - ฟ	- ม - ร	- ม ร ร	- - - ร	- - - -	- ฟ - ฟ	- ฟ - -	ม ม - ฟ
มือซ้าย	- ล̣ - ฟ̣	- ม̣ - ร̣	- - - ล̣	- ร̣ - -	- - - ฟ̣	- - - -	- ฟ̣ - ม̣	- - - ฟ̣
ตะโพน	- - ตุ๊บติ๊ง	- -ตุ๊บเพริ่ง	- ถะ - ตุ๊บ	- ติง - ตุ๊บ	- - - ติง	- - - ถะ	- - - ตุ๊บ	- - ติง ตุ๊บ
กลองทัด	- ตุ๊ม- -	- - - ตุ๊ม	- - - ต้อม	- - - ต้อม	- - - -	- - - -	- - - -	- - - ต้อม

มือขวา	- ท - -	ล ล - ท	- ม - -	ม ร - ม	- - - มฟ	- ล - -	- ล - -	- ฟ - -
มือซ้าย	- ท̣ - ล̣	- - - ท̣	- ท̣ - ท̣	- ล̣ - ท̣	- - ร -	- - - ม	- ร - -	- - มร ท̣
ตะโพน	- -ตุ๊บเพริ่ง	- - - ถะ	- - - ตุ๊บ	- - ติง ตุ๊บ	- - - เท่ง	- - ติง ติง	- ติง - ตุ๊บ	-เพริ่ง -เท่ง
กลองทัด	- - - -	- - - -	- - - -	- - - ต้อม	- - - -	- - - -	- - - -	- - - ต้อม

มือขวา	- ล - ฟ	- ม - ร	- ม ร ร	- - - ร	- - - ฟ	- - - ม	- - - ฟ	- - - ท
มือซ้าย	- ล̣ - ฟ̣	- ม̣ - ร̣	- - - ล̣	- ร̣ - -	- - - ฟ̣	- - - ม̣	- - - ฟ̣	- - - ฟ̣
ตะโพน	- - ตุ๊บติ๊ง	- -ตุ๊บเพริ่ง	- - - ติง	- - - ตุ๊บ	- - - -	- - - -	- - - -	- - - ตุ๊บ
กลองทัด	- - - -	- - - -	- - - -	- - - ต้อม	- - - -	- - - ต้อม	- - - ต้อม	- - - -

มือขวา	- - - ม	- ฟ - ร	- - - -	- - - ม	- - - ม	- ฟ - ร	- - - -	- - - ม
มือซ้าย	- ม̣ - -	- - - ด	- - - -	- - - ม̣	- ม̣ - -	- - - ด	- - - -	- - - ม̣
ตะโพน	- - - -	- - - ตุ๊บ	- - ตุ๊บติ๊ง	- -ตุ๊บเพริ่ง	- - - -	- - - ตุ๊บ	- - ตุ๊บติ๊ง	- -ตุ๊บเพริ่ง
กลองทัด	- - - ต้อม	- - - -	- - - ต้อม	- - - ต้อม	- - - -	- - - ตุ๊ม	- - - ตุ๊ม	- - - -

มือขวา	- - - ล	- ท ม -	- - ร ร	- ร - ซ	- - - ล	- ท - ร	- - - ม	- - -ซ
มือซ้าย	- ล̣ - -	- - - รด	- - ร -	- ล̣ - ซ̣	- ล̣ - -	- - - ล̣	- - - ท̣	- - - ซ̣
ตะโพน	- - ตุ๊บติ๊ง	- -ตุ๊บเพริ่ง	- ถะ - ตุ๊บ	- ติง - ตุ๊บ	- - - ติง	- - - ถะ	- - - ตุ๊บ	- - ติง ตุ๊บ
กลองทัด	- ตุ๊ม- -	- - - ตุ๊ม	- - - ต้อม	- - - ต้อม	- - - -	- - - -	- - - -	- - - ต้อม

มือขวา	- ร - ซ	- - ล ท	- ร̊ - ท	- ล - ซ	- ม - -	ม ร - ม	- ล - -	ซ ซ - ล
มือซ้าย	- ล̣ - ซ̣	- - - ท̣	- ร - ท̣	- ล̣ - ซ̣	- ร - ท̣	- ล̣ - ท̣	- ล̣ - ซ̣	- - - ล̣
ตะโพน	- -ตุ๊บเพริ่ง	- - - ถะ	- - - ตุ๊บ	- - ติง ตุ๊บ	- - - เท่ง	- - ติง ติง	- ติง - ตุ๊บ	-เพริ่ง -เท่ง
กลองทัด	- - - -	- - - -	- - - -	- - - ต้อม	- - - -	- - - -	- - - -	- - - ต้อม

มือขวา	- ร̊ - ท	- ล - -	ฟ ฟ - -	ม ม - ร	- - - ท̣	- ล̣ - -	ร ร - -	ม ม - ฟ
มือซ้าย	- ร - ท̣	- ล̣ - ฟ̣	- - - ม̣	- - - ร̣	- - - ฟ̣	- ร̣ - ร̣	- - - ม̣	- - - ฟ̣
ตะโพน	- - ตุ๊บติ๊ง	- -ตุ๊บเพริ่ง	- - - ติง	- - - ตุ๊บ	- - - ติง	- - - ถะ	- - - ตุ๊บ	- - ติง ตุ๊บ
กลองทัด	- - - -	- - - -	- - - -	- - - ต้อม	- - - -	- - - -	- - - -	- - - ต้อม

มือขวา	- - - มฟ	- ล - ท	- รำ - ท	- ล - ฟ	- - ดำ ดำ	- ท - ล	- ม - -	ร ร - ม
มือซ้าย	- - ร -	- ลฺ - ทฺ	- ร - ทฺ	- ลฺ - ด	- ด - -	- ทฺ - ลฺ	- ร - ทฺ	- ลฺ - ทฺ
ตะโพน	- -ตุ๊บเพริ่ง	- - - ถะ	- - - ตุ๊บ	- - ติง ตุ๊บ	- - - เท่ง	- - ติง ติง	- ติง - ตุ๊บ	-เพริ่ง -เท่ง
กลองทัด	- - - -	- - - -	- - - -	- - - ต้อม	- - - -	- - - -	- - - -	- - - ต้อม

มือขวา	- - - มฟ	- ล - -	- ล - -	- ฟ - ท	- - - -	- ท - ท	- - ซ ซ	- ล - ท
มือซ้าย	- - ร -	- - - ม	- ร - -	- - มร ทฺ	- - - ทฺ	- - - -	- ซฺ - -	- ลฺ - ทฺ
ตะโพน	- - ตุ๊บติ๊ง	- -ตุ๊บเพริ่ง	- - - ติง	- - - ตุ๊บ	- - - เท่ง	ติง ตุ๊ม - -	-เท่งติง ตุ๊ม	-เท่งติง ตุ๊ม
กลองทัด	- - - -	- - - -	- - - -	- - - ต้อม	- - - -	- ตุ๊ม - -	- - - ตุ๊ม	- - - ตุ๊ม

มือขวา	- - - ร	- - - มฟ	- ล - ล	- - ฟ -	- ฟ - ม	- ร - -	- ด - ทฺ	- - - รม
มือซ้าย	- ลฺ - -	- - ร -	- - - ฟ	- - - มร	- - - -	- ลฺ - -	- - ทฺลฺ -	- - ด -
ตะโพน	- - - เท่ง	ติง ตุ๊บ- -	- เท่งติงตุ๊บ	- เท่งติงตุ๊บ	-เท่งติง ตุ๊บ	-เท่งติง ตุ๊บ	-เท่งติง ตุ๊บ	- - - -
กลองทัด	- - - -	- ต้อม - -	- - - ต้อม	- - - ต้อม	- - - ตุ๊ม	- - - ตุ๊ม	- - - ตุ๊ม	- - - -

มือขวา	- - - รม	- ซ - ล	- ซ - ฟ	- ม - ร
มือซ้าย	- - ด -	- ซฺ - ลฺ	- ซฺ - ฟฺ	- มฺ - รฺ
ตะโพน	- - ตุ๊บติง	- -ตุ๊บเพริ่ง	- ถะ - -	- ตุ๊บ - ติง
กลองทัด	- - - -	- - - -	- - - ต้อม	- - - ต้อม

หลักในการปฏิบัติประการหนึ่งที่ควรระมัดระวังคือ เรื่องของการขึ้นต้นหน้าทับตะโพน หากเป็นเพลงหน้าพาทย์ที่มีชื่อขึ้นต้นด้วยคำว่า “เสมอ” ตะโพนจะต้องตีขึ้นต้นด้วยไม้เสมอ ไม้ที่ 1 ดังโน้ตในตารางที่กล่าวมาข้างต้นเท่านั้น ปัจจุบันมีนักดนตรีเข้าใจผิด นำไม้ลามาขึ้นต้นเป็นไม้ที่ 1 (เนื้อหาคือไม้ที่ 6 ในตารางข้างต้น) โดยนักดนตรีนับเพียงไปให้ครบ 9 ไม้เท่านั้น การตีเช่นนี้ถือว่าไม่ถูกต้องอย่างยิ่ง

ปัจจุบัน การตีกลองเพลงเสมอข้ามสมุทร กรมศิลปากรมีการกำหนดหน้าทับแตกต่างไปจากอดีต ในช่วงการตีหน้าทับลา 3 รอบนั้น กรมศิลปากรจะใช้หน้าทับเหาะมาตีแทนเมื่อหมด 4 ไม้ที่ต้องเป็นไม้ลาทั้ง 3 เที่ยวโดยครูพิษณุ แช่มบาง ซึ่งก็ไม่ทำให้เพลงขาดหรือเกิน ประเด็นในเรื่องนี้ครูจิรัส อาจณรงค์เป็นผู้บอกเรื่องดังกล่าวกับผู้เขียน ขณะนั้นครูพิษณุท่านเป็นผู้บันทึกโน้ตเพลงไทยของกองการสังคีต กรมศิลปากร เมื่อครูพิษณุนำรูปแบบดังกล่าวมาตีกับตะโพนและกลองทัด ครูจิรัสเล่าว่าคุณครูผู้ใหญ่ในช่วงนั้นได้แก่คุณครูมนตรี ตราโมท หรือคุณครูท่านอื่น ๆ ที่เป็นครูเครื่องหนังของกรมศิลปากรก็ไม่ได้กล่าวว่าอะไร ทุกคนตีตามแบบของครูพิษณุ จึงทำให้เกิดเป็นขนบของกรมศิลปากรที่ตีกันเช่นนั้นมาจนปัจจุบัน สำหรับผู้เขียนสังเกตได้ว่าครูพิษณุท่านอาจจะเห็นว่า เพลงเสมอข้ามสมุทรในประกอบการแสดงโขนรามเกียรติ์ ตอนจองถนน ในช่วงการบรรเลงเพลงเสมอข้ามสมุทรมีทั้งพลลิง พวกเขน ที่เดินได้ก็เดินไป พวกที่มีฤทธิ์เหาะได้ ก็เหาะไป นอกจากนี้การตีเพลงเสมอข้ามสมุทรในการประกอบพิธีไหว้ครู ครูเทพสังคีตาจารย์ก็มีอิทธิฤทธิ์ในการเหาะได้ จึงได้คิดที่จะนำไม้กลองแบบเหาะมาแทนที่การตีไม้ลาแบบปกติ ซึ่งก็น่าจะเป็นเหตุผลที่เป็นไปได้

บทสรุป

หลักและแนวปฏิบัติการตีตะโพนกลองทัดในเพลงหน้าพาทย์ประกอบด้วยการกำหนดน้ำหนักมือที่เหมาะสมกับการตีสำหรับเพลงหน้าพาทย์ การรู้จักบทบาทหน้าที่ของตะโพนและกลองทัด การใช้หน้าทับให้สอดคล้องกับผู้ประกอบพิธีอ่านโองการไหว้ครู นักดนตรีต้องคำนึงถึงแนวการปฏิบัติที่เป็นการเฉพาะแต่ละเพลง และควรศึกษาอย่างถ่องแท้กับครูผู้ถ่ายทอดเท่านั้นเนื่องจากเพลงหน้าพาทย์ถือเป็นเพลงขั้นสูงและเป็นเพลงศักดิ์สิทธิ์ที่นักดนตรีต้องบรรเลงหรือตีด้วยอาการที่สำรวมและมีความเคารพอยู่เสมอ

Summary

Principles and performance methods for *Taphon* and *Klongtad* in *Phleeng* Na-phat is defined by an appropriate weight hitting on drum heads by a drummer while accompanying Na-phat repertoires, a knowledge of roles of *Taphon* and *Klongtad* in *Phleeng Na-phat*, the usage of rhythmic cycles in accordance with a *Wai Khruu* officiant. Thai drummers should consider performance methods for each specific melody and should learn with a teacher thoroughly in that *Na Phaat* repertoire is considered a sacred and highly regarded pieces. It should be performed with appropriate manners and respect.

การดูแลรักษาเครื่องดนตรีไทยประเภทเครื่องหนัง

MAINTENANCE FOR THAI DRUMS

ศิวศิษฏ์ นิลสุวรรณ

บทคัดย่อ

เครื่องหนังไทยจำแนกออกเป็นประเภทหน้ากลองแข็งตึงจัด แข็งตึงปานกลาง นิ่มตึงปานกลางและนิ่มหย่อน ปัญหาที่พบเสมอกับกลองทุกประเภทคือการยืดตัวของหนังหน้ากลอง หนังชักและหนังไส้ละมาน การแก้ไขทำได้ด้วยการสาวกลองให้หน้าตึง การสาวกลองไม่ควรทำให้หน้ากลองเบี้ยว หากหน้ากลองรั่วหรือปริแต่ซ่อมแซมได้ ให้ใช้กาวร้อนหยอดแล้วนำหนังแพะหรือหนังงูเหลือมบางแปะทับบริเวณนั้น กรณีหน้ากลองเบี้ยวให้คลายหนังชักลงแล้วตั้งทิศทางหน้ากลองใหม่ เวลาสาวกลองได้ดีที่สุดคือช่วงน้ำค้างตกหรือช่วงเช้ามืดเนื่องจากความชื้นในอากาศมีมากทำให้ความชื้นซึมเข้าหน้ากลองได้ดีลดปัญหาหนังกรอบไม่ยืดตัว ไม่ควรสาวกลองเวลาแดดจัดเพราะอากาศที่ร้อนมากอาจทำให้หนังปริหรือฉีกขาดง่าย หากหน้ากลองเปียกน้ำควรแก้ไขทันทีด้วยการนำพัดลมเป่าหน้ากลองหรือใช้เครื่องเป่าความร้อนทำให้แห้ง ไม่ควรนำไปผึ่งแดด การยืดอายุใช้งานหน้ากลองทำได้ด้วยการนำรักผสมน้ำมันก๊าดทาบาง ๆ บริเวณกลางหน้ากลองหรือเคลือบเงาผิวชั้นนอก วัสดุตกแต่งเสียงกลองหรือข้าวติดหน้ากลองนิยมนำขี้เถ้ามะพร้าวผสมข้าวสุกบดติดหน้ากลองเพื่อให้ได้เสียงกลองที่ไพเราะ ปัจจุบันนิยมใช้กล้วยตากบดหรือกาววิทยาศาสตร์

คำสำคัญ: การดูแลรักษา / เครื่องดนตรีไทย / เครื่องหนัง

Abstract

Thai drums is classified into three categories: tightly stretched, moderately stretched, and loosely stretched. In general, the problem of overly stretched drum head and thongs is most common found. The solution is to re-string thongs with great attention to prevent the damage of head formation. It should remain a circle. If there is a leakage of drum head, hot glue is applied and sealed with either goat or python hide. In order to fix the deformed drum head, untighten thongs and re-string them. The most appropriate time to re-string is at during the time of either sunrise or sunset because humidity in the air is best absorbed by the drum head. Restring drum heads should be executed at noon because the heat can damage and break drum heads. If drums are soaked wet, they should be dried immediately by a heating fan. Drums must be exposed to sunlight. In order to extend the life of drums, drum heads should be applied with *rak* liquid (lacquer vanish) and *gad* oil. Drum heads are tuned by applying a mixture of mashed cooked rice and ashes together. Synthetic materials and dried banana crush can be substituted traditional mixture.

Keywords: Maintenance / Thai musical instrument / Membranophone

* ครู (คศ.4) วิทยฐานะเชี่ยวชาญ โรงเรียนสิงห์บุรี สำนักงานเขตพื้นที่การศึกษามัธยมศึกษาเขต 5 กระทรวงศึกษาธิการ (อาจารย์พิเศษสาขาวิชาดุริยางคศิลป์ไทย คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย)

บทนำ: การจำแนกเครื่องดนตรีไทยประเภทเครื่องหนัง

เครื่องดนตรีประเภทเครื่องหนัง ผู้เขียนจำแนกโดยใช้เกณฑ์การดูแลและการบำรุงรักษาเครื่องดนตรี สามารถแบ่งตามคุณลักษณะของหน้ากลองจำแนกได้ 3 ประเภท

ประเภทแรก หน้ากลองแข็งตึงจัด แข็งตึงปานกลาง

ประเภทที่สอง หน้ากลองนิ่มตึงปานกลาง

ประเภทที่สาม หน้ากลองนิ่มหย่อน

เครื่องดนตรีประเภทหน้ากลองแข็งตึงจัดได้แก่ หน้าต่านและหน้ารุ่ยของกลองแขกตัวผู้ หน้าต่านกลองแขกตัวเมียรวมไปถึงหน้าต่านกลองมลายูทั้งตัวผู้และตัวเมีย หน้าโทนมโหรี สำหรับหน้าโทนมโหรีต้องตึงแข็งมิฉะนั้นจะตีเสียง “จ๋ง” ไม่ได้คุณภาพเสียงตามที่ควรจะเป็น จึงมีความจำเป็นต้องตึงแต่ไม่ถึงกับส่งผลให้หูไส้ละมานขาด สำหรับหน้าโทนมโหรีนั้น เป็นเรื่องแปลกที่ว่า แม้ว่าหน้ากลองจะตึงแต่ก็สามารถตีเสียง “ทั่ม” หรือเสียง “ทั่ง” ได้ทุ้มต่ำด้วย นอกจากนี้ยังมี “รำมะนา” สำหรับตีกับลำตัดก็เป็นหน้ากลองประเภทแข็งตึงรวมไปถึงรำมะนาที่ใช้ตีในวงมโหรี กลองต๊อกก็เป็นเครื่องหนังอีกชิ้นหนึ่งที่ต้องกำหนดหน้าให้แข็งตึง

หน้ากลองประเภทแข็งตึงปานกลางได้แก่ หน้าตะโพนไทย หน้าตะโพนมอญ หน้ากลองเปิงมางคอก หน้ากลองสองหน้า หน้ากลองตะโพนในวงปี่พาทย์ดึกดำบรรพ์ หน้ากลองยาว โดยรายชื่อกลองที่กล่าวมาข้างต้น หน้ากลองต้องแข็งตึงปานกลาง ถ้าหน้าแข็งตึงจัดจะไม่ค่อยดีนัก เพราะจะทำให้เสียงไม่ออก ต้องใช้ถ่วงหน้ามาก การตีต้องใช้แรงมาก เพราะเมื่อตีไปแล้ว หน้ากลองไม่กระพือเพราะแข็งตึงมากเกินไป

เครื่องหนังประเภทหน้ากลองนิ่มตึงปานกลางได้แก่ กลองทัด กลองทัดเป็นเครื่องดนตรีที่หน้ากลองต้องบ่มให้นิ่มด้วยน้ำมันหรือน้ำกะทิ สำหรับน้ำกะทิเป็นภูมิปัญญาที่มีการใช้กันมาแต่โบราณ มีครูหลายท่านบอกผู้เขียนได้แก่ครูสังเวียน พงษ์ดนตรี บ้านวัดสะแก อำเภออุทัย จังหวัดพระนครศรีอยุธยา ครูสมนึก สุขเวชกิจ ช่างเครื่องหนังอำเภอนครหลวง จังหวัดพระนครศรีอยุธยา ครูสุวรรณ์ โพธิปิน ช่างเครื่องหนังหมู่บ้านทำกลอง อำเภอป่าโมก จังหวัดอ่างทอง เป็นต้น โดยครูทุกท่านที่เอ่ยนามมา ล้วนกล่าวเป็นเสียงเดียวกันว่าการใช้กะทิมีมาแต่โบราณ ผู้เขียนมาทำการวิเคราะห์พบว่ากะทินั้นมีส่วนผสมระหว่างน้ำกับน้ำมันที่ลงตัวอย่างเป็นธรรมชาติ ซึ่งมีคุณสมบัติทำให้หน้ากลองนิ่มลง และยืดตัวได้ดี หากเราใช้น้ำเพียงอย่างเดียว หลังจากใช้ไปไม่นานน้ำจะระเหยออกและแห้งโดยเร็ว หากใช้น้ำมันเพียงอย่างเดียว การซึมลงในหนังช้า ใช้เวลานานกว่ากะทิ มีวัสดุอีกประเภทที่สามารถใช้แทนกะทิได้คือโลชั่นทาผิว ซึ่งโลชั่นนั้นก็มีส่วนผสมของน้ำกับน้ำมันด้วย ทำให้มีคุณสมบัติใกล้เคียงกับกะทิ สามารถหยิบนำมาใช้งานได้สะดวก

สำหรับหน้ากลองที่ต้องการคุณลักษณะนิ่มทั้งหลาย ไม่ได้หมายถึงว่าใช้กะทิหรือโลชั่นแล้วหน้ากลองจะนิ่มลง หน้ากลองที่มีคุณลักษณะนิ่มต้องนิ่มที่เกิดจากการทุบ ซึ่งเป็นกรรมวิธีของช่างผู้ผลิตที่ทำมาแต่ต้น ช่างแต่ละช่างจะมีกลวิธีการทำแตกต่างกันไป บางช่างเรียกว่า “ทุบ” บางช่างเรียกว่า “ตำ” เมื่อผ่านการทุบมาแล้วจึงสามารถใช้กะทิหรือโลชั่นช่วยบำรุงรักษาหน้ากลอง เป็นการตกแต่งคุณภาพเสียงในชั้นปลายหรือก่อนการใช้งานนั่นเอง

เครื่องหนังประเภทหน้ากลองนิ่มหย่อนได้แก่ หน้ารุ่ยกลองแขกตัวเมีย หน้ารุ่ยกลองมลายูตัวเมีย สำหรับหน้ากลองดังกล่าวมีความต้องการคุณลักษณะนิ่มหย่อน เพราะเสียงที่ต้องการคือเสียง “ทุ้มต่ำ” ต้องใช้ความหย่อนในอัตราที่ได้เสียงทุ้มต่ำพอดี นอกจากความหย่อนแล้วต้องมีความนิ่มของหน้ากลองด้วย ซึ่งเป็นผลมาจากขั้นตอนการผลิตเป็นส่วนใหญ่

ปัญหาที่พบและวิธีการแก้ไขเบื้องต้นสำหรับเครื่องดนตรีไทยประเภทเครื่องหนัง

ปัญหาของเครื่องดนตรีประเภทเครื่องหนังที่พบกันอยู่เสมอคือปัญหาการยืดตัวของหนังชักหน้ากลอง การยืดตัวของหนังไส้ละมาน โดยมักพบกับกลองทุกประเภท วิธีการแก้ไขปัญหาด้วยการสาวกลองให้หน้ากลองตึง การสาวกลองมีประเด็นที่ควรพิจารณาดังนี้

ประเด็นแรก ผู้สาวกลองต้องพิจารณาว่ากลองนั้นถูกจำแนกให้อยู่ในประเภทใด ตามที่ผู้เขียนจำแนกไว้ข้างต้น ผู้สาวกลองควรทราบว่ากลองชนิดนั้นต้องมีหน้ากลองตึงเหมาะสมกับเสียงที่จะใช้งานอยู่ในระดับใด เพราะกลองบางประเภทตึงเกินไปหรือหย่อนเกินไปก็ไม่เป็นผลดีต่อคุณภาพเสียง

ประเด็นที่สอง การสาวกลองไม่ควรให้หน้ากลองเบี้ยว ต้องค่อย ๆ ทำการสาว ในการสาวกลองบางครั้งมีปัญหาเรื่องหนังชักแข็ง หนังชักฝืด สามารถแก้ไขปัญหาด้วยการใช้น้ำหยอดหรือใช้เทียนรูดหนังชักให้ลื่นหรืออ่อนตัวลง โดยขั้นตอนดังกล่าวต้องกระทำด้วยความระมัดระวัง เพราะกลองบางใบมีอายุมาก หนังอาจจะเปื่อยหรือกรอบ หากสาวกลองไปใช้งานอาจทำให้หน้ากลองขาด ควรขึ้นหน้ากลองใหม่เลย เพราะฉะนั้นผู้สาวกลองควรทำการสำรวจหน้ากลองว่ามีรอยรั่วหรือรอยปริหรือไม่ สำรวจไส้ละมานว่าขาดง่ายหรือไม่ และสำรวจหนังชักว่าบางเกินไป หรือเปื่อย หรือเก่าเกินไปหรือไม่ หากไม่พ้นความสามารถผู้สาวก็ให้ทำการซ่อมแซม หากเกินความสามารถควรขึ้นหน้ากลองใหม่ เพราะแม้สาวกลองอีกครั้งก็นำไปใช้งานไม่ได้

ภาพที่ 1 แสดงหน้ากลองรั่ว

ในกรณีที่หน้ากลองรั่วหรือปริ หากสามารถซ่อมแซมได้ ผู้เขียนแนะนำให้ใช้กาวร้อนหยอดลงไป แล้วนำหนังแพะหรือหนังงูเหลือมบาง ๆ แปะทับลงไปอีกชั้นหนึ่ง กรณีที่หน้ากลองเบี้ยว วิธีการแก้ไขปัญหาที่ดีที่สุดด้วยการคลายหนังชักลง แล้วตั้งทิศทางของหน้ากลองใหม่

ประเด็นที่สาม การสาวกลองต้องคำนึงถึงระยะเวลาในการสาว เพราะอุณหภูมิในอากาศแต่ละช่วงเวลาไม่เท่ากัน เวลาที่สาวกลองได้ดีที่สุดคือช่วงน้ำค้างตก ช่วงเช้ามืด ช่วงเวลาดังกล่าวความชื้นในอากาศมีมาก จะทำให้ความชื้นนั้นซึมเข้าไปในหน้ากลอง ลดปัญหาหนังกรอบ หนังไม่ยืดตัว การสาวกลองไม่ควรทำเวลาที่แดดจัดเกินไป เพราะอากาศที่ร้อนมาก อาจจะทำให้หนังหน้ากลองปริหรือฉีกขาดได้ง่าย

การสาวกลองในช่วงเวลาที่แดดร้อนจัดหรืออากาศร้อนจัด ธรรมชาติของหนังนั้น เมื่ออยู่ในอากาศที่ร้อนจัด หนังกลองจะหดตัว ทำให้เหมือนหนังหน้ากลองตึงจัด ผู้สาวต้องพิจารณาว่าความตึงนั้นสามารถใช้งานได้ดีหรือไม่ ถ้าสาวกลองตึงจัด เมื่อกลองใบนั้นไปพบกับอากาศร้อนและแห้งจัด หนังจะหดตัวทันที ส่งผลต่อหูไส้ละมานซึ่งอาจจะทำให้ขาดหรือหน้าปริได้ โดยมักเป็นปัญหากับโทนมโหรี บางครั้งเวลาสาวตึงจัดจะปริ

และขาดเร็ว ส่งผลให้อายุในการใช้งานสั้นลง ต้องขึ้นใหม่ เพราะฉะนั้นการสาวกลองบางครั้งควรเผื่อความตึงไว้ อาจจะต้องผ่อนให้หน้ากลองหย่อนไว้เล็กน้อย คำนึงถึงอากาศที่ร้อนและแห้ง เพื่อเพิ่มระยะเวลาการใช้งาน

ภาพที่ 2 หูไส้ละมานขาด

ปัญหาที่สองคือเครื่องดนตรีโดนน้ำ ปัญหานี้เป็นข้อควรระวังในการดูแลรักษาเครื่องดนตรีประเภทเครื่องหนัง กล่าวคือการที่เครื่องดนตรีประเภทกลองเปียกน้ำ เช่น การโดนน้ำฝน หรือการโดนน้ำท่วม หากเป็นเช่นนั้นควรรีบทำการแก้ไขทันที เพราะหากปล่อยทิ้งไว้ จะส่งผลให้หนังยืด หน้ากลองหย่อน หากทิ้งระยะเวลานานเกินจะทำให้หน้ากลองเน่า หากเปียกน้ำฝนควรแก้ไขภายในวันเดียวกันด้วยการนำพัดลมมาเป่าหน้ากลองหรือใช้เครื่องเป่าความร้อนเป่าให้แห้ง ไม่ควรนำกลองไปผึ่งแดด เพราะเป็นวิธีการที่ค่อนข้างรุนแรง อาจจะทำให้หุ่นกลองร้าวหากหุ่นกลองไม่มีหนังชักหุ้ม หรือแม้มีหนังชักหุ้มก็ไม่ค่อยดี นอกจากนี้โทนที่ขึ้นด้วยเอ็นหรือไนล่อนจะส่งผลให้เอ็นหรือไนล่อนยืด หุ่นกลองที่เป็นไม้จะร้าว เมื่อนำกลองมาใช้หน้ากลองจะมีการยืดตัว ผู้ไม่รู้ก็จะนำไปตากแดดอีก ในที่สุดก็จะทำให้หุ่นกลองร้าวตามที่กล่าวข้างต้น

ภาพที่ 3 - 4 แสดงลักษณะหุ่นกลองร้าว (ซ้าย – ขวา)

ปัญหาที่สาม เป็นเรื่องของการใช้งานเครื่องดนตรีประเภทเครื่องหนังในระยะเวลาหนึ่ง โดยเป็นเรื่องของพื้นผิวชั้นนอกสุดที่จะต้องโดนตี โดนล้าง โดนทำความสะอาด โดนความชื้น โดนความแห้ง โดนความร้อน โดนความเย็น ทำให้อายุการใช้งานลดลงและเป็นธรรมชาติที่ต้องพบกับเครื่องดนตรีประเภทเครื่องหนัง บางครั้งเหงื่อหรือการล้างหน้ากลองบ่อยจะทำให้อายุการใช้งานสั้นลง วิธีการยืดเวลาการใช้งานทำได้ด้วยการเคลือบผิวชั้นนอกรูปแบบการเคลือบเงาหรือนำรักผสมน้ำมันก๊าดแล้วทาบาง ๆ หากทาด้วยรักอย่างเดียว หน้ากลองจะดำมากเกินไปไม่สวยงามและรัดหน้ากลองให้แข็ง เสียงไม่ดัง ยกเว้นกรณีวัสดุติดหน้าตะโพนและกลองทัดด้วยข้าวผสมขี้เถ้า วัสดุดังกล่าวจะกัดหน้ากลองให้ยุ่ย การทารักแข็งจะยืดอายุการใช้งานได้เช่นกัน แต่หากเป็นการใช้งานทั่วไป การนำรักผสมด้วยน้ำมันก๊าดจะไม่ทำให้หน้ากลองคล้ำมากเกินไป การเคลือบเงาประเภทแลกเกอร์บางครั้งไม่คงทน หลุดง่าย เพราะฉะนั้นการใช้รักผสมน้ำมันก๊าดจะค่อนข้างได้ผลดีกว่า

ภาพที่ 5 แสดงการทารักบริเวณศูนย์กลางหน้ากลองทัด

การทารักนั้น มีข้อควรระวังประการหนึ่ง กล่าวคือ คนบางคนแพ้รักอย่างรุนแรง จะเกิดผื่นคันจนถึงเป็นแผลพุพองได้ วิธีแก้ไข เมื่อรู้สึกคันให้เอาน้ำสะอาดผสมโคลนดินอาบหรือราดบางส่วนที่เป็นผื่น หรือไปพบแพทย์ อย่างไรก็ตามการทาหน้ากลองด้วยรักนั้นเป็นวิธีการรักษาหนังหน้ากลอง สอดคล้องกับที่อาจารย์ธนิต อยู่โพธิ์กล่าวในหนังสือเครื่องดนตรีไทยว่า

> *ท่านจะสังเกตเห็นหน้ากลองเกือบทุกชนิด มักจะมีวงดำตรงกลาง และทาขอบกลองเป็นสีดำโดยรอบ นั่นคือ ทาด้วยยางรัก เพื่อเป็นที่หมายตรงศูนย์กลางและเพื่อรักษาหนัง*
>
> (ธนิต อยู่โพธิ์, 2530: 37)

ภาพที่ 6 แสดงหน้ากลองทาด้วยรักเรียบร้อยแล้ว

ปัญหาอีกประการหนึ่งคือเรื่องของกลองประเภทที่ติดถ่วงหน้า ต้องคำนึงถึงบริเวณวงกลมกลางหน้ากลองที่ทาด้วยรัก สำหรับถ่วงหน้านิยมใช้ข้าวผสมขี้เถ้าติดลงบริเวณหน้ากลอง เมื่อใช้งานไประยะหนึ่งรักกลางหน้ากลองจะสึกหรือกะเทาะออก เมื่อติดถ่วงหน้าเข้าไปจะทำให้หน้ากลองยุ่ย เพราะขี้เถ้าผสมกับความชื้นจะกัดหน้ากลองทำให้หน้ากลองยุ่ยและทะลุในที่สุด เพราะฉะนั้นหากพบว่ารักสึกเมื่อใด ควรทาใหม่ทันที เพื่อรักษาหน้ากลองให้มีอายุการใช้งานคงทน กรณีติดหน้ากลองด้วยกล้วยตากบด กล้วยตากมีน้ำตาลและความชื้นอยู่ หากล้างหน้ากลองไม่สะอาดจะทำให้เกิดรา ควรระมัดระวังการล้างหน้ากลองเป็นพิเศษด้วย

ภาพที่ 7 – 8 ภาพแสดงหน้ากลองซ้ำยุ่ย (ซ้าย – ขวา)

ปัญหาและอุปสรรคที่มักพบในขั้นตอนการใช้และเกี่ยวข้องกับเรื่องการดูแลบำรุงรักษาหน้ากลอง โดยหน้ากลองประเภทต่าง ๆ เมื่อใช้ไปนาน ๆ น้ำและน้ำมันในหน้ากลองจะค่อย ๆ แห้งลงทำให้เสียงกระด้าง เสียงไม่ออก ผู้ใช้จึงต้องนวดหน้ากลองให้นิ่มโดยใช้กะทิหรือโลชั่น ในการนวดหน้าจะใช้กะทิหรือโลชั่นทาหน้ากลองก่อน หลังจากนั้นใช้ไม้ตีฆ้องหรือค้อนทุบย้ำเบา ๆ ให้ทั่วหน้า เมื่อกะทิหรือโลชั่นซึมหายไป แสดงว่าหน้ากลองนิ่มลงแล้ว การทุบหน้ากลองขอเน้นว่าต้องทุบย้ำเบา ๆ มิฉะนั้นหน้ากลองอาจจะขาดได้

อีกประการหนึ่งที่เป็นเรื่องสำคัญในการผลิตและดูแลหน้ากลองแขกตัวเมีย คือการดูแลขอบกลอง กล่าวคือหน้ากลองแขกตัวเมียต้องการความหย่อน แต่หน้าต่านต้องการความตึง กลอง 1 ใบ ต้องการ 2 คุณลักษณะ การผลิตจึงมีความซับซ้อน เมื่อหน้าต่านต้องการความตึงจัด หน้ารุ่ยต้องการความหย่อนเพื่อให้เสียงทุ้มต่ำ ช่างโบราณใช้ไม้ไผ่เหลาเป็นเส้นยาว แล้วม้วนเป็นวงกลมนำมาเป็นขอบกลอง ในการม้วนเป็นวงกลมต้องพิจารณาขนาดหน้ากลองหรือหุ่นกลองใบนั้นเป็นสำคัญ กล่าวอีกนัยหนึ่งก็คือว่าต้องไม่ม้วนข อบ

กลองให้ใหญ่มากเกินความจำเป็น เพราะหากม้วนขอบกลองใหญ่ เมื่อเวลาดึงหน้าต่านให้ตึง หน้ารุ่ยจะตึงตามไปด้วยจะไม่ได้เสียงทุ้มต่ำ ช่างบางคนพยายามม้วนขอบกลองให้พอดีกับหน้ากลอง แล้วใช้หนังชักมาทำเป็นลิ่มยัดขอบกลองด้านในของหน้ารุ่ยที่ติดกับหุ่นกลอง แทรกไปด้านในระหว่างหุ่นกลองกับขอบหน้ากลองเพื่อไม่ให้หน้ารุ่ยตึงไปตามหน้าต่าน เมื่อเราซื้อกลองที่ได้คุณภาพเสียงมาดีแล้ว ใช้ไปนาน ๆ ลิ่มดังกล่าวอาจยุบตัว นักดนตรีสามารถนำลิ่มออกมาพันด้วยผ้าให้ใหญ่ขึ้น แล้วตีแทรกกลับไปในขอบกลองเพื่อกันไม่ให้หน้ากลองตัวเมียด้านนี้ตึงขึ้น ในระหว่างที่นำลิ่มตีแทรกกลับไปเข้าไปด้านในให้เหมือนเดิมนั้น ต้องคำนึงถึงความตึงของหน้ากลองโดยต้องเฉลี่ยความตึงของหน้ากลองให้เท่ากันฉะนั้นเสียงกลองจะไม่ดัง

วัสดุตกแต่งเสียงเครื่องดนตรีไทยประเภทเครื่องหนัง

วัสดุตกแต่งเสียงกลองมีชื่อเรียกต่างกันไปเช่น ข้าวติดหน้ากลอง จ่ากลอง ขี้กลอง แต่ไม่ว่าจะเรียกชื่อวัสดุดังกล่าวอย่างไรนั้น ข้าวติดหน้ากลองก็ควรต้องมีคุณลักษณะเหนียว หากใช้แรงในการตีค่อนข้างหนักก็ไม่หลุด นอกจากนี้ต้องไม่แข็งมากเกินไปจนไม่สามารถแผ่เพื่อติดหน้ากลองจนส่งผลให้เสียงกลองห้วนสั้น หรือต้องไม่ติดแล้วย้อยลงไปจนไม่เป็นรูปร่าง โบราณข้าวติดหน้ากลองใช้ข้าวสุกผสมขี้เถ้าแล้วบดรวมกันหลังจากบดแล้วใส่เกลือนิดหน่อยเพื่อยืดอายุการใช้งาน ต่อมามีการใช้กล้วยตากบด ปัจจุบันนิยมใช้กาววิทยาศาสตร์ซึ่งมีราคาแพง ทุกอย่างมีข้อดีข้อด้อยแตกต่างกันไป นักดนตรีแถบภาคอีสาน ใช้ข้าวเหนียวบดผสมกับขี้เถ้า สำหรับภาคเหนือนิยม ใช้ข้าวเหนียวล้วน หน้าที่ของข้าวติดหน้ากลองคือการทำให้เสียงต่ำได้ลักษณะเสียงที่เป็นอุดมคติของเครื่องดนตรีชิ้นนั้น ๆ

ภาพที่ 9 – 10 การเผาใบมะพร้าวเพื่อใช้ขี้เถ้า (ซ้าย) การกรองขี้เถ้า (ขวา)

ภาพที่ 11 – 12 ข้าวสุก เกลือ และขี้เถ้า (ซ้าย) เริ่มต้นการบดด้วยการนำข้าวผสมกับขี้เถ้า (ขวา)

ภาพที่ 13 – 14 การนำขี้เถ้าบดกับข้าวสุก (ซ้าย) วิธีการบดข้าวติดหน้ากลอง (ขวา)

ภาพที่ 15 ข้าวติดหน้ากลองพร้อมใช้งาน

ปัจจุบันมีการตระหนักกันมากในเรื่องของวัสดุทดแทน ผู้เขียนได้พิจารณาเห็นว่าแนวคิดเรื่องหน้ากลองฝรั่งประเภทที่ใช้เดินแถวในวงโยธวาทิตซึ่งทำมาจากพลาสติกเป็นวัสดุทดแทนที่น่าสนใจ ผู้เขียนเคยพบตะโพนไทยที่วัดหลวงพ่อโสธร จังหวัดฉะเชิงเทราขึ้นหน้าด้วยพลาสติก กลองใบดังกล่าวได้คุณภาพเสียงดังพอสมควร นอกจากนี้บ้านคุณครูสมหวัง คำวัจนัง ศิลปินดีเด่นประจำจังหวัดนครนายก ก็มีการใช้พลาสติกมาขึ้นหน้าตะโพนมอญ ได้เสียงที่ดังพอสมควรเช่นกัน เพราะฉะนั้นหากนำพลาสติกมาเป็นวัสดุทดแทนกับเครื่องหนังของไทย ก็พอจะเป็นทางเลือกอีกทางหนึ่งในอนาคต แต่ทั้งนี้ การขึ้นหน้ากลองด้วยวัสดุทดแทน อาจจะไม่งดงามเท่าการขึ้นหน้าด้วยหนังสัตว์ซึ่งเป็นภูมิปัญญาที่ลงตัวมาแต่อดีต

บทสรุป

ความรู้เรื่องการดูแลเครื่องหนังเป็นสิ่งสำคัญและมีความจำเป็นสำหรับนักดนตรีไทย โดยเฉพาะอย่างยิ่งการดูแลหน้ากลองซึ่งทำจากหนัง ต้องได้รับการดูแลเป็นพิเศษ นักดนตรีควรประเมินคุณภาพหน้ากลองได้ว่าควรดูแลรักษาในขั้นใด กล่าวคือควรซ่อมแซมหรือขึ้นหน้ากลองใหม่ วิธีการดูแลรักษาได้แก่การสาว

หน้ากลอง การซ่อมแซมหน้ากลองปริ หรือรั่ว การสาวกลองในช่วงเวลาที่อากาศเหมาะสม การทารักบนหน้ากลองเพื่อยืดอายุการใช้งานและการบำรุงรักษาหน้ากลองเมื่อประสบปัญหาการเปียกน้ำ

Summary

Maintenance of musical instruments is of great importance to Thai musicians; especially drum head made of hide that requires special care. Musicians should evaluate drum heads whether or not they should be repaired or re-stretched. Maintenance for drums include stringing thongs, repairing leaked drum heads, re-stringing thongs in an appropriate time and humidity, applying lacquer vanish to extend drum life, and treatments for drum heads when they are overly humidified.

รายการอ้างอิง

ธนิต อยู่โพธิ์. 2530. **หนังสือเครื่องดนตรีไทย.** กรมศิลปากรจัดพิมพ์เนื่องในโอกาสฉลองชนมายุครบ 80 ปีของนายธนิต อยู่โพธิ์. กรุงเทพมหานคร.

น. ณ ปากน้ำ (ประยูร อุลุชาฎะ): “ศิลปินแห่งชาติ” กับ “ศิลปะไทย” ในพื้นที่ประวัติศาสตร์ของรัฐชาติ

NORNAPAKNAM [PRAYOON UROOCHATHA]: THE “NATIONAL ARTIST” AND THE CREATION OF THE “THAI ARTS” IN HISTORIC AREAS OF A NATION STATE

กำพล จำปาพันธ์*

สายชล สัตยานุรักษ์**

บทคัดย่อ

บทความนี้มีขึ้นเพื่อนำเสนอผลการค้นคว้าวิจัยเกี่ยวกับบทบาทชีวิตและผลงานของ น. ณ ปากน้ำ ศิลปินแห่งชาติของไทย พบว่าผลงานของ น. ณ ปากน้ำ มีบทบาทอย่างสำคัญต่อการสร้างอัตลักษณ์ความเป็นไทยในมิติเชิงประวัติศาสตร์ และผลงานจำนวนมากก็จัดประเภทอยู่ในงานประวัติศาสตร์ศิลปะและโบราณคดีที่สำคัญของไทย การเข้าไปมีส่วนร่วมต่อการถกเถียงทางวิชาการในประเด็นปัญหาทางประวัติศาสตร์ โดยอาศัยหลักฐานจากศิลปะโบราณสถานและโบราณวัตถุเติมเต็มส่วนที่ขาดหายไปจากการศึกษาประวัติศาสตร์และโบราณคดี ด้วยวิธีการและแนวทางที่เรียบง่าย อย่างเช่นการเดินทางสำรวจตรวจสอบข้อมูลจากสถานที่ในท้องถิ่น ทำให้ผลงานเป็นที่สนใจแก่สาธารณชน โดยในช่วงที่เดินทางสำรวจนั้น น. ณ ปากน้ำ เมื่อพบเห็นสภาพของโบราณสถานและศิลปวัตถุหลายแห่งในประเทศไทย ถูกปล่อยปละละเลย ไม่ได้รับการดูแลรักษา ก็มักจะร้องเรียนเข้ามายังส่วนกลาง จากจุดนี้ทำให้ น. ณ ปากน้ำ มีบทบาทเป็นผู้กำหนดนิยาม จัดประเภทจำแนกแยกแยะว่า อะไรคือ “ศิลปะไทย” หรือ “ศิลปะประจำชาติ” ที่ควรค่าแก่การอนุรักษ์ เขาเห็นว่าศิลปะจำชาติ ได้แก่ผลงานของบรรพชนที่เป็นมรดกตกทอดมาจากอดีต แต่ที่จริงแล้วการกำหนดนิยามศิลปะดังกล่าวเกิดขึ้นและดำรงอยู่ภายใต้เงื่อนไขประวัติศาสตร์ของรัฐชาติและตัวเขาก็ได้รับยกย่องเป็น “ศิลปินแห่งชาติ” ภายใต้เงื่อนไขดังกล่าว การศึกษาเรื่องราวบทบาทชีวิตและผลงานของ น. ณ ปากน้ำ จึงมีคุณูปการเผยให้เห็นประเด็นความสัมพันธ์ระหว่างศิลปะกับความคิดทางประวัติศาสตร์เกี่ยวกับการตีความและใช้ประโยชน์จากประวัติศาสตร์สมัยโบราณในสังคมวัฒนธรรมของรัฐชาติไทย

คำสำคัญ: ศิลปินแห่งชาติ / ศิลปะไทย / น. ณ ปากน้ำ / ประยูร อุลุชาฎะ

Abstract

This paper presenting the result of the life and works of Nornapaknam as the “National Artist” of Thailand. Found that the works of Nornapaknam has the important to create the Thai identity in history. And many the works of Nornapaknam classify in the importance of the Thai Art history and Archeology. The participationto the academic debates in the historical problems. By used evidence from the ruins and antiquesfor fills the missing from the studies of History and Archeology in Thailand. With simple method and guidelines, in the example of the expeditions data from local places. And in that travel, Nornapaknam when saw the condition of the ruins and antiques in local Thailand do not care by the state and peoples. He is often into public complaints for the peoples as return it to get attention. He has commented that the art of nation; including works of antecedents that are inherited from the past. But the fact that the definition of art such place and under the historical existence of a nation state. And he was praised a "national artist" under such conditions. This study about the life and works of Nornapaknam will has contribution to reveals the relationship between the arts and the historical ideas about the interpretation and used the ancient history in the Thai nation state cultural society.

Keywords: National Artist / Thai Artist / Nornapaknam / Prayoon Uroochadha

*นักศึกษาปริญญาดุษฎีบัณฑิต (ปร.ด.) สาขาวิชาประวัติศาสตร์ คณะมนุษยศาสตร์ มหาวิทยาลัยเชียงใหม่, kampol2551@gmail.com

**ศาสตราจารย์เกียรติคุณ สาขาวิชาประวัติศาสตร์ คณะมนุษยศาสตร์ มหาวิทยาลัยเชียงใหม่, saichol@hotmail.com

บทนำ

ชีวิตและงานของ น. ณ ปากน้ำ (ประยูร อุลุชาฎะ) มีผู้กล่าวถึงในแง่มุมต่าง ๆ มาบ้าง (วิบูลย์ ลี้สุวรรณ ไม่ระบุปีพิมพ์; นิวัต กองเพียร 2538) แต่จนบัดนี้ก็ยังน้อยนักที่จะระบุงานที่จะฉายภาพลักษณ์ของ น. ณ ปากน้ำ ในแบบที่จะชี้ให้เห็นความสำคัญในแนวทางการศึกษาประวัติศาสตร์และโบราณคดีอย่างชัดเจน รวมถึงประเด็นเรื่องสถานะบทบาทของ “ศิลปินแห่งชาติ” โดยที่ผ่านมามักจะมุ่งเน้นกล่าวถึงกันในแง่มุมทางด้านศิลปะและชีวิตความเป็นศิลปินของผู้ที่ใคร ๆ ต่างเรียกว่า “อาจารย์ประยูร” “อาจารย์ยูร” หรือ “อาจารย์นอ” ซึ่งเป็นเรื่องธรรมดาเพราะลูกศิษย์ลูกหาของท่านส่วนใหญ่จะอยู่ในแวดวงการคนทำงานศิลปะ

แน่นอนว่าชื่อ “น. ณ ปากน้ำ” คงไม่สามารถแยกออกจากความเป็นผู้เชี่ยวชาญทางด้านศิลปะไปได้ แต่ยังจำเป็นต้องอธิบายให้ภาพความสำคัญของศิลปะเชื่อมโยงกับเรื่องอื่น ๆ ด้วย เช่น ประวัติศาสตร์และโบราณคดี เพราะงานของ น. ณ ปากน้ำ แสดงให้เห็นความเกี่ยวข้องเชื่อมโยงกันของประเด็นหัวข้อข้างต้น โดยมีความสนใจด้านศิลปะเป็นแกนกลางร้อยเรียงประเด็นข้อเรื่องต่าง ๆ เข้าด้วยกัน

ในที่นี้ผู้วิจัยจะขอมุ่งอภิปรายเฉพาะประเด็นความสัมพันธ์ระหว่างศิลปะกับประวัติศาสตร์ จากนั้นค่อยกล่าวถึงจุดเด่นและคุณูปการของงาน ซึ่งนั่นหมายความว่า บทความนี้ก็ยังไม่อาจเป็นงานที่ให้ภาพผลงานของ น. ณ ปากน้ำ ได้ครอบคลุมทั้งหมดแต่ประการใด ศิลปะมีความสำคัญในทางประวัติศาสตร์อย่างไร การใช้ศิลปะเป็นหลักฐานทางประวัติศาสตร์มีคุณูปการและข้อจำกัดอย่างไรบ้าง และเราจะมีวิธีการศึกษาประวัติศาสตร์โดยใช้หลักฐานจากงานศิลปกรรมได้หรือไม่ อย่างไร ศิลปะ (รวมทั้งผู้สร้างงานศิลปะ) มีสถานภาพความหมายอย่างไรต่อเหตุการณ์เรื่องราวในอดีตและปัจจุบัน คำถามลักษณะนี้ยังคงเป็นคำถามสำคัญเมื่อนักศึกษาประวัติศาสตร์ได้สัมผัสผลงานของนักประวัติศาสตร์ศิลปะและโบราณคดี

นักศึกษาจะประสบปัญหาเมื่อเข้าไปอยู่ในบรรยากาศแวดล้อมของโบราณสถานและพิพิธภัณฑ์ พวกเขามักไม่รู้จะอธิบายสัญลักษณ์ต่าง ๆ ที่ปรากฏในรูปแบบศิลปกรรมของโบราณสถานและโบราณวัตถุอย่างไร แล้วก็เลยเข้าใจกันไปว่า เรื่องโบราณสถานและศิลปวัตถุนั้นเป็นเรื่องของนักโบราณคดี โดยหลงลืมไปว่านักประวัติศาสตร์ก็จำเป็นต้องรู้จักใช้ประโยชน์และเข้าใจสภาพของหลักฐานประเภทที่ไม่เป็นลายลักษณ์อักษร

การแบ่งแยกทักษะความชำนาญในการใช้หลักฐานทางประวัติศาสตร์แบบที่เป็นอยู่ในไทยขณะนี้นำมาซึ่งข้อจำกัดในแนวทางการเข้าใจบริบททางประวัติศาสตร์ของเหตุการณ์เรื่องราว ตลอดจนความหมายและสัญลักษณ์ต่าง ๆ ที่ปรากฏอยู่ในหลักฐานทางประวัติศาสตร์ตามมา เมื่อเรารับรู้แน่ชัดว่าศิลปกรรมชิ้นนั้น ๆ เป็นผลงานการสร้างสรรค์ที่มาจากอดีต ก็ย่อมใช้เป็นหลักฐานประกอบการวิเคราะห์ได้ แต่ต้องระมัดระวัง เพราะหลักฐานประเภทดังกล่าว เมื่อผ่านการบูรณะก็ยากจะหาความจริงแท้ดั้งเดิม แต่ไม่ได้หมายความว่า หลักฐานที่ผ่านการบูรณะจะปราศจากคุณค่า เพราะการบูรณะก็เป็นหลักฐานอีกอย่างที่สามารถนำประกอบการวิเคราะห์ได้ เพียงแต่เป็นหลักฐานในชั้นต้นของยุคสมัยที่บูรณะเท่านั้น นอกจากนี้การบูรณะยังอาจแสดงให้เห็นร่องรอยความสัมพันธ์ระหว่างปัจจุบันกับอดีตได้อีกทางหนึ่ง

สำหรับการแบ่งยุคทางประวัติศาสตร์โดยใช้การปรากฏขึ้นของหลักฐานลายลักษณ์อักษร เป็นเกณฑ์ว่าสังคมบริเวณนั้น ๆ ได้เริ่มต้นเข้าสู่ยุคสมัยทางประวัติศาสตร์ ก็อย่างเช่นที่ ธิดา สาระยา ได้อภิปรายและแสดงให้เห็นไว้ในงานบางชิ้นว่า ช่วงเวลาที่ถูกมองผ่านโดยนักประวัติศาสตร์เพราะขาดแคลนหลักฐานลายลักษณ์อักษรนั้น มีพัฒนาการความเปลี่ยนแปลงที่น่าสนใจมากมาย (ธิดา สาระยา 2554:23-24) การขาด

หายไปของช่วงเวลาอดีตเป็นอันมาก จนกลายเป็นว่าประวัติศาสตร์สำคัญอย่างเช่น เอเชียตะวันออกเฉียงใต้ต้องนับเริ่มต้นในยุคที่อารยธรรมอินเดียและจีนเข้ามาโดยปริยาย เพราะเป็นช่วงที่ปรากฏหลักฐานลายลักษณ์อักษร ตกราวพุทธศตวรรษที่ 8-10 หรือช่วงก่อนทวารวดีเพียงเล็กน้อย จารึกที่พบเก่าแก่ที่สุดในดินแดนสยาม คือ จารึกเพนียต พบที่ปราสาทจันทบูร (เมืองโบราณเพนียต) อำเภอเมือง จังหวัดจันทบุรี

แต่ใช่ว่าทุกที่จะปรากฏหลักฐานลายลักษณ์อักษรในช่วงเวลาเดียวกัน จึงทำให้การเข้าสู่ยุคประวัติศาสตร์ของแต่ละสังคมไม่เหมือนกัน ก่อให้เกิดมุมมองการจัดแบ่งประเภทสังคมออกเป็นลำดับชั้นด้อยอารยธรรม-เจริญรุ่งเรือง แม้จะเข้าสู่ยุคสมัยประวัติศาสตร์แล้ว ก็ใช่ว่าจะอุดมไปด้วยหลักฐานลายลักษณ์อักษร เพราะประเพณีการบันทึกหลักฐานอย่างเป็นลายลักษณ์อักษรนั้น เป็นประเพณีที่ยังจำกัดอยู่แค่บางชนชั้น จึงทำให้หลักฐานลายลักษณ์อักษรที่นำมาใช้เป็นหลักฐานนั้น บันทึกด้วยสายตาการมองโลกของชนชั้นนำเท่านั้น ไม่นับกับที่เอเชียตะวันออกเฉียงใต้สมัยประวัติศาสตร์ ยังปรากฏอิทธิพลที่มาจากยุคก่อนประวัติศาสตร์ในรูปคติความเชื่อและวิธีคิดการมองโลกที่มามีผลทำให้ศาสนาใหม่เข้ามาอย่างพราหมณ์ พุทธ อิสลาม ต้องปรับตัวเข้าหา

วัตถุประสงค์ของการวิจัย

การวิจัยนี้มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาแนวคิดและวิธีการของ น. ณ ปากน้ำ ในการศึกษาประวัติศาสตร์ศิลปะ และโบราณคดี เพื่อตอบประเด็นปัญหาคำถามของการวิจัย ที่ว่าแนวคิดของ น. ณ ปากน้ำ เกิดขึ้น นำเสนอ และดำรงอยู่ โดยมีความสัมพันธ์อย่างไรกับแนวคิดทางชาตินิยมของปัญญาชนรุ่นทศวรรษ 2500 - 2520

วิธีการดำเนินการวิจัย

การวิจัยนี้ใช้วิธีการอ่านวิเคราะห์ข้อเขียนของ น. ณ ปากน้ำ จำนวนหนึ่งเพื่อตอบคำถามการวิจัยข้างต้น จัดระบบ ประเภท แยกแยะ เอกสารข้อเขียน ออกตามยุคสมัยและปีที่พิมพ์ เพื่อชี้ให้เห็นพัฒนาการทางความคิดของ น. ณ ปากน้ำ ในฐานะปัญญาชนที่เสนอความคิดทางศิลปะและประวัติศาสตร์ต่อสาธารณชน

ผลการวิจัย

น. ณ ปากน้ำ (ประยูร อุลุชาฎะ) ในประวัติศาสตร์ศิลปะและโบราณคดี

ผลงานของ น. ณ ปากน้ำ มีอยู่เป็นจำนวนมาก ในที่นี้จะกล่าวถึงเฉพาะผลงานที่เกี่ยวข้องประเด็นความสัมพันธ์ระหว่างศิลปะกับประวัติศาสตร์ ไม่นับรวมความสนใจในด้านอื่น ๆ ของเขา เช่น การเป็นศิลปินที่ผลิตผลงานศิลปะ นักวาดภาพจิตรกรรม การเป็นนักวิจารณ์ศิลปะชั้นแนวหน้า การเป็นนักปรุงและนักชิมอาหารตัวยง ความสนใจในเรื่องโหราศาสตร์ ฯลฯ ที่ล้วนแต่ดูจะไม่เข้ากับการเป็นนักประวัติศาสตร์โบราณคดี หรือกล่าวอีกนัยหนึ่งคือ ผู้ได้ชื่อเป็นนักประวัติศาสตร์โบราณคดีโดยทั่วไป ไม่น่าจะเป็นบุคคลเดียวกับที่มีชื่อเสียงในเรื่องต่าง ๆ เหล่านั้นด้วย แต่แน่นอนว่าการมีความสนใจในเรื่องเหล่านี้ ย่อมส่งผลทำให้แนวคิดและวิธีการทำงานของเขาแปลกแหวกแนวไปจากศิลปินท่านอื่นพอสมควร

นอกจากนี้ น. ณ ปากน้ำ ยังเป็นแบบอย่างของการแสวงหาหลักฐานจากการเดินทางสำรวจตรวจค้นข้อมูลด้วยตัวเอง งานส่วนใหญ่จึงออกมาในรูปงานเขียนสารคดีวิชาการกึ่งรายงานการเดินทางท่องเที่ยว ด้วยภาษาสำนวนเรียบง่าย ไม่ใช้ศัพท์แสงทางด้านช่างหรือศิลปะสูงส่ง จนคนทั่วไปที่ไม่ได้ศึกษามาโดยตรงไม่

สามารถอ่านเข้าใจได้ การเป็นผู้มีใจรักในการถ่ายทอดความรู้ผ่านการเขียนบทความและหนังสือตำราเผยแพร่ต่อสาธารณะ อันเป็นคุณสมบัติร่วมของปัญญาชนยุคทศวรรษ 2510-2540 คงมีส่วนในการคัดกรองรูปแบบงานเขียนให้ออกมาเรียบง่าย แต่ไม่ลดทอนความเข้มข้นของเนื้อหาทางวิชาการ

น. ณ ปากน้ำ (ประยูร อุลุชาฎะ) เกิดเมื่อวันพุธที่ 21 พฤศจิกายน พ.ศ. 2471 ที่ชุมชนคลองมหาวงศ์ ตำบลบางเมือง อำเภอเมือง จังหวัดสมุทรปราการ ถึงแก่กรรมด้วยโรคชรา ณ บ้านพักตากอากาศ ที่อำเภอชะอำ จังหวัดเพชรบุรี เมื่อวันศุกร์ที่ 29 ธันวาคม พ.ศ. 2543 รวมสิริอายุได้ 72 ปี โดยการศึกษาเล่าเรียนแล้ว น. ณ ปากน้ำ เรียนมาทางจิตรกรรม โดยจบการศึกษาระดับอนุปริญญาจากคณะจิตรกรรมและประติมากรรม มหาวิทยาลัยศิลปากร เมื่อ พ.ศ. 2492 อีกทั้งยังเป็นศิลปินที่มีชื่อเสียงด้านการวาดภาพจิตรกรรม มาก่อนที่จะมาทำงานค้นคว้าวิจัยทางด้านประวัติศาสตร์ศิลปะและโบราณคดี ศรีศักร วัลลิโภดม เคยกล่าวถึง น. ณ ปากน้ำ ในเรื่องนี้ว่า

> *ข้าพเจ้าให้เครดิต น. ณ ปากน้ำ เป็นนักโบราณคดีที่แท้จริง เพราะเป็นผู้ที่ได้ออกไปสำรวจค้นคว้า พบเห็นข้อมูลหลักฐานด้วยตนเอง แม้ว่าจะไม่ได้เรียนวิชาโบราณคดีจากมหาวิทยาลัยก็ตาม... ข้าพเจ้าเคยได้ความรู้และหลักฐานข้อมูลใหม่ๆ ที่ทำให้เกิดความคิดเห็นใหม่ๆ อีกมากมายจากท่าน นับว่าข้าพเจ้าเป็นศิษย์ของท่านผู้หนึ่งโดยทางอ้อมนั่นเอง* (ศรีศักร วัลลิโภดม 2538:12)

ถึงแม้ น. ณ ปากน้ำ ได้มีผลงานเป็นอันมาก แต่เนื่องจากเป็นยุคสมัยที่การศึกษาศิลปกรรมโบราณไม่ค่อยเป็นที่สนใจในหมู่นักคิดนักเขียนฝ่ายก้าวหน้า อีกทั้ง น. ณ ปากน้ำ ยังได้รับอ้างอิงหรือกล่าวถึงในแง่ผู้รู้ทางด้านวัฒนธรรมไทย กระทั่งได้รับยกย่องเป็น “ศิลปินแห่งชาติ สาขาทัศนศิลป์ (จิตรกรรม)” เมื่อ พ.ศ. 2535 (นิรนาม, 2544) ก็ทำให้ไม่ได้รับความสนใจนักวิชาการหัวก้าวหน้า ประกอบกับ น. ณ ปากน้ำ เอง ในช่วงเวลาดังกล่าว ก็มุ่งเน้นความสนใจไปที่ศิลปกรรม ไม่ได้สนใจเคลื่อนไหวเปลี่ยนแปลงสังคมการเมือง แม้ว่าผลงานของ น. ณ ปากน้ำ จะส่งผลต่อการเกิดขึ้นของประวัติศาสตร์แนวใหม่ในสังคมไทยหลัง 14 ตุลาคม 2516 ก็ตาม

แน่นอนว่าภายใต้สังคมการเมืองแบบเผด็จการอำนาจนิยมที่ชอบอ้างความเป็นไทย นักวิชาการที่ศึกษาศิลปวัฒนธรรมไทยย่อมจะได้รับเกียรติยศและการนับหน้าถือตา อย่างน้อยที่สุดก็ปลอดพ้นจากการคุกคามทางการเมืองเหมือนอย่างจิตร ภูมิศักดิ์ แต่ไม่ได้หมายความว่าชีวิตการทำงานจะราบรื่น ทั้งนี้การเป็นผู้มีใจรักในศิลปะโบราณ ซึ่งทำให้ต้องวิพากษ์วิจารณ์หน่วยงานที่เกี่ยวข้องกับการบริหารจัดการและการอนุรักษ์โบราณสถาน จึงมีการเรียกร้องในเชิงนโยบายปรากฏอยู่ในผลงานเขียนอยู่เสมอ

สำหรับแนวทางการค้นคว้าวิจัย รุ่งโรจน์ ธรรมรุ่งเรือง ได้ชี้ให้เห็นจุดเด่นของ น. ณ ปากน้ำ 3 ประการ คือ 1. การค้นคว้าโดยอาศัยข้อความจากตำนานและพงศาวดาร 2. การให้ความสำคัญต่อสุนทรียภาพ 3.การให้ความสำคัญกับกระบวนแบบ (style) และกลวิธีการก่อสร้าง เป็นต้น (รุ่งโรจน์ ธรรมรุ่งเรือง 2551:109-112) จุดเด่นข้อที่ 1 นั้นทำให้งานศิลปะของ น. ณ ปากน้ำ แยกไม่ออกจากบริบททางประวัติศาสตร์ ตำนานและพระราชพงศาวดารช่วยเสริมความเข้าใจเกี่ยวกับรูปแบบศิลปะที่กล่าวถึง จุดเด่นข้อที่ 2 มักจะปรากฏในการอธิบายรูปแบบตัวอย่างเช่นการอธิบายรูปแบบเจดีย์ประธานวัดพระแก้วเมืองสรรค์บุรี จังหวัดชัยนาท ว่าเป็นเจดีย์ที่งดงามที่สุดในประเทศไทย (น. ณ ปากน้ำ 2542:29) หรืออย่าง

การชมเจดีย์วัดระฆังโฆสิตาราม กรุงเทพฯ ว่าเป็นเจดีย์ที่งดงามที่สุดในกรุงเทพฯ (น. ณ ปากน้ำ 2514:58) คงเป็นวิธีหนึ่งที่ช่วยชี้ให้เห็นความสำคัญของโบราณสถานนั้น ๆ แต่การชี้โดยวิธีนี้ก็มีข้อจำกัด เพราะขึ้นอยู่กับอัตวิสัยความชื่นชอบส่วนบุคคลมากไป จุดเด่นข้อที่ 3 ปรากฏอยู่ในการสังเกตรูปแบบการก่ออิฐของโบราณสถาน ที่มีข้อแตกต่างกันระหว่างโบราณสถานสมัยอโยธยาที่พัฒนามาจากสมัยทวารวดี (ก่อนพุทธศตวรรษที่ 19 ขึ้นไป) กับสมัยอยุธยา (หลังพุทธศตวรรษที่ 19-20 ลงมา) แล้วนำเอาส่วนนี้มาเป็นเกณฑ์ในการกำหนดอายุของโบราณสถานโดยเฉพาะประเภทเจดีย์และอาคารโบสถ์วิหาร

ศิลปะแบบอโยธยา-สุพรรณภูมิ

ช่วงทศวรรษ 2500-2520 ที่ น. ณ ปากน้ำ ศึกษาหาความรู้และผลิตผลงานค้นคว้าวิจัยของตนเองอยู่นั้น เป็นช่วงเวลาบุกเบิกของการศึกษาทางประวัติศาสตร์ที่มุ่งเน้นการแสวงหาข้อมูลจากท้องถิ่น (นิธิ เอียวศรีวงศ์ 2538ก:28-29) และเป็นช่วงที่ได้เกิดข้อถกเถียงทางประวัติศาสตร์โบราณคดีเกี่ยวกับ “อโยธยา” ในฐานะยุคสมัยที่หายไปจากประวัติศาสตร์ไทยในที่ราบภาคกลาง โดยมีมานิต วัลลิโภดม นักโบราณคดีคนสำคัญได้มีส่วนจุดประเด็นให้เกิดข้อถกเถียงขึ้นเขียนลงในวารสารสามทหารอย่างสม่ำเสมอ และจากที่เป็นคนทำงานรับผิดชอบด้านการสำรวจ ขุดค้นทางโบราณคดี และการอนุรักษ์โบราณสถานโบราณวัตถุในเขตพระนครศรีอยุธยา มานิตเสนอว่ามีเมืองโบราณเก่าก่อนสมัยกรุงศรีอยุธยา ตั้งอยู่บริเวณฝั่งตะวันออกของแม่น้ำป่าสัก ศูนย์กลางอยู่ที่วัดเดิมหรือวัดอโยธยา

ข้อเสนอของมานิต มีผลโดยตรงต่อลำดับเวลายุคสมัยของประวัติศาสตร์ที่มีอยู่ เพราะประวัติศาสตร์ไทยเป็นประวัติศาสตร์แบบเส้นตรง พัฒนาการเริ่มต้นจากสุโขทัย มาอยุธยา มาธนบุรี และรัตนโกสินทร์ เป็นฉบับที่ยึดถือสืบเนื่องกันเรื่อยมา ผลก็คือข้อเสนอของมานิตไม่เป็นที่ยอมรับในหมู่นักประวัติศาสตร์ และนักโบราณคดีร่วมสมัยเดียวกัน เพราะยึดถือว่าประวัติศาสตร์เส้นตรงในแบบฉบับดังกล่าวมีที่มาจากข้อสันนิษฐานของสมเด็จฯ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ โดยที่เขาเหล่านั้นหาได้ศึกษาหรือสำรวจดูสภาพของโบราณสถานและโบราณวัตถุที่ปรากฏอยู่ในพื้นที่เมืองโบราณอยุธยาแต่อย่างใด

แต่ในเวลาเดียวกัน ก็มีบุคคลสำคัญที่เห็นพ้องและสนับสนุนข้อเสนอของมานิต ได้แก่ “จิตร ภูมิศักดิ์” ซึ่งคงรับทราบข้อถกเถียงดังกล่าวนี้ก่อนถูกจับกุม แล้วต้องเขียนงานอยู่ในคุกช่วงสมัยจอมพลสฤษดิ์ธนะรัชต์ กระทำรัฐประหาร “ศรีศักร วัลลิโภดม” นักโบราณคดีซึ่งเป็นบุตรชายของมานิตเอง โดยใน พ.ศ. 2509 ศรีศักรได้เขียนงานอธิบายเรื่องนี้อย่างเป็นระบบลงในวารสารสังคมศาสตร์ปริทัศน์ (ฉบับพิเศษ 3 เดือนมิถุนายน 2509 หน้า 58-87) ด้วยบทความที่ชื่อ “กรุงอโยธยาศรีรามเทพนครในประวัติศาสตร์” (ศรีศักร วัลลิโภดม, 2524:27-55) และอีกคนที่แสดงความเห็นพ้องกับมานิต ก็คือ “ประยูร อุลุชาฎะ” หรือ น. ณ ปากน้ำ ในที่นี้ โดย น. ณ ปากน้ำ ได้ยกย่องมานิตว่าเป็นนักประวัติศาสตร์ศิลปะและโบราณคดีผู้ยิ่งใหญ่ในยุคสมัยของเขา

ทั้งนี้ น. ณ ปากน้ำ ได้พยายามพิสูจน์การมีอยู่ของยุคสมัยอโยธยา ก่อนการสถาปนากรุงศรีอยุธยาในรัชกาลสมเด็จพระรามาธิบดีที่ 1 (อู่ทอง) เมื่อ พ.ศ. 1893 ด้วยหลักฐานทางด้านศิลปกรรมอันได้แก่ ใบเสมาหินทรายแดง เจดีย์ทรงระฆังบนฐานแปดเหลี่ยม พระพุทธรูปหินทรายแดง เทคนิคการก่ออิฐไม่สอปูน ซึ่ง น. ณ ปากน้ำ เห็นว่าเป็นเทคนิค วัสดุ และรูปแบบการก่อสร้างสมัยก่อนกรุงศรีอยุธยาที่ยังคงเห็นร่องรอยอิทธิพลที่สืบรับมาจากเทคนิคการก่อสร้างของสมัยทวารวดี (น. ณ ปากน้ำ 2522:96-109)

หลักฐานประเภทดังกล่าวจากการสำรวจของ น. ณ ปากน้ำ เมื่อกลางปี พ.ศ. 2509 ถึงต้นปี 2510 โดยได้รับทุนจากมูลนิธิเอเชียเป็นระยะเวลา 5 เดือน จนได้งานชิ้นเยี่ยมประดับวงการประวัติศาสตร์ศิลปะและโบราณคดี ออกมาเล่มหนึ่งชื่อว่า “ห้าเดือนกลางซากอิฐปูนที่อยุธยา” พบร่องรอยหลักฐานประเภทดังกล่าว ปรากฏทั่วไปในอยุธยา ตัวอย่างเช่น ใบเสมาหินทรายแดง พบที่วัดสมณโกศฐาราม วัดช้าง วัดใหญ่ชัยมงคล วัดราชประดิษฐาราม วัดนางคำ ฯลฯ เจดีย์ทรงระฆังแปดเหลี่ยมแบบอโยธยา พบที่วัดใหญ่ชัยมงคล วัดขุนเมืองใจ วัดสามปลื้ม วัดอโยธยา วัดดุสิตาราม วัดมเหยงค์ วัดช้าง วัดพุทไธสวรรย์ วัดขวิด วัดจงกลม วัดพระงาม วัดเสลี่ยง วัดกระซ้าย วัดชัยภูมิ วัดสุวรรณาวาส ฯลฯ พระพุทธรูปหินทรายแดงและเทคนิคการก่ออิฐแบบไม่สอปูนก็พบในพื้นที่วัดเดียวกับที่กล่าวมาข้างต้น (ปัจจุบันหลายแห่งมิได้มีสภาพเหมือนดังที่ น. ณ ปากน้ำ เคยสำรวจและบันทึกไว้) การพบหลักฐานประเภทดังกล่าวกระจายอยู่ทั่วไปในบริเวณเมืองโบราณอยุธยา ทำให้ น. ณ ปากน้ำ สรุปว่าเมืองอโยธยาหาได้เป็นเพียงตำนานหรือนิทานเล่าขานดังเช่นที่กล่าวว่า

> *ฟากคลองด้านทิศเหนือ เป็นบริเวณที่นักประวัติศาสตร์กลุ่มหนึ่งสงสัยกันว่าจะเป็นเมืองอโยธยาซึ่งเคยมีมาก่อนกรุงศรีอยุธยา ดังที่มีบันทึกไว้ในพงศาวดารเหนือนั้น เราได้พบหลักฐานใหม่หลายประการดังนี้*
>
> *เจดีย์ทรงลังกาขนาดย่อมในบริเวณแถบนี้ เช่น ที่วัดสมณโกศฐาราม วัดสีกาสมุด วัดช้าง วัดมเหยงค์ มีส่วนสัดแปลกกว่าเจดีย์ทรงลังกาบนตัวเกาะใหญ่ คือองค์ระฆังเตี้ยเกือบจรดดิน ทรงผายใหญ่ บัลลังก์สูง และฉัตรเหนือบัลลังก์ใหญ่ เจดีย์แบบนี้เมื่อนำมาเทียบกับเจดีย์ทรงลังกาที่วัดพระบรมธาตุ นครศรีธรรมราช จะเห็นว่ามีทรวดทรงใกล้เคียงกัน แสดงว่าเป็นเจดีย์ทรงลังการุ่นแรกที่เข้ามาสู่ดินแดนแถบนี้ จากนครศรีธรรมราชหรืออาจมาจากลังกาโดยตรงทีเดียว เข้าใจว่ามีมาก่อนกรุงศรีอยุธยา เพราะมีหลักฐานทางโบราณวัตถุประกอบอีกหลายอย่าง คือ ณ สถานที่ที่พบเจดีย์แบบนี้ เราจะต้องพบใบเสมาหินทรายแดงแบบที่ข้าพเจ้าเรียกเสียใหม่ว่าสมัยอโยธยา-สุพรรณภูมิ เป็นของที่มีมาก่อนกรุงศรีอยุธยาทุกแห่ง และภายในเจดีย์วัดสีกาสมุด มีห้องกรุขนาดใหญ่มีลายปูนปั้นซุ้มเรือนแก้ว 4 มุม ทรงของซุ้มเรือนแก้วเป็นทรงเตี้ยผายออกรูปร่างเทอะทะ เป็นของเก่าแก่กว่าซุ้มเรือนแก้วในเจดีย์วัดพระศรีสรรเพชญและในปรางค์วัดราชบูรณะมากมายนัก*
>
> *เจดีย์ช้างล้อมที่วัดมเหยงค์ ก็เหมือนเจดีย์ช้างล้อมที่ศรีสัชนาลัยทุกอย่าง หลักฐานโบราณสถานเหล่านี้ยืนยันว่าเป็นของมีมาก่อนกรุงศรีอยุธยา เมื่อเป็นเช่นนี้ เมืองอโยธยาก็เห็นจะมีตัวตนจริง* (น. ณ ปากน้ำ, 2540ก:11)

สำหรับข้อเสนอข้างต้น และคุณูปการของหนังสือ “ห้าเดือนกลางซากอิฐปูนที่อยุธยา” นักโบราณคดี เช่น นิคม มูสิกะคามะ ได้แสดงความเห็นและเสนอเพิ่มเติมว่า *“คณะกรรมชำระประวัติศาสตร์ควรจะให้ความสนใจในหนังสือเล่มนี้ให้มากขึ้น บางทีอาจเป็นผลส่งให้ได้ทราบว่าอาณาจักรอโยธยามีจริงหรือไม่และศิลปกรรมที่เราเรียกกันว่าแบบอู่ทองนั้น ควรจะเปลี่ยนเป็นแบบอโยธยาแล้วหรือยัง และประการ*

สุดท้าย บางทีพระเจ้าอู่ทองประทับอยู่ที่อโยธยามาจริง เช่นที่พงศาวดารเหนือและพงศาวดารพม่ากล่าวไว้ก็เป็นได้ หนังสือนี้อาจจะช่วยขจัดปัญหาทิฏฐิของนักประวัติศาสตร์เกี่ยวกับความเป็นมาของอาณาจักรอโยธยาลงได้บ้าง แม้จะไม่ถึงกับตัดสินชี้ขาดลงไปโดยตรงทีเดียว" (นิคม มูสิกะคามะ 2513:249-250)

แต่ดูเหมือน น. ณ ปากน้ำ จะไม่พอใจที่จะหยุดการค้นคว้าเพื่อพิสูจน์ความจริงเกี่ยวกับเมืองอโยธยา หากแต่หลังจากเรื่อง "ห้าเดือนกลางซากอิฐปูนที่อยุธยา" จะพบว่า งานของ น. ณ ปากน้ำ ต่อมาได้ขยายความก้าวหน้าที่พบไปสู่ประเด็นอื่น ๆ โดยที่อาศัยแนวความคิดและวิธีการใน "ห้าเดือนกลางซากอิฐปูนที่อยุธยา" มาเป็นฐานในการทำความเข้าใจรูปแบบศิลปกรรมของโบราณสถานและศิลปวัตถุในยุคสมัยเดียวกับอโยธยาในสถานที่อื่น ๆ นอกเหนือจากพื้นที่เขตเมืองพระนครศรีอยุธยา เช่น สุพรรณบุรี ชัยนาท อุทัยธานี ราชบุรี สิงห์บุรี ลพบุรี เพชรบุรี เป็นต้น

ตัวอย่างเช่น *ใบเสมาหินทรายแดงและแบบหินชนวน* ที่พบอยู่ทั่วไปในเขตภาคกลาง ดังปรากฏในงานเรื่อง "ศิลปบนใบเสมา" (น. ณ ปากน้ำ 2524) *เจดีย์ทรงระฆังแปดเหลี่ยม* ที่พบมากในแถบสุพรรณบุรี-ชัยนาท ดังในงานเรื่อง "สถูปเจดีย์ในประเทศไทย" (น. ณ ปากน้ำ 2516), "ความเป็นมาของสถูปเจดีย์ในสยามประเทศ" (น. ณ ปากน้ำ 2529) *พระพุทธรูปหินทรายแดง* ในเขตราชบุรี เพชรบุรี สุพรรณบุรี อ่างทอง สิงห์บุรี ชัยนาท ดังในเรื่อง "ศิลปของพระพุทธรูป" (น. ณ ปากน้ำ 2515), "พุทธประติมากรรมในประเทศไทย" (น. ณ ปากน้ำ 2533)

