วารสารศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยขอนแก่น
เป็นวารสารที่อยู่ในฐาน TCI
ประเภทวารสารด้านมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์

ศูนย์ดัชนีการอ้างอิงวารสารไทย
Thai-Journal Citation Index Centre

*การบรรเลงกลองชุดประกอบการแสดงหมอลำ: พัฒนาการ และกลวิธีในการบรรเลง
*กลวิธีการบรรเลงซอด้วงและแฮกึม: ความเหมือนและความต่าง
*อัตลักษณ์ในการบรรเลงเบสไฟฟ้าด้วยเทคนิคการสแลปปิ้งและการแทปปิ้งของสจวร์ต แฮมม์
*แนวคิดการประพันธ์เดี่ยวซออู้ เพลงกล่อมนารี สามชั้น
*ความคิดเห็นของประชาคมที่ส่งผลต่อหลักสูตรดนตรีพันธุ์ใหม่: กรณีศึกษาเขตภาคเหนือตอนล่าง
*การสร้างสรรค์ลวดลายและผลิตภัณฑ์ผ้าบาติกสู่ชุมชนผ่านวิถีเมืองเก่าจังหวัดสงขลา
*ศิลปะแสดงสดในศิลปะร่วมสมัยไทย
*สุนทรียจิต : สัมพันธภาพระหว่างการรับรู้ทางจิตวิทยาและความงามสู่กระบวนการสร้างสรรค์ศิลปะบำบัด
*การส่งเสริมสร้างสรรค์การผลิตภาพยนตร์และละครโทรทัศน์โดยใช้ข้อมูลทางประวัติศาสตร์ วิถีชีวิต ศิลปวัฒนธรรม ของชุมชนที่เกี่ยวข้องกับอัตลักษณ์อาหารอีสาน
*การจัดการความรู้การทอผ้าซิ่นน้ำอ่าง จังหวัดอุตรดิตถ์ โดยการมีส่วนร่วมของชุมชนเพื่อการพัฒนาที่ยั่งยืน
*ผลงานสร้างสรรค์ : นาฏยลีลาภูมิปัญญาดอกไม้ใบยางบ้านวังข้อง
*การใช้หลักปรากฏการณ์นิยมในการกำกับการแสดง: กรณีศึกษาละครเวทีเรื่อง “Death and the Maiden” บทประพันธ์ของ Ariel Dorfman
*การวิเคราะห์เทคนิคการเรียบเรียงเสียงประสานเพลง ASEAN Way สำหรับวงโยธวาทิต

วารสารศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยขอนแก่น
ปีที่ 15 ฉบับที่ 1 มกราคม - มิถุนายน 2566
Vol.15 No.1 January - June 2023

วารสาร ศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยขอนแก่น
Journal of Fine and Applied Arts, Khon Kaen University

ปีที่ 15 ฉบับที่ 1 มกราคม - มิถุนายน 2566 ISSN : 1906-6023 (print)
Vol.15 No.1 January - June 2023 ISSN : 2730-2245 (online)

วารสารศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยขอนแก่น

Journal of Fine and Applied Arts, Khon Kaen University

https://tci-thaijo.org/index.php/fakku

ปีที่ 15 ฉบับที่ 1 มกราคม–มิถุนายน 2566 ISSN : 1906–6023 (print) ISSN : 2730–2245 (online)

- **เจ้าของ** คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยขอนแก่น
- **ผู้จัดพิมพ์** คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยขอนแก่น
  123 อ.เมือง จ.ขอนแก่น 40002
  โทรศัพท์/โทรสาร 043-202396
- **วัตถุประสงค์** เพื่อส่งเสริม สนับสนุน เผยแพร่ผลงานด้านวิชาการและผลงานสร้างสรรค์ทางศิลปกรรม ประกอบด้วยสาขาทัศนศิลป์ ออกแบบนิเทศศิลป์ ดุริยางคศิลป์ ศิลปะการแสดง ศิลปวัฒนธรรม และเป็นสื่อเชื่อมโยงบุคลากรในวิชาชีพศิลปกรรม อาจารย์ นักวิชาการ นักวิจัย นิสิต นักศึกษาและบุคคลทั่วไป ทั้งชาวไทยและชาวต่างประเทศ
- **คณะที่ปรึกษา**

อธิการบดี	มหาวิทยาลัยขอนแก่น
ศาสตราจารย์ ดร.เฉลิมศักดิ์ พิกุลศรี	มหาวิทยาลัยขอนแก่น
รองศาสตราจารย์ ดร.นิยม วงศ์พงษ์คำ	มหาวิทยาลัยขอนแก่น

- **บรรณาธิการ** ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.บุรินทร์ เปล่งดีสกุล มหาวิทยาลัยขอนแก่น
- **กองบรรณาธิการ**

Professor Daniel Meyer-Dinkgräfe	University of Lincoln London
Professor Dr.Krishna Carkarvati	Banaras University
Professor Dr.Tan Sooi Beng	University Saint Malaysia
Professor Dr.Nihal Pepera	Ball State University
ศาสตราจารย์ ดร.ณรงค์ฤทธิ์ ธรรมบุตร	จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
ศาสตราจารย์ ดร.บุษกร บิณฑสันต์	จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
ศาสตราจารย์ ดร.ศักดิ์ชัย สายสิงห์	มหาวิทยาลัยศิลปากร
ศาสตราจารย์ ดร.ศุภชัย สิงห์ยบุศย์	มหาวิทยาลัยมหาสารคาม
ศาสตราจารย์ ดร.สมพร ธุรี	สถาบันเทคโนโลยีราชมงคลธัญบุรี
ศาสตราจารย์เกียรติคุณ ดร.สันติ เล็กสุขุม	มหาวิทยาลัยศิลปากร
ศาสตราจารย์ ดร.อรรถจักร สัตยานุรักษ์	มหาวิทยาลัยเชียงใหม่
ศาสตราจารย์ ม.ล.สุรสวัสดิ์ สุขสวัสดิ์	มหาวิทยาลัยเชียงใหม่
ศาสตราจารย์พรรัตน์ ดำรุง	จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
ศาสตราจารย์สุชาติ เถาทอง	มหาวิทยาลัยบูรพา
รองศาสตราจารย์ ดร.ขำคม พรประสิทธิ์	จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
รองศาสตราจารย์ ดร.จตุรงค์ เลาหะเพ็ญแสง	สถาบันเทคโนโลยีพระจอมเกล้าเจ้าคุณทหารลาดกระบัง
รองศาสตราจารย์ ดร.ชวลิต อธิปัตยกุล	มหาวิทยาลัยราชภัฏอุดรธานี
รองศาสตราจารย์ ดร.เชษฐ์ ติงสัญชลี	มหาวิทยาลัยศิลปากร
รองศาสตราจารย์ ดร.ณรงค์ชัย ปิฎกรัชต์	มหาวิทยาลัยมหิดล
รองศาสตราจารย์ ดร.ทรงวุฒิ เอกวุฒิวงศา	สถาบันเทคโนโลยีพระจอมเกล้าเจ้าคุณทหารลาดกระบัง
รองศาสตราจารย์ ดร.นิรัช สุดสังข์	มหาวิทยาลัยนเรศวร
รองศาสตราจารย์ ดร.ประมาณ เทพสงเคราะห์	มหาวิทยาลัยทักษิณ
รองศาสตราจารย์ ดร.พรประพิศ เผ่าสวัสดิ์	จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
รองศาสตราจารย์ ดร.ยุทธนา ฉัพพรรณรัตน์	จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
รองศาสตราจารย์เทพศักดิ์ ทองนพคุณ	มหาวิทยาลัยบูรพา

- **ผู้ช่วยกองบรรณาธิการ**

  รองศาสตราจารย์ ดร.จตุพร สีม่วง มหาวิทยาลัยขอนแก่น
  รองศาสตราจารย์ ดร.ดวงจันทร์ นาชัยสินธุ์ มหาวิทยาลัยขอนแก่น
  ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.กฤษฎา วงศ์คำจันทร์ มหาวิทยาลัยขอนแก่น
  ผู้ช่วยศาสตราจารย์วิจิตร วินทะไชย มหาวิทยาลัยขอนแก่น
  ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ปรีชาวุฒิ อภิระติง มหาวิทยาลัยขอนแก่น
  ผู้ช่วยศาสตราจารย์พชญ อัคพราหมณ์ มหาวิทยาลัยขอนแก่น
  ดร.ภัทร์ คชภักดี มหาวิทยาลัยขอนแก่น
- **ฝ่ายจัดการ** เอมอร รุ่งวรวุฒิ มหาวิทยาลัยขอนแก่น
- **ออกแบบปก/รูปเล่ม** ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.บุรินทร์ เปล่งดีสกุล มหาวิทยาลัยขอนแก่น
- **กำหนดการเผยแพร่** ปีละ 2 ฉบับ (มกราคม - มิถุนายน และ กรกฎาคม - ธันวาคม)
- **ภาษา** ภาษาไทยและภาษาอังกฤษ
- **การส่งบทความ** ผ่านระบบออนไลน์ https://tci-thaijo.org/index.php/fakku
- **ผู้ทรงคุณวุฒิ (Peer review)** จำนวน 3 ท่าน เป็น Double blind review คือปกปิดรายชื่อผู้เขียนบทความและผู้เกี่ยวข้อง
- **พิมพ์ที่** หจก.โรงพิมพ์คลังนานาวิทยา
  232/199 หมู่ 6 ถ.ศรีจันทร์ ต.ในเมือง อ.เมือง จ.ขอนแก่น 40000
  โทร. 043-466444, 043-466860-61 โทรสาร. 043-466863
  E-mail : klungpress@hotmail.com
- **ผู้ทรงคุณวุฒิที่พิจารณาตรวจสอบความถูกต้องของบทความประจำฉบับ**

ศาสตราจารย์ ดร.เฉลิมศักดิ์ พิกุลศรี
ศาสตราจารย์ ดร.สมพร ธุรี
รองศาสตราจารย์ ดร.ฉลองเดช คูภานุมาต
รองศาสตราจารย์ ดร.วิชฎาลัมพก์ เหล่าวานิช
รองศาสตราจารย์ ดร.กิตติชัย เกษมศานติ์
รองศาสตราจารย์ ดร.ทวีรัศมิ์ พรหมรัตน์
รองศาสตราจารย์ ดร.ปริดา มโนมัยพิบูลย์
รองศาสตราจารย์ ดร.พรประพิตร์ เผ่าสวัสดิ์
รองศาสตราจารย์ ดร.ยุทธนา ฉัพพรรณรัตน์
รองศาสตราจารย์ ดร.วรลัญจก์ บุณยสุรัตน์
รองศาสตราจารย์ ดร.วิบูลย์ ตระกูลฮุ้น
รองศาสตราจารย์ ดร.สุกิจ พลประถม
รองศาสตราจารย์ไทยโรจน์ พวงมณี
รองศาสตราจารย์ธรณัส หินอ่อน
รองศาสตราจารย์พิภัช สอนใย
รองศาสตราจารย์มาณพ มานะแซม
ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.คมกริช การินทร์
ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ณรงค์รัชช์ วรมิตรไมตรี
ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ณัฐพงค์ แย้มเจริญ
ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ทินกร อัตไพบูลย์
ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ธนัชพร กิตติก้อง
ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ธเนศ ภิรมย์การ
ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ธีระยุทธ์ เพ็งชัย
ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ปอรรัชม์ ยอดเณร
ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ผกามาศ จิรจารุภัทร
ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.พงษ์พิทยา สัพโส
ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.พิทยวัฒน์ พันธะศรี
ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ภัธทรา โต๊ะบุรินทร์
ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ภาวิณี บุญเสริม
ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ภาสกร อินทุมาร
ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.รณชัย รัตนเศรษฐ
ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.รุ่งเกียรติ สิริวงษ์สุวรรณ
ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.วิกรม กรุงแก้ว
ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ศาสตรา เหล่าอรรคะ
ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.สรร ถวัลย์วงศ์ศรี

ข้อเขียนหรือบทความใดๆ ที่ได้พิมพ์เผยแพร่ในวารสารคณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยขอนแก่น ฉบับนี้ เป็นความคิดเห็นเฉพาะตัวของผู้เขียน และกองบรรณาธิการไม่จำเป็นต้องเห็นด้วย และไม่มีข้อผูกพันด้วยประการใดๆ อนึ่งกองบรรณาธิการวารสารยินดีรับพิจารณาบทความจากนักวิชาการ นักศึกษา ตลอดจนผู้อ่าน และผู้สนใจทั่วไป เพื่อนำลงตีพิมพ์ สำหรับบทความวิจัยและบทความวิชาการต้องผ่านการพิจารณาจากผู้ทรงคุณวุฒิในสาขาวิชาที่เกี่ยวข้อง

Journal of Fine and Applied Arts, Khon Kaen University

https://tci-thaijo.org/index.php/fakku

Vol. 15 No. 1 January – June 2023 ISSN : 1906-6023 (print) ISSN : 2730-2245 (online)

- **Publisher** Faculty of Fine and Applied Arts, Khon Kaen University
  123, Muang, Khon Kaen, 40002, Thailand
  Tel./ Fax. 66 4320 2396
  https://tci-thaijo.org/index.php/fakku
- **Objective** To help support and publish academic achievements and creative artworks which cover productions of visual arts, visual communication design, music, performance art, and cultural art; to also serve as a medium to connect artists, lecturers, scholars, researchers, students, and the average people including Thais and foreigners.
- **Advisory Board**

President	Khon Kaen University
Professor.Dr.Chalermsak Pikulsri	Khon Kaen University
Assoc.Prof.Dr.Niyom Wongpongkham	Khon Kaen University

- **Editor in Chief** Assist.Prof.Dr.Burin Plengdeesakul Khon Kaen University
- **Editorial Board**

Professor Daniel Meyer-Dinkgräfe	University of Lincoln London
Professor Dr.Krishna Carkarvati	Banaras Hindu University
Professor Dr.Tan Sooi Beng	University Saint Malaysia
Professor Dr.Nihal Pepera	Ball State University
Professor Dr.Narongrit Dhamabutra	Chulalongkorn University
Professor Dr.Bussakorn Binson	Chulalongkorn University
Professor Dr.Sakchai Saisingha	Silpakorn University
Professor Dr.Supachai Singyabuth	Mahasarakham University
Professor.Dr.Somporn Tulee	Rajamangala University of Technology Thanyaburi
Professor Dr.Santi Leksukhum	Silpakorn University
Professor Dr.Attachak Sattayanurak	Chiang Mai University
Professor ML.Surasawasdi Sooksawasdi	Chiangmai University
Professor Pornrat Damrhung	Chulalongkorn University
Professor Suchat Thaothong	Burapha University
Assoc.Prof.Dr.Kumkom Pornprasit	Chulalongkorn University
Assoc.Prof.Dr.Chaturong Louhapensang	King Mongkut's Institute of Technology Ladkrabang
Assoc.Prof.Dr.Chawalit Atipatayakul	Udon Thani Rajabhat University
Assoc.Prof.Dr.Chedha Tingsanchali	Silpakorn University
Assoc.Prof.Dr.Narongchai Pidokrajt	Mahidol University
Asst.Prof.Dr.Songwut Eakwutvongsa	King Mongkut's Institute of Technology Ladkrabang
Assoc.Prof.Dr.Nirach Sudsung	Naresuan University
Assoc.Prof.Dr.Pramarn Thepsongkhroh	Thaksin University
Assoc.Prof.Dr.Pornprapit Phoasavad	Chulalongkorn University
Assoc.Prof.Dr.Yootthana Chuppunnarat	Chulalongkorn University
Assoc.Prof.Thepsakdi Thangnopkoon	Burapha University

- **Assistant Editors**

Assoc.Prof.Dr.Jatuporn Seemuang	Khon Kaen University
Assoc.Prof.Dr.Duangjan Nachaisin	Khon Kaen University
Asst.Prof.Dr.Kritsada Wongkhamchan	Khon Kaen University
Asst.Prof.Dr.Vijit Vintachai	Khon Kaen University
Asst.Prof.Dr.Preechawut Apirating	Khon Kaen University
Asst.Prof.Pachaya Akkapram	Khon Kaen University
Dr.Pat Kotchapakdee	Khon Kaen University

- **Editorial Manager** Aim-Aon Rungworawut — Khon Kaen University
- **Cover Design** Assist.Prof.Dr.Burin Plengdeesakul — Khon Kaen University
- **Publication** Two Issues Per Year
  Issue No.1 (January – June)
  Issue No.2 (July – December)
- **Accessibility** online (Open Access)
- **Language** Thai and English
- **Peer-Review** Double-Blind
- **Printing Address** Klung Nana Wittaya Printing
  232/199 M.6, Srijan Road, Muang, Khon Kaen 40002 Thailand
  Tel. 66 4346 6444, 66 4346 6860-61 Fax. 66 4346 6863
  E-mail : Klungpress@hotmail.com
- **Peer Review**

Professor Dr.Chalermsak Pikulsri	Professor.Dr.Somporn Tulee
Assoc.Prof.Dr.Chalongdej Kuphanumart	Assoc.Prof.Dr.Vitchatalum Laovanich
Assoc.Prof.Dr.Kittichai Kasemsarn	Assoc.Prof.Dr.Thaveerat Promrat
Assoc.Prof.Dr.Parida Manomaiphibul	Assoc.Prof.Dr.Pornprapit Phoasavadi
Assoc.Prof.Dr.Yootthana Chuppunnarat	Assoc.Prof.Dr.Woralun Boonyasurat
Assoc.Prof.Dr.Wiboon Trakulhun	Assoc.Prof.Dr.Sukit Polpratom
Assoc.Prof. Thairoj Phoungmanee	Assoc.Prof. Tharanat Hin-on
Assoc.Prof. Phiphat Sornyai	Assoc.Prof. Manop Manasam
Asst.Prof.Dr.Khomkrich Karin	Asst.Prof.Dr.Narongruch Woramitmaitree
Asst.Prof.Dr.Nattapong Yamcharoen	Asst.Prof.Dr.Tinnakorn Attapaiboon
Asst.Prof.Dr.Tanatchaporn Kittikong	Asst.Prof.Dr.Thanate Piromgarn
Asst.Prof.Dr.Teerayut Pengchai	Asst.Prof.Dr.Paonrach Yodnane
Asst.Prof.Dr.Phakamas Jirajarupat	Asst.Prof.Dr.Pongpittaya Sapaso
Asst.Prof.Dr.Pittayawat Pantasri	Asst.Prof.Dr.Pattra Toburin
Asst.Prof.Dr.Pawinee Boonserm	Asst.Prof.Dr.Pasakorn Intoo-Marn
Asst.Prof. Ronnachai Rattanaseth	Asst.Prof.Dr.Rungkiat Siriwongsuwan
Asst.Prof.Dr. Wikrom Krungkaeo	Asst.Prof.Dr. Sastra Laoakka
Asst.Prof.Dr. Sun Tawalwongsri	

- *All articles are subjected to a peer-review process by internal and external readers*
- *Any view expressed by the authors of individual articles is not restrict to follow*

บทบรรณาธิการ

วารสารศิลปกรรมศาสตร์ **ปีที่ 15 ฉบับที่ 1 เดือนมกราคม - มิถุนายน 2566** มีบทความที่ได้รับการตีพิมพ์และเผยแพร่ จำนวน 13 เรื่อง โดยแบ่งเป็นบทความวิจัยจำนวน 12 เรื่อง และบทความวิชาการจำนวน 1 เรื่อง ซึ่งแบ่งประเด็นในการศึกษาออกเป็น 5 กลุ่มด้วยกัน ได้แก่ บทความด้านทัศนศิลป์ บทความด้านการออกแบบ บทความด้านดนตรี บทความด้านศิลปะการแสดงและบทความด้านวัฒนธรรมดังนี้

บทความที่นำเสนอด้านสาขาทัศนศิลป์มีจำนวน 1 เรื่อง คือ **1) สุนทรียจิต : สัมพันธภาพระหว่างการรับรู้ทางจิตวิทยาและความงามสู่กระบวนการสร้างสรรค์ศิลปะบำบัด โดยนรินทรา เกโส ปิติวรรธน์ สมไทยและศุภฤกษ์ คณิตวรานันท์** เป็นการสังเคราะห์สหศาสตร์ทางด้านสุนทรียศาสตร์เชิงสัมพันธ์และจิตเวชศาสตร์นำไปสู่การสร้างสรรค์ผลงานศิลปะเชิงแนวคิด (Conceptual art) และศิลปะการติดตั้ง (Installation art) ที่แสดงความสัมพันธ์ระหว่าง “ศิลปะ” และ “ผู้ป่วยสภาวะจิตในด้านลบ” ได้อย่างดี

ในส่วนของบทความที่นำเสนอด้านการออกแบบมีจำนวน 1 เรื่องด้วยกัน คือ **1) การสร้างสรรค์ลวดลายและผลิตภัณฑ์ผ้าบาติกสู่ชุมชนผ่านวิถีเมืองเก่าจังหวัดสงขลา โดยตะวัน ตนยะแหละ และสายใจ เบ็ญโส๊ะ เป็น**การศึกษาการรับรู้อัตลักษณ์ย่านเมืองเก่าจังหวัดสงขลาเพื่อสร้างสรรค์ลวดลายผ้าบาติก และการพัฒนาต้นแบบผลิตภัณฑ์สำหรับนักท่องเที่ยวย่านเมืองเก่าจังหวัดสงขลารวมไปถึงการถ่ายทอดองค์ความรู้และเพิ่มศักยภาพสู่กลุ่มผู้ประกอบการให้มีความเข้มแข็งส่งเสริมการท่องเที่ยวของจังหวัดสงขลาด้วย

บทความที่นำเสนอด้านดนตรีมีจำนวน 5 เรื่อง ประกอบด้วย **1) การบรรเลงกลองชุดประกอบการแสดงหมอลำ: พัฒนาการ และกลวิธีในการบรรเลง โดย ผจญ พีบุ้ง** เป็นการศึกษาพัฒนาการของการใช้กลองชุดประกอบการแสดงหมอลำ รวมทั้งกลวิธีการบรรเลงและอัตลักษณ์ของการบรรเลงกลองชุดประกอบ

การแสดงหมอลำที่มีอัตลักษณ์ในด้านลักษณะท่าทางการบรรเลง และอัตลักษณ์ทางดนตรีได้อย่างน่าสนใจ **2) กลวิธีการบรรเลงซอด้วงและแฮกึม: ความเหมือนและความต่าง โดย อรอุมา เวชกร จตุพร สีม่วงและขำคม พรประสิทธิ์** เป็นการศึกษาลักษณะทางกายภาพและการปฏิบัติซอด้วงและแฮกึม รวมถึงกลวิธีการบรรเลงทั้งการบรรเลงรวมวงและการบรรเลงเดี่ยวของซอด้วงและแฮกึม เพื่อให้เห็นความเหมือนและความต่างที่เป็นลักษณะเฉพาะของซอด้วงและแฮกึม **3) อัตลักษณ์ในการบรรเลงเบสไฟฟ้าด้วยเทคนิคการสแลปปิ้งและการแทปปิ้งของสจวร์ต แฮมม์ โดย บพิตร เค้าหัน** เป็นการศึกษาอัตลักษณ์ในการบรรเลงเบสไฟฟ้าด้วยเทคนิคการการสแลปปิ้งและแทปปิงของสจวร์ต แฮมม์ ตามแนวคิดการจำแนกเทคนิคการสแลปและแทปปิ้งของสจวร์ต เคลตัน และชาด จอห์นสัน ซึ่งมีอัตลักษณ์ที่โดดเด่นในการใช้เทคนิคผสมผสานระหว่างการสแลปปิ้งและการแทปปิ้งในการบรรเลงเบสไฟฟ้า **4) แนวคิดการประพันธ์เดี่ยวซออู้ เพลงกล่อมนารี สามชั้น โดยประชากร ศรีสาคร** เป็นการนำเสนอแนวคิดการประพันธ์เดี่ยวซออู้เพลงกล่อมนารี สามชั้น เพื่อใช้ในการเตรียมความพร้อมก่อนเรียนเพลงเดี่ยวขั้นสูงให้กับนักเรียน โดยใช้แนวคิดบุกไพรเบิกทางการประพันธ์เพลงของรองศาสตราจารย์พิชิต ชัยเสรี ได้อย่างน่าสนใจ **5) ความคิดเห็นของประชาคมที่ส่งผลต่อหลักสูตรดนตรีพันธุ์ใหม่: กรณีศึกษาเขตภาคเหนือตอนล่าง โดยธรรศ อัมโร และวราภรณ์ ยูงหนู** เป็นการส่งเสริมหลักสูตรดนตรีพันธุ์ใหม่ในสถาบันอุดมศึกษาให้ก้าวทันพลวัตรของกระแสโลก โดยเฉพาะเพื่อใช้เป็นตัวชี้วัดภาวะการมีงานทำของผู้เรียนในฐานวิถีชีวิตใหม่

ในส่วนของบทความที่นำเสนอด้านศิลปะการแสดงมีทั้งหมด 3 เรื่อง ประกอบด้วย **1) ศิลปะแสดงสดในศิลปะร่วมสมัยไทย โดยกัมปนาท โคตรแก้ว** เป็นการศึกษาพัฒนาการศิลปะแสดงสดในศิลปะร่วมสมัยไทย ที่ปรากฏในช่วงทศวรรษที่ 2520 เป็นต้นมา จนเกิดกลุ่มศิลปินแสดงสดและเกิดการเรียนการสอนเป็นรายวิชาที่สอนเกี่ยวกับศิลปะแสดงสดขึ้นในสถาบันอุดมศึกษา **2) ผลงานสร้างสรรค์ : นาฏยลีลาภูมิปัญญาดอกไม้ใบยางบ้านวังฆ้อง โดยธีรวัฒน์ ช่างสาน** เป็นการศึกษาองค์ความรู้ภูมิปัญญาการทำดอกไม้จากเส้นใยใบยางของกลุ่มวิสาหกิจ

ชุมชนบ้านวังฆ้อง เพื่อนำไปสู่สร้างสรรค์ชุดนาฏยลีลาภูมิปัญญาใบยาง ที่สะท้อนถึงภูมิปัญญาของภาคใต้ได้อย่างดี **3) การใช้หลักปรากฏการณ์นิยมในการกำกับการแสดง: กรณีศึกษา ละครเวทีเรื่อง "Death and the Maiden" บทประพันธ์ของ Ariel Dorfman โดยมัลลิกา ตั้งสงบ** เป็นการศึกษาประสบการณ์จากแรงบันดาลใจและการกำกับการแสดงของผู้กำกับการแสดงละครเวทีเรื่อง "Death and the Maiden" บทประพันธ์ของ Ariel Dorfman ผ่านการวิจัยเชิงสร้างสรรค์ในรูปแบบวิจัยการแสดง (Performance as Research) ผสานกับหลักปรากฏการณ์นิยมได้อย่างน่าสนใจ

ในส่วนของบทความทางด้านวัฒนธรรม มีจำนวน 2 เรื่อง ประกอบด้วย **1) การส่งเสริมสร้างสรรค์การผลิตภาพยนตร์และละครโทรทัศน์โดยใช้ข้อมูลทางประวัติศาสตร์ วิถีชีวิต ศิลปวัฒนธรรม ของชุมชนที่เกี่ยวข้องกับอัตลักษณ์อาหารอีสาน โดยศาสตรา เหล่าอรรคะ** เป็นการศึกษาข้อมูลทางประวัติศาสตร์ วิถีชีวิต ศิลปวัฒนธรรม ของชุมชนที่เกี่ยวข้องกับอัตลักษณ์อาหารอีสาน และแนวทางในการส่งเสริมสร้างสรรค์การผลิตภาพยนตร์และละครโทรทัศน์โดยใช้ข้อมูลทางประวัติศาสตร์ วิถีชีวิต ศิลปวัฒนธรรม ของชุมชนที่เกี่ยวข้องกับอัตลักษณ์อาหารอีสานเพื่อการพัฒนาแบบยั่งยืน **2) การจัดการความรู้การทอผ้าซิ่นน้ำอ่าง จังหวัดอุตรดิตถ์ โดยการมีส่วนร่วมของชุมชนเพื่อการพัฒนาที่ยั่งยืน โดยดวงรักษ์ จันแตง** เป็นการรวบรวมความรู้มรดกภูมิปัญญาทางวัฒนธรรมและการจัดการความรู้การทอผ้าของชุมชนน้ำอ่าง จังหวัดอุตรดิตถ์ และการมีส่วนร่วมของชุมชนน้ำอ่าง จังหวัดอุตรดิตถ์ในการทอผ้าซิ่นน้ำอ่างและการจัดการเครือข่ายเพื่อนำไปสู่การสร้างรายได้ที่ยั่งยืนแก่ชุมชน

ในส่วนของบทความวิชาการมีจำนวน 1 เรื่อง ประกอบด้วย **1) การวิเคราะห์เทคนิคการเรียบเรียงเสียงประสานเพลง ASEAN Way สำหรับวงโยธวาทิต โดยอัศวิน นาดี** เป็นการนำเสนอเทคนิคที่ใช้ในการเรียบเรียงเสียงประสานสำหรับวงโยธวาทิต ด้วยการวิเคราะห์สกอร์เพลง ซึ่งมีแนวคิดและหลักการเรียบเรียงเสียงประสาน และเทคนิคในการประพันธ์เพลง ส่งผลให้บทเพลงมีความสมบูรณ์ สะท้อนถึงอัตลักษณ์ที่สำคัญในกลุ่มประเทศอาเซียนได้อย่างน่าสนใจ

สุดท้ายนี้กองบรรณาธิการขอขอบคุณผู้ทรงคุณวุฒิที่กรุณาเสียสละเวลาในการพิจารณากลั่นกรอง อย่างรอบคอบชอบธรรม ขอบคุณนักวิชาการที่ส่งบทความตลอดจนผู้อ่านที่กรุณาติดตามผลงานในวารสารศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยขอนแก่นเล่มนี้ และขอเชิญชวนนักวิชาการ คณาจารย์ นักศึกษาระดับบัณฑิตศึกษาและผู้สนใจทั่วไปส่งบทความเพื่อเผยแพร่ในวารสารต่อไป สุดท้ายนี้ในนามของบรรณาธิการหวังเป็นอย่างยิ่งว่าผู้อ่านทุกท่านจะได้รับอรรถรสที่ดีจากเนื้อหาสาระในวารสารเล่มนี้และเราพร้อมจะปรับปรุงพัฒนาวารสารศิลปกรรมศาสตร์มหาวิทยาลัยขอนแก่นให้มีคุณภาพตามเกณฑ์มาตรฐานอย่างต่อเนื่องต่อไป

ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.บุรินทร์ เปล่งดีสกุล
บรรณาธิการ

สารบัญ

บทความวิจัย (Research Articles)

การบรรเลงกลองชุดประกอบการแสดงหมอลำ: พัฒนาการ และกลวิธีในการบรรเลง 1

ผจญ พีบุ้ง

Drum Set Playing in Lum Performances: Developmemt and Playing Techniques

Pajone Peebung

กลวิธีการบรรเลงซอด้วงและแฮกึ่ม: ความเหมือนและความต่าง 27

อรอุมา เวชกร
จตุพร สีม่วง
ขำคม พรประสิทธิ์

Playing Techniques on Saw Duang and Haegeum Fiddles: Similarities and Differences

Onuma Vejakorn
Jatuporn Seemuang
Kumkom Pornprasit

อัตลักษณ์ในการบรรเลงเบสไฟฟ้าด้วยเทคนิคการสแลปปิ้งและการแทปปิ้งของสจวร์ต แฮมม์ 46

บพิตร เค้าหัน

The Performance Identity of Electric Bass by Stuart Hamm's Slapping and Tapping Techniques

Bophit Khao-Han

แนวคิดการประพันธ์เดี่ยวซออู้ เพลงกล่อมนารี สามชั้น 71
ประชากร ศรีสาคร
The Concept of the Composing Saw-U Solo Klom-Naree Saam Chan
Prachakon Srisakon

ความคิดเห็นของประชาคมที่ส่งผลต่อหลักสูตรดนตรีพันธุ์ใหม่: กรณีศึกษาเขตภาคเหนือตอนล่าง 91
ธรรศ อัมโร
วราภรณ์ ยูงหนู
Public Opinion into a New Music Curriculum: a Case Study of Lower-Northern Thailand
Tat Amaro
Waraporn Yongnoo

การสร้างสรรค์ลวดลายและผลิตภัณฑ์ผ้าบาติกสู่ชุมชนผ่านวิถีเมืองเก่าจังหวัดสงขลา 113
ตะวัน ตนยะแหละ
สายใจ เบ็ญโส๊ะ
Creating Patterns and Batik Products to the Community through the Old Town of Songkhla
Tawan Tonyalae
Saijai Bensoh

ศิลปะแสดงสดในศิลปะร่วมสมัยไทย 135
กัมปนาท โคตรแก้ว
Performance Art in Thai Contemporary Art
Kampanat Kotkaew

สุนทรียจิต : สัมพันธภาพระหว่างการรับรู้ทางจิตวิทยาและความงามสู่กระบวนการสร้างสรรค์ศิลปะบำบัด 163
นรินทรา เกโส
ปิติวรรธน์ สมไทย
ศุภฤกษ์ คณิตวรานันท์

Psycho-Aesthetics: The Relationship between Psychological and Aesthetic Awareness Towards The Process of Art Theraphy
Narinthra K-so
Pitiwat Somthai
Suparirk Kanitwaranun

การส่งเสริมสร้างสรรค์การผลิตภาพยนตร์และละครโทรทัศน์โดยใช้ข้อมูลทางประวัติศาสตร์ วิถีชีวิต ศิลปวัฒนธรรม ของชุมชนที่เกี่ยวข้องกับอัตลักษณ์อาหารอีสาน 187
ศาสตรา เหล่าอรรคะ

Promote and to Create the Production of Films and Television Dramas Using Historical Data, Way of Life, The Culture of Communities Related to Isan Food Identity
Sastra Laoakka

การจัดการความรู้การทอผ้าซิ่นน้ำอ่าง จังหวัดอุตรดิตถ์โดยการมีส่วนร่วมของชุมชนเพื่อการพัฒนาที่ยั่งยืน 209
ดวงรักษ์ จันแตง

Knowledge Management of Phasin (Tube Skirt) Nam Ang Weaving, Uttaradit Province by Participation of Communities for Sustainable Development
Doungrak Chantang

ผลงานสร้างสรรค์ : นาฏยลีลาภูมิปัญญาดอกไม้ใบยางบ้านวังฆ้อง 227
ธีรวัฒน์ ช่างสาน
Creative Dance of Ban Wang Khong's Wisdom
of Making Flowers from Rubber Leaf Fibers
Teerawat Changsan

การใช้หลักปรากฏการณ์นิยมในการกำกับการแสดง: กรณีศึกษา 247
ละครเวทีเรื่อง "Death and the Maiden" บทประพันธ์ของ
Ariel Dorfman
มัลลิกา ตั้งสงบ
Adopting Phenomenology in Directing:
A Case Study of Ariel Dorfman's "Death and the Maiden"
Mullika Tungsangob

บทความวิชาการ (Academic Articles)

การวิเคราะห์เทคนิคการเรียบเรียงเสียงประสานเพลง ASEAN Way 288
สำหรับวงโยธวาทิต โดย อัศวิน นาดี
อัศวิน นาดี
An Analysis of ASEAN Way Song Arranging Techniques for
Marching Band by Asawin Nadee
Asawin Nadee

การบรรเลงกลองชุดประกอบการแสดงหมอลำ: พัฒนาการ และกลวิธีในการบรรเลง

Drum Set Playing in Lum Performances: Developmemt and Playing Techniques

ผจญ พีบุ้ง[1]

Pajone Peebung

[1] นักศึกษาหลักสูตรปรัชญาดุษฎีบัณฑิต สาขาวิชาดุริยางคศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยขอนแก่น

Doctor of Philosophy Program in Music, Faculty of Fine and Applied Arts, Khon Kaen University

(E-mail: pajonepee@kku.ac.th)

Received: 04/08/2021 Revised: 28/09/2021 Accepted: 29/09/2021

บทคัดย่อ

การศึกษาค้นคว้านี้มีวัตถุประสงค์เพื่อ 1) ศึกษาพัฒนาการของการใช้กลองชุดประกอบการแสดงหมอลำ 2) ศึกษากลวิธีการบรรเลงกลองชุดประกอบการแสดงหมอลำ 3) ศึกษาอัตลักษณ์ของการบรรเลงกลองชุดประกอบการแสดงหมอลำ การศึกษาครั้งนี้ใช้ระเบียบวิธีเชิงคุณภาพ โดยการศึกษาข้อมูลจากเอกสาร สื่อบันทึกภาพและเสียง และการลงเก็บข้อมูลภาคสนาม โดยวิธีการสังเกตแบบมีส่วนร่วมและไม่มีส่วนร่วม การสัมภาษณ์แบบเป็นทางการและไม่เป็นทางการ การสนทนา การบันทึกแบบจดบันทึก การใช้เครื่องบันทึกภาพและเสียง แล้วนำข้อมูลที่ได้มาทำการวิเคราะห์และสังเคราะห์

ผลการวิจัยพบว่า พัฒนาการของการใช้กลองชุดประกอบการแสดงหมอลำเกิดจากการริเริ่มของคณะรังสิมันต์ ซึ่งเป็นคณะหมอลำหมู่ที่มีชื่อเสียงจากจังหวัดอุบลราชธานีในขณะนั้น โดยโกมินท์ พันธุ ได้มีแนวคิดนำกลองชุดมาในใช้ในการแสดงหมอลำเรื่องต่อกลอนของคณะเพื่อประกอบการฟ้อนและการลำบางช่วง นับเป็นเครื่องดนตรีตะวันตกชนิดแรกที่มีการนำใช้ในคณะหมอลำ โดยได้ประยุกต์กระสวนจังวะของเครื่องตีในวงรำโทนหรือรำวงมาถ่ายลงสู่กลองชุดจนเกิดเป็นกระสวนจังหวะกลองชุดหมอลำ (drum pattern) และการส่งกลอง (fill in) ที่ใช้อยู่จนถึงปัจจุบัน

กลวิธีการบรรเลงกลองชุดประกอบการแสดงหมอลำมีการพัฒนาไปอย่างมากโดยเฉพาะอย่างยิ่งด้านการบรรเลงกระสวนจังหวะ พบว่าเป็นการประดับประดากระสวนจังหวะดั้งเดิมที่มีพื้นฐาน จากคณะรังสิมันต์ ส่วนมากมักจะเพิ่มลูกเล่นด้วยฉาบไฮแฮทซึ่งมักจะเพิ่มโน้ตในตำแหน่ง e และ a ของจังหวะ พร้อมกับการส่งกลองซึ่งประกอบด้วยชุดของโน้ตเขบ็ตหนึ่งชั้นและเขบ็ตสองชั้น มักสิ้นสุดการส่งกลองที่ตำแหน่ง “และ” (&) ของจังหวะที่สี่

ในด้านอัตลักษณ์การบรรเลงกลองชุดประกอบการแสดงหมอลำแบ่งได้เป็นสองด้าน อัตลักษณ์เชิงกายภาพในด้านลักษณะท่าทางการบรรเลง ซึ่งมีเอกลักษณ์อยู่ที่การบรรเลงกลองชุดแบบไม่ไขว้มือ ส่วนอัตลักษณ์ทางดนตรีของการบรรเลง

กลองชุดประกอบการแสดงหมอลำมีความโดดเด่นที่กระสวนจังหวะ (drum pattern) และการส่ง (fill in) ซึ่งเป็นที่รู้จักโดยทั่วไปว่า “จังหวะหมอลำ” และ “ลูกส่งกลองหมอลำ”

คำสำคัญ: กลองชุด, หมอลำ

Abstract

This qualitative study aims to investigate 1) the development of the use of a drum set in Mor Lam (a traditional folk musical storytelling performance of Northeastern Thailand) 2) drumming techniques and 3) characteristics. Relevant documents, visual and audio recordings, field data collection by means of participant and non-participant observations, formal and non-formal interviews, conversations with Mor Lam artists, and handwritten records were applied to the analysis.

The study finds that the use of a drum set was introduced by ‘Rangsiman’, a famous Mor Lam band in Ubon Ratchathani Province. It was the band leader, Komin Panthu who brought up the idea of incorporating western musical instruments into their shows. Rangsiman’s drum pattern and fill-in were adapted from those of Ram Tone or Ram Wong music.

The drumming techniques have significantly progressed, particularly their rhythmic pattern. Their original rhythmic pattern is enlivened by hi-hat cymbals, additional notes in e and a, drum fills that consist of eighth and sixteenth notes as well as a fill in that ends in “&” of the last beat.

The characteristics of the band's drumming style can be seen from the open-handed playing technique, the unique drum patterns and fill in that have led to new terms, namely Mor Lam Pattern and Mor Lam Fill In.

Keywords: Drum Set, Mor Lam

บทนำ

หมอลำ เป็นศิลปะการแสดงพื้นบ้านที่มีความสำคัญและโดดเด่นที่สุดของภาคตะวันออกเฉียงเหนือหรือภาคอีสานของประเทศไทย ทำหน้าที่ให้ความบันเทิง ความรู้ สั่งสอนศีลธรรม เยียวยาความเจ็บไข้ รวมทั้งเป็นสิ่งกำหนดค่านิยม วัฒนธรรม ประเพณีและความเชื่อของผู้คน หมอลำจึงเป็นสื่อที่มีความผูกพันกับผู้คนในภูมิภาค ทั้งยังเป็นฟันเฟืองขับเคลื่อนระบบเศรษฐกิจของท้องถิ่นและประเทศในภาคธุรกิจบันเทิง ซึ่งได้รับการสืบทอดต่อเนื่องจากอดีตถึงปัจจุบัน

คำว่า "หมอลำ" เป็นคำประสมระหว่างคำว่า "หมอ" ในภาษาอีสาน หมายถึงผู้ชำนาญในการใช้สิ่งต่างๆ เข้ากับคำว่า "ลำ" หมายถึงร้อง หรือการร้อง (เจริญชัย ชนไพโรจน์, 2526) ทั้งนี้ หมอลำมีความหมายในสองทาง คือ ผู้ที่มีความชำนาญในการขับร้อง หรือนักร้อง และอีกทางหนึ่ง คือ บทเพลงพื้นบ้านของภาคอีสานแบบหนึ่ง โดยอาจเรียกว่า "เพลงหมอลำ" เพื่อไม่ให้สับสนกับคำว่า "หมอลำ" ซึ่งหมายถึงผู้ขับร้องเพลงหมอลำ

หมอลำสามารถแบ่งออกเป็นสองประเภทใหญ่ๆ ได้แก่ หมอลำสำหรับพิธีกรรม เช่น หมอลำผีฟ้าหรือผีแถน หมอลำส่อง (เป็นการลำเพื่อทำนายดวงชะตา) หมอลำทรง (ลำเข้าทรงเพื่อรักษาโรค) เป็นต้น ส่วนหมอลำอีกประเภทเป็นหมอลำเพื่อความบันเทิงเป็นหลัก เช่น หมอลำพื้น หมอลำกลอน หมอลำเรื่องต่อกลอน หมอลำเพลิน หมอลำซิ่ง เป็นต้น การแสดงหมอลำแต่ละประเภทมีลักษณะที่เป็นเอกลักษณ์เฉพาะตัวในเรื่องลีลาการขับร้อง รูปแบบการแสดง ท่วงทำนอง ดนตรี

ประกอบ ตลอดจนโอกาสในการแสดง เมื่อเวลาผ่านไป หมอลำบางประเภทได้เสื่อมความนิยมลง บางประเภทยังคงได้รับความนิยม ขณะที่บางประเภทได้ปรับตัวและเกิดเป็นหมอลำรูปแบบใหม่

พัฒนาการของหมอลำที่มีมาอย่างต่อเนื่องกระทั่งปัจจุบัน เป็นไปตามเงื่อนไขการเปลี่ยนแปลงของบริบทต่างๆ เช่น ยุคสมัย เศรษฐกิจ สังคม เทคโนโลยี การรับและการเปลี่ยนแปลงทางวัฒนธรรม บริบทดังกล่าวทำให้เกิดการเปลี่ยนแปลงของหมอลำในหลายด้าน ไม่ว่าจะเป็นลักษณะการร้องการลำ ท่วงทำนอง เนื้อหา รูปแบบการแสดง และดนตรีประกอบ ตัวอย่างของพัฒนาการดังกล่าวเป็นต้นว่า มีการเปลี่ยนแปลงจากการแสดงหมอลำพื้นหรือหมอลำกลอนซึ่งมีผู้แสดงเพียงไม่กี่คนมาเป็นหมอลำเรื่องต่อกลอนซึ่งต้องใช้ผู้แสดงเป็นหมู่คณะ เป็นต้น (สุรพล เนสุสินธุ์, 2550) นอกจากนี้ เฉลิมศักดิ์ พิกุลศรี (2536) ได้กล่าวถึงปัจจัยหรือสาเหตุที่ทำให้เกิดการเปลี่ยนแปลงทางดนตรีโดยมีสองปัจจัยหลัก ปัจจัยแรก ได้แก่ปัจจัยที่เกี่ยวข้องกับนักดนตรี โดยอาจมีสาเหตุมาจากการลืม หรือเกิดจากการเสริมแต่ง ส่วนปัจจัยที่สอง ได้แก่ปัจจัยภายนอก ซึ่งเกิดจากการรับวัฒนธรรมดนตรีจากภายนอก การตกเป็นอาณานิคม การปฏิวัติทางวัฒนธรรม และการเคลื่อนย้ายประชากร

ในการแสดงหมอลำ นอกจากนักร้องซึ่งได้แก่ตัวหมอลำแล้ว นักดนตรีที่คอยบรรเลงสนับสนุนนับเป็นองค์ประกอบสำคัญที่ขาดไม่ได้เช่นกัน การแสดงหมอลำในยุคก่อนที่จะมีการปรับตัวนั้นมีการประสมวงเพียงนักร้องกับนักเล่นแคนซึ่งก็คือหมอลำกับกับหมอแคน เช่นการแสดงหมอลำพื้นจะมีเพียงหมอลำกับหมอแคนอย่างละคน ส่วนการแสดงหมอลำกลอนหรือหมอลำคู่มีหมอลำสองถึงสามคนกับหมอแคนหนึ่งคนเช่นกัน ต่อมาเมื่อเริ่มมีหมอลำรูปแบบใหม่คือหมอลำหมู่ซึ่งพัฒนาจากหมอลำพื้น ในระยะแรกยังใช้เพียงแคนเป็นเครื่องดนตรีประกอบเพียงอย่างเดียวเช่นกัน ต่อมาจึงได้นำพิณ ซอ และกลองโทนเข้ามาเล่นผสมกับแคน (พรเทพ วีระพูล, 2535) อย่างไรก็ตาม เริ่มมีการเปลี่ยนแปลงที่เห็นได้ชัดเจนมากขึ้นเมื่อมีการนำกลองชุดเข้ามาเสริมเมื่อราว พ.ศ. 2505 ถึง พ.ศ. 2510 หลังจากนั้นจนถึงปัจจุบันจึงเพิ่ม

เครื่องดนตรีสากลอื่นๆ เข้าไป เช่น กีตาร์ เบส ออร์แกน แซ็กโซโฟน ทรัมเป็ต และเครื่องประกอบจังหวะอื่นๆ เข้ามาในคณะหมอลำหมู่ การนำเครื่องดนตรีชนิดต่างๆ เข้ามาในการประสมวงหมอลำทำให้เกิดสีสันและสันเสียงใหม่ ในเพลงพื้นบ้านประเภทนี้ แม้จะมีเสียงสะท้อนถึงการปรับเปลี่ยนที่อาจทำลายจิตวิญญาณดั้งเดิม แต่การปรับเปลี่ยนดังกล่าวนั้นเป็นไปตามธรรมชาติของวัฒนธรรม คือ ย่อมมีการเปลี่ยนแปลงเพื่อตอบสนองต่อบริบทที่เปลี่ยนไป

การปรับตัวของหมอลำโดยเฉพาะประเด็นการรับเอาวัฒนธรรมทางดนตรีจากภายนอกมาปรับใช้เพื่อการวิวัฒน์และความอยู่รอดนั้น เป็นประเด็นที่มีความน่าสนใจและควรค่าแก่การศึกษาเป็นอย่างยิ่งทั้งในเชิงพัฒนาการและกลวิธีการบรรเลง ในฐานะที่เป็นศิลปะประจำชาติที่มีความโดดเด่น แสดงถึงภูมิปัญญาและสุนทรียภาพของบรรพชนคนไทย ทั้งยังแสดงให้เห็นถึงพลวัตของศิลปะการแสดงพื้นบ้านประเภทนี้ที่ไม่หยุดนิ่งและมีการเปลี่ยนแปลงตลอดเวลา ภาพสะท้อนของการปรับตัวดังกล่าวปรากฏชัดจากการนำกลองชุดเข้ามาใช้เพลงหมอลำ ซึ่งเป็นที่น่าสนใจว่าเหตุใดกลองชุดที่มีต้นกำเนิดในประเทศสหรัฐอเมริกาจึงเข้ามามีบทบาทในเพลงหมอลำได้ทั้งที่วัฒนธรรมที่ให้กำเนิดกลองชุดกับวัฒนธรรมหมอลำหมอแคนนั้นมีความแตกต่างทางดนตรีเป็นอย่างมาก แต่ยังสามารถปรับใช้เครื่องดนตรีชนิดนี้ให้เข้ากับดนตรีของตนได้อย่างลงตัว และวิวัฒน์จนเกิด เป็นรูปแบบเฉพาะตนที่เป็นเอกลักษณ์ทั้งด้านกลวิธีการบรรเลงและลักษณะท่าทางการบรรเลง

จากที่กล่าวมาทั้งหมด ทำให้เกิดประเด็นที่ควรศึกษาว่ามีการนำกลองชุดมาใช้ในเพลงหมอลำได้อย่างไร พัฒนาการจากจุดเริ่มต้นถึงปัจจุบันเป็นอย่างไร และมีกลวิธีการบรรเลงใช้อย่างไรในแต่ละช่วงเวลา ประเด็นเหล่านี้เป็นสิ่งที่ยังไม่มีการศึกษาเพื่อหาคำตอบอย่างชัดเจนในระบบการวิจัย หรือหากจะมีก็เป็นเพียงการกล่าวถึงอย่างสั้นๆ ในบทความ หนังสือ หรือในงานวิจัยเกี่ยวกับหมอลำ งานวิจัยนี้จึงมุ่งศึกษาเพื่อให้เกิดความกระจ่างเกี่ยวกับประเด็นดังกล่าว โดยผู้วิจัยหวังว่าการศึกษานี้จะเป็นการสร้างองค์ความรู้ใหม่อีกมิติให้แก่การศึกษาเรื่องราวของเพลงหมอลำซึ่งเป็นมรดกทางวัฒนธรรมที่ทรงคุณค่าของชาวอีสานและของชาติ

โดยการเติมเต็มช่องว่างทางประวัติศาสตร์และการนำเสนอกลวิธีการบรรเลงกลองชุดประกอบการแสดงหมอลำตามหลักวิชาการ ภายใต้หัวข้อวิจัย “การบรรเลงกลองชุดประกอบการแสดงหมอลำ: พัฒนาการ และกลวิธีในการบรรเลง”

วัตถุประสงค์การวิจัย

1. เพื่อศึกษาพัฒนาการของการใช้กลองชุดประกอบการแสดงหมอลำ
2. เพื่อศึกษากลวิธีการบรรเลงกลองชุดประกอบการแสดงหมอลำ
3. เพื่อศึกษาวิเคราะห์อัตลักษณ์ของการบรรเลงกลองชุดประกอบการแสดงหมอลำ

นิยามศัพท์เฉพาะ

กลองชุด หมายถึง พัฒนาการ กลวิธีการบรรเลง และอัตลักษณ์การบรรเลงกลองชุดประกอบการแสดงหมอลำ

หมอลำ หมายถึง หมอลำพื้น หมอลำกลอน หมอลำหมู่ หมอลำเพลิน และหมอลำซิ่ง

พัฒนาการ หมายถึง พัฒนาการในการใช้กลองชุดประกอบการแสดงหมอลำ และพัฒนาการด้านกลวิธีการบรรเลงกลองชุดประกอบการแสดงหมอลำ

กลวิธี หมายถึง วิธีการต่างๆ ในการบรรเลงกลองชุดประกอบการแสดงหมอลำ

อัตลักษณ์ หมายถึง ลักษณะเฉพาะตัวในการบรรเลงกลองชุดประกอบแสดงหมอลำ

ขอบเขตของการวิจัย

การวิจัยครั้งนี้เป็นการศึกษาเชิงคุณภาพ โดยกำหนดขอบเขตของการวิจัยดังนี้

ขอบเขตเนื้อหา

ผู้วิจัยมุ่งศึกษาพัฒนาการของการใช้กลองชุดประกอบการแสดงหมอลำ กลวิธีการบรรเลงกลองชุดประกอบการแสดงหมอลำในด้านกระสวนจังหวะ (drum pattern) และการส่งกลอง (drum fill in) และอัตลักษณ์ทางดนตรีของการบรรเลงกลองชุดประกอบการแสดงหมอลำ

ขอบเขตพื้นที่

ผู้วิจัยเลือกศึกษาพัฒนาการของการใช้กลองชุดประกอบการแสดงหมอลำ กลวิธีการบรรเลงกลองชุดประกอบการแสดงหมอลำ และอัตลักษณ์ทางดนตรีของการบรรเลงกลองชุดประกอบหมอลำ โดยกำหนดขอบเขตพื้นที่การศึกษาในประเทศไทยเท่านั้น

วิธีดำเนินการวิจัย

ระเบียบวิธีวิจัย

การวิจัยครั้งนี้ใช้ระเบียบวิธีวิจัยเชิงคุณภาพ โดยการศึกษาข้อมูลจากเอกสาร สื่อบันทึกภาพและเสียง และการลงเก็บข้อมูลภาคสนาม โดยวิธีการสังเกตแบบมีส่วนร่วม และไม่มีส่วนร่วม การสัมภาษณ์แบบเป็นทางการและไม่เป็นทางการ การสนทนา การบันทึกแบบจดบันทึก การใช้เครื่องบันทึกภาพและเสียง แล้วนำข้อมูลที่ได้มาทำการมาวิเคราะห์และสังเคราะห์

บุคคลให้ข้อมูล

บุคคลให้ข้อมูล ประกอบด้วย 2 กลุ่ม ดังนี้

- กลุ่มผู้รู้ ได้แก่ นักวิชาการ ผู้ที่เกี่ยวข้อง หมอลำ และนักดนตรีในวงหมอลำที่ทราบข้อมูลเกี่ยวกับพัฒนาการของการใช้กลองชุดประกอบการแสดงหมอลำ ประกอบด้วย

1) นายโกมินทร์ พันธุ อดีตนักดนตรีประจำหมอลำหมู่คณะรังสิมันต์

2) นางฉวีวรรณ ดำเนิน ศิลปินแห่งชาติ ปี พ.ศ. 2536 สาขาศิลปะการแสดง (หมอลำ)

- กลุ่มผู้ปฏิบัติ ได้แก่ ผู้เล่นกลองในคณะหมอลำ ที่จะให้ข้อมูลเรื่องกลวิธีการบรรเลงกลองชุดประกอบการแสดงหมอลำ ประกอบด้วย

1) นายอนุศักดิ์ เผ่าพันธุ์ นักเล่นกลองประจำหมอลำหมู่คณะระเบียบวาทศิลป์

2) นายกฤษดา กองสมบัติ นักเล่นกลองประจำวงดนตรีอ้ายมีผัวแล้ว

เครื่องมือที่ใช้ในการวิจัย

- แบบสัมภาษณ์ ใช้เป็นเครื่องมือในการสัมภาษณ์เพื่อเก็บข้อมูลจากบุคคล ได้แก่ แบบสัมภาษณ์แบบไม่มีโครงสร้าง

- แบบสังเกต เป็นการสังเกตแบบมีส่วนร่วม เพื่อศึกษากลวิธีการบรรเลงกลองชุดประกอบการแสดงหมอลำ และศึกษาวิเคราะห์อัตลักษณ์ทางดนตรีของการบรรเลงกลองชุดประกอบการแสดงหมอลำ

การเก็บรวบรวมข้อมูล

- การเก็บรวบรวมข้อมูลเบื้องต้น

1) ศึกษาข้อมูลจากเอกสาร และงานวิชาการที่เกี่ยวข้อง

2) สืบค้นข้อมูลจากฐานข้อมูลอินเทอร์เน็ตทั้งในและต่างประเทศ

3) สอบถามผู้รู้ที่เกี่ยวข้อง ตลอดจนนักวิชาการทั้งในและต่างประเทศ

- การเก็บรวบรวมข้อมูลภาคสนาม

1) การสำรวจ ผู้วิจัยใช้วิธีการสำรวจเพื่อให้ทราบถึงข้อมูล บุคคลสำคัญที่เกี่ยวข้อง

2) การสัมภาษณ์ เป็นการสัมภาษณ์แบบมีและไม่มีโครงสร้างในรูปแบบของการสนทนา การตั้งคำถามเกี่ยวกับพัฒนาการของการใช้กลองชุดประกอบการแสดงหมอลำ และกลวิธีการบรรเลงกลองชุดประกอบการแสดงหมอลำ

3) การเก็บรวบรวมสื่อบันทึกภาพและเสียง เป็นการรวบรวมสื่อที่บันทึกข้อมูลเกี่ยวกับประวัติ พัฒนาการของการใช้กลองชุดประกอบการแสดงหมอลำ และกลวิธีการบรรเลงกลองชุดประกอบการแสดงหมอลำ

ผลการวิจัย

พัฒนาการของการใช้กลองชุดประกอบการแสดงหมอลำ

การแสดงหมอลำสามารถจำแนกแยกย่อยได้หลายประเภทตามรูปแบบของการนำเสนอ หากแต่รูปแบบที่แตกต่างกันเหล่านี้มีสิ่งที่เป็นหัวใจร่วมกันคือการขับร้องอันเป็นเอกลักษณ์ที่เรียกว่า “ลำ” การแสดงหมอลำประเภทใดก็ตามย่อมถูกนำเสนอผ่านการลำเป็นที่ตั้ง การเกิดขึ้นของหมอลำแต่ละประเภทเป็นพัฒนาการที่ต่อเนื่องจากรูปแบบที่มีอยู่ก่อนหน้า การนำใช้กลองชุดในศิลปะการแสดงแขนงนี้นับเป็นจุดเปลี่ยนแปลงที่สำคัญในประวัติศาสตร์พัฒนาการของหมอลำ

หมอลำก่อนการนำใช้กลองชุด

แม้จะมีการสันนิษฐานถึงการมีอยู่ของหมอลำด้วยว่ากำเนิดขึ้นและอยู่คู่กับคนในวัฒนธรรมลาวมาเนิ่นนานแล้ว อย่างไรก็ตาม จากการศึกษาทางวิชาการว่าด้วยพัฒนาการของหมอลำ ได้กำหนดประเภทของหมอลำตามลำดับการเกิดก่อน-หลัง ได้แก่ หมอลำพื้น หมอลำกลอน หมอลำหมู่ และหมอลำซิ่ง

รูปแบบหมอลำก่อนการนำใช้กลองชุดมีอยู่ 2 ประเภท ได้แก่ หมอลำพื้นและหมอลำกลอน

หมอลำพื้น เป็นรูปแบบหมอลำที่เก่าแก่ที่สุด แม้ไม่เป็นที่แน่ชัดว่ากำเนิดขึ้นเมื่อใด แต่แน่ชัดว่ามีมาก่อน พ.ศ. 2480 หมอลำพื้นเป็นการเล่าวรรณกรรมหรือนิทานผ่านการลำ เนื้อเรื่องที่ใช้ลำมักเป็นวรรณกรรมพื้นบ้าน ที่เป็นที่รู้จักโดยทั่วไป เช่น สังศิลป์ชัย จำปาสี่ต้น เป็นต้น ลักษณะที่โดดเด่นของการแสดงหมอลำพื้นคือเป็นการแสดงที่ใช้ผู้แสดงเพียงคนเดียว ได้แก่หมอลำโดยมีหมอแคนอีกหนึ่งคนเป็นผู้บรรเลงดนตรีสนับสนุน หมอลำจะแสดงในลักษณะเล่าเรื่องผ่านการลำ พร้อมกับแสดงบทบาทแทนตัวละครทุกๆ ตัวจนจบเรื่อง ซึ่งดูคล้ายกับการแสดงละคร การแต่งตัวของหมอลำใช้เพียงชุดพื้นบ้านที่เรียบง่าย มีเพียงผ้าแพรหรือผ้าขาวม้าที่เป็นอุปกรณ์สำคัญเพื่อแสดงให้ผู้ชมทราบว่าผู้ลำกำลังแสดงเป็นตัวละครตัวใดในเนื้อเรื่อง เช่น ถ้าแสดงเป็นพ่อมักจะใช้ผ้าขาวม้าพาดบ่า แม่ใช้ผ้าขาวม้าเฉียงไหล่ หญิงสาวใช้

ผ้าขาวม้าคาดอก ส่วนชายหนุ่มใช้ผ้าขาวม้าคาดเอว เป็นต้น (พรเทพ วีระพูล, 2535)

หมอลำอีกประเภทที่มีมาก่อนการนำใช้กลองชุด ได้แก่หมอลำกลอน การแสดงหมอลำกลอนมีความแตกต่างจากหมอลำพื้นตรงที่หมอลำกลอนเป็นการแสดงการลำตอบโต้ ประชันความรู้ระหว่างกัน มิได้เป็นการเล่าวรรณกรรมหรือการแสดงบทบาทสมมติ โดยปกติมักมีผู้ลำสองคนพร้อมกับหมอแคน อาจเป็นหมอลำชายกับชาย หรือหมอลำชายกับหญิง บางครั้งจึงเรียกหมอลำประเภทนี้ว่าหมอลำคู่ ทำนองของบทกลอนหรือกลอนลำที่ใช้ในการแสดงประกอบด้วยกลอนลำทางสั้น กลอนลำทางยาวเช่นเดียวกับหมอลำพื้น และทำนองลำเต้ย

หมอลำยุคการนำใช้กลองชุด

ราวทศวรรษ 2480 เกิดหมอลำรูปแบบใหม่ คือ “หมอลำหมู่” หมอลำหมู่เป็นการแสดงเช่นเดียวกับละครเวที กล่าวคือ เป็นการแสดงที่มีผู้แสดงครบตามตัวละคร ตัวละครแต่ละตัวต่างมีบทเป็นของตัวเอง บทบาทของตัวละครจะนำเสนอผ่านกลอนลำรูปแบบต่างๆ คล้ายกับหมอลำพื้น แต่มีความแตกต่างตรงที่การแสดงหมอลำพื้นเป็นการเล่าเรื่องและแสดงบทบาทสมมติโดยมีหมอลำเพียงคนเดียว เนื่องจากการลำเป็นเรื่องราวอย่างละคร และการมีบทกลอนที่ถูกเรียบเรียงให้กับตัวละครแต่ละตัว หมอลำหมู่บางครั้งจึงถูกเรียกว่า “หมอลำเรื่อง” หรือ “หมอลำเรื่องต่อกลอน”

ดนตรีที่ใช้ประกอบการแสดงหมอลำหมู่ในระยะแรกใช้เพียงแคนบรรเลงเท่านั้น ซึ่งเป็นธรรมเนียมเดียวกับการแสดงหมอลำพื้นและหมอลำกลอนก่อนหน้า ระยะต่อมาจึงมีการนำเครื่องดนตรีอื่นๆ เข้ามาเสริมเพื่อเพิ่มอรรถรสในการแสดง ได้แก่ พิณ ซอ กลองโทน ฉิ่ง ฉาบ เป็นต้น จะเห็นว่าแม้จะมีการนำเครื่องดนตรีเข้ามาประสมสำหรับการแสดงหมอลำหมู่ แต่ก็ยังจำกัดอยู่ในประเภทเครื่องดนตรีพื้นบ้านเท่านั้น จนกระทั่งเกิดแนวคิดการนำใช้เครื่องดนตรีตะวันตกในวงหมอลำหมู่นำโดยหมอลำคณะรังสิมันต์ ซึ่งเป็นคณะหมอลำหมู่ที่มีชื่อเสียงเป็นอย่างมากในขณะนั้นได้นำกลองชุดมาบรรเลงประกอบการแสดง จนกลายเป็นต้นแบบของการใช้กลองชุดประกอบการแสดงหมอลำในระยะต่อมา

ราว พ.ศ 2500 (พรเทพ วีระพูล, 2535) ได้เกิดหมอลำหมู่รูปแบบใหม่ขึ้น เรียกว่า “หมอลำเพลิน” เป็นการแสดงลำละครเช่นเดียวกับหมอลำหมู่แบบเดิม แต่เน้นความสนุกสนานและกระชับฉับไวมากกว่า เอกลักษณ์สำคัญของหมอลำเพลินคือกลอนลำที่เรียกว่า “กลอนลำเพลิน” ที่สนุกสนานเร้าใจ ซึ่งมีวิวัฒนาการจากการประยุกต์กลอนลำเข้ากับเพลงลูกทุ่งที่เป็นที่นิยมในสมัยนั้น หมอลำเพลินมีโครงสร้างการแสดงที่เรียบง่าย บทเจรจาใช้บทพูดร้อยแก้ว บทบรรยายใช้กลอนลำทางยาวแต่มีความกระฉับกระเฉง สลับกับกลอนลำเพลินเป็นระยะซึ่งเป็นเอกลักษณ์ของลำหมู่ประเภทนี้

จากกระแสความนิยมเพลงลูกทุ่งและภาพยนต์ที่เพิ่มขึ้นอย่างรวดเร็วในภาคตะวันออกเฉียงเหนือ ราว พ.ศ. 2515 ทำให้หมอลำหมู่ได้รับความนิยมลดลงจนต้องหาทางปรับตัวเพื่อความอยู่รอดโดยเพิ่มระบบแสงสี เวที และหางเครื่องอย่างวงดนตรีลูกทุ่ง ยิ่งไปกว่านั้น ได้ปรับเปลี่ยนเพลงร้องที่ใช้ประกอบการแสดงลำเป็นแบบใหม่แทนการลำแบบเดิม ซึ่งมีอยู่สองลักษณะคือ “เพลงลูกทุ่งอีสาน” เป็นเพลงลูกทุ่งซึ่งร้องสลับกันระหว่างภาษาถิ่นอีสานกับภาษากลาง และ “เพลงลูกทุ่งหมอลำ” ซึ่งเป็นการขับร้องกลอนลำสลับเพลงลูกทุ่ง

ปัจจุบันการแสดงหมอลำหมู่แบบลำเรื่องต่อกลอนและหมอลำเพลินได้ผสมผสานกันจนยากจะแบ่งแยกให้ชัดเจนลงไปได้ ทั้งนี้เกิดจากการปรับเปลี่ยนรูปแบบให้เข้ากับสมัยนิยมและความต้องการของตลาดผู้ฟัง

ในปี พ.ศ. 2529 เกิดหมอลำแบบใหม่ คือ “หมอลำซิ่ง” (หมอลำกลอนซิ่ง) ซึ่งเป็นการประยุกต์จากการแสดงหมอลำกลอน โดยเป็นการเพิ่มเครื่องดนตรีสากลจำพวกกลองชุด กีตาร์ไฟฟ้าและเบสไฟฟ้า กับพิณอีสาน บรรเลงประกอบการลำ ผู้คิดค้นหมอลำประเภทนี้ได้แก่หมอลำสุนทร ชัยรุ่งเรื่อง และหมอลำราตรี ศรีวิไล ซึ่งเป็นน้องสาว แรกเริ่มเดิมทีผู้คิดค้นเรียกลำแนวใหม่นี้ว่าหมอลำกลอนประยุกต์ แต่ผู้ฟังมักเรียกว่าลำซิ่ง เนื่องจากเป็นการลำที่มีความรวดเร็ว กระฉับกระเฉงและสนุกสนานเป็นที่ถูกใจอย่างมาก จึงได้ให้ชื่อกับหมอลำประเภทนี้ว่าหมอลำซิ่ง หรือหมอลำกลอนซิ่ง จากนั้นเป็นต้นมา

หมอลำซิ่งเป็นที่นิยมเป็นอย่างมากตั้งแต่มีการคิดค้นขึ้น ขณะเดียวกันหมอลำกลอนแบบดั้งเดิมได้รับความนิยมที่น้อยลง กระทั่งผู้ที่เป็นหมอลำกลอนดั้งเดิมจำนวนไม่น้อยต้องหันมาลำซิ่งตามสมัยนิยม ปัจจุบันการแสดงหมอลำซิ่งพัฒนาไปอย่างมากทั้งรูปแบบการแสดงที่เน้นระบบแสงสีเสียงและรูปแบบกลอนลำมีการประยุกต์ใช้กลอนลำทุกรูปแบบ รวมถึงการแสดงดนตรีสมัยนิยมรูปแบบต่างๆ คล้ายกับการแสดงคอนเสิร์ต

การนำใช้กลองชุดประกอบการแสดงหมอลำ

การใช้กลองชุดครั้งแรกในการแสดงหมอลำเกิดขึ้นในยุคหมอลำหมู่ ริเริ่มโดยคณะรังสิมันต์ ซึ่งเป็นหมอลำหมู่ที่มีชื่อเสียงมากในขณะนั้น อย่างไรก็ตาม ได้มีการใช้เครื่องตีประกอบการแสดงหมอลำหมู่ก่อนหน้าแล้ว โดยเป็นการนำเข้ามาพร้อมๆ กับพิณ ซอ ฉิ่ง และฉาบ เพื่อเพิ่มอรรถรสในการแสดงบางช่วง นอกเหนือจากการใช้แคนเพียงเต้าเดียว

ฉวีวรรณ พันธุ (2562) และโกมินทร์ พันธุ (2562) ได้ให้ข้อมูลเกี่ยวกับการนำใช้กลองชุดในคณะรังสิมันต์ว่า ราว พ.ศ. 2507 โกมินทร์ซึ่งขณะนั้นสังกัดอยู่คณะหมอลำ ส.สาคร จังหวัดอุบลราชธานี ได้เดินทางไปกับคณะรังสิมันต์ (ต่อมาโกมินทร์ได้เป็นนักดนตรีประจำคณะรังสิมันต์) ทำการแสดงที่อำเภอโคกสำโรง จังหวัดลพบุรี โดยมีรำวงคณะหนึ่งแสดงอยู่บริเวณเดียวกับที่คณะรังสิมันต์ทำการแสดง (งานวัดหรืองานประจำปีในขณะนั้นมักจะว่าจ้างมหรสพหลายๆ อย่างทำการแสดงประชันกัน) หลังจบการแสดง โกมินทร์ได้ขอซื้อกลองชุดต่อจากคณะรำวงนั้นในราคาหลักพันบาท โดยเป็นกลองสี่ชิ้น มีสภาพเก่า หนังกลองยังเป็นหนังสัตว์มิได้เป็นแผ่นฟิล์มสังเคราะห์เหมือนปัจจุบัน แต่เมื่อซื้อมายังวงแล้วยังไม่มีการนำใช้ทันที ต่อเมื่อโกมินทร์ได้ย้ายมาอยู่กับคณะรังสิมันต์จึงเริ่มทดลองใช้กลองชุดในการแสดง

ฉวีวรรณให้ข้อมูลต่อว่าการซื้อกลองชุดมาไว้กับคณะรังสิมันต์ ส่วนหนึ่งเป็นความประสงค์ของทองคำ เพ็งดี พระเอกของคณะที่ต้องการฟ้อนโดยมีกลองชุดเล่นประกอบ เนื่องจากก่อนหน้านี้คณะรังสิมันต์ใช้กลองโทน ฉิ่ง และฉาบ ตีประกอบใน

ช่วงที่ตัวละครฟ้อนเข้าฉาก จึงน่าจะเป็นการดีหากใช้กลองชุดซึ่งให้เสียงที่หลากหลายและน่าจะสร้างความคึกคักได้มากกว่า บทบาทของการนำใช้กลองชุดในคณะรังสิมันต์ระยะแรกมีดังนี้

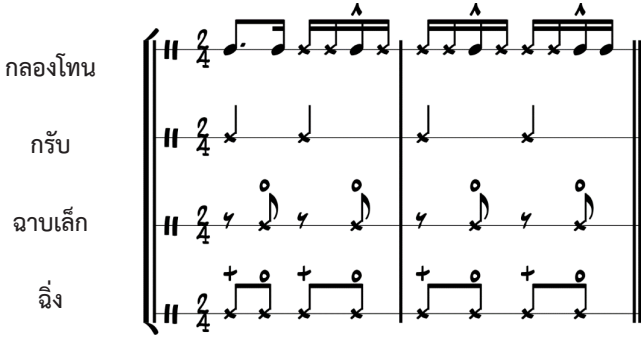
1) ใช้ขณะที่ตัวละครแต่ละตัวออกมาจากหลังฉาก เช่นในตอนต้นเรื่องผู้บรรยายจะแนะนำตัวละครเอก ขณะเดียวกันนักเล่นกลองจะทำการรัวกลอง (roll) หรือสร้างเสียงที่คึกคักก่อนที่ตัวละครจะเดินออกมาหน้าฉาก เมื่อตัวละครออกมาจนถึงจุดแล้ว กลองก็จะหยุดบรรเลง ปล่อยให้แคนบรรเลงขึ้นมาพร้อมกับเอกบรรยายความตามท้องเรื่องต่อไป การบรรเลงกลองประกอบในข้อนี้เป็นไปในลักษณะการสร้างเสียงประกอบ (sound effect) มิได้เป็นการบรรเลงกลองชุดในลักษณะที่เป็นกระสวนจังหวะกลอง (drum pattern) อย่างใด

2) ใช้ประกอบการฟ้อนกลับเข้าหลังฉาก หลังจากที่ตัวละครดังกล่าวลำแนะนำตัวและบรรยายความเสร็จ จากนั้นจะทำการเดินกลับเข้าหลังฉาก โดยก่อนจะเดินเข้าหลังฉากไปจะต้องลำแจ้งว่าจะไปทำสิ่งใดต่อ เช่น ไปพบบิดา หรือเข้าป่าล่าสัตว์ เป็นต้น เมื่อลำเสร็จแคนจะบรรเลงขึ้นพร้อมกับกลองชุดที่บรรเลงเป็นจังหวะประกอบขณะที่ตัวละครเดินเข้าหลังฉาก

ในบางกรณี เมื่อตัวละครลำแจ้งความประสงค์ว่าจะไปที่ใดหรือทำสิ่งใดต่อแล้ว ตัวละครดังกล่าวอาจไม่เดินกลับเข้าหลังฉากทันที แต่จะอยู่หน้าเวทีเพื่อลำและฟ้อนต่อสักระยะหนึ่งโดยใช้กลอนลำเดินดงซึ่งเป็นทำนองกลอนลำที่มีความคล้ายคลึงกับทำนองทางสั้นแต่มีจังหวะจะโคนที่ค่อนข้างลงห้องตามหลักดนตรีตะวันตกมากกว่ากลอนลำทางสั้น และมีเนื้อหาเกี่ยวกับการเดินทางไปตามป่าเขา จึงได้ชื่อว่ากลอนเดินดง เมื่อลำเสร็จจึงเดินเข้าหลังฉากไป หรือบางครั้งจะลำทำนองเต้ย ต่อจึงหลบเข้าฉากไปก็ได้เช่น ในกรณีนี้กลองชุดจะมีบทบาทบรรเลงจังหวะพร้อมแคนเพื่อทำหน้าที่สนับสนุนการลำ

3) ใช้เป็นเสียงประกอบการแสดงบทบาทต่อสู้ เมื่อมีบทต่อสู้ของตัวละครหรือการหยอกเย้าของตัวตลก นักเล่นกลองจะตีกลองใบใดใบหนึ่งหรือคู่ใดคู่หนึ่งเพื่อให้เกิดเสียงประกอบซึ่งทำให้ฉากมีรสชาติมากยิ่งขึ้น

กรณีการสร้างกระสวนจังหวะกลองชุดเพื่อใช้ในการประกอบการลำนั้น โกมินทร์ได้ประยุกต์จากกระสวนจังหวะกลองชุดที่ใช้ในคณะรำวง ในทรรศนะของผู้วิจัยมีความเห็นเกี่ยวกับกระสวนจังหวะกลองชุดที่ใช้ในเพลงรำวงว่าน่าจะประยุกต์จากกระสวนจังหวะกลองที่ใช้ในการรำโทนอีกทอดหนึ่ง เนื่องจากรำวงเป็นการประยุกต์รำโทนซึ่งเป็นการละเล่นพื้นบ้านที่มีอยู่ทั่วไปเข้ากับท่าร่ายรำตามแบบฉบับของนาฏศิลป์ไทย โดยรำโทนแต่ดั้งเดิมเป็นการละเล่นโดยการขับร้องบทเพลงพร้อมไปกับการร่ายรำเข้าจังหวะของกลองโทนและเครื่องตีประกอบจังหวะอื่นๆ พื้นฐานกระสวนจังหวะกลองของรำโทนมีลักษณะดังนี้



ภาพประกอบที่ 1 กระสวนจังหวะรำโทน

กลองโทนซึ่งเป็นเครื่องดนตรีหลักของการละเล่นรำโทนจะทำหน้าที่บรรเลงกระสวนจังหวะซ้ำๆ ดังที่มักจะร้องเลียนเสียงว่า “ป๊ะ โทน ป๊ะ โทน ป๊ะ โทน โทน” ขณะที่เครื่องตีประกอบจังหวะอื่นๆ ทำหน้าที่บรรเลงสนับสนุน ได้แก่ กรับ ฉาบเล็ก และฉิ่ง

เมื่อมีการประยุกต์กระสวนจังหวะด้วยกลองชุดเพื่อใช้ในการลำ จึงเกิดเป็นกระสวนจังหวะใหม่ดังนี้

ภาพประกอบที่ 2 กระสวนจังหวะกลองชุด

กระสวนจังหวะหลักของกลองโทนถูกถ่ายลงสู่กลองใหญ่โดยที่กลองสแนร์สร้างคอยสร้างโน้ตสอดแทรกระหว่างช่องว่าง ขณะที่คาวเบลทำหน้าที่แทนกรับส่วนฉาบไฮแฮทบรรเลงแทนฉาบเล็กและฉิ่ง

กระสวนจังหวะกลองทั้งสามข้อนี้เป็นลักษณะพื้นฐานของกระสวนหมอลำที่โกมินทร์ได้ประดิษฐ์ขึ้น จนกลายเป็นแบบฉบับของกระสวนจังหวะกลองชุดสำหรับบรรเลงประกอบหมอลำ เป็นที่รู้จักทั่วไปในนาม “จังหวะกลองหมอลำ” ซึ่งจะถูกนำไปในกับการบรรเลงกลองชุดหมอลำทุกประเภทในเวลาต่อไป

ในการปฏิบัติจริง กระสวนจังหวะเหล่านี้ไม่ได้บรรเลงอย่างเคร่งครัดเหมือนกันหมดทุกห้อง แต่สามารถปรับเปลี่ยนเพิ่มเติมโน้ตเข้าไปได้ โดยเฉพาะการเปิดฉาบไฮแฮทซึ่งอาจจะเกิดในตำแหน่งใดๆ ของกระสวนจังหวะได้ ทั้งนี้ขึ้นอยู่กับผู้บรรเลงในขณะนั้น

หลังจากนั้นได้มีการขายบทบาทการใช้กลองชุดให้กว้างขึ้น จากเดิมที่ใช้เพียงบรรเลงประกอบช่วงเปิดตัวของนักแสดงและสร้างเสียงประกอบในบางตอน ได้มีการใช้กลองชุดบรรเลงประกอบการลำระหว่างดำเนินเรื่องด้วย เช่น ในการลำเรื่องสีทน - มโนราห์ ในบทที่ท้าวสีทนจะเลือกคู่ ได้มีการเพิ่มช่วงฟ้อนประกอบกลอง

ชุดและแคนขึ้น เพื่อให้ทองคำ เพ็งดี ซึ่งเป็นตัวเอกของเรื่องได้ฟ้อนโดยเฉพาะ ซึ่งสร้างความคึกครื้นให้กับการแสดงเป็นอย่างมาก ฉวีวรรณได้ให้ทรรศนะต่อการนำกลองชุดมาใช้ประกอบการลำเพิ่มเติมว่า การมีกลองชุดทำให้เกิดอารมณ์ร่วมทั้งผู้ชมและผู้แสดง นอกจากนี้ยังเป็นการช่วยผ่อนแรงนักแสดงด้วย เนื่องจากในการแสดงบางช่วงที่ต้องการความคึกคัก หากเป็นระยะที่ยังไม่มีการนำกลองชุดมาใช้ ผู้แสดงจะต้องใช้พลังงานอย่างมากเพื่อทำให้เกิดความคึกคัก ภายหลังเมื่อนำกลองชุดมาใช้ทำให้บทบาทของการสร้างความคึกคักตกไปอยู่ที่กลองชุดส่วนหนึ่ง นักแสดงจึงไม่จำเป็นต้องใช้พลังมากเหมือนเช่นเคย

การใช้กลองชุดประกอบการแสดงของคณะรังสิมันต์มักใช้ในกรณีของการแสดงสด ไม่นำมาใช้ในการบันทึกแผ่นเสียงโดยมีแคนเป็นเครื่องดนตรีเพียงชิ้นเดียวเท่านั้น อย่างไรก็ตามจากการค้นคว้าของผู้วิจัยทำให้ทราบว่ายังมีการใช้กลองชุดในการแสดงของคณะรังสิมันต์อยู่หนึ่งเรื่อง ได้แก่ ท้าวกาดำ ซึ่งจะพบว่ามีการใช้กระสวนจังหวะหมอลำในลักษณะที่โกมินทร์ พันธุ ได้ให้ข้อมูลไว้ ดังตัวอย่างที่ตัดเฉพาะช่วงที่มีการใช้กลองชุดบรรเลงประกอบการลำ

ภาพประกอบที่ 3 บันทึกการแสดงลำเรื่องท้าวกาดำตัดตอนเฉพาะช่วงที่มีการใช้กลองชุดบรรเลงประกอบ

จากหลักฐานดังกล่าวไม่เพียงแต่ทำให้ทราบถึงลักษณะกระสวนจังหวะกลองชุดในเชิงปฏิบัติ แต่ยังทำให้ทราบถึงกลวิธีในการส่งกลอง (fill in) โดยประกอบด้วยชุดของโน้ตเขบ็ตสองชั้นต่อเนื่องกัน ซึ่งเป็นพื้นฐานของการส่งกลองในเพลงหมอลำด้วยเช่นกัน ดังปรากฏต่อไปนี้

ภาพประกอบที่ 4 ชุดของโน้ตเขบ็ต สองชั้น

หลังจากที่คณะรังสิมันต์ได้ริเริ่มการใช้กลองชุดในการแสดงหมอลำ ได้มีหมอลำคณะต่างๆ นำกลองชุดไปใช้ในการแสดงของตนด้วย ดังในกรณีหมอลำเพลินคณะ ผ.รุ่งศิลป์ ซึ่งโกมินทร์ได้ให้ข้อมูลว่าเป็นคณะแรกๆ ที่นำแบบอย่างการใช้กลองชุดจากคณะรังสิมันต์

ภาพประกอบที่ 5 บันทึกการแสดงลำเรื่องขุนช้าง - ขุนแผนโดยคณะ ผ. รุ่งศิลป์

กลวิธีการบรรเลงกลองชุดประกอบการแสดงหมอลำ

ในการศึกษาครั้งนี้ ผู้วิจัยได้แบ่งกลวิธีการบรรเลงกลองชุดประกอบการแสดงหมอลำออกเป็น 2 ประเภท ได้แก่ กลวิธีทางกายภาพ (physical technique) ซึ่งเป็นกลวิธีในด้านท่าทางการจับไม้กลอง การวางมือและการวางเท้า และท่าทางการบรรเลงกลองชุดประกอบการแสดงหมอลำ ส่วนกลวิธีทางดนตรี (musical technique) ได้แก่กลวิธีการสร้างสรรค์กระสวนจังหวะกลองชุดหมอลำ (drum pattern) และกลวิธีการส่งกลอง (fill in)

กลวิธีทางกายภาพ

ในการบรรเลงกลองชุดประกอบการแสดงหมอลำ เครื่องดนตรีที่เป็นหัวใจหลักในการบรรเลงกระสวนจังหวะกลองชุดหมอลำได้แก่ กลองใหญ่ ฉาบไฮแฮท

และคาวเบล ส่วนกลอง สแนร์ กลองทอม และฉาบแครช ใช้ในการบบรเลงท่อนส่งและการบรรเลงสอดแทรกเป็นหลัก

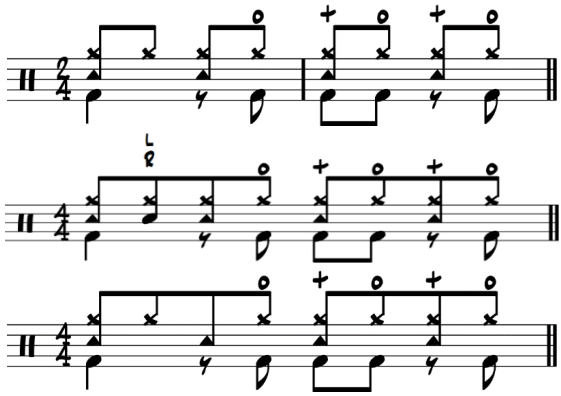
กายภาพในการบรรเลงกลองชุดประกอบหมอลำมีลักษณะเดียวกับการบรรเลงกลองชุดในดนตรีประเภทอื่น แต่มีความพิเศษที่ลักษณะการวางมือไม่ได้เป็นแบบไขว้ดังที่นิยม

ภาพประกอบที่ 6 กายภาพการบรรเลงกลองชุดประกอบการแสดงหมอลำ

กลวิธีทางดนตรี

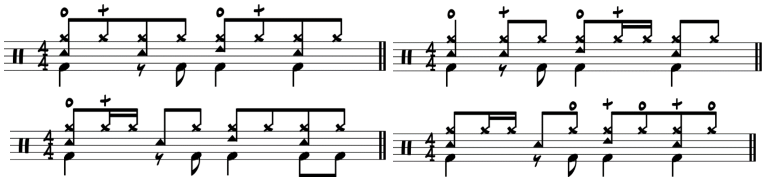
กลวิธีการสร้างสรรค์กระสวนจังหวะกลองชุดประกอบการแสดงหมอลำ

กระสวนจังหวะกลองหมอลำที่มีการนำใช้ระยะแรกในหมอลำหมู่และโดยเฉพาะหมอลำเพลินเป็นกระสวนจังหวะกลองที่มิได้มีความซับซ้อนเหมือนในระยะหลัง ในการบรรเลง ผู้เล่นกลองมักมีกลวิธีการบรรเลงโดยไม่ไขว้มือเหมือนการบรรเลงกลองชุดในรูปแบบอื่นๆ กล่าวคือใช้มือซ้ายในการบรรเลงฉาบไฮแฮท มือขวาบรรเลงคาวเบล ขณะที่การบรรเลงกลองโดยทั่วไปใช้มือขวาในการบรรเลงฉาบไฮแฮทและใช้มือซ้ายบรรเลงกลองสแนร์ กระสวนจังหวะกลองชุดประกอบการแสดงหมอลำในระยะแรกมีลักษณะดังนี้



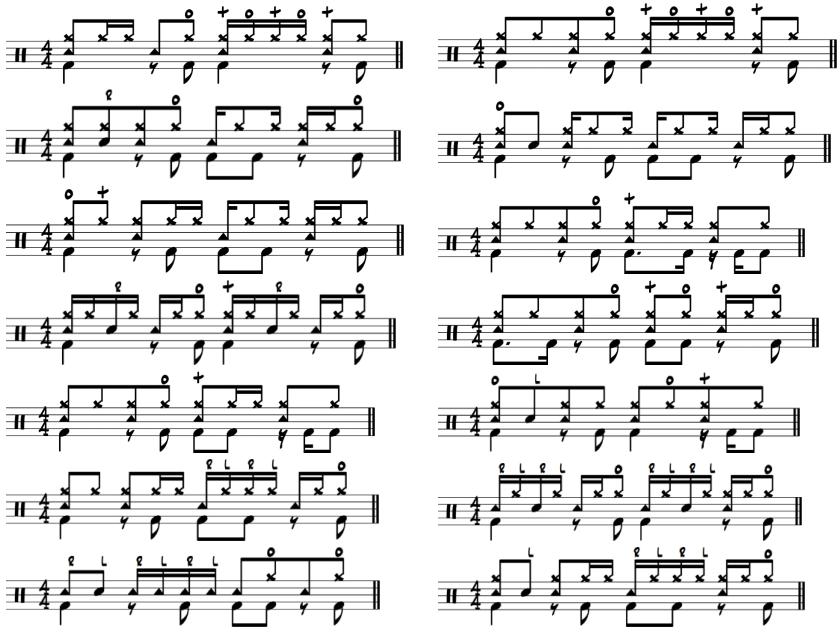
อนุศักดิ์ เผ่าพันธุ์ หรืออาจารย์จอห์น นักเล่นกลองประจำคณะหมอลำหมู่ระเบียบวาทศิลป์ ให้ข้อมูลว่าในปัจจุบันกระสวนจังหวะกลองชุดที่ใช้ประกอบการแสดงหมอลำมีอยู่สองรูปแบบที่สำคัญ รูปแบบแรกเป็นกระสวนจังหวะหมอลำตามที่กล่าวมาข้างต้น ส่วนรูปแบบที่สองอยู่ในจังหวะช่าช่าช่า (สัมภาษณ์, 2563) ที่นำมาจากเพลงลูกทุ่ง บทเพลงที่มีชื่อเสียง เช่น ตามใจแม่เถิดน้อง ขับร้องโดยเฉลิมพล มาลาคำ, สาวหมอลำจำได้ ขับร้องโดยพิมพา พรศิริ, เมียป่าเพราะซาอุ ขับร้องโดยสมโภช ดวงสมพงษ์ รวมถึงกลอนลำเดินทำนองขอนแก่นอื่นๆ อย่างไรก็ตามรูปแบบกระสวนจังหวะกลองชุดในแบบช่าช่าช่านี้มักไม่นิยมใช้มากเท่ารูปแบบกระสวนจังหวะหมอลำ

ในกรณีของการแสดงสดสามารถประดับประดากระสวนจังหวะเพื่อให้ดนตรีเกิดความสนุกสนานขึ้นได้ โดยมักเป็นการบรรเลงประดับประดาที่ฉาบไฉแฮทดังตัวอย่างต่อไปนี้เป็นต้น



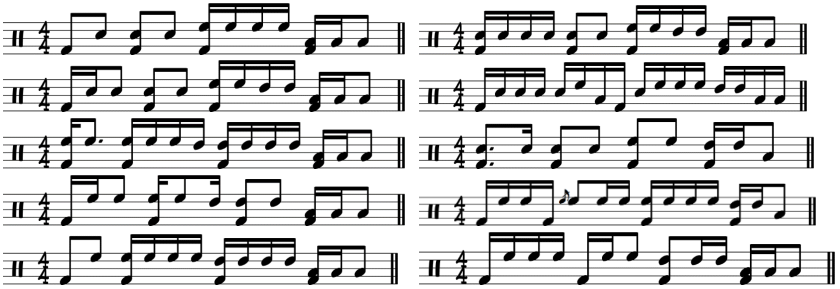
ในส่วนของกระสวนจังหวะกลองชุดในจังหวะหมอลำนั้นทั้ง อนุศักดิ์ เผ่าพันธุ์ และกฤษดา กองสมบัติ นักเล่นกลองประจำวงอ้ายมีผัวแล้ว ซึ่งเป็นวงดนตรีที่เล่นเพลงหมอลำตามสถานบันเทิงเป็นหลัก ได้ให้ข้อมูลไปในทางเดียวกันว่า กระสวนกลองจังหวะหมอลำสามารถใช้ได้กับกลอนลำทุกรูปแบบ เช่น ลำกลอน ลำเต้ย ลำเพลิน ลำซิ่ง (2563, สัมภาษณ์) หรือแม้แต่ลำเดินซึ่งปกติมักใช้จังหวะช่าช่าช่าเป็นพื้นฐาน

การเพิ่มลูกเล่นให้กับกระสวนจังหวะทำได้โดยการเพิ่มเสียงต่างๆ ลงไปในกระสวนจังหวะเพื่อให้ความ “ห่าว” (คึกคัก) หรือเป็นการทำให้บทเพลงมีความสนุกนานมากขึ้น ดังตัวอย่างต่อไปนี้



กลวิธีการส่งกลอง

ในการส่งกลองชุดประกอบการแสดงหมอลำ (drums fill in) มักใช้กลวิธีการบรรเลงด้วยชุดของโน้ตเขบ็ตหนึ่งชั้นผสมกับโน้ตเขบ็ตสองชั้น และมักสิ้นสุดที่ตำแหน่งและ (&) ของจังหวะที่สี่ โดยวางโน้ตกลองใหญ่ไว้ในจังหวะนับตลอดทั้งห้อง ส่วนมากเป็นการส่งภายในหนึ่งห้องเพลง ดังตัวอย่างที่รวบรวมได้ต่อไปนี้



นอกจากนี้ยังพบกลวิธีการ “ล้วง” (set-up fill) ในการส่งกลอง ซึ่งเป็นการเพิ่มโน้ตส่งกลองหนึ่งหรือสองจังหวะในห้องก่อนหน้า ดังตัวอย่างที่ได้จากศึกษาต่อไปนี้

อัตลักษณ์ทางดนตรีของการบรรเลงกลองชุดประกอบการแสดงหมอลำ

อัตลักษณ์ทางกายภาพที่โดดเด่นที่สุดของการบรรเลงกลองชุดประกอบการแสดงหมอลำลักษณะท่าทางการบรรเลง กล่าวคือ ในการบรรเลงกลองชุดประกอบการแสดงหมอลำ นักเล่นกลองจะมีกลวิธีการวางมือซึ่งไม่ปรากฏในการบรรเลงกลองรูปแบบอื่นๆ โดยทั่วไปในการบรรเลงกระสวนจังหวะ นักเล่นกลองมักจะใช้

มือขวาบรรเลงฉาบไฮแฮทซึ่งอยู่ทางด้านซ้ายของตนด้วยมือขวา ส่วนมือซ้ายใช้บรรเลงกลองสแนร์ที่อยู่ระหว่างขา ทำให้เกิดรูปทรงของการวางมือในลักษณะไขว้กัน หากแต่ในการบรรเลงกลองชุดประกอบการแสดงหมอลำ ผู้เล่นกลองจะใช้มือซ้ายในการบรรเลงฉาบไฮแฮท และใช้มือขวาบรรเลงคาวเบลซึ่งเป็นเครื่องดนตรีหลักในการบรรเลงกระสวนจังหวะแทนการใช้กลอง สแนร์อย่างที่ใช้ในในการบรรเลงกลองชุดรูปแบบอื่นๆ ทำให้เกิดรูปมือและท่าทางที่ดูเป็นธรรมชาติ อนุศักดิ์ เผ่าพันธุ์ และกฤษดา กองสมบัติ กล่าวว่าเหตุผลสำคัญอยู่ที่ใช้รูปมือแบบดังกล่าวจะทำให้สามารถบรรเลงได้สะดวกเนื่องจากไม่ต้องบรรเลงในลักษณะที่ต้องเอื้อมหรือยืดแขนมากเกินไป และถึงท่อนที่ต้องทำการส่งกลองนั้นสามารถทำได้โดยสะดวกและไม่เกิดการติดขัดของมือ ซึ่งผู้เล่นกลองในรูปแบบดนตรีอื่นที่ไม่เคยบรรเลงในลักษณะนี้มักจะไม่สามารถบรรเลงได้ทันทีทันใด จำเป็นต้องฝึกฝนการวางมือตามที่ระบุไว้จนเกิดความคล่องแคล่วเสียก่อน

อัตลักษณ์ทางดนตรีของกลองชุดมีความโดเด่นที่กระสวนจังหวะ (drum Pattern) และการส่ง (drum fill in) กระสวนจังหวะกลองชุดที่ใช้ในการบรรเลงประกอบการแสดงหมอลำมักเรียกกันโดยทั่วไปว่า “จังหวะกลองหมอลำ” หรือ “กลองหมอลำ” การที่กระสวนจังหวะเป็นที่รับรู้กันเช่นนี้ย่อมหมายถึงการมีเอกลักษณ์เฉพาะตนที่แตกต่างไปจากอย่างอื่นอย่างเห็นได้ชัด จังหวะหมอลำเกิดจากการประยุกต์เอากระสวนจังหวะกลองที่มีมาแต่ดั้งเดิมของการรำโทนและรำวงจนเกิดเป็นรูปแบบที่เป็นเอกลักษณ์ดังกล่าวขึ้น ส่วนการส่งกลองที่เป็นกลวิธีสำคัญของการบรรเลงกลองชุดไม่น้อยกว่าการบรรเลงกระสวนจังหวะนั้นมีเอกลักษณ์ที่การจัดเรียงตัวโน้ตซึ่งมีความยาวหนึ่งห้องเพลง โดยแบ่งเป็นสองประโยคคล้ายประโยคเพลงถามและตอบ และมักสิ้นสุดประโยคตอบที่โน้ตในตำแหน่งและของจังหวะที่สี่

สรุปและอภิปรายผลการวิจัย

พัฒนาการของการใช้กลองชุดประกอบการแสดงหมอลำเกิดจากการริเริ่มของคณะรังสิมันต์ ซึ่งเป็นคณะหมอลำหมู่ที่มีชื่อเสียงจากจังหวัดอุบลราชธานีในขณะ

นั้น โดยโกมินท์ พันธุ ได้มีแนวคิดนำกลองชุดมาในใช้ในการแสดงหมอลำเรื่องต่อกลอนของคณะเพื่อประกอบการฟ้อนและการลำบางช่วงกลองชุดแรกของคณะได้มาจากการซื้อต่อจากคณะรำวงคณะหนึ่ง ขณะที่คณะรังสิมันต์เดินทางไปแสดงที่อำเภอโคกสำโรง จังหวัดลพบุรี นับเป็นเครื่องดนตรีตะวันตกชนิดแรกที่มีการนำใช้ในคณะ หมอลำ โดยได้ประยุกต์กระสวนจังวะของเครื่องตีจากรำโทนหรือรำวงมาถ่ายลงสู่กลองชุดจนเป็นเกิดเป็นกระสวนจังหวะกลองชุดหมอลำ (drum pattern) และการส่งกลอง (fill in) ที่ใช้อยู่จนถึงปัจจุบัน

หลังจากนั้นได้มีการขยายบทบาทการใช้กลองชุดให้กว้างขึ้น จากเดิมที่ใช้เพียงบรรเลงประกอบช่วงเปิดตัวของนักแสดงและสร้างเสียงประกอบในบางตอนได้มีการใช้กลองชุดบรรเลงประกอบการลำระหว่างดำเนินเรื่องด้วย หลังจากนั้นคณะรังสิมันต์ได้เป็นต้นแบบในการใช้กลองชุดประกอบการแสดงหมอลำให้กับคณะอื่นๆ ในระยะเวลาต่อมา กลองชุดมีบทบาทอย่างมากในการแสดงหมอลำประเภทต่างๆ ไม่ว่าจะเป็นหมอลำหมู่ หมอลำเพลิน หมอลำกลอนซิ่ง รวมถึงบทเพลงลูกทุ่งหมอลำซึ่งเกิดจากการปรับตัวของการแสดงหมอลำราวปี พ.ศ. 2515 และได้กลายเป็นรูปแบบบทเพลงหลักที่ใช้ในการแสดงหมอลำหมู่ในปัจจุบัน

กลวิธีการบรรเลงกลองชุดประกอบการแสดงหมอลำมีการพัฒนาไปอย่างมากโดยเฉพาะอย่างยิ่งด้านการบรรเลงกระสวนจังหวะ พบว่าเป็นการประดับประดากระสวนจังหวะดั้งเดิมที่เป็นพื้นฐานจากคณะรังสิมันต์ ส่วนมากมักจะเพิ่ม “ลูกเล่น” ด้วยฉาบไฮแฮทซึ่งมักจะเพิ่มโน้ตในตำแหน่ง “e” และ “a” ของจังหวะพร้อมกับการส่งกลองที่เป็นของโน้ตที่ต่อเนื่องและมักสิ้นสุดการส่งกลองในตำแหน่งและ (&) ของจังหวะที่ 4 ทำให้บทเพลงมีความคึกคักสนุกสนาน หรือที่เรียกกันว่า “ห่าว”

ในด้านอัตลักษณ์การบรรเลงกลองชุดประกอบการแสดงหมอลำแบ่งได้เป็นสองด้าน คือ อัตลักษณ์เชิงกายภาพในด้านลักษณะท่าทางการบรรเลง กล่าวคือในการบรรเลงกลองชุดประกอบการแสดงหมอลำ นักเล่นกลองจะมีกลวิธีการวางมือซึ่งไม่ปรากฏในการบรรเลงกลองรูปแบบอื่นๆ โดยทั่วไปในการบรรเลงกระสวน

จังหวะ นักเล่นกลองมักจะใช้มือขวาบรรเลงฉาบไฮแฮทซึ่งอยู่ทางด้านซ้ายของตนด้วยมือขวา ส่วนมือซ้ายใช้บรรเลงกลองสแนร์ที่อยู่ระหว่างขา ทำให้เกิดรูปทรงของการวางมือในลักษณะไขว้กัน หากแต่ในการบรรเลงกลองชุดประกอบการแสดงหมอลำ ผู้เล่นกลองจะใช้มือซ้ายในการบรรเลงฉาบไฮแฮท และใช้มือขวาบรรเลงคาวเบล ซึ่งเป็นเครื่องดนตรีหลักในการบรรเลงกระสวนจังหวะแทนการใช้กลองสแนร์อย่างที่ใช้ในในการบรรเลงกลองชุดรูปแบบอื่นๆ

อัตลักษณ์ทางดนตรีของการบรรเลงกลองชุดประกอบการแสดงหมอลำมีความโดดเด่นที่กระสวนจังหวะ (drum pattern) และการส่ง (drum fill in) กระสวนจังหวะกลองชุดที่ใช้ในการบรรเลงประกอบการแสดงหมอลำมักเรียกกันโดยทั่วไปว่า “จังหวะกลองหมอลำ” หรือ “กลองหมอลำ” จังหวะหมอลำเกิดจากการประยุกต์เอากระสวนจังหวะกลองที่มีมาแต่ดั้งเดิมของการรำโทนและรำวงจนเกิดเป็นรูปแบบที่เป็นเอกลักษณ์ดังกล่าวขึ้น ส่วนการส่งกลองที่เป็นกลวิธีสำคัญของการบรรเลงกลองชุดไม่น้อยกว่าการบรรเลงกระสวนจังหวะนั้นมีเอกลักษณ์ที่การจัดเรียงตัวโน้ตซึ่งมีความยาวหนึ่งห้องเพลง โดยแบ่งเป็นสองประโยคคล้ายประโยคเพลงถามและตอบ และมักสิ้นสุดประโยคตอบที่โน้ตในตำแหน่งและของจังหวะที่สี่

ข้อเสนอแนะ

1) ควรมีการศึกษาวิจัยเชิงลึกถึงกลวิธีการบรรเลงกลองชุดประกอบการแสดงหมอลำของนักเล่นกลองที่มีชื่อเสียงแต่ละคน เพื่อนำมาจัดเป็นชุดความรู้และเผยแพร่ให้ผู้ที่สนใจได้ศึกษาอย่างเป็นระบบ

2) ควรมีการศึกษาการใช้เครื่องดนตรีตะวันตกชนิดอื่นๆ ที่ใช้ในการแสดงหมอลำ ทั้งในด้านประวัติศาสตร์ พัฒนาการ และกลวิธี

3) ควรมีการเชิดชูเกียรตินักดนตรีที่มีคุณูปการต่อพัฒนาการของการแสดงหมอลำนอกเหนือจากหมอลำ หมอแคน และหมอพิณ

เอกสารอ้างอิง

เจริญชัย ชนไพโรจน์. (2526). **ดนตรีพื้นบ้านอีสาน.** มหาสารคาม : ภาควิชาดุริยางคศาสตร์ คณะมนุษย์ศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ มหาสารคาม.

เฉลิมศักดิ์ พิกุลศรี. (2536). **วิธีการศึกษาดนตรีพื้นบ้านอีสาน.** ขอนแก่น : คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยขอนแก่น.

พรเทพ วีระพูล. (2535). **การแสดงหางเครื่องหมอลำหมู่.** ปริญญานิพนธ์ปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาไทยศึกษา บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ.

พรสรวง เถาทวี. (2543). **พัฒนาการของหมอลำในเมืองอุบลราชธานี.** วิทยานิพนธ์ปริญญาศิลปะศาสตรมหาบัณฑิต สาขาประวัติศาสตร์ บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยเชียงใหม่.

ราตรี ศรีวิไล. (2548). **ประวัติและผลงานของหมอลำราตรี ศรีวิไล.** ขอนแก่น : ศูนย์การเรียนรู้ภูมิปัญญาไทย แม่ครูราตรี ศรีวิไล.

สุรพล เนสุสินธุ์. (2550). **พัฒนาการการแสดงหมอลำเรื่องต่อกลอน ทำนองขอนแก่น คณะระเบียบวาทะศิลป์ จังหวัดขอนแก่น.** วิทยานิพนธ์ปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาไทยคดีศึกษา บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยมหาสารคาม.

สัมภาษณ์

กฤษดา กองสมบัติ. (23 กรกฎาคม 2563). **สัมภาษณ์.** คณะศิลปะกรรศาสตร์ มหาวิทยาลัยขอนแก่น.

โกมินทร์ พันธุ. (28 พฤศจิกายน 2562). **สัมภาษณ์.** บ้านเลขที่ 433 หมู่บ้านสันติธานี ตำบลรอบเมือง อำเภอเมือง จังหวัดร้อยเอ็ด.

ฉวีวรรณ พันธุ. (28 พฤศจิกายน 2562). **สัมภาษณ์.** บ้านเลขที่ 433 หมู่บ้านสันติธานี ตำบลรอบเมือง อำเภอเมือง จังหวัดร้อยเอ็ด.

อนุศักดิ์ เผ่าพันธุ์. (23 กรกฎาคม 2563). **สัมภาษณ์.** คณะศิลปะกรรศาสตร์ มหาวิทยาลัยขอนแก่น.

กลวิธีการบรรเลงซอด้วงและแฮกึม: ความเหมือนและความต่าง

Playing Techniques on Saw Duang and Haegeum Fiddles: Similarities and Differences

อรอุมา เวชกร[1]

Onuma Vejakorn

จตุพร สีม่วง[1]

Jatuporn Seemuang

ขำคม พรประสิทธิ์[3]

Kumkom Pornprasit

[1] นักศึกษาหลักสูตรปรัชญาดุษฎีบัณฑิต สาขาวิชาดุริยางคศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยขอนแก่น
Doctor of Philosophy Program in Music, Faculty of Fine and Applied Arts, Khon Kaen University
(E-mail: ohm.vejakorn@gmail.com)

[2] รองศาสตราจารย์, สาขาวิชาดุริยางคศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยขอนแก่น
Associate Professor, Faculty of Fine and Applied Arts, Khon Kaen University (E-mail: Jatuporn@kku.ac.th)

[3] ศาสตราจารย์, สาขาวิชาดุริยางคศิลป์ไทย คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Professor, Faculty of Fine and Applied Arts, Chulalongkorn University
(E-mail: pkumkom@yahoo.com)

Received: 06/08/2021 Revised: 20/11/2021 Accepted: 23/11/2021

บทคัดย่อ

การศึกษาวิจัยเรื่อง กลวิธีการบรรเลงซอด้วงและแฮกึม : ความเหมือนและความต่าง มีวัตถุประสงค์ เพื่อศึกษาลักษณะทางกายภาพและการปฏิบัติซอด้วงและแฮกึม เพื่อศึกษากลวิธีการบรรเลงซอด้วงและแฮกึม และเพื่อศึกษาความเหมือนและความต่างของซอด้วงและแฮกึม ผู้วิจัยได้ทำการสัมภาษณ์ ศึกษาค้นคว้าหาข้อมูลจากเอกสารและข้อมูลจากภาคสนามนำมาวิเคราะห์โดยใช้ระเบียบการวิจัยเชิงคุณภาพ

ผลการวิจัยพบว่า ลักษณะทางกายภาพและการปฏิบัติของซอด้วงและแฮกึม มีลักษณะทางกายภาพ 10 ส่วนประกอบ การปฏิบัติ 3 วิธี กลวิธีการบรรเลงซอด้วงและแฮกึมสามารถแบ่งออกเป็นกลวิธีในการบรรเลงรวมวงและการบรรเลงเดี่ยว ความเหมือนและความต่างของซอด้วงและแฮกึม ด้านลักษณะทางกายภาพแตกต่างกันที่รัดอกและความตึงหย่อนของคันชัก การปฏิบัติซอด้วงกดสายด้วยปลายนิ้วและควบคุมคันชักด้วยน้ำหนักพอประมาณ แฮกึมใช้การกดสายด้วยท้องนิ้วข้อที่สอง นิ้วนางและนิ้วก้อยมีตำแหน่งเสียงสองเสียง แฮกึมใช้น้ำหนักควบคุมคันชักค่อนข้างมากและมีลีลาการใช้น้ำหนักเบาและดังได้หลากหลายกว่าซอด้วง ด้านกลวิธีพบความเหมือน 4 กลวิธี ดังนี้ 1.พรมปิดตรงกับกลวิธีชันจันฮะกเย, คูนกเยและคูนกเย พูลอ ตอนึน นงฮยอน 2.การเปลี่ยนตำแหน่งนิ้วตรงกับอูลิมและเนลิมของแฮกึม 3.การทดนิ้ว 4.การกระทบเสียงตรงกับการกดสองเสียงด้วยนิ้วกลาง ความต่างที่เป็นลักษณะเฉพาะของซอด้วงพบ 4 กลวิธี ดังนี้ พรมเปิด คลึงนิ้ว ประนิ้ว และขยี้นิ้ว แฮกึมมี 2 กลวิธี คือ ทเวซอง และการใช้โน้ตประดับ (~) กลวิธีการบรรเลงมือขวาของซอด้วงและแฮกึม พบความเหมือน 10 กลวิธี ความต่างที่เป็นลักษณะเฉพาะของซอด้วงพบ 2 กลวิธี คือ การย้อยจังหวะและคันชักสะอึก ลักษณะเฉพาะของแฮกึมมี 6 กลวิธีซึ่งเป็นกลวิธีที่เกี่ยวกับการควบคุมอารมณ์บทเพลง

คำสำคัญ: ซอด้วง, แฮกึม, กลวิธีการบรรเลง

Abstract

The research of Playing Techniques on Saw Duang and Haegeum Fiddles: similarities and differences has three purposes, firstly, to study the physical characteristics and the practice of Saw Duang and Haegeum, secondly, to study strategies in playing Saw Duang and Haegeum and lastly, to study the similarities and differences of Saw Duang and Haegeum. The researcher has studied data from the fieldwork and analyzed them by using a qualitative research methodology.

The study results show that there are 10 Physical and Practical Characteristics of Saw Duang and Haegeum, three practices. Saw Duang and Haegeum playing Techniques can be divided into ensemble and solo. Similarities and differences between their physical characteristics are different of Rad-ok and bow tension. Saw Duang must be pressed the string with the fingertips and controlled the bow fit while Haegeum must be pressed the strings with a second finger joint. The ring finger and little finger have two sound positions. Haegeum uses more weight to control has more dynamics.

The left-hand techniques share four techniques which are: 1. Prom pid is like Three of nonghyeon. 2. Changing finger position on Haegeum's Ulim and Nelim. 3. "Tod New" 4. "Kratop Siang" matches the two-sound pressing with the middle finger. The differences of Saw Duang are found in 4 techniques: Prom perd, finger rolling, dapping, and rubbing. Haegum has two techniques: Twesong and ornamental (~). The right-hand techniques share 10 likeness There are two specific Saw Duang techniques: Yoy Jangwa and Sa Euk bow. Haegeum's characteristics include six techniques which are about controlling the mood of the song.

