แก่นดนตรีและการแสดง
มหาวิทยาลัยขอนแก่น

Journal of Music and Performing Arts, Khon Kaen University
ปีที่ 5 ฉบับที่ 2 พฤษภาคม - สิงหาคม 2566 Vol. 5 No. 2 May - August 2023 ISSN 2773-9155 (Online)

แก่นดนตรีและการแสดง มหาวิทยาลัยขอนแก่น

Journal of Music and Performing Arts, Khon Kaen University

ปีที่ 5 ฉบับที่ 2 พฤษภาคม - สิงหาคม 2566 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 และเป็นสื่อเชื่อมโยงบุคลากรในวิชาชีพดนตรี และการแสดง 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

Objective

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. 3 (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 Ph.D.
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

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

ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.สุกัญญา สมไพบูลย์
คณะนิเทศศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ธนัชพร กิตติก้อง
คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยขอนแก่น

Assistant Professor Sukanya Sompiboon, PhD.
Faculty of Communication Arts, Chulalongkorn University
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
รองศาสตราจารย์ ดร.เรวดี อึ้งโพธิ์
คณะศิลปศาสตร์ มหาวิทยาลัยสงขลานครินทร์
รองศาสตราจารย์จรัญ กาญจนประดิษฐ์
คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยขอนแก่น
ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ทินกร อัตไพบูลย์
คณะครุศาสตร์ มหาวิทยาลัยนครพนม
ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.รณชัย รัตนเศรษฐ
คณะดนตรีและการแสดง มหาวิทยาลัยบูรพา
ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.สุรศักดิ์ จำนงค์สาร
คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ
ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ชุติมา มณีวัฒนา
คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏสวนสุนันทา

ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.สันติ อุดมศรี
คณะดนตรีและการแสดง มหาวิทยาลัยบูรพา
ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ณัฐศรัณย์ ทฤษฎิคุณ
วิทยาลัยการดนตรี มหาวิทยาลัยบ้านสมเด็จเจ้าพระยา
ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.สุขนิษฐ์ สะสมสิน
วิทยาลัยการดนตรี มหาวิทยาลัยบ้านสมเด็จเจ้าพระยา
ผู้ช่วยศาสตราจารย์ พรชัย ผลนิโครธ
คณะมนุษยศาสตร์ มหาวิทยาลัยนเรศวร
ดร.ณัฏฐนันธ์ เอื้อศิลป์
คณะดนตรีและการแสดง มหาวิทยาลัยบูรพา
ดร.จักรี กิจประเสริฐ
คณะดนตรีและการแสดง มหาวิทยาลัยบูรพา
ดร.จารุณี อารีรุ่งเรือง
มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์
ดร.ปวัตน์ชัย สุวรรณคังคะ
คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ

Peer Review
Associate Prof. Rewadee Uengpho, PhD.
Faculty of Liberal Arts, Prince of Songkla University
Associate Prof. Jarun Kanchanapradit
Faculty of Fine and Applied Arts, Khon Kaen University
Assistant Prof. Tinnakorn Attapaiboon, PhD.
Faculty of Education, Nakhon Phanom University
Assistant Prof. Ronnachai Rattanaseth, PhD.
Faculty of Music and Performing arts, Burapha University
Assistant Prof. Surasak Jamnongsarn, PhD.
Faculty of Fine and Applied Arts, Srinakharinwirot University
Assistant Prof. Chutima Maneewattana, PhD.
Faculty of Fine and Applied Arts, Suan Sunandha Rajabhat University
Assistant Prof. Santi Udomsri, PhD.
Faculty of Music and Performing arts, Burapha University
Assistant Prof. Natsarun Tissadikun, PhD.
College of Music, Bansomdejchaopraya Rajabhat University
Assistant Prof. Sukanit sasomsin, PhD.
College of Music, Bansomdejchaopraya Rajabhat University
Assistant Prof.Pornchai Polnikrote
Faculty of Humanities, Naresuan University
Nadhanant Uaesilapa, PhD.
Faculty of Music and Performing arts, Burapha University
Chakree Kijprasert, PhD.
Faculty of Music and Performing arts, Burapha University
Jarunee Areerungrueng, PhD.
Faculty of Fine and Applied Arts, Thammasart University
Pawatchai Suwannakangka, PhD.
Faculty of Fine and Applied Arts, Srinakharinwirot University

การเผยแพร่
รูปแบบออนไลน์หรือ E-book

ฝ่ายประสานงาน อรจิรา หัตถพนม
ออกแบบรูปเล่ม คนัมพร เปศรี
ออกแบบปก สัมฤทธิ์ ภูกงลี

วารสารแก่นดนตรีและการแสดงฉบับที่ท่านกำลังอ่านอยู่นี้ เป็นฉบับที่ได้รับการรับรองมาตรฐานจากศูนย์ดัชนีการอ้างอิงวารสารไทย (TCI) ภายหลังจากวารสารได้ดำเนินการเผยแพร่ครบกำหนดตามระยะเวลาและมีมาตรฐานตามเกณฑ์ที่กำหนด เหตุดังกล่าวส่งผลให้มีจำนวนบทความที่ส่งเข้ามาเพื่อขอพิจารณาตีพิมพ์เผยแพร่มากขึ้น สำหรับบทความที่ตีพิมพ์เผยแพร่ในฉบับนี้ประกอบด้วยบทความวิจัยและบทความวิชาการที่ครอบคลุมทั้งดนตรีและการแสดง

บทความวิจัยเรื่อง**ปี่พาทย์โคราชกรณีศึกษาวงปี่พาทย์พรหมราช** ของกฤตเมธ บุตรเต และเฉลิมศักดิ์ พิกุลศรี มีวัตถุประสงค์ในการศึกษาสถานภาพองค์ความรู้และบทบาทหน้าที่ งานวิจัยเรื่องนี้สะท้อนให้เห็นถึงความเข้มแข็งของวัฒนธรรมท้องถิ่นที่ยังมีอยู่จริงในสังคมชนบทของไทย สำหรับบทความวิจัยเชิงสร้างสรรค์เรื่อง **การสร้างสรรค์ผลงานวิดิโอเฟอร์ฟอร์มานซ์เรื่อง “Meaning” การค้นหาคุณค่าในวัตถุและความรู้สึก**ของ ธรณิธรณ์ สินเธาว์ และธนัชพร กิตติก้อง สะท้อนให้เห็นถึงความหมายและความสัมพันธ์ต่อคุณค่าของการแสดงความรัก ความผูกพันผ่านวัตถุที่มีต่อใจ

ในส่วนของบทความวิชาการ บทความเรื่อง**การบริหารจัดการวงดนตรีเครื่องลมทองเหลือง กรณีศึกษาวงอีสานทรอมโบนอองซอมเบิล** ของปิติเกียรติ จันทรจตุรภัทร นำเสนอแนวทางการบริหารจัดการวงที่เป็นแนวปฏิบัติที่ประสบความสำเร็จจากวงดนตรีต้นแบบ ซึ่งเป็นประโยชน์อย่างยิ่งสำหรับผู้สนใจนำไปปรับใช้ให้สอดคล้องกับบริบทของแต่ละท่าน เพื่อก่อให้เกิดสัมฤทธิ์ผลในการจัดเตรียมวงดนตรีเพื่อความเป็นเลิศ

สำหรับบทความของจารุวัฒน์ นวลใย เรื่อง**การสร้างอัตลักษณ์ผ่านประวัติศาสตร์บอกเล่ารำวงอูรักลาโว้ย เกาะสิเหร่ จังหวัดภูเก็ต** นำเสนอถึงพลังของกลุ่มชาติพันธ์อูรักลาโว้ย ซึ่งเป็นหนึ่งในอีกหลายกลุ่มชาติพันธุ์ที่ดำรงอยู่ในสังคมไทย เป็นประโยชน์อย่างยิ่งต่อการทำความเข้าใจและการอยู่ร่วมกันอย่างสันติท่ามกลางความหลากหลายผ่านมิติทางดนตรี บทความวิชาการบทสุดท้ายของรัตนโชค โยประดิษฐ์ วราภรณ์ เชิดชู และวิชญ์ บุญรอด เรื่อง**เทคนิคการอำนวยเพลงของวานิช โปตะวนิช**นำเสนอแนวปฏิบัติที่ดีจากวาทยกรต้นแบบที่ประสบความสำเร็จอย่างสูง นับเป็นประโยชน์ต่อผู้สนใจนำไปปรับใช้เพื่อพัฒนาการอำนวยเพลงวงดนตรี

ในนามของกองบรรณาธิการ ผมใคร่ขอขอบคุณผู้ทรงคุณวุฒิทุกท่านที่ได้กรุณาให้เกียรติร่วมเป็นกองบรรณาธิการและพิจารณากลั่นกรองบทความ ขอบคุณคณาจารย์ นักวิชาการที่ร่วมส่งบทความเพื่อตีพิมพ์เผยแพร่ วารสารแก่นดนตรีและการแสดง มหาวิทยาลัยขอนแก่น มีความตั้งใจแน่วแน่ในการเปิดโอกาสให้ทุกท่าน มีส่วนร่วมบนเส้นทางวิชาการด้านดนตรีและการแสดง พร้อมนี้ใคร่ขอเชิญชวนร่วมส่งบทความเผยแพร่ในวารสารฉบับต่อไป

ศาสตราจารย์ ดร.เฉลิมศักดิ์ พิกุลศรี
บรรณาธิการ

สารบัญ

แก่นดนตรีและการแสดง มหาวิทยาลัยขอนแก่น

การบริหารจัดการวงดนตรีเครื่องลมทองเหลืองกรณีศึกษา : วงอีสานทรอมโบน ออง ซอมเบิล 7

Management of Brass Instrument A case study of I-San Trombone Ensemble

ปิติเกียรติ จันทรจตุรภัทร

Pitikiat Jantarajaturaphat

การสร้างอัตลักษณ์ผ่านประวัติศาสตร์บอกเล่ารำวงอูรักลาโว้ย เกาะสิเหร่ จังหวัดภูเก็ต 27

Identity Construction through Oral History of Ramwong Urak Lawoi, Koh Sirae, Phuket Province

จารุวัฒน์ นวลใย

Jaruwat Nualyai

เทคนิคการอำนวยเพลงของวานิช โปตะวนิช 49

Conducting Technique of Vanich Potavanich

รัตนโชค ใยประดิษฐ

Rattanachok Yaipadis

วราภรณ์ เชิดชู

Weapon Chedchoo

วิชญ์ บุญรอด

Vich Boonrod

สารบัญ

แก่นดนตรีและการแสดง มหาวิทยาลัยขอนแก่น

วงปี่พาทย์โคราช กรณีศึกษาวงปี่พาทย์พรหมราช 67

PIPHAT KORAT ENSEMBLE: A CASE STUDY OF
PIPHAT PHROMMARACH ENSEMBLE

กฤตเมธ บุตรเต
Krittameth Butte
เฉลิมศักดิ์ พิกุลศรี
Chalermsak Pikulsri2

การสร้างสรรค์ผลงานวิดีโอเพอร์ฟอร์มานซ์ 85
เรื่อง “Meaning”: การค้นหาคุณค่าในวัตถุและความรู้สึก

The Making of the Video Performance 'Meaning':
Perceiving Value through Materials

ธรณิธรณ์ สินเธาว์
Taranitorn Sinthao
ธนัชพร กิตติก้อง
Tanatchaporn Kittikong

การบริหารจัดการวงดนตรีเครื่องลมทองเหลืองกรณีศึกษา : วงอีสานทรอมโบน ออง‌ซอมเบิล

Management of Brass Instrument A case study of I-San Trombone Ensemble

(Received: 9 March 2023; Revised: 12 July 2023; Accepted: 14 July 2023)

ปิติเกียรติ จันทรจตุรภัทร[1]
Pitikiat Jantarajaturaphat

บทคัดย่อ

บทความนี้จัดทำขึ้นเพื่อศึกษาและนำเสนอการบริหารจัดการวงอีสานทรอมโบน ออง‌ซอมเบิล ที่ได้ก่อตั้งขึ้นในปี พ.ศ.2565 ซึ่งได้มีวัตถุประสงค์แรกเริ่มเพื่อเข้าร่วมการแสดงคอนเสิร์ตในงาน “ไทยแลนด์ทรอมโบน อินเตอร์เนชั่นแนล 2022 (Thailand International Trombone Festival 2022)” การก่อตั้งวงในครั้งนี้เป็นการวางแผนระยะยาวเพื่อพัฒนาต่อยอดด้านทักษะของนักดนตรี จึงได้มีการบริหารจัดการในรูปแบบวงดนตรีขนาดเล็ก ซึ่งเน้นวิธีการมีส่วนร่วมในพื้นที่ที่อยู่ห่างไกลของเหล่าสมาชิก จึงได้แบ่งการบริหารจัดการวงได้ดังนี้ 1.การกำหนดเป้าหมาย 2.การบริหารจัดการการฝึกซ้อม และ 3.การแสดงคอนเสิร์ต วงอีสานทรอมโบน ออง‌ซอมเบิล มีอุปสรรคที่ก่อให้เกิดความท้าทายของสมาชิกทุกคนเป็นอย่างมาก ทั้งในเรื่องของการรวมวงที่มีระยะเวลาที่สั้น ประกอบกับทักษะทางด้านดนตรีที่มีความแตกต่างกัน ซึ่งในการนี้เป็นกรณีศึกษาตัวอย่างที่เกิดขึ้นในขอบเขตของกลุ่มนักศึกษาที่เป็นสมาชิกในวง การจัดตั้งวงอีสานทรอมโบน ออง‌ซอมเบิล ได้ถือว่าเป็นวงดนตรีที่ต้องใช้ระยะเวลาสำหรับการพัฒนาองค์ความรู้อีกหลายด้าน

[1] อาจารย์สาขาวิชาดนตรี คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏอุดรธานี
Lecturer, Music Department, Faculty of Humanities and Social Sciences, Udon Thani Rajabhat University

ซึ่งเมื่อเวลาผ่านไปจะทำให้องค์ความรู้ด้านต่างๆ ได้ตกผลึกและนำมาใช้ต่อยอดด้านทักษะดนตรีได้อีกต่อๆ ไป

คำสำคัญ : การบริหารจัดการ, วงดนตรีขนาดเล็ก, อีสานทรอมโบน อองซอมเบิล

Abstract

The purpose of this article is to study and present the management of the I-San Trombone Ensemble was established in 2022 with the primary goal of performing at concerts at the Thailand, Trombone International 2022 before it became a long-term plan to advance the musician's skills. There is a small band management that emphasizes how to participate in a remote area context, Defined goals, rehearsal management and concert performances, The I-San Trombone Ensemble Band has a lot of obstacles that pose a great challenge to all members. Both in the matter of joining a band that has a short period, together with different musical skills. In which this is an example case study that occurred within the scope of a group of students who are members of the band.

The establishment of I-San Trombone Ensemble is considered a band that takes time for the development of knowledge in many things which over time will allow various knowledge to be crystallized and can be used to further develop musical skills.

Keywords: Management, Small Ensemble, I-San Trombone Ensemble

บทนำ

วงดนตรีตะวันตกของกลุ่มเครื่องลมทองเหลืองได้มีการบรรเลงร่วมกันระหว่างเครื่องดนตรี ชอว์(Shawm) และทรัมเป็ต(Trumpet) ตั้งแต่ในทศวรรษที่ 1300 แต่ขอบเขตทางด้านเทคนิคการบรรเลงของเครื่องดนตรีชนิดนี้ได้มีข้อจำกัด ทำให้มีแนวคิดใหม่เกิดขึ้นในการนำเอาทรอมโบนเข้ามาในภายหลัง ซึ่งความสามารถด้านเทคนิคเฉพาะของทรอมโบนได้มีเอกลักษณ์อย่างชัดเจนจึงทำให้เป็นที่น่าสนใจเพิ่มมากขึ้นในเวลาต่อมา ในช่วงทศวรรษที่ 1500 มีการทดลองมากมายเกี่ยวกับการผสมผสานเครื่องดนตรีใหม่ๆ ในนครรัฐของประเทศอิตาลี พวกเขานำเสนอการแสดงมหรสพที่ประณีตเพื่อแสดงพลังในโอกาสต่างๆ โดยมีกลุ่มเครื่องทรอมโบนร่วมเล่นอยู่ด้วยกัน ซึ่งมีจำนวนผู้เล่นทั้งหมด 4 คน หรือที่เรียกรูปแบบวงนี้ว่า (Quartet) และนี้จึงเป็นจุดกำเนิดสำหรับการเกิดวงทรอมโบน อองซอมเบิลขึ้นมา (David Guion, 2012)

ต่อจากการกำเนิดวงทรอมโบน อองซอมเบิลขึ้นมา เครื่องดนตรีตะวันตกได้มีความนิยมและแพร่หลายมากขึ้นทั่วโลก หนึ่งในเครื่องดนตรีที่ได้กล่าวมาคือ กลุ่มเครื่องลมทองเหลือง เช่น ทรัมเป็ต คอนเน็ต ทรอมโบน ยูโฟเนียม และทูบาเป็นต้น ภายหลังได้มีปรากฏหลักฐานว่าได้มีดนตรีตะวันตกเล่นอยู่ในกรุงสยาม โดยได้มีจดหมายเหตุความทรงจำของกรมหลวงนรินทรทวีในบันทึกที่ได้เขียนไว้ว่า มีการบรรเลงวงปี่พาทย์วงมโหรีและวงมโหรีฝรั่ง ซึ่งปัจจุบันยังไม่ถูกค้นพบว่า วงมโหรีฝรั่งนั้นเป็นวงดนตรีประเภทและรูปแบบไหน ถ้าได้เปรียบสมมุติฐานเป็นว่าเป็นวงออเคสตราคงเป็นไปได้ยาก ในขณะเดียวกันดนตรีตะวันตกหรือที่มักเรียกอีกชื่อหนึ่งว่าดนตรีคลาสสิก ในสมัยรัชกาลที่ 4 ประเทศไทยเริ่มวางรากฐานเป็นรูปเป็นร่างอย่างจริงจัง โดยได้มีทหารชาวอังกฤษสองนายได้เข้ามาสอนวิธีการเป่าแตรสัญญาณในแบบฉบับอังกฤษให้กับทหารไทย มีนามว่า ร้อยเอกโทมัส ยอร์ชน็อกซ์ Capt.Thomas George Knox และร้อยเอกอิปเปย์ Capt.Impey ต่อมาประเทศไทยได้รับการฝึกการเป่าแตรอย่างต่อเนื่อง จากจุดนี้เองทำให้ก่อกำเนิดแตรวง (Brass Band) เครื่องลมทองเหลืองเกิดขึ้นเป็นครั้งแรกในประเทศไทย (กรมหลวงนรินทรเทวี, 2501)

ในสมัยนั้นวิวัฒนาการของเครื่องดนตรีตะวันตกแต่ละชนิดยังไม่ได้ถูกพัฒนาเทียบเท่าปัจจุบัน สำหรับทรอมโบนในปัจจุบันได้รับการพัฒนาให้มีการติดตั้งท่อลม (Rotary Valve) เพิ่มเติมเพื่อช่วยให้การเคลื่อนที่ของสไลด์ง่ายขึ้นในตำแหน่งที่อยู่ระยะไกล ซึ่งสามารถปฏิบัติได้อย่างสะดวกและคล่องแคล่วมากกว่าการใช้วิธีการ

เคลื่อนสไลด์ปกติ ในส่วนของวงดนตรีเครื่องลมทั่วไปนิยมใช้ทรอมโบนอยู่สองประเภท คือ เทเนอร์ ทรอมโบน (Tenor Trombone) และเบส ทรอมโบน (Bass Trombone) โดยเมื่อทำการบรรเลงพร้อมกันจะส่งผลให้เกิดองค์ประกอบเสียงที่มีความสมบูรณ์มากขึ้น ก่อให้เกิดเสียงประสานในช่วงระยะห่างของเสียงที่มีความหลากหลาย (วงศ์วริศ นิพิฐวิทยา, 2559, น.150)

วิวัฒนาการในช่วงระยะเวลาที่ผ่านมาจนถึงปัจจุบัน บอกได้ว่าดนตรีตะวันตกที่เข้ามาในประเทศไทยได้มีการเติบโตอย่างรวดเร็วทั้งในด้านศักยภาพของนักดนตรี รวมถึงสถาบันการศึกษาดนตรีก็แพร่หลายทั่วประเทศเช่นเดียวกัน ไม่ว่าจะเป็นระดับเตรียมอุดมหรือระดับอุดมศึกษา ต่างผลักดันให้นักเรียนและนิสิตได้ไปสู่ความเป็นเลิศทางด้านดนตรี ด้วยสาเหตุนี้จึงทำให้หลักสูตรรายวิชาการปฏิบัติเครื่องดนตรีมีความเข้มข้นมากขึ้น อีกทั้งยังเพิ่มเติมรายวิชารวมวงที่ให้ความสำคัญในด้านการเข้าร่วมสังคมกับผู้อื่นได้เป็นอย่างดี ซึ่งในรายวิชานี้ได้แบ่งรูปแบบในประเภทวงต่างๆ ไม่ว่าจะเป็น วงวินชิมโฟนิคแบนด์ วงบิ๊กแบนด์แจ๊ส วงออร์เคสตรา และวงอองซอมเบิลขนาดเล็ก เป็นต้น ซึ่งวงอีสานทรอมโบน อองซอมเบิลได้ถูกจัดรูปแบบวงให้อยู่ในประเภทวงอองซอมขนาดเล็กหรือที่เรียกกันว่า (Small Ensemble)

วงอีสานทรอมโบน อองซอมเบิล (อังกฤษ : E-Sarn Trombone Ensemble) ก่อตั้งขึ้นเมื่อเดือนเมษายน ปี พ.ศ.2565 โดยนักศึกษาระดับชั้นปริญญาตรี ปริญญาโท และปริญญาเอก ที่กำลังศึกษาในสถาบันดนตรีต่างๆ และมีความเชี่ยวชาญด้านการปฏิบัติทรอมโบนโดยตรง โดยมีจุดประสงค์หลัก คือ 1.เพื่อพัฒนาศักยภาพทางด้านการปฏิบัติทรอมโบนให้กับ 2.เพื่อยกระดับความสามารถสู่สาธารณชน และ 3.เพื่อเป็นแบบอย่างให้กับเยาวชนรุ่นหลัง ในขณะเดียวกันได้มีขั้นตอนจัดตั้งเกณฑ์สำหรับการคัดเลือกหาสมาชิกเข้าร่วมวง นั้นก็คือสมาชิกทุกคนจะต้องมีภูมิลำเนามาจากภูมิภาคตะวันออกเฉียงเหนือ (ภาคอีสาน) ด้วยจุดประสงค์ดังกล่าวจึงเป็นที่มาสำหรับการตั้งชื่อวงอีสานทรอมโบน อองซอมเบิลขึ้นมา วงอีสานทรอมโบน อองซอมเบิล มีความโดดเด่น และความแตกต่างกับประเภทวงทรอมโบน อองซอมเบิลวงอื่นๆ ในประเทศไทย ซึ่งวงอีสานทรอมโบน อองซอมเบิลนั้นได้มีอัตลักษณ์ของวงอย่างชัดเจน มีความโดดเด่นในเรื่องของภาษาท้องถิ่นในการสื่อสารของช่วงระยะเวลาทำการฝึกซ้อม เนื่องจากสมาชิกภายในวงทุกคนมีภูมิลำเนาบ้านเกิดมาจากภูมิภาคตะวันออกเฉียงเหนือ (ภาคอีสาน) อีกทั้งวงอีสานทรอมโบน อองซอมเบิลยังเป็นวงดนตรีอิสระที่ไร้สังกัด ซึ่งสามารถบริหารจัดการได้ด้วยตนเอง และ

สามารถประสบความสำเร็จในเวทีระดับนานาชาติได้ ด้วยเหตุนี้การบริหารจัดการวงอีสานทรอมโบน อองซอมเบิล จึงเป็นแนวทางการบริหารจัดการให้กับวงดนตรีที่มีรูปแบบใกล้เคียงที่อยากมุ่งเน้นให้เกิดความประสบความสำเร็จ และได้เกิดกระบวนการสร้างวงแบบมีคุณภาพเกิดขึ้นได้

ดังนั้นบทความนี้จึงเป็นที่มาของรูปแบบกรณีศึกษาด้านการบริหารจัดการวงอีสานทรอมโบน อองซอมเบิล ซึ่งเป็นการรวมตัวกันของนักศึกษาที่มีภูมิลำเนาจากภูมิภาคตะวันออกเฉียงเหนือของประเทศไทย ประกอบกับเพื่อเป็นแนวทางในการวางแผนสำหรับการบริหารจัดการวงประเภทอองซอมเบิลที่กำลังพบเจอปัญหากับสถานการณ์ต่างๆ และไม่เอื้ออำนวยต่อการซ้อมร่วมกัน ไม่ว่าจะเป็นการไม่สะดวกสำหรับการเดินทางมาร่วมซ้อมที่มีระยะทางไกลและมีค่าใช้จ่ายที่สูง บทความวิชาการชิ้นนี้จึงได้อาศัยหลักแนวคิดทางด้านค่านิยมทางวัฒนธรรมในบริบทของนิสิตและนักศึกษาที่กำลังศึกษาต่อในระดับอุดมศึกษา ซึ่งจะนำไปสู่ข้อสรุปที่จะสามารถตอบคำถามจากการศึกษางานชิ้นนี้ อีกทั้งเพื่อเป็นประโยชน์ต่อการศึกษาสำหรับวงดนตรีที่มีรูปแบบใกล้เคียงได้

ประวัติการก่อตั้งวง

การเริ่มต้นก่อตั้งวงอีสานทรอมโบน อองซอมเบิล ในการนี้มีจุดประสงค์หลักคือ เพื่อเข้าร่วมการแสดงคอนเสิร์ตในงานไทยแลนด์ทรอมโบน อินเตอร์เนชั่นแนล 2022 (Thailand International Trombone Festival 2022), (ชื่อย่อ TITF) ในวันที่ 29 - 31 กรกฎาคม 2565 ซึ่งในครั้งนี้ฝ่ายผู้จัดงานได้มองถึงศักยภาพของเยาวชนทรอมโบนในภูมิภาคอีสานว่ามีการพัฒนาการทางด้านการปฏิบัติอย่างต่อเนื่อง จึงได้หารือแนวทางการก่อตั้งวงอีสานทรอมโบน อองซอมเบิล เกิดขึ้นเพื่อเข้าร่วมการแสดงคอนเสิร์ต จากนั้นจึงได้เกิดการรวมตัวกันครั้งแรกเมื่อเดือนเมษายน ปี พ.ศ.2565 เพื่อเตรียมความพร้อมของการเข้าร่วมการแสดงคอนเสิร์ตในรูปแบบการบรรเลงวงอองซอมเบิล จึงเป็นการรวมตัวเหล่าสมาชิกภายในวงครั้งแรกเกิดขึ้น นอกจากนี้วงอีสานทรอมโบน อองซอมเบิล ยังได้รับโอกาสที่ดีในการเข้าร่วมงาน TITF2022 ซึ่งฝ่ายจัดงานได้เชิญทางวงเข้าร่วมกิจกรรมเวิร์คช็อปในรูปแบบการบรรเลงบทเพลงประเภทอองซอมเบิล โดยมีหัวข้อการเวิร์คช็อปคือ แนวทางการปฏิบัติวงอองซอมเบิล กับเหล่าบรรดาศิลปินระดับโลก

ภาพที่ 1 - 2 วงอีสานทรอมโบน ออมซอมเบิล ได้เข้าร่วมกิจกรรมเวิร์คช็อป ในงานไทยแลนด์ทรอมโบน อินเตอร์เนชั่นแนล 2022 ในวันที่ 29 - 31 กรกฎาคม 2565
ที่มา : “Thailand International Trombone Festival,” บันทึกข้อมูลเมื่อ 30 กรกฎาคม 2565, https://www.facebook.com/thailandtrombone

หลังจากการแสดงคอนเสิร์ตภายในงาน TITF2022 เสร็จสิ้นถือได้ว่าวงอีสานทรอมโบน ออมซอมเบิลประสบความสำเร็จเป็นอย่างมาก เนื่องจากได้รับคำชื่นชมจากผู้เข้าร่วมงาน อีกทั้งฝ่ายจัดงานยังได้พูดถึงการบริหารจัดการวงได้อย่างดี จึงทำให้งานสำเร็จลุล่วง ด้วยเหตุเช่นนี้ทำให้ในเวลาต่อมาได้มีการวางนโยบายสำหรับทิศทางและรูปแบบของวงให้เกิดระยะยาวขึ้นในอนาคต เพื่อเป็นการเสริมสร้างทักษะการปฏิบัติและประสบการณ์ความชำนาญให้กับสมาชิกภายในวง อีกทั้งสร้างแรงจูงใจให้กับสมาชิกในวงได้เกิดกระบวนการเรียนรู้ไปต่อยอดให้กลายเป็นนักดนตรีอาชีพที่สมบูรณ์แบบ

รูปแบบของวงดนตรี

ลักษณะของวงดนตรี

ลักษณะของวงทรอมโบน ออมซอมเบิล โดยทั่วไปแล้วมีการบรรเลงแบบ 4 แนว (Quartet) และ 8 แนว (Octet) ในขณะเดียวกันเนื่องด้วยวงอีสานทรอมโบน ออมซอมเบิล ได้มีจำนวนสมาชิกภายในวงที่มากกว่ารูปแบบดังกล่าว จึงได้ปรับลักษณะวงให้มีการบรรเลงในแบบต่างๆ ฉะนั้นวิธีบรรเลงบทเพลงในรูปแบบประสานเสียง (Harmony) จึงได้มีการปรับเปลี่ยนให้เล่นแนวเสียงเดียวกัน (Unison) ต่อจำนวนผู้เล่น 2 คน และได้มีการจัดลำดับของผู้เล่นตามความเหมาะสมในแต่ละบทเพลงให้เกิดความสมดุลมากที่สุด

เทคนิคและวิธีการบรรเลง

เนื่องด้วยสมาชิกของวงอีสานทอรมโบน ออองซอมเบิล มีความหลากหลายทางด้านเทคนิคและการบรรเลงบทเพลง ซึ่งแน่นอนว่าวิธีการเล่นนั้นจะมีความแตกต่างกันตามคุณลักษณะของแต่ละรายบุคคล จึงทำให้ต้องสร้างแนวทางการบรรเลงบทเพลงตามบทบาทหน้าที่ให้เกิดการสอดคล้องกลมกลืนกันมากที่สุด เช่น การเลือกชุดแบบฝึกหัดที่เหมาะสมกับบริบทของสมาชิกทุกคนในวง และให้สอดคล้องกับเทคนิคที่มีอยู่ในบทเพลงที่บรรเลง ในส่วนของวิธีการบรรเลงในขณะเวลาที่กำลังฝึกซ้อมนั้น สมาชิกทุกคนจำเป็นต้องอาศัยการสังเกตรวมทั้งการฟังอย่างตั้งใจ ซึ่งมุ่งเน้นไปในทิศทางของลักษณะการฟังเสียงประสานให้มีความสมดุลเกิดขึ้น รวมถึงการฟังสำเนียงให้มีลักษณะที่คล้ายคลึงกันมากที่สุด

เทคนิคการบรรเลงที่สำคัญสำหรับนำไปใช้การบรรเลงบทเพลงของวงอีสานทรอมโบน ออองซอมเบิล เป็นการนำทักษะการฟังมาใช้ร่วมกับกระบวนการฝึกซ้อม ซึ่งประกอบไปด้วย 1.การได้ยิน(Hearing) 2.การความเข้าใจ(Understanding) 3.การจดจำ(Remembering) 4.การประเมิน(Evaluating) และ5.การตอบสนอง (Responding) โดยการฝึกในรูปแบบนี้เป็นการเน้นในเรื่องของคุณภาพเสียง เพื่อให้เสียงของสมาชิกทุกคนนั้นปฏิบัติออกมาให้มีลักษณะที่คล้ายคลึงกัน และสามารถแยกส่วนประกอบของเสียงแต่ละกลุ่มเสียงได้ (Tyagi, 2013) (Rolf and Marc, 2010)

การบรรเลงบทเพลงเป็นเทคนิคสำคัญที่ยากสำหรับการฝึกซ้อมของวงอีสานทรอมโบน ออองซอมเบิล เนื่องจากการบรรเลงที่ทำให้เกิดความพร้อมเพียงนั้น มักจะพบเห็นกับประเภทวงต่างๆ ที่มีไวทยากรณ์คอยกำกับทิศทางการเริ่มหรือการหยุดให้พร้อมเพียงกัน ซึ่งในกรณีนี้วงอีสานทรอมโบน ออองซอมเบิล ได้ทำการฝึกซ้อมแบบไม่มีไวทยากรณ์ คือ กระบวนการฝึกซ้อมที่ใช้ทักษะภาษากาย (Body Language) เข้ามาใช้ในการบรรเลงบทเพลง ซึ่งทุกขั้นตอนในการฝึกซ้อมนั้นมีการกำหนดการเริ่มโน้ตเพลงที่แตกต่างกันออกไปขึ้นอยู่กับผู้นำวงที่อยู่ในตำแหน่งที่หนึ่ง (First Position) ที่จะคอยบอกลักษณะท่าทางผ่านร่างกาย

เอกลักษณ์ของวง

เอกลักษณ์ของวงอีสานทรอมโบน ออมซอมเบิล มีเอกลักษณ์ที่โดดเด่นในส่วนของการที่ใช้เครื่องดนตรีประเภทเครื่องเป่าเป็นหลัก และมีเทคนิคสไลด์เป็นบทบาทหน้าที่ที่เป็นเอกลักษณ์สำหรับวง นอกจากนี้ยังมีสิ่งที่โดดเด่นและแตกต่างกับวงอื่นๆ คือ สมาชิกภายในวงมีช่วงอายุและช่วงวัยที่แตกต่างตากกัน ซึ่งมีความหลากหลายตำแหน่งของบทบาทหน้าที่ เช่น นักศึกษาระดับปริญญาตรี ปริญญาโท และปริญญาเอก

ภาพที่ 3 ตราสัญลักษณ์วงอีสานทรอมโบน ออมซอมเบิล
ที่มา : “E-Sarn Trombone Ensemble,” บันทึกข้อมูลเมื่อ 18 ธันวาคม 2565, https://www.facebook.com/profile.php?id=100088479294504

รูปแบบการบริหารจัดการวง

หลังจากได้ตอบรับจากฝ่ายจัดงานให้ก่อตั้งวงเพื่อเข้าร่วมงาน TITF2022 ก่อนล่วงหน้า 2 เดือน ทางวงอีสานทรอมโบน ออมซอมเบิล ได้มีเป้าหมายชัดเจนสำหรับการจัดตั้งวงเพื่อไปแสดงคอนเสิร์ตในงานนานาชาติครั้งนี้ จึงได้ทำการวงรูปแบบบริหารจัดการวงพร้อมกับวางแผนในกระบวนการต่างๆ ที่มุ่งเน้นไปสู่การจัดตั้งวงดนตรีขนาดเล็กให้สามารถประสบความสำเร็จบนเวทีระดับนานาชาติได้ ซึ่งได้มีรูปแบบการบริหารจัดการวงแบ่งออกได้ดังนี้ 1.การกำหนดเป้าหมาย 2.วิธีการบริหารจัดการการฝึกซ้อม และ 3.การแสดงคอนเสิร์ต

รูปแบบการบริหารจัดการวง

1. การกำหนดเป้าหมาย

การกำหนดเป้าหมายของวงอีสานทรอมโบน อองซอมเบิล ซึ่งเป็นแนวทางสำหรับการวางแผนระยะยาวให้เกิดผลไปสู่เยาวชนรุ่นหลัง ฉะนั้นจึงเป็นสิ่งสำคัญของการวางระบบในส่วนขั้นตอนต่างๆ ให้เป็นขนบธรรมเนียมอย่างสืบเนื่อง และสามารถสืบทอดเพื่อเป็นการสร้างอุปนิสัยให้เกิดการพัฒนาอย่างต่อเนื่อง และให้เกิดการเป็นนักดนตรีที่ดีในการปฏิบัติตนไม่ให้เป็นภาระกับผู้อื่นในสังคมดนตรีต่างๆ

กระบวนการวางแผนการจัดสรรตำแหน่งและหน้าที่ให้กับสมาชิกภายในวง ซึ่งได้มีการวางแผนให้กับสมาชิกทุกคนได้รับหมอบหมายตามภาระงานที่ได้แต่งตั้ง ได้แก่ หัวหน้าวง รองหัวหน้า เหรัญญิก ฝ่ายจัดระบบโน้ต และฝ่ายประชาสัมพันธ์ โดยตำแหน่งที่ได้กล่าวมาทั้งหมดนี้ได้เกิดการครอบคลุมในเรื่องของระเบียบการฝึกซ้อมให้เป็นไปตามเป้าหมายและวัตถุประสงค์ ที่ได้ถูกวางไว้ในการฝึกซ้อมในแต่ละครั้ง

1.1 การคัดเลือกบทเพลงในการบรรเลง

ในการคัดเลือกบทเพลงนั้นมีความสำคัญเป็นลำดับต้นๆ ของวงอีสานทรอมโบน อองซอมเบิล เพราะบทเพลงที่ดีจะทำให้ผู้เล่นได้แสดงศักยภาพได้อย่างเต็มที่ บทเพลงที่เลือกได้คำนึงถึงความสามารถของผู้เล่นในวง ที่สามารถแสดงออกในด้านเทคนิคการปฏิบัติเครื่องทรอมโบน อารมณ์ของบทเพลง สไตล์หรือรูปแบบของบทเพลง และที่สำคัญคือลักษณะของน้ำเสียงต่างๆ ของเครื่องทรอมโบนอย่างชัดเจน (อนันท์พร เอี่ยมชาญบรรจง, 2552)

ขั้นตอนดำเนินการขั้นนี้ได้แบ่งออกเป็น 2 ลำดับ ได้แก่ การคัดเลือกชุดแบบฝึกหัดสำหรับการฝึกซ้อม และการคัดเลือกบทเพลงสำหรับการแสดงคอนเสิร์ตภายในงาน TITF2022 การกำหนดรูปแบบบทเพลงที่ใช้เล่นในงานนั้น ฝ่ายจัดงานได้กำหนดให้ทุกวงทำการแสดงในระยะเวลาทั้งหมด 15 นาที ฉะนั้นการคัดเลือกจึงต้องเลือกบทเพลงให้อยู่ในระยะเวลาที่กำหนด ขณะเดียวกันนั้นขั้นตอนการเลือกทั้งหมดต้องคำนึงถึงความเหมาะสมของบริบทสมาชิกในวง ทั้งในส่วนของเทคนิคความยากง่ายและประสบการณ์ของสมาชิกของแต่ละรายบุคคล โดยได้แบ่งขั้นตอนออกเป็นดังนี้