รวมทั้งการขยายขอบเขตไปแสวงหาหลักฐานอื่น ๆ เพิ่มเติม เช่น *อาคารสมัยอโยธยา* ที่พบที่วัดพิชัยปุรณาราม อำเภอเมือง จังหวัดอุทัยธานี, วิหารวัดไลย์ อำเภอท่าวุ้ง จังหวัดลพบุรี, วิหารพระพุทธชินราชวัดพระศรีรัตนมหาธาตุ อำเภอเมือง จังวัดพิษณุโลก *จิตรกรรมอดีตพุทธเจ้า* เนื่องในคติมหายานยุคก่อนกรุงศรีอยุธยา พบที่วัดมหาธาตุวรวิหาร อำเภอเมือง จังหวัดราชบุรี ที่อธิบายไว้ในงานเล่มชื่อ "สยามศิลปะจิตรกรรม และสถูปเจดีย์" (น. ณ ปากน้ำ 2538) "สมุดภาพประวัติศาสตร์ศิลปะสยามประเทศ : ศิลปะก่อนกรุงศรีอยุธยา" (น. ณ ปากน้ำ 2541) "ศิลปโบราณในสยาม" (น. ณ ปากน้ำ 2537) เป็นต้น

เดิมโบราณสถานและศิลปวัตถุต่าง ๆ ที่ น. ณ ปากน้ำ สำรวจพบนั้น หลายชิ้นนักโบราณคดีท่านอื่นก็เคยพบเห็นมาก่อน เพียงแต่ น. ณ ปากน้ำ นำมาจัดประเภทใหม่ เพราะไม่เห็นด้วยกับการจัดให้ศิลปกรรมก่อนกรุงศรีอยุธยาอยู่ในแบบที่เรียกว่า "ศิลปะอู่ทอง" เพราะคำว่า "ศิลปะอู่ทอง" มีต้นกำเนิดมาจากความเชื่อที่ว่าพระเจ้าอู่ทองหนีโรคห่ามาจากเมืองอู่ทอง

แต่การดำเนินงานทางโบราณคดีที่เมืองอู่ทอง กลับพบศิลปกรรมที่เก่าแก่ไปถึงพุทธศตวรรษที่ 11-12 อยู่ในช่วงสมัยทวารวดี และถึงแม้เมืองอู่ทองจะมิได้ร้างไปก่อนพระเจ้าอู่ทองราว 200-300 ปี เพราะปรากฏชุมชนโบราณร่วมสมัยอยุธยาตอนต้นอยู่ที่รอบนอกตัวเมือง แต่ก็ยังไม่อาจทราบได้แน่ชัดว่า พระเจ้าอู่ทองจะเสด็จมาจากบริเวณดังกล่าวนั้นได้อย่างไร

อีกทั้งการนำเอาพระนามพระมหากษัตริย์มาตั้งเป็นชื่อสกุลศิลปะนั้น ไม่อาจกระทำได้เพราะไม่สามารถใช้เกณฑ์นี้มาเป็นตัวแทนการสร้างสรรค์ของคนในยุคสมัยที่มีช่วงเวลายาวนานกว่า 3-4 ศตวรรษ "ศิลปะอู่ทอง" จากเดิมเข้าใจว่าเป็นเพียงศิลปะเล็ก ๆ และมีปริมาณน้อย เมื่อ น. ณ ปากน้ำ พบว่ามีศิลปะแบบนี้อยู่ในเขตภาคกลางเป็นอันมาก ก็จึงเปลี่ยนความคิดใหม่

เอกสารประวัติศาสตร์กับการศึกษาพัฒนาการกระบวนแบบทางศิลปะ

ถึงแม้จะยึดถือการกำหนดอายุ (Dating) ด้วยเอกสารตำนานและพระราชพงศาวดาร หากข้อความในเอกสารกับรูปแบบศิลปะที่ปรากฏมีความสอดคล้องกัน ก็ไม่เป็นปัญหา แต่บางกรณีจะเห็นได้ว่า น. ณ ปากน้ำ ก็มิได้นำเอาศิลปกรรมที่พบไปเป็นส่วนหนึ่งของลำดับเวลายุคสมัยทางประวัติศาสตร์ อีกทั้งยังพบการนำเอากระบวนแบบศิลปกรรมไปตรวจสอบข้อความในเอกสารทางประวัติศาสตร์อีกด้วย ตัวอย่างเช่น กรณีวัดมหาธาตุ วัดราชบูรณะ วัดมเหยงค์ วัดพระศรีรัตนมหาธาตุ เมืองสุพรรณบุรี เป็นต้น

วัดมหาธาตุตามข้อความในพระราชพงศาวดารระบุว่า เริ่มสร้างในรัชสมัยสมเด็จพระบรมราชาธิราชที่ 1 (พงั่ว) แต่มาแล้วเสร็จและสถาปนาในรัชสมัยสมเด็จพระราเมศวร แต่เมื่อ น. ณ ปากน้ำ พบว่าภายในวัดมีพระพุทธรูปหินทรายแดงประดิษฐานอยู่ตามระเบียงรอบพระปรางค์เป็นอันมาก อีกทั้งยังเป็นวัดที่พระคันธารราฐ ศิลปกรรมทวารวดี เคยประดิษฐานอยู่ก่อนที่จะเคลื่อนย้ายไปยังวัดหน้าพระเมรุ ก็ทำให้ น. ณ ปากน้ำ เสนออายุเวลาของวัดมหาธาตุใหม่ว่าเป็นวัดมีมาก่อนสมัยสมเด็จพระบรมราชาธิราชที่ 1 และสมเด็จพระราเมศวร ร่นขึ้นไปจนถึงสมัยก่อนสถาปนากรุงศรีอยุธยา พ.ศ. 1893 กระทั่งใช้เป็นหลักฐานประกอบการวิเคราะห์และสรุปว่า อโยธยาเก่าตั้งอยู่ในบริเวณเกาะเมืองมาแต่เดิม (น. ณ ปากน้ำ 2540ข:92)

วัดราชบูรณะตามข้อความในพระราชพงศาวดารระบุว่า สร้างในรัชกาลสมเด็จพระบรมราชาธิราชที่ 2 (เจ้าสามพระยา) ภายหลังจากมีเหตุการณ์สงครามกลางเมืองแย่งชิงราชสมบัติกัน ระหว่างเจ้าอ้ายพระยากับเจ้ายี่พระยา จนถึงแก่สิ้นพระชนม์ทั้งสององค์ ราชสมบัติจึงตกอยู่แก่เจ้าสามพระยา ได้เสด็จขึ้นครองราชย์แล้วโปรดให้สถาปนาพระอารามหลวงขึ้นที่บริเวณเชิงสะพานป่าถ่าน ซึ่งเจ้าอ้ายพระยากับเจ้ายี่พระยาทำศึกกันจนถึงแก่สิ้นพระชนม์ทั้งสององค์นั้น แต่ น. ณ ปากน้ำ ก็หาได้รับเชื่อตามความในพระราชพงศาวดารข้อนี้ไม่ เมื่อได้พบว่าภายในวัดมีสถูปเจดีย์รูปทรงระฆังแปดเหลี่ยมแบบอโยธยา-สุพรรณภูมิ จึงลงความเห็นว่า เป็นวัดมีมาแต่ก่อนสมัยกรุงศรีอยุธยา (น. ณ ปากน้ำ 2522:136-141)

วัดมเหยงค์จากพระราชพงศาวดารระบุว่า สร้างในสมัยสมเด็จพระบรมราชาธิราชที่ 2 (เจ้าสามพระยา) แต่เมื่อ น. ณ ปากน้ำ พบว่าภายในวัดมีประติมากรรมช้างล้อมแบบเดียวกับวัดสำคัญในศรีสัชนาลัยและสุโขทัย และมีใบเสมาหินชนวนขนาดใหญ่แบบที่พบที่วัดพนัญเชิง จึงลงความเห็นว่า เป็นวัดมีมาก่อนกรุงศรีอยุธยาเช่นกัน (น. ณ ปากน้ำ 2522:361-375)

วัดพระศรีรัตนมหาธาตุ สุพรรณบุรี มีผู้เสนอประวัติแรกสร้างตามพระราชพงศาวดารว่า สร้างในรัชกาลสมเด็จพระนครินทราธิราช (เจ้านครอินทร์) แต่ภายในวัดปรากฏเจดีย์ทรงระฆังแปดเหลี่ยมอยู่ถึง 3 องค์ ทางทิศตะวันออก หน้าปรางค์ประธาน พระพุทธรูปหินทรายแดงรอบระเบียงก็ยังมีเป็นอันมาก (ปัจจุบันจัดเก็บรักษาอยู่ภายในวิหารหน้าพระปรางค์กว่า 108 องค์) อีกทั้งภายในองค์พระปรางค์ น. ณ ปากน้ำ ยังอ้างว่าได้พบเทคนิคการก่ออิฐแบบไม่สอปูนอยู่ภายในช่องกรุด้านใน จึงเสนอว่าเป็นวัดสร้างก่อนการสถาปนากรุงศรีอยุธยา (น. ณ ปากน้ำ 2542:98-99)

การนำเอากระบวนแบบศิลปะไปกำหนดอายุให้กับโบราณสถานและศิลปวัตถุ โดยขัดแย้งกับเอกสารทางประวัติศาสตร์จากกรณีตัวอย่างข้างต้น เป็นที่วิพากษ์วิจารณ์อยู่พอสมควร แต่หากพิจารณาเห็นว่าพระราชพงศาวดารที่นักประวัติศาสตร์ศิลปะและโบราณคดี อาศัยเนื้อความมากำหนดอายุนั้น ไม่ว่าจะเป็นพระราชพงศาวดารฉบับพระพนรัตน์ พระราชพงศาวดารฉบับพระจักรรพรรดิพงศ์ (จาด) พระราช

พงศาวดารฉบับพระราชหัตถเลขา ล้วนเป็นพระราชพงศาวดารที่มีที่มาจากการชำระในสมัยรัตนโกสินทร์ การนำเอารูปแบบศิลปกรรมที่ปรากฏมาเป็นตัวกำหนดอายุ แทนที่จะรับเชื่อตามพระราชพงศาวดารย่อมกระทำได้

แต่นั่นก็จะต้องให้เชื่อได้แน่ชัดเสียก่อนว่า ตัวศิลปกรรมที่ปรากฏนั้นเป็นรูปแบบดั้งเดิมอยู่หรือไม่ หากมีการบูรณะปรับเปลี่ยนรูปแบบไปจากเดิม ก็ย่อมจะเป็นเหตุให้การกำหนดอายุนั้นเกิดความผิดพลาดคลาดเคลื่อนไปได้ ยิ่งเมื่อพิจารณาว่ากรณีหลักฐานพระพุทธรูปนั้น สามารถถูกเคลื่อนย้ายจากที่หนึ่งไปยังอีกที่หนึ่งได้ การเอาพระพุทธรูปไปเป็นตัวกำหนดอายุสถานที่ ย่อมมีโอกาสผิดพลาดด้วยเช่นกัน

แต่สำหรับบางกรณีที่เอกสารทางประวัติศาสตร์กล่าวขัดแย้งกัน เพราะเอกสารทางประวัติศาสตร์มักบันทึกตามมุมมองและผลประโยชน์ของผู้บันทึก ข้อมูลที่ได้ก็อาจบิดเบี้ยวไปจากความจริงได้ ในส่วนนี้มุมมองพัฒนาการกระบวนการแบบศิลปะ ก็สามารถนำมาช่วยวิเคราะห์และอาจถึงขั้นนำไปสู่การกำหนดอายุได้เช่นกัน เพราะสำหรับบางกรณี ไม่ใช่ว่าไม่มีหลักฐานทางด้านเอกสาร ตรงข้ามการมีเอกสารกล่าวถึงหลายฉบับ แต่แต่ละฉบับกลับกล่าวไม่ตรงกัน ก็ทำให้เกิดปัญหาในการกำหนดอายุโบราณสถาน

ตัวอย่างได้แก่กรณีวัดภูเขาทอง อยุธยา พระราชพงศาวดารฉบับพันจันทนุมาศระบุว่า สถาปนาในรัชกาลสมเด็จพระราเมศวร คำให้การชาวกรุงเก่าระบุว่า สร้างโดยพระเจ้าบุเรงนองเพื่อฉลองชัยชนะที่มีกรุงศรีอยุธยา ราว พ.ศ. 2112 พงศาวดารเหนือระบุว่า สร้างโดยพระนเรศวรหงสา กษัตริย์มอญที่ยกทัพจะมาตีกรุงอโยธยา ในช่วงสมัยก่อนสมเด็จพระรามาธิบดีที่ 1 จะสถาปนากรุงศรีอยุธยา แต่ในขณะเดียวกันจดหมายเหตุแกมเฟอร์ กลับระบุว่า สร้างโดยสมเด็จพระนเรศวรเพื่อฉลองชัยในศึกยุทธหัตถี (กำพล จำปาพันธ์ 2558)

กรณีวัดภูเขาทอง น. ณ ปากน้ำ ได้นำหลักฐานจากการเปรียบเทียบรูปแบบศิลปะระหว่างเจดีย์ประธานของวัดภูเขาทองกับมหาเจดีย์ชเวซันดอของพม่าพุกาม สรุปความเห็นว่ามีความสอดคล้องตรงกัน แต่ส่วนด้านบนที่ผิดแปลกไปจากชเวซันดอนั้น เป็นเพราะการบูรณะในสมัยสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวบรมโกศ (น. ณ ปากน้ำ 2529:33) แต่ในประเด็นนี้สันติ เล็กสุขุม ซึ่งศึกษาพัฒนาการรูปแบบเจดีย์ในอยุธยา เห็นต่างว่าเจดีย์ภูเขาทอง อยุธยา เป็นพัฒนาการของเจดีย์ทรงสี่เหลี่ยมเพิ่มมุมรุ่นหลังจากเจดีย์พระสุริโยทัย ซึ่งมีหลักฐานทางเอกสารระบุชัดว่าสร้างในรัชกาลสมเด็จพระมหาจักรพรรดิ (สันติ เล็กสุขุม 2550:95-96)

อย่างไรก็ตาม กับเอกสารพระราชพงศาวดารที่มาจากสมัยอยุธยา อย่างเช่น “พระราชพงศาวดารฉบับหลวงประเสริฐอักษรนิติ์” จะพบว่า น. ณ ปากน้ำ ให้ความเชื่อถือเป็นอย่างมาก โดยเฉพาะกรณีที่มีข้อความระบุถึง การสร้างหลวงพ่อโตวัดพนัญเชิง (พระพุทธไตรรัตนนายก) ใน พ.ศ. 1867 ก่อนการสถาปนากรุงศรีอยุธยาในรัชกาลสมเด็จพระรามาธิบดีที่ 1 เป็นเวลากว่า 26 ปี (โหราธิบดี 2540:1) โดยได้อธิบายเพิ่มเติมว่า หลวงพ่อโตวัดพนัญเชิงมีพุทธลักษณะเข้ากับศิลปะแบบอโยธยา-สุพรรณภูมิอย่างไร

รวมทั้งข้อความใน “พระราชพงศาวดารเหนือ” ซึ่ง น. ณ ปากน้ำ ใช้เป็นคู่มือเดินทางสืบค้นโบราณสถาน (น. ณ ปากน้ำ 2514:84-138) กล่าวถึงการสถาปนาวัดมุขราชหรือวัดธรรมิกราช โดยพระเจ้าธรรมิกราช (หรือพระยาธรรมิกราชา) เพื่อถวายแด่พระราชบิดาของพระองค์ คือ พระเจ้าสายน้ำผึ้ง (วิเชียร ปรีชา 2499: 47) ภายในวัดมีหลวงพ่อแก่ พระพุทธรูปศิลปะแบบอโยธยา และมีเจดีย์สิงห์ล้อม แสดงอิทธิพลของลพบุรี โดยได้นำมาเปรียบเทียบกับประติมากรรมสิงห์ที่พบที่สระแก้ว ก่อนสร้างเป็นวงเวียนสุริโยทัยและพระบรมราชานุสาวรีย์ที่ย่านใจกลางเมืองลพบุรี (น. ณ ปากน้ำ 2540ก:99-100)

อนึ่ง เอกสารพระราชพงศาวดารดังกล่าวนี้ข้างต้น มีข้อความหลายอย่างตรงกับ “คำให้การชาวกรุงเก่า” และ พระวิเชียรปรีชา (น้อย) ก็เพียงรวบรวมนำมาทูลเกล้าถวายพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย ครั้งยังทรงดำรงพระยศเป็นเจ้านายวังหน้า จึงเป็นเอกสารที่ยังไม่ถูกชำระข้อความ อีกทั้งเนื้อความที่กล่าวถึงหัวเมืองเหนือนั้น ยังสืบย้อนไปได้สมัยแรกที่ราชวงศ์สุโขทัยเข้ามาปกครองอยุธยา หลัง พ.ศ. 2112

ศิลปะอยุธยากับการสร้างอัตลักษณ์ความเป็นชาติ

การร่วมถกเถียงประเด็นปัญหาทางประวัติศาสตร์และโบราณคดี อย่างเรื่องอโยธยาในประวัติศาสตร์ไทย เรื่องอำนาจพระเจ้าชัยวรมันที่ 7 เรื่องทฤษฎีอพยพของชนชาติไทย จนถึงการศึกษาศิลปกรรมโบราณ โดยชี้ให้เห็นประเด็นอิทธิพลของต่างชาติที่มีต่อศิลปะไทย จนน่าเชื่อได้ว่าผลงานของ น. ณ ปากน้ำ จะไปกันได้กับประวัติศาสตร์อยุธยาในฐานะส่วนหนึ่งของเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ แต่กลับไม่เป็นดังนั้น น. ณ ปากน้ำ ถูกจัดประเภทให้เข้ากับกรอบความคิดเรื่องอัตลักษณ์ความเป็นไทย ทั้งจากการตีความของคนในยุคหลัง และจากผลงานหลายชิ้นซึ่งแสดงให้เห็นความกระตือรือร้นที่จะปกป้อง “สมบัติของชาติ”

น. ณ ปากน้ำ ก็เช่นเดียวกับนักโบราณคดีสมัยเดียวกันหลายท่าน ที่พยายามเสนอภาพความสำคัญของโบราณสถานและศิลปวัตถุในฐานะ “สมบัติของชาติ” ที่เป็นมรดกตกทอดมาจากบรรพชน สมควรที่ชนรุ่นหลังจะต้องอนุรักษ์เอาไว้ตราบชั่วกาลนาน ศิลปกรรมของยุคอโยธยา-อยุธยาตามที่ปรากฏในงานของ น. ณ ปากน้ำ ถูกนำไปเสนอในฐานะมรดกของความเป็นชาติ ทั้งที่ในสมัยอโยธยา-อยุธยา ยังมิได้มีรัฐชาติแต่อย่างใด การทำลาย “มรดกของชาติ” มีจุดเริ่มต้นมาจากความไม่สนใจที่จะอนุรักษ์ ตามความเห็นของ น. ณ ปากน้ำ การละเลยไม่สนใจในเรื่องเหล่านี้มีสาเหตุเบื้องต้นจากความเปลี่ยนแปลงอำนาจทางการเมือง ดังที่เขาแสดงทัศนะไว้ในบทความเรื่อง “นิทรรศการความวิบัติของศิลปตามวัด” ตีพิมพ์เผยแพร่ครั้งแรกในนิตยสารชาวกรุง เดือนธันวาคม พ.ศ. 2515 มีใจความสำคัญดังนี้

> *ข้าพเจ้าเคยกล่าวไว้หลายหนแล้วว่า พระมหากษัตริย์สมัยก่อนท่านสร้างวัดก็โดยเอาเงินของแผ่นดินสร้าง ถือเป็นส่วนหนึ่งของราชการ วัดสำคัญเมื่อสร้างแล้วท่านยังคิดวางแผนไว้อย่างรัดกุมโดยมอบข้าวัดไว้ให้ และตั้งข้าราชการเป็นเจ้ากรมรักษา ดังเช่นวัดพระเชตุพน เมื่อพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลก ทรงสถาปนาบริบูรณ์แล้วก็ได้มอบข้าพระเป็นสำมะโนครัว 124 คน สักแขนขาถวายเป็นข้าพระแล้วตั้งหลวงพิทักษ์ชินสีห์ เจ้ากรม ขุนภักดีรสธรรม ปลัดกรม ควบคุมข้าพระและรักษาพระอาราม*
>
> *ล่วงเลยมาจนบัดนี้สมัยประชาธิปไตย เราแย่งอำนาจจากษัตริย์มาปกครองกันเอง แต่ไม่เหลียวแลดูวัด ปล่อยให้พระท่านดูแล วัดใดได้พระดีก็ดีไป วัดใดเคราะห์ร้ายก็ปั่นปี้ไปทั้งวัดไม่มีใครรับผิดชอบ แม้กระทั่งสังฆสภา*
>
> *ถึงเวลาแล้วหรือยังที่รัฐบาลหรือเทศบาล จะหันมาสอดส่องทะนุบำรุงรักษาวัดโดยถือว่าเป็นหน้าที่ของราชการบ้านเมืองโดยตรง ดังเช่นในสมัยสมบูรณาญาสิทธิราชย์ท่านปฏิบัติกัน*
>
> *เมื่อบรรพบุรุษท่านสร้างวัดขึ้นมา เราลูกหลานจะต้องถือเป็นหน้าที่โดยตรง คือช่วยกันบำรุงรักษาและรับผิดชอบ มิใช่โยนกลองไปให้พระสงฆ์องค์เจ้าท่าน การ*

รับผิดชอบดูแลรักษาสมบัติของชาติ ย่อมแสดงคุณค่าของเกียรติยศความเป็นมนุษย์โดยตรง (น. ณ ปากน้ำ 2518:28-29)

ทั้ง ๆ ที่ช่วงหลังเปลี่ยนแปลงการปกครอง พ.ศ. 2475 ได้มีการรื้อฟื้นและก่อตั้งกรมศิลปากรขึ้นใหม่ภายหลังจากที่เคยยกเลิกไปแล้วในสมัยสมบูรณาญาสิทธิราชย์ กฎหมายเกี่ยวกับการอนุรักษ์โบราณสถานและศิลปวัตถุฉบับแรก ๆ ก็บัญญัติออกในช่วงเวลาดังกล่าวนี้ ถึงจะมีปัญหาอยู่มาก แต่รัฐบาลชุดจอมพล ป. พิบูลสงคราม หรือแม้แต่จอมพลสฤษดิ์ ธนะรัชต์ ก็กล่าวได้ว่าให้ความสำคัญกับการอนุรักษ์โบราณสถานพอสมควร ดังปรากฏในโครงการอนุรักษ์และปรับปรุงผังเมืองในช่วงเวลาทั้งสองรัฐบาล เพียงแต่แนวคิดและวัตถุประสงค์ในการอนุรักษ์ของแต่ละรัฐบาลมีความแตกต่างกัน (เกื้อกูล ยืนยงอนันต์ 2529 ; ขจรจบ กุสุมาวลี 2542)

อันที่จริง น. ณ ปากน้ำ ได้แสดงความชื่นชมการบูรณะเกาะเมืองอยุธยาในสมัยจอมพล ป. พิบูลสงคราม เมื่อคราวเตรียมฉลองครบกึ่งพุทธกาลพ.ศ. 2500 แนวคิดทางชาตินิยมของรัฐบาลจอมพล ป. พิบูลสงคราม เองก็มีส่วนกระตุ้นให้เกิดการมองศิลปกรรมอยุธยาในฐานะตัวแทนความเป็นชาติไทยในอดีตที่หลงเหลือตกทอดมาถึงยุคปัจจุบัน แต่แนวคิดชาตินิยมของจอมพล ป. พิบูลสงครามในเรื่องนี้ให้ผลในด้านกลับ เพราะโดยองค์ความรู้ต่อรูปแบบและประวัติของศิลปกรรมอยุธยาในยุคหลัง 2490 มีแนวโน้มที่ก่อให้เกิดการมองแบบรวมศูนย์ไปที่สถาบันพระมหากษัตริย์ อันเนื่องมาจากความพยายามในการรื้อฟื้นรูปแบบจารีตในศิลปกรรมและสถาปัตยกรรมไทย (ชาตรี ประกิตนนทการ 2547: 448-462)

สิ่งที่กล่าวได้ว่าเป็นความสำเร็จของรัฐบาลจอมพล ป. พิบูลสงคราม ที่มีต่อแนวคิดเกี่ยวกับศิลปกรรมก็คือการสร้างพื้นที่ประวัติศาสตร์ให้กับชนชาติไทย เมื่อถามว่าใครเป็นเจ้าของศิลปกรรมของชาติเหล่านั้น คำตอบร่วมสมัยของรัฐบาลจอมพล ป. พิบูลสงคราม จนถึงสมัย น. ณ ปากน้ำ ก็คือชนชาติไทย น. ณ ปากน้ำนำเอาแนวคิดของหลวงวิจิตรวาทการและจอมพล ป. พิบูลสงคราม ในประเด็นที่ว่า ชนชาติไทยเดิมมิได้หมายถึงเฉพาะชนเชื้อชาติไทย หากแต่ชนชาติอื่น ๆ เช่น ลาว มอญ เขมร พม่า ญวน แต้จิ๋ว อัสสัม ยูนนาน ฯลฯ ก็ล้วนแต่มีความเป็นไทย (ดูรายละเอียดใน สายชล สัตยานุรักษ์ 2545; 2556) ตัวอย่างเช่นที่เขาเขียนไว้ใน “เรื่องของพระเจ้าอู่ทอง” ว่า

> *ประโยชน์ที่จะได้จากการชำระสะสางประวัติศาสตร์ด้วยวิธีดังกล่าวนี้ จึงมีค่าอย่างมหาศาลแก่ประเทศชาติ ในขณะเดียวกันเราอาจจะขจัดปัญหาการแบ่งแยกเชื้อชาติต่าง ๆ ระหว่างคนไทยด้วยกัน เพราะเมื่อต่างก็รู้ต้นทุนเดิมว่า ชาติพันธุ์เดิมของเราเป็นไทยด้วยกันทั้งนั้น การร่วมมือทางจิตใจทางวัฒนธรรมตลอดจนการร่วมแรงสร้างสรรค์ของเราให้ไพบูลย์วัฒนาถาวรสืบไป จึงย่อมจะมีความหมายยิ่งขึ้น* (น. ณ ปากน้ำ 2509:258-259)

เมื่อมีการเสนอว่า สุวรรณภูมิจนถึงทวารวดีเป็นดินแดนของชนชาติมอญ น. ณ ปากน้ำ จึงพยายามโต้แย้ง และเสนอความเห็นที่ไม่เป็นที่ยอมรับนักว่า ชนชาติผู้เป็นเจ้าของอารยธรรมสุวรรณภูมิ-ทวารวดีนั้นหาใช่ใครอื่นไม่ คือ ชนชาติไทยนี่แหล่ะ จากชนชาติที่เพิ่งมีตัวตนเริ่มปรากฏตัวขึ้นในประวัติศาสตร์ช่วงสมัยรัฐบาลจอมพล ป. พิบูลสงคราม สนองตอบต่อนโยบายสร้างชาติ หลังเปลี่ยนแปลงการปกครองก็มีพื้นที่ในประวัติศาสตร์ศิลปกรรม

เพียงแต่ครั้งสมัย น. ณ ปากน้ำ กำลังผลิตผลงานอยู่นั้น เป็นช่วงเวลาที่สิ้นสุดยุคสมัยของรัฐบาลคณะราษฎรไปเป็นเวลานานแล้ว รัฐบาลสมัย น. ณ ปากน้ำ เป็นรัฐบาลจอมพลถนอม กิติขจร ที่สืบอำนาจมาจากจอมพลสฤษดิ์ธนะรัชต์ แนวคิดชาตินิยมแบบจอมพล ป. พิบูลสงคราม จึงหายไปจากพื้นที่สาธารณะในเวลานั้น จะโดยรู้ตัวหรือไม่ ผู้ซึ่งมีบทบาทรื้อฟื้นแนวคิดดังกล่าวในด้านความคิดต่อศิลปกรรมของชาติคนหนึ่งก็คือ น. ณ ปากน้ำ โดยมุ่งเน้นชี้ให้เห็นที่ตัวรูปแบบศิลปกรรมที่สัมพันธ์กับประวัติศาสตร์เพื่อชี้ให้เห็นถึงความเก่าแก่ของศิลปกรรมไทย ด้วยสำนวนภาษาที่คล้ายคลึงกับรัฐบาลจอมพล ป. พิบูลสงคราม ดังเช่นข้อเรียกร้องที่ว่า

> *“ขอให้เราผู้เป็นไทยจงมีกำลังใจแข็งแรงพอที่จะรักษาวัฒนธรรมของเราไว้ให้จงได้ จงพยายามที่จะแสดงให้โลกเห็นว่าเราเป็นชาติเก่าแก่โดยมีหลักฐาน ไม่ใช่โม้เล่น”*
> (น. ณ ปากน้ำ, 2513: ไม่ระบุเลขหน้า)

จากจุดเริ่มต้นที่ถือเป็นความพยายามในการเปลี่ยนประวัติศาสตร์ จนนำมาสู่การเสนอยุคทางประวัติศาสตร์ใหม่ขึ้นมาอย่างอโยธยาศรีรามเทพนคร แต่เนื่องจากอิทธิพลลัทธิชาตินิยมที่มีในสังคมมาตั้งแต่สมัยรัฐบาลจอมพล ป. พิบูลสงคราม ประกอบการมีใจรักในด้านการอนุรักษ์ศิลปกรรมโบราณ เมื่อเห็นโบราณสถานถูกทิ้งร้าง ถูกลักลอบขโมย ถูกทำลายกะเทาะเสียหาย ทำให้ น. ณ ปากน้ำ หันไปหยิบใช้พลังของความคิดเรื่องชาติ-ชาตินิยม เพื่อเหตุผลของการอนุรักษ์และปกปักรักษาโบราณสถานโบราณวัตถุ

> *...น่าเสียดายที่ทางราชการเราไม่รู้ค่าถึงสิ่งเหล่านี้ จึงไม่มีใครเหลียวแล ต่างก็ปล่อยตามบุญตามกรรม เห็นแล้วน้ำตาไหล สมบัติอันยิ่งใหญ่ของชาติ เขายังปล่อยให้จมอยู่ในป่าทึบ พวกโจรใจบาปหยาบช้าพากันทะลุทะลวงอยู่ทุกวี่ทุกวัน น้ำหน้าอย่างคนในปัจจุบันนี้จะสร้างวัดให้สวยงามเท่าวัดมเหยงคณ์ รับรองว่าไม่ได้อย่างเด็ดขาด ทำไมหนอเราจึงไม่มีคนเหลียวแลกันเสียเลย*
>
> *เมื่อเดินกลับ ผ่านวัดกุฎีดาวก็ต้องน้ำตาตก ชาติไทยเราช่างป่าเถื่อนไร้อารยธรรมถึงปานนี้ สักเมื่อไรเราจึงจะมีผู้มีบุญรู้ค่าในศิลปวัตถุ ยื่นมือเข้ามาโอบอุ้มทะนุถนอมศิลปะอันล้ำค่าของชาติเช่นนี้ เราจะต้องรอ... รอไปจนกว่าป่าจะเข้ามาถล่มวัดให้พินาศพังภินท์เป็นเศษอิฐไปเสียทั้งวัดกระนั้นหรือ*
>
> *อยากจะแปลงร่างเป็นทหารอยุธยาโบราณ จับดาบวิ่งเข้าห้ำหั่นฟันมันเสียให้ระยำยับไปทั้งเมือง ทั้ง ๆ ที่มีกรมกองรับผิดชอบ แต่ไม่มีใครเอาใจใส่ ไม่มีใครเสนอต่อรัฐบาลถึงความสำคัญในสิ่งเหล่านี้ อยุธยาเรามีสมบัติมหาศาลเหลือคณานับ... แต่ผู้มีหน้าที่เอาใจใส่ดูแลกลับเฉยเมย ไม่ยอมกระทำการใด ๆ กันเลย นอกจากนั่งจมอยู่กับเก้าอี้ ขอให้คนไทยทั้งชาติจงได้รับรู้ถึงความเลวร้ายอันนี้ด้วยเถิด... ขอกราบไหว้และวิงวอนสิ่งศักดิ์สิทธิ์ พระสยามเทวาธิราช และเทวดาทุกชั้นฟ้าจงช่วยดลใจให้ท่านผู้ใหญ่และผู้มีหน้าที่ของบ้านเมืองจงได้เห็นความจำเป็นอันนี้”* (น. ณ ปากน้ำ 2540ก:258-259)

“ศิลปินแห่งชาติ” กับ “ศิลปะประจำชาติ” ในพื้นที่ประวัติศาสตร์ยุคใหม่

การเน้นชาตินิยมความเป็นไทยเพื่อกระตุ้นให้เกิดสำนึกการอนุรักษ์ ท่ามกลางการพัฒนาสู่ความทันสมัยซึ่งมีแผนพัฒนาเศรษฐกิจและสังคมแห่งชาติรองรับเป็นแผนแม่แบบอยู่ในขณะนั้น ประกอบกับเป็นยุคสงครามเย็น รัฐบาลไทยอยู่ข้างฝ่ายสหรัฐอเมริกาและโลกเสรีนิยม ทำสงครามต่อต้านและปราบปรามขบวนการคอมมิวนิสต์ การร่วมมือกับสหรัฐกระทั่งให้ฐานทัพสหรัฐมาตั้งปฏิบัติการเพื่อโจมตีขบวนการคอมมิวนิสต์ในประเทศเพื่อนบ้านอย่างเวียดนามและลาว ส่งผลต่อการหลั่งไหลเข้ามาของอิทธิพลวัฒนธรรมตะวันตกและโลกเสรี

ชาติและความเป็นไทยที่ปลูกฝังผ่านสำนึกรักในศิลปโบราณสถานและโบราณวัตถุ ที่แต่เดิมมุ่งเน้นการรวมศูนย์อำนาจที่ส่วนกลางก็เปลี่ยนมาเน้นชาติที่ท้องถิ่น เพราะตลอดช่วงที่มีการนำเสนออยุธยาในฐานะมรดกของความเป็นชาตินั้น แต่กับอยุธยาตามสภาพที่เป็นจริงในท้องถิ่นกลับพบว่ายังถูกละเลยปล่อยทิ้งร้าง ประกอบกับเป็นช่วงที่เริ่มปรากฏความพยายามดึงเอาพลังของท้องถิ่นออกมาต้านอิทธิพลของตะวันตก (จักรวรรดินิยม) โดยที่ไม่ได้เห็นด้วยกับแนวคิดลัทธิคอมมิวนิสต์ ภายใต้บริบทดังกล่าวนี้ ศิลปะซึ่งเคยมีแง่มุมเกี่ยวข้องกับความเป็นสากล ก็กลับเป็นแรงผลักดันให้เกิดแนวคิดเรื่องความพิเศษแตกต่างของคนไทยโดยเปรียบเทียบกับวัฒนธรรมต่างถิ่นที่เข้ามา ซึ่งได้รับการนิยามว่าเป็นแบบสากลนิยม จากจุดนี้ “ศิลปะไทย” กลายเป็นสิ่งอยู่ตรงข้ามกับ “ศิลปะสากล” และ “ศิลปะสากล” ก็ถูกกำหนดนิยามว่าเป็นอันเดียวกับ “ศิลปะตะวันตก” ทั้ง ๆ ที่มาแต่เดิมของ “ศิลปะไทย” ที่อ้างถึงอยู่นั้น มาจากการผสมผสานกับอิทธิพลต่างชาติมาก่อนทั้งสิ้น ในความเป็นจริงมีการผสมผสาน การรับอิทธิพลจากภายนอก แต่บางยุคก็มีการเน้นความเป็นไทยแท้ อย่างไรก็ตาม ในการผสมผสานก็อาจนำไปสู่การเกิดลักษณะเฉพาะ (อันใหม่) ขึ้นมาก็ได้ คือไม่เหมือนใครเลย

> *เพราะว่าประชาชาติในโลกนี้มีมากมาย ผิดแผก พันธุ์เชื้อชาติและศาสนารสนิยมของศิลปจึงแตกต่างกันไป แต่ละท้องถิ่น ศิลปะจึงแปลกหูแปลกตามากเหลือคณนา ถึงกระนั้นใช่ว่าคนแต่ละเชื้อชาติจะสัมผัสไม่ได้ ก็หามิได้ ด้วยต่างก็มีจุดหมายปลายทางอยู่ที่การรจนาในแง่ความงามทั้งสิ้น เฉกเช่นดอกไม้ประจำชาติต่าง ๆ รูปร่างสีสันไม่เหมือนกัน ใครดูย่อมรู้ว่างาม เพียงแต่ว่ามันงามไปคนละทางเท่านั้น*
>
> *ศิลปะประจำเชื้อชาติของแต่ละท้องถิ่น จึงเป็นสิ่งจำเป็น แม้ว่าปัจจุบันนี้ผู้หลงใหลต่อวัฒนธรรมร่วมที่เรียกว่าสากล จะพยายามมอมหน้าประเทศของตนให้เป็นไปในแบบสากลนั้นด้วย ซึ่งก็เป็นเรื่องอันน่าสงสาร เพราะว่าถึงอย่างไรภูมิธรรมขนบประเพณี และความต้องการจากส่วนลึกของจิตใจย่อจะไม่เหมือนกันเลย ศิลปจึงเป็นแบบสากลไม่ได้ แม้ว่าต่อไปนี้เบื้องหน้ามนุษย์เจริญถึงขนาดมีรัฐบาลสากลอันเป็นรัฐบาลร่วมเพียงรัฐบาลเดียว ก็เป็นการยากที่จะปลุกปั้นศิลปให้เป็นสากล เว้นแต่พวกสมัยใหม่ซึ่งหลงละเมอเพ้อพกไปกับสิ่งเย้ายวนของอารยธรรมตะวันตก และดูถูกเหยียดหยามต่อภูมิธรรมของบรรพบุรุษตนเท่านั้น ชนประเภทนี้มีอยู่ทั่วไปทุกหนทุกแห่ง และเป็นเพียงชนส่วนน้อยที่ประพฤติตนเสมือนต้นผักตบอันลอยไปตามกระแสธารของอารยธรรมที่เขาเรียกกันว่าสมัยใหม่ ย่อมไม่อาจจะสถาปนาความคิดอันเลื่อนลอยเหล่านั้นให้เป็นจริงขึ้นมาได้ และการที่จะดำรงให้สถาพรตลอดไปก็ยิ่งไม่มีทาง*

เป็นไปได้ เว้นแต่จะทำให้มันซู่ซ่าขึ้นมา บางยุคบางสมัยที่ผู้คนเกิดความเห่อคลั่งไคล้อย่างลืมตัวเท่านั้น ผลที่สุดก็จะมีการสำรวจตัวเองกันเสียที และเมื่อนั้นจึงจะมีผู้ค้นพบว่ามันเป็นสิ่งทุเรศทุรังเต็มทน เพราะว่าชนที่ไม่มีชาติ ไม่มีวัฒนธรรม ศิลปกรรมเป็นของตนเองนั้นย่อมไม่ต่างอะไรกับคนพเนจร ปราศจากศักดิ์ศรีในชาติตระกูลของตนนั่นแหล่ะ (น. ณ ปากน้ำ 2513: ไม่ระบุเลขหน้า)

เมื่อมีมุมมองต่อศิลปะและสังคมแบบนี้ น. ณ ปากน้ำ จึงเสนอหนทางสำหรับแก้ไขปัญหา ด้วยวิธีการ “ปฏิรูป” โดยเฉพาะอย่างยิ่ง “การปฏิรูปศิลปะ” โดยมีจุดมุ่งหมายเพื่อทำให้ “ศิลปะสากล” ในสังคมไทย ได้มีชุดคำอธิบายในแง่ที่เป็น “ศิลปะไทย” โดยสมบูรณ์ ผ่านการรื้อฟื้นเอกลักษณ์ดั้งเดิม (น. ณ ปากน้ำ 2550: 389-398) แนวคิดทางชาตินิยมในลักษณะดังกล่าวนี้ ก็เป็นแนวคิดทางชาตินิยมอย่างเดียวกับที่มีอิทธิพลต่อขบวนการนักศึกษาสมัย 14 ตุลาคม พ.ศ.2516 ด้วย (นิธิ เอียวศรีวงศ์ 2538ข: 178-182) แม้ว่า น. ณ ปากน้ำ จะไม่ได้รับการยกย่องจากขบวนการนักศึกษา14 ตุลาคม พ.ศ. 2516 อีกทั้ง น. ณ ปากน้ำ ก็ไม่ได้แสดงตัวเป็นฝ่ายปัญญาชนหัวก้าวหน้าก็ตาม

ศิลปะโบราณซึ่งแต่เดิมมีที่มาจากแรงบันดาลใจของความเชื่อทางศาสนา ถูกบดบังด้วยความคิดเรื่อง “ชาติ” ที่ถูกสร้างขึ้นใหม่ภายหลัง อีกทั้งแรงบันดาลใจของผู้สร้างผลงานที่มีที่มาจากศรัทธา ก็ยังไม่ทราบแน่ชัดว่า มีสำนึกคิดแบบ “ปัจเจกชนนิยม” เหมือนอย่างศิลปินที่เรารู้จักและนำเอาไปเป็นมาตรฐานให้กับผลงานสร้างสรรค์ในอดีตนั้นหรือไม่ มากน้อย เพียงใด นอกจากนั้นยังเป็นแรงบันดาลที่ต้องการยกย่องผู้นำหรือวีรบุรุษทางวัฒนธรรมที่สืบเนื่องมาจากคติความเชื่อดั้งเดิมอีกด้วย

การแสดงบทบาทเป็นผู้มีใจรักและหวงแหนในศิลปะโบราณ มีผลงานทั้งในรูปข้อเขียนและงานศิลปะในสาขาจิตรกรรมโดยตรง โดยเฉพาะในด้านการเป็นนักคิดนักเขียนที่แสดงความคิดเห็นเพื่อก่อรูปความคิดเกี่ยวกับ “ศิลปะไทย” ขึ้นมา ควบคู่กับปัญญาชนท่านอื่นๆ ในยุคเดียวกับ เช่น ศิลป์ พีระศรี หม่อมราชวงศ์คึกฤทธิ์ ปราโมช พระยาอนุมานราชธน หม่อมเจ้าสุภัทรดิศ ดิศกุล มานิต วัลลิโภดม สุลักษณ์ ศิวรักษ์ อังคาร กัลป์ยาณพงศ์ ฯลฯ การสร้างเส้นแบ่งชัดว่าอะไรคือ “ศิลปะไทย” อะไรคือ “ศิลปะสากล” “ศิลปะไทย” นั้นตั้งอยู่บนฐานการเปรียบเทียบเป็นคู่ตรงข้ามกับ “ศิลปะแบบตะวันตก” เป็นสิ่งที่ปัญญาชนนักวิชาการด้านศิลปะไทยในยุคสมัยเดียวกับ น. ณ ปากน้ำ ประสบความสำเร็จและส่งต่ออิทธิพลทางความคิดมายังสมัยต่อมา

เมื่อถามว่าเป็นศิลปะตะวันตกในช่วงใด ที่เป็นคู่ตรงข้ามกับ “ศิลปะไทย” ในเมื่อ “ศิลปะไทย” ก็ได้รับอิทธิพลตะวันตก อย่างในอยุธยาก็จะเห็นอิทธิพลรูปแบบการสร้างสรรค์แบบตะวันตกอยู่มากในสมัยรัชกาลสมเด็จพระนารายณ์จนตลอดสมัยอยุธยาตอนปลาย หลังการปฏิวัติ ค.ศ. 1688 ก็ยังปรากฏอิทธิพลตะวันตก แนวทางของ น. ณ ปากน้ำ เสนอก็คือว่าเป็นศิลปะตะวันตกในช่วงสงครามเย็นนี้เอง ที่มีผลกระทบต่อศิลปะไทย มิได้ย้อนกลับไปถึงสมัยอยุธยา เพราะมิได้ผสมผสานเข้ากับท้องถิ่นอย่างลงตัวเหมือนในอดีต จึงนับว่า น. ณ ปากน้ำ แสดงความไม่เห็นด้วยกับรัฐบาลเผด็จการทหารที่สนับสนุนสหรัฐอเมริกาทำสงครามเวียดนาม จนเป็นเหตุให้ศิลปวัฒนธรรมแบบตะวันตกหลั่งไหลเข้ามาทำลายศิลปวัฒนธรรมเดิมของไทยไปเป็นอันมาก การสร้างคำนิยามว่าด้วย “ศิลปะไทย” ขึ้นมาใช้ทั้งในงานของตนและเสนอผ่านประเด็นการอนุรักษ์ก็ไม่ใช่เรื่องแปลกประหลาดอันใด ที่ น. ณ ปากน้ำ จะได้รับการเสนอชื่อให้เป็น “ศิลปินแห่งชาติ” เมื่อปี พ.ศ. 2535 เมื่ออายุล่วงเข้าสู่วัยชราแล้ว

แต่ “ศิลปินแห่งชาติ” เช่น น. ณ ปากน้ำ ก็เช่นเดียวกับนักคิดปัญญาชนท่านอื่น ๆ ที่ไม่ใช่ผู้สืบสานเอกลักษณ์ความเป็นไทยเท่านั้น หากแต่ยังกล่าวได้ว่า มีบทบาทเป็นผู้สร้างและกำหนดนิยามให้ความสำคัญกับศิลปะและสถาปัตยกรรมโบราณในฐานะ “ศิลปะไทย” อันถือเป็นเสาหลักหนึ่งที่แสดงออกถึงวัฒนธรรมอันเป็นเอกลักษณ์เฉพาะ จนนำมาสู่การกำหนดนิยามความหมายว่าอะไรคือ “ศิลปะประจำชาติ” ของไทย นั่นคือภาระหน้าที่ของผู้ที่สมควรได้รับการยกย่องในฐานะ “ศิลปินแห่งชาติ”และไม่ใช่แต่เพียงผู้อนุรักษ์ของเดิม เพราะเราจะเห็นได้ว่ามีการสร้างนิยามใหม่ให้กับศิลปะเก่า จนมีผลทำให้ศิลปะเก่านั้นมีความหมายเป็นอย่างใหม่ขึ้นมาแทน นิยามความเป็นศิลปะไทยในฐานะ “ศิลปะประจำชาติ” กระทำขึ้นภายใต้ความรู้สึกรักและหวงแหนมรดกบรรพชน โดยที่ละเลยสภาพความหลากหลายของศิลปะในสังคมอดีต ที่สร้างสรรค์ขึ้นจากการมีปฏิสัมพันธ์กับต่างชาติและเพื่อนบ้าน เช่น เขมร พม่า ลาว พุกาม มลายู จีน เปอร์เซีย ยุโรป ฯลฯ เพราะสังคมอดีตกรุงศรีอยุธยานั้นเป็นสังคมนานาชาติที่เปิดรับการเข้ามาของต่างชาติ แตกต่างจากรัฐชาติสมัยใหม่ที่ต้องการเอกลักษณ์เฉพาะในแบบฉบับที่ไม่เหมือนใคร

บทสรุปและข้อเสนอแนะ

น่าสังเกตว่าในงานสร้างสรรค์ น. ณ ปากน้ำ ไม่ค่อยได้สร้างงานตามแบบแนวคิดศิลปะไทยประเพณี หากแต่ได้ริเริ่มผลิตงานตามแบบลัทธิอิมเพรสชั่นนิสม์ นับเป็นการบุกเบิกการสร้างงานจิตรกรรมไทยตามแนวสากล ซึ่งเป็นงานที่ได้รับยกย่องในฐานะศิลปินแห่งชาติ สาขาจิตรกรรม เมื่อวิเคราะห์โดยทั่วไปแล้วท่านมีบุคลิกสองอย่างอยู่ในตัวเอง กล่าวคือมีทั้งงานสร้างสรรค์แบบเก่าและแบบใหม่ควบคู่กันซึ่งเป็นลักษณะพิเศษของ น. ณ ปากน้ำ

การชี้ให้เห็นความสำคัญของศิลปกรรมในฐานะหลักฐานทางประวัติศาสตร์ อาจจะเป็นการเพียงพอต่อการศึกษาค้นคว้าวิจัย แต่ไม่อาจหยุดอยู่เพียงนั้นได้ เมื่อต้องการปลูกจิตสำนึกให้เกิดความรักความหวงแหนศิลปกรรมเหล่านั้นในฐานะ “มรดก” จุดนี้ทำให้เห็นพลังของความคิดทางชาตินิยมที่มามีอิทธิพลต่อการกำหนดนิยามและการให้ความสำคัญแก่ศิลปกรรมโบราณ เพราะความคิดเรื่องชาติมีแนวโน้มที่จะนำเอาไปใช้อธิบายอดีตที่ยาวนาน

น. ณ ปากน้ำ ผู้ซึ่งมีพื้นฐานมาทางศิลปิน เมื่อมาเขียนงานสำคัญทางประวัติศาสตร์ศิลปะและโบราณคดีชิ้นสำคัญ โดยมีอยุธยาเป็นสนามการวิจัย (Field work) ภายหลังได้ขยายออกไปเป็นการสำรวจตรวจค้นจนทั่วภาคกลางของประเทศ เขาไม่เห็นด้วยกับมุมมอง “ศิลปะอู่ทอง” เพราะมีมุมมองต่อประวัติศาสตร์ช่วงพุทธศตวรรษที่ 19 ร่นขึ้นไป แตกต่างจากกลุ่มนักโบราณคดีที่ให้กำเนิดการนิยามศิลปะสกุลหนึ่งว่า “ศิลปะอู่ทอง”

ตรงนี้ น. ณ ปากน้ำ เขียนเน้นย้ำไว้ในงานหลายชิ้นว่า สำหรับเขาแล้วศิลปะอู่ทองไม่มี ที่มีนั้นได้แก่ “ศิลปะแบบอโยธยา-สุพรรณภูมิ” หรือ “ศิลปะอโยธยา” แต่ก็นั่นแหล่ะเรื่องนี้ก็ยังเป็นที่ถกเถียงกันได้ เพราะขึ้นอยู่กับความเชื่อถือที่มีต่ออโยธยาศรีรามเทพนครอีกต่อหนึ่ง ผู้ที่เห็นว่ากรุงศรีอยุธยาเริ่มต้นที่รัชกาลสมเด็จพระรามาธิบดีที่ 1 ก็จะเห็นว่า “ศิลปะอู่ทอง” มีอยู่จริง และนัยทางตรงข้ามก็จะเห็นว่า ไม่มี “ศิลปะอโยธยา” ไปในขณะเดียวกัน

แท้จริงกรุงศรีอยุธยาเริ่มต้นเมื่อไหร่กันแน่ อยุธยาสืบเนื่องมาจากอโยธยา พระเจ้าอู่ทองผู้สถาปนาพระนครศรีอยุธยานั้นทรงเป็นใคร เสด็จมาจากที่ใด และทำไมถึงต้องมาสถาปนาพระนครใหม่ อโยธยาเป็น

ช่วงเวลาเดียวกับอยุธยาตอนต้น หรือเป็นช่วงสมัยเดียวกับสมัยลพบุรี จะอธิบายอิทธิพลของเขมรพระนครในแถบภาคกลางช่วงพุทธศตวรรษที่ 17-18 ตามที่มีหลักฐานศิลปกรรมปรากฏอยู่หลายแห่งนั้นได้อย่างไร ถึงแม้ว่างานศึกษาและถกเถียงในประเด็นเรื่องเหล่านี้ จะยังคงมีกระทำอยู่อย่างต่อเนื่องมาจนปัจจุบัน แต่ก็กลับยังไม่มีงานค้นคว้าวิจัยที่จะตอบคำถามเหล่านี้ได้อย่างแน่ชัดแต่ประการใด แม้ว่าประเด็นคำถามต่าง ๆ ข้างต้น จะยังคงเป็นประเด็นสำคัญสำหรับมุมมองประวัติศาสตร์ที่ต้องการสืบหาจุดเริ่มต้นของประวัติศาสตร์อยู่ก็ตาม

ในช่วงที่ผลิตงานทางด้านประวัติศาสตร์ศิลปะและโบราณคดี น. ณ ปากน้ำ เช่นเดียวกับมานิต วัลลิโภดม และ ศรีศักร วัลลิโภดม แต่เดิมต่างก็ประสบความสำเร็จในการเสนอภาพประวัติศาสตร์ใหม่ขึ้นมา แต่สุดท้ายก็หนีไม่พ้นต้องหันกลับไปพึ่งพลังของความคิดเรื่องชาติ-ชาตินิยม เพื่อการอนุรักษ์มรดกทางศิลปกรรม อย่างไรก็ตาม ก็ถือได้ว่าเป็นผู้สร้างคุณูปการอย่างใหญ่หลวงให้กับวงการประวัติศาสตร์ศิลปะและโบราณคดี

ผลงานชิ้นสำคัญเช่น “ห้าเดือนกลางซากอิฐปูนที่อยุธยา” “เที่ยวเมืองศิลปอู่ทอง” “ความเป็นมาของสถูปเจดีย์ในสยามประเทศ” “ศิลปบนใบเสมา” “ศิลปของพระพุทธรูป” ฯลฯ ล้วนยังเป็นผลงานคลาสสิคที่ผู้สนใจประวัติศาสตร์ศิลปะและโบราณคดีจะต้องอ่านทั้งสิ้น ส่วนจะเห็นด้วยไม่เห็นด้วยอย่างไร เป็นอีกเรื่องหนึ่ง อย่างน้อยผู้อ่านในชั้นหลังก็จะได้ประโยชน์จากข้อมูลที่นำเสนอนั้นได้ดีทีเดียว

สุดท้ายก็มาถึงคำถามร่วมสมัยที่ว่า เราสามารถจะแลเห็นคุณค่าความสำคัญของศิลปกรรมโบราณที่นอกเหนือจากสายตาแบบนักชาตินิยมได้หรือไม่ ประวัติของโบราณสถานที่ต่าง ๆ ก็เพียงพอที่บอกเราได้หรือไม่ ว่าตลอดระยะเวลาที่ผ่านมาที่สิ่งสำคัญเหล่านั้น ได้รับการปกปักรักษาและดูแลจากนักชาตินิยมทั้งหลายนั้นเป็นอย่างไร ชาตินิยมเปิดโอกาสให้เกิดการสร้างสรรค์หรือทำลายศิลปกรรมโบราณกันแน่ เพราะภายใต้นิยามความเป็นชาติที่มุ่งเน้นชนชาติไทยเป็นศูนย์กลาง ย่อมขัดแย้งกับสภาพความเป็นจริงของสังคมที่ประกอบด้วยกลุ่มชนหลากหลาย

ความเชื่อผิด ๆ เกี่ยวกับความเป็นชาติที่แสดงออกผ่านศิลปกรรมโบราณ ส่งผลให้เกิดแนวโน้มสนับสนุนการรวมศูนย์อำนาจ การฉกชิงเอาทรัพยากรของท้องถิ่น มาเป็นของส่วนกลางในนามชาติ การบดบังบทบาทของกลุ่มชาติพันธุ์และสภาพความหลากหลายของสังคมวัฒนธรรม ภายใต้คำจำกัดความและนิยามของ “ศิลปะไทย” ที่เป็นส่วนหนึ่งของการสร้างอัตลักษณ์ความเป็นไทย ส่งเสริมให้เกิดความเข้าใจต่อศิลปะที่ถูกผลิตขึ้นในยุคก่อนมีรัฐชาติไทยอยู่หรือ

ตั้งแต่สมัยสมบูรณาญาสิทธิราชย์เป็นต้นมา มีนักคิดนักวิชาการและปัญญาชนหลายคนสร้างและปรับเปลี่ยนความหมายของ “ศิลปะแห่งชาติ” ซึ่ง น. ณ ปากน้ำ เป็นคนหนึ่งที่มีบทบาทอย่างโดดเด่น ผลงานของท่านแสดงให้เห็นพลังในการปรับเปลี่ยนความหมายของ “ศิลปะแห่งชาติ” ไปในทางที่ให้ความสำคัญแก่คนในวงกว้าง ซึ่งควรจะได้รับความสนใจและศึกษาเพิ่มเติมต่อไปในอนาคต

เอกสารอ้างอิง

กำพล จำปาพันธ์. 2558. *คชายุทธ์-พุทธ์ชาติ์:ยุทธหัตถีและสงครามบนหลังช้างในประวัติศาสตร์ศรีลังกา อุษาคเนย์ และสยาม*. พิษณุโลก : สถานอารยธรรมศึกษาโขง-สาละวิน มหาวิทยาลัยนเรศวร.

ธิดา สาระยา. 2554.*ประวัติศาสตร์มหาสมุทรอินเดีย*. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์เมืองโบราณ.

ชาตรี ประกิตนนทการ. 2547. *การเมืองและสังคมในศิลปะสถาปัตยกรรมสยามสมัย ไทยประยุกต์ ชาตินิยม*. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์มติชน.

ที่รฤกเนื่องในการพระราชทานเพลิงศพ นายประยูร อุลุชาฎะ จ.ม. ศิลปินแห่งชาติ. 2544. กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์วัดมกุฏกษัตริยาราม.

นิธิ เอียวศรีวงศ์. 2538ก. “200 ปีของการศึกษาประวัติศาสตร์ไทยและทางข้างหน้า” ใน *กรุงแตก, พระเจ้าตากฯ และประวัติศาสตร์ไทย : ว่าด้วยประวัติศาสตร์และประวัติศาสตร์นิพนธ์.* กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์มติชน.

_____.2538ข.“ชาตินิยมในขบวนการประชาธิปไตย” ใน ชาติไทย, เมืองไทย, แบบเรียนและอนุสาวรีย์: ว่าด้วยวัฒนธรรม, รัฐ และรูปการจิตสำนึก. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์มติชน.

น. ณ ปากน้ำ (ประยูร อุลุชาฎะ). 2509. “ประวัติศาสตร์จากนิยายของชนเผ่าไทยโบราณ” ใน *เรื่องน่ารู้จากอดีต*. กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์ไทยสัมพันธ์.

_____. 2513. “กรรมวิธีในการรักษาศิลปโบราณ” ใน *ศิลปะรส*. กรุงเทพฯ: เกษมบรรณกิจ.

_____. 2514. *ศิลปกรรมในบางกอก. กรุงเทพฯ*: เกษมบรรณกิจ.

_____. 2515. *ศิลปะของพระพุทธรูป. กรุงเทพฯ*: สำนักพิมพ์โอเดียนสโตร์.

_____. 2516. *สถูปเจดีย์ในประเทศไทย. กรุงเทพฯ*: สำนักพิมพ์โอเดียนสโตร์.

_____. 2522. *ความสัมพันธ์ทางศิลป. กรุงเทพฯ*: เกษมบรรณกิจ.

_____. 2524. *ศิลปะบนใบเสมา*. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์เมืองโบราณ.

_____. 2529. *ความเป็นมาของสถูปเจดีย์ในสยามประเทศ*. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์เมืองโบราณ.

_____. 2533. *พุทธประติมากรรมในประเทศไทย*. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์เมืองโบราณ.

_____. 2537. *ศิลปะโบราณในสยาม. กรุงเทพฯ*: สำนักพิมพ์เมืองโบราณ.

_____. 2538. *สยามศิลปะ จิตรกรรม และสถูปเจดีย์. กรุงเทพฯ*: สำนักพิมพ์เมืองโบราณ.

_____. 2540ก. *ห้าเดือนกลางซากอิฐปูนที่อยุธยา*. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์เมืองโบราณ.

_____. 2540ข. *ศิลปกรรมแห่งอาณาจักรศรีอยุธยา. กรุงเทพฯ*: สำนักพิมพ์ต้นอ้อ.

_____. 2541. *สมุดภาพประวัติศาสตร์ศิลปะสยามประเทศ : ศิลปะก่อนกรุงศรีอยุธยา. กรุงเทพฯ*: สำนักพิมพ์เมืองโบราณ.

_____. 2542. *เที่ยวเมืองศิลปอู่ทอง*. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์ต้นอ้อ.

นิคม มูสิกะคามะ. 2513. “เรื่องของหนังสือ” ใน *ศิลปะรส*. กรุงเทพฯ: เกษมบรรณกิจ.

นิวัติ กองเพียร. (บก.). 2538. *ชีวิตและผลงานของประยูร อุลุชาฎะ*. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์มติชน.

ปรีชา อรชุนกะ กมล ฉายาวัฒนะ นิวัติ กองเพียร และกองบรรณาธิการนิตยสารสารคดี. 2531.*5 รอบ ประยูร อุลุชาฎะ รวบรวมข้อเขียนของประยูร อุลุชาฎะ*. กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์พิฆเณศ.

รุ่งโรจน์ ธรรมรุ่งเรือง. 2551. *ประวัติ แนวความคิด และวิธีค้นคว้าวิชาประวัติศาสตร์ศิลปะไทย*. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์เมืองโบราณ.

วิบูลย์ ลี้สุวรรณ. ไม่ระบุปีที่พิมพ์. *ชีวิตและงานของอาจารย์ประยูร อุลุชาฎะ.* กรุงเทพฯ: บริษัท เงินทุนหลักทรัพย์ ซิทก้า จำกัด (มหาชน).

ศรีศักร วัลลิโภดม. 2524. “กรุงอโยธยาศรีรามเทพนครในประวัติศาสตร์” ใน *ข้อขัดแย้งเกี่ยวกับประวัติศาสตร์ไทย*. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์เมืองโบราณ.

_____. 2538. “อาจารย์ยูรกับความเป็นนักโบราณคดี” ใน นิวัติ กองเพียร. (บก.). *ชีวิตและผลงานของประยูร อุลุชาฎะ*. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์มติชน.

สันติ เล็กสุขุม. 2550. *ศิลปะอยุธยา*. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์เมืองโบราณ.

สายชล สัตยานุรักษ์. 2545. *ความเปลี่ยนแปลงในการสร้าง “ชาติไทย” และ “ความเป็นไทย” โดยหลวงวิจิตรวาทการ.* กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์มติชน.

_____. 2556. *พระยาอนุมานราชธน : ปราชญ์สามัญชนผู้เนรมิตความเป็นไทย.* กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์มติชน.

โหราธิบดี, พระ. 2540. *พระราชพงศาวดารกรุงเก่าฉบับหลวงประเสริฐอักษรนิติ์*. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์ต้นฉบับ.

วงดนตรีคณะหนุ่มเสียงพิณ ตำบลบ้านเลือก อำเภอโพธาราม จังหวัดราชบุรี

MUSICAL ENSEMBLE OF NOOM SIANG PIN AT BAN LUEAK SUB-DISTRICT OF PHOTHARAM DISTRICT IN RATCHABURI

ณารญา สายน้ำใส*

ขำคม พรประสิทธิ์**

บทคัดย่อ

งานวิจัยเรื่อง “วงดนตรีคณะหนุ่มเสียงพิณตำบลบ้านเลือก อำเภอโพธาราม จังหวัดราชบุรี” มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาบริบทของวงดนตรีลักษณะเครื่องดนตรี วิธีการบรรเลง บทบาทหน้าที่ และบทเพลงใช้ระเบียบวิธีวิจัยเชิงคุณภาพจากการศึกษาพบว่า กลุ่มชาติพันธุ์ลาวเวียงที่อาศัยอยู่ ณ ตำบลบ้านเลือก อำเภอโพธาราม จังหวัดราชบุรี ได้อพยพจากเวียงจันทน์มาอาศัยอยู่ในประเทศไทยตั้งแต่ปี พ.ศ. 2322 นำวัฒนธรรมการบรรเลงที่มีแคนเป็นเครื่องดนตรีดำเนินทำนองหลักผสมกับพิณ ปัจจุบันมีการเปลี่ยนแปลงพัฒนาการโดยนำเครื่องดนตรีสากลมาร่วมบรรเลงในปัจจุบันมีวงดนตรีในพื้นที่จำนวน 2 คณะ คือ “หนุ่มเสียงพิณ” และ “พรพระศิวะ” เครื่องดนตรีในวงประกอบด้วย แคน พิณ กลองพื้นเมือง ฉิ่ง ฉาบเล็ก ฉาบใหญ่ แคนที่ใช้ทำจากไม้ซาง ลิ้นเป็นโลหะปรากฏทั้งแคน 7 และแคน 8 หุ่นของกลองพื้นเมืองทำจากไม้มูก (ไม้จามจุรี) ขึ้นหน้ากลองด้วยหนังทั้ง 2 ด้าน เครื่องดนตรีสากลที่ใช้ได้แก่แซกโซโฟน เบสกลองใหญ่และกลองชุดชาวลาวเวียงนิยมนำวงดนตรีดังกล่าวไปบรรเลงในงานประเพณีและงานบุญ ได้แก่ ประเพณีกินดอง ประเพณีอุปสมบท ประเพณีแห่ดอกไม้ฉลองสงกรานต์ประเพณีบุญเดือนสิบสองงานลอยกระทง เป็นต้น

ผลการวิจัยพบว่า คีตลักษณ์ของทำนองแคนในวงดนตรีคณะหนุ่มเสียงพิณ ส่วนใหญ่เป็นเพลงท่อนเดียว มีการซ้ำทำนองพบเพลงหลายท่อนเป็นส่วนน้อยในเพลงทั่วไปพบว่ามีการใช้กลุ่มเสียงปัญจมูลเพียง 1 กลุ่ม หากเป็นเพลงที่ต้องใช้ทักษะขั้นสูงจะใช้ 2 กลุ่มเสียงและใช้เสียงนอกบันไดเสียงมาร่วมตกแต่งทำนองบ้าง โดยใช้แนววิถีทำนองแบบ “ลง-ขึ้น” มากที่สุด สำนวนการดำเนินทำนองเพลงมี 6 รูปแบบหลัก คือ การทอนทำนอง การเรียงเสียงลูกตกภายในวรรคเพลงอย่างเป็นระเบียบจากเสียงต่ำไปหาเสียงสูง การใช้โน้ต 3 พยางค์เสียงมาร่วมดำเนินทำนอง ซึ่งมักวางไว้ในตำแหน่งห้องเพลงเลขคู่และการใช้โน้ต 4 พยางค์เสียงต่อ 1 ห้องเพลงในตำแหน่งห้องเพลงเลขคี่ การย้ำเสียงเดิมซ้ำ ๆ กันภายใน 1 บรรทัด การไม่ใช้เสียงหลักของกลุ่มเสียงปัญจมูลได้แก่เสียงโดในการดำเนินทำนอง แต่ใช้เสียงอื่นโดยเฉพาะเสียงลา ซึ่งเป็นเสียงที่ 6 ของกลุ่มเสียง โด เร มี X ซอล ลา X มาเป็นเสียงลูกตกซึ่งแสดงถึงปรากฏการณ์ Pillar Tone และการใช้“กลอนฝาก” ระหว่างทำนองบรรทัดหนึ่งไปอีกบรรทัดหนึ่ง

คำสำคัญ: หนุ่มเสียงพิณพิณ / ลาวเวียง / อำเภอโพธาราม / จังหวัดราชบุรี

Abstract

The sesearch entitled "Musical Ensemble Of Noom Siang Pin At Ban Lueak Sub-district Of Photharam District In Ratchaburi" is aimed to study relevant contexts: ensemble, musical instruments, playing style, roles and repertoire. Qualitative research methodology was employed. The study shows that *Lao Wiang* ethnic group at *Ban Lueak* sub-district, *Photharam* District, *Ratchaburi* Province, immigrated themselves from Vientiane to the northeasternpart of Thailand since 1779 A.C. They also brought the cultural music of playing "Noom Siang Pin" with *Khaen* and *Pin* as the main melodic instrument to the new settlement. At present the music ensemble of Noom Siang Pin was developed by adding the western musical instruments. There are two local bands in the area; "*Pon Phra Shiva*" and "*Noom Siang Pin*." The instruments in the band included *Khaen*, folk drum, *Ching*, small cymbals, large cymbals. *Khaen* was made up from *Mai Sang* with metal reeds. This instrument was usually played with 7 and 8 *Khaen* pipes. The body of a Folk drum was made from *Mook* wood (Eastindian walnut, Raintree)and stretched up both sides with membranes. Bass Guitar and Bass Drum were also found in the ensemble. The Lao Wiangs usually used this ensemble to accompany their annual festivals and ceremonies such as *Kin Dong* (matrimonial ceremony), Buddhist ordination, *Hae Dok Mai* (Flower parade in *Songkran* festival), *Loy Krathong* or *Boon Duan Sip Song* (Twelve’s lunar month festival).

The research findings show that Khaen's melodic forms in the Musical ensemble of Noom Siang Pin mostly fall into a single-section form. The repetitive melodies and the form of multiple sections were rarely found. The use of penta-centric scale was common and songs that required advanced skills may have two melodic modes which usually use the avoided pitches of mode for ornamentation by using the composition of "down-up" melodies mostly. The composed melodies have six main forms: melodic reduction; the downbeat note arrangement within phrases neatly ordered from low to high; the use of triplets often placed in the even measures and using four notes in the odd measures; an emphasis and repetition of one pitch within one line; avoiding the tonic, but using other notes especially the sixth degree in the penta-centric mode of Do (Do Re Me X So La X) as the downbeat note; a delay of melodic goal.