Keywords: Saw Duang**,** Haegeum, Playing Techniques

บทนำ

ซอด้วง เป็นซอสองสายชนิดหนึ่งของไทย มีมาตั้งแต่ครั้งกรุงศรีอยุธยาตอนต้น ซอด้วงร่วมประสมอยู่ในวงเครื่องสายและวงมโหรี ในวงเครื่องสายซอด้วงทำหน้าที่เป็นผู้นำวงในการบรรเลงเพลงประเภทลูกล้อ ลูกขัด ส่วนแฮกึม คือ ซอของประเทศเกาหลี ได้รับอิทธิพลมาจากจีนในสมัยโครยอ ราชวงศ์พระเจ้าเซจอง เมื่อประมาณ 900 ปีที่ผ่านมา มีการนำเอาวัฒนธรรมมาใช้อย่างครอบคลุมทั้งพิธีกรรมหลวงและการแสดงกลางแจ้งสำหรับประชาชน ฉะนั้นอาจกล่าวได้ว่าแฮกึมเป็นเครื่องสีเพียงเครื่องเดียวของดนตรีเกาหลี ที่สะท้อนความเป็นดนตรีเกาหลีได้อย่างชัดเจนจากกลวิธีการบรรเลง แฮกึมไม่ได้เล่นเฉพาะเพลงดั้งเดิม แต่ยังนำมาเล่นในวงร่วมสมัยเช่นกัน ในยุคหลังได้มีการพัฒนาให้มีการแสดงกลวิธีใหม่ๆ เกิดขึ้นและได้มีการสร้างแฮกึมขนาดต่างๆ เพื่อใช้ในการสร้างสรรค์ผลงานใหม่ด้วย (Korean Traditional Performing Arts Foundation, 2011) นอกจากนี้แฮกึมยังสามารถบรรเลงประเภทเพลงเดี่ยวเช่นเดียวกันกับซอด้วงอีกด้วย

เพลงเดี่ยวไทย คือการบรรเลงเครื่องดนตรีในทักษะขั้นสูง ผู้บรรเลงจะต้องมีความแม่นยำและเชี่ยวชาญด้านทักษะการบรรเลง ด้านสติปัญญาจดจำทำนองและจังหวะ ฝึกฝนให้เกิดความแม่นยำ นอกจากการแสดงความเป็นเลิศของนักดนตรีแล้ว เพลงเดี่ยวยังแสดงให้เห็นถึงความหลักแหลมของผู้ประพันธ์ทางเดี่ยว เพลงเดี่ยวซอด้วง นิยมคัดเลือกเพลงที่มีคุณลักษณะของเสียงเหมาะสมกับซอด้วง ในขณะที่เพลงเดี่ยวของเกาหลี เรียกว่าซันโจ (산 조) เป็นเพลงเดี่ยวเครื่องดนตรีพื้นบ้านของเกาหลี จากการศึกษาทางเอกสารอนุมานว่าเพลงซันโจได้รับอิทธิพลจากเพลงละครร้องปันโซรี ในปลายศตวรรษที่ 19 โดยนักดนตรีกายากึมชั้นครูคิม ยางโจ ได้ประพันธ์ซันโจสำหรับกายากึมขึ้นเรียกว่ากายากึมซันโจ ต่อมานักดนตรีท่านอื่นได้ประพันธ์เพลงซันโจสำหรับเครื่องดนตรีอื่นๆ เช่น โกมุนโกะ แดกึม แฮกึม พิรี อาเจง ดันโซ และแทพยองโซ

การบรรเลงแฮกึมซันโจ นักแฮกึมนิยมบรรเลงของสำนักครูจียองฮี เนื่องจากเป็นสำนักที่ประพันธ์แฮกึมซันโจขึ้นเป็นสำนักแรก และประกอบด้วยจังหวะ

ชางดันหลักครบถ้วน คือ ชินยางโจ (ช้า) ชุงโมรี (ช้าปานกลาง) ชุงจุงโมรี (ปานกลาง) ค็อตโกรี (เร็ว)และ ซาจินโมรี (เร็วมาก) โดยภาพรวมของการแบ่งต้นสายการบรรเลงแฮกึมได้สองสายสำนัก คือ สายสำนักจียางฮี (지영희류) และ สายสำนักฮันบอมซู (한범수류) โดยสายสำนักจียางฮีนั้นถือว่าเป็นต้นกำเนิดของสายสำนักแฮกึมที่ครูแฮกึมท่านอื่นได้ถือเป็นต้นแบบการบรรเลงแฮกึมซันโจ

จากการที่ผู้วิจัยได้ศึกษาข้อมูลข้างต้นพบว่าเครื่องดนตรีประเภทเครื่องสายที่ใช้คันชักทำให้เกิดเสียง ที่เรียกว่า สี ปรากฏโดยทั่วไปในภูมิภาคต่างๆ ทั่วโลก โดยเฉพาะในประเทศไทยและประเทศเกาหลี มีเครื่องดนตรีลักษณะดังกล่าว พร้อมทั้งมีความความสำคัญและเป็นเอกลักษณ์ของดนตรีแต่ละชาติ ในที่นี้ คือ ซอด้วงของไทยและแฮกึมของเกาหลี ทำให้ผู้วิจัยเกิดความสนใจที่จะทำการศึกษาให้ลึกซึ้ง โดยเฉพาะกลวิธีการบรรเลง ทั้งนี้เพื่อให้เกิดประโยชน์ต่อการศึกษาและวิธีการบรรเลงเครื่องสายประเภทสีให้มีความก้าวหน้าทางวิชาการต่อไป

วัตถุประสงค์การวิจัย

1. เพื่อศึกษาลักษณะทางกายภาพ การปฏิบัติซอด้วงและแฮกึม
2. เพื่อศึกษากลวิธีการบรรเลงซอด้วงและแฮกึม
3. เพื่อศึกษาความเหมือนและความต่างของซอด้วงและแฮกึม

ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ

1. ทราบลักษณะทางกายภาพและการปฏิบัติซอด้วงและแฮกึม
2. ทราบกลวิธีการบรรเลงซอด้วงและแฮกึม
3. ทราบความเหมือนและความต่างของซอด้วงและแฮกึม

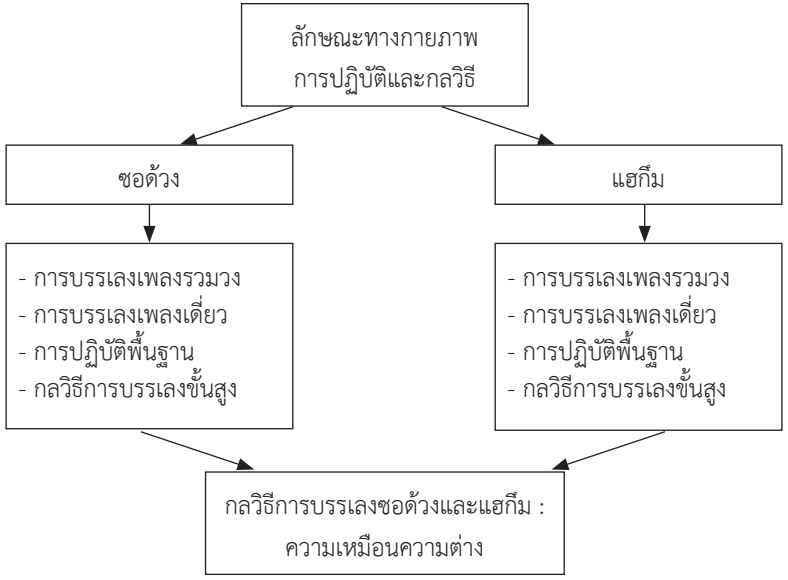
ขอบเขตเนื้อหาของการวิจัย

1. ศึกษากลวิธีการบรรเลงแฮกึมซันโจสายสำนักจียองฮี (지영희류) อันเป็นสายสำนักต้นแบบของแฮกึมซันโจ

2. ศึกษากลวิธีการบรรเลงเดี่ยวซอด้วงเพลงพญาโศก สามชั้น สายสำนักครูหลวงไพเราะเสียงซอ (อุ่น ดูรยะชีวิน)

3. ศึกษาความเหมือนและความต่างของซอด้วงและแฮกึม

กรอบแนวคิดในการทำวิจัย



วิธีดำเนินงานวิจัย

การวิจัยเรื่องกลวิธีการบรรเลงซอด้วงและแฮกึม : ความเหมือนและความต่าง ผู้วิจัยได้ใช้ระเบียบวิธีวิจัยเชิงคุณภาพ โดยการสัมภาษณ์และศึกษาจากเอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้องและรายงานผลเป็นรูปเล่มวิทยานิพนธ์ผู้วิจัยได้กำหนดขั้นตอนในการดำเนินงานวิจัย ดังต่อไปนี้

ขั้นตอนที่ 1 การรวบรวมข้อมูลที่เกี่ยวข้องจากการค้นคว้าเอกสาร ตำราจากห้องสมุดต่างๆ ในประเทศและประเทศเกาหลีใต้ สัมภาษณ์ผู้ทรงคุณวุฒิทางด้านดนตรีเกาหลี ได้แก่ คุณชเว ซอนยอง (최선영) ศิลปินต้นแบบการเดี่ยวแฮกึมซันโจ

สำนักครูจียางฮี ปัจจุบันเป็นนักดนตรีอิสระและอาจารย์พิเศษแห่งกรมศิลปากรแห่งชาติเกาหลี National Gugak Center และ คุณฮา คยองมี (하경미) ผู้เชี่ยวชาญด้านทฤษฎีดนตรีเกาหลี ปัจจุบันเป็นอาจารย์สาขาดนตรีพื้นบ้านเกาหลี มหาวิทยาลัยดันกุก สัมภาษณ์ผู้ทรงคุณวุฒิทางด้านดนตรีไทย ได้แก่ รศ.ธรณัส หินอ่อน ผู้เชี่ยวชาญด้านการบรรเลงซอด้วง สังกัดคณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยขอนแก่น และ ผศ.สุวรรณี ชูเสน ผู้เชี่ยวชาญด้านการบรรเลงซอด้วง สังกัดคณะศิลปนาฏดุริยางค์ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ โดยใช้เครื่องมือที่ใช้ในการเก็บรวบรวมข้อมูล เช่น แบบบันทึกสัมภาษณ์ กล้องบันทึกภาพ เครื่องบันทึกเสียง และคอมพิวเตอร์

ขั้นตอนที่ 2 การจัดเก็บรวบรวมและจัดกระทำข้อมูล โดยคัดเลือกบทเพลงเพื่อศึกษาความเหมือนและความต่างของกลวิธีการบรรเลงซอด้วงและแฮกึม โดยใช้แบบสอบถามจากผู้เชี่ยวชาญ บทเพลงซอด้วง ได้แก่ เพลงพญาโศก สามชั้น ใช้ศึกษาทั้งการบรรเลงรวมวงและการบรรเลงเดี่ยว บทเพลงสำหรับแฮกึม ได้แก่ เพลงคุนบัมทารยอง (군밤타령) ในการบรรเลงรวมวง และเพลงเดี่ยวซันโจในจังหวะหน้าทับชินยางโจ (진양조) และจังหวะหน้าทับซาจินโมรี (자진모리) ในการบรรเลงเดี่ยว จากนั้นทำการรวบรวมบทเพลงและกลวิธีการบรรเลง

ขั้นตอนที่ 3 วิเคราะห์ข้อมูลโดยใช้วิธีการวิเคราะห์เชิงพรรณนา โดยประมวลข้อมูลจากการศึกษาเอกสาร ตำรา หนังสือ งานวิจัย และข้อมูลที่ได้จากการสัมภาษณ์ การสังเกต

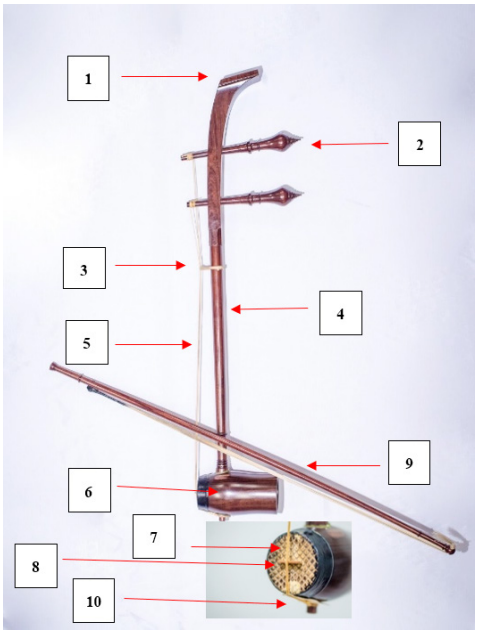
ขั้นตอนที่ 4 จัดทำรายงานฉบับสมบูรณ์

ขั้นตอนที่ 5 เผยแพร่ในรูปแบบวารสารวิชาการ

สรุปผลการวิจัย

ลักษณะทางกายภาพและการปฏิบัติซอด้วง

จากการศึกษาลักษณะทางกายภาพของซอด้วง เครื่องดนตรีทำจากวัสดุในท้องถิ่นรูปทรงส่วนประกอบบางส่วนที่มีความคล้ายคลึงกับสถาปัตยกรรมไทยที่แสดงถึงความอ่อนช้อย ซอด้วงมีส่วนประกอบทั้งสิ้น 10 ส่วน ได้แก่ หัวโขน ลูกบิด รัดอก คันทวน สายซอ กระบอกซอ หน้าซอ หย่องซอ คันชัก และแผ่นหนังรองสาย



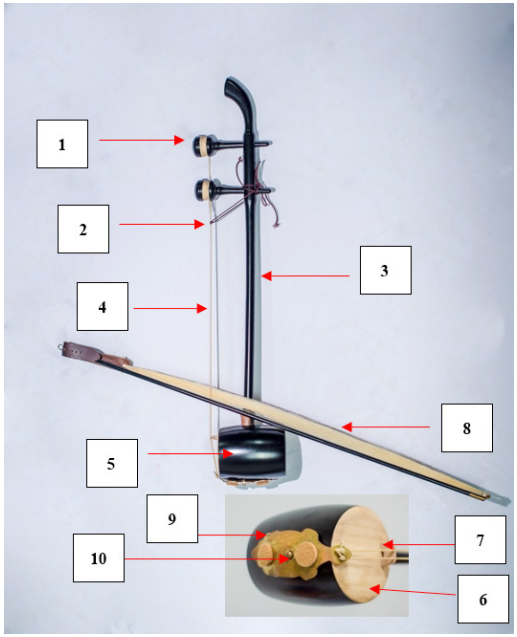
ภาพประกอบที่ 1 ลักษณะทางกายภาพของซอด้วง

จากการศึกษาการปฏิบัติซอด้วง พบการปฏิบัติทั้งสิ้น 3 วิธี คือ 1. ท่านั่ง ผู้บรรเลงนั่งพับเพียบราบกับพื้นตามขนบธรรมไทย วางซอไว้บนหน้าขา ใช้มือซ้ายประคองคันทวนและมือขวาประคองคันชัก 2. การจับคันทวน ฝ่ามือซ้ายหันเข้าหาลำตัว มืออยู่ใต้รัดอกคันทวนอยู่ชิดง่ามนิ้วระหว่างนิ้วหัวแม่มือกับนิ้วชี้ นิ้วหัวแม่มืออยู่ในท่าประคองคันทวน นิ้วทั้งสี่เรียงอยู่บนสาย ใช้ปลายนิ้วในการกดสาย 3. การจับคันชัก หงายมือจับคันชักแบบสามหยิบ ให้คันชักขนานกับพื้น วิธีจับแบบสามหยิบ

ลักษณะทางกายภาพและการปฏิบัติแฮกึม

จากการศึกษาลักษณะทางกายภาพของแฮกึม พบว่า แฮกึม มีการสร้างเครื่องดนตรีโดยยังคงยึดคติความเชื่อการสร้างเครื่องของ แฮกึม มีส่วนประกอบ 10 ส่วน ได้แก่ ชูอา (주아) หรือ ลูกบิด ซันซอง (산성) หรือ รัดอก อิบจุก (입죽)

หรือ ทวนซอ ยูฮยอน (유현) หรือ สายเอก และ จุงฮยอน (중현) หรือ สายทุ้ม อูลลิมดง (울림동) หรือ กระบอกซอ บกพัน (복판) หรือ หน้าซอ วอนซัน (원산) หรือ หย่อง ฮวัลแด (활대) หรือ คันชัก ประกอบด้วย 2 ส่วน มัลจง (말총) หรือ หางม้า และ ซลจาบี (손잡이) หรือ แผ่นหนังที่จับคันชัก คัมจาบี (감자비) หรือ แผ่นโลหะใต้กระบอก และ ชูจอล (주철) หรือ หมุดโลหะใต้กระบอกซอ



ภาพประกอบที่ 2 ลักษณะทางกายภาพของแฮกึม

จากการศึกษาการปฏิบัติแฮกึม พบการปฏิบัติทั้งสิ้น 3 วิธี คือ 1. ท่านั่ง ผู้บรรเลงนั่งขัดสมาธิขาขวาทับขาซ้ายใช้ผ้าหรือหนังรองระหว่างฝ่าเท้าขาขวากับหน้าขาซ้าย จากนั้นวางกระบอกซอบนแผ่นหนังที่วางไว้ จับซอให้ตั้งตรง 2. การจับคันทวน ฝ่ามือซ้ายหันเข้าหาลำตัว มืออยู่ใต้ซันชอง (러닥) ฝ่ามือประคองคันทวน ใช้ร่องนิ้วหัวแม่มือกับนิ้วชี้จับที่คันทวน นิ้วทั้งสี่เรียงอยู่บนสาย ใช้ท้องนิ้วข้อที่ 2

ในการกดสาย 3. การจับคันชัก หงายมือขวาจับคันชัก ใช้นิ้วหัวแม่มือในการควบคุมน้ำหนักที่ฮวัลแด (คันชัก) ใช้นิ้วชี้อยู่ใต้ฮวัลแด นิ้วกลางและนิ้วนางสัมผัสที่และซลจาบี (แผ่นหนัง) เพื่อควบคุมน้ำหนักที่มัลจง (หางม้า)

ความเหมือนความต่างของกลวิธีการบรรเลงซอด้วงและแฮกึม

จากการศึกษาสังคีตลักษณ์เพลงพญาโศก สามชั้น ในการบรรเลงรวมวงของซอด้วง พบการใช้กลวิธีการบรรเลงมือซ้ายทั้งสิ้น 3 วิธี คือ 1. กลวิธีการพรมเปิด 2. กลวิธีการพรมปิด 3. กลวิธีการสะบัดนิ้ว และพบการใช้กลวิธีการบรรเลงด้วยมือขวา ทั้งสิ้น 3 รูปแบบ คือ 1. การใช้คันชักหนึ่ง 2. การใช้คันชักสอง 3. การใช้คันชักสาม ทั้งนี้กลวิธีการบรรเลงทั้งมือขวาและมือซ้ายนั้นมีความสัมพันธ์กับสำนวนกลอนเพลงและมีความสัมพันธ์ซึ่งกันและกัน

จากการศึกษาสังคีตลักษณ์เพลงพญาโศก สามชั้น พบกลวิธีในการบรรเลงในเที่ยวหวานด้วยมือซ้ายมีทั้งสิ้น 10 กลวิธี ได้แก่ 1. กลวิธีสะบัดนิ้วสามเสียง 2. กลวิธีพรมเปิด 3. กลวิธีพรมปิด 4. กลวิธีกระทบเรียงเสียง 5. กลวิธีกระทบข้ามเสียง 6. กลวิธีรูดนิ้ว 7. กลวิธีการเปลี่ยนตำแหน่งนิ้ว 8. กลวิธีคลึงนิ้ว 9. กลวิธีประนิ้ว 10. กลวิธีทดนิ้ว และพบรูปแบบและการใช้กลวิธีด้วยมือขวา 8 วิธี ได้แก่ การใช้หนึ่งคันชักเล่นโน้ตมากกว่า 2 พยางค์ขึ้นไป พบว่ามีการใช้คันชักออกในจังหวะตกห้องที่ 1 และเปลี่ยนคันชักเข้าในจังหวะตกห้องที่ 2 ต่อเนื่องเช่นนี้ ตลอดทั้ง 8 ห้องเพลง 2. การใช้น้ำหนักคันชักเบาในโน้ตตัวที่สองเมื่อโน้ตนั้นเป็นเสียงเดียวกัน 3. การใช้คันชักน้ำหนักเบาเชื่อมระหว่างห้องเพลงในขณะที่มือซ้ายใช้กลวิธีรูดนิ้ว 4. การใช้กลวิธีสะอึกเชื่อมระหว่างห้องเพลง 5. การใช้คันชักสะอึกเชื่อมระหว่างประโยค 6. การใช้น้ำหนักคันชักเบาในห้องเพลงเพื่อให้มีมิติด้านอารมณ์ ในสำนวนกลอนเพลงที่มีการเอื้อนเสียงลาซ้ำๆ 7. มีการหยุดคันชัก และใช้สำนวนการย้อยจังหวะในห้องถัดไป 8. การใช้คันชักเดียวเพื่อส่งให้ทำนองกระชับเชื่อมกับจังหวะในเที่ยวเก็บ

และพบกลวิธีในการบรรเลงในเที่ยวเก็บมีการใช้กลวิธีการบรรเลงด้วยมือซ้ายมีทั้งสิ้น 7 กลวิธี ได้แก่ 1. กลวิธีพรมเปิด 2. กลวิธีพรมปิด 3. กลวิธีสะบัดนิ้ว 4. กลวิธีเปลี่ยนตำแหน่งนิ้ว 5. กลวิธีขยี้นิ้ว 6. กลวิธีทดนิ้ว 7. กลวิธีกระทบเสียง และพบการใช้กลวิธีด้วยมือขวา 9 วิธี ได้แก่ 1. การใช้คันชักหนึ่ง 2. การใช้คันสอง 3. การใช้คันชักสาม 4. การใช้คันชักสะบัด 5.การย้อยจังหวะ 6. การใช้น้ำหนักคันชักดังและเบาสลับกัน 7. การใช้คันชักยาวต่อเนื่องตลอดทั้งห้องเพลง เปลี่ยนคันชักเข้าและออกในจังหวะตกของแต่ละห้องเพลง 8. การใช้คันชักสะอึก 9. การใช้คันชักน้ำหนักเบาเชื่อมตัวโน้ตในห้องเพลง

จากการศึกษาสังคีตลักษณ์เพลงคุนบัมทารยอง (군밤타령) ในการบรรเลงรวมวงของแฮกึม พบกลวิธีการใช้มือซ้ายทั้งสิ้น 2 วิธี คือ 1.การใช้โน้ตประดับ (∾) บรรเลงโดยการกดนิ้วยืนเสียงหลัก จากนั้นกดเสียงสูงกว่าหนึ่งเสียงและปล่อยนิ้วให้เป็นเสียงหลักอีกครั้ง กลวิธีการนี้ทำให้เกิดเสียงทั้งสิ้น 3 เสียง ภายใน 1 จังหวะ 2. การใช้นิ้วทดด้วยนิ้วชี้สายจุงฮยอน เสียง B (เสียงตำแหน่งปกติคือ C) และพบการใช้กลวิธีการบรรเลงด้วยมือขวาทั้งสิ้น 5 รูปแบบ คือ 1. การใช้กลวิธี Slur ใช้คันชักยาวเชื่อมเสียงโน้ตคนละเสียง 2. การใช้กลวิธี Tie ใช้คันชักยาวเชื่อมเสียงโน้ตเสียงเดียวกัน 3. การใช้คันชักเข้าหรือออก โดยแต่ละคันชักเกิดเสียง 1 ครั้ง จะเป็นเสียงเดียวกันหรือต่างเสียงกันก็ได้ 4. การใช้คันชักเข้าหรือออกโดยแต่ละคันชักเกิดเสียง 2 ครั้ง จะเป็นเสียงเดียวกันหรือต่างเสียงกันก็ได้ 5. การใช้คันชักเข้าหรือออกโดยแต่ละคันชักเกิดเสียง 3 ครั้ง จะเป็นเสียงเดียวกันหรือต่างเสียงกันก็ได้

จากการศึกษาสังคีตลักษณ์แฮกึมซันโจ ในการบรรเลงเดี่ยวแฮกึม ผลการวิจัยพบว่า พบการใช้กลวิธีด้วยมือซ้าย 9 กลวิธี คือ 1. การใช้กลวิธีทเวซอง 2. กลวิธีคูนกเยตำแหน่งนิ้วกลาง นิ้วก้อย 3. กลวิธีคูนกเย พูลอ ตำแหน่งนิ้วนาง 4. กลวิธีอูลิมเพื่อเปลี่ยนตำแหน่งเสียง 5. การทดนิ้วเพื่อให้ได้เสียงที่คมชัดและหนักแน่นขึ้นในจังหวะที่ 1 6. การทำน้ำหนักดังจากการกดนิ้ว ในกลวิธีคูนกเย และโน้ตตำแหน่งนิ้วก้อยตำแหน่งที่ 2 ในคันชักที่มีการใช้กลวิธี Slur 7. การใช้นิ้วทดด้วยนิ้วก้อยเพื่อให้ได้น้ำหนักเสียงกดนิ้วเบา 8. การใช้กลวิธีซันจันฮะกเย ตำแหน่งนิ้วชี้เสียง C

9. การใช้กลวิธีดาลูชิกิ และพบการใช้กลวิธีการบรรเลงด้วยมือขวา 2 ลักษณะ คือ รูปแบบการใช้คันชักและการใช้ลีลาการใช้น้ำหนักคันชัก แบ่งรูปแบบการใช้คันชักออกเป็น 5 รูปแบบ คือ 1. รูปแบบการใช้คันชักเข้าออก 2. รูปแบบการเปลี่ยนคันชักเข้าออกในจังหวะที่สม่ำเสมอ 3. รูปแบบการเปลี่ยนคันชักเข้าออกในจังหวะที่ไม่สม่ำเสมอ 4. การใช้กลวิธีอิงออจิล 5. การใช้กลวิธีดาลูชิกิ เพื่อให้เกิดอารมณ์สะเทือนใจในกลุ่มเสียงคเยมยอนโจ นอกจากนี้ยังมีลีลาการใช้น้ำหนักคันชัก เพื่อสร้างอารมณ์เพลงปรากฏทั้งการกำหนดโดยสัญลักษณ์ทางดนตรี และ เกิดจากตัวผู้บรรเลงเอง พบทั้งสิ้น 3 ลีลา คือ ลีลาการเน้นน้ำหนักคันชักเสียงดัง ลีลาการเน้นน้ำหนักคันชักเสียงเบาปานกลาง และ ลีลาการใช้น้ำหนักคันชักเสียงดังปานกลาง

และพบกลวิธีในการบรรเลงในจังหวะซาจินโมรี มีการใช้กลวิธีการบรรเลงด้วยมือซ้าย 4 กลวิธี คือ 1. การใช้กลวิธีทเวซอง 2. กลวิธีคูนกเยตำแหน่งนิ้วกลาง 3. กลวิธีชันจันฮะกเย 4. การบรรเลงสองเสียงด้วยนิ้วกลาง โดยบรรเลงให้เสียงแรกมีสัดส่วนสั้นและเบา ในขณะที่มือขวามีกลวิธีการใช้คันชักสามารถจำแนกออกเป็น 2 ลักษณะ คือ รูปแบบการใช้คันชักและการใช้ลีลาการใช้น้ำหนักคันชัก แบ่งรูปแบบการใช้คันชักออกเป็น 5 รูปแบบ คือ 1. การใช้หนึ่งคันชักเล่นโน้ต 1 พยางค์ 2. การใช้คันชักเข้าด้วยกลวิธี Slur เล่นโน้ตมากกว่า 2 พยางค์ขึ้นไป ความยาว 1 จังหวะ 3. การใช้คันชักด้วยกลวิธี Tie เพื่อบรรเลงโน้ตเสียงเดิมให้มีค่าจังหวะยาวขึ้น 4. ใช้คันชักน้ำหนักดังเมื่อใช้กลวิธีอออิจิลเพื่อเน้นเสียงให้เกิดความคมชัดโดดเด่น และกระชากอารมณ์ในห้วงทำนองที่ใช้โน้ตเสียงเบาและราบเรียบ 5. ใช้น้ำหนักคันชักเบาเมื่อใช้กลวิธีดาลูชิกิกิ เพื่อให้เกิดอารมณ์สะเทือนใจในกลุ่มเสียงคเยมยอนโจ 6. การใช้คันชักเดิมซ้ำ เมื่อเป็นโน้ตที่มีการเล่นข้ามสาย บรรเลงโดยการหยุดคันชักเมื่อใช้กลวิธี Slur จากนั้น ใช้คันชักเดิมสีโน้ตตัวถัดไป

นอกจากนี้ยังมีลีลาการใช้น้ำหนักคันชัก 3 ลีลา คือ 1. การใช้น้ำหนักหนักคันชักดังและเบาสลับกัน พบในทำนองที่มีการใช้ทำนองเดิมสั้นๆ ซ้ำไปมา 2. ใช้ลีลาน้ำหนักคันชัก Crescendo เบาไปดังในสำนวนเสียงที่ไต่ระดับเสียงขึ้น 3. ใช้ลีลาน้ำหนักคันชัก Decrescendo ดังไปเบาในสำนวนเสียงที่ไต่ระดับเสียงต่ำลง

ความเหมือนและความต่างของซอด้วงและแฮกึม

ด้านลักษณะทางกายภาพ

ผู้วิจัยพบว่าลักษณะของเครื่องดนตรี มีผลต่อลักษณะเสียงของเครื่องดนตรี ซึ่งทำให้เกิดลักษณะเสียงเฉพาะของซอแต่ละชาติ ตลอดจนส่งผลให้การบรรเลงมีความแตกต่างกัน กล่าวคือ ซอด้วง สายซอที่ทำจากไหมมีขนาดเล็กจึงทำให้ซอด้วงมีเสียงนุ่มแหลม รัดอกมีช่วงห่างแคบจึงใช้น้ำหนักในการกดนิ้วในตำแหน่งปลายนิ้วมือด้วยมือซ้ายน้ำหนักพอประมาณ และความตึงของหางม้าไม่หย่อนเกินไปจึงสามารถควบคุมได้ด้วยนิ้วโป้งและนิ้วนางด้วยกำลังพอประมาณ

ในส่วนของแฮกึมนั้น สายซอทำจากสายไหมเช่นเดียวกับซอด้วงแต่มีขนาดที่ใหญ่กว่า จึงทำให้เสียงแฮกึมนั้นค่อนข้างดังกว่าซอด้วง การกดนิ้วในลักษณะพิเศษของแฮกึมจึงทำให้ช่วงกว้างของเสียงมีมากกว่า รัดอกมีช่วงห่างกว้างจากคันทวนส่งผลให้การกดนิ้วต้องใช้กำลังนิ้วค่อนข้างมาก รวมถึงการกดนิ้วในลักษณะพิเศษของแฮกึมจึงทำให้ช่วงกว้างของเสียงที่มีมากกว่าซอด้วง ความหย่อนของหางม้าทำให้แฮกึมมีลีลาการใช้น้ำหนักเบาและดังได้หลากหลายกว่าซอด้วง

ด้านการปฏิบัติ

จากการศึกษากลวิธีการบรรเลงของซอด้วงและแฮกึม พบว่า การปฏิบัติทั้งซอด้วงและแฮกึมมีพื้นฐานวัฒนธรรมการบรรเลงมาจากดนตรีราชสำนัก และได้รับความนิยมในการบรรเลงในกลุ่มประชาชนทั่วไปเช่นเดียวกัน และมีวัฒนธรรมการปฏิบัติคล้ายกันในกลุ่มเครื่องดนตรีประเภทสี

จากการศึกษากลวิธีการบรรเลงของซอด้วงและแฮกึม พบว่า กลวิธีการบรรเลงเครื่องดนตรีทั้งสองนั้นมีลักษณะเฉพาะตัว ทั้งนี้กลวิธีการบรรเลงขึ้นอยู่กับประเภทของบทเพลง อารมณ์เพลง และทักษะของผู้บรรเลง

กลวิธีการบรรเลงมือซ้ายในเพลงรวมวง

จากการศึกษาผู้วิจัยพบว่ากลวิธีการบรรเลงซอด้วงมีทั้งสิ้น 3 กลวิธี ได้แก่ 1. กลวิธีการพรมเปิด 2. กลวิธีการพรมปิด และ 3. กลวิธีการสะบัดนิ้ว ในขณะที่กลวิธีการบรรเลงแฮกึมพบทั้งสิ้น 2 กลวิธี ได้แก่ 1.การใช้โน้ตประดับ (~) และ

2. การใช้นิ้วทด โดยพบความสัมพันธ์ที่มีความเหมือนกัน คือ กลวิธีการสะบัดนิ้วในซอด้วงกับการใช้โน้ตประดับ (~) ของแฮกึม กล่าวคือ เป็นกลวิธีที่ทำให้เกิดเสียงสามเสียงด้วยความเร็ว ในขณะที่กลวิธีการพรมเปิดและกลวิธีการพรมปิดของซอด้วงไม่ปรากฏกลวิธีเช่นนี้ในการบรรเลงรวมวงของแฮกึม และกลวิธีการใช้นิ้วทดของแฮกึม ไม่ปรากฏในการบรรเลงรวมวงของซอด้วง แต่ปรากฏพบในการบรรเลงเพลงเดี่ยวของซอด้วง

กลวิธีการบรรเลงมือขวาในเพลงรวมวง

จากการศึกษาผู้วิจัยพบว่ากลวิธีการบรรเลงซอด้วงมีทั้งสิ้น 3 กลวิธี ได้แก่ 1. การใช้คันชักเดียว 2. การใช้คันชักสอง และ 3. การใช้คันชักสาม ในขณะที่กลวิธีการบรรเลงแฮกึมพบทั้งสิ้น 3 กลวิธี ได้แก่ 1. การใช้คันชักเข้าหรือออก 1 พยางค์ 2. การใช้คันชักเข้าหรือออก 2 พยางค์ และ 3. การใช้คันชักเข้าหรือออก 3 พยางค์ โดยพบความสัมพันธ์ที่มีความเหมือนกัน คือ การใช้คันชักเดียวของซอด้วงตรงกับการใช้คันชักเข้าหรือออก 1 พยางค์ของแฮกึม การใช้คันชักสองของซอด้วงตรงกับการใช้คันชักเข้าหรือออก 2 พยางค์ของแฮกึม และ การใช้คันชักสามของซอด้วงตรงกับการใช้คันชักเข้าหรือออก 3 พยางค์ของแฮกึม

กลวิธีการบรรเลงมือซ้ายในเพลงเดี่ยว

จากการศึกษาผู้วิจัยพบว่ากลวิธีการบรรเลงซอด้วงมีทั้งสิ้น 11 กลวิธี ได้แก่ 1. กลวิธีสะบัดนิ้ว 2. กลวิธีพรมเปิด 3. กลวิธีพรมปิด 4. กลวิธีกระทบเรียงเสียง 5. กลวิธีกระทบข้ามเสียง 6. กลวิธีรูดนิ้ว 7. กลวิธีการเปลี่ยนตำแหน่งนิ้ว 8. กลวิธีคลึงนิ้ว 9. กลวิธีประนิ้ว 10. กลวิธีทดนิ้ว และ 11. กลวิธีขยี้นิ้ว ในขณะที่กลวิธีการบรรเลงแฮกึมพบทั้งสิ้น 9 กลวิธี ได้แก่ 1.กลวิธีทเวซอง 2. กลวิธีชันจันฮะกเย 3.กลวิธีคูนกเย 4. กลวิธีคูนกเย พูลอ 5. กลวิธีอูลิม 6. กลวิธีเนลิม 7. การทดนิ้ว 8. กลวิธีดาลูชิกิ 9. การบรรเลงสองเสียงด้วยนิ้วกลาง โดยบรรเลงให้เสียงแรกมีสัดส่วนสั้นและเบา โดยพบความสัมพันธ์ที่มีความเหมือนกัน คือ 1.กลวิธีพรมปิดของซอด้วงตรงกับกลวิธีชันจันฮะกเย กลวิธีคูนกเย และกลวิธีคูนกเย พูลอของแฮกึม 2. กลวิธีการเปลี่ยนตำแหน่งนิ้วของซอด้วงตรงกับกลวิธีอูลิมและกลวิธีเนลิม 3. กลวิธีการทด

นิ้วของซอด้วงตรงกับการทดนิ้วของแฮกึม 4. กลวิธีกระทบเสียงของซอด้วงคล้ายกับการบรรเลงสองเสียงด้วยนิ้วกลาง โดยบรรเลงให้เสียงแรกมีสัดส่วนสั้นและเบาของแฮกึม และพบความต่างที่เป็นลักษณะของซอด้วงมี 4 กลวิธี คือ กลวิธีพรมเปิด กลวิธีคลึงนิ้ว กลวิธีประนิ้ว และกลวิธีขยี้นิ้ว ลักษณะเฉพาะของแฮกึมมี 2 กลวิธี คือ กลวิธีทเวซอง และการใช้โน้ตประดับ (𝆔)

กลวิธีการบรรเลงมือขวาในเพลงเดี่ยว

จากการศึกษาผู้วิจัยพบว่ากลวิธีการบรรเลงซอด้วงมีทั้งสิ้น 12 กลวิธี ได้แก่ 1. การใช้คันชักเดียว 2. การใช้คันสอง 3. การใช้คันชักสาม 4. การใช้หนึ่งคันชักเล่นโน้ตมากกว่า 2 พยางค์ขึ้นไป 5. การใช้คันชักสะบัด 6.การย้อยจังหวะ 7. การใช้น้ำหนักคันชักดังและเบาสลับกัน 8. การใช้คันชักสะอึก 9. การใช้คันชักน้ำหนักเบาเชื่อมตัวโน้ตในห้องเพลง 10. การใช้น้ำหนักคันชักเบาในโน้ตตัวที่สองเมื่อโน้ตนั้นเป็นเสียงเดียวกัน 11. การใช้คันชักน้ำหนักเบาในขณะที่มือซ้ายใช้กลวิธีรูดนิ้ว 12. การใช้น้ำหนักคันชักเบา

ในห้องเพลง ในขณะที่กลวิธีการบรรเลงแฮกึมพบทั้งสิ้น 16 กลวิธี ได้แก่ 1. การใช้หนึ่งคันชักเล่นโน้ต 1 พยางค์ 2. การใช้คันชักเข้าด้วยกลวิธี Slur เล่นโน้ตมากกว่า 2 พยางค์ขึ้นไป 3. การใช้คันชักด้วยกลวิธี Tie 4. กลวิธีออกิจิล 5. การใช้คันชักเดิมซ้ำ เมื่อเป็นโน้ตที่มีการเล่นข้ามสาย 6. การใช้คันชักเข้าออกสลับกัน 7. รูปแบบการเปลี่ยนคันชักมากกว่า 3 ครั้งใน 1 จังหวะ 8. การใช้น้ำหนักคันชักเบาเมื่อใช้กลวิธีดาลูชิกิ 9.ลีลาการเน้นน้ำหนักคันชักเสียงดัง 10. การใช้คันชักน้ำหนักเบาปานกลางเพื่อเชื่อมเสียงโน้ตที่ใช้นิ้วเดียวกัน 11. การใช้คันชักน้ำหนักเบาปานกลางเมื่อรูดนิ้วลงต่ำเพื่อเปลี่ยนตำแหน่งนิ้ว 12. การใช้คันชักน้ำหนักเบาปานกลางเมื่อต้องการสร้างอารมณ์อ่อนไหวและอารมณ์โศกเศร้า 13. การใช้คันชักน้ำหนักเสียงดังปานกลางในโน้ตขึ้นต้นห้องเพลงจังหวะในกลุ่มเสียงคเยมยอนโจในช่วงอารมณ์โศกเศร้า 14. การใช้น้ำหนักหนักคันชักดังและเบาสลับกัน พบในทำนองที่มีการใช้ทำนองเดิมสั้นๆ ซ้ำไปมา 15. ใช้ลีลาน้ำหนักคันชัก Cessendo เบาไปดังในสำนวนเสียงที่ไต่ระดับเสียงขึ้น 16. ใช้ลีลาน้ำหนักคันชัก Decessendo ดังไปเบาในสำนวนเสียงที่ไต่ระดับเสียงต่ำลง

โดยพบความสัมพันธ์ที่มีความเหมือนกัน 11 ประการ ได้แก่ 1.การใช้คันชักเดียวของซอด้วงตรงกับการใช้คันชักเข้าหรือออก 1 พยางค์ของแฮกึม 2. การใช้คันชักสองของซอด้วงตรงกับการใช้คันชักเข้าหรือออก 2 พยางค์ของแฮกึม 3. การใช้คันชักสามของซอด้วงตรงกับการใช้คันชักเข้าหรือออก 3 พยางค์ของแฮกึม 4. การใช้หนึ่งคันชักเล่นโน้ตมากกว่า 2 พยางค์ขึ้นไปของซอด้วงตรงกับการใช้คันชัก Slur และ Tie ของแฮกึม 5. การใช้คันชักสะบัดของซอด้วงตรงกับกลวิธีอิงออจิลของแฮกึม 6. การใช้คันชักสะอึกของซอด้วงตรงกับกลวิธีดาลูชิกิในมือซ้ายของแฮกึม 7. การใช้น้ำหนักคันชักดังและเบาสลับกัน 8. การใช้คันชักน้ำหนักเบาเชื่อมตัวโน้ตในห้องเพลง 9. การใช้น้ำหนักคันชักเบาในโน้ตตัวที่สองเมื่อโน้ตนั้นเป็นเสียงเดียวกัน 10. การใช้คันชักน้ำหนักเบาในขณะที่มือซ้ายใช้กลวิธีรูดนิ้วของซอด้วงตรงกับการใช้คันชักน้ำหนักเบาปานกลางเมื่อรูดนิ้วลงต่ำเพื่อเปลี่ยนตำแหน่งนิ้ว และการใช้น้ำหนักคันชักเบาเมื่อใช้กลวิธีดาลูชิกิของแฮกึม 11. การใช้น้ำหนักคันชักเบาในห้องเพลง

ความต่างที่เป็นลักษณะเฉพาะในการใช้กลวิธีและรูปแบบคันชักด้วยมือขวาของซอด้วง พบ 2 กลวิธี ได้แก่ การย้อยจังหวะ และการใช้คันชักสะอึก ลักษณะเฉพาะการใช้กลวิธีและรูปแบบคันชักด้วยมือขวาของแฮกึมพบ 6 รูปแบบ ได้แก่ 1. การใช้คันชักเดิมซ้ำ เมื่อเป็นโน้ตที่มีการเล่นข้ามสาย การเปลี่ยนคันชักมากกว่า 3 ครั้งใน 1 จังหวะ ลีลาการเน้นน้ำหนักคันชักเสียงดัง 2. การใช้คันชักน้ำหนักเบาปานกลางเพื่อเชื่อมเสียงโน้ตที่ใช้นิ้วเดียวกัน 3. การใช้คันชักน้ำหนักเบาปานกลางเมื่อต้องการสร้างอารมณ์อ่อนไหวและอารมณ์โศกเศร้า 4. การใช้คันชักน้ำหนักเสียงดังปานกลางในโน้ตขึ้นต้นห้องเพลงจังหวะในกลุ่มเสียงคเยมยอนโจในช่วงอารมณ์โศกเศร้า 5. ใช้ลีลาน้ำหนักคันชัก Crescendo เบาไปดังในสำนวนเสียงที่ไต่ระดับเสียงขึ้น 6. ใช้ลีลาน้ำหนักคันชัก Decrescendo ดังไปเบาในสำนวนเสียงที่ไต่ระดับเสียงต่ำลง

อภิปรายผล

ลักษณะทางกายภาพ การปฏิบัติซอด้วงและแฮกึม

จากการศึกษาลักษณะทางกายภาพและการการปฏิบัติของซอด้วง พบว่า ซอด้วงมีส่วนประกอบทั้งสิ้น 10 ส่วน และมีวิธีการปฏิบัติ 3 วิธี ซึ่งได้พิจารณาข้อมูลจากประสบการณ์เรียนซอด้วงของผู้วิจัย ลักษณะทางกายภาพและการการปฏิบัติของแฮกึม พบว่าแฮกึมมีส่วนประกอบทั้งสิ้น 10 ส่วน และมีวิธีการปฏิบัติ 3 วิธี ซึ่งสอดคล้องกับเอกสารของ Korean Traditional Performing Arts Foundation (2011) กล่าวว่า แฮกึม ได้รับอิทธิพลมาจากจีนในสมัยโครยอ ราชวงศ์พระเจ้าเซจอง ส่วนประกอบของแฮกึมมีความสัมพันธ์กับการคติการสร้างเครื่องดนตรีของจีน กล่าว คือ มีการใช้วัสดุ 8 ชนิดเช่นเดียวกัน ได้แก่ หิน ไหม ไม้ไผ่ ดิน น้ำเต้า หนัง โลหะ และ ไม้ ลักษณะทางกายภาพของแฮกึม มีส่วนประกอบทั้งสิ้น 10 ส่วน”

กลวิธีการบรรเลงซอด้วงและแฮกึม

กลวิธีการบรรเลงซอด้วงและแฮกึม จากการศึกษาเพลงเดี่ยวพญาโศก สามชั้น เป็นเพลงท่อนเดียว มีการบรรเลงเที่ยวหวาน เคลื่อนที่ทำนองช้า กลวิธีการบรรเลงมีความละเอียดวิจิตร สามารถแสดงศักยภาพของผู้บรรเลงได้อย่างครบถ้วน และเที่ยวเก็บท่วงทำนองกระชับผู้บรรเลงต้องมีความเชี่ยวชาญในการบรรเลง กลวิธีการบรรเลงซอด้วงพบว่ากลวิธีการบรรเลงซอด้วงมือซ้ายมีทั้งสิ้น 11 กลวิธี และกลวิธีการบรรเลงด้วยมือขวาทั้งสิ้น 12 กลวิธี ในส่วนของแฮกึมศึกษาจากแฮกึมซันโจมีการบรรเลงจังหวะ 2 จังหวะหน้าทับ คือหน้าทับชินยางโจ เป็นหน้าทับที่มีลักษณะช้า ท่วงทำนองสามารถสำแดงกลวิธีและฝีมือได้ชัดเจน และหน้าทับชาจินโมรี มีจังหวะเร็ว ท่วงทำนองมีความคล่องตัว ผู้บรรเลงจะต้องมีความเชี่ยวชาญในการบรรเลงเป็นอย่างมาก พบกลวิธีการบรรเลงแฮกึมด้วยมือซ้ายทั้งสิ้น 9 กลวิธี และพบกลวิธีการบรรเลงแฮกึมด้วยมือขวาทั้งสิ้น 16 กลวิธี มีความสอดคล้องกับวิทยานิพนธ์เรื่อง วิเคราะห์เดี่ยวจะเข้เพลงพญาฝัน พญาโศก และพญาครวญ สามชั้น ของชาคริต เฉลิมสุข (2552) กล่าวว่า เพลงพญาฝัน พญาโศก และพญาครวญ เป็นเพลงท่อนเดียวผู้ประพันธ์จึงวางทำนองโอดในเที่ยวแรกและทางเก็บในเที่ยวกลับ ซึ่งในทาง

โอดพบว่ามีการเคลื่อนทำนองที่ช้า เป็นการสื่ออารมณ์ตามบทเพลงโดยแทรกกลวิธีพิเศษ ส่วนในทางเก็บพบสำนวนกลอนเก็บมีการแทรกการสะบัด ขยี้และมีสำนวนกลอนเพลงที่นำมาจากเดี่ยวขั้นสูง และสอดคล้องกับวิทยานิพนธ์เรื่องรูปแบบจังหวะแฮกึมซันโจของจียองฮี Lee (2007) กล่าวว่า ซันโจได้รับการพัฒนาตั้งแต่กายากึมซันโจ ถูกสร้างขึ้นในทศวรรษที่ 1890s เป็นเพลงพิเศษที่ต้องใช้กลวิธีและความสามารถอย่างแท้จริง

นอกจากนี้จากการค้นคว้าเอกสาร ผู้วิจัยพบว่าซอด้วงได้มีการจัดองค์ความรู้ที่ได้รับการสืบทอดในกลุ่มที่เรียกว่าสายสำนัก ซึ่งแสดงออกถึงเอกลักษณ์เฉพาะ เช่น กลวิธีพิเศษ บทเพลง และทางเฉพาะสายสำนักนั้นๆ ทั้งสิ้น 5 สำนัก คือ สายสำนักหลวงประดิษฐ์ไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) สายสำนักหลวงไพเราะเสียงซอ (อุ่น ดูรยชีวิน) สายสำนักครูปลั่ง วนเขจร สายสำนักครูเฉลิม ม่วงแพรศรี และสายสำนักครูวรยศ (จงกล) ศุขสายชล ซึ่งทั้งห้าสำนักมีต้นสายการสืบทอดมาจากพระยาประสานดุริยศัพท์ (แปลก ประสานศัพท์) ซึ่งสอดคล้องกับการถ่ายทอดแฮกึมในลักษณะของสายสำนักเช่นเดียวกัน โดย สายสำนักแฮกึมแบ่งออกเป็น 4 สำนัก คือ สายสำนักจียางฮี (지영희) ฮันบอมซู (범수) คิมยองแจ (김영재) และ โซยงซอก (서용석) โดยมีสายสำนักจียางฮี (지영희) เป็นต้นสายของรูปแบบการบรรเลงแฮกึมซันโจ

ข้อเสนอแนะ

1. ในการศึกษาครั้งนี้ผู้วิจัยได้คัดเลือกเพลงพื้นบ้านเกาหลีในการบรรเลงรวมวงเพียง 1 เพลง ฉะนั้นกลวิธีการบรรเลงอาจจะไม่ครอบคลุมกลวิธีทั้งหมด จึงควรมีการศึกษาเกี่ยวกับการบรรเลงเพลงพื้นบ้านของแฮกึมให้ครบทั้ง 5 ภูมิภาค เพื่อศึกษากลุ่มเสียงและเอกลักษณ์เฉพาะพื้นที่เพื่อทำความเข้าใจดนตรีเกาหลีและเป็นข้อมูลองค์ความรู้ที่ได้มาเป็นต้นแบบในการประพันธ์เพลงสร้างสรรค์ขึ้น

2. จากการลงพื้นที่ภาคสนามทำให้ผู้วิจัยได้เห็นการสนับสนุนศิลปะทุกแขนงของเกาหลีจากรัฐบาล โดยเฉพาะดนตรีเกาหลีมีการสนับสนุนให้มีพื้นที่ให้ประชาชนได้เป็นส่วนหนึ่งของวัฒนธรรม โดยการจัดพื้นที่สาธารณะให้มีการแสดง

ดนตรี เปิดสอนสำหรับบุคคลทั่วไป มีการแสดงจากศิลปินทุกสัปดาห์ในโรงละครหลายแห่ง หรือ การใช้ทำนองเพลงพื้นบ้านเป็นสัญญาณในขนส่งรถไฟฟ้า หากรัฐบาลไทยให้การสนับสนุนทั้งกลุ่มศิลปินและบุคคลทั่วไปก็จะเป็นการรักษาและคงอยู่ซึ่งศิลปะประจำชาติสืบไป

เอกสารอ้างอิง

ชาคริต เฉลิมสุข. (2552). **วิเคราะห์เดี่ยวจะเข้เพลงพญาฝัน พญาโศก พญาครวญ สามชั้น ทางรองศาสตราจารย์ปกรณ์ รอดช้างเผื่อน**. วิทยานิพนธ์ปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาดุริยางค์ไทย บัณฑิตวิทยาลัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

ธรณัส หินอ่อน. (2561). **เดี่ยวซอด้วง.** ขอนแก่น : โครงการผลิตหนังสือและตำราด้านดุริยางคศิลป์และศิลปะการแสดง คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยขอนแก่น

สำนักมาตรฐานอุดมศึกษา สำนักงานปลัดทบวงมหาวิทยาลัย. (2544). **เกณฑ์มาตรฐานดนตรีไทยและเกณฑ์การประเมิน.** กรุงเทพฯ : ภาพพิมพ์.

Korean Traditional Performing Arts Foundation. (2011). **Haegeum two string fiddle encounters with Korean traditional music.** Seoul: Ministry of Culture, Sports and Tourism.

Lee, D. H. (2007). **Research on rhythm patterns in Ji Yeonghee type Haegum Sanjo.** Korea: Chung-Ang University.

The National Center for Korean Traditional Performing Arts. (2009a). **Korean musicology series 1: Music of Korea**. Seoul: National Center for Korean Traditional Performing Arts.

The National Center for Korean Traditional Performing Arts. (2009b). **Korean musicology series 3: Sanjo.** Seoul: Wonwha DNP.

อัตลักษณ์ในการบรรเลงเบสไฟฟ้าด้วยเทคนิคการสแลปปิ้งและการแทปปิ้งของสจวร์ต แฮมม์

The Performance Identity of Electric Bass by Stuart Hamm's Slapping and Tapping Techniques

บพิตร เค้าหัน[1]

Bophit Khao-Han

[1] **อาจารย์ประจำสาขาวิชาดนตรีศึกษา**
คณะครุศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏร้อยเอ็ด
Lecturer of Music Education Department,
Faculty of Education Roi-Et Rajabath University
(E-mail: bopit.mused2525@gmail.com)

Received: 02/01/2022 Revised: 18/03/2022 Accepted: 22/03/2022

บทคัดย่อ

การวิจัยครั้งนี้เป็นการศึกษาอัตลักษณ์ในการบรรเลงเบสไฟฟ้าด้วยเทคนิคการสแลปปิ้งและการ แทปปิ้งของสจวร์ต แฮมม์ มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาอัตลักษณ์ในการบรรเลงเบสไฟฟ้าด้วยเทคนิคการสแลปปิ้งและแทปปิงของสจวร์ต แฮมม์ ตามแนวคิดการจำแนกเทคนิคการสแลปและแทปปิ้งของสจวร์ต เคลตัน และชาด จอห์นสัน ด้วยวิธีวิจัยเชิงคุณภาพ ในลักษณะของการวิจัยเอกสารจากแหล่งปฐมภูมิและทุติยภูมิโดยทำการศึกษาบทเพลงบรรเลงเบสไฟฟ้าของสจวร์ต แฮมม์ที่ใช้เทคนิคการสแลปปิ้งและการแทปปิ้ง จำนวน 5 บทเพลง

จากบทเพลงของสจวร์ต แฮมม์ ที่ได้ทำการวิเคราะห์ทั้ง 5 บทเพลงนั้น พบว่า เพลง Black Ice เพลง Count Zero และเพลง If You Scared, Stay Home! มีเทคนิคการสแลปปิ้งและแทปปิ้งที่หลากหลายที่สุดโดยมีจำนวน 5 เทคนิค เพลงที่มีการใช้เทคนิครองลงมา ได้แก่ เพลง The Hummer และเพลง Lone Star โดยมีการใช้จำนวน 4 เทคนิค นอกจากนี้ยังพบว่า สจวร์ต แฮมม์มีอัตลักษณ์ที่โดดเด่นในการใช้เทคนิคผสมผสานระหว่างการสแลปปิ้งและการแทปปิ้งในการบรรเลงเบสไฟฟ้า รองลงมาได้แก่ เทคนิคการสแลปปิ้งมือซ้ายบนกลุ่มโน้ตเขบ็ต 2 ชั้น เทคนิคการสแลปปิ้งดับเบิลสตอป เทคนิคการแทปปิ้งอาร์เปโจคอร์ดทบเจ็ด และการแทปปิ้งด้วยการใช้สเกลเฟร็คเมนท์ สำหรับเทคนิคที่ปรากฏใช้น้อยที่สุด ได้แก่ เทคนิคการสตรัมมิ่ง เทคนิคการสแลปปิ้งแบบดับเบิลป๊อปปิ้งและฟลาเมนโค-เรคกิ้ง และการแทปปิ้งแนวบรรเลงประกอบแบบพาวเวอร์คอร์ด

คำสำคัญ: อัตลักษณ์, สแลปปิ้ง, แทปปิ้ง, เบสไฟฟ้า, สจวร์ต แฮมม์

Abstract

The purpose of this research was to study the performance identity of electric bass by Stuart Hamm's slapping and tapping techniques. The study aimed at finding out the identity of electric bass

performance with the techniques of Stuart Hamm's slapping and tapping based on the concept of slapping and tapping techniques classification by Stuart Clayton and Chad Johnson was used for data analysis was analyzed using a qualitative research method in the manner of documentary research from primary and secondary sources. This study focuses on the analysis for 5 pieces on the electric bass instrumental music of Stuart Hamm on the slapping and tapping techniques.

The results of the study were as follows: Black Ice, Count Zero, and If You Scared, Stay Home! It has a variety of slapping and tapping with 5 techniques. The pieces that were used in the second-order were The Hummer and Lone Star, with 4 techniques. It was also found that Stuart Hamm had a unique identity for using a combination of slapping and tapping techniques in electric bass. Besides, secondary identities include techniques including left-hand slap and sixteen note lines, Double Stop, Arpeggio Seventh Chords Tapping, and Scale Fragment Tapping. The least used techniques include Strumming, Double Popping, Flamenco - Raking, and Accompaniment Power Chord Tapping.

Keywords: Identity, Slapping, Tapping, Electric Bass, Stuart Hamm

บทนำ

มนุษย์สร้างสรรค์ดนตรีโดยมีวัตถุประสงค์และแรงจูงใจที่หลากหลายรูปแบบทั้งเพื่อพิธีกรรมตามความเชื่อ เพื่อความบันเทิง และเพื่อซาบซึ้งความสุนทรีย์ เป็นต้น ซึ่งเป็นกระบวนการสร้างสรรค์ดนตรีของมนุษย์ที่มีพัฒนาการก่อให้เกิดความวิจิตรและซับซ้อน เพื่อสนองความต้องการทางสุนทรีย์และจินตนาการของผู้ประพันธ์

รวมถึงผู้ฟังอีกด้วย (ณรุทธ์ สุทธจิตต์, 2548) ดนตรียังคงเป็นปัจจัยสำคัญ มนุษย์ที่ปราศจากดนตรีจะกลายเป็นชีวิตที่ห่อเหี่ยวและมัวหมอง แม้ว่าร่างกายมนุษย์จะดำรงชีวิตอยู่ได้ด้วยปัจจัย 4 แต่ถ้าปราศจากดนตรีคุณภาพชีวิตบางอย่างของมนุษย์จะหายไป จะขาดความเป็นมนุษย์ที่สมบูรณ์ จิตวิญญาณจะหดหู่ กลายเป็นชีวิตที่บกพร่องและมีแนวโน้มใช้ความรุนแรงมากขึ้น ประเทศจะอ่อนด้อยไม่เฉพาะทางเศรษฐกิจเท่านั้นแต่ส่งผลการกระทำและความรู้สึกของพลเมืองอีกด้วย ดังนั้นดนตรีจึงเป็นปัจจัยหนึ่งที่ทำให้ชีวิตมนุษย์มีคุณภาพ (Hoffer, 2009)

ดนตรีสมัยนิยม (Popular Music) เป็นดนตรีอีกรูปแบบหนึ่งที่ประชาชนทั่วไปสามารถเข้าถึงได้ง่ายมีความหลากหลาย กระบวนการสร้างผลงานเพลงสมัยนิยมต้องอาศัยปัจจัยอื่นๆ ที่เกี่ยวข้องมาสนับสนุน อาทิ ศิลปิน ธุรกิจดนตรี การโฆษณา สื่อโซเชียลมีเดีย ฯลฯ นับว่าดนตรีสมัยนิยมเป็นดนตรีที่อยู่ในบริบทรอบตัวผู้ฟังและผู้ชมในชีวิตประจำวันอย่างมาก ไม่ว่าจะเป็นทางตรงหรือทางอ้อม ดนตรีสมัยนิยมเป็นดนตรีที่เกี่ยวข้องกับคนจำนวนมากในสังคม เมื่อสังคมมีการเปลี่ยนแปลงทั้งด้านค่านิยม เทคโนโลยีและวิถีชีวิต ดนตรีสมัยนิยมย่อมเปลี่ยนแปลงตามไปด้วย จึงอาจกล่าวได้ว่าดนตรีสมัยนิยมเป็นสิ่งที่สะท้อนถึงความเปลี่ยนแปลงของคนในสังคมได้เป็นอย่างดี

วงดนตรีสมัยนิยมซึ่งโดยส่วนมากประกอบไปด้วยกลุ่มเครื่องดนตรีทำจังหวะ (Rhythm Section) เป็นหลัก ได้แก่ กีตาร์ คีย์บอร์ด เบสไฟฟ้า และกลองชุด เครื่องดนตรีดังกล่าวเมื่อร่วมบรรเลงจะทำหน้าที่ประกอบจังหวะในรูปแบบที่หลากหลายสอดประสานกลมกลืนจนทำให้ผู้ฟังรับรู้ความเคลื่อนไหว เครื่องดนตรีที่เป็นส่วนสำคัญของวงดนตรีสมัยนิยมอย่างเบสไฟฟ้า ซึ่งพัฒนามาจากดับเบิลเบสที่มีขนาดใหญ่กว่า ไม่สามารถเคลื่อนย้ายได้สะดวกและให้เสียงที่เบากว่า เบสไฟฟ้าจึงถูกใช้ในวงดนตรีสมัยนิยมมากกว่า เบสไฟฟ้าจึงนับว่าเป็นเครื่องดนตรีที่เป็นสื่อกลางขององค์ประกอบดนตรีในการทำหน้าที่เชื่อมต่อระหว่างกระสวนจังหวะกับเสียงประสานไปพร้อมๆ กันได้อย่างลงตัว (บพิตร เค้าหัน, 2563) นอกจากนี้เบสไฟฟ้ายังมีพัฒนาการด้านเทคนิคและวิธีการบรรเลงมาอย่างต่อเนื่อง โดยศิลปินที่มีชื่อเสียง

จำนวนมาก อาทิ สจวร์ต แฮมม์ วิคตอร์ วูเทน บิลลี่ ชีแฮน ฯลฯ และได้รับความนิยมอย่างแพร่หลายจนถึงปัจจุบัน

หากจะกล่าวถึงเทคนิคการสแลป (Slap) เบสไฟฟ้านั้นไม่ได้เกิดจากการนำวิธีการสแลปของดับเบิลเบสที่มีมาก่อนหน้านี้มาใช้แต่อย่างใด หากแต่เกิดจากผู้บรรเลงเบสไฟฟ้าที่ชื่อ “ลาร์รี่ เกรแฮม” (Larry Graham) ผู้ที่คิดค้นประยุกต์วิธีการบรรเลงสแลปเบสไฟฟ้าจากเครื่องดนตรีอื่นๆ ในวงมาสู่เบสไฟฟ้าตัวเดียวจากเหตุการณ์ที่จำเป็นต้องแก้ไขสถานการณ์ เนื่องจากผู้บรรเลงกลองชุดและออร์แกนไม่สามารถมาร่วมบรรเลงได้

ลาร์รี่ เกรแฮม จึงใช้นิ้วโป้งมือขวาตบลงไปบนสายสร้างเสียงแทนเบสดรัม (Bass Drum) และย่านเสียงต่ำของออร์แกน แล้วใช้นิ้วชี้งัดสายย่านเสียงสูงแทนเสียงกลองสแนร์ (Snare Drum) ทำให้ได้รับความสนใจจากผู้ชมจนมีชื่อเสียงและมีผู้บรรเลงเบสนำวิธีการดังกล่าวไปใช้อย่างแพร่หลายจนถึงปัจจุบัน (Stoke, 2008)

สำหรับการแทปปิ้งสายนั้นคือวิธีการบรรเลงเครื่องดนตรีประเภทเครื่องสายโดยส่วนมากมักปรากฏใช้สำหรับกลุ่มเครื่องสายสมัยนิยม ได้แก่ กีตาร์ไฟฟ้า เบสไฟฟ้า และแชมป์แมนสติ๊ก (Champman Stick) ที่ใช้มือทั้งสองข้างประสานร่วมกัน ส่วนมากมือซ้ายจะใช้เทคนิคแบบฮัมเมอร์ออน หรือเลกาโต (Legato) และนิ้วมือขวาจะถูกนำมาใช้บรรเลงบนเฟร็ทบอร์ดแทนที่จะใช้นิ้วดีดสายหรือใช้ปิ๊คกีตาร์บรรเลงแบบปกติ (Johnson, 2003)

นอกจากเทคนิคแทปปิ้งที่กล่าวไปแล้วยังมีการบรรเลงกีตาร์แบบสองมือประสานร่วมกัน (Two Hands Tapping) นั้นริเริ่มโดยมือกีตาร์ยุคปี 1970 ถึงต้นปี 1980 ได้แก่ แฮรี่ เด อาร์มอนด์ (Harry DeArmond) และจิมมี่ เวบสเตอร์ (Jimmy Webster) ซึ่งทั้งสองคนได้เริ่มประยุกต์การบรรเลงกีตาร์แบบแทปปิ้งบนฟิงเกอร์บอร์ดให้คล้ายกับวิธีการบรรเลงบนลิ่มเปียโน ซึ่งเป็นการแทปปิ้งที่เรียกว่า “ทัชสไตล์” (Touch Style) สำหรับการบรรเลงแทปปิ้งแบบ “ลิเนียร์แทปปิ้ง” (Linear Tapping Style) เป็นการแทปปิ้งแบบเกี่ยวสายที่ใช้วิธีการฮัมเมอร์ออนและวิธีการพูลออฟร่วมกัน ต่อมาจึงมีผู้บรรเลงกีตาร์ได้นำมาต่อยอดบรรเลงที่มีชื่อเสียง

หลายคน อาทิ สตีฟ แฮคเก็ทท์ (Steve Hackett) เอซ เฟรสลี่ (Ace Frehley) และ เอ็ดดี้ เฟน ฮาเลน (Eddie Van Halen) เป็นต้น (Clayton, 2014)

ศิลปินเบสไฟฟ้าที่มีชื่อเสียงอย่าง สจวร์ต แฮมม์ (Stuart Hamm) เป็นที่รู้จักในฐานะมือเบสที่มีชื่อเสียงระดับโลก มีผลงานร่วมกับมือกีตาร์ที่มีชื่อเสียงระดับโลกเช่นกัน อาทิ สตีฟ วาย และโจ สเตรียนนี

เป็นต้น อย่างไรก็ตามในฐานะผู้ที่ศึกษาและพัฒนาวิธีการบรรเลงเบสอย่างจริงจังของสจวร์ต แฮมม์ จนบังเกิดผลงานในรูปแบบดนตรีแจ๊สร็อคมาแล้วกว่า 30 ปี มีผลงานบรรเลงการเดี่ยวเบสหลายอัลบัม ตลอดจนได้รับเชิญให้เป็นแบร์น แอมบาสเดอร์ (Brand Ambassador) เครื่องดนตรีหลายบริษัทในฐานะศิลปิน (Virtuoso) ที่มีความโดดเด่นในการบรรเลงเบสโดยเฉพาะการสแลปเบส (Slap Bass) และเป็นหนึ่งในผู้บุกเบิกเทคนิคการบรรเลงแบบทูแฮนด์แทปปิ้ง (Two Hand Tapping) และการเดี่ยวเบส (Clayton, 2017)

ดังที่ได้กล่าวแล้วว่าสจวร์ต แฮมม์ ในฐานะมือเบสที่ได้คิดค้นและประยุกต์เทคนิคการบรรเลงเบสด้วยวิธีการที่หลากหลาย อาทิ การนำวิธีการบรรเลงเครื่องดนตรีอย่างเปียโนมาบรรเลงบนเบสไฟฟ้าที่เรียกว่า “ทูแฮนด์แทปปิ้ง” หรือการประยุกต์เทคนิคการบรรเลงเบนโจมาใช้ในการสแลปปิ้งบนเบสไฟฟ้า (Jim Robert, 1992) สจวร์ต แฮมยังได้คิดค้นเทคนิคการบรรเลงเบสที่เรียกว่า“ฟลาเมนโก เร็คกิ้ง” (Flamenco Raking) ซึ่งเป็นเทคนิคมือขวาในการใช้นิ้วชี้ นิ้วกลาง หรือบางครั้งอาจใช้นิ้วนางงัดสายด้วยกลุ่มโน้ต 2 - 3 ตัวอย่างรวดเร็ว รวมไปถึงการบรรเลงเบสด้วยวิธี “สไลด์ดิง ฮาร์มอนิกส์คอร์ด” (Sliding Harmonic Chords) ซึ่งเป็นเทคนิคการใช้เสียงฮาร์มอร์นิกส์ด้วยโน้ตหลายเสียงพร้อมๆ กันแล้วรูดสายไปยังตำแหน่งอื่นๆ ให้เกิดเสียงที่ต่อเนื่อง (Clayton, 2017)

จากประวัติและผลงานอันเป็นที่ประจักษ์ของ สจวร์ต แฮม ในฐานะมือเบสไฟฟ้าผู้คิดค้นนวัตกรรมเทคนิคการบรรเลงสแลปและแทปปิ้งที่มีชื่อเสียงได้รับการยอมรับในระดับโลก ทำให้ผู้วิจัยตระหนักถึงองค์ความรู้ที่จำเป็นในการศึกษาวิธีการบรรเลงตลอดจนความคิดสร้างสรรค์ในการนำแนวคิดการบรรเลงดนตรีชนิด

ต่างๆ มาประยุกต์สำหรับเบสไฟฟ้า โดยนำแนวคิดการจำแนกหมวดหมู่เทคนิคการสแลปปิ้งและแทปปิ้งของสจวร์ต เคลตัน และชาด จอห์นสัน มาเป็นแนวทางในการวิเคราะห์เนื่องจากเป็นแนวคิดที่มีการจำแนกและอธิบายลักษณะเฉพาะของเทคนิคการสแลปเบสและการแทปปิ้งที่หลากหลายและอธิบายวิธีการบรรเลงได้แม่นยำและได้รับการยอมรับ อันจะนำไปสู่การต่อยอดสำหรับผู้บรรเลงเบสไฟฟ้าโดยครอบคลุมทั้งศิลปินอาชีพ นักศึกษา หรือบุคคลทั่วไปได้ในอนาคต

วัตถุประสงค์การวิจัย

เพื่อศึกษาอัตลักษณ์ในการบรรเลงเบสไฟฟ้าด้วยเทคนิคการการสแลปปิ้งและแทปปิงของสจวร์ต แฮมม์ ตามแนวคิดการจำแนกเทคนิคการสแลปและแทปปิ้งของสจวร์ต เคลตัน และชาด จอห์นสัน

ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ

1. ผลการวิจัยทำให้ทราบถึงอัตลักษณ์ในการบรรเลงเบสไฟฟ้าด้วยเทคนิคการสแลปปิ้งและการแทปปิ้งของสจวร์ต แฮมม์ ในฐานะศิลปินผู้มีบทบาทในการพัฒนาเทคนิคการบรรเลงเบสไฟฟ้าในปัจจุบัน

2. ผลการวิจัยเป็นประโยชน์ต่อผู้ที่ศึกษาเครื่องสายสมัยนิยม โดยเฉพาะเบสไฟฟ้าในการทำความเข้าใจเทคนิคและวิธีการบรรเลงเทคนิคการสแลปปิ้งและการแทปปิ้งสำหรับเบสไฟฟ้าเพื่อสามารถนำไปต่อยอดพัฒนาทักษะการบรรเลงเบสไฟฟ้าต่อไป

ขอบเขตของการวิจัย

งานวิจัยชิ้นนี้ผู้วิจัยได้เจาะจงทำการวิเคราะห์เทคนิคการบรรเลงขั้นกลางและขั้นสูงในการบรรเลงของสจวร์ต แฮมม์ ตามแนวคิดในการจำแนกหมวดหมู่และการกำหนดระดับเทคนิคการสแลปปิ้งและการแทปปิ้งเบส ของสจวร์ต เคลตัน และชาด จอห์นสัน โดยจะไม่นำการบรรเลงรูปแบบการใช้นิ้ว (Finger Style) แบบปกติมาทำการวิเคราะห์ โดยจำแนกเทคนิคดังต่อไปนี้

1. เทคนิคการสแลปปิ้ง ได้แก่

1) การสแลปปิ้งมือซ้ายบนกลุ่มโน้ตเขบ็ต 2 ชั้น (Left Hand Slap and Sixteen Note Lines) 2) เทคนิคการสแลปปิ้งแมชีนกันทริปเพล็ท (Machine Gun Triplet) 3) เทคนิคการสแลปปิ้งดับเบิลสตอป (Double Stop) 4) เทคนิคการสตรัมมิ่ง (Strumming Technique) 5) เทคนิคการสแลปปิ้งเกี่ยวสายเปิดแบบฮัมเมอร์ออน (Open String Hammer - On) และ 6) เทคนิคการสแลปปิ้งแบบดับเบิลป๊อปปิ้งและฟลาเมนโค - เรคกิ้ง (Double Popping and Flamenco - Raking)

2. เทคนิคการแทปปิ้ง ประกอบไปด้วยวิธีการแทปปิ้งแบบทัชสไตล์และแบบลิเนียร์ ได้แก่

1) การแทปปิ้งอาร์เปโจตรัยแอ็ด (Arpeggio Triads Tapping) 2) การแทปปิ้งอาร์เปโจคอร์ดทบเจ็ด (Arpeggio Seventh Chords Tapping) 3) การแทปปิ้งด้วยการใช้สเกลเฟร็คเมนท์ (Scale Fragment Tapping) 4) การแทปเบนด์ (Tap Bend) 5) การแทปปิ้งรูปแบบคอร์ดแนวตั้ง (Chord Stack Tapping) และ 6) การแทปปิ้งแนวบรรเลงประกอบแบบพาวเวอร์คอร์ด (Accompaniment Power Chord Tapping)

3. การผสมผสานเทคนิคสแลปปิ้งและแทปปิ้ง เป็นการผสมผสานทั้งการสแลปปิ้งและการแทปปิ้ง ที่อยู่ในประโยคเดียวกันหรือรูปแบบจังหวะ (Groove) เดียวกันอย่างต่อเนื่อง ได้แก่

1) การผสมผสานเทคนิคสแลปปิ้งและแทปปิ้ง 2) การผสมผสานเทคนิคแทปปิ้งและสตรัมมิ่ง และ 3) การผสมผสานเทคนิคการสแลปปิ้งร่วมกับเทคนิคฮาร์โมนิค

ข้อตกลงเบื้องต้น

1) ในการวิเคราะห์เทคนิคการสแลปปิ้งและแทปปิ้งสำหรับการบรรเลงเบสของสจวร์ต แฮมม์ครั้งนี้จะวิเคราะห์เฉพาะเทคนิคการบรรเลงระดับกลางถึง

ระดับสูง (Middle Level - Advance Level) ตามวิธีการจำแนกของสจวร์ต เคลตัน และชาด จอห์นสัน

2) โน้ตเพลงที่ใช้ในการวิเคราะห์ครั้งนี้ใช้โน้ตที่ได้รับการเผยแพร่จากสำนักพิมพ์ Hal Leonard Publishing Corporation ซึ่งเป็นสำนักพิมพ์เอกสารโน้ตเพลงชั้นนำ โดยมีกองบรรณาธิการที่มีความรู้ความเชี่ยวชาญด้านดนตรีโดยเฉพาะกลั่นกรองและตรวจสอบความถูกต้อง มีการจัดจำหน่ายเอกสารโน้ตเพลงไปทั่วโลก อีกทั้งยังเป็นเอกสารโน้ตเพลงที่ทำการถอดโน้ตเพลง (Transcription) โดยสจวร์ต แฮมม์ ร่วมกับจอห์น ไลบ์แมน อีกประการหนึ่งด้วย

นิยามศัพท์เฉพาะ

อัตลักษณ์ หมายถึง ผลรวมของลักษณะเฉพาะในการบรรเลงเทคนิคสแลปปิ้งและการแทปปิ้งสำหรับเบสไฟฟ้า ของสจวร์ต แฮมม์ ซึ่งทำให้ผู้ฟังและผู้ชมรู้จักหรือจำได้ ดังต่อไปนี้

1. เทคนิคการสแลปปิ้ง ได้แก่ 1) การสแลปปิ้งมือซ้ายบนกลุ่มโน้ตเขบ็ต 2 ชั้น 2) เทคนิคการสแลปปิ้งแมชีนกันทริปเพล็ท 3) เทคนิคการสแลปปิ้งดับเบิลสตอป 4) เทคนิคการสตรัมมิ่ง 5) เทคนิคการสแลปปิ้งเกี่ยวสายเปิดแบบฮัมเมอร์ออน และ 6) เทคนิคการสแลปปิ้งแบบดับเบิลป๊อปปิ้งและฟลาเมนโค-เรคกิ้ง

2. การแทปปิ้ง ได้แก่ 1) การแทปปิ้งอาร์เปโจตรัยแอ็ด 2) การแทปปิ้งอาร์เปโจคอร์ดทบเจ็ด 3) การแทปปิ้งด้วยการใช้สเกลเฟร็คเมนท์ 4) การแทปเบนด์ 5) การแทปปิ้งรูปแบบคอร์ดแนวตั้ง 6) การแทปปิ้งแนวบรรเลงประกอบแบบพาวเวอร์คอร์ด 7) การผสมผสานระหว่างเทคนิคสแลปปิ้งและแทปปิ้ง

การสแลปปิ้ง หมายถึง เทคนิคการบรรเลงเบสไฟฟ้าที่ใช้บรรเลงรูปแบบจังหวะทางดนตรีและเพื่อการบรรเลงเดี่ยวเบสไฟฟ้า ด้วยการใช้นิ้วโป้งของมือขวาตบลงไปที่สาย ส่วนนิ้วชี้ นิ้วกลาง หรือนิ้วนางทำหน้าที่ดึงสาย สำหรับนิ้วมือซ้ายทำหน้าที่ช่วยตบแต่งกระสวนจังหวะด้วยโน้ตเสียงบอด (Ghost Note)

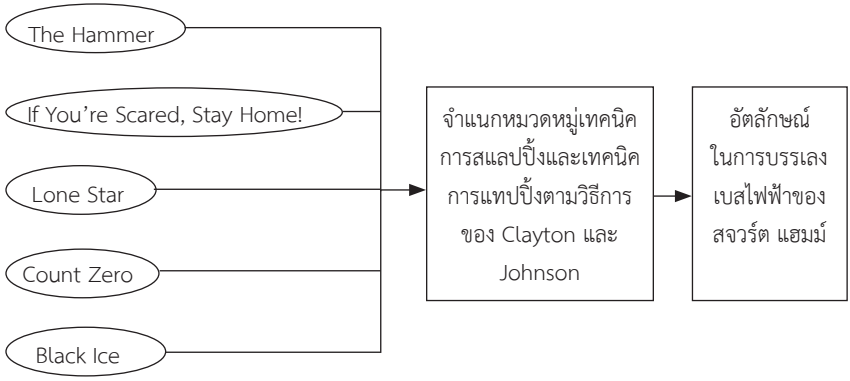
การแทปปิ้ง หมายถึง เทคนิคการบรรเลงเบสไฟฟ้าเพื่อบรรเลงรูปแบบจังหวะทางดนตรีและเพื่อการบรรเลงเดี่ยวเบสไฟฟ้า ด้วยการใช้มือซ้ายและมือขวาประสานการทำงานร่วมกัน ประกอบด้วยการบรรเลงด้วยการจิ้มสายโดยตรงแบบทัชสไตล์ และการจิ้มสายในลักษณะเกี่ยวสายแบบลิเนียร์

แนวคิดการจำแนกหมวดหมู่เทคนิคการสแลปปิ้งและแทปปิ้ง หมายถึง วิธีการที่ใช้ในการจำแนกหมวดหมู่และประเภทของเทคนิคสำหรับการสแลปปิ้งและแทปปิ้งเบสไฟฟ้า จากผู้พัฒนาและนิยามศัพท์ในการใช้เทคนิคดังกล่าว ดังต่อไปนี้

1) สจวร์ต เคลตัน ผู้บรรเลงเบสไฟฟ้า และเป็นบรรณาธิการหนังสือ The Bass Publishing มีผลงานการศึกษาวิเคราะห์รูปแบบการบรรเลงเบสของศิลปินระดับโลกจำนวนมากและมีการเผยแพร่ในบริษัทจำหน่ายตำราและโน้ตเพลงที่ได้รับการยอมรับ อาทิ บริษัท Hal Leonard เป็นต้น

2) ชาด จอห์นสัน ผู้นิยามความหมายของวิธีการบรรเลงเทคนิคการแทปปิ้งสำหรับกีตาร์ได้มีผลงานการสอนได้มีการเผยแพร่ตำราการสอนบรรเลงเทคนิคการบรรเลงแทปปิ้งกีตาร์ผ่านสำนักพิมพ์ทางดนตรี Hal Leonard ที่ได้รับการยอมรับ ซึ่งในบทความชิ้นนี้ได้นำมาใช้อ้างอิงสำหรับการบรรเลงเบสไฟฟ้าเนื่องจากมีเทคนิคการบรรเลงด้วยวิธีการแทปปิ้งเช่นเดียวกัน

กรอบแนวคิดในการวิจัย



วิธีดำเนินการวิจัย

ใช้ระเบียบวิธีวิจัยเชิงคุณภาพ (Qualitative Research) ในลักษณะของการวิจัยเอกสาร (Documentary Research Approach) ที่เป็นเอกสารระดับปฐมภูมิ (Primary Literature) และทุติยภูมิ (Secondary Literature) โดยมีรายละเอียดดังต่อไปนี้

1. บทเพลงที่ทำการวิเคราะห์

ผู้วิจัยได้ทำการกำหนดบทเพลงที่จะทำการวิเคราะห์ เป็นบทเพลงที่บรรเลงด้วยเบสไฟฟ้าโดยสจวร์ต แฮมม์ โดยทำการเจาะจงเลือกเฉพาะบทเพลงบรรเลง (Instrumental Music) ที่มีการใช้เทคนิคสแลปปิ้งและแทปปิ้งอยู่ในเพลงเดียวกัน โดยไม่มีการบรรเลงรูปแบบนิ้ว (Finger Style) ได้แก่ 1) The Hammer 2) If You're Scared, Stay Home! 3) I Want to Know และ 4) Count Zero และ 5) Black Ice เพื่อทำการศึกษาวิธีการบรรเลงเบสไฟฟ้าด้วยเทคนิคการสแลปปิ้งและการแทปปิ้ง

2. การรวบรวมข้อมูลจากห้องสมุด

ทำการเก็บรวบรวมข้อมูลเอกสารจากแหล่งข้อมูลที่สำคัญ ได้แก่ หอสมุดกลางมหาวิทยาลัยขอนแก่น สำนักวิทยบริการมหาวิทยาลัยราชภัฏร้อยเอ็ด

3. การรวบรวมข้อมูลจากร้านจำหน่ายเอกสารและตำราดนตรีต่างประเทศ

3.1 ทำการสืบค้นและสั่งซื้อเอกสารชั้นต้นที่เป็นโน้ตเพลงต้นฉบับจากสำนักพิมพ์ Hal Leonard ซึ่งเป็นเอกสารโน้ตเพลงที่ทำการถอดโน้ตเพลงและได้รับการยืนยันจากสจวร์ต แฮมม์ด้วยตนเอง โดยเป็นเอกสารรวมโน้ตเพลงจากผลงาน 3 อัลบัมที่มีชื่อเสียงของสจวร์ต แฮมม์ ได้แก่

3.1.1 อัลบัม Kings of Sleep จำนวน 2 เพลง คือ 1) Count Zero และ 2) Black Ice

3.1.2 อัลบัม The Urge จำนวน 3 เพลง คือ 1) The Hammer 2) If You're Scared, Stay Home! และ 3) Lone Star

3.2 ทำการสืบค้นและรวบรวมเอกสารที่เกี่ยวข้องกับการจำแนกเทคนิคการสแลปปิ้งและแทปปิ้งสำหรับเบสไฟฟ้าและกีตาร์ โดยสจวร์ต เคลตัน และชาด จอห์นสัน จากสำนักพิมพ์ Bass lines publishing และ Hal Leonard

4. การสืบค้นรวบรวมจากเว็บไซต์และสื่อออนไลน์

สืบค้นข้อมูลเสียงในการตรวจสอบความถูกต้องจากเว็บไซต์ https:// open. spotify.com https://www.youtube.com และข้อมูลเอกสารจากเว็บไซต์ https://www. Bass linepublishing.com/

5. การวิเคราะห์ข้อมูล

ทำการจำแนกวิธีการวิเคราะห์ออกเป็น 2 วิธีการ ได้แก่การวิเคราะห์โครงสร้างของบทเพลง และเทคนิคสแลปปิ้ง เทคนิคแทปปิ้ง โดยใช้แนวคิดวิธีการวิเคราะห์เทคนิคการสแลปปิ้งและการแทปปิ้งโดยการจำแนกหมวดหมู่ตามแนวคิดของ Clayton (2014) และ Johnson (2003) เมื่อผู้วิจัยรวบรวมเอกสารเกี่ยวกับชีวประวัติ ผลงาน เอกสารโน้ตเพลงที่ประพันธ์ และไฟล์เสียงเพลงที่จะทำการวิเคราะห์ ตลอดจนเอกสารสำคัญที่เกี่ยวข้องกับงานวิจัย จากนั้นจึงทำการจำแนกข้อมูลตามประเด็นที่จะทำการศึกษาและทำการตรวจสอบความน่าเชื่อถือของข้อมูลโดยการเปรียบเทียบข้อมูลความถูกต้องระหว่างโน้ตเพลงกับไฟล์เสียง เมื่อเห็นว่ามีความสอดคล้องกันจึงจำแนกหมวดหมู่ข้อมูลตามแนวคิดที่ได้ศึกษา และจัดกระทำข้อมูล จากนั้นได้ทำการวิเคราะห์และเชื่อมโยงข้อมูลที่เกี่ยวกับเทคนิคการสแลปปิ้งและแทปปิ้งทั้ง 5 เพลง และหาความสัมพันธ์ของข้อมูลแต่ละประเด็นให้สอดคล้องกับวัตถุประสงค์การวิจัย แล้วทำการสรุปและเรียบเรียงข้อมูลนำเสนอในรูปแบบพรรณนาวิเคราะห์ (Descriptive Analysis) โดยมีขั้นตอนดังต่อไปนี้

1) ทำการตรวจสอบความถูกต้องของโน้ตเพลง

2) ทำการกำหนดโครงสร้างของบทเพลง เพื่อนำไปสู่การระบุเทคนิคของเพลงในขั้นตอนต่อไป

3) ทำการวิเคราะห์เทคนิคทั้ง 5 บทเพลงตามที่กำหนดไว้ โดยระบุและจำแนกเทคนิคในบทเพลงตามที่จำแนกชนิดของเทคนิคไว้แล้ว จากนั้น

ทำการกำหนดรหัสให้กับข้อมูลและจัดกระทำโดยบันทึกลงในโปรแกรม Microsoft Excel และโปรแกรม Mind Manager เวอร์ชั่น Pro 6

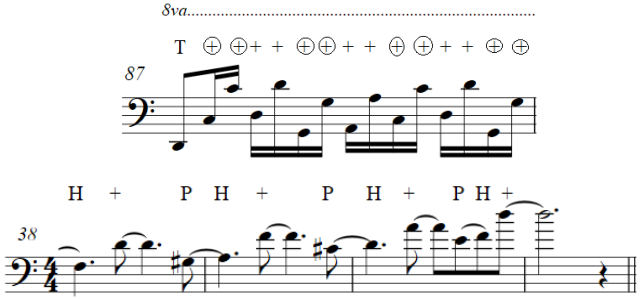
4) เมื่อวิเคราะห์เทคนิคแต่ละเพลงแล้วจึงทำการสรุปรวบรวมเทคนิคที่ใช้ในแต่ละเพลงทั้งชนิดของเทคนิค จำนวนห้องเพลงที่ใช้ และสำรวจว่าเพลงใดมีเทคนิคหลากหลายมากที่สุดและเทคนิคใดถูกนำมาใช้มากที่สุดใน 5 บทเพลงที่ทำการวิเคราะห์

สรุปผลการวิจัย

การศึกษาอัตลักษณ์ในการบรรเลงเบสไฟฟ้าด้วยเทคนิคการสแลปปิ้งและการแทปปิ้งของสจวร์ต แฮมม์ โดยจำแนกเทคนิคการบรรเลงตามแนวคิดของสจวร์ต เคลตันและชาด จอห์นสัน โดยทำการวิเคราะห์บทเพลงบรรเลงที่ใช้เฉพาะเทคนิคการสแลปปิ้งกับแทปปิ้งจำนวน 5 บทเพลง ได้แก่ Black Ice Count Zero The Hammer If You Scared, Stay Home! และ Lone Star ปรากฏมีการใช้เทคนิคการสแลปปิ้งและแทปปิ้งจำนวน 10 เทคนิค ได้แก่ 1) การสแลปปิ้งมือซ้ายบนกลุ่มโน้ตเขบ็ต 2 ชั้น 2) เทคนิคการสแลปปิ้งดับเบิลสตอป 3) เทคนิคการสตรัมมิ่ง 4) เทคนิคการสแลปปิ้งแบบดับเบิลป๊อปปิ้งและฟลาเมนโค-เรคกิ้ง 5) การแทปปิ้งอาร์เปโจตรัยแอ็ด 6) การแทปปิ้งอาร์เปโจคอร์ดทบเจ็ด 7) การแทปปิ้งด้วยการใช้สเกลเฟร็คเมนท์ 8) การแทปเบนด์ 9) การแทปปิ้งแนวบรรเลงประกอบแบบพาวเวอร์คอร์ด และ 10) การผสมผสานเทคนิคสแลปปิ้งและแทปปิ้ง ผลการวิจัยพบว่า

1. บทเพลงบรรเลงที่ใช้เทคนิคสแลปปิ้งและแทปปิ้งของสจวร์ต แฮมม์ มีการใช้เทคนิคในบทเพลงที่มีความหลากหลายมากที่สุดคือเพลง Black Ice เพลง Count Zero และเพลง If You Scared, Stay Home! โดยมีการใช้เทคนิคจำนวน 5 เทคนิค และรองลงมาได้แก่เพลง The Hammer และเพลง Lone Star ซึ่งใช้เทคนิคการสแลปปิ้งและแทปปิ้งจำนวน 4 เทคนิค โดยแต่ละเพลงมีการใช้เทคนิคทั้งเหมือนกันและแตกต่างกัน

2. จากการวิเคราะห์บทเพลงบรรเลงทั้ง 5 บทเพลงนั้น พบว่า เทคนิคการผสมผสานระหว่างเทคนิคสแลปปิ้งและแทปปิ้งเป็นเทคนิคที่สจวร์ต แฮมม์ใช้มากที่สุดมีจำนวน 4 บทเพลง ได้แก่ 1) Black Ice จำนวน 5 ห้องเพลง 2) Count Zero จำนวน 3 ห้องเพลง 3) If You Scared,Stay Home! จำนวน 2 ห้องเพลง และ 4) Lone Star จำนวน 2 ห้องเพลง ดังภาพประกอบที่ 1 สัญลักษณ์ “+” หมายถึงเทคนิคการแทปปิ้งด้วยมือซ้าย ส่วนเครื่องหมาย “⊕” หมายถึงเทคนิคการแทปปิ้งด้วยมือขวา สำหรับอักษรย่อ “P” หมายถึงเทคนิคการงัดสายด้วยมือขวา และอักษะ “H” หมายถึงเทคนิคการเกี่ยวสายด้วยมือซ้าย



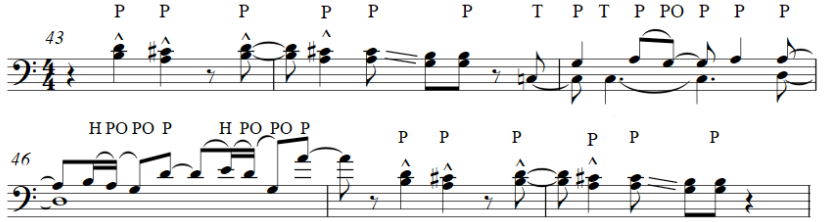
ภาพประกอบที่ 1 ตัวอย่างการผสมผสานระหว่างเทคนิคสแลปปิ้งและแทปปิ้งในเพลง Black Ice ห้องเพลงที่ 38 - 41 และ 87

3. จากการวิเคราะห์บทเพลงบรรเลงทั้ง 5 บทเพลงนั้น พบว่า เทคนิคการสแลปปิ้งที่สจวร์ต แฮมม์นำไปใช้ในการบรรเลง ดังต่อไปนี้

3.1 เทคนิคการสแลปปิ้งมือซ้ายบนกลุ่มโน้ตเขบ็ต 2 ชั้น ประกอบไปด้วย 1) เพลง Black Ice จำนวน 4 ห้องเพลง 2) เพลง The Hammer จำนวน 2 ห้องเพลง และ 3) เพลง If You Scared, Stay Home! จำนวน 1 ห้องเพลง ดังภาพประกอบที่ 2 อักษรย่อ “L” หมายถึงการใช้นิ้วมือซ้ายตบลงบนสายในกลุ่มโน้ตเขบ็ต 2 ชั้น

ภาพประกอบที่ 2 ตัวอย่างการสแลปปิ้งมือซ้ายบนกลุ่มโน้ตเขบ็ต 2 ชั้นในเพลง Black Ice ห้องเพลงที่ 45 - 48

3.2 เทคนิคการสแลปปิ้งดับเบิลสตอป ประกอบไปด้วย 1) เพลง Lone Star จำนวน 22 ห้องเพลง 2) เพลง If You Scared,Stay Home! จำนวน 2 ห้องเพลง และ 3) เพลง The Hammer จำนวน 1 ห้องเพลง ดังภาพประกอบที่ 3 แสดงการสแลปดับเบิลสตอปเพลง Lone Star เป็นการแสดงโน้ต 2 ตัวที่ประสานแบบขั้นคู่เสียงด้วยเทคนิคสแลปปิ้งแบบงัดสายดังระบุด้วยอักษรย่อ “P” และการตบสายด้วยนิ้วโป้งมือขวาที่ระบุอักษรย่อ “T” ด้วยเสียงค้างยาวพร้อมกับการเกี่ยวสายด้วยนิ้วมือซ้ายที่ระบุอักษรย่อ “PO”และ “H”



ภาพประกอบที่ 3 ตัวอย่างการสแลปปิ้งดับเบิลสตอปเพลง Lone Star ห้องเพลงที่ 43 - 46

3.3 เทคนิคการสตรัมมิ่ง ใช้ในเพลง The Hammer จำนวน 41 ห้องเพลง เป็นอีกเทคนิคหนึ่งที่สจวร์ต แฮมม์มักนำมาใช้ เทคนิคสตรัมมิ่งมีความคล้ายกันกับการบรรเลงกีตาร์ที่นิยมใช้ปิ๊ค (Plectrum) แต่มีการประยุกต์ให้เหมาะสมกับการบรรเลงเบสไฟฟ้า ด้วยวิธีการสะบัดนิ้วทั้ง 4 พร้อมกันลงบนสายเบสให้เล็บและปลายนิ้วมือขวาอยู่ในลักษณะดาวน์สโตรค - อัพสโตรค (Down Stroke -

Up Stroke) เป็นกระสวนจังหวะ โดยการระบุสัญลักษณ์การสตรัมมิ่งจะใช้ “ST” ดังภาพประกอบที่ 4

ภาพประกอบที่ 4 ตัวอย่างการสตรัมมิ่งเพลง The Hammer ห้องเพลงที่ 1 - 4

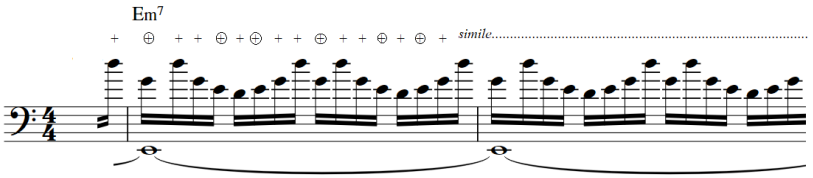
3.4 เทคนิคการสแลปปิ้งแบบดับเบิลป๊อปปิ้งและฟลาเมนโค-เรคกิ้ง ใช้ในเพลง Count Zero จำนวน 43 ห้องเพลง ดังภาพประกอบที่ 5 แสดงการใช้เทคนิคการสแลปด้วยการดับเบิลป๊อปปิ้งโดยการใช้นิ้วชี้และนิ้วกลางของมือขวางัดสายต่อเนื่องกันอย่างรวดเร็วร่วมกับการทัมบ์ปิ้งในกลุ่มโน้ตสามพยางค์ที่เรียกว่าเทคนิค “ฟลาเมนโก - เรคกิ้ง” โดยโน้ตเพลงดังกล่าวสจวร์ต แฮมม์ ได้นำมาใช้เป็นรูปแบบจังหวะหลักของเพลง Count Zero

ภาพประกอบที่ 5 ตัวอย่างการดับเบิลป๊อปปิ้งและฟลาเมนโค-เรคกิ้ง เพลง Count Zero ห้องเพลงที่ 9

4. จากการวิเคราะห์บทเพลงบรรเลงทั้ง 5 บทเพลงนั้น พบว่า เทคนิคการแทปปิ้งที่สจวร์ต แฮมม์นำไปใช้ ดังต่อไปนี้

4.1 การแทปปิ้งอาร์เปโจคอร์ดทบเจ็ด ประกอบไปด้วย 1) เพลง Count Zero จำนวน 12 ห้องเพลง 2) เพลง Black Ice จำนวน 2 ห้องเพลง และ 3) เพลง If You Scared,Stay Home! จำนวน 2 ห้องเพลง ดังภาพประกอบที่ 6 แสดงการแทปปิ้งอาร์เปโจคอร์ดทบเจ็ด แบบทัชสไตล์ เป็นการใช้นิ้วมือทั้งสองข้าง

กดลงไปบนช่องเฟร็ทบอร์ดของเบส โดยเสียงที่เกิดจากการแทปปิ้งแบบทัชสไตล์นั้น จะสั้นหรือยาวขึ้นอยู่กับนิ้วมือแต่ละข้างสัมผัสกับสายที่กดลงบนช่องเฟร็ทบอร์ด ทั้งนี้ การแทปปิ้งอาร์เปโจคอร์ดทบเจ็ด ซึ่งเป็นการขยายโน้ตสมาชิกที่เพิ่มเติมต่อจากตรัยแอ็ดที่มีเพียงโน้ต 3 ตัวกลายเป็น 4 ตัว ทำให้เสียงประสานมีสีสันของคอร์ดที่หลากหลายมากขึ้น

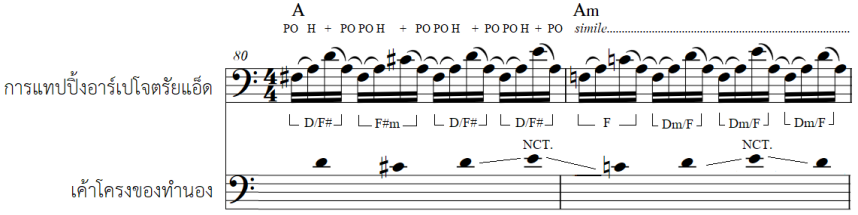


ภาพประกอบที่ 6 แสดงตัวอย่างการแทปปิ้งอาร์เปโจคอร์ดทบเจ็ดเพลง Count Zero ห้องเพลงที่ 47 - 48

4.2 การแทปปิ้งด้วยการใช้สเกลเฟร็คเมนท์ ประกอบไปด้วย 1) เพลง The Hammer จำนวน 4 ห้องเพลง 2) เพลง Count Zero จำนวน 3 ห้องเพลง และ 3) Lone Star จำนวน 2 ห้องเพลง ดังภาพประกอบที่ 7 การใช้สเกลเฟร็คเมนท์ของสจวร์ต แฮมม์ ด้วยการใช้โน้ตในบันไดเสียงผสมผสานการอาร์เปจิโอบนคอร์ด Bm7 เพื่อเป็นการเชื่อมต่อกลายเป็นทำนองและเป็นการขยายขอบเขตเทคนิคการแทปปิ้งให้ซับซ้อนมีน่าสนใจมากขึ้น โดยทำนองดังกล่าวอยู่ในบันไดเสียง B เมโลดิกไมเนอร์

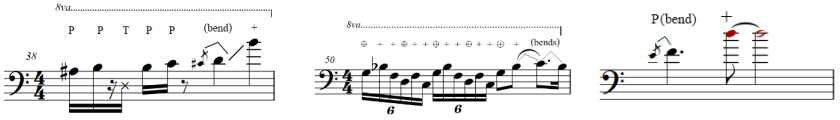
ภาพประกอบที่ 7 แสดงตัวอย่างการแทปปิ้งด้วยสเกลเฟร็คเมนท์ เพลง The Hammer ห้องเพลงที่ 34 - 37

4.3 การแทปปิ้งอาร์เปโจตรัยแอ็ดประกอบไปด้วย 1) เพลง Lone Star จำนวน 17 ห้องเพลง และ Count Zero จำนวน 4 ห้องเพลง จากภาพประกอบที่ 8 แสดงบางส่วนของการแทปปิ้งอาร์เปโจตรัยแอ็ดของเพลง Lone Star โดยเป็นการแทปปิ้งแบบลิเนียร์ แต่ละกลุ่มโน้ตเขบ็ต 2 ชั้นจำนวน 4 ตัวประกอบด้วยโน้ตตรัยแอ็ดทั้งรูปพื้นต้นและพลิกกลับ ยกเว้นตรัยแอ็ด D/F# ห้องเพลงที่ 80 จังหวะที่ 4 และ Dm/F ห้องเพลงที่ 81 จังหวะที่ 3 ที่ได้วิเคราะห์ให้เป็นโน้ตนอกคอร์ด ใช้สัญลักษณ์ย่อ “NCT.” ได้แก่โน้ต E บนตรัยแอ็ด D/F# และโน้ต E บนตรัยแอ็ด Dm/F ซึ่งมีบทบาทเชื่อมต่อเค้าโครงทำนอง (Melodic Outline) ของโน้ตที่อยู่แนวบนในขณะโน้ตสมาชิกอื่นๆ มีบทบาทเป็นพื้นหลัง (Background)



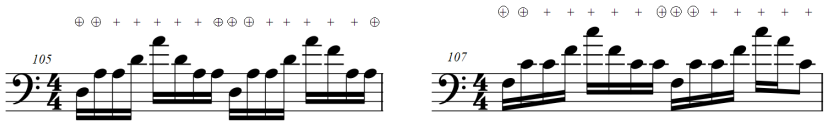
ภาพประกอบที่ 8 แสดงตัวอย่างการแทปปิ้งอาร์เปโจตรัยแอ็ด เพลง Lone Star จำนวน 2 ห้องเพลง

4.4 เทคนิคการแทปเบนด์ สจวร์ต แฮมม์ ได้ใช้ในเพลง If You Scared, Stay Home! จำนวน 2 ห้องเพลง และเพลง Black Ice จำนวน 1 ห้องเพลง เป็นการดันสายด้วยการใช้นิ้วมือซ้ายดันสายไปยังโน้ตที่สูงกว่าเสียงปกติให้เกิดเสียงลากยาวแล้วใช้นิ้วมือขวาแทปปิ้งลงบนสายบนโน้ตที่สูงกว่าแล้วยกนิ้วมือขวาออก จากนั้นมือซ้ายค่อยผ่อนสายลงมาที่ระดับเสียงเดิม ดังภาพประกอบที่ 9 แสดงการแทปเบนด์บนตำแหน่งที่ระบุข้อความในวงเล็บคำว่า “bend”



ภาพประกอบที่ 9 แสดงตัวอย่างการแทปเบนด์ เพลง If You Scared, Stay Home! จำนวน 2 ห้องเพลง และเพลง Black Ice จำนวน 1 ห้องเพลง

4.5 การแทปปิ้งแนวบรรเลงประกอบแบบพาวเวอร์คอร์ด ซึ่งเป็นการแทปปิ้ง 2 มือประสานกันโดยใช้สมาชิกคอร์ดเพียง 2 โน้ต ได้แก่ รูทและโน้ตขั้นคู่ 5 จัดเรียงต่อเนื่องแบบคอร์ดแตก (Broken Chord) ใช้ในเพลง Black Ice จำนวน 2 ห้องเพลง อย่างไรก็ตามภาพประกอบที่ 10 เป็นการแทปปิ้งแบบพาวเวอร์คอร์ด ที่สจวร์ต แฮมม์นำมาใช้สำหรับการโซโลแทนที่จะเป็นการบรรเลงแบบแนวประกอบของบทเพลง



ภาพประกอบที่ 10 แสดงตัวอย่างการแทปปิ้งแบบพาวเวอร์คอร์ดสำหรับการโซโลเพลง Black Ice จำนวน 2 ห้องเพลง

จากตารางการวิเคราะห์การใช้เทคนิคสแลปปิ้งและแทปปิ้งของสจวร์ต แฮมม์ สำหรับบทเพลงทั้ง 5 นั้นสามารถสรุปโดยการนำเสนอผลการศึกษาในรูปแบบตารางดังต่อไปนี้

ตารางที่ 1 แสดงการใช้เทคนิคสแลปปิ้งและแทปปิ้งของสจวร์ต แฮมม์

หัวข้อที่	ประเด็นวิเคราะห์	เพลง Black Ice	เพลง Count Zero	เพลง The Hammer	เพลง If You Scared, Stay Home!	เพลง Lone Star	รวมเทคนิคที่ใช้ทั้ง 5 บทเพลง
เทคนิคการสแลปปิ้ง							
1	การสแลปปิ้งมือซ้ายบนกลุ่มโน้ตเขบ็ต 2 ชั้น	✓		✓	✓		3
2	เทคนิคการสแลปปิ้งดับเบิลสตอป			✓	✓	✓	3
3	เทคนิคการสตรัมมิ่ง			✓			1
4	เทคนิคการสแลปปิ้งแบบดับเบิลป๊อปปิ้งและฟลาเมนโค-เรคกิ้ง		✓				1
เทคนิคการแทปปิ้ง							
5	การแทปปิ้งอาร์เปโจตรัยแอ็ด		✓			✓	2
6	การแทปปิ้งอาร์เปโจคอร์ดทบเจ็ด	✓	✓		✓		3
7	การแทปปิ้งด้วยการใช้สเกลเฟร็คเมนท์		✓	✓		✓	3
8	การแทปเบนด์	✓			✓		2
9	การแทปปิ้งแนวบรรเลงประกอบแบบพาวเวอร์คอร์ด	✓					1
10	การผสมผสานระหว่างเทคนิคสแลปปิ้งและแทปปิ้ง	✓	✓		✓	✓	4
รวมจำนวนเทคนิคในแต่ละเพลง		5	5	4	5	4	

กล่าวได้ว่าการบรรเลงบทเพลงบรรเลงของสจวร์ต แฮมม์ที่ใช้เทคนิคการสแลปปิ้งและแทปปิ้งนั้น เพลงที่ใช้เทคนิคหลากหลายมากที่สุดจำนวน 5 เทคนิค ได้แก่ เพลง Black Ice เพลง Count Zero และเพลง If You Scared, Stay Home! รองลงมาใช้เทคนิคการสแลปปิ้งและแทปปิ้งจำนวน 4 เทคนิค ได้แก่ เพลง The Hummer และเพลง Lone Star

สำหรับเทคนิคที่สจวร์ต แฮมม์ ใช้มากที่สุดจากบทเพลงทั้ง 5 คือ การผสมผสานระหว่างเทคนิคสแลปปิ้งและแทปปิ้ง นำมาใช้ทั้งสิ้นจำนวน 4 เพลง เทคนิคที่ใช้รองลงมาอย่างละ 3 เพลง ได้แก่ การสแลปปิ้งมือซ้ายบนกลุ่มโน้ตเขบ็ต 2 ชั้น เทคนิคการสแลปปิ้งดับเบิลสตอป เทคนิคการแทปปิ้งอาร์เปโจคอร์ดทบเจ็ด และการแทปปิ้งด้วยการใช้สเกลเฟร็คเมนท์ ส่วนเทคนิคที่ใช้ค่อนข้างน้อยจำนวน 2 เพลง ได้แก่ เทคนิคการแทปปิ้งอาร์เปโจตรัยแอ็ด และการแทปเบนด์ สำหรับเทคนิคที่ใช้น้อยมากอย่างละ 1 เพลง ได้แก่ เทคนิคการสตรัมมิ่ง เทคนิคการสแลปปิ้งแบบดับเบิลป๊อปปิ้งและฟลาเมนโค-เรคกิ้ง และการแทปปิ้งแนวบรรเลงประกอบแบบพาวเวอร์คอร์ด

อภิปรายผลการวิจัย

การศึกษาอัตลักษณ์ในการบรรเลงเทคนิคสแลปปิ้งและแทปปิ้งของสจวร์ต แฮมม์ ครั้งนี้เป็นการศึกษาเทคนิคการสแลปปิ้งและแทปปิ้งเบสไฟฟ้าตั้งแต่ระดับกลางจนถึงระดับสูงตามวิธีการจำแนกหมวดหมู่ของ สจวร์ต เคลตัน และชาด จอห์นสัน โดยทำการศึกษาบทเพลงบรรเลงเบสไฟฟ้าที่ใช้เทคนิคสแลปปิ้งและแทปปิ้งโดย สจวร์ต แฮมม์ ผลการวิจัยพบว่า สจวร์ต แฮมม์ มีอัตลักษณ์ในการบรรเลงบทเพลงบรรเลงล้วนที่ใช้เฉพาะเทคนิคสแลปปิ้งและแทปปิ้งอยู่ที่การใช้เทคนิคการผสมผสานระหว่างเทคนิคสแลปปิ้งและแทปปิ้งมากที่สุด โดยปรากฏใช้เทคนิคดังกล่าวจำนวน 4 บทเพลงจากทั้งหมด 5 เพลง โดยแต่ละเพลงมีการใช้เทคนิคดังกล่าวไม่เกิน 5 ห้องเพลง เนื่องจากแต่ละบทเพลงมีการใช้เทคนิคอื่นๆ ประกอบด้วยเช่นกัน

อย่างไรก็ตามกลับพบว่า บทเพลงที่สจวร์ต แฮมม์ใช้เทคนิคน้อยกลับมีจำนวนห้องเพลงที่มาก ได้แก่เพลง The Hammer ที่ใช้เทคนิคสตรัมมิ้ง จำนวน 41 ห้องเพลง และเพลง Count Zero ที่ใช้เทคนิคการสแลปปิ้งแบบดับเบิลป๊อปปิ้งและฟลาเมนโค-เรคกิ้ง จำนวน 43 ห้องเพลง ทั้งนี้อาจเป็นเพราะว่าเทคนิคการผสมผสานระหว่างเทคนิคสแลปปิ้งและแทปปิ้งที่สจวร์ต แฮมม์ใช้ในบทเพลงทั้ง 5 นั้นเป็นการบรรเลงในช่วงของการโซโลเทคนิคร่วมกับเทคนิคอื่นๆ แต่บทเพลง The Hammer และเพลง Count Zero นั้นบทบาทในการใช้เทคนิคเป็นการทำหน้าที่บรรเลงรูปแบบจังหวะ หลักของเพลงหรือเป็นการบรรเลงเป็นกลุ่มทำจังหวะ และบรรเลงรูปแบบจังหวะซ้ำๆ เพื่อสร้างความหนักแน่นเกิดความต่อเนื่องตลอดทั้งบทเพลง จึงเป็นสาเหตุให้จำนวนห้องเพลงของเทคนิคสตรัมมิ่งและเทคนิคการสแลปปิ้งแบบดับเบิลป๊อปปิ้งและฟลาเมนโค-เรคกิ้ง มีจำนวนห้องเพลงที่มากสอดคล้องกับแนวคิดของ Grove (1985) ที่นำเสนอแนวทางในการเรียบเรียงเสียงประสานให้กับเบสไฟฟ้าสำหรับบทเพลงรูปแบบดนตรีร็อคและแจ๊สว่า รูปแบบดนตรีดังกล่าวจะใช้เบสเป็นตัวหลักในการสร้างรูปแบบกระสวนจังหวะแบบใดแบบหนึ่งขึ้นมาประมาณ 2 ห้องเพลง และบรรเลงรูปแบบวนซ้ำต่อเนื่อง โดยมีทำนองและกระสวนจังหวะที่น่าสนใจมากกว่าการระบุคอร์ดหรือเสียงประสานที่ชัดเจน

สำหรับเทคนิคที่สจวร์ต แฮมม์ ใช้มากที่สุดคือ การผสมผสานระหว่างเทคนิคสแลปปิ้งและแทปปิ้ง ทั้งนี้อาจเป็นเพราะว่า สจวร์ต แฮมม์ต้องการนำเสนอหรือสื่อสารความเป็นตัวตน (Individual) ของตนเองในฐานะผู้บรรเลงเบสที่มีจุดเด่นทั้งด้านการสแลปปิ้งและการแทปปิ้งที่โดดเด่นในบทเพลงเดียวกัน ซึ่งมีการเรียบเรียงเทคนิคได้อย่างลงตัวและโดดเด่น อันเป็นการสะท้อนการพยายามสร้างอัตลักษณ์ของตนเองขึ้นมา ดังที่ Bread & Gloag (2005) ได้นิยามและอธิบายถึงอัตลักษณ์ทางดนตรีที่เชื่อมโยงกับปรัชญาและจิตวิทยาสังคมไว้ว่า อัตลักษณ์เป็นการตอบสนองต่อบางสิ่งที่อยู่เหนือกว่าความเป็นปัจเจกของบุคคล เป็นการพัฒนาการรับรู้เกี่ยวกับความต้องการของตนเอง ที่เกิดจากปัจจัยภายนอก ที่เป็นผลผลิตทางสังคมใน

การกำหนดทัศนคติและคุณค่าของสิ่งใดสิ่งหนึ่งขึ้นมา ดังนั้นอัตลักษณ์จึงสัมพันธ์กันระหว่างประสบการณ์ส่วนบุคคลกับการให้ความหมายของสาธารณะชน (Public Meaning) นอกจากนี้การสร้างอัตลักษณ์ยังเป็นผลมาจากสภาวะด้านอัตวิสัย (Subjective) ที่เกิดจากอิทธิพลทางภววิสัย (Objective) ภายนอกทั้งจากสังคม เศรษฐกิจ และการเมือง ดังที่กล่าวว่าปัจจัยทางสังคมย่อมมีผลต่อการสร้างอัตลักษณ์ของสจวร์ต แฮมม์นั่นเอง

นอกจากนี้ยังสอดคล้องกับ Clayton (2017) ที่ได้กล่าวถึงชีวประวัติของสจวร์ต แฮมม์ ก่อนจะมีผลงานบรรเลงเบสไฟฟ้าว่า สจวร์ต แฮมม์ได้เข้าศึกษาต่อด้านดนตรีที่สถาบันเบิร์คลี และได้ร่วมเป็นสมาชิกวงดนตรีของนักกีตาร์ชื่อดังอย่างสตีฟ วาย ต่อมาได้มีผลงานออกอัลบัมและแสดงดนตรีร่วมกับนักกีตาร์ที่มีชื่อเสียงอย่าง โจ สเตรียนี การดำเนินชีวิตทางดนตรีของสจวร์ต แฮมม์ ในสังคมดังกล่าวย่อมส่งผลต่อทัศนคติและคุณค่าในการสร้างสรรค์เทคนิคการบรรเลงเบสโดยเฉพาะการแทปปิ้ง ซึ่งนักกีตาร์ที่ร่วมบรรเลงอย่างสตีฟ วาย และโจ สเตรียนี ล้วนมีความโดดเด่นในฐานะนักกีตาร์ที่เทคนิคการแทปปิ้งกีตาร์ที่มีชื่อเสียง ย่อมส่งผลต่อสจวร์ต แฮมม์อย่างหลีกเลี่ยงไม่ได้

จากการวิเคราะห์ยังพบประเด็นที่น่าสนใจเกี่ยวกับการใช้เทคนิคการแทปปิ้งของสจวร์ต แฮมม์ที่มีความซับซ้อนและชัดเจนต่อเนื่องของเสียงด้วยเทคนิคที่เรียกว่า “ทู แฮนด์ แทปปิ้ง” เป็นการประสานการทำงานทั้งมือซ้ายและมือขวาลงบนเฟร็ทของเบสไฟฟ้าให้เกิดความต่อเนื่องของประโยคเพลง ซึ่งคล้ายกับวิธีการบรรเลงบนเปียโนที่ต้องใช้นิ้วมือทั้ง 2 ข้างบรรเลงพร้อมกันให้ต่อเนื่อง ดังที่ Cohen (2016) ได้วิจัยสร้างสรรค์ โดยการประพันธ์บทบรรเลงเบสไฟฟ้าโดยใช้เทคนิคการแทปปิ้งว่า การใช้เทคนิคการแทปปิ้งในการบรรเลงเบสนั้นทำให้เกิดความคล่องตัวในการใช้โน้ตที่มีความเร็วแต่ยังคงรักษาความต่อเนื่องของเครื่องหมายเชื่อมเสียง (Slur) หรือการบรรเลงโน้ตเกี่ยวสายได้อย่างดี ทั้งนี้มือแต่ละข้างมีการส่งผ่านโน้ตทำนองสลับกันอย่างต่อเนื่องคล้ายกับการเรียบเรียงเพื่อการบรรเลงสำหรับเปียโน

ข้อเสนอแนะในการนำไปใช้

ผู้ใช้สามารถนำข้อมูลจากงานวิจัยชิ้นนี้ไปจำแนกเทคนิคการสแลปปิ้งและแทปปิ้งบทเพลงของสจวร์ต แฮมม์ หรือบทเพลงของศิลปินท่านอื่นๆ เพื่อการระบุวิธีการที่จะทำการฝึกซ้อมบทเพลง อภิปรายหรือแก้ไขปัญหาในการฝึกซ้อมได้

ข้อเสนอแนะในการทำวิจัยครั้งต่อไป

ควรทำการศึกษาเทนิคการสแลปปิ้งและแทปปิ้งบทเพลงของสจวร์ต แฮมม์ ในกลุ่มเพลงบรรเลงเบสไฟฟ้าของสจวร์ต แฮมม์ ที่บรรเลงด้วยการสแลปปิ้งทั้งบทเพลง กลุ่มบทเพลงที่บรรเลงด้วยการแทปปิ้งทั้งบทเพลง

เอกสารอ้างอิง

ณัชชา โสคติยานุรักษ์. (2547). **พจนานุกรมศัพท์ดุริยางคศิลป์.** พิมพ์ครั้งที่ 2. กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

ณรุทธ์ สุทธจิตต์. (2548). **สังคีตนิยมความซาบซึ้งในดนตรีตะวันตก**. พิมพ์ครั้งที่ 2. กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

บพิตร เค้าหัน. (2563). **การเรียบเรียงเสียงประสานสำหรับวงดนตรีคอมโบ.** ร้อยเอ็ด : คณะครุศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏร้อยเอ็ด.

Bread, D., & Glog, K. (2005). **Musicology: The key concepts**. New York : Routledge.

Clayton, S. (2014). **Ultimate tapping for bass guitar.** Califonia : Bassline Publishing.

Clayton, S. (2017). **In the Style of Stuart Hamm 'Slap and Tickle'**. Califonia : Bassline Publishing.

Cohen, J. (2016). **The application of tapping techniques in compositions for the solo electric bass.** Master of Arts Thesis, in Music Graduate Program, York University, Toronto, Ontario.

Grove, D. (1985). **Arranging concepts complete.** 2nd ed. California : Alfred Publishing.

Hamm, S., & Liebman, J. (1993). **Stuart Hamm: The bass book.** Milwaukee : Hal Leonard Corporation.

Hoffer, C. R. (2009). **Introduction to music education.** Illinois : Waveland Press.

Johnson, C. (2003). **Guitar tapping.** Milwaukee : Hal Leonard Corporation.

Robert, J. (1992). The Stuart Hamm**. Bass Player, 2**(9), 26.

Stoke, D. (2008). **Introduction to Slap-Bass: History, setup, and technique**. Michigan : n.p.

