แก่นดนตรีและการแสดง
มหาวิทยาลัยขอนแก่น

Journal of Music and Performing Arts, Khon Kaen University
ปีที่ 3 ฉบับที่ 2 พฤษภาคม - สิงหาคม 2564 Vol. 3 No. 2 May - August 2021 ISSN 2773-9155 (Online)

แก่นดนตรีและการแสดง มหาวิทยาลัยขอนแก่น

Journal of Music and Performing Arts, Khon Kaen University

ปีที่ 3 ฉบับที่ 2 พฤษภาคม - สิงหาคม 2564 ISSN : 2773-9155 (Online)

ผู้จัดพิมพ์

สาขาวิชาดนตรีและการแสดง
คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยขอนแก่น
123 ถ.มิตรภาพ อ.เมือง จ.ขอนแก่น 40002
โทรศัพท์/โทรสาร 0 4320 2396

วัตถุประสงค์

เพื่อส่งเสริม สนับสนุน เผยแพร่ผลงานด้านวิชาการ และผลงานสร้างสรรค์ทางดนตรีและการแสดง และเป็นสื่อเชื่อมโยงบุคลากรในวิชาชีพดนตรีและการแสดง และผู้ที่สนใจ

กำหนดการเผยแพร่

ปีละ 3 ฉบับ
ฉบับที่ 1 (มกราคม - เมษายน)
ฉบับที่ 2 (พฤษภาคม - สิงหาคม)
ฉบับที่ 3 (กันยายน - ธันวาคม)

ที่ปรึกษา

ศาสตราจารย์เกียรติคุณ นายแพทย์พูนพิศ อมาตยกุล
ศาสตราจารย์ นายแพทย์วันชัย วัฒนศัพท์
คณบดีคณะศิลปกรรมศาสตร์

บรรณาธิการ

ศาสตราจารย์ ดร.เฉลิมศักดิ์ พิกุลศรี
คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยขอนแก่น

Publisher

Department of Music and Performing Arts
Faculty of Fine and Applied Arts,
Khon Kaen University
123, Muang, Khon kaen, 40002, Thailand
Tel/Fax. 66 4320 2396

Aims & Scope

Music and Performing Arts Journal (MUSPAJ) is a specialist journal that aims to promote a dynamic exchange of academic and creative works in the field of music and performing arts.

Publication

Three Issues Per Year
Issue No. 1 (January - April)
Issue No. 2 (May - August)
Issue No. 2 (September - December)

Advisory Board

Professor Poonpit Amattayakul, M.D.
Professor Vanchai Vatanasapt, M.D.
Dean, Faculty of Fine and Applied Arts

Editor

Professor Chalermsak Pikulsri, PhD.
Faculty of Fine and Applied Arts, Khon Kaen University

กองบรรณาธิการ

Professor Amelia Oldfield
Professor Tan Sooi Beng, PhD
ศาสตราจารย์ ดร.บุษกร บิณฑสันต์
คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
ศาสตราจารย์ ดร.ชมนาด กิจขันธ์
ศาสตราจารย์พรรัตน์ ดำรุง
คณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
ศาสตราจารย์พงษ์ศิลป์ อรุณรัตน์
คณะอักษรศาสตร์ มหาวิทยาลัยศิลปากร
รองศาสตราจารย์ ดร.มานพ วิสุทธิแพทย์
คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ
รองศาสตราจารย์ ดร.จักรกฤษณ์ ดวงพัตรา
คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยขอนแก่น
รองศาสตราจารย์ ดร.ยุทธนา ฉัพพรรณรัตน์
คณะครุศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
รองศาสตราจารย์ธรณัส หินอ่อน
คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยขอนแก่น
ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.สุกัญญา สมไพบูลย์
คณะนิเทศศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

Editorial Board

Angilia Ruskin University, United Kingdom
School of Arts, Universiti Sains, Malaysia
Professor Bussakorn Binson, PhD.
Faculty of Fine and Applied Arts, Chulalongkorn University
Professor Chommanad Kijkhun, PhD.
Professor Pornrat Damrung
Faculty of Arts, Chulalongkorn University
Professor Pongsilp Arunrat
Faculty of Arts, Silapakorn University
Associate Professor Manop Wisuttipat, PhD.
Faculty of Fine and Applied Arts, Srinagarindrawirot University
Associate Professor Jackkrit Duangpattra, PhD.
Faculty of Fine and Applied Arts Khon Kaen University
Associate Professor Yootthana Chuppunnarat, Ph.D.
Faculty of Education Chulalongkorn University
Associate Professor Tharanat Hin-on
Faculty of Fine and Applied Arts, Khon Kaen University
Assistant Professor Sukanya Sompiboon, PhD.
Faculty of Communication Arts, Chulalongkorn University

ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ธนัชพร กิตติก้อง
คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยขอนแก่น

Assistant Professor Tanatchaporn Kittikong PhD.
Faculty of Fine and Applied Arts, Khon Kaen University

ผู้ช่วยกองบรรณาธิการ
รองศาสตราจารย์ ดร.จตุพร สีม่วง
รองศาสตราจารย์จรัญ กาญจนประดิษฐ์
ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.พรพรรณ แก่นอำพรพันธ์
ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.พงษ์พิทยา สัพโส
ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.วิชญ์ บุญรอด
ผู้ช่วยศาสตราจารย์ พชญ อัคพราหมณ์
ดร.ธนวัฒน์ บุตรทองทิม
อาจารย์พงศธร ยอดดำเนิน

Assistant Editors
Associate Professor Jatuporn Seemuang, PhD.
Associate Professor Jarun Kanchanapradit
Assistant Professor Pornpan Kaenampornpan, PhD.
Assistant Professor Pongpitthaya Sapaso, PhD.
Assistant Professor Vich Boonrod, PhD.
Assistant Professor Pachaya Akkapram
Thanawat Bootthongtim, PhD.
Pongsatorn Yoddumnean

ผู้ทรงคุณวุฒิตรวจบทความประจำฉบับ
ศาสตราจารย์ ดร.เฉลิมศักดิ์ พิกุลศรี
คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยขอนแก่น
รองศาสตราจารย์ ดร.สุกิจ พลประถม
คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์
มหาวิทยาลัยราชภัฏอุดรธานี
รองศาสตราจารย์ ดร.สุชาติ แสงทอง
คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์
มหาวิทยาลัยราชภัฏนครสวรรค์
รองศาสตราจารย์ ดร.ปิยวรรณ ศรีสุรักษ์
คณะศึกษาศาสตร์ มหาวิทยาลัยขอนแก่น
ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.เจริญชัย ชนไพโรจน์
ศูนย์วิจัยภูมิปัญญาตะวันออก จังหวัดร้อยเอ็ด
ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร. ทินกร อัตไพบูลย์
คณะครุศาสตร์ มหาวิทยาลัยนครพนม
ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.สุรพล เนสุสินธุ์
คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยขอนแก่น
ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.กุสุมา เทพรักษ์
คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏสวนสุนันทา

ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ธนัชพร กิตติก้อง
คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยขอนแก่น
ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ธนาธิป เผ่าพันธุ์
วิทยาลัยการดนตรี มหาวิทยาลัยราชภัฏบ้านสมเด็จเจ้าพระยา
ผู้ช่วยศาสตราจารย์ สันติ อุดมศรี
คณะดนตรีและการแสดง มหาวิทยาลัยบูรพา
ผู้ช่วยศาสตราจารย์ บุตรี สุขปาน
คณะมนุษยศาสตร์ มหาวิทยาลัยนเรศวร
ผู้ช่วยศาสตราจารย์ พรชัย ผลนิโครธ
คณะมนุษยศาสตร์ มหาวิทยาลัยนเรศวร
ดร.ปวีณา แช่มช้อย
คณะวิทยาการเรียนรู้และศึกษาศาสตร์ มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์

Peer Review
Professor Chalermsak Pikulsri, PhD.
Faculty of Fine and Applied Arts, Khon Kaen University
Associate Professor Sukit Polpratom, PhD.
Faculty of Humanities and Social Science,
UdonThani Rajabhat University
Associate Prof. Suchat Saengthong, PhD.
Faculty of Humanities and Social Sciences,
Nakhon Sawan Rajabhat University
Associate Prof. Piyawan Srisurak, PhD.
Faculty of Education, Khon Kaen University
Assistant Professor Jaroenchai Chonpairot, PhD.
Oriental Wisdom Research Center Roi-et Province
Assistant Prof. Tinnakorn Attapaiboon, PhD.
Faculty of Education, Nakhon Phanom University
Assistant Prof. Surapon Nesusin, PhD.
Faculty of Fine and Applied Arts, Khon Kaen University
Assistant Prof. Kusuma Teppharak, PhD.
Faculty of Fine and Applied Arts,
Suan Sunandha Rajabhat University
Assistant Professor Tanatchaporn Kittikong, PhD.
Faculty of Fine and Applied Arts, Khon Kaen University
Assistant Prof. Thanathip Paopan
College of Music, Bansomdejchaopraya Rajabhat University
Assistant Prof. Santi Udomsri
Faculty of Music and Performing Arts, Burapha University
Assistant Prof. Buttree Sukpan
Faculty of Humanities, Naresuan University
Assistant Prof. Pornchai Polnikrote
Faculty of Humanities, Naresuan University
Paveena Chamchoy, PhD.
Faculty of Learning Sciences and Education,
Thammasat University

การเผยแพร่
รูปแบบออนไลน์หรือ E-book

ฝ่ายประสานงาน อรจิรา หัตถพนม
ออกแบบรูปเล่ม คนัมพร เปศรี
ออกแบบปก สัมฤทธิ์ ภูกงลี

วารสารแก่นดนตรีและการแสดงยังคงได้รับความสนใจอย่างต่อเนื่องจากนักวิชาการ นักศึกษาและผู้สนใจทั้งด้านดนตรีและการแสดง ดังปรากฏในบทความจำนวน 6 เรื่องที่ตีพิมพ์เผยแพร่ในวารสารฉบับนี้ที่ครอบคลุมเนื้อหาทั้งด้านดนตรีและการแสดง ทั้งบทความวิจัยและบทความวิชาการประกอบด้วยด้านการแสดง 2 เรื่องและด้านดนตรี 4 เรื่อง

ในจำนวนบทความด้านการแสดงทั้ง 2 เรื่องนั้น บทความจิดาภา ธนโรจน์และประภัสสร จันทร์สถิตย์พร เป็นการศึกษาวิเคราะห์ลักษณะนิสัยของตัวละครหลักในละครโทรทัศน์แนวโรแมนติกคอมเมดี้ของ 7HD ที่สามารถสะท้อนคุณลักษณะบางประการทางสังคมได้เป็นอย่างดี ส่วนบทความด้านการแสดงเรื่อง That's my brother คนนี้น้องผม ของภัทราวุธ นาสำแดงเป็นงานวิจัยเชิงสร้างสรรค์เกี่ยวกับเด็กออทิสติกที่ส่งเสริมความเห็นอกเห็นใจที่พึงมีต่อกัน จึงเป็นบทความที่มีประโยชน์อย่างยิ่งต่อสังคมโดยเฉพาะต่อเยาวชนที่มีลักษณะพิเศษ

ในส่วนของบทความด้านดนตรีจำนวน 4 เรื่อง เรื่องแรกเป็นผลงานของธนรัฐ อยู่สุขเจริญ นำเสนอเรื่องเสียงเอื้อนในเพลงไทยผ่านช่วงกาลเวลาที่แตกต่างกัน ตั้งแต่อดีตจนถึงปัจจุบันที่ปรากฏทั้งในรูปแบบการเอื้อนเพลงไทยแบบจารีตและรูปแบบอื่นๆ บทความเรื่องระนาดเอกในวงปี่พาทย์เสภากับการแสดงบทบาทในการควบคุมแนวการบรรเลง ของชยุติ ทัศนวงศ์วรา และประชา สามเสน นำเสนอถึงบทบาทของระนาดเอกในฐานะที่เป็นเครื่องดนตรีชิ้นสำคัญในการบรรเลงปี่พาทย์เสภา นอกจากจะชี้ให้เห็นถึงภาวะการเป็นผู้นำในมิติของการบรรเลงแล้ว บทความนี้ยังวิเคราะห์ถึงความเชื่อมโยงในมิติของเพศสภาวะในบริบทของสังคมไทย บทความของรัฐศาสตร์ เวียงสมุทร นำเสนอกลวิธีการเป่าแคน ซึ่งเป็นเครื่องดนตรีเอกของคนสองฝั่งโขง ลาว – ไทย

ถอดความรู้จากคำเสน พิลาวง หมอแคนคนสำคัญแห่งสาธารณรัฐประชาธิปไตยประชาชนลาว บทความเรื่องนี้จึงเป็นประโยชน์อย่างยิ่งทั้งในด้านสืบทอดศิลปวัฒนธรรมและปฏิสัมพันธ์ที่มีต่อกัน สำหรับบทความสุดท้ายของวารสารในฉบับนี้เป็นงานเขียนของธีรพงษ์ ทัพอาจ เรื่องแตรวงพื้นบ้านงานศพคณะบัวหลวง จังหวัดกำแพงเพชร บทความเรื่องนี้ทำให้เห็นถึงการแพร่กระจายทางวัฒนธรรม ทำให้เห็นถึงจุดเล็กๆ ของวัฒนธรรมดนตรีในท้องถิ่นที่เชื่อมโยงสู่ภาพใหญ่ในระดับวัฒนธรรมของชาติ

ในนามของกองบรรณาธิการ ผมใคร่ขอขอบคุณผู้ทรงคุณวุฒิทุกท่านที่ได้กรุณาให้เกียรติร่วมเป็นกองบรรณาธิการและพิจารณากลั่นกรองบทความ ขอบคุณคณาจารย์ นักวิชาการที่ร่วมส่งบทความเพื่อตีพิมพ์เผยแพร่วารสารแก่นดนตรีและการแสดง มหาวิทยาลัยขอนแก่น มีความตั้งใจแน่วแน่ในการเปิดโอกาสให้ทุกท่าน มีส่วนร่วมบนเส้นทางวิชาการด้านดนตรีและการแสดง พร้อมนี้ใคร่ขอเชิญชวนร่วมส่งบทความเผยแพร่ในวารสารฉบับต่อไป

ศาสตราจารย์ ดร.เฉลิมศักดิ์ พิกุลศรี
บรรณาธิการ

สารบัญ

แก่นดนตรีและการแสดง มหาวิทยาลัยขอนแก่น

บทความวิจัย

มิติด้านคุณลักษณะนิสัยของตัวละครหลักในละครโทรทัศน์แนวโรแมนติกคอมเมดี้ของช่อง 7HD 9

Main Character's type of the romantic comedy television dramas of channel 7HD.

จิดาภา ธนโรจน์

Jidapa Tanaroj

ประภัสสร จันทร์สถิตย์พร

Prapassorn Chansatitporn

That's my Bro...คนนี้น้องผม : การสร้างสรรค์ละครเวทีสำหรับเด็กเพื่อส่งเสริมความเข้าใจต่อเด็กออทิสติก 31

That's my Bro : Creating a Children's Theatre For Promote Understanding to Children with Autism.

ภัทราวุธ นาสำแดง

Pattarawut Nasumdang

โสภิตนภา ศรีมี

Sopitnapa Srimee

วรินทร์พร ศรีสุธีรัชต์

Warinporn Srisuthherat

สุวภัทร พันธ์ปภพ

Suwapat Punpapop

สารบัญ

แก่นดนตรีและการแสดง มหาวิทยาลัยขอนแก่น

บทความวิชาการ

เสียงเอื้อนในเพลงไทย 65

"Uean" in Traditional Thai Song.

ธนรัฐ อยู่สุขเจริญ

Thanarat Yusukcharoen

ระนาดเอกในวงปี่พาทย์เสภากับการแสดงบทบาทในการควบคุมแนวการบรรเลง 91

Ranad Ek's role performance in Piphat Sepaa ensemble and the Timing Arrangement.

ชยุติ ทัศนวงศ์วรา

Chayuti Tassanawongwara

ประชา สามเสน

Pracha Samsen

สารบัญ

แก่นดนตรีและการแสดง มหาวิทยาลัยขอนแก่น

บทความวิชาการ

การสอนเป่าแคนของอาจารย์คำเสน พิลาวง 115

Kasen Pilangwong's teaching of blow Khaen.

รัฐศาสตร์ เวียงสมุทร

Rattasat Weangsamut

แตรวงพื้นบ้านงานศพคณะบัวหลวง จังหวัดกำแพงเพชร 131

Folk brass band, Bua Luang Funeral ceremony

Kamphaeng Phet Province

ธีระพงษ์ ทัพอาจ

Teerapong Tup-at

มิติด้านคุณลักษณะนิสัย ของตัวละครหลักในละครโทรทัศน์ แนวโรแมนติกคอมเมดี้ของช่อง 7HD

Main Character's type of the Romantic Comedy Television of Channel 7HD.

จิดาภา ธนโรจน์[1]

Jidapa Tanaroj

ประภัสสร จันทร์สถิตย์พร[2]

Prapassorn Chansatitporn

บทคัดย่อ

การศึกษา “มิติด้านคุณลักษณะนิสัยของตัวละครหลักในละครโทรทัศน์แนวโรแมนติกคอมเมดี้ของช่อง 7HD” ครั้งนี้ มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาและวิเคราะห์คุณลักษณะนิสัยของตัวละครหลักอย่างพระเอกนางเอกในละครโทรทัศน์แนวโรแมนติกคอมเมดี้ของช่อง 7HD โดยกลุ่มตัวอย่างทั้งหมดเป็นละครโทรทัศน์หลังข่าวภาคค่ำจำนวน 5 เรื่อง ซึ่งออกอากาศในช่วงเดือนมกราคม พ.ศ. 2562 ถึงเดือนมีนาคม พ.ศ.2563 ได้แก่ 1. พชรมนตรา 2. มนตร์กาลบันดาลรัก 3. ผู้บ่าวอินดี้ยาหยีอินเตอร์ 4. ยอดรักนักรบ 5. สะใภ้อิมพอร์ต ผลการศึกษาพบว่า ตัวละครหลักอย่างพระเอกนางเอกมีความหลากหลายด้านคุณลักษณะนิสัยที่แสดงออกมาในละคร ซึ่งส่วนใหญ่จัดอยู่ในประเภทคุณลักษณะนิสัยแบบหลายมิติ (Round Character) โดยความมีมิติจะมากหรือน้อยแตกต่างกันไปตามแต่ละตัวละครรวมถึงเรื่องราวในละครที่นำเสนอ ภาพรวมของคุณลักษณะนิสัยตัวละครหลักฝ่ายชาย ได้แก่ ความเป็นคนดี มีจิตใจที่ดี สุภาพบุรุษ รักครอบครัว ตรงไปตรงมา มีเหตุผล พร้อมต่อสู้ในสิ่งที่ไม่ถูกต้อง แต่คุณลักษณะนิสัยอีกด้านอันทำให้ตัวละครมีมิติเพิ่มเติม

[1] นิสิตหลักสูตรนิเทศศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชานิเทศศาสตร์ คณะนิเทศศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

[2] ผู้ช่วยศาสตราจารย์ สาขาวิชานิเทศศาสตร์ คณะนิเทศศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

มากขึ้น เช่น ความปากร้ายปากจัด ความกวน หรือความขี้เล่น เป็นต้น ส่วนคุณลักษณะของตัวละครหลักฝ่ายหญิง ได้แก่ ความกล้าแสดงออก ตรงไปตรงมา ฉลาดทันคน มีเหตุผลและไม่อ่อนแอ หรือยอมคนมากเกินกว่าเหตุ โดยยังคงความอ่อนไหวในเรื่องของความรักตามประสาผู้หญิงไว้ ทั้งหมดนี้ทำให้พบว่า คุณลักษณะนิสัยของตัวละครหลักในละครโทรทัศน์แนวโรแมนติกคอมเมดี้ของช่อง 7HD มีมิติมากขึ้น เช่นเดียวกันกับคุณลักษณะนิสัยของผู้คนในสังคมจริง ณ ปัจจุบัน

คำสำคัญ: ตัวละครหลัก คุณลักษณะนิสัยของตัวละครหลัก ละครโทรทัศน์แนวโรแมนติกคอมเมดี้

ABSTRACT

The study of “MAIN CHARACTER’S TYPE OF THE ROMANTIC COMEDY TELEVISION DRAMAS OF CHANNEL 7HD” aim to study and analysis the main character’s type in five romantic comedy television dramas of channel 7HD. The total of the television dramas broadcasted during January 2019 to March 2020 , namely PHACHARAMONTRA, MONKANBANDANRAK, PHUBAOINDYYAYEEINTER, YODRAKNAKROB and SAPAIIMPORT. The result of the study found that there are diversity in characterization of leading male actor and leading female actor, mostly in round character depending on character and story. Leading male character mostly are gentleman, family lover, forthright, reasonable, courage. However, there are some more characterization that make character more interesting such as playful, cunning, talkative. Leading female character mostly are assertive, forthright, clever, strong, and sensitive. Thus, the characterization of main character in romantic comedy television dramas on Channel 7HD is complicated as round character as well as the characterization diversity of people in the Thai’s society.

Keywords: Main character, The characteristic of main character, The romantic comedy television dramas

บทนำ

แม้ปัจจุบันการเกิดขึ้นของสื่อทางเลือกใหม่จะมีมากมาย แต่ด้วยระยะเวลา 60 กว่าปีที่อุตสาหกรรมละครโทรทัศน์ไทยมีพัฒนาการเปลี่ยนแปลงไปตามยุคสมัยโดยสามารถอยู่คู่กับสังคมไทยและผู้ชมมาได้ตลอดก็เป็นเครื่องยืนยันแล้วว่า สื่อบันเทิงประเภทละครโทรทัศน์ไทยยังมีความสำคัญทั้งในแง่ของการแข่งขันทางอุตสาหกรรม รวมถึงการมอบความสุขสร้างความบันเทิงใจให้แก่ผู้ชมคนไทย

เมื่อผู้วิจัยสำรวจข้อมูลละครโทรทัศน์ในช่วงปี 1 ปีย้อนหลังล่าสุด คือ ปี พ.ศ. 2562 ถึงปี พ.ศ. 2563 ค้นพบว่า ภาพรวมในปี พ.ศ. 2562 แนวละครโทรทัศน์ที่ได้รับความนิยมจากผู้ชมมากที่สุด ได้แก่ ละครโทรทัศน์แนวโรแมนติกคอมเมดี้ โดยยืนยันได้จากข้อมูลเรตติงเฉลี่ยสูงสุดของละครโทรทัศน์ช่วงหลังข่าวภาคค่ำ (ช่วงเวลาที่ผู้ชมนิยมเปิดรับสื่อละครโทรทัศน์มากที่สุด) ของทั้ง 2 ช่องสถานีหลักอย่างช่อง 3HD และช่อง 7HD ได้แก่ เรตติง 6.520 จากละครเรื่อง “ทองเอก หมอยาท่าโฉลง” และเรตติง 8.538 จากละครเรื่อง “ผู้บ่าวอินดี้ยาหยีอินเตอร์” ตามลำดับ (TV Digital Watch, 2563) ซึ่งละครโทรทัศน์ทั้ง 2 เรื่องเป็นละครโทรทัศน์ที่มีส่วนผสมของแนวโรแมนติกคอมเมดี้ด้วยกันทั้งคู่ อาจเนื่องมาจากละครแนวนี้อาศัยการดำเนินเรื่องราวที่มีการผสมผสานระหว่างความรักโรแมนติกของพระเอกนางเอกกับความตลกขบขันของตัวละคร หรือสถานการณ์ในเรื่องซึ่งช่วยสร้างความสุขความสนุกสนานความอิ่มเอมใจให้แก่ผู้ชมได้เป็นอย่างดี

นอกจากนี้เป็นที่ทราบกันดีอยู่แล้วว่า สถานีโทรทัศน์ช่อง 3HD และช่อง 7HD เป็นช่องสถานีหลักอันดับต้นๆ ที่เริ่มต้นการสร้างสรรค์ละครโทรทัศน์มีพัฒนาการเกี่ยวกับการผลิตละครโทรทัศน์รวมถึงประสบความสำเร็จมาอย่างยาวนานจนถึงปัจจุบัน โดยช่อง 7HD เริ่มต้นด้วยการสร้างสรรค์ละครโทรทัศน์พื้นบ้านแนวจักรๆ วงศ์ๆ เป็นเรื่องแรกอย่าง “ปลาบู่ทอง” ออกอากาศครั้งแรกเมื่อวันที่ 1 เมษายน พ.ศ. 2511 ส่วนช่อง 3HD มีละครโทรทัศน์เรื่องแรกคือ “ไฟพ่าย” ออกอากาศเมื่อปี พ.ศ. 2519 (The Standard, 2562 และ The Story of BEC: 49 ปีแห่งการเป็นผู้นำโทรทัศน์ไทย, ม.ป.ป.) ซึ่งจากข้อมูลจะเห็นได้ว่า สถานีโทรทัศน์ช่อง 7HD มีจุดเริ่มต้นในการสร้างสรรค์ละครโทรทัศน์มาก่อนสถานีโทรทัศน์ช่อง 3HD

ดังนั้นด้วยข้อมูลความนิยมของละครโทรทัศน์แนวโรแมนติกคอมเมดี้ ประกอบกับการเริ่มต้นสร้างสรรค์ละครโทรทัศน์ที่ยาวนานกว่าของช่อง 7HD ตามข้อมูลข้างต้นที่กล่าวมา รวมถึงข้อสังเกตส่วนตัวเกี่ยวกับละครโทรทัศน์ที่มีส่วนผสมของแนวโรแมนติกคอมเมดี้ ซึ่งช่อง 7HD มักประสบความสำเร็จได้รับความนิยมและกระแสตอบรับที่ดีจากผู้ชมมากกว่า ผู้วิจัยจึงเกิดความสนใจในเชิงลึกมากขึ้นว่า ละครโทรทัศน์แนวโรแมนติกคอมเมดี้ของช่อง 7HD ต้องมีปัจจัย หรือองค์ประกอบบางประการซึ่งช่วยส่งเสริมให้ละครแนวนี้ได้รับความนิยมจากผู้ชมได้เป็นอย่างดี ไม่ว่าจะเป็นเรื่องราวของละครโทรทัศน์ที่มีการสร้างเรื่องราวใหม่มากกว่าการใช้เค้าโครงเรื่องเดิม เทคโนโลยีการผลิตสร้างสรรค์ละครอันทันสมัยมากขึ้น และที่ขาดไม่ได้ คือ การมีตัวละครหลักอย่างพระเอกนางเอกที่มีเคมีและความเข้ากัน สามารถถ่ายทอดบทบาทผ่านเรื่องราวของละครได้อย่างเหมาะสมลงตัว

ความสำคัญของตัวละครหลักและประเภทคุณลักษณะนิสัยของตัวละครหลักในละครโทรทัศน์

หนึ่งในองค์ประกอบหลักสำคัญของการเล่าเรื่องราวในละครโทรทัศน์ รวมถึงสามารถสร้างความดึงดูดใจให้แก่ผู้ชมละครโทรทัศน์ได้นั่นคือ ตัวละครหลักอย่างพระเอกนางเอกของเรื่อง ผู้มีบทบาทในการถ่ายทอดและดำเนินเรื่องราวหลักของละครเพื่อสร้างความบันเทิงและสร้างความเข้าใจในเนื้อหาสาระแก่ผู้ชมละคร รวมถึงบางครั้งเราไม่อาจปฏิเสธได้เลยว่า ตัวละครหลัก หรือนักแสดงนำเป็นอีกเหตุผลหนึ่งที่สำคัญในการเลือกรับชมละครโทรทัศน์สักหนึ่งเรื่องจากผู้ชม ซึ่งปัจจุบันตัวละครหลักมีความเปลี่ยนแปลงและพัฒนาการไปตามละครโทรทัศน์ในแต่ละยุคสมัยของสังคมโดยเฉพาะด้านคุณลักษณะนิสัยและพฤติกรรมของตัวละคร

ข้อสังเกตจากประสบการณ์ส่วนตัวในฐานะซึ่งเป็นผู้รับชมละครโทรทัศน์มาตั้งแต่วัยเด็กจนถึงปัจจุบัน (พ.ศ. 2563) ราวเกือบ 20 ปี ทำให้เกิดความรู้สึกเปรียบเทียบว่า สมัยก่อนเรามักคุ้นเคยกับตัวละครหลัก หรือตัวละครในเรื่องที่มีบุคลิกลักษณะนิสัยแบบตายตัวค่อนข้างมาก ตัวอย่างเช่น นางเอกของละครจะต้องเรียบร้อยอ่อนหวาน พูดน้อยและยอมเป็นผู้ถูกกระทำ หรือ

ตัวร้ายในละครที่มีแต่ภาพของการแสดงออกด้วยอารมณ์ความรู้สึกที่รุนแรง มีความร้ายกาจอย่างเห็นได้ชัดเจน พูดจาเสียงดังด่าทอตบตี เป็นต้น แต่ในปัจจุบันพระเอกนางเอก หรือตัวละครร้าย ซึ่งมีความสำคัญหลักต่อการดำเนินเรื่องราวมีพัฒนาการเปลี่ยนแปลงไปอย่างเห็นได้ชัด เริ่มมีมิติมากขึ้นและใกล้เคียงกับมนุษย์ที่เราพบเห็นชีวิตประจำวันของสังคมในปัจจุบัน โดยมีความเทาของลักษณะนิสัยในตัวละครซึ่งปรากฏทั้งนิสัยด้านดีและด้านไม่ดี จากหลากหลายงานวิจัยอันเกี่ยวข้องกับการศึกษาการสร้างตัวละครพบว่าโดยส่วนใหญ่นิยมใช้การจำแนกตัวละครตามลักษณะนิสัยในการศึกษางานวิจัย ซึ่ง Forster (1927) ได้แบ่งประเภทของตัวละครตามลักษณะนิสัยออกเป็น 2 ประเภท ได้แก่ (Fishelov, 1990 อ้างถึงใน จุฑามาศ สาคร, 2561)

1. ตัวละครมิติเดียว (Flat Character) เป็นตัวละครที่มีลักษณะนิสัยซึ่งสามารถมองเห็นได้ชัดเจนและง่ายไม่ซับซ้อน หรือมีนิสัยซึ่งเป็นลักษณะประจำตัวจนเป็นสูตรสำเร็จ เช่น นางร้ายในละครที่มีคนก้าวร้าว ความเป็นคนหัวอ่อนของนางเอก เป็นต้น โดยพวกเขาจะคงลักษณะนิสัยเหล่านี้ไปจนตลอดทั้งเรื่อง ไม่เปลี่ยนแปลง

2. ตัวละครหลายมิติ (Round Character) เป็นตัวละครที่มีลักษณะนิสัยหลากหลาย มีความซับซ้อน และคาดเดาได้ยาก หรือมีนิสัยที่หลากหลาย มีอารมณ์ความรู้สึกรัก โลภ โกรธ หลงเหมือนมนุษย์ที่พบเห็นในชีวิตประจำวัน โดยมีทั้งด้านดีและด้านไม่ดี

โดยตัวละครหลักของละครแต่เรื่องอาจมีลักษณะนิสัยทั้งเหมือนและแตกต่างกันได้ตามบริบทของเรื่องราวในละคร ดังนั้นด้วยเหตุผลที่กล่าวมาทั้งหมดจึงเลือกเน้นไปที่การศึกษาตัวละครหลักอย่างพระเอกและนางเอก ซึ่งเชื่อว่าเป็นผู้มีบทบาทสำคัญของละครโทรทัศน์แนวโรแมนติกคอมเมดี้ช่อง 7HD เพื่อต้องการทราบว่าในยุคสมัยปัจจุบันตัวละครหลักเหล่านี้มีคุณลักษณะนิสัยเป็นอย่างไร

การศึกษาคุณลักษณะนิสัยของตัวละครหลักในละครโทรทัศน์แนวโรแมนติกคอมเมดี้ของช่อง 7HD

ในการศึกษา “มิติด้านคุณลักษณะนิสัยของตัวละครหลักในละครโทรทัศน์แนวโรแมนติกคอมเมดี้ของช่อง 7HD” ผู้วิจัยคัดเลือกจากละครโทรทัศน์แนว

โรแมนติกคอมเมดี้ที่มีการนำเสนอเรื่องราวเกี่ยวกับความรักของตัวละครหลักอย่างพระเอกนางเอกผสมผสานกับความตลกขบขันที่เกิดขึ้นทั้งจากตัวละครและสถานการณ์ในละคร โดยทั้งหมดเป็นละครโทรทัศน์หลังข่าวภาคค่ำและออกอากาศในช่วงเวลาระหว่างเดือนมกราคม พ.ศ. 2562 ถึง เดือนมีนาคม พ.ศ. 2563 ซึ่งนับว่ากลุ่มเป็นตัวอย่างที่มีความปัจจุบันมากที่สุด ณ ขณะที่ศึกษา ได้แก่ 1. ละครเรื่องพชรมนตรา 2. ละครเรื่องมนตร์กาลบันดาลรัก 3. ละครเรื่องผู้บ่าวอินดี้ยาหยีอินเตอร์ 4. ละครเรื่องยอดรักนักรบ 5. ละครเรื่องสะใภ้อิมพอร์ต

วิธีการศึกษาของผู้วิจัยจะเป็นการรับชมละครโทรทัศน์ทั้ง 5 เรื่องพร้อมกับการสังเกตและคิดวิเคราะห์ถึงคุณลักษณะนิสัยของตัวละครหลัก ซึ่งคุณลักษณะนิสัยในที่นี้กล่าวถึงลักษณะนิสัยที่แสดงออกให้เห็นทั้งแบบรูปธรรมผ่านพฤติกรรมของตัวละคร เช่น การดูแลเอาใจใส่ ความกล้าพูดกล้าแสดงออก รวมถึงนามธรรมซึ่งไม่สามารถจับต้องได้โดยตรงแต่สามารถสัมผัส รับรู้และรู้สึกได้ เช่น ความดี ความฉลาด ความเชื่อ ทัศนคติ เป็นต้น โดยมีเกณฑ์ที่ใช้ในการจำแนกว่า หากตัวละครหลักใดมีคุณลักษณะนิสัยที่ค่อนข้างหลากหลายมีทั้งข้อดีและข้อเสียของลักษณะนิสัยรวมถึงการแสดงออกทางพฤติกรรมของตัวละครอันขึ้นอยู่กับเหตุผลและสถานการณ์ในละคร ตัวละครนั้นจะเข้าข่ายตัวละครที่มีลักษณะนิสัยแบบหลายมิติ (Round Character) แต่หากตัวละครหลักใดมีคุณลักษณะนิสัยที่ชัดเจนเป็นไปในทิศทางเดียว เช่น ดีจนน่าใจหาย ร้ายแบบกู่ไม่กลับ โดยตัวละครจะยังคงลักษณะนิสัยเช่นเดิมเสมอไม่เปลี่ยนแปลงแม้เผชิญกับสถานการณ์ที่เปลี่ยนไปแค่ไหนก็ตาม ตัวละครนั้นจะเข้าข่ายตัวละครที่มีลักษณะนิสัยแบบมิติเดียว (Flat Character) บางครั้งอาจมีกรณีที่ตัวละครหลักนั้นมีลักษณะนิสัยแบบผสมผสานกันระหว่างแบบหลายมิติและแบบมิติเดียว ซึ่งผู้วิจัยจะอาศัยการอธิบายว่า โดยรวมแล้วตัวละครหลักนั้นมีคุณลักษณะนิสัยแบบใดมากกว่ากันและจึงสรุปออกมาเป็นคุณลักษณะนิสัยแบบหลายมิติ หรือแบบมิติเดียวอย่างใดอย่างหนึ่งในภายหลัง

ละครพชรมนตรา

ภาพที่ 1 ตัวละคร “ณดล” (พระเอก)
(ที่มา: https://entertain.teenee.com/series/184471.html)

ภาพที่ 2 ตัวละคร “น้ำเพชร” (นางเอก)
(ที่มา: https://entertain.teenee.com/series/184471.html)

เรื่องราวพื้นฐานของตัวละคร “ณดล”

ตัวละคร “ณดล” ชายหนุ่มที่ค่อนข้างเพียบพร้อม ดูดีทั้งรูปร่างหน้าตา ฐานะ ชาติตระกูลและการศึกษา แต่มีปมปัญหาอย่างหนึ่งในเรื่องราว คือ พ่อของตนเองป่วยแบบไม่ทราบสาเหตุ โดยพ่อของเขาคาดว่าสาเหตุน่าจะมาจากเรื่องราวอาถรรพ์ของพชรมนตรา ทำให้ณดลต้องตามหาและสืบหาความจริงเกี่ยวกับเรื่องนี้เพื่อความหวังที่ว่า ณดลจะสามารถช่วยเหลือพ่อของเขาให้หายจากอาการป่วยได้

การวิเคราะห์คุณลักษณะนิสัยของตัวละคร “ณดล”

เรื่องราวของณดลทำให้พบเห็นคุณลักษณะนิสัยว่า เขาเป็นคนดี จิตใจดี มีน้ำใจช่วยเหลือคนอื่นเสมอ ไม่แบ่งแยกชนชั้น และไม่ถือตัว มีความรักครอบครัวและกตัญญูต่อพ่อ แต่ด้วยความเป็นคนหัวสมัยใหม่และทันสมัยทำให้มีความดื้อรั้น มั่นใจในตนเอง และเชื่อความเป็นเหตุผลที่พิสูจน์ได้มากกว่าเรื่องราวอาถรรพ์ หรือสิ่งลี้ลับที่มองไม่เห็น ในเรื่องของความรักเป็นคนตรงไปตรงมาพอสมควร ไม่ค่อยละเอียดอ่อนหรือเข้าใจอารมณ์ความรู้สึกของผู้หญิงมากนัก รวมถึงบางครั้งยังเป็นคนปากหนักและปากแข็ง ไม่กล้าพูดหรือบอกความรู้สึกที่แท้จริงให้อีกฝ่ายรับรู้

ด้วยคุณลักษณะนิสัยของณดลสามารถวิเคราะห์ได้ว่า แท้จริงแล้วตัวละครนี้เกือบเข้าข่ายตัวละครในลักษณะนิสัยแบบมิติเดียว (Flat Character) ด้วยลักษณะนิสัยส่วนใหญ่ค่อนข้างมองเห็นได้ชัดเจนว่าเป็นคนดี แต่มี 2 ประเด็น

หลักซึ่งทำให้ตัวละครมีมิติเพิ่มเติมขึ้นมา ได้แก่ ข้อแรกความเป็นคนมั่นใจในตัวเองและเชื่อในเรื่องที่เหตุผลสามารถพิสูจน์ได้ กล้าต่อสู้และขัดแย้งกับคนอื่นเพื่อยืนหยัดในความเชื่อของตนเองที่ว่า ตอนแรกเขาไม่เชื่อเรื่องราวอาถรรพ์ของพชรมนตรา จนกระทั่งเวลาผ่านไปได้เรียนรู้และพบเจอเรื่องราวเหล่านี้ด้วยตนเอง ทำให้เขาเปลี่ยนความคิดและเชื่อในสิ่งที่มองไม่เห็นมากขึ้น กับข้อสอง คือ เรื่องราวความรักซึ่งปกติแล้วณดลจะเป็นคนฉลาดรู้เท่าทันคนในหลายเรื่อง แต่กับเรื่องนี้เขามักตามไม่ทัน แสดงให้เห็นถึงความซื่อ ไม่เข้าใจและตามอารมณ์ความรู้สึกผู้หญิงไม่ทันจนต้องขอความช่วยเหลือจากเพื่อนรัก ทั้งที่เป็นคนมั่นใจและแสดงออกด้วยการกระทำชัดเจนในเรื่องอื่นมาได้ตลอด ดังนั้นภาพรวมของคุณลักษณะตัวละครอย่างณดล คือ เป็นบุคคลที่มีคุณลักษณะนิสัยแบบหลายมิติ (Round Character) ก็จริง แต่ค่อนไปในทิศทางของคุณลักษณะนิสัยแบบมิติเดียว (Flat Character)

เรื่องราวพื้นฐานของตัวละคร “น้ำเพชร”

ตัวละคร “น้ำเพชร” หญิงสาวชาวบ้านซึ่งเกิดและเติบโตในพื้นที่แนวตะเข็บชายแดน อาศัยอยู่ตามป่าเขากับพรานวิทย์ ซึ่งเธอเข้าใจว่าเป็นพ่อของเธอมาตลอด เธอจึงไม่มีความทันสมัย แต่มีความรู้ความเข้าใจเกี่ยวกับป่าอย่างคนชำนาญและเชี่ยวชาญ ดำเนินชีวิตอย่างสงบสุขเช่นนี้มาตลอดจนพบกับณดล ชีวิตของน้ำเพชรจึงพลิกผันในหลายเรื่องราวและเปลี่ยนแปลงไป

การวิเคราะห์คุณลักษณะนิสัยของตัวละคร “น้ำเพชร”

เรื่องราวของน้ำเพชรทำให้พบเห็นคุณลักษณะนิสัยว่า แม้เธอจะเป็นคนซื่อตรงไปตรงมา เชื่อฟังคนและว่านอนสอนง่าย จิตใจดีมีเมตตา คอยเป็นห่วงความรู้สึกคนอื่นมากกว่าตัวเอง นอกจากนี้ยังเป็นคนฉลาดสามารถเอาตัวรอดได้ กล้าต่อสู้กับสถานการณ์ยากลำบาก และในบางมุมจะมีความสนุกสนาน ขี้เล่นและทะเล้นอยู่ในตัว รวมถึงรู้จักมารยาทและกาลเทศะด้วย ในเรื่องของความรักด้วยความเป็นผู้หญิงจะมีอารมณ์ความรู้สึกที่อ่อนไหว มีความน้อยใจเมื่อเห็นณดลใกล้ชิดคนอื่น แต่เก็บความรู้สึกไว้และไม่ค่อยพูดออกมาจนดูเป็นคนปากแข็ง

ด้วยคุณลักษณะนิสัยของน้ำเพชรในข้างต้นสามารถวิเคราะห์ได้ว่า น้ำเพชรเหมือนคนที่แข็งนอกอ่อนใน มีความอ่อนน้อมถ่อมตน แต่เมื่อใดก็ตามที่ถูกกระทำด้วยสถานการณ์แวดล้อมภายนอกที่ต้องเผชิญ เธอสามารถเข้มแข็งและต่อสู้

เพื่อเอาตัวรอดในแบบของตนเองได้ ถึงแม้จะเป็นชาวบ้านที่มาจากป่า แต่ยังมีความฉลาดทันคนอยู่บ้างและมีความกล้าหาญ ไม่ใช่คนที่เรียบร้อยและยอมคนมากจนดูน่าสงสารเกินไป ดังนั้นภาพรวมของคุณลักษณะตัวละครอย่างน้ำเพชร คือ เป็นบุคคลที่มีคุณลักษณะนิสัยแบบหลายมิติ (Round Character) ค่อนข้างมาก

ละครมนตร์กาลบันดาลรัก

ภาพที่ 3 ตัวละคร “ทรงกลด” (พระเอก)
(ที่มา: https://www.weblakorn.com/project/มนตร์กาลบันดาลรัก/)

ภาพที่ 4 ตัวละคร “น้ำหนึ่ง” (นางเอก)
(ที่มา: https://www.sanook.com/movie/87517/gallery/684345/)

เรื่องราวพื้นฐานของตัวละคร “ณดล”

ตัวละคร “ณดล” ชายหนุ่มที่ค่อนข้างเพียบพร้อม ดูดีทั้งรูปร่างหน้าตา ฐานะ ชาติตระกูลและการศึกษา แต่มีปมปัญหาอย่างหนึ่งในเรื่องราว คือ พ่อของตนเองป่วยแบบไม่ทราบสาเหตุ โดยพ่อของเขาคาดว่าสาเหตุน่าจะมาจากเรื่องราวอาถรรพ์ของพชรมนตรา ทำให้ณดลต้องตามหาและสืบหาความจริงเกี่ยวกับเรื่องนี้เพื่อความหวังที่ว่า ณดลจะสามารถช่วยเหลือพ่อของเขาให้หายจากอาการป่วยได้

การวิเคราะห์คุณลักษณะนิสัยของตัวละคร “ทรงกลด”

เรื่องราวของทรงกลดทำให้พบเห็นคุณลักษณะนิสัยว่า ทรงกลดเป็นคนที่มีความเป็นสุภาพบุรุษ ให้เกียรติผู้อื่นเสมอ เป็นคนสุภาพ จิตใจดี ใจเย็น มีความอดทน และชอบช่วยเหลือคนอื่นจนบางครั้งตนเองลำบาก แต่อีกด้านหนึ่งเขาก็เป็นคนที่มีความเจ้าระเบียบจนดูเข้มงวดไปบ้าง กล้าต่อสู้และทำให้สิ่งที่

ถูกต้อง ในเรื่องความรักทรงกลดได้ชื่อว่าเป็นคนที่รักและดูแลเอาใจใส่ภรรยาได้ดีมาก มั่นคงในความรัก เชื่อฟังและอยู่ในโอวาทของภรรยา และด้วยความที่รักมากทำให้เขามีอาการหึงหวงภรรยาเมื่อเห็นเธอใกล้ชิดกับผู้ชายคนอื่น หรือมีผู้ชายคนอื่นเข้ามาใกล้ชิด นอกจากนี้ยังแอบเป็นผู้ชายที่มีความต้องการทางเพศสูง หาวิธีแสดงความรักและเข้าหาภรรยาของตนเองอยู่ตลอดด้วย

ด้วยคุณลักษณะนิสัยของทรงกลดในข้างต้นสามารถวิเคราะห์ได้ว่า แม้ภาพรวมจะเป็นคนดีมาก จนเข้าข่ายผู้ชายสุภาพเรียบร้อยแสนดี และได้รับฉายาสามีแห่งจักรวาลด้วยความรักที่มั่นคงต่อภรรยา แต่อีกมุมหนึ่งเป็นคนกล้าต่อสู้เพื่อความถูกต้องถึงขนาดเคยมีเรื่องชกต่อยกับตัวละครร้ายในเรื่องเพื่อช่วยเหลือเพื่อนอย่างไม่เกรงกลัว สำหรับความรักได้เห็นถึงคุณลักษณะนิสัยอีกด้านของทรงกลด เช่น ความมีลูกเล่น เจ้าเล่ห์นิดๆ ชอบเข้าหาภรรยาของตนเอง หรือเหตุการณ์ช่วงหนึ่งซึ่งเขายอมถอยห่างในความสัมพันธ์ที่มีต่อภรรยาและตัดสินใจหย่าเนื่องจากเข้าใจว่าภรรยาไม่ซื่อสัตย์และมั่นคงต่อความรัก ทั้งที่เขาลำบากใจอย่างที่สุดและไม่เคยมีความคิดเช่นนี้มาก่อน เพราะทรงกลดขึ้นชื่อว่าเป็นคนรักภรรยามาก ทำให้เห็นความจริงจังและเด็ดขาดในตัวผู้ชายคนนี้ นอกจากนี้ยังเห็นถึงความแตกต่างระหว่างเหตุการณ์ในเวลาปัจจุบันซึ่งทรงกลดสุภาพ วางตัวดี เรียบร้อยไม่มีทีท่าว่าจะกรุ้มกริ่ม หรือมีลูกเล่นเหมือนตอนใช้ชีวิตอยู่กับภรรยาในอนาคต ดังนั้นภาพรวมของคุณลักษณะตัวละครอย่างทรงกลดจึงเป็นบุคคลที่มีคุณลักษณะนิสัยแบบหลายมิติ (Round Character) ให้เห็นในบางด้านบางมุม แม้จะค่อนไปในทิศทางของคุณลักษณะนิสัยแบบมิติเดียว (Flat Character) มากก็ตาม

เรื่องราวพื้นฐานของตัวละคร “น้ำหนึ่ง”

ตัวละคร “น้ำหนึ่ง” คอลัมนิสต์สาวมั่นในองค์กรสื่อดังระดับประเทศแห่งหนึ่ง ซึ่งใช้ชีวิตอย่างมีความสุขกับอาม่าหยกผู้เป็นย่าและมุ่งมั่นตั้งใจในการทำงานเพื่อหวังก้าวหน้าในหน้าที่การงาน แต่กลับต้องเจอปัญหาการสกัดดาวรุ่งจากเพื่อนร่วมงานในการแย่งทำผลงานชิ้นสำคัญพร้อมกับปัญหาเรื่องของแม่ตัวเอง ซึ่งเธอพบว่าแม่มีคนรักใหม่เป็นเพื่อนของพ่อที่เพิ่งเสียชีวิตไป ทำให้น้ำหนึ่งรู้สึกทุกข์ใจกับเรื่องราวที่เกิดขึ้นของตนเอง จนกระทั่งด้วยเงื่อนไขของเวลาพาเธอข้ามเวลามาอนาคตข้างหน้า 3 ปีและเจอกับทรงกลด ชีวิตของน้ำหนึ่งจึงเปลี่ยนแปลงไปอย่างมหันต์

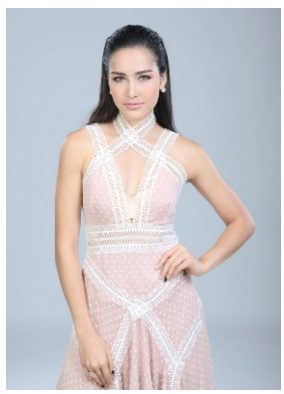
การวิเคราะห์คุณลักษณะนิสัยของตัวละคร “น้ำหนึ่ง”

เรื่องราวของน้ำหนึ่งทำให้พบเห็นคุณลักษณะนิสัยว่า น้ำหนึ่งเป็นคนพูดจาและแสดงออกแบบตรงไปตรงมาออกแนวสาวห้าวเข้มแข็ง มีความมุ่งมั่นและมั่นใจในตนเอง รู้จักเอาตัวรอดและฉลาดทันคน ไม่ใช่คนที่จะยอมใครง่ายๆ รวมถึงมีความดื้อ ทิฐิและใจแข็ง ในเรื่องความรักเป็นคนปากแข็งพอสมควร มีอารมณ์น้อยใจและหึงหวงคนรัก อีกด้านหนึ่งเป็นคนรักใครแล้วก็จะมั่นคงในความรัก รักเดียวใจเดียวและหนักแน่น

ด้วยคุณลักษณะนิสัยของน้ำหนึ่งในข้างต้นสามารถวิเคราะห์ได้ว่า น้ำหนึ่งเป็นตัวแทนของสาวสมัยใหม่ มีความมั่นใจในตัวเองและไม่ยอมคน ไม่ใช่คนเรียบร้อยอ่อนหวาน เป็นคนที่สามารถเอาชนะและตอบโต้ตัวละครร้ายในเรื่องได้ตลอด ซึ่งแม้ภายนอกจะแสดงให้เห็นว่าเป็นคนเข้มแข็ง แต่ลึกๆ ภายในมีความอ่อนไหวอ่อนแอ เช่น เรื่องที่เกี่ยวกับความรักความผูกพันกับอาม่าผู้เป็นย่า ความน้อยใจที่มีต่อแม่ของตนเอง หรือแม้กระทั่งการแสดงถึงความรักที่มีต่อทรงกลดในช่วงแรกจะมีความซับซ้อน ไม่รู้ใจตนเองว่ารัก ผู้ชายคนนี้แล้วพยายามกลบเกลื่อนความรู้สึกที่แท้จริง เป็นต้น ดังนั้นภาพรวมของคุณลักษณะตัวละครอย่างน้ำหนึ่งจึงเป็นคนที่มีคุณลักษณะนิสัยแบบหลายมิติ (Round Character) เป็นส่วนมาก

ละครผู้บ่าวอินดี้ ยาหยีอินเตอร์

ภาพที่ 5 ตัวละคร “ทศพล” (พระเอก)
(ที่มา: https://drama.kapook.com/gallery/210851)



ภาพที่ 6 ตัวละคร “ชโลธร” (นางเอก)
(ที่มา: https://drama.kapook.com/gallery/210851)

เรื่องราวพื้นฐานของตัวละคร “ทศพล”

ตัวละคร “ทศพล” ชายหนุ่มพื้นเพอีสาน รูปร่างหน้าตาดี เติบโตมาจากครอบครัวที่มีแต่ความรักความอบอุ่น เข้ามาทำงานงนเมืองและหน้าที่การงานกำลังไปได้ดี แต่สุดท้ายต้องตัดสินใจกลับบ้านเกิดตนเอง เพื่อพัฒนาหมู่บ้านโคกอีเกิ้งและปราบปรามผู้มีอิทธิพลใหญ่ ประกอบกับเจอผู้หญิงอย่างชโลธรเข้ามา ทำให้ชีวิตของทศพลเปลี่ยนแปลงไป

การวิเคราะห์คุณลักษณะนิสัยของตัวละคร “ทศพล”

เรื่องราวของทศพลทำให้พบเห็นคุณลักษณะนิสัยว่า ทศพลเป็นผู้ชายที่ออกแนวปากร้ายปากจัด กล้าต่อปากต่อคำ กล้าแสดงออกอย่างตรงไปตรงมาไม่เสแสร้ง มีความกวน แต่อีกด้านเป็นคนมีสติและเหตุผล จริงใจ ห่วงใยความรู้สึกคน ดูแลเอาใจใส่ ชอบช่วยเหลือคนอื่น และรักครอบครัว ในเรื่องความรักทศพลเป็นคนรักเดียวใจเดียว ซื่อสัตย์ต่อความรู้สึกของตนเอง แต่บางครั้งก็มีอารมณ์หึงหวงคนรัก

ด้วยคุณลักษณะนิสัยของทศพลในข้างต้นสามารถวิเคราะห์ได้ว่า ทศพลไม่ใช่ผู้ชายในรูปแบบของสุภาพบุรุษมากนักเนื่องจากมีความปากจัดกล้าต่อปากต่อคำ แสดงออกชัดเจนตามความรู้สึก แต่ด้วยพื้นฐานเป็นคนดี จิตใจดี มีมุมอ่อนโยนสลับกันมาให้เห็น บ่งบอกถึงความเป็นผู้ชายคนธรรมดาทั่วไปที่มีอารมณ์ความรู้สึกหลากหลาย ส่วนอีกมุมหนึ่งมีความอ่อนไหวโดยเฉพาะเรื่องความรักแสดงให้เห็นจากเหตุการณ์หนึ่งเมื่อชโลธรได้กลับมาเจออดีตคู่หมั้นอีกครั้ง ทำให้ทศพลแอบกลัวว่า คนรักของตนเองจะกลับไปหาคนรักเก่า ดังนั้นภาพรวมของคุณลักษณะตัวละครอย่างทศพลค่อนข้างมีคุณลักษณะนิสัยแบบหลายมิติ (Round Character) มากกว่าคุณลักษณะนิสัยแบบมิติเดียว (Flat Character)

เรื่องราวพื้นฐานของตัวละคร “ชโลธร”

ตัวละคร “ชโลธร” สาวสวยผู้มั่นใจในตัวเอง คุณหนูไฮโซที่เคยเพียบพร้อมและเข้าใจว่ามีแต่คนรักคอยดูแลเอาอกเอาใจ แต่เมื่อชีวิตพลิกผันเพราะถูกหักหลังจากคนที่ไว้ใจซึ่งเปรียบเสมือนคนในครอบครัว ทำให้กลายเป็นคนไม่เหลืออะไรในชีวิตและไม่เหลือใครอีก จึงจำเป็นต้องมาอยู่ที่หมู่บ้านโคกอีเกิ้งกับครอบครัวของทศพล ชโลธรจึงได้กลายเป็นคนใหม่ที่ดีขึ้น

การวิเคราะห์คุณลักษณะนิสัยของตัวละคร “ชโลธร”

เรื่องราวของชโลธรทำให้พบเห็นคุณลักษณะนิสัยว่า แต่เดิมชโลธรเป็นคนเอาแต่ใจ มั่นใจในตัวเอง สนใจแต่เรื่องของตัวเอง มีอารมณ์หงุดหงิดโมโหและชอบโวยวาย ปากจัด หัวสูง ไม่มีระเบียบ พูดจาและแสดงออกอย่างตรงไปตรงมา บางครั้งเป็นคนไว้ใจคนอื่นง่าย ต่อมาเปลี่ยนแปลงตัวเองเป็นคนที่น่ารักขึ้น มีเหตุผล รู้จักช่วยเหลือผู้อื่น นึกถึงคนอื่นมากขึ้น และลดทิฐิลงในเรื่องความรักชโลธรเป็นคนที่มั่นคงในความรัก มีความโรแมนติก ให้ความสำคัญกับคนรัก แต่ก็มีมุมที่หึงหวงคนรักด้วย