Keywords: Noom Siang Pin / Lao Wiang / Phothamram District / Ratchaburi Province

* นิสิตระดับมหาบัณฑิต ศิลปกรรมศาสตรมหาบัณฑิต สาขาดุริยางค์ไทย ภาควิชาดุริยางคศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, asgoodas94@yahoo.com

** รองศาสตราจารย์ ดร., สาขาดุริยางค์ไทย ภาควิชาดุริยางคศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, Pkumkom@yahoo.com

บทนำ

จากจดหมายเหตุ พระราชพงศาวดาร และการสืบค้นในปัจจุบันของผู้สนใจเกี่ยวกับเรื่องกลุ่มชาติพันธุ์ลาว สามารถประมวลท้องถิ่นที่ปรากฏ “ลาวใน หรือกลุ่มลาวถูกกวาดต้อน” มาตั้งถิ่นฐานตามหัวเมืองรอบ ๆ พระนคร เนื่องจากสงครามในสมัยกรุงธนบุรี-ต้นกรุงรัตนโกสินทร์ ได้ดังนี้

> *ลาวเวียง และลาวจากเมืองต่าง ๆ ใกล้เวียงจันทน์ เหตุการณ์ครั้งที่อพยพลาวเวียงมาเป็นจำนวนมากที่สุดเกิดขึ้นสมัยสงครามเจ้าอนุวงศ์เมื่อ พ.ศ. 2369 และ พ.ศ. 2371 รัชกาลพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าฯ.....แต่ก่อนหน้านั้นในแผ่นดินสมเด็จพระเจ้ากรุงธนบุรีก็มีการไปตีเวียงจันทน์ และอพยพผู้คนมาไว้ที่สระบุรี ถิ่นฐานเดิมของลาวเวียงอยู่ที่สระบุรี ราชบุรี หัวเมืองตะวันตก และจันทบุรีชาวไทยลาวเวียง หรือกลุ่มชนชาวลาวตี้ เข้าใจกันว่าเป็นชนชาติลาวกลุ่มหนึ่งที่มีเชื้อสายลาวจากนครเวียงจันทน์ ประเทศสาธารณรัฐประชาธิปไตยประชาชนลาวและเมืองใกล้เคียงที่อพยพเข้ามาสู่สยามทั้งโดยหนีภัยสงครามหนีภัยธรรมชาติและถูกกวาดต้อนมาเป็นเชลยสงครามต่างวาระกันประมาณ 200 ปีมาแล้วตั้งแต่สมัยอยุธยาตอนปลายถูกจัดให้อยู่ในพื้นที่อำเภอบ้านโป่งและอำเภอโพธาราม จังหวัดราชบุรีอำเภออู่ทองอำเภอด่านช้าง จังหวัดสุพรรณบุรี แล้วอพยพลงใต้ไปยังอำเภอเขาย้อยและท่ายางจังหวัดเพชรบุรี อพยพขึ้นเหนือไปอยู่จังหวัดอุทัยธานี จังหวัดชัยนาท จังหวัดนครสวรรค์ จังหวัดพิจิตรและจังหวัดกำแพงเพชรเหตุที่เรียกว่า “ลาวตี้” เนื่องจากคนกลุ่มนี้มักลงท้ายคำพูดในเวลาพูดว่า “ตี้”*
>
> (ประพันธ์ อุบลธรรม, 2557: 104)

ราชบุรี ดินแดนวัฒนธรรมลุ่มน้ำแม่กลองและสายหมอกแห่งขุนเขาตะนาวศรี เป็นจังหวัดหนึ่งในภาคกลางด้านตะวันตกที่มีภูมิประเทศหลากหลาย จากพื้นที่ที่ราบต่ำ ลุ่มแม่น้ำแม่กลองอันอุดม แหล่งเพาะปลูกพืชผักผลไม้เศรษฐกิจนานาชนิด สู่พื้นที่สูงทิวเทือกเขาตะนาวศรีทอดตัวยาวทางทิศตะวันตกจรดชายแดนไทย-พม่า ราชบุรีจึงเป็นดินแดนที่มีความหลากหลายทางชาติพันธุ์ที่สุดแห่งหนึ่ง

เมื่อคนลาวเวียงมาอยู่ที่ราชบุรีใหม่ ๆ ตั้งหลักแหล่งกันอยู่บริเวณริมแม่น้ำแม่กลองต่อมากลุ่มคนมอญขยายตัวอพยพเข้ามาอยู่มากขึ้นชาวลาวเวียงจึงค่อยๆถอยร่นเข้าไปตอนในโดยใช้แม่น้ำแม่กลองเป็นแกนตลอดริมฝั่งน้ำทั้งสองฟากตั้งแต่อำเภอบ้านโป่งลงมาถึงอำเภอโพธารามจะเป็นกลุ่มคนมอญเกือบทั้งหมดถัดจากฝั่งแม่น้ำทางด้านทิศตะวันออกหรือฝั่งซ้ายออกไปประมาณ 2 กิโลเมตรในเขตอำเภอโพธารามจะเป็นกลุ่มคนลาวเวียงตั้งแต่บ้านเลือก บ้านฆ้อง บ้านบ่อมะกรูด บ้านสิงห์ บ้านกำแพงเหนือ บ้านกำแพงใต้ บ้านบางลาน บ้านดอนทราย (กรรณิกา ทรงทอง, สัมภาษณ์, 6 ตุลาคม 2558)

อำเภอโพธาราม จังหวัดราชบุรี เป็นอำเภอที่มีประชากรหลากหลายชาติพันธุ์มาอยู่ร่วมกันทั้งคนไทย คนจีน คนมอญ คนลาวและคนเขมร แม้จะมีวิถีชีวิตวัฒนธรรมที่แตกต่างกัน แต่ชาติพันธุ์เหล่านี้สามารถอยู่รวมกันได้เป็นอย่างดี มีการใช้สำเนียงภาษาที่แตกต่างกันบ่งบอกความเป็นชาติพันธุ์เหล่านั้นตลอดจนการสร้างบ้านเรือน วัดวาอาราม ประเพณีวัฒนธรรมที่แสดงความเป็นชาติพันธุ์ของตนเอง และสามารถสร้างความรู้สึกร่วมกันในการเป็นคนไทยที่ต้องอาศัยอยู่ในพื้นที่เดียวกัน และรักษาอัตลักษณ์ความเป็นตัวตนชาติพันธุ์นั้นไว้ได้โดยผ่านประเพณีวัฒนธรรมดนตรีของชาติพันธุ์ตนเอง

ในบรรดาชาติพันธุ์ต่าง ๆ ในชุมชนโพธาราม คนลาวเวียงเข้ามาตั้งถิ่นฐานในเขตอำเภอโพธารามและอยู่เป็นชุมชนรวมกันเป็นหมู่บ้านของคนลาวเวียงมาจนถึงปัจจุบันโดยยังคงรักษาประเพณีดั้งเดิมของตนเองไว้อย่างเหนียวแน่นด้วยการรวมกลุ่มเป็นชุมชนคนลาวเวียงตลอดจนความพยายามที่จะเก็บรวบรวมสิ่งของ

เครื่องใช้ที่แสดงความความเป็นมาและชาติพันธุ์ของตนเองไว้ให้ลูกหลานได้ตระหนักและเกิดความภาคภูมิใจในบรรพบุรุษและความมีอัตลักษณ์ในชาติพันธุ์และท้องถิ่นของตนเอง (ประพันธ์ อุบลธรรม, 2557: 104)

ดนตรีชาติพันธุ์ เป็นศาสตร์แขนงหนึ่งที่สะท้อนการดำรงชีวิตของคนในสังคมหรือชุมชน ซึ่งโดยปกติแล้วการดำรงวิถีชีวิตจะมีความโดดเด่น รวมถึงกลุ่มชาวลาวเวียงที่ตำบลบ้านเลือกด้วย ดนตรีชาติพันธุ์จึงเป็นศิลปะอีกแขนงหนึ่งที่สามารถสะท้อนการอยู่ร่วมกันในสังคม ด้วยจะไปปรากฏทั้งในพิธีกรรม การนันทนาการ วาระและโอกาสในการนำมาใช้ร่วมกับวิถีชีวิตที่คล้ายๆ กัน ศาสตร์บางแขนง เช่น มานุษยวิทยาการดนตรี จะแยกดนตรีตามภูมิศาสตร์ จึงมีการแตกแขนงออกเป็นศาสตร์ตะวันออก ดนตรีเอเชียอาคเนย์ หรือดนตรีเพื่อกลุ่มศาสนา เช่นดนตรีอิสลาม เป็นต้น

ดังนั้นการสืบทอดดนตรีชาติพันธุ์ลาวเวียงจึงเป็นหน้าที่ของคนในชุมชนอีกทั้งยังทำให้ดนตรีของลาวเวียงมีความเป็นเอกลักษณ์และเป็นอันหนึ่งอันเดียวกัน ทำให้วงดนตรีซึ่งเป็นวัฒนธรรมที่บรรพบุรุษของชาวลาวเวียงได้ปฏิบัติสืบต่อกันมาแต่อดีต ทำให้เรียนรู้และเข้าใจเพื่อให้เกิดการอนุรักษ์ดนตรี และวัฒนธรรมของตนไว้ไม่ให้สูญหายไป

จากความเป็นมาและความสำคัญที่กล่าวมาผู้วิจัยจึงมีความสนใจที่จะศึกษาดนตรีและการแสดงของกลุ่มชาติพันธุ์ลาวเวียง ตำบลบ้านเลือก อำเภอโพธาราม จังหวัดราชบุรี โดยเฉพาะวงดนตรีคณะหนุ่มเสียงพิณ ซึ่งผลการศึกษาจะเป็นประโยชน์ในด้านดนตรีวิทยาและก่อให้เกิดความรู้ความเข้าใจ ในด้านประวัติ สภาพสังคม วัฒนธรรมประเพณี บทเพลงและคุณลักษณะทางดนตรีและบทบาท หน้าที่ทางดนตรีในสังคมลาวเวียงและตระหนักถึงคุณค่าความสำคัญภูมิปัญญาของชาวบ้านมากยิ่งขึ้น

วัตถุประสงค์และขอบเขตของงานวิจัย

1. ศึกษาบริบทของวงดนตรีคณะหนุ่มเสียงพิณ ตำบลบ้านเลือก อำเภอโพธาราม จังหวัดราชบุรี
2. ศึกษาลักษณะเครื่องดนตรีและวิธีการบรรเลง บทบาทหน้าที่ทางดนตรีของวงดนตรีคณะหนุ่มเสียงพิณ ตำบลบ้านเลือก อำเภอโพธาราม จังหวัดราชบุรี
3. วิเคราะห์บทเพลงของวงดนตรีคณะหนุ่มเสียงพิณ ตำบลบ้านเลือก อำเภอโพธาราม จังหวัดราชบุรี

วิธีดำเนินการวิจัย

ผู้วิจัยดำเนินการโดยใช้วิธีการวิจัยเชิงคุณภาพ ซึ่งดำเนินตามขั้นตอนดังนี้

ขั้นที่ 1 การเตรียมการและรวบรวมข้อมูล

1.1 ศึกษาค้นคว้าและรวบรวมข้อมูลจากเอกสาร ตำราทางวิชาการจากสถาบันต่าง ๆ

1.2 รวบรวมข้อมูลจากการสัมภาษณ์ผู้ทรงคุณวุฒิที่เกี่ยวข้อง ดังนี้

1.2.1 นายดุษฎี กิจชำนาญ ผู้ใหญ่บ้าน หัวหน้าคณะหนุ่มเสียงพิณ

1.2.2 นายทอม พรมมิโย หัวหน้าวงแคนประยุกต์ คณะพรพระศิวะ

1.2.3 นายรังสรรค์ เสลาหลัก ผู้นำธรรมชาติหอศิลปวัฒนธรรม-วัดโบสถ์

1.2.4 อาจารย์กรรณิกา ทรงทอง ครูเชี่ยวชาญโรงเรียนวัดโบสถ์ (อินทรัฐราษฎร์บำรุง)

1.2.5 นางนิยม ใจดี	หมอขวัญ ชาวลาวเวียง
1.2.6 นายเงิน พรมมิโย	นักดนตรี ชาวลาวเวียง
1.2.7 นายดำริ คำรอด	นักดนตรี ชาวลาวเวียง
1.2.8 นายวิปัศย์ หื่ออินทร์	นักดนตรี ชาวลาวเวียง
1.2.9 นายสนอง ทรัพย์เย็น	นักดนตรี ชาวลาวเวียง
1.2.10 นายสุนทร เทพพิทักษ์	นักดนตรี ชาวลาวเวียง
1.2.11 นายวีรวัฒน์ สิงห์วิชัย	นักดนตรี ชาวลาวเวียง
1.2.12 นายเหมือน ขาวเถาะ	นักดนตรี ชาวลาวเวียง
1.2.13 นายเมธี ศรีวิจิตร	นักดนตรี ชาวลาวเวียง
1.2.14 นายสมศักดิ์ วรรณชาติ	พลขับ
1.2.15 นายเงิน พรมมิโย	นักดนตรี ชาวลาวเวียง

ขั้นที่ 2 วิเคราะห์ข้อมูลตามวัตถุประสงค์

เมื่อรวบรวมข้อมูลที่เกี่ยวกับวงดนตรีคณะหนุ่มเสียงพิณ ตำบลบ้านเลือก อำเภอโพธาราม จังหวัดราชบุรี เรียบร้อยแล้ว จึงนำข้อมูลที่ได้จัดหมวดหมู่และทำการวิเคราะห์

ขั้นที่ 3 นำเสนอข้อมูล

การนำเสนอข้อมูลจากการศึกษาครั้งนี้ ผู้วิจัยได้นำเสนอในรูปแบบการพรรณนาวิเคราะห์

ผลการวิจัย

การศึกษาเรื่อง วงดนตรีคณะหนุ่มเสียงพิณ ตำบลบ้านเลือก อำเภอโพธาราม จังหวัดราชบุรี ผู้วิจัยกำหนดวัตถุประสงค์ เพื่อศึกษาบริบทของวงดนตรีคณะหนุ่มเสียงพิณ เพื่อศึกษาลักษณะเครื่องดนตรีและวิธีการบรรเลงวงดนตรีคณะหนุ่มเสียงพิณ บทบาทหน้าที่ทางดนตรีและคุณลักษณะทางดนตรี และทำการวิเคราะห์บทเพลงของวงดนตรีคณะหนุ่มเสียงพิณ ตำบลบ้านเลือก อำเภอโพธาราม จังหวัดราชบุรี ผลการวิจัยมีดังนี้

บริบทของวงดนตรีคณะหนุ่มเสียงพิณ

บริบทที่เกี่ยวข้องพบว่ากลุ่มชาติพันธุ์ลาวเวียงเป็นชาติพันธุ์หนึ่งในทั้งหมด 8 ชาติพันธุ์ของจังหวัดราชบุรี อาศัยอยู่ ณ ตำบลบ้านเลือก อำเภอโพธาราม นับถือศาสนาพุทธ อพยพมาจากเมืองเวียงจันทน์และตั้งถิ่นฐานอยู่ในประเทศไทยตั้งแต่ปี พ.ศ. 2322 ลาวเวียงเป็นชาติพันธุ์หนึ่งที่มีความโดดเด่นโดยเฉพาะเรื่องของประเพณีสิบสองเดือน วัฒนธรรมและด้านดนตรีได้แก่การบรรเลง “วงดนตรีคณะหนุ่มเสียงพิณ” ปัจจุบันวงดนตรีคณะหนุ่มเสียงพิณ มีพัฒนาการโดยนำเอาเครื่องดนตรีสากลเข้ามาบรรเลงผสมกับการดีดพิณและเป่าแคน พิณเป็นเครื่องดนตรีดำเนินทำนองหลักในวงประยุกต์ ส่วนแคนเป็นเครื่องดนตรีดำเนินทำนองหลักในบทเพลงดั้งเดิม วงดนตรีในตำบลบ้านเลือกปัจจุบันมี 2 คณะได้แก่ คณะหนุ่มเสียงพิณและคณะพรพระศิวะ

ลักษณะทางกายภาพของเครื่องดนตรีและวิธีการบรรเลง

เครื่องดนตรีในวงประกอบด้วยเครื่องดนตรีดำเนินทำนอง เครื่องหนังและเครื่องกำกับจังหวะ เครื่องดนตรีดำเนินทำนองได้แก่ แคน พิณ เบส แซกโซโฟน เครื่องหนังได้แก่ กลองพื้นเมือง กลองชุด กลองใหญ่ และเครื่องกำกับจังหวะได้แก่ ฉิ่ง ฉาบเล็ก ฉาบใหญ่

ลักษณะทางกายภาพของเครื่องดนตรี แคน ทำจากไม้ซาง ลิ้นเป็นโลหะ ปรากฏทั้งแคน 7 แคน 8 ใช้บรรเลงประกอบพิธีกรรมที่เกี่ยวกับประเพณีชีวิตของชาวลาวเวียง พิณทำด้วยไม้ขนุน ประกอบด้วยกัน 3 สาย เบส เป็นเครื่องดนตรีสากลที่นำเข้ามาประยุกต์ให้เข้ากับสภาพสังคมในปัจจุบัน ส่วนเครื่องหนัง ได้แก่ กลองพื้นเมือง หุ่นกลองทำจากไม้จามจุรี ในทางภาษาลาวเรียกว่า “ไม้มูก” ขึ้นหน้ากลอง 2 ด้านโดยการขึงด้วยหนังวัว มีเสียงคล้ายกับกลองสองหน้าของไทยกลองชุด ประกอบด้วยกลอง 3 ขนาด ได้แก่ กลองขนาดเล็กกลองขนาดกลาง กลองขนาดใหญ่ และเครื่องหนังอีกชิ้นหนึ่งคือ กลองใหญ่เป็นเครื่องกำกับจังหวะที่มีขนาดใหญ่ที่สุดในวง บรรเลงด้วยเสียงที่หนักแน่นและต่อเนื่อง

เครื่องกำกับจังหวะทำด้วยโลหะ ได้แก่ ฉิ่ง เป็นเครื่องกำกับจังหวะหลักของวง บรรเลงกำกับวงด้วยอัตราจังหวะชั้นเดียวฉาบเล็ก เป็นเครื่องกำกับจังหวะ บรรเลงขัดและลักจังหวะหลักให้เกิดการหยอกล้อเพื่อเพิ่มความสนุกสนานให้กับวงดนตรี โดยบรรเลงด้วยอัตราจังหวะชั้นเดียว และฉาบใหญ่ เป็นเครื่องดนตรีกำกับจังหวะโดยบรรเลงพร้อมกับจังหวะฉับของฉิ่ง เป็นการย้ำจังหวะเพื่อให้เกิดความหนักแน่น

บทบาทหน้าที่ของวงดนตรีคณะหนุ่มเสียงพิณ ชาวลาวเวียงนำวงดนตรีดังกล่าวไปบรรเลงในงานประเพณีเกี่ยวกับชีวิตและงานบุญต่าง ๆ ได้แก่ ประเพณีสู่ขวัญ ประเพณีกินดองในงานแต่งงาน ประเพณีอุปสมบทแห่นาค ประเพณีสงกรานต์ ประเพณีบุญไต้น้ำมัน ประเพณีเดือนสิบสองได้แก่งานลอยกระทง

วิธีการบรรเลงในงานประเพณีและงานแห่ต่าง ๆ ก่อนเริ่มการบรรเลงจะต้องทำการไหว้ครู โดยมีสิ่งของในการไหว้ ได้แก่ดอกไม้ ธูปเทียน เงินกำนล 12 บาท เหล้าและบุหรี่หลังจากไหว้ครูเรียบร้อยแล้วถือว่าเป็นการเริ่มต้นในการบรรเลงเพลงเปิดวงเป็นเพลงแรก เป็นลักษณะเฉพาะในการบรรเลงเพลงพื้นบ้านของชาวลาว การบรรเลงแต่ละงานขึ้นอยู่กับคนว่าจ้างด้วยว่าต้องการเน้นการบรรเลงของเครื่องดนตรีประเภทใด ส่วนใหญ่มักจะบรรเลงเพลงที่มีจังหวะเร้าใจ บ้างก็แสดงการเป่าแคน บ้างก็ดีดพิณ สลับเปลี่ยนกันไปตามความสามารถของผู้บรรเลงระหว่างการบรรเลงตลอดงาน วงดนตรีคณะหนุ่มเสียงพิณได้ทำการบรรเลงเพลงต่าง ๆ ประเภทเพลงสตริง เพลงลูกทุ่ง สมัยนิยม เพื่อให้เกิดความสนุกสนานมากยิ่งขึ้น รายการเพลงที่นิยมบรรเลงได้แก่ รักจางที่บางปะกง เหล้าจ๋า ทุ่งลุยลาย คุณลำไย ทำไมน้องไม่แต่งงาน อยากรักแม่ม่าย สามสิบยังแจ๋ว สาวรำวง ห้องนอนคนจน จะทำยังไงดีหนา น้องเป็นสาวขอนแก่น ขอใจเธอแลกเบอร์โทร หนุ่มตังเก คนจนผู้ยิ่งใหญ่ชวนน้องแต่งงาน เธอไม่รักทำไมไม่บอก ปูนาขาเก เป็นต้น

จากการศึกษาไม่มีการกำหนดบทเพลงตายตัวที่จะนำมาบรรเลงเพื่อปิดวง ผู้บรรเลงจะคำนึงถึงเวลาที่เหมาะสม และสามารถลงจบด้วยเพลงที่บรรเลงอยู่นั้นได้เลย ถือเป็นการเสร็จสิ้นภารกิจในวันดังกล่าว

ผลสรุปการดำเนินการวิเคราะห์ / อภิปรายผล

จากการวิเคราะห์เพลงเปิดวง ปรากฏวิธีการบรรเลงที่สำคัญดังนี้

ประเด็นแรก การขึ้นต้นปรากฏการใช้เสียงที่ 6 ของกลุ่มเสียงมาเป็นเสียงหลักในการดำเนินทำนอง ในที่นี้ได้แก่ เสียงลา (กลุ่มเสียง โด เร มี Xซอล ลา X)

ประเด็นที่สอง ปรากฏการทอนทำนองเพลงโดยทำนองที่ทอนมีการเปลี่ยนเสียงหลักในการดำเนินทำนอง ปรากฏในทำนองเพลงโซ่วงที่มีเสียงลาเป็นลูกตกของทำนองเต็ม เมื่อทอนทำนองเปลี่ยนเสียงลูกตกเป็นเสียงมี

ประเด็นที่สาม ปรากฏการกำหนดเสียงลูกตกภายในท่อนเพลงมีการไล่เรียงจากสูงลงต่ำและจากเสียงต่ำไปสูง อย่างเป็นระบบ ปรากฏท่อนเพลงที่ 4 ได้แก่ เสียงลา เสียงซอล เสียงมี เสียงลาต่ำ เสียงมี และเสียงลา ตามลำดับ

ประเด็นที่สี่ ปรากฏทำนองที่เป็นลักษณะ “ทำนองสร้อย” ปรากฏทำนองเดียวกันในลักษณะดังกล่าว 3 ท่อนได้แก่ ท่อน 3 ท่อน 5 และท่อน 7

ประเด็นที่ห้า ปรากฏการใช้เสียง “3 พยางค์เสียง” มาดำเนินทำนองทั้งท่อนเพลง โดยพยางค์เสียงกลางจะเป็นพยางค์เสียงทางเสียงต่ำ พยางค์เสียงที่ 1 และ 3 เป็นเสียงเดียวกัน

ประเด็นที่หก ปรากฏการเคลื่อนที่ของทำนองเป็นการเรียงเสียงจากเสียงต่ำไปเสียงสูง ณ ทำนองห้องเพลงที่ 1-4 และมีการไล่เสียงลงจากเสียงสูงลงสู่เสียงต่ำ ณ ห้องเพลงที่ 5-8 และมีการดำเนินทำนองรูปแบบเดียวกันแต่เปลี่ยนกลุ่มเสียงโดยใช้เสียงสูงขึ้นไปอีก 4 เสียง

ประเด็นที่เจ็ด ปรากฏการใช้ “ แนวเสียงลง-ขึ้น” มากที่สุด สำหรับแนวเสียงที่ใช้เป็นจำนวนมากเช่นกันคือ “แนวเสียงขึ้น” ส่วนแนวเสียงที่ใช้อยู่ระดับกลาง ๆ ได้แก่แนวเสียงลง แนวเสียงขึ้น-ลงและการยืนเสียง ส่วนแนวเสียงที่ใช้น้อยที่สุดคือ “แนวเสียงลง-ลง”

ประเด็นที่แปด สำนวนเพลงที่ใช้เป็นลักษณะสำเนียงลาวโดยปรากฏการใช้กลุ่มเสียงทางเพียงออบนเป็นหลักในการดำเนินทำนอง ไม่ปรากฏการใช้เสียงทีและเสียงฟามาร่วมดำเนินทำนอง การเรียงร้อยทำนองเพลงจะมีการเว้นการดำเนินทำนองห้องเพลงที่ 1 และพบว่ามีการใช้พยางค์เสียงห่าง ๆ มาร่วมดำเนินทำนองเพลง

ผลการวิเคราะห์เพลงลาวเวียงดั้งเดิม

จากการวิเคราะห์เพลงลาวเวียงดั้งเดิม ปรากฏวิธีการบรรเลงที่สำคัญดังนี้

ประเด็นแรกจากการศึกษาสังคีตลักษณ์พบว่าเพลงลาวเวียงดั้งเดิมมีโครงสร้างเพลงท่อนเดียว ไม่ซ้ำทำนอง ไม่มีความซับซ้อนนัก และการเลือกใช้กลุ่มเสียงที่นำมาดำเนินทำนองก็เป็นกลุ่มเสียง โด เร มี X ซอล ลา X เพียงกลุ่มเสียงเดียวโดยไม่มีเสียงนอกบันไดเสียงเข้ามาร่วมดำเนินทำนองเลย

ประเด็นที่สอง ปรากฏเรื่องการซ้ำเสียง 2 รูปแบบดังนี้

รูปแบบแรก เป็นการซ้ำเสียงท้ายลูกตกของกลุ่มทำนองย่อยระหว่างบรรทัด ได้แก่ ท้ายห้องเพลงที่ 4 และท้ายห้องเพลงที่ 8 ประเด็นนี้พิจารณาได้จากรายละเอียดในทำนองกลุ่มที่ 1 ของเพลง ซึ่งปรากฏทั้งสิ้น 5 ทำนอง ยกตัวอย่างทำนองบรรทัดที่ 2 ดังนี้

-ม-ม	-มซล	ซม-	ซ	-ซ-ซ	-ซ-ซ	-ล-ด	ลซ-ล	-ล-ล

รูปแบบที่สอง ปรากฏการใช้เสียงซ้ำ ๆ กันระหว่างห้องเพลงใน 1 บรรทัด โดยประเด็นนี้พิจารณารายละเอียดได้จากทำนองกลุ่มที่ 2 ซึ่งปรากฏทั้งสิ้น 5 ทำนอง ดังจะยกตัวอย่างทำนองบรรทัดที่ 3 ดังนี้

-ซ-ม	--ซล	ซม-	ซ	-ซ-ซ	-ซ-ซ	-ล-ด	ลซ-ล	-ล-ล

ประเด็นที่สาม ปรากฏการวางเสียงลูกตกเสียงจากเสียงต่ำไปหาเสียงสูงอย่างพอดี ได้แก่ เสียงโด – เสียงเร – เสียงมี และเสียงซอล ตามลำดับ ทำให้เกิดความกลมกลืน เรียบร้อย สร้างความไพเราะดังจะแสดงลักษณะดังกล่าวด้วยทำนองบรรทัดที่ 11 ด้วยทำนองเพลงเดิมและการถอดทำนองสารัตถะเพื่อแสดงดังนี้

ทำนองเพลงบรรทัดที่ 11

-ด-ซ	--ลด	-ด-ด	---ด	---ร	-ม-ซ	--ลซ	---ซ

ทำนองสารัตถะบรรทัดที่ 11

----	---ด	----	---ด	---ด	---ร	---ม	---ซ

ประเด็นที่สามเพลงลาวเวียงดั้งเดิมมีการใช้ดังนี้

พบการใช้มากที่สุดคือ “แนวเสียงขึ้น-ลง” มากที่สุด ยกตัวอย่างทำนองแนวเสียงนี้คือ /---ม/---ล/---ซ/---ซ/ เป็นต้น

พบการใช้ระดับกลางได้แก่ “แนวเสียงลง และ แนวเสียงขึ้น”

พบการใช้น้อยได้แก่ “แนวเสียงลง-ขึ้น และ แนวเสียงขึ้น-ยืนเสียง” แนวเสียงที่ใช้น้อยที่สุดคือ “ยืนเสียง-ขึ้น” ยกตัวอย่างทำนองแนวเสียงนี้คือ /---ด/---ด/---ด/---ม/

ประเด็นที่สี่ เรื่องของสำนวนเพลงปรากฏดังนี้

ประการแรก พบว่าสำนวนเพลงที่ใช้เป็นลักษณะสำเนียงลาวรูปแบบเดียวกับเพลงเปิดวง โดยพิจารณาจากการใช้กลุ่มเสียงปัญจมูล ได้แก่ โด เร มี ซอล ลา ที่ใช้กลุ่มเสียงเดียว จึงอาจกล่าวได้ว่าเรื่องของกลุ่มเสียงที่นำมาเรียงร้อยเป็นทำนองเพลงลาวเวียงดั้งเดิม ปรากฏเรื่องของการใช้กลุ่มเสียงที่นำมาเรียงร้อยเป็นทำนองเพลงแสดงลักษณะเฉพาะประการหนึ่งของเพลงสำเนียงลาว

ประการที่สอง ปรากฏสำนวนเพลงที่เรียงร้อยจากการใช้เสียงซ้ำ ๆ กันไปสู่ลูกตกที่เป็นเสียงหลักหรือเสียงเด่น (Pillar Tone) ได้แก่เสียงลาเป็นส่วนใหญ่ โดยใช้มากถึง 10 บรรทัดโน้ต จาก 16 บรรทัดโน้ต

ประการที่สาม สำนวนเพลงที่ใช้โน้ตเสียง “3 พยางค์เสียง” ใน 1 ห้องเพลง และตามหลังด้วยการซ้ำเสียงท้ายห้องเพลงนั้นในห้องเพลงถัดไป โดยปรากฏทั้งเสียงกลางห่างจากเสียงที่ 1 และเสียงที่ 3 เป็นคู่ 2 และคู่ 3

ผลการวิเคราะห์เพลงรำแคนลาวออกเพลงเต้ยโขง

จากการวิเคราะห์เพลงรำแคนลาวออกเพลงเต้ยโขง ปรากฏวิธีการบรรเลงที่สำคัญดังนี้

ประเด็นแรกปรากฏสังคีตลักษณ์ “การซ้ำหัวท้าย” โดยทำนองเพลงรำแคนลาวและเพลงเต้ยโขง ผู้บรรเลงกำหนดให้เป็นเพลง 2 ท่อน และเพลงเต้ยโขง ซึ่งโดยปกติจะมีการบรรเลงแยกทำนองเป็นอีกเพลงหนึ่ง แต่ชาวลาวเวียงมีการมาบรรเลงติดต่อกันและนับเป็นทำนองท่อนเดียวกัน จึงทำให้เกิดการซ้ำทำนองหัวท้าย โดยทำนองที่ซ้ำท้ายเป็นการกลับมาบรรเลงเพลงเต้ยโขงอีกรอบหนึ่งนั่นเอง ลักษณะที่กล่าวมาข้างต้นถือเป็นลักษณะเฉพาะที่ปรากฏเฉพาะการบรรเลงของชาวลาวเวียงพื้นที่จังหวัดราชบุรีซึ่งแตกต่างไปจากพื้นที่ภาคอีสานของประเทศไทย

ประเด็นที่สอง พบว่าการใช้เสียงลูกตกในส่วนของเพลงรำแคนลาว เป็นการใช้ “เสียงโด” ซึ่งเป็นเสียงที่ 1 ของกลุ่มเสียงโด เร มี X ซอล ลา X เพียงกลุ่มเสียงเดียว แต่สำหรับเพลงเต้ยโขง

แม้ว่าจะเป็นการดำเนินทำนองในกลุ่มเสียง โด เร มี X ซอล ลา X เช่นเดียวกัน แต่กลับมีทำนองมุ่งไปสู่ลูกตก “เสียงลา” เป็นหลัก และเสียงลูกตกสุดท้ายของเพลงก็เป็นเสียงลา ซึ่งแสดงลักษณะการใช้เสียงเด่นรูปแบบเดียวกันกับเพลงลาวเวียงดั้งเดิม

ประเด็นที่สาม การใช้แนวเสียง ปรากฏ “แนวเสียงลง-ขึ้น” มากที่สุด ยกตัวอย่างแนวเสียงนี้คือ /----/---ด/---ล/---ด/ เป็นต้น สำหรับแนวเสียงที่ใช้อยู่ระดับกลางๆ ได้แก่แนวเสียง “ขึ้น-ลง” และ “แนวเสียงลง” ส่วนแนวเสียงที่ใช้น้อยได้แก่แนว “เสียงขึ้น” “ยืนเสียง” “แนวขึ้น-ขึ้น” และแนวเสียงที่ใช้น้อยที่สุดได้แก่แนวเสียง “ขึ้น-ยืนเสียง”

ประการที่สี่ เพลงรำแคนลาวและเพลงเต้ยโขงจะใช้สำนวนห่าง ๆ จาว ๆ เป็นหลักในการดำเนินทำนอง โดยมีพยางค์เสียง 2-3 พยางค์เสียงส่วนใหญ่มาเรียงร้อยเป็นทำนองเพลง และยังปรากฏการเว้นหน้า กล่าวคือห้องที่ 1 และห้องที่ 5 ของบรรทัดเพลงหรือหน้ากลุ่มทำนองย่อยมักจะเว้นจังหวะ ไม่มีการดำเนินทำนองปรากฏ ซึ่งเป็นลักษณะที่ปรากฏในเพลงเปิดวงด้วย

ผลการวิเคราะห์เพลงกาเต้นก้อน

จากการวิเคราะห์เพลงลาวกาเต้นก้อน ปรากฏวิธีการบรรเลงที่สำคัญดังนี้

ประเด็นแรก พบทำนองเป็นลักษณะเพลงท่อนเดียว พิจารณาจากสังคีตลักษณ์ที่กำหนดด้วยตัวอัก “ก” เพียงตัวอักษรเดียว

ประเด็นที่สอง พบการดำเนินทำนองปรากฏดังนี้

รูปแบบแรก เป็นการดำเนินทำนองรูปแบบ “การยืนเสียง” ปรากฏเสียงลาเป็นส่วนใหญ่

รูปแบบที่สอง ทำนองใน 1 บรรทัด เมื่อทำการแยกเป็น 2 กลุ่มทำนอง พบว่าทั้ง 2 กลุ่มทำนองเป็นทำนองเดียวกัน แต่มีการปรับเปลี่ยนสำนวนเพลง

ประเด็นที่สามสำนวนเพลงมีการเคลื่อนที่ของทำนองเพลงในลักษณะ “ทำนองฝาก” จากท้ายบรรทัดที่ 7 ไปจบกลุ่มทำนองเพลงที่ต้นบรรทัดที่ 8 ดังจะแสดงด้วยโน้ตเพลงต่อไปนี้

ทำนองบรรทัดที่ 7

ลซ-ล	---ล	---ล	---ล	ซม-ซ	---ซ	-ม-ซ	-ล-ด

ทำนองบรรทัดที่ 8

ลซ-ล	----	-ด-ร	--มร	มรดล	---ล	-ด-ร	--มร

ประเด็นที่สี่แนวเสียงเพลงกาเต้นก้อนพบดังนี้

แนวเสียงที่ใช้มากที่สุด ได้แก่ “แนวเสียงขึ้น” ยกตัวอย่างแนวเสียงนี้คือ /---ซ/---ด/---ด/---ร/ เป็นต้น

แนวเสียงที่ใช้อยู่ระดับน้อย ได้แก่ แนวเสียงขึ้น-ลง แนวเสียงลง และการยืนเสียง

แนวเสียงที่ใช้น้อยที่สุด ได้แก่ แนวเสียงลง-ขึ้น แนวเสียงลง-ลง แนวเสียงขึ้น-ยืนเสียง และการยืนเสียง-ขึ้น

ประเด็นที่ห้า เรื่องของสำนวนเพลงปรากฏลักษณะการใช้พยางค์เสียง 4 พยางค์เสียงใน 1 ห้องเพลงเป็นเพลงแรก ดังนี้

ทำนองบรรทัดที่ 8

ลซ-ล	----	-ด-ร	--มร	มรดล	---ล	-ด-ร	--มร

ทำนองบรรทัดที่ 9

มรดล	---ด	---ซ	--มซ	-ล-ด

ผลการวิเคราะห์เพลงสุดสะแนน

จากการวิเคราะห์เพลงสุดสะแนน ปรากฏวิธีการบรรเลงที่สำคัญดังนี้

ประเด็นแรก พบทำนองเป็นลักษณะเพลงท่อนเดียว พิจารณาจากสังคีตลักษณ์ที่กำหนดด้วยตัวอัก “ก” เพียงตัวอักษรเดียว

ประเด็นที่สอง พบการใช้เสียงจำนวน 6 เสียง โดยมีกลุ่มเสียงปัญจมูล โด เร มี ซอล ลา และมีการใช้เสียงที ซึ่งเป็นเสียงนอกบันไดเสียงมาร่วมดำเนินทำนอง โดยปรากฏเป็นเพลงแรกที่นำมาทำการวิเคราะห์ อาจสรุปได้ว่า ถ้าเป็นเพลงขั้นสูง จะมีการใช้เสียงมากกว่า 5 เสียงแม้ว่าจะเป็นทำนองเพลงสำเนียงลาว ทำให้ทำนองเพลงสุดสะแนนมีความโดดเด่น เป็นลักษณะเฉพาะ

ประเด็นที่สาม พบการดำเนินทำนองปรากฏดังนี้

รูปแบบแรก การกำหนดแนวเสียงของทำนองเพลง ปรากฏว่าการดำเนินทำนองรูปแบบ “แนวเสียงลงขึ้น” ปรากฏเป็นส่วนใหญ่ยกตัวอย่างแนวเสียงนี้คือ /---ซ/---ด/---ม/---ม/ เป็นต้น สำหรับแนวเสียงที่ใช้อยู่ระดับน้อย ได้แก่แนวเสียงขึ้น และแนวเสียงขึ้น-ยืนเสียง ส่วนแนวเสียงที่ใช้น้อยที่สุดได้แก่แนวเสียงลง แนวเสียงลง-ยืนเสียง และยืนเสียง

รูปแบบที่สอง การดำเนินทำนองแต่ละกลุ่มทำนองย่อย (นับครั้งละ 4 ห้องโน้ตเพลง) ปรากฏว่าเป็นการดำเนินทำนองมุ่งไปสู่ลูกตก “เสียงมี” เป็นส่วนใหญ่ ซึ่งเป็นเสียงที่ 3 ของกลุ่มเสียง โด เร มี ซอล ลา และการจบท้ายของเพลงก็ไปจบที่ลูกตก “เสียงลา” ซึ่งเป็นเสียงที่ 6 ของกลุ่มเสียง ไม่ได้จบที่เสียงที่ 1 ของกลุ่มเสียงหลัก เพราะฉะนั้น อาจกล่าวได้ว่า เกิดปรากฏการ การใช้เสียงเด่นที่เรียกว่า “เสียงลา” ซึ่งเป็นเสียงที่ 3 ของกลุ่มเสียงปัญจมูลที่ใช้ แสดงลักษณะการใช้ “เสียงเด่น” Pillar Tone ปรากฏขึ้นในการเรียงร้อยทำนองเพลงสุดสะแนน

ผลการวิเคราะห์เพลงไล่วัวขึ้นภู

จากการวิเคราะห์เพลงไล่วัวขึ้นภู ปรากฏวิธีการบรรเลงที่สำคัญดังนี้

ประเด็นแรก พบทำนองเป็นลักษณะเพลงท่อนเดียว พิจารณาจากสังคีตลักษณ์ที่กำหนดด้วยตัวอัก “ก” เพียงตัวอักษรเดียวเช่นเดียวกับเพลงอื่นๆ ที่ทำการอภิปรายมาข้างต้น

ประเด็นที่สอง พบการใช้กำหนดกลุ่มเสียงปัญจมูล 2 กลุ่มได้แก่ กลุ่มเสียง โด เร มี X ซอล ลา X กลุ่มเสียงปัญจมูล ฟา ซอล ลา X โด เร X โดยมีกลุ่มเสียงแรกเป็นกลุ่มเสียงประธาน และกลุ่มเสียงฟาเป็นกลุ่มเสียงรอง การใช้เสียงฟาเข้ามาร่วมดำเนินทำนอง ไม่ได้เข้ามาทำหน้าที่เพียงเสียงนอกบันไดเสียงเท่านั้น

ประเด็นที่สาม สำนวนเพลงไล่วัวขึ้นภู ปรากฏลักษณะ “การย้ำเสียงหรือการยืนเสียง” เป็นส่วนใหญ่ในการดำเนินทำนอง โดยปรากฏทั้งการยืนเสียงเร และการยืนเสียงลา สำหรับการกำหนดเสียงลูกตก ปรากฏว่าเป็นการจบที่ “เสียงเร” ซึ่งเป็นเสียงที่ 2 ของกลุ่มเสียงปัญจมูล โด เร มี X ซอล ลา X

ประเด็นที่สี่ การกำหนดแนวเสียงของเพลงไล่วัวขึ้นภู ปรากฏดังนี้

แนวเสียงที่ใช้มากที่สุด ได้แก่ “แนวเสียงลงขึ้น” ยกตัวอย่างแนวเสียงนี้คือ /---ซ/---ด/---ม/---ม/

แนวเสียงที่ใช้อยู่ระดับน้อย ได้แก่ แนวเสียงขึ้น และแนวเสียงขึ้น-ยืนเสียง

แนวเสียงที่ใช้น้อยที่สุด ได้แก่ แนวเสียงลง แนวเสียงลง-ยืนเสียง และยืนเสียง

ผลการวิเคราะห์เพลงลาวบ้านเลือก

จากการวิเคราะห์เพลงลาวบ้านเลือก ปรากฏวิธีการบรรเลงที่สำคัญดังนี้

ประเด็นแรกพบลักษณะโครงสร้างเพลงเป็นรูปแบบ ก/ข/ โดยทำนอง ก เป็นทำนองเกริ่น แยกออกจากทำนอง ข ซึ่งเป็นการดำเนินเนื้อทำนองเพลงเป็นการดำเนินทำนองด้วยการใช้เสียงเพียงกลุ่มเสียงเดียวได้แก่ กลุ่มเสียงปัญจมูล โด เร มี X ซอล ลา X

ประเด็นที่สอง ทำนองเกริ่นปรากฏการใช้เสียง 4 พยางค์เสียงเป่าแคนติดต่อกันยาวไปสู่ลูกตกเสียงลาทางต่ำ ซึ่งเป็นลักษณะการเป่าเกริ่นแบบดนตรีพื้นที่ภาคอีสานด้วย ดังที่ รองศาสตราจารย์ ดร.ขำคม พรประสิทธิ์ ได้บันทึกทำนองเกริ่นไว้ในหนังสือแคน ซึ่งผู้วิจัยได้นำมาทำการศึกษาเปรียบเทียบดังนี้

เกริ่นแบบที่ 1

ม ร ด ล	ด ล ด ซ	ล ซ ล ม	ซ ม ซ ร	ซ ร ม ด	ม ด ร ม	ร ซ ม ร	ด ล ร ล
ด ร ด ม	ร ด ล ร	ล ด – ร	ด ร ด ร	- - - -	- - ด ล	- - - -	- - - -

เกริ่นแบบที่ 2

- - - ล	- - - ล	ด ล ซ ล	ด ล ซ ม	ซ ม ร ด	ล ด ร ม	ร ด ร ม	ร ด ล -
- ล ด ร	ซ ม ร ด	ม ร ด ร	ม ร ด -	- - - ร	- - ด ล	- - - -	- - - -

(บุษกร สำโรงทอง ภัทรวดี ภูชฎาภิรมย์และขำคม พรประสิทธิ์, 2551: 33)

ประเด็นที่สาม เพลงลาวบ้านเลือกมีการใช้ “ยืนเสียง” มากที่สุด ยกตัวอย่างแนวเสียงนี้คือ /---ล/---ล/---ล/---ล/ เป็นต้น สำหรับแนวเสียงที่ใช้อยู่ระดับกลาง ได้แก่ แนวเสียงลง แนวเสียงลง-ขึ้น แนวเสียงขึ้น แนวเสียงลง-ลง และยืนเสียง-ลง แนวเสียงที่ใช้อยู่ในระดับน้อย ได้แก่ แนวเสียงขึ้น-ขึ้น และแนวเสียงลง-ยืนเสียง ส่วนแนวเสียงที่ใช้น้อยที่สุดได้แก่ ยืนเสียง-ขึ้น

ประเด็นที่สี่ การเคลื่อนที่ของทำนอง เป็นลักษณะการย้ำเสียงเป็นส่วนใหญ่

ประเด็นที่ห้า เพลงลาวบ้านเลือกปรากฏการใช้เสียง “ 3 พยางค์เสียง/1 ห้องเพลง” และ “4 พยางค์เสียง/1 ห้องเพลง” โดยถ้าเป็น 3 พยางค์เสียงมักเป็นการดำเนินทำนอง ณ ห้องคู่เป็นส่วนใหญ่ ได้แก่ห้องเพลงที่ 2 และห้องเพลงที่ 8 ส่วนการดำเนินทำนองแบบ 4 พยางค์เสียง/1 ห้องเพลงมักดำเนินทำนองในห้องคี่ ดังจะได้แสดงต่อไปนี้

ทำนองบรรทัดที่ 3

----	---ล	---ล	---ล	---ร	-ดลฺด	---ร	-ดลฺด

ทำนองบรรทัดที่ 4

-ด-ด	-ลฺ-ด	-ด-ร	-มซม	-ม-ม	-ลฺ-ม	-มซม	รด-ร

ทำนองบรรทัดที่ 5

-ร-ร	---ม	---ร	ดลฺ-ลฺ	-ลฺ-ลฺ	---ด	---ร	ดลฺ-ด

ทำนองบรรทัดที่ 6

---ร	-ดลฺด	--รม	-ซ-ม	-ม-ม	-ม-ม	-ซ-ม	ซล-ล

ทำนองบรรทัดที่ 7

-ล-ล	-ล-ล	-ล-ล	-ล-ด	---ด	---ด	---ร	-ดรม

ทำนองบรรทัดที่ 8

-ม-ม	---ม	---ม	รด-ม	---ม	รด-ม	---ร	--มด

ทำนองบรรทัดที่ 9

--รด	ลซ-ล	---ล	---ซ	---ม	-ร-ม	-ม-ม	-ม-ร

ทำนองบรรทัดที่ 10

--มด	ลซ-ล	---ล	---ด	---ร	-ดลฺด	---ร	-ดลฺด

ทำนองบรรทัดที่ 11

-รมร	ดลฺ-ด	-ด-ด	-ลฺ-ด	-รมร	ดลฺ-ด	---ร	-ดลฺด

ทำนองบรรทัดที่ 12

--รม	-ซ-ม	-ม-ม	-ม-ม	-ซ-ม	-ซ-ด	---ด	---ด

ทำนองบรรทัดที่ 13

---ล	--ซล	-ล-ล	---ล	---ล	-ล-ล	-ล-ล	-ล-ล

ทำนองบรรทัดที่ 14

-ล-ล	-ล-ล	-ล-ล	ซม-ม	---ด	--รม	--ซร	---ม

จากทำนองที่แสดงสัญลักษณ์ข้างต้น จะเห็นได้ว่า ทำนองที่ทำสัญลักษณ์วงกลม เป็นการดำเนินทำนอง 3 พยางค์เสียง จะปรากฏ ณ ทำนองที่อยู่ในห้องคู่ ปรากฏ 17 ตำแหน่ง แต่ทำนอง 3 พยางค์เสียงที่ทำสัญลักษณ์ลูกศร ซึ่งเป็นห้องคี่ มีปรากฏเพียง 3 ตำแหน่งเท่านั้น

ต่อไปนี้เป็นการแสดงสัญลักษณ์ของทำนองเพลงที่มี 4 พยางค์เสียงต่อ 1 ห้องโน้ตเพลลง ซึ่งจะปรากฏ ณ ทำนองห้องคี่ ดังทำนองต่อไปนี้

ทำนองบรรทัดที่ 15

---ด	--รม	ซมรด	รม-ร	---ม	มม--	รมรด	-ด-ลฺ

ทำนองบรรทัดที่ 16

-ซ-ล	-ซ-ม	---ซ	---ลำ

จากผลการวิเคราะห์บทเพลงทั้ง 7 เพลง พบลักษณะเฉพาะของทำนองเพลงที่เป็นภาพรวมดังนี้

ประการแรก การใช้เสียงลูกตกที่ไม่ใช้เสียงที่ 1 ของกลุ่มเสียงประธาน

ทำนองเพลงทั้ง 7 เพลงปรากฏดังนี้

เพลงเปิดวง	ลูกตกท้ายเพลง	เสียงลา
เพลงลาวเวียงดั้งเดิม	ลูกตกท้ายเพลง	เสียงลา
เพลงรำแคนลาว	ลูกตกท้ายเพลง	เสียงโด
เพลงเต้ยโขง	ลูกตกท้ายเพลง	เสียงลา
เพลงกาเต้นก้อน	ลูกตกท้ายเพลง	เสียงโด
เพลงสุดสะแนน	ลูกตกท้ายเพลง (เสียงนอกบันไดเสียงมาร่วม คือ เสียงที)	เสียงลา
เพลงไล่วัวขึ้นภู	ลูกตกท้ายเพลง (ใช้ 2 กลุ่มเสียงดำเนินทำนอง)	เสียงเร
เพลงลาวบ้านเลือก	ลูกตกท้ายเพลง	เสียงลา

ทั้งนี้ ผู้วิจัยทำการสรุปได้ว่า เสียงเพลงในวงดนตรีคณะหนุ่มเสียงพิณของชาวลาวเวียง จะนิยมใช้เสียงที่ 6 ของกลุ่มเสียงประธานมาเป็นเสียงลูกตก และนิยมใช้เสียงอื่นเป็นเสียงเด่นในการดำเนินทำนองมากกว่าเสียงที่ 1 ของกลุ่มเสียงนั้น ๆ

ประการที่สอง ปรากฏการใช้กลุ่มเสียงปัญจมูล 1 กลุ่มสำหรับเพลงทั่วไป หากเพลงที่ต้องใช้ขั้นสูงจะใช้ 2 กลุ่มเสียงและมีเสียงนอกบันไดเสียงมาร่วมตกแต่งทำนองเพลง แต่เป็นส่วนน้อย

ประเด็นนี้ ผู้วิจัยทำการสรุปจากการศึกษาทำนองแคนทั้ง 7 เพลง ปรากฏว่า เป็นการกำหนดกลุ่มเสียง โด เร มี X ซอล ลา X เกือบทั้งหมด มีเพียงเพลงสุดสะแนน ที่เป็นการใช้เสียงนอกบันไดเสียงคือ เสียงที มาร่วมดำเนินทำนอง โดยเพลงสุดสะแนน ถือเป็นเพลงขั้นสูง เป็นเพลงเอกของการเป่าแคนในพื้นที่อีสานของประเทศไทย และยังปรากฏว่า เพลงไล่วัวขึ้นภู ซึ่งเป็นเพลงที่มีทำนองยาวมากถึง 17 บรรทัดโน้ต มีการกำหนดใช้ 2 กลุ่มเสียงเป็นหลักในการดำเนินทำนองได้แก่ กลุ่มเสียง โด เร มี X ซอล ลา X และกลุ่มเสียงปัญจมูล ฟา ซอล ลา X โด เร X

ประการที่สาม ปรากฏเรื่องการใช้เส้นแนวเสียง ปรากฏการใช้แนว “ลงขึ้น” มากที่สุด

ประเด็นนี้ปรากฏมากที่สุดในเพลงเปิดวง เพลงรำแคนลาว เพลงสุดสะแนน และเพลงไล่วัวขึ้นภู

ประการที่สี่ สำนวนเพลงปรากฏ 6 รูปแบบหลัก

สำนวนเพลงในภาพรวมปรากฏดังนี้

1. สำนวนเพลงรูปแบบการทอนทำนองเพลง
2. สำนวนเพลงที่มีการกำหนดเรียงเสียงลูกตกภายในวรรคเพลงอย่างเป็นระเบียบโดยเรียงจากเสียงต่ำไปหาเสียงสู
3. สำนวนเพลงที่มีการใช้เสียง 3 พยางค์เสียงมาร่วมดำเนินทำนอง และปรากฏชัดเจนในเพลง ลาวบ้านเลือกที่มักวางไว้ตำแหน่งห้องคู่ ส่วนการใช้ 4 พยางค์เสียงจะอยู่ ณ ตำแหน่งห้องคี่
4. สำนวนเพลงที่ทำการย้ำเสียงเดิมซ้ำ ๆ กันภายใน 1 บรรทัดโน้ตเพลง โดยปรากฏการซ้ำยาวถึง 6 ห้องโน้ตเพลง ยกตัวอย่างเพลงลาวเวียงดั้งเดิม
5. สำนวนเพลงที่มีการกำหนดการใช้เสียงหลักในการดำเนินทำนอง ไม่ใช่เสียงโด ซึ่งเป็นเสียงประธานของกลุ่มเสียงปัญจมูล แต่กลับใช้เสียงอื่น ๆ โดยเฉพาะเสียงลา ซึ่งเป็นเสียงที่ 6 ของกลุ่มเสียงมากถึง 10 บรรทัดโน้ต จาก 16 บรรทัดโน้ต แสดงปรากฏการณ์ Pillar Tone
6. สำนวนเพลงแบบ “กลอนฝาก” โดยเป็นกลอนฝากระหว่างบรรทัดปรากฏในเพลงรำแคนลาว

ข้อเสนอแนะ

จากการศึกษาวิจัยวงดนตรีคณะหนุ่มเสียงพิณ ตำบลบ้านเลือก อำเภอโพธาราม จังหวัดราชบุรีพบว่ามีเนื้อหาทางดนตรีของกลุ่มชาติพันธุ์ที่มีความสำคัญในพื้นที่แถบจังหวัดราชบุรี จังหวัดเพชรบุรี จังหวัดนครปฐม ได้แก่กลุ่มชาติพันธุ์ไทยทรงดำ ซึ่งเป็นกลุ่มที่วัฒนธรรมประเพณีเป็นของตนเอง มีการร้องเพลงประจำถิ่นที่มีลักษณะเฉพาะและมีการละเล่นต่าง ๆ การศึกษากลุ่มชาติพันธุ์นี้จะทำให้เกิดความก้าวหน้าทางวิชาการดนตรีชาติพันธุ์ที่มีความเกี่ยวข้องกับคนไทยและสามารถร่วมการดำรงอยู่กันได้สืบไปเป็นอย่างดี

รายการอ้างอิง

กรรณิกา ทรงทอง. “สัมภาษณ์.” 6 ตุลาคม 2558.

บุษกร สำโรงทอง ภัทรวดี ภูชฎาภิรมย์ และขำคม พรประสิทธิ์. 2551. *แคน*. สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย. พิมพ์ครั้งที่ 1. กรุงเทพมหานคร: บริษัท วี.พริ้นท์.

ประพันธ์ อุบลธรรม. 2557. *8 ชาติพันธุ์ในราชบุรี*. สภาวัฒนธรรมตำบลบ้านสิงห์.

บทวิเคราะห์เพลงสำหรับการแสดงเดี่ยวฮอร์นโดย กุลชา แก้วเกตุสัมพันธ์*

MUSIC ANALYSIS FOR HORN RECITAL BY KULACHA KAEWKETSUMPUNT

กุลชา แก้วเกตุสัมพันธ์**

ดวงใจ ทิวทอง***

บทคัดย่อ

บทความนี้มีจุดประสงค์เพื่อศึกษาและค้นคว้าหาข้อมูลเกี่ยวกับบทเพลงที่ใช้สำหรับการแสดงเดี่ยวฮอร์น ประกอบด้วยการศึกษาเกี่ยวกับชีวประวัติของผู้ประพันธ์และแรงบันดาลใจในการประพันธ์เพลงของผู้ประพันธ์ การศึกษาบทเพลงในแต่ละยุคสมัยที่แตกต่างกัน เพื่อที่จะวิเคราะห์ถึงความแตกต่างของรูปแบบการประพันธ์และการเรียบเรียงเสียงประสาน

บทเพลงที่ผู้แสดงนำมาจัดแสดงในครั้งนี้ และเพื่อให้เป็นประโยชน์แก่ผู้สนใจจึงนำบทเพลงตั้งแต่ยุคบาโรกจนถึงยุคปัจจุบันมาแสดง โดยคัดเลือกมายุคละหนึ่งบทเพลงเพื่อที่จะได้เห็นความแตกต่างของอารมณ์เพลงในแต่ละยุคอย่างชัดเจน รวมถึงเทคนิคในการบรรเลงฮอร์นในแต่ละยุคสมัยที่แตกต่างกันด้วย ซึ่งเทคนิคการบรรเลงฮอร์นที่เปลี่ยนไปในแต่ละยุคสมัยจะสามารถสังเกตได้ชัดเจนจากบทเพลงที่คัดเลือกมาแสดงในครั้งนี้ ซึ่งหนึ่งในสาเหตุหลักของการเปลี่ยนแปลงแนวทางการประพันธ์เพลงสำหรับฮอร์นให้มีบทบาทหน้าที่และเล่นโน้ตได้หลากหลายมากขึ้นมากขึ้นตามยุคสมัยคือ วิวัฒนาการของเครื่องดนตรีฮอร์น

การแสดงเดี่ยวฮอร์นในครั้งนี้กำหนดจัดการแสดงในวันที่ 27 พฤศจิกายน พ.ศ. 2558 เวลา 18.00 น. ณ.ห้องแสดงดนตรี ชั้น 4 อาคารสยามกลการ ถนนพระรามที่ 1 รวมเวลาที่ใช้ในการแสดงทั้งหมดประมาณ 1 ชั่วโมง

คำสำคัญ: การแสดงเดี่ยวฮอร์น / กุลชา แก้วเกตุสัมพันธ์

Abstract

The purpose of this Horn Recital is to research and analyze all pieces chosen for this recital, including the composers' biography, their inspirations for composing music, and a study of compositions from different periods, to analyze the difference in composition techniques and harmonization between each musical era.

For this recital, the performer selects one piece from each period, starting from Baroque until the current period while also including a piece by a Thai composer, to show the difference between the moods, styles, and techniques used in each period. The progression in techniques can be seen clearly from the chosen pieces. One of the main reasons for the change in the composition style for horn music to have a more prominent role and include more notes is the Horn's development.

The Horn Recital will take place on Friday 27th November 2015 at 1:30 p.m. at Siam Yamaha Concert Hall 4th floor, Siam Kolkarn Building (opposite Supatcharasai Stadium), Rama 1 Road. The approximate duration of the recital is one hour.

Keywords: Horn Recital / Kulacha Kaewketsumpunt

* บทความนี้เป็นส่วนหนึ่งของวิทยานิพนธ์ระดับปริญญามหาบัณฑิต เรื่อง "การแสดงเดี่ยวฮอร์นโดย กุลชา แก้วเกตุสัมพันธ์"

** นิสิตระดับปริญญามหาบัณฑิต สาขาดุริยางคศิลป์ตะวันตก คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, jamkulacha@hotmail.com

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

บทนำ

การแสดงเดี่ยวฮอร์นในครั้งนี้ได้คัดเลือกบทเพลงที่มีความแตกต่างกันในแต่ละยุคสมัย โดยเริ่มตั้งแต่ตั้งแต่ยุคบาโรกถึงยุคสมัยปัจจุบัน และยังนำบทเพลงจากผู้ประพันธ์ชาวไทยมาทำการแสดง เพื่อเป็นการนำเสนอผลงานของผู้ประพันธ์ชาวไทยอีกด้วย

บทประพันธ์ในแต่ละยุคสมัยจะมีจุดเด่นที่แตกต่างกันออกไป รวมถึงเทคนิคการบรรเลงเครื่องดนตรีที่แตกต่างกันออกไปด้วย อันเนื่องมาจากวิวัฒนาการของเครื่องดนตรีในแต่ละยุคสมัย รวมถึงบทวิเคราะห์เพลงและการตีความหมายของเพลง ซึ่งการแสดงหรือการเล่นดนตรีที่ดีนั้น ไม่ได้หมายถึงการเล่นตามโน้ตดนตรีให้ถูกต้องเพียงอย่างเดียว แต่ต้องอาศัยความรู้ความเข้าใจความหมายของเพลง ซึ่งสนับสนุนให้ผู้แสดงสามารถสื่อความหมายให้กับผู้รับฟังได้อย่างมีประสิทธิภาพ และผู้ฟังเกิดความประทับใจ

การแสดงเดี่ยวฮอร์นครั้งนี้จึงคาดว่าจะมีประโยชน์ทั้งต่อตนเอง และผู้สนใจ ที่ได้เข้าร่วมรับชมการแสดง รวมถึงเยาวชนและผู้สนใจที่จะได้นำไปเป็นแนวทางและเป็นตัวอย่างกำลังใจในการพัฒนาฝึกฝนการเล่นเครื่องดนตรีต่อไป

วัตถุประสงค์ของงานวิจัย

ผู้แสดงมีวัตถุประสงค์หลักในการแสดงดังนี้

1. เพื่อศึกษาขั้นตอนการพัฒนาทักษะการบรรเลงฮอร์น
2. เพื่อวิเคราะห์บทเพลงมาตรฐานระดับสากลสำหรับเครื่องดนตรีฮอร์นทั้งด้านรูปแบบการประพันธ์เพลงและรูปแบบการแสดง
3. เพื่อพัฒนาทักษะการบรรเลงฮอร์นให้ได้มาตรฐานเทียบเท่าระดับสากล
4. เพื่อศึกษาและลงมือปฏิบัติจริงในการจัดการแสดงเดี่ยวเครื่องดนตรี
5. เพื่อเผยแพร่ผลงานการแสดงการบรรเลงเครื่องดนตรีเดี่ยวให้แก่นักเรียน นิสิต นักศึกษา และผู้สนใจทั่วไป
6. เพื่อรวบรวมบทเพลงในรายการแสดงในผู้สนใจได้ศึกษาต่อจากวิทยานิพนธ์ที่ได้จัดทำขึ้น

วิธีดำเนินการวิจัย

1. ปรึกษาอาจารย์ที่ปรึกษาและอาจารย์วิชาเครื่องดนตรีเอกเพื่อเลือกบทเพลงสำหรับการแสดง
2. ปรึกษาอาจารย์ที่ปรึกษาและอาจารย์วิชาทักษะเครื่องดนตรีเกี่ยวกับการฝึกซ้อมบทเพลงที่จะใช้ในการแสดง
3. ศึกษาค้นคว้าหาข้อมูลเกี่ยวกับบทเพลงที่จะใช้ในการแสดง
4. แบ่งเวลาในการฝึกซ้อมบทเพลงให้เหมาะสม
5. ปรึกษาอาจารย์ที่ปรึกษาเกี่ยวกับเนื้อหาและจัดทำโครงร่างวิทยานิพนธ์
6. จัดทำวารสารและตรวจสอบความถูกต้อง
7. กำหนดวัน เวลา และสถานที่จัดการแสดงคอนเสิร์ต
8. ทำโปสเตอร์โฆษณาและสูจิบัตรสำหรับการแสดงคอนเสิร์ต
9. ฝึกซ้อมที่สถานที่แสดงจริงกับนักเปียโนที่จะใช้ในการแสดงจริง
10. วิเคราะห์ผลการวิจัยและสรุปผลเป็นรูปเล่ม

ขอบเขตการแสดงดนตรี

ผู้แสดงได้กำหนดขอบเขตของบทเพลงที่ใช้ในการแสดงไว้จำนวน 5 บทเพลงดังนี้

1. บทเพลง Air on the G String ประพันธ์โดย Johann Sebastian Bach
   ซึ่งนำมาเรียบเรียงเสียงประสานใหม่โดย จิณณวัตร มั่นทรัพย์ ในรูปแบบวงทรีโอ (Trio) โดยมีเครื่องดนตรี 3 ชิ้นคือ Horn Cello และ Piano
   ใช้เวลาในการบรรเลงประมาณ 6 นาที
2. บทเพลง Concerto for Two Horns in E□ Major ประพันธ์โดย โจเซฟ ไฮเดิน
   แบ่งออกเป็น 3 ท่อนได้แก่ Allegro maestroso, Adagio และ Allegretto
   ใช้เวลาในการบรรเลงประมาณ 20 นาที

   พักการแสดง 15 นาที

3. บทเพลง Andante for Horn and Piano ประพันธ์โดย ริชาร์ด สเตราส์
   ใช้เวลาในการบรรเลงประมาณ 6 นาที
4. บทเพลง Passion ประพันธ์โดย กิตติ เครือมณี
   ใช้เวลาในการบรรเลงประมาณ 7 นาที
5. Concert Piece in F Major for Four Horns and Orchestra ประพันธ์โดย โรเบิร์ต ชูมันน์
   แบ่งออกเป็น 3 ท่อน ซึ่งจะบรรเลงเฉพาะท่อนที่ 1 เท่านั้นคือ Sehr Lebhaft
   ใช้เวลาในการบรรเลงประมาณ 6 นาที
   รวมใช้เวลาในการแสดงทั้งหมดประมาณ 60 นาที

วัตถุประสงค์ของการแสดง

1. เพื่อนำเสนอบทเพลงการบรรเลงเดี่ยวฮอร์นที่น่าสนใจ
2. เป็นการกระตุ้นความสนใจและเป็นกำลังใจให้เด็กรุ่นใหม่ที่กำลังศึกษาการบรรเลงฮอร์นอย่างจริงจัง
3. เพื่อพัฒนาทักษะด้านการบรรเลงฮอร์นให้มีมาตรฐานเทียบเท่าระดับสากล
4. เพื่อเผยแพร่ผลงานการแสดงการบรรเลงฮอร์นให้แก่นักเรียน นิสิต นักศึกษาด้านดนตรี และผู้ที่สนใจ
5. เพื่อศึกษา เรียนรู้ประสบการณ์ในการทำงาน และนำไปใช้ในอนาคตให้เกิดประโยชน์สูงสุด

ผลการวิจัย

ตัวอย่างการวิเคราะห์บทเพลงที่ใช้ในการแสดง

1. บทวิเคราะห์ Concerto for Two Horns in E□ Major, Hob. VIId/6

ท่อนที่ 1 Allegro maestoso

บทเพลงconcerto ตามแบบแผนในยุคคลาสสิกในท่อนที่1ส่วนมากจะเป็นสังคีตลักษณ์แบบโซนาตา ซึ่งเพลง Concerto for Two Horns in E□ Major, Hob. VIId/6 เช่นกัน ซึ่งแบ่งออกเป็น ช่วงนำ ตอนนำเสนอ ตอนพัฒนา และตอนย้อนความ

ในช่วงนำของเพลงถูกบรรเลงด้วยวงออร์เคสตรา ซึ่งรวบรวมเอาแนวทำนองหลักของเพลงมาไว้ในส่วนนำนี้ เริ่มจากหมายเลขห้องที่ 1-61 โดยจะมีรายละเอียดดังต่อไปนี้ หมายเลขห้องที่ 1-11 กล่าวนำถึงแนวทำนองนำเสนอของเพลงจนมาถึงห้องที่ 11-32 ซึ่งเป็นช่วงเชื่อม (Transition) ขนาดเล็ก เปลี่ยนคีย์จาก E□ Major เป็น B□ Major ในห้องที่16 และกลับมาในคีย์ E□ Major ในห้องที่ 37 ตามเดิม และ

นำเสนอแนวทำนองที่สองเริ่มจากห้องที่ 36-43 และต่อเนื่องด้วยช่วงเชื่อมในห้องที่ 43-61 เข้าสู่ตอนนำเสนอ (Exposition) ต่อไป

ตอนนำเสนอ เริ่มจากการเข้ามาของการเดี่ยวเครื่องดนตรีฮอร์นในแนวทำนองหลักที่ 1 ของเพลง ในคีย์ E□ Major นำเข้าสู่ช่วงเชื่อมก่อนจะเข้าสู่ทำนองหลักที่ 2 ในห้องที่ 70-100 โดยใช้เทคนิคเปลี่ยนคีย์เป็นคีย์โดมินันท์ จากคีย์ E□ Major, F Major, G□ Major และ B□ Major ตามลำดับจนเข้าสู่ช่วงทำนองหลักที่สองในคีย์ B□ Major ของตอนนำเสนอในห้องที่ 101

ตอนพัฒนา (Development) จะเริ่มจากห้องที่ 157 เป็นการเอาทำนองหลักที่ 1 กลับมาเล่นในคีย์โดมินันท์โดยเริ่มด้วยเครื่องดนตรีเดี่ยวฮอร์นเช่นเดิมในเครื่องหมายความเข้มเสียดัง (forte)จากนั้นเป็นส่วนการบรรเลงเทคนิคต่าง ๆ สลับกับวงออร์เคสตราจนถึงช่วงที่จะนำไปสู่การเปลี่ยนกุญแจเสียงเริ่มจากห้องที่ 169-195 โดยจากคีย์โดมินันท์ B□ Major ไป G□ Major และกลับเข้าสู่บันไดเสียง E□ Major ในตอนย้อนความ (Recapitulation) ตามเดิม

ตอนย้อนความ เป็นการกลับมาเล่นตอนนำเสนอเพื่อบ่งบอกให้ผู้ฟังได้ทราบว่ากำลังจะนำเข้าสู่ช่วงจบของท่อนหรือเพลงนั้น ๆ โดยทำนองหลักในตอนนำเสนอจะกลับมาเล่นในกุญแจเสียงเดิม ในส่วนนี้จะนำการบรรเลงโดยกลุ่มเดี่ยวฮอร์นส่วนใหญ่เพื่อแสดงเทคนิคเฉพาะที่มีความยากซึ่งต้องอาศัยความสามารถขั้นสูงและความชำนาญของผู้บรรเลง จากนั้นวงออร์เคสตรารับช่วงการบรรเลงต่อในช่วงโคดาจนจบในส่วนของท่อนที่ 1

ท่อนที่ 2 Romance

ในท่อนที่สองนี้จะเป็นแบบสังคีตลักษณ์สามตอน (Ternary Form) ตามรูปแบบของท่อนช้าส่วนมากของบทเพลงคอนแชร์โตในยุคศตวรรษที่ 18 โดยจะแบ่งเป็นแนวทำนองหลักสองแนว (A), (B) และกลับมาจบด้วยทำนองหลักที่หนึ่ง (A′) อีกครั้ง โดยท่อนที่2นี้จะเล่นอยู่ในกุญแจเสียง E□ minor ในท่อนนี้จะเล่นในอัตราจังหวะช้าพอประมาณหรืออะดาโจ (Adagio) ในอัตราจังหวะ 4/4 เริ่มด้วยการเดี่ยวฮอร์นทั้งสองฮอร์น เล่นพร้อมกับในระยะคู่ 3 ไมเนอร์ กำหนดให้เป็นแนวทำนอง a หลังจากแนวทำนอง A ในห้องที่ 1-8 ในกุญแจเสียง E□ minor แล้วจะถูกรับด้วยวงออร์เคสตราก่อนที่จะเข้าสู่แนวทำนอง B โดยการเชื่อมช่วงเอพิโสด (episode) ในกุญแจเสียง G□ Major ซึ่งเป็นกุญแจเสียงร่วม (Relative Key) ของ E□ minor ในห้องที่ 9-16 และตามด้วยแนวทำนอง b ในคีย์ E□ minor ตามเดิมในห้องที่ 17-24 โดยเล่นซ้ำแนวทำนองสองรอบ เริ่มด้วยฮอร์นและรับด้วยวงออร์เคสตราจบแนวทำนอง B กลับมาสู่ช่วงเชื่อมเอพิโสดอีกครั้งในห้องที่ 25-47 โดยการใช้เทคนิคกุญแจเสียงร่วม (Relative Key) คือ G□ Major อีกครั้งหนึ่งและกลับมาสู่แนวทำนอง A อีกครั้ง ก่อนจะจบท่อนที่ 2 นี้ในกุญแจเสียง E□ minor ซึ่งกำหนดให้เป็น A′

ท่อนที่ 3 Rondo

ท่อนที่ 3 นี้ใช้สังคีตลักษณ์รอนโดหรือการย้ำทำนอง ในกุญแจเสียง E□ Major เล่นในอัตราจังหวะ 6/8 จังหวะค่อนข้างเร็ว (Allegretto) เริ่มต้นด้วยแนวทำนองหลักของเพลงซึ่งกำหนดให้เป็นตอน A ในกุญแจเสียง E□ Major โดยนำมาด้วยการเดี่ยวฮอร์น แนวทำนองหลักจะอยู่ที่แนวฮอร์นที่ 1 และแนวประสานเป็นแนวฮอร์นที่ 2 โดยเล่นเป็นคอร์ดเมเจอร์ (Major chord) และเล่นโน้ตย่อยในอัตราส่วนที่เร็วมากคือ เล่น6 โน้ตในหนึ่งจังหวะ ทำให้ต้องใช้เทคนิคเฉพาะที่เรียกว่าการบังคับลิ้นแบบดับเบิล (Double tonguing) ซึ่งต้องอาศัยระยะเวลาในการฝึกซ้อมเทคนิคนี้ จากนั้นเข้าสู่ช่วงทำนองใหม่ที่กำหนดให้เป็นตอน B ในกุญแจเสียง B□ Major ในห้องที่ 25-41 โดยแนวทำนองหลักจะถูกบรรเลงโดยนักฮอร์นทั้งสองเชื่อมต่อกัน โดยสลับผู้เล่นกันไปมา และกลับเข้าสู่แนวทำนองหลักตอน A อีกครั้งหนึ่งในกุญแจเสียง E□ Major ตามเดิม ตอน C เป็นตอนที่มีความยาวมากขึ้นกว่าตอน A และ B ตามลำดับ เริ่มจากห้องที่ 58-95 มีการเปลี่ยนกุญแจเสียงหลายครั้ง สลับกับเล่นระหว่างแนวเดี่ยวฮอร์นกับวงออร์เคสตรา มีการย้ายกุญแจ

เสียงหลายครั้ง โดยเริ่มจากกุญแจเสียง E□ Major มาเป็น E□ minor เริ่มจากแนวฮอร์นที่ 1 เล่นโน้ตเป็นคู่ 9 ไมเนอร์จากโน้ต B□ ไป C□ ในห้องที่ 58 จนกระทั่งแนวออร์เคสตรามารับช่วงต่อย้ายกุญแจเสียงไปเป็น C Major อย่างรวดเร็วในห้องที่ 65 และค่อยๆย้ายกุญแจเสียงไป G□ Major จนไปจบที่เคเดนซ์ (Cadence) ในห้องที่ 78 โดยการบรรเลงของวงออร์เคสตรา และรับช่วงต่อด้วยฮอร์นอีกครั้งในกุญแจเสียง E□ minor ซึ่งเป็นกุญแจเสียงคู่ขนานของ (Parallel key) ของ E□ major ในห้องที่ 82 หลังจากจบช่วงเชื่อมของตอน C จึงกลับเข้าสู่ตอน A อีกครั้งในห้องที่ 95 ในกุญแจเสียง E□ Major ตามเดิม ตอนเชื่อมตอนสุดท้ายของท่อนนี้ซึ่งกำหนดให้เป็นตอน D เป็นตอนที่มีความยาวที่สุดของท่อนนี้ในห้องที่111 ถึงแม้ว่าเกือบทั้งหมดในตอนนี้จะอยู่บนกุญแจเสียงโทนิก (Tonic key) แต่มีการใช้กุญแจเสียง C minor อยู่บ้างเช่นในตอนต้นของตอน D และกลับไปสู่กุญแจเสียง E□ Major ตามเดิม มีการใส่เทคนิคเฉพาะที่แสดงความสามารถระดับสูงของนักเล่นฮอร์นทั้งสองคนอยู่หลายตำแหน่งในตอนนี้

2. บทวิเคราะห์ Passion for Horn and Piano ประพันธ์โดย กิตติ เครือมณี

บทเพลง Passion for Horn and Piano เป็นเพลงที่ผู้ประพันธ์ได้ประพันธ์ขึ้นให้กับ กุลชา แก้วเกตุสัมพันธ์เพื่อเป็นของขวัญวันคล้ายวันเกิด ประพันธ์ขึ้นเมื่อวันที่ 7 มีนาคม 2557 ที่ประเทศสิงคโปร์ บทเพลงถูกนำแสดงครั้งแรกที่กรุงเวียนนา ประเทศออสเตรีย ในงานแสดงคอนเสิร์ตของนักเรียนดนตรีชาวไทยในยุโรป ณ Kaisersaal, Klavier Galerie ภายใต้การสนับสนุนของสถานเอกอัครราชทูตไทย กรุงเวียนนา วันที่ 23 เมษายน 2557 บทเพลง Passion นี้ถูกแบ่งออกเป็น 2 ท่อนเพลงคือท่อนช้า อัตราจังหวะปานกลาง เล่นในอัตราจังหวะ 100 (Moderato Semplice) และท่อนเร็ว อัตราเร็วมาก (Allegro molto) เล่นในอัตราจังหวะ 138 บทเพลง Passion for Horn and Piano นี้ถูกสร้างมาจากองค์ประกอบของแนวทำนองหลักจากตัวโน้ต 4 ตัว คือ C D B□ F จะเห็นว่าเราจะพบโน้ตกลุ่มนี้ได้ตลอดทั้งเพลง

ตัวอย่างที่ 1 Passion for Horn and Piano ในท่อนที่ 1

ท่อนที่ 1 Moderato Semplice

เริ่มต้นจากช่วงนำ (Introduction) ก็จะเห็นได้ว่าเริ่มต้นมาในห้องแรกของเพลงก็เป็นการนำเสนอแนวทำนองจากตัวโน้ตที่เรียงกัน 4 ตัว ในแนวของเปียโนในห้องที่ 1-2 เริ่มจาก

โน้ต C : อยู่ในแนวของเปียโนมือขวาจังหวะที่ 1 ในห้องแรกคอร์ด F Major โน้ตตัวบนสุด (ตัวที่5)ของคอร์ด

โน้ต D : อยู่ในแนวของเปียโนมือซ้ายจังหวะที่ 2 ในห้องแรกคอร์ด B□ Major ซึ่งเป็นโน้ตตัวที่ 3 ของคอร์ด แต่เล่นสูงขึ้นมาหนึ่งช่วงคู่แปดเพื่อให้ผู้ฟังได้ยินชัดเจนมากขึ้น

โน้ต B□ : อยู่ในแนวของเปียโนมือขวาจังหวะที่ 1 ของห้องที่ 2

โน้ตF : อยู่ในแนวของเปียโนมือขวาจังหวะที่ 2 ของห้องที่ 2

แนวทำนองโน้ต 4 ตัวนี้จะถูกนำมาใช้ตลอดทั้งเพลง ทั้งในแนวของฮอร์นและเปียโน ซึ่งในบางครั้งมีการสลับกับเล่นของแนวฮอร์นและเปียโนด้วย และจบในส่วนของช่วงนำก่อนจะเข้าแนวทำนอง A ด้วยเคเดนซ์เปิด (Half Cadence) จากคอร์ด I – V เพื่อส่งเข้าแนวทำนอง A

ท่อนที่ 2 Allegro molto

ในท่อนที่ 2 นี้เล่นในอัตราจังหวะเร็วมาก อัตราความเร็วโน้ตตัวดำเท่ากับ 138 มีการเปลี่ยนอัตราส่วนจังหวะหลายครั้ง เช่น 5/4 4/4 3/4 และ 2/4 เนื่องจากเป็นท่อนที่ผู้ประพันธ์ต้องการจะแสดงทักษะ วิธีการประพันธ์เพลงที่ใช้โน้ตกลุ่มหนึ่งมาขยาย (Prolongation) ลดรูป (Reduction) การปรับโน้ตหรือปรับทำนอง (Transformation) และการนำแนวเสียง (Voice leading) ตามแนวคิดของ Heinrich Schenker ที่เรียกว่า Schenkerian analysis ทำให้การบรรเลงของทั้งนักฮอร์นและนักเปียโนนั้นต้องใช้เทคนิคหลากหลายรูปแบบในการบรรเลงในระยะเวลาแค่ 1 ท่อนนี้ เช่น การเล่นโน้ตเขบ็ตสองชั้นตอนต้นของท่อนที่ 2 เพื่อเป็นการเน้นย้ำการนำเสนอโน้ตกลุ่ม 4 ตัว C D B□ F นี้ แต่มีการเพิ่มโน้ต F เข้าไปเชื่อมระหว่าง C และ D ในแนวเปียโนเป็น C F D B□ F ในห้องที่ 69 และตามด้วยแนวฮอร์นในห้องถัดมา เล่นโน้ตกลุ่ม 4 ตัวเช่นเดียวกันแต่ถูกนำเสนอในรูปแบบการปรับทำนองขึ้นไปคู่ 3 ไมเนอร์ เป็น E□ F D A การย้ำทำนองในแนวฮอร์นดำเนินต่อไปใน คู่ 3 ไมเนอร์ จนกระทั้งห้องที่ 78 กลับมาเป็น โน้ตกลุ่มเดิม C D B□ F แต่เป็นอัตราจังหวะไปเป็นโน้ตดำสามพยางค์ (ตัวอย่างที่ 20) จากนั้นในห้องที่ 80 จึงสลับมาเป็นเปียโนเล่นแนวทำนองกลุ่มเดิมในรูปแบบโน้ตเขบ็ตหนึ่งชั้น จากนั้นยังมีการย้ำแนวทำนองจากโน้ตกลุ่มเดิมโดยวิธีการเปลี่ยนอัตราส่วนโน้ตในรูปแบบต่าง ๆ อย่างเห็นได้ชัดเจนในแนวของเปียโน ในห้องที่ 88-92 และห้องที่ 101 103 105 และ 107 ในแนวบรรเลงของเปียโน การบรรเลงจะเป็นการใช้เทคนิคการเล่นโน้ตในอัตราส่วนจังหวะที่แตกต่างกันออกไป เช่น การเล่นส่วนโน้ตจังหวะขัด ส่วนโน้ตจังหวะผสมเป็นต้น ไปจนกระทั้งเข้าสู่ช่วงโคดาของท่อนเร็วในห้องที่ 135 โดยการกลับมาในแนวทำนองกลุ่มเดิมและรูปแบบเดิมเหมือนตอนต้นท่อนที่ 2 และมีการขยายค่าโน้ตในมากขึ้นจากโน้ตเขบ็ตสองชั้นมาเล่นโน้ตเขบ็ตหนึ่งชั้น จนกระทั้งจบเพลงด้วยโน้ตตัวดำโดยมีการใช้เคเดนซ์ปิดแบบสมบูรณ์ (Perfect authentic cadence) V-I ในห้องที่ 138-139

วิธีการแสดงเดี่ยวฮอร์น

1. กำหนดรายการแสดงและรูปแบบที่ต้องการในการแสดง
2. กำหนดผู้แสดงประกอบในแต่ละบทเพลง
3. ทำความเข้าใจ วิเคราะห์บทเพลงที่ต้องการจะบรรเลงในการแสดงคอนเสิร์ตครั้งนี้
4. ฝึกซ้อมตนเองเพื่อสื่อความหมายของบทเพลงจากผู้ประพันธ์ให้ได้อย่างมีประสิทธิภาพที่สุด เพื่อป้องกันการผิดพลาดและความกังวลที่อาจเกิดขึ้นในขณะทำการแสดงได้
5. ฝึกซ้อมร่วมกับนักแสดงร่วมนักแสดงประกอบให้มีความแม่นยำและสื่อความหมายบทเพลงไปในทิศทางเดียวกัน
6. ปรับแต่งรูปแบบการแสดงให้มีความน่าสนใจ
7. เลือกสถานที่จัดการแสดงที่เหมาะสม
8. ประชาสัมพันธ์การแสดง

วัน เวลาและสถานที่การจัดการแสดงเดี่ยวฮอร์น

การแสดงเดี่ยวฮอร์นในครั้งนี้กำหนดจัดการแสดงในวันที่ 27 พฤศจิกายน พ.ศ. 2558 เวลา 18.00 น. ณ.ห้องแสดงดนตรี ชั้น 4 อาคารสยามกลการ ถนนพระรามที่1 รวมเวลาที่ใช้ในการแสดงทั้งหมดประมาณ 1 ชั่วโมง

บทสรุปและข้อเสนอแนะ

วิทยานิพนธ์การแสดงเดี่ยวฮอร์น โดย กุลชา แก้วเกตุสัมพันธ์นี้ ผู้แสดงได้ศึกษาข้อมูลต่าง ๆ เพื่อเป็นการสนับสนุนการแสดงให้มีประสิทธิภาพยิ่งขึ้น ทั้งด้านประวัติของผู้ประพันธ์รวมถึงผลงานอื่น ๆ ของผู้ประพันธ์ เนื้อหาทั่วไปเกี่ยวกับบทเพลง การตีความบทเพลงและทำความเข้าใจเพื่อที่จะได้แสดงผลงานของผู้ประพันธ์เพลงด้วยความเข้าใจและสื่อความหมายได้ชัดเจน รวมถึงการศึกษาในเรื่องของทฤษฎีดนตรีและสังคีตลักษณ์ของบทเพลงด้วย

นอกเหนือจากด้านศึกษาทางด้านทฤษฎี แนวทางการลงมือปฏิบัติจริงต้องใช้ความพยายามและความอดทนในการฝึกซ้อม การฝึกซ้อมต้องเป็นไปอย่างสม่ำเสมอและมีระเบียบวินัยในตนเองต้องมีการวางแผนการฝึกซ้อมเป็นอย่างดี และแบ่งเวลาสำหรับการทำรูปเล่มวิทยานิพนธ์และการฝึกซ้อมเพื่อให้ทุกอย่างประสบผลสำเร็จและผลงานออกมามีคุณภาพมากที่สุด ซึ่งนอกเหนือจากการฝึกซ้อม การเก็บเกี่ยวประสบการณ์ด้านดนตรีทั้งด้านทฤษฎีและด้านปฏิบัติก็ถือเป็นสิ่งสำคัญในการพัฒนาตนเอง เนื่องจากทำให้มองเห็นดนตรีในรูปแบบที่หลากหลายและมีทัศนคติที่กว้างขวางมากขึ้น การเพิ่มพูนประสบการณ์ทางด้านดนตรีกระทำได้หลายทางเช่น สื่อโทรทัศน์ วิทยุ สื่ออินเตอร์เน็ต การฟังจากแผ่นบันทึกเสียง การเข้าชมคอนเสิร์ตต่าง ๆ การได้ลงมือปฏิบัติงานจริงทั้งด้วยตนเองและร่วมงานกันผู้อื่น การแลกเปลี่ยนความรู้ประสบการณ์กับผู้ที่สนใจและรู้จักยอมรับคำวิจารณ์จากผู้อื่นเพื่อนำมาพัฒนาตนเองต่อไป เนื่องจากการแสดงบนเวทีนั้นจุดมุ่งหมายของผู้แสดงคือการทำให้ผู้ชมเกิดความเข้าใจ และเกิดความรู้สึกประทับใจ การศึกษาบทเพลงอย่างลึกซึ้งและการเตรียมความพร้อมก่อนทำการแสดงจึงเป็นเรื่องที่สำคัญมากที่สุดเพื่อที่จะสามารถสื่อสารออกมาได้อย่างมีประสิทธิภาพมากที่สุด

รายการอ้างอิง

ภาษาไทย

ณัชชา โสคติยานุรักษ์. *ทฤษฎีดนตรี.* 4000 เล่ม, พิมพ์ครั้งที่ 7. กรุงเทพมหานคร : สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์.

ณัชชา โสคติยานุรักษ์. 2550. *ดนตรีคลาสสิกศัพท์สำคัญ.* 2000 เล่ม, พิมพ์ครั้งที่ 1. กรุงเทพมหานคร : ธรรมดาเพรส.

ณัชชา พันธุ์เจริญ. 2551. *การเขียนเสียงประสานสี่แนว*. พิมพ์ครั้งที่ 2. กรุงเทพมหานคร : ธนาเพรส.

สตีเวน อิสเซอร์ลิส. 2558. *ทำไมเบโทเฟนถึงเขวี้ยงถ้วยสตู*. แปลโดย สิริพงศ์ คีตศิลป์สกุล. กรุงเทพมหานคร: โรงพิมพ์อักษรสัมพันธ์.

ภาษาอังกฤษ

Guan-Lin Yeh. 2011. *Concerto for Two Horns in E-flat Major Attributed to Joseph Haydn: A New Arrangement for Wind Ensemble*. Doctoral dissertation. Department of Musical Arts. Arizona State University.

Tuckwell, Barry. 1983. *Horn*. New York: Schirmer Books.

กลวิธีการปรับวงปี่พาทย์ไม้นวมเครื่องคู่ ตามแนวทาง ครูบรรพต แจ้งจรัส กรณีศึกษาโรงเรียนราชวินิต บางแก้ว

PIPHAT MAI NUAM KREANG KHU ARRANGEMENT TECHNIQUE BY BANPHOT JANGJARAS IN CASE STUDY OF RAJAWINIT BANGKEAW SCHOOL ENSEMBLE

สุทธภพ ศรีอักขรกุล*
บุษกร บิณฑสันต์**

บทคัดย่อ

วิทยานิพนธ์เรื่องกลวิธีการปรับวงปี่พาทย์ไม้นวมเครื่องคู่ ตามแนวทางครูบรรพต แจ้งจรัส กรณีศึกษาโรงเรียนราชวินิตบางแก้ว มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาวิธีการและกลวิธีพิเศษในการปรับวงปี่พาทย์ไม้นวมเครื่องคู่ตามแนวทางของครูบรรพต แจ้งจรัส และศึกษาบริบทที่เกี่ยวข้องอันส่งผลให้วงดนตรีไทยโรงเรียนราชวินิตบางแก้ว ชนะเลิศการประกวดรางวัลถ้วยพระราชทานมหาวิทยาลัยบูรพาถึง 9 สมัยซ้อน การวิจัยครั้งนี้ผู้วิจัยใช้วิธีการวิจัยเชิงคุณภาพโดยได้ลงภาคสนามกับการประกวดรายการดังกล่าวครั้งที่ 34 ประจำปี พ.ศ.2556 เพื่อศึกษาตามประเด็นดังกล่าว

ผลการวิจัยพบว่าความสำเร็จของวงดนตรีไทยโรงเรียนราชวินิตบางแก้ว มี 5 ปัจจัยที่เกี่ยวข้องได้แก่ 1.การรับนักเรียนที่มีความสามารถพิเศษทางด้านดนตรีไทย 2.ทางสถานศึกษาจัดสรรวิทยากรพิเศษทางด้านดนตรีไทย 3.กลวิธีและวิธีการฝึกซ้อมในช่วงต่าง ๆ รวมทั้งช่วงเข้าค่ายก่อนการประกวด 4.การได้รับการสนับสนุนจากทางสถานศึกษาอย่างต่อเนื่อง 5.กลวิธีการปรับวงของครูบรรพต แจ้งจรัส

วิธีการปรับวงของคุณครูบรรพต แจ้งจรัส ประกอบด้วย การเลือกมือฆ้อง กลวิธีการผูกสำนวนกลอนแนวความช้า-เร็วในการบรรเลง และ ความกลมกลืนของเสียงในการบรรเลง ทั้งหมดนี้จึงเป็นเหตุและผลแห่งความสำเร็จของวงดนตรีไทยโรงเรียนราชวินิตบางแก้ว กับการประกวดดนตรีไทย

คำสำคัญ: กลวิธีการปรับวง / ปี่พาทย์ไม้นวมเครื่องคู่ / ครูบรรพต แจ้งจรัส / โรงเรียนราชวินิตบางแก้ว

Abstract

The research "Piphat Mai Nuam Kreang Khu arrangement technique by Banphot Jangjaras in case study of Rajawinit Bangkeaw School ensemble" aimed to study methods and techniques of *Piphat Mai Nuam Kreang khu* ensemble arranged by Banphot Jangjaras and study the relevant contexts which resulted Rajawinit Bangkeaw School ensemble won the royal trophy of Burapa University's music competition for the nine consecutive years. Researcher used the qualitative research methods into the field of the 35th music competition in 2014, to study follow the objectives.