แนวคิดการประพันธ์เดี่ยวซออู้ เพลงกล่อมนารี สามชั้น

The Concept of the Composing Saw-U Solo Klom-Naree Saam Chan

ประชากร ศรีสาคร[1]

Prachakon Srisakon

[1] **ผู้ช่วยศาสตราจารย์,**
ภาควิชาดนตรี คณะมนุษยศาสตร์ มหาวิทยาลัยนเรศวร
Assistant Professor, Department of Music,
Faculty of Humanities, Naresuan University
(E-mail: prachakons@nu.ac.th)

Received: 05/02/2022 Revised: 26/03/2022 Accepted: 29/03/2022

บทคัดย่อ

บทความวิจัยนี้เป็นส่วนหนึ่งของรายงานวิจัยเรื่องการสร้างแบบฝึกเพื่อพัฒนาทักษะการบรรเลงเดี่ยวซออู้ มีวัตถุประสงค์ในการนำเสนอแนวคิดการประพันธ์เดี่ยวซออู้เพลงกล่อมนารี สามชั้น เพื่อใช้ในการเตรียมความพร้อมก่อนเรียนเพลงเดี่ยวขั้นสูงให้กับนักเรียนโรงเรียนพิจิตรพิทยาคม โดยใช้แนวคิดบุกไพรเบิกทางการประพันธ์เพลงของรองศาสตราจารย์พิชิต ชัยเสรี อันแสดงให้เห็นถึงความถวิลหาเสรีด้วยความภักดีต่อขนบ การดำเนินการวิจัยนี้ใช้ระเบียบวิธีการวิจัยเชิงคุณภาพ โดยการลงพื้นที่ สัมภาษณ์ บันทึกโน้ต และการค้นคว้าเอกสารงานวิชาการ ผลการวิจัยพบว่า การประพันธ์เดี่ยวซออู้ เพลงกล่อมนารี สามชั้น เป็นเพลงท่อนเดียวบรรเลง 2 เที่ยว ผู้ประพันธ์จึงวางทำนองเที่ยวแรกเป็นทางโอด และเที่ยวหลังเป็นทางพัน โดยทางโอดมีลีลาเอื้อนดำเนินทำนองช้าๆ และทางพันมีลีลาหยอกล้อ เย้าแหย่อย่างพิศวง นอกจากนี้ผู้ประพันธ์ได้แทรกเม็ดพรายไว้ในเพลงเดี่ยวทั้งหมด 8 เม็ดพราย ได้แก่ พรมจาก พรมปิด พรมเปิด สะบัด สะอึก รูดสายขึ้น รูดสายลง และกระทบเสียง ซึ่งเม็ดพรายต่างๆ นี้ถือเป็นสิ่งสำคัญที่นักดนตรีพึงมีอันแสดงถึงศักยภาพในการบรรเลงเพลงเดี่ยวเพื่ออวดฝีมือ

คำสำคัญ: การประพันธ์, เดี่ยวซออู้, กล่อมนารี

Abstract

This research document is the partial completion of the research report on the creation of exercises to enhance the skills for a solo performance of Saw-U. The objective presentation the concept of solo Saw-U composition to apply for preparation before an advanced solo Saw-U performance skills to the students in Phichitpittayakom School by Buk Phrai Boek Thang (neoclassic styles) concept of composition regarding Assoc. Prof. Phichit Chaisaree's expressing the yearning for liberty with loyalty to tradition. This research was

conducted by applying a qualitative research methodology, including field studies, interviews, music notation, and documentary research. The results revealed that the composition of solo Saw-U 'Klom-Naree Saam Chan' was single phrase and reprise, so the composer applied by arranging the first phrase with Oad style (Thaang Oad), while the latter was Phan style (Thaang Punn). The Oad style is imploring slow utterance (pleasingly Uan); on the contrary, the Phan style is sublime teasing (Yao-Yae). In addition, the composer had added 8 features in the solo song, including departing fingering-trill (Phrom Chak), closed-fingering-trill (Phrom Pit), open fingering-trill (Phrom Pued), flickered-fingering (Phrom Sa-bad), hiccups (Phrom Sa-Euk), glissando up (Rud Sai Khuen), glissando down (Rud Sai Long), and conjugate the sound (Krathop Siang). These are the significant features the musicians should have to show their excellent skills in solo performance.

Keywords: Composition, Saw-U Solo, Klom-Naree

บทนำ

ขงจื้อปราชญ์ชาวจีน ท่านกล่าวว่า "ความเจริญหรือเสื่อมของชาติใดให้ดูจากดนตรีของชาตินั้น" เป็นข้อเท็จจริงที่ต้องยอมรับว่าความรุ่งเรืองของดนตรีไทยมีทั้งช่วงที่รุ่งเรืองและช่วงซบเซาตามปัจจัยสมัยนิยม อาจเป็นเพราะวัฒนธรรมต่างชาติรุกเร้าและยั่วยวนสนองตันหาฝ่ายต่ำจนมามีบทบาทต่อสังคมไทยมากขึ้น "การสังสรรค์วัฒนธรรมในปัจจุบันรวดเร็ว รุนแรงและค่อนข้างรุกราน ชาติที่มีความแข็งแกร่งทางวัฒนธรรมไม่เพียงพอก็จะตกเป็นทาสวัฒนธรรมชาติอื่น" (พิชิต ชัยเสรี, 2557) จนทำให้ดนตรีไทยในปัจจุบันแทบจะเลือนหายไปจากวิถีไทยก็ว่าได้ หากย้อนรอยอดีตจะเห็นได้ว่า การพลวัตของดนตรีไทยในช่วงหนึ่งของแผ่นดินสยามเกิดค่านิยมในการบรรเลงดนตรีไทยเพื่อการฟัง จนกระทั่งในกลุ่ม

เจ้านายชนชั้นสูงต่างให้การอุปถัมภ์นักดนตรีไทยเป็นการใหญ่ ความเจริญรุ่งเรืองทางดนตรีนี้สะท้อนผ่านเพลงไทยตามยุคสมัย และหนึ่งในความรุ่งเรืองของวิวัฒนาการทางดนตรีไทยคือ “เพลงเดี่ยว”

เพลงเดี่ยว ในยุคแรกของประวัติศาสตร์ดนตรีไทย อนุมานได้ว่าเกิดขึ้นในรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 3 โดยพระประดิษฐไพเราะ (มี ดุริยางกูร) หรือที่เรียกกันว่า ครูมีแขก เป็นผู้ประพันธ์เพลงเดี่ยว “ทยอยเดี่ยว” เป็นท่านแรก สืบเนื่องจากหลักฐานทางประวัติศาสตร์ที่ได้ปรากฏในบทไหว้ครูเสภา บทหนึ่งซึ่งประพันธ์ไว้ในสมัยรัชกาลที่ 3 ความว่า

ทีนี้จะไว้ครูปี่พาทย์ ฆ้องระนาดลือดีปี่ไฉน
ครูแก้วครูพักเป็นหลักชัย ครูทองอินนั่นแหละใครไม่เทียมทัน
มือก็ตอดหนอดหนักขยักขย่อน ตาพูนมอญใช่ชั่วตัวขยัน
ครูมีแขกคนนี้เขาดีครัน เป่าทยอยลอยลั่นบรรเลงลือ

(มนตรี ตราโมท, 2531)

จากบทไหว้ครูเสภานี้ ที่ได้กล่าวถึงครูมีแขก หมายถึง ครูมีแขกท่านเป็นผู้ถึงพร้อมด้วยพลังฝีมือ และท่านได้เป่าปี่เพลงทยอย (ทยอยเดี่ยว) จนท่านมีชื่อเสียงเลื่องลือ หากพินิจจากบทไหว้ครูเสภาแล้วพอจะอนุมานได้ว่า ความมีฝีมือและชื่อเสียงของครูมีแขกเป็นที่ประจักษ์แก่นักดนตรีในสมัยนั้น จนกระทั่งมีผู้ขับเสภานำเรื่องราวของท่านประพันธ์ไว้ในบทไหว้ครูเสภา และในสมัยนั้นถึงแม้ว่า การบรรเลงเดี่ยวเห็นทีจะมีเพียงการเดี่ยวปี่ในเพลงเชิดนอกเท่านั้น ซึ่งเพลงเชิดนอกถือเป็นเพลงเดี่ยวแต่กำเนิด กล่าวคือ ประพันธ์ทำนองเพลงเชิดนอกขึ้นมาเพื่อให้ปี่ในเป่าโดยเฉพาะ “เป็นเพลงที่มีการร้อยเรียงทำนองด้วยกระบวนการของเพลงเดี่ยวและถือเอาทำนองที่มีโครงสร้างเช่นนั้นเป็นทำนองหลักของเพลง” (ธรณัส หินอ่อน, 2561) การเดี่ยวปี่ในเพลงเชิดนอกก็ไม่ได้ประพันธ์ขึ้นเพื่อการอวดฝีมือ แต่เป็นการเดี่ยวเพื่อประกอบการแสดงหนังใหญ่เพียงอย่างเดียว

ความสัมพันธ์ระหว่างผู้บรรเลงเดี่ยวและเพลงเดี่ยว มีความสัมพันธ์กันในเรื่องการบรรเลงเพื่ออวดทางเพลง อวดความแม่นยำ และอวดความสามารถของ

ผู้บรรเลง “เพราะฉะนั้น การที่จะบรรเลงเดี่ยวจึงมิใช่เพียงบรรเลงคนเดียวเท่านั้น ทำนองเพลงที่จะเดี่ยว และวิธีการบรรเลงก็ควรจะได้แต่งขึ้นหรือปรับปรุงขึ้นให้สมควรที่จะบรรเลงเป็นเพลงเดี่ยว และผู้บรรเลงก็มีฝีมือความสามารถพอที่จะเดี่ยวอวดเขาได้ด้วย” (มนตรี ตราโมท, 2531)

บุญช่วย โสวัตร (2531) ได้กล่าวถึงลักษณะพิเศษของเพลงเดี่ยวไว้ในหนังสือมหกรรมเดี่ยวเพลงไทยชัยมงคล ความว่า

เพลงเดี่ยวนั้น เป็นเพลงที่มีลักษณะพิเศษ เป็นเพลงที่ต้องการแสดงออกถึงความพิเศษในทางปัญญา และความสามารถ อันเป็นสิ่งสำคัญรวม 10 ประการดังต่อไปนี้

1. *ความเป็นเลิศในการจำ*
2. *ความพิสดารในเชิงสำนวนกลอนเพลงที่ผู้ประพันธ์ได้ประดิษฐ์ขึ้นไว้*
3. *สมรรถภาพในการบังคับเสียงดนตรีของนักดนตรีผู้บรรเลง*
4. *สมรรถภาพในการบังคับเสียงดนตรี หรือบังคับการใช้เสียงดนตรี*
5. *สมรรถภาพในการใช้พลังงานสะสม หรือความคงทนแห่งกำลัง*
6. *สมรรถภาพการใช้สมาธิเข้าควบคุมการบรรเลง*
7. *ความพิเศษในการสอดใส่อารมณ์*
8. *ความเป็นเลิศในการใช้สติปัญญาในเชิงการประพันธ์เพลง*
9. *สมรรถภาพในการใช้ความเร็ว (ไหว)*
10. *สมรรถภาพในการบูรณาการความสามารถพิเศษเข้าด้วยกัน (ความคล่องตัว)*

(บุญช่วย โสวัตร, 2531)

จะเห็นได้ว่าการบรรเลงเพลงเดี่ยวเป็นการแสดงภูมิปัญญาในเรื่องของทางเพลงผู้ประพันธ์ผ่านการบรรเลงของนักดนตรีผู้ถึงพร้อมด้วยฝีมือ ซึ่งทั้งสององค์ประกอบนี้มีความสัมพันธ์ดังที่ครูบุญช่วย โสวัตร กล่าวไว้ข้างต้นทั้ง 10 ประการ ส่วนสำคัญของการบรรเลงเดี่ยวที่นอกจากนักดนตรีจะต้องมีฝีมือแล้ว การคัดสรรเพลงเดี่ยวที่จะมาบรรเลงก็ถือเป็นสิ่งสำคัญประการหนึ่ง กล่าวคือ เพลงเดี่ยวที่จะนำมาบรรเลง

ควรเป็นเพลงที่มีความซับซ้อนสูง ทั้งในเรื่องของลีลาทำนอง อารมณ์ จังหวะ เม็ดพราย ต่างๆ ที่สอดแทรกในเพลงเดี่ยว ด้วยปัจจัยนี้เองจึงทำให้เพลงเดี่ยวในอดีตมีไม่มากนัก

พิชิต ชัยเสรี (2563) ได้กล่าวถึงเพลงเดี่ยวสำคัญ 5 เพลง ซึ่งเป็นเพลงเดี่ยวแต่โบราณ และมีไม่มากนักเท่ากับเพลงเดี่ยวในปัจจุบัน ซึ่งครูพริ้ง ดนตรีรส ท่านได้จำแนกเพลงเดี่ยวแต่โบราณออกเป็น 5 ประเภท ดังนี้

เพลงพญาโศก *เป็นตัวแทนเพลงเดี่ยวทางพื้นท่อนเดียว*
เพลงแขกมอญ *เป็นตัวแทนเพลงเดี่ยวมากท่อน*
เพลงเชิดนอก *เป็นตัวแทนเพลงเดี่ยวมาแต่กำเนิด*
เพลงกราวใน *เป็นตัวแทนเพลงเดี่ยวจากเพลงหน้าพาทย์*
เพลงทยอยเดี่ยว *เป็นตัวแทนเพลงเดี่ยวสูงสุด*

(พิชิต ชัยเสรี, สัมภาษณ์ 18 พฤษภาคม 2563)

เพลงเดี่ยวในปัจจุบันเกิดขึ้นอย่างมากมาย เนื่องจากความเสรีทางความคิดของศิลปินผู้มีสติปัญญาทั้งหลายกล้าที่จะบุกไพรเบิกทางสร้างสรรค์ผลงานการประพันธ์เพลงเดี่ยวใหม่ๆ ขึ้น ทั้งนี้ผู้ประพันธ์ทั้งหลายยังคงนอบน้อมต่อภูมิปัญญาในหลักการประพันธ์เพลงเดี่ยวของครูบาอาจารย์ในอดีตอย่างเคร่งครัด กล่าวคือ หลักการประพันธ์เพลงเดี่ยว โดยปกติการบรรเลงเพลงทั่วไปในแต่ละท่อน ผู้บรรเลงจะบรรเลงท่อนละ 2 เที่ยว เมื่อเป็นเช่นนี้การประพันธ์เพลงเดี่ยวจึงแบ่งการบรรเลงเที่ยวแรกให้เป็นทางโอด และเที่ยวหลังให้เป็นทางพัน

> *สองเที่ยวที่ว่านี้ปฏิบัติในเนื้อทำนองเดียวกันเป็น 2 ลักษณะ เที่ยวแรกเป็นทำนองจาวๆ คล้ายคนร้องหรือยิ่งกว่าจึงเรียกว่า เที่ยวโอด เพราะท่วงทำนองออดอ้อนเอื้อนเอ่ย จนบางท่านเรียกว่าทางหวานก็มี ส่วนเที่ยวหลังนั้นเป็นทำนองเก็บถี่ยิบยับไปทีเดียวเรียกว่า เที่ยวพัน ซึ่งเป็นทางเก็บเดินกลอนอย่างคมคายตามคีตกวีรังสรรค์ไว้...*
>
> (พิชิต ชัยเสรี, 2557)

ปัจจุบันนี้เพลงเดี่ยวใหม่เกิดขึ้นมากมาย เช่น ลาวแพน นกขมิ้น สุรินทราหู สารถี ทะแย เป็นต้น ซึ่งเพลงเดี่ยวทั้งหลายนี้ต่างใช้หลักการประพันธ์เพลงเดี่ยวอย่าง

ขนบด้วยกันทั้งสิ้น เมื่อเพลงเดี่ยวใหม่เกิดขึ้นก็ย่อมมีผู้บรรเลงเดี่ยวตามมา เพลงเดี่ยวเพลงใดเมื่อเสพแล้วเกิดสุนทรียะจับใจ ก็ย่อมเป็นที่นิยมของเหล่านักดนตรีไทยทั้งหลาย จนกระทั่งมีการสืบทอดเพลงเดี่ยวและนิยมบรรเลงกันอย่างแพร่หลายถึงปัจจุบัน

นอกจากนี้เพลงเดี่ยวยังเข้ามามีบทบาทในการประกวดดนตรีไทยอย่างแพร่หลาย เช่น การประกวดเดี่ยวเครื่องดนตรีไทย รายการประลองเพลงประเลงมโหรี การประกวดเดี่ยวดนตรีไทย รายการศิลปหัตกรรมนักเรียนระดับชาติ ซึ่งเพลงเดี่ยวของแต่ละเครื่องมือได้ถูกกำหนดให้เป็นเพลงบังคับสำหรับการประกวดด้วยกันทั้งสิ้น และบางเพลงนั้นก็ไม่เคยมีการประพันธ์ขึ้นไว้แต่อดีต หรือทางเดี่ยวที่มีอยู่แล้วและเป็นที่นิยมอย่างแพร่หลายมีความไม่เหมาะสมต่อผู้บรรเลง กล่าวคือ อาจมีความยากเกินไปสำหรับผู้บรรเลง จึงเป็นเหตุให้ครูผู้สอนต้องประพันธ์ทางเดี่ยวขึ้นใหม่ โดยยังคงใช้หลักการประพันธ์เพลงเดี่ยวอย่างขนบ และประพันธ์ขึ้นตามความสามารถของผู้บรรเลง เพื่อให้ทางเพลงนั้นมีความเหมาะสมกับผู้บรรเลงมากที่สุด

หากจะกล่าวถึงการเดี่ยวเครื่องดนตรีในกลุ่มเครื่องสี ซออู้ถือเป็นเครื่องดนตรีที่มีเสน่ห์เครื่องหนึ่ง ทั้งเรื่องของลักษณะเสียงที่มีความทุ้มลุ่มลึก ลีลาในการดำเนินทำนองที่เศร้า ครวญ หรือแม้แต่หยอกล้อ เย้าแหย่อย่างพิศวง (Sublime) “ซออู้เป็นเครื่องดนตรีที่สร้างสำนวนลึกซึ้ง น่าทึ่ง และประณีต แม้ว่าหลายครั้งซออู้อาจดูประหนึ่งเป็นตัวตลก” (ประชากร ศรีสาคร, 2560) ด้วยความจำเพาะทั้งปวงการเดี่ยวซออู้จึงเป็นเครื่องดนตรีหนึ่งที่เป็นที่นิยมบรรเลงให้เห็นอยู่เนืองๆ ทั้งเดี่ยวเพื่อการฟังในโอกาสต่างๆ หรือแม้แต่การเดี่ยวเพื่อการประกวดอันจะส่งผลต่อการพัฒนาทักษะการบรรเลงที่ดีขึ้น

ด้วยความสำคัญทั้งปวงดังที่ได้กล่าวไว้ข้างต้น ผู้วิจัยตระหนักถึงความสำคัญในการบรรเลงเพลงเดี่ยวอันจะส่งผลต่อการพัฒนาทักษะฝีมือในการบรรเลงของนักเรียนโรงเรียนพิจิตรพิยาคมให้ดีขึ้น (นักเรียนโครงการห้องเรียนดนตรีเครื่องมือเอกซออู้) ผู้วิจัยจึงใช้แนวคิดการประพันธ์ในลักษณะ “บุกไพรเบิกทาง” โดยใช้หลักการประพันธ์เพลงเดี่ยวอย่างขนบและประพันธ์ขึ้นตามความสามารถของผู้บรรเลง ทั้งนี้ได้ใช้แนวคิดการจำแนกเพลงของครูพริ้ง ดนตรีรส “เพลงพญาโศกเป็นตัวแทนเพลงเดี่ยวทางพื้นท่อนเดียว” มาเป็นเพลงเทียบเคียงกับ “เพลงกล่อมนารี สามชั้น”

ซึ่งเป็นเพลงทางพื้นท่อนเดียวเช่นกัน ผู้วิจัยจึงประพันธ์เดี่ยวซออู้เพลงกล่อมนารี สามชั้น โดยวางโครงสร้างเพลงออกเป็น 2 เที่ยว เที่ยวแรกเป็นทางโอด และเที่ยวหลังเป็นทางพัน ทั้งนี้ได้สอดแทรกเม็ดพรายอันพึงมีแก่ซออู้ระคนอยู่ทั่วเพลง เพื่อให้เป็นไปในลักษณะการบรรเลงเพลงเดี่ยว

วัตถุประสงค์การวิจัย

เพื่อศึกษาแนวคิดการประพันธ์เดี่ยวซออู้ เพลงกล่อมนารี สามชั้น เพื่อใช้ในการเตรียมความพร้อมก่อนเรียนเพลงเดี่ยวขั้นสูงให้กับนักเรียนโรงเรียนพิจิตรพิทยาคม

ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ

ทราบแนวคิดหลักการประพันธ์เดี่ยวซออู้ เพลงกล่อมนารี สามชั้น ตามแนวคิดการบุกไพรเบิกทางของพิชิต ชัยเสรี (2557)

ขอบเขตของการวิจัย

การวิจัยในประเด็นเรื่องแนวคิดการประพันธ์เดี่ยวซออู้ โดยเลือกการประพันธ์จากเพลงทางพื้น สามชั้น หน้าทับปรบไก่ ที่มี 2 กลุ่มเสียง ได้แก่ เพลงกล่อมนารี สามชั้น โดยการประพันธ์ทางเดี่ยวนี้แบ่งลักษณะการประพันธ์ออกเป็น 2 เที่ยว คือ เที่ยวแรก คือ ทางโอด และเที่ยงหลัง คือ ทางพัน ซึ่งทางทั้ง 2 เที่ยวนี้ ประกอบด้วยสำนวนทำนองเก่า กล่าวคือ สำนวนที่ใช้อย่างปกติมาแต่อดีต และสำนวนทำนองเกิดขึ้นใหม่ กล่าวคือ สำนวนที่สร้างสรรค์ขึ้นใหม่เพื่อให้สอดคล้องกับแนวคิดการประพันธ์ในลักษณะบุกไพรเบิกทาง

กรอบแนวคิดในการวิจัย

การกำหนดกรอบแนวคิดการวิจัยเรื่องนี้ เพื่อทำให้มองเห็นภาพรวมของการวิจัยได้ชัดเจนขึ้น ผู้วิจัยจึงได้กำหนด (Conceptual Framework) และทบทวนวรรณกรรมที่เกี่ยวทั้งภาคทฤษฎี และภาคการปฏิบัติ ซึ่งการทบทวนวรรณกรรมนี้

ไม่ได้เป็นการพิสูจน์ทราบต่อทฤษฎีแนวคิดของโบราณาจารย์ แต่เป็นการนำองค์ความของโบราณมาเป็นแนวทางเพื่อการปรับใช้และประสานประโยชน์ต่อไป

ภาคทฤษฎี ผู้วิจัยได้ตระหนักถึงแนวคิดหลักการประพันธ์เพลงเดี่ยวอย่างซอไทยที่ยึดถือปฏิบัติทั้งทางโอดและทางพัน รวมทั้งเม็ดพรายอันพึงปฏิบัติที่ควรปรากฏในการบรรเลงเพลงเดี่ยว หลักการในการสืบทอดเพลงเดี่ยวอย่างโบราณปฏิบัติ เมื่อได้แนวคิดต่างๆ แล้ว จึงนำไปสู่การประพันธ์เป็นเพลงเดี่ยว โดยประสงค์ให้สำนวนของทำนองทั้งทางโอดและทางพันปรากฏทั้งสำนวนเก่าและสำนวนสร้างสรรค์ขึ้นใหม่เพื่อให้เห็นรอยของการบุกไพรเบิกทาง ในส่วนภาคปฏิบัติว่าด้วยเรื่องการสืบทอด เป็นการสืบทอดอย่างตัวต่อตัว (face to face) โดยมีการปรับแก้ไขทางเพลงให้เหมาะสมกับผู้รับการสืบทอดเป็นสำคัญ

วิธีดำเนินการวิจัย

ผู้วิจัยได้ใช้วิทยาการวิจัยเชิงคุณภาพในการศึกษาวิจัย โดยการลงพื้นที่ออกภาคสนามโรงเรียนพิจิตรพิทยาคม ผู้วิจัยทำการทดสอบนักเรียนในโครงการเพื่อประเมินทักษะความสามารถ พร้อมทั้งปรับพื้นฐานการบรรเลงซออู้ เมื่อทักษะการบรรเลงซออู้อยู่ในเกณฑ์มาตรฐานที่พร้อมจะรับการสืบทอดเพลงเดี่ยวแล้ว ผู้วิจัยจึงประพันธ์เดี่ยวซออู้ เพลงกล่อมนารี สามชั้น ตามความสามารถของนักเรียนผู้เข้าโครงการ โดยใช้หลักการประพันธ์อย่างขนบ และแนวคิดผู้ประพันธ์ “บุกไพรเบิกทาง” ของรองศาสตราจารย์พิชิต ชัยเสรี นอกจากนี้ยังสัมภาษณ์องค์ความรู้ที่เกี่ยวข้องกับผู้ทรงคุณวุฒิด้านเครื่องสายไทยจำนวน 5 ท่าน ได้แก่ 1) รองศาสตราจารย์พิชิต ชัยเสรี 2) รองศาสตราจารย์ ดร.ยุทธนา ฉัพพรรณรัตน์ 3) รองศาสตราจารย์ธรณัส หินอ่อน 4) ผู้ช่วยศาสตราจารย์สุวรรณี ชูเสน 5) อาจารย์รักชาติ นาครัตน์ และศึกษาค้นคว้างานวิชาการเพิ่มเติมจากบทความ งานวิจัย หนังสือ และตำรา

เมื่อผู้วิจัยได้รวบรวมและเก็บข้อมูลที่เกี่ยวข้องกับงานวิจัยครบทุกประเด็น จึงจัดหมวดหมู่ข้อมูลอย่างเป็นระบบ เพื่อทำการประพันธ์เดี่ยวซออู้ เพลงกล่อมนารี สามชั้น ตามความสามารถของผู้บรรเลง โดยใช้แนวทางและหลักการที่วางไว้เพื่อให้

เป็นไปตามลักษณะเพลงเดี่ยวอย่างขนบพร้อมทั้งบันทึกโน้ตสำหรับเตรียมการสืบทอดให้กับนักเรียนโครงการห้องเรียนดนตรี โรงเรียนพิจิตรพิยาคม จำนวน 2 คน

สรุปผลการวิจัย

จากปัญหาของนักเรียนโรงเรียนพิจิตรพิทยาคมที่มีทักษะฝีมือในการบรรเลงซออู้ยังไม่ถึงขั้นที่จะบรรเลงเพลงเดี่ยวขั้นสูง ผู้วิจัยจึงคิดแก้ปัญหาในการประพันธ์เพลงซออู้เพลงกล่อมนารี สามชั้น จากตามความสามารถของนักเรียนที่มีอยู่ เพื่อให้นักเรียนฝึกฝนจนมีทักษะที่ดีขึ้น อันจะนำไปสู่การต่อเพลงเดี่ยวขั้นสูงแต่โบราณการประพันธ์เพลงเดียวซออู้นี้ใช้แนวคิดประเภทของผู้ประพันธ์ “บุกไพรเบิกทาง” ของรองศาสตราจารย์พิชิต ชัยเสรี มาสร้างสรรค์ผลงานการประพันธ์เดี่ยวซออู้ โดยประพันธ์ขึ้นตามความสามารถของผู้บรรเลงทั้ง 2 คน ในการนี้เพื่อให้เกิดความเข้าใจตรงกันผู้วิจัยจึงขอกำหนดสัญลักษณ์ในการบันทึกโน้ต ดังนี้

สัญลักษณ์ในการบันทึกโน้ต (หากเสียงใดที่ไม่ใส่สัญลักษณ์คันชักออก-เข้า หมายถึง เสียงนั้นๆ ใช้คันชักหนึ่ง และการรูดสายลงจะปรากฏอยู่เสียงที่สูงกว่าเสียงโดสูง (ด) เป็นต้นไป)

ตารางที่ 1 สัญลักษณ์ในการบันทึกโน้ต

สัญลักษณ์	หมายถึง
	คันชักออก
	คันชักเข้า
	พรมเปิด
	พรมปิด
	พรมจาก
	รูดสายขึ้น
	กระทบเสียง
	สะอึก
	สะบัดเสียงเดียว

1. การวางโครงสร้างการบรรเลงเดี่ยวซออู้เพลงกล่อมนารี สามชั้น

ผู้วิจัยใช้หลักการประพันธ์เพลงเดี่ยวอย่างขนบโบราณ เพลงกล่อมนารี สามชั้น นี้เป็นเพลงประเภททางพื้นท่อนเดียว หน้าทับปรบไก่ ประกอบด้วย 2 กลุ่มเสียง คือ ทางเพียงออบน (ด ร ม X ซ ล X) และทางเพียงออล่าง (ซ ล ท X ร ม X) ผู้วิจัยจึงวางโครงสร้างการบรรเลงออกเป็น 2 เที่ยว ในเที่ยวแรกให้เป็นทางโอดหรือเที่ยวโอด และเที่ยวหลังให้เป็นทางพันหรือเที่ยวพัน

- บรรเลงเที่ยวแรก (ทางโอด) มีทั้งหมด 4 จังหวะหน้าทับปรบไก่ (8 บรรทัด) การขึ้นเพลงสำหรับการเดี่ยวเพลงกล่อมนารี สามชั้น นี้ ผู้ประพันธ์ได้ตัดส่วนที่เป็นทำนองเท่าเสียงซอล (ซ) ในบรรทัดแรกออก เนื่องจากผู้วิจัยพิจารณาจากเนื้อเพลงแท้ๆ “ถ้าอยากรู้ว่าเนื้อแดงๆ เธอก็ต้องดูที่ร้อง” (พิชิต ชัยเสรี, 2563) โดยมากแล้วหากเพลงเดี่ยวนั้นๆ ที่มีสำนวนเท่าสำเนียงไทยอยู่หัวเพลง ผู้บรรเลงเดี่ยวมักจะตัดส่วนสำนวนเท่านั้นออก แล้วบรรเลงเข้าที่เนื้อเพลงในครึ่งจังหวะหลัง

จังหวะที่ 1 ครึ่งจังหวะแรก (ส่วนที่ตัดออก) ทางฆ้องสำนวนเท่าสามชั้นเสียงซอล (ซ)

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

จังหวะที่ 1 ครึ่งจังหวะหลัง (ทางโอด)

ทลซ - ลท	- ด - ร	รมร - ซร	ม ร ด - ซ	- ร - ม	รมซ-ทลซลท	- ล - ท	- ด ร ดทดร

- บรรเลงเที่ยวหลัง (ทางพัน) เนื้อเพลงแท้ๆ มีทั้งหมด 4 จังหวะหน้าทับปรบไก่ (8 บรรทัด) เท่าเดิม แต่ความพิเศษของการบรรเลงเที่ยวหลังนี้ ผู้ประพันธ์ได้แถมเพิ่มเข้ามา 1 จังหวะหน้าทับปรบไก่ ในทำนองส่วนที่แถมเข้ามานั้น ครึ่งจังหวะแรกเป็นสำนวนเท่าเสียงซอล (ซ) และครึ่งจังหวะหลังเป็นส่วนเนื้อเพลง ซึ่งทำนองนี้เป็นสำนวนเดียวกับสำนวนที่ใช้ขึ้นเพลงในทางโอด โดยผู้ประพันธ์ประสงค์จะให้เป็นเช่นนั้น เนื่องจากด้วยทำนองในส่วนนี้มีความคล้ายกับการขึ้นเพลงและลงจบเพลงในเดี่ยวพญาโศก สามชั้น ผู้ประพันธ์จึงแถมเพิ่มเข้ามา 1 จังหวะหน้าทับ เพื่อให้มีความคล้ายกับการบรรเลงเดี่ยวพญาโศก สามชั้น

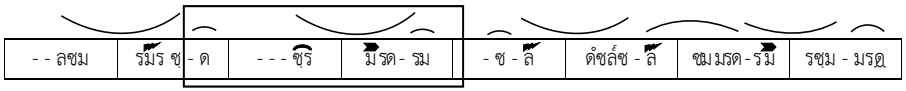
จังหวะที่ 1 (ส่วนแถม 1 จังหวะหน้าทับ)

จะเห็นได้ว่า จากทางเดี่ยวนี้ทำนองขึ้นเพลงและลงจบเป็นทำนองเดียวกัน ซึ่งทำนองนี้เรียกว่าสำนวนพญา กล่าวคือ สำนวนนี้ปรากฏอยู่ในเพลงเรื่องพญาโศก ซึ่งมีความเป็นอัตลักษณ์คือ การนำทำนองนี้ซึ่งอยู่ในส่วนท้ายเพลงมาขึ้นเป็นหัวเพลง ซึ่งปรากฏอยู่ในเพลงพญาโศก พญาครวญ พญารำพึง พญาฝัน และพญาตรึก เมื่อเห็นเค้าเป็นเช่นนี้แล้วผู้ประพันธ์จึงแถมเพิ่มขึ้นมา 1 จังหวะหน้าทับเพื่อให้ทำนองลงจบเหมือนกับทำนองเดี่ยวขึ้นเพลง

2. การประพันธ์ทำนองทางโอด

เป็นการประพันธ์ทำนองที่ใช้บรรเลงในเที่ยวแรก โดยทำนองนั้นมีลักษณะลีลาครวญ ออดอ้อน อ่อนหวาน ซึ่งทำนองในลักษณะนี้ลางทีก็ละม้ายคล้ายทางร้อง เนื่องจากแนวทางการบรรเลงทางโอดสำหรับการเดี่ยวซอแล้วนั้น มีลักษณะการใช้ลีลาทำนองอย่างขับร้องเข้ามาร่วมร้อยเรียงเป็นทำนอง ทั้งนี้ก็ไม่ได้หมายถึงว่าทางโอดของซอนั้นจะเป็นเหมือนทางร้องเสียหมด ในบางช่วงทำนองซอก็ต้องดำเนินทำนองของตนเองเพื่อแสดงลีลาลักษณะเฉพาะตนเช่นกัน

ทำนองเดี่ยวที่ใช้ร่วมกับทางร้อง

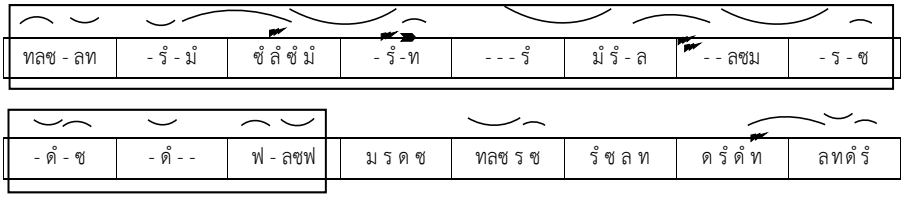


ทำนองเดี่ยวเกิดขึ้นใหม่

ความแตกต่างระหว่างทำนองเดี่ยวที่ใช้ร่วมกับทางร้องกับทำนองเดี่ยวเกิดขึ้นใหม่ จะเห็นได้ว่าทำนองเดี่ยวที่ละม้ายกับทางร้องจะมีการเอื้อนทำนองจาวกว่าทำนองเดี่ยวเกิดขึ้นใหม่ หากพิจารณาจะพบว่าทำนองเดี่ยวเกิดขึ้นใหม่จะมีความกระชับของทำนอง และฟังแปลกหู เนื่องจากผู้ประพันธ์ต้องการแสดงให้เห็นถึงการสร้างสรรค์ของทำนองที่เกิดขึ้นใหม่ในลักษณะบุกไพรเบิกทาง และเมื่อเข้าสู่ในครึ่งจังหวะสุดท้าย (ห้องที่ 4-8) เป็นการคลี่คลายของทำนองเพื่อเข้าสู่ภาวะปกติอย่างขนบ

3. การประพันธ์ทำนองทางพัน

แนวคิดการประพันธ์ทางพันในเที่ยวหลัง ผู้ประพันธ์ได้วางทำนองในครึ่งจังหวะแรก และสำนวนท้าในครึ่งจังหวะหลังให้เป็นสำนวนที่กระชับโดยยังไม่บรรเลงเก็บเต็มพยางค์ เนื่องจากต้องสร้างทำนองให้ค่อยๆ กระชับจังหวะจนกระทั่งไปเป็นทำนองแบบเก็บเต็มพยางค์



การผูกทำนองในครึ่งจังหวะแรกใช้แนวคิดการซ่อนเท่า เนื่องจากในครึ่งจังหวะแรกเนื้อแท้แล้วเป็นสำนวนเท่าเสียงซอล (ซ) แต่ผู้ประพันธ์ได้ผูกทำนองขึ้นโดยเปลี่ยนเสียงของลูกตกในห้องที่ 4 เดิมทีเป็นเสียงซอล (ซ) เปลี่ยนเป็นเสียงที (ท) และในห้องที่ 8 ได้รักษาเสียงของลูกตกที่สำคัญไว้คงเดิม คือเสียงซอล (ซ) ส่วน 3 ห้องแรกในครึ่งจังหวะหลัง ผู้ประพันธ์ได้ใช้เสียงนอกบันไดเสียง คือเสียงฟา (ฟ) มาร่วมประกอบเป็นทำนองเพื่อให้เกิดมิติของการใช้เสียงที่หลากหลาย และต่อจากนั้นห้องที่ 4-8 เป็นการผูกสำนวนกลอนแบบเก็บเต็มห้อง

ทำนองทางพันเกิดขึ้นใหม่

การร้อยเรียงทำนองในทางพันนี้ ประกอบด้วยสำนวนกลอนที่ไม่ซับซ้อนและสำนวนกลอนที่มีความซับซ้อนมักปรากฏอยู่เพลงเดี่ยว อีกทั้งสำนวนกลอนที่สร้างสรรค์ผูกขึ้นมาใหม่ เป็นการแก้ปัญหาสำนวนกลอนฟาด

ทางฆ้อง

-ดรม	รมฟช	ฟลชฟ	ชฟมร	-ลชม	ลชมร	ชมรด	มรดฑ

ทางซออู้

รมฟช	ลมชฟ	ชรฟม	ฟดมร	มชมม	มชรร	มรดร	ดชลท

ผู้วิจัยใช้แนวคิดการผูกสำนวนกลอนในสำนวนรับนี้ โดยการถอดทำนองสารัตถะออกมา คือ - - - ม / - - - ร / - - - - ด / - - - ฑ / เมื่อเป็นเช่นนี้ จะพบว่าปรากฏเสียงนอกบันไดเสียง คือ เสียงโด (ด) ร่วมเป็นโครงสร้างหลักของทำนอง ผู้ประพันธ์จึงใช้เสียงโด (ด) มาร้อยเรียงเป็นทำนองขึ้นใหม่ โดยให้ห้องที่ 8 มีการเคลื่อนที่ของทำนองในแนววิถีขึ้น คือ ด ช ล ท / เพื่อแก้ปัญหาสำนวนกลอนฟาด

นอกจากนี้ยังพบสำนวนกลอนฟาดอีกในจังหวะที่ 3 ของสำนวนท้า ซึ่งหากพิจารณาจากทางฆ้องแล้วจะพบว่าในสำนวนนี้ทางฆ้องนั้นเป็นมือบังคับ กล่าวคือ ทางฆ้องเป็นลักษณะแบบเก็บเต็ม 4 พยางค์ หากซออู้บรรเลงอย่างเช่นทางฆ้องก็เห็นทีจะไม่ได้แสดงภูมิปัญญาของผู้ประพันธ์

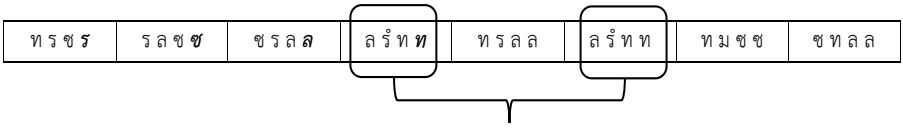
ทางฆ้อง

รลรฑ	รมรฑ	รลรฑ	รมรฑ	มรชม	ชรมฑ	รฑมร	มฑรล

ทางซออู้

ทรชร	รลชช	ชรลล	ลรำทท	ทรลล	ลรำทท	ทมชช	ชทลล

หากซออู้บรรเลงเช่นเดียวกับทางฆ้องจะพบว่า ซออู้ไม่สามารถบรรเลงได้ เนื่องจากเป็นสำนวนกลอนฟาด ผู้วิจัยจึงถอดทำนองสารัตถะในสำนวนท้าเพื่อให้เห็นโครงสร้างของเสียงในสำนวนนี้ ทำนองสารัตถะ คือ - - - ร / - - - ช / - - - ล / - - - ท / จากนั้นจึงผูกสำนวนกลอนใหม่เพื่อแก้ปัญหาสำนวนกลอนฟาด โดยผูกสำนวนกลอนให้มีสัมผัสนอกในลักษณะท้า-รับกันภายในประโยค โดยการผูกสำนวนกลอนนี้เป็นการรักษาเสียงของลูกตกทำนองสารัตถะไว้ครบทั้ง 4 ห้อง



หากพิจารณาสำนวนในประโยคนี้ ยังพบว่าผู้ประพันธ์ได้ผูกสำนวนกลอนขึ้นในลักษณะการเล่นสัมผัสเสียง โดยเสียงในพยางค์ที่ 3 และ 4 ของห้องที่ 2-8 จะเป็นการซ้ำเสียงเดียวกัน 2 เสียงภายในห้อง และสำนวนกลอนในประโยคนี้ที่ถูกร้อยเรียงขึ้นมาใหม่ถือเป็นสร้างสรรค์ที่แสดงภูมิปัญญาของผู้ประพันธ์ ทั้งนี้สำนวนกลอนที่เกิดขึ้นใหม่ยังคงใช้หลักการการผูกสำนวนกลอนอย่างขนบด้วยความภักดี

4. เม็ดพรายที่ปรากฏในทางเดี่ยว

การประพันธ์เพลงเดี่ยวเพื่อแสดงภูมิปัญญาของผู้ประพันธ์และการนำไปใช้เพื่อแสดงทักษะฝีมือของผู้บรรเลงนั้น ผู้ประพันธ์ย่อมแทรกเม็ดพรายต่างๆ เข้าไปในเพลง เพื่อให้ผู้บรรเลงเดี่ยวนั้นได้ถ่ายทอดลีลาอารมณ์ตามเจตนาของผู้ประพันธ์ไว้อย่างสมบูรณ์ที่สุด ซึ่งในเดี่ยวซออู้เพลงกล่อมนารี สามชั้น ผู้ประพันธ์ได้แทรกเม็ดพรายต่างๆ ไว้ 8 เม็ดพราย ดังนี้ พรมจาก พรมปิด พรมเปิด สะบัด สะอึก รูดสายขึ้น รูดสายลง และกระทบเสียง

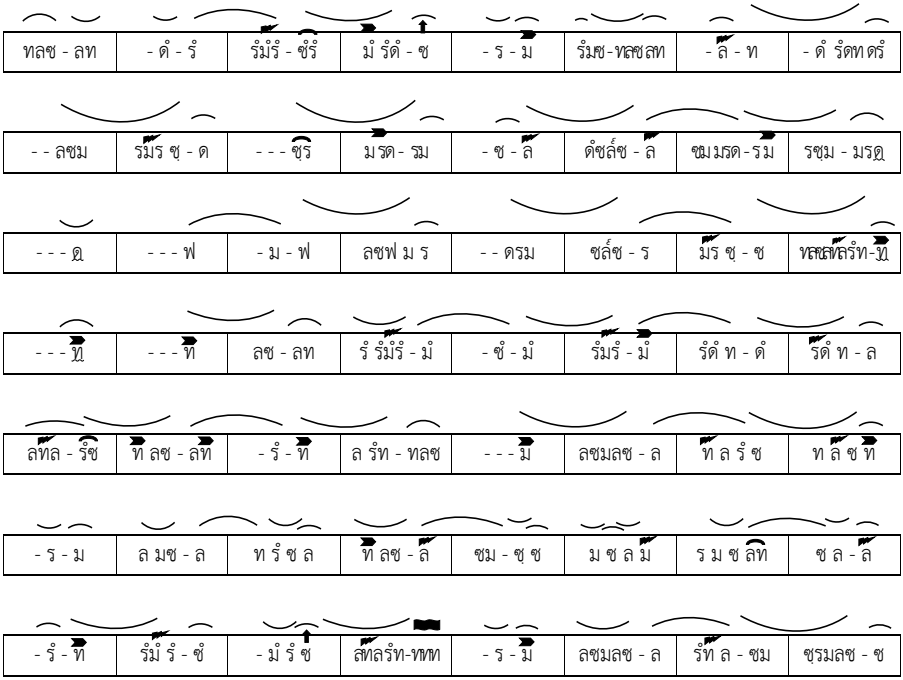
การวางตำแหน่งของของเม็ดพรายต่างๆ ผู้ประพันธ์จะต้องเลือกตำแหน่งในการใส่เม็ดพรายนั้นๆ ให้เหมาะสมกับท่วงทำนอง โดยพิจารณาถึงความเหมาะสมว่าสำนวนนั้นๆ ควรใส่เม็ดพรายมากน้อยเพียงใด หากผู้ประพันธ์ไม่คำนึงถึงหลักแห่งสุนทรียะว่าด้วยความงามในความพอแล้ว ทำนองนั้นก็จะไม่นำไปสู่ความเป็นสุนทรียะ เนื่องจากขาดความพอดี หรือเรียกง่ายๆ ว่าล้น

จากนี้ผู้วิจัยจะแสดงให้เห็นถึงตำแหน่งในการใส่เม็ดพรายทั้ง 8 เม็ดพรายในทำนองเดี่ยวซออู้เพลงกล่อมนารี สามชั้น ทั้งในเที่ยวแรก (ทางโอด) และเที่ยวหลัง (ทางพัน) ตลอดถึงการใช้คันชัก

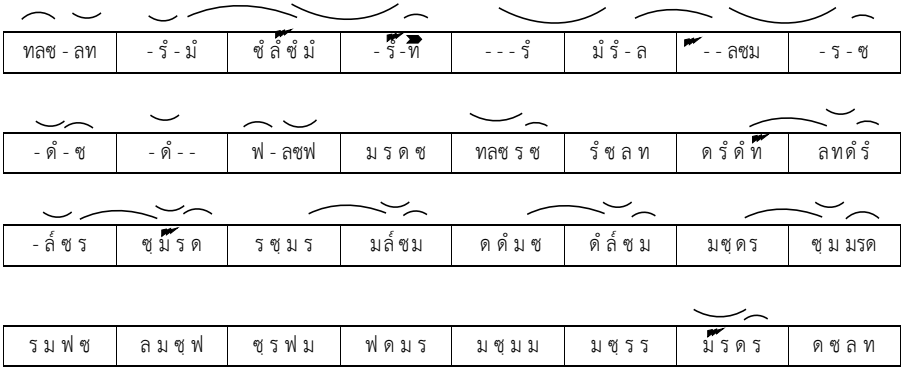
เดี่ยวซออู้ เพลงกล่อมนารี สามชั้น

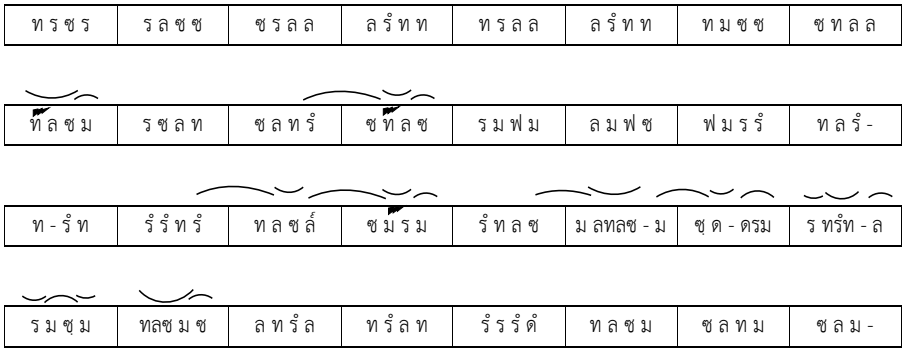
หน้าทับปรกไก่

เที่ยวแรก (ทางโอด)

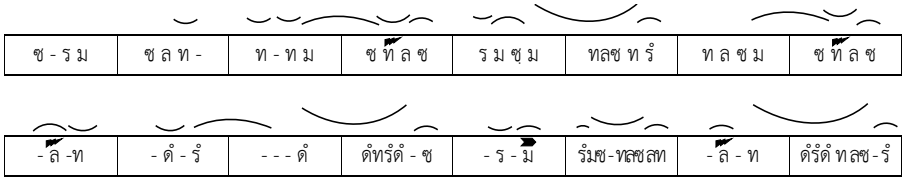


เที่ยวหลัง (ทางพัน)





ส่วนแถม 1 จังหวะหน้าทับ



จะเห็นได้ว่า เม็ดพรายทั้ง 8 เม็ดพราย ได้ถูกจัดวางในตำแหน่งที่ควรจะเป็นไปในบริบทของการเดี่ยวซออู้ เม็ดพรายทั้ง 8 นี้ ถือเป็นส่วนช่วยสร้างลีลาของทำนองนั้นๆ ให้เกิดความวิจิตรทางอารมณ์มากขึ้น ซึ่งเม็ดพรายเหล่านี้ผู้บรรเลงจะต้องใช้ทักษะในการควบคุมคุณภาพเสียงสั้น ยาว หนัก เบา โดยกำหนดความสั้น ยาว หนัก เบาตามลมหายใจ เพื่อส่งเสริมให้เม็ดพรายต่างๆ นั้นมีความไพเราะวิจิตรยิ่งขึ้น

การประพันธ์เดี่ยวซออู้ เพลงกล่อมนารี สามชั้น ผู้วิจัยได้วางโครงสร้างของเพลงไว้อย่างขนบโบราณ กล่าวคือ การบรรเลงเที่ยวแรกให้เป็นทางโอด และการบรรเลงเที่ยวหลังให้เป็นทางพัน และความพิเศษของการประพันธ์ครั้งนี้ผู้ประพันธ์ได้แถมเพิ่มเข้าไป 1 จังหวะหน้าทับปรบไก่ ต่อท้ายในเที่ยวพัน เพื่อให้การบรรเลงส่วนขึ้นเพลงและลงจบเพลงเป็นสำนวนพญาเช่นเดียวกัน

นอกจากนี้ผู้ประพันธ์ยังใช้หลักการประพันธ์ในทางโอด โดยใช้แนวทางการเอื้อนของการขับร้องมาเป็นทำนองร่วมในการประพันธ์ทางโอด และได้

สร้างสรรค์ทำนองเกิดขึ้นใหม่ในเที่ยวโอด (จังหวะสุดท้าย) ซึ่งทำนองนี้จะมีความถี่กระชับของทำนองมากกว่าการเอื้อนโดยทั่วไป โดยมากแล้วเรามักพบทำนองลักษณะนี้ในเดี่ยวเพลงกลุ่มสำเนียงมอญ เช่น สารถี สุรินทราหู สุดสงวน แขกมอญ เป็นต้น

วัฒนธรรมดนตรีไทยเราเป็นวัฒนธรรมแก้ปัญหา เมื่อผู้ประพันธ์เห็นถึงปัญหาของสำนวนกลอนฟาดที่ปรากฏอยู่ในตัวเพลงแล้ว ผู้ประพันธ์ต้องหาวิธีแก้ไขปัญหาดังกล่าว โดยการแก้ไขปัญหานี้ ผู้ประพันธ์ใช้วิธีการถอดทำนองสารัตถะเพื่อให้เห็นโครงสร้างของทำนองหลัก แล้วจึงผูกสำนวนกลอนขึ้นใหม่ ทั้งนี้หลักในการผูกสำนวนกลอนเป็นไปอย่างขนบโบราณ โดยยึดหลักลูกตกของเสียงในทำนองหลักและการมีสัมผัสเสียงของสำนวนกลอน

สุดท้ายเป็นเรื่องของเม็ดพรายทั้ง 8 เม็ดพราย ที่ปรากฏอยู่ในเดี่ยวซออู้เพลงกล่อมนารี สามชั้น ได้แก่ พรมจาก พรมปิด พรมเปิด สะบัด สะอึก รูดสายขึ้น รูดสายลง และกระทบเสียง เม็ดพรายนี้ถือเป็นส่วนเติมเต็มให้ทำนองเพลงนั้นเกิดความวิจิตรทางอารมณ์ขึ้น กล่าวคือ หากผู้บรรเลงโดยไม่ใส่เม็ดพราย ก็ถือไม่ใช่เพลงเดี่ยว เพราะไม่ได้แสดงศักยภาพทางทักษะเพื่อให้เกิดสุนทรียะการบรรเลงเพลงเดี่ยว หากพิจารณาถ้าผู้บรรเลงเดี่ยวไม่ใส่เม็ดพรายแต่อย่างใด เพลงนั้นก็จะแข็งทื่อไร้สิ้นอารมณ์ หรือที่เรียกว่า “ดาด” เม็ดพรายต่างๆ ที่บรรจุเข้าไปอยู่ในเพลงเดี่ยวนี้ สามารถพัฒนาทักษะการบรรเลงของนักเรียนทั้งสองให้มีรสมือลีลาอารมณ์ที่ดีขึ้น สมกับเป็นเพลงเดี่ยวอันพึงปฏิบัติ

อภิปรายผล

จากปัญหาของนักเรียนที่เข้าร่วมโครงการพบว่า มีทักษะฝีมือที่ยังไม่พร้อมที่จะต่อเพลงเดี่ยวขั้นสูง ผู้วิจัยจึงทำการปรับพื้นฐานและสร้างแบบฝึกเพื่อพัฒนาทักษะการบรรเลงซออู้ของนักเรียนในโครงการให้ดีขึ้น โดยผู้วิจัยได้ประพันธ์เพลงเดี่ยวซออู้เพลงกล่อมนารี สามชั้น สำหรับเป็นเพลงแบบฝึกหัดในการพัฒนาทักษะการบรรเลงเดี่ยวซออู้

ผลงานการประพันธ์เพลงเดี่ยวกล่อมนารี สามชั้น นี้ จะเห็นได้ว่าผู้ประพันธ์ใช้หลักการประพันธ์เพลงเดี่ยวประเภทหน้าทับปรบไก่อย่างขนบ โดยการบรรเลงเที่ยวแรกเป็นทางโอด และเที่ยวหลังเป็นทางพัน ซึ่งหลักการประพันธ์เช่นนี้ก็เป็นไปตามหลักวิชาการดังที่รองศาสตราจารย์พิชิต ชัยเสรี ได้กล่าวไว้ในหนังสือประพันธ์เพลงไทย

แนวคิดการสร้างสรรค์ ผู้วิจัยได้ใช้ประเภทของผู้ประพันธ์ทั้ง 4 แบบของรองศาสตราจารย์พิชิต ชัยเสรี มาเป็นตัวตั้งของกรอบแนวคิด และเลือกประเภทของผู้ประพันธ์แบบที่ 4 คือ บุกไพรเบิกทาง ในการสร้างสรรค์ผลงาน ทำนองที่เกิดขึ้นทั้งทางโอดและทางพัน เป็นการนำสำนวนกลอนของเก่า สำนวนกลอนสมัยนิยม และสำนวนกลอนใหม่มาร่วมร้อยเรียงกันเป็นทำนองในทางเดี่ยวนี้ ทั้งนี้สำนวนกลอนที่เกิดใหม่ผู้ประพันธ์ยังคงนอบน้อมต่อขนบ กล่าวคือ ใช้หลักการผูกสำนวนโดยการรักษาเสียงของลูกตก และการสัมผัสของทำนอง นอกจากนี้ยังวางโครงสร้างการบรรเลงให้ขึ้นหัวเพลงและลงจบเพลงอย่างเพลงพญาโศก สามชั้น

ทั้งนี้ ผลงานการประพันธ์เดี่ยวซออู้เพลงกล่อมนารี สามชั้น ได้ตอบโจทย์ตามวัตถุประสงค์ของงานวิจัย ว่าด้วยแนวคิดการประพันธ์เดี่ยวซออู้ เพลงกล่อมนารี สามชั้น” ครบทุกประเด็น และคุณค่าในเพลงเดี่ยวนี้ยังมีความสอดคล้องโดยหลักวิชาการในแนวคิดว่าด้วยเพลงเดี่ยวของครูมนตรี ตราโมท และครูบุญช่วย โสวัตร ครบทุกประการ ซึ่งหลักการทั้งปวงถือได้ว่าผู้ประพันธ์ใช้หลักการอย่างขนบและสร้างสรรค์เพิ่มเติมในบางส่วนเพื่อให้เกิดความสุนทรียะ โดยมิได้แหวกลายครามแต่อย่างใด

ข้อเสนอแนะ

การประพันธ์เดี่ยวซออู้เพลงกล่อมนารี สามชั้น นี้ เป็นผลงานที่ประพันธ์ขึ้นเพื่อใช้พัฒนาทักษะการบรรเลงเดี่ยวซออู้ของนักเรียนโรงพิจิตรพิทยาคม (นักเรียนโครงการห้องเรียนดนตรี) ซึ่งยึดหลักการประพันธ์ตามความสามารถของผู้บรรเลงเป็นสำคัญ จากการที่ผู้วิจัยเลือกเพลงกล่อมนารี สามชั้น ประพันธ์ขึ้นเป็นเพลงเดี่ยว

เนื่องจากเป็นเพลงท่อนเดียวไม่ยาวจนเกินไปและไม่มีความซับซ้อนมากในการเปลี่ยนกลุ่มเสียงภายในท่อน จึงเหมาะแก่การประพันธ์เป็นเพลงเดี่ยว เพื่อสำหรับการฝึกหัดการบรรเลงเพลงเดี่ยวในขั้นต้น

ผู้วิจัยเชื่อว่าการฝึกทักษะที่ถูกต้องจะช่วยให้ผู้บรรเลงมีพัฒนาการทางดนตรีมากขึ้น จึงนำไปสู่การสร้างสรรค์เพลงเดี่ยวอื่นขึ้นใหม่ที่มีความซับซ้อนมากกว่าเดิม ทั้งเรื่องของจำนวนหน้าทับที่มากขึ้น จำนวนท่อนเพลงที่มากขึ้น หรือแม้แต่การเปลี่ยนกลุ่มเสียงที่มากกว่า 2 กลุ่มเสียงภายในเพลง

จากผลงานการประพันธ์เดี่ยวซออู้นี้ ผู้วิจัยได้นำเสนอแนวคิดในการประพันธ์อย่างเป็นลำดับขึ้น เพื่อเป็นแนวทางการประพันธ์เพลงเดี่ยวในผู้ที่สนใจศาสตร์แขนงนี้ จนกระทั่งนำไปปรับใช้เพื่อพัฒนาศักยภาพทักษะการบรรเลงเดี่ยวซออู้ที่ดีขึ้นเป็นลำดับ

เอกสารอ้างอิง

พิชิต ชัยเสรี. (2557). **การประพันธ์เพลงไทย.** กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

พิชิต ชัยเสรี. (18 พฤษภาคม 2563). **สัมภาษณ์.** ข้าราชการบำนาญ, รองศาสตราจารย์. จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

ธรณัส หินอ่อน. (2561). **เดี่ยวซอด้วง.** ขอนแก่น : คลังนานาวิทยา.

บุญช่วย โสวัตร. (2531). ลักษณะพิเศษของเพลงเดี่ยว. ใน มหาวิทยาลัยมหิดล, กรมศิลปากร, และสมาคมนักแต่งเพลงแห่งประเทศไทย. **มหากรรมเดี่ยวเพลงไทยชัยมงคล.** (หน้า 7). กรุงเทพฯ : รักษ์สิปป์.

ประชากร ศรีสาคร (2560). การร้อยเรียงสอดทำนองซออู้. **วารสารศิลปกรรมศาสตร์จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 4**(1), 15-34.

มนตรี ตราโมท. (2531). เพลงเดี่ยว. ใน มหาวิทยาลัยมหิดล, กรมศิลปากร, และสมาคมนักแต่งเพลงแห่งประเทศไทย. **มหากรรมเดี่ยวเพลงไทยชัยมงคล.** (หน้า 5). กรุงเทพฯ : รักษ์สิปป์.

ความคิดเห็นของประชาคมที่ส่งผลต่อหลักสูตรดนตรีพันธุ์ใหม่: กรณีศึกษาเขตภาคเหนือตอนล่าง

Public Opinion into a New Music Curriculum: a Case Study of Lower-Northern Thailand

ธรรศ อัมโร[1]

Tat Amaro

วราภรณ์ ยูงหนู[2]

Waraporn Yongnoo

[1] **ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร., ภาควิชาดนตรี**
คณะมนุษยศาสตร์ มหาวิทยาลัยนเรศวร
Assistant Professor Dr., Department of Music,
Faculty of Humanities, Naresuan University
(E-mail: tata@nu.ac.th)

[2] **อาจารย์ประจำ, ภาควิชาดนตรี**
คณะมนุษยศาสตร์ มหาวิทยาลัยนเรศวร
Lecturer, Department of Music,
Faculty of Humanities, Naresuan University

Received: 25/01/2022 Revised: 07/04/2022 Accepted: 08/04/2022

บทคัดย่อ

การส่งเสริมหลักสูตรดนตรีในสถาบันอุดมศึกษาให้ก้าวทันพลวัตรของกระแสโลก เพื่อใช้เป็นตัวชี้วัดภาวะการมีงานทำของผู้เรียนในฐานวิถีชีวิตใหม่ นับเป็นหน้าที่หลักของคณะผู้บริหารหลักสูตรที่ต้องจัดทำยุทธศาสตร์เพื่อส่งเสริมสมรรถนะของหลักสูตรดนตรีที่สะท้อนความคาดหวังผู้มีส่วนได้ส่วนเสีย บทความวิจัยเรื่อง “ความคิดเห็นของประชาคมที่ส่งผลต่อหลักสูตรดนตรีพันธุ์ใหม่ : กรณีศึกษาเขตภาคเหนือตอนล่าง” สำรวจข้อคิดเห็นจากนักเรียน นักศึกษา ผู้ปกครอง ศิษย์เก่า ผู้จบการศึกษาด้านดนตรี บุคลากรทางการศึกษา ผู้ประกอบการ/ผู้ใช้บัณฑิตด้านดนตรีในเขตภาคเหนือตอนล่าง รวมทั้งบุคคลทั่วไปผ่านแบบสอบถามออนไลน์ที่ผู้วิจัยได้ออกแบบขึ้นจากการศึกษาวิจัยเชิงสำรวจ ผู้วิจัยใช้พิวิตเทเบิล (Pivot Table) ของโปรแกรม ไมโครซอฟเอ็กเซลเพื่อจัดการข้อมูล วิเคราะห์ และรายงานผลสรุปงานวิจัย พบว่า ความคิดเห็นของประชาคม ในเขตภาคเหนือตอนล่างทั้ง 9 จังหวัดต่อหลักสูตรดนตรีพันธุ์ใหม่นั้น จำนวนเปอร์เซ็นต์ค่าเฉลี่ยกลุ่มผู้ตอบแบบสอบถามส่วนใหญ่เป็นไปในทิศทางเดียวกัน แต่อาจมีข้อคิดเห็นเชิงสถิติในบางประเด็นที่แต่ละกลุ่มผู้ให้ข้อมูลมีความเห็นที่ขัดแย้งกัน และ/หรือมีความเห็นในทิศทางเดียวกันแต่ขัดแย้งกับหลักแนวคิดของนักวิชาการการศึกษา

คำสำคัญ: ความคิดเห็นของประชาคม, หลักสูตรดนตรีพันธุ์ใหม่, ภาคเหนือตอนล่าง

Abstract

The thriving of music curriculum development in higher education is contingent upon the shrewdness of curriculum committee. They are responsible for a music curriculum to thrive concurrently with global mainstream by which one of key indicators of success is to meet stakeholders’ expectations. This article aimed at garnering and analyzing public opinion in order to shape a new music curriculum.

After distributing and collecting a thoroughly created online questionaire to elicit public opinion from high school students, current music students, music alumni, acclaimed music educators, employers, and others, I used Pivot Table to conduct data analysis that the process resulted in a form of statistics. Then, the data were later translated into descriptions. The results show that there are agreements and arguments on particular subjects amongst those respondents: collective opinions versus branched opinions, as well as some public opinions that do not concur with academics' propositions.

Keywords: Public Opinion, New Music Curriculum, Lower-Northern Thailand

บทนำ

ปัจจุบันหลักสูตรดนตรีของสถาบันอุดมศึกษาที่อยู่ภายใต้การดูแลของกรรมการบริหารหลักสูตร แบ่งเป็นหลักสูตรดนตรีจากมหาวิทยาลัยของรัฐ มหาวิทยาลัยราชภัฏ มหาวิทยาลัยราชมงคล มหาวิทยาลัยเอกชนและสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ โดยแต่ละหลักสูตรอาจอยู่ภายใต้การกำกับของคณะวิชาที่ใช้ชื่อแตกต่างกันไป เช่น คณะศิลปกรรมศาสตร์ วิทยาลัยดนตรี วิทยาลัยดุริยางคศาสตร์ วิทยาลัยดุริยศิลป์ คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ คณะศึกษาศาสตร์ คณะครุศาสตร์ หรือคณะดนตรีและการแสดง อีกทั้งพบว่า หลักสูตรทางดนตรีได้พัฒนาต่อยอดไปจนถึงระดับปริญญาโทและปริญญาเอก ดังนั้น เพื่อให้หลักสูตรดนตรีสามารถโลดแล่นในโลกแห่งการแข่งขัน สถาบันอุดมศึกษาแต่ละสถาบันจึงมีการวางแผนการจัดการหลักสูตร ให้เป็นไปตามเป้าประสงค์ ก้าวทันโลกแห่งการเปลี่ยนแปลงอยู่ตลอดเวลา พาคคีย์ และฮาส (Parkay & Hass, 2000) กล่าวว่า ตัวชี้วัดความสำเร็จของหลักสูตร คือ การรวบรวม จัดลำดับ สังเคราะห์แนวทางจากแหล่งข้อมูลภายนอก เพื่อประกอบการตัดสินใจในการวางประสบการณ์การเรียนและการประกอบอาชีพให้กับแก่ผู้เรียน

ผ่านงานวิจัยสู่ชุมชน คำนึงถึงการพัฒนาองค์ความรู้ใหม่ และความก้าวหน้าทางวิชาการบุคลากรที่สอดคล้องกับพันธกิจด้านการเรียนการสอน ด้านการวิจัย ด้านการบริการวิชาการ และด้านการทำนุบำรุงศิลปวัฒนธรรม

บอยล์ และชาลส์ (Boyle & Charles, 2016) กล่าวว่า เมื่อผู้นำทางการศึกษาระดับประเทศต้องการเน้นย้ำและพุ่งเป้าไปที่มาตรฐานการอุดมศึกษา จึงทำให้มหาวิทยาลัยต่างๆ จำเป็นต้องปรับตัว ปรับปรุงและพัฒนาหลักสูตร หรืออาจมีการปรับหลักสูตรหรือสร้างหลักสูตรขึ้นมาใหม่เพื่อรองรับสถานการณ์ของโลกปัจจุบัน ทั้งนี้เพื่อให้เป็นหลักสูตรที่สร้างรากฐานการประกอบอาชีพในโลกอนาคต พาคคีย์ และฮาส (Parkay & Hass, 2000) ได้กล่าวไว้ว่า เป้าหมายของหลักสูตรในระดับปริญญาตรีควรมุ่งเน้นให้ผู้เรียนมีทักษะการเรียนรู้ตลอดชีวิต เพื่อนำไปสู่การเป็นประชาชนที่มีคุณภาพของสังคม ดังนั้นจึงเป็นความท้าทายของหลักสูตรอุดมศึกษาที่จำเป็นต้องตอบสนองและก้าวทันความต้องการของตลาดแรงงานในสถานการณ์ปัจจุบัน แต่ในขณะเดียวกันก็ต้องเผชิญความท้าทายกับภาวะปัจจัยเสี่ยงหลายประการ เช่น จำนวนผู้เรียนที่ลดลงอย่างต่อเนื่อง หรือผู้เรียนบางกลุ่มที่ไม่ได้ให้ความสนใจกับเนื้อหาหลักสูตร ทำให้ขาดแรงจูงใจใฝ่สัมฤทธิ์ในการเรียน เนื่องจากผู้เรียนที่เข้ามาศึกษาต่อในมหาวิทยาลัยไม่ได้มีเป้าหมายในชีวิตที่ชัดเจน ทำให้นิสิต/นักศึกษาบางกลุ่มไม่ประสบความสำเร็จในการเรียนเท่าที่ควร (Parkay & Hass, 2000)

ประเด็นความเสี่ยงต่อหลักสูตรดนตรีในระดับอุดมศึกษาอีกประการหนึ่ง เกิดจากความก้าวหน้าของระบบการสื่อสารในยุคปัจจุบัน ที่สามารถเชื่อมโยงโลกทั้งใบให้เป็นหนึ่งเดียวกันด้วยอินเทอร์เน็ต (Picciano, 2017) ทำให้การศึกษาในระบบมหาวิทยาลัยมีแนวโน้มที่จะถูกลดบทบาท และกลายเป็นการศึกษาทางเลือกไม่ใช่องค์กรหลักในการจัดการศึกษาอีกต่อไป (Picciano, 2017) จึงกล่าวได้ว่าการเปลี่ยนแปลงครั้งนี้ส่งผลกระทบอย่างยิ่งต่อระบบการศึกษา โดยเฉพาะการเรียนการสอนในมหาวิทยาลัย เนื่องจากการเรียนในระดับอุดมศึกษาไม่นับว่าเป็นการศึกษาภาคบังคับ แต่เป็นเพียงการศึกษาต่อยอดในเชิงลึกจากความสนใจเฉพาะบุคคล เพื่อพัฒนาความรู้ที่ได้ไปใช้ประกอบอาชีพ (Parkay & Hass, 2000)

จากข้อมูลดังกล่าว จึงเป็นความท้าทายของหลักสูตรระดับอุดมศึกษาที่ต้องเสริมสมรรถนะทางวิชาการและนำองค์ความรู้ที่ได้รับ บูรณาการกับทักษะด้านวิชาชีพ เพื่อให้ผู้เรียนสามารถสร้างรายได้ในอนาคตอย่างมั่นคงถาวร

มหาวิทยาลัยนเรศวรเป็นสถาบันอุดมศึกษาที่ถึงพร้อมด้านการพัฒนาวิชาการ ทั้งเป็นศูนย์รวมแหล่งวิทยาการต่างๆ ที่มีคุณค่า นำไปสู่การกระจายโอกาสและความเสมอภาคทางการศึกษาให้กับประชากรในภูมิภาค โดยเฉพาะเขตภาคเหนือตอนล่าง 9 จังหวัด ได้แก่ พิษณุโลก พิจิตร สุโขทัย กำแพงเพชร เพชรบูรณ์ อุตรดิตถ์ ตาก นครสวรรค์ และอุทัยธานี ในการนี้ อาจกล่าวได้ว่าเป็นความรับผิดชอบของภาควิชาดนตรี คณะมนุษยศาสตร์ มหาวิทยาลัยนเรศวรต่อการพัฒนาวิชาชีพด้านดนตรีในภูมิภาคนี้ ทั้งนี้ผู้วิจัยเล็งเห็น ความจำเป็นของการเปลี่ยนแปลงระบบการเรียนการสอนดนตรีในเขตภาคเหนือ เพื่อนำไปสู่การสร้างหลักสูตรอุดมศึกษาในทิศทางใหม่จากข้อค้นพบในงานวิจัยของคณิเทพ ปิตุภูมินาค (2563) ซึ่งได้ให้ข้อคิดเห็นว่า หลักสูตรดนตรีในสถาบันดนตรีหรือมหาวิทยาลัยในเขตภาคเหนือ ยังคงมุ่งเน้นการสอนศิลปะดนตรีคลาสสิกหรือดนตรีไทยภาคกลาง จึงกล่าวได้ว่า หลักสูตรยังถูกออกแบบมาไม่ตรงกับความต้องการแท้จริงของนายจ้าง และไม่ตรงตามรสนิยมการบริโภคดนตรีของผู้ฟังในพื้นที่ (คณิเทพ ปิตุภูมินาค, 2563)

นอกจากนั้นคณิเทพ ปิตุภูมินาค (2563) ยังกล่าวว่า ผู้ปกครองนักเรียนดนตรีในเขตภาคเหนือยังได้ตั้งข้อสังเกตถึงภาวะการมีงานทำ และความมั่นคงในอนาคตของบุตรหลานเมื่อจบการศึกษาหลักสูตรดนตรี ซึ่งข้อค้นพบดังกล่าวสอดคล้องกับพาคคีย์ และฮาส (Parkay & Hass, 2000) และพิชาโน (Picciano, 2017) ว่า รูปแบบการเรียนการสอนในมหาวิทยาลัยอาจยังไม่สามารถผลิตบัณฑิตและเตรียมความพร้อมด้านสมรรถนะผู้เรียนเพื่อตอบโจทย์ตลาดแรงงานที่เป็นความหวังของผู้ประกอบการหรือผู้ใช้บัณฑิตได้ กล่าวอีกนัยหนึ่งคือ ผู้ประกอบการยังมีความกังวล ลังเล สงสัยถึงความสามารถในการทำงานของผู้สำเร็จการศึกษาในระดับปริญญาตรี (Parkay & Hass, 2000) ซึ่งจากผลสำรวจของเสาวนีย์ ศรีจันทร์นิล (2556), วิชนาถ ทิวะสิงห์ และศิรินภา วงษ์ชารี (2563) และเดโช แขน้ำแก้ว และคณะ

(2563) ได้ให้ข้อมูลตรงกันว่า แม้ว่าบัณฑิตระดับปริญญาตรีจะมีทักษะความสัมพันธ์ระหว่างบุคคล มีความรับผิดชอบและจิตสาธารณะที่มีแนวโน้มที่เป็นที่น่าพึงพอใจ แต่ด้านการวิเคราะห์เชิงตัวเลข ทักษะการสื่อสาร ความเชี่ยวชาญในภาษาที่สอง และการใช้เทคโนโลยีสารสนเทศยังอยู่ในระดับที่ควรปรับปรุง

จากแนวโน้มของสภาวะการณ์ปัจจุบันที่ทำให้หลักสูตรดนตรีในระดับอุดมศึกษาโดยเฉพาะ ในเขตภาคเหนือเผชิญกับความท้าทายจากหลายปัจจัย ตั้งแต่กระบวนการผลิตบัณฑิตไปจนถึงระดับ ความพึงพอใจของสถานประกอบการหรือนายจ้าง ผู้วิจัยจึงสนใจรวบรวมข้อมูลประชาพิจารณ์ เพื่อนำข้อมูล มาสรุปสะท้อนให้เห็นความคาดหวังของผู้มีส่วนได้ส่วนเสีย เพื่อที่จะนำข้อค้นพบดังกล่าวใช้เป็นแนวทาง ในการสร้างหลักสูตรพันธุ์ใหม่ที่สามารถผลิตบัณฑิตตามความต้องการของกระแสสังคมในเขต ภาคเหนือตอนล่างอย่างแท้จริง

วัตถุประสงค์การวิจัย

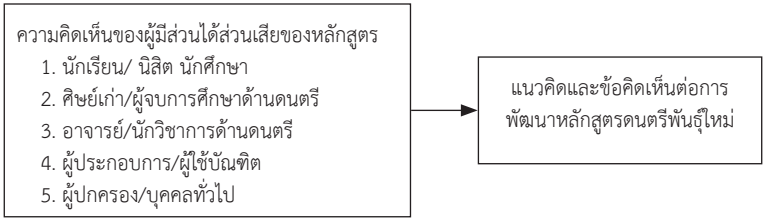
เพื่อสำรวจความคิดเห็นของประชาคมในเขตภาคเหนือตอนล่างต่อแนวโน้มการสร้างหลักสูตรดนตรีพันธุ์ใหม่

ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ

ได้ข้อมูลความคิดเห็นของประชาคมในเขตภาคเหนือตอนล่างทั้ง 9 จังหวัด นำไปใช้ในการสร้างหลักสูตรดนตรีพันธุ์ใหม่

กรอบแนวคิดในการวิจัย

ผู้วิจัยได้กำหนดกรอบแนวคิดในการวิจัย ไว้ดังนี้



วิธีดำเนินการวิจัย

งานวิจัยชิ้นนี้เป็นงานวิจัยเชิงสำรวจโดยมีเครื่องมือวิจัยเป็นแบบสอบถามออนไลน์ที่สะดวกต่อ การตอบคำถามและสามารถส่งกลับคืนมายังผู้วิจัยอย่างง่ายดาย ซึ่งพบว่าในปัจจุบันเป็นที่นิยมทั้งในด้านการตลาด เชิงธุรกิจ งานวิจัยฉบับนี้ผู้วิจัยกำหนดการสุ่มตัวอย่างเป็นแบบ Nonprobability-based samples ซึ่งจากคำแนะนำของบอล (Ball, 2019) กล่าวว่า การสุ่มตัวอย่างด้วยวิธีดังกล่าวทำให้ผู้วิจัยและผู้ตอบแบบสอบถามไม่มีความสัมพันธ์ต่อกัน อีกทั้งไม่ทำให้เกิดปัจจัยแทรกซ้อนเรื่องการจัดส่งข้อมูล ทั้งนี้ผู้วิจัยได้สร้างกรอบวิธีการเก็บข้อมูล โดยส่งแบบสอบถามไปยังกลุ่มเฉพาะเจาะจงให้ช่วยกรอกแบบสอบถามออนไลน์ โดยกลุ่มตัวอย่างที่ใช้ในการศึกษา คือ นักเรียน นักศึกษา ผู้ปกครอง ศิษย์เก่า ผู้จบการศึกษาด้านดนตรี บุคลากรทางการศึกษา ผู้ประกอบการ/ผู้ใช้บัณฑิตด้านดนตรีในเขตภาคเหนือตอนล่าง และบุคคลทั่วไป ซึ่งสำรวจผ่านทางอีเมล เฟซบุ๊ก หรือสื่อออนไลน์ต่างๆ ทั้งนี้ผู้วิจัยได้จัดหมวดหมู่แบบสอบถาม และใช้คำสั่ง “go to section” ที่สามารถคัดกรอง แยกแยะความคิดเห็นของผู้ตอบแบบสอบถามเป็นรายกลุ่มอย่างชัดเจนเพื่อให้ได้คำตอบงานวิจัยที่สามารถนำมาเป็นข้อมูลเชิงเปรียบเทียบ มีความเที่ยงตรง และเชื่อถือได้

ผู้วิจัยกำหนดลักษณะคำถามที่เป็นการถามความคิดเห็นแบบมาตราส่วนประมาณค่า (Rating Scale) ของการตัดสินใจ โดยแบ่งออกมา 5 ระดับตามแนวทางของไลเคิร์ท (Likert’s Scale) ประกอบด้วย ข้อความ ที่ให้ความสำคัญในการตัดสินใจต่อปัจจัยในแต่ละด้าน (ดูรายละเอียดจาก QRcode ด้านล่าง) โดยแต่ละ ข้อคำถามจะมีข้อให้เลือกตอบเป็นความคิดเห็นทั้งสิ้น 5 ระดับ คือ มากที่สุด มาก ปานกลาง น้อย น้อยที่สุด จากนั้นผู้วิจัยวิเคราะห์ข้อมูลสถิติจากแบบสอบถามโดยใช้โปรแกรมไมโครซอฟเอ็กเซล ร่วมกับการใช้ พิวิตเทเบิลเพื่อจำแนกข้อมูล และรายงานผลการวิจัยตามข้อมูลที่ปรากฏ

https://drive.google.com/file/d/1DM7jMKL_2pTkSYl1j_l0ryzeVKKnuyzn/view?usp=sharing

สรุปผลการวิจัย

จากประเด็นข้อมูลทั่วไปของผู้ตอบแบบสอบถาม พบว่า ส่วนใหญ่ได้มาจากอาจารย์/ผู้เชี่ยวชาญ ในแวดวงวิชาการดนตรี รองลงมา คือ นิสิต/นักศึกษาที่กำลังศึกษาต่อปริญญาตรีด้านดนตรี จากข้อมูลของผู้ตอบแบบสอบถาม แม้ว่าส่วนใหญ่จะมีประสบการณ์ในการฟังดนตรีแนวลูกทุ่งและมีประสบการณ์ในการเล่นดนตรีแนวเพลงไทยประยุกต์ผสมสากล แต่เมื่อถามถึงระดับความสนใจในการฟังดนตรี พบว่า มีระดับ ความสนใจการฟังเพลงป๊อปหรือ R&B มากที่สุด ในทางตรงข้ามความสนใจเกี่ยวกับเพลงฮาร์ดร็อกตั้งอยู่ในเกณฑ์น้อยที่สุดในทุกข้อคำถาม

ผู้วิจัยได้สำรวจความคิดเห็นของผู้ตอบแบบสอบถามในประเด็นต่างๆ ซึ่งสามารถสรุปข้อมูลได้ดังนี้ แนวคิดเกี่ยวกับความสำคัญของเกรดระดับมัธยมที่ส่งผลต่อความสำเร็จในการเรียนระดับปริญญาตรี พบว่า นักเรียนมัธยมศึกษาที่สนใจศึกษาต่อระดับปริญญาตรีมีแนวโน้ม “ไม่เห็นด้วย” มากที่สุด และเมื่อสอบถามถึงความเป็นไปได้ของผู้เรียนที่สามารถปรับเปลี่ยนพฤติกรรมที่ไม่พึงประสงค์ในสมัยมัธยม เมื่อเข้าศึกษาต่อระดับปริญญาตรี พบว่า นักเรียนมัธยมศึกษาที่สนใจศึกษาต่อระดับปริญญาตรีมีแนวโน้ม “ไม่เห็นด้วย” แต่ผู้ปกครองของนักเรียนในระดับมัธยมศึกษาที่สนใจศึกษาต่อด้านดนตรี/บุคคลทั่วไปมีแนวโน้ม “เห็นด้วยอย่างยิ่ง” แบบสอบถามที่มีความคิดเห็นเกี่ยวกับการไม่ควรยุ่งเกี่ยวกับยาเสพติดที่ผิดกฎหมาย พบว่า นักเรียนมัธยมศึกษาที่สนใจศึกษาต่อระดับปริญญาตรีมีแนวโน้ม “ไม่ทราบ” ขณะที่ผู้ปกครองของนักเรียนในระดับมัธยมศึกษาที่สนใจศึกษาต่อด้านดนตรี/บุคคลทั่วไป มีแนวโน้ม “เห็นด้วยอย่างยิ่ง” ประเด็นต่อมา ความคิดเห็นเกี่ยวกับการที่แฟนหรือคนรักมีอิทธิพลต่อพฤติกรรมการเรียน พบว่า นักเรียนมัธยมศึกษาที่สนใจศึกษาต่อระดับปริญญาตรีมีแนวโน้ม “ไม่เห็นด้วย” ขณะที่ผู้ปกครองของนักเรียนในระดับมัธยมศึกษาที่สนใจศึกษาต่อด้านดนตรี/บุคคลทั่วไป มีแนวโน้ม “เห็นด้วย” ความคิดเห็นเกี่ยวกับความเป็นได้ของการที่นิสิตชาย/หญิงสามารถเช่าหอพักอยู่ด้วยกันก่อนแต่งงาน พบว่า นักเรียนมัธยมศึกษาที่สนใจศึกษาต่อระดับปริญญาตรีและผู้ปกครองของนักเรียนในระดับมัธยมศึกษาที่สนใจศึกษาต่อด้าน

ดนตรี/บุคคลทั่วไปมีแนวโน้ม “ไม่เห็นด้วย” ขณะที่นิสิต/นักศึกษาที่กำลังศึกษาต่อปริญญาตรีด้านดนตรีมีแนวโน้ม “เห็นด้วย”

https://drive.google.com/file/d/1qAR3V69CRHqtdJl_S5AgtJ40e31yeDmo/view?usp=sharing

ผู้วิจัยได้สำรวจความคิดเห็นของผู้ตอบแบบสอบถามในประเด็นความจำเป็นของคะแนนเฉลี่ย (GPA) ซึ่งสามารถสรุปข้อมูลได้ดังนี้ ความจำเป็นของการเรียนให้ได้คะแนนเฉลี่ย (GPA) สูงๆ พบว่า ค่าเฉลี่ยของ ทุกกลุ่มผู้ตอบแบบสอบถามอยู่ที่ “ปานกลาง” แต่กระนั้น ศิษย์เก่าภาควิชาดนตรี/หรือผู้ที่สำเร็จการศึกษา ด้านดนตรีมีแนวโน้มเห็นด้วยในระดับ “มากที่สุด” ส่วนประเด็นระดับความเชื่อมั่นในการเรียนให้ได้คะแนนเฉลี่ย (GPA) สูงๆ พบว่า ค่าเฉลี่ยของทุกกลุ่มผู้ตอบแบบสอบถามอยู่ที่ “ปานกลาง” เช่นกัน

https://drive.google.com/file/d/1npFozC2Klut5B64dwDbtB7-G2UwGHVPi/view?usp=sharing

ผู้วิจัยได้สำรวจความคิดเห็นของผู้ตอบแบบสอบถามในประเด็นอาชีพที่คาดหวังหลังจากสำเร็จการศึกษาด้านวิชาดนตรี พบว่า นักเรียนมัธยมศึกษาที่สนใจศึกษาต่อระดับปริญญาตรีด้านดนตรีและที่สุด นิสิต/นักศึกษาที่กำลังศึกษาต่อปริญญาตรีด้านดนตรีมีความคาดหวังหรือต้องการเป็นศิลปินมากที่สุด อาจารย์/ผู้เชี่ยวชาญในแวดวงวิชาการดนตรีเล็งเห็นว่า ผู้สำเร็จการศึกษาด้านวิชาดนตรีมีความเป็นไปได้ในประกอบอาชีพเป็นบุคลากรทางการศึกษาในระบบมาก ผู้ประกอบการด้านดนตรี/หรือผู้ใช้บัณฑิตเล็งเห็นว่า ผู้สำเร็จการศึกษาด้านวิชาดนตรีมีความเป็นไปได้ในประกอบอาชีพเป็นบุคลากรทางการศึกษานอกระบบ สุดท้าย ผู้ปกครองของนักเรียนในระดับมัธยมศึกษาที่สนใจศึกษาต่อด้านดนตรี/บุคคลทั่วไปมีความคาดหวังหรือต้องการให้บุตรหลานเป็นศิลปินมากที่สุด กลุ่มผู้ตอบแบบสอบถามมองว่า อาชีพนักประพันธ์ นักเรียบเรียง เสียงประสานและนักวิชาการวัฒนธรรม ไม่เป็นที่ต้องการของตลาด

https://drive.google.com/file/d/1FNdpxvI_qpgsBq5g01A-VLimDERs-Mpo/view?usp=sharing

ผู้วิจัยได้สำรวจความคิดเห็นของผู้ตอบแบบสอบถามในประเด็นที่เกี่ยวข้องกับหลักสูตร ซึ่งสามารถสรุปข้อมูลได้ดังนี้ ความจำเป็นต่อการจัดการเรียนสอนที่มีการบูรณาการระหว่างดนตรีไทย ดนตรีพื้นบ้านและดนตรีสากล พบว่า ค่าเฉลี่ยของทุกกลุ่มผู้ตอบแบบสอบถามอยู่ที่ “เห็นด้วย” ขณะที่ผู้ปกครองของนักเรียนในระดับมัธยมศึกษาที่สนใจศึกษาต่อด้านดนตรี/บุคคลทั่วไปมีแนวโน้ม “ไม่เห็นด้วย” พบว่า ค่าเฉลี่ยของทุกกลุ่ม ผู้ตอบแบบสอบถามอยู่ที่ “ไม่เห็นด้วย” ความจำเป็นของอาจารย์ผู้สอนที่ต้องจบการศึกษาในระดับปริญญาเอก พบว่า ค่าเฉลี่ยของทุกกลุ่มผู้ตอบแบบสอบถามอยู่ที่ “ไม่เห็นด้วย” ยกเว้นนักเรียนมัธยมศึกษาที่สนใจศึกษาต่อระดับปริญญาตรีที่มีแนวโน้ม “เห็นด้วย” ความจำเป็นของอาจารย์ผู้สอนที่ต้องมีตำแหน่งทางวิชาการ พบว่า ค่าเฉลี่ยของทุกกลุ่มผู้ตอบแบบสอบถามอยู่ที่ “ไม่เห็นด้วย” ยกเว้นนักเรียนมัธยมศึกษาที่สนใจศึกษาต่อระดับปริญญาตรีที่มีแนวโน้ม “เห็นด้วย” ความจำเป็นของอุปกรณ์การเรียนการสอนต้องอยู่ในสภาพที่สมบูรณ์พร้อม พบว่า ค่าเฉลี่ยของทุกกลุ่มผู้ตอบแบบสอบถามอยู่ที่ “เห็นด้วยอย่างยิ่ง”

https://drive.google.com/file/d/1tEB3PyuFpDAMSC0-zVBDvH6han3qydBV/view?usp=sharing

ผู้วิจัยได้สำรวจความคิดเห็นของผู้ตอบแบบสอบถามในประเด็นที่เกี่ยวข้องกับหลักสูตร ซึ่งสามารถสรุปข้อมูลได้ดังนี้ ความจำเป็นของหลักสูตรที่มีอาจารย์ผู้เชี่ยวชาญทางด้านการปฏิบัติเฉพาะเครื่องดนตรี พบว่า ค่าเฉลี่ยของทุกกลุ่มผู้ตอบแบบสอบถามอยู่ที่ “เห็นด้วยอย่างยิ่ง” ความจำเป็นที่หลักสูตรควรจัดให้มีการเรียนการสอนแบบออนไลน์เต็มรูปแบบในรายวิชาบรรยาย พบว่า ค่าเฉลี่ยของทุกกลุ่มผู้ตอบแบบสอบถามอยู่ที่ “เห็นด้วย” ยกเว้นอาจารย์/ผู้เชี่ยวชาญในแวดวงวิชาการดนตรีและผู้ประกอบการด้านดนตรี/หรือผู้ใช้บัณฑิต ที่ “ไม่เห็นด้วย” ความจำเป็นที่หลักสูตรควรจัดให้มีการเรียนการสอนแบบออนไลน์ผสมผสานกับชั้นเรียนปกติในรายวิชาบรรยาย พบว่า ค่าเฉลี่ยของทุกกลุ่มผู้ตอบแบบสอบถามอยู่ที่ “เห็นด้วยอย่างยิ่ง” เมื่อสอบถาม ความคิดเห็นว่า จริงหรือไม่ที่การรับเข้าทักษะปฏิบัติ “สำคัญกว่า” องค์ความรู้ด้านทฤษฎีดนตรี พบว่า ค่าเฉลี่ยของทุกกลุ่มผู้ตอบแบบสอบถามอยู่ที่ “ไม่เห็นด้วย” และเมื่อถามในทางกลับกันว่า จริงหรือไม่ที่องค์ความรู้ ด้านทฤษฎีดนตรี “สำคัญกว่า” การรับเข้าทักษะปฏิบัติ พบว่า ค่าเฉลี่ยของทุกกลุ่มผู้ตอบ

แบบสอบถามอยู่ที่ “ไม่เห็นด้วย” ดังนั้นจึงถามอีกครั้งว่า ทักษะปฏิบัติและความรู้ด้านทฤษฎีดนตรี มีความสำคัญเท่ากันจริงหรือไม่ จึงได้ข้อสรุปว่า ค่าเฉลี่ยของทุกกลุ่มผู้ตอบแบบสอบถามอยู่ที่ “เห็นด้วยอย่างยิ่ง” ประเด็นต่อมา ความจำเป็นของชื่อหลักสูตรหรือปริญญาที่สามารถส่งผลต่อจำนวนผู้เรียนหรือความน่าสนใจของหลักสูตร พบว่า ค่าเฉลี่ยของทุกกลุ่มผู้ตอบแบบสอบถามอยู่ที่ “เห็นด้วย” ยกเว้นผู้ปกครองของนักเรียนในระดับมัธยมศึกษา ที่สนใจศึกษาต่อด้านดนตรี/บุคคลทั่วไป ซึ่ง “ไม่เห็นด้วย” ความจำเป็นของการเปิดหลักสูตรระยะสั้น เพื่อเพิ่มความรู้เฉพาะด้านทางด้านดนตรีเป็นประกาศนียบัตร พบว่า ค่าเฉลี่ยของทุกกลุ่มผู้ตอบแบบสอบถามอยู่ที่ “เห็นด้วย” ยกเว้นผู้ปกครองของนักเรียนในระดับมัธยมศึกษาที่สนใจศึกษาต่อด้านดนตรี/บุคคลทั่วไป มีแนวโน้มที่ “ไม่เห็นด้วย”

https://drive.google.com/file/d/12ewCgJQMNs-uM0oVtMQJYsm0Zpet3Le3/view?usp=sharing

ผู้วิจัยได้สำรวจความคิดเห็นของผู้ตอบแบบสอบถามในประเด็นรายวิชาบรรยายที่เป็นที่สนใจของสังคมซึ่งได้แก่ รายวิชาปฏิบัติเครื่องมือเอก ทฤษฎีดนตรีสากล ทักษะการฟังและการฝึกโสตประสาท การสอนดนตรี อิมโพรไวเซชัน ปฏิบัติริทึมเซ็คชัน เทคโนโลยีดนตรี และดนตรีบำบัด

https://drive.google.com/file/d/1FoH9iA4ECz4JtWuYOECKpytmBjorwzEG/view?usp=sharing

ผู้วิจัยได้สำรวจความคิดเห็นของผู้ตอบแบบสอบถามในประเด็นเครื่องมือเอกรายวิชาปฏิบัติที่เป็น ที่สนใจของสังคมซึ่งได้แก่ กลองชุด กีตาร์ไฟฟ้า เปียโนแจ๊ส ไวโอลิน ทรัมเป็ต อัลโตแซกโซโฟน กีตาร์คลาสสิก และเปียโนคลาสสิก

https://drive.google.com/file/d/1zGUexJzzoHDcbthU_v8zg7K8cgOBJH3Q/view?usp=sharing

ผู้วิจัยได้สำรวจความคิดเห็นของผู้ตอบแบบสอบถามในประเด็นของการบูรณาการองค์ความรู้ดนตรีไทยและดนตรีสากล พบว่า ค่าเฉลี่ยของทุกกลุ่มผู้ตอบแบบสอบถามอยู่ที่ “มากที่สุด”

https://drive.google.com/file/d/1H0b7U8-56UJOmg0bdkg6anp-RKxeNMxj/view?usp=sharing

ผู้วิจัยได้สำรวจความคิดเห็นของผู้ตอบแบบสอบถามในประเด็นของระดับความจำเป็นที่ภาควิชาดนตรี คณะมนุษยศาสตร์ จะส่งเสริมให้มีการสนับสนุนทุนการศึกษาให้แก่ผู้เรียน ซึ่งสามารถสรุปข้อมูลได้ดังนี้ ระดับความจำเป็นภาควิชาดนตรี คณะมนุษยศาสตร์ ส่งเสริมให้มีการสนับสนุนทุนการศึกษาให้แก่ผู้เรียนที่มี ผลการเรียนดีเด่น พบว่า ค่าเฉลี่ยของทุกกลุ่มผู้ตอบแบบสอบถามอยู่ที่ “มากที่สุด” และระดับความจำเป็นภาควิชาดนตรี คณะมนุษยศาสตร์ ส่งเสริมให้มีการสนับสนุนทุนการศึกษาให้แก่ผู้เรียนที่ดีเด่นด้านกิจกรรม/สร้างชื่อเสียงแก่สถาบัน พบว่า ค่าเฉลี่ยของทุกกลุ่มผู้ตอบแบบสอบถามอยู่ที่ “มากที่สุด” เช่นกัน

https://drive.google.com/file/d/1m7YbyG-SzBJAnwKj447lH0uhZklkQ7yd/view?usp=sharing

ผู้วิจัยได้สำรวจความคิดเห็นของผู้ตอบแบบสอบถามเรื่องการทดสอบประมวลความรู้ด้านดนตรี และผลงานสร้างสรรค์ก่อนจบการศึกษาระดับปริญญาตรี ซึ่งสามารถสรุปข้อมูลได้ดังนี้ ประเด็นความสำคัญต่อ การทดสอบประมวลความรู้ด้านดนตรีก่อนจบการศึกษาระดับปริญญาตรี พบว่า นิสิต/นักศึกษาที่กำลังศึกษาต่อปริญญาตรีด้านดนตรี และอาจารย์/ผู้เชี่ยวชาญในแวดวงวิชาการดนตรีเห็นควรให้มีการทดสอบประมวลความรู้โดยไม่จำเป็นต้องมีเกณฑ์ผ่าน/หรือไม่ผ่าน

https://drive.google.com/file/d/1YGg2BzXJqGnbhT_FTdNMzQfrVPWx1FXt/view?usp=sharing

สำหรับในประเด็นแนวทางการผลิตผลงานสร้างสรรค์ก่อนจบการศึกษาระดับปริญญาตรี พบว่า ผู้ตอบแบบสอบถามส่วนใหญ่เสนอให้ผู้เรียนผลิตผลงานเป็นงานกลุ่ม แต่กระนั้น ความเห็นของอาจารย์/ผู้เชี่ยวชาญในแวดวงวิชาการดนตรียังคงต้องการให้ผู้เรียนผลิตผลงานสร้างสรรค์ก่อนจบการศึกษาระดับปริญญาตรีเป็นงานเดี่ยว

https://drive.google.com/file/d/10Yw4mCBSmanFuFOryJkEUO-sgT8tfb4F/view?usp=sharing

ผู้วิจัยได้สำรวจความคิดเห็นของผู้ตอบแบบสอบถามเรื่องรูปแบบการผลิตผลงานสร้างสรรค์ก่อนจบการศึกษาระดับปริญญาตรี พบว่า ผู้ตอบ

แบบสอบถามส่วนใหญ่ต้องการจัดการแสดงคอนเสิร์ตดนตรีสมัยนิยม แต่กระนั้นตีพิมพ์ผลงานวิจัยระดับชาติยังคงเป็นที่สนใจของผู้การประกอบการด้านดนตรี/หรือผู้ใช้บัณฑิต

https://drive.google.com/file/d/1544LAfXg7Hr1Wf-G_n5Uhnvx2jUwwxHM/view?usp=sharing

ผู้วิจัยได้สำรวจความคิดเห็นของผู้ตอบแบบสอบถามในประเด็นที่เกี่ยวข้องกับรูปแบบหลักสูตร ทางดนตรีในระดับอุดมศึกษา ซึ่งสามารถสรุปข้อมูลได้ดังนี้ ระดับความน่าสนใจของหลักสูตรคู่ขนาน (Dual Programme) พบว่า ค่าเฉลี่ยของทุกกลุ่มผู้ตอบแบบสอบถามอยู่ที่ “มากที่สุด” หลักสูตรดุริยางคศาสตร-บัณฑิต พบว่า ค่าเฉลี่ยของทุกกลุ่มผู้ตอบแบบสอบถามอยู่ที่ “มากที่สุด” ยกเว้นผู้ปกครองของนักเรียนในระดับมัธยมศึกษาที่สนใจศึกษาต่อด้านดนตรี/บุคคลทั่วไปซึ่งอยู่ที่ระดับ “ปานกลาง” หลักสูตรศึกษาศาสตรบัณฑิต (สาขาดนตรี) พบว่า ค่าเฉลี่ยของทุกกลุ่มผู้ตอบแบบสอบถามอยู่ที่ “มากที่สุด” หลักสูตรระยะสั้น (ประกาศนียบัตร) พบว่า ค่าเฉลี่ยของทุกกลุ่มผู้ตอบแบบสอบถามอยู่ที่ “มากที่สุด” หลักสูตรการเรียนการสอนดนตรีในรูปแบบออนไลน์ พบว่า ค่าเฉลี่ยของทุกกลุ่มผู้ตอบแบบสอบถามอยู่ที่ “มากที่สุด” และยกเว้นอาจารย์/ผู้เชี่ยวชาญในแวดวงวิชาการดนตรีซึ่งอยู่ที่ระดับ “ปานกลาง”

https://drive.google.com/file/d/1qpeNYIJTazTw2fo7sxDC61qj4cp8TInN/view?usp=sharing

ผู้วิจัยได้สำรวจความคิดเห็นของผู้ตอบแบบสอบถามในประเด็นที่เกี่ยวข้องกับปัจจัยต่างๆ ที่ส่งผล ต่อคุณภาพของหลักสูตรดนตรีในอนาคตของคณะมนุษยศาสตร์ มหาวิทยาลัยนเรศวร ซึ่งสามารถสรุปข้อมูล ได้ดังนี้ แนวทางการรับเข้าศึกษาต่อส่งผลต่อคุณภาพของหลักสูตรดนตรีในอนาคต พบว่า ค่าเฉลี่ยของทุกกลุ่มผู้ตอบแบบสอบถามอยู่ที่ “มากที่สุด” ยกเว้นนิสิต/นักศึกษาที่กำลังศึกษาต่อปริญญาตรีด้านดนตรีอยู่ที่ระดับ “ปานกลาง” ชื่อหลักสูตรหรือชื่อปริญญา พบว่า ค่าเฉลี่ยของทุกกลุ่มผู้ตอบแบบสอบถามอยู่ที่ “มากที่สุด” ยกเว้นผู้ปกครองของ

นักเรียนในระดับมัธยมศึกษาที่สนใจศึกษาต่อด้านดนตรี/บุคคลทั่วไปอยู่ที่ระดับ “ปานกลาง” คุณวุฒิอาจารย์ผู้สอน พบว่า ค่าเฉลี่ยของทุกกลุ่มผู้ตอบแบบสอบถามอยู่ที่ “มากที่สุด” คุณภาพการสอน พบว่า ค่าเฉลี่ยของทุกกลุ่มผู้ตอบแบบสอบถามอยู่ที่ “มากที่สุด” กิจกรรมเสริมหลักสูตร พบว่า ค่าเฉลี่ยของทุกกลุ่มผู้ตอบแบบสอบถามอยู่ที่ “มากที่สุด” เทคโนโลยีกับความสำเร็จในเรียนการสอนดนตรี พบว่า ค่าเฉลี่ยของทุกกลุ่มผู้ตอบแบบสอบถามอยู่ที่ “มากที่สุด” และปริมาณและคุณภาพของเครื่องดนตรี ที่ส่งผลต่อคุณภาพของหลักสูตรดนตรีในอนาคต พบว่า ค่าเฉลี่ยของทุกกลุ่มผู้ตอบแบบสอบถามอยู่ที่ “มากที่สุด”

https://drive.google.com/file/d/1eSRCSxiZLSIEarCb4TFt-YHAvdCDZ1Wj/view?usp=sharing

ต่อมา ผู้วิจัยได้สำรวจความคิดเห็นของผู้ตอบแบบสอบถามในประเด็นที่เกี่ยวข้องกับปัจจัยต่างๆ ที่ส่งผลต่อคุณภาพของหลักสูตรดนตรีในอนาคตของคณะมนุษยศาสตร์ มหาวิทยาลัยนเรศวร ซึ่งสามารถสรุปข้อมูลได้ดังนี้ การบริหารจัดการหลักสูตร พบว่า ค่าเฉลี่ยของทุกกลุ่มผู้ตอบแบบสอบถามอยู่ที่ “มากที่สุด” ความทันสมัยของหลักสูตร พบว่า ค่าเฉลี่ยของทุกกลุ่มผู้ตอบแบบสอบถามอยู่ที่ “มากที่สุด” ยกเว้นนิสิต/นักศึกษาที่กำลังศึกษาต่อปริญญาตรีด้านดนตรีอยู่ที่ระดับ “ปานกลาง” การบูรณาการข้ามศาสตร์ของรายวิชาในหลักสูตร พบว่า ค่าเฉลี่ยของทุกกลุ่มผู้ตอบแบบสอบถามอยู่ที่ “มากที่สุด” ยกเว้นนิสิต/นักศึกษาที่กำลังศึกษาต่อปริญญาตรีด้านดนตรีอยู่ที่ระดับ “ปานกลาง” ความรู้ความสามารถของอาจารย์ประจำหลักสูตร พบว่า ค่าเฉลี่ยของทุกกลุ่มผู้ตอบแบบสอบถามอยู่ที่ “มากที่สุด” ความโดดเด่นด้านผลงานทางวิชาการ พบว่า ค่าเฉลี่ยของทุกกลุ่มผู้ตอบแบบสอบถามอยู่ที่ “มากที่สุด” ยกเว้นนิสิต/นักศึกษาที่กำลังศึกษาต่อปริญญาตรีด้านดนตรีอยู่ที่ระดับ “ปานกลาง” ห้องปฏิบัติการและอุปกรณ์ที่เพียงพอและทันสมัย พบว่า ค่าเฉลี่ยของ ทุกกลุ่มผู้ตอบแบบสอบถามอยู่ที่ “มากที่สุด” ยกเว้นนิสิต/นักศึกษาที่กำลังศึกษาต่อปริญญาตรีด้านดนตรีอยู่ที่ระดับ “ปานกลาง”

https://drive.google.com/file/d/1jjjkokwdyLyNPOHkMM-tEIgqwz11jz-v/view?usp=sharing

ผู้วิจัยได้สำรวจความคิดเห็นของผู้ตอบแบบสอบถาม คือ ระดับความจำเป็นที่หลักสูตรต้องผลิตบัณฑิตให้ถึงพร้อมด้วยคุณลักษณะที่พึงประสงค์ ซึ่งสามารถสรุปข้อมูลได้ดังนี้ มีความเป็นนักดนตรี พบว่า ค่าเฉลี่ย ของนิสิต/นักศึกษาที่กำลังศึกษาต่อปริญญาตรีด้านดนตรี และผู้ประกอบการด้านดนตรี/หรือผู้ใช้บัณฑิตอยู่ที่ “มากที่สุด” ในขณะที่ศิษย์เก่าภาควิชาดนตรี/หรือผู้ที่สำเร็จการศึกษาด้านดนตรี อาจารย์/ผู้เชี่ยวชาญในแวดวงวิชาการดนตรี และผู้ปกครองของนักเรียนในระดับมัธยมศึกษาที่สนใจศึกษาต่อด้านดนตรี/บุคคลทั่วไปอยู่ที่ “มาก” มีความอ่อนน้อมถ่อมตน พบว่า ค่าเฉลี่ยของทุกกลุ่มผู้ตอบแบบสอบถามอยู่ที่ “มากที่สุด” มีความขยันอดทน และรับผิดชอบต่อหน้าที่ พบว่า ค่าเฉลี่ยของทุกกลุ่มผู้ตอบแบบสอบถามอยู่ที่ “มากที่สุด มีความรอบรู้ด้านเทคโนโลยีทางด้านดนตรี พบว่า ค่าเฉลี่ยของทุกกลุ่มผู้ตอบแบบสอบถามอยู่ที่ “มาก” ยกเว้นผู้ปกครองของนักเรียนในระดับมัธยมศึกษาที่สนใจศึกษาต่อด้านดนตรี/บุคคลทั่วไปอยู่ที่ระดับ “มากที่สุด” มีความรอบรู้ด้านเทคโนโลยีทางการสื่อสาร พบว่า ค่าเฉลี่ยของทุกกลุ่มผู้ตอบแบบสอบถามอยู่ที่ “มาก” ยกเว้นนิสิต/นักศึกษาที่กำลังศึกษาต่อปริญญาตรีด้านดนตรีอยู่ที่ระดับ “ปานกลาง” มีความรู้ทางด้านทักษะปฏิบัติ ในเครื่องมือเอกอย่างลุ่มลึก พบว่า ค่าเฉลี่ยของทุกกลุ่มผู้ตอบแบบสอบถามอยู่ที่ “มากที่สุด เช่น มีความรู้ทางด้านทฤษฎีดนตรีอย่างลุ่มลึก พบว่า ค่าเฉลี่ยของทุกกลุ่มผู้ตอบแบบสอบถามอยู่ที่ “มากที่สุด” และมีทักษะการทำงานเป็นทีม พบว่า ค่าเฉลี่ยของทุกกลุ่มผู้ตอบแบบสอบถามอยู่ที่ “มากที่สุด”

https://drive.google.com/file/d/1bMPiBawz9AZgBScuITQNgOMKT-hN_aY1/view?usp=sharing

ประเด็นสุดท้ายผู้วิจัยได้สำรวจความคิดเห็นของผู้ตอบแบบสอบถามระดับความจำเป็นที่หลักสูตร ต้องผลิตบัณฑิตให้ถึงพร้อมด้วยคุณลักษณะที่พึงประสงค์ เช่น การรับฟังความคิดเห็นของผู้อื่น การยึดมั่น ในจรรยาบรรณวิชาชีพ มีคุณธรรมและจริยธรรม มีทักษะการเรียนรู้ตลอดชีวิต สามารถประยุกต์ใช้ความรู้ในการประกอบอาชีพอย่างสร้างสรรค์ เช่น มีความเป็นผู้ประกอบการที่ทันสมัยและทันต่อ

ความเปลี่ยนแปลง ของสังคม และมีความภูมิใจในศิลปวัฒนธรรมดนตรีและวัฒนธรรมประเพณีไทย ซึ่งพบว่า ค่าเฉลี่ย ของทุกคำถามและทุกกลุ่มผู้ตอบแบบสอบถามอยู่ที่ “มากที่สุด” ทั้งสิ้น

https://drive.google.com/file/d/1KD4HwYv-qtY_5LMCxInOJYuAyLL9dggH/view?usp=sharing

อภิปรายผล

การบริหารหลักสูตรอุดมศึกษาในยุคปัจจุบันโดยเฉพาะหลักสูตรดนตรีนับเป็นสิ่งที่ท้าทาย ดังนั้น กรรมการประจำหลักสูตรจึงจำเป็นต้องวางนโยบายระยะสั้น ระยะยาว พร้อมมาตรการจัดการความเสี่ยง เพื่อรอบรับความเปลี่ยนแปลงในโลกปัจจุบัน การปรับปรุงหลักสูตรให้ทันสมัยอยู่เสมออนับเป็นแผนงานจัดการความเสี่ยงในระดับรากฐาน แต่กระนั้น โยเซฟ (Joseph, 2011) ได้ให้ข้อมูลว่า หลักสูตรใหม่ที่ปรับปรุงขึ้นไม่ได้ถือเป็นจุดสิ้นสุดของกระบวนการ แต่จำเป็นต้องมีการปรับปรุงตามกรอบระยะเวลาอยู่ตลอด ดังนั้นในงานวิจัยชิ้นนี้ ผู้วิจัยจึงนำข้อมูลความคิดเห็นของผู้ตอบแบบสอบถามมาเป็นหลักในการวิเคราะห์จุดอ่อน จุดแข็งของหลักสูตร และวางแผนงานปรับปรุงหลักสูตรให้สอดคล้องกับความต้องการของผู้มีส่วนได้ส่วนเสีย จากข้อมูลสามารถแบ่งเนื้อหาข้อมูลผู้ตอบแบบสอบถามได้ 3 ทิศทาง หนึ่งคือ ผู้ตอบแบบสอบถามมีข้อคิดเห็นไปในทิศทางเดียวกัน สองคือ ผู้ตอบแบบสอบถามมีความคิดเห็นบางประการที่ขัดแย้งกัน และประการสุดท้าย แม้ว่าผู้ตอบแบบสอบถามมีข้อคิดเห็นที่เป็นไปในทิศทางเดียวกันแต่ขัดแย้งกับข้อเขียนของนักวิชาการด้านการศึกษา จากข้อมูลดังกล่าว ผู้วิจัยจึงได้นำข้อค้นพบมาวิพากษ์ตามลำดับ ดังนี้

จากสรุปผลการวิจัยสามารถนำมาอภิปรายผลการวิจัยได้ดังนี้ คือ ข้อคิดเห็นของผู้ตอบแบบสอบถามแต่ละกลุ่มที่ให้ข้อมูลเป็นไปในทิศทางเดียวกัน ประเด็นที่หนึ่งเกี่ยวข้องกับความชื่นชอบและประสบการณ์ ในการฟังและเล่นเพลงในแนวต่างๆ ซึ่งจากการศึกษาพบว่า ผู้ให้ข้อมูลส่วนใหญ่ ฟังและเล่นแนวเพลงผสมผสานไทยสากล แนวเพลงลูกทุ่ง และเพลงป๊อบปูล่ามิวสิก ในขณะที่แนวดนตรีแจ๊สซึ่งเป็น

ที่นิยมใน เขตเมืองใหญ่ๆ ยังไม่เป็นที่สนใจของกลุ่มผู้ตอบแบบสอบถาม จึงอาจกล่าวได้ว่า จุดสำคัญของการพัฒนาหลักสูตรดนตรีเพื่อส่งเสริมตลาดแรงงานในเขตภาคเหนือตอนล่างควรเป็นไปในทิศทางที่มุ่งเสริมทักษะ การเล่นดนตรีแนวเพลงผสมผสานไทยสากล แนวเพลงลูกทุ่ง และเพลงป๊อบปูล่ามิวสิก ประเด็นที่สอง ผู้ตอบแบบสอบถามส่วนใหญ่เห็นด้วยที่หลักสูตรจัดให้มีการเรียนการสอนแบบผสมผสาน กล่าวคือ ทั้งออนไลน์และชั้นเรียนปกติควบคู่กันไปในรายวิชาบรรยาย ซึ่งในประเด็นนี้ พิชาโน (Picciano, 2017) ตั้งข้อสังเกตว่า การเรียนการสอนแบบผสมผสานเป็นยุทธศาสตร์การศึกษาที่ตอบรับความต้องการของผู้เรียนได้อย่างดีเพราะจากการศึกษาพบว่า ประมาณ 70 เปอร์เซ็นต์ของการเรียนการสอนในมหาวิทยาลัยเป็นการเรียนแบบผสมผสาน และมีแนวโน้มที่สามารถนำไปพัฒนาปรับใช้ได้ทุกรายวิชา (Picciano, 2017) ประเด็นที่สาม ผู้ตอบแบบสอบถามเห็นด้วยกับความจำเป็นที่ควรให้ผู้เรียนมีทักษะความรู้ทั้งด้านดนตรีไทยและดนตรีสากล ทั้งนี้เนื่องจากหลักสูตรในอนาคตควรให้ความสำคัญกับความเป็นสหวิทยาการ ดังนั้น การจัดรายวิชาหรือหลักสูตรแบบเก่าที่แยกเป็นรายวิชาเป็นสิ่งที่ล้าสมัย หลักสูตรพันธุ์ใหม่จำเป็นต้องอาศัยการบูรณาการองค์ความรู้เป็นยุทธศาสตร์ในการพัฒนา (Picciano, 2017) ประเด็นสุดท้ายที่ผู้วิจัยพบว่าแต่ละกลุ่มให้ข้อมูลเป็นไปในทิศทางเดียวกัน คือ ประเด็นทุนการศึกษาแก่ผู้เรียนที่มีผลงานเป็นที่ประจักษ์ ซึ่งนิซี, มาเยอร์, และ เรย์บิวล์ (Gneezy, Meier, & Rey-Biel, 2011) สนับสนุนว่า การให้เงินรางวัลสามารถใช้เป็นเครื่องมือเพื่อกระตุ้นเสริมสร้างแรงจูงใจ และปรับพฤติกรรมการเรียนของผู้เรียนให้เป็นไปในทางที่ดี รวมถึงการให้เงินรางวัลหรือทุนการศึกษาจะเป็นสิ่งเร้าดึงดูดให้ผู้เรียนที่มีความสามารถเข้ามาในระบบการเรียนการสอนของหลักสูตรจนสามารถเป็นแหล่งรวมของคนเก่งที่สร้างชื่อเสียงแก่สถาบัน

จากสรุปผลการวิจัยสามารถนำมาอภิปรายผลการวิจัยได้ดังนี้ คือ ผู้วิจัยพบว่า มีข้อคิดเห็นของผู้ตอบแบบสอบถามแต่ละกลุ่มขัดแย้งกันอยู่หลายประเด็น ประเด็นที่หนึ่ง คือ กล่าวถึงกรณีที่ผู้เรียนไม่ควรยุ่งเกี่ยวกับยาเสพติดผิดกฎหมาย พบว่า ผู้ตอบแบบสอบถามส่วนใหญ่แสดงออกว่า “เห็นด้วย” อย่างตรงไปตรงมา

ในขณะที่นักเรียนมัธยมศึกษาที่สนใจศึกษาต่อระดับปริญญาตรีด้านดนตรีบางส่วนไม่แสดงความคิดเห็น ในประเด็นนี้ ดังนั้นจึงอาจมีนัยยะสุ่มเสี่ยงต่อพฤติกรรมของกลุ่มนี้ในอนาคต พาคคีย์ และฮาส (Parkay & Hass, 2000) กล่าวว่า วัยรุ่น คือ ช่วงอายุที่มีการเปลี่ยนแปลงอย่างรวดเร็วทั้งทางด้านร่างกายและอารมณ์ และหากไม่มีความมุ่งมั่นมากพอ อาจติดกับดักทางความคิดหรือกับดักจากสังคมรอบข้าง ซึ่งทำให้เป็นอุปสรรคขัดขวางความสำเร็จในการเรียน หลักสูตรจึงควรวางมาตรการตรวจสอบดูแลพฤติกรรมการใช้ชีวิตของผู้เรียนนอกรั้วมหาวิทยาลัยควบคู่ไปกับการสอนทักษะทางวิชาการ ต่อมา ประเด็นการทดสอบประมวลความรู้ด้านดนตรีก่อนจบการศึกษาระดับปริญญาตรี พบว่า กลุ่มนักเรียนมัธยมศึกษาที่สนใจศึกษาต่อระดับปริญญาตรีด้านดนตรี และกลุ่มอาจารย์/ผู้เชี่ยวชาญในแวดวงวิชาการดนตรี แสดงความคิดเห็นว่า ไม่มีความจำเป็นต้องสอบให้ผ่านเกณฑ์ 60% ขึ้นไป ซึ่งขัดแย้งกับข้อมูลของศิษย์เก่า ภาควิชาดนตรี/หรือผู้ที่สำเร็จการศึกษา ด้านดนตรี และผู้ประกอบการด้านดนตรี/หรือผู้ใช้บัณฑิต ที่ยืนยันว่า หลักสูตรควรกำหนดให้มีการประเมินความรู้ และผู้สอบประมวลความรู้จำเป็นต้องผ่าน 60% ขึ้นไป และเมื่อกล่าวถึงประเด็นการผลิตผลงานสร้างสรรค์ก่อนจบการศึกษาระดับปริญญาตรี (Senior Project) พบว่า นิสิต/นักศึกษาที่กำลังศึกษาต่อปริญญาตรีด้านดนตรี และศิษย์เก่าภาควิชาดนตรี/หรือผู้ที่สำเร็จการศึกษาด้านดนตรีเห็นควรให้ทำโปรเจ็คเป็นรายกลุ่ม ในขณะที่อาจารย์/ผู้เชี่ยวชาญในแวดวงวิชาการดนตรี และผู้ประกอบการด้านดนตรี/หรือผู้ใช้บัณฑิตส่งเสริม ให้ทำโปรเจ็คเป็นงานเดี่ยว

จากสรุปผลการวิจัยประเด็นที่เป็นคำถามจากกลุ่มผู้ปกครองนักเรียนในระดับมัธยมศึกษาที่สนใจศึกษาต่อด้านดนตรี/บุคคลทั่วไป ว่าหากเรียนสายตรงทางมนุษยศาสตร์วิชาชีพดนตรีหรือดุริยางคศาสตรบัณฑิตนั้น จะสามารถเป็นหลักประกันภาวะการมีงานทำของผู้เรียนมากน้อยเพียงใด เนื่องจากพิชาโน (2017) กล่าวว่า ผู้จบการศึกษาปริญญาดนตรีไม่ว่าด้านศึกษาศาสตร์หรือมนุษยศาสตร์ส่วนใหญ่มีแนวโน้มเข้าสู่อาชีพบุคลากรทางการศึกษา แต่ปริญญาสายมนุษยศาสตร์ไม่สามารถรองรับหรือส่งเสริมวิทยฐานะแก่ผู้เรียน ประเด็นนี้แม้ว่าผู้วิจัยเห็นด้วยกับ

ข้อเขียนดังกล่าว แต่ทว่าตามแนวคิดของแกรททอน และคณะ (Glatthorn et al., 2016) ชี้ให้เห็นว่าการได้มาซึ่งปริญญาหรือประกาศนียบัตรวิชาชีพครูอาจไม่สำคัญเสมอไป เนื่องจากหลักสูตรดนตรีในโรงเรียนประถมและมัธยมศึกษากำหนดให้กลุ่มสาระด้านดนตรีเป็นวิชารอง ส่งผลให้ความต้องการครูและอัตราบรรจุในโรงเรียนลดลงอย่างต่อเนื่อง จากข้อมูลของแกรททอน และคณะ ผู้วิจัยจึงเล็งเห็นว่า ทักษะความสามารถที่ได้รับจากหลักสูตรที่ดีพร้อม และกระบวนการเรียนการสอนที่ตอบโจทย์แนวโน้มวิชาชีพดนตรีในอนาคตจะสามารถบ่มเพาะให้ผู้เรียนเป็นบุคลากรทางดนตรีที่ดี สามารถสร้างภูมิคุ้มกันแก่ผู้เรียนให้สามารถค้นหาวิชาชีพทางเลือกที่สามารถสร้างความมั่นคง และมั่งคั่งในชีวิตได้มากกว่า

จากผลการวิเคราะห์ข้อมูล ผู้วิจัยพบความคิดเห็นของผู้ตอบแบบสอบถามที่ขัดแย้งกับข้อมูล ของนักวิชาการ ประเด็นที่หนึ่ง คือ เรื่องความจำเป็นและระดับความเชื่อมั่นของการเรียนให้ได้คะแนนเฉลี่ย (GPA) สูงๆ ที่พบว่า ผู้ตอบแบบสอบถามส่วนใหญ่ยกเว้นผู้ประกอบการด้านดนตรี/หรือผู้ใช้บัณฑิต มองความจำเป็นของการเรียนให้ได้คะแนนเฉลี่ยอยู่ระดับ “ปานกลาง”แต่กระนั้น ผู้ประกอบการด้านดนตรี/หรือผู้ใช้บัณฑิตยังคงให้ความสำคัญต่อระดับคะแนนเฉลี่ย เนื่องจากเป็นบรรทัดฐานทางสังคมว่า ผู้สำเร็จการศึกษาที่ได้คะแนนเฉลี่ยในระดับสูงชี้วัดทักษะและความฉลาดมากกว่าผู้ที่ได้ระดับคะแนนต่ำ ประเด็นที่สอง ผู้ตอบแบบสอบถามให้ความเห็นว่า ไม่มีความจำเป็นที่ผู้สอนในหลักสูตรปริญญาตรีด้านดนตรี ต้องจบการศึกษาระดับปริญญาเอก หรือจบการศึกษาจากต่างประเทศ แต่กระนั้น แกรททอน และคณะ (Glatthorn et al., 2016) กล่าวว่า มีความจำเป็นที่ผู้สอนต้องสามารถเข้าถึงข้อมูลระดับนานาชาติ เพราะในปัจจุบันฐานข้อมูลองค์ความรู้ในศาสตร์ต่างๆ ในโลกออนไลน์เป็นภาษาต่างประเทศ แต่กระนั้นผู้วิจัยก็ไม่ได้หมายความว่า บุคลากรที่จบศึกษาในประเทศจะไม่สามารถสืบค้นข้อมูลระดับนานาชาติได้ ประเด็นที่สาม ผู้ตอบแบบสอบถามเห็นด้วยอย่างยิ่งในการที่หลักสูตรเตรียมความพร้อมด้านเครื่องดนตรี อุปกรณ์ และสถานที่เพื่อรองรับการเรียนการสอน แต่อย่างไรก็ตาม จากแนวคิดของแกรททอน และคณะ (Glatthorn et al., 2016) ประกอบกับริชาดส์

(Richards, 2001) พบว่า การเรียนการสอนในมหาวิทยาลัยในอนาคตให้ความสำคัญกับอุปกรณ์การเรียนและสถานที่เรียนลดน้อยลง ในขณะที่วิธีสอนที่ทันสมัยและมีทักษะการค้นคว้าองค์ความรู้เป็นเงื่อนไขสำคัญที่ส่งเสริมความสำเร็จของหลักสูตร ผู้วิจัยจึงเชื่อมั่นว่าในอนาคตอันใกล้ เครื่องดนตรี อุปกรณ์การซ้อม รวมทั้งสถานที่ซ้อมจะกลายเป็นเรื่องส่วนบุคคล อาจกล่าวได้ว่า ในสภาวะการณ์ที่ไม่ปกติทำให้ผู้สอนต้องปรับกลยุทธ์ในการสอนเป็นแบบออนไลน์ ซึ่งผู้เรียนจะต้องมีอุปกรณ์และสถานที่เรียนส่วนตัวอย่างหลีกเลี่ยงไม่ได้ ดังนั้น หลักสูตรของมหาวิทยาลัยในอนาคตจำเป็นต้องหันมาให้ความสำคัญกับผู้สอน และทักษะการสอนนอกเหนือจากความพร้อมทางกายภาพ

ประเด็นสุดท้ายจากสรุปผลการวิจัยที่สามารถนำมาอภิปรายผลการวิจัย คือ ผู้ตอบแบบสอบถาม มีความเห็นไปในทิศทางเดียวกันแต่กลายเป็นข้อโต้แย้งกับข้อค้นพบทางวิชาการ กล่าวคือ ผู้ให้ข้อมูลส่วนใหญ่เห็นพ้องว่า บัณฑิตด้านดนตรีไม่จำเป็นต้องมีความรอบรู้ด้านการใช้เทคโนโลยีในการสื่อสารและทักษะ การสื่อสารในระดับดีมาก แต่ในความเป็นจริงทักษะการสื่อสารที่ประกอบด้วย ฟัง พูด อ่าน เขียน มีความสำคัญมากขึ้นเป็นลำดับตามพลวัตรของสังคมโลกยุคปัจจุบัน หลักสูตรจำเป็นต้องมุ่งพัฒนาทักษะสื่อสารโดยองค์รวม ทั้งการฟัง พูด และการคิดอย่างมีเหตุผล เสริมสร้างลักษณะนิสัยของผู้เรียนให้กลายเป็นนักคิดและมีทักษะ ในการค้นหาคำตอบ ซึ่งเป็นสิ่งสำคัญเทียบเท่ากับการสอนเนื้อหาในชั้นเรียน (Glatthorn et al., 2016) โอลิวา (Oliva, 2005) พบว่า ความล้มเหลวของการศึกษาในประเทศสหรัฐอเมริกา เกิดจากการที่ยังคงมีประชากรประมาณ 33 เปอร์เซ็นต์ที่ไม่สามารถอ่านออกเขียนได้ กล่าวได้ว่า หลักสูตรจำเป็นต้องมุ่งเน้นให้ผู้เรียนมีทักษะการพูดเชิงวิชาการ และทักษะการใช้ภาษาราชการที่ช่วยให้สื่อสารอย่างเป็นระบบตามความคาดหวังของนายจ้างที่มองว่า ทักษะการสื่อสารเป็นสิ่งสำคัญที่สุด ตั้งแต่ขั้นตอนการพิจารณารับเข้าทำงาน กระบวนการพิจารณาบรรจุให้เป็นพนักงานประจำ รวมถึงการพิจารณาเลื่อนขั้นเงินเดือน (Glatthorn et al., 2016)

ข้อเสนอแนะ

ในงานวิจัยฉบับนี้แม้ว่าเครื่องมือวิจัยแบบสอบถามเพื่อสำรวจความคิดเห็นจะได้มาจากการศึกษาเอกสาร ตำราเกี่ยวกับวิจัยเชิงสำรวจในเชิงลึก แต่เมื่อนำมาใช้เก็บข้อมูลบุคคลจากกลุ่มตัวอย่างก็ยังถือว่า มีข้อจำกัดอยู่มาก เพราะผู้วิจัยไม่สามารถเข้าถึงบุคคลข้อมูลในบางกลุ่ม จากข้อจำกัดดังกล่าวจึงเสนอแนะให้นักวิจัยมองถึงแหล่งที่มาและการเข้าถึงบุคคลข้อมูลอย่างรอบคอบและวางแผนกลยุทธ์การเก็บข้อมูลจากกลุ่มตัวอย่างเฉพาะเจาะจงให้รัดกุม ผู้วิจัยหวังเป็นอย่างยิ่งว่า งานวิจัยฉบับนี้จะสามารถใช้เป็นฐานในการคิด เพื่อต่อยอดงานวิจัยเชิงสำรวจ อาทิ นำไปเป็นโมเดลในการสร้างงานวิจัยใหม่เพื่อวิเคราะห์ความต้องการของหลักสูตรจากผู้มีส่วนได้ส่วนเสียในเขตพื้นที่อื่นๆ นอกเหนือจาก 9 จังหวัดภาคเหนือตอนล่าง อีกทั้งผู้วิจัยหวังว่าแนวทางการสำรวจเอกสารและข้อค้นพบจากงานวิจัย จะสามารถชี้นำแนวทางในการปรับปรุงหลักสูตรดนตรีระดับอุดมศึกษาในอนาคต

เอกสารอ้างอิง

คณิเทพ ปิตุภูมินาค. (2563). สภาพการจัดการศึกษาดนตรีระดับอุดมศึกษาในภาคเหนือของประเทศไทย. **วารสารศึกษาศาสตร์สาร มหาวิทยาลัยเชียงใหม่, 4**(3), 106-119.