1. การพิจารณาเทคนิคของบทเพลง โดยเริ่มต้นจากการเลือกฟังบทเพลงในแต่ละเพลง และวิเคราะห์ความยากง่ายให้เกิดผลประสิทธิภาพมากที่สุดสำหรับการปฏิบัติทรอมโบนของสมาชิกทุกคนในวง

2. พิจารณาอัตราจังหวะช้า - เร็ว เช่น บทเพลงที่มีจังหวะช้าเกินไป หรือเร็วเกินไปอาจจะเกิดความเสี่ยงที่จะทำให้การบรรเลงเกิดความไม่พร้องเพียงกันเกิดขึ้น ด้วยขั้นตอนนี้จึงจำเป็นอย่างยิ่งที่ต้องเลือกบทเพลงที่มีอัตราจังหวะคงที่และไม่มีการเปลี่ยนอัตราจังหวะในเรื่องของ (Time signature) จนมากเกิน เนื่องจากรูปแบบของวงอีสานทรอมโบน อองซอมเบิลนั้น ไม่มีตำแหน่งไวทยากรณ์ (Conductor) จึงเป็นสาเหตุหลักที่เลือกบทเพลงด้วยประเด็นดังกล่าว

3. พิจารณาจากการถ่ายทอดเรื่องราวของบทเพลง ซึ่งได้มีการคัดเลือกบทเพลงที่สามารถเข้าถึงได้ง่าย เช่น บทเพลงที่มีทำนองหลักที่มีความไพเราะและเรียบง่าย

แต่ถึงแม้อย่างไรก็ตามจุดประสงค์ของวงที่ได้ตั้งไว้เพื่อแสดงคอนเสิร์ตในงาน TITF2022 ซึ่งเป็นเทศกาลงานดนตรีระดับนานาชาติ บทเพลงที่เลือกจึงเป็นบทเพลงที่มักเป็นที่รู้จักของเหล่าบรรดานักทรอมโบนทั่วโลก ที่ขาดไม่ได้คือการตัดสินใจขั้นตอนการเลือกในครั้งนี้ ได้มีการประชุมหารือกับสมาชิกภายในวงเพื่อให้ทุกคนได้แสดงความคิดเห็น และโหวตคัดเลือกให้ผลออกมาเป็นที่เอกฉันท์ ซึ่งผลการคัดเลือกบทเพลงประกอบไปด้วยจำนวนทั้งหมด 3 บทเพลง ได้แก่ 1.)Achieved is The Glorius Work by Franz Joseph Haydn 2.)Trombone Octet by Gordon Jacob และ 3.)Prelude Op.34 : No.19 by Dmitry Shostakovich

1.2 การสรรหาบุคลากร/สมาชิกเข้าร่วมวง

การจัดสรรหาสมาชิกเข้าร่วมวงนั้น เป็นลำดับขั้นตอนแรกที่ได้ถูกวางแผนไว้สำหรับการก่อตั้งวงในเบื้องต้น ซึ่งได้มีวิธีการเลือกแบบเจาะจงสำหรับการวางขอบเขตของสมาชิกที่มีภูมิลำเนามาจากภาคตะวันออกฉียงเหนือ (ภาคอีสาน) ซึ่งในขั้นตอนนี้ได้มีการประชาสัมพันธ์ในเรื่องของการเปิดรับสมัครสมาชิกเข้าร่วมวง รวมถึงแจ้งข้อมูลข่าวสารต่างๆ ผ่านสื่อออนไลน์ เช่น เฟสบุ๊ค อินสตาแกรม และไลน์ เป็นต้น นอกเหนือจากนี้ยังมีรูปแบบการสัมภาษณ์ของผู้ที่มีความสนใจประกอบกับแจ้งวัตถุประสงค์ของการจัดตั้งวงขึ้น เพื่อเป็นแนวทางความเข้าใจของการปฏิบัติตามแบบแผนที่วางไว้

รายชื่อสมาชิกจากการจัดสรรหาบุคลากรเข้าร่วมวงมีจำนวนทั้งหมด 11 คน ได้แก่

1. นายคณาธิป ชูพันธ์ (Tenor Trombone)
   ภูมิลำเนาจังหวัด ขอนแก่น
2. นายชลสิทธิ์ ยามประโคน (Tenor Trombone)
   ภูมิลำเนาจังหวัด มหาสารคาม
3. นายธันวา ชุดขุนทด (Tenor Trombone)
   ภูมิลำเนาจังหวัด ร้อยเอ็ด
4. นายภูมิราพรี ศรีภูธร (Tenor Trombone)
   ภูมิลำเนาจังหวัด เลย
5. นายศุภณัฐ ฤทธิ์เดชกล้า (Tenor Trombone)
   ภูมิลำเนาจังหวัด นครราชสีมา
6. นายภูมิพัฒน์ เพ็งทา (Tenor Trombone)
   ภูมิลำเนาจังหวัด ขอนแก่น
7. นางสาวอรวี อัมกุล (Tenor Trombone)
   ภูมิลำเนาจังหวัด สกลนคร
8. นางสาวบุณยวีร์ พงษ์เจริญ (Bass Trombone)
   ภูมิลำเนาจังหวัด นครราชสีมา
9. นายณธีพัฒน์ มานุช (Bass Trombone)
   ภูมิลำเนาจังหวัด ขอนแก่น
10. นายกุลชาติ ภูพันลา (Bass Trombone)
    ภูมิลำเนาจังหวัด ขอนแก่น
11. ไกรกฤษดา ประสานศรี (Bass Trombone)
    ภูมิลำเนาจังหวัด อุบลราชธานี

ภาพที่ 4 สมาชิกวงอีสานทรอมโบน ออองซอมเบิล
ที่มา : “E-Sarn Trombone Ensemble,” บันทึกข้อมูลเมื่อ 22 ธันวาคม 2565, https://www.facebook.com/profile.php?id=100088479294504

2.การบริหารจัดการการฝึกซ้อม

2.1 การบริหารจัดการการเดินทางของการฝึกซ้อม

การบริหารจัดการการเดินทางเป็นประเด็นหลักและอุปสรรคอย่างมาก สำหรับการวางแผนของสมาชิกทุกคนภายในวง สืบเนื่องมาจากสมาชิกทุกคนต่างอยู่สถาบันดนตรีที่หลากหลาย ฉะนั้นกระบวนการบริหารจัดการในขั้นตอนนี้จึงต้องอาศัยการประชุม และแสดงความคิดเห็นในส่วนของการเดินทาง รวมถึงสถานที่ซ้อมให้ลงตัวกับสมาชิกทุกคนไม่ให้เกิดปัญหาต่างๆ ตามมาภายหลัง

การเดินทางในการมาซ้อมนั้น ได้ถูกแบ่งออกเป็น 2 กลุ่ม ได้แก่ 1.กลุ่มที่อาศัยอยู่ที่ภาคอีสาน และ 2.กลุ่มที่ไม่ได้อาศัยอยู่ในภาคอีสาน ซึ่งในกรณีนี้ทางวงได้มีการประชุมและได้มีการเสนอให้สมาชิกทุกคนได้ออกค่าใช้จ่ายส่วนกลางโดยเท่าเทียมกัน ได้มีการจัดเก็บไว้กับตำแหน่งเหรัญญิกประจำวง ฉะนั้นการเดินทางของสมาชิกทุกคนไม่ว่าระยะทางใกล้หรือไกล จะไม่มีสมาชิกคนไหนได้เปรียบหรือเสียเปรียบ เนื่องจากค่าเดินทางนั้นได้นำค่าใช้จ่ายส่วนกลางมาชำระทั้งหมด ดังนั้นการเดินทางมาซ้อมร่วมกันจึงไม่มีผลกระทบตามมา และแน่นอนว่าประเด็นที่ได้กล่าวมานี้นำมาซึ่งการบริหารด้านสถานที่ในการฝึกซ้อมและระยะเวลาที่กำหนดของการฝึกซ้อมในขั้นตอนต่อไป

2.2 การบริหารจัดการสถานที่ในการฝึกซ้อม

ในเบื้องต้นทางวงอีสานทรอมโบน ออมซอมเบิล ได้มีความคิดเห็นตรงกันในที่ประชุม จึงได้จัดทำหนังสือติดต่อประสานงานเรื่องขอความอนุเคราะห์ใช้สถานที่ซ้อม การบริหารจัดการในส่วนนี้จึงได้เกิดการประสานร่วมกับอาจารย์ควบคุมวงโยธวาทิต โรงเรียนแก่นนครวิทยาลัย ที่เป็นสถานที่หลักของการฝึกซ้อมวงอีสานทรอมโบน ออมซอมเบิล เนื่องด้วยสถานที่ที่ได้กล่าวมานี้ได้ระดมความคิดเห็นไปในทิศทางเดียวกันว่าเป็นจุดศูนย์กลางของสถาบันดนตรีที่สมาชิกทุกคนสามารถเดินทางมาได้อย่างสะดวก รวมถึงสามารถรักษาเวลาของการเดินทางได้เป็นอย่างดี แต่เมื่อจัดสรรสัดส่วนระยะเวลาทั้งหมดสำหรับการเดินทางแล้วนั้นยังมีอุปสรรคเรื่องระยะเวลาที่กำหนดในการฝึกซ้อมที่มีเวลาบีบคั้น อันเนื่องมาจากสมาชิกทุกคนต่างมีเวลาที่จำกัด ดังนั้นสาเหตุนี้จึงได้มีการบริหารจัดการเรื่องระยะเวลาดำเนินการฝึกซ้อมขึ้นมาให้เกิดการทำงานบรรลุเป้าหมายตามวัตถุประสงค์ของการซ้อมให้มากที่สุด

ภาพที่ 5 การฝึกซ้อมวงอีสานทรอมโบน ออมซอมเบิล
ณ โรงเรียนแก่นนครวิทยาลัย จังหวัดขอนแก่น
ที่มา : ผู้เขียน

2.3 การบริหารจัดการระยะเวลาดำเนินการฝึกซ้อม

ในส่วนของระยะเวลาดำเนินการฝึกซ้อมนั้นเป็นไปได้อย่างราบรื่น อันเกิดจากการที่สมาชิกทุกคนได้ฝึกซ้อมส่วนตัวมาเป็นอย่างดี ซึ่งในช่วงระยะเวลาเกือบ 2 เดือนก่อนการรวมตัวกันฝึกซ้อม ทางวงได้ทำการวางแผนกำหนดให้ทุกคน

ทำการฝึกซ้อมส่วนตัวมา เพื่อลดระยะเวลาของการซ้อมร่วมกันและเพื่อให้มีประสิทธิภาพมากขึ้น จึงทำให้ช่วงระยะเวลาที่ฝึกซ้อมร่วมกันเป็นไปในทิศทางที่เร็ว แต่นั้นใช่ว่าการซ้อมร่วมกันจะไม่มีผลกระทบอย่างอื่นเข้ามา เนื่องจากการเล่นเครื่องดนตรีตะวันตกของกลุ่มเครื่องลมทองเหลือง สิ่งที่ทำให้เกิดเสียงเกิดจากกระบวนการสั่นสะเทือนของรูปปาก ซึ่งแน่นอนว่าคุณภาพเสียง และการออกเสียงที่ออกมาในแต่ละรายบุคคลมีความแตกต่างกันอย่างแน่นอน อันเนื่องมาจากลักษณะของสรีระภายในรูปปากของคนเรานั้นไม่เหมือนกัน ทำให้ระยะเวลาการฝึกซ้อมจึงเน้นไปในทิศทางการปรับคุณภาพเสียงให้ออกมาเป็นลักษณะเดียวกันให้มากที่สุด

แผนการฝึกซ้อมร่วมกันต่อสัปดาห์

สัปดาห์ที่ 1 คุณภาพเสียง (Tone Quality)

การฝึกซ้อมให้สมาชิกทุกคนได้มีคุณภาพเสียงที่ดีนั้น ได้พบว่าการฝึกซ้อมร่วมกันในแต่ละครั้ง จะใช้ประสบการณ์ของผู้เล่นเป็นหลัก โดยมีทักษะโสตประสาทการฟัง (Ear Training) เป็นหลัก ซึ่งมีการฝึกซ้อมด้วยวิธีการปรับเทียบเสียง (Tuning) แบบไล่โครมาติกตามค่าตัวโน้ตและอัตราจังหวะที่แตกต่างกันออกไป เพื่อลดความเหนื่อยล้าของกล้ามเนื้อปากแทนการบรรเลงเสียงยาว (Long Tone) และปรับให้มีการฝึกการบรรเลงบันไดเสียงโครมาติก เพื่อเป็นการฝึกตำแหน่งสไลด์ให้เกิดความชำนาญและแม่นยำของตำแหน่งสไลด์ต่างๆ (ณัฐศรัณย์ ทฤษฎิคุณ, 2561)

สัปดาห์ที่ 2 การออกเสียง (Articulation) และภาษากาย (Body Language)

กระบวนการฝึกสำเนียงของวงทรอมโบน อองซอมเบิล ได้มีการฝึกออกเสียงในรูปแบบต่างๆ ที่ปรากฏอยู่ในบทเพลงที่ได้เรียกว่าเครื่องหมายการออกเสียง (Articulation) ซึ่งในแต่ละเครื่องหมายมีองค์ประกอบที่แตกต่างกัน ฉะนั้นในช่วงระยะเวลาก่อนทำการฝึกซ้อมบทเพลง สมาชิกทุกคนจะต้องทำความเข้าใจในเครื่องหมายต่างๆ และฝึกปฏิบัติการออกเสียงร่วมกันโดยมีหัวหน้าวงเป็นตัวอย่างเสียงและเป็นต้นแบบให้มีทิศทางไปในทางเดียวกัน

เนื่องจากทางวงอีสานทรอมโบน อองซอมเบิล ไม่ได้มีตำแหน่งไวทยากรณ์ที่คอยกำกับทิศทางของวง จึงมีการฝึกซ้อมและทำความเข้าใจในเรื่องของภาษากาย (Body Language) ซึ่งในการฝึกซ้อมร่วมกันในแต่ละครั้ง จะมีการกำหนดการเริ่มโน้ตเพลงที่แตกต่างกันออกไปขึ้นอยู่กับผู้นำวงที่อยู่ในตำแหน่งที่หนึ่ง (First Position) ที่จะคอยบอกลักษณะท่าทางผ่านร่างกายให้ผู้เล่นในวงสามารถบรรเลงออกมา

อย่างพร้อมเพียงกันมากที่สุด ด้วยวิธีดังกล่าวจึงได้มีวิธีการปฏิบัติและวิธีการสังเกตได้ดังนี้

1. จังหวะเร็ว : ผู้เล่นตำแหน่งที่หนึ่งจะหายใจเข้าทางปากแบบฉับพลันในจังหวะสุดท้ายก่อนเริ่มเพลง พร้อมโยกเครื่องขึ้นเล็กน้อยในจังหวะสุดท้ายตามอัตราจังหวะเพลงด้วยเช่นกัน หลังจากนั้นจะโยกเครื่องลงพร้อมให้สมาชิกทุกคนบรรเลงออกมาพร้อมกัน

2. จังหวังช้า : ผู้เล่นตำแหน่งที่หนึ่งจะหายใจเข้าในจังหวะสุดท้ายหรือจังหวะที่ 3 และ 4 ก่อนเข้าเพลง ตามอัตราจังหวะของบทเพลง พร้อมทั้งโยกเครื่องขึ้นเล็กน้อยตามอัตราจังหวะของเพลงด้วยเช่นกัน หลังจากนั้นจะโยกเครื่องลงพร้อมให้สมาชิกทุกคนบรรเลงออกมาพร้อมกัน

3. จังหวะปานกลาง : ผู้เล่นตำแหน่งที่หนึ่งจะหายใจเข้าตามอัตราจังหวะของเพลงในจังหวะสุดท้ายก่อนเริ่ม ซึ่งในบางครั้งผู้เล่นตำแหน่งที่หนึ่งอาจจะหายใจเข้าเพียงจังหวะเดียวก่อนเข้าเพลง พร้อมกับโยกเครื่องขึ้นเล็กน้อย เพราะฉะนั้นสมาชิกทุกคนจะต้องสังเกตการเคลื่อนไหวให้ดี หลังจากนั้นผู้เล่นตำแหน่งที่หนึ่งจะโยกเครื่องลงพร้อมให้สมาชิกทุกคนบรรเลงออกมาพร้อมกัน

4. เพลงที่มีเครื่องหมาย Articulation อย่างเด่นชัด : ผู้เล่นตำแหน่งที่หนึ่งจะหายใจเข้าตามลักษณะของ Articulation นั้นๆ พร้อมกับโยกเครื่องขึ้นในจังหวะสุดท้ายก่อนเข้าเพลงหรือในช่วงขณะบรรเลง ผู้เล่นตำแหน่งที่หนึ่งจะต้องแสดงท่าทางให้ชัดเจนตามลักษณะของ Articulation ที่กำกับไว้ในบทเพลง หลังจากนั้นจะโยกเครื่องลงพร้อมให้สมาชิกทุกคนบรรเลงออกมาตามการสังเกตของผู้เล่นตำแหน่งที่หนึ่ง

กระบวนการฝึกซ้อมการบรรเลงแบบข้างต้น เนื่องจากบทเพลงที่ได้เลือกมาของวงอีสานทรอมโบน อองซอมเบิลนั้น เป็นบทเพลงที่มีการเปลี่ยนทำนองและอัตราจังหวะเป็นจำนวนมาก ซึ่งมีความจำเป็นอย่างยิ่งที่ต้องใช้กระบวนการดังกล่าวมาใช้สำหรับการฝึกซ้อมให้เกิดประสิทธิภาพมากที่สุด

สัปดาห์ที่ 3 ซ้อมการบรรเลง (Rehearsal)

การฝึกซ้อมการบรรเลงบทเพลงได้มีการนำช่วงที่มีความยากของบทเพลงออกมาฝึกซ้อมเฉพาะจุด โดยให้ทำความเข้าใจในด้านเทคนิคและการบรรเลง ที่ต้องใช้อารมณ์ของบทเพลงเข้ามาประกอบการฝึกซ้อม จากนั้นได้ทำการบันทึกเสียงบทเพลงที่ทำการฝึกซ้อมในแต่ละครั้ง เพื่อนำมาปรับปรุงแก้ไขให้การบรรเลงมีความไพเราะมากขึ้น ในการฝึกซ้อมการบรรเลงของทุกครั้งจะมีการฝึกซ้อมด้วย

ความเร็วของอัตราจังหวะจริงของบทเพลงนั้นๆ เพื่อให้สมาชิกได้คุ้นเคยกับบทเพลงที่พึงควรปฏิบัติ จากนั้นในขั้นตอนสุดท้ายได้มีการย้ำการฝึกซ้อมที่ถูกต้องตั้งแต่แรก โดยไม่ให้เกิดความผิดพลาด (อภิชัย เลี่ยมทอง, 2555)

สัปดาห์ที่ 4 ฝึกซ้อมการแสดงดนตรีก่อนการแสดงจริง (Performance Rehearsal)

กระบวนการฝึกซ้อมในขั้นตอนนี้ได้ถูกวางแผนของการซ้อมด้วยวิธีการสร้างบรรยากาศเปรียบเสมือนการเล่นคอนเสิร์ตจริงบนเวที เพราะการแสดงดนตรีต่อหน้าผู้ชมที่สถานที่ที่ไม่คุ้นเคย สามารถสร้างความตื่นเวทีได้ และเป็นสถานการณ์ที่ยากต่อการควบคุมที่เป็นปัญหาทำให้คุณภาพของการบรรเลงบทเพลงหรือการแสดงดนตรีลดน้อยลง ฉะนั้นจึงเกิดการฝึกซ้อมการแสดงดนตรีจริงเกิดขึ้นด้วยวิธีการดังต่อไปนี้

1. การเตรียมการตั้งแต่ก้าวขึ้นบนเวที จนกระทั่งเดินออกจากเวทีหลังการแสดงเสร็จสิ้นโดยวิธีการทำความเข้าใจลำดับของผู้เล่นที่เดินเข้าก่อนและหลัง

2. การเตรียมตำแหน่งการยืนของผู้เล่นในวง ช่องว่างระหว่างกัน การถือเครื่อง การนำเครื่องขึ้นและลงอย่างพร้อมเพียง พร้อมทั้งวิธีการโค้งคำนับต่อหน้าผู้ชม ก่อนการบรรเลงและหลังการบรรเลงเสร็จสิ้น

3. ทำการบรรเลงบทเพลงโดยเรียงลำดับขั้นตอนการแสดงจริง พร้อมการจับเวลา ซึ่งวิธีการนี้ได้ถูกจำลองสถานการณ์จริงและได้ถูกวางแผนการซ้อมด้วยวิธีการบันทึกวิดีโอ เพื่อให้ทราบปัญหาของการบรรเลงที่สามารถนำกลับมาแก้ไขให้สมบูรณ์ที่สุด

ต่อมาในช่วงระยะเวลาอันใกล้วันแสดงคอนเสิร์ตในงาน TITF2022 ทางวงอีสานทรอมโบน อองซอมเบิล ได้จัดการระยะเวลาการซ้อมในช่วงวันก่อนทำการแสดง ณ ห้องฝึกซ้อม วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล ซึ่งเป็นการฝึกซ้อมนอกเวลาที่กำหนดขึ้นมาใหม่ และในครั้งนั้นจึงได้ทำการฝึกซ้อมการแสดงดนตรีก่อนการแสดงคอนเสิร์ตจริง เพื่อให้สมาชิกทุกคนได้เกิดการผ่อนคลายและมั่นใจในเรื่องของการบรรเลงบทเพลง ซึ่งนั้นจึงทำให้ความพร้อมสำหรับการแสดงคอนเสิร์ตมีความพร้อมมากยิ่งขึ้น

3.การแสดงคอนเสิร์ต

การแสดงคอนเสิร์ตในครั้งนี้ได้มีการเตรียมความพร้อมก่อนการขึ้นแสดงจริง ซึ่งได้มีวิธีการตรวจสอบของการบรรเลงในทุกบทเพลงด้วยวิธีการบรรเลงเฉพาะต้นประโยคเพลง และท้ายประโยคเท่านั้น เพื่อให้สมาชิกทุกคนได้เกิดความมั่นใจในเรื่องของจังหวะ อีกทั้งตรวจสอบในส่วนของอุปกรณ์ที่ใช้ในการแสดงคอนเสิร์ต เช่น โน้ตเพลง มิ้วส์ สแตนโน้ต น้ำมันหล่อลื่น ตลอดจนเครื่องแต่งกาย และท้ายสุดของการเตรียมความพร้อมก่อนการขึ้นทำการแสดงคอนเสิร์ตนั้น ได้มีการปรับเทียบเสียงให้เสียงเกิดการกลมกลืนอย่างมากที่สุด

ภาพที่ 6 การแสดงคอนเสิร์ตครั้งแรกของวงอีสานทรอมโบน อองซอมเบิล ในงานไทยแลนด์ทรอมโบน อินเตอร์เนชั่นแนล 2022 ในวันที่ 29-31 กรกฎาคม 2565
ที่มา : “Thailand International Trombone Festival,” บันทึกข้อมูลเมื่อ 31 กรกฎาคม 2565, https://www.facebook.com/thailandtrombone

สรุป

ผลจากการบริหารจัดการที่ดีอย่างเป็นระบบทำให้วงอีสานทรอมโบน อองซอมเบิล ได้รับคำชื่นชมจากผู้เข้าร่วมงาน อีกทั้งทำให้เกิดการยอมรับในส่วนของการบริหารจัดการที่เป็นวงดนตรีอิสระและไร้สังกัดที่สามารถทำการแสดงในเวทีระดับ

นานาชาติได้ ซึ่งการบริหารจัดการในครั้งนี้แม้ว่าจะมีอุปสรรคกีดขวางระหว่างการดำเนินการใดๆ ก็ตาม วงอีสานทรอมโบน อองซอมเบิลจะไม่มีทางประสบความสำเร็จได้ถ้าไม่เกิดการวางแผนการบริหารจัดการในครั้งนี้เกิดขึ้น

ประการสำคัญประการหนึ่ง คือ วงอีสานทรอมโบน อองซอมเบิลเกิดขึ้นจากความร่วมมือของสมาชิกทุกคนจนไปถึงคณาจารย์ที่เป็นผู้ดูแลเหล่าสมาชิกที่กำลังศึกษาอยู่ในสถาบันดนตรีต่างๆ ซึ่งได้ให้ความอนุเคราะห์ให้เข้าร่วมตามวัตถุประสงค์ดังที่ได้กล่าวมาทั้งหมด อีกทั้งยังทำให้วงอีสานทรอมโบน อองซอมเบิลได้แสดงออกถึงความสามารถทางดนตรีและเพื่อให้เป็นที่ประจักษ์ต่อสาธารณชนทั้งในภูมิภาคและในระดับประเทศ ตลอดทั้งยังเป็นแนวทางการบริหารจัดการวงที่ส่งเสริมความเป็นเอกลักษณ์ของเยาวชนรุ่นหลังในภูมิภาคอีสานได้เผยแพร่สู่สังคมดนตรีได้มากยิ่งขึ้น

ในท้ายที่สุดนี้วงอีสานทรอมโบน อองซอมเบิล ถึงแม้จะเป็นวงดนตรีขนาดเล็กที่เกิดขึ้นมาใหม่ในช่วงระยะเวลาอันสั้น แต่ถึงอย่างไรก็ตามยังคงต้องพัฒนาศักยภาพทั้งในด้านทักษะและประสบการณ์ ให้เจริญเติบโตและสามารถดำรงอยู่ได้ในอนาคตข้างหน้า บทความชิ้นนี้จึงถือได้ว่าเป็นกรณีศึกษาที่ทำให้เห็นถึงการบริหารจัดการวงดนตรีที่เกิดขึ้นในสถานการณ์ที่ยากลำบากต่อการจัดตั้งวงว่ามีกระบวนการบริหารจัดการอย่างไร เพื่อให้เป็นประโยชน์สำหรับคณะผู้จัดตั้งวงเครื่องลมทองเหลืองให้เกิดผลลัพธ์ตรงตามวัตถุประสงค์ที่ตั้งไว้อย่างมีประสิทธิภาพมากที่สุด

ภาพที่ 7 วงอีสานทรอมโบน อองซอมเบิล รุ่นที่ 2
ที่มา : ผู้เขียน

บรรณานุกรม

กรมหลวงนรินทรเทวี. (2501). จดหมายเหตุความทรงจำ. กรุงเทพฯ: ไทยควอลิตี้บุ๊คส์, สนพ.

ณัฐศรัณย์ ทฤษฎิคุณ. (2561). กระบวนการฝึกซ้อมการบรรเลงส าหรับวงดุริยางค์เครื่องลมระดับอุดมศึกษาในประเทศไทย. วารสารครุพิบูล คณะครุศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏพิบูลสงคราม, 6(2), (247-261).

วงศ์วริศ นิพิฐวิทยา. (2559). วงโยธวาทิต. คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏวไลยอลงกรณ์ ในพระบรมราชูปถัมภ์. (น. 150).

อนันท์พร เอี่ยมชาญบรรจง. (2552). การแสดงเดี่ยวทรอมโบน. วิทยานิพนธ์ศิลปกรรมศาสตร์มหาบัณฑิต (การแสดงดนตรี): จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

อภิชัย เลี่ยมทอง. (2555). หลักสำคัญสำหรับการฝึกซ้อมดนตรีเพื่อประสิทธิภาพสูงสุด. วารสารดนตรีรังสิต มหาวิทยาลัยรังสิต, 7(1), (29-39).

ETE. (2022). E.Sarn Trombone Ensemble. สืบค้นจาก https://www.facebook.com/profile.php?id=100088479294504

Guion, D. (2012). Trombone ensembles: a brief history. สืบค้นจาก https://shorturl.asia/Z85r7

Rolf, I. G. and Marc, L. (2010). Musical Gestures Sound, Movement, and Meaning. New York and London. Routledge Taylor & Fran-cis Group.

TITF. (2022). Thailand International Trombone Festival. สืบค้นจาก https://www.facebook.com/thailandtrombone

การสร้างอัตลักษณ์ผ่านประวัติศาสตร์บอกเล่ารำวงอูรักลาโว้ย เกาะสิเหร่ จังหวัดภูเก็ต

Identity Construction through Oral History of Ramwong Urak Lawoi, Koh Sirae, Phuket Province

(Received: 3 July 2023; Revised: 8 July 2023; Accepted: 14 July 2023)

จารุวัฒน์ นวลใย[1]
Jaruwat Nualyai

บทคัดย่อ

บทความวิชาการนี้มุ่งนำเสนอประเด็นการสร้างอัตลักษณ์รำวงอูรักลาโว้ย ผ่านเรื่องเล่าและประสบการณ์การแสดงรำวงชาวอูรักลาโว้ย เกาะสิเหร่ จังหวัดภูเก็ต โดยใช้กรอบแนวคิดเรื่องประวัติศาสตร์บอกเล่า (Oral History) การศึกษาพบว่า ประวัติพัฒนาการรำวงอูรักลาโว้ยสะท้อนถึงกระบวนการสร้างอัตลักษณ์ที่มีความเกี่ยวข้องกับบริบททางสังคมที่สื่อถึงวิธีคิดของคนในชุมชนในหลายมิติ ประกอบด้วยสาระทางความคิด 10 ประเด็น คือ (1) เงื่อนไขเกี่ยวกับภาษา (2) การประยุกต์ใช้เครื่องดนตรี (3) การสร้างตัวตนรำวงด้วยการตั้งชื่อวงภาษาไทย (4) เลือกสรรเครื่องดนตรี (5) กำหนดกติกาการใช้เครื่องดนตรี (6) การผสมผสานวัฒนธรรม (7) การสืบทอดนางรำวง (8) สร้างธุรกิจการแสดงรำวง (9) นำเข้าเพลงสุนทราภรณ์ (10) กำหนดบรรทัดฐานการรำวงในงานแต่งงาน องค์ประกอบทั้ง 10 ประเด็น สามารถนำมาอธิบายประวัติพัฒนาการรำวงอูรักลาโว้ย โดยแบ่งเป็น 3 ระยะ คือ ระยะรำวงอูรักลาโว้ยแบบดั้งเดิม ระยะก่อตั้งคณะรำวงพรสวรรค์ และคณะรำวงพรสวรรค์ในปัจจุบัน

คำสำคัญ: การสร้างอัตลักษณ์ ประวัติศาสตร์บอกเล่า รำวงอูรักลาโว้ย

[1] อาจารย์, คณะวิเทศศึกษา มหาวิทยาลัยสงขลานครินทร์ วิทยาเขตภูเก็ต
Lecturer, Facuty of International studies Prince of Songkla University, Phuket Campus

Abstract

The purpose of this article is to describe the identity formation of Ramwong Urak Lawoi through the oral histories and experiences of those who engaged in Urak Lawoi dance performances at Ko Siray, Phuket Province. Using the conceptual framework of oral history, the study realized that the development of the music and dance of the Urak Lawoi dance reflects the process of forming a social identity that is related to a social context that conveys the way of thinking of the community's members in multiple dimensions. It consists of ten conceptual issues: (1) Language conditions; (2) Application of musical instruments; (3) Construction of Ramwong identity by naming Thai bands; (4) Selection of musical instruments; (5) Defining rules for the use of musical instruments; (6) Cultural integration; (7) Succession of dancers; (8) Establishment of a Ramwong show business; (9) Import of Suntaraporn band's songs; and (10) Establishing the norm for the wedding dance. All 10 elements can consequently be utilized to define the history and evolution of the Urak Lawoi dance, which can be divided into three periods: the period of traditional Urak Lawoi dance, the period of the foundation of the Phonsawan troupe, and the current Phonsawan dance troupe.

Key words: Identity Construction, Oral History, Ramwong Urak Lawoi

บทนำ

ชาติพันธุ์เป็นประเด็นทางสังคม และอาจเป็นวิวาทะทางการเมืองทางวิชาการที่เกิดขึ้นในประเทศ หรือรัฐที่มีความหลากหลายของชาติพันธุ์ ภูเก็ตเป็นจังหวัดที่เป็นแหล่งรวมวัฒนธรรมจากหลากหลายที่มา และเป็นสังคมพหุวัฒนธรรม อาทิ ไทย จีน ฝรั่ง รวมทั้งแรงงานต่างชาติ เช่น ลาว พม่าที่เข้ามาประกอบอาชีพและประกอบกิจการในจังหวัดภูเก็ต การขับเคลื่อนภูเก็ตในภาพรวมอาจูเหมือนว่าเป็นเรื่องของคนเมือง วิถีชีวิตแบบคนเมืองภูเก็ตทำให้เมืองเคลื่อนไปตามแบบการขับเคลื่อนเมืองหลังสมัยใหม่ ด้วยมิติความสัมพันธ์หลากหลายและซับซ้อน อาทิ ปฏิสัมพันธ์ระหว่างคนกับคนทำให้เกิดพื้นที่ ทั้งพื้นที่ส่วนตัวและพื้นที่สาธารณะที่เป็นรอยเชื่อมต่อให้เกิดปฏิสัมพันธ์ทางสังคมที่มีการเปลี่ยนแปลงรวดเร็วตลอดเวลา (พิเชฐ สายพันธ์, 2562) ในอีกฟากหนึ่งของภูเก็ต การดำรงอยู่ของคนพลัดถิ่นที่ได้เข้ามาและลงหลักปักฐาน (Resettlement) ในภูเก็ตตั้งแต่ก่อนปี พ.ศ. 2500 อย่างเช่น ชาวอูรักลาโว้ยหรือที่รู้จักในนามชาวเล เป็นกลุ่มชาติพันธุ์ที่อยู่ร่วมกับการเปลี่ยนแปลงของเมืองภูเก็ตมามากกว่าห้าทศวรรษ นับได้ว่าเป็นผู้มีประสบการณ์ร่วมทางสังคมวัฒนธรรมทั้งในส่วนของการรักษาประเพณีดั้งเดิมของชุมชนและการปรับตัวไปตามกระแสสังคมเมืองภูเก็ต

การมองชาวอูรักลาโว้ยในกรอบของความเป็นชาติพันธุ์ (Ethnicity) ช่วยให้เข้าใจถึงการมีความหมายที่แสดงถึงอัตลักษณ์ของกลุ่มชนที่ร่วมใช้ ร่วมอยู่ในวัฒนธรรมเดียวกัน และสิ่งที่ติดตามมาด้วยคือ การพิจารณาในเรื่องเชื้อชาติ (Race) ซึ่งเมื่อโลกสมัยใหม่มาเยือน เรื่องของชาติพันธุ์จึงกลายเป็นภาพของการเป็นชนเผ่าหรือเป็นชาติพันธุ์ชนกลุ่มน้อย (นิติ ภวัคพันธุ์, 2558) การก่ออัตลักษณ์ภายในกลุ่มชาติพันธุ์ของบุคคลจึงขึ้นอยู่กับเงื่อนไขเชิงความสัมพันธ์กับบริบทต่างๆ ว่า เป็นใคร ทำอะไร เมื่อไหร่ และในบทบาทอะไร ในมุมหนึ่ง อัตลักษณ์จึงมีอิทธิพลในการกำหนดพฤติกรรม ความคิด ความรู้สึก (Burke & Stets, 2009) การที่อยู่รวมกันในสังคมที่มีความแตกต่างหลากหลาย การแสดงออกถึงตัวตน โดยเฉพาะในกลุ่มชาติพันธุ์ขนาดเล็กย่อมมีเงื่อนไขและปัจจัยในการสร้างปฏิสัมพันธ์กับสังคมส่วนใหญ่ ฮานาฟี ฮุสซิน และเอ็มซีเอ็ม ซานตามาเรีย (Hanafi Hussin & MCM Santamaria, 2012) มองเรื่องบทบาทของพิธีกรรม ดนตรี และการแสดงเป็นส่วนในการก่ออัตลักษณ์ และอัตลักษณ์นั้นจะแสดงออกผ่านลักษณะเฉพาะ (Characteristics) ที่ปรากฏอยู่ในการประกอบกิจกรรมทางสังคม โดยสังเกตได้จากสิ่งที่เขามีหรือครอบครองอยู่ (What ones do or possess) สิ่งที่กระทำสำเร็จในกิจกรรมนั้น

(What ones done) และสิ่งที่ทำกับคนอื่น (What ones do to other) ดังนั้น อัตลักษณ์จึงไม่ใช่เรื่องของการประกอบสร้างเพียงแต่ภายใน (บุคคล) อย่างเดียว แต่ต้องส่งออกและมีปฏิสัมพันธ์กับผู้อื่นร่วมด้วย

เงื่อนไขสำคัญในการจัดตั้งหรือรักษาอัตลักษณ์ทางวัฒนธรรม โจฮาน เฟรดแมน (Jonathan Friedman) ศาสตราจารย์เกียรติคุณในสาขามานุษยวิทยา แห่งมหาวิทยาลัยแคลิฟอร์เนีย วิทยาเขตซานดิเอโก เสนอว่า อัตลักษณ์ทางวัฒนธรรม (Cultural identity) หรือชาติพันธุ์ ผูกติดกับวิถีของอัตลักษณ์บุคคล (Individual identity) ที่ได้รับการประกอบสร้างขึ้นซึ่งหากมองว่าชาติพันธุ์เป็นผลจากการสืบทอดทางสายเลือดอย่างเดียวนั้น จะไม่มีผลต่อการสร้างอัตลักษณ์ เพราะการประกอบสร้างอัตลักษณ์ทางวัฒนธรรมเป็นการสร้างประสบการณ์ (Experiences) และปฏิบัติการ (Practice) ซึ่งการสืบทอดผ่านสายเลือดเป็นรูปแบบที่มีผู้ถ่ายทอดและผู้รับโดยตรงมักเป็นเรื่องของเชื้อชาติ (Race) ทางพันธุศาสตร์ มากกว่าแนวคิดเรื่องชาติพันธุ์ แนวความคิดอัตลักษณ์ทางชาติพันธุ์ถึงจะก่อกำเนิดแต่แรกจากเชื้อชาติก็จริงแต่ต้องพัฒนามาเป็นรูปแบบชาติพันธุ์ให้ได้เสียก่อน อีกประการหนึ่งคือเรื่องอัตลักษณ์ขนบนิยม (Traditional identity) ซึ่งในบางแง่มุมอาจมีความแตกต่างกับอัตลักษณ์วัฒนธรรม โดยอัตลักษณ์ขนบนิยมจะถูกนิยามผ่านการเป็นสมาชิกภาพของกลุ่มที่มีปฏิสัมพันธ์ในการแสดงออกหรือปฏิบัติการที่มีความเชื่อมโยงกับบรรพบุรุษของกลุ่มที่ตนเองร่วมเป็นสมาชิกอยู่ (Friedman, 1994) ผ่านประสบการณ์ตรง และถ่ายทอดออกมาเป็นเรื่องเล่าจากความทรงจำ ที่นับเป็นส่วนหนึ่งของการถ่ายทอดความรู้ในระบบมุขปาฐะ (Oral tradition)