ด้วยคุณลักษณะนิสัยของชโลธรในข้างต้นสามารถวิเคราะห์ได้ว่า ชโลธรเป็นหญิงสาวที่มีความเปลี่ยนแปลงในเรื่องของคุณลักษณะนิสัยค่อนข้างมากจากเดิมซึ่งเป็นคนไม่ดีและไม่มีความน่ารัก แต่ภายหลังเมื่อปรับเปลี่ยนเป็นคนที่ดีขึ้นได้ แสดงให้เห็นว่าแท้จริงแล้วเธอเป็นคนพื้นฐานของจิตใจดี แต่เนื่องจากเติบโตมาในสภาพแวดล้อมที่ไม่เหมาะสม ขาดความรักความอบอุ่นและการดูแลเอาใจใส่จากครอบครัว เมื่อได้มาเป็นชโลธรคนใหม่จึงเป็นคนที่มีเหตุผลมากขึ้น เข้าใจและเห็นอกเห็นใจผู้อื่นมากขึ้น แต่คุณลักษณะนิสัยบางประการยังคงมีอยู่ เช่น การแสดงออกแบบชัดเจนตรงไปตรงมา ความมั่นใจในตัวเอง ซึ่งอยู่ในกรอบที่เหมาะสมมากขึ้น ดังนั้นภาพรวมของคุณลักษณะตัวละครอย่างชโลธรค่อนข้างชัดเจนว่ามีคุณลักษณะนิสัยแบบหลายมิติ (Round Character)

ละครยอดรักนักรบ

ภาพที่ 7 ตัวละคร “ยอดรัก” (พระเอก)
(ที่มา: https://www.thairath.co.th/entertain/news/1715243)

ภาพที่ 8 ตัวละคร “ชลดา” (นางเอก)
(ที่มา: https://www.thairath.co.th/entertain/news/1715243)

เรื่องราวพื้นฐานของตัวละคร “ยอดรัก”

ตัวละคร “ยอดรัก” ชายหนุ่มพื้นเพอีสาน รูปร่างหน้าตาดี เติบโตมาจากครอบครัวยากจนและกำพร้าพ่อแม่ตั้งแต่เด็ก ทำให้ชีวิตของยอดรักต้องดิ้นรนต่อสู้เพื่อเอาตัวรอดมาโดยตลอด บนความโชคร้ายของเขายังมีความโชคดีที่ยอดรักมีพรสวรรค์ด้านการร้องเพลงและพยายามทำตามความฝันเพื่อที่จะเป็นนักร้องดัง แต่โชคชะตาเล่นตลกให้เขาต้องเจอกับเรื่องราวเปลี่ยนชีวิตครั้งใหญ่อยากหน้ามือเป็นหลังมือ รวมถึงได้พบเจอกับผู้หญิงที่เขารัก

การวิเคราะห์คุณลักษณะนิสัยของตัวละคร “ยอดรัก”

เรื่องราวของยอดรักทำให้พบเห็นคุณลักษณะนิสัยว่า ในตอนแรกยอดรักเป็นคนกะล่อน กวนประสาท ขี้เล่น มีทักษะในการเอาตัวรอดเก่งและเห็นแก่ตัว ไม่มีความจริงใจ มีความสำอางค์ชอบดูแลตัวเองให้ดูดี แถมยังเป็นคนไม่รักษาสัจจะ หรือคำมั่นสัญญาใดแม้ตนเองจะรับปากไว้แล้วก็ตาม ต่อมาภายหลังคุณลักษณะของเขาได้เปลี่ยนแปลงไปตามสถานการณ์ชีวิตที่พบเจอทำให้เป็นคนกล้าหาญ อดทน รักษาสัจจะและยึดมั่นในการกระทำดีมากกว่าการพูดด้วยลมปากเพียงอย่างเดียว ในเรื่องความรัก มองผิวเผินเหมือนเป็นคนเจ้าชู้ชอบหว่านเสน่ห์ แต่เมื่อใดเจอคนที่ใช่ก็จะรักเดียวใจเดียว ตามใจคนรัก ขี้อ้อนเชื่อฟังและเอาดูแลเอาใจใส่เป็นอย่างดี

ด้วยคุณลักษณะนิสัยของยอดรักในข้างต้นสามารถวิเคราะห์ได้ว่า ในตอนแรกยอดรักเป็นคนที่มีคุณลักษณะนิสัยเหมือนไม่ใช่คนดี เนื่องจากไม่มีคุณลักษณะนิสัยใดบ่งบอกถึงคุณงามความดีเลย แต่เมื่อเวลาผ่านไปชีวิตของยอดรักต้องอยู่ในสภาพแวดล้อมที่ห้อมล้อมไปด้วยคนดี ต้องทำงานที่ใช้ความกล้าหาญจริงใจและความมุ่งมั่นตั้งใจ ยอดรักจึงค่อยๆ เปลี่ยนแปลงตนเองเป็นคนใหม่ได้ เนื่องจากแท้จริงแล้วพื้นฐานลึกๆ ยอดรักมีความเป็นดีมีจิตใจที่ดีอยู่ อีกด้านที่ทำให้ตัวละครนี้มีมิติเพิ่มเติม คือ เรื่องความรักนอกจากเขาจะมีคุณลักษณะนิสัยที่อ่อนโยนน่ารักกับผู้หญิงที่รักแล้ว ผู้หญิงที่เขารักอย่างชลดายังมีส่วนช่วยอย่างมากในการทำให้ยอดรักเป็นคนที่ดีขึ้นเพื่อพิสูจน์ความจริงใจที่มีต่อชลดา ดังนั้นภาพรวมของคุณลักษณะตัวละครอย่างยอดรักค่อนข้างชัดเจนว่ามีคุณลักษณะนิสัยแบบหลายมิติ (Round Character)

เรื่องราวพื้นฐานของตัวละคร “ชลดา”

ตัวละคร “ชลดา” หญิงสาวผู้เพียบพร้อม เติบโตในครอบครัวอบอุ่น มีฐานะการศึกษาและหน้าที่การงานที่ดี มีคนรักที่เป็นคนดี ซึ่งชีวิตของเธอดูจะมีความสุขครบทุกด้าน แต่ลึกๆ แล้วเธอรู้ดีว่า เรื่องความรักของตนเองยังไม่ลงตัวนัก หลังจากเรื่องราวเลวร้ายที่เกิดขึ้นกับคนรักของเธอผ่านไปจนเขารอดชีวิตมาได้ เธอกลับพบว่า คนรักของเธอเปลี่ยนแปลงไปในทางที่ดีขึ้นสำหรับเธอ จนรู้สึกได้ว่าความรักระหว่างชลดากับคนรักลงตัวมากยิ่งขึ้น โดยที่เธอไม่รู้เลยว่า คนรักที่อยู่กับเธอตอนนี้ไม่ใช่คนเดิมอีกต่อไป

การวิเคราะห์คุณลักษณะนิสัยของตัวละคร “ชลดา”

เรื่องราวของชลดาทำให้พบเห็นคุณลักษณะนิสัยว่า ชลดาเป็นคนฉลาด กล้าพูดและกล้าแสดงออกแบบตรงไปตรงมา แต่ไม่ใช่คนแรง รู้เท่าทันคนและรู้จักต่อปากต่อคำบ้างในบางครั้ง มีความเป็นนักสู้และรับมือกับสถานการณ์ต่างๆ รวมถึงมีความมั่นใจในตัวเอง กล้าหาญและเด็ดเดี่ยว ในเรื่องของความรักนั้นเป็นคนมั่นคงในความรักและรักเดียวใจเดียว แต่มีบางคุณลักษณะนิสัยตามประสาผู้หญิง ได้แก่ แสดงถึงความหึงหวงเมื่อคนรักใกล้ชิดกับผู้หญิงคนอื่น มีอารมณ์ของความน้อยใจเกิดขึ้นบ้าง

ด้วยคุณลักษณะนิสัยของชลดาในข้างต้นสามารถวิเคราะห์ได้ว่า ชลดาค่อนข้างเป็นผู้หญิงสมัยใหม่ที่มีความเข้มแข็ง สามารถดูแลตนเองได้ มีความกล้าหาญ กล้าคิดกล้าพูดและกล้าทำ แต่มีมุมของความอ่อนไหวและอ่อนหวานตามประสาผู้หญิง โดยเฉพาะกับเรื่องความรักซึ่งบางครั้งใช้อารมณ์ความรู้สึกแทนเหตุผลบ้างจากที่ปกติเป็นคนมีเหตุผล ดังนั้นภาพรวมของคุณลักษณะตัวละครอย่างชลดาจึงค่อนข้างเป็นคนที่มีคุณลักษณะนิสัยแบบหลายมิติ (Round Character) มากกว่าคุณลักษณะนิสัยแบบมิติเดียว (Flat Character)

ละครสะใภ้อิมพอร์ต

ภาพที่ 9 ตัวละคร “ดล” (พระเอก)
(ที่มา: https://drama.kapook.com/gallery/219800)

ภาพที่ 10 ตัวละคร “ลิซ่า” (นางเอก)
(ที่มา: https://drama.kapook.com/gallery/219800)

เรื่องราวพื้นฐานของตัวละคร “ดล”

ตัวละคร “ดล” ชายหนุ่มค่อนเข้างเพียบพร้อม ทั้งรูปร่างหน้าตา การศึกษา และเติบโตในครอบครัวใหญ่อันแสนอบอุ่น ทั้งยังเป็นผู้ดูแลบริหารฟาร์มไพรรักษาซึ่งเป็นธุรกิจของครอบครัว แต่กลับมีปมปัญหาหนึ่งทำให้ชีวิตของดลไม่สมบูรณ์แบบ คือ เรื่องความรักในอดีตที่ต้องสูญเสียอดีตคู่หมั้นของตนเองจากอุบัติเหตุไปอย่างไม่มีวันกลับ ทำให้เขารู้สึกว่าตลอดชีวิตนี้ไม่สามารถรักผู้หญิงคนไหนได้อีก จนกระทั่งเจอเงื่อนไขในพินัยกรรมของคุณตาซึ่งเขาต้องทำตามเพื่อรักษาฟาร์มไพรรักษาและได้พบกับลิซ่าผู้หญิงที่จะทำให้หัวใจของเขาเปลี่ยนแปลงไปตลอดกาล

การวิเคราะห์คุณลักษณะนิสัยของตัวละคร “ดล”

เรื่องราวของดลทำให้พบเห็นคุณลักษณะนิสัยว่า ดลเป็นผู้ชายที่มีความเป็นสุภาพบุรุษ ชัดเจน กล้าพูดและแสดงออกได้ตรงไปตรงมา มีเหตุผลและจิตใจดี ปกป้องดูแล กล้าต่อสู้กับความไม่ถูกต้องหรืออันตรายที่เข้ามาหาตนเองและครอบครัว รวมถึงเป็นคนรักครอบครัวด้วย แต่อีกด้านก็เป็นคนดื้อรั้นด้วยความที่มั่นใจในตนเอง มีความปากจัดปากร้าย ในเรื่องของความรักดลเป็นคนที่มั่นคงและรักเดียวใจเดียว มีอารมณ์หึงหวงคนรัก สามารถแสดงออกเรื่องความรักที่มีต่อคนรักได้ชัดเจน รวมถึงการแสดงออกในเรื่องความต้องการทางเพศ เช่น ฉวยโอกาสกับคนรักบ้าง เป็นต้น

ด้วยคุณลักษณะนิสัยของดลในข้างต้นสามารถวิเคราะห์ได้ว่า ด้านหนึ่งมีคุณลักษณะนิสัยของความเป็นคนดี สุภาพบุรุษ จิตใจดี แต่อีกด้านก็มีคุณลักษณะนิสัยอันร้ายกาจโดยเฉพาะเรื่องความต่อปากต่อคำ ปากจัดและปากร้ายซึ่งไม่เหมือนลักษณะนิสัยของผู้ชายที่มีความเป็นสุภาพบุรุษ นอกจากนี้เรื่องของความรักทำให้ดลเป็นตัวละครที่มีมิติและสับสนในตัวเองมากที่สุดเช่นกัน เนื่องจากความกลัวและอดีตที่ยังไม่สามารถลืมได้ ทำให้เมื่อเจอกับลิซ่าจะไม่ยอมเปิดใจและไม่ยอมรับความรู้สึกของตนเองง่ายๆ ดังนั้นภาพรวมของคุณลักษณะตัวละครอย่างดลจึงค่อนข้างชัดเจนว่าเป็นคนที่มีคุณลักษณะนิสัยแบบหลายมิติ (Round Character) มากกว่าคุณลักษณะนิสัยแบบมิติเดียว (Flat Character)

เรื่องราวพื้นฐานของตัวละคร “ลิซ่า”

ตัวละคร “ลิซ่า” สาวสวยเก่งดีกรีนักศึกษาปริญญาโทจบใหม่ เดิมทีเกิดและเติบโตในครอบครัวที่มีความรักความอบอุ่นและค่อนข้างมีฐานะ ต่อมาธุรกิจของครอบครัวมีปัญหาล้มละลายและมีหนี้สิน หลังเรียนจบและกลับมาที่ประเทศไทยลิซ่าจึงต้องพยายามรีบหางานทำเพื่อช่วยเหลือครอบครัวของตนเอง ระหว่างนั้นด้วยโชคชะตา หรือความบังเอิญลิซ่าได้รับการช่วยเหลือปลดหนี้จากแม่ของดลและต้องตกกระไดพลอยโจนแต่งงานกับดลด้วยความจำเป็น จึงทำให้ลิซ่าต้องเดินทางเข้ามาในเส้นทางชีวิตใหม่และมีชีวิตที่เปลี่ยนแปลงไปหลังจากนั้น

การวิเคราะห์คุณลักษณะนิสัยของตัวละคร “ลิซ่า”

เรื่องราวของลิซ่าทำให้พบเห็นคุณลักษณะนิสัยว่า ลิซ่าเป็นคนตรงไปตรงมา ฉลาดทันคน กล้าพูดกล้าทำ มีความมั่นใจในตัวเอง มีเหตุผลและไม่ยอมคนใครที่ทำร้ายเธออย่างไม่สมเหตุสมผล จะต้องถูกเธอเอาคืนทุกราย แต่อีกด้านหนึ่งลิซ่าแอบมีลูกบ้าและความรั่วในตัว รวมถึงความเป็นคนจิตใจดี มีน้ำใจช่วยเหลือผู้อื่น ในเรื่องของความรัก ลิซ่าเป็นจริงจังและจริงใจ ซื่อสัตย์ต่อความรักและรักเดียวใจเดียว รักนวลสงวนตัว รวมถึงมีอารมณ์หึงหวงคนรักบ้าง และบางครั้งไม่ยอมฟังเหตุผล ชอบคิดและเข้าใจไปเอง ซึ่งเป็นอีกมุมหนึ่งของอารมณ์ความรู้สึกตามประสาผู้หญิง

ด้วยคุณลักษณะนิสัยของลิซ่าในข้างต้นสามารถวิเคราะห์ได้ว่า ลิซ่าเป็นคนที่มีคุณลักษณะนิสัยตามแบบผู้หญิงสมัยใหม่ มีความทันสมัย กล้าแสดงออกทั้งคำพูดและความคิด มั่นใจในตนเอง มีความแข็งแกร่งและเข้มแข็ง ไม่ใช่ลักษณะของผู้หญิงในแบบที่อ่อนโยน เรียบร้อย หรือยอมเป็นฝ่ายถูกกระทำ แต่อีกด้านก็มีความอ่อนโยนและอ่อนไหวในเรื่องของความรู้สึกทั้งในแง่ของการดูแลความรู้สึกของผู้อื่นและเรื่องของความรัก ดังนั้นภาพรวมของคุณลักษณะตัวละครอย่างลิซ่าจึงค่อนข้างชัดเจนว่าเป็นคนที่มีคุณลักษณะนิสัยแบบหลายมิติ (Round Character) มากกว่าคุณลักษณะนิสัยแบบมิติเดียว (Flat Character) เช่นเดียวกัน

บทวิเคราะห์ภาพรวมคุณลักษณะนิสัยของตัวละครหลักในละครโทรทัศน์แนวโรแมนติกคอมเมดี้ของช่อง 7HD

คุณลักษณะนิสัยของตัวละครหลักโดยภาพรวมพบว่า ตัวละครทุกตัวมีความผสมผสานระหว่างคุณลักษณะนิสัยด้านดีกับด้านไม่ดี ซึ่งในคุณลักษณะด้านไม่ดีที่แสดงออกส่วนใหญ่นั้นเป็นการแสดงออกแบบมีเหตุมีผล หรือการมีอารมณ์ความรู้สึกรัก โลภ โกรธ หลงไปในแบบของมนุษย์ขึ้นอยู่กับสถานการณ์และเหตุผลบางประการ ดังนั้นในทุกตัวละครหลักของละครโทรทัศน์แนวโรแมนติกคอมเมดี้ช่อง 7HD จึงมีคุณลักษณะนิสัยเป็นแบบหลายมิติ (Round Character) โดยความมีมิติอันหลากหลายนั้นจะมากหรือน้อยแตกต่างกันไป สำหรับตัวละครหลักฝ่ายชายจะพบคุณลักษณะนิสัยส่วนใหญ่ คือ โดยพื้นฐานเป็นคนดีมีจิตใจดี มีความเป็นสุภาพบุรุษ แสดงออกชัดเจนตรงไปตรงมาทั้งคำพูดและการกระทำ รักครอบครัวและรักเดียวใจเดียว รวมถึงการพร้อมต่อสู้กับสิ่งที่ไม่ถูกต้อง ส่วนคุณลักษณะนิสัยอีกด้านที่พบเพิ่มเติมขึ้นอยู่กับแต่ละตัวละคร เช่น ความเป็นคนปากร้ายปากจัด กล้าต่อปากต่อคำ มีความกวน ขี้เล่น หรือลูกเล่นบางอย่างในตัว แสดงออกถึงความต้องการทางเพศ ไม่ใช่ผู้ชายที่สุภาพเรียบร้อยจนไม่มีสีสัน สำหรับตัวละครหลักฝ่ายหญิงจะพบคุณลักษณะนิสัยส่วนใหญ่ คือ โดยพื้นฐานเป็นคนดีมีจิตใจดี แสดงออกชัดเจนตรงไปตรงมาทั้งคำพูดและการกระทำ ฉลาดทันคน มีเหตุผลและค่อนข้างเข้มแข็ง ไม่ได้เรียบร้อยหรือยอมอดทนมากเกินกว่าเหตุ แต่อีกด้านยังมีอารมณ์อ่อนไหวในเรื่องความรักตามประสาผู้หญิงอยู่

แม้ละครโทรทัศน์แนวโรแมนติกคอมเมดี้ของช่อง 7HD จะแสดงให้เห็นถึงความมีมิติของตัวละครหลักทั้งคุณลักษณะนิสัยด้านดีและไม่ดี แต่ท้ายที่สุดแล้วยังต้องคงความเป็นคนดีไว้มากกว่า หรือหากตัวละครหลักใด เช่น ยอดรักจากละครยอดรักนักรบ และชโลธรจากละครผู้บ่าวอินดี้ยาหยีอินเตอร์ ซึ่งในตอนแรกมีคุณลักษณะนิสัยไม่ดีราวกับไม่ใช่ตัวละครพระเอกนางเอกในละครโทรทัศน์ จนเมื่อเวลาผ่านไปตัวละครนั้นจะค่อยๆ มีพัฒนาการเปลี่ยนแปลงคุณลักษณะนิสัยไปสู่การเป็นคนที่ดีขึ้น เนื่องจากบริบทในสังคมไทยปัจจุบันยังต้องการและสนับสนุนคนดี รวมถึงใครก็ตามที่ทำความดีมักได้รับการยกย่องชื่นชมและเป็นที่ยอมรับของคนในสังคม ซึ่งถือเป็นการสะท้อนให้เห็นถึงความจริงในสังคมซึ่งคนส่วนใหญ่ยอมรับและปฏิบัติกัน โดยผ่านการนำเสนอออกมาในรูปแบบของค่านิยม วัฒนธรรม และความเชื่อบางอย่าง (สรารักษ์ โรจนพฤกษ์, 2557 อ้างถึงใน ภัทรศศิร์ ช้างเจิม, 2559: 34)

นอกจากนี้คุณลักษณะนิสัยของตัวละครหลักบางประการที่พบในละครโทรทัศน์แนวโรแมนติกคอมเมดี้ยุคสมัยนี้มากขึ้น ได้แก่ ความกล้าแสดงออกทั้งคำพูดและการกระทำ มีเหตุผล กล้าต่อสู้เพื่อสิ่งที่ถูกต้องอันเหมาะสม เป็นต้น เป็นการสะท้อนให้เห็นถึงคนในสังคมไทยปัจจุบันที่มีความคิดและเหตุผลเป็นของตนเอง กล้าแสดงออกในสิ่งที่ถูกต้องอย่างมั่นใจ หรือสามารถเรียกร้องสิทธิที่ตนเองพึงมีกันมากขึ้น โดยปัจจัยการสร้างสรรค์คุณลักษณะนิสัยของตัวละครหลักที่เปลี่ยนแปลงไปเหล่านี้ อาจเนื่องมาจากการเปลี่ยนแปลงของยุคสมัย กล่าวคือ ผู้ผลิตละครโทรทัศน์ต้องการนำเสนอเรื่องราวชีวิตและความเป็นจริงของคน ณ สังคมปัจจุบันมากขึ้นกว่ายุคสมัยก่อนซึ่งนิยมสร้างสรรค์ตัวละครหลักในรูปแบบของคนดีในอุดมคติ เพื่อสะท้อนให้เห็นว่า บุคคลในสังคมไม่ได้มีเพียงแค่คนดี หรือคนเลวเท่านั้น หรืออีกปัจจัยสำคัญที่เกี่ยวข้องอาจเกิดจากความต้องการของผู้ชมละคร ซึ่งเรียกร้องหาความสมจริงจากละครโทรทัศน์มากขึ้น ละครโทรทัศน์จึงต้องปรับเปลี่ยนเนื้อหาและตัวละครหลักให้ตรงตามความเป็นจริงของชีวิตคนในสังคมปัจจุบันให้ได้มากที่สุดเท่าที่จะทำได้

บทสรุป

ชื่อตัวละครหลัก	ภาพรวมของคุณลักษณะนิสัยตัวละครหลัก	
	แบบหลายมิติ (Round Character)	**แบบมิติเดียว** (Flat Character)
ณดล (ละครพชรมนตรา)	/	
น้ำเพชร (ละครพชรมนตรา)	/	
ทรงกลด (ละครมนตร์กาลบันดาลรัก)	/	
น้ำหนึ่ง (ละครมนตร์กาลบันดาลรัก)	/	
ทศพล (ละครผู้บ่าวอินดี้ยาหยีอินเตอร์)	/	
ชโลธร (ละครผู้บ่าวอินดี้ยาหยีอินเตอร์)	/	
ยอดรัก (ละครยอดรักนักรบ)	/	
ชลดา (ละครยอดรักนักรบ)	/	
ดล (ละครสะใภ้อิมพอร์ต)	/	
ลิซ่า (ละครสะใภ้อิมพอร์ต)	/	

ตารางที่ 1 ภาพรวมด้านคุณลักษณะนิสัยของตัวละครหลักในละครโทรทัศน์แนวโรแมนติกคอมเมดี้ ช่อง 7HD ทั้ง 5 เรื่อง

ในการศึกษาวิเคราะห์คุณลักษณะนิสัยตัวละครหลักของละครโทรทัศน์แนวโรแมนติกคอมเมดี้ช่อง 7HD ทำให้พบเห็นภาพรวมของคุณลักษณะนิสัยตัวละครหลักอย่างพระเอกและนางเอกว่าเป็นแบบหลายมิติ (Round Character) ในทุกตัวละครตามที่แสดงไว้ในตารางที่ 1 ซึ่งมีความเปลี่ยนแปลงและแตกต่างไปจากตัวละครหลักในยุคสมัยก่อนหน้านี้ซึ่งมีคุณลักษณะนิสัยแบบมิติเดียว (Flat Character) เป็นส่วนมาก ปัจจุบันคุณลักษณะนิสัยของนางเอกละครจะเป็นคนดี มีความมั่นใจในตนเอง กล้าแสดงออกทั้งคำพูดและการกระทำอันเหมาะสม ฉลาดทันคนแทนการแสดงออกถึงความอ่อนแอและความรู้เท่าไม่ถึงการณ์ ส่วนคุณลักษณะนิสัยของพระเอกละครยังเป็นคนดี มีพื้นฐานจิตใจดี รักเดียวใจเดียวและรักครอบครัว คงความเป็นสุภาพบุรุษไว้บ้าง แต่บางครั้งมีความปากจัดปากร้าย กล้าแสดงออกทั้งคำพูดและความคิดเช่นเดียวกัน ทำให้ไม่ได้มีความสุภาพเรียบร้อยมากจนเกินไป ด้วยคุณลักษณะนิสัยตามที่กล่าวมานอกจากจะสะท้อนให้เห็นถึงคุณลักษณะนิสัยของตัวละครหลักอันเป็นที่นิยมในละครโทรทัศน์ ณ ปัจจุบันแล้ว ยังสะท้อนให้เห็นภาพรวมของคนในสังคมไทยปัจจุบัน ซึ่งเชื่อว่าส่วนใหญ่มีคุณลักษณะนิสัยแบบหลายมิติ คือ ประกอบไปด้วยคุณลักษณะนิสัยทั้งด้านดีและด้านไม่ดีตามแบบฉบับของมนุษย์คนหนึ่งที่สามารถแสดงออกด้านอารมณ์ความรู้สึกและพฤติกรรมขึ้นลงได้ตามสถานการณ์ เป็นการบ่งบอกว่า มนุษย์ในสังคมไม่ได้มีแต่บุคคลที่มีคุณลักษณะแบบมิติเดียว เช่น คนดีที่ดีมากจนเกินไป หรือเป็นคนเลวแบบหาที่ติไม่ได้เป็นต้น

รายการอ้างอิง

จุฑามาศ สาคร. (2561). **การสร้างตัวละครที่มีลักษณะเฉพาะและการเล่าเรื่องของละครโทรทัศน์ชุดโปรเจกต์ เอส เดอะ ซีรีส์ ตอน Side by Side พี่น้องลูกขนไก่ และ SOS Skate ซึม ซ่าส์.** วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต คณะนิเทศศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ภัทรศศิร์ ช้างเจิม. (2559). **ภาพตัวแทนผู้หญิงในการ์ตูน Disney Princess.** วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต คณะวารสารศาสตร์และสื่อสารมวลชน มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์

ช่อง 3. (ม.ป.ป.). **THE STORY OF BEC : 49 ปีแห่งการเป็นผู้นำโทรทัศน์ไทย.** สืบค้นจาก https://www.ch3thailand.com/news/promote/16485?fbclid=IwAR3EN1o4mzLv0IwocCMIgeisnyGIkWRgSJLA75fq46QVUdwljDb6Mhi_4gM

TV Digital Watch. (2563). **เปิดเรตติ้ง “ละครไพรม์ไทม์” ช่อง 3 ปี 2562 ทั้งปี.** สืบค้นจาก https://www.tvdigitalwatch.com/rating-lakorn-primetime-ch3-2562/

TV Digital Watch. (2563). **เปิดเรตติ้ง “ละครไพรม์ไทม์” ช่อง 7 ปี 2562 ทั้งปี.** สืบค้นจาก https://www.tvdigitalwatch.com/rating-lakorn-ch7-2562/

The Standard. (2562). **10 อันดับละครจักรๆ วงศ์ๆ ที่ออกอากาศนานและมีจำนวนตอนสูงสุด!.** สืบค้นจาก https://thestandard.co/10-thai-drama/?fbclid=IwAR0RiSeZRz713JQNqi_zC6GWDxzPS6OqAeeMxPIJ2mzF3FFmxqZqNRg2Y5c

That's my Bro...คนนี้น้องผม : การสร้างสรรค์ละครเวทีสำหรับเด็ก เพื่อส่งเสริมความเข้าใจต่อเด็กออทิสติก

That's my Bro : Creating a Children's Theatre For Promote Understanding to Children with Autism

ภัทราวุธ นาสำแดง [1]
Pattarawut Nasumdang
โสภิตนภา ศรีมี
Sopitnapa Srimee
วรินทร์พร ศรีสุธีรัชต์
Warinporn Srisuthherat
สุวภัทร พันธ์ปภพ [2]
Suwapat Punpapop

บทคัดย่อ

บทความนี้นำเสนอผลการดำเนินงานวิจัยสร้างสรรค์ละครเวทีสำหรับเด็กเรื่อง That's my Bro...คนนี้น้องผม การวิจัยมีวัตถุประสงค์เพื่อค้นหาวิธีการสร้างสรรค์ละครเวทีสำหรับเด็กเพื่อส่งเสริมความเข้าใจต่อเด็กออทิสติก โดยนำเรื่องราวบางส่วนมาจากวรรณกรรมใต้หวันเรื่อง ผมปัญญาอ่อน แบ่งการดำเนินงานออกเป็น 2 ช่วง ได้แก่ 1. การสร้างสรรค์และพัฒนาบทละคร 2. การสร้างสรรค์และพัฒนาตัวละคร ผลการดำเนินงานวิจัยพบว่า ละครเวทีสำหรับเด็กเรื่อง That's my bro....คนนี้น้องผม สามารถสื่อสารประเด็นเรื่องความเข้าใจต่อเด็กออทิสติกไปยังผู้ชมได้ บทละครทำให้เห็นถึงจุดขัดแย้งและการเปลี่ยนแปลงของตัวละครในตอนท้ายเรื่อง ผู้ชมได้เรียนรู้ผ่านการ

[1] นักศึกษาหลักสูตรศิลปกรรมศาสตร์บัณฑิต (สาขาวิชาศิลปะการแสดง) แขนงวิชาการละคร คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยขอนแก่น
[2] อาจารย์ประจำหลักสูตรศิลปกรรมศาสตร์บัณฑิต (สาขาวิชาศิลปะการแสดง) แขนงวิชาการละคร คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยขอนแก่น

กระทำ (action) ของตัวละครหลัก ปูน จากจุดเริ่มเรื่องเป็นคนที่ไม่เข้าใจ แทน น้องชายที่เป็นเด็กออทิสติก แต่ในตอนสุดท้ายปูนก็ได้เรียนรู้และเข้าใจความรู้สึก และความต้องการของตัวละครที่เป็นเด็กออทิสติก ว่าถึงแม้ร่างกายของเขาจะมีความแตกต่าง แต่เขาก็มีความรู้สึกที่ไม่ต่างจากคนปกติทั่วไปที่ก็ต้องการความรักและความเข้าใจจากผู้คนในสังคมเช่นกัน

คำสำคัญ: ละครเวทีสำหรับเด็ก, ความเข้าใจ, ออทิสติก

Abstrac

This article presents the results of the research on the creation of children's theatre production titled "That's My Bro". The objective of this research was to find out how to create a children's theatre in order to promote understanding for autistic children . In conducting the research, take some stories from the literature titled "I'm mentally retarded. the **Taiwanese** young-adult fiction titled "Pom Panya On". The process of study are divided into 2 phases: 1. Creating and developing a plays 2. Creating and developing characters. The results were found as follows: Children's theatre production titled "That's My Bro" able to communicate issues of understanding to children with autism to the audiences. The play shows a point of conflict and the character changes at the end of the story. The audience learns through the actions of the main characters named Poon who doesn't understand his brother named Tan, who is a person with autism from the beginning of the story. In the end, Poon learned and understood the feelings and needs of an autistic child character. Even though his body was different but he also has feelings that are not different from normal people. They need love and understanding from other people in society as well.

Keywords: Children's Theatre, Understanding, Autism

บทนำ

ออทิสติก คือ ความบกพร่องในทักษะทางสังคมและการสื่อสารร่วมกับอาการหมกมุ่นกับบางสิ่งบางอย่างมากเกินพอดี ทำหรือพูดซ้ำๆ ขาดความยืดหยุ่น เด็กออทิสติกแต่ละคนจะมีอาการแตกต่างกันอย่างหลากหลายแต่ก็มีลักษณะร่วมคล้ายกัน คืออยู่ในโลกของตัวเองมากสนใจสิ่งแวดล้อมน้อยมักเรียกไม่ค่อยหัน ไม่ค่อยสนใจใครไม่สบตาเวลาสนทนาเล่นไม่เหมาะสมตามวัย พูดช้าหรือพูดเป็นภาษาที่ฟังแล้วไม่เข้าใจ ทำอะไรซ้ำๆ เป็นแบบแผนไม่ยืดหยุ่น สนใจบางอย่างแบบหมกมุ่นมากเกินพอดี เด็กออทิสติกกลุ่มที่มีศักยภาพสูงสามารถใช้ชีวิตได้เหมือนปกติทั่วไป ถ้าได้รับการดูแลรักษาอย่างเหมาะสมสามารถเข้าสังคมประกอบอาชีพได้ (ทวีศักดิ์ สิริรัตน์เรขา. 2561) สิ่งที่รักษายากที่สุดของเด็กในกลุ่มออทิสติก คือ ความบกพร่องทางด้านสังคม ประกอบไปด้วย ความบกพร่องทางด้านการเข้าใจอารมณ์ของตนและผู้อื่น ไม่สามารถตีความอารมณ์ที่ผู้อื่นแสดงออก และไม่สามารถแสดงอารมณ์ความรู้สึกของตนเองได้ เมื่อมีการสื่อสารกับผู้อื่นมักจะหลีกเลี่ยง และหลบสายตา ไม่สามารถเริ่มบทสนทนา เล่นกับเพื่อนไม่เป็น เหตุผลนี้จึงส่งผลให้เด็กออทิสติกไม่ได้รับการยอมรับจากกลุ่มเพื่อน (นาถลดา ตะวันกาญจนโชติ. 2559)

แม้ในปัจจุบันจะมีการเปิดโอกาสให้เด็กที่มีภาวะออทิสติกสามารถเรียนร่วมกับนักเรียนในโรงเรียนทั่วไปได้ โดยก่อนที่เด็กออทิสติกจะเรียนร่วมกับนักเรียนในโรงเรียนทั่วไปได้นั้น จะมีระบบการประเมินระหว่างแพทย์และครูในโรงเรียนสอนร่วมว่า เด็กออทิสติกสามารถเรียนร่วมกับเด็กทั่วไปได้หรือไม่ เพื่อเป็นการเปิดโอกาสให้เด็กกลุ่มนี้มีพัฒนาการที่ดีขึ้นได้ แต่ปัญหาก็คือนักเรียนด้วยกันอาจไม่เข้าใจ เนื่องจากเด็กออทิสติกมีการเจริญเติบโตตามวัย แต่พฤติกรรมการเรียนรู้ทางสังคมอาจไม่สอดคล้องกับวัยที่เติบโต ทำให้เพื่อนวัยเดียวกันไม่เข้าใจ และเกิดปัญหาทะเลาะบ้างไม่อยากคุยด้วยบ้าง ซึ่งตรงนี้จะเป็นปัญหาทั้งเด็กออทิสติกและเด็กนักเรียน เนื่องจากหากเด็กออทิสติกมาเล่นกับเพื่อน แต่เล่นแรงเพื่อนก็ไม่อยากเล่นด้วยหรือหากเพื่อนเมื่อเล่นแรงกลับก็อาจถูกพ่อแม่ของเด็กออทิสติกมาต่อว่า (พรรณพิมล วิปุลากร. 2558)

จากปัญหาดังกล่าวถือเป็นจุดตั้งต้นที่ทำให้ผู้วิจัยเกิดความสนใจเกี่ยวกับปัญหาที่เกี่ยวข้องกับการอยู่ร่วมในสังคมของเด็กออทิสติก โดยได้ลงพื้นที่ไปสำรวจปัญหาที่โรงเรียนสาธิตมหาวิทยาลัยขอนแก่น ฝ่ายการศึกษาพิเศษ (ศูนย์วิจัยออทิสติก) เพื่อสังเกตพฤติกรรมของเด็กๆ ที่มีภาวะออทิสติกในขณะที่ต้องร่วมเรียนในชั้นเรียนเดียวกับเด็กปกติ พบว่ากลุ่มเด็กที่มีความต้องการจำเป็นพิเศษทางการศึกษาจะถูกแบ่งแยกออกจากสังคมเพื่อนปกติ เนื่องจากเด็กออทิสติกมีพฤติกรรมที่แตกต่างจากเพื่อนที่เป็นปกติ ไม่ว่าจะเป็นพฤติกรรมการแสดงออกทางร่างกายรวมไปถึงการพูดคุยการสื่อสารที่ไม่เข้าใจกัน

ออทิสติกไม่ได้ทำให้เกิดความแตกต่าง แต่เป็นเพราะว่าเด็กทุกคนแตกต่างกัน เราจึงควรเรียนรู้และเข้าใจ ในความแตกต่างกันของเด็กแต่ละคน แท้จริงแล้วเด็กออทิสติกก็มีความรู้สึกนึกคิดเหมือนเด็กทั่วไป เพียงแต่อาจมีปัญหาความบกพร่องในพฤติกรรมการแสดงออกบางอย่าง ภาษาพัฒนาช้า และการเข้าสังคมที่ไม่เหมาะสม เด็กออทิสติกก็ยังคงต้องการความรัก ความเข้าใจและการยอมรับเช่นกัน ดังนั้นเราก็ควรปฏิบัติต่อเขาเหมือนกับเด็กคนอื่นๆ ทั่วไปในฐานะความเป็นมนุษย์ที่เท่าเทียมกัน เพียงแต่เพิ่มเติมความห่วงใยและความเข้าใจ ให้คำแนะนำและชี้แนะเป็นพิเศษตามสภาพปัญหาและความต้องการของเด็ก ซึ่งหากเด็กออทิสติกได้รับการปรับพฤติกรรม และเปิดโอกาสให้พวกเขาได้ใช้ชีวิตในสังคมได้อย่างปกติสุข ก็จะทำให้เด็กออทิสติกสามารถพัฒนาศักยภาพของตนเองได้ และสามารถใช้ชีวิตอยู่ร่วมในสังคมได้ (ทวีศักดิ์ สิริรัตน์เรขา. 2560)

ดังนั้นผู้วิจัยจึงต้องการค้นหาวิธีการนำเสนอประเด็นปัญหาความไม่เข้าใจในเด็กออทิสติก ผ่านการแสดงละครเวทีสำหรับเด็ก โดยจะนำเรื่องราวบางส่วนบางตอนจากวรรณกรรมเรื่อง ผมปัญญาอ่อน ที่เป็นเรื่องราวของ เผิงเถี่ยหนัน เด็กชายผู้มีผลการวัดเชาว์ปัญญา 70 คะแนน อยู่ในขั้นที่สามารถสื่อสารกับผู้คนได้จึงอยู่ในขอบข่ายของการบกพร่องทางปัญญาชนิดที่พออบรมสั่งสอนได้[3] จึงทำให้เผิงเถี่ยหนันได้เรียนในห้องเรียนร่วมกับเด็กปกติ แต่ด้วยความอ่อนด้อยทางพัฒนาการทางปัญญาจึงทำให้เขาต้องประสบกับการถูกดูถูกและเหยียบหยามตลอดจนถูกกลั่นแกล้งต่างๆ นานาจากเพื่อนๆในชั้นเรียน รวมทั้งยังถูกหมางเมิน

[3] บุคคลที่มีภาวะบกพร่องทางสติปัญญาระดับเล็กน้อย คือบุคคลที่มีผลการวัดระดับสติปัญญาอยู่ที่ 50-70 หรือ 75 และบกพร่องทางพฤติกรรมการปรับตัวเข้ากับสังคม ส่วนใหญ่เด็กที่มีภาวะบกพร่องทางสติปัญญาระดับเล็กน้อยสามารถเข้าเรียนในโรงเรียนปกติเหมือนเด็กทั่วไป เด็กเหล่านี้มักจะต้องการการช่วยเหลือในบางส่วน เช่น ทักษะการเข้าสังคม แม้ว่าเด็กเหล่านี้จะมีพัฒนาการที่ล่าช้ากว่าเด็กในวัยเดียวกัน แต่บุคคลภายนอกนั้นแทบจะไม่แตกต่างจากบุคคลทั่วไป (กุลยา ก่อสุวรรณ, 2553)

และไม่ได้รับความรักจากคนในครอบครัว แต่ทุกๆ ครั้งที่เขาถูกเพื่อนๆ เรียกว่าปัญญาอ่อน เขากลับไม่รู้สึกโกรธและยิ้มรับเสมอ ในการวิจัยครั้งนี้ผู้วิจัยจะนำวรรณกรรมเรื่องดังกล่าวมาดัดแปลงและสร้างสรรค์ให้เป็นละครเวทีสำหรับเด็กกลุ่มผู้ชมเป้าหมายวัย 9 - 12 ปี เนื่องด้วยเด็กวัยนี้สามารถเข้าใจเนื้อหาที่มีความซับซ้อนได้และมีความสนใจในชีวิตของผู้อื่น โดยมีเป้าหมายสำคัญคือการส่งเสริมความเข้าใจในเด็กออทิสติก

วัตถุประสงค์การวิจัย

หาวิธีการสร้างสรรค์ละครเวทีสำหรับเด็ก จากวรรณกรรมเรื่อง ผมปัญญาอ่อน เพื่อการส่งเสริมความเข้าใจต่อเด็กออทิสติก

ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ

การสร้างสรรค์ละครเวทีสำหรับเด็กเรื่อง That's my Bro ที่สามารถส่งเสริมความเข้าใจต่อเด็กออทิสติกไปยังกลุ่มผู้ชมเป้าหมายได้

แนวคิดและทฤษฎีที่เกี่ยวข้อง

ในกระบวนการสร้างสรรค์ละครเวทีสำหรับเด็กเรื่อง That's my bro... คนนี้น้องผม ผู้วิจัยได้ทบทวนแนวคิดและทฤษฎีต่างๆ เพื่อนำมาใช้ประกอบการสร้างสรรค์ผลงานโดยมีแนวคิดและทฤษฎีที่เลือกใช้ ดังนี้

1. ลักษณะของออทิสติก

ออทิสติก คือ ความบกพร่องในทักษะทางสังคมและการสื่อสารร่วมกับอาการหมกมุ่นกับบางสิ่งบางอย่างมากเกินพอดีทำหรือพูดซ้ำๆ ขาดความยืดหยุ่น ตรงกับการวินิจฉัยโรคทางจิตเวชเด็กชื่อ "Autism Spectrum Disorder - ASD" (ตามเกณฑ์ DSM-5 ของสมาคมจิตแพทย์อเมริกัน) หรือ"Pervasive Developmental Disorders -PDDs"(ตามเกณฑ์ICD-10ขององค์การอนามัยโลก รหัส F84) เด็กออทิสติกแต่ละคนจะมีอาการแตกต่างกันอย่างหลากหลายแต่ก็มีลักษณะร่วมคล้ายกัน คืออยู่ในโลกของตัวเองมาก สนใจสิ่งแวดล้อมน้อยมักเรียกไม่ค่อยหัน ไม่ค่อยสนใจใคร ไม่สบตาเวลาสนทนา เล่นไม่เหมาะสมตามวัย พูดช้าหรือพูดเป็นภาษาที่ฟังแล้วไม่เข้าใจ ทำอะไรซ้ำๆ เป็นแบบแผนไม่ยืดหยุ่น สนใจบางอย่างแบบหมกมุ่นมากเกินพอดีเด็กบางคนจะมีอาการกระตุ้นตัวเองเป็นระยะ เช่น หมุนตัว โยกตัว เขย่งเท้า สะบัดมือ เล่นมือ เล่นเสียง เป็นต้น ออทิสติกกลุ่มที่มีศักยภาพสูง สามารถใช้ชีวิตได้เหมือนปกติทั่วไปถ้าได้รับการดูแลรักษาอย่าง

เหมาะสมสามารถเข้าสังคม ประกอบอาชีพได้เหมือนทั่วไป บางคนอาจมีความลำบากในทักษะทางด้านสังคม (ทวีศักดิ์ สิริรัตน์เรขา. 2561)

บุคคลที่มีภาวะบกพร่องทางสติปัญญาระดับเล็กน้อย คือบุคคลที่มีผลการวัดระดับสติปัญญาอยู่ที่ 50 - 70 หรือ 75 และบกพร่องทางพฤติกรรมการปรับตัวเข้ากับสังคม ส่วนใหญ่เด็กที่มีภาวะบกพร่องทางสติปัญญาระดับเล็กน้อยสามารถเข้าเรียนในโรงเรียนปกติเหมือนเด็กทั่วไป เด็กเหล่านี้มักจะต้องการการช่วยเหลือในบางส่วน เช่น ทักษะการเข้าสังคม แม้ว่าเด็กเหล่านี้จะมีพัฒนาการที่ล่าช้ากว่าเด็กในวัยเดียวกัน แต่บุคลิกภายนอกนั้นแทบจะไม่แตกต่างจากบุคคลทั่วไป (นาถลดา ตะวันกาญจนโชติ, 2559)

2.ปัญหาและผลกระทบจากอาการออทิสติก

1)ปัญหาการเรียน เนื่องจากเด็กเลือกเรียนรู้เฉพาะเรื่องที่สนใจและหมกมุ่นมากเกินไปจนไม่ใส่ใจ เรื่องอื่น ทำให้เด็กไม่สามารถเรียนรู้ในเนื้อหาบทเรียนที่หลากหลาย ความรู้และทักษะที่มีจึงค่อนข้างจำกัด

2)ปัญหาความสัมพันธ์ภายในครอบครัว พ่อแม่มักเกิดความเครียดในการดูแลเนื่องจากอาการของเด็ก ถ้าจัดการไม่ถูกวิธีก็อาจไประบายลงกับเด็กและคนในครอบครัวด้วยวิธีการที่ไม่เหมาะสม

3)ปัญหาความสัมพันธ์กับครูถ้าครูไม่เข้าใจในข้อจำกัดของเด็กจะทำให้เข้าใจว่าเด็กชอบก่อกวน สร้างความปั่นป่วนเช่น ยกมือถามในห้องตลอดจนครูสอนไม่ได้หรือยกมือตอบอยู่คนเดียวเด็กอาจถูกมองว่ามีพฤติกรรมก้าวร้าวแสดงออกไม่เหมาะสมเช่น เถียงเพื่อเอาชนะครู

4)ปัญหาความสัมพันธ์กับเพื่อน เด็กบางคนมักแยกตัวไม่สนใจเพื่อน ในขณะที่บางคนอยากเล่นกับเพื่อน แต่เล่นไม่เป็น ไม่เข้าใจกติกา ทำให้ถูกเพื่อนเอาเปรียบหรือกลั่นแกล้งเป็นประจำ เด็กมักไม่ค่อยเข้าใจการพูดล้อเล่นเล่นมุก ทำให้เป็นตัวตลกในกลุ่มเพื่อนได้

การทำให้สังคมรับรู้ไม่ใช่เรื่องยาก แต่ที่ยากคือการทำให้เกิดความเข้าใจ ซึ่งสังคมไม่มีทางเข้าใจเด็กออทิสติกเลยถ้าไม่เคยสัมผัสเด็กเหล่านี้ การเปิดการรับรู้เรื่องออทิสติกสู่สังคม ทำได้โดยการให้ข้อมูลความรู้ ผ่านทางสื่อต่างๆ ทั้งวิทยุ โทรทัศน์ ภาพยนตร์ โปสเตอร์ นิทรรศการ หนังสือ วารสาร อินเตอร์เนต และอื่นๆ อีกมากมาย จุดที่เน้นคือการเรียนรู้ร่วมกันเข้าใจซึ่งกันและกัน เพราะไม่ใช่เราเท่านั้นที่จะต้องทำความเข้าใจเด็กออทิสติก ตัวเด็กเองก็จำเป็นที่จะต้องเรียนรู้เข้าใจตัวเราเช่นกัน (ทวีศักดิ์ สิริรัตน์เรขา. 2561)

จากการศึกษาข้อมูลเกี่ยวกับออทิสติกทำให้ผู้วิจัยได้เข้าใจถึงลักษณะอาการของเด็กออทิสติก ปัญหาการอยู่ร่วมกันในสังคมของเด็กออทิสติกกับคนปกติ ซึ่งจะได้นำมาเป็นหลักยึดในการสื่อสารความคิดหลักของเรื่อง และยังนำไปใช้ในการสร้างสรรค์บุคลิกลักษณะของตัวละครในเรื่อง

3. วรรณกรรมเยาวชนเรื่อง ผมปัญญาอ่อน

วรรณกรรมเยาวชนใต้หวันเรื่องผมปัญญาอ่อน ประพันธ์โดยหวัง ซู เฟิน แปลโดย หวัง เผิง เรื่องราวของเผิงเถี่ยหนัน เด็กผู้ชายที่เพิ่งเรียนจบจากชั้นเรียนพิเศษของโรงเรียนประถม มีผลการวัดเชาว์ปัญญาเขาได้ 70 คะแนน เขาสามารถสื่อสารกับผู้คนได้ จึงอยู่ในขอบข่ายของการบกพร่องทางปัญญาชนิดที่พออบรมสั่งสอนได้ การอ่อนด้อยทางพัฒนาการทางปัญญาก็ย่อมที่จะทำให้เขาต้องประสบกับการดูถูกและเหยียดหยามตลอดจนถูกกลั่นแกล้งต่างๆ นานา เขามักจะถูกเพื่อนๆ ร่วมชั้นเรียกเขาว่าปัญญาอ่อน ที่แม้จะถูกกลั่นแกล้งทั้งจากคุณครู เพื่อนร่วมชั้นตลอดเวลา รวมไปจนถึงน้องสาวของเขาเองก็ยังรังเกียจเขา แต่สุดท้ายเผิงเถี่ยหนันก็ไม่ได้เก็บปมเหล่านั้นมาเป็นปัญหาในการดำเนินชีวิต เขาไม่เคยโกรธและไม่รู้สึกทุกข์ใจใดๆ เขามีรอยยิ้มและดวงตาที่สดใสจนทำให้สามารถก้าวข้ามคำดูถูกต่างๆ ได้ในที่สุด

ทัศศิยา ภรณ์สุขสง และพัชลินจ์ จีนนุ่น (2564) ได้กล่าวถึงการศึกษาวรรณกรรมเรื่อง ผมปัญญาอ่อนไว้ว่า วรรณกรรมได้แสดงให้เห็นถึงลักษณะของตัวละคร เผิงเถี่ยหนัน ว่าเป็นเด็กผู้ชายรูปร่างอ้วนแต่ก็มีอวัยวะต่างๆ ครบถ้วนเหมือนกับคนปกติ เพียงแต่เขามีพัฒนาการที่เชื่องช้าไปกว่าเด็กทั่วไป เป็นผู้ที่มองโลกในแง่ดีเสมอและไม่ค่อยจะโกรธใคร แต่ไม่ได้หมายความว่าเขาจะไม่มีอารมณ์โกรธหากเขาโดนรังแก หากจะสื่อสารกับเผิงเถี่ยหนันให้เข้าใจก็จะต้องพูดตรงๆ หากพูดอ้อมค้อมจะทำให้เผิงเถี่ยหนันคิดไม่ทันตามที่คนอื่นพูด เขาเป็นเด็กที่เดินช้าชอบยิ้มให้ผู้อื่นเสมอ เชื่อฟังผู้อื่นเสมอไม่ว่าจะเป็นครูบาอาจารย์ เพื่อน หรือคนในครอบครัว เป็นผู้ที่ปฏิบัติตามคำสั่งของผู้อื่นเสมอ ถึงแม้ว่าเขาจะมีพัฒนาการช้ากว่าเด็กปกติ นอกจากนี้ยังเป็นเด็กที่เอื้อเฟื้อเผื่อแผ่ มีน้ำใจ มีมารยาท รักเพื่อนฝูงและไม่ก้าวร้าว ชอบช่วยเหลือคนที่ด้อยกว่าเขา แม้ว่าเผิงเถี่ยหนันจะเป็นเด็กที่มีพัฒนาการเชื่องช้ากว่าผู้อื่น แต่กลับเป็นผู้ที่มีจิตใจดีและเห็นอกเห็นใจผู้อื่นอยู่เสมอ ถึงแม้ว่าเขาจะเป็นคนปัญญาอ่อนสำหรับคนธรรมดา แต่เขาก็ไม่เคยเอาจุดด้อยของเขามาเป็นปัญหาในการ

ดำเนินชีวิตของเขา จากการศึกษาวรรณกรรม เรื่อง ผมปัญญาอ่อน พบว่า เด็กพิเศษในวรรณกรรมเรื่องนี้ไม่ค่อยได้รับการดูแลจากคนอื่นๆ เท่าที่ควร ไม่ว่าจะเป็นครูผู้สอน เพื่อน คนในครอบครัว เผิงเถี่ยหนัน ทราบดีว่าเขาต่างไปจากเพื่อนๆ ในชั้นเรียนจึงพยายามที่จะตั้งใจเรียน เพื่อให้เข้าใจสิ่งที่คุณครูกำลังสอน แต่ท้ายที่สุด ถึงแม้ว่าเด็กเหล่านี้จะพัฒนาตัวเองให้ทัดเทียมกับผู้อื่นเพียงใด แต่ไม่มีผู้แนะนำหรือคอยช่วยฝึกฝน เขาก็จะไม่เข้าใจสิ่งต่างๆ ในสังคมหรือในการเรียนรู้นั่นเอง ในเรื่องนี้เผิงเถี่ยหนัน มีเพื่อนเพียงคนเดียวที่คอยดูแลให้กำลังใจเขา ทำให้เขารู้สึกว่าเขาไม่ใช่ตัวประหลาด ก็คือ ขาเป่ เด็กที่มีอวัยวะไม่ครบเหมือนเด็กทั่วไป แต่เขาพยายามที่จะพูดและช่วยเหลือสิ่งต่างๆ ให้กับเผิงเถี่ยหนัน ในขณะเดียวกัน เพื่อน ๆ คนอื่นของเขาในโรงเรียนกลับพยายามทำให้เขากลายเป็นคนประหลาด มักเอาข้อบกพร่องมาล้อเลียน มักมองว่าเป็นตัวตลกและรังแกเผิงเถี่ยหนันอยู่เสมอ

ผู้วิจัยได้นำข้อมูลที่ได้จากการศึกษาวรรณกรรมมาใช้ในการสร้างสรรค์บทละคร และนำมาใช้ในการสร้างสรรค์ตัวละคร การวิเคราะห์ตีความเพื่อความเข้าใจในตัวละครที่จะช่วยทำให้การสวมบทบาทเป็นตัวละครได้อย่างสมจริงและน่าเชื่อ

4. ละครเวทีสำหรับเด็ก (Children's Theatre)

พรรัตน์ ดำรุง (2547) กล่าวว่า ละครเวทีสำหรับเด็ก คือ ผลงานด้านการแสดงที่มีเรื่องราวและนำเสนอในรูปแบบของละครเวทีที่มีนักแสดงเป็นผู้สื่อความหมายและดำเนินเรื่องตั้งแต่ต้นจนจบ ถ้าแสดงในโรงละครขนาดใหญ่จะใช้เทคนิคไฟ ฉาก เสียง เพื่อสร้างภาพต่างๆ ให้สมกับที่จินตนาการไว้ ละครสำหรับเด็กเป็นผลงานที่ผู้วิจัยต้องการสร้างความสนุกสนานและให้คุณค่าทางจิตใจให้กับผู้ชมตัวเล็กๆ ควรสร้างละครออกมาให้ได้ทั้งความบันเทิงและแทรกข้อคิดไว้ในตอนท้ายด้วย ผู้ที่ทำงานเกี่ยวข้องกับละครสำหรับเด็กจะต้องมีความละเอียดอ่อนเข้าใจเด็กจริงใจ ไม่ดูถูกผู้ชมและมีรสนิยมทางศิลปะ ควรดำเนินเรื่องรวดเร็ว ไม่ซับซ้อน ควรจะใช้เวลา 1 ชั่วโมง ถึง 1 ชั่วโมงครึ่ง เพราะเด็กมีความสนใจและความอดทนที่จำกัด สำหรับเด็กช่วงอายุ 9-12 ปี สามารถที่จะดูละครได้นานกว่าเด็กเล็ก ควรจะเน้นเรื่องการพัฒนาการของตัวละครเอก โครงเรื่องสามารถซับซ้อนได้มากกว่าโครงเรื่องละครสำหรับเด็กวัยเล็ก