เดโช แขน้ำแก้ว และคณะ. (2563). บัณฑิตพัฒนาชุมชน: วิเคราะห์ผลสำรวจและแนวทางพัฒนาคุณลักษณะ ตามอัตลักษณ์ของบัณฑิตที่สำเร็จการศึกษาจากมหาวิทยาลัยแห่งหนึ่งในภาคใต้. **วารสารวิชาการเครือข่ายบัณฑิตศึกษา มหาวิทยาลัยราชภัฏภาคเหนือ, 10**(1), 17-32.

วิชนาถ ทิวะสิงห์, และศิรินภา วงษ์ชารี. (2563). โครงการสำรวจความต้องการผู้ใช้บัณฑิตต่อคุณลักษณะบัณฑิตที่พึงประสงค์ของตลาดงานทางด้านสถาปัตยกรรมและการออกแบบในสถานะการณ์ปัจจุบัน. **วารสารสถาปัตยกรรม การออกแบบและการก่อสร้าง, 2**(3), 13-32.

เสาวนีย์ ศรีจันทร์นิล. (2556). ความพึงพอใจของนายจ้างที่มีต่อบัณฑิตสาขาวิชาการตลาด วิทยาลัยราชพฤกษ์ ที่สำเร็จการศึกษาระดับปริญญาตรี ปีการศึกษา 2554. **วารสารบัณฑิตศึกษา มหาวิทยาลัยราชภัฏ วไลยอลงกรณ์ ในพระบรมราชูปถัมภ์, 7**(3), 174-184.

Ball, H. L. (2019). About research: Conducting online surveys. **Journal of Human Lactation, 35**(3), 413-417.

Boyle, B., & Charles, M. (2016). **Curriculum development: A guide for educators.** Los Angeles : Sage Publications.

Glatthorn, A. A., Boschee, F. A., Bruce M. Whitehead, B. M., & Boschee, B. F. (2016). **Curriculum leadership: Strategies for development and implementation**. 4th ed. Los Angeles : Sage Publications.

Gneezy, U., Meier, S., & Rey-Biel, P. (2011). When and why incentives (don't) work to modify behavior. **The Journal of Economic Perspectives, 25**(4), 191-209.

Joseph, P. B. (2011). **Cultures of curriculum.** 2nd ed. Mahwah, NJ : Routledge.

Oliva, P. F. (2005). **Developing the curriculum.** 6th ed. Boston : Pearson Allyn and Bacon.

Parkay, F. W., & Hass, G. (2000). **Curriculum planning: A contemporary approach.** 7th ed. Boston : Allyn and Bacon.

Picciano, A. G. (2017). **Online education policy and practice: The past, present, and future of the digital university.** Mahwah, NJ : Routledge.

Richards, J. C. (2002). **Curriculum development in language teaching.** 2nd ed. Cambridge : Cambridge University Press.

การสร้างสรรค์ลวดลายและผลิตภัณฑ์ผ้าบาติกสู่ชุมชน ผ่านวิถีเมืองเก่าจังหวัดสงขลา[1]

Creating Patterns and Batik Products to the Community through the Old Town of Songkhla

ตะวัน ตนยะแหละ[2]

Tawan Tonyalae

สายใจ เบ็ญโส๊ะ[3]

Saijai Bensoh

[1] ทุนอุดหนุนการวิจัยและนวัตกรรม ประจำปี พ.ศ. 2563 จากกองทุนส่งเสริมวิทยาศาสตร์ วิจัยและนวัตกรรม (ววน.) สำนักงานคณะกรรมการส่งเสริมวิทยาศาสตร์ วิจัยและนวัตกรรม (สกสว.)
Thailand Science Research and Innovation (TSRI)

[2] ผู้ช่วยศาสตราจารย์, สาขาวิชาการออกแบบแฟชั่นและสิ่งทอ สาขาศิลปกรรมและออกแบบ คณะสถาปัตยกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยเทคโนโลยีราชมงคลศรีวิชัย
Assistant Professor, Fashion and Textile Design, Department of Fine Art and Design, Faculty of Architecture, Rajamangala University of Technology Srivijaya.
(E-mail: tawan.be@rmutsv.ac.th)

[3] ครูอัตราจ้าง, สังกัดสำนักงานเขตพื้นที่ประถมศึกษาสงขลา เขต 3
Songkhla Primary Education Service Area Office 3

Received: 25/01/2022 Revised: 09/04/2022 Accepted: 11/04/2022

บทคัดย่อ

การวิจัยมีวัตถุประสงค์ 1) เพื่อศึกษาการรับรู้อัตลักษณ์ย่านเมืองเก่าจังหวัดสงขลาและสร้างสรรค์ลวดลายผ้าบาติกจำนวน 5 แบบ 2) เพื่อพัฒนาต้นแบบผลิตภัณฑ์สำหรับนักท่องเที่ยวย่านเมืองเก่าจังหวัดสงขลาจำนวน 10 แบบ 3) เพื่อการถ่ายทอดองค์ความรู้และเพิ่มศักยภาพสู่กลุ่มผู้ประกอบการให้มีความเข้มแข็งส่งเสริมการท่องเที่ยวของจังหวัดสงขลา เก็บข้อมูลนักท่องเที่ยวจำนวน 100 คน การเลือกแบบบังเอิญ ผู้ประกอบการจำนวน 10 คน การเลือกแบบเฉพาะเจาะจง และผู้สนใจเข้าร่วมอบรมถ่ายทอดองค์ความรู้จำนวน 50 คน ใช้เครื่องมือแบบสอบถามและแบบสัมภาษณ์ การวิเคราะห์สถิติเชิงพรรณนา การคำนวณค่าสถิติพื้นฐาน แสดงค่าความถี่ ค่าเฉลี่ย และค่าส่วนเบี่ยงเบนมาตรฐาน ผลการวิจัยพบว่าการรับรู้อัตลักษณ์ย่านเมืองเก่าของนักท่องเที่ยวนำมาสร้างสรรค์ลวดลายผ้าจำนวน 5 แบบ ดังนี้ 1) ลายสตรีทอาร์ต 2) ลายบ้านนครใน 3) ลายโรงสีแดง 4) ลายไอติม 5) ลายกำแพงเมือง ผลการพัฒนาผลิตภัณฑ์สำหรับนักท่องเที่ยวจำนวน 10 แบบ ดังนี้ 1) เสื้อเชิ้ตชาย 2) กระเป๋ากล้องถ่ายรูป 3) ชุดหญิงทรงหลวม 4) ชุดหญิงเข้ารูป 5) ชุดเชิ้ตหญิง 6) กระเป๋าเอนกประสงค์ 7) ชุดกางเกงผู้หญิง 8) เสื้อคลุมหญิงไม่มีแขน 9) เสื้อโปโลคอจีนชาย 10) กางเกงขายาว และผลการถ่ายทอดองค์ความรู้พบว่าผลรวมการอบรมสร้างสรรค์ลวดลายผ้าบาติก ($\overline{X}$ =4.13, S.D.=0.57) ระดับมาก ผลรวมการอบรมผลิตต้นแบบผลิตภัณฑ์ผ้าบาติก ($\overline{X}$ =4.17, S.D.=0.62) ระดับมาก

คำสำคัญ: การสร้างสรรค์, ลวดลาย, ผลิตภัณฑ์, ผ้าบาติก, ย่านเมืองเก่าจังหวัดสงขลา

Abstract

The purposes of a research 1) investigate identity of Songkhla Old Town Community and create 5 batik, 2) develop product prototypes for tourists in the community, and 3) transfer knowledge and develop batik producers' competency to promote tourism in Songkhla. Data were collected in Songkhla Old Town 100 tourists, by accidental sampling 10 batik business, by purposive sampling and 50 people batik workshop using a questionnaire and an interview. Descriptive statistics including frequency, mean, and standard deviation was applied for data analysis. Results showed that the perceived identity of Old Town while the satisfaction of the respondents towards traveling in the area they could be integrated in creating 5 batik including 1) the street art, 2) Baan Nakhon Nai, 3) Rong Si Daeng, 4) the ice-cream, and 5) Songkhla Old City Wall. Moreover, 10 product prototypes were created. These included 1)a tonic shirt, 2) a camera bag, 3) an oversized dress, 4) a body on dress, 5) a dress shirt 6) a tote bag, 7) a jumpsuit, 8) a long sleeveless cardigan, 9) a stand collar polo, and 10) a pair of harem pant. Batik workshop, the participants' overall satisfactory level was high ($\overline{X}$=4.13, S.D.=0.57) In addition, the overall satisfactory level towards the product prototype training was high ($\overline{X}$= 4.17, S.D.=0.62).

Keywords: Creation, Products, Batik, Songkhla Old Town Community

บทนำ

ปัจจุบันมีผู้ผลิตผ้าบาติกเพื่อสนองความต้องการของตลาดมากขึ้น หลายหน่วยงานผลิตผ้าบาติกเพื่อเป็นผลิตภัณฑ์ที่สามารถตอบสนองความต้องการของผู้บริโภค ผ้าบาติกแต่ละพื้นที่ก็ย่อมมีอัตลักษณ์ลวดลาย ผลิตภัณฑ์ และคุณภาพที่แตกต่างกันไป บางสถานที่แหล่งผลิตมีลวดลายของบรรยากาศท้องฟ้า ท้องทะเล หรือสถานที่สำคัญแตกต่างกันไปตามวัฒนธรรมหรือสิ่งแวดล้อมของพื้นที่แหล่งผลิต (โสภณ ศุภวิริยากร, 2552) กล่าวถึงความโดดเด่นของผ้าบาติกขึ้นอยู่กับสีและลวดลายที่สามารถบอกอะไรได้หลายอย่างทั้งถิ่นที่มาวัฒนธรรม สิ่งแวดล้อม เอกลักษณ์ของแหล่งผลิตหรือความรู้สึกนึกคิดของคนในท้องถิ่น

การสร้างสรรค์ลวดลายผ้าบาติกสามารถสร้างสรรค์ลวดลายผ้าได้ตามความต้องการและสามารถสร้างอัตลักษณ์ให้ชิ้นงานได้ การสร้างลวดลายผ้าบาติกมี 2 ประเภท คือ 1) การสร้างลวดลายจากการเลียนแบบธรรมชาติ 2) การสร้างลวดลายจากรูปร่างหรือรูปทรงเรขาคณิต เหล่านี้นำมาเป็นองค์ประกอบในการสร้างลวดลายโดยสอดคล้องกับวิถีการดำเนินชีวิต กระบวนการผลิตที่แสดงอัตลักษณ์ของแต่ละพื้นที่ เช่น การใช้สี บางพื้นที่ใช้สีธรรมชาติ บางพื้นที่ใช้สีเคมี (นันทา โรจนอุดมศาสตร์, 2536) กล่าวว่าการทำผ้าบาติก พิมพ์เทียน แต้มสี ระบายสี ย้อมสีผ้าบาติก เป็นได้ทั้งงานหัตถอุตสาหกรรมและงานศิลปะ การซึมของสี การแต้ม การระบาย และการย้อม บางสีอาจซึมเข้าไปในอีกสีหนึ่งหรือการที่สีซึมเข้าไปตามรอยแตกของเส้นเทียน เหล่านี้ทำให้ผ้าบาติกมีลักษณะรายละเอียดที่ไม่เหมือนกัน การสร้างลวดลายและวิธีการเหล่านี้เป็นเสน่ห์ของผ้าบาติก

การสร้างสรรค์อัตลักษณ์ลวดลายและผลิตภัณฑ์รูปแบบใหม่ที่สามารถสร้างแรงดึงดูดต่อการตัดสินใจซื้อได้มากขึ้น และกระแสการท่องเที่ยวในปัจจุบันที่ผู้บริโภคมองหาผลิตภัณฑ์ใหม่ตลอดเวลา ผู้ผลิตและผู้บริโภคมองว่าควรจะสร้างสรรค์ลวดลายและผลิตภัณฑ์ให้เกิดความหลากหลายและแปลกใหม่อยู่ตลอดเวลา นักท่องเที่ยวจำนวนมากมาท่องเที่ยวในย่านเมืองเก่าแล้วต้องการผ้าบาติกที่มีลวดลายที่เป็นอัตลักษณ์ของย่านเมืองเก่าจังหวัดสงขลาเพื่อเป็นสิ่งที่สร้าง

ความจดจำว่าครั้งหนึ่งได้มาเยือนสถานที่ ที่มีความสวยงามและมีประวัติศาสตร์วัฒนธรรม เรื่องราวที่น่าสนใจและน่าจดจำ ผู้วิจัยเห็นว่าควรมีการออกแบบสร้างสรรค์ลวดลายและผลิตภัณฑ์ผ้าบาติกที่มีเรื่องราวจากอัตลักษณ์ย่านเมืองเก่าจังหวัดสงขลาจึงเป็นเหตุผลความจำเป็นที่สำคัญต่อการดำเนินการวิจัยในครั้งนี้ โดยได้ทำการหาข้อมูลผ่านวิถีชีวิต ความเป็นอยู่ในย่านเมืองเก่าของจังหวัดสงขลา (Widodo et al., 2016) กล่าวว่า เมืองเก่าสงขลามีความสำคัญเป็นเมืองอันมีมนต์เสน่ห์ของวัฒนธรรม ชีวิตความเป็นอยู่ อาหารพื้นเมือง รวมถึงสถาปัตยกรรมที่หลากหลาย ไม่ว่าจะเป็น ชาวไทยจีน ชาวไทยพุทธ และชาวไทยมุสลิม ตั้งอยู่ในเขตอำเภอเมือง มีถนนสายสำคัญเป็นแหล่งท่องเที่ยวที่มีความน่าสนใจประกอบด้วย ถนนนครนอก ถนนนครใน และถนนนางงาม ยังคงเอกลักษณ์ดั้งเดิมเอาไว้ มีห้องแถวไม้แบบจีน ตึกสไตล์ชิโนโปรตุกีส โรงแรมนางงาม โรงแรมไม้เก่าแก่ประดับลายฉลุไม้วิจิตรบรรจง เป็นถนนที่ประกอบไปด้วยอาคารและสถาปัตยกรรมที่งดงามเป็นแหล่งเรียนรู้เรื่องราวความเป็นมาของชาวสงขลา

จากที่กล่าวมาผู้วิจัยเล็งเห็นถึงปัญหาความสำคัญของผ้าบาติกในพื้นที่จังหวัดสงขลา ที่ยังไม่มีลวดลายที่เป็นอัตลักษณ์ของย่านเมืองเก่าจังหวัดสงขลาที่ชัดเจน อีกทั้งยังไม่สะท้อนตัวตนของพื้นที่ ผู้ประกอบการในพื้นที่มีความต้องการที่จะพัฒนาลวดลายและผลิตภัณฑ์ผ้าบาติกที่สะท้อนเรื่องราวของเมืองเก่าจังหวัดสงขลา ผ่านการศึกษาอัตลักษณ์ วัฒนธรรม และวิถีการใช้ชีวิต การประกอบอาชีพ ชีวิตความเป็นอยู่ที่หลากหลายศิลปะต่างๆ สถาปัตยกรรมต่างๆ ทั้งอาคารบ้านเรือนประตูเมือง กำแพงเมืองเก่า โรงสีแดง ท่าเรือ บ้านนครใน และรวมถึงอาหารต่างๆ วิถีชีวิตผู้คนของชุมชนในเมืองเก่าที่มีความเก่าแก่ในแบบดั้งเดิม มีกลิ่นอายของเมืองเก่าจังหวัดสงขลา รวมถึงความเป็นศิลปะสมัยใหม่ที่มากระตุ้นความสนใจแก่นักท่องเที่ยว ย่านเมืองเก่าจังหวัดสงขลา ผ่านวิถีชีวิตต่างๆ ทั้งภาพวาดฝาผนังที่นักท่องเที่ยวนิยมถ่ายรูปเก็บความประทับใจต่างๆ ส่วนสำคัญที่ผู้วิจัยเป็นข้อมูลในการสร้างสรรค์ลวดลาย และพัฒนาผลิตภัณฑ์ให้ตอบโจทย์ความต้องการของผู้บริโภคที่เป็นนักท่องเที่ยว ให้แก่กลุ่มผู้ประกอบการผ่านลวดลายผ้าบาติก และพัฒนาเป็น

ผลิตภัณฑ์ สร้างความเข้มแข็งให้กลุ่มผู้ประกอบการ ให้ความรู้พัฒนาศักยภาพของผู้ประกอบการและผู้ที่สนใจ ที่ตั้งอยู่จังหวัดสงขลา เพื่อเป็นการสร้างมูลค่าเพิ่มให้กับผลิตภัณฑ์ และการส่งเสริมการจัดจำหน่ายผลิตภัณฑ์ของกลุ่มผู้ประกอบการให้มากขึ้นอีกทั้งผลิตภัณฑ์สำหรับนักท่องเที่ยวเลือกซื้อเป็นของที่ระลึกส่งเสริมการท่องเที่ยวให้กับจังหวัดสืบต่อไป

วัตถุประสงค์การวิจัย

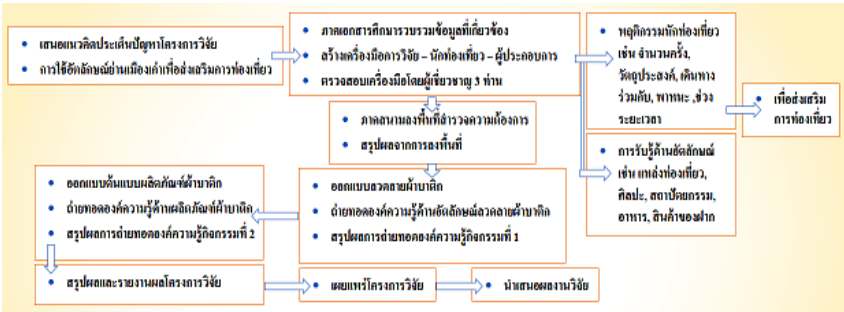
1. เพื่อศึกษาการรับรู้อัตลักษณ์ย่านเมืองเก่าจังหวัดสงขลาสร้างสรรค์ลวดลายผ้าบาติกจำนวน 5 แบบ
2. เพื่อพัฒนาต้นแบบผลิตภัณฑ์ผ้าบาติกสำหรับนักท่องเที่ยวเมืองเก่าจังหวัดสงขลาจำนวน 10 แบบ
3. เพื่อการถ่ายทอดองค์ความรู้และเพิ่มศักยภาพสู่กลุ่มผู้ประกอบการบาติกให้มีความเข้มแข็ง ส่งเสริมการท่องเที่ยวของจังหวัดสงขลา

ขอบเขตของการวิจัย

1. ขอบเขตด้านกลุ่มประชากร
    1.1 ศึกษากลุ่มผู้ประกอบการบาติกในจังหวัดสงขลา จำนวน 10 คน
    1.2 ศึกษากลุ่มผู้บริโภคในย่านเมืองเก่าจังหวัดสงขลา จำนวน 100 คน
    1.3 ศึกษากลุ่มผู้สนใจเข้าร่วมอบรมถ่ายทอดองค์ความรู้ จำนวน 50 คน
2. ขอบเขตด้านเนื้อหา
    2.1 ศึกษาการรับรู้อัตลักษณ์ย่านเมืองเก่าจังหวัดสงขลาที่สะท้อนความต้องการนักท่องเที่ยว
    2.2 ศึกษาผ้าบาติกในย่านเมืองเก่าจังหวัดสงขลา โดยศึกษาลวดลายและผลิตภัณฑ์ผ้าบาติก ความต้องการนักท่องเที่ยวย่านเมืองเก่าสงขลาเกี่ยวกับลวดลายและผลิตภัณฑ์ผ้าบาติกให้สอดคล้องแนวโน้มการออกแบบแฟชั่นและสิ่งทอ และศึกษากลุ่มผู้สนใจเข้าร่วมอบรมถ่ายทอดองค์ความรู้

2.3 ศึกษาแนวคิดและทฤษฎีที่ใช้ในการวิจัย ดังนี้ ทฤษฎีการสร้างสรรค์การออกแบบลวดลายผ้า การออกแบบผลิตภัณฑ์ผ้า ประวัติความเป็นมาและการผลิตผ้าบาติก ประวัติความเป็นมาของจังหวัดสงขลา ความหมายของอัตลักษณ์ อัตลักษณ์ย่านเมืองเก่าจังหวัดสงขลา

กรอบแนวคิดในการวิจัย



ภาพประกอบที่ 1 กรอบแนวคิดในการวิจัย

วิธีดำเนินการวิจัย

รูปแบบของการวิจัย เป็นแบบผสมผสาน ประกอบด้วย 1) การวิจัยเชิงสำรวจ (Survey Research) 2) การวิจัยเชิงคุณภาพ (Qualitative Research)

ประชากรกลุ่มตัวอย่าง ประกอบด้วย 1) นักท่องเที่ยวในย่านเมืองเก่าจังหวัดสงขลาจำนวน 100 คน โดยการเลือกกลุ่มตัวอย่างแบบบังเอิญ (Accidental Sampling) 2) ผู้ประกอบการผ้าบาติกจำนวน 10 คน โดยวิธีการเลือกกลุ่มตัวอย่างแบบเจาะจง (Purposive Sampling) และ 3) ผู้สนใจเข้าร่วมอบรมถ่ายทอดองค์ความรู้จำนวน 50 คน

เครื่องมือและการเก็บข้อมูล ประกอบด้วย 1) แบบสอบถามในการเก็บข้อมูลจากนักท่องเที่ยวย่านเมืองเก่าจังหวัดสงขลา 2) แบบสัมภาษณ์กึ่งโครงสร้างในการสัมภาษณ์ผู้ประกอบการและวิสาหกิจชุมชนผ้าบาติกในย่านเมืองเก่าจังหวัดสงขลา และ 3) แบบสอบถามในการเก็บข้อมูลผู้เข้าร่วมอบรมถ่ายทอดองค์ความรู้

การวิเคราะห์ข้อมูล สถิติเชิงพรรณนา (Descriptive Statistics Analysis) เป็นการคำนวณค่าสถิติพื้นฐาน แสดงค่าความถี่ (Frequency) อธิบายข้อมูลของผู้ตอบแบบสอบถาม ค่าเฉลี่ย (Mean) และส่วนค่าเบี่ยงเบนมาตรฐาน (Standard Deviation) การวิเคราะห์ข้อมูลเชิงคุณภาพในการใช้แบบสัมภาษณ์ข้อมูลที่ได้จากการสัมภาษณ์จะนำมาตรวจสอบความถูกต้อง วิเคราะห์เนื้อหาจัดหมวดหมู่ของข้อมูลที่ได้มาวิเคราะห์สรุป ตีความ สังเคราะห์ข้อมูลให้ตรงประเด็นตามวัตถุประสงค์ นำเสนอผลการวิจัยเชิงพรรณนาความ (Descriptive) บรรยายและแปลความหมายตามสภาพที่ปรากฏจากการรวบรวมข้อมูลมาวิเคราะห์และนำเสนอ

กระบวนการศึกษาและการออกแบบ 1) ศึกษาแนวคิดทฤษฎีเอกสารงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง 2) ลงพื้นที่สอบถามนักท่องเที่ยวและสัมภาษณ์ผู้ประกอบการผ้าบาติก 3) ออกแบบสร้างสรรค์ลวดลายและผลิตผ้าบาติกและออกแบบต้นแบบผลิตภัณฑ์จากผ้าบาติกลวดลายย่านเมืองเก่าจังหวัดสงขลา 4) ประเมินผลการออกแบบสร้างสรรค์โดยผู้เชี่ยวชาญจำนวน 3 ท่าน 5) ผลิตต้นแบบลวดลายและผลิตภัณฑ์ผ้าบาติก 6) การถ่ายทอดองค์ความรู้และเพิ่มศักยภาพสู่กลุ่มผู้ประกอบการและผู้สนใจ

ผลการวิจัย

จากการศึกษาและการวิจัยการสร้างสรรค์ลวดลายและผลิตภัณฑ์ผ้าบาติกสู่ชุมชนผ่านวิถีเมืองเก่าจังหวัดสงขลานั้นสามารถรับรู้อัตลักษณ์ได้ว่าอัตลักษณ์ของเมืองเก่าจังหวัดสงขลาไม่ได้หมายถึงสิ่งใดสิ่งหนึ่งเพียงอย่างเดียว ไม่ได้หมายถึงอาคารบ้านเรือน ไม่ได้หมายถึง กำแพงเก่า หรือประตูเมืองเท่านั้นแต่มัน คืออัตลักษณ์ของเมืองเก่าของจังหวัดสงขลา มีอัตลักษณ์เป็นความหลากหลายที่ผ่านวิถีชีวิตสู่สิ่งปลูกสร้างและภาพวาดฝาผนังที่สะท้อนวิถีชีวิตในอดีต ศิลปวัฒนธรรม รวมถึงอาหารต่างๆ ประกอบกัน

1. อัตลักษณ์ย่านเมืองเก่าจังหวัดสงขลาสู่การสร้างสรรค์ลวดลายผ้าบาติก

1.1 ผลการศึกษาความต้องการของผู้บริโภค

อัตลักษณ์ย่านเมืองเก่าสงขลา สอบถาม สัมภาษณ์ และถ่ายภาพบรรยากาศการรับรู้และความประทับใจของนักท่องเที่ยวย่านเมืองเก่าจังหวัดสงขลา

จากแบบสอบถามได้ผลในการเลือกสถานที่ ภาพบรรยากาศความประทับใจของนักท่องเที่ยวจำนวน 100 คน เป็นข้อมูลในการสร้างสรรค์ ได้ผลดังต่อไปนี้

ตารางที่ 1 ผลการรับรู้อัตลักษณ์ของย่านเมืองเก่าจังหวัดสงขลา

ลำดับ	การรับรู้อัตลักษณ์ย่านเมืองเก่าจังหวัดสงขลาของนักท่องเที่ยว	$\overline{X}$	S.D.	แปลผล
1	ร้านไอติมเก่า	4.19	0.88	มาก
2	บ้านนครใน	4.18	0.88	มาก
3	สตรีทอาร์ท	4.17	0.84	มาก
4	กำแพงเมืองเก่า	4.17	0.79	มาก
5	โรงสีแดง หับ โห้ หิ้น	4.15	0.89	มาก

ผลการรับรู้อัตลักษณ์ของย่านเมืองเก่าจังหวัดสงขลา 5 อันดับแรกที่มีค่าเฉลี่ยสูงสุดตามลำดับแยกแต่ละสถานที่ ดังนี้ ร้านไอติมเก่า ($\overline{X}$ = 4.19, S.D. = 0.88) อยู่ในระดับมาก บ้านนครใน ($\overline{X}$ = 4.18, S.D. = 0.88) อยู่ในระดับมาก สตรีทอาร์ท ($\overline{X}$ = 4.17, S.D. = 0.84) อยู่ในระดับ มาก กำแพงเมืองเก่า ($\overline{X}$ = 4.17, S.D. = 0.79) อยู่ในระดับมาก โรงสีแดง หับ โห้ หิ้น ($\overline{X}$ = 4.15, S.D. = 0.89) อยู่ในระดับมาก

ตารางที่ 2 ผลความประทับใจในอัตลักษณ์ย่านเมืองเก่าจังหวัดสงขลา

ลำดับ	ความประทับใจในอัตลักษณ์ย่านเมืองเก่าจังหวัดสงขลาของนักท่องเที่ยว	$\overline{X}$	S.D.	แปลผล
1	สตรีทอาร์ท	4.44	0.69	มาก
2	บ้านนครใน	4.30	0.62	มาก
3	โรงสีแดง หับ โห้ หิ้น	4.21	0.77	มาก
4	ร้านไอติมเก่า	4.20	0.92	มาก
5	กำแพงเมืองเก่า	4.19	0.81	มาก

ผลความประทับใจในอัตลักษณ์ย่านเมืองเก่าจังหวัดสงขลา 5 อันดับแรกที่มีค่าเฉลี่ยสูงสุด ดังนี้ สตรีทอาร์ท ($\overline{X}$ = 4.44, S.D. = 0.69) บ้านนครใน ($\overline{X}$ = 4.30, S.D. = 0.62) โรงสีแดง หับ โห้ หิ้น ($\overline{X}$ = 4.21, S.D. = 0.77) ร้านไอติมเก่า ($\overline{X}$ = 4.20, S.D. = 0.92) กำแพงเมืองเก่า ($\overline{X}$ = 4.19, S.D. = 0.81)

ผลสรุปจากการรับรู้และความประทับใจในอัตลักษณ์ย่านเมืองเก่าจังหวัดสงขลานำมาเป็นที่มา แนวความคิด แรงบันดาลใจในการออกแบบสร้างสรรค์ลวดลายผ้าบาติกได้ ดังต่อไปนี้

ภาพประกอบที่ 2 ภาพถ่ายร้านไอติม

ภาพประกอบที่ 3 ภาพถ่ายบ้านนครใน

ภาพประกอบที่ 4 ภาพถ่ายสตรีทอาร์ต

ภาพประกอบที่ 5 ภาพถ่ายกำแพงเมืองเก่า

ภาพประกอบที่ 6 ภาพถ่ายโรงสีแดง หับ โห้ หิ้น

1.2 การคิดสร้างสรรค์ลวดลายผ้าจากแรงบันดาลใจย่านเมืองเก่าจังหวัดสงขลา

เมืองเก่าจังหวัดสงขลามีประวัติศาสตร์อันยาวนาน ตามวิถีชีวิตย่านเมืองเก่า มีชาวไทยพุทธ ชาวไทยมุสลิม ชาวไทยเสื้อสายจีน (จิรนันท์ พิตรปรีชา, 2559) กล่าวว่า ตั้งแต่อดีตมาถึงปัจจุบัน ถนนนางงาม ถนนนครใน ถนนนครนอกตึกรามบ้านช่องแบบจีนโบราณ ตึกชิโนโปรตุกีสแทบไม่เปลี่ยนสภาพจากเมื่อร้อยปีก่อน เดินไปตามตรอกซอกซอย ก็จะสัมผัสวิถีชีวิตชาวเมืองที่เนิบช้า ได้ชิมอาหารคาวหวาน จะรู้สึกเหมือนเข้าไปอีกดินแดนหนึ่งที่ไม่เหมือนที่ไหน ไม่ใช่ไทย ไม่ใช่จีน ไม่ใช่มลายู ไม่ใช่ฝรั่ง แต่เป็น “สงขลา” เมืองท่าชายทะเลโบราณที่รวมวัฒนธรรมหลากเชื้อชาติเข้าด้วยกันจนเป็นเอกลักษณ์ของตัวเอง (องค์การบริหารส่วนจังหวัดสงขลา, 2560) กล่าวว่า บริเวณ ถนนนครนอก ถนนนครใน ถนนนางงาม มีร้านอาหารที่มีบรรยากาศแบบย้อนยุคสัมผัสไอศกรีมสูตรโบราณ ไอติมใส่ไข่ ร้านแป๊ะยิว ไอติมข้าวเหนียวแป๊ะจิว โอติมถั่วเขียวร้านบันหลีเฮง หรือ ไอติม รุ่นใหม่ไอติมโอ่ง ศิลปะบนฝาผนัง STREET ART การเขียนภาพเพื่อสื่อเรื่องราวบนฝาผนังอาคาร เป็นการใช้งานศิลปะเพื่อสื่อถึงวิถีชีวิตย่านเมืองเก่า ภาพวาดฝาผนังมีเรื่องราวสะท้อนวิถีชีวิตในอดีตได้ดี ความโดดเด่นสวยงามเป็นศิลปะที่สร้างสรรค์ขึ้นมาโดยศิลปินนักสร้างสรรค์ เพื่อบอกเล่าเรื่องราวของวิถีชุมชนในอดีตที่ผ่านมา บ้านนครในมีสิ่งของเครื่องใช้ที่สะสมไว้ให้นักท่องเที่ยวได้ชม โรงสีเก่า โรงสีแดงที่มีความโดดเด่น ท่าเรือ ร้านค้า บ้านเรือน

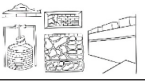
อัตลักษณ์ของเมืองเก่าสงขลาได้ถ่ายทอดจากคนรุ่นก่อนรวมถึงการประชาสัมพันธ์ของหน่วยงานยิ่งทำให้นักท่องเที่ยวรับรู้ถึงความเป็นเมืองเก่ามากขึ้น ความเป็นอัตลักษณ์ของย่านเมืองเก่าสงขลาไม่ได้มีแค่ส่วนเดียว ไม่ใช่แค่ที่สถานที่ที่หนึ่งที่บอกว่านี้คือเมืองเก่าสงขลาแต่อัตลักษณ์ทางการท่องเที่ยวที่รับรู้เป็นองค์รวม หลายอย่างรวมกันเป็นอัตลักษณ์ของเมืองเก่าสงขลา บ้าน อาคาร ตึกต่างๆ ประตูเมืองเก่า กำแพงเมืองเก่า ของใช้ที่อยู่ในบ้านเก่าๆ ถึงแม้ว่าอาจถูกจัดอยู่ในลักษณะพิพิธภัณฑ์ให้เห็นกันแต่ก็ยังทิ้งร่องรอยความเป็นเมืองเก่าจังหวัดสงขลาให้นักท่องเที่ยวได้ชม รวมไปถึงอาหารการกินที่นักท่องเที่ยวหลงใหลในรสชาติของความอร่อยซึ่งเป็นอัตลักษณ์ด้านอาหารของเมืองเก่าสงขลาที่หาชิมได้ในย่านนั้น

ในการนำวิถีชีวิตของชุมชนมาสร้างสรรค์เป็นลวดลายผ้า ได้สร้างสรรค์ลายกำแพง ลายอิฐแตก ใช้เทคนิคเคลือกให้สีแตกตามรอยเส้นเทียน กำแพงเมืองเก่าที่มีความโดดเด่นในเรื่อง ลวดลาย สีสันที่สามารถนำมาสร้างสรรค์ลวดลายผ้าบาติกได้เทคนิคจึงแตกต่างกันออกไป บางคนใช้เทคนิคการเขียนมือ บางคนใช้เทคนิคการทำแม่แบบ และสร้างสรรค์ลายต่างๆ เช่น ลายจากประตูเมืองเก่า ลายอาคารบ้านเรือน หรือลายวิถีชีวิตคนเมืองเก่าสงขลา ผู้ประกอบการนำมาสร้างสรรค์ลวดลายผ้าผ่านการตัดทอนรูปแบบ เดินท่องเที่ยวในย่านเมืองเก่าพบเห็นต้นไม้ ใบไม้ นำมาสร้างสรรค์บนลวดลายผ้าเป็นเสน่ห์ของย่านเมืองเก่าจังหวัดสงขลา

กระบวนการคิดสร้างสรรค์เพื่อสร้างลวดลายผ้าบาติกที่แสดงถึงเอกลักษณ์และอัตลักษณ์ย่านเมืองเก่าจังหวัดสงขลา ผ่านเรื่องราว วิถีวัฒนธรรม ขนบธรรมเนียมประเพณี สถานที่ อาคาร สถาปัตยกรรม ผลงานศิลปะ อาหารการกิน นำมาร่างแบบและคิดสร้างสรรค์ลวดลายผ้าบาติก ผลที่เกิดขึ้นคือรูปแบบลวดลายใหม่ ซึ่งการสร้างสรรค์ลวดลายผ้าบาติก ต้องคำนึงถึงการนำไปใช้ประโยชน์ต่อไปของผู้ประกอบการหรือกลุ่มวิสาหกิจชุมชนผ้าบาติกว่าสามารถนำไปผลิตลวดลายผ้าในผืนต่อๆ ไปเพื่อจัดจำหน่ายใช้เชิงพาณิชย์ได้ องค์ประกอบสำคัญประการแรก คือ แม่พิมพ์เทียน (ประภาพร ศุภตรัยวรพงศ์, 2562) กล่าวว่า แม่พิมพ์เทียนที่ใช้ในการทำบาติกมีอยู่ด้วยกัน 2 กลุ่ม กลุ่มที่ 1 กลุ่มแม่พิมพ์เทียนโลหะ ทำด้วยทองแดง ทองเหลือง เป็นแม่พิมพ์ที่มีคุณภาพดี สามารถเก็บความร้อนจากน้ำเทียนได้ดีที่สุด และสามารถแสดงรายละเอียดของลวดลายได้มาก กลุ่มที่ 2 กลุ่มแม่พิมพ์เทียนแผ่นไม้ ลวดลายมักมีรูปทรงที่ไม่ซับซ้อนมาก (Quachee, & Em, 2005) กล่าวว่า แม่พิมพ์เทียนที่ทำจากไม้หรือโลหะทั่วไปเช่นทองแดงหรือสังกะสี ประดิษฐ์ขึ้นจากแม่แบบลวดลายต่างๆ ขนาดของแม่พิมพ์เทียนจะมีขนาดเท่าฝ่ามือหรือใหญ่กว่าฝ่ามือของช่างพิมพ์ผ้าบาติกเล็กน้อยเพื่อสะดวกต่อการพิมพ์เทียนและลวดลายมีความสม่ำเสมอกันเนื่องจากแรงกดของน้ำหนักมือ (ประเสริฐ ศีลรัตนา, 2538) กล่าวว่า แม่ลาย ตัวลายหรือรูปลายที่กำหนดเป็นต้นแบบหลักในการจัดประกอบเป็นลวดลายการซ้ำรูปแบบตามแม่ลายเพื่อขยายจากด้านใดด้านหนึ่งหรือรอบด้านให้ขนาดของลายขยายไปได้อย่างไม่มีที่สิ้นสุดเป็นลักษณะแม่ลายที่ผู้วิจัยนำวิธีการมาใช้โดยการนำภาพแรงบันดาลใจ

ผลสรุปการรับรู้และความประทับใจของนักท่องเที่ยวในย่านเมืองเก่าผ่านกระบวนการคิด สร้างสรรค์ ออกแบบ ร่างแบบ ลวดลายผ้าบาติกเป็นแม่ลายและทำการพัฒนาสู่การผลิตลวดลายบนแม่พิมพ์เทียนโลหะและแม่พิมพ์เทียนแผ่นไม้ได้ผลการวิจัยการสร้างสรรค์ลวดลายผ้าบาติก ดังตารางต่อไปนี้

ตารางที่ 3 กระบวนการสร้างสรรค์ลวดลายผ้าบาติก (Development)

แนวความคิด กระบวนการออกแบบสร้างสรรค์		ภาพแรงบันดาลใจ (Concept & Inspiration)	แบบร่าง จัดองค์ประกอบลาย Sketch drawing	ต้นแบบ แม่ลาย Motif	การผลิต แม่พิมพ์ โลหะและแผ่นไม้
1	Inspiration ศิลปะสตรีทอาร์ต				
2	Inspiration บ้านนครใน				
3	Inspiration โรงสีแดง				
4	Inspiration ไอติมยิวไอติมโอ่ง				
5	Inspiration ผนังกำแพงเมืองเก่า				

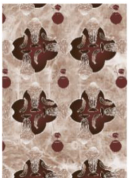
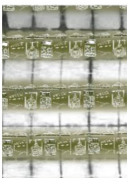
1.3 การสร้างสรรค์ลวดลายผ้าบาติกจากอัตลักษณ์ย่านเมืองเก่าจังหวัดสงขลา

การรักษาอัตลักษณ์หรือการถ่ายทอดอัตลักษณ์อยู่ได้แต่อยู่ที่เทคนิคตราบใดที่ผู้ประกอบการ ยังใช้ผ้าบาติกจากทักษะของผู้ประกอบการ ก็มีคู่แข่งน้อย โรงงานทำไม่ได้ ปัจจุบันกลุ่มลูกค้าจะมีความรู้เรื่องผ้าบาติกมากขึ้น เช่น ผ้าบาติกแท้คือต้องเห็นสองด้าน เทคนิคที่ใช้ลูกกลิ้ง พิมพ์ สไลด์สี เขียนเทียน ในการพิมพ์เทียนมันเหมือนเดิมการเลือกใช้แม่พิมพ์บาติกเนื่องจากบางผู้ประกอบการอาจจะไม่มีทักษะในการเขียนเทียน การวาดด้วยจันติ้งหรือปากกาเขียนเทียนทำค่อนข้างยาก แต่อาจ

จะใช้วัสดุอื่นมาช่วย เช่น ภาพทิวทัศน์ต้นสน ลองใช้ไม้กวาดแทนแปรง จุ่มสีดู ไม่ต้องใช้จันติ้ง หรือมีเทคนิคอีกหลายอย่างต้องทดลอง ผู้ประกอบการมองว่า งานบาติกความจริงมันไม่จำกัด อยู่ที่ทักษะ ฝีมือ และประสบการณ์ การสร้างสรรค์ผลงานที่สามารถถ่ายทอดความเป็นตัวตนหรือการถ่ายทอดความเป็นอัตลักษณ์ของสถานที่ท่องเที่ยวผ่านการสร้างสรรค์งานศิลปะของผืนผ้าจึงสามารถทำได้ และเป็นสิ่งที่ทรงคุณค่าต่อการรักษา ถ่ายทอด และสืบสานต่อไป สามารถบอกเล่าเรื่องราวผ่านผลิตภัณฑ์ที่ผู้ประกอบการสร้างสรรค์จากแรงบันดาลใจที่ได้รับรู้จากสถานที่ย่านเมืองเก่าสงขลา

หลากหลายมุมมองสะท้อนออกมาเป็นลายผ้า เป็นผลิตภัณฑ์ที่สามารถสนองความต้องการของผู้บริโภคเก็บความประทับใจในการท่องเที่ยวย่านเมืองเก่าสงขลาไม่ลืมเลือนไปตามกาลเวลาการสร้างสรรค์และออกแบบต้นแบบลวดลาย ตัวลายหรือรูปลายที่กำหนดเป็นลายต้นแบบหลักในการจัดองค์ประกอบลวดลายด้วยการซ้ำรูปแบบตามต้นแบบลวดลาย เพื่อที่จะขยายลายจากด้านใดด้านหนึ่งหรือรอบด้านให้ขนาดของลายขยายออกไปอย่างไม่มีสิ้นสุดสร้างลวดลายจากผลสรุปจากแบบสอบถาม 5 อันดับแรกของผลความประทับใจในอัตลักษณ์ย่านเมืองเก่าจังหวัดสงขลาสามารถสร้างสรรค์ลวดลายผ้าบาติกได้จำนวน 5 ลวดลาย ดังนี้

ตารางที่ 4 ผลการสร้างสรรค์ลวดลายผ้าบาติกจากอัตลักษณ์ย่านเมืองเก่าจังหวัดสงขลา

ลวดลายผ้าบาติก	ลวดลายผ้าบาติกจากบ้านนครใน	ลวดลายผ้าบาติกจากสตรีทอาร์ท	ลวดลายผ้าบาติกจากโรงสีแดง	ลวดลายผ้าบาติกจากร้านไอติม	ลวดลายผ้าบาติกจากกำแพงเมือง
แบบร่างลวดลายผ้า patern design					
ผลผลิตผ้าบาติกBatik Prototype					

2. การพัฒนาผลิตภัณฑ์ผ้าบาติกสำหรับนักท่องเที่ยวย่านเมืองเก่าจังหวัดสงขลา

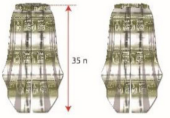
2.1 การออกแบบผลิตภัณฑ์ผ้าบาติกสำหรับนักท่องเที่ยว

ผู้ประกอบการในย่านเมืองเก่าจังหวัดสงขลาต้องการผลิตภัณฑ์ที่ตอบสนองความต้องการของนักท่องเที่ยวเมื่อมาเที่ยวในย่านเมืองเก่าจังหวัดสงขลา สินค้าที่เป็นที่ต้องการของตลาดแบ่งเป็น 2 ลักษณะ คือ 1) สินค้าที่ได้รับความนิยม เช่น ผ้าผืน ผ้าคลุม ผ้าพันคอ ผ้านุ่ง 2) สินค้าในกระแส เช่น กระเป๋าผ้า กระเป๋าเอนกประสงค์ หน้ากากผ้า หมวก ชุดเดรสสำหรับผู้หญิง เสื้อสำหรับผู้หญิงและผู้ชายที่มีลวดลายที่บ่งบอกถึงความเป็นเมืองเก่าของจังหวัดสงขลา เสื้อผ้า เครื่องแต่งกายสำหรับสวมใส่เดินเล่นริมทะเลซึ่งเป็นสถานที่ท่องเที่ยวที่สำคัญของภาคใต้โดยเฉพาะจังหวัดสงขลา ผืนผ้าชิ้นที่มีความเบาบางสวมใส่สบาย นักท่องเที่ยวส่วนใหญ่สะท้อนความคิดเห็นที่กล่าวว่าภาคใต้มีอากาศร้อนผ้าบาติกก็สามารถนำมาผลิตเป็นผลิตภัณฑ์ เสื้อผ้า เครื่องแต่งกาย ทั้งสำหรับผู้หญิงและผู้ชาย ดังนั้นผู้วิจัยจึงสร้างต้นแบบผลิตภัณฑ์จากผ้าบาติกที่เป็นรูปแบบที่มีความเหมาะสมกับศักยภาพของผู้ผลิตและรูปแบบที่เหมาะสมกับโอกาสการสวมใส่ของกลุ่มผู้บริโภคที่ได้มาท่องเที่ยวในย่านเมืองเก่าจังหวัดสงขลาได้แบบร่าง ดังตารางต่อไปนี้

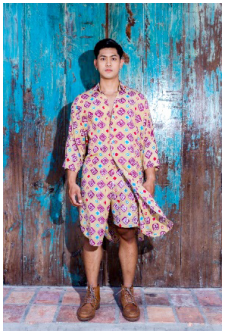
ตารางที่ 5 แบบร่างและรายละเอียดต้นแบบผลิตภัณฑ์จากผ้าบาติกลวดลายย่านเมืองเก่าจังหวัดสงขลา

แบบร่าง Sketch	อธิบายรายละเอียด	แบบร่าง Sketch	อธิบายรายละเอียด
	Shirt เสื้อเชิ้ตชายลวดลายจากสตรีทอาร์ตรูปแบบลำตัวยาวมีที่มาจากเสื้อทูนิค (Tunic) แขนค้างคาว (Batwing Sleeve)		Camera Bag กระเป๋ากล้องถ่ายรูป ลวดลายจากสตรีทอาร์ตรูปแบบและรูปทรงกระเป๋าสำหรับผู้หญิงหรือผู้ชาย
	Dress ชุดเดรสหญิงทรงหลวมลวดลายจากบ้านนครในชุดสำหรับผู้หญิง		Dress ชุดเดรสหญิงเข้ารูปลวดลายจากบ้านนครในชุดสำหรับผู้หญิง

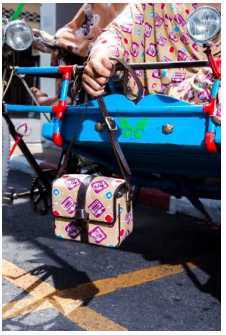
ตารางที่ 5 แบบร่างและรายละเอียดต้นแบบผลิตภัณฑ์จากผ้าบาติกลวดลายย่านเมืองเก่าจังหวัดสงขลา (ต่อ)

แบบร่าง Sketch	อธิบายรายละเอียด	แบบร่าง Sketch	อธิบายรายละเอียด
	Dress Shirt ชุดเดรสเชิ้ตหญิง ลวดลายจากโรงสีแดง ชุดสำหรับผู้หญิง		Tote Bag กระเป๋าเอนกประสงค์ ลวดลายจากโรงสีแดงรูปแบบสำหรับผู้หญิงหรือผู้ชาย
	Jump Suit ชุดกางเกงผู้หญิง ลวดลายจากไอติม ชุดสำหรับผู้หญิง		เสื้อคลุมหญิงไม่มีแขน ลวดลายจากไอติม ชุดสำหรับผู้หญิง
	Polo เสื้อโปโลคอจีนชาย ลวดลายจากกำแพงเมืองเก่า เสื้อตัวหลวมสำหรับผู้ชาย		Harem Pant กางเกงขายาวลวดลายกำแพงเมืองเก่ากางเกงสำหรับผู้ชาย

2.2 ผลผลิตต้นแบบผลิตภัณฑ์สำหรับนักท่องเที่ยวย่านเมืองเก่าจังหวัดสงขลา



ภาพประกอบที่ 7
เสื้อเชิ้ตชาย
ลายบาติกสตรีทอาร์ต



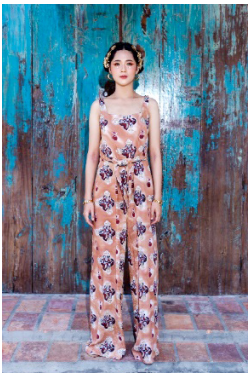
ภาพประกอบที่ 8
กระเป๋ากล้องถ่ายรูป
ลายบาติกสตรีทอาร์ต

ภาพประกอบที่ 9
ชุดเดรสหญิงทรงหลวม
ลายบาติกบ้านนครใน

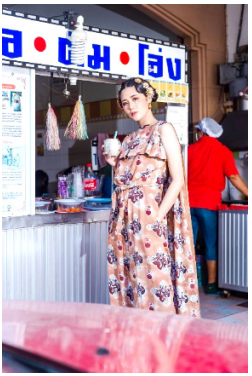
ภาพประกอบที่ 10
ชุดเดรสหญิงทรงเข้ารูป
ลายบาติกบ้านนครใน

ภาพประกอบที่ 11
ชุดเดรสเชิ้ตหญิงลาย
บาติกโรงสีแดง

ภาพประกอบที่ 12
กระเป๋าเอนกประสงค์
ลายบาติกโรงสีแดง



ภาพประกอบที่ 13
ชุดเดรสกางเกงหญิง
ลายบาติกไอติม



ภาพประกอบที่ 14
เสื้อคลุมหญิงลายบาติก
ไอติม

ภาพประกอบที่ 15
เสื้อโปโลและกางเกง
ฮาเรมลายบาติกผนังเก่า

3. การถ่ายทอดองค์ความรู้และเพิ่มศักยภาพสู่กลุ่มผู้ประกอบการบาติกส่งเสริมการท่องเที่ยวของจังหวัดสงขลา

ภาพประกอบที่ 16 การอบรมเชิงปฏิบัติการสร้างสรรค์ลวดลายผ้าบาติกจากอัตลักษณ์ย่านเมืองเก่า

ตารางที่ 6 ผลการอบรมเชิงปฏิบัติการสร้างสรรค์ลวดลายผ้าบาติกจากอัตลักษณ์ย่านเมืองเก่า

ลำดับ	การอบรมการสร้างสรรค์ลวดลายผ้าบาติก	ระดับความพึงพอใจในการอบรม		
		$\overline{X}$	S.D.	แปลผล
1	ด้านสถานที่/ระยะเวลา/อุปกรณ์	4.37	0.88	มาก
2	ด้านวิทยากร	4.56	0.72	มาก
3	ด้านความรู้ในการสร้างสรรค์ลวดลายผ้า (ก่อน)	3.16	1.14	ปานกลาง
4	ด้านความรู้ในการสร้างสรรค์ลวดลายผ้า (หลัง)	4.25	0.69	มาก
เฉลี่ยรวม		4.13	0.57	มาก

ผลการอบรมการสร้างสรรค์ลวดลายผ้าบาติก ด้านสถานที่/ระยะเวลา/อุปกรณ์ ($\overline{X}$ = 4.37, S.D. = 0.88) อยู่ในระดับ มาก ด้านวิทยากร ($\overline{X}$ = 4.56, S.D. = 0.72) อยู่ในระดับ มาก ด้านความรู้ในการสร้างสรรค์ลวดลายผ้า (ก่อน) ($\overline{X}$ = 3.16, S.D. = 1.14 อยู่ในระดับ ปานกลาง ด้านความรู้ในการสร้างสรรค์ลวดลายผ้า (หลัง) ($\overline{X}$ = 4.25, S.D. = 0.69) อยู่ในระดับ มาก รวมทั้ง 4 ด้าน ($\overline{X}$ = 4.13, S.D. = 0.57) อยู่ในระดับ มาก

ภาพประกอบที่ 17 การอบรมเชิงปฏิบัติการพัฒนาต้นแบบผลิตภัณฑ์ผ้าบาติก สำหรับนักท่องเที่ยวเมืองเก่า

ตารางที่ 7 ผลการอบรมเชิงปฏิบัติการพัฒนาต้นแบบผลิตภัณฑ์ผ้าบาติกสำหรับนักท่องเที่ยวเมืองเก่า

ลำดับ	การอบรมการสร้างสรรค์ลวดลายผ้าบาติก	ระดับความพึงพอใจในการอบรม		
		$\overline{X}$	S.D.	แปลผล
1	ด้านสถานที่/ระยะเวลา/อุปกรณ์	4.44	0.60	มาก
2	ด้านวิทยากร	4.69	0.41	มาก
3	ด้านความรู้ในการทำต้นแบบและผลิตภัณฑ์ผ้าบาติก (ก่อน)	3.17	1.36	ปานกลาง
4	ด้านความรู้ในการทำต้นแบบและผลิตภัณฑ์ผ้าบาติก (หลัง)	4.20	0.71	มาก
เฉลี่ยรวม		4.17	0.62	มาก

ผลการอบรมทำต้นแบบและผลิตภัณฑ์ผ้าบาติก ด้านสถานที่/ระยะเวลา/อุปกรณ์ ($\overline{X}$ 4.44, S.D. = 0.60) อยู่ในระดับ มาก ด้านวิทยากร ($\overline{X}$ 4.69, S.D. = 0.41) อยู่ในระดับ มาก ด้านความรู้ในการทำต้นแบบและผลิตภัณฑ์ผ้าบาติก (ก่อน) ($\overline{X}$ 3.17, S.D. = 1.36) อยู่ในระดับ ปานกลาง ด้านความรู้ในการทำต้นแบบและผลิตภัณฑ์ผ้าบาติก (หลัง) ($\overline{X}$ 4.2, S.D. = 0.71 อยู่ในระดับ มาก ทั้ง 4 ด้าน ($\overline{X}$ 4.17,S.D.=0.62) อยู่ในระดับมาก

อภิปรายผล

ผลการวิจัยสามารถสรุปประเด็นต่างๆ ได้ดังนี้

1) ผลการรับรู้อัตลักษณ์ของย่านเมืองเก่าจังหวัดสงขลาของนักท่องเที่ยว 5 อันดับแรก เรียงลำดับจากมากไปน้อย ดังนี้ ร้านไอติมเก่า บ้านนครใน สตรีทอาร์ท กำแพงเมืองเก่า โรงสีแดง หับ โห้ หิ้น และผลความประทับใจในอัตลักษณ์ย่านเมืองเก่าจังหวัดสงขลาของนักท่องเที่ยวย่านเมืองเก่า 5 อันดับแรก เรียงลำดับจากมากไปน้อย ดังนี้ สตรีทอาร์ท บ้านนครใน โรงสีแดง หับ โห้ หิ้น ร้านไอติมเก่า กำแพงเมืองเก่า ผลการสร้างสรรค์ลวดลายผ้าบาติกจำนวน 5 แบบ ดังนี้ 1) ลวดลายผ้าบาติกลายสตรีทอาร์ต 2) ลวดลายผ้าบาติกลายบ้านนครใน 3) ลวดลายผ้าบาติกลายโรงสีแดง 4) ลวดลายผ้าบาติกลายร้านไอติม 5) ลวดลายผ้าบาติกลายกำแพงเมืองเก่า เป็นลวดลายจากการรับรู้และความประทับใจในอัตลักษณ์ย่านเมืองเก่าจังหวัดสงขลาของนักท่องเที่ยว

2) ผลผลิตต้นแบบผลิตภัณฑ์ผ้าบาติกสำหรับนักท่องเที่ยวย่านเมืองเก่าจังหวัดสงขลา เครื่องแต่งกายจำนวน 10 ชุด ดังนี้ 1) เสื้อเชิ๊ตลายบาติกสตรีทอาร์ท 2) กระเป๋ากล้องถ่ายรูปลายสรีทอาร์ต 3) ชุดเดรสหญิงทรงหลวมลายบ้านนครใน 4) ชุดเดรสหญิงเข้ารูปลายบ้านนครใน 5) ชุดเดรสเชิ๊ตหญิงลายโรงสีแดง 6) กระเป๋าเอนกประสงค์ลายโรงสีแดง 7) ชุดกางเกงผู้หญิงลายไอติม 8) เสื้อคลุมหญิงไม่มีแขนลายไอติม 9) เสื้อโปโลคอจีนชายลายกำแพงเมืองเก่า 10) กางเกงขายาวลายกำแพงเมืองเก่า ซึ่งเป็นรูปแบบที่ผู้ประกอบการสามารถผลิตเพื่อจัดจำหน่ายต่อยอดในเชิงพาณิชย์ได้ และมีความเหมาะสมกับนักท่องเที่ยวตามสภาพภูมิอากาศของพื้นที่ย่านเมืองเก่าจังหวัดสงขลา

3) ผลการถ่ายทอดองค์ความรู้ผู้เข้าอบรมให้ความสนใจและร่วมมือเป็นอย่างดี โดยการถ่ายทอดองค์ความรู้ด้านอัตลักษณ์ย่านเมืองเก่าจังหวัดสงขลาในรูปแบบผ้าบาติกและผลิตภัณฑ์รูปแบบใหม่ ผ่านการอบรม แก่ผู้สนใจ ผู้เข้าร่วมอบรมได้รับความพึงพอใจต่อการอบรม ผลรวมการอบรมสร้างสรรค์ลวดลายผ้าบาติกอยู่ในระดับมาก ผลรวมการอบรมผลิตต้นแบบผลิตภัณฑ์ผ้าบาติกอยู่ในระดับมาก

ผู้เข้าอบรมมีความรู้หลังการอบรมมากขึ้น เป็นการเพิ่มศักยภาพสู่กลุ่มผู้ประกอบการให้มีศักยภาพด้านการสร้างสรรค์ลวดลายและผลิตภัณฑ์ผ้าบาติกเพิ่มขึ้น สามารถนำไปปฏิบัติได้จริงและสามารถนำไปปรับใช้กับสถานการณ์ในปัจจุบันให้มีความหลากหลายได้มากขึ้น การส่งเสริมกลุ่มคนที่มีความสนใจด้านการท่องเที่ยวของจังหวัดสงขลา เพื่อให้ผลิตภัณฑ์ที่ส่งเสริมการท่องเที่ยวของจังหวัดสงขลาได้รับความนิยมอย่างต่อเนื่อง (ปานฉัตท์ อินทร์คง, 2560) กล่าวว่า การสร้างสรรค์ผลงานหากต้องการให้เกิดความสำเร็จต้องมีการส่งเสริม ปลูกฝังค่านิยมแนวคิดของคนในสังคมให้มีจิตสำนึก เข้าใจและภาคภูมิใจในวิถีวัฒนธรรมที่แสดงออกถึงอัตลักษณ์ของตน โดยการนำวิถีวัฒนธรรมที่มีเสน่ห์มาดึงดูดความสนใจผู้บริโภค จากการศึกษาวิจัยทั้งหมดนี้เห็นได้ว่าการนำอัตลักษณ์มาออกแบบลวดลายงานบาติกอย่างสร้างสรรค์ควบคู่กับการรับรู้ถึงตัวตนที่แท้จริงและเห็นคุณค่าที่ควรรักษาไว้ของวิถีวัฒนธรรม ทั้งสิ่งที่เป็นอาหาร สิ่งของ เครื่องใช้ อาคาร สิ่งแวดล้อม หรืออื่นๆ ได้เห็นถึงอัตลักษณ์ที่แท้จริงผ่านการสร้างสรรค์ผลงานลวดลายและผลิตภัณฑ์ผ้าบาติกที่มีคุณค่ายิ่ง

ข้อเสนอแนะ

ส่งเสริมประชาสัมพันธ์และสร้างกลุ่มคนที่มีความสนใจเพื่อถ่ายทอดองค์ความรู้ด้านอัตลักษณ์ย่านเมืองเก่าจังหวัดสงขลาในรูปแบบผ้าบาติกหรือผลิตภัณฑ์อื่นๆ ที่ทันสมัยตอบโจทย์ต่อกระแสสังคมปัจจุบันให้มีความหลากหลายมากยิ่งขึ้นและมีการแสดงผลงานสร้างสรรค์ผ่านสื่อประชาสัมพันธ์ในรูปแบบต่างๆ เพื่อให้การสร้างสรรค์ผลิตภัณฑ์ที่ส่งเสริมการท่องเที่ยวของจังหวัดสงขลาได้รับความนิยมอย่างต่อเนื่อง

เอกสารอ้างอิง

จิรนันท์ พิตรปรีชา. (บรรณาธิการ). (2559). **สงขลาบ่อยางแผ่นดินทองสองทะเล.** พิมพ์ครั้งที่ 2. กรุงเทพฯ : พิมพ์ดี.

นันทา โรจนอุดมศาสตร์. (2536). **การทำผ้าบาติก.** กรุงเทพฯ : โอ.เอส.พริ้นติ้งเฮ้าส์.

ประภาพร ศุภตรัยวรพงศ์. (2562). **จิตรกรรมบาติก (Batik Painting).** มหาสารคาม : โรงพิมพ์มหาวิทยาลัยราชภัฏมหาสารคาม.

ประเสริฐ ศีลรัตนา. (2538). **การออกแบบลวดลาย**. กรุงเทพฯ : โอ.เอส.พริ้นติ้ง เฮ้าส์.

ปานฉัตท์ อินทร์คง. (2560). **การออกแบบผลิตภัณฑ์วัฒนธรรม แนวคิด รูปแบบ และการวิเคราะห์.** กรุงเทพฯ : อันลิมิต พริ้นติ้ง.

โสภณ ศุภวิริยากร. (2552). **รายงานการวิจัยรูปแบบลวดลายผ้าบาติกในกลุ่มจังหวัดอันดามัน.** ภูเก็ต : มหาวิทยาลัยสงขลานครินทร์ภูเก็ต.

องค์การบริหารส่วนจังหวัดสงขลา. (2560). **สงขลาเมืองมนต์เสน่ห์สองฝั่งทะเล 50 จุดหมายแห่งความประทับใจ 2.** กรุงเทพฯ : เบสท์กราฟฟิค อินเตอร์พริ้นท์.

Quachee, Q., & Em, K. (2005). **Batik Inspirations featuring top batik designers.** Singapore: Tien Wah Press.

Widodo, J., et al. (2016). **People + places: Exploring the living heritage of Songkhla old town.** Singapore: Center for Advanced Studies in Architecture (CASA).

ศิลปะแสดงสดในศิลปะร่วมสมัยไทย
Performance Art in Thai Contemporary Art

กัมปนาท โคตรแก้ว[1]
Kampanat Kotkaew

[1] **นักศึกษาหลักสูตรศิลปมหาบัณฑิต, สาขาวิชาทฤษฎีศิลป์**
คณะจิตรกรรม ประติมากรรม และภาพพิมพ์
มหาวิทยาลัยศิลปากร
Master of Fine Art (Art Theory),
Faculty of Painting Sculpture and Graphic Arts,
SIlpakorn University
(E-mail: Kampanat95@gmail.com)

Received: 26/01/2022 Revised: 25/03/2022 Accepted: 25/03/2022

บทคัดย่อ

งานวิจัยชิ้นนี้เป็นการศึกษาศิลปะแสดงสดในศิลปะร่วมสมัยไทย โดยวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาพัฒนาการศิลปะแสดงสดในศิลปะร่วมสมัยไทย โดยศึกษาและรวบรวมข้อมูลศิลปะแสดงสดของศิลปินไทย ด้วยการใช้วิธีการศึกษาวิเคราะห์จากหนังสือ เอกสาร บทความวิชาการ ผลงานวิจัย และจากการสัมภาษณ์ผู้เชี่ยวชาญเฉพาะด้าน และศิลปิน ด้วยวิธีการสัมภาษณ์เชิงลึก (in-depth interview)

จากการศึกษาสรุปว่าพัฒนาการศิลปะแสดงสดในไทย พบว่า 1. ปรากฏชัดเจนที่สุดในช่วงทศวรรษที่ 2520 เป็นต้นมา 2. เกิดกลุ่มศิลปินแสดงสดเคลื่อนไหวในช่วงปลายทศวรรษที่ 2530 และโดดเด่นในปี พ.ศ. 2541 การเกิดเทศกาลศิลปะแสดงสดนานาชาติเอเชียโทเปียเป็นครั้งแรก และการร่วมแสดงในงานนิทรรศการศิลปะนานาชาติ Venice Biennale เป็นครั้งแรก ณ ประเทศ อิตาลี และ 3. เกิดการเรียนการสอนเป็นรายวิชาที่สอนเกี่ยวกับศิลปะแสดงสดขึ้นในสถาบันอุดมศึกษา

คำสำคัญ: ศิลปะแสดงสด, ศิลปะร่วมสมัยไทย, ศิลปินร่วมสมัยไทย

Abstract

This paper researches about Performance art in Thailand in the field of History of Art. The purpose of research is to study the movements, dynamic and collecting data of Performance art and its artists in Thai Contemporary art. The research analyzes from the data E.g., books, journals, research papers, and in-depth interviews with art specialists and artists.

In conclusion, there are 3 outstanding movements of Performance art in Thailand. Firstly, there were Happening that apparently appeared in the late 1970s. Secondly, there were movements from a group of artists in the 1990s. And the notable event was held in 1998 in Thailand by a group of Thai artists called “Asiatopia”,

the first international performance art festival. And in 2003. Thailand attended the international art exhibition Venice Biennale for the first time. Thirdly, there are two universities in Thailand that have been teaching Performance art as a selective class in undergraduate and postgraduate courses.

Keywords: Performance Art, Thai Contemporary Art, Thai Performance Artists

บทนำ

ปัจจุบันในคริสต์ศตวรรษที่ 21 Performance Art หรือ ศิลปะแสดงสด เป็นศิลปะรูปแบบหนึ่งในทางทัศนศิลป์ โดยปรากฏบนโลกของศิลปะตั้งแต่ต้นคริสต์ศตวรรษที่ 20 ในทวีปยุโรป และได้แพร่กระจายไปยังอเมริกา และทั่วโลกในปัจจุบัน ในช่วงเวลาดังกล่าวเป็นช่วงเวลาแห่งการแสวงหาสิ่งใหม่ๆ ให้ก้าวข้ามความเป็นศิลปะที่กำลังเป็นอยู่ในสังคมยุโรปในขณะนั้น และเพื่อพัฒนาการสร้างงานศิลปะจากรูปแบบเดิมสู่รูปแบบใหม่ ซึ่งเป็นที่นิยมของเหล่าศิลปินในช่วงเวลานั้น จนกระทั่งพัฒนาเป็นการแสดงโดยรวมศาสตร์หลายแขนงเข้าไว้ด้วยกัน เป็นผลงานศิลปะรูปแบบใหม่ และได้เกิดการต่อยอดทางความคิดพัฒนาจากแนวคิดการต่อต้านการซื้อขายผลงานศิลปะในฐานะสินค้าอันประกอบด้วยสุนทรียะที่ดีงามตามแบบขนบศิลปะร่วมสมัยนั้น ไปสู่การสร้างงานศิลปะที่ไม่สามารถซื้อขายผลงานศิลปะได้อีกต่อไป โดยศิลปินคิดค้นการแสดงและใช้ร่างกายตนเองเป็นวัสดุทางศิลปะหรือ Art object แทนการใช้เฟรมผ้าใบ ก็เพื่อแสวงหาหนทางการนำเสนองานศิลปะในแนวทางใหม่และงานศิลปะควรจะเป็นสิ่งที่ผู้ชมทุกคนทุกชนชั้นสามารถเข้าถึงได้ ผู้ชมสามารถโต้ตอบกับศิลปินได้อย่างใกล้ชิด เมื่อการแสดงผลงานของศิลปินจบลงจะเหลือไว้ซึ่งภาพจำในความทรงจำของผู้ชมและคงไว้เพียงร่องรอยเพื่อเป็นหลักฐานของการกระทำหรือการแสดงของศิลปิน ทำให้ไม่สามารถสะสมเป็นผลงานศิลปะได้ ซึ่งเป็นการท้าทายต่องานศิลปะกระแสหลักอย่างงานทัศนศิลป์เป็นอย่างมาก

แต่อย่างไรก็ตามในยุคเริ่มแรกของศิลปะแสดงสดนั้นเป็นการรวมกลุ่มของศิลปินไม่เพียงแต่จิตรกรเท่านั้น ยังรวมไปถึงเหล่ากวี นักดนตรี และนักเต้น เป็นต้น โดยเหล่าศิลปินได้รวมกลุ่มทำกิจกรรมทางศิลปะขึ้นในคริสต์ทศวรรษที่ 1910 ณ Cabaret Voltaire (คาบาเรต์ วอลแตร์) ประเทศสวิสเซอร์แลนด์ แต่ยังไม่ปรากฏคำว่า Performance Art ในระยะเวลาดังกล่าว คำว่า Performance Art ปรากฏขึ้นในช่วงปลายคริสต์ทศวรรษที่ 1960 และใช้อย่างแพร่หลายในช่วงคริสต์ทศวรรษที่ 1970 ซึ่งเป็นช่วงเวลาที่ศิลปะประเภทนี้ได้เฟื่องฟู และแบ่งแยกออกเป็นหลายรูปแบบ ซึ่งเกิดจากการรวมกลุ่มของเหล่าศิลปินทางทัศนศิลป์เช่นกัน เช่น Body art, Happening, Live Art, Actionism เป็นต้น และในระยะเวลาในปัจจุบันมีการศึกษาและพยายามอธิบายศิลปะประเภทนี้อย่างต่อเนื่อง จึงทำให้เกิดคำว่า Performance in Visual art เพื่ออธิบายความหมายของ Performance Art ซึ่งหมายความว่า การแสดงในทัศนศิลป์ ซึ่งให้ความหมายอย่างตรงตัวกับศิลปะประเภทนี้ ซึ่งแตกต่างจากคำว่า Performing Art (ศิลปะการแสดง) เช่น ละคร นาฏศิลป์ และการเต้น เป็นต้น เป็นการยอมรับเอาศิลปะแสดงสดเข้าไปสู่สาขาทัศนศิลป์อีกครั้ง ซึ่งช่วงเริ่มต้นของศิลปะประเภทนี้นั้น เริ่มมาจากการต้องการออกจากระบบหรือรูปแบบเก่าทางทัศนศิลป์

พัฒนาการของศิลปะแสดงสดในประเทศตะวันตกนั้น อาจจะกล่าวได้ว่าถือกำเนิดมาถึง 100 ปี นับจากเวลาที่ศิลปะรูปแบบนี้เริ่มต้นขึ้นจนถึงปัจจุบันในต้นคริสต์ศตวรรษที่ 21 โดยหลังจากการรวมตัวกันของศิลปินหลายแขนงเพื่อทำกิจกรรมทางศิลปะในช่วงคริสต์ทศวรรษที่ 1910 ณ Cabaret Voltaire ประเทศสวิสเซอร์แลนด์ ในช่วงเวลาถัดมาคริสต์ทศวรรษที่ 1920 ศิลปินจากสถาบันเบาเฮาส์ (Bauhaus) ในประเทศเยอรมนี ได้จัดการแสดงผลงานจากการทดลองทำงานศิลปะ โดยมีแนวคิดเกี่ยวกับร่างกายมนุษย์ และในช่วงหลังสงครามโลกครั้งที่ 2 เกิดการเคลื่อนย้ายของศิลปินยุโรปเข้าสู่สหรัฐอเมริกา โดยได้ก่อตั้งสถาบันเบาเฮาส์แห่งใหม่ในสหรัฐอเมริกาใน ค.ศ. 1937 โดยส่งอิทธิพลต่อศิลปินชาวอเมริกันหลายคนทั่วสหรัฐอเมริกา

ในช่วงต้นทศวรรษที่ 1960 Allan Kaprow (แอลแลน แคพโรว์) นิยามความคำว่า happening ว่าเป็นการผสม เหตุการณ์ต่างๆ ซึ่งผู้ชมสามารถรับรู้สารจากศิลปินหรือผู้แสดงโดยฉับพลันในช่วงเวลาขณะทำการแสดง ต่อมาในช่วงทศวรรษที่ 1970 Gilbert and George (กิลเบิร์ต และจอร์จ) ได้แสดงผลงานชื่อประติมากรรมร้องเพลง โดยศิลปินยืนอยู่บนแท่น สวมเสื้อสูท ระบายตัวด้วยสีบรอนซ์คล้ายกับงานประติมากรรม และได้ทำการร้องเพลงและเต้นรำกับตัวเอง ราวกับเป็นประติมากรรมที่มีชีวิต Marina Abramovic (มารีนา อับราโมวิก) ได้แสดงผลงานชื่อ Rhythm 0 โดยศิลปินได้ให้ผู้ชมมีส่วนร่วมกับการแสดงของตนเองโดยเตรียมของทั้งหมด 72 ชิ้น เช่น กรรไกร มีด ขวาน ปืน และขนนก ฯลฯ ให้ผู้ชมทำอะไรกับร่างกายของเธอก็ได้ โดยกิจกรรมกินเวลา 6 ชั่วโมง และจบลงเมื่อปืนจ่ออยู่ที่ศีรษะเธอ Carolee Schneemann (แครอลลี ชนีแมน) ศิลปินหญิงผู้ที่สร้างผลงานปะทะกับกรอบของสังคมและความคิดของคนในสังคม ในผลงานชื่อว่า Interior Scroll ในปี 1975 โดยการเปลือยร่างกายของเธอกลางหอศิลป์ต่อหน้าผู้ชมและจุดที่ทำให้ผลงานชิ้นนี้สร้างชื่อเสียงให้กับเธอคือเธอได้ดึงเอาม้วนกระดาษ ที่สอดไว้ในอวัยวะเพศของเธอออกมาและค่อยๆ คลี่กระดาษออกพร้อมกับอ่านบทกวีจากกระดาษแผ่นนั้น ในช่วงทศวรรษที่ 1980-90 ศิลปินได้นำเอาศิลปะแขนงอื่นๆ เช่น ดนตรี นาฏศิลป์มาผสมกับงานแสดงสดก่อให้เกิดเป็นการแสดงสดที่ใช้สื่อสมัยใหม่มาประกอบการแสดง นอกจากนี้ศิลปินได้นำเอาเทคโนโลยีและสื่อสมัยใหม่มากขึ้นมาผสมและพัฒนางานศิลปะแสดงสด เช่น Mona Hatoum (โมนา ฮาทูม) ในชื่อผลงาน Pull โดยศิลปินจัดแสดงช่องสี่เหลี่ยมจัตุรัส 2 ช่อง โดยจัดวางในลักษณะสี่เหลี่ยมซ้อนกันบนล่าง โดยด้านบนเป็นจอโทรทัศน์ฉายภาพตัวศิลปินนอนหลับตาและสีเหลี่ยมด้านล่างเป็นช่องมีผมเปียของเธอห้อยลงมากให้ผู้ชมได้ดึงผมของเธอ เมื่อมีคนดึงผมจอด้านบนที่ฉายรูปศิลปินก็จะเบิกตาตกใจ สร้างความตกใจให้กับผู้ชม และเปิดประสบการณ์ใหม่ให้กับผู้ชมในลักษณะ Interactive (ปฏิสัมพันธ์)กับผู้ชม และตั้งแต่ทศวรรษที่ 2000 เป็นต้นมา เกิดศิลปินศิลปะแสดงสดมากมายจากทั่วโลก และการสร้างงานด้วยเทคนิคอันหลากหลายตามสมัยและสร้างการตั้งคำถามกับผู้ชม เพื่อให้ผู้ชมได้รับ

ประสบการณ์ทางศิลปะผ่านผัสสะของตนเองทุกประสาทสัมผัสทั่วร่างกาย ด้วยการใช้ร่างกายศิลปินเป็นผลงานศิลปะของตนเอง ทำให้ไม่สามารถเก็บสะสมผลงานศิลปะเป็นสมบัติของผู้สะสมได้ แต่อย่างไรก็ตามปัจจุบันก็ปรากฏการซื้อขายผลงานเช่นกัน แต่คุณค่าของผลงานไม่อาจจะเทียบเท่าได้กับการแสดงสดที่สัมพันธ์กับพื้นที่และเวลา และความแตกต่างของผู้ชม

ศิลปะแสดงสด หรือ Performance Art ในต่างประเทศ เมื่อเทียบกับประเทศไทยแล้วนั้น ในประเทศไทยก็ได้รับอิทธิพลการสร้างงานศิลปะแสดงสดจากตะวันตกเช่นกัน โดยผ่านกลุ่มนักเรียนไทยที่ได้ไปศึกษาต่อด้านศิลปะในประเทศตะวันตก

หากจะกล่าวถึงศิลปะแสดงสดในประเทศไทยนั้นปรากฏที่มาและจุดเริ่มต้นที่ไม่ชัดเจนเท่าใดนัก เนื่องจากศิลปะแสดงสดเป็นศิลปะทางตะวันตก ดังนั้นกลุ่มนักเรียนไทยที่มีโอกาสไปศึกษาศิลปะที่ต่างประเทศโดยเฉพาะในยุโรปและอเมริกาได้รับแนวความคิดการสร้างงานศิลปะชนิดนี้ และเมื่อกลับมาประเทศไทยจึงเกิดความคิดริเริ่มการทำงานศิลปะประเภทนี้ โดยปรากฏในช่วงเวลาคริสต์ทศวรรษที่ 1980 เป็นต้นมา (หรือช่วงพุทธทศวรรษที่ 2520) เพื่อแสดงถึงความก้าวหน้าทางความคิดและการสร้างสรรค์ผลงานศิลปะรูปแบบใหม่ในประเทศไทย จึงทำให้ช่วงเวลาดังกล่าวเป็นช่วงเวลาแห่งการทดลองเทคนิคและการสร้างงานศิลปะอันหลากหลายโดยไม่จำกัดอยู่ที่งานจิตรกรรมและประติมากรรมเท่านั้น นอกจากนี้ยังพบว่าเกิดการใช้การแสดงเพื่อเป็นสัญลักษณ์ในการประท้วงทางการเมืองภายในประเทศไทย ในช่วงเหตุการณ์ 14 ตุลาคม 2516 และ 6 ตุลาคม 2519 เป็นการใช้ร่างกายในการแสดงออกโดยใช้ศิลปะเป็นเครื่องมือในการประท้วงทางการเมือง

แต่อย่างไรก็ตามเมื่อพิจารณาถึงกลุ่มนักเรียนไทยที่มีโอกาสไปศึกษาศิลปะที่ต่างประเทศ ได้ริเริ่มทดลองสร้างงานศิลปะแสดงสดนี้หลายท่าน ได้แก่ ชลูด นิ่มเสมอ กมล เผ่าสวัสดิ์ อภินันท์ โปษยานนท์ และจุมพล อภิสุข เป็นต้น ซึ่งศิลปินเหล่านี้ได้ทำการทดลองสร้างงานศิลปะแสดงสดในรูปแบบ Happening ในช่วงทศวรรษที่ 2530 เกิดการรวมตัวของกลุ่มศิลปิน เพื่อแสดงงานศิลปะแสดงสด เช่น

กลุ่มกรุงเทพนอกคอก และกลุ่มอุกกาบาต เป็นต้น ตลอดจนเกิดพื้นที่ทางศิลปะ (Art space) ขึ้น เช่น ชมรมศิลปะรวงผึ้ง Project 304 และศูนย์บ้านตึก เป็นต้น

ในทศวรรษที่ 2540 เกิดการจัดงานนิทรรศการศิลปะแสดงสดนานาชาติขึ้นในประเทศไทย นั้นก็คืองานเทศกาลศิลปะแสดงสดนานาชาติเอเชียโทเปีย นับตั้งแต่ พ.ศ.2541 เป็นเวลากว่า 20 ปี และยังคงจัดแสดงเรื่อยมา โดยเริ่มจาก จุมพล อภิสุข และกลุ่มเพื่อน เช่น ไพศาล เปลี่ยนบางช้าง วสันต์ สิทธิเขตต์ และสุรพล ปัญญาวชิระ ฯลฯ ได้เชิญศิลปินแสดงสดจากต่างประเทศทั้งในภูมิภาคเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ ยุโรปและอเมริกา มาร่วมแลกเปลี่ยนเรียนรู้ ผ่านการแสดงผลงานศิลปะแสดงสด (Performance Art) ทั้งในพื้นที่สาธารณะ หอศิลป์ แกลเลอรี่ ทั้งภายในและภายนอก หลากหลายรูปแบบการนำเสนอ ในงานเทศกาลศิลปะแสดงสดนานาชาติเอเชียโทเปีย

จากพัฒนาการศิลปะแสดงสดในประเทศไทยยังแสดงให้เห็นถึงความพยายามของศิลปินไทยในการนำเสนอศิลปะรูปแบบใหม่ที่ได้รับอิทธิพลจากต่างประเทศทั้งในเชิงทดลองและปฏิบัติจริงสู่สายตาประชาชนและสังคม โดยเฉพาะอย่างยิ่ง จุมพล อภิสุข ที่เป็นศิลปินที่มุ่งมั่นสร้างผลงานศิลปะแขนงนี้ตลอดระยะเวลา 30 ปี และผองเพื่อนเหล่าศิลปินที่ร่วมแสดงเป็นประจำในงานเทศกาลศิลปะแสดงสดนานาชาติเอเชียโทเปียที่จัดขึ้นเป็นประจำทุกปี แสดงให้เห็นถึงบทบาท และพัฒนาการของศิลปะแสดงสด และกลุ่มศิลปินแสดงสดในประเทศไทย ซึ่งศิลปะแขนงนี้ถือว่าเป็นสิ่งที่มีมานานหลายสิบปีแต่ยังถือว่าเป็นสิ่งใหม่สำหรับบุคคลทั่วไป เพื่อเป็นการเผยแพร่ศิลปะแสดงสดในศิลปะร่วมสมัยไทยให้เป็นองค์ความรู้สำหรับบุคคลทั่วไปและผู้เกี่ยวข้องทางด้านศิลปะ ด้วยเหตุนี้ผู้วิจัยจึงสนใจศึกษาวิจัยเรื่องพัฒนาการศิลปะแสดงสดในศิลปะร่วมสมัยไทย โดยศึกษาพัฒนาการและรวบรวมข้อมูลในเชิงประวัติศาสตร์ศิลปะ เพื่อเป็นจัดเก็บข้อมูลอันเกี่ยวข้องกับศิลปะแสดงสดในประเทศไทย ผู้วิจัยจึงมุ่งศึกษาในประเด็นที่จะกล่าวถึงในวัตถุประสงค์ของการศึกษาในลำดับต่อไป

วัตถุประสงค์ของการวิจัย

เพื่อศึกษาพัฒนาการและบทบาทของศิลปะแสดงสดในศิลปะร่วมสมัยไทย

ประโยชน์ของการวิจัย

เข้าใจพัฒนาการและบทบาทของศิลปะแสดงสดในศิลปะร่วมสมัยไทยในเชิงประวัติศาสตร์ศิลปะ

ขอบเขตของการวิจัย

ศึกษาพัฒนาการและบทบาทของศิลปะแสดงสดในศิลปะร่วมสมัยไทย ผู้วิจัยได้มุ่งอธิบายถึงพัฒนาการของศิลปะแสดงสดในประเทศไทย โดยศึกษากลุ่มศิลปินที่สร้างงานศิลปะแสดงสดในประเทศไทยอันเป็นกลุ่มการเคลื่อนไหวของศิลปะแขนงนี้ รวมถึงบทบาทงานศิลปะแสดงสดในศิลปะร่วมสมัยไทย โดยกำหนดจุดเริ่มต้นของการวิจัยในช่วงทศวรรษที่2510 เพราะเป็นช่วงเวลาที่ปรากฏศิลปะแสดงสดในประเทศไทย และกำหนดเป็นช่วงระยะเวลาสุดท้ายของการวิจัยถึงช่วงเวลา พ.ศ. 2561 ซึ่งจะทำให้มองเห็นถึงการพัฒนาได้ชัดเจนมากขึ้น

ข้อตกลง

เนื่องจากการแปลคำเรียก Performance art มีอย่างหลากหลาย ผู้วิจัยจึงขอใช้คำว่า “ศิลปะแสดงสด” ตลอดการศึกษาครั้งนี้

วิธีดำเนินการวิจัย

การวิจัยครั้งนี้เป็นการวิจัยเชิงคุณภาพ (Qualitative Research) ทำการศึกษาถึงบทบาท และพัฒนาการของศิลปะแสดงสดในศิลปะร่วมสมัยไทย โดยใช้วิธีการศึกษาวิเคราะห์จากหนังสือ เอกสาร บทความวิชาการ ผลงานวิจัย และจากการสัมภาษณ์ผู้เชี่ยวชาญเฉพาะด้าน และศิลปิน ด้วยวิธีการสัมภาษณ์เชิงลึก (in-depth interview) และนำเสนอข้อมูลโดยวิธีการพรรณนา วิเคราะห์ สรุปผล และอภิปรายผลในลำดับต่อไป

ผลการวิจัย

ความหมายของศิลปะแสดงสด

ศิลปะแสดงสด หรือ Performance Art เป็นศิลปะแขนงหนึ่งในทางทัศนศิลป์ เกิดการพยายามให้ความหมายของ Performance Art หรือศิลปะแสดงสด โดยนักประวัติศาสตร์ศิลปะพยายามสร้างนิยามและอธิบายถึงศิลปะแสดงสดเพื่อสร้างความเข้าใจและเผยแพร่สู่สาธารณะ แต่อย่างไรก็ตามมีการให้นิยามและอธิบายถึงศิลปะแสดงสดนี้อย่างหลากหลายไม่จำกัดเพียงแค่นักประวัติศาสตร์ศิลปะ แต่รวมถึงศิลปินแสดงสดที่ต่างให้นิยามและความหมายศิลปะแสดงสดในแง่มุมที่แตกต่างกันออกไปตามลักษณะการสร้างงานของศิลปิน อีกทั้งยุคสมัยที่เปลี่ยนแปลงไปก็ทำให้การสร้างงานศิลปะแสดงสดเปลี่ยนไป ดังนั้นจึงทำให้นิยามและความหมายของศิลปะนั้นเปลี่ยนไปตลอดเวลาด้วยเช่นกัน แต่สิ่งสำคัญและไม่เปลี่ยนแปลง คือ ความสดขณะทำการแสดง ที่เป็นหัวใจสำคัญของศิลปะแสดงสด

ศิลปะแสดงสด ประกอบด้วย การแสดงสดโดยศิลปินที่แสดงให้ผู้ชมได้ชม หรือผู้ชมสามารถมีส่วนร่วมในงานศิลปะแสดงสดได้ โดยศิลปะแสดงสดพยายามเปลี่ยนรูปแบบแนวความคิดของผู้คนและโครงสร้างทางสังคม ผ่านการแสดงในพื้นที่สาธารณะ และศิลปินแสดงสามารถมีปฏิสัมพันธ์กับผู้ชมได้ (Bird, 2012)

หนังสือ*จากสยามเก่าสู่ไทยใหม่* ของ สุธี คุณาวิชยานนท์ อธิบายว่า ศิลปะแสดงสด คือ คำที่แปลความหมายมาจากคำศัพท์ศิลปะในตะวันตก คำว่า Performance art หรือบางครั้งไม่ต้องมีคำว่า Art ตามหลังก็เป็นที่เข้าใจเหมือนกัน การที่ไม่ใส่คำว่า Art เข้าไปก็เพราะโดยต้นตอของ Performance นั้นเกิดขึ้นจากการต่อต้านศิลปะตามความหมายแบบเดิม (สุธี คุณาวิชยานนท์, 2546)

จุมพล อภิสุข ศิลปินแสดงสดได้ให้นิยามของศิลปะแสดงสดไว้ว่า ศิลปะแสดงสด เป็นการสร้างสรรค์ทางศิลปะรูปแบบหนึ่ง ที่คัดค้านการให้คุณค่าทางพาณิชย์กับศิลปะ และต้องการนำศิลปะเข้ามาอยู่ในวิถีชีวิต วิถีชุมชน ที่ให้คุณค่าแก่บุคคล แก่มนุษย์ผู้สร้างโดยตรง (นพวรรณ สิริเวชกุล, 2561)

หนังสือเรื่อง ศิลปะจินตทัศน์ ปรากฏบทความเรื่อง *Performance Art ศิลปะแห่งการใช้ร่างกายมนุษย์* ได้เขียนไว้ว่า Performance art เป็นกิจกรรมทางศิลปะที่ศิลปินใช้ร่างกายของตนเองเป็นสื่อในการแสดงออกถึงสุนทรียะทางศิลปะและสาระทางสังคม ซึ่งศิลปินแสวงหาวิธีการนำเสนองานศิลปะในรูปแบบใหม่ โดยเป็นการผสมผสานศิลปะแขนงต่างๆ และเป็นการพยายามหลอมรวมศิลปะทุกแขนงให้เป็นหนึ่งเดียว ทำให้การสร้างงานของศิลปินหลุดพ้นจากกรอบการสร้างสรรค์เดิมไปสู่ความเป็นอิสระโดยสมบูรณ์ ดังนั้นจึงยากที่จะอธิบายโดยอาศัยกรอบความคิดของศิลปะแขนงใดแขนงหนึ่ง (พฤทธิ์ ศุภเศรษฐศิริ, 2542)

พัฒนาการศิลปะแสดงสดในประวัติศาสตร์ศิลปะตะวันตกนั้นมีพัฒนาการมาอย่างยาวนาน และแตกแขนงออกไปได้หลายหลายรูปแบบอย่างไร้ขีดจำกัด โดยเฉพาะอย่างยิ่งในช่วงทศวรรษที่ 1960-1970 เป็นช่วงเวลาแห่งการประลองทางความคิดของศิลปิน จนเกิดรูปแบบการแสดงมากมาย ได้แก่ Happening, Fluxus's events, Performance art, Live art เป็นต้น ซึ่งมีจุดร่วมที่เหมือนกันคือการแสดง ซึ่งการแสดงนี้กล่าวอย่างเข้าใจง่ายคือการแสดงในทางศิลปะ หรือการแสดงในรูปแบบทัศน์ศิลป์ ซึ่งแตกต่างจาก Performing Art หรือ ศิลปะการแสดงอย่างละคร นาฏศิลป์ หรือการเต้น คือ ศิลปินผู้สร้างผลงานไม่ได้สวมบทบาทเป็นตัวละครในการแสดงละคร และไม่มีผู้กำกับการแสดง แต่ศิลปินยังคงเป็นตัวของตนเองในการแสดงออก โดยไม่จำเป็นต้องมีจังหวะในการแสดงออกเฉกเช่นการเต้นและการแสดงทางนาฏศิลป์ และไม่จำเป็นต้องแต่งตัวให้สวยงามดั่งเช่นการแสดงในละคร หรือทางนาฏศิลป์ แต่ในทางกลับกันศิลปินอาจหยิบยกเอาเรื่องการแต่งกายมาสร้างเป็นประเด็น เนื้อหา ในการสร้างผลงานศิลปะแสดงสดได้ โดยที่การแสดงออกนั้นต่างออกไปจากการแสดงประเภทละคร และนาฏศิลป์โดยสิ้นเชิง ซึ่งศิลปินแสดงสดนั้นแสดงออกอย่างตรงไปตรงมากับผู้ชม เน้นการเกิดความรู้สึกที่ฉับพลัน และการมีปฏิสัมพันธ์ของผู้ชม ในช่วงระยะดังกล่าว เป็นการรวมกลุ่มกันทำกิจกรรมของเหล่าศิลปิน และต่างก็ตั้งชื่อการแสดงที่ตนเองสร้างขึ้นดังที่กล่าวไปแล้วนั้น แต่ในระยะเวลาต่อมาในทศวรรษที่ 2000 เป็นต้นมา คำว่า Performance หรือ

Performance art ที่ได้รับความนิยมมากกว่า จึงทำให้เป็นที่รับรู้กันโดยทั่วไปว่า ศิลปะแขนงนี้คือการแสดง Performance art หรือ ศิลปะแสดงสด

จะเห็นได้ว่าคำเรียก นิยามและความหมายของศิลปะแสดงสดนั้นแตกต่างกันและหลากหลายเป็นอย่างมาก ซึ่งผู้วิจัยได้ข้อสรุปว่า ศิลปะแสดงสดนั้นเป็นการใช้ร่างกายศิลปินในการสร้างสรรค์ผลงานศิลปะ ด้วยการกระทำบางอย่าง (Action) บางครั้งเปิดโอกาสให้ผู้ชมเข้าร่วมเป็นส่วนหนึ่งของการแสดงและให้ผู้ชมรับประสบการณ์ทางศิลปะโดยตรงจากศิลปิน และร่วมเป็นผลงานศิลปะชิ้นนั้น ศิลปะแสดงสดประกอบด้วย 1 ศิลปิน 2 ผู้ชม 3 เวลา (เวลา คือ ความสดของเวลา ณ ปัจจุบันที่ทำการแสดง) การแสดงศิลปะแสดงสดนั้นเป็นผลงานศิลปะที่เวลาเป็นสิ่งสำคัญ เมื่อจบการแสดงแล้วถือว่าการแสดงนั้นจบไป ผู้ชมที่ได้รับชมคือผู้ร่วมมีประสบการณ์ทางศิลปะของศิลปินที่แสดง แต่ผู้ชมที่ไม่ได้ชม ก็จะได้ชมเพียงร่องรอยที่ศิลปินทิ้งไว้ หรือรับชมผ่านคลิปวิดีโอ ซึ่งไม่สามารถรับสื่อโดยตรงจากศิลปินได้ หรือแม้แต่ขณะที่ศิลปินแสดง ผู้ชมที่ได้รับชมก็ได้รับประสบการณ์ที่แตกต่างกันตามประสบการณ์ของแต่ละคน

พัฒนาการศิลปะแสดงสดในประวัติศาสตร์ศิลปะไทย

ช่วงก่อนทศวรรษที่ 2500

การปรากฏของศิลปะแสดงสดในประเทศไทยนั้น ที่มาไม่ชัดเจนเท่าไหร่นัก แต่ปรากฏกิจกรรมทางศิลปะอันเข้าข่ายของศิลปะแสดงสด โดยในหนังสือ Performance Art From Futurism to the Present ของ Roselee Goldberg ที่พยายามรวบรวมการแสดงในทางศิลปะ และเสนอถึงพัฒนาการของการแสดงในทางศิลปะ โดยรวบรวมเอาการแสดงในช่วงเวลาก่อนที่จะเกิดคำว่า Performance Art ในประวัติศาสตร์ศิลปะ ดังนั้นถ้าหากเปรียบเทียบกับประเทศไทย การแสดงในทางศิลปะแบบ Futurism (อนาคตนิยม) และ Avant- Garde (อาวองต์ การ์ด) เฉกเช่นเดียวกับในยุโรปที่ปรากฏในหนังสือของ Roselee Goldberg ก็คือ การแสดง “เซอร์เรียลลิสติคมูฟเมนท์ (Surrealistic Movement)” ปีพ.ศ. 2493 (ค.ศ.1950)

ในบทความ “น. ณ ปากน้ำ ฟื้นความหลังศิลปินละแวกหน้าพระลาน” ในโลกหนังสือ ป. 3 ฉ.7 (เมษายน 2523) ปรากฏบทความเกี่ยวกับการแสดงในกิจกรรมรับน้องใหม่ รุ่นที่ 7 คณะจิตรกรรมฯ มหาวิทยาลัยศิลปากร โดยมีรายละเอียดดังนี้ (สดชื่น ชัยประสาธน์, 2539)

เป็นการจัดการแสดง “ดรามาพิเศษ” ซึ่งในการแสดงมีทั้งการร้องเพลงประกอบฉาก ใช้เทคนิคจัดไฟช่วยสร้างบรรยากาศในการแสดง ในการแสดงนั้นมีตัวนักแสดงชายก้มตัวกอดกันเพื่อให้เป็นรูปทรงของโขดหินขนาดใหญ่พร้อมขยับตัวด้วยความเจ็บปวดราวกับภาพแพแตกจากเรือเมดูสาของเซอริโค นอกจากนี้ยังมีนักแสดงแต่งตัวเป็นแวนก๊อก กำลังเขียนรูปอย่างบ้าคลั่ง ท่ามกลางบรรยากาศของเพลงอันแผ่วเบา ตอนจบการแสดงกลุ่มคนได้แตกกระจายออกไปอย่างรวดเร็วพร้อมกับการปิดม่าน ซึ่งหลังจากการแสดง ผู้ชมต่างพูดคุยถึงการแสดงว่าดูไม่รู้เรื่องว่าเป็นเรื่องราวของอะไร จนกระทั่งตัวแทนผู้แสดงได้ล่าวว่า จุดประสงค์ของการแสดงคือการให้ชมความงามในสีแสงและดรามา ไม่ต้องคิดถึงเนื้อเรื่อง เพราะนี่คือการแสดงเซอเรียลลิสม์ (น. ณ ปากน้ำ, 2523)

การแสดงชุดนี้นับเป็นการทดลองการทำงานศิลปะที่ใช้ร่างกายเป็นสื่อประกอบ และการแสดงรูปแบบนี้ได้กลายเป็นประเพณีการแสดงอย่างหนึ่งในงานรับน้องใหม่ของคณะจิตรกรรม และได้เรียกการแสดงนี้ว่า *โมเดิร์น แดนซ์ (Modern dance)* แต่ไม่ได้พัฒนาเป็นการแสดง ศิลปะแสดงสด (สุธี คุณาวิชยานนท์, 2546) จากการแสดงดังกล่าวแสดงให้เห็นถึงการเกิดการแสดงในทางศิลปะขึ้นในประเทศไทยซึ่งเป็นการทดลองปฏิบัติการทางศิลปะโดยใช้ร่างกายเป็นสื่อทางศิลปะของเหล่านักศึกษาคณะจิตรกรรมฯ มหาวิทยาลัยศิลปากร

ช่วงทศวรรษที่ 2510

ช่วงกลางทศวรรษที่ 2510 ได้เกิดเหตุการณ์ทางการเมืองขึ้นครั้งใหญ่ถึง 2 ครั้งของประเทศไทย โดยหนึ่งในชนวนที่ก่อให้เกิดเหตุการณ์ขึ้นคือการแสดงออกทางการเมือง ซึ่งเป็นการแสดงแขวนคอของนักศึกษาชุมนุมการละครมหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ โดยทำการแสดงถึงเหตุการณ์ที่พนักงานไฟฟ้าจังหวัดนครปฐม 2 คน

ที่ถูกฆ่าตายแล้วแขวนคอบนรั้วเหล็กในที่สาธารณะขณะออกไปปิดใบประกาศประท้วงการกลับเข้าประเทศของจอมพลถนอม กิตติขจร ซึ่งภายหลังการแสดงเกิดการให้ร้ายนักศึกษาจนเกิดเป็นชนวนทางการเมืองเหตุการณ์ 6 ตุลาคม 2519 เหตุการณ์ทางการเมืองครั้งเลวร้ายที่สุดในประเทศไทย ซึ่งหากพิจารณาข้อมูลดังกล่าวพบว่าเกิดการใช้ร่างกายในการแสดงออกในกิจกรรมทางศิลปะเพื่อเป็นเครื่องมือในการเรียกร้องและประท้วงทางการเมือง ถือเป็นการแสดงออกในลักษณะของละครแนวสัญลักษณ์ (Symbolism)

ช่วงทศวรรษที่ 2520

ในช่วงทศวรรษที่ 2520 เป็นต้นมา กลุ่มนักเรียนไทยที่มีโอกาสไปศึกษาศิลปะที่ต่างประเทศโดยเฉพาะในอเมริกา ได้ริเริ่มทดลองสร้างงานที่ใช้ร่างกายเป็นส่วนประกอบการทำงานศิลปะ ศิลปินเหล่านี้ได้ทำการทดลองสร้างงานศิลปะแสดงสด โดยเรียกการแสดงนี้ว่า Happening (แฮพเพนนิง) ซึ่งในช่วงเวลาดังกล่าวคำว่า Performance Art อาจจะยังไม่เป็นที่แพร่หลายเท่ากับคำว่า Happening ในช่วงเวลานี้ปรากฏศิลปินรุ่นใหม่หลายคนในขณะนั้น โดยปรากฏในหนังสือ *จากสยามเก่าสู่ไทยใหม่* ของ สุธี คุณาวิชยานนท์ ซึ่งได้รวบรวมข้อมูลของศิลปินไทยไว้หลายคน ในที่นี้ขอยกตัวอย่าง 4 คน ได้แก่

1. ชลูด นิ่มเสมอ ในผลงาน ประติมากรรมชนบท โดยศิลปินได้ใช้ร่างกายตนเองประกอบเข้าเป็นหนึ่งของผลงานศิลปะชิ้นนี้ เขานำวัสดุของใช้ทั่วไปประกอบเข้ากับร่างกายและงานประติมากรรมบริเวณนั้น ด้านข้างศิลปินเป็นงานประติมากรรมต้นไม้ที่มีวัสดุต่างๆ แขวนอยู่บนต้นไม้ และบนตัวศิลปินก็เต็มไปด้วยวัสดุที่คล้ายคลึงกัน และเมื่อศิลปินยืนขนานกับงานประติมากรรมต้นไม้พร้อมทำท่ากางแขนที่มีวัสดุห้อยอยู่เต็มร่างกาย ทำให้มีลักษณะที่คล้ายคลึงกันเป็นอย่างมากแต่ถ้าหากพิจารณาอย่างถี่ถ้วนกลับพบว่าเป็นตัวศิลปินที่ยืนอยู่ พร้อมทั้งตัวศิลปินยังเป็นตัวผลงานชิ้นนี้ด้วย ซึ่งการสร้างผลงานชุดนี้เกิดขึ้นใน พ.ศ. 2525 นับเป็นช่วงเวลาเริ่มต้นที่มีการใช้ร่างกายของศิลปินประกอบสร้างเป็นผลงานศิลปะของศิลปิน

ภาพประกอบที่ 1 ชะลูด นิ่มเสมอ, *ประติมากรรมชนบท*, พ.ศ.2525, เทคนิคประติมากรรมสื่อผสม, ขนาดหลากหลายผันแปร
ที่มา: ชะลูด นิ่มเสมอ (2542)

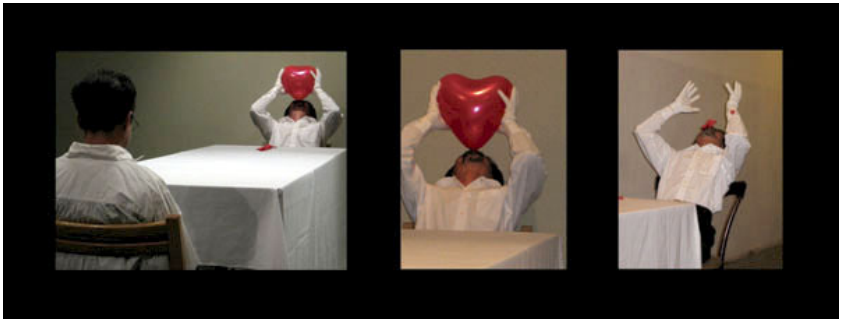
2. กมล เผ่าสวัสดิ์ ได้แสดงนิทรรศการเดี่ยว ณ หอศิลป์ พีระศรี ด้วยผลงานที่ชื่อว่า Song for the Dead Art Exhibition ใน พ.ศ. 2528 โดยศิลปินได้นำเอาเศษซากวัสดุของสิ่งก่อสร้างมาจัดทำเป็นศิลปะจัดวางภายในพื้นที่หอศิลป์ จากผลงานชิ้นนี้ศิลปินต้องการท้าทายขนบทางศิลปะรูปแบบ Modernism หรือศิลปะสมัยใหม่ที่กำลังเคลื่อนไหวในวงการศิลปะในประเทศไทยในขณะนั้น สิ่งที่ศิลปินต้องการท้าทายจึงต้องเป็นสิ่งที่สร้างการโต้เถียงให้เกิดขึ้น ในกรณีผลงานชุดนี้สิ่งที่เคลื่อนไหวในวงการศิลปะสากลในช่วงยุค 1980 คือแนวคิดแบบ Post- Modern หรือแนวคิดหลังสมัยใหม่ ซึ่งเป็นการเคลื่อนไหวที่กำลังเคลื่อนปะทะกับศิลปะสมัยใหม่ หรือ Modern Art ดังนั้นเมื่อกมลกลับมาประเทศไทยและได้มีโอกาสและจังหวะที่บังเอิญและเหมาะสม โดยได้รับเชิญจากฉัตรวิชัย พรหมทัตตเวที ผู้อำนวยการหอศิลป์พีระศรีในขณะนั้น ให้ไปแสดงผลงานที่หอศิลป์ พีระศรี ศิลปินจึงเห็นโอกาสอันดีโดยที่หอศิลป์ พีระศรีมีชื่อในภาษาอังกฤษว่า Bhirasri Institute of Modern Art ดังนั้นศิลปินจึงคิดว่า ความเป็นชื่อภาษาอังกฤษของหอศิลป์ พีระศรี เป็นสิ่งที่น่าสนใจเป็นอันดับแรก ซึ่งก็คือคำว่า Modern Art ของสถานที่ ในผลงานนี้ศิลปินได้ทำการแสดงภายในบรรยากาศที่รอบล้อมไปด้วยผลงานศิลปะจัดวางของตนเอง โดยทำการสาดสีใส่ผลงานของตนที่ผนังหอศิลป์ และใช้ไม้ถือพื้นทำความสะอาด