เรื่องราวแบบมุขปาฐะสามารถสะท้อนรูปแบบความคิดของผู้เล่า สถานะของผู้เล่าก็นับเรื่องเป็นสิ่งสำคัญในการแสดงออกถึงอัตลักษณ์บุคคลที่มีฉากหลังเป็นความสัมพันธุ์และประสบการณ์เดิมจากเหตุการณ์ในอดีต เรื่องเล่าจึงเป็นวัตถุศึกษาที่มีเงื่อนไขเกี่ยวกับการตีความรวมอยู่ด้วย การพิจารณาสถานะของบุคคลด้วยการตั้งคำถาม ใครเป็นคนเล่าและใครเป็นผู้กระทำการในส่วนของเรื่องเล่านั้นเป็นส่วนสำคัญมากต่อการตีความอัตลักษณ์ (คงกฤช ไตรยวงศ์, 2550) ในบทความนี้ผู้เขียนให้ความสำคัญต่อเรื่องเล่าจากมิติของคนใน (Insider’s view) ในฐานะการเป็นผู้กระทำการ (Actor) มิใช่เป็นเรื่องเล่าจากบุคคลที่ไม่ได้มีประสบการณ์โดยตรง แต่เป็นเรื่องราวของประสบการณ์และความทรงจำที่มีความหมาย ผู้เขียนจึงมองว่าการวิเคราะห์เรื่องเล่าของคนใน (Insider) ควรได้รับการพิจารณาเป็นสิ่งสำคัญ

สำหรับถอดความรู้และตีความจากบทถ่ายทอดประสบการณ์ของผู้เล่า ในฐานะประสบการณ์ของผู้ปฏิบัติการ ซึ่งผู้เขียนได้นำมาเป็นกรอบความคิดหลักของการศึกษาในบทความนี้

เรื่องเล่าเป็นการสร้างอัตลักษณ์ที่มีเป้าหมาย โดยมีเรื่องของการสร้างอุดมการณ์บางอย่างเจือปน อาทิ อุดมการณ์การรักชาติ หรืออุดมการณ์ที่มีประสบการณ์ร่วมของคนในกลุ่มผ่านความเชื่อเรื่องศาสนา ถิ่นฐาน บุคคล ประเพณี โดยมีกระบวนการประกอบสร้าง (พธูรำไพ ประภัสสร, 2566) ตำแหน่งทางสังคม และบทบาท (Social position and Role) เป็นตัวกำหนดภาพลักษณ์ของบุคคล กล่าวคือ บุคคลนั้นเป็นอะไรในสังคมนั้น หรือในทางกลับกันสังคมนั้นให้บุคคลนั้นเป็นอะไร จากนั้นบทบาทที่บุคคลสวมใส่อยู่จะเป็นตัวกำหนด ความรู้สึกนึกคิด (Attitudes) และพฤติกรรม (Behaviours) ซึ่งสิ่งต่างๆ เหล่านี้สัมพันธ์กับความคาดหมายของสังคมตามไปด้วย (Burke & Stets, 2009) เช่น นักดนตรี นักร้อง ย่อมสวมบทบาทเป็นผู้ถ่ายทอดศิลปะการแสดง มีความสามารถในการร้องรำทำเพลง อย่างน้อยความคาดหมายก็ต้องแสดงออกมาได้ดี หรือเป็นผู้สร้างความบันเทิง หรือแม้เป็นผู้นำหรือสื่อกลางทางความเชื่อที่มีดนตรีและการขับลำนำเข้าไปเกี่ยวข้องตามทัศนะของคนในกลุ่มที่ตัวตนสังกัดอยู่

รูปแบบของวัฒนธรรมในความหมายของดนตรีและศิลปะการแสดงก่อรูปจากวจีกรรม (Speech) การแสดงท่าทาง (Gesture) บทเพลง (Song) ฟ้อนรำ (Dance) เรื่องเล่า (Storytelling) ขนบธรรมเนียม (Custom) และพิธีกรรม (Rite and Ritual) (Parker & Sedgwick, 1995) เรื่องเล่าจึงเป็นสิ่งที่มีคุณสมบัติเป็นพลวัตของประสบการณ์ซึ่งโอบรับเอาอัตลักษณ์สังคม (Social identity) เข้ามาอยู่ด้วยโดยผ่านบุคคล 2 สถานะ คือผู้เล่าเรื่องและผู้ฟัง (Tellers and Listeners) โดยที่ประสบการณ์ตรงของผู้เล่าจะเป็นสิ่งที่ทำให้สถานะของผู้เล่าเรื่องจากผู้เล่าเรื่องจะนำเสนอการเป็นผู้ร่วมแสดงในเรื่องเล่าด้วย นั่นก็คือประสบการณ์ ในลักษณะนี้เป็นคุณสมบัติการเล่าเรื่องแบบ ทวิลักษณ์ (Dual process) ที่มีทัศนะของผู้เล่าเข้าไปมีส่วนในเรื่องราวด้วย แน่นอนว่าการที่ผู้เล่าคือผู้มีส่วนร่วมจะทำให้ผลที่ออกมาคือ การนิยามตัวตน (Self-definition) เกิดขึ้นในกระบวนการนี้

การนิยามตัวตนของผู้เล่าถือว่าเป็นแก่นแกนสาระของพัฒนาการของเรื่องเล่า (Stone, 1997) เรื่องเล่าที่ถูกเล่าอย่างลึกจะเป็นลู่ทางสำหรับการวาดรูปร่างของอัตลักษณ์ จากวัตถุทางวัฒนธรรม (Cultural material) และการเล่าผ่านการ

เป็นกลุ่ม หรือประชาคมจะสร้างความรู้สึกผูกพันธ์ถึงความเป็นเจ้าของ และอัตลักษณ์ กระบวนการเช่นนี้จะให้ความรู้สึกแบบ อัตลักษณ์การมีส่วนร่วม (Collective identity) และมีความสามารถในการแสดงออกถึงความมีส่วนร่วมนั้น ในขณะที่เรื่องเล่าจะกลายมาเป็นศูนย์กลางของตัวผู้เล่าและการมีส่วนร่วมของผู้เล่ากับเรื่องเล่า การเล่าผ่านประสบการณ์จึงเป็นเรื่องของการเล่าระหว่างความรู้สึกนึกคิดของผู้เล่าผสมอยู่อาจจะมากกว่าความจริงเชิงภาวะวิสัย (Polletta & et la, 2011) จะพบว่าการแสดงออกถึงอัตลักษณ์ผ่านการเล่าเรื่อง หรือเรื่องเล่าผ่านประสบการณ์ของผู้เล่าย่อมมีองค์ประกอบในการสร้างอัตลักษณ์ ยิ่งโดยเฉพาะอัตลักษณ์ทางชาติพันธุ์ที่เล่าผ่านประสบการณ์ทางดนตรี

การประกอบสร้างอัตลักษณ์ของชาวอูรักลาโว้ย ชาติพันธุ์ที่ย้ายถิ่นเข้ามาอาศัยในพื้นที่หมู่เกาะของภูเก็ตในระยะ 5 ศตวรรษที่ผ่านมาและดำเนินเรื่อยมากระทั่งปัจจุบัน การมีส่วนร่วมในฐานนะที่ภูเก็ตเป็นเมืองในมโนทัศน์ของชุมชนเมือง ขณะเดียวกันก็เผชิญหน้ากับพหุลักษณ์ทางวัฒนธรรมที่มีความแตกต่างหลากหลาย ชาวเลอูรักลาโว้ยเป็นกลุ่มชาติพันธุ์ขนาดเล็กที่อยู่อาศัยร่วมพื้นที่กับชนกลุ่มใหญ่ของภูเก็ต บทความนี้มีประสงค์เพื่อวิเคราะห์เรื่องเล่าของอูรักลาโว้ยกับการแสดงและดนตรีผ่านเรื่องเล่า เพื่อตีความรูปแบบอัตลักษณ์ของชาวอูรักลาโว้ยที่ประกอบสร้างจากประสบการณ์ทางดนตรีและการแสดง คือ “รำวง” ของชาวอูรักลาโว้ยที่สะท้อนให้เห็นวิวัฒนการทางดนตรี

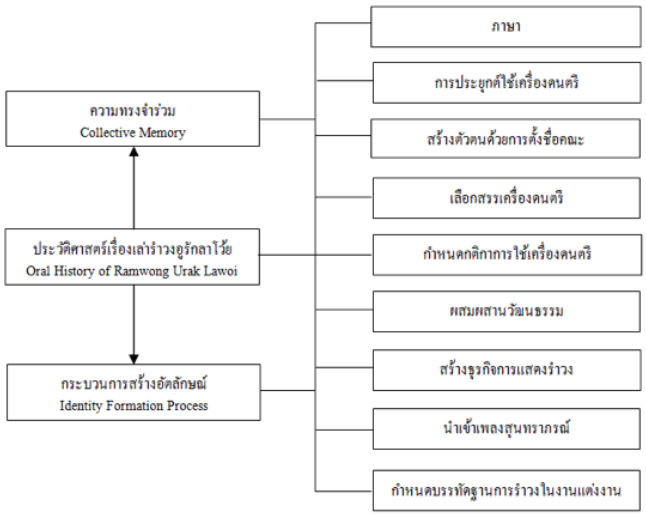
รำวง: ประวัติศาสตร์บอกเล่าจากชุมชน

ผู้เขียนนำกรอบแนวคิดเรื่องประวัติศาสตร์บอกเล่า (Oral History) จากหนังสือเรื่อง The Oral History Reader ตีพิมพ์ครั้งแรกในปี ค.ศ. 1998 มาเป็นแนวทางในการรวบรวมข้อมูล วิเคราะห์และตีความตัวบท (Text) ที่ได้รวบรวมมาจากชุมชนเขียนประวัติและวิวัฒนาการรำวงอูรักลาโว้ยที่ดำรงอยู่ในชุมชนชาวรักลาโว้ยเกาะสิเหร่ จังหวัดภูเก็ต ในกรอบแนวคิดเรื่อง Oral History โรเบิร์ต เพอร์คส (Robert Perks) และ อลิสเทียร์ ทอมสัน (Alistair Thomson) ได้กล่าวในบทนำหนังสือว่า “It has democratized the study of the past by recording the experience of people who have been ‘hidden from history.” ซึ่งมีนัยว่าวิธีการศึกษาและเขียนประวัติศาสตร์แนวทางนี้ยกระดับและให้ความสำคัญกับ “เรื่องเล่าจากความทรงจำ” ของบุคคลไม่แพ้การให้ความสำคัญกับหลักฐาน

ทางประวัติศาสตร์ที่เป็นหลักฐานเชิงประจักษ์เพียงอย่างเดียว วลีสำคัญของประโยคดังกล่าว คือ คำว่า 'hidden from history' มีนัยหมายถึงประวัติศาสตร์ที่ได้จากการบอกเล่าจากประสบการณ์ของบุคคล (ผู้เล่า) ผู้ที่ (อาจ) อยู่เบื้องหลังของประวัติศาสตร์ที่ไม่ได้เคยถูกบันทึกมาก่อนหน้านี้ เรื่องราวต่างๆ สามารถประกอบสร้างเป็นประวัติศาสตร์เฉพาะของท้องถิ่นที่ฉายให้เห็นภาพความจริงทางประวัติศาสตร์ในแง่มุมที่หลากหลาย ประวัติพัฒนาการและการดำรงอยู่ของรำวงอูรักลาโว้ยสามารถกล่าวได้ว่าเหตุการณ์สำคัญต่างๆ ที่เกิดขึ้นภายในชุมชนเป็นสิ่งที่ช่วยสร้างให้ลำดับเวลาของประวัติศาสตร์สองส่วนเด่นชัดขึ้น คือ เริ่มต้นจาก "รองเง็ง" กลายเป็น "รำวง" เพื่อแสดงถึงกระบวนการศึกษาตามกรอบแนวคิดเรื่องประวัติศาสตร์บอกเล่า (Oral History) ในลำดับต่อไปเป็นการนำเสนอการถอดความรู้จากเรื่องเล่า โดยแบ่งเป็น 2 ประเด็น คือ (1) การวิเคราะห์และตีความตัวบทเรื่องเล่า นำไปสู่ (2) การสังเคราะห์และเขียนประวัติพัฒนาการรำวงอูรักลาโว้ย เกาะสิเหร่ จังหวัดภูเก็ต ตามลำดับดังนี้

1.การวิเคราะห์ ตีความตัวบทเรื่องเล่า

จากการศึกษา รวบรวมและวิเคราะห์ตัวบทเรื่องเล่า พบว่า คนในชุมชนได้ถ่ายทอดประสบการณ์และความรู้เกี่ยวกับการกำเนิดรำวงอูรักลาโว้ยจากหลายมิติ การกำเนิดและการดำรงอยู่ของรำวงชาวอูรักลาโว้ยในการรับรู้ของสมาชิกในชุมชน ประกอบร่างมาจากบริบททางวัฒนธรรมที่เป็นบริบทเฉพาะจำนวน 10 เงื่อนไข ประกอบด้วย (1) เงื่อนไขเกี่ยวกับภาษา (2) การประยุกต์ใช้เครื่องดนตรี (3) การสร้างตัวตนรำวงด้วยการตั้งชื่อวงภาษาไทย (4) เลือกสรรเครื่องดนตรี (5) กำหนดกติกาการใช้เครื่องดนตรี (6) การผสมผสานวัฒนธรรม (7) การสืบทอดนางรำวง (8) สร้างธุรกิจการแสดงรำวง (9) นำเข้าเพลงสุนทราภรณ์ (10) กำหนดบรรทัดฐานการรำวงในงานแต่งงาน ซึ่งองค์ประกอบทั้งสิบประเด็นนี้เป็นสาระสำคัญในการประกอบสร้างประวัติเรื่องเล่ารำวงอูรักลาโว้ย ซึ่งเชื่อมโยงกับความทรงจำร่วม (Collective Memory) ของคนในชุมชน และยังสะท้อนให้เห็นถึงกระบวนการในการสร้างอัตลักษณ์รำวงอูรักลาโว้ย (Indentiry Formation Process) ในมิติที่เกี่ยวข้องกับกิจกรรมทางสังคม การเลือกรับปรับใช้ชุดความคิดทางดนตรี การต่อรองในเชิงสังคมและธุรกิจ การสร้างตัวตนและความหมาย เพื่อก่อร่างสร้างให้รำวงอูรักลาโว้ยสามารถดำรงอยู่ได้ในสังคมเมืองภูเก็ตในปัจจุบัน



ภาพที่ 1: กระบวนการสร้างอัตลักษณ์จากประวัติศาสตร์เรื่องเล่ารำวงอูรักลาโว้ย
ที่มา: ผู้เขียน (กรกฎาคม, 2566)

1.1 เงื่อนไขเกี่ยวกับภาษา

ย้อนไปเมื่อประมาณ 80 ปีที่แล้ว นางปราณี ประโมงกิจ ในวัย 10 ขวบ บุตรสาวของนายอาจ ประโมงกิจผู้เป็นเจ้าของคณะรองเง็งที่มีชื่อเสียงคณะหนึ่งในเกาะสิเหร่มีโอกาสติดตามพ่อออกเดินสายแสดงรองเง็งในสถานที่ต่างๆ ทั้งในจังหวัดภูเก็ตและจังหวัดใกล้เคียง ซึ่งเป็นช่วงเวลาที่โรงหนัง (โรงภาพยนตร์) ได้รับความนิยมอย่างแพร่หลายและมีอิทธิพลต่อรสนิยมการฟังการร้องเพลงของผู้คนในขณะนั้นกันมาก

ต่อมาภายหลังที่นายอาจ ประโมงกิจ ถึงแก่กรรม น้องสาวของนางปราณี ประโมงกิจ ชื่อนางจิ้ว ประโมงกิจ ได้เข้ามาทำหน้าที่เป็นหัวหน้าคณะรองเง็งออกเดินสายรับการแสดง ด้วยกระแสความนิยมการร้องเพลงลูกทุ่ง เพลงลูกกรุง เพลงสุนทราภรณ์ และเพลงรำวง อีกทั้งความสนใจชื่นชอบเพลงไทยเป็นทุนเดิมอยู่แล้ว สองพี่น้องจึงเสมือนคลังเพลงที่ได้จากการจดจำสะสมเพลงมาตั้งแต่เด็กๆ ส่งผลให้ได้เรียนรู้ภาษาไทยจากเนื้อร้องและรูปแบบทำนองเพลงไทยต่างๆ สามารถนำมาใช้แสดงร่วมกับการแสดงรองเง็งในช่วงออกเดินสายรับการแสดง จนเกิดเป็นรูปแบบเฉพาะของคณะนายบุญรอด ประโมงกิจ หัวหน้ารำวงคณะพรสวรรค์ เล่าว่า

“ครั้งหนึ่งของการรับงานรองเง็ง เจ้าภาพขอให้แม่จิ้วร้องเพลงรำวงต่อจากการแสดงรองเง็ง เพราะฟังภาษาอูรักลาโว้ยไม่เข้าใจ แม่จิ้วก็เลยร้องเพลงรำวงตามที่เจ้าภาพขอมา พอกลับจากการแสดงรองเง็งครั้งนั้น แม่จิ้ว มีความคิดนำเพลงรำวงมาร้องต่อจากการเล่นรองเง็ง แต่ขึ้นอยู่กับเจ้าภาพด้วยว่าเขาจะให้แสดงเฉพาะรองเง็ง หรือให้แสดงรำวงด้วย ตั้งแต่นั้นมาพอแสดงรองเง็งนอกหมู่บ้านก็มีรำวง”

บันทึกเรื่องเล่าบทนี้นี้แสดงให้เห็นถึงวิธีคิดและวิธีการของชาวอูรักลาโว้ยในเรื่องการจัดการกับสถานการณ์ข้อจำกัดทางภาษาระหว่างภาษาอูรักลาโว้ยกับภาษาถิ่นไทยภาคใต้ เมื่อผู้ฟังไม่สามารถเข้าใจภาษาอูรักลาโว้ยได้ การสร้างความเข้าใจระหว่างนักดนตรีกับผู้ฟัง ด้วยการใช้ภาษาไทยผ่านเพลงรำวง (แบบไทย) ในกรณีนี้แสดงให้เห็นว่า การพัฒนารูปแบบการแสดงรองเง็งผสมกับเพลงรำวง ตามที่เจ้าภาพขอเป็นปัจจัยทำให้เกิดการพัฒนารูปแบบรำวงในวัฒนธรรมชาวอูรักลาโว้ยขึ้น

1.2 การประยุกต์ใช้เครื่องดนตรี

นายบุญรอด ประโมงกิจ ถ่ายทอดความทรงจำเรื่องการกำเนิดรำวงในชุมชนว่า

“ตอนผมเกิดมาก็มีรำวงแล้ว รำวงแบบบ้านๆ มีตามหมู่บ้าน พอถึงงานลอยเรือญาติพี่น้องมาจากเกาะหลีเป๊ะ เราต้องจัดรำวงให้เขาดู เอาถังน้ำมันมาประดิษฐ์ขึงด้วยหนังแพะที่ได้มาจากเกาะบุโหลน ทำที่เหยียบผูกด้วยเส้นยางเหยียบเหมือนกลองชุด กลองรุมบ้า 2 ใบ ขึ้นด้วยหนังแพะ ใช้ฉิ่ง ฉาบประกอบบางครั้งเอาถาดมาเจาะรูทำแฉ เอาปี๊บขนมมาตี รำวงร้องกันสดๆ ไม่มีใช้แผ่น นักร้องร้องกันเกือบทั้งหมู่บ้านต้องเข้าคิว แชมป์ที่สุดคือ แม่จิ้ว น้าเล็ก นายหยิม เพลงเขาหัดมาจากโรงเรียน เพลงวัยรุ่นเมื่อก่อน เพลงของชายเมืองสิงห์ เพลงของสุรพล เพลงของผ่องศรี เพลงเก่าๆ หลากหลาย เพลงนักร้องในอดีตลูกทุ่ง เพลงบัวตูมบัวบาน นักร้องในหมู่บ้านเยอะต้องเข้าคิว ไม่มีการหยุด 2 วัน 2 คืน มีแต่ร้องเพลงอย่างเดียว เช้าๆ หัวรุ่งก็ร้องเพลงแล้ว”

จากบทข้างต้น เป็นเรื่องราวที่แสดงถึงการเกิดเครื่องดนตรีใหม่ในชุมชน คือ กลองถังน้ำมันที่ชาวบ้านสร้างขึ้นใหม่ นับเป็นวิถีใหม่ในวัฒนธรรมดนตรีของชุมชน กลองถังน้ำมันที่สร้างขึ้นมีจุดประสงค์เพื่อเลียนแบบกลองชุดแบบสมัยใหม่ ที่ใช้ตีประกอบในการแสดงรำวงในสังคมเมือง การสร้างกลองจากถึงน้ำมันครั้งนี้ เป็นจุดแยก

ที่ทำให้เห็นรอยต่อและรอยแยกระหว่างพื้นที่ทางดนตรีเก่า-ใหม่ คือ บรานาใช้เฉพาะรำวงรูปแบบแบบดั้งเดิมของชาวอูรักลาโว้ย แต่กลองถังถูกสร้างขึ้นเพื่อรองรับความนิยมแบบใหม่ตามสังคมเมือง กลองถังน้ำมันจึงเป็นตัวแทนของการปรับตัวให้ไปตามกระแสสังคมตามต้นทุนทางสังคมของชาวอูรักลาโว้ยที่เคยมี

1.3 การสร้างตัวตนรำวงด้วยการตั้งชื่อวงภาษาไทย

นายบุญรอด ถ่ายทอดความทรงจำเกี่ยวกับการเริ่มต้นตั้งชื่อคณะรำวงด้วยภาษาไทยว่า

“ผมอยู่โรงเรียนชอบร้องเพลง พอตอนอายุประมาณ 18 ปี มะใหญ่ชวนผมมาอยู่วงรองเง็ง เมื่อก่อนไม่มีชื่อวง แสดงครั้งแรกที่อนุสาวรีย์ท้าวเทพ ได้ค่าตัว 25 บาท ไปร้องประชันกับวงแม่จิ้ว แม่จิ้วเลยชวนให้มาอยู่ด้วย ชาวบ้านพูดกันว่าตอนผมไม่ดังทำไมไม่ชวนไปอยู่ในวง เมื่อผมเข้ามาอยู่คณะแม่จิ้ว น้าเล็กจึงตั้งชื่อวงว่า พรสวรรค์ คณะรองเง็งสมัยก่อนมีคณะมิตรรื่นรมย์ คณะพรชัยบันเทิง พอคนเก่าๆ ในคณะค่อยๆ ตายไป ก็มารวมกันเหลือเป็นคณะเดียว คือ คณะพรสวรรค์”

บทนี้ แสดงถึงการสร้างตัวตนจากการได้รับการศึกษาภาษาไทย การฝึกฝนการร้องด้วยภาษาไทยและการสั่งสมประสบการณ์มาอย่างต่อเนื่อง จึงได้มีโอกาสในการเข้าร่วมคณะรำวง ในช่วงเวลาที่ธุรกิจสถานบันเทิงที่เรียกว่า “บาร์” ที่มีการแสดงรำวงนั้นกำลังได้รับความนิยมอย่างแพร่หลาย แต่ละบาร์ที่เจ้าของธุรกิจเป็นคนไทยจะตั้งชื่อบาร์เป็นภาษาไทย จึงทำให้ชาวอูรักลาโว้ยนำแนวคิดการตั้งชื่อคณะรำวงด้วยภาษาไทยมาเป็นชื่อคณะรำวงของตนเองเพื่อสลายเส้นแบ่งความแตกต่างทางเชื้อชาติและวัฒนธรรมด้วยการใช้ประโยชน์จากภาษาไทยนำเสนอตัวตนให้คนภายนอกรับรู้

นอกจากนี้ จากสร้างตัวตนและนำเสนอตัวตนด้วยการสร้างตราสินค้า (Branding) ให้กับคณะรำวงยังแสดงออกทางรูปลักษณ์การแต่งกาย ซึ่งนายบุญรอด ได้เล่าเกี่ยวกับการแต่งการของคณะรำวงว่า

“เขาว่านางรำเกาะสิเหร่ไม่สวย เลยพัฒนาเครื่องแต่งกาย ไปเจอคนตัดผ้าที่รู้จักว่าอยากได้ชุดนางรำ แล้วค่อยผ่อนค่าตัดชุด ชุดของใครของคนนั้นแต่ตัดแบบเดียวกัน ไปเจอรำวงหนูจ๋าที่หน้าตลาดนางรำเขาไม่พอ หัวหน้ารำวงหนูจ๋าคณะถามผมว่ามีนางรำกี่คน ผมบอกว่ามีสิบสองคน รำวงหนูจ๋าแต่งชุดสวย พอเห็นก็เอาไปพัฒนา แต่งตัวเหมือนกัน หัวหน้ารำวงหนูจ๋าบอกว่าพานางรำมารำในบาร์คณะรำวงหนูจ๋าได้ ไม่เก็บตังค์ พวกนางรำชอบเข้าไปรำในบาร์ ผมไปร้อง บางทีก็ไปสะพานหิน ตอนหลังแฟนๆ ของเรามาก คณะศรีภูเก็ต หนูจ๋า พรศิลป์ เขามารำของเราทั้งนั้น ผมเป็นดีเจ”

บทนี้สะท้อนถึงการพัฒนาเครื่องแต่งกายของนางรำ เพื่อให้เกิดการเปลี่ยนแปลงภาพลักษณ์ของคณะรำวงพรสวรรค์ จึงมีการปรับเปลี่ยนเครื่องแต่งกายให้ดูสวยงามโดดเด่นขึ้นและให้เกิดความน่าสนใจ เกิดจากการที่หัวหน้าคณะรำวงรู้จักพึ่งพาอาศัยซึ่งกันและกันระหว่างคณะ จึงนำจุดเด่นของคณะอื่นๆ มาเป็นแบบอย่างและผสมผสานในการออกแบบเครื่องแต่งกาย เพื่อยกระดับการแสดงที่กำลังเป็นที่นิยมในขณะนั้น

1.4 เลือกสรรเครื่องดนตรี

นายบุญรอด เล่าประวัติคณะรำวงว่า

“คณะพรสวรรค์ ผมร้องเพลงคนเดียว นักดนตรีชุดแรกมี แม่จิ้ว ลุงเล็ก ต่อมา มะใหญ่ ย่าอมรา มารวมตัวกัน รำวงบางครั้งโชว์รองเง็งก่อน เอาบราน่าตีน้าเล็กตีกลอง รองเง็งไม่เอากลองชุดไป กลองชุดจะอยู่ในหมู่บ้าน ผมร้องเมื่อออกไปแสดงข้างนอกรำวงใช้บราน่าประกอบ แต่ถ้ารำวงในหมู่บ้านจะใช้กลองชุดเพื่อความสะดวก บางสถานที่มีกลองให้ใช้”

บทนี้สะท้อนถึง ความสามารถเฉพาะตัวของนักร้องชาวอูรักลาโว้ย ในช่วงเวลาขณะนั้นมีนักร้องที่สามารถร้องเพลงรำวงเป็นภาษาไทยได้น้อย อีกทั้งยังแสดงให้เห็นถึงวิธีคิดเกี่ยวกับการเลือกใช้เครื่องดนตรีเพื่อนำไปแสดงออกงานในสถานที่ต่างๆ นอกหมู่บ้าน คือ เลือกที่จะใช้บราน่าตีประกอบรำวงที่แสดงนอกหมู่บ้าน ด้วยเหตุผลว่าสะดวกต่อการเดินทางเนื่องจากไม่มียานพาหนะบรรทุกเครื่องดนตรี (กลองชุด) จึงทำให้บราน่าเป็นภาพจำและเสียงรำลึกสำหรับคนภายนอกรับรู้ว่า ดนตรีคณะนี้เป็นดนตรีของกลุ่มชาวอูรักลาโว้ยหรือชาวเล

1.5 กำหนดกติกาการใช้เครื่องดนตรี

นายบุญรอด เล่าถึงการเกิดข้อกำหนดและกติกาการใช้เครื่องดนตรีร่วมกันระหว่างคนในชุมชนว่า

"เราไปแสดงที่ราไวย์เขามีกลองชุด ส่วนตัวเราใช้ถัง เพราะมีคนสนับสนุนเขากลองชุดตัวแรก สวัสดิ์บริการ เอามาให้ชุดหนึ่งเวลาออกงาน กลองชุดเปลี่ยนไป 3 ชุดแล้ว ที่ได้เปลี่ยนราชการเขามอบให้ช่วงหาเสียง ถ้าชำรุดต้องเปลี่ยนหนังใช้งบหมู่บ้าน กรณีงานแต่งถ้าเสียเจ้าภาพรับผิดชอบ งานลอยเรือส่วนร่วมเพราะถือเป็นงานของทุกคน"

บทนี้สะท้อนถึง บริบทของเครื่องดนตรีที่ใช้ในคณะรำวงอื่นๆ ใช้กลองชุดเป็นเครื่องประกอบจังหวะในการแสดง อูรักลาโว้ยจึงขอรับการสนับสนุนหน่วยงานเอกชนและหน่วยงานราชการสนับสนุนให้นำกลองชุดซึ่งเป็นเครื่องดนตรีสากลเข้ามาใช้ในการแสดงรำวงของตน และในกรณีเครื่องดนตรีชำรุด อูรักลาโว้ยมีการสร้างกติกาข้อตกลงร่วมกันในการรับผิดชอบซ่อมแซมเครื่องดนตรีถือเป็นกติกาที่รับรู้โดยทั่วกัน

1.6 การผสานวัฒนธรรม

นายบุญรอด ได้เล่าประสบการณ์เกี่ยวกับการผสานวัฒนธรรมดนตรีจากภายนอกมาสู่ดนตรีในชุมชนอูรักลาโว้ย ในกรณีที่เกี่ยวกับการรับอิทธิพล จังหวะดนตรีสำหรับเต้นรำวงในรูปแบบต่างๆ ว่า

"รำวงในหมู่บ้านเวียนซ้ายตลอด เดินไปข้างหน้าไม่มีถอยหลัง คือดั้งเดิมเป็นอย่างนี้อยู่แล้ว ไม่เคยวนขวา เพลงเปิดวงคณะอื่นเขาไม่ร้องเพลงเชิญ ของแม่จิ้วร้องเพลงเชิญ ร้องเพลงเดียว พอได้ยินเพลงนี้ชาวบ้านจะรู้แล้ว การแสดงรำวงนอกหมู่บ้านเราต้องเอารองเง็งไปด้วย ก่อนจะรำวงต้องเล่นรองเง็งไหว้ครู 3 เพลงก่อน เจ้าภาพจะรับรำวงเราต้องเล่นรองเง็ง 3 เพลงก่อน นักดนตรีที่เป็นรองเง็งก็ต้องไปเสริม เปิดเพลงเชิญเสร็จเพลงต่อไปเราร้องเพลงอะไรก็ได้ เราเลือกเอง เช่น จังหวะสามช่า เพลงจ้ำม่ำ กลองก็ตีเข้าไป เปลี่ยนเพลงคนกลองเขาจะรู้เองว่าเพลงนี้จังหวะอะไร ใช้หลายจังหวะ เพลงเยอะ ร้องจนสว่างอยู่ที่ความสามารถของคนร้องรำวงชาวบ้านคนร้องไม่มีเวลาพักหายใจ เพราะไม่มีพวกดนตรี กีต้าร์ เบสมีแต่คนร้องคนเดียว คนร้องต้องความจำดี ร้องเมดเลย์ 5 เพลงรวด 10 เพลงรวด

ร้องเต็มเพลง ในหมู่บ้านร้องรำวงไม่ร้องเพลงลา สว่างก็หยุดเล่น งานจ้างมีเพลงลา ลาเจ้าที่เจ้าทาง แล้วแต่เจ้าภาพถ้าเขาแก้บนให้เล่นรำวงไม่มีรองเง็ง ก็รำวงเลย เพลงสุดท้ายไม่ต้องลาเพราะไม่ได้เล่นรองเง็ง อยู่ที่คนแก้บนให้เล่นรำวงอย่างเดียว เพลงลาก็ไม่มี".

บทนี้สะท้อนถึง การผสมผสานรูปแบบการแสดงรำวงและรูปแบบจังหวะรำวง แบบคนเมืองที่กำลังปฏิบัติอยู่และวัฒนธรรมบันเทิงภายนอกที่ได้รับความนิยม จากตะวันตก โดยปรับให้เกิดเป็นรูปแบบการแสดงเฉพาะของตน มีรูปแบบที่เป็น ลำดับการแสดงรำวง แต่มีความยืดหยุ่นเอื้อตามความต้องการจ้าง นอกจากนี้ การแสดงรำวงยังคงผสมผสานความเชื่อที่เกี่ยวกับอำนาจลี้ลับ สิ่งศักดิ์สิทธิ์ เพื่อให้ อำนาจลี้ลับและสิ่งศักดิ์สิทธิ์ปกป้องคุ้มครองตนเองให้พ้นภัยและถือเป็นแบบ อย่างในวิถีปฏิบัติสืบต่อกันมา

กรณีที่เกี่ยวกับอิทธิพลจังหวะรำวงอีกตัวอย่างหนึ่ง นายบุญรอด กล่าวว่า

"งานลอยเรือ เมื่อโต๊ะทำพิธีช่วงค่ำ ดนตรีบรานาเล่นเสร็จ รำวงก็จะเปิดวง 3 เพลงแรกก่อน เพลงแรกใช้จังหวะปิกิน เพลงที่สองใช้จังหวะสามช่าหรือชะชะช่า เพลงที่สามเป็นเพลงรำวง สามเพลงแรกเหมือนไหว้ครูใช้เพลงอะไรก็ได้มาเปิดกับ เครื่องเสียง นางรำจะซ้อมเต้นกันก่อนวันงานลอยเรือ เราซ้อมกันแค่สามเพลงแรก ก่อนวันลอยเรือ จากนั้นนักร้องก็ร้องเพลงรำวงเต้นกันไปเรื่อยๆ ไม่มีเพลงลา"

บทนี้สะท้อนถึง การนำจังหวะสากลเข้ามาใช้ประกอบเพื่อไหว้ครูเหมือนอย่าง การแสดงรองเง็ง การแสดงบรานา และการแสดงฆาโญก แสดงถึงความเชื่อในการ ให้ความเคารพสิ่งศักดิ์สิทธิ์

1.7 การสืบทอดอาชีพนางรำ

นายบุญรอด เล่าถึงการส่งต่ออาชีพนางรำในครอบครัวและเครือญาติ ว่า

"เด็กๆ ที่รำวงในคณะพรสรรค์เป็นลูกหลาน เครือญาติๆ พ่อแม่เห็นว่าลูก พอจะออกงานได้ก็ให้ไปรำวงส่วนใหญ่แม่เคยเป็นนางรำมาก่อน นางรำอยู่ที่เขาพอใจ จะหยุด บางคนหยุดตอนมีครอบครัว นางรำชอบสนุกเขาถือว่าไปรำวงแล้วได้ไปเที่ยว มีงานรำวงบางงานต้องกำหนดคน 20 คน บางคนก็ค่อยไปงานอื่น บางวันมี 2-3 งาน

ก็ต้องเปลี่ยนกัน มีคนว่าพวกรองเง็งไปเสียตัวให้กับผู้ชายข้างนอก แล้วแต่คนมอง บางคนว่ารำรองเง็งเต้นกินรำกิน บางคนว่าไปขายตัว เวลาเขาโค้งนางรำวงไปนั่งโต๊ะ เขาก็ว่าทำตัวไม่ดี ความจริงไม่มีอะไร บางคนว่าผมหากินกับเด็ก เวลาไปรำพวกแม่ๆ ก็ดูแลกัน นางรำจะได้ทิป ผมไม่เคยแตะต้องสักบาท"

บทนี้สะท้อนถึง กระบวนการสืบทอดนางรำวง แม่ที่เป็นนางรำจะสนับสนุนให้ลูกหลานได้มาร่วมฝึกซ้อมรำวงกับรุ่นพี่ในหมู่บ้านก่อนจะออกแสดง เพื่อใช้เวลาว่างให้เกิดประโยชน์และมีรายได้ให้ครอบครัว เป็นการสืบทอดการรำวงให้รุ่นต่อไป แม้ภาพลักษณ์จะถูกมองจากคนภายนอกหมู่บ้านว่าไปในเชิงลบบ้างก็ตาม แต่อูรักลาโว้ยเห็นว่าเป็นอาชีพที่สุจริตและสามารถสร้างรายได้แก่ครอบครัว เงินที่ได้จากการแสดงก็จัดสรรค์อล่างลงตัวอย่างเหมาะสมไม่ขัดผลประโยชน์กันในกลุ่ม มีการแบ่งงานกันอย่างทั่วถึง นางรำที่แต่งงานแล้วสามีมักจะให้ทำหน้าที่ดูแลครอบครัว จึงไม่มีเวลารับการแสดงนอกหมู่บ้าน จะรำวงสนุกสนานกันเฉพาะภายในหมู่บ้าน

1.8 สร้างธุรกิจการแสดงรำวง

นายบุญรอด ได้เล่าถึงการแสดงรำวงในบริบทของการสร้างรายได้และเกิดเป็นธุรกิจบันเทิงภายในชุมชนว่า

"ช่วงแต่งงานเดือนสิงหาคม-ตุลาคม งานแต่งมีรำวงชาวบ้าน เจ้าภาพให้ยกกลองชุดไว้หน้าบ้านกินเลี้ยงกัน บางคนให้ร้องเสียงสด สนุกกัน ผมเริ่มเข้ามาแรกๆ รำวงจ้างโรงหนึ่ง 1,500 เกินเวลาจ่ายเพิ่ม ร้อยสองร้อย เมื่อก่อนครั้งแรก 900 ก็มี แบ่งคนละ 40 กว่าบาท 25 บาท ก็มี เอาเงินกองไว้แบ่งเท่ากัน ไม่มีตำแหน่งไหนมากกว่าได้เท่ากัน หลังๆ ผมติดต่อหลายเรื่องเหลือเศษหลังจากแบ่งก็ให้ผม สมัยก่อนเศษเหลือๆ ไปซื้อเทปมาเปิด ตอนนี้มีเครื่องเสียงแล้ว บางงานเริ่มเล่นรองเง็งสองทุ่มแล้วรำถึงวงต่อถึงตีหนึ่ง แขกยังเยอะ เจ้าภาพให้รำถึงตีสองให้เพิ่ม 1,000 บาท เขาเพิ่มให้ไม่ต้องขอ รำดาวล้อมเดือน ใช้บรานาตีกลอง แม่จิ้วร้องเพลงดาวล้อมเดือนสนุก บางทีรอบหนึ่ง 1,000 บาท บางที 500 บาท บางทีรำ 10 รอบ แม่จิ้วร้องเพลงดาวล้อมเดือน 3 รอบ หมดรอบหนึ่งของรำดาวล้อมเดือน รำดาวล้อมเดือนเจ้าภาพที่รับเราไปแสดงเจ้าภาพจะกำหนด แขกที่เหมารำวงต้องจ่ายรอบละ 200 บาท เงินนี้ได้คณะ ส่วนตังค์ตอนแขกจ่ายค่าไถ่ตัวก่อนออก