- การสร้างบทละครสำหรับเด็ก บทละครสำหรับเด็กควรมีความสนุกสนาน เป็นเรื่องที่มีความหมายและคุณค่าทางจิตใจ พัฒนาความคิดอ่านและรสนิยม อายุและความพร้อมของเด็กมีส่วนกำหนดเรื่องราวและรูปแบบในการนำเสนอ หัวใจของการเขียนบท คือ การสร้างโครงเรื่อง (Plot) การสร้างตัวละคร (Characters) และการเขียนบทสนทนา (Dialogue)

1. การสร้างโครงเรื่อง (Plot) คือการจัดลำดับเหตุการณ์ต่างๆ ที่เกิดขึ้นในละครตั้งแต่ฉากแรกจนกระทั่งฉากสุดท้ายตามที่ผู้เขียนต้องการ โครงเรื่องที่ดีไม่ควรซับซ้อน ควรมีการลำดับขั้นตอนของเวลา ต้องรักษาเอกภาพของเรื่อง มีจุดมุ่งหมายของเรื่องชัดเจน กำหนดตัวละครเอกและความสัมพันธ์กับตัวละครอื่นในเรื่อง

2. การสร้างตัวละคร (characters) ผู้เขียนจะต้องปูพื้นเกี่ยวกับลักษณะนิสัยให้ผู้ชมรู้จักตัวละคร ตัวละครต้องมีความเป็นมนุษย์ มีความคิด มีการตัดสินใจที่เหมือนกับคนธรรมดากระทำ ตัวละครทุกตัวต้องมีลักษณะเด่น เพราะจะทำให้เด็กจดจำตัวละครได้เนื่องจากมีเวลาจำกัด ตัวละครในเรื่องมักจะเป็นตัวละครด้านเดียวถ้าเป็นคนดีก็จะดีตั้งแต่ต้นจนจบคนร้ายก็จะร้ายตั้งแต่ต้นจนจบเช่นกัน

3. การเขียนบทสนทนา (Dialogue) ในละครเด็กบทพูดนั้นมีความสำคัญรองจากการกระทำบนเวที บทพูดในละครเด็กต้อง สั้นๆ ง่ายๆ ได้ใจความ ช่วยอธิบายเหตุการณ์ที่เกิดขึ้นชัดเจน เด็กชอบคำพูดคล้องจองเป็นจังหวะง่ายๆ เหมือนโคลงสั้นๆ ที่เด็กสามารถมีส่วนร่วมแสดงได้

- การแสดงละครสำหรับเด็ก นักแสดงละครเด็กต้องมีพื้นฐาน ได้รับการฝึกฝน เครื่องมือที่นักแสดงใช้สื่อสารกับผู้ชมคือร่างกายและเสียง ในการแสดงนักแสดงต้องมีวินัยและมีสมาธิกับสิ่งที่กำลังทำอยู่ ละครสำหรับเยาวชนเป็นละครที่เน้นจินตนาการ นักแสดงต้องคล่องตัว ใช้ร่างกายและเสียงได้ดีในการแสดง เป็นการแสดงแบบเปิดเผยตรงไปตรงมา นักแสดงต้องค้นหาจุดเด่นของตัวละคร หาลักษณะนิสัยของตัวละครและแสดงจุดเด่นนั้นออกไปให้ผู้ชม ความจริงใจในการแสดงสำคัญมากเพราะเด็กจะให้ความสำคัญกับตัวละครและการกระทำของตัวละคร เด็กก็จะมีความเชื่อหมดใจ นักแสดงจึงต้องให้ความสำคัญกับการรับส่งการสื่อสารระหว่างผู้ชมจะทำให้การแสดงเป็นอันหนึ่งอันเดียวกับผู้ชม

จากการศึกษาแนวคิดและทฤษฎีเกี่ยวกับการสร้างสรรค์ละครเวทีสำหรับเด็ก ทำให้ผู้วิจัยได้มองเห็นแนวทางในการนำมาสร้างสรรค์ผลงานสรุปได้ว่า **“ผลงานละครเวทีสำหรับเด็กเพื่อส่งเสริมความเข้าใจในเด็กออทิสติกนั้น จะต้องมีการดำเนินเรื่องรวดเร็ว ไม่ซับซ้อน เน้นให้เห็นถึงพัฒนาการของตัวละครเอกที่จะต้องมีบุคลิกลักษณะที่เด่นชัดทำให้ผู้ชมจดจำได้ บทละครควรมีความสนุกสนานน่าติดตาม มีบทพูดที่สั้นๆ ง่ายๆ ได้ใจความ และสามารถนำพาผู้ชมไปสู่แนวคิดที่สอดแทรกไว้ในตอนท้าย พร้อมกับต้ององค์ประกอบศิลป์ที่สวยงามเพื่อช่วยเสริมสร้างจินตนาการ สำหรับการแสดงในละครสำหรับเด็กนักแสดงต้องเตรียมเครื่องมือของนักแสดงก็คือเสียงและร่างกายให้พร้อมเสมอเพื่อที่จะสื่อสารไปยังผู้ชม นักแสดงต้องหาจุดเด่นของตัวละครให้เจอ ต้องสวมบทบาทด้วยความเชื่อและแสดงออกไปด้วยความจริงใจ ผู้วิจัยจะต้องค้นหาบุคลิกลักษณะของตัวละครที่มีภาวะออทิสติกทั้งลักษณะทางกายภาพภายนอก เข้าใจถึงความคิดความรู้สึกภายใน เพื่อนำมาสร้างสรรค์เป็นตัวละครที่มีลักษณะเฉพาะและทำให้ผู้ชมเชื่อในตัวละคร ต้องเข้าใจถึงปัญหาความสัมพันธ์ที่เกิดขึ้นในสังคมที่มีเด็กออทิสติกอยู่ร่วมด้วยในหลากหลายมิติ เพื่อที่จะสามารถสร้างสรรค์ละครเวทีสำหรับเด็กที่ทำให้สังคมได้เรียนรู้และเข้าใจว่าแท้จริงแล้วเด็กๆ ออทิสติกก็มีความรู้สึกนึกคิดเหมือนเด็กทั่วๆ ไป ที่ต้องการความรัก ความเข้าใจ และการยอมรับ เราจึงควรปฏิบัติต่อเขาให้เท่าเทียมกันในฐานะมนุษย์คนหนึ่ง”**

ขั้นตอนและการดำเนินงานวิจัย

งานวิจัยครั้งนี้เป็นงานวิจัยสร้างสรรค์ (Practice as Research) เป็นการสร้างสรรค์งานทางด้านศิลปะ และศิลปะการแสดงอย่างเป็นระบบ นำเสนอผลงานโดยให้ความสำคัญกับกระบวนการทำงานและผลลัพธ์ตัวชิ้นงาน หรือตัวการแสดงในสัดส่วนที่เท่ากัน เป็นวิจัยเชิงปฏิบัติการเพื่อนำไปสู่การค้นหากลวิธีในการสร้างสรรค์ละครเวทีสำหรับเด็ก โดยสามารถแบ่งการวางแผนการดำเนินงานและขั้นตอนการสร้างสรรค์ออกเป็นลำดับขั้นตอน ดังนี้ 1. การสร้างสรรค์และพัฒนาบทละคร ซึ่งจะมีการวิเคราะห์และการอภิปรายผลการทำงานร่วมกันระหว่างผู้อำนวยการผลิตและนักแสดง 2. การสร้างสรรค์

การแสดงและพัฒนาตัวละครหลักแทนและปูน ซึ่งจะมีการวิเคราะห์และอภิปรายผลจากการทำงานของนักแสดง โดยการดำเนินงานเกิดขึ้นระหว่างเดือนสิงหาคม 2563 ถึงเดือนมกราคม 2564 ดังนี้

1.การสร้างสรรค์และพัฒนาบทละคร

จุดตั้งต้นของการสร้างสรรค์บทละครเวทีเรื่อง That's my bro...คนนี้น้องผม กลุ่มผู้วิจัยเริ่มต้นจากการศึกษาวรรณกรรมเรื่อง ผมปัญญาอ่อน ของผู้เขียน (หวัง ซู เฟิน) ที่มีความต้องการส่งเสียงแทนคนที่มีพัฒนาการช้ากว่าคนอื่นๆ โดยหวังให้ผู้บกพร่องทางสติปัญญาได้ถูกมองด้วยสายตาแห่งความจริงใจจากสังคม ซึ่งสอดคล้องกับประเด็นที่ผู้วิจัยต้องการจะนำเสนอ คือ การส่งเสริมความเข้าใจต่อเด็กออทิสติก กลุ่มผู้วิจัยต้องการสร้างสรรค์ละครเวทีเรื่องนี้ขึ้นมาเพื่อเป็นกระบอกเสียงให้ผู้คนในสังคมได้รับรู้ว่าเด็กออทิสติกนั้นสามารถฝึกฝนและพัฒนาให้ใช้ชีวิตอยู่ร่วมกับเด็กปกติได้

กลุ่มผู้วิจัยได้ทำการศึกษาข้อมูลที่เกี่ยวข้องกับเด็กที่มีภาวะออทิสติกจากหนังสือ งานวิจัย บทความวิชาการ และแหล่งที่มาอื่นๆ เพื่อให้เข้าใจถึงลักษณะทางกายภาพ ความคิด จิตใจ พฤติกรรม พัฒนาการทางร่างกายและสติปัญญาการเรียนรู้ รวมไปถึงการดูแลเลี้ยงดูของครอบครัวเมื่อมีสมาชิกเป็นเด็กออทิสติก จากนั้นได้ลงพื้นที่สำรวจที่โรงเรียนสาธิตมหาวิทยาลัยขอนแก่นฝ่ายการศึกษาพิเศษ (ศูนย์วิจัยออทิสติก) เพื่อเฝ้าสังเกตลักษณะทางกายภาพ พฤติกรรมการแสดงออก ทัศนคติความคิด และสภาพสังคมแวดล้อมของเด็กออทิสติกที่ต้องใช้ชีวิตการเรียนร่วมกับเด็กปกติ เนื่องจากเด็กๆ ในโรงเรียนนี้มีช่วงอายุที่ตรงกับตัวละคร เผิง เถี่ย หนัน ในวรรณกรรมที่มีอายุ 15 ปีและกำลังศึกษาในระดับชั้นมัธยมศึกษา โดยแบ่งวิธีการเก็บข้อมูลออกเป็น 2 ขั้นตอน ดังนี้ 1. สังเกตลักษณะทางกายภาพภายนอกที่แตกต่างจากบุคคลทั่วไป สังเกตพฤติกรรม อากัปกิริยาการแสดงออก รวมทั้งการสัมภาษณ์พูดคุยเพื่อเรียนรู้ทัศนคติความคิดของกลุ่มเด็กออทิสติก 2. สัมภาษณ์อาจารย์ที่ดูแลกลุ่มเด็กออทิสติกเพื่อศึกษาข้อมูลเกี่ยวกับ การดูแล การเรียนการสอน พฤติกรรมอื่นๆ ครอบครัว เพื่อน บุคคลแวดล้อมที่มีส่วนเกี่ยวข้องกับกลุ่มเด็กออทิสติก

จากนั้นก็นำข้อมูลที่ได้ทั้งหมดมาใช้ในกระบวนการสร้างสรรค์บทละครและการสร้างตัวละคร ที่สามารถจำแนกข้อมูลได้ดังนี้ 1. เรื่องราวและข้อมูลส่วนตัวก่อนและหลังที่จะเข้ามาเรียนในโรงเรียนนี้ของกลุ่มเด็กๆ ออทิสติก 2. ลักษณะทางกายภาพ พฤติกรรมการแสดงออกของเด็กออทิสติก เช่น การยืน การนั่ง การเดิน การเล่นกับเพื่อนๆ วิธีการใช้ชีวิตร่วมกับเด็กปกติในโรงเรียน 3. วิธีการสื่อสารของเด็กออทิสติกแต่ละคนที่มีความแตกต่างกัน เช่น การตีหน้าอกตัวเองเพื่อบอกคนรอบข้างให้รับรู้ถึงความต้องการของตนเอง เป็นวิธีการสื่อสารความต้องการว่านี่คือลูกบอลของตน 4. วิธีการแสดงออกและความรู้สึกของผู้ปกครอง ครู พี่เลี้ยง คนรอบข้างที่มีต่อเด็กๆ ออทิสติก

ในขั้นตอนการสร้างบทละคร เริ่มต้นจากการใช้วิธีการให้นักแสดงร่วมกันด้นสดตามสถานการณ์ที่กำหนดมาให้ ซึ่งเป็นสถานการณ์ที่นำมาจากในวรรณกรรม แต่เนื่องจากกระบวนการสร้างสรรค์ละครในครั้งนี้ไม่มีผู้กำกับการแสดง ผู้วิจัยในฐานะผู้อำนวยการผลิตจึงต้องทำงาน 2 หน้าที่ ควบคู่กันไป ทั้งทำหน้าที่เป็นผู้นำกระบวนการการสร้างสรรค์บทละครที่จะต้องเป็นผู้ที่กำหนดเป้าหมายในการทำงานสร้างบทแต่ละครั้ง ต้องควบคุมทิศทางการสร้างบทละครให้เป็นไปตามเป้าหมายที่ต้องการ และยังต้องเป็นผู้ควบคุมเวลาในการทำงานให้อยู่ในแผนที่วางไว้ เพื่อให้การขับเคลื่อนการผลิตผลงานเป็นไปอย่างเรียบร้อย

กลุ่มผู้วิจัยได้นำกระบวนการดีไวซ์ (Devised)[4] มาใช้เป็นเครื่องมือในการสร้างสรรค์บทละคร โดยแบ่งกระบวนการสร้างสรรค์บทละครออกเป็น 2 ช่วง ดังนี้

ช่วงที่1 การสร้างโครงเรื่อง (Plot) หยิบยกเรื่องเล่าบางตอนจากในวรรณกรรมเรื่องผมปัญญาอ่อน มาเรียบเรียงลำดับเหตุการณ์ กำหนดเส้นเรื่องให้มีความสัมพันธ์กันเริ่มตั้งแต่ต้นเรื่อง กลางเรื่อง ไปจนจบเรื่อง โดยมีการตัดทอนเนื้อหาบางส่วนจากวรรณกรรม นำมาผูกเรื่องใหม่เพื่อให้เรื่องราวมีความสัมพันธ์กัน เกิดเป็นโครงสร้างโดยคร่าวๆ

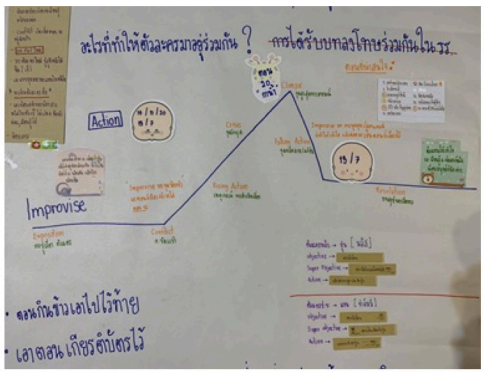
[3] กระบวนการดีไวซ์ (Devised) หมายถึง การสร้างงานละครเวทีที่เกิดจากการร่วมกันแบ่งปันประสบการณ์ของแต่ละคนที่อยู่ในกลุ่มผู้สร้างงาน ผ่านกระบวนการค้นหาร่วมกันในกลุ่ม และถ่ายทอดประสบการณ์ส่วนตัวของแต่ละคนผ่านการทดลองการด้นสด การลงมือปฏิบัติในรูปแบบต่างๆให้เกิด เป็นผลงานสร้างสรรค์ชิ้นหนึ่ง โดยกระบวนการสร้างงานประกอบไปด้วยการทดลองรูปแบบต่างๆ เช่น อาจเริ่มต้นจากรูปภาพ ประเด็นทางสังคม แก่นความคิด หรือเครื่องมืออื่นๆ ที่สามารถกระตุ้นให้เกิดความคิด

ช่วงที่2 สร้างตัวละครและบทสนทนา (Character and Dialogue) หลังจากที่ได้โครงเรื่องแล้วก็ไปสู่ขั้นตอนการสร้างสรรค์ตัวละคร ด้วยการหยิบยกลักษณะตัวละครบางตัวจากวรรณกรรมเรื่องผมปัญญาอ่อน และนำข้อมูลที่ได้มาจากการลงพื้นที่สังเกตการณ์ที่โรงเรียนสาธิตหาวิทยาลัยขอนแก่น ฝ่ายการศึกษาพิเศษ(ศูนย์วิจัยออทิสติก) มาสร้างเป็นตัวละครใหม่ กำหนดตัวละครหลักได้แก่ ตัวละครเอก (Protagonist) คือปูน เด็กชายวัย 15 ปี อารมณ์ร้อนหงุดหงิดง่าย แต่ไม่ค่อยแสดงออกความรู้สึกที่แท้จริง ปากไม่ตรงกับใจ และตัวละครปะทะ (Antagonist) คือแทน เด็กชายออทิสติกวัย 15 ปี เป็นคนร่าเริงแจ่มใส ยิ้มง่าย จิตใจดี ไม่ค่อยเก็บความทุกข์มาใส่ใจ ไม่มีกระบวนการคิดที่ซับซ้อนรู้สึกอย่างไรก็แสดงออกอย่างนั้น โดยได้กำหนดความสัมพันธ์ของตัวละครทั้งสองให้เป็นลูกพี่ลูกน้องกัน แต่ปูนผู้มีศักดิ์เป็นพี่ชายรู้สึกไม่ชอบและอับอายที่มีน้องชายเป็นเด็กออทิสติกแต่ดันต้องมาใช้ชีวิตอยู่ร่วมกัน อันเป็นที่มาของความขัดแย้งในเรื่อง แทนและปูนเป็นตัวละครที่สร้างขึ้นมาจากการผสมผสานคาแรคเตอร์ของตัวละครหลายๆตัวที่ถูกเขียนขึ้นในวรรณกรรมที่ได้สร้างสรรค์ให้เกิดเป็นตัวละครใหม่

ในขั้นตอนของการสร้างบทสนทนาก็ได้นำกระบวนการดีไวซ์ (Devised) โดยใช้วิธีการด้นสด (Improvise) ให้บรรดานักแสดงช่วยกันค้นหาและเติมเต็มช่องว่างของบทละคร กลุ่มผู้วิจัยในฐานะนักแสดงและผู้อำนวยการผลิตทั้ง 3 คน ได้ช่วยกันกำหนดเหตุการณ์หรือสถานการณ์ขึ้นมา โดยที่นักแสดงทุกคนจะต้องศึกษาและอ่านวรรณกรรมเรื่องผมปัญญาอ่อนมาจนเข้าใจ เพื่อมาผนวกเข้ากับสิ่งที่ได้ไปค้นคว้าหาข้อมูล การลงพื้นที่สังเกตการณ์ รวมทั้งดึงเอาประสบการณ์ส่วนตัวนำมาใช้ในการด้นสดเพื่อสร้างบทสนทนา โดยมีผู้อำนวยการผลิตเป็นผู้มองภาพรวม และควบคุมทิศทางของการสร้างสรรค์บทละครให้เป็นไปตามแนวทางที่วางไว้และสื่อสารตรงตามประเด็นที่ต้องการ แต่ก็พบปัญหากว่าที่จะได้บทละครฉบับสมบูรณ์ที่พร้อมสำหรับการซ้อมก็ยังเกิดปัญหาความล่าช้า

สร้างสรรค์ได้ เช่น ดนตรี งานเขียน สิ่งของ หรือการเคลื่อนไหวร่างกาย ดังนั้นเป้าหมายสูงสุด ของกระบวนการละครดีไวซ์ คือการร่วมกันสร้างสรรค์การแสดงโดยเริ่มจากประสบการณ์และความรู้ของศิลปินแต่ละคน (Oddey. 1994 อ้างถึงใน จิราภรณ์ บุตรโชติ, ปิยะฉัตร ไชยดำ, ลดาพรรณ พันธุ์สะอาด และ ธนัชพร กิตติก้อง. 2564)

เป็นเพราะทุกครั้งของการซ้อมมักจะใช้วิธีการถ่ายวิดีโอไว้เสร็จแล้วถึงค่อยพิมพ์บทออกมาตามหลัง ทำให้การทำงานซ้ำซ้อนและใช้ระยะเวลาการทำงานมากขึ้น ผู้วิจัยจึงแก้ไขปัญหาโดยการเลือกทีมงาน 1 คน เพื่อพิมพ์บทไปพร้อมกันในระหว่างการซ้อม ในการทำงานช่วงการพัฒนาบทละครนั้นต้องคำนึงถึงโครงสร้างเรื่องเป็นหลัก ถ้าโครงสร้างเรื่องมีความแข็งแรงเล่าเรื่องได้สนุกเป็นเหตุเป็นผลและมีเอกภาพ ก็จะส่งผลให้สามารถพัฒนางานในส่วนอื่นๆ ได้ง่ายมากยิ่งขึ้น



ภาพที่ 1 แผนผังในขั้นตอนการวางโครงเรื่อง (Plot Structure)
(ที่มา : ผู้วิจัย, 2563)

แม้ว่าในการสร้างสรรค์ละครเวทีเรื่องนี้จะไม่มีผู้กำกับการแสดงที่จะมาทำหน้าที่คอยเลือกสรรและกำหนดทิศทาง ทำให้ผู้วิจัยทั้ง 3 คนในฐานะนักแสดงและผู้อำนวยการผลิตจะต้องช่วยกันเป็นเสมือนตาที่ 3 ผลัดกันเป็นผู้ชมคอยสะท้อนผลการทำงานร่วมกัน ซึ่งในการฝึกซ้อมทุกๆ ครั้ง จะมีการบันทึกวิดีโอไว้และจะนำมาเปิดย้อนดูกระบวนการที่ได้ทำไป เพื่อจะได้ทราบว่ามีส่วนใดที่จะต้องปรับปรุงแก้ไข มีส่วนใดที่สามารถพัฒนาต่อไปได้ และมีการส่งความคืบหน้าให้อาจารย์ที่ปรึกษาได้ดูเป็นระยะๆ เพื่อติดตามความก้าวหน้าและช่วยชี้แนะแนวทางในการพัฒนาผลงาน เพื่อพัฒนาให้บทละครมีมิติเชิงเนื้อหาและความเข้มข้นของตัวละคร เพื่อให้สามารถพัฒนาผลงานไปสู่การแสดงต่อสาธารณชน ซึ่งมีการพัฒนาโครงร่างของบทละคร ดังต่อไปนี้

ตารางที่ 1 โครงสร้างเรื่อง ร่างที่ 1

ปูพื้นเรื่อง	เปิดเรื่องด้วย2 ลูกพี่ลูกน้อง ปูนและแทน กำลังเล่นก่อกองไฟด้วยกันอยู่ที่สวนหลังบ้าน แทนเผลอฉีกเกียรติบัตรรางวัลความมีน้ำใจของตนเองโดยไม่ตั้งใจ จากนั้นทั้งคู่ผลัดกันเล่าย้อนถึงเหตุการณ์ที่ทำให้ได้มาซึ่งเกียรติบัตรใบนั้น โดยสลับบทบาทกันเป็นตัวละครต่างๆ ที่อยู่ในเหตุการณ์ เรื่องราวเกิดขึ้นในห้องเรียน มีการประชุมเพื่อเลือกตัวแทนไปรับรางวัลความมีน้ำใจที่หน้าเสาธง หัวหน้าเสนอให้แทนไปรับรางวัล ในขณะที่คนอื่นๆในห้องคัดค้าน แต่ด้วยความที่แทนไม่เข้าใจประโยชน์ของเกียรติบัตร จึงไม่อยากได้กระดาษที่มีแต่ตัวหนังสือแบบนี้ เขาอยากได้กระดาษเปล่า เพราะเขาสามารถใช้วาดรูปได้ทั้งสองด้าน จึงเป็นเหตุให้แทนฉีกเกียรติบัตรนั้นทิ้ง ปูนหัวเราะในความใสซื่อของน้องชาย
ความขัดแย้ง	ต่อมาทั้งคู่เริ่มหิว ปูนอยากกินไข่พะโล้ในกล่องข้าวของแทนจึงเกิดการยื้อแย่งกันจนข้าวกล่องหกหมด
การดำเนินเรื่อง	เป็นเหตุให้แทนนึกถึงเหตุการณ์ในอดีตที่ครั้งหนึ่งแทนเกือบจะถูกรถชนระหว่างข้ามถนน แต่ลุงคนที่ขับรถชนกลับโทษว่าเป็นเพราะแม่ของแทนดูแลแทนไม่ดีปล่อยให้เด็กออทิสติกมาใช้ชีวิตร่วมกับคนปกติได้ยังไง
จุดวิกฤติ	- ไม่มี -
จุดสูงสุดทางอารมณ์	แม่ของแทนโกรธมากที่ลุงมาต่อว่าลูกและไม่ยอมรับผิดชอบใดๆ
จุดคลีคลาย	แต่สำหรับแทนแล้ว เขากลับรู้สึกกังวลเพียงแค่ว่าลุงคนนั้นจะขับรถไปชนคนอื่นจนต้องเจ็บตัวแบบเขา ปูนจึงรู้สึกสงสารแทนก็เลยยอมแบ่งหมูทอดให้แทนกิน
บทสรุปของเรื่อง	ทั้งคู่เล่นรอบกองไฟกันอย่างสนุกสนาน

โครงสร้างเรื่องร่างที่ 1 ผู้วิจัยได้ทดลองทำการแสดงเพียงแค่ 2 คน แทนและปูนจะมาเล่าเรื่องเหตุการณ์ต่างๆ 2 ตัวละครนี้จะสลับสับเปลี่ยนเป็นตัวละครอื่นๆ คล้ายเป็นการสวมบทบาทสมมติ(Role Play) โดยได้หยิบยกเอา 2 เรื่องเล่าในวรรณกรรมขึ้นมาสร้างให้เป็นบท พบว่าเหตุการณ์ที่ยกมานั้นขาดการกระทำหลัก (Action) ของตัวละคร ทำให้เส้นเรื่องไม่เกิดการพัฒนาเป็นเพียงแค่เล่าเรื่องราวตามสถานการณ์ที่เกิดขึ้น การดำเนินเรื่องไม่มีความน่าติดตาม ปมขัดแย้งก็ไม่ได้เกิดจากความต้องการที่สวนทางกันระหว่างตัวละครหลักและตัวละครปะทะ ตัวละครหลักคือปูนไม่ได้เกิดการเรียนรู้และเปลี่ยนแปลง ขาดบทสรุปที่จะนำพาผู้ชมไปสู่สาระสำคัญของเรื่อง

หลังจากส่งการแสดงโครงสร้างร่างที่ 1 ให้กับอาจารย์ที่ปรึกษาและคณะกรรมการได้ชมแล้ว ก็ได้นำคำแนะนำ คำติชมมาพัฒนาการสร้างบทละครต่อในร่างที่ 2 ที่ได้มีการเปลี่ยนแปลงวิธีการเล่าเรื่อง จากที่จะใช้นักแสดงเพียงแค่ 2 คนเล่าเรื่องราวแทนตัวละครหลายๆตัว ก็ได้เพิ่มตัวละครขึ้นมาอีก 3 ตัว

ซึ่งเป็นเพื่อนๆ ในชั้นเรียนของแทนและปูน ได้แก่ 1.ตัวละคร “โต้ง” มีนิสัยชอบแกล้งคน และมักเอาเปรียบคนที่ด้อยกว่า 2.ตัวละคร “หญิง” ไม่กล้าคิดอะไรด้วยตัวเองทำอะไรก็มักจะทำตามเพื่อน อยากใกล้ชิดคนที่มีอำนาจเพื่อผลประโยชน์ของตัวเอง 3. ตัวละคร “หลิน” หัวหน้าห้องผู้รักความยุติธรรม จิตใจดี มีความเป็นผู้นำสามารถแก้ปัญหาได้ดี ซึ่งทั้ง 3 ตัวละครนี้ ได้มาจากการดึงเอาลักษณะตัวละครในวรรณกรรมเรื่อง ผมปัญญาอ่อน แล้วนำมาสร้างสรรค์ขึ้นเป็นตัวละครใหม่ พร้อมหยิบยกเรื่องเล่าจากในวรรณกรรมที่ประกอบไปด้วยเรื่องเล่าสั้นๆ ทั้งหมด 30 ตอน แต่เมื่อจะต้องนำมาสร้างสรรค์เป็นบทละครเวที กลุ่มผู้วิจัยจึงได้คัดเลือกเรื่องเล่าสั้นๆออกมาทั้งหมด 4 ตอน ได้แก่

1. ตอนกระดาษที่ใช้ทำอะไรไม่ได้ เรื่องราวเกิดขึ้นในห้องเรียน การเฟ้นหาตัวแทนของห้องไปรับรางวัลความมีน้ำใจที่หน้าเสาธง หัวหน้าห้องเสนอให้ เผิง เถี่ย หนัน เป็นผู้ไปรับรางวัล แม้คนอื่นๆในห้องจะคัดค้าน แต่หัวหน้าก็ยืนยันว่าเขาคือคนที่เหมาะสมที่สุด แต่ด้วยความที่เผิง เถี่ย หนัน ไม่เข้าใจว่าเกียรติบัตรเอาไว้ทำอะไร เขาจึงไม่รู้สึกดีใจเพราะเขาคิดว่า กระดาษเปล่ายังมีประโยชน์มากกว่ากระดาษที่มีแต่ตัวหนังสือแบบนี้ เพราะกระดาษเปล่าสามารถใช้วาดรูปได้ทั้งสองด้าน

2.ตอน ฮีโร่หรือปัญญาอ่อน ติงโถง จอมเกเรที่สุดในชั้นเรียนออกอุบายแกล้ง เผิง เถี่ย หนัน มีเป้าหมายจะให้เขาไปเปิดกระโปรงหัวหน้าห้อง จึงถามเผิง เถี่ย หนันว่า “ไอ้ปัญญาอ่อน นายอยากเป็นฮีโร่ไหม?” เผิง เถี่ย หนัน ไม่เข้าใจคำถาม ติงโถงจึงบอกว่าถ้าเผิง เถี่ย หนัน ไปเปิดกระโปรงหัวหน้าดูว่าหล่อนใส่กางเกงสีอะไรเขาก็จะได้เป็นฮีโร่ เผิงเถี่ยหนันจึงเชื่อและทำตาม แต่ไม่สำเร็จ หัวหน้าห้องโกรธมาก เผิงเถี่ยหนันเพิ่งรู้ตัวว่าโดนหลอก จึงรู้สึกเสียใจที่เกือบจะทำเรื่องน่าอับอายเสียแล้ว

3.ตอน สงครามลูกโป่งน้ำ วันงานโรงเรียนเพื่อนๆ เสนอเล่นเกมสงครามลูกโป่งน้ำเพื่อเก็บค่าบัตรนำเงินไปซื้อตู้กดน้ำประจำห้องเรียน เพื่อนๆ ได้ลงความเห็นให้ เผิง เถี่ย หนัน มายืนเป็นเป้าให้คนที่มาเล่นเกมปาลูกโป่งน้ำใส่ จนเปียกไปทั้งตัว เผิง เถี่ย หนัน ขอเป็นคนเล่นปาลูกโป่งบ้าง แต่เพื่อนๆ ก็ไม่ยอมเขาจึงต้องทำหน้าที่เป็นเป้าจนจบงาน แม้จะทั้งเปียกและทั้งเจ็บแต่เขายอมเสียสละได้เพื่อเพื่อนๆ จะได้มีเงินไปซื้อตู้กดน้ำ เผิง เถี่ย หนัน ลองเอาลูกโป่งที่ใส่น้ำปาใส่เท้าตัวเอง เขาหัวเราะ “สนุกจริงๆ ด้วย”

4.ตอน ปัญญาอ่อนก็โกรธเป็น เช้าก่อนมาโรงเรียนแม่ห่อข้าวขาหมูไว้ให้ เผิง เถี่ย หนัน มากินที่โรงเรียน ติงโถงวิ่งมาแย่งข้าวกล่องไป ทั้งสองยื้อแย่งกันไปมา จนกล่องข้าวหล่นลงพื้นข้าวหกกระจาย เผิง เถี่ย หนันโกรธมากจะไปฟ้องครู ติงโถงไม่ได้รู้สึกกลัวแถมยังทำท่าทางล้อเลียน เผิง เถี่ย หนันโกรธจนทนไม่ไหวหยิบกาน้ำร้อนปาใส่ติงโถง แต่เขากลับรู้สึกเสียใจกับเหตุการณ์ที่เกิดขึ้นจึงร้องไห้โฮ ขาเป๋เพื่อนสนิทของเขาเดินเข้ามาปลอบใจพร้อมแบ่งข้าวกล่องให้เผิงเถี่ยหนันกินด้วยกันคนละครึ่ง

เหตุที่เลือกเรื่องเล่าทั้ง 4 ตอนนี้มาใช้เป็นเพราะเนื้อหาของทั้ง 4 ตอนมีเรื่องราวที่สื่อสารถึงประเด็นเรื่องการส่งเสริมความเข้าใจต่อเด็กออทิสติกได้ค่อนข้างชัดเจนตรงตามประเด็นความคิดที่กลุ่มผู้วิจัยต้องการจะนำเสนอไปยังผู้ชม

ตารางที่2 โครงสร้างเรื่อง ร่างที่ 2

ปูพื้นเรื่อง	เรื่องราวของลูกพี่ลูกน้อง 2 คน ปูนและแทนที่ได้ตั้งแคมป์ที่หลังบ้านด้วยกัน ปูนรู้สึกไม่พอใจที่จะต้องมาดูแลน้องชายที่เป็นออทิสติก
ความขัดแย้ง	แทนได้หยิบเกียรติบัตรชนะเลิศการแข่งขันแบดมินตันของปูนออกมาฉีกโดยไม่ได้ตั้งใจหวังจะใช้เป็นเชื้อเพลิงก่อกองไฟ ปูนโกรธแทนมากต่อว่าแทนอย่างรุนแรง และผลักแทนเข้าไปในเต็นท์เพื่อเป็นการทำโทษ จึงเกิดเหตุการณ์ที่ทำให้ปูนได้ระลึกย้อนเวลาไปนึกถึงเหตุการณ์ในอดีตก่อนหน้านี้
การดำเนินเรื่อง	- ปูนกับแทนมาโรงเรียนพร้อมกัน เมื่อถึงหน้าชั้นเรียนปูนกำชับกับแทนว่า ห้ามบอกใครๆ ว่าเราเป็นลูกพี่ลูกน้องกันเด็ดขาด แต่แทนดันหลุดปากพูดว่าเป็นลูกพี่ลูกน้องกับปูน ทำให้เพื่อนสงสัยว่าแทนและปูนเป็นลูกพี่ลูกน้องกัน ปูนจึงหาวิธีแกล้งแทนเพื่อกลบเกลื่อนความจริงไม่ให้เพื่อนๆสงสัย - ปูนจึงแกล้งให้แทน ไปเปิดกระโปรงหัวหน้าหลิน ถ้าทำสำเร็จแทนก็จะได้เป็นฮีโร่ แต่แทนดันทำไม่สำเร็จแถมยังถูกหัวหน้าหลินตำหนิ - ในการจัดกิจกรรมแคมป์ลูกเสือ ปูนและโต้งได้เสนอเกมสงครามลูกบอลสีหวังจะแกล้งแทน โดยให้แทนมายืนเป็นเป้านิ่งให้คนที่มาร่วมกิจกรรมได้ปา สุดท้ายแทนยอมทำแม้จะเจ็บไปหมดทั้งตัว - โต้งแย่งกล่องข้าวของแทนจนหล่นลงพื้นข้าวหกกระจาย แทนเสียใจมาก
จุดวิกฤติ	แม้จะเคยอายที่มีน้องเป็นออทิสติก แต่เมื่อเห็นแทนโดนโต้งรังแก ปูนก็พยายามที่จะห้ามแต่ก็โต้งก็ไม่ยอมหยุด
จุดสูงสุดทางอารมณ์	หัวหน้าหลินเป็นผู้เห็นเหตุการณ์ จึงต่อว่าปูนว่าทำไมจึงไม่ปกป้องน้องปล่อยให้น้องโดนรังแก และเปิดเผยความจริงว่าทั้งคู่เป็นลูกพี่ลูกน้องกัน
จุดคลีคลาย	เมื่อเพื่อนๆรู้ว่าทั้งคู่เป็นพี่น้องกัน ปูนก็ถูกล้อว่าเป็นออทิสติกเหมือนกับแทน ปูนรู้แล้วว่าตัวเองทำผิด จึงได้ขอโทษแทนในสิ่งที่เคยทำกับแทน ทำให้แทนต้องเสียใจ
บทสรุปของเรื่อง	หลังนึกย้อนเหตุการณ์ในอดีต กลับมาที่เหตุการณ์ปัจจุบัน ปูนเริ่มใจเย็นลงและเข้าใจแทนมากขึ้น

การพัฒนาโครงสร้างเรื่องในร่างที่ 2 ได้ดึงเอาเรื่องราว 4 ตอนจากวรรณกรรมที่มีการผูกเรื่องที่น่าติดตามและมีชั้นเชิงในการเล่าเรื่องที่ดีอยู่แล้ว จึงทำให้การดำเนินเรื่องมีความสนุกน่าสนใจมากขึ้น ช่วยให้นักแสดงทำงานได้ง่ายขึ้น เพราะมองเห็นการเดินทางของตัวละครในช่วงตอนต้น ตอนกลาง และตอนจบของเรื่องได้อย่างเห็นภาพ ความสัมพันธ์ของตัวละครที่มีรายละเอียดมากขึ้น แต่ยังพบจุดบกพร่องอยู่ตรงที่ในท้ายที่สุด ตัวละครหลักอย่าง ปูน ก็ยังไม่ได้สำนึกในการกระทำของตนเองจริงๆ และยังไม่ได้แสดงออกถึงการกระทำใดๆ ที่เป็นการบ่งบอกว่าตัวละครได้เรียนรู้ชีวิตและเปลี่ยนแปลงตนเอง จึงส่งผลให้การสื่อสารประเด็นเรื่องการเสริมสร้างความเข้าใจต่อเด็กออทิสติกยังไม่ชัดเจน ความรู้สึกสงสารและเห็นใจตัวละครแทนที่เกิดขึ้นของผู้ชมนั้นมาจากการกระทำของตัวละครแทนที่เป็นออทิสติกเองคือเป็นคนที่มองโลกในแง่บวกทั้งๆ ที่ตนเองถูกกระทำ แต่ผู้ชมไม่ได้เรียนรู้ไปกับการกระทำของตัวละครหลัก

ภาพที่ 2 และภาพที่ 3 กระบวนการซ้อมเพื่อพัฒนาบทละคร
(ที่มา : ผู้วิจัย, 2563)

ตารางที่2 โครงสร้างเรื่อง ร่างที่ 2

ปูพื้นเรื่อง	ฉากที่ 1 เรื่องราวขอลูกพี่ลูกน้อง 2 คน ปูนและแทนที่ได้ตั้งแคมป์ที่หลังบ้านด้วยกัน ปูนรู้สึกไม่พอใจที่จะต้องมาดูแลน้องชายที่เป็นออทิสติก
ความขัดแย้ง	แทนได้หยิบเกียรติบัตรชนะเลิศการแข่งขันแบดมินตันของปูนออกมาฉีกโดยไม่ได้ตั้งใจ หวังจะใช้เป็นเชื้อเพลิงก่อกองไฟ ปูนโกรธแทนมากต่อว่าแทนอย่างรุนแรง และผลักแทนเข้าไปในเต็นท์เพื่อเป็นการทำโทษ จึงเกิดเหตุการณ์ที่ทำให้ปูนได้ระลึกย้อนเวลาไปนึกถึงเหตุการณ์ในอดีตก่อนหน้านี้
การดำเนินเรื่อง	- ฉากที่ 2 ในกิจกรรมวันเข้าค่ายลูกเสือหลังจากที่หัวหน้าหลิน หญิง ปูน แทน โต้ง รู้สึกเหน็ดเหนื่อยจากการเดินทางไกลกลับเข้ามาแคมป์ที่พัก ทั้งหมดช่วยกันทำอาหารในระหว่างนั้นโต้งนึกสนุก จึงได้วางแผนให้ปูนเป็นคนไปคุยกับแทน เพื่อให้แทนไปเปิดประโปรงหัวหน้าหลิน ปูนยอมทำตามโต้งเพราะกลัวโต้งจะไม่ยอมให้เล่มเกมด้วย แทนหลงเชื่อยอมทำตามที่ปูนบอก เพราะปูนสัญญาว่าถ้าแทนทำตามจะยอมบอกกับเพื่อนๆว่า แทนเป็นลูกพี่ลูกน้องของปูนและจะยอมเล่นด้วย แต่แทนทำไม่สำเร็จจึงโดนหัวหน้าหลินต่อว่า แทนเสียใจที่เกือบทำเรื่องที่น่าอับอายพยายามขอโทษหัวหน้าหลินแต่หลินก็ยังโกรธ แทนจึงเผลอพูดออกมาว่าแทนทำไม่สำเร็จแบบนี้ก็ไม่ได้บอกใครๆน่ะซิว่าแทนกับปูนเป็นลูกพี่ลูกน้องกัน โต้งกับหญิงพยายามซักโต้งว่าจริงมั้ย ปูนพยายามเฉไฉไม่ยอมรับ - ฉากที่ 3 เหตุการณ์ต่อมาทั้งหมดจะต้องช่วยกันคิดกิจกรรมประจำฐาน โต้งเสนอเกมสงครามลูกบอลสี โดยมอบหมายให้แทนเป็นเป้านิ่งให้คนที่มาเล่นเกมปาลูกบอลไปที่แทน โต้งหวังจะใช้เกมนี้เพื่อให้ปูนพิสูจน์ตัวเองว่าไม่ได้เป็นลูกพี่ลูกน้องกับแทน โดยให้โต้งเป็นคนปาลูกบอลไปที่แทน แม้ว่าปูนจะรู้ว่าถ้าปาลูกบอลไปแทนก็จะเจ็บ แต่ก็ต้องยอมทำเพราะกลัวเพื่อนๆจะรู้ความจริง เขาก็จะถูกล้อเพื่อนๆก็อาจจะรังเกียจไม่ยอมเล่นด้วย จบเกมแทนเจ็บไปทั้งตัวหัวหน้าหลินมาปลอบใจแทน - ฉากที่ 4 โต้งแย่งกล่องข้าวจากมือของแทน ส่งให้ปูนแม้ปูนจะพยายามห้ามแต่การยื้อแย่งกันก็ทำให้ข้าวกล่องตกพื้นข้าวหกกระจาย หัวหน้าหลินเข้ามาเห็นเหตุการณ์ จึงต่อว่าปูนว่าทำไมเป็นพี่ถึงรังแกน้อง เป็นลูกพี่ลูกน้องกันไม่ใช่เหรอ
จุดวิกฤติ	โต้งกับหญิงได้ยินเข้าจึงได้คาดคั้นเอาความจริงจากปูนให้ยอมรับว่า เป็นลูกพี่ลูกน้องกับแทนจริงหรือไม่ แทนเห็นว่าปูนกำลังถูกเพื่อนล้อเลียนจึงวิ่งเข้ามาปกป้องปูน แต่ยิ่งกลับทำให้โต้งกับหญิงล้อเลียนปูนหนักขึ้น แทนผลักหญิงกับโต้งออกไป ทำให้โต้งโกรธจนเกือบจะทำร้ายแทน
จุดสูงสุดทางอารมณ์	ปูนตัดสินใจปกป้องแทนผลักโต้งออกไป และยอมรับความจริงกับทุกคนว่า แทนเป็นลูกพี่ลูกน้องของปูน ปูนโกรธแทนที่เป็นต้นเหตุทำให้เขาต้องถูกเพื่อนๆล้อเลียน แทนพยายามที่จะง้อปูนให้หายโกรธ แต่ปูนฟิวส์ขาดขอให้แทนเลิกยุ่งวุ่นวายจนเผลอผลักแทนเข้าไปในเต็นท์

การพัฒนาเรื่องสู่ 100% ผู้วิจัยได้เพิ่มการกระทำที่ทำให้ตัวละครปูนได้เรียนรู้และเข้าใจความรู้สึกของผู้อื่นจากการกระทำของตน แม้ว่าปูนจะใช้ความพยายามในการทำให้เพื่อนๆ ยอมรับตนเองด้วยการรังแกแทนแต่เพื่อนก็ยังไม่ยอมรับปูนอยู่ดี สุดท้ายปูนจึงตกอยู่ในสถานะที่ไม่ต่างจากแทน จุดนี้

จึงเป็นจุดที่ทำให้ตัวละครปูนได้เข้าใจถึงความรู้สึกของแทนเมื่อต้องอยู่อย่างโดดเดี่ยวและไม่ได้รับการยอมรับจากผู้คนรอบข้าง เมื่อปูนได้มีประสบการณ์ทางความรู้สึกเดียวกันกับแทนจึงได้เรียนรู้และเข้าใจถึงความต้องการ อารมณ์และความรู้สึกของแทนที่เป็นเด็กออทิสติกว่าถึงแม้เค้าอาจจะมีพัฒนาการทางร่างกายที่ช้ากว่าคนอื่นๆ แต่แทนก็มีจิตใจ มีความรู้สึก มีความต้องการที่ไม่ได้แตกต่างจากตนเองเลย ปูนจึงได้เริ่มเปิดใจและสัมผัสได้ถึงความรัก ความห่วงใย และความปรารถนาดีของแทนที่มีต่อเขา ในการแสดงตัวละครปูนจะเริ่มมองเห็นความต้องการและอารมณ์ความรู้สึกของแทน จะต้องเกิดการรับรู้ว่าตัวละครแทนดีใจ เสียใจ หรือเจ็บปวดได้จากการสังเกตสีหน้าท่าทางที่ถึงแม้แทนจะไม่ได้พูดออกตรงๆ โดยผู้วิจัยได้เพิ่มการกระทำให้ตัวละครปูนกล้าที่จะออกมาปกป้องและยอมรับว่าตนเองมีลูกพี่ลูกน้องที่เป็นออทิสติกและเป็นแรงจูงใจที่ทำให้ตัวละครปูน เอ่ยคำขอโทษต่อน้องชายและยอมเรียกตนเองว่าเป็นพี่ชายได้อย่างเต็มภาคภูมิ จุดนี้เป็นจุดเปลี่ยนสำคัญที่ทำให้ตัวละครได้เรียนรู้ และยังทำให้ผู้ชมได้เรียนรู้ไปพร้อมๆ กับตัวละคร นำไปสู่การเข้าใจในสาระสำคัญของเรื่องคือ การส่งเสริมความเข้าใจต่อเด็กออทิสติก สร้างการรับรู้ให้ผู้ชมได้เข้าใจว่าเด็กออทิสติกนั้นก็มีความรู้สึกนึกคิด มีจิตใจที่ต้องการความรัก ความเมตตา ต้องการการยอมรับที่ไม่ได้แตกต่างจากคนทั่วๆ ไป จึงทำให้การพัฒนาบทละครในร่างที่ 3 นี้เป็นโครงสร้างบทละครที่สมบูรณ์

2.กระบวนการสร้างสรรค์และพัฒนาตัวละคร

กระบวนการสร้างสรรค์และพัฒนาตัวละคร ผู้วิจัยในฐานะนักแสดงละครเวทีสำหรับเด็กได้ให้ความสำคัญกับความจริงใจในการแสดง อีกทั้งนักแสดงในละครเด็กก็จำเป็นที่จะต้องใช้ทั้งร่างกาย ท่าทาง และน้ำเสียง เพื่อนำเสนอจุดเด่นและลักษณะนิสัยของตัวละครให้ผู้ชมเห็นถึงจุดเด่นของตัวละคร ในการสร้างสรรค์ตัวละครแทนและปูน ผู้วิจัยได้วิเคราะห์ลักษณะนิสัยตัวละครที่ดึงมาจากวรรณกรรม ผมปัญญาอ่อน และได้มีการศึกษาหาข้อมูลเพิ่มเติมผ่านการลงพื้นที่ ณ โรงเรียนสาธิตมหาวิทยาลัยขอนแก่น

ฝ่ายการศึกษาพิเศษ (ศูนย์วิจัยออทิสติก) เพื่อสังเกตและศึกษาลักษณะกายภาพ รวมไปถึงความคิดความรู้สึกของเด็กที่มีภาวะออทิสติกและกลุ่มเพื่อนที่มีทัศนคติ การปฏิบัติตนต่อเด็กที่มีภาวะออทิสติก ผู้วิจัยจึงหยิบยกข้อมูลที่ได้จากการลงพื้นที่และการวิเคราะห์วรรณกรรมมาสร้างสรรค์และพัฒนาให้เป็นตัวละคร ในระหว่างการฝึกซ้อมก็ได้พบปัญหา อุปสรรคระหว่างการแสดงและวิธีการแก้ไขปัญหาเพื่อพัฒนาตัวละครดังนี้

2.1 การพัฒนาและสร้างสรรค์การแสดงตัวละคร “แทน”

ในการสร้างสรรค์การแสดงตัวละครแทน ผู้วิจัยได้หยิบยกตัวละคร เผิง เถี่ย หนัน มาจากวรรณกรรมเรื่อง ผมปัญญาอ่อน เขาเป็นเด็กชายที่มีอายุ 15 ปี มีผลการวัดเชาว์ปัญญา 70 คะแนน ถืออยู่ในเกณฑ์ระดับสติปัญญาที่พออบรมสั่งสอนได้ ทำให้สามารถเรียนในห้องเรียนร่วมกับเด็กปกติได้ เพื่อนๆ มักจะเรียกเขาว่าปัญญาอ่อน ทุกครั้งที่เพื่อนเรียกเขาอย่างนั้นเขาจะยิ้มและหัวเราะ เขาไม่รู้ว่าปัญญาอ่อนคืออะไรเขาหัวเราะตามเพียงเพราะเห็นเพื่อนๆ มีความสุข เมื่อได้ข้อมูลพื้นฐานของตัวละครจากในวรรณกรรมมาแล้ว ผู้วิจัยจึงได้ศึกษาหาข้อมูลเพิ่มเติมเกี่ยวกับลักษณะภาวะบกพร่องของเด็กออทิสติก พบว่าเด็กออทิสติกจะมีภาวะบกพร่องอยู่ 3 ด้าน ได้แก่ ภาวะบกพร่องด้านการปฏิสัมพันธ์ทางสังคม คือไม่สบตา มีการตอบสนองที่ไม่ปกติต่ออารมณ์โกรธ ภาวะบกพร่องด้านการสื่อสาร คือ พูดเพียงคนเดียวซ้ำๆ ไม่สามารถพูดเป็นประโยคได้ ใช้คำแปลกๆ สื่อความหมายแปลกๆ เฉพาะคนที่ใกล้ชิดเด็กจึงจะเข้าใจ และภาวะด้านการแสดงพฤติกรรมซ้ำๆ เช่น เล่นนิ้วมือ เดินในท่าเฉพาะซ้ำๆ จดจ่อกับบางสิ่งมากเป็นพิเศษ ยึดติดกับอะไรแบบเดิมๆ (มูลนิธิเพื่อเด็กพิการ, 2558)

จากข้อมูลที่ผู้วิจัยได้มาจากการลงพื้นที่สังเกตการณ์ ณ โรงเรียนสาธิตมหาวิทยาลัยขอนแก่น ฝ่ายการศึกษาพิเศษ (ศูนย์วิจัยออทิสติก) เพื่อศึกษาถึงลักษณะของกลุ่มเด็กออทิสติกเพิ่มเติมและนำมาพัฒนาสร้างลักษณะตัวละคร พบว่าลักษณะการแสดงออกของเด็กออทิสติกในแต่ละคนจะมีลักษณะที่แตกต่างกันออกไป เช่น บางคนต้องเคลื่อนไหวหมุนตัวอยู่ตลอดเวลา

สาเหตุเป็นเพราะปริมาณน้ำในหูไม่เท่ากันจึงต้องอาศัยการหมุนตัวเพื่อให้ร่างกายรู้สึกทรงตัวได้ บางคนก็จะทุบหน้าอกตัวเองเมื่อไม่มั่นใจ บ้างก็จะชอบดึงขนคิ้วและดึงขนตาตัวเอง หรือจิกเล็บตัวเองอยู่ตลอดเวลาเพื่อเป็นการกระตุ้นประสาทสัมผัสได้ทำการรับรู้ สิ่งที่เห็นได้ชัดจากการลงพื้นที่ก็คือ เด็กออทิสติกชอบการสัมผัส จับมือ กอด หอมแก้ม เพราะต้องการที่จะแสดงความรักเมื่อเขารู้สึกสนิทสนมและไว้วางใจใครสักคน เขามักจะอยากอยู่ใกล้ชิดกับคนคนนั้นจนบางทีอาจจะทำให้อีกฝ่ายรู้สึกอึดอัดรำคาญหากไม่เข้าใจในสิ่งที่เด็กออทิสติกเป็น รวมทั้งการมองเห็นของเด็กออทิสติกมักจะเป็นภาพเชิงสามมิติ (3D) จินตนาการของเขาจะล้ำไปไกลมากกว่าคนปกติ จึงทำให้เกิดปัญหาในการพูดคุยสื่อสารระหว่างเราซึ่งเป็นคนปกติกับเด็ก ออทิสติกที่มักจะมีความเข้าใจและเห็นภาพที่ต่างกัน คนส่วนใหญ่มักจะคิดว่าเด็กออทิสติกมักมีสายตาล่องลอย แต่ความจริงแล้วสายตาของเขามีจุดมุ่งหมายในการมองเพียงแค่จะไม่กล้าสบตากับผู้คนโดยตรง แต่ในทางกลับกันหากเขาได้มองจดจ่อสิ่งใดเพียงชั่วครู่ เด็กออทิสติกจะสามารถจดจำรายละเอียดได้เป็นอย่างดี

จากข้อมูลที่ได้มาผู้วิจัยจึงได้นำมาใช้ในพัฒนาตัวละครและสร้างสรรค์การแสดงให้กับตัวละคร แทน ที่มีภาวะออทิสติก การออกแบบการแสดง กริยาท่าทางต่างๆ เช่น การจัดวางท่าทางของร่างกาย การเคลื่อนไหว การจิกเล็บอยู่บ่อยๆ เพราะต้องการกระตุ้นระบบประสาท หรือเมื่อมีความต้องการหรือความกังวลใจแทนก็จะนำมือมาทุบที่หน้าอก ตลอดจนการใช้สายตาในการมอง และเนื่องจากตัวละครแทนเป็นเด็กผู้ชายแต่ผู้วิจัยเป็นผู้หญิงจึงต้องใช้น้ำเสียงที่มีโทนเสียงต่ำกว่าเสียงพูดปกติ

- การพัฒนาตัวละครในช่วงที่ 1

เนื่องจากมีนักแสดงหลักเพียง 2 คนแต่ต้องเล่าเรื่องที่มีตัวละครหลายตัว กลุ่มผู้วิจัยจึงเลือกใช้วิธีการเล่าเรื่องด้วยการแสดงบทบาทสมมติ โดยให้นักแสดงทั้ง 2 คน เล่าเรื่องโดยการสลับเปลี่ยนคาแรคเตอร์ตัวละครเหมือนทั้งคู่กำลังเล่นบทบาทสมมติกันอยู่ แต่ก็พบว่าการสลับบทบาทแบบนั้นทำให้มีความขัดแย้งกับคาแรคเตอร์ของตัวละครที่มีภาวะออทิสติก ขาดความน่าเชื่อ