พร้อมกันนั้นศิลปินได้อ่านบทถ้อยแถลงหรือ The manifesto ของลัทธิหลังสมัยใหม่ รูปแบบและแนวคิดที่ศิลปินทำขึ้นนั้นเป็นการพยายามท้าทายแนวคิดของวงการศิลปะในประเทศไทยในขณะนั้น (กมล เผ่าสวัสดิ์, 2563)

3. จุมพล อภิสุข หลังจากกลับจากการศึกษาต่อ ณ ประเทศสหรัฐอเมริกา โดยได้ร่วมทำงานที่หอศิลป์พีระศรี โดยเป็นผู้ช่วยของฉัตรวิชัย พรหมทัตตเวที ผู้อำนวยการหอศิลป์ พีระศรี โดยเขาได้จัดกิจกรรมทางศิลปะและวัฒนธรรมในเชิงทดลองสื่อแปลกใหม่ โดยใช้ชื่อโครงการว่า “เวทีสมั่ย” ใน พ.ศ. 2528 ณ หอศิลป์พีระศรี โดยคำว่า “เวทีสมั่ย” เป็นการรวมกันระหว่างคำว่า “สมัย” และคำว่า “ใหม่” กลายเป็นเวทีสมั่ยซึ่งวสันต์ สิทธิเขตต์เป็นผู้ตั้ง สำหรับเวทีสมั่ยเป็นกิจกรรมที่ให้นักปฏิบัติการศิลปะมาทดลองทำงานศิลปะในรูปแบบใหม่ที่ต่างจากงานศิลปะเดิมที่คุ้นเคยอย่างงานจิตรกรรมและประติมากรรม การทดลองทำงานศิลปะ สามารถผสมผสานศาสตร์หลายแขนง ไม่จำเป็นต้องเป็นศาสตร์สายหลักอย่างทัศนศิลป์เพียงเท่านั้น ซึ่งจากการเกิดเวทีสมั่ยนี้เองก็ได้เป็นแรงบันดาลใจให้กับศิลปินรุ่นใหม่และเหล่านักเรียนศิลปะในขณะนั้น

เขาได้สร้างผลงานการแสดงสดมากมายอย่างต่อเนื่องเป็นเวลากว่า 30 ปี เช่น ผลงานหัวใจ ที่แสดงในหลากหลายประเทศ โดยจุมพลได้ใช้ลูกโป่งรูปหัวใจสีแดงเป็น วัสดุประกอบการแสดง และเลือกที่จะใส่ชุดสีขาว เมื่อทำการแสดงเขาได้เป่าลูกโป่งให้มีขนาดใหญ่ขึ้นจนปรากฏเป็นรูปหัวใจ ซึ่งเป็นสัญลักษณ์แห่งความรักและชุดสีขาวเป็นสัญลักษณ์ของความบริสุทธิ์และสันติภาพ ลมหายใจที่ศิลปินเป่าลูกโป่งจนพองโตเปรียบเสมือนชีวิต จนกระทั่งลูกโป่งได้แตกเสียงดังก้องพื้นที่การแสดง ซึ่งผลงานชิ้นนี้เป็นการเสนอถึงความรุนแรงที่เกิดจากการกระทำของรัฐที่ส่งผลกระทบต่อชีวิตประชาชนในระดับนานาชาติเช่น โคโซโว อัฟกานิสถาน อิรัก เมียนมาร์ เป็นต้น อีกทั้งยังรวมถึงเหตุกาณ์ไม่สงบในสามจังหวัดชายแดนภาคใต้ของประเทศไทยด้วยเช่นกัน ผลงานชิ้นนี้แสดงให้เห็นถึงความสัมพันธ์ระหว่างพื้นที่และเวลาของงานศิลปะแสดงสด เพราะเป็นการแสดงชุดเดียวกันแต่แสดงในพื้นที่และเวลาที่แตกต่างกัน ผู้ชมมีประสบการณ์แตกต่างกัน ทำให้ผู้ชมรับสารแตกต่างกันตามประสบการณ์

เขาถือเป็นศิลปินแสดงสดรุ่นบุกเบิกและยืนหยัดทำการแสดงสดเป็นระยะเวลาที่ยาวนาน จนกระทั่งใน พ.ศ. 2541 ได้ร่วมกับกลุ่มเพื่อนศิลปินและได้เชื้อเชิญศิลปินจากประเทศมาทำการแสดงผลงานที่ประเทศไทย โดยได้ตั้งชื่อโครงการว่า เทศกาลศิลปะแสดงสดนานาชาติเอเชียโทเปีย Asiatopia เป็นการเชิญศิลปินต่างประเทศมาทำการแสดงร่วมกับศิลปินไทย ถือเป็นเป็นเทศกาลศิลปะแสดงสดนานาชาติที่แรกที่เกิดขึ้นในประเทศไทยและดำเนินการอย่างต่อเนื่องมาจนถึงปัจจุบันเป็นเวลากว่า 20 ปี (นพวรรณ สิริเวชกุล, 2561; วสันต์ สิทธิเขตต์, 2563)



ภาพประกอบที่ 2 จุมพล อภิสุข, *หัวใจ*, 2550-2548-2547, เทคนิคการแสดงสด
ที่มา: จุมพล อภิสุข (2547)

4. วสันต์ สิทธิเขต เป็นศิลปินที่สร้างผลงานศิลปะโดยนำเสนอแนวทางการเมือง ซึ่งเป็นผลมาจากในช่วงเวลาที่เขาเรียนอยู่ที่วิทยาลัยช่างศิลป พ.ศ. 2518 นั้น เกิดเหตุการณ์ทางการเมืองครั้งใหญ่ถึง 2 เหตุการณ์ นั้นคือเหตุการณ์ 14 ตุลาคม พ.ศ. 2516 และเหตุการณ์ 6 ตุลาคม พ.ศ. 2519 และมีการอ่านหนังสือเรื่องศิลปะเพื่อชีวิต ศิลปะเพื่อประชาชนของจิตร ภูมิศักดิ์ ซึ่งเป็นที่แพร่หลายในช่วงเหตุการณ์ทางการเมือง กล่าวคือศิลปะควรจะรับใช้ประชาชน มากกว่ารับใช้ตัวมันเอง (ศิลปะเพื่อศิลปะ หรือ art for art's sake) ซึ่งเหตุการณ์เหล่านี้เป็นส่วนหล่อหลอมให้เขาสนใจเหตุการณ์ทางการเมืองเป็นอย่างมาก อีกทั้งเขายังชอบอ่านหนังสือและเขียนบทกวีอีกด้วย จนกระทั่งยืนหยัดในการนำเสนองานศิลปะผลงานเรื่องราว

เหตุการณ์ทางการเมืองทั้งระดับท้องถิ่น ระดับประเทศและต่างประเทศ หลังจากที่เขาจบการศึกษานั้น เขาได้แสดงผลงานศิลปะอยู่หลายหน ซึ่งเป็นผลงานประเภทจิตรกรรม แต่ในวันเปิดนิทรรศการแสดงงานศิลปะของเขานั้น เขาได้ทำการแสดงบางอย่างผ่านการกระทำ (Action) บางครั้งก็แสดงละครแบบกระทำอย่างฉับพลัน โดยไม่ต้องแต่งกายแบบละครเวที โดยเขานำเนื้อเรื่องมาจากเรื่องสั้นที่เขาอ่านมาสร้างเป็นผลงานการแสดง ใน พ.ศ. 2527-2528 เขาได้ทำการแสดงที่เรียกได้ว่าเป็นผลงานศิลปะแสดงสดอย่างเป็นทางการ คือผลงานชุด ขายตัวเอง และ ผลงานชุดแอนตี้ศิลตีน

ผลงานขายตัวเอง เขานั้นได้ประกาศ ขายตัวเอง ในขณะนั้นเขาเรียนจบมา 3-4 ปี แต่ไม่ต้องการทำงานในระบบ เขาต้องการอยู่นอกระบบ เขามีความมุ่งมั่นในการทำงานศิลปะ และเขาต้องการทำงานศิลปะ แต่ปัญหาคือเขาต้องหาเงินเพื่อสร้างงานศิลปะ ดังนั้นเขาจึงขายตัวเองให้ใครก็ได้ เพียงแค่ผู้นั้นมีอาหารให้เขากิน และมีอุปกรณ์ศิลปะให้กับเขา แล้วเขาก็ทำงานศิลปะ ถ้าขายผลงานได้ก็แบ่งกันคนละครึ่ง แล้วก็มีคนซื้อตัวเขา เขายังกล่าวอีกว่าโชคดีที่คนซื้อตัวเขานั้นเสียชีวิตลง ทำให้เขาเป็นอิสระอีกครั้ง

ผลงานชุดแอนตี้ศิลตีน เขาเขียนบทกวีลงบนแผ่นกระดาษแล้วนำไปวางบนถนนในระแวกสถาบันเกอเธ่(Goethe Institute) ผลงานชิ้นนี้ เขาต้องการวิพากษ์วิจารณ์วงการศิลปะในประเทศไทย กล่าวคือ ศิลปินคือใคร ต้องเรียนอะไร ต้องจบจากสถาบันที่สอนศิลปะใด เขียนรูปแบบไหน ซึ่งสังคมไทยในขณะนั้น ศิลปินไทยนิยมสร้างผลงานที่เป็นลวดลายไทย รูปหน้าพระเพื่อขายรูป ซึ่งเขาต้องการวิจารณ์ทั้งระบบว่าศิลปะไม่จำเป็นต้องสร้างผลงานที่มีแต่ภาพอันสวยงาม ศิลปินควรจะถ่ายทอดเรื่องราวอื่นๆ เช่น เรื่องราวชีวิตของศิลปิน เป็นต้น (วสันต์ สิทธิเขตต์, 2563)

4. ช่วงทศวรรษที่ 2530-2540

พ.ศ. 2535 เกิดการจัดกิจกรรมเชียงใหม่จัดวางสังคมขึ้น โดยอุทิศ อติมานะ อาจารย์ประจำคณะวิจิตรศิลป์ มหาวิทยาลัยเชียงใหม่ โดยมีศิลปินหลากหลายประเภทร่วมกันจัดกิจกรรมแสดงผลงานศิลปะ โดยมีศิลปะแสดงสดอยู่ในกิจกรรมนี้ด้วย ซึ่งกิจกรรมเชียงใหม่จัดวางสังคมทำหน้าที่เป็นหอศิลป์มหาชน ซึ่งเป็นกิจกรรม

ที่มีแนวคิดที่ว่าในประเทศประสบภาวะขาดแคลนหอศิลป์ และรัฐก็ไม่ให้ความสำคัญกับการสนับสนุนศิลปวัฒนธรรมอย่างเป็นระบบ (อโณทัย อูปคำ, 2557) จากการจัดกิจกรรมดังกล่าวถือเป็นการนำศิลปะเข้าหาประชาชนบนพื้นที่สาธารณะ มีการจัดกิจกรรมทางศิลปะมากมาย อีกทั้งยังมีการแสดงศิลปะแสดงสดอีกด้วยทำให้ประชาชนได้รับรู้ความเคลื่อนไหวของวงการศิลปะในประเทศไทยในขณะนั้น โดยศิลปะไม่จำเป็นจะต้องแสดงภายในหอศิลป์อีกต่อไป

พ.ศ.2538 เกิดกลุ่มอุกกาบาต (U-Kabat Group) กลุ่มศิลปินเปรียบตนเองเป็นอุกกาบาตที่พุ่งเข้ามาชนโลกและทำให้เหล่าไดโนเสาร์ตายไป ซึ่งเหล่าไดโนเสาร์นี้คือวงการศิลปะไทยในเวลานั้น กลุ่มอุกกาบาตเป็นการรวมตัวของศิลปินหลากหลายแขนง เพื่อใช้ศาสตร์และศิลป์ทั้ง วรรณกรรม กวี เพลง ทัศนศิลป์ ภาพถ่าย และศิลปะแสดงสด โดยนำเสนอเรื่องราวในเชิงสังคม การเมือง วัฒนธรรม แต่ตั้งปัญหาระดับหมู่บ้าน ท้องถิ่น จนถึงประเทศและต่างประเทศ เพื่อเปิดปัญหาสู่สาธารณะ โดยมีการแสดงที่เสียดสี ล้อเลียนสังคมในขณะนั้น การแสดงผลงานของกลุ่มอุกกาบาตแสดงอยู่หลากหลายที่ ทั้งในแกลเลอรี่ คาเฟ่ และส่วนใหญ่คือการแสดงตามท้องถนนในตัวเมืองกรุงเทพ ทั้งถนนสีลม สยาม ซึ่งเป็นพื้นที่สาธารณะผู้คนพลุกพล่าน สามารถรับสารจากกลุ่มศิลปินแสดงได้ง่าย โดยมีผลงานชิ้นสำคัญคือการได้ไปแสดงผลงาน ในงานเทศกาลศิลปะนานาชาติ กวางจูเบียนนาเล่ ประเทศเกาหลี พ.ศ. 2545 (UNOBLIGATION, Gwangju Biennale, Korea) (ถนอม ชาภักดี, 2545)

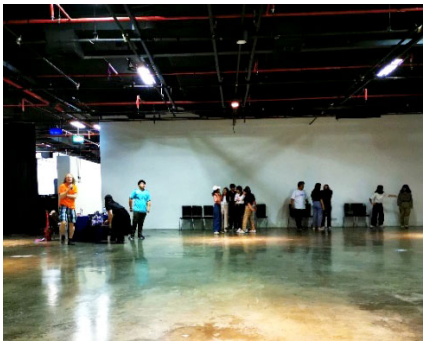
ภาพประกอบที่ 3 กลุ่มศิลปินอุกกาบาต, ฆาตรกรโลภานุวัตร, พ.ศ. 2538, ศิลปะแสดงสด, ภาพถ่ายโดย สมพงษ์ ทวี

พ.ศ. 2539 เกิด Project 304 โดยอภิชาติพงศ์ วีระเศรษฐกุล ไมเคิล เชาวนาศัย ประพล คำจิ่ม กมล เผ่าสวัสดิ์ ศจีทิพย์ นิ่มวิจิตร กฤติยา กาวีวงศ์ และชาติชาย ปุยเปีย ร่วมกันก่อตั้งขึ้นเพื่อเป็นพื้นที่ให้กับศิลปินในการแสดงผลงาน โดยเปิดโอกาสให้กับศิลปะหลายแขนง เพื่อเป็นพื้นที่ทดลองทางเลือกสำหรับศิลปินรุ่นใหม่ได้มีพื้นที่ในการแสดงและนำเสนอผลงานของตนเองการเกิดโปรเจค 304 นี้นับเป็นคลื่นลูกที่สองของเหล่านักเรียนไทยที่กลับจากการศึกษาจากต่างประเทศ โดยไมเคิล เชาวนาศัยได้ร่วมแสดงศิลปะแสดงบนพื้นที่ของโปรเจค 304 เป็นครั้งแรกของการเปิดโครงการ (อโณทัย อูปคำ, 2557)

พ.ศ. 2541 เกิดเทศกาลศิลปะแสดงสดนานาชาติเอเชียโทเปีย (Asiatopia International Performance Art Festival) ถือเป็นเทศกาลศิลปะแสดงสดครั้งแรกในประเทศไทย ที่จัดขึ้นเป็นประจำทุกปี ผู้จัดคือจุมพล อภิสุข ศิลปินแสดงสดที่ทำงานมาอย่างต่อเนื่องยาวนาน และกลุ่มเพื่อนศิลปินแสดงสด ได้แก่ วสันต์ สิทธิเขตต์ สุรพล ปัญญาวชิระ ไพศาล เปลี่ยนบางช้าง มงคลเปลี่ยนบ้างช้าง จิตติมา ผลเสวก นพวรรณ ศิริเวชกุล สมพงษ์ ทวี ชิตะวา มุนินโท ฯลฯ ได้เชิญศิลปินแสดงสดจากต่างประเทศทั้งในภูมิภาคเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ และในภาคพื้นยุโรป มาร่วมแลกเปลี่ยนเรียนรู้ ผ่านการแสดงผลงานศิลปะแสดงสด ทั้งในพื้นที่สาธารณะ หอศิลป์ แกลเลอรี่ ทั้งภายในและภายนอก หลากหลายรูปแบบการนำเสนอ ในงานเทศกาลศิลปะแสดงสดนานาชาติเอเชียโทเปีย และนอกจากการแสดงในกรุงเทพแล้ว ยังมีการจัดแสดงเทศกาลศิลปะแสดงสดนานาชาติเอเชียโทเปียขึ้นที่จังหวัดเชียงใหม่ โดยผู้จัดคือ ผดุงศักดิ์ คชสำโรง อาจารย์คณะวิจิตรศิลป์ มหาวิทยาลัยเชียงใหม่ ซึ่งการจัดแสดงที่เชียงใหม่นั้น จะจัดขึ้นภายหลังที่เหล่าศิลปินแสดงผลงานในกรุงเทพเสร็จสิ้นเรียบร้อยแล้ว โดยมีวัตถุประสงค์คือการนำศิลปะกระจายออกภายนอกกรุงเทพ และกระจายความรู้ด้านศิลปะร่วมสมัยให้แก่เหล่านักศึกษาทั้งมหาวิทยาลัยเชียงใหม่ และมหาวิทยาลัยราชมงคลล้านนา นอกจากนี้ยังมีการจัดทำ Workshop ศิลปะแสดงสดโดยศิลปินต่างชาติอีกด้วย ซึ่งเป็นการพยายามให้คนไทยรู้จักศิลปะแขนงนี้มากขึ้น และที่สำคัญเทศกาลศิลปะแสดงสดนานาชาติเอเชียโทเปีย เป็น

เทศกาลศิลปะแสดงสดที่ใหญ่ที่สุดและจัดติดต่อกันยาวนานที่สุดในประเทศไทย ซึ่งตั้งแต่ครั้งแรกมีศิลปินศิลปะแสดงสดของไทยหลากหลายคนได้ร่วมทำการแสดงและงานเทศกาลนี้เองเป็นแหล่งบ่มเพาะเหล่าศิลปินหน้าใหม่ กล่าวคือได้รับแรงบันดาลจากการชมศิลปะแสดงสด และอาจจะได้ร่วมทำปฏิบัติการทางศิลปะแสดงสดกับศิลปินต่างชาติในงานเทศกาลนี้ ทำให้เกิดการเรียนรู้ไม่เพียงแต่นักศึกษาศิลปะเพียงเท่านั้น แต่เป็นประชาชนทั่วไปก็ได้ซึมซับศิลปะแขนงนี้ด้วย ตลอดจนเป็นเวทีที่ให้โอกาสกับศิลปินรุ่นใหม่ในการแสดงศิลปะแสดงสดอีกด้วย

นอกจากเทศกาลศิลปะแสดงสดนานาชาติเอเชียโทเปีย ซึ่งเป็นงานศิลปะแสดงสดงานหลักของประเทศไทยแล้ว ยังปรากฏการแสดงงานศิลปะแสดงสดที่สำคัญคือ งานศิลปะชุมชน ดำเนินการโดย จิตติมา ผลเสวก ที่มีผลงานโดดเด่นและสร้างงานศิลปะแสดงสดเป็นระยะเวลามากกว่า 15 ปี โดยสร้างผลงานที่หลากหลายโดยการผสมสื่อที่หลากหลาย ทั้งกวี ภาพถ่าย ศิลปะแสดงสด ซึ่งเธอเป็นหนึ่งในสมาชิกของกลุ่มอุกกาบาต ที่ทำกิจกรรมศิลปะแสดงสดริมถนนและที่สาธารณะ ต่อมาเธอได้ทำงานร่วมกับจุมพล อภิสุข ที่ศูนย์บ้านตึก จังหวัดนนทบุรี ในการจัดการกิจกรรมศิลปะแสดงสด Live Art หรือชีวิศิลป์ ต่อได้ร่วมกับศิลปินหญิงคนอื่นๆ ในการการจัดนิทรรศการศิลปะของศิลปินหญิง หรือ Womanifesto ใน พ.ศ.2539 ที่บ้านตึกเช่นกัน สิ่งสำคัญคือจิตติมา เป็นผู้ริเริ่มโครงการศิลปะชุมชน พ.ศ. 2547 โดยนำศิลปินศิลปะแสดงสดเข้าไปในพื้นที่ชุมชนตามท้องถิ่นต่างจังหวัดทั่วประเทศที่ได้รับผลกระทบจากโครงการของภาครัฐ เพื่อเรียนรู้วิถีชีวิตชาวบ้าน และแสดงงานศิลปะแสดงสดที่ได้แรงบันดาลใจจากการเรียนรู้ความเป็นมาจากชาวบ้าน ให้ชาวบ้านได้ร่วมรับชม อีกทั้งยังเป็นการร่วมมือกับชาวบ้านต่อสู้กับอำนาจรัฐ โดยใช้ศิลปะแสดงสดเป็นสื่อกลางในการแสดงออกเพื่อเป็นเสียงสะท้อนปัญหาจากชาวบ้านถึงหน่วยงานของรัฐ โดยโครงการศิลปะชุมชนนี้ดำเนินการติดต่อกันเป็นเวลากว่า 15 ปี และยังคงดำเนินการอยู่ในปัจจุบัน



ภาพประกอบที่ 4 Workshop ปฏิบัติการทางศิลปะแสดงสด Asiatopia ครั้งที่ 21, 2562

พ.ศ.2546 ประเทศไทยได้เข้าร่วมเป็นสมาชิกในนิทรรศการศิลปะนานาชาติเวนิสเบียนนาเล่ (Venice Biennale) ครั้งที่ 50 ณ ประเทศอิตาลี โดยมีเหล่าศิลปินไทยหลายท่านเดินทางไปแสดงผลงานศิลปะหลากหลายรูปแบบ โดยเฉพาะอย่างยิ่งการแสดงศิลปะแสดงสด มีศิลปิน 3 คนด้วยกัน ได้แก่ มานิต ศรีวานิชภูมิ แสดงผลงานภาพถ่ายอันโด่งดังในผลงานชุด Pink Man โดยมีสมพงษ์ ทวี เป็นผู้แสดงในผลงาน ซึ่งเป็นการวิพากษ์วิจารณ์สังคมไทยในขณะ และแสดงศิลปะแสดงสดเพิ่มเติมในขณะจัดแสดงงานด้วยอีกทั้งยังมีผลงานภาพถ่ายและศิลปะแสดงสดของไมเคิล เชาวนาศัย และผลงานศิลปะแสดงสดโดยมนตรี เติมสมบัติ การเข้าร่วมเป็นสมาชิกในนิทรรศการศิลปะนานาชาติเบียนนาเล่ นับเป็นก้าวสำคัญของวงการศิลปะร่วมสมัยไทย ที่ได้ออกไปนำเสนอผลงานของศิลปินไทยสู่สายตาคนทั่วโลก ซึ่งแสดงถึงความคิดที่ก้าวหน้าของภัณฑารักษ์ที่ได้คัดเลือกเหล่าศิลปินโดยเฉพาะศิลปินศิลปะแสดงสดที่ได้รับคัดเลือกให้ไปแสดง ณ เทศกาลศิลปะที่ยิ่งใหญ่ที่สุดของโลก (สำนักศิลปวัฒนธรรมร่วมสมัย, 2546)

5. ช่วงทศวรรษที่ 2550

นอกจากนี้ยังปรากฏการนิทรรศการงานศิลปะแสดงสด Performance Art Project อื่นๆ ได้แก่ Blurborders Art Exchange พ.ศ. 2550 โดยนพวรรณ สิริเวชกุล และมงคล เปลี่ยนบางช้าง และRebel Live Action พ.ศ. 2560 โดยวสันต์

สิทธิเขตต์ ที่ได้เชิญศิลปินศิลปะแสดงสดจากทั่วโลกหลากหลายช่วงวัยร่วมกันทำการแสดงศิลปะแสดงสด โดยโครงการ Blurborders art exchange นั้นได้ทำการเลือกพื้นต่างจังหวัดคล้ายกับโครงการศิลปะชุมชนของจิตติมา ผลเสวก เป็นการนำเหล่าศิลปินไปเรียนรู้ประวัติความเป็นมาของพื้นที่ชุมชน พร้อมทั้งทำปฏิบัติการทางศิลปะแสดงสดภายใต้พื้นที่เจาะจะ หรือ site-specific ส่วนโครงการ Rebel Live action ของวสันต์ สิทธิเขตต์นั้น เป็นการจัดแสดงภายในหอศิลป์ Rebel Art Space ของวสันต์ สิทธิเขตต์ ซึ่งเป็นการสนับสนุนเหล่าศิลปินแสดงสดรุ่นใหม่ทั้งไทยและต่างประเทศมาร่วมแสดงและแลกเปลี่ยนแนวคิดเกี่ยวกับศิลปะแสดงสด เพื่อเปิดพื้นที่ให้กับศิลปินรุ่นใหม่ที่เพิ่มมากขึ้น

ช่วงทศวรรษที่ 2550 เกิดการเรียนการสอนศิลปะแสดงสดในสถาบันอุดมศึกษา โดยเริ่มจากการทดลองส่งผลงานในรายวิชาเรียนในรูปแบบการแสดงสดและพัฒนาเป็นรายวิชาเลือกเสรีเพื่อเป็นการเรียนการสอนที่จริงจังมากขึ้น ซึ่งปรากฏสถาบันอุดมศึกษา 2 แห่งที่เปิดการสอนเกี่ยวกับศิลปะแสดงสดเป็นรายวิชาเลือกเสรี ได้แก่ คณะวิจิตรศิลป์ มหาวิทยาลัยเชียงใหม่ โดยมีผดุงศักดิ์ คชสำโรง เป็นผู้สอนและเป็นผู้ทำโครงการเทศกาลศิลปะแสดงสดนานาชาติเอเชียโทเปียที่เชียงใหม่คู่ขนานกับที่กรุงเทพฯ ซึ่งเปิดโอกาสให้นักศึกษาได้ทดลองสร้างผลงานศิลปะแสดงสดและเปิดเป็นรายวิชาเลือกเสรีตั้งแต่ พ.ศ. 2550 และอีกสถาบันหนึ่งคือ คณะจิตรกรรม ประติมากรรม และภาพพิมพ์ มหาวิทยาลัยศิลปากร โดยมีสุขุมาล นิธิภัทรอนันต์ เป็นผู้สอน ถึงแม้ว่าจะปรากฏการแสดงในเชิงศิลปะตั้งแต่ พ.ศ. 2493 ในการแสดงชุด Surrealistic Movement ของนักศึกษาคณะจิตรกรรมฯ แต่ก็ขาดความต่อเนื่อง จนกระทั่งปีคณะจิตรกรรมฯ ได้ริเริ่มโครงการจัดตั้งภาควิชาสื่อผสมขึ้นใน พ.ศ. 2552 และได้พัฒนาหลักสูตรโดยการเพิ่มรายวิชาเลือกเสรีทำการเรียนการสอนเกี่ยวกับการแสดงศิลปะแสดงสด พ.ศ. 2554

ภาพประกอบที่ 5 บรรยากาศการเรียนรายวิชา Performance Art
คณะจิตรกรรม ประติมากรรมและภาพพิมพ์, 2562

สรุปผลการวิจัย

หากเปรียบเทียบระหว่างพัฒนาการศิลปะแสดงสดในตะวันตกที่เกิดขึ้นมาอย่างยาวนาน และมีพัฒนาการอย่างต่อเนื่องส่งผลให้เกิดความเคลื่อนไหวของศิลปะแสดงสดที่หลากหลายดังปรากฏในชื่อการแสดง เช่น Happening, Live Art และในปัจจุบันนิยมเรียก Performance Art สำหรับประเทศไทยมีความคล้ายคลึงกันถือเป็นการรับอิทธิพลศิลปะจากตะวันตก โดยปรากฏการแสดงที่มีลายลักษณ์อักษรและหลักฐานภาพถ่าย ในช่วง พ.ศ.2528 ที่เกิดการแสดง Happening โดย กมล เผ่าสวัสดิ์ ในนิทรรศการ Song For The Dead Art Exhibition และกิจกรรมเวทีสมั่ย หอศิลป์ พีระศรี กล่าวได้ว่า กิจกรรมเวทีสมั่ย เป็นพื้นที่บ่มเพาะเหล่าศิลปินรุ่นใหม่ตลอดจนนักศึกษาศิลปะ ในการสนับสนุนให้เกิดการทดลองทำงานศิลปะข้ามศาสตร์หลายแขนงโดยเฉพาะการแสดงในรูปแบบต่างๆ เฉกเช่นเดียวกับความเคลื่อนไหวของกลุ่ม Fluxus ซึ่งการมีกิจกรรมเวทีสมั่ยถือเป็นจุดสำคัญในประวัติศาสตร์ศิลปะร่วมสมัยไทย เพราะกิจกรรมนี้เป็นจุดเริ่มต้นของเครือข่ายศิลปินจนปรากฏเป็นกลุ่มศิลปินที่ขับเคลื่อนศิลปะแสดงสดและกิจกรรมทางศิลปะในกรุงเทพ โดยเฉพาะกลุ่มศิลปินกรุงเทพนอกคอก และศิลปินอุกกาบาต และพบว่า

เกิดคำเรียก Performance art อย่างเป็นลายลักษณ์อักษร ในกิจกรรมชีวศิลป์ พ.ศ. 2539 ที่อธิบายไว้บนสูจิบัตรของงานไว้ว่า Thailand : the First Performance Art Event กิจกรรมชีวศิลป์นี้ถือเป็นแม่แบบทดลองงานเทศกาลศิลปะแสดงสด ก่อนที่จะพัฒนาเป็นโครงการเทศกาลศิลปะแสดงสดนานาชาติเอเชียโทเปีย (Asiatopia : International Performance Art Festival, Thailand) และคำว่า Performance art ใช้เรียกแทนการแสดง Happening และนิยมใช้แพร่หลายจนถึงปัจจุบัน

ซึ่งการจัดกิจกรรมอันเป็นพื้นที่ในการแสดงผลงานศิลปะ เช่น กิจกรรมเวทีสมั่ย เชียงใหม่จัดวางสังคม ชีวศิลป์ และเทศกาลศิลปะนานาชาติเอเชียโทเปีย มีส่วนขับเคลื่อนศิลปะแสดงสดในศิลปะร่วมสมัยไทย และเปิดพื้นที่ในสนับสนุนศิลปะแสดงสด สำหรับศิลปินที่ต้องการทดลองสร้างงานศิลปะแสดงสดและสร้างศิลปินแสดงสดรุ่นใหม่ ซึ่งพื้นที่ในการแสดงออกเป็นปัจจัยสำคัญให้งานศิลปะแสดงสดของศิลปินไทยมีการพัฒนา ทั้งรูปแบบ และประเด็นในการสร้างงานศิลปะแสดงสด ที่สำคัญในปัจจุบันกิจกรรมหรือนิทรรศการศิลปะแสดงสดไทยได้รับการสนับสนุนจากสถาบันศิลปะโดยเฉพาะหอศิลปวัฒนธรรมแห่งกรุงเทพมหานคร เป็นพื้นที่ในการแสดงผลงาน ซึ่งเป็นปัจจัยหนึ่งที่ทำให้ศิลปะแสดงสดเป็นที่รับรู้ในวงการศิลปร่วมสมัยไทยผ่านพื้นที่ทางศิลปะหรือหอศิลป์ นอกจากนี้ปัจจัยที่ทำให้ศิลปะแสดงสดเป็นที่รับรู้ในวงการศิลปะร่วมสมัยไทย และแสดงความก้าวหน้าด้านการสร้างผลงานศิลปะของศิลปินไทยคือการคัดเลือกศิลปินไทยไปร่วมแสดงผลงานในงานนิทรรศการศิลปะนานาชาติเวนิสเบียนนาเล่ ครั้งที่ 50 ที่ประเทศไทยเข้าร่วมเป็นครั้งแรก มีการคัดเลือกศิลปินที่สร้างผลงานศิลปะแสดงสดถึง 3 คนดังที่กล่าวข้างต้น และที่สำคัญหลังจากที่เกิดนิทรรศการศิลปะบางกอก อาร์ต เบียนนาเล่ (Bangkok Art Biennale) ครั้งที่ 1 พ.ศ. 2561 ที่กระตุ้นให้คนนอกวงการศิลปะได้เสพผลงานศิลปะ ประกอบกับศิลปะแสดงสดจากศิลปินที่ได้รับคัดเลือกสถาบัน Marina Abramović Institute (MAI) ซึ่งเป็นศิลปินแสดงสดที่โด่งดังและเป็นที่รู้จักทั่วโลก สิ่งนี้จึงเป็นสิ่งกระตุ้นให้คนรุ่นใหม่สนใจในงานศิลปะแสดงสดมาขึ้น

จากกิจกรรมเวทีสมัยที่เปิดโอกาสให้เหล่าศิลปินและนักศึกษาศิลปะได้ร่วมทดลองศิลปะที่แหวก ขนบทัศนศิลป์ในขณะนั้น เป็นการสร้างผลงานผสมสื่อและข้ามศาสตร์ แต่อย่างไรก็ตามรสนิยมการสร้างผลงานศิลปะของศิลปินไทยไม่ได้ให้ความสำคัญหรือจริงจังกับการทำการแสดงศิลปะแสดงสด ซึ่งภายหลังได้เกิดกลุ่มศิลปินที่รวมตัวกันสร้างผลงานศิลปะแสดงสดอย่างจริงจังได้แก่กลุ่มศิลปินอุกกาบาตที่นำเสนอประเด็นด้านการเมือง เศรษฐกิจ และสังคม ถึงแม้ว่าศิลปินกลุ่มอุกกาบาตได้ยุติลง แต่ศิลปินอุกกาบาตส่วนใหญ่ได้ร่วมแสดงและสร้างผลงานศิลปะแสดงสดเรื่อยมาโดยเฉพาะในงานเทศกาลศิลปะแสดงสดนานาชาติเอเชียโทเปีย ที่ปรากฏรายชื่อศิลปินแสดงสดไทยร่วมแสดง ล้วนแล้วแต่เป็นศิลปินจากกลุ่มอุกกาบาตทั้งสิ้น

แต่อย่างไรก็ตามปรากฏศิลปินคนอื่นๆ ที่ทดลองทำงานศิลปะแสดงสดเป็นครั้งคราวและไม่ได้สร้างผลงานอย่างต่อเนื่อง เพราะงานศิลปะแสดงสดมีจุดกำเนิดมาจากการต่อต้านการซื้อขายงานศิลปะ ดังนั้นการจะแสดงงานศิลปะแสดงสดนี้จำเป็นต้องมีทุนทรัพย์และใจรัก ศิลปินร่วมสมัยไทยส่วนใหญ่จึงมุ่งมั่นสร้างงานทัศนศิลป์ที่เป็นกระแสหลักมากกว่าการนิยมสร้างผลงานศิลปะแสดงสด และรับรู้การมีอยู่ของศิลปะแสดงสดในศิลปะร่วมสมัยไทย ถึงแม้ว่าในช่วงแรกการแสดงศิลปะแสดงสดได้รับอิทธิพลจากศิลปะตะวันตก แต่ศิลปินแสดงไทยได้พัฒนาผลงานของตัวเองเป็นเฉพาะตัวมากขึ้น

การสร้างงานศิลปะแสดงสดของศิลปินไทยนั้นมีความหลากหลาย ทั้งด้านประเด็นเรื่องเพศ (Gender) ด้านการเมือง เศรษฐกิจ และสังคม ด้านสังแวดล้อม และด้านความสัมพันธ์ ฯ นอกจากนี้พบการใช้ทฤษฎีเรื่องสีเข้ามาประกอบการสร้างผลงานด้วย ซึ่งประเด็นเหล่านี้สามารถพบเห็นในงานด้านทัศนศิลป์อื่นๆ ด้วยเช่นกัน และเป็นประเด็นที่สามารถนำกลับมาสร้างเป็นผลงานได้อยู่ตลอดเวลา ซึ่งบริบททางสังคม เป็นตัวชี้วัดการสร้างงานศิลปะแสดงสด ในช่วงที่ประเทศไทยมีเหตุการณ์ทางการเมือง ศิลปินก็หยิบยกประเด็นด้านการเมืองมานำเสนอ หรือในช่วงเวลาที่มีปัญหาด้านสิ่งแวดศิลปินก็หยิบยกประเด็นด้านสิ่งแวดล้อมมานำเสนอเป็นต้น

ศิลปะแสดงสดนั้นเป็นศิลปะที่เปิดกว้างทางความคิด ศิลปินเปิดให้ผู้ชมได้จินตนาการ ตั้งคำถาม และหาคำตอบ ประเด็น เนื้อหาด้วยตนเอง โดยศิลปินไม่สนใจการตีความ ไม่บังคับผู้ชมให้คิดไปในแนวทางเดียวกับศิลปิน การชมงานศิลปะแสดงสดขึ้นอยู่ประสบการณ์ทางศิลปะของแต่ละบุคคล ไม่มีการตีตราความถูก - ผิดทางความคิด ซึ่งคุณค่าของศิลปะแสดงสดคืออิสระทางความคิด นอกจากนี้จุดเด่นของศิลปะแสดงสดคือความสดที่จบลงไปหลังการแสดง ถึงแม้ว่ามีการแสดงชุดเดิมอีกและวัตถุทางศิลปะชิ้นเดิม แต่เมื่ออยู่ในบริบททางสังคม ทางความคิด และความเชื่อที่ต่างกันก็ทำให้ผลงานชิ้นนั้นถึงแม้ว่าจะเป็นผลงานชิ้นเดียวกัน ทำให้มีความแตกต่างกัน

หากกล่าวถึงศิลปะแสดงสด คงจะเป็นศิลปะรูปแบบใหม่สำหรับคนที่อยู่นอกวงการศิลปะในประเทศไทย แต่สำหรับวงการศิลปะร่วมสมัยไทยแล้ว ศิลปะแสดงสดนั้นไม่ใช่สิ่งใหม่ เป็นศิลปะที่ปรากฏในวงการศิลปะตะวันตกมากกว่า 100 ปี แต่ในประเทศปรากฏหลักฐานที่เป็นลายลักษณ์อักษรเพียง 30 ปีเท่านั้น และหากจะกล่าวถึงศิลปะร่วมสมัยไทยที่มีแนวทางการสร้างงานศิลปะที่ผสมสื่อและข้ามศาสตร์โดยไม่จำกัดที่สาขาทัศนศิลป์เพียงอย่างเดียว ศิลปะแสดงสดถือเป็นสิ่งที่แสดงให้เห็นความก้าวหน้าในการสร้างผลงานของศิลปินไทยที่ก้าวข้ามกรอบและขอบเขตการสร้างงานที่ตามขนบทัศนศิลป์ ถึงแม้ว่าจะไม่ได้รับความนิยมในศิลปะกระแสหลัก เพราะไม่เป็นที่นิยมในการซื้อขายงานศิลปะ แต่การสร้างงานศิลปะใดๆ ก็ตามที่นอกเหนือจากงานรูปแบบเดิมก็ถือว่าเป็นความก้าวหน้าทางประวัติศาสตร์ศิลป์ของไทยและขับเคลื่อนความเคลื่อนไหวของวงการศิลปะร่วมสมัยไทยให้ผลิตงานศิลปะรูปแบบใหม่อยู่เสมอ จากการศึกษาพบว่าพัฒนาการศิลปะแสดงสดในประเทศไทยนั้นสามารถแบ่งช่วงเวลาหลักๆ ออกเป็น 3 ช่วงเวลา ได้แก่

1. ช่วงที่ 1 ทศวรรษที่ 2520 ซึ่งเป็นช่วงเวลาของเหล่านักเรียนไทยที่กลับจากการศึกษาในต่างประเทศ และนำองค์ความรู้ใหม่ๆ เข้ามาเผยแพร่สู่สาธารณะ ทำให้เหล่านักเรียนนักศึกษาได้มีโอกาสพบเจอศิลปะรูปแบบใหม่ โดยเฉพาะกิจกรรมเวทีสมัย ที่เป็นกิจกรรมหนึ่งทางศิลปะ โดยผสมผสานศาสตร์และศิลป์หลายแขนง นับเป็นกิจกรรมที่ก้าวหน้าอย่างมากในสมัยนั้น กล่าวได้ว่า กิจกรรมเวทีสมัย

พ.ศ. 2528 ถือเป็นจุดเปลี่ยนทางประวัติศาสตร์ หรือ Turning point history สำหรับศิลปะแสดงสดที่ปรากฏหลักฐานอย่างชัดเจน

2. ช่วงที่ 2 ทศวรรษที่ 2530-2540 การเกิดเทศกาลศิลปะแสดงสดนานาชาติเอเชียโทเปียขึ้นในปี พ.ศ. 2541 ถือเป็นยุคทองของศิลปะแสดงสดของไทย ซึ่งเป็นเทศกาลศิลปะแสดงสดครั้งแรกในประเทศไทย ที่ได้เชิญศิลปินจากนานาชาติมาทำการแสดงให้ประชาชนคนไทยได้รับชม อีกทั้งยังไม่ได้จัดการแสดงเพียงแต่ในกรุงเทพฯเท่านั้น แต่ยังมีการจัดยังต่างจังหวัดอีกด้วย เช่น เชียงใหม่ โคราช เป็นต้น ตลอดระยะเวลา 20 ปีของการจัดเทศกาลนับว่าเป็นโครงการศิลปะแสดงสดที่มีความสำคัญต่อวงการศิลปะร่วมสมัยไทยเป็นอย่างมากเพราะก่อให้เกิดศิลปินรุ่นใหม่มากมาย นอกจากนี้ใน พ.ศ. 2546 เกิดการเข้าร่วมแสดงในนิทรรศการศิลปะ Venice Biennale เป็นครั้งแรกของประเทศไทย และได้นำศิลปินแสดงสดไปแสดงผลงานที่ต่างประเทศถือเป็นก้าวสำคัญของวงการศิลปะร่วมสมัยไทย

3. ช่วงที่ 3 ทศวรรษที่ 2550 - 2560 ได้มีการเปิดการเรียนการสอนศิลปะแสดงสดอย่างจริงจังในรูปแบบรายวิชาเลือกเสรี ในสถาบันอุดมศึกษา ได้แก่ คณะวิจิตรศิลป์ มหาวิทยาลัยเชียงใหม่ และคณะจิตรกรรม ประติมากรรม และภาพพิมพ์ มหาวิทยาลัยศิลปากร ที่กลายเป็นแหล่งบ่มเพาะศิลปินรุ่นใหม่ประดับวงการศิลปะร่วมสมัยไทย

เอกสารอ้างอิง

จุมพล อภิสุข. (2547). **Hearts.** ค้นจาก http://www.mam.gov.mo/oldmam/photodetail.asp? productkey=2008110801034&lc=3

ชะลูด นิ่มเสมอ. (2542). **ประติมากรรมชนบท 4/2525.** ค้นจาก http://www.era.su.ac.th/Artists/ thai/chalood/a10.html

ถนอม ชาภักดี. (2545). **Landmark asiatopia in กลุ่มอุกกาบาต.** [ม.ป.ท. : ม.ป.พ.].

น. ณ ปากน้ำ. (2523). ฟื้นความหลังศิลปินละแวกหน้าพระลาน. **โลกหนังสือ, 3**(7), 49-51.

นพวรรณ สิริเวชกุล. (2561). **30 ปี ศิลปะแสดงสด จุมพล อภิสุข.** พิมพ์ครั้งที่ 2. กรุงเทพฯ : หอศิลปวัฒนธรรม แห่งกรุงเทพมหานคร.

พฤทธิ์ ศุภเศรษฐศิริ. (2542). Performance art ศิลปะแห่งการใช้ร่างกายมนุษย์. ใน คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ. **ศิลปะจินตทัศน์ หนังสือวิชาการประกอบนิทรรศการศิลปกรรมระหว่างชาติครั้งที่ 2.** (หน้า 23). กรุงเทพฯ : สันติศิริการพิมพ์.

สดชื่น ชัยประสาธน์. (2539). **จิตรกรรมและวรรณกรรมแนวเซอร์เรียลลิสต์ ในประเทศไทย 2507-2527.** กรุงเทพฯ : สยามสมาคมในพระบรมราชูประถัมภ์

สำนักศิลปวัฒนธรรมร่วมสมัย. (2546). **บันทึกประวัติศาสตร์ศิลปะ นิทรรศการศิลปะนานาชาติ เวนิสเบียนนาเล่ ครั้งที่ 50.** กรุงเทพฯ : สำนักศิลปวัฒนธรรมร่วมสมัย กระทรวงวัฒนธรรม.

สุธี คุณาวิชยานนท์. (2546). **จากสยามเก่าสู่ไทยใหม่.** พิมพ์ครั้งที่ 2. กรุงเทพฯ : บ้านหัวแหลม.

อโณทัย อูปคำ. (2557). **บทบาทและอิทธิพลของพื้นที่ศิลปะทางเลือกโปรเจค 304 ที่มีต่อศิลปะร่วมสมัยไทย.** วิทยานิพนธ์ปริญญาศิลปมหาบัณฑิต สาขาทฤษฎีศิลป์ บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศิลปากร.

Bird, M. (2012). **100 ideas that change art.** London: Laurence King.

สัมภาษณ์

กมล เผ่าสวัสดิ์. (2563, 20 กุมภาพันธ์). **สัมภาษณ์.** ศาสตราจารย์. คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

วสันต์ สิทธิเขตต์. (2563, 18 กุมภาพันธ์). **สัมภาษณ์.** ศิลปิน.

สุนทรียจิต : สัมพันธภาพระหว่างการรับรู้ทางจิตวิทยาและความงามสู่กระบวนการสร้างสรรค์ศิลปะบำบัด

Psycho-Aesthetics: The Relationship between Psychological and Aesthetic Awareness Towards The Process of Art Theraphy

นรินทรา เกโส[1]
Narinthra K-so
ปิติวรรธน์ สมไทย[2]
Pitiwat Somthai
ศุภฤกษ์ คณิตวรานันท์[3]
Suparirk Kanitwaranun

[1] นักศึกษาหลักสูตรปรัชญาดุษฎีบัณฑิต, สาขาทัศนศิลป์และการออกแบบ มหาวิทยาลัยบูรพา
Graduate student, Doctor of Philosophy Program in Visual art and Design, Burapha University (E-mail: narinthrakso@gmail.com)

[2] รองศาสตราจารย์, สาขาทัศนศิลป์และการออกแบบ คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยบูรพา
Associate Professor, Department of Visual art and Design, Faculty of Fine and Applied Arts, Burapha University (Email: pitiwat@buu.ac.th)

[3] ผู้ช่วยศาสตราจารย์, สาขาทัศนศิลป์และการออกแบบ คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยบูรพา
Associate Professor, Department of Visual art and Design, Faculty of Fine and Applied Arts, Burapha University (Email: suparirkk@gmail.com)

Received: 03/03/2022 Revised: 21/04/2022 Accepted: 22/04/2022

บทคัดย่อ

ผู้วิจัยศึกษาสังเคราะห์สหศาสตร์ทางด้านสุนทรียศาสตร์เชิงสัมพันธ์และจิตเวชศาสตร์ทฤษฎีจิตวิเคราะห์สัมพันธภาพระหว่างบุคคลการรับรู้ทางด้านอารมณ์ความรู้สึก มุมมองต่อโลกและปรัชญาในการสร้างสรรค์ผลงานศิลปะที่ผ่านประสบการณ์ทางประสาทสัมผัสว่ามีวิธีคิด (Thinking Process) เกี่ยวกับประสบการณ์การรับรู้ที่เป็นความจริงตามธรรมชาติอย่างไรและมีวิธีในการถ่ายทอดจนนำไปสู่กระบวนการรื้อองค์ประกอบโครงสร้างขององค์ความรู้ในผลงานศิลปะที่มีนัยยะเชิงสัมพันธ์ของมนุษย์เพื่อนำไปสู่การสร้างสรรค์ผลงานศิลปะเชิงแนวคิด (Conceptual art) และศิลปะการติดตั้ง (Installation art) โดยนำหลักทฤษฎีทางสุนทรียศาสตร์ผ่านขั้นตอนกระบวนการวิเคราะห์ ไปสู่การสังเคราะห์เพื่อก่อให้เกิดองค์ความรู้ใหม่ในทางทฤษฎีรวมถึงลักษณะและคุณค่าทางความงาม นำความรู้ทางด้านจิตวิทยาในการสร้างเครื่องมือผ่านกระบวนการงานศิลปะ เพื่อแก้ปัญหาผลกระทบจากจิตใจ โดยมีการเชื่อมโยงกับประสบการณ์ตรงของผู้วิจัยในการสูญเสียความสัมพันธ์ของคนรัก ซึ่งเป็นสิ่งสำคัญในการลดความมั่นคงทางอารมณ์ ผู้วิจัยในฐานะผู้ทำงานศิลปะมีความสนใจที่จะศึกษาพัฒนาสร้างสรรค์ผลงานศิลปะ โดยอาศัยหลักการและการทฤษฎีใหม่ที่เกิดจากองค์ความรู้ทางศิลปะด้านสุนทรียศาสตร์เชิงสัมพันธ์และจิตเวชศาสตร์สามารถสร้างเป็นเครื่องมือทางเลือกในการเยียวยารักษาซึ่งจะเป็นลักษณะการพัฒนาสร้างสรรค์ผลงานศิลปะจากการทดลองทดสอบทางกายภาพซึ่งถือเป็นเครื่องมือรับความคิดหรือวิธีคิดทางกระบวนการความสัมพันธ์ระหว่าง “ศิลปะ” และ “ผู้ป่วยสภาวะจิตในด้านลบ” ที่มีวิธีการเฉพาะใช้สำหรับการสร้างผลงานศิลปะโดยมีองค์ประกอบ (elements of art) ในกระบวนการของประสบการณ์ร่วมในการสร้างปฏิสัมพันธ์ ที่จะช่วยในการเยียวยารักษาสภาวะจิตให้มีความสมดุล

คำสำคัญ: ศิลปะบำบัด, ถอดรหัสการรับรู้, ทัศนศิลป์, ศิลปะร่วมสมัย

Abstract

This research synthesizes an interdisciplinary study of aspects of relational aesthetics and psychoanalytic theories of personal relationships, emotional perception, feelings, world views, and a philosophy of artistic creation through sensory experience, investigating which thought processes are in effect when actual natural perceptions occur, and how they are conveyed. This leads to a process of deconstruction of a body of knowledge about art works, with implications for human relationships. Through application of analysis, this leads to the creation of conceptual and installation art, to aesthetic theory that produces new knowledge with its own aesthetic characteristics and values. The researcher used his knowledge of psychology to create art work used as a tool to address the direct psychological impact of his own experience of emotional instability suffering the loss of a relationship with a loved one. The researcher, as a conceptual artist, is interested in studying and developing conceptual art works that rely on new principles and theories arising from understanding of relational aesthetics and psychiatry, developing conceptual art as an alternative tool in caring for the mentally ill, creating conceptual or installation art that uses physical experimentation to create a space of simulation. This is a cognitive tool, using thought processes to illuminate the relationship between art and a mentally ill patient, a specific method of bringing artistic elements into the patient's experience, creating an interaction to help in healing and building mental balance.

Keywords: Art Therapy, The Cognitive Relationship, Visual Art, Contemporary art

บทนำ

ผลกระทบทางด้านจิตใจจะเป็นหนึ่งในสามสาเหตุหลักที่ทำให้คนต้องเสียชีวิตในคริสต์ศตวรรษที่ 21 ในปัจจุบันนี้มีผู้ป่วย 4-10 เปอร์เซ็นต์ และประมาณ 15 เปอร์เซ็นต์ของผู้ที่ป่วยรุนแรงจะฆ่าตัวตาย สภาวะผู้ป่วยที่มีผลกระทบทางด้านจิตใจมีการสื่อสารระหว่างเซลล์ประสาทของสมองและสารเคมีในสมองที่เปลี่ยนแปลงไป ไม่ปกติมีความแปรปรวน เมื่อพบเหตุการณ์ที่ทำให้เกิดความกดดันทางจิตใจ ซึ่งสาระสำคัญจากประสบการณ์ตรงของผู้วิจัยในการสูญเสียความสัมพันธ์ของคนรัก ซึ่งเป็นสิ่งสำคัญในการลดความมั่นคงทางอารมณ์ของผู้วิจัย ศิลปะคือผลงานที่มาจากจิตภายใน มีความหลากหลายทั้งในเชิงมิติความลึกและความซับซ้อน ซึ่งผู้วิจัยเชื่อว่าทุกความสัมพันธ์ที่จบลงไป มีซากปรักหักพังของความสัมพันธ์หลงเหลือให้นึกถึง ดังนั้นผู้วิจัยจึงต้องการศึกษาศาสตร์จิตวิทยาการรับรู้ทางด้านอารมณ์ความรู้สึก มุมมองต่อโลกและปรัชญาในการสร้างสรรค์ผลงานศิลปะที่ผ่านประสบการณ์ทางประสาทสัมผัสว่ามีวิธีคิด (Thinking Process) เกี่ยวกับประสบการณ์การรับรู้ที่เป็นความจริงตามธรรมชาติอย่างไรและมีวิธีในการถ่ายทอดหรือ การสร้างสรรค์ผลงานเป็นแบบไหน โดยนำหลักทฤษฎีทางสุนทรียศาสตร์ผ่านขั้นตอนกระบวนการวิเคราะห์ ไปสู่การสังเคราะห์เพื่อก่อให้เกิดองค์ความรู้ใหม่ที่มีลักษณะและคุณค่าทางความงาม โครงการนี้เป็นวิจัยที่เกี่ยวข้องกับทัศนคติจากสุนทรียศาสตร์ (Aesthetics) และศาสตร์ทางจิตวิทยาการรับรู้โครงข่ายทางความสัมพันธ์ ซึ่งสามารถเป็นพลังขับดันให้มีกระบวนทัศน์ต่อตัวเองและสิ่งรอบข้างให้ดีขึ้นลดความวิตกกังวล และเพิ่มความเป็นไปได้ในการสร้างความสัมพันธ์ที่ดี โดยเฉพาะมโนทัศน์ทางสุนทรียศาสตร์ซึ่งมีแก่นรากฐานในการเข้าถึงความจริง การเข้าถึงสุนทรียรสทางศิลปะจึงเป็นการแสวงหาความจริงด้วยการเผยให้เห็นแก่นสาระภายในของสรรพสิ่ง ซึ่งเป็นความจริงที่เหนือออกไปจากโลกตามตาเห็นสู่การแสวงหาความจริงแท้อันเป็นสากลด้วยในปัจจุบันความหลากหลายและความดกดื่นจนทำให้มนุษย์ตั้งคำถามที่ท้าทายกับสิ่งต่างๆ ที่ปรากฏอยู่มนุษย์ไม่เชื่อว่ามีความจริงสมบูรณ์แบบแต่ทุกสิ่งล้วนถูกสร้าง (Construct) รวมถึงการสร้างความสัมพันธ์กับผู้อื่น

นักปรัชญาชาวกรีกชื่ออริสโตเติล (Aristotle) ได้อธิบายเอาไว้ว่า “มนุษย์เป็นสัตว์สังคม” (Social Animal) ซึ่งหมายความว่า มนุษย์จะมีชีวิตอยู่รวมกันเป็นหมู่เหล่า มีความเกี่ยวข้องและสัมพันธ์กันในหมู่มวลสมาชิก ซึ่งอาจเป็นชาติเดียวกัน นับถือศาสนาและพูดภาษาเดียวกัน มีวิถีชีวิตที่คล้ายคลึงกัน ดังนั้นการที่มนุษย์ต้องอยู่ร่วมภายในสังคมเดียวกันมีการพูดคุยแลกเปลี่ยนดูแลมีกิจวัตรประจำวันบนพื้นที่ร่วมกัน จึงทำให้เกิดสิ่งที่เรียกว่า “ปฏิสัมพันธ์” ขึ้นนั้นคือการที่มนุษย์ต้องมีส่วนเกี่ยวข้องไม่ว่าทางใดก็ทางหนึ่ง เช่น การติดต่อสัมพันธ์ ทะเลาะ หรือแม้กระทั่งการสืบพันธุ์

ซิกมันด์ ฟรอยด์ คิดว่าประสบการณ์และความรู้สึกจากวัยเด็กจะมีผลต่อความสัมพันธ์ และความเข้าใจในความสัมพันธ์อื่นๆ ในชีวิตนอกจากนั้นแล้วยังมีอิทธิพลต่อการเลือกบุคคลที่ตนจะมีความสัมพันธ์ด้วย (object choice) ดังที่ฟรอยด์ได้เคยอธิบายว่าการเลือกบุคคลที่จะมีความสัมพันธ์ด้วยอาจจะเป็นแบบ anaclitic ซึ่งเป็นการเลือกเพราะบุคคลที่ตนเลือกนั้นกระตุ้นให้ระลึกถึงบุคคลที่มีความสำคัญในอดีต หรือการเลือกแบบ narcissistic โดยการเลือกบุคคลที่มีลักษณะบางอย่างเหมือนตนเอง โดยที่ทั้งสองแบบนั้นอาจเป็นแบบบวก (positive way) คือเลือกคนที่เหมือนบุคคลในอดีตหรือเหมือนตน แบบลบ (negative way) คือเลือกคนที่ตรงกันข้ามกับบุคคลในอดีตหรือตนเอง และแบบอุดมคติ (ideal way) คือบุคคลที่ตนเลือกนั้นเป็นเหมือนดังที่ตนเองอยากให้บุคคลในอดีตหรือตนเองเป็น

ลากอง (Lacan) ทฤษฎีความคิดและจิตวิเคราะห์ (Lacan and psychoanalysis) ความรู้สึกเกี่ยวกับการสูญเสีย (The sense of loss) ความมีตัวตนเป็นเรื่องของความสัมพันธ์ทั้งหมด ได้เข้ามามีบทบาทโดยผ่านหลักการของความแตกต่าง โดยความตรงข้ามกับ”คนอื่น”หรือ”คุณ”กับ”ฉัน” อีกด้านหนึ่ง ความมีตัวตนไม่ได้เป็นแก่นสารอันหนึ่ง แต่เป็นชุดหนึ่งของความสัมพันธ์ต่างๆ สามารถได้รับการชักนำไปได้โดยการกระตุ้นของระบบการบ่งชี้อันหนึ่งซึ่งมีอยู่ก่อนปัจเจกบุคคลและที่ได้มากำหนดเอกลักษณ์ทางวัฒนธรรมของเขาหรือเธอ เพราะฉะนั้น วาทกรรมหรือคำอธิบายจึงเป็นตัวแทน ซึ่งตัวตนได้รับการสร้างขึ้น และแบบแผนการดำรงอยู่

ค้ำจุนมันเอาไว้อันจะเป็นแนวทางในการอธิบายเนื้อหาของงานวิจัยกับการสร้างสรรค์เพื่อสังเคราะห์สหศาสตร์ทางด้านสุนทรียศาสตร์เชิงสัมพันธ์และจิตเวชศาสตร์ที่เกี่ยวข้องกับทฤษฎีจิตวิเคราะห์สัมพันธภาพระหว่างบุคคลนำไปสู่การสร้างปรัชญาและความรู้ใหม่ โดยนำโครงสร้างทางทฤษฎีที่เกี่ยวข้องมาผสมผสานกับสุนทรียศาสตร์เชิงสัมพันธ์และจิตเวชศาสตร์เพื่อใช้วิเคราะห์ผลงานศิลปะที่มีนัยยะเชิงสัมพันธ์ของมนุษย์ สู่จิตวิทยาการรับรู้ เพื่อนำไปสร้างเครื่องมือกระบวนการรับรู้ทางทัศนศิลป์ (perception in visual art) ที่สามารถเยียวยาและช่วยให้ผู้ป่วยที่มีจิตใจด้านลบมีการพัฒนาจิตใจที่ดีขึ้น

วัตถุประสงค์ของการวิจัย

1. เพื่อศึกษาประสบการณ์การรับรู้ทางด้านสุนทรียศาสตร์ทางประสาทสัมผัสเชิงสัมพันธ์ของมนุษย์ทางด้านบวกและด้านลบซึ่งเป็นประสบการณ์ทางการสัมผัสที่รู้สึกได้ (sensibility experience) เพื่อนำไปสู่การเยียวยารักษาสภาวะทางจิตใจในด้านลบ

2. เพื่อสังเคราะห์สหศาสตร์ทางด้านสุนทรียศาสตร์เชิงสัมพันธ์และจิตเวชศาสตร์ที่เกี่ยวข้องกับทฤษฎีจิตวิเคราะห์สัมพันธภาพระหว่างบุคคลนำไปสู่การสร้างปรัชญาและความรู้ใหม่

3. เพื่อใช้ชุดความรู้จากการสังเคราะห์โครงสร้างทางด้านสุนทรียศาสตร์เชิงสัมพันธ์และจิตเวชศาสตร์เพื่อใช้วิเคราะห์ผลงานศิลปะที่มีนัยยะเชิงสัมพันธ์ของมนุษย์ สู่จิตวิทยาการรับรู้ โดยกระบวนการรับรู้ทางทัศนศิลป์ (perception in visual art)

4. เพื่อออกแบบแนวทางในการสร้างสรรค์ผลงานศิลปะบำบัดโดยการใช้ศิลปะเชิงแนวคิด (Conceptual art) และศิลปะการติดตั้ง (Installation art) ในการสร้างพื้นที่จำลองซึ่งถือเป็นเครื่องมือรับความคิดหรือวิธีคิดทางกระบวนการความสัมพันธ์ระหว่าง “ศิลปะ” และ “ผู้ป่วยสภาวะจิตในด้านลบ” ที่มีวิธีการเฉพาะใช้สำหรับการสร้างผลงานศิลปะโดยมีองค์ประกอบ (elements) หรือส่วนย่อยต่างๆ

มาผสมผสานกันเพื่อให้เกิดเป็นผลรวม ในกระบวนการของประสบการณ์ร่วมในการสร้างปฏิสัมพันธ์ทางการรับรู้ของมนุษย์

ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ

1. ได้ความรู้ความเข้าใจเกี่ยวกับปรัชญาแนวคิดทางด้านสุนทรียศาสตร์ทางประสาทสัมผัสของมนุษย์ การคิดสังเคราะห์และการตีความจากประสบการณ์การรับรู้ทางด้านสุนทรียศาสตร์ทางประสาทสัมผัสเชิงสัมพันธ์ของมนุษย์

2. พัฒนากระบวนการการสังเคราะห์สหศาสตร์ทางด้านสุนทรียศาสตร์เชิงสัมพันธ์และจิตเวชศาสตร์ทฤษฎีจิตวิเคราะห์สัมพันธภาพระหว่างบุคคล

3. บำบัดเยียวยาผู้ป่วยโรคสภาวะจิตในด้านลบ ทางด้านจิตบำบัด (psychoaromatherapy หรือ aromachology) เพื่อความสมดุลของจิตใจ

4. ประเมินผลทางอารมณ์ของผู้วิจัยและผู้ป่วยโรคสภาวะจิตในด้านลบจากการใช้พื้นที่จำลองที่ได้จากกระบวนการทางศิลปะด้วยศิลปะเชิงแนวคิด (Conceptual art) และศิลปะการติดตั้ง (Installation art)

ขอบเขตของการวิจัย

ศึกษาและสังเคราะห์สุนทรียศาสตร์เชิงสัมพันธ์ที่โยงกับการรับรู้จากประสบการณ์ตรงและทฤษฎีทางจิตวิทยาทางเวชศาสตร์ซึ่งเป็นการวิจัยบริสุทธิ์ (Pure Research) โดยการถ่ายทอดอารมณ์และความรู้สึกจนเกิดเป็นทัศนคติด้านสุนทรียศาสตร์ทางประสาทสัมผัสเชิงสัมพันธ์ของมนุษย์ โดยนำหลักทฤษฎีทางสุนทรียศาสตร์ผ่านขั้นตอนกระบวนการวิเคราะห์ ไปสู่การสังเคราะห์เพื่อก่อให้เกิดองค์ความรู้ทฤษฎีใหม่ที่สามารถนำไปพัฒนาในการรักษาสภาวะจิตด้านลบในผู้ป่วย

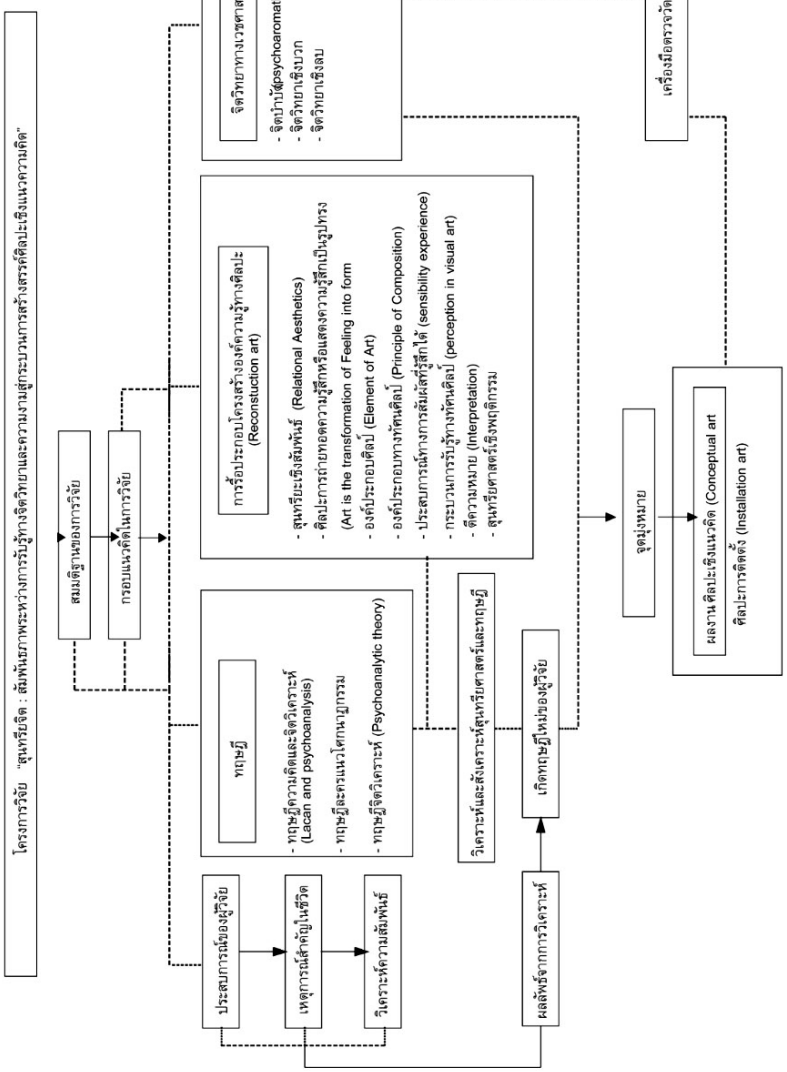
สุนทรียจิต (Psycho-Aesthetics) คือ คุณค่าทางความงามความสัมพันธ์ระหว่างศิลปะและสภาวะจิตในตัวบุคคลอย่างตรงไปตรงมาการเข้าถึงสุนทรียรสทางศิลปะจึงเป็นการแสวงหาความจริงด้วยการเผยให้เห็นแก่นสาระภายในของสรรพสิ่งที่มีความสัมพันธ์กัน

จิตวิทยาการรับรู้ (Cognitive Psychology) คือ กระบวนการในการรับรู้จากอวัยวะในการรับรู้ได้แก่ ตา หู จมูก ปาก ลิ้น ผิวหนัง ด้วยการบันทึกสิ่งที่รับรู้มาไว้เป็นประสบการณ์ ซึ่งผู้วิจัยนำประสบการณ์จากการรับรู้รวมถึงความทรงจำของตนเอง มาพัฒนาเป็นกระบวนการทางศิลปะเพื่อบำบัดตนเองและผู้อื่น

ศิลปะเชิงแนวคิด (Conceptual Art)การสร้างสรรค์ศิลปะเชิงแนวคิด (Conceptual art) เป็นกระบวนการความสัมพันธ์ระหว่าง“ศิลปะ”และ “ผู้ป่วยโรคสภาวะจิตในด้านลบ” กับศาสตร์ทางจิตเวชศาสตร์ ผู้วิจัยดำเนินการศึกษาค้นคว้าและพัฒนา โดยนำเอาหลักการ ทฤษฎี และเครื่องมือในการทำกิจกรรมบำบัดมาบูรณาการกับหลักการ ทฤษฎีทางด้านศิลปะ มาทำการวิจัยและพัฒนาโดยผ่านกระบวนการทางศิลปะ เพื่อนำมาซึ่งผลงานศิลปะเชิงแนวคิด (Conceptual art) เพื่อการบำบัดผู้ป่วยโรคซึมเศร้าซึ่งยังคงไว้ซึ่งสุนทรียะ และคุณภาพอยู่ในระดับดี

กรอบแนวคิดการวิจัย

โครงการวิจัย *“สุนทรียจิต : สัมพันธภาพระหว่างการรับรู้ทางจิตวิทยาและความงามสู่กระบวนการสร้างสรรค์ศิลปะบำบัด”*เป็นการศึกษาสังเคราะห์สหศาสตร์ทางด้านสุนทรียศาสตร์เชิงสัมพันธ์และจิตเวชศาสตร์ทฤษฎีจิตวิเคราะห์สัมพันธภาพระหว่างบุคคลการรับรู้ทางด้านอารมณ์ ความรู้สึก มุมมองต่อโลกและปรัชญาในการสร้างสรรค์ผลงานศิลปะที่ผ่านประสบการณ์ทางประสาทสัมผัสว่ามีวิธีคิด (Thinking Process) เกี่ยวกับประสบการณ์การรับรู้ที่เป็นความจริงตามธรรมชาติอย่างไรและมีวิธีในการถ่ายทอด จนนำไปสู่กระบวนการรื้อองค์ประกอบโครงสร้างขององค์ความรู้ในผลงานศิลปะที่มีนัยยะเชิงสัมพันธ์ของมนุษย์เพื่อนำไปสู่การสร้างสรรค์ผลงานศิลปะเชิงแนวคิด (Conceptual art) และศิลปะการติดตั้ง (Installation art) โดยนำหลักทฤษฎีทางสุนทรียศาสตร์ผ่านขั้นตอนกระบวนการวิเคราะห์ ไปสู่การสังเคราะห์เพื่อก่อให้เกิดองค์ความรู้ใหม่ในทางทฤษฎีรวมถึงลักษณะและคุณค่าทางความงาม



ภาพประกอบที่ 1 กรอบแนวคิด

วิธีดำเนินการวิจัย

ระยะที่ 1 สำรวจข้อมูลพื้นฐานศึกษาและค้นคว้าวิเคราะห์ “ประสบการณ์ความสัมพันธ์” ทางจิตวิทยาเชิงบวก และจิตวิทยาเชิงลบ และ “การสังเคราะห์สุนทรียารมณ์” ประสบการณ์การรับรู้ทางด้านสุนทรียศาสตร์ทางประสาทสัมผัสเชิงสัมพันธ์ของมนุษย์ปัจเจกบุคคล

ระยะที่ 2 นำข้อมูลที่ได้มาเรียบเรียงแยกแตกประเด็นวิเคราะห์ (Analysis) สังเคราะห์ (Synthesis) ตีความหมาย (Interpretation) จากนั้นนำข้อมูลซึ่งเป็นข้อเท็จจริง ความจริงที่ผ่านการตีความหมายของการใช้เหตุผล กระบวนการตรรกวิทยา (Logic) ที่สามารถตอบประเด็นต่างๆ ของปัญหาได้ นำข้อมูลสร้างภาพร่างเบื้องต้น (Sketch Idea) ศิลปะในลักษณะเฉพาะบุคคลตามแนวความคิดของผู้วิจัยโดยมีการประเมินผลทางสุนทรียภาพ ประเมินผลงานศิลปะเชิงแนวคิด (Conceptual art)

ระยะที่ 3 ขยายแบบจากภาพร่างสู่กระบวนการสร้างสรรค์ และปฏิบัติงานจริงการใช้กระบวนการทางศิลปะด้วยศิลปะเชิงแนวคิด (Conceptual art) และศิลปะการติดตั้ง (Installation art)

ระยะที่ 4 สรุปวิเคราะห์ผลการสร้างสรรค์เพื่อเขียนรายงานการวิจัยเชิงคุณภาพด้วยการพรรณนาวิเคราะห์อย่างเป็นระบบ

การวิเคราะห์ข้อมูล

การวิจัยนี้เป็นการวิจัยประเภทการวิจัยและสร้างสรรค์ ผู้วิจัยได้กำหนดวิธีการวิเคราะห์เพื่อใช้ในการประกอบสร้างผลงานสร้างสรรค์โดยกำหนดการศึกษาวิเคราะห์ศิลปินที่ได้รับแรงบันดาลใจจากประสบการณ์ในด้านลบ มาสู่การสร้างผลงานทางศิลปะ ผู้วิจัยศึกษาวิเคราะห์ประสบการณ์พื้นหลังของศิลปินสู่การสร้างผลงานโดยได้ข้อมูลจากการวิเคราะห์ลักษณะผลงานสร้างสรรค์ที่ศิลปินแสดงออกผ่านผลงานโดยการรหัสการรับรู้ระหว่างผู้ชมผลงานศิลปะและตัวศิลปินผู้สร้างผลงาน

การศึกษาวิเคราะห์ศาสตร์ทางด้านจิตวิยาการรับรู้เพื่อให้เข้าใจความเป็นมนุษย์ และศึกษาแนวคิดจากศิลปินทั้ง 7 ท่าน คือ วินเซนต์ แวนโก๊ะ, มาร์ค รอธโก, มารีนา อบราโมวิช, โจเซฟ โคซุธ, แอร์วิน วูร์ม, คามิน เลิศชัยประเสริฐ, อารยา ราษฎร์จำเริญสุข โดยกระบวนการวิเคราะห์ลักษณะผลงานสร้างสรรค์ที่ศิลปินแสดงออกผ่านผลงานโดยผ่านการสร้างรหัสการรับรู้ระหว่างผู้ชมผลงานศิลปะและตัวศิลปินผู้สร้างผลงาน ผู้วิจัยได้รับแรงบันดาลใจ จากการใช้ศิลปะในรูปแบบที่ต่างกันในการสร้างกระบวนการวิธีการบำบัดในลักษณะวิธีการที่เฉพาะของศิลปิน ซึ่งล้วนแต่ก่อเกิดการพบคุณค่าของมนุษย์ในเชิงของการใช้ศิลปะการสังเคราะห์พิเคราะห์ตระหนักรู้จากความรู้สึกและประสบการณ์ที่ผ่านมา หันกลับไปมองส่วนที่ผ่านมาในฐานะคนที่เคยอยู่ในเหตุการณ์ เคยร่วมในประสบการณ์นั้นอย่างไร ซึ่งสิ่งที่ผู้วิจัยได้หลังจากการวิเคราะห์ข้อมูลแนวคิดและรูปแบบผลงาน จะนำไปสู่การสังเคราะห์กระบวนการสร้างสรรค์งานศิลปะบำบัดและนำไปสู่การพัฒนาตนเองไปสู่ความเป็นมนุษย์อันประเสริฐและบำบัดเยียวยา จิตในระดับลึกด้านในของตนได้

ตารางที่ 1 สรุปวิเคราะห์ประเด็นการเปรียบเทียบในการทบทวนศิลปกรรม

ศิลปิน	ประเภทผลงาน	ได้รับแรงบันดาลจากการรู้สึกสูญเสีย	การถ่ายทอดความรู้สึกผ่านกระบวนการความคิด	การใช้กระบวนการทางศิลปะในการบำบัด	จิตวิทยาทางกับรู้ระหว่างผลงานและผู้ชม
วินเซนต์ แวนโก๊ะ	Painting	✓	✓	✓	✓
มาร์ค รอธโก	Painting	✓	✓	✓	✓
มารีนา อบราโมวิช	Conceptual & performance art	✓	✓	✓	✓
โจเซฟ โคซุธ	Conceptual art		✓		✓
แอร์วิน วูร์ม	Conceptual art		✓		✓
คามิน เลิศชัยประเสริฐ	Conceptual art		✓		✓
อารยา ราษฎร์จำเริญสุข	Conceptual art	✓	✓	✓	✓

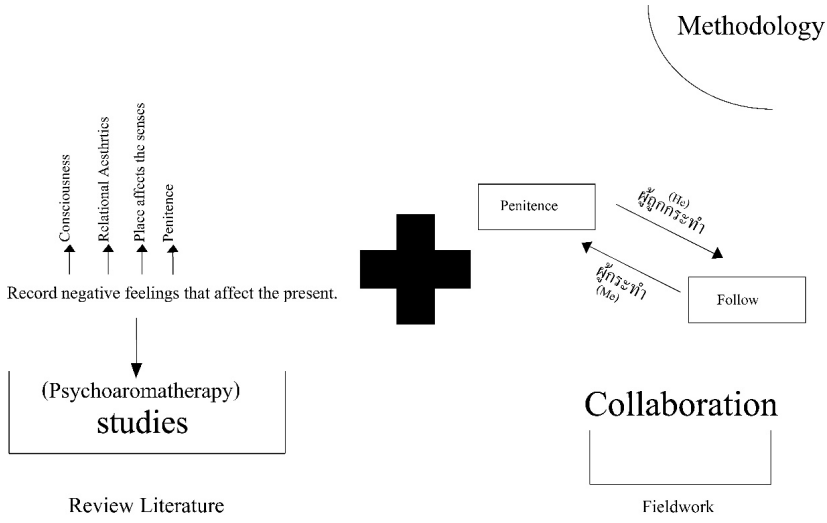
วิเคราะห์ประเด็นที่ 2 นำข้อมูลที่ได้มาเรียบเรียงแยกแตกประเด็นวิเคราะห์ (Analysis) สังเคราะห์ (Synthesis) ตีความหมาย(Interpretation) จากนั้นนำข้อมูลซึ่งเป็นข้อเท็จจริง ความจริงที่ผ่านการตีความหมายของการใช้เหตุผลกระบวนการตรรกวิทยา (Logic) ที่สามารถตอบประเด็นต่างๆ ของปัญหาได้

เก็บข้อมูลพื้นฐานทางความสัมพันธ์โดยการสังเกตพฤติกรรมและบันทึกพฤติกรรมโดยละเอียด โดยนำข้อมูลมาศึกษาวิเคราะห์ “ประสบการณ์ความสัมพันธ์” ทางจิตวิทยาเชิงบวก และจิตวิทยาเชิงลบ ประสบการณ์การรับรู้ทางด้านสุนทรียศาสตร์ทางประสาทสัมผัสเชิงสัมพันธ์ของตัวผู้วิจัยจากประสบการณ์ในอดีตที่ส่งในเชิงลบต่อการใช้ชีวิตของผู้วิจัย โดยแบ่งการเก็บข้อมูลพื้นฐานเป็นการศึกษาทบทวนสภาวะจิต จากประสบการณ์จิตสำนึกและจิตใต้สำนึก ซึ่งเป็นประสบการณ์จากอดีตส่งผลถึงปัจจุบัน

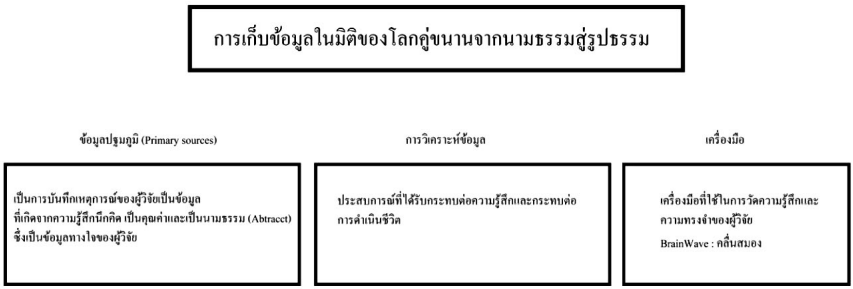
ตารางที่ 2 สรุปการสังเคราะห์แบบทดสอบความรู้สึกของผู้วิจัยเพื่อนำไปสู่การสร้างงานศิลปะ

บุคคลที่สำคัญในชีวิต													(โครงสร้าง)	
													ความเหมือนกัน (Similarity pole)	ความต่างกัน (Contrast pole)
	ตนเอง	แม่	พ่อ	น้องชาย	น้า	แฟนปัจจุบัน	แฟนคนที่ 2	แฟนคนแรก	บุคคลในอุดมคติ	เพื่อนเก่า	คนที่ไม่ชอบ	เพื่อนร่วมงาน	✔	●
1		✔	✔	✔		✔	●						เชื่อพระเจ้า	ไม่เชื่อพระเจ้า
2							✔			✔			มีการศึกษาในระดับเดียวกัน	มีการศึกษาที่ต่างกันโดยสิ้นเชิง
3		●	✔			●	●	✔					ไม่เป็นนักกีฬา	เป็นนักกีฬา
4	✔	✔		✔			✔	●	✔		●	✔	คิดเหมือนกัน	คิดไม่เหมือนกัน
5	✔	✔		✔	✔	✔	✔	●		●	●		เข้าใจฉันได้ดีกว่า	ไม่เข้าใจฉันเลย
6		✔		✔			✔		✔				ประสบผลสำเร็จมาก	ประสบผลสำเร็จไม่มากนัก
7								✔	●		✔		ไม่ชอบคนอื่น	ชอบคนอื่น
8	●	✔	✔	✔		✔	●						ชอบสังคมมากกว่า	ไม่ชอบสังคม
9			✔	✔		✔		●	✔		●		มีศีลธรรมมาก	ไม่ค่อยมีศีลธรรม
10	✔			✔			✔	●	✔		●		คิดคล้ายกัน	คิดต่างออกไป
11		✔				●	✔	●			●		ชอบศิลปะ	ไม่ค่อยชอบศิลปะ
12	✔	✔		✔	✔	✔		●	✔	✔			ให้อภัย	โกรธง่าย
13	✔	✔				●	✔		✔			✔	ชอบดื่มกาแฟ	ชอบดื่มแอกอออล์

โดยถูกใช้ประเมินจากผู้วิจัย ที่แสดงให้เห็นว่าบุคคลใดบ้างที่มีความสำคัญในวิถีชีวิตของผู้วิจัยเห็นได้ว่าบุคคลที่มีผลกระทบต่อความรู้สึกของผู้วิจัยในปัจจุบัน โครงสร้างชีวิตจากประสบการณ์เดิม สามารถจัดกลุ่มประสบการณ์ตามความเหมือนกันและความต่าง มักประกอบด้วยประสบการณ์เดิมหลายประการ ซึ่งล้วนแต่มีทั้งส่วนที่คล้ายกันและต่างกันเป็น 2 ขั้วเสมอ เช่น ดี-ชั่ว, ถูก-ผิด, หล่อ-ไม่หล่อ มนุษย์มีความเปราะบางในการแสดงออกตามความรู้สึกตน เช่นรู้สึกเสียใจต่อใครสักคนไม่อาจแสดงความรู้สึกนั้นออกมาด้วยคำพูดที่ตรงกับความรู้สึกจริง จนเก็บกดประสบการณ์บางอย่างเช่น ความขมขื่น ผู้วิจัยศึกษาวิเคราะห์เทคนิคการวัดบุคลิกภาพในการทำจิตบำบัด โดยใช้วิธีการ 2 ประการในการประเมินพฤติกรรมจากประสบการณ์ คือ 1. เน้นประสบการณ์อดีต 2. เน้นประสบการณ์ปัจจุบัน เพื่อทำความเข้าใจกระบวนการ การเก็บความรู้สึกที่ส่งผลกระทบในชีวิต ซึ่งวิธีการนี้มีประโยชน์พื้นฐานที่สามารถเข้าใจวิธีคิดและความสัมพันธ์เชิงสังคมของผู้วิจัย



ภาพประกอบที่ 2 รูปภาพกระบวนการเก็บข้อมูลและทดลอง
“ประสบการณ์ความสัมพันธ์”

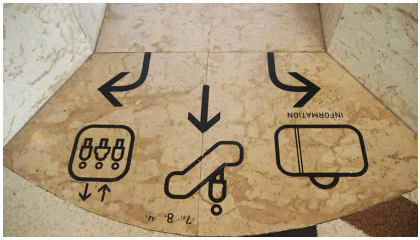


ภาพประกอบที่ 3 เก็บข้อมูลพื้นฐานทางความสัมพันธ์โดยการสังเกตพฤติกรรม และบันทึกพฤติกรรมโดยละเอียด โดยนำข้อมูลมาศึกษาวิเคราะห์ “ประสบการณ์ความสัมพันธ์”

หลักการที่ใช้ในการสร้างสรรค์

การวิจัยใช้วิธีการศิลปะบำบัดจะช่วยบำบัดและเยียวยาทั้งทางร่างกาย สมอง ความทรงจำ และพฤติกรรม เพราะการทำศิลปะบำบัดคือการนำกระบวนการในการสร้างสรรค์ศิลปะ และการใช้เทคนิคทางศิลปะเข้ามาดำเนินการอย่างเป็นระบบ เป็นขั้นเป็นตอนศิลปะบำบัดคือหนทางที่นำไปสู่การค้นพบจุดแข็งและจุดอ่อนในการแสวงหาประโยชน์จากสิ่งที่ค้นพบนั้น โดยผู้วิจัยใช้กระบวนการทางศิลปะเพื่อการบำบัดประสบการณ์ความทรงจำด้านลบที่เป็นความทรงจำระลึกต่อบุคคลที่ส่งผลกระทบในปัจจุบัน ผู้วิจัยคำนึงถึงการใช้จิตวิทยาการรับรู้ที่มีผลต่อประสาทสัมผัสการรับรู้ กระบวนการทางศิลปกรรมจึงนับเป็นเครื่องมือหรือวิธีการที่เหมาะสมที่สุดในการฝึกฝนการสร้างความสมดุล ระหว่างความรู้สึก ความคิด อารมณ์ และการแสดงออกผ่านการสร้างสรรค์ โดยเริ่มจากการสร้างภาพร่างทางความคิดด้วยวิธีการการย้อนคืนสถานที่ที่มีผลต่อความทรงจำทั้งการถ่ายภาพการเขียนจากสัมพันธภาพในการรับรู้

แบบร่างการเก็บข้อมูลจากภาพถ่าย



ภาพประกอบที่ 4 ภาพการเก็บข้อมูลจากความทรงจำ

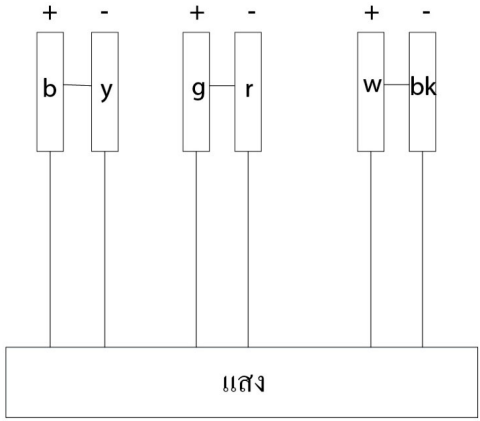
ภาพประกอบที่ 5 ภาพการเก็บข้อมูลจากความทรงจำ

กระบวนการที่ 1 เขียนบันทึกเรื่องราวอธิบายความรู้สึกที่มีผลกระทบต่อตนเองในด้านลบ รวมถึงความฝันในเวลานอนซึ่งเป็นความฝันซ้ำๆ เรื่องเดิมๆ ซึ่งส่งผลด้านลบต่อความรู้สึก และเขียนเรื่องราวที่มีคุณค่าต่อชีวิตเพื่อให้ได้ทบทวนความรู้สึกของตนเอง ซึ่งเป็นความรู้สึกที่เกิดขึ้นในขณะที่ใช้ชีวิตอยู่กับเหตุการณ์ปัจจุบัน เป็นการช่วยระบายความทรงจำออกมา และทำให้เข้าใจความรู้สึกของตนเองได้ดีขึ้น

กระบวนการที่ 2 การย้อนคืนสถานที่ที่มีผลต่อความทรงจำ โดยใช้การถ่ายภาพสถานที่ที่มีผลต่อความทรงจำ อาทิหอศิลปวัฒนธรรมแห่งกรุงเทพมหานคร

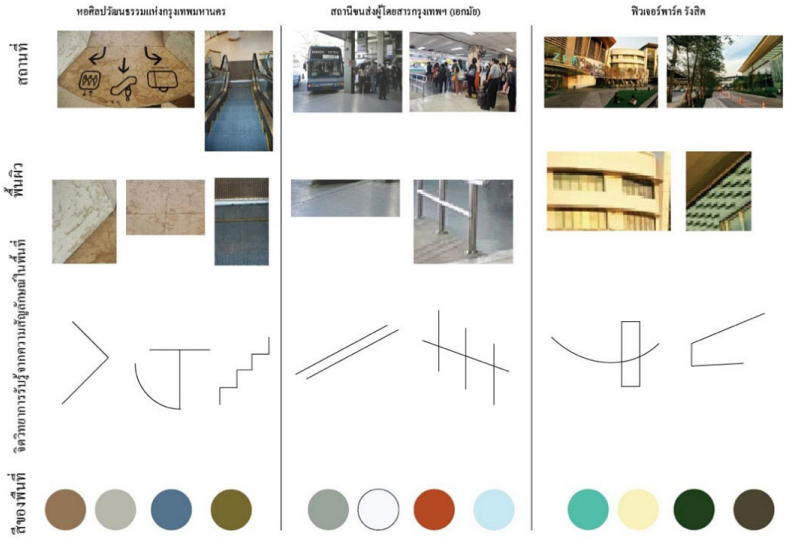
สถานีขนส่งเอกมัย รถไฟฟ้า bts เป็นการเก็บข้อมูลในเบื้องต้น และใช้กระบวนการวิธีการบำบัดอาทิการคอลลาจฉีกกระดาษตัดแปะ เป็นการเปลี่ยนแปลงประสบการณ์ความทรงจำแบบเดิม เพื่อให้เกิดมุมมองใหม่ๆ ทั้งในแง่ความคิด และกระบวนการความทรงจำใหม่เป็นการช่วยในการรำลึกถึงความทรงจำในอดีตผ่านสื่อวัสดุเพื่อช่วยควบคุมอารมณ์และสมาธิเพื่อสร้างประสบการณ์ใหม่ การรับรู้แบบใหม่

กระบวนการที่ 3 ใช้สีจากการวิเคราะห์วัตถุธาตุ (Visual element) ผ่านกายภาพมีเป็นผลต่อประสบการณ์ความทรงจำ และความคุ้นเคยมีอิทธิพลต่อการรับรู้เรื่องสี ซึ่งเป็นที่ยอมรับและทดลองอาทิ ในปี 1393 ดังเคอร์(Duncker) มีการใช้กระดาษสีตัดเพื่อเป็นรูปร่างและรูปทรงและใช้แสงสีเป็นสีเสริมคู่เพื่อก่อให้เกิดความทรงจำขึ้น โดยทฤษฎีขบวนปรปักษ์ คือประสาทการรับรู้สีในโคนมี 3 ชนิด แต่ละชนิดจะประกอบด้วยประสาทรับสีหนึ่งคู่ ได้แก่ขาวดำ เขียวแดง และน้ำเงินเหลือง ดังภาพในรูป เครื่องหมายบวกและลบของประสาทรับรู้แสดงถึงความสามารถในการรับสีได้ 2 สี ซึ่งกลไกในการรับรู้สีอันเนื่องมาจากลักษณะทางโครงสร้างประสาทจอรับภาพ แต่ระบบประสาทในการในการมองเห็นไม่ได้มีแค่จอรับภาพเท่านั้น และจากการทดลองบันทึกกระแสประสาทรับความจำ บางเซลล์มีระดับสูงมากกับสีบางช่วงคลื่นและลดต่ำลงกับสีบางช่วงคลื่น ซึ่งแสดงว่ามีความสัมพันธ์ระหว่างการรับรู้สีกับการทำงานของประสาท



ภาพประกอบที่ 6 แผนภาพแสดงกลไกของประสาทรับสีปรปักษ์ (Schiffman)

ตารางที่ 3 ตารางการวิเคราะห์สถานที่ที่มีผลต่อความทรงจำ โดยใช้การถ่ายภาพสถานที่ที่มีผลต่อความทรงจำสถานที่ที่มีผลต่อความทรงจำ โดยใช้การถ่ายภาพสถานที่ที่มีผลต่อความทรงจำ

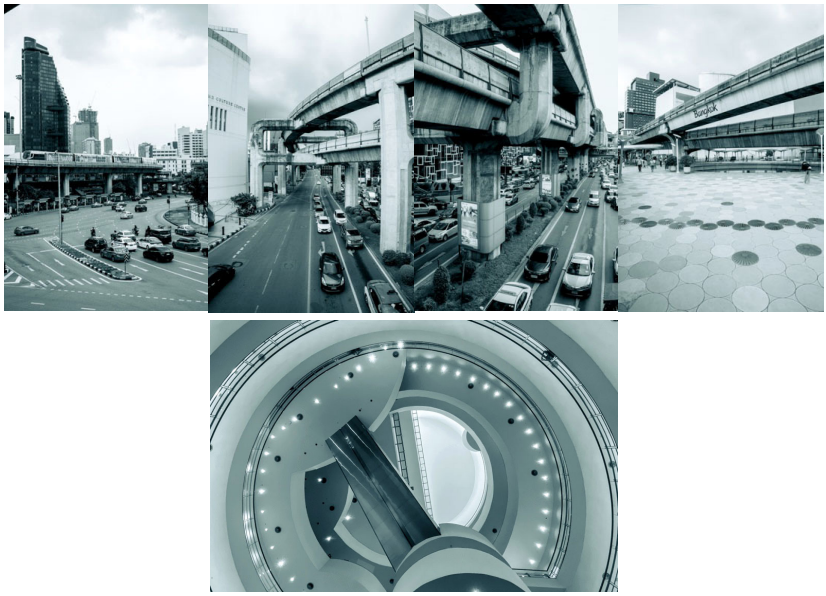


ผู้วิจัยตระหนักว่า การเป็น ‘คน’ มิใช่ภาวะที่ดำรงอยู่คงที่ตลอดเวลา คนเปลี่ยนแปลงเป็นคนใหม่ตลอดเวลา ซึ่งเป็นไปอย่างปกติที่ไม่มีวันจะรู้จักตนอย่างถ่องแท้แน่นอน มีส่วนหลายประการในตัวแต่ละคน ซึ่งปิดบังซ่อนเร้น การวิเคราะห์ประเมินค่าบุคคลหรือความรู้สึก ไม่อาจใช้เครื่องมือและเทคนิคทางวิทยาศาสตร์กายภาพช่วยบำบัดหรือเยียวยาได้ เพราะมนุษย์ดำรงอยู่ในมิติสามของกาลเวลา ปัจจุบัน อดีต และอนาคต ผู้คนทั่วไปมักใช้คำว่า อดีต ปัจจุบัน และไปอนาคต แต่สำหรับผู้วิจัย หากแต่การจัดการกับชีวิตในปัจจุบัน สิ่งที่เป็นนายเหนือความเป็นไปได้ของอนาคต คืออดีตและประสบการณ์การรับรู้ที่ผ่านมา ผู้วิจัยกำหนดขอบเขตการใช้พื้นที่ภายในพื้นที่จัดแสดงซึ่งมีการจำลองพื้นที่เป็นห้องสำหรับการใช้ในการทดสอบ

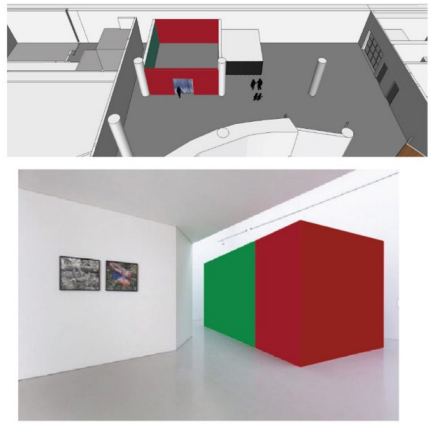
ประสาทการรับรู้ทางจิตวิทยาการรับรู้ของประสบการณ์ผู้วิจัยซึ่งสีของผนังจะเป็นมิติทางอารมณ์ความรู้สึกที่แปรเปลี่ยนไปในระยะเวลาที่ผู้วิจัยกำหนดซึ่งไม่

เป็นสีแบบเดิมในวันที่ทดลองเป็นวันแรก เป็นการใช้สีจากวัตถุมีเป็นผลต่อประสบการณ์ความทรงจำ และความคุ้นเคยที่มีอิทธิพลต่อการรับรู้ ประสาทรับรู้แสดงถึงความสามารถในการรับสีได้ 2 สี ซึ่งกลไกในการรับรู้สีอันเนื่องมาจากลักษณะทางโครงสร้างประสาทจอรับภาพ แต่ระบบประสาทในการในการมองเห็นไม่ได้มีแค่จอรับภาพเท่านั้น และจากการทดลองบันทึกกระแสประสาทรับความจำ บางเซลล์มีระดับสูงมากกับสีบางช่วงคลื่นและลดต่ำลงกับสีบางช่วงคลื่น

ภาพประกอบที่ 10 ภาพถ่ายการเก็บข้อมูลจากความทรงจำนวนชุดที่ 1 ใน 30 ภาพ เป็นเวลา 1 เดือน



ภาพประกอบที่ 11 ภาพถ่ายการเก็บข้อมูลจากความทรงจำนวนชุดที่ 2 ใน 30 ภาพ เป็นเวลา 1 เดือน



ภาพประกอบที่ 12 กำหนดขนาดของพื้นที่จำลองเพื่อใช้ทดสอบปฏิกิริยาการการรับรู้ และเป็นการสร้างพื้นที่จำลองเพื่อใช้ในการทดลองกระบวนการการทดสอบการใช้ศิลปะบำบัด

ภาพประกอบที่ 13 ภาพการติดตั้งจัดแสดง ในผลงานชุดที่ 1

ภาพประกอบที่ 14 ภาพการติดตั้งจัดแสดง ในผลงานชุดที่ 1

ภาพประกอบที่ 15 ภาพการติดตั้งจัดแสดง ในผลงานชุดที่ 1

สรุปผลการวิจัยและอภิปรายผล

ผู้วิจัยศึกษาสังเคราะห์สหศาสตร์ทางด้านสุนทรียศาสตร์เชิงสัมพันธ์และจิตเวชศาสตร์ทฤษฎีจิตวิเคราะห์สัมพันธภาพระหว่างบุคคลการรับรู้ทางด้านอารมณ์ความรู้สึก มุมมองต่อโลกและปรัชญาในการสร้างสรรค์ผลงานศิลปะที่ผ่านประสบการณ์ทางประสาทสัมผัสว่ามีวิธีคิด (Thinking Process) เกี่ยวกับประสบการณ์การรับรู้ที่เป็นความจริงตามธรรมชาติเกี่ยวกับอารมณ์และความทรงจำที่ส่งผลต่อการรับรู้ของมนุษย์ จนนำไปสู่กระบวนการรื้อองค์ประกอบโครงสร้างขององค์ความรู้ในผลงานศิลปะที่มีนัยยะเชิงสัมพันธ์ของมนุษย์เพื่อนำไปสู่การ

สร้างสรรค์ผลงานศิลปะเชิงแนวคิด (Conceptual art) และศิลปะการติดตั้ง (Installation art) โดยนำหลักทฤษฎีทางสุนทรียศาสตร์ผ่านขั้นตอนกระบวนการวิเคราะห์

องค์ความรู้ในการสร้างสรรค์สุนทรียศาสตร์เชิงสัมพันธ์และจิตเวชศาสตร์ทฤษฎีจิตวิเคราะห์สัมพันธภาพระหว่างบุคคลการรับรู้ทางด้านอารมณ์ ความรู้สึก มุมมองต่อโลกและปรัชญาในการสร้างสรรค์ผลงานศิลปะที่ผ่านประสบการณ์ทางประสาทสัมผัสว่ามีวิธีคิด (Thinking Process) เกี่ยวกับประสบการณ์การรับรู้ที่เป็นความจริงตามธรรมชาติโดยกำหนดเนื้อหา ในเรื่องความรู้สึกเกี่ยวกับการสูญเสีย (The sense of loss) ความมีตัวตนเป็นเรื่องของความสัมพัทธ์ทั้งหมด ซึ่งเป็นประสบการณ์ตรงของผู้วิจัยในการสูญเสียความสัมพันธ์ของคนรัก ซึ่งเป็นสิ่งสำคัญในการลดความมั่นคงทางอารมณ์ของผู้วิจัย จากเหตุผลต่างๆ ดังกล่าวผู้วิจัยในฐานะผู้ทำงานศิลปะเชิงแนวความคิด (Conceptual art) มีความสนใจที่จะศึกษาพัฒนาสร้างสรรค์ผลงาน ศิลปะเชิงแนวความคิด (Conceptualart) โดยอาศัยหลักการและการทฤษฎีใหม่ที่เกิดจาก องค์ความรู้ทางศิลปะด้านสุนทรียศาสตร์เชิงสัมพันธ์และจิตเวชศาสตร์ให้ได้ผลงานศิลปะเชิงแนวความคิด (Conceptual art) ที่สามารถเป็นเครื่องมือทางเลือกในการเยียวยารักษาสภาวะผู้ป่วยทางจิตใจในด้านลบ ซึ่งมีปัญหาทางด้านจิตใจ ซึ่งจะเป็นลักษณะการพัฒนาสร้างสรรค์ผลงานศิลปะจากการทดลองทดสอบทางกายภาพซึ่งถือเป็นเครื่องมือรับความคิดหรือวิธีคิดทางกระบวนการความสัมพันธ์ระหว่าง “ศิลปะ” และ “ผู้ป่วยสภาวะจิตในด้านลบ” ที่มีวิธีการเฉพาะใช้สำหรับการสร้างผลงานศิลปะโดยมีองค์ประกอบ (elements of art) เกิดเป็นกระบวนการถ่ายภาพเพื่อย้อนคืนแก้ไขความทรงจำที่มีผลต่อการรับรู้ในด้านลบของความรู้สึก สร้างวิธีการที่เหมาะสมที่สุดในการสร้างความสมดุลระหว่างความรู้สึก ความคิด อารมณ์และการแสดงออกผ่านการสร้างสรรค์สถานที่ที่มีผลต่อความทรงจำในกระบวนการการถ่ายภาพจากสัมพันธภาพในการรับรู้จากอดีตถูกแก้ไขการผ่านกระบวนการถ่ายภาพของความรู้สึกผ่านมุมมองในปัจจุบัน

โดยผู้วิจัยนำหลักการใช้ทฤษฎีความคิดและจิตวิเคราะห์ (Lacan and psychoanalysis) ความรู้สึกเกี่ยวกับการสูญเสีย (The sense of loss) ความมีตัวตนเป็นเรื่องของความสัมพันธ์ทั้งหมด ได้เข้ามามีบทบาทโดยผ่านหลักการของความแตกต่างของเวลาแต่สถานที่เดิมเป็นชุดความรู้สึกของความสัมพันธ์ในอดีตของผู้วิจัยนำมาสร้างสรรค์ชุดผลงานเพื่อช่วยควบคุมอารมณ์และสมาธิการสร้างประสบการณ์ใหม่และการรับรู้ของความรู้สึกแบบใหม่ที่มีการเปลี่ยนแปลงความรู้สึกในการพัฒนาศิลปะบำบัด

ข้อเสนอแนะ

สุนทรียจิต : สัมพันธภาพระหว่างการรับรู้ทางจิตวิทยาและความงามสู่กระบวนการสร้างสรรค์ศิลปะบำบัด" ในกระบวนการของประสบการณ์ร่วมในการสร้างปฏิสัมพันธ์ ที่จะช่วยในการเยียวยารักษาสภาวะจิตให้มีความสมดุล สร้างผลงานศิลปะที่เกิดจากการนำอารมณ์และความรู้สึกมาสร้างงานมีความสัมพันธ์ดังเช่นคำกล่าวของจิตร ภูมิศักดิ์ (2552) ว่า "ถึงแม้ศิลปินจะพยายามอย่างไร อารมณ์บริสุทธิ์ ปราศจากพื้นฐานก็ไม่อาจมีขึ้นได้อยู่นั้นเอง ศิลปะของเขาย่อมสะท้อนแทนอารมณ์ของเขา ที่มีพื้นฐานจากชีวิตจริงอย่างไม่อาจหลีกเลี่ยงได้เลย" ดังนั้นศิลปะจึงมิใช่เพียงสร้างรูปแบบความงามในลักษณะต่างๆ ในทางองค์ประกอบศิลป์การใช้รูปทรง สีสัน ซึ่งแท้จริงแล้วศิลปะของมนุษย์นั้นยังแสดงออกซึ่งอารมณ์ภายในให้ปรากฏออกมาได้อย่างชัดเจนด้วย ซึ่งมีนักคิดชาวอิตาเลียน เบเนเดตโต โครเช่ (Benedetto Croce) ประกาศวาทกรรม สำคัญว่า "Art is intuition" ในผลงานเขียนสร้างชื่อ "Aesthetic as Science of Expression and General Linguistic" ปี 1902 "Intuition" ในพจนานุกรมของ Longman

ซึ่งผลการวิจัยสามารถนำมาพัฒนา โดยนำเอาหลักการทฤษฎี และเครื่องมือในการทำกิจกรรมบำบัดมาบูรณาการกับหลักการ ทฤษฎีทางด้านศิลปะมาทำการวิจัยและพัฒนาโดยผ่านกระบวนการทางศิลปะ เพื่อนำมาซึ่งผลงานศิลปะเชิงแนวคิด (Conceptual art) เพื่อการบำบัดผู้ป่วยโรคซึมเศร้าซึ่งยังคงไว้ซึ่งสุนทรียะ

และคุณภาพถือเป็นการช่วยเติมเต็มและสร้างแรงบันดาลใจต่อผู้ที่ได้สัมผัสทั้งนักศึกษาศิลปะ ศิลปินและบุคคลผู้สนใจผลงานศิลปะ อาจสร้างให้เกิดประสบการณ์ของการรับรู้ใหม่ๆ ต่อผู้ชมสืบไป

เอกสารอ้างอิง

ชาญณรงค์ พรรุ่งโรจน์. (บรรณาธิการ). (2544). **ศิลป์: ยิน ยล สัมผัส**. กรุงเทพฯ : ฟอร์แมท แอสโซซิเอทส์.

ทวีศักดิ์ สิริรัตน์เรขา. (2550ก). **การบำบัดทางเลือก ในเด็กพิเศษ.** กรุงเทพฯ : โรงพิมพ์คุรุสภาลาดพร้าว.

ทวีศักดิ์ สิริรัตน์เรขา. (2550ข). **ศิลปะบำบัด ศาสตร์และศิลป์แห่งการบำบัด.** กรุงเทพฯ : โรงพิมพ์คุรุสภาลาดพร้าว.

นันทิรา หงส์ศรีสุวรรณ. (2559). ภาวะซึมเศร้า. **วารสาร มฉก. วิชาการ, 19**(38), 105-110.

ภูพิงค์ เมตตานัยธรรม. (2559). **ศิลปะในฐานะเครื่องมือบำบัดเยียวยาความเศร้า: กรณีศึกษา เมตตา สุวรรณศร, และวัชราพร อยู่ดี.** วิทยานิพนธ์ปริญญาศิลปมหาบัณฑิต สาขาทฤษฎีศิลป์ บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศิลปากร.

เลิศศิริร์ บวรกิตติ, เทพศักดิ์ ทองนพคุณ, วรรณะ อูนากูล, เจ. เอ. ลองโก, บี. การ์เซีย, และ เอช. ทัปเปอร์. (2548). ศิลปกรรมบำบัด: ความสังเขป. **วารสารวิชาการสาธารณสุข, 14**(6), 1051-1054.

สงกรานต์ ก่อธรรมนิเวช. (2552). **ศัพท์ทางจิตเวช**. กรุงเทพฯ : จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

สุชาติ เถาทอง. (2532). **ศิลปะกับมนุษย์.** กรุงเทพฯ : โอ.เอช.พริ้นติ้ง เฮ้าส์.

อำไพขนิษฐ สมานวงศ์ไทย, และเลิศศิริร์ บวรกิตติ. (2549). **ศิลปกรรมบำบัด. ธรรมศาสตร์เวชสาร, 6**, 243-247.

Freud, S. (1917). **Introductory lectures on psychoanalysis.** New York : Norton.

การส่งเสริมสร้างสรรค์การผลิตภาพยนตร์และละครโทรทัศน์โดยใช้ข้อมูลทางประวัติศาสตร์ วิถีชีวิต ศิลปวัฒนธรรม ของชุมชนที่เกี่ยวข้องกับอัตลักษณ์อาหารอีสาน

Promote and to Create the Production of Films and Television Dramas Using Historical Data, Way of Life, The Culture of Communities Related to Isan Food Identity

ศาสตรา เหล่าอรรคะ[1]
Sastra Laoakka

[1] ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร., สาขาวิชาการจัดการวัฒนธรรม คณะวัฒนธรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยมหาสารคาม
Assistant Professor Dr., Department of Cultural Management, Faculty of Cultural science, Mahasarakham University
(E-mail: hugna.studio@gmail.com)

Received: 21/03/2022 Revised: 30/04/2022 Accepted: 02/05/2022

บทคัดย่อ

การส่งเสริมสร้างสรรค์การผลิตภาพยนตร์และละครโทรทัศน์โดยใช้ข้อมูลทางประวัติศาสตร์ วิถีชีวิต ศิลปวัฒนธรรม ของชุมชนที่เกี่ยวข้องกับอัตลักษณ์อาหารอีสานมีวัตถุประสงค์ เพื่อ(1) เพื่อศึกษาข้อมูลทางประวัติศาสตร์ วิถีชีวิต ศิลปวัฒนธรรม ของชุมชนที่เกี่ยวข้องกับอัตลักษณ์อาหารอีสาน (2) เพื่อศึกษาแนวทางในการส่งเสริมสร้างสรรค์การผลิตภาพยนตร์และละครโทรทัศน์โดยใช้ข้อมูลทางประวัติศาสตร์ วิถีชีวิต ศิลปวัฒนธรรม ของชุมชนที่เกี่ยวข้องกับอัตลักษณ์อาหารอีสาน วิธีการดำเนินการวิจัย การศึกษาวิจัยครั้งนี้ใช้การวิจัยพื้นฐาน (Basic research) เครื่องมือที่ใช้ในการวิจัย ประกอบด้วย แบบสำรวจ แบบสัมภาษณ์แบบมีโครงสร้าง และไม่มีโครงสร้าง แบบสังเกตแบบมีส่วนร่วมและไม่มีส่วนร่วม การสนทนากลุ่ม ประชากรและกลุ่มตัวอย่างที่ใช้ ประชากรและกลุ่มตัวอย่างที่ใช้ในการวิจัยได้แบ่งกลุ่มเป้าหมายเพื่อการเก็บรวบรวมข้อมูลเป็น 3 กลุ่ม คือ 1) กลุ่มผู้รู้ 2) กลุ่มผู้ปฏิบัติ และ 3) บุคคลทั่วไปโดยการเก็บรวบรวมข้อมูลจากเอกสาร (Document) เก็บรวบรวมข้อมูลจากภาคสนาม (Field Study) ด้วยการสำรวจเบื้องต้น และนำข้อมูลมาวิเคราะห์เพื่อหาทางที่จะตอบปัญหาตามวัตถุประสงค์ที่ตั้งไว้

ผลที่ได้จากการวิจัย (Main Result) พบว่า ข้อมูลทางประวัติศาสตร์ วิถีชีวิต ศิลปวัฒนธรรม ของชุมชนที่เกี่ยวข้องกับอัตลักษณ์อาหารอีสาน 8 ชนิด คือ 1) อาหารของชาวไทญ้อ อาหารเด่น 3 ชนิด 2) อาหารของชาวภูไท จำนวน 3 ชนิด 3) อาหารของแง้ว หรือ ลาวแง้ว 1 ชนิด 4) อาหารของชาว ด่านซ้าย จังหวัดเลย คือ น้ำผักสะทอน

แนวทางในการส่งเสริมสร้างสรรค์การผลิตภาพยนตร์และละครโทรทัศน์โดยใช้ข้อมูลทางประวัติศาสตร์ วิถีชีวิต ศิลปวัฒนธรรม ของชุมชนที่เกี่ยวข้องกับอัตลักษณ์อาหารอีสาน ได้แก่ 1) จัดทำระบบข้อมูลสารสนเทศ ด้านทางประวัติศาสตร์ วิถีชีวิต ศิลปวัฒนธรรม ของชุมชนที่เกี่ยวข้องกับอัตลักษณ์อาหารอีสาน เอาไว้อำนวยความสะดวกแก่ผู้ผลิตภาพยนตร์และละครโทรทัศน์ให้เพียงพอ 2) ประสานความร่วมมือระหว่างชุมชนกับหน่วยงานของรัฐ เอกชน และผู้ผลิตภาพยนตร์ และละคร

โทรทัศน์ที่เกี่ยวข้อง เพื่อการวางแผนในเชิงรุก 3) จัดงบประมาณในการสนับสนุน โดยสอนให้คนในชุมชนสามารถจัดเก็บข้อมูลและนำเสนอ ได้เอง เพื่อการพัฒนาแบบยั่งยืน

คำสำคัญ: วิถีชีวิต, ศิลปวัฒนธรรม, อัตลักษณ์อาหารอีสาน, ภาพยนตร์, ละครโทรทัศน์

Abstract

Promote and to create the production of films and television dramas using historical data, way of life, the culture of communities related to Isan food identity. Is a research with two important objectives which are (1) to study of historical data, way of life, the culture of communities related to Isan food identity and (2) to propose guidelines for promoting Used to create the production of movies and television dramas using historical data, way of life, the culture of communities related to Isan food identity,This research uses basic research. The research has divided the target groups for data collection into 3 groups which are 1) Knowledge group 2) Practice group and 3) General person by collecting data from Document Collect data from field study by preliminary survey Structured and unstructured interview Observe with participation and without participation. Group conversation And analyze the data to find a way to answer the problems according to the set objectives. The results of the research revealed that the identity of the community is related to the 8 types of Thai food culture which are 1) Taiyo food, 3 distinctive food items 2) 3 types of Phu Thai people food 3) Food of Nga or Lao 1 Type 4) The food of Dan Sai people in Loei province is Saton vegetable juice.

Guidelines for promoting Used to create the production of movies and television dramas using historical data, way of life, the culture of communities related to Isan food identity, as follows: 1. Establish information system In the aspects of history, art, culture and community identity related to Thai food culture To provide sufficient facilities for film and television drama producers to provide sufficient 2. Coordination between communities with government agencies, private organizations and film and television drama producers involved For proactive planning To develop sustainably 3. Set up a budget to support By teaching people in the community to collect information and present themselves For sustainable development.