จากวงได้แม่จิ้ว บางทีค่าไถ่ให้เป็นเหล้า หลังๆ แย่งเหล้ากันบ่อย คู่บ่าวสาวให้เงินใส่ซองคนร้อง 500 - 1,000 บาท เวลารำดาวล้อมเดือน แขกจะไปโค้งนางรำ 1 คน นางรำที่เหลือล้อมเป็นวงกลม เต้นรำอยู่กลางวงกับนางรำ พอจบเพลงต้องค่าไถ่จ่ายแล้วแต่ไม่บังคับจะเป็นตังค์หรือเหล้า รำดาวล้อมเดือนคณะรำวงอื่นไม่มี เขาจะรู้กันว่ามีที่คณะนี้ที่เดียว ในวงดาวล้อมเดือนแขกจะเข้าไป 3 - 4 คนก็ได้ คน บางคนขึ้นไปคนเดียวเขาอายต้องชวนเพื่อนขึ้นไปด้วย จ่ายค่าไถ่คนละ 500 บาทหรือ 1,000 บาท ขึ้น 4 คน นางรำ 4 คน ดาวล้อมเดือน ไม่รู้ว่าใครคิด”

บทนี้สะท้อนถึง การจัดการธุรกิจการแสดงรำวง เนื่องจากเป็นช่วงที่มีการแข่งขันกับคณะอื่นๆ จึงต้องมีการสร้างกลยุทธ์ให้โดดเด่น โดยการนำเพลงดาวล้อมเดือนมาปรับเนื้อร้องและประยุกต์ลักษณะการแสดงเพื่อนำเสนอให้เกิดความแปลกใหม่ ส่งผลให้ผู้ร่วมงานเกิดความความสนุกสนานและประทับใจ เกิดการจ้างไปแสดงในครั้งต่อๆ ไป ถือเป็นอาชีพหนึ่งของอูรักลาโว้ยมาจนถึงปัจจุบัน

1.9 นำเข้าเพลงสุนทราภรณ์

นายทรงชัย ประโมงกิจ เล่าลักษณะการแสดงว่า

“นอกหมู่บ้านถ้าเป็นงานที่เจ้าภาพรับไปแก้บนก็ขึ้นอยู่กับเจ้าภาพว่าจะให้เล่นรองเง็งอย่างเดียวไม่มีรำวง หรือเล่นรองเง็งก่อนแล้วจึงเล่นรำวงต่อท้ายสัก 3 เพลง หรือ 5 เพลง หรือ 7 เพลง เพลงสุดท้ายก็ร้องเพลงตะเบ๊ะหงีเจ๊ะ (เพลงลารองเง็ง) บางครั้งถ้าร้องแก้บนเสร็จเรียบร้อยแล้ว ก็เต้นรำวงกันต่อไปเรื่อยๆ ก่อนเลิกเพลงสุดท้ายก็ร้องเพลงอาลัยลา (ของสุนทราภรณ์) เป็นเพลงสุดท้ายขึ้นอยู่กับความต้องการของเจ้าภาพ”

บทนี้สะท้อนถึง การนำเพลงอาลัยลาซึ่งเป็นเพลงของคณะสุนทราภรณ์ มาใช้ปิดการแสดงของคณะรำวง โดยแนวคิดนี้ได้มาจากการที่สถานีโทรทัศน์ช่อง 11 ใช้เพลงอาลัยลามาปิดสถานีในแต่ละวัน

1.10 กำหนดบรรทัดฐานการรำวงในงานแต่งงาน

นายทรงชัย ประโมงกิจ เล่าลักษณะการแสดงว่า

“งานแต่งงาน แห่ขบวนขันหมาก รับไหว้ผู้ใหญ่เสร็จ ก่อนเปิดเพลงให้ชาวบ้านมาเต้นสนุกสนานกัน พอได้เวลาสักหนึ่งทุ่ม ตานวยก็ร้องเพลงเชิญ แล้วก็ร้องสามจังหวะที่บอกไปตอนแรกต่อด้วยเพลงจังหวะรำวงอะไรก็ได้ พอราวๆ สองทุ่มก็เชิญเจ้าบ่าวเจ้าสาวเข้ามารำวงอยู่กลางวง ร้องเพลงดาวล้อมเดือน เพื่อนๆ ญาติพี่น้องเจ้าบ่าวเจ้าสาวมาร่วมกันจับมือกันเป็นวงกลม ร้องเพลงดาวล้อมเดือนไปจนเจ้าบ่าวเจ้าสาวพอใจ เจ้าบ่าวเจ้าสาวก็นำตังค์มาให้หัวหน้าคณะ บางครั้งก็เอาเหล้ามาให้แทน ตังค์ เหล้า เขาเรียกว่า ค่าไถ่ ไม่มีเพลงลาร้องสนุกกันไปเรื่อยๆ ถ้าเป็นงานนอกหมู่บ้านมีเจ้าภาพรับไปแสดง คนที่เขามาเหมารอบก็จะต้องเข้ามาโค้งกับนางรำแล้วเข้าไปเต้นกลางวง พอเพลงดาวล้อมเดือนร้องจบ ก็ต้องจ่ายค่าไถ่ให้นักร้องเพลงดาวล้อมเดือน ส่วนตังค์ที่คณะได้จากเจ้าภาพจ้างจะนำมาแบ่งกันหลังเลิกงาน”

บทนี้สะท้อนถึง ขนบประเพณีการแต่งงานมีแบบอย่างการแห่ขบวนขันหมากคล้ายประเพณีแต่งงานของไทย มีการแสดงรำวงเพื่อความสนุกสนาน เจ้าบ่าวเจ้าสาวจะต้องปฏิบัติตามขนบธรรมเนียมของการเข้ามารำขอบคุณผู้ที่มาร่วมงานและจ่ายค่าตอบแทนหรือสิ่งของให้แก่คณะรำวง

นายสมโชค ประโมงกิจผู้เป็นหลานและเป็นหนึ่งในสมาชิกนักร้องของวงรำวงได้ให้เกล็ดความรู้ประสบการณ์ตอนวัยเด็กเกี่ยวกับการสร้างประเพณีปฏิบัติในงานแต่งด้วยการรำวงเพลงดาวล้อมเดือนเพิ่มเติมว่า

“ดาวล้อมเดือน โชคเห็นตั้งแต่เด็กว่าย่าจิ้วร้องดาวล้อมเดือนกับตานวย (นายบุญรอด ประโมงกิจ) จุดเริ่มต้นมาจากหมู่บ้านในชุมชนเวลามีงานแต่งงาน งานลอยเรือในหมู่บ้านเขาไม่รำดาวล้อมเดือนกัน แต่ก็มีเวลาผู้ใหญ่มาจากข้างนอกมาเที่ยวงานลอยเรือ ให้เงินย่าจิ้วร้องดาวล้อมเดือน สนุกๆ กัน ดาวล้อมเดือนจะไม่โค้งนางรำก็ได้ถ้ามีแฟนมาให้แฟนเข้าไปร่วมรำ ดาวล้อมเดือนเป็นเพลงเฉพาะร้องงานแต่งงาน”

บทนี้สะท้อนถึง เพลงดาวล้อมเดือนเป็นเพลงประจำของคณะรำวงพรสวรรค์ เมื่อมีบุคคลจากภายนอกเข้ามาร่วมงาน มักจะขอให้มีการแสดงรำวงโดยใช้เพลงนี้ อีกทั้งยังเป็นการสร้างความสัมพันธ์ที่ดีระหว่างคนในหมู่บ้านและนอกหมู่บ้าน

2.การสังเคราะห์และเขียนประวัติพัฒนาการรำวงอูรักลาโว้ย

เมื่อพิจารณาผ่านเรื่องเล่าประสบการณ์รำวงอูรักลาโว้ยสื่อให้เห็นบริบทของความคิดถึงพัฒนาการรำวงอูรักลาโว้ย สามารถแบ่งพัฒนาการรำวงอูรักลาโว้ย โดยอาศัยเหตุการณ์สำคัญที่เป็นรอยต่อของความคิดจากการเล่าเรื่องของอูรักลาโว้ย เกาะสิเหร่ จังหวัดภูเก็ต ออกเป็น 3 ระยะ ดังนี้

2.1 ระยะรำวงอูรักลาโว้ยแบบดั้งเดิม

รูปแบบการแสดงรำวงพื้นบ้านของไทยมาเต้นรำกันเป็นวง ร้องเพลงรำวงของไทยเพื่อความสนุกสนานกันในเฉพาะกลุ่มชาติพันธุ์ เครื่องดนตรีใช้บรานา (รำมะนา) เพียงอย่างเดียวตีประกอบจังหวะ ทำนองและเนื้อร้องเพลงรำวงของไทยจดจำมาจากการได้ไปโรงเรียน ได้ฟังเพลงขณะเข้าไปทำกิจธุระในตัวตลาดอำเภอเมืองภูเก็ต และมีผู้คนสอนให้ร้องช่วงขณะเดินทางไปแสดงรองเง็งยังสถานที่ต่างๆ ท่าเต้นรำไม่มีท่ารำที่กำหนดชัดเจนเต้นตามจังหวะแล้วแต่ประสบการณ์ของอูรักลาโว้ยแต่ละคน บางคนนำท่ารำรองเง็งมาใช้ บางคนนำท่ารำที่จำจดมาจากนักแสดงในโรงหนัง (โรงภาพยนตร์) บางคนเต้นตามเพื่อนอูรักลาโว้ยตามอารมณ์ความรู้สึกของตนเป็นการเรียนรู้ออกแบบท่าเต้นของตนไปในตัว เครื่องแต่งกายผู้หญิงนุ่งผ้าถุงสวมเสื้อคอกระเช้า ผู้ชายนุ่งผ้าขาวม้าหรือกางเกง อาจจะสวมเสื้อคอกลมหรือเสื้อเชิ้ตหรือไม่สวมก็ได้ เพราะเป็นการรำสนุกสนานกันในเฉพาะหมู่บ้าน ขณะนั้นหมู่บ้านยังไม่มีระบบไฟฟ้าของแต่ละบ้านจำเป็นต้องอาศัยเครื่องปั่นไฟใช้หลอดแสงจันทร์ และลำโพงฮอร์นเป็นเครื่องขยายเสียง นิยมเริ่มร้องเต้นรำกันในยามค่ำคืนจนถึงสว่าง โดยเฉพาะงานแต่งงาน รำวงมีบทบาทชักชวนคนในหมู่บ้านแขกญาติพี่น้องเพื่อนพ้องตามเกาะต่างๆ ที่มาเข้ามาร่วมสนุกสนานเพื่อร่วมแสดงความยินดีกับเจ้าบ่าวเจ้าสาว เมื่อได้เวลาเหมาะสมหลังจากที่เจ้าบ่าวเจ้าสาวได้พบปะแขกที่มาร่วมงานแล้วรำวงจะเชิญเจ้าบ่าวเจ้าสาวเข้ามารำวง ชาวบ้านแขกที่ร่วมรำวงจะจับมือล้อมกันเป็นวงกลมเดินเต้นวนไปทางซ้าย เจ้าบ่าวเจ้าสาวจะเต้นรำวงอยู่กลางวง นักร้องจะร้องเพลงดาวล้อมเดือนให้เจ้าบ่าวเจ้าสาวจะเต้นรำวงไปจนเป็นที่พอใจรวมทั้งชาวบ้านและแขกที่ร่วม จากนั้นเจ้าบ่าวเจ้าสาวจะมอบเงิน

ให้แก่คณะหรือมอบเป็นสุราให้เป็นน้ำใจที่มาช่วยงาน เมื่อเสร็จสิ้นขั้นตอนนี้ชาวบ้านและแขกที่ร่วมจะรำวงกันต่อจนถึงเวลาที่เจ้าภาพกำหนด โดยส่วนใหญ่มักร้องเต้นรำกันจนสว่าง ส่วนเจ้าบ่าวเจ้าสาวหลังจากงานเสร็จโดยธรรมเนียมจะไม่ออกจากบ้านไปไหนเป็นระยะเวลา 3 วัน

2.2 ระยะก่อตั้งคณะรำวงพรสวรรค์

เป็นช่วงที่เกิดคณะรองเง็งหลายคณะทั้งในหมู่บ้านเกาะสิเหร่ และหมู่บ้านอูรักลาโว้ยอื่นๆ ต่างออกเดินทางรับงานแสดงยังสถานที่ต่างๆ เกิดเป็นอาชีพส่งผลให้แต่ละคณะพยายามหานักร้องนักดนตรีที่มีฝีมือมารวมตัวกันเพื่อสร้างจุดเด่นและความเข้มแข็งของวง นางจิ้ว ประโมงกิจ เป็นทั้งนักร้องและนักแสดงที่มีความสามารถในการร้องเพลงรองเง็งและเพลงรำวงสร้างความสนุกสนานให้แก่ผู้ชม จึงมีชื่อเสียงและได้รับความนิยม จุดเด่นคณะรองเง็งนางจิ้ว ประโมงกิจหลังจากที่แสดงรองเง็งเสร็จแล้วจะมีการแสดงรำวงต่อท้าย เพื่อนำเสนอให้ผู้ชมต่างกลุ่มเกิดความสนใจ มีอารมรณ์และความรู้สึกสนุกสนานร่วมกันไปกับวงรำวง การแสดงรองเง็งเนื้อร้องใช้ภาษาอูรักลาโว้ย ส่งผลให้ผู้ชมไม่เข้าใจความหมายของเนื้อร้องที่กำลังสื่อสาร แต่เมื่อแสดงรำวงต่อท้ายเพลงรำวงที่ใช้จะเป็นเพลงรำวงของไทยที่รู้จักกันอย่างดีจนเกิดเป็นธรรมในวิถีปฏิบัติของการแสดงรองเง็งในอาชีพ และการที่ได้ออกเดินทางไปแสดงรองเง็งอยู่บ่อยครั้งทำให้ได้พบเห็นคณะรำวงต่างๆ ในตัวอำเภอเมืองภูเก็ต เช่น คณะหนูจ๋า คณะบัวหลวง คณะเจริญศิลป์ คณะพรศิลป์ และคณะศรีภูเก็ต และได้มีโอกาสเข้าไปมีส่วนร่วมการแสดงในบาร์รำวง เกิดความคิดนำรูปแบบที่พบเห็นมาปรับใช้ เช่น การตั้งชื่อคณะรำวงว่า “คณะพรสวรรค์” การแสดงรองเง็งและการแสดงรำวงใช้ชุดแต่งกายชุดเดียวกันเปลี่ยนมาเพิ่มชุดรำวงเหมือนอย่างนักรำวงในบาร์ ดนตรีที่ใช้แสดงจากที่มีเฉพาะบรานา และเครื่องดนตรีที่ประยุกต์จากการนำวัสดุการประกอบอาชีพประมงหรือวัสดุในครัวเรือนมาใช้ประกอบจังหวะเปลี่ยนมาใช้เครื่องดนตรีสากลและดนตรีไทย เช่น กลองชุด กลองทอมบ้า ฉิ่ง และฉาบ มีเครื่องเสียงใช้เปิดเทปเพลงรำวงช่วยในการแสดง ร้องเพลงจังหวะได้หลายจังหวะ เช่น จังหวะรำวง จังหวะบีกิน จังหวะตลุง จังหวะชะชะช่า ส่วนรูปแบบการแสดงรำวงมีรูปแบบที่ชัดเจนถือเป็นธรรมเนียมแบบอย่างปฏิบัติกันมา เช่น ร้องเพลงเชิญเป็นเพลงแรกก่อนการแสดงรำวงทุกครั้ง เต้นรำวงสามเพลงแรกเพื่อถือเป็นการไหว้ครู และร้องเพลงลา รำวงเพลงดาวล้อมเดือนเป็นรูปแบบเฉพาะมีแต่คณะพรสวรรค์คณะเดียวที่ถือปฏิบัติกันมา หลังจากเกิดคณะพรสวรรค์ไม่นาน คณะรองเง็งเจะอ๊ะ และคณะรองเง็งซียะค่อยๆ ขาดนักแสดงยุบคณะแล้วจึงเข้ามาร่วมแสดงคณะพรสรรค์จนเหลือคณะเดียวในปัจจุบัน

2.3 คณะรำวงพรสวรรค์ในปัจจุบัน

การแสดงยังคงธรรมเนียมรูปแบบอย่างที่ปฏิบัติกันมา ปัจจุบันความนิยมการแสดงรำวงเพื่อความบันเทิงในสังคมอาจจะลดลง แต่การแสดงรำวงเพื่อพิธีกรรมยังได้รับความนิยมอยู่เป็นจำนวนมาก เนื่องด้วยวัฒนธรรมจีนในจังหวัดภูเก็ตมีความเข้มแข็ง มีศาลเจ้าเป็นจำนวนมากกอปรกับมีประเพณีตลอดทั้งปี ส่งผลให้การแสดงรำวงยังคงอยู่ในวิถีปฏิบัติของอูรักลาโว้ย การแสดงรำวงในหมู่บ้านนิยมแสดงในงานประเพณีลอยเรือ และประเพณีงานแต่งงาน ประเพณีลอยเรือเริ่มจากร้องเพลงเชิญรำวงสามเพลงเพื่อไหว้ครู ไม่มีการร้องเพลงลา ร้องเล่นเต้นรำเพลงสนุกสนานกันไปจนกว่าจะเลิกซึ่งขึ้นอยู่กับความพึงพอใจของคนในหมู่บ้าน ประเพณีงานแต่งงานเริ่มจากร้องเพลงเชิญ ร้องเล่นเต้นรำเพลงสนุกสนานกันไปจนเชิญเจ้าบ่าวเจ้าสาวร่วมรำวงเพลงดาวล้อมเดือน และร้องเล่นเต้นรำเพลงสนุกสนานกันไปจนกว่าเจ้าภาพจะเลิก ส่วนการแสดงรำวงเพื่อพิธีกรรมเมื่อแสดงรองเง็งเสร็จแล้วมักจะแสดงรำวงต่อท้าย 3 เพลง หรือ 7 เพลง หรือ 9 เพลงแล้วแต่เจ้าภาพกำหนด แต่หากเป็นการแสดงรำวงเพื่อการบันเทิงจะมีนางรำวงที่เป็นคนละชุดกันกับนักแสดงรองเง็งเข้ามาร่วมแสดง การแสดงจะเริ่มจากร้องเพลงเชิญ รำวงสามเพลงเพื่อไหว้ครู ต่อด้วยเพลงรำวงเต้นรำกัน เพลงสุดท้ายเป็นเพลงอาลัยลา วัยของนักร้องนักดนตรี และนางรำ จะผสมวัยกันอยู่ในช่วงตั้งแต่วัยผู้ใหญ่ผู้ก่อตั้งวงไปถึงวัยเด็กประถมตอนปลายเพื่อให้เกิดความซึมซับการแสดงรำวงหมุนเวียนเปลี่ยนไปตลอดเวลา การที่จะเลิกแสดงรำวงขึ้นอยู่กับอูรักลาโว้ยแต่ละคนไม่มีการบังคับกัน เด็กๆที่เข้ามาร่วมแสดงมักจะเป็นลูกหลานของนางรำที่เลิกรำไปแล้ว และให้ลูกหลานของตนมาแสดงเพื่อให้มีรายได้เสริมช่วยครอบครัวอีกทางหนึ่ง

ภาพที่ 2: การแสดงรำวงอูรักลาโว้ย
ที่มา: ผู้ขียน

การก่ออัตลักษณ์รำวงอูรักลาโว้ยเริ่มจากการปฏิสังสรรค์กับวัฒนธรรมภายนอกกอปรกับประโยชน์รายได้ในการแสดง จึงยึดถือธำรงวิถีปฏิบัติสืบต่อตั้งแต่นั้นมา และด้วยพลวัตทางสังคมของความทันสมัยประกอบกับความเชื่ออำนาจลี้ลับสิ่งศักดิ์สิทธิ์ร่วมกันของอูรักลาโว้ย ทำให้ภาษา การใช้เครื่องดนตรี บทเพลง การแต่งกาย กติกา รวมถึงรูปแบบธุรกิจการแสดงถูกนำมาสร้างสรรค์ขึ้นใหม่ภายใต้ความต้องการของคนในสังคม เพื่อการดำรงอยู่ในประกอบอาชีพ

สรุป

รำวงอูรักลาโว้ย เกาะสิเหร่ จังหวัดภูเก็ต เป็นการแสดงเต้นรำที่เป็นกิจกรรมบันเทิงในชุมชนที่สืบทอดมาหลายชั่วอายุคน การรับแนวคิดจากการแสดงรำวงพื้นบ้านของไทย ทำให้รำวงชาวอูรักลาโว้ยปรับรูปแบบรำวงของตนเองไปเป็นการผสมผสานดนตรีร่วมสมัย การเต้นรำเป็นวงประกอบเพลงร้องที่มีจังหวะสนุกสนาน ใช้เครื่องดนตรีไทยและสากลประเภทเครื่องกระทบ เนื้อร้องที่ใช้มีทั้งภาษาอูรักลาโว้ยและภาษาไทย ทำนองเพลงมีความหลากหลายทั้งประเภททำนองเพลงไทย มาเลเซียและอินโดนีเซีย ลักษณะการเล่นดั้งเดิมใช้กลองเรียกว่า “บรานา” เป็นเครื่องประกอบจังหวะหลัก นอกจากนี้ชาวบ้านยังนำวัสดุอุปกรณ์การอาชีพประมงและอุปกรณ์ในครัวเรือนมาประยุกต์สร้างเป็นเครื่องดนตรีประกอบจังหวะเพลงด้วยเช่นกัน การเต้นรำนิยมเดินเป็นวงกลมเวียนซ้าย ท่าเต้นรำอิสระไม่มีการกำหนดท่าทางในการเต้นรำ

รำวงอูรักลาโว้ยเป็นผลผลิตจากการคิด ความเชื่อ อารมณ์ และความรู้สึกของมนุษย์ของกลุ่มชาติพันธุ์อูรักลาโว้ย ในขณะเดียวกันก็เป็นตัวกำหนดสังคมในชุมชนเกาะสิเหร่ วิถีปฏิบัติรำวงอูรักลาโว้ยเป็นผลสืบทอดมาจากบรรพบุรุษที่ร่วมกันสร้างสรรค์ผลงานไว้ให้แก่ชุมชนจนกลายเป็นอัตลักษณ์และวิถีปฏิบัติรำวงให้คนรุ่นใหม่ในปัจจุบัน แต่คนรุ่นใหม่จะรับหรือไม่ก็ตาม แต่หากไม่ยอมรับวิถีปฏิบัติรำวงนี้ก็อาจจะปรับปรุงเปลี่ยนแปลงหรือคิดหาวิถีปฏิบัติรำวงใหม่ขึ้นมาก็ได้ ถึงแม้คนรุ่นใหม่จะคิดปรับปรุงเปลี่ยนแปลงอย่างไรก็จะต้องเริ่มจากวิถีปฏิบัติและรูปแบบรำวงที่มีอยู่ คนรุ่นใหม่จึงมีบทบาทในการเลือกวิถีปฏิบัติและสร้างอัตลักษณ์รำวง รวมถึงวิถีปฏิบัติรำวงนั้นจะกำหนดอัตลักษณ์รำวงอูรักลาโว้ยในอนาคตด้วยเช่นกัน

การนำกรอบคิดเรื่องประวัติศาสตร์บอกเล่า (Oral History) มาวิเคราะห์บันทึกความทรงจำของชาวอุรักลโว้ย เพื่อประกอบสร้างเรื่องราวเกี่ยวกับวิวัฒนาการรำวงของชุมชน ช่วยให้เห็นหน่วยย่อยทางความคิดของคนในที่เกี่ยวกับวิวัฒนาการรำวง แต่ละเรื่องเล่าถูกนำมาประกอบสร้างสำหรับแสดงความเป็น “เรา” เป็น “เขา”

เพื่อนำเสนอตัวตนของชาวอูรักละโว้ย และท้ายที่สุดได้นำมาสู่ข้อเสนอมุมมองทางทฤษฎีที่บทความนี้ต้องการนำเสนอ คือ “เรื่องราวจากความทรงจำเกี่ยวกับรำวงของชาวอูรักลาโว้ย เป็นแก่นแกนสำคัญในการนำเสนอตัวตนทางวัฒนธรรมดนตรีร่วมสมัยของชาวอูรักลาโว้ย”

สถานการณ์ต่างๆ จากประสบการณ์ของผู้เล่าถูกร้อยเรียงเชื่อมโยงเข้ากับการเคลื่อนไหวของรำวง เมื่อถูกนำมาวิเคราะห์ในฐานะตัวบทแล้ว สามารถบ่งบอกได้ถึงลักษณะเฉพาะของรำวงของชาวอูรักลาโว้ยตามที่เฟรดแมน (Friedman, 1994) เรียกว่า อัตลักษณ์ทางวัฒนธรรม (Cultural identity) และทุกกิจกรรมที่เกี่ยวข้องกับการขับเคลื่อนรำวงชาวอูรักลาโว้ยเป็นส่วนสำคัญที่ช่วยให้เห็นถึงอัตลักษณ์ทางสังคม (Social identity) ในเชิงกระบวนการ (Processes) ของการสร้างอัตลักษณ์ ประวัติศาสตร์บอกเล่า (Oral History) ยังสามารถแสดงถึงการมีสำนึกร่วมทางชาติพันธ์ (collective consciousness) ของความเป็นชาวอูรักลาโว้ย โดยมีรำวงเป็นแกนกลางในการสร้างปฏิสัมพันธ์ระหว่างคนในกับคนใน (Insider) ชุมชน และระหว่างคนในกับคนนอก (Outsider) ชุมชน ผู้ที่มีส่วนทำให้เกิดกระบวนการสร้างอัตลักษณ์ให้กับชาวอูรักลาโว้ยในท่ามกลางความเป็นสังคมเมืองยุคใหม่ของไทยในจังหวัดภูเก็ต

เอกสารอ้างอิง

คงกฤช ไตรยวงศ์. (2550). **แนวคิดอัตลักษณ์เชิงเรื่องเล่าของ ปอล ริเกอร์** [วิทยานิพนธ์ปริญญาโทไม่มีการตีพิมพ์]. จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

นิติ ภวัคพันธุ์. (2558). **ชวนถกชาติและชาติพันธุ์.** สำนักพิมพ์ศยาม.

พธูรำไพ ประภัสสร. (2566). การใช้เรื่องเล่าเพื่อสร้างอัตลักษณ์ในการประชาสัมพันธ์ นครไตรตรึงษ์ จังหวัดกำแพงเพชร. **วารสารวิทยาการจัดการมหาวิทยาลัยราชภัฏพิบูลสงคราม,** 5(1), 15-31.

พิเชฐ สายพันธ์. (2562). การศึกษาชีวิตทางสังคมและชาติพันธุ์วรรณาในบริบทเมือง. **วารสารมานุษยวิทยา,** 2(1). 53-86.

Assen, C. (1998). **Architecture of Siam: A Cultural History Interpretation. Kuala Lampur :** Oxford University.

Burke, P.J. & Stets, J. E. (2009). **Identity Theory.** Oxford University Press.

Friedman, J. (1994). **Cultural Identity & Global Process.** SAGE Publication.

Hussin, H. & Santamaria, M. (2012), Celebrating with the Load of the Sea (Tuan Laut): The Pagkanduli of the Sama Diluat of Sitangkai,

Tawi-Tawi, Southern Philipines. In Hanafi Hussin, MCM Sanatamaria (Eds), **Sama Celebration: Ritual, Music and Dance of Sama Dilaut and Sama Bajau in Southern Philippines and North Borneo** (pp. 9-22). Institute of Ocean and Erth Sciences, University of Malaya.

Parker, A. & Sedgwick, E. K. (1995). **Performativity and Performance.** Routledge.

Perks, R. & Thomson, A. (1998). **The Oral History Reader.** London: Routledge.

Polletta, F., Chen, P. C. B., Gardner, B. G., & Motes, A. (2011). The Sociology of Storytelling. **Annual Review of Sociology,** 37(1), 109-130.

Stone, K. (1997). **Social identity in organized storytelling.** Western states Folklore society,

Wikipedia. (1641). **Meditations on First Philosophy.** Retrieved June 1, 2023, form https://en.wikipedia.org/wiki/Meditations_on_First_Philosophy

รายนามผู้ให้สัมภาษณ์

ทรงชัย ประโมงกิจ. (15 พฤษภาคม 2566). **สัมภาษณ์.** 15 พฤษภาคม 2566. บ้านแหลมตุ๊กแก ตำบลรัษฎา อำเภอเมืองภูเก็ต จังหวัดภูเก็ต

ทรงชัย ประโมงกิจ. (15 พฤษภาคม 2566). **สัมภาษณ์.** 15 พฤษภาคม 2566. บ้านแหลมตุ๊กแก ตำบลรัษฎา อำเภอเมืองภูเก็ต จังหวัดภูเก็ต

ปราณี ประโมงกิจ. (15 พฤษภาคม 2566). **สัมภาษณ์.** 15 พฤษภาคม 2566. บ้านแหลมตุ๊กแก ตำบลรัษฎา อำเภอเมืองภูเก็ต จังหวัดภูเก็ต

สมโชค ประโมงกิจ. (15 พฤษภาคม 2566). **สัมภาษณ์.** 15 พฤษภาคม 2566. บ้านแหลมตุ๊กแก ตำบลรัษฎา อำเภอเมืองภูเก็ต จังหวัดภูเก็ต

อำนวย ประโมงกิจ. (15 พฤษภาคม 2566). **สัมภาษณ์.** 15 พฤษภาคม 2566. บ้านแหลมตุ๊กแก ตำบลรัษฎา อำเภอเมืองภูเก็ต จังหวัดภูเก็ต

อำนวย ประโมงกิจ. **สัมภาษณ์.** 15 พฤษภาคม 2566. บ้านแหลมตุ๊กแก ตำบลรัษฎา อำเภอเมืองภูเก็ต จังหวัดภูเก็ต

เทคนิคการอำนวยเพลงของ วานิช โปตะวนิช

Conducting Technique of Vanich Potavanich

(Received: 7 Febuary 2023; Revised: 7 August 2023; Accepted: 8 August 2023)

รัตนโชค ใยประดิษฐ[1]
Rattanachok Yaipadis
วราภรณ์ เชิดชู[2]
Waraporn Cherdchoo
วิชญ์ บุญรอด[3]
Vich Boonrod

บทคัดย่อ

หนึ่งในความสำคัญในด้านการอำนวยเพลง คือ รูปแบบการวาดมือในแต่ละอัตราจังหวะ อันเป็นหนึ่งในพื้นฐานของการอำนวยเพลง บทความนี้ผู้เขียนและคณะต้องการนำเสนอเทคนิคที่เป็นเอกลักษณ์ประจำตัวในการอำนวยเพลงของวานิช โปตะวนิช ผู้เชี่ยวชาญทางด้านการอำนวยเพลงที่มีชื่อเสียงของประเทศไทย โดยกล่าวถึง ลักษณะของมือในจังหวะที่เป็นสัญญาณการเปลี่ยนทิศทางการวาดมือ ลักษณะของการวางมือเพื่อใช้งานและรูปแบบการวาดมือเครื่องหมายกำหนดจังหวะฐาน 4 และเครื่องหมายกำหนดจังหวะฐาน 8 โดยยกตัวอย่างในแต่ละรูปแบบเครื่องหมายกำหนดจังหวะฐาน 4 มาทั้งหมด 5 ตัวอย่าง และเครื่องหมายกำหนด จังหวะฐาน 8 มาทั้งหมด 4 ตัวอย่าง เพื่อเป็นตัวเลือกในการศึกษาและเสริมสร้างองค์ความรู้ในด้านทักษะการอำนวยเพลงของผู้ที่มีความสนใจ รวมถึงสามารถนำไปปรับใช้และต่อยอดในการเรียนการสอนดนตรีทั้งในหลักสูตรและนอกหลักสูตรได้อีกด้วย

คำสำคัญ: อำนวยเพลง, วาทยกร, วานิช โปตะวนิช

[1] นักศึกษาหลักสูตรดุริยางคศาสตรมหาบัณฑิต ภาควิชาดนตรี คณะมนุษยศาสตร์ มหาวิทยาลัยนเรศวร
Master degree student from Music Program, Faculty of Humanities, Naresuan University
[2] ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ภาควิชาดนตรี คณะมนุษยศาสตร์ มหาวิทยาลัยนเรศวร
Assistant Professor, Department of Music, Faculty of Humanities, Naresuan University
[3] ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ภาควิชาดนตรี คณะมนุษยศาสตร์ มหาวิทยาลัยนเรศวร
Assistant Professor, Department of Music, Faculty of Humanities, Naresuan University

Abstract

One of the salient facets in the domain of music conducting pertains to the intricate utilization of hand gestures for each beat, a fundamental practice integral to the art of conducting. The primary objective of this article is to expound upon the distinct methodologies employed by Vanich Potavanich, a distinguished Thai luminary in the field of music conducting. This scholarly discourse extensively delves into the attributes of hand movements during transitions, the precision of hand positioning in conducting, and the intricate patterns of hand gestures for both the 4-beat and 8-beat conducting patterns. Within the context of this exposition, the article showcases a comprehensive compilation of 5 illustrative instances for the 4-beat conducting pattern and 4 exemplary instances for the 8-beat conducting pattern, thereby offering an array of pedagogical options to augment the scholarly comprehension of music conducting for individuals with an ardent interest in the subject. Furthermore, these meticulously-crafted techniques are transferrable to the realm of music pedagogy, transcending the confines of traditional curricula and extending into the broader purview of music education.