In conclusion, the result found that the success of Rajawinit Bangkeaw School Ensemble has five implicated factors: 1) student recruitment with talent in Thai music. 2) allocation of the musician as special trainer. 3) tactics and methods in the training camp before and after the competition. 4) the continued support from academic administrator. 5) ensemble arrangement techniques.

The strategies of Banphot Jangjaras's ensemble arrangement techniques include 1) selected the Gong melody's sets (Mue Khong). 2) arranges the melodic rhymes. 3) arranges the movement of music rhythm and 4) arranges the harmony of instrumental sounds. All of these are the reasons of the success in Thai music competition for Rajawinit Bangkeaw School Ensemble.

Keywords: Arrangement technique / Piphat Mai Nuam Kreang Khu / Banphot Jangjaras / Rajawinit Bangkeaw School

*นิสิตระดับมหาบัณฑิต สาขาวิชาดุริยางค์ไทย ภาควิชาดุริยางคศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, seebong@hotmail.com
**ศาสตราจารย์ ดร., สาขาวิชาดุริยางคศิลป์ไทย ภาควิชาดุริยางคศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, bsumrongthong@yahoo.com

บทนำ

การประกวดดนตรีไทย ถือเป็นส่วนหนึ่งในการขับเคลื่อนศิลปะทางด้านดนตรีให้การปฏิบัติอย่างมีขั้นมีตอน เพื่อให้ได้ซึ่งขนบปฏิบัติที่ยึดถือกันมาอย่างถูกต้องในรูปแบบวงนั้น ๆ อีกทั้งเป็นการพัฒนาครูผู้สอนและผู้รับการถ่ายทอดให้มีความรู้ความสามารถและความเข้าใจอย่างชัดเจน รวมถึงเป็นส่วนหนึ่งในการทำนุบำรุงศิลปวัฒนธรรมดนตรีไทยให้เป็นสมบัติชาติต่อไป เช่นการจัดประกวดดนตรีไทยชิงถ้วยพระราชทานระดับประเทศรายการ “ประกวดดนตรีไทยระดับมัธยมศึกษา มหาวิทยาลัยบูรพา” รายการ “ประลองเพลงประเลงมโหรี” รายการ “ประกวดดนตรีไทยระดับมัธยมศึกษา มหาวิทยาลัยรังสิต” รายการ “ประกวดดนตรีไทยระดับนักเรียน บ้านศรีผ่อง” เป็นต้น สังเกตได้ว่ามีทั้งเวทีระดับจังหวัดไปจนถึงเวทีระดับประเทศอันเป็นเวทีเกียรติยศ ชื่อเสียงและความภาคภูมิใจ โดยเฉพาะโรงเรียนในแถบทางภาคกลาง ถือว่ามีความตื่นตัวอย่างน่าสนใจในการพัฒนาศักยภาพวงดนตรีไทยให้มีคุณภาพและมาตรฐานเพื่อส่งเข้าประกวดดนตรีไทยในรายการต่าง ๆ ของระดับภาคและระดับประเทศ

รายการประกวดดนตรีไทยระดับนักเรียนภาคตะวันออก ชิงถ้วยพระราชทานสมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี เป็นอีกกิจกรรมหนึ่งที่โรงเรียนระดับมัธยมทั่วภาคตะวันออกให้ความสนใจเป็นลำดับต้น ๆ ของภูมิภาค โดยทางคณะดนตรีและการแสดง มหาวิทยาลัยบูรพา มีนโยบายส่งเสริมกิจกรรมดนตรีไทยในภาคตะวันออก เพื่อทำนุบำรุงสืบทอดศิลปวัฒนธรรมของชาติให้ดำรงอยู่สืบไป โดยจัดให้มีการประกวดดนตรีไทยในระดับนักเรียนเป็นประจำทุกปี เพื่อเป็นการกระตุ้นให้เกิดการตื่นตัวในการฝึกซ้อมและพัฒนาความสามารถทางดนตรีไทยให้สูงยิ่งขึ้น ทั้งยังเป็นการดำเนินตามแนวพระราชดำริในสมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี โดยเริ่มดำเนินการครั้งแรกตั้งแต่ปีพุทธศักราช 2523 เป็นต้นมาจนถึงปัจจุบัน ถือได้ว่าเป็นอีกหนึ่งเวทีที่ยังคงจัดการแข่งขันยาวนานมาจนถึงทุกวันนี้ ปัจจัยในด้านคณะกรรมการตัดสินการประกวดซึ่งเป็นบุคลากรทางด้านครูดนตรีไทยที่มากด้วยความสามารถและเป็นที่ยอมรับนับถือของนักดนตรีไทยด้วยกัน ส่งผลให้เกิดความมาตรฐานในการตัดสินอีกด้วย

โรงเรียนราชวินิตบางแก้ว เป็นอีกหนึ่งสถานศึกษาที่มีประวัติศาสตร์มายาวนาน ทั้งด้านการศึกษาและในด้านดนตรีไทย วงดนตรีไทยโรงเรียนราชวินิตบางแก้ว เคยได้รับรางวัลชนะเลิศตามเวทีต่าง ๆ ทั้งวงดนตรีไทยและวงดนตรีร่วมสมัย อาทิเช่น ชนะเลิศการประกวดวงเครื่องสายผสมปี่พาทย์รายการมหาวิทยาลัยศรีปทุม วงมโหรีรายการ “ประลองเพลง ประเลงมโหรี” หรือในรูปแบบวงดนตรีร่วมสมัย ชนะเลิศการประกวดรายการ “อัศจรรย์คันธรรพ์” และในอีกหลาย ๆ รายการที่โรงเรียนเข้าร่วมการประกวดดนตรีไทยจนได้รับรางวัลมามากมาย รวมถึงรายการดนตรีไทยระดับนักเรียนภาคตะวันออกชิงถ้วยพระราชทานสมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี ที่ทางมหาวิทยาลัยบูรพาจัดขึ้นอีกด้วย โรงเรียนราชวินิตบางแก้วในพระบรมราชูปถัมภ์ เคยได้รับรางวัลชนะเลิศอันดับที่ 1 ระดับภูมิภาค ถ้วยพระราชทานสมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี 9 ปี ในปีพุทธศักราช 2548-2556 ในการควบคุมการฝึกซ้อมและปรับวงของ อาจารย์บรรพต แจ้งจรัส

ผู้วิจัยจึงมีความสนใจที่จะศึกษาองค์ประกอบที่ส่งผลต่อความสำเร็จในการประกวดดนตรีไทยของโรงเรียนราชวินิตบางแก้ว ในด้านกลวิธี แนวทางและทัศนคติของผู้ปรับวงในการปรับวงปี่พาทย์ไม้นวมเครื่องคู่ในการประกวด เพื่อให้ได้ซึ่งแนวทางสู่การพัฒนาของผู้สนใจสืบไป

วัตถุประสงค์และขอบเขตของงานวิจัย

ศึกษาวิธีการและกลวิธีพิเศษในการปรับวงปี่พาทย์ไม้นวมเครื่องคู่ในการประกวดดนตรีไทยระดับนักเรียนภาคตะวันออก มหาวิทยาลัยบูรพา ครั้งที่ 35 ปี พ.ศ. 2557 ในเพลงอกทะเล 3 ชั้น เพื่อส่งเข้าประกวดแข่งขันตามแนวทางครูบรรพต แจ้งจรัส และอีกประการหนึ่งที่ผู้วิจัยสนใจคือศึกษาบริบทที่เกี่ยวข้องอันส่งผลให้วงดนตรีไทยโรงเรียนราชวินิตบางแก้ว ชนะเลิศการประกวดดนตรีไทยระดับนักเรียนภาคตะวันออก มหาวิทยาลัยบูรพา 9 สมัยซ้อน ช่วงระหว่างครั้งที่ 26-34 ปี พ.ศ. 2548-2556

วิธีดำเนินการวิจัย

ดำเนินการสืบค้นข้อมูลและวรรณกรรมที่เกี่ยวข้องจากแหล่งงานสารบรรณ ฐานข้อมูลสารสนเทศ สถาบันวิทยบริการต่าง ๆ และพิพิธภัณฑ์ทางดนตรีต่าง ๆ ดังนี้ สำนักงานวิทยทรัพยากร จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ห้องสมุดคณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ฐานข้อมูลห้องสมุดดนตรีไทย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย สำนักหอสมุดกลาง มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ ศูนย์ข้อมูลสารนิเทศมนุษยศาสตร์ คณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัยหอสมุดและคลังความรู้ มหาวิทยาลัยมหิดล ห้องสมุดดนตรี วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดลและห้องสมุดศูนย์สังคีตศิลป์ ธนาคารกรุงเทพจำกัด (มหาชน) ต่อมาจึงเริ่มทำการสัมภาษณ์ผู้ทรงคุณวุฒิทางวิชาการ ผู้เชี่ยวชาญ ศิลปิน นักวิชาชีพ นักวิจัยที่เกี่ยวข้อง ดังต่อไปนี้

ผู้ทรงคุณวุฒิและเป็นคณะกรรมการตัดสิน

มีผู้เชี่ยวชาญทั้งหมด 6 ท่าน ได้แก่ รองศาสตราจารย์ปกรณ์ รอดช้างเผื่อน ศาสตราภิชาน ปัจจุบันประจำภาควิชาดุริยางคศิลป์ (ไทย) คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย จากสำนักการสังคีต กรมศิลปากร ตำแหน่งผู้เชี่ยวชาญอีก 3 ท่าน อาจารย์ปี๊บ คงลายทอง อาจารย์บุญช่วย แสงอนันต์ และอาจารย์ไชยยะ ทางมีศรี อาจารย์พัฒนี พร้อมสมบัติ อาจารย์พิเศษมหาวิทยาลัยราชภัฏบ้านสมเด็จเจ้าพระยา อาจารย์ถาวร ศรีผ่อง อาจารย์ประจำกลุ่มสาระการเรียนรู้ศิลปะ โรงเรียนจิตรลดา

ผู้ทรงคุณวุฒิและผู้เกี่ยวข้องในงานวิจัย

อาจารย์บรรพต แจ้งจรัส ผู้ควบคุมวงและฝึกซ้อมวงดนตรีไทยโรงเรียนราชวินิตบางแก้ว นักเรียนในวงดนตรีไทยโรงเรียนราชวินิตบางแก้ว และผู้บรรเลงในการประกวดดนตรีไทย รายการ “มหาวิทยาลัยบูรพา” พุทธศักราช 2548-2556 และอาจารย์และบุคลากรที่เกี่ยวข้องกับการประกวดดนตรีไทยรายการ “มหาวิทยาลัยบูรพา” พุทธศักราช 2548-2556

เพื่อให้ได้ซึ่งข้อมูลที่ชัดเจนและถูกต้อง ผู้วิจัยจึงต้องทำการลงภาคสนามเพื่อศึกษาแบบสังเกตการอย่างมีส่วนร่วมการปรับวงปี่พาทย์ไม้นวมเครื่องคู่ตามแนวทางของอาจารย์บรรพต แจ้งจรัส กรณีศึกษาโรงเรียนราชวินิตบางแก้ว พร้อมทั้งทำการสัมภาษณ์ในประเด็นหัวข้อที่เกี่ยวข้องกับงานวิจัย ขั้นตอนต่อไปหลังจากเก็บข้อมูลได้ครบตามที่ผู้วิจัยกำหนดไว้แล้วจึงจะดำเนินการวิเคราะห์และหาเอกลักษณ์เฉพาะการปรับวงปี่พาทย์ไม้นวมของอาจารย์บรรพต แจ้งจรัส กรณีศึกษาโรงเรียนราชวินิตบางแก้ว จากนั้นจึงจะมารวบรวมวิเคราะห์ และสรุปผลการวิจัย พร้อมทั้งจัดทำรายงานฉบับสมบูรณ์ต่อไป

ผลการวิจัย

กลวิธีการปรับวงปี่พาทย์ไม้นวมเครื่องคู่ตามแนวทางครูบรรพต แจ้งจรัสกรณีศึกษาโรงเรียนราชวินิตบางแก้ว ผู้วิจัยได้ศึกษาเป็น 2 ประเด็นได้แก่ ศึกษาวิธีการและกลวิธีพิเศษในการปรับวงปี่พาทย์ไม้นวมเครื่องคู่ตามแนวทางของครูบรรพต แจ้งจรัส และศึกษาถึงบริบทที่เกี่ยวข้องอันส่งผลให้วงดนตรีไทยโรงเรียน

ราชวินิตบางแก้ว ชนะเลิศการประกวดดนตรีไทยระดับนักเรียนภาคตะวันออก มหาวิทยาลัยบูรพาถึง 9 สมัยซ้อน ช่วงระหว่างครั้งที่ 26-34 พุทธศักราชที่ 2548-2556 โดยที่ผู้วิจัยลงภาคสนามกับวงดนตรีไทยโรงเรียนดังกล่าวในการประกวดดนตรีไทยระดับนักเรียนภาคตะวันออก ชิงถ้วยพระราชทานจากสมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี ที่ทางคณะดนตรีและการแสดง มหาวิทยาลัยบูรพา ครั้งที่ 35 พบว่า

ด้านวิธีการปรับวงปี่พาทย์ไม้นวมเครื่องคู่ตามแนวทางของครูบรรพต แจ้งจรัสพบว่า ประการสำคัญที่สุดในการประสบความสำเร็จในทุก ๆ ครั้งก็คือเรื่องของ “การปรับวง” ด้วยทางโรงเรียนราชวินิตบางแก้ว โดยมีครูบรรพต แจ้งจรัสเป็นผู้ปรับวงให้ในทุกครั้งที่มีการประกวด และการประกวดดนตรีไทยระดับภาคตะวันออก ครั้งที่ 35 ประเภทวงปี่พาทย์ไม้นวมเครื่องคู่ เพลงอกทะเล 3 ชั้นในครั้งนี้ ครูบรรพต แจ้งจรัสได้มีแนวทางการปรับวง ดังนี้

1. การเลือกมือฆ้อง(ทำนองหลัก) หมายถึง เป็นการตรวจสอบความถูกต้องของทำนองหลักทั้งในกรณีที่ทางกองการประกวดกำหนดมือฆ้องวงใหญ่มาให้ก็จะต้องยึดให้ถูกต้องชัดเจนหรือหากมีข้อสงสัยก็จะสอบถามทางกองการประกวดโดยทันที และในกรณีที่ทางกองการประกวดไม่ได้กำหนดทำนองหลักมาให้ทางผู้ปรับวงจะต้องมีการสืบค้นข้อมูลให้ถูกต้องแล้วจึงเริ่มต่อเพลงให้กับผู้ประกวด

2. วิธีการศึกษาสังคีตลักษณ์และวิเคราะห์ หมายถึง การศึกษาวิเคราะห์หรือเป็นการตีโจทย์ของเพลงให้ชัดเจน ถึงจะวางโครงสร้างต่อไปว่าจะมีขั้นตอนในการวางแนวเพลงหรือการผูกกลอนในทิศทางอย่างไรให้เหมาะกับเพลงนั้น ๆ รวมถึงผู้ปรับต้องทราบถึงจุดเด่นในการปรับใช้กลเม็ดในเพลงให้ออกมากลมกลืนและน่าฟัง

3. กลวิธีการผูกสำนวนกลอน หมายถึง การผูกกลอนให้สัมพันธ์กับบันไดเสียงของเพลงนั้น ๆ โดยการผูกกลอนของแต่ละเครื่องดนตรีต้องยึดทำนองหลักฆ้องวงใหญ่เป็นโครงสร้าง แล้วจัดกลุ่มการผูกกลอนให้สัมพันธ์กันโดยครูบรรพต แจ้งจรัสแบ่งกลุ่มในกรณีของวงปี่พาทย์ไม้นวมได้ ดังนี้

- กลุ่มที่ 1 ได้แก่ ระนาดเอก ฆ้องวงเล็ก ขลุ่ย
- กลุ่มที่ 2 ได้แก่ ระนาดทุ้ม ซออู้

อย่างไรก็ตาม เครื่องดนตรีในแต่ละเครื่องมือต้องคงลักษณะเฉพาะของตนเองให้เกิดความถูกต้องสละสลวย เพลงจึงจะมีความกลมกลืน และน่าฟัง

4. การเตรียมการขับร้องและหลักพิจารณาความเหมาะสมของผู้ขับร้อง หมายถึง นอกจากความสามารถของผู้ขับร้องแล้ว ยังต้องศึกษาวิเคราะห์ว่าเพลงนั้น ๆ หรือความหมายของเพลงบันไดเสียงที่เหมาะสมกับนักร้องเพศชายหรือเพศหญิง ตามหลักการของครูบรรพต แจ้งจรัสครูจะเลือกให้นักร้องชายขับร้องในเพลงที่มีบันไดเสียงสูงและนักร้องหญิงขับร้องในเพลงที่มีโทนเสียงต่ำ แต่ทั้งนี้ต้องพิจารณาองค์ประกอบอื่นประกอบด้วย

5. การเข้าจังหวะฉิ่งและเครื่องหนัง หมายถึง การตรวจสอบความถูกต้องและเหมาะสมเพื่อให้เข้ากับเพลงนั้น ๆ ทั้งหน้าทับปรบไก่และหน้าทับสองไม้

6. วิธีการวางแผนเรื่องการใช้น้ำหนักเสียง หมายถึง ครูบรรพต แจ้งจรัสจะให้ผู้บรรเลงแบ่งแยกสัดส่วนน้ำหนักเสียงของการบรรเลงรับร้องกับน้ำหนักเสียงของการบรรเลง กล่าวคือ การบรรเลงรับร้องจะใช้น้ำหนักเสียงครึ่งหนึ่งจากน้ำหนักเสียงปกติและจะใช้น้ำหนักเสียงแบบเต็มเสียงหรือ 100 เปอร์เซ็นต์ในการบรรเลง

7. วิธีการรับร้อง-ส่งร้อง หมายถึง ครูบรรพต แจ้งจรัสจะคำนึงถึงทำนองหรือการเอื้อนของผู้ขับร้องแล้วจึงจะมาใช้ทำนองของเครื่องให้เข้ากันและใกล้เคียงกับร้องให้มากที่สุดทั้งการรับร้องและส่งร้อง

และอีกสิ่งหนึ่งที่ครูบรรพต แจ้งจรัสให้ความสำคัญก็คือ “ความกลมกลืนของเสียง” ที่บรรเลงออกมาต้องมีความกลมกลืนไพเราะ กล่าวคือ ในวงต้องมีความกลมกลืนด้วยเสียงของแต่ละเครื่องดนตรีที่บรรเลงออกมาในน้ำหนักเสียงที่กลมกลืนกันทั้งวงจึงจะเกิดความไพเราะน่าฟัง

ตัวอย่าง กลวิธีพิเศษพี่พบในการปรับวงตามแนวทางครูบรรพต แจ้งจรัส เพลงอกทะเล 3 ชั้น

การรับร้องนั้นเป็นอีกสิ่งหนึ่งที่ผู้วิจัยค้นพบและเป็นอีกหนึ่งกระบวนการที่ครูบรรพต ได้กำหนดให้กับวงดนตรีไทยโรงเรียนราชวินิตบางแก้ว อันแสดงถึงความพร้อมเพรียงของวงนั้นก็คือกลวิธีการจับไม้ตีหรือการจับเครื่องดนตรีของตนเองก่อนการรับร้องทุกครั้งดังที่จะอธิบายไปพร้อมๆกับทำนองรับร้องต่อไปนี้

“กลองแขก”

-ทั่ง-ติง	-โจ๊ะ-จ๊ะ	-โจ๊ะ-จ๊ะ	-โจ๊ะ-จ๊ะ	-ติง – ติง	-ทั่งติงทั่ง	-ติง – ติง	-ทั่งติงทั่ง

“รับร้อง”

- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- ซ - ม	- ร ร ร	- ม - ร	- ด ด ด

“การจับเครื่องดนตรี” - - - จับ - - -วาง

พบได้ว่าการจับไม่นั้นจะตรงกับจังหวะหน้าทับที่เสียง “จ๊ะ” ในห้องที่ 3 และวางไม้เตรียมรับร้อง ในเสียง “จ๊ะ” อีกเช่นเดียวกันในห้องที่ 4 ครูบรรพต ได้อธิบายกลวิธีนี้กับผู้วิจัยว่า

> *วิธีการเช่นนี้เป็นการทำให้นักดนตรีสามารถจับจังหวะในช่วงขับร้องมาถึงจังหวะของตนเองในการรับร้องเพื่อให้เพลงแนบสนิทกลมกลืนกันฟังแล้วไม่รู้สึกขัดหู ความหมายคือให้แนวเครื่องดนตรีรับมาให้เท่ากับแนวของขับร้อง*
>
> (บรรพต แจ้งจรัส, สัมภาษณ์, 24 พฤษภาคม 2558)

ต่อมาการรับร้องครูบรรพต ได้เน้นย้ำกับนักเรียนเช่นเดียวกันในเรื่องของน้ำหนักเสียงของเครื่องดนตรีในการรับร้องว่าทำอย่างไรให้ยังคงได้ยินเสียงร้องได้อย่างชัดเจน ครูบรรพต ได้อธิบาย ไว้ว่า

> *เมื่อมีการรับร้องกรณีใดใดก็ตามที่ยังมีคำร้องอยู่ ให้กรอเสียงและบรรเลงให้เบา ๆ เพื่อให้คำร้องนั้นยังคงชัดเจนอยู่และพอเมื่อหมดคำร้องหรือหมดเอื้อนแล้ว ให้เติมน้ำหนักเสียงให้เต็มเสียงได้*
>
> (บรรพต แจ้งจรัส, สัมภาษณ์, 24 พฤษภาคม 2558)

จึงเห็นได้ว่าวิธีการดังกล่าวเป็นลักษณะเฉพาะที่ครูบรรพต แจ้งจรัสยังคงเน้นย้ำและให้ผู้บรรเลงปฏิบัติในเรื่องของการใช้น้ำหนักเสียงในการบรรเลงรับรอง ไปจนถึงการจับไม้-วางไม้ เป็นต้น

ส่วนด้านบริบทที่เกี่ยวข้องอันส่งผลให้วงดนตรีไทยโรงเรียนราชวินิตบางแก้ว ชนะเลิศการประกวดดนตรีไทยระดับนักเรียนภาคตะวันออก มหาวิทยาลัยบูรพาถึง 9 สมัยซ้อน ในช่วงระหว่างครั้งที่ 26-34 พุทธศักราช 2548-2556 หรืออีกในหลาย ๆ เวทีนั้น มีปัจจัยที่เกี่ยวข้อง ได้แก่

ปัจจัยที่ 1 เปิดรับนักเรียนที่มีความสามารถพิเศษด้านดนตรีไทยในระดับชั้นประถมศึกษาปีที่ 6 ในโครงการผู้มีความสามารถพิเศษทางด้านดนตรีไทยตั้งแต่ปี พ.ศ. 2529 จนถึงปัจจุบันก็ยังได้รับความสนใจจาก

สถานศึกษาระดับประถมศึกษาผู้มีความสามารถทางด้านดนตรีไทยเป็นอย่างมาก โดยเฉพาะโรงเรียนในเขตพื้นที่จังหวัดสมุทรปราการ

ปัจจัยที่ 2 โรงเรียนราชวินิตบางแก้วจัดสรรวิทยากรพิเศษทางด้านดนตรีไทยให้กับโครงการผู้มีความสามารถพิเศษทางด้านดนตรีไทย เพื่อเป็นการเสริมสร้างทักษะให้กับนักเรียนได้อย่างถูกต้องจากครูผู้มีความสามารถและเป็นที่ยอมรับของคนในวงการดนตรีไทย

ปัจจัยที่ 3 การเข้าค่ายฝึกซ้อมอย่างเป็นระบบในช่วงก่อนการประกวด โดยมีตารางกิจวัตรประจำวันอย่างชัดเจน อันเป็นการฝึกให้นักเรียนได้มีวินัยในการฝึกซ้อม รวมถึงความสัมพันธ์ของสมาชิกในวงให้เกิดความเป็นหนึ่งเดียวกัน

ตัวอย่าง ตารางการฝึกซ้อมช่วงเข้าค่ายของวงดนตรีไทยโรงเรียนราชวินิตบางแก้ว

การฝึกซ้อมเป็นกระบวนการที่มีความสำคัญเป็นอย่างมากของความสำเร็จ สำหรับกรณีวงดนตรีไทยโรงเรียนราชวินิตบางแก้วมีกระบวนการฝึกซ้อมตามลำดับดังนี้

05.00-06.00 น.	ไล่ฉาก
06.00-07.00 น.	ไล่ฉากโดยเพิ่มความเร็ว-ออกกำลังกาย
07.00-08.00 น.	รับประทานอาหารเช้า
08.00-09.00 น.	อาบน้ำทำภารกิจ/กิจวัตร
09.00-11.30 น.	ซ้อม (ตามที่ผู้ปรับวงได้วางแผนไว้)
11.30-12.00 น.	พักผ่อนตามอัธยาศัย
12.00-13.00 น.	รับประทานอาหารกลางวัน
13.00-16.00 น.	ซ้อมทั้งรวมวงและแยกตามเครื่องมือ
16.00-17.00 น.	พักผ่อนตามอัธยาศัย รวมถึงการออกกำลังกาย
17.00-18.00 น.	อาบน้ำ
18.00-19.00 น.	รับประทานอาหารเย็น
19.00-22.00 น.	ซ้อมรวมวงและทบทวนตามที่ผู้ปรับได้ให้คำแนะนำ
22.00 น. เป็นต้นไป	แปรงฟัน สวดมนต์ นั่งสมาธิ เข้านอน

(บรรพต แจ้งจรัส, สัมภาษณ์, 16 มีนาคม 2558)

กระบวนการนี้เป็นระบบแบบแผนที่ทางวงดนตรีไทยโรงเรียนราชวินิตบางแก้ว ยึดถือปฏิบัติกันมาจนถึงปัจจุบัน

ปัจจัยที่ 4 การสนับสนุนของสถานศึกษา โดยที่ผู้บริหารและครูทุกท่านให้ความสำคัญกับกิจกรรมในทุก ๆ กิจกรรมจึงทำให้กิจกรรมของทางด้านดนตรีไทย ปฏิบัติงานได้อย่างราบรื่นในทุกงานทั้งในโรงเรียนและนอกโรงเรียนได้อย่างภาคภูมิ รวมถึงครูทุกท่านที่มีความเข้าใจกับตัวนักเรียนได้เป็นอย่างดี จึงทำให้การปฏิบัติตัวของนักเรียนดนตรีไทยในชั้นเรียนปกติดูไม่แตกต่างกับนักเรียนทั่วไป

ปัจจัยที่ 5 กลวิธีการปรับวงของครูบรรพต แจ้งจรัส การวางแผนหรือออกแบบช่วงการฝึกซ้อมนั้นถือเป็นสิ่งสำคัญของการประกวดดนตรีไทยเช่นเดียวกัน หลักในการฝึกซ้อมในแต่ละรายการของ วงดนตรีไทยโรงเรียนราชวินิตบางแก้ว แบ่งช่วงเป็น 2 ช่วง คือ ช่วงที่ 1 ฝึกซ้อมและปรับวงก่อนวันสุดท้ายในการส่งวีดิทัศน์ ส่วนช่วงที่ 2 คือ การฝึกซ้อมและปรับวงก่อนวันประกวดรอบชิงชนะเลิศ

ด้วยการปรับวงของครูบรรพต แจ้งจรัส นั้นจะเข้ามาปรับหลังจากที่วงมีความพร้อมแล้ว เปรียบได้กับการเข้ามาตรวจความเรียบร้อยว่าถูกต้องตามแบบแผนหรือไม่ แล้วจึงเติมแต่งกลวิธีพิเศษในช่วงของท่อนเพลงให้เกิดความน่าสนใจ ภายใต้ความไพเราะและเหมาะสมกับประเภทของเพลงนั้น ๆ

“โครงสร้างต่าง ๆ ที่ครูนำมาใช้เป็นหลักนั้นก็มาจากประสบการณ์ของครูตั้งแต่เริ่มมีบทบาทกับการปรับวงแล้วครูก็ค่อย ๆ ปรับปรุงพัฒนามาเรื่อย ๆ จนเป็นธรรมชาติของโรงเรียนราชวินิตบางแก้ว ต้องปฏิบัติแบบนี้ในทุก ๆ เวทีไป ส่วนในเรื่องของวิธีการนั้นครู ก็ได้ยึดแนวทางหรือโครงสร้างมาจากครูประสิทธิ์ ถาวรมาปรับใช้บวกกับวิธีการของครูเอง ทั้งนี้ทั้งนั้นก็ต้องขึ้นอยู่กับนักเรียนผู้บรรเลงว่าเหมาะที่จะใช้กับสิ่งไหน”

(บรรพต แจ้งจรัส. สัมภาษณ์, 22 มีนาคม 2558)

จากกระบวนการต่าง ๆ ทั้งระบบการฝึกซ้อมหรือแนวทางการปรับวงของครูบรรพต แจ้งจรัสที่พบว่ากระบวนการและวิธีการดังกล่าวทำให้ วงดนตรีไทยโรงเรียนราชวินิตบางแก้ว ได้รับรางวัลชนะเลิศถ้วยพระราชทานจากสมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี ประเภทวงปี่พาทย์ไม้นวมเครื่องคู่เป็นระยะเวลา 10 สมัยซ้อนนับจากครั้งที่ 26 มาจนถึงครั้งปัจจุบันคือสามารถแนวทางดังกล่าวไปใช้ได้กับการปรับวงและเป็นประโยชน์กับผู้ที่สนใจและผู้ที่จะทำหน้าที่เป็นผู้ปรับวงดนตรีไทยเพื่อการประกวดในการพัฒนาวงดนตรีไทยของสถานศึกษาตนเอง อีกทั้งเป็นการทำนุบำรุงรักษาศิลปะดนตรีประจำชาติให้อยู่คู่กับประเทศชาติสืบไป

ผลสรุปการดำเนินการวิเคราะห์ / อภิปรายผล

การลงภาคสนามอย่างมีส่วนร่วมทั้งในด้านการเตรียมการฝึกซ้อมและการประกวดดนตรีไทยในสถานการณ์จริงนั้น เพื่อศึกษาการประกวดดนตรีไทยระดับนักเรียนภาคตะวันออก ชิงถ้วยพระราชทานสมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี มหาวิทยาลัยบูรพา ครั้งที่ 35 ประจำปี พุทธศักราช 2557 ผู้วิจัยได้ศึกษากลวิธีการปรับวงปี่พาทย์ไม้นวมเครื่องคู่ตามแนวทางครูบรรพต แจ้งจรัสและบริบทต่าง ๆ ที่เกี่ยวข้องสามารถสรุปถึงผลการวิจัยได้ดังนี้

ด้วยวิธีการปรับวงของครูบรรพต แจ้งจรัสมีวิธีการและแนวปฏิบัติอย่างเป็นระบบรวมไปถึงระบบการฝึกซ้อมต่าง ๆ ที่เป็นกระบวนการหนึ่งที่อยู่ในกระบวนการของการประกวด ด้วยวิธีการปรับวงที่ครูบรรพต แจ้งจรัสปฏิบัติมาโดยตลอดและเน้นย้ำให้กับผู้บรรเลงคือความกลมกลืนในการบรรเลง กล่าวคือเสียงของเครื่องดนตรีทุกชิ้นต้องมีความกลมกลืนไพเราะ และเรื่องของแนวการบรรเลงที่ต้องมีการเคลื่อนที่อย่างเป็นขั้นตอน

กรณีของการประกวดครั้งนี้ในเพลง อกทะเล 3 ชั้น ครูบรรพต แจ้งจรัสให้ผู้บรรเลงใช้วิธีการที่เรียบง่ายกับท่อนที่ 1 และท่อนที่ 2 แต่สำหรับเที่ยวกลับทั้ง 2 ท่อนนั้นครูบรรพต แจ้งจรัสได้เพิ่มกลวิธีพิเศษในเที่ยวกลับนี้ เช่น เพิ่มความโดดเด่นของเครื่องดนตรีในบางช่วง การตีส่ายของหน้าทับกลองแขก การทำกระซิบ และการทำเสียงปริบ (เสียงสั้น) ตลอดจนการปรับวงที่เน้นให้เกิดความพร้อมเพรียงกันของการบรรเลง วิธีการดังกล่าวทำให้วงดนตรีไทยโรงเรียนราชวินิตบางแก้วได้รับรางวัลชนะเลิศ 10 สมัยซ้อนจนถึงปัจจุบัน

ผู้วิจัยมีความเห็นว่าจากทั้งกระบวนการและระบบต่าง ๆ ที่มีความเข้มแข็งและมีความต่อเนื่องยาวนานทำให้วงดนตรีไทยโรงเรียนราชวินิตบางแก้ว สืบทอดและปฏิบัติกันต่อมาจนเกิดเป็นวินัยที่ทุกคนพึงปฏิบัติทั้งระบบการฝึกซ้อม จนไปถึงกระบวนการการรับนักเรียนผู้มีความสามารถพิเศษทางด้านดนตรีไทยที่สามารถทำให้ครูผู้ฝึกสอนต่อยอดฝีมือกับนักเรียนกลุ่มนี้ได้อย่างต่อเนื่อง ตลอดจนผู้อำนวยการ ผู้บริหารทุกฝ่ายครูทุกคนในสถานศึกษามีความเข้าใจและต่างให้ความสำคัญกับวงดนตรีไทยเป็นอย่างดีและปัจจัยหลักสำคัญที่ส่งผลให้วงดนตรีไทยโรงเรียนราชวินิตบางแก้วประสบความสำเร็จนั้นเพราะมีครูบรรพต แจ้งจรัส

ครูผู้ปรับวงผู้ที่มีความสามารถทุ่มเทแรงกายแรงใจตลอดการปฏิบัติที่สม่ำเสมอจนประสบความสำเร็จในทุก ๆ ครั้งและได้รับรางวัลชนะเลิศอย่างต่อเนื่อง

ข้อเสนอแนะ

การวิจัยในครั้งนี้ เป็นการศึกษากลวิธีการปรับวงปี่พาทย์ไม้นวมเครื่องคู่ตามแนวทางของครูบรรพต แจ้งจรัส ซึ่งยังมีอีกหนึ่งประเภทวงที่น่าสนใจต่อผู้ที่จะทำการศึกษาก็คือ “วงเครื่องสายผสม” ทางวงดนตรีไทย โรงเรียนราชวินิตบางแก้ว ได้รับรางวัลชนะเลิศการประกวด ระดับนักเรียนภาคตะวันออก ครั้งที่ 35 ประจำปี 2557 เป็นสมัยที่ 3 ซ้อนนับจากครั้งที่ 33-35 จึงควรมีการศึกษาวิจัยและเก็บข้อมูลไว้เพื่อศึกษาและเผยแพร่ต่อไป เพื่อเป็นการรักษาองค์ความรู้ในด้านการปรับวงของครูบรรพต แจ้งจรัสกับประเภทการประกวดประเภทอื่น ๆ ให้เป็นประโยชน์อีกทั้งเป็นแนวทางกับผู้สนใจและผู้ปรับวงต่อไป

กิตติกรรมประกาศ

ขอขอบคุณ ทุนอุดหนุนวิทยานิพนธ์สำหรับนิสิตระดับบัณฑิตศึกษา บัณฑิตวิทยาลัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

รายการอ้างอิง

มหาวิทยาลัยบูรพา. 2558. *สูจิบัตรการประกวดดนตรีไทยระดับนักเรียนภาคตะวันออก ชิงถ้วยพระราชทาน ครั้งที่ 35*. ชลบุรี: บริษัท ไอ.ซี.ซี อินเตอร์เนชั่นแนล จำกัด (มหาชน).

ณัฏฐากูร หอมแช่ม. 2543. *กรณีศึกษากิจกรรมดนตรีไทยโรงเรียนราชวินิตบางแก้ว*. ดุริยนิพนธ์, ภาควิชาดุริยางคศาสตร์ไทย คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ.

บรรพต แจ้งจรัส, ครูชำนาญการ โรงเรียนราชวินิตบางแก้ว. 2558. “สัมภาษณ์.” 16 มีนาคม.

_____. 2558. “สัมภาษณ์.” 22 มีนาคม.

นาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยโพสต์โมเดอร์นดานซ์ (Post – Modern Dance) ชุดอ้างว้าง โดย นราพงษ์ จรัสศรี

POST- MODERN DANCE IN THE "LONELINESS" THAI CONTEMPORARY DANCE SERIES BY NARAPHONG CHARASSI

ภคพร หอมนาน*

วิชชุตา วุธาทิตย์**

บทคัดย่อ

งานวิจัยนี้มุ่งศึกษาและวิเคราะห์รูปแบบการแสดงโพสต์โมเดอร์นดานซ์ (Post-Modern Dance) ชุด"อ้างว้าง" โดย นราพงษ์ จรัสศรี การศึกษาครั้งนี้ผู้วิจัยเลือกใช้วิธีดำเนินการวิจัยที่หลากหลาย ได้แก่ ศึกษาค้นคว้าข้อมูลจากหนังสือ เอกสารทางวิชาการ และเว็บไซต์ต่างๆ รวมทั้งศึกษาข้อมูลจากภาคสนามด้วยวิธีการสัมภาษณ์บุคลากรในการจัดงาน If...Performing Arts Festival เทศกาลศิลปะ โดยรวบรวมข้อมูลนำมาวิเคราะห์และดำเนินการจัดทำเป็นรูปเล่ม งานวิจัยในระดับต่อไป

ผลการศึกษาจากการดำเนินการดังกล่าวพบว่ารูปแบบของการแสดงประกอบด้วย นักแสดง เครื่องแต่งกาย เพลงประกอบการแสดง ฉาก สถานที่ใช้ในการแสดง อุปกรณ์ประกอบการแสดง การแต่งหน้าทำผม การฝึกซ้อม รวมถึงแนวคิดของการออกแบบลีลาและการเคลื่อนไหวตามชีวิตประจำวัน (Everyday Movement) ซึ่งเป็นแนวคิดของการแสดงนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยในรูปแบบโพสต์โมเดอร์นดานซ์ (Post – Modern Dance) "ชุดอ้างว้าง" เป็นการแสดงในรูปแบบใหม่ โดย นราพงษ์ จรัสศรี ผู้ซึ่งบุกเบิกการแสดงในรูปแบบนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยและเล็งเห็นถึงประโยชน์ทางด้านการศึกษาในวงการนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยในอนาคต

ทั้งนี้ความสำคัญของการแสดงนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยในรูปแบบโพสต์โมเดอร์นดานซ์ (Post – Modern Dance) "ชุดอ้างว้าง"ที่ส่งผลต่อบริบททางสังคม อันเป็นประโยชน์ต่อนิสิต นักศึกษา และประชาชนบุคคลทั่วไปที่มีความสนใจทางด้านนี้เพื่อเป็นการต่อยอดทางด้านความคิด การออกแบบ เพื่อก่อให้เกิดประสิทธิภาพที่ดีตามลำดับ

คำสำคัญ: นาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัย / โพสต์โมเดอร์นดานซ์ / อ้างว้าง

Abstract

The objectives of this thesis are to study and analyze Post-Modern Dance: Loneliness by Dr. Naraphong charassi. Various research methodologies are applied, including secondary data from books, journals, websites, and field study which includes in-depth interview with participants in the event If...Performing Arts Festival. Relevant data are gathered for analysis and report.

Findings show that performance consists of actors, costumes, music, background, location, props, makeup, rehearsal, dance design and Everyday Movement. This portrays the concept of contemporary Thai performing arts in form of Post – Modern Dance: Loneliness, the new performance created by Dr. Naraphong charassi, renowned as pioneer of contemporary Thai performing arts, who anticipates the benefits of its originality in contemporary Thai performing arts education in the future.

The relevance of Post – Modern Dance Loneliness, influences social contexts and support students and public who are interested in contemporary Thai performing arts, thus promoting idea generation, and performance design in the future.

Keywords: Thai contemporary dance / Post – Modern Dance / Loneliness

* นิสิตระดับมหาบัณฑิต หลักสูตรศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชานาฏยศิลป์ไทย คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, t_nankawaai@msn.com

** อาจารย์ ดร, สาขาวิชานาฏยศิลป์ไทย ภาควิชานาฏยศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงณ์มหาวิทยาลัย, Vijjuta@yahoo.com

บทนำ

การแสดงนาฏยศิลป์หลังสมัยใหม่ หรือโพสต์โมเดอร์นดานซ์ (Post – Modern Dance) คือ สิ่งที่ไม่มีสาระ ไร้อุดมคติ และเป็นการผสมผสานสิ่งต่าง ๆ ที่มีความแตกต่างกันมารวมเข้าไว้ด้วยกัน กล่าวคือ การแสดงนาฏยศิลป์หลังสมัยใหม่ หรือโพสต์โมเดอร์นดานซ์ เป็นการแสดงนาฏยศิลป์ที่ผสมผสานศิลปะในแต่ละยุคสมัยเข้าไว้ด้วยกัน อาทิ แนวความคิด เครื่องแต่งกาย ลีลาและท่าทาง การเคลื่อนไหว อุปกรณ์ประกอบการแสดง ซึ่งสร้างสรรค์ขึ้นตามแบบแนวคิดของศิลปิน ที่สะท้อนให้เห็นภูมิหลัง ประสบการณ์ และจินตนาการของศิลปิน ด้วยเหตุนี้งานศิลปะประเภทนี้ จึงค่อนข้างหาชมได้ยากยิ่งในปัจจุบัน

เมื่อวันที่ 1 – 2 ตุลาคม พ.ศ. 2557 ทางกรุงเทพมหานครและมหาวิทยาลัยกรุงเทพร่วมมือกันเป็นเจ้าภาพในการจัดงานภายใต้ชื่อ อีฟ...อินเตอร์เนชั่นแนล เพอร์ฟอร์มิง อาร์ต เฟสติวัล (If...International Performing Arts Festival) ณ หอศิลปวัฒนธรรมแห่งกรุงเทพมหานคร ภายในงานมีการแสดงระดับนานาชาติ อาทิ Lại Ni: Retelling โดย เหงียน (Nguyen), GHUWAM โดย แววดาว ศิริสุข (Waewdao Sirisook), My Mothor and I โดย อมริตา (Amrita), Dlind Spot โดย ไมเคิล ซากาโมโต้ (Michael Sakamoto), Anamika Sagorkonna โดย ตุโรงโกมิ (Turongomi Repertory of Dance), Chaeng-Nam โดย คณะละครมหาวิทยาลัยกรุงเทพ, Rhythms of Victory โดย คาถัก นฤตยา แสมโพเดย์ (Kathak Nrittya Samproday) และ อ้างว้าง (Loneliness) โดย นราพงษ์ จรัสศรี (By Prot. Dr. Naraphong Charrassri) ศิลปินต้นแบบและเป็นศิลปิน ผู้บุกเบิกที่มีการขับเคลื่อนองค์ความรู้และสร้างสรรค์ผลงานอย่างไม่มีที่สิ้นสุดทางด้านนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยในประเทศไทย ด้วยเหตุนี้ท่านจึงได้รับเลือกและรับเชิญโดยมหาวิทยาลัยกรุงเทพให้เป็นศิลปินตัวแทนของประเทศไทยร่วมเป็นส่วนหนึ่งของการจัดงานครั้งนี้ ทั้งนี้ศิลปินได้แนวความคิดของการแสดงนาฏยศิลป์หลังสมัยใหม่ หรือโพสต์โมเดอร์นดานซ์ มาใช้เป็นแนวทางในการออกแบบสร้างสรรค์ผลงานนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยในรูปแบบโพสต์โมเดอร์นดานซ์ ชุด“อ้างว้าง” ซึ่งเป็นการแสดงที่สะท้อนให้เห็นถึงภูมิหลัง ประสบการณ์ และจินตนาการของศิลปิน ที่การดำเนินชีวิตต้องประสบกับสภาวะทางอารมณ์ของความอ้างว้าง ความเหงา และความโดดเดี่ยว โดยการผสมผสานศาสตร์ทางด้านนาฏยศิลป์ไทยและนาฏยศิลป์ตะวันตกเข้าไว้ด้วยกัน จึงนำเสนอการแสดงออกมาในรูปแบบของ โพสต์โมเดอร์นดานซ์ ผู้วิจัยเกิดความสนใจและได้เล็งเห็นถึงความสำคัญของการแสดงนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยในรูปแบบโพสต์โมเดอร์นดานซ์ ชุด “อ้างว้าง” โดย นราพงษ์ จรัสศรี ท่านเป็นผู้ริเริ่ม ก่อให้เกิดประโยชน์ทางด้านการศึกษาและการต่อยอดสรรค์ผลงาน ทำให้เกิด การขับเคลื่อนไปข้างหน้าอย่างไม่สิ้นสุด ถือได้ว่าท่านเป็นศิลปินต้นแบบอย่างแท้จริง โดย วิชชุตา วุธาทิตย์ เป็นผู้กำหนดเกณฑ์การสร้างมาตรฐานการยกย่องศิลปินต้นแบบนาฏยศิลป์ไว้

1). การมีจิตวิญญาณความเป็นศิลปิน
2). การมีประสบการณ์การเรียนและทำงาน
3). มีความสามารถที่หลากหลาย
4). เป็นผู้นำและผู้บุกเบิก
5). การมีปรัชญาในการทำงาน
6). มีความสร้างสรรค์
7). การมีรสนิยม
8). การถ่ายทดองค์ความรู้
9). เป็นผู้หายาก
10). มีจรรยาบรรณ

อย่างไรก็ตาม นราพงษ์ จรัสศรี ถือได้ว่าท่านเป็นศิลปินที่ตรงตามเกณฑ์การสร้างมาตรฐานการยกย่องศิลปินต้นแบบนาฏยศิลป์ทั้งสิ้น

อย่างไรก็ตาม นราพงษ์ จรัสศรี ศิลปินต้นแบบผู้บุกเบิกนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยในประเทศไทย นับว่าเป็นศิลปินที่มีภูมิหลังและประสบการณ์ซึ่งมีความเกี่ยวข้องกับการแสดงนาฏยศิลป์หลังสมัยใหม่ หรือโพสต์โมเดอร์นดานซ์ เป็นอย่างดี เนื่องด้วยเป็นศิลปินในยุคโพสต์โมเดอร์นดานซ์ และได้มีโอกาสร่วมงานกับศิลปินยุคโพสต์โมเดอร์นดานซ์ ที่มีชื่อเสียงระดับนานาชาติมากมาย อาทิเดวิด กอร์ดอน (David Gordon) และสตีฟ แพกซ์ตัน(Steve Paxton) เมื่อครั้งที่ยังเป็นนักเต้นรำอยู่ในคณะนาฏยศิลป์ร่วมสมัย เอกส์เทมโพรารี ด๊านซ์ เธียเตอร์ (Extemporary Dance Theater) ณ กรุงลอนดอน ประเทศอังกฤษ รวมทั้งไมเคิล คลาก (Michael Clark) เป็นต้น

ผู้วิจัยได้เกิดความสนใจเกี่ยวกับแนวความคิดในการสร้างสรรค์ผลงาน การกำกับการแสดงและการบริหารจัดการแสดงสร้างสรรค์ที่มีประสิทธิภาพของ นราพงษ์ จรัสศรี ความโดดเด่นของนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยในรูปแบบโพสต์โมเดอร์นดานซ์ ตลอดจนคุณค่าในแง่ของบริบททางสังคมของการนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยในรูปแบบโพสต์โมเดอร์นดานซ์ ชุด “อ้างว้าง” ทั้งนี้ผู้วิจัยมุ่งศึกษาและวิเคราะห์แนวความคิด รูปแบบของลีลาการแสดง องค์ประกอบการแสดง การบริหารจัดการแสดง ภายใต้การกำกับการแสดงของ นราพงษ์ จรัสศรี ตลอดจนความสำคัญของการแสดงนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยในรูปแบบโพสต์โมเดอร์นดานซ์ ชุด “อ้างว้าง” ที่ส่งผลต่อบริบททางสังคม เพื่อเป็นแนวทางในการศึกษาและวิเคราะห์การแสดงนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยในรูปแบบโพสต์โมเดอร์นดานซ์ ที่สำคัญต่อไปในอนาคต

วัตถุประสงค์ของการวิจัย

1. เพื่อศึกษาและวิเคราะห์แนวความคิด รูปแบบของลีลาการแสดงองค์ประกอบการแสดง ตลอดจนการบริหารจัดการของการแสดงนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยในรูปแบบโพสต์โมเดอร์นดานซ์ ชุด“อ้างว้าง”
2. เพื่อศึกษาและวิเคราะห์ความสำคัญของการแสดงนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยในรูปแบบโพสต์โมเดอร์นดานซ์ ชุด“อ้างว้าง” ที่ส่งผลต่อบริบททางสังคม

ขอบเขตของการวิจัย

งานวิจัยภายใต้หัวข้อ การแสดงนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยในรูปแบบโพสต์โมเดอร์นดานซ์ ชุด “อ้างว้าง” ผู้วิจัยมุ่งศึกษาและวิเคราะห์แนวความคิด รูปแบบของลีลาการแสดง องค์ประกอบการแสดง การบริหารจัดการแสดงภายใต้การกำกับการแสดงของ นราพงษ์ จรัสศรี ซึ่งจัดการแสดงขึ้นเมื่อวันที่ 1 - 2 ตุลาคม พ.ศ. 2557 ณ หอศิลปวัฒนธรรมแห่งกรุงเทพมหานคร ตลอดจนศึกษาและวิเคราะห์ความสำคัญของการแสดงนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัย ในรูปแบบโพสต์โมเดอร์นดานซ์ ชุด“อ้างว้าง” ที่ส่งผลต่อบริบททางสังคม โดยดำเนินการวิจัยระหว่าง เดือนสิงหาคม พ.ศ. 2558 ถึงเดือนธันวาคม พ.ศ. 2558

วิธีดำเนินการวิจัย

งานวิจัยฉบับนี้เป็นงานวิจัยเชิงคุณภาพ (Qualitative Research) ซึ่งเป็นการศึกษาวิเคราะห์จากข้อมูลที่ไม่สามารถวัดเป็นปริมาณได้ โดยการเก็บรวบรวมข้อมูลด้านเอกสาร (Review Data) และการเก็บรวบรวมข้อมูลภาคสนาม (Field Data) ซึ่งมีขั้นตอนการดำเนินการวิจัยดังต่อไปนี้

1. การเก็บรวบรวมข้อมูลด้านเอกสารจากหนังสือ ตำรา งานวิจัย เอกสารทางวิชาการ ตลอดจนสื่อสังคมออนไลน์ที่เกี่ยวข้องกับการแสดงนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัย ในรูปแบบ โพสต์โมเดอร์นดานซ์ ชุด“อ้างว้าง”

2. การเก็บรวบรวมข้อมูลภาคสนาม ผู้วิจัยได้เข้าร่วมสังเกตการณ์ในช่วงก่อนทำการแสดง รับชมการแสดงและหลังจากการแสดงเสร็จสิ้น ในวันที่ 1 – 2 ตุลาคม พ.ศ. 2557 ตลอดจนสังเกตการณ์จากวีดิทัศน์บันทึกการแสดง การสัมภาษณ์คณะผู้ดำเนินงานและผู้ที่มีส่วนเกี่ยวข้องกับการแสดงนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยในรูปแบบโพสต์โมเดอร์นดานซ์ ชุด“อ้างว้าง” ตลอดจนผู้เชี่ยวชาญทางด้านนาฏยศิลป์และดุริยางค์ศิลป์ดังต่อไปนี้

2.1 ศาสตราจารย์ ดร.นราพงษ์ จรัสศรี ดำรงตำแหน่งอาจารย์ประจำภาควิชานาฏยศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัยรับหน้าที่เป็น ผู้กำกับการแสดงและนักแสดง

2.2 นายสุเมธ ป้อมป้องภัย นักศึกษาคณะนิเทศศาสตร์มหาวิทยาลัยกรุงเทพ รับหน้าที่เป็นประธานนักศึกษาผู้ควบคุมงานเทศกาลศิลปะIf... International Performing Arts Festival

2.3 นางสาวอภิญญา จิระภาค นักศึกษาคณะนิเทศศาสตร์มหาวิทยาลัยกรุงเทพ รับหน้าที่เป็นนักศึกษาผู้ประสานงาน

2.4 นายจรณธรรม ฮ่างเต็ก นักศึกษาคณะนิเทศศาสตร์มหาวิทยาลัยกรุงเทพ รับหน้าที่เป็นนักศึกษาผู้ควบคุมการแต่งกาย

2.5 นายต้นกล้า ศรีรัง นักศึกษาคณะนิเทศศาสตร์มหาวิทยาลัยกรุงเทพรับหน้าที่เป็นนักศึกษาผู้ควบคุมแสงที่ใช้ในการแสดง

2.6 นายกิตติ ศรีสัญญา นักศึกษาคณะนิเทศศาสตร์มหาวิทยาลัยกรุงเทพรับหน้าที่เป็นนักศึกษาผู้ควบคุมเวทีและฉากการแสดง

2.7 ศาสตราจารย์ ดร.วีรชาติ เปรมานนท์ อาจารย์ประจำภาควิชาดุริยางค์ศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

2.8 อาจารย์จิรายุทธ พนมรักษ์ ดำรงตำแหน่งอาจารย์ประจำสาขาวิชานาฏยศิลป์ศึกษา คณะครุศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏบ้านสมเด็จเจ้าพระยา ผู้ชมการแสดงนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยในรูปแบบโพสต์โมเดอร์นดานซ์ ชุด“อ้างว้าง”

3. นำข้อมูลที่รวบรวมไว้ทั้งหมดมาวิเคราะห์ เพื่อให้บรรลุตามวัตถุประสงค์ของงานวิจัย พร้อมทั้งส่งงานวิจัยฉบับร่างให้อาจารย์ที่ปรึกษาเป็นระยะ ๆ เพื่อทำการตรวจแก้ และรับคำแนะนำดำเนินการปรับปรุงแก้ไข

4. ตรวจสอบความถูกต้องของงานวิจัย จัดพิมพ์เป็นวิทยานิพนธ์ฉบับสมบูรณ์ และนำเสนอผลการวิจัย

ในการสรุปผลการวิจัยด้วยวิธีการเก็บรวบรวมข้อมูลและการวิเคราะห์ข้อมูลนั้น ผู้วิจัยได้เรียบเรียงข้อมูลในการนำเสนอเป็นขั้นตอนดังต่อไปนี้

ผลการวิจัย

จากการวิจัยเรื่องนาฏยศิลป์ในรูปแบบโพสต์โมเดอร์นดานซ์ ชุด“อ้างว้าง” โดย นราพงษ์ จรัสศรี ผู้วิจัยได้ศึกษาค้นคว้าข้อมูลต่างๆ จากหนังสือ ตำรา และเอกสารทางวิชาการต่างๆ รวมถึงการสัมภาษณ์บุคคลที่เกี่ยวข้องกับนาฏยศิลป์ในรูปแบบโพสต์โมเดอร์นดานซ์ ชุด“อ้างว้าง” โดย นราพงษ์ จรัสศรี มาวิเคราะห์ในด้านต่างๆ ดังนี้

ลีลาทางของการแสดงชุด“อ้างว้าง” นาฏยศิลป์ในรูปแบบโพสต์โมเดอร์นดานซ์โดย นราพงษ์ จรัสศรี เป็นการมุ่มเน้นด้านจิตวิญญาณ อารมณ์ จิตใต้สำนึก และภูมิหลังของนักแสดงที่มีความรู้สึกอ้างว้างโดดเดียว

ความเหงา อย่างเห็นได้ชัด แล้วมีการผสมผสานกับลีลาท่าทางที่สื่อให้เห็นถึงสถานการณ์อากัปกิริยาการเคลื่อนที่ ตลอดจนการเคลื่อนไหวในมุมต่างๆ จึงส่งผลให้ผู้ชมเข้าถึงได้และเกิดมุมมองที่มีความแตกต่างและเกิดความหลากหลายกันออกไป ซึ่งเป็นการเปิดกว้างทางด้านความคิด มิติมุมมองของผู้ชมการแสดงอย่างมากขึ้น

ฉากประกอบการแสดงโดยนายกิตติ ศรีสัญญา ได้เสนอความเห็นว่ามหาวิทยาลัยกรุงเทพ ซึ่งรับหน้าที่ ผู้ควบคุมออกแบบฉากในการแสดงครั้งนี้ มีความสวยงาม น่าค้นหา ตื่นเต้น และสอดแทรกจินตนาการทางด้านความคิดสู่ผู้ชมเกิดความนึกคิดว่าผู้แสดงกำลังจะเคลื่อนไหว หรือจะใช้อุปกรณ์ประกอบฉากอย่างไร ทำให้ผู้ชมเกิดความสงสัย มีการใช้ม่านสีขาวให้เกิดความรู้สึกอ้างว้าง โดดเดี่ยว เหงา โดยมีความพลิ้วไหวของม่านสีขาว ทำให้เกิดความรู้สึก และยังมีใบไม้แห้งที่ ปลิวไสวเป็นระยะ จึงทำให้เป็นความชัดเจนมากยิ่งขึ้น และยังมีช่วงที่ผู้แสดงออกมาพายเรือเหมือนว่าผู้แสดงได้พายเรืออยู่กลางมหาสมุทรเพียงคนเดียวตามลำพังและช่วงสุดท้าย ผู้แสดงได้มีการใช้รถเข็นออกมาพร้อมกับสุนัขและลูกโลกนั้น ทำให้ผู้ชมเกิดความรู้สึกว่าผู้แสดงคงมีความรักและผูกพันกับสัตว์เลี้ยงมากเหมือนว่าเป็นเพื่อนแท้ในโลกของผู้แสดง

แสงประกอบการแสดงโดย นายต้นกล้า ศรีรัง นักศึกษามหาวิทยาลัยกรุงเทพ ซึ่งรับหน้าที่ผู้ควบคุมแสงในการแสดงทั้งหมด มีความสวยงาม สอดคล้องกับการแสดงได้ดี มีการออกแบบแสงให้มีความสอดคล้องและเอื้อกับการแสดง อารมณ์ จิตวิญญาณ ของผู้แสดงให้เกิดความน่าสนใจ ลึกซึ้งมากยิ่งขึ้น

เพลงประกอบการแสดงโดย นราพงษ์ จรัสศรี เป็นผู้คัดสรรบทเพลงที่มีความไพเราะและสอดคล้องกับการแสดงได้อย่างเหมาะสม ซึ่งบ้างเพลงสื่อความหมายถึงการเกิดพลังภายในความรู้สึกทางด้านของจิตใจเหมือนว่าความอ้างว้างเหงาโดดเดี่ยวตัวคนเดียว และมีบางช่วงผู้แสดงใช้ความเงียบ ในการเล่นเท้าโดยการสวมใส่รองเท้าให้เกิดเสียง จึงทำให้ผู้ชมเกิดความตื่นเต้น น่าสนใจ แปลกใหม่

เครื่องแต่งกายโดย นายจรณธรรม ฮ่างเต็ก นักศึกษามหาวิทยาลัยกรุงเทพ ซึ่งรับหน้าที่ผู้ควบคุมการแต่งกายทั้งหมด มีความหลากหลาย ซึ่งผู้แสดงได้ทำการแสดงทั้งหมดสองรอบจึงเห็นถึงข้อแตกต่างอย่างชัดเจน ในเรื่องของเสื้อผ้าที่มีการเปลี่ยนแปลงและ มีความน่าสนใจ และมีความสอดคล้องไปกับการแสดงผสมผสานออกมาได้อย่างลงตัวมาก

ภาพที่: 1 การแสดงช่วงแรกที่สื่อถึงความเหงา โดดเดียว
ที่มา : ได้รับความอนุเคราะห์จากคณะผู้จัดงานเทศกาลศิลปะ If...Performing Arts Festival

โดย นราพงษ์ จรัสศรี นักแสดง “สื่อให้เห็นความเหงา โดดเดียว อารมณ์ จิตใต้สำนึก และภูมิหลังของนักแสดงที่มีความรู้สึกอ้างว้าง อย่างเห็นได้ชัดเจน ซึ่งมีการผสมผสานกับลีลาท่าทางการเคลื่อนที่และเคลื่อนไหว ในมุมต่าง ๆ” (นราพงษ์ จรัสศรี, สัมภาษณ์, 6 ตุลาคม 2557)

ภาพที่: 2 การเต้นที่สื่อถึงความเงียบ
ที่มา : ได้รับความอนุเคราะห์จากคณะผู้จัดงานเทศกาลศิลปะ If...Performing Arts Festival

“นักแสดงเต้นไปพร้อมกับความเงียบโดยมีเพียงรองเท้าที่สวมใส่เท่านั้นที่นักแสดงตั้งใจที่จะให้เกิดเสียง และเคลื่อนไหวรอบๆพื้นที่ของเวที และผสมผสานกับลีลาท่าทางการเต้น ที่สื่อให้เห็นถึงสภาวะรอบข้างที่มีความเงียบเหงา อ้างว้าง” (นราพงษ์ จรัสศรี, สัมภาษณ์,6 ตุลาคม 2557)

ภาพที่: 3 การเต้นที่สื่อถึงความโดดเดียวท่ามกลางมหาสมุทร
ที่มา : ได้รับความอนุเคราะห์จากคณะผู้จัดงานเทศกาลศิลปะ If...Performing Arts Festival

“ลีลาและท่าทางการเคลื่อนไหวของผู้แสดงมีลักษณะเป็นการเคลื่อนไหวตามชีวิตประจำวัน (Everyday Movement) และศิลปะแนวเรียบง่าย (Minimalism) ซึ่งเป็นแนวความคิดของการแสดงนาฏยศิลป์หลังสมัยใหม่ หรือโพสต์โมเดอร์นดานซ์ (Post – Modern Dance) ที่ผู้แสดงมีการหยิบยกอุปกรณ์ประกอบการแสดง เช่น ไม้พาย ที่สื่อให้เห็นถึงความอ้างว้าง โดดเดี่ยว ท่ามกลางมหาสมุทร ตามจินตนาการของผู้แสดง” (นราพงษ์ จรัสศรี, สัมภาษณ์, 6 ตุลาคม 2557)

ภาพที่: 4 ช่วงสุดท้ายที่ของการแสดงที่เป็นบทสรุป ของความอ้างว้าง
ที่มา : ได้รับความอนุเคราะห์จากคณะผู้จัดงานเทศกาลศิลปะ If...Performing Arts Festival

“นักแสดงเคลื่อนที่ไปรอบๆของเวที โดยนำสุนัข 2 ตัว ลูกโลก และเครื่องแต่งกายที่มีการเพิ่มเติมขึ้นมา และประกอบกับศีรษะที่มีการสวมใส่ยอดนาง ซึ่งสื่อให้เห็นถือรูปแบบของการแสดงโพสต์โมเดอร์นดานซ์ (Post-Modern Dance) อย่างชัดเจน ซึ่งผู้แสดงสื่อให้เห็นถึงบทสรุปของการแสดงคือโลกของศิลปินที่สะท้อนให้เห็นถึงความอ้างว้าง โดดเดี่ยว ความเหงา อย่างเห็นได้ชัด โดยมีสุนัขเป็นเพื่อนคู่ใจยามเหงา” (นราพงษ์ จรัสศรี, สัมภาษณ์, 6 ตุลาคม 2557)

บริบททางด้านสังคมที่เกี่ยวข้องการแสดงโพสต์โมเดอร์นดานซ์ เป็นการแสดงที่มีความแปลกใหม่มาก ในรูปแบบของโพสต์โมเดอร์นดานซ์ โดย นราพงษ์ จรัสศรี เป็นการเผยแพร่องค์ความรู้ทางด้านนาฏยศิลป์ ตลอดจนความสามารถทางด้านการออกแบบผลงานสร้างสรรค์ ประกอบกับประสบการณ์ทางด้านการแสดง เพื่อก่อให้เกิดแนวคิด และแนวทางในการศึกษาแก่นิสิตนักศึกษาและผู้ที่สนใจการแสดงนาฏยศิลป์ในรูปแบบ โพสต์โมเดอร์นดานซ์และเป็นที่กล่าวขานกันอย่างมากว่าเป็นบุคคลแรกๆที่ได้รับการแสดงประเภทนี้เข้ามา เผยแพร่ ผู้วิจัยกลับมองว่าท่านเป็นบุคคล ที่มีวิสัยทัศน์กว้างไกล จึงเป็นที่ยอมรับ และเป็นที่ยกย่องกันอย่าง กว้างขวางทั้งในวงการและบุคคลทั่วไป

การแสดงชุด“อ้างว้าง”ในรูปแบบของโพสต์โมเดอร์นดานซ์ โดย นราพงษ์ จรัสศรี ทำให้ผู้วิจัยเกิดความรู้ในเรื่องหลักการสร้างสรรค์งาน แนวทางความคิด และองค์ประกอบในการสร้างสรรค์ผลงาน ให้มีความสอดคล้องกัน และยังเป็นการเปิดกว้างทางด้านความคิด ในมุมมองที่แตกต่างกัน ไม่มีถูกไม่มีผิด ตลอดจนกล้าที่นำเสนอผลงานและดำเนินการสร้างสรรค์ผลงานมากยิ่งขึ้น

ผลสรุปการดำเนินการวิเคราะห์ / อภิปรายผล

โพสต์โมเดอร์นดานซ์ (Post-Modern Dance) เป็นการแสดงที่ไร้อุดมคติ กล่าวคือการแสดงที่ผสมผสาน ศิลปะในแต่ละยุคสมัย ในเรื่องของแนวคิด เครื่องแต่งกาย ลีลาท่าทาง อุปกรณ์ประกอบการแสดง ตามประสบการณ์และจินตนาการของตัวผู้ศิลปิน ด้วยเหตุนี้งานศิลปประเภทนี้ค่อนข้างหาชมได้ยาก นราพงษ์ จรัสศรี ได้เล็งเห็นถึงความสำคัญจึงนำการแสดงประเภทนี้ออกเผยแพร่เป็นที่ประจักษ์สู่สายตาประชาชน

ทางกรุงเทพมหานครได้ร่วมมือกับ มหาวิทยาลัยกรุงเทพ ได้จัดงาน If...Performing Arts Festival เทศกาลศิลปะจัดขึ้นเมื่อ วันที่ 1 - 2 ตุลาคม พ.ศ 2557 เป็นการแสดงนานาชาติ แสดงโดย นราพงษ์ จรัสศรี ริเริ่มแนวคิดจากประสบการณ์ของศิลปิน โดยผสมผสานจากนาฏยศิลป์ของไทยและนาฏยศิลป์ของตะวันตก เข้าด้วยกัน จนเกิดเป็นผลงานการแสดงชุด“อ้างว้าง” ความเหงา ความโดดเดี่ยว ซึ่งเป็นสภาวะหนึ่งของมนุษย์ ที่ได้ประสบหรือพบเจอ ด้วยศิลปินได้หยิบยกสภาวะนี้มาถ่ายทอดออกเป็นการแสดงในรูปแบบของ โพสต์โม เดอร์นดานซ์

จุดประสงค์หลักของ นราพงษ์ จรัสศรี ต้องการที่จะเผยแพร่ความรู้ความสามารถของท่านประกอบกับ ประสบการณ์ทางด้านการแสดง เพื่อก่อให้เกิดแนวคิด และ แนวทางในการศึกษา แก่นิสิต นักศึกษาและผู้ที่ สนใจการแสดงนาฏยศิลป์ในรูปแบบโพสต์โมเดอร์นดานซ์ (Post-Modern Dance) สืบไป

ผู้วิจัยมุ่งเพื่อศึกษามุ่นเน้นเพื่อศึกษา แนวคิด รูปแบบ องค์ประกอบ การบริหารจัดการ และบริบท ทางด้างต่างๆที่มีความเกี่ยวข้องกับการแสดงอ้างว้างในรูปแบบโพสต์โมเดอร์นดานซ์ โดยระยะเวลา ในการดำเนินงานวิจัย อยู่ระหว่างเดือนสิงหาคมถึงเดือนธันวาคม พุทธศักราช 2558

ในการทำวิจัยครั้งนี้ผู้วิจัยได้รับประโยชน์และองค์ความรู้จากการทำวิจัยหลายประการ อาทิ ทราบถึง ประวัติความเป็นมาการแสดงชุด“อ้างว้าง”ในรูปแบบโพสต์โมเดอร์นดานซ์ โดย นราพงษ์ จรัสศรี ได้ข้อมูลจาก การวิเคราะห์องค์ประกอบทางด้านการแสดงและบริบททางด้านสังคมทำให้เกิดประโยชน์ต่อผู้ที่มีความสนใจ และ อยู่คู่ประเทศชาติสืบไป

ข้อเสนอแนะ

ทั้งนี้จากการวิจัยครั้งนี้ ผู้วิจัยขอเสนอแนะ ในการดำเนินการวิจัยนั้นควรคำนึงถึงขอบเขตและวัตถุประสงค์ที่จะศึกษาเป็นหลัก เพื่อให้ได้ข้อมูลที่เข้าถึงประเด็นสามารถตอบวัตถุประสงค์ได้อย่างชัดเจนตามที่กำหนด อีกทั้งวิธีในการวิจัยครั้งนี้ส่วนหนึ่งได้จากการสัมภาษณ์เนื้อหาบางส่วนอาจมีการคลาดเคลื่อน สำหรับผู้ที่สนใจศึกษาในเชิงลึกเกี่ยวกับการแสดงชุด“อ้างว้าง”ในรูปแบบโพสต์โมเดอร์นดานซ์ โดย นราพงษ์ จรัสศรี ควรจะศึกษาข้อมูลเพิ่มเติมเพื่อก่อให้เกิดประโยชน์ต่อสาธารณชนในด้านนาฏยวิจัยต่อไป

รายการอ้างอิง

กิตติ ศรีสัญญา, นักศึกษามหาวิทยาลัยกรุงเทพ. 2557. “สัมภาษณ์.” 30 กันยายน.

จรณธรรม ฮ่างเต็ก, นักศึกษามหาวิทยาลัยกรุงเทพ. 2557. “สัมภาษณ์.” 30 กันยายน.

ต้นกล้า ศรีรัง**,** นักศึกษามหาวิทยาลัยกรุงเทพ. 2557. “สัมภาษณ์.” 30 กันยายน.

นราพงษ์ จรัสศรี. 2548. *ประวัตินาฏยศิลป์ตะวันตก*. กรุงเทพมหานครฯ: โรงพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

_____. อาจารย์ประจำภาควิชานาฏยศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย. 2557. “สัมภาษณ์.” 6 ตุลาคม.

อภิญญา จิระภาค, นักศึกษามหาวิทยาลัยกรุงเทพ. 2557. “สัมภาษณ์.” 30 กันยายน.

นาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยในการแสดงงานวลัยราตรี พ.ศ. 2532

THAI CONTEMPORARY DANCE AT THE WALAI NIGHT PERFORMANCE OF 1989

ภูวนัย กาฬวงศ์*

วิชชุตา วุธาทิตย์**

บทคัดย่อ

วิทยานิพนธ์ฉบับนี้มุ่งศึกษาและวิเคราะห์รูปแบบการแสดง ตลอดจนความสำคัญของการแสดงนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยในการแสดงงานวลัยราตรี พ.ศ. 2532 โดยการเก็บรวบรวมข้อมูลด้านเอกสารและการเก็บรวบรวมข้อมูลภาคสนาม

ซึ่งผลการวิจัยพบว่านาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยในการแสดงงานวลัยราตรี พ.ศ. 2532 เป็นการสร้างสรรค์โดยใช้นาฏยศิลป์ไทยได้แก่ โนรา โขน การฟ้อนรำแบบเหนือ ผสมผสานกับการแสดงแฟชั่นโชว์โดยใช้รูปแบบของขบวนพยุหยาตราทางสถลมารค เป็นการนำเสนอรูปแบบการแสดงที่สะท้อนถึงขนบธรรมเนียมวัฒนธรรมและประเพณีที่มีความเจริญรุ่งเรืองของไทย โดยรูปแบบการแสดงประกอบด้วย บทการแสดง ลีลาและท่าทางการเคลื่อนไหว นักแสดง เครื่องแต่งกาย ดนตรีที่ใช้ในการแสดง ฉาก สถานที่ในการแสดง อุปกรณ์ประกอบการแสดง แสงที่ใช้ในการแสดง เสียงที่ใช้ในการแสดง ตลอดจนการฝึกซ้อม ซึ่งผู้วิจัยได้นำรูปแบบของการแสดงมาเป็นแนวทางศึกษาและวิเคราะห์ผลงานการแสดงนาฏยศิลป์ร่วมสมัย อีกทั้งการแสดงนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยในการแสดงงานวลัยราตรียังมีบริบททางด้านสังคม อาทิ สังคม วัฒนธรรม เศรษฐกิจ คุณธรรมและจริยธรรม การเมืองการปกครอง เป็นต้น ซึ่งถือได้ว่านาฏยศิลป์สร้างคุณค่าให้กับสังคมอีกทางหนึ่ง ตลอดจนมุ่งเน้นวิธีการสร้างสรรค์และออกแบบผลงาน เพื่อเป็นแนวทางให้ผู้สร้างสรรค์รุ่นใหม่ ๆ ได้นำไปใช้ในอนาคต

คำสำคัญ: นาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัย / วลัยราตรี / นราพงษ์ จรัสศรี/ ศิลปะการแสดงสร้างสรรค์

Abstract

The objectives of this thesis are to study and analyze patterns and relevance of Thai contemporary dance at the Walai Night Performance of 1989. Data gathering sources include secondary data and field study.

Findings shown that Thai contemporary dance, Walai Night Performance of 1989 was created by applying various Thai performing arts, including Manorah and Khon which are northern dance, in combination with fashion show in form of The Royal Parade. This performance expressed the prosperity of Thai traditions, cultures, and norms. The performance consisted of scripts, movements, actors, costumes, music, background, location, props, light, sound, and rehearsal. Researcher has studied performance patterns to study and analyze contemporary performing arts. Thai contemporary dance at the Walai Night Performance of 1989 illustrated various social contexts in terms of cultures, economy, moral and ethics, political administration, etc. Creativity and design of performing arts has led the way of dance inventor in the future.