ในตัวละครเนื่องจากตัวละครดูฉลาดเกินไปที่จะสามารถคิดทำท่าทางล้อเลียนบุคคลอื่นได้ ดูจะรู้เรื่องเกินกว่าคนที่มีระดับสติปัญญาบกพร่อง อีกปัญหาที่พบก็คือ เมื่อผู้วิจัยต้องสวมบทบาทเป็นตัวละครหลายๆตัว แต่เมื่อถึงช่วงที่สลับตัวละครก็ไม่สามารถแยกคาแรคเตอร์ตัวละครได้อย่างชัดเจน ส่งผลทำให้คนดูไม่เข้าใจเรื่องและมีมุมมองต่อตัวละครหลักที่มีภาวะออทิสติกเปลี่ยนไป ผู้วิจัยจึงต้องคิดหากลวิธีในการเล่าเรื่องใหม่ โดยเพิ่มจำนวนนักแสดงเข้ามาอีก 3 คนเพื่อมาสวมบทบาทอื่นๆ ส่วนตัวผู้วิจัยเองก็จะสวมบทบาทเป็น แทน เด็กชายที่มีภาวะออทิสติกเพียงตัวเดียว

- การพัฒนาตัวละครในช่วงที่ 2

หลังจากเปลี่ยนรูปแบบการเล่าเรื่องจึงทำให้ผู้วิจัยได้ทำงานกับตัวละครที่มีภาวะออทิสติกได้อย่างเต็มที่ ผู้วิจัยจึงเริ่มทำงานกับร่างกาย โดยเปลี่ยนวิธีการเดินด้วยการเลือกอวัยวะส่วนใดส่วนหนึ่งมาเป็นจุดศูนย์กลาง (Center) เพื่อนำพาร่างกายที่จะส่งผลต่อการเคลื่อนไหวและการใช้ท่าทาง ในช่วงแรกผู้วิจัยได้เลือกคอมาเป็นจุดศูนย์กลางในการนำพาร่างกาย แต่เมื่อฝึกซ้อมไปเรื่อยๆ พบปัญหาว่ารู้สึกไม่สบายตัวระหว่างแสดง ดูฝืนธรรมชาติทำให้ผู้ชมรู้สึกอึดอัดไปด้วย ผู้วิจัยจึงได้เปลี่ยนส่วนนำของร่างกายมาเป็นท้อง และหน้าผากส่งผลให้วิธีการยืน การเดิน และการเคลื่อนไหวเปลี่ยนไปดูคล้ายเด็กที่มีภาวะออทิสติกมากขึ้น อีกทั้งยังช่วยในเรื่องการใช้สายตา เพราะเมื่อให้หน้าผากเป็นส่วนนำในการเคลื่อนไหวก็ส่งผลทำให้ตัวละครตัวนี้มักจะมองต่ำอยู่เสมอ ที่ก็สอดคล้องกับลักษณะการมองของเด็กออทิสติกที่มักจะไม่สบตากับผู้อื่น ในการใช้น้ำเสียงที่ได้เปลี่ยนเสียงให้มีความทุ้มมากกว่าปกติ ที่ก็มีปัญหาในการควบคุมเสียงให้ทุ้มต่ำอย่างสม่ำเสมอ บางครั้งก็ทุ้มต่ำไปจนฟังไม่รู้เรื่อง วิธีการแก้ไขก็คือ ทำการวอร์มเสียงและค้นหาช่องเสียงต่ำให้เจอ ฝึกใช้ช่องเสียงทุ้มต่ำจนเกิดความคุ้นชิน

- การพัฒนาตัวละครในช่วงสุดท้าย

หลังมีการปรับแก้ไขโครงเรื่อง จึงส่งผลให้ความต้องการ แรงจูงใจ และความรู้สึกของตัวละครเปลี่ยนไปด้วย นอกจากนี้ยังได้มีการเปลี่ยนตัวนักแสดงสมทบ ที่รับบทเป็น โต้ง จึงต้องกลับมาซ้อมทวนเรื่องใหม่ทั้งหมด โดยเฉพาะ

ในฉากที่มีตัวแสดงใหม่เข้ามา ทำให้การทำงานของผู้วิจัยมุ่งไปให้ความสำคัญที่นักแสดงใหม่จนผู้วิจัยลืมการให้รายละเอียดการทำงานกับตัวละครแทน เพราะมัวแต่ไปพะวงกับตัวละครอื่นๆ จึงเกิดปัญหาในระหว่างการแสดงขึ้น เนื่องจากผู้วิจัยไปเน้นที่การแสดงออกทางกายภาพข้างภายนอกจนลืมพัฒนาความรู้สึกภายในของตัวละคร ส่งผลให้การแสดงของผู้วิจัยมีความพยายามที่จะเป็นตัวละครมากเกินไป การแสดงไม่เป็นธรรมชาติ ขาดมิติและความน่าเชื่อ ขาดความจริงใจเพราะแสดงออกไปโดยไม่ได้รู้สึกจริงต่อการกระทำ วิธีแก้ปัญหาของผู้วิจัยก็คือพยายามสลัดความกังวลทุกอย่างออกไป พยายามผ่อนคลายร่างกาย กลับมาทบทวนบทละครอีกครั้ง และกลับมาให้ความสำคัญกับความรู้สึกและความต้องการของตัวละครเป็นหลัก

ภาพที่ 4 และภาพที่ 5 กระบวนการซ้อมเพื่อพัฒนาตัวละครแทนและปูนในช่วงที่1 และช่วงที่ 2 (ที่มา : ผู้วิจัย, 2563)

2.2 การพัฒนาและสร้างสรรค์การแสดงตัวละคร “ปูน”

ในการสร้างสรรค์ตัวละครปูน ผู้วิจัยได้แรงบันดาลใจมาจากตัวละครเผิง ชิ่ว ชิ่ว น้องสาวของเผิง เถี่ย หนัน จากในวรรณกรรมเรื่อง ผมปัญญาอ่อน ซึ่งในวรรณกรรมได้เขียนถึงลักษณะตัวละครเผิง ชิ่ว ชิ่ว ไว้ว่าเป็นคนอารมณ์ร้อน หงุดหงิดง่าย ติดเพื่อน ปากไม่ตรงกับใจและไม่กล้ายอมรับพี่ชายตัวเองที่เป็นออทิสติก จากนั้นผู้วิจัยก็นำมาออกแบบตัวละครขึ้นใหม่ โดยมีการเทียบเคียงพฤติกรรมผู้วิจัย บุคลิกภาพ ลักษณะนิสัยของผู้คนจริงๆ ที่อยู่รอบตัวเด็ก

ออทิสติกทั้งจากการไปลงพื้นที่สำรวจและจากประสบการณ์ส่วนตัวเพื่อสร้างสรรค์และพัฒนาให้เป็นตัวละครปูน

- การพัฒนาตัวละครในช่วงที่ 1

ผู้วิจัยเริ่มต้นจากการกำหนดอายุของตัวละคร โดยกำหนดให้ตัวละครปูนอายุ 15 ปี แต่ด้วยลักษณะทางกายภาพของผู้วิจัยเอง ที่ตัวค่อนข้างสูง และมีเสียงทุ้ม ทำให้คนผู้ชมไม่เชื่อว่าเป็นเด็กวัย 15 ปี จริงๆ อีกทั้งการใช้ร่างกายบนเวทีก็ยังรู้สึกไม่คล่องตัวยังมีอาการเกร็งร่างกายเมื่ออยู่บนเวที จึงแก้ไขปัญหาโดยการทำแบบฝึกหัดที่ใช้ตัวเลขมาแทนอายุ วิธีการก็คือให้นักแสดงกำหนดตัวเลขที่แทนอายุของตัวละคร และกำหนดให้ตัวเลขนั้นเป็นมวลน้ำหนักที่ไหลเวียนอยู่ในร่างกาย และให้รู้สึกถึงมวลน้ำหนักนั้นในทุกๆ การเคลื่อนไหวของร่างกาย แบบฝึกหัดนี้ช่วยทำให้ผู้วิจัยสามารถจัดระเบียบการเคลื่อนไหวร่างกายได้เป็นธรรมชาติมากขึ้น นอกจากนี้ผู้วิจัยยังได้ดึงเอาประสบการณ์ส่วนตัวมาช่วยเพื่อสร้างลักษณะตัวละครให้ชัดเจนมากยิ่งขึ้น เช่น การย้อนกลับไปนึกถึงตัวเองในช่วงอายุ 15 ปี ว่าตอนนั้นทำอะไรอยู่ มีความคิดทิศนคติอย่างไร ได้เคยพบเจอกับอะไรบ้าง ในช่วงวัยรุ่นมีความต้องการอะไรแล้วแสดงออกอย่างไร เป็นต้น

- การพัฒนาตัวละครในช่วงที่ 2

ผู้วิจัยพบปัญหาที่สำคัญคือการไต่ระดับอารมณ์ของตัวละคร เนื่องจากยังไม่เข้าใจตัวละครอย่างลึกซึ้ง แสดงออกมาโดยไม่รู้ระดับความโกรธ ความหงุดหงิดที่แท้จริงของตัวละคร แสดงออกมาโดยขาดเหตุผลและแรงจูงใจที่มากพอ ทำให้ไต่ระดับไปไม่ถึงความต้องการสูงสุดของตัวละคร ผู้วิจัยจึงต้องกลับไปแก้ไขที่โครงสร้างใหม่ พร้อมกับกลับไปอ่านวรรณกรรม และทบทวนบทละครอีกครั้งเพื่อทำความเข้าใจกับตัวละครให้มากขึ้น

- การพัฒนาตัวละครในช่วงสุดท้าย

หลังจากมีการปรับเปลี่ยนโครงเรื่อง ที่ตอนจบให้ตัวละครแทนเสียชีวิตและหายไป ทำให้เกิดความสับสนในการเล่าเรื่อง อีกทั้งยังเกิดปัญหาที่จะต้องเปลี่ยนนักแสดงสมทบคือตัวละครโต้ง จึงทำให้ใช้เวลาไปกับการทำงานกับ

นักแสดงใหม่ มัวแต่ไปกังวลกับภาพรวมของการทำงานเลยทำให้จดจ่อกับตัวละครปูนไม่มากพอ จึงต้องกลับมาให้เวลากับตัวละครปูนมากขึ้น ปัญหาอีกอย่างที่พบก็คือผู้วิจัยหาความต้องการที่แท้จริงของตัวละครปูนไม่เจอ ส่งผลให้ผู้ชมยังไม่สามารถรับรู้ได้ถึงสาระสำคัญ เรื่องการส่งเสริมความเข้าใจต่อเด็กออทิสติกที่ผู้วิจัยต้องการนำเสนอ เนื่องจากยังไม่เห็นว่าตัวละครปูนนั้นได้เรียนรู้ความเข้าใจจนสามารถทำให้ตัวละครปรับเปลี่ยนความคิดและการกระทำของตนได้ในท้ายที่สุด ซึ่งตั้งแต่เริ่มต้นการค้นหาและพัฒนาตัวละครผู้วิจัยก็ได้ทดลองปรับเปลี่ยนความต้องการของตัวละครไปหลายๆ ครั้ง เช่น ที่ปูนไม่อยากยอมรับแทนก็เพราะกลัวเพื่อนไม่ให้เล่นด้วย หรือตัวละครปูนต้องการที่จะมีเพื่อนเป็นคนปกติที่ไม่ใช่เด็กพิเศษแต่ก็ยังไม่ชัดเจนสักทีจนในที่สุดผู้วิจัยได้ลองเลือกให้ตัวละครปูน ต้องการที่จะปกปิดความจริงว่ามีน้องเป็นออทิสติก ซึ่งความต้องการนี้ก็ช่วยส่งผลให้ในตอนสุดท้ายของเรื่องปูน เป็นคนกล่าวคำว่าขอโทษน้องชายต่อการกระทำที่ไม่ดีของตนที่ผ่านมาเพราะรับรู้ได้ถึงความรู้สึกของอีกฝ่ายว่ารู้สึกแย่แค่ไหน อีกทั้งยังกล้ายอมรับกับเพื่อนๆ ว่าลูกพี่ลูกน้องของตัวเองนั้นเป็นเด็กออทิสติก พร้อมที่จะปกป้องน้องในฐานะพี่ชาย ซึ่งก็ทำให้ตัวละครปูนนั้นได้เรียนรู้ถึงความเข้าใจต่อเด็กออทิสติก ว่าแทนก็มีจิตใจ มีความต้องการ และมีความรู้สึกที่ไม่ได้แตกต่างจากเขาที่เป็นเด็กปกติเลยแม้แต่น้อย

ภาพที่ 6 กระบวนการซ้อมเพื่อพัฒนาตัวละครแทนและปูนในช่วงสุดท้าย
(ที่มา : ผู้วิจัย, 2564)

ตารางที่2 โครงสร้างเรื่อง ร่างที่ 2

กระบวนการสร้างสรรค์ตัวละคร	แทน	ปูน
ลักษณะทางกายภาพ	ลักษณะภายนอก แทนเป็นเด็กผู้ชายที่มีลักษณะท้วม เป็นคนร่าเริงแจ่มใส ยิ้มง่าย ไม่เคยโกรธใคร ไม่มีความทุกข์ใจและไม่มีความโกรธแค้นต่อโลกใบนี้ เขารู้สึกอย่างไรก็จะแสดงออกมาอย่างนั้น ไม่มีกระบวนการคิดที่ซับซ้อน แทนกำลังศึกษาอยู่ชั้นมัธยมศึกษาปีที่ 3 อายุ 15 ปี แต่พัฒนาการสมองหยุดที่อายุ 9 ปี ลักษณะภายใน มีความบกพร่องทางสติปัญญาชนิดที่พออบรมสั่งสอนได้	ลักษณะภายนอก ศึกษาอยู่โรงเรียนขอนแก่นวิทยายน ชั้นมัธยมศึกษาปีที่ 3 อายุ 15 ปี ส่วนสูง 174 เซนติเมตร น้ำหนัก 60 กิโลกรัม ปูนเป็นคนนิ่งๆ ไม่ค่อยยิ้ม หงุดหงิดง่าย อารมณ์ร้อนติดเพื่อน พยายามปกปิดความอ่อนโยนของตัวเอง ขุ่มข่าม ลักษณะภายใน ใจร้อน ปากไม่ตรงกับใจ
ภูมิหลังของตัวละคร	ตัวละครแทน ศึกษาอยู่โรงเรียนขอนแก่นวิทยายน เกิดที่จังหวัดขอนแก่น ฐานะปานกลาง อาศัยอยู่กับแม่ 2 คน พ่อต้องไปทำงานที่ต่างจังหวัดบ่อยครั้ง ส่วนแม่ทำงานพยาบาล มีหลายครั้งที่แม่ของแทนต้องเข้าเวร จึงส่งผลให้แทนใช้เวลาส่วนใหญ่เล่นกับปูน ปูนจึงเป็นเพื่อนสนิทที่แทนไว้ใจและอยากเล่นด้วยมากที่สุด แทนมีตุ๊กตาคู่ใจชื่อ ตุ๊ดตู่ เป็นตุ๊กตายีราฟสีชมพู ตุ๊ดตู่เปรียบเหมือนตัวแทนของแทนหลายครั้งที่แทนรู้สึกแต่ไม่กล้าพูดหรือแสดงออก แทนจะให้ตุ๊ดตู่เป็นคนพูดความต้องการ	แม่เป็นพยาบาล อายุ 41 ปี พ่อเสียชีวิตตอนปูนอายุได้ 6 ขวบ ปูนอยู่กับแม่ 2 คน และมีน้าที่ค่อยแวะมาเล่นที่บ้านบ่อย ๆ นั่นคือแม่ของแทน แทนคือลูกพี่ลูกน้องที่เคยสนิทกันเมื่อวัยเด็ก ทุกครั้งที่น้าไปเข้าเวร แทนก็จะได้มาอยู่ที่บ้านปูนเสมอ พอโตขึ้นปูนรับรู้ว่าแทนไม่ปกติเหมือนเพื่อน ๆ ที่โรงเรียน เลยไม่กล้าบอกว่ามีน้องเป็นแทน
ความต้องการ (Objective)	แทนต้องการมีเพื่อนเล่น	ต้องการมีเพื่อนเป็นคนปกติ (ที่ไม่ใช่คนที่เป็นออทิสติก) ไม่อยากเล่นกับแทน
ความต้องการสูงสุด (Super Objective)	แทนต้องการการยอมรับจากปูน	ต้องการเป็นที่ยอมรับของสังคม
การกระทำ (Action)	พยายามทำทุกวิถีทางเพื่อให้ปูนยอมรับ Action 1 ทำตามคำสั่งปูนที่ว่า “ถ้ารู้ว่าหัวหน้าใส่กางเกงในสีอะไร ปูนจะยอม	พยายามทำทุกอย่างที่จะปกปิดและปฏิเสธว่ามีลูกพี่ลูกน้องเป็นเด็กออทิสติก

3.การจัดสร้างองค์ประกอบศิลป์ในการแสดงละครเวทีสำหรับเด็ก

กลุ่มผู้วิจัยเลือกใช้รูปแบบละครเวทีสำหรับเด็กที่เป็นละครตามแบบแผน (Traditional play) ที่ต้องทำให้ผู้ชมเห็นภาพตามจินตนาการได้ ประกอบไปด้วยเทคนิคไฟ แสง เสียง ผู้อำนวยการผลิตจึงเลือกจัดแสดง ณ Performing Arts Studio คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยขอนแก่น ที่ก็ไม่ได้ให้ความสำคัญเฉพาะการจัดพื้นที่การแสดงภายในโรงละครเท่านั้น การจัดสถานที่พื้นที่ภายนอกโรงละคร ที่นั่งพักระหว่างรอชมการแสดงของผู้ชมก็เป็นส่วนสำคัญไม่แพ้กัน เพราะถือเป็นการสร้างบรรยากาศเตรียมสร้างจินตนาการให้กับผู้ชมก่อนที่จะได้เข้าไปชมละครด้านในโรงละคร ซึ่งในช่วงเวลาที่จัดแสดงได้เกิดสถานการณ์การแพร่ระบาดของโรค Covid-19 ระลอกใหม่ จึงทำให้ต้องมีการวางแผนถึงมาตรการป้องกันสำหรับโรงละครเพื่อสร้างความเชื่อมั่นในความปลอดภัยให้กับผู้ชม สำหรับการออกแบบฉากและเสื้อผ้า ออกแบบโดยใช้แนวคิดที่มาจากบรรยากาศของการตั้งแคมป์ และลักษณะสีสันรูปทรงที่ได้แรงบันดาลใจมาจากภาพวาดการ์ตูนที่เป็นประกอบของหนังสือวรรณกรรมเรื่องผมปัญญาอ่อน โดยคำนึงถึงสีสันที่สดใสให้เหมาะสมกับละครสำหรับเด็ก แต่เนื่องจากผู้อำนวยการผลิตไม่ได้ใช้กระบวนการคิดในการสร้างงานแบบผู้กำกับการแสดง จึงส่งผลให้งานฉากและเสื้อผ้าขาดความเป็นเอกภาพเดียวกัน อีกทั้งฉากและเสื้อผ้าไม่ได้ทำหน้าที่ในการสื่อความหมายที่เชื่อมโยงกับเรื่องราวและประเด็นที่ต้องการนำเสนอ

ภาพที่ 7 และภาพที่ 8 งานออกแบบฉากและเครื่องแต่งกายละครเวที That’s my Bro...คนนี้น้องผม
(ที่มา : ผู้วิจัย, 2564)

สรุปและอภิปรายผล

ผลการดำเนินงานวิจัยสร้างสรรค์ละครเวทีสำหรับเด็กเรื่อง That's my bro...คนนี้น้องผม ที่ได้นำเรื่องราวบางส่วนบางตอนจากวรรณกรรมใต้หวันเรื่อง ผมปัญญาอ่อน มาผ่านกระบวนการการสร้างสรรค์บทละครและการสร้างสรรค์บทบาทตัวละคร "แทน" และ "ปูน" เพื่อส่งเสริมความเข้าใจต่อเด็กออทิสติก มีข้อค้นพบที่สามารถนำมาสรุปและอภิปรายผลได้ดังนี้

1.การสร้างสรรค์บทละครเวทีสำหรับเด็ก กระบวนการสร้างสรรค์บทผ่านกระบวนการดีไวซ์ที่เป็นการหยิบยกเรื่องราวบางส่วนมาจากวรรณกรรมใต้หวันเรื่อง ผมปัญญาอ่อน มาสร้างสรรค์เป็นละครเวทีสำหรับเด็กเรื่อง That's my bro...คนนี้น้องผม เพื่อส่งเสริมความเข้าใจต่อเด็กออทิสติก สามารถสื่อสารความคิดหลักของเรื่องในประเด็นการสร้างความเข้าใจต่อเด็กออทิสติกผ่านเรื่องราวในละครได้ วัดประเมินผลได้จากการสัมภาษณ์ผู้ชมที่เข้ามาร่วมชมการแสดง พบว่าผู้ชมมีความรู้สึกร่วมไปกับละคร ได้คิดถึงมุมมองของเด็กออทิสติกว่าการมองโลกของเขาและเรานั้นมีความแตกต่างกัน จึงทำให้การสื่อสารระหว่างเราและเขาเป็นภาษาที่ไม่เหมือนกัน อีกทั้งยังทำให้รู้สึกว่าจะต้องมีความละเอียดอ่อนในการมองเด็กออทิสติกให้มากขึ้น การดำเนินเรื่องมีความกระชับ เห็นถึงจุดขัดแย้งและการเปลี่ยนแปลงของตัวละครได้ชัดเจน เข้าใจได้ง่ายแม้เวลาในการแสดงจะยาวเพียง 30 นาที สะท้อนภาพความจริงของคนสังคมที่ยังมองเห็นว่าเด็กออทิสติกว่าแตกต่างแต่จริงๆ แล้วพวกเขาก็มีความรู้สึกมีความต้องการได้รับความรัก ความเข้าใจและการยอมรับไม่ต่างกันกับคนปกติ บางฉากในละครทำให้รู้สึกสะเทือนอารมณ์ รู้สึกว่าต้องหันกลับมามองคนในครอบครัวหรือคนที่อยู่ใกล้ตัว ไม่ว่าเขาหรือเราจะเป็นอย่างไรก็ควรจะให้ความสำคัญกับเขาให้มากถึงแม้ว่าเขาอาจจะไม่ปกติก็ตาม

ดังนั้น การที่ผู้ชมจะได้รับสารสำคัญของเรื่องหลังจากที่ได้ชมละครจะต้องเกิดจากการได้เรียนรู้ผ่านการกระทำ (Action) ของตัวละครหลัก ที่จะต้องแสดงให้เห็นถึงการกระทำที่เกิดจากการเรียนรู้และเข้าใจชีวิต ตัวละครจะต้องเกิดการเปลี่ยนแปลงมีพัฒนาการที่ต่างไปจากจุดเริ่มเรื่อง ดังเช่นตัวละครปูน

ที่เริ่มเรื่องนั้นไม่มีความเข้าใจ และไม่ยอมรับในตัวละครแทนที่เป็นเด็กออทิสติก แต่ในตอนท้ายเรื่องตัวละครปูนก็ได้เรียนรู้เมื่อตนเองต้องตกอยู่สถานการณ์ที่ไม่ได้รับการยอมรับเช่นเดียวกันกับแทน ปูนจึงได้เข้าใจถึงจิตใจ อารมณ์ ความรู้สึกและความต้องการของตัวละครแทนที่เป็นเด็กออทิสติก ที่แม้ว่าเขาจะมีความแตกต่างแต่เขาก็มีความรู้สึกที่ไม่แตกต่างจากคนปกติทั่วไป ที่ก็ต้องการความรักความเข้าใจเช่นกัน

2.การสร้างสรรค์และพัฒนาตัวละคร ผู้วิจัยในฐานะนักแสดงสามารถสร้างสรรค์และพัฒนาตัวละคร “แทน” และ “ปูน” ให้ออกมามีชีวิตในโลกของละคร สามารถสวมบทบาทตัวละครเอกคือ “ปูน” ที่เป็นตัวแทนของคนที่ไม่เข้าใจเด็กออทิสติกและพยายามผลักใสออกไป และสามารถสวมบทบาทเป็นตัวละคร “แทน” ซึ่งเป็นเด็กออทิสติกได้อย่างน่าเชื่อ ที่สามารถทำให้ผู้ชมมีความรู้สึกร่วมไปกับตัวละครจนนำไปสู่ความเข้าใจประเด็นความคิดหลักของเรื่องในตอนท้ายเรื่องได้ วัดประเมินผลได้จากการสัมภาษณ์ผู้ชมพบว่าการแสดงของนักแสดงให้ผู้ชมเชื่อว่า ตัวละครแทนนั้นเป็นออทิสติกจริงๆ นักแสดงทำให้ผู้ชมรู้สึกซาบซึ้งไปกับความสัมพันธ์ของพี่น้อง ที่แม้ว่าตัวละครแทนเป็นเด็กออทิสติกแต่ก็มีความเข้มแข็งกว่าคนปกติทั่วไป แม้ร่างกายเขาจะอ่อนแอแต่ก็สามารถปกป้องพี่ชายของเขาได้

3.อภิปรายผลการทำงานของผู้วิจัยในฐานะนักแสดง

ผู้วิจัยได้เข้าใจวิธีการการแสดงละครเวทีสำหรับเด็ก ว่านักแสดงจะต้องสามารถใช้ร่างกายและเสียงได้ดี ต้องสร้างตัวละครให้มีจุดเด่นเป็นที่จดจำง่าย จะต้องใช้ความเชื่อและความจริงใจในการแสดงเป็นสิ่งสำคัญ ฉะนั้นการศึกษาทำความเข้าใจในตัวละครทั้งลักษณะทางกายภาพทั้งภายนอก ภายในจิตใจ และภูมิหลังของตัวละครจึงเป็นสิ่งที่นักแสดงต้องใส่ใจในรายละเอียดโดยเฉพาะอย่างยิ่งในตัวละครที่มีภาวะออทิสติกซึ่งมีคุณลักษณะที่เฉพาะเจาะจงและมีความละเอียดอ่อนในสร้างบุคลิกลักษณะทางกายภาพ นักแสดงจึงควรจะมีความรู้ความเข้าใจเกี่ยวกับเด็กภาวะออทิสติกอย่างลึกซึ้งและรอบด้าน เพื่อที่จะได้เข้าใจถึงความคิดความรู้สึกจริงๆ ของเด็กออทิสติกและสามารถนำมาถ่ายทอดได้อย่างน่าเชื่อ ต้องมีความจริงใจในการแสดงผู้ชม

จึงจะสามารถเข้าใจในความรู้สึกของตัวละครได้และนำไปสู่ความเข้าใจในประเด็นสำคัญของเรื่องที่ผู้วิจัยต้องการนำเสนอ

การให้ความสำคัญกับการทำงานร่วมกันกับนักแสดงร่วม (Partner) ที่จะต้องช่วยกันทั้งให้ (Give) และรับ (Take) ความรู้สึกระหว่างการแสดง เพื่อที่จะได้สร้างสรรค์ตัวละครที่นักแสดงสามารถแสดงออกมาได้ด้วยความรู้สึกจริงๆ แม้ว่าการทำงานของนักแสดงที่ขาดผู้กำกับการแสดงคอยชี้แนวทาง ก็อาจส่งผลให้นักแสดงสมาธิผิดที่ เนื่องจากจะต้องกังวลกับการวางภาพบนเวทีหรือไปสนใจกับการแสดงของนักแสดงสมทบ จนทำให้ในช่วงหนึ่งของการทำงานผู้วิจัยลืมที่จะใส่ใจในรายละเอียดการแสดงของตัวละครที่ตนเองรับผิดชอบ อีกทั้งยังรู้สึกขาดความมั่นใจในการแสดงเพราะรู้สึกว่าขาดผู้นำทิศทางในการแสดง ทำให้ในกระบวนการการพัฒนาตัวละครส่งผลให้ตัวละครขาดมิติ เพราะมีเพียงความรู้สึกและมุมมองจากนักแสดงเท่านั้น แต่ทั้งนี้หากทีมนักแสดงร่วมแรงร่วมใจกันทั้งรับผิดชอบหน้าที่ของตนเองให้เต็มที่และช่วยกันสะท้อนผลการทำงานร่วมกัน พร้อมใจกันที่อยากจะพัฒนางานให้ดีขึ้นงานก็จะประสบความสำเร็จได้เช่นกัน

4.อภิปรายผลการทำงานของผู้วิจัยในฐานะผู้อำนวยการผลิต

ในกระบวนการสร้างสรรค์ละครเวทีสำหรับเด็กเรื่อง That's my bro... คนนี้น้องผม ผู้วิจัยในฐานะผู้อำนวยการผลิตพบว่า การบริหารจัดการละครเวทีที่ไม่มีผู้กำกับการแสดงนั้น จะต้องมีความเข้าใจในส่วนของงานกำกับการแสดงพอสมควร ต้องสามารถคิดวางแผนงานในส่วนของผู้กำกับการแสดงได้อย่างครบถ้วน ต้องรู้โครงสร้างสำคัญในการผลิตละครเวที ในส่วนของการทำงานที่ใช้กระบวนการดีไวซ์จะต้องมีการวางแผนการทำงานรายวันต้องมีการกำหนดแนวทางในการค้นหาหรือสร้างสรรค์บท ต้องมีความใส่ใจในทุกรายละเอียดของกระบวนการเพราะจะช่วยให้สามารถประเมินการขับเคลื่อนงานและสามารถแก้ปัญหาได้ทันไม่เกิดความล่าช้าและผิดทิศทางที่ต้องการนำเสนอ จำเป็นอย่างยิ่งที่ผู้อำนวยการผลิตจะต้องอยู่ในกระบวนการฝึกซ้อมทุกวัน เพื่อรู้ถึงจุดเด่นและจุดด้อยของผลงาน ในการฝึกซ้อมทุกๆ ครั้งต้องคำนึงถึงการสร้างบรรยากาศให้สนุกสนาน ให้รู้สึกว่าทุกๆ คนในทีมอยากมี

ส่วนร่วมในการทำงาน ในแต่ละวันของการทำงานหรือการซ้อมผู้อำนวยการผลิตควรที่จะต้องกำหนดเป้าหมายของการทำงานในแต่ละวัน อย่างในการซ้อมวันนี้จะซ้อมอะไร ต้องการค้นหาอะไร เช่น คาแรคเตอร์ ความสัมพันธ์ของตัวละคร เป็นต้น แล้วปลายทางหลังสิ้นสุดการซ้อมจะต้องได้อะไร เพื่อให้ทีมงานและนักแสดงทุกคนมุ่งทำงานเพื่อให้บรรลุเป้าหมายที่วางไว้

สิ่งหนึ่งที่ทำให้การทำงานในการสร้างสรรค์ละครเวทีเรื่องนี้สำเร็จได้ตามเป้าหมายที่วางไว้ ก็คือการรับฟังความคิดเห็นของผู้ร่วมกระบวนการในทุกๆ หน้าที่ ไม่เพียงแต่นักแสดงเท่านั้น เพราะในการสร้างสรรค์ละครเวทีเรื่องนี้นอกจากทีมนักแสดงและผู้อำนวยการผลิตแล้ว ก็ยังมีทีมกำกับเวทีที่มาร่วมเป็นส่วนหนึ่งในกระบวนการสร้างบทละคร การที่มีหลายๆ คนช่วยกันแลกเปลี่ยนความคิดก็ทำให้ได้รับความคิดเห็นมุมมองที่หลากหลายและรอบด้านช่วยทำให้บทละครมีมิติมากยิ่งขึ้น

บทละครเวทีเรื่อง
That's my bro...คนนี้น้องผม

บันทึกการแสดงสด
That's my bro...คนนี้น้องผม

วิดีโอสัมภาษณ์ความคิดเห็นจากผู้ชมละครเวทีเรื่อง That's my bro...คนนี้น้องผม

กิตติกรรมประกาศ

ผู้สร้างสรรค์ขอขอบพระคุณ อาจารย์สุวภัทร พันธ์ปภพ อาจารย์ที่ปรึกษาโครงการวิจัยเชิงปฏิบัติการผู้ทรงคุณวุฒิวิพากษ์ผลงานละคร ได้แก่ แพทย์หญิงวนาพร วัฒนกูล นายแพทย์ชำนาญการสังกัดกลุ่มงานเวชศาสตร์สังคม โรงพยาบาลขอนแก่น อาจารย์เศกสันต์ วิชัยพล คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยขอนแก่น และคณาจารย์แขนงวิชาการละคร คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยขอนแก่นทุกท่านที่ให้คำปรึกษาและคำแนะนำในการสร้างสรรค์ผลงาน นักแสดงในละครเวทีสำหรับเด็ก เรื่อง That's my bro...คนนี้น้องผม ได้แก่ ปนัดดา ศิริทีปกากร, ธนเรศ นามบัวศรี, ปนัดดา เกษสุภะ และทีมงานเบื้องหลังทุกๆ ท่าน

เอกสารอ้างอิง

กุลยา ก่อสุวรรณ. (2553). **ภาวะบกพร่องทางสติปัญญา.** กรุงเทพฯ : มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ

จิราภรณ์ บุตรโชติ, ปิยะฉัตร ไชยดำ, ลดาพรรณ พันธุ์สะอาด และ ธนัชพร กิตติก้อง. (2564) **ห้องเชียร์: การสร้างสรรค์ละครดีไวซ์จากประเด็นมุมมองต่อสิทธิเสรีภาพในกิจกรรมการรับน้องในสังคมไทย.** วารสารศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยขอนแก่น, 13(1), 215-241.

ทัศศิยา ภรณ์สุขสง และพัชลินจ์ จีนนุ่น. (2564). **กลวิธีการนำเสนอตัวละครเด็กพิเศษในวรรณกรรมไทยและวรรณกรรมไต้หวัน : การสร้างความสัมพันธ์ในครอบครัวและสังคม.** รายงานการประชุมหาดใหญ่วิชาการระดับชาติและนานาชาติครั้งที่ 12 มหาวิทยาลัยหาดใหญ่, สงขลา, 284-296. ค้นเมื่อ 20 สิงหาคม 2564, จาก https://www.hu.ac.th/conference/conference2021/Proceeding/doc/02%20HU/040-HU%20(P.284%20-%20296).pdf

ทวีศักดิ์ สิริรัตน์เรขา. (2560). **การส่งเสริมพลังครอบครัวในออทิสติก.** ค้นเมื่อ 25 กุมภาพันธ์ 2564, จาก https://www.happyhomeclinic.com/au22-autism-care-family.html

ทวีศักดิ์ สิริรัตน์เรขา. (2561). **คู่มือการดูแลสุขภาพจิตเด็ก กลุ่มปัญหาการเรียน.** (พิมพ์ครั้งที่ 2). กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์พรอสเพอรัสพลัส

นาถลดา ตะวันกาญจนโชติ. (2559). **ทักษะทางสังคมของเด็กออทิสติกวัยเรียน.** วารสารการพยาบาลจิตเวชและสุขภาพจิต 30,(2), 1-21.

พรรัตน์ ดำรุง. (2547). **การละครสาหรับเยาวชน.** กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์ มหาวิทยาลัย.

พรรณพิมล วิปุลากร. (2558). **แนะวิธีเด็กออทิสติกอยู่ร่วม นร.ทั่วไปไม่ให้เกิดปัญหา.** ค้นเมื่อ 1 เมษายน 2564, จาก https://mgronline.com/qol/detail/9580000137233

เสียงเอื้อนในเพลงไทย

"Uean[1]" in Traditional Thai Song

ธนรัฐ อยู่สุขเจริญ [1]
Thanarat Yusukcharoen

บทคัดย่อ

บทความวิชาการนี้ ผู้เขียนมีความต้องการนำเสนอทัศนะเชิงประวัติศาสตร์ดนตรีไทย ซึ่งมุ่งประเด็นไปที่คีตศิลป์ไทย โดยเฉพาะการเอื้อน ซึ่งการเอื้อนเป็นส่วนประกอบสำคัญที่สร้างเอกลักษณ์ในการขับร้องเพลงไทย ทว่ามีผู้เสนอทัศนะที่เกี่ยวข้องกับการเอื้อนไว้หลากหลาย หนึ่งในนั้นคือทัศนะของนายสุจิตต์ วงษ์เทศ ที่เสนอว่าเพลงขับร้องไทยสมัยกรุงศรีอยุธยานั้นไม่มีเอื้อน และเพลงขับร้องไทยในปัจจุบัน ไม่เป็นที่นิยมเพราะเป็นปฏิปักษ์กับวัฒนธรรมเพลงป๊อป เมื่อทำการศึกษาเอกสารและบันทึกที่เกี่ยวข้องผู้เขียนเห็นว่า การศึกษาในศาสตร์ของคีตศิลป์ไทยจำเป็นอย่างยิ่งที่ต้องทำความเข้าใจในวิธีการขับร้องอย่างลึกซึ้ง และนำความรู้ทางประวัติศาสตร์ศึกษาควบคู่ ผู้เขียนจึงขอเสนอบทวิเคราะห์ในบทความนี้ โดยมีวัตถุประสงค์เพื่อ 1. ศึกษาพัฒนาการและการดำรงอยู่ของเอื้อนในสมัยกรุงศรีอยุธยา 2. นำเสนอการเปลี่ยนผ่านของวัฒนธรรมการขับร้องไทยในสังคมร่วมสมัย โดยพบว่าการเอื้อนเป็นส่วนหนึ่งของขนบการขับร้องไทย มีร่องรอยทางประวัติศาสตร์ อาทิ การสวดของพระสงฆ์ และการขับร้องพื้นบ้าน และการปรับตัวของการเอื้อนไทยเพื่อให้เข้ากับวิวัฒนาการของสังคมไทย

---

[1] ครูกลุ่มสาระการเรียนรู้ศิลปะโรงเรียนมัธยมสังคีตวิทยา กรุงเทพมหานคร

ร่วมสมัย กล่าวคือ การกำเนิดของเพลงไทยสากล ที่ได้รับการผสมผสานทางวัฒนธรรมระหว่างดนตรีตะวันตกและการเอื้อนแบบไทย ดังนั้นบทความนี้จึงเป็นการเสนอทัศนะจากมุมมองของผู้ที่เกี่ยวข้องกับการเอื้อนโดยตรงเพื่อชี้ประเด็นของการมีอยู่และพัฒนาการของการเอื้อน อีกทั้งวัฒนธรรมดนตรีกระแสหลักและอนุรักษ์นิยมสามารถมีพื้นที่ของตัวเองและบางครั้งทำงานประสานกัน

คำสำคัญ: เอื้อน/เพลงไทยเดิม/เพลงขับร้องไทย

Abstract

This article aims to contribute ideas in Thai vocalization through historical study. Author would like to share findings--- particularly in Uean, a crucial component in Thai vocal. The significance of Uean mostly covers the traditional singings in Thailand. The previous studies have presented and introduced Thai vocalization in many ways while Mr. Sujit Wongthed rather pointed out that in historical background of Uean, dating back to Ayutthaya era. His premises denied an appearance of Uean during Ayutthaya era and a traditional singing has not been getting along with Pop singing culture. Thus the author has deliberated on the traditional Thai vocalization in historical and sociological studies, the objectives are 1. To study an existence and development of Uean during Ayutthaya epoch and 2.To showcase a transition of Thai vocalization in contemporary time. The findings of the paper creditably affirm that an Uean tradition has been appeared since prior mid Ayutthaya era, the Uean was included in religious chanting and also folk singings. Additionally, Thai vocalization has been adjusted throughout the period of modern time. The empirical evidences indicated Pleng Thai Sakol is the attempts of harmonizing between traditional and contemporary traditions or a meeting of Thai and western cultures. The paper is based on a point of view of fist-hand experience regarding Thai vocalization of the author as singer. Therefore, Thai vocalization is still lively mobilizing a circle of conservative and contemporary dimension in some levels.

บทนำ

ดนตรีไทย และการขับร้องไทย มีพัฒนาการควบคู่กันมาอย่างต่อเนื่อง นับแต่อดีตสู่ปัจจุบัน จากบันทึก และหลักฐานทางประวัติศาสตร์ดนตรีของไทย ชี้ให้เห็นว่าการดนตรีไทยมีพัฒนาการอย่างเป็นระบบ กล่าวคือ เริ่มต้นจากดนตรีอย่างง่ายๆ หยาบๆ แล้วจึงค่อยมีความละเอียดซับซ้อนมากขึ้น โดยเฉพาะในด้านดนตรี มีการพัฒนาที่ชัดเจนมาตั้งแต่ครั้งกรุงสุโขทัยเป็นราชธานี กรุงศรีอยุธยา กรุงธนบุรี กรุงรัตนโกสินทร์ กระทั่งถึงปัจจุบัน ซึ่งจะเห็นได้ว่าดนตรีไทยมีองค์ประกอบทางดนตรีครบถ้วน ละเอียดประณีต และซับซ้อนทั้งในเรื่องของเครื่องดนตรี เพลง และเทคนิควิธีการบรรเลง จึงส่งผลต่อการขับร้อง ซึ่งถือเป็นส่วนประกอบหนึ่งในดนตรีไทย ให้มีพัฒนาการตามไปด้วย กระทั่งถึงปัจจุบันนี้ การขับร้องไทยก็มีคุณสมบัติเทียบเท่ากับการบรรเลงเครื่องดนตรีไทย ดังที่ กาญจนา อินทรสุนานนท์. (2540: 17) ได้อธิบายไว้ว่า การขับร้องไทย คือการเปล่งเสียงออกเป็นทำนองมีจังหวะแน่นอน สม่ำเสมอ ในการร้องเพลงนี้จะมีทั้ง ทำนองและเนื้อร้อง โดยถือทำนองเป็นส่วนสำคัญ ถ้อยคำที่ร้องนั้นจะน้อมเข้าหาทำนอง จะต้องมีส่วนของทำนองเป็นประโยควรรคตอน ครบถ้วนตามทำนองเพลงที่มีผู้แต่งไว้และจะต้องอยู่ในกำหนดจังหวะของเพลงตายตัวผิดพลาดไม่ได้ ซึ่งทำนองนี้เอง นักร้องจะใช้การเอื้อนเพื่อทำให้ทำนองเพลงดำเนินติดต่อกันไปอย่างไม่ขาดตอน และเชื่อมกับคำร้องได้อย่างสนิทสนมกลมกลืน

การเอื้อนนั้น อยู่คู่กับการขับร้องไทยมาอย่างยาวนาน มีการปรับเปลี่ยนสภาพการใช้งานไปตามสภาพสังคม และวัฒนธรรมดนตรีไทย ที่มีการเปลี่ยนแปลงไปตามบริบทของเวลา โดยการใช้เอื้อน จะปะปนอยู่ในวิถีชีวิตของคนไทย โดยเฉพาะกิจกรรมที่ต้องใช้เสียงของมนุษย์สร้างความบันเทิง ซึ่งในสมัยแรกที่พบหลักฐานการใช้เอื้อนนั้น ก็มีรูปแบบอย่างง่าย ต่อมาก็มีพัฒนาการที่ซับซ้อนมากขึ้น ซึ่งยังมีร่องรอยให้พบเห็นในยุคปัจจุบัน เช่น เพลงกล่อมลูก เพลงพื้นบ้าน ทำนองสวด และเทศน์ของพระสงฆ์ในพระพุทธศาสนา การขับเสภา การเห่เรือ เป็นต้น สำหรับการใช้เอื้อนในดนตรีไทย ก็มีปรากฏให้เห็นอย่างชัดเจน นั่นคือ การขับร้องไทย หรือที่เรียกอีกอย่างหนึ่งว่า การขับร้องแบบไทยเดิม ในปัจจุบัน พบว่า เป็นการขับร้องที่มีเอื้อนปะปนอยู่

ในเพลงเป็นจำนวนมาก เพลงส่วนใหญ่จะร้องเอื้อนสลับกับคำร้องอยู่เสมอ ซึ่งหากสังเกตจะพบว่า ตำแหน่งของการใช้เสียงเอื้อนนั้น เป็นไปอย่างมีหลักการ มีระเบียบ และวิธีการใช้ที่ชัดเจน สามารถเร้าอารมณ์ของผู้ฟังได้ ที่เป็นเช่นนี้ก็เนื่องด้วยดนตรีไทยนั้นได้มีพัฒนาการไปทั้งองคาพยพ และเมื่อพิจารณาย้อนไปในอดีต ในส่วนของประวัติเพลง และการบันทึกเสียง ก็จะพบว่าการขับร้องได้มีการเปลี่ยนแปลงมาอย่างต่อเนื่อง จนกระทั่งมีรูปแบบวิธีการที่คงที่ และถูกนำไปใช้กันโดยกว้างขวาง

จากลักษณะการขับร้องที่มีเอื้อนปรากฏอยู่ในเพลงเป็นจำนวนมากนี้เอง จึงเกิดผลข้างเคียงที่ตามมา กล่าวคือ ทำให้จังหวะในเพลงขับร้องไทย เชื่องช้า ยืดยาวออกไปมากขึ้น และเมื่อนำเอื้อนที่ยืดยาว ไปคั่นระหว่างคำร้อง หรือระหว่างวรรคของบทประพันธ์ต่างๆ ก็ทำให้ยากแก่การเข้าใจความหมายของเนื้อเพลง เพราะจะต้องรอฟังให้จบวรรค หรือจบประโยค เสียก่อนจึงจะได้ใจความ ซึ่งผิดกับวิสัยการฟังเพลงของผู้ฟังในยุคปัจจุบัน ประกอบกับ มีหลักฐานทางประวัติศาสตร์ชิ้นสำคัญ คือ จดหมายเหตุลาลูแบร์ ซึ่งได้บันทึกเรื่องราวต่างๆ ที่เกิดขึ้นในสมัยกรุงศรีอยุธยา รัชกาลสมเด็จพระนารายณ์มหาราช พบว่ามีการจดบันทึกเพลง “สุดใจ-สายสมร” ไว้เป็นโน้ตสากล ซึ่งในโน้ตนั้นแสดงให้เห็นว่า “เพลง เป็นเพลงเนื้อเต็ม ไม่มีเอื้อน” จึงเป็นเหตุให้นักวิชาการด้านประวัติศาสตร์ และประวัติศาสตร์ดนตรี ในปัจจุบัน สรุปว่า การขับร้องเพลงไทยสมัยกรุงศรีอยุธยา เป็นการขับร้องแบบเนื้อเต็ม ไม่มีเอื้อน ส่วนการร้องแบบมีเอื้อน เพิ่งจะเริ่มมีในสมัยรัตนโกสินทร์ ช่วงรัชกาลที่ 4 - 5 นี่เอง ข้อมูลดังกล่าวมีปรากฏอยู่ในบทความวิชาการ เรื่อง ร้องเนื้อเต็มแบบอยุธยาสมัยพระนารายณ์ เข้าได้ดีกับวัฒนธรรมป๊อป โดยสุจิตต์ วงษ์เทศ (มติชนออนไลน์, 2560) ซึ่งผู้เขียนมีความเห็นที่แตกต่างไปจากนั้น ดังจะได้นำเสนอข้อมูล และตัวอย่างประกอบคำอธิบายต่อไป

จดหมายเหตุลาลูแบร์สู่ข้อสันนิษฐานของ สุจิตต์ วงษ์เทศ

จดหมายเหตุลาลูแบร์ (ฝรั่งเศส: Du Royaume de Siam แปลตามตัวคือ "ว่าด้วยราชอาณาจักรสยาม") เป็นจดหมายเหตุพงศาวดารที่กล่าวถึงราชอาณาจักรสยามในปลายรัชสมัยสมเด็จพระนารายณ์มหาราช พ.ศ. 2230 โดยซีมง เดอ ลา ลูแบร์ อัครราชทูตของพระเจ้าหลุยส์ที่ 14 แห่งฝรั่งเศส ซึ่งเข้ามาทูลพระราชสาส์น

ณ ประเทศสยาม ได้พรรณนาถึงกรุงศรีอยุธยาไว้อย่างกว้างขวาง แม้ว่าเจ้าตัวจะอยู่เพียง 3 เดือน 6 วัน จึงต้องอาศัยความรู้จากหนังสือที่ชาวตะวันตกซึ่งมากรุงสยามแต่ก่อนแต่งไว้อย่างคลาดเคลื่อนบ้าง สอบถามจากคนที่ไม่มีความรู้บ้างฟังจากคำบอกเล่าซึ่งจริงบ้างไม่จริงบ้าง บางเรื่องก็คาดเดาเอาเอง (True ปลูกปัญญา. 2562)

เนื้อความของจดหมายเหตุ ประกอบไปด้วยส่วนที่สำคัญ 2 ประการ คือ 1.) ลักษณะทางภูมิศาสตร์ของสยาม ผลิตผล รวมถึงการทำการเกษตร 2.) ขนบธรรมเนียมประเพณีต่างๆ ของชาวสยาม ซึ่งในหัวข้อที่เกี่ยวข้องกับขนบธรรมเนียมประเพณี นี้ ได้มีการจดบันทึกเพลง “สุดใจ-สายสมร” เป็นโน้ตสากล แทรกเอาไว้ด้วย นักประวัติศาสตร์ในปัจจุบันจึงมีแนวคิดตามบทความเรื่อง “ร้องเนื้อเต็ม” แบบอยุธยาสมัยพระนารายณ์ เข้าได้ดีกับวัฒนธรรมป๊อป (มิติชนออนไลน์, 2561) ที่ระบุว่า *“ร้องเพลงสมัยอยุธยาเรียกร้องเนื้อเต็ม หมายถึงร้องกับบรรเลงดนตรีเป็นทำนองเคล้าคลอพร้อมกันเข้ากับร้องเป็นอันหนึ่งอันเดียวกับเพลงดนตรีสากลทุกวันนี้ในวัฒนธรรมเพลงป๊อบ* และ บทความเรื่อง “มโหรี เพลงดนตรีมีนิยายเชิงสังวาส ของราชสำนักสมัยอยุธยา ไม่มีในชุมชนชาวบ้านชาวเมือง” ที่ระบุว่า *ร้องเพลงเถา เรียก “เอื้อนมากลากยาว” เป็นลักษณะร้องกับบรรเลงดนตรีสลับกันคนละทีในความช้าเร็วต่างกัน ซึ่งเป็นประเพณีประดิษฐ์คิดค้นขึ้นใหม่สมัย ร.4, ร.5* โดยทั้งหมดมีข้อสรุปว่า **การขับร้องเพลงไทยสมัยกรุงศรีอยุธยาเป็นการขับร้องแบบเนื้อเต็ม ไม่มีเอื้อน ส่วนการร้องแบบมีเอื้อน เพิ่งจะเริ่มมีในสมัยรัตนโกสินทร์ ช่วงรัชกาลที่ 4 - 5 เท่านั้น**

ภาพที่ 1 โน้ตเพลงสายสมร
จาก http://www.matichon.co.th/news-monitor/news_705214.