Keywords: Way of life, The culture, Isan food identity, Films, Television, Dramas

บทนำ

ประวัติศาสตร์กับศิลปวัฒนธรรมไทยเป็นความสัมพันธ์ระหว่างทัศนศิลป์ ประวัติศาสตร์ และวิถีชีวิต สังคม วัฒนธรรม งานทัศนศิลป์ที่เป็นมรดกทางวัฒนธรรม ทางภูมิปัญญาท้องถิ่น และภูมิปัญญาไทย นับแต่อดีตกาลจนถึงปัจจุบัน การสร้างสรรค์งานศิลปกรรมของมนุษย์ชาติ ซึ่งเป็นผลงานที่มนุษย์สร้างขึ้นด้วย กำลังกาย สติปัญญา จินตนาการ และวัสดุต่างๆ ตามความเหมาะสม อันเป็นการ สะท้อนภาวะสังคมในยุคที่มนุษย์มีส่วนร่วมอยู่ตั้งแต่โบราณจนมาถึงปัจจุบัน ซึ่งทำให้ เข้าใจถึงความเปลี่ยนแปลงในแบบอย่าง และวิธีการสร้างสรรค์ศิลปกรรม อันเปลี่ยนแปลงไปตามความเจริญทางสติปัญญาของมนุษย์ และเหตุแวดล้อมอื่นๆ อัตลักษณ์ชุมชนคือผลรวมของลักษณะเฉพาะของสิ่งใดสิ่งหนึ่ง ซึ่งทำให้สิ่งนั้นเป็นที่ รู้จักหรือจำได้ และสังคมแต่ละสังคมมีอัตลักษณ์ทางวิถีชีวิตวัฒนธรรมของตนเอง

อัตลักษณ์และวัฒนธรรมด้านอาหารของไทย มีการสั่งสมและถ่ายทอดมาอย่างต่อเนื่องตั้งแต่อดีตจนถึงปัจจุบัน ถือได้ว่าอาหารเป็นวัฒนธรรมประจำชาติที่สำคัญ อาหารที่ขึ้นชื่อที่สุดของคนไทย คือ น้ำพริกปลาทู พร้อมกับเครื่องเคียงที่จัดมาเป็นชุด จากผลการสำรวจ 50 อาหารที่อร่อยที่สุดในโลกปี 2554 โดยซีเอ็นเอ็น (CNN) ผลปรากฏว่า อาหารไทยติดหลายอันดับ ได้แก่ ส้มตำ อันดับที่ 46, น้ำตกหมู อันดับที่ 19, ต้มยำกุ้ง อันดับที่ 8 และ แกงมัสมั่น ติดอันดับที่ 1

แผนพัฒนาเศรษฐกิจและสังคมแห่งชาติ ฉบับที่ 12 (พุทธศักราช 2560-2564) การพัฒนาประเทศตามแนวทางของแผนพัฒนาเศรษฐกิจและสังคมแห่งชาติที่ผ่านมา ส่งผลให้ประเทศไทยมีระดับการพัฒนาที่สูงขึ้นตามลำดับ ได้แก่ เศรษฐกิจไทยมีขนาดใหญ่ขึ้น มีฐานการผลิตและบริการที่มีความเข้มแข็งและโดดเด่นในหลายสาขา และความร่วมมือกับมิตรประเทศทั้งในรูปทวิภาคีและพหุภาคี รวมถึงความร่วมมือกับประเทศในอนุภูมิภาคและอาเซียนมีความเข้มข้นและชัดเจนขึ้น ขยายโอกาสด้านการค้าและการลงทุนของไทยเพิ่มขึ้น ในขณะที่โครงสร้างพื้นฐานมีการพัฒนาครอบคลุมมากขึ้น และการบริการทางสังคมทุกด้านที่มีความครอบคลุมทั่วถึง ทำให้รายได้ประชาชนสูงขึ้น ปัญหาความยากจนลดลง และคุณภาพชีวิตประชาชนดีขึ้น มีการส่งเสริมสร้างความเข้มแข็งของเศรษฐกิจกระแสใหม่ อาทิ เศรษฐกิจดิจิทัล เศรษฐกิจฐานชีวภาพ เศรษฐกิจเชิงสร้างสรรค์และวัฒนธรรม และการพัฒนาวิสาหกิจตั้งใหม่ (Start Up) และวิสาหกิจเพื่อสังคม รวมถึงการสร้างสังคมผู้ประกอบการเพื่อต่อยอดฐานการผลิตและบริการ การพัฒนาวิสาหกิจขนาดย่อย ขนาดเล็ก และขนาดกลาง วิสาหกิจชุมชน และวิสาหกิจเพื่อสังคม เพื่อขยายฐานการพัฒนาเศรษฐกิจฐานรากให้มีความครอบคลุมมากขึ้น เป็นการสร้างโอกาสทางเศรษฐกิจสำหรับกลุ่มต่างๆ ในสังคม โดยดำเนินการควบคู่ไปกับการพัฒนาและส่งเสริมสังคมผู้ประกอบการ เพื่อส่งเสริมผู้ประกอบการที่ผลิตได้และขายเป็น ดังนั้น การพัฒนาประเทศในช่วงแผนพัฒนาฯ ฉบับที่ 12 จำเป็นต้องมีการเตรียมความพร้อมเพื่อวางรากฐานของประเทศในระยะยาวให้มุ่งต่อยอดผลสัมฤทธิ์ของแผนที่สอดคล้องเชื่อมโยงและรองรับการพัฒนาอย่างต่อเนื่องกัน ไปตลอด 20 ปี (สำนักงาน

คณะกรรมการพัฒนาการเศรษฐกิจและสังคมแห่งชาติ, 2560) ภาพยนตร์เป็นมรดกด้านศิลปวัฒนธรรมของมนุษยชาติ และเป็นงานบันทึกทางประวัติศาสตร์ที่สมบูรณ์ที่สุดทางโสตทัศนศึกษา โดยมีเนื้อหาครอบคลุมทั้งเหตุการณ์สำคัญ ขนบธรรมเนียมประเพณี ศิลปวัฒนธรรม ธรรมชาติและสิ่งแวดล้อม สภาพสังคม เศรษฐกิจ การเมือง รวมทั้งวิถีชีวิตของคนในชาติ สามารถใช้เป็นหลักฐานอ้างอิงแก่สาธารณชนได้ และยังจัดเป็นงานศิลปะสร้างสรรค์ชั้นสูง เนื่องจากรวบรวมศาสตร์ด้านศิลปะแขนงต่างๆ เข้าไว้ด้วยกัน นอกจากนี้ภาพยนตร์ยังมีบทบาทในฐานะเป็นสื่อสารมวลชนที่มีอิทธิพลทางความคิด และพฤติกรรมของผู้คนในสังคมเป็นอย่างมาก เนื่องจากเป็นสื่อสากลประเภทบันเทิงที่สามารถเข้าถึงบุคคลได้ทุกเพศทุกวัย สะดวกและรวดเร็ว สามารถสร้างกระแสสังคมให้เป็นไปในทิศทางที่ต้องการได้

ภาพยนตร์หลายเรื่องมีอิทธิพลถึงผู้ชมเป็นอย่างมาก ที่ชมภาพยนตร์แล้วได้ซึมซับเนื้อหาสาระที่ถ่ายทอดให้เห็นถึงบทบาทของดาราภาพยนตร์ และสถานที่สำคัญอันงดงาม แล้วเกิดความซาบซึ้งประทับใจ มีผลให้เกิดศรัทธาต่อบุคคลและสถานที่ ทำให้อยากเดินทางไปท่องเที่ยวเพื่อชมสถานที่แห่งนั้นๆ ดังตัวอย่างภาพยนตร์ที่ประสบความสำเร็จมาแล้ว เช่น ภาพยนตร์เรื่อง “แฮปปี้เบิร์ดเดย์” ที่ถ่ายทอดความสวยงามของพื้นที่บริเวณ อำเภอปาย จังหวัดแม่ฮ่องสอน ในขณะที่ภาพยนตร์เรื่อง “สบายดีหลวงพระบาง” ก็ได้ถ่ายทอดความสวยงามของเมืองหลวงพระบาง ประเทศประชาธิปไตยประชาชนลาวออกสู่ผู้ชม รวมทั้งภาพยนตร์เรื่อง “สามชุก ขอเพียงให้โอกาสอีกสักครั้ง” ก็ถ่ายทอดความน่ารักและความสวยงามของชุมชนสามชุก จังหวัดสุพรรณบุรี ด้วย ภาพยนตร์ทั้ง 3 เรื่องดังกล่าว มีผลให้ผู้คนได้รู้จักและประทับใจเมืองที่เป็นฉากสำหรับใช้ถ่ายทำภาพยนตร์ และพากันหลั่งไหลไปท่องเที่ยว ทั้ง 3 พื้นที่นั้นจำนวนมากจนทุกวันนี้ ตัวอย่างภาพยนตร์และละครที่นำเรื่องอาหารมาเป็นตัวนำ เช่น ภาพยนตร์เรื่อง “ส้มตำ” ที่นำเสนอเรื่องราวของร้านส้มตำ อาหารสุดฮิตของชาวไทย ผ่านเรื่องราวของชายชาวต่างชาติร่างใหญ่ใจดีที่โชคชะตานำพาให้เขาได้เดินทางมาเที่ยวเมืองไทยด้วยความบังเอิญ ละครโทรทัศน์ที่นำเรื่องอาหารมาเป็นตัวนำ เช่น “สูตรเสน่หา” “พ่อครัวหัวป่า” และละครต่างประเทศ

ที่มีชื่อเสียงมากที่สุด คือ “แดจังกึม จอมนางแห่งวังหลวง” มีการแสดงนำเรื่องราวของ ซอ จังกึม หมอหลวงคนแรกที่เป็นสตรีในราชวงศ์โชซ็อน ซึ่งเกี่ยวข้องกับวัฒนธรรมเกาหลี รวมทั้งตำรับอาหารและการแพทย์ในราชสำนักเกาหลี ส่งผลให้มีผู้คนไปท่องเที่ยวสถานที่ถ่ายทำเป็นจำนวนมาก ผู้วิจัยได้พิจารณาแล้ว เห็นว่า การศึกษาข้อมูลทางประวัติศาสตร์ ศิลปวัฒนธรรม และอัตลักษณ์ของชุมชนในประเทศไทย เพื่อการส่งเสริม สร้างสรรค์การผลิตภาพยนตร์และละครโทรทัศน์ในครั้งนี้จะสร้างองค์ความรู้ใหม่ด้านการสนับสนุนอุตสาหกรรมภาพยนตร์ไทยในภาพรวม ที่สามารถนำไปใช้ประโยชน์ในการวิเคราะห์ กำหนดนโยบาย และยุทธศาสตร์ระดับชาติ ในการขับเคลื่อนด้านการสนับสนุนการลงทุนอุตสาหกรรมภาพยนตร์ไทยในภาพรวมได้

วัตถุประสงค์การวิจัย

1. เพื่อศึกษาข้อมูลทางประวัติศาสตร์ วิถีชีวิต ศิลปวัฒนธรรม ของชุมชนที่เกี่ยวข้องกับอัตลักษณ์ อาหารอีสาน

2. เพื่อศึกษาแนวทางในการส่งเสริมสร้างสรรค์การผลิตภาพยนตร์และละครโทรทัศน์โดยใช้ข้อมูลทางประวัติศาสตร์ วิถีชีวิต ศิลปวัฒนธรรม ของชุมชนที่เกี่ยวข้องกับอัตลักษณ์อาหารอีสาน

ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ

1. ผู้อำนวยการสร้างภาพยนตร์และละครโทรทัศน์ของประเทศไทยที่มีคุณภาพสูงมีจำนวนเพิ่มขึ้น และสามารถนำผลงานชุดประกอบโครงการขอรับทุนสร้างภาพยนตร์ไปเสนอในระดับสากลได้

2. ผลผลิตอุตสาหกรรมภาพยนตร์และละครโทรทัศน์ของประเทศไทยถูกนำออกไปเผยแพร่ในระดับนานาชาติ เป็นสินค้าส่งออกที่สำคัญของประเทศได้ในอนาคต

3. ผู้ชมภาพยนตร์และละครโทรทัศน์ชาวไทยให้การยอมรับในคุณภาพของภาพยนตร์ไทย และหันกลับมานิยมในการชมภาพยนตร์ไทยมากขึ้น

4. เยาวชนไทยมีความกล้าแสดงออก มีความคิดสร้างสรรค์ และเข้ามาร่วมพัฒนาการผลิต ผลงานด้านภาพยนตร์และละครโทรทัศน์ไทยในรูปแบบที่หลากหลายมาก สนองตอบความต้องการของสังคมได้มากขึ้น

ขอบเขตการวิจัย

1. ขอบเขตด้านเนื้อหา

ในการศึกษาการส่งเสริมสร้างสรรค์การผลิตภาพยนตร์และละครโทรทัศน์โดยใช้ข้อมูลทางประวัติศาสตร์ วิถีชีวิต ศิลปวัฒนธรรม ของชุมชนที่เกี่ยวข้องกับอัตลักษณ์อาหารอีสาน ผู้วิจัยได้ขอบเขตของการวิจัยไว้ 2 ด้าน ดังนี้

1) เพื่อศึกษาข้อมูลทางประวัติศาสตร์ ศิลปวัฒนธรรม ของชุมชนที่เกี่ยวข้องกับอัตลักษณ์ อาหารอีสาน

2) เพื่อเสนอแนวทางในการส่งเสริมสร้างสรรค์การผลิตภาพยนตร์และละครโทรทัศน์โดยใช้ข้อมูลทางประวัติศาสตร์ วิถีชีวิต ศิลปวัฒนธรรม ของชุมชนที่เกี่ยวข้องกับอัตลักษณ์อาหารอีสาน

2. พื้นที่ทำการศึกษา

ในการวิจัยครั้งนี้ ผู้วิจัยเลือกสามกลุ่มชาติพันธุ์ที่มีวัฒนธรรมและภูมิปัญญาเกี่ยวกับอาหารในด้านต่างๆ ตั้งแต่การเลือกพื้นที่ในการตั้งหมู่บ้านเพื่อเป็นแหล่งวัตถุดิบในการหาอาหาร ตลอดจนภูมิปัญญาในการ กินอาหารเพื่อให้เหมาะกับธาตุตัวเอง อาหารในประเพณีพิธีกรรม ดังนี้ 1) อาหารของชาวไทญ้อ ท่าขอนยาง จังหวัดมหาสารคาม 2) อาหารของชาวภูไท (หรือผู้ไทย) บ้านโคกโก่ง จังหวัดกาฬสินธุ์ 3) อาหารของแง้ว หรือลาวแง้ว สระบุรี 4) น้ำผักสะทอน ไทเลยอำเภอด่านซ้าย จังหวัดเลย

วิธีดำเนินการวิจัย

ในการวิจัยครั้งนี้ ใช้วิธีการวิจัยเชิงคุณภาพ (Qualitative Research) โดยการเก็บรวบรวมข้อมูลจากเอกสาร (Document) เก็บรวบรวมข้อมูลจาก

ภาคสนาม (Field Study) โดยการสำรวจเบื้องต้น สัมภาษณ์แบบมีโครงสร้างและไม่มีโครงสร้าง สังเกตแบบมีส่วนร่วมและไม่มีส่วนร่วม การสนทนากลุ่ม และนำข้อมูลมาวิเคราะห์ การเก็บรวบรวมข้อมูลยึดหลักข้อมูลที่มีความสอดคล้องกันกับความมุ่งหมายของการวิจัย สามารถตอบคำถามของการวิจัยได้ตามที่กำหนดไว้ (ธีรวุฒิ เอกะกุล, 2546) พื้นที่ผู้วิจัยได้กำหนดพื้นที่ในการวิจัยให้สอดคล้องกับความมุ่งหมาย โดยเลือกพื้นที่ด้วยวิธีแบบเจาะจง (Purposive Selection) โดยมีเกณฑ์ในการเลือกดังนี้ ผู้วิจัยได้เลือกพื้นที่ศึกษาจากพื้นที่ที่มีข้อมูลทางประวัติศาสตร์ ศิลปวัฒนธรรม และอัตลักษณ์ของชุมชนที่เกี่ยวข้องกับวัฒนธรรมอาหารอีสานที่โดดเด่นน่าสนใจ ที่มีอยู่ในกลุ่มชาติพันธุ์ ในการวิจัยครั้งนี้ได้ศึกษาอาหารของชาวไทญ้อ ท่าขอนยาง จังหวัดมหาสารคาม ชาวภูไท (หรือผู้ไทย) บ้านโคกโก่ง จังหวัดกาฬสินธุ์ ลาวแง้ว สระบุรี และอาหารของไทเลยคือผักสะทอน อำเภอด่านซ้าย จังหวัดเลย การจัดกระทำและวิเคราะห์ข้อมูล ผู้วิจัยใช้การจัดการกระทำข้อมูลโดยวิธีการตรวจสอบข้อมูลแบบสามเส้า (Triangulation) ได้แก่ การแสวงหาความเชื่อถือได้ของข้อมูลจากแหล่งที่แตกต่างกัน (สุภางค์ จันทวานิช, 2547) ประชากรและกลุ่มตัวอย่างในการศึกษาครั้งนี้ ประชากร จำแนกเป็น 3 กลุ่ม ดังนี้ 1. กลุ่มผู้รู้ (Key Informants) จำนวน 20 คน 2. กลุ่มผู้ผลิต (Casual Informants) จำนวน 40 คน 3. กลุ่มทั่วไป (General Informants) จำนวน 40 คน รวมทั้งสิ้น 100 คน

สรุปผลการวิจัย

ข้อมูลทางประวัติศาสตร์ วิถีชีวิต ศิลปวัฒนธรรม ของชุมชนที่เกี่ยวข้องกับอัตลักษณ์อาหารอีสาน พบว่า

1. อาหารของชาวไทญ้อ ท่าขอนยาง จังหวัดมหาสารคาม อาหารเด่น 3 ชนิด

1.1 ทอดอั่วปลาดุก (ปลาดุกยัดไส้สมุนไพรทอด) อาหารประจำธาตุ “ลม”

1.2 หมกเจาะปลากราย (พันผักม้วน) อาหารประจำธาตุ “ลม”

1.3 หมกต่อ

ในอดีตแหล่งอาหารของชาวญ้อท่าขอนยาง ส่วนใหญ่เป็นแหล่งอาหารตามธรรมชาติในชุมชนท้องถิ่นที่สำคัญ คือ แม่น้ำชี ป่าโคก และป่าบุ่งป่าทาม ซึ่งในส่วนของแม่น้ำชีและแหล่งน้ำธรรมชาตินั้น การได้มาซึ่งอาหารจำเป็นต้องแสวงหาเองโดยอาศัยองค์ความรู้และประสบการณ์ เพราะวิธีการหาปลาและสัตว์น้ำนั้นจะมีความสัมพันธ์กับฤดูกาลและภูมิปัญญาที่สั่งสมกันมา โดยเชื่อมโยงกับรูปแบบทางนิเวศน์ของแม่น้ำชี ซึ่งชาวบ้านได้แบ่งฤดูจับปลาออก 4 ฤดูกาล คือ ฤดูน้ำแดง ฤดูน้ำขึ้น ฤดูน้ำลง และฤดูแล้ง ซึ่งฤดู ที่เป็นที่นิยมในการจับปลาคือช่วงฤดูน้ำลงและฤดูแล้ง (ราวเดือนพฤศจิกายนถึงเมษายน) เพราะระดับน้ำลดลง สะดวกในการจับปลาและเป็นช่วงที่ปลากำลังขึ้นจากปลายน้ำ และปลาที่ได้ส่วนใหญ่เจริญวัยตัวโตแล้ว

2. อาหารของชาวภูไท (หรือผู้ไทย) บ้านโคกโก่ง จังหวัดกาฬสินธุ์ อาหารเด่น 3 ชนิด

เป็นชุมชนดั้งเดิมในเขตภาคอีสาน ในอดีตเชื่อว่าเป็นกลุ่มคนในแถบพื้นที่สิบสองปันนาและสิบสองจุไททางตอนใต้ของจีน ที่อพยพลงมาทางใต้เรื่อยๆ ปัจจุบันตั้งรกรากส่วนใหญ่อยู่ที่จังหวัดนครพนม มุกดาหาร สกลนคร และกาฬสินธุ์

อาหารเด่นประจำชนเผ่า

2.1 ป่นปูนา

2.2 แกงอ่อมหวาย

2.3 แกงหน่อไม้ (ยอดเล็กๆ เท่าปลายนิ้วก้อย เป็นหน่อไม้จากไฟป่าที่ออกเพียงช่วงสั้นๆ)

ถิ่นฐานดั้งเดิมของชาวภูไทเดิมอยู่ในแคว้นสิบสองจุไทย และแค้นสิบสองปันนา (ดินแดนส่วนเหนือของลาวและเวียดนาม ซึ่งติดต่อกับส่วนใต้ของประเทศจีน) ราชอาณาจักรไทยได้สูญเสียดินแดนแค้วน สิบสองจุไทยให้ฝรั่งเศส เมื่อ ร.ศ. 107 (พ.ศ. 2431) ภูไทมีถิ่นฐานอยู่ในเขตจังหวัดนครพนม กาฬสินธุ์ มุกดาหาร สกลนคร และบางส่วนกระจายอยู่ในเขตจังหวัดหนองคาย อำนาจเจริญ อุบลราชธานี อุดรธานี ร้อยเอ็ด และยโสธร เป็นอีกกลุ่มหนึ่งที่รักษาวัฒนธรรมของตนไว้ได้อย่างดี

อุปนิสัยในการกิน ชาวภูไทมีอุปนิสัยในการกินแบบเรียบง่าย และในการกินอาหารก็เหมือนอีสานทั่วๆ ไป คือ กินข้าวเหนียว นั่งกินกับพื้น ไม่มีช้อนกลาง

ช้อน 2 - 3 คัน เปลี่ยนกันซด บางครอบครัวก็กินในห้องครัว บางครอบครัวก็กินที่ระเบียงหน้าบ้าน ในปัจจุบันมีการเปลี่ยนแปลงไปบ้าง บางครอบครัวที่มีฐานะดีหน่อยก็มีโต๊ะอาหาร (บางทีกินข้าวเจ้า) คือ พยายามปรับตัวเหมือนกับคนภาคกลาง ความเชื่อเกี่ยวกับอาหาร ชาวภูไทมีความเชื่อเกี่ยวกับอาหารที่จะต้อง “คะลำ” เพราะมีความเชื่อว่าอาหารบางชนิดกินเข้าไปแล้วจะทำให้ผิดต่อโรค โดยเฉพาะ “แม่อยู่คำ” (ผู้หญิงที่กำลังอยู่ไฟ) จะกินแต่ข้าวจี่ หน่อข่า ผักต่างๆ ปูจี่ กบ เขียด ยังพอกินได้ แต่ในปัจจุบันนี้ได้รับการอบรมด้านโภชนาการ ความเชื่อก็เปลี่ยนไปบ้างแล้ว

3. อาหารของแง้ว หรือ ลาวแง้ว สระบุรี อาหารเด่น 1 ชนิด (แกงอ่อม)

เป็นกลุ่มชาติพันธุ์ตระกูลไทย - ลาว ที่ถูกกวาดต้อนมาจากอาณาจักรลาว ชาวแง้วเดิมมีถิ่นฐานอยู่ในเขตชนบท ชานเมืองเวียงจันทน์ โดยถูกกวาดต้อนเข้ามาอยู่ในเมืองไทย ช่วงสงครามระหว่างสยามกับลาว ต้นรัตนโกสินทร์ โดยเฉพาะในช่วง พ.ศ. 2369 - 2371 (สมัยเจ้าอนุวงศ์ ในช่วงสมัยรัชกาลที่ 3) ที่ได้มีการกวาดต้อนชาวลาวจากหัวเมืองพวน เมืองเชียงขวาง เมืองเวียงจันทน์ เมืองหลวงพระบาง เข้ามาตั้งถิ่นฐานในเขตหัวเมืองชั้นในของภาคกลางตั้งแต่จังหวัดลพบุรี สระบุรี นครนายก ปราจีนบุรี ชลบุรี ฉะเชิงเทรา สุพรรณบุรี นครปฐม ราชบุรี ในจังหวัดลพบุรีนั้นจะตั้งถิ่นฐานอยู่ในหมู่บ้านต่างๆ ในเขตอำเภอบ้านหมี่โดยไม่ปะปนกับพวกพวน ได้แก่ บ้านซอนม่วง บ้านน้ำบ่า บ้านน้ำชั้น บ้านไผใหญ่ บ้านหนองหิน บ้านหนองกระเบื้อง บ้านท่าตะโก บ้านวังวัดเหนือ บ้านวังวัดใต้ บ้านแคสูง บ้านหนองเมือง บ้านห้อยกรวด บ้านนาจาน บ้านหนองเกวียนหัก บ้านโคกสุข บ้านลาด บ้านหนอง บ้านโคก บ้านสระตาแวว และบ้านหนองน้ำทิพย์ ปัจจุบันคนกลุ่มนี้จะเรียกตัวเองว่าไทยแล้ว

4. น้ำผักสะทอน อำเภอด่านซ้าย จังหวัดเลย อาหารจากน้ำปรุงรสผักสะทอน เช่น น้ำพริกผักสะทอน ส้มตำ น้ำผักสะทอน

ภูมิปัญญาการผลิตน้ำผักสะทอนในพื้นที่อำเภอนาแห้ว อำเภอด่านซ้าย อำเภอท่าลี่ อำเภอภูเรือ อำเภอภูหลวง จังหวัดเลย เครื่องปรุงรส หรือน้ำปรุงรสนั้นเป็นสิ่งจำเป็นที่ขาดไม่ได้ ไม่ว่าอาหารนั้นจะมาจาก ที่ใด หรือชนชาติใดก็ตาม ต่างก็ต้องมีเครื่องปรุงรสสูตรเด็ดของแต่ละที่ เช่น คนชายเลนำปลาทะเลมาหมักเป็น

น้ำปลา คนอีสานทำปลาร้าและใช้ปรุงรสให้มีเอกลักษณ์เฉพาะตัว นอกจากนี้ยังมีน้ำปรุงรสอีกมากที่เกิดจากความคิด และภูมิปัญญาท้องถิ่นของคนในพื้นที่ต่างๆ น้ำผักสะทอน ก็เป็นหนึ่งเครื่องปรุงรสแสนเยี่ยมของคนเมืองเลยเช่นกัน น้ำผักสะทอน เป็นหนึ่งภูมิปัญญาน้ำปรุงรสที่เป็นเอกลักษณ์ของชาวจังหวัดเลย ที่อำเภอ ด่านซ้าย และอำเภอนาแห้ว โดยเฉพาะในช่วงเมษายน จังหวัดเลย ชาวบ้านจะตั้งเตาต้มน้ำผักสะทอนกันแทบทุกบ้าน เพราะช่วงหน้าร้อนต้นสะทอนมียอดและใบอ่อน เพื่อนำมาทำน้ำผักสะทอน คนด่านซ้ายใช้น้ำผักสะทอนในการปรุงรสใส่อาหารแทบจะทุกชนิด ทั้งน้ำพริก ส้มตำ ซั่ว ใส่ในน้ำเมี่ยง ใส่แจ่ว จนคนด่านซ้ายต้องเอ่ยว่า “กินอะไรก็ไม่อร่อย ถ้าไม่ใส่น้ำผักสะทอน” น้ำผักสะทอนมีรสชาติเค็มกลมกล่อม ชาวบ้านใช้แทนน้ำปลาร้า สันนิษฐานว่าหมู่บ้านในสมัยก่อนนั้นหาปลาร้ามาปรุงรสยาก ชาวบ้านจึงใช้ใบต้นสะทอนมาหมักทำน้ำปรุงรส

แนวทางในการส่งเสริมสร้างสรรค์การผลิตภาพยนตร์และละครโทรทัศน์โดยใช้ข้อมูลทางประวัติศาสตร์ วิถีชีวิต ศิลปวัฒนธรรม ของชุมชนที่เกี่ยวข้องกับอัตลักษณ์อาหารอีสาน

จากการศึกษา พบว่า ปัจจัยที่มีผลต่อแนวทางในการส่งเสริมสร้างสรรค์การผลิตภาพยนตร์และละครโทรทัศน์โดยใช้ข้อมูลทางประวัติศาสตร์ วิถีชีวิต ศิลปวัฒนธรรม ของชุมชนที่เกี่ยวข้องกับอัตลักษณ์อาหารอีสานได้แก่

1. จัดทำระบบข้อมูลสารสนเทศ ด้านทางประวัติศาสตร์ วิถีชีวิต ศิลปวัฒนธรรม ของชุมชนที่เกี่ยวข้องกับอัตลักษณ์อาหารอีสาน เอาไว้อำนวยความสะดวกแก่ผู้ผลิตภาพยนตร์และละครโทรทัศน์ให้เพียงพอ ปัจจุบันยังขาดการเก็บข้อมูลที่เป็นระบบและยากต่อการเข้าถึงแหล่งข้อมูล แหล่งท่องเที่ยวทางวัฒนธรรมหลายที่จึงไม่เป็นที่รู้จักมักคุ้นของคนโดยทั่วไป การรู้จักเป็นไปด้วยการบอกเล่าต่อกันมา ดังนั้น จึงจำเป็นอย่างยิ่งที่จะต้องดำเนินการจัดเก็บข้อมูลสารสนเทศด้านต่างๆ ให้เป็นระบบ และพร้อมที่จะนำไปใช้ต่อยอดสำหรับผู้ผลิตภาพยนตร์และละครโทรทัศน์ และยังเป็นการประชาสัมพันธ์ในยุคโลกาภิวัตน์ ที่ข้อมูลข่าวสารถึงกันได้ทั่วโลก

2. ประสานความร่วมมือระหว่างชุมชนกับหน่วยงานของรัฐ เอกชน และผู้ผลิตภาพยนตร์และละครโทรทัศน์ที่เกี่ยวข้อง เพื่อการวางแผนในเชิงรุก และ

การวางแผนพัฒนาระยะยาว สะท้อนออกมาในแง่มุมของความต้องการที่จะพัฒนาแบบยั่งยืน และต้องการการประสานงานและความช่วยเหลือจากหน่วยงานอื่นๆ เพื่อให้การดำเนินงานไปสู่จุดมุ่งหมาย และเป้าหมายที่วางไว้

3. จัดงบประมาณในการสนับสนุน การจัดทำระบบข้อมูลสารสนเทศด้านทางประวัติศาสตร์ ศิลปวัฒนธรรม และอัตลักษณ์ของชุมชนที่เกี่ยวข้องกับวัฒนธรรมอาหารไทย เป็นสิ่งสำคัญและจำเป็นมาก โดยสอนให้คนในชุมชนสามารถจัดเก็บข้อมูลและนำเสนอได้เอง เพื่อการพัฒนาแบบยั่งยืน

ในการศึกษาเกี่ยวกับการแนวทางในการส่งเสริมสร้างสรรค์การผลิตภาพยนตร์และละครโทรทัศน์โดยใช้ข้อมูลทางประวัติศาสตร์ วิถีชีวิต ศิลปวัฒนธรรมของชุมชนที่เกี่ยวข้องกับอัตลักษณ์อาหารอีสาน จากการทำการสัมภาษณ์เชิงลึกผู้กำกับผู้เขียนบท ทั้ง 10 ท่าน สามารถสรุปเนื้อหาสำคัญได้ดังนี้

1. กระบวนการคิดเนื้อหา หรือเรื่องราวของการผลิตภาพยนตร์และละครโทรทัศน์ การคิดเนื้อหาหลักๆ จะเริ่มจากการศึกษาข้อมูลประวัติศาสตร์ และอัตลักษณ์ของชุมชนในท้องถิ่น และกลุ่มเป้าหมายว่าจะนำเสนอให้คนกลุ่มไหน และศึกษาว่าคนกลุ่มนั้นๆ มีพฤติกรรมอย่างไร มีความสนใจเกี่ยวกับเรื่องอะไร เพื่อนำเสนอเรื่องราวให้มีความสอดคล้อง เชื่อมโยง หรือตรงกับความอยากรู้ของคนกลุ่มนั้นๆ ให้ได้มากที่สุด เพื่อเพิ่มโอกาสในการเข้าถึงและการรับชมภาพยนตร์และละครโทรทัศน์

2. เมื่อได้รับโจทย์หรือเนื้อหาหลักในการทำภาพยนตร์และละครโทรทัศน์ด้านประวัติศาสตร์ วิถีชีวิต ศิลปวัฒนธรรม ของชุมชนที่เกี่ยวข้องกับอัตลักษณ์อาหารอีสานเรื่องนั้นๆ มาแล้ว ในการทำงานส่วนใหญ่จะเริ่มจากผู้กำกับแต่ละคนจะคำนึงถึงกลุ่มเป้าหมายและวิธีการนำเสนอเล่าเรื่อง ว่าจะเล่าอย่างไรเพื่อหาข้อสรุปในการนำเสนอเรื่องราวของภาพยนตร์และละครโทรทัศน์ให้ตรงกับพฤติกรรมของผู้รับชมในแต่ละยุคสมัย

3. เมื่อทำการสรุปเนื้อหาที่ต้องการถ่ายทอดแล้ว ขั้นตอนต่อไป คือการคัดเลือกนักแสดง โดยหลักในการคัดเลือกตัวแสดงในภาพยนตร์และละครโทรทัศน์ ส่วนใหญ่จะทำการคัดเลือกตัวแสดงที่มีความเหมาะสมกับบทบาทของ

ตัวละครนั้นๆ ซึ่งอาจจะไม่ใช่คนที่สวย ที่หล่อ หรือคนที่แสดงดีที่สุด แต่จะเน้นให้เหมาะสม และมีเสน่ห์เหมาะสมกับบทบาทนั้นจริงๆ โดยผู้กำกับส่วนใหญ่จะเลือกใช้นักแสดงที่ไม่ได้เป็นดารามาทำการถ่ายทอดเรื่องราวเป็นส่วนใหญ่ เพราะเน้นความสมจริงในชีวิตประจำวันมากที่สุด แต่ก็มีบางงานที่เลือกใช้ดารา หรือผู้มีชื่อเสียงมาทำการถ่ายทอดเรื่องราว เพราะดาราหรือผู้มีชื่อเสียงเปรียบเสมือนแม่เหล็กที่ก่อให้เกิดความสนใจในตัวของภาพยนตร์และละครโทรทัศน์ได้ง่ายที่สุด แต่ในการเลือกใช้จะต้องมีการนำเสนอภาพลักษณ์ของดารา หรือผู้มีชื่อเสียงนั้นๆ ในมุมมองที่แตกต่างออกไปจากตัวตนปกติของบุคคลนั้นๆ เพื่อให้เกิดความน่าสนใจ

4. ปัญหาหรืออุปสรรคที่พบในการทำภาพยนตร์และละครโทรทัศน์เพื่อนำเสนอประวัติ วิถีชีวิต ศิลปวัฒนธรรม ของชุมชนที่เกี่ยวข้องกับอัตลักษณ์อาหารอีสานที่พบมากที่สุด คือ ข้อจำกัดงบประมาณ ช่องทางในการนำเสนอ และการสนับสนุนที่ยั่งยืนจากทั้งภาครัฐและเอกชน แต่อย่างไรก็ตามสิ่งสำคัญ คือ การนำเสนอเรื่องราวให้น่าสนใจมากกว่า เพราะหากเรื่องราวน่าสนใจ น่าติดตาม ต่อให้คลิปวิดีโอภาพยนตร์ และละครโทรทัศน์ยาวแค่ไหน คนก็จะดู ซึ่งเป็นธรรมชาติของพฤติกรรมของผู้ชมอยู่แล้ว

5. งบประมาณในการถ่ายทำภาพยนตร์และละครโทรทัศน์ที่จะเป็นตัวกำหนด สโคปต์ของงานว่าเล็กใหญ่ได้มากน้อยแค่ไหน ดังนั้นเรื่องของงบประมาณจะไม่ได้ตายตัวว่าต้องมีประมาณเท่าไหร่ เพราะในการบริหารจัดการให้เกิดเป็นภาพยนตร์และละครโทรทัศน์ 1 เรื่อง ผู้ผลิตสามารถทำการบริหารจัดการให้เหมาะสมกับงบประมาณ หรือเนื้อหางานที่ต้องการได้

แนวคิด และแนวทางในการถ่ายทอดเรื่องราวในการผลิตภาพยนตร์และละครโทรทัศน์ให้มีผลต่อการรับรู้ของผู้ชม การนำเสนอ การถ่ายทอดเรื่องราวในภาพยนตร์และละครโทรทัศน์ ให้มีผลต่อการรับรู้ และการตัดสินใจของผู้ชม จากการศึกษาสามารถสรุปสาระสำคัญได้ดังนี้

1. รูปแบบเนื้อหา หรืออารมณ์ของภาพยนตร์และละครโทรทัศน์ จะไม่มีเทรนต์ หรือการกำหนดตายตัวว่าจะต้องนำเสนอแบบไหน แต่หลักในการกำหนดการผลิตภาพยนตร์และละครโทรทัศน์ คือ ดูวัตถุประสงค์ของเนื้อหาว่าต้องการอะไร ซึ่งอารมณ์ในการนำเสนอจะแตกต่างกันออกไป

2. หัวใจสำคัญของการทำภาพยนตร์และละครโทรทัศน์ คือ เนื้อหาของภาพยนตร์และละครโทรทัศน์ ต้องมีความเกี่ยวเนื่องกับวิถีชีวิตของผู้คนในชุมชนกลุ่มนั้นๆ เกี่ยวเนื่องกับกระแสสังคมที่กำลังอยู่ในความสนใจ และที่สำคัญ คือ มีการนำเสนอเพื่อที่จะสามารถต่อยอดนำไปสู่แนวทางในการส่งเสริมด้านอื่นๆ ให้กับชุมชนได้

3. จัดทำหลักสูตรฝึกอบรมผู้อำนวยการสร้างภาพยนตร์ศิลปวัฒนธรรม เพื่อเพิ่มจำนวนผู้ผลิตภาพยนตร์และละครโทรทัศน์ด้านประวัติศาสตร์ วิถีชีวิตศิลปวัฒนธรรม ของชุมชนที่เกี่ยวข้องกับอัตลักษณ์อาหารอีสาน มีจุดมุ่งหมายที่มุ่งให้เกิดแก่ผู้เข้ารับการฝึกอบรม โดยเฉพาะเป็นการฝึกคนในชุมชนให้สามารถผลิตและนำเสนอได้เองเพื่อให้เกิดความยั่งยืน ดังนี้

3.1 ด้านความรู้ ให้ผู้เข้าอบรมมีความรู้เพิ่มเติม

3.2 ด้านทักษะปฏิบัติ ให้ผู้เข้ารับการฝึกอบรมฝึกทักษะการปฏิบัติที่ใช้เทคนิค กรรมวิธีในการสร้างสรรค์ และพัฒนาชุดประกอบโครงการขอรับทุนสร้างภาพยนตร์ (Film Projects) ที่มีเนื้อหาสาระที่สำคัญด้านภูมิปัญญาและวัฒนธรรมไทย

3.3 ด้านผลงาน ผู้เข้ารับการฝึกอบรมมีผลงานเป็นชุดประกอบโครงการขอรับทุนสร้างภาพยนตร์ (Film Projects) ที่มีเนื้อหาสาระด้านภูมิปัญญาศิลปวัฒนธรรมไทยที่มีคุณภาพ สามารถใช้นำเสนอร่วมลงทุนกับแหล่งทุนทั้งในประเทศและระหว่างประเทศได้

กระบวนการฝึกอบรม

มีกระบวนการฝึกอบรม 3 ขั้นตอน ดังนี้

1. การเตรียมการก่อนการฝึกอบรม
2. การดำเนินการระหว่างการฝึกอบรม
3. การประกวดผลงานการสร้างสรรค์ (Competition)

โดยการจัดเวทีให้ผู้เข้ารับการฝึกอบรมได้นำเสนอผลงานโครงการสร้างภาพยนตร์และละครโทรทัศน์ (Film Projects) ที่ได้สร้างสรรค์เสร็จแล้วเสนอต่อกรรมการผู้ทรงคุณวุฒิ และบรรดาผู้แทนบริษัทผู้ประกอบการธุรกิจการสร้างภาพยนตร์หลายบริษัท เพื่อพิจารณาตัดสินการประกวด และคัดสรรค์ผลงานโครงการสร้างภาพยนตร์ที่มีคุณภาพในระดับที่ยอมรับได้ถึงระดับดีแล้วมอบรางวัล

อภิปรายผล

1. ข้อมูลทางประวัติศาสตร์ วิถีชีวิต ศิลปวัฒนธรรม ของชุมชนที่เกี่ยวข้องกับอัตลักษณ์อาหารอีสานดังนี้

1. อาหารของชาวไทญ้อ ท่าขอนยาง จังหวัดมหาสารคาม อาหารของชาวญ้อท่าขอนยาง ในปัจจุบันมีความคล้ายคลึงกับอาหารพื้นถิ่นอีสานทั่วไป คือ เน้นรสชาติ “ขมนำ เผ็ดตาม เปรี้ยวและฝาดตามธรรมชาติ” ส่วนอาหารที่มีรสหวานและมันนั้นไม่เป็นที่นิยม ส่วนใหญ่จะเป็นอาหารประเภทของหวาน และขนมในเทศกาลงานบุญต่างๆ โดยอาหารจะผลัดเปลี่ยนหมุนเวียนไปตลอดปีตามวัตถุดิบที่หาได้ตามฤดูกาล

อาหารเด่นประจำชนเผ่า

1.1 ทอดอั่วปลาดุก (ปลาดุกยัดไส้สมุนไพรทอด) อาหารประจำธาตุ “ลม”

1.2 หมกเจาะปลากราย (พันผักม้วน) อาหารประจำธาตุ “ลม”

1.3 หมกต่อ

2. อาหารของชาวภูไท (หรือผู้ไทย) บ้านโคกโก่ง จังหวัดกาฬสินธุ์ อาหารเด่น 3 ชนิด

เป็นชุมชนดั้งเดิมในเขตภาคอีสาน ในอดีตเชื่อว่าเป็นกลุ่มคนในแถบพื้นที่สิบสองปันนา และสิบสองจุไท ทางตอนใต้ของจีน ที่อพยพลงมาทางใต้เรื่อยๆ ปัจจุบันตั้งรกรากส่วนใหญ่อยู่ที่จังหวัดนครพนม มุกดาหาร สกลนคร และกาฬสินธุ์ อาหารเด่น 3 ชนิดดังนี้

2.1 ป่นปูนา

2.2 แกงอ่อมหวาย

2.3 แกงหน่อไม้กระแสน (ยอดเล็กๆ เท่าปลายนิ้วก้อย)

3. อาหารของแง้ว หรือ ลาวแง้ว สระบุรี เป็นกลุ่มชาติพันธุ์ตระกูลไทย - ลาว ที่ถูกกวาดต้อนมาจากอาณาจักรลาว ชาวแง้วเดิมมีถิ่นฐานอยู่ในเขตชนบทชานเมืองเวียงจันทน์ โดยถูกกวาดต้อนเข้ามาอยู่ในเมืองไทย ช่วงสงครามระหว่างสยามกับลาว ต้นรัตนโกสินทร์ โดยเฉพาะในช่วง พ.ศ. 2369 - 2371 (สมัยเจ้าอนุวงศ์ในช่วงสมัยรัชกาลที่ 3) อาหารเด่น 1 ชนิด (แกงอ่อม)

4. น้ำผักสะทอน อำเภอด่านซ้าย จังหวัดเลย อาหารจากน้ำปรุงรสผักสะทอน

ภูมิปัญญาการผลิตน้ำผักสะทอนในพื้นที่อำเภอนาแห้ว อำเภอด่านซ้าย อำเภอท่าลี่ อำเภอ ภูเรือ อำเภอ ภูหลวง จังหวัดเลย เครื่องปรุงรส หรือน้ำปรุงรสนั้นเป็นสิ่งจำเป็นที่ขาดไม่ได้ คนด่านซ้ายใช้น้ำผักสะทอนในการปรุงรสใส่อาหารแทบจะทุกชนิด ทั้งน้ำพริก ส้มตำ ซั่ว ใส่ในน้ำเมี่ยง ใส่แจ่ว จนคนด่านซ้ายต้องเอ่ยว่า “กินอะไรก็ไม่อร่อย ถ้าไม่ใส่น้ำผักสะทอน” น้ำผักสะทอนมีรสชาติเค็มกลมกล่อม ชาวบ้านใช้แทนน้ำปลาร้า สันนิษฐานว่าหมู่บ้านในสมัยก่อนนั้นหาปลาร้ามาปรุงรสยาก ชาวบ้านจึงใช้ใบต้นสะทอนมาหมักทำน้ำปรุงรส สอดคล้องกับงานวิจัยของสุคาลามาลา (Sukalakamala, 2004) ได้ศึกษาการมีวัฒนธรรมที่หลากหลาย คือ ส่วนหนึ่งของประวัติศาสตร์ของประเทศอเมริกา ประเทศอเมริกามีสังคมที่ประกอบด้วยชนหลายเชื้อชาติ และหลายภาษา ซึ่งดูเหมือนว่าจะมีการเพิ่มขึ้นในอนาคต สิ่งที่สำคัญสิ่งหนึ่งของลักษณะเชื้อชาติ หรือกลุ่มคนที่เหมือนกัน แสดงออกโดยการเตรียมและการรับประทานอาหาร แต่ละกลุ่มจะใช้วิธีการประกอบอาหารที่แตกต่างกัน โดยเฉพาะเครื่องประกอบของอาหารแต่ละจาน อาหารประเภทอาหารประจำชาติ (Ethnic) ทุกวันนี้อาหารไทยเป็นอาหารที่นิยม มีร้านอาหารไทยเปิดขึ้นทุกๆ ปี ในประเทศอเมริกา เพื่อตอบสนองความต้องการของคนไทยและต่างชาติทุกวันนี้ในประเทศอเมริกา งานวิจัยของมาลีแก้ว และสุดชัมนง (Maleekaew & Sudthamnong, 2008) ได้ศึกษาการค้นหาปัจจัยความสำเร็จในการประกอบธุรกิจขนาดเล็ก กรณีศึกษาร้านอาหารไทยในประเทศสวีเดนก็เป็นแนวทางที่ดีในการนำมาพิจารณาอัตลักษณ์ของชุมชนที่เกี่ยวข้องกับวัฒนธรรมอาหารไทยเพื่อนำมาสร้างเป็นภาพยนตร์และละครโทรทัศน์

สอดคล้องกับทฤษฎีประวัติศาสตร์ (Historical Theory) ของฟรานซ์ โบแอส (Franz Boas) ที่ว่า กลุ่มวัฒนธรรมและสังคมมีความเป็นเอกภาพของตนเอง เช่น มีลักษณะทางภูมิศาสตร์ สภาพอากาศ ทรัพยากรและวัฒนธรรมเป็นของตนเอง การสร้างสรรค์รื้อฟื้นทางประวัติศาสตร์ของชุมชนจะต้องอาศัยการศึกษาค้นคว้าในเชิงลึก และจะต้องมีการศึกษาเปรียบเทียบกับชุมชนข้างเคียง เพราะเขาเชื่อว่าชุมชน

ข้างเคียงน่าจะมีบางสิ่งบางอย่างหรือหลายๆ อย่างที่คล้ายคลึงกันได้ และการศึกษาประวัติศาสตร์ของชุมชนจะทำให้รู้ว่ารากฐานของวัฒนธรรมใดเป็นของชุมชนนั้นๆ โดยแท้จริง หรือเป็นการยืม หรือการแพร่กระจายมาจากชุมชนอื่น (Murphy, 1996) ทฤษฎีนี้ใช้ศึกษาประวัติศาสตร์ ศิลปวัฒนธรรม และอัตลักษณ์ของชุมชนที่เกี่ยวข้องกับวัฒนธรรมอาหารและความเปลี่ยนแปลงทางวัฒนธรรมของพื้นที่ที่ทำการศึกษา และสอดคล้องกับนภาวรรณ นพรัตนราภรณ์ (2544) ที่ได้ศึกษาแนวทางการสร้างอาหารไทยเป็นอาหารโลกในสิบปีข้างหน้า โดยมีความมุ่งหมายของการวิจัยเพื่อรวบรวมข้อมูลและการวิเคราะห์สถานะภาพปัจจุบันในเรื่องการตลาด และการส่งออกอาหารของประเทศไทยประเภทกึ่งสำเร็จรูปและสำเร็จรูป สำรวจและวิเคราะห์แนวโน้มของการผลิตอาหารไทยกึ่งสำเร็จรูปและสำเร็จรูป เพื่อการส่งออก

2. แนวทางในการส่งเสริมสร้างสรรค์การผลิตภาพยนตร์และละครโทรทัศน์โดยใช้ข้อมูลทางประวัติศาสตร์ วิถีชีวิต ศิลปวัฒนธรรม ของชุมชนที่เกี่ยวข้องกับอัตลักษณ์อาหารอีสาน

ตารางที่ 1 วัฒนธรรมอาหารที่โดดเด่นน่าสนใจ 8 ชนิด

ข้อมูลทางประวัติศาสตร์ วิถีชีวิต ศิลปวัฒนธรรม ของชุมชน	**อัตลักษณ์วัฒนธรรมอาหาร**
ชาวไทญ้อ ท่าขอนยาง จังหวัดมหาสารคาม	1) ทอดอั่วปลาดุก 2) หมกเจาะปลากราย 3) หมกต่อ
ชาวภูไท (หรือผู้ไทย)	1) ป่นปูนา 2) แกงอ่อมหวาย 3) แกงหน่อไม้
แง้ว หรือลาวแง้วสระบุรี	แกงอ่อม
ไทด่าน อำเภอด่านซ้าย จังหวัดเลย	ส้มตำน้ำผักสะทอน

จากการศึกษาพบว่า ปัจจัยที่มีผลต่อแนวทางในการส่งเสริม นำมาสร้างสรรค์การผลิตภาพยนตร์และละครโทรทัศน์ ได้แก่

1) จัดทำระบบข้อมูลสารสนเทศ

2) ประสานความร่วมมือระหว่างชุมชนกับหน่วยงานของรัฐ เอกชน และผู้ผลิตภาพยนตร์ และละครโทรทัศน์ ที่เกี่ยวข้อง

3) จัดงบประมาณในการสนับสนุน

แนวทางในการส่งเสริมข้อมูลทางประวัติศาสตร์ วิถีชีวิต ศิลปวัฒนธรรมของชุมชนที่เกี่ยวข้องกับอัตลักษณ์อาหารอีสานที่โดดเด่นน่าสนใจ 8 ชนิด ที่มีอยู่ในกลุ่มชาติพันธุ์ต่างๆ นำมาสร้างสรรค์การผลิตภาพยนตร์และละครโทรทัศน์ สามารถสรุปเนื้อหาสำคัญได้ดังนี้

1. กระบวนการคิดเนื้อหา หรือเรื่องราวที่เกี่ยวข้องกับวัฒนธรรมอาหาร 8 ชนิด ที่มีอยู่ในกลุ่มชาติพันธุ์ต่างๆ เพื่อนำมาผลิตภาพยนตร์และละครโทรทัศน์

2. เมื่อได้รับโจทย์หรือเนื้อหาหลักในการทำภาพยนตร์เกี่ยวข้องกับวัฒนธรรมอาหาร 8 ชนิด ผู้กำกับแต่ละคนควรคำนึงถึงกลุ่มเป้าหมายและวิธีการนำเสนอเล่าเรื่อง ว่าจะเล่าอย่างไร เพื่อหาข้อสรุปในการนำเสนอเรื่องราวของภาพยนตร์และละครโทรทัศน์ให้ตรงกับพฤติกรรมของผู้รับชมในยุคปัจจุบัน

3. เมื่อทำการสรุปเนื้อหาเกี่ยวกับวัฒนธรรมอาหาร 8 ชนิด ที่ต้องการถ่ายทอดแล้ว ขั้นตอนต่อไป คือ การคัดเลือกนักแสดง โดยหลักในการคัดเลือกตัวแสดงในภาพยนตร์และละครโทรทัศน์ ส่วนใหญ่ จะทำการคัดเลือกตัวแสดงที่มีความเหมาะสมกับบทบาทของตัวละครนั้นๆ ที่เกี่ยวข้องกับวัฒนธรรมอาหาร 8 ชนิด ที่มีอยู่ในกลุ่มชาติพันธุ์ต่างๆ ปัญหาหรืออุปสรรคที่พบในการทำภาพยนตร์และละครโทรทัศน์ เพื่อนำเสนอประวัติและอัตลักษณ์ชุมชนด้านอาหารที่พบมากที่สุด คือ ข้อจำกัดงบประมาณ ช่องทางในการนำเสนอ และการสนับสนุนที่ยั่งยืนจากทั้งภาครัฐและเอกชน

4. ดำเนินการถ่ายทำภาพยนตร์และละครโทรทัศน์ที่เกี่ยวข้องกับวัฒนธรรมอาหาร 8 ชนิด ที่มีอยู่ในกลุ่มชาติพันธุ์ต่างๆ

5. ขั้นตอนการดำเนินการตัดต่อภาพยนตร์และละครโทรทัศน์ที่เกี่ยวข้องกับวัฒนธรรมอาหาร 8 ชนิด ที่มีอยู่ในกลุ่มชาติพันธุ์ต่างๆ

6. งบประมาณในการถ่ายทำภาพยนตร์และละครโทรทัศน์ที่จะเป็นตัวกำหนด สโคปต์ของงานว่าเล็กใหญ่ได้มากน้อยแค่ไหน

7. วางแผนการตลาดและการเผยแพร่ประชาสัมพันธ์ภาพยนตร์และละครโทรทัศน์ที่เกี่ยวข้องกับวัฒนธรรมอาหาร 8 ชนิด ที่มีอยู่ในกลุ่มชาติพันธุ์ต่างๆ สอดคล้องกับรักศานต์ วิวัฒน์สินอุดม (2546) จากงานวิจัยเรื่อง ทัศนคติเกี่ยวกับการสร้างภาพยนตร์ไทย ของผู้ชมภาพยนตร์ในเขตกรุงเทพมหานคร พบว่ากลุ่มผู้บริโภคภาพยนตร์ส่วนใหญ่ของบ้านเรา คือ กลุ่มวัยรุ่น ได้แก่ นักเรียน นิสิต นักศึกษา (อายุระหว่าง 18 - 25 ปี) มีทัศนคติเกี่ยวกับการสร้างภาพยนตร์ไทย ไม่ว่าจะเป็นในส่วนการเตรียมการถ่ายทำ การถ่ายทำ และหลังการถ่ายทำ ล้วนอยู่ในเกณฑ์ปานกลาง แต่ที่เห็นได้ชัดเป็นประเด็นในการนำเสนอเนื้อหาเรื่องราวที่ผู้ชมส่วนใหญ่เห็นว่าภาพยนตร์ไทยยังมีจุดอ่อนในเรื่องของความลุ่มลึกของเนื้อหา ดังนั้นถ้าผู้สร้างต้องการกระตุ้นให้ตลาดภาพยนตร์ไทยตื่นตัว ได้รับการตอบรับที่ดีขึ้นจำต้องเร่งเสริมความแกร่งโดยการพัฒนาการเล่าเรื่อง เป็นสำคัญ

5. ได้รูปแบบการฝึกอบรมพัฒนาคุณภาพบุคลากรในอุตสาหกรรมภาพยนตร์และละครโทรทัศน์เพื่อนำไปปรับใช้ได้ในอนาคต

ข้อเสนอแนะ

ในการส่งเสริมสร้างสรรค์การผลิตภาพยนตร์และละครโทรทัศน์โดยใช้ข้อมูลทางประวัติศาสตร์ วิถีชีวิต ศิลปวัฒนธรรม ของชุมชนที่เกี่ยวข้องกับอัตลักษณ์อาหารอีสานครั้งต่อไป ผู้วิจัยมีข้อเสนอแนะดังต่อไปนี้

1. รัฐบาลควรเข้ามาส่งเสริมการเก็บข้อมูลทางประวัติศาสตร์ ศิลปวัฒนธรรม และอัตลักษณ์ของชุมชนที่เกี่ยวข้องกับวัฒนธรรมอาหารไทยเพื่อการส่งเสริม สร้างสรรค์การผลิตภาพยนตร์และละครโทรทัศน์ ในด้านทุนให้มากขึ้นเพื่อให้สามารถแข่งขันกับภาพยนตร์ของต่างชาติได้

2. ภาครัฐและเอกชนควรส่งเสริมอุตสาหกรรมภาพยนตร์ และละครโทรทัศน์ให้เป็นรูปธรรม มีการวางแผนระยะยาวตั้งแต่ในขั้นของการเรียนการสอนในระดับอุดมศึกษาเพื่อพัฒนาคน ตลอดจนถึงกระบวนการผลิตและการตลาด เพื่อให้อุตสาหกรรมภาพยนตร์ และละครโทรทัศน์ สามารถเป็นอาชีพ ที่เลี้ยงชีพได้อย่างมั่นคงและยั่งยืนอันจะส่งผลให้เกิดการพัฒนาในระบบอุตสาหกรรมภาพยนตร์และละครโทรทัศน์ของประเทศโดยภาพรวมในทิศทางที่ดีขึ้น

3. รัฐสนับสนุนกระบวนการผลิต จัดทำบรรยาย (Subtiile) หรือหนังสือเป็นภาษาต่างๆ เพื่อนำภาพยนตร์เรื่องนั้นๆ ไปฉายในเทศกาลภาพยนตร์ต่างๆ ทั้งในประเทศและต่างประเทศ

4. จัดให้มีการศึกษาดูงาน และประสานงานความร่วมมือกับหน่วยงานต่างๆ ด้านภาพยนตร์ และละครโทรทัศน์ของต่างประเทศ

เอกสารอ้างอิง

กรมพัฒนาธุรกิจการค้า กระทรวงพาณิชย์. (2552). **โครงการศึกษาผลกระทบที่มีต่อผู้ประกอบธุรกิจการค้าและบริการไทย อันเนื่องมาจากการจัดตั้งเขตการค้าเสรี (FTA).** กรุงเทพฯ : กรมพัฒนาธุรกิจการค้า กระทรวงพาณิชย์.

กระทรวงวัฒนธรรม. (2554). **ยุทธศาสตร์การส่งเสริมอุตสาหกรรมภาพยนตร์และวีดิทัศน์ ระยะที่ 2 (2555-2559).** กรุงเทพฯ : กระทรวงวัฒนธรรม.

จำเริญลักษณ์ ธนะวังน้อย. (2529). **ธุรกิจภาพยนตร์ไทย: รายงานวิจัย.** [ม.ป.ท. : ม.ป.พ.].

ธีรวุฒิ เอกะกุล. (2546). **ระเบียบวิธีการวิจัยทางพฤติกรรมศาสตร์และสังคมศาสตร์.** พิมพ์ครั้งที่ 3. อุบลราชธานี : วิทยาการพิมพ์.

นภาวรรณ นพรัตนราภรณ์. (2544). แนวทางการสร้างอาหารไทยเป็นอาหารโลกในสิบปีข้างหน้า. ใน **เอกสารวิจัยส่วนบุคคลของการศึกษาตามหลักสูตรวิทยาลัยป้องกันราชอาณาจักร รุ่น 42.** (หน้า 76-84). กรุงเทพฯ : อักษรสยามการพิมพ์.

รักศานต์ วิวัฒน์สินอุดม. (2546). **ทัศนคติเกี่ยวกับการสร้างภาพยนตร์ไทยของผู้ชมภาพยนตร์ในเขตกรุงเทพมหานคร: รายงานผลการวิจัย.** กรุงเทพฯ : จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

สถาบันคีนันแห่งเซีย. (2552). **โครงการศึกษามูลค่าทางเศรษฐกิจจากอุตสาหกรรมเชิงสร้างสรรค์ไทย: รายงานฉบับสมบูรณ์.** กรุงเทพฯ : สถาบันคีนันแห่งเอเชีย.

สมาพันธ์สมาคมภาพยนตร์แห่งชาติ. (2549). **โครงสร้างอุตสาหกรรมภาพยนตร์ในประเทศไทย ปี 2549, 2554.** กรุงเทพฯ : สมาพันธ์สมาคมภาพยนตร์แห่งชาติ.

สำนักงานคณะกรรมการพัฒนาการเศรษฐกิจและสังคมแห่งชาติ. (2560). **แผนพัฒนาเศรษฐกิจและสังคมแห่งชาติ ฉบับที่ 12 (พุทธศักราช 2560-2564).** กรุงเทพฯ : สำนักนายกรัฐมนตรี.

สุภางค์ จันทวานิช. (2540). **การวิเคราะห์ข้อมูลในการวิจัยเชิงคุณภาพ.** กรุงเทพฯ : จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

สุภางค์ จันทวานิช. (2547). **การวิเคราะห์ข้อมูลในการวิจัยเชิงคุณภาพ.** พิมพ์ครั้งที่ 6. กรุงเทพฯ : จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

Maleekaew, C., & Sudthamnong, S. (2008). **Finding of key factors in creating small business system's success: The case study in Thai restaurants in Sweden.** Sweden : International Business and Entrepreneurship, Mälardalen University

Murphy, M. D. (1996). **Anthropological theories.** California : University of California Press.

Sukalakamala, P. (2004). **Customer perceptions for expectations and acceptance of an authentic dining experience in Thai restaurants.** Master of Science Thesis in Restaurant, Hotel, and Institutional Management, Graduate Faculty, Texas Tech University.

การจัดการความรู้การทอผ้าซิ่นน้ำอ่าง จังหวัดอุตรดิตถ์ โดยการมีส่วนร่วมของชุมชนเพื่อการพัฒนาที่ยั่งยืน

Knowledge Management of Phasin (Tube Skirt) Nam Ang Weaving, Uttaradit Province by Participation of Communities for Sustainable Development

ดวงรักษ์ จันแตง[1]

Doungrak Chantang

[1] **นักวิจัยปฏิบัติการ, สถาบันไทยคดีศึกษา มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์**

Operational researcher, Thai Khadi Research Institute, Thammasat University

(E-mail: doungrakc@gmail.com)

Received: 31/03/2022 Revised: 19/05/2022 Accepted: 23/05/2022

บทคัดย่อ

การศึกษานี้มีจุดประสงค์เพื่อศึกษาการรวบรวมความรู้มรดกภูมิปัญญาทางวัฒนธรรมและการจัดการความรู้การทอผ้าของชุมชนน้ำอ่าง จังหวัดอุตรดิตถ์ และการมีส่วนร่วมของชุมชนน้ำอ่าง จังหวัดอุตรดิตถ์ในการทอผ้าซิ่นน้ำอ่างและการจัดการเครือข่ายเพื่อสร้างการพัฒนาอย่างยั่งยืน โดยใช้ระเบียบวิธีวิจัยเชิงคุณภาพเก็บรวบรวมข้อมูลจากการสนทนากลุ่มกับช่างทอผ้า การสัมภาษณ์เชิงลึกด้วยการใช้คำถามแบบกึ่งมีโครงสร้างจากนายก อบต.น้ำอ่าง และรวบรวมข้อมูลจากเอกสารต่างๆ เช่น หนังสือ งานวิจัย บทความทางวิชาการที่เกี่ยวข้อง เป็นต้น ผลการศึกษา พบว่า การรวบรวมความรู้มรดกภูมิปัญญาทางวัฒนธรรมและการจัดการความรู้ของชุมชน ประกอบด้วย (1) การค้นหาความรู้ คือ ความรู้ในการทอผ้าซิ่นตีนจก (2) การจัดเก็บองค์ความรู้ คือ การจัดเก็บความรู้ที่ฝังลึกจากช่างทอผ้าโดยองค์การบริหารส่วนตำบลน้ำอ่าง รวบรวมและจัดเก็บความรู้นั้นเป็นลายลักษณ์อักษร (3) การถ่ายทอดองค์ความรู้ คือ การถ่ายทอดจากช่างทอผ้าสู่คนรุ่นต่อไปด้วยการให้นักเรียนโรงเรียนน้ำอ่างมาศึกษาวิธีการทอผ้า และ (4) การประยุกต์ใช้ความรู้ คือ การใช้ประโยชน์จากองค์ความรู้ การจัดเก็บองค์ความรู้ และการแลกเปลี่ยนเรียนรู้มาประกอบการตัดสินใจเพื่อให้การดำเนินงานมีประสิทธิภาพมากยิ่งขึ้น เช่น การใช้สีย้อมจากธรรมชาติ เป็นต้น สำหรับการมีส่วนร่วมของชุมชนในการจัดการเครือข่ายเพื่อสร้างความยั่งยืนนั้น ชุมชุนมีการจัดตั้งเครือข่ายการทอผ้า การจัดตั้งศูนย์การเรียนรู้ชุมชน รวมทั้งการสร้างตลาดขายสินค้าอันนำไปสู่การสร้างรายได้ที่ยั่งยืนแก่ชุมชน

คำสำคัญ: การจัดการความรู้, มรดกภูมิปัญญาทางวัฒนธรรม, การมีส่วนร่วมของชุมชน, การทอผ้าซิ่นน้ำอ่าง, อุตรดิตถ์

Abstract

This research studied collecting knowledge of intangible cultural heritage and weaving knowledge management of Nam Ang community

Uttaradit, and participation of the Nam Ang community Uttaradit in weaving phasin (tube skirt) network management to create sustainable development. Qualitative research was done with data collected from in-depth interviews with weavers in focus groups using semi-structured questions from the Prime Minister of Nam Ang Subdistrict Administrative Organization (NASAO). Additional data was collected from books, research papers, and related academic articles. Results were that intangible cultural heritage and community knowledge management knowledge collection consisted of 1) searching for Sin Tin Jok cloth weaving skill; 2) knowledge storage pertained to deep-seated weaving knowledge accumulated by the NASAO and recorded in writing; 3) knowledge transfer to subsequent generations of weavers permitted Nam Ang School students to learn weaving; and 4) knowledge application was used by the skill corpus; storing and exchanging knowledge; and improving operational efficiency, such as in using natural dyes. For community participation in creating network sustainability, a weaving network and community learning center were established as well as a market for selling products, producing sustainable community income.

Keywords: Intellectual Cultural Heritage**,** Knowledge Management, Community Network, Phasin Nam Ang.

บทนำ

การพัฒนาประเทศไทยตามหลักการสำคัญของแผนพัฒนาเศรษฐกิจและสังคมแห่งชาติฉบับที่ ฉบับที่ 12 (พ.ศ.2560-2564) ยึด “หลักปรัชญาของ

เศรษฐกิจพอเพียง” ของพระบาทสมเด็จพระบรมชนกาธิเบศร มหาภูมิพลอดุลยเดช มหาราช บรมนาถบพิตร ต่อเนื่องมาตั้งแต่แผนพัฒนาฯ ฉบับที่ 9 เพื่อให้เกิดบูรณาการการพัฒนาในทุกมิติอย่างสมเหตุสมผล มีความพอประมาณ และมีระบบภูมิคุ้มกันและการบริหารจัดการความเสี่ยงที่ดี ซึ่งเป็นเงื่อนไขจำเป็นสำหรับการพัฒนาที่ยั่งยืน โดยมุ่งเน้นการพัฒนาคนให้มีความเป็นคนที่สมบูรณ์ สังคมไทยเป็นสังคมคุณภาพ สร้างโอกาสและมีที่ยืนให้กับทุกคนในสังคมได้ดำเนินชีวิตที่ดี มีความสุขและอยู่ร่วมกันอย่างสมานฉันท์ ในขณะที่ระบบเศรษฐกิจของประเทศก็เจริญเติบโตอย่างต่อเนื่อง มีคุณภาพ และมีเสถียรภาพ การกระจายความมั่งคั่งอย่างทั่วถึงและเป็นธรรม เป็นการเติบโตที่เป็นมิตรกับสิ่งแวดล้อม รักษาความหลากหลายทางชีวภาพ ชุมชน วิถีชีวิต ค่านิยม ประเพณี และวัฒนธรรม (สำนักงานคณะกรรมการพัฒนาการเศรษฐกิจและสังคมแห่งชาติ สำนักนายกรัฐมนตรี, 2559)

ชุมชนน้ำอ่าง จังหวัดอุตรดิตถ์ นำหลักการ “ปรัชญาเศรษฐกิจพอเพียง” มาเป็นพื้นฐานในการพัฒนาชุมชนด้วยการใช้องค์ความรู้จากงานฝีมือดั้งเดิม คือ การทอผ้าซิ่นตีนจกที่ถ่ายทอดกันมาจากรุ่นสู่รุ่น ซึ่งมีเอกลักษณ์เฉพาะของชาวไทยวน มาเป็นพื้นฐานในการสร้างงาน สร้างอาชีพทอผ้าซิ่น รวมทั้งผลิตภัณฑ์อื่นๆ ให้ตรงกับความต้องการของตลาดและสร้างรายได้หลักให้กับครอบครัวและคนในชุมชน เพื่อให้สตรีที่ว่างจากการทำงานมีอาชีพเสริม มีการตกลงรวมหุ้นกัน คนละ 1,000 บาท เป็นจำนวนเงิน 5,000 บาท เพื่อเป็นเงินทุนหมุนเวียนของกลุ่ม การดำเนินการของกลุ่มเน้นให้สมาชิกมีความรัก ความสามัคคี ผลิตผลที่ได้จากการทำงานมีการแบ่งปันอย่างยุติธรรม สนับสนุนให้สมาชิกกลุ่มมีการออมเงินกับกลุ่มออมทรัพย์เพื่อการผลิต คนละประมาณ 500-1,000 บาท เป็นประจำทุกเดือน กลุ่มมีรายได้ต่อปีเฉลี่ย 250,000 บาท และมีการเชื่อมโยงกับ กลุ่มช่างทอผ้าในพื้นที่เดียวกัน (ข่าว 77 จังหวัดไทยนิวส์, 2562) จากความเชื่อมโยงองค์ความรู้มรดกภูมิปัญญาทางวัฒนธรรมการทอผ้าของกลุ่มทอผ้าต่างๆ ในตำบลน้ำอ่างผสานความร่วมมือของภาครัฐจนสามารถจัดตั้งศูนย์การเรียนรู้การทอผ้าของตำบลน้ำอ่างให้กับผู้ที่สนใจสามารถเข้าศึกษาเรียนรู้ อันเป็นเหตุให้ต้องมีการศึกษาว่า ชุมชนน้ำอ่างรวบรวมความรู้มรดกภูมิปัญญาทาง

วัฒนธรรมและการจัดการความรู้การทอผ้าของชุมชน ตลอดจนการมีส่วนร่วมของชุมชนน้ำอ่าง จังหวัดอุตรดิตถ์ในการทอผ้าซิ่นน้ำอ่างและการจัดการเครือข่ายเพื่อสร้างการพัฒนาอย่างยั่งยืนอย่างไร เพื่อนำข้อมูลไปพัฒนาสู่การเป็นต้นแบบของกลุ่มทอผ้าต่อไป

วัตถุประสงค์ในการวิจัย

1) ศึกษาการรวบรวมความรู้มรดกภูมิปัญญาทางวัฒนธรรมและการจัดการความรู้การทอผ้าของชุมชนน้ำอ่าง จังหวัดอุตรดิตถ์

2) ศึกษาการมีส่วนร่วมของชุมชนน้ำอ่าง จังหวัดอุตรดิตถ์ในการทอผ้าซิ่นน้ำอ่างและการจัดการเครือข่ายเพื่อสร้างการพัฒนาอย่างยั่งยืน

ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ

1) หน่วยงานที่เกี่ยวข้องสามารถใช้บทความนี้ประกอบการกำหนดแนวทางรวบรวมความรู้มรดกภูมิปัญญาทางวัฒนธรรมและการจัดการความรู้การทอผ้าของชุมชน

2) หน่วยงานที่เกี่ยวข้องสามารถใช้บทความนี้ประกอบการศึกษาการมีส่วนร่วมของชุมชนและการจัดการเครือข่ายเพื่อสร้างการพัฒนาอย่างยั่งยืน

ขอบเขตของการวิจัย

ขอบเขตด้านเนื้อหา กำหนดกรอบเนื้อหาการศึกษาที่สำคัญ เช่น ศึกษาถึงบริบท สภาพปัจจุบัน การรวบรวมความรู้มรดกภูมิปัญญาทางวัฒนธรรม การจัดการความรู้การทอผ้าของชุมชน การมีส่วนร่วมของชุมชน และการจัดการเครือข่ายเพื่อสร้างการพัฒนาอย่างยั่งยืนของกลุ่มทอผ้าซิ่นน้ำอ่าง ตำบลน้ำอ่าง อำเภอตรอน จังหวัดอุตรดิตถ์

ขอบเขตเชิงพื้นที่ กำหนดกรอบพื้นที่ใน 10 หมู่บ้าน ได้แก่ หมู่ที่ 1 บ้านเหนือใหญ่ หมู่ที่ 2 บ้านหลวงป่ายาง หมู่ที่ 3 บ้านเหล่า หมู่ที่ 4 บ้านค้อกลาง หมู่ที่ 5

บ้านไร่ หมู่ที่ 6 บ้านท่าดินขาว หมู่ที่ 7 บ้านไชยมงคล หมู่ที่ 8 บ้านไร่น้อย หมู่ที่ 9 บ้านนา และหมู่ที่ 10 บ้านเนินสวรรค์ของตำบลน้ำอ่าง ของตำบลน้ำอ่าง อำเภอตรอน จังหวัดอุตรดิตถ์

ขอบเขตด้านเวลาศึกษา ช่วงเวลาที่ทำการเก็บรวบรวมข้อมูลเดือนธันวาคม 2562

วิธีดำเนินการวิจัย

แหล่งข้อมูลที่ใช้ในการวิจัย ผู้ศึกษาทำการรวบรวมข้อมูลจากแหล่งข้อมูลต่างๆ ดังนี้

1) ข้อมูลปฐมภูมิ โดยการสัมภาษณ์เชิงลึก ด้วยการใช้คำถามแบบกึ่งมีโครงสร้าง จากกลุ่มทอผ้าในพื้นที่ตำบลน้ำอ่าง อำเภอตรอน จังหวัดอุตรดิตถ์ กลุ่มบุคคลเหล่านี้เป็นบุคคลที่มีส่วนเกี่ยวข้องกับการดำเนินงานของกลุ่มทอผ้า ซึ่งเป็นที่ยอมรับของประชาชนในชุมชน และสัมภาษณ์ผู้มีส่วนเกี่ยวข้อง

2) ข้อมูลทุติยภูมิ โดยศึกษาจากแหล่งข้อมูลเอกสารต่างๆ เช่น หนังสือ งานวิจัย บทความทางวิชาการที่เกี่ยวข้อง เป็นต้น

ประชากรเป้าหมาย คือ บุคคลที่มีส่วนเกี่ยวข้องกับการดำเนินงานของกลุ่มทอผ้า ซึ่งเป็นที่ยอมรับของประชาชนในชุมชน การเลือกกลุ่มเป้าหมายใช้การสุ่มตัวอย่างโดยไม่อาศัยหลักความน่าจะเป็นด้วยหลักการสุ่มตัวอย่างแบบเจาะจงเพื่อให้ได้ข้อมูลเชิงลึกเพิ่มเติมอย่างครบถ้วน และครอบคลุมตามวัตถุประสงค์ของการวิจัย แบ่งเป็นกลุ่มช่างทอผ้า จำนวน 8 ท่าน และผู้นำชุมชน คือ นายกองค์การบริหารส่วนตำบลน้ำอ่าง จำนวน 1 ท่าน

เครื่องมือที่ใช้ในการวิจัย ได้แก่ แบบสัมภาษณ์เชิงลึก ด้วยการใช้คำถามแบบกึ่งมีโครงสร้างสัมภาษณ์นายกองค์การบริหารส่วนตำบลน้ำอ่าง และแบบสนทนากลุ่มด้วยการใช้คำถามแบบกึ่งมีโครงสร้าง สนทนากับกลุ่มช่างทอผ้า

การวิเคราะห์และสังเคราะห์ผลการวิจัย ผู้วิจัยวิเคราะห์โดยจำแนกข้อมูลเป็น 2 ประเภท คือ การจำแนกข้อมูลในระดับจุลภาค ด้วยการจำแนกคำหลักเพื่อ

จัดกลุ่มคำ และการจำแนกข้อมูลในระดับมหภาค คือ การวิเคราะห์เหตุการณ์โดยการยึดกรอบของเหตุการณ์ ได้แก่

1) การกระทำ คือ พฤติกรรมของสมาชิกในกลุ่มทอผ้าและชุมชนที่มีส่วนร่วมในการรวบรวมความรู้และการจัดการความรู้

2) กิจกรรม คือ กิจกรรมที่เกี่ยวข้องกับการรวบรวมความรู้และการจัดการความรู้โดยชุมชนมีส่วนร่วม

3) ความหมาย คือ การให้ความหมายต่อกิจกรรมที่เกิดขึ้น เช่น การถ่ายทอดความรู้ เป็นต้น

4) การมีส่วนร่วมในกิจกรรม คือ การมีส่วนร่วมของสมาชิกในกลุ่มทอผ้าที่มีต่อกิจกรรมต่างๆ ที่เกิดขึ้นในชุมชน

5) ความสัมพันธ์ คือ ความเชื่อมโยงกันระหว่างการรวบรวมความรู้ การจัดการความรู้ และการสร้างเครือข่ายความรู้ของช่างทอผ้าในชุมชนน้ำอ่าง

6) สถานการณ์หรือสภาพการณ์ คือ สถานการณ์หรือสภาพการณ์ที่การกระทำหรือกิจกรรมที่กำลังศึกษาอยู่ในชุมชนที่กำหนดไว้

จากนั้นนำผลการวิจัยที่ได้จากวิเคราะห์มาสังเคราะห์เพื่อตีความข้อมูลทั้งหมดแล้วจึงนำเสนอผลงานวิจัยโดยการสรุปผลการวิเคราะห์และสังเคราะห์ข้อมูลทั้งหมดในรูปแบบการพรรณนาความในประเด็นที่กำหนดไว้ในวัตถุประสงค์การศึกษา

สรุปผลการวิจัย

1. ศึกษาการรวบรวมความรู้มรดกภูมิปัญญาทางวัฒนธรรมและการจัดการความรู้การทอผ้าของชุมชนน้ำอ่าง จังหวัดอุตรดิตถ์

การรวบรวมความรู้มรดกภูมิปัญญาทางวัฒนธรรมของชุมชนน้ำอ่าง จังหวัดอุตรดิตถ์ ข้อค้นพบในพื้นที่ศึกษา พบว่า องค์การบริหารส่วนตำบลน้ำอ่าง มีการจัดตั้งศูนย์การเรียนรู้เพื่อให้กลุ่มผ้าทอต่างๆ ได้เข้ามาศึกษา รวมทั้งยังมีการรวบรวมข้อมูลลายผ้าทอ กรรมวิธีการทออย่างเป็นลายลักษณ์อักษรเพื่อเป็นแหล่งข้อมูลของชุมชน

“ตำบลน้ำอ่างเราจะมีศูนย์การเรียนรู้ให้กลุ่มไปศึกษา เรามีร้านขายผ้า เช่น ดวงกมลผ้าทอ ช่อเอื้องผ้าทอ พิมพ์ใจผ้าทอ จิรนันท์ผ้าทอ และอื่นๆ ชาวบ้านที่ทอผ้าเสร็จ เขาก็จะไปฝากตรงนั้น ส่วนใหญ่จะเป็นผ้าซิ่นตีนจก ที่เรียกว่า จกขนเม่น ออกมาเป็นลายหงส์ ลายดอกผักแว่น ลายส่วนใหญ่มาจากภูมิปัญญาชาวบ้าน จากสิ่งรอบตัวที่พบ เช่น ลายกระเบื้อง จากที่เห็นในวัดที่นิยมปูกระเบื้อง เพราะคนน้ำอ่างมีบ้านไม้ไผ่ ไม่นิยมปูกระเบื้อง ส่วนลายผ้าเป็นสิ่งที่ต้องศึกษา ค้นคว้าเพราะเป็นอัตลักษณ์ของชาวน้ำอ่าง องค์การบริหารส่วนตำบลน้ำอ่างเองก็จัดทำหนังสือรวบรวมลายผ้า วิธีการทอผ้าที่เป็นของชาวน้ำอ่างไว้ ความรู้ที่เราได้มาจากช่างทอของเราเองเอาไว้ให้คนรุ่นหลังศึกษา” (สัมภาษณ์ดำเนินการรวบรวมความรู้มรดกภูมิปัญญาทางวัฒนธรรม, 2562)

การจัดการความรู้การทอผ้าของชุมชนน้ำอ่าง จังหวัดอุตรดิตถ์ ข้อค้นพบในพื้นที่ศึกษา พบว่า การจัดการความรู้การทอผ้าของชุมชนน้ำอ่าง จังหวัดอุตรดิตถ์ ประกอบด้วย

- การค้นหาความรู้ คือ ความรู้ในการทอผ้าซิ่นตีนจกต้องทราบ ได้แก่ วัตถุดิบในการทอผ้า เช่น ไหม ฝ้าย การคัดเลือกและการซื้อวัตถุดิบจากพ่อค้าคนกลาง อุปกรณ์ที่ใช้ในการทอผ้า วิธีการใช้งาน คือ กี่ หลอดด้าย เขา ไม้หลาบ การย้อมสี ซึ่งช่างทอจะย้อมสีจากวัสดุธรรมชาติ ได้แก่ ใบไม้ เปลือกไม้ เป็นต้น การสืบไหม สืบฝ้าย การวนเส้นไหม การวนเส้นฝ้าย การสับไหม การสับฝ้าย การทอลวดลายจากการจกมือ การจกขนเม่น การสวมเขา ลายที่ใช้ เช่น ลายหงส์เชียงแสน ลายหงส์ใหญ่ ลายหงส์เล็ก ขอกระเบื้อง เป็นต้น

“นี่คือ ลายโบราณดั้งเดิม เป็นลายของน้ำอ่าง ถ้าใส่ไหมเยอะลายผ้าก็จะนูนขึ้นมา เส้นไหมจะใหญ่ขึ้น หนา แน่น บางทีก็ไม่ใส่ลวดลายแต่มีสีอื่นปน อันนี้ทำแบบสอดไหม 2 สี ถ้าผ้าแบบนี้ใช้เวลา 4 วัน งานทอผ้าทำได้เรื่อยๆ แต่ดีตรงที่เราได้อยู่บ้าน การทอผ้าแต่ละลายก็จะมีชื่อของมันของน้ำอ่างแตกต่างจากที่อื่นตรงลายผ้า” (บัวผา กำเงิน, 2562ค)

รวมทั้งวิธีการต่อเส้นด้ายด้วยการผูก และการเย็บผ้าด้วยมือเพื่อประกอบผืนผ้าชิ่น ได้แก่ เอวชิ่น ตัวชิ่น และตีนชิ่น

“ใช้จักรเย็บมันไม่สวย ต้องใช้มือเย็บมันจะสวยกว่า ถ้าเย็บท่อนเดียว เช่น เอวเย็บติดกับตัวชิ่น วันเดียวก็เสร็จ เวลาเย็บต้องมีความละเอียด เพราะต้องเย็บให้ชิดกัน ถ้าไม่ติดกันมันจะไม่สวย คนเย็บไม่เป็นก็จะไม่สวย” (ศรีทัด สีทอง, 2562ก)

- การจัดเก็บองค์ความรู้ คือ การจัดเก็บความรู้ที่ฝังลึกจากช่างทอผ้า มีการจัดเก็บองค์ความรู้ที่ไม่เป็นลายลักษณ์อักษร และการจัดเก็บองค์ความรู้ที่แบบเป็นลายลักษณ์อักษรโดยองค์การบริหารส่วนตำบลน้ำอ่าง รวบรวมและจัดเก็บความรู้นั้น

การจัดเก็บองค์ความรู้เหล่านี้ทั้งแบบที่ไม่เป็นลายลักษณ์อักษร “อย่างพวกลายผ้านี่เราก็ไม่ได้จดไว้หรอก แต่เราทอตัวอย่างลายผ้าเก็บไว้แบบนี้ เป็นตัวอย่างไว้ดูอยากจะทอผ้าลายไหนเราก็ไปหยิบตัวอย่างที่ทอไว้มาดู ” (บัวผา กำเงิน, 2562ก)

การจัดเก็บองค์ความรู้ที่แบบเป็นลายลักษณ์อักษร “องค์การบริหารส่วนตำบลน้ำอ่างก็จัดทำหนังสือรวบรวมลายผ้า วิธีการทอผ้าที่เป็นของชาวน้ำอ่างไว้ความรู้ที่เราได้มาจากช่างทอของเราเองเอาไว้ให้คนรุ่นหลังศึกษา” (บัวผา กำเงิน, 2562ก)

- การถ่ายทอดองค์ความรู้ คือ การถ่ายทอดจากช่างทอผ้าสู่คนรุ่นต่อไปด้วยการให้นักเรียนโรงเรียนน้ำอ่างมาศึกษาวิธีการทอผ้า

“ถ้าจะเรียนรู้เรื่องการทอผ้าเริ่มจากตรงนี้ก็ได้ แต่ถ้าจะเริ่มทอผ้า ต้องขาเหยียบที่เหยียบถึง อายุ 13-14 ปี นี่ก็เริ่มได้แล้ว เด็กปัจจุบันถ้าเขาสนใจก็มาเรียนได้ อย่างหลานแม่บัวผา ก็ทอและเย็บถุงย่ามขายได้ ปิดเทอมหลานเขาก็มาทอผ้า เพราะเขาเห็นยายทำ เด็กเริ่มหัดทอผ้าก็จะให้หัดทอหน้าหมอนก่อน คือ เมื่อก่อนลูกสาวต้องทอผ้าเป็น แต่เดี๋ยวนี้ก็ไม่ได้บังคับ เด็กคนไหนอยากเรียนก็มาบอกได้ เราก็สอนให้ถ้าเขาอยากทำ ส่วนใหญ่ก็เป็นลูกหลานเรานี่แหละ” (ศรีทัด สีทอง, 2562ข)

- การประยุกต์ใช้ความรู้ คือ การใช้ประโยชน์จากองค์ความรู้ การจัดเก็บองค์ความรู้ และการแลกเปลี่ยนเรียนรู้มาประกอบการตัดสินใจเพื่อให้การดำเนินงานมีประสิทธิภาพมากยิ่งขึ้น เช่น การใช้สีย้อมจากธรรมชาติ เป็นต้น

“การย้อมสีผ้าด้วยสีธรรมชาติให้สีไม่ตก สีติดผ้าได้นานขึ้น เมื่อก่อนเราทอผ้าเป็นงานเสริม แต่เดี๋ยวนี้งานทอผ้า คือ งานหลักของเรา เมื่อก่อนทอผ้าเอาไว้นุ่งเองเพราะทุกคนแถวนี้ทอผ้ากันเป็นหมด เดี๋ยวนี้ก็ทอขาย เพราะว่า ขายได้ คนหนุ่มสาวก็มีมาทอผ้ามากขึ้น จุดเริ่มต้นที่รู้ว่า ทอผ้าขายได้ คือ มีคนมาซื้อที่ชุมชน” (บัวผา กำเงิน, 2562ข)

สามารถสรุปการรวบรวมความรู้มรดกภูมิปัญญาทางวัฒนธรรมและการจัดการความรู้การทอผ้าของชุมชนน้ำอ่าง จังหวัดอุตรดิตถ์ ความว่า ความรู้มรดกภูมิปัญญาทางวัฒนธรรมการทอผ้าของชุมชนน้ำอ่าง จังหวัดอุตรดิตถ์นั้น เป็นความรู้ที่ฝังอยู่ในตัวบุคคลที่ได้รับการถ่ายทอดจากรุ่นสู่รุ่น จากยายสู่แม่ จากแม่สู่ลูก การรวบรวมความรู้นี้ จึงต้องค้นหาความรู้และรวบรวมความรู้จากคำบอกเล่าประสบการณ์ กลวิธีในการทอผ้าซิ่นจากช่างทอแต่ละท่าน จากนั้นจึงการจัดเก็บองค์ความรู้ เช่น ลวดลายผ้าต่างๆ ที่เป็นอัตลักษณ์ของชุมชนมาประมวลเป็นองค์ความรู้ในรูปแบบที่เป็นลายลักษณ์อักษร การถ่ายทอดองค์ความรู้สู่คนรุ่นต่อไป โดยการลงมือทำ รวมทั้งการประยุกต์ใช้ความรู้ คือ การใช้ประโยชน์จากองค์ความรู้ การจัดเก็บองค์ความรู้ และการแลกเปลี่ยนเรียนรู้มาประกอบการตัดสินใจเพื่อให้การดำเนินงานมีประสิทธิภาพมากยิ่งขึ้น

2. ศึกษาการมีส่วนร่วมของชุมชนน้ำอ่าง จังหวัดอุตรดิตถ์ในการทอผ้าซิ่นน้ำอ่างและการจัดการเครือข่ายเพื่อสร้างการพัฒนาอย่างยั่งยืน ข้อค้นพบในพื้นที่ศึกษา พบว่า ชุมชุนมีส่วนร่วมในการจัดตั้งเครือข่ายการทอผ้าที่เกิดจากการสร้างความสัมพันธ์ระหว่างบุคคล คือ กลุ่มช่างทอผ้าที่มารวมตัวกันเริ่มต้นเพียง 5 ท่าน เพื่อสร้างงาน สร้างอาชีพการทอผ้าหลังฤดูกาลเพาะปลูก จากนั้นจึงชักชวนช่างทอผ้าท่านอื่นๆ ในพื้นที่ของตำบลน้ำอ่างมารวมตัวกันเป็นเครือข่ายการทอผ้า ซึ่งมีองค์การบริหารส่วนตำบลน้ำอ่างให้การสนับสนุนการดำเนินงาน ลักษณะของเครือข่าย คือ

- เครือข่ายมีโครงสร้างที่มีลำดับขั้น มีการกำหนดประธานกลุ่ม เลขานุการ และเหรัญญิก ตลอดจนสมาชิกของกลุ่มช่างทอเชื่อมโยงกัน

- องค์กรเครือข่ายมีการแบ่งงานกันทำ เช่น ช่างทอตัวซิ่น ช่างทอตีนซิ่น ช่างจกตีนซิ่นด้วยมือ ช่างจกตีนซิ่นด้วยขนเม่น ช่างเย็บที่จะรวมรวมส่วนต่างๆ ของซิ่น ได้แก่ หัวซิ่นที่เป็นผ้าพื้นแดงหรือพื้นขาว ตัวซิ่นที่จะทอลายเอกลักษณ์ของพื้นที่ และตีนซิ่นที่ได้จากการจกเย็บเข้าด้วยกัน
- ความเข้มแข็งของเครือข่ายจะมีความสัมพันธ์แบบใกล้ชิด ช่างทอผ้าในพื้นที่ตำบลน้ำอ่าง มีความสนิทสนมคุ้นเคยกันผ่านเครือญาติ
- องค์กรเครือข่ายกำหนดการบริหารจัดการกันเองในการทำงาน
- ความสำเร็จขององค์กรเครือข่ายใช้ระยะเวลาในการบ่มเพาะความสัมพันธ์ เพื่อให้เกิดการดำเนินการร่วมกันระหว่างองค์กรอย่างต่อเนื่องจนได้รับรางวัลกลุ่มพัฒนาสตรีของจังหวัดอุตรดิตถ์ การจัดตั้งศูนย์การเรียนรู้ชุมชน รวมทั้งการสร้างตลาดขายสินค้าอันนำไปสู่การสร้างรายได้ที่ยั่งยืนแก่ชุมชน

สามารถสรุปการมีส่วนร่วมของชุมชนน้ำอ่าง จังหวัดอุตรดิตถ์ในการทอผ้าซิ่นน้ำอ่างและการจัดการเครือข่ายเพื่อสร้างการพัฒนาอย่างยั่งยืน ความว่าความสัมพันธ์ระหว่างบุคคลเป็นจุดเริ่มต้นที่สำคัญของการสร้างเครือข่าย สำหรับการพัฒนาร่วมกันเพื่อให้เกิดความยั่งยืนของเครือข่ายนั้น ต้องอาศัยความจริงใจในการดำเนินงานร่วมกัน ไม่ว่าจะเป็นการสร้างลำดับชั้น การแบ่งงานกันทำตามความถนัดของแต่ละบุคคล การมีความสัมพันธ์ของบุคคลในเครือข่ายอย่างใกล้ชิด ตลอดจนการให้สิทธิแก่สมาชิกทุกคนในการแสดงความคิดเห็นต่อการดำเนินงานและบริหารจัดการเครือข่ายด้วยตนเอง ความสัมพันธ์ในข้างต้นของเครือข่ายจะทำให้สมาชิกทุกคนเกิดความรัก ความหวงแหน และความเป็นเจ้าของต่อเครือข่ายที่ตนได้ร่วมสร้างขึ้น อันนำไปสู่การสร้างความยั่งยืนให้กับเครือข่ายในที่สุด

อภิปรายผล

1. ศึกษาการรวบรวมความรู้มรดกภูมิปัญญาทางวัฒนธรรมและการจัดการความรู้การทอผ้าของชุมชนน้ำอ่าง จังหวัดอุตรดิตถ์

ภูมิปัญญาท้องถิ่นเป็นความรู้ ความสามารถของชาวบ้านในท้องถิ่นเพื่อการดำเนินชีวิตในพื้นที่นั้น ซึ่งได้มาจากการใช้สติปัญญา ประสบการณ์ความรู้ที่สั่งสมมา

ผสมผสานกลมกลืนระหว่างศาสนา ความเชื่อ สภาพแวดล้อม การประกอบอาชีพ จนเป็นวิถีการดำเนินชีวิตของคนในชุมชนนั้น ระหว่างการสืบทอดจากรุ่นสู่รุ่น อาจมีการปรับ ประยุกต์ และเปลี่ยนแปลงจนเกิดเป็นความรู้ใหม่ตามสถานการณ์ทางสังคม วัฒนธรรม และสิ่งแวดล้อม เพื่อการตั้งถิ่นฐาน การประกอบอาชีพ การปรับตัว และแก้ปัญหาในการดำเนินชีวิต กล่าวได้ว่า ภูมิปัญญาท้องถิ่น นับเป็นองค์ความรู้ที่มีค่ายิ่งสำหรับคนในชุมชน หรือแม้แต่สังคมไทยที่จะเกิดความรัก ความหวงแหนที่จะสืบสานภูมิปัญญานั้น ที่จะต้องตระหนักรู้ถึงคุณค่า ความสำคัญของภูมิปัญญาท้องถิ่น เพื่อการเรียนรู้และการอนุรักษ์ มีการจัดการความรู้ภูมิปัญญาท้องถิ่นให้สืบทอดไปอย่างยั่งยืนและเป็นระบบ โดยการรวบรวม สร้างความรู้ จัดระเบียบ แลกเปลี่ยนเรียนรู้ และประยุกต์ใช้ความรู้ภูมิปัญญาท้องถิ่นในชุมชน รวมถึงการเผยแพร่อย่างกว้างขวาง (ฐิติยา เนตรวงษ์, 2563)

ที่มาของความรู้มรดกภูมิปัญญาทางวัฒนธรรม ความรู้เหล่านี้ (กรมควบคุมโรค, 2557) แบ่งเป็น

- ความรู้ที่ฝังอยู่ในคน เป็นความรู้ที่ได้จากประสบการณ์ พรสวรรค์ หรือสัญชาติญาณของแต่ละบุคคลในการทำความเข้าใจในสิ่งต่างๆ เป็นความรู้ที่ไม่สามารถถ่ายทอดออกมาเป็นคำพูดหรือลายลักษณ์อักษรได้โดยง่าย เช่น ทักษะในการทำงาน งานฝีมือ คือ การทอผ้าซิ่นตีนจก
- ความรู้ที่ชัดแจ้ง เป็นความรู้ที่สามารถรวบรวม ถ่ายทอดได้ โดยผ่านวิธีต่างๆ เช่น การบันทึกเป็นลายลักษณ์อักษร ซึ่งองค์การบริหารส่วนตำบลน้ำอ่างได้ทำการรวบรวมไว้

เมื่อพิจารณาการรวบรวมความรู้มรดกภูมิปัญญาทางวัฒนธรรมการทอผ้าของชุมชนน้ำอ่าง จังหวัดอุตรดิตถ์ พบว่า การรวบรวมความรู้มรดกภูมิปัญญาทางวัฒนธรรม เป็นการรวบรวมข้อมูลลายผ้าทอ กรรมวิธีการทออย่างเป็นลายลักษณ์อักษรเพื่อเป็นแหล่งข้อมูลของชุมชน อันเป็นความรู้ดั้งเดิม คือ การทอผ้าซิ่นตีนจก โดยใช้ความรู้ที่มีอยู่และประสบการณ์ของบุคคล คือ ช่างทอผ้า เพื่อพัฒนานวัตกรรมที่จะทำให้มีความได้เปรียบเหนือฝ่ายตรงข้าม คือ ลวดลายใหม่ๆ การจัดการความรู้

ในลักษณะนี้สอดคล้องกับการจัดการความรู้ในลักษณะมีความรู้แล้วเอาไปจัดการ (Ryoko, 2002)

ส่วนการจัดการความรู้ของชุมชนน้ำอ่าง จังหวัดอุตรดิตถ์ พบว่า มีการค้นหาความรู้ คือ ความรู้ในการทอผ้าซิ่นตีนจกต้องทราบ การจัดเก็บองค์ความรู้ คือ การจัดเก็บความรู้ที่ฝังลึกจากช่างทอผ้า มีการจัดเก็บองค์ความรู้ที่ไม่เป็นลายลักษณ์อักษร และการจัดเก็บองค์ความรู้ที่แบบเป็นลายลักษณ์อักษรโดยองค์การบริหารส่วนตำบลน้ำอ่าง รวบรวมและจัดเก็บความรู้นั้น ต่อมาจึงการถ่ายทอดองค์ความรู้ คือ การถ่ายทอดจากช่างทอผ้าสู่คนรุ่นต่อไปด้วยการให้นักเรียนโรงเรียนน้ำอ่างมาศึกษาวิธีการทอผ้า และการประยุกต์ใช้ความรู้ คือ การใช้ประโยชน์จากองค์ความรู้ การจัดเก็บองค์ความรู้ และการแลกเปลี่ยนเรียนรู้มาประกอบการตัดสินใจเพื่อให้การดำเนินงานมีประสิทธิภาพมากยิ่งขึ้น ผลการศึกษานี้สอดคล้องกับงานวิจัย เรื่อง การพัฒนากลยุทธ์การส่งเสริมการจัดการความรู้ภูมิปัญญาท้องถิ่นของวิสาหกิจชุมชน จังหวัดเชียงใหม่ (Wisawakul, Samuttai, Srisuk, & Sarobol, 2019) ที่พบว่า การจัดการความรู้นั้น ต้องมีกระบวนการ ประกอบด้วย การกำหนดความรู้ การแสวงหาและสืบค้นความรู้ การถ่ายทอดความรู้ และการนำความรู้ไปประยุกต์ใช้ หากแต่ชุมชนน้ำอ่างยังขาดการติดตามและประเมินผลการจัดการความรู้

2. ศึกษาการมีส่วนร่วมของชุมชนน้ำอ่าง จังหวัดอุตรดิตถ์ในการทอผ้าซิ่นน้ำอ่างและการจัดการเครือข่ายเพื่อสร้างการพัฒนาอย่างยั่งยืน

การมีส่วนร่วมของชุมชนน้ำอ่าง หมายถึง การที่ประชาชนเข้ามาทำกิจกรรมทุกอย่างให้มากที่สุดเท่าที่จะมากได้ เพื่อให้เขาได้เป็นผู้ตัดสินใจทำงาน ลงมือทำงานตามที่เขาได้ตัดสินใจไปแล้วด้วยตนเอง เป็นการทำให้เขาได้ปฏิบัติตามความสนใจและความต้องการของเขา การที่เขาได้เข้ามามีส่วนร่วมในโครงการนั้น จะทำให้เขามีโอกาสในการพัฒนาตนเองยิ่งขึ้น การมีส่วนร่วมของประชาชน จึงมีความจำเป็นและมีความสำคัญเป็นอย่างยิ่ง เป็นการสร้างความรู้สึกมั่นใจในตนเอง อันจะมีผลต่อการปฏิบัติงานในด้านอื่นๆ และสร้างนิสัยรักในการทำงานร่วมกันและในการที่จะดึงประชาชนเข้ามามีส่วนร่วมในกิจกรรมนั้น ต้องไม่แบ่งชั้นวรรณะ ต้องมาจากทุกชนชั้นในสังคม (สนธยา พลศรี, 2533)

การจัดการเครือข่ายเพื่อสร้างการพัฒนาอย่างยั่งยืน เกิดจากชุมชุนมีส่วนร่วมในการจัดตั้งเครือข่ายการทอผ้าที่สร้างความสัมพันธ์ระหว่างบุคคล คือ กลุ่มช่างทอผ้ากับองค์การบริหารส่วนตำบลน้ำอ่าง โดยมีเป้าหมาย วัตถุประสงค์และความต้องการสร้างอาชีพ สร้างรายได้ให้เกิดขึ้นแก่ช่างทอผ้าในพื้นที่ สอดคล้องกับการให้ความหมายของเครือข่าย คือ ขบวนการทางสังคมอันเกิดจากการสร้างความสัมพันธ์ระหว่างบุคคล กลุ่ม องค์กร สถาบัน โดยมีเป้าหมาย วัตถุประสงค์และความต้องการบางอย่างร่วมกัน มีการร่วมกันดำเนินกิจกรรมบางอย่าง โดยที่สมาชิกของเครือข่ายยังคงความเป็นเอกเทศไม่ขึ้นต่อกัน (เสรี พงศ์พิศ, 2548)

เมื่อวิเคราะห์ลักษณะของเครือข่าย (Aler, & Hage, 1993) ชุมชนน้ำอ่างมีลักษณะเครือข่ายช่างทอผ้า ดังนี้

1) เครือข่ายมีลักษณะเป็นโครงสร้างขององค์กรเครือข่ายที่มีลำดับขั้น มีการกำหนดประธานเครือข่าย เลขานุการ และเหรัญญิก ตลอดจนสมาชิกของกลุ่มช่างทอเชื่อมโยงกัน

2) องค์กรเครือข่ายมีการแบ่งงานกันทำ เช่น ช่างทอตัวซิ่น ช่างทอตีนซิ่น ช่างจกตีนซิ่นด้วยมือ ช่างจกตีนซิ่นด้วยขนเม่น ช่างเย็บที่จะรวมรวมส่วนต่างๆ ของซิ่น ได้แก่ หัวซิ่นที่เป็นผ้าพื้นแดงหรือพื้นขาว ตัวซิ่นที่จะทอลายเอกลักษณ์ของพื้นที่และตีนซิ่นที่ได้จากการจกเย็บเข้าด้วยกัน

3) ความเข้มแข็งขององค์กรการร่วมกันเป็นเครือข่ายจะมีความสัมพันธ์แบบใกล้ชิด ช่างทอในพื้นที่ตำบลน้ำอ่างมีความสนิทสนมคุ้นเคยกันโดยความสัมพันธ์ผ่านเครือญาติ

4) องค์กรเครือข่ายกำหนดการบริหารจัดการกันเอง ในการทำงานร่วมกันในลักษณะแนวราบผ่านกระบวนการทางประชาธิปไตย หมายถึง การตกลงกันระหว่างของสมาชิกที่เป็นช่างทอผ้า

5) ความสำเร็จขององค์กรเครือข่ายใช้ระยะเวลาในการบ่มเพาะความสัมพันธ์ ศรัทธา ความไว้เนื้อเชื่อใจ ตลอดจนการสร้างกรอบทางความคิดเพื่อให้เกิดการดำเนินการร่วมกันระหว่างองค์กรอย่างต่อเนื่องจนได้รับรางวัลกลุ่มพัฒนาสตรีของจังหวัดอุตรดิตถ์

ผลการศึกษานี้สอดคล้องกับงานวิจัย เรื่อง อิทธิพลของทุนทางสังคมในมิติด้านเครือข่ายสังคม สำนึกรักบ้านเกิดการดำเนินชีวิตตามหลักปรัชญาเศรษฐกิจพอเพียง และการจัดการความรู้ที่ส่งผลต่อการพัฒนาอย่างยั่งยืนของชุมชนในจังหวัดสมุทรสงคราม (Jaidee & Girdwichai, 2019) ที่พบว่า การพัฒนาอย่างยั่งยืนของจังหวัดสมุทรสงคราม เกิดจากพื้นฐานที่เป็นวิถีชีวิตของชุมชนมาตั้งแต่ดั้งเดิม คือ การใช้ชีวิตอย่างเรียบง่าย สงบ สันติ ร่มเย็นตามวิถีชีวิตแบบเศรษฐกิจพอเพียงตามแนวพระราชดำริของพระบาทสมเด็จพระบรมชนกาธิเบศร มหาภูมิพลอดุลยเดชมหาราช บรมนาถบพิตร แต่อย่างไรก็ตาม การพัฒนาอย่างยั่งยืนจะเกิดขึ้นได้นั้น จำเป็นต้องมีเครือข่ายสังคมเป็นตัวจักรสำคัญในการขับเคลื่อน และกิจกรรมในการดำเนินการของเครือข่ายสังคมนั้น ได้แก่ การนำเอาองค์ความรู้ที่มีอยู่ในท้องถิ่น และสืบสานดำเนินการสืบทอดกันมาตั้งแต่บรรพบุรุษ นำเอาสิ่งเหล่านี้ มาจัดการความรู้เพื่อรวบรวมออกมาในรูปแบบของการถอดบทเรียน และนำเอาองค์ความรู้เหล่านี้มาแลกเปลี่ยนเรียนรู้กันต่อไป ดังนั้นการดำเนินการในกิจกรรมต่างๆ ของชุมชนในจังหวัดสมุทรสงคราม จึงมีลักษณะของความเป็นพลวัตร ไม่หยุดนิ่ง มีความเคลื่อนไหว ทั้งในรูปแบบของเนื้อหาที่นำมาจัดการความรู้ รวมทั้งกลุ่มเครือข่ายทางสังคมที่หมุนเวียนเปลี่ยนผันกันเข้ามา ทั้งในรูปแบบของคนนอกที่เข้ามาศึกษาหาความรู้ รวมทั้งเยาวชนคนรุ่นใหม่ที่มีการจัดตั้งเป็นกลุ่มเยาวชนเพื่อเรียนรู้วิถีที่ดีของชุมชนและอนุรักษ์ดูแลให้วัฒนธรรมและองค์ความรู้เหล่านี้ อยู่คงทนสถาวรอยู่ต่อไป

เมื่อพิจารณาการจัดการความรู้การทอผ้าซิ่นน้ำอ่าง จังหวัดอุตรดิตถ์ โดยการมีส่วนร่วมของชุมชนเพื่อการพัฒนาที่ยั่งยืน พบว่า เกิดจากความต้องการของช่างทอผ้าที่เป็นคนในชุมชนที่เข้ามามีส่วนร่วมจัดการความรู้บนพื้นฐานภูมิปัญญาท้องถิ่น คือ การทอผ้าซิ่นตีนจก จากนั้นช่างทอผ้าจึงรวมตัวกันจัดตั้งองค์กร คือ กลุ่มทอผ้าของตำบลน้ำอ่าง เพื่อทำหน้าที่บริหาร จัดการและดำเนินงานของกลุ่ม โดยมีองค์การบริหารส่วนตำบลน้ำอ่างเป็นผู้ให้การสนับสนุนงบประมาณดำเนินการและความรู้ในด้านต่างๆ เช่น การย้อมสีผ้าด้วยสีธรรมชาติให้ติดทนนาน การรวม

กลุ่มของช่างทอผ้านี้ ก่อให้เกิดการทำงานร่วมกัน สร้างความรัก ความสามัคคีในชุมชน สร้างอาชีพ สร้างรายได้ เพื่อให้ชุมชนสามารถพึ่งพาตนเอง รวมทั้งการสร้างเครือข่ายการพัฒนาในหมู่ช่างทอผ้าในพื้นที่ ตลอดจนสร้างศูนย์การเรียนรู้ชุมชนในด้านการทอผ้าซิ่นตีนจกที่เป็นโอกาสให้เยาวชนและผู้ที่สนใจเข้ามาศึกษา รวมทั้งการสร้างตลาดกลางตั้งชื่อว่า ตลาดน้ำไท-ยวน ที่วัดไชยมงคล เพื่อขายผ้าซิ่นตีนจกและผลผลิตในท้องถิ่น อันนำมาสู่การสร้างรายได้ให้กับช่างทอผ้าและการพัฒนาที่ยั่งยืน

ข้อเสนอแนะ

1) ผู้นำชุมชนเป็นผู้ที่มีบทบาทสำคัญยิ่งในการจัดการความรู้ได้สำเร็จ การจะดำเนินการข้างต้นได้ ผู้นำชุมชนต้องได้รับการยอมรับจากทุกภาคส่วนในชุมชน สามารถติดต่อประสานงานกับทั้งหน่วยงานภาครัฐและภาคเอกชน เพื่อขอความร่วมมือในด้านวิชาการ การตลาด การประชาสัมพันธ์และงบประมาณเพื่อสนับสนุนการดำเนินงานของกลุ่มทอผ้า การประสานงานกับหน่วยงานต่างๆ เพื่อให้ได้รับความรู้ใหม่ๆ มาใช้ในการพัฒนาคุณภาพของผ้าซิ่นน้ำอ่าง ด้วยเหตุนี้ผู้บริหารองค์การบริหารส่วนตำบลน้ำอ่างรุ่นต่อไป จึงต้องตระหนักถึงความสำคัญในการรักษาสัมพันธภาพอันดีระหว่างหน่วยงานรัฐ ภาคเอกชนและชุมชนเพื่อให้เกิดความยั่งยืนในการจัดการความรู้และการพัฒนาชุมชนอย่างยั่งยืนต่อไป

2) ในวัฒนธรรมองค์กรที่ดีนั้น สมาชิกในกลุ่มต้องมีความไว้วางใจซึ่งกันและกัน ที่จะพูดคุย แลกเปลี่ยนความคิดเห็น ความรู้ ซึ่งบรรยากาศในการพูดคุยระหว่างสมาชิกของกลุ่มทอผ้าน้ำอ่างนั้นมีความผูกพันกันเป็นอย่างยิ่ง ดังนั้นจึงควรส่งเสริมและรักษาสัมพันธภาพที่ดีของสมาชิกเพื่อให้เกิดการแลกเปลี่ยนเรียนรู้อย่างยั่งยืนต่อไป

3) ในการบันทึกความรู้นั้น แม้ว่าสมาชิกของกลุ่มทอผ้าน้ำอ่างจะเป็นผู้สูงอายุ หากแต่ องค์การบริหารส่วนตำบลน้ำอ่างได้เข้ามามีส่วนร่วมในการบันทึกความรู้เป็นลายลักษณ์อักษร หากแต่ช่องทางการเข้าถึงความรู้ยังอยู่ในวงจำกัด

จึงควรพิจารณาถึงการเผยแพร่ความรู้ในลักษณะของระบบฐานข้อมูลเพื่อให้คนรุ่นใหม่ หรือผู้ที่สนใจสามารถเข้าถึงความรู้ข้างต้นได้มากขึ้น

เอกสารอ้างอิง

กรมควบคุมโรค. (2557). **คู่มือการจัดการความรู้.** กรุงเทพฯ : กลุ่มงานจัดการความรู้.

ฐิติยา เนตรวงษ์. (2563). แหล่งเรียนรู้ภูมิปัญญาท้องถิ่นกับการจัดการความรู้ด้วยไอซีที: จากห้องเรียนสู่ชุมชน. **วารสารวิชาการครุศาสตร์อุตสาหกรรมพระจอมเกล้าพระนครเหนือ**, 221-229.

สนธยา พลศรี. (2533). **ทฤษฎีและหลักการพัฒนาชุมชน.** กรุงเทพฯ : โอเดียนสโตร์.

สำนักงานคณะกรรมการพัฒนาการเศรษฐกิจและสังคมแห่งชาติ สำนักนายกรัฐมนตรี. (2559, 29 ธันวาคม). **แผนพัฒนาเศรษฐกิจและสังคมแห่งชาติ.** ค้นจาก https://www.nesdc.go.th/ewt_dl_link. php?nid=6422

เสรี พงศ์พิศ. (2548). **เครือข่าย.** กรุงเทพฯ : เจริญวิทย์การพิมพ์.

ข่าว 77 จังหวัด ไทยนิวส์. (2562, 2 ตุลาคม). **ข่าวภูมิภาค 77 จังหวัด.** ค้นจาก https://web.facebook.com/ localTnews/?_rdc=1&_rdr

Aler, C., & Hage, J. (1993). **Organization working together.** Califonia : Sage.

Jaidee, K., & Girdwichai, L. (2019). The Influence of social capital: Social network, localism, philosophy of sufficiency economy and knowledge management; towards sustainable community development in Samut Songkram Province. **Journal of Research and Development Suan Sunandha Rajabhat University, 8**, 37-49.

Ryoko, T. (2002). **The importance of leadership in knowledge management: Knowlede management for corporate innovation.** Tokyo : APO.

Wisawakul, N., Samuttai, R., Srisuk, K., & Sarobol, A. (2019). Strategic development for supportive the knowledge management for local wisdom of community enterprises Chiang Mai Province. **Veridian E-Journal, Silpakorn University (Humanities, Social Sciences and arts), 12**(2), 1323-1345.

สัมภาษณ์

บัวผา กำเงิน. (2562ก, 19 ธันวาคม). **สัมภาษณ์.** การจัดเก็บองค์ความรู้.
บัวผา กำเงิน. (2562ข, 19 ธันวาคม). **สัมภาษณ์.** การย้อมสีธรรมชาติ.
บัวผา กำเงิน. (2562ค, 19 ธันวาคม). **สัมภาษณ์.** ลวดลายผ้า.
ศรีทัด สีทอง. (2562ก, 19 ธันวาคม). **สัมภาษณ์.** การต่อซิ่น.
ศรีทัด สีทอง. (2562ข, 19 ธันวาคม). **สัมภาษณ์.** การถ่ายทอดองค์ความรู้.

ผลงานสร้างสรรค์ : นาฏยลีลาภูมิปัญญาดอกไม้ใบยางบ้านวังฆ้อง

Creative Dance of Ban Wang Khong's Wisdom of Making Flowers from Rubber Leaf Fibers

ธีรวัฒน์ ช่างสาน[1]

Teerawat Changsan

[1] **ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร., คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏนครศรีธรรมราช**

Assistant Professor Dr., Faculty of Humanities and Social Sciences, Nakhon Si Thammarat Rajabhat University

(E-mail: teerawat089@hotmail.com)

Received: 21/05/2022 Revised: 12/07/2022 Accepted: 20/07/2022

บทคัดย่อ

งานวิจัยนี้ใช้รูปแบบการวิจัยและพัฒนามีวัตถุประสงค์เพื่อ 1) ศึกษาองค์ความรู้ภูมิปัญญาการทำดอกไม้จากเส้นใยใบยางของกลุ่มวิสาหกิจชุมชนบ้านวังฆ้อง 2) สร้างสรรค์ชุดนาฏยลีลาภูมิปัญญาใบยาง กลุ่มตัวอย่างให้ข้อมูลด้านองค์ความรู้ได้แก่นักวิชาการ 8 คน ผู้เชี่ยวชาญด้านการแสดง 2 คน ปราชญ์ชาวบ้าน 6 คน กลุ่มตัวอย่างการสร้างสรรค์ผลงานได้แก่ นักศึกษาสาขานาฏศิลป์ มหาวิทยาลัยราชภัฏนครศรีธรรมราช 11 คน และผู้ชมที่ประเมินความพึงพอใจ 50 คน ผู้วิจัยเก็บข้อมูลโดยการสัมภาษณ์เชิงลึกแบบมีโครงสร้าง การสังเกตแบบมีส่วนร่วม และแบบสอบถาม จากนั้นทำการวิเคราะห์เนื้อหาและสถิติพรรณนา ผลการวิจัยพบว่าภูมิปัญญาการทำหัตถกรรมใบยางนำมาออกแบบสร้างสรรค์นาฏยลีลาได้ 4 ขั้นตอน เริ่มจากเก็บใบยาง หมักใบยาง ฟอกใบยาง และเข้าช่อใบยาง ทิศทางการเคลื่อนที่แปรแถว ใช้จำนวน 12 แบบ มีท่ารำจำนวน 20 ท่ารำ และแบ่งท่ารำตามทำนองเพลงเป็น 4 ช่วง เครื่องแต่งกายออกแบบตามแบบปกติที่ชาวบ้านสวมใส่ได้ในชีวิตประจำวันโดยเพิ่มเครื่องประดับร่างกาย และเครื่องประดับศีรษะ อุปกรณ์ประกอบการแสดงประดิษฐ์ขึ้น 3 ชนิด ได้แก่ โคมไฟใบยาง พานพุ่มใบยาง และพวงหรีดใบยางที่สะท้อนถึงความเป็นปักษ์ใต้ ดนตรีประกอบเป็นการผสมผสานของเพลงการแสดงหนังตะลุงและการเล่นลิเกป่าที่สะท้อนเอกลักษณ์ดนตรีปักษ์ใต้ ผลการประเมินความพึงพอใจพบว่าผู้ชมมีความพึงพอใจในระดับมากที่สุดจำนวน 7 ข้อ ได้แก่ พึงพอใจต่ออุปกรณ์ประกอบการแสดง (ค่าเฉลี่ย 4.69) เป็นชุดการแสดงทางวัฒนธรรมวิถีชีวิตของชุมชน (ค่าเฉลี่ย 4.64) การแสดงสะท้อนการทำอาชีพดอกไม้ใบยาง (ค่าเฉลี่ย 4.63) อุปกรณ์ประกอบสามารถนำไปพัฒนาผลิตภัณฑ์ได้ (ค่าเฉลี่ย 4.61) เพลงประกอบฟังรู้เป็นของภาคใต้ (ค่าเฉลี่ย 4.60) นำไปแสดงได้ในทุกโอกาส (ค่าเฉลี่ย 4.60) และส่งเสริมคุณค่าทางเศรษฐกิจในชุมชน (ค่าเฉลี่ย 4.56)

คำสำคัญ: นาฏยลีลาภูมิปัญญาใบยาง, ผลงานสร้างสรรค์, วิสาหกิจชุมชน

Abstract

The objectives of this research and development were to 1) study the knowledge and wisdom of making flowers from rubber leaf fibers of the Ban Wang Khong enterprise group, and 2) create a dance from the knowledge and wisdom found. Samples to collect the knowledge of rubber leaf fibers were 8 academics, 2 professional choreographers, and 6 local experts. The samples to create the dance were 11 students from Performing Arts Program, Nakhon Si Thammarat Rajabhat University and 50 audience to assess the dance satisfaction. The structured in-depth interviews, participant observation, and questionnaire were used to collect data and they were analyzed content analysis and descriptive statistics. The results revealed that the wisdom in making handicrafts using rubber leaf fibers could be choreographed into a new dance following four steps of flowers crafting; harvesting, fermenting, bleaching and bunching. The dance was deployed into twelve different styles of movements and directions. Twenty dance patterns were divided into 4 portions regarding melody of accompanying music. The dance costumes were designed respectably to the villagers' ways of life and their dressing styles by adding body and hair accessories. Three types of artificial props using rubber leaves were created; lamps, flow trays, and wreath to reflects uniqueness of the South. The accompanying music is a combination of *Nang Talung* (Shadow Play) and *Ligay* Pa (Musical Folk Drama) that reflects the identity of Southern music. Satisfaction assessments showed that the audience were satisfied at the highest level in 7 items; props (mean 4.69), reflection of cultural performances and community lifestyles, and crafting career (mean 4.64,

4.63), props and accessories can be used for product development (mean 4.61), music reflected the Southern identity (mean 4.60, the dance could be performed in any occasion (Mean 4.60) and the dance could promote community economic value (mean of 4.56).