Keywords: Thai contemporary dance / Walai night / Naraphong Charassri/ Creative performance arts

* นิสิตระดับมหาบัณฑิต หลักสูตรศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชานาฏยศิลป์ไทย ภาควิชานาฏยศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, pu_wa@hotmail.com

** อาจารย์ ดร, สาขาวิชานาฏยศิลป์ไทย ภาควิชานาฏยศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, vijjuta@yahoo.com

บทนำ

นาฏยศิลป์ของไทยล้วนเป็นเอกลักษณ์ที่สื่อถึงความเป็นชาติไทยได้อย่างชัดเจน อยู่คู่กับคนไทยมาตั้งแต่สมัยก่อนประวัติศาสตร์จนถึงยุคปัจจุบัน นายฏยศิลป์ไทยถือเป็นสมบัติทางวัฒนธรรมอันทรงคุณค่าของมนุษยชาติที่สมควรแก่การรักษาและอนุรักษ์ไว้ให้คงอยู่สืบต่อไป นาฏยศิลป์เป็นส่วนหนึ่งในการดำเนินชีวิตของมนุษย์ ทั้งที่เป็นกิจกรรมส่วนตัวและส่วนรวม ตั้งแต่อดีตจนถึงปัจจุบันมนุษย์ใช้นาฏยศิลป์เป็นกิจกรรมส่วนหนึ่งในการดำรงชีวิตและในโอกาสพิเศษอยู่ตลอดเวลา เช่น เพื่องานพิธีการและพิธีกรรมต่าง ๆ เพื่อความบันเทิงและการสังสรรค์ เพื่อการอนุรักษ์และเผยแพร่ศิลปะไม่ให้สูญหาย ซึ่งนอกจากนาฏยศิลป์จะมีความสำคัญในด้านต่าง ๆ ที่กล่าวมาแล้วนั้น นาฏยศิลป์ยังมีบริบททางด้านสังคมต่าง ๆ อาทิ ด้านสังคม วัฒนธรรม และด้านการเมืองการปกครอง เป็นต้น ซึ่งถือได้ว่านาฏยศิลป์สร้างคุณค่าให้กับสังคมอีกทางหนึ่ง

นาฏยศิลป์เป็นการแสดงออกซึ่งวัฒนธรรมที่สำคัญ ซึ่งมีบทบาทในการดำรงชีวิตความเป็นอยู่ของคนไทย ปัจจัยที่ทำให้นาฏยศิลป์มีการเปลี่ยนแปลง ขึ้นอยู่กับหลายปัจจัยด้วยกัน แต่ปัจจัยสำคัญที่ทำให้นาฏยศิลป์มีการพัฒนาขึ้น คือการเปลี่ยนแปลงของบริบทภายในสังคมและวัฒนธรรม โดยการนำวัฒนธรรมอื่น ๆ มาปรับเปลี่ยนผสมผสานเพื่อให้เกิดเป็นนาฏยศิลป์ใหม่ ๆ ขึ้นมา

การแสดงวลัยราตรี เป็นการสร้างสรรค์การแสดงที่นำนาฏยศิลป์ร่วมสมัยมาผสมผสานกับแฟชั่นเครื่องเพชรไทย จัดขึ้นเมื่อวันที่ 12 พฤศจิกายน พ.ศ. 2532 ซึ่งตรงกับวันลอยกระทง โดยมีจุดประสงค์เพื่อต้องการจัดเป็นงานการกุศล เพื่อเผยแพร่ความรู้เรื่องโรคเอดส์และหารายได้เพื่อช่วยเหลือผู้ป่วยโรคเอดส์ โดยเสด็จพระกุศลสมทบทุนจัดสร้าง “บ้านวลัยรักษ์” ซึ่งเป็นสถานสงเคราะห์ผู้ที่ได้รับผลกระทบจากโรคเอดส์ มิให้ผู้เคราะห์ร้ายเหล่านั้น ถูกทอดทิ้งหรือถูกสังคมละเลยด้วยความรังเกียจ บ้านวลัยราตรีจะเป็นสถานที่ ๆ รวมของเด็กที่เกิดจากมารดาที่มีผลเลือดบวก โดยเด็ก ๆ จะได้รับการศึกษาอย่างเต็มภาคภูมิ ตามพระราชดำริของสมเด็จพระเจ้าลูกเธอ เจ้าฟ้าจุฬาภรณวลัยลักษณ์ อัครราชกุมารี ซึ่งมีพระอุตสาหะวิริยะอันแน่วแน่ที่จะทรงปฏิบัติพระองค์ตามรอยพระยุคลบาทของพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวและสมเด็จพระนางเจ้าสิริกิติ์ พระบรมราชินีนาถ โดยสมเด็จพระเจ้าลูกเธอ เจ้าฟ้าจุฬาภรณวลัยลักษณ์ อัครราชกุมารี ทรงตั้งพระปณิธานไว้ว่าจะทรงขจัดปัดเป่าทุกข์ ให้แก่พสกนิกรทุกคนในเรื่องของโรคร้าย เช่น โรคเอดส์ ซึ่งเป็นโรคที่หลายคนรังเกียจ ทั้งนี้สมเด็จพระเจ้าลูกเธอ เจ้าฟ้าจุฬาภรณวลัยลักษณ์ อัครราชกุมารี ทรงพระกรุณาโปรดเกล้าโปรดกระหม่อมให้นำพระนามมาใช้เป็นชื่องานเพื่อความเป็นสิริมงคลแก่ผู้มาร่วมงานและผู้ปฏิบัติงานทุกคน

การแสดงในงานวลัยราตรีเป็นการนำเสนอรูปแบบการแสดง ที่สะท้อนถึงขนบธรรมเนียม วัฒนธรรมและประเพณีที่มีความเจริญรุ่งเรืองของไทย ซึ่งได้เชิญอาจารย์จักรพันธุ์ โปษยกฤต และคุณหทัย บุนนาค มาช่วยปรุงแต่งการแสดงตามจินตนาการของศิลปินให้ปรากฏต่อสายตาผู้ชม โดยผ่านผู้กำกับการแสดงคือ ศาสตราจารย์ ดร.นราพงษ์ จรัสศรี โดยงานวลัยราตรีได้รับเกียรติจาก สมเด็จพระเจ้าลูกเธอ เจ้าฟ้าจุฬาภรณวลัยลักษณ์ อัครราชกุมารี และอลิซาเบท เทเลอร์ (Elizabeth Taylor) นักแสดงจากฮอลลีวูดเป็นประธานและแขกคนสำคัญในพิธี โดยการแสดงมีรูปแบบแนวคิดของการแสดงจะเน้นถึงวัฒนธรรมอันงดงามและรุ่งเรืองในสมัยอดีต นับตั้งแต่สมัยสุโขทัย กรุงศรีอยุธยา และเรื่อยลงมาจนถึงสมัยรัตนโกสินทร์ในปัจจุบัน โดยสมมุติขึ้นเป็นรูปแบบของขบวนพยุหยาตราทางสถลมารคของเหล่ากษัตริย์ในอดีต ตามจินตนาการของช่างเขียนเป็นขบวนแห่ลอยกระทง 3 สมัย ประกอบด้วย สมัยสุโขทัย สมัยกรุงศรีอยุธยา และสมัยรัตนโกสินทร์ สะท้อนให้เห็นถึงประเพณีวัฒนธรรมการละเล่นของแต่ละยุคสมัย โดยมีการนำแฟชั่นโชว์เครื่องเพชรมาผสมผสานกับการแสดงได้อย่างกลมกลืน โดยเริ่มขบวนด้วยสมัยสุโขทัยซึ่งเป็นขบวนของเหล่านางกษัตริย์ ประกอบด้วย

พระราชยานทองคานหามมีกลดทองและเครื่องสูงกางกั้นรับกับขบวนนางฟ้อนรำ และตามมาด้วยขบวนสมัยกรุงศรีอยุธยา ซึ่งสมมุติเป็นขบวนของสนมเอกในสมัยกรุงศรีอยุธยามาในขบวนสีวิกากาญจน์ อันเปรียบเสมือนความมั่งคั่งและความอุดมสมบูรณ์แห่งราชอาณาจักร มีเหล่านางมโนราห์ฟ้อนรำอย่างงดงามตามมาในขบวน และขบวนสุดท้ายจะเป็นการแสดงให้เห็นถึงยุคทองแห่งรัตนโกสินทร์เป็นเสมือนขบวนเจ้าฟ้า แห่แหนมาด้วยการละเล่น ที่เป็นเอกลักษณ์ของไทย เช่น โขน มวยไทย และละคร ปิดท้ายด้วยขบวนโคมดอกบัวที่เปรียบเสมือนความรุ่งเรืองที่สุดของยุคสมัย

ปัจจุบันนอกจากนาฏยศิลป์จะเป็นมรดกอันล้ำค่าที่ควรคู่แก่การอนุรักษ์เอาไว้แล้วนั้น นาฏยศิลป์ไทยมีบริบททางสังคมในด้านต่าง ๆ ทั้งที่เกี่ยวกับประวัติศาสตร์ ภาษา ศาสนา และวิถีชีวิตความเป็นอยู่ของผู้คนในปัจจุบัน ซึ่งในการทำวิจัยในครั้งนี้ผู้วิจัยเล็งเห็นความสำคัญของการสร้างงานแสดงนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยในงานวลัยราตรีเพื่อรับบริจาคเงินช่วยเหลือผู้ป่วยโรคเอดส์ จึงได้ศึกษาเกี่ยวกับรูปแบบของการแสดงและวิเคราะห์บริบททางด้านนาฏยศิลป์ที่มีความสัมพันธ์กับการแสดงนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยในงานวลัยราตรี เพื่อเผยแพร่ให้แก่ผู้ที่สนใจต่อไป ตลอดจนมุ่งเน้นวิธีการสร้างสรรค์และออกแบบผลงานเพื่อเป็นแนวทางให้ผู้สร้างสรรค์รุ่นใหม่ ๆ ได้นำไปใช้ในอนาคต

วัตถุประสงค์ของการวิจัย

1. เพื่อศึกษาและวิเคราะห์รูปแบบของการแสดงในงานวลัยราตรี พ.ศ. 2532
2. เพื่อศึกษาและวิเคราะห์บริบททางสังคมของการแสดงนาฏยศิลป์ร่วมสมัยในการแสดงงานวลัยราตรี

วิธีดำเนินการวิจัย

งานวิจัยฉบับนี้เป็นการศึกษาค้นคว้าและรวบรวมข้อมูลทั้งประเภทข้อมูลปฐมภูมิและข้อมูลทุติยภูมิ เป็นงานวิจัยเชิงคุณภาพ (Qualitative Research) ซึ่งเป็นการศึกษาที่ไม่สามารถวัดปริมาณได้ โดยการเก็บข้อมูลด้านเอกสาร (Review Data) และการเก็บข้อมูลในภาคสนาม (Field Data) แล้วนำข้อมูลที่ได้มาวิเคราะห์ ซึ่งมีขั้นตอนการดำเนินการวิจัยดังต่อไปนี้

1. การเก็บรวบรวมข้อมูลด้านเอกสารจากหนังสือ รายงานการวิจัย เอกสารทางวิชาการ และสังคมออนไลน์ต่าง ๆ ที่เกี่ยวข้องกับการแสดงในงานวลัยราตรีจากแหล่งข้อมูลต่าง ๆ
2. การเก็บรวบรวมข้อมูลภาคสนาม โดยดำเนินการสัมภาษณ์ ผู้เชี่ยวชาญ ผู้ทรงคุณวุฒิ และบุคคลที่เกี่ยวข้องกับการแสดงในงานวลัยราตรี และสังเกตการณ์จากวีดิทัศน์บันทึกการแสดงโดยมุ่งเน้นรูปแบบและแนวคิดของการแสดง เพื่อนำข้อมูลที่ได้มาดำเนินการวิเคราะห์ ได้แก่

2.1 สัมภาษณ์ศาสตราจารย์ ดร.นราพงษ์ จรัสศรี ดำรงตำแหน่งอาจารย์ภาควิชานาฏยศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย รับหน้าที่เป็นผู้กำกับการแสดงงานวลัยราตรี

2.2 สัมภาษณ์รองศาสตราจารย์ผุสดี หลิมสกุล ดำรงตำแหน่งศาสตราภิชานประจำภาควิชานาฏยศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย รับหน้าที่ออกแบบท่าและฝึกซ้อมการแสดง

2.3 สัมภาษณ์อาจารย์ขวัญใจ คงถาวร ดำรงตำแหน่งรองคณบดี คณะศิลปะนาฏดุริยางค์ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กระทรวงวัฒนธรรม รับหน้าที่นักแสดง

2.4 สัมภาษณ์อาจารย์เวณิกา บุนนาค ดำรงตำแหน่งผู้เชี่ยวชาญการสอนนาฏศิลป์ไทย วิทยาลัยนาฏศิลป รับหน้าที่ฝึกซ้อมนักแสดง

2.5 สัมภาษณ์อาจารย์สุเชาว์ หริมพาณิช ดำรงตำแหน่งอาจารย์ประจำสาขาวิชาดนตรีไทยและดนตรีตะวันออก วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล รับหน้าที่บรรเลงเพลงการแสดง

2.6 สัมภาษณ์คุณหทัย บุนนาค รับหน้าที่ผู้ออกแบบภาพประกอบสูจิบัตร และออกแบบเครื่องแต่งกาย

2.7 สัมภาษณ์อาจารย์จิรายุทธ พนมรักษ์ ดำรงตำแหน่งอาจารย์ประจำอาจารย์สาขาวิชานาฏยศิลป์ศึกษา คณะครุศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏบ้านสมเด็จเจ้าพระยา

2.8 สัมภาษณ์อาจารย์อนุชา บุญยัง ดำรงตำแหน่งอาจารย์ประจำวิทยาลัยนาฏศิลป (โขนยักษ์) สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กระทรวงวัฒนธรรม

2.9 สัมภาษณ์คุณกนกวรรณ วงศ์ธนวัฒน์ เจ้าหน้าที่ฝ่ายบริหารงานทั่วไป สำนักงานบริหารสังกัดสถาบันวิจัยจุฬาภรณ์

3. นำข้อมูลที่รวบรวมได้จากการเก็บข้อมูลด้านเอกสาร (Review Data) และการเก็บข้อมูลภาคสนาม (Field Data) ทั้งหมดมาวิเคราะห์ เพื่อให้บรรลุตามวัตถุประสงค์ของงานวิจัย พร้อมทั้งส่งงานวิจัยฉบับร่างให้อาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์เป็นผู้ตรวจและให้คำแนะนำแก้ไขปรับปรุงเป็นระยะ ๆ เพื่อทำการตรวจแก้และรับคำแนะนำไปดำเนินการปรับปรุงแก้ไข

4. ตรวจสอบความถูกต้องของงานวิจัย จัดพิมพ์เป็นงานวิจัยฉบับสมบูรณ์ และนำเสนอผลการวิจัย

ผลการวิจัย

จากการศึกษาและวิเคราะห์รูปแบบของการแสดงนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยในการแสดงงานวลัยราตรี พ.ศ. 2532 ซึ่งประกอบไปด้วย บทการแสดง ลีลาและการเคลื่อนไหว นักแสดง เครื่องแต่งกาย เพลงและดนตรีประกอบการแสดง ฉาก สถานที่ในการแสดง อุปกรณ์ประกอบการแสดง แสงที่ใช้ในการแสดง และการฝึกซ้อม ดังต่อไปนี้

การแสดงวลัยราตรีเป็นการแสดงนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยสมัยที่นำการแสดงแฟชั่นโชว์เข้ามาผสมผสาน ซึ่งประพันธ์บทการแสดงโดยศาสตราจารย์ ดร.นราพงษ์ จรัสศรี และ อาจารย์จักรพันธุ์ โปษยกฤต เนื่องจากวันที่จัดงานวลัยราตรีตรงกับวันลอยกระทง จึงได้นำแนวคิดประเพณีลอยกระทงมาสร้างสรรค์เป็นการแสดงเพื่อสื่อถึงความเป็นไทย ซึ่งประเพณีลอยกระทงนั้นมีมาตั้งแต่ในสมัยสุโขทัย สมัยกรุงศรีอยุธยา และในสมัยปัจจุบันรัตนโกสินทร์ เมื่อถึงวันลอยกระทง กระทงต่าง ๆ ล้วนสว่างไปด้วยแสงประทีปเทียนทอง แสงสว่างแห่งความเจริญรุ่งเรืองทางด้านวัฒนธรรม ประเพณีของไทย ผู้ออกแบบจึงสมมุติการแสดงขึ้นเป็นรูปแบบขบวนพยุหยาตราทางสถลมารคของเหล่ากษัตริย์ในอดีตตามจินตนาการ โดยแบ่งการแสดงออกเป็น 3 องก์ ดังต่อไปนี้

องก์ที่ 1 สมัยสุโขทัย

ภาพแรกของการแสดงคือขบวนสมัยสุโขทัย โดยสื่อถึงยุคสมัยสุโขทัยซึ่งเป็นยุคแรกเริ่มของยุคประวัติศาสตร์ไทย ซึ่งจัดรูปแบบการแสดงเป็นขบวนพยุหยาตราทางสถลมารค เริ่มขบวนด้วยหญิงสาวแต่งกายด้วยแพรพรรณอันงดงามนำหน้าขบวน เดินถือโคมประทีปแก้วอันเปรียบเสมือนแสงสว่างแห่งความเจริญรุ่งเรืองของวัฒนธรรมและประเพณีอันดีงามชาติไทย อีกทั้งยังเปรียบเสมือนแสงสว่างที่ก่อกำเนิดชาติไทยแดนสยามขึ้นมา ติดตามมาด้วยขบวนของเหล่านางกษัตริย์

ภาพที่ 1 ขบวนสมัยสุโขทัย
ที่มา : ได้รับความอนุเคราะห์จากศาสตราจารย์ ดร.นราพงษ์ จรัสศรี

ผู้ออกแบบการแสดงได้สมมุติขึ้นให้นางกษัตริย์ในสมัยสุโขทัย ประทับนั่งบนพระราชยานคานหาม มีกลดทอง พร้อมด้วยเครื่องสูงกางกั้น อาทิ บังสูรย์ ฉัตร พัดโบก พร้อมด้วยเหล่าทหารที่คอยแบกคานหามและถือเครื่องสูง และเหล่าบรรดานางฟ้อนรำพื้นบ้านของภาคเหนือที่สื่อถึงสมัยสุโขทัย ขบวนค่อย ๆ เคลื่อนอย่างช้า ๆ ผ่านที่นั่งของผู้ชมเพื่อให้ผู้ชมได้ชมความงดงามอย่างใกล้ชิด แล้วจึงเคลื่อนขึ้นสู่บนเวที

“ในขณะที่ขบวนสุโขทัยกำลังเคลื่อนขบวนขึ้นสู่บนเวทีนั้น ด้านบนเวทีมีการแสดงฟ้อนรำที่เปรียบเสมือนการต้อนรับของคนไทยซึ่งศาสตราจารย์ ดร.นราพงษ์ จรัสศรี ต้องการสื่อถึงปรัชญาไทยซึ่งเปรียบได้กับธรรมเนียมไทยแท้แต่โบราณ ใครถึงเรือนชานต้องต้อนรับ ซึ่งถือเป็นคุณสมบัติอันน่าภาคภูมิใจของคนไทยอย่างหนึ่ง เชื่อว่าคนไทยเป็นคนโอบอ้อมอารี มีน้ำใจ สะท้อนให้เห็นถึงนิสัยใจคอและสังคมความเป็นอยู่ของคนไทยที่มีมาตั้งแต่อดีตจนถึงปัจจุบัน” (นราพงษ์ จรัสศรี, สัมภาษณ์, 11 กันยายน 2557) จากนั้นขบวนสุโขทัยก็ค่อย ๆ เคลื่อนขึ้นบนเวที โดยมีนางฟ้อนรำนำหน้าขบวนขึ้นไป เมื่อขบวนเคลื่อนขึ้นกลางเวทีก็มีการแสดงที่สื่อออกถึงยุคสมัยสุโขทัย “ผู้ออกแบบการแสดงได้ใช้การแสดงการฟ้อนรำพื้นบ้านแบบเหนือที่สื่อออกมาให้ผู้ชมเข้าใจถึงความเป็นยุคสมัยสุโขทัย ซึ่งออกแบบลีลาการฟ้อนโดยอาจารย์เวณิกา บุนนาค” (เวณิกา บุนนาค, สัมภาษณ์, 10 กันยายน 2558)

ภาพที่ 2-3 การแสดงฟ้อนรำต้อนรับและการฟ้อนรำพื้นบ้านภาคเหนือ
ที่มา : ได้รับความอนุเคราะห์ภาพถ่ายจากอาจารย์ขวัญใจ คงถาวร

ศาสตราจารย์ ดร.นราพงษ์ จรัสศรี ได้ออกแบบการแสดงโดยนำการเดินแฟชั่นโชว์มาผสมผสานกับการแสดง โดยให้นางแบบเดินโชว์ในชุดไทยที่ออกแบบขึ้นใหม่โดยอาจารย์หทัย บุนนาค พร้อมกับประดับไปด้วยเครื่องเพชรในแต่ละยุค เมื่อการแสดงแฟชั่นโชว์และฟ้อนรำจบลง ขบวนสมัยสุโขทัยก็ เคลื่อนเข้าสู่ด้านหลังของเวที

องก์ที่ 2 สมัยอยุธยา

ภาพการแสดงองก์ที่ 2 จะสื่อถึงยุคสมัยของกรุงศรีอยุธยา ซึ่งเป็นยุคสมัยที่รุ่งเรืองที่สุดในด้านอำนาจ ในยุคสมัยกรุงศรีอยุธยานั้นนับว่าเป็นยุคที่เจริญรุ่งเรืองจนอาจถือได้ว่าเป็นอาณาจักรที่รุ่งเรืองมั่งคั่งที่สุดในภูมิภาคสุวรรณภูมิ และมีความสัมพันธ์กับต่างชาติในหลาย ๆ ด้าน แต่ในขณะเดียวกันสมัยอยุธยาก็เกี่ยวข้องกับความขัดแย้งสงครามต่าง ๆ เกิดการสู้รบกับพม่าบ่อยครั้ง จนทำให้เสียดินแดนและไพร่พลบางส่วนต้องสูญเสียจากการทำศึกสงครามจำนวนมาก โดยผู้ออกแบบสมมุติเสมือนขบวนของพระสนมเอกในสมัยกรุงศรีอยุธยา ซึ่งประทับมาในขบวนสีวิกากาญจน์ (วอทอง) อันเปรียบได้กับความมั่งคั่งและความอุดมสมบูรณ์ของยุคสมัยกรุงศรีอยุธยา

ภาพที่ 4 ขบวนสีวิกากาญจน์ (วอทอง)
ที่มา : ได้รับความอนุเคราะห์จากศาสตราจารย์ ดร.นราพงษ์ จรัสศรี

“ลักษณะของวอทองนั้นได้จำลองแบบมาจากปราสาทศรีสรรเพชญหรือพระที่นั่งศรีสรรเพชญมหาปราสาท ซึ่งเป็นปราสาทที่สร้างขึ้นโดยพระราชดำริของสมเด็จพระบรมไตรโลกนาถ และเป็นช่วงที่สมัยกรุงศรีอยุธยามีความเจริญรุ่งเรืองมาก เป็นศูนย์กลางแห่งราชอาณาจักรสยาม ผู้ออกแบบจึงได้นำลักษณะปราสาทศรีสรรเพชญมาสร้างเป็นหลังคาของวอทอง เพื่อสื่อให้เห็นถึงลักษณะสถาปัตยกรรมในสมัยกรุงศรีอยุธยา” (นราพงษ์ จรัสศรี, สัมภาษณ์, 11 กันยายน 2557)

เมื่อขบวนสมัยกรุงศรีอยุธยาเริ่มเคลื่อนสู่เวทีโดยเหล่านางมโนราห์ทั้งหลายฟ้อนรำนำหน้าขบวน ใส่ปีกหางงดงามร่ายรำตามจังหวะ ผู้ออกแบบได้เลือกใช้การแสดงการรำมโนราห์เพื่อสื่อถึงยุคสมัยกรุงศรีอยุธยา โดยออกแบบเป็นเหล่าบรรดานางกินรีฟ้อนรำกันอย่างสนุกสนาน เข้ากับจังหวะเพลงโนราที่แสดงออกถึงความเป็นกรุงศรีอยุธยาได้อย่างชัดเจน โดยประวัติและตำนานโนรามีหลายสำเนาแต่มีเค้าโครงเดียวกัน ความแตกต่างอยู่ที่ชื่อบุคคล สถานที่และบางเหตุการณ์ เนื่องจากโนรามีความเก่าแก่และสืบทอดกันมาเป็นเวลายาวนาน จึงทำให้ประวัติและตำนานโนราที่เล่าต่อ ๆ กัน และถูกปรับเปลี่ยนแต่งเติมตามอิทธิพลของสิ่งแวดล้อม ความคิดและความเชื่อของแต่ละกลุ่มชนจนกลายเป็นตำนานที่มีความ

ผิดเพี้ยนกันไปหลายกระแส ส่วนใหญ่มีการอ้างอิงถึงกรุงศรีอยุธยา เช่น คำบอกเล่าของสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยาดำรงราชนุภาพ ทรงอ้างถึงหลักฐานอันเป็นตำนานที่ได้ไปจากนครศรีธรรมราช ดังปรากฏในหนังสือตำนานละครเรื่องอิเหนาว่า ในคำไหว้ครูของโนรามีคำกล่าวถึงครูเดิมของโนราที่ชื่อขุนศรัทธาอยู่ในกรุงศรีอยุธยา มีความผิดต้องราชทัณฑ์ ถูกลอยแพไปเสียจากพระนคร แพขุนศรัทธาลอยออกจากปากน้ำไปติดอยู่ที่เกาะสีชัง พวกชาวเรือทะเลมาพบเข้าจึงรับไปส่งขึ้นที่เมืองนครศรีธรรมราชหรือเมืองนคร ขุนศรัทธาจึงได้เป็นครูฝึกโนราให้มีขึ้นที่เมืองนครเป็นเดิมมา ซึ่งขุนศรัทธานี้เป็นตัวละครที่มีชื่อเสียงมากในกรุงศรีอยุธยา โดยเฉพาะเมื่อเล่นเรื่อง นางมโนราห์ (สารานุกรมไทยภาคใต้ เล่ม 8 2542: 3899)

ในสมัยอยุธยานั้นมีความเจริญรุ่งเรืองในทุก ๆ ด้าน เช่น ด้านศาสนา การค้าขายกับต่างประเทศ อีกทั้งศิลปวัฒนธรรมต่าง ๆ ซึ่งได้รับอิทธิพลมาจากวัฒนธรรมเพื่อนบ้านเข้ามาผสม เช่น นาฏศิลป์ไทยได้รับอิทธิพลมาจากอินเดียซึ่งเป็นวัฒนธรรมที่เกี่ยวข้องกับเทพเจ้าโดยผ่านเข้าสู่ประเทศไทยทั้งทางตรงและทางอ้อม เมื่อการร่ายรำของเหล่านางมโนราห์และการเดินแบบของนางแบบในยุคสมัยกรุงศรีอยุธยาจบลง ขบวนก็ค่อย ๆ เคลื่อนลงด้านหลังของเวที

ภาพที่ 5 การฟ้อนรำของเหล่านางกินรี
ที่มา : ได้รับความอนุเคราะห์จากศาสตราจารย์ ดร.นราพงษ์ จรัสศรี

องก์ที่ 3 สมัยรัตนโกสินทร์

ช่วงสุดท้ายของการแสดง ยุคสมัยรัตนโกสินทร์ซึ่งนับว่าเป็นยุคทองอีกยุคหนึ่งในอาณาจักรสยามในสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น โดยเปรียบพระมหากษัตริย์เป็นสมมติเทพ ทรงเป็นทั้งเจ้าชีวิตและเจ้าแผ่นดินที่มีพระราชอำนาจเต็มที่ ในสมัยนี้มีการค้ากับเมืองจีนเฟื่องฟูเป็นอย่างมาก เมื่อการค้ากับต่างประเทศเพิ่มปริมาณมากขึ้น ความเจริญทางด้านเศรษฐกิจจึงเป็นไปอย่างรวดเร็ว

ผู้ออกแบบได้ออกแบบเป็นเสมือนขบวนเจ้าฟ้า ที่มีความวิจิตรตระการตา นั่งประทับมาบนพระราชยานคานหาม ขบวนค่อย ๆ เคลื่อนจากด้านล่างของเวทีแล้วเดินขึ้นสู่เวที การออกแบบในยุคสมัยกรุงรัตนโกสินทร์นั้นจะมีลักษณะแตกต่างจากสมัยอื่น ๆ เนื่องจากได้ใช้การเดินแฟชั่นโชว์เป็นการเริ่มการแสดงในยุคนี้ แล้วต่อด้วยการแสดงโขน ซึ่งเน้นการขึ้นลอยในรูปแบบต่าง ๆ ซึ่งโขนนั้นเป็นการแสดงที่มีความรุ่งเรืองในสมัยรัตนโกสินทร์

ภาพที่ 6 ขบวนเจ้าฟ้าในสมัยรัตนโกสินทร์

ที่มา : ได้รับความอนุเคราะห์จากศาสตราจารย์ ดร.นราพงษ์ จรัสศรี

ศาสตราจารย์ ดร.นราพงษ์ จรัสศรี ได้นำลักษณะลีลาของการแสดงโขนมาประกอบการแสดงในสมัยรัตนโกสินทร์โดยมี อาจารย์ประเมษฐ์ บุณยะชัย เป็นผู้ฝึกซ้อมการแสดงในขบวนรัตนโกสินทร์ “เป็นการนำลักษณะของท่ายักษ์มาประยุกต์ใช้ในการแสดง เช่น ท่าบัวบาน ท่าขึ้นลอย โดยใช้นักแสดงที่มีพื้นฐานโขนยักษ์เข้ามาประกอบการแสดง ซึ่งท่าทางที่ใช้เป็นท่ายักษ์ในการฝึกหัดโขน เช่น ท่าเหลี่ยม ท่าบัวบาน ท่าขึ้นลอยที่คล้ายการต่อสู้แต่ไม่ใช้อาวุธอย่างเช่นการแสดงโขน แต่ไม่ได้เรียกว่าการแสดงโขน เนื่องจากการแสดงโขนนั้นจะต้องมีองค์ประกอบที่สำคัญในการแสดง เช่น การแต่งกายแบบยืนเครื่อง แต่ในการแสดงงานวลัยราตรีนั้นลักษณะการแต่งกายเป็นการประยุกต์ที่สร้างสรรค์ขึ้นใหม่ตามจินตนาการของผู้ออกแบบสร้างสรรค์” (อนุชา บุญยัง, สัมภาษณ์, 3 กันยายน 2558)

โดยการขึ้นลอยนั้นใช้นักแสดงที่แสดงเป็นกินรีในยุคสมัยอยุธยา เพื่อต้องการสื่อให้เห็นว่าการแสดงโขนนั้นมีอิทธิพลมาตั้งแต่สมัยอยุธยา เรื่อยลงมาจนถึงสมัยรัตนโกสินทร์ในปัจจุบัน ซึ่งถือเป็นยุคสมัยที่โขนมีความเจริญรุ่งเรืองเป็นอย่างมาก โดยเฉพาะในสมัยพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย (ธนิต อยู่โพธิ์ 2538: 79)

ภาพที่ 7 การขึ้นลอยที่ประยุกต์มาจากโขน

ที่มา : ได้รับความอนุเคราะห์จากศาสตราจารย์ ดร.นราพงษ์ จรัสศรี

ผู้ออกแบบได้นำการละเล่นเข้ามาประกอบการแสดงในสมัยรัตนโกสินทร์คือ การแข่งขันมวยไทย ซึ่งนับว่าเป็นฉากสำคัญของการแสดงที่แสดงถึงลักษณะของผู้คนในสังคมความเป็นอยู่ของคนไทยให้มีการแสดงมวยไทยและมีผู้คนในยุคสมัยต่าง ๆ ทั้ง 3 สมัยที่รวมตัวกันบนเวที ยืนมุงดูการแข่งขันมวยไทย ศาสตราจารย์ ดร.นราพงษ์ จรัสศรี ต้องการสื่อถึงลักษณะ “ไทยมุง” เนื่องจากเป็นลักษณะนิสัยของคนไทยที่ไม่ว่าจะเกิดเรื่องอะไรขึ้น ก็จะเกิดรวมตัวกันเพื่อมุงดู (นราพงษ์ จรัสศรี,สัมภาษณ์, 13 มกราคม 2558)

ภาพที่ 8 การละเล่นมวยไทย

ที่มา : ได้รับความอนุเคราะห์จากศาสตราจารย์ ดร.นราพงษ์ จรัสศรี

ผู้ออกแบบได้นำการแสดงจีนรำพัดมาประกอบการแสดงในยุคนี้ด้วย เนื่องมาจากเกิดจากความชอบส่วนตัว ในการแสดงชุดนี้ต้องการสื่อถึงเศรษฐกิจการค้าขายกับต่างประเทศที่รุ่งเรือง โดยเฉพาะประเทศจีนมีความเจริญรุ่งเรืองเป็นอย่างมาก ผู้ออกแบบจึงได้นำแนวคิดนี้มาประกอบกับการแสดงและปิดท้ายการแสดงด้วยขบวนรำโคมที่เปรียบเสมือนความรุ่งเรืองของยุคสมัย แสงสว่างจากโคมประทีปส่องสว่างเจิดจ้าดั่งแสงทองแห่งวัฒนธรรมของไทยที่มีความเจริญรุ่งเรืองตั้งแต่อดีตจนถึงยุคปัจจุบัน ภาพสุดท้ายของการแสดงเป็นการโคมไฟประทีปที่ส่องสว่างเจิดจ้า เปรียบเสมือนโคมไฟจากกระทงที่ส่องสว่างและสะท้อนความเป็นไทยตั้งแต่ยุคอดีตจนถึงปัจจุบัน ความรุ่งเรืองดังแสงทองที่ส่องสว่างแห่งวัฒนธรรมที่มีความเจริญรุ่งเรือง จากนั้นขบวนทั้ง 3 สมัย ก็ค่อย ๆ เคลื่อนตัวลงจากเวที

ภาพที่ 9-10 การแสดงจีนรำพัดและขบวนโคมประทีป

ที่มา : ได้รับความอนุเคราะห์จากศาสตราจารย์ ดร.นราพงษ์ จรัสศรี

การออกแบบลีลาที่ใช้ในการแสดง “ลักษณะลีลาและการออกแบบท่าของการแสดงในแต่ละชุดในการแสดงวลัยราตรีจะมีความแตกต่างกันออกไป ล้วนแสดงออกถึงความงดงามและความอ่อนช้อยของการแสดง โดยผู้ออกแบบได้นำการเดินแฟชั่นโชว์มาประยุกต์ให้เข้ากับการแสดงต่าง ๆ เพื่อให้เกิดความสวยงามมากยิ่งขึ้น รูปแบบของการแสดงวลัยราตรีจะใช้ลักษณะการแสดงในรูปแบบของขบวน ซึ่งถือว่าเป็นการบุกเบิกการแสดงนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยที่นำรูปแบบของขบวนมาประยุกต์ใช้” (ขวัญใจ คงถาวร, สัมภาษณ์, 22 ตุลาคม 2557) การแสดงฟ้อนพื้นบ้านภาคเหนือ มโนราห์ และโขน ในการแสดงวลัยราตรีเป็นการออกแบบท่าและลีลาขึ้นใหม่ โดยใช้ลักษณะท่าทางและรูปแบบเดิมของการแสดง เช่น โขน ผู้ออกแบบได้นำลักษณะลีลาการขึ้นลอยต่าง ๆ มาใช้ประกอบการแสดง ในการออกแบบลีลานั้นผู้ออกแบบได้ใช้ลีลาและท่าทางการเคลื่อนไหวของผู้แสดงมีลักษณะเป็นการเคลื่อนไหวลีลาตามชีวิตในประจำวัน (Everyday Movement) และศิลปะแนวเรียบง่าย (Minimalism) ซึ่งเป็นแนวความคิดของการแสดงนาฏยศิลป์หลังสมัยใหม่ หรือนาฏยศิลป์แบบโพสต์โมเดิร์นดานซ์ (Post – Modern Dance) โดยใช้ลักษณะท่าทางการเคลื่อนไหวของผู้แสดงมีลักษณะเป็นการเคลื่อนไหวตามชีวิตประจำวัน (Everyday Movement) ในการเดินของขบวนและนางแบบ

ภาพที่ 11-12 การแสดงแฟชั่นโชว์
ที่มา : ได้รับความอนุเคราะห์จากศาสตราจารย์ ดร.นราพงษ์ จรัสศรี

นักแสดงถือเป็นส่วนสำคัญของการแสดง เพราะนักแสดงถือเป็นตัวถ่ายทอดท่าทางและอารมณ์ให้ผู้รับชมสามารถเข้าใจ ในการแสดงวลัยราตรีได้ใช้นักแสดงจากหลากหลายสถาบัน อาทิ นิสิตภาควิชานาฏยศิลป์ สาขาวิชานาฏยศิลป์ไทย คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย นักเรียนจากวิทยาลัยนาฏศิลป สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กระทรวงวัฒนธรรม นักเรียนจากโรงเรียนนายร้อยพระจุลจอมเกล้า และนักแสดงกิตติมศักดิ์ที่มีชื่อเสียงในสังคม โดยแบ่งนักแสดงออกเป็น 4 กลุ่ม คือ นักแสดงนำ นักแสดงลีลา นักแสดงประกอบ และนักแสดงแฟชั่นโชว์

การออกแบบเครื่องแต่งกายในการแสดงงานวัยราตรีนั้นได้ออกแบบงานภายใต้แนวคิดที่ว่าต้องการจะออกแบบสร้างสรรค์ผลงานในสายตาของช่างเขียน ไม่ได้ยึดติดในเรื่องของทฤษฎีหรือหลักการมากนัก ซึ่งเป็นเพียงแค่การออกแบบที่เน้นในด้านของความงามเป็นส่วนใหญ่ เพราะฉะนั้นงานจึงอาจมีลักษณะที่แตกต่างไปจากของเดิมหรือที่เคยมีมาก่อน เครื่องแต่งกายที่ใช้ในการแสดงเป็นการตัดเย็บขึ้นใหม่ ซึ่งอาจารย์หทัย บุนนาค และ อาจารย์จักรพันธุ์ โปษยกฤต ได้ร่วมกันออกแบบเครื่องแต่งกาย (หทัย บุนนาค, สัมภาษณ์, 8 กันยายน 2558)

ดนตรีที่ใช้ประกอบการแสดงวลัยราตรีนั้น ใช้การบรรเลงดนตรีไทย เพื่อต้องการสื่อให้ผู้ชมเข้าใจในการแสดงถึงยุคสมัยต่าง ๆ ซึ่งนับว่าดนตรีมีความสำคัญต่อการแสดงเป็นอย่างยิ่ง บรรจุเพลงการแสดงโดย อาจารย์บุญยงค์ เกตุคง “ซึ่งอาจารย์จักรพันธุ์ โปษยกฤต จะเล่าแนวคิดของการแสดงในแต่ละยุคสมัยให้แก่ อาจารย์บุญยงค์ เกตุคง จากนั้นอาจารย์บุญยงค์จึงได้บรรจุเพลงเพื่อให้เหมาะสมกับการแสดงในแต่ละช่วง โดยใช้วงดนตรีปี่พาทย์ในการบรรเลง การแสดงจะเริ่มต้นด้วยการอัญเชิญบทเพลงพระราชนิพนธ์ของ พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย มาไว้เป็นปฐมเพื่อเป็นการบรรเลงเบิกโรงเพื่อบูชาคุณพระศรี รัตนตรัย พระบรมมหากษัตริย์ไทยทุกพระองค์ และพระคุณครูบาอาจารย์ เพื่อเสริมความสิริมงคลตลอด การแสดง คือบทเพลงบุหลันลอยเลื่อน การแสดงวลัยราตรีผู้ออกแบบได้ใช้บทเพลงประกอบการแสดงให้ เข้ากับยุคสมัย” (สุเชาว์ หริมพาณิชย์, สัมภาษณ์, 8 กันยายน 2558)

ฉากที่ใช้ประกอบการแสดง ศาสตราจารย์ ดร.นราพงษ์ จรัสศรี “ได้ใช้แนวคิดศิลปะแนวเรียบง่าย (Minimalism) ให้ผู้แสดงยืนประกอบเป็นฉากเพื่อความสวยงาม โดยไม่ใช้ฉากที่ทำขึ้นจากอุปกรณ์ เนื่องจาก เป็นการใช้ทรัพยากรด้านบุคคลให้คุ้มค่าที่สุด โดยเมื่อขบวนแต่ละสมัยทำการแสดงเสร็จก็จะค่อย ๆ เคลื่อนขบวนลงด้านหลังของเวที” (นราพงษ์ จรัสศรี, สัมภาษณ์, 13 มกราคม 2558)

สถานที่ในการแสดงคือ โรงแรม รอยัล ออร์คิด เชอราตัน โฮเทล แอนด์ ทาวเวอร์ เป็นสถานที่ใช้ใน การแสดง ตั้งอยู่บนบริเวณที่ราบฝั่งตะวันออกของแม่น้ำเจ้าพระยา โดยลักษณะของเวทีนั้นจะเป็นรูปตัวที (T) เพื่อให้เหมาะสมกับการเดินขบวน และการแสดงแฟชั่นโชว์

อุปกรณ์ประกอบการแสดงในการแสดงวลัยราตรีได้ใช้อุปกรณ์ประกอบการแสดงที่มีความสวยงาม และประดิษฐ์ขึ้นใหม่ตามจินตนาการของผู้ออกแบบ เช่น เครื่องสูงต่าง ๆ ราชยานคามหาม วอทอง โคม ประทีปรูปดอกบัว ซึ่งอุปกรณ์เหล่านี้ล้วนมีความสำคัญกับการแสดง เช่น เครื่องสูง และพระราชยานคามหาม ต่าง ๆ ที่เป็นที่ประทับของกษัตริย์และเจ้าฟ้า ซึ่งพระราชยานคานหามนั้นได้ถูกออกแบบตามรูปแบบ จินตนาการและสถาปัตยกรรมในสมัยนั้น ๆ เช่น คามหามในสมัยกรุงศรีอยุธยา ผู้ออกแบบได้นำสถาปัตยกรรม ปราสาทศรีสรรเพชญ์ ซึ่งเป็นปราสาทที่สร้างขึ้นในสมัยกรุงศรีอยุธยามาสร้างสรรค์เป็นหลังคาของพระราชยาน คานหาม สะท้อนถึงความเป็นยุคสมัยต่าง ๆ ได้ชัดเจน

การออกแบบแสงประกอบการแสดง มีการออกแบบแสงโดยให้ความสำคัญกับจุดที่ผู้ชมให้ความสนใจ แสงสว่างช่วยให้เราแลเห็นภาพที่เกิดขึ้นบนเวที ปริมาณของแสงสว่างมีอิทธิพลต่อการแลเห็นของผู้ชม จุดมุ่งหมายอันดับแรกของการแสดงคือการนำเสนอ หรือทำให้ผู้ชมแลเห็นเพื่อให้บังเกิดผลลัพธ์ที่น่าชื่นชม ต่อสายตาผู้ชมและจุดมุ่งหมายของการแสดง มีการใช้แสงเน้นหรือนำสายตามาสู่จุดมุ่งหมายที่ต้องการให้ผู้ชม แลเห็น (Focus of Attention) เช่น ขณะที่ขบวนกำลังเคลื่อนขึ้นเวที แสงเวทีจะมืดลงและใช้แสงเน้นส่องนำ สายตาไปที่ขบวนที่เคลื่อนขึ้นเวที

การฝึกซ้อมการแสดง การแสดงวลัยราตรีเป็นการแสดงที่ใช้นักแสดงจำนวนมาก อีกทั้งยังเป็น การแสดงต่อหน้าพระพักตร์ของสมเด็จพระเจ้าลูกเธอ เจ้าฟ้าจุฬาภรณวลัยลักษณ์ อัครราชกุมารี จึงจำเป็นต้องใช้ระยะเวลาในการฝึกซ้อม โดยการแสดงวลัยราตรีใช้ระยะเวลาในการฝึกซ้อมเป็นเวลาเกือบ 2 เดือน โดยแบ่งการแสดงให้อาจารย์ที่ควบคุมได้ดำเนินการฝึกซ้อมการแสดงในแต่ละช่วง โดยผู้ควบคุม การแสดงในแต่ละชุดก็จะดำเนินการฝึกซ้อมการแสดงตามโจทย์ที่ได้รับจากผู้ออกแบบการแสดง จากนั้นจึงมา ฝึกซ้อมร่วมกันในสถานที่แสดงจริง

การศึกษาและการวิเคราะห์บริบททางสังคมของการแสดงนาฏยศิลป์ร่วมสมัยในการแสดงงานวลัยราตรี เป็นการแสดงที่สะท้อนให้เห็นถึงบริบททางสังคมในด้านต่าง ๆ อีกทั้งยังสร้างคุณค่าให้กับสังคมอีกทางหนึ่ง บริบททางสังคมเป็นเหมือนสภาพแวดล้อมทางสังคม ประกอบด้วยโครงสร้างและองค์กรทางสังคม สภาพความเป็นอยู่ของผู้คนในสังคม ซึ่งบริบทเหล่านี้ล้วนมีอิทธิพลต่อการแสดงทั้งสิ้น ซึ่งประกอบด้วยบริบทในด้านต่าง ๆ ดังนี้

การเมืองการปกครอง การแสดงในงานวลัยราตรีได้สื่อสารถึงลักษณะความเป็นอยู่ของการเมืองการปกครองของไทย ซึ่งไทยเป็นชนชาติที่มีความรุ่งเรืองมาช้านาน ตั้งแต่อดีตกาลจนถึงยุคปัจจุบัน การเมืองการปกครองของไทยตั้งแต่สมัยกรุงสุโขทัยเรื่อยลงมาจนกระทั่งถึงปัจจุบัน ประเทศไทยได้มีการเปลี่ยนแปลงการปกครองหลายครั้งด้วยกัน ในสมัยกรุงสุโขทัยนั้นได้ใช้การปกครองแบบพ่อปกครองลูกและแบบธรรมราชา ซึ่งกษัตริย์ต้องยึดหลักทศพิธราชธรรม

ส่วนในสมัยอยุธยานั้นได้ใช้การปกครองแบบสมบูรณาญาสิทธิราชย์ มีพระมหากษัตริย์เป็นศูนย์กลางของการปกครอง และในสมัยปัจจุบันได้เปลี่ยนแปลงการปกครองเป็นแบบประชาธิปไตยโดยมีพระมหากษัตริย์เป็นประมุข มีรัฐธรรมนูญเป็นกฎหมายสูงสุดของประเทศ การแสดงในงานวลัยราตรีได้สะท้อนให้เห็นว่าในทุก ๆ ยุคสมัยของไทย มีการใช้ระบอบการปกครองต่าง ๆ เปลี่ยนแปลงไปตามสภาพของสังคมและอิทธิพลของต่างชาติที่ได้รับเข้ามา แต่กษัตริย์ยังคงเป็นประมุขสูงสุดของคนไทย สะท้อนให้เห็นถึงในอดีตชาวไทยมีการแบ่งวรรณะสอดแทรกในการการแสดงวลัยราตรี เช่น การหามเสลี่ยง

สังคมและวัฒนธรรม การแสดงในงานวลัยราตรีเป็นการแสดงที่สะท้อนให้เห็นถึงสังคมและวัฒนธรรมความเป็นอยู่ของไทยในหลาย ๆ ด้าน เป็นการนำวัฒนธรรม ประเพณีลอยกระทง ซึ่งเป็นประเพณีที่มีมายาวนานตั้งแต่สมัยสุโขทัย และปฏิบัติสืบต่อกันมาจนถึงยุครุงรัตนโกสินทร์ในปัจจุบัน ซึ่งเป็นประเพณีที่ควรคู่แก่การอนุรักษ์เอาไว้ให้คงอยู่ชั่วรุ่นลูกหลานสืบต่อไป วัฒนธรรมเปรียบเสมือนหัวใจที่ช่วยในการปกป้องประเทศ เพื่อให้สังคมนั้นมีความเหนียวแน่นเป็นปึกแผ่น วัฒนธรรมจึงเป็นส่วนหนึ่งของสังคมที่ผสมผสานกันอย่างลงตัว อีกทั้งยังนำเสนอการละเล่นต่าง ๆ ที่เป็นเอกลักษณ์ของไทย คือ การฟ้อนรำแบบเหนือ โนรา โขน มวยไทย ที่สะท้อนถึงศิลปวัฒนธรรมของแต่ละภูมิภาคอย่างชัดเจน

การแสดงในงานวลัยราตรียังสอดแทรกปรัชญาธรรมเนียมไทยต่าง ๆ เอาไว้ในการแสดง เช่น ในตอนหนึ่งของการแสดงในขณะที่ขบวนสมัยกรุงสุโขทัยกำลังเคลื่อนขบวนผ่านด้านหน้าของเวที เพื่อเดินขึ้นเวทีก็จะมีการแสดงบนเวทีฟ้อนรำอย่างสวยงาม ซึ่งเปรียบได้กับธรรมเนียมไทยแท้แต่โบราณ ใครถึงเรือนชานต้องต้อนรับ ซึ่งถือเป็นคุณสมบัติอันน่าภาคภูมิใจของคนไทยอย่างหนึ่ง เชื่อว่าคนไทยเป็นคนโอบอ้อมอารี มีน้ำใจเอื้อเฟื้อเผื่อแผ่ กตัญญูรู้คุณ ซื่อสัตย์สุจริต รักความสามัคคีและรักสงบ ทั้งนี้การแสดงในงานวลัยราตรียังสะท้อนให้เห็นถึงนิสัยและสังคมความเป็นอยู่ของคนไทยที่มีมาตั้งแต่อดีตจนถึงปัจจุบัน เช่น มีการนำลักษณะนิสัยไทยมุงของคนไทยมาอยู่ในการแสดง ซึ่งถือได้ว่าคนไทยรับอิทธิพลจากสิ่งเร้ารอบข้างเป็นอย่างมาก

เศรษฐกิจ เศรษฐกิจในยุครัตนโกสินทร์ตอนต้นมีรากฐานมาจากระบบเศรษฐกิจในสมัยกรุงศรีอยุธยาและกรุงธนบุรี เป็นเศรษฐกิจแบบเลี้ยงตัวเองด้วยการเกษตรกรรมและหัตถกรรมพื้นบ้าน ระบบการแลกเปลี่ยนสิ่งของเป็นหลักสำคัญของเศรษฐกิจ ราชสำนักและขุนนางเป็นฝ่ายผูกขาดทางการค้าและผลประโยชน์ทางเศรษฐกิจไว้ที่ศูนย์กลาง ในสมัยนี้การค้ากับเมืองจีนเฟื่องฟูมาก ความเจริญทางด้านเศรษฐกิจจึงเป็นไปอย่างรวดเร็ว จากเศรษฐกิจแบบเลี้ยงตัวเองได้เริ่มเปลี่ยนแปลงไปเป็นเศรษฐกิจแบบส่งออกสินค้า

ซึ่งจากแนวคิดนี้ ศาสตราจารย์ ดร.นราพงษ์ จรัสศรี จึงได้ออกแบบการแสดงให้มีการแสดงจีนรำพัดในขบวนแห่ของสมัยกรุงรัตนโกสินทร์ เพื่อสื่อสารถึงเศรษฐกิจการค้าขายอันรุ่งเรืองของคนไทยกับจีนในยุคสมัยนั้น

อภิปรายผลและข้อเสนอแนะ

งานวิจัยฉบับนี้สามารถใช้เป็นแนวทางในการศึกษาและวิเคราะห์การแสดงนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยที่นำรูปแบบขบวนและการแสดงแฟชั่นโชว์มาประยุกต์ใช้ อีกทั้งยังมีแนวทางที่จะสามารถนำนาฏยศิลป์ไปใช้เพื่อเสริมสร้างและช่วยเหลือสังคมในด้านต่าง ๆ อีกด้วย

ทั้งนี้ผู้วิจัยมีข้อคิดเห็นว่านอกจากนาฏยศิลป์จะเป็นเอกลักษณ์ที่สื่อถึงความเป็นชาติได้อย่างชัดเจน นายฏยศิลป์ยังถือเป็นสมบัติทางวัฒนธรรมอันทรงคุณค่าของมนุษยชาติ ที่สมควรแก่การรักษาและอนุรักษ์ไว้ให้คงอยู่สืบต่อไป ดังนั้นการนำนาฏยศิลป์มาประยุกต์ใช้เพื่อให้ผู้คนในสังคมสมัยใหม่ได้รับชม จะทำให้ผู้ชมสามารถเข้าใจนาฏยศิลป์มากยิ่งขึ้น และเพื่อการอนุรักษ์และเผยแพร่ศิลปะไม่ให้สูญหายไปตามกาลเวลา ซึ่งนาฏยศิลป์ยังมีบริบททางด้านสังคมต่าง ๆ ถือได้ว่านาฏยศิลป์สร้างคุณค่าให้กับสังคมในอีกทางหนึ่ง

รายการอ้างอิง

ขวัญใจ คงถาวร. รองคณบดี คณะศิลปนาฏดุริยางค์ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กระทรวงวัฒนธรรม. 2557. “สัมภาษณ์.” 22 ตุลาคม.

ธนิต อยู่โพธิ์. 2538. โขน. กรุงเทพมหานคร: องค์การค้าคุรุสภา.

นราพงษ์ จรัสศรี. อาจารย์ประจำภาควิชานาฏยศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย. 2558. “สัมภาษณ์.” 1 มกราคม.

เวณิกา บุนนาค. ผู้เชี่ยวชาญการสอนนาฏศิลป์ไทย วิทยาลัยนาฏศิลป. 2558. “สัมภาษณ์.” 10 กันยายน.

สุเชาว์ หริมพาณิชย์. อาจารย์ประจำสาขาวิชาดนตรีไทยและดนตรีตะวันออก วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล. 2558.“สัมภาษณ์.” 8 กันยายน.

หทัย บุนนาค. ผู้เชี่ยวชาญด้านการออกแบบและวิจิตรศิลป์. 2558. “สัมภาษณ์.” 8 กันยายน.

อนุชา บุญยัง. อาจารย์ประจำวิทยาลัยนาฏศิลป (โขนยักษ์) สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กระทรวงวัฒนธรรม. 2558. “สัมภาษณ์.” 3 กันยายน.

อุดม หนูทอง. 2542. “ตำนานโนรา.” สารานุกรมวัฒนธรรมไทย ภาคใต้ เล่ม 8: 3899.

การศึกษานาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัย ชุด “แต่งองค์ทรงเครื่อง”

A STUDY OF THE “TAENG ONG SONGKHRUEANG” THAI CONTEMPORARY DANCE SERIES

ตวงพร มีทรัพย์*

วิชชุตา วุธาทิตย์**

บทคัดย่อ

วิทยานิพนธ์ฉบับนี้มุ่งศึกษาและวิเคราะห์รูปแบบการแสดง ตลอดจนเอกลักษณ์ความเป็นนาฏยศิลป์ไทยในการแสดงนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยชุดแต่งองค์ทรงเครื่อง ของคณะนาฏกรรมนานาชาติเพื่อสันติภาพ ที่ส่งผลต่อบริบททางสังคมโดยการเก็บรวบรวมข้อมูลด้านเอกสาร (Review Data)และการเก็บรวบรวมข้อมูลภาคสนาม (Field Data)

ผลการวิจัยพบว่ารูปแบบการแสดงประกอบด้วย บทการแสดงลีลาและท่าทางการเคลื่อนไหว นักแสดง เครื่องแต่งกาย เพลงและดนตรีที่ใช้ในการแสดง ฉากสถานที่ในการแสดง (เวที) อุปกรณ์ประกอบการแสดงเสียงที่ใช้ในการแสดง การแต่งหน้าและทำผม การคัดเลือกนักแสดง ตลอดจนการฝึกซ้อม ซึ่งปรากฏอยู่ในแนวความคิดการสร้างสรรค์ผลงานและการกำกับการแสดงอย่างสร้างสรรค์ซึ่งมีประสิทธิภาพของ ศาสตราจารย์ ดร. นราพงษ์ จรัสศรี รวมไปถึงการนำนาฏยศิลป์ไทยมาแสดงร่วมกับนาฏยศิลป์สากล หรือกล่าวได้ว่าเป็นการนำเอกลักษณ์ความเป็นนาฏยศิลป์ไทยผนวกเข้ากับการแสดงนาฏยศิลป์สากลได้อย่างลงตัว การศึกษาครั้งนี้จะเป็นแนวทางในการศึกษา วิเคราะห์ และสร้างสรรค์ผลงานการแสดงนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยที่สำคัญต่อไปในอนาคต ทั้งนี้ความสำคัญของการแสดงนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยชุดแต่งองค์ทรงเครื่องยังส่งผลต่อบริบททางสังคมหลายด้านที่สำคัญที่สุดคือด้านสังคมและวัฒนธรรม ซึ่งสะท้อนให้เห็นถึงขนบธรรมเนียมประเพณี วัฒนธรรม และศิลปะแขนงต่าง ๆอีกด้วย

คำสำคัญ:นาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัย/แต่งองค์ทรงเครื่อง/นาฏยศิลป์สร้างสรรค์/นราพงษ์ จรัสศรี

Abstract

The objectives of this thesis are to study and analyze performance pattern, and originality of Thai performing arts: Costumes and Accessories performed by International Dance Team For Peace, as well as its influence towards social context. Data was gathered from secondary data review and field data.

Findings shown that performance consists of scripts, movements, actors, costumes, music, and instruments, background, location (stage), props, sound, makeup and hair styling, casting, and rehearsal. These factors are included in the creativity of Dr. NarapongJarassri, dance director, thus illustrating the perfect combination of Thai and international performing arts originality. This study will be the relevant reference for analysis and development of contemporary Thai performing arts in the future. The relevance of contemporary Thai performing arts: Costumes and Accessoriesinfluence social contexts in various aspects. One of the most important ones is about social and cultural contexts which reflect variety of traditions, cultures, and arts.

Keywords: Thai contemporary dance /Taengongsongkhrueang /Creative dance /Naraphong Charassri

*นิสิตระดับมหาบัณฑิตหลักสูตรศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชานาฏยศิลป์ไทย ภาควิชานาฏยศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, operetta_aim@msn.com

**อาจารย์ ดร.,สาขาวิชานาฏยศิลป์ไทย ภาควิชานาฏยศิลป์คณะศิลปกรรมศาสตร์จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย,vijjuta@yahoo.com

บทนำ

คณะนาฏกรรมนานาชาติเพื่อสันติภาพ นับเป็นคณะนาฏยศิลป์ชั้นนำของประเทศไทยที่นำเสนอแก่ผู้ชมในรูปแบบของการแสดงนาฏยศิลป์ไทยผสมผสานกับการแสดงนาฏยศิลป์สากล โดยคณะนาฏกรรมนานาชาติเพื่อสันติภาพนี้ มีการถ่ายทอดเรื่องราวในรูปแบบของการเต้นประกอบเพลงในละคร อันมีทั้งการแสดงนาฏยศิลป์ไทยและการแสดงนาฏยศิลป์สากลแสดงสลับฉากกันโดยคงเรื่องราวและเนื้อหาของละครนั้นไว้ได้อย่างวิจิตรงดงาม นับเป็นการผสมผสานศิลปะทั้งสองแขนงเข้าด้วยกันอย่างลงตัวและยังเป็นคณะนาฏกรรมที่เผยให้เห็นถึงความสัมพันธ์ ของนาฏยศิลป์ไทยและนาฏยศิลป์สากลอีกด้วย

ศาสตราจารย์ ดร.นราพงษ์ จรัสศรี ผู้อำนวยการศิลป์ และผู้ก่อตั้งคณะนาฏกรรมเพื่อสันติภาพ เล็งเห็นถึงความสามารถและโอกาสในการได้แสดงออกทางนาฏยศิลป์ของเยาวชนไทย รวมถึงต้องการสะท้อนให้เห็นถึงความเป็นไทยในงานนาฏยศิลป์ของท่าน ไม่ว่าจะเป็นในเรื่องของภูมิปัญญาไทย วิถีชีวิตและความเป็นอยู่ของไทย โดยถ่ายทอดเรื่องราวทั้งหมดนี้ผ่านนาฏยศิลป์ ในรูปแบบการผสมผสานนาฏยศิลป์ไทยและนาฏยศิลป์สากลเข้าด้วยกันดังข้างต้น กล่าวได้ว่า คณะนาฏกรรมเพื่อสันติภาพนอกจากจะถูกก่อตั้งขึ้นเป็นคณะนาฏกรรมที่นำเสนอผลงานการแสดงที่มีคุณภาพสู่ผู้ชมแล้ว ยังเน้นการแสดงออกในเรื่องของวิถีทางสังคมไทย และสะท้อนความเป็นเอกลักษณ์ไทยผ่านงานนาฏยศิลป์ในรูปแบบที่เข้าใจได้ง่ายอย่างลงตัวอีกด้วย

ด้วยเหตุดังกล่าวผู้วิจัยจึงตระหนักถึงความสำคัญของเอกลักษณ์ความเป็นนาฏยศิลป์ไทย ซึ่งถูกถ่ายทอดผ่านการแสดงนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยชุดแต่งองค์ทรงเครื่อง หนึ่งในงานแสดง ของคณะนาฏศิลป์เพื่อสันติภาพ โดยศาสตราจารย์ ดร.นราพงษ์ จรัสศรี ผู้วิจัยจึงศึกษาค้นคว้า และรวบรวมข้อมูลทั้งหมดเพื่อนำมาวิเคราะห์และเป็นความรู้แก่ผู้ที่สนใจให้สามารถเป็นแนวทางในการศึกษาต่อไป

วัตถุประสงค์และขอบเขตของงานวิจัย

1. เพื่อวิเคราะห์รูปแบบและองค์ประกอบของการแสดงนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยชุดแต่งองค์ทรงเครื่องของคณะนาฏกรรมนานาชาติเพื่อสันติภาพ

2. เพื่อวิเคราะห์เอกลักษณ์ความเป็นไทยของการแสดงนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยชุดแต่งองค์ทรงเครื่องของคณะนาฏกรรมนานาชาติเพื่อสันติภาพ

3. เพื่อวิเคราะห์บริบททางสังคมที่การแสดงนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยชุดแต่งองค์ทรงเครื่องสะท้อนถึง

วิธีดำเนินการวิจัย

งานวิจัยฉบับนี้เป็นงานวิจัยเชิงคุณภาพ (Qualitative Research) ซึ่งเป็นการศึกษาวิเคราะห์จากข้อมูลที่ไม่สามารถวัดเป็นปริมาณได้ โดยการเก็บรวบรวมข้อมูลด้านเอกสาร(Review Data)และการเก็บรวบรวมข้อมูลภาคสนาม (Field Data) ซึ่งมีขั้นตอนการดำเนินการวิจัยดังต่อไปนี้

1. การเก็บรวบรวมข้อมูลด้านเอกสารจากหนังสือ ตำรา งานวิจัย เอกสารทางวิชาการ ตลอดจนสื่อสังคมออนไลน์ที่เกี่ยวข้องกับการแสดงนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยชุดแต่งองค์ทรงเครื่อง

2. การเก็บรวบรวมข้อมูลภาคสนาม ผู้วิจัยได้เข้าร่วมสังเกตการณ์การแสดง โดยร่วมเป็นผู้แสดง ซึ่งจัดแสดงเมื่อวันที่ 1 ธันวาคม พ.ศ. 2552 ณ ห้อง 212 อาคารมหิตลาธิเบศร จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ตลอดจนสังเกตการณ์จากวีดิทัศน์บันทึกการแสดง การสัมภาษณ์ คณะผู้ดำเนินงาน และผู้ที่มีส่วนเกี่ยวข้องกับการแสดงนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยชุดแต่งองค์ทรงเครื่อง ดังต่อไปนี้

- สัมภาษณ์ศาสตราจารย์ ดร.นราพงษ์ จรัสศรี ดำรงตำแหน่งอาจารย์ประจำ ภาควิชานาฏยศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย รับหน้าที่เป็น ผู้กำกับการแสดง
- สัมภาษณ์อาจารย์จิรายุทธ พนมรักษ์ ดำรงตำแหน่งอาจารย์ประจำสาขาวิชานาฏยศิลป์ศึกษา คณะครุศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏบ้านสมเด็จเจ้าพระยา รับหน้าที่เป็นผู้ช่วยผู้กำกับการแสดง
- สัมภาษณ์อาจารย์ ดร.ชวโรฒน์วัลยเมธี ดำรงตำแหน่งอาจารย์ประจำสาขาวิชานาฏยศิลป์ศึกษา คณะครุศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏบ้านสมเด็จเจ้าพระยา รับหน้าที่เป็นผู้ประพันธ์บทร้อง
- สัมภาษณ์ผู้ช่วยศาสตราจารย์รังสรรค์ บัวทอง ดำรงตำแหน่งรองผู้อำนวยการสำนักกิจการนิสิตนักศึกษา มหาวิทยาลัยราชภัฏบ้านสมเด็จเจ้าพระยา รับหน้าที่เป็น ผู้ออกแบบดนตรีประกอบการแสดง
- สัมภาษณ์นางสาวลักขณา แสงแดง มหาบัณฑิต สาขาวิชานาฏยศิลป์ไทย ภาควิชานาฏยศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย รับหน้าที่เป็นนักแสดง
- สัมภาษณ์นางสาวภัทราพร บัวกลิ่นดำรงตำแหน่งเจ้าหน้าบริหารงานทั่วไป มหาวิทยาลัยมหิดลวิทยาเขตกาญจนบุรี รับหน้าที่เป็นนักแสดง

3. นำข้อมูลที่ได้ทั้งหมดมาวิเคราะห์ พร้อมทั้งส่งงานวิจัยฉบับร่างให้อาจารย์ที่ปรึกษา ตรวจ และให้คำแนะนำในการปรับปรุงแก้ไขเป็นระยะ ๆ

4. ตรวจสอบความถูกต้อง จัดพิมพ์เป็นงานวิจัยฉบับสมบูรณ์ และนำเสนองานวิจัย

ผลการวิจัย

การศึกษาและวิเคราะห์รูปแบบการแสดง ประกอบด้วย บทละครลีลาและท่าทางการเคลื่อนไหว นักแสดงเครื่องแต่งกาย เพลงที่ใช้ในการแสดง ฉากสถานที่ในการแสดง อุปกรณ์ประกอบการแสดงแสงที่ใช้ในการแสดง เสียงที่ใช้ในการแสดง การแต่งหน้าและทำผม การคัดเลือกนักแสดงและการฝึกซ้อม ดังต่อไปนี้

บทการแสดงจัดทำโดยอาจารย์ ดร.ชวโรฒน์วัลยเมธี อาจารย์ประจำสาขาวิชานาฏยศิลป์ศึกษา คณะครุศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏบ้านสมเด็จเจ้าพระยาโดยมีแนวความคิดในการประพันธ์บทการแสดงจากความประณีตในการแต่งกายของชุดไทย

ลีลาและท่าทางการเคลื่อนไหวประกอบไปด้วย การเคลื่อนไหวตามชีวิตประจำวัน (Everyday Movement) และศิลปะแนวเรียบง่าย (Minimalism) ซึ่งเป็นแนวความคิดของการแสดงนาฏยศิลป์หลังสมัยใหม่ หรือโพสต์โมเดอร์นดานซ์ (Post – Modern Dance)ประกอบกับการแสดงละคร (Acting) ดังต่อไปนี้

ภาพแรกที่ปรากฏในการแสดงชุดแต่งองค์ทรงเครื่อง คือการใช้นักแสดงจำนวน 4 คนถือหน้าจั่วที่ฉลุด้วยลวดลายไทย ซึ่งมีลักษณะการเคลื่อนไหวแบบโพสต์โมเดอร์นดานซ์ (Post – Modern Dance) ซึ่งเป็นแนวความคิดแบบสมัยใหม่

ภาพที่ 1: เปิดการแสดงชุดแต่งองค์ทรงเครื่อง
ที่มา: ผู้วิจัย

ภาพการแสดงที่ปรากฏเป็นลำดับที่สอง คือการแต่งกายชุดไทยยืนเครื่องพระ โดยในช่วงนี้จะเป็นการนำเสนอการแสดงผ่านทฤษฎีเบื้องหน้าและเบื้องหลัง (Back to Front) โดยแสดงถึงเบื้องหลังของเวทีการแสดงที่จะมีการแต่งกายกัน ในช่วงนี้มีการใช้ลีลาและท่าทางการเคลื่อนไหวประกอบไปด้วย การเคลื่อนไหวตามชีวิตประจำวัน (Everyday Movement) ศิลปะแนวเรียบง่าย (Minimalism) และการแสดงละครภาพนิ่ง หรือตาโบลวิวังต์(Tableau Vivant)

ภาพที่ 2 : การแสดงชุดแต่งองค์ทรงเครื่องในช่วงการแต่งกาย
ที่มา: ผู้วิจัย

ภาพต่อมาในลำดับที่สาม คือการเปิดตัวนักแสดงนาฏยศิลป์สากลซึ่งใช้ลีลาการเต้นแบบร่วมสมัย มีการแต่งกายที่เอื้อต่อการเคลื่อนไหวในการแสดงในช่วงนี้ใช้หลักการแสดงนาฏยศิลป์หลังสมัยใหม่ หรือโพสต์โมเดอร์นดานซ์ (Post – Modern Dance)

ภาพที่ 3 : การแสดงชุดแต่งองค์ทรงเครื่องช่วงเปิดตัวนักแสดงนาฏยศิลป์สากล
ที่มา: ผู้วิจัย

ภาพต่อมาในลำดับที่สี่ คือการพูดบทกลอนโดยในช่วงนี้ผู้แสดงจะเดินขึ้นมาพูดบทกลอน โดยนักแสดงที่เหลือยังคงแสดงตามปกติ ในช่วงนี้มีการใช้หลักการเคลื่อนไหวเพื่อการแสดงแบบการเคลื่อนไหวตามชีวิตประจำวัน (Everyday Movement) และศิลปะแนวเรียบง่าย (Minimalism)

ภาพที่ 4 : การแสดงชุดแต่งองค์ทรงเครื่องช่วงพูดบทกลอน
ที่มา: ผู้วิจัย

ภาพการแสดงลำดับที่ห้า คือการนำเครื่องจักรสานมาใช้เป็นอุปกรณ์ประกอบการแสดง เพื่อสะท้อนถึงภูมิปัญญาไทย นักแสดงจะถืออุปกรณ์ต่าง ๆ เดินและวิ่งผ่านเวที โดยในช่วงนี้มีการใช้หลักการเคลื่อนไหวเพื่อการแสดงแบบการเคลื่อนไหวตามชีวิตประจำวัน (Everyday Movement)

ภาพที่ 5 : การแสดงชุดแต่งองค์ทรงเครื่องช่วงนำเสนอภูมิปัญญาไทย
ที่มา: ผู้วิจัย

ภาพการแสดงในลำดับที่หก คือการร่ายรำนาฏยศิลป์ไทยโดยในช่วงนี้จะเน้นลีลาที่พร้อมเพรียงกันตามหลักการรำเป็นหมู่

ภาพที่ 6 : การแสดงชุดแต่งองค์ทรงเครื่อง
ที่มา: ผู้วิจัย

ภาพการแสดงลำดับที่เจ็ด คือการเต้นนาฏยศิลป์ตะวันตกและนาฏยศิลป์ไทยร่วมกัน ในช่วงนี้มีการผสมผสานนาฏยศิลป์ทั้งสองแขนงได้อย่างลงตัว โดยใช้ศิลปะแนวเรียบง่าย (Minimalism) ซึ่งเป็นแนวความคิดของการแสดงนาฏยศิลป์หลังสมัยใหม่ หรือโพสต์โมเดอร์นดานซ์ (Post – Modern Dance)

ภาพที่ 7 : การแสดงชุดแต่งองค์ทรงเครื่องช่วงผสมผสานนาฏยศิลป์ตะวันตกและนาฏยศิลป์ไทย
ที่มา: ผู้วิจัย

ภาพการแสดงในลำดับที่แปด คือการนำเอาท่ารำจากการแสดงนาฏยศิลป์ไทยมาผสานผสาน โดยในภาพนี้ใช้หลักการรำหนุมานจับนางสุพรรณมัจฉา โดยการแสดงช่วงนี้ใช้หลักการโพสโมเดอร์นดานซ์ (Post – Modern Dance) และประกอบกับการแสดงละคร (Acting)

ภาพที่ 8 : การแสดงชุดแต่งองค์ทรงเครื่องช่วงการนำเอาเรื่องราวของนาฏยศิลป์ไทยมาประยุกต์ใช้
ที่มา: ผู้วิจัย

ภาพการแสดงในลำดับที่เก้า คือการนำเอาท่ารำจากการแสดงนาฏยศิลป์ไทยมาผสานผสาน โดยในภาพนี้ใช้หลักการรำเมขลา-รามสูร โดยการแสดงช่วงนี้ใช้หลักการโพสโมเดอร์นดานซ์ (Post – Modern Dance) และประกอบกับการแสดงละคร (Acting)

ภาพที่ 9: การแสดงชุดแต่งองค์ทรงเครื่องช่วงการนำเอาเรื่องราวของนาฏยศิลป์ไทยมาประยุกต์ใช้
ที่มา: ผู้วิจัย

ภาพการแสดงในลำดับที่สิบ คือการนำเอาท่ารำจากการแสดงนาฏยศิลป์ไทยมาผสานผสาน โดยในภาพนี้ใช้หลักการรำมโนราห์ โดยการแสดงช่วงนี้ใช้หลักการโพสโมเดอร์นดานซ์ (Post – Modern Dance) และประกอบกับการแสดงละคร (Acting)

ภาพที่ 10: การแสดงชุดแต่งองค์ทรงเครื่องช่วงการนำเอาเรื่องราวของนาฏยศิลป์ไทยมาประยุกต์ใช้
ที่มา: ผู้วิจัย

ภาพการแสดงในลำดับที่สิบเอ็ด คือการแสดงนาฏยศิลป์ตะวันตกและนาฏยศิลป์ไทยร่วมกัน ในช่วงนี้มีการผสมผสานนาฏยศิลป์ทั้งสองแขนงได้อย่างลงตัว โดยใช้ศิลปะแนวเรียบง่าย (Minimalism) ซึ่งเป็นแนวความคิดของการแสดงนาฏยศิลป์หลังสมัยใหม่ หรือโพสต์โมเดอร์นดานซ์ (Post – Modern Dance)

ภาพที่ 11: การแสดงชุดแต่งองค์ทรงเครื่องช่วงการนำเอาเรื่องราวของนาฏยศิลป์ไทยมาประยุกต์ใช้
ที่มา: ผู้วิจัย

ภาพการแสดงในลำดับที่สิบสอง คือการนำเอาท่ารำจากการแสดงนาฏยศิลป์ไทยมาผสานผสาน โดยในภาพนี้ใช้หลักการรำหนุมานจับนางสุพรรณมัจฉา และมีนักแสดงอื่น ๆ ประกอบ โดยการแสดงช่วงนี้ใช้หลักการโพสโมเดอร์นดานซ์ (Post – Modern Dance) และประกอบกับการแสดงละคร(Acting)

ภาพที่ 12: การแสดงชุดแต่งองค์ทรงเครื่องช่วงการนำเอาเรื่องราวของนาฏยศิลป์ไทยมาประยุกต์ใช้
ที่มา: ผู้วิจัย

ภาพสุดท้ายของการแสดง คือการยืนเพื่อขอบพระคุณผู้ชมทุกท่าน

ภาพที่ 13: การแสดงชุดแต่งองค์ทรงเครื่อง
ที่มา: ผู้วิจัย

ศาสตราจารย์ ดร.นราพงษ์ จรัสศรี สร้างสรรค์ผลงานนาฏยศิลป์ชิ้นนี้ขึ้นเพื่อต้องการแสดงถึงเอกลักษณ์ของความเป็นไทยในการแสดงชุดนี้เพื่อสะท้อนให้ผู้ชมได้ตระหนักถึง ซึ่งในผลงานของศาสตราจารย์ ดร.นราพงษ์ จรัสศรี ส่วนมากจะมีการสอดแทรกเอกลักษณ์ความเป็นไทยในผลงานเสมอเพื่อเป็นที่ประจักษ์แก่ผู้ชมว่าแม้ท่านจะเป็นศิลปินในด้านนาฏยศิลป์ตะวันตกและนาฏยศิลป์ร่วมสมัยแต่ท่านมิเคยลืมความเป็นไทยอันเป็นรากฐานกำเนิดของตัวท่านเอง ในการแสดงชุดแต่งองค์ทรงเครื่องด้วยเช่นกัน ศาสตราจารย์ ดร.นราพงษ์ จรัสศรี ได้สอดแทรกเอกลักษณ์ไทยต่าง ๆ ไว้ได้อย่างสมบูรณ์แบบ โดยผู้ชมจะเห็นปรากฏได้จากเพลงที่ใช้ในการแสดง บทกลอน เครื่องแต่งกาย และอุปกรณ์ต่าง ๆ ในการแสดงเช่น นักแสดงมีการใช้เครื่องจักสานของไทยมาเป็นอุปกรณ์ประกอบในการแสดง นอกจากนี้ยังมีเครื่องแต่งกายบางชิ้นที่เป็นเครื่องแต่งกายของการแสดงนาฏยศิลป์ไทยรวมถึงมีการนำเอาบางชิ้นส่วนของเครื่องแต่งกายนาฏยศิลป์ไทยมาเป็นอุปกรณ์ในการแสดงอีกด้วย

นับได้ว่าการแสดงชุดแต่งองค์ทรงเครื่อง ของคณะนาฏกรรมนานาชาติเพื่อสันติภาพนี้ เป็นการแสดงที่นอกจากจะให้อรรถรสในด้านของลีลา ความสวยงามในองค์ประกอบต่าง ๆ ของการแสดงนาฏยศิลป์ไทยและการเต้นบัลเล่ต์แล้ว ยังมีแนวทางการดำเนินชีวิตตามหลักเศรษฐกิจพอเพียงให้ผู้ชมได้ตระหนักถึงเพื่อนำไปปรับใช้ได้จริงในชีวิตประจำวันอีกด้วย

ผู้แสดง - การแสดงชุดแต่งองค์ทรงเครื่องประกอบไปด้วยการแสดงนาฏยศิลป์ไทยและการเต้นแบบนาฏยศิลป์ตะวันตก ผู้แสดงจึงควรมีทักษะเฉพาะทั้งสองด้าน ผู้แสดงนาฏยศิลป์ไทยควรมีทักษะในการรำไทยอย่างคล่องแคล่ว มีไหวพริบดีเนื่องจากในการแสดงมีการแปรแถวในรูปแบบต่าง ๆ อีกทั้งยังต้องมีความจำที่ดีด้วย เนื่องจากการฝึกซ้อมในระยะแรกยังไม่ลงตัวจึงทำให้ต้องมีการปรับเปลี่ยนการแสดงตามความเหมาะสมอยู่เสมอ นอกจากนี้ผู้แสดงทุกคนยังต้องมีทักษะในด้านประสาทสัมผัสที่ดี เนื่องจากในการแสดงมีการใช้อุปกรณ์ประกอบ อันมีทั้งการถือและการเทินขึ้นเหนือศีรษะ การส่งต่ออุปกรณ์ให้กับผู้อื่นดังนั้นจึงจำเป็นอย่าง

ยิ่งที่ต้องใช้นักแสดงที่ฝึกซ้อมกับอุปกรณ์มาอย่างดี รวมถึงมีความสามารถเฉพาะทางดังที่กล่าวมาแล้วข้างต้นด้วย

บท - ในการแสดงชุดแต่งองค์ทรงเครื่อง บทนับเป็นสิ่งสำคัญยิ่งในการสื่อให้ผู้ชมเข้าใจการแสดงมากยิ่งขึ้นการแสดงชุดแต่งองค์ทรงเครื่องนี้ มีบทกลอนที่ผู้แสดงต้องกล่าวด้วยตนเอง ซึ่งเป็นบทกลอนที่มีเนื้อความถึงการแต่งตัวด้วยชุดไทยและการพอประมาณ ผู้ชมอาจได้รับสุนทรียะในความงาม แต่อาจไม่เข้าใจถึงสิ่งที่การแสดงต้องการสอดแทรก บทจึงเป็นสิ่งสำคัญที่จะทำให้ผู้ชมเข้าใจการแสดงและได้รับอรรถรสในการแสดงครบในทุก ๆ ด้าน ในทางกลับกัน ในด้านของนักแสดงเองบทนับเป็นตัวกำหนดให้ผู้แสดงทราบถึงลำดับของการแสดง ตัวอย่างเช่นเมื่อถึงบทนี้แล้ว ผู้แสดงที่ต้องแสดงในฉากต่อไปจะต้องเตรียมตัวออกแสดง เป็นต้นกล่าวได้ว่าบทนั้นมีความสำคัญอย่างมากทั้งต่อผู้แสดงและผู้ชมเพื่อให้การแสดงออกมาได้อย่างสมบูรณ์แบบเป็นที่ประจักษ์แก่สังคม

ลีลา - เป็นองค์ประกอบสำคัญในการแสดง เพราะผู้ชมจะสามารถรับรู้ถึงอารมณ์หรือความรู้สึกที่ผู้สร้างงานต้องการสื่อสารได้ผ่านลีลาท่าทาง ในการแสดงชุดแต่งองค์ทรงเครื่องศาสตราจารย์ ดร.นราพงษ์ จรัสศรี ได้ออกแบบให้นักแสดงใช้ลีลาที่นุ่มนวล ดูสบายตาลีลาไม่รุนแรงแต่ทุกท่วงท่ายังคงไว้ซึ่งความหมายที่ต้องการสื่อให้ผู้ชมได้เห็น ด้วยการแสดงชุดนี้มีอุปกรณ์ที่ต้องใช้จึงต้องมีการออกแบบลีลาท่าทางให้เอื้อต่อการใช้อุปกรณ์ด้วย เช่นในช่วงที่มีการถือเครื่องจักสารผู้แสดงจะต้องถือไปด้วยและเต้นไปด้วยโดยให้ลีลาท่าทางยังคงความสง่างามและอ่อนช้อยไว้ด้วยกันนับได้ว่าการแสดงชุดนี้เป็นการแสดงที่มีลีลาและเรื่องราวที่สอดคล้องและน่าติดตามตลอดการแสดงรวมไปถึงยังสามารถประยุกต์เอาสาระต่าง ๆ มาแฝงไว้ในการแสดงผ่านลีลาท่าทางได้อย่างลงตัว

เพลง - ในการแสดงชุดแต่งองค์ทรงเครื่องนี้ ใช้เพลงด้อมค่าย ซึ่งเป็นเพลงไทยสำหรับบรรเลงที่ฟังสบาย ไม่รุนแรงนัก แต่สามารถบ่งบอกถึงอารมณ์ของการแสดงได้อย่างดี โดยในแต่ละฉากของการแสดงจะใช้เพลงที่สอดคล้องและเหมาะสม ดนตรีที่ใช้ไม่ขัดต่อการแสดง เนื่องจากการแสดงชุดแต่งองค์ทรงเครื่องนี้เป็นการแสดงนาฏยศิลป์ไทยและการแสดงนาฏยศิลป์ตะวันตกร่วมกัน ดังนั้นดนตรีที่ใช้จึงจำเป็นต้องทำให้สามารถฟังไปพร้อม ๆ กับดูการแสดงได้โดยไม่ขัดต่อกัน กล่าวคือดนตรีต้องเอื้อทั้งต่อการรำและการเต้น ซึ่งในการแสดงชุดนี้สามารถถ่ายทอดเรื่องราวและสื่อสารให้ผู้ชมสัมผัสอรรถรสด้านดนตรีได้อย่างราบรื่นและไม่ขัดต่อการแสดง

เครื่องแต่งกาย - เนื่องจากในการแสดงชุดนี้มีทั้งการแสดงนาฏยศิลป์ไทยและการเต้นบัลเล่ต์ ผู้วิจัยจึงแยกเครื่องแต่งกายออกเป็น 2 ประเภท ดังนี้

ผู้แสดงนาฏยศิลป์ไทย – ผู้แสดงสวมเสื้อแบบสายเดี่ยวลายผ้าปักกระจกสีโทนน้ำตาลและแดง สื่อถึงลวดลายของความเป็นไทย ใส่กางเกงแบบรัดรูป เพื่อให้คล่องตัวต่อการแสดง ศีรษะสวมกระบังหน้าหรือเครื่องประดับไทยต่าง ๆ เพื่อสื่อให้เห็นถึงเอกลักษณ์ของความเป็นไทย

ผู้แสดงนาฏยศิลป์ตะวันตก– ผู้แสดงสวมชุดบัลเล่ต์แบบสายเดี่ยวสีดำและกระโปรง (Tutu)เพื่อคล่องตัวในการแสดงและคงไว้ซึ่งความสวยงาม ผมรวบแบบมวยต่ำ และรองเท้าสำหรับเต้นบัลเล่ต์

บริบททางสังคมที่ปรากฏในการแสดงชุดแต่งองค์ทรงเครื่อง

การแสดงชุดแต่งองค์ทรงเครื่อง นาฏยศิลป์เพื่อแนะแนวทางเศรษฐกิจพอเพียงของคณะนาฏกรรมนานาชาติเพื่อสันติภาพ นำเสนอในรูปแบบของการแสดงนาฏยศิลป์ไทยและการแสดงนาฏยศิลป์สากลร่วมกัน โดยแฝงสาระสำคัญต่าง ๆ ไว้ โดยในช่วงแรกของการแสดงมีการกล่าวบทกลอนเรื่องของความพอประมาณ สะท้อนให้เห็นถึงสังคมในปัจจุบันที่ประชาชนใช้จ่ายเกินตัวซึ่งเป็นปัญหาความยากจนต่อมาและนำไปซึ่งปัญหาลักทรัพย์ โดยในช่วงนี้บทกลอนจะกล่าวให้ผู้ชมตระหนักถึงการกินอยู่อย่างพอเพียง ไม่เบียดเบียนผู้อื่นและดำรงตนได้อย่างมีความสุข ในช่วงที่สองของการแสดงผู้แสดงใช้อุปกรณ์ร่วมแสดงด้วย ได้แก่ เครื่องจักสานต่าง ๆ ที่แสดงถึงวิถีชีวิตของคนไทย สะท้อนให้ผู้ชมได้เห็นว่าวิถีชีวิตที่มีมาแต่เดิมของคนไทยเป็นสิ่งที่ควรตระหนักถึง เพราะเป็นวิถีชีวิตที่เรียบง่าย ประกอบอาชีพที่สุจริตหาเลี้ยงครอบครัวให้ได้อยู่อย่างสุขสบาย ผู้ชมสามารถระลึกถึงแก่นของอาชีพที่บ่งบอกได้ว่านี่คือวิถีแบบไทยที่ในปัจจุบันถูกละเลยไป การแสดงชุดแต่งองค์ทรงเครื่องยังสะท้อนถึงศิลปวัฒนธรรมของไทยผ่านเรื่องราวที่นำเสนอในชุดการแสดง อันได้แก่ การสอดแทรกการแสดงชุดเมขลารามสูร มโนราห์ และหนุมานจับนางสุพรรณมัจฉา เรื่องราวเหล่านี้ล้วนเป็นวรรณคดีของไทยที่ถูกถ่ายทอดผ่านการแสดงชุดนี้เพื่อให้ผู้ชมได้สัมผัสวรรณคดีที่เคยชมในรูปแบบที่แตกต่างออกไป นอกจากนี้เครื่องแต่งกายที่ผู้แสดงสวมใส่ยังเป็นเครื่องแต่งกายของนาฏยศิลป์ไทยที่สะท้อนให้ผู้ชมทราบว่า แม้การแสดงนี้จะเป็นการแสดงแบบสมัยใหม่ทั้งเทคนิค ลีลา และการนำเสนอ แต่ความเป็นไทยคือพื้นฐานที่เรามิอาจละเลยได้

กล่าวได้ว่า ศาสตราจารย์ ดร.นราพงษ์ จรัสศรี คือศิลปินทางด้านนาฏยศิลป์ตะวันตกและนาฏยศิลป์ร่วมสมัยที่สร้างสรรค์ผลงานออกมาได้อย่างมีคุณภาพโดยสามารถสอดแทรกมุมมอง แง่คิดต่าง ๆ เพื่อสะท้อนสังคมไว้ได้หลายด้านในการแสดงเพียงชุดเดียว อีกทั้งยังเป็นศิลปินสมัยใหม่ที่ยังคงไม่ลืมความเป็นไทย ซึ่งผู้ชมสามารถประจักษ์ได้จากการแสดงชุดแต่งองค์ทรงเครื่องนี้ เป็นต้น

ข้อเสนอแนะ

งานวิจัยฉบับนี้สามารถนำไปใช้เป็นแนวทางในการพัฒนาผลงานสร้างสรรค์ทางด้านนาฏยศิลป์ในอนาคตได้เป็นอย่างดี โดยเป็นแนวทางในการศึกษาและวิเคราะห์การแสดงนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยที่สำคัญต่อไปในอนาคต

ทั้งนี้ผู้วิจัยมีข้อคิดเห็นว่าควรส่งเสริมให้มีการสร้างสรรค์ผลงานการแสดงนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยให้ได้มีโอกาสแสดงสู่สาธารณะชนมากยิ่งขึ้น และร่วมกันดำรงรักษาไว้ให้คงอยู่คู่ชาติไทยไปชั่วกาลนาน ตลอดจนการส่งเสริม ผลักดัน และดำเนินการเรื่อง การจดทะเบียนลิขสิทธิ์ผลงานสร้างสรรค์ที่เกิดจากภูมิปัญญาของนักออกแบบสร้างสรรค์ เพื่อเป็นการพิทักษ์ผลงานการแสดง

รายการอ้างอิง

จิรายุทธ พนมรักษ์. อาจารย์ประจำสาขาวิชานาฏยศิลป์ศึกษา คณะครุศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏบ้านสมเด็จเจ้าพระยา. 2558. “สัมภาษณ์.”1 กันยายน.