การตีความ “โน้ตเพลงสายสมร” ในจดหมายเหตุลาลูแบร์

จากส่วนของบทความดังกล่าว แสดงให้เห็นว่า สุจิตต์ วงษ์เทศ มีความเข้าใจคลาดเคลื่อนเกี่ยวกับเพลงขับร้องไทย อยู่ 2 ประเด็น คือ

ประเด็นที่ 1. เมื่อพิจารณาเพลงไทยสมัยกรุงศรีอยุธยา ผ่านหลักฐานทางประวัติศาสตร์ คือ โน้ตเพลงสายสมร ว่า เป็นเพลงเนื้อเต็ม (ไม่มีเอื้อน) จึงสรุปทันทีว่า เพลงไทยสมัยกรุงศรีอยุธยานั้น มีลักษณะเช่นเดียวกับเพลงไทยสากลในปัจจุบัน เพราะโน้ตเพลงสายสมรแสดงความสัมพันธ์ระหว่างตัวโน้ต กับคำร้อง เป็นแบบ 1 ต่อ 1 (โน้ต 1 ตัว ต่อคำร้อง 1 คำ)

ประเด็นที่ 2. เมื่อพิจารณาเพลงขับร้องไทยในระหว่าง สมัยสมเด็จพระนารายณ์ (โน้ตเพลงสายสมร) แห่งกรุงศรีอยุธยา กับ สมัยรัชกาลที่ 4 - 6 แห่งกรุงรัตนโกสินทร์ พบว่า มีความแตกต่างกันเป็นอย่างมาก จึงสรุปทันทีว่า เพลงขับร้องแบบไทยเดิมนั้น มีพัฒนาการมาผิดลู่ผิดทาง

โดยทั้ง 2 ประเด็นนี้ สามารถสรุปได้ว่า แทนที่เพลงขับร้องไทยควรพัฒนาจากการร้องเนื้อเต็มแบบกรุงศรีอยุธยา ไปเป็นเพลงที่มีลักษณะใกล้เคียงกับเพลงป๊อป หรือไม่เป็นปฏิปักษ์กับเพลงป๊อปในปัจจุบัน แต่กลับกลายเป็นร้องแบบเอื้อนมากลากยาว แบบเพลงเถา โดยได้พุ่งเป้าไปที่ การเอื้อน ว่าเป็นประเพณีประดิษฐ์ซึ่งถูกประดิดประดอยให้ยืดยาว ยุ่งยากซับซ้อน ในช่วงรัตนโกสินทร์ รัชกาลที่ 4 - 6 ทั้งที่ในสมัยกรุงศรีอยุธยาไม่มี จึงทำให้การขับร้องแบบเพลงไทยเดิมในปัจจุบันเสื่อมความนิยมลง เพราะไม่สามารถพัฒนาต่อยอดไปกับวัฒนธรรมเพลงป๊อปได้ ซึ่งผู้เขียนเห็นว่าการสรุปดังกล่าว ยังไม่มีการนำหลักการทางดนตรีมาร่วมพิจารณาด้วย และเมื่อส่วนสำคัญนี้ขาดหายไป อาจทำให้การสรุปผลคลาดเคลื่อนไปจากสิ่งที่ควรจะเป็น

“เอื้อน” ในหลักฐานทางประวัติศาสตร์

หลักฐานทางประวัติศาสตร์ที่แสดงให้เห็นว่า คนไทยมีการใช้เอื้อน ประกอบกับการขับร้องเพลงประเภทต่างๆ ที่พบเป็นลายลักอักษร ได้แก่

1. ศิลาจารึกพ่อขุนรามคำแหง พ.ศ.1835 จารึกเรื่องราวของชาวสุโขทัย มีข้อความตอนหนึ่งกล่าวถึงเครื่องดนตรีไทยไว้ว่า “(ด้านที่ ๒) ...ดบงคกลอง ด้วยเสียงพาดเสียงพิณ เสียงเลื้อน เสียงขับ ใครจักมักเล่น เล่น ใครจักมักหัว หัว ใครจักมักเลื้อน เลื้อน...” ซึ่งสันนิษฐานว่า เสียงเลื้อน หมายถึง เสียงเอื้อนนั่นเอง (อินทเสนา, 2561:78)

2. ในสมัยอยุธยา มีหลักฐานกล่าวถึงเพลงพื้นบ้านเป็นครั้งแรกในกฎมณเฑียรบาล ที่ตราขึ้นในรัชกาลสมเด็จพระบรมไตรโลกนาถ (พ.ศ. 1974 - 2031) มีการกล่าวถึงเพลงชนิดหนึ่งเรียกว่า เพลงเรือ เป็นเพลงที่ชายหญิงร้องเล่นในเรือ ซึ่งประกาศมิให้มาร้องในท่าน้ำสระแก้ว และใกล้เขตพระราชฐานที่กำหนดไว้ ซึ่งทำนองในส่วนของการขึ้นเพลง ของเพลงเรือ นี้ เป็นการเปล่งเสียงที่ไม่มีความหมาย ให้เป็นทำนองสูงต่ำติดต่อกันไป ซึ่งเรียกว่า เอื้อน นั่นเอง (สารานุกรมไทยสำหรับเยาวชนฯ, 2512 : ประวัติความเป็นมาของเพลงพื้นบ้าน)

3. หลักฐานการเห่เรือในประเทศไทย สารานุกรมไทยสำหรับเยาวชนฯ (2512 : หลักฐานการเห่เรือในประเทศไทย) ได้ระบุว่า สมัยอยุธยาตอนต้น ปรากฏหลักฐานในวรรณกรรมเรื่อง ลิลิตยวนพ่าย ซึ่งได้บรรยายถึงการยกกระบวนพยุหยาตราทัพของสมเด็จพระบรมไตรโลกนาถ ทั้งทางสถลมารค และชลมารคอย่างยิ่งใหญ่ นอกจากนั้น ยังมีความบางตอนที่แสดง ลักษณะเสียงที่ปรากฏในกระบวนพยุหยาตราทัพเหมือนอย่างการเห่เรือ แต่มีลักษณะที่แตกต่างไปจากปัจจุบันอยู่บ้างคือ มีดนตรีจำพวกพิณพาทย์เข้ามาประกอบด้วย ดูเหมือนกับการขับร้องประกอบดนตรี แต่ก็น่าเชื่อได้ว่าเป็นลักษณะของการเห่เรือ และได้ปรากฏหลักฐานในวรรณกรรมสมัยอยุธยาหลายเรื่องว่า มีการจัดริ้วกระบวนพยุหยาตราทางชลมารค ในการบำเพ็ญพระราชกุศลถวายผ้าพระกฐิน เสด็จไปนมัสการพระพุทธบาทสระบุรี เสด็จประพาสต้อนรับราชทูตต่างประเทศ ตลอดจนประกอบการพระราชพิธีต่างๆ ที่จัดขึ้นในรอบปี ได้แก่ พระราชพิธีอาศวยุธแข่งเรือ และพระราชพิธีไล่เรือซึ่งทำนองในการเห่นั้น ก็มีเสียงเอื้อนประกอบอยู่ด้วย

จากหลักฐานข้างต้น แสดงให้เห็นว่า คนไทยได้มีการใช้เอื้อนประกอบกับการขับร้องตั้งแต่สมัยพ่อขุนรามคำแหง แห่งกรุงสุโขทัย และสมเด็จพระบรมไตรโลกนาถ แห่งกรุงศรีอยุธยา ซึ่งทั้ง 2 เป็นสมัยที่อยู่ก่อนหน้า รัชกาลสมเด็จพระนารายณ์มหาราช ที่มีการจดบันทึกเพลงสายสมรเป็นโน้ตสากล ทั้งสิ้น

ความหลากหลายของ “เอื้อน” ในวัฒนธรรมดนตรีไทย

ในประเด็นนี้ ต้องการจะชี้ให้เห็นว่า นอกจากการใช้เอื้อนในการขับร้องเพลงไทยแล้ว ในวิถีชีวิตของคนไทยยังสามารถพบเจอเอื้อนปะปนอยู่ในกิจกรรมการใช้เสียงมนุษย์เพื่อความบันเทิงด้านอื่นๆ อีก ได้แก่ เพลงกล่อมลูก, ทำนองเทศน์ของพระสงฆ์, เพลงพื้นบ้าน, การขับเสภา และพระราชพิธีเห่เรือ ซึ่งวิธีการใช้เอื้อนก็มีความคล้ายคลึงกัน คือ เป็นลักษณะการเปล่งเสียงที่ไม่มีความหมาย สูงๆ ต่ำๆ

ติดต่อกันเป็นทำนองสั้นบ้าง ยาวบ้าง เป็นไปตามบริบทที่เอื้อนนั้นประกอบอยู่ และแม้จะไม่มีแบบแผน หรือกฎเกณฑ์การใช้ที่ชัดเจนอย่างการขับร้องเพลงไทย แต่ก็ยังคงเรียกเสียงดังกล่าวนี้ ว่า “เอื้อน”

1. เพลงกล่อมเด็ก หรือเพลงกล่อมลูก สุวรรณี ทองรอด (2553) ได้อธิบายไว้ว่า เพลงกล่อมเด็ก เป็นบทเพลงที่จัดอยู่ในเพลงพื้นบ้าน โดยมีจุดประสงค์ใช้ร้องกล่อมเด็กเพื่อให้นอนหลับ การร้องเพลงกล่อมเด็กมักสืบทอดกันมาด้วยวิธีการจดจำจากรุ่นสู่รุ่น เป็นส่วนหนึ่งของวรรณกรรมมุขปาฐะ โดยใช้ภาษาเป็นเครื่องมือในการถ่ายทอด ส่วนเนื้อหา และทำนองจะแตกต่างกันออกไปตามท้องถิ่นนั้นๆ และผลจากการศึกษาวิเคราะห์เพลงกล่อมเด็กตำบลไตรตรึงษ์ อำเภอเมือง จังหวัดกำแพงเพชร ในด้านรูปแบบของเพลงกล่อมเด็ก พบว่า การแต่งและการร้องเพลงกล่อมเด็กมีรูปแบบคำประพันธ์ไม่ตายตัว มีสัมผัสคล้องจองมากบ้างน้อยบ้าง มีสัมผัสระหว่างวรรค ใช้ถ้อยคำเรียบง่าย ไม่มีทำนองตายตัว ในส่วนของความยาวของเพลงมีไม่เท่ากัน ทั้งนี้ขึ้นอยู่กับผู้ร้อง โดยสามารถขยายให้ยาวออกไป หรือตัดให้สั้นลงก็ได้ โดยมี **“คำเห่กล่อม”** แทรกอยู่เป็นระยะ เช่น เอย เอ๋ย เอเอ้ โอละเห่ เป็นต้น

ตัวอย่างเพลงกล่อมเด็ก ตำบลไตรตรึงษ์ อำเภอเมือง จังหวัดกำแพงเพชร

เพลงนกน้อย

นก... (เอย) นกน้อย... (เอย) นกกระต้อย..เอ๋ย
นางนวลบินมาจับที่หลังสวน (เอย) ทุ่งกว้าง... (เอ๋ย)
มโนสัตว์ไม้ไร่วางขัด... (เอย) แม้ว่าจะตัด... (เอ๋ย)... หางไป

สำหรับเพลงกล่อมเด็กภาคเหนือ อุดม รุ่งเรืองศรี (2542 : 4746-4757) ได้กล่าวถึง ทำนองเพลงกล่อมเด็กและเพลงร้องเล่นภาคเหนือ ความว่า ท่วงทำนองในการขับขานเพลงกล่อมเด็กและเพลงร้องเล่นนี้ แบ่งเป็น 2 ทำนองใหญ่ คือ 1.) ทำนองอื่อ สถาบันวิจัยสังคม มหาวิทยาลัยเชียงใหม่ (2553) ได้อธิบายว่า เพลงอื่อหรือเพลงกล่อมเด็กล้านนา คำว่า “อื่อ” คือเสียงการฮำในลำคอของผู้ร้องโดยไม่ มีเนื้อร้อง เป็นการ เอื้อน เสียงติดต่อกันให้ยืดยาวออกไป เช่น อื่อ อื่อ จา จา 2.) ทำนองร่ำ คือทำนองที่ขับขานบทเพลงตามจังหวะ **“โดยเอื้อนเสียงทอดยาว”** ที่พยางค์สุดท้ายของวรรค และเปล่งเสียงขึ้นลงตามระดับสูงต่ำของเสียงวรรณยุกต์

ตัวอย่างเพลงกล่อมเด็กภาคเหนือ (เพลงอื่อลูก)

เพลงอื่อ จา จา

อื้อ อือ อือ อือ อื่อ อือ อือ อือ อือ จา จ่า จ๊า

หลับสองตา แม่นายมาค่อยตื่น

หลับบ่ชื่น (หลับไม่อิ่ม) ค่อยหลับแหม (อีก)

สำหรับเพลงกล่อมเด็กภาคอีสาน สุนีย์ เลี่ยวเพ็ญวงษ์ และกุลธิดา ท้วมสุข (2545) ได้ทำการศึกษาเกี่ยวกับภาพสะท้อนจากเพลงกล่อมเด็กภาคอีสาน ผลจากการวิเคราะห์เพลงกล่อมเด็กภาคอีสานมากกว่า 300 สำนวน พบว่า เนื้อหาของเพลงมีไม่กี่รูปแบบ มีความซ้ำซ้อนกันมาก ต่างกันเพียงคำบางคำ คือบางเพลงเนื้อหาบางตอนขาดหายไป มีบางตอนเพิ่มเข้ามา จึงไม่ค่อยมีความสมบูรณ์มากนัก ผู้ร้องจะใช้วิธีการใส่ทำนอง “เอื้อน” เออ... เอ้อ... เป็นการขึ้นต้นและจบเพลงได้เสมอ ซึ่งการขึ้นต้นและจบเพลงนี้ผู้ร้องมีท่วงทำนองเป็นของตนเอง โดยการใช้เสียงเอื้อน เช่น เอ่อ เอ้อ หรือ โอ่โอ้ เป็นการบอกกล่าวล่วงหน้า

ตัวอย่างเพลงกล่อมเด็กภาคอีสาน

เอ่อ... เอ้อ... เอ่อ... พ่อไปไฮ่ได้ไก่มาหา

แม่ไปนาได้ปลามาต้อน แม่เลี้ยงม่อนได้ผ้าคนผืน

ผ้าผืนเดียวแตะเตี่ยวอ้อมบ้าน ไผขี้คร้านบ่ให้นุ่งผ้า อื่อ... อื่อ... อื่อ...

สำหรับเพลงกล่อมเด็กภาคใต้ วิมล ดำศรี (2535) ได้อธิบายเกี่ยวกับการใช้เอื้อนในเพลงกล่อมเด็กภาคใต้ ความว่า การขึ้นและลงท้าย ที่มีลักษณะเป็นคำสร้อย กล่าวคือ ขึ้นต้นด้วย “ฮาเอ้อ (เอ่อ) ... เหอ ...” และลงท้ายด้วย “เหอ...” หรือ “เอ่อ...” ที่มีเส้นประนั้น หมายถึงต้องเอื้อน หรือให้ลากเสียงยาว ปกติการขับกล่อมเด็กมักจะเอื้อน หรือออกเสียงในช่วงแรกนานกว่าช่วงหลัง การลงท้ายส่วนมากจะลงด้วย “เอ่อ...” เวลาขับร้องจะเอื้อนต่อไปจนกระทั่งขึ้นบทใหม่ คำ “ฮาเอ้อ” “เหอ” หรือ “เอ่อ” ที่ปรากฏในการขึ้นต้นก็ดี ลงท้ายก็ดี ล้วนเป็นเสมือนคำสร้อย ของเพลงกล่อมเด็ก

ตัวอย่างเพลงกล่อมเด็กภาคใต้

(ฮาเอ้อ... เหอ...) ไปปาเหอ ไปแลว่าวหลาหางทอง
ขาดมาหาน้อง น้องฟั่นสายใส
ฟั่นทั้งสายด้าย พี่ชายมาฟั่นสายไหม
น้องฟั่นสายใส ให้ใหม่ไปทั้งตัว (เอ๋อ... เหอ...)

2. เพลงพื้นบ้าน เป็นกิจกรรมสร้างความบันเทิงอย่างหนึ่งของคนไทยในชนบท มักร้องเล่นกันด้วยภาษา และทำนองอย่างง่ายๆ ที่มีอยู่ในท้องถิ่นนั้นๆ โดย จตุพร ศิริสัมพันธ์ (2552) อธิบายว่า เป็นเพลงที่จดจำสืบทอดกันมาแบบปากเปล่า ใช้ร้องเล่นเพื่อความสนุกสนานรื่นเริง โดยใช้คำง่ายๆ เน้นเสียงสัมผัสและจังหวะในการร้องเป็นสำคัญ ประวัติความเป็นมานั้น ไม่ปรากฏแน่ชัดว่าเกิดขึ้นเมื่อใด แต่ปรากฏหลักฐานว่า มีการร้องเล่นเพลงเรือ เพลงเทพทองมาตั้งแต่สมัยกรุงศรีอยุธยาจนถึงสมัยกรุงธนบุรี เพลงพื้นบ้านภาคกลาง ที่มีความเกี่ยวข้องกับการใช้ “เอื้อน” ได้แก่ เพลงฉ่อย เพลงอีแซว และเพลงเรือ

เพลงฉ่อย จตุพร ศิริสัมพันธ์ (2552) ได้ยกตัวอย่างเพลงฉ่อย ซึ่งแสดงถึงร่องรอยการใช้เอื้อนประกอบอยู่ในทำนองเพลง ดังนี้

ฉ่า ฉ่า ชะชา เอิงเออเออเอิงเงย...
มือของลูกสิบนิ้ว ยกขึ้นหว่างคิ้วถวาย
ต่างธูปเทียนทอง ทั้งเส้นผมบนหัว
ขอให้เป็นดอกบัว ก่ายกอง... เอย... ไหว้....
(อีกทั้งเส้นผมบนหัว (ซ้ำ) ขอให้เป็นดอกบัวก่ายกอง (ซ้ำ) เอยไหว้... เอชา...)

เพลงเพลงอีแซว ซึ่ง บัวผัน สุพรรณยศ (2535) ได้ทำการศึกษาวิเคราะห์เพลงอีแซวในจังหวัดสุพรรณบุรี พบว่า ลีลาลีลาการร้องเพลงอีแซว แบ่งได้เป็น 3 ช่วง ได้แก่ ลีลาการขึ้นเพลง การร้องเนื้อเพลง และการลงเพลงกับการรับเพลง ซึ่งลีลาที่มีความเกี่ยวข้องกับการใช้เอื้อน ส่วนใหญ่จะอยู่ในลีลาของการขึ้นเพลง โดยได้อธิบายว่า เพลงอีแซว แต่เดิมนั้นไม่มีการขึ้นเพลง เมื่อเริ่มร้องก็จะร้องเนื้อเพลงทันที ต่อมาเมื่อพัฒนาเป็นเพลงที่ร้องยาวขึ้นดังที่ร้องกันอยู่ในปัจจุบัน จึงมีการขึ้นเพลงด้วยการเอื้อนเสียงว่า “เอ่อ... เออ... เอิง... เอ้อ... เอิ๋ง... เอย...” การที่มีการขึ้นเพลงนั้นเป็นการเรียกร้องความสนใจและเป็นการทดสอบเสียง

หรือตั้งระดับเสียงไปในตัวหรือจะเรียกว่าเป็นการซ้อมเสียงสำหรับผู้ร้อง และเป็นการเตรียมพร้อมสำหรับผู้ฟังก่อนที่จะฟังเพลงต่อไป การขึ้นเพลงนี้ พ่อเพลงแม่เพลงบางคนอาจจะขึ้นต่างกันไป เช่น อาจจะร้องว่า “เอ๋... เอ... เอ้... เอ๊... เอ๋... เอ...” หรือขึ้นเสียงสั้นๆ ว่า “เอย” โดยทอดเสียงออกไปเล็กน้อยก็ได้ ซึ่งตามปกติพ่อเพลงแม่เพลงจะขึ้นเพลงโดยการเอื้อนเสียงช้าๆ ยาวๆ ให้ฟังดูนุ่มนวลน่าฟัง

ในส่วนของ เพลงเรือ ตามที่ ลักขณา ชุมพร (2555) ได้ศึกษาเพลงพื้นบ้านภาคกลาง : กรณีศึกษาบ้านสามโก้ ตำบลสามโก้ อำเภอสามโก้ จังหวัดอ่างทอง อธิบายถึงรูปแบบการร้องเพลงเรือง ความว่า การร้องเพลงเรือเป็นการร้องโต้ตอบกันระหว่างชายหนุ่มและหญิงสาวในลำเรือ ผู้ที่เป็นต้นเสียงทั้งหญิงและชายสุดแล้วแต่ว่าจะให้ฝ่ายใดขึ้นร้องก่อน ต้นเสียงจะขึ้นเกริ่นด้วยเอื้อน เอ่อ เออ เอิ้ง เอ๊ย... รูปคู่ทั้งหมดจะรับว่า ฮ้า...ไฮ้... นอ ละนอ ล้ะนอ ละนอย นอ ละนอ ล้ะนอ ละนอย ฮ้า ไฮ้ ต่อจากนั้นต้นเสียงก็จะขึ้นเกริ่นด้วยเอื้อนเหมือนเดิม คือ เอ่อ เออ เอิ้ง เอ๊ย..... แล้วจึงจะเป็นคำร้องต่อไปจนกระทั่งถึงที่ต้องบากลงจบ...

3. ทำนองในการสวดมนต์ และการเทศน์ ของพระสงฆ์ในพระพุทธศาสนา

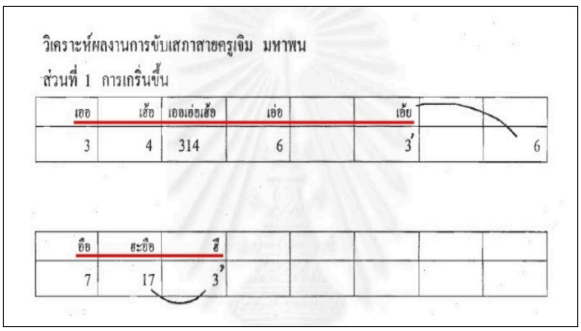
ในส่วนของทำนองการสวดนี้ ทองพูน บุญยมาลิก (2542:27) ได้อธิบายไว้ว่า การสวดมนต์ที่พบในพระไตรปิฎกมี 2 แบบ คือ สวดแบบกล่าวคำพูดธรรมดา และการสวดแบบสรภัญญะ ในส่วนนี้มีความเกี่ยวข้องกับการเอื้อนตรงที่ การสวดแบบกล่าวคำพูดธรรมดานั้น มีการเอื้อนเสียงบ้างเลือกน้อย ในตำแหน่งที่เป็นตัวสะกดเป็นหลัก เพื่อเป็นข้อสังเกตให้แก่พระรูปอื่นในกรณีที่สวดพร้อมกันหลายรูปเพื่อความพร้อมเพรียง และในส่วนทำนองสวดแบบสรภัญญะ เป็นการสาธยายธรรมเป็นทำนอง มีการเบนเสียงขึ้นสูงลงต่ำ สามารถออกเสียงตามทำนองได้เพื่อให้เกิดความไพเราะ สรภัญญะ จึงถือได้ว่าเป็นต้นกำเนิดแห่งคีต โดยหลักการของคีตศิลป์นั้นได้ยึดถือแนวทางของสรภัญญะสำหรับปรับปรุงแก้ไขเสียง เพื่อให้ทำนองเกิดความไพเราะมากขึ้น

อีกส่วนหนึ่ง คือ ทำนองที่ใช้ในการเทศน์ ซึ่งการเทศน์ที่มีการใช้ท่วงทำนองที่ไพเราะ ประณีตงดงาม ในพระพุทธศาสนาในประเทศไทย นั่นคือ เทศน์มหาชาติ โดย เฉลิมศักดิ์ เย็นสำราญ (2542) ได้ให้ข้อมูลว่า การเทศน์มหาชาติ เป็นประเพณีที่มีมาตั้งแต่ครั้งกรุงสุโขทัยดังปรากฏในศิลาจารึกวัด

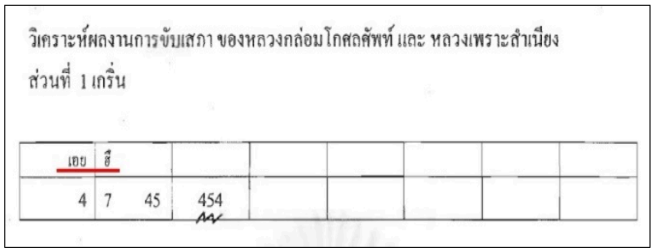
นครชุม หลักที่ 3 สมัยพระเจ้าลิไท พุทธศักราช 1900 การเทศน์มหาชาติแบบทำนองแหล่ตามทำนองหลวงนั้น มีท่วงทำนองไปตามเนื้อหาที่มีอยู่ในคัมภีร์ หรือที่เราเรียกกันว่าแหล่ พระที่จะเทศน์มหาชาติแบบนี้ได้ ต้องฝึกการเอื้อนเสียงขึ้น-ลง และพระที่เทศน์ต้องมีเสียงค่อนข้างดี มีความชัดเจน ต้องใช้เสียงเป็นโดยทำนองในการเทศน์มหาชาตินี้หมายถึง เสียงที่เปล่งออกมามีเสียงสูงเสียงต่ำหนัก-เบา เอื้อนเสียงสั้นเอื้อนเสียงยาว เปลี่ยนไปเปลี่ยนมาอยู่ตลอดเวลา การใช้เสียงลักษณะอย่างนี้จึงเรียกว่าทำนองแหล่ หมายถึง “ แล นั่นแล นี้แล” และอีกส่วนหนึ่งที่มีเอื้อนปรากฏอยู่อย่างชัดเจนนั่นคือ “ทำนองขึ้น” ซึ่งหมายถึงเวลาพระเทศจะใช้เสียงที่มีระดับสูงกว่าทำนองปกติ จะใช้เสียงเอื้อนที่ยาวกว่า เน้นเสียงมากกว่า และช้ากว่าทำนองปกติ (เฉลิมศักดิ์ เย็นสำราญ, 2542 : 35 - 38)

นอกจากนี้ การเทศน์มหาชาติด้วยภาษาถิ่นของแต่ละภูมิภาค ก็มีทำนองเทศน์ที่แตกต่างกันออกไป แต่ก็ยังพบลักษณะการใช้เอื้อนผสมผสานอยู่ในทำนองเทศน์ ดังที่ ธนิตย์ คงกำเนิด (2555) ได้ทำการศึกษา การเทศน์แหล่ทำนองอีสาน: กรณีศึกษา ทำนองแหล่อีสาน เรื่องเวสสันดรชาดก กัณฑ์มัทรีของวัดทุ่งศรีวิไลย ตำบลบ้านซีทวน อำเภอเขื่องใน จังหวัดอุบลราชธานี ได้อธิบายว่า การเทศน์แหล่มีเอกลักษณ์เฉพาะในเรื่องของการใช้เสียง การแบ่งวรรคตอนของคำในการเทศน์แหล่ ซึ่งพบลักษณะวิธีการ คือ การเอื้อนเสียงจะใช้เสียงสูงเสียงต่ำสลับกัน ตามทำนองโครงการเทศน์แหล่ การเอื้อนเสียงจะมีลักษณะคล้ายกลอนหมอลำ คือมีการสลับเสียงสูงต่ำไปมา และมีการทอดเสียงจากคำหนึ่งไปสู่อีกคำหนึ่ง โดยใช้เสียง อือ เฮ้อ เออ เอ่อ ฮื้อ เอ๊อ ละนอ เป็นตัวเชื่อม

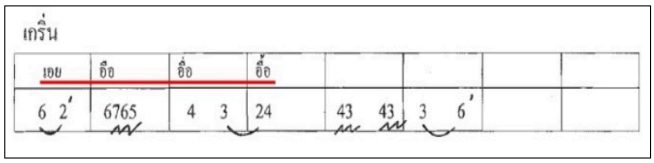
4.การขับเสภา “ขับเสภา” เป็นศิลปะการใช้เสียงของมนุษย์อีกรูปแบบหนึ่งขของคนไทย ที่มีพัฒนาการต่อเนื่องนับแต่อดีตจนถึงปัจจุบัน ซึ่งยังคงทิ้งร่อยรอยการใช้เอื้อนเพื่อประกอบทำนองให้เกิดความไพเราะงดงามอยู่หลายแห่ง แม้ว่าการเอื้อนนั้นจะไม่ถูกควบคุมให้อยู่ในขอบเขตของจังหวะในรูปแบบใดรูปแบบหนึ่ง แต่ก็มีการใช้เอื้อนแทรกอยู่ด้วยเสมอ ทั้งนี้เนื่องจากจังหวะของเสภา ขึ้นอยู่กับความสะดวกของผู้ขับ ตามที่ จตุพร สีม่วง (2543) ได้ทำการศึกษาเรื่องลีลาการขับเสภาไทย โดยวิเคราะห์ผลงานการขับเสภาของครูเสภาที่มีชื่อเสียงหลายท่าน พบว่า มีการใช้เอื้อนในตอนกริ่นขึ้นเสภา ดังรูป (ส่วนที่ขีดเส้นใต้คือ เอื้อน)



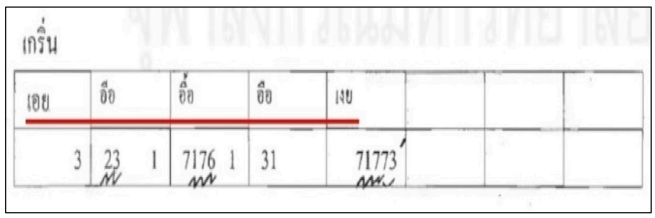
ภาพที่ 2 ทำนองเอื้อนเกริ่นขึ้นเสภาของครูเจิม มหาพน
(จตุพร สีม่วง, 2543 : 45)



ภาพที่ 3 ทำนองเอื้อนเกริ่นขึ้นเสภาของหลวงกล่อมโกศลศัพท์ และหลวงเพราะสำเนียง
(จตุพร สีม่วง, 2543 : 45)



ภาพที่ 4 ทำนองเอื้อนเกริ่นขึ้นเสภาของหมื่นขับคำหวาน (เจิม นาคมาลัย)
(จตุพร สีม่วง, 2543 : 45)



ภาพที่ 5 ทำนองเอื้อนเกริ่นขึ้นเสภาของพระยาเสนาะดุริยางค์ (แช่ม สุนทรวาทิน)
(จตุพร สีม่วง, 2543 : 45)

5. การเห่เรือพระราชพิธี ตามที่ สารานุกรมไทยสำหรับเยาวชนฯ (2512) ได้อธิบายละเอียดเกี่ยวกับทำนองการเห่เรือพระราชพิธี ความว่า ทำนองที่ใช้ในการเห่เรือ เป็นการให้จังหวะแก่ฝีพายให้พายตามจังหวะทำนองการร้อง เพื่อบังคับให้เรือแล่นไปอย่างเป็นระเบียบสวยงามและพร้อมเพรียงกัน ทำนองที่ใช้ในการเห่เรือปัจจุบันมี ๓ ทำนอง คือ ช้าละวะเห่ มูลเห่ และสวะเห่ ก่อนการเริ่มต้นเห่เรือตามทำนองนั้น เมื่อเรือพระที่นั่งทรงเริ่มออกจากท่ามาเข้ากระบวน พนักงานต้นเสียงเห่เรือก็จะขึ้นต้น เกริ่นเห่ เป็นทำนองตามเนื้อความในโคลงสี่สุภาพก่อน จึงมักเรียกว่า เกริ่นโคลง บทเกริ่นที่ถือว่า ไพเราะ และยึดถือเป็นแบบอย่างมาจนปัจจุบันนี้ คือ โคลงสี่สุภาพ บทเห่ชมเรือกระบวนพระนิพนธ์ในเจ้าฟ้าธรรมธิเบศร การเกริ่นโคลงเป็นการให้สัญญาณเตือนฝีพาย ให้อยู่ในท่าเตรียมพร้อม เมื่อจบเกริ่นโคลง เรือพระที่นั่งทรง ก็เข้าที่ และพร้อมเคลื่อนตามกระบวนได้ พนักงานนำเห่จึงเริ่มการเห่ตามทำนอง

ทำนองการเห่เรือพระราชพิธีนี้ ได้ใช้เอื้อนในการดำเนินทำนอง ผสมผสานกับการขับโคลงสี่สุภาพ และกาพย์ยานี 11 โดยจะพบมากที่สุดในส่วนของการเกริ่นโคลง การเชื่อมวรรค และการเชื่อมคำ ในโคลงสี่สุภาพ ซึ่งเป็นบทแรกที่ต้องขับอย่างเชื่องช้า จึงใช้เอื้อนในการดำเนินทำนองทำให้เกิดความไพเราะงดงาม นอกจากนี้ก็ยังมีสอดแทรกอยู่ในเนื้อหาของกาพย์ยานี 11 อีกด้วย

ตัวอย่าง บทเห่ชมเรือกระบวนพระนิพนธ์ในเจ้าฟ้าธรรมธิเบศร และทำนองการเห่เรือ

ปางเสด็จประเวศด้าว.... ชลาลัย
ทรงรัตน พิมานชัย... เอ่อ... เออ... เง้อเออ... เออเอ่อ... เอย... ฮี้... กิ่งแก้ว
พรั่งพร้อม พวกพลไกร... เฮ้อเออ... เง้อเออ... เออเอ่อ... เอย... ฮี้... แหนแห่
เรือกระบวนต้นแพร้ว... อื่ออื้อ... เฮ... เฮ้... เฮ...อืออื่อ... อืออื๊ออือ... เฮ เพริศพริ้ง พายทอง อืออีอือ...เฮ

บทเห่เรือจากกาพย์เห่เรือ จากสมัยอยุธยาถึงรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวภูมิพล-อดุลยเดช (รื่นฤทัย สัจจพันธุ์, 2556) และทำนองเห่เรือโดยโดยครูประเวช กุมุท ศิลปินแห่งชาติสาขาศิลปการแสดง(ดนตรีไทย) (KOTAVAREE KOTAVAREE, 2556)

นอกจากนี้ยังมีการเห่เรือพระราชพิธี ซึ่งจัดโดยกองทัพเรือ เนื่องในมหามงคลวโรกาสพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว (พระบาทสมเด็จพระบรมชนกาธิเบศร มหาภูมิพลอดุลยเดชมหาราช บรมนาถบพิตร) ทรงเจริญพระชนมพรรษา 85 พรรษา วันที่ 5 ธันวาคม 2555 เสด็จพระราชดำเนินถวายผ้าพระกฐิน ณ วัดอรุณราชวราราม เมื่อวันที่ 9 พฤศจิกายน พุทธศักราช 2555 กาพย์เห่เรือแต่งโดย นาวาเอก ทองย้อย แสงสินชัย และขับลำนำ นาวาโท ณัฐวัฏ อร่ามเกลื้อ กาพย์เห่เรือ และทำนองการเห่บางตอนมีดังนี้

ตัวอย่างกาพย์เห่เรือ และทำนองเห่ ในบทเห่เรือเฉลิมพระชนมพรรษา ๘๕ พรรษา

ถวาย... ภิวาท... ไตรรัตน์ถ้วน... **อือ....**
ไตรทวาร... **อือ... ฮือ... ออือื่อ... ออือฮือ... เอย.... ฮื้อ**
ไตรภพโพ้น... **อือ...** จักรพาล... **ออือฮื้อ... อือ... ออือื่อ.... ออือฮือ... เอย.... ฮื้อ**
ผ่อง... **ออือฮื้ออือ... ออือื่ออือ..แผ้ว... ฮือ... ออือื่อ... ออือฮืออือ....**

ไตรทิพย์เทพทุกสถาน... **ฮือ... อือ... ฮื่ออือื่อ... ออือฮืออือ... เอย.... ฮื้อ...**
เชิญ... **อือ... ฮืออือ... ฮื้ออือ... ออือื่อ... ออือฮื้ออือ...** ถั่ง พร... **อือ... ฮือ... อือ อื่อ อือ... ฮืออือ...** เทอญ...

ถวาย...พระเกียรติ... ถกลแก้ว... **ออือฮือ...** เอย... **ฮื้อ...**
ก่องฟ้า... นิรันดร์สมัย... **ฮื้ออือ... ฮื้ออือ... ฮื่ออือื่อ... เอย** ฯ (samunchon, 2555)

ที่มาของ “เอื้อนมากลากยาว” ในเพลงขับร้องแบบไทยเดิม

เพลงขับร้องแบบไทยเดิม เป็นวัตถุศึกษาสำคัญ ที่บทความในตอนต้นได้กล่าวถึง ว่าในปัจจุบัน มีการใช้เอื้อนมากที่สุด (เอื้อนมากลากยาว) แต่ในขณะเดียวกัน เอื้อน ในเพลงไทยเดิมนี้ ก็ถูกจัดระเบียบด้วยหลักการทางดนตรีให้ประกอบเข้ากับเพลงไทยได้อย่างเหมาะสม ลงตัวด้วย ซึ่งแน่นอนว่า เมื่อมีการจัดระเบียบ และสั่งสมด้วยระยะเวลาอันยาวนานแล้ว กระบวนการเอื้อนจึงเป็นไปอย่างมีแบบแผน สลับซับซ้อน และช่วยเสริมให้ทำนองเพลงมีความพิเศษมากขึ้น โดยเฉพาะอย่างยิ่ง การแสดงอารมณ์ ซึ่งถือเป็นคุณสมบัติสูงสุดของศิลปะชั้นสูง สามารถอธิบายลักษณะของการใช้เอื้อนในเพลงไทยเดิม ได้ดังนี้

1. เสียงเอื้อนที่ใช้ในเพลงไทยเดิม

เอื้อนที่ใช้ในเพลงขับร้องไทยเดิม หมายถึง เป็นส่วนของทำนองที่ร้องโดยใช้เสียงที่ไม่มีความหมาย เป็นการดำเนินทำนองของการขับร้องในช่วงที่ปราศจากคำร้อง เสียงเอื้อนที่ใช้ในการขับร้อง เช่น เออ อือ เอิง เอย เงย ฮือ เฮอ ฯลฯ โดยจะแบ่งเอื้อนออกเป็น 2 ลักษณะ ได้แก่

1.1 เอื้อนดำเนินทำนอง หมายถึง วิธีการดำเนินทำนองสำหรับการขับร้องมีลักษณะเหมือนกับการบรรเลงดำเนินทำนองของเครื่องดนตรีดำเนินทำนองอื่นๆ ส่วนใหญ่จะใช้เสียง “เออ”

1.2 เอื้อนตกแต่งคำร้อง หมายถึง เสียงเอื้อนที่อยู่ท้ายคำร้อง หรือระหว่างคำร้องที่มีช่วงสั้นๆ ใช้ในการจบเพลง จบคำร้อง ช่วยประกอบให้คำร้องนั้นๆ ชัดเจน ได้ความหมายที่ถูกต้อง ไพเราะ และนุ่มนวลยิ่งขึ้น ส่วนใหญ่จะใช้เสียง “อือ”

เสียงเอื้อนที่ใช้ในการขับร้องเพลงไทย จตุพร สีม่วง (2561:89) ได้จำแนกตามเสียงพยัญชนะ และเสียงสระ ดังนี้ เสียง อ ได้แก่ เออ เอิง เอย อึ อือ อึง, เสียง ฮ ได้แก่ เฮอะ เฮอ ฮึ ฮือ, เสียง ง ได้แก่ เงอ เงย งือ นอกจากนี้ เสียงเอื้อนบางเสียง ยังสามารถผันเสียงให้โน้มเข้าหาทำนองเพลงได้อีกด้วย ได้แก่ เอ่อ เอ๊อ เอ่ย เอ๋ย อื่อ เฮ่อ เฮ้อ ฮื่อ ฮื้อ เง้อ งื้อ

2. โครงสร้าง ของเพลงขับร้องแบบไทยเดิม

ทำนองของเพลงขับร้องแบบไทยเดิมส่วนใหญ่ ประกอบด้วยส่วนสำคัญ 2 ส่วน คือ คำร้อง และเอื้อน เพื่อแสดงให้เห็นถึงการนำเอื้อนมาใช้อย่างชัดเจน สามารถแบ่งประเภทตามการนำเอื้อนไปใช้ ดังนี้

2.1. การเอื้อนเพื่อดำเนินทำนองไปโดยไม่อยู่ภายใต้กรอบของจังหวะที่แน่นอน เช่น เพลงช้าปี่ เอกบท ฯลฯ

2.2. การเอื้อน ที่อยู่ภายใต้กรอบของจังหวะ และโครงสร้างเพลง เช่น เพลงแขกบรเทศ สองชั้น เพลงพม่าเห่ สองชั้น เพลงแขกมอญ สองชั้น ฯลฯ ซึ่งการเอื้อน ประเภทนี้เอง เป็นที่มาของการเอื้อนมากลากยาว กล่าวคือ ในสมัยรัชกาลที่ 4-6 แห่งกรุงรัตนโกสินทร์ นิยมนำเพลงสองชั้นที่มีมาแต่สมัยอยุธยามาทำเป็นเพลงเถา โดยใช้วิธีทางดนตรีไทย ขยาย และย่อ สัดส่วนของทำนองเพลง กล่าวคือ ใช้ทำนองเพลงในอัตราจังหวะสองชั้นเป็นตัวตั้ง เมื่อขยายทำนองให้

ยาวขึ้นเป็น 2 เท่า ของอัตราจังหวะสองชั้น เรียกว่า อัตราจังหวะสามชั้น และเมื่อย่อทำนองให้สั้นลงเป็น 2 เท่า ของอัตราจังหวะสองชั้น เรียนกว่า อัตราจังหวะชั้นเดียว

ตัวอย่างเพลง แขกบรเทศ เถา

สามชั้น ท่อน 1

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

สองชั้น ท่อน 1

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

ชั้นเดียว ท่อน 1

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

จากโน้ตเพลง แขกบรเทศ เถา แต่เดิมมีเพียงทำนองในอัตราจังหวะ สองชั้นเท่านั้น โดยทำนอง มี 2 บรรทัด และเมื่อแบ่งเป็นวรรคเพลง จะได้ 4 วรรคเพลง (วรรคเพลงละ 4 ห้องเพลง) แต่ละวรรคระบายสีแตกต่างกัน ฟ้า ส้ม เหลือง และเขียว ตามลำดับ เมื่อสมัยที่มีความนิยมแต่งเพลงเถา ก็ได้นำทำนองเพลงแขกบรเทศสองชั้นนี้ ไปแต่งขยายขึ้นเป็นอัตราจังหวะสามชั้น และตัดทอนลงเป็นอัตราจังหวะชั้นเดียง ด้วยวิธีการทางคณิตศาสตร์ กล่าวคือ

การขยายทำนองขึ้นเป็นอัตราจังหวะสามชั้น จะทำให้ทำนองเพลงยาวขึ้นอีก 1 เท่าตัว ยกตัวอย่าง ทำนองเพลงในวรรคเพลงสีฟ้า(4 ห้องเพลง) ของอัตราจังหวะ สองชั้น จึงขยายเป็นทำนองเพลงในบรรทัดที่ 1 (8 ห้องเพลง) ของอัตราจังหวะ สามชั้น โดยมีหลักการว่า ลูกตกสำคัญของวรรคเพลงสีฟ้าของอัตราจังหวะสองชั้น คือ เสียงลา ในห้องเพลงที่ 4 จะไปปรากฏในตำแหน่งลูกตกสำคัญของอัตราจังหวะสามชั้น คือ เสียงลา ในห้องเพลงที่ 8 ใช้หลักการ

ขยายดังกล่าวนี้ กับทุกๆ วรรคเพลง(ฟ้า ส้ม เหลือง เขียว) ดังนั้นเมื่อขยายทำนองสำเร็จจะพบว่า ทำนองเพลงของอัตราจังหวะสามชั้น จะมีความยาวเท่ากับ 4 บรรทัด ซึ่งยาวกว่าทำนองเพลงในอัตราจังหวะสองชั้น 1 เท่าตัว

การตัดทอนลงเป็นอัตราจังหวะชั้นเดียว จะทำให้ทำนองเพลงสั้นลงอีก 1 เท่าตัว ยกตัวอย่าง ทำนองเพลงในวรรคเพลงสีฟ้า(4 ห้องเพลง) ของอัตราจังหวะ สองชั้น จึงตัดทอนลงเป็นทำนองเพลงในห้องเพลงที่ 1 และ 2 ของอัตราจังหวะชั้นเดียว โดยมีหลักการว่า ลูกตกสำคัญของวรรคเพลงสีฟ้า ของอัตราจังหวะสองชั้น คือ เสียงลา ในห้องเพลงที่ 4 จะไปปรากฏในตำแหน่งลูกตกสำคัญของอัตราจังหวะชั้นเดียว คือ เสียงลา ในห้องเพลงที่ 2 ใช้หลักการขยายดังกล่าวนี้ กับทุกๆ วรรคเพลง(ฟ้า ส้ม เหลือง เขียว) ดังนั้นเมื่อตัดทอนทำนองสำเร็จจะพบว่า ทำนองเพลงของอัตราจังหวะชั้นเดียว จะมีความยาวเท่ากับ 1 บรรทัด ซึ่งสั้นกว่าทำนองเพลงในอัตราจังหวะสองชั้น 1 เท่าตัว

เนื้อเพลง แขกบรเทศ เถา

สามชั้น ท่อน 1

โน้ตเพลง	- - - ซ	- ล ล ล	- - - ด	- ล ล ล	- ซ - -	ร ซ - ด	- ม ร ด	- ท - ล
คำร้อง/เอื้อน		นี่	อืออื่อ	อืออื่ออืออะไร			ตก	ใจ

โน้ตเพลง	- ม - ร	ร ร - ม	ม ม - ซ	ซ ซ - ล	- ด - ร	- ด - ล	ล ล - ซ	ซ ซ - ม
คำร้อง/เอื้อน	เออ	เออเออเอ่อ เออเอ๊ือ	เออ	เออเออเอ่อ เออเอ๊ือ		ฮื้อ	ไปเปล่า	เปล่า

โน้ตเพลง	- - - ม	- ม - ม	- ซ - ม	- ร - ด	- ล - ซ	ซ ซ - ด	ด ด - ร	ร ร - ม
คำร้อง/เอื้อน	อืออื่ออื่อ	นิจจา	ฮื้ออือ	อืออื่ออือเจ้า	อือ	ฮืออือช่าง	ไม่เชื่อ	อืออื๊อ

โน้ตเพลง	- ด ร ม	- ซ - ล	- ด - ล	- ซ - ม	- ซ - ด	- ร - ม	- ซ - ม	- ร - ด
คำร้อง/เอื้อน	เออ	เออ	เจ้อเออ	เออเฮอะเอิงเจ้อ	เออเอ่ย	ฮื้อ	น้ำใจ	ผัว

สองชั้น ท่อน 1

โน้ตเพลง	- - - ซ	- ล ล ล	- - - ด	- ล ล ล	- ซ ซ ซ	- ล - ซ	- - - ม	- ม - ม
คำร้อง/เอื้อน	นาง	หวั่นหวั่น	ครั่น	คร้าม	เจ้อเออ	เออเจ้อเอย	ขึ้น	ไม่ได้

โน้ตเพลง	- ล ซ ม	- ร - ด	ด ด - ร	ร ร - ม	- ซ - ล	- ซ - ม	ม ม - ร	ร ร - ด
คำร้อง/เอื้อน	ขุนแผน	หน่วง	สีหมอก	ไว้	เออเออ	เจ้อเออเออเอ่ย	มีให้	โผน

ชั้นเดียว ท่อน 1

โน้ตเพลง	- ล ล ล	- ล ล ล	- ซ ซ ซ	- ม ม ม	- ซ - ด	- ร - ม	- ซ - ม	- ร - ด
คำร้อง/เอื้อน	สองมือ	กอดผัว	จนตัว	แน่น	ขุนแผน	ยิ้มหยอก	ศอก	สะกิด

คำร้องจากหนังสือ ฟังและเข้าใจเพลงไทย (มนตรี ตราโมท และวิเชียร กุลตัณฑ์, 2523)

ในกรอบสีแดง คือตำแหน่งของเสียงเอื้อน ซึ่งมีความสั้น-ยาว แปรเปลี่ยนไปตามการขยาย หรือตัดทอน ของทำนองเพลง

2.3 การเอื้อนแบบลอยจังหวะ คือ การใช้เอื้อนเป็นส่วนประกอบของการขับร้อง โดยร้องไปพร้อมๆ อย่างอิสระ เหมือนจะอยู่นอกเหนือการควบคุมของจังหวะปกติ แต่ก็มีเครื่องดนตรีประกอบจังหวะบรรเลงประกอบไปด้วย การลอยจังหวะนี้ จะมีตำแหน่งที่ลอยชัดเจน กล่าวคือ หลังจากที่ดนตรีส่งร้องมาแล้ว ก็ยังคงร้องอยู่ในขอบเขตของจังหวะ ไปสักระยะหนึ่ง จึงเริ่มทำการลอยจังหวะ และเมื่อจะจบเพลง หรือจบท่อน ก็ร้องให้ทำนองวกเข้าไปอยู่ภายใต้จังหวะอีกครั้งหนึ่ง เพื่อเป็นสัญญาณให้ผู้บรรเลงดนตรีทราบว่า จะต้องบรรเลงรับร้องแล้ว ตัวอย่างเพลง โอ้ลาว สองชั้น เป็นต้น

3. อิทธิพลของเอื้อนในทางศิลปะ

เอื้อน ในการขับร้องเพลงไทยเดิม นอกจากจะใช้เพื่อดำเนินทำนองแล้ว ยังใช้เพื่อช่วยให้เกิดการแสดงอารมณ์ของเพลงได้ชัดเจนมากขึ้น โดยอารมณ์เพลงที่โดดเด่น และเอื้อน สามารถช่วยเสริมให้การแสดงอารมณ์นั้นชัดเจนมากยิ่งขึ้น เช่น อารมณ์รัก (เพลงเขมรพวง) และอารมณ์เศร้า (เพลงพญาโศก)

จากหลักการ และการทำงานของเอื้อน ดังตัวอย่างที่ยกมาจะเห็นว่า เอื้อนในเพลงขับร้องแบบไทยเดิมในปัจจุบัน มีที่มาอย่างไร ต้องเอื้อนยืดยาวเพราะเหตุใด และเอื้อนมีบทบาทอย่างไรในเพลง ซึ่งสามารถอธิบายได้ว่า เนื่องจากดนตรีไทยมีพัฒนาการ โดยดำเนินไปอย่างเป็นระบบ มีความละเอียดประณีต สลับซับซ้อนมากขึ้น โดยอาศัยทั้งศาสตร์ และศิลป์เป็นตัวขับเคลื่อน

ความแตกต่างระหว่างเพลงไทยเดิม กับเพลงไทยเนื้อเต็ม

เพลงไทยเนื้อเต็ม หรือที่เรารู้จักกันในชื่อ เพลงไทยสากล ซึ่งเป็นผลผลิตที่เกิดจากการผสมผสานกัน ระหว่าง วัฒนธรรมดนตรีไทย กับวัฒนธรรมดนตรีตะวันตก ทำให้เพลงขับร้องแบบไทยเดิมที่มีเอื้อนแทรกอยู่ในเพลง เปลี่ยนเป็นเพลงที่ใช้เพียงคำร้องเท่านั้นในการดำเนินทำนอง ซึ่งเมื่อวิเคราะห์ในส่วนของอารมณ์เพลงที่แสดงออกมานั้น มีความแตกต่างกัน

ตัวอย่างเพลงแขกมอญบางขุนพรหม กับเพลงพรพรหม

ทำนอง	- ท ล ซ	- ล - ซ	- ซ ซ ซ	ฟ ซ - ล	ซ ฟ ซ ล	- ท - ด	ร ด ท ด	ฟ ร ร ร
แขกมอญฯ	เอ่อ	เออ เง้อเออ	เอ่อ	เอย	อย่า	วิตก	หมก	ไหม้
พรพรหม	รักประคอง	น้องนาง	ไม่ห่าง	เลย	ชื่นประทิน	รำเพย	หอมเอยผมนาง	พลางดม

ทำนอง	- - - -	- ร - ซ	- - ร ฟ	- ร - ด	- ฟ ซ ล	ซ ล ท ด	ท ด ซ ล	ท ร ด ท
แขกมอญฯ	อือฮื้อ)	เอ่อ	เอ้อเออ	เออเง้อเอย	อือฮือ	อือฮื่อ อือฮื้อ	เลยน้อง	แก้ว
พรพรหม		หอมกลิ่น	บุปผา	ลอยลม	ใช่ประทิน	กลิ่นผม	พี่จำอย่าคม	ผสมไป

ทำนอง	- ด ซ ล	ท ด ซ ซ	- ด ซ ล	ท ร ด ท	- ด ซ ล	ท ด ซ ซ	- ด ซ ล	ท ร ด ท
แขกมอญฯ	อือฮื้อ	อือฮื่อ	ไป	แล้ว	เออ	เฮอะเอิงเงย	พี่หา	ลืม
พรพรหม	แม้ไม่ดอม	คงหอม ชาบช่าน	หอมไม่นาน	ขี้คร้าน คลาย	น้องอย่าง แคลง	อย่าแหนง อย่าหน่าย	ลิ้นผู้ชาย	สุดหมาย อาลัย

ทำนอง	- ฟ - ท	- ด - ร	- ซ ฟ ร	- ด - ท	- ฟ - ซ	- ล - ท	- ร ด ท	- ล - ซ
แขกมอญฯ	เอ่อ	เออ	เฮอเออเง้อเอ่อ	เอ่อเอย	อืออือ	อืออือ	ปลื้มจิต	ไม่
พรพรหม	พี่รัก	สลักใจ	พรหม ประทาน	มาให้	พี่ก็รัก	ดังดวงใจ	น้องเอยจง ให้	แอบอิง

(มนตรี ตราโมท และวิเชียร กุลตัณฑ์, 2523 : เนื้อเพลงแขกมอญบางขุนพรหม),
(Meemodel, 2559 : เนื้อร้องเพลงพรพรหม)

จากคำร้องทั้งสองเพลงที่มีความหมายในเชิงรักใคร่ และปลอบประโลมกันระหว่างชายหญิง เหมือนกัน แต่เมื่อแยกส่วนฟัง จะพบว่า คำร้องของเพลงแขกมอญบางขุนพรหมแบบไทยเดิม ให้อารมณ์รักใคร่ ที่ดำเนินไปอย่างเชื่องช้า ภาพของตัวละครในจินตนาการจะค่อยๆ ปรากฏขึ้น และแสดงท่าทีปลอบประโลมกัน ซึ่งการปรากฏภาพในจินตนาการอย่างเชื่องช้า ประณีตงดงามนี้ เป็นเพราะมีช่องว่างระหว่างคำร้องที่ห่างกันมาก จึงมีเอื้อนแทรกอยู่ เอื้อนนี้เอง เป็นตัวเชื่อมคำร้องให้ได้ความหมายโดยแยบคายและนุ่มนวล มีอิทธิพลในการจูงความรู้สึกของผู้ฟังให้คล้อยตามความหมายของบทร้องได้เป็นอย่างดี แต่คำร้องในเพลงพรพรหม ซึ่งบรรจุอยู่ในทำนองเพลงจนเต็ม ทำให้ผู้ฟังสามารถเข้าใจเนื้อหาสาระของเพลงได้อย่างรวดเร็ว ว่าตัวละครในเรื่องกำลังทำอะไร ที่ไหน อย่างไร และสามารถสัมผัสถึงอารมณ์เพลง ผ่านความหมายของคำร้องที่ดำเนินไปตามทำนองเพลงได้ในทันที ซึ่งแตกต่างกับอย่างแรกเป็นอันมาก

ในช่วงที่อิทธิพลดนตรีตะวันตกได้แพร่เข้ามาในประเทศไทยราวรัชกาลที่ 3 - 4 ได้มีผู้ประพันธ์เพลงไทยเนื้อเต็ม ที่มีลักษณะเดียวกันกับเพลง

พรพรหม ขึ้นเป็นจำนวนมาก ในสมัยแรกๆ ได้นำเอาทำนองเพลงไทยเดิมมาดัดแปลงขึ้นใหม่ โดยการบรรจุคำร้องเข้าไปให้เต็มทำนองเพลง ในสมัยต่อมาก็ได้พัฒนาวิธีการประพันธ์ให้มีรูปแบบที่หลากหลาย เกิดบทเพลงที่ไพเราะขึ้นอีกเป็นจำนวนมาก และเป็นที่นิยมโดยทั่วไป ตามที่ สมบัติ กิ่งกาญ-จนวงศ์ (2534) ได้อธิบายไว้ว่า เมื่อไทยเริ่มติดต่อกับต่างประเทศโดยเฉพาะยุโรปและอเมริกาตั้งแต่รัชสมัยพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวรัชกาลที่ 4 นั้น ทำให้วัฒนธรรมตะวันตกเข้ามาผูกพันกับวัฒนธรรมดั้งเดิมของไทยดังนั้น เพลงไทยจึงมีส่วนได้รับอิทธิพลดนตรีและเพลงตะวันตก ซึ่งเข้ามามีบทบาทต่อเพลงไทยอย่างมาก ผลที่สุดจึงเกิดเป็นนวัตกรรมทางดนตรีชิ้นใหม่ คือ เพลงไทยสากล ขึ้นมา ทั้งยังสามารถพัฒนาให้มีรูปแบบที่เป็นเอกลักษณ์เฉพาะตัว กลายเป็นเพลงลูกทุ่ง และเพลงลูกกรุง ซึ่งก็ฉีกแนวออกไปจากเพลงขับร้องแบบไทยเดิมจนเห็นถึงความแตกต่างได้อย่างชัดเจน ส่วนดนตรีไทย และการขับร้องไทย ในแบบดั้งเดิม ก็ยังคงมีการพัฒนาต่อยอดไปในแนวทางของตัวเองเช่นเดียวกัน

บทสรุป

จากประเด็นศึกษา เกี่ยวกับ เสียงเอื้อนในเพลงไทย ดังที่ได้ยกมาในข้างต้น สามารถสรุปได้ดังนี้

1. คนไทยรู้จักการใช้เอื้อน ประกอบการขับร้องมาตั้งแต่ก่อนสมัยสมเด็จพระนารายณ์มหาราช ซึ่งเป็นสมัยที่มีการจดบันทึกเพลงสายสมร เป็นโน้ตสากลเป็นครั้งแรก

2. คนไทยนำเอื้อนไปใช้ในการขับร้องเพลงประเภทต่างๆ เช่น เพลงกล่อมเด็ก เพลงพื้นบ้าน ทำนองสวดและทำนองเทศน์ การขับเสภา และการเห่เรือพระราชพิธี ซึ่งหลายประเภทเป็นทำนองที่อยู่ในวิถีชีวิตของคนไทย จึงเป็นเครื่องยืนยันได้ว่า เอื้อน เป็นองค์ประกอบหนึ่งในการขับร้อง ที่นิยมนำมาใช้ในทำนองรูปแบบต่างๆ จึงได้มีการถ่ายโยง และหยิบยืมกันใช้ โดยต่างฝ่ายก็ต่างนำไปปรับให้เหมาะสมกับลักษณะของตนเอง

3. กระบวนการพัฒนาทางดนตรีไทย ทำให้เอื้อน มีการเปลี่ยนแปลงตามไปด้วย ซึ่งเป็นการพัฒนาไปทั้งระบบของดนตรีอย่างพร้อมเพรียงกัน

โดยมีทิศทางการพัฒนาที่ชัดเจน มีอัตลักษณ์ ดังนั้นคำกล่าวที่ว่า การเอื้อนมากลากยาว เป็นการพัฒนาเพลงขับร้องไทยที่ผิดทาง เพราะเป็นปฏิปักษ์กับเพลงป๊อปในสมัยปัจจุบัน จึงเป็นความเข้าใจที่ยึดแต่เพียงหลักฐานทางประวัติศาสตร์เพียงฝ่ายเดียว ไม่ได้ใช้พื้นฐานความรู้ทางดนตรีเข้าวิเคราะห์ และพิจารณาด้วย

4. พัฒนาการของการเอื้อนในเพลงไทยเดิม เป็นรูปแบบการใช้เอื้อนได้อย่างมีหลักการ ระเบียบวิธี และสลับซับซ้อนมากที่สุด ซึ่งนอกจากเอื้อนจะใช้เพื่อดำเนินทำนองแล้ว ยังใช้เพื่อจุดประสงค์อื่นๆ อีก โดยเฉพาะในด้านของการสร้างอารมณ์ ผู้ฟังจะต้องมีความรู้เท่าทันในสิ่งที่จะฟัง จึงจะสามารถเข้าถึงความหมาย และใจความของเพลงได้ นับเป็นศิลปะระดับแบบฉบับ(Classic)

5. เมื่อวัฒนธรรมดนตรีตะวันตกได้แพร่เข้ามาสู่ประเทศไทย ทำให้เกิดผลผลิตจากการผสมผสานกันระหว่างวัฒนธรรมดนตรีตะวันตก กับวัฒนธรรมดนตรีไทย นั่นคือ เพลงไทยสากล เพลงไทยสากลบางเพลงได้นำเอาทำนองเพลงไทยเดิมไปปรับปรุง จากเพลงขับร้องที่มีเอื้อน ให้กลายเป็นเพลงเนื้อเต็ม และเมื่อแยกส่วนในการรับฟังแล้ว ก็จะเห็นข้อแตกต่างทางด้านอารมณ์และความรู้สึกอย่างชัดเจน นั่นก็เป็นผลมาจากอิทธิพลของเอื้อน

เมื่อพิจารณาโดยผ่านหลักฐานทางประวัติศาสตร์ ประกอบกับหลักการทางดนตรี จะพบว่า คนไทยมีการใช้เอื้อนในกิจกรรมเพื่อความบันเทิงในหลายรูปแบบ โดยประกอบอยู่ใน เพลงกล่อมเด็ก เพลงพื้นบ้าน ทำนองสวดและทำนองเทศน์ การขับเสภา และการเห่เรือพระราชพิธี ซึ่งบางอย่างมีมาก่อนสมัยกรุงศรีอยุธยา ดังนั้นความเข้าใจที่ว่า เพลงขับร้องไทยสมัยกรุงศรีอยุธยา เป็นเพลงร้องเนื้อเต็มไม่มีเอื้อน โดยพิจารณาจากโน้ตเพลงสายสมรเพียงอย่างเดียว จึงเป็นการด่วนสรุปเกินไป ซึ่งอาจมีความเป็นไปได้ใน 2 กรณี คือ กรณีที่ 1 หากเพลงสายสมรเป็นเพลงที่ไม่มีเอื้อนจริงตามบันทึก ก็ยังไม่สามารถสรุปได้ว่าเพลงไทยในสมัยกรุงศรีอยุธยาทุกเพลงเป็นเพลงที่ไม่มีเอื้อน เนื่องจากในดนตรีไทย ยังมีเพลงอีกหลายประเภทที่แตกต่างกัน หรือกรณีที่ 2 อาจเป็นไปได้ว่า การจดบันทึกเพลงสายสมร มีความคลาดเคลื่อนไปจากความเป็นจริง เนื่องจากผู้จดบันทึกไม่มีประสบการณ์ และไม่มีความรู้ทางด้านดนตรีไทย จึงเป็นการยากยิ่งที่จะจดบันทึกให้ครบถ้วน และถูกต้อง

ในส่วนพัฒนาการของเพลงขับร้องไทย เอื้อน ได้แปรสภาพ เพื่อให้เข้ากับบริบทของสังคมไทย ที่เปลี่ยนไป โดยเป็นส่วนหนึ่งในการสร้างความบันเทิงให้แก่ผู้ฟัง จนเกิดเป็นความนิยมขึ้น ตัวอย่างที่ชัดเจนคือ เพลงเถา ซึ่งเกิดขึ้นและได้รับความนิยมในสมัยรัชกาลที่ 4 - 6 แต่ความนิยมนั้นก็จำกัดอยู่เพียงแต่ในหมู่นักดนตรี ไทย และผู้ฟังเพลงไทยเดิม เท่านั้น กระทั่งถึงปัจจุบันผู้คนในแวดวงดนตรีไทยก็ยังมีความนิยมเพลงไทยลักษณะนี้อยู่ แม้จะน้อยลงกว่ายุคแรกก็ตาม แต่นั่นก็แสดงให้เห็นถึงความเป็นปกติอย่างหนึ่ง กล่าวคือ ลักษณะเฉพาะทางดนตรีไทย ดังเช่น การร้องเอื้อน นี้ จะสร้างความบันเทิงให้บุคคลเฉพาะกลุ่ม เท่านั้น ซึ่งจะต้องอาศัยความรู้ความเข้าใจเป็นพื้นฐาน ไม่สามารถสร้างความบันเทิงให้กับบุคคลโดยทั่วไปได้ ลักษณะนี้ถือเป็นเรื่องปกติที่มีอยู่ในดนตรีทุกประเภท ในส่วนของเพลงไทยสากล ก็เป็นนวัตกรรมทางดนตรีอีกชิ้นหนึ่ง ที่มีดนตรีไทย และเพลงขับร้องไทยเป็นพื้นฐาน ต่อมาได้รับอิทธิพลจากดนตรีตะวันตกจึงมีพัฒนาการไปเป็นเพลงไทยสากล ซึ่งไม่ได้มีส่วนเกี่ยวข้องกับเพลงสายสมรแต่อย่างใด และที่สุดแล้วทั้งเพลงขับร้องไทย (มีเอื้อน) และเพลงไทยสากล (เนื้อเต็ม) ต่างก็มีวิถีทางที่แตกต่างกันออกไป ไม่อาจทำหน้าที่ทดแทนกันได้ ดังนั้นจึงไม่อาจสรุปได้ว่า “เพลงขับร้องไทยมีการพัฒนาไปแบบผิดลู่ผิดทาง จนเป็นเหตุให้ได้รับความนิยมน้อยกว่าเพลงป๊อบในปัจจุบัน” ตามเหตุผลที่ได้กล่าวแล้วโดยทุกประการ

อ้างอิง

เฉลิมศักดิ์ เย็นสำราญ. (2551). เทศน์มหาชาติเฉลิมพระเกียรติพระบาทสมเด็จพระปกเกล้าเจ้าอยู่หัวเนื่องในโอกาสวันสถาปนามหาวิทยาลัยครบรอบ 30 ปี. พิมพ์ครั้งที่ 1. นนทบุรี : จตุพร ดีไซน์.