Keywords: Conducting, Conductor, Vanich Potavanich

บทนำ

วาทยกรหรือผู้อำนวยเพลง ตามความหมายของพจนานุกรม ราชบัณฑิตยสถาน (2554) ให้ความหมายไว้ว่า “ผู้กำกับและควบคุมการบรรเลงหรือการขับร้องของวงดุริยางค์ วงดนตรี วงนักร้องประสานเสียง ให้มีเอกภาพรวมถึงตีความบทเพลงให้สมบูรณ์ โดยใช้ภาษากายในการสื่อสารและส่งสัญญาณ” วาทยกรหรือผู้อำนวยเพลงคือผู้ที่ต้องสื่อสารกับผู้บรรเลงหรือนักดนตรีด้วยภาษากายไม่ว่าจะเป็น มือ สายตา สีหน้าท่าทาง หรือการแสดงออกทางร่างกาย วาทยกรหรือผู้อำนวยเพลงต้องสื่อสารกับผู้บรรเลงหรือนักดนตรีให้ได้มากที่สุด ต้องสามารถรับรู้ทุกความเป็นไปในบทเพลงเพื่อทำการตีความหมายของบทเพลง และสร้างความเป็นหนึ่งเดียวกันในวงดนตรีจนสามารถดึงศักยภาพของวงดนตรีออกมาอย่างมีประสิทธิภาพสูงที่สุด ด้วยเหตุนั้นคุณค่าของวาทยกรหรือผู้อำนวยเพลงจึงไม่ได้อยู่การแสดงออกลีลาท่าทางในการแสดงแต่ขึ้นอยู่กับการสื่อสารกับนักดนตรี การฝึกซ้อมและการตีความบทเพลงโดยใช้ทักษะทางด้านดนตรีและภาษากายในการบรรเลงพร้อมกันไปกับนักดนตรี (สุขนิษฐ์ สะสมสิน, 2564: 65)

วานิช โปตะวนิช ผู้เชี่ยวชาญทางด้านการอำนวยเพลง ซึ่งมีผลงานและประสบการณ์ทางการแสดงเดี่ยวกับวงต่างๆ ทั้งในประเทศและต่างประเทศที่เป็นเชิงประจักษ์มากมาย ท่านเป็นอาจารย์สอนวิชา Conducting, Trumpet และ Ensemble ให้กับหลากหลายสถาบัน อีกทั้งการได้รับเชิญให้เป็นวิทยากรอบรมด้านการบรรเลง และเป็นกรรมการตัดสินการประกวดดนตรีหลากหลายรายการ รวมทั้งยังมีผลงานการประพันธ์เพลงและเรียบเรียงเสียงประสานสำหรับวงดุริยางค์และวงโยธวาทิตที่ได้รับความนิยมใช้ในรายการแสดงดนตรีต่างๆ ทั้งในและต่างประเทศอย่างสม่ำเสมอ ท่านมีผลงานมากกว่า 300 ชิ้น ซึ่งรวมไปถึงเพลงประกอบภาพยนตร์ทั้งในและต่างประเทศอีกด้วย

วาทยกรที่ดีต้องเริ่มต้นด้วยการเป็นนักดนตรีที่ดี เป็นคำกล่าวของวานิช โปตะวนิช ได้ให้สัมภาษณ์กับผู้เขียน ซึ่งขยายความได้ว่า การที่จะเป็นนักดนตรีที่ดีได้นั้นต้องมีพื้นฐานทางด้านดนตรีที่ดีด้วยเช่นกัน และต้องเป็นผู้บรรเลงที่ดีมีทักษะทางด้านดนตรีที่ดีและต้องเป็นที่ยอมรับต่อนักดนตรีในวงดนตรีนั้นๆ เพื่อสร้างความเชื่อใจในการควบคุมการซ้อมและการแสดง รวมถึงจะต้องมีองค์ความรู้ด้านการอำนวยเพลงประกอบด้วยถึงจะถือได้ว่าเป็นวาทยกรที่ดีและมีคุณภาพ

บทความนี้ผู้เขียนและคณะ ต้องการนำเสนอหลักการเทคนิคการอำนวยเพลงในอัตราจังหวะต่างๆ ของ วานิช โปตะวนิช ในด้านรูปแบบมือในแต่ละอัตราจังหวะที่เป็นรูปแบบสำคัญในการอำนวยเพลงและจะเป็นตัวเลือกในการศึกษาค้นคว้าข้อมูลทางด้านทักษะการอำนวยเพลงที่เป็นประโยชน์ต่อผู้ที่ต้องการฝึกฝนและนำไปใช้ในการอำนวยเพลงทั้งการซ้อมและการแสดงการมีทักษะและองค์ความรู้ทางด้านการอำนวยเพลงจะส่งผลให้การซ้อมและการแสดงออกมาอย่างมีคุณภาพ ซึ่งบทความนี้เป็นส่วนหนึ่งของรายวิชา ปราชญ์ศึกษา ในหลักสูตรดุริยางคศาสตรมหาบัณฑิต มหาวิทยาลัยนเรศวร

ลีลาและเทคนิคที่เป็นเอกลักษณ์ของวานิช โปตะวนิช

เอกลักษณ์ของการอำนวยเพลงของวานิช โปตะวนิช ในกรณีที่ไม่ได้ถือไม้บาตองอยู่นั้นมือขวามักจะอยู่ในท่าที่เหมือนกับจับไม้บาตอง หรือบางครั้งจะอยู่ในลักษณะกำมือหลวมๆ พร้อมชูนิ้วชี้ขึ้นเล็กน้อยเพื่อสามารถแสดงถึงจังหวะและการให้สัญญาณแก่ผู้บรรเลงบทเพลงได้ การลงน้ำหนักมือขวามีความชัดเจน ด้านการกำกับจังหวะแม้จะไม่ได้วาดมือในลักษณะเดิมอย่างต่อเนื่องก็สามารถสื่อสารกับผู้บรรเลงได้อย่างเหมาะสม มือซ้ายจะมีหน้าที่หลากหลาย เช่นให้สัญญาณแก่ผู้บรรเลงเมื่อถึงจุดที่ต้องบรรเลงโดยการชี้หรือการผายมือไปที่ผู้บรรเลง การให้สัญญาณของระดับเสียง รวมถึงการเปลี่ยนหน้ากระดาษโน้ต นอกจากนี้ในขณะที่มือซ้ายไม่ได้ใช้งานมักจะเก็บไว้ข้างลำตัวหรือวางมือไว้กลางลำตัวให้ลักษณะคว่ำมือลงเพื่อเตรียมพร้อมในกการใช้งาน การทำงานของทั้งสองมือสอดประสานเข้ากันอย่างลงตัวแสดงออกถึงสิ่งที่ต้องการสื่อสารกับผู้บรรเลงได้อย่างชัดเจน การวาดมือขึ้นในจังหวะสุดท้ายของในทุกๆ รูปแบบมือจะอยู่ในรูปแบบตั้งเพื่อบ่งบอกถึงจังหวะสุดท้ายของห้องนั้นๆ ในลักษณะการวาดมือเข้าในอัตราส่วนที่มีจะหวะเข้ามากกว่า 1 ครั้งการวาดมือเข้าครั้งสุดท้ายของการวาดมือจังหวะเข้ามักจะเป็นการไขว้มือก่อนเปลี่ยนทิศทางเพื่อความชัดเจนมากขึ้น แต่จากคำกล่าวของวานิช โปตะวนิช เคยกล่าวไว้ว่าขึ้นอยู่กับความถนัดของแต่ละบุคคลจะไม่ไขว้นั้นก็ไม่เป็นปัญหาการไขว้เป็นทางเพียงหนึ่งในทางเลือกที่จะสื่อสารให้ผู้บรรเลงทราบถึงการเปลี่ยนทิศทางของอำนวยเพลง

เทคนิคการอำนวยเพลงในอัตราส่วนฐาน 4 ของวานิช โปตะวนิช

เทคนิคในการอำนวยเพลงในอัตราส่วนฐาน 4 คือ การอำนวยเพลงภายใต้เครื่องหมายกำหนดจังหวะ (Time Signature) โดยเลขบอกลักษณะโน้ต (Value

of the Time Unit) เป็นหมายเลข 4 หรือการคิดโดยใช้โน้ตตัวดำเป็นโน้ตหลักในการนับจังหวะอาทิเช่น 1/4, 2/4, 3/4 หรือ 4/4 เป็นต้น ในบทความจะกล่าวถึงอัตราจังหวะดังนี้, 2/4, 3/4, 4/4, 5/4 และ 6/4 โดยมีรูปแบบการวาดมือจังหวะดังต่อไปนี้

อัตราจังหวะ 2/4 เรียกว่า Simple duple time ความหมายคือ มีโน้ตตัวดำสองตัวต่อหนึ่งห้องหรือในหนึ่งห้องมีสองจังหวะ รูปแบบการนับจังหวะจะนับจังหวะตกเป็นตัวเลข 1 และ 2 ตามลำดับรูปแบบของโน้ตอัตราส่วน 2/4 ดังภาพที่ 1

ภาพที่ 1 โน้ตอัตราจังหวะ 2/4

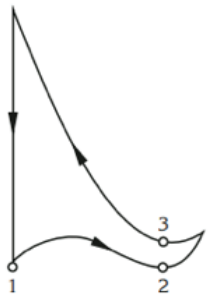
รูปแบบการวาดมือจังหวะในอัตราส่วน 2/4 ของวานิช โปตะวนิช จะอยู่ในรูปแบบลงและขึ้น ตามลำดับของโน้ตตัวดำโดยที่ลักษณะของมือวาดมือลงลักษณะคว่ำมือลงและตั้งมือขึ้นสำหรับวาดมือขึ้นตามลำดับในขณะที่วาดมือลงจังหวะมือซ้ายให้นิ้วโป้งและนิ้วกลางสัมผัสกัน โน้ตตัวที่หนึ่งของจังหวะนั้นจะอยู่ในรูปแบบการวาดมือลงและโน้ตตัวที่สองนั้นจะอยู่ในรูปแบบการวาดมือจังหวะขึ้นดังภาพที่ 2

ภาพที่ 2 ตัวอย่างการวาดมือจังหวะในอัตราส่วน 2/4

อัตราจังหวะ 3/4 เรียกว่า Simple triple time ความหมายคือ มีโน้ตตัวดำสามตัวต่อหนึ่งห้องหรือในหนึ่งห้องมีสามจังหวะ รูปแบบการนับจังหวะจะนับจังหวะตกเป็นตัวเลข 1,2 และ 3 ตามลำดับรูปแบบของโน้ตอัตราส่วน 3/4 ดังภาพที่ 3

ภาพที่ 3 โน้ตอัตราจังหวะ 3/4

รูปแบบการวาดมือจังหวะในอัตราส่วน 3/4 ของวานิช โปตะวนิช จะอยู่ในรูปแบบ ลง,ออกและขึ้น ตามลำดับของโน้ตตัวดำโดยที่ลักษณะของมือวาดมือลงลักษณะคว่ำมือลงแล้ววาดออกด้านข้างออกนอกลำตัวและตั้งมือขึ้นสำหรับวาดมือขึ้นตามลำดับในขณะที่วาดมือลงจังหวะมือซ้ายให้นิ้วโป้งและนิ้วกลางสัมผัสกัน โน้ตตัวที่หนึ่งของจังหวะนั้นจะอยู่ในรูปแบบการวาดมือลงโน้ตตัวที่สองนั้นจะอยู่ในรูปแบบการวาดมือจังหวะออกและโน้ตตัวที่สามนั้นจะอยู่ในรูปแบบการวาดมือขึ้นดังภาพที่ 4

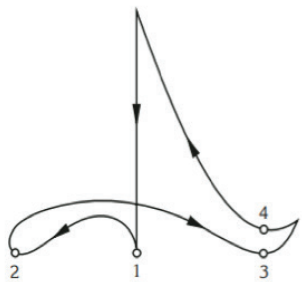


ภาพที่ 4 ตัวอย่างการวาดมือจังหวะในอัตราส่วน 3/4

อัตราจังหวะ 4/4 เรียกว่า Simple quadruple time ความหมายคือมีโน้ตตัวดำสี่ตัวต่อหนึ่งห้องหรือในหนึ่งห้องมีสี่จังหวะ รูปแบบการนับจังหวะจะนับจังหวะตกเป็นตัวเลข 1,2,3 และ 4 ตามลำดับรูปแบบของโน้ตอัตราส่วน 4/4 ดังภาพที่ 5

ภาพที่ 5 โน้ตอัตราจังหวะ 4/4

รูปแบบการวาดมือจังหวะในอัตราส่วน 4/4 ของวานิช โปตะวนิช จะอยู่ในรูปแบบ ลง เข้า ออกและขึ้น ตามลำดับของโน้ตตัวดำโดยที่ลักษณะของมือวาดมือลงลักษณะคว่ำมือลงแล้ววาดมือเข้าด้านในลำตัวให้มือไขว้แล้ววาดมือออกนอกลำตัวและตั้งมือสำหรับวาดมือขึ้นตามลำดับในขณะที่วาดมือลงจังหวะมือซ้ายให้นิ้วโป้งและนิ้วกลางสัมผัสกัน โน้ตตัวที่หนึ่งของจังหวะนั้นจะอยู่ในรูปแบบการวาดมือลงโน้ตตัวที่สองนั้นจะอยู่ในรูปแบบการวาดมือจังหวะเข้าโน้ตตัวที่สามนั้นจะอยู่ในรูปแบบการวาดมือออกและโน้ตตัวที่สี่นั้นจะอยู่ในรูปแบบการวาดมือขึ้นดังภาพที่ 6



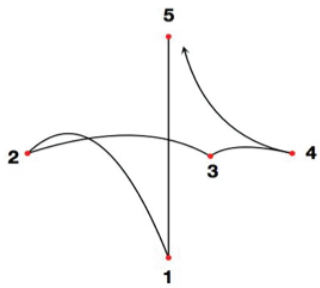
ภาพที่ 6 ตัวอย่างการวาดมือจังหวะในอัตราส่วน 4/4

อัตราจังหวะ 5/4 เรียกว่า complex time ความหมายคือ มีโน้ตตัวดำห้าตัวต่อหนึ่งห้องหรือในหนึ่งห้องมีห้าจังหวะ รูปแบบการนับจังหวะจะนับจังหวะตกเป็นตัวเลข 1,2,3,4 และ5 ตามลำดับรูปแบบของโน้ตอัตราส่วน 5/4 ดังภาพที่ 7

ภาพที่ 7 โน้ตอัตราจังหวะ 5/4

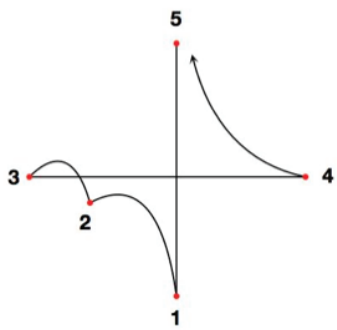
รูปแบบการวาดมือจังหวะในอัตราส่วน 5/4 ของวานิช โปตะวนิช จะมีอยู่ 2 รูปแบบด้วยกันคือ รูปแบบที่ 1 คือ 2+3 และรูปแบบที่ 2 คือ 3+2 ซึ่งในแต่ละรูปแบบจะมีข้อแตกต่างกัน ในรูปแบบที่ 1 คือรูปแบบ 2+3 นั้นจะอยู่ในรูปแบบ ลง,เข้า,ออก,ออกและขึ้น ตามลำดับของโน้ตตัวดำโดยที่ลักษณะของมือวาดมือลงลักษณะคว่ำมือลงแล้ววาดมือเข้าด้านในลำตัวให้มือไขว้แล้ววาดมือออกอยู่ระดับ

ประมาณหัวไหล่จากนั้นวาดมือออกนอกลำตัวและตั้งมือสำหรับวาดมือขึ้นตามลำดับในขณะที่วาดมือลงจังหวะมือซ้ายให้นิ้วโป้งและนิ้วกลางสัมผัสกัน โน้ตตัวที่หนึ่งของจังหวะนั้นจะอยู่ในรูปแบบการวาดมือลงโน้ตตัวที่สองนั้นจะอยู่ในรูปแบบการวาดมือจังหวะเข้าโน้ตตัวที่สามนั้นจะอยู่ในรูปแบบการวาดมือออกโน้ตตัวที่สี่นั้นจะอยู่ในรูปแบบการวาดมือออกที่มีความกว้างกว่าโน้ตตัวที่สามและโน้ตตัวที่ห้าจะอยู่ในรูปแบบการวาดมือขึ้นดังภาพที่ 8



ภาพที่ 8 ตัวอย่างการวาดมือจังหวะในอัตราส่วน 5/4 รูปแบบ 2+3

ในรูปแบบที่ 2 คือรูปแบบ 3+2 นั้นจะอยู่ในรูปแบบ ลง,เข้า,เข้า,ออกและขึ้นตามลำดับของโน้ตตัวดำโดยที่ลักษณะของมือวาดมือลงลักษณะคว่ำมือลงแล้ววาดมือเข้าด้านในโดยที่เว้นช่องว่าไม่ให้มือไขว้กันจากนั้นวาดมือเข้าด้านในโดยให้มือไขว้แล้ววาดมือออกนอกลำตัวและตั้งมือสำหรับวาดมือขึ้นตามลำดับในขณะที่วาดมือลงจังหวะมือซ้ายให้นิ้วโป้งและนิ้วกลางสัมผัสกัน โน้ตตัวที่หนึ่งของจังหวะนั้นจะอยู่ในรูปแบบการวาดมือลงโน้ตตัวที่สองนั้นจะอยู่ในรูปแบบการวาดมือจังหวะเข้าโน้ตตัวที่สามนั้นจะอยู่ในรูปแบบการวาดมือเข้าที่ความแคบมากกว่าจังหวะที่สองโน้ตตัวที่สี่นั้นจะอยู่ในรูปแบบการวาดมือออกและโน้ตตัวที่ห้าจะอยู่ในรูปแบบการวาดมือขึ้นดังภาพที่ 9

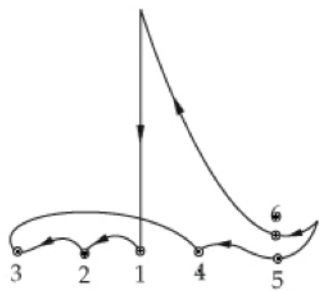


ภาพที่ 9 ตัวอย่างการวาดมือจังหวะในอัตราส่วน 5/4 รูปแบบ 3+2

อัตราจังหวะ 6/4 เรียกว่า compound duple time ความหมายคือ มีโน้ตตัวดำหกตัวต่อหนึ่งห้องหรือในหนึ่งห้องมีหกจังหวะ รูปแบบการนับจังหวะจะนับจังหวะตกเป็นตัวเลข 1,2,3,4,5และ 6 ตามลำดับรูปแบบของโน้ตอัตราส่วน 6/4 ดังภาพที่ 10

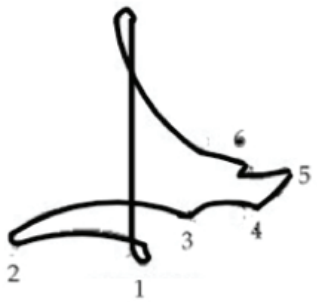
ภาพที่ 10 โน้ตอัตราจังหวะ 6/4

รูปแบบการวาดมือจังหวะในอัตราส่วน 6/4 ของวานิช โปตะวนิช จะมีอยู่ 2 รูปแบบด้วยกันคือ รูปแบบที่ 1 คือ 3+3 และรูปแบบที่ 2 คือ 2+2+2 ซึ่งในแต่ละรูปแบบจะมีข้อแตกต่างกัน ในรูปแบบที่ 1 คือรูปแบบ 3+3 นั้นจะอยู่ในรูปแบบ ลง,เข้า,เข้า,ออก,ออกและขึ้น ตามลำดับของโน้ตตัวดำโดยที่ลักษณะของมือวาดมือลงลักษณะคว่ำมือลงแล้ววาดมือเข้าด้านในโดยที่เว้นช่องว่าไม่ให้มือไขว้กัน จากนั้นวาดมือเข้าด้านในลำตัวให้มือไขว้แล้ววาดมือออกอยู่ระดับประมาณหัวไหล่ จากนั้นวาดมือออกนอกลำตัวและตั้งมือสำหรับวาดมือขึ้นตามลำดับในขณะที่วาดมือลงจังหวะมือซ้ายให้นิ้วโป้งและนิ้วกลางสัมผัสกัน โน้ตตัวที่หนึ่งของจังหวะนั้นจะอยู่ในรูปแบบการวาดมือลงโน้ตตัวที่สองนั้นจะอยู่ในรูปแบบการวาดมือจังหวะเข้าโน้ตตัวที่สามนั้นจะอยู่ในรูปแบบการวาดมือเข้าความแคบมากกว่าจังหวะที่สองโน้ตตัวที่สี่นั้นจะอยู่ในรูปแบบการวาดมือออกโน้ตตัวที่ห้าจะอยู่ในรูปแบบการวาดมือออกออกที่มีความกว้างกว่าโน้ตตัวที่สี่และโน้ตตัวที่หกนั้นจะอยู่ในรูปแบบการวาดมือจังหวะขึ้นดังภาพที่ 11



ภาพที่ 11 ตัวอย่างการวาดมือจังหวะในอัตราส่วน 6/4 รูปแบบ 3+3

ในรูปแบบที่ 2 คือรูปแบบ 2+2+2 นั้นจะอยู่ในรูปแบบ ลง,เข้า,ออก,ออก,ขึ้นเล็กน้อยและขึ้น ตามลำดับของโน้ตตัวดำโดยที่ลักษณะของมือวาดมือลงลักษณะคว่ำมือลงแล้ววาดมือเข้าด้านในลำตัวให้มือไขว้แล้ววาดมือออกอยู่ระดับประมาณหัวไหล่จากนั้นวาดมือออกนอกลำตัวและตั้งมือสำหรับวาดมือขึ้นเล็กน้อยพร้อมหันฝ่ามือเข้าหาตัวจากนั้นวาดมือขึ้นๆ ตามลำดับในขณะที่วาดมือลงจังหวะมือซ้ายให้นิ้วโป้งและนิ้วกลางสัมผัสกัน โน้ตตัวที่หนึ่งของจังหวะนั้นจะอยู่ในรูปแบบการวาดมือลงโน้ตตัวที่สองนั้นจะอยู่ในรูปแบบการวาดมือจังหวะเข้าโน้ตตัวที่สามนั้นจะอยู่ในรูปแบบการวาดมือออกความกล้างระดับหัวไหล่โน้ตตัวที่สี่นั้นจะอยู่ในรูปแบบการวาดมือออกที่มีความกว้างกว่าโน้ตตัวที่สามและโน้ตตัวที่ห้าจะอยู่ในรูปแบบการวาดมือขึ้นเล็กน้อยและโน้ตตัวที่หกนั้นจะอยู่ในรูปแบบการวาดมือจังหวะขึ้นที่มีความสูงมากกว่าโน้ตตัวที่ห้าดังภาพที่ 12



ภาพที่ 12 ตัวอย่างการวาดมือจังหวะในอัตราส่วน 6/4 รูปแบบ 2+2+2

เทคนิคการอำนวยเพลงในอัตราส่วนฐาน 8 ของวานิช โปตะวนิช

เทคนิคในการอำนวยเพลงในอัตราส่วนฐาน 8 คือการอำนวยเพลงภายใต้เครื่องหมายกำหนดจังหวะ (Time Signature) โดยเลขบอกลักษณะโน้ต (Value of the Time Unit) เป็นหมายเลข 8 หรือการคิดโดยใช้โน้ตตัวเขบ็ตเป็นโน้ตหลักในการนับจังหวะอาทิเช่น 2/8,3/8,4/8 หรือ 5/8 เป็นต้น ในบทความจะกล่าวถึงอัตราจังหวะดังนี้ 2/8,3/8,4/8 และ 5/8 โดยมีรูปแบบการวาดมือจังหวะดังต่อไปนี้

อัตราจังหวะ 2/8 เรียกว่า Simple duple time ความหมายคือ มีโน้ตตัวเขบ็ตหนึ่งชั้นสองตัวต่อหนึ่งห้องหรือในหนึ่งห้องมีสองจังหวะ รูปแบบการนับจังหวะจะนับจังหวะตกและยกเป็นตัวเลข 1 และ 2 ตามลำดับรูปแบบของโน้ตอัตราส่วน 2/8 ดังภาพที่ 13

ภาพที่ 13 โน้ตอัตราจังหวะ 2/8

รูปแบบการวาดมือจังหวะในอัตราส่วน 2/8 ของวานิช โปตะวนิช จะอยู่ในรูปแบบ ลง เพียงครั้งเดียวต่อหนึ่งห้องเนื่องจากอัตราจังหวะ 2/8 มีสองจังหวะต่อหนึ่งห้องโน้ตตัวเขบ็ตหนึ่งชั้นโดยที่ลักษณะของมือวาดมือลงลักษณะคว่ำมือลงเพียงหนึ่งครั้งต่อหนึ่งห้องในขณะที่วาดมือลงจังหวะมือซ้ายให้นิ้วโป้งและนิ้วกลางสัมผัสกัน โน้ตตัวที่หนึ่งของจังหวะนั้นจะอยู่ในรูปแบบการวาดมือลงและโน้ตตัวที่สองนั้นจะเป็นลักษณะของการยกมือเตรียมวาดมือจังหวะถัดไปดังภาพที่ 14

ภาพที่ 14 ตัวอย่างการวาดมือจังหวะในอัตราส่วน 2/8

อัตราจังหวะ 3/8 เรียกว่า Simple triple time ความหมายคือ มีโน้ตตัวเขบ็ตหนึ่งชั้นสามตัวต่อหนึ่งห้องหรือในหนึ่งห้องมีสามจังหวะซึ่งเป็นรูปแบบการนับจังหวะแบบโน้ต 3 พยางค์เขบ็ตหนึ่งชั้น รูปแบบการนับจังหวะจะนับจังหวะตกและยกเป็นตัวเลข 1,2 และ 3 ตามลำดับรูปแบบของโน้ตอัตราส่วน 3/8 ดังภาพเป็นการนับโน้ตแบบตกหนึ่งครั้งและยกสองครั้งในการวาดมือเพียงครั้งเดียว

ภาพที่ 15 โน้ตอัตราจังหวะ 3/8

รูปแบบการวาดมือจังหวะในอัตราส่วน 3/8 ของวานิช โปตะวนิช จะอยู่ในรูปแบบ ลง เพียงอย่างเดียวเนื่องจากอัตราจังหวะ 3/8 มีสามจังหวะต่อหนึ่งห้อง

โดยที่ลักษณะของมือวาดมือลงลักษณะคว่ำมือลงเพียงหนึ่งครั้งต่อหนึ่งห้องในขณะที่วาดมือลงจังหวะมือซ้ายให้นิ้วโป้งและนิ้วกลางสัมผัสกัน จะนับจังหวะแบบตกหนึ่งครั้งและยกสองครั้งในการวาดมือเพียงครั้งเดียวโน้ตตัวที่หนึ่งของจังหวะนั้นจะอยู่ในรูปแบบการวาดมือลงโน้ตตัวที่สองนั้นจะเป็นลักษณะของการยกมือขึ้นและโน้ตตัวที่สามเป็นลักษณะการลดระดับมือลงเตรียมวาดมือจังหวะถัดไปดังภาพที่ 16

ภาพที่ 16 ตัวอย่างการวาดมือจังหวะในอัตราส่วน 3/8

อัตราจังหวะ 4/8 เรียกกว่า Simple quadruple time ความหมายคือ มีโน้ตตัวเขบ็ตหนึ่งชั้นสี่ตัวต่อหนึ่งห้องหรือในหนึ่งห้องมีสี่จังหวะรูปแบบการนับจังหวะจะนับจังหวะตกและยกเป็นตัวเลข 1,2,3 และ 4 ตามลำดับรูปแบบของโน้ตอัตราส่วน 4/8 ดังภาพ

ภาพที่ 17 โน้ตอัตราจังหวะ 4/8

รูปแบบการวาดมือจังหวะในอัตราส่วน 4/8 ของวานิช โปตะวนิช จะอยู่ในรูปแบบ ลงและขึ้น ตามลำดับของโน้ตตัวดำโดยที่ลักษณะของมือวาดมือลงลักษณะคว่ำมือลงและตั้งมือขึ้นสำหรับวาดมือขึ้นตามลำดับในขณะที่วาดมือลงจังหวะมือซ้ายให้นิ้วโป้งและนิ้วกลางสัมผัสกัน โน้ตตัวที่หนึ่งของจังหวะนั้นจะอยู่ในรูปแบบการวาดมือลงโน้ตตัวที่สองนั้นจะอยู่ในรูปแบบการยกมือเตรียมวาดมือจังหวะที่สองโน้ตตัวที่สามนั้นจะอยู่ในรูปแบบการวาดมือขึ้นและโน้ตตัวที่สี่จะอยู่ในรูปแบบการยกมือเตรียมวาดมือจังหวะถัดไปดังภาพที่ 18

ภาพที่ 18 ตัวอย่างการวาดมือจังหวะในอัตราส่วน 4/8

อัตราจังหวะ 5/8 เรียกกว่า Complex Time ความหมายคือ มีโน้ตตัวเขบ็ตหนึ่งชั้นห้าตัวต่อหนึ่งห้องหรือในหนึ่งห้องมีห้าจังหวะรูปแบบการนับจังหวะจะนับจังหวะตกและยกเป็นตัวเลข 1,2,3,4 และ 5 ตามลำดับรูปแบบของโน้ตอัตราส่วน 5/8 ดังภาพที่ 19

ภาพที่ 19 โน้ตอัตราจังหวะ 5/8

รูปแบบการวาดมือจังหวะในอัตราส่วน 5/8 ของวานิช โปตะวนิช จะมีอยู่ 2 รูปแบบด้วยกันคือ รูปแบบที่ 1 คือ 2+3 และรูปแบบที่ 2 คือ 3+2 ซึ่งในแต่ละรูปแบบจะมีข้อแตกต่างกัน เนื่องจากจะต้องแบ่งกลุ่มโน้ตออกเป็นสองกลุ่ม หนึ่งในสองจะต้องนับจังหวะแบบตกหนึ่งครั้งและยกสองครั้งในการวาดมือเพียงครั้งเดียวตามลักษณะข้างต้นโดยที่หากตัวเลข 3 อยู่ด้านใดให้แบ่งกลุ่มโน้ตที่เป็นกลุ่มโน้ตที่มีจังหวะยกสองครั้งไว้ด้านนั้น ในรูปแบบที่ 1 คือรูปแบบ 2+3 นั้นจะอยู่ในรูปแบบลงและขึ้น โดยที่กลุ่มโน้ตที่มีจังหวะยกสองครั้งไว้ด้านหลังตามลำดับของโน้ตตัวเขบ็ตหนึ่งชั้นโดยที่ลักษณะของมือวาดมือลงลักษณะคว่ำมือลงและตั้งมือขึ้นสำหรับวาดมือขึ้นตามลำดับในขณะที่วาดมือลงจังหวะมือซ้ายให้นิ้วโป้งและนิ้วกลางสัมผัสกัน โน้ตตัวที่หนึ่งของจังหวะนั้นจะอยู่ในรูปแบบการวาดมือลงโน้ตตัวที่สองนั้นจะอยู่ในรูปแบบการยกมือเตรียมวาดมือจังหวะที่สามโน้ตตัวที่สามนั้นจะอยู่ในรูปแบบการวาดมือขึ้นโน้ตตัวที่สี่นั้นจะอยู่ในรูปแบบการยกมือขึ้นและโน้ตตัวที่ห้าเป็นลักษณะการลดระดับมือลงเตรียมวาดมือจังหวะถัดไปดังภาพที่ 20

ภาพที่ 20 ตัวอย่างการวาดมือจังหวะในอัตราส่วน 5/8 รูปแบบ 2+3

ในรูปแบบที่ 2 คือรูปแบบ 3+2 นั้นจะอยู่ในรูปแบบ ลงและขึ้น โดยที่กลุ่มโน้ตที่มีจังหวะยกสองครั้งไว้ด้านหน้าตามลำดับของโน้ตตัวเขบ็ตหนึ่งชั้นโดยที่ลักษณะของมือวาดมือลงลักษณะคว่ำมือลงและตั้งมือขึ้นสำหรับวาดมือขึ้นตามลำดับในขณะที่วาดมือลงจังหวะมือซ้ายให้นิ้วโป้งและนิ้วกลางสัมผัสกัน โน้ตตัวที่หนึ่งของจังหวะนั้นจะอยู่ในรูปแบบการวาดมือลงโน้ตตัวที่สองนั้นจะอยู่ในรูปแบบการยกมือขึ้นโน้ตตัวที่สามนั้นเป็นลักษณะการลดระดับมือลงเตรียมวาดมือจังหวะที่สี่โน้ตตัวที่สี่นั้นจะอยู่ในรูปแบบการวาดมือขึ้นและโน้ตตัวที่ห้าจะอยู่ในรูปแบบการยกมือเตรียมวาดมือจังหวะถัดไปดังภาพที่ 21

ภาพที่ 21 ตัวอย่างการวาดมือจังหวะในอัตราส่วน 5/8 รูปแบบ 3+2

บทวิเคราะห์เทคนิคการอำนวยเพลงของวานิช โปตะวนิช

จากการวิเคราะห์เทคนิคการอำนวยเพลงของวานิช โปตะวนิช พบว่า การใช้มือทั้งสองในการอำนวยเพลงต้องทำหน้าที่ความสอดประสานกันลักษณะท่าทางของการวาดมือในแต่ละจังหวะที่สามารถใช้เป็นสัญญาณแก่ผู้บรรเลงได้ถึงจังหวะนั้นๆ ของห้องที่กำลังบรรเลงลักษณะของการวาดมือในแต่ละจะมีการสัมผัสกันระหว่างนิ้วชี้และนิ้วกลางของมือซ้าย การวางมือในขณะที่ไม่ได้ใช้ให้สัญญาณควรที่จะอยู่

ในลักษณะที่เตรียมพร้อมในการให้สัญญาณต่างๆ ในบทเพลงการเข้าใจองค์ประกอบของบทเพลงและทฤษฎีทางด้านดนตรีเป็นเครื่องมือที่ช่วยให้วาทยากรอำนวยเพลงได้ดียิ่งขึ้น การอำนวยเพลงมีรูปแบบการวาดมือและทิศทางที่ตายตัวแต่ลักษณะของมือจะขึ้นอยู่กับความถนัดของแต่ละบุคคล เช่น อัตราจังหวะที่มีการวาดมือเข้ามากกว่า 1 จังหวะสามารถไขว้มือในจังหวะวาดมือเข้าครั้งสุดท้ายเพื่อเป็นสัญญาณแก่ผู้บรรเลงว่ากำลังเปลี่ยนทิศทางการอำนวยเพลง หรือจะไม่ไขว้มือก็สามารถทำได้ขึ้นอยู่กับความถนัดของแต่ละบุคคล

การอำนวยเพลงในอัตราส่วนฐาน 4 ของวานิช โปตะวนิช เป็นรูปแบบการวาดมือที่นับจังหวะที่เกิดขึ้นตามตัวเลขที่กำหนดไว้ด้านบนเลข 4 เป็นจังหวะตกของห้องเช่น 4/4 ภายในห้องนั้นมีจังหวะตกทั้งหมด 4 จังหวะกล่าวคือมีการวาดมือจังหวะ 4 ครั้งต่อหนึ่งห้องซึ่งรูปแบบการวาดมือจังหวะนั้นจะมีรูปแบบที่ตายตัวอยู่ คือ ลง เข้า ออก และขึ้น เป็นต้น ในอัตราจังหวะอื่นๆ ของการอำนวยเพลงในอัตราส่วนฐาน 4 นั้นจะขึ้นอยู่กับแต่ละจำนวนจังหวะที่อยู่ในแต่ละห้องนั้นๆ

การอำนวยเพลงในอัตราส่วนฐาน 8 ของวานิช โปตะวนิช จะเป็นรูปแบบการวาดมือที่นับจังหวะที่เกิดขึ้นไม่ตามตัวเลขที่กำหนดไว้ด้านบนเลข 8 ทำให้จังหวะตกของทั้งหมดในห้องไม่ได้ขึ้นอยู่กับตัวเลขด้านบน Time Signature เช่น 4/8 จะแสดงให้เห็นว่าในหนึ่งห้องนั้นมีตัวโน้ตเขบ็ตหนึ่งชั้นอยู่ 4 ตัวซึ่งค่าของตัวโน้ตดังกล่าวนั้นมีค่าอยู่ที่ครึ่งของจังหวะทำให้ต้องมีโน้ตดังกล่าว 2 ตัวถึงจะมีค่าเท่ากับ 1 จังหวะหมายความว่าในอัตราส่วน 4/8 มีจังหวะตก 2 จังหวะอยู่ที่โน้ตเขบ็ตตัวที่ 1 และ 3 นั้นเองจะส่งผลให้การอำนวยเพลงนั้นจะอยู่ในรูปแบบการวาดมือแบบ 2 จังหวะคือ ลงและขึ้น เป็นต้น ในบางกรณีของการอำนวยเพลงในอัตราส่วนฐาน 8 นั้นจะมีรูปแบบการนับจังหวะที่มีบางส่วนเป็นการนับจังหวะแบบตกหนึ่งครั้งและยกสองครั้งในการวาดมือเพียงครั้งเดียวเช่น 5/8 มีค่าเท่ากับโน้ตเขบ็ตหนึ่งชั้น 5 ตัวมีรูปแบบการนับจังหวะได้ 2 รูปแบบคือ 2+3 และ 3+2 จะมีจุดสังเกตความหมายของรูปแบบการนับจังหวะได้คือ การที่มีเลขสองหลักนั้นหมายความว่าในหนึ่งจังหวะนั้นมี 2 จังหวะซึ่งจะใช้รูปแบบการวาดมือแบบที่มี 2 จังหวะต่อหนึ่งห้องที่มีรูปแบบตายตัวคือ ลงและขึ้น โดยในหน่วยที่เป็นเลข 3 ของรูปแบบนั้น ๆ หมายถึงกลุ่มโน้ตที่มีจังหวะยก 2 ครั้งอยู่ในตำแหน่งของจังหวะนั้นกล่าวคือถ้าอยู่ในตำแหน่งที่สองหมายความว่ากลุ่มโน้ตที่มีจังหวะยกสองครั้งจะนับเป็นจังหวะที่ 2 เป็นต้น และในรูปแบบสุดท้ายที่เกิดขึ้นได้ในการอำนวยเพลงในอัตราส่วนฐาน 8 คือรูปแบบที่นับเป็นโน้ต 3 พยางค์เขบ็ตหนึ่งชั้นทั้งหมดในทุกจังหวะ เช่น อัตราจังหวะ 6/8 ค่าเท่ากับโน้ตเขบ็ตหนึ่งชั้น 6 ตัว มีรูปแบบการนับจังหวะได้ 2 รูปแบบคือ 3+3 และ 2+2+2 ทั้งสองรูปแบบมีความแตกต่างกัน

ทั้งจำนวนหน่วยในการบวกและค่าของการบวกซึ่งในแต่ละรูปแบบมีความหมายดังนี้ คือ รูปแบบ 3+3 หมายความว่ามี 2 จังหวะต่อหนึ่งห้องและจังหวะทั้งหมดจะนับเป็นรูปแบบโน้ต 3 พยางค์เขบ็ตหนึ่งชั้นทั้งหมด รูปแบบ 2+2+2 หมายความว่ามี 3 จังหวะต่อหนึ่งห้องและจังหวะทั้งหมดเป็นการนับจังหวะในรูปแบบตกยกธรรมดา เป็นต้น

บทสรุป

ในการอำนวยเพลงในรูปแบบจังหวะต่างๆ จะมีรูปแบบการวาดมือจังหวะที่ตายตัวขึ้นอยู่กับว่าในหนึ่งห้องนั้นมีจำนวนจังหวะเท่าใด ในรูปแบบการวาดมือในอัตราส่วนฐาน 4 จะค่อนข้างมีความง่ายในการนับจังหวะเนื่องจากจังหวะของห้องขึ้นอยู่กับตัวเลขที่บ่งบอกถึงจำนวนโน้ตตัวดำในแต่ลงห้องเช่น อัตราจังหวะ 4/4 หมายถึงในหนึ่งห้องมีโน้ตตัวดำ 4 ตัวและมี 4 จังหวะต่อหนึ่งห้องเพราะค่าของโน้ตตัวดำนั้นเท่ากับ 1 จังหวะจึงเป็นการง่ายในการนับจังหวะในรูปแบบการวาดมือในอัตราส่วนฐาน 4 สิ่งที่ต้องจำให้ได้คือรูปแบบการเคาะจังหวะว่าในหนึ่งห้องนั้นมีค่าจังหวะใดและต้องใช้รูปแบบใดในการอำนวยเพลง ในรูปแบบการวาดมือในอัตราส่วนฐาน 8 จะเริ่มมีความซับซ้อนในการนับจังหวะเพิ่มมากขึ้นเนื่องจากในบางอัตราส่วนมีโน้ตเกิดกับการวาดมือจังหวะที่มีความต่อเนื่องและเท่ากันเช่น อัตราจังหวะ 5/8 ซึ่งมีค่าเท่ากับโน้ตเขบ็ตหนึ่งชั้น 5 ตัวตามหลักแล้วโน้ตเขบ็ตหนึ่งชั้นมีค่าเท่ากับครึ่งหนึ่งของจังหวะทำให้จังหวะของอัตราส่วน 5/8 นั้นมี 2 จังหวะครึ่งต่อหนึ่งห้องส่งผลให้การนับจังหวะจะต้องมีการจัดแบ่งกลุ่มโน้ตออกเป็นสองแบบคือ กลุ่มโน้ตที่มีโน้ตเขบ็ตหนึ่งชั้น 2 ตัวและกลุ่มโน้ตที่มีโน้ตเขบ็ตหนึ่งชั้น 3 ตัวจังหวะทำให้มีการแบ่งการนับจังหวะออกเป็น 2 แบบคือ 2+3 และ 3+2 ในกลุ่มโน้ตที่มีโน้ตเขบ็ตหนึ่งชั้น 3 ตัวจะแทนด้วยเลข 3 การนับจังหวะจะเป็นการนับจังหวะแบบตกหนึ่งครั้งและยกสองครั้งเพื่อให้พอดีกับค่าโน้ตที่ได้กำหนดไว้ตามอัตราส่วน แต่กระนั้นในบางอัตราส่วนฐาน 8 ก็สามารถแทนเป็นอัตราส่วนฐาน 4 ได้เนื่องจากมีความเหมือนของจังหวะ เช่น 8/8 จะมีค่าเท่ากับ 4/4 หรือ 4/8 จะมีค่าเท่ากับ 2/4 เป็นต้น จากทั้งหมดที่กล่าวมาจะพบว่า การอำนวยเพลงอัตราส่วนฐาน 8 จะมีความซับซ้อนกว่าการอำนวยเพลงอัตราส่วนฐาน 4 ในแง่ของการนับจังหวะแต่สิ่งหนึ่งที่สำคัญและมีความเหมือนกันคือรูปแบบการวาดมือจังหวะไม่ว่าจะแตกต่างกันด้านฐานอัตราส่วนแต่หากในห้องนั้นๆ มีค่าจังหวะเท่ากันก็จะสามารถใช้รูปแบบการวาดมือในรูปแบบเดียวกันได้ ดังนั้นทักษะในการจดจำและฝึกซ้อมรูปแบบจังหวะให้ถูกต้องจะส่งผลให้การอำนวยเพลงมีประสิทธิภาพมากขึ้น