จุติกา โกศลเหมมณี. 2555. รูปแบบและแนวความคิดในการสร้างสรรค์งานนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยของนราพงษ์ จรัสศรี.วิทยานิพนธ์ปริญญาศิลปกรรมศาสตรดุษฎีบัณฑิต, สาขาวิชานาฏยศิลป์ไทย ภาควิชานาฏยศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

นราพงษ์ จรัสศรี. อาจารย์ประจำภาควิชานาฏยศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย. 2558. “สัมภาษณ์.” 14 สิงหาคม.

_____.อาจารย์ประจำภาควิชานาฏยศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย. 2558. “สัมภาษณ์.” 22 สิงหาคม.

_____. 2548. ประวัตินาฏยศิลป์ตะวันตก.กรุงเทพมหานคร: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์.

ประเสริฐ สันติพงษ์. 2545. กระบวนท่ารำของรามสูรในการแสดงเบิกโรงละครใน. ศิลปศาสตรมหาบัณฑิต, นาฏยศิลป์ไทย, ศิลปกรรมศาสตร์, จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

รังสรรค์ บัวทอง. รองผู้อำนวยการสำนักกิจการนิสิตนักศึกษา มหาวิทยาลัยราชภัฏบ้านสมเด็จเจ้าพระยา. 2558. “สัมภาษณ์.” 16 กันยายน.

ลักขณา แสงแดง. 2558. นาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยในการแสดงแสงเสียงประกอบจินตภาพเรื่องวังลดาวัลย์ อดีตอันรุ่งเรือง สู่ปัจจุบันอันรุ่งโรจน์วิทยานิพนธ์ศิลปศาสตรมหาบัณฑิต, สาขาวิชานาฏยศิลป์ไทย ภาควิชานาฏยศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

นภวรรณ นาคอุไร. 2554. นาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยในรูปแบบวีดิทัศน์ เรื่องเงาะป่า. วิทยานิพนธ์ศิลปะศาสตรมหาบัณฑิต, สาขาวิชานาฏยศิลป์ไทย ภาควิชานาฏยศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

นาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยในรูปแบบวรรณคดีจินตภาพชุดลิลิตพระลอ

THAI CONTEMPORARY DANCE IN THE IMAGINARY LITERATURE 'LILIT PHRA LO' DANCE SERIES

กุลนาถ ชินโคตร*

วิชชุตา วุธาทิตย์**

บทคัดย่อ

วิทยานิพนธ์ฉบับนี้มุ่งศึกษาเรื่อง นาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยในรูปแบบวรรณคดีจินตภาพ ชุดลิลิตพระลอ ของ นราพงศ์ จรัสศรี เพื่อศึกษารูปแบบการแสดงและวิเคราะห์บริบททางสังคมที่เกี่ยวกับการแสดงนี้ ให้ได้มาซึ่งองค์ความรู้ที่จะเป็นแนวทางการศึกษาและการสร้างสรรค์ผลงานนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยต่อไป โดยการรวบรวมข้อมูลแบบปฐมภูมิ (Primary Data) และข้อมูลทุติยภูมิ (Secondary Data)

ผลการวิจัยพบว่ารูปแบบการแสดงประกอบด้วย บทการแสดง ดนตรีและเสียงประกอบการแสดง การแต่งกาย สถานที่ทำการแสดง แสงประกอบการแสดง นักแสดง อุปกรณ์ประกอบการแสดง ลีลาท่าและการเคลื่อนไหว ตลอดจนกระบวนการสร้างสรรค์ของ นราพงษ์ จรัสศรี ในการสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยในรูปแบบวรรณคดีจินตภาพ ชุดลิลิตพระลอ อันทำให้การแสดงสำเร็จลุล่วงด้วยดี การแสดงดังกล่าวนี้ได้มีบทบาทต่อสังคมหลายด้านโดยสอดคล้องกัน ที่สำคัญคือด้านนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยและด้านการศึกษาวรรณคดีเรื่องลิลิตพระลอ โดยสะท้อนให้เห็นว่านาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยรูปแบบวรรณคดีจินตภาพสามารถทำประโยชน์ให้กับการศึกษาที่เกี่ยวกับลิลิตพระลอ โดยถ่ายทอดวรรณคดีที่เป็นตัวอักษรให้ปรากฏเป็นรูปธรรม จุดประกายให้เยาวชน นักเรียน หรือนักศึกษา เกิดความสนใจและเข้าใจในเนื้อหาของวรรณคดีลิลิตพระลอ กระจ่างมากยิ่งขึ้น

คำสำคัญ: นาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัย / วรรณคดีจินตภาพ / ลิลิตพระลอ

Abstract

The thesis aimed to study Lilit Phra Lor folklore visual performance in Thai contemporary dance style by Narapong Charassri to study performance pattern and analyze social context relating to this performance to acquire knowledge base to form study guidelines and create Thai contemporary dances in the future. The research was made by gathering primary and secondary data.

The research found that the performance components comprising script, music and vocals, costume, performing venue, lighting, performers, props and Narapong Charassri's creation process of Lilit Phra Lor folklore visual performance in Thai contemporary dance style contributed to the performance's success and had harmonious impacts on society. The most important aspects were Thai contemporary dance and study on Lilit Phra Lor folklore. The study reflected that visual performance in Thai contemporary dance could supplement study of written literature which was Lilit Phra Lor in this study since it translated text to visual performance. And this would attract students to be interested in the literature and create clearer understanding in Lilit Phra Lor for them.

Keywords: Thai contemporary dance / folklore visual performance / Lilit Phra Lor

*นิสิตระดับปริญญามหาบัณฑิต หลักสูตรศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชานาฏยศิลป์ไทย ภาควิชานาฏยศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, kullanadchinkot@hotmail.com

**อาจารย์ ดร., ภาควิชานาฏยศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, vijjuta.v@yahoo.com

บทความ

พระลอ เป็นนิทานท้องถิ่นทางล้านนาที่เล่าสืบต่อกันมา จนเกิดเป็นงานวรรณกรรมประเภทลิลิต เรียกว่า “ลิลิตพระลอ” สันนิษฐานว่ามีมาตั้งแต่สมัยกรุงศรีอยุธยาตอนต้นเพราะสืบค้นหลักฐานได้ย้อนไปถึงในสมัยรัชกาลสมเด็จพระบรมไตรโลกนาถ (พ.ศ. 2017) หรืออาจเกิดขึ้นในสมัยสมเด็จพระนารายณ์มหาราช (พ.ศ. 2205) แต่ไม่ทราบผู้แต่ง คาดว่าเป็นนิทานที่เล่าเสริมเติมต่อกันเป็นทอดๆ ภายหลังมีการรวบรวมและบันทึกเป็นลายลักษณ์อักษร คำประพันธ์เป็นประเภทลิลิตสุภาพโดยประกอบด้วยร่ายสุภาพและโคลงสุภาพเป็นส่วนใหญ่ บางโคลงลักษณะคล้ายโคลงดั้นและโคลงโบราณ บางร่ายเป็นบทร่ายอย่างโบราณ บางบทแต่งได้ไพเราะถูกต้องตามฉันทลักษณ์ ลิลิตพระลอนับว่าเป็นที่ยอมรับในฐานะนิทานต้นแบบในรูปแบบลิลิต เพราะกลวิธีในการแต่งมีวรรณศิลป์สูง ใช้ถ้อยคำและสำนวนที่ไพเราะ ถือว่าเป็นวรรณกรรมที่ให้ความสุนทรียศาสตร์อย่างมาก ตีความได้หลายมิติและแตกต่างกันตามมุมมองของผู้อ่าน หากศึกษาและวิเคราะห์อย่างลึกซึ้งแล้วจะพบสัจธรรมและคำสอนที่แฝงไว้ได้อย่างแยบยล จึงเป็นวรรณคดีเรื่องสำคัญอันเป็นสมบัติล้ำค่าด้านภาษาศาสตร์ของคนไทย

ลิลิตพระลอ มีอิทธิพลต่อสังคมไทยสมัยต่อมาชัดเจนโดยเห็นได้จากมีการแตกแขนงและสร้างสรรค์พระลอในรูปแบบต่างๆมากมาย ทั้งทำให้เกิดวรรณกรรมสำนวนอื่นหลายสำนวน เช่น ในสมัยกรุงรัตนโกสินทร์เกิดบทละครเรื่องพระลอนรลักษณ์ของพระบวรราชนิพนธ์ กรมพระราชวังบวร มหาศักดิพลเสพ ในรัชกาลที่ 3 เกิดวรรณกรรมเรื่องลิลิตพระภา ของหลวงศรีมโหสถ เกิดบทละครเรื่องพระลอ สำนวนของเจ้าพระยาเทเวศร์-วงศ์วิวัฒน์ (ม.ร.ว. หลาน กุญชร) และหลวงมลโยธานุโยค เกิดบทละครเรื่องพระลอ พระนิพนธ์ในพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระนราธิปพระพันธ์พงศ์ เกิดบทกลอนเรื่องพระลอ เป็นคำกลอนในสำนวนของนายร้อยเอกหลวงทวยหาญรักษา (เพิ่ม) เป็นต้น นอกจากนี้กลวิธีการแต่งลิลิตพระลอยังเป็นต้นแบบให้กับวรรณคดีเรื่องอื่น เช่น บทชมความงามของตัวละคร เปรียบเสมือนหยาดลงมาจากฟ้าในนิราศนครินทร์ เป็นต้น

นาฏยศิลปินหลายท่านนำโครงเรื่องลิลิตพระลอมาแต่งเป็นบทสำหรับทำการแสดงเพื่อถ่ายทอดออกมาเป็นงานศิลปะรูปแบบละครรำตั้งแต่สมัยกรุงรัตนโกสินทร์ นับเป็นการเสพพระลอโดยการฟังด้วยหูดูด้วยตายุคแรก โดยใช้ละครรำแบบนาฏยศิลป์ไทยแสดงเป็นเนื้อเรื่อง ต่อมาเมื่อสังคมไทยได้รับอิทธิพลการแสดงแบบตะวันตกมากขึ้น ศิลปินไทยจึงสร้างสรรค์การแสดงนาฏยศิลป์เรื่องลิลิตพระลอในรูปแบบนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยขึ้น

นราพงษ์ จรัสศรี ได้สร้างสรรค์นาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยในรูปแบบวรรณคดีจินตภาพชุดพระลอจำนวน 2 ครั้ง ในครั้งแรกแสดงเมื่อปี พ.ศ. 2548 จัดแสดงนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยรูปแบบวรรณคดีจินตภาพ เรื่องพระลอ (นักแสดงเด็ก) และครั้งที่สอง แสดงเมื่อปี พ.ศ. 2549 จัดแสดงนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยในรูปแบบวรรณคดีจินตภาพ ชุดลิลิตพระลอ ขึ้นบริเวณหน้าคณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย จัดแสดงขึ้นเพื่ออนุรักษ์คุณค่าและถ่ายทอดสุนทรียะทางวรรณคดีของลิลิตพระลอ โดยคงเนื้อหาลิลิตพระลอตั้งแต่ต้นจนจบในแบบฉบับดั้งเดิม ด้วยอุดมการณ์ที่ปรารถนาจะอนุรักษ์คุณค่าของลิลิตพระลอ นำเสนอคุณค่าของวรรณคดีผ่านนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยในรูปแบบวรรณคดีจินตภาพ เพื่อให้ดื่มด่ำและซาบซึ้งสุนทรียะทางภาษาศาสตร์ นำเสนอปรัชญาและคำสอนให้เผยแพร่สู่สังคม

งานสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยรูปแบบวรรณคดีจินตภาพชุดลิลิตพระลอของ นราพงษ์ จรัสศรี มีกลวิธีและความคิดสร้างสรรค์เกิดขึ้นมากมาย ซึ่งทำให้ถ่ายทอดเนื้อหาแสดงตรงกับเนื้อความดั้งเดิมของลิลิตพระลอ อีกทั้งสามารถนำกลวิธีเหล่านี้ไปบูรณาการใช้ให้เป็นประโยชน์ต่อการสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ต่อไปในอนาคต มีบริบทและสะท้อนสังคมหลายด้าน ผู้วิจัยเล็งเห็นว่าการแสดงนาฏยศิลป์ดังกล่าวนี้ได้เป็นประโยชน์สังคม เยาวชนและผู้ที่มีความสนใจในลิลิตพระลอ จึงทำการศึกษางานสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยรูปแบบวรรณคดีจินตภาพชุดลิลิตพระลอ ที่จัดแสดงขึ้นในปี พ.ศ. 2549 เพื่อให้เป็นองค์ความรู้ให้ผู้ที่สนใจได้ศึกษาและนำไปปรับใช้ให้เกิดประโยชน์ต่อไป

วัตถุประสงค์ของการวิจัย

1. ศึกษารูปแบบการแสดงของนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยรูปแบบวรรณคดีจินตภาพชุดลิลิตพระลอ
2. วิเคราะห์บริบททางสังคมของนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยรูปแบบวรรณคดีจินตภาพชุดลิลิตพระลอ

ขอบเขตของการวิจัย

การศึกษาวิทยานิพนธ์เรื่อง “นาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัย ในรูปแบบวรรณคดีจินตภาพ ชุดลิลิตพระลอ” ผู้วิจัยมุ่งหมายศึกษารูปแบบการแสดงและบริบททางสัมคมของนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยในรูปแบบวรรณคดีจินตภาพชุดลิลิตพระลอ ของ นราพงษ์ จรัสศรี ที่จัดแสดงขึ้นใน พ.ศ. 2549 ณ บริเวณหน้าคณะศิลปกรรม-ศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัยเท่านั้น โดยจะศึกษาและจัดทำในเดือนสิงหาคมถึงเดือนธันวาคม พ.ศ. 2558

วิธีดำเนินการวิจัย

งานวิจัยฉบับนี้เป็นงานวิจัยเชิงผสมผสานระหว่างการวิจัยเชิงประวัติศาสตร์และการวิจัยเชิงวิเคราะห์ โดยอาศัยข้อมูลจากการศึกษาค้นคว้าและรวบรวมข้อมูลทั้งประเภทข้อมูลปฐมภูมิ (Primary Data) และข้อมูลทุติยภูมิ (Secondary Data) ดังต่อไปนี้

1. ศึกษาข้อมูลจากตำรา หนังสือ รายงานวิจัย และเอกสารทางวิชาการที่เกี่ยวข้องกับนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยในรูปแบบวรรณคดีจินตภาพ ชุดลิลิตพระลอ

2. การเก็บรวบรวมข้อมูลภาคสนาม ตลอดจนสังเกตการณ์จากวีดิทัศน์บันทึกการแสดง การสัมภาษณ์คณะผู้ดำเนินงานและผู้ที่มีส่วนเกี่ยวข้องกับการแสดงนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยในรูปแบบวรรณคดีจินตภาพ ชุดลิลิตพระลอ ดังต่อไปนี้

2.1 สัมภาษณ์ศาสตราจารย์ ดร.นราพงษ์ จรัสศรี ดำรงตำแหน่งอาจารย์ประจำภาควิชานาฏยศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย รับหน้าที่เป็นผู้กำกับการแสดงนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยในรูปแบบวรรณคดีจินตภาพ ชุดลิลิตพระลอ

2.2 สัมภาษณ์ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ธานีรัตน์ จัตุทะศรี อาจารย์ประจำภาควิชาภาษาไทย คณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย รับหน้าที่เป็นผู้อ่านคำกลอนลิลิตพระลอประกอบการแสดงนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยในรูปแบบวรรณคดีจินตภาพ ชุดลิลิตพระลอ

2.3 สัมภาษณ์อาจารย์อานันท์ นาคคง อาจารย์ประจำคณะดุริยางคศาสตร์ มหาวิทยาลัยศิลปากร รับหน้าที่เป็นผู้กำกับดนตรีการแสดงนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัย ในรูปแบบวรรณคดีจินตภาพ ชุดลิลิตพระลอ

2.4 สัมภาษณ์อาจารย์จิรายุทธ พนมรักษ์ ดำรงตำแหน่งอาจารย์ประจำสาขาวิชานาฏยศิลป์ศึกษา คณะครุศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏบ้านสมเด็จเจ้าพระยา รับหน้าที่เป็นผู้ช่วยกำกับดนตรีการแสดงนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยในรูปแบบวรรณคดีจินตภาพ ชุดลิลิตพระลอ

2.5 สัมภาษณ์อาจารย์เอกรัตน์ รุ่งสว่าง อาจารย์ประจำสาขาวิชานาฏยศิลป์ คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏสมเด็จเจ้าพระยา ผู้แสดงนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยในรูปแบบวรรณคดีจินตภาพ ชุดลิลิตพระลอ

2.6 สัมภาษณ์นางสาววรยุภา เหมือนประเสริฐ ศิลปกรรมศาสตรบัณฑิตและศิลปกรรมศาสตรมหาบัณฑิต หลักสูตรการจัดการทางวัฒนธรรม บัณฑิตวิทยาลัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ผู้แสดงนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยในรูปแบบวรรณคดีจินตภาพ ชุดลิลิตพระลอ

2.7 สัมภาษณ์อาจารย์สถาพร สนทอง ดำรงตำแหน่งผู้เชี่ยวชาญนาฏศิลป์ไทยระดับ 8 และข้าราชการบำนาญสำนักการสังคีต กรมศิลปากร เป็นผู้ชมการแสดงนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยในรูปแบบวรรณคดีจินตภาพ ชุดลิลิตพระลอ

3. วิเคราะห์ข้อมูลที่ได้รวบรวมทั้งหมดเพื่อหาข้อสรุป พร้อมทั้งส่งงานวิจัยฉบับร่างให้อาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์ตรวจและให้คำแนะนำในการปรับปรุงแก้ไขเป็นระยะ

4. ตรวจสอบความถูกต้องและดำเนินการแก้ไข พร้อมทั้งจัดพิมพ์ฉบับสมบูรณ์และนำเสนอผลงานวิจัย

ผลการวิจัย

ผลการศึกษารูปแบบของการแสดงนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยในรูปแบบวรรณคดีจินตภาพ ชุดลิลิตพระลอ ของ นราพงษ์ จรัสศรี ประกอบด้วย 9 ประเด็นดังต่อไปนี้

1. บทการแสดง คือบทวรรณคดีเรื่องลิลิตพระลอฉบับดั้งเดิมทั้งเรื่อง ไม่มีการเพิ่มหรือตัดบทใดๆ เพื่ออนุรักษ์หรือทำนุบำรุงวรรณคดีดั้งเดิมให้โดดเด่น นำมาถ่ายทอดและอ่านโดยใช้เสียงผู้ชายและผู้หญิงสลับกันในโทนเสียงปกติตลอดทั้งเรื่อง ไม่แสดงอารมณ์หรือร้องเป็นเพลงใดๆ โดยผู้สร้างสรรค์เตรียมการแบ่งบทเป็นหลายช่วงเพื่อทำความเข้าใจและจัดลำดับการแสดงได้ บทวรรณกรรมลิลิตพระลอนี้มีลักษณะการเล่าเรื่องแบบเรียงลำดับเวลาทำให้ลำดับการแสดงนาฏยศิลป์เรียงลำดับตามเวลาเช่นเดียวกัน กล่าวคือกวีเล่าเรื่องชีวิตและความรักของพระลอตามลำดับเวลา ไม่มีการเล่าเรื่องย้อนหลังแต่อย่างใด ปราศจากคำอธิบายในการเชื่อมโยงเหตุการณ์หนึ่งไปสู่อีกเหตุการณ์หนึ่ง ดำเนินเรื่องอย่างรวดเร็ว และกวีผู้แต่งเรื่องได้ให้อิสรภาพ

แก่คนอ่านในการตีความหมายของเหตุการณ์สำคัญในเรื่อง ซึ่งสอดคล้องกับผู้สร้างสรรค์ที่ได้ให้อิสระแก่ผู้ชมในการตีความหมายทางนาฏยศิลป์เช่นเดียวกัน

สำหรับเนื้อเรื่องวรรณคดีลิลิตพระลอ ผู้จัยขอนำเสนอการสรุปลำดับเหตุการณ์ของเรื่อง เพื่อให้เข้าใจถึงลำดับเหตุการณ์ที่นำมาใช้ทำการแสดง โดยอ้างอิงข้อมูลจากหนังสือ อ่านลิลิตพระลอ ฉบับวิเคราะห์และถอดความ โดย ชลดา เรืองรักษ์ลิขิต ซึ่งมีเนื้อหาดังนี้

> *กวีเริ่มเรื่องด้วยการเล่าว่าพระบิดาของพระลอต้องการแผ่เดชานุภาพไปยังเมืองสรอง จึงยกทัพไปตีเมืองสรอง เมื่อสวามีของเจ้าย่าซึ่งก็คือพระอัยกาของ พระเพื่อน พระแพงออกรับทัพถึงขั้นชนช้างกันและถูกพระอัยกาของพระลอสังหาร สงครามก็ยุติโดยที่ฝ่ายเมืองสรองยังคงสามารถรักษาอิสรภาพเอาไว้ได้ หลังจากนั้นก็เล่าว่าพระลอมีมเหสี คือ พระลักษณวดี และมีข้อความกล่าวชมความงามของพระลออย่างละเอียด เมื่อพระธิดาเพื่อนแพงแห่งเมืองสรองได้ข่าวความงามของพระลอก็เป็นทุกข์เพราะปรารถนาที่จะได้พระลอมาครองคู่ นางรื่นนางโรยผู้เป็นพี่เลี้ยงของพระเพื่อนพระแพงจึงรับอาสาดำเนินการเองเพื่อรักษาชีวิตของพระธิดา ทั้งสอง จนกระทั่งทำให้พระธิดาทั้งสองสมหวังในความรักได้สำเร็จ แม้ว่าพระพิไชยพิษณุกรผู้เป็นพระบิดาของพระเพื่อนและพระแพงจะกริ้วที่พระลอลอบมาสมกับพระธิดาทั้งสองถึงเมืองสรองอันเป็นการดูหมิ่นพระเกียรติยศ แต่ด้วยความงามเลิศและบารมีของพระลอ ทำให้พระพิไชยพิษณุกรยอมรับพระลอและรับสั่งแก่พระลอว่าพระองค์จะจัดพิธีอภิเษกระหว่างพระธิดาทั้งสองกับพระลอ หลังจากนั้นเจ้าย่าของพระเพื่อนและพระแพงแอบอ้างรับสั่งของพระพิไชยวิษณุกร สั่งทหารให้สังหารพระลอผู้เป็นโอรสของศัตรูที่เคยสังหารพระบิดาของพระพิไชยพิษณุกรในอดีต เมื่อพระเพื่อนและพระแพงช่วยพระลอต่อสู้กับทหารของเมืองสรองก็พลอยถูกสังหารพร้อมกับพระลอไปด้วย หลังจากนั้นทั้ง 2 เมืองต่างก็จัดพิธีพระศพของกษัตริย์ ทั้ง 3 พระองค์ และกลับมามีไมตรีต่อกัน* (ชลดา เรืองรักษ์ลิขิต, 2553:478-479)

สำหรับลำดับเหตุการณ์ข้างต้นผู้วิจัยมีความเห็นว่า การนำเนื้อเรื่องของวรรณคดีลิลิตพระลอมาสร้างสรรค์เป็นนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยในรูปแบบการแสดงวรรณคดีจินตภาพ โดยเรียงลำดับเหตุการณ์ที่ปรากฏตามวรรณคดี ทำให้ผู้ชมเข้าใจในเนื้อหาของวรรณคดีกระจ่างมากยิ่งขึ้น

2. ดนตรีและเสียงประกอบการแสดง ผู้สร้างสรรค์ให้ทำการบันทึกเสียงอ่านตามบทวรรณคดีลิลิตพระลอ โดยใช้เสียงผู้หญิงและเสียงผู้ชายอ่านสลับกัน ด้วยน้ำเสียงปกติและไม่สื่ออารมณ์ใด ๆ ซึ่งผู้กำกับได้ใช้เสียงอ่านบทการแสดงเป็นหลัก โดยให้ผู้เชี่ยวชาญด้านดนตรีบรรจุเพลงและเสียงต่างๆเข้ามาเสริม กล่าวคือผู้สร้างสรรค์ได้ให้ อาจารย์อานันท์ นาคคง ร่วมกับอาจารย์จิรายุทธ พนมรักษ์ บรรจุดนตรีและเสียงต่างๆตามจินตนาการของท่าน เข้ามาประกอบและจัดวางเพื่อให้เหมาะสมกับเสียงอ่านบทวรรณคดี ซึ่งมีเพลงไทยเดิม เพลงต่างประเทศ และเสียงต่างๆ จัดวางด้วยการใช้เทคโนโลยีคอมพิวเตอร์เป็นตัวช่วยจัดวาง เช่น เพิ่มความดัง-เบา ความช้า-เร็ว เปลี่ยนเสียงนิ่งให้วุ่นวาย ผสมเพลง หรือนำเพลงตัดต่อให้บรรเลงซ้อนกัน

เพื่อสร้างความน่าสนใจและช่วยสร้างอรรถรสในการแสดง นอกจากนี้ยังช่วยให้ผู้แสดงจดจำเรื่องราวและจำลำดับการแสดงได้แม่นยำมากยิ่งขึ้น (อานันท์ นาคคง, สัมภาษณ์, กุมภาพันธ์ 2557)

3. เครื่องแต่งกาย สรุปได้ว่ามีเอกลักษณ์และลักษณะคล้ายชุดพื้นเมืองของชาวเหนือ สวมใส่ง่ายสะดวกต่อการเคลื่อนไหวร่างกาย มีการแต่งกายที่หลากหลายในโทนสีใกล้เคียงกัน เช่น การใส่เกาะอก การใส่เสื้อ สวมกระโปรง หรือสวมกางเกง เป็นต้น ซึ่งผู้แสดงสามารถออกแบบการแต่งกายในแบบต่างๆ ด้วยตัวเอง โดยการแต่งกายในลักษณะเป็นกลางและเท่าเทียม ไม่มีการระบุเพศหรือยศตำแหน่งที่ชัดเจนและสามารถแสดงเป็นบทใดก็ได้ อีกทั้งเพิ่มเวลาการเตรียมตัวสำหรับแสดงในฉากต่อไป ตามศิลปะแนวคิดเรียบง่าย (Minimalism) (เอกรัตน์ รุ่งสว่าง, สัมภาษณ์, 27 สิงหาคม 2558)

4. สถานที่ทำการแสดง จัดทำการแสดงที่ลานหน้าคณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ในปี พ.ศ. 2549 ตามทฤษฎีไซต์สแปซิฟิก (Site Spacific) กล่าวคือ การแสดงที่สามารถประยุกต์เพื่อให้เข้ากับภูมิศาสตร์เดิมที่มีอยู่ เช่น อาคาร สิ่งปลูกสร้าง ต้นไม้หรือธรรมชาติที่มีอยู่เดิม โดยไม่เป็นอุปสรรคต่อการแสดงและไม่ทำลายสถานที่ดังกล่าว

5. แสงประกอบการแสดง ผู้สร้างสรรค์ได้เชิญให้คณะจัดทำแสงสัญชาติสวีเดนเป็นผู้ออกแบบตามจินตนาการ เพื่อให้ศิลปินได้ใช้จินตนาการสำหรับออกแบบแสงได้อย่างเต็มที่

6. นักแสดง คือนิสิตภาควิชานาฏยศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ชั้นปีที่ 1 ในปีการศึกษา 2549 เป็นนิสิตชายและหญิง ที่มีความสามารถและพื้นฐานทางนาฏยศิลป์ไทยครึ่งหนึ่ง และนาฏยศิลป์สากลอีกครึ่งหนึ่ง (บัลเล่ต์) แสดงลีลาด้วยท่านาฏยศิลป์ที่ผ่านการจัดองค์ประกอบแบบกลุ่มร่วมกัน โดยไม่แบ่งเพศและทุกคนแสดงเป็นตัวใดก็ได้หรือไม่กำหนดให้แสดงบทใดบทหนึ่งโดยเฉพาะนั่นเอง

7. อุปกรณ์ประกอบการแสดง คือการใช้สัญลักษณ์ช่วยสื่อความหมาย คือ เล็บ หุ่นสายจากพม่า ร่ม การโพกผ้าที่ศีรษะ ซึ่งมีความแตกต่างหลากหลายทางวัฒนธรรมมาจัดองค์ประกอบให้มาแสดงร่วมกันได้ อันเป็นอัตลักษณ์หนึ่งของ นราพงษ์ จรัสศรี หรือผู้สร้างสรรค์นั่นเอง

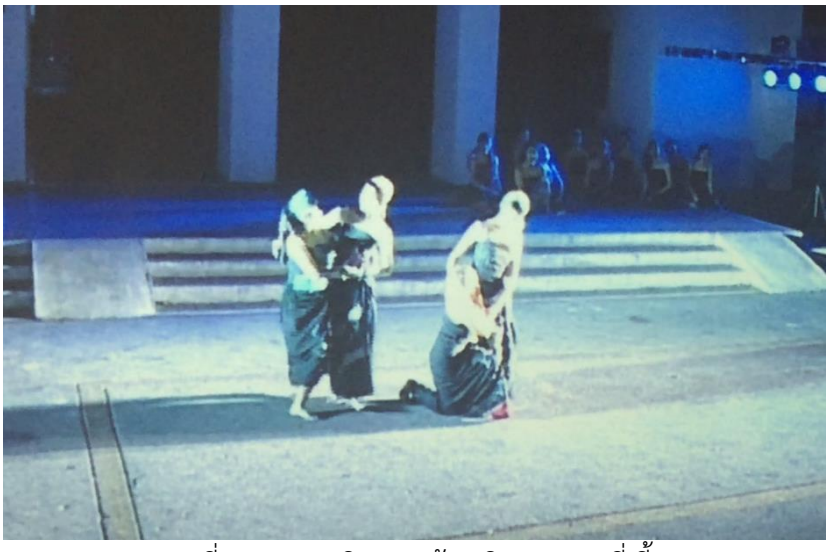
8. ลีลาท่าและการเคลื่อนไหว สรุปได้ว่าส่วนใหญ่จะเป็นท่าทางรูปแบบคอนเทมโพรารี่ ดานซ์ (Contemporary Dance) มีท่ารำแบบนาฏยศิลป์ไทยผสมเล็กน้อยเพื่อสื่อความหมายตามบทวรรณคดี กล่าวคือมีการใช้ท่าทางและการเคลื่อนไหวในหลายรูปแบบมาผสมผสานกันโดยแสดงควบคู่กับบทกลอนตลอดทั้งเรื่อง เน้นการเคลื่อนไหวหรือการเชื่อมท่า (Movement) และ การใช้ท่านิ่ง (Pose) เพื่อให้สื่อถึงเนื้อเรื่องได้อย่างชัดเจนยิ่งขึ้น และนักแสดงจะสลับสับเปลี่ยนกันรับบทเป็นตัวละครต่างๆ (วรยุภา เหมือนประเสริฐ, สัมภาษณ์, 27 สิงหาคม 2558)

กลวิธีในการแสดงผู้วิจัยจะสรุป ดังนี้

1. การทำให้ตัวเอกโดดเด่นโดยให้ทำท่านิ่ง ส่วนตัวแสดงอื่นทำท่าเคลื่อนไหวหรือเคลื่อนที่

2. การทำให้ตัวเอกโดดเด่น โดยการทำท่าและเคลื่อนไหวมากกว่าตัวแสดงอื่น

3. การทำให้ตัวเอกโดดเด่น โดยให้เคลื่อนที่ไปอยู่ในตำแหน่งที่ชัดเจนและไม่ถูกบดบัง



ภาพที่ 1 ความสนิทของเจ้าหญิงและพระพี่เลี้ยง

ที่มา : นราพงษ์ จรัสศรี

ผู้กำกับการแสดงทำให้ตัวเอกโดดเด่น ด้วยการให้ตัวเอกเคลื่อนที่ไปอยู่ในตำแหน่งที่ชัดเจนและไม่ถูกบดบังทำให้ แสดงถึงความใกล้ชิดและไว้ใจซึ่งกันระหว่างเจ้านายกับพี่เลี้ยงได้เป็นอย่างดี

4. การเคลื่อนที่ด้วยการเดินหรือวิ่งจากที่หนึ่งไปสู่แห่งหนึ่ง เป็นวิธีที่ช่วยแก้ปัญหาการเปลี่ยนฉากหนึ่งไปอีกฉากหนึ่ง

5. ใช้สัญลักษณ์ช่วยสื่อความหมาย เช่น เล็บ หุ่นสายจากพม่า ร่ม การโพกผ้าที่ศีรษะการตีบทแบบนาฏยศิลป์ไทย

ภาพที่ 2 หุ่นสายพม่าสัญลักษณ์แห่งการเล่าถึง

ที่มา : นราพงษ์ จรัสศรี

หุ่นสายจากพม่า ได้ใช้เป็นสัญลักษณ์ของบุคคลที่สาม ซึ่งขณะนั้นเนื้อเรื่องกำลังเล่าถึง เช่น ใช้หุ่นเป็นตัวแทนของพระลอผู้เลอโฉม หรือ เป็นตัวแทนของปู่เจ้าผู้เป็นเทวดาที่พระเพื่อนพระแพงเคารพนับถือ

ทั้งนี้เพื่อให้ตัวเอกดูโดดเด่นเป็นจุดสำคัญในการแสดงและช่วยขยายความหมายของบทกลอนได้ดียิ่งขึ้น การแสดงชุดนี้ใช้เวลาทำการแสดงประมาณ 1 ชั่วโมง วิธีการเหล่านี้ช่วยเพิ่มอรรถรสในการรับชมการแสดงและสื่อความหมายได้ใกล้เคียงบทวรรณกรรม กล่าวคือการสร้างพื้นที่ให้ผู้ชมได้มีจินตนาการจากการชมการแสดงในมุมมองของตนเอง ซึ่งผู้ชมจะสามารถเข้าใจและเข้าถึงความหมายในบทวรรณกรรม

9. กระบวนการทำงาน ของผู้กำกับการแสดงนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยรูปแบบวรรณคดีจินตภาพชุดลิลิตพระลอ มีขั้นตอนการดำเนินงานดังนี้

1. ผู้สร้างงานเกิดแรงบันดาลใจและต้องการสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยรูปแบบวรรณคดีจินตภาพชุดลิลิตพระลอ (พ.ศ. 2549) เพื่ออนุรักษ์และทำนุบำรุงวรรณคดีเรื่องลิลิตพระลอให้คงอยู่และเป็นที่แพร่หลาย จึงวางแผนการดำเนินงานเพื่อสร้างการแสดงชุดนี้ขึ้น

2. ค้นหาผู้ที่สามารถอ่านบทวรรณคดีเรื่องลิลิตพระลอได้อย่างถูกต้อง เพื่อนำเสียงอ่านนี้มาใช้เป็นหลักของการแสดง ประกอบด้วยเสียงผู้หญิงและเสียงผู้ชายอ่านสลับกัน ตั้งแต่ต้นเรื่องจนจบเรื่อง ด้วยน้ำเสียงที่ปกติที่เรียบง่าย

3. ทำดนตรีประกอบการแสดง โดยใช้เสียงอ่านลิลิตเป็นหลักแล้วเพิ่มดนตรีทำนองหรือประเภทต่างๆ เข้ามาเสริมกับบทกวี ตามจินตนาการของผู้บรรจุเพลง

4. ออกแบบอุปกรณ์และเครื่องแต่งกายที่ใช้ในการแสดง

5. อธิบายถึงวัตถุประสงค์ในการสร้างสรรค์ผลงานนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยรูปแบบวรรณคดีจินตภาพชุดลิลิตพระลอ เพื่อให้มีความเข้าใจไปในทิศทางเดียวกัน และถ่ายทอดลีลาทางด้านนาฏยศิลป์ให้กับผู้แสดงได้ปฏิบัติตาม โดยใช้เวลาประมาณ 4 เดือนหรือ 1 ภาคการศึกษา ในการฝึกซ้อมและพัฒนาการแสดงก่อนทำการแสดงจริง

6. ทำการแสดงจริง อันเป็นขั้นตอนที่ผู้ชมได้ประจักษ์เป็นภาพจริง ด้วยการนำองค์ประกอบการแสดงต่างๆมาประกอบกันและหลังจากที่ทำการฝึกซ้อมการแสดงจนสมบูรณ์แล้ว

7. รับความคิดเห็นจากผู้ชมเพื่อเป็นแนวทางต่อการสร้างสรรค์ครั้งต่อไป

จากขั้นตอนการดำเนินงานข้างต้นสรุปได้ว่า เป็นตัวอย่างที่ดีและมีประสิทธิภาพในการบริหารการสร้างสรรค์การแสดงนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยรูปแบบวรรณคดีจินตภาพ ชุดลิลิตพระลอ กล่าวคือการบริหารงานข้างต้น จะทำให้ได้มาซึ่งองค์ประกอบต่างๆที่มีประสิทธิภาพเพราะให้อิสระกับศิลปินผู้ร่วมงานได้แสดงศักยภาพอย่างเต็มที่ ยังสามารถกำหนดเวลาและดำเนินตามแผนการดำเนินงานได้ง่ายยิ่งขึ้น (นราพงษ์ จรัสศรี, สัมภาษณ์, 24 กุมภาพันธ์ 2558)

ผลการศึกษาบริบททางสังคมที่ได้จากการวิเคราะห์การแสดงของนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยในรูปแบบวรรณคดีจินตภาพ ชุดลิลิตพระลอ ได้มีบริบท สะท้อนและให้ประโยชน์ต่อสังคมในด้านต่างๆ ต่อไปนี้

1. ด้านนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัย การแสดงนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยได้ปรากฏขึ้นในสังคมไทยมาแล้วระยะหนึ่ง อันเป็นรูปแบบหนึ่งของนาฏยศิลป์ที่สามารถสื่อสารออกมาผ่านการแสดง เพื่อสะท้อนถึงปัญหาของสังคม ทำให้ผู้ชมสามารถนำข้อคิดต่างๆ ไปประยุกต์ใช้ในการดำเนินชีวิตได้ ศาสตราจารย์ ดร.นราพงษ์ จรัสศรี คิดสร้างสรรค์การแสดงที่เรียกว่า “นาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัย รูปแบบการแสดงวรรณคดีจินตภาพ” ขึ้น โดยเป็นสื่อเพื่อถ่ายทอดวรรณคดีให้เห็นเป็นรูปธรรม เช่น ความรู้สึกกลัวของพระลอเมื่อทราบว่าจะเกิดเหตุร้ายกับตนเองหลังจากเสี่ยงน้ำที่แม่น้ำกาหลง ผู้สร้างสรรค์ได้ใช้นักแสดงจำนวนหนึ่งแสดงถึงความรู้สึกกลัวซึ่งเป็นนามธรรมออกให้เห็นเป็นรูปธรรมในเวลานั้น ด้วยกิริยาท่าทางที่วุ่นวาย สับสน และมีการเคลื่อนไหวตลอดเวลา เป็นต้น

2. ด้านกระบวนการทำงาน ของนาฏยศิลปิน กล่าวคือการที่ผู้กำกับการแสดง นราพงษ์ จรัสศรี ได้แบ่งหน้าที่และให้อิสระทางความคิดต่อผู้ร่วมงาน ทำให้ผู้ร่วมงานได้ใช้ทักษะและความสามารถของตนเองอย่างเต็มที่ เช่น สามารถบรรจุเพลงได้ตามจินตนาการของตนเอง เปิดโอกาสให้นักแสดงได้เสนอท่าทางต่างๆ ของตนเอง เป็นต้น จะทำให้ได้ผลงานที่ดีและมีประสิทธิภาพ ช่วยประหยัดเวลาในการทำงาน เป็นการท้าทายความสามารถของผู้สร้างสรรค์ในการออกแบบและบริหารนาฏยศิลป์ให้สอดคล้องกับองค์ประกอบอื่นๆ ที่แตกต่างได้

การแสดงชุด “นาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยรูปแบบวรรณคดีจินตภาพ ชุดลิลิตพระลอ” เริ่มจากการนำบทวรรณคดีเรื่องลิลิตพระลอมาบันทึกเสียงอ่านในแบบเสียงปกติ จากนั้นนำไปบรรจุดนตรีและทำนองเพลงประเภทต่างๆ เพื่อให้สอดคล้องกับเนื้อเรื่องตามจินตนาการของผู้บรรจุเพลง แล้วใช้ทักษะและความสามารถของผู้สร้างสรรค์ทางนาฏยศิลป์มาบูรณาการเพื่อให้สอดคล้องกับองค์ประกอบ และภูมิศาสตร์ของสถานที่ทำการแสดง จนกลายเป็นการแสดง “นาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยรูปแบบวรรณคดีจินตภาพ ชุดลิลิตพระลอ” ได้อย่างสมบูรณ์

3. ด้านภาษาศาสตร์และการศึกษาวรรณคดี ตามที่ได้กล่าวมาแล้วข้างต้นถึงเรื่องการแสดง “นาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยรูปแบบวรรณคดีจินตภาพ ชุดลิลิตพระลอ” นี้สามารถสรุปได้ว่าเป็นสื่อภาพที่ทำให้ผู้ชมเข้าใจวรรณคดีลิลิตพระลอได้มากยิ่งขึ้น ทั้งผู้ที่รู้จักพระลอมาก่อนหรือผู้ที่ไม่เคยรู้จักพระลอ เมื่อได้ชมการแสดงก็ย่อมจะเข้าใจหรือซึมซับวรรณคดีอันทรงคุณค่านี้ได้ไม่มากก็น้อย อาทิ เข้าใจปรัชญาที่แฝงไว้ในวรรณคดี ดื่มด่ำกับรสวรรณศิลป์อันยอดเยี่ยมที่มีอยู่ในวรรณคดี สะท้อนสภาพสังคมและวัฒนธรรมของคนในสมัยอยุธยาในด้านต่างๆ เป็นต้น นอกจากนี้ยังเป็นประโยชน์ต่อการศึกษาวรรณคดี ในฐานะเป็นสื่อการเรียนการสอนอย่างหนึ่ง เพื่อช่วยให้นิสิตนักศึกษาและผู้ที่สนใจวรรณคดีโบราณเข้าใจเนื้อหาของวรรณคดีได้กระจ่างยิ่งขึ้น โดยสามารถทำให้เนื้อหาในรูปนามธรรมที่มีอยู่ในวรรณคดีออกมาถ่ายทอดปรากฏเป็นรูปธรรมจากการแสดงนาฏยศิลป์ อันตรงกับปณิธานของผู้สร้างสรรค์ที่ทำต้องการอนุรักษ์ ทำนุบำรุง และเผยแพร่วรรณคดีโบราณให้แก่คนในสังคมไทย อีกทั้งยังปลูกฝังให้เยาวชนไทยสนใจและรักวรรณคดีไทยมากยิ่งขึ้น (ธานีรัตน์ จัตุทะศรี, สัมภาษณ์, 2 กันยายน 2558)

4. บริบทด้านความเชื่อ วิถีชีวิต และวัฒนธรรม ในเรื่องลิลิตพระลอได้สะท้อนความเชื่อ วิถีชีวิต และวัฒนธรรม ซึ่งเป็นบริบทของสังคมในสมัยนั้น โดยสอดแทรกอยู่ในบทวรรณคดี วรรณคดีเรื่องพระลอนั้นได้สะท้อนความเชื่อเกี่ยวกับศาสนาและไสยศาสตร์ ซึ่งระบบความเชื่อทั้งสองประการนี้มีเกี่ยวข้องกับชีวิตมนุษย์ในสังคมมาตั้งแต่สมัยโบราณ ผู้วิจัยได้แนวความคิดมาจากหนังสือ อ่านลิลิตพระลอ ฉบับวิเคราะห์และถอดความ โดย ชลดา เรืองรักษ์ลิขิต ดังนี้

1. เชื่อเรื่องเทวดาที่อยู่กับธรรมชาติ เช่น เจ้าป่าเจ้าเขา ในวรรณคดีเรื่องพระลอนี้ มีปรากฏให้เห็นคือปู่เจ้าสมิงพราย สามารถช่วยเหลือมนุษย์ให้สมหวังในความรักได้ กวีเล่าเหตุการณ์การทำเสน่ห์ของปู่เจ้าสมิงพรายถึง 3 ครั้ง เป็นการเน้นย้ำให้เห็นถึงความยากลำบากและความพยายามในการทำเสน่ห์ของฝ่ายพระเพื่อนและพระแพงเพื่อชักนำให้พระลอให้เดินทางมาหาที่เมืองสรองให้จงได้

2. เชื่อเรื่องผีบ้านผีเมือง ที่ช่วยคุ้มครองให้บ้านเมืองปลอดภัยจากสิ่งชั่วร้าย ดังที่ปรากฏว่าปู่เจ้าสมิงพรายได้ส่งกองทัพผีเพื่อปราบผีที่รักษาบ้านเมืองของเมืองสรองก่อนที่จะส่งสล่าเหินมาให้พระลอ

3. นับถือเทพเจ้าในศาสนาฮินดูในวรรณคดีปรากฏตอนหนึ่ง ศรีพรหมรักษ์ยักษ์กุมารที่มีอำนาจสามารถบันดาลให้เกิดเหตุเภทภัยแก่ใครก็ได้

4. เชื่อเรื่องนรกสวรรค์บุญกรรม ซึ่งความเชื่อดังกล่าวเป็นความเชื่อดังกล่าวได้ปรากฏในวรรณคดีโบราณหลายๆเรื่อง

5. เชื่อเรื่องการเสี่ยงทาย เช่น ตอนพระลอเสี่ยงน้ำที่แม่น้ำกาหลง ปรากฏว่าแม่น้ำกาหลงเป็นสีเลือดและสายน้ำแปรปรวน

6. เชื่อว่าพระมหากษัตริย์มีบุญบารมีกว่าคนทั่วไป

7. เชื่อเรื่อง ขวัญ เป็นสิ่งที่มีอยู่ประจำอยู่ในตัวของมนุษย์

8. มีความเชื่อเรื่องความฝัน ว่าเป็นลางบอกเหตุการณ์ในอนาคต

จากการวิเคราะห์ข้อมูลข้างต้น ผู้วิจัยสรุปได้ว่า ความเชื่อที่ปรากฏในวรรณคดีลิลิตพระลอนั้นเป็นความเชื่อที่คล้ายกับวรรณคดีเรื่องอื่นในยุคสมัยเดียวกัน สะท้อนให้เห็นว่าสังคมไทยมีวิถีชีวิตที่เชื่อเกี่ยวกับเรื่องธรรมชาติ จินตนาการและเชื่อถือสิ่งที่มองไม่เห็น กวีอาจมีประสบการณ์หรือความเชื่อถือสิ่งเหล่านี้ทำให้เป็นแรงบันดาลใจและสอดแทรกพฤติกรรมด้านความเชื่อมายังตัวละคร ซึ่งในปัจจุบันความคิดเรื่องความเชื่อในสิ่งต่างๆอย่างไม่มีเหตุผลได้ลดลง เพราะสังคมเริ่มเปิดกว้างและยอมรับการพิสูจน์ทางวิทยาศาสตร์มากขึ้น กล่าวคือประชาชนไทยในปัจจุบันใช้วิจารณญาณในการดำเนินชีวิต มีเหตุผลในการเลือกที่จะเชื่อสิ่งต่างๆบนโลกอย่างไม่งมงายมากขึ้น

ผลสรุปการดำเนินการวิเคราะห์ / อภิปรายผล

งานวิจัยนี้เป็นนาฏยศิลป์ที่สร้างขึ้นเพื่อเป็นประโยชน์ต่อสังคม ด้วยปณิธานของผู้สร้างสรรค์ที่ต้องการส่งเสริมและอนุรักษ์คุณค่าของวรรณคดี ลิลิตพระลอ อันเป็นวรรณคดีโบราณของไทยที่ทรงคุณค่าอย่างมากในวงการภาษาไทย อีกทั้งผลงานนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยรูปแบบวรรณคดีจินตภาพ ชุดลิลิตพระลอนี้ สามารถเป็นข้อมูลที่น่าสนใจและควรศึกษาสำหรับการสร้างสรรค์ผลงานนาฏยศิลป์ต่อได้ในอนาคต

จากการศึกษา ผู้วิจัยมีความเห็นว่าวิธีบริหารจัดการและกระบวนการสร้างสรรค์ของ นราพงษ์ จรัสศรี สำหรับผลงานนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยนี้ เป็นการบริหารอย่างรวดเร็วและมีประสิทธิภาพ ผู้ที่สนใจ นิสิต และนักศึกษา สามารถนำองค์ความรู้นี้ไปใช้เป็นแนวทางเพื่อปฏิบัติได้

รายการอ้างอิง

กรมศิลปากร. 2547. *ชุมนุมพระลอ*. พิมพ์ครั้งที่ 2. ห้างหุ้นส่วนจำกัด จงเจริญการพิมพ์.

ชลดา เรืองรักษ์ลิขิต. 2553. *อ่านลิลิตพระลอ ฉบับวิเคราะห์และถอดความ*. พิมพ์ครั้งที่ 2. กรุงเทพมหานคร: บริษัทธนาเพรช จำกัด.

ธานีรัตน์ จัตุทะศรี. อาจารย์ประจำภาควิชาภาษาไทย คณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย. 2558. “สัมภาษณ์.” 2 กันยายน.

นราพงษ์ จรัสศรี. อาจารย์ประจำวิชานาฏยศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย. 2558. “สัมภาษณ์.” 24 กุมภาพันธ์.

วรายุภา เหมือนประเสริฐ. ศิลปกรรมศาสตรบัณฑิตและศิลปกรรมศาสตรมหาบัณฑิต หลักสูตรการจัดการทางวัฒนธรรมบัณฑิตวิทยาลัย. 2558. “สัมภาษณ์.” 27 สิงหาคม.

เอกรัตน์ รุ่งสว่าง. อาจารย์ประจำสาขาวิชานาฏยศิลป์ คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏสมเด็จเจ้าพระยา ผู้แสดงนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยในรูปแบบวรรณคดีจินตภาพชุดลิลิตพระลอ. 2558. “สัมภาษณ์.” 27 สิงหาคม.

อานันท์ นาคคง. อาจารย์ประจำคณะดุริยางคศาสตร์ มหาวิทยาลัยศิลปากร. 2557. “สัมภาษณ์.” กุมภาพันธ์.

วิเคราะห์ลักษณะของเพลงมอญเกาะเกร็ดในวงปี่พาทย์มอญคณะแหยมศิลป์

AN ANALYSIS OF MUSICAL IDENTITY OF THE PIPHAT MON REPERTOIRE IN KOH KRET ISLAND OF PIPHATMON OF YAM-SILPA TROUPE

สุจินต์ ศรีนรเศรษฐ์*

ขำคม พรประสิทธิ์**

บทคัดย่อ

บทความวิจัยนี้ มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาความเป็นมาและสถานภาพบทบาทของวงดนตรี ปี่พาทย์มอญคณะแหยมศิลป์ และศึกษาลักษณะของบทเพลงในวงปี่พาทย์มอญคณะแหยมศิลป์ ที่เป็นเอกลักษณ์ของตำบลเกาะเกร็ด อำเภอปากเกร็ด จังหวัดนนทบุรี โดยใช้ระเบียบวิธีวิจัยเชิงคุณภาพ

ผลการวิจัยพบว่า ครูแหยม รนขาว ได้รับการสืบทอดทางเพลงมอญดั้งเดิม มาจากครูจำปา ซึ่งเป็นครูปี่พาทย์ดั้งเดิมของเกาะเกร็ด เมื่อครูจำปาเสียชีวิต ครูแหยมจึงตั้งวงชื่อ วงแหยมศิลป์ โดยรับเครื่องดนตรีของวงครูจำปามาทั้งชุด ต่อมาครูสมจิตต์ รนขาว ซึ่งเป็นบุตรชายก็ได้รับช่วงสืบต่อ วงปี่พาทย์มาจากครูแหยม เมื่อครูสมจิตต์เสียชีวิต นางทองทรัพย์ รนขาว (ปัจจุบันถึงแก่กรรม) ผู้เป็นภรรยาและลูกๆ เป็นผู้รับผิดชอบดูแลวงต่อมา และยังคงยึดแบบแผนการบรรเลงแบบมอญเก่าเคร่งครัด วงดนตรีแหยมศิลป์ จึงมีชื่อเสียงโด่งดังในเกาะเกร็ดเป็นที่รู้จักยอมรับนับถือในฝีมือและความเป็นของแท้ในการบรรเลงเพลงมอญที่สมบูรณ์แบบ ได้รับการว่าจ้างให้ไปบรรเลงในงานต่าง ๆ ของทางวัดและทางราชการ

ลักษณะของบทเพลงในวงปี่พาทย์มอญคณะแหยมศิลป์ เพลงประจำวัด เพลงประจำบ้าน เพลงเชิญ 2 ชั้น และเพลงพญาลิงขาวที่ผู้วิจัยเลือกศึกษา พบว่า สังคีตลักษณ์ของเพลงประจำวัดมีลักษณะการบรรเลงไม่ซ้ำทำนองเดิมซึ่งมีความแตกต่างกับคณะอื่นที่จะบรรเลงซ้ำในประโยคที่ 9 ส่วนเพลงประจำบ้าน เพลงเชิญ 2 ชั้นและเพลงพญาลิงขาวมีลักษณะสังคีตลักษณ์เหมือนเพลงมอญที่บรรเลงทั่วไป ด้านบันไดเสียงของเพลงทั้ง 4 เพลงใช้ 3 บันไดเสียง คือ บันไดเสียงเพียงออล่าง บันไดเสียงเพียงออบน และบันไดเสียงชวา โดยบันไดเสียงเพียงออบนเป็นบันไดเสียงหลักของทั้ง 4 เพลง การใช้ขั้นคู่เสียง มีการบรรเลงโดยใช้ขั้นคู่ 2 ถึงขั้นคู่ 11 โดยทั้ง 4 เพลงมีการทำเสียงคู่ 5 (คู่เสนาะ) ด้วยการใช้มือคู่ 4 การตีเสียงประสานคู่ 8 ด้วยมือคู่ 6 และคู่ 7 โดยพบเป็นจำนวนมากที่สุด และมีการทำเสียงคู่ 3 ซึ่งเป็นคู่เสนาะด้วยการใช้มือคู่ 2 มีการใช้มือขั้นคู่ 9 ขั้นคู่ 10 และขั้นคู่ 11 ในลักษณะมือถ่างด้วย กลวิธีการบรรเลง พบการตีคู่ประสาน การตีสลับมือตามแบบฉบับฆ้องมอญ การตีสะบัดขึ้น สะบัดลง การสะเดาะ มีการแบ่งมือในการบรรเลง 16 รูปแบบ ลักษณะการดำเนินทำนอง พบทำนองที่ปรุงแต่งมาจากลูกเท่าแต่ยังคงรูปแบบการยืนเสียง และพบว่าทั้ง 4 เพลง มีรูปแบบการดำเนินทำนองส่วนต้นวรรคท้า ส่วนท้ายวรรครับและลักษณะลูกตกจำนวน 15 รูปแบบ

คำสำคัญ: ปี่พาทย์มอญเกาะเกร็ด / แหยมศิลป์

* นิสิตระดับบัณฑิตศึกษา หลักสูตรศิลปศาสตรมหาบัณฑิต ภาควิชาดุริยางคศิลป์ สาขาวิชาดุริยางค์ไทย คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, soulhoy_16@hotmail.com

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

Abstract

This article aims to study the history and status of Yam-silpa Piphat Mon troupe and the identity of the Troupe's repertoires which is unique to the Piphat Mon music of Koh Kret Island in Nonthaburi Province. Qualitative research methodology was used.

The research found that Khru Yam Ronkhao received his training in the traditional Mon mode from Khru Champa, a master in traditional Pipat music of Koh Kret Island. After the passing of Khru Champa, Khru Yam inherited his entire set of musical instruments and set up his own troupe under the name of Yam-silp. The troupe was subsequently inherited by his son, Khru Somjit. After Khru Somjit's death, his wife, Thongsup Ronkhao (now deceased), and children have been in charge of the troupe. With strict adherence the traditional Mon style of music, Yam-silpa Troupe has gained wide recognition in Koh Kret for its outstanding musical expertise and authentic style of Mon music. It has been frequently commissioned to play in temple and government functions.

The researcher chose to study four specific repertoires of the Yam-silpa Troupe: *Pracham Wat, Pracham Baan, Chern Sawng Chan*, and *Phya Ling Khao*. For *Pracham Wat* repertoire, it was found that Yam-silpa Troupe has a unique form of playing with no repetitive patterns for the entire repertoire while other troupes usually have a repetition of the 9th sentence. *Pracham Baan, Chern Song Chan*, and *Phya Ling Khao* repertoires share similar musical forms to ordinary Mon repertoires. Three scales -- *Phiang Aw Bon, Phiang Aw Lang*, and *Chawa* -- are found in all four repertoires, with *Piang Aw Bon* being the principal scale. Varying degrees of intervals, from the 2nd to the 11th, are used. In the four repertoires under this study, the 5th and 4th dissonant intervals (*Koo Sanoh*) and the 8th and 6th harmony intervals are executed with the hands kept together. The 7th interval was found to be the most executed interval in these repertoires. The 3rd and 2nd intervals, also dissonant intervals, are executed with the hands kept together while the 9th, 10th and 11th intervals are executed with the hands in separate positions. The playing techniques include simultaneous striking with both hands, the Mon style alternate hand striking, *Sabat Khuen* (upward slide), *Sabat Long* (downward slide), and *Sadoh* striking. 16 styles of hand movement were identified. The melodies of these repertoires are the adapted versions of *Look Thao* technique with the traditional form of emphasizing certain melodic pitches retained. The opening melodies of the first half of a phrase are imitated by the second half. A total of 15 *Look Tok* playing styles was also found.

Keywords: Yam-silpa / Piphat Mon

บทนำ

มอญ เป็นชนชาติที่มีความเจริญรุ่งเรืองทางศิลปวัฒนธรรมมากที่สุดชาติหนึ่ง ในภูมิภาคเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ มีอารยธรรมและภาษาเป็นของตนเองมาแต่โบราณ อาณาจักรมอญตั้งอยู่บริเวณตะวันออกของแม่น้ำอิระวดี ซึ่งปัจจุบันอยู่ในเขตพม่าตอนล่าง (Lower Burma) ในช่วงเวลา 700 ปี ของอาณาจักรมอญมักจะมีความไม่สงบเกิดขึ้นอยู่ตลอดเวลา ทั้งจากการรุกรานปราบปรามของพม่าและจากการแก่งแย่งอำนาจภายในเป็นสาเหตุให้อาณาจักรมอญต้องล่มสลายลง ชนชาติมอญในปัจจุบันจึงมีสภาพเป็นเพียงกลุ่มชาติพันธุ์กลุ่มหนึ่งในบริเวณเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ ชาวมอญส่วนใหญ่ยังคงอยู่ในบริเวณพม่าตอนล่าง อีกส่วนหนึ่งเข้ามาตั้งรกรากอยู่ในบริเวณภาคกลางของประเทศไทย (สุจริตลักษณ์ ดีผดุง, พรทิพย์ อุสุภรัตน์, และประภาศรี ดำสอาด 2542: 26–32)

หลักฐานทางประวัติศาสตร์ โดยเฉพาะในพระราชพงศาวดารระบุไว้ชัดเจนว่า ในการอพยพของมอญอย่างน้อย 2 ครั้ง ที่พระเจ้าแผ่นดินโปรดฯ พระราชทานที่ทำกินให้แก่ชาวมอญที่ปากเกร็ดครั้งแรกในการอพยพราว พ.ศ. 2316 มีเจ้าพระยามหาโยธา (เจ่ง) เป็นหัวหน้า สมัยกรุงธนบุรี ครั้งนั้นพระเจ้าตากสินทรงโปรดฯ ให้ไปตั้งบ้านเรือนอยู่ที่ปากเกร็ด ดังความในพงศาวดารฉบับพระราชหัตถเลขาว่า

> *ฝ่ายพวกรามัญที่หนีพม่ามานั้น พระยาเจ่ง ตละเสี้ยม ตละเกล็บ กับ พระยากลางเมือง ซึ่งหนีเข้ามาครั้งกรุงเก่า พม่าตีกรุงได้นำตัวกลับไป และสมิงรามัญ นายไพร่ทั้งปวงพาครัวเข้ามาทุกด่านทุกทาง ให้ข้าหลวงไปรับมาถึงพระนครพร้อมกัน แล้วทรงพระกรุณาให้ตั้งบ้านเรือนอยู่แขวงเมืองนนท์บ้าง เมืองสามโคกบ้าง โปรดให้หลวงบำเรอศักดิ์ครั้งกรุงเก่าเป็นเชื้อรามัญให้เป็นพระยารามัญวงศ์ เรียกว่า จักรีมอญ ควบคุมกองมอญใหม่ทั้งสิ้น และโปรดเกล้าฯ พระราชทานตราภูมิคุ้มห้ามสรรพากร ขนอนตลาดทั้งปวง ให้ค้าขายทำมาหากินเป็นสุข แล้วให้เกณฑ์พระยารามัญวงศ์คุมกองมอญ ยกหนุนออกไปต่อรบพม่าอีกทัพหนึ่ง* (พิศาล บุญผูก 2553:44)

ครั้งที่ 2 ในราว พ.ศ. 2357 รัชสมัยพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย รัชกาลที่ 2 พระเจ้าปะดุงของพม่า ได้เกณฑ์ผู้คนจำนวนมาก โดยเฉพาะไพร่พลมอญเพื่อก่อสร้างเจดีย์มินกุน ขนาดใหญ่ ชาวมอญได้รับความเดือดร้อนจึงก่อกบฏขึ้น และอพยพมายังประเทศไทย ครั้งนั้นทรงโปรดฯ ให้ตั้งบ้านเรือนที่สามโคก ปากเกร็ด และพระประแดง ชาวมอญที่อพยพมาทั้ง 2 ครั้งนี้เองที่สืบทอดเป็นต้นตระกูลของชาวไทยเชื้อสายมอญปากเกร็ดในปัจจุบัน

ปากเกร็ด ปัจจุบันเป็นอำเภอหนึ่งในจังหวัดนนทบุรี เมื่อปี พ.ศ.2427 มีฐานะเป็นแขวงเรียกว่า แขวงตลาดขวัญ และได้รับการจัดตั้งขึ้นเป็นอำเภอในปีเดียวกัน มีนายอำเภอคนแรกเป็นชาวมอญชื่อพระรามัญนนทเขตต์คดี (เนียม นนทนาคร) ซึ่งในอำเภออื่นๆ ของจังหวัดนนทบุรีก็มีชาวมอญอาศัยอยู่ประปราย ได้แก่ อำเภอเมือง บางกรวย บางบัวทอง บางใหญ่และไทรน้อย แต่ในเขตอำเภอปากเกร็ดได้ชื่อว่าเป็นชุมชนมอญมาแต่โบราณ และอาศัยอยู่อย่างหนาแน่น แทบจะเต็มพื้นที่ของทั้ง 12 ตำบล ได้แก่ ตำบลปากเกร็ด บางตลาด บางพูด บ้านใหม่ คลองเกลือ บางพลับ คลองพระอุดม บางตะไนย์ เกาะเกร็ด อ้อมเกร็ด ท่าอิฐ และตำบลคลองข่อย ยกเว้นตำบลท่าอิฐ ที่มีชาวอิสลามอาศัยอยู่เป็นส่วนมาก (พิศาล บุญผูก 2550:37)

ชาวมอญที่อำเภอปากเกร็ด ปัจจุบันเป็นชุมชนชาวไทยเชื้อสายมอญที่เข้มแข็งแห่งหนึ่ง ผู้คนได้รักษาขนบธรรมเนียมประเพณีมอญเอาไว้ได้อย่างดี วัฒนธรรมมอญมีความหลากหลายและมีเอกลักษณ์เฉพาะตัวแพร่หลายเป็นที่ยอมรับในสังคมไทย เช่น เครื่องปั้นดินเผา การแต่งกาย อาหาร ดนตรี ดังนั้นประเพณีของชาวมอญเกาะเกร็ดจึงมีหลากหลายและแตกต่างไปจากประเพณีไทย เช่น ประเพณีสงกรานต์จะมีการทำบุญกลางบ้าน มีการแห่ข้าวแช่ แห่น้ำหวาน แห่หางหงส์ มีการรำเจ้า มีการเล่นสะบ้ามอญและทะแยมอญ เป็นต้น นอกจากประเพณีสงกรานต์แล้ว ยังมีประเพณีอื่นๆ อีก เช่น ประเพณีการจุดลูกหนู

ประเพณีตักบาตรทางน้ำ ประเพณีตักบาตรดอกไม้ ประเพณีการตักบาตรน้ำผึ้ง ประเพณีรำมอญ ประเพณีการเล่นเพลงเจ้าขาวและประเพณีการละเล่นเพลงระบำบ้านไกล เป็นต้น ประเพณีมอญบางส่วนกลมกลืนไปกับวิถีชีวิตของไทยอย่างแยกไม่ออก เช่น สงกรานต์ ปล่อยนก ปล่อยปลา ตักบาตรพระร้อย ล้างเท้าพระ ค้ำโพธิ์ เป็นต้น

ในส่วนของวัฒนธรรมทางด้านดนตรีปี่พาทย์มอญของเกาะเกร็ดนั้น ไม่มีหลักฐานเป็นลายลักษณ์อักษรว่าผู้ใดเป็นผู้บุกเบิกหรือเผยแพร่ในเกาะเกร็ด มีเพียงแต่คำบอกเล่าปากต่อปากเท่านั้นเกี่ยวกับปี่พาทย์มอญในเกาะเกร็ด เดิมทีเดียววงปี่พาทย์มอญเกาะเกร็ดมีหลายคณะด้วยกัน เช่น วงครูจำปา วงพญา-พิชัยบุรินทร์ ซึ่งเป็นวงดั้งเดิมของเกาะเกร็ด เมื่อวงพญาพิชัยบุรินทร์ไม่มีใครสืบทอดต่อ จึงมอบเครื่องปี่พาทย์มอญให้กับวงต้นตระกูลของ นายแหยม รนขาว (วงแหยมศิลป์) ส่วนหนึ่ง และอีกส่วนหนึ่งมอบให้ทางกรุงเทพมหานคร ซึ่งไม่ทราบข้อมูลแน่ชัดว่าเป็นที่ใด ต่อมาจึงเกิดวงปี่พาทย์มอญขึ้นใหม่คือ วงครูบุญทิว ศิลปดุริยางค์ วงนายแปลก คงปิ่น และวงแหยมศิลป์ เมื่อครูบุญทิวเสียชีวิตไม่มีผู้สืบทอดจึงเลิกวงไป ส่วนวงนายแปลก คงปิ่น มีอาจารย์ณรงค์ฤทธิ์ คงปิ่น เป็นผู้สืบทอดต่อจากบิดา

ปัจจุบันวงปี่พาทย์มอญในตำบลเกาะเกร็ดมีเหลืออยู่ 3 คณะ คือ วงแหยมศิลป์ (สมจิตต์ศิลป์) มีนางทองทรพย์ รนขาว เป็นผู้ดูแลวง วง บ.ก. สูงสุด และวงของอาจารย์ณรงค์ฤทธิ์ คงปิ่น ซึ่งปัจจุบันเป็นรองผู้อำนวยการวิทยาลัยนาฏศิลปลพบุรี ได้ย้ายวงไปอยู่ที่จังหวัดลพบุรี ส่วนวง บ.ก. สูงสุด ไม่มีสมาชิกประจำในวง เมื่อมีงานได้ว่าจ้างผู้เล่นมาจากกรุงเทพมหานคร และทางปทุมธานี ดังนั้นวงแหยมศิลป์ (สมจิตต์ศิลป์) จึงเป็นวงปี่พาทย์มอญวงเดียวของเกาะเกร็ดที่มีการสืบทอดมาอย่างยาวนาน ครูแหยม รนขาว ได้รับการสืบทอดทางเพลงมอญแท้ๆ มาจากครูจำปา ซึ่งเป็นครูปี่พาทย์ดั้งเดิมของเกาะเกร็ด และเป็นครูปี่พาทย์ที่มีลูกศิษย์ลูกหามากมาย ครูแหยมเป็นลูกศิษย์มาตั้งแต่เด็ก เมื่อครูจำปาเสียชีวิต ครูแหยมจึงตั้งวงชื่อ วงแหยมศิลป์ โดยรับเครื่องดนตรีของวงครูจำปามาทั้งชุด และบรรเลงแต่เพลงมอญแท้ๆ ไม่เล่นเพลงไทยเลย เป็นทางเพลงมอญปากเกร็ด ยึดการบรรเลงแบบมอญเก่าอย่างเคร่งครัด ทำให้ทางเพลงของวงแหยมศิลป์ของตำบลเกาะเกร็ด แตกต่างจากปี่พาทย์มอญปทุมธานีและพระประแดง ถึงแม้ว่าครูแหยมจะเสียชีวิตไปแล้ว แต่ก็ได้รับการสืบทอดโดย ครู สมจิตต์ รนขาว (เสียชีวิต พ.ศ. 2540) ซึ่งเป็นบุตรชายของ ครูแหยม แต่เมื่อครูสมจิตร รนขาวเสียชีวิตลง นางทองทรัพย์ รนขาว ผู้เป็นภรรยาและลูกๆ ก็เป็นผู้รับผิดชอบดูแลวงมาถึงปัจจุบัน

ดังนั้น ผู้ศึกษาจึงสนใจที่จะศึกษาบทเพลงของวงปี่พาทย์มอญคณะแหยมศิลป์ ตำบล เกาะเกร็ด อำเภอปากเกร็ด จังหวัดนนทบุรี ด้วยพิจารณาเห็นความสำคัญว่า วงปี่พาทย์มอญคณะแหยมศิลป์ เป็นวงดนตรีที่มีบทบาทสำคัญในการบรรเลงเพื่อประกอบพิธีกรรมแทบทุกประเภทของชาวบ้านในเกาะเกร็ด ทั้งงานมงคลและงานอวมงคล ซึ่งแสดงให้เห็นถึงบทบาทที่มีความสัมพันธ์แนบแน่นกับวิถีชีวิตของชาวบ้านในท้องถิ่นนี้ ประกอบกับในปัจจุบัน วงปี่พาทย์มอญที่ได้ทำการศึกษาค้นคว้า หรือที่ได้รับการบันทึก ยังมีอยู่จำนวนน้อย ด้วยเหตุผลนี้ ผู้ศึกษาเล็งเห็นความสำคัญของดนตรีและคุณค่าของวัฒนธรรมประเพณี บทเพลงดั้งเดิมที่เป็นเอกลักษณ์เฉพาะของชาวมอญเกาะเกร็ด จึงได้ทำการศึกษาค้นคว้าและรวบรวมข้อมูลต่างๆ ที่เกี่ยวข้องกับวงปี่พาทย์มอญ วงแหยมศิลป์ เพื่อเป็นการอนุรักษ์วงปี่พาทย์มอญของตำบลเกาะเกร็ดที่ยังคงเหลือไว้ ทั้งยังเป็นแนวทางในการอนุรักษ์วัฒนธรรมประเพณีและดนตรีมอญในที่อื่นๆ ต่อไป

วัตถุประสงค์และขอบเขตของงานวิจัย

1. ศึกษาความเป็นมาและสถานภาพบทบาทของวงดนตรีปี่พาทย์มอญคณะแหยมศิลป์ ในตำบลเกาะเกร็ด อำเภอปากเกร็ด จังหวัดนนทบุรี

2. ศึกษาลักษณะของบทเพลงในวงปี่พาทย์มอญ คณะแหยมศิลป์ ที่เป็นเอกลักษณ์ของตำบลเกาะเกร็ด อำเภอปากเกร็ด จังหวัดนนทบุรี

วิธีดำเนินการวิจัย

การดำเนินการวิจัยครั้งนี้ ผู้วิจัยใช้ระเบียบวิธีวิจัยเชิงคุณภาพโดยกำหนดขึ้นสำหรับการดำเนินการวิจัย

1. การศึกษาบริบทของปี่พาทย์มอญตำบลเกาะเกร็ด

ผู้วิจัยจะได้ทำการศึกษาค้นคว้า รวบรวมข้อมูลจากแหล่งต่างๆ ดังต่อไปนี้

1.1 ศึกษาค้นคว้าและรวบรวมข้อมูลจากเอกสารทางวิชาการ งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง วารสาร จากแหล่งข้อมูลตามสถาบันต่างๆ เช่น สำนักงานวิทยทรัพยากร จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ห้องสมุดดนตรี สำนักหอสมุดแห่งชาติ หอสมุดกลางมหาวิทยาลัยมหิดล เป็นต้น

1.2 ศึกษาและรวบรวมข้อมูลภาคสนาม จากการสัมภาษณ์บุคคลข้อมูลที่เกี่ยวข้องกับวงปี่พาทย์มอญวงต่างๆ ในเกาะเกร็ด และผู้ทรงคุณวุฒิที่มีความรู้และประสบการณ์ด้านปี่พาทย์มอญในตำบลเกาะเกร็ด

1.3 วิเคราะห์ข้อมูล

2. การศึกษาประวัติความเป็นมาของปี่พาทย์มอญคณะแหยมศิลป์

การดำเนินการศึกษาค้นคว้าเกี่ยวกับประวัติความเป็นมาของปี่พาทย์มอญคณะแหยมศิลป์ ผู้วิจัยจะทำการรวบรวมข้อมูลภาคสนามในเรื่องรายละเอียดต่างๆ เกี่ยวกับวงปี่พาทย์มอญคณะแหยมศิลป์ โดยการสัมภาษณ์นางทองทรัพย์ รนขาว ผู้ดูแลวงปี่พาทย์คณะแหยมศิลป์ และสัมภาษณ์บุคคลข้อมูลที่เกี่ยวข้องกับวงปี่พาทย์คณะแหยมศิลป์ แล้วนำมาวิเคราะห์ข้อมูล เพื่อแสดงให้เห็นรายละเอียดด้านต่างๆ โดยเฉพาะการสืบทอดทางเพลง

3. การศึกษาลักษณะของบทเพลงปี่พาทย์มอญคณะแหยมศิลป์

ผู้วิจัยจะดำเนินการศึกษา วิเคราะห์หาลักษณะของบทเพลงปี่พาทย์มอญคณะแหยมศิลป์ โดยดำเนินการดังนี้

3.1 ดำเนินการศึกษา ค้นคว้า ข้อมูลของเพลงที่ผู้วิจัยจะทำการศึกษาทั้ง 4 เพลง คือ เพลงประจำวัด เพลงประจำบ้าน เพลงเชิญ 2 ชั้น และเพลงพญาลิงขาว จากเอกสารต่างๆ ที่เกี่ยวข้อง

3.2 ดำเนินการศึกษาค้นคว้า รวบรวมข้อมูลภาคสนาม จากการสัมภาษณ์และการสังเกตอย่างมีส่วนร่วมในการบรรเลง

3.3 ดำเนินการศึกษาทางทักษะและวิเคราะห์ข้อมูลที่ได้รับ ตามรายละเอียดที่ได้กำหนดไว้ในขอบเขตของการวิจัย

3.4 สรุปข้อมูลที่ได้รับ แสดงให้เห็นถึงลักษณะของเพลงปี่พาทย์มอญตำบลเกาะเกร็ด อำเภอปากเกร็ด จังหวัดนนทบุรี