โครงการสารานุกรมไทยสำหรับเยาวชน โดยพระราชประสงค์ในพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว. 2512. **สารานุกรมไทยสำหรับเยาวชนฯ / เล่มที่ 39 / เรื่องที่ 3 เรือไทย / วิวัฒนาการของเรือไทย.** [ระบบออนไลน์]. แหล่งที่มา http://saranukromthai.or.th/sub/book/book.php?book=39&chap=3&page=t39-3-infodetail01.html. (25 มีนาคม 2562).

โครงการสารานุกรมไทยสำหรับเยาวชน โดยพระราชประสงค์ในพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว. 2512. **สารานุกรมไทยสำหรับเยาวชนฯ/เล่มที่ 30/ เรื่องที่ 1 ศิลปะการเห่เรือ/หลักฐานการเห่เรือในประเทศไทย.** [ระบบออนไลน์]. แหล่งที่มา http://saranukromthai.or.th/sub/book/book.php?book =30&chap =1&page=t30-1-infodetail03.html. (25 มีนาคม 2562).

กรมส่งเสริมวัฒนธรรม. 2559. **วรรณกรรมพื้นบ้าน : มรดกภูมิปัญญาทางวัฒนธรรมของชาติ.** พิมพ์ครั้งที่ 1. กรุงเทพฯ: สำนักงานกิจการโรงพิมพ์องค์การสงเคราะห์ทหารผ่านศึก ในพระบรมราชูปถัมภ์.

กลุ่มงานยุทธศาสตร์และข้อมูลเพื่อการพัฒนาจังหวัดสุโขทัย. 2562. ศิลาจารึกพ่อขุนรามคำแหงด้านที่ 2. [ระบบออนไลน์]. แหล่งที่มา http://www.info.ru.ac.th/province/Sukhotai/. (25 มีนาคม 2562).

กาญจนา อินทรสุนานนท์. (2534). การร้องประกอบการแสดงในศิลปวัฒนธรรมไทย. ครั้งที่ 15 วันที่ 2 - 4 ธันวาคม 2534. กรุงเทพฯ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ.

จตุพร ศิริสัมพันธ์. (2552). เพลงพื้นบ้าน. ในสารานุกรมไทยสำหรับเยาวชนโดยพระราชประสงค์พระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว.

จตุพร สีม่วง. (2543). ลีลาการขับเสภาไทย. วิทยานิพนธ์ (ศศ.ม.)--จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

จตุพร สีม่วง. 2561. **คีตประพันธ์.** พิมพ์ครั้งที่ 1. ขอนแก่น: หจก. โรงพิมพ์คลังนานาวิทยา

ทองพูน บุญยมาลิก. (2542). พิธีสวดพระอภิธรรม : การศึกษาสังเกต. กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์เสมาธรรม.

ธนิตย์ คงกำเนิด. (2555). การเทศน์แหล่ทำนองอีสาน: กรณีศึกษา ทำนองแหล่อีสาน เรื่องเวสสันดรชาดก กัณฑ์มัทรี ของวัดทุ่งศรีวิไลย ตำบลบ้านซีทวน อำเภอเขื่องใน จังหวัดอุบลราชธานี. ปริญญานิพนธ์ ศป.ม. (มานุษยดุริยางควิทยา). กรุงเทพฯ บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ.

บัวผัน สุพรรณยศ. (2535). วิเคราะห์เพลงอีแซว.วิทยานิพนธ์อักษรศาสตรมหาบัณฑิต, มหาวิทยาลัยศิลปากร.

ประกาศราชบัณฑิตยสาถาน เรื่องหลักเกณฑ์การถอดอักษรไทยเป็นอักษรโรมันแบบถ่ายเสียง, (2542). ประกาศ ณ วันที่ 11 มกราคม พ.ศ.2542.

มติชนออนไลน์. 2560. **เปิดโน้ตเพลง 'สายสมร' ยุคอยุธยา เก่าสุดในไทย.** [ระบบออนไลน์]. แหล่งที่มาhttps://www.matichon.co.th/news-monitor/news_705214. (25 มีนาคม 2562).

มติชนออนไลน์.. 2561. **นิยายเชิงสังวาสใน "มโหรี" เพลงดนตรีของราชสำนักสมัยอยุธยา โดย สุจิตต์ วงษ์เทศ.** [ระบบออนไลน์]. แหล่งที่มา https://www.matichon.co.th/article/news_904242

มติชนออนไลน์.. 2561. มติชนออนไลน์ : **"ร้องเนื้อเต็ม"แบบอยุธยาสมัยพระนารายณ์ เข้าได้ดีกับวัฒนธรรม- ป๊อป โดยสุจิตต์ วงษ์เทศ.** [ระบบออนไลน์]. แหล่งที่มา https://www.matichon.co.th/education / religious-cultural/news_ 901498. (25 มีนาคม 2562).

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

รื่นฤทัย สัจจพันธุ์. (2556). กาพย์เห่เรือ จากสมัยอยุธยาถึงรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว ภูมิพลอดุลยเดช. กรุงเทพฯ : แสงดาว, บจก.สนพ.

ลักขณา ชุมพร. (2555). เพลงพื้นบ้านภาคกลาง : กรณีศึกษาบ้านสามโก้ ตำบลสามโก้ อำเภอสามโก้ จังหวัดอ่างทอง. ปริญญานิพนธ์ ศป.ม. (มานุษยดุริยางควิทยา). กรุงเทพฯ: บัณฑิตวิทยาลัย. มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ.

ลาลูแบร์, มองซิเออร์ เดอ. 2557. **จดหมายเหตุ ลาลูแบร์ ราชอาณาจักรสยาม.** แปลโดย บุตร พิมพ์ครั้งที่ 4. นนทบุรี: ศรีปัญญา.

วิมล ดำศรี. (2535). ฉันทลักษณ์ รูปแบบ และโครงสร้างของเพลงกล่อมเด็ก. สารนครศรีธรรมราช. (22)3. (มีนาคม 2535), 82-95.

สถาบันวิจัยสังคม มหาวิทยาลัยเชียงใหม่. (2553). เพลงอื่อ (เพลงกล่อมเด็ก). [ระบบออนไลน์]. แหล่งที่มาhttp://www.sri.cmu.ac.th/~elanna/lannachild/scripts/lullaby/lullaby_lullaby.html. (25 มีนาคม 2562).

สมบัติ กิ่งกาญจนวงศ์. 2534. การวิเคราะห์เพลงลูกกรุง. ปริญญานิพนธ์ กศ.ม (ภาษาไทย). กรงเทพฯ : บัณฑิต-วิทยาลัย มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ.

สุนีย์ เลี่ยวเพ็ญวงษ์ และกุลธิดา ท้วมสุข. (2545). ภาพสะท้อนจากเพลงกล่อมเด็กอีสาน. วารสารวิจัย มข. (7)1.

สุวรรณี ทองรอด. (2553). การศึกษาวิเคราะห์เพลงกล่อมเด็กตำบลไตรตรึงษ์ อำเภอเมือง จังหวัดกำแพงเพชร. วารสารมนุษยศาสตร์ มหาวิทยาลัยนเรศวร. (7)1.

อินทเสนา. 2561. **พ่อขุนรามคำแหงมหาราช (e-book).** กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์ไพลิน. หน้าที่ 78

อุดม รุ่งเรืองศรี. (2542). “เพลงกล่อมเด็กและเพลงร้องเล่น.” ใน สารานุกรมวัฒนธรรมไทย ภาคเหนือ เล่ม 9. กรุงเทพฯ: มูลนิธิสารานุกรมวัฒนธรรมไทย ธนาคารไทยพาณิชย์.

KOTAVAREE KOTAVAREE. 2556. กาพย์เห่เรือพระราชพิธี โดยครูประเวช กุมุท. [ระบบออนไลน์] แหล่งที่มา https://www.youtube.com/watch?v=6u80r-hKHYw (25 มีนาคม 2562)

Meemodel. 2559. เนื้อเพลง เพลงพรพรหม. [ระบบออนไลน์]. แหล่งที่มา https://xn--72c9bva0i. meemodel.com

Samunchon. 2555. กาพย์เห่เรือ 2555 สรรเสริญพระบารมี. [ระบบออนไลน์] แหล่งที่มา https://www.youtube.com/watch?v=-JqoHXFosMg (25 มีนาคม 2562)

True ปลูกปัญญา. 2562. **ลา ลูแบร์ (Simon de La Loubère).** [ระบบออนไลน์]. แหล่งที่มา http://www.trueplookpanya.com/learning/detail/19502-029700. (25 มีนาคม 2562).

ระนาดเอกในวงปี่พาทย์เสภา กับการแสดงบทบาทในการควบคุมแนวการบรรเลง

Ranad Ek's role performance in Piphat Sepaa ensemble and the Timing Arrangement

ชยุติ ทัศนวงศ์วรา[1]
Chayuti Tassanawongwara
ประชา สามเสน[2]
Pracha Samsen

บทคัดย่อ

บทความนี้มีความมุ่งหมายในการชี้ประเด็นเรื่องมโนทัศน์ของโครงสร้างนิยมกับวัฒนธรรมปี่พาทย์เสภาจากบทบาทของระนาดเอก และการวางแนวความคิดแบบไทยที่มีความผสมผสานเพื่ออธิบายประเพณีว่าด้วยความเป็นแบบแผนตามแนวปรัชญาศิลปะกับบทบาทที่ระนาดเอกสื่อแสดงในวงปี่พาทย์เสภาในมิติดนตรีไทย ระนาดเอกเป็นเครื่องดนตรีชิ้นเอกในวงปี่พาทย์ ด้วยบทบาทหน้าที่ที่ชัดเจนในการบรรเลงพบว่าระนาดเอกมีความหมายนัยทับซ้อนต่างๆ ที่มีอำนาจกำหนดกล่าวคือ ความเป็นผู้นำที่กำหนดแนวการบรรเลงของวงปี่พาทย์เสภา โดยผูกติดกับแนวคิดเรื่องเพศสภาพที่นิยามความเป็นระนาดเอกกับบุรุษเพศ เพื่ออธิบายกระบวนการทางโสตศิลป์และรับรองเหตุของความเป็นผู้นำ แนวการบรรเลงจึงเป็นสิ่งที่เสริมลักษณาการของระนาดเอก และกระบวนการปรับแนวที่มีแบบแผนสู่ความมีสุนทรียภาวะของปี่พาทย์เสภา

คำสำคัญ ระนาดเอก, ปี่พาทย์เสภา, การปรับวง, ผู้นำวง, โครงสร้างนิยม

---

[1], [2] อาจารย์พิเศษ วิชาเอกดนตรีไทย สาขาวิชาดนตรีและการแสดง คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยขอนแก่น

Abstract

This article purposes to point out a structuralism concept and Piphat Sepaa cultural practice of Ranad Ek role. In Addition, specifically, the Thai integral thought is applied to understand Ranad Ek performance as the formal art, which is critically based on its musical role. The complex character involves the being Ranad Ek which is defined as the potential of a leadership and tied to an image of masculinity. The Ranad Ek major role reveals that it is centred in the Piphat Sepaa ensemble to curb the timing arrangement. The aesthetics of Piphat Sepaa is authoritatively stood on the melodic form of the Ranad Ek as prominent as being an influential character.

Keywords: Ranad Ek, Piphat Sepaa, Timing Arrangement, Leader, Structuralism

บทนำ

การสถาปนาความหมายของความงามทางศิลปะที่มีความสอดคล้องกับวัฒนธรรมของแต่ละชนชาติ เป็นสิ่งที่เชื่อมต่อกับบริบททางสังคมนั้นๆ อนึ่ง ความไพเราะนับเป็นคุณสมบัติขั้นต้นของดนตรี และดนตรีทั่วทุกมุมโลกมีลักษณะที่ผูกพันกับถิ่นต้นกำเนินดนตรี เสียงที่สำแดงออกมาเป็นเสียงที่ทับซ้อนด้วยบริบททางสังคมหลายชั้น แต่สามารถเรียกความโดดเด่นของศิลปะดนตรีนี้ว่าเอกลักษณ์ ดนตรีไทยเป็นเครื่องสร้างความบันเทิงของผู้นิยามตนเป็นคนไทย และขยายวงกว้างขึ้นเมื่อเนื้อหาสาระของดนตรีไทยรับการเผยแพร่สู่นานาอารยชนภายนอก ความหมายของความงามเป็นเรื่องท้าทายความเป็นภววิสัยของดนตรีไทยว่าความไพเราะเป็นส่วนที่เกิดขึ้นจากตัวของดนตรีเอง หรือเป็นผลการประเมินคุณค่าจากมนุษย์ จากผู้ที่เรียนรู้และยอมรับดนตรีชนิดนี้

ลักษณะเฉพาะทางดนตรีเป็นสิ่งที่ควรยกมาเป็นเหตุในการกล่าวถึงดนตรีไทย เนื่องจากความเฉพาะนี้เป็นส่วนสำคัญของการแสดงการรับรู้คุณค่าของศิลปะ วิทย์ วิศทเวทย์ (2540, 136-137) เสนอความคิดว่า ความจริงทางศิลปะย่อมมองจากคนละมุมกับวิทยาศาสตร์ โดยมุมความรู้จากการแสวงหา

คำตอบเชิงวิทยาศาสตร์ มุ่งที่จะอธิบายสิ่งต่างๆ จากการแยกส่วนอธิบายเพื่อประกอบความรู้กลับมาว่าสิ่งๆ นั้นคืออะไร ในทางศิลปะยิ่งในทางดนตรีแล้วการแยกแยะส่วนต่างๆ ย่อมคือส่วนต่างๆ อยู่นั่นเอง กล่าวคือ ดนตรีเป็นเป็นสิ่งประกอบสร้างขึ้นจากเสียง และเราไม่แยกการฟังเพลงเป็นพยางค์ของเสียง โดยสิ่งที่สังคีตกวีนำเสนอหรืออาจกล่าวได้ว่าเป็นแบบแผนความรู้ในยุคหลังย่อมเป็นจินตนาการจากความต้องการส่วนตนของผู้ประพันธ์เจือลงไปโดยใช้อุปกรณ์การสร้างดนตรีตามแต่ผู้ประพันธ์ได้รับการฝึกฝนมา

การมองดนตรีเป็นชิ้นงานแบบองค์รวมและการสร้างงานทางดนตรี (เพลง) ที่เป็นผลผลิตย่อมต้องกลับไปที่รากความคิดของคนไทย แนวความคิดที่ใช้การผสมผสานนี้เป็นเครื่องพิสูจน์ความอยู่รอดและดำรงความแข็งแรงของดนตรีไทยไว้ได้ดีประการหนึ่ง เนื่องจากลักษณะที่เคลือบหุ้มของดนตรีไทยอาจได้รับการตีความว่าเป็นของเก่า หรือเป็นของที่มาถึงที่สิ้นสุดแห่งยุคสมัยดนตรีเป็นของที่อนุรักษ์เก็บงำไว้ไม่ขยับขับเคลื่อนคลี่คลายอันใด ทว่ามุมมองการนำเสนอในบทความชิ้นนี้คงมีส่วนช่วยชี้ประเด็นของความมีคุณสมบัติของอสถิรศิลป์อย่างดนตรีไทยได้พอสมควร ศิริพร ณ ถลาง (2559, 139) วิเคราะห์วิธีคิดของคนไทยไว้ คือ คนไทยมีวิธีคิดแบบผสมผสาน โดยผสมผสานระหว่างคติความเชื่อท้องถิ่นด้วยกัน ผสมคติความเชื่อไทยกับเทศ ผสมสื่อเก่ากับสื่อใหม่ ตามลักษณะที่กล่าวมานี้เมื่อเปรียบเทียบกับลักษณะของดนตรีไทยย่อมมีความลงตัวเช่นกัน เมื่อลองเปรียบดูผลผลิตทางดนตรีไทยมีปรากฏอยู่เป็นที่แน่ชัด เช่น การผสมดนตรีเข้ากับการเล่านิทาน (ขับเสภา) จนกลายเป็นปี่พาทย์เสภา หรือการสร้างเพลงสำเนียงภาษาสิบสองภาษา กระทั่งการนำดนตรีไทยที่เป็นดนตรีประโคมมาเป็นสื่อนำเสนอความบันเทิงช่องทางโทรทัศน์ อาทิ รายการ ดร.อุทิศแนะดนตรีไทย ที่กล่าวมาเป็นสังเขปนี้ชี้ให้เห็นบริบทการปรับตัวของดนตรีไทยและลักษณะที่ดนตรีกับสังคมปรับแปรร่วมกันไปตามกาล ศิลปะจึงได้รับการยกเป็นสถาบันทางสังคมอย่างหนึ่งที่มีหน้าที่ตอบสนองความต้องการบางประการของมนุษย์ Herbert Spencer ศิลปะเป็นส่วนหนึ่งของอารมณ์สุนทรีย์ (aesthetics sentiments) (Spencer, 1956, p. 632-635, อ้างถึงใน ยศ สันตสมบัติ, 2559, 304) ทำให้เห็นว่ามนุษย์สามารถมีอารมณ์สุนทรีย์จากภาวะที่นอกเหนือจากการเสพงานศิลป์ได้ อาทิ การชมทิวทัศน์ หรือการละเล่นต่างๆ

ในทัศนคติของนักมานุษยวิทยาที่มีแนวคิดเรื่องความหมายของศิลปะที่มิได้มองว่าศิลปะมีความหมายในตัวเองที่เข้าใจและเข้าถึงได้โดยปราศจากข้อจำกัด โดยเชื่อว่าที่จริงแล้วศิลปะหรือดนตรีต่างมีความหมายตามบริบททางสังคม หากพรากศิลปะออกจากบริบททางวัฒนธรรมศิลปะก็มิสามารถดำรงอยู่ได้เอง (ยศ สันตสมบัติ, 2559, 307) ดนตรีไทยถึงแม้จะได้รับการยอมรับทางค่านิยมว่าเป็นดนตรีประจำชาติ แต่หากมองในระดับจุลภาค วงการดนตรีไทยเป็นวงการที่มีสถานะค่อนข้างปิด หากมองถึงความเข้าถึงและความเข้าใจของดนตรีลงที่แก่นสาระนับว่าเป็นเรื่องยากที่จะกล่าว ด้วยภาวะความมีประเพณีนิยมจำเพาะที่เป็นทั้งสาระประโยชน์ในการดำรงอยู่ของดนตรีไทย อีกส่วนหนึ่งเป็นข้อจำกัดในการต่อยอดความรู้ แท้จริงแล้วสังคมวัฒนธรรมไทยปรับเปลี่ยนในช่วงศตวรรษนี้ด้วยความเร็วและเต็มไปด้วยกระแสอภิวัฒน์ทั้งระเบียบการปกครองรัฐ และรูปแบบการเชื่อมต่อกับการแปรผันของสังคมโลก หากย้อนกลับมามองที่ปัจจัยของดนตรีไทยและอธิบายจากความเป็นจริงจะพบว่า ดนตรีไทยมีความยืดหยุ่นสูง (flexibility) ด้วยสิ่งชี้วัดสำคัญคือ การแปรทำนอง (melodic rendition) โดยรูปแบบทางการปฏิบัติที่ดนตรี และความเป็นดนตรีของดนตรีไทยวางอยู่บนรากฐานโครงสร้างโดยคร่าว ความเป็นเพลงไทยจึงประกอบสร้างจากทำนองคร่าวๆ ที่เรียกว่า มือฆ้อง และวิธีการปฏิบัติดนตรีไทย ก็ย่อมมี 2 ทิศทาง คือ การสร้างทำนองโดยรวมจากทำนองมือฆ้องให้เสมือนกัน (บังคับทาง) และการตกแต่งประดับประดาทำนองตามวิถีของเครื่องดนตรีจากมือฆ้อง (แปรทำนอง)

บทความนี้มีวัตถุประสงค์ในการชี้ให้เห็นว่า พื้นฐานความคิดของนักดนตรีไทย คุณค่าของเพลงไทย และรสนิยม มีพลวัตหมุนเวียนอยู่ตลอดเวลา มิได้ถูกจำกัดแช่แข็งไว้ราวกับวัฒนธรรมที่เหลือแต่ซาก ลมหายใจของปี่พาทย์เสภายังขับวนหมุนเปลี่ยนปรับแปรตามยุคสมัยตลอดเวลา และในส่วนของโครงสร้างทางดนตรีและวิวัฒนาการของปี่พาทย์เสภา เป็นการผสมผสานความเชื่อท้องถิ่นเข้าด้วยกัน ซึ่งเป็นรากฐานวิธีคิดแบบไทยและเป็นสังเขปอุทาหรณ์ ทว่าด้วยระยะเวลานับร้อยปีที่ปี่พาทย์เสภาปรากฏขึ้นเดินทางคู่กับชนชาติไทยผ่านกาลเวลาย่อมมีความละเอียดลออ และมีระเบียบวิธีที่เฉพาะเจาะจง บทความนี้จึงนำเสนอ

แนวคิดทางดนตรีวิทยาที่พินิจถึงระบบของดนตรีไทย และการชี้ประเด็นเรื่องแนวการบรรเลงสิ่งที่เป็นมโนทัศน์การสร้างทำนองไทยจากบริบทสังคมดนตรีไทย

ปี่พาทย์เสภากับความเคลื่อนไหวในภูมิโสตศิลป์ดนตรีไทย

จากหลักฐานทางประวัติศาสตร์ที่เกี่ยวข้องกับดนตรีไทยในอดีตมีจำนวนน้อย และส่วนใหญ่เป็นเรื่องของการอธิบายลักษณะโดยกายภาพของเครื่องดนตรีไทย และอาจมีบทวิจารณ์แทรกแต่ก็มิสามารถยึดเป็นข้อมูลที่สามารถวิพากษ์ความจริงของสังคีตลักษณ์ทางดนตรีไทย เป็นการอนุมานความน่าจะเป็นหรือการเทียบเคียงอย่างคร่าวเท่านั้น อ้างอิงถึงข้อบันทึกของ ลาลูแบร์ โดยผู้บันทึกให้ความสนใจไปที่เครื่องดนตรีประเภทเครื่องตีที่ทำจากโลหะ และระบุชื่อเครื่องดนตรีชนิดนี้ว่า พาทย์ฆ้อง (pat cong) โดยอธิบายว่ามีการผูกลูกฆ้องเรียงกันในแนวราบบนขอนไม้ครึ่งวงกลม และผู้เล่นนั่งขัดสมาธิตรงกลางวงใช้ไม้ตีสองอัน ตรงนี้ก็วิจารณ์ไปถึงส่วนของระบบเสียงโดยกล่าวว่าเครื่องดนตรีชนิดนี้น่าจะมีเพียง 5 เสียง (สันต์ ท. โกมลบุตร, 2548, 210-211) ในโคลงยวนพ่ายบรรยายถึงเครื่องประโคมแห่แหนในกองทัพหลวง ของ สมเด็จพระบรมไตรโลกนาถ ตอนหนึ่งมีการประพันธ์ถึงดนตรีปี่พาทย์ไว้ว่า

เสียงสะโพนพิณพาทย์ก้อง กาหล
เสียงสุสิรสารเจียน จั่นแจ้ว
เสียงคณคนคฤม คฤโฆษ
เสียงพวกพลกล้าแกล้ว โห่หรรษ์

(สุจิตต์ วงษ์เทศ, 2551, 130-131)

ในประเด็นเรื่องระดับเสียงของดนตรีไทย ในกลุ่มเครื่องดนตรีประเภทเครื่องพาทย์ วราภรณ์ เชิดชู (2563, 102) ให้ความคิดเห็นเพิ่มเติมในการวิพากษ์ข้อมูลทางประวัติศาสตร์จากงานจดบันทึกของลาลูแบร์ เรื่องระบบเสียงโดยสันนิษฐานว่าเสียงของเครื่องดนตรี (ฆ้อง) เป็นระบบเสียงเต็มโดยไม่มีครึ่งเสียงอย่างดนตรีตะวันตก เสียงที่ปรากฏเป็นเสียงเพียง 5 เสียงเรียงกัน และในจดหมายเหตุการเดินทางของบาทหลวง ตาชาร์ด ก็ยังมีการกล่าวถึงฆ้องเป็นเครื่องดนตรีที่ทำทำนอง มี 12 แขวนอยู่ในแต่ในที่นี้ใช้คำว่า bells โดยแทรกความเห็นว่ามีไม้ขนาดเล็กตี และทำนองที่แสดงออกมาเป็นเสียงประสาน

(วราภรณ์ เชิดชู, 2563, 97) จากหลักฐานพอสังเขปและทัศนวิจารณ์จากผู้บันทึกดนตรีและเครื่องดนตรีที่เกี่ยวข้องกับจดหมายเหตุ ก็ไม่สามารถตั้งสมมติฐานเรื่องดนตรีบรรเลงว่ามีลักษณะเช่นไร และรูปแบบการสร้างทำนองระหว่างเครื่องดนตรีในวงดนตรีไทยเป็นอย่างไร กระนั้นก็ยังพอมีความชัดเจนประมาณหนึ่งว่าดุริยางคดนตรีของคนไทยที่ปรากฏชัดเจนและดูเหมือนว่าจะเป็นที่ต้องตาของนักจดบันทึกชาวต่างชาติเป็นกลุ่มเครื่องดนตรีประเภทเครื่องตีอยู่อย่างหนึ่ง สอดคล้องกับหลักวิชาการทางดนตรีไทยในปัจจุบันที่ยกให้ฆ้องวงใหญ่ เป็นประธานทำนองของวงดนตรีไทยโดยเฉพาะอย่างยิ่งวงปี่พาทย์

ในบทความชิ้นนี้มุ่งความสนใจในกลุ่มดนตรีปี่พาทย์เป็นสำคัญ และโดยเฉพาะปี่พาทย์เสภาที่มีความเป็นเอกลักษณ์ท่ามกลางความหลากหลายของกลุ่มปี่พาทย์ด้วยกันเอง ในตำนานเสภาที่รจนาไว้โดยสมเด็จกรมพระยาดำรงราชานุภาพ ชี้ให้เห็นต้นกำเนิดปี่พาทย์เสภา โดยยกสาระสำคัญเป็นหมุดหมายคือรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย

"...เมื่อก่อนรัชกาลที่ 2 เสภายังขับกันอย่างเล่านิทาน ไม่มีส่งปี่พาทย์ ลักษณะขับเสภาในขั้นนั้น เข้าใจว่าเห็นจะขับแต่ 2 คนขึ้นไป วิธีขับผลัดกันคนละตอนให้คน 1 ได้มีเวลา

พัก ฤๅมิฉะนั้น ถ้าเป็นคนเสภาเก่งๆ เจ้าของงานเลือกเรื่องให้ว่าตอนใดตอนหนึ่ง ให้แต่งกลอนสดโต้กันอย่างว่าเพลงปรบไก่ อย่างนี้เรียกว่าเสภาต้น เคยได้ยินว่ามีกันแต่ก่อน ครั้นเมื่อมีวิธีส่งปี่พาทย์แล้ว จึงขับแต่คนเดียวเป็นพื้น ด้วยเวลาที่ปี่พาทย์ทำผู้ขับเสภาได้พัก แต่เมื่อในรัชกาลที่ 2..."

(สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอฯ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ, 2497, 32)

สาเหตุของความจริงตามสมมติฐานที่เชื่อได้ว่ามีการร้องส่งปี่พาทย์เสภาอีกประการหนึ่งคือการประพันธ์บทขับเพิ่มเติมโดยพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย และเหล่าบรรดาผู้มีส่วนร่วมในงานพระราชนิพนธ์ครั้งนั้นร่วมกันอาจเป็นเพราะต้องการขยายเนื้อหาสาระของบทขับให้มากกว่าการเล่านิทานซึ่งเป็นขนบเก่าก่อน อันเนื่องมาจากความนิยมในการขับเสภาประกอบปี่พาทย์เป็นที่แพร่หลายซึ่งเมื่อพิจารณาดูจะเห็นว่าขนบใหม่ที่นำการขับเล่าเรื่องในเวลาหนึ่งแล้วมีดนตรีรับเป็นมิติใหม่ทางคีตศิลป์และสังคีตศิลป์ไทยที่เริ่มต้น

และเฟื่องฟูในยุคนั้นทั้งยังมีพระบรมราชูปถัมภ์ในการบันเทิงของพระมหากษัตริย์ จึงทำให้เป็นการสถาปนาในรูปแบบวิวัฒนาการ จินตกวีผู้มากความสามารถจึงได้รับการสนับสนุนให้ผลิตผลงานวรรณกรรม เพื่อความเจริญรุ่งเรืองมั่นคงของศิลปะการบันเทิงไทย ซึ่งสืบเนื่องมรดกวรรณกรรมมาตราบทุกวันนี้ เช่น วรรณคดีเสภาเรื่องขุนช้างขุนแผน ประพันธ์โดยพระศรีสุนทรโวหาร (สุนทรภู่) ผู้เป็นกวีเอกของโลก ความคลี่คลายทางประวัติศาสตร์จุดกำเนิดปี่พาทย์เสภาประกอบขึ้นแล้วด้วยหลักฐาน และข้อเท็จจริงตามรอยทางแห่งประวัติศาสตร์เห็นการคาดคะเนที่มาและยุคสมัยการก่อตัวของปี่พาทย์เสภาและมีเหตุผลสอดรับอย่างเหมาะสม แต่สิ่งสำคัญที่เกี่ยวกับปี่พาทย์เสภาอย่างหนึ่งคือการบรรเลง การส่งผ่านความรู้ และการบริหารจัดการวงดนตรีซึ่งเป็นส่วนที่สำคัญเป็นระเบียบแบบแผนหรือระเบียบวิธีในการสร้างเสียงของวงปี่พาทย์เสภามีความจำกัดในเนื้อหาที่นำมาอธิบายเชิงวิชาการ

ปี่พาทย์เสภาได้รับบทบาทในการแสดงออกในวัฒนธรรมดนตรีไทย คือการประชัน มิใช่เพียงการสร้างงานศิลปะที่ให้ผู้ชมเสพย์แล้วจบการแสดง แต่การที่ต้องแข่งขันเพื่อเป็นเครื่องชี้วัดความเป็นเลิศของวงดนตรี หน้าที่นั้นตกอยู่กับปี่พาทย์เสภา เช่น การประชันครั้งใหญ่ที่สุดในประวัติศาสตร์การประชันวงปี่พาทย์เสภายุคอดีต เมื่อกล่าวถึงการประชันที่วังบางขุนพรหม วันที่ 9 มกราคม 2466 โดยงานนั้นเป็นการฉลองพระอัฐิสมเด็จฯ เจ้าฟ้าสุทธาทิพยรัตน์กรมหลวงศรีรัตนโกสินทร์ มีวงปี่พาทย์ประชัน 3 วง คือ วงวังบางขุนพรหม วงวังบูรพาภิรมย์ และวงวังหลวง โดยแต่ละวงมีผู้ควบคุมวงดนตรี คือ จางวางทั่วพาทยโกศล จางวางศร ศิลปบรรเลง และหลวงเสนาะดุริยางค์ ตามลำดับ (พูนพิศ อมาตยกุล และคณะ, 2550, 361) ในการครั้งนี้ทูลกระหม่อมบริพัตรทรงมีพระดำรัสให้ปรับทางบรรเลงเพลงพม่าห้าท่อนใหม่ ซึ่งแต่ละวงต้องคิดประดิษฐ์ทางขึ้นบรรเลง เป็นการเสนอฐานความรู้ทางดนตรีของผู้ควบคุมวงและนักดนตรี (ธนาคารแห่งประเทศไทย, 2549, 218) ความเคลื่อนไหวของปี่พาทย์เสภาเมื่อพิจารณาดูจากกิจกรรมต่างๆ จะเห็นได้ว่ามีความแพร่หลายมากยิ่งในยุครัชสมัยพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว สืบเนื่องมาสู่รัชสมัยพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว

การก้าวขึ้นสู่ความรุ่งเรืองของปี่พาทย์เสภา พงษ์ศิลป์ อรุณรัตน์ (2550, 115) กล่าวว่า ในช่วงรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัว ปี่พาทย์เสภาได้รับการบำรุงทั้งรูปแบบวงและวิวัฒน์เรื่องเพลงอย่างมาก การร้องส่งปี่พาทย์เสภาที่สืบมาจากสมัยรัชกาลที่ 2 ก็ได้ปรับปรุงให้มีการประดิษฐ์เพลงให้มีความยาวขึ้น เรียกเพลงสามชั้น อีกทั้งยังมีการแต่งโหมโรงโดยเฉพาะสำหรับปี่พาทย์เสภาบรรเลง การดนตรีในช่วงนี้มีการร้องเสภาประกอบเครื่องรับเรียกว่าเสภาส่งเครื่อง ภายหลังได้เพี้ยนมาเป็นเสภาทรงเครื่องและในรัชสมัยรัชการที่ 6 ได้พัฒนาการร้องส่งเสภามาประกอบละครเรื่อง พญาราชวังสันเรียกว่า ละครเสภา ถึงแม้ว่าในเส้นเวลาทางประวัติศาสตร์ได้มีการจดบันทึกเรื่องต่างๆ ที่เกี่ยวข้องรวมเป็นบริบท (context) ของดนตรีปี่พาทย์เสภาไว้อย่างน่าสนใจ ในทางกลับกันสาระสำคัญเรื่องเสียง (content) ของปี่พาทย์เสภาหรือเรียกว่า ภูมิโสตศิลป์ ของวงปี่พาทย์เสภากลับถูกกลบด้วยบริบทจนมิอาจทราบได้ว่าหลักการของวงปี่พาทย์เสภาและรสนิยมการบริโภคกระทั่งสุนทรียภาพของปี่พาทย์เสภาเป็นเช่นไร ถึงแม้ว่าการกลับไปสู่อดีตจะเป็นเรื่องที่เป็นไปมิได้แต่การอนุมานคะเนตามหลักฐานทางประวัติศาสตร์อาจช่วยให้เราทราบระเบียบวิธีการบรรเลงปี่พาทย์เสภา

โครงสร้างความเป็นวงปี่พาทย์เสภา

หากมองวงปี่พาทย์เสภาเป็นเสมือนสังคมในวัฒนธรรมดนตรีไทยขนาดย่อย ความสัมพันธ์เชิงโครงสร้างของหน้าที่เครื่องดนตรีมีความแตกต่างกันตามค่านิยมอาทิ การแบ่งส่วนการบรรเลงจากหน้าที่การบรรเลง ที่มีปี่ในและระนาดเอกเป็นเครื่องดนตรีประเภทเครื่องนำ โดยเครื่องดนตรีประเภทเครื่องตามคือระนาดทุ้ม และฆ้องวงใหญ่ โดยฆ้องวงเล็กบางครั้งอาจพบเป็นเครื่องดนตรีประเภทเครื่องนำ แต่ส่วนมากเป็นเครื่องดนตรีประเภทเครื่องตาม สถานะภาพในวงปี่พาทย์เสภาในระดับต้นนี้กล่าวถึงหน้าที่ในวงดนตรีปี่พาทย์เสภาเองฆ้องวงเล็ก เป็นเครื่องดนตรีที่มีความยืดหยุ่นของหน้าที่สูง และการแสดงหน้าที่ตามโครงสร้างแบบนี้มิได้เกิดขึ้นตลอดเวลา กล่าวคือ หากพรรณาตามลักษณะการบรรเลงเพลงแล้ว ดนตรีไทยจะบรรเลงไปพร้อมๆ กัน โดยสิ่งที่ทำให้เห็นบทบาทหน้าที่จากการนิยามว่าอะไรคือเครื่องนำและอะไรคือเครื่องตามนั้น

ผูกสัมพันธ์กับทำนอง อาทิ ทำนองล้อ-รับ ทำนองล้อ-ขัด และทำนองเหลื่อม ลักษณะนี้จำแนกได้ชัดเจนเพราะมีทำนองคอยกำกับบทบาทหน้าที่ ส่วนนี้เรียกว่าระบบ นำ-ตาม การเป็นระบบได้ย่อมเกิดจากสิ่งที่แสดงออกถึงความจริง กล่าวคือ มีเครื่องนำ (บรรเลงไปก่อน) และมีเครื่องตาม (บรรเลงตามหลัง) จริง โดยระบบในลักษณะนี้แสดงออกโดยนัยยะ 2 นัยยะ คือระดับที่มองเห็น (visible) และระดับที่มองไม่เห็น (invisible) ซึ่งในระดับที่มองเห็นนี้เป็นการแสดงออกทางพฤติกรรม และในระดับที่มองไม่เห็นคือระดับที่ลึกเกินกว่าการใช้การสังเกตตรวจสอบได้เชิงประจักษ์

กรอบมโนทัศน์ของโครงสร้างนิยม (structuralism) ให้ความสำคัญกับความสัมพันธ์เชิงโครงสร้างของวัฒนธรรมในรูปแบบของปรากฏการณ์ เป็นการมองสิ่งต่างๆ ให้มีความหมายขึ้นมาจากระดับพื้นผิวของสิ่งนั้นๆ ซึ่งเป็นการทำความเข้าใจกับสิ่งที่รับรู้ถึงความเป็นองค์รวม (wholeness) ความเข้าใจโดยสมบูรณ์มุ่งที่การรับรู้ความสัมพันธ์ภายใน ซึ่งมีการปรับเปลี่ยนและควบคุมกำกับระบบด้วยตนเอง (สุรเดช โชติอุดมพันธ์, 2560, 75) สอดคล้องกับสาวิตรี จิตบรรจบ (2560, 62) การมองแบบองค์รวมนี้แสดงให้เห็นถึงโครงสร้างและกฎภายใน ซึ่งกำหนดความสัมพันธ์ขององค์ประกอบ และโครงสร้างย่อมมีความเปลี่ยนแปลงไม่คงที่ การดำเนินไปของโครงสร้างและการศึกษาโครงสร้างของปี่พาทย์เสภา นักดนตรีจึงเป็นผู้รับบทตามหน้าที่และมีบทสวมทับซ้อนกัน นอกจากที่เห็นว่าทำหน้าที่ของเครื่องดนตรีอะไรแล้ว ก็ยังมีภาระที่ต้องแสดงออกมาที่สอดคล้องกับตามนิยามของระดับดนตรีไทย มหภาค และจุลภาค กล่าวคือ ในโลกของดนตรีไทย วงดนตรีที่มีระนาดเอก คือ วงปี่พาทย์และวงมโหรี ทั้ง 2 ประเภทนี้ ย่อมมอบหน้าที่เชิงกายภาพให้ระนาดเอกเช่นเดียวกัน ตามที่กล่าว ทว่าสิ่งที่ระนาดเอกต้องแสดงออก (act) โดยสื่อสารทางเสียงให้ภาพพจน์ที่แตกต่างกันอย่างเทียบกันมิได้ กรณีระนาดเอกปี่พาทย์ไม้แข็งและระนาดเอกมโหรี เป็นหน้าที่เดียวกันแต่สิ่งที่สำแดงออก (expression) ต่างกัน โดยเมื่อลักษณะของการประสมวงเปลี่ยนไปสิ่งที่ระนาดเอกต้องแสดงออกจะต้องเปลี่ยนแปลงคล้อยตามไปด้วย ซึ่งวงดนตรีมีส่วนอย่างมากในการสำแดงเสียงของระนาดเอก

ทางในฐานะพื้นที่เสียงของวงดนตรีเป็นแนวความคิดที่ ชยุติ ทัศนวงศ์วรา และจรัญ กาญจนประดิษฐ์ (2563, 185-201) เสนอไว้ว่า ปัจจัยที่ส่งผลต่อการแสดงท่าที (character) ที่เครื่องดนตรีแต่ละเครื่องแสดงออกมาต้องคำนึงถึงบทบาทหลัก (superior role) และบทบาทรอง (inferior role) ซึ่งสัมพันธ์กับการจัดกรอบความรู้ที่แสดงให้เห็น ทาง ในวงดนตรี โดยมีมูลปัจจัย 3 ประการ คือ 1. ช่วงเสียงของเครื่องดนตรี 2. ระดับเสียง/ย่านเสียงของวงดนตรี 3. กลุ่มเพลงและบันไดเสียง สิ่งที่สื่อออกมาจึงเป็นการสำแดงแปรผันตามปัจจัยข้างต้น คือ สำนวนของการแปรทำนอง แนวการบรรเลง และการตีโจทย์เพลง เมื่อพิจารณาที่ระนาดเอกเครื่องดนตรีชิ้นเอกที่งานเขียนชิ้นนี้ต้องการให้ความสำคัญจะพบว่า

1. วงปี่พาทย์ไม้แข็ง

1.1 วงปี่พาทย์เสภา ระนาดเอกแสดงความปราดเปรียว ความไหว ความเป็นผู้นำ ใช้ความคิดและจินตนาการสูง การบรรเลงมีอิสระ

1.2 วงปี่พาทย์พิธีกรรม ระนาดเอกแสดงความศักดิ์สิทธิ์ คมคาย และเข้มขลัง การบรรเลงเป็นไปตามขนบ และมีความประณีตบรรจง

1.3 วงปี่พาทย์ประกอบการแสดง ระนาดเอกกำกับทำนองเพื่อดำเนินเรื่องราว และคล้อยตามตัวละคร การบรรเลงเป็นไปตามแบบแผนผสมความอิสระเล็กน้อย

2. วงปี่พาทย์ไม้นวม

2.1 ประกอบการแสดง ระนาดเอกให้สำนวนลีลานุ่มนวลกระฉับกระเฉง ดำเนินเรื่องราวตามเส้นเรื่องของบทละคร และมีการสอดแทรกลีลาเอกลักษณ์โดยยึดตามแบบแผนเพลง

2.2 ประโคมขับกล่อม ระนาดเอกให้อารมณ์ผ่อนคลาย ตามเพลงที่เหมาะสม บรรเลงเป็นการสร้างบรรยากาศในโอกาสต่างๆ เป็นเสียงสอดแทรกกับกิจกรรมต่างๆ มีความสนุกสนานอิสระพอสมควร

3. วงมโหรี

ด้วยลักษณะทางกายภาพที่ระนาดเอกมีขนาดย่อมกว่าปี่พาทย์และมีย่านเสียงค่อนข้างสูง การบรรเลงเพื่อขับกล่อมเป็นไปอย่างแช่มช้อย มีการบรรเลงโดยใส่จินตนาการของผู้บรรเลงและมีสำนวนลีลาที่ผูกกลอนโดยประณีต และสอดคล้องกับเครื่องดนตรีจำนวนมากในวงมโหรี

ข้อพิจารณาถึงความหลากหลายของระนาดเอกและบทบาทโดยหลักพบว่า แม้รูปแบบวงจะเปลี่ยนแปลงไปจะมีสิ่งหนึ่งที่เป็นแบบแผนของเครื่องดนตรี ในที่นี้กล่าวถึงระนาดเอกคือ บทบาทเป็นเครื่องนำ โดยระบบที่ให้ระนาดเอก

เป็นเครื่องนำนี้เป็นจริงโดยสมบูรณ์ในทุกประเภทวงดนตรีที่มีระนาดเอกบรรจุอยู่ด้วย แต่บทบาทรองคือบทบาทที่มีอาณาบริเวณกว้างขวาง และมีความแตกต่างหลากหลายในโครงสร้างวงดนตรีที่ปรับเปลี่ยนไปตามประเภทของวง ระนาดเอกได้แปรผันสำนวนการบรรเลง แนวการบรรเลง และท่าทีที่สำแดงออกถึงความงาม ความงามในที่นี้ คือ ความไพเราะที่ต้องมีขอบเขตนิยามแปรไปตามแบบ (form) ของวงดนตรีทั้งปี่พาทย์และมโหรี

การวิเคราะห์ความสัมพันธ์โครงสร้างนิยมของวงดนตรีไทยกับระนาดเอก

อุปลักษณ์เชิงมโนทัศน์ที่ชี้ให้เห็นว่าระนาดเอกคือผู้นำอย่างที่เป็นบทบาทหลัก คือการนำวงอันประกอบเสริมให้อุปลักษณ์นี้มีความเป็นไปได้ คือ เสียงที่คมชัด กลอนหรือสำนวนที่ตรงไปตรงมา มีสัดส่วนชัดเจน และบทบาทที่เป็นกายภาพคือการนำไปก่อนของท่วงทำนอง และมีระนาดทุ้ม ฆ้องวงใหญ่ และฆ้องวงเล็ก เป็นผู้ตามโดยเห็นเป็นเชิงประจักษ์ ซึ่งตรงกับแนวคิดทางสังคมวิทยาของ Levi Strauss ได้เสนอว่าระบบย่อยของสังคมจะเชื่อมเข้าหากันและโครงสร้างความคิดของมนุษย์ทุกวัฒนธรรมอยู่ในรูปแบบความคิด คู่ตรงข้าม เช่น ร้อน-เย็น ชาย-หญิง วัฒนธรรม-ธรรมชาติ (สาวิตรี จิตบรรจบ, 2560, 61) บทบาทแฝงของระนาดเอกแท้จริงแล้วเป็นสิ่งที่มีต่อระนาดเอกและระนาดเอกก็ย่อมทำสิ่งนั้นแต่มิได้ตรงไปตรงมาและถึงเห็นชัดตรงๆ ก็มิได้หมายความโดยตรงว่าการทำหน้าที่สิ่งนั้นสามารถอธิบายได้เชิงประจักษ์ สิ่งนั้นอาจเกิดขึ้นในเวลาใดเวลาหนึ่งและอาจไม่เกิดขึ้นก็ย่อมได้ กล่าวคือ สิ่งที่เป็นสิ่งที่ระนาดเอก[1] ปฏิบัติ เช่น การชี้นำสำนวนเพลงหากฆ้องวงใหญ่บรรเลงผิดพลาด ระนาดเอกอาจตีย่ำ[2] เพื่อเป็นการชี้ช่องทำนองให้ฆ้องวงใหญ่กลับเข้าสู่เพลงได้ ก็มิได้หมายความว่าในเพลงนี้วรรคนี้ระนาดเอกจะต้องทำเช่นนี้เสมอไป

เมื่อเทียบแนวคิดตามแบบอย่างทฤษฎีทางวรรณกรรม ของ Northrop Frye โดยได้เชื่อมโยงระหว่างประเภทของวรรณกรรมกับตัวละครตัวเอก โดยใช้พลังหรืออำนาจที่ตัวละครตัวเอกแสดงในการจำแนก กล่าวคือ ตัวเอกของวรรณกรรมมีลักษณะที่เด่นกว่าตัวอื่น กระทั่งบางครั้งเด่นกว่าสังคมและมีพลังอำนาจมากกว่าคนปกติ กระทั่งถึงตัวเอกที่มีความน่าสงสารต้อยต่ำ (Frye, 1990, น. 33-34,

[1] ในที่นี้จึงหมายถึงนักดนตรี (มนุษย์) ที่เป็นผู้บรรเลงระนาดเอก สวมบทคนระนาด
[2] ตีย้ำเสียง ให้เป็นทำนองคล้ายทำนองหลักมากที่สุด

อ้างถึงใน สุรเดช โชติอุดมพันธ์, 2560, 86-87) หากประยุกต์แนวความคิดของฟราย โดยสมมติให้ประเภทของวงดนตรีไทย เทียบกับประเภทของวรรณกรรม และระนาดเอก คือตัวละครตัวเอกแล้วสิ่งที่ตัวละครแสดงออกมาจากการตีบทที่ได้รับย่อมแสดงความหมายที่ตัวละครต้องการสื่อสารไม่ว่าจะเป็นความหมายโดยตรงหรือความหมายโดยนัย แต่สำหรับระนาดเอกที่เสียงของเครื่องดนตรีเป็นองค์ประกอบหนึ่งเท่านั้น สิ่งที่ใช้ในการเป็นองค์ประกอบเพื่อวิพากษ์แบบแผนโครงสร้างที่ระนาดเอกสำแดงโดยบทบาทรอง คือ สำนวน สำเนียง และสังคีตลักษณ์ เพื่อชี้ให้เห็นว่าในการบรรเลงเพลงของวงปี่พาทย์เสภา ระนาดเอกแสดงบทบาท (characterize) ด้วยวิธีการเช่นไรบ้าง

ในงานเขียนของ Pamela Myers-Moro ได้ศึกษาเกี่ยวกับดนตรีและนักดนตรีไทยในสังคม บางกอกร่วมสมัย ส่วนหนึ่งในงานวิจัยจากการวิเคราะห์โลกทัศน์ในมิติดนตรีไทยในส่วนของเครื่องดนตรี ระบุว่า ระนาดเอก โดยเทียบความหมายคำต่อคำโดย ระนาด คือ xylophone ส่วนเอก คือ first, or one โดยชื่อเครื่องดนตรีไทยตามทัศนะของ David Morton (1976, 44-45) เสนอว่าการกำหนดชื่อเครื่องดนตรีไทยเก่าแก่เป็นคำโดด และใช้วิธีการกำหนดชื่อจากการ เลียนเสียงสร้างคำ (onomatopoeia) ซึ่งเป็นคำไทยแท้ เช่น ขลุ่ย ฉิ่ง กรับ จากนั้นความซับซ้อนของภาษาก็เริ่มมีมากขึ้น เรียกเครื่องดนตรีด้วยการประสมคำโดยมากเป็นประมาณวิเศษณ์ เช่น ใหญ่ เล็ก ทุ้ม ดังเช่นกรณีระนาดเอกก็เป็นการดัดแปรคำ (noun modifiers) นอกจากนั้นความเป็นเพศสภาพของเครื่องดนตรี (gender) ยังถูกกำกับด้วยคุณสมบัติบางประการ ความเข้าใจโดยตรงเช่น กลองแขกตัวผู้ และกลองแขกตัวเมีย เป็นสิ่งที่มีคู่เทียบชัดเจนจากสิ่งที่ศึกษาเชิงรูปแบบและสัญลักษณ์ (typologizing) และเครื่องดนตรีบางชนิดมีความน่าสนใจตรงที่ไม่มีเพศกำกับในชนิดของเครื่องดนตรีแต่ให้ความรู้สึกที่แสดงออกมาโดยนัย (connote) อาทิ ซอสามสาย ให้ความรู้สึกความเป็นหญิงสาว สิ่งเหล่านี้เป็นการอนุมานภาพพจน์ผ่านประติมานวิทยาของเครื่องดนตรี โดยปรับเปลี่ยนการศึกษา การอธิบายและการตีความไปตามกาลสมัย (Myers-Moro, 1993, 27) เพศสภาพในบทบาทของเครื่องดนตรีมิใช่สิ่งกำหนดแน่นอนแต่หลีกเลี่ยงไม่ได้ว่าผู้บรรเลงย่อมต้องคล้อยกิริยาตามความหมายแฝงของเพศสภาพอยู่ในที กล่าวให้ประณีตลงไปก็คือความอ่อนช้อยสละสลวยเป็นพื้นภาพแม้รูปลักษณ์ของเครื่องดนตรีอย่างซอสามสายก็จะปฏิเสธไม่ได้ว่าสวย ประติมานวิทยาของซอสามสายเผยความสวยงามของเครื่องดนตรี มิได้นำเสนอความกร้าวหรือทรนงองอาจ นักดนตรี

ถึงแม้เป็นเพศชายก็ย่อมเลี่ยงกิริยาบรรเลงให้สำนวนลีลาที่แสดงออกมานุ่มนวลประณีตมิได้ ถือว่าประติมานวิทยาของเครื่องดนตรีมีอำนาจเชิงกลไกควบคุมกิริยาของการสื่อแสดงเสียงและทำนองเป็นอย่างดียามบรรเลง