จากการศึกษาเทคนิคการอำนวยเพลงของวานิช โตตะวนิช นอกจากทำให้ทราบถึงรูปแบบการวาดมือในแต่ละเครื่องหมายกำหนดจังหวะแล้วนั้น การอำนวยเพลงของวานิช โปตะวนิช แสดงให้เห็นการอำนวยเพลงต้องมีความเข้าใจในเนื้อหาและบริบทของบทเพลงรวมถึงการสื่อสารและความไว้ใจต่อนักดนตรีภายใต้การอำนวยเพลง ในบางครั้งไม่จำเป็นต้องแสดงเทคนิคการวาดมือในลักษณะของการอำนวยเพลงใดหากนัดดนตรีมีความเข้าใจในบริบทต่างๆ รวมถึงความหมายของวาทยกร ส่งผลให้บทเพลงดำเนินจนบรรเลงจบ ดังนั้นแล้วนอกจากเทคนิคด้านการอำนวยเพลงแล้วการสื่อสารด้วยภาษากายที่สามารถสร้างความเข้าใจให้แก่ผู้รับสารเป็นความสามารถที่เกิดจากการเรียนรู้และใกล้ชิดกับสิ่งที่ต้องการสื่อและผู้รับสารเช่นกัน

บรรณานุกรม

สุขนิษฐ์ สะสมสิน. (2564). องค์ความรู้พื้นฐานสำหรับการอำนวยเพลง. **วารสารดนตรีบ้านสมเด็จ.** 3(1), 65

Recreation DPE, (2563). **EP.16 Complex Time Signature โดย ดร.วาณิช โปตะวานิช วาทยกร ศิลปินศิลปาธร.** [Online]. Available form: https://cuturl.sbs/QXYVlL7 [11 January 2023]

Recreation DPE, (2563). **EP.17 แบบฝึกหัดแบบเดี่ยว Complex Time Signature I โดย ดร.วาณิช โปตะวานิช วาทยกร ศิลปินศิลปาธร.** [Online]. Available form: https://cuturl.sbs/p2plvQX [11 January 2023]

วงปี่พาทย์โคราช กรณีศึกษา วงปี่พาทย์พรหมราช

PIPHAT KORAT ENSEMBLE: A CASE STUDY OF PIPHAT PHROMMARACH ENSEMBLE

(Received: 25 June 2023; Revised: 1 August 2023; Accepted: 8 August 2023)

กฤตเมธ บุตรเต[1]
Krittameth Butte
เฉลิมศักดิ์ พิกุลศรี[2]
Chalermsak Pikulsri

บทคัดย่อ

งานวิจัยเรื่องนี้มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาสภาพ องค์ความรู้ และบทบาทของวงปี่พาทย์โคราช กรณีศึกษาวงปี่พาทย์พรหมราช เป็นงานวิจัยเชิงคุณภาพ เก็บรวบรวมข้อมูลโดยวิธีการศึกษาเอกสาร และการศึกษาภาคสนามด้วยวิธีสัมภาษณ์และสังเกตในพื้นที่อำเภอปักธงชัยและอำเภอใกล้เคียงจังหวัดนครราชสีมา ผลการวิจัยพบว่าด้านสภาพและประวัติความเป็นมา วงปี่พาทย์พรหมราชมีพัฒนาการเป็น 2 ระยะ ระยะแรกตั้งแต่ก่อนปีพ.ศ.2490 ภายใต้การอุปถัมภ์ของวัดพรหมราช ระยะที่ 2 ตั้งแต่ประมาณปีพ.ศ.2520 เป็นระยะที่เป็นอิสระจากวัดพรหมราช ปัจจุบันวงปี่พาทย์พรหมราชขับเคลื่อนโดยนักดนตรีตระกูลกำพรมราชเป็นหลัก มีนายบุญชู กำพรมราช ซึ่งเป็นสายสกุลกำพรมราชรุ่นที่ 2 เป็นหัวหน้าวงและเป็นผู้ฝึกสอนถ่ายทอดองค์ความรู้ที่สืบต่อกันมา เครื่องดนตรีในวงตั้งแต่อดีตจนถึงปัจจุบันส่วนใหญ่ผลิตขึ้นเอง คงมีเฉพาะเครื่องดนตรีที่ทำด้วยโลหะซึ่งต้องอาศัยเทคโนโลยีการผลิตชั้นสูงที่จัดซื้อมาจากนอกพื้นที่ การจัดรูปแบบของวงดนตรีมีลักษณะเป็นวงปี่พาทย์เครื่องคู่ ด้านองค์ความรู้พบว่าบทเพลงที่สืบทอดกันมาในรูปแบบมุขปาฐะ ประกอบด้วยเพลงโหมโรง เพลงเบ็ดเตล็ด และเพลงใหญ่ โดยมุ่งเน้นบทเพลงเพื่อตอบสนองงานบรรเลงในบริบทพื้นที่ ด้านบทบาทที่มีต่อสังคมพบว่าวงปี่พาทย์พรหมราชบรรเลงรับใช้สังคมทั้งในรูปแบบงานบุญประเพณีในลักษณะงานมหาชนและงานส่วน

[1] นักศึกษาหลักสูตรดุริยางคศาสตรมหาบัณฑิต คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยขอนแก่น
Master degree student from Music Program, Faculty of Fine and Applied Arts, Khon Kaen University,
[1] ศาสตราจารย์ประจำสาขาวิชาดนตรีและการแสดง คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยขอนแก่น
Professor, Music and Performing Arts Department, Faculty of Fine and Applied Arts, Khon Kaen University,

บุคคล ทั้งรูปแบบงานมงคลและอวมงคล ในบริบทพื้นที่อำเภอปักธงชัยและอำเภอใกล้เคียงในพื้นที่จังหวัดนครราชสีมา

คำสำคัญ: ปี่พาทย์โคราช, ปี่พาทย์พรหมราช, ปี่พาทย์เมืองปักธงชัย

Abstract

The objective of this research was to study the conditions, body of knowledge regarding, and roles of the Piphat Korat ensemble by utilizing a case study of the Piphat Phrommarach ensemble. This was a qualitative research study, and the data was collected by examining documents, conducting interviews, and by making observations in Paktongchai and in other nearby districts in Nakhon Ratchasima Province. The results showed that the status and history of the development of Piphat Phrommarach ensemble had consisted of 2 phases. The first phase took place before 2490 B.E. (1947) under the patronage of Phrommarach temple, while the second phase, which began around 2520 B.E. (1977), represented a phase of freedom from the temple. Presently, the Piphat Phrommarach ensemble is driven mainly by musicians from the Kamprommarat family headed by Mr. Boonchoo Kamprommarat, who is a member of the family's second musical generation and who serves as the leader of the band, as well as the teacher of the heritable body of knowledge. Most of the musical instruments in the band have been made by the band except for those that are made of metal because they require high levels of production technology that are only available outside of the area. The band arrangement is the same as that of the Piphat Khrueang Khu ensemble. With regard to the body of knowledge, the oratory songs, which have been passed on are composed of overtures, fragmentary songs, and long compositions, which focus on the music for instrumental performances in the area. With regard to its social role, the band serves the society by holding both personal and public traditional religious ceremonies, which are both auspicious and not auspicious in the Paktongchai District, as well as in and around Nakhon Ratchasima.

Keywords : Piphat Korat, Piphat Phrommarach, Piphat Mueang Paktongchai

1.บทนำ

วงปี่พาทย์พื้นบ้านในแถบอีสานใต้นั้นเกิดจากการผสมผสานระหว่างรูปแบบวัฒนธรรมดนตรีไทยและวัฒนธรรมดนตรีเขมร เนื่องจากมีพื้นที่ตั้งอยู่ติดกันกับประเทศกัมพูชา โดยวัฒนธรรมของชนชาติทั้งสองนั้นมีความคล้ายคลึงกัน จึงทำให้วัฒนธรรมดนตรีในแถบอีสานใต้นั้นมีกลิ่นอายของวัฒนธรรมเขมรร่วมอยู่ด้วย ซึ่งก็เป็นไปตามที่ได้รับอิทธิพลเข้ามา จึงเป็นผลให้วัฒนธรรมดนตรีอีสานใต้นั้นมีความโดดเด่นและมีเอกลักษณ์เฉพาะตัว (อนุวัฒน์ บุตรทองทิม และ เฉลิมศักดิ์ พิกุลศรี, 2563) นอกจากรูปแบบวงปี่พาทย์แล้วยังพบว่าในเขตพื้นที่อีสานใต้มีรูปแบบวงดนตรีประเภทอื่นอีกด้วย ได้แก่ วงมโหรีอีสาน ซึ่งเป็นวงดนตรีที่เกิดจากการนำเครื่องดนตรีพื้นบ้านประเภทดีด สี ตี เป่า มารวมเข้าด้วยกันและถูกบรรเลงโดยชาวบ้าน มีการถ่ายทอดองค์ความรู้ทางบทเพลงโดยใช้วิธีมุขปาฐะ และไม่มีการกำหนดจำนวนและประเภทเครื่องดนตรีในการประสมวงที่แน่นอน (สุกิจ พลประถม, 2538) ทั้งนี้วงดนตรีทุกประเภทที่ได้กล่าวมาข้างต้นมีความสัมพันธ์กับวิถีชีวิตความเป็นอยู่ของผู้คนนับตั้งแต่อดีตมาจนถึงปัจจุบัน ทั้งบรรเลงเพื่อความบันเทิงและบรรเลงเพื่อประกอบพิธีกรรมต่างๆ ตามความเชื่อของผู้คนในท้องถิ่น

วงปี่พาทย์พื้นบ้านเป็นรูปแบบของวงดนตรีปี่พาทย์ที่มีความเป็นเอกลักษณ์เฉพาะในท้องถิ่นต่างๆ ซึ่งมีความแตกต่างกันออกไปตามวัฒนธรรมที่ได้สืบทอดต่อๆ กันมาของในแต่ละท้องถิ่นและเป็นวงดนตรีที่มี ความสัมพันธ์กับผู้คนเป็นอย่างมาก ตั้งแต่อดีตมาจนถึงปัจจุบัน เป็นวงดนตรีที่เกิดจากการประสมวงระหว่าง เครื่องดนตรีประเภทเครื่องเป่าและเครื่องตีเข้าด้วยกันโดยอาศัยฆ้องวงเป็นทำนองหลัก เป็นวงดนตรีที่ใช้บรรเลงเพื่อความบันเทิงและบรรเลงประกอบพิธีกรรมต่างๆ ตามความเชื่อของผู้คนในท้องถิ่น ในเขตพื้นที่อีสานใต้นั้นพบวัฒนธรรมปี่พาทย์พื้นบ้านอยู่ 2 รูปแบบด้วยกันคือ วัฒนธรรมปี่พาทย์พื้นบ้านแบบขแมร์ และวัฒนธรรมปี่พาทย์พื้นบ้านแบบโคราช ซึ่งสอดคล้องกับหลักฐานที่พบว่ามีการหล่อหลอมของอารยธรรมทวารวดีและอารยธรรมเขมรเข้าด้วยกัน (ชายชาญ วงศ์ภักดี และคณะ, 2564) โดยวัฒนธรรมปี่พาทย์พื้นบ้านแบบขแมร์ปรากฏพบใน 3 จังหวัดด้วยกันคือ จังหวัดศรีสะเกษ สุรินทร์ และบุรีรัมย์ ส่วนวัฒนธรรมปี่พาทย์พื้นบ้านแบบโคราชพบเพียงจังหวัดเดียวเท่านั้นคือจังหวัดนครราชสีมา

ในขณะที่พื้นที่จังหวัดนครราชสีมาหรือที่รู้จักผ่านคำว่าโคราช นอกจากจะเป็นส่วนหนึ่งของอีสานใต้แล้ว ยังมีวัฒนธรรมที่แตกต่างไปจากจังหวัดในพื้นที่อีสานใต้อื่นๆ สืบเนื่องมาจากการที่เป็นจังหวัดกันชนทางวัฒนธรรม จึงเกิดเป็นอัตลักษณ์เฉพาะของวัฒนธรรมโคราช

การที่วัฒนธรรมในพื้นที่จังหวัดนครราชสีมาเกิดจากการผสมผสานจากวัฒนธรรมหลากหลายรูปแบบ ดังปรากฏให้เห็นผ่านปี่พาทย์โคราช จึงทำให้ผู้วิจัยเกิดความสนใจในการศึกษาเรื่องราวของวงปี่พาทย์พรหมราช ซึ่งเป็นวงปี่พาทย์ที่เก่าแก่ มีการสืบทอดกันมาที่ยาวนานและมีความโดดเด่นที่เป็นเอกลักษณ์เฉพาะท้องถิ่น ข้อมูลจากการวิจัยเรื่องนี้จะทำให้สะท้อนภาพความเป็นวัฒนธรรมโคราชผ่านมิติทางดนตรี

2.วัตถุประสงค์ของการวิจัย

2.2.1. เพื่อศึกษาสภาพของวงปี่พาทย์โคราช กรณีศึกษาวงปี่พาทย์พรหมราช

2.2.2. เพื่อศึกษาองค์ความรู้ทางดนตรีของวงปี่พาทย์โคราช กรณีศึกษาวงปี่พาทย์พรหมราช

2.2.3. เพื่อศึกษาบทบาทของวงปี่พาทย์พรหมราชที่มีต่อสังคม

3. ขอบเขตของการวิจัย

การศึกษาข้อมูลเรื่องวงปี่พาทย์โคราช กรณีศึกษาวงปี่พาทย์พรหมราช ได้กำหนดขอบเขตเนื้อหาในการศึกษาไว้ดังนี้

3.1. ขอบเขตด้านเนื้อหา

การศึกษาวิจัยในครั้งนี้ ได้กำหนดขอบเขตทางด้านเนื้อหาเพื่อให้บรรลุตามวัตถุประสงค์ โดยได้แบ่งประเด็นในการศึกษาไว้ดังนี้

1)สภาพของวงปี่พาทย์โคราช กรณีศึกษาวงปี่พาทย์พรหมราช

2)องค์ความรู้ทางดนตรีของวงปี่พาทย์โคราช กรณีศึกษาวงปี่พาทย์พรหมราช

3)บทบาทของวงปี่พาทย์พรหมราชที่มีต่อสังคม

3.2. ขอบเขตพื้นที่วิจัย

วงปี่พาทย์พรหมราช ตำบลตูม อำเภอปักธงชัย จังหวัดนครราชสีมา และสถานที่ที่วงปี่พาทย์พรหมราชรับงานบรรเลง ในพื้นที่อำเภอปักธงชัยและพื้นที่ใกล้เคียง

3.3. ขอบเขตด้านเวลา

ระหว่างเดือนมิถุนายน พ.ศ.2565 ถึง เดือนพฤษภาคม พ.ศ.2566

4. วิธีดำเนินงานวิจัย

งานวิจัยเรื่องนี้เป็นงานวิจัยเชิงคุณภาพ มีรายละเอียดการดำเนินงานวิจัยดังนี้

4.1. เครื่องมือที่ใช้ในการวิจัย

1) **แบบสำรวจ** เพื่อใช้สำรวจวงปี่พาทย์พรหมราช และบริบทอื่นๆ

2) **แบบสังเกต** ประกอบด้วยแบบสังเกตแบบมีส่วนร่วมและแบบสังเกตแบบไม่มีส่วนร่วม

3) **แบบสัมภาษณ์** ประกอบด้วยแบบสัมภาษณ์ที่มีโครงสร้างและแบบสัมภาษณ์ไม่มีโครงสร้าง แบบสัมภาษณ์แบบมีโครงสร้างใช้สำหรับสัมภาษณ์กลุ่มเป้าหมาย แบบสัมภาษณ์แบบไม่มีโครงสร้างใช้สำหรับประเด็นเสริมจากเป้าหมายหลัก โดยแบบสัมภาษณ์จะแบ่งออกเป็นแบบสัมภาษณ์สำหรับผู้รู้ ผู้ปฏิบัติและบุคคลทั่วไป

4.2. การเก็บรวบรวมข้อมูล

วิธีการเก็บรวบรวมข้อมูลคำนึงถึงความสอดคล้องกับวัตถุประสงค์ของการวิจัย โดยดำเนินการดังนี้

4.2.1. การศึกษาข้อมูลจากเอกสาร เป็นการรวบรวม ศึกษาวิเคราะห์ข้อมูล จากเอกสาร ประกอบด้วยบทความวิชาการ ตำรา หนังสือ งานวิจัย และวิทยานิพนธ์ ตลอดทั้งเว็บไซต์ของหน่วยงานและองค์กรที่เกี่ยวข้อง โดยเอกสารดังกล่าวประกอบไปด้วยเอกสารที่เป็นภาษาไทยและภาษาอังกฤษ

4.2.2. การเก็บข้อมูลภาคสนาม ใช้วิธีการสัมภาษณ์ และสังเกต ทั้งการสังเกตแบบมีส่วนร่วม และการสังเกตแบบไม่มีส่วนร่วม โดยการสัมภาษณ์และสังเกตดำเนินการเก็บรวบรวมข้อมูลที่สอดคล้องกับวัตถุประสงค์ของการวิจัย งานวิจัยเรื่องนี้เก็บข้อมูลภาคสนามในบริบทการรับใช้สังคมจริงของวงปี่พาทย์คณะพรหมราช ในงานเทศน์มหาชาติ งานฉลองพระพุทธบาทจำลองวัดพรหมราช งานทำบุญฉลองอายุวัฒนะมงคลหลวงปู่บุญ ปริปุณณสีโล ผู้ให้ข้อมูลสัมภาษณ์ประกอบด้วย กลุ่มผู้รู้ที่เป็นผู้เชี่ยวชาญด้านวัฒนธรรมดนตรีโคราช กลุ่มผู้ปฏิบัติ เป็นนักดนตรีวงพรหมราชจำนวน 8 คน และกลุ่มผู้ให้ข้อมูลทั่วไป อาทิ เจ้าอาวาสวัดพรหมราช และประชาชนในแถบวัดพรหมราช อำเภอปักธงชัย จังหวัดนครราชสีมา

4.3. การวิเคราะห์และนำเสนอข้อมูล นำข้อมูลที่ได้จากการศึกษาเอกสารและข้อมูลที่ได้จากภาคสนาม ทั้งจากการสัมภาษณ์ การสังเกต จากบุคคลที่ให้ข้อมูลทุกกลุ่ม จัดกระทำแยกแยะข้อมูลให้เป็นหมวดหมู่ที่สอดคล้องกับวัตถุประสงค์ นำมาวิเคราะห์โดยอาศัยแนวคิดและทฤษฎีที่สัมพันธ์กับประเด็นวิจัย เพื่อนำเสนอผลวิจัยตามวัตถุประสงค์

5.ผลการวิจัย

5.1. ความเป็นมาและสภาพของวงปี่พาทย์พรหมราช

วงปี่พาทย์พรหมราชเป็นวงดนตรีที่มีพัฒนาการหลายชั่วอายุคน ได้รับความนิยมในพื้นที่อำเภอปักธงชัยและพื้นที่ใกล้เคียง มีความสัมพันธ์ที่ใกล้ชิดกับวัดซึ่งเป็นศูนย์รวมจิตใจของคนในชุมชนเช่นเดียวกับวงปี่พาทย์ในพื้นที่อีสานใต้โดยทั่วไป พัฒนาการของวงปี่พาทย์พรหมราชแบ่งเป็น 2 ยุค ยุคแรกเป็นยุคที่อยู่ภายใต้การอุปถัมภ์ของวัดพรหมราช ส่วนยุคที่สองเป็นยุคที่เป็นอิสระจากวัดพรหมราช อย่างไรก็ตามไม่ว่าจะอยู่ในยุคใด สมัยใด วงปี่พาทย์พรหมราชอาศัยตระกูล “ก่ำพรมราช” เป็นพลังหลักในการขับเคลื่อน ทั้งด้านการสืบทอดองค์ความรู้ การบริหารจัดการวง และการรับใช้สังคมดังนี้

5.1.1. ยุคภายใต้การอุปถัมภ์ของวัดพรหมราช

วงปี่พาทย์พรหมราชเริ่มก่อตัวขึ้นตั้งแต่ก่อนปีพ.ศ.2490 โดยนายแสง ก่ำพรมราช นักดนตรีปี่พาทย์ในพื้นที่ตำบลตูม อำเภอปักธงชัย จังหวัดนครราชสีมา นายแสงเป็นบุตรชายคนโตของตระกูลก่ำพรมราช ได้ทำการชักชวนญาติพี่น้องและผู้คนในระแวกนั้นให้มาร่วมฝึกปี่พาทย์ โดยนายแสงเป็นผู้ถ่ายทอดองค์ความรู้ต่างๆ ให้แก่ผู้ที่สนใจด้วยตนเอง ซึ่งในขณะนั้นกำลังสำคัญในการบุกเบิกก่อตั้งวงปี่พาทย์พรหมราชคือพี่น้องตระกูลก่ำพรมราช ซึ่งมีทั้งผู้ที่มีความรู้ความสามารถในการบรรเลงเครื่องดนตรีปี่พาทย์อยู่แล้วและผู้ที่เพิ่งเริ่มฝึกหัด โดยพี่น้องตระกูลก่ำพรมราชได้ถ่ายทอดองค์ความรู้ทางดนตรีให้แก่กันและกันและได้จัดตั้งเป็นวงปี่พาทย์พรหมราชขึ้นในระยะเวลาต่อมา (บุญชู ก่ำพรมราช, สัมภาษณ์ 26 มีนาคม 2566) ทั้งนี้พี่น้องตระกูลก่ำพรมราชที่ได้บุกเบิกก่อตั้งวงปี่พาทย์พรหมราชประกอบไปด้วย 1. นายแสง ก่ำพรมราช เป็นลูกคนโต 2. นายแจ่ม ก่ำพรมราช เป็นลูกคนรอง 3. นายพุ่ม ก่ำพรมราช เป็นลูกคนกลาง 4. นายเพิ่ม ก่ำพรมราช เป็นลูกคนสุดท้อง 5. นายพิณ (ไม่ทราบนามสกุล) มีฐานะกับตระกูลก่ำพรมราชเป็นลูกพี่ลูกน้อง เครื่องดนตรีที่ใช้เป็นการฝึกหัดและบรรเลงรับใช้สังคมในยุคนี้ ได้รับเมตตาจากท่านเจ้าอาวาสวัดพรหมราช ตำบลตูม อำเภอปักธงชัย จังหวัดนครราชสีมา ให้ใช้เครื่องดนตรีที่เป็นสมบัติของวัด เครื่องดนตรีดังกล่าวยังคงปรากฏหลักฐานในพิพิธภัณฑ์วัดพรหมราช ด้วยเหตุผลดังกล่าวจึงเป็นที่มาของชื่อวงปี่พาทย์ “พรหมราช” ตามชื่อวัดที่ได้ให้การอุปถัมภ์และอำนวยความสะดวกในการใช้สถานที่ในการฝึกหัดและการรับใช้สังคม

ภาพที่ 1 เครื่องดนตรีในพิพิธภัณฑ์วัดพรหมราช
ที่มา : กฤตเมธ บุตรเต, 2565

5.1.2. ยุคเป็นอิสระจากวัดพรหมราช

ภายหลังจากการที่วงปี่พาทย์พรหมราชเป็นอิสระจากวัดพรหมราช ประมาณพ.ศ.2520 นายบุญชู ก่ำพรมราช ซึ่งรับภาระเป็นผู้ดูแลวงได้นำเครื่องดนตรีทั้งหมดที่เป็นสมบัติของวัดพรหมราชส่งคืนสู่วัด ซึ่งทางวัดก็ได้นำเครื่องดนตรีทั้งหมดไปจัดวางไว้ในพิพิธภัณฑ์วัดพรหมราช และทางวงปี่พาทย์พรหมราชก็ได้ซื้อเครื่องดนตรีเข้ามาเพิ่มเติมให้ครบวง ซึ่งได้มาจากการร่วมกันสบทบทุนโดยนักดนตรี ชาวบ้านและพระสงฆ์ สำหรับยุคนี้เป็นยุคที่มีการพัฒนาตั้งแต่อดีตมาจนถึงปัจจุบัน โดยมีสมาชิกภายในวงที่เข้ามาในภายหลังซึ่งเป็นคาบเกี่ยวระหว่างยุคภายใต้การอุปภัมภ์ของวัดพรหมราชและยุคเป็นอิสระจากวัดพรหมเป็นแรงขับเคลื่อนที่สำคัญในการดำรงอยู่ของวง ในปัจจุบันนักดนตรีวงปี่พาทย์พรหมราชทั้งหมดล้วนมีอายุที่มากแล้ว โดยมีอายุอยู่ระหว่าง 60 - 90 ปี นักดนตรีวงปี่พาทย์พรหมราชในปัจจุบันเป็นนักดนตรีที่อาศัยอยู่ในพื้นที่อำเภอปักธงชัยและอำเภอครบุรี ในกลุ่มนักดนตรีดังกล่าวบางคนเป็นนักดนตรีประจำวงปี่พาทย์พรหมราชและไม่รับงานบรรเลงร่วมกับวงอื่นๆ ส่วนอีกบางคนเป็นนักดนตรีอิสระรับงานบรรเลงร่วมกับวงปี่พาทย์พื้นบ้านวงอื่นๆ ในพื้นที่ใกล้เคียงตามที่ได้รับการติดต่อว่าจ้าง

ภาพที่ 2 นักดนตรีวงปี่พาทย์พรหมราชในอดีต
ที่มา : กฤตเมธ บุตรเต, 2566

ในปัจจุบันวงปี่พาทย์พรหมราชยังคงมีความสัมพันธ์กับชุมชนอยู่เช่นเดิม โดยอยู่ในบทบาทของการบรรเลงดนตรีรับใช้สังคม การจ้างงานที่ยังคงมีอยู่อย่างต่อเนื่อง โดยรูปแบบของงานบรรเลงมีลักษณะเป็นเช่นเดียวกันกับในอดีต กล่าวคือ รับงานบรรเลงทั้งงานบุญประเพณีมหาชนและงานบุญปัจเจกบุคคล ในส่วนของแนวปฏิบัติต่างๆ ภายในวงก็ยังคงอยู่ในลักษณะเช่นเดียวกับอดีต รวมไปถึงวงปี่พาทย์พรหมราชยังมีการปรับตัวให้สอดคล้องกับสภาพสังคมในปัจจุบันที่สอดคล้องกับบริบทของสังคมที่มีการเปลี่ยนแปลงไป โดยในปีพ.ศ.2566 มีการขึ้นราคาอัตราค่าจ้างในการรับงานบรรเลง เนื่องจากค่าครองชีพและใช้จ่ายสำหรับในการออกงานมีอัตราที่สูงขึ้นอันเป็นผลมาจากเศรษฐกิจที่มีการเปลี่ยนแปลง แต่อย่างไรก็ตาม จุดประสงค์อย่างหนึ่งของวงปี่พาทย์พรหมราชคือการได้ช่วยเหลือชาวบ้านและสังคม ซึ่งการว่าจ้างวงปี่พาทย์ไปบรรเลงส่วนใหญ่มักจะตกลงราคากันตามที่เจ้าภาพมีความสามารถในการจ่าย หรือกรณีถ้าหากเป็นงานของวัด นายบุญชูก็จะให้ทางวัดเป็นผู้พิจารณาอัตราค่าจ้างให้ ซึ่งที่ผ่านมาอัตราค่าจ้างที่ทางเจ้าภาพและทางวัดจ่ายให้มีความสมเหตุสมผลที่สามารถรับได้ รายได้จากการรับงานเมื่อนำมาหักค่าใช้จ่ายส่วนกลางเช่นค่ารถขนเครื่องดนตรีแล้ว จะนำมาเฉลี่ยให้นักดนตรีทุกคนเท่ากัน ซึ่งนักดนตรีแต่ละคนจะได้ประมาณคนละ 600 บาทต่องาน

นักดนตรีที่เป็นสมาชิกของวงปี่พาทย์พรหมราชในปัจจุบันเป็นนักดนตรีที่อาศัยอยู่ในพื้นที่อำเภอปักธงชัยและอำเภอครบุรี ในกลุ่มนักดนตรีดังกล่าวบางคนเป็นนักดนตรีประจำวงปี่พาทย์พรหมราชและไม่รับงานบรรเลงร่วมกับวงอื่นๆ

ในขณะที่ส่วนหนึ่งเป็นนักดนตรีอิสระรับงานบรรเลงร่วมกับวงปี่พาทย์พื้นบ้านวงอื่นๆ ในพื้นที่ใกล้เคียงตามที่ได้รับการติดต่อว่าจ้าง นักดนตรีที่บรรเลงในวงปี่พาทย์พรหมราช มีอาชีพหลักเป็นอาชีพเกษตรกรและรับจ้างทั่วไป โดยการบรรเลงปี่พาทย์เป็นอาชีพเสริม ด้านการถ่ายทอดองค์ความรู้ที่สืบต่อกันมาจนถึงทุกวันนี้เป็นการถ่ายทอดแบบวิธีมุขปาฐะในหมู่เครือญาติ ภายในครอบครัวระหว่างพ่อและลูก ระหว่างพี่และน้อง หรือในหมู่เครือญาติเดียวกัน โดยองค์ความรู้ที่ถ่ายทอดเป็นความรู้ที่เน้นสำหรับการใช้ประกอบอาชีพรับงานบรรเลงปี่พาทย์ในบริบทพิธีกรรม บุญประเพณีที่เป็นที่นิยมในพื้นที่อำเภอปักธงชัยและพื้นที่ใกล้เคียง

5.2. องค์ความรู้ทางดนตรีของวงปี่พาทย์พรหมราช

เครื่องดนตรีและวงดนตรีของวงปี่พาทย์พรหมราชที่ปรากฏในปัจจุบันประกอบไปด้วย 2 ส่วน ส่วนแรกเป็นเครื่องดนตรีที่ผลิตขึ้นเอง และส่วนที่สองเป็นเครื่องดนตรีที่จัดซื้อมาจากภายนอกชุมชน เครื่องดนตรีที่ผลิตขึ้นใช้เองเป็นเครื่องดนตรีที่ผลิตจากวัสดุธรรมชาติที่สามารถหาได้ในท้องถิ่น เช่น ไม้ ไม้ไผ่ หนังวัว หนังควาย เป็นต้น ซึ่งสามารถนำมาผลิตระนาดเอก ระนาดทุ้ม กลองทัด ตะโพน ส่วนเครื่องดนตรีที่ต้องจัดซื้อมาจากนอกชุมชนเป็นเครื่องดนตรีที่ต้องอาศัยเทคโนโลยีในการผลิต เช่น ลูกฆ้องที่ประกอบเป็นฆ้องวงใหญ่และฆ้องวงเล็ก

องค์ความรู้ในด้านจัดวงดนตรี เครื่องดนตรีในวงปี่พาทย์พรหมราชแบ่งเครื่องดนตรีเป็น 2 กลุ่มหลัก กลุ่มเครื่องดนตรีที่ดำเนินทำนอง และกลุ่มเครื่องดนตรีประกอบจังหวะ เครื่องดนตรีกลุ่มบรรเลงดำเนินทำนองที่ปรากฏในวงปี่พาทย์พรหมราชนั้นระนาดเอกมีบทบาทที่สำคัญอย่างยิ่งในการบรรเลง ในเชิงกายภาพของระนาดทั้ง 3 รางที่เป็นสมบัติสืบทอดต่อกันมาของวงปี่พาทย์พรหมราชมีขนาดและรูปทรงที่แตกต่างกัน ระนาดทั้ง 3 รางถูกสร้างขึ้นโดยนักดนตรีในวงปี่พาทย์พรหมราช 3 ท่าน แต่ละท่านสร้างขึ้นโดยคำนึงถึงคุณภาพเสียงเป็นหลัก โดยเฉพาะอย่างยิ่งขนาดและรูปทรงของรางระนาดที่สามารถเป็นลำโพงหรือกล่องเสียงที่ก้องกังวาน เมื่อใส่ผืนบรรเลงร่วมเป็นวงแล้วสามารถอุ้มเสียงของวงได้ดี แนวคิดนี้ปรากฏพบในการผลิตรางระนาดทุ้มด้วยเช่นกัน สำหรับฆ้องวงใหญ่และฆ้องวงเล็กเป็นฆ้องวงที่จัดหามาจากนอกพื้นที่ชุมชนโดยซื้อมาจากจังหวัดกรุงเทพมหานครและจังหวัดนครนายก เป็นการจัดซื้อภายหลังจากการแยกวงเป็นอิสระจากการสนับสนุนของวัดพรหมราช

ภาพที่ 3 รางระนาดเอกสร้างโดยนายบุญชูและนายแสง ก่ำพรมราช

ที่มา : กฤตเมธ บุตรเต, 2566

ภาพที่ 4 รางระนาดเอกสร้างโดยนายโฉม (ไม่ทราบนามสกุล)

ที่มา : กฤตเมธ บุตรเต, 2566

ภาพที่ 5 ผืนระนาดเอกสร้างโดยนายแสง ก่ำพรมราช

ที่มา : กฤตเมธ บุตรเต, 2566

ด้านกลวิธีในการบรรเลง ในกรณีของระนาดเอกมีบทบาทในการนำวงที่ชัดเจนทั้งด้านการขึ้นทำนองเพลง เปลี่ยนจังหวะ เปลี่ยนทำนองเพลง กลวิธีการบรรเลงที่เป็นพื้นฐานสำคัญในการดำเนินทำนองประกอบไปด้วยการบรรเลงเก็บ มีบางโอกาสที่บรรเลงโดยวิธีการตีสะบัด สะเดาะ และกวาด ส่วนฆ้องวงใหญ่และระนาดทุ้มไม่ปรากฏพบเห็นความแตกต่างที่ชัดเจนในกลวิธีการบรรเลงที่เป็นเทคนิคเฉพาะเครื่อง ในส่วนของฆ้องวงเล็กปรากฏพบหลักฐานการบรรเลงที่เป็นองค์ความรู้ที่สำคัญที่สัมพันธ์กับหลักวิทยาการสร้างและการประสมเสียงในการจัดวงดนตรี โดยในการบรรเลงผู้บรรเลงฆ้องวงเล็กจะบรรเลงโดยอาศัยทิศทางของเสียงที่ตรงกันข้ามทิศทางของเสียงที่บรรเลงโดยฆ้องวงใหญ่ กล่าวคือเมื่อฆ้องวงใหญ่เคลื่อนที่ไปในทิศทางทำนองที่มีเสียงสูง ฆ้องวงเล็กจะเคลื่อนที่ในทิศทางตรงกันข้าม คือ เคลื่อนที่ไปในทิศทางที่เสียงต่ำ (บุญชู ก่ำพรมราช, สัมภาษณ์ 26 มีนาคม 2566) ในกรณีนี้จะทำให้เสียงของฆ้องวงใหญ่และฆ้องวงเล็กที่ผลิตขึ้นจากโลหะเช่นเดียวกันไม่เกิดอาการเสียงทับซ้อน ซึ่งจะทำให้กระแสเสียงของเครื่องดนตรีทั้งสองมีความเด่นชัด

ด้านบทเพลงเป็นการสืบเนื่องต่อกันมาในลักษณะมุขปาฐะ โดยบทเพลงแบ่งออกเป็น 3 ประเภท คือ เพลงโหมโรง เพลงเบ็ดเตล็ด และเพลงใหญ่ โดยเพลงโหมโรงประกอบไปด้วยดังนี้

1) เพลงสาธุการ 2) เพลงกระ
3) เพลงรัวสามลา 4) เพลงลาใหญ่
5) เพลงเข้าม่าน 6) เพลงลาน้อย
7) เพลงเสมอ 8) เพลงเชิด
9) เพลงกลม 10) เพลงชุบ
11) เพลงกราวใน 12) เพลงกราวนอก

ในบทเพลงทั้งสามกลุ่มนี้เพลงโหมโรงถือเป็นบทเพลงที่มีความสำคัญสูงสุดทั้งในกระบวนการฝึกหัดและการบรรเลงในงานต่างๆ ส่วนบทเพลงเบ็ดเตล็ดเป็นกลุ่มบทเพลงที่มีจำนวนมากที่สุด ใช้สำหรับบรรเลงในลักษณะของการบรรเลงประโคม ประกอบไปด้วยบทเพลงดังนี้

1) เพลงแขกมอญ 2) เพลงเขมรปี่แก้ว
3) เพลงลมพัดชายเขา 4) เพลงสีนวล
5) เพลงแป๊ะ 6) เพลงกล่อมพระยา

7) เพลงชิงแส 8) เพลงสะบัดสะบิ้ง
9) เพลงใบ้คลั่ง 10) เพลงแสนเสนาะ
11) เพลงเขมรพวง 12) เพลงเขมรไทรโยค
13) เพลงแขกบรเทศ 14) เพลงมอญสามชั้น
15) เพลงมอญ สองชั้น 16) เพลงไวยเรศ
17) เพลงโอ้ลาว 18) เพลงสามเสา
19) เพลงพญาโศก 20) เพลงพญาเดิน
21) เพลงทยอยโอด 22) เพลงมหาชัย
23) เพลงกลองโยน

ในขณะที่เพลงใหญ่เป็นบทเพลงที่ใช้บรรเลงเฉพาะพิธีศพ บทเพลงที่สำคัญ อาทิ เพลงนางหงส์ เพลงธรณีกันแสง บทเพลงที่ใช้ในการบรรเลงสืบต่อกันมาล้วนมีจุดมุ่งหมายเพื่อใช้บรรเลงรับใช้สังคมในรูปแบบต่างๆ ทั้งงานมงคลและอวมงคล ทั้งในระดับมหาชนและงานส่วนบุคคล

5.3. บทบาทของวงปี่พาทย์พรหมราชที่มีต่อสังคม

วงปี่พาทย์พรหมราชเป็นวงดนตรีในพื้นที่อำเภอปักธงชัย จังหวัดนครราชสีมา มีพัฒนาการที่ยาวนานตั้งแต่ภายใต้การอุปถัมภ์ของวัดพรหมราชจนถึงยุคที่สร้างวงขึ้นมาเป็นอิสระจากวัดพรหมราช บทบาทของวงปี่พาทย์พรหมราชที่มีต่อสังคมเป็นบทบาทที่มีพัฒนาการสืบเนื่องติดต่อกันมาตั้งแต่ครั้งที่อยู่ภายใต้การอุปถัมภ์ของวัดพรหมราช จากการวิจัยปรากฏพบการเข้าไปมีบทบาทต่อสังคมพื้นที่อำเภอปักธงชัยและพื้นที่ใกล้เคียงใน 2 รูปแบบ คือบทบาทในงานเทศกาลบุญประเพณีมหาชน และงานบุญปัจเจกบุคคล