ผลการวิจัย

1. ความเป็นมาและสถานภาพบทบาทของวงดนตรีปี่พาทย์มอญคณะแหยมศิลป์

วัฒนธรรมทางด้านดนตรีปี่พาทย์มอญของเกาะเกร็ดนั้น ไม่มีหลักฐานเป็นลายลักษณ์อักษรว่าผู้ใดเป็นผู้บุกเบิกหรือเผยแพร่ในเกาะเกร็ด มีเพียงแต่คำบอกเล่าปากต่อปากเท่านั้นเกี่ยวกับปี่พาทย์มอญในเกาะเกร็ด ไม่ปรากฏหลักฐานถึงตัวบุคคลที่เป็นครูดนตรีมอญหรือบุคคลที่เผยแพร่ปี่พาทย์มอญในอำเภอปากเกร็ด พบแต่เพียงชื่อของ พระยาพิชัยบุรินทร์ ซึ่งมีความสำคัญต่อปี่พาทย์มอญในปากเกร็ด ผู้ให้ข้อมูลทั้งหมดก็ไม่มีใครที่ให้รายละเอียดเกี่ยวกับประวัติส่วนตัวของท่านได้เลย นอกจากจะทราบเพียงแต่ว่า “พระยาพิชัย” เป็นผู้รวบรวมนักดนตรีในย่านปากเกร็ด ตั้งวงดนตรีขึ้นวงหนึ่ง ซึ่งปรากฏชื่อครูแหยม รนขาว ว่าเคยอยู่บ้านหรือสำนักดนตรีของพระยาพิชัยมาก่อน

ทางด้านวงปี่พาทย์มอญของเกาะเกร็ด แต่เดิมวงปี่พาทย์มอญเกาะเกร็ดมีหลายคณะด้วยกัน เช่น วงครูจำปา วงพญาพิชัยบุรินทร์ ซึ่งเป็นวงดั้งเดิมของเกาะเกร็ด เมื่อวงพญาพิชัยบุรินทร์ไม่มีใครสืบทอดต่อจึงมอบเครื่องปี่พาทย์มอญให้กับวงแหยมศิลป์ส่วนหนึ่ง และอีกส่วนหนึ่งมอบให้ทางกรุงเทพมหานคร ซึ่งไม่ทราบข้อมูลแน่ชัดว่าเป็นที่ใด ต่อมาเกิดวงปี่พาทย์มอญคณะใหม่ขึ้นมา แต่หลายวงก็ไม่มีผู้สืบทอดจึงต้องยุบวงไปหรือย้ายวงไปอยู่ที่อื่น

ปัจจุบันวงปี่พาทย์มอญในตำบลเกาะเกร็ดมีเหลืออยู่ 3 คณะคือ วงแหยมศิลป์ (สมจิตต์ศิลป์) วง บ.ก. สูงสุด และวงของอาจารย์ณรงค์ฤทธิ์ คงปิ่น เป็นที่ทราบกันดีของชาวเกาะเกร็ดว่า วงแหยมศิลป์ (สมจิตต์ศิลป์) เป็นวงเดียวที่ยังคงรักษามือมอญแท้ของครูจำปาไว้เป็นอย่างดี ซึ่งครูจำปาเป็นครูปี่พาทย์ดั้งเดิมของเกาะเกร็ด นักดนตรีในวงก็เป็นลูกหลานของครูแหยมหรือเป็นผู้ที่อาศัยอยู่ในเกาะเกร็ด ส่วนวงอื่น ๆ นั้นมีความคลี่คลายไปด้วยเหตุปัจจัยต่าง ๆ

การสืบทอดของวง ช่วงเริ่มต้นวงปี่พาทย์มอญคณะแหยมศิลป์ ผู้เริ่มก่อตั้งคือ ครูแหยม รนขาว ซึ่งได้รับการถ่ายทอดทางเพลงมาจากครูจำปา ต่อมาเมื่อครูจำปาเสียชีวิต วงดนตรีของครูจำปาก็ต้องเลิกไปเพราะไม่มีผู้สืบทอด ครูแหยม รนขาวจึงต้องเริ่มตั้งวงของตนเอง ชื่อ วงแหยมศิลป์ ซึ่งรักษาทางเพลงและแบบแผนในการบรรเลงแบบมอญอย่างเคร่งครัดจนมีชื่อเสียงโด่งดังเป็นที่รู้จักยอมรับของชาวเกาะเกร็ดในฝีมือและความเป็นของแท้ในการบรรเลงเพลงมอญที่สมบูรณ์แบบ ซึ่งมีลักษณะมือที่เป็นเอกลักษณ์เฉพาะแตกต่างจากปี่พาทย์มอญที่อื่น เมื่อครูแหยมเสียชีวิตลง ครูสมจิตต์ รนขาวลูกชายครูแหยมก็รับหน้าที่เป็นหัวหน้าวงต่อจากครูแหยม ปัจจุบันนี้มีนางทองทรัพย์ รนขาว (ปัจจุบันถึงแก่กรรม) และลูกๆ เป็นผู้ดูแลวงซึ่งยังคงรักษาขนบธรรมเนียมการบรรเลงเพลงมอญแบบดั้งเดิมไว้เป็นอย่างดี

วงปี่พาทย์มอญคณะแหยมศิลป์ ได้รับการว่าจ้างให้ไปบรรเลงตามวัดต่าง ๆ ในจังหวัดนนทบุรี แต่วัดที่ไปประจำ คือวัดบางพูดใน วัดบ่อ วัดสนามพลี วัดปรมัยยิกาวาส อีกทั้งทางวงยังได้รับเชิญให้ทำการแสดงศิลปวัฒนธรรมปี่พาทย์มอญในงาน OTOP ของเกาะเกร็ด เพื่อแสดงปี่พาทย์มอญ การรำมอญ การแสดงรำชุดต่าง ๆ ให้แก่นักท่องเที่ยวที่เดินทางไปเที่ยวยังเกาะเกร็ดได้ชมเป็นประจำทุกปีอีกด้วย ซึ่งได้รับความสนใจจากนักท่องเที่ยวเป็นจำนวนมาก

2. ลักษณะของบทเพลงในวงปี่พาทย์มอญ คณะแหยมศิลป์

จากการวิเคราะห์ลักษณะของบทเพลงในวงปี่พาทย์มอญ คณะแหยมศิลป์ทั้ง 4 บทเพลง คือ เพลงประจำวัด เพลงประจำบ้าน เพลงเชิญ 2 ชั้น เพลงพญาลิงขาว สามารถสรุปผลการวิเคราะห์ในประเด็นต่างๆ ดังนี้

2.1 สังคีตลักษณ์

จากการวิเคราะห์สังคีตลักษณ์ของเพลงมอญที่ใช้บรรเลงในงานศพ ของวงปี่พาทย์มอญคณะแหยมศิลป์ พบว่า ลักษณะสังคีตลักษณ์ของเพลงประจำบ้าน เพลงเชิญ 2 ชั้น และเพลงพญาลิงขาว มีลักษณะสังคีตลักษณ์เหมือนกันกับเพลงมอญที่บรรเลงทั่วไป คือ การบรรเลงโดยไม่ซ้ำกับทำนองเดิมและการบรรเลงซ้ำทำนองเดิม ตามหลักการบรรเลงเพลงมอญทั่วไป แต่ลักษณะสังคีตลักษณ์ของเพลงประจำวัดของคณะแหยมศิลป์ ที่มีความแตกต่างจากทั่วไปคือ ปี่พาทย์มอญคณะอื่นจะบรรเลงซ้ำทำนองเดิมตั้งแต่ประโยคที่ 9 เป็นต้นไปจนจบเพลง แต่สำหรับปี่พาทย์มอญคณะแหยมศิลป์ จะบรรเลงไม่ซ้ำทำนองเดิม จะบรรเลงยาวรอบเดียวจนจบเพลง ซึ่งเป็นที่รู้กันของสมาชิกภายในวง โดยหากสมาชิกไปบรรเลงร่วมกับวงปี่พาทย์มอญวงอื่น ๆ จะบรรเลงซ้ำทำนองเหมือนกับการบรรเลงของวงนั้น ๆ แต่หากสมาชิกกลับมาบรรเลงในวงปี่พาทย์มอญคณะแหยมศิลป์ ก็จะบรรเลงตามแบบฉบับเพลงของวง

ส่วนลักษณะสังคีตลักษณ์ของเพลงพญาลิงขาวนั้น มีสังคีตลักษณ์ที่ชัดเจนในการบรรเลงซ้ำทำนองเดิม แต่การบรรเลงซ้ำจะไม่ตายตัวว่าซ้ำช่วงเพลงนั้น ๆ 2 รอบ หรือย้อนกลับเหมือนเดิม เช่นในช่วงเพลงต้นๆ จะมีการบรรเลง ก ก ข ข ก ข และเมื่อบรรเลงมาช่วงกลางเพลง จะมีลักษณะการซ้ำทำนองที่แน่นอนโดยบรรเลงทำนอง ค ค ง ง จ จ แล้วบรรเลงซ้ำทำนองทั้งชุดจากช่วง ค อีกครั้ง แล้วจึงบรรเลงเพลงทำนองต่อ ๆ ไปจนจบเพลง อีกทั้งยังมีลักษณะของทำนองที่บรรเลงซ้ำกันตอนท้ายของแต่ละช่วงเพลง

2.2 บันไดเสียง

ผลการวิเคราะห์บันไดเสียงในเพลงของวงปี่พาทย์มอญคณะแหยมศิลป์ทั้ง 4 เพลง ได้แก่ เพลงประจำวัด เพลงประจำบ้าน เพลงเชิญ 2 ชั้น และเพลงพญาลิงขาว สรุปได้ว่า มีการใช้บันไดเสียงจำนวน 3 บันไดเสียง คือ บันไดเสียงเพียงออล่าง (ซ ล ท X ร ม X) บันไดเสียงเพียงออบน (ด ร ม X ซ ล X) และบันไดเสียงชวา (ฟ ซ ล X ด ร X) โดยที่บันไดเสียงเพียงออบน เป็นบันไดเสียงหลักของเพลงมอญทั้ง 4 เพลง เนื่องจากเสียง ฟา และเสียง ที ที่เป็นเสียงหลุมในฆ้องมอญวงใหญ่ ไม่ใช่เสียงหลักของบันไดเสียงนี้ จึงทำให้สามารถบรรเลงฆ้องมอญวงใหญ่ได้สะดวกที่สุด ส่วนบันไดเสียงเพียงออล่าง และบันไดเสียงชวานั้นเป็นบันไดเสียงรอง ปรากฏพบอยู่ในเพลงบางเพลงเท่านั้น ซึ่งเป็นส่วนหนึ่งที่ทำให้บทเพลงมีสีสันมากยิ่งขึ้น ในการเปลี่ยนบันไดเสียงแต่ละครั้งในเพลง มีการใช้โน้ตนอกบันไดเสียงเข้ามาจรอยู่ในวรรคเพลง ทำหน้าที่เชื่อมบันไดเสียงระหว่างประโยคให้มีความกลมกลืน แนบเนียน ไม่รู้สึกขัดหู จะไม่มีการเปลี่ยนบันไดเสียงแบบเฉียบพลันโดยไม่มีโน้ตนอกบันไดเสียงมาเป็นตัวเชื่อม นอกจากโน้ตนอกบันไดเสียงจะทำหน้าที่เชื่อมเสียงในการเปลี่ยนบันไดเสียงให้กลมกลืนกันแล้ว ยังทำหน้าที่เชื่อมเสียงโน้ตระหว่างวรรคเพลงหรือวลีเพลงให้มีความต่อเนื่องกลมกลืนกันอีกด้วย ซึ่งพบในลักษณะการเรียงเสียงของโน้ตเพลง

2.3 การใช้ขั้นคู่เสียง

ผลการวิเคราะห์การใช้ขั้นคู่เสียงในเพลงของวงปี่พาทย์มอญคณะแหยมศิลป์ทั้ง 4 เพลง ได้แก่ เพลงประจำวัด เพลงประจำบ้าน เพลงเชิญ 2 ชั้น และเพลงพญาลิงขาว สรุปได้ว่ามีการใช้ลักษณะการบรรเลงขั้นคู่ 2 ถึง ขั้นคู่ 11 โดยลักษณะการประสานนั้น เป็นการประสานเพื่อทดแทนเสียงหลุมของฆ้องมอญวงใหญ่ที่มีตำแหน่งอยู่ระหว่างลูกฆ้องลูกที่ 2 กับลูกฆ้องลูกที่ 3 ตำแหน่งระหว่างลูกฆ้องลูกที่ 5 กับลูกฆ้องลูกที่ 6 ส่วนอีกลักษณะเป็นการประสานเพื่อเอื้อต่อการใช้มือตีพยางค์เสียงต่อไป และเพื่อเป็นจุดสังเกตให้ผู้บรรเลงสามารถบรรเลงได้อย่างแม่นยำและถูกต้อง ซึ่งลักษณะการใช้มือขั้นคู่ต่าง ๆ ของเพลงมอญทั้ง 4 เพลง พบว่า มีการทำเสียงประสานคู่ 5 (คู่เสนาะ) ด้วยการใช้มือตีคู่ 4 การตีเสียงประสานคู่ 8 ด้วยการใช้มือตีคู่ 6 และคู่ 7 ซึ่งทั้ง 2 ลักษณะนี้พบเป็นจำนวนมากในเพลง พบการทำเสียงประสานคู่ 3 ซึ่งเป็นคู่เสนาะด้วยการใช้มือตีคู่ 2 การใช้มือขั้นคู่ 9 ขั้นคู่ 10 และขั้นคู่ 11 มีลักษณะการตีประสานมือถ่าง โดยจะเป็นลักษณะ

การเอื้อให้การตีในพยางค์เสียงต่อไปให้ง่ายขึ้น เช่น ลักษณะการมือซ้ายตีตำแหน่งลูกฆ้องลูกเดิม จะเปลี่ยนตำแหน่งเฉพาะมือขวาเท่านั้น อีกทั้งยังพบว่าเพลงมอญคณะแหยมศิลป์นี้ เน้นการใช้คู่เสียงที่เป็นคู่เสนาะ ได้แก่ คู่ 3 และคู่ 5 มาดำเนินทำนองเป็นส่วนใหญ่

2.4 กลวิธีการบรรเลง

ผลการวิเคราะห์กลวิธีการบรรเลงในเพลงของวงปี่พาทย์มอญคณะแหยมศิลป์ทั้ง 4 เพลง ได้แก่ เพลงประจำวัด เพลงประจำบ้าน เพลงเชิญ 2 ชั้น และเพลงพญาลิงขาว สรุปได้ว่า การบรรเลงเพลงมีทั้งการตีคู่ประสาน การตีสลับมือตามแบบฉบับทางฆ้องมอญวงใหญ่ อีกทั้งยังมีการใช้กลวิธีพิเศษในการบรรเลง เช่น การตีสะบัดขึ้น การตีสะบัดลง การตีสะเดาะ โดยลักษณะการตีสะบัดสะบัดขึ้นที่เป็นมือเฉพาะของฆ้องมอญวงใหญ่นั้น จะมีลักษณะตีสะบัด 2 เสียง โดยใช้มือขวาตีสะบัด 2 เสียงติดกัน ต่อด้วยการตีลงพยางค์เสียงสุดท้ายด้วยมือซ้ายในลักษณะเสียงคู่ 8 เช่น

ตัวอย่างที่ 1 โน้ตการใช้มือตีฆ้องมอญวงใหญ่ลักษณะการตีสะบัด 2 เสียง

- รฺ มฺ -	มฺ มฺ - ซ	- - - ซ	- - ล ท
- - - ม	- ม - ร	- ร - -	- ซ - -

2.5 ลักษณะการดำเนินทำนอง

ผลการวิเคราะห์ลักษณะการดำเนินทำนองในเพลงของวงปี่พาทย์มอญคณะแหยมศิลป์ทั้ง 4 เพลง ได้แก่ เพลงประจำวัด เพลงประจำบ้าน เพลงเชิญ 2 ชั้น และเพลงพญาลิงขาว สรุปได้ว่ามีรูปแบบส่วนต้นวรรคท้า ส่วนท้ายของวรรครับ และลักษณะลูกตกจำนวน 15 รูปแบบ ดังนี้

2.5.1 ลักษณะการใช้มือตีเสียงประสานคู่ 8 ดำเนินทำนองในวรรคท้า ประกอบการตีแยกมือเป็นเสียงโน้ตคู่ 8 แล้วลงจบส่วนท้ายวรรครับด้วยการตีเสียงประสานคู่ 4 ดังตัวอย่างที่ 2

ตัวอย่างที่ 2 โน้ตการใช้มือตีเสียงประสานคู่ 8 ประกอบการตีแยกมือเป็นเสียงโน้ตคู่ 8 แล้วลงจบด้วยการตีเสียงประสานคู่ 4

- มฺ - รฺ	- ดฺ - มฺ	- - รฺ ดฺ	- รฺ - ดฺ	- ซ - ดฺ	- มฺ - รฺ	- รฺ - ดฺ	- ท - ล
- ม - ร	- ด - ม	- - ร ด	- ร - ด	- ด - ด	- - ร ล	- - ด ซ	- - ลฺ ร

2.5.2 ลักษณะส่วนต้นของวรรคท้า มีการดำเนินทำนองด้วยการตีเสียงประสานคู่ 8 และจบด้วยเสียงประสานคู่ 8 ในส่วนท้ายของวรรครับ ดังตัวอย่างที่ 3

ตัวอย่างที่ 3 โน้ตการดำเนินทำนองด้วยการตีเสียงประสานคู่ 8 และจบด้วยเสียงประสานคู่ 8

- รฺ - ดฺ	- ล - ซ	- ดฺ - รฺ	- ดฺ - ฟ	- - - ซ	- - - ล	- - - ดฺ	- - - รฺ
- ร - ด	- ร - ด	- ด - ร	- ด - ด	- - - ซฺ	- - - ลฺ	- - - ด	- - - ร

- ดฺ - ซฺ	- ลฺ - ซฺ	- ซฺ - -	- ม - ม	- ซ - -	- ล - -	ซ ซ - ล	- ดฺ - รฺ
- ด - ซ	- ล - ซ	- ร - ร	- - ร -	- ร - ร	- - ซฺ ซ	- ร - ร	- ด - ร

2.5.3 ลักษณะการขึ้นต้นวรรคท้าด้วยการตีเสียงประสานคู่ 8 และลงท้ายวรรครับด้วยการตีแยกมือ ขวา – ซ้าย – ขวา ดังตัวอย่างที่ 4

ตัวอย่างที่ 4 โน้ตการขึ้นต้นวรรคด้วยการตีเสียงประสานคู่ 8 และลงท้ายวรรคด้วยการตีแยกมือ ขวา – ซ้าย – ขวา

- ดำ - ฟ	- มำ - รำ	- มำ - รำ	- รำ - ลำ	- ลำ - ลำ	- ซำ - ฟ	- ดำ - ฟ	- ลำ - รำ
- ด - ด	- - ร -	- -ร -	- ล - ล	- ด - ล	- ซ - ด	- ด - ด	- - ร -

2.5.4 ลักษณะส่วนต้นของวรรคท้าและส่วนท้ายของวรรครับ มีการดำเนินทำนองด้วยการตีเสียงประสานคู่ 8 ทำให้ทำนองเพลงมีสัดส่วนที่ลงตัว ดังตัวอย่างที่ 5

ตัวอย่างที่ 5 โน้ตการดำเนินทำนองส่วนต้นและท้ายของวรรคด้วยการตีเสียงประสานคู่ 8

- ดำ - รำ	- มำ - รำ	- รำ ดำ ท	- - ล ท	ดำ รำ ดำ -	- ดำ - รำ	- มำ - ดำ	- รำ - มำ
- ด - ร	- ม - ร	ร - - -	ล ซ - -	- - -ซ	- - - ร	- ม - ด	- ร - ม

2.5.5 ลักษณะการดำเนินทำนองโดยการขึ้นต้นวรรคท้าด้วยการใช้มือคู่ 4 แล้วลงจบวรรครับด้วยการใช้มือคู่ 4 เช่นเดียวกัน ดังตัวอย่างที่ 6

ตัวอย่างที่ 6 โน้ตการใช้มือคู่ 4 ขึ้นต้นวรรคและลงจบวรรค

- - - ฟำ	- ฟำ ฟำ -	มำ มำ - -	ฟำ ซำ - ฟ	- มำ - รำ	- ดำ - ล	- ดำ - รำ	- ดำ - ฟำ
- - - ดำ	- - - ฟ	- มำ รำ มำ	- - รำ ดำ	- ม - ร	- ด - ร	- ด - ร	- ด - ด

2.5.6 ลักษณะการดำเนินทำนองโดยการขึ้นต้นวรรคท้าด้วยการใช้มือคู่ 4 แล้วลงจบท้ายวรรครับด้วยการตีแยกมือ ขวา – ซ้าย – ขวา ดังตัวอย่างที่ 7

ตัวอย่างที่ 7 โน้ตการขึ้นต้นวรรคด้วยคู่ 4 และลงจบด้วยการตีแยกมือ

- ซำ - ฟำ	- มำ - รำ	- มำ รำ -	รำ รำ - ลำ	- ลำ - ลำ	- ซำ - ฟำ	- ดำ - มำ	- ซำ - รำ
- ร - ด	- ท - ล	- - - ร	- ล - ล	- ดำ – ล	- ซ - ด	- ด - ด	- - ร -

2.5.7 ลักษณะการบรรเลงในส่วนของการขึ้นต้นประโยคด้วยการตีแยกมือ ขวา–ซ้าย–ขวา และลงจบประโยคด้วยการตีแยกมือ ขวา – ซ้าย – ขวา เช่นเดียวกัน ดังตัวอย่างที่ 8

ตัวอย่างที่ 8 โน้ตการขึ้นต้นวรรคและลงจบวรรคด้วยการตีแยกมือ

- รำ - ดำ	- ท - ล	- ท - ล	- ล - มำ	- ซำ - มำ	- รำ - ดำ	- - ล ท	- ท - ล
- - ด -	- - ลฺ -	- - ลฺ -	- ม - ม	- ซ - ม	- ร - ด	- ซ - -	- - ลฺ -

2.5.8 พบรูปแบบของทำนองเพลงในส่วนต้นประโยคและท้ายประโยคมีรูปแบบเดียวกัน ดังตัวอย่างที่ 9

ตัวอย่างที่ 9 โน้ตแสดงลักษณะการขึ้นต้นและลงจบประโยคมีรูปแบบเดียวกัน

- รำ - ดำ	- ท - ล	- ท - ล	- ล - มำ	- ซำ - มำ	- รำ - ดำ	- - ล ท	- ท - ล
- - ด -	- - ลฺ -	- - ลฺ -	- ม - ม	- ซ - ม	- ร - ด	- ซ - -	- - ลฺ -
- X X X	- X X X	- X X X	- X - X	- X - X	- X - X	- X X X	- X X X
K		G		F		K	

2.5.9 ลักษณะการดำเนินทำนองในส่วนต้นวรรคท้า มีลักษณะการตีแยกมือแล้วลงจบท้ายวรรครับด้วยการตีเสียงประสานคู่ 8 ดังตัวอย่างที่ 10

ตัวอย่างที่ 10 โน้ตแสดงลักษณะการตีแยกมือต้นวรรค แล้วลงจบด้วยการตีเสียงประสานคู่ 8

ซ - ม -	ร ม - ซ	ล - ซ ล	ซ - ซ -	- ร̣ - ร̣	- - ล ท	ด̣ - ด̣ ม̣	- ร̣ - ด̣
- ร - ด	ด - - ซ̣	- ม ม - -	- ม - ร	- ร - ซ	-ซ ซ - -	- ซ - ม	- ร - ด

2.5.10 ลักษณะการดำเนินทำนองขึ้นต้นประโยคด้วยการตีสะบัดลง แล้วจบประโยคด้วยการตีเสียงประสานคู่ 8 ดังตัวอย่างที่ 11

ตัวอย่างที่ 11 โน้ตการขึ้นต้นประโยคด้วยการสะบัดลงแล้วจบประโยคด้วยการตีเสียงประสานคู่ 8

- ม̣ ร̣ -	- ร̣ - ซ̣	- ล̣ - ซ̣	- ม̣ - ร̣	- ร̣ ด̣ ท	ล - ล ท	ด̣ - ด̣ ม̣	- ร̣ - ด̣
- - - ร	- ล - ซ	- ล - ซ	- ม - ร	ร - - -	- ซ - -	- ซ – ม	- ร – ด

2.5.11 มีลักษณะลูกตกส่วนท้ายวรรคท้าและวรรครับ เป็นลักษณะการตีเสียงคู่ 8 ส่งผลให้ทำนองในประโยคมีความกลมกลืนกัน ดังตัวอย่างที่ 12

ตัวอย่างที่ 12 โน้ตแสดงลักษณะของลูกตกเป็นลักษณะการตีเสียงคู่ 8

- ท - -	- ร - -	- ล - -	ท ล - -	ซ ล ซ -	ซ - ซ ด̣	- ซ - ด̣	- ร̣ - ม̣
- - ล ล	- - ซ ซ	- - ซ ล	- - ซ ม	- - - ม	- ร - ด	- ด - ด	- ร - ม

2.5.12 ลักษณะการดำเนินทำนอง มีรูปแบบการยืนเสียงคล้ายลูกเท่าในเพลงไทย อาจเป็นการแปลงทำนองมาจากลูกเท่า ดังตัวอย่างที่ 13

ตัวอย่างที่ 13 โน้ตแสดงลักษณะของลูกตกแบบยืนเสียง

- - - -	ซ ล ซ -	- ซ - ร	ซ ล - -	- ท - -	- ร̣ - -	- ล - -	ท ล - -
- - ร ม	- - - ม	- ร - ม	- - ซ ม	- - ล ล	- - ซ ซ	- - ซ ล	- - ซ ม

2.5.13 ลักษณะการย้ำเสียงลูกตกในลักษณะดิ่งลง ดังตัวอย่างที่ 14

ตัวอย่างที่ 14 โน้ตแสดงลูกตกเพลงในลักษณะดิ่งลง

- - - -	ซ ล - -	ซ ล - ร̣	ด̣ ท - ล	- ม̣ - ร̣	- - ด̣ ด̣	- - ล ท	ล ท - ล
- - - ร	- - ล̣ ร	- - ร -	- - - ร	- ม - ร	- ด - ซ	- ซ - -	- ล ล̣ -

2.5.14 พบลักษณะสำนวนปิด โดยมีการจบประโยคด้วยการย้ำเสียงลูกตกเดียวกันในห้องเพลงที่ 6 และห้องเพลงที่ 8 ดังตัวอย่างที่ 15

ตัวอย่างที่ 15 โน้ตแสดงลูกตกในลักษณะการย้ำเสียงเดียว

- ร̣ ด̣ ท	ล - ล ท	ด̣ - ด̣ ม̣	- ร̣ - ด̣	- - ล ท	- ท - ล	- ล ซ -	ล ซ - ล
ร - - -	- ซ - -	- ซ - ม	- ร - ด	- ซ - -	- - ล̣ -	ล̣ - - ม	- ด - ร

2.5.15 การดำเนินทำนองในส่วนท้ายประโยคแบบสำนวนเพลงไทย โดยพบในประโยคที่ 35 ของเพลงประจำวัด

ล ซ - ซ	- ซ - -	ล ซ - ซ	- ซ - ดˌ	- - ล ท	- - ล ล	- ดˌ - รˌ	- - มˌ มˌ
- - ซˌ -	- ร - ร	- - ซˌ -	- ด - ด	- ซ - -	- ลˌ - ร	- ด - ร	- ม - -

ลักษณะรูปแบบกระสวนทำนองของทั้ง 4 เพลง มีทั้งหมดจำนวน 33 รูปแบบ ดังนี้

<u>แผนภูมิที่ 1</u> แสดงลักษณะรูปแบบกระสวนทำนองเพลง

แบบ A	- - - X	- - - X
แบบ B	- - - X	- X – X
แบบ C	- X X X	X X X X
แบบ D	- X - X	- X X X
แบบ E	X X X X	X X X X
แบบ F	- X - X	- X - X
แบบ G	- X X X	- X - X
แบบ H	X X X X	- X - X
แบบ I	- - X X	X X X X
แบบ J	- X - X	X X X X
แบบ K	- X X X	- X X X
แบบ L	X X X X	X X - X
แบบ M	- X X X	X X - X
แบบ N	- - - X	X X X X
แบบ O	- - X X	- X - X
แบบ P	- - - X	- X X X
แบบ Q	- - - -	- - - X
แบบ R	X X – X	- X – X
แบบ S	X X – X	- X X X
แบบ T	- X - X	- - - X
แบบ U	- - - -	- - - -
แบบ V	- - - -	X X X X
แบบ W	- X - -	X X - X
แบบ X	- X - X	X X - X
แบบ Y	X X - X	X X - X
แบบ Z	- - - -	- X - X
แบบ A´	- X X X	- - - X
แบบ B´	- X X X	- X - -
แบบ C´	X X X X	- X X X
แบบ D´	- - X X	X X - -
แบบ E´	- - X X	- - X X
แบบ F´	- - X X	X X - X
แบบ G´	X X X X	- X - -

โดยทั้ง 4 เพลงพบรูปแบบ F มากที่สุดในเพลง ซึ่งเป็นลักษณะที่มีความถี่สม่ำเสมอ มีการเว้นจังหวะที่คงที่ ซึ่งสรุปได้ว่า รูปแบบดังกล่าวเป็นรูปแบบหลักของเพลงมอญ รูปแบบที่พบรองลงมาจากรูปแบบ F คือ รูปแบบ G ซึ่งในเพลงประจำวัดนั้น รูปแบบทั้ง 2 นี้มีความสัมพันธ์เกี่ยวเนื่องกัน คือ เมื่อปรากฏรูปแบบ F ในประโยคเพลง วรรคเพลงต่อไปจะตามด้วยจังหวะ G หรือ หากพบรูปแบบ G ก็จะตามด้วยรูปแบบ F ส่วนเพลงประจำบ้าน เพลงเชิญ 2 ชั้น และเพลงพญาลิงขาวนั้น พบรูปแบบทั้ง 2 ในเพลงมากที่สุดเช่นกัน แต่ไม่มีความเกี่ยวเนื่องกันชัดเจนเหมือนเพลงประจำวัด อีกทั้งรูปแบบต่างๆที่ปรากฏในเพลงยังมีความสัมพันธ์เกี่ยวเนื่องกับชื่อเพลงและบทบาทหน้าที่ของเพลงอีกด้วย เช่น ในเพลงเชิญ 2 ชั้น รูปแบบที่พบมากที่สุดคือรูปแบบ F ซึ่งมีลักษณะเว้นระยะห่างของจังหวะสม่ำเสมอ ทำนองห่างๆ ไม่มีรูปแบบที่มีลักษณะลักจังหวะ หรือจังหวะยก เนื่องจากเป็นเพลงที่ใช้บรรเลงเพื่อเป็นการแสดงความเคารพและเป็นการเชื้อเชิญผีในฐานะที่เป็นสิ่งศักดิ์สิทธิ์ตามคติความเชื่อของชาวมอญ ส่วนในเพลงพญาลิงขาวนั้น มีรูปแบบที่พบมีลักษณะลักจังหวะหรือจังหวะยก ซึ่งก็เกี่ยวเนื่องกับชื่อเพลงที่ผู้ประพันธ์เรียงร้อยทำนองให้คล้ายกับลักษณะอากับกิริยาของลิงนั่นเอง

ส่วนลักษณะการแบ่งมือในการดำเนินทำนองของเพลงมอญทั้ง 4 เพลง มีลักษณะการแบ่งมือในการบรรเลงเพลง มีทั้งหมด 16 มือ โดยพบว่าลักษณะการแบ่งมือทั้งหมดในเพลง หากมีการใช้มือซ้ำกันทั้งลักษณะการตีแยกมือ 3 พยางค์และ 4 พยางค์ เช่น ขวา – ซ้าย – ซ้าย หรือ ขวา – ขวา – ขวา – ซ้าย มือที่ตีซ้ำนั้นจะตีโน้ตที่อยู่ติดกัน เรียงเสียงกัน หรือ ซ้ำกัน ดังตัวอย่างที่ 16

<u>ตัวอย่างที่ 16</u> โน้ตแสดงลักษณะการตีแยกมือของฆ้องมอญวงใหญ่

ขวา – ซ้าย – ซ้าย	- - - ด	- ซ - -
	- ซ - -	- - ร ม

ขวา – ขวา – ขวา – ซ้าย	ด ร ด -	- ด - ม
	- - - ซ	- - - ม

ส่วนการตีแยกมืออีกลักษณะหนึ่ง คือ การตีสลับ ขวา – ซ้าย – พร้อม หรือ ซ้าย – ขวา – พร้อม พบว่า ลักษณะการใช้มือที่ตีลงพร้อมกัน จะเป็นการตีคู่ 4 จะไม่มีการใช้มือตี คู่ 8 อีกทั้งยังพบว่า หากเป็นการใช้มือ ซ้าย – ขวา – พร้อม จะเป็นการตีโน้ตลักษณะไล่เสียงขึ้นและซ้ำเสียงเดิม และหากเป็นการใช้มือ ขวา – ซ้าย – พร้อม จะเป็นการตีโน้ตลักษณะการไล่เสียงลง เช่น

<u>ตัวอย่างที่ 17</u> โน้ตแสดงลักษณะการตีแยกมือของฆ้องมอญวงใหญ่ที่ลงจบด้วยการตีพร้อมกันทั้ง 2 มือ

ซ้าย – ขวา – พร้อม	- ม - ร	- - ด ด
	- ม - ร	- ด - ซ

ขวา – ซ้าย – พร้อม	- ร - ด	- ท - ล
	- - ด ซ	- - ล ร

ผลสรุปการดำเนินการวิเคราะห์ / อภิปรายผล

บทเพลงในวงปี่พาทย์มอญคณะแหยมศิลป์ มีการสืบทอดมาจากรุ่นหนึ่งสู่รุ่นหนึ่ง ทั้งที่เป็นลูกหลานสายเลือดโดยตรง หรือลูกศิษย์ที่มาฝากตัวขอเรียนวิชา ครูก็จะให้ความรักความเมตตาปฏิบัติต่อศิษย์ ถ่ายทอดวิชาความรู้ให้โดยไม่ปิดบัง ซึ่งในช่วงที่ครูแหยม รนขาวเป็นหัวหน้าวงนั้น จะบรรเลงเพลงมอญล้วน ๆ (ไม่เล่นเพลงไทยเลย) และยึดแบบแผนการบรรเลงแบบมอญเก่าเคร่งครัด วงดนตรีของครูแหยม รนขาวจึงโด่งดังเป็นที่รู้จักยอมรับนับถือของชาวตำบลเกาะเกร็ด ในเรื่องฝีมือและความเป็นของแท้ในการบรรเลงเพลงมอญที่สมบูรณ์แบบ อีกทั้งเป็นทางเพลงมอญปากเกร็ด ซึ่งมีลักษณะทางเพลงต่างจากทางปทุมธานี ทางปากลัด เห็นได้จากสังคีต-ลักษณ์ของเพลงเช่นในเพลงประจำวัด ซึ่งทางเพลงทั่วไปจะมีการย้อนกลับซ้ำอีกครั้ง แต่ทางเพลงของเกาะเกร็ดจะบรรเลงโดยไม่ย้อนกลับ เป็นอันรู้กันของสมาชิกในวง ซึ่งหากสมาชิกในวงไปบรรเลงร่วมกับวงอื่น ก็จะบรรเลงตามแบบทางของเพลงประจำวัดทั่วไป แต่เมื่อมาบรรเลงร่วมกันในวง ก็จะบรรเลงตามแบบของเพลงปี่พาทย์มอญเกาะเกร็ด ที่ยังคงรักษาความเป็นแบบฉบับมือมอญแท้จากที่ได้สืบทอดและรักษาไว้ได้เป็นอย่างดี ให้ชนรุ่นหลังได้ศึกษา เป็นมรดกแก่ลูกหลานสืบต่อไป

ข้อเสนอแนะ

ในปัจจุบัน ผู้ที่สนใจศึกษาศิลปวัฒนธรรมไทยด้านดนตรีปี่พาทย์มอญลดน้อยลง อันเนื่องมาจากอิทธิพลของชาติตะวันตก ปี่พาทย์มอญหรือแม้กระทั่งดนตรีต่าง ๆ ที่ปรากฏอยู่ในวัฒนธรรมไทยหรือประเพณีไทยค่อยๆ สูญหายหรือที่เป็นแบบฉบับดั้งเดิมก็จะถูกดัดแปลง สอดแทรกความเป็นสมัยใหม่ไปตามกาลเวลา ที่โบราณเป็นแบบแผนดั้งเดิมโดยแท้ก็จะไม่ได้รับความนิยม และค่อยๆ เลือนหายไปจากวิถีที่เคยปฏิบัติ ดังนั้นผู้วิจัยจึงเห็นว่าควรจะทำการศึกษา รวบรวมเพลงต่าง ๆ ของปี่พาทย์มอญ ไม่เฉพาะเพลงที่ใช้ประกอบในพิธีอวมงคลเท่านั้น แต่ยังมีเพลงต่าง ๆ ที่ใช้ประกอบพิธี ประเพณีของชาวมอญ ที่ยังคงปฏิบัติกันอยู่ในบางพื้นที่ ได้ทำการบันทึกไว้ให้เป็นหลักฐานมรดกทางวัฒนธรรมเป็นลายลักษณ์อักษรในการศึกษาทางวิชาการ เพื่อให้ชนรุ่นหลังได้ศึกษาหรือเป็นหลักฐานแสดงให้เห็นถึงความเจริญ ความงดงามทางด้านปี่พาทย์มอญของชาวมอญที่เป็นชนกลุ่มเล็ก ๆ ที่ยังคงรักษาศิลปะ ประเพณีของตนไว้เป็นอย่างดี

รายการอ้างอิง

พิศาล บุญผูก. 2550. *ภูมินามอำเภอปากเกร็ด*.นนทบุรี :สำนักบรรณสารสารสนเทศ มหาวิทยาลัยสุโขทัยธรรมาธิราช.

_____. 2553. *ท้องถิ่นปากเกร็ด*. ปากเกร็ด. นนทบุรี : สำนักบรรณสารสารสนเทศ มหาวิทยาลัยสุโขทัยธรรมาธิราช.

สุจริตลักษณ์ ดีผดุง และคณะ. 2542. *สารานุกรมกลุ่มชาติพันธุ์ : มอญ*. นครปฐม : สถาบันวิจัยภาษาและวัฒนธรรมเพื่อพัฒนาชนบท มหาวิทยาลัยมหิดล.

วงปี่ชวากลองแขกประกอบการชกมวยในจังหวัดชลบุรี

PI JAVA KLONGKAK ENSEMBLE FOR BOXING IN CHONBURI

สุภาพร มาสมบูรณ์*

ภัทรวดี ภูชฎาภิรมย์**

บทคัดย่อ

งานวิจัยเรื่องนี้มุ่งศึกษาประวัติพัฒนาการ ลักษณะของวงปี่ชวากลองแขกประกอบการชกมวยในจังหวัดชลบุรี รวมถึงการปรับตัวของนักดนตรีในวงปี่ชวากลองแขกเพื่อความอยู่รอด พบว่าปัจจุบันวงปี่ชวากลองแขกประกอบการชกมวยในจังหวัดชลบุรี มีบรรเลงทั้งสนามมวยชั่วคราวและสนามมวยมาตรฐาน นักดนตรีในวงปี่ชวากลองแขกไม่ปรากฏสายการสืบทอดที่ชัดเจน นักดนตรีส่วนใหญ่เป็นนักดนตรีในวงปี่พาทย์รวมถึงคนปี่ซึ่งส่วนใหญ่ฝึกหัดเรียนรู้ด้วยตนเองและสืบทอดความรู้ต่อกันมา และประสมวงโดย การรวมตัวของนักดนตรีจากวงต่างๆ วงปี่ชวากลองแขกที่รับบรรเลงเป็นประจำในสนามมวยชั่วคราว คือวงเจริญศิลป์ส่วนสนามมวยมาตรฐาน 2 แห่งคือสนามมวยแฟร์เท็กซ์ เทพประสิทธิ์ พัทยาใต้ และ สนามมวยหน้าเมืองจำลอง พัทยาเหนือ มีวงจรัญศิลป์บรรเลงประจำ

ปัญหารายได้และการจัดการแข่งขันการชกมวยในเชิงธุรกิจซึ่งมีคู่ชกมวยมากขึ้นทำให้นักดนตรีในวงปี่ชวากลอง แขกต้องปรับตัวเพื่อความอยู่รอด ทั้งจำนวนเครื่องดนตรี ผู้บรรเลง และบทเพลง กล่าวคือเครื่องดนตรีในวงแต่เดิมประกอบด้วย ปี่ 1 เลา ฉิ่ง 1 คู่ กลองแขก 1 คู่ ก็ปรับลดกลองแขกเหลือ 1 ลูกตามจำนวนคนตีกลองแขกที่เหลือเพียง 1 คน ส่วนการบรรเลงบทเพลงประกอบการชกมวย แม้ยังคงไว้ซึ่งรูปแบบเดิมคือใช้เพลงสรหม่า ประกอบการไหว้ครู ยกที่1บรรเลงเพลงแขกเจ้าเซ็น ยกที่ 5 บรรเลงเชิดช่วง 1 นาทีสุดท้ายก่อนหมดยก แต่ยกที่ 2 ถึง ยกที่ 5 สามารถบรรเลงเพลงอื่นๆได้ขึ้นอยู่กับปฏิภาณไหวพริบของนักดนตรีในการนำเพลงที่ได้รับความนิยมตามยุคสมัยมาบรรเลงเพื่อให้ผู้ชมพอใจ แต่ถ้านักมวยไม่สามารถแข่งต่อได้ให้หยุดการบรรเลงแค่ในยกนั้น

คำสำคัญ: วงปี่ชวากลองแขก / การชกมวย / จังหวัดชลบุรี

Abstract

This research aims to study the developmental history and characteristic of the Pi Java Klongkak ensemble accompanies boxing in Chonburi province, adaptation of the musicians in Pi Java Klongkak ensemble for survival. At the moment, found that Pi Java Klongkak ensemble accompanies Thai boxing in Chonburi has played both temporary boxing ring and standards boxing stadium. Musician in the band does not found clearly appearance line of transition. Most of the musicians are in a band as Piphat ensemble, including the Pi musician who almost learn on their own and inherit each other's knowledge. The band are mixed by combining the band of musicians from various bands. The Pi Java Klongkak ensemble accompanies Thai boxing in Chonburi are hiring to perform in a temporary boxing ring is Charoensilp. The standards boxing stadium include Fairtex Thepprasit Boxing Stadium, South Pattaya and North Pattaya Boxing Stadium in front of Minisiam (Pattaya Boxing World), a band which played regularly is Charansilp.

The income and promotion problems in the boxing business, which raised more boxing match that affect Pi Java Klongkak ensemble to survive, a number of instruments, musicians and songs are adapted. The instruments in the ensemble originally consisted by each one instrument: Pi Java, Ching and pair of Klongkak but only play one separated drum by one drummer. The playing of accompanied boxing songs, even maintaining the origin tradition include playing Sarama accompanied Wai Kru in the round 1, Khak Jowsen in round 5, Cherd within one minute before the time over, but play the independence songs with round 2 to round 5 based on the intelligence of the musicians in adapting the popular song to please the audience. The music perform will be stopped if the boxer could not continue the fighting in any round.

KEYWORDS: Pi Java Klongkak Ensemble / Boxing / Chonburi

*นิสิตระดับมหาบัณฑิต สาขาวิชาดุริยางค์ไทย ภาควิชาดุริยางคศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, young.green_46@hotmail.com

**รองศาสตราจารย์ ดร., สาขาวิชาดุริยางคศิลป์ไทย ภาควิชาดุริยางคศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, patarawdee@gmail.com

บทนำ

ศิลปะมวยไทย เป็นศิลปะการต่อสู้ป้องกันตัวที่สามารถนำไปใช้ได้ในเชิงกีฬา และการต่อสู้ ศิลปะประเภทนี้มีมาแต่โบราณกาล บรรพบุรุษของชาติไทยได้ฝึกฝน อบรมสั่งสอนกุลบุตรไว้เพื่อป้องกันตัวและประเทศชาติ บรรดาชายฉกรรจ์ของไทยได้รับการฝึกฝนวิชามวยไทยแทบทุกคน เพราะการใช้อาวุธรบในสมัยโบราณ เช่น กระบี่ กระบอง พลอง ดาบ ง้าว ทวน ฯลฯ ถ้ามีความรู้วิชามวยไทยประกอบด้วยแล้วจะทำให้เกิดประโยชน์มากที่สุด แต่เดิมมาศิลปะมวยไทยที่มีชั้นเชิงสูง มักจะฝึกสอนกันในบรรดาเจ้านายชั้นผู้ใหญ่ หรือเฉพาะพระมหากษัตริย์ และขุนนางฝ่ายทหารเท่านั้น ต่อมาจึงได้แพร่หลายไปถึงสามัญชนซึ่งได้รับการถ่ายทอดวิทยาการจากบรรดาครูมวยจึงได้แพร่หลายและคงอยู่ตราบเท่าทุกวันนี้ (เฉลิม อุ่นทอง, 2549 : 30)

ศิลปะมวยไทย เป็นศิลปะการต่อสู้ป้องกันตัวที่สามารถนำไปใช้ได้ในเชิงกีฬา ศิลปะประเภทนี้มีมาแต่โบราณกาล มวยไทยนอกจากจะเป็นกีฬาประจำชาติซึ่งมีพื้นฐานมาจากการทำศึกสงครามเพื่อป้องกันบ้านเมืองแล้ว ยังถือเป็นมหรสพเพื่อความบันเทิงในยามบ้านเมืองสงบอีกประการหนึ่ง ดังปรากฏในกฎหมายตราสามดวง ในพระอัยการเบ็ดเตล็ด มาตราที่ 117 ได้กล่าวถึงความเป็นมหรสพของกีฬามวยไทยไว้ดังนี้ว่า

> มาตราหนึ่งชนทั้งสองมีเอกฉันท์มาดีมวยด้วยกันก็ดี แลปล้ำกันก็ดี และผู้หนึ่งต้องเจ็บปวดก็ดี ข้นหัก ถึงแก่มรณภาพก็ดี ท่านว่าหาโทษมิได้ อนึ่งผู้ยุยงตกรางวัลก็ดีให้ปล้ำกันนั้น ผู้ยุหาโทษมิได้ เพราะเหตุยุนั้นจะได้มีเจตนาที่จะใครให้สิ้นชีวิตก็หาไม่ แต่ใคร่จะดูเล่นเป็นผาสุกภาพ เป็นกรรมแก่ผู้มรณภาพเองแล
>
> (สมพงษ์ แจ้งเร็ว, 2513: 51 อ้างอิงใน ศุภกิจ จารุจรณ, 2539: 1)

สิ่งหนึ่งที่ขาดไม่ได้สำหรับมวยไทย ไม่ว่าจะเป็นมวยคาดเชือก มวยไทยสมัครเล่น หรือมวยไทยอาชีพ คือ วงปี่ชวากลองแขกที่บรรเลงเพื่อสร้างความฮึกเหิมให้กับนักมวย และสร้างความเร้าใจให้กับผู้ชมในสนาม ดังนั้นดนตรีจึงเข้ามามีส่วนร่วมในกีฬามวยไทยและอาวุธโบราณ ทั้งในฐานะเครื่องประโคมประกอบพิธีกรรม และในฐานะเครื่องมหรสพเพื่อเสริมความครึกครื้น

สันนิษฐานกันว่า กระบี่กระบองหรือมวยไทยก็ดี เดิมคงไม่มีดนตรีประกอบ น่าจะนำมาผสมผสานภายหลังเป็นแน่ เพราะดนตรีไทยชนิดนี้ไม่ใช่ของไทย ซึ่งก็บอกอยู่ว่า ปี่ชวา กลองแขก ปี่กลองนี้พวกแขกใช้ประกอบการเล่นต่างๆ เช่น กริช หอกซัด และมวยไทยนำมาใช้บ้าง โดยเติมเอาฉิ่งประกอบด้วย และทำเพลงให้เหมาะสมต่อการแสดงของแต่ละอาวุธ (ฟอง เกิดแก้ว, 2527: ม.ป.ป.)

วงปี่ชวากลองแขกประกอบการชกมวยมีเครื่องดนตรีประกอบการบรรเลงด้วยกัน 4 ชิ้นคือ ปี่ชวา ฉิ่ง และกลองแขก 1 คู่

จังหวัดชลบุรี มีสนามมวยอยู่หลายที่หลายแห่งด้วยกันที่มีการบรรเลงวงปี่ชวากลองแขกประกอบการชกมวย อาทิ สนามมวยนาเกลือ สนามมวยชื้น แก่นประทีป พัทยากลาง สนามมวยเล้งกี่ พัทยาใต้ สนามมวยเทพประสิทธิ์ พัทยาใต้ สนามมวยหาดผาแดงศรีราชา สนามมวยหน้าเมืองจำลอง พัทยาเหนือ และเวทีชั่วคราวตามลานวัดต่าง ๆ ที่จัดในงานเทศกาล หรืองานประจำปี

การบรรเลงปี่ชวากลองแขกประกอบการชกมวย ที่เวทีมวยในจังหวัดชลบุรี ส่วนใหญ่จะขึ้นอยู่กับการจ้างหาของผู้จัดการมวยหรือที่เรียกกันว่า โปรโมเตอร์มวย สนามมวยชั่วคราวส่วนใหญ่มีวงเจริญศิลป์

รับบรรเลงเป็นประจำ ส่วนสนามมวยมาตรฐานในจังหวัดชลบุรีที่ยังคงมีการชกมวยและมีการบรรเลงวงปี่ชวากลองแขกประกอบการชกมวยมีอยู่ 2 สนามคือสนามมวยเทพประสิทธิ์ พัทยาใต้และสนามมวยหน้าเมืองจำลอง พัทยาเหนือ โดยมีวงปี่ชวากลองแขกของคณะจรัญศิลป์ บรรเลงเป็นประจำทั้ง 2 สนามมวย

ผู้วิจัยสนใจศึกษาวงปี่ชวากลองแขกประกอบการชกมวยในจังหวัดชลบุรี โดยศึกษาทางด้านประวัติความเป็นมา พัฒนาการ รูปแบบการบรรเลง บทเพลงที่ใช้และองค์ประกอบต่าง ๆ ของวงปี่ชวากลองแขกประกอบการชกมวย ในจังหวัดชลบุรี อีกทั้งการปรับตัวของวงปี่ชวากลองแขกในจังหวัดชลบุรีเพื่อความอยู่รอดในสังคมปัจจุบันอีกด้วย

วัตถุประสงค์การวิจัย

1. เพื่อศึกษาประวัติและพัฒนาการวงปี่ชวากลองแขกในจังหวัดชลบุรี
2. เพื่อศึกษาลักษณะของวงปี่ชวากลองแขกประกอบการชกมวยในจังหวัดชลบุรี
3. เพื่อศึกษาลักษณะการปรับตัวของวงปี่ชวากลองแขกเพื่อความอยู่รอด

วิธีดำเนินการวิจัย

ผู้วิจัยดำเนินการการวิจัยโดยใช้วิธีระเบียบวิจัยเชิงคุณภาพ โดยการรวบรวมข้อมูลจากเอกสารสิ่งพิมพ์งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง และจากการสัมภาษณ์บุคคลข้อมูล

ขั้นที่ 1 ขั้นรวบรวมข้อมูล

1.1 รวบรวมข้อมูลด้านเอกสารสิ่งพิมพ์ จากแหล่งการเรียนรู้ประกอบด้วย

1.1.1 หอสมุดแห่งชาติ

1.1.2 ศูนย์วิทยทรัพยากร จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

1.1.3 สำนักหอสมุดมหาวิทยาลัยบูรพา

1.1.4 ห้องสมุดคณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

1.1.5 ห้องสมุดโรงเรียนสิงห์สมุทร

1.2 สัมภาษณ์เจ้าของคณะวงปี่ชวากลองแขกและนักดนตรีที่บรรเลงวงปี่ชวากลองแขกประกอบการชกมวยในจังหวัดชลบุรี

1.2.1 นายจรัล พลายหวัง

1.2.2 นายสว่าง รักษาทรัพย์

1.2.3 นายทวีพร มโหธร

1.2.4 นายวิเชียร เอมเปีย

1.2.5 นายบุญรวม กำปั่นทอง

ขั้นที่ 2 ศึกษาพัฒนาการของวงปี่ชวากลองแขกในจังหวัดชลบุรี

ขั้นที่ 3 ศึกษาลักษณะของวงปี่ชวากลองแขกในจังหวัดชลบุรี

ขั้นที่ 4 สรุปผลการวิจัย

ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ

1. ทราบประวัติความเป็นมาและพัฒนาการของวงปี่ชวากลองแขกประกอบการชกมวยในจังหวัดชลบุรี

2. ทราบลักษณะและรูปแบบของวงปี่ชวากลองแขกประกอบการชกมวยในจังหวัดชลบุรี

3. ทราบการปรับตัวของวงปี่ชวากลองแขกประกอบการชกมวยในจังหวัดชลบุรี เพื่อความอยู่รอดในสังคม

ขอบเขตการวิจัย

ผู้วิจัยเลือกศึกษาวิจัยวงปี่ชวากลองแขกประกอบการชกมวยในจังหวัดชลบุรี ที่สนามมวยแฟร์เท็กซ์ เทพประสิทธิ์ พัทยาและสนามมวยหน้าเมืองจำลอง พัทยาเหนือ (Pattaya Boxing World) ถึงปี พ.ศ. 2557 เนื่องจากในปี พ.ศ. 2558 มีสนามมวยมาตรฐานเกิดขึ้นใหม่คือ สนามมวย แม็กซ์ มวยไทย (MAX Muay Thai) ซึ่งมีบริบทที่แตกต่างกันออกไป

ผลการวิจัย

จากการดำเนินการวิจัยเรื่องวงปี่ชวากลองแขกประกอบการชกมวยในจังหวัดชลบุรี ผู้วิจัยสามารถสรุปผลการวิจัยดังนี้

ในจังหวัดชลบุรี การแข่งขันชกมวยประเภทมวยไทยส่วนมากนิยมให้มีการบรรเลงวงปี่ชวากลองแขกประกอบการชกมวย เพื่อสร้างความสนุกสนาน ความฮึกเหิมให้กับนักมวยและคนดูในสนาม นักดนตรีที่รับบรรเลงวงปี่ชวากลองแขกประกอบการชกมวยในสนามมวยชั่วคราวจังหวัดชลบุรี ส่วนใหญ่เป็นนักดนตรีที่อยู่ในวงปี่พาทย์สามารถเป่าปี่ได้ หรือเป็นนักดนตรีอิสระที่มีความชื่นชอบและฝึกหัดทางด้านดนตรีจนมีความชำนาญ นักดนตรีที่รับบรรเลงวงปี่ชวากลองแขกประกอบการชกมวยในจังหวัดชลบุรีได้รับการฝึกหัดดนตรีมาจากครอบครัวและจากการเรียนรู้ด้วยตนเอง บางคนเริ่มฝึกหัดจากการการเล่นเครื่องดนตรีสากลประเภทเครื่องเป่า จากนั้นจึงมาฝึกเครื่องดนตรีไทย ผู้ที่เป่าปี่ชวากลองแขกประกอบการชกมวยในจังหวัดชลบุรีส่วนใหญ่เป็นนักดนตรีที่อยู่วงปี่พาทย์ รับบรรเลงปี่พาทย์ตามงานต่างๆ แต่ด้วยมีความรู้ความสามารถในการเป่าปี่จึงรับบรรเลงปี่ชวากลองแขกประกอบการชกมวยตามสนามมวยต่างๆ ในจังหวัดชลบุรี คนเป่าปี่ชวากลองแขกประกอบการชกมวย ในจังหวัดชลบุรี คนแรกคือนายสงวน บุตรตาวงศ์ คนที่ 2 นายสมอ ปี่พาทย์ปัจจุบันทั้งสองท่านเสียชีวิตแล้วคนที่ 3 ที่บรรเลงวงปี่ชวากลองแขกประกอบการชกมวยในจังหวัดชลบุรี คือนายวิเชียร เอมเปีย ซึ่งเป็นนักดนตรีอาชีพ รับทำปี่พาทย์ไทย ปี่พาทย์มอญ จบการศึกษาระดับปริญญาตรีครุศาสตรบัณฑิต (เดิม วิทยาลัยครูแปดริ้ว) มหาวิทยาลัยราชภัฏราชนครินทร์ ปัจจุบันเป็นวิทยากรทางด้านดนตรีไทยให้กับวิทยาลัยเทคโนโลยีภาคตะวันออก เริ่มฝึกหัดดนตรีจากผู้ใหญ่ที่อยู่ใกล้บ้านตั้งแต่อายุ 7 ขวบ

หลังจากนั้นเริ่มเรียนวิชาการเป่าปี่จากครูป้อม ซึ่งเป็นผู้ที่มีความรู้ทางด้านการบรรเลงประกอบกระบี่กระบอง เมื่ออายุได้ประมาณ 15 - 16 ปี ได้รับจ้างเป่าปี่ชวาประกอบการชกมวย โดยเริ่มที่สนามมวยศูนย์การค้าการุณนิเวศ หนองมน เป็นเวทีแรก เมื่อเข้าประจำการที่ศูนย์ฝึกทหารใหม่ ฐานทัพเรือสัตหีบจังหวัดชลบุรี นายวิเชียร เอมเปีย ได้เข้าร่วมบรรเลงวงปี่ชวากลองแขกประกอบการชกมวยกับนายทหารที่รับหน้าที่บรรเลงในขณะนั้นที่วัดสัตหีบ เมื่อปลดประจำการได้เข้ารับบรรจุเป็นข้าราชการครู

ภาพที่ 1 นายวิเชียร เอมเปีย

นายทวีพร มโหธร ฝึกหัดดนตรีจากที่บ้านซึ่งที่วงปี่พาทย์ชื่อวงมโหธรศิลป์ โดยเริ่มฝึกจากเครื่องประกอบจังหวะและพัฒนาขึ้นไปฝึกตีระนาด ฆ้องวง จนชำนาญ ได้เริ่มเรียนเป่าปี่ โดยฝึกหัดเป่าปี่จากนายวิเชียร เอมเปีย เมื่อเข้าเรียนระดับ มัธยมศึกษาปีที่ 1 จากนั้นเริ่มรับงานเป่าปี่ชวาประกอบการชกมวยตั้งแต่อายุ 15 – 16 ปี จนกระทั่งปัจจุบัน นายทวีพร มโหธร ไม่ได้บรรเลงวงปี่ชวากลองแขกประกอบการชกมวยเป็นประจำที่ใดที่หนึ่ง แต่ขึ้นอยู่กับการติดต่อของผู้จัดการมวยให้ไปบรรเลง

ภาพที่ 2 นายทวีพร มโหธร

นายสว่าง รักษาทรัพย์ ได้รับการฝึกหัดดนตรีมาจากที่บ้าน และเริ่มรับการบรรเลงวงปี่ชวากลองแขกประกอบการชกมวยในจังหวัดชลบุรีในระยะหนึ่ง จนกระทั่งมีการเปลี่ยนแปลงเรื่องการจัดตั้งสนามมวย นายสว่าง รักษาทรัพย์ จึงหยุดรับงานบรรเลงวงปี่ชวากลองแขกประกอบการชกมวยในจังหวัดชลบุรีไป เนื่องจากมีวงปี่พาทย์ที่ต้องดูแล

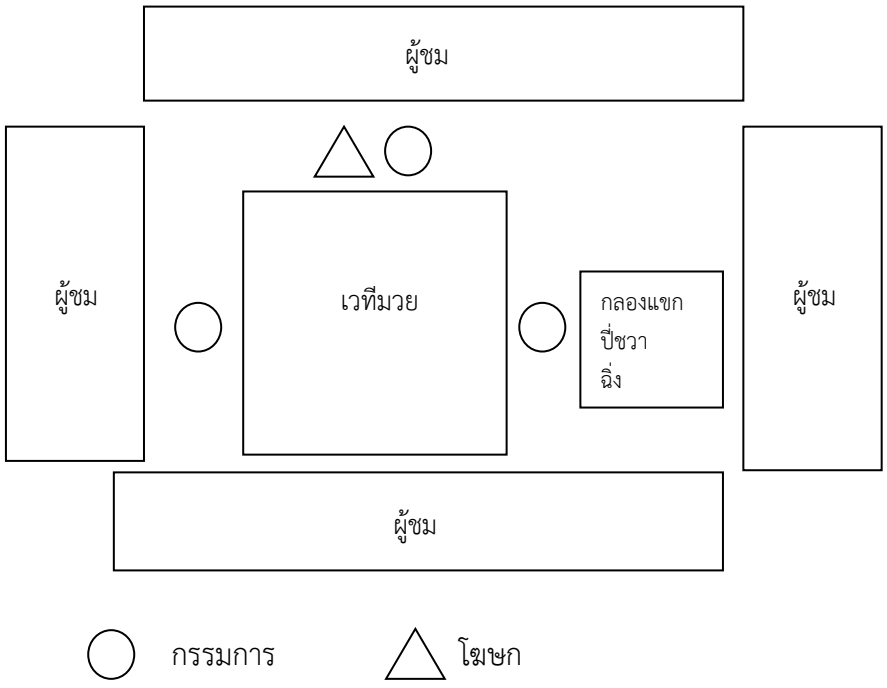
ภาพที่ 3 นายสว่าง รักษาทรัพย์

นักดนตรีที่บรรเลงวงปี่ชวากลองแขกประกอบการชกมวยในจังหวัดชลบุรีเป็นนักดนตรีที่อยู่ในวงปี่พาทย์ มาร่วมบรรเลงเป็นวงปี่ชวากลองแขกประกอบการชกมวยตามความถนัดในเครื่องดนตรี และรับบรรเลงในสนามมวยชั่วคราวและสนามมวยมาตรฐาน วงปี่พาทย์ที่รับบรรเลงวงปี่ชวากลองแขกในสนามมวยชั่วคราว คือวงเจริญศิลป์

วงเจริญศิลป์มีคนปี่ คือนายบุญมาก กำปั่นทอง แต่ด้วยคนที่สามารถเป่าปี่ได้ในจังหวัดชลบุรีมีน้อย จึงมีการยืมตัวนักดนตรี ทำให้นายบุญมากกำปั่นทอง ต้องไปช่วยบรรเลงให้กับวงอื่น แต่เมื่อมีงานที่เกี่ยวกับการบรรเลงวงปี่ชวากลองแขกประกอบการชกมวย นายบุญมาก กำปั่นทอง จะเป็นผู้รับงานและไปบรรเลงวงปี่ชวากลองแขกประกอบการชกมวยในจังหวัดชลบุรีโดยมีลูกหลานภายในวงไปช่วยตีกลองตีฉิ่งตามเวทีมวยชั่วคราว ลักษณะของเวทีมวยชั่วคราวในจังหวัดชลบุรี การจัดตั้งเวทีมวยชั่วคราว จัดขึ้นตามสถานที่ต่างๆ ไม่ว่าจะเป็นงานประจำปี งานเทศกาล งานแสดงสินค้า ตลาดนัด หรือตามโอกาสพิเศษ การตั้งเวทีมวยจะเลือกสถานที่ที่มีบริเวณเป็นลานกว้าง ลักษณะของเวทีสามารถถอดเก็บได้ ไม่มีหลังคาคลุมก่อนการตั้งเวทีมวยชั่วคราว เพื่อทำการแข่งขันชกมวยไทยตามบริเวณสถานที่ต่างๆ นั้น ต้องได้รับอนุญาตจากสมาคมการกีฬาแห่งประเทศไทยก่อนที่จะทำการแข่งขัน เพราะการชกมวยไทยมักมีเรื่องการพนันเข้ามาเกี่ยวข้อง การแข่งขันการชกมวยผู้จัดการนักมวยเป็นผู้ติดต่อดำเนินการจัดหานักมวยมาแข่งขันรวมถึงวงปี่ชวากลองแขกประกอบการชกมวยด้วย

ภาพที่ 4 เวทีมวยชั่วคราว งานลอยกระทง อำเภอสัตหีบ จังหวัดชลบุรี 2558

วงปี่ชวากลองแขกประกอบการชกมวย ในเวทีมวยชั่วคราวมักตั้งอยู่ข้างเวทีมวย เพื่อสะดวกต่อการมองเห็นการชกมวยของนักมวย โดยคนตีกลองแขกนั่งทางด้านซ้ายมือของกรรมการตัดสิน คนเป่าปี่ชวานั่งอยู่มุมขอบเวทีทางด้านขวามือของกรรมการตัดสินอีกท่านหนึ่ง คนตีฉิ่งนั่งตรงกลางระหว่างคนตีกลองแขกและคนเป่าปี่ชวา ส่วนผู้ชมนั่งรายล้อมทั้งสี่ด้านของเวทีมวย



แผนผังที่ 1 แผนผังที่นั่งของวงปี่ชวากลองแขกประกอบการชกมวยภายในเวทีมวยชั่วคราว จังหวัดชลบุรี

ภาพที่ 5 การนั่งบรรเลงของวงปี่ชวากลองแขกประกอบการชกมวย สนามมวยชั่วคราว

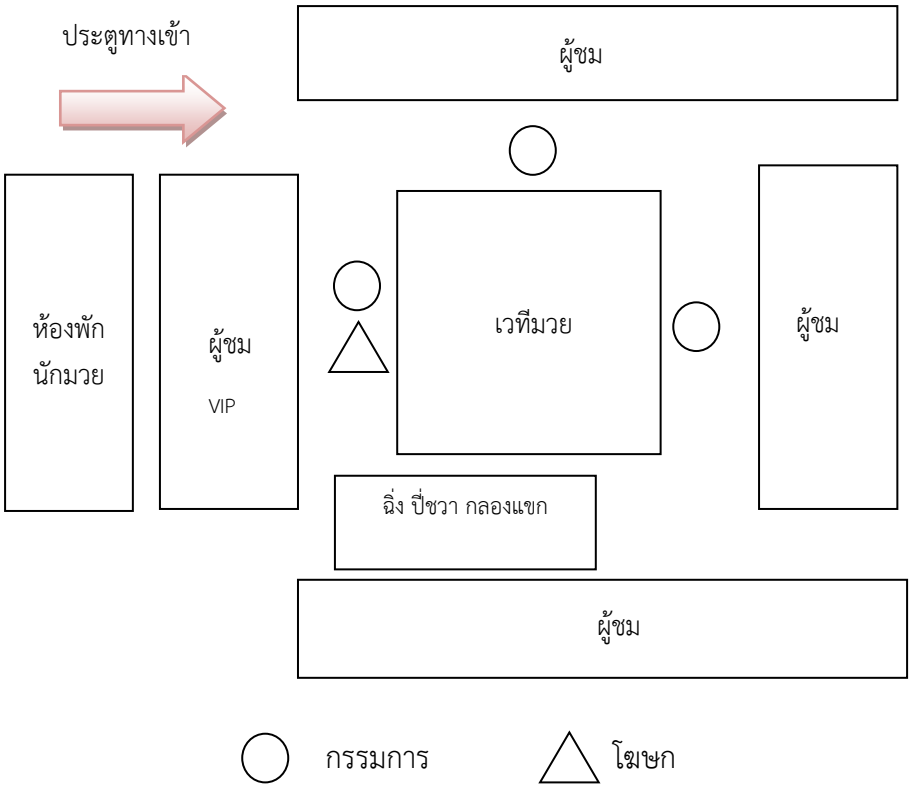
เมื่อกีฬามวยไทยได้รับความนิยมประกอบกับธุรกิจทางการท่องเที่ยวเข้ามามีบทบาทกับกีฬามวยไทย มวยไทยเป็นที่รู้จักของนักท่องเที่ยวทั้งชาวไทยและชาวต่างชาติ การชกมวยไทย จึงพัฒนาในเชิงธุรกิจและสร้างสนามมวยที่มีมาตรฐาน คือ มีหลังคาคลุมครอบมีที่นั่งที่สามารถจุคนดูได้เป็นจำนวนมาก ปัจจุบันสนามมวยที่ได้ระดับมาตรฐานในจังหวัดชลบุรีมีด้วยกัน 2 สนาม คือสนามมวยแฟร์เท็กซ์ เทพประสิทธิ์ พัทยาตั้งอยู่สนามมวยหน้าเมืองจำลอง พัทยาเหนือ โดยสนามมวยทั้ง 2 สนามนี้ตั้งอยู่ในเขตเมืองพัทยา จังหวัดชลบุรี

วงปี่ชวากลองแขกประกอบการชกมวยที่บรรเลงประจำทั้งสองสนามคือ วงจรัญศิลป์ เพราะเมื่อมีการจัดตั้งสนามมวยแบบมาตรฐานขึ้น จึงจัดให้การแข่งขันการชกมวยขึ้นเป็นประจำ วงปี่ชวากลองแขกประกอบการชกมวยในจังหวัดชลบุรี จึงต้องมีการบรรเลงประกอบการชกมวยเป็นประจำทุกวันเช่นกัน สมาชิกในวงจรัญศิลป์ ประกอบด้วย นายจรัล พลายหวัง เจ้าของคณะ นายธานินทร์ พลายหวัง นางสาวกอบการ พลายหวังและ นายสุธี พลายหวัง

นายจรัล พลายหวัง ฝึกหัดดนตรีมาจากบิดา จากการเริ่มฝึกหัดเครื่องดนตรีสากลคือคาริเนต แต่ด้วยความสนใจและรักในเสียงดนตรี จึงได้ฝึกหัดเครื่องดนตรีชนิดอื่นเพิ่มเติม ต่อมานายจรัล พลายหวัง จึงได้ฝึกหัดการเป่าปี่ชวาประกอบการชกมวยจากการฟังเทปและจากการสอบถามผู้รู้บ้าง ด้วยความมานะพยายามประกอบกับมีพื้นฐานทางด้านดนตรีอยู่แล้ว ทำให้นายจรัล พลายหวัง สามารถเป่าปี่ชวากลองแขกประกอบการชกมวยได้ ปัจจุบัน นายจรัล พลายหวัง ได้ถ่ายทอดการเป่าปี่ชวาประกอบการชกมวยให้กับลูกชาย 2 คน นายธานินทร์ พลายหวังและ นายสุธี พลายหวัง

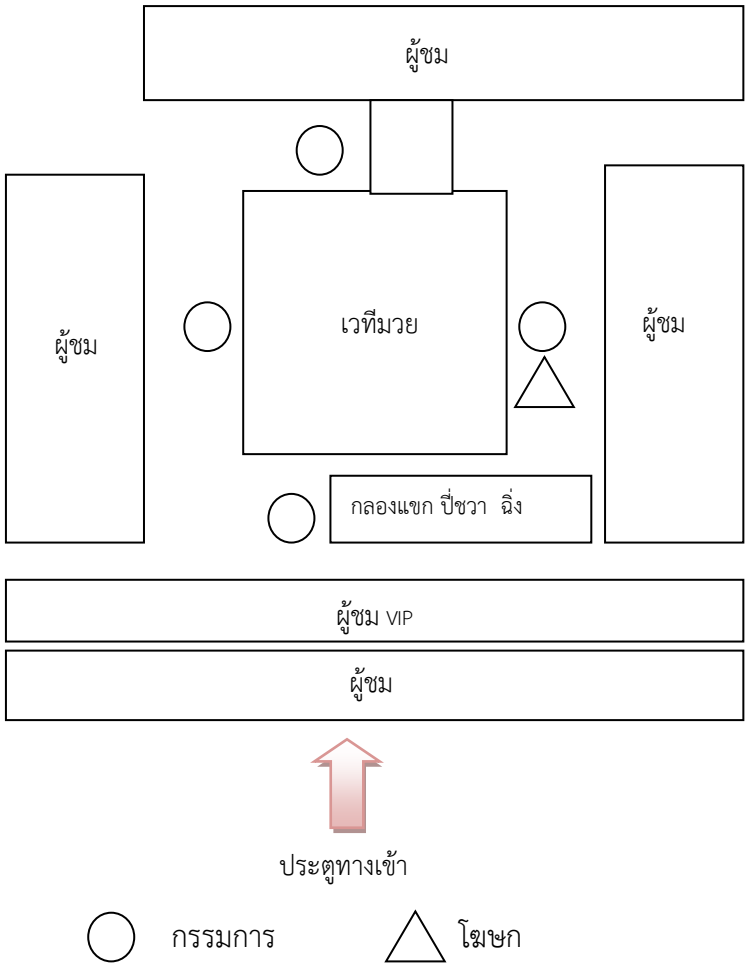
สำหรับลักษณะการนั่งของวงจรัญศิลป์ในการบรรเลงประกอบการชกมวย ทั้งสนามมวยแฟร์เท็กซ์ เทพประสิทธิ์ พัทยา และสนามมวยหน้าเมืองจำลอง พัทยาเหนือ นักดนตรีมักนั่งบรรเลงด้านข้างหรือตรงขอบเวทีมวยนายจรัล พลายหวัง เล่าว่า

> ส่วนใหญ่ก็จะนั่งอยู่ข้างเวทีมวย จะได้มองเห็นนักมวยได้ถนัด อีกอย่างจะได้ผ่อนแรงในการเป่าปี่ด้วย ยิ่งบางครั้งถ้าไมค์ไม่ดัง แถมเสียงเชียร์มวยดังกว่าเราอีก ทีนี้ก็ต้องเป่าให้ดังขึ้น เดี๋ยวนักมวยไม่ได้ยินเสียงปี่เสียงกลอง ยิ่งต้องเล่นทั้งคืน 12 คู่ ก็หมดแรงก่อนพอดี แล้วนั่งข้างเวทีบางครั้งก็อันตรายเหมือนกัน ต่อยๆกันอยู่ ล่วงตกลงมาตรงที่เรานั่งก็มี เราก็คว้าปี่คว้ากลองหลบกัน
>
> (จรัล พลายหวัง, สัมภาษณ์ 5 กุมภาพันธ์ 2558)



แผนผังที่ 1 แผนผังที่นั่งของวงปี่ชวากลองแขกที่สนามมวยแฟร์เท็กซ์ เทพประสิทธิ์ พัทยา

ภาพที่ 6 วงจรัญศิลป์ขณะบรรเลงวงปี่ชวากลองแขกประกอบการชกมวยในจังหวัดชลบุรี ที่สนามมวยแฟร์เท็กซ์ เทพประสิทธิ์ พัทยา



แผนผังที่ 2 แผนผังที่นั่งของวงปี่ชวากลองแขกประกอบการชกมวยในจังหวัดชลบุรี
สนามมวยหน้าเมืองจำลอง พัทยาเหนือ (Pattaya Boxing World)

ภาพที่ 7 วงจรัญศิลป์ขณะบรรเลงวงปี่ชวากลองแขกประกอบการชกมวยในจังหวัดชลบุรี

ในการบรรเลงวงปี่ชวากลองแขกประกอบการชกมวย ของวงจรัญศิลป์ ในทั้ง 2 สนามที่กล่าวมา นักดนตรีของวงปี่ชวากลองแขกประกอบการชกมวยมักนั่งบรรเลงอยู่ใกล้กับเวทีมวย โดยจะนั่งติดขอบเวทีข้าง

กรรมการตัดสิน เนื่องจากบางครั้งนักมวยไม่ได้ยินเสียงปี่ เสียงกลอง หากนั่งบรรเลงไกลก็จะทำให้นักดนตรีต้องเร่งเสียงให้ดังขึ้น ซึ่งอาจทำให้นักดนตรีรู้สึกเหนื่อยล้าและหมดแรงก่อนหมดเวลาการชกมวยในแต่ละยก วงปี่ชวากลองแขกประกอบการชกมวยในจังหวัดชลบุรีจึงมักนั่งอยู่ข้างเวทีมวยเพื่อให้นักมวยได้ยินเสียงปี่เสียงกลอง และตัวนักดนตรีก็สามารถมองเห็นนักมวยได้ชัดเจนขึ้น

การปรับตัวของวงปี่ชวากลองแขกเพื่อความอยู่รอด

วงปี่วากลองแขกประกอบการชกมวยในจังหวัดชลบุรี มีนักดนตรีบรรเลงวงปี่ชวากลองแขกประกอบการชกมวยด้วยกัน 4 คน คือ เป่าปี่ชวา 1 คน ตีฉิ่ง 1 คน ตีกลองแขก 2 คน แต่เดิมในการบรรเลงเพลงประกอบการชกมวยของนักดนตรีต้องบรรเลงเพลงสรรเสริญพระบารมีเป็นเพลงแรกก่อนทำการแข่งขันการชกมวย จากนั้นเมื่อเริ่มทำการขึ้นชกมวยบนเวที วงปี่ชวากลองแขกประกอบการชกมวยในจังหวัดชลบุรีไม่ว่าจะเป็นวงที่บรรเลงประจำที่สนามมวยมาตรฐานหรือที่เวทีมวยชั่วคราวรูปแบบการบรรเลงเพลงยึดตามหลักการบรรเลงแบบโบราณที่มีมา กล่าวคือ ช่วงแรกบรรเลงสรหม่าประกอบการไหว้ครู ช่วงที่ 2 ยกที่ 1 บรรเลงเพลงแขกเจ้าเซ็น ส่วนยกที่ 2 ถึงยกที่ 5 ขึ้นอยู่กับนักดนตรีในการบรรเลงเพลงอาจนำเพลงไทยสำเนียงแขก หรือหางเพลงต่าง ๆ มาบรรเลงหรือเพลงไทยประเภทเพลง 2 ชั้น เพลงชั้นเดียวมาบรรเลงก็ได้ ช่วงที่ 3 ถ้าในการแข่งขันการชกมวยมาถึงยกที่ 5 ก่อนหมดเวลา 1 นาทีสุดท้ายวงปี่ชวากลองแขกประกอบการชกมวยต้องออกเชิดเพื่อเป็นการบอกถึงเวลาให้นักมวยทราบ แต่ถ้านักมวยน็อคก่อนถึงยกที่ 5 วงปี่ชวากลองแขกประกอบการชกมวยไม่ต้องบรรเลงเชิด

ในปัจจุบัน บทเพลงที่วงปี่ชวากลองแขกประกอบการชกมวยในจังหวัดชลบุรีใช้บรรเลงประกอบการชกมวยในแต่ละคู่แต่ละยกนั้น ขึ้นอยู่กับคนเป่าปี่ชวาจะบรรเลงเพลงอะไร อาจนำเพลงนิยมในปัจจุบันหรือเพลงลูกทุ่งที่มีทำนองสนุกสนานมาบรรเลงก็ได้ แต่ยังคงเริ่มต้นด้วยเพลงสรหม่า ต่อด้วยเพลงแขกเจ้าเซ็น และบรรเลงเชิด ในช่วง 1 นาทีสุดท้ายก่อนหมดยกที่ 5 นอกนั้นขึ้นอยู่กับคนเป่าปี่ในวงปี่ชวากลองแขกประกอบการชกมวย หากเพลงที่นำมาบรรเลงมีความยาวเกินเวลาในการชกของนักมวย นักดนตรีต้องตัดทอนหรือนำเฉพาะท่อนเพลงที่คุ้นหูคนฟัง มาบรรเลงเพื่อให้พอดีกับเวลา ทำนองเพลงบางเพลงที่นำมาบรรเลงอาจเป็นเพลงที่ถ่ายทอดแบบจดจำกันมาจากรุ่นสู่รุ่นและบางเพลงก็ไม่สามารถทราบชื่อเพลง หากเป็นเพลงสมัยนิยมก็นำทำนองที่คุ้นหูคนฟังมาบรรเลงเพื่อสร้างความสนุกสนาน ความเร้าใจ บางครั้งนักดนตรีอาจนำเพลงที่เป่าไปแล้วกลับมาเป่าอีกครั้งหนึ่งก็ได้ เนื่องจากในขณะนั้นผู้คนกำลังส่งเสียงเชียร์การชกมวยกันอย่างสนุกสนาน นักดนตรีจึงต้องหาเพลงเพื่อมาบรรเลงให้เข้ากับบรรยากาศให้มีความสนุกสนานยิ่งขึ้น ใส่จังหวะกลองให้เร้าใจ อย่างเช่นในยกที่ 3 ที่นักดนตรีนำมาบรรเลงซึ่งบางครั้งก็ไม่สามารถบอกชื่อเพลงได้ เพราะเมื่อนักดนตรีคิดทำนองเพลงอะไรได้จึงนำมาบรรเลง แต่ต้องบรรเลงให้พอดีกับเวลาในการชกมวยในแต่ละยก ซึ่งบางครั้งนักดนตรีก็นำบทเพลงที่บรรเลงไปแล้วมาบรรเลงซ้ำใหม่

ยกที่ 3

ไม่ทราบชื่อ

- - - ซ	- ซ - ซ	- ล ด ซ	- ล ด ซ	- - - ซ	- ซ - ซ	- ล ด ซ	- ล ด ซ
- - ซ ฟ	ม ร ด ร	- - ซ ฟ	ม ร ด ร	- - ซ ฟ	ม ร ด ร	- ล ด ซ	- ล ด ซ
- - - ซ	- ล - ด	- - ซ ม	- ร ด ร	- - - ซ	- ล - ด	- - ซ ม	- ร ม ด
- - - ซ	- ล - ด	- - ซ ม	- ร ด ร	- - - ซ	- ล - ด	- - ซ ม	- ร ม ด

นอกจากนี้มีการลดจำนวนนักดนตรีและเครื่องดนตรีลงเพื่อให้เพียงพอและเหมาะสมกับค่าแรงที่ได้รับ โดยลดจำนวนคนตีกลองแขกลงจาก 2 คน เหลือคนตีกลองแขกเพียง 1 คนและใช้กลองแขกตัวเมีย 1 ลูก เนื่องจากบางครั้งในการเป่าปี่มวยได้ค่าตอบแทนเพียง 2,500 – 3,000 บาท ต่อ 1 คืน ซึ่งค่าแรงที่ได้รับไม่เพียงพอต่อค่าตัวและค่าใช้จ่ายของนักดนตรี ส่วนการบรรเลงเพลงประกอบการชกมวยวงปี่ชวากลองแขกประกอบการชกมวยในจังหวัดชลบุรีนั้น ยังคงยึดตามรูปแบบที่มีมาแต่โบราณคือ ช่วงแรกประกอบการไหว้ครูใช้เพลงสรหม่า ช่วงที่ 2 ประกอบการต่อสู้ ในยกที่ 1 ใช้เพลงแขกเจ้าเซ็น ส่วนยกที่ 2 ถึงยกที่ 5 บทเพลงที่ใช้บรรเลงประกอบการชกมวยขึ้นอยู่กับปฏิภาณไหวพริบของคนเป่าปี่ชวา อาจนำเพลงไทยประเภทเพลง 2 ชั้น หรือเพลงตามสมัยนิยม มาบรรเลงให้พอดีกับเวลาในการชกมวย เพื่อสร้างความฮึกเหิมความเร้าใจและความสนุกสนานให้กับนักมวยและคนชมและช่วงที่ 3 ก่อนหมดเวลาในยกที่ 5 บรรเลงเชิด ช่วง 1 นาทีสุดท้ายก่อนหมดเวลา เนื่องจากในแต่ละคืนการแข่งขันการชกมวยจะชกยกละ 3 นาที พัก 2 นาทีและทำการการแข่งขันการชกมวยถึง 12 คู่ต่อคืน ดังนั้นนักดนตรีจึงต้องบรรเลงวงปี่ชวากลองแขกประกอบการชกมวยจนครบทั้ง 12 คู่ ๆ ละ 5 ยกต่อคืน บางครั้งก็ทำให้เกิดความเหนื่อยล้า เมื่อนักดนตรีคิดทำนองเพลงอะไรได้ จึงมักจะนำบทเพลงนั้น ๆ มาบรรเลง เพื่อสร้างความสนุกสนาน ความเร้าใจ แต่การบรรเลงนั้นต้องบรรเลงให้พอดีกับเวลาในการชกมวย เพราะฉะนั้นบทเพลงหรือทำเพลงที่นำมาบรรเลง อาจเป็นเพลงตามสมัยนิยมหรือที่มีทำนองคุ้นหูคนฟังนำมาบรรเลงก็ได้

ผลสรุปการดำเนินการวิเคราะห์

ผู้วิจัยพบว่า วงปี่ชวากลองแขกประกอบการชกมวยในจังหวัดชลบุรีที่ทำการบรรเลงอยู่นั้น ผู้ที่เป่าปี่ชวากลองแขกประกอบการชกมวย ส่วนใหญ่เป็นนักดนตรีที่สามารถเป่าปี่อยู่ในวงปี่พาทย์และรับการบรรเลง วงปี่ชวากลองแขกประกอบการชกมวย รวมถึงคนปี่ที่ซึ่งส่วนใหญ่ฝึกหัดเรียนจากผู้รู้และเรียนรู้ด้วยตนเองสืบทอดความรู้ต่อกันมา และประสมวงโดยการรวมตัวของนักดนตรีจากวงต่าง ๆ วงปี่ชวากลองแขกที่

รับบรรเลงเป็นประจำในสนามมวยชั่วคราว คือวงเจริญศิลป์ ส่วนสนามมวยมาตรฐาน 2 แห่งคือสนามมวยแฟร์เท็กซ์ เทพประสิทธิ์ พัทยาใต้ และสนามมวยหน้าเมืองจำลอง พัทยาเหนือ มีวงจรัญศิลป์บรรเลงประจำ

ปัจจุบันวงปี่ชวากลองแขกประกอบการชกมวยในจังหวัดชลบุรีมีการปรับเปลี่ยนเพื่อความอยู่รอด จากจำนวนนักดนตรีที่เคยบรรเลงด้วยกัน 4 คน ก็มีการปรับลดผู้บรรเลงและจำนวนเครื่องดนตรีลง เหลือผู้บรรเลงเพียงแค่ 3 คน โดยปรับจำนวนผู้บรรเลงกลองแขกจาก 2 คน ลดเหลือ 1 คน และตีกลองแขกเพียง 1 ลูก เพื่อให้พอเหมาะกับรายได้ที่ได้รับ อีกทั้งบางวงต้องทำหน้าที่อื่นเพิ่มเติมเพื่อให้มีรายได้เข้ามา เช่น คนตีฉิ่งของวงจรัญศิลป์ทำหน้าที่จับเวลาและกดสัญญาณบอกเวลาให้กับนักมวย การบรรเลงบทเพลงประกอบการชกมวยก็เช่นกัน มีการปรับเปลี่ยนบทเพลงในการบรรเลง แต่ยังคงไว้ซึ่งรูปแบบตามแบบโบราณ คือ ช่วงที่ 1 บรรเลงเพลงสรหม่าประกอบการรำไหว้ครู ช่วงที่ 2 บรรเลงเพลงแขกเจ้าเซ็นในยกที่ 1 ส่วนยกที่ 2 ถึง ยกที่ 5 บทเพลงที่ใช้บรรเลงขึ้นอยู่กับคนเป่าปี่ชวาประกอบการชกมวย โดยอาจนำเพลงต่างๆ ที่คุ้นหูคนฟังมาบรรเลงอาจเป็นเพลงตามสมัยนิยม โดยนำมาบรรเลงให้พอดีกับเวลาในการชกมวย ดังนั้นนักดนตรีจึงต้องมีปฏิภาณไหวพริบในการบรรเลงวงปี่ชวากลองแขกประกอบการชกมวยเป็นอย่างมาก ช่วงที่ 3 เป็นช่วง 1 นาทีสุดท้ายก่อนหมดยกที่ 5 นักดนตรีบรรเลงเชิด เพื่อให้สัญญาณในการชกเพื่อทำคะแนนแก่นักมวย แต่ถ้านักมวยไม่สามารถชกต่อได้ก่อนหมดยกที่ 5 วงปี่ชวากลองแขกประกอบการชกมวยไม่ต้องบรรเลงเชิดให้หยุดบรรเลงเพียงเท่านั้น

ข้อเสนอแนะ

จากการศึกษาวิจัยวงปี่ชวากลองแขกประกอบการชกมวยในจังหวัดชลบุรี ทำให้ผู้วิจัยเห็นถึงสภาพการเปลี่ยนแปลงและการปรับตัวของวงปี่ชวากลองแขกประกอบการชกมวยในจังหวัดชลบุรีเพื่อความอยู่รอด จึงขอเสนอแนะให้ศึกษาวงปี่ชวากลองแขกประกอบการชกมวยในจังหวัดอื่น ๆ ทางภาคตะวันออก

รายการอ้างอิง

จรัล พลายหวัง. 2558. “สัมภาษณ์.” 5 กุมภาพันธ์.