ในส่วนของระนาดเอกบริบทในวงดนตรีปี่พาทย์เสภาเป็นเชิงชั้นทับซ้อน กล่าวคือ ปี่พาทย์เป็นตัวแทนความองอาจ ผ่าเผย มีเสียงที่อุโฆษเกรียวกราว ส่วนนี้คือบทบาทของปี่พาทย์ และหน้าที่ปฏิบัติส่วนจำเพาะตัวของเครื่องดนตรี ก็ย่อมแสดงความหมายว่าเป็นเอก ที่หนึ่ง เป็นผู้นำ ถูกสวมแสดงบทบาท (characterizied) หลายชั้น ระนาดเอกในวงปี่พาทย์เสภาจึงมีหน้าที่หลายประการ และมีความหมายของความเป็นระนาดเอกหลายความหมาย และยิ่งไปกว่านั้นการแสดงออกของระนาดเอกไม่ว่าจะเป็นผู้บรรเลงเพศหญิงเพศชาย หรือเพศใด ย่อมตระหนักรู้ว่าการสงวนท่าทีของความเป็นระนาดเอกเป็นสารัตถภาพโดยสมบูรณ์ของเครื่องดนตรีที่ส่งออกมา ขยายความส่วนนี้คือโครงสร้างของวงดนตรีมอบหมายหน้าที่ให้ระนาดเอกและการไปถึงจุดสมบูรณ์ของหน้าที่นั้น สารัตถะของระนาดเอกจึงเป็นสิ่งที่ระนาดเอกสื่อแสดงออกมาโดยไม่เกี่ยวข้องในเอกลักษณ์เชื่อมโยงหรือแบ่งปันกับเครื่องดนตรีชนิดอื่นในวงดนตรี สารัตถะ (essence) คือ แก่นของระนาดเอก แก่นนี้เป็นเนื้อเป็นตัวเป็นสาระของระนาดเอกโดยแท้ ไม่มีเครื่องดนตรีอื่นใดพรากแก่นนี้ไปได้หรือเทียบเท่าโดยสาระ และการดำรงแก่นความเป็นระนาดเอกย่อมมีวิธีการและกระบวนการสื่อแสดงออกมาจาก สำนวนการผูกกลอน เนื้อเสียงของเครื่องดนตรี และอัตลักษณ์ ซึ่งเป็นเครื่องควบคุมอัตมโนทัศน์ของนักดนตรี

แนวการบรรเลงปี่พาทย์เสภา และการควบคุมแนวโดยระนาดเอก

บรรดาหน้าที่ของดนตรีไทยที่เกี่ยวข้องกับการสร้างประโยชน์ในแง่มุมต่างๆ ทั้งเป็นเครื่องสร้างความบันเทิงเริงใจ เป็นสื่อกลางระหว่างโลกวิสัยและโลกแห่งความศักดิ์สิทธิ์ เป็นเครื่องราชูปโภคตามขนบราชสำนัก สำหรับทางปฏิบัติแล้วความเป็นประโยชน์ของดนตรีในโลกทัศน์ของมนุษย์ดนตรีไทยยังมีหน้าที่อยู่อีกหลายประการ อาทิ เป็นวิชาตามหลักสูตรของสถาบันการศึกษา หรือแม้แต่เครื่องมือการแข่งขัน

วัฒนธรรมกับการบ่งชี้ในแง่ของมานุษยวิทยา แนวความคิดของการศึกษาวัฒนธรรมมนุษย์มีความกว้างขวาง และดนตรีก็ได้รับการผนวกรวมเข้ามาเป็นวัฒนธรรม (music as culture) ที่มีการกล่าวถึงดนตรีในฐานะความรู้ของมนุษยชาติ ความสร้างสรรค์ คุณค่านิยมฯ โดยเชื่อว่ามนุษย์สร้างดนตรีขึ้นมาประดุจดั่งองค์ประกอบของวัฒนธรรมที่เชื่อมโยงกับองค์ประกอบอื่น (Rice, 2014, 65) ถึงแม้ว่าดนตรีจะได้รับการตราความหมายว่าเป็นวัฒนธรรม ทว่า

ในทางปรัชญาแล้วดนตรีก็ยังมีส่วนที่มีความหมายและคุณค่าในตัวต่างหากจากสิ่งอื่น เพราะดนตรีคือศิลปะและในศิลปะนี้มีประเพณี 3 อย่างที่แสดงคุณค่าออกมา คือ มีคุณสมบัติเป็นตัวแทนของโลก (representational) แสดงอารมณ์ความรู้สึก (expressive) และมีความเป็นแบบแผน (formal) โดยดนตรีมีความสัมพันธ์กับโลกในส่วนของนามธรรมโดยนักปรัชญา Authur Schopenhauer ถือว่าดนตรีเป็นศิลปะที่สูงส่งที่สุด ดังนั้นดนตรีจึงมีส่วนในการเป็นตัวแทนโลกน้อย และมีความเป็นไปได้ว่าดนตรีบางชนิดมิได้มุ่งหมายในการแสดงอารมณ์ความรู้สึก แต่เพียงแค่มุ่งเสนอความสัมพันธ์ของสัดส่วนตามแบบแผนที่สอดคล้องกัน (โสรัจจ์ หงศ์ลดารมภ์, 2561, 294-295) ในทางปรัชญาศิลปะดนตรีไทยมีส่วนมากในการแสดงสุนทรียภาพผ่านการประกอบสัดส่วน และนำเสนอแบบแผน อาทิ เพลงเรื่อง และเพลงเสภา หากตัดเนื้อหาของบทประพันธ์ที่ใช้ในการขับร้องออกแล้ว จะเห็นว่าสัดส่วนของบทเพลง การแบ่งมาตราของเพลงตามรูปแบบกำหนด เช่น เท่า โยน ล้อ รับ ขัด เหลื่อม ฯลฯ ล้วนเป็นการแสดงออกถึงแบบแผนทั้งสิ้น อนึ่งธรรมเนียมของ ปี่พาทย์เสภา คือ การแสดงออกถึงความอุโฆษเกรียวกราว และความเป็นระเบียบในเงื่อนไขของความเร็วในการบรรเลง การปรับวงจึงมีความสำคัญและเป็นหลักการในการนำเสนอการแสดงดนตรีปี่พาทย์เสภา ประโยชน์อย่างหนึ่งที่นับว่าเป็นหลักของปี่พาทย์เสภาคือการประชัน

ตามแบบแผนทางวัฒนธรรม ประชัน เป็นส่วนหนึ่งของวัฒนธรรมและเป็นส่วนหนึ่งของเครือข่ายสังคมนักดนตรี เป็นชีวิตจิตใจของประชาคมดนตรี และเป็นผลของการแสดงออกถึงความต้องการของคนในสังคมโดยพื้นฐานจากคุณค่าเชิงสุนทรียศาสตร์ เพศมีส่วนเกี่ยวข้องกับการประชันโดยส่วนมาก ปี่พาทย์ประชันจะเป็นกลุ่มของนักดนตรีผู้ชายในธรรมเนียมปฏิบัติของดนตรีไทย กล่าวคือ เพศชายตีเครื่องเพศหญิงเป็นนักร้อง และไม่นานมานี้เริ่มมีการเปิดโอกาสให้ผู้หญิงมีส่วนร่วมในการประชันเป็นวงดนตรีผู้หญิง (Phoasavadi, 2005, 76) ประการหนึ่งที่อาจช่วยในการแสดงบทบาทของเพศชายในวงปี่พาทย์เสภาคือ เรื่องกำลังวังชา เนื่องจากปี่พาทย์เสภามีแนวการบรรเลงที่มีความเร็วสูงและมีน้ำเสียงที่เสนาะสนั่นจึงทำให้เกิดการใช้กำลังในการบรรเลงสูง ไม่ว่าจะเป็นเครื่องตีหรือเครื่องเป่าตลอดจนเครื่องประกอบจังหวะ ความสามารถของผู้นำวงขณะประชันจึงถูกส่งมอบให้โดยหน้าที่ตามชนิดของเครื่องดนตรี คือ ระนาดเอกภาระหลักของระนาดเอกคือการใช้ทักษะปฏิบัติในการบรรเลงสูง ด้วยปัจจัย 2 ประการหลัก คือ การบรรเลงที่บรรเลงเก็บเป็นคู่แปดย่อมใช้กำลังมาก และขีดจำกัดในการใช้กำลังและการสร้างเสียงมีกรอบของความเร็วควบคุม ซึ่งเครื่องดนตรีชนิดอื่นในวงอาจใช้พละกำลังและความต่อเนื่องไม่เท่าระนาดเอก

ภาระในการนำวงและควบคุมแนวส่วนหนึ่งจึงต้องแปรผันตามศักยภาพของผู้บรรเลงระนาดเอก โดยระนาดเอกเป็นผู้ควบคุมแนวในขณะบรรเลงจากการปรับวงและการแสดงท่าทีในขณะบรรเลงเพื่อให้เครื่องดนตรีชนิดอื่นในวงคล้อยแนวตามอย่างเหมาะสม โดยมีวิธีการดังนี้

1.การตั้งแนวบรรเลง

โดยปกติการบรรเลงปี่พาทย์เสภาโดยธรรมเนียมใช้การบรรเลงรับร้อง กล่าวคือ มีการร้องเพลงและรับสำนวนร้องจากนั้นบรรเลงเพลงที่ตั้งไว้สืบไป ระนาดเอกจึงสามารถวางแผนในการตั้งแนวการบรรเลงตั้งแต่การรับร้องหรือตั้งแนวได้ตั้งแต่ขณะรับร้อง โดยใช้ทำนองรับร้องและส่งร้องเป็นแนวควบคุมในการบรรเลงให้เป็นระบบระเบียบตั้งแต่ต้นทางของท่อนเพลง มีหลักการดังนี้

1.1 การรับร้อง โดยทั่วไป คือการที่ระนาดเอก และเครื่องดนตรีอื่นบรรเลงเอื้อมสำนวนเข้าไปในสำนวนร้องส่วนท้ายท่อนเพลง โดยยึดตามแนวทางของทำนองหลักเป็นหลักและมีการตกแต่งทำนองบ้างเล็กน้อย แต่ยังควบคุมอัตราความเร็วให้เทียบเท่าความเร็วของการขับร้อง ไม่เร่งหรือกระทุ้งจังหวะ

ตัวอย่าง

ทำนองหลัก

- รำ - มำ	- รำ - -	ทำ ทำ - -	ล ล - ซ
- ร - ม	- - - ทฺ	- - - ลฺ	- - - ซฺ

ระนาดเอก

- รำ - มำ	- รำ - ท	- - ลซม	- ร - ซ

1.2 การรับร้อง โดยขยี้ส่วนท้ายทำนอง คือระนาดเอกบรรเลงรับร้องเพื่อกระชั้นแนวการบรรเลง โดยใช้สำนวนขยี้ให้เกิดการปรับความเร็วเมื่อสิ้นสุดการรับร้อง โดยเครื่องดนตรีอื่นในวงยังดำเนินตามทำนองหลักปกติ แต่น้อมความเร็วตามที่ระนาดเอกปูแนวไว้

ตัวอย่าง

ทำนองหลัก

- รำ - มำ	- รำ - -	ทำ ทำ - -	ล ล - ซ
- ร - ม	- - - ทฺ	- - - ลฺ	- - - ซฺ

ระนาดเอก

- รำ - มำ	- รำ - ท	- รำทลซม	ซลทลซม-ซ

1.3 การรับร้อง โดยขยี้รับทั้งวง คือการที่ทั้งวงใช้ทำนองจากสำนวนขยี้ทบทวีพยางค์เสียงขึ้นไปทั้งวง บรรเลงอย่างเป็นเอกภาพโดยยึดอัตราความเร็วของระนาดเอกเป็นหลัก โดยมีส่วนปฏิบัติ 2 กรณีคือ ขยี้รับแต่ส่วนรับร้อง และขยี้ติดพันไปถึงส่วนต้นของท่อนเพลง

ตัวอย่าง

ทำนองหลัก

-ล--	ซม--	ดำดำ--	รำรำ-มำ	-มำ-มำ	-มำ--	มำมำ--	รำรำ-ดำ
--ซม	--รด	---ร	---ม	-ซ-ล	-ซ-ม	---ร	---ด

ระนาดเอก

รำดำลซดำลซม	ลซมรซมรด	ทลซรซลซทด	ทลซลทดรม	ดรดมรซมล	ซทลดำทลซม	ดรมซลมซล	มำรำดำทลซ-ดำ

2. การวางแนวส่งร้อง

ลักษณะการสิ้นสุดการบรรเลงเพื่อวางแนว หรือจัดแนวการบรรเลงให้สอดรับกับการขับร้องที่จะดำเนินไปในส่วนต่างๆ อาทิ การส่งร้องสู่อัตราจังหวะเดิม หรือการส่งร้องเพื่อผลัดอัตราจังหวะ ย่อมมีการจัดแนวที่แตกต่างกัน เช่น การวางแนวในการส่งร้อง สามชั้นท่อน 1 ไปสามชั้น ท่อน 2 มีความแตกต่าง จากการส่งร้อง สามชั้นท่อน 2 ไปสองชั้นท่อน 1 ซึ่งปัจจัยบังคับคือเรื่องของอัตราจังหวะ ระนาดเอกสามารถวางแนวได้หลากหลาย ดังนี้

2.1 การส่งร้อง โดยทั่วไป คือ เมื่อท้ายจังหวะสำนวนเพลงระนาดเอกชักแนวให้คล้อยช้าลง จนจบท่อนเพลงเรียกว่าการโรยจังหวะ แล้วตั้งจังหวะให้ในการส่งร้องให้ทำนองที่ส่งร้องจากจังหวะที่ตั้งไม่แตกต่างกันมาก และส่งร้องโดยยึดตามแนวทางของทำนองหลักเป็นหลักและมีการตกแต่งทำนองบ้างเล็กน้อย ตัวอย่าง

ทำนองหลัก

- - - ล	- - ดำ ดำ	- - - รำ	- - ดำ ดำ
- - - ม	- ด - -	- - - ร	- ด - -

ระนาดเอก

- - - ล	ดำ ดำ ดำ ดำ	- - - รำ	ดำ ดำ ดำ ดำ

2.2 การส่งร้อง โดยขยี้ส่วนท้ายทำนอง คือ ระนาดเอกบรรเลงส่งร้องจากการโรยจังหวะในทำนองส่วนท้ายของเพลงแล้ว เอื้อมทำนองโดยใช้ขยี้ตามแนวที่โรยไว้เพื่อส่งร้อง โดยเครื่องดนตรีอื่นในวงยังดำเนินตามทำนองหลักปกติ

ตัวอย่าง

ทำนองหลัก

----	--- ด	----	--- ล	----	--- ซ	----	--- ม
----	--- ด	----	--- ล	----	--- ซ	----	--- ท

ระนาดเอก

----	--- ด	---ร	มรดล	----	--- ซ	มรดรดทดทล	ทลซลซม-ม

3. การเร่งแนวบรรเลงในท่อนเพลง

แนวในทางปฏิบัติของปี่พาทย์เสภา มีศัพท์แสดงไว้ว่า เรียวหางหนู หมายความว่าในท่อนเพลงหนึ่งๆ ต้องมีลักษณะการบรรเลงที่จากความเร็วต่ำไปสู่ความเร็วสูง โดยให้ค่อยๆ ทยอยเพิ่มความเร็วขึ้นโดยมิให้แนวการบรรเลงตกหรือหย่อนยานลงซึ่งถือเป็นเรื่องสำคัญมาก นอกจากการตั้งแนวหรือปรับแนวในส่วนของการ รับร้องแล้วเมื่อเข้าในเนื้อเพลงระนาดเอกมีหน้าที่ควบคุมหรือวางแผนการบรรเลงตามแนวที่ปรับวงไว้ แนวนี้เมื่อตั้งหรือกำหนดแนวแล้วจะลดอัตราลงมาไม่ได้จนกว่าจะจวนสิ้นสำนวนท้ายทำนองท่อนเพลง เพื่อโรยจังหวะส่งร้อง มีการปรับแนวโดยแยบคายตามกำลังของคนระนาดเอก ตามที่โบราณาจารย์ได้วางชั้นเชิงไว้หลากหลายประการ การกระทุ้งแนวโดยไว หรือเรียกว่าพรวดพราด มิใช่วิสัยของการบรรเลงปี่พาทย์เสภาที่ปรับวงมาอย่างดีแล้ว โดยมีข้อกำหนดคร่าวๆ ดังนี้

3.1 การเร่งแนว โดยการขยี้ โดยใช้กลวิธีพิเศษที่นอกเหนือจากการตีเก็บโดยทั่วไป ขยี้มีคุณสมบัติประการหนึ่งคือการเพิ่มพยางค์เสียงเข้าไปในทำนอง ทำให้ทำนองมีความละเอียดของเสียงมากขึ้นและเมื่อในการเพิ่มพยางค์เสียงใส่ไปในจังหวะที่มีความห่างสม่ำเสมอ สิ่งที่สำแดงออกมาจะเป็นการเพิ่มหรือกระตุ้นความเร็วไปโดยธรรมชาติ

ตัวอย่าง

ทำนองหลัก

-ซ-ด	--รม	-ม-ม	-ร-ด	---ซล	-ด-ร	-ด--	ลล-ซ
-ร-ด	---ม	-ซ-ม	-ร-ด	--ฟ-	-ด-ร	-ด-ล	---ซ

--รม	-ซ-ล	-ด-ล	-ซ-ม	-ม--	รร--	มม--	ซซ-ล
--ด-	-ซ-ล	-ด-ล	-ซ-ท	-ท-ล	---ท	---ซ	---ล

ระนาดเอก

ซลทดลทด	รทดรมดรม	ซลทดทลซม	รมฟซฟมรด	มมมซมมมล	ซซซดลลลรด	มซมลซดลรด	ดรมรดทลซ

ดดดรดดดม	รรรซมมมล	ซลทดรดทล	ทดรดทลซม	ลทรมรท-ร	มรทรมซ-ม	รมซลซม-ซ	ลซมซลด-ล

3.2 การเร่งแนว โดยการสะบัด สะเดาะ เป็นการเพิ่มพยางค์เสียงให้มีลักษณะของกระสวนจังหวะที่กระชั้นขึ้น ความกระชั้นนี้เองเป็นการปรับทำนองให้มีความเร็วโดยปริยาย ระนาดเอกสามารถใช้ในส่วนของตอนขึ้นหัวท่อนเพลงหรือระหว่างการบรรเลงในท่อนเพลง หากความรู้สึกของคนระนาดเอกรู้สึกว่าแนวการบรรเลงเริ่มไม่ขยับ (เรียวหางหนู) หรือดำเนินทำนองมาได้ระยะหนึ่งแล้วต้องการปรับแนวให้กระชับขึ้นก็สามารถใช้การบรรเลงโดยการตีสะบัด สะเดาะระคนในทำนองเก็บได้

ตัวอย่าง

ทำนองหลัก

-ร--	ดด--	ฟฟ--	ซซ-ล	-ฟ - -	ฟฟ--	ซซ--	ลล-ด์
-ล-ซ	--- ฟ	--- ซ	--- ล	-ฟ- ฟ	--- ซ	--- ล	--- ด

ระนาดเอก

มรด รม	ฟมร มฟ	ซฟม ฟซ	ลซฟ ซล	ฟซฟฟฟ	ซลซซซ	ลดลลล	ดรด์ด์ด์

3.3 การเร่งแนว โดยใช้กลอนตามทิศทาง กลอนตามทิศทางนี้เป็นกลอนที่ไล่เรียงตามทิศทางของทำนองหลัก และมีรูปแบบของกลอนเป็นกระบวนเดียวกัน โดยมีระยะเสียงแต่ละพยางค์ใกล้กัน คุณสมบัติของกลอนในลักษณะนี้เป็นประโยชน์ต่อการกระชับแนวการบรรเลงได้มากกว่ากลอนที่ผูกขึ้นโดยกระโดดเสียง หรือมีเสียงที่ห่างกันออกไป ความชิดของพยางค์เสียงส่งผลโดยตรงต่อลักษณะการบรรเลงเชิงกายภาพทำให้คนระนาดเอกสามารถเร่งแนวได้ในระยะมือที่สั้น

ตัวอย่าง กลอนระนาดเอกที่มีความสัมพันธ์โดยทิศทางกับทำนองหลัก

ทำนองหลัก (ทิศทางทำนอง ขึ้น และลง)

-ม--	รร--	ซซ--	ลล-ท	-ร์-ม์	-ร์--	ทท--	ลล-ซ
-ท-ล	---ซ	---ล	--- ท	-ร-ม	-ร-ท	--- ล	---ซ์

ระนาดเอก (แปรตามทิศทางเป็นกระบวน)

ฟรมฟ	ซมฟซ	ลฟซล	ทซลท	ลซมร	ซมรท	มรทล	รทลซ

การผูกกลอนตามทิศทางทำนองหลักเป็นกระบวนทำให้มีเสียงที่เรียงกันอย่างเป็นระบบเช่นเดียวกับทำนองหลัก กลอนประเภทนี้มีพยางค์เสียงที่เรียงชิดกันสามารถเพิ่มอัตราความเร็วได้สะดวก

ระนาดเอก (แปรตามอิสระ ไม่อิงทิศทาง)

มรดซ	ลทดร	ฟมรม	ฟซลท	ร์ม์ร์ด์	ทลซร	มฟซล	ร์ทลซ

การผูกกลอนที่ไม่ยึดตามทิศทาง ถึงจะมีสำนวนที่ก้าวก่ายดำเนินอย่างจรไปทั่วทั้งผืนระนาด แต่เนื่องจากมีพยางค์เสียงที่ต้องข้ามลูกระนาดหลายตำแหน่ง อีกทั้งทิศทางยังวกวนไปมา ไม่สะดวกต่อการใช้เป็นกลอนในการเร่งอัตราความเร็ว

3.4 การเร่งแนว โดยการขมวดพยางค์เสียง เป็นการตัดพยางค์เสียงออกเพื่อจุดประสงค์ในการเปลี่ยนแปรท่าทีของทำนองเพลง อาทิ จากทำนองเก็บสู่ทำนองเหลื่อม หรือ ล้อ-รับ การตีตัดพยางค์เป็นการขมวดเสียงลูกตกให้กระชั้นเข้ามาในจังหวะยก โดยเว้นตำแหน่งพยางค์ท้ายของห้องเพลงให้ว่างลง

ตัวอย่าง

ทำนองหลัก

--ซล	ดล--	ลซ--	ซม--	-ฑ--	-ม--	---ด	--รม
-ม--	--ซม	--มร	--รด	--ลฑ	--รด	-ฑ--	-ด--

ระนาดเอก

ซมซล	ดลซม	ลซมร	ซมรด	ฑฑลฑ	ดลฑด	ฑลฑด	รม--

4. การตรึงแนว

ช่วงเวลาในการบรรเลงในกรณีเพลงที่มีจังหวะค่อนข้างยาว การถนอมกำลังของคนระนาดเอกย่อมต้องอาศัยการตรึงแนวไม่ให้พรวดพราดจนเกินกำลังความสามารถ การตรึงแนวจึงเป็นทักษะที่ใช้ในการบรรเลงเพลงที่มีขนาดใหญ่และมีระยะการบรรเลงยาว เครื่องประกอบจังหวะและเครื่องดนตรีชนิดอื่นเมื่อทำความเร็วได้คงที่แล้วสามารถขยับแนวได้โดยสะดวก ทว่าสำหรับระนาดเอกการขยับแนวเป็นเรื่องที่ต้องวางแผนสัมพันธ์กับความสามารถในการจัดวางกำลังในการบรรเลงให้ตลอดรอดฝั่งของท่อนเพลง โดยการตรึงแนวเน้นการใช้กำลังทั้งปริมาณเสียงและคุณภาพเสียงที่สม่ำเสมอ

4.1 การตรึงแนว โดยการตีกะไหล่[3] คือ การย้ำเสียง หรือซ้ำทำนองโดยสังเขปมักพบในการบรรเลงล้อ-รับ หรือล้อ-ขัด เนื่องจากช่วงดังกล่าวมีการเว้นวรรคทำนองที่ระนาดเอกไม่ได้บรรเลง (เครื่องนำ-เครื่องตาม) ดังนั้นเป็นไปได้ว่าแนวการบรรเลงจะมีรอยต่อและมีการเร่งจังหวะ พบมากในเพลงจำพวกกลุ่มเพลงทยอยมีโอกาสในการกระทุ้งจังหวะให้เร็วขึ้นทีละน้อย ดังนั้นระนาดเอก สามารถบรรเลงตีกะไหล่ ในการย้ำเสียงให้มั่นคงลงไปและเป็นการย้ำแนวจากการสร้างเสียงประคองจังหวะ

[3] เป็นศัพท์ในการบรรเลงระนาดที่ได้รับถ่ายทอดมาจากคุณครูอุทัย แก้วละเอียด (ศิลปินแห่งชาติ) เป็นการตกแต่งทำนองชนิดหนึ่งที่ใช้ในการบรรเลงประกอบช่วงเสียงที่ว่าง

ตัวอย่าง

ทำนองหลัก (ล้อ-รับ)

เครื่องนำ		--ซซ	-ล-ซ	เครื่องนำ		--รร	-ม-ร
ดำซซซ	ฟลฟซ	-ซ--	ฟ-ฟร	ซรรร	ดมดร	-ร--	ด-ดล

ระนาดเอก (ล้อ-รับ)

ดำซซซ	ฟลฟซ	--ซซ	ซซ--	ซรรร	ดมดร	รรรร	-ร--

ทำนองหลัก (ล้อ-ขัด)

เครื่องนำ		-ร--	ดล--	เครื่องนำ		ซฟ--	ฟร--
ดำรดำล	ซฟซล	--ดล	--ซฟ	ดรฟซ	ลซฟร	--รด	--ดล

ระนาดเอก (ล้อ-ขัด)

ดำรดำล	ซฟซล	--ดล	ซฟ--	ดรฟซ	ลซฟร	--ฟร	ดล--

4.2 การตรึงแนว โดยการประคบเสียง ลักษณะการประคบเสียงคือการสร้างคุณภาพของเสียง ด้วยการบรรเลงที่มีความเป็นนามธรรมสูง สามารถอธิบายพอสังเขปกล่าวคือ เป็นการสร้างเสียงให้อยู่ในระดับที่เหมาะสม ในกรณีการตีประคบเสียงที่เห็นได้ชัดคือการไม่ตีแล้วปล่อยมือหรือปล่อยเสียงเปิดทันที แต่มีการใช้กลวิธีตีกดเสียงกึ่งเปิดกึ่งปิด ให้มีเสียงออกมาแต่กึ่งหนึ่งของพยางค์เสียงโดยปริมาณเสียงเต็ม การตีประคบเสียงสามารถใช้ได้โดยทั่วไปทั้งบทเพลง เป็นการตั้งใจบรรจงประดิษฐ์เสียง ดังนั้นในส่วนนี้จะดันแนวได้ค่อนข้างจำกัด เนื่องจากต้องลงรายละเอียดใช้ได้ทั้งการบรรเลงในความเร็วต่ำ ความเร็วปานกลาง และสามารถประยุกต์ใช้ในการบรรเลงที่มีความเร็วสูง ใช้ได้กับทุกเครื่องมือ เสียงที่ผลิตออกมาจากการประคบเสียงจะมีความอิ่มเสียงเต็มที่ มีความละมุน การประคบเสียงที่ใช้ในการตรึงแนวใช้ได้ในสำนวนดังนี้

ตัวอย่าง

ทำนองหลัก (ล้อ-รับ)

--ดำดำ	--ลล	--ซซ	--มม	--ซซ	--มม	--รร	--ดด
---ด	---ล	---ซ	---ท	---ซ	---ท	---ล	---ซ

ระนาดเอก (ล้อ-รับ)

ดำดำดำ	-ล--	ซซซซ	-ม--	ซซซซ	-ม--	รรรร	-ด--

การประคบเสียงในกรณีตัวอย่างเป็นการสะกดเสียงให้อยู่ในตำแหน่งที่ควรเป็น ไม่ล้ำหน้า หรือย้อยหลัง โดยการประคบต้องคำนึงว่าไม่ดึงแนวให้ย้อยลงมาหรือตกท้องช้าง จะต้องเป็นไปตามสัดส่วนความเร็ว

5. การโรยแนว

การโรยแนวเป็นการผ่อนให้แนวการบรรเลงช้าลง เพื่อจุดประสงค์ในการลงจบเพลงหรือทอดทำนองสำหรับส่งร้อง คนระนาดเอกจำเป็นต้องกำกับการโรยแนวให้อยู่ในระดับที่เหมาะสม และมีความสง่างาม ในบางครั้งการโรยแนวที่ไม่ได้สัดส่วนอาจทำให้การบรรเลงล่ม หรือลงจบด้วยท่าทีของสำนวนที่ไม่เรียบร้อย การโรยแนวจึงมีวิธีขั้นต้น ดังนี้

5.1 การโรยแนวโดย ผ่อนแนวโดยปกติ เมื่อการบรรเลงมาจวนจะถึงสำนวนวรรคเพลงที่สิ้นสุดของท่อนเพลง ให้เริ่มโรยแนวตั้งแต่ครึ่งท้ายของจังหวะหน้าทับ โดยแบ่งเป็น 2 ส่วนคือวรรคต้นให้เป็นการทำสำนวนปลายของท่อนเพลงนั้น และวรรคท้ายให้โรยแนวลงอย่างชัดเจนเพื่อส่งร้อง โดยระนาดเอกสร้างทำนองโดยตีตัดทำนองเพื่อเป็นช่องทางให้ทราบโดยทั่วกันทั้งวง

ตัวอย่าง

ทำนองหลัก

-ล--	ซม--	ดำดำ--	รำรำ-มำ	-มำ-มำ	-มำ--	มำมำ--	รำรำ-ด
--ซม	--รด	---ร	---ม	-ซ-ล	-ซ-ม	---ร	---ด

ระนาดเอก

ซลซม	ซลทดำ	มำรำดำรำ	มำซ่-มำ	-ซ-ล	-ซ-ม	---ร	---ด

ในห้องเพลงที่ 4 ระนาดเอกตีตัดทำนองให้ทราบว่าเป็นส่วนท้ายของทำนองตามแนวเดิม และเป็นหมุดหมายที่จะโรยแนวในห้องเพลงที่ 6-8 สืบไป

5.2 การลงขาด แล้วโรยแนว ในขั้นนี้ต้องใช้ความสามารถสูงโดยระนาดเอกเร่งแนวให้มีความเร็วสูงสุด ถึงตอนท้ายของทำนองท่อนเพลงโดยเร่งให้จบทำนองแบบจบขาด แล้วตั้งทำนองใหม่ให้มีแนวที่ช้าลงมาอย่างชัดเจนและสอดรับกับแนวการขับร้อง

ตัวอย่าง

ทำนองหลัก

---ร	--ฟฟ	---ซ	--ฟฟ	-ดร	-ฟ-ซ	-รำดำล	-ซ-ฟ
---ล	-ฟ--	---ซ	---ฟ	-ท--	-ฟ-ซ	-รดล	-ซ-ฟ

ระนาดเอก

ดรมฟ	มรมฟ	มรซฟ	มรมฟ	ซลดร	ดรฟซ	ลซฟม	รด-ฟ

เร่งแนวสูงสุด กระทั่งสิ้นสุดสำนวนที่เสียง ฟา จากนั้นเริ่มตั้งแนวให้ให้แนวใหม่โรยแนวช้าลงมาตามความเหมาะสมกับการส่งร้อง

สรุป

ความเป็นแบบแผนของวัฒนธรรมปี่พาทย์เสภา ผ่านระยะเวลาทางประวัติศาสตร์และการพิสูจน์จากค่านิยมต่อคุณค่าทางดนตรี ระนาดเอกได้รับการขนานนามว่าเป็นพระเอกของวงดนตรีปี่พาทย์ ทว่าความหมายโดยตรงที่สื่อสารออกมาพร้อมกับบทบาทของระนาดเอกเป็นเพียงบทนิยามความเป็นระนาดเอกเพียงส่วนหนึ่งเท่านั้น วิวัฒนาการของดนตรีไทยและประวัติศาสตร์ลายลักษณ์บ่งบอกเพียงลักษณะทางกายภาพของเครื่องดนตรี การจำแนกชนิดของเครื่องดนตรี และการประสมวงดนตรี การก่อตัวของความเป็นระนาดเอกจากความหมายอื่นหรือความหมายที่ทับซ้อนจำเป็นต้องใช้การตีประเด็นที่โครงสร้างของสิ่งนั้น วรรณกรรมเป็นมุมหนึ่งของศิลปะที่สื่อสุนทรียารมณ์ได้ และการนิยามวงปี่พาทย์เสภาเป็นเสมือนวรรณกรรมชนิดหนึ่งทำให้เรามองลงไปที่รายละเอียดของโครงสร้าง และเห็นว่าระนาดเอกมีอำนาจกำหนดที่มีพลานุภาพในการสำแดงบทบาททั้งสื่อของความเป็นบุรุษเพศ และความเป็นผู้นำ อนึ่งบทความนี้วิเคราะห์ให้เห็นว่าสิ่งที่ระนาดเอกมีบทบาทในฐานะผู้นำต้องประกอบด้วยหลายสิ่งและสิ่งสำคัญคือ การควบคุมแนวการบรรเลงที่ถือเป็นองค์แห่งเอกลักษณ์ของปี่พาทย์เสภา พบว่าระนาดเอกมีลักษณาการในการควบคุมแนวประกอบด้วย การตั้งแนวบรรเลง การวางแนวส่งร้อง การเร่งแนวบรรเลงในท่อนเพลง การตรึงแนว และการโรยแนว โดยระนาดเอกมีกลวิธีที่แยบคายและมีกระบวนการเฉพาะในการผลิตลักษณาการตามที่กล่าวมา ส่วนนี้ถือเป็นแบบแผนของภูมิปัญญาที่กำกับหน้าที่ของระนาดเอกเมื่ออยู่ในขณะการบรรเลง ความเป็นเอกของระนาดเอกมิใช่เพียงการนำให้การบรรเลงมีความต่อเนื่องตลอดรอดฝั่งเท่านั้น หากยังต้องตอบโจทย์ทางดนตรีที่สำคัญคือความไพเราะ ซึ่งเป็นเป้าประสงค์ของการบรรเลงดนตรีทั้งปวง และระนาดเอกย่อมแสดงบทบาทสำคัญนี้ในวง ปี่พาทย์เสภาได้อย่างเหมาะสม

บรรณานุกรม

ชยุติ ทัศนวงศ์วรา และจรัญ กาญจนประดิษฐ์. (2563). **แนวคิดเรื่อง ทาง: เอกลักษณ์ในสังคีตลักษณ์ไทย.** วารสารศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 7(1), 191.

ธนาคารแห่งประเทศไทย. (2549). **100 ปี วังบางขุนพรหม.** กรุงเทพฯ: บริษัท พลัสเพรส จำกัด.

พงษ์ศิลป์ อรุณรัตน์. (2550). **ปฐมบทดนตรีไทย.** นครปฐม: โรงพิมพ์มหาวิทยาลัยศิลปากร มหาวิทยาลัยศิลปากร พระราชวังสนามจันทร์.

พูนพิศ อมาตยกุล และคณะ. (2550). **จดหมายเหตุดนตรี 5 รัชกาล.** กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์เดือนตุลา.

ยศ สันตสมบัติ. (2559). **มนุษย์กับวัฒนธรรม.** (พิมพ์ครั้งที่ 4). กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์.

วราภรณ์ เชิดชู. (2563). **เครื่องดนตรีสยาม ในจดหมายเหตุชาวฝรั่งเศสสมัยสมเด็จพระนารายณ์มหาราช พ.ศ. 2199-2231.** กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์ บริษัท สหธรรมิก จำกัด.

วิทย์ วิศทเวทย์. (2540). **ปรัชญาทั่วไป มนุษย์ โลก และความหมายของชีวิต.** (พิมพ์ครั้งที่ 14). กรุงเทพฯ: อักษรเจริญทัศน์.

ศิริพร ณ ถลาง. (2559). **คติชนสร้างสรรค์บทวิเคราะห์และทฤษฎี.** กรุงเทพฯ: หจก.ภาพพิมพ์.

สาวิตรี จิตบรรจบ. (2560). **การพัฒนารูปแบบการเรียนรู้การเขียนนิทานสำหรับนักศึกษาระดับปริญญาบัณฑิต โดยใช้ทฤษฎีโครงสร้างนิยมร่วมกับทฤษฎีการสร้างความรู้ด้วยตนเอง (ดุษฎีนิพนธ์)**. กรุงเทพฯ: มหาวิทยาลัยศิลปากร.

สันต์ ท. โกมลบุตร. (2548). **จดหมายเหตุ ลา ลูแบร์ ราชอาณาจักรสยาม.** (พิมพ์ครั้งที่ 2). นนทบุรี: สำนักพิมพ์ศรีปัญญา.

สุจิตต์ วงษ์เทศ. (2551). **ร้องรำทำเพลง: ดนตรีและนาฏศิลป์ชาวสยาม.** (พิมพ์ครั้งที่ 3). กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์เรือนแก้วการพิมพ์.

สุรเดช โชติอุดมพันธ์. (2560). **ทฤษฎีวรรณคดีวิจารณ์ตะวันตก ในคริสต์ศตวรรษที่ 20.** (พิมพ์ครั้งที่ 2). กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอฯ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ. (2497). **ตำนานเสภา พระนิพนธ์ สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอฯ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ และ เสภาเรื่อง ขุนช้างขุนแผน ตอนแต่งงานพระไวย (พลายงาม).** กรุงเทพฯ: กรมศิลปากร.

โสรัจจ์ หงศ์ลดารมภ์. (2561). **ปรัชญาทั่วไป.** กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

Morton, D. (1976). **The Traditional Music of Thailand.** California: University of Carifornia Press.

Myers-Moro, P. (1993). **Thai music and musicians in contemporary Bangkok.** California: Center for South and Southeast Asia Studies.

Phoasavadi, P. (2005). **From Prachan to Prakuad: The Process of Officializing Traditional Music Competition in Contemporary Bangkok (Doctoral dissertation).** Washington: University of Washington.

Rice, T. (2014). **Ethnomusicology A Very Short Introduction.** New York: Oxford University Press.

การสอนเป่าแคน
ของอาจารย์คำเสน พิลาวง

Kasen Pilawong teaching of blow Khaen.

รัฐศาสตร์ เวียงสมุทร[1]
Rattasat Weangsamut

บทคัดย่อ

บทความนี้ได้นำเสนอข้อมูลการศึกษาจากการลงพื้นที่ในโครงการศึกษาข้อมูลทางวัฒนธรรมลุ่มน้ำโขง ณ โรงเรียนศิลปะแห่งชาติ สาธารณรัฐประชาธิปไตยประชาชน ของนักศึกษาในระดับปริญญาเอก หลักสูตรปรัชญาดุษฎีบัณฑิต สาขาดุริยางคศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยขอนแก่น มีจุดมุ่งหมายเพื่อศึกษาการสอนเป่าแคนของอาจารย์คำเสน พิลาวง ซึ่งเป็นผู้สอนแคนเพียงผู้เดียวที่สอนการเป่าแคนให้แก่นักเรียนระดับชั้นมัธยมศึกษาชั้นปีที่ 1 และมัธยมศึกษาชั้นปีที่ 2 ของโรงเรียนศิลปะแห่งชาติ สาธารณรัฐประชาธิปไตยประชาชนลาว โดยเป็นวิชาบังคับให้นักเรียนศึกษา และปฏิบัติเดี่ยวแคนจำนวนทั้งหมด 3 ลาย ได้แก่ ลายภู่ตอมดอก ลายลมพัดพร้าว และลายจำปาเมืองลาว ซึ่งลายเดี่ยวแคนทั้ง 3 ลายนี้ ถือได้ว่าเป็นลายเดี่ยวแคนที่มีความสำคัญยิ่งในการสืบทอดการบรรเลงแคนของประเทศลาว บทความนี้จะเสนอให้เห็นถึงการเตรียมการสอนเป่าแคนของอาจารย์คำเสน พิลาวง การดำเนินการสอนเป่าแคนของอาจารย์คำเสน พิลาวง และการประเมินการสอนเป่าแคนของอาจารย์คำเสน พิลาวง

คำสำคัญ : แคน การเป่าแคน การสอน

---

[1] นักศึกษาหลักสูตรปรัชญาดุษฎีบัณฑิตสาขาดุริยางคศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยขอนแก่น

ABSTRACT

This article presents information from studying the area of the Mekong cultural information study project at The National Art School, Lao People's Democratic Republic of PhD students, Doctor of Philosophy Program in Music, Faculty of Fine and Applied Arts, Khon Kaen University. The purpose of this study was to learn the methods of teaching how to blow Khaen by Kamsen Pilawong. Who is the only khaen instructor that teaches students in first and second grade of The National Art School, Lao People's Democratic Republic. Which is a compulsory subject for students to study and practice dioew khaen in total of 3 patterns, namely Phu Tom Dok pattern, Lom Phap Prao pattern and the Champa pattern of Laos These 3 monograms are regarded as the dioew Khaen patterns that are of great importance in the succession of Lao khaen playing. This article presents the preparation of Khamsen Pilawong's teaching of blow Khaen, Implementation of Khamsen Pilawong's blow Khaen teaching and an evaluation of Khamsen Pilawong's blow Khaen teaching.

Keywords : Khaen Blow Khaen Teaching

บทนำ

คำว่า “แคน” เป็นภาษาลาวที่มีหลายอย่าง หมายถึง ทุกข์ยากขาดแคน แคนลาวมีบทบาทในหลายด้านทั้งความบันเทิง และพิธีกรรมทางศาสนารวมถึงความเชื่อถือกันมาตั้งแต่อดีต แคนลาวเป็นเครื่องดนตรีชนิดหนึ่งที่เป่าด้วยปาก ทำมาจากไม้อ้อ หรือ ไม้เฮี้ยป้องเรียวยาวจัดเรียงผ่ายเต้าทำจากไม้เนื้อแข็ง ซึ่งภายในลำลูกแคนจะมีลิ้นเพื่อเป็นการกำเนิดสียงทำจากทองแดงหรือทองแดงผสมเงิน เมื่อเป่าหากต้องการเสียงใดใช้นิ้วปิดรูที่ต้องการ (สุรพล เนสุสินธุ์, 2563 : 94) แคนเป็นเครื่องดนตรีที่ถ่ายทอดความเป็นตัวตนทางวัฒนธรรม

ได้อย่างชัดเจน จัดเป็นเครื่องดนตรีที่เก่าแก่มีประวัติมายาวนานหลายพันปี และเป็นที่นิยมแพร่หลายในภูมิภาคเอเชีย โดยสืบทอดต่อกันมาแต่โบราณ จนกระทั่งถึงปัจจุบัน ด้วยเอกลักษณ์ที่มีความโดดเด่นทั้งเสียง เทคนิคและวิธีการบรรเลง ที่เป็นเอกลักษณ์พิเศษเฉพาะ โดยสามารถดำเนินทำนองและเสียงประสานไปพร้อมๆ กันได้อย่างกลมกลืน (สราวุฒิ สีหาโคตร, 2557 : 37) ทั้งนี้เครื่องดนตรีแคนได้รับความนิยมและสืบทอดอย่างแพร่หลายไปทั่วทุกพื้นที่ของประเทศลาว การบรรเลงแคนจึงปรากฏในเทศกาลต่างๆ รวมถึงชุมชนได้รวมกลุ่มขึ้นเพื่อสนับสนุนการศึกษา ทั้งในรูปแบบทางการและไม่เป็นทางการมาอย่างต่อเนื่อง กระทั่งในปี พ.ศ. 2548 ได้ก่อตั้งสมาคมศิลปะแคนขึ้น ซึ่งถือได้ว่ามีบทบาทสำคัญอย่างยิ่งต่อการอนุรักษ์ศิลปะการเป่าแคนให้คงอยู่ ปัจจุบันเสียงแคนของชนชาวลาวได้รับการขึ้นทะเบียนเป็นมรดกทางวัฒนธรรมที่จับต้องไม่ได้ โดยองค์การศึกษาวิทยาศาสตร์และวัฒนธรรมแห่งสหประชาชาติ (ยูเนสโก) ได้ระบุว่า เสียงแคนของชนชาวลาวนั้นเป็นเครื่องดนตรีแบบเป่า ทำขึ้นจากการประกอบขลุ่ยหลายเลา จากไม้ไผ่ที่มีความยาวแตกต่างกัน เพื่อสร้างเสียงที่มีแตกต่างกัน (มติชนออนไลน์, 2560 : ออนไลน์)

ด้วยความสำคัญและการส่งเสริมเพื่อร่วมกันอนุรักษ์ศิลปวัฒนธรรมพื้นบ้านเครื่องดนตรีแคน ดังกล่าว จึงนำมาสู่การถ่ายทอดความรู้ในระบบการศึกษาอย่างเป็นทางการ โดยโรงเรียนศิลปะแห่งชาติ แห่งสาธารณรัฐประชาธิปไตยประชาชนลาว เป็นโรงเรียนเพียงแห่งเดียวที่เปิดสอนสาขาดนตรีในสาธารณรัฐประชาธิปไตยประชาชนลาว ทำการสอนดนตรีตั้งแต่ระดับชั้นต้นจนถึงระดับชั้นกลาง โดยจัดให้นักเรียนมัธยมศึกษาชั้นปีที่ 1 และ ชั้นปีที่ 2 ทุกคนได้มีโอกาสเรียนแคนจากอาจารย์คำเสน พิลาวง ซึ่งเป็นวิชาบังคับก่อนที่ทุกคนจะแยกออกไปเรียนในเครื่องเอกชิ้นอื่นของแต่ละคนที่เลือกไว้ โดยมีลายแคนสำคัญที่ทุกคนจะต้องศึกษาและปฏิบัติ ได้แก่ ลายภู่ตอมดอก และลายลมพัดพร้าว และลายจำปาเมืองลาว ดังนั้นลายเดี่ยวแคนทั้ง 3 ลายนี้ จึงถือได้ว่าเป็นลายที่มีความสำคัญยิ่งในการเรียนการสอนเพื่อเป็นการสืบทอดการบรรเลงแคนของประเทศลาว (คำเสน พิลาวง, 2561 : สัมภาษณ์)

จากการศึกษาในครั้งนี้ ผู้เขียนได้เล็งเห็นถึงคุณค่าและความสำคัญยิ่งต่อการเรียนการสอนแคนเพื่อการสืบทอดองค์ความรู้ในการบรรเลงแคนลาย

แมงภู่ตอมดอก ลายลมพัดพร้าว และลายจำปาเมืองลาว ของอาจารย์คำเสน พิลาวง เป็นอย่างยิ่ง ดังนั้นบทความนี้ผู้เขียนจะเสนอให้เห็นถึงการเตรียมการสอนเป่าแคนของอาจารย์คำเสน พิลาวง การดำเนินการสอนเป่าแคนของอาจารย์คำเสน พิลาวง และการประเมินการสอนเป่าแคนของอาจารย์คำเสน พิลางวง โดยหวังว่าองค์ความรู้เหล่านี้จักเป็นประโยชน์ต่อวงการดนตรีและการศึกษาลายแคนอื่นๆ ต่อไปในอนาคต

ผลการศึกษา

การสอนเป่าแคนของอาจารย์คำเสน พิลาวง แบ่งออกเป็น 3 ขั้นตอน ได้แก่ ขั้นเตรียมการสอน ขั้นดำเนินการสอน และขั้นประเมินผล ดังรายละเอียดต่อไปนี้

1. การเตรียมการสอนเป่าแคนของอาจารย์คำเสน พิลางวง

ก่อนดำเนินการสอนเป่าแคนอาจารย์คำเสน พิลาวง ได้มีการบันทึกโน้ตสากลให้แก่นักเรียนท่องจำทำนองลายพร้อมกับบรรยายถึงแนวคิดในการเป่าแคนของลายเดี่ยวแคนทั้งหมด 3 ลาย ซึ่งเป็นลายบังคับเรียน ได้แก่ 1) ลายแมงภู่ตอมดอก 2) ลายลมพัดพร้าว 3) ลายจำปาเมืองลาว แก่นักเรียนให้ทราบถึงอารมณ์ความรู้สึกของลายเดี่ยวแคนทั้ง 3 ลาย เพื่อให้นักเรียนสามารถถ่ายทอดลายเพลงออกมาได้ถูกต้องและตรงตามอารมณ์ความรู้สึกของลายแคน ดังนี้

1.1 แนวคิดในการเป่าแคนลายแมงภู่ตอมดอกของอาจารย์คำเสน พิลาวง

ลายแมลงภู่ตอมดอกเป็นการบรรยายถึงแมลงภู่ที่กำลังบินตอมดอกไม้ ซึ่งมีลีลาอากัปกริยาในการบินช้าเร็วแตกต่างกันในแต่ละช่วงของลาย มีทั้งหมด 48 ห้องเพลง อยู่ในบันไดเสียง A เมเนอร์ หรือ ลายใหญ่ ในอัตราจังหวะ 2/4 ช่วงต้นเพลงห้องเพลงที่ 1 ถึงห้องเพลงที่ 6 มีมีลีลาของท่วงทำนองลีลาที่ช้าโดยเลียนเสียงและอากัปกริยาของแมลงภู่ในขณะค่อยๆ บินไปตอมดอกไม้ จะมีเสียงดังหึ่งๆ บินวนเวียนรอบๆ ดอกไม้ ดังภาพที่ 1 ดังนี้

ภาพที่ 1 ห้องเพลงที่ 1-6 ลายแมงภู่ตอมดอก

ห้องเพลงที่ 7 ถึงห้องเพลงที่ 43 เป็นการบรรยายถึงลักษณ์ของแมลงภู่ที่โผผินบินตอมดอกไม้ในขณะลู่ลมที่โอนเอนไหวไปมาจากดอกนี้ไปดอกนั้น จึงมีลักษณ์ของท่วงทำนองที่เป็นโน้ตกระโดด

ภาพที่ 2 ห้องเพลงที่ 7-43 ลายแมงภู่ตอมดอก

ห้องเพลงที่ 44 ถึงห้องเพลงที่ 48 เป็นช่วงหางเพลง ซึ่งเป็นช่วงจบของลายแมงภู่ตอมดอก มีลักษณะของจังหวะที่ค่อยๆช้าลงเพื่อบรรยายถึงแมลงภู่ที่ได้ดูดกินน้ำหวานจากเกสรดอกไม้แล้วค่อยๆ โผผินบินจากไป ดังภาพที่ 3 ดังนี้

ภาพที่ 3 ห้องเพลงที่ 44-48 ลายแมงภู่ตอมดอก

1.2 แนวคิดในการเป่าแคนลายลมพัดพร้าวของอาจารย์คำเสน พิลาวง

ลายลมพัดพร้าวเป็นลายที่มีลักษณ์บรรยายลมที่กำลังพัดโบกยอดมะพร้าวไหวเอนไปมาอย่างอ่อนโยน มีทั้งหมด 48 ห้องเพลง อยู่ในบันไดเสียง A ไมเนอร์ หรือ ลายใหญ่ ในอัตราจังหวะ 2/4 ดังนี้ ห้องเพลงที่ 1 และห้องเพลงที่ 2 จะมีท่วงทำนองที่เลียนอากัปกริยาและเสียงของสายลมที่ค่อยๆโบกพัดก้านมะพร้าวให้ไหวเอนนวยนาดไปตามแรงลม ดังภาพที่ 4 ดังนี้

ภาพที่ 4 ห้องเพลงที่ 1และห้องเพลงที่ 2 ลายลมพัดพร้าว

ห้องเพลงที่ 3 ถึงห้องเพลงที่ 43 เป็นการบรรยายถึงสายลมกำลังพัดโปกโปยก้านมะพร้าวให้ไหวโอนเอียงเอนนวยนาดไปมาตามแรงลมที่กำลังพัดโบกโบยอบ่างอ่อนโยน จึงเกิดเป็นท่วงทำนองของเสียงแคนที่จะได้ยินเป็นเสียงเล็กเสียงน้อยเพื่อเลียนอากัปกริยาของใบมะพร้าวที่เรียวยาวเรียงรายอยู่ทั้งสองฟากฝั่งสะบัดสั่นระริกเริงระบำเล่นลม ดังภาพที่ 5 ดังนี้

ภาพที่ 5 ห้องเพลงที่ 3-43 ลายลมพัดพร้า

ห้องเพลงที่ 44 ถึงห้องเพลงที่ 48 เป็นท่อนหางเพลง หรือท่อนจบของลายลมพัดพร้าว มีลักษณะจังหวะของบทเพลที่ค่อยๆ ช้าลงเพื่อจินตนาการถึงสายลมที่กำลังพัดผ่านยอดมะพร้าวเลยผ่านไป ดังภาพที่ 13 ดังนี้

ภาพที่ 6 ห้องเพลงที่ 44-48 ลายลมพัดพร้าว

1.3 แนวคิดในการเป่าแคนลายจำปาเมืองลาวของอาจารย์คำเสน พิลาวง

ลายจำปาเมืองลาว เป็นบทเพลงพื้นเมืองลาว มีเนื้อหาบรรยายถึงดอกจำปา ซึ่งเป็นดอกไม้ประจำชาติ สาธารณรัฐประชาธิปไตยประชาชนลาว ทั้งนี้ครูกองแสง พงพิมคำ ศิลปินแห่งชาติลาว สาขา การฟ้อน ได้กล่าวถึงคำร้อง ดังนี้

“โอ.. ดวงจำปา เวลาชมดอก
คิดถึงบ้านซ่อง มองเห็นหัวใจ
เฮานึกขึ้นได้ ในกลิ่นเจ้าหอม
เห็นสวนดอกไม้ บิดาปลูกไว้ตั้งแต่ใดมา
เวลาหงอยเหงา ยังช่วยบรรเทาให้หายโศกา
โอดวงจำปา เคียงเฮามาแต่ยามน้อยเอย
กลิ่นเจ้าสำคัญ ติดพันหัวใจ
เป็นตาฮักใคร่ แพงไว้เชยชม
ยามเหงาเฮาดม เอ๋ยจำปาหอม
เมื่อดมกลิ่นเจ้า ปานพบเพื่อนเก่าที่ได้พรากจากไป
เจ้าเป็นดอกไม้ ที่งามวิไลตั้งแต่ใดมา
โอดวงจำปา มาลาขวัญฮักของเรียมนี่เอย
โอดวงจำปา บุปผาเมืองลาว
งามดั่งดวงดาว ซาวลาวปลื้มใจ
เมื่อตกอยู่ภายใน แดนดินลานช้าง
เมื่อได้พลัดพราก อดีตพลัดจากบ้านเกิดเมืองนอน
ข้อยจะเอาเจ้า เป็นเพื่อนฮ่วมเหงาเท่าสิ้นชีวา
โอดวงจำปา มาลางามจริงมิ่งเมืองลาวเอย”

(กองแสง พงพิมคำ, 2561 : สัมภาษณ์)

ลายจำปาเมืองลาวมีแนวทำนองอยู่ในบันไดเสียง C เมเจอร์ มีทั้งหมด 24 ห้องเพลง ในอัตราจังหวะ4/4 ดังภาพที่ 7 ดังนี้

ภาพที่ 7 ลายจำปาเมืองลาว

2. การดำเนินการสอนเป่าแคนของอาจารย์คำเสน พิลาวง

การดำเนินการสอนเป่าแคนของอาจารย์คำเสน พิลาวง มีวิธีการสอนแบบการบรรยายพร้อมทั้งสาธิตวิธีการเป่าแคนให้นักเรียนปฏิบัติตาม โดยนำเอาบางท่อนในลายเพลงแมงภู่ตอมดอก ลายลมพัดพร้าว และลายจำปาเมืองลาว มาเป็นแบบฝึกหัดเทคนิควิธีการเป่าแคนให้แก่นักเรียนการฝึกซ้อมซึ่งสามารถอธิบายถึงเทคนิควิธีการเป่าแคนของอาจารย์คำเสน พิลาวง ในแต่ละลายได้ ดังนี้

2.1 เทคนิควิธีการเป่าแคนลายแมงภู่ตอมดอกของอาจารย์คำเสน พิลาวง

เทคนิควิธีการเป่าแคนลายแมงภู่ตอมดอกของอาจารย์คำเสน พิลาวง สามารถแบ่งออกเป็น 6 เทคนิค ได้แก่

2.1.1 การเป่าผ่อนลม แบ่งออกเป็น 2 แบบ ได้แก่

1) การเป่าผ่อนลมแบบค่อยๆดังขึ้น (Crescendo) คือ การค่อยๆ เพิ่มลมที่เป่าเข้าไปในเต้าแคน เพื่อเพิ่มเสียงให้ค่อยๆ ดังขึ้น ดังภาพที่ 8 ดังนี้