Keywords: Dance Of Making Flowers From Rubber Leaf Fibers, Creative Works, Community Enterprise

บทนำ

นาฏยลีลาภูมิปัญญาใบยาง คือ การฟ้อนรำด้วยท่าทางที่งดงามโดยนำพื้นความรู้ในท้องถิ่นการทำเส้นใยใบยางพารามาทำดอกไม้ประดิษฐ์ แล้วนำเอากระบวนการทำมาสร้างสรรค์เป็นชุดการแสดงตามแนวทางการสร้างนาฏยประดิษฐ์ของไทย เส้นใยของใบยางพารา มีความเหนียว มีคุณสมบัติยืดหยุ่นคืนรูปได้ง่าย โดยการทดลองขยี้ดอกไม้ประดิษฐ์ยางพาราจนเหี่ยวยับย่น เมื่อทดลองฉีดน้ำลงไปดอกจะคลายตัวคืนรูปได้ดี สีสันก็สวยงามเหมือนเดิมจึงได้มีการนำใบยางพารามาสร้างสรรค์เป็นงานหัตถกรรม (อรศิริ รักแตงงาม, 2552) งานลักษณะที่กล่าวนี้เหมาะกับการเป็นภูมิปัญญา คือ ความรู้ ความสามารถ ทักษะความเชื่อ และศักยภาพในการแก้ปัญหาของมนุษย์ที่สืบทอดกันมาจากอดีตถึงปัจจุบัน คุณค่าของภูมิปัญญาไทยมีความสำคัญ ช่วยสร้างชาติให้เป็นปึกแผ่น สร้างความภาคภูมิใจและศักดิ์ศรี เกียรติภูมิแก่คนไทย สามารถปรับประยุกต์หลักธรรมคำสอนทางศาสนาใช้กับวิถีชีวิตได้อย่างเหมาะสม สร้างความสมดุลระหว่างคนในสังคมและธรรมชาติได้อย่างยั่งยืน เปลี่ยนแปลงปรับปรุงได้ตามยุคสมัย ทั้งภูมิปัญญาไทยสามารถส่งเสริมการเรียนรู้ ส่งเสริมอาชีพและการเผยแพร่ความรู้ (อีโต้น้อย, 2560)

ชุมชนบ้านวังฆ้อง อำเภอจุฬาภรณ์ จังหวัดนครศรีธรรมราช มีการแปรรูปผลิตภัณฑ์ใบยางพาราลักษณะดอกไม้ประดิษฐ์จากภูมิปัญญาสู่การพัฒนารูปแบบผลิตภัณฑ์มีการผลิตดอกไม้ทั้งที่เป็นโครงสร้างใบ (สกัดแล้วยังไม่เข้าดอกหรือ

เข้าช่อ) การพับเป็นดอกกุหลาบดอกเดี่ยว และการเข้าช่อ ส่งขายด้วยตนเองตามใบสั่งซื้อของลูกค้า และมีการส่งจำหน่ายตามสถานประกอบการต่างๆ ทั้งในและต่างจังหวัด เมื่อเข้าตรวจสอบชุมชนพบปัญหาของการทำงาน คือชาวบ้านยังขาดรายละเอียดในการพัฒนางาน ขาดความรู้ และขาดแบบที่ดี ทำให้คิดไม่ออกในการทำงาน เข้าใจว่าหากมีการพัฒนารูปแบบของผลผลิตให้มีความหลากหลาย เป็นที่น่าสนใจอาจเป็นการพัฒนาคุณภาพงานในชุมชน พัฒนาองค์ความรู้ของสมาชิกในกลุ่มเพิ่มมากขึ้น ผลผลิตมีรูปแบบที่หลากหลายขึ้น เช่น ทำพวงหรีด ดอกไม้จันท์ โคมไฟ แจกันดอกไม้ ดอกไม้ติดผม หากพัฒนาได้สวยงามสามารถใช้การได้ดีเข้าใจว่าน่าจะเป็นการสร้างคุณค่างาน สร้างรายได้เพิ่มแก่ชุมชนในลักษณะเศรษฐกิจสร้างสรรค์

เศรษฐกิจสร้างสรรค์คือ จุดเริ่มต้นของการใช้ความคิดสร้างสรรค์ ทักษะและพรสวรรค์ส่วนบุคคล เพื่อเพิ่มศักยภาพในการสร้างความมั่งคั่งและการสร้างงานจากการใช้ประโยชน์ในเชิงของ “ทรัพย์สินทางปัญญา” ประเทศอังกฤษได้กำหนดให้เศรษฐกิจสร้างสรรค์ประกอบไปด้วย 13 ประเภทของอุตสาหกรรมสร้างสรรค์ (Creative Industries) 1) โฆษณา (Advertising) 2) สถาปัตยกรรม (Architecture) 3) งานศิลปะและโบราณวัตถุ (Art 8 NIDA Economic Review and Antiques) 4) งานออกแบบ (Design) 5) แฟชั่น (Fashion) 6) ฟิล์มและวีดีโอ (Film and Video) 7) ซอฟต์แวร์/เกมส์ (Leisure Software) 8) เพลง (Music) 9) ศิลปะการแสดง (Performing Arts) 10) สิ่งพิมพ์ (Publishing) 11) ซอฟต์แวร์และบริการทางด้านคอมพิวเตอร์ (Softwareand ComputerServices) 12) โทรทัศน์และวิทยุ (TVandRadio) และ13) งานฝีมือ (Craft) การทำดอกไม้จากโครงสร้างใบยางจึงจัดอยู่ในประเภทนี้ด้วย (พิริยะ ผลพิรุฬห์, 2556)

การทำผลงานสร้างสรรค์ครั้งนี้ จึงเป็นจุดเริ่มต้นของการนำเอารูปแบบผลิตผลจากเส้นใยใบยาง มานำเสนอเป็นการแสดง โดยเอาดอกไม้ประดิษฐ์มาใช้เป็นเครื่องประดับร่างกายผู้แสดง เป็นอุปกรณ์ประกอบการแสดง และนำเสนอผลงานของการพัฒนารูปแบบอุปกรณ์ ที่สร้างสรรค์โดยการใช้เส้นใยใบยางมาตกแต่ง เกิดความสวยงามมานำเสนอ คาดการณ์เบื้องต้นว่าการพัฒนาผลงานสร้างสรรค์นี้ จะได้

ชุดการแสดงสร้างสรรค์ใหม่ที่พัฒนาจากภูมิปัญญาการทำดอกไม้ใบยางและอาจเป็นส่วนส่งเสริมในเรื่องเศรษฐกิจสร้างสรรค์ในชุมชนสร้างองค์ความรู้ใหม่เรื่องพัฒนาการแสดง ทั้งได้รูปแบบผลิตภัณฑ์ที่เป็นอุปกรณ์ประกอบการแสดง อีกทั้งสามารถให้คนทั่วไปได้พบเห็น เกิดคุณค่าทางจิตใจมีการจับจ่ายซื้อขายสร้างเศรษฐกิจรายได้แก่ชุมชน จึงได้ทำผลงานสร้างสรรค์ครั้งนี้ขึ้น

วัตถุประสงค์การวิจัย

1. เพื่อศึกษาองค์ความรู้ภูมิปัญญาการทำดอกไม้จากเส้นใยใบยางของกลุ่มวิสาหกิจชุมชนบ้านวังฆ้อง อำเภอจุฬาภรณ์ จังหวัดนครศรีธรรมราชสู่สิ่งประดิษฐ์อย่างสร้างสรรค์

2. เพื่อสร้างสรรค์ผลงานการแสดงในชุดนาฏยลีลาภูมิปัญญาใบยางให้เป็นชุดการแสดงทางวัฒนธรรมที่สมบูรณ์สวยงามนำออกแสดงได้อย่างเหมาะสม

ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ

เมื่อผลงานสร้างสรรค์นาฏยลีลาภูมิปัญญาใบยาง สำเร็จคาดว่าจะได้ประโยชน์คือ

1. ได้องค์ความรู้ภูมิปัญญาการทำดอกไม้จากเส้นใยใบยางพาราสู่การสร้างสรรค์ผลงานนาฏยประดิษฐ์ภูมิปัญญาใบยางในจังหวัดนครศรีธรรมราช

2. ได้ผลงานการแสดงในชุดนาฏยลีลาภูมิปัญญาใบยางให้เป็นชุดการแสดงทางวัฒนธรรมที่สมบูรณ์สวยงามนำออกแสดงได้อย่างเหมาะสมทั้งได้ประชาสัมพันธ์ส่งเสริมรายได้เศรษฐกิจของชุมชนในจังหวัดนครศรีธรรมราช

3. ได้เอกสารบันทึกองค์ความรู้ที่เกี่ยวข้องกับการทำงานสร้างสรรค์ทางการแสดงจากภูมิปัญญาของคนในท้องถิ่นพร้อมทั้งพัฒนาองค์ความรู้ใหม่ให้เกิดประโยชน์ต่ออาชีพของคนในท้องถิ่นสำหรับเป็นแนวทางการพัฒนาอย่างสร้างสรรค์ในโอกาสต่อไป

ขอบเขตของการวิจัย

ผลงานสร้างสรรค์นาฏยลีลาภูมิปัญญาใบยาง มีขอบเขตสำหรับการศึกษาดังนี้

ขอบเขตด้านเนื้อหา

มุ่งศึกษาองค์ความรู้ภูมิปัญญาการทำดอกไม้จากเส้นใยใบยาง ของกลุ่มแม่บ้านวังฆ้อง ตำบลสามตำบล อำเภอจุฬาภรณ์ จังหวัดนครศรีธรรมราช โดยศึกษาขั้นตอนการทำดอกไม้จากเส้นใยใบยางพารา รูปแบบผลิตภัณฑ์ที่สร้างสรรค์จากใบยางพารา เพื่อรวบรวมเป็นองค์ความรู้สำหรับใช้เป็นแนวทางการสร้างสรรค์ผลงานการแสดง จากนั้นสร้างสรรค์ผลงานการแสดงชุดนาฏยลีลาภูมิปัญญาใบยาง ให้เป็นชุดการแสดงทางวัฒนธรรมที่สมบูรณ์สวยงามนำออกแสดงได้อย่างเหมาะสม โดยใช้อุปกรณ์ประกอบการแสดงที่สร้างสรรค์ขึ้นจากผลงานวิจัยครั้งนี้ ประกอบด้วย พวงหรีด พานพุ่มดอกไม้ใบยาง โคมไฟใบยาง และดอกไม้ทัด โดยอุปกรณ์ที่สร้างสรรค์ขึ้นได้มาจากการพัฒนาผลิตของดอกไม้ใบยางพาราของกลุ่มแม่บ้านวังฆ้อง ตำบลสามตำบล อำเภอจุฬาภรณ์ จังหวัดนครศรีธรรมราช

ขอบเขตด้านการสร้างสรรค์ผลงาน

ผลงานสร้างสรรค์นาฏยลีลาภูมิปัญญาใบยางครั้งนี้ กำหนดสร้างสรรค์ขึ้นจากการพัฒนางานจากภูมิปัญญาการทำดอกไม้ใบยางพาราของชุมชนกลุ่มแม่บ้านวังฆ้อง ตำบลสามตำบล อำเภอจุฬาภรณ์ จังหวัดนครศรีธรรมราช โดยรวบรวมองค์ความรู้การทำงานทางภูมิปัญญาการทำดอกไม้ใบยาง มาพัฒนาเป็นผลิตภัณฑ์ที่ใช้ได้ในชุมชนทั้ง พวงหรีด พานพุ่มดอกไม้ใบยาง โคมไฟใบยาง และดอกไม้ทัด จากนั้นพัฒนาเป็นผลงานสร้างสรรค์ชุดนาฏยลีลาภูมิปัญญาใบยาง พร้อมทั้งพัฒนาเสื้อผ้าเครื่องแต่งกาย เพลงประกอบการแสดง กระบวนการรำ และอุปกรณ์ประกอบการแสดงทั้ง โคมไฟ แจกันดอกไม้ พวงหรีด ที่เหมาะสมกับชุดการแสดงโดยหมุ่งหวังจะให้เป็นชุดการแสดงที่เป็นวัฒนธรรมของคนภาคใต้ตอนบน และส่งเสริมสนับสนุนเศรษฐกิจชุมชนด้วยการนำเอาผลิตภัณฑ์ดอกไม้ใบยางมานำเสนอ สามารถใช้เป็นชุดระบำเอกเทศในโอกาสต่างๆ ของชุมชนในจังหวัดนครศรีธรรมราช

นิยามศัพท์เฉพาะ

นิยามศัพท์เฉพาะที่ใช้ในผลงานสร้างสรรค์นาฏยลีลาภูมิปัญญาใบยาง มีคำจำกัดความเพื่อการสื่อสารที่ตรงกันสำหรับการวิจัย ดังต่อไปนี้

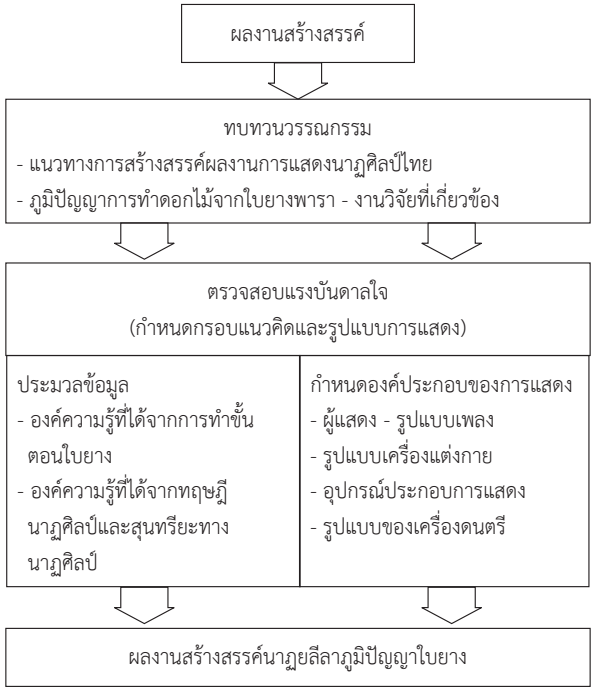
นาฏยลีลาภูมิปัญญาใบยาง หมายถึง ศิลปะการแสดงที่เป็นผลงานสร้างสรรค์ชุดใหม่ เป็นองค์ความรู้ที่ได้จากการศึกษารวบรวมภูมิปัญญาการทำดอกไม้ใบยางจากกลุ่มแม่บ้านวังฆ้อง ตำบลสามตำบล อำเภอจุฬาภรณ์ จังหวัดนครศรีธรรมราชโดยนำเอาความรู้มาพัฒนาเป็นชุดการแสดงอย่างสร้างสรรค์ โดยพัฒนาเพลง เครื่องแต่งกาย ท่ารำ และอุปกรณ์ประกอบการแสดงจากรูปแบบผลิตภัณฑ์จากใบยางพารามานำเสนอ

ภูมิปัญญา หมายถึง พื้นความรู้ความสามารถ ของคนในชุมชนที่ทำขึ้นจากการสกัดจากเส้นใยใบยางของกลุ่มแม่บ้านตัวอย่างในการวิจัย นำมาสร้างสรรค์เป็นดอกไม้ประดิษฐ์ที่สวยงาม สำหรับตกแต่งรูปแบบผลิตภัณฑ์ หรือเป็นช่อดอกไม้ประดับสถานที่

ใบยาง หมายถึง ส่วนของต้นยางพาราที่ติดอยู่กับกิ่งหรือลำต้น มีลักษณะเป็นแผ่นแบนๆ มีก้านใบนำมาแปรรูปเอาเฉพาะเส้นใยเพื่อสร้างสรรค์เป็นดอกไม้สัตว์ ตามจินตนาการของปราชญ์ที่มีความชำนาญในกลุ่มแม่บ้านชุมชนเฉพาะอย่างยิ่งกลุ่มแม่บ้านวังฆ้อง ตำบลสามตำบล อำเภอ จุฬาภรณ์ จังหวัดนครศรีธรรมราช

รูปแบบผลิตภัณฑ์ หมายถึง รูปร่างที่กำหนดขึ้นเป็นหลักหรือเป็นแนวซึ่งเป็นที่ยอมรับของผลิตภัณฑ์ในชุมชนจากเส้นใยใบยาง ในที่นี้คือ ผลิตภัณฑ์ที่เป็นช่อดอกไม้ แจกัน พวงหรีด โคมไฟ ที่ตกแต่งด้วยดอกไม้ประดิษฐ์จากใบยางของกลุ่มแม่บ้านวังฆ้อง ตำบลสามตำบล อำเภอจุฬาภรณ์ จังหวัดนครศรีธรรมราช

กรอบแนวคิดในการวิจัย



ภาพประกอบที่ 1 กรอบแนวคิดการสร้างสรรค์ผลงาน
ที่มา: ธีรวัฒน์ ช่างสาน (2562)

วิธีดำเนินการวิจัย

วิธีดำเนินการผลงานสร้างสรรค์ : นาฏยลีลาภูมิปัญญาใบยางเป็นการวิจัยเพื่อการพัฒนา ใช้เทคนิคการตรวจสอบข้อมูล เพื่อให้ได้ข้อมูลที่เป็นผลสัมฤทธิ์มีความน่าเชื่อถือ เป็นงานวิจัยสร้างสรรค์ (Creative Research) การเก็บข้อมูลจากการสัมภาษณ์เชิงลึกแบบมีโครงสร้าง การสังเกตแบบไม่มีส่วนร่วมของการทำดอกไม้ใบยางของกลุ่มวิสาหกิจชุมชน การสนทนากลุ่ม การวิพากษ์การแสดงผลงานสร้างสรรค์ นำข้อมูลมาวิเคราะห์เชิงเนื้อหา ตามลำดับคือ

1. แรงบันดาลใจการสร้างสรรค์

ผู้วิจัยเป็นครูนาฏศิลป์มีความคุ้นเคย มีประสบการณ์รู้จักสถานที่สำคัญๆ ของจังหวัดนครศรีธรรมราช เข้าใจบริบทวิถีชีวิตความเป็นอยู่ของคนในจังหวัดเข้าตรวจสอบแหล่งเรียนรู้ชุมชนบ้านวังฆ้อง อ.จุฬาภรณ์ พบว่าในกลุ่มแม่บ้านใช้เวลาว่างพัฒนาทำดอกไม้จากเส้นใยใบยาง เป็นอาชีพเสริมเป็นรายได้เพิ่มของครัวเรือน ผู้วิจัยสอนรายวิชาการแต่งกายแต่งหน้าเพื่อการแสดง มีสาระสำคัญของการเรียนเรื่องการสร้างสรรค์ของอุปกรณ์ประกอบการแสดง ได้ทำผลงานเป็นโคมไฟ ใช้วัสดุดอกไม้ใบยางของกลุ่มวิสาหกิจชุมชนมาตกแต่ง การทำดอกไม้ทัดจากดอกไม้ใบยาง พานพุ่มดอกไม้ใบยาง และพวงหรีดดอกไม้ใบยาง ทุกชิ้น สวยงามใช้ประโยชน์ได้ดี จึงนำมาสร้างสรรค์เป็นชุดการแสดงในชุดนาฏยลีลาภูมิปัญญาใบยางขึ้น

2. การประมวลข้อมูล

การประมวลข้อมูลทั้งในเชิงเอกสารตำราสร้างประโยชน์ให้เกิดกับการทำผลงาน ได้ตรวจสอบขั้นตอนการทำดอกไม้ใบยาง ประมวลองค์ความรู้ ได้คือ ขั้นตอนการทำใบยาง นำมาประมวลเป็นองค์ความรู้พัฒนา ท่ารำประกอบการแสดง คือ การเก็บใบยาง การแช่น้ำหมักใบยางหรือต้มใบยาง การฟอกสี และการเข้าช่อใบยาง และ องค์ความรู้ที่ได้จากทฤษฎีนาฏศิลป์และสุนทรียะทางนาฏศิลป์ แนวทางการสร้างงานของสุรพล วิรุฬห์รักษ์ (2547) นาฏยประดิษฐ์ต้องมีกรอบการทำงาน คือ การคิดให้มีนาฏยประดิษฐ์ การกำหนดความคิดหลัก การประมวลข้อมูล การกำหนดขอบเขต การกำหนดองค์ประกอบอื่นๆ และการออกแบบนาฏศิลป์

3. การทดลองเผยแพร่ผลงาน

ผลงานสร้างสรรค์นาฏยลีลาภูมิปัญญาใบยาง ได้ทดลองทำการแสดงเพื่อขอคำแนะนำในการปรับปรุงผลงานให้ได้มาตรฐานตามความต้องการของผู้ชม โดยทดลองเผยแพร่ผลงาน จำนวน 2 ครั้ง ครั้งแรก จัดในรูปแบบของการประชุมออนไลน์ โดยได้เชิญทรงคุณวุฒิและนักวิชาการ จำนวน 10 คน ประกอบด้วยศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง ผู้เชี่ยวชาญ และคณะครูวิทยาลัยนาฏศิลป นักศึกษาสาขาวิชา

นาฏศิลป์ จำนวน 11 คน และประชาชนทั่วไป จำนวน 50 คน รวม 71 คน ครั้งที่ 2 จัดเผยแพร่ผลงานที่วิสาหกิจชุมชนโดยมีกลุ่มปราชญ์ชาวบ้าน จำนวน 6 คน และผู้สนใจ จำนวน 10 คน รวม 16 คน ภายหลังชมการแสดง มีการประชุมวิพากย์เพื่อตอบคำถามตามวัตถุประสงค์ของการวิจัย

4. วิธีการวิเคราะห์ข้อมูลการประเมินผล

วิเคราะห์เพื่อประเมินข้อมูลโดยการวัดความพึงพอใจของผู้มีส่วนเกี่ยวข้องทั้งผู้เชี่ยวชาญ นักวิชาการ นักศึกษา และผู้สนใจอื่นๆ โดยการจัดการแสดงและเชิญผู้เกี่ยวข้อง จำนวน 100 คน เข้าชมการแสดง แจกแบบสอบถาม ข้อคำถามมีทั้งหมด 3 ตอน ตอนที่1 สถานภาพผู้ตอบแบบสอบถาม ประกอบด้วย เพศ อายุ และสถานศึกษา ตอนที่ 2 ความพึงพอใจต่อผลงานสร้างสรรค์นาฏยลีลาภูมิปัญญาใบยาง มีคำถามคือ การแสดงเห็นถึงการทำอาชีพดอกไม้ใบยาง พึงพอใจต่ออุปกรณ์ประกอบการแสดง รูปแบบเพลงที่มีความเหมาะสมกับท่ารำ ท่ารำสื่อสารเข้าใจง่าย เป็นชุดการแสดงทางวัฒนธรรมและวิถีชีวิตของชุมชน เพลงประกอบฟังรู้ดูเห็นเป็นของทางภาคใต้ ส่งเสริมคุณค่าทางเศรษฐกิจในชุมชน อุปกรณ์ประกอบสามารถนำไปพัฒนาผลิตภัณฑ์ได้ ตอนที่ 3 ข้อเสนอแนะอื่นๆ วิเคราะห์ผลโดยโปรแกรมสำเร็จรูป SPSS for Windows ที่มีค่าความเชื่อมั่นไม่น้อยกว่าร้อยละ 95 เพื่อตอบคำถามโดยมีค่าตัวเลขในการแปลความหมาย ค่าเฉลี่ย 5 ระดับ จากน้อยถึงมาก

สรุปผลการวิจัย

ผลการศึกษาและสร้างสรรค์

1. การสร้างสรรค์ผลงานนาฏยลีลาภูมิปัญญาใบยาง มีหลักคิดในการทำงาน 2 ลักษณะ คือมุ่งส่งเสริมให้เป็นชุดการแสดงสร้างสรรค์ที่นำเอาภูมิปัญญาท้องถิ่นมานำเสนอ และสร้างสรรค์การแสดงอย่างมีคุณภาพ และใช้เป็นแนวทางการพัฒนาผลิตภัณฑ์ที่สร้างสรรค์จากภูมิปัญญาของชุมชน อีกทั้งได้ประชาสัมพันธ์เพื่อสร้างรายได้ให้เกิดแก่ชุมชนอย่างสร้างสรรค์ ในโอกาสต่อไป

2. การกำหนดองค์ประกอบการแสดง

2.1 ผู้แสดง พิจารณาตามคุณสมบัติ คือ กายภาพดี มีความสามารถด้านการแสดง เช่น เคยมีประสบการณ์ทางการแสดงนาฏศิลป์ไทย มีสติปัญญาและความจำดีสามารถเข้าใจทำนองดนตรีได้อย่างถูกต้อง มีปฏิภาณไหวพริบ ในการแก้ปัญหาการแสดงที่อาจจะเกิดเฉพาะหน้าได้อย่างถูกต้อง ด้านศิลปะนิสัย พิจารณาจาก ต้องมีความรักและศรัทธาต่อวิชาชีพการแสดง ต้องไม่แสดงอารมณ์ฉุนเฉียว เพราะอาจจะทำให้บรรยากาศของการฝึกซ้อมเสีย ต้องเป็นคนตรงต่อเวลา และต้องมีความขยันและอดทนต่อการฝึกซ้อม และด้านจิตพิสัยดี คุณสมบัติในการเลือกนักแสดงคือ มีความรักและสามัคคีกัน

2.2 รูปแบบเครื่องแต่งกาย ใช้เครื่องแต่งกายที่สามารถใส่ได้ในชีวิตประจำวัน แต่ปรับรูปแบบให้สวยงาม ประกอบด้วย เสื้อเกาะอก ผ้าถุง ใช้ผ้าปาเต๊ะเป็นผ้าที่คนในท้องถิ่นนิยมเลือกเอาที่มีสีเหลืองลายดอกไม้เพื่อสร้างสีสันให้เข้ากับบรรยากาศของการทำงานกลางแจ้งที่ต้องโดนทั้งแสงแดดและสายลมและสีสันดูเด่นสวยงามนำมาตัดเป็นตัวเสื้อเกาะอกแบบระบายขอบเอว นุ่งผ้าจีบหางไหล ส่วนเครื่องประดับทั้ง เครื่องประดับร่างกาย เครื่องประดับศีรษะ ทำจากขี้รักเทียมตามแบบของคนต้นกรุงรัตนโกสินทร์ที่นิยมใช้เครื่องประดับสีทอง ผู้วิจัยตรวจพบว่าละครผู้หญิงเจ้าพระยานครก็นิยมเช่นเดียวกันเพราะยังมีอุปกรณ์เครื่องประดับหลงเหลือที่พิพิธภัณฑสถานแห่งชาติจังหวัดนครศรีธรรมราชเป็นเครื่องยืนยัน นอกจากนี้ยังใช้เม็ดลูกปัดโนรา เลื่อมจานทำเป็นดอกไม้บิดแทรกในช่อดอกไม้ตามแนวคิดของการแสดงนาฏศิลป์ไทยที่ผู้เชี่ยวชาญนำมาเสริมแต่งสร้างคุณค่าความงามเมื่อโดนแสงของเครื่องประดับ

2.3 อุปกรณ์ประกอบการแสดง สร้างสรรค์อุปกรณ์ 3 ชนิด คือ โคมไฟใบยาง พานพุ่มดอกไม้ใบยาง และพวงหรีดใบยาง สำหรับเป็นอุปกรณ์ประกอบการแสดง

2.4 รูปแบบเพลง มีการผสมผสานของเพลงประกอบการแสดงหนังตะลุง และการเล่นลิเกป่าโดย ผู้ชำนาญการเป็น 3 ช่วงเพลง คือ เพลงตำเหนิน

หรือเพลงดำเนิน เพลงประกอบการเล่นหนังตะลุงเพื่อดำเนิน เรื่องราว ในฉากต่างๆ หรือเพื่อความต่อเนื่องของเรื่องราว เป็นเพลงจังหวะ 2 ชั้น เรียบง่าย ฟังสบายนำมาเป็นเพลงเปิดบรรเลงต่อเนื่อง 3 เพลง คือ เพลงหัวปี่ เพลงจีนหลงท่า และเพลงสอดสร้อย เพลงบุหงาตันหยง เพลงในอัตรา 2 ชั้น ใช้การบรรเลงเพลง 3 เพลงต่อเนื่องกันคือ เพลงโค เพลงบัวบังใบ และเพลงสอดสร้อยและ เพลงบุหงามาลีพัฒนาจากเพลงตันหยงของการเล่นลิเกป่า ทำนองสนุกสนาน นำมาพัฒนาในอัตรา 2 ชั้น บรรเลงเพลง 3 เพลงมาต่อกันคือ เพลงลอยลมบน เพลงตันหยงและเพลงทำนองเข้าเวที รูปแบบเครื่องดนตรีเป็นเครื่องดนตรีพื้นเมืองภาคใต้ ที่ใช้แสดงโนราหนังตะลุง และมีการเพิ่ม รำมะนา เครื่องดนตรีของลิเกป่าเข้าไปผสมผสานด้วย ประกอบด้วย ทับ กลอง โหม่ง ปี่ รำมะนา แตระ และฉิ่ง

2.5 ท่ารำ สร้างสรรค์โดยการใช้ภาษาท่าทางนาฏศิลป์มาสื่อสารซึ่งได้จากการวิเคราะห์พฤติกรรมการทำดอกไม้ใบยาง เช่น การเก็บใบยาง การล้างใบยาง การเข้าดอกใบยาง ได้นำนาฏยศัพท์ การปฏิบัติวง จีบ การย่ำเท้า การซอยเท้า มาประยุกต์สร้างสรรค์ ท่ารำเพลงตำเหนินหรือเพลงดำเนิน เสนอการเก็บใบยางหมักและฟอก มี 7 ท่ารำ ท่ารำเพลงบุหงาตันหยง เสนอการเข้าช่อทำผลิตภัณฑ์ดอกไม้จากใบยางพารา มี 11 ท่ารำ ท่ารำบุหงามาลี มี 7 ท่ารำ และท่ารำเพลงตำเหนินหรือดำเนินท่อนปลาย เป็นท่าจบของนักแสดง สามารถจัดรูปแบบการแสดงออกเป็น 4 ช่วง ดังนี้

ช่วงที่ 1 นักแสดงทั้ง 6 คน ตอนรุ่งเช้าออกมามองหาใบยางถือโคมไฟเป็นเครื่องส่องแสงสว่างใช้เพลงตำเหนินหรือดำเนินเพลงประกอบการเล่นหนังตะลุง จำนวน 3 ทำนองมาประพันธ์ต่อเนื่องกันคือ เพลงหัวปี่ เพลงจีนหลงท่า และเพลงสอดสร้อย บรรเลงต่อกันสร้างสีสันของพลงอย่างไพเราะสร้างมิติให้เกิดกับการฟังและการแสดง สร้างบรรยากาศให้เกิดความสดชื่น ในเวลาเช้า นักแสดงทั้ง 6 คน หาแหล่งที่จะเก็บใบยาง

ช่วงที่ 2 นักแสดงทั้ง 6 คน เก็บใบยางใส่ตะกร้านำไปต้มให้เปลือกใบร่อนออก นำไปล้างเลือกโครงสร้างใบที่สมบูรณ์ สำหรับนำไปฟอกสี และตากให้แห้ง

ช่วงนี้บรรเลงเพลงบุหงาตันหยง โดยนำเอาบทเพลงโค เพลงบัวบังใบ และเพลงสอดสร้อย ของการเล่นหนังตะลุง มาต่อเนื่องกัน และตั้งชื่อเพลงใหม่ว่าบุหงาตันหยง เพลงนี้มีทำนองเพลงสนุกครึกครื้นแต่เรียบง่าย สร้างบรรยากาศที่ไม่เร่งร้อน มีความสุขกับการเลือกใบยาง การหมัก การฟอก และการตากใบยาง

ช่วงที่ 3 การโชว์ดอกไม้ใบยางที่ประดิษฐ์เข้าช่ออย่างสวยงาม ประกอบด้วย โคมไฟใบยาง พานพุ่มเงินพุ่มทอง พวงหรีดใบยาง ผู้แสดงถือมาเริงระบำสลับการเดินแฟชั่นโชว์เพื่อแสดงผลิตภัณฑ์จากการคิดค้นพร้อมทั้งนำเสนออุปกรณ์ประกอบการแสดงที่พัฒนาจากดอกไม้ใบยางเป็นส่วนประกอบ โดยบรรเลงเพลงบุหงามาลี โดยวิธีการนำเพลงตันหยง ที่ใช้ประกอบการแสดงลิเกป่าในภาคใต้บรรเลงเป็นท่วงทำนองเพลงสร้างบรรยากาศที่สนุกสนานที่ชาวบ้านทำงานได้สำเร็จสมบูรณ์ ท่ารำเป็นการเริงระบำด้วยการเคลื่อนไหว การแปรแถว การจัดซุ้ม และการนำเสนอผลงาน อย่างสวยงาม

ช่วงที่ 4 การจบโดยผู้แสดงจัดรูปแบบซุ้มของท่ารำ ก่อนที่จะจับมือกันวิ่งเข้าหลังเวทีพร้อมกับแสดงผลงานผลผลิตจากดอกไม้ใบยางไปด้วย ในขั้นตอนนี้ใช้เพลงทำนองเข้าเวทีมานำเสนอ

2.6 การเคลื่อนที่และการแปรแถว เป็นชุดการแสดงประเภทระบำมุ่งความพร้อมเพรียงของผู้แสดงทั้งท่ารำ การเคลื่อนไหว คำนึงถึงความสมดุลของพื้นที่บนเวที คำนึงถึงความสัมพันธ์ระหว่างการเคลื่อนที่กับเพลงและท่ารำ มีรูปแบบการแปรแถวที่ไม่ซ้ำอยู่รูปแบบใดรูปแบบหนึ่งนานจนเกินไปอันเป็นเหตุทำให้คนดูเกิดความเบื่อหน่าย การเคลื่อนที่เป็นไปอย่างมีระเบียบไม่ขวักไขว่ และระยะห่างระหว่างผู้แสดงหรือช่องไฟต้องมีระยะสวยงาม ผลงานสร้างสรรค์ครั้งนี้ทิศทางการเคลื่อนที่แปรแถว 6 แบบ คือ แถวเฉียง แถวตอน แถวหน้ากระดาน แถวสามจุด แถวปากพนังหรือแถวตัววี และแถวหน้ากระดาน

ผลการวัดความพึงพอใจผลงานสร้างสรรค์นาฏยลีลาภูมิปัญญาใบยาง พิจารณาเป็นรายข้อเยาวชนมีความพึงพอใจต่อผลงานสร้างสรรค์นาฏยลีลาภูมิปัญญาใบยางอยู่ในระดับมากที่สุด 7 ข้อ ได้แก่ การแสดงเห็นถึงการทำอาชีพดอกไม้ใบยาง

(ค่าเฉลี่ย 4.63) พึงพอใจต่ออุปกรณ์ประกอบการแสดง (ค่าเฉลี่ย 4.69) เป็นชุดการแสดงทางวัฒนธรรมและวิถีชีวิตของชุมชน (ค่าเฉลี่ย 4.64) เพลงประกอบฟังรู้ดูเห็นเป็นของทางภาคใต้ (ค่าเฉลี่ย 4.60) ส่งเสริมคุณค่าทางเศรษฐกิจในชุมชน (ค่าเฉลี่ย 4.56) อุปกรณ์ประกอบสามารถนำไปพัฒนาผลิตภัณฑ์ได้ (ค่าเฉลี่ย 4.61) เหมาะสำหรับนำไปใช้ได้ในทุกโอกาส (ค่าเฉลี่ย 4.60) และอยู่ในระดับมาก 2 ข้อ คือ รูปแบบเพลงที่มีความเหมาะสมกับท่ารำ(ค่าเฉลี่ย 4.44) และท่ารำสื่อสารเข้าใจง่าย (ค่าเฉลี่ย 4.43)

อภิปรายผล

ผลงานสร้างสรรค์ : นาฏยลีลาภูมิปัญญาใบยาง สามารถตอบผลการวิจัยได้ครบทั้งสองประเด็น

ประเด็นที่ 1 ศึกษาองค์ความรู้ภูมิปัญญาการทำดอกไม้จากเส้นใยใบยางของกลุ่มแม่บ้านบ้านวังฆ้อง อำเภอจุฬาภรณ์ จังหวัดนครศรีธรรมราชสู่สิ่งประดิษฐ์อย่างสร้างสรรค์นั้น ได้ตรวจสอบขั้นตอนการทำดอกไม้ใบยาง การเก็บใบยาง การต้มใบยาง การล้างและการตากใบยาง การฟอกสี การเข้าช่อดอกใบยาง มากำหนดกรอบแนวคิดและรูปแบบการแสดง กำหนดผู้แสดง 6 คน ให้เป็นตัวแทนของชาวบ้านทำงานภูมิปัญญาดอกไม้ใบยาง เริ่มตั้งแต่ออกหาใบยาง จากนั้นเก็บใบยางนำไปต้มให้เปลือกใบร่อนออก แล้วนำไปล้าง เลือกโครงสร้างใบที่สมบูรณ์ นำไปฟอกสี และตากให้แห้ง ใช้เพลงตำเหนินหรือดำเนิน จากนั้นเปลี่ยนทำนองเพลงเพื่อเข้าช่วงผลิตผลงานเข้าช่อดอกไม้ใบยาง ในช่วงนี้บรรเลงเพลงบุหงาตันหยง โชว์ดอกไม้ใบยางที่เข้าช่ออย่างสวยงาม นักแสดงถือโคมไฟใบยาง พวงหรีดใบยาง พานพุ่มใบยาง ออกมาเริงระบำ สลับการเดินแฟชั่นโชว์เพื่อแสดงผลิตภัณฑ์จากการคิดค้น ขั้นตอนสุดท้ายของชุดการแสดง ให้ผู้แสดงจัดซุ้มสวยงาม แล้วจับมือกันวิ่งเข้าหลังเวที ที่สร้างสรรค์นี้ได้จากกระบวนการทำงานที่ลงเก็บข้อมูลการทำดอกไม้ใบยางมาสร้างสรรค์การแสดงทั้งสิ้น จะเห็นได้ว่ากระบวนการสร้างสรรค์ท่ารำได้พัฒนามาจากการเก็บข้อมูลการทำงานภูมิปัญญาดอกไม้ใบยางซึ่งเก็บข้อมูลจากการทำงานของกลุ่มวิสาหกิจชุมชน

ประเด็นนี้สอดคล้องกับที่กัลยาณี เจ๊กท่านา (2563) การสร้างสรรค์นาฏศิลป์พื้นบ้านประยุกต์ชุดระบำกล้วยตาก ผ่านกระบวนการวิจัยเชิงสร้างสรรค์ การศึกษาครั้งนี้มีวัตถุประสงค์เพื่อ 1) ศึกษาความเป็นมาของกล้วยตาก กระบวนการทำกล้วยตาก การแสดงระบำกล้วยตาก(เดิม) และข้อเสนอแนะในการสร้างสรรค์นากศิลป์พื้นบ้านประยุกต์ชุดระบำกล้วยตาก 2) สร้างสรรค์นาฏศิลป์พื้นบ้านชุดระบำกล้วยตากด้วยกระบวนการวิจัยเชิงสร้างสรรค์ และ 3) เพื่อศึกษาความคิดเห็นที่มีต่อการแสดงนาฏศิลป์พื้นบ้านประยุกต์ชุด ระบำกล้วยตาก ผลการศึกษาพบว่า 1) กระบวนการทำกล้วยตากมีทั้งหมด 6 ขั้นตอน ตั้งแต่การบ่มกล้วย จนถึงการบรรจุลงบรรจุภัณฑ์ โดยการแสดงระบำกล้วยตาก (เดิม) และข้อเสนอแนะประกอบการสร้างสรรค์การแสดง คือ เรื่ององค์ประกอบของการแต่งกายและอุปกรณ์ประกอบการแสดง 2) การสร้างสรรค์การแสดงนาฏศิลป์พื้นบ้านชุด ระบำกล้วยตาก ได้ดำเนินการตามกระบวนการของการวิจัยเชิงสร้างสรรค์ ประกอบด้วย (1) การกำหนดแนวคิด (2) การออกแบบร่าง (3) การพัฒนาแบบ (4) การประกอบสร้าง (5) การเก็บรายละเอียด (6) การนำเสนอผลงาน และ (7) การประเมินผล จนได้การแสดงระบำกล้วยตากที่เป็นรูปแบบนาฏศิลป์พื้นบ้านประยุกต์ แบ่งออกเป็น 3 ช่วงการแสดง โดยมีการพัฒนาองค์ประกอบของดนตรี ท่วงท่ารำ ชุดการแสดง และอุปกรณ์ประกอบการแสดง ให้มีความเหมาะสมกับยุคสมัยมากขึ้น และ (3) ความคิดเห็นที่มีต่อการแสดงอยู่ในระดับมาก จะเห็นได้ว่าการพัฒนาท่ารำอย่างสร้างสรรค์ของระบำชุดนี้ได้จากการเก็บข้อมูลชุมชนแล้วนำมาสร้างสรรค์เป็นชุดระบำ ใช้แนวคิดการทำงานลักษณะเดียวกับการพัฒนาผลงานสร้างสรรค์นาฏยลีลาภูมิปัญญาใบยางข้างต้น

ประเด็นที่ 2 เพื่อสร้างสรรค์ผลงานการแสดงในชุดนาฏยลีลาภูมิปัญญาใบยางให้เป็นชุดการแสดงทางวัฒนธรรมที่สมบูรณ์สวยงาม ประเด็นนี้พบว่าการสร้างสรรค์ผลงานการแสดงครั้งนี้ มีการกำหนดกรอบแนวคิด และรูปแบบการแสดง สรุปได้ 4 ขั้นตอน การกำหนดองค์ประกอบการแสดง ผู้แสดง รูปแบบเครื่องแต่งกาย อุปกรณ์ประกอบการแสดง การเลือกวัสดุ เครื่องแต่งกาย เพลง

ใช้เพลงตำเหนินหรือเพลงดำเนิน เพลงบุหงาตันหยง และเพลงบุหงามาลี ใช้เครื่องดนตรีพื้นเมืองภาคใต้ โนรา หนังตะลุง เพิ่มรำมะนา ท่ารำ ประดิษฐ์ท่ารำตามแบบที่ผู้เชี่ยวชาญด้านนาฏศิลป์ไทยให้เป็นแบบประยุกต์จากท่ารำหลักใน รำแม่บท เพลงช้าเพลงเร็ว ผสานกับวิถีชีวิตการทำงานใบยางของคนในชุมชน โดยคำนึงถึงความเชื่อมโยงสัมพันธ์กันของท่ารำและมีความสอดคล้องกับการสื่อความหมายให้ผู้ชมเข้าใจ การเคลื่อนที่เป็นแนวเฉียง เป็นคู่สลับที่กัน เป็นเส้นโค้งและวงกลม แบบสลับฟันปลา แบบอิสระ ส่วนรูปแบบแถวใช้เป็น แถวเฉียง แถวตอน แถวหน้ากระดาน แถววงกลม แถวสามจุด แถวปากพนังหรือแถวตัววี และแถวหน้ากระดาน ผลงานสร้างสรรค์มีทิศทางการเคลื่อนที่แปรแถว จำนวน 12 แบบ ใช้ท่ารำตามทำนองเพลง แบ่งเป็น 3 ช่วง คือ ทำรำเพลงตำเหนินหรือเพลงดำเนิน มีทั้งหมด 11 ท่า ท่ารำเพลงบุหงาตันหยง มี 9 ท่ารำ และท่ารำเพลงตำเหนินหรือดำเนินท่อนปลาย เป็นท่าจบของนักแสดง ผลการวัดความพึงพอใจต่อผลงานสร้างสรรค์ส่วนใหญ่อยู่ในระดับมากที่สุด 7 ข้อ และอยู่ในระดับมาก 2 ข้อ พอประมวลได้ว่าผลงานสร้างสรรค์นาฏยลีลาภูมิปัญญาใบยาง เป็นผลงานที่ประชาชนต้องการและมีคุณภาพในลำดับมากที่สุด

ประเด็นนี้สอดคล้องกับที่จรรย์สมร ผลบุญ (2560) วิจัยเรื่องการสืบสานการแสดงรองเง็งตันหยงโดยใช้สื่อท่ารำต้นแบบ มีวัตถุประสงค์คือ ศึกษาองค์ประกอบ รูปแบบการแสดงรองเง็งตันหยงของคณะศรีปากบาง จังหวัดสตูล และศึกษาสื่อท่ารำต้นแบบเพื่อใช้ในการสืบสาน ผลวิจัยพบว่า 1) องค์ประกอบของการแสดงประกอบด้วย ผู้แสดง มีการถ่ายทอดให้แก่เยาวชน การแต่งกายด้วยชุดพื้นบ้านมลายู เครื่องดนตรี มีไวโอลิน รำมะนา และฆ้อง ส่วนรูปแบบการแสดงยังคงมีรำวงแบบดั้งเดิม และได้ปรับการแสดงเป็นเพื่อโชว์เป็นชุด 2) สื่อท่ารำต้นแบบเลือกใช้วีดิทัศน์และจัดทำคู่มือ ซึ่งได้นำลงเผยแพร่ในเว็บไซต์ฐานข้อมูลวัฒนธรรมการแสดงของคนไทยเชื้อสายมลายู ผลการประเมินคุณภาพของสื่อท่ารำต้นแบบการแสดงรองเง็งตันหยงจากผู้เชี่ยวชาญด้านการแสดง ดนตรี และเทคโนโลยี จำนวน 5 ท่าน มีคุณภาพมากที่สุด และผลการประเมินความพึงพอใจจากบุคลากร

ทางการศึกษา นักวิชาการวัฒนธรรม นักศึกษาและประชาชนทั่วไป จำนวน 100 คน ต่างมีความพึงพอใจมากที่สุด เป็นที่น่าสนใจว่างานวัฒนธรรมการแสดงจะต้องมีองค์ประกอบของการแสดง และจะต้องวัดคุณภาพจากนักวิชาการ ผู้เชี่ยวชาญ และผู้ชมทั่วไปเพื่อสร้างคุณภาพความพึงพอใจนั่นเอง จากผลที่อ้างนี้ทำให้เห็นว่าการพัฒนาชุดการแสดงที่เกี่ยวข้องกับวัฒนธรรมควรมีการตรวจสอบหลายระบบ ทั้งระบบของที่มาของชุดการแสดง องค์ประกอบของการแสดง กระบวนการทำงาน โดยสามารถหาคุณภาพได้ในเชิงคุณภาพคือการแสดงความคิดเห็นของผู้เชี่ยวชาญ นักวัฒนธรรมที่เกี่ยวข้อง และสามารถตรวจสอบในเชิงปริมาณโดยการวัดความพึงพอใจได้ตามที่นำเสนอข้างต้น

สรุปผลการวิจัยการทำงานภูมิปัญญาควรจะต้องลงศึกษาชุมชนอย่างจริงจัง เพื่อประมวลองค์ความรู้ที่ถูกต้อง นำมาเป็นแนวทางการพัฒนาสร้างสรรค์จึงจะสามารถวิเคราะห์ผลงานได้อย่างลุ่มลึกและมีความน่าเชื่อถือ พร้อมกันนี้ชุมชนที่ทำการสืบทอดภูมิปัญญาควรได้รับความรู้และพัฒนาผลงานอย่างต่อเนื่องจะทำให้เกิดคุณภาพและความสร้างสรรค์ตามผลการวิจัยที่นำมาเทียบเคียง หากนำองค์ความรู้ที่ศึกษาทางภูมิปัญญามาพัฒนาเป็นชุดการแสดงอย่างสร้างสรรค์ ก็ควรใช้ทฤษฎีทางนาฏศิลป์มาเป็นกรอบแนวทางการปฏิบัติงานจะทำให้เห็นคุณค่าและสร้างคุณภาพในการทำงานได้เป็นอย่างดี พร้อมกันนี้หากมีการตรวจสอบความพึงพอใจภายหลังจากพัฒนางานเสร็จสิ้นโดยพัฒนาคำถามที่จะวัดความพึงพอใจให้ครอบคลุมตามวัตถุประสงค์จะทำให้ผลงานสร้างสรรค์น่าเชื่อถือและยืนยันความถูกต้องได้ดีดังที่นำเสนอข้างต้น

ข้อเสนอแนะ

1. ข้อเสนอแนะที่ได้จากงานวิจัย

1.1 การทำผลงานสร้างสรรค์ทางการแสดงควรตั้งกรอบแนวคิดเพื่อแก้ปัญหาและช่วยเหลือชุมชนอย่างสร้างสรรค์ นำองค์ความรู้ที่มีไปช่วยชุมชนอย่างเต็มกำลังกายเต็มกำลังความคิด และควรมีความกระตือรือร้นอยู่ตลอดเวลา

1.2 องค์ความรู้ที่พัฒนาควรได้รับการตรวจสอบเพื่อยืนยันข้อมูลทั้งทางด้านคุณภาพ และปริมาณอย่างสร้างสรรค์ ตรงตามวัตถุประสงค์ที่ตั้งไว้

2. ข้อเสนอแนะในการทำวิจัยครั้งต่อไป

2.1 ควรมีการพัฒนาสร้างสรรค์ผลงานการแสดงในลักษณะอาชีพทางภูมิปัญญาอื่นๆ เช่น ภูมิปัญญาการทอผ้า ภูมิปัญญาการจักสาน และอื่นๆ เพราะในชุมชนยังมีภูมิปัญญาสร้างสรรค์และรอคอยการพัฒนาสร้างสรรค์อยู่อีกมากมาย

2.2 ควรมีหน่อยงานรองรับสำหรับช่วยเหลือทั้งปราชญ์ชุมชนผู้ผลิตภูมิปัญญา และผลงานสร้างสรรค์ที่พัฒนาเสร็จสิ้น เช่น ให้โอกาสเจ้าของภูมิปัญญาเข้าร่วมกิจกรรม และนำชุดการแสดงไปแสดงด้วย จะทำให้ผู้ผลิตผลงานทำงานได้อย่างมีความสุข พร้อมทั้งปราชญ์จะได้รับการยอมรับจากสังคมอย่างยั่งยืนต่อไป

กิตติกรรมประกาศ

ผลงานสร้างสรรค์ : นาฏยลีลาภูมิปัญญาใบยาง สำเร็จได้ด้วยความช่วยเหลือจากคณาจารย์ นักศึกษาสาขานาฏศิลป์ สังกัดมหาวิทยาลัยราชภัฏนครศรีธรรมราช ที่ช่วยสนับสนุนงบประมาณ และให้ความช่วยเหลือในทุกด้านจนเสร็จสิ้นสมบูรณ์สามารถใช้เป็นส่วนหนึ่งในการพัฒนาคุณภาพของสาขาวิชานาฏศิลป์ได้เป็นอย่างดี จึงขอขอบคุณมา ณ โอกาสนี้

เอกสารอ้างอิง

กัลยาณี เจ๊กท่านา. (2563). **การสร้างสรรค์นาฏศิลป์พื้นบ้านประยุกต์ชุดระบำกล้วยตาก ผ่านกระบวนการ วิจัยเชิงสร้างสรรค์.** วิทยานิพนธ์ปริญญาการศึกษามหาบัณฑิต สาขาวิจัยและประเมินทางการศึกษา บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยนเรศวร.

จรรย์สมร ผลบุญ. (2560). การสืบสานการแสดงรองเง็งตันหยงโดยใช้สื่อท่ารำต้นแบบ. **วารสารมหาวิทยาลัยราชภัฏยะลา, 12**(1), 29-43.

พิริยะ ผลพิรุฬห์. (2556). เศรษฐกิจสร้างสรรค์กับการพัฒนาประเทศไทย. **วารสารเศรษฐศาสตร์ปริทรรศน์ สถาบันพัฒนศาสตร์, 7**(1), 1-69.

สุรพล วิรุฬห์รักษ์. (2547). **หลักการแสดงนาฏยศิลป์ปริทรรศน์.** กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

อรศิริ รักแตงงาม. (2552). **ยางพารา พืชเศรษฐกิจไทย ใส่ใจโลกร้อน.** ค้นเมื่อ 3 กรกฎาคม 2563, จาก http://orasirii.blogspot.com/2009/10/blog-post_6038.html

อีโต้น้อย. (2560). **การพัฒนาสังคมไทยที่ต้องสร้างความภูมิใจกับภูมิปัญญาท้องถิ่น.** ค้นเมื่อ 3 กรกฎาคม 2563, จาก https://etonoy.srru.ac.th/

การใช้หลักปรากฏการณ์นิยมในการกำกับการแสดง: กรณีศึกษา ละครเวทีเรื่อง “Death and the Maiden” บทประพันธ์ของ Ariel Dorfman

Adopting Phenomenology in Directing: A Case Study of Ariel Dorfman’s “Death and the Maiden”

มัลลิกา ตั้งสงบ[1]
Mullika Tungsangob

[1] ครูกระบวนการ, โรงเรียนสาธิตแห่งมหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ คณะวิทยาการเรียนรู้และศึกษาศาสตร์ มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์
Lecturer, Thammasat Secondary School, Faculty of Learning Science and Education, Thammasat University
(E-mail: mullika.tu@lsed.tu.ac.th)

Received: 21/05/2022 Revised: 13/06/2022 Accepted: 13/06/2022

บทคัดย่อ

บทความวิจัยนี้มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาประสบการณ์จากแรงบันดาลใจของผู้กำกับการแสดงละครเวทีเรื่อง “Death and the Maiden” บทประพันธ์ของ Ariel Dorfman และเพื่อศึกษาประสบการณ์การกำกับการแสดงของผู้กำกับการแสดงละครเวทีเรื่อง “Death and the Maiden” บทประพันธ์ของ Ariel Dorfman ผ่านการทำงานวิจัยเชิงสร้างสรรค์ในรูปแบบวิจัยการแสดง (Performance as Research) ผสานกับหลักปรากฏการณ์นิยม ผู้วิจัยได้เก็บข้อมูลจากสมุดบันทึกของผู้กำกับการแสดง ภาพถ่าย วีดีทัศน์ โปสเตอร์ของละคร การสังเกตการณ์แบบมีส่วนร่วมของผู้วิจัย บทสัมภาษณ์ บทสนทนา และข้อความบนสื่อของผู้ชม ผลการศึกษาพบว่า ประสบการณ์จากแรงบันดาลใจมีตั้งแต่ความเคารพที่มีต่อศิลปินนักออกแบบ ความประทับใจต่อบทละคร การศึกษาภูมิหลังของบทละคร การทำงานร่วมกับที่ปรึกษาทางวิชาการละคร (Dramaturg) ที่ขยายโลกทัศน์ของผู้กำกับการแสดง ส่งผลให้มีแรงบันดาลใจในการขับเคลื่อนงานสร้างสรรค์ ประสบการณ์การกำกับการแสดง การเล่าเรื่องที่กระชับมุ่งเข้าสู่จุดขัดแย้งของเรื่อง เพื่อให้ความคิดของเรื่องสื่อสารได้ชัดเจนมีพลัง จิตวิทยาของตัวละครกับการแสดงออกของร่างกายและเสียงของนักแสดง พลังและความสมดุลของการแสดงออกระหว่างความต้องการของตัวละครและความทุกข์หรือความเจ็บปวดของตัวละครผ่านประสบการณ์ตรงของผู้กำกับการแสดงเอง แม้เป็นบทละครที่มาจากต่างแดนแต่ผ่านการแปลและเรียบเรียงบทจากผู้แปลซึ่งเป็นนักการละครที่มีประสบการณ์และความเข้าใจในการแสดง ผ่านการกำกับการแสดงที่เข้าใจถึงแก่นของบทละครมีการออกแบบภาพบนเวทีสื่อถึงแรงปะทะของความขัดแย้งด้วยการขยายภาพความเจ็บปวดของผู้ถูกข่มขืนทรมาน และภาพความรุนแรงของตัวแทนผู้ใช้อำนาจและกระทำการทารุณกรรม ทำให้เนื้อหาสาระและความสะเทือนใจของบทละครสามารถสื่อสารกับผู้ชมได้ คณะทำงานวัยนักศึกษาสามารถเข้าใจและรู้สึกเชื่อมโยงกับบทละครและตัวละคร รวมถึงสามารถเชื่อมโยงกลับมาที่การเรียนรู้ของตนเองได้ ทั้งในแง่ของทักษะการแสดงและทักษะการใช้ชีวิต มุมมองตัวผู้วิจัยในฐานะผู้กำกับ

การแสดงได้เกิดความเข้าใจลึกซึ้งและชัดเจนทั้งในแก่นหลัก น้ำเสียงที่ต้องการสื่อสาร และแนวทางในการนำเสนอ ซึ่งมีประเด็นให้สืบค้นและต่อยอดสร้างสรรค์งานจากบทละครเรื่องนี้เพื่อสร้างองค์ความรู้ที่หลอมรวมหลักปรากฏการณ์นิยมกับการวิจัยเชิงสร้างสรรค์ทางการแสดง

คำสำคัญ: ปรากฏการณ์นิยม, กำกับการแสดง, Death and the Maiden, Ariel Dorfman, วิจัยการแสดง

Abstract

The main aims of this research are to learn from the director's experience for her inspiration in directing Ariel Dorfman's "Death and the Maiden", and to gain insights from her directing experience for Ariel Dorfman's "Death and the Maiden" through the process of Performance as Research intertwined with the principles of Phenomenology. Data has been collected from the director's notebooks, photographs, video recordings, the play's poster, the researcher's participatory observations, interviews, conversations, and audience's feedbacks through all source of media platforms. The study indicates that, regarding the experience learning through director's inspirations, the inspirations include respects to artists and theatre designers, impression towards the playscript, the study of the play's background, working in collaboration with respectable dramaturg resulting in the director's worldview being broadened. These inspirations are the source of energy for the director's creative work. Concerning the directing experience, the focuses have been placed on concise narration leading to the main conflict to be able to communicate the main theme vividly and effectively,

characters' psychology together with actors' body and voice expressions, and energy and balance in characters' expression through interpretation of characters' ultimate goals and their sufferings; all of which has been interpreted through the director's personal experience. Even though the play is originally foreign, it has been translated and adapted by experienced and talented dramaturg and directed by the director who completely understands the core of the play. The play has also been stage-designed to communicate the story's conflict by enlarging the pain of sufferers and the violent acts of the power abusers leaving some compelling impact on the audience. In addition, the production team, consisting mainly of university students, can understand and relate to the playscript and characters as well as associate with their own learning process both in terms of acting skill and life-living skill. The researcher, also serving as the play's director, has gained in-depth understanding of the play's core, tones, and presentational styles. There are some other issues to extend and create from the play in which phenomenology and the process of performance as research can be further adopted.

Keywords: Phenomenology, Directing, Death and the Maiden, Ariel Dorfman, Performance as Research

บทนำ

"ไม่ควรมีใครตกเป็นเหยื่อของการทรมาน การปฏิบัติ
หรือการลงโทษอื่นๆ ที่โหดร้าย ไร้มนุษยธรรมหรือย่ำยีศักดิ์ศรี"
ปฏิญญาสากลว่าด้วยสิทธิมนุษยชนข้อ 5

หลังความโหดร้ายในช่วงสงครามโลกครั้งที่ 2 รัฐบาลประเทศต่างๆ ทั่วโลกได้ตระหนักถึงความจริงขั้นพื้นฐานเหล่านี้ จึงให้การรับรองปฏิญญาสากลว่าด้วยสิทธิมนุษยชน (Universal Declaration of Human Rights) ในปี พ.ศ. 2491 ซึ่งครอบคลุมสิทธิพื้นฐานของคนทุกคน ในทุกแห่งหน ทั้งนี้เพื่อให้มีชีวิตที่ปลอดจากการทรมาน ปลอดจากความทารุณโหดร้าย สิทธิดังกล่าวซึ่งเป็นหัวใจของมนุษยชาติได้รับการรับรองในความตกลงระหว่างประเทศที่มีผลผูกพันตามกฎหมาย โดยกำหนดเป็นข้อห้ามอย่างชัดเจนและอย่างสมบูรณ์ เพื่อต่อต้านการทรมานและการปฏิบัติที่โหดร้าย (แอมเนสตี้ อินเตอร์เนชั่นแนล, 2557)

ซาลิล เช็ตติ (Salil Shetty) เลขาธิการ องค์การนิรโทษกรรมสากล หรือแอมเนสตี้ อินเตอร์เนชั่นแนล (Amnesty International) ซึ่งเป็นองค์การพัฒนาเอกชนที่มีจุดประสงค์ในการค้นคว้าและดำเนินการป้องกันและยุติการทำร้ายสิทธิมนุษยชน และเพื่อแสวงหาความยุติธรรมสำหรับผู้ที่ถูกละเมิดสิทธิ เป็นหน่วยงานที่ได้รับรางวัลโนเบลสาขาสันติภาพสำหรับการรณรงค์ต่อต้านการทรมานโดยเจ้าหน้าที่รัฐ และรางวัลองค์การสหประชาชาติสาขาสิทธิมนุษยชนปี ค.ศ. 1978 (United Nations Prize in the Field of Human Rights) ซาลิล เช็ตติได้กล่าวว่า

“การทรมานเป็นสิ่งเลวร้าย ป่าเถื่อน และไร้มนุษยธรรม ไม่มีความชอบธรรมใดๆ เป็นสิ่งที่ผิด และเป็นเหมือนยาพิษต่อหลักนิติธรรม ทำให้ความหวาดกลัวเข้ามาทดแทนหลักนิติธรรม ไม่มีใครปลอดภัยหากรัฐบาลปล่อยให้มีการใช้การทรมาน” (แอมเนสตี้ อินเตอร์เนชั่นแนล, 2557)

การทรมานจึงเป็นอาชญากรรมระหว่างประเทศ เป็นปรากฏการณ์ที่สร้างความอับอายทางการเมืองและทางการทูต เป็นการปฏิบัติมิชอบที่เกือบทุกรัฐบาลยอมรับว่าเป็นสิ่งที่ผิดและมักส่งเสียงประณามหรือหาทางตอบโต้ เป็นเหตุให้การทรมานมักเกิดขึ้นอย่างเป็นความลับ รัฐบาลมักหาหนทางปฏิเสธหรือปกปิดการทรมาน มากกว่าจะทำการสอบสวนอย่างเป็นผลและอย่างโปร่งใส เมื่อมีข้อกล่าวหาเพื่อฟ้องคดีต่อผู้กระทำผิด

ด้วยบริบททางสังคมที่มีความขัดแย้งจากการทรมานอันส่งผลสะเทือนในวงกว้างและยาวนาน ดังปรากฏให้เห็นในบทละคร Death and the Maiden ซึ่งเป็นบทละครที่โด่งดังและได้รับการยอมรับอย่างกว้างขวางและนับเป็นบทละครที่ทรงอิทธิพลมากที่สุดของแอเดรียล ดอร์ฟแมน (Ariel Dorfman) นักเขียนบทละครชาวอาร์เจนติน่าชิลีอเมริกัน เป็นการเล่าถึงการละเมิดสิทธิมนุษยชนและความรุนแรงจากการทารุณกรรม ของรัฐบาลเผด็จการที่ทำให้เหยื่อผู้รอดชีวิตได้รับผลกระทบที่เสียหาย ดอร์ฟแมนได้แรงบันดาลใจขั้นสุดท้ายที่ทำให้บทละครเรื่องนี้สมบูรณ์จากการต้องเผชิญกับปรากฏการณ์ภาวะขัดแย้ง ในการแสวงหาความยุติธรรมในสังคมประชาธิปไตยที่เพิ่งพ้นจากระบอบเผด็จการ ซึ่งเคยมีการใช้ความรุนแรงต่อฝ่ายตรงข้ามและพลเมืองที่คิดต่างทางการเมืองอย่างโหดร้าย อีกทั้งความรู้สึกขัดแย้งกับความจริงที่ไม่มีวันเปิดเผย และความยุติธรรมที่แท้จริงอาจไม่เคยได้รับ ซึ่งเป็นปรากฏการณ์การเปลี่ยนผ่านสู่ระบอบประชาธิปไตยอันแสนเจ็บปวดของชิลี (Gradesaver, 1999)

ผู้วิจัยตระหนักถึงคุณค่าของบทละคร Death and the Maiden ทั้งเนื้อหาที่สะท้อนความเป็นไปของสังคมและกลวิธีการผูกเรื่องของผู้ประพันธ์ อันแสดงให้เห็นความลึกซึ้งของตัวผู้ประพันธ์บทละคร ซึ่งผ่านประสบการณ์ชีวิตที่เข้มข้นในฐานะผู้ลี้ภัยทางการเมืองถึงสามครั้ง บทละครเป็นเรื่องราวการเผชิญหน้าของอดีตเหยื่อกับผู้กระทำ หญิงสาวผู้ถูกซ้อมทรมานจากรัฐบาลเผด็จการทหารเมื่อ 15 ปีที่แล้วกับชายแปลกหน้าที่เธอเชื่อว่าเป็นคนเดียวกันกับหมอผู้เคยทรมาน กักขังและข่มขืนเธอ พร้อมเปิดเพลง Death and the Maiden ของ ฟรันทซ์ ชูเบิร์ต (Franz Schubert) ระหว่างที่ทำร้ายเธอ แม้เธอเป็นผู้รอดชีวิตกลับมาได้ แต่เธอก็เป็นเหยื่อจากการทรมาน บาดแผลทางกายและทางใจ (Trauma) ประสบการณ์สะเทือนใจที่เกิดจากการถูกกระทำรุนแรงอย่างสาหัสส่งผลกระทบต่อชีวิตเธออย่างมาก ซึ่งนำไปสู่การตั้งคำถามทั้งในประเด็น ความสัมพันธ์ จรรยาบรรณวิชาชีพและกระบวนการยุติธรรม

ผู้วิจัยเล็งเห็นว่าบทละครเรื่อง Death and the Maiden แม้เป็นผลงานประพันธ์จากนักเขียนชาวตะวันตก แต่ด้วยบทละครมีเรื่องราว สถานการณ์ในเรื่องและบทบาทของตัวละคร ที่นำพาให้ร่วมรับรู้ความเจ็บปวดของเหยื่ออันจะก่อให้เกิดเห็นอกเห็นใจผู้ถูกทารุณกรรมในฐานะเพื่อนมนุษย์ ด้วยเนื้อหาที่สะเทือนใจขณะเดียวกันก็สามารถเชื่อมโยงกับปรากฏการณ์ในสังคมไทยได้ เช่น การซ้อมทรมาน กรณีอุ้มหาย เป็นต้น บทละครเรื่องนี้จะเป็นโอกาสให้ผู้กำกับการแสดงสร้างสรรค์ผลงานให้ผู้ชมตระหนักถึงปัญหาการละเมิดสิทธิมนุษยชน ตั้งคำถามและขบคิดเชิงปรัชญาถึงความยุติธรรม ความถูกต้อง ความเป็นธรรม เพื่อให้ผู้คนในสังคมตื่นรู้และหาทางออกร่วมกันอย่างมีปัญญา

ด้วยเหตุนี้ประสบการณ์ของผู้กำกับการแสดงในการสร้างสรรค์งานจากบทละครเรื่องนี้ จึงเป็นจุดเน้นในการสร้างองค์ความรู้เชิงประสบการณ์จากการปฏิบัติและภูมิรู้ในตัวผู้กำกับการแสดง ซึ่งผู้วิจัยในฐานะผู้กำกับการแสดงและนักแสดงได้สะสมทักษะความสามารถและสร้างสรรค์ผลงานการแสดง เชิงการลงมือปฏิบัติ (Practice) อย่างต่อเนื่องยาวนานร่วม 30 ปี รวมทั้งมีผลงานการแสดงเชิงประจักษ์ซึ่งส่วนใหญ่เป็นการแสดงที่มีบทพูด ทั้งจากบทละครแปลและบทละครสร้างสรรค์ขึ้นใหม่ มีเนื้อหาสาระเชิงสังคมที่สื่อสาร ชักชวน ท้าทาย ให้ผู้ชมขบคิด ตั้งคำถามและวิพากษ์วิจารณ์ เพื่อให้เกิดความเห็นอกเห็นใจเพื่อนมนุษย์ อันจะนำไปสู่ปัญญาในการชีวิตร่วมกันบนโลกที่มีความแตกต่างหลากหลาย ปัจจุบันผู้วิจัยหรือผู้กำกับการแสดงมีบทบาทเป็นอาจารย์ผู้เชี่ยวชาญทางการละคร ประจำหลักสูตรศิลปกรรมศาสตรบัณฑิต สาขาศิลปะการแสดงสาขาวิชาดนตรีและการแสดง คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยขอนแก่น นับเป็นประสบการณ์ที่น่าสนใจในการศึกษาค้นคว้า ถอดบทเรียนจากการกำกับการแสดงครั้งนี้เป็นความรู้

ผู้วิจัยได้เห็นถึงเนื้อหาที่เข้มข้นหนักหน่วงของบทละครเรื่องนี้ ที่บอกเล่าภายใต้กลวิธีการดำเนินเรื่องอันระทึกขวัญ ลุ้น ตื่นเต้น กดดัน คาดเดาไม่ได้ และชวนติดตาม มีตอนจบแบบทิ้งปริศนา บทละครยังเปิดกว้างในแง่การตีความและการนำเสนอให้ผู้ชมได้ขบคิดต่อ เป็นโอกาสและท้าทายให้ผู้กำกับการแสดงได้เลือกเฟ้น

การนำเสนอแบบฉบับและน้ำเสียงตนเอง แม้มีหลายช่วงที่อาจวกวนและยืดเยื้อ ทำให้เสียอรรถรสและจังหวะของการเดินเรื่อง บางตอนมีการแสดงออกที่รุนแรงจนอาจเกินรสนิยมผู้วิจัยรวมถึงผู้ชมคนไทย ซึ่งเป็นจุดที่ผู้กำกับการแสดงต้องพัฒนาในส่วนนี้

ผู้วิจัยยังเล็งเห็นว่า ในแง่ของตัวละครและทักษะการแสดง บทบาทการแสดงของทั้ง 3 ตัวละครมีความเข้มข้นอย่างมาก นับเป็นโอกาสในการศึกษาค้นคว้าหาข้อมูลทั้งในเชิงจิตวิทยาและประวัติศาสตร์เชิงประชาสังคม เพื่อทำความเข้าใจตัวละครและภูมิหลังของตัวละคร การสร้างสรรค์ตัวละครยังเปิดให้ตีความได้หลากหลาย จึงท้าทายให้ชวนค้นหา น่าทดลองสำหรับการพัฒนาทักษะการแสดง การสร้างสรรค์งานจากบทละครเรื่อง “Death and the Maiden” จึงเป็นประโยชน์อย่างมากในการพัฒนาองค์ความรู้ทั้งในฐานะผู้กำกับการแสดง อาจารย์ผู้สอน นักแสดงและคณะทำงาน

ผู้วิจัยจึงมีความตั้งใจสร้างองค์ความรู้จากการสร้างสรรค์ผลงานการแสดงที่เน้นศึกษาประสบการณ์และปรากฏการณ์ของตัวผู้วิจัย ในฐานะผู้กำกับการแสดงในการสร้างสรรค์ผลงาน ซึ่งผู้วิจัยเล็งเห็นว่า การสร้างสรรค์ผลงานการแสดงจากบทละครเวทีเรื่อง “Death and the Maiden” จะเป็นกรณีศึกษาที่ช่วยในการค้นคว้าและศึกษาเรื่องการกำกับการแสดงตามหลักปรากฏการณ์นิยม ที่เน้นการศึกษาความจริงอยู่บนฐานที่เรียกว่าประสบการณ์ภายใน (Inner Experience) หรือความจริงที่เป็นประสบการณ์เกิดมาจากจิตใจ ความรู้สึกและความคิด (มณี อาภานันทิกุล, 2563) เป็นองค์ความรู้ที่ใช้งานวิจัยเชิงสร้างสรรค์และหลักปรากฏการณ์นิยมส่องสะท้อนซึ่งกันและกัน

บทความนี้จึงนำเสนอผลการดำเนินงานของโครงการวิจัยเรื่อง “การใช้หลักปรากฏการณ์นิยมในการกำกับการแสดง: กรณีศึกษา ละครเวทีเรื่อง “Death and the Maiden” บทประพันธ์ของ Ariel Dorfman” โดยได้รับงบประมาณสนับสนุนจากกองทุนวิจัยคณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยขอนแก่น ประจำปีงบประมาณ 2562 ในบทความนี้ผู้วิจัยได้เจาะลึกให้เข้าใจถึงแก่นแท้หรือความหมายเบื้องหลังที่เป็นความรู้สึกนึกคิด ตั้งแต่แรงบันดาลใจกระบวนการสร้างสรรค์จนถึงการนำเสนอ

โดยเน้นการทำความเข้าใจประสบการณ์ของผู้กำกับการแสดง ในแง่มุมและองค์ประกอบที่มีผลต่อการกำกับการแสดงในมุมมองของเจ้าของประสบการณ์เป็นหลัก ผ่านรูปแบบเป็นงานวิจัยเชิงสร้างสรรค์ในสาขาการแสดงที่เน้นการลงมือปฏิบัติ (Practice) ซึ่งเรียกว่า วิจัยการแสดง (Performance as Research) (พรรัตน์ ดำรุง, 2562) เพื่อตอบคำถามวิจัยที่ว่า ประสบการณ์จากแรงบันดาลใจของผู้กำกับการแสดงละครเวทีเรื่อง “Death and the Maiden” บทประพันธ์ของ Ariel Dorfman และประสบการณ์การกำกับการแสดงของผู้กำกับการแสดงละครเวทีเรื่อง “Death and the Maiden” บทประพันธ์ของ Ariel Dorfman เป็นอย่างไร

วัตถุประสงค์ของการวิจัย

1. เพื่อศึกษาประสบการณ์จากแรงบันดาลใจของผู้กำกับการแสดงละครเวทีเรื่อง “Death and the Maiden” บทประพันธ์ของ Ariel Dorfman
2. เพื่อศึกษาประสบการณ์การกำกับการแสดงของผู้กำกับการแสดงละครเวทีเรื่อง “Death and the Maiden” บทประพันธ์ของ Ariel Dorfman

ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ

องค์ความรู้ทางด้านศิลปะการแสดงโดยเฉพาะด้านการกำกับการแสดง การทำงานกับนักแสดงที่ตัวละครมีภูมิหลังแตกต่างจากตนเอง รวมถึงการช่วยเพิ่มประสิทธิภาพในการผลิตผลงานสร้างสรรค์ทางศิลปะการแสดงให้สามารถสังเคราะห์แนวทางวิธีการใหม่ๆ เชิงกำกับการแสดงซึ่งเป็นพื้นฐานสำคัญในการส่งเสริมและพัฒนาแนวคิดการกำกับการแสดงในแวดวงงานวิชาการ

ขอบเขตการวิจัย

ขอบเขตเชิงพื้นที่เป้าหมาย

ผู้วิจัยใช้พื้นที่ของหอศิลปวัฒนธรรมแห่งกรุงเทพมหานคร (BACC) กรุงเทพฯ และโรงละครคณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยขอนแก่นเป็นพื้นที่หลักในการดำเนินการวิจัยและการรวบรวมเก็บข้อมูล

ขอบเขตเชิงระยะเวลา

โครงการสร้างสรรค์ในส่วนผลงานการแสดงเป็นผลผลิต (output) ใช้เวลาทั้งสิ้น 8 เดือน ส่วนการสังเคราะห์องค์ความรู้ในกระบวนการแสดงเป็นผลลัพธ์ (outcome) ใช้เวลาทั้งสิ้น 22 เดือน รวมระยะเวลาทั้งหมด 2 ปี 6 เดือน

ขอบเขตเชิงเนื้อหา

การวิจัยสร้างสรรค์นี้มุ่งเน้นการศึกษาถึงความรู้ ความเข้าใจที่เกิดขึ้นจากการกำกับการแสดงและความเข้าใจตัวละคร วิพากษ์ผ่านประสบการณ์ของผู้วิจัยหรือผู้วิจัยในฐานะผู้กำกับการแสดงเป็นหลัก โดยใช้การสังเคราะห์องค์ความรู้จากการกำกับการแสดงบทละครเรื่อง “Death and the Maiden” และวิเคราะห์องค์ประกอบอื่นๆ ทางการกำกับการแสดงอาทิ นักแสดง พื้นที่ ที่ส่งผลต่อการทำงานของผู้กำกับการแสดงเท่านั้น

กรอบแนวคิดในการวิจัย

การที่จะทำให้ผลงานสร้างสรรค์การแสดงเป็นงานวิจัยได้ ผู้วิจัยต้องชัดเจนตามจุดมุ่งหมายในการตอบคำถามการวิจัย ต้องเข้าไปอยู่ในพื้นที่ปฏิบัติการและมีส่วนร่วมผ่านประสบการณ์ตรง ฝึกฝน ทดลอง ทำซ้ำและสะท้อนผล ศึกษาค้นคว้าประเด็นที่เกี่ยวข้อง นักวิจัยต้องสามารถอภิปรายแนวคิด เพื่อเพิ่มเติมความรู้ใหม่ให้สิ่งที่ตนศึกษา รวมทั้งวิจัยการแสดงจะต้องสามารถอภิปรายกระบวนการขั้นตอนสร้างสรรค์ภายใต้แนวคิดหรือทฤษฎีได้ (ธนัชพร กิตติก้อง, 2559)

ด้วยเหตุนี้ ผู้วิจัยเลือกใช้การทำงานวิจัยเชิงสร้างสรรค์ในรูปแบบวิจัยการแสดง (Performance as Research) ผสานกับหลักปรากฏการณ์นิยม โดยใช้ปรากฏการณ์วิทยาเชิงตีความ (Interpretive Phenomenology) เป็นแนวทางปฏิบัติสำหรับการศึกษาเจาะลึกทบทวนวรรณกรรมเอกสารที่เกี่ยวข้องและทำความเข้าใจความหมายของปรากฏการณ์ตามที่ปรากฏแก่ผู้ที่ได้รับประสบการณ์นั้น (ชาย โพธิสิตา, 2550) เพื่อสืบค้นทำความเข้าใจความหมายของประสบการณ์จากแรงบันดาลใจของผู้กำกับการแสดงละครเวทีเรื่อง “Death and the Maiden”

บทประพันธ์ของ Ariel Dorfman และประสบการณ์การกำกับการแสดงของผู้กำกับการแสดงละครเวทีเรื่อง “Death and the Maiden” บทประพันธ์ของ Ariel Dorfman

วิธีดำเนินการวิจัย

งานวิจัยนี้เป็นงานวิจัยเชิงสร้างสรรค์โดยใช้หลักปรากฏการณ์นิยมในวิจัยการแสดง จึงมุ่งเน้นความสำคัญที่กระบวนการสร้างสรรค์ผลงานศิลปะการแสดงเป็นวิธีวิจัย (methods) ซึ่งถือเป็นการเก็บข้อมูล และเป็นการอภิปรายผลในกระบวนการเดียวกัน โดยมีผลงานการแสดงเป็นผลผลิต (output) และการสังเคราะห์องค์ความรู้ในกระบวนการแสดงเป็นผลลัพธ์ (outcome) โดยมีรายละเอียดดังต่อไปนี้

1. วิธีการเก็บข้อมูลกระบวนการสร้างสรรค์

ผู้วิจัยเลือกวิธีในการเก็บบันทึกข้อมูลกระบวนการสร้างสรรค์ 5 วิธี ประกอบด้วยการเขียนสมุดบันทึกของผู้กำกับการแสดงและความคิดเห็นของผู้สังเกตการณ์ การบันทึกเสียง ภาพนิ่งและภาพเคลื่อนไหว ข้อมูลจากการสะท้อนของนักแสดงและคณะทำงาน ข้อมูลการสะท้อนผลจากศิลปินหรือผู้ทรงคุณวุฒิทางด้านศิลปะการแสดง และข้อมูลจากการประเมินผลผู้ชมระหว่างและหลังการแสดง ทั้งในรูปแบบที่เป็นทางการคือ แบบสอบถามประเมินผลหลังการแสดง และในรูปแบบไม่เป็นทางการ เช่น การพูดคุยเสวนาหลังการแสดง การสัมภาษณ์รายบุคคล การเขียนและบทวิจารณ์ในพื้นที่สื่อสาธารณะ

2. วิธีวิเคราะห์และสังเคราะห์กระบวนการสร้างสรรค์

ผู้วิจัยวิเคราะห์ผลที่เกิดขึ้นในระหว่างกระบวนการกำกับการแสดง ภายใต้แนวคิดและปฏิบัติแบบปรากฏการณ์นิยม และอภิปรายประสบการณ์ที่เกิดขึ้นด้วยประสบการณ์ตรงของผู้วิจัยในฐานะผู้กำกับการแสดง ถอดองค์ความรู้นั้น ด้วยการวิพากษ์และสังเคราะห์บริบทที่มีอิทธิพลต่อการกำกับการแสดง สะท้อนผลสู่กรอบแนวคิดวิจัย ซึ่งในทางปฏิบัตินั้นการวิเคราะห์และสังเคราะห์นี้เกิดขึ้นอยู่เสมอในระหว่างกระบวนการสร้างสรรค์

3. การสรุปผล

ผู้วิจัยนำผลที่ได้จากการวิเคราะห์มาสรุปรวมกัน เพื่อให้ทราบถึงประสบการณ์จากแรงบันดาลใจของผู้กำกับการแสดงละครเวทีเรื่อง “Death and the Maiden” บทประพันธ์ของ Ariel Dorfman และประสบการณ์การกำกับการแสดงของผู้กำกับการแสดงละครเวทีเรื่อง “Death and the Maiden” บทประพันธ์ของ Ariel Dorfman

ผลการวิจัย

ผู้วิจัยนำเสนอผลการวิจัยเชิงภาพรวมผ่านการบรรยายถึง ประสบการณ์จากแรงบันดาลใจของผู้กำกับการแสดง ละครเวทีเรื่อง “Death and the Maiden” บทประพันธ์ของ Ariel Dorfman และประสบการณ์การกำกับการแสดงของผู้กำกับการแสดงละครเวทีเรื่อง “Death and the Maiden” บทประพันธ์ของ Ariel Dorfman ของผู้วิจัยในฐานะผู้กำกับการแสดง โดยใช้หลักการวิจัยการแสดงตามแนวปรากฏการณ์วิทยา และใช้แนวทางการวิเคราะห์แบบมุ่งตีความ เพื่อให้เข้าใจความหมายของปรากฏการณ์ตามที่ผู้กำกับการแสดงได้มีประสบการณ์เป็นหลัก โดยแบ่งการรายงานผลการวิจัยออกเป็น 3 ช่วงปฏิบัติการหรือประสบการณ์หลัก ได้แก่

1. ประสบการณ์หลักช่วงที่ 1 คือ การเตรียมงานก่อนการกำกับการแสดง (Pre-Production)

2. ประสบการณ์หลักช่วงที่ 2 คือ การกำกับการแสดงและนำเสนอผลงานการแสดงต่อสาธารณะ ครั้งที่ 1 จากบทแปลและเรียบเรียง ฉบับเต็มเรื่อง (Production ครั้งที่ 1)

3. ประสบการณ์หลักช่วงที่ 3 คือ การกำกับการแสดงและนำเสนอผลงานการแสดงต่อสาธารณะ ครั้งที่ 2 จากบทเรียบเรียง ฉบับทดลองวิธีเล่าเรื่องใหม่ (Production ครั้งที่ 2)

โดยมีรายละเอียดผลการวิจัยของประสบการณ์หลักแต่ละช่วงปฏิบัติการดังต่อไปนี้

ภาพประกอบที่ 1 โปสเตอร์การแสดงการอ่านบทละคร บทละครเรื่อง Death and the Maiden ในงานนิทรรศการรำลึกถึง Manuel Lutgenhorst : Behind the Scenes. “ในความทรงจำและมิตรภาพกับโลกศิลปะ

1. ประสบการณ์หลักช่วงที่ 1: การเตรียมงานก่อนการกำกับการแสดง (Pre-Production)

ประสบการณ์หลักในส่วนการเตรียมงานก่อนการกำกับการแสดง ผู้วิจัยขอแบ่งเนื้อหาเป็น 3 หัวข้อย่อยดังนี้

1) ความตั้งใจในการสร้างสรรค์งาน เมื่อผู้กำกับการแสดงทราบข่าวว่า มานูเอล ลุทเกนฮอสท์ ศิลปินชาวเยอรมันได้จากโลกใบนี้ไปแล้ว และด้วยที่เขาเป็นศิลปินนักออกแบบที่มีคุณูปการกับวงการละครเวทีไทย ด้วยความรักและผูกพัน ด้วยที่ว่ามานูเอลเป็นผู้แนะนำบทละครเรื่องนี้ ผู้กำกับการแสดงจึงเกิดความตั้งใจที่จะทำละครเรื่อง “Death and the Maiden” เป็นเกียรติคารวะให้กับมานูเอล โดยมีอาจารย์รัศมี เผ่าเหลืองทอง ขอรับเป็นที่ปรึกษาเชิงวิชาการ (Dramaturg) ของผู้กำกับการแสดงและรับเป็นผู้แปลบท

2) การศึกษาภูมิหลังของบทละคร วิเคราะห์ ตีความบท และออกแบบแนวทางนำเสนอ ผู้กำกับการแสดงได้ศึกษาอ่านบทต้นฉบับภาษาอังกฤษ ค้นคว้า และทบทวนวรรณกรรมที่เกี่ยวข้อง ค้นคว้าข้อมูล ตั้งแต่ ประวัติและบทสัมภาษณ์ผู้เขียนบทละคร ประวัติศาสตร์ทางการเมืองประเทศชิลี ยุคเผด็จการทหารนายพล Augusto Binochet การซ้อมทรมาน การซ้อมทรมานและการอุ้มหายในประเทศไทย ภาวะของผู้ป่วยโรคเครียดหลังผ่านเหตุการณ์ร้ายแรง (PTSD) รวมทั้งศึกษาผลงานการแสดงละครเรื่องนี้ในไทยและต่างประเทศทางสื่อออนไลน์ บทวิจารณ์ บทสัมภาษณ์นักแสดงและผู้เกี่ยวข้องกับผลงานการแสดงละคร

3) การทำงานร่วมกับที่ปรึกษาเชิงวิชาการ (Dramaturg) ของผู้กำกับการแสดง ทั้งการสะท้อนคิดและการแลกเปลี่ยนหารือร่วมกันอย่างสม่ำเสมอ ตั้งแต่การศึกษาภูมิหลังของบทละคร การเชื่อมโยงกับบริบทสังคมไทย การทำความเข้าใจและวิเคราะห์บทละคร การตีความบทและตัวละคร ความซับซ้อนทางอารมณ์และการแสดงออกของตัวละคร ตลอดจนการเรียบเรียงบท เพื่อให้เกิดความเข้าใจและความชัดเจนของผู้กำกับการแสดง ในประเด็นที่ต้องการสื่อสาร (need to express) และการออกแบบแนวทางนำเสนอซึ่งเป็นหัวใจสำคัญสำหรับการสร้างสรรค์งาน

2. ประสบการณ์หลักช่วงที่ 2: การกำกับการแสดงและนำเสนอผลงานการแสดงต่อสาธารณะ ครั้งที่ 1 จากบทแปลและเรียบเรียง ฉบับเต็มเรื่อง (Production ครั้งที่ 1)

ประสบการณ์หลักช่วงที่ 2 ผู้กำกับการแสดงได้กำกับการแสดงและนำเสนอผลงานครั้งที่ 1 จากบทละคร Death and the Maiden บทประพันธ์ของ Ariel Dorfman แปลและเรียบเรียงฉบับเต็มเรื่องโดย รัศมี เผ่าเหลืองทอง ในงานนิทรรศการรำลึกถึง Manuel Lutgenhorst: Behind the Scenes. ในความทรงจำและมิตรภาพกับโลกศิลปะ ความยาว 45 นาที จำนวน 3 รอบ จำนวนผู้ชม 300 คน วันที่ 1-2 กุมภาพันธ์ พ.ศ. 2562 สถานที่ หอศิลปวัฒนธรรมแห่งกรุงเทพมหานคร (BACC ห้องสตูดิโอ ชั้น 4) ผู้วิจัยขอแบ่งเนื้อหาเป็น 8 หัวข้อย่อยดังนี้

1) เป้าหมายในการนำเสนอผลงานแสดง เพื่อทดสอบบทแปลและเรียบเรียงฉบับเต็มเรื่องว่า จะสามารถสื่อสารความคิด เรื่องราว สื่อความหมาย

ได้อรรถรสความเข้มข้นทางเนื้อหาและการแสดง ดังที่ผู้กำกับการแสดงตั้งใจไว้หรือไม่ และเพื่อเป็นการร่วมแสดงในงานพิธีเปิดนิทรรศการรำลึกถึงมานูเอลอีกด้วย ซึ่งผู้วิจัยค้นพบว่า บทละครแปลและเรียบเรียงในฉบับนี้มีความยาวของการแสดง 45 นาที มีการดำเนินเรื่องที่รวดเร็วและกระชับขึ้น ช่วงยืดเยื้อของบทสนทนาลดลง ทำให้เข้าสู่จุดขัดแย้งได้ฉับไวขึ้น ส่งผลให้เส้นเรื่อง สถานการณ์และบทบาทของตัวละครมีความชัดเจนและเข้าใจได้ง่ายขึ้นทั้งสำหรับนักแสดงและผู้ชม ทำให้แก่นความคิดของเรื่องฉายชัดขึ้น จากเสียงสะท้อนของผู้ชมส่วนใหญ่รับรู้ได้ถึงความเข้มข้นของเนื้อหาและการแสดง

2) ความคิดเบื้องหลังและการเลือกวิธีการนำเสนอ ภายใต้เงื่อนไขที่จำกัดของงบประมาณ เวลาและการเดินทางแต่เพื่อให้บทแปลและเรียบเรียงฉบับเต็มเรื่องได้รับการทดสอบดังที่ผู้กำกับการแสดงตั้งเป้าหมายไว้ ผู้กำกับการแสดงจึงเลือกรูปแบบในการนำเสนอและการคัดเลือกนักแสดงดังนี้

การนำเสนอบทละครแปลและเรียบเรียงฉบับเต็มเรื่อง ในรูปแบบของการแสดงการอ่านบทละคร (Play Reading/ Reader's Theatre) โดยนำเสนอในช่วงแรกให้กระชับและเข้าสู่ความขัดแย้งหลัก มุ่งสู่การสืบสวนสอบสวนและความเป็นระทึกขวัญ (thriller)ให้ได้ เพื่อให้ได้อรรถรสและชวนติดตาม

การแสดงการอ่านบทละคร (Play Reading/ Reader's Theatre) เป็นรูปแบบของการแสดงละครแบบหนึ่ง ที่ให้นักแสดงอ่านบทละครโดยเน้นที่การอ่านและการเปล่งเสียงให้สื่อความหมาย ไม่จำเป็นต้องมีฉากหรือเครื่องแต่งกาย ไม่ต้องใช้การแสดงเต็มรูปแบบ และไม่จำเป็นต้องท่องจำบท แต่สิ่งสำคัญคือผู้อ่านหรือนักแสดงต้องทำความเข้าใจบท ใช้ทักษะในการแสดงออกผ่านน้ำเสียงและอารมณ์การแสดงสีหน้าท่าทาง (ถิรนันท์ อนวัชศิริวงศ์ และ พิรุณ อนวัชศิริวงศ์, 2552)

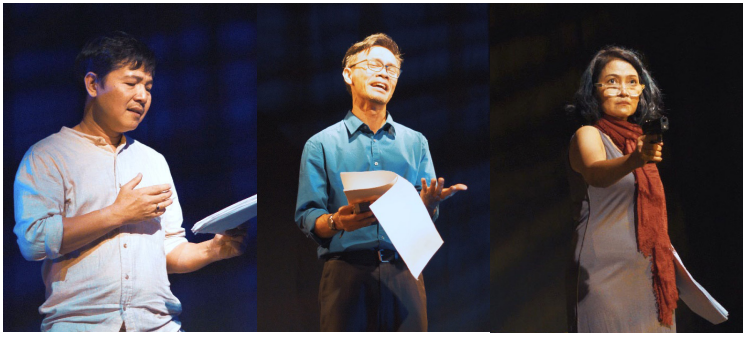
ดังนั้นผู้กำกับการแสดงจึงคัดเลือกนักแสดงมืออาชีพ ที่มีประสบการณ์ทางการแสดงละครเวที เพื่อช่วยในแง่การทำความเข้าใจบทและตัวละคร มีอายุใกล้เคียงหรือมากกว่าตัวละครเพื่อความเหมาะสมกับบทบาทที่จะได้รับ มีทักษะในการแสดงออก ผ่านน้ำเสียงและอารมณ์การแสดงสีหน้าท่าทาง

3) การกำหนดแนวคิดและจินตภาพ จากการที่ผู้กำกับการแสดงเลือกรูปแบบของการแสดงการอ่านบทละคร (Play Reading) จึงส่งผลต่อองค์ประกอบภาพบนเวทีกล่าวคือ ฉากจะมีเพียงเก้าอี้วางอยู่สามตัวหันหน้าหาผู้ชม ทิ้งระยะห่างกันพอประมาณเพื่อกระจายสายตาผู้ชม เก้าอี้แต่ละตัวจะเป็นตำแหน่งของแต่ละตัวละคร เรียงจากซ้ายไปขวา จะเป็นตัวละครหมอโรแบร์โต สามีเฮราโด และภรรยาเพาลีน่า ส่วนการออกแบบเสื้อผ้าของตัวละครที่เน้นความเรียบง่าย แต่ให้ความหมายและความรู้สึกที่เชื่อมโยงกับเรื่องราวที่เกิดขึ้น นอกจากนี้ ผู้กำกับการแสดงเลือกอุปกรณ์ประกอบฉากที่สำคัญเพื่อสื่อความหมายของอำนาจ การซ้อมทรมาน การไต่สวน ได้แก่ เครื่องเทปบันทึกเสียง ปืน เชือก และเทปกาวปิดปาก แสงไฟที่เน้นให้ดูลึกลับ และมีการเน้นเฉพาะจุดในบางช่วง เช่น เครื่องเทปบันทึกเสียง ซึ่งเป็นทั้งตัวแทนของการข่มขู่และการสารภาพ และมีการเปิดปิดการแสดงด้วยบทเพลง Death and the Maiden

4) การตีความและการทดลองตอนจบที่แตกต่างจากบทละครต้นฉบับ ผู้กำกับการแสดงได้เลือกนำเสนอตอนจบที่ต่างออกไปจากบทต้นฉบับ คือ ตัดฉากสุดท้ายตามบทต้นฉบับออก และให้จบการแสดงที่องก์สองซึ่งเป็นทั้งจุดวิกฤต (crisis) และจุดสูงสุด (climax) ของเรื่อง ตัวละครหลักคือเพาลีน่าถือปืนอยู่ในมือเล็งไปที่หมอโรแบร์โต เธอกำลังอยู่ระหว่างการตัดสินใจที่จะยิงหรือไม่ยิงตัวละครอีกฝ่าย แล้วไฟบนเวทีก็ดับมืดสนิท ตามด้วยเสียงเพลง Death and the Maiden เพื่อให้สื่อภาพและความหมายอันสะเทือนใจ เป็นการเน้นที่น้ำเสียง (message) ของผู้กำกับการแสดง คือ ความเจ็บปวดของประชาชนผู้ถูกรัฐเผด็จการทำร้าย

5) แนวทางในการทำงาน กระบวนการซ้อมและการค้นหาร่วมกับนักแสดง ถึงแม้จะเป็นการแสดงการอ่านบทละคร (Play Reading) แต่ผู้กำกับการแสดงให้ความสำคัญกับการทำความเข้าใจบท การตีความ การเข้าใจความคิดและอารมณ์ของตัวละคร การพูดที่สื่อความหมายและแสดงออกได้ถึงสิ่งที่ตัวละครคิด รู้สึกและต้องการ ดังนั้นในกระบวนการซ้อม ผู้กำกับการแสดงจึงให้ซ้อมอ่านบทพร้อมการเคลื่อนไหว สบตา มองหน้า สัมผัสเนื้อตัว เพื่อให้เกิดความเข้าใจและการสื่อสารกันได้อย่างชัดขึ้น จนเมื่อใกล้ถึงวันแสดงจริงและได้ซ้อมกับสถานที่จริง ผู้กำกับการแสดงจึงค่อยจัดวางตำแหน่งการเคลื่อนไหวของนักแสดง และองค์ประกอบภาพบนเวที

นอกจากนี้จากการสะท้อนคิด (reflectivity) ถึงข้อติดขัดในการซ้อม อันเกิดมาจากทั้งระยะเวลาที่สั้น บวกกับนักแสดงมีเวลาในการซ้อมน้อยเพราะมีภาระหน้าที่การงานต้องรับผิดชอบ ดังนั้นจึงเพิ่มเติมแบบฝึกหัดในระหว่างการฝึกซ้อม เพื่อให้นักแสดงผ่อนคลาย มีสมาธิ และเข้าใจความรู้สึกของตัวละครที่หมดทางสู้และสภาวะของคนที่ถูกผู้ถูกกักขังหน่วงเหนี่ยว หลังจากผ่านแบบฝึกหัดได้พบว่า ช่วยทำให้นักแสดงผ่อนคลาย มีสมาธิจดจ่อมากขึ้น สามารถเชื่อมโยงตัวเองกับสภาวะของตัวละครได้มากขึ้น จึงทำให้เห็นได้ว่า ถึงจะเป็นนักแสดงที่มีประสบการณ์ทางการแสดง แต่การเพิ่มเติมแบบฝึกหัดทางการแสดงในกระบวนการซ้อมก็ยังเป็นสิ่งที่จำเป็น และหากสามารถจัดสรรได้ก็จักทำให้กระบวนการสร้างสรรค์สามารถบรรลุเป้าหมายได้ยิ่งขึ้น



ภาพประกอบที่ 2 ภาพตัวละครหมอโรแบร์โต สามีเฮราโด ภรรยาเพาลีน่า ตามลำดับ การแสดงการอ่านบทละคร (Play Reading) และการออกแบบเสื้อผ้าของตัวละครที่เน้นความเรียบง่าย แต่สื่อถึงบุคลิกของตัวละคร

6) การสืบค้นของผู้กำกับการแสดงในฐานะนักแสดงกับความเจ็บปวดของตัวละครที่เป็นผู้รอดจากการทารุณกรรม ผ่านการทำความเข้าใจตัวละครจิตวิทยาของตัวละครในเชิงการแสดงออกของร่างกายและเสียงของนักแสดง

ผู้กำกับการแสดงได้ค้นคว้าเพิ่มเติมเกี่ยวกับสภาวะทางจิตวิทยาคือภาวะป่วยทางจิตจากเหตุการณ์รุนแรงหรือ PTSD (Post Traumatic Stress Disorder) คือ ภาวะกระทบกระเทือนใจอันเนื่องมาจากความกลัว ความตกใจ ความ

ฝังใจจากเหตุการณ์วิกฤตที่รุนแรง หรือความสูญเสียอย่างกะทันหัน และก่อให้เกิดความสูญเสียต่อชีวิต ร่างกาย และทรัพย์สินในระดับต่างๆ ต่อผู้ประสบเหตุการณ์ เช่น การซ้อมทรมาน การก่อการร้าย สงคราม การถูกข่มขืน ประสบภัยพิบัติ ประสบอุบัติเหตุ เป็นต้น มีผลเรื้อรังในระยะยาวทั้งต่อสภาวะจิตใจ ทัศนคติ การมองโลก รวมถึงการปรับตัว และการมีสุขภาวะที่เหมาะสมในสังคม (รามาชาแนล, 2559) ผู้กำกับการแสดงจึงมองเห็นความเป็นไปได้ในแง่จิตวิทยาตัวละครเพาลีน่า ผู้ตกเป็นเหยื่อจากการซ้อมทรมาน มีอาการของความผิดปกติจากภาวะสะเทือนใจอย่างรุนแรง (PTSD) อันเนื่องมาจากความกลัว ความตกใจ ความฝังใจจากเหตุการณ์วิกฤตที่รุนแรงในอดีต ซึ่งส่งผลกระทบตลอด 15 ปีจนถึงทุกวันนี้ กล่าวคือ เพาลีน่ามีปฏิกิริยาไวในการระแวดระวังและตอบสนองต่อสิ่งเร้าที่เกี่ยวข้องกับเหตุการณ์เกินระดับปกติ (Hyperarousal) โดยแสดงอาการตื่นตัว สะดุ้งบ่อยกว่าปกติ และมีอารมณ์หงุดหงิดแปรปรวนง่าย ซึ่งส่งผลต่อการแสดงออกทางร่างกายโดยอัตโนมัติ

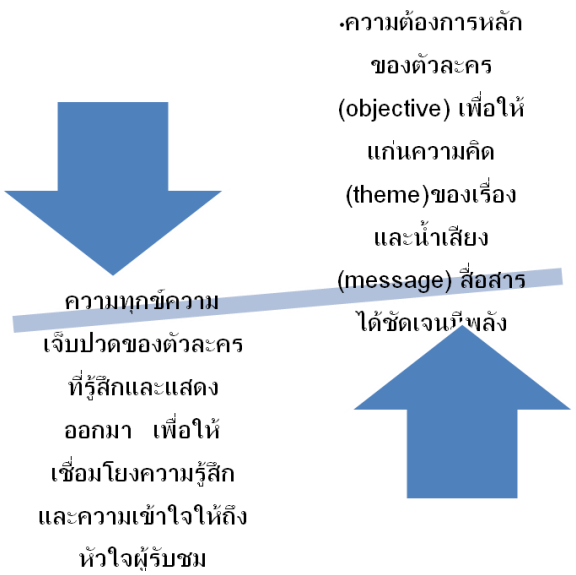
ผู้กำกับการแสดงในฐานะนักแสดงที่รับบทตัวละครเพาลีน่า ใช้เครื่องมือในการแสดงออกที่สำคัญคือ ร่างกายและการเคลื่อนไหว เช่น อาการเนื้อตัวสั่นเทา การเคลื่อนไหวของร่างกายที่ไม่มั่นคง การแสดงออกของร่างกายที่ไม่สามารถที่จะอยู่นิ่งได้ การหายใจสั้น ถี่ กระชั้น และไม่เต็มปอด ความเกร็งของกล้ามเนื้อบางส่วนขณะที่ต้องพยายามควบคุมการแสดงออกของตัวละคร การแสดงออกทางร่างกายซึ่งเป็นเชิงจิตวิทยาของตัวละครเพาลีน่าที่เห็นได้ชัดเจน ยกตัวอย่าง เช่น

“ร่างกายของตัวละครเพาลีน่าดูเหมือนผ่อนคลายเมื่อได้ควบคุมตัวละครหมอโรแบร์โต้ แต่เมื่อเพลง Death and the Maiden ที่เคยเป็นเพลงระหว่างทรมานดังขึ้น ร่างกายของนักแสดงกลับเกร็งสุดขีด บิดเบี้ยวทันทีราวกับโดนไฟช็อตอีกครั้ง”(มัลลิกา ตั้งสงบ: ผู้กำกับการแสดง,สมุดบันทึกการฝึกซ้อม, มกราคม 2564)

เครื่องมือในการแสดงออกของนักแสดงที่สำคัญอย่างหนึ่งคือ เสียงที่สื่อความรู้สึกนึกคิดและอารมณ์ให้ผู้อื่นเข้าใจในแต่ละประโยคที่พูด ให้มีเรื่องราวและความหมายที่อยู่ใต้คำพูด (subtext) เสมอ โดยต้องใช้องค์ประกอบของเสียง เช่น การเปล่งเสียง ความดัง จังหวะลีลา และต้องใช้กระบวนการทดลองให้การแสดงออกพอเหมาะพอดี ยกตัวอย่าง เช่น ตอนที่เพาลีน่าเล่าย้อนอดีตถึง

เหตุการณ์วันที่ถูกลักพาตัวไป เมื่อมาถึงประโยคของตัวละครที่พูดว่า “ฉันชื่อเพาลีน่า ซาลาส มันกำลังเอาตัวฉันไป” นักแสดงมีการแสดงออกของเสียงด้วยการตะโกนกรีดร้องโหยหวนสุดเสียง ราวกับถูกดึงกลับไปยังอดีต เป็นสิ่งที่ตัวละครรู้สึกอยากแสดงออกว่า ถ้าย้อนกลับไปได้ฉันจะส่งเสียงร้องตะโกนให้ดังที่สุดเพื่อให้มีคนมาช่วย แต่ในอดีตที่ผ่านมา ตัวละครไม่ได้ตะโกนจึงเกิดเหตุการณ์เลวร้ายขึ้น เป็นการแสดงออก (express) เพื่อให้เห็นถึงบาดแผลทางจิตใจ (trauma) จิตวิทยาของตัวละครกับการแสดงออกของร่างกายและเสียงของนักแสดง

“เมื่อตัวละครตะโกนจริง ณ เวลานี้บนเวที จึงไม่แค่ตะโกนให้คนได้ยิน แต่มันคือการตะโกนกรีดร้องอย่างโหยหวน เพราะมันบวกเข้ากับความเจ็บปวดและบาดแผลทางใจด้วย หลังจากนั้นร่างกายของนักแสดงจะค่อยๆ ทรุดลงนั่งอย่างหมดแรงเพราะสิ้นหวัง” (มัลลิกา ตั้งสงบ: ผู้กำกับการแสดง,สมุดบันทึกการฝึกซ้อม, มกราคม 2564)



ภาพประกอบที่ 3 น้ำหนักและสมดุลของการแสดงออก ระหว่างความทุกข์ของตัวละคร กับ ความต้องการหลักของตัวละคร

ประเด็นที่ผู้วิจัยค้นพบในฐานะผู้กำกับการแสดงและนักแสดงคือ ความเข้าใจตัวละคร เข้าใจวิธีกำกับ และประเด็นสำคัญคือ น้ำหนักและสมดุลของการแสดงออกของตัวละครระหว่างความเจ็บปวดและความต้องการหลักของตัวละคร

“สมดุลในการแสดงออกของนักแสดง ระหว่างความทุกข์ความเจ็บปวดของตัวละครที่ต้องรู้สึกและแสดงออกมา (เพื่อให้เชื่อมโยงความรู้สึก ความเข้าใจให้ถึงหัวใจผู้รับชม) กับความต้องการหลักของตัวละคร (objective) (เพื่อให้ความคิดของเรื่อง (message) สื่อสารได้ชัดเจนมีพลัง) ไม่ใช่เน้นแค่ให้ตัวละครโวยวายว่าทุกข์ แต่ต้องการความจริง และการสำนึกผิด/ขอโทษ” (มัลลิกา ตั้งสงบ: ผู้กำกับการแสดง, สมุดบันทึกการฝึกซ้อม, พฤษภาคม 2562)

7) การนำเสนอผลงานแสดงต่อสาธารณะครั้งที่ 1 นี้ ได้มีการสะท้อนคิด (reflectivity) กับนักแสดงและคณะทำงาน โดยมีปัญหาที่พบเจอในระหว่างการแสดง เช่น เทคนิคเสียงปืนที่ผิดพลาดในการแสดงรอบแรกซึ่งทำให้เกิดความเข้าใจการแสดงที่ผิดความหมายไป แว่นสายตาแบบที่สะท้อนแสงของนักแสดงตัวละครเพาลีน่า ทำให้บางจังหวะคนดูไม่สามารถมองเห็นแววตาของนักแสดงและการแสดงออกของแววตาได้อย่างชัดเจน นอกจากนี้แว่นยังไม่กระชับพอดีกับใบหน้า ทำให้นักแสดงต้องคอยขยับแว่นทำให้เสียจังหวะไปในบางประโยค ผู้วิจัยมองว่า ในกระบวนการทดลองค้นหาครั้งต่อไป หากต้องรับบทบาทเป็นทั้งนักแสดงและผู้กำกับการแสดง น่าจะทดลองใช้การบันทึกภาพระหว่างการซ้อมมาช่วยระหว่างการสร้างสรรค์

8) การสะท้อนคิดของผู้สังเกตการณ์แบบมีส่วนร่วมที่เกิดขึ้นตลอดกระบวนการสร้างสรรค์มีส่วนสำคัญอย่างยิ่งในการพัฒนางาน นอกจากการที่ผู้กำกับการแสดงใช้ประสาทสัมผัส ความรู้สึก หรือสัญชาตญาณแล้ว สิ่งสำคัญคือประสบการณ์จากการทำงานและภูมิรู้ในตนของตัวผู้กำกับการแสดง อันเกิดจากการสั่งสมการทำงานร่วมกับผู้ที่มีประสบการณ์และเชี่ยวชาญในการสร้างสรรค์ระดับบรมครู การรับฟัง การเปิดรับและอยู่กับประสบการณ์ตรงหน้าอย่างเต็มที่ ความรักและทุ่มเทในการสร้างสรรค์ผลงานแสดงที่มีเนื้อหาสาระทางความคิดทั้งในฐานะผู้กำกับการแสดงและนักแสดง

3. ประสบการณ์หลักช่วงที่ 3: การกำกับการแสดงและนำเสนอผลงานการแสดงต่อสาธารณะ ครั้งที่ 2 บทเรียบเรียง ฉบับทดลองวิธีเล่าเรื่องใหม่ (Production ครั้งที่ 2)

ผู้กำกับการแสดงได้กำกับการแสดงและนำเสนอผลงานครั้งที่ 2 โดยใช้บทเรียบเรียงฉบับทดลองวิธีเล่าเรื่องใหม่ จากบทละคร Death and the Maiden บทประพันธ์ของ Ariel Dorfman แปลและเรียบเรียงฉบับเต็มเรื่องโดย รัศมี เผ่าเหลืองทอง ในโครงการมหกรรมละครและการแสดงร่วมสมัยไทย-อาเซียน ประจำปี พ.ศ. 2562 ภายใต้แนวคิด #หยับอีสาน (Moving ISAN) ความยาว 20 นาที จำนวน 2 รอบ วันที่ 22 กุมภาพันธ์ 2562 สถานที่ โรงละครคณะศิลปกรรมศาสตร์ (FA Theatre) มหาวิทยาลัยขอนแก่น จำนวนผู้ชม 600 คน ผู้วิจัยแบ่งเนื้อหาเป็น 6 หัวข้อย่อย ดังนี้

1) เป้าหมายในการนำเสนอผลงานแสดง เพื่อเป็นการทดสอบว่าการแสดงบทเรียบเรียงฉบับทดลองวิธีเล่าเรื่องใหม่ จะสามารถสื่อสารความคิดความหมายของบทละคร ต่อนักศึกษาและสาธารณชนในจังหวัดมหาวิทยาลัยขอนแก่น ตามที่ผู้กำกับการแสดงตั้งใจไว้หรือไม่ ผู้กำกับการแสดงเลือกวิธีการทำงานและรูปแบบในการนำเสนอ 2 ประการ คือ การคัดเลือกนักแสดงและคณะทำงานจากนักศึกษาสาขาศิลปะการแสดง คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยขอนแก่น ผู้ที่มีความสมัครใจและสนใจพัฒนาศักยภาพตนเองเป็นหลัก และการนำเสนอบทละครฉบับทดลองวิธีเล่าเรื่องใหม่ ในรูปแบบของการสร้างเรื่องแบบ ผู้แสดงมีส่วนร่วม (devised theatre)

2) ความคิดเบื้องหลังและการเลือกวิธีการนำเสนอ ในความเป็นครูและศิลปินของผู้กำกับการแสดงเล็งเห็นถึงความสำคัญของการเปิดพื้นที่และโอกาสให้นักศึกษาสาขาการแสดงในภูมิภาคอีสานที่มีความสนใจพัฒนาศักยภาพตนเองได้รับประสบการณ์และฝึกฝนเครื่องมือในการทำงานกับบทละครร่วมสมัยที่ได้รับการยอมรับอย่างกว้างขวาง การร่วมฝึกหัดกับตัวละครอันจะขยายศักยภาพของผู้เข้าร่วม เป็นการท้าทายตัวเองในฐานะศิลปินนักการละคร

ส่วนวิธีการนำเสนอและกระบวนการสร้างผลงานในครั้งนี้ ใช้การสร้างบทสร้างเรื่องแบบผู้แสดงมีส่วนร่วม (devised theatre) ร่วมกับนักศึกษาสาขาการแสดงจำนวน 9 คน ซึ่งเกิดขึ้นจากความตั้งใจของผู้กำกับการแสดงเพื่อให้เกิดประโยชน์เชิงการเรียนรู้ร่วมกัน เพื่อนำทักษะหรือองค์ความรู้ที่เกิดขึ้นไปใช้ต่อยอดในการจัดการเรียนการสอนรายวิชาต่างๆ ของหลักสูตรวิชาการแสดง

ภาพประกอบที่ 4 โปสเตอร์งานหยับ และ โปสเตอร์การแสดงละครเรื่อง Death and the Maiden ในโครงการมหกรรมละครและการแสดงร่วมสมัยไทย-อาเซียน ประจำปี 2562 ภายใต้แนวคิด #หยับอีสาน (Moving ISAN)

3) การกำหนดแนวคิด จินตภาพ ผู้กำกับการแสดงใช้การสร้างบทสร้างเรื่องแบบผู้แสดงมีส่วนร่วม (devised theatre) เพื่อให้ผู้แสดงเป็นสะพานเชื่อมต่อระหว่างประสบการณ์ของตัวนักแสดงเอง ซึ่งเป็นคนในภูมิภาคนี้ที่ได้ทำงานกับวรรณกรรมบทละครร่วมสมัย กับผู้ชมซึ่งเป็นทั้งเยาวชนคนรุ่นใหม่และคนวัยทำงานในอีสาน

“จินตภาพแรกที่ผู้กำกับผุดขึ้นในใจคือจำนวนตัวละครผู้หญิงหลายคน จากนั้นจึงค่อยๆ เห็นภาพเก้าอี้และโต๊ะที่เป็นเหมือนตัวแทนของการไต่สวนสอบสวน ภาพเก้าอี้จำนวนหลายตัวสุมกองอยู่เพื่อให้เห็นถึงจำนวนผู้เสียหายจากการซ้อมทรมานที่มีจำนวนไม่น้อย” (มัลลิกา ตั้งสงบ: ผู้กำกับการแสดง, สมุดบันทึกการฝึกซ้อม, กรกฎาคม 2562)