ฟอง เกิดแก้ว. 2527. *กระบี่กระบองฉบับสมบูรณ์.* กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์โอเดียนสโตร์.

สมพงษ์ แจ้งเร็ว. 2513. *บัว วัดอิ่ม อดีตยอดนักมวยรัตนโกสินทร์ นักชก 5 แผ่นดินนามอุโฆษ.* ใน ศุภกิจ จารุจรณ. 2539. *ดนตรีสำหรับการต่อสู้ป้องกันตัว: มวยไทยและอาวุธโบราณ*. วิทยานิพนธ์มหาบัณฑิต (วัฒนธรรมศึกษา). บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยมหิดล.

วิเคราะห์เดี่ยวซอด้วงเพลงแขกมอญ สามชั้น ทางคุณครูหลวงไพเราะเสียงซอ (อุ่น ดูรยชีวิน) และคุณครูแสวง อภัยวงศ์

THE ANALYSIS OF KHEAK MON SAM CHAN IN SAW DOUNG SOLO KRU LAUNG PHAI RAO SIENG SAW (AUN DURAYACHIVIN) AND KRU SAWANG APAIWONG

ภาสกร สารรัตน์*
ขำคม พรประสิทธิ์**

บทคัดย่อ

งานวิจัยเรื่อง “วิเคราะห์เดี่ยวซอด้วงเพลงแขกมอญ สามชั้น ทางคุณครูหลวงไพเราะเสียงซอ (อุ่น ดูรยชีวิน) และคุณครูแสวง อภัยวงศ์” มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาบริบทและประวัติความเป็นมาของเดี่ยวซอด้วงเพลงแขกมอญ สามชั้น โครงสร้างทำนองหลัก วิเคราะห์การดำเนินทำนอง กลวิธีพิเศษต่าง ๆ ที่ปรากฏในเพลงเดี่ยวดังกล่าว ศึกษาทางคุณครูหลวงไพเราะเสียงซอ (อุ่น ดูรยชีวิน) และคุณครูแสวง อภัยวงศ์ โดยใช้ระเบียบวิธีวิจัยเชิงคุณภาพ ผลการวิจัยพบว่า ซอด้วงเป็นเครื่องสีของไทย มีบทบาทเป็นผู้นำในวงเครื่องสายไทยประเภทต่าง ๆ บทเพลงที่บรรเลงมีทั้งเพลงหมู่และเพลงเดี่ยว สำหรับเพลงเดี่ยวถือเป็นบทเพลงขั้นสูงของการบรรเลงดนตรีไทย เพลงแขกมอญ สามชั้น เป็นอีกบทเพลงหนึ่งที่มีความสำคัญโดยเฉพาะการนำมาทำเป็นทางเดี่ยวในเครื่องดนตรีประเภทต่าง ๆ รวมถึงซอด้วงด้วย การศึกษาเพลงแขกมอญ สามชั้น ในการเดี่ยวซอด้วงทางคุณครูหลวงไพเราะ (อุ่น ดูรยชีวิน) ซึ่งท่านเป็นศิลปินที่มีชื่อเสียงด้านเครื่องสีมาตั้งแต่สมัยรัชกาลที่ 6 มีบทบาทสำคัญด้านเครื่องสายไทยของกรมศิลปากรและวงการดนตรีไทยอย่างกว้างขวาง และทางคุณครูแสวง อภัยวงศ์ ซึ่งท่านเป็นนักดนตรีเครื่องสายไทยในยุคต่อมามีบทบาทในเรื่องของสำนวนเพลงที่มีความโลดโผน ลักษณะร่วมของทั้ง 2 ทางได้แก่ทั้ง 2 ทางจะเน้นการยึดทำนองเดี่ยวตามโครงสร้างทำนองหลักเป็นส่วนใหญ่ บางทำนองทั้ง 2 ทางใช้กลอนเพลงเดียวกัน ปรากฏการใช้กลอนแบบ “ย้ำเสียง” เหมือนกัน ถ้าเป็นทำนองหลักเดียวกัน ทั้ง 2 ทางจะเปลี่ยนแปลงทางเดี่ยวให้แตกต่างกัน กลวิธีพิเศษที่ร่วมกันได้แก่การเอื้อนทำนองและการสะเดาะคันชัก ลักษณะเฉพาะของแต่ละทางได้แก่ เรื่องการแปรทำนอง ทางคุณครูหลวงไพเราะเสียงซอ ให้มีความพิเศษเรื่องกลอนเพลงที่เรียบ ทางคุณครูแสวง แปรทำนองโลดโผน ใช้เสียงซ้ำกันยาวทั้งบรรทัดโน้ต เรื่องกลวิธีพิเศษ ทางครูหลวงไพเราะใช้กลวิธี “การตบสาย” จำนวนน้อย และไม่ปรากฏการรูดสายเมื่อจะทำการเปลี่ยนช่วงเสียง ทางคุณครูแสวง พบกลวิธีการสีซอแบบ “การตบสาย” เป็นจำนวนมาก ปรากฏการรูดสายเมื่อเปลี่ยนช่วงเสียง เรื่องโครงสร้างเพลงทางคุณครูหลวงไพเราะเสียงซอ ท่อน 2 ทั้งเที่ยวโอดและเที่ยวพัน บรรเลงครบทั้ง 6 จังหวะหน้าทับ ทางคุณครูแสวง อภัยวงศ์ ท่อน 2 เที่ยวโอดบรรเลง 3 จังหวะหน้าทับ แต่เที่ยวพันบรรเลง 6 จังหวะหน้าทับ

คำสำคัญ: เดี่ยวซอด้วง / เพลงแขกมอญ สามชั้น / หลวงไพเราะเสียงซอ (อุ่น ดูรยชีวิน) / แสวง อภัยวงศ์

*นิสิตระดับมหาบัณฑิต สาขาวิชาดุริยางค์ไทย ภาควิชาดุริยางคศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, toffeecu55@gmail.com
**รองศาสตราจารย์ ดร., สาขาวิชาดุริยางคศิลป์ไทย ภาควิชาดุริยางคศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, pkumkom@yahoo.com

Abstract

This research aimed to study contexts, history and melody structure of Kheak Mon Sam Chan in Saw Doung solo, to analyze the performing and special techniques used in the solo, and to study performing techniques of Kru Laung Phai Rao Sieng Saw (Aun Durayachivin) and Kru Sawang Apaiwong through the qualitative research methodology. The result of the study presented that Saw Doung is Thai stringed instrument used as the leading sound of Thai stringed band; it is used both in the group and the solo performance. The solo is known as the professional level of traditional Thai music performance. Kheak Mon Sam Chan is one of the famous songs that is performed in various instrument solos as well as in Saw Doung solo. The study also showed the comparison of the solo techniques between Kru Laung Phai Rao Sieng Saw (Aun Durayachivin) and Kru Sawang Apaiwong. Kru Laung Phai Rao Sieng Saw had been a famous Thai stringed musician since the reign of King Rama VI and he also played a very important role in the field of stringed instrument in the Fine Arts Department and traditional Thai music circle. Kru Sawang is a famous Thai stringed musician in the next era who is famous for stirring melody performing. The similarities of the two musicians' performing techniques were that both emphasized on the solo of the main melody structure strictly, and used the "repeated melody" technique in the same songs. Besides, when they performed the same main melody structure, they both changed the solos with different techniques such as drawing out the note and jerking the bow. The differences were melody changing technique, some special techniques, and song structure. Kru Laung Phai Rao Sieng Saw performed with smooth melody changing, but Kru Sawang showed stirring melody changing by using repeated note sound. The special techniques used by Kru Laung Phai Rao Sieng Saw were " slap-string" technique—used a few times, and the rub-string technique was not found in his performance; whereas, Kru Sawang frequently use the " slap-string" technique and used the rub-string technique when changing note ranges. About the song structure, Kru Laung Phai Rao Sieng Saw performed the song in part two—both Oad and Pun parts—with all six Na Tab beats; meanwhile, Kru Sawang performed the Oad part with three Na Tab beats but six Na Tab beats in Pun parts.

Keywords: Saw Doung solo/Kheak Mon Sam Chan/Laung Phai Rao Sieng Saw (Aun Durayachivin)/ Sawang Apaiwong.

บทนำ

เพลงเดี่ยวเป็นบทเพลงที่มีลักษณะพิเศษเฉพาะ เป็นบทเพลงที่ประพันธ์ขึ้นเพื่อแสดงถึงความรู้ความสามารถของผู้ประพันธ์และผู้บรรเลง เพลงเดี่ยวเป็นบทเพลงที่ผู้ประพันธ์และผู้บรรเลงนั้นต้องอาศัยสติปัญญาและความสามารถอย่างเต็มกำลังในการคิดค้นประดิษฐ์ขึ้น หรือในการถ่ายทอด เพลงเดี่ยวนั้นมักจะประพันธ์ขึ้นจากบทเพลงที่มีคุณลักษณะพิเศษอยู่ในตัว เช่น เป็นบทเพลงที่มีเสียงครบทั้ง 7 เสียง เป็นบทเพลงที่มีลักษณะทำนองที่มีความเฉพาะโดดเด่น หรือเป็นเพลงเดี่ยวที่เป็นมาแต่กำเนิด นอกจากนี้ในการบรรเลงเพลงเดี่ยวยังต้องใช้กลวิธีพิเศษต่าง ๆ เช่น การสะบัด การขยี้ การตีคาบลูกคาบดอก ในการบรรเลงเพื่อแสดงให้เห็นถึงคุณลักษณะพิเศษของเพลงเดี่ยว

จากหลักฐานทางประวัติศาสตร์ทางด้านดนตรีไทย ปรากฏการเดี่ยวเครื่องดนตรีนี้เกิดขึ้นในสมัยรัชกาลที่ 4 แห่งกรุงรัตนโกสินทร์ โดยพระประดิษฐ์ไพเราะ (มี ดุริยางกูร) เป็นผู้ค้นคิดประดิษฐ์เพลงเดี่ยวขึ้น โดยเพลงเดี่ยวที่ท่านพระประดิษฐ์ไพเราะได้ประพันธ์ไว้คือเพลง ทยอยเดี่ยว สำหรับการเดี่ยวปี่ เป็นเพลงเดี่ยวที่ถือว่าเป็นเพลงเดี่ยวขั้นสูงของเพลงไทย ถึงกับมีการจารึกไว้ในคำกล่าวไหว้ครูเสภาถึงความสำคัญของพระประดิษฐ์ไพเราะและบทเพลงทยอยเดี่ยว หลังจากที่พระประดิษฐ์ไพเราะได้ประพันธ์เพลงทยอยเดี่ยวสำหรับปี่แล้ว ยังพบว่ายังมีท่านครูดนตรีไทยอีกหลายๆท่านที่ได้คิดประดิษฐ์เพลงเดี่ยวขึ้นโดยใช้เครื่องดนตรีต่างๆ ไม่ว่าจะเป็นเครื่องดนตรีประเภทปี่พาทย์ได้แก่ ระนาดเอก ระนาดทุ้ม ฆ้องวงใหญ่ ฆ้องวงเล็ก ปี่ใน หรือเครื่องดนตรีประเภทเครื่องสาย เช่น จะเข้ ขลุ่ย ซออู้ และซอด้วง

ซอด้วง เป็นเครื่องดนตรีประเภทเครื่องสายที่มีหลักฐานปรากฏในสมัยกรุงศรีอยุธยา จากหลักฐานในการตรากฎมณเฑียรบาลในสมัยของพระบรมโลกนาถกล่าวว่า *“ห้ามร้องเพลงเรือ เป่าขลุ่ย เป่าปี่ สีซอ ดีดกระจับปี่ ดีดจะเข้ ตีโทนทับในเขตพระราชฐาน”* (สงบศึก ธรรมวิหาร, 2545: 14) สันนิษฐานว่าซอด้วงเป็นเครื่องดนตรีที่เกิดจากอุปกรณ์ทำมาหากินของชาวบ้านนั่นคือ "ด้วงดักสัตว์" ซึ่งเป็นอุปกรณ์ที่ทำจากกระบอกไม้ไผ่มีคันจับยาวตรงกลางกระบอก นิยมนำไปวางตามพื้นหรือตามต้นไม้เพื่อดักจับสัตว์เล็ก ๆ เช่น กระรอก กระแต หรือหนู ด้วยภูมิปัญญาของบรรพบุรุษไทยจึงได้ประดิษฐ์ดัดแปลงให้เกิดเป็นเครื่องดนตรี ซอด้วงเป็นซอ 2 สาย มีคันชักซึ่งทำด้วยไม้และหางม้าขึงอยู่ตรงกลางระหว่างสาย ลักษณะเด่นของซอด้วงคือมีกล่องเสียงที่กลึงเป็นทรงกระบอกและขึงหน้าซอด้วยหนังงูเหลือม ซอด้วงเป็นซอที่มีลักษณะเสียงเฉพาะกล่าวคือเป็นเครื่องดนตรีที่มีลักษณะเสียงเล็กแหลม ดังกังวาน จึงเป็นเครื่องดนตรีที่ทำหน้าที่เป็นผู้นำวงในวงเครื่องสายของไทย ในการบรรเลงซอด้วงนิยมบรรเลงทั้งในลักษณะของการรวมวงหรือในลักษณะของการเดี่ยว ซึ่งในลักษณะของการบรรเลงเดี่ยวนั้น ได้มีการประพันธ์เพลงเดี่ยวสำหรับซอด้วงไว้อย่างมากมาย เช่นเพลงเดี่ยวขั้นสูงได้แก่ เพลงทยอยเดี่ยว กราวใน เพลงเดี่ยวประเภทเอกบท ได้แก่เพลงพญาโศก เพลงสุดสงวน และเพลงเดี่ยวพหุท่อนได้แก่ เพลงสุรินทราหู เพลงสารถี เพลงแขกมอญ

เพลงแขกมอญนี้เป็นเพลงเดี่ยวที่มีความไพเราะและน่าสนใจเป็นอย่างยิ่ง เป็นเพลงทางพื้น ซึ่งเพลงทางพื้นนี้เป็นอีกหนึ่งในลักษณะทางความงามของเพลงไทย ความงามของเพลงประเภทนี้ขึ้นอยู่กับการแปรทำนอง (Variation) ซึ่งนักดนตรีจะคิดทางกลอนของเครื่องดนตรีและบรรเลงในขณะนั้นทันที เพลงทางพื้นนี้จะเปิดโอกาสให้มีการสร้าง “กลอน” ของทำนองอย่างอิสระเป็นเพลงที่ส่งเสริมในด้านสติปัญญาและปฏิภาณมากที่สุด ประสบการณ์ของนักดนตรีเป็นสิ่งที่สำคัญ ความไพเราะของบทเพลงทางพื้นจะมีมาก

น้อยเพียงใด ขึ้นอยู่กับพื้นฐาน ประสบการณ์ของนักดนตรีที่แตกต่างกัน เพลงประเภททางพื้นนี้ เช่น แขกบรเทศ สารถี และแขกมอญ เป็นต้น (เฉลิมศักดิ์ พิกุลศรี, 2542: 150)

เพลงแขกมอญจัดว่าเป็นเพลงทางพื้นอีกเพลงหนึ่งที่มีความไพเราะ เพลงแขกมอญ เดิมเป็นเพลงอัตราสองชั้น สมัยอยุธยา มี 3 ท่อน มีทำนองไพเราะสละสลวย ต่อมาพระประดิษฐ์ไพเราะ (มี ดุริยางกูร) ได้นำมาแต่งขยายเป็นอัตราสามชั้น โดยแต่งเป็นทางธรรมดาและทางเดี่ยวสำหรับบรรเลงอวดฝีมือของนักดนตรี สำหรับทางเดี่ยวนี้ยังมีนักดนตรีอีกหลายท่านได้แต่งทางสำหรับเครื่องดนตรีอีกหลายสำนวน เช่น ครูพุ่ม บาปุย วาทย์ แต่งทางเดี่ยวระนาดทุ้ม หลวงประดิษฐไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) นำเพลงแขกมอญทำนองของพระประดิษฐ์ไพเราะ (มี ดุริยางกูร) มาเป็นหลักในการแต่งให้เป็นเพลงที่มีลีลาพลิกแพลงด้วยกลเม็ดเด็ดพราย ตามแบบฉบับทางเพลงเดี่ยว ด้วยเครื่องดนตรีหลายเครื่องมือและในปี พ.ศ.2476 นายมนตรี ตราโมท ได้ตัดลงเป็นชั้นเดียวครบเป็นเพลงเถา จนเป็นที่นิยมอย่างแพร่หลาย ทั้งทางร้อง ทางรับ และทางเดี่ยวในทุกๆเครื่องมือ (ณวัตร หลาวทอง, 2547: 4)

สำหรับซอด้วงนั้น เพลงแขกมอญได้นิยมนำมาทำเป็นเพลงเดี่ยวโดยได้มีบูรพาจารย์หลายท่านที่ได้รังสรรค์ประดิษฐ์คิดทางเดี่ยวขึ้น โดยเฉพาะคุณครูหลวงไพเราะเสียงซอ (อุ่น ดูรยชีวิน) คุณครูแสวง อภัยวงศ์ ซึ่งคุณครูทั้ง 2 ท่านนี้ถือได้ว่าเป็นเอตทัคคะและเป็นเลิศในการบรรเลงซอด้วงทั้งสิ้น จึงทำให้เดี่ยวซอด้วงเพลงแขกมอญของคุณครูทั้ง 2 ท่านนี้ มีความน่าสนใจและควรค่าที่จะศึกษา เป็นบทเพลงที่เต็มไปด้วยความรู้ความสามารถของคุณครูทั้ง 2 ท่าน อีกทั้งยังเป็นเพลงที่จะสะท้อนให้เห็นความงามของการบรรเลงซอด้วงในยุคของครูทั้ง 2 ท่านผ่านบทเพลงแขกมอญ

ดังนั้นผู้วิจัยจึงมีความสนใจที่จะศึกษาเดี่ยวซอด้วงเพลงแขกมอญ สามชั้น คุณครูหลวงไพเราะเสียงซอ (อุ่น ดูรยชีวิน) และคุณครูแสวง อภัยวงศ์ เพื่อวิเคราะห์หาลักษณะทางด้านดนตรี วิธีการดำเนินทำนองกลวิธีพิเศษต่าง ๆ ที่ปรากฏในบทเพลงตลอดจนเพื่อหาลักษณะเฉพาะและความสัมพันธ์ของเดี่ยวซอด้วงเพลงแขกมอญ สามชั้น และยังเป็นการอนุรักษ์บทเพลงอันทรงคุณค่านี้ให้คงอยู่สืบไป

วัตถุประสงค์และขอบเขตของงานวิจัย

1.เพื่อศึกษาบริบทและประวัติความเป็นมาของเดี่ยวซอด้วงเพลงแขกมอญ สามชั้น กรณีศึกษาทางคุณครูหลวงไพเราะเสียงซอ (อุ่น ดูรยชีวิน) และคุณครูแสวง อภัยวงศ์

2. เพื่อศึกษาวิเคราะห์โครงสร้างทำนองหลักของเพลงแขกมอญ สามชั้น

3.เพื่อศึกษาวิเคราะห์การดำเนินทำนองและกลวิธีพิเศษต่าง ๆ ที่ปรากฏในเดี่ยวซอด้วงเพลงแขกมอญ สามชั้น กรณีศึกษาทางคุณครูหลวงไพเราะเสียงซอ (อุ่น ดูรยชีวิน) และคุณครูแสวง อภัยวงศ์

วิธีดำเนินการวิจัย

การดำเนินการศึกษาวิจัย วิเคราะห์เดี่ยวซอด้วงเพลงแขกมอญ สามชั้น กรณีศึกษาทางคุณครูหลวงไพเราะเสียงซอ (อุ่น ดูรยชีวิน) และคุณครูแสวง อภัยวงศ์ ใช้ระเบียบวิธีวิจัยเชิงคุณภาพและการเขียนงานวิจัยในรูปแบบของการพรรณนาวิเคราะห์ มีขั้นตอนและวิธีการศึกษาดังต่อไปนี้

1. ขั้นการเตรียมการและรวบรวมข้อมูล

1.1 ถ่ายทอดทางเดี่ยวซอด้วงเพลงแขกมอญ สามชั้น ทางคุณครูหลวงไพเราะเสียงซอ (อุ่น ดูรยชีวิน) และทางคุณครูแสวง อภัยวงศ์ จากรองศาสตราจารย์ ดร.โกวิทย์ ขันธศิริ

1.2 ทำการบันทึกโน้ตเพลงและตรวจสอบความถูกต้อง

1.3 รวบรวมข้อมูลที่เกี่ยวข้องกับงานวิจัยโดยแบ่งประเภทข้อมูลออกเป็น

- ข้อมูลทางด้านเอกสารงานวิจัย
- ห้องสมุดคณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
- ศูนย์วิทยทรัพยากร จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
- ข้อมูลจากการสัมภาษณ์ผู้ทรงคุณวุฒิ

2. ขั้นการวิเคราะห์ข้อมูล

เมื่อเตรียมการและรวบรวมข้อมูลเกี่ยวกับการวิเคราะห์เดี่ยวซอด้วงเพลงแขกมอญ สามชั้น ทางคุณครูหลวงไพเราะเสียงซอ (อุ่น ดูรยชีวิน) และคุณครูแสวง อภัยวงศ์ เป็นที่เรียบร้อยแล้ว จึงนำข้อมูลที่ได้มาจัดหมวดหมู่และทำการวิเคราะห์ ในประเด็นดังต่อไปนี้

2.1 วิเคราะห์สังคีตลักษณ์ของเดี่ยวซอด้วงเพลงแขกมอญ สามชั้น ทางคุณครูหลวงไพเราะเสียงซอ (อุ่น ดูรยชีวิน) และทางคุณครูแสวง อภัยวงศ์

2.2 วิเคราะห์อัตราจังหวะของเดี่ยวซอด้วงเพลงแขกมอญ สามชั้น ทางคุณครูหลวงไพเราะเสียงซอ (อุ่น ดูรยชีวิน) และทางคุณครูแสวง อภัยวงศ์

2.3 วิเคราะห์ความสัมพันธ์ระหว่างทางเดี่ยวกับทำนองหลักของเดี่ยวซอด้วงเพลงแขกมอญ สามชั้น ทางคุณครูหลวงไพเราะเสียงซอ (อุ่น ดูรยชีวิน) และทางคุณครูแสวง อภัยวงศ์

2.4 วิเคราะห์ลักษณะการดำเนินทำนองของเดี่ยวซอด้วงเพลงแขกมอญ สามชั้น ทางคุณครูหลวงไพเราะเสียงซอ (อุ่น ดูรยชีวิน) และทางคุณครูแสวง อภัยวงศ์

2.5 วิเคราะห์การใช้กลวิธีพิเศษของเดี่ยวซอด้วงเพลงแขกมอญ สามชั้น ทางคุณครูหลวงไพเราะเสียงซอและทางคุณครูแสวง อภัยวงศ์

2.6 วิเคราะห์ลักษณะเฉพาะและความสัมพันธ์ของการเป็นเดี่ยวซอด้วงเพลงแขกมอญ สามชั้น กรณีศึกษาทางคุณครูหลวงไพเราะเสียงซอ (อุ่น ดูรยชีวิน) และทางคุณครูแสวง อภัยวงศ์

3 ขั้นการนำเสนอข้อมูล

เมื่อผู้วิจัยได้วิเคราะห์ข้อมูลเรียบร้อยแล้ว นำเสนอข้อมูลที่ได้จากการวิเคราะห์ในรูปแบบของวิทยานิพนธ์

ผลการวิจัย

เพลงแขกมอญ เป็นเพลงอัตราจังหวะสองชั้น ประเภทหน้าปรบไก่มี3 ท่อน ท่อนละ6จังหวะ พระประดิษฐ์ไพเราะ (มี ดุริยางกูร หรือครูมีแขก) นำมาแต่งขยายเป็นอัตราสามชั้น ส่วนชั้นเดียวมีผู้ตัดลงหลายทาง ได้แก่ทางที่พระยาเสนาะดุริยางค์ (แช่ม สุนทรวาทิน) ทางของจางวางทั่ว พาทยโกศลและทางของคุณครูมนตรี ตราโมท นอกจากนี้เพลงแขกมอญยังนิยมนำมาทำเป็นเพลงเดี่ยวในเครื่องดนตรีต่าง ๆ

ชีวประวัติ คุณครูหลวงไพเราะเสียงซอ (อุ่น ดูรยชีวิน) ท่านเกิดเมื่อ 23 พฤศจิกายน พ.ศ. 2435 ตรงกับวันพุธ ขึ้น 5 ค่ำ เดือนอ้าย ปีมะโรง ที่ตำบลหน้าไม้ อำเภอเสนา จังหวัดพระนครอยุธยา เริ่มเรียนซอด้วงเป็นเครื่องมือแรก เมื่อครอบครัวเข้ามาอยู่ในกรุงเทพมหานคร ท่านมีโอกาสได้เรียนหนังสือและเรียน

ดนตรี โดยได้รับความช่วยเหลือจากนักดนตรีผู้ซึ่งเป็นเพื่อนที่มีความคุ้นเคยกับบิดาของท่าน ชื่อนายจักร นายบัวและนายโตซึ่งทั้งหมดเป็นนักดนตรีที่เคยสีซออยู่ในวงเดียวกัน ต่อมานายจักรได้รับพระราชทานบรรดาศักดิ์เป็นหลวงคนธรรพวาที นายบัวได้รับพระราชทานบรรดาศักดิ์เป็นพระสรรเพลงสรวง ส่วนนายโตได้รับพระราชทานบรรดาศักดิ์เป็นหลวงว่องจะเข้รับ เมื่อได้เข้ามาถวายงานพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว หลวงไพเราะเสียงซอจึงหัดไวโอลินและเรียนโน้ตสากลจนมีความชำนาญ ด้วยความสามารถทางดนตรีท่านได้รับพระราชทานบรรดาศักดิ์เป็น “ขุนดนตรีบรรเลง” และ “หลวงไพเราะเสียงซอ” ตามลำดับ หลวงไพเราะเสียงซอถวายการสอนให้เจ้านายหลายพระองค์ในสมัยรัชกาลที่ 6 และ 7 ปั้นปลายชีวิต ท่านเข้ามารับราชการที่กรมศิลปากรจนเกษียณอายุ แต่ยังคงมีงานสอนตามสถาบันต่าง ๆ อาทิ เช่น กรมศิลปากรซึ่งเชิญให้เป็นครูสอนประจำอยู่ ณ วิทยาลัยนาฏศิลป จนที่สุดแห่งอายุและยังมีงานสอนนอกเหนือจากงานประจำคือ ช่วยฝึกสอนและปรับปรุงให้วงดนตรีของชุมนุมดนตรีไทย สโมสรนักศึกษามหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์จนก้าวหน้ามาจนถึงทุกวันนี้

ชีวประวัติคุณครูแสวง อภัยวงศ์ ท่านเป็นบุตรของมหาเสวกโท เจ้าพระยาอภัยภูเบศร์ (ชุ่ม อภัยวงศ์) และนางถนอม เกิดเมื่อวันศุกร์ ขึ้น 10 ค่ำ เดือน 12 ปีจอ ตรงกับวันที่ 11 พฤศจิกายน พ.ศ. 2453 ที่จังหวัดปราจีนบุรี ในต้นแผ่นดินรัชกาลพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว คุณครูแสวง อภัยวงศ์ได้เริ่มเรียนดนตรีไทยกับพระเพลงดุริยางค์ (เป็นราชทินนามที่ไม่ปรากฏในทำเนียบราชทินนามในพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว) นอกจากนี้ยังเรียนดนตรีกับคุณครูหลวงประดิษฐไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) ครูฟุ้ง ศรีวิจารณ์ เรียนจะเข้กับขุนเจริญดนตรีการ ครูสังวาลย์ กุลวัลกี จนสามารถบรรเลงดนตรีไทยได้แทบทุกชนิด และทำให้ท่านเป็นผู้ชำนาญในการเล่นเครื่องสายและดีดจะเข้ได้ไหวเรียบมากจนมีชื่อเสียงในวงการดนตรีไทย คุณครูแสวงสมรสกับคุณครูนิภา พุ่มทองสุก เมื่อวันที่ 9 มกราคม พ.ศ. 2486 ทั้งสองสามีภรรยาเป็นนักดนตรี ครูสอนดนตรีและนักร้องของวิทยาลัยนาฏศิลป กรมศิลปากร ไม่มีบุตร – ธิดา คุณครูแสวงประพันธ์ทางเดี่ยวทั้งซอด้วง ซอสามสาย ขิมและจะเข้เป็นจำนวนมาก อาทิ เพลงเดี่ยวสำหรับซอด้วงได้แก่ เพลงแขกมอญ เพลงพญาโศก เพลงกราวใน สองชั้น เพลงเชิดนอกและเพลงทยอยเดี่ยว เพลงเดี่ยวสำหรับจะเข้ ได้แก่เพลงลาวแพน เพลงจีนขิมใหญ่ เพลงสุดสงวน (ทางเก่า) เพลงแขกมอญเพลงสารถี เพลงเชิดนอก เพลงกราวใน สองชั้น เพลงกราวใน เถาและเพลงทยอยเดี่ยว เพลงเดี่ยวสำหรับซอสามสายได้แก่ เพลงสุดสงวน เพลงเดี่ยวสำหรับขิมได้แก่ เพลงพญาโศกและเพลงกราวใน สองชั้น

ชีวประวัติรองศาสตราจารย์ ดร.โกวิทย์ ขันธศิริ ท่านเกิดเมื่อวันที่ 10 พฤศจิกายน พ.ศ.2484 ที่จังหวัดกรุงเทพมหานครย่านฝั่งธนบุรี บิดาชื่อนายสมบุญ มารดาชื่อนางสมจิตต์ ขันธศิริ (สุคันธลักษณ์) มีน้องสาวหนึ่งคนคือ รองศาสตราจารย์อรวรรณ บรรจงศิลป์ ท่านจบการศึกษาระดับปริญญาเอก ทางดนตรีเปรียบเทียบ (Music Comparative) Sussex College of Technology, UK พ.ศ. 2524 ด้านการศึกษาดนตรี คุณพ่อคุณแม่ชอบดนตรีไทยมาก โดยเฉพาะคุณพ่อของท่านมีความสามารถเล่นซออู้และไวโอลิน เป็นครูสอนดนตรีคนแรกของท่าน ต่อมาท่านศึกษาดนตรีกับครูดนตรีที่มีชื่อเสียงหลายท่าน โดยเฉพาะท่านหนึ่งคือคุณครูหลวงไพเราะเสียงซอ (อุ่น ดูรยชีวิน) ซึ่งท่านได้เรียนเพลงไทยประเภทเพลงเดี่ยว เช่นเพลงนกขมิ้น เพลงสารถี เพลงพญาโศก เพลงแขกมอญและเพลงสุดสงวน เป็นต้น หลังเกษียณอายุราชการจากคณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ท่านดำรงชีวิตอย่างมีความสุขกับครอบครัวแต่ก็ยังคลุกคลีกับงานดนตรีที่ตนเองรักอยู่ตลอดเวลา ทั้งในด้านการแสดงดนตรีและการสอนดนตรีมาอย่างต่อเนื่อง นับได้ว่าท่านเป็นนักดนตรี เป็นครูดนตรี เป็นศิลปินตัวอย่างที่นักดนตรีรุ่นใหม่จะได้นำมาเป็นตัวอย่างสืบไป

เพลงแขกมอญ สามชั้น เป็นเพลงทางพื้นประเภทหน้าทับปรบไก่ มี 3 ท่อน ท่อนละ 6 จังหวะในแต่ละท่อนทำนองจะแบ่งออกเป็น 2 ส่วน ส่วนละ 3 จังหวะ 3 จังหวะแรกเป็นส่วนที่ทำนองมีการเปลี่ยนแปลง

แสดงลีลาทำนองแตกต่างกัน อีก 3 จังหวะเป็นทำนองสร้อยที่มีทำนองซ้ำกันทั้ง 3 ท่อน กำหนดสังคีตลักษณ์ได้ดังนี้

กข/คข/งข/

ส่วน ก หมายถึง ทำนองท่อน 1 จังหวะหน้าทับที่ 1 – 3
ส่วน ข หมายถึง ทำนองท่อน 1 จังหวะหน้าทับที่ 4 – 6
ส่วน ค หมายถึง ทำนองท่อน 2 จังหวะหน้าทับที่ 1 – 3
ส่วน ง หมายถึง ทำนองท่อน 3 จังหวะหน้าทับที่ 1 – 3

จากการศึกษาทางเดี่ยวซอด้วง เพลงแขกมอญ สามชั้น ทางคุณครูหลวงไพเราะเสียงซอ (อุ่น ดูรยชีวิน) กับทางคุณครูแสวง อภัยวงศ์ ปรากฏผลการวิเคราะห์มีทั้งลักษณะร่วมและปรากฏลักษณะเฉพาะดังรายละเอียดต่อไปนี้

ประเด็นแรกลักษณะร่วมที่ปรากฏเหมือนกันทั้ง 2 ทาง

ประการแรก พบว่าการดำเนินทางเดี่ยวซอด้วง เพลงแขกมอญ สามชั้น จะเน้นการยึดทำนองเดี่ยวตามโครงสร้างทำนองหลักเป็นเหนียวแน่น โดยพิจารณาจากลูกตกหลักและลูกตกรองมักจะพบว่ามีความสอดคล้องกัน ใช้สำนวนทางเดี่ยวแบบ “กลอนฝาก” เป็นจำนวนน้อย ยกตัวอย่างทำนองให้เพื่อแสดงคำอธิบายดังนี้

ทำนองหลัก ท่อน 1 จังหวะหน้าทับที่ 1

- - - ฟ	- - ซซ	- - - ล	- - ซซ	- - ซล	- - ทด	- ร - -	ดท - -
- - - ฟ	- ซ - -	- - - ล	- ซ - -	- ฟ - -	ซล - -	ท - ดท	- - ลซ

- ฟ - ท	- ด - ร	- ร - ร	- ด - ท	- ซ - -	ฟฟ - -	ทท - -	ดด - ร
- ด - ท	- ด - ร	- ฟ - ร	- ด - ท	- ร - ด	- - - ท	- - - ด	- - - ร

ทำนองเดี่ยวซอด้วงทางคุณครูหลวงไพเราะเสียงซอ (อุ่น ดูรยชีวิน)

เที่ยวหวาน ท่อน 1 จังหวะหน้าทับที่ 1

- - - ฟ	- ลฺชฺฟ - ชฺลฺ	- ซ - (ด)ล	- ท - ด	ลฺชฺฟ ด -(ฟ)ร	ดท รด - ด	รฺ ดท ล - ท	ดท ล - ท
ลททลซู-ดทซ	- - - ร	-ลฺชฺฟ ด(ฟ)ร	ดทรฺ ด - ด	รฺ ดท - ดท	ลทลซูทลซลท	- ด - รฟ	ชฺฟ มรดมร- ร

เที่ยวเก็บ ท่อน 1 จังหวะหน้าทับที่ 1

- - - ฟ	- - - ชฺชฺซฺ	ฟ ม ร ม	ฟ ซ ล ซ	ท ด ร ซ	ฟ ร ด ท	ล ท ด ร	ด ท ล ซ
ซ ล ซ ฟ	ม ร ร๊ร	ซ ล ท ด	ซ ท ทท ท	ล ซ ด ซ	ล ซ ด ท	ร ด ท ด	ฟ ร ด ร

ทำนองเดี่ยวซอด้วงทางคุณครูแสวง อภัยวงศ์ เที่ยวหวาน

ท่อน 1 จังหวะหน้าทับที่ 1

- - - ฟ	ลˍซˍฟ - ซˍลˍ	- ซ - ล	- ท - ด	ลˍซˍฟ ด ร	ดทรด ร	ดท - รดท	- ล ด ซ
รดซ - ซˍ	ลˍซˍฟ ซˍ	ฟรลˍซˍฟ ดร	ดทรด ร	ดท- ร - ฟ	- ซ - ท	- ด - รดรฟ	ซˍฟมรด ร

เที่ยวเก็บ ท่อน 1 จังหวะหน้าทับที่ 1

- - - ฟ	- - ซˍซˍซˍ	ฟ ร ด ท	ด ท ล ซ	ร ฟ ซ ล	ท ด ท ร	ด ท ล ท	ด ท ล ซ
ลˍ ซˍ ฟ ท	ด ร ฟ ซ	ท ด ร ซˍ	ฟ ร ด ท	ล ท ด ซ	ล ท ด ล	ท ด ร ท	ด ร ฟ ร

ประการที่สอง พบว่าการใช้กลอนเพลงของทั้ง 2 ทางมีความสอดคล้องกัน

กลอนเพลงแบบเหมือนกันทั้ง 2 ทาง ได้แก่การขึ้นต้นเพลงเดี่ยว ท่อน 1 จังหวะหน้าทับที่ 1 ดังนี้

ทำนองเดี่ยวซอด้วงทางคุณครูหลวงไพเราะเสียงซอ (อุ่น ดูรยชีวิน) เที่ยวหวาน ท่อน 1 จังหวะหน้าทับที่ 1

- - - ฟ	-ลˍซˍฟ - ซˍลˍ	- ซ - (ด)ล	- ท - ด	ลˍซˍฟ ด - (ฟ)ร	ดท รˍด - ด	รˍ ดท ล - ท	ดท ล - ท
ลททลซˍ- ดทซˍ	- - - ร	-ลˍซˍฟ ด(ฟ)ร	ดทรˍ ด - ด	รˍ ดˍท - ดˍท	ลทลซˍทลซ(ล)ท	- ด - รˍฟ	ซˍฟ มรด มˍร -ร

ทำนองเดี่ยวซอด้วงทางคุณครูแสวง อภัยวงศ์ เที่ยวหวาน ท่อน 1 จังหวะหน้าทับที่ 1

- - - ฟ	ลˍซˍฟ - ซˍลˍ	- ซ - ล	- ท - ด	ลˍซˍฟ ด ร	ดทรด ร	ดท - รดท	- ล ด ซ
รดซ - ซˍ	ลˍซˍฟ ซˍ	ฟรลˍซˍฟ ดร	ดทรด ร	ดท- ร - ฟ	- ซ - ท	- ด - รดรฟ	ซˍฟมรด ร

กลอนเพลงที่มีความสอดคล้องกันได้แก่ **“กลอนย้ำเสียง”** ยกตัวอย่างดังนี้

ทำนองเดี่ยวซอด้วงทางคุณครูหลวงไพเราะเสียงซอ (อุ่น ดูรยชีวิน)

เที่ยวพัน ท่อน 2 จังหวะหน้าทับที่ 3

ด ด ด ซ	ด ด ด ฟ	ร ร ร ล	ร ร ร ลˍ	ร ร ร ล	ร ร ร ซˍ	ด ด ด ซ	ด ด ด ฟ
ม ร ด ท	ล ท ด ร	ม ร ซˍ ด	ร ม ฟ ลˍ	ซ ฟ ม ฟ	ซˍ ร ม ฟ	ม ร ด ร	ซ ฟ ม ร

เที่ยวพัน ท่อน 2 จังหวะหน้าทับที่ 3

ด ด ด ซ	ด ด ด ฟ	ม ร ด ร	ม ฟ ซˍ ลˍ	ร ม ร ด	ล ด ซ ล	ร ซˍ ร ม	ฟ ลˍ ซˍ ฟ
ม ร ด ซ	ซˍ ฟ ม ร	ด ซ ด ร	ม ฟ ซˍ ลˍ	ซˍ ฟ ม ร	ซˍ ร ม ฟ	ด ร ม ร	ซˍ ฟ ม ร

กลอนเพลงที่เป็นทำนองหลักเดียวกัน การดำเนินทำนองทางเดี่ยวจะมีการเปลี่ยนแปลงทำนอง โดยปรากฏเหมือนกันทั้ง 2 ทาง ถือได้ว่า ทางเดี่ยวทั้ง 2 ทางมีความพิเศษและมีความลุ่มลึก จึงเป็นเหตุให้ได้รับการยอมรับนั่นเอง ยกตัวอย่างทำนองหลักต้นท่อน 2 ที่มีทำนองจังหวะหน้าทับที่ 1 และหน้าทับที่ 2 ซ้ำกัน แต่ทางเดี่ยวมีการเปลี่ยนแปลง ในที่นี้จะยกตัวอย่างทางเดี่ยวของคุณครูหลวงไพเราะเสียงซอ (อุ่น ดูรยชีวิน) ดังนี้

ทำนองเดี่ยวซอด้วงทางคุณครูหลวงไพเราะเสียงซอ (อุ่น ดูรยชีวิน)

เที่ยวโอด ท่อน 2 จังหวะหน้าทับที่ 1

- ซ - ซ	- - - ซ์	- - - ซ์	- - - ซ์	- - - ฟ	ล์ซ์ฟ - ซ์ล์	- ซ์ - ฟ	ม ซ์ฟ ม - ร
- ม ร ม	ซ์ (ซ์)ม ร ซ์ร	ม รมร - ซ์ด	ทด รมร์ด -ร์ม	- (ม)ร - ซ	ด - - ร์ม	- ฟ - ล์ซ์ฟ	ล์ซ์ฟล์ซ์ฟซ์ล-ซ์

เที่ยวโอด ท่อน 2 จังหวะหน้าทับที่ 2

- - - -	- - - ฟ	- ซ์ฟมฟ	ซ์ ล์ ซ์ฟ - ซ์ล์	- ซ์ - ล์	ด์ ร์ด์ - ล์	- ซ์ - ล์	ด์ซ์ ล์ซ์ - (ซ์)
ร - - ร	- มร - ซ์ด	- - - รดท	รดท ดร์- ร	- - - (ร)	- - - ม	ฟม ร์ด - ร์ม	ซ์ฟซ์ ฟซ์ล์ซ์- ซ์

ประการที่สาม พบกลวิธีพิเศษที่ทั้ง 2 ทางใช้เหมือนกัน มีดังนี้

การเอื้อนทำนอง การเอื้อนทำนองเป็นการสีซอด้วงการใช้คันชักลากเสียงให้ยาวโดยอาจจะมากกว่าหรือน้อยกว่า 1 ห้องโน้ตเพลง แล้วทำการตวัดปลายเสียง วิธีการตวัดเสียงเป็นคล้ายการเลียนเสียงการขับร้อง โดยมักจะทำกลวิธีการสีรูปแบบนี้ที่ห้องเพลงที่ 7 – 8 ท้ายจังหวะหน้าทับ ดังตัวอย่างทำนองต่อไปนี้

เดี่ยวซอด้วงทางคุณครูหลวงไพเราะเสียงซอ ท่อน 1 จังหวะหน้าทับที่ 1

- - - ฟ	ล์ซ์ฟ - ซ์ล์	- ซ - ล	- ท - ด	ล์ซ์ฟ ด ร	ดทรด ร	ดท - รดท	- ล ด ซ
รดซ - ซ์	ล์ซ์ฟ ซ์	ฟรล์ซ์ฟ ดร	ดทรด ร	ดท- ร - ฟ	- ซ - ท	- ด - รดรฟ	ซ์ฟมรด ร

การสะเดาะคันชัก การสะเดาะคันชักจะทำการลากคันชักให้ยาวจากห้องเพลงหนึ่งไปอีกห้องเพลงหนึ่ง หรือภายใน 1 ห้องโน้ตเพลง และยังปรากฏมีการสะเดาะระหว่างการสีเก็บด้วย เมื่อลากคันชักหรือสีเก็บไปแล้ว ท้ายห้องเพลงทำการสะบัดคันชักสั้น ๆ กลวิธีการบรรเลงนี้เรียกว่า “การสะเดาะคันชัก” ยกตัวอย่างทำนองต่อไปนี้

ทำนองทางเดี่ยวซอด้วงทางคุณครูหลวงไพเราะเสียงซอ (อุ่น ดูรยชีวิน) ทางพัน ท่อน 3 จังหวะหน้าทับที่ 1

- ด - ดดด	ซ ล ด ร	ซ์ ฟ ฟฟฟ	ด ร ฟ ซ์	ล์ ฟ ซ์ ล์	ด ร ฟ ซ์	ท ด ร ฟ	ซ ท ด ร
ฟ ร ด ท	ล ท ด ร	ซ์ ฟ ล์ ซ์	ฟ ร ด ท	ล ท ด ซ	ล ท ด ล	ท ด ร์ ท	ล ท ด ร

ทำนองทางเดี่ยวซอด้วงทางคุณครูแสวง อภัยวงศ์ ทางพัน ท่อน 3 จังหวะหน้าทับที่ 1

ฟ ด ดดด	ซ ล ด ร	ซ์ ฟ ฟฟฟ	ด ร ฟ ซ์	ล์ ฟ ซ์ ล์	ด ร ฟ ซ์	ล ด ร ฟ	ซ ล ด ร
ล์ ซ์ ฟ์ ท	ด ร ฟ ซ	ท ด ร ซ์	ฟ ร ด ท	ซ ด ท ซ	ท ร ด ท	ด ฟ์ ร ด	ร ซ์ ฟ ร

ประเด็นที่สอง ลักษณะเฉพาะของแต่ละทาง

ประเด็นเรื่องลักษณะเฉพาะที่มีความแตกต่างกัน จะได้ทำการแสดงดังตารางต่อไปนี้

หัวข้อที่เป็นลักษณะเฉพาะ	ทางครูหลวงไพเราะเสียงซอ	ทางคุณครูแสวง อภัยวงศ์
เรื่องแปรทำนอง	การแปรทำนองเรียบง่ายทั้งบรรทัดโน้ต โดยหากจะแปรทำนองให้โลดโผนอย่างทางครูแสวง จะทำเพียงครึ่งเดียว แล้วดำเนินทำนองปกติ	การแปรทำนองมักแปลทำนองให้โลดโผน โดยใช้วิธีการใช้เสียงซ้ำ ๆ กันทั้งบรรทัด
	มักแปรทำนองทางเดี่ยวมักทำให้มีความพิเศษมากกว่าทางคุณครูแสวง (ยกตัวอย่างทางโอด ท่อน 3 จังหวะหน้าทับที่ 5 บรรทัดที่ 1)	มักแปรทำนองทางเดี่ยวให้สอดคล้องไปกับทำนองหลัก (ยกตัวอย่างทางโอด ท่อน 3 จังหวะหน้าทับที่ 5 บรรทัดที่ 1)
กลวิธีพิเศษ	ไม่ปรากฏการรูดสายเพื่อเปลี่ยนช่วงเสียง	ปรากฏการรูดสายเมื่อเปลี่ยนช่วงเสียง
	กลวิธี “การตบสาย” นำมาใช้เป็นจำนวนน้อย	กลวิธี “การตบสาย” นำมาใช้เป็นจำนวนมาก
โครงสร้างเพลง	ท่อน 2 ทั้งเที่ยวโอดและเที่ยวพันบรรเลงครบทั้ง 6 จังหวะหน้าทับ	ท่อน 2 เที่ยวโอดบรรเลง 3 จังหวะหน้าทับ แต่เที่ยวพันบรรเลง 6 จังหวะหน้าทับ

ผลสรุปการดำเนินการวิเคราะห์ / อภิปรายผล

จากการศึกษาทางเดี่ยวซอด้วง เพลงแขกมอญ สามชั้น ทางคุณครูหลวงไพเราะเสียงซอ (อุ่น ดูรยชีวิน) กับทางคุณครูแสวง อภัยวงศ์ ปรากฏผลการวิเคราะห์มีทั้งลักษณะร่วมและปรากฏลักษณะเฉพาะดังรายละเอียดต่อไปนี้

ประเด็นแรกลักษณะร่วมที่ปรากฏเหมือนกันทั้ง 2 ทาง

ประการแรก พบว่าการดำเนินทางเดี่ยวซอด้วง เพลงแขกมอญ สามชั้น จะเน้นการยึดทำนองเดี่ยวตามโครงสร้างทำนองหลักเป็นส่วนใหญ่ โดยพิจารณาจากลูกตกหลักและลูกตกรอง มักจะพบว่ามีความสอดคล้องกัน ใช้สำนวนทางเดี่ยวแบบ “กลอนฝาก” เป็นจำนวนน้อย ยกตัวอย่างทำนองให้เพื่อแสดงคำอธิบายดังนี้

ประการที่สอง พบว่าการใช้กลอนเพลงของทั้ง 2 ทางมีความสอดคล้องกัน

กลอนเพลงแบบเหมือนกันทั้ง 2 ทาง

กลอนเพลงที่มีความสอดคล้องกันได้แก่ “กลอนย้ำเสียง”

การดำเนินทำนองทางเดี่ยวจะมีการเปลี่ยนแปลงทำนอง โดยปรากฏเหมือนกันทั้ง 2 ทาง ถือได้ว่า ทางเดี่ยวทั้ง 2 ทางมีความพิเศษและมีความลุ่มลึก จึงเป็นเหตุให้ได้รับการยอมรับนั่นเอง ยกตัวอย่างทำนองหลักต้นท่อน 2 ที่มีทำนองจังหวะหน้าทับที่ 1 และหน้าทับที่ 2 ซ้ำกัน แต่ทางเดี่ยวมีการเปลี่ยนแปลง ในที่นี้จะยกตัวอย่างทางเดี่ยวของคุณครูหลวงไพเราะเสียงซอ (อุ่น ดูรยชีวิน)

ประการที่สาม พบกลวิธีพิเศษที่ทั้ง 2 ทางใช้เหมือนกัน ดังนี้

การเอื้อนทำนอง การเอื้อนทำนองเป็นการสีซอด้วงการใช้คันชักลากเสียงให้ยาว โดยอาจจะมากกว่าหรือน้อยกว่า 1 ห้องโน้ตเพลง แล้วทำการตวัดปลายเสียง วิธีการตวัดเสียงเป็นคล้ายการเลียนเสียงการขับร้อง โดยมักจะทำกลวิธีการสีรูปแบบนี้ที่ห้องเพลงที่ 7 – 8 ท้ายจังหวะหน้าทับ

การสะเดาะคันชัก การสะเดาะคันชักจะทำการลากคันชักให้ยาวจากห้องเพลงหนึ่งไปอีกห้องเพลงหนึ่ง หรือภายใน 1 ห้องโน้ตเพลง และยังปรากฏมีการสะเดาะระหว่างการสีเก็บด้วย เมื่อลากคันชักหรือสีเก็บไปแล้ว ท้ายห้องเพลงทำการสะบัดคันชักสั้น ๆ กลวิธีการบรรเลงนี้เรียกว่า “การสะเดาะคันชัก”

ประเด็นที่สอง ลักษณะเฉพาะของแต่ละทาง

ประเด็นเรื่องลักษณะเฉพาะที่มีความแตกต่างกันดังนี้

ประการแรก เรื่องการแปรทำนอง

ทางคุณครูหลวงไพเราะเสียงซอ การแปรทำนองเรียบง่ายทั้งบรรทัดโน้ต โดยหากจะแปรทำนองให้โลดโผนอย่างทางครูแสวง จะทำเพียงครึ่งเดียว แล้วดำเนินทำนองปกติ นอกจากนี้มักแปรทำนองทางเดี่ยวมักทำให้มีความพิเศษมากกว่าทางคุณครูแสวง ทางคุณครูแสวง อภัยวงศ์การแปรทำนองมักแปลทำนองให้โลดโผน โดยใช้วิธีการใช้เสียงซ้ำ ๆ กันทั้งบรรทัด

ทางคุณครูแสวง อภัยวงศ์ การแปรทำนองมักแปลทำนองให้โลดโผน โดยใช้วิธีการใช้เสียงซ้ำ ๆ กันทั้งบรรทัดและมักแปรทำนองทางเดี่ยวให้สอดคล้องไปกับทำนองหลัก

ประการที่สอง เรื่องกลวิธีพิเศษ

คุณครูหลวงไพเราะเสียงซอ ปรากฏการกลวิธี “การตบสาย” นำมาใช้เป็นจำนวนน้อย และไม่ปรากฏการรูดสายเมื่อจะทำการเปลี่ยนช่วงเสียง

คุณครูแสวง อภัยวงศ์ พบกลวิธีการสีซอแบบ “การตบสาย” เป็นจำนวนมาก และปรากฏการรูดสายเมื่อเปลี่ยนช่วงเสียง

ประการที่สาม เรื่องโครงสร้างเพลง

ทางคุณครูหลวงไพเราะเสียงซอ ท่อน 2 ทั้งเที่ยวโอดและเที่ยวพัน บรรทัดครบทั้ง 6 จังหวะหน้าทับ

ทางคุณครูแสวง อภัยวงศ์ ท่อน 2 เที่ยวโอดบรรเลง 3 จังหวะหน้าทับ แต่เที่ยวพันบรรเลง 6 จังหวะหน้าทับ

ข้อเสนอแนะ

จากการศึกษาเพลงเดี่ยวแขกมอญ สามชั้น กรณีศึกษาทางคุณครูหลวงไพเราะเสียงซอ (อุ่น ดูรยชีวิน) และคุณครูแสวง อภัยวงศ์ พบว่ายังมีเรื่องอื่น ๆ ที่สามารถดำเนินการวิจัยสืบเนื่องเพื่อให้เกิดความก้าวหน้าทางวิชาการ ได้แก่เพลงเดี่ยวอื่น ๆ ของคุณครูทั้งสองท่าน ไม่ว่าจะเป็นเพลงเดี่ยวขั้นต้นและขั้นสูง นอกจากนี้ยังปรากฏลูกศิษย์ของคุณครูทั้งสองท่านอีกเป็นจำนวนมากที่ยังสืซออยู่ในวงการดนตรีไทยปัจจุบัน หากมีการเก็บข้อมูลด้านการสืบทอดและการถ่ายทอดจะทำให้เกิดประโยชน์อย่างกว้างขวางอีกระดับหนึ่ง

รายการอ้างอิง

เฉลิมศักดิ์ พิกุลศรี. 2542. *สังคีตนิยมว่าด้วยดนตรีไทย*. พิมพ์ครั้งที่ 2. กรุงเทพมหานคร: โอเดียนสโตร์.

ณวัตร หลาวทอง. 2547. *การศึกษาการแปรทำนองจะเข้เพลงแขกมอญ สามชั้น*. วิทยานิพนธ์ระดับมหาบัณฑิต สาขามนุษยดุริยางควิทยา. มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ.

สงบศึก ธรรมวิหาร. 2545. *ดุริยางค์ไทย*. สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย. กรุงเทพมหานคร: โรงพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

วารสารศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Journal of Fine and Applied Arts, Chulalongkorn University

คำแนะนำสำหรับผู้นิพนธ์

หลักเกณฑ์การเตรียมบทความต้นฉบับและเอกสารประกอบ
เพื่อเสนอพิจารณากลั่นกรองและตีพิมพ์ในวารสารศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ส่วนที่ 1 บทความต้นฉบับ

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

2. เป็นบทความภาษาไทยหรือภาษาอังกฤษ ในกรณีเป็นภาษาอังกฤษ ต้องไม่เป็นบทความที่แปลจากงานนิพนธ์ที่ตีพิมพ์ในภาคภาษาไทยหรือภาษาต่างประเทศอื่น ๆ มาก่อน จะมีบทคัดย่อภาษาไทยประกอบด้วยหรือไม่ก็ได้

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

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

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

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 (*) หรือเครื่องหมายกริช [dagger (†)] โดยระบุการศึกษาขั้นสูงสุดหรือตำแหน่งทางวิชาการ (ถ้ามี) และสังกัดของผู้นิพนธ์ ทั้งภาษาไทยและภาษาอังกฤษ พร้อมทั้งระบุจดหมายอิเล็กทรอนิกส์ (Email address) ที่เป็นชื่อโดเมน (Domain) ของสถาบันต้นสังกัด หรืออีเมล์อื่นที่ใช้ในการติดต่อที่เป็นทางการ และหากมีผู้นิพนธ์ร่วมจะต้องระบุที่อยู่ สังกัด และอีเมล์ให้ครบถ้วนถัดจากชื่อผู้นิพนธ์หลัก

3.5 **เนื้อหา (Content)** ใช้อักษรปกติ ขนาด 16 pt การจัดแนวพิมพ์ตามความเหมาะสมกับภาษาที่ใช้ และหากเป็นบทความจากรายงานวิจัย/วิทยานิพนธ์/งานค้นคว้าอิสระ ควรมีเนื้อหาที่ครอบคลุมในหัวข้อต่าง ๆ ได้แก่ บทนำ วัตถุประสงค์ วิธีการศึกษา ผลการศึกษา การอภิปรายผล สรุปและข้อเสนอแนะ การนำไปใช้จัดแสดงหรือการจดแจ้งลิขสิทธิ์ พร้อมทั้งมีคำอธิบายภาพ ตาราง แผนผัง โน้ตเพลง ฯลฯ โดยระบุแหล่งที่มาให้ครบถ้วน และหากเป็นบทความที่ได้รับทุนสนับสนุนการวิจัย ให้ระบุชื่อของแหล่งทุนในส่วนของกิตติกรรมประกาศตามเงื่อนไขการรับทุน

3.6 เอกสารอ้างอิง (Reference) ใช้อักษรขนาด 16 pt จัดแนวพิมพ์แบบชิดซ้าย โดยบรรทัดต่อมาของรายการเดียวกันจะต้องย่อเข้าไป 7 ช่วงตัวอักษร มีรายการอ้างอิงในเนื้อหาตรงกับรายการอ้างอิงท้ายบทความครบถ้วนทุกรายการ โดยเรียงลำดับตามชุดอักขรานุกรมภาษาไทยและภาษาอังกฤษ (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 รักชาติ นิยมไทย ในกรณีที่ผู้แต่งเขียนบทความเป็นภาษาต่างประเทศ ให้ลงชื่อเต็มโดยไม่ต้องใช้อักษรย่อ ตัวอย่างเช่น Manop Wisuttipat
- ผู้แต่งชาวไทยมีฐานันดรศักดิ์ บรรดาศักดิ์ ให้พิมพ์ชื่อ ตามด้วยเครื่องหมายจุลภาค (,) เช่น ธรรมศักดิ์มนตรี, เจ้าพระยา และละการใส่ยศ หรือ ตำแหน่งทางวิชาการ เช่น พลตำรวจเอก ศาสตราจารย์ ตัวอย่างเช่น วศิษย์ เดชกุญชร ศิลป์ พีระศรี เว้นแต่เฉพาะสมณศักดิ์ ตัวอย่างเช่น พระพรหมคุณาภรณ์
- ผู้แต่งที่ใช้นามแฝงหรือนามปากกาที่เป็นที่รู้จักโดยทั่วไป ให้ใช้นามแฝงหรือนามปากกานั้นแทนชื่อผู้แต่ง และในกรณีที่ทราบชื่อเต็มของผู้แต่ง ให้แทรกชื่อเต็มหลังจากชื่อนามแฝงหรือนามปากกาภายในเครื่องหมายวงเล็บใหญ่ ตัวอย่างเช่น ศรีบูรพา [กุหลาบ สายประดิษฐ์] หรือ Dinesen, I. [Karen Blixen] เป็นต้น
- ผู้แต่งไม่เกิน 3 คน ให้ลงชื่อผู้แต่งทุกคน โดยใช้คำว่า “และ” (สำหรับภาษาไทย) และใช้คำว่า “and” (สำหรับภาษาอังกฤษ) ก่อนชื่อผู้แต่งคนสุดท้าย เช่น รักชาติ นิยมไทย, สุวัฒน์ จริงใจ และรักไทย พันธุ์แท้
- ผู้แต่งมากกว่า 3 คน ให้ใช้คำว่า “และคณะ” (สำหรับภาษาไทย) และใช้คำว่า “et al.” (สำหรับภาษาอังกฤษ) เช่น รักชาติ นิยมไทย และคณะ, Aitchison, J.C. et al.
- ผู้แต่งเป็นสถาบัน เช่น หน่วยราชการ สถาบันการศึกษา รัฐวิสาหกิจ สมาคม ธนาคาร เป็นต้น ให้อ้างถึงหน่วยงานที่สูงกว่ามายัง หน่วยงานภายใต้สังกัด และใช้เครื่องหมายมหัพภาค (.) กำกับที่ท้ายชื่อแต่ละหน่วยงาน เช่น กระทรวงวัฒนธรรม. กรมศิลปากร, จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย. คณะศิลปกรรมศาสตร์.

อนึ่ง หากไม่ปรากฏชื่อผู้แต่ง ให้พิจารณาการอ้างอิงจากชื่อของบรรณาธิการ ผู้แปล ผู้รวบรวม ผู้วิจารณ์ หรือชื่อสถาบัน นามปากกา นามแฝง หากไม่ปรากฏชื่อผู้แต่งในส่วนใด ๆ ของเอกสาร ให้ระบุชื่อหนังสือแทน

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

- การอ้างอิงในเนื้อหาทั้งหมด ใช้ตัวอย่างดังนี้

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

- การอ้างอิงในเนื้อหาบางส่วน ใช้ตัวอย่างดังนี้

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

- การอ้างอิงจากสื่อวัสดุอิเล็กทรอนิกส์หรือแหล่งข้อมูลบริการสารสนเทศ ใช้ตัวอย่างดังนี้

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

- การอ้างอิงจากการสัมภาษณ์ ใช้ตัวอย่างดังนี้

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

3. รายการอ้างอิง (Reference) ใช้รูปแบบตามระบบการเขียนบรรณานุกรม มีส่วนประกอบต่าง ๆ ดังนี้

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

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

ตัวอย่างรูปแบบรายการอ้างอิง

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

1.หนังสือ

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

<u>ตัวอย่าง</u>

ประทิน พวงสำลี. 2514. อธิบายท่านาฏศิลป ชุดระบำรำฟ้อน. พระนคร: ไทยมิตรการพิมพ์.

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

2. บทความในหนังสือ

ชื่อผู้เขียนบทความ.//ปีพิมพ์.//"ชื่อบทความ."//ใน//ชื่อบรรณาธิการ(ถ้ามี),/*ชื่อเรื่อง*,/เลขหน้า.//สถานที่พิมพ์:/สำนักพิมพ์.

<u>ตัวอย่าง</u>

ชัยพร วิชชาวุธ. 2518. "การสอนในระดับอุดมศึกษา." ใน *การสอนและการวัดผลการศึกษา*, 1-30. พระนคร: ฝ่ายวิชาการ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

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

3. บทความในวารสาร

ชื่อผู้เขียนบทความ.//ปีพิมพ์.//"ชื่อบทความ."//*ชื่อวารสาร*/ปีที่ (ฉบับที่หรือเดือน):/เลขหน้า.

<u>ตัวอย่าง</u>

โกวิทย์ ขันธศิริ. 2548. "ประสบการณ์ดนตรีไทยของข้าพเจ้า." *วารสารศิลปกรรม* 6: 1-6.

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

4. วิทยานิพนธ์

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

<u>ตัวอย่าง</u>

พัดชา อุทิศวรรณกุล. 2553. *อัตลักษณ์ตราสินค้าแฟชั่นที่ปรับเปลี่ยนรูปแบบได้ สำหรับคนวัยทำงานในกรุงเทพมหานคร*. วิทยานิพนธ์ปริญญาดุษฎีบัณฑิต, สาขาวิชาศิลปกรรมศาสตร์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

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

<u>หมายเหตุ</u>

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

5. การสัมภาษณ์

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

<u>ตัวอย่าง</u>

พรประพิตร์ เผ่าสวัสดิ์, รองคณบดีฝ่ายวิชาการ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย. 2557. "สัมภาษณ์." 16 กันยายน.

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

6. บทความในหนังสือพิมพ์

ชื่อผู้เขียนบทความ(ถ้ามี).//ปี.//"ชื่อบทความ."//*ชื่อหนังสือพิมพ์*/(วัน เดือน):/เลขหน้า.

<u>ตัวอย่าง</u>

คึกฤทธิ์ ปราโมช, ม.ร.ว. 2519. "ข้าวไกลนา." *สยามรัฐ* (12 มกราคม): 3.

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

7. เอกสารที่อ้างถึงในเอกสารอื่น

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

ตัวอย่าง

อนุมานราชธน, พระยา. 2479. *แหลมอินโดจีนสมัยโบราณ.* พระนคร: สำนักพิมพ์คลังวิทยา. อ้างถึงใน สายจิตต์ เหมินทร์. 2507. *การเสียรัฐ ไทรบุรีกลันตัน ตรังกานูและปะลิสของไทยให้แก่อังกฤษในสมัยพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว.* วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต, แผนกวิชาประวัติศาสตร์ คณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

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

8. รายงานการประชุมทางวิชาการ

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

ตัวอย่าง

วิทย์ วิศทเวทย์. 2542. “จริยธรรมในสังคมไทย.” ใน *รายงานการสัมมนาจริยธรรมในสังคมไทย*, 103-112. 28-29 เมษายน 2522 ณ สถาบันเทคโนโลยีแห่งเอเชีย จังหวัดปทุมธานี.

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

9. บทวิจารณ์หนังสือในวารสาร

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

ตัวอย่าง

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

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

10. หนังสือแปล

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

ตัวอย่าง

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

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

11. สื่ออิเล็กทรอนิกส์ แฟ้มข้อมูลและโปรแกรมคอมพิวเตอร์

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

ตัวอย่าง

[จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, หอประวัติ]. [ม.ป.ป.]. “เพลงมหาจุฬาลงกรณ์.” *หอประวัติจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย,* 7 พฤศจิกายน 2552. วันที่สืบค้นข้อมูล 13 พฤศจิกายน 2557 (http://www.memohall.chula.ac.th/article/เพลงมหาจุฬาลงกรณ์).

Staiger, Uta et al. 2009. "Memory Culture and the Contemporary City Building Sites." Basingstoke, UK; *New York: Palgrave Macmillan*. Retrieved May 18, 2009 (http://www.palgraveconnect.com/doifinder/10.1057/9780230246959).

12. บทความในสารานุกรม

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

ตัวอย่าง

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

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

13. เอกสารพิเศษ เช่น จดหมาย อนุทิน ต้นฉบับตัวเขียน เป็นต้น

ตัวอย่าง

สายสนิทวงศ์, พระองค์เจ้า. ร.ศ. 125. *ถวายพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าลายพระหัตถ์เจ้าอยู่หัว*, 11 พฤษภาคม. "เรื่องงบประมาณการจ่ายเงินแผ่นดิน ร.ศ. 111-112". หอจดหมายเหตุแห่งชาติ. น.1.3.

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

14. จุลสาร เอกสารอัดสำเนา และเอกสารที่ไม่ได้ตีพิมพ์อื่นๆ

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

ตัวอย่าง

กรมศิลปากร. 2517. *ระเบียบการเข้าค้นคว้าเอกสารของหอจดหมายเหตุแห่งชาติ กรมศิลปากร.* กรุงเทพมหานคร: กรมศิลปากร. (อัดสำเนา)

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

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

ตัวอย่าง

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

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

16. โสตทัศนวัสดุ

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

ตัวอย่าง

ผุสดี หลิมสกุล. 2555. *รำเดี่ยวแบบมาตรฐานตัวนาง ชุดที่ 2*. DVD. กรุงเทพมหานคร**:** ภาควิชานาฏยศิลป์ คณะศิลปกรรมศาตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

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

ส่วนที่ 3 เกณฑ์การพิจารณากลั่นกรองบทความ (Peer-review)

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

2. บทความต้นฉบับที่ผ่านการตรวจรูปแบบแล้วจะได้รับการคัดกรองจากกองบรรณาธิการเพื่อสรรหาผู้ทรงคุณวุฒิ (Peer-reviewer) ที่มีประสบการณ์การวิจัยตรงตามสาขาที่เกี่ยวข้องอย่างน้อย 2 ท่าน ซึ่งไม่มีส่วนได้ส่วนเสียกับผู้นิพนธ์

3. บทความที่ได้รับฉันทานุมัติจากผู้ทรงคุณวุฒิแล้ว จะได้รับการบันทึกสถานะและแจ้งผลการพิจารณาแก่ผู้เขียนเพื่อให้ดำเนินการปรับปรุงแก้ไขต้นฉบับ และ/หรือ เก็บรวบรวบต้นฉบับที่สมบูรณ์เพื่อตีพิมพ์เผยแพร่ ทั้งนี้เมื่อได้รับต้นฉบับฉบับสมบูรณ์แล้ว กองบรรณาธิการจะเรียนแจ้งผู้นิพนธ์รับทราบเป็นหนังสือตอบรับการตีพิมพ์ ซึ่งจะระบุปีที่และฉบับที่ตีพิมพ์

4. ผู้นิพนธ์จะได้รับวารสารฉบับสมบูรณ์เมื่อกองบรรณาธิการได้เสร็จสิ้นการตรวจพิสูจน์อักษรและมีการเผยแพร่ในรูปของวารสารอิเล็กทรอนิกส์ และระบบ Open-access

5. ในกรณีที่ผู้นิพนธ์มีความประสงค์ต้องการยกเลิกการตีพิมพ์ ต้องแจ้งความประสงค์เป็นลายลักษณ์อักษรเรียนถึง "บรรณาธิการบริหารวารสารศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย" เท่านั้น

6. บทความที่ไม่ผ่านการพิจารณา กองบรรณาธิการจะเรียนแจ้งผู้นิพนธ์รับทราบเป็นลายลักษณ์อักษรโดยไม่ส่งคืนต้นฉบับ ทั้งนี้ผลการพิจารณาถือเป็นอันสิ้นสุด ผู้นิพนธ์จะไม่มีสิทธิ์เรียกร้องหรืออุทธรณ์ใด ๆ ทั้งสิ้น

อนึ่ง ในกรณีที่ผู้นิพนธ์ถูกปฏิเสธการพิจารณาบทความเนื่องจากตรวจพบการคัดลอกบทความ (Plagiarism) โดยไม่มีการอ้างอิงแหล่งที่มา จะไม่สามารถเสนอบทความเดิมได้อีก และกองบรรณาธิการขอสงวนสิทธิ์การส่งบทความของผู้นิพนธ์ในฉบับถัดไป จนกว่าจะมีการปรับปรุงคุณภาพบทความตามเกณฑ์ที่กำหนด

ส่วนที่ 4 การส่งบทความ

1. ผู้นิพนธ์ต้องกรอกแบบฟอร์ม “แบบเสนอส่งบทความเพื่อพิจารณาตีพิมพ์ลงในวารสาร” โดยกรอกข้อมูลและพิมพ์แบบฟอร์มจากไฟล์เอกสารอิเล็กทรอนิกส์เท่านั้น

2. ในกรณีที่เป็นบทความจากรายงานวิจัยหรือโครงงานต่าง ๆ จะต้องมีหนังสือรับรองจากต้นสังกัด หรือประธานหลักสูตร หรืออาจารย์ที่ปรึกษาโครงการ ในการนำผลงานเสนอตีพิมพ์

3. ในกรณีที่เป็นบทความวิจัย จะต้องมีหนังสือรับรองจากอาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์หลักในการนำผลงานเสนอตีพิมพ์ โดยให้มีชื่อถัดจากผู้นิพนธ์ลำดับแรกในฐานะผู้นิพนธ์หลัก (Corresponding Author)

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

5. ในกรณีเป็นบทความภาษาต่างประเทศ หรือมีการอ้างอิงเนื้อหาจากเอกสารภาษาต่างประเทศที่มิใช่ภาษาอังกฤษ ต้องมีหนังสือรับรองความถูกต้องจากสถาบันภาษาหรือผู้เชี่ยวชาญด้านภาษาที่มีคุณวุฒิไม่ต่ำกว่าระดับปริญญาโทแนบมาพร้อมกับบทความวิชาการหรือบทความวิจัยนั้น

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

7. ให้ทำการลงทะเบียนเพื่อบอกรับเป็นสมาชิกวารสาร พร้อมทำการส่งต้นฉบับบทความและแนบเอกสารประกอบการส่งบทความผ่านระบบ Online Submission โดยเลือกใช้ช่องทางเว็บไซต์วารสารดังต่อไปนี้

- เว็บไซต์ในเครือข่ายจุฬาฯ http://www.jfaa.faa.chula.ac.th
- เว็บไซต์ในเครือข่าย Thai Journal Online (TCI) https://www.tci-thaijo.org/index.php/faa

ส่วนที่ 5 ลิขสิทธิ์และกรรมสิทธิ์ของบทความ

ลิขสิทธิ์ของบทความเป็นของเจ้าของบทความ บทความที่ได้รับการตีพิมพ์ถือเป็นทัศนะของผู้เขียน กองบรรณาธิการไม่จำเป็นต้องเห็นด้วยและไม่รับผิดชอบบทความนั้น

สงวนลิขสิทธิ์ © พ.ศ. 2557-2559
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
https://www.tci-thaijo.org/index.php/faa

วารสารศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
254 ถนนพญาไท แขวงวังใหม่ เขตปทุมวัน กรุงเทพฯ 10330
โทร. 0-2218-4561, 0-2218-4578 โทรสาร 0-2218-4568