ภาพที่ 8 การเป่าผ่อนลมแบบค่อยๆ ดังขึ้น

2) การเป่าผ่อนลมแบบค่อยๆเบาลง (Decrescendo) คือ การค่อยๆลดลมที่เป่าเข้าไปในเต้าแคน เพื่อลดเสียงให้ค่อยๆ เบาลง ดังภาพที่ 9 ดังนี้

ภาพที่ 9 การเป่าผ่อนลมแบบค่อยๆ เบาลง

2.1.2 การเป่าสะบัดเสียง (Ornament) คือ การเล่นโน้ตประดับในลักษณะการเป่าสะบัดเสียงรวบโน้ตโดยมุ่งไปยังจังหวะตก ดังภาพที่ 10 ดังนี้

ภาพที่ 10 การเป่าสะบัดเสียง

2.1.3 การเป่าอ้อนเสียง (Slur) คือ การเป่าเชื่อมเสียง โดยเป่าลมเข้าหรือออกจากโน้ตตัวหนึ่งไปหาโน้ตอีกตัวหนึ่งเพียงลมเดียว ดังภาพที่ 11 ดังนี้

ภาพที่ 11 การเป่าเชื่อมเสียง

2.1.4 การเป่าเสียงสะอึกสะอื้น (Tremolo) คือ การพรมนิ้วรัวลากยาวลงไปในโน้ตใดโน้ตหนึ่ง โดยให้สำเนียงการบรรเลงคล้ายการสะอึกสะอื้น ดังภาพที่ 12 ดังนี้

ภาพที่ 12 การพรมนิ้ว

2.1.5 การเป่าจังหวะช้างเทียมแม่ (straight) คือ การเป่าตรงจังหวะโดยเน้นจังหวะตกตามค่าโน้ตที่กำหนด ดังภาพที่ 13 ดังนี้

ภาพที่ 13 จังหวะช้างเทียมแม่

2.1.6 การเป่าจังหวะกาเต้นก้อน (Swing) คือ การเป่าในรูปแบบจังหวะสวิงโดยเน้นจังหวะยก ดังภาพที่ 14 ดังนี้

ภาพที่ 14 จังหวะกาเต้นก้อน

2.2 เทคนิควิธีการเป่าแคนลายลมพัดพร้าวของอาจารย์คำเสน พิลาวง

เทคนิควิธีการเป่าแคนลายลมพัดพร้าวของอาจารย์คำเสน พิลาวง สามารถแบ่งออกเป็น 6 เทคนิค ได้แก่

2.2.1 การเป่าผ่อนลม แบ่งออกเป็น 2 แบบ ได้แก่

1)การเป่าผ่อนลมแบบค่อยๆ ดังขึ้น (Crescendo) คือ การค่อยๆ เพิ่มลมที่เป่าเข้าไปในเต้าแคน เพื่อเพิ่มเสียงให้ค่อยๆ ดังขึ้น ดังภาพที่ 15 ดังนี้

ภาพที่ 15 การเป่าผ่อนลมแบบค่อยๆ ดังขึ้น

2) การเป่าผ่อนลมแบบค่อยๆ เบาลง (Decrescendo) คือ การค่อยๆ ลดลมที่เป่าเข้าไปในเต้าแคน เพื่อลดเสียงให้ค่อยๆ เบาลง ดังภาพที่ 16 ดังนี้

ภาพที่ 16 การเป่าผ่อนแบบค่อยๆ เบาลง

2.2.2 การเป่าสะบัดเสียง (Ornament) คือ การเล่นโน้ตประดับในลักษณะการเป่าสบัดเสียงรวบโน้ตโดยมุ่งไปยังจังหวะตก ดังภาพที่ 17 ดังนี้

ภาพที่ 17 การเป่าสบัดเสียง

2.2.3 การเป่าอ้อนเสียง (Slur) คือ การเป่าเชื่อมเสียง โดยเป่าลมเข้าหรือออกจากโน้ตตัวหนึ่งไปหาโน้ตอีกตัวหนึ่งเพียงลมเดียว ดังภาพที่ 18 ดังนี้

ภาพที่ 18 การเป่าเชื่อมเสียง

2.2.4 การเป่าเสียงสะอึกสะอื้น (Tremolo) คือ การพรมนิ้วรัวลากยาวลงไปในโน้ตใดโน้ตหนึ่ง โดยให้สำเนียงการบรรเลงคล้ายการสะอึกสะอื้น ดังภาพที่ 19 ดังนี้

ภาพที่ 19 การพรมนิ้ว

2.2.5 การเป่าจังหวะช้างเทียมแม่ (straight) คือ การเป่าตรงจังหวะ โดยเน้นจังหวะตกตามค่าโน้ตที่กำหนด ดังภาพที่ 20 ดังนี้

ภาพที่ 20 จังหวะช้างเทียมแม่

2.2.6 การเป่าจังหวะกาเต้นก้อน (Swing) คือ การเป่าในรูปแบบจังหวะสวิงโดยเน้นจังหวะยก ดังภาพที่ 21 ดังนี้

ภาพที่ 21 จังหวะกาเต้นก้อน

2.3 เทคนิควิธีการเป่าแคนลายจำปาเมืองลาวของอาจารย์คำเสน พิลาวง

เทคนิควิธีการเป่าแคนลายจำปาเมืองลาวของอาจารย์คำเสน พิลาวง สามารถแบ่งออกเป็น 5 เทคนิค ได้แก่

2.3.1 การเป่าผ่อนลม แบ่งออกเป็น 2 แบบ ได้แก่

1)การเป่าผ่อนลมแบบค่อยๆ ดังขึ้น (Crescendo) คือ การค่อยๆ เพิ่มลมที่เป่าเข้าไปในเต้าแคน เพื่อเพิ่มเสียงให้ค่อยๆ ดังขึ้น ดังภาพที่ 22 ดังนี้

ภาพที่ 22 การเป่าผ่อนลมแบบค่อยๆ ดังขึ้น

2) การเป่าผ่อนลมแบบค่อยๆ เบาลง (Decrescendo) คือ การค่อยๆ ลดลมที่เป่าเข้าไปในเต้าแคน เพื่อลดเสียงให้ค่อยๆ เบาลง ดังภาพที่ 23 ดังนี้

ภาพที่ 23 การเป่าผ่อนลมแบบค่อยๆ เบาลง

2.3.2 การเป่าสะบัดเสียง (Ornament) คือ การเล่นโน้ตประดับในลักษณะการเป่าสบัดเสียงรวบโน้ตโดยมุ่งไปยังจังหวะตก ดังภาพที่ 24 ดังนี้

ภาพที่ 24 การเป่าสบัดเสียง

2.3.3 การเป่าอ้อนเสียง (Slur) คือ การเป่าเชื่อมเสียง โดยเป่าลมเข้าหรือออกจากโน้ตตัวหนึ่งไปหาโน้ตอีกตัวหนึ่งเพียงลมเดียว ดังภาพที่ 25 ดังนี้

ภาพที่ 25 การเป่าเชื่อมเสียง

2.3.4 การเป่าเสียงสะอึกสะอื้น (Tremolo) คือ การพรมนิ้วรัวลากยาวลงไปในโน้ตใดโน้ตหนึ่ง โดยให้สำเนียงการบรรเลงคล้ายการสะอึกสะอื้น ดังภาพที่ 26 ดังนี้

ภาพที่ 26 การพรมนิ้ว

2.3.5 การเป่าจังหวะช้างเทียมแม่ (straight) คือ การเป่าตรงจังหวะ โดยเน้นจังหวะตกตามค่าโน้ตที่กำหนด ดังภาพที่ 27 ดังนี้

ภาพที่ 27 จังหวะช้างเทียมแม่

3. การประเมินการสอนเป่าแคนของอาจารย์คำเสน พิลาวง

การประเมินการสอนเป่าแคนของอาจารย์คำเสน พิลาวง แบ่งเป็น 3 ประเด็น ดังนี้

3.1 ความไพเราะและความถูกต้องของลาย ประเมินจากการที่นักเรียนสามารถจดจำทำนองลายแมงภู่ตอมดอก ลายลมพัดพร้าว และลายจำปาเมืองลาว ได้อย่างแม่นยำจากการท่องจำโน้ต และปฏิบัติตามการเป่าแคนของอาจารย์คำเสน พิลางวง จนสามารถถ่ายทอดออกมาได้อย่างถูกต้อง และตรงตามอารมณ์ความรู้สึกของลายจากการเข้าใจถึงแนวคิดในการเป่าแคนของลายเดี่ยวแคนทั้ง 3 ลาย

3.2 เทคนิคการเป่าแคน ประเมินจากการที่นักเรียนปฏิบัติเทคนิคการเป่าแคนในลายเพลงแมงภู่ตอมดอก ลายลมพัดพร้าว และลายจำปาเมืองลาวของอาจารย์คำเสน พิลาวง โดยมีเทคนิควิธีการเป่าแคนในแต่ละลาย ดังนี้

3.2.1 เทคนิควิธีการเป่าแคนลายแมงภู่ตอมดอกของอาจารย์คำเสน พิลาวง แบ่งเป็น 6 เทคนิควิธีการเป่าแคน ได้แก่ 1) การเป่าผ่อนลม แบ่งออกเป็น 2 แบบ ได้แก่ การเป่าผ่อนลมแบบค่อยๆดังขึ้น และการเป่าผ่อนลมแบบค่อยๆ เบาลง 2) การเป่าสะบัดเสียง 3) การเป่าอ้อนเสียง 4) การเป่าเสียงสะอึกสะอื้น 5) การเป่าจังหวะช้างเทียมแม่ 6) การเป่าจังหวะกาเต้นก้อน

3.2.2 เทคนิควิธีการเป่าแคนลายลมพัดพร้าวของอาจารย์คำเสน พิลาวง แบ่งออกเป็น 6 เทคนิควิธีการเป่าแคน ได้แก่ 1) การเป่าผ่อนลม แบ่งออกเป็น 2 แบบ ได้แก่ การเป่าผ่อนลมแบบค่อยๆ ดังขึ้น และการเป่าผ่อนลมแบบค่อยๆ เบาลง 2) การเป่าสะบัดเสียง 3) การเป่าอ้อน 4) การเป่าสะอึกสะอื้น 5) การเป่าจังหวะช้างเทียมแม่ 6) การเป่าจังหวะกาเต้นก้อน

3.2.3 เทคนิควิธีการเป่าแคนลายจำปาเมืองลาวของอาจารย์คำเสน พิลาวง แบ่งเป็น 5 เทคนิควิธีการเป่าแคน ได้แก่ 1) การเป่าผ่อนลม แบ่งออกเป็น 2 แบบ ได้แก่ การเป่าผ่อนลมแบบค่อยๆ ดังขึ้น และการเป่าผ่อนแบบค่อยๆ เบาลง 2) การเป่าสะบัด 3) การเป่าอ้อน 4) การเป่าสะอึกสะอื้น 5) การเป่าจังหวะช้างเทียมแม่

3.3 จังหวะถูกต้องแม่นยำ ประเมินจากการที่นักเรียนปฏิบัติเทคนิคการเป่าแคนจังหวะถูกต้องแม่นยำในลายเพลงแมงภู่ตอมดอก ลายลมพัดพร้าว และลายจำปาเมืองลาว โดยใช้จังหวะกาเต้นก้อน และจังหวะช้างเทียมแม่

สรุป

การสอนเป่าแคนของอาจารย์คำเสน พิลาวง ในระดับชั้นมัธยมศึกษาชั้นปีที่ 1 และมัธยมศึกษาชั้นปีที่ 2 ของโรงเรียนศิลปะแห่งชาติ สาธารณรัฐประชาธิปไตยประชาชนลาว เป็นการสอนการปฏิบัติเดี่ยวแคนจำนวนทั้งหมด 3 ลาย ได้แก่ ลายภู่ตอมดอก ลายลมพัดพร้าว และลายจำปาเมืองลาว โดยมีการเตรียมการสอนเป่าแคนโดยการบันทึกโน้ตสากลให้แก่นักเรียนท่องจำทำนองลายพร้อมกับบรรยายถึงแนวคิดในการเป่าแคนในแต่ละลายเพื่อให้นักเรียนสามารถถ่ายทอดลายเพลงออกมาได้ถูกต้องและตรงตามอารมณ์ความรู้สึกของลายแคน จากนั้นได้ดำเนินการสอนเป่าแคนแบบการบรรยายพร้อมทั้งสาธิตวิธีการเป่าแคนให้นักเรียนปฏิบัติตาม โดยนำเอาบางท่อนในลายเพลงแมงภู่ตอมดอก ลายลมพัดพร้าว และลายจำปาเมืองลาว มาเป็นแบบฝึกหัดเทคนิควิธีการเป่าแคนให้แก่นักเรียนในการฝึกซ้อม และการประเมินการสอนเป่าแคนโดยมีเกณฑ์การประเมิน แบ่งออกเป็น 3 ประเด็น ได้แก่ 1) ความไพเราะและความถูกต้องของลาย 2) เทคนิคการเป่าแคน 3) จังหวะถูกต้องแม่นยำ หวังว่าองค์ความรู้เหล่านี้จักเป็นประโยชน์ต่อวงการดนตรีและการศึกษาลายแคนอื่นๆ ต่อไปในอนาคต

บรรณานุกรม

กองแสง พงพิมคำ. (2561). ศิลปินแห่งชาติลาว สาขาการฟ้อน. สัมภาษณ์. 2 พฤศจิกายน 2561.

คำเสน พิลาวง. (2561). อาจารย์และผู้เชี่ยวชาญดนตรีแคน โรงเรียนศิลปะแห่งชาติ แห่งสาธารณรัฐประชาธิปไตยประชาชนลาว. **สัมภาษณ์.** 2 พฤศจิกายน 2561.

มติชนออนไลน์. (2560). **ยูเนสโก ขึ้นทะเบียน "เสียงแคน" เป็นมรดกทางวัฒนธรรมที่จับต้องไม่ได้.** หนังสือพิมพ์. 11 ธันวาคม 2560. [ออนไลน์]. แหล่งที่มา : https://www. matichon.co.th/foreign/news_762991 [9 ธันวาคม 2561].

สราวุฒ สีหาโคตร. (2557). **การศึกษากระบวนการถ่ายทอดการบรรเลงแคนลายแม่บทของครูสมบัติ สิมหล้า.** วารสารสถาบันวัฒนธรรมและศิลปะ. มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ. ปีที่ 15 ฉบับที่ 2 มกราคม-มิถุนายน.

สุรพล เนสุสินธุ์. (2563). **ความหลากหลายทางวัฒนธรรมดนตรีลุ่มน้ำโขง** : ขอนแก่น คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยขอนแก่น.

แตรวงพื้นบ้านงานศพ คณะบัวหลวง จังหวัดกำแพงเพชร

Folk brass band, Bua Luang Funeral ceremony Kamphaeng Phet Province

ธีระพงษ์ ทัพอาจ[1]
Teerapong Tup-at

บทคัดย่อ

บทความนี้มีวัตถุประสงค์ เพื่อศึกษาประวัติความเป็นมาของแตรวงพื้นบ้านงานศพคณะบัวหลวง จังหวัดกำแพงเพชร มีประวัติความเป็นมาของแตรวงคณะบัวหลวง รูปแบบและลักษณะทางดนตรีและศึกษาบทบาทหน้าที่รับใช้สังคมในจังหวัดกำแพงเพชร และจังหวัดใกล้เคียงมาเป็นเวลานาน แตรวงคณะบัวหลวงจัดตั้งขึ้นในปี พ.ศ. 2516 มีพัฒนาการรูปแบบการบรรเลงสืบต่อกันมา 47 ปี มีการปรับเปลี่ยนรูปแบบของการบรรเลงให้มีความเหมาะสมกับความต้องการของคนในสังคมจนเป็นที่ชื่นชอบอย่างกว้างขวางจนถึงปัจจุบันรูปแบบและลักษณะทางดนตรี มีการผสมวงรูปแบบงานศพ ใช้วิธีการนั่งบรรเลงและเดินบรรเลง เพลงจำแนกเป็น 2 ประเภท ได้แก่ เพลงไทย และเพลงลูกทุ่ง บรรเลงแนวทำนองเดียว ใช้บันไดเสียงเมเจอร์ รูปแบบจังหวะ $\frac{2}{4}$, $\frac{2}{4}$ ผลของการศึกษาทำให้ทราบถึงประวัติความเป็นมาของแตรวงพื้นบ้านคณะบัวหลวง จังหวัดกำแพงเพชร

คำสำคัญ : แตรวงพื้นบ้าน งานศพ คณะบัวหลวง

---

[1] นักศึกษา คณะครุศาสตร์ มหาวิทยาราชภัฏอุตรดิตถ์
Ajarn, Faculty of Education, Uttaradit Rajabhat University

Abstract

This article is intended To study the history of folk trumpets for the funeral of the Faculty of Bua Luang. Kamphaeng Phet Province There is a history of the Bua Luang brass band. Forms and characteristics of music and a study of roles and duties in serving society in Kamphaeng Phet Province and nearby provinces for a long time The Bua Luang troupe was established in 1973. The style of playing has been developed for 47 years. The style of playing has been modified to suit the needs of the people in society until it is favored. Extensively until now the style and style of music. There is a mix of funeral styles. Use the method of sitting, playing and walking. The songs are classified into 2 types, namely Thai songs and Luk Thung songs. sing a single melody Use major scale, rhythm pattern $\frac{2}{4}, \frac{2}{4}$ The results of the study revealed the history of the Bua Luang folk brass band.

บทนำ

จากการล่าอาณานิคม ทำให้ประเทศมหาอำนาจขยายอิทธิพลเข้าไปครอบครองดินแดนของชาติอื่น ไม่ว่าในรูปการเมือง เศรษฐกิจสังคมและวัฒนธรรม และนำไปสู่การแข่งขันแย่งชิงผลประโยชน์ การแข่งขันของประเทศจักรวรรดินิยมมีผลกระทบต่อโครงสร้างความสัมพันธ์ ระหว่างประเทศโดยเฉพาะภายหลัง พ.ศ. 2413 เป็นต้นมา ได้สร้างความสัมพันธ์ระหว่างประเทศโดยเฉพาะภายหลัง พ.ศ. 2413 เป็นต้นมา ได้สร้างความขัดแย้งให้กับประเทศมหาอำนาจมากขึ้น ดังเช่น การแข่งขันระหว่างอังกฤษกับเยอรมันมณี การแข่งขันระหว่างสองชาตินี้ในดินแดนต่างๆ เป็นผลให้มีการแบ่งกลุ่ม พันธมิตรของประเทศมหาอำนาจในยุโรป จนนำไปสู่ สงครามโลก ในที่สุด ในการล่าอาณานิคมนี้โดยการนำทหารเข้ามายึดในดินแดนต่างๆในเอเชียและประเทศอังกฤษได้

ปกครองดินแดนเอเชียใต้ อินเดีย ปากีสถาน ศรีลังกา พม่า มาลายู ฝรั่งเศส ปกครอง เวียดนาม ลาว และกัมพูชา ฮอลันดาปกครองอินโดนีเซีย โปรตุเกส ปกครองติมอร์ โดยนำเอาแตรทางทหารเข้าเผยแพร่ไปด้วย

แตรวง ในราชการที่ 4 ประมาณ พ.ศ. 2395 ทรงจัดตั้งกองทหารเกณฑ์ ฝึกหัดเป่าแตรแบบฝรั่งทรงโปรดเกล้าฯ ให้ร้อยเอกอิมเปย์ กับร้อยเอกน๊อกซ์ เป็นครูแตรฝึกทหารเกณฑ์ระหว่างวังหลวงและวังหน้า ต่อได้มีการพัฒนาเกิดขึ้น โดยสมเด็จเจ้าฟ้าบริพัตรสุขุมพันธุ์กรมพระนครสวรรค์วรพินิต ได้ทรงปรับปรุง เปลี่ยนแปลงวิธีการบรรเลงแตรวงทหารเรือเป็นแบบตะวันตก มีการประสานเสียง ตามหลักทฤษฎีดนตรีสากล และมีการจัดแสดงคอนเสิร์ตขณะที่แตรวงเริ่มได้รับ ความนิยมจากชาวบ้านมากขึ้น โดยเฉพาะงานบุญประเพณีต่างๆ จึงกล่าวได้ว่า แตรวงเป็นวงดนตรีสากลวงแรกที่ชาวบ้านรู้จัก และถือว่าทันสมัยที่สุด (สุกรี เจริญสุข, 2536 หน้า 27-38)

จอร์น ครอว์เฟิด กับดนตรีของชาวสยาม ในช่วงยุคอาณานิคมชาตะวันตก มายึดครองดินแดนอังกฤษเข้าปกครอง อินเดีย ศรีลังกา ปากีสถาน บังคลาเทศ และพม่า สเปนปกครองฟิลิปปินส์ฝรั่งเศสปกครอง เวียดนาม กัมพูชา และลาว ความสำพันธ์ของอังกฤษต่อสยามประเทศมีมาตั้งแต่สมัยกรุงศรีอยุธยา (พ.ศ. 2148 - 2153) ยุคที่ชาติตะวันตกแสวงหาเมืองขึ้น ดนตรีสยามในสายตา ของครอว์เฟิด ที่ได้บันทึกไว้คือ ลีลา และท่วงทำนอง ดนตรีของชาวสยาม พอที่จะรับได้มากกว่าดนตรีตะวันออกอื่นๆ เฉลิมศักดิ์ พิกุลศรี. (2560 หน้า 78-88)

แตรวง เป็นสังคมท้องถิ่นที่อยู่ในเขตจังหวัดกำแพงเพชร มีแตรวงคณะ บัวหลงที่มีชื่อเสียงและได้รับความนิยมอย่างกว้างขวางทั้งในเขตจังหวัด กำแพงเพชรและจังหวัดใกล้เคียง เป็นคณะแตรวงที่มีความเก่าแก่มีการสืบทอด ต่อกันมาเป็นเวลานานถึง 47 ปี ยังไม่ล้มสลายมีการพัฒนารูปแบบของวงและ วิธีการบรรเลงเป็นที่ชื่นชอบและเป็นที่ยอมรับของสังคมอยู่ตลอดเวลา แตรวงคณะบัวหลวง จึงมีความน่าสนใจที่จะติดต่อไปบรรเลงในงานต่างๆ แต่ในปัจจุบันนี้แตรวงคณะบัวหลวงรับได้เฉพาะงานศพเท่านั้นด้วยหัวหน้าวง มีอายุมากขึ้นไม่ได้แกะเพลงใหม่ต่อให้ลูกศิษย์และคิดว่าเล่นเฉพาะงานศพ

ก็เพียงพอแล้ว สามารถบรรเลงสร้างความบันเทิงให้กับผู้มาร่วมงานได้อย่างสนุกสนานจึงเป็นแตรวงคณะที่ได้รับความนิยมมาจนถึงปัจจุบัน แตรวงคณะบัวหลวง ประกอบด้วยเครื่องดนตรี ได้แก่ อัลโต้แซ็กโซโฟน เทนเนอร์แซ็กโซโฟน ทรัมเป็ต ฉิ่ง ฉาบ ยูโฟเนียม และกลองใหญ่ มีการบรรเลงทำนองเพลงได้หลายรูปแบบทั้งเพลงไทย เพลงมาร์ช เพลงลูกทุ่ง เป็นต้น ซึ่งได้พัฒนาประยุกต์ให้มีความทันสมัยเข้ากับโอกาสต่างๆ และลักษณะของงานประเพณีได้เป็นอย่างดี

การศึกษารูปแบบแตรวงคณะบัวหลวง

การค้นคว้าศึกษาความเป็นมาของแตรวงงานศพคณะบัวหลงวงในจังหวัดกำแพงเพชร พบว่า ในปี พ.ศ. 2516 อาจารย์ประสงค์ได้ชักชวนเพื่อนบ้านมารวมตัวกันจัดตั้งเป็นคณะแตรวงขึ้นบรรเลงในตำบลคลองแม่ลาย โดยใช้ช่วงเวลาว่างจากการทำงานด้านการเกษตรรวมตัวกันฝึกซ้อมและเริ่มรับงานบรรเลงแตรวงเป็นอาชีพรองจากการเกษตร ระยะเริ่มแรกได้มีการตั้งชื่อคณะแตรวงว่าบัวหลวง โดยอาจารย์ประสงค์เป็นหัวหน้าวง ต่อมาเมื่อมีคนรู้จักและชื่นชอบการบรรเลงของคณะแตรวงมากขึ้นได้เรียกชื่อ แตรวงคณะบัวหลวง จึงใช้ชื่อนี้สืบต่อกันมาจนถึงปัจจุบัน แตรวงคณะบัวหลวง มีพัฒนาการความเปลี่ยนแปลงของการผสมวงเพื่อตอบสนองความต้องการของสังคม โดยแบ่งออกเป็ 3 รุ่นด้วยกัน คือ

เมื่อประมาณปี พ.ศ. 25516 ในจังหวัดกำแพงเพชรมีคณะแตรวงที่มีชื่อเสียงคือ แตรวงบัวหลวงได้มีการสืบทอดต่อกันมาจากรุ่นสู่รุ่นจนถึงปัจจุบันเป็นเวลา 47 ปี มีหลักฐานปรากฏชัดเจนว่าแตรวงได้เข้ามาเผยแพร่ ณ บ้านคลองแม่ลาย จากการสัมภาษณ์นักดนตรีในชุมชนแห่งนี้จึงพอสันนิฐานได้ว่าเริ่มมีการเล่นแตรวงครั้งแรกที่นี่เมื่อประมาณปี พ.ศ. 2516 ผู้นำเข้ามาเผยแพร่คนแรกคือ เริ่มต้นครอบครัวของคุณพ่ออาจารย์ประสงค์เป็นคนอาศัยอยู่ที่จังหวังพิจิตร บ้านหนองบัว ตำบลท่าขมิ้น อำเภอโพทะเล จังหวัดพิจิตร อาจารย์ประสงค์ เอี่ยมพราว อายุ 64 ปี รุ่น 3 อาชีพทำนามีลูก 3 คน เป็นผู้ชายทั้งหมด เมื่อ พ.ศ. 2509 อาจารย์ประสงค์ อายุ 10 ปีได้หัดแตรวงมาจากพี่ชายชื่อ เกษม

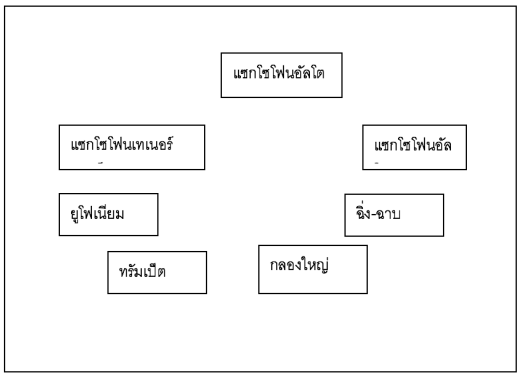
เอี่ยมพราว รุ่น 2 ที่จังหวัดพิจิตร ที่มีอายุห่างกัน 1 ปี ส่วนพี่ชายก็ได้หัดมาจากพี่ชายคนโต ชื่อ สาร เอี่ยมพราว ฝึกหัดที่จังหวัดพิจิตร เกิด พ.ศ. 2489 รุ่น 1 ซึ่งมีอายุห่างกัน 12 ปี เป็นลูกคนโตได้สอนให้ได้มาประมาณ 50 เพลง ครอบครัวคุณพ่อของอาจารย์ประสงค์ มีลูกทั้งหมด 7 คน ชาย 3 คน หญิง 4 คน โดยอาจารย์ประสงค์ เป็นลูกคนที่ 7 อาจารย์ประสงค์ได้ย้ายจากจังหวัดพิจิตร มาสร้างครอบครับที่จังหวัดกำแพงเพชรนอกจากอาจารย์ประสงค์ ได้หัดให้เพื่อนบ้านในบริเวณนั้นถือว่าเป็นจุดเริ่มต้นของนักดนตรีในจังหวัดกำแพงเพชร ก่อนจะออกไปตั้งวงกันเอง โดยสมันนั้นรวมตัวกันเล่นแตรวง มีสมาชิก 6 - 7 คน รับงานทุกประเภทเน้นที่งานบวชเป็นส่วนมากในตอนนั้น ด้วยปัจจุบันอายุมากขึ้น ตอนนี้รับเฉพาะงานศพ สมาชิกในวงก็เป็นลูกๆ หลานๆ 6 - 7 คน ความสามารถส่วนตัวของอาจารย์ประสงค์ คือ เล่นเครื่องเป่าได้เกือบทุกชิ้นยกเว้น ยูโฟเนียม การไหว้ครูของแตรวงบัวหลวงอาจารย์ประสงค์จะไม่มีการไหว้ประจำปี พอมีงานแสดงที่ไหนก็จะถือเป็นการไหว้ครูไปด้วยในตัวเลยปัจจุบันสมาชิกในวงของบัวหลวง ลูกชายทั้ง 3 คน หลาน 2 คน รวมอาจารย์ด้วยเป็น 6 คน อาจารย์ประสงค์เป่าอัลโตแซกโซโฟน ลูกชายคนโตเป่ายูโฟเนียม ลูกชายคนกลางตีกลอง ลูกชายคนเล็กเป่าเทเนอร์แซกโซโฟน หลานลูกชายคนโตเป่าอัลโตแซกโซโฟน หลานอีกคนตีฉาบ อาจารย์ประสงค์เป็นผู้บุกเบิกแตรวงบัวหลวง สมาชิกของแตรวงของบัวหลวงเป็นลูกๆ หลานๆ ผู้มีใจรักดนตรีที่ใช้เวลาว่างจากการทำงานมารวมตัวฝึกซ้อมและเริ่มรับงานแตรวงเป็นอาชีพรองจากอาชีพทางการเกษตรเรื่อยมาเมื่อแรกเริ่มนั้นแตรวงในบ้านคลองแม่ลายยังมีชื่อแน่นอนโดยอาจารย์ประสงค์เป็นผู้ตั้งวงแตรวงขึ้นมาเองคนทั่วไปก็มักจะเรียกกันติดปากว่าแตรวงบังหลวงนั่นเอง

ถือได้ว่าแตรวงคณะบัวหลวง มีการสืบทอดติดต่อกันมาเป็นเวลา 47 ปี เฉพาะในจังหวัดกำแพงเพชร โดยในแต่ละรุ่นจะมีการเพิ่มเติมปรับเปลี่ยนเครื่องดนตรีให้เหมาะสมกับเพลงที่ใช้บรรเลงเพื่อตอบสนองความต้องการของสมาชิกในสังคมในแต่ละสมัยอยู่ตลอดเวลา จึงส่งผลให้แตรวงคณะบัวหลวงมีอายุ เป็นที่ยอมรับของคนในสังคมทุกสมัยมีชื่อเสียงแพร่กระจายไปทั่วในเขตจังหวัดกำแพงเชพร ปัจจุบันในจังหวัดกำแพงเพชรมีแตรวงที่ได้หัดจากแตรวงคณะบัวหลวงหลายวง เช่น คณะ ศ เจริญศิลป์ คณะเทพนิมิต พรสวรรค์ กำปั่นทอง แลรวมวงที่เกิดใหม่แล้ว 11 คณะ ด้วยกัน

1.รูปแบบของแตรวง

การค้นคว้าศึกษารูปแบบและลักษณะทางดนตรีของแตรวงพื้นบ้านงานบวชคณะบัวหลวง จังหวัดกำแพงเพชร “รูปแบบ” หมายถึง รูปร่าง โครงสร้างในดนตรี คือโครงสร้างที่เป็นแบบแผนในการประพันธ์เพลงมีลักษณะคล้ายกับการประพันธ์ประเภทร้อยกรองที่บอกตำแหน่งของคำที่ต้องสัมผัสลักษณะการบรรเลงโดยกำหนดรูปแบบการบรรเลงของแตรวงพื้น คณะบัวหลวงมีอยู่ด้วยกัน 2 รูปแบบ คือ

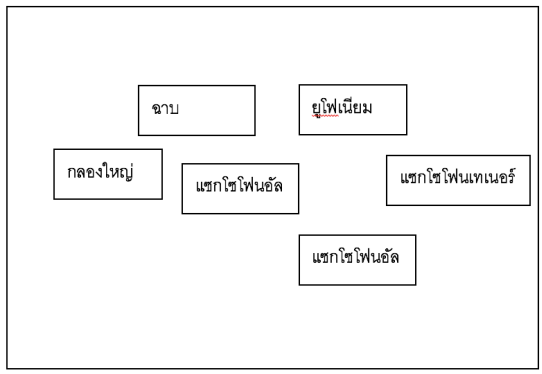
1.1 การนั่งบรรเลง ในการนั่งบรรเลงนั้นแตรวงพื้นบ้านงานศพคณะบัวหลวง จังหวัดกำแพงเพชร ใช้บรรเลงในบริเวณสถานที่จัดพิธีด้วยการนั่งล้อมวงตามแผนผังแสดงตำแหน่งที่นั่ง ดังนี้



ภาพที่ 1 แผนผังแสดงตำแหน่งในการนั่งบรรเลงงานอวมงคล
ที่มา นายธีระพงษ์ ทัพอาจ

ภาพที่ 2 แตรวงคณะบัวหลวงในงานอวมงคล
ที่มา นายธีระพงษ์ ทัพอาจ

1.2 การเดินบรรเลงเพื่อนำขบวนแห่ศพ นั้นแตรวงพื้นบ้านงานบวช คณะบัวหลวงจังหวัดกำแพงเพชร ไม่มีการจัดเรียงรูปขบวนที่แน่นอน แต่นิยมให้กลองใหญ่และฉาบอยู่แถวหน้า จึงตามด้วย แซกโซโฟน ยูโฟเนียม ในการเดินบรรเลงนั้นไม่มีการกำหนดที่ชัดเจนเดินตามกันด้วยความเหมาสม โดยกลองใหญ่ ฉาบ จะอยู่ใกล้กัน ส่วนหัวหน้าวงจะเป็นผู้ขึ้นเพลง



ภาพที่ 3 แผนผังแสดงรูปขบวนแห่ศพของแตรวงคณะบัวหลวงในพิธีอวมงคล
ที่มา นายธีระพงษ์ ทัพอาจ

ภาพที่ 4 แตรวงคณะบัวหลวงในงานอวมงคล
ที่มา นายธีระพงษ์ ทัพอาจ

2.เครื่องแต่งกาย

แตรวงคณะบัวหลวงแต่งกายโดยสีเสื้อแขนยาวสีขาวผูกเนคไทด์ สวมกางเกงทรงสแล็ค รองเท้าคัทชู หรือรองเท้าผ้าใบสีดำในการเคลื่อนขบวนเริ่มออก

จากบ้านแบ่งเป็นช่วงเช้าและช่วงบ่ายขึ้นอยู่กับทางเจ้าภาพจะหากฤษ์ยามใดเหมะสมกับความพร้อมของตัวเอง โดยอาจารย์ประสงค์ เอี่ยมพราว รุ่น 3 เป็นผู้กำหนดขึ้นมาเพื่อให้เหมาะสมกับสังคมปัจจุบัน การแต่งกายนั้นจะแต่งตัวใส่เสื้อเชิ้ตสีขาวผูกไทด์ เพราะงานที่รับส่วนใหญ่เป็นงานศพ หรืองานอวมงคล

ภาพที่ 5 แต่งกายเล่นงานวันอาทิตย์ - วันเสาร์
ที่มา นายธีระพงษ์ ทัพอาจ

3.เพลงที่ใช้บรรเลง

3.1 การบรรเลงเพลงของแตรวงบัวหลวง ใช้วิธีการฝึกปฏิบัติเครื่องดนตรีโดยเรียกว่าการต่อเพลง การต่อเพลงของแตรวงคณะบัวหลวงที่ใช้สืบต่อกันมามีอยู่ด้วยกัน

1.รุ่น 1 นั้นการเล่นแตรวงโดยทั่วไปจะไม่ใช้โน้ตในการต่อเพลง ครูผู้สอนจะต่อเพลงโดยการร้องออกเสียงทำนองเป็นเสียง หน่อย นอย น้อย แล้วให้ลูกศิษย์หาเสียงของเครื่องดนตรีและเป่าเลียนแบบตามเสียงทำนองที่ครูร้องนอยให้ฟัง ครูจะสอนโดยการร้องบอกทำนองอยู่เช่นนั้นจนกว่าจะจำได้โดยไม่มีการจดบันทึกเป็นรูปแบบโน้ตเพลงแต่อย่างใด

2.โน้ตเพลงได้บันทึกไว้จากพี่ชายที่รุ่นที่ 2 ชื่อนายเกษม เอี่ยมพราว ได้คิดค้นวิธีการจดบันทึกโน้ตเพลงขึ้นเพื่อใช้ในกระบวนการต่อเพลงให้มีระยะเวลาในการจำเพลงเร็วขึ้นและใช้เป็นเครื่องในการช่วยความจำ ตลอดจนสามารถนำโน้ตเพลงไปฝึกซ้อมด้วยตนเองได้ตลอดเวลาในยามว่างจากการทำงาน

3.การบันทึกโน้ตของแตรวงคณะบัวหลวงจะเขียนโน้ตโดยไม่ใช้อักษรย่อแต่จะเขียนด้วยอักษรตัวเต็มเป็น โด เร มี ฟา ซอล ลา ซี กับโน้ตตัวเลข 7 เพลงและไม่มีการกั้นห้องเพลงเพื่อกำหนดจังหวะที่ชัดเจน เป็นการบันทึกโน้ตสำหรับบอกระดับเสียงแบบเรียงความเป็นวรรคเพลงเพื่อช่วยในการจดจำเพลงเท่านั้น

3.2 เพลงที่แตรวงคณะบัวหลวงใช้บรรเลงในงานต่างๆ ทั้งงานศพ มีการบรรเลงเพลงทั้งหมด จำนวน 37 เพลง ได้ทำการจำแนกเพลงที่ได้จากการเก็บรวบรวมข้อมูลทั้งหมดออกเป็น 2 ประเภท คือ เพลงไทย เพลงลูกทุ่ง

1.เพลงไทย และเพลงรับพระส่งพระเพลงที่แตรวงคณะบัวหลวงใช้บรรเลงทั่วไปในช่วงที่มีเวลาว่างเพื่อให้บรรยากาศในงานไม่เงียบเหงา มีจำนวน 35 เพลง ประกอบด้วย เพลงแขกบรเทศ เพลงแขกเชิญเจ้า เพลงลาวดำเนินทราย เพลงเขมรไทรโยก เพลงนกเขาขะแมร์ เพลงดวงเดือน เพลงลาวสมเด็จ เพลงลาวเสี่ยงเทียน เพลงกระแซ เพลงแขกหนัง เพลงแขกโหม่ง เพลงแขกลพบุรี เพลงเขมรโพธิสัตว์ เพลงเขมรพวง เพลงมอญขุดมะพร้าว เพลงมอญร้องไห้ เพลงมอญเล่นน้ำ เพลงแขกมอญ เพลงพม่าแหกคุก เพลงพม่าห้าท่อน เพลงลาวเจริญศรี เพลงแขกมอญบางขุนพรหม เพลงหวัง เพลงสาธุการ เพลงจระเข้หางยาว ประเภทรับพระส่งพระ เพลงขวัญอ่อน เพลงทำนายฝัน เพลงนาคจำแรงรูป เพลงโสกทยอย เพลงสร้อยเพลง เพลงโอ้ไร่ เพลงโอ้ลาว เพลงมะลิลอย เพลงสะดาวแปลง เพลงมอญ เพลงที่ไทยนั้นจะใช้ในพิธีการต่างๆ กัน เช่น งานศพ จะใช้เพลงมอญอ้อยอิ่ง เพลงลาวดำนินทราย เพลงเขมรไทรโยก แตรนอน งานในพิธีการเปิดงาน เช่นเพลงมหาฤกษ์ มหาชัย เป็นต้น

2.เพลงลูกทุ่ง เพลงที่เป็นที่รู้จักทั่วไป ทั้งประเภท สตริง ลูกกรุง และลูกทุ่งบางเพลง ใช้บรรเลงเพื่อสร้างความเศร้าในศพทั้งในรูปแบบการนั่งบรรเลงและการเดินบรรเลงได้นำมาใช้ จำนวน 2 เพลง ประกอบด้วย เพลงหงส์ทอง และแตรนอน เพื่อให้เหมาะสมกับงานที่ใช้บรรเลงแสดงถึงความเศร้า ซึ่ง เสียใจ เป็นต้น

3.3 การทดสอบความรู้ความสามารถของสมาชิกในวงแตรวงคณะบัวหลวง ได้ใช้วิธีการดังต่อไปนี้

1. เป่าไล่เสียง โด เร มี ฟา ซอล ลา ซี ได้ชัดเจน
2. เป่าเพลงมหาชัยได้จบเพลง
3. เป่าเพลงที่สอนไปได้ครอบตามที่กำหนด ถูกต้อง
4. สามารถแสดงบรรเลงงานแตรวงพื้นบ้านร่วมกับสมาชิกในวงได้

บทส่งท้าย

ประวัติความเป็นมาของแตรวงพื้นบ้านงานบวชคณะบัวหลวง จังหวัดกำแพงเพชร รู้ว่าเกิดขึ้นในปี พ.ศ. 2516 ที่มีความสนใจความรักในการบรรเลงแตรวงได้ชักชวนกันรวมตัวจัดตั้งเป็นคณะแตรวงขึ้นบรรเลงในตำบลตลองแม่ลาย อำเภอเมือง จังหวัดกำแพงเพชร โดยใช้ช่วงเวลาว่างจากการทำงานด้านการเกษตรรวมตัวกันฝึกซ้อมและเริ่มรับงานบรรเลงแตรวงเป็นอาชีพรองจากการเกษตร มีการตั้งชื่อคณะแตรวงบัวหลวงตั้งแต่มีการรับงานครั้งแรก แตรวงคณะบัวหลวง มีพัฒนาการรูปแบบของการผสมวง ด้วยกัน 3 รุ่น คือ รุ่นที่ 1 ระหว่างปี พ.ศ. 2500 - 2514 รุ่นที่ 2 ระหว่างปี พ.ศ. 2510 - 2515 รุ่นที่ 3 ระหว่างปี พ.ศ. 2516 - ปัจจุบัน ถือได้ว่า มีการสืบทอดติดต่อกันมาเป็นเวลา 47 ปี และมีการปรับเปลี่ยนรูปแบบของการบรรเลงให้มีความเหมาะสมกับความต้องการของคนในสังคมจนเป็นที่ชื่นชอบอย่างกว้างขวางจนถึงปัจจุบัน การแต่งกายในประจำวันนั้นทางคณะจะแต่งตัวใส่เสื้อแขนยาวสีขาว ผูกเนคไทด์ สวมกางเกงทรงสแล็ค รองเท้าคัทชู หรือรองเท้าผ้าใบสีดำก่อนถึงวันงานทุกคนจะไปรวมตัวกันที่จุดนัดหมายคือบ้าน อาจารย์ประสงค์ เอี่ยมพราว และยังเป็นจุดที่ไว้รับงานของทางคณะอีกด้วยการศึกษารูปแบบแตรวงงานศพคณะบัวหลงในจังหวัดกำแพงเพชร จะเห็นถึงวิธีการจัดรูปแบบเพลง วิธีการแต่งตัว วิธีการบรรเลง กระบวนการสืบทอดต่อกันมาการดำรงอยู่กับการเปลี่ยนแปลงทางสังคมเชื่อมโยงกันอยู่ตลอดเวลาเป็นผลให้แตรวงบัวหลวงนี้มีโด่งดังมาจนถึงปัจจุบันนี้

จะเห็นได้ว่ารูปแบบและลักษณะทางดนตรีของแตรวงงานบวชคณะบัวหลวงในจังหวัดกำแพงเพชร พบว่า การบรรเลงทำนองเพลง

1. ใช้ทำนองเพลงในการบรรเลงแนวทำนองเดียว

2. ไม่มีการประสานเสียงในการบรรเลงระหว่างเครื่องดนตรี

3. บันไดเสียงที่ใช้บรรเลงทางเมเจอร์ (Major) โดยยึดถือตามความถนัดของผู้บรรเลง พบว่า เพลงพิธีกรรม ใช้บันไดเสียง C G F เพลงไทย ใช้บันไดเสียง C และเพลงสมัยนิยมใช้ Bb C

4. จังหวะของทำนองเพลง ใช้รูปแบบจังหวะ 2/4 และ4/4 บทบาทหน้าที่ของแตรวงงานศพคณะบัวหลงในจังหวัดกำแพงเพชร พบว่า มีบทบาทหน้าที่ 2 ด้าน คือ ด้านพิธีกรรม มีบทบาทหน้าที่ในการบรรเลงประกอบขั้นตอนพิธีและการบรรเลงแห่ ด้านการบรรเลงให้ดูศักดิ์สิทธิ์หลังจากเสร็จสิ้นขั้นตอนของพิธีกรรมและประกอบขบวนแห่ศพ ในปัจจุบันนี้แตรวงมีการพัฒนาไปตามสภาพสังคมที่เปลี่ยนแปลงไปเพื่อให้ดำรงอยู่ของแตรวงคณะบัวหลวง ปัจจัยที่สำคัญที่ทำให้แตรวงคณะนี้ดำรงมาได้ 3 รุ่น คือ การถ่ายทอดให้คุณรุ่นต่อไปนำแตรวงไปใช้ในการประกอบเป็นอาชีพได้ นักดนตรีแต่ละคนต้องผ่านการฝึกฝนจนชำนาญต้องรู้จักเพลง ต้องผ่านการแห่นาคที่เป็นการทดสอบความอดทนของสมาชิกในวงของแตรวงคณะบ้านตาล ด้วยประเด็นที่ได้กล่าวมานี้ทำให้แตรวงคณะบัวหลวงถึงดำรงอยู่มาได้จนถึงปัจจุบันเป็นเวลา 47 ปี ยังไม่ล่มสายไปจากจังหวัดกำแพงเพชร จนชาวเมืองให้คำชมว่าของดีกำแพงเพชรจนถึงทุกวันนี้ ปัญหาที่แตรวงเกือบทุกวงในจังหวัดกำแพงเพชร หรือ จังหวัดใกล้เคียงและทุกภาคทุกวงในประเทศไทยที่กำลังเจอปัญหาเช่นเดียวกันคือการสืบทอดของคนรุ่นหลังเพราะการเป่าแตรให้ความบันเทิงไม่ใช่ว่าจะเป่าเก่งอย่างเดียวต้องอดทนกับปัญหารอบด้าน คือ ต้องอดทนกับความเหนื่อย อดทนต่อแดดที่ร้อน อดทนในการอยู่ร่วมกันกับความคิดเห็นแตกต่างของแต่ละคนในหมู่คณะ อดทนต่อการเปลี่ยนแปลงของสังคมปัจจุบัน เป็นต้น จะเห็นได้ว่าแตรวงที่มีอยู่ในประเทศไทยมีการสืบทอดแตกต่างกันออกไปตามในลักษณะภูมิประเทศ พื้นที่ ประวัติศาสตร์ การปกครอง วัฒนธรรม แล้วจะมีสักกี่วงที่มีการสืบทอดที่รักษาความยาวนานได้จนถึงปัจจุบันได้นานถึง 47 ปี ขนาดนี้ อยากเฉกเช่นแตรวงพื้นบ้านงานบวชคณะบัวหลวงจังหวัดกำแพงเพชร

เอกสารอ้างอิง

เฉลิมศักดิ์ พิกุลศรี. (2560). **ประชุมบทความวิชาการดนตรี.** ขอนแก่น : โครงการตำราบัณฑิตศึกษา สาขาดุริยางคศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาลัยขอนแก่น.

พูนพิศ อมาตยกุล. (2524). **“ทูลกระหม่อมบริพัตร กับการดนตรี”** กรุงเทพมหานคร: จันวาณิชย์.

ธีระพงษ์ ทัพอาจ. (2560). **แตรวงคณะบ้านตาล ตำบลทุ่งยั้ง อำเภอลับแล จังหวัดอุตรดิตถ์.** คณะมนุษยศาสตร์ มหาวิทยาลัยนเรศวร.

ประทีป นักปี่. (2551). **เอกสารประกอบคำบรรยาย รายวิชา 779551 ดนตรีวิเคราะห์.** พิษณุโลก : มหาวิทยาลัยนเรศวร.

สุกรี เจริญสุข. (2543). **แตรและแตรของชาวสยาม.** กรุงเทพฯ : พิมพ์ครั้งที่ 1 ด๊อกเตอร์แซ็ค.

สธน โรจนตระกูล. (2559). **แตรวง.** กรุงเทพมหานคร : พิมพ์ครั้งที่ 2 โอเดียนสโตร์.

ผู้ให้สัมภาษณ์

นายประสงค์ เอี่ยมพราว หัวหน้าวง สัมภาษณ์ ในวันที่ 10 เมษายน พ.ศ. 2563

นายประสงค์ เอี่ยมพราว หัวหน้าวง สัมภาษณ์ ในวันที่ 6 มิถุนายน พ.ศ. 2563

นายอิศวร เอี่ยมพราว นักดนตรีอาวุโส สัมภาษณ์ ในวันที่ 6 มิถุนายน พ.ศ. 2563

หลักเกณฑ์การเสนอต้นฉบับบทความเพื่อพิจารณาตีพิมพ์ในวารสารแก่นดนตรีและการแสดง

1. ประเภทของบทความ
   1.1 เป็นบทความด้านดนตรีและการแสดง ในรูปแบบของบทความวิชาการ บทความวิจัย บทความวิจัยเชิงสร้างสรรค์ และบทความวิจารณ์ หนังสือหรือบทความปริทัศน์
   1.2 เป็นบทความภาษาไทยหรือภาษาอังกฤษ ในกรณีที่เขียนเป็นภาษาอังกฤษต้องผ่านการตรวจสอบความถูกต้องจากผู้เชี่ยวชาญด้านภาษาก่อนส่งบทความมายังกองบรรณาธิการ
2. รูปแบบการเขียน
   2.1 บทความมีความยาวไม่เกิน 17 หน้า ตามองค์ประกอบ Template ที่กำหนดให้
   2.2 บทความภาษาไทยและภาษาอังกฤษใช้อักษรแบบ TH sarabun PSK ขนาด 16 Point
3. องค์ประกอบของบทความ
   3.1 ส่วนแรก
      - ชื่อเรื่องภาษาไทยและภาษาอังกฤษ ใช้แบบอักษร Th sarabun PSK ขนาด 18 Point
      - ชื่อ - นามสกุล สถานที่ทำงาน ที่อยู่อย่างชัดเจนเป็นภาษาไทยและภาษาอังกฤษ
      - บทคัดย่อภาษาไทยและภาษาอังกฤษ ความยาวไม่เกิน 350 คำ
      - คำสำคัญภาษาไทยและอังกฤษ จำนวน 2 - 3 คำ

   3.2 ส่วนเนื้อหา
      3.2.1 บทความวิชาการ
      ประกอบด้วยเนื้อหาที่เป็นส่วนนำ (Introduction) เนื้อหาหลักของบทความ (Body of Content) และบทสรุป (Conclussion) ตลอดทั้งระบบการอ้างอิง
      3.2.2 บทความวิจัย-สร้างสรรค์
      ประกอบด้วยความสำคัญของการวิจัย วัตถุประสงค์ วิธีการดำเนินการวิจัย ผลการศึกษา การอภิปรายผลและระบบการอ้างอิง
4. จริยธรรมทางวิชาการ
   4.1 ต้องเป็นบทความที่ไม่เคยตีพิมพ์เผยแพร่ที่ใดมาก่อน
   4.2 หากเป็นบทความที่เป็นงานแปลจากภาษาต่างประเทศ ต้องมีหลักฐานอนุญาตให้ตีพิมพ์เป็นลายลักษณ์อักษรจากเจ้าของลิขสิทธิ์

5. การเตรียมต้นฉบับ
   -ไฟล์บทความ นามสกุล .doc หรือ .docx และไฟล์ PDF ตามองค์ประกอบที่ระบุในข้อที่ 3
   -ไฟล์ภาพประกอบ นามสกุล .jpg .jpeg หรือ RAW หรือ TIFF ความละเอียด 300 Pixel/High Resolution ขนาดไฟล์ไม่ต่ำกว่า 500 KB
   -ไฟล์คำบรรยายตามจำนวนภาพ
6. การพิจารณาบทความ
   6.1 กองบรรณาธิการจะพิจารณากลั่นกรองบทความเบื้องต้นตามเกณฑ์การพิจารณาบทความของวารสาร โดยใช้ระยะเวลาประมาณ 1 สัปดาห์
   6.2 กองบรรณาธิการจะนำเสนอให้ผู้ทรงคุณวุฒิ (peer review) ในสาขาวิชาที่เกี่ยวข้องจำนวนอย่างน้อย 2 ท่าน พิจารณากลั่นกรองและให้ความเห็นชอบในการตีพิมพ์เผยแพร่ โดยใช้ระยะเวลาประมาณ 1 เดือน
   6.3 ในกรณีที่บทความต้องปรับปรุงแก้ไขตามข้อเสนอแนะของผู้ทรงคุณวุฒิ ผู้ส่งบทความจะต้องดำเนินการให้เสร็จภายในระยะเวลา 1 เดือน
7. การอ้างอิง
   การอ้างอิงในเนื้อหาให้ใช้ระบบนาม - ปี (Name - year system) สำหรับรายละเอียดและตัวอย่างการเขียนอ้างอิงและระบบบรรณานุกรม สามารถดูได้ที่เว็ปไซด์วารสารแก่นดนตรีและการแสดง
8. การติดต่อและส่งต้นฉบับ
   8.1 การติดต่อ
   นางอรจิรา หัตถพนม
   คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยขอนแก่น
   โทร.06 2448 5944
   e - mail : tornji@kku.ac.th
   8.2 การส่งต้นฉบับ
   บรรณาธิการวารสารแก่นดนตรีและการแสดง
   คณะศิลปกรรมศาสตร์
   มหาวิทยาลัยขอนแก่น
   Website https://fa.kku.ac.th/Muspajournal
   Author/submit/

มิติด้านคุณลักษณะนิสัยของตัวละครหลักในละครโทรทัศน์แนวโรแมนติกคอมเมดี้ของช่อง 7HD
MAIN CHARACTER'S TYPE OF THE ROMANTIC COMEDY TELEVISION DRAMAS OF CHANNEL 7HD.
จิดาภา ธนโรจน์
Jidapa Tanaroj
ประภัสสร จันทร์สถิตย์พร
Prapassorn Chansatitporn

That's my Bro...คนนี้น้องพม : การสร้างสรรค์ละครเวทีสำหรับเด็กเพื่อส่งเสริมความเข้าใจต่อเด็กออทิสติก
That's my Bro : Creating a Children's Theatre For Promote Understanding to Children with Autism.
ภัทราวุธ นาส้ำแดง
Pattarawut Nasumdang
โสภิตนภา ศรีมี
Sopitnapa Srimee
วรินทร์พร ศรีสุธีรัชต์
Warinporn Srisuthherat
สุวภัทร พันธ์ปภพ
Suwapat Punpapop

เสียงเอื้อนในเพลงไทย
"Uean" in Traditional Thai Song.
ธนรัฐ อยู่สุขเจริญ
Thanarat Yusukcharoen

ระนาดเอกในวงปี่พาทย์เสภากับการแสดงบทบาทในการควบคุมแนวการบรรเลง
Ranad Ek's role performance in Piphat Sepaa ensemble and the Timing Arrangement.
ชยุติ ทัศนวงศ์วรา
Chayuti Tassanawongwara
ประชา สำมเสน
Pracha Samsen

การสอนเป่าแคนของอาจารย์คำเสน พิลาวง
KAMSEN PILANGWONG'S TEACHING OF BLOW KHAEN
รัฐศาสตร์ เวียงสมุทร
Rattasat Weangsamut

แตรวงพื้นบ้านงานศพคณะบัวหลวงจังหวัดกำแพงเพชร
Folk brass band, Bua Luang Funeral ceremony Kamphaeng Phet Province Southern Border Provinces.
ธีระพงษ์ ทัพอาจ
Teerapong Tup-at

แก่นดนตรีและการแสดง มหาวิทยาลัยขอนแก่น
Journal of Music and Performing Arts, Khon Kaen University
ปีที่ 3 ฉบับที่ 2 พฤษภาคม - สิงหาคม 2564 • Vol. 3 No. 2 May - August 2021 • ISSN 2773-9155 (Online)