แต่ด้วยเงื่อนไขการเปลี่ยนฉากต้องใช้เวลาให้น้อยที่สุดเพราะมีการแสดงทั้งชุดก่อนและหลัง ภาพเก้าอี้จำนวนมากจึงค่อยจางลงไปในจินตภาพ ผู้กำกับการแสดงจึงเพิ่มจำนวนตัวละครเพาลีน่าให้มีทั้งหมด 4 คน โดยแทนภาพด้วยตัวละครผู้หญิงหลายคนเป็นความหมายดังกล่าวได้ การเลือกให้มีตัวละครเพาลีน่าหลายตัวเป็นทั้งการสะท้อนและขับเน้นให้เห็นถึงตัวผู้ถูกกระทำที่มีมากกว่า 1 เสียง เมื่อสิ่งที่ถูกเน้นขึ้นมาในการสร้างสรรค์ น้ำเสียงในงานที่ปรากฏในครั้งนี้นอกเหนือจากความเจ็บปวดของผู้ถูกกระทำ ยังเป็นน้ำเสียงที่เน้นย้ำว่า

“ยังมีเพาลีน่าหรือผู้ถูกกระทำอีกเป็นจำนวนมากที่ยังอยู่ในมุมมืด เป็นการทวงถามหาความยุติธรรมจากผู้ถูกกระทำโดยผู้มีอำนาจ เสียงนี้จะยังคงก้องอยู่และเพิ่มขึ้นถ้าความยุติธรรมยังถูกเพิกเฉย” (ผู้ชม 1: สัมภาษณ์ส่วนตัว, กรกฎาคม 2562)

ในระหว่างกระบวนการสร้างสรรค์ร่วมกับนักแสดง อุปกรณ์ประกอบการแสดง เช่น เทปบันทึกเสียง ปืน ผ้าปิดตา และกลวิธีนำเสนอบางฉากที่สื่อความหมายสะเทือนใจขยายความเจ็บปวดและความรุนแรงจึงเพิ่มขึ้น เช่น การถูกปิดตา การถูกมัดมือ เป็นต้น

4) การตีความและการทดลองสร้างภาพเสมือนจริงจำลองเหตุการณ์ในอดีต ขยายภาพความเจ็บปวดและภาพตัวแทนของผู้ใช้อำนาจและกระทำการทารุณกรรม ผ่านจำนวนและการแสดงออกของตัวละคร

ผู้กำกับการแสดงเลือกออกแบบขยายภาพความเจ็บปวดตัวละครเพาลีน่าให้ชัดเจนขึ้น โดยให้การแสดงบนเวทีเป็นการสร้างภาพเสมือนจริงจำลองประสบการณ์ตัวละครในอดีต ผ่านบทบาทการแสดงและจำนวนของนักแสดง เพื่อเป็นภาพขยายแทนความรู้สึกเจ็บปวดทรมานของผู้ถูกกระทำในครั้งอดีต และภาพตัวแทนของผู้ใช้อำนาจและกระทำการทารุณกรรมให้ชัดเจนขึ้น

เมื่อถึงบทที่ตัวละครหมอโรแบร์โต้เล่าถึงเหตุการณ์ซ้อมทรมานในครั้งอดีตนั้น ผู้กำกับการแสดงกำหนดให้ตัวละครทุกตัวบนเวทีเหมือนย้อนตัวเองกลับเข้าไปในอดีต จากเดิมตัวละครหมอที่ถูกมัดมือติดกับเก้าอี้นั่ง จะค่อย ๆ เป็นอิสระ

เดินออกจากเก้าอี้ที่ถูกมัดไว้ ส่วนเพาลีน่าซึ่งยังอยู่บนเวทีจะถูกปิดตาด้วยผ้าสีดำและมัดมือจากทีมกำกับเวทีที่เข้ามาเสมือนเป็นตัวแทนผู้คุมขัง ขณะที่ตัวละครเพาลีน่ากำลังถูกปิดตามัดมือก็เสมือนเธอกำลังถูกจับคุมขังซ้อมทรมาน

นอกจากนี้ผู้กำกับการแสดงได้ออกแบบให้เปลี่ยนแสงบนเวที เพื่อเป็นการเปลี่ยนบรรยากาศ เปลี่ยนสถานที่ทั้งในจินตนาการของนักแสดงและผู้ชมจากบ้านของตัวละครเพาลีน่าไปยังสถานที่คุมขัง และให้ทุกตัวละครมีการแสดงออกของร่างกายที่ต่างไปจากเดิม มีการเคลื่อนที่เปลี่ยนตำแหน่งของตัวละครราวกับอยู่ในเหตุการณ์โดนคุมขังครั้งนั้น ยังมีการออกแบบให้ตัวละครหมอใช้การดีดนิ้วเป็นสัญลักษณ์แทนการออกคำสั่งในการซ้อมทรมาน ทุกครั้งที่ตัวละครหมอดีดนิ้วจะทำให้ตัวละครเพาลีน่าต้องแสดงออกถึงความเจ็บปวด และการเคลื่อนที่ย้ายตำแหน่งบนเวทีของตัวละครเพาลีน่า นอกเหนือจากเป็นวิธีการหรือเทคนิคที่จะช่วยให้นักแสดงหญิงได้เปลี่ยนตำแหน่งบนเวที เพื่อเปลี่ยนภาพบนเวทีแล้ว ยังเป็นกลไกหรือลูกเล่นในการแสดงออกของตัวละครที่ช่วยเน้นย้ำให้เห็นถึงการใช้อำนาจตามอำเภอใจของเผด็จการ เพียงดีดนิ้ว ก็สั่งการได้ทุกอย่างในพื้นที่ทรมานแห่งนี้

5) แนวทางในการทำงาน กระบวนการซ้อมและการค้นหาร่วมกับนักแสดง แบ่งเป็น 3 ส่วน คือกระบวนการสร้างบทแบบผู้แสดงมีส่วนร่วม (devised theatre) การซ้อม การทดลองและการค้นหาร่วมกับนักแสดง และแบบฝึกหัดเพิ่มเติมเพื่อการทำงานความเข้าใจความเจ็บปวดของตัวละครที่เป็นเหยื่อจากการทารุณกรรม

ในการสร้างเรื่องแบบผู้แสดงมีส่วนร่วม (devised theatre) ความเข้าใจและความสนใจของนักแสดงที่มีต่อบทละครหรือแก่นความคิดเป็นสิ่งสำคัญอย่างยิ่ง ที่จะทำให้สื่อสารการแสดงได้อย่างมีพลัง เพราะเกิดจากความเข้าใจของตัวนักแสดงจนเกิดความต้องการที่จะสื่อสารออกไป (need to express) ดังนั้นกระบวนการสร้างสรรค์ในช่วงแรก ผู้กำกับการแสดงจึงให้เวลาในการอ่านบทละครทั้งเรื่องร่วมกัน ทำความเข้าใจบท วิเคราะห์บท ตีความตัวละคร ทำความเข้าใจอารมณ์ความรู้สึกนึกคิดของตัวละคร บริบททางการเมืองและประวัติศาสตร์ ความเชื่อมโยงกับสังคมไทย

จากนั้นผู้กำกับการแสดงได้ชวนคณะทำงานสนทนากลุ่ม (focus group) ถึงแรงบันดาลใจของแต่ละคน อธิบายแนวทางการทำงานกระบวนการสร้างบทแบบผู้แสดงมีส่วนร่วม (devised theatre) และความตั้งใจในการสร้างสรรค์งานครั้งนี้ของตัวผู้กำกับการแสดงเอง นำไปสู่การระดมความคิดเห็น การทดลองเพื่อค้นหาแนวทางเล่าเรื่อง พร้อมการเคลื่อนไหว เพลง อุปกรณ์ประกอบฉากและอุปกรณ์ประกอบการแสดงที่เชื่อมโยงกับการสืบสวนและซ้อมทรมานตามท้องเรื่อง เช่น ปืน เครื่องบันทึกเสียง ผ้าปิดตาและมัดมือ เก้าอี้และโต๊ะ เป็นต้น

ภาพประกอบที่ 5 การนำเสนอต่อสาธารณะครั้งที่ 2 จากบทเรียบเรียง ฉบับทดลองวิธีเล่าเรื่องใหม่

6) การนำเสนอต่อสาธารณะครั้งที่ 2 จากบทเรียบเรียงฉบับทดลองวิธีเล่าเรื่องใหม่ ผู้กำกับการแสดงเลือกเปิดเรื่องด้วยภาพบนเวทีคือ โต๊ะยาว 1 ตัว เก้าอี้ 1 ตัว แสงบนเวทีที่ดูลึกลับ มีเสียงเพลง Death and the Maiden ประกอบเกือบตลอดในการแสดง การแสดงเริ่มที่นักแสดงหญิงทั้ง 4 คนบนเวทีเล่าเหตุการณ์ตอนต้นของเรื่องอย่างย่อ การเล่าด้วยน้ำเสียงที่นักแสดงสวมบทบาทเป็นกึ่งผู้เล่าเรื่องกึ่งตัวละครเพาลีน่า จากนั้นจึงเข้าสู่ฉากการไต่สวนโดยนักแสดงหญิงทั้งสี่คนค่อยๆ เคลื่อนที่พร้อมกับเข้าสู่ความเป็นตัวละครเพาลีน่า นักแสดงหญิงทั้งสี่คนเป็นประหนึ่งตัวละครเดียวกัน พร้อมมีอาวุธอยู่ในมือคือปืน 1 กระบอกที่สลับใช้ร่วมกัน ปิดเรื่องด้วยนักแสดงหญิงทั้ง 4 คนซึ่งถูกผูกผ้าปิดตาสีดำไว้ ยืนล้อมตัวละครหมอพร้อมกับบทพูดเพาลีน่าที่ว่า

“ฉันไม่ได้อยากจะฆ่าคุณเพราะว่าคุณเป็นผู้ชายคนนั้นหรอกนะหมอ แต่เพราะว่าคุณไม่ได้สำนึกผิดอะไรเลยต่างหาก ฉันอาจจะให้อภัยแก่คนที่สำนึกผิดได้ คนที่ลุกขึ้นยืนท่ามกลางเหยื่อที่เขาเคยทารุณกรรม แล้วพูดว่าผมเป็นคนทำผิดเองครับ และผมจะไม่มีวันทำอีก ฉันต้องการความจริง ถ้าคุณพูดความจริงฉันจะปล่อยคุณไป แสดงความสำนึกแล้วฉันจะปล่อยคุณ” (บทละคร death and the maiden, น. 23-24)

ในบทพูดช่วงท้ายก่อนจบนี้ ผู้กำกับการแสดงได้ออกแบบให้มีการพูดซ้ำ พูดทวน พูดพร้อมกัน เพื่อเน้นย้ำความหมาย แล้วหันมาพูดทางผู้ชมราวกับส่งเสียงไปถึงผู้ใช้อำนาจเผด็จการทำร้ายผู้อื่น โดยเฉพาะประโยคช่วงท้ายที่ว่า ฉันต้องการความจริง ถ้าคุณพูดความจริงฉันจะปล่อยคุณไป แสดงความสำนึกแล้วฉันจะปล่อยคุณ ฉากจบจึงเป็นฉากจบเดียวกันกับที่หอศิลป์กรุงเทพ แต่มีภาพบนเวทีที่ต่างกันออกไป ทั้งจำนวนตัวละครเพาลีน่าและผ้าปิดตา

ภาพประกอบที่ 6 การนำเสนอบทเรียบเรียง ฉบับทดลองวิธีเล่าเรื่องใหม่ นักแสดงรับบทตัวละครเพาลีน่ามากกว่า 1 คน และการใช้อุปกรณ์ประกอบการแสดงเพื่อจำลองภาพในอดีตของเหยื่อที่ถูกปิดตา

ทั้งนี้ ผู้กำกับการแสดงสังเกตได้ว่า โดยภาพรวมการแสดงจริง 2 รอบ สามารถสื่อสารความหมายอันสะเทือนใจตามที่ตั้งใจไว้ การแสดงมีความลื่นไหลและน่าเชื่อในระดับนึง นักแสดงบางคนมีสมาธิอยู่กับสถานการณ์ในเรื่องได้มากขึ้นกว่า

ในห้องซ้อม อย่างไรก็ตามแม้จะมีการออกแบบการเคลื่อนที่ย้ายตำแหน่งของนักแสดงไว้ แต่ผู้กำกับการแสดงก็ได้สะท้อนคิดว่า นักแสดงยังมีความกังวลกับบทพูดและการเคลื่อนที่บนเวที จึงทำให้การแสดงดูเป็นคิวมากไป ทั้งการเคลื่อนไหวและการพูดที่มีการสร้างจังหวะย่อยและเน้นคำ กระแทกเสียง มากเกินไป แต่ถือเป็นเรื่องที่สามารถปรับปรุงและพัฒนาได้ จากกระบวนการสร้างสรรค์ในครั้งนี้ ผู้วิจัยพบว่า บทละครและตัวละครยังได้ให้กำลังใจและข้อคิดกับนักแสดงและคณะทำงานและทำให้กล้าเผชิญกับความกลัวของตัวเองมากขึ้น

“ไม่ตัดสินคนเพียงด้านเดียว เพราะคนคนหนึ่งที่ทำร้ายคนอื่น แท้ที่จริงแล้วเขาอาจจะเป็นคนที่ถูกกระทำมาก่อนก็ได้เช่นเดียวกับเพาลีน่า และความรุนแรงเหล่านี้แท้ที่จริงแล้วไม่ควรเกิดขึ้นไม่ว่ากับใคร” (คณะทำงาน 1: สัมภาษณ์, 15 สิงหาคม 2563)

ยิ่งไปกว่านั้น ผู้วิจัยค้นพบว่า ในกระบวนการสร้างสรรค์ครั้งนี้ทำให้นักศึกษาได้มีประสบการณ์สร้างสรรค์การแสดงจากบทละครเวทีต่างประเทศ เกิดประโยชน์เชิงการเรียนรู้ร่วมกัน เกิดความเข้าใจความหมายของบทละครอันสะเทือนใจ ผ่านกระบวนสร้างสรรค์และการกำกับการแสดงจากผู้กำกับมืออาชีพที่รักและมีความเข้าใจในบทละครเรื่องนี้อย่างมาก บทที่ได้รับการแปลและเรียบเรียงจากนักแปลมืออาชีพ ผู้เป็นนักการละครและเข้าใจบริบทของบทละคร กระบวนการสร้างสรรค์ค้นหาทดลองร่วมกันอย่างเป็นระบบและมีภูมิรู้ของผู้กำกับการแสดง ทำให้เกิดการสื่อสารทั้งกับผู้ชมและผู้ร่วมงาน ผู้เข้าร่วมในการทำงานเกิดความเข้าใจบทละคร แก่นความคิด เต็มอิ่มกับประสบการณ์การแสดง เต็มอิ่มกับความเข้าใจคนที่มีชีวิตต่างจากเรา ทั้งผู้ชมเกิดความเห็นอกเห็นใจ ความเข้าใจ เข้าถึง ความรู้สึกได้สื่อความหมายอันสะเทือนใจได้ และได้มีประสบการณ์รับชมการแสดงที่สื่อสารสาระเพื่อท้าทายให้ขบคิดใคร่ครวญ อีกทั้งยังเกิดเป็นประสบการณ์การเชื่อมต่อความร่วมสมัยของเยาวชนอีสานกับวรรณกรรมบทละครร่วมสมัยต่างประเทศระดับโลกที่เน้นเนื้อหาเชิงประชาสังคมที่ให้แง่คิดกับทั้งผู้ร่วมงานและผู้ชม

อภิปรายผล

กระบวนทัศน์การทำวิจัยครั้งนี้เป็นกระบวนทัศน์ใหม่แนวปรากฏการณ์นิยม คือ เน้นอัตวิสัย (Subjective) และการลงมือปฏิบัติ (Practice) สร้างสรรค์ศิลปะในการลงมือปฏิบัตินั้นมีความคล้ายคลึงและเชื่อมโยงกับกระบวนทัศน์ในแบบวิจัยเชิงคุณภาพที่เรียกว่าการวิจัยเชิงปฏิบัติ (Action Research) ที่ปฏิบัติสืบค้นข้อมูลในพื้นที่ภาคสนาม (Zuber-Skerrit, 1992)

ส่วนในวิจัยการแสดงมีห้องฝึกซ้อมและพื้นที่การแสดงเป็นพื้นที่ภาคสนาม ใช้การปฏิบัติการ (Practice) เป็นแกนหลักในการค้นคว้าข้อมูล ซึ่งการปฏิบัติการหรือการลงมือทำจริงเป็นแนวทางหนึ่งในการสร้างความรู้ และมีปรัชญาปรากฏการณ์นิยมเป็นแนวคิดในการอธิบายความคิด จินตนาการ และทัศนะของผู้กำกับการแสดงในมิติของการลงมือปฏิบัติสร้างสรรค์ศิลปะการแสดงและนำมาสังเคราะห์สร้างเป็นองค์ความรู้ใหม่ที่เกิดขึ้นจากปฏิบัติการ ซึ่งนำไปสู่ตอบคำถามวิจัยตามวัตถุประสงค์ได้ดังนี้

วัตถุประสงค์ข้อที่ 1 เพื่อศึกษาประสบการณ์จากแรงบันดาลใจของผู้กำกับการแสดงละครเวทีเรื่อง “Death and the Maiden” บทประพันธ์ของ Ariel Dorfman

ผู้วิจัยใช้หลักการวิจัยการแสดงแนวทางปรากฏการณ์นิยมเชิงตีความเป็นหลัก ในการทำความเข้าใจความหมายประสบการณ์ของผู้กำกับการแสดงในมิติของแรงบันดาลใจ ซึ่งทำให้ผู้วิจัยเห็นถึงแรงบันดาลใจของผู้กำกับการแสดงในหลายมิติและมีความต่อเนื่อง ตั้งแต่การให้เกียรติและความรักของผู้กำกับการแสดงและที่ปรึกษาเชิงวิชาการ (Dramaturg) ที่มีต่อศิลปินเป็นจุดเริ่มต้นในการสร้างสรรค์การแสดง ขณะเดียวกัน ผู้วิจัยยังเห็นถึงความตั้งใจและแรงบันดาลใจของผู้กำกับการแสดงและที่ปรึกษาเชิงวิชาการ (Dramaturg) ที่เกิดจากความเข้าใจและรู้สึกร่วมกันในเนื้อหาของบทละคร การศึกษาบทละครของผู้กำกับการแสดง และการสนทนาระหว่างที่ปรึกษา/ผู้แปลกับผู้กำกับการแสดง ส่งผลให้ผู้กำกับการแสดงมีแรงบันดาลใจในการสร้างสรรค์ผลงาน และมีความเข้าใจบทละครที่แตกฉาน คมคาย

และเชื่อมโยงกับประเด็นในสังคมไทยมากขึ้น ส่วนเรื่องการแปลและเรียบเรียงนั้น เมื่อได้ผ่านฝีมือผู้แปลซึ่งเป็นนักการละครที่มีประสบการณ์และความเข้าใจในการแสดง จึงทำให้ดำเนินเรื่องได้กระชับ เข้าสู่จุดขัดแย้งได้อย่างรวดเร็ว ส่งผลให้แก่นหลักของเรื่องชัดเจนขึ้น ยิ่งส่งผลให้ผู้กำกับการแสดงมีแรงบันดาลใจในการขับเคลื่อนงานสร้างสรรค์ ผู้วิจัยจึงอภิปรายและแบ่งประสบการณ์ย่อยหรือประเด็นย่อยจากประสบการณ์จากแรงบันดาลใจของผู้กำกับการแสดงละครเวทีเรื่อง “Death and the Maiden” บทประพันธ์ของ Ariel Dorfman ดังนี้

1. ประสบการณ์จากแรงบันดาลใจจากความรักและผูกพัน ผู้กำกับการแสดงเกิดความตั้งใจสร้างสรรค์งานแสดงเพื่อรำลึกไว้อาลัยถึงศิลปินนักออกแบบขณะเดียวกันที่ปรึกษาซึ่งเป็นผู้เชี่ยวชาญทางการละครได้ร่วมสร้างสรรค์งานในฐานะแปลและเรียบเรียงบทเพื่อไว้อาลัยกับศิลปินที่จากไป ซึ่งทั้งคู่ต่างผูกพันกับศิลปินผู้จากไปและเห็นความเชื่อมโยงของบทละครเรื่องนี้กับสังคมไทยในปัจจุบัน

2. ประสบการณ์จากแรงบันดาลใจจากการศึกษาบริบทและภูมิหลังของบทละคร ตั้งแต่ประวัติผู้ประพันธ์บทละคร ประวัติศาสตร์ทางการเมืองประเทศชิลี ความเชื่อมโยงกับบริบทโลกและสังคมไทยในการซ้อมทรมานและบังคับสูญหาย ส่งผลสะเทือนใจต่อตัวผู้กำกับการแสดงอย่างมาก รวมทั้งจากความประทับใจเดิมที่มีต่อประเด็นและเรื่องราวของบทละคร ทำให้ผู้กำกับการแสดงมีความปรารถนาอย่างแรงกล้าที่จะสื่อสารความคิดหลัก (message) ของบทละคร เรื่อง Death and the Maiden

3. ประสบการณ์จากแรงบันดาลใจจากการทำงานร่วมกับที่ปรึกษาทางวิชาการละคร (Dramaturg) จากประสบการณ์ที่ผู้กำกับการแสดงได้รับจากที่ปรึกษาทางวิชาการละคร (Dramaturg) ทั้งช่วยตั้งคำถาม เปิดมุมมอง และขยายโลกทัศน์ของผู้กำกับการแสดง ในการวิเคราะห์และตีความบทละคร ทำความเข้าใจตัวละคร มุมมองและวิธีคิดของตัวละคร บริบทแวดล้อมของบทละครและเชื่อมโยงมายังสังคมไทย ทำให้ผู้กำกับการแสดงมีความเข้าใจบทละครที่แตกฉาน คมคาย ส่งผลให้ผู้กำกับการแสดงมีแรงบันดาลใจในการขับเคลื่อนงานสร้างสรรค์

ตารางที่ 1 รายละเอียดของการทดลองสร้างสรรค์และนำเสนอผลงานการแสดงต่อสาธารณะ ครั้งที่ 1 และ 2

รายละเอียดการสร้างสรรค์	**ผลงานการแสดง ครั้งที่ 1**	**ผลงานการแสดง ครั้งที่ 2**
1. บทที่ใช้ในการสร้างสรรค์	บทแปลและเรียบเรียงฉบับเต็มเรื่อง	บทฉบับทดลองวิธีเล่าเรื่องใหม่
2. แนวทางการสร้างสรรค์	ละครอ่าน (play reading/ reader's theatre)	การสร้างเรื่องแบบผู้แสดงมีส่วนร่วม (devised theatre)
3. จำนวนนักแสดง	3 คน	6 คน
4. อาชีพ	วัยทำงาน 3 คน	นักศึกษา 5 คน วัยทำงาน 1 คน
5. อายุนักแสดง	40-49 ปี	17-30 ปี
6. ประสบการณ์ทางการแสดงละครเวที	25-30 ปี	1-10 ปี
7. ความยาวการแสดง	45 นาที	20 นาที
8. วันทำงานค้นหาร่วมกับนักแสดง	11 ,18 ,30- 31 มกราคม	13-21 มิถุนายน
9. วันแสดง	1-2 กุมภาพันธ์ 2562	22 มิถุนายน 2562
10. จำนวนรอบ	3 รอบ	2 รอบ
11. สถานที่แสดง	หอศิลป์ กรุงเทพมหานคร	โรงละครคณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยขอนแก่น
12. ขนาดตามจำนวนที่นั่ง	100 คน	300 คน
13. ผู้ชมงาน	คนวัยทำงาน แวดวงศิลปะและการบันเทิง คนรุ่นใหม่ที่สนใจงานศิลปะ	นักศึกษามหาวิทยาลัยขอนแก่น ผู้ชมในขอนแก่น
14. งานที่จัดแสดง	งานนิทรรศการรำลึกถึง Manuel Lutgenhorst : Behind the Scenes. "ในความทรงจำและมิตรภาพกับโลกศิลปะ	โครงการมหกรรมละครและการแสดงร่วมสมัยไทย-อาเซียน ประจำปี 2562 ภายใต้แนวคิด #หยับอีสาน (Moving ISAN)

วัตถุประสงค์ข้อที่ 2 เพื่อศึกษาประสบการณ์การกำกับการแสดงของผู้กำกับการแสดงละครเวทีเรื่อง “Death and the Maiden” บทประพันธ์ของ Ariel Dorfman

ผู้วิจัยใช้หลักการวิจัยการแสดงแนวทางปรากฏการณ์นิยมเชิงตีความในการทำความเข้าใจความหมายประสบการณ์ของผู้กำกับการแสดงในมิติการกำกับการแสดง และเนื่องด้วยประสบการณ์การกำกับการแสดงที่มีองค์ประกอบทางการแสดง บริบทแวดล้อม นักแสดง สถานที่จัดแสดง กระบวนการทำงาน ตลอดจนรูปแบบการนำเสนอผลงานการแสดงต่อสาธารณะ Production ครั้งที่ 1 และ 2 ที่แตกต่างกัน) ดังนั้นเพื่อให้การตอบวัตถุประสงค์เป็นไปอย่างชัดเจนต่อการศึกษา ผู้วิจัยจึงแบ่งเนื้อหาของการอภิปรายออกเป็น 2 ช่วงประสบการณ์หลัก ดังนี้

1) ประสบการณ์หลัก ช่วงกำกับการแสดงและนำเสนอผลงานการแสดงต่อสาธารณะครั้งที่ 1 จากบทแปลและเรียบเรียง ฉบับเต็มเรื่อง (Production ครั้งที่ 1)

2) ประสบการณ์หลัก ช่วงกำกับการแสดงและนำเสนอผลงานการแสดงต่อสาธารณะครั้งที่ 2 จากบทเรียบเรียง ฉบับทดลองวิธีเล่าเรื่องใหม่ (Production ครั้งที่ 2)

โดยมีรายละเอียดของการอภิปรายวัตถุประสงค์ข้อ 2 เพื่อศึกษาประสบการณ์กำกับการแสดงของผู้กำกับการแสดงละครเวทีเรื่อง “Death and the Maiden” บทประพันธ์ของ Ariel Dorfman ครั้งที่ 1 และ ครั้งที่ 2 ดังนี้

1. ประสบการณ์หลักช่วงกำกับการแสดงและนำเสนอผลงานการแสดงต่อสาธารณะครั้งที่ 1 จากบทแปลและเรียบเรียง ฉบับเต็มเรื่อง (Production ครั้งที่ 1)

ผู้วิจัยพบว่า ภายใต้ผลงานที่เป็นการแสดงออกถึงความเคารพรักศิลปินที่จากไปแล้ว ผู้กำกับการแสดงยังเกิดประสบการณ์ความเข้าใจที่กระจ่างชัดมากขึ้นทั้งในมิติของการกำกับการแสดง ทั้งความเข้าใจบทละคร สถานการณ์ และแก่นสารตัวละครและความขัดแย้ง ในมิติของการแสดงที่ทำให้เข้าใจพลังและความสมดุลของ

การแสดงออก ระหว่างความต้องการของตัวละครและความทุกข์หรือความเจ็บปวดของตัวละคร ผ่านประสบการณ์ตรงของผู้กำกับการแสดงเอง ในการนำเสนอผู้กำกับการแสดงเลือกรูปแบบที่เหมาะสมกับระยะเวลาที่จำกัด เพื่อเน้นที่การทดสอบบทละครว่าสามารถสื่อแก่นสารได้ดั่งที่ตั้งใจไว้หรือไม่ ผู้กำกับการแสดงจึงไม่ได้ให้ความสำคัญกับภาพเป็นเวทีมากนัก แต่เน้นที่ประสบการณ์ของนักแสดงกับตัวละครตลอดทั้งบทสนทนาและการดำเนินเรื่องราวเป็นหลัก

ทั้งนี้ผู้กำกับการแสดงยังได้ถอดบทเรียนจากประสบการณ์ของตัวเองในฐานะนักแสดง เพื่อให้เกิดความเข้าใจสะเทือนใจ และหยั่งลึกเข้าไปในประสบการณ์ความเป็นตัวละคร ผู้กำกับการแสดงมีความตั้งใจที่จะพัฒนาบทให้เข้ากับการรับรู้ในสังคมไทยร่วมสมัย ซึ่งหมายถึงผู้ชมที่หลากหลายวัยและอาชีพ ประสบการณ์จากการสะท้อนของผู้ชมและในมุมมองของผู้กำกับการแสดงทำให้เห็นได้ว่า บทแปลและเรียบเรียงนี้สามารถสื่อสารได้ดั่งใจที่ผู้กำกับตั้งใจไว้ กล่าวคือ การดำเนินเรื่องที่ความกระชับ และสื่อสารแก่นความคิดชัดเจนขึ้น และสร้างความสะเทือนใจให้กับผู้ชมได้ นอกจากนี้ผู้วิจัยยังมีข้อสังเกตว่า ถึงแม้จะเป็นนักแสดงมืออาชีพแต่เมื่อต้องทำงานกับบทละครที่มีความซับซ้อน ย่อมต้องใช้เวลาและกระบวนการในการฝึกซ้อมที่มีคุณภาพมากพอ

ผู้วิจัยได้แบ่งประสบการณ์ย่อยหรือประเด็นย่อย ตามมิติของประสบการณ์หรือปรากฏการณ์การกำกับการแสดงและนำเสนอผลงานการแสดงต่อสาธารณะครั้งที่ 1 จากบทแปลและเรียบเรียง ฉบับเต็มเรื่อง (Production ครั้งที่ 1) ดังนี้

1.1 ประสบการณ์มิติการทดลองนำเสนอบทละครแปลและเรียบเรียงฉบับเต็มเรื่อง ในรูปแบบของ Play Reading รวมทั้งการตีความและทดลองนำเสนอตอนจบที่แตกต่างออกไปจากบทต้นฉบับ เพื่อให้สื่อความหมายอันสะเทือนใจและเน้นที่น้ำเสียง (message) ของผู้กำกับการแสดง โดยการนำเสนอฉากจบเป็นตอนที่การเผชิญหน้าของตัวละครทั้งสองฝ่าย ซึ่งเป็นทั้งจุดวิกฤต (crisis) และจุดสูงสุด (climax) ของเรื่อง ตัวละครประชันหน้าระหว่างความต้องการของตัวเองกับความตายของอีกตัวละครนึง และไม่นำผู้ชมไปสู่ปริศนาในตอนจบแบบต้นฉบับ ตัวละคร

หลักคือเพาลีน่ากำลังเล็งปืนไปที่โรแบร์โต้ ไฟบนเวทีก็ดับมืดสนิท ตามด้วยเสียงเพลงที่เปิดขึ้นทันทีนั้น เป็นแบบการตัดจบทิ้งอารมณ์สะเทือนใจ เพื่อให้ประสบการณ์ผู้ชมทั้งเชิงอารมณ์ ความรู้สึก ความหมาย และสัญลักษณ์ในแบบฉบับและน้ำเสียงของผู้กำกับการแสดงเอง

1.2 ประสบการณ์ในมิติการสืบค้นของผู้กำกับการแสดง ในฐานะนักแสดงกับความเจ็บปวดของตัวละครที่เป็นผู้รอดจากการทารุณกรรม ทั้งความเข้าใจตัวละคร จิตวิทยาทางร่างกายและสภาวะทางจิตใจของตัวละคร ความสัมพันธ์กับบริบทสังคมไทย บาดแผลทางจิตใจ (trauma) จิตวิทยาของตัวละครกับการแสดงออกของร่างกายและเสียงของนักแสดง ประเด็นสำคัญที่ผู้วิจัยค้นพบและเป็นการเน้นย้ำถึงการทำงานทั้งในฐานะผู้กำกับการแสดงและนักแสดง คือ สมดุลในการแสดงออก (expression) ของนักแสดง ระหว่างความทุกข์ความเจ็บปวดของตัวละครที่รู้สึกและแสดงออกมา เพื่อให้เชื่อมโยงความรู้สึกและความเข้าใจให้ถึงหัวใจผู้รับชมกับความต้องการหลักของตัวละคร (objective) เพื่อให้แก่นความคิด (theme) ของเรื่อง และน้ำเสียง (message) ของผู้กำกับการแสดงสื่อสารได้ชัดเจนมีพลัง ประสบการณ์ดังกล่าวมีความหมายต่อผู้กำกับการแสดงคือ ทำให้เกิดความเข้าใจตัวละคร เข้าใจวิธีกำกับ และเข้าใจบทละครที่ชัดมากขึ้น

ภาพประกอบที่ 7 การนำเสนอบทเรียบเรียงฉบับทดลองวิธีเล่าเรื่องใหม่ นักแสดงรับบทตัวละครเพาลีน่ามากกว่า 1 คนและการใช้ปืนของตัวละครเพาลีน่าเพื่อให้หมอโรแบร์โต้สารภาพความจริง

1.3 ประสบการณ์มิติสะท้อนคิดของผู้กำกับการแสดงมืออาชีพในฐานะผู้สังเกตการณ์แบบมีส่วนร่วม ช่วยทำให้มีความกระจ่างชัดในการตีความและการเลือก (choice) ของนักแสดง ทำให้นักแสดงเกิดความมั่นใจในการแสดงและรู้ทิศทางการแสดงของตัวเอง เน้นย้ำถึงความจริงใจในการแสดง การรับส่งของนักแสดง เหตุการณ์ในอดีตและการพัฒนาความซับซ้อนของตัวละคร ซึ่งมีความซับซ้อนทางอารมณ์และการแสดงออกของตัวละครนั้น ขณะเดียวกันประสบการณ์นี้มีความหมายสำหรับผู้กำกับการแสดง ทั้งการกำกับนักแสดง การกำกับการแสดงในเชิงภาพบนเวทีและจังหวะลีลาของการเล่าเรื่องให้สนุกและชวนติดตาม รวมทั้งขัดเกลาความคิดในการนำเสนอให้แหลมคมและมีพลัง

1.4 ประสบการณ์มิติการแปลและเรียบเรียงบทละครจากต้นฉบับภาษาอังกฤษ โดยที่ปรึกษาซึ่งเป็นทั้งผู้เชี่ยวชาญทางการละครและนักแปล ทำให้ผู้กำกับการแสดงได้เรียนรู้ถึงจินตนาการในการแปล ซึ่งเป็นกลวิธีหนึ่งในการเชื่อมโยงชุดประสบการณ์ต่างวัฒนธรรมมาสู่บริบทของผู้ชม ใช้วิธีการแปลพร้อมอ่านตีความด้วยน้ำเสียง เพื่อให้ภาพและเสียงไปตามเหตุการณ์ในเรื่อง จากการแปลและเรียบเรียงนั้น ทำให้แก่นความคิดของเรื่องฉายชัดคมขึ้น สื่อสารประเด็นได้ชัดเจนขึ้น การดำเนินเรื่องชวนคิดต่อและชวนติดตามมากขึ้น มีความกระชับและฉับไว การตัดช่วงยืดเยื้อหรือที่ตัวละคร พูดวนไปวนมา หรือประเด็นที่พูดซ้ำ รวมทั้งมุขที่ไม่ใช่แก่นสารหลักและผู้ชมคนไทยอาจไม่เข้าใจด้วยบริบทวัฒนธรรมที่ต่างกัน

2. ประสบการณ์หลักช่วงกำกับการแสดงและนำเสนอผลงานการแสดงต่อสาธารณะครั้งที่ 2 จากบทเรียบเรียงฉบับทดลองวิธีเล่าเรื่องใหม่ (Production ครั้งที่ 2)

ในประสบการณ์ช่วงกำกับการแสดงและนำเสนอผลงานจากบทเรียบเรียงฉบับทดลองวิธีเล่าเรื่องใหม่นี้ ผู้วิจัยยิ่งตระหนักชัดถึงคุณค่าของบทละครเรื่องนี้ แม้เป็นบทละครที่มาจากต่างแดน แต่เมื่อผ่านกระบวนการทำงานตั้งแต่การแปลและเรียบเรียงจากผู้เชี่ยวชาญทางการละครที่เข้าใจบทละคร ผ่านกำกับการแสดงที่มีคุณภาพ การออกแบบและแนวทางนำเสนอที่มาจากความเข้าใจเข้าถึงแก่นของบท

ละคร จากผู้กำกับการแสดงที่รักและเข้าใจในบทละคร จึงทำให้บทละครสามารถสื่อสารกับผู้ชมได้ทั้งต่างจังหวัดและกรุงเทพ ทั้งเป็นผู้ชมกลุ่มนักศึกษาและวัยทำงาน

ผู้วิจัยพบว่าประสบการณ์และการออกแบบแนวทางนำเสนอของผู้กำกับการแสดง ยังทำให้เนื้อหาสาระและความสะเทือนใจที่ผู้กำกับการแสดงต้องการสื่อสารส่งต่อไปยังผู้ชมได้ นักแสดงและคณะทำงานที่เป็นวัยนักศึกษาสามารถเข้าใจและรู้สึกเชื่อมโยงกับบทละครกับตัวละคร รวมถึงสามารถเชื่อมโยงกลับมาที่การเรียนรู้ของตนเองได้ ทั้งในแง่ของทักษะการแสดงและทักษะการใช้ชีวิต

ขณะเดียวกันผู้กำกับแสดงได้เรียนรู้ว่า นักแสดงที่ยังอยู่ในวัยศึกษาและประสบการณ์ห่างไกลจากตัวละครย่อมมีความยากในการที่จะทำความเข้าใจตัวละครและสามารถแสดงออกมาได้อย่างน่าเชื่อถือในระดับนึง แต่มีแนวทางที่เป็นไปได้หากต้องใช้เวลาและการคัดเลือกนักแสดง ที่มีคุณสมบัติที่เหมาะสมและเป็นไปได้ในการถึงบทบาทของตัวละคร ทั้งนี้ในมุมมองของผู้กำกับการแสดงได้เกิดความเข้าใจลึกซึ้งและชัดเจนทั้งในแก่นหลัก น้ำเสียงที่ต้องการสื่อสาร และแนวทางในการนำเสนอจึงมีประเด็นให้สืบค้นและต่อยอดสร้างสรรค์งานจากบทละครเรื่องนี้เพื่อเป็นประโยชน์ทั้งต่อผู้ชมและเพื่อสร้างองค์ความรู้ในการใช้หลักปรากฏการณ์นิยมกับวิจัยการแสดง

ผู้วิจัยจึงแบ่งประสบการณ์ย่อยหรือประเด็นย่อย ตามมิติของประสบการณ์หรือปรากฏการณ์การกำกับการแสดงและนำเสนอผลงานการแสดงต่อสาธารณะครั้งที่ 2 จากบทเรียบเรียง ฉบับทดลองวิธีเล่าเรื่องใหม่ (Production ครั้งที่ 2) ดังนี้

2.1 ประสบการณ์มิติความเป็นครูและศิลปินของผู้กำกับการแสดง เป็นการเปิดพื้นที่ประสบการณ์ให้นักศึกษาได้ฝึกฝนเครื่องมือในการทำงานการแสดงกับบทละครร่วมสมัยเชิงสังคมที่มีความซับซ้อน โดยผ่านกระบวนการกำกับการแสดงจากผู้กำกับมืออาชีพที่รักและมีความเข้าใจในบทละครเรื่องนี้อย่างมาก

ภาพประกอบที่ 8 การสร้างภาพเสมือนจริงจำลองประสบการณ์ตัวละครย้อนกลับเข้าไปในอดีตที่เกิดการทารุณกรรม เพื่อให้พลังของความขัดแย้งและการปะทะกันของตัวละครมีความเข้มข้นทางอารมณ์และความสะเทือนใจมากขึ้น

2.2 ประสบการณ์มิติในการตีความและการทดลองสร้างภาพเสมือนจริงจำลองเหตุการณ์ในอดีต เพื่อขยายภาพความเจ็บปวดและภาพตัวแทนของผู้ใช้อำนาจและกระทำการทารุณกรรม ผ่านจำนวนและการแสดงออกของตัวละคร โดยมีนักแสดงหญิงรับบทเป็นตัวละครหลักจำนวนเพิ่มขึ้นเป็น 4 คนตามความสมัครใจ ความสนใจ และการจัดสรรเวลาในการทำงานของตัวนักศึกษาเองเป็นหลัก โดยผู้กำกับการแสดงได้ออกแบบจากการสร้างภาพและการแสดงบนเวทีขยายให้ชัดเจน เป็นภาพขยายแทนความรู้สึกเจ็บปวดทรมานของผู้ถูกกระทำในครั้งอดีตและภาพตัวแทนของผู้ใช้อำนาจและกระทำการทารุณกรรมให้ชัดเจนขึ้น โดยผ่านบทบาทการแสดงของตัวนักแสดงเอง เป็นการสร้างภาพเสมือนจริงจำลองประสบการณ์ตัวละครย้อนกลับเข้าไปในอดีตที่เกิดการทารุณกรรม เพื่อให้พลังของความขัดแย้งและการปะทะกันของตัวละครมีความเข้มข้นทางอารมณ์และความสะเทือนใจมากขึ้น

2.3 ประสบการณ์การทำงานของผู้กำกับการการแสดงกับนักแสดงมิติความเข้าใจความเจ็บปวดของตัวละครที่เป็นเหยื่อจากการทารุณกรรมด้วยประสบการณ์ชีวิตของนักศึกษาที่ห่างไกลจากตัวละคร ทั้งอายุและสภาพ

เชิงสังคมแวดล้อม ประสบการณ์ทางการแสดงของนักศึกษาที่ยังอยู่ในช่วงเริ่มต้นพัฒนาศักยภาพทางการแสดง ขณะเดียวกันบทบาทของตัวละครมีความซับซ้อนเชิงจิตวิทยาและยากจะเข้าถึง ประกอบกับระยะเวลาการทำงานที่กระชั้นชิดมาก ทำให้การแสดงของตัวละครเพาลีน่ายังไม่พอที่จะครอบคลุมการถ่ายทอดประสบการณ์ของตัวละครที่จะก่อเกิดความหมายอันสะเทือนใจ ผู้กำกับการแสดงจึงทำแบบฝึกหัดเพิ่มเติมเพื่อให้นักแสดงเกิดประสบการณ์ทางอ้อมจากการเป็นผู้ถูกทารุณกรรม

ผู้กำกับการแสดงอธิบายแบบฝึกหัดให้นักแสดงฟังเพื่อเตรียมความพร้อมทางร่างกาย จิตใจ และสมาธิสำหรับการทำแบบฝึกหัด นำพานักแสดงเข้าสู่สมาธิและนำพาจินตนาการถึงช่วงเวลาที่ตัวละครถูกจับ จากนั้นปิดตา มัดมือของนักแสดงเพื่อให้ผ่านประสบการณ์ทางร่างกายเสมือนที่ตัวละครได้ประสบ แต่ไม่เหมือนจริงหรือรุนแรงจนเกินไปเพราะเป็นเพียงการมนต์สมมติ (Magic if) ซึ่งจะช่วยนักแสดงจินตนาการถึงสถานการณ์นั้น และเชื่อมโยงตัวเองกับความเป็นไปได้ของเหตุการณ์นั้น แบบฝึกหัดนี้ผู้ที่จะนำไปใช้จึงควรมีประสบการณ์ในการสอนการแสดงมามากพอ และนักแสดงต้องมีพื้นฐานทางการแสดง ที่จะอาศัยจินตนาการ การจดจำความรู้สึกทั้งทางกาย ทางใจ และทางความคิดที่เกิดขึ้น เพื่อนำประสบการณ์จากห้องซ้อมมาขยาย ระลึกถึง และพร้อมใช้ในการแสดง (มัลลิกา ตั้งสงบ: ผู้กำกับการแสดง, สมุดบันทึกส่วนตัว, 19 มิถุนายน 2562) หลังจากทำแบบฝึกหัดนี้แล้วพบว่า นักแสดงมีสมาธิ มีความเข้าใจกับสถานการณ์ที่เกิดขึ้นอย่างชัดเจนมากขึ้น จนทำให้สามารถแสดงออกถึงความเจ็บปวดของตัวละคร ตามที่นักแสดงได้สะท้อนว่า

“ตัวละครมีเรื่องราวที่ซับซ้อนและไกลจากตัวเราอย่างมาก รับรู้ได้ถึงความทรมานของผู้ถูกกระทำและความโหดร้ายของผู้ที่กระทำกับเหยื่อในสมัยก่อนนั้น เมื่อนำเอาเหตุการณ์นั้นมาใช้กับตัวละครก็เป็นผล + กับการที่ได้ work shop ความเจ็บปวดยิ่งทำให้รู้สึกเข้าใจความกลัวของตัวละครมากขึ้น” (นักแสดงหญิง 1: สัมภาษณ์, 30 สิงหาคม 2562)

ทั้งนี้ด้วยเงื่อนไขดังกล่าวข้างต้นทำให้นักแสดงยังต้องเวลาและประสบการณ์ชีวิตในการเข้าใจเข้าถึงประสบการณ์ของตัวละครจนสามารถนำเสนอเป็นการแสดงได้ นอกจากนี้ด้วยระยะเวลาทำงานที่กระชั้นทำให้นักแสดงมีความกังวลกับบทพูดและการเคลื่อนที่บนเวที จึงทำให้การแสดงดูเป็นคิวมากไป ทั้งการเคลื่อนไหวและการพูดที่มีการสร้างจังหวะย่อยและเน้นคำ กระแทกเสียง มากเกินไป ในแง่ทักษะการแสดงสามารถปรับปรุงและพัฒนาได้

2.4 ประสบการณ์มิติสะท้อนคิดของนักแสดงและคณะทำงาน เกิดความเข้าอกเข้าใจตัวละคร ทำให้กล้าเผชิญกับความกลัวของตัวเองมากขึ้น นักแสดงกระตือรือร้นที่จะเรียนรู้ตัวละครจากบทละคร ผู้ชมที่เคยมีประสบการณ์กับบทละครเรื่องนี้สะท้อนว่า ไม่ใช่แค่การแสดงย่อ แต่เป็นกลวิธีการเล่าเรื่องใหม่ ผู้ชมส่วนใหญ่รู้สึกร่วมเห็นใจสะเทือนใจไปกับตัวละครและสถานการณ์ในเรื่อง รวมทั้งความเชื่อมโยงกับสังคมไทยแม้ตัวละครและบริบทจะเป็นต่างประเทศ

เมื่อผู้วิจัยใช้หลักปรากฏการณ์นิยมในการเฝ้ามองประสบการณ์การกำกับการแสดงของผู้กำกับการแสดง จึงเห็นได้ว่า ประสบการณ์การกำกับการแสดงในระยะเวลาและเงื่อนไขที่ต่างกันในการนำเสนอผลงานแสดงทั้งสองครั้งนั้น สามารถสื่อสารประเด็นสำคัญของตัวบทละคร อารมณ์ ความรู้สึก และท่วงทำนองของบทละครได้ ซึ่งมาจากความเข้าใจในความคิดของบทละครและผู้ประพันธ์ อารมณ์และความรู้สึกนึกคิดของตัวละคร ผสานกับการค้นหาน้ำเสียงที่ผู้กำกับการแสดงต้องการเน้นย้ำ เป็นหัวใจหลักในประสบการณ์การกำกับการแสดง นอกจากนี้ยังมีประสบการณ์ของการเลือกใช้เงื่อนไขของการออกแบบการแสดงและลักษณะของผู้ชม เป็นข้อคำนึงในการกำกับการแสดง

ในการนำเสนอผลงานครั้งที่ 1 หอศิลป์กรุงเทพพื้นที่ขนาด 100 ที่นั่ง ผู้กำกับการแสดงเลือกใช้การแสดงการอ่านบทละคร (play reading) ควบคู่ไปกับนักแสดงที่มีประสบการณ์ทางการแสดง มีความสามารถแสดงออกได้ถึงน้ำเสียงและการตีความเพื่อให้สื่อความหมายของบทละคร ในขณะที่การนำเสนอผลงานครั้งที่ 2 โรงละครคณะศิลปกรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยขอนแก่นขนาด 300 ที่นั่ง ผู้กำกับใช้วิธี

เพิ่มจำนวนนักแสดง และเลือกการแสดงที่มีการขยายภาพการกระทำของตัวละคร ให้ชัดเจนขึ้น เพื่อให้สื่อความหมายและอารมณ์ที่สะเทือนใจถึงผู้ชม นอกจากขนาดและลักษณะพื้นที่การแสดงที่ต่างกัน ประสบการณ์และลักษณะของผู้ชมทั้งสองพื้นที่ก็มีความแตกต่างกันด้วย ส่งผลให้การออกแบบการเล่าเรื่อง เนื้อหา และพลังท่วงทำนองของการแสดงที่ต่างกันออกไปในผลงานทั้งสอง ดังนี้

ผลงานครั้งที่ 1 เนื่องด้วยผู้ชมเป็นคนวัยทำงานที่อยู่ในแวดวงงานศิลปะและคนรุ่นใหม่ที่สนใจงานศิลปะ การออกแบบการแสดงจึงให้เวลากับผู้ชมในการติดตามการดำเนินเรื่องราว ให้ค่อยๆ ร่วมรับรู้ไปกับประสบการณ์ ความรู้สึกนึกคิดของตัวละคร ผ่านความลุ่มลึกของนักแสดงในการตีความบท การแสดงออก และการรับส่งอารมณ์ ครั้งที่ 2 ผู้ชมส่วนใหญ่เป็นนักศึกษามหาวิทยาลัยขอนแก่น ผู้กำกับการแสดงจึงให้การดำเนินเรื่องที่รวบรัดตัดตอน เข้าสู่จุดขัดแย้งทันที แม้ไม่ครอบคลุมทุกประเด็นแต่แก่นหลักของเรื่องยังคงอยู่ การแสดงออกของตัวละครที่กระชับ ฉับไว และเต็มไปด้วยพลัง พลังของนักแสดงและภาพบนเวทีที่ชัดเจน ตรงไปตรงมาทางด้านอารมณ์และการแสดง เพื่อให้ผู้ชมตราตรึง สะเทือนใจ เข้าใจ และเห็นอกเห็นใจตัวละครที่ถูกกระทำรุนแรง การออกแบบการเล่าเรื่องและออกแบบผลงานการแสดงทั้งสองครั้งจึงเป็นการใช้ปรากฏการณ์นิยมในการอ่านประสบการณ์ผู้ชมในการกำกับการแสดงของผู้กำกับแสดง

ผู้วิจัยยังเห็นปรากฏการณ์ที่เกิดจากการกำกับการแสดงของผู้กำกับการแสดง ในการใช้แบบฝึกหัดทางร่างกายช่วยให้นักแสดงเกิดประสบการณ์ทางอ้อมเพื่อเข้าใจประสบการณ์ของตัวละครผ่านร่างกายของนักแสดงเอง ซึ่งผู้กำกับการแสดงเคยได้รับการฝึกฝนทางการแสดง จนเกิดความเข้าใจเป็นองค์ความรู้ที่เกิดจากการปฏิบัติจริง ซึ่งในบทบาทและหน้าที่ของผู้กำกับการแสดง นอกเหนือจากการทำให้นักแสดงเข้าใจบทละครผ่านตัวหนังสือแล้ว คือทักษะในการตีความ อธิบายและทำความเข้าใจให้นักแสดง ผ่านบทละครหรือตัวหนังสือ ในหลายครั้งผู้กำกับการแสดงยังทำหน้าที่เอื้อและฝึกฝนให้นักแสดงสามารถเข้าถึงบทบาทนั้นๆ โดยใช้แบบฝึกหัดทางการแสดง

เมื่อใช้หลักปรากฏการณ์นิยมในการกำกับการแสดงครั้งนี้จึงทำให้ผู้วิจัยตระหนักได้ว่า ประสบการณ์ของผู้กำกับการแสดงที่ผ่านการศึกษาบทละครและบริบทแวดล้อมในการนำเสนอผลงานแสดง ผ่านประสบการณ์ที่ได้รับการสะสมทั้งในฐานะผู้กำกับการแสดงและนักแสดง ผ่านความรักความเข้าใจความมุ่งมั่นตั้งใจที่ศึกษาและต้องการนำเสนอผลงานแสดงจากละครนั้น ล้วนเป็นประสบการณ์หรือปรากฏการณ์ในการกำกับการแสดงครั้งนี้

ข้อเสนอแนะ

ข้อมูลจากการวิจัยสามารถนำไปใช้ต่อยอดในการศึกษาปรากฏการณ์การแสดงจากบทละครในมิติการรับรู้และตีความของผู้ชมต่างพื้นที่ ต่างบริบทต่างภูมิภาค ซึ่งประสบการณ์สร้างสรรค์เหล่านี้ยังสามารถนำหลักปรากฏการณ์นิยมมาหลอมรวมกับการวิจัยเชิงสร้างสรรค์ เพื่อยกระดับเป็นองค์ความรู้สำหรับการพัฒนาแนวคิดด้านการกำกับการแสดง และการผลิตผลงานงานสร้างสรรค์ทางศิลปะการแสดงให้เข้ากับวัฒนธรรมของผู้รับชม

กิตติกรรมประกาศ

ผู้วิจัยขอขอบคุณกองทุนวิจัยคณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยขอนแก่น คณาจารย์ในแขนงวิชาการละครและนักศึกษาในแขนงวิชาการละคร คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยขอนแก่น ที่คอยสนับสนุนและเป็นกำลังใจ

เอกสารอ้างอิง

ชาย โพธิสิตา. (2550). **ศาสตร์และศิลป์แห่งการวิจัยเชิงคุณภาพ.** กรุงเทพฯ : อมรินทร์พริ้นติ้งแอนด์พับลิชชิ่ง.

ถิรนันท์ อนวัชศิริวงศ์, และพิรุณ อนวัชศิริวงศ์. (2552). **ละครสร้างนักอ่าน Reader's Theatre ศิลปะการละครเพื่อส่งเสริมการอ่าน.** กรุงเทพฯ : คณะนิเทศศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

ธนัชพร กิตติก้อง. (2559). Practice as Research in Performance: การวิจัยสร้างสรรค์ด้านศิลปะการแสดง. **วารสารศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยขอนแก่น, 8**(1), 107-130.

ธนัชพร กิตติก้อง. (2563). **การแสดง/ Performance: ความรู้เบื้องต้นเกี่ยวกับเพอร์ฟอร์มานซ์.** ขอนแก่น : คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยขอนแก่น.

พรรัตน์ ดำรุง. (2562). **ปรากฏการณ์การแสดง.** กรุงเทพฯ : สำนักงานกองทุนสนับสนุนการวิจัย.

พรรัตน์ ดำรุง. (2564). **วิจัยการแสดงสร้างความรู้ใหม่ด้วยการทำละคร.** กรุงเทพฯ : ภาพพิมพ์.

มณี อาภานันทิกุล. (2563). **การวิจัยปรากฏการณ์วิทยา การประยุกต์ใช้ในการวิจัยทางการพยาบาล.** กรุงเทพฯ : โครงการตำรารามาธิบดี คณะแพทยศาสตร์โรงพยาบาลรามาธิบดี มหาวิทยาลัยมหิดล.

รามาชาแนล. (2559). **PTSD ภาวะป่วยทางจิตจากเหตุการณ์รุนแรง**. ค้นเมื่อ 30 มิถุนายน 2562, จาก https://www.rama.mahidol.ac.th/ramachannel/article/ptsd

แอมเนสตี้ อินเตอร์เนชั่นแนล. (2557). **การทรมานใน พ.ศ. 2557: 30 ปีของคำสัญญาที่ว่างเปล่า.** ลอนดอน : สำนักเลขาธิการสากล แอมเนสตี้ อินเตอร์เนชั่นแนล สหราชอาณาจักร.

Dorfman, A. (1994). **Death and the Maiden**. London: Penguin Books.

Gradesaver. (1999). **Death-and-the-Maiden**. Retrieved January 30, 2020, from https://www.gradesaver.com/death-and-the-maiden

Zuber-Skerrit, O. (1992). **Action research in higher education.** London: Kogan Page.

การวิเคราะห์เทคนิคการเรียบเรียงเสียงประสานเพลง ASEAN Way สำหรับวงโยธวาทิต โดย อัศวิน นาดี

An Analysis of ASEAN Way Song Arranging Techniques for Marching Band by Asawin Nadee

อัศวิน นาดี[1]

Asawin Nadee

[1] **ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร., สาขาดนตรี**
คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์
มหาวิทยาลัยราชภัฏสุรินทร์
Assistant Professor Dr., Music Department
Faculty of Humanities and Social Sciences,
Surindra Rajabhat University
(E-mail: ziko1122@srru.ac.th)

Received: 14/02/2022 Revised: 23/05/2022 Accepted: 23/05/2022

บทคัดย่อ

บทเพลง ASEAN Way สะท้อนถึงอัตลักษณ์ที่สำคัญในกลุ่มประเทศอาเซียน เปรียบเสมือนบทเพลงประจำชาติกลุ่มอาเซียน บทความนี้มีเป้าหมายเพื่อนำเสนอเทคนิคที่ใช้ในการเรียบเรียงเสียงประสานสำหรับวงโยธวาทิต ด้วยการวิเคราะห์สกอร์เพลง ซึ่งมีแนวคิดและหลักการเรียบเรียงเสียงประสาน และเทคนิคในการประพันธ์เพลง รูปแบบที่ได้ คือ รูปแบบเพลงมาร์ช โดยมีสกอร์สำหรับนักดนตรีในระดับความสามารถปานกลางขึ้นไป ส่งผลให้บทเพลงมีความสมบูรณ์

คำสำคัญ: การเรียบเรียงเสียงประสาน, ดนตรีวิทยา, เพลงมาร์ช, วงโยธวาทิต

Abstract

ASEAN Way song reflects important identity in ASEAN countries. It is like the national anthem of ASEAN. This article aims to present techniques used in arranging for marching bands. with music score analysis which has the concept and principles of composing and techniques in composing music, the resulting form is the march style. There is a score for musicians of medium skill level and above. resulting in a complete song

Keywords: Arrangement, Musicology, March Music, Marching Band

บทนำ

การเรียบเรียงเสียงประสานบทเพลง เป็นศาสตร์ที่ต้องใช้ความรู้ทางทฤษฎีผนวกกับประสบการณ์ในการปฏิบัติของผู้เรียบเรียงในการจัดระบบเสียงดนตรีจากทำนองที่ได้มาจากการประพันธ์เพลง ซึ่งสะท้อนถึงความรู้ความสามารถของนักเรียบเรียงในการสร้างสรรค์ เทคนิคต่างๆ ที่ใช้ในการเรียบเรียงบทเพลงนั้น เป็นการทดลอง

ประยุกต์ใช้ให้เกิดความสมบูรณ์ในท่วงทำนองเป็นประเด็นที่ควรค่าแก่การนำเสนอ เพื่อทราบถึงแนวทางในการเลือกมาใช้กับงานสร้างสรรค์อื่นๆ ซึ่งเป็นขั้นตอนในการปฏิบัติที่สลับซับซ้อน ในอดีต ช่วง พ.ศ. 2500 เป็นต้นมา การสร้างบทเพลงนั้นมีขั้นตอนค่อนข้างมากประกอบด้วย การประพันธ์ทำนองและเสียงประสาน การเรียบเรียงเสียงประสานสำหรับวงดนตรี และการลอกโน้ต (Writing Score to Part) ให้กับเครื่องดนตรี จากนั้นจึงเป็นการบรรเลงจากนักดนตรีเพื่อบันทึกเสียง (วิจิตร์ จิตร์รังสรรค์, 2564) สังเกตได้ว่าขั้นตอนในการผลิตผลงานมีความเกี่ยวเนื่องกับการเรียบเรียงเสียงประสานเป็นส่วนใหญ่

บทเพลง ASEAN Way ฉบับนี้ ผู้เขียนได้เรียบเรียงเสียงประสานด้วยกระบวนการวิจัยสร้างสรรค์ จากผลงานต้นฉบับด้วยการเรียบเรียงในรูปแบบเพลงมาร์ชสำหรับวงโยธวาทิตที่มุ่งเน้นการบรรเลงแบบยืนและใช้ในการเดินตามแนวคิดการออกแบบที่สอดคล้องกับรูปแบบเพลง ในบทความนี้เป็นการนำเสนอการวิเคราะห์เทคนิคต่างๆ ที่ใช้ในการเรียบเรียงเสียงประสานเพลงดังกล่าว โดยมีเป้าหมายเพื่อนำเสนอ อธิบายเทคนิคเหล่านี้เพื่อให้ผู้อ่านสามารถนำไปเป็นแนวทางในการเรียบเรียงเสียงประสานเพลงสำหรับวงโยธวาทิตในรูปแบบเพลงมาร์ช ทั้งนี้ในการอธิบายหลักการแนวคิดในการเลือกใช้เทคนิคต่างๆ เป็นการทดลองใช้จากผู้เขียน ซึ่งค้นพบว่าในบางเทคนิคเป็นการสร้างสรรค์แนวสอดประสาน (Counter Melody) ที่มีความแปลกใหม่ มีความแตกต่างไปจากแนวปฏิบัติที่นิยมในอดีต (Tradition) เช่น การใช้โน้ตสามพยางค์ การสร้างจังหวะที่ไม่ปกติ เพื่อสร้างจุดเด่นทางทำนอง (อัศวิน นาดี, 2564) และเทคนิคอื่นๆ ที่ส่งผลให้บทเพลงมีความสมบูรณ์ จากที่กล่าวมาแล้วข้างต้น เป็นเหตุผลสำคัญที่ผู้เขียนมีความมุ่งหวังในการนำเสนอเนื้อหาสาระเหล่านี้เพื่อประโยชน์ในทางวิชาการดนตรีสืบไป

โครงสร้างเพลง

บทเพลง ASEAN Way ในฉบับนี้ มีลักษณะทางโครงสร้างที่สอดคล้องกับเพลงมาร์ช ตามแนวทางของ จอห์น ฟิลลิปซูซ่า ประกอบด้วย ห้องเพลง 115 ห้อง

ได้แก่ ท่อนนำ (Intro) ท่อนเสตรนที่ 1 (First Strain) ท่อนเสตรนที่ 2 (Second Strain) ท่อนทรีโอ (Trio) ท่อนเบรคเสตรน (Break Strain) และท่อนโคดา (ย้อนกลับ) (Coda/Recap) ด้วยลักษณะดนตรี 2 รูปแบบ คือ มาร์ช พบในท่อนนำถึงท่อนเสตรนที่ 2 จากนั้นเป็นแบบ ทรีโอ ในท่อนเสตรนที่ 3 ถึงท่อนเบรคเสตรน จากนั้นกลับมาลักษณะเดิม คือ มาร์ช ในท่อนโคดา สิ่งที่สังเกตได้ ระหว่างลักษณะดนตรีประกอบสองรูปแบบนี้ เป็นกุญแจเสียงซึ่งมี อีแฟล็ตเมเจอร์เป็นเสียงหลัก (Tonic) จากนั้นย้ายบันไดเสียงเป็น เอแฟล็ตเมเจอร์ มีความสัมพันธ์เป็นซับดอมินันต์ (IV) ในคีย์หลัก โครงสร้างเพลง ประกอบด้วยท่อนต่างๆ 6 ส่วน ได้แก่ ท่อนนำประกอบด้วย 6 ห้อง ท่อนเสตรนที่ 1 ประกอบด้วย 24 ห้องเพลง ท่อนเสตรนที่ 2 ประกอบด้วย 16 ห้อง ท่อนเสตรนที่ 3 เป็นการนำทำนองจากท่อนเสตรนที่ 1 มานำเสนออีกครั้งด้วยคีย์ใหม่ประกอบด้วย 33 ห้อง ท่อนเบรคเสตรน เป็นการนำเสนอท่อนเสตรนที่ 2 และ 1 อีกครั้งด้วยคีย์ใหม่และลักษณะดนตรีที่สอดคล้องกับแนวทางเพลงมาร์ชด้วยลักษณะเสียงดังกังวานด้วยเครื่องหมายดังเบาและการเรียบเรียงทางดนตรีที่มุ่งเน้นการสร้างเสียงที่แผดดังแข่งกันในทุกกลุ่มประหนึ่งว่าเป็นเสียงสุนัขเห่า (Rick, 2019) ท่อนนี้ประกอบด้วยห้องเพลง 40 ห้อง ท่อนโคดา เป็นการย้อนกลับไปบรรเลงตั้งแต่ท่อนนำ และท่อนเสตรนที่ 1 และลงจบในช่วงท้ายของท่อนเสตรนที่ 2 สำหรับประเด็นท่อนเพลงนั้น มีความสัมพันธ์กับการกำหนดชื่อในแต่ละท่อนเพื่อการบรรเลง (Rehearsal Mark) พบการกำหนดด้วยภาษาอังกฤษ 12 ท่อนประกอบด้วย ท่อนนำ ท่อน A - C ประกอบด้วยท่อนละ 8 ห้อง ท่อน D มี 16 ห้อง ท่อน E - G มีท่อนละ 8 ห้องเพลง ท่อน H มี 9 ห้องเพลง ท่อน I - J มีท่อนละ 16 ห้อง และท่อน K มี 8 ห้อง ซึ่งในท่อน F - K เป็นการนำเสนอทำนองจากท่อนเสตรนที่ 1 หรือ 2 ตามเลขกำกับในวงเล็บ หรือพิจารณาได้ในท่อน F(1) - H(1) คือการนำเสนอท่อน A - C ในท่อนเสตรนที่ 1 โดยมีการเปลี่ยนแปลงทางด้านลักษณะและคีย์ใหม่ โดยมี

ตัวอย่างดังภาพ

ลักษณะ (Character)	March					Trio							March
โครงสร้าง (Structure)	Introduction 6	First Strain (1) 24			Second (2) Strain 16	Third Strain (3) (Recap First Strain new key) 33				Break Strain (4) (Recap First and Second Strain new key and Play Dogfight) 40			Coda Recap Intro 1-2 Strain Fine
ท่อนเพลง (Rehearsal Mark)		A 8	B 8	C 8	D 16	E 8	F (1) 8	G (1) 8	H (1) 9	I (2) 16	J (1) 16	K (1) 8	
ห้องเพลง (Bar)	1-6	7-14	15-22	23-30	31- 46	47-50	51-58	59-66	67-75	76-91	92-107	108-115	
บันไดเสียง (Key)	Eb Major					Ab Major							Eb Major
คำสั่ง (Command)	Fine					DC All Fine							

ภาพประกอบที่ 1 โครงสร้างเพลง ASEAN Way รูปแบบเพลงมาร์ช

เทคนิคที่ใช้ในการเรียบเรียงเสียงประสานเพลง

ผู้เขียนได้นำเสนอเทคนิคต่างๆ ด้วยการอธิบายตามประเด็นพร้อมยกตัวอย่างดังนี้

ท่อนนำ (Intro)

ภาพประกอบที่ 2 ท่อนนำ

การเรียบเรียงดนตรีท่อนนำ จำแนกพื้นผิวได้ 3 รูปแบบ ได้แก่ 1. Element A (melody harmonized in part writing) 2. Element B (Accom) และ 3. Element C (Bass Rhythm Chord accompaniment) โดยมีลักษณะทำนองที่บรรเลงในทิศทางคู่ขนาน (Parallel motion) จากตัวอย่างในกลุ่มเครื่องดนตรี

ทรัมเป็ต 1 และทรัมเป็ต 2 ด้วยเสียงที่มีระยะห่างเป็นคู่ 6 ไมเนอร์ ซึ่งเป็นเสียงที่มีความกลมกล่อม พบลักษณะเช่นนี้ในห้องที่ 1 - 6 ในท่อนนำ นอกจากนี้แล้วยังพบการใช้เครื่องหมายเน้นจังหวะ ในช่วงห้องที่ 3 - 6 เป็นการเน้นเสียงการไลโน้ตลงมาสู่โน้ตหลัก และเน้นเสียงอย่างมีนัยสำคัญ นอกจากนี้แล้วยังพบการนำเสนอเสียงหลักอย่างต่อเนื่องจากเครื่องดนตรี ปิกโกโล และฟลูต ตามแนวทางการเปิดตัวบทเพลงที่ยิ่งใหญ่ โดยมีการวิเคราะห์ดังผัง

Element A (melody harmonized in part writing)

a (melody) : 8 { Tp1, Cl1 / A. Sax 1,2, Tp3, Hn. } 8 { T. Sax 1,2, Bari Sax. }

b (Parts) : Tp.2

Element B (Accompaniment) : 8 { Picc. / Fl. }

Element C (Bass Rhythm Chord accompaniment) :

a (Bass Rhythm) : 8 { Tbn 1,2,3, Euph. / Tba }

b (Chord Rhythm) : Tbn 1,2,3

จากผังการวิเคราะห์ พบว่า Element A (melody harmonized in part writing) ประกอบด้วยหน่วยย่อย 2 หน่วย คือ a (melody) ทำนองที่บรรเลงด้วยทรัมเป็ต 1 และคลาริเน็ต 1 ซึ่งทบช่วงเสียงคู่ 8 ช่วงที่ 1 เป็นเครื่องดนตรี อัลโตแซ็กโซโฟน 1, 2 ทรัมเป็ต 3 และเฟรนช์ฮอร์น นอกจากนี้แล้วยังทบช่วงที่ 2 ซึ่งอยู่ในช่วงเสียงแนวเบส ด้วยเครื่องดนตรี เทเนอร์แซ็กโซโฟน 1,2 และบาริโทนแซ็กโซโฟน b (Parts) เป็นเสียงประสานจากการเรียงซ้อนทำนองลงมาด้วยระยะคู่ 6 ประเด็น Element B พบเครื่องดนตรี ปิกโกโล และ ฟลูต บรรเลงโน้ตหลัก (Tonic) ในแต่ละ

ช่วงการเปลี่ยนทำนอง ด้วยการทริวโน้ต และในช่วงท้ายห้องที่ 4 - 6 จึงบรรเลงทำนองหลักย้ำเสียงหลักอีกครั้งในห้องที่ 6 ซึ่งมีลักษณะดังภาพ

ภาพประกอบที่ 3 การวิเคราะห์คอร์ดท่อนนำ

จากภาพที่ 3 การวิเคราะห์คอร์ดท่อนนำในห้องที่ 6 พบว่า เป็นการย้ำเสียงหลัก (Tonic) ด้วยคอร์ด Eb Major พบลักษณะเทคนิค Superposition จากเครื่องดนตรี ทรัมเป็ต 1,2 และทรอมโบน 1,2 และเทคนิค Overlapping จากเครื่องดนตรี ทรัมเป็ต 1 คลาริเน็ต เทเนอร์แซ็กโซโฟน ทรัมเป็ต 3 และทรอมโบน 3 พบลักษณะการสร้างเสียงประสานในเครื่องดนตรีทรัมเป็ต 1,2,3 โดยทรัมเป็ต 1 อยู่ในช่วงเสียงที่สูงเป็นโน้ต Eb^5 ซึ่งทบคู่ 8 ล่างด้วยโน้ต Eb^4 จากเครื่องดนตรีทรัมเป็ต 3 ซึ่งมีเสียงประสานแทรกกลางด้วยโน้ต G^4 จากเครื่องดนตรีทรัมเป็ต 2 และพบการประสานเสียงในเครื่องดนตรีทรอมโบน 1,2,3 ด้วยโน้ต Eb^3 G^3 Bb^3 วิธีการนี้ส่งผลให้เสียงประสานในกลุ่มเครื่องลมทองเหลืองมีความหนักแน่นกว่ากลุ่มเครื่องลมไม้ สร้างสมดุลเสียงในช่วงเสียงกลางค่อนลงมาทางต่ำ เปิดช่องว่างของเสียง (Spacing) ในกลุ่มเครื่องลมไม้

ท่อนเสตรนที่ 1 (First Strain)

แบ่งเป็นท่อนซ้อมเพลง (Rehearse Mark) A B C มีพื้นผิวและเทคนิคการเรียบเรียงดังนี้

ภาพประกอบที่ 4 ท่อนซ้อม A

การเรียบเรียงดนตรีท่อนซ้อม A จำแนกพื้นผิวได้ 2 รูปแบบ คือ 1. Element A (Melody and harmonized in melody) 2. Element B (accompaniment) มีลักษณะพื้นผิวทางดนตรีแบบทำนองหลักและทำนองประกอบ โดยมีเทคนิคการเรียบเรียง ฯ ที่สำคัญได้แก่ ดนตรีประกอบจาก ยูโฟเนียม ที่นำเสนอสีสันด้วยทำนองจากโน้ตในคอร์ดที่สร้างเสียงในลักษณะการเหวี่ยงขึ้นลงของแนวเบส โดยมีการวิเคราะห์ดังผัง

Element A (melody harmonized in melody)

a (melody) : 8 { Picc / Fl Cl Tpt 1,2,3

b (Harmonized in melody) : A. Sax 1,2 Hn

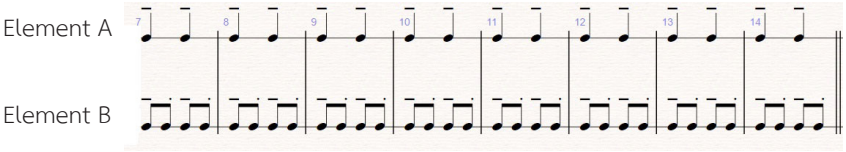
Element B (Accompaniment) :

a (Chord Rhythm) : T. Sax 1,2 Tbn 1,2,3

b (Alberti bass) : Euph

c (Bass) : Tuba

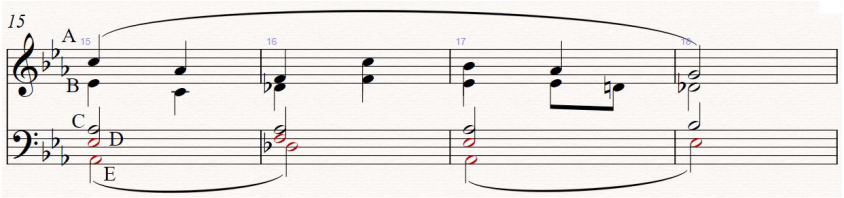
d (Subdivided Bass Rhythm) : Bari. Sax Euph



จากผังการวิเคราะห์ พบว่า Element A (melody harmonized in melody) เป็นทำนองหลักจากเครื่องดนตรี ปิกโกโล ด้วยการทบคู่ 8 จากเครื่องดนตรี ฟลูต คลาริเน็ต และทรัมเป็ต 1,2,3 ด้วยการผสมเสียงเครื่องดนตรีในการสร้างสีสันทางทำนอง โดยมีเสียงประสานจากการเรียนซ้อนเสียงจากทำนองหลักด้วยเครื่องดนตรีอัลโตแซ็กโซโฟน และเฟรนช์ฮอร์น ในช่วงเสียงกลาง Element B (Accompaniment) จำแนกได้ 4 ลักษณะ ได้แก่ a (Chord Rhythm) โดยเครื่องดนตรีเทเนอร์แซ็กโซโฟน 1,2 ทรอมโบน 1,2,3 บรรเลงในจังหวะยกและตกสอดคล้องกับ เฮลเลย์ (Jack D.Helsley. 2016 : 17 - 18) อธิบายว่า การใช้ลักษณะจังหวะของโน้ตสามพยางค์เขบ็ตหนึ่งชั้น เป็นการเคลื่อนที่ทำนองที่แสดงถึงคุณลักษณะเสียงที่ให้ความรู้สึกลอย (ศุภวุฒิ พิมพ์นนท์, 2564) b (Alberti bass) เป็นการสร้างสีสันทางแนวเบสจากเครื่องดนตรียูโฟเนียมที่บรรเลงโน้ตในคอร์ดอย่างต่อเนื่องห้องที่ 7 - 14 c (Bass) เป็นเครื่องดนตรีทูบาจากแนวเสียงที่มีความเป็น

ทำนองประกอบ d (Subdivided Bass Rhythm) พบการแบ่งย่อยจังหวะเบส ในห้องที่ 7 - 14 เป็น 2 ลักษณะ คือ A ในเครื่องดนตรีบาริโทนแซ็กโซโฟน ด้วยโน้ตตัวดำ และ B จากเครื่องดนตรียูโฟเนียม ทั้งสองลักษณะนี้ นี้มีความสัมพันธ์ทางเทคนิคการเรียบเรียงในด้านการสร้างจังหวะให้เคลื่อนที่ โดยมีจังหวะอีก 1 ลักษณะ สร้างเสียงเบสที่คงที่ สนับสนุนทำนองหลัก และดนตรีประกอบให้มีความสมบูรณ์

เทคนิคการเขียน Part Writing พบในห้องที่ 15 - 18 จากเครื่องดนตรีกลุ่มเครื่องลมไม้ โดยมีลักษณะดังภาพตัวอย่าง



ภาพประกอบที่ 5 เทคนิค Part Writing

จากภาพที่ 5 Texture I : Part Writing พบว่าสามารถจำแนกแนวเสียงโดยมีลักษณะดังผังการวิเคราะห์

	Bar 1	Bar 2	Bar 3	Bar 4
A	Picc Fl Cl	Picc Fl Cl	Picc Fl Cl	Picc Fl Cl
B	A. Sax 1,2	A. Sax 1,2 8 Bari. Sax	A. Sax 1,2	A. Sax 1,2
C	T. Sax 1 8 Bari. Sax	T. Sax 1	T. Sax 1 8 Bari. Sax	T. Sax 1,2
D	T. Sax 2	T. Sax 2	T. Sax 2	
E	Bari. Sax	Bari. Sax	Bari. Sax	Bari. Sax

จากผังพบว่า ลักษณะทางทำนองที่มีความต่อเนื่องจากเครื่องดนตรี ปิกโกโล ฟลูต และ คาริเน็ต เป็นแนวทางสำคัญที่สร้างสีสันทางทำนองด้วยการผสมเสียง โดยมีกลุ่มเสียง 5 เสียง ที่สนับสนุนทำนองหลัก ซึ่งมีการทบคู่ 8 ในกลุ่ม B และ C จากเครื่องดนตรี บาริโทนแซ็กสร้างเสียงที่ทบให้มีความแข็งแรงขึ้น โดยส่วนใหญ่เป็นโน้ตในคอร์ดที่ทบช่วงเสียง และในห้องที่ 4 พบการรวบกลุ่มเสียงจากเครื่องดนตรีเทเนอร์แซ็กโซโฟน ในกลุ่ม C เป็นโน้ต Bb[3] วิธีนี้ส่งผลให้เกิดเสียงประสานที่มีช่องว่าง (Spacing) สนับสนุนทำนองหลักกลุ่ม A ให้มีความสมบูรณ์

เทคนิคแคนน็อน จากห้องที่ 15 - 18 ในท่อนซ้อม B โดยมีตัวอย่างดังภาพ

ภาพประกอบที่ 6 ท่อนซ้อม B (Cannon Bar 15 - 18 Hn)

Melody and Accompaniment โดยจำแนกลักษณะพื้นผิวได้ดังผัง

Texture II : Melody and Accompaniment

Element A : (Melody and Melody cannon)

a (Melody) : 8 { Tpt 1 (Bar 19 - 22) / Tbn 1 (Bar 19 - 22) }

b (Melody cannon) : Hn

Element B : (Accompaniment)

a (High register chord) : Tpt 1,2,3

b (Lower register chord) : Tbn 1,2,3

c (Chromatic bass line) : Tba

จากผัง พบว่าทำนองหลักบรรเลงโดยเครื่องดนตรีทรัมเป็ต 1 ในช่วงห้องที่ 19 - 22 โดยทบคู่ 8 จากทรอมโบน 1 และมีการสร้างแคนน็อนในห้องที่ 15 - 18 จากเครื่องดนตรี เฟรนช์ฮอร์น เป็นการสร้างเสียงทำนองที่นำเสนอให้ได้ยินอย่างต่อเนื่องจากเครื่องดนตรีกลุ่มเครื่องลมไม้ นอกจากนี้แล้วยังพบการออกแบบเสียงคอร์ดในสองลักษณะ ได้แก่ คอร์ดในช่วงเสียงสูงจากกลุ่มทรัมเป็ต และคอร์ดช่วงเสียงต่ำจากกลุ่มทรอมโบน แนวเบสในห้องที่ 15 - 17 มีความน่าสนใจด้วยการเคลื่อนที่ครึ่งเสียงระหว่างโน้ต C^3 - Db^3 จากเครื่องดนตรีทูบา ส่งผลให้เกิดเสียงประสานในลักษณะโน้ตนอกคอร์ดเป็นคอร์ด Db major และมีผลต่อทางเดินคอร์ดเป็นการดำเนินคอร์ด IV IV6 bVII IV6 I V7

ท่อนเสตรนที่ 2 (Second Strain)

เป็นท่อนซ้อม D มีพื้นผิว ได้แก่ Texture I : Melody and Accompaniment ดังตัวอย่าง

ภาพประกอบที่ 7 ท่อนซ้อม D (Strain 2) Texture : Melody and Accompaniment

Texture : Melody and Accompaniment ห้องที่ 31 - 38 มีการวิเคราะห์ดังผัง

Texture I : Melody and Accompaniment

Element A : (Melody Unison and Second Melody)

a (Melody) : 8 { Hn / **T. sax, Barisax, Tbn1,2,3 Euph, Tba**

b (Second melody) : **Tp1 (bar 40 - 46)**

Element B : (Accompaniment)

a (Chord rhythm shift) : 8 { Picc, Fl, Cl1 / A. sax, Tp1,2,3

b (Rhythm percussion) : Cym, S.d, B.d

จากผังพบว่า มีพื้นผิว 2 Element โดย A มีทำนองหลักจากเครื่องดนตรี Hn ทบคู่ 8 โดย เครื่องดนตรีในกลุ่มเสียงต่ำ วิธีการนี้เป็นการสร้างทำนองเสียงตั้งแต่กลางลงมาต่ำให้มีความคมชัด สอดคล้องกับ ประทีป สุพรรณโรจน์ (2563, พฤษภาคม 25) กล่าวว่า “ลักษณะของทำนองหลักที่บรรเลงจากเครื่องดนตรีเสียงต่ำเรียกว่า Bass Subject” เป็นการสร้างสีสันทำนองหลักให้มีความโดดเด่นฉีกกรอบการสร้างทำนองหลักแบบเดิมๆ ในช่วงเสียง (Register) กลางและต่ำ Element B เป็นดนตรีประกอบจากลักษณะคอร์ดยกจากเครื่องดนตรีเครื่องลมไม้ โดยมีจังหวะสนับสนุนด้วยส่วนโน้ตเดียวกันจากเครื่องดนตรีกลุ่มเครื่องกระทบส่งผลให้ Chord rhythm shift มีความคมชัดขึ้น

พบทำนองรองในห้องที่ 40 - 46 จากเครื่องดนตรี ทรัมเป็ต 1 เป็นเทคนิคการสร้างทำนองที่ไม่ให้เกิดความการซ้ำประโยคเพลงที่บรรเลงมาก่อนหน้า (ห้อง 31 - 38) ดังตัวอย่างภาพที่ 8

ภาพประกอบที่ 8 Second melody ท่อนซ้อม D (Strain 2)

ท่อนเสตรนที่ 3 (Third strain)

ประกอบด้วยท่อนซ้อม E F G H ห้องที่ 41 - 75 มีพื้นผิวแบบ Melody and Accompaniment โดยมีลักษณะที่นิยามว่าท่อน ทรีโอ (Trio) ซึ่งพบการย้ายบันไดเสียงในห้องที่ 45 - 50 ในท่อนซ้อม D - E ซึ่งเป็นเทคนิคสำคัญในความเป็นเอกลักษณ์รูปลักษณ์ ทรีโอ ดังภาพ

ภาพประกอบที่ 9 การย้ายบันไดเสียง ท่อนเสตรนที่ 3 (Trio)

พบว่าไม่ได้ใช้วิธีการทางเสียงประสาน โดยใช้การหยุดเสียงในห้องที่ 46 และเปลี่ยนบันไดเสียงในห้องที่ 47 เป็น Ab และดำเนินคอร์ด I I^{6} I ซึ่งมีลักษณะเป็น กุญแจเสียงสัมพันธ์ (Relate key) สอดคล้องกับณัชชา พันธุ์เจริญ และคณะ

(2559) ให้ความหมายว่า กุญแจเสียงสัมพันธ์มีเครื่องหมายประจำกุญแจเสียงต่างกันเพียงขั้นเดียว ทำหน้าที่เป็น ซับดอมินันต์ (IV) จะได้เสียงที่เรียบที่สุด เพราะการเปลี่ยนเช่นนี้มีโน้ตตัวเดียวที่ต่างไปจากกุญแจเสียงเดิม จึงเป็นที่นิยมมาก

การนำเสนอทำนองหลักอีกครั้ง (Recapitulation) เป็นเทคนิคที่ส่งผลให้พบทำนองหลัก (Main Theme) ด้วยการนำมาปรับปรุงใหม่ (Restatement) ด้วยวิธีการต่างๆ โดยพบว่าท่อน เสตรนที่ 3 ได้นำทำนองจากท่อน เสตรนที่ 1 มานำเสนออีกครั้ง ซึ่งในครั้งนี้ได้เปลี่ยนบันไดเสียงจาก Eb เป็น Ab โดยมีลักษณะพื้นผิวแบบ Secondary Melody ที่สร้างความโดดเด่นในท่อนซ้อม G - H โดยมีตัวอย่างจากห้องที่ 59 - 66 ดังภาพ

ภาพประกอบที่ 10 Texture : Secondary Melody (Third Strain)

โดยมีองค์ประกอบ 3 ส่วน ได้แก่ 1. Element A : (melody) 2. Element B : (secondary melody) และ 3. Element C : (accompaniment) โดยมีการ

วิเคราะห์ดังผัง

Texture : Secondary Melody (Third Strain)

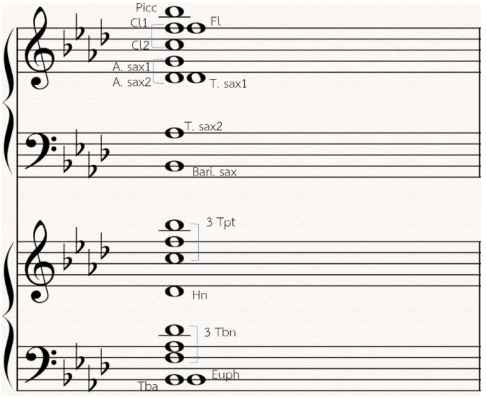
Element A : (melody) : 8 Tpt1,2,3 / Tbn1,2,3 Euph Bari. sax

Element B : (secondary melody) : 8 Picc / Fl

Element C : (accompaniment) : Hn Tba

จากผังพบว่า กลุ่มเครื่องลมทองเหลืองเป็นทำนองหลักที่มีการทบคู่ 8 ผสมเสียงกับบาริโทนแซ็กโซโฟน และทำนองรอง คือ เครื่องดนตรีปิกโกโล ทบคู่ 8 ด้วยฟลูต สำหรับดนตรีประกอบเป็นเครื่องดนตรีเฟรนช์ฮอร์น และทูบา การสร้างทำนองรองในส่วนนี้เป็นเทคนิคสำคัญที่สอดคล้องกับวิธีการสร้างพื้นผิวในลักษณะท่อนทรีโอตามธรรมเนียมเพลงมาร์ช โดยมีลักษณะเสียงที่สร้างความไพเราะพริ้วไหวในทำนองรองสอดรับกับทำนองหลักให้มีความสมดุลของเสียงที่นุ่นละมุนเปรียบดังเพลงร้องที่มีเสียงที่นุ่นนวล นอกจากนี้เทคนิคนี้แล้วยังมีการใช้คอร์ดแบบทบคู่ 4 ในท่อน H ดังนี้

เทคนิคคอร์ดทบคู่ 4 (Voicing in Fourths) พบการออกแบบด้วยการเพิ่มโน้ตเทนชั่นดังนี้



ภาพประกอบที่ 11 การวิเคราะห์คอร์ดท่อนเสตรนที่ 3

จากตัวอย่างห้องที่ 74 พบลักษณะ Superposition ได้แก่ คราริเนต 1,2 อัลโตแซ็กโซโฟน 1,2 ทรัมเป็ต 1,2,3 และพบ Overlapping ได้แก่ ฟลูต เทเนอร์แซ็กโซโฟน 1 ทรอมโบน 1 และ ยูโฟเนียม ด้วยตำแหน่งเสียงประสานที่วางซ้อนด้วยระยะคู่ 4 ในกลุ่มเสียงกลางถึงสูง สอดคล้องกับ โลเวล และ พูลิก (Lowell & Pullig, 2003) อธิบายว่า ขั้นตอนการออกแบบเสียงประสานแบบทบคู่ 4 เป็นเสียงที่มีลักษณะเป็นคอร์ดเตรียมส่ง (Predominant) ด้วยการวางซ้อนโน้ตเรียงลำดับด้วยระยะคู่ 4 เพอร์เฟค เรียงลำดับลงมาจากทำนองบน (Top Note) โดยพิจารณาเสียงสูงลงมากลางซึ่งไม่สามารถเขียนได้ในช่วงเสียงต่ำ ด้วยการเลือกโน้ต 3, 6, 9 ในคอร์ดที่สามารถสร้างเสียงในลักษณะดังกล่าวได้อย่างมีประสิทธิภาพ

ท่อนเบรคเสตรน (Break Strain)

ประกอบด้วยท่อนซ้อม I J K ห้องเพลงที่ 76 - 115 ด้วยแนวคิดการนำเสนอทำนองจากท่อนเสตรนที่ 2 ที่มีลักษณะทำนองและดนตรีประกอบเหมือนเดิมโดยมีเพียงบันไดเสียงที่ปรับเปลี่ยนและท่อนเสตรนที่ 1 อีกรอบตัวอย่างดังภาพที่ 1 การวิเคราะห์ท่อนนี้พบลักษณะทางพื้นผิว ได้แก่ 1. Element A : (Melodic variation and melodic cannon) 2. Element B : (Bass line) ลักษณะเด่นที่พบ คือ การพัฒนาทำนองให้มีลักษณะที่เปลี่ยนไป ด้วยการสร้างความสอดคล้องกับท่อนเพลงสุดท้ายของเพลงมาร์ชที่ต้องออกแบบทำนองให้มีความวิจิตรพิสดาร ทางด้านทำนองหลักและ ดนตรีประกอบให้สอดคล้องกับลักษณะเสียง Dogfight ดังภาพ

ภาพประกอบที่ 12 Texture Melodic Melodic variation and melodic cannon (Break Strain)

Dogfight เป็นวิธีการสร้างทำนองให้คึกคั้กสนุกสนานจนต้องแข่งกันบรรเลงในกลุ่มเครื่องดนตรีต่างฝ่ายต่างดังเปรียบได้ดังสุนัขที่เห่าหอนต่อสู้กัน สำหรับพื้นผิวมีลักษณะดังผัง

Element A : (Melodic variation) :

8 ┌ Picc,
  └ Fl, Cl,

8 ┌ A.sax 2, Hn,

b (Melodic cannon) :

8 ┌ Tpt1,2
  └ Tpt3

8 ┌ 3 Tbn, 2 T.sax,

Element B : (Bass line) : barisax, Euph, Tba

จากผังพบทำนองหลักทบคู่ 8 กว้าง 3 ช่วงเสียง เป็นเครื่องดนตรีกลุ่มเครื่องลมไม้ แต่มี เฟรนช์ฮอร์นผสมเสียง และการแคนน็อนพบในห้องที่ 108 - 111 จากเครื่องดนตรี กลุ่มเครื่องลมทองเหลืองและมีเทนเนอร์แซ็กโซโฟนผสมเสียง ทบคู่ 8 กว้าง 3 ช่วงเสียง เป็นลักษณะพื้นผิวที่มีความสมดุลของเสียงที่มีความกว้างเท่ากัน โดยมีแนวเบสเป็นแนวรองรับเสียง

สรุปผล

แรงบันดาลใจในการเรียบเรียงเสียงประสานเพลงในครั้งนี้ คือ การนำเสนอบทเพลง ASEAN Way ให้เป็นที่รู้จักและคุ้นเคยในกลุ่มนักเรียน โดยผ่านกระบวนการบรรเลงจากวงโยธวาทิต ด้วยรูปแบบเพลงมาร์ช ซึ่งเป็นวงดนตรีที่คุ้นเคยสำหรับนักเรียนที่ใช้ในการบรรเลงการเดินสวนสนามหรือในทุกโอกาสที่เกี่ยวของกับการเดินแห่ขบวน จึงได้เรียบเรียงเสียงประสานเพลงที่มีความเชื่อมโยงกับสาระทางดนตรี 2 ประเด็น คือ ประเด็นที่เกี่ยวกับเทคนิคการประพันธ์ ระบบเสียงทบสาม การย้ายบันไดเสียง และการสร้างเสียงประสานระบบทบสี่ ซึ่งเป็นวิธีการที่ส่งผลให้บทเพลงมีความสมบูรณ์ครบองค์ประกอบทางด้านเสียงจุดเด่นหรือลักษณะพิเศษของเพลงนี้ คือ การออกแบบดนตรีประกอบ และเสียงประสานที่สอดคล้องกับลีลาเพลงมาร์ช โดยเฉพาะอย่างยิ่งทำนองในท่อนเสตรนที่ 2 ด้วยเทคนิค Bass subject สร้างสีสันทางทำนองเสียงต่ำให้ชัดเจนตามแบบเพลงมาร์ช แตกต่างจากดนตรีต้นฉบับที่มีลักษณะแบบเพลงสมัยนิยมบรรเลงด้วยวงซิมโฟนิก ด้วยประโยชน์ที่เป็นทางเลือกในการฟังหรือบรรเลงจากผู้สนใจในแบบวงโยธวาทิต หรือวงซิมโฟนิก ประเด็นความราบรื่นทำนองและคอร์ดนั้น เป็นหลักการและทฤษฎีที่ใช้สร้างสรรค์ผลงานที่พึงตระหนักและใช้ให้ถูกวิธีสอดคล้องกับทฤษฎีในบางประเด็นหรือค้นหาทดลองวิธีการเรียบเรียงแบบใหม่ๆ เพื่อสร้างความแปลกใหม่ให้กับบทเพลง โดยพิจารณาความเหมาะสม วิธีการนี้ย่อมส่งผลให้นักเรียบเรียงมีพัฒนาการมีหลักการสนับสนุนแนวคิดในการเรียบเรียงได้อย่างมีคุณภาพหรือไม่ ควรพิจารณาเป็นประเด็นสำคัญ

เอกสารอ้างอิง

ณัชชา พันธุ์เจริญ และคณะ. (2559). **ดนตรีลิขิต: รวมบทความดนตรีสร้างสรรค์เชิงวิชาการ.** กรุงเทพฯ : ธนาเพรส.

อัศวิน นาดี. (2564). **ASEAN way: บทเพลงประจำชาติกลุ่มอาเซียน การเรียบเรียงเสียงประสาน สำหรับวงโยธวาทิต: รายงานวิจัย.** สุรินทร์ : สาขาดนตรี คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏสุรินทร์.

Erickson, F. (1983). **Arranging for the concert band.** Miami, FL : Belwin.

Helsley, J. D. (2016). **The evolution of the improvisational vocabulary of Marc Johnson.** Doctor of Musical Arts Thesis in Music Program, University of North Texas.

Ligon, B. (2001). **Jazz theory resources.** New York : Halleonard.

Lowell, D., & Pullig, K. (2003). **Arranging for large jazz ensemble.** New York : Berklee.

Mansell, P. (2017). **Music techniques/compositional devices: Recommended listening.** Retrieved May 6, 2022, from https://www.sace.sa.edu.au/documents/ 652891/3997350/Compositional+devices.pdf/34286d6a-ba85-5b49-0829-31e5a512bd01

Piston, W. (1978). **Orchestration.** Retrieved May 6, 2022, from https://avserzhen.files. wordpress.com/2016/06/piston-walter-orchestration.pdf

Rick, R. (2019). **Musical form of a typical march.** Retrieved May 7, 2022, from https://studionotesonline.com/musical-form-of-a-typical-march/

Rozman, A. (2018). **A practical approach to orchestration.** Retrieved May 6, 2022, from https://www.evenant.com/music/a-practical-approach-to-orchestration

สัมภาษณ์

ประทีป สุพรรณโรจน์. (2564, 16 มีนาคม). **สัมภาษณ์.** ฝ่ายวิชาการ กรมดุริยางค์ทหารบก.

วิจิตร์ จิตร์รังสรรค์. (2564, 29 สิงหาคม). **ผู้สัมภาษณ์.** อาจารย์. มหาวิทยาลัยราชภัฏบ้านสมเด็จเจ้าพระยา.

ศุภวุฒิ พิมพ์นนท์. (2564, 29 กันยายน). **ผู้สัมภาษณ์.** อาจารย์. มหาวิทยาลัยราชภัฏเลย.

หลักเกณฑ์การเสนอบทความวิชาการหรือบทความจากงานวิจัยเพื่อพิมพ์ใน “วารสารศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยขอนแก่น”

เป้าหมายและขอบเขต

วารสารศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยขอนแก่น เป็นวารสารวิชาการด้านศิลปกรรมศาสตร์ มีวัตถุประสงค์เพื่อส่งเสริม สนับสนุน เผยแพร่ผลงานด้านวิชาการและผลงานสร้างสรรค์ทางศิลปกรรม ประกอบด้วยสาขา ทัศนศิลป์ ออกแบบนิเทศศิลป์ ดุริยางคศิลป์ ศิลปะการแสดง ศิลปวัฒนธรรม และเป็นสื่อเชื่อมโยงบุคลากรในวิชาชีพศิลปกรรม อาจารย์ นักวิชาการ นักวิจัย นิสิต นักศึกษาและบุคคลทั่วไป ทั้งชาวไทยและชาวต่างประเทศ วารสารมีกำหนดออกปีละ 2 ฉบับ (ราย 6 เดือน) ตีพิมพ์ทั้งรูปแบบรูปเล่มและระบบวารสารอิเล็กทรอนิกส์ Thai Journals Online (ThaiJo) ทุกบทความที่ตีพิมพ์เผยแพร่ได้ผ่านการพิจารณาจากผู้ทรงคุณวุฒิในสาขาที่เกี่ยวข้อง อย่างน้อย 3 ท่าน (Double blind review) โดยเปิดรับบทความทั้งภาษาไทยและภาษาอังกฤษ

หลักเกณฑ์ทั่วไป

1. บทความที่เสนอ ต้องเป็นบทความที่ไม่เคยตีพิมพ์เผยแพร่ที่ใดมาก่อน
2. การส่งบทความจะต้องส่งบทความผ่านระบบการจัดการวารสารออนไลน์ Thai Journals Online (ThaiJO) ส่งได้ที่เว็บไซต์ https://tci-thaijo.org/index.php/fakku โดยจัดให้อยู่ในรูปแบบที่วารสารกำหนด และส่งไฟล์ต้นฉบับบทความเป็นไฟล์ words (นามสกุล .doc หรือ .docx) สามารถส่งบทความได้ตลอดทั้งปี ประสานงานได้ที่ คุณเอมอร รุ่งวรวุฒิ โทรศัพท์/โทรสาร 043-202396 e-mail: aimaonan@kku.ac.th
3. เป็นบทความที่มีสาระเนื้อหาอยู่ในขอบเขตที่วารสารกำหนด และถูกต้องตามหลักวิชาการของสาขานั้นๆ

4. เป็นบทความวิจัย (research articles) หรือ บทความวิชาการ (academic articles)
5. เป็นบทความภาษาไทยหรือภาษาอังกฤษ ในกรณีเป็นภาษาอังกฤษต้องผ่านการตรวจสอบความถูกต้อง จากผู้เชี่ยวชาญด้านภาษาก่อนส่งบทความมายังกองบรรณาธิการ
6. ต้องระบุชื่อบทความ ชื่อ - นามสกุลจริงของผู้เขียนบทความทั้งหมด (ไม่ต้องระบุสรรพนาม หรือคำนำหน้า) ระบุตำแหน่ง หน่วยงานที่สังกัด (สาขาวิชา ภาควิชา มหาวิทยาลัย) ในกรณีนักศึกษาระดับบัณฑิตศึกษา ต้องระบุระดับการศึกษา สาขาวิชา และสถาบันทางการศึกษาที่สังกัดให้ชัดเจน เป็นภาษาไทยและภาษาอังกฤษ
7. ต้นฉบับบทความต้องมีความยาวไม่เกิน 15 หน้ากระดาษ A4 ขนาดอักษร TH SarabunPSK 16
8. บทความต้องมีบทคัดย่อทั้งภาษาไทยและภาษาอังกฤษ มีความยาวรวมกันไม่เกิน 1 หน้า กระดาษ A4
9. หากเป็นงานแปลหรือเรียบเรียงจากภาษาต่างประเทศ ต้องมีหลักฐานการอนุญาตให้ตีพิมพ์เป็นลายลักษณ์อักษรจากเจ้าของลิขสิทธิ์
10. เนื้อหาและข้อมูลในบทความที่ลงตีพิมพ์ในวารสาร ถือเป็นข้อคิดเห็นและความรับผิดชอบของผู้เขียนบทความนั้น และไม่ถือเป็นความคิดเห็นและความรับผิดชอบของกองบรรณาธิการวารสารศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยขอนแก่น
11. บทความที่ส่งมาเพื่อตีพิมพ์จะได้รับการกลั่นกรองจากผู้ทรงคุณวุฒิอย่างน้อยสามท่าน (Double blind review) ในสาขาที่เกี่ยวข้องกับบทความ
12. ระยะเวลาในการดำเนินการพิจารณากลั่นกรองบทความเพื่อตีพิมพ์ในวารสารศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยขอนแก่น ใช้เวลาประมาณ 2-4 เดือน
13. บทความที่ไม่ผ่านการพิจารณาให้ตีพิมพ์ทางกองบรรณาธิการจะแจ้งให้ผู้เขียนทราบ แต่จะไม่ส่งต้นฉบับคืนผู้เขียน

การเตรียมต้นฉบับ

บทความต้นฉบับควรมีหัวข้อและจัดเรียงลำดับ ดังนี้

1. ชื่อบทความ (Title) ชื่อบทความต้องมีทั้งภาษาไทยและภาษาอังกฤษ ชื่อบทความภาษาอังกฤษ ให้ขึ้นต้นตัวพิมพ์ใหญ่ตามด้วยตัวพิมพ์เล็ก
2. ชื่อ-สกุล ของผู้เขียน (Authors)
   - ให้ระบุชื่อ-สกุล ของผู้เขียนทุกคน ทั้งภาษาไทยและภาษาอังกฤษ โดยไม่ต้องมีคำนำหน้าชื่อและตำแหน่งทางวิชาการ ระบุรายละเอียดผู้เขียนหลังจากระบุชื่อผู้เขียนครบแล้ว

     2.1 ถ้าเป็นนักศึกษา ใช้รูปแบบ ดังนี้

     ภาษาไทย นักศึกษาหลักสูตร.....มหาบัณฑิต/ดุษฎีบัณฑิต สาขาวิชา..... คณะ..... มหาวิทยาลัย.....

     ภาษาอังกฤษ Master of ..... , Faculty of ....., ... University

     2.2 ถ้าเป็นอาจารย์ ใช้รูปแบบ ดังนี้

     ภาษาไทย ตำแหน่งทางวิชาการ, อาจารย์ประจำสาขาวิชา..... คณะ..... มหาวิทยาลัย .....

     ภาษาอังกฤษ Professor / Associate Professor / Assistant Professor / Lecturer, Department of ....., Faculty of ....., ... University
3. บทคัดย่อ (Abstract) ทั้งภาษาไทยและภาษาอังกฤษ ควรเขียนเป็นย่อหน้าเดียวครึ่งหน้ากระดาษ
4. คำสำคัญ (Keywords) ให้ระบุไว้ใต้บทคัดย่อทั้งภาษาไทยและภาษาอังกฤษ จำนวน 3-5 คำ คั่นระหว่างคำด้วย comma (,)
5. ส่วนเนื้อหา (Body of the Context) ประกอบด้วย
   1) บทนำ
   2) วัตถุประสงค์การวิจัย

3) ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ
4) ขอบเขตของการวิจัย
5) นิยามศัพท์เฉพาะของการวิจัย (ถ้ามี)
6) กรอบแนวคิดในการวิจัย
7) วิธีดำเนินการวิจัย
8) สรุปผลการวิจัย
9) อภิปรายผล
10) ข้อเสนอแนะ

6. กิตติกรรมประกาศ (Acknowledgement) (ถ้ามี) ระบุแหล่งทุน หรือผู้มีส่วนสนับสนุนในการทำวิจัย โดยเขียนต่อจากข้อเสนอแนะ ก่อนเอกสารอ้างอิง
7. ตารางและภาพประกอบ จัดเรียงตามลำดับหรือหมายเลขที่อ้างถึงในบทความ โดยวิธีเขียนควรระบุชื่อตารางไว้เหนือตาราง และชื่อภาพไว้ท้ายภาพ และใช้คำว่า ตารางที่ .... ตามด้วยชื่อตาราง และ ภาพประกอบที่ ... ตามด้วยชื่อภาพประกอบ
8. รูปแบบตัวอักษร ใช้ตัวอักษร TH SarabunPSK ทั้งภาษาไทยและภาษาอังกฤษ

ส่วนประกอบบทความ	ลักษณะตัวอักษร	รูปแบบการพิมพ์	ขนาดตัวอักษร
ชื่อบทความ (ไทย/อังกฤษ)	เน้น (ตัวหนา)	กลางหน้ากระดาษ	18
ชื่อผู้เขียน (ไทย/อังกฤษ)	ปกติ	ชิดขวา	16
รายละเอียดผู้เขียน	ปกติ	ชิดขวา	14
หัวข้อส่วนต่างๆ (บทคัดย่อ/Abstract/ คำสำคัญ/Keywords/หัวข้อแบ่งตอนเนื้อหา/หัวข้อเอกสารอ้างอิง)	เน้น (ตัวหนา)	ชิดซ้าย	16
เนื้อหาบทความ/เนื้อหาส่วนต่างๆ	ปกติ	-	16
ข้อความในตาราง	ปกติ	-	14

9. เอกสารอ้างอิง (Reference) ให้ใช้ตามรูปแบบที่กำหนด คือ
   1) การอ้างอิงในเนื้อเรื่อง ให้อ้างอิงชื่อสกุลไว้ในเนื้อเรื่องตามด้วยปีที่พิมพ์ (ชื่อ-สกุลผู้แต่ง, ปีพิมพ์) เช่น (สุภางค์ จันทวานิช, 2535) แต่ถ้าชื่อผู้แต่งที่

อ้างถึงเป็นส่วนหนึ่งของบทความให้วงเล็บเฉพาะปีที่พิมพ์ต่อจากชื่อสกุลผู้เขียนได้เลย เช่น สุภางค์ จันทวานิช (2535) ถ้าผู้แต่งมากกว่า 1 คน ให้อ้างอิงชื่อผู้แต่งทั้ง 2 คนทุกครั้งโดยมีคำว่า และ/and หน้าชื่อผู้แต่งคนสุดท้าย เช่น สุริยา สมุทคุปติ์ และ พัฒนา กติตอาษา (2545)

2) การอ้างอิงท้ายเรื่อง ใช้แบบ APA (American Psychological Association) (ระบบนามปี) และเรียงตามลำดับตัวอักษร โดยเรียงรายการที่เป็นเอกสารอ้างอิงภาษาไทยก่อนแล้วจึงตามด้วยรายการเอกสารอ้างอิงเป็นภาษาอังกฤษ ผู้เขียนควรอ้างอิงเฉพาะเอกสารที่นำมาอ้างในเนื้อหาเท่านั้น และแยกรายการผู้สัมภาษณ์ไว้ส่วนท้าย

10. การอ้างอิงเอกสาร ใช้ระบบการอ้างอิง แบบ APA style

1) รูปแบบการอ้างอิงท้ายเรื่อง

<u>หนังสือ</u>

ชื่อผู้แต่ง. (ปีพิมพ์). ชื่อหนังสือ. ครั้งที่พิมพ์. สถานที่พิมพ์ : สำนักพิมพ์.

ชื่อนิติบุคคล. (ปีพิมพ์). ชื่อหนังสือ. ครั้งที่พิมพ์. สถานที่พิมพ์ : สำนักพิมพ์.

<u>บทความในวารสาร</u>

ชื่อผู้เขียนบทความ. (ปีพิมพ์). ชื่อบทความ. ชื่อวารสาร, ปีที่ (ฉบับที่), เลขหน้า.

<u>วิทยานิพนธ์</u>

ชื่อผู้แต่ง. (ปีพิมพ์). ชื่อวิทยานิพนธ์. วิทยานิพนธ์ปริญญา..... สาขา..... คณะ.... สถาบัน.

<u>แหล่งข้อมูลจากอินเทอร์เน็ต</u>

ชื่อผู้แต่ง. (ปีพิมพ์). ชื่อเรื่อง. ค้นเมื่อ วันเดือนปีที่ค้น, จาก URL.

<u>สัมภาษณ์</u>

ชื่อผู้ถูกสัมภาษณ์. (วัน เดือน ปีที่สัมภาษณ์). สัมภาษณ์. ตำแหน่ง. หน่วยงานที่สังกัด หรือที่อยู่.

2) ตัวอย่างการอ้างอิงท้ายเรื่องแบบต่างๆ

อ้างอิงในหนังสือ

สงัด ภูเขาทอง. (2532). **การดนตรีไทยและทางเข้าสู่ดนตรีไทย**. กรุงเทพฯ : เรือนแก้วการพิมพ์.

สุภางค์ จันทวานิช และคณะ. (2535). **การย้ายถิ่นของหญิงไทยไปเยอรมนี: สาเหตุ ชีวิตความเป็นอยู่และผลกระทบใน ประเทศไทยและเยอรมนี**. กรุงเทพฯ : คณะรัฐศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

Assen, C. (1998). **Architecture of Siam: A Cultural History Interpretation**. Kuala Lampur : Oxford University.

อ้างอิงบทความในวารสาร

จิระนันท์ พิตรปรีชา. (2532). อยู่เมืองลาวกับผุย ชนะนิกอน นายกรัฐมนตรีสี่สมัย. **ศิลปวัฒนธรรม. 10**(9), 110-123.

อ้างอิงจากวิทยานิพนธ์

ฉัตราภรณ์ พิรุณรัตน์. (2535). **พัฒนาการของบางกอกฝั่งตะวันตก พ.ศ.2459-2520**. วิทยานิพนธ์ปริญญาอักษรศาสตรมหาบัณฑิต สาขาประวัติศาสตร์ บัณฑิตวิทยาลัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

อ้างอิงจากแหล่งข้อมูลอินเทอร์เน็ต

วิจารณ์ พานิช. (2555). **เส้นทางอาชีพนักวิจัยไม่เป็นเส้นตรง**. ค้นเมื่อ 10 ตุลาคม 2555, จาก http://www.gotoknow.org/blogs/posts/504168Wikipedia. (2007). **Social control**. Retrieved March 19, 2007, from http://en.wikipedia.org/wiki/Social_control.

อ้างอิงจากการสัมภาษณ์

ปริญญา จินดาประเสริฐ. (20 สิงหาคม 2542). **สัมภาษณ์**. อธิการบดี. มหาวิทยาลัยขอนแก่น

ชื่อเรื่องภาษาไทย (ขนาด 18 ตัวหนา)
ชื่อเรื่องภาษาอังกฤษ (ขนาด 18 ตัวหนา)

ชื่อผู้เขียนภาษาไทย (ขนาด 14)
ชื่อผู้เขียนภาษาอังกฤษ (ขนาด 14)
รายละเอียดผู้เขียนภาษาไทย (ขนาด 14)
รายละเอียดผู้เขียนภาษาอังกฤษ (ขนาด 14)

บทคัดย่อ (ขนาด 16 ตัวหนา)
เนื้อหาบทคัดย่อภาษาไทย .....
.....
.....
คำสำคัญ (ตัวหนา) : คำสำคัญ 1, คำสำคัญ 2, คำสำคัญ 3

Abstract (Font size 16 bold)
เนื้อหาบทคัดย่อภาษาอังกฤษ.....
.....
.....
Keywords (bold) : Keyword1, Keyword2, Keyword3

บทนำ
วัตถุประสงค์การวิจัย
ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ
ขอบเขตของการวิจัย
นิยามศัพท์เฉพาะของการวิจัย (ถ้ามี)
กรอบแนวคิดในการวิจัย

วิธีดำเนินการวิจัย
สรุปผลการวิจัย
อภิปรายผล
ข้อเสนอแนะ
กิตติกรรมประกาศ (ถ้ามี)
เอกสารอ้างอิง (References)

หมายเหตุ : - หัวข้อแต่ละส่วน ขนาด 16 (ตัวหนา)
- เนื้อหาแต่ละส่วน ขนาด 16

หนังสือนำส่งบทความเพื่อตีพิมพ์ลงวารสารศิลปกรรมศาสตร์
มหาวิทยาลัยขอนแก่น

วันที่ ..... เดือน ..... พ.ศ. .....

เรื่อง ขอส่งบทความเพื่อพิจารณาตีพิมพ์เผยแพร่

เรียน บรรณาธิการวารสารศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยขอนแก่น

สิ่งที่ส่งมาด้วย 1. ไฟล์บทความวิจัย (พิมพ์ด้วยโปรแกรม Microsoft word)

ข้าพเจ้า (นาย/นาง/นางสาว) ชื่อ-นามสกุล .....
ขอส่ง ( ) บทความวิจัย ( ) บทความวิชาการ ( ) ไม่เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษา หรือ
( ) เป็น ส่วนหนึ่งของการศึกษาหลักสูตร/สาขา/มหาวิทยาลัย/สังกัด (ภาษาไทย)
.....หลักสูตร/สาขา/มหาวิทยาลัย/
สังกัด (ภาษาอังกฤษ) .....
ดังรายละเอียดดังต่อไปนี้

1. ชื่อบทความภาษาไทย .....
2. ชื่อบทความภาษาอังกฤษ .....
3. เจ้าของผลงาน
   ชื่อผู้เขียน (ภาษาไทย) .....
   ชื่อผู้เขียน (ภาษาอังกฤษ) .....
   ตำแหน่งทางวิชาการ (ภาษาไทย) .....
   ตำแหน่งทางวิชาการ (ภาษาอังกฤษ) .....
   สถานที่ทำงาน .....
   .....
   โทรศัพท์ที่ทำงาน..... โทรสาร .....
   ที่อยู่เพื่อจัดส่งเอกสาร .....
   .....

E-mail Address ..... โทรศัพท์มือถือ .....

Facebook .....

4. อาจารย์ที่ปรึกษา / ผู้เขียนร่วม (ถ้ามี)

ชื่ออาจารย์ที่ปรึกษา/ผู้เขียนร่วม (ภาษาไทย) .....

ชื่ออาจารย์ที่ปรึกษา/ผู้เขียนร่วม (ภาษาอังกฤษ) .....

หลักสูตร/สาขา/มหาวิทยาลัย (ภาษาไทย) .....

หลักสูตร/สาขา/มหาวิทยาลัย (ภาษาอังกฤษ) .....

E-mail Address .....

ข้าพเจ้าขอรับรองว่าข้อความข้างต้นเป็นความจริงทุกประการ และขอรับรองว่าบทความนี้ไม่เคยลงตีพิมพ์ในวารสารใดมาก่อน และไม่ได้อยู่ในขั้นตอนการพิจารณาเพื่อเผยแพร่ในวารสารอื่น

จึงขอส่งบทความเพื่อพิจารณา

ขอแสดงความนับถือ

ลงชื่อ ..... (ผู้ส่งบทความ)

(.....)

ใบบอกรับเป็นสมาชิก วารสารศิลปกรรมศาสตร์
อัตราค่าสมาชิก 1 ปี (2 ฉบับ) มูลค่า 180 บาท

ข้าพเจ้า .....
ขอสมัครเป็นสมาชิกวารสารศิลปกรรมศาสตร์ กำหนด ..... ปี ตั้งแต่ปีที่ .....
ฉบับที่ ..... ถึงปีที่ ..... ฉบับที่ .....
โดยจัดส่งไปที่ .....
.....
.....
ออกใบเสร็จในนาม .....
.....
.....
พร้อมนี้ ข้าพเจ้าได้โอนค่าสมาชิก จำนวน ..... บาท เรียบร้อยแล้ว

การชำระค่าสมาชิก

โดย QR code สแกนจ่าย และส่งสำเนาการโอน ไปยัง e-mail : aimaonan@kku.ac.th

QR code สแกนจ่าย

ลงชื่อ ..... ผู้สมัคร
(.....)

พิมพ์ที่ : หจก.โรงพิมพ์คลังนานาวิทยา 232/199 ถ.ศรีจันทร์ ต.ในเมือง อ.เมือง จ.ขอนแก่น 40000
Tel. 043-466444, 081-7174207 Fax. 043-466863 E-mail : klungpress@hotmail.com 2566