บทบาทในงานเทศกาลบุญประเพณีมหาชน เป็นงานบุญประเพณีประจำปีของชุมชนที่มีวัดเป็นศูนย์กลางในการจัดงาน ในแต่ละปีวงปี่พาทย์พรหมราชมีบทบาทในการสร้างความสมบูรณ์ให้กับงานบุญประเพณีของสังคม อาทิ งานเทศน์มหาชาติ งานฉลองพระพุทธบาทจำลอง งานทอดกฐิน เป็นต้น โดยงานที่ถือได้ว่าปี่พาทย์พรหมราชมีบทบาทที่สำคัญและโดดเด่น ได้แก่งานเทศน์มหาชาติ ที่วงปี่พาทย์พรหมราชทำหน้าที่บรรเลงประกอบประจำกัณฑ์ทั้ง 13 กัณฑ์ ประกอบไปด้วยเพลงดังนี้

1) เพลงสาธุการ 2) เพลงกระ
3) เพลงพญาโศก 4) เพลงพญาเดิน
5) เพลงกราวนอก 6) เพลงรัวสามลา
7) เพลงเชิดกลอง 8) เพลงทยอดโอด, เพลงเชิดฉิ่ง
9) เพลงโอ้ลาว 10) เพลงกลม
11) เพลงกราวนอก 12) เพลงกราวใน
13) เพลงกลองโยน, เพลงมหาชัย

นอกจากนั้นยังทำหน้าที่บรรเลงประโคมทั้งก่อนและหลังพิธีเทศน์มหาชาติ โดยเริ่มจากชุดเพลงโหมโรงก่อนพิธีและจบด้วยเพลงกราวนอก การประกอบส่วนของวงปี่พาทย์พรหมราชจึงทำให้บรรยากาศงานเทศน์มหาชาติมีความสมบูรณ์ตามคติของชาวบ้านในอำเภอปักธงชัยและพื้นที่ใกล้เคียง โดยงานเทศน์มหาชาติเป็นประเพณีที่ชาวพุทธในเขตอำเภอปักธงชัยและพื้นที่ใกล้เคียงปฏิบัติสืบต่อกันมา ดังนั้นในแต่ละปีวัดต่างๆ ในพื้นที่ดังกล่าวจึงหมุนเวียนจัดประเพณีมหาชาติ ทำให้วงปี่พาทย์พรหมราชต้องบรรเลงประกอบพิธีเทศน์มหาชาติหลายวัดภายในแต่ละปี

ภาพที่ 6 วงปี่พาทย์พรหมราชบรรเลงในงานเทศน์มหาชาติ วัดพรหมราช
ที่มา : กฤตเมธ บุตรเต, 2565

ส่วนงานฉลองพระพุทธบาทจำลองวัดพรหมราช เป็นเทศกาลงานบุญประเพณีที่รู้จักกันดีของประชาชนอำเภอปักธงชัยและพื้นที่ใกล้เคียงซึ่งจัดเป็นประเพณีทุกปี ด้วยเหตุที่วัดพรหมราชเป็นแหล่งที่ให้การสนับสนุนในการก่อกำเนิดวงปี่พาทย์

พรหมราชในยุคแรกๆ วงปี่พาทย์พรหมราชจึงมีบทบาทประกอบส่วนในความสมบูรณ์ของงานอย่างหลีกเลี่ยงไม่ได้ โดยมีบทบาทในฐานะการบรรเลงประโคมเพื่อเป็นพุทธบูชา บรรเลงประโคมเป็นระยะๆ ตั้งแต่ช่วงเช้าจนถึงช่วงค่ำทุกๆ วัน ตลอดระยะเวลาของการจัดงานประจำปี ซึ่งอาจเป็น 3 วัน 5 วัน หรือ 7 วัน แล้วแต่จะกำหนดเป็นปีๆ ไป สำหรับการจัดงานฉลองพระพุทธบาทจำลองวัดพรหมราชประจำปี 2566 ทางวัดกำหนดระยะเวลาการจัดงานเป็น 5 วัน 5 คืน โดยวงปี่พาทย์พรหมราชทำหน้าที่บรรเลงประโคมเป็นพุทธบูชาตลอดทั้ง 5 วัน 5 คืน

ภาพที่ 7 วงปี่พาทย์พรหมราชบรรเลงในงานฉลองพระพุทธบาทจำลอง วัดพรหมราช
ที่มา : กฤตเมธ บุตรเต, 2566

บทบาทในฐานะปัจเจกบุคคล บทบาทของวงปี่พาทย์พรหมราชในส่วนงานบุญที่เป็นปัจเจกบุคคลเป็นงานที่ครอบครัวใดครอบครัวหนึ่งว่าจ้างวงปี่พาทย์คณะพรหมราชไปบรรเลง ซึ่งอาจเป็นงานมงคลหรืองานอวมงคล งานที่เป็นงานมงคลอาทิ งานอุปสมบท ซึ่งส่วนมากจะจัดขึ้นหลังจากฤดูกาลเก็บเกี่ยวผลผลิตทางเกษตรกรรมเสร็จสิ้นแล้ว วงปี่พาทย์พรหมราชเข้าไปมีบทบาทในงานดังกล่าวทั้งในฐานะของการบรรเลงประโคมและประกอบพิธีทำขวัญนาค ปัจจุบันระยะเวลาการจัดงานได้เปลี่ยนไปตามการเปลี่ยนแปลงทางบริบทของสังคม ซึ่งทำให้บทบาทการเข้าไปมีส่วนร่วมของวงปี่พาทย์พรหมราชต้องปรับตัวตามการเปลี่ยนแปลง กล่าวคือเป็นการจัดงานให้เสร็จสิ้นภายในวันเดียว แทนการจัดงานที่ต้องใช้ระยะเวลา 1 วัน 1 คืน เช่นในอดีต

บทบาทของวงปี่พาทย์พรหมราชในพิธีศพ เป็นอีกหนึ่งบทบาทที่ยังปรากฏพบถึงความสัมพันธ์ระหว่างปี่พาทย์พรหมราชที่มีต่อชุมชนปักธงชัยและพื้นที่ใกล้เคียง ซึ่งสถานที่ในการบรรเลงปรากฏพบทั้งที่วัดและบ้าน การบรรเลงในลักษณะของการบรรเลงประโคมเป็นบทบาทหลักในการบรรเลงในพิธีศพ บทเพลงที่ใช้บรรเลงประกอบในพิธีศพนอกจากจะบรรเลงเพลงโหมโรงที่ใช้บรรเลงประโคมในงานทั่วไปและบทเพลงเบ็ดเตล็ดอื่นๆ ที่มีความหมายสื่อถึงความโศกเศร้าแล้ว ยังอาศัยบทเพลงที่มีลักษณะเฉพาะเหมาะที่ใช้บรรเลงในพิธีศพ ซึ่งเป็นบทเพลงประเภทเพลงใหญ่ ประกอบไปด้วย เพลงนางหงส์ และเพลงธรณีกันแสง

บทบาทหน้าที่ของวงปี่พาทย์พรหมราชที่มีต่อสังคมปักธงชัยและพื้นที่ใกล้เคียงมีลักษณะเป็นพลวัตตามการเปลี่ยนแปลงทางสังคม ถึงแม้ตั้งแต่อดีตถึงปัจจุบันยังคงมีบทบาทในกิจกรรมประเพณีต่างๆ ก็ตาม แต่บทบาทที่เคยโดดเด่นเช่นในอดีตอาจไม่ปรากฏชัดเจนในปัจจุบัน วงปี่พาทย์พรหมราชที่เคยเป็นเครื่องประโคมหลักของงานได้ถูกลดบทบาทลงพร้อมกับการเข้ามาแทนที่ของมหรสพบันเทิงต่างๆ อย่างไรก็ตามปัจจุบันบทบาทของวงปี่พาทย์พรหมราชยังคงดำรงอยู่ในฐานะที่เป็นสัญลักษณ์เพื่อประกอบส่วนให้เห็นถึงความสมบูรณ์ของวัฒนธรรมในภาพรวม

6.อภิปรายผล

วงปี่พาทย์พรหมราชถือเป็นวงปี่พาทย์ที่เก่าแก่มากที่สุดวงหนึ่งในพื้นที่อำเภอปักธงชัย จังหวัดนครราชสีมา มีการสืบทอดต่อกันมาจวบจนปัจจุบันภายใต้การนำของนายบุญชู ก่ำพรมราช ตลอดระยะเวลาอันยาวนานมีกระบวนการสืบทอดองค์ความรู้ มีบทบาทหน้าที่ที่มีการปรับเปลี่ยนไปตามบริบททางสังคมที่เปลี่ยนแปลงทั้งด้านเศรษฐกิจและสังคม การตั้งชื่อวงว่าวงปี่พาทย์พรหมราช นอกจากเหตุผลที่เป็นชื่อสกุลก่ำพรมราชแล้ว ยังมีความสัมพันธ์กับชื่อวัดพรหมราชซึ่งเป็นวิธีการตั้งชื่อวงตามสถานที่สำคัญที่เป็นที่ตั้งของวง การตั้งชื่อในลักษณะดังกล่าวปรากฏทั่วไปในพื้นที่จังหวัดนครราชสีมา ในหลายๆ พื้นที่ อาทิ ในพื้นที่อำเภอพิมายมีการตั้งชื่อวงปี่พาทย์ที่สัมพันธ์กับสถานที่สำคัญในท้องถิ่น (มานพ วิสุทธิแพทย์, 2564)

ด้านสภาพของวงปี่พาทย์พรหมราช เครื่องดนตรีส่วนใหญ่ผลิตขึ้นใช้เอง มีเฉพาะเครื่องดนตรีที่ทำด้วยโลหะเช่น ฆ้องวงใหญ่ และฆ้องวงเล็กที่ซื้อมากจากแหล่งอื่น

เนื่องจากเป็นเครื่องดนตรีที่ต้องอาศัยเทคโนโลยีชั้นสูงในการผลิต สภาพความเป็นจริงของสังคมชนบทเงินทุกบาททุกสตางค์มีค่าเป็นอย่างยิ่งโดยเฉพาะอย่างยิ่งในวิถีการดำรงชีวิตในสังคมเกษตรกรรม เป็นเหตุผลสำคัญให้วงปี่พาทย์พรหมราชจำต้องประหยัดรายจ่ายในทุกวิถีทาง โดยผลิตเครื่องดนตรีใช้เอง ซื้อหาเฉพาะเท่าที่จำเป็น ซึ่งแนวทางดังกล่าวสอดคล้องกับคุณลักษณะของวัฒนธรรมดนตรีพื้นถิ่น ซึ่งเครื่องดนตรีผลิตเองใช้เอง โดยวัสดุที่ใช้ทำเครื่องดนตรีมีความสัมพันธ์กับวัสดุที่หาได้ในท้องถิ่นที่ถือเป็นภูมิปัญญาด้านการจัดการความสัมพันธ์ระหว่างมนุษย์กับธรรมชาติแวดล้อม (รัตนะ บัวสนธ์, 2535)

สำหรับสมาชิกนักดนตรีในวงปี่พาทย์พรหมราช เมื่อรับงานบรรเลงครบวงจะใช้นักดนตรีจำนวน 8 - 9 คน โดยนักดนตรีกลุ่มดังกล่าวแยกตามภูมิลำเนาเป็น 2 กลุ่ม กลุ่มแรกมีภูมิลำเนาอยู่ในอำเภอปักธงชัย ส่วนอีกกลุ่มนึงมีภูมิลำเนาอยู่อำเภอครบุรี ซึ่งทั้งสองอำเภอนี้มีอาณาเขตติดต่อกัน นักดนตรีทั้งหมดมีอาชีพหลักเป็นเกษตรกร นักดนตรีส่วนใหญ่นอกจากจะรับงานบรรเลงในฐานะสมาชิกวงปี่พาทย์พรหมราชแล้ว ในบางโอกาสก็รับงานบรรเลงให้กับวงปี่พาทย์วงอื่นๆ ที่มีลักษณะเป็นเครือข่าย โดยความสัมพันธ์ของนักดนตรีที่อยู่ในพื้นที่อำเภอปักธงชัยและพื้นที่ใกล้เคียงมีลักษณะเอื้อเฟื้อ ช่วยเหลือซึ่งกันและกัน ตามลักษณะความสัมพันธ์ทางสังคมแบบเกษตรกรรม

ด้านการสืบทอดองค์ความรู้อาศัยการจำเป็นหลัก ซึ่งการสอนโดยวิธีการจำเป็นวิธีการสืบทอดที่ปรากฏทั่วไปในสังคมเอเชีย โดยบทเพลงที่สืบทอดต่อกันมามุ่งเน้นเพื่อนำไปประกอบอาชีพเป็นสำคัญ บทเพลงที่สืบทอดมีความสัมพันธ์กับบทบาทของวงดนตรีในบริบทต่างๆ องค์ความรู้ด้านบทเพลงของวงปี่พาทย์พรหมราชมุ่งเน้นเพื่อการบรรเลงประกอบอาชีพ มีความสัมพันธ์กับพื้นที่ที่เป็นที่ตั้งของวงปี่พาทย์พรหมราช และพื้นที่ใกล้เคียง บทเพลงแบ่งออกเป็น 2 กลุ่ม กลุ่มแรกเป็นเพลงพิธีกรรม และกลุ่มที่ 2 เป็นบทเพลงที่ใช้สำหรับบรรเลงประโคมในช่วงก่อนและหลังพิธีกรรม

ด้านการจัดวงดนตรี วงปี่พาทย์พรหมราชมีรูปแบบการจัดวงค่อนข้างชัดเจนแตกต่างจากวงปี่พาทย์ในท้องถิ่นอื่นๆ ในพื้นที่อีสานใต้ เช่น พื้นที่จังหวัดศรีสะเกษที่มีรูปแบบการตั้งวงที่ล้อมเข้าหากันเป็นวง (อนุวัฒน์ บุตรทองทิม, 2562) หรือที่อำเภอพิมาย จังหวัดนครราชสีมาที่มีการจัดรูปแบบวงที่ไม่เคร่งครัด สามารถจัดรูปแบบของวงได้ตามความเหมาะสมกับสถานที่ที่ได้ไปบรรเลง (มานพ วิสุทธิแพทย์,

2564) การที่วงปี่พาทย์พรหมราชมีการจัดรูปแบบของวงที่มีความชัดเจนมีเหตุผลมาจากวงปี่พาทย์พรหมราชภายใต้การนำของนายบุญชู ก่ำพรมราช มีลักษณะที่ตั้งของวงไม่ห่างใกล้จากกลุ่มชมชุนปี่พาทย์โคราชที่รับแบบแผนมาจากปี่พาทย์ภาคกลาง โดยนายบุญชู ก่ำพรมราช ได้เคยร่วมในพิธีไหว้ครูดนตรีที่จัดขึ้นโดยกลุ่มดนตรีไทยสายนายบุญยัง เกตุคง นอกจากนั้นการที่นายบุญชู ก่ำพรมราช ได้เคยใช้ชีวิตช่วงระยะเวลาหนึ่งในพื้นที่ภาคกลางและภาคตะวันออก อาทิ ชลบุรี นายบุญชูได้เคยมีปฏิสัมพันธ์กับคณะวงดนตรีในพื้นที่ดังกล่าว ทำให้แนวคิดการจัดตั้งวงดนตรีที่มีรูปแบบที่ชัดเจนส่งผลต่อการจัดรูปแบบวงของวงปี่พาทย์พรหมราช

ด้านบทบาทหน้าที่ของวงปี่พาทย์พรหมราชที่มีต่อสังคม หากมองเชิงโครงสร้างทางสังคมโดยรวมของอำเภอปักธงชัยและพื้นที่ใกล้เคียง การเกิดความเป็นสังคมและวัฒนธรรมปักธงชัยในภาพใหญ่ย่อมมีฐานรากมากจากองค์ประกอบส่วนย่อยที่ร้อยรัดร่วมกันจนกลายเป็นภาพใหญ่ ซึ่งวงปี่พาทย์พรหมราชก็อยู่ในสถานะที่เป็นองค์ประกอบส่วนย่อยของสังคม มีบทบาทด้านงานบรรเลงรับใช้สังคม โดยงานบรรเลงดังกล่าวเป็นส่วนในการสนับสนุนให้โครงสร้างทางสังคมคงอยู่อย่างต่อเนื่อง เพราะสังคมมีกระบวนการทางสังคมที่ทำให้สังคมมีความเป็นอันหนึ่งอันเดียวกัน ทั้งด้านค่านิยม ความเชื่อ วัฒนธรรม และประเพณี (ปหาณี ธิติวัฒนา, 2523) ในกรณีดังกล่าวจึงทำให้เห็นวงปี่พาทย์พรหมราชมีความสัมพันธ์กับชุมชนอย่างแนบแน่น ในลักษณะที่เป็นพลวัตร ปรับเปลี่ยนไปตามบริบทของการเวลา อีกทั้งไม่ได้โดดเดี่ยวดนตรีออกจากสังคม

7.ข้อเสนอแนะ

ผลวิจัยเรื่องวงปี่พาทย์โคราช กรณีศึกษา วงปี่พาทย์พรหมราช เป็นข้อมูลองค์ความรู้ที่มีความสำคัญในฐานะที่เป็นพลังละมุน (Soft Power) ที่เป็นต้นทุนทางวัฒนธรรมที่มีคุณค่ายิ่งต่อสังคม เป็นพลังมูลค่าของท้องถิ่นที่ถือเป็นส่วนย่อยที่จะประกอบส่วนร่วมกับพลังทางวัฒนธรรมดนตรีท้องถิ่นอื่นๆ กลายเป็นพลังของแผ่นดินในภาพรวม จากเหตุผลดังกล่าวจึงมีข้อเสนอแนะเพื่อประโยชน์ในด้านต่างๆ ดังนี้

1)ข้อค้นพบจากงานวิจัยเรื่องนี้แสดงให้เห็นถึงความสัมพันธ์หรือปฏิสัมพันธ์ระหว่างวงปี่พาทย์พรหมราชและวัฒนธรรมดนตรีพื้นที่ใกล้เคียง ในอนาคตหากมีการศึกษาถึงความสัมพันธ์หรือปฏิสัมพันธ์ระหว่างปี่พาทย์ในพื้นที่จังหวัดนครราชสีมาที่กระจายอยู่ในหลายพื้นที่ของจังหวัดจะก่อให้เกิดองค์ความรู้ใหม่ในอีกมิติหนึ่ง

2)องค์ความรู้ด้านการผลิตเครื่องดนตรีถือเป็นภูมิปัญญาท้องถิ่นที่มักถูกละเลยพร้อมกับการเข้ามาของระบบทุนนิยมที่อำนาจเงินมีบทบาทที่สำคัญ ระบบทุนนิยมที่มีพลังอำนาจและมีอิทธิพลในวงกว้างเบียดทับองค์ความรู้ที่เป็นภูมิปัญญาท้องถิ่น ดังนั้นองค์กรของรัฐที่มีหน้าที่ดูแลศิลปะวัฒนธรรมท้องถิ่นควรเข้ามาสืบสานเพื่อดำรงไว้ซึ่งมรดกภูมิปัญญาของสังคม

บรรณานุกรม

ชายชาญ วงศ์ภักดี, บรรจง โสดาดี, ธนู ศรีทอง, พระครูโสภณธรรมาภิมณฑ์, ชูชัย ประดับสุข, สถาพร ภาคพรม และ พิสุทธิ์พงศ์ เอ็นดู. (2564). การเสริมสร้างเครือข่ายการท่องเที่ยวทางศาสนา และวัฒนธรรม ของอีสานใต้กับประชาคมอาเซียน. **วารสารพุทธศาสตร์ศึกษา, 12**(2), 172.

บุญชู ก่ำพรมราช. (26 มีนาคม 2566). **สัมภาษณ์.** หัวหน้าวงดนตรีและนักดนตรีวงปี่พาทย์พรหมราช.

ปพาณี ฐิติวัฒนา. (2523). สังคมวิทยา. กรุงเทพฯ: ไทยวัฒนาพานิช.

มานพ วิสุทธิแพทย์. (2564). ปี่พาทย์พิมาย: ร่องรอยวัฒนธรรมดนตรี. **วารสารศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ, 25**(2), 67.

รัตนะ บัวสนธ์. (2535). การพัฒนาหลักสูตรและการจัดการเรียนการสอนเพื่อถ่ายทอดภูมิปัญญาท้องถิ่น : กรณีศึกษาชุมชนแห่งหนึ่งในเขตภาคกลางตอนล่าง. ปริญญานิพนธ์ดุษฎีบัณฑิต มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ.

สุกิจ พลประถม. (2538). **ดนตรีพื้นบ้านอีสาน.** อุดรธานี: ภาควิชาดนตรี คณะมนุษยศาสตรและสังคมศาสตร์ สถาบันราชภัฏอุดรธานี.

อนุวัฒน์ บุตรทองทิม. (2562). **วงระนาดพาทย์ฆ้องในจังหวัดศรีสะเกษ.** วิทยานิพนธ์ปริญญา ศิลปกรรมศาสตรมหาบัณฑิต คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยขอนแก่น.

อนุวัฒน์ บุตรทองทิม และ เฉลิมศักดิ์ พิกุลศรี. (2563). วงระนาดพาทย์ฆ้องวัดโพธิ์พระองค์ ตำบลพิงพวย อำเภอศรีรัตนะ จังหวัดศรีสะเกษ. **วารสารมหาวิทยาลัยราชภัฏร้อยเอ็ด, 14**(1), 122.

การสร้างสรรค์ผลงานวิดีโอ เพอร์ฟอร์มานซ์ เรื่อง “Meaning”: การค้นหาคุณค่าในวัตถุและความรู้สึก

The Making of the Video Performance 'Meaning': Perceiving Value through Materials and Emotions

(Received: 28 April 2023; Revised: 13 August 2023; Accepted: 21 August 2023)

ธรณิธรณ์ สินเธาว์[1]
Taranitorn Sinthao
ธนัชพร กิตติก้อง[2]
Tanatchaporn Kittikong

บทคัดย่อ

“Meaning” เป็นผลงานศิลปะการแสดงนิพนธ์ในระดับปริญญาตรี มีที่มาจากการที่ผู้สร้างสรรค์ตั้งคำถามกับตนเองว่า สิ่งของมีค่าและราคาแพงทำให้เรารู้สึกมีคุณค่าจริงหรือ? โดยประเด็นคำถามนี้ได้รับแรงบันดาลใจมาจากความสัมพันธ์ภายในครอบครัวของตัวผู้สร้างสรรค์เอง ที่คุณพ่อคุณแม่มักจะให้สิ่งของมีค่าราคาแพง แทนการแสดงออกทางความรัก โดยเฉพาะการแสดงออกทางกาย หรือทางวาจา เกิดเป็นแนวคิดของผลงาน “ความหมายและคุณค่าของสิ่งของต่างๆ ขึ้นอยู่กับความรู้สึกภายในจิตใจ” ผู้สร้างสรรค์นำเสนอการแสดง ผ่านการแสดงสภาวะความรู้สึกภายในจิตใจ (performing) การใช้วัตถุแทนค่า (Symbol) และการเคลื่อนไหวร่างกาย (body movement) ในรูปแบบวิดีโอเพอร์ฟอร์มานซ์ (Video Performance) มีกระบวนการสร้างสรรค์ 4 ขั้นตอน ได้แก่ กำหนดแนวความคิด ค้นหาองค์ประกอบและโจทย์ ถ่ายทำและตัดต่อ และ เผยแพร่ผลงานสู่สาธารณะ วิดีโอเพอร์ฟอร์มานซ์เรื่อง “Meaning” ประกอบไปด้วย ตอนที่ 1 Give (ให้) ถ่ายทอดความรู้สึกที่ได้รับสิ่งของมีค่าและราคาแพงจากครอบครัว และ

[1] นักศึกษาหลักสูตรศิลปกรรมศาสตรบัณฑิต สาขาวิชาศิลปะการแสดง สาขาวิชาดนตรีและการแสดง คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยขอนแก่น
Undergraduate Student from Performing Arts Program, Faculty of Fine and Applied Arts, Khon Kaen University
[2] ผู้ช่วยศาสตราจารย์ประจำหลักสูตรศิลปกรรมศาสตรบัณฑิต สาขาวิชาการแสดง สาขาวิชาดนตรีและการแสดง คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยขอนแก่น
Assistant Professor at Performance Practice Program, Faculty of Fine and Applied Arts, Khon Kaen University

ตอนที่ 2 Get (เข้าใจ) ถ่ายทอดความเข้าใจความหมายของสิ่งของที่ได้รับ กระบวนการสร้างสรรค์ผลงานชิ้นนี้ได้สะท้อนแนวคิดที่ตั้งไว้ผ่านการเรียนรู้ที่จะรับรู้ถึงคุณค่าภายในสิ่งของเหล่านั้นโดยเชื่อมโยงกับความรักของคนในครอบครัว ซึ่งในบทความชิ้นนี้จะเป็นการอธิบายกระบวนการสร้างสรรค์ผลงานโดยละเอียด

คำสำคัญ: กระบวนการสร้างสรรค์, การแสดง, วิดีโอเพอร์ฟอร์มานซ์,

Abstract

"Meaning" is an undergraduate-level performing arts thesis within the Performing Arts Program. As the creator of this performance, I posed the question, "Do precious and expensive items truly make us feel valuable?" This inquiry was prompted by my observations within my own family, where my parents often substituted valuable possessions for displays of affection or any form of physical or verbal expression. This observation led to the central concept of this work: "the meaning and value of things depend on the emotions within the mind." I brought this concept to life using various mediums, such as performance, symbolic objects, and bodily movement, ultimately presenting it through a Video Performance. The creative process can be broken down into four stages: (1) defining the concepts; (2) identifying elements and performance tasks; (3) filming and editing; and (4) releasing the work to the public. "Meaning" as a video performance comprises two distinct parts: Part 1, "Give," conveys my experience of receiving valuable and expensive items from my family; Part 2, "Get," conveys my interpretation of the significance behind the items received. This work effectively communicates its concept by showcasing my journey towards recognizing the inherent value of things, intertwined with the love expressed by family members. This article aims to provide a detailed elaboration of the creative process behind this work.

Keywords: Creative Process, Performance, Video Performance,

บทนำ

จุดเริ่มต้นและแรงบันดาลใจในการสร้างสรรค์ผลงานการแสดง Meaning เกิดจากการที่ผู้สร้างสรรค์ตั้งคำถามกับตนเองว่า “สิ่งของมีค่าและราคาแพงทำให้เรารู้สึกมีคุณค่าจริงหรือ?” การตั้งคำถามนี้สะท้อนถึงวิธีการเลี้ยงดูและสถานการณ์ภายในครอบครัวของผู้สร้างสรรค์เอง ที่ผู้สร้างสรรค์มักจะได้รับเงินหรือสิ่งของที่มีราคาแพง มาโดยตลอดตั้งแต่จำความได้ แต่น้อยครั้งที่จะได้รับการแสดงออกถึงความรักและความห่วงใยทางกายหรือวาจาเลย แทบจะไม่ได้รับคำพูดให้กำลังใจหรือคำชม และไม่เคยได้รับการบอกรัก ถึงแม้ว่าสิ่งของราคาแพงที่ได้รับเหล่านั้นล้วนแล้วแต่เป็นสิ่งมีค่ามีราคา แต่มันอาจไร้ความหมายหากมันไม่ได้เป็นการแสดงออกซึ่งความรักและความห่วงใย ผู้สร้างสรรค์พบว่าการได้รับสิ่งของราคาแพงและเงินตรามากมายไม่ได้มีความหมายหรือให้ความสุขและความพอใจแก่ผู้สร้างสรรค์เลย และคำถามตั้งต้นนั้นทำให้ผู้สร้างสรรค์ค้นพบคำตอบในเบื้องต้นว่า ตนเองนั้นไม่ได้ชอบของที่มีราคาแพง แต่ของทุกชิ้นมีค่าและมีความหมายด้วยการรับรู้ถึงความรู้สึกรักและห่วงใยของผู้ให้

ผู้สร้างสรรค์จึงอยากถ่ายทอดความรู้สึกเจ็บปวดที่ไม่เคยได้รับการแสดงความรักอย่างจริงใจและเรียบง่ายจากครอบครัว และ ถ่ายทอดความรู้สึกและความหมายของการแสดงออกถึงความรัก ผ่านวัตถุต่างๆ โดยมีแนวคิดหลักของผลงาน คือ “ความหมายและคุณค่าของสิ่งของต่างๆ ขึ้นอยู่กับความรู้สึกภายในจิตใจ” โดยมีวัตถุประสงค์ คือ สร้างสรรค์ผลงานการแสดงในรูปแบบวิดีโอเพอร์ฟอร์มานซ์ (Video performance) ที่มุ่งสะท้อนถึง ความหมายและคุณค่าของสิ่งของที่สัมพันธ์กับความรู้สึกภายในจิตใจ ผู้สร้างสรรค์จะนำเสนอผลงานออกมาในรูปแบบวิดีโอเพอร์ฟอร์มานซ์ โดยทำหน้าที่เป็นผู้สร้างสรรค์ กำกับ และแสดง โดยอาศัยกลวิธีและเทคนิคการทำงานที่เรียกว่า MbM เข้ามาใช้ในกระบวนการสร้างสรรค์ผลงาน ซึ่งผู้สร้างสรรค์ได้เรียนรู้กลวิธี MBM (Meditation/Mindfulness -based Movement) หรือ หลักการในการเคลื่อนไหวร่างกายในฐานภาวนา ในฐานะอาสาสมัครของโครงการวิจัย “MbM: กลวิธีการฝึกฝนนักแสดงเพื่อสร้างพลังแห่งการอยู่กับปัจจุบันขณะด้วยแนวทางการภาวนาทางพระพุทธศาสนาของไทยและการเคลื่อนไหวโซมาติกส์” โดยมี ผู้ช่วยศาสตราจารย์ธนัชพร กิตติก้อง เป็นหัวหน้าโครงการวิจัย ในระหว่างเดือน พฤษภาคม-กรกฎาคม พ.ศ. 2565

ในบทความชิ้นนี้ ผู้สร้างสรรค์จะทำการวิเคราะห์และถอดองค์ความรู้จากกระบวนการสร้างสรรค์ของตนเอง โดยประกอบไปด้วยการทบทวนทฤษฎีที่เกี่ยวข้อง การอธิบายกระบวนการสร้างสรรค์ การวิเคราะห์ผลงาน และบทสรุป ของผลงานวิดีโอเพอร์ฟอร์มานซ์ “Meaning” ซึ่งตัวผลงานได้เผยแพร่อยู่ในเว็ปไซต์ https://bhenyukhue-performance.com/thesis.html และ https://vimeo.com/showcase/10606955

กรอบแนวคิดทางทฤษฎีและปฏิบัติ

แนวคิดที่เกี่ยวข้องที่ผู้สร้างสรรค์ได้นำมาทบทวนเพื่อใช้ในการประกอบการสร้างสรรค์ผลงานวิดีโอเพอร์ฟอร์มานซ์ Meaning มีดังนี้

1.ความต้องการของมนุษย์ คุณค่า และ ความหมาย

จุมพล สวัสดิยากร (2520 : 19) กล่าวว่า ความต้องการของมนุษย์แบ่งออกเป็น 2 อย่าง ได้แก่ ความต้องการทางด้านร่างกาย ได้แก่ ปัจจัยสี่ เป็นสิ่งที่จำเป็นในชีวิต เช่น อาหาร ที่อยู่อาศัย เครื่องนุ่งห่ม ยารักษาโรค สิ่งเหล่านี้จำเป็นต่อการดำรงชีวิต และความต้องการทางสังคมหรือทางด้านจิตใจ เป็นความต้องการทางจิตใจ ซึ่งหลากหลายตามปัจเจกบุคคล เช่น ความต้องการที่จะให้คนอื่นเคารพนับถือ ความต้องการความรัก ซึ่งเป็นความต้องการที่มองไม่เห็นและสลับซับซ้อนตามแต่ตัวบุคคล มนุษย์ทุกคนมีความต้องการอยากจะเป็นที่รัก ตัวผู้สร้างสรรค์มีความต้องการความรักจากครอบครัวซึ่งเป็นความต้องการสูงสุด ความต้องการนี้เป็นความต้องการทางด้านจิตใจ และความรักนั้นก็เป็นนามธรรมที่ต้องใช้การแสดงออกทางความรู้สึกและการแสดงออกทางกายในการสื่อสาร ซึ่งเชื่อมโยงกับประเด็นในการสร้างสรรค์ผลงาน โดยผู้สร้างสรรค์เห็นว่าความต้องการทางจิตใจเหล่านี้จะสามารถแสดงออกได้ผ่านความรู้สึกเจ็บปวดภายในจิตใจ ซึ่งจะส่งผลต่อการแสดงออกทางร่างกายในการสื่อสารความรู้สึกผ่านผลงานการแสดง

พจนานุกรมฉบับราชบัณฑิตยสถาน พ.ศ. 2554 ได้ให้ความหมายของคำว่า “คุณค่า” ไว้ว่า “สิ่งที่มีประโยชน์หรือมีมูลค่าสูง” กล่าวว่า “คุณค่า” คือ “ลักษณะที่พึงประสงค์หรือลักษณะที่ควรจะเป็น ลักษณะที่น่าพึงปรารถนา ซึ่งเป็นความพอใจของแต่ละบุคคล” เพราะฉะนั้น ความหมายของคำว่า คุณค่า ในผลงานสร้างสรรค์นี้ จึงขึ้นอยู่กับความปรารถนาของแต่ละบุคคลตามแต่ความพึงพอใจ

ในส่วนของความหมายของคำว่า “ความหมาย” พจนานุกรมฉบับราชบัณฑิตยสถาน พ.ศ. 2554 ได้ให้ไว้ว่า “ความหมาย นัย สิ่งที่ตีความไว้ สิ่งที่แปลไว้ เป็นการแบ่งแยกและการจำแนกสิ่งต่างๆ” อย่างไรก็ดี “ความหมาย” ไม่ใช่แค่เพียงคำอธิบายลักษณะประเภท หรือการจำแนกสิ่งต่างๆ แต่ยังหมายถึง “ความหมาย” ในเชิงคุณค่าภายในจิตใจด้วย ซึ่งแน่นอนว่า สิ่งที่เห็น สิ่งที่รู้สึกในแต่ละคนนั้นมีความแตกต่างไปตามบริบท ดังนั้น คำนิยาม คุณค่า และความหมาย ข้างต้น จึงเป็นอิทธิพลสำคัญของการได้มาซึ่งแนวคิดหลักของผลงาน “ความหมายและคุณค่าของสิ่งของต่างๆ ขึ้นอยู่กับความรู้สึกภายในจิตใจ”

2.สัญลักษณ์

สิ่งของราคาแพงล้วนมีค่า วัตถุเหล่านี้ย่อมมีความหมาย ดังนั้น การศึกษาความหมายเชิงสัญลักษณ์จึงมีความสำคัญในการสร้างสรรค์ผลงาน การทำความเข้าใจสัญศาสตร์ (semiotics) ศาสตร์ว่าด้วยระบบสัญลักษณ์จึงมีความจำเป็น “สัญญะ” นั้นแปลได้ว่า ความหมาย (meaning/interpretant) มีความสัมพันธ์กับเครื่องหมาย หรือ สัญลักษณ์ (sign/vehicle) ที่ทำหน้าที่เป็นพาหนะ โดยมีวัตถุหรือสิ่งที่ใช้อ้างถึง (object/referent) (ธนัชพร กิตติก้อง, 2563: 29) โดยลักษณะของ “สัญลักษณ์” ตามแนวทางของ Peirce มีดังนี้

(1) รูปสัญลักษณ์ (Icon Signs) เป็นสัญลักษณ์ที่มีความเหมือนกับวัตถุที่เห็น

(2) ดัชนี (Indexical Signs) เป็นสัญลักษณ์ที่ตั้งอยู่บนความสัมพันธ์ที่ห่างออกไประหว่างสัญลักษณ์กับวัตถุที่เห็น เช่น รูปตาชั่ง หมายถึง ความยุติธรรม เป็นต้น

(3) เครื่องหมาย (Symbolic Signs) เป็นสัญลักษณ์ที่กำหนดขึ้นตามข้อตกลงร่วมกัน คือ มีการจัดตั้งหรือกำหนดความหมายด้วยกฎเกณฑ์ทางสังคมหรือวัฒนธรรม

ผู้สร้างสรรค์ได้ใช้ทั้งรูปสัญลักษณ์ และ ดัชนี ในการสร้างสรรค์ผลงานครั้งนี้ เพื่อให้สัญลักษณ์นั้นมีส่วนร่วมในการนำเสนอสัญญะ และเป็นพาหนะในการสร้างความรู้สึกให้กับผู้ชม

3.MbM

การได้เป็นอาสาสมัครของโครงการวิจัย “MbM: กลวิธีการฝึกฝนนักแสดงเพื่อสร้างพลังแห่งการอยู่กับปัจจุบันขณะด้วยแนวทางการภาวนาทางพระพุทธ

ศาสนาของไทยและการเคลื่อนไหวโซมาติกส์ ” โดย ผศ.ดร.ธนัชพร กิตติก้อง ในระหว่างเดือน พฤษภาคม - กรกฎาคม 2565 ทำให้ผู้สร้างสรรค์ได้เรียนรู้เกี่ยวกับกลวิธี ที่เรียกว่า MbM (Meditation/Mindfulness-based Movement) ซึ่งเป็นแนวทางการฝึกฝนการเคลื่อนไหวร่างกายด้วยฐานของการมีสมาธิ สติสัมปชัญญะ โดยอาศัยหลักการปฏิบัติภาวนาทางพระพุทธศาสนาและการเคลื่อนไหวโซมาติกส์ ที่เกี่ยวข้องกับการฝึกลมหายใจ (Breathing) ฝึกการระลึกรู้ถึงการเคลื่อนไหวร่างกาย (Kinesthesia) ฝึกการระลึกรู้การทำงานของประสาทสัมผัส (Body sensations) และการฝึกสังเกตการณ์ประสบการณ์ภายในจิตใจ (Psychophysical Experiences) ที่ผ่านเข้ามาของตัวเองได้

การใช้ MbM ในกระบวนการสร้างสรรค์ ทำให้ผู้สร้างสรรค์ได้ค้นพบวิธีการสำรวจภายในจิตใจของตนเอง โดยได้พบความรู้สึกและความทุกข์ของตนเองชัดเจนขึ้น และยังช่วยสะท้อนว่าความทุกข์นั้นมีสาเหตุเกี่ยวข้องกับความต้องการที่ไม่เคยได้รับจากครอบครัว และได้กลายเป็นกลวิธีในการค้นหาแนวคิดและรูปแบบของงาน การค้นหาองค์ประกอบของงาน ผู้สร้างสรรค์ในฐานะนักแสดงยังได้ใช้เทคนิคของ MbM ในการเคลื่อนไหวร่างกาย เพื่อใช้ในการแสดง ซึ่งผู้สร้างสรรค์พบว่า การมีทักษะ MbM จะสามารถช่วยนักแสดงทำงานกับร่างกายและจิตใจของตนเองได้ดี สามารถทำงานกับโจทย์การแสดงที่มีรายละเอียดเฉพาะได้อย่างลึกซึ้งมากขึ้น ทำให้นักแสดงสามารถวิเคราะห์ประสบการณ์ภายในจิตใจของตนเองได้ หรือประกอบสร้างความสัมพันธ์ระหว่างกายและจิต เปิดประสาทรับรู้ในสิ่งที่เกิดขึ้นรอบๆ ตัวได้ ทำให้นักแสดงอยู่กับปัจจุบันขณะได้ไปพร้อมๆ กับการสร้างสรรค์การแสดง

4.วิดีโอเพอร์ฟอร์มานซ์

วิดีโออาร์ท (Video Art) เป็นรูปแบบทางศิลปะที่ยืดหยุ่นในแง่ภาพและเสียงที่หลอมรวมกัน ไม่จำเป็นต้องมีกรอบแบบแผน หรือกฎเกณฑ์ ซึ่งมีเทคนิควิธีการสร้างสรรค์ที่ไม่จำกัด สามารถเล่าเรื่องราวในลักษณะโครงสร้างการเล่าเรื่องที่ไม่เรียงลำดับเหตุการณ์และไม่สอดคล้องกับโครงสร้าง (Plot) (ธวัชชัย สมคง, 2559) วิดีโออาร์ต เป็น งานศิลปะแขนงอื่นๆ ที่มักถูกมองว่าเป็นภาพยนตร์ แต่ไม่ใช่ภาพยนตร์ มีการใช้ภาพเคลื่อนไหวเป็นสื่อในการถ่ายทอดตัวงาน มีการใช้ภาพเคลื่อนไหวเป็นส่วนประกอบของงานศิลปะ โดยที่ ผลงานนั้นไม่จำเป็นต้อง

[3] อยู่ในระหว่างการสรุปผลงานวิจัย คาดว่าจะสำเร็จภายในสิ้นปี 2566

เป็นการทดลองหรือทำเพื่อพิสูจน์สมมติฐานใดๆ (นวกานต์ ราชานาค, 2552) ดังนั้น วิดีโออาร์ตจึงเป็นสื่อศิลปะที่สามารถสื่อสารเนื้อหาด้วยภาพและเสียง และเป็นศิลปะที่จะสร้างความน่าสนใจต่อคนยุคปัจจุบันได้อีกแนวทางหนึ่ง ในขณะที่คนในสังคมอยู่ท่ามกลางสื่อชนิดต่างๆ (ศุภชัย อารีรุ่งเรือง, 2555 : 20-21)

การสร้างสรรค์การแสดงในรูปแบบเพอร์ฟอร์มานซ์ (Performance) เป็นรูปแบบทางด้านศิลปะการแสดงที่ให้ความสำคัญเกี่ยวกับกระบวนการ เช่น กระบวนการสื่อสารถ่ายทอด ปรากฏการณ์ซึ่งประกอบด้วยการเกิดขึ้น ตั้งอยู่ และหายไป การกระตุ้นให้เกิดการทำความเข้าใจซึ่งความหมายและการตีความ และการสร้างประสบการณ์สุนทรียะ โดยส่วนใหญ่มักจะไม่มีกฎเกณฑ์ตายตัวในวิธีการสร้างสรรค์ การสร้างสรรค์ผลงานเพอร์ฟอร์มานซ์จึงขึ้นตรงต่อประสบการณ์ส่วนตนของศิลปินและทักษะของศิลปิน องค์ประกอบสำคัญของงาน คือ แนวคิด และกระบวนการ (ธนัชพร กิตติก้อง, 2563 : 64, 155)

การที่ใช้คำว่า วิดีโอเพอร์ฟอร์มานซ์ (Video Performance) จึงหมายความว่า การนำเสนอผลงานเพอร์ฟอร์มานซ์ ผสมผสานกับเทคนิคทางด้านวิดีโอ เพื่อตอบสนองกับการสร้างสรรค์ผลงานที่มีแนวคิดและกระบวนการแสดงเป็นหลัก เนื่องจาก ผู้สร้างสรรค์ต้องถ่ายทอดความรู้สึกภายในจิตใจ ที่ไม่อาจอธิบายได้ เป็นการเล่าเรื่องแต่อยู่ในลักษณะของสถานการณ์การแสดงออก จึงจำเป็นต้องให้ผู้ชมได้เห็นอย่างละเอียด เช่น สีหน้าของความเจ็บปวดจากการได้รับสิ่งของที่มีค่านั้น การถ่ายทำโดยใช้วิดีโอยังช่วยเน้นจุดสนใจไปที่วัตถุที่เลือกมานำเสนอ และสามารถสื่อสารความหมายและความตั้งใจที่ผู้สร้างสรรค์ต้องการได้ การสร้างสรรค์ผลงานการแสดงผ่านวิดีโอ ในรูปแบบวิดีโอเพอร์ฟอร์มานซ์ จึงเหมาะสมที่จะถ่ายทอดแนวคิดในการสร้างสรรค์ครั้งนี้

กระบวนการสร้างสรรค์

กระบวนการสร้างสรรค์ผลงาน Meaning ในรูปแบบวิดีโอเพอร์ฟอร์มานซ์ ภายใต้แนวคิดความหมายและคุณค่าของสิ่งของต่างๆ ขึ้นอยู่กับความรู้สึกภายในจิตใจ มีขั้นตอนในกระบวนการสร้างสรรค์ ดังนี้

1. กำหนดแนวความคิดหลักในการสร้างสรรค์
2. ค้นหาองค์ประกอบและโจทย์การแสดง
3. ถ่ายทำและตัดต่อ
4. เผยแพร่สู่สาธารณะ

การเก็บและบันทึกข้อมูลจากกระบวนการสร้างสรรค์ ประกอบไปด้วย การรวบรวม ค้นคว้า สังเกตการณ์ เก็บข้อมูลระหว่างกระบวนการ และจากการสะท้อนผลประสบการณ์ โดยบันทึกสิ่งที่ตัวผู้สร้างสรรค์ได้พบเจอในการทำงาน และนำมาสะท้อนและวิเคราะห์ผลงาน

1.กำหนดแนวความคิดหลักในการสร้างสรรค์

ในระหว่างกระบวนการผู้สร้างสรรค์ได้เกิดการตั้งคำถามกับตนเอง เช่น “สิ่งของที่มีราคาแพงทำให้เรารู้สึกมีคุณค่าจริงหรือ?” และ “ความต้องการของตัวเราแท้จริงแล้วคืออะไร?” ผู้สร้างสรรค์ได้ใช้วิธีการในการได้มาซึ่งแนวคิดหลักของผลงานผ่านการสะท้อนประสบการณ์ส่วนตน เช่น นั่งจดบันทึกเรื่องราวของตนเอง สิ่งที่ทำให้รู้สึกมีความสุข สิ่งที่ทำให้เกิดความทุกข์ สิ่งที่ส่งผลต่อจิตใจ เช่น วัตถุที่ส่งผลต่อความรู้สึก ระลึกรู้เกี่ยวกับตนเอง ผ่านการฝึกปฏิบัติ MbM ในการสำรวจจิตใจตนเอง

หลังจากรวบรวมข้อมูลต่างๆ ผู้สร้างสรรค์พบว่า ตัวผู้สร้างสรรค์เอง ไม่ได้ให้คุณค่าและความหมายกับสิ่งของที่มีราคาแพง แต่ให้คุณค่าและความหมายกับความรู้สึกและการแสดงออกของผู้ให้ ที่เชื่อมโยงกับสิ่งของนั้น ผู้สร้างสรรค์จึงได้ค้นพบความต้องการที่แท้จริงของตนเอง เนื่องด้วยผู้สร้างสรรค์ถูกเลี้ยงดูมาด้วยวัตถุ จึงต้องการแสดงออกถึงความต้องการของตนเอง การหาคุณค่าและความหมายของสิ่งของ และ การค้นหาความรู้สึกเจ็บปวดของตนเองที่มีต่อวัตถุ กลายเป็นโจทย์ในการสร้างสรรค์ผลงาน “Meaning”

2.ค้นหาองค์ประกอบและโจทย์การแสดง

ผู้สร้างสรรค์นำข้อมูลที่บันทึกได้ทั้งหมดในกระบวนการที่ 1 มาเรียบเรียง วิเคราะห์ผ่านกระบวนการคิด เพื่อเรียงลำดับเหตุการณ์เชิงความรู้สึก และนำความรู้สึกนั้นมาเปรียบเทียบกับวัตถุที่เคยได้รับ ผู้สร้างสรรค์ได้เลือกวัตถุที่ประกอบด้วยสัญญะแทนความรู้สึกมาใช้ในงาน โดยเน้นการนำเสนอวัตถุในฐานะสัญลักษณ์แบบดัชนี (Indexical Signs) เพื่อสื่อสารแทนความรู้สึกของผู้สร้างสรรค์ และเปิดโอกาสให้กับผู้ชมได้ตีความ ดังนี้

ตารางที่ 1: การค้นหาองค์ประกอบเชิงสัญลักษณ์และสัญญะที่มาจากการสำรวจความรู้สึกของตอนที่ 1

ความรู้สึก	วัตถุ	สัญญะที่สร้างขึ้น
เจ็บปวด อึดอัด	กิ๊ฟเพชร	ความสวยงาม ของมีค่า ที่แผงไปด้วยความรู้สึกเจ็บปวดที่ได้รับ
เฝ้ารอ โหยหา	ริบบิ้น	ความอบอุ่นที่ต้องการ
ผิดหวัง เสียใจ	สายพานเลื่อน	ความไม่สิ้นสุด การได้รับอย่างไม่มีวันสิ้นสุด
โหยหา	กล่องของขวัญ	ของขวัญที่พ่อตั้งใจให้ สิ่งของที่พ่อให้

หลังจากที่ได้องค์ประกอบต่างๆ แล้ว ผู้สร้างสรรค์นำเอาโจทย์เหล่านี้มาพัฒนาเป็นแนวทางการถ่ายทำ และโจทย์การแสดง ของตอนที่ 1 Give (ให้) เพื่อถ่ายทอดความรู้สึกที่ได้รับสิ่งของมีค่าและราคาแพงจากครอบครัวโดยเน้นการบอกเล่าถึงสิ่งของที่ตนเองได้รับจากพ่อแทนด้วยกล่องของขวัญที่แกะออกมาเท่าไหร่ก็เป็นของสิ่งเดิมคือ กิ๊ฟเพชร ที่ถึงแม้จะดูมีค่าและงดงาม แต่กลับไม่ทำให้ผู้รับนั้นมีความสุข และกลับรู้สึกถึงการผิดหวังซ้ำแล้วซ้ำเล่า

ตารางที่ 2: ลำดับเหตุการณ์และโจทย์ในการแสดงของ ตอนที่ 1

ลำดับเหตุการณ์	ภาพ/การแสดง/โจทย์	ความรู้สึก
สิ่งที่พ่อให้	กองของขวัญ นักแสดงแกะกล่องของขวัญและเจอสิ่งเดิมซ้ำ ๆ	ความรู้สึกของตัวเองที่มีต่อสิ่งที่พ่อให้ ความคาดหวังและผิดหวังซ้ำ ๆ
หลังจากได้รับสิ่งของจากพ่อ	นักแสดงติดกิ๊ฟซ้ำ ๆ	ความอบอุ่นที่ผู้สร้างสรรค์ต้องการนั้นได้รับเพียงความเจ็บปวดและความอึดอัด
สิ่งที่เฝ้ารอนั้นไม่ได้	นักแสดงสาวริบบิ้น	ความต้องการของตนเอง การเฝ้ารอ การโหยหาถึงสิ่งที่ต้องการ
สิ่งของที่ได้รับนั้นไม่ได้ต้องการ	สายพานกล่องของขวัญ	ความผิดหวัง เสียใจ กับสิ่งที่ได้รับ ของที่ได้รับนั้นไร้ค่าและความหมาย

หลังจากผู้สร้างสรรค์ได้ทดลองสร้างสรรค์ผลงานชิ้นที่ 1 และทำการแสดงผลงานในนิทรรศการ ผลงานนั้นได้สร้างความรู้สึกให้ทั้งกับครอบครัวที่มาชม(ในฐานะผู้ชมผลงาน) และผู้สร้างสรรค์ (ในฐานะผู้สร้างสรรค์และบุตรสาว) โดยคุณพ่อและคุณแม่ของผู้สร้างสรรค์ได้ใช้เวลาในการชมผลงานอย่างจดจ่อและเกิดอารมณ์ความรู้สึกตื้นตันและน้ำตาไหลในระหว่างการชมการแสดง โดยคุณพ่อได้อธิบายว่าตนเองนั้นไม่เคยมีประสบการณ์การชมผลงานการแสดงแบบนี้ ในขณะที่ชม

การแสดง ตนเองเหมือนได้ย้อนประสบการณ์ไปยังอดีต เห็นภาพของคุณย่าและครอบครัวของท่านที่กำลังให้ความรักและดูแลบุตรสาวแรกเกิดของตน เต็มไปด้วยความรักและความอบอุ่น ภาพอดีตนี้ถูกกระตุ้นโดยการแสดงของผู้สร้างสรรค์ ซึ่งสะท้อนถึงความรู้สึกและความต้องการความอบอุ่นและความรัก ในขณะที่ผู้สร้างสรรค์ได้รับรู้และเรียนรู้ว่าสิ่งที่ตนต้องการมากที่สุด คือ การแสดงออกถึงความรักจากครอบครัว เมื่อได้เห็นปฏิกิริยาของคุณพ่อคุณแม่ในฐานะคนดูผู้สร้างสรรค์ โดยเฉพาะการได้เห็นคุณพ่อน้ำตาไหลเป็นครั้งแรกในชีวิต จึงได้เข้าใจมากขึ้นว่าภายในจิตใจของท่านนั้นก็เต็มไปด้วยความรักถึงแม้ว่าจะแทบไม่แสดงออกเลยก็ตาม ทำให้ผู้สร้างสรรค์ได้วิเคราะห์กระบวนการคิดและสภาวะทางอารมณ์ที่เปลี่ยนแปลงไป ได้ค้นพบความรู้สึกเข้าใจและยอมรับในตนเอง ซึ่งความรู้สึกดังกล่าวไม่ได้ปรากฏอยู่ในตอนที่ 1 การทำงานผลงานชิ้นที่ 2 สัญญะของสัญลักษณ์เหล่านี้ได้แปรเปลี่ยนไป ผู้สร้างสรรค์ได้เลือกใช้วัตถุในการแสดงเหมือนเดิมแต่ได้ให้ความหมายแตกต่างไป ดังนี้

ตารางที่ 3: การค้นหาองค์ประกอบเชิงสัญลักษณ์และสัญญะที่มาจากการสำรวจความรู้สึก ตอนที่ 2

ความรู้สึก	วัตถุ	สัญญะที่สร้างขึ้น
สบายใจ ดีใจ	กิ๊ฟเพชร	ความสวยงาม ของมีค่า ที่แฝงไปด้วยความรู้สึกพึงพอใจที่ได้รับ
ยอมรับความเจ็บปวด	ริบบิ้น	ความเจ็บปวด การยอมรับและความเข้าใจความรู้สึกของตนเอง
อบอุ่น ดีใจ	กล่องของขวัญ	ความรักจากพ่อ

ผู้สร้างสรรค์จึงได้การนำเอาสัญลักษณ์เหล่านี้มาพัฒนาเป็นแนวทางการถ่ายทำและโจทย์การแสดงของตอนที่ 2 Get (เข้าใจ) เพื่อถ่ายทอดความเข้าใจในความหมายของสิ่งของที่ได้รับ เป็นการบอกเล่าความรู้สึก ณ ปัจจุบัน และต้องการสื่อถึงความรู้สึกที่เปลี่ยนแปลงไป ผู้สร้างสรรค์มีความเข้าใจความหมายและความรู้สึกของตนเองมากยิ่งขึ้น

ตารางที่ 4: ลำดับเหตุการณ์และโจทย์ในการแสดงของตอนที่ 2

ลำดับเหตุการณ์	ภาพ/การแสดง/โจทย์	ความรู้สึก
รู้ค่าของสิ่งที่ได้รับมา	นักแสดงเก็บของขวัญขึ้นมาวางเรียงกัน	ความสบายใจที่เกิดจากความเข้าใจของตนเอง
หลังจากได้รับสิ่งของจากพ่อ	นักแสดงติดกิ๊ฟด้วยความรู้สึกที่ต่างไป	ความรู้สึกเต็มใจที่จะได้รับ พอใจในสิ่งของนั้น
ยอมรับในความรู้สึกของตนเอง	นักแสดงดึงริบบิ้นด้วยมือของตนเอง	ความเข้าใจและยอมรับต้องการของตนเอง
ความเข้าใจของตนเอง	นักแสดงม้วนริบบิ้นกลับไปอย่างเป็นระเบียบเรียบร้อย	ความรู้สึกเจ็บปวดของตนเองที่ผ่านมาถูกเข้าใจและเก็บมันไว้อย่างสวยงาม

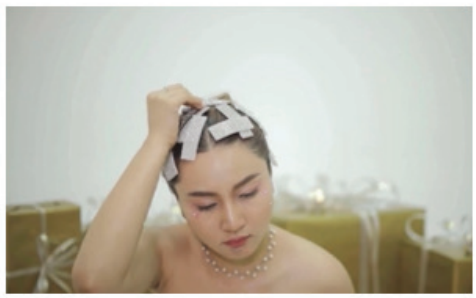
(3) ถ่ายทำและตัดต่อ

ผู้สร้างสรรค์ได้ทดลองเทคนิคการถ่ายทำอย่างหลากหลายเพื่อให้ได้ภาพที่แสดงออกตามแนวคิดและโจทย์ที่กำหนด ผู้สร้างสรรค์ใช้ทักษะการเคลื่อนไหวร่างกายเพื่อสร้างสัญญะทางอารมณ์ความรู้สึก การถ่ายทำเป็นการตามการเคลื่อนไหวและอารมณ์ของผู้สร้างสรรค์ ไม่ว่าจะเป็นมือ หรือ ใบหน้า เพื่อถ่ายทอดสภาวะความรู้สึก ในกระบวนการแสดงนั้นผู้สร้างสรรค์ไม่ได้มีการทดลองซ้อมการแสดงกับอุปกรณ์หรือสถานที่ มีเพียงแนวทางการทำการแสดงจากแนวคิดที่กำหนดไว้เท่านั้น ในระหว่างการถ่ายทำการแสดงผู้สร้างสรรค์เปิดโอกาสให้ตนเองได้ทดลองค้นหาวิธีการต่างๆ และทำให้ได้ค้นพบภาพใหม่ๆ ที่ไม่ได้อยู่ในการวางแผน ในส่วนของการตัดต่อวิดีโอนั้น มุ่งนำเสนอภาพที่สะท้อนถึงความรู้สึกของผู้สร้างสรรค์ โดยในตอนที่ 1 มีการเลือกใช้ภาพซ้อนและภาพซ้ำเพื่อกระตุ้นความรู้สึกของคนดูเป็นหลัก วิธีการนำเสนอภาพนั้นเป็นไปในลักษณะที่ไม่เรียงลำดับเหตุการณ์แต่เน้นสภาวะความรู้สึกในโจทย์ที่วางไว้

โจทย์ที่ 1 ตอนที่ 1: กองของขวัญนักแสดงแกะกล่องของขวัญและเจอสิ่งเดิมซ้ำๆ โดยถ่ายเห็นกล่องของขวัญจัดวางกระจายมากมาย ใช้เทคนิคการซ้อนภาพเพื่อให้เห็นความมากมายของกล่องของขวัญที่ได้รับจากพ่อ มีการใช้ภาพซ้อนเพื่อกระตุ้นอารมณ์คนดูให้รู้สึกถึงความซ้ำซาก และใช้เทคนิคการจัดกล้องจากมุมสูงเพื่อให้เห็นมือที่แกะของขวัญและใบหน้า

ภาพที่ 1: ภาพกองของขวัญนักแสดงแกะกล่องของขวัญ
ที่มา: ธรณิธรณ์ สินเธาว์ (2565)

โจทย์ที่ 2 ตอนที่ 1: นักแสดงติดกิ๊ฟซ้ำๆ ใช้เทคนิคการตั้งกล้องถ่ายหน้าตรง เพื่อที่จะเห็นความต้องการของผู้สร้างสรรค์ ที่มีความต้องการความรักความอบอุ่น โดยสิ่งที่ได้รับนั้นนำมาซึ่งความเจ็บปวดและความอึดอัด



ภาพที่ 2: ภาพกองของขวัญนักแสดงแกะกล่องของขวัญ
ที่มา: ธรณิธรณ์ สินเธาว์ (2565)

โจทย์ที่ 3 ตอนที่ 1: นักแสดงสาวริบบิ้น ใช้เทคนิคการตั้งกล้องถ่ายตรงและใช้เทคนิคตั้งกล้องเป็นภาพกดลง เพื่อจะสื่อให้เห็นถึงความต้องการของตนเอง การเฝ้ารอ การโหยหาถึงสิ่งที่ต้องการ ดังนี้

ภาพที่ 3 ภาพนักแสดงสาวริบบิ้น และจมกองริบบิ้น
ที่มา: ธรณิธรณ์ สินเธาว์ (2565)

โจทย์ที่ 4 ตอนที่ 1: สายพานกล่องของขวัญ ใช้เทคนิคตั้งกล้องถ่ายตรง เพื่อให้เห็นใบหน้าและความรู้สึกที่นิ่งเฉยเนื่องจากความผิดหวัง เสียใจ กับสิ่งที่ได้รับ ถึงแม้ว่าจะมากมายและต่อเนื่องเพียงใดก็ตาม ของที่ได้รับนั้นก็ไร้ค่าและความหมาย

ภาพที่ 4 ภาพนักแสดงสาวริบบิ้น และจมกองริบบิ้น
ที่มา: ธรณิธรณ์ สินเธาว์ (2565)

ทั้งนี้ในกระบวนการถ่ายทำการแสดง เกิดภาพที่ได้จากการทดลองกับวัตถุ ออกมาเป็นภาพการเข้าไปอยู่ในกล่อง ในขณะที่โหยหาความรู้สึกอบอุ่น

ภาพที่ 5 ภาพนักแสดงเข้าไปในกล่องของขวัญ
ที่มา: ธรณิธรณ์ สินเธาว์ (2565)

โจทย์ที่ 1 ตอนที่ 2: นักแสดงเก็บของขวัญขึ้นมาวางเรียงกัน เป็นการถ่ายทำภายนอกสถานที่ เพื่อสื่อให้เห็นถึงบรรยากาศที่สว่าง และอบอุ่นมากขึ้น โดยใช้วัตถุเดิม คือ กล่องของขวัญ ริบบิ้น และ กิ๊ฟ โดยความรู้สึก ความหมาย ที่มีต่อวัตถุนั้นเปลี่ยนไป การถ่ายทำการแสดงเน้นนำเสนอภาพรวม เต็มตัว โดยนักแสดงเคลื่อนไหวร่างกายพร้อมกับวัตถุด้วยความรู้สึกใหม่ๆ เห็นถึงอารมณ์ความรู้สึกที่สัมผัส รวบรวมกล่องของขวัญที่ได้รับมา

ภาพที่ 6: นักแสดงเก็บของขวัญขึ้นมาวางเรียงกัน และ สัมผัสที่อบอุ่นจากกล่อง
ที่มา: ธรณิธรณ์ สินเธาว์ (2565)

โจทย์ที่ 2 ตอนที่ 2: นักแสดงติดกิ๊ฟด้วยความรู้สึกที่ต่างไป ความรู้สึกนี้เป็นภาวะของความพอใจ เต็มใจที่ได้รับกิ๊ฟ และติดกิ๊ฟด้วยความรู้สึกดี การถ่ายทำเน้นนำเสนอการแสดงออกทางใบหน้าของผู้สร้างสรรค์เพื่อถ่ายทอดอารมณ์ของความเต็มใจที่ได้ติดกิ๊ฟนั้นและความสุขที่เกิดขึ้น การถ่ายทำในส่วนของมือที่สัมผัสวัตถุ(กิ๊ฟ) เป็นการสื่อถึงความรู้สึกที่รักและทะนุถนอมสิ่งที่ได้รับโดยสัมผัสอย่างนุ่มนวลด้วยมือทั้ง 2 ข้าง

ภาพที่ 7: นักแสดงติดกิ๊ฟด้วยความรู้สึกที่ต่างไป มือสัมผัสกิ๊ฟ
ที่มา: ธรณิธรณ์ สินเธาว์ (2565)

โจทย์ที่ 3 ตอนที่ 2: นักแสดงดึงริบบิ้นด้วยมือของตนเอง เป็นการม้วนริบบิ้นกลับคืนไปอย่างเป็นระเบียบเรียบร้อย สื่อให้เห็นถึงความรู้สึกที่เข้าใจและการยอมรับความรู้สึกเจ็บปวดที่ถูกจัดเก็บไว้อย่างสวยงาม การแสดงออกถึงความโหยหานั้นได้หายไป ริบบิ้นกลายเป็นความเข้าใจตนเองและการยอมรับความเจ็บปวด การถ่ายทำนั้นเน้นติดตามการเคลื่อนไหวและอารมณ์ของผู้สร้างสรรค์ ไม่ว่าจะเป็นการเคลื่อนไหวมือ ร่างกาย หรือใบหน้า

ภาพที่ 8: ภาพม้วนริบบิ้น
ที่มา: ธรณิธรณ์ สินเธาว์ (2565)

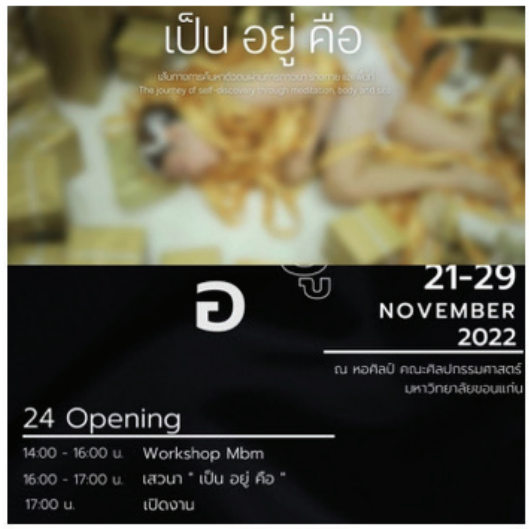
โจทย์ที่ 4 ตอนที่ 2: นักแสดงม้วนริบบิ้นกลับไปอย่างเป็นระเบียบเรียบร้อย
โดยถ่ายจากมุมมองของนักแสดง ใช้มุมกล้องแทนดวงตาของผู้สร้างสรรค์ โดยใช้วิธีถ่ายจากมุมสูงและกดลงการเก็บริบบิ้นที่ม้วนเสร็จแล้วลงกล่อง เป็นการสื่อถึงความเข้าใจของก้อนความรู้สึกเจ็บปวดจากการโหยหาที่เคยผ่านมา โดยจะถูกเก็บไว้ในกล่องของขวัญไว้อย่างสวยงาม

ภาพที่ 9: ภาพเก็บริบบิ้นลงกล่อง
ที่มา: ธรณิธรณ์ สินเธาว์ (2565)

ผู้สร้างสรรค์เป็นผู้ตัดต่อผลงานด้วยตนเอง จึงได้ใช้ความรู้สึกและการระลึกถึงประสบการณ์ของตัวผู้สร้างสรรค์ในช่วงการถ่ายทำ รวมถึงสัญชาตญาณ เข้ามาช่วยเป็นแนวทางในการตัดต่อและวางภาพ

(4) การเผยแพร่สู่สาธารณะ

การนำเสนอและจัดแสดงผลงานวิดีโอเพอร์ฟอร์มานซ์ Meaning นั้นจัดแสดงใน 2 รูปแบบ รูปแบบแรกคือการนำเสนอผลงานผ่านเว็ปไซต์ https://bhenyukhue-performance.com และ https://vimeo.com/showcase/10606955 และในรูปแบบที่ 2 คือการนำเสนอเป็นนิทรรศการแสดงและวิดีโอเพอร์ฟอร์แมนซ์ภายใต้แนวคิดรวมชื่อ “เป็น อยู่ คือ” ในระหว่างวันที่ 21-29 พฤศจิกายน 2565 ณ หอศิลป์คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยขอนแก่น



ภาพที่ 10: โปสเตอร์ประชาสัมพันธ์ผลงาน ธีสิส-โปรเจค “เป็น อยู่ คือ (Bhen Yu Khue)”
ที่มา: ธรณิธรณ์ สินเธาว์ (2565)

บทสรุป

ผู้สร้างสรรค์ได้ทดลองทำงานจากคำถามที่ผู้สร้างสรรค์ได้ตั้งไว้กับตนเอง “สิ่งของมีค่าและราคาแพงทำให้เรารู้สึกมีคุณค่าจริงหรือ?” ในตอนเริ่มกระบวนการและได้พบคำตอบในระหว่างกระบวนการสร้างสรรค์และการแสดงผลงานชิ้นที่ 1 โดยได้ค้นพบว่าตัวผลงานตอนที่ 1 นั้นสามารถสื่อสารความหมายที่สะท้อนถึงแนวคิด “ความหมายและคุณค่าของสิ่งของต่างๆ ขึ้นอยู่กับความรู้สึกภายในจิตใจ” ผ่านความรู้สึกส่วนตัวของผู้สร้างสรรค์ได้ ซึ่งคำตอบ คือ สิ่งของมีค่านั้นมีคุณค่าในตัวมันเอง แต่ความรู้สึกถึงคุณค่าภายในตนเองนั้นได้มาพร้อมกับการแสดงออกซึ่ง

ความรัก การเรียนรู้ครั้งนี้ได้มาจากการแสดงผลงานในนิทรรศการ หนึ่งในผู้ชมผลงานคือสมาชิกในครอบครัวของผู้สร้างสรรค์ ที่ได้รับรู้ถึงความรู้สึกของผู้สร้างสรรค์และนำไปสู่การพูดคุยและกลายเป็นความเข้าใจภายในครอบครัว ถือเป็นจุดเปลี่ยนหรือจุดการเรียนรู้ของผู้สร้างสรรค์ (transformation learning) เป็นหัวใจสำคัญของผลงาน และยังแสดงออกถึงการเรียนรู้และปรับเปลี่ยนเนื้อหาและความหมายระหว่างการสร้างสรรค์ของผู้สร้างสรรค์ ส่งผลต่อการเติบโตและความเข้าใจไปพร้อมกับ ความสมบูรณ์ของตัวผลงานการแสดง

การเรียนรู้ตนเองผ่าน MbM นั้นช่วยค้นหาและสำรวจคำถามที่อยู่ภายในใจผสานกับการทำงานเพอร์ฟอร์มานซ์ที่ช่วยทำให้ผู้สร้างสรรค์สามารถนำเอาสิ่งที่สำคัญภายในความรู้สึกออกมาทำงานได้ อนุญาตให้ค้นหาความหมายและความคิดของตนเองผ่านการรับรู้และการเปลี่ยนแปลงภายในตนเองได้ ดังเช่น การนำเอาประสบการณ์ของการสร้างสรรค์ผลงานตอนที่ 1 มาเป็นฐานในการพัฒนาผลงานในชิ้นที่ 2 นั้น ซึ่งมีอิทธิพลสำคัญอย่างยิ่งต่อการพัฒนา ปรับปรุง ออกแบบ ผลงาน รวมไปถึงการทำความเข้าใจทั้งในตัวผลงานและตัวผู้สร้างสรรค์เองด้วย เมื่อกระบวนการสร้างสรรค์ผลงานนั้นได้เสร็จสิ้น ผู้สร้างสรรค์ได้ตระหนักและได้ตอบคำถามตัวเองได้ “สิ่งของที่มีราคาแพงนั้นไม่ได้ทำให้รู้สึกมีค่า แต่การได้รับความรักอย่างเรียบง่าย เช่น การพูดบอกรักและการให้กำลังใจ การกอด ก็สามารถรู้สึกถึงคุณค่าในตัวเองได้และ สิ่งเหล่านี้มีค่ามากกว่าสิ่งของราคาแพงใดๆ"

ผู้สร้างสรรค์ได้เรียนรู้ถึงวิธีการสร้างสรรค์การแสดงที่มีความแตกต่างจากแนวทางการสร้างสรรค์การแสดงละครเวทีที่ผู้สร้างสรรค์ได้เรียนรู้มาการทำงานโดยมุ่งนำเสนอสภาวะความรู้สึกด้วยแนวคิดและโจทย์ที่ไม่ได้กำหนดตายตัวนั้นสร้างความท้าทายต่อนักแสดงในการแสดงเป็นอย่างมากเนื่องจากจะต้องทำงานที่จะต้องอยู่กับปัจจุบันขณะ มีสมาธิ รับรู้ร่างกายและโจทย์การทำงาน มีสติพร้อมที่จะทดลอง มีความยืดหยุ่นและเปิดกว้างในการทำงาน นอกจากนี้การทำงานกับวิดีโอและการถ่ายทำ ซึ่งเป็นเทคนิคที่ผู้สร้างสรรค์จะต้องเรียนรู้ใหม่เพิ่มเติมในระหว่างการทำงาน ทำให้ผู้สร้างสรรค์ได้ฝึกการวางแผน การตัดสินใจ การเลือกการเรียนรู้ และการแก้ปัญหาขณะการทำงานในทุกกระบวนการด้วยตนเอง ผู้สร้างสรรค์ได้ค้นพบตนเองว่าตนเองมีความกล้าตัดสินใจและมีการจัดการความคิดที่เป็นระบบมากยิ่งขึ้น

ศิลปินควรจะต้องสะท้อนและมีความเป็นตัวของตนเองสอดแทรกเข้าไปในงานเพื่อสะท้อนถึงความเป็นมนุษย์ที่ไม่สมบูรณ์แบบไม่ว่าจะอยู่ในบริบทใดที่แตกต่างออกไปจากภาพจำของสังคมก็ตาม การสร้างสรรค์ผลงานศิลปะผ่านตัวตนและความรู้สึกของตนเองนั้น ย่อมสามารถทำได้โดยการสะท้อนตนเอง นำเอาประสบการณ์ ความคิด ความรู้สึกมาเป็นวัตถุดิบของงาน การเข้าใจกระบวนการถ่ายทอด การให้ความสำคัญกับความรู้สึก และการทำงานให้อยู่ภายใต้กรอบแนวคิด ทุกอย่างนี้ย่อมส่งผลต่อกระบวนการสร้างสรรค์และความชัดเจนของผลงานได้ ยิ่งไปกว่านี้ผู้สร้างสรรค์ย่อมจะเห็นถึงคุณค่าและความหมายของงานตนเอง การสร้างการแสดงในแนวทางของเพอร์ฟอร์มานซ์ รวมถึงการเรียนรู้เทคนิค MbM จะช่วยให้ศิลปินค้นหาความหมายหรือติดขัดกับความเข้าใจความหมายบางอย่างในชีวิตผ่านการทำงานศิลปะได้

เอกสารอ้างอิง

จุมพล สวัสดิยากร. (2520). **หลักการบริหารและมนุษยสัมพันธ์**. กรุงเทพฯ : โรงพิมพ์ สุวรรณภูมิ.

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

ธวัชชัย สมคง. (2559). **Pioneer in Video Art**. สืบค้นเมื่อ 2 พฤศจิกายน 2565, สืบค้นจาก http://www.fineart-magazine.com/pioneer-in-video-art/

นวกานต์ ราชานาค. (2552). **หนังทดลอง (Experimental film) และ วิดีโออาร์ต (Video Art)**. สืบค้น เมื่อ 26 เมษายน 2565, สืบค้นจาก https://www.bloggang.com/m/viewdiary.php?id=navagan&month=01-2009&date=09&group=2&gblog=33

ศุภชัย อารีรุ่งเรือง. (2555). **วิดิโออาร์ต ชุดมารผจญ**. วิทยานิพนธ์ศิลปกรรมศาสตรดุษฎีบัณฑิต. คณะศิลปะกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย. สืบค้นจาก http://cuir.car.chula.ac.th/handle/123456789/39532

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 Contents) และบทสรุป (Concussion) 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 โดยใช้ระยะเวลาประมาณ1 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/

การบริหารจัดการวงดนตรีเครื่องลมทองเหลืองกรณีศึกษา
: วงอีสานทรอมโบน ออฟซ์อมเบิล
Management of Brass Instrument A case study
of I-San Trombone Ensemble
ปิติเกียรติ จันทรจตุรภัทร
Pitikiat Jantarajaturaphat

การสร้างอัตลักษณ์ผ่านประวัติศาสตร์บอกเล่าร้าวงอูรักลาโว้ย
เกาะสิเหร่ จังหวัดภูเก็ต
Identity Construction through Oral History of
Ramwong Urak Lawoi, Koh Sirae, Phuket Province
จารุวัฒน์ นวลใย
Jaruwat Nualyai

เทคนิคการอำนวยเพลงของวานิช โปตะวนิช
Conducting Technique of Vanich Potavanich
รัตนโชค ใยประดิษฐ์
Rattanachok Yaipadis
วรากรณ์ เชิดชู
Weapon Chedchoo
วิชญ์ บุญรอด
Vich Boonrod

วงปี่พาทย์โคราช กรณีศึกษาวงปี่พาทย์พรหมราช
PIPHAT KORAT ENSEMBLE: A CASE STUDY OF
PIPHAT PHROMMARACH ENSEMBLE
กฤตเมธ บุตรเต
Krittameth Butte
เฉลิมศักดิ์ พิกุลศรี
Chalermsak Pikulsri

การสร้างสรรค์ผลงานวิดีโอเพอร์ฟอร์มานซ์ เรื่อง “Meaning”
: การค้นหาคุณค่าในวัตถุและความรู้สึก
The Making of the Video Performance 'Meaning'
: Perceiving Value through Materials and Emotions
ธรณิธรณ์ สินเธาว์
Taranitorn Sinthao
ธนัชพร กิตติก้อง
Tanatchaporn Kittikong

แก่นดนตรีและการแสดง มหาวิทยาลัยขอนแก่น
Journal of Music and Performing Arts, Khon Kaen University
ปีที่ 5 ฉบับที่ 2 พฤษภาคม - สิงหาคม2566 • Vol. 5 No. 2 May - August 2023 • ISSN 2773-9155 (